

أكاديمية المملكة المغربية المعهد الأكاديمي للفنون

# نوبة رمل الماية وتمليل تكوين عراسة وتمليل

الجزء الثاني



تأليف الككتورعمرالمتيور



المعهد الأكاديمي للفنون سلسلة التراث

# نوبة رمل الماية تكوين كراسة وتعليل

الجزء الثاني

<sup>تأليف</sup> الككتورعمر المتيووي

تقديم الككتور عبك الجليل ليجمري أمين السر الدائم لأكاديمية المملكة المغربية



اكا كمينة المملكة المفريية 8404-1 +3404-1 المارية

حقوق حصرية لهذه الطبعة : أكاديمية المملكة المغربية :

البريد الإلكتروني: am.gro.aimedacala@mra - الموقع الإلكتروني: www.alacademia.org.ma

الإيداّع القانوني : 2021MO000 ـ الترقيم الدولي : 0-00-9954-999

الآراء المعبرعنها في هذا الكتاب تلزم صاحبها وحده

الطبعة الأولى : مطبعة أدامس 2021 ـ تصميم وإخراج : طارق سليكي.

### إهكاء

إلى قيدوم طرب الآلة المرحوم المُعلَّم العربي السيار

# نوبة رمل الماية تكوين عراسة وتعليل

الجزء الثاني

# الدكتورعبد البليل ليجمري أمير السرالدائم لأكاديمية المملكة المغربية



تعتبر الموسيقى الأندلسية - المغربية، موضوع هذا الكتاب، مكونا أصيلا من مكونات الثقافة المغربية على امتداد القرون، احتضنتها بعض الحواضر، حيث رعت المولعين بها من شيوخ الصنعة، وبوأتهم مكانة معتبرة باعتبارهم "مُعلَّمِينْ" أكفاء يلجأ إليهم في معرفة دقائق هذا الفن، ولقيت عناية كبيرة من بعض الأسر المغربية التي اعتنت بتلقين نوباتها لأبنائها ذكورا وإناثا، واهتمت تلك البيوت اهتماما كبيرًا بها فظلت هذه الموسيقى الأصيلة حية ومتجددة في محيطها الاجتماعي، كما لم تكن هذه الموسيقى بمنأى عن رعاية البلاط السلطاني ومحيطه المخزني، ففي هذه الفضاءات انتعشت درر صنائعها وميازينها واكتسب أربابها رفعة وشأنا، وإليها يعود الفضل في رعاية كبار شيوخ الصنعة الأندلسية الذين أغنوا هذا الفن الأصيل بجليل أعمالهم وجميل آثارهم، وإلى بعض ذوي الجاه والسلطان تم تشجيع وجمع بعض المدونات الشعرية التي جرى العمل بها في منتديات ومجالس أهل الطرب بالمغرب.

وقد اجتهدت أكاديمية المملكة المغربية - وما تزال - منذ نشأتها على يد المغفور له جلالة الملك الحسن الثاني - طيب الله ثراه - سنة 1980، في أن تكون مرآة عاكسة لوهج الحضارة المغربية بكل تجلياتها، ساعية من خلال وسائلها إلى إبراز عطاءات رجالات المغرب في ضروب العلم والمعرفة والفن والأدب، وراصدة إبداعات نبوغهم في الحقول التي اشتهروا بها، وستبقى هذه المؤسسة الرائدة وفية للمبادئ والتوجهات السامية، حريصة كل الحرص على الالتزام بالأهداف التي سطرتها. ومن بين أهدافها الكبرى التي تواصل تحقيقها: بناء فضاء ثقافي وفني للحوار والتعارف. وهكذا، ومن أجل الوصول إلى هذا الهدف السامي، كان لزاما عليها توجيه عناية الباحثين وحث الدارسين وتشجيعهم على دراسة معالم ومقومات حضارتنا المغربية الضاربة في عمق التاريخ.

وفيما يخص الثقافة الفنية المغربية عامة والموسيقية خاصة، فلا بأس من التذكير بالأطراف المتعددة التي أسهمت في نشأتها وبلورتها انطلاقا من الجذور الأمازيغية الأطلسية، والعبرية القديمة، والفينيقية، والرومانية، والعربية الإسلامية، ووصولا إلى الروافد الصحراوية الزنجية.

ووعيا منها بقيمة هذه الروافد الحضارية التي أثرت ثقافتنا المغربية على توالي الأزمنة والعصور، فإن أكاديمية المملكة المغربية استنادا إلى هيكلتها الجديدة المهتمة بكافة الفنون، وإلى أهداف المعهد الأكاديمي للفنون العامل على تشجيع الإبداعات الفنية الأصيلة بمختلف تجلياتها، فقد دفعت الباحثين

الأكاديميين، والمختصين المتمكنين، إلى دراسة التراث الفني المغربي عامة، والموسيقي الأندلسي خاصة، وحثتهم على نشر ثمرات جهودهم العلمية، سواء في مجال تحقيق نصوص التراث الموسيقي، أو في دراسة ومقاربة مكونات النوبات الموسيقية، المتجلية في إصداراتها المختلفة التي لقيت استجابة وتقديرًا كبيرين داخل المغرب وخارجه، ومن هذه المؤلفات:

- "إيقاد الشموع للذة المسموع بنغمات الطبوع" لمؤلفه محمد البوعصامي المكناسي الذي حققه الباحث عبد الجليل ابن عبد الجليل.
  - "بغيات وتواشى نوبات الموسيقى الأندلسية المغربية" للأستاذ عز الدين بناني الرباطي.
    - "كناش الحائك"، الذي حققه الباحث مالك بنونة.
  - "النوبات الأندلسية المدونة بالكتابة الموسيقية : نوبة الماية"، للأستاذ يونس الشامي.
- "أغاني السقا ومغاني الموسيقا أو الارتقا إلى علوم الموسيقا" لإبراهيم التادلي الرباطي الذي حققه الأستاذ عبد العزيز ابن عبد الجليل.
  - "نوبة الاستهلال، تاريخ تدوين وتحليل"، للدكتور عمر المتيوي.
- "الدليل البيبليوغرافي للموسيقي في الغرب الإسلامي"، للأستاذ عبد العزيز ابن عبد الجليل.

وفي هذا الكتاب الذي نقدمه بين يدي القراء الكرام: "نوبة رمل الماية، تدوين دراسة وتحليل"، اجتهد الباحث الفنان الدكتور عمر المتيوي في سبر أغوار نوبة من أجل نوبات طرب الآلة، إنها نوبة رمل الماية التي هام الناس بأنغامها الشجية، وتغنى الخاصة والعامة بأشعارها في جلواتهم وخلواتهم، وكان لها الحضور القوي في مجالس المديح والسماع أيام الجُمع والمواسم الدينية، وكان لها الحظ الأوفر في المحافل السلطانية أيام المولد النبوي.

وقد سعى المؤلف في الكتاب إلى الإحاطة بجل مستعملات نوبة رمل الماية التي لها جليل الوقع في نفوس السامعين والمتلقين، وتتبع الباحث المدقق مكونات هذه النوبة العظيمة في مبناها ومعناها، مجليا سماتها المميزة في جانب الطبوع والنغم، مسترشدا، تارة، بمجموعة من المخطوطات التي تسنى له الاطلاع عليها، ومستعينا، تارة أخرى، بجملة من كنانيش محمد بن الحسين الحايك التطواني، وهذا الكناش هو عمدة أرباب طرب الآلة في المغرب في العصور المتأخرة، وهو دليلهم وحجتهم في أداء النوبات الموسيقية.

ووصولا إلى غايته ارتكز عمل المؤلف في هذا الكتاب على محورين أساسيين:

الأول: جمع فيه الصنعات والتواشي والإنشادات، ثم دونها بالكتابة الصولفائية (وهو الجزء الأول من الكتاب).

الثاني: اشتمل على دراسة النصوص الغزلية الأصلية لنوبة رمل الماية ومقابلاتها بالنصوص المديحية المستعملة حاليا.

ولا يسعنا في هذا الموطن إلا أن نشيد بقيمة هذا العمل المميز، ونثمن جهود مؤلفه في التعريف بهذه النوبة الموسيقية الأندلسية، مع إبراز أثرها في أعمال شيوخ وهواة هذا الطرب الأصيل في العصر الحديث، وهو المتمثل في الملحق الحافل بتراجم نخبة من شيوخ الصنعة الأندلسية. وننوه أيضا بدور الفنان عمر

المتيوي الملحوظ في المحافظة على الذاكرة الموسيقية المغربية الأصيلة، من خلال إحيائه لمستعملات طالها النسيان، وفتحه باب النقاش لموضوعات كانت تعتبر إلى عهد قريب محسومة، واجتهاده في توضيح بعض المفاهيم السائدة في التراث الموسيقي كان يعتريها القصور والغموض، وبعُدَّة الباحث المتمكن من فنه نهض برسم الرموز الموسيقية (الصولفيج) بدقة، وحرص على النقل الحرفي (النقحرة) الذي يسير في نفس اتجاه الكتابة الصولفائية أي من اليسار إلى اليمين. وبمسلكه هذا نأمل أن تصل موسيقى الآلة إلى عموم المهتمين بالموسيقى في شرق الأرض وغربها على حد سواء، ونرجو أن تتبوأ هذه الموسيقى الأصيلة مكانة مرموقة بين التقاليد الموسيقية العالمية.

وجملة القول إن كتاب: "نوبة رمل الماية، تدوين دراسة وتحليل"، يمثل قيمة مضافة في حقل الدراسات الموسيقية المغربية عامة، وموسيقى الآلة خاصة، وهو إنجاز علمي يثري سلسة التراث التي دأبت أكاديمية المملكة المغربية على إصدار أسفارها، وأملنا كبير أن تصل إفاداته الكثيرة وبياناته الغزيرة إلى عموم المهتمين بالتراث الموسيقي المغربي، وأن يفتح الآفاق أمام الباحثين والمختصين لمتابعة سبر أغوار مكونات هذا الطرب الأصيل.

ونرجو للمؤلف كل التوفيق والسداد في مشاريعه العلمية الفنية الطموحة، سائلين المولى تعالى أن يبارك في خطواته وأن يجعل النجاح حليفه في نشر تراثنا الموسيقى المغربي تلقينا وتدوينا وتأليفا، حتى يتواصل عطاء شجرة نوبات موسيقى الآلة، وتُونِعَ ثمارها ويعم النفع بها، من خلال إحياء أثر الأسلاف في هذا المضمار.

وفي الختام نسأل الباري جلت قدرته أن يجعل هذا الاجتهاد النافع والعمل المثمر في صحائف الأعمال الخالدة لجلالة الملك محمد السادس، أدام الله تأييده وعزه ونصره، راعي العلم والعلماء، والساهر على تراثنا المغربي والمحافظ على فنونه وألوانه.

ومن الله العون والتوفيق.

الرباط في، 9 ذو القعدة 1443 الموافق له: 8 يونيو 2022.

## استھلال



بعد أن أصدرت أكاديمية المملكة المغربية – مشكورة – كتابي: "نوبة الاستهلال، تاريخ، تدوين وتحليل"[1]، في أواخر سنة 2018، بتقديم كل من عميد الأدب المغربي الدكتور عباس الجراري، والأستاذ الخبير الدكتور محمود قطاط، ها هي تشرفني مجددا بنشر هذا المؤلف الجديد الذي يعالج نوبة أخرى من نوبات موسيقي الآلة: نوبة رمل الماية.

وقد اخترت هذه النوبة لأنها من أشهر النوبات الإحدى عشرة وأكثرها تداولا، ولأنها كذلك تحتوي على أجمل الألحان وأبهى النغمات، ثم هي إلى ذلك قريبة إلى نفوس المغاربة، لأن أشعارها المستعملة اليوم تبجّل، وتعظّم، وتكرّم، أشرف المخلوقات، وخاتم الأنبياء، سيدنا محمد عَلَيْكُولُمْ.

لقد سعدت كثيرا بتقديم هذا المؤلف الجديد من قبل البروفيسور عبد الجليل لحجمري، أمين السر الدائم لأكاديمية المملكة المغربية. فشكرا جزيلا له على كل ما حباني به من عطف ورعاية، وما قدمه لى من دعم وتشجيع ومساندة.

وقد عنونت كتابي هذا به: "نوبة رمل الماية: تدوين، دراسة وتحليل"، وقسمته إلى جزأين: الجزء الأول تمت صياغته باللغة الفرنسية ويحتوي على مقدمة وفصلين هما:

الأول: تناولت فيه شرح مفاهيم النوبة والطبع والميزان، سالكا سبيل الإيجاز. وقد سبق أن بسطت شرح هذه المفاهيم في كتابي المشار إليه أعلاه.

الثاني: دونت فيه ما اهتديت إليه من مستعملات نوبة رمل الماية المديحية، مع نقحرة النصوص، أي نقلها الحرفي. وحاولت أن أبقى فيه وفيا للنهج الذي سلكته في كتابي السالف الذكر.

وأما الجزء الثاني وضعته باللغة العربية، ويتناول دراسة مفصلة حول نوبة رمل الماية، وقسمته إلى أربعة فصول:

الأول: خصصته للتعريف بنوبة رمل الماية، وخصوصياتها، وأسباب استبدال أشعارها الغزلية بأشعار مديحية، مع تحليل طبوعها، وتفصيل موازينها.

<sup>1-</sup> عمر المتيوي: "نوبة الاستهلال، تاريخ تدوين وتحليل"، سلسلة التراث، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 2018.

الثاني: تناولت فيه بالدرس النصوص الغزلية الأصلية لنوبة رمل الماية، مع كتابة أشعارها والتعقيب عليها، ومقارنتها بنصوص أخرى، وذكر مقابلاتها المديحية. ومن أجل ضبط النصوص الغزلية اعتمدت أساسا على ما اهتديت إليه من النسخ القديمة لكناش محمد بن الحسين الحايك التطواني الأندلسي.

الثالث: عالجت فيه موضوع النصوص والصنعات المديحية لنوبة رمل الماية، موضحا مصدرها وبعض خصوصياتها، ثم قدّمت فيه بعض المعلومات والتوضيحات حول عملية جمع، وتدوين، وتلقين، وتسجيل، مستعملات نوبة رمل الماية المديحية.

الرابع: أعقبت هذه الفصول الثلاثة بملحق، يضم صورا لنسخ بعض الكنانيش المعتمدة ومعلومات عامة حول النوبة، وأضفت نبذة عن مسيرة بعض الفنانين والباحثين الذين تركوا أثرا فيها، وختمتها بنصوص أشعار الميازين الخمسة كما وردت في تدوين النوبة.

ولعل من مميزات هذا العمل أنني حاولت فيه معالجة بعض الجوانب التي أحجم عنها الدارسون والمهتمون، إما لندرة المراجع، أو لطبيعة الموضوع المديحي لهذه النوبة التي وظفت أغلب أشعارها في المديح النبوي، والحنين إلى البقاع المقدسة الطاهرة، وزيارة قبر خاتم الأنبياء والمرسلين، سيد الكونين والثقلين، سيدنا محمد عليه الصلاة والسلام.

ومن مواصفات هذا العمل كذلك استقصاء وتدوين كل ما وصل إليه علمي من المستعملات سواء منها المتداولة أو النادرة التي احتفظت بأشعارها جملة من الكنانيش، واختزنت ألحانها صدور قلة قليلة من "المْعَلَّمِينْ". وبالإضافة إلى ذلك عقدت مقارنة بين أشعار النوبة الأصلية التي تناولت أغراضا دنيوية من قبيل الغزل، والخمريات، ووصف العشي، وبين نظيراتها المديحية المتداولة حاليا.

وآخر هذه الاجتهادات أنني حاولت تسليط الضوء على مفهوم الطبوع طبقا لنظرية موسيقية أندلسية- مغربية مستجدة ترتكز على مصادر مغربية صرفة، من أبرزها: أرجوزة الفقيه عبد الواحد الونشريسي حول الطبوع والطباع، ورسالة العالم محمد البوعصامي "إيقاد الشموع للذة المسموع بنغمات الطبوع" أوكناش فريد عصره محمد بن الحسين الحايك.

وفيما يخص مادة الإيقاع، قدمت تعريفا مقتضبا للموازين الخمسة، وقمت بالمقابلة بينها وبين النسيج اللحني للصنعات التي تنتمي إليها، ثم جمعتهما على شكل جداول لتسهيل الرجوع إليها.

وأعترف أن كل موضوع من المواضيع المذكورة أعلاه تحتاج إلى دراسات معمقة تعالج شتى تفاصيله، وجزئياته، وتفريعاته. وقصارى جهدي في هذا الخصوص محاولة تلخيص هذه المواضيع مع فتح نقاش في بعض مسلماتها.

وقد خامرتني، خلال هذه الدراسة، أسئلة كثيرة أقضّت مضجعي، من بينها:

- هل يحق لنا تصحيح وتصويب ما نعتبره خطأ مما ورثناه عن أسلافنا عبر الرواية والتلقي المباشر، لاسيما ونحن نعلم ما لحق وشابه الأشعار والأدوار من تحريف وتغيير، وبتر وتشويه؟ - وإذا جاز لنا ذلك فعلى أي مقياس سنستند في عملية الإصلاح والترميم؟ وما هي أولوياتنا

<sup>1-</sup> محمد البوعصامي: "إيقاد الشموع للذة المسموع بنغمات الطبوع"، تحقيق عبد العزيز ابن عبد الجليل، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 1995

عند تناول هذه الإشكاليات؟ وما هي في عملية الإصلاح والترميم المحددات والضوابط والمقاسات المعتمدة، التي تجنبنا العبث بالتراث وتغيير ملامحه ومعالمه؟

ومن هنا يبدو أن أغلب التساؤلات المطروحة تصبّ في المحاور التالية:

- المنظومة الأدبية الشعرية التي ترتكز عليها موسيقى الآلة واتصالها المباشر بالجوانب اللغوية، والعروضية، والنحوية.
- المادة الموسيقية المتداولة التي لا تخضع إلا نادرا لنظرية موسيقية مكتملة وواضحة ومتعارف عليها.
- النظام الإيقاعي الذي يعرف خللا في بعض الصنعات والتواشي والميازين، وقد يُعزى هذا الأمر إلى ضياع بعض الصنعات، أو إلى تلف بعض أدوارها، أو تحريف ما جاء في نصوصها، أو عدم فهم سياقها، أو حصول الاضطراب في رواياتها.
- المقاييس والقواعد المعتمدة في تحديد أجزاء النوبة، وترتيب صنعاتها، وتسلسل إيقاعاتها، وطرق انتقالاتها.
- التصنيف الذي يطال طبع الصنعات بحسب ما جاء في الكنانيش، والطرر، والحواشي، والهوامش، والذي هو في اعتقادي شرح غير كاف واختيار ينقصه الوضوح والضبط.
- المعايير التي استند إليها من سبقونا في الأداء العام للنوبة، وطريقة إدماج الآلات الدخيلة، والتعابير الجديدة، والأساليب المستحدثة، والمقامات الغريبة، والأبعاد البديلة...!

وهناك عشرات من أسئلة أخرى التي تتبادر إلى الذهن، لعل بعض ما ذكر منها يجد جوابا في هذا المؤلف الجديد، والبعض الآخر سبق تناوله في الكتاب الأول.

وأملي أن يساهم هذا الإنجاز في سدّ بعض الثغرات، ويفتح الآفاق أمام دارسي التراث الموسيقي الأندلسي - المغربي، ويساعد الراغبين في تعلم موسيقى الآلة ممن لم تسعفهم الظروف في التتلمذ على يد "المْعَلَّمْ"، والأخذ مباشرة عنه. وأرجو أن يستفيد منه غير الناطقين بالعربية [1]، وهذا من بين الأغراض الأساسية لعملية النقحرة التي أخذت منى الوقت الطويل للفهم والتأصيل والتنزيل.

ولا يفوتني أن أعرب عن شكري وامتناني الخالصين لأكاديمية المملكة المغربية، على العناية الكبيرة التي توليها لقضايا التراث المغربي، وعلى تفضلها بإصدار هذا العمل الجديد في حلة جميلة، وطبعة أنيقة. والشكر موصول إلى كل من ساعدوني على إنجاز هذا المؤلف الجديد، واللذين استفدت كثيرا من إفاداتهم، ونصائحهم، وتوجيهاتهم، وإشاراتهم.

وأحمد الله تعالى إذ ألهمني الصبر، وأعانني على إتمام هذا العمل. وما توفيقي إلا بالله، عليه توكلت، وإليه أُنيب.

<sup>1-</sup> قال الشيخ التادلي: "ولذلك نجد بعض النصارى اليوم إذا سمع الموسيقى التي عندنا، اهتز لها طربا، وأصغى بكليته، وأخذته قلبا وقالبا"، في: "أغاني السقا ومغاني الموسيقا" أو: الارتقا إلى علم الموسيقا"، تحقيق عبد العزيز ابن عبد الجليل، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 2011، ص. 58.



# الفصرالأول

- التعريف بنوبة رمل الماية
  - طبوع نوبة رمل الماية
  - موازين نوبة رمل الماية

### التعريف بنوبة رمر الماية

#### 1. تعريف علم بالنوبة:

في القرن الثامن الميلادي<sup>[1]</sup> كان يقصد بالنوبة دور مرور الموسيقي أمام خليفة بغداد، وبعد ذلك أطلقت هذه التسمية على الحصة الموسيقية أو فقراتها، ثم اختفى هذا المصطلح تدريجيا من المصادر الشرقية ليعرف رواجا مهما في الغرب الإسلامي بصيغة ومضمون جديدين.

تشكل النوبة فنا موسيقيا متكاملا له أسسه وقواعده وضوابطه، فهي عبارة عن بناء على شكل متتاليات ترتكز على طبع أساسي - تسمى النوبة باسمه - وعلى مقطوعات موسيقية آلاتية وغنائية تعتمد إيقاعات مختلفة في حركة تصاعدية، ومجمل القول إنها نظام نصي ولحني.

وفي القرن التاسع الميلادي، ومع مجيء زرياب إلى قرطبة  $^{[2]}$ ، ستعرف النوبة تطورا عظيما ورواجا كبيرا، وستتخذ ثلاثة أقسام لبنيتها. وبعد مرحلة الفنان الألمعي – غلام إسحاق الموصلي – زرياب (789 - 857) $^{[3]}$ ، بما يناهز قرنين من الزمن، أضاف إليها الإمام الأعظم ابن باجة (1070 – 1138) $^{[4]}$  قسمين جديدين، مُستعملا الأشكال الشعرية الجديدة التي نشأت، وتبلورت، وتطورت، على أرض الأندلس، وهي: الموشح والزجل.

وعن هذه المبتكرات الشعرية الأندلسية الطريفة يقول الدكتور عباس الجراري: "...تتميز بتنويع الوزن وتعدد القافية، مع تقسيم مقطعي للقصيدة يجعلها في نطاق هذا التكوين تتيح مجالا غنيا للإيقاع [5]. وفي السياق نفسه يستنتج الباحث التونسي محمود قطاط أن منهجية الغناء حسب النوبة ستفضي إلى هيمنة الإيقاع الموسيقي على الإيقاع الشعري [6].

<sup>1-</sup> من أجل الاختصار والإيجاز، وعدم إرباك القارئ بالازدواج، سأقتصر على التاريخ بالميلاد.

<sup>2-</sup> التيفاشي: "ووفد الإمام المقدم في هذا الشأن علي بن نافع، غلام إسحاق الموصلي، على الأمير عبد الرحمن الأوسط، فجاء بما لم تعهده الأسماع، واتخذت طريقته مسلكا ونسي غيرها". في: "متعة الأسماع في علم السماع"، لأحمد بن يوسف التيفاشي القفصي، مقالة لمحمد بن تاويت الطنجي، مجلة الأبحاث، بيروت 1968.

<sup>3-</sup> حيان بن خلف بن حيان القرطبي: المقتبس، ج. 2، نسخة طبق الأصل، أكاديمية التاريخ الملكية، مدريد، 1999، ص.: 147v - 152 . وفي: "نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب"، لأحمد بن محمد المقري، دار صادر، بيروت، 1988 ج. 3، 122-133.

<sup>4-</sup> متعة الأسماع، المصدر السابق.

محمد بن الحسين الحايك: "كناش الحايك"، تحقيق مالك بنونة، تقديم عباس الجراري، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 1999، ص. د.
 محمد بن الحسين الحايك: "كناش الحايك"، تحقيق مالك بنونة، تقديم عباس الجراري، مطبوعات أكاديمية المغربية، الرباط، 1999، ص. د.
 محمد بن الحسين الحايك: "كناش الحايك"، تحقيق مالك بنونة، تقديم عباس الجراري، مطبوعات أكاديمية المعاربية، الرباط، 1999، ص. د.

#### تطور النوبة عبر العصور

ملاحظات	حاليا في المغرب	ابن باجة (القرن 12)	زرياب (القرن 9)
غناء مقامي بإيقاع حر	بغية - إنشاد	استهلال ــ نشيد	نشيد
غناء بحركة إيقاعية بطيئة	موسع	عمل — استهلال	بسيط
غناء بحركة إيقاعية متوسطة	مهزوز	محركات – مرقصات	محركات - أهزاج
تجديد في الأشكال الشعرية والغنائية (إيقاعات خفيفة وحيوية)	انصراف	موشحات – أزجال (رقص)	_

تتكون النوبة في المغرب من خمس مراحل إيقاعية، وتمرُّ كل مرحلة من هذه المراحل على ثلاث محطات دينامية هي: الموسع، والمهزوز، والانصراف. ويتم الانتقال بين المحطات عبر قنطرات تتكون من صنعات معدودات. وهذه الإبداعات الجديدة طورت الفن الموسيقي الأندلسي – المغربي، وزادته حلاوة وملاحة، فطارت شهرته، وزاد إقبال الناس عليه، وانتشرت معالمه شرقا وغربا، وأثرت شكلا ومضمونا ومعنًى في أغاني التروبادور، كما يؤكد ذلك الباحث المرموق عباس الجراري[1].

#### 2. المراحل المختلفة لنوبة رمل الماية:

حاليا تتكون النوبة من خمسة أقسام، أو مراحل إيقاعية، وهي: البسيط، والقائم ونصف، والبطايحي، والدرج، والقدام، وكل حركة تشتمل على العناصر الآتية[2]:

- البغية: وهي مقدمة آلاتية حرة.
- الإنشاد: وهو غناء فردي حر يرتكز على بنية محددة.
- توشية النوبة: وهي تمهيد آلاتي على إيقاع مزدوج (2/4)، أو ثلاثي (3/4).
  - توشية الميزان: وهي قطعة آلاتية تتخذ إيقاع الميزان الذي يفتتح بها.
- الصنعات: وهي مجموعة مقطوعات غنائية، تتسلسل داخل الميزان حسب حركة إيقاعية متصاعدة من البطيء إلى السريع، مرورا بقنطرة أو قنطرتين.

وعلى سبيل المثال فإن المدة الزمنية التي يتطلبها أداء ميزان كامل في موسيقى الآلة المغربية تتراوح حاليا بين ساعة وثلاث ساعات ونصف. في حين تستغرق النوبة بكاملها ما بين ستة وإحدى عشرة ساعة. وتقدر المدة الإجمالية لموسيقى الآلة المغربية – 11 نوبة [3] – بما يقرب من ثمانين ساعة. وقد تم تسجيلها كاملة من قبل "دار ثقافات العالم" بباريس، وتحت إشراف وزارة الثقافة المغربية، ما بين 1989 ويُعرف باسم: "أنطلوجيّة الآلة" [4].

<sup>1-</sup> عباس الجراري: أثر الأندلس على أروبا في مجال النغم والإيقاع، منشورات مكتبة المعارف، الرباط، 1982، ص 9.

<sup>2-</sup> ذكرها إبراهيم التادلي في: "أغاني السقا"، المصدر السابق، ص. 46.

<sup>3-</sup> يقول التيفاشي: "... ومن مغني الأندلس رجالا ونساء من يغني خمس مئة نوبة ونحوها. والنوبة عندهم نشيد وصوت وموشح وزجل" متعة الأسماع، المصدر السابق، ص. 114. من هذا الكلام نستخلص مرحلة من مراحل تطور النوبة التي أصبحت تضم اليوم عددا كبيرا من المقطوعات.

<sup>4-</sup> غير خاف أن هذا العمل لم يجمع رصيد موسيقى الآلة بأكمله، وبقيت بعض الصنعات خارجة عن هذا التسجيل. وجل هذه الصنعات النادرة المومأ إليها، ظلت المنطقة الشمالية من المملكة محافظة على صيغها الأصيلة، خصوصا في مدن: تطوان، وشفشاون، وطنجة. أنظر مقالة عبد العزيز ابن عبد الجليل في "معلمة المغرب"، الجزء 25 – الملحق 2.

#### جدول لمختلف مراحل نوبة رمل الماية

الحركة	الترقيم [1]	التعريف	الاسم
سريعة	2/4	تمهيد آلاتي إيقاعي	توشية النوبة <sup>[2]</sup>
حرة – بطيئة	_	تمهيد آلاتي حر بلحن قار	البغية
بطيئة	إيقاع التصديرة	تمهيد آلاتي إيقاعي	توشية الميزان
بطيئة ــــــــــ سريعة	3/4 - 6/4	صنعات من التصديرة إلى القفل	ميزان البسط
		30	
بطيئة سريعة	4/4 - 8/4	17	ميزان القائم ونصف
بطيئة ــــــــ سريعة	4/4 - 8/4	23	ميزان البطايحي
بطيئة ــــــــــ سريعة	2/2 - 4/4	24	ميزان الدرج
بطيئة ــــــــ سريعة	6/8 - 3/4	38	ميزان القدام
حرة – بطيئة	-	غناء حر بلحن قار يفرق بين حركات الميزان	إنشاد البسيط[3]

#### عصات تاريخية لنوبة رمل الماية

أغلب الكنانيش التي تحوي بين دفتيها مستعملات موسيقى الآلة تستهل بنوبة رمل الماية التي تتصدر قائمة النوبات الإحدى عشرة، وذلك للمكانة الرفيعة والدرجة العالية التي بوأها إياها المغاربة. كيف لا وهي النوبة التي تتمحور معظم أشعارها حول موضوع مدح خير البرية، وتمجيد سيرته العطرة وذكر مناقبه السّنية عَلَيْسُونْ، كما تتمتع النوبة بألحان شجية، ونغمات ذكية.

ومعلوم أن الأشعار الأصلية لنوبة رمل الماية كانت غزلية، مثلها مثل تلك التي تحفل بها باقي النوبات، ولم يتم التفكير في استبدالها بأخرى مديحية إلا في القرن الثامن عشر. وكما سيأتي تفصيله لاحقا فقد أصبحت نوبة رمل الماية ترتكز على أربعة طبوع هي: الحسين، ورمل الماية، وانقلاب الرمل، وحمدان. وبالنسبة لعدد ميازينها فهي ككل النوبات أربعة -كما أقر بذلك الحايك<sup>[4]</sup>- وهي:

البسيط (6/4)، والقائم ونصف (8/4)، والبطايحي (8/4)، والقدام (3/4).

أما الميزان الخامس، وهو ميزان الدرج (4/4)، فلم تتم إضافته إلا بعد العمل الذي أنجزته لجنة الوزير محمد بن العربي الجامعي بفاس سنة 1885.

<sup>1-</sup> يستحسن عدم الخلط بين الترقيم المحدِّد للحقول حسب النظرية الموسيقية الغربية، ومفهوم الإيقاع. أنظر مقالتي بالفرنسية:

<sup>&</sup>quot; *Critères sur la transcription de la musique orale*", in Revue, Patrimonio Musical, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Ed. Junta de Andalucía, Granada, 2002.

<sup>2-</sup> هذه التوشية من تأليف الأستاذ محمد العربي المرابط، رئيس جوق "العربي السيار" بطنجة. واعتبارا لخفتها ورشاقتها، ففي التسجيل والتدوين وضعتها في البداية، قبل البغية.

<sup>3-</sup> لم يعد معمولا به الابتداء بالإنشاد مباشرة بعد البغية لعدة اعتبارات منها: عدم جاهزية أصوات المنشدين للغناء الفردي مباشرة بعد البغية. ويستعمل حاليا الإنشاد كمحطة تفرق بين حركات الميزان، وكمحطة استراحة للعازفين والمستمعين.

<sup>4-</sup> محمد بن الحسين الحايك التطواني الأندلسي: كناش، نسخة الحاج عبد السلام بن الحسن الرقيواق الطنجي، مطبعة أمبريماتيك، طبعة طبق الأصل، الدار البيضاء، 1981 ، ص. 8-9.

إن المكانة الريادية التي اكتسبتها نوبة رمل الماية يرجع الفضل فيها إلى الدور الكبير الذي لعبته الزوايا في احتضان الموسيقى التي كانت محط إنكار ونقد من قبل بعض الفقهاء. لقد وجدت الموسيقى في الزوايا ملجأ يحميها من الانتقادات التي كان يشنها عليها المتشددون. وفي كنفها تطورت وأصبحت تكتسي طابعا روحيا، وتشكل جزءا من الممارسات الصوفية أيام الجُمع والمناسبات الدينية. وغير خاف الدور الريادي الذي لعبته الزوايا على امتداد جزء من تاريخ المغرب. وهكذا استطاعت هذه الممارسات أن تستمر في الوجود، وفرضت حضورها، واتسع انتشارها، ووصل صداها، إلى المشارق والمغارب.

ولكي نفهم العلاقة بين موسيقى الآلة وفن السماع، الذي متح مادته منها، فيستحسن الرجوع إلى بعض الأحداث التاريخية التي كانت سببا في تطور الإنشاد الديني، ولعل من أبرزها الاحتفال بالمولد النبوي الشريف.

لقد كان المغاربة سباقين إلى الاحتفال بولادة خير الأنام، سيدنا محمد عليه السلام. ويغلب على الظن أن هذا التقليد مستوحى من احتفال النصارى بيوم النيروز، والمهرجان، وميلاد المسيح عليه السلام. ومما لا شك فيه أن قصب السبق في الاحتفاء بالمولد النبوي الشريف في المغرب يرجع للإمام السبتي أبي العباس أحمد العزفي (ت. 1235م)، الذي جعلته غيرته على الإسلام، وخوفه من عواقب تقليد المسلمين لنصارى سبتة والجزيرة في أعيادهم الدينية، يدعو في كتابه: "الدر المنظم في مولد النبي المعظم"[1]، إلى الاحتفال بالمولد النبوي الشريف درءا لشبهة الوقوع في البدعة، وسدا للفراغ الروحي، وفتحا للمجال أمام المغاربة ليعبروا عن حبهم للرسول عليه المسول المنافرة المعالم المغاربة ليعبروا عن حبهم للرسول عليه المسلمية المعلم المغاربة ليعبروا عن حبهم للرسول المنافرة المعلم المغاربة ليعبروا عن حبهم للرسول المنافرة المعلم المغاربة ليعبروا عن حبهم للرسول المنافرة المعلم المغاربة ليعبروا عن حبهم للرسول عليه المعلم المعلم المعلم المغاربة ليعبروا عن حبهم للرسول عليه المعلم الم

وكان بالإضافة إلى سنّه هذه السنة الحسنة سباقا كذلك إلى الدعوة لجعل هذا اليوم يوم عطلة للصبيان، الذين كان يطوف على كتاتيبهم بسبتة ليغرس في نفوسهم حب نبيهم، ويحثهم على التعلق بالاحتفال بمولده، راجيا أن يؤثروا على آبائهم وأمهاتهم حتى ينسلخوا عما اعتادوا عليه من مخالطة النصارى، ومشاركتهم أعيادهم الدينية، وعاداتهم التي تصطدم أحيانا مع عقيدة الإسلام ومبادئه.

وخير ما يلخص لنا دعوة أبي العباس السبتي، ما قاله في كتابه السالف الذكر – الذي أتمه من بعد وفاته ابنه أبو القاسم – في معرض حديثه عن الغاية من الاحتفال بالمولد النبوي: "...ليتخذوا مولده الكريم موسما يتركون به ما كانوا يقيمونه من أعياد النصارى وعوائدهم التي يجب لمغانيها أن تعطل، ولمبانيها أن تهدم".

ولما أصبح ابنه أميرا على مدينة سبتة، حقق دعوة أبيه وطبقها على أرض الواقع منظما أول احتفال بهذا العيد عام 1250 للميلاد.

وفي أواخر الدولة الموحدية أولى الخليفة عمر المرتضى عناية كبيرة، واهتماما خاصا، بهذا العيد الذي انطلقت شرارته من سبتة. وفي عهد السلطان يوسف المريني ازداد الاهتمام بهذا الحفل وتعددت مظاهر الفرحة والابتهاج، وعم السرور والحبور جميع الأوساط والحواضر في المغرب والأندلس. ولعبت الزوايا دورا فعالا في استقطاب المحبين والمريدين لإحياء الليلة في المساجد والزوايا بالصلوات والأذكار، والأدعية والأمداح، التي كانت تستمر من وقت المغرب إلى طلوع الفجر. كما كان يرخص للصغار فيعفون من الذهاب إلى كتاتيبهم – جريا على العادة التي سنها السبتي – وذلك لينالوا حظهم من الراحة، ويفرحوا ويسعدوا بمشاركة عائلاتهم في الحفلات التي كان الناس يستعدون لها بتنظيف البيوتات وتجييرها، وتحضير أشهى الأطعمة وألذها، وارتداء أبهى الملابس وأبدعها.

<sup>1-</sup> أبو العباس أحمد العزفي اللخمي السبتي الأندلسي: الدر المنظم في مولد النبي المعظم، تحقيق عبد الله حمادي، دروب للنشر والتوزيع.

وفي العهد السعدي بلغت الاحتفالات بعيد المولد النبوي ذروتها، ووصلت إلى منتهاها، حيث كان المنصور الذهبي [1] يستقبل رجالات الدولة، والأدباء، والمادحين، لإحياء احتفالات باذخة يزدان فيها بلاطه ويبتهج ويمتلئ بالأصوات العذبة الآتية من كل الأمصار، والصادحة بأحلى الأشعار، التي كان يتفنن في إبداعها بالمناسبة كبار الشعراء والمادحين، ناهيك عن همزية وبردة الإمام البوصيري اللتين طارت شهرتهما في الآفاق، ومقطعات الإمام الششتري المتميزة بحلاوتها وطلاوتها.

وإلى يومنا هذا لا زالت الأسرة العلوية الشريفة تسير على هذا النهج الميمون وتحتفل كل سنة بعيد ميلاد أشرف الكائنات والمخلوقات، سيد الأشراف والأبرار، النبي المختار عَلَيْهُمْ .

ولا أحد ينكر أهمية فن السماع، ونظم الشعر، واهتمام أقطاب الصوفية بهما، فلم تهدأ عبر العصور حركة استبدال أشعار الآلة بمثيلاتها المديحية، حتى أضحت طرر جل كنانيش الحايك تقابل كل صنعة تغزلية بقرينتها المديحية [2]. وقد تم تتويج هذه الأعمال بما اقترحه الفقيه أبو العباس أحمد بن محمد بن عبد القادر الفاسي (1682 - 1751)[3] من استبدال كل أشعار نوبة رمل الماية، وحصرها في مدح الرسول عليه الصلاة والسلام. وقد اشتهرت الزاوية الفاسية بحاضرة فاس بفتح أبوابها صبيحة يوم المولد الشريف – مباشرة بعد صلاة الفجر – في وجه الآليين، والمنشدين، والمريدين، والمحبين، لترديد الأذكار، والأمداح، والصلوات، وإنشاد نوبة رمل الماية المديحية توسيدا بجميع مستعملاتها.

ولكن السؤال الذي يحير الألباب هو: لماذا لم يتضمن كناش الحايك هذه الأشعار المديحية، وهي على ما يبدو في عهده كانت رائجة في أوساط الآليين والمسمعين؟ وإذا استقرأنا التواريخ سنلاحظ أن عمل الحايك – الذي فرغ منه عام 1800 – ظهر بعد قرابة نصف قرن من وفاة الفقيه الفاسي!

وربما قد يكون سبب احتفاظ الحايك في كناشه بالأشعار الغزلية الأصلية لنوبة رمل الماية، راجعا إلى عدم حصول توافق في عصره على تلك الأشعار المديحية الرائجة بين الممارسين، والتي عوضت الأشعار الأصلية للنوبة. وبعد مضي أزيد من ثمانية عقود على ظهور كناش الحايك، أقرت لجنة الوزير محمد بن العربي الجامعي – عام 1885 – استعمال الأشعار المديحية لنوبة رمل الماية، وضمتها إلى مجموعها الذي اشتهر ب: "مختصر كناش الحايك" أو "مختصر الجامعي".

وكما ألمحنا إليه سابقا فإن نوبة رمل الماية تحتل الصدارة في أغلب الكنانيش، وتتكون من أربعة طبوع هي: الحسين، رمْل الماية، انقلاب الرَّمَل، وحَمْدان. وكما بين الفقيه الحايك فإن عملية إدماج هذه الطبوع في نوبة رمل الماية اعتمدت على التجانس والتقارب الموجود بين سلاليمها الموسيقية، ومجرى أصابعها، وطبيعة ألحانها. ولا ريب في أن عملية الإدماج هذه قد استغرقت فترة لا يستهان بها من الزمن، قبل أن تستقر في منظومة الإحدى عشرة نوبة، حسب ما كان متداولا على عهده، وحسب ما أقره وضمنه مجموعه في نهاية القرن الثامن عشر.

3- محمد الفاسى: "الموسيقى المغربية المسماة أندلسية"، مقالة في مجلة تطوان، عدد 7، 1962.

<sup>1-</sup> محمد حجي: الحركة الفكرية بالمغرب في عهد السعديين، منشورات دار المغرب للتأليف والترجمة والنشر، سلسلة التاريخ، ج 1، ص. 123.

<sup>2-</sup> صالح الشرقي: أضواء على الموسيقي المغربية، مطبعة فضالة، المحمدية، 1977، ص. 138-162. إن جداول المقابلات الواردة في هذا الكتاب هي من إعداد الباحث الأديب، والمادح اللبيب، والشاعر الأريب، سيدي محمد بن المختار العلمي الشفشاوني، الذي عاش في مدينة طنجة إلى أن توفي بها سنة 2019.

## تصبوع نوبة رمر الماية

#### 1. مفهوم الصَّبع في موسيقر الآلة[1].

الطبع في اللغة: هو الخلق، المثال، أو الصيغة، قال الأزهري: "ويجمع طَبْعُ الإِنسان طِباعاً وهو ما طُبِعَ عليه من طِباع الإِنسان في مأكلِه ومَشْرَبه وسُهولةِ أخلاقِه وحُزونَتِها وعُسْرِها ويُسْرِها وشدّتِه ورَخاوَتِه وبُخْلِه وسَخائه. يقال اضْرِبْه على طَبْعِ هذا، وعلى غِرارِه، وصيغَتِه، وهَدْيَتِه، أي على قَدرِه. وطَبَعَهُ اللهُ على الأَمرِ، يَطْبَعُهُ طَبْعاً، فَطَرَه" أي أَعلى قَدرِه.

إن مفهوم الطبع يختلف عن مفهوم المقام في الشرق وعن مفهوم السلم في الغرب. ووعيا منه بصعوبة فهم وتفسير الطبع، نبَّهَ الباحث شوتان [3] إلى أنه لا يجب مقارنة الطبوع المغاربية والمقامات الشرقية بشكل صارم، ورسم ثابت، كما هو الحال بالنسبة للسلم الغربي.

وبالنسبة للعالم المحقق جاك شابي [4] فإن الطبع في نظره هو منظومة مركبة ترتكز على سلم معين ومجموعة من الضوابط والقواعد التي تميزه وتعطيه خصوصياته، وتمكن من التعرف عليه بسهولة رغم كل ما يمكن أن يطرأ عليه من إضافات، وتغييرات، وتلوينات، ناتجة عن الارتجال.

ومجمل القول إن الطبع أو المقام يحتوي على: رسم لحني معين، وصيغ معروفة مسبقا، وسجل صوتي أو آلاتي محدد، وزخارف مميّزة، وطرق خاصة في الأداء والأسلوب والنبرة.

وفي موضوع مقارنة السلم بالمقام يقول الباحث العربي الوزاني: "غير أن هناك من يقول إن السلم هو المقام، والمقام هو السلم، مع أن الفرق بينهما ظاهر وملحوظ، ونَعم السلم في نظري هي كالحروف الهجائية بالنسبة للكلام، وأن المقام هو الجملة المركبة من تلك الحروف، يعرفها السامع بمجرد النطق بها" وأضيف إلى ما قاله هذا الباحث الفذ في هذا التحليل الدقيق أنه كما يمكن استخراج عدة كلمات من نفس الحروف، يمكن استنباط عدة طبوع من نفس الرموز (النوطات).

<sup>1-</sup> راجع في هذا الموضوع مقالة محمود قطاط: "نظرية تكوين السلالم الموسيقية والنظام الموسيقي العربي"، في مجلة البحث الموسيقي من إصدار المجمع العربي للموسيقى، المجلد الثاني – العدد الأول، خريف 2002 – شتاء 2003، ص. 9-5. ومقالة يونس الشامي: "طبوع الموسيقى الأندلسية-المغربية"، مقاربة تحليلية، نفس العدد، ص. 77-103. وكذلك البحث الذي قام به الأستاذ أمين الشعشوع في كتابه الموسوم بـ: القواعد النظرية للموسيقى الأندلسية المغربية، الآلة، مطبعة الخليج العربي، تطوان، 2019.

<sup>2-</sup> تهذيب اللغة، الأزهري، 110/2.

<sup>3-</sup> Chottin, Alexis: *Tableau de la musique marocaine*. Ed. Paul Geuthner, Paris, 1938, p. 123.

<sup>4-</sup> Jacques Chailley: La musique et le signe, Coll. Les introuvables, Ed. D'aujourd'hui, Paris, 1967, p. 5.

<sup>5-</sup> مقالة في كتاب المؤتمر الثاني للموسيقي العربية، إخراج وتنسيق ذ. إدريس الشرادي، وزارة الثقافة المغربية، 1969، ص.126.

ومن اللافت أن مصطلح الطبع المستعمل في الغرب الإسلامي، ومصطلح المقام المستعمل في الشرق الإسلامي، لم ينتشر استعمالهما ويكتسبا مفهومهما الحالي إلا ابتداء من القرن الرابع عشر الميلادي[1]. وقبل الشروع في تحليل الطُّبوع المكوِّنة لنوبة رمل الماية، فلا بأس من شرح العناصر المكونة والمميزة لبناء الطبع، ولعل من أهمها:

- سلم الطبع: يتكون من درجات موسيقية دياتونية فيثاغورية<sup>[2]</sup>، ومن خلايا ثلاثية، أو رباعية، أو خماسية، ولا تتجاوز مساحته الصوتية ديوانين. أما الأبعاد الفاصلة بين الدرجات فهي من قبيل البعد الطنيني، أونصف البعد الطنيني، أوالبعد الطنيني ونصفه.



- المُحَطُّ [3]: هو الدرجة الأساسية التي يرتكز عليها السلم أي قرار سلم الطبع.
- الغَمَّازُ: هو درجة أو درجتان مهيمنة تنطلق منها الألحان وتدور وترجع إليها أحيانا، وتكوِّن محطة ثانوية لبعض الجمل الموسيقية، وموضع تواصل بين الخلايا، وقنطرة للعبور للطبوع المجاورة، أحيانا أخرى. وللتأكيد على أهميتها يتم تمديد أصواتها وتطابقها مع النبرات القوية في الميزان.
- المساحة الصوتية: هي مسافة السلم الممتدة من الأصوات الغليظة إلى الأصوات الحادة، والتي تحدد مجرى الألحان في حركة تصاعدية أو تنازلية، وتتغير من طبع لآخر. ويمكننا إضافة مفهوم الطبقة الصوتية وهي داخل المساحة الصوتية درجات السلم التي تتمحور عليها وتنحصر في دائرتها جل الألحان، ولوحدها قد تكون كافية لتفرِّق بين طبعين يرتكزان على نفس البنية الموسيقية. ونُنبِّه إلى أن الطبقة الصوتية في الموسيقات التقليدية عموما لا تقاس على الشوكة الرنانة [4] أي الديابازون "[5]، بل تصعد وتنزل حسب أصوات المنشدين أو الآلات الموسيقية [6].
- الانتقالات: هي أبعاد ثلاثية أو رباعية تلعب دورا هاما في التنقل بين محطات الطبع، وتخلق جوا خاصا به، وتكسر الرتابة الناجمة عن كثرة استعمال الدرجات المتتالية.
- العوارض: هي علامات تحويل ترفع أو تخفض الأصوات الموسيقية، وتختلف بين الصعود والنزول، وتقتصر في مجملها على الدرجات التالية: "مي" طبيعية تتحول إلى "مي منخفضة" أي "مي بيمول"، و"فا" طبيعية" تتحول إلى "فا مرتفعة" أو "فا دييز"، و"سي طبيعية"

<sup>1-</sup> Mahmoud Guettat : La musique arabo-andalouse, l'empreinte du Maghreb. Ed. El-Ouns & Ed. Fleurs Sociales, Paris, Montréal, 2000, p. 133.

<sup>2-</sup> يعتمد هذا النظام تسلسل الخامسات مع تقسيم البعد إلى بقية (ليمة)، ونصف طنين (أبوتوم).

<sup>3-</sup> ورد هذا المصطلح في نسخة الفقيه داود التي حققها الأستاذ مالك بنونة، وأصدرتها أكاديمية المملكة المغربية سنة 1999. وعند الممارسين يستعمل هذا اللفظ للدلالة على موضع الأصابع على زند العود.

<sup>4-</sup> يصطلح كذلك عليها: معيار النغم.

<sup>5-</sup> يقاس حاليا على درجة "لا" في الأوكتاف الثالثة ب: 440 هيرتز.

<sup>6-</sup> واليوم بسبب الآلات الدخيلة أصبحت الآلة في أغلب الأجواق خاضعة للدوزنة "العالمية". وفي حديث مع الباحث الفرنسي مارك لوبويت سنة 1975، صرح فريد زمانه المنشد المرموق محمد الخصاصي أنه لا يرتاح لهذه الدوزنة، وأن صوته أصبح غير قادر على التعبير كما كان عليه من قبل تحديدها وفرضها ممن تلقوا تعليمهم في المعاهد الموسيقية العصرية.

تتحول إلى "سي منخفضة" أو "سي بيمول"، ونادرا ما تتحول "دو طبيعية" إلى "دو دييز".



- الصيغ الختامية: هي جمل موسيقية قصيرة متكررة تؤدى بتوزين معين، وتبرز بوتيرة أكبر في الجمل الختامية، خصوصا عند قُفل الصنعة. وتبنى هذه الصيغ على نسيج متشابه، وتكتسي طابعا خاصا، وتمثل مفاتيح التعرف على الطبع كما لو أنها توقيعات أو بصمات تميزه. وتتكرر هذه الصيغ اللحنية في العديد من صنعات نفس الميزان وكأنها خيط رابط بينها. وهذا ما سنتعرض له عند دراسة كل طبع من الطبوع المؤلفة لنوبة رمل الماية.
- الأبعاد الميكروتونية<sup>[1]</sup>: يتكون البعد الدياتوني وهو المسافة المحددة بين درجتين موسيقيتين من 9 كومات<sup>[2]</sup>. وفي النظام الميكروتوني تكون هذه المسافات متحركات، أي قابلة للزيادة أو النقصان لكن بدرجات متفاوتة لا تتعدى بضع كومات. وبهذا التغيير البسيط، يكتسب الطبع لونا مميزا، وطعما خاصا، وتأثيرا مخالفا.

فبالنسبة لـ: الدرجة الثالثة من السلم، أي الصيكة أو "مي طبيعية"، والدرجة السابعة، أي انقلاب الصيكة أو "سي طبيعية"، والدرجة الرابعة المرتفعة، أي الحجاز أو "فا دييز"، فهي كلها تنخفض بأعداد متفاوتة، حسب متطلبات الجمل اللحنية لكل طبع، وحسب نفسية ومزاج المؤدي، وحسب خصوصيات الآلة المستعملة. في حين أنها ترتفع قليلا في الصيكة المنخفضة أو "مي بيمول". ومن تداعيات عدم احترام هذه التفاصيل الدقيقة المركبة – التي لا يُلمُّ ولا يحسُّ بها إلا الفنان المتمرس العارف – إفساد النغمات، والإخلال بتأثيرها، والعبث بمنظومة طبوعها. وهذا ما نعيبه على استعمال الآلات الغربية ذات الأصوات القارة، وعلى رأسها آلة البيان، التي تعتمد السلم الغربي المعدَّل. وكما سبق أن ذكرنا في معرض الحديث عن الطبقة الصوتية فإن هذه التفاصيل لوحدها يمكنها أن تفرق بين طبعين – أو أكثر – يرتكزان على نفس السلم الموسيقي.

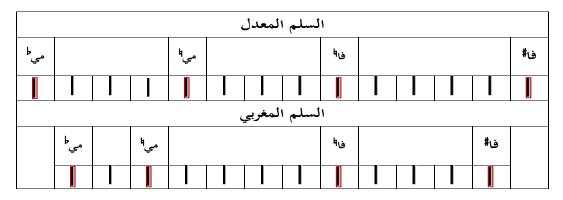
وفيما يلي أُقدِّم نموذجا تطبيقيا لما أذهب إليه: إن المسافة المكونة من تون ونصفه - أي الثانية المرتفعة أو الزائدة المميزة لمقام الحجاز الكبير نزولا - تمتد على مسافة أكبر في السلم المعدل الغربي، مقارنة مع السلم المغربي - في موسيقى الآلة - الذي يستعمل "مي بيبول" مرتفعة ببضع كومات.

وهذا رسم بياني يشرح هذه الظاهرة حيث يرى في الأعلى ثانية مرتفعة من السلم المعدل (آلة البيان نموذجا)، وفي الأسفل ثانية مرتفعة مثلما تظهر في طبع الحجاز الكبير المغربي (آلة العود نموذجا)[3].

<sup>1-</sup> يجب عدم الخلط بين هذه الأبعاد الجد الصغيرة ومفهوم ربع الصوت، أو ثلاثة أرباعه، كما هو معمول به في الموسيقي الشرقية.

<sup>2- &</sup>quot;كُومَا": تعادل ست ذبذبات في الثانية.

<sup>3-</sup> أعتبر هذا المثل نموذجيا وديداكتيكيا بالنسبة لمؤيدي ومناصري ومشجعي استعمال آلة البيان في موسيقي الآلة، وأدعوهم أن يعزفوا هذه المسافة على آلة البيان الكهربائي -حتى لا يدخل عامل الدوزنة في الحسبان- ثم ينصتوا بتمعن إلى صوت منشد ترعرع في كنف الزوايا المغربية، أو عازف متمكن من آلته، وسيجدون الكهربائي -حتى لا يدخل عامل الدوزنة في الطبوع المغربية بأي حال من الأحوال. ويمكن للقارئ الرجوع إلى شهادة ذ. التمسماني التي أدلى بها للقناة المغربية الفانية خلال تكريمه في مهرجان الموسيقي الأندلسية بفاس سنة 1998. ومن بين ما صرح به أن آلة البيانو ليست من الآلات الضرورية في جوق الآلة، وأنه من الصعب عزف طبع الحجاز الكبير عليها، ولكي يقترب من نغمته يجب على العازف - العارف بخبايا الطبوع - التحايل على أبعاده باستخدام ذكي لليدين اليمني واليسرى. إننا ما زلنا نعاني من مخلفات التأثيرات الغربية التي جعلتنا ننظر إلى آلة البيان، وكأنها المنقذ من الضَّلال، وإلى آلة الرَّباب، وكأنها عنوان التخلف والجمود. وقد آن الأوان لنستفيق وندقق في حقائق الأمور، ونترك جانبا التقليد الأعمى. وأما استعمال البيان من طرف جيل "المعلمين"، فقد نجد له أكثر من تبرير، قد لا يتسع المجال للدخول في تفاصيله هنا.



وفي نفس السياق نستفيد من المناقشة التي حصلت بين المعلَّم عمر الجعيدي والباحث الكسيس شوتان حين كتابته الصولفائية لميزان بسيط العشاق سنة 1931. ويسوق شوتان أنه حينما كان يعزف درجة السي على آلة البيانو كانت لا ترتاح إليها أذن الجعيدي لأن الدرجة التي يبحث عليها توجد فيما بين السي بيكار والسي بيمول. وفي عدم وجود حل للخروج من هذه الإشكالية فضل الجعيدي اختيار درجة السي بيمول على السي بيكار [1].

من خلال هذه التفاصيل والجزئيات الدقيقة يتبين لنا مدى صعوبة تصوير الطبع، أي عزفه على غير درجته الأصلية في موسيقى الآلة. وتصوير الطبع على درجات مختلفة لم يشق طريقه إلى موسيقى الآلة ربما للعوامل التي أتينا على ذكرها، أو لأن الآلة الأساسية المعتمدة قديما، وهي "العود الرمل"، ترتكز على ديوان واحد كما شرح تفاصيله العالم البوعصامي [2].

- البعد النفسي: إن عملية إبراز الطبع تتطلب من المؤدي أن يكون متمكنا من فنه، وضابطا قواعده، وملما بمنظومة الطبوع، ومتمكنا من العزف، ومتقنا للأداء. هذه الخصوصيات ضرورية لإدخال المستمع في الأجواء الروحانية والبسيكوفيزيولوجية المنبثقة عن الطبع.

ويجرنا الحديث هنا إلى مفهوم "شجرة الطبوع"، التي تتوزع فيها الطبوع حسب العناصر الأربعة، والأخلاط الأربعة، والفصول الأربعة، ومختلف أوقات الليل والنهار، لاعتبارات نفسية، وروحية، وفلكية، وكونية. وكل الطبوع تتميز بشخصية مستقلة، وببصمة خاصة، مهما تقاربت أو تطابقت سلالمها. وهذا من الأشياء التي غفل عنها مؤتمر فاس لـ: 1969 [3].

وبعد هذه الشروحات أتقدم بمحاولة للتعريف بالطبع:

الطبع فن أساسه سلم موسيقي طبيعي دياتوني تتخلله أبعاد ميكروتونية، مساحته الصوتية محددة، وبنيته اللحنية معقدة، وطُرق العمل به مدققة، وعناصره تتكون من: درجة ارتكاز يركن إليها (المُحَطُّ)، وصوت – أو أكثر من صوت – مهيمن تدور عليه الألحان (الغَمَّازُ)، وخلايا على شكل أجناس، وصيغ لحنية متكررة ومتميزة في القفلات، وهدفه تحريك مشاعر مختلفات في نفوس متجليات.

<sup>1-</sup> Alexis Chottin : Corpus de Musique Marocaine, Fascicule 1, Nouba de Ochchâk, Réedition Librairie Livre Service, Rabat 1987, p. 26.

<sup>2-</sup> وكما أدركته من خلال ممارستي لهذه الآلة (عود الرمل) التي استُبدلت في المغرب بالعود الشرقي، ذي الصنع المصري-السوري، وذلك منذ ثلاثينيات القرن الماضي. وبفضل الفنان الإسباني كارلوس بانياكوا، أعادت جمعية "روافد موسيقية" صنع العود الرمل بمدينة طنجة سنة 2009، وأعادت له البهاء الذي كان يميزه. 3 تبقى المدرجات، أو سلالم الطبوع، التي انبثقت عن مؤتمر فاس (1969) جد فقيرة، لا ترقى إلى مستوى فهم ما يكتنزه الطبع من أبعاد، وتعقيدات، وتفاصيل، وجزئيات، ودلالات، وتداعيات. مهما يكن، فإذا لجأنا إليها وجب علينا أن نكون واعين بمحدودية المعلومات التي يمكننا الاستفادة منها.

وكان أول من ألف أرجوزة تجمع بين أسماء الطبوع وعناصرها وخصائصها، هو قاضي فاس الفقيه العالم عبد الواحد الونشريسي (ت. 1549م)، وهذا نص منظومته[1]:

#### من بحر الطويل

طَبَائِــعُ مَــا فِي عَالَم الكَوْنِ أَرْبَعٌ فَأَوَّلُهَا السَّــوْدَاءُ وَالْأَرْضُ طَبْعُهَا وَبَلْغَمُ طَبْعِ المَاءِ رَطْبٌ وَبَارِدٌ وَصَفْرَاءُ طَبْعِ النَّـارِ يُحْــرِقُ حَرُّهَا فَنَغْمَةُ صَوْتِ الذَّيْلِ ثُمَّ فُرُوعُهُ عِـرَاقٌ وَرَمْلُ الذَّيْـلِ فَاصْغَ لِلَحْنِهِ وَلِلْبَلْغَمِ الزَّيْدَانُ مِنْهُ اصْبِهَانُـهُ وَعُشَّاقُهُ قَدْ فَاقَ وَاخْتَصَّ بِالغِنَا وَمَايَةُ خُسْنِ حَرَّكَتْ لِذَوِي الدِّمَا وَصَفْرَاءُ لِلْمَزْمُومِ فَانْشُبْ وَفَرْعَهُ وَزِدْ لَــهُ مِنْ طَبْـع غَرِيـبٍ مُحَرَّرٍ

فَفِي مِثْلِهَا أُضْرُبْ لِلطُّبُوعِ مُجَمِّلاً وَبِالبَرْدِ ثُمَّ النُّبْسِ قَدْ خَصَّهَا المَلا وَطَبْعُ الهَوَى وَالحَرِّ لِلدَّم قَدْ تَلاَ لِمَا فِيهِ مِنْ يُبْسٍ بِتَدْبِيرِ ذِي العُلاَ تُحَرِّكُ لِلسَّوْدَاءِ خُلْهَا مُرَتَّلاً وَرَصْدٌ لَهُ فَارْصُدْهُ إِنْ كُنْتَ ذَا اعْتِلاَ حِجَازٌ خُصَارٌ زَوْرَكَنْدٌ كَمَا انْجَلاَ فَهُنَّ فُرُوعٌ خَمْسَة يَعْدُ بِالوَلا بِرَصْدٍ وَرَمْلٍ وَالحُسَيْنِ الَّذِي انْجَلا غَرِيبُ الحُسَيْنِ لِلطُّبُوعِ مُكَمِّلاً وَأَصْلِ بِلاَ فَرْعِ فَلاَ تَكُ مُهْمِلاً

يصل عدد الطبوع عند الونشريسي إلى 17 طبعا، وهي حسب الترتيب الوارد في القصيدة: الذيل، وعراق، ورمل الذيل، ورصد الذيل، والزيدان، والاصبهان، والحجاز، والحصار، والزوركند، والعشاق، والماية، والرصد، ورمل الماية، والحسين، والمزموم، وغريبة الحسين، والغريبة المحررة.

وتصبح 19 طبعا إذا عددنا صنفي الحجاز: الحجاز الكبير والحجاز المشرقي، وصنفي العراق: عراق العجم وعراق العرب. ولكن كما سيأتي فإن محمد بن على الوجدي عدَّ طبع عراق العجم من الطبوع التي لم يذكرها الونشريسي. وفي هذه الحالة يُمكّننا أن نجزم أن عُدد الطبوع في عهد الونشريسي كان إما 17 أو 18.

وكما ذكرنا أعلاه فقد ذيل هذه المنظومة الأديب محمد بن على الوجدي، الملقب بالغماد، بأربعة أبيات من نفس بحر الطويل ذاكرا فيها ستة طبوع لم ترد عند الونشريسي، وهي:

وَزِدْ طَبْعَ الْإِسْتِهْلالِ وَالمَشْرِقِي مَعا وَطَبْعَ عِرَاقِ العُجْمِ لِلذَّيْلِ فَانْجَلَى وَلاَتَنْسَ فِي أُنْسِ الصَّبَاحِ مُجَنَّبًا وَحَمْدَانُ لِلْمَوْمُومِ لَا تَكُ مُهْمِلاً كَذَلِكَ انْقِلاَبُ الرَّمْلِ مِنْ طَبْعِ مَايَة يُهَيِّجُ أَشْوَاقَ التَّصَاحُبِ فِي المَلاَ وَصَـــلِّ وَسَلِّمْ فِي ابْتِدَائِكَ أَوَّلاً وَخَتْمًا عَلَى مَنْ لِلْخَلائِقِ أُرْسِلاً

إن الطبوع الستة الغير الواردة عند الونشريسي هي: الاستهلال، والمشرقي الصغير، وعراق العجم، ومجنب الذيل، وحمدان، وانقلاب الرمل. أما الأصول المذكورة وهي: الذيل، والمزموم، والماية، فقد وردت عند الونشريسي وساقها الوجدي حتى يُرجع كل فرع إلى أصله.

<sup>1-</sup> كناش، الرقيواق، ص. 8. وفي بعض المصادر تنسب خطأ هذه الأرجوزة للسان الدين بن الخطيب.

ونستنتج أن المقصود بالمشرقي هو: "المشرقي الصغير"، لأن هذا الطبع - كما سيرد عند الحايك[1] -هو فرع من الذيل، وهذا مما يتفق مع ما جاء في أبيات الوجدي.

ويقول الحايك (1800): "ولما كانت الطبوع أربعة وعشرون وطبع الصيكة جرت عادة زماننا يستعملون

ومن بعده سيرد طبع الصيكة - المذكور دون تصنيف عند الحايك - في أرجوزة أبي الربيع سليمان بن محمد الحوات (ت. 1822) ضمن 25 طبعا، ومن أبيات تلك الأرجوزة $^{ ilde{[3]}}$ :

عِرَاقُ عُجْم ثُمَّ عُرْبٍ فَاسْتَهِلْ حَرَّرَهَا حِجَازُ شَرْقٍ دُونَ مَيْنْ زَوْرَكَنْدٌ زَمَّ حِجَازًا كَابَرَهُ إِنْ جَنَّبَ المَشْرِقُ لِإصْبِهَانَ ثَمْ لِرَمْ لِهَا انْقِلاَّبُهُ الحُسَيْنُ تَمْ فَهَ ذِهِ الخَمْسَةُ وَالعِشْرُونَ جَمَعْتُهَا مِنْ حَيْثُ لاَ تَدْرُونَ

عُشَّاقُ ذَيْل رَمَلَتْ لِرَصْدِ ذَيْلْ مَايَةُ إِنْ صَكَّتْ غَـريبَةُ الحُسَيْنْ فَيَحْمَدُ الزَّيْدَانُ رَصْدًا حَاصَرَهُ

إن الطبوع الواردة في هذه الأرجوزة هي بالترتيب: العشاق، الذيل، رمل الذيل، رصد الذيل، عراق العجم، عراق العرب، الاستهلال، الماية، الصيكة، غريبة الحسين، الغريبة المحررة، الحجاز المشرقي، حمدان، الزيدان، الرصد، الحصار، الزوركند، المزموم، الحجاز الكبير، مجنب الذيل، المشرقي الصغير، الاصبهان، رمل الماية، انقلاب الماية، الحسين.

وهكذا ففي أوائل القرن التاسع عشر للميلاد يكون قد بلغ مجموع الطبوع 25 طبعا: 5 منها أصول، و20 منها فروع.

وفي 1969 ارتأت لجنة مؤتمر فاس أن تجعل من "المُشَرْقِي" طبعا من فروع المُزموم، رافعة بذلك عدد الطبوع إلى 26 طبعا.

إن إشكالية تصنيف الطبوع ما زالت موضع خلاف بين الباحثين إلى يومنا هذا. وقد يصعب الخوض فيها في غياب فهم شامل لكل طبع على حدة مع تحديد مواصفاته، ودرجاته، وارتكازاته، وطريقة العمل به. وسنلمس هذا جليا عند تحديد طبوع صنعات نوبة رمل الماية الغزلية وقريناتها المديحية حسب ما ورد في النسخ العديدة لكناش الحايك. وقد لا يتسع المجال هنا لطرح النظريات المختلفة حول الطبوع والطباع.

<sup>1-</sup> كناش الحايك، نسخة الرقيواق، ص. 100.

<sup>2-</sup> كناش الحايك ، نسخة الرقيواق، ص.8.

<sup>3-</sup> أحمد العراقي: "كشف القناع عن وجه تأثير الطبوع في الطباع"، تحقيق، مطبعة أنفو-برانت، فاس، 2005. ص. 157.

جدول الطبوع حسب مقتضيات مؤتمر فاس له: 1969

	5		4		3		2		1	
ري	الغريبة المحررة	صول	المْزْمُومْ	دو	الماية	ري	الزَّيْدَانْ	دو	الذِّيلْ	الأصول
		دو	غريبة الحسين	دو	انقلاب الرمل	ري	الحجاز الكبير	دو	رصد الذيل	
		ري	المشرقي	ري	رمل الماية	ري	الحجاز المشرقي	دو	الاستهلال	
		فا	حمدان	ري	الرصد	ري	الحصار	ري	رمل الذيل	
				مي	الصيكة	ري	الزوركند	ري	المشرقي الصغير	الفروع
				Ŋ	الحسين	ري	الاصبهان	مي	عراق العرب	
						صول	العشاق	صول	عراق العجم	
								صول	مجنب الذيل	
	0		3		5		6		7	عدد الفروع
			نار		هواء		ماء		أرض (أو تراب)	العناصر
			صيف		ربيع		شتاء		خريف	الفصول
			صفراء		دم		بلغم		سوداء	الأخلاط
			أصفر		أحمر		أبيض		أسود	الألوان
			حار حارق ويابس		حار ورطب		رطب وبارد		بارد ويابس	الخصائص أو الطّباع
		صول	رمل (4)	ري	ماية (3)	Ŋ	حسين (2)	دو	ذيل (1)	عود الرمل (ذَحْمَرْ)

### توزيع الطبوع على النوبات الاحدى عشر

	عدد الطبوع	الطبع	النوبة	
		رمل الماية		
	4	الحسين		1
شجرة الطبوع	4	انقلاب الرمل	رمل الماية	. 1
العربي السيار 1961		حمدان		
	2	الاصبهان	الاصبهان	2
<b>3</b>		الزوركند	الا طبيها ت	
	1	الماية	الماية	.3
النيزال المرابع	1	رصد الذيل	رصد الذيل	.4
	2	الاستهلال	الاستهلال	.5
A LIVE		عراق العرب	رد سهرن	
الرعد الراديد المراديد المرادي		الرصد		
الم المسالمة على ا	4	الحصار	الرصد	.6
ر ما در		الزيدان	, ,	
W. N. S. C.		المزموم		
المرابع المنابع المناب		غريبة الحسين	غريبة	7
	3	الغريبة المحررة	عريبه الحسين	• /
		الصيكة		
المرابط المرابط في الم		الحجاز الكبير	.1 11	Q
( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( ) ( )	3	مجنب الذيل	الحجاز الكبير	.0
و المجتم الما كول الموسفي المنظمة والمراسة ومروع عدالسفة عشري		المشرقي الصغير		
المراورووي الرار الرار المرار	2	الحجاز المشرقي	<i>J</i> .	
			المشرقي	
	1	عراق العجم	عراق العجم	.10
	3	العشاق		
	,	رمل الذيل	العشاق	.11
		الذيل		

#### ع. كصبع رما الماية:

إن الطبوع المكونة لنوبة رمل الماية هي كما ذكرها الحايك: الحسين، ورمل الماية، وانقلاب الرمل، وحمدان. وفضلت البدء من رمل الماية - عوض الحسين<sup>[1]</sup> - نظرا لتسمية النوبة باسمه، واعتبارا للمكانة الريادية التي يتمتع بها هذا الطبع حاليا.

ويقول الحايك إن مستخرج طبع رمل الماية هو جابر ابن مهراس الفارسي، أو ربيب الماية، كونه فرع من الماية.

وكما هو الأمر بالنسبة للحسين فقد ورد ذكر هذا الإسم عند لسان الدين ابن الخطيب<sup>[2]</sup>، ورمل الماية تُحيلنا على كلمتين هما: "رَمْلْ"<sup>[3]</sup>، وهو الوتر الرابع – للعود الرمل – الذي يُدوزن حاليا على درجة "صول"؛ و: "المَاية"، وهو الوتر الثالث الذي يُدوزن على درجة "ري". وللتذكير فإن الماية هي أصل في شجرة الطبوع، وحاليا يعزف طبع رمل الماية على الدرجة الثانية من السلم العالمي "ري". وربما كانت تعزف هذه النوبة على درجة الرَّمَلْ "صول" عوض الماية "ري".

ونقرأ في النسخة الداودية: "وبعده [الحسين] رمل الماية، والجامع بينهما الأدوار والمحط... فإنه لا فرق بينهما على وجه التحقيق، ومن فرّق في ترتيب غنائهما فهو جاهل بمعرفة هذا الفن حقيقة، ولا شعور له بذلك أصلا، لأن محطهما واحد، ونغمهما متحدة، وربما تجد بعض الناس يفرقون بينهما، ويزعمون أنهم على صواب" [4].

أما مجموع أحضري فيضيف: أنه [رمل الماية] طبع مفرح، ألحانه تميل القلوب، وأنغامه تفرج الكروب، يهيم به كل نشوان ويسكن عند سماعه كل حيران، استنبطه مستخرجه من رمل أصله... ونغمة هذا الطبع حلوة حادة منشرحة "أداق.

وتتمتع الطبوع التي تفرعت عن الماية، وهي: رمل الماية، والحسين، وانقلاب الرمل، بنفس الخصائص نظرا لانتمائها إلى أصل واحد في شجرة الطبوع. ومن بين هذه الخصائص: عنصر الهواء، ومزاج الدم، واللون الأحمر، والطقس الحار والرطب، وفصل الربيع كما ورد في الجدول أعلاه.

ومثله مثل كل الطبوع، فقد كان لطبع رمل الماية وقت محدد يؤدى فيه وهو أول النهار حسب الرواية، لكن بعدما استبدلت أشعار ألحانه، أصبحت نوبته تعرف رواجا كبيرا في أوساط الآليين وحتى المادحين ولم يعد لهذا الطبع وقت محدد يلتزم به. وعلى هذا الأساس صارت نوبته تؤدى في جميع الأوقات وأغلب

<sup>1-</sup> يقول بتُونة "إن النوبة التي تبتدئ بها نسخة الرقيواق هي نوبة الحسين، وليس نوبة رمل الماية"، في: كناش...، تحقيق، المصدر السابق، ص. 19، الهامش 20، وص. 61.

<sup>2-</sup> لسان الدين بن الخطبب: نفاضة الجراب في علالة الاغتراب، ج. 3، تحقيق السعدية فاغية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1989، ص. 242. لكن بعض الباحثين يشككون في صحة ما جاء في زجلية وردت في هذا الكتاب في موضوع الطبوع، ويرجعون تلك الإضافات جملة وتفصيلا إلى اجتهادات النساخ.

<sup>3-</sup> كلمة "رَمَلْ" تدل كذلك على أحد البحور الخليلية الستة عشر، ويبنى على تفعيلة متكررة هي "فاعلاتُن". وحسب معجم الموسيقى العربية فالرمل من أجناس الغناء، وأحد المقامات، والثالث من الايقاعات العربية وهو الذي إيقاعه نقرة ثقيلة ثم اثنتان خفيفتان. حسين علي محفوظ، وزارة الثقافة والإرشاد، بغداد، 1964، ص. 78.

<sup>4-</sup> كناش...، تحقيق بنونة...، المصدر السابق، ص. 306. [إذا كان الأمر بهذه الحدة فلماذا أفردت هذه النسخة نوبة كاملة لطبع الحسين، وأخرى لطبع رمل الماية؟ وإذا كانا يرتكزان على نفس المحط (القرار)، سيصبح سلم طبع الحسين غير ذلك الذي أقره مؤتمر فاس على درجة الحسين "لا"!] 5- عباس الجراري: "أثر الأندلس على أروبا في مجال النغم والإيقاع"، منشورات مكتبة المعارف، الرباط، 1982، ص. 78.

المناسبات، ولها حضور في أغلب الزوايا والبيوتات. وجرت العادة عند أرباب العمل الافتتاح بأنغام نوبة رمل الماية وأشعارها المديحية العذبة في جل المحافل، مما أدى إلى إهمال نصوصها الأصلية.

ومما يستعمل في إنشاد الطبع من بحر الطويل  $^{[1]}$ :

أَلاَ غَنَّنِي يَا مُنْشِدِي رَمْلَ مَايَةٍ وَأَطْرِبْ عُقُولَ الجَالِسِينَ ذَوِي الفَصْلِ وَلَا غَنَّنِي يَا مُنْشِدِي رَمْلَ مَايَةٍ فَي الفَصْلِ وَدَعْ عَنْكَ شُرْبَ الرَّاحِ وَاصْغَ لِلَحْنِهِ فَنَعْمَتُهُ تَحْكِي السُّلَافَةَ فِي العَقْلِ

لكن مع الأسف ضاع لحن هذا الإنشاد، والمتداول حاليا هما بيتان من البسيط في طبع حمدان "فا"، وفي التدوين اخترت البيتين التاليين لأم هاني:

#### بسيط

إِنِّي مَشُوقٌ إِلَى أَرْضِ البَقِيعِ عَسَى أَرَى ضَرِيحَكَ قَبْلَ انْقِضَا أَجَلِي أَرَى ضَرِيحَكَ قَبْلَ انْقِضَا أَجَلِي أَكْرِمْ بِهَا بُقْعَةً لِلْمُصْطَفَى شَرُفَتْ عَلَى البِقَاعِ وَضَمَّتْ أَكْرَمَ الرُّسُلِ

وقبل طرح تصوري في موضوع طبع رمل الماية، سأبين فيما يلي نتائج اللجنة التي درست الطبوع في مؤتمر فاس السالف الذكر.

وفيما يلي سلم طبع رمل الماية كما ورد في كتاب المؤتمر الذي أعده الأستاذ الباحث إدريس الشرادي[2]:



يرتكز هذا السلم على مفهوم الثامنة أو الأوكتاف -كما هو متعارف عليه في النظرية الموسيقية الغربية - حيث يبتدئ من القرار على درجة: "ري"، ويصل صعودا إلى جواب القرار. وتدل الأسهم على درجات الارتكار، وهي: القرار، وجوابه، والدرجة المهيمية أو الغماز: "لا". وأخيرا تدلنا علامة الخفض على استخدام "سي بيمول"، عوض "سي طبيعية"، نزولا.

ومن خلاصات المؤتمر مقابلة طبع رمل الماية بطبع الحسين في باقي البلدان المغاربية، وبالبياتي في المشرق<sup>[3]</sup>، أما مؤتمر القاهرة (1932) فكان قد قارنه بمقام عشيران<sup>[4]</sup>. وعلى ضوء خصوصيات، وارتكازات، وطريقة العمل، والجو الذي يخلقه طبع رمل الماية، فإني أتحفظ من هذه المقاربات والمقارنات.

وبالنسبة للطبوع المدمجة في النوبة: الحسين، وانقلاب الرمل، وحمدان، سأقدم لاحقا لائحة الصنعات التي تنتمي إليها مباشرة بعد التعريف بها، وكل صنعة غير واردة في هذه الجداول فهي تعد من طبع رمل الماية حسب المفهوم الحالي للطبوع.

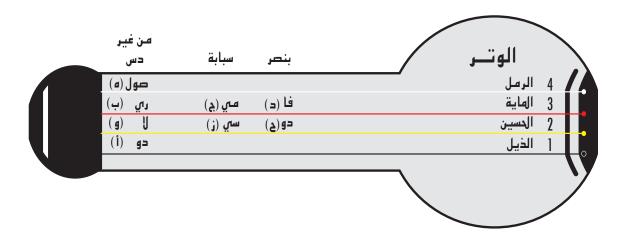
<sup>1-</sup> عبد العزيز ابن عبد الجليل: "الموسيقي الأندلسية المغربية"، فنون الأداء، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1988، ص، 123.

<sup>2-</sup> إدريس الشرادي: المؤتمر الثاني للموسيقي العربية، وزارة الثقافة المغربية، الرباط، 1969، ص. 154 و156.

<sup>3-</sup> المصدر السابق، ص. 180.

<sup>4-</sup> عبد العزيز ابن عبد الجليل: "معجم مصطلحات الموسيقي الأندلسية المغربية"، منشورات معهد الدراسات والأبحاث للتعريب، الرباط 1992، ص. 28.

وتبعا لما ذكر، واستيعابا للمفاهيم التي سأتقدم بها في شرح نظرية الطبوع، فلا بأس أن أوجز فيما يلي نظرية العالم المكناسي محمد البوعصامي التي جاء بها في كتابه الموسوم بـ: "إيقاد الشموع للذة المسموع بنغمات الطبوع" أن في القرن السابع عشر. لقد بني البوعصامي نظريته على النغمات الثمان التي عليها مدار الغناء والألحان، وقابل كل نغمة بحرف من الحروف الأبجدية، كما سيأتي بيانه في الرسم أسفله. ومن هذا المنطلق شرح طريقة شد ودوزنة الأوتار على عود الرَّمَل، ورمّز إليها بهذه الحروف: ذَحْمَرْ: ذَ، حْ، مَ، رْ، أي: ذَيْلْ، حْسِينْ، مَايَة، رَمَلْ، وهو ترتيب من الأسفل إلى الأعلى أي بدء من الوتر الغليظ أو الشيخ، حسب النظام التالي [2]:



وبهذه الطريقة الدقيقة نرى كيف قابل كل وتر باسم مستوحى من منظومة الطبوع. وبصنيعه هذا اجتنب استعمال المصطلحات الشرقية<sup>[3]</sup>، التي تحيلنا على مقامات، ورموز، وأسماء، وأماكن، ودرجات، تبعدنا كل البعد عن مفاهيم الطبوع المغربية<sup>[4]</sup>.

وفي خطوتي هذه سأحتفظ بالتسمية اللاتينية لدرجات السلم، لذيوعها بين متعلمي مادة الصولفيج. وفي نظريته، أعطى البوعصامي لكل درجة موسيقية للسلم اسما ينطلق من الحروف الأبجدية كما يظهر في الجدول التالي:

<sup>1-</sup> محمد البوعصامي: "إيقاد الشموع"، المصدر السابق. وقال الأديب محمد بن الطيب العلمي عن أستاذه البوعصامي: "وأتى في الموسيقى بكل خارق، وأنسى ذكر الموصلي ومخارق"، الأنيس المطرب فيمن لقيته من أدباء المغرب، طبعة حجرية، فاس 1897، ص. 161.

<sup>2-</sup> لمقاربة أوسع بين تسوية العود التقليدي في البلدان المغاربية، أنظر: آلة العود بين دقة العلم وأسرار الفن، محمود قطاط، منشورات وزارة الإعلام، سلطنة عمان، مسقط، 2006، ص. 155-158.

<sup>3-</sup> يقول التادلي: "إلا أن كتب الأقدمين في الموسيقي عارية عن اصطلاحه وقانونه اليوم بالمغرب لعام 1303هـ [1885م]، وقبله بكثير"، في أغاني السقا، تحقيق، المصدر السابق، ص. 56.

<sup>4-</sup> يقول ابن عبد الجليل: "وفي اعتقادي أن التخلي عن مصطلحات الحايك يشكل شرخا جديدا في جسم الثقافة النظرية للموسيقي الأندلسية"، في "" الموسيقي الأندلسية المغربية"، منشورات دراسات وحوار الحضارات، سلسلة المعرفة الأندلسية 4، الرباط، 2015، ص. 117.

الوضع	وتر العود الشرقي	التسمية الشرقية	الوضع	وتر عود الرمل <sup>[2]</sup>	التسمية المغربية	التسمية اللاتينية <sup>[1]</sup>	الترقيم	الحروف الأبجدية
بنصر	4	راست	مطلق الوتر	1	ذَيْلْ	دو	1	Í
مطلق الوتر	3	دوكاه	مطلق الوتر	3	مَايَة	ري	2	ب
سبابة	3	بوسليك	سبابة	3	صِيكَة	مي	3	ج
بنصر	3	جهاركاه	بنصر	3	حَمْدَانْ [3]	فا	4	د
مطلق الوتر	2	نوا	مطلق الوتر	4	رَمَلْ	صول	5	٥
سبابة	2	حسيني	مطلق الوتر	2	حْسِينْ	Ŋ	6	و
بنصر	2	نهفت	سبابة	2	انْقِلاَبْ الصِّيكَة <sup>[4]</sup>	سي	7	j
مطلق الوتر	1	كردان	بنصر	2	جواب الذّيلْ	دو	8	۲

حسب هذا النظام فإن الوترين الأول والرابع لعود الرمل لا يستعملان إلا نغمة واحدة من غير عَفْقٍ، وهما: الذيل (دو)، والرمل (صول).

وَسأُضيفُ أسفله بعض الأصوات التي لم ترد عند البوعصامي وهي ضرورية لاستكمال درجات سلالم الطبوع:

الوضع	وتر العود	التسمية الشرقية	الوضع	وتر عود	التسمية المغربية		التسمية اللاتينية
سبابة	الشرقي 3	الشرقية كردي	سبابة	الرمل 3	المعربية صيكة منخفضة	- مي	مي بيمول
بنصر أو خنصر	3	حجاز	بنصر	3	الحجاز	± فا <sup>+</sup>	فا دييز
الوسطى	2	عجم	سبابة	2	انقلاب صيكة منخفضة	سي -	سي بيمول

#### وفيما يلي العناصر المكونة لطبع رمل الماية:

- المْحَطَّ: هو درجة ارتكاز السلم، أو قراره، وفي طبع رمل الماية يوافق صوت الماية الذي يطابق مطلق الوتر الثالث في العود الرمل "ري<sup>5)</sup>، أو مطلق الوتر الثالث في العود الشرقي.

1- هي الحروف اللاتينية المتعارف عليها منذ أن وضعها الراهب البينيديكتي: كي دا ريتزو، 1033 – 992 Gui d'Arezzo: 992 ونذكر أن الدول الأنكلوساكسونية تستعمل الحروف الأبجدية على النحو التالي:

a	b	с	d	e	f	g	
И	سي	وع	ري	مي	فا	صول	

2- تذكير: في العود المغربي يبتدأ ترقيم الأوتار من الأسفل (الأصوات الغليظة) إلى الأعلى (الأصوات الحادة)، بعكس نظام العود الشرقي.

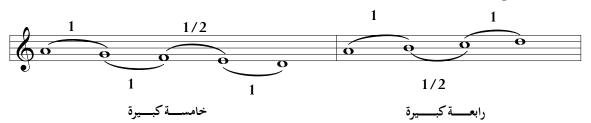
3- في كتابه الموسوم بـ: "كشف القناع عن آلات السماع"، سمى الغوثي بن محمد هذه الدرجة الرابعة بالمزموم، موفم للنشر، الجزائر 1995، ص. 193. 4- يقول محمد بن العربي الدلائي: "ويلحق به انقلاب الصيكة، وهو نوع مستنبط من نَقْطُ الصيكة في وتر الحسين، وليس بطبع"، فتح الأنوار فيما يعين

- يقول محمد بن العربي الله تي. " ويتحق به الفارب الصيحة، وهو نوع مستبط من لقط الصيحة في وتر الحسين، وليس بطبع ، فتح الا نوار فيما يقين على مدح النبي المختار، تحقيق محمد التهامي الحراق، منشورات وزارة الشؤون الإسلامية، الجزء الأول، الرباط، 2011، ص. 144. وفي كشف القناع، المذكور أعلاه، فقد سمى كاتبه هذه الدرجة السابعة بـ: سيكة حسين.

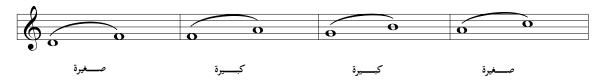
5- تدلنا هذه الأرقام على ترتيب النغمات داخل الديوانين اللذين سنعتمدهما في تحليل سلالم الطّبوع، انظر الجدول الآتي ذكره. وفي المغرب كان الأستاذ أحمد عيدون سباقا لفكرة ترقيم أصوات درجات السلم:

- Ahmed Aydoun : Musiques du Maroc. Ed. Eddif, Casablanca, 1992. p. 48.

- الغَمَّازْ: هو الدرجة المهيمنة في السلم، وفي طبع رمل الماية هو درجة الحُسين التي تطابق مطلق الوتر الثاني في العود الشرقي.
- المساحة الصوتية: بصفة عامة هي المسافة التي تغطي أصوات سلم الطبع، أو درجاته، وتنحصر في ديوانين. بالنسبة لسلم طبع رمل الماية فإن أصواته تنزل إلى قرار الرَّمَل "صول "، ونجد هذه الدرجة في الوتر الخامس للعود الشرقي، ولا وجود لها في عود الرمل، لكنها تدرك بأصوات بعض المنشدين، كما هو الحال في صنعة: "تَشَفَّعْ إلَى المَوْلَى"، من قدام رمل الماية. وتصعد أصوات السلم إلى درجة جواب حمدان "فا "!"، وخير مثال على ذلك هو صنعة: "هُوَ النّبِي المُعَظَّمْ"، من قدام رمل الماية كذلك. ونبحث على هذه الدرجة بوضع الخنصر على الوتر الأول في العود الشرقي. أما في عود الرمل فيمكن العثور عليها بعيدا في الوتر الثاني الحاد في مكان الالتقاء مع وجه العود. ونلفت النظر إلى أن ذراع عود الرمل أطول من نظيره الشرقي، ويصل إلى درجة السادسة عوض الخامسة عند نقطة التقائه مع وجه الآلة.
- العوارض: هي علامات الرفع والخفض التي توضع أمام الدرجات الموسيقية فتحول طبقتها، وفي موسيقى الآلة نوظف فقط العلامات التالية: الدييز ( $\sharp$  أو +)، والبيمول ( $\dagger$  أو -)، والبيكار  $\dagger$ . وبالنسبة لسلم طبع رمل الماية فإن درجة انقلاب الصيكة "سي "تخفض عند النزول لتصبح "سي بيمول  $\dagger$ " التي تضفي على الألحان إحساسا عاطفيا جميلا رقيقا شبيها بتأثير السلم الصغير في نفس المستمع.
- الأجناس الأساسية: يتكون سلم طبع رمل الماية من جنس خماسي نازل يمتد من: "لا9" إلى "ري $^{12}$ "، وهو جنس الماية، وجنس رباعي صاعد من: "لا9" إلى "ري $^{12}$ "، وهو جنس الحسين  $^{[1]}$ :

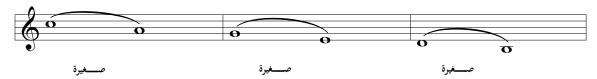


الأبعاد المتكررة: تلعب مسافات الثلاثيات دورا أساسيا في الانتقال بين الأجناس وهي، صعودا:



<sup>1-</sup> هذه فقط محاولة لوضع أسس نظرية موسيقية أندلسية – مغربية، ستظل رهينة بمؤتمر تشرف عليه وزارة الثقافة لتوحد الرؤى، وتخرج باستنتاجات وحلول توافقية بين الأخصائيين وأرباب العمل، كما سبق في مؤتمر فاس ل: 1969. وفي الحقيقة هذا نداء إلى الوزارة الوصية على الشأن الثقافي للنهوض بميدان الموسيقى التراثية ومنحها المكانة التي تستحق إن على المستوى التطبيقي أو النظري.

#### ونزولا:



- القفلات الأكثر استعمالا في طبع رمل الماية:

قفلات عامة في النوبة:



#### قفلات خاصة بميزان القدام:



- الجمل المتكررة عند النزول:



- اتجاه الألحان: تجدون أسفله ملخصا للاتجاه العام الذي تسلكه الألحان صعودا ونزولا:  $^{4}$ 

- درجات تدور عليها الألحان: في بعض الصنعات، من طبع رمل الماية، تدور الألحان على محور أساسي تجسده درجة معينة من درجات السلم. وكمثال على ذلك نسوق الصنعات التالية، وهي في ميزان البسيط: "يًا بَدِيعْ/ 5" تدور على "ري"، "أَلا صَلُّوا/ 6" تدور على "فا"، "يًا مَعْشَرَا الفُقْرَا/ 8" تدور على "لا"، وكلها تقفل على درجة ارتكاز الطبع، أي "ري".

نستخلص من كل هذه المعلومات أن بنية الطبع معقدة وتتطلب رصيدا معرفيا موسيقيا مهما، ودقة في العزف، وتركيزا في الأداء. وإذا قمنا بتحليل منهجي للأجزاء المختلفة للجمل اللحنية، ووصلنا إلى فهم مجراها، وطريقة تركيبها، وإذا دققنا كذلك في مرتكزات الطبع بخصوص كل صنعة، والمساحة الصوتية التي تستعمل صعودا ونزولا، فسوف يسهل علينا تصنيف الطبوع، وفهم طريقة العمل بها، وكيفية استخراج الألحان منها.

وللأسف نلاحظ، في واقعنا الحالي، أن كثرة استعمال الزخرفة (الزواق)، والإفراط في التقنيات قصد إبراز المهارات، تعد من الأسباب التي ألقت ضبابية على منظومة الطبوع، حتى أصبح من الصعب فرز الثابت من المتحرك.

تجدون في هذا الجدول ملخصا للعناصر التي يتكون منها سلم طبع رمل الماية[1]:

	v		:(	مل العايد		
q	_		صول	(g. (e):		
Φ	2		2		2	
<b>a</b>	ω		:04	F c. c.	ယ	
$\left  \begin{array}{c c} \phi & \frac{1}{2} \\ \end{array} \right $	4		رو	<del>ر</del> نو ن	4	_r
\$\bar{\bar{\bar{\bar{\bar{\bar{\bar{\bar	<b>5</b> 1		5.	(b) (c) (c) (c) (c) (c) (c) (c) (c) (c) (c	5	·C
	6	<del>\</del>	برگ	\$	6	(1)
خامسة كبيرة	ع وتية	$\overline{}$	6.	حمدان	7	U
\\\    \	& & E &	$\rightarrow$	صول	3	∞	o
	المس		~	حسين (غماز)	9	(0
	10	<u></u>	er :er	ن . ن	10-10	ز- /ز
	1	$\overline{}$	رو	<u>ن</u> ب	11	n
	12		ي	£ (7)	12	
	13		:(\sqrt{s}	£	13	
	14		6.	ج. د	14	
			صول	£ 4.	15	

<sup>1-</sup> ج: جواب، ق: قرار، ن: انقلاب. علامة ناقص تفيد الخفض أو البيمول. قراءة الجدول من اليسار إلى اليمين.

#### 3. تصبع النمسين

حسب رواية الحايك يعد طبع الحسين فرعا من الماية، والذي استخرجه هو: حسين بن أمية، رجل من الفرس. وقيل أيضا إن الذي ابتكره كان سلطانا عجميا اسمه حُسين، وسمي باسمه أأ. ويناسب من هذا الطبع من الأخلاط الدم، ومن العناصر الهواء، ومن الألوان الأحمر، ومن الفصول الربيع، وخصوصيته السخونة مع الرطوبة، ويُستعمل في جميع الأوقات، ونغمته من ألذ النغمات، وألحانه من أطيب الألحان، وله مزية على سائر الطبوع.

وفي نسخة داود نجد هذا الطبع يؤلف نوبة كاملة، ونقرأ في تقديمها: "وبعدها [الماية] الحسين، والجامع بينهما الفرعية والتراكيب التأليفية وإن اختلفا محطًّا".[2].

ومما ينشد فيه من الطويل هذان البيتان اللذان لم يُحتفظ بنغمتهما:

أَيَا مَنْ حَكَى دَاوُدَ صَوْتًا وَيُوسُفَ جَمَالاً، وَلُقْمَانَ الحَكِيمَ بِحِكْمَتِهُ سَلَبْتَ حِجَايَ بِالحُسَيْنِ وَزِدْتَنِي بِتَرْجِيعِهِ شَوْقًا إِلَى حُسْنِ نَغْمَتِـهُ

وجاء فيه كذلك من البحر نفسه:

وَمَا حَسَنٌ مِثْلُ الحُسَيْنِ بِمُنْشِدٍ فَزَمْرِمْ بِهِ يَا حَادِيَ الرَّكْبِ وَانْشُدِ وَرَوِّحْ بِهِ عَلَى الرَّكْبِ وَانْشُدِ وَرَوِّحْ بِهِ جَيْشَ الهُمُومِ وَبَدِّدِ وَرَوِّحْ بِهِ جَيْشَ الهُمُومِ وَبَدِّدِ

ومما ورد من الكامل:

طَبْعُ الحُسَيْنِ هَوَيْتُهُ زَمَنَ الصِّبَا وَأَتَى المَشِيبُ وَلَـمْ أَزَلْ أَهْـوَاهُ فَلْتَعْذِرُونِي إِذَا كَلِفْـتُ بِحُبِّـهِ مَا فِي الطُّبُوعِ أَرَقُ مِنْ شَــدْوَاهُ

فَلْتَعْذِرُونِي إِذَا كَلِفْتُ بِحُبِّهِ وشعر آخر من الكامل:

في مَجْلِسٍ تَعْنُـو لَهُ الأَلْحَـانُ لَغَمَـاتُـهُ يَا أَيُّهـا الإِنْسَـانُ

طَبْعُ الحُسَيْنِ إِذَا شَدَا بِهِ مُنْشِدٌ تُغْنِيكَ عَنْ نَغَمَـاتِ كُــلِّ تَرَنُّم

واستنادا إلى ما أقرته لجنة الطبوع في مؤتمر فاس السالف الذكر، فسلم هذا الطبع يخضع للرسم التالي [3]:



<sup>1-</sup> لا يتسع المجال هنا لمناقشة ما جاء في خطبة الحايك الشهيرة، والتي يستحب أن يؤخذ منها ما يفيد نظرية موسيقى الآلة، ويترك جانبا كل ما يدخل في باب الأساطير. ونأسف لكون دراسة الطبوع لم تعرف تطورا كبيرا رغم بعض المحاولات الجادة التي بذلت من أجل نفض الغبار عنها. ونذكر من بينها الأعمال الرائدة التي قام بها الأستاذ الفنان العربي الوزاني الطنجي في ستينيات القرن الماضي، وكذلك بحوث الأستاذ إدريس الشرادي، التي لعبت دورا أساسيا في مؤتمر فاس لسنة 1969، والمجهودات المنهجية العلمية القيمة للأستاذ يونس الشامي منذ ثمانينيات القرن الماضي.

<sup>2-</sup> كناش...، تحقيق بنونة، المصدر السابق، ص. 74. وقد سبق أن قال -في معرض الحديث عن طبع رمل الماية-: والجامع بينهما الأدوار والمحط.

<sup>3-</sup> نفس ما فصلناه في معرض الحديث عن طبع رمل الماية يتكرر بالنسبة لطبع الحسين، حيث اعتمد المؤتمرون على باحثين خاضوا غمار البحث النظري في الموسيقي الأندلسية-المغربية وهم متحمسون للأخذ بقواعد الموسيقي الغربية حينا، والشرقية الحديثة حينا آخر، دون العودة إلى المصادر والمراجع المغربية.

نستخلص من قراءة هذا المدرج أن طبع الحسين يرتكز على درجة الحسين "لا"، وغمازه هو درجة جواب الماية "ري"، وعند النزول تبرز درجة مهيمنة ثانية وهي درجة حمدان "فا"، وتنخفض درجة انقلاب الصيكة "سي".

ومن استنتاجات المؤتمر كذلك أن هذا الطبع: من خصائص المغرب، ولا يوجد مقابل له لا في المشرق ولا في بلدان المغرب<sup>[1]</sup>.

ويوجد اسم هذا الطبع في كل من الجزائر وتونس، أما في المشرق فعندهم مقام الحُسَيْنِي، وفي تقديري تبقى كل هذه الطبوع والمقامات بعيدة عن الطبع المغربي.

ورجوعا إلى الألحان التي تستخدم هذا الطبع - كما نفهمه اليوم - نجدها لا تصل إلى درجة جواب القرار "لا" في الديوان الأساسي، كما هو مبين في المدرج أعلاه، كما أن الغَمَّازْ الثاني يرتكز على درجة حمدان وليس جوابه. إن هذا الرسم الجاف لا يعطينا إلا الجفاف ويبقى المُستزاد رهين بالعمل الجاد.

وأُدرج فيما يلي جدولا مقارنا بين الصنعات المصنفة حاليا في طبع الحسين في النوبة المديحية [2]، ومقابلاتها الغزلية:

الطبع حسب النسخ القديمة لكناش الحايك	المقابل الغزلي	الطبع حاليا	الصنعة المديحية						
من بسيط رمل الماية									
حسين	1. هَلْ دَرَى ظَبْئِ الحِمَى	حسين	10. خَاتِمُ الرُّسْلِ: "لا <sup>9</sup> - لا <sup>9</sup> "						
حسين	8. قُلْتُ لِلَيْلَى مَا دَوَاءُ	حسين	11. وَخَيْرِ مَنْ تَاتِي: "مي <sup>6</sup> - لا <sup>و</sup> "						
رمل الماية	6. زَارَ وَقَدْ حَلَّ	حسين	12. قَلْبِي بِكَ مُوَلَّعْ: "سي 10 - لا <sup>9</sup> "						
رمل الماية	21. يَا مَلِيحَ الوَجْهِ	حسين	13. لاَ جَمَالَ إِلاَّ جَمَالُهُ: "لا و - لا و"						
_	_	حسين	16. حَازَ الجَمَالْ: "فا <sup>7</sup> - لاً <sup>9</sup> "						
من ابطايحي رمل الماية									
رمل الماية	.7 أَبْشِرْ بِالهَنَا	حسين	10. شُمِّرْ يَا رَاخِيَ الذُّيُولْ: "مي <sup>13</sup> – لا <sup>9</sup> "						

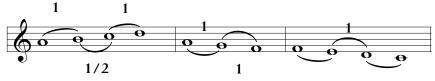
يبدو واضحا من خلال هذا الجدول أنه لا وجود لاتفاق في نسبة الطبوع للصنعات بين التصانيف القديمة والحديثة.

<sup>1-</sup> في موضوع مقارنة الطبوع المغربية بطبوع الجزائر وتونس والمقامات الشرقية، يجيب الباحث يونس الشامي مقارنا طبع الحُسَيْن التونسي، والبياتي الشرقي، برمل الماية المغربي، في "نوبات الآلة المغربية المدونة بالكتابة الموسيقية، الجزء الأول، نوبة رمل الماية"، الدار البيضاء، 1984، ص. 72-74.

<sup>2-</sup> ومما يجدر التذكير به هو العمل الكبير للشيخ أحمد الزيتوني الذي قام بتلحين كل ميازين نوبة الحسين. وقد اقتفى أثره تلميذه النجيب الفنان نبيل العرفاوي الذي نهض بتلحين جديد لميزان ابطايحي الحسين الذي يحتوي على: بغية، وتوشية، و20 صنعة. ونزولا عند رغبته، وبتشجيع من جمعية البعث، قمت بتدوين هذا الميزان المديحي. ولا يفوتني كذلك التنويه بالعمل الرائد الذي قام به القيدوم الوكيلي -عام 1978- حيث جمع وسجل صنعات من طبع الحسين تحت اسم: بسيط الحبين (46 دقيقة). وكان قد أخذ هذه الصنعات النادرة عن الفنان الكبير العياشي لُوراكلي نزيل تطوان، ويتضمن الصنعات: "خَاتِمُ الرُّسْلِ"، و"وَخَيْرِ مَنْ تَاتِي"، و"قَلْبي بكَ مُولَّمْ"، و"لا جَمَال َ إلا تَحِيرُ مَنْ

#### وفيما يلى بيان للعناصر المكونة لطبع الحسين:

- المُحَطَّ: يرتكز طبع الحسين على درجة الحسين "لا"، وهي مطلق الوتر الثاني في "العود الرَّمَل" الذي يحمل نفس الاسم [1]. ويرتفع سلم طبع الحسين على سلم رمل الماية بخامسة كبيرة، وهذا مما يضفي عليه طابعا خاصا يمتاز بالحدة. وربما لهذا السبب اعتبره الحايك أحسن طبع ضمن الطبوع الأربعة والعشرين التي أقرها في كناشه.
- الغَمَّازْ: لهذا الطبع غمازان أي درجتان مهيمنتان هما: حمدان "فا<sup>7</sup>"، أو بنصر الماية أي الوتر الثالث لعود الرمل. وجواب الماية "ري<sup>12</sup>"، أو خنصر الحسين في الوتر الثاني لعود الرمل، أو سبابة الوتر الأول في العود الشرقي.
- المساحة الصوتية: تتأرجح بين درجة الذيل "دو $^{4}$ "، وجواب الصيكة "مي $^{13}$ "، وفي حالات قليلة تنزل إلى قرار الرّمَل "صول $^{1}$ ".
- العوارض: "سي طبيعية" تتحول إلى "سي بيمول"، و"فا طبيعية" تتحول إلى "فا دييز"، خصوصا عند النزول، وتحديدا عند القفلة.
- الأجناس: من أهم أجناس طبع الحسين جنس رباعي صاعد، من درجة الحسين "لا" إلى درجة الماية "ري<sup>12</sup>" (الغَمَّازُ الأول صعودا)، ويُكون رابعة كبيرة. وجنس ثلاثي، من درجة الحسين "لا" إلى درجة حمدان "فا<sup>7</sup>" (الغَمَّازُ الثاني نزولا)، ويُكون ثالثة كبيرة. وانطلاقا من هذه الدرجة الأخيرة "فا<sup>7</sup>" وانتهاء إلى درجة الذيل "دو<sup>4</sup>" نزولا، يبرز جنس رباعي آخر يكوّن رابعة كبيرة.



- الأبعاد المتكررة: تظهر عدة مسافات من نوع الثلاثيات صعودا ونزولا، وتلعب دورا محوريا في الانتقال بين الأجناس، وهي كما يلي:



- أما الرباعيات فلها دور هام في إبراز مرتكزات الطبع، والانتقال بسرعة من درجة لأخرى، أو من جنس لآخر، ومن أبرزها:



الجمل الخاصة بالطبع:

- القفلات التي تستعمل كصيغ لحنية مميزة ترتكز على الجمل التالية:

<sup>1-</sup> يقول البوعصامي: "الزير هو الحسين من غير دس"، الأنيس المطرب، المصدر السابق، ص. 65.



- جمل متكررة:

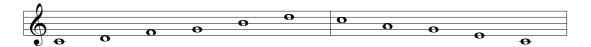


- اتجاه الألحان: تدور الجمل الموسيقية نزولا حول درجة حمدان "فا<sup>7</sup>"، وصعودا حول درجة جواب الماية "ري<sup>12</sup>". وبطبيعة الحال، صعودا ونزولا تبقى درجة المُحَطَّ -أي الحُسين "لا<sup>9</sup>"- هي الأساسية، وإن لم تكن الانطلاقة منها فالرجوع يكون دائما إليها، كما يتضح من خلال هذا التخطيط:

$$^{4}$$
 $_{2}$  $^{2}$  $_{3}$  $^{4}$  $_{4}$  $^{4}$  $_{5}$  $^{12}$  $_{6}$  $^{4}$  $_{7}$  $^{12}$  $_{7}$  $_{7}$  $^{12}$  $_{7}$ 

عندما ننطلق من قرار السلم، تتكرر جملة أساسية، وهي: " $V^9$  صول  $V^9$  دو $V^{11}$ " حيث تظهر مسافة الرابعة من "صول  $V^9$ " إلى دو $V^{11}$ " وهي من مميزات هذا الطبع. وعند النزول يتاح لنا خياران: إما أن نرجع بـ: "سي بيمول"، وفي هذه الحالة يكون الهبوط إلى القرارات طبيعيا، فلا تكون الحاجة لإقفال الجمل على "المُحَطَّ". وإما أن ننزل بـ: "سي طبيعية"، وفي هذه الحالة نبقى في حدود التّجوال بين المُحَطَّ " $V^9$ " والغَمَّازْ "ري $V^{11}$ " حتى نقفل الجملة بإحدى القفلات المذكورة أعلاه.

ويمكن تلخيص عملية الصعود والنزول في سلم طبع الحسين حسب النظام التالي:



وفي ختام هذا التعريف، أثير الانتباه إلى ما جاء في النسخة الداودية في عنوان صنعة: "يَا بَدْرُ تَمِّ يَا بَدِيعَ الجَمَالْ"، من ابطايحي الحسين: "ومنه أيضا شغل محض حشوا ومحطّا في قسمة غريبة" [1].

ويفيد مصطلح "شُغْلْ": شعر عمودي، و"مْحَطّ": ارتكاز الطبع أي درجته الأساسية، و"حَشْوْ": الارتكازات الثانوية للطبع – وهي كلمة على ما يبدو مستعارة من علم العروض – و"قسمة غريبة": ربما يقصد بها لحن غير اعتيادي!

ويفهم مما سبق ومن هذا الكلام احتمال وجود نوعين من طبع الحسين، الأول: "حْسِينْ"، والثاني "حْسِينْ مَحْضْ". وإن الصنعة المذكورة أعلاه تحفل بجمل مميزة لطبع الحسين لكنها تقفل على درجة "ري".

إذا أحصينا طبع كل صنعات نوبة رمل الماية الغزلية، وباتفاق بين نسختي بوعسل والسيار، فمن أصل 100 صنعة نجد 45 صنعة من طبع الحسين، و35 فقط من طبع رمل الماية.

<sup>1-</sup> كناش، تحقيق بنونة، ص. 291.

وحسب مفهومنا الحالي للطبوع فمن كل صنعات نوبة رمل الماية المديحية (132) لا نجد إلا 6 منها يختتم لحنها على درجة "لا"، ونعدها من طبع الحسين!

وقد حاولت مستعينا بكل هذه المعلومات أن أخلص إلى إمكانية وجود نوعين من طبع الحسين: الأول، وهو المهيمن، ويرتكز على درجة "ري"، والثاني "محض!"، وهو ثانوي، ويرتكز على صوت "لا". ولكن رجوعا إلى تصنيفات طبوع الصنعات، حسب الروايات المختلفة الواردة في الكنانيش الأصلية، فإن هذا الطرح بدوره لا يستقيم كليا، وتبقى علامة الاستفهام دون جواب.

ولا غرو أننا في أمس الحاجة إلى المزيد من الدراسات العلمية الدقيقة لفك الرموز بين الطبوع، وفهمها فهما دقيقا لا يقتصر فقط على درجة الارتكاز، أو على ما توارثته الأجيال، أو على ما جاءت به الروايات المختلفات والمتباينات<sup>[1]</sup>.

<sup>1-</sup> ولا يفوتني أن أنوه بالمجهودات العلمية <mark>الدقيقة الت</mark>ي قام بها <mark>بعض الباحثين لفك رموز مختلف الط</mark>بوع. <mark>إلا أنها، على أهميتها، لم ترق بع</mark>د إلى م<mark>ستوى</mark> نظرية متكاملة متجانسة تقوم على مفاهيم وا<del>ضحة وترتكز على مصطلحات مغربية</del>.

تجدون في هذا الجدول ملخصا للعناصر التي يتكون منها سلم طبع الحسين[1]:

ПП			طبع الحسين لا		
	<b>—</b>		- <b>.</b>	<u> </u>	مو
$\Phi$	2		· G:	2	~
<b>a</b> \ .[.]	ω	الصيكة		3	:6
$\begin{bmatrix} & & & & & & & & & & & & & & & & & & &$	4		رين.	4	ر و
	<b>6</b> 1		بع:	5	<i>:</i> C
رايع آد کيارة	6		مين	6	٠٠٠٠
	7		ممان حمدان	7	<b>6. 6.</b>
نالد ته کیارة	<b>∞</b>		<u>G</u>	∞	صول
	9		حسين ا	9	~
رابعة كبيرة	10			10-10-	:\( \frac{7}{\alpha} :\) \)
	11	, c	ii	11	٥
	12	1	· · · · · · · · · · · · · · · · · · ·	12	.c
	13		, ,	13	:02
			÷ .;	14	6.
			ر <del>د</del> ن	15	عول

<sup>1-</sup> ج: جواب، ق : قرار، ن: انقلاب. علامة ناقص تفيد الخفض أو البيمول، وعلامة زائد تفيد الرفع أو الدييز. قراءة الجدول من اليسار إلى اليمين.

#### 4. تصبع انقلاب الرمل

حسب ما جاء به الحايك يعتبر هذا الطبع من فروع الماية، ويناسب من العناصر والأخلاط والفصول والألوان ما يناسب الماية في شجرة الطبوع، وهي أصل من الأصول الخمسة. ويزيد أن مستخرج طبع انقلاب الرمل هو أمية بن المنتقد من بنى مالك، أو عبد الرزاق القرطبي.

وفي نسخة داود نقرأ: "... واندماجه [انقلاب الرمل] في رمل الماية حسن، لما بينهما من قوة المشاكلة في التأليف، و"المحطّ"، والأوجية الحضيضة، فما بينهما إلا فرق ضعيف، فتشابها وتشاكل الأمر، حتى كأنها هو، وكأنه هي..."[1]

وحسب القطب محمد بن العربي الدلائي في كتابه الموسوم بـ: "فتح الأنوار في بيان ما يعين على ذكر النبي المختار"، فإن طبع انقلاب الرمل: "يستقر على مطلق وتر الماية [ري] مثل طبع حمدان الذي ألحق معه في نفقة رمل الماية التي تقاسمهما نفس القرار" ويتوافق هذا الكلام مع ما ورد في النسخة الداودية، كما ذكر أعلاه، وفي هذه الحالة يكون التصنيف الحالي لهذا الطبع متناقضا مع المصادر ومجانبا للصواب!

وحسب المفهوم الحالي، فإن طبع انقلاب الرمل نسيج بين طبعي رمل الماية والذيل.

ومما ينشد فيه من بحر الرمل[3]:

## بِانْقِلَابِ الرَّمْلِ عَلِّلْنِي إِذَا مَا تَرَشَّفْتُ خُمَيْرَاتِ الكُوُوسْ بَيْنَ عُودٍ وَرَبَابٍ وَظِبَالِ وَظِبَالِ عَلِّالِهِ جُلُسوسْ عِصَانٍ وَأَخِلاَّ عِ جُلُسوسْ

وغني عن القول إن هذه الأبيات لا تناسب موضوع النوبة المديحية، ونسوقها لأنه من المحتمل أن طبع انقلاب الرمل – المذكور فيها – كان مستقلا بنوبة خاصة به.

وهذا الإنشاد متداول في نوبة الحجاز المشرقي، وغير مناسب لنوبة رمل الماية[4].

وسلم طبع انقلاب الرمل حسب لجنة مؤتمر فاس:



وبناء على هذا السلم، يتبين أن طبع انقلاب الرمل يرتكز على درجة "دو"، وغمازه هو صوت "فا". وعند النزول تخفض درجة "سي"، كما هو الحال بالنسبة للطبوع التي أتينا على ذكرها. غير أنه عند استقرائنا للصنعات القليلة التي تنتمي إلى هذا الطبع، نخلص إلى أن درجة انقلاب الصيكة لا تتغير بين الصعود والنزول، وهذا ما يميزه عن باقى الطبوع المؤلِّفة لنوبة رمل الماية [5].

<sup>1-</sup> كناش، تحقيق بنونة، ص. 81 و329.

<sup>2-</sup> العربي الدلائي: "فتح الأنوار"، المصدر السابق، ج.2، ص. 81.

<sup>3-</sup> يقول ابن جلون: " إن هذا الإنشاد موجود، ويعرف بفاس بالرمل التطواني ". التراث...، المصدر السابق، ص. 17.

<sup>4-</sup> إذا كان إنشاد طبع انقلاب الرمل لا يستعمل في نوبة رمل الماية، فكيف أدمجت صنائعه فيها؟

<sup>5-</sup> الشامي لم يخفض هذه الدرجة من السلم، "نوبات...، ج 1..."، المصدر السابق، ص. 79.

وقد أقر مؤتمرو فاس أن طبع "انقلاب الرمل" يسمى في تونس بالحسين نيرس، أما في الشرق فلا مقابل له. ولا غرو أنه لا وجه للمقارنة بين هذين الطبعين، ويبدو هذا جليا لأول نظرة نلقيها على دليل المقام التونسي الذي يحتوي درجات من صنف "سي ربع صوت"، و"مي ربع صوت".[1].

وهذا جدول مقارن بين الصنعات المصنفة حاليا في طبع انقلاب الرمل، في النوبة المديحية، ومقابلاتها الغزلية:

الطبع حسب نسختا بوعسل والسيار	المقابل الغزلي	الطبع حاليا	الصنعة المديحية				
		بسيط رمل الماية					
_	_	انقلاب الرمل	22. صَلُّوا يَا عِبَادْ: "دو <sup>4</sup> – دو <sup>4</sup> " أو دو <sup>4</sup> – ري <sup>5</sup> " <sup>[2]</sup>				
رمل الماية	15. لَوْ جَادَ مَنْ نَهْوَى	انقلاب الرمل	22. يَا مُصْطَفَى مِنْ قَبْلِ: "دو" – دو"				
		ائم ونصف رمل الماية	ق				
حسين	14. لَهْفِي عَلَى مَنْ أَطَارَ	انقلاب الرمل	12.صَلُّوا عَلَى شَمْسِ: "فا <sup>7</sup> - دو <sup>11</sup> "				
حسين	15. اكْسَاتْ لِي كُلَّ بُسْتَانْ	انقلاب الرمل	13. كُلُّ الشَّرَفْ: "فا ً - دو""				
		ابطايحي رمل الماية					
حسين	6. ما للهائم	انقلاب الرمل	<ol> <li>6. قَلْبِي هَائِمْ: "دو<sup>11</sup> - دو<sup>11</sup>"</li> </ol>				
	قدام رمل الماية						
حسين	2. وَمِنْ عَجَبٍ أَنِّي أُحِسُّ	انقلاب الرمل	<ol> <li>تَشَفَّعْ إِلَى: "سي<sup>3</sup> - دو<sup>11</sup>"</li> </ol>				
حسين	34. قَدْ زَارَ مَنْ نَهْوَاهْ	انقلاب الرمل	38. صَلُّوا عَلَى الهَادِي: "دو <sup>11</sup> - دو <sup>11</sup> "				

ومرة أخرى نلاحظ من خلال هذا الجدول الاختلاف الكبير في تحديد طبوع الصنعات بين الكنانيش القديمة والحديثة.

ونلاحظ كذلك أن أغلب الصنعات المصنفة في هذا الطبع تبتدئ من جواب القرار وقد يكون هذا السبب لإضافة كلمة "انقلاب" على تسميته.

وفيما يلي بيان لعناصر طبع انقلاب الرمل:

- المْحَطَّ: يرتكز طبع انقلاب الرمل على درجة الذيل، وهو مطلق الوتر الأول في العود الرمل "دو<sup>4</sup>"، أو "الشِّيخْ" كما جاء عند البوعصامي، وهو كذلك بنصر الوتر الرابع في العود الشرقي.

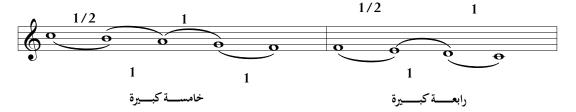
الغَمَّازْ: يبرز في كل الصنعات المنتمية لهذا الطبع، وهو درجة حمدان "فاك".

- المساحة الصوتية: تمتد من القرار "دو $^{4}$ "، إلى جواب الصيكة "مي $^{13}$ "، وهي مسافة أضعف مقارنة مع الطبوع الأخرى.

<sup>1-</sup> الشرادي، المؤتمر...، المصدر السابق، ص. 180.

<sup>2-</sup> القفلة على "الدو" أو "الرى" حسب الروايات.

- الأجناس: الجنسان المهيمنان على طبع انقلاب الرمل هما جنس خماسي نزولا من جواب الذيل إلى حمدان، "دو $^{11}$  - فا $^{7}$ "، وجنس رباعي، كذلك نزولا، من حمدان إلى القرار، "فا $^{7}$  - دو $^{4}$ ":



- الأبعاد المتكررة، أهمها ثلاثيات وهي:



- القفلات، جمل ختامية وأقفال مميزة للطبع، وهي:



إن ندرة الصنعات المنتمية لهذا الطبع لا تسعفنا للتعمق في فهمه وسبر أغواره. فإذا كانت ألحانه تحوم حول درجتي الذيل وحمدان فما علاقته برمل الماية؟ في حين يؤكد الحايك أن الفرق بينهما ضعيف.

وفي تقديري أنه يستحسن عند دراسة هذا الطبع، أن نعتمد على ألحانه عارية عن النصوص المديحية التي تحول دون فهمه، بحكم وقعها وتأثيرها الشديدين على النفوس. وكمثال على صعوبة فهم هذا الطبع فإن أول صنعة في ميزان بسيط رمل الماية: "صَلُّوا يَا عِبَادْ"، تُدخلنا في جو طبع انقلاب الرمل بإلحاحها على درجتي الذيل، وقرار انقلاب الصيكة، لكن قفلها جاء مايةً: "ري"، عند ذ. الوكيلي وذ. التمسماني، وذيلاً: "دو"، عند ذ. الرايس[1].

إن الصنعات التي ترتكز على درجة الذيل تتميز بالقوة، والحماسة، ولهذا يجب أن تنطلق من جواب القرار، مثلما يحصل في صنعة: "يًا مُصْطَفَى مِنْ قَبْلِ نَشْأَةِ آدَمَ" في البسيط. وهذا بدوره من مميزات الطبوع، إذ لا يصح الانتقال من ديوان إلى ديوان آخر، أو من القرارات إلى الجوابات، دونما مراعاة ومعرفة بهذه التفاصيل الدقيقة. وفي التعريف العام للطبع كنا قد تطرقنا إلى هذه الخصوصيات عند الكلام عن الطبقات الصوتية.

<sup>1-</sup> ولا شك أن الصواب هو رواية فاس، وهنا يطرح سؤال كبير هو: هل نخضع الألحان للقواعد الموضوعة أم العكس؟ وكيف يمكننا الارتكاز على القفلات إذا كانت لم تحتفظ على صيغ ألحانها الأصلية؟

تجدون في هذه اللوحة ملخصا للعناصر التي يتكون منها سلم طبع انقلاب الرمل[1]:

			انفلاب الرمل دو	Č.	
	_		Ç .	1	صول
ΦΙ ΙΕ	2		. في خ	2	Z
a light	ω		٠٠	3	.ef
(	4	<b>\</b>	د دیال در این ک	4	و
	<b>5</b> 1	$\overline{}$	بځ:	5	: <i>C</i>
	6	$\overline{}$	***	6	:0
	احة الصـــوتية 7	1	حمدان (غماز)	7	<u>6.</u>
1 1 1 1 1 1 1	∞ [	+	G.	∞	صول
نامسة كبيرة	الم	$\overline{}$	ن چسین	9	~
<del>δ.</del>	10	$\overline{}$	ن. ن	10	رخ
ا ا	<b>1</b>		ن دي. گ	11	· ·
	12		 .e. .ę.	12	3:
	13		\$	13	:(%
			ج. جمعان رمل	14	6.
			به عج	15	صول

<sup>1-</sup> ج: جواب، ق: قرار، ن: انقلاب. علامة ناقص تفيد الخفض أو البيمول. قراءة الجدول من اليسار إلى اليمين.

#### 5. كيع حمكان

طبع حمدان من الطبوع التي ذكرها محمد بن علي الوجدي – المعروف بالغماد (ت. 1624) – وهو فرع من أصل المزموم، ويقول الحايك إنه لم يعثر على من استخرجه. وهذا الطبع يناسب من الأخلاط الصفراء، ومن العناصر النار، ومن الألوان الأصفر، ومن الفصول الصيف، وخصوصيته حرارة جافة حارقة. وطبع الحجاز المشرقي مركب من طبعي حمدان والحسين، ولم يبق من طبع حمدان إلا صنعات معدودات.

وينشد في هذا الطبع من الطويل:

أَيَا مُنْشِدِي حَمْدَانَ لاَ خَانَكَ الدَّهْرُ وَلاَ جَعَلَ المَحْبُوبَ يُذِيقُكَ الهَجْرُ وَلاَ جَعَلَ المَحْبُوبَ يُذِيقُكَ الهَجْرُ وَإِنْ أَضْرَمَ الشَّـوْقُ فِي قَلْبِكَ نَارَهُ فَلاَ مُؤْنِسٌ يَلِيقُ بِكَ سِـوَى الصَّبْرُ

هذا الإنشاد مألوف في نوبة الحجاز المشرقي، وقد سلف أن رأينا أن طبع المشرقي وطبع حمدان ينتميان في شجرة الطبوع لأصل واحد هو المزموم، ولكن لا بأس بالتذكير أن المصادر القديمة لا تتفق كلها على التصنيف المذكور أعلاه.

واحتُفظ ببيتين من إنشاد آخر، وهما من بحر الكامل لكن - مع الأسف - ضاع لحنه، وهذا نصه:

يَا أَيُّهَا العَدْبُ الفَصِيحُ الغَانِي أَنْشُدْ لَنَا طَبْعَ الرِّضَا حَمْدَان فَلَهُ يَمِيلُ العَاشِقُونَ وَغَيْرُهُمُ وَغِنَاؤُهُ يُغْنِي عَنِ الأَلْحَان فَلَهُ يَمِيلُ العَاشِقُونَ وَغَيْرُهُمُ

وفيما يلي سلم طبع حمدان حسب مؤتمر فاس السالف الذكر:



ويستخلص من هذا المدرج أن طبع حمدان يرتكز على درجة "فا"، وله غمازان هما: "لا" و "دو"، ودليل المقام يحمل علامة "السِّي بِيمُول" التي يجب إظهارها صعودا ونزولا.

واعتمادا على الألحان التي تنسب إلى طبع حمدان في نوبة رمل الماية، فإن درجة "سي" لا تخفض إلا عند النزول، وهذا مما يتناقض مع دليل المقام المذكور أعلاه<sup>[1]</sup>. وبالرغم من تسليم اللجنة بأن طبع حمدان من "خصائص المغرب"، فقد دوّنته كما لو كان مطابقا لمقام "فا" الكبير أو "الجهاركاه". ومن المحتمل أن يكون هاجس المقاربة مع المقامات الغربية، أو الشرقية، هو الذي أفضى بها إلى هذا الاختيار، وهو في رأبي مجانب للصواب<sup>[2]</sup>، لأن المفهوم الغربي التونالي لا ينسجم والمفهوم العربي المقامي.

وهذا جدول مقارن بين الصنعات المصنفة حاليا في طبع حمدان في النوبة المديحية، ومقابلاتها الغزلية:

<sup>1-</sup> تنبه إلى هذا الأمر الشامي في كتابه حول نوبة رمل الماية. ص. 78.

<sup>2-</sup> في مقام الجهاركاه درجة السّي بيمول "العجم" قارة، ويظهر في الجزء الثاني من هذا المقام جنس راست المكون من أبعاد من نوع ثلاثة أرباع الطنين، التي لا وجود لها في موسيقي الآلة.

الطبع حسب نسختا بوعسل والسيار	المقابل الغزلي	الطبع حاليا	الصنعة المديحية						
	بسيط رمل الماية								
رمل المايية	17. يَا جَابِرِي وِصَالَكْ	حمدان	14. مَا رَاحَتِي إِلا ''فا <sup>7</sup> – فا <sup>7</sup> ''						
_	_	حمدان	$^{7}$ ن صَلَّى عَلَيْكَ إِلَهُ "فا $^{7}$ فا $^{7}$ فا						
	لماية	قائم ونصف رمر							
رمل الماية	20. بَدْرٌ بَدَا مُسْتَنَارْ	حمدان	17. سَعْدَ الَّذِي "لا <sup>9</sup> – فا <sup>7</sup> "						
		البطايحي							
حمدان	1. يَا بَهْجَةَ الخَمْرِ	حمدان	ر أُجَلُّ مَا يُذْكَرْ "فا $^7$ – فا $^7$ " أَجَلُ مَا يُذْكَرْ "فا $^7$						
رمل الماية	6. عَيْنِي لِغَيْرِ جَمَالِكُمْ	حمدان	11. لُذْ بِالنَّبِي "فا <sup>7</sup> – فا <sup>7</sup> "						
	ماية	درج رمل الم							
_	_	حمدان	<ol> <li>"كَيْفَ لا تَسْكُبُ" / اللحن الثاني من:</li> <li>"يَا رَسُولَ الْإِلاَهِ إِنِّي مُحِبُّ" "فا الله فا الله الله الله الله الله الله</li></ol>						
قدام رمل الماية									
_	_	حمدان	<ol> <li>في حَالَةِ البُعْدِ "فا<sup>7</sup> – فا<sup>7</sup>"</li> </ol>						
رمل الماية	27. أَفْنَانِي الحُبُّ أَيَا نَدِيمْ	حمدان	33. قَلْبِي عَاشِقٌ "لا <sup>9</sup> - فا <sup>7</sup> "						

نؤكد من خلال هذه المقارنة أن مفهوم الطبوع يعرف اضطرابا كبيرا بين المصادر، والمراجع، والممارسة، ويبدو أنه من القضايا المحورية والمستعجلة حاليا - في البحث العلمي - مراجعة ما خلصت إليه دراسات مؤتمر فاس في موضوع تحديد وتصنيف الطبوع[1].

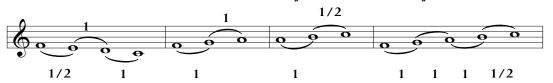
#### وفيما يلي بيان العناصر الواردة في الجدول الآتي ذكره:

- المُحَطَّ: يرتكز طبع حمدان على درجة حمدان "فا<sup>7</sup>"، وهي بنصر الماية الوتر الثالث في عود الرمل، وكذلك بنصر الوتر الثالث في العود الشرقي [2].
- الغُمَّازْ: لهذا الطبع درجتان مهيمنتان، الأولى هي درجة الحسين "لا"، وهي مطلق الوتر الثاني في العود الرمل، أو سبابة الوتر الثاني في العود الشرقي. والثانية هي درجة الذيل "دو<sup>4</sup>"، وهي مطلق الوتر الأول في العود الرمل، أو بنصر الوتر الرابع في العود الشرقي.
- المساحة الصوتية: ينزل السلم إلى قرار انقلاب الصيكة "سي<sup>3</sup>"، ويصعد إلى جواب الصيكة "مي<sup>13</sup>"، مما يفضي إلى مساحة صوتية ضيقة. وإن عدد الصنعات المصنفة منه لا تتعدى السبعة، ومن المحتمل أن يكون هذا هو السبب في إحجام الباحثين عن التعمق في دراسته، كما هو الحال بالنسبة لطبعى انقلاب الرمل والحسين.

1- لقد مرت خمسة عقود على مؤتمر فاس وقد أصبح من الضروري التفكير في جمع الطاقات الحية في ميدان البحث العلمي الموسيقي في المغرب من أجل إعادة النظر في القضايا المتعلقة بالنظرية الموسيقية الأندلسية المغربية برمتها.

2- لم أستعمل المصطلحات الشرقية إلا عند الضرورة للأسباب التي سلف شرحها. وأذكّر أن العود المستعمل حاليا في المغرب -والذي بنيت عليه نظرية الطبوع في زمننا- شرقي في تصميمه، وشكله، وطريقة شد الأوتار عليه، والعمل به.

- العوارض: إن الدرجة المتحولة في طبع حمدان هي انقلاب الصيكة "سي<sup>10</sup>"، التي تخفض عند النزول لتصبح "سي بيمول".
- الأجناس المكونة لهذا الطبع هي: جنس رباعي نازل من القرار "فا $^7$ " إلى الغَمَّازُ الثاني أي الذيل "دو $^4$ "، وجنس ثلاثي صاعد من القرار "فا $^7$ " إلى الغَمَّازُ الأول "لا $^9$ "، وجنس ثالث ثلاثي صاعد من الغَمَّازُ الأول "لا $^9$ " إلى جواب الذيل "دو $^{11}$ ". ويُحتمل المزج بين هذين الجنسين الأخيرين في جنس واحد خماسي من القرار "فا $^7$ " إلى جواب الذيل "دو $^{11}$ ":



- الأبعاد المتكررة، أهمها الثلاثيات الآتية:



- الجمل الختامية والقفلات المميزة للطبع:



الدخول للصنعات: أغلب صنعات حمدان تبدأ من القرار "فا<sup>7</sup>"، وبعضها من الغَمَّازُ الأول "لا" (أنظر نقطة الدخول في الصنعات في الجدول الآتي ذكره).

تجدون في هذه اللوحة ملخصا للعناصر التي يتكون منها سلم طبع حمدان[1]:

			طبیم حمدان ها		
			Ç (e:	1	صول
			نعن	2	۷.
	طبع حصادان .4 م		فيل فديل ن الصيكة ماية	ω	ورس
النَّهُ الْ	J.		ذيل (الغماز 2)	4	دو
	Q	$\overline{}$	نځ:	5	<i>S</i>
رابعہ کے سیرة	6	$\overline{}$	åS.:e	6	٠٠٠٠
ا الله الله الله الله الله الله الله ال	۲.		حمدان (القرار)	7	6.
الله الله الله الله الله الله الله الله	احة الصسوتية 8	$\overline{}$	Co	∞	صول
را) ب الغيرة الطالع الغيرة	المساحة		. الصيكة حسين	9	Z.
	10		ن. الصيكة	10-10-	ار ادهس م
	<u> </u>		ر تو د	11	٥
$\left  \cdot \right  \left  \cdot \right $	12		દું (ન	12	.C
	13		£ (·)	13	:(1)
			ج. حمدان	14	6.
			દે	15	صول

<sup>1-</sup> ج: جواب، ق: قرار، ن: انقلاب. علامة ناقص تفيد الخفض أو البيمول. قراءة الجدول من اليسار إلى اليمين.

#### 6. الصنعات الغامضة الصبع

والآن نعرض بعض الصنعات الغامضة الطبع التي تبقى قفلاتها معلقة إما على درجة الرمل "صول"، أو انقلاب الصيكة "سي"، ومن المحتمل أن تنسب إلى طبوع لم ترد في تصنيف الحايك.

وعندما يتم الوقوف على درجات ثانوية في الكرسي أو التغطية، فهذا أمر طبيعي ويأتي على النحو التالي: في الشطر الأول من الكرسي أو التغطية تبقى النغمة الأخيرة معلقة على درجة غير درجة الارتكاز، وبعد الجواب الآلاتي، ينشد الشطر الثاني ويختتم على قرار الطبع، فتكون نهاية حسنة تبعث في القلب الطمأنينة، وتنتقل بالمستمع من حالة الشوق والانتظار إلى حالة الراحة والانتشاء.

وأما في مثل الصنعات المذكورة أسفله، وبعد الانتهاء من إنشاد الصنعة والخروج منها على درجة الرمل "صول"، أو انقلاب الصيكة "سي"، نحس بحاجة ملحة إلى إلحاقها وربطها بالصنعات الموالية لأنها تظل معلقة في انتظار حل للعودة للقرار. ومن المحتمل أن يكون قد اعترى ألحان هذه الصنعات بتر أو نقص، ومن المحتمل أيضا أن تكون شرودا مقصودا من واضع اللحن عن القاعدة السائدة.

#### - صنعات تبقى معلقة على درجة الرمل "صول":

القدام	البطايحي	البسيط
39. مُحَمَّدٌ خَيْرُ خَلْقِ اللهُ "دو" - صول ""	<ol> <li>9. مُحَمَّدٌ ذُو المَزايَا "لا - صول ""</li> </ol>	26. يَا عَاشِقِينْ "لا <sup>9</sup> – صول <sup>8</sup> "
	18. عَرُوسُ يَوْمِ القِيَامَة "لا <sup>9</sup> – صول <sup>8</sup> "	

- بروالة من القدام تبقى معلقة على درجة انقلاب الصيكة "سي $^{10}$ "، وهي:

<sup>4.</sup> صَلَّى اللهْ عَلَى الهَاشْمِي "سي ١٥،"

#### 7. جكول ١١١ مقارن لعك الصنعات حسب الصبوع ١٤١

ع.إ.	عدد الصنعات المديحية	ع.إ.	عدد الصنعات الغزلية	الطبع	الميزان
ص.م.	5	ص.غ.	11	الحسين	
	20		11	رمل الماية	
	2		1	انقلاب الرمل	
30	2	25		حمدان	البسيط
30	1	25	<del>-</del>	معلقة على صول	22,000
	1		_		
	_		2	اختلاف بين نسختي بوعسل والسيار	
			11	الحسين	
	14		5	رمل الماية	
	2		1	انقلاب الرمل	
17	1	20	1	حمدان	قائم ونصف
		-	2	اختلاف بين نسختي	
	_			بوعسل والسيار	
	1		6	الحسين	
	18		7	رمل الماية	
	_	20	5	انقلاب الرمل	
23	2		1	حمدان	ابطايحي
	2		_	معلقة على صول	
	_		1	اختلاف بين نسختي بوعسل والسيار	
	_		17	الحسين	
	32		12	رمل الماية	
	2		_	انقلاب الرمل	
38	2	35	_	حمدان	1 12
30	1	33	_	معلقة على صول	قدام
	1		_	معلقة على سي	
	_		6	اختلاف بين نسختي بوعسل والسيار	
2.4	_		23	رمل الماية	
24	_		1	معلقة على صول	درج

<sup>1-</sup> شرح الرموز: ع.إ.ص.غ.: العدد الإجمالي لصنعات الميازين الغزلية. ع.إ.ص.م.: العدد الإجمالي لصنعات الميازين المديحية.

<sup>2-</sup> بالنسبة للنوبة الغزلية اعتمدت على نسختا بوعسل والسيار.

	6		45	الحسين	
	107		35	رمل الماية	
	6		7	انقلاب الرمل	
132	7	100	2	حمدان	المجموع في النوبة
	6		_	معلقة	اللوبة
	_		11	اختلاف بين نسختي بوعسل والسيار	
				بوعسل والسيار	

#### 8. نقصة الكمول إلم الصنعات:

وفي ختام هذا المحور الذي خصصته لتحليل الطبوع المكونة لنوبة رمل الماية، ارتأيت أن أجمع في الجدول الآتي ذكره درجات الدخول إلى كل صنعة من الصنعات المنتمية للميازين الخمس للنوبة مبينا أعدادها.

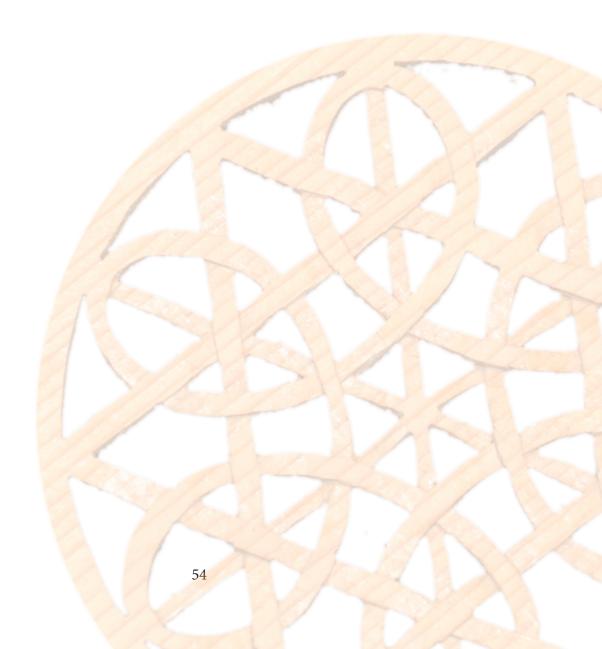
كيف نقرأ الجدول المرسوم أسفله؟ إن أول رقم نشاهده في خانة الأرقام هو 5، فماذا يعني؟ يفيد هذا الرقم أن 5 صنعات من ميزان البسيط هي من طبع رمل الماية وتبتدئ ألحانها من درجة "دو". وهذه الميازين مرتبة كالتالي: بسيط، وقائم ونصف، وابطايحي، ودرج، وقدام، وهي مفروقة بخط مائل: /.

سي	Ŋ	صول	فا	مي	ري	دو	نقطة الدخول الطبع
0/2/5/0/4	8/6/7/14/18	2/1/0/1/3	3/0/1/0/0	1/0/1/2/2	2/1/1/1/1	4/2/6/4/5	رمل الماية
11	53	/	4	6	6	21	
1/0/0/0/0	2/0/0/0/0	0/0/0/0/0	1/0/0/0/0	1/0/1/0/0	0/0/0/0/0	0/0/0/0/0	الحسين
1	2	0	1	2	0	0	
0/0/0/0/1	0/0/0/0/0	0/0/1/0/0	0/2/0/0/0	0/0/0/0/0	0/0/0/0/0	2/0/0/0/1	ن. الرمل
1	0	1	2	0	0	3	
0/0/0/0/0	0/1/0/0/1	0/0/0/0/0	2/0/2/0/1	0/0/0/0/0	0/0/0/0/0	0/0/0/0/0	حمدان
0	2	0	5	0	0	0	
0/0/0/0/0	1/0/2/0/0	0/0/0/0/0	0/0/0/0/0	0/0/0/0/0	0/0/0/0/0	0/0/0/0/1	معلقة
0	3	0	0	0	0	1	صول
0/0/0/0/1	0/0/0/0/0	0/0/0/0/0	0/0/0/0/0	0/0/0/0/0	0/0/0/0/0	0/0/0/0/0	معلقة
1	0	0	0	0	0	0	سي
14	60	8	12	8	6	24	المجموع

#### استنتاجات:

- إن العدد الإجمالي لصنعات النوبة في التدوين هو: 132. وهذه الصنعات موزعة على الطبوع على النحو التالي: رمل الماية 107، والحسين: 6، وانقلاب الرمل: 6، وحمدان: 7، ومعلقة: 6.
  - بالنسبة للصنعات السباعية اعتبرت نقطة الدخول من كرش الصنعة (الأسماط/ الدور).

- أكثر صنعات طبع رمل الماية تستهل بصوت " $V^{9}$ "، وهو الغَمَّازْ، ويصل عددها 53 صنعة، يليه "دو $V^{11}$ " بـ: 11 صنعة، ثم "سي $V^{10}$ " بـ: 1 صنعات، ثم "ري $V^{20}$ " بـ: 6 صنعات، ثم "مي $V^{10}$ " بـ: 6 صنعات، أعلاه.
- تدخل كذلك على درجة "لا": البغية، وتواشي النوبة والدرج والقدام. ونادرا ما يكون دخول الصنعة من المْحَطُّ "ري".



## الموازير الخمس لنوبة رمل الماية[1]

#### 1. مفهوم الميزان في الآلة:

إضافة إلى المقطوعة الشعرية والقالب اللحني، يشكل الميزان، أو الإيقاع<sup>[2]</sup>، المحور الثالث الرئيسي الذي يرتكز عليه قالب الصنعة والذي يضبط توقيع ألحانها. وفي هذه المادة ينبغي أن لا نخلط بين الحقول الموسيقية، التي ترتكز على نسب عددية على شكل قسمة تدلنا على الإطار العام للدور، والإيقاع الذي يصعب ضبطه اكتفاء بهذه الإشارات الرقمية<sup>[3]</sup>.

وإذا كانت النظرية الغربية الكلاسيكية تكتفي بنظام إيقاعي يعتمد فقط على الأزمنة القوية والضعيفة، والحركتين الثنائية والثلاثية، فنظيرتها العربية ترتكز على مفهوم أوسع وصيغ متعددة. فهي تركن إلى قالب، أو خلية، أو دور، متكرر يحتوي على عدد من الأزمنة المتفاوتة في درجة القوة والضعف من جهة، والقابلة لعملية المد والجزر حسب متطلبات اللحن ونسقه ونفسية الفنان وقابليته من جهة أخرى. كما أنها تتحمل ثقافة الارتجال التي تكسر الملل الناتج عن تكرار نفس الأعداد والحركات والنسب الزمنية.

وفي محاولة ذكية وضع الحايك التطواني أرقاما عند بداية كل بيت من أبيات الصنعة ليضبط عدد أدوارها، حتى أصبح هذا الرقم - حسب العالم إبراهيم التادلي الرباطي - حَكماً بين "المْعَلَّمِينْ" في حالة الخلاف<sup>[4]</sup>.

وعند أداء الميزان تمر الحركة الإيقاعية في تسلسل محكم عبر ثلاث مراحل رئيسية. وتكون البداية بالميزان الثقيل أي "المُوْسَّعْ"، حتى الوصول إلى القنطرة الأولى التي تعبر بنا إلى الحركة الثانية للميزان، والمعروفة بـ: "المُهْزُوزْ". بعد ذلك نجتاز القنطرة الثانية لنصل إلى الحركة السريعة، أي انصراف الميزان.

ونستنتج من كل ما سبق أن الحركة الإيقاعية تتدرج في السرعة انطلاقا من "التَّصْدِيرَة" إلى "القُفْلْ" لتبلغ ذروتها في الانصراف. ويُختم الميزان على حركة إيقاعية سريعة تؤثر تأثيرا بالغا في نفس المستمع فتجعله ينتشى ويطرب، ويبلغ ذروة السرور ومنتهى الحبور.

<sup>1-</sup> استعملت كلمة "موازين" للدلالة على مجموع الإيقاعات الخمس المستعملة في النوبة، وكلمة "ميازين" لتحديد محتويات ومضامين الفقرات الخمسة التي تتكون منها النوبة.

<sup>2-</sup> الإيقاع: هو عند القدامي مقياس ومعيار عددي لتقدير الأزمنة.

<sup>3-</sup> راجع في هذا الموضوع، جاك شايي، الموسيقى والرمز/ "La musique et le signe" ، المفقودون، منشورات اليوم، فرنسا، 1967، ص. 123-98. 4- التادلي، أغاني السقا، تحقيق، المصدر السابق، ص. 109.

#### ترقيم الموازير الخمس:

إنها أرقام على شكل قسمة توضع في بداية أول حقل للمدونة - مباشرة بعد المفتاح - وتدل على أشكال العلامات المساوية للوحدة الكاملة، وعددها في كل حقل موسيقي. وهي بالنسبة للموازين الخمس كالتالي:

الانصراف	الموسع والمهزوز	الميزان	
3/4	6/4	البسيط	. 1
4/4	8/4	القائم ونصف	.2
4/4	8/4	البطايحي	.3
2/2	4/4	الدرج	.4
6/8	3/4	القدام	.5

ولكن إذا خرجنا عن النظام العالمي للموسيقى فهذه الأرقام لا يمكنها أن تخبرنا عن أنواع الضربات، ومواضيعها، وتسلسلها، وتفاوت أهميتها، ولا عما تكتنزه من أسرار في طياتها، ولا عن مفعولها على الألحان المنضوية تحت تأثيرها. وكما قال الباحث الفرنسي بيير بوا – مهندس أنطلوجيّة الآلة – إن هذه التفاصيل هي التي تمنح موسيقى الآلة عمقها الهيتيروفوني، أو حسب تقديري بُعدها الثالث[1]. وخير دليل يعطيه الترقيم المتساوي بين ميزاني القائم ونصف والبطايحي، مع العلم أنهما يختلفان في ضرباتهما وحركاتهما وإحساسهما.

وبالنسبة لعدد الموازين، فأنا لا أتفق ولا أجاري الذين يذهبون إلى القول بأن الميازين الأربعة: البسيط، والقائم ونصف، والبطايحي، والقدام، دخلت عبر بوابة شبه الجزيرة الإيبيرية، ثم أضاف إليها المغاربة ميزانا خامسا انبجس من معين ابتكاراتهم، ومن مستعملات زواياهم الصوفية. فهذا الطرح لا يعدو أن يكون افتراضات لا دليل على صحتها. وإذا كان الأمر بهذه البساطة فكيف نفسر الاختلاف الكبير بين البلدان المغاربية فيما يرجع للإيقاعات من حيث تسميتها، واصطلاحاتها، واختلاف مضمونها وحركات أدوارها، ونسبها، وتأثيرها؟

فعلى سبيل المثال لا الحصر فإن الإيقاعات في القطر الجزائري تسمى ب: مُصْدَّرُ (4/4)، ابْطايحي (4/4)، درج (6/8)، انصْراف (5/8)، خُلاَصْ (3/8 أو 6/8)، وتختلف في بنيتها عن قريناتها في المغرب<sup>[2]</sup>. وإذا كان المصدر واحدا فلماذا كل هذا الاختلاف؟ ألا يصح أن تكون هذه الإيقاعات قد تبلورت على أرض البلدان المغاربية؟ أم أنها كانت في الأندلس تتخذ أشكالا متعددة وتختلف من إمارة لأخرى؟ ألم يخبرنا العالم أحمد التيفاشي بأن حركات النوبة عند ابن باجة كانت تمر عبر الفقرات التالية مبتدئا ب: الاستهلال والنشيد، ومتبوعا بالعمل ثم المحركات والمرقصات، ومنتهيا بالموشحات والأزجال؟ فلماذا لا نجد بين هذه الحركات، والتسميات، والاصطلاحات، أي كلمة تدل على الإيقاعات المعروفة حاليا في البلدان المغاربية؟

هذه بعض الأسئلة التي تحتاج إلى مزيد من البحث والحفر العمودي في كل المصادر والوثائق التي قد تفيدنا في الوصول إلى بعض الأجوبة. ومن المصادر المهمة التي يمكننا الرجوع إليها تلك التي كتبها الإسبان أنفسهم مثل المعجم الذي أنجزه القديس بيدرو دي الكلاً "الْبُوكَابُولِيسْتَا" وعلى سبيل

<sup>1-</sup> Pierre Bois : *La musique et le monde*. Article, *L'anthologie al-âla du Maroc* : *une opération de sauvegarde discographique*. Ed. Babel, Maison de la Culture du Monde, Paris, 1995, p. 87.

<sup>2-</sup> رغم تطابق بعض هذه الأرقام مع مقابليها في الأوزان المغربية، فهذا لا يتجاوز الإطار العام للإيقاع أو عدد وحداته الزمنية، ويبقى الاختلاف بينها قائما. 3- Rodrigo de Zayas: La música en el "Vocabulista" granadino de Fray Pedro de Alcalá (1492 - 1505), Fundación El Monte, Sevilla, 1995.

المثال نجد في هذا المؤلف، الذي حققه الباحث الإشبيلي المتمكن رودريكو دي ساياس، عدة كلمات موسيقية مكتوبة بالحروف اللاتينية، ومن بينها مصطلح "الطبع"، و"طبوع"، و"المزموم"، و"الحسين"، و"الماعون"، و"مدح"، و"تعديل"، و"تسوية"، و"شيخ الفقرا"، وأسماء الآلات الموسيقية...

#### 3. الكتابة الموسيقية للموازير الخمس:

في الحقل الأول من المدرج ستجدون ضربات الميزان كما تؤدى بـ: "التَّوْسِيدْ" أو "التَّقْرِيصْ"، أي الضرب باليد اليمنى على اليسرى أو على الفخذ. وفي الحقل الثاني ترقبون الضربات الأساسية لليد اليمنى على الدائرة الجلدية لآلة الدربوكة. الضربة القوية، وهي "الدُّمْ"، تظهر دَفًّا [1] - كما قال الحايك - على وسط الجلد، والضربة الخفيفة "التِّيكْ" تظهر نَدْفًا على حاشية الآلة.

#### مقابلة الموازير والصنعات

#### 1. البسيط



الانصراف، مقابلة مع صنعة "يًا مُحَمَّدْ يَا جَوْهَرَةْ"، رقم 28:



<sup>1-</sup> لشرح الأوزان ارتكز الحايك على آلة الطار، "كناش الحايك..."، نسخة الرقيواق، المصدر السابق، ص. 8-9. ونلفت نظر عشاق الآلة إلى أن دخول آلة الدربوكة إلى حضيرة الآلات الموسيقية المستعملة في فن الآلة جاء متأخرا كما يشير إلى ذلك إبراهيم التادلي.

#### 2. القائم ونصف

الموسع والمهزوز، مقابلة مع صنعة "يًا رَسُولَ اللهِ"، رقم 2:





الانصراف، مقابلة مع صنعة "قِفْ بِالرِّكَابِ"، رقم 16:



#### 3. البطايحي

الموسع والمهزوز، مقابلة مع صنعة "أَجَلُّ مَنْ يُذْكَرْ"، رقم 1:

ذَرْ



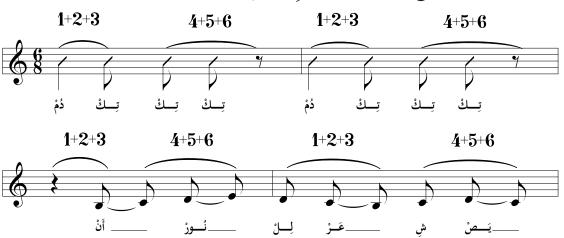


#### 5. القدام

الموسع والمهزوز، مقابلة مع صنعة "فِي حَالَةِ البُعْدِ"، رقم 3:



الانصراف، مقابلة مع صنعة "اَلنُّورْ لِلْعَرْشِ"، رقم 31:



#### جركم للموازيز الخمس

#### 1. البسيط

الموسع والمهزوز:



الانصراف:



#### 2. القائم ونصف

الموسع والمهزوز:



الانصراف:



#### 3. البطايحي:

الموسع والمهزوز:



#### الانصراف:



#### 4. الدرج

الموسع والمهزوز:



الانصراف:



#### 5. القدام

الموسع والمهزوز:

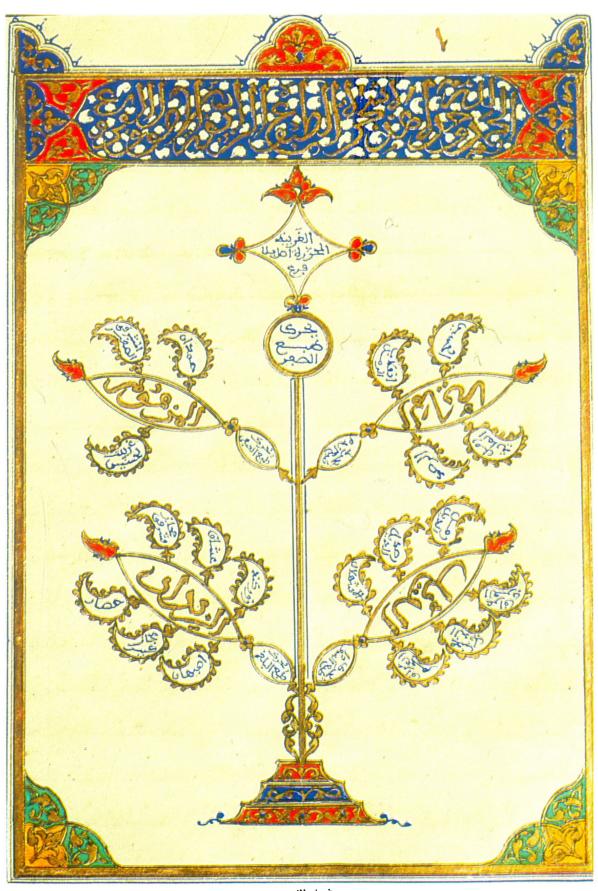


الانصراف:



# الفصرالثاني

- النسخ المعتمدة في كناش الحايك
- جرد ودراسة لمستعملات نوبة رمل الماية الغزلية
  - خلاصات الفصل الثاني



شِرة الصبوع ﴿مناصوبِ رقم 650، النزانة النسنية، الرباكِ

### النسخ المعتمكة مر كناش العايلا

#### 1. تمهيك

خصصت هذا الفصل لدراسة واستقراء ما جاء في بعض النسخ الخطية القديمة لكناش الحايك، وهي منسوبة إلى: الحاج عبد السلام الرقيواق، والفقيه محمد بوعسل، والفنان العربي السيار، والفقيه محمد داود والباحث الفرنسي جورج كولان. وفي نفس السياق عقدت مقارنة بين أشعارها الغزلية وبين الأشعار المديحية المستعملة حاليا في نوبة رمل الماية.

ولا ريب أنه قلما تتوافر لدى الموسيقي الممارس كل الآليات والأدوات التي يحتاجها لاستكناه مغلقات الأشعار التي تشكل، جنبا إلى اللحن والوزن، المنظومة المتكاملة لبناء صرح الصنعة في موسيقى الآلة.

وانطلاقا من تجربتي الخاصة، ورغم أنني أعرف أن نوبة رمل الماية - خلافا لباقي النوبات - لم تحتفظ بأشعارها الأصلية، فإنني عند إقدامي على دراسة وتدوين وتسجيل نوبة رمل الماية، لم أفكر في تلك النصوص القديمة، وقد يكون السبب الخفي وراء ذلك هو الخوف مما قد يعتبره البعض تطاولا على الموضوع المديحي للنوبة. لكن الأمانة العلمية تقتضي منا أن نجرؤ على التعريف بهذه النصوص المهجورة، ونخضعها للدراسة، ونقارنها بمثيلاتها مما هو مستعمل وشائع بين الفنانين.

ولا أحد يماري في كون المستعملات المديحية الحالية هي في منتهى الروعة، وتغنينا كل الغنى عن التفكير في استبدالها بغيرها من النصوص، غير أن الهدف من عملنا النظري لا يعدو أن يكون محاولة لملامسة بعض جوانب هذه النوبة الفخمة والعريضة، ولعلها تفيدنا في معرفة طريقة تداول وتطور نصوص فن الآلة عبر العصور.

إن نسخ الحايك التي استقيت منها الأشعار الأصلية لنوبة رمل الماية هي: النسخة التي احتفظت بها عائلة الحاج عبد السلام الرقيواق الطنجي (1907)، والنسخة التي كانت في ملك الباحث الفرنسي جورج. س. كولان وهي مودعة بالمكتبة الوطنية الفرنسية بباريس (1917)، والنسخة التي نقلها الفقيه محمد بوعسل عن مخطوطة كانت في حوزة "المْعَلَّمْ" التطواني الفنان محمد الشودري (1931)، وأخرى كتبها بخط يده "المْعَلُّمْ" المِفن العربي السيار الطنجي (1958).

ولكن للأسف فإن النسخة الأصلية لكناش الحايك لم يُعثر عليها، وتُحسب في عداد المفقودات، ونكتفي رغما عنا، بمجموعة من النسخ البديلة والتي تحمل في ثناياها التغييرات التي عرفتها الأشعار عبر القرنين اللذين يفصلاننا عن الحايك. إن نسخة الرقيواق تعد أحد أقدم النسخ لكناش الحايك، وأكثرها دقة ووضوحا.

وبالإضافة إلى النسخ المذكورة أعلاه فقد اعتمدنا في هذا المبحث على التحقيق النفيس، وهو جدير بالتنويه، قام به الباحث الأستاذ مالك بنونة للمخطوطة رقم 144 التي وقف عليها في خزانة المؤرخ التطواني الفقيه محمد داود، وتعتبر النسخة الوحيدة من هذا المجموع الشعري. وهذه المخطوطة هي لمؤلف مجهول وقد تم تصنيفها بطلب من الأمير العلوي المولى عبد السلام ابن السلطان سيدي محمد بن عبد الله، وتم الفراغ منها، كما هو موثق فيها، عام 1202هـ/ 1788م.

والكتاب جمع فيه صاحبه: الأشغال، والأزجال، والتوشيحات، مع مقدمة صغيرة – يعتورها شيء من البتر – تنتهي بمنظومة قاضي فاس، الفقيه عبد الواحد بن أحمد الونشريسي (ت. 1548)، حول الطبوع والطبائع. وقبل عرض كل نوبة من النوبات الاثنى عشرة التي تضمها المخطوطة، أتى المؤلف بتمهيد وجيز يعرف فيه بطبع النوبة، وأحيانا بأوزانها وأغراضها.

وهذا المجموع متقدم زمنيا على كناش الحايك بحوالي إثنتي عشرة سنة. ولشدة مخالفة هذه النسخة عن باقي النسخ فإن محققها كان يتساءل أثناء عمله قائلا: "هل المخطوطة التي أمامي كناش للحايك أم إنها لغيره؟" [1]. واستنادا على ما خلص إليه كبار الأساتذة الباحثين أمثال مالك النسخة المؤرخ الفقيه محمد داود، والمؤرخ الأستاذ مُحمد المنوني، والأستاذ الفنان امحمد بنونة، ورئيس جمعية هواة الموسيقى الأندلسية بالمغرب الأستاذ إدريس بن جلون؛ وإيمانا بقناعاته الشخصية – بعد ما قام به من مجهودات وبحوث – سلم محقق النسخة بأنها من تأليف الحايك. وإلى يومنا هذا هناك من الباحثين من يشكك في هذه النسبة لعدة اعتبارات نذكر منها ما جاء على لسان المحقق نفسه: "فالنسخة التي نقدمها للقارئ من كناش الحايك مختلفة عن باقي النسخ بما شملته من نصوص، وبأسلوبها المعتمد في ترتيب النوبات". وأضيف إلى ما قال، فالنسخة انفردت بأقوال، وعبارات، ونصوص شعرية، ومصطلحات فنية، غير واردة في النسخ الأخرى المعروفة لكناش الحايك [2].

وهذا التحقيق النفيس، الذي أنجزه الأستاذ بنونة اعتمادا على نسخة الفقيه داود، تحفل هوامشه بكثير من المعلومات المفيدة الدالة على طول باع الرجل في فنون الأدب والموسيقى، ومراسه العالي في كل ما يتعلق بفن الموشح شرقا وغربا. فهو ينسب الأشعار إلى أصحابها، ويحدد بحورها، ويصحح ما شابها من عيوب، ويشرح كلماتها الصعبة، ويأتي بمقابلاتها وتخريجاتها. وهو في عمله يتحرى الدقة، ويلتزم بالأمانة العلمية، بنسبة الفضل إلى أهله والإحالة على المصادر والمراجع – وما أكثرها – التي اعتمد عليها في بحثه، ومتح منها مادته.

وخلاصة القول ما جاء في التقديم الذي وشح به أستاذنا الجليل، والأكاديمي الأثيل، الدكتور عباس الجراري، ذلك العمل قائلا: "وعلى الرغم من كل العناية التي حظي بها كناش الحايك فإنه ظل في حاجة إلى مزيد من الاهتمام به، سواء من حيث استكماله، أو تقديم نصوصه سليمة ومضبوطة، وما

<sup>1-</sup> محمد بن الحسين الحايك: "كناش الحايك": تحقيق مالك بنونة، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 1999، ص. 8.

<sup>2-</sup> على سبيل المثال نجد في هذه النسخة طبوع الحسين، والصيكة، وعراق العرب، تنفرد بنوبة خاصة بها. أما طبع الاستهلال فهو ينقسم إلى نوبتين: الاستهلال الأول، والاستهلال الثاني، نفس المصدر، ص. 17.

تتطلب إشاراته التاريخية والأدبية والموسيقية من شرح وتوضيح، حتى يتمكن القارئ المتخصص، وكذلك العادي، من الاستفادة التامة أو شبه التامة منه"[1].

ومن أجل ربط الصلة بين الكنانيش القديمة والإصدارات الحديثة التي رأت النور منذ ثلاثينيات القرن الماضي، رجعت لجل المجاميع المعروفة، وهي حسب تاريخ صدورها كالتالي: مجموع المكي امبيركو (1934)، ومجموع محمد زويتن (1972)، ومجموع عبد اللطيف بنمنصور (1977)، ومجموع إدريس بن جلون (1981)، ومجموع عبد الكريم الرايس (1982)، ومجموع المهدي الشعشوع (2009). ونسختان نفيستان خطيتان للفنان العربي السيار تتضمن كل واحدة منهما نوبة رمل الماية المديحية (1961).

وبالإضافة إلى هذه المجاميع الشعرية استندت كذلك على عمل الأستاذ يونس الشامي الذي دون مستعملات نوبة رمل الماية بالكتابة الصولفائية (1984).

#### £. وصف عام لكناش العايلا

قبل الشروع في وصف الكناش الشهير لمؤلفه محمد بن الحسين الحايك التطواني الأندلسي، فلا بأس بأن نتعرض ولو في سطور لما وصلنا عن هذا الرجل الذي ستطير شهرته في الآفاق، وينتشر كتابه في كثير من الأرجاء. ومع الأسف لم يظفر المؤرخون، وكتّاب التراجم، بإفادات ذات بال عن شخصية مؤلف هذا الكتاب.

وفي إطار دراسته لكناش الحايك، يقول الباحث الاسباني فالديراما[2] إنه سأل عنه مؤرخي مدينة تطوان أمثال الفقيه أحمد الرهوني، والفقيه محمد داود، فلم يجد ضالته عندهم. وبعد هذا قصد مدينة فاس، وشد الرحلة إلى إحدى أشهر الخزانات العلمية بها، لصاحبها العلامة عبد الحي الكتاني، فلم يعثر على ما يشفى غليله مرة ثانية.

لكن - وبالصدفة - وقف على قطعة مخطوطة مبتورة، قوامها 18 صفحة كُتب عليها: "محمد بن الحسين الحايك الأندلوسي التطواني أصلا، الفاسي دارا". ولم يستغرب الباحث فالديراما من هذه المعلومة لأن السلطان محمد بن عبد الله، وابنه المولى عبد السلام، كانا يشجعان العلم والعلماء، وقد يكون الأمير عبد السلام هو الذي شجع الحايك على إتمام عمله هذا كما جاء ذكره في النسخة رقم 144 المحتفظ بها في خزانة الفقيه داود. وبضواحي تطوان وجد منطقة تسمى بـ: "الحُيَّاك"، لكن لم يتمكن من ربط الصلة بينها وبين صاحب الكتاب.

ورجوعا إلى مؤرخ مدينة تطوان الفقيه محمد داود (1901 - 1984)، نجده في كتابه الطريف: "عائلات تطوان"، يذكر أنه عثر على تقييد مختصر مودع في خزانته يؤكد ما ذهب إليه فالديراما[3]، وأنه بدوره لا يستغرب من قرار الحايك الذهاب إلى مدينة فاس قائلا: " ولقد كان فيها - وما يزال - من الجمال المادي والروحي ما يستهوي بل ويغري... "[4]، ويعطى مثلا آخرا ب: "المُعَلَّمْ" عبد القادر كُرِّيش التطواني، الذي فضل بدوره العيش بمدينة فاس في أوائل القرن الماضي.

<sup>1-</sup> كناش، تحقيق بنونة: المصدر السابق، ص. ي. 2- Fernando Valderrama Martínez: El cancionero de al-Ḥáʾik. Ed. Instituto General Franco, Tetuán, 1954, pp. 33-34.

<sup>3-</sup> وقد يكون نفس مخطوط فالديراما.

<sup>4-</sup> محمد داود: عائلات تطوان، تحقيق حسناء داود، منشورات تطاون أسمير، سلسلة تراث 18، الجزء الأول (أ - ج)، تطوان، 2016، ص. 17-15.

ومن جهة أخرى وقف مؤرخ تطوان في فاس على رسم عدلي بموجبه بيع منزل الحايك بمدينة تطوان، لفائدة المسمى عبد السلام الحايك، لعله نجل صاحب الكناش.

وإذا تمحصنا كنانيش الحايك، فإننا نجد أنفسنا أمام مجموعة كبيرة ومختلفة من النسخ التي جمعت بين دفتيها الأشعار المستعملة في النوبات الإحدى عشرة لموسيقى الآلة المغربية مع خطبته الشهيرة، وهي مقدمة الكتاب. وتطور الأمر حتى أصبح لكل أستاذ في موسيقى الآلة أو لكل "مْعَلَّمْ" كناشه الخاص غالبا ما يكون مخطوطا بيده، ومنسوبا إلى الحايك.

ومن مميزات هذا الكتاب أن صاحبه رتبه بطريقة منسجمة، وأتى بمقدمة غاية في الكمال، باعتبارها المدخل الأساس لفهم النظرية العامة لموسيقى الآلة<sup>[1]</sup>. وقد أُنجز هذا العمل في عهد الملكين العلويين سيدي محمد بن عبد الله (1757 - 1790)، وخليفته مولاي سليمان (1792 - 1822).

وكما جاء على لسان المؤلف، فإنه كتاب أملته الضرورة الملحة لجمع مستعلات الآلة المهددة بالضياع والانقراض لاعتمادها الكلي على التواتر الشفوي، وتلبية لرغبة أصدقائه الذين شجعوه على الإقدام على مثل هذا العمل الضخم. وإن المؤلف شمر عن ساعده وأتى فيه بمقاربة ديداكتيكية تهدف إلى تسهيل عملية تلقين وتعليم موسيقى الآلة<sup>[2]</sup>. ولولا هذا المجهود الجبار لهذا العالم الفذ، لذهبت كثير من الألحان أدراج الرياح. ونجد أغلب النسخ المتداولة لهذا الكناش تتبع النظام التالي:

مقدمة تحتوي على ثلاثة فصول في حُكم السماع، هي: الفصل الأول، يتطرق فيه لمسألة جواز السماع واستحكامه؛ والفصل الثاني، يشرح فيه منافع السماع وأحكامه؛ والفصل الثالث، يرجع فيه إلى أصل السماع وأحكامه.

وبعد هذه الفصول الثلاثة، تناول الحايك شرح نظرية الطبوع وتأثيرها على الطباع، وعلاقتها بالعناصر الأربعة، والأجلاط الأربعة، والفصول الأربعة. وبعد فك رموز الطبوع، أردف الحديث بكشف القناع عن الموازين الأربعة، مستعينا ببعض قواعد العروض.

وبالنسبة لكل ميزان سيوضح عدد الضربات، والنقرات، والندفات، والزنجات، والدفوف، والفواصل. ورتب الموازين الأربعة مفتتحا بالبسيط، ومتبعا بالقائم ونصف ثم البطايحي، ومختتما بالقدام.

وبعد هذه الفقرات نظم فهرس النوبات الإحدى عشرة مع ذكر طبوعها، ورقم الصفحات التي تبدأ بها<sup>[3]</sup>. وقبل المرور إلى كتابة أشعار صنعات كل ميزان من الميازين الاثنين والأربعين (42)، عرّف الحايك بالطبوع التي تتكون منها كل نوبة، مع ذكر مبتكريها، وضبط الأوقات التي تعزف فيها، ووصف الأحاسيس والمشاعر المنبثقة عن سماعها، مختتما الفقرة بأشعار إنشاداتها التي تأتي في الإشادة بالطبع وخصوصياته مع ذكر اسمه ومحاسنه.

<sup>1-</sup> توجد على قلتها، مجاميع شعرية أخرى سبقت كناش الحايك، ولعل من أبرزها مؤلف: "عدة الجليس ومؤانسة الوزير والرئيس" الذي يعتبر أقدم المجاميع التي تعرف بالتراث الأندلسي المغنى، وكتاب محمد البوعصامي: "إيقاد الشموع للذة المسموع بنغمات الطبوع" (لكنها مبتورة ولم تحتفظ إلا على ست نوبات)، وتأليف مجهول مؤلفه بعنوان: "الروضة الغنا في أصول الغنا"، والكناش الذي تحتفظ به خزانة الفقيه داود، ويرجع تاريخه إلى سنة 1788. ولمزيد من التفاصيل، أنظر: "الدليل البيبليوغرافي للموسيقى في الغرب الإسلامي"، لعبد العزيز ابن عبد الجليل، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 2019 ص. 165 - 199.

<sup>2-</sup> محمد بن الحسين الحايك التطواني الأندلس: كناش، نسخة عبد السلام الرقيواق ، طبعة طبق الأصل، مطبعة أمبريماتيك، الدار البيضاء، 1981. ص. 2. 3- هذا ما نقف عليه في نسخة الرقيواق وقد يختلف محتوى المقدمة باختلاف النسخ والنساخ.

كما جاء في ترتيب محكم لأشعار صنعات النوبات الإحدى عشرة مع ذكر عدد أدوار كل بيت من أبياتها، وهو الجزء الأكبر من الكتاب. وحسب نسخة الرقيواق فإن ترتيب النوبات جاء على الشكل التالي:

9. الحجاز المشرقي	5. الاستهلال	1. رمل الماية
10. عراق العجم	6. الرصد	2. الاصبهان
11. العشاق	7. غريبة الحسين	3. الماية
	8. الحجاز الكبير	4. رصد الذيل

#### 3. نسخة عبك السلام الرقيواق:

حافظت عائلة الحاج عبد السلام بن الحسن الرقيواق الطنجية على نسخة نفيسة من كناش الحايك، ولكن للأسف لم يرد فيها اسم الناسخ، ونقرأ بوضوح تام في خاتمة النسخة ما يلي: "وكان الفراغ من نسخ هذا الكناش اللطيف يوم الجمعة المباركة 15 من شوال عام 1325هد."، ويوافق هذا التاريخ سنة 1907م.

ومالك هذه النسخة هو الحاج عبد السلام الرقيواق<sup>[1]</sup> الذي ينتسب إلى عائلة مرموقة في مدينة طنجة، رأى النور بها سنة 1903، وتوفي بها سنة 1976. عرف هذا الرجل بولعه بالموسيقى، وخير دليل حفاظه على إحدى أقدم النسخ لكناش الحايك.

وبعد بضع سنوات من وفاته قام أحد من أبنائه، وهو المرحوم الأستاذ حسن الرقيواق – الذي عاش فترة من حياته في مدينة الدار البيضاء – بطبع ألفي نسخة مطابقة لأصل المخطوط الذي ورثه عن والده [2]. وأنجز هذا العمل الجدير بالتنويه في المطبعة التي كان يمتلكها بالدار البيضاء، أمبريماتيك، سنة 1981. ولا يفوتنا هنا التنويه بالدعم الذي لقيه من طرف جمعية هواة الموسيقى الأندلسية بالمغرب برئاسة الحاج إدريس بن جلون الذي توفي سنة واحدة بعد هذا الإنجاز المفيد والإصدار الجوهري.

وهذه النسخة المطبوعة قوامها 151 صفحة من القطع الكبير، وتتميز بخط مغربي أنيق، وورق شبيه بالقديم، حيث استعمل الناسخ فيها لونين جميلين ناصعين في كل المجموع هما: البني، والأحمر الفاتح. أما اللون البني فكتب به المقدمة ونصوص الصنعات، وأما اللون الأحمر فقد وظفه للعناوين، وعدد الأدوار، والفصل ما بين أشطار الأبيات.

وتبدأ الصفحة الأولى بفهرس ترتيب النوبات الإحدى عشرة مع أرقام أصلية تحيل على بداية كل نوبة باللون البني، وزيدت أرقام أخرى باللون الأخضر لتدلنا على ترتيب الطبعة الجديدة.

صُدّرت هذه النسخة بخطبة الحايك الذائعة التي اشتملت على ثماني صفحات (من ص. 2 إلى ص. 9)، وتلتها النوبة الأولى ابتداء من الصفحة 10 تحت عنوان: ما يستعمل من طبع الحسين، وطبع رمل الماية، وانقلاب الرمل وحمدان، إلى غاية الصفحة 29 حيث نقرأ: "انتهت هذه النوبة بحمد الله وحسن عونه".

<sup>1-</sup> هي عائلة طنجاوية مرموقة، والحاج عبد السلام الرقيواق واحد من أفرادها المحبين للفن. وأذكر باعتزاز أن والدتي رحمها الله تنتسب لهذه العائلة الكريمة، وأدرك اليوم أكثر من أي وقت مضى لماذا كانت شغوفة أيما شغف بالطرب والغناء، ولماذا نهجتُ نهجها بحب وتفاني.

<sup>2-</sup> الحايك: كناش، نسخة عبد السلام بن الحسن الرقيواق الطنجي، مطبعة أمبريماتيك، طبعة طبق الأصل، الدار البيضاء، 1981. النسخ من 1 إلى 1000 مرقمة.

وبعد انتهائي من الاعتناء بكتابة أشعار كل صنعات نوبة رمل الماية الواردة في نسخة الرقيواق، أحصيتها فوجدت أعدادها على النحو التالى:

عدد الصنعات	الميزان
25	1. البسيط
20	2. القائم ونصف
20	3. البطايحي
35	4. القدام
100	المجموع

#### 4. نسخة جورج كولان:

كان الباحث الفرنسي جورج كولان – صاحب معجم الدارجة المغربية<sup>[1]</sup> معتنيا بجمع نسخ الحايك، ومنها هذه النسخة المودعة اليوم في المكتبة الوطنية بباريس ضمن المخطوطات العربية، وتحمل اسم: "مجموع مشتمل على مستعملات الموسيقى عن كناش محمد بن الحسن التطواني الحائك"، ورقم تسجيلها هو: Arabe 7003.

ونجد مكتوبا على صفحتها الأولى: "كناش الحائك" بالعربية، ثم بالفرنسية: " $H^2$  ثمين، يعطي عدد الأدوار وهو خال من المقدمة" [2].

وهذا تعبير واضح في أن المخطوطة اعتنت بعدد أدوار الصنعات، وعلى عكس جل النسخ التي سبقت تعديل الجامعي لم تدرج فيها مقدمة مؤلف المجموع الشعري (الحايك)، وربما يعزى هذا الأمر إلى بتر يكون قد لحق بها.

وهذا الكتاب قوامه 119 صفحة، وهو مكتوب بخط مغربي واضح دون تأنق. وفي الصفحة 119 ورد تاريخ الفراغ منه وهو: 1336هـ، وهو يوافق سنة:1917م. ولم يرد في النسخة المخطوطة اسم الناسخ، وقد قيدت في الطرر مجموعة من المقابلات المديحية لجل الصنعات الغزلية الواردة في نوبة رمل الماية، وهي النوبة الأولى في الترتيب، وتبتدئ من الصفحة 2 وتنتهي عند الصفحة 27.

ويتضمن هذا العمل الأشعار الأصلية للحايك ونجده بنفس عدد وترتيب الصنعات كما وردت في نسخة الرقيواق.

وتتضمن كل الصنعات عنوانا ينبئ عن نوع شعرها أو بحرها، أما المقابل المديحي فجاء نصه كاملا بالنسبة للأشعار الغير المتداولة في أوساط الآليين، أو مقتضبا – أي مقتصرا على مطلع الأبيات – بالنسبة للصنعات المعروفة في نوبة رمل الماية المديحية. ونلاحظ أن النسخة أثبتت عدد الأدوار ولم تهتم بموضوع الطبوع ولا بشكل الأشعار.

<sup>1-</sup> Georges S. Colin: *Le dictionnaire COLIN d'arabe dialectal marocain*, sous la direction de Z. Iraqui-Sinaceur. Éd. Al-Manāhil, Ministère des Affaires Culturelles, Rabat, 1993-7, 8 vol.

<sup>2-</sup> H2 précieux (H1 = H3'ik sect. sociol.) Mulay b. Al-Hasan al-H3'ik, donne nombre des dawr, sans préface.

#### 5. نسخة ميمك بوعسان

بطلب من المندوبية العامة للمفوضية الإسبانية<sup>[1]</sup> بمدينة تطوان، قام محمد بوعسل بنسخ كناش الحايك، الذي فرغ من كتابته سنة 1931<sup>[2]</sup>.

من هو محمد بوعسل ناسخ هذا الكناش؟

إنه ابن الفقيه العدل الأمين السيد محمد ابن أحمد بوعسل المنحدر من مدينة شفشاون. ازداد ابنه محمد بمدينة تطوان الجميلة، والأندلسية العريقة، وكان مثل أبيه عدلا، ثم كاتبا في بعض إدارات الحماية الإسبانية. وقد كان المترجم له: "فصيح اللسان، جم التواضع، حسن الخط، يرجع إليه في كتابة رخامات القبور ونحوها"[3]، وقد توفي رحمه الله بتطوان سنة 1954.

ويحتمل أن تكون نسخة بوعسل لكناش الحايك منقولة عن مخطوطة "المُعَلَّمْ" التطواني الشهير، حجة زمانه في طرب الآلة محمد الشودري (ت. 1930)، وهي تحتوي على 721<sup>[4]</sup> صنعة مقسمة كالتالي: 292 موشحا، و275 زجلا، و153 شغلا – يطلق مصطلح "شُغْلْ" على الصنعات ذات الشعر الفصيح والموزون – وصنعة واحدة: "موال". وتزخر بطرر نفيسة لا ندري هل هي من وضع الشودري – وهذا ليس مستبعدا نظرا لمكانة الرجل الفنية – أو أن النسخة الأصلية تحتوي رأسا على هذه المعلومات الراقية. وبقيت هذه النسخة في حوزة الدكتور فالديراما الذي اشتغل عليها لتهييء أطروحته لنيل شهادة الدكتوراه. وفي سنة 1954، أصدر له معهد الجينيرال فرانكو بتطوان، الكتاب الموسوم ب: "مجموع أغاني الحايك" باللغة الإسبانية [5].

وفي سنة 2003 قام "المركز الأندلسي للتوثيق الموسيقي" بغرناطة بطبع نسخة الفقيه بوعسل لكناش الحايك، مسندا كتابة مقدمته إلى الباحثة مانويلا كورتيس. ويقع هذا الكتاب في 263 صفحة من القطع المتوسط، على ورق مصفر شبيه بالقديم. استغرقت المقدمة باللغة الإسبانية الصفحات التالية: من ص. 35 من الجهة اليسرى. أما المخطوطة المصورة فتبدأ من الجهة اليمنى، وتمتد من الصفحات 1 إلى 228، بنفس ترتيب النسخة الأصلية. ونقرأ على الصفحة الأخيرة: "والحمد لله رب العالمين وكان الفراغ منه في رجب 1350ه."، وهو ما يوافق سنة 1931م.

نهج بوعسل نفس النظام الذي نجده في نسخة الرقيواق، إذ نراه يعتمد نفس الترتيب للصنعات، بخط مغربي أنيق، مع تصرف طفيف في صيغة بعض الكلمات. والجميل في هذه النسخة هو ما حبلت به طررها من معلومات نفيسة، تتمثل في إبراز بحور الأشعار، وطبوع الصنعات، مع ذكر مقابلها المديحي، وهي حسب رأي الأستاذ الباحث عبد العزيز ابن عبد الجليل من غير خط الناسخ<sup>[6]</sup>.

<sup>1-</sup> Delegación General de la Alta Comisaría de España.

<sup>2-</sup> Muḥammad b. al-Ḥusayn al- Ḥā'ik al-Tiṭwānī al-Andalusī: *Kunnāš al-Ḥā'ik*, Ed. Consejería de Cultura, Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico y Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 2003.

<sup>3-</sup> محمد داود: ''عائلات تطوان''، تحقيق حسناء داود، منشورات تطاون أسمير، سلسلة تراث 18، الجزء الأول (أ – ج)، تطوان، 2016، ص. 194. 4- في حين ذكر الأب باتروسينيو أن أنتونيو بوستيلو دون 1200 صنعة عن المعلَّم الشودري وعن المعلَّم شلاَّمْ.

<sup>5-</sup> Fernando Valderrama Martínez: El cancionero de al-Ḥá'ik. Ed. Instituto General Franco, Tetuán, 1954.

<sup>6-</sup> ابن عبد الجليل: "الدليل البيبليوغرافي"، المصدر السابق، ص. 180.

#### 6. نسخة العربو السيار:

للتعرف على العربي السيار، وهو من أهم رجالات موسيقى الآلة في طنجة والمغرب خلال القرن الماضي، يمكن الرجوع إلى ترجمته المدرجة في ملحق هذا الكتاب.

وكان المعلَّم السيار يحتفظ بالعديد من نسخ كناش الحايك، وهي كلها بخط يده، ومن هذه الأعمال سنهتم بالمخطوطة التي أودع فيها كل ما جاء في النسخ القديمة من كناش الحايك، أي قبل أن يطرأ عليها تعديل لجنة الوزير الجامعي في فاس (1885).

يكاد يكون العربي السيار من بين القلائل الذين اهتموا، في النصف الأول من القرن العشرين، بالأشعار الغزلية لنوبة رمل الماية، وخير دليل على ذلك نسخة كناش الحايك التي خطها بيده، وسار فيها على النهج القديم. وحسب ما يبدو فقد كان يحب استعمال الكتب القديمة الجميلة بغلاف مقوى، وأوراق مصفرة من القطع المتوسط، ويكتب عليها بخط واضح وأنيق بالمداد الأسود المختلط بمادة تترك بريقا يشبه لمعان الزئبق وملمسه خشن، وربما يكون المداد ممتزجا بكبريتات الحَدِيدُوزْ وهو الزاج الرومي. وتحتوي النسخة التي بين أيدينا على 174 صفحة، يبتدئها بفهرست الكتاب بترقيم واضح يحيل على الصفحة التي يستهل بها كل ميزان من الميازين التي يشملها، ويتبعها بأسماء البحور الشعرية، وأسماء الطبوع الثمانية عشر، وشجرة الطبوع، ويختتمها بما أسماه: جدول الموسيقى، وهو جدول لخص فيه ما جاء من معلومات في شجرة الطبوع. ومباشرة بعد الفهرس، وثق السيار خطبة الحايك من الصفحة 1 إلى 8، وتمتد صنعات نوبة رمل الماية الغزلية من الصفحات 11 إلى 28.

وتتميز هذه النسخة الغزلية التي فرغ منها سنة 1958 بإضافات مهمة تخبرنا عن اطلاعه وإلمامه بأسرار فن الآلة. ومن بينها استخراج طبع ووزن كل صنعة وذكره في عنوانها، ثم مقابلة كل صنعة غزلية بنظيرتها المديحية وإثباتها في الطرر. كما أبدى بعض الملاحظات ووضع بعض العلامات والإشارات الدالة على أنه كان يشتغل مباشرة على هذه النسخة. ومن اجتهاداته كذلك ما قام به من تنقيح وترميم للأشعار، وتصحيح ما شابها من أخطاء في الشكل والإملاء، وربما كانت هذه الإضافات من اجتهاده الخاص وهو الأرجح، وقد تكون مستقاة مما كان رائجا ومتداولا على عهده في أوساط الآليين.

# جركم وكراسة لمستعملات نوبة رمل الماية الغزلية

تبعا لما ذكرت في المقدمة فإن الغرض من هذا الفصل هو التعريف بالأشعار الغزلية للنوبة والبحث عن مقابلاتها المديحية من المستعملات الحالية. ولتحقيق هذا الهدف ارتأيت أن أسلك النهج التالي:

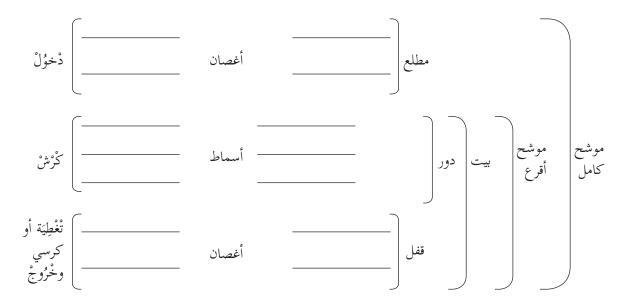
- إثبات أشعار نوبة رمل الماية كما وردت في نسخة الرقيواق.
- الحفاظ على نصوصها الأصلية دون المساس بها، أو أية محاولة لتقويمها أو ترميمها من الناحية اللغوية والعروضية والإملائية. وقد اقتصرت على ذكر بعض ما شابها من تغييرات في الهوامش[1].
- الاسترشاد بنسخة بوعسل التي يرجع تاريخها إلى 1931، ونسخة كولان التي تم الفراغ منها عام 1917، ونسخة السيار التي تعود إلى 1958، كلما استعصت على قراءة كلمة من الكلمات.
- إعقاب كل صنعة بما يقابلها مدحا، ومقارنتها بما جاء في نسخ الحايك لبوعسل، والسيار، وكولان، ومخطوطة داود، وما جاء في الكنانيش الحديثة، مع التعليق عليها.
- كتابة نصوص المقابلات المديحية التي وردت في طرر نسخ بوعسل والسيار وكولان والتي لم ترد في نوبة رمل الماية المديحية المقدمة في هذا العمل.
  - وضع بعض الإفادات، والإحالات، والتخريجات، في الهوامش تجنبا لإرباك القارئ.

ونظرا لأهمية المصطلحات الواردة في شرح المقابلات بين الأشعار الغزلية والمديحية، أقدم بين يدي القارئ المهتم الرسم التالي الذي يلخص بعض المصطلحات الأدبية والموسيقية المستعملة في وصف بنية الموشح<sup>[2]</sup> والزجل<sup>[3]</sup>:

<sup>1-</sup> لم يكن من أهداف هذه الدراسة تصحيح الأشعار الواردة في نسخة الرقيواق، بل على العكس الحفاظ عليها كما وردت في النسخة حتى نستجلي التطور الذي طرأ عليها، فمن أصل 100 صنعة التي وردت في نوبة رمل الماية في هذه المخطوطة نجد 44 منها واردة في الكنانيش الحديثة، ويمكن الرجوع إليها لمقارنتها. لكن - ودون مبالغة - حاولت أن أنبه إلى بعض الأخطاء الإملائية الواضحة، وأن أشرح بعض المصطلحات الغامضة، وأن أهتم ببعض الأوزان الخليلية الغير المستقيمة.

<sup>2-</sup> الموشح حسب ابن بسام هو القصيدة المسمطة، المضفرة، وحسب د. عباس الجراري: "يتميز بتنويع الوزن وتعدد القافية، مع تقسيم مقطعي للقصيدة يجعلها في نطاق هذا التكوين تتيح مجالا غنيا للإيقاع".

<sup>3-</sup> الزجل يتمتع بنفس بنية الموشح .... "وبخلاف البنية التوشيحية كان ما ينتج دون الفصيح يسمى الشعر العامي ولا يطلق عليه اسم الزجل". كناش، بنونة، ص. 43.



ولتسهيل عملية الرجوع إلى المصادر والمراجع أنجزت في اللائحة أسفله بيانا لنسخ الحايك، ومجاميع الأشعار المعتمدة في هذا المبحث، بالإضافة إلى تدوين الأستاذ يونس الشامي:

#### - المجاميع الأصلية لكناش الحايك بنوبة رمل الماية الغزلية:

الرقيواق، عبد السلام: نسخة لـ"كناش – محمد بن الحسين الحايك التطواني الأندلسي، تاريخ الفراغ منه 1907، طبعة طبق الأصل، مطبعة أمبريماتيك، الدار البيضاء، 1981. كولان، جورج س.: كناش الحائك، نسخة غير مطبوعة ومودعة في المكتبة الوطنية الفرنسة بباريس، تم الفراغ منها عام 2017، تحت رقم: Arabe 7500.

بوعسل، محمد: نسخة لكناش الحايك فرغ منها سنة 1931،

Muḥammad b. al-Ḥusayn al- Ḥā'ik al-Tiṭwānī al-Andalusī: *Kunnāš al-Ḥā'ik*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 2003.

السيار، العربي: كناش الحايك بخط السيار للنسخة الأصلية التي تشمل نوبة رمل الماية الغزلية، وقد تم الفراغ منها سنة 1958.

#### - نسخة يشك في نسبتها للحايك:

داود، محمد: نسخة مودعة في خزانته تحت رقم 144 وتعود لسنة 1788، حققها ذ. مالك بنونة تحت اسم: "كناش الحايك"، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 1999.

#### - المجاميع الحديثة لكناش الحايك بنوبة رمل الماية المديحية:

المبيركو، المكي: مجموعة الأغاني الموسيقية الأندلسية المعروفة "بالحايك"، المطبعة الاقتصادية، الرباط، 1934.

السيار، العربي: نسختان خطيتان لكناش الحايك تتضمنان المستعملات الحالية ونوبة رمل الماية المديحية، وقد تم الفراغ منهما في حوالي 1961.

زويتن، أحمد: مجموعة الحايك، بتقديم محمد بن المليح، الدار البيضاء، 1972.

بنمنصور، عبد اللطيف: مجموع تواشيح وأزجال وأشعار الموسيقى الأندلسية المغربية المعروف بالحائك، مطبعة الريف، الرباط، 1977.

بن جلون التويمي، إدريس: مستعملات نوبات الطرب الأندلسي المغربي، شعر توشيح، أزجال، براول، دراسة وتنسيق وتصحيح كناش الحايك، مطبعة الرايس، الدار البيضاء، 1981.

الرايس، عبد الكريم: من وحي الرباب، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1982. الشعشوع، المهدي: ديوان الآلة، نصوص الموسيقي الأندلسية المغربية، مطبعة الخليج العربي، تطوان 2009.

#### - المدونات الصولفائية لنوبة رمل الماية المديحية:

الشامي، يونس: نوبات الآلة المغربية المدونة بالكتابة الموسيقية، الجزء الأول، نوبة رمل الماية، الدار البيضاء، 1984.

# ميزان بسيك رمل الماية الغزلي

## [1][2] توشيح

قَلْبَ صَبِّ حَلَّهُ عَنْ مَكْنِسِ لَعِبَتْ رِيسِحُ الصَّبَ بِالقَبَسِ غُرراً تَسْلُكُ فِي نَهْجِ الغُرَرْ مِنْكُمُ الحُسْنُ وَمِنْ عَيْنِي النَّظَرْ وَالتَّدَانِي مِنْ حَبِيبِي بِالفِكَرْ كَالرُّبَكِي وَالعَارِضِ المُنْبَجِسِ وَالْمُنَابِي مِنْ بَهْجَسِيهِ فِي عُسرَسِ

22. هَـلْ دَرَى ظَبْيُ الحِمَا أَنْ قَدْ حَمَا فَ .26. هَـلْ دَرَى ظَبْيُ الحِمَا أَنْ قَدْ حَمَا فَ .31. فَهُـوَ فِي حَــرِّ وَخَفْقٍ مِثْلَـمَا لَا .31 .31 يَا بُدُورًا أَفَلَـتْ يَـوْمَ النَّوَى .31 .31 يَقْلِبِي فِي الهَوَى ذَنْبُ سِوَى .31 .31 .أَجْتَنِي اللَّذَاتِ مَكْلُومُ النَّوَى [3] .31 .32 . وَإِذَا أَشْكُـووُ بِوَجْدٍ بَسَــمَا .22 . وَإِذَا أَشْكُـووُ القَطْـرُ فِيــهِ مَأْثُـمًا .31 . إِذْ يُقِيــمُ القَطْـرُ فِيــهِ مَأْثُـمًا

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: "هذه الصنعة من الحسين، والشعر من بحر الرمل، وفي وزنه [4] مدحا: "خَاتِمُ الرُّسْل الكَرِيمُ المُنْتَمَى "[5]، للوشاح ابن سعيد المكناسي (ت. 1467).

وفي نسخة داود نجد على وزن هذا التوشيح في بسيط الحسين، صنعة:

يَا عُرَيْبَ الحَيِّ مِنْ حَيِّ الحِمَى \* أَنْتُمْ عِيدِي وَأَنْتُمْ عُرُسِي<sup>[6]</sup> وهو مطلع توشيح ابن سعيد السالف الذكر.

<sup>1-</sup> من أجل ضبط النصوص، وفهم تطورها، وتدقيق تفاصيلها العروضية، ودراسة أبعادها الاجتماعية، أنصح الدارس بالرجوع للعمل الذي قام به الباحث كارل دافيلا:

Carl Davila : *Nūbat Ramal al-Māya in Cultural Context* (The pen, the voice, the text), Brill studies in middle easten literatures, Leiden, Boston, 2015.

<sup>2-</sup> ترقيم الصنعات غير وارد في نسخة الرقيواق، وقد أضفته لتسهيل عملية الرجوع إلى الأشعار.

<sup>3-</sup> عند السيار: الجَوَى.

<sup>4-</sup> المقصود هو الشعر.

<sup>5-</sup> بالنسبة لكل صنعة من الصنعات، التي حافظت عليها نسخة الرقيواق، سأحاول الاحتفاظ بهذه العبارات كما جاءت خصوصا في طرر نسخة بوعسل. أما نسختا كولان والسيار فقد صدر فيهما عنوان الصنعة كما هو معمول به حاليا، واحتفظتا بالمقابلات في الطرر.

<sup>6-</sup>كناش، بنونة: ص. 269.

وهذا التوشيح الشهير: "هَـلْ دَرَى ظَبْيئِ الحِمَـا"، من نظم إبراهيم بن سهل، وقد عارضه بدوره الأديب اللبيب ابن الخطيب بقصيدته الذائعة الصيت، والتي مطلعها:

# جَادَكَ الغَيْثُ إِذَا الغَيْثُ هَمَا \* يَا زَمَانَ الوَصْلِ بِالأَنْدَلُسِ

وحاليا لا نبتدئ ميزان البسيط بصنعة: "خَاتِمُ الرُّسْلِ اَلْكَرِيمُ المُنْتَمَى"[1]، التي من طبع الحسين، بل بصنعة: "صَلُّوا دَائِمًا جُمْلَة"[2] - حسب تعديل الجامعي السالف الذكر - وهي من طبع انقلاب الرمل. وصنعة: "خَاتِمُ الرُّسْلِ"، هي الصنعة رقم 10، الواردة في: الملحق الخاص بأشعار وموشحات وأزجال نوبة رمل الماية المديحية في هذا الجزء، وفي التدوين الذي أعددته للنوبة في الجزء الأول.

[2] ومنه أيضا زجل [3]

28. رُبَّ لَيْلٍ ظَفِرْتُ بِالبَدْرِ وَنُجُـومْ السَّمَاءِ لَمْ تَـدْرِ

27. حَفِظَ اللَّهُ لَيْلَنَا وَرَعَـــا

27. أَيَّ شَمْلٍ لَنَا قَدِ اجْتَمَعَا

27. غَفَلَ الدَّهْرُ وَالرَّقِيبُ مَعَـا

08. لَيْتَ نَهْرِ النَّهَارِ لَمْ يَجْرِ حَكَمَ اللَّهُ لَنَا [4] عَلَى الفَجْدِرِ

جاء في نسخة بوعسل والسيار أن هذه الصنعة من الحُسين وفي وزنها:

سِرُّ سِرِّي يَلُوحُ فِي أَمْرِي فَافْهَمُوا يَا أُولِي النَّهَى أَمْسِرِي هُو مُحَمَّدُ المُخْتَارُ هُو هُو الأُولُ وَءَاخِرًا يُذْكَرْ هُو شَمْسُ يَلُوحُ بَيْنَ أَقْمَارْ

إفْنَ فِيهُ وَاعْرِضْ عَنِ الغَيْرِ مَنْ بِشَابِهِهُ [5] فِي مُحْكَمِ الذِّكْرِ

إن توشيح: "رُبَّ لَيْلٍ"، هو من نظم الأديب الأريب لسان الدين بن الخطيب، ومقابله مديح للشاعر الزجال الكبير، إمام الواصلين، أبي الحسن الششتري.

إن أغلب النسخ التي خصت نوبة رمل الماية بمدح الرسول عَلَيْكُ ، لم تغير شعر: "رُبَّ لَيْلٍ" [6]. ونلاحظ أن نصها الشعري لم يطرأ عليه أي تغيير يذكر، على عكس عدد الأدوار فهو حاليا 38 دورا في

<sup>1-</sup> صدّر بها الميزان كل من السيار في مخطوطته المديحية، وابن جلون في التراث...، ص. 42، والشامي في نوبة رمل الماية...، ص. 84.

<sup>2-</sup> في جل النسخ: "صَلُّوا يَا عِبَادْ دَائِمْ..."، ما عدى السيار وابن جلون.

<sup>3-</sup> وهذا الشعر فصيح لا غبار عليه، ورغم ذلك اعتبره الحايك أو الناسخ زجلا!

<sup>4- &</sup>quot;لَنَا" في الكنانيش القديمة، و"لي" في نسخة كولان.

<sup>5-</sup> مَا لُو شَيبه.

<sup>6-</sup> جاء هذا الموشح في مدح السلطان يوسف أبي الحجاج، وورد في مصنف: "أزهار الرياض في أخبار عياض"، لأحمد بن محمد المقري التلمساني، المعهد الخليفي للأبحاث المغربية، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1939، الجزء 1، ص. 314.

المطلع والقفل و27 في الأسماط، وفي نسخة الرقيواق نجد 28 و27. أما الرقم "80" الذي يبرز في خروج الصنعة، فهو سهو من الناسخ، والقاعدة العامة في الصنعة ذات البنية السباعية تقتضي أن تكون التغطية (القُفل، الخُروج) – في أغلب الأحيان – متفقة في عدد الأدوار مع الدُّخول (المطلع)، أي 28 دورا.

وصنعة: "رُبَّ لَيْلِ"، هي الصنعة رقم 2، في ملحق الأشعار وفي التدوين، باختلاف عدد الأدوار.

#### [3] ومنه أيضا توشيح

إِنْ جُـزْتَ بِالبَـانْ	28. رِيحُ الخُزَام
مِنِّــي لِسُلْطَــانْ	27. إقْرَى السَّلاَمْ
وَمَنْ بِهَـا سَاكِـنْ	27. حَيِّ الدِّيَــارْ
وَهَيِّـجِ السَّــاكِنْ	27. وَعُلِجْ مِرَارْ
فِي مُهْجَتِي سَاكِنْ	27. ظَبْئِي القِفَارْ
قَدْ هَيَّــجَ أَشْجَانِي	28. بَدْرُ التَّمَامُ
لِلْعَاشِـــقِ الْفَــانِي	27. يَقْضِي هُيَامْ

وجاء عند السيار: "هذه الصنعة من طبع الحسين، وفي وزنها مدحا "تَاجُ الكِرَامْ"، وربما لم يعلق عليها بوعسل ولم يأت بمقابل لها لأن موضوعها لا يتنافى وأغراض نوبة رمل الماية المديحية. وقد وردت هذه الصنعة بنفس الشعر في مجموع ذ. بنمنصور، في بسيط رمل الماية[1].

وحاليا يستعمل هذا التوشيح دون مطلع في ابطايحي الماية، وابطايحي الاستهلال.

وصنعة: "تَاجُ الكِرَامْ"، هي الصنعة رقم 4، في ملحق الأشعار وفي التدوين، باختلاف طفيف في عدد الأدوار في الدخول والكرسي، وتباين كبير في الكرش.

#### [4] ومنه أيضا توشيح

يَا غُصْنَ ءَاسٍ وَيَا قَصَمَرْ	14. يَا مَنْ لَهُ أَحْسَـنُ الصِّفَــــاتِ
فَاسْتَوْحَـشَ السَّمْــعُ وَالبَصَـــرْ	14 [2]. غِبْتَ فَلَمْ يَـاتِ مِنْـكَ ءَاتِ
هَبَّتْ عَلَيْنَا مَصِعَ السَّحَرِ	14. لَوْلاَ الصبَا مِنْ تِلْكَ الجِهَاتِ[3]
جَاءَتْ بِأَنْبَائِكَ <sup>[5]</sup> (الخَبَرْ) <sup>[6]</sup> الرِّيَاحْ	14. يَا أَيُّهَا النَّازِحُ [4] البَعِيدُ
فَاهْتَـــزَّ رَوْضُ المُنَـــا وَفَـــــاحْ	14. إِنَّ الصَّبَا عَنْكَ أَخْبَرَتْنِي

<sup>1-</sup> مجموع، بنمنصور، ص. 40.

<sup>2-</sup> في نسخة الرقيواق نجد في كل الأبيات الأخرى الرقم: "00"، ولعله الحايك أو الناسخ قصدا به: "نفس الشيء" أي 14 دورا في كل بيت، ويتكرر هذا الاختصار في أكثر من صنعة.

<sup>3-</sup> عند السيار: "عَنْكَ النَّسِيمُ مِنَ الجِهَاتِ"، وتؤدى حاليا بهذه الصيغة: "لُولاً الصَّبَا مِنْ تِلْكَ الجِهَاتِ"، المتيوي، نوبة الاستهلال، المصدر السابق، ص. 216.

<sup>4-</sup> التراث، ابن جلوِن: "الطاّلِعُ"، ص. 129.

<sup>5-</sup> عند السيار: "بِأَنْفَاسِكَ".

<sup>6-</sup> هذه الكلمة الزائدة تخل بالوزن، ولم ترد في نسخ بوعسل، والسيار، وكولان.

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: "هذه الصنعة من الحُسين، والشعر من مخلع البسيط، ويستعمل في وزنها من بحر المجتث: "عَرُوسُ يَوْم القِيَامَة".

ويستخدم حاليا هذا التوشيح: "نيا مَنْ لَهُ أَحْسَنُ الصِّفات"، في قائم ونصف الاستهلال.

وصنعة: "عَرُوسُ يَوْمِ القِيَامَة"، هي الصنعة رقم 3، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وهي بنفس عدد الأدوار.

#### [5] ومنه أيضا شغل

33. وَلَيْلٍ زَارَنِي فِيهِ حَبِيبِي عَلَى غَيْظِ العَوَاذِلِ وَالرَّقِيبِ 33. وَلَيْلٍ زَارَنِي فِيهِ حَبِيبِي 33. فَبَاتَ الوَصْلُ ثَالِثٌ [1] وَبِتْنَا مَعَ الأَفْرَاحِ فِي عَيْشٍ خَصِيبِ 33. فَبَاللهِ مَا أُحْللاً وَأَشْهَى مُنَادَمَةَ المُحِبِّ مَعَ الحَبِيبِ

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: "هذه الصنعة من رمل الماية، والشعر من بحر الوافر، وفي وزنه مدحا: "أَلا صَلُّوا قِيَامًا وَقُعُودًا".

وفي الكنانيش القديمة تفيد كلمة "شُغْلْ": الشعر الفصيح الموزون.

وصنعة: "أَلاَ صَلُّوا قِيَامًا وَقُعُودًا"، هي الصنعة رقم 6، في ملحق الأشعار وفي التدوين، بـ:37 دورا، أي بزيادة 4 أدوار على نسخة الرقيواق.

## [6] ومنه أيضا زجل

11. زَارَ وَقَـــدْ حَــلَّ عُقُــودَ الجَفَا يَخْتَالُ فِي ثَوْبِ الرِّضَا وَالوَفَا

11. فَقُلْتُ وَالقَلْبُ بِهِ [2] صَفَا

04. يَا لَهَا مِنْ لَيْكَةٍ أَنْعَمْ وَزَارِ شَمْسَ النَّهَارْ

04. حُيِيتْ [3] مِنْ دُونِ لَيَالِ القِصَارْ

جاء في نسخة بوعسل: "هذه الصنعة من رمل الماية، والشعر من بحر الوافر"، وقابلها السيار ب:

# صَلُّوا عَلَى الهَادِي \* صَلُّوا عَلَيْهُ شَوْقًا

وهذا الشعر أقرب في وزنه إلى بحر السريع، وقد تمت هذه المقابلة من دون وزن.

وأما ذ. التمسماني [4]، حسب ما ورد في "ديوان الآلة"، فقابلها ب: "قَلْبِي بِكَ مُوَلَّعْ"[5].

<sup>1-</sup> عند السيار: "ثَابِتٌ"، وهو الصواب.

<sup>2-</sup> في نسخة بوعسلُ والسيار: "بِهِ قَدْ صَفَا"، وهو أنسب من ناحية الوزن.

<sup>3-</sup> عند السيار: "حَيَيْتُ".

<sup>4-</sup> في هذا المبحث نتحدث عن ذ. التمسماني من خلال ما جاء في هوامش "ديوان الآلة" للمهدي الشعشوع، وكان يستند ذ. التمسماني على مخطوطة من إهداء الفنان أحمد احرازم.

<sup>5-</sup> المهدي الشعشوع: "ديوان الآلة، نصوص الموسيقي الأندلسية المغربية"، مطبعة الخليج العربي، تطوان 2009، ص 122.

وفي لائحة المقابلات المديحية في كناش الحايك التي وضعها الباحث محمد بن المختار العلمي[1]، نجدها في وزن: "ذِكْرِي وَأُوْرَادِي". ولكي نفهم هذه المقابلة يستحسن أن نكتب هذا الزجل بالطريقة التالية:

#### زَارَ وَقَدْ حَلَّ \* عُقُودَ الجَفَا

وصنعة: ''ذِكْرِي وَأُوْرَادِي''، هي الصنعة رقم 7، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وهي بنفس عدد الأدوار في الكرش.

# [7] ومنه أيضا زجل

12. زَارَنِي يَوْمٌ فَدَعْ مَا أَفَكَ الْحَادَا الْحَادَا الْرَبِي يَوْمٌ فَدَعْ يَتَهَا الْحَادَا الْمِرْ الْحَادُ اللّهُ اللّهُ اللّهُ اللّهُ مَنَعْ اللّهُ مَنَعْ اللّهُ مَنَعْ اللّهُ مَنَعْ اللّهُ مَنَعْ اللّهِ مَنْ شَجُونْ وَالِاتِّصَالْ مِنْ شَجُونْ وَالِاتِّصَالْ مِنْ شَجُونْ وَالْإِتّصَالْ مِنْ شَجُونْ وَالْإِتّصَالْ مِنْ شَجُونْ وَالْإِتّصَالْ مِنْ شَجُونْ

05. بِالوِصَـــال وَالاِتصَال مِنْ شَجَونَ .05 كَــمْ أَبَــاعْ لِي سَمَاحْ مِنْ ظَنِيـنْ .05

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: "هذه الصنعة من رمل الماية، وفي وزنها":

أَحْمَدُ الهَادِي الإِمَامُ الْمُمَجَّدِ الْهَادِي الإِمَامُ الْمُمَجَّدِ الْهَادِي الإِمَامُ الْمُوَيَّدِ الْمَارِّ الْمُوَيَّدِ الْمُوَيَّدِ الْمُوَيَّدِ الْمُوَيَّدِ الْمُوَيَّدِ الْمُوَيِّدِ الْمُوَيِّدِ الْمُوَيِّدِ الْمُوَيِّدِ الْمُوَيِّدِ الْمُولِي الْمُولِي الْمُولِي الْمُولِي الْمُولِي الْمُولِي الْمُلاحُ مَا كَانْ يَا صَاحْ كَنبِيِّنَا الْمِلاحُ مَا كَانْ يَا صَاحْ كَنبِيِّنَا الْمِلاحُ مَا كَانْ يَا صَاحْ كَنبِيِّنَا الْمِلاحُ مَا كَانْ يَا صَاحْ كَنبِيِّنَا الْمُلاحُ مَا كَانْ يَا صَاحْ كَنبِيِّنَا الْمُلاحُ اللّهِ الْمُلاحُ اللّهُ الْمُلاحُ اللّهُ الْمُلاحُ اللّهُ الْمُلاحُ اللّهُ الللّهُ اللّهُ اللّهُ اللّهُ اللّهُ

وينسب زجل: "زَارَنِي يَوْمٌ فَدَعْ"، إلى ابن بقي، وقد ورد في نسخة داود في نوبتي الحسين وغريبة الحسين، ويقابلها مدحا محقق النسخة – ذ. مالك بنونة – بنفس المقابل المذكور أعلاه [3]، وهو غير مستعمل حاليا في نوبة رمل الماية المديحية.

أما ذ. التمسماني فقابل هذا الزجل بـ: "يَا بَدِيعَ الحُسْنِ يَا خَيْرَ الأَنَامْ" [4]، وهو الأنسب.

وصنعة: "يَا بَدِيعَ الحُسْنِ يَا خَيْرَ الأَنَامْ"، هي الصنعة رقم 5، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وهي بنفس عدد الأدوار.

<sup>1-</sup> صالح الشرقي: أضواء على الموسيقي المغربية، الرباط، 1975، ص. 138.

<sup>2-</sup> نسخة كولان: أَمْنٍ.

<sup>3-</sup> كناش، بنونة، ص. 313.

<sup>4-</sup> ديوان، الشعشوع، ص. 120.

# [8] ومنه أيضا شغل

25. قُلْتُ لِلَيْلَى مَا دَوَاءُ السَّهَرْ
 قَالَتْ وِصَالِي فِي طُلُوعِ السَّحَرْ
 25. قُلْتُ وَمَا أَقْصَرَ وَقْتَ اللِّقَا
 قَالَتْ وَمَا أَعْـذَبَ ذَاكَ القِصَـرْ

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: هذه الصنعة من الحسين، ويستعمل في وزنها مدحا: "وَخَيْرِ مَنْ تَاتِي مُلُوكُ الوَرَى". وحسب نسخة بوعسل فشعر هذا المقابل من بحر البسيط، وهذا خطأ. أما السيار فيعده من بحر السريع، وهو محق في ذلك.

وأشير إلى أن هذا الشغل: "قُلْتُ لِلَيْلَى"، يستعمل شعره حاليا في قدام الاصبهان.

وصنعة: "وَخَيْرِ مَنْ تَاتِي مُلُوكُ الوَرَى"، هي الصنعة رقم 11، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وهي بنفس عدد الأدوار.

# [9] ومنه أيضا زجل

14. عَسَى لَدَيْكَ يَا رَبَّةَ القَلْبِ زَادٌ لِرَاحِـــلِ

15. فَوَدِّعْ فَدَيْتُكَ هَيْمَانْ

15. لَمْ يَسْتَطِعْ مِنْكَ الشُّلْوَانْ

15. حَتَّى بَيَانَ البَيْنُ مُلْدُ بَلَانُ

14. شَكَا وَحَنَّ شَوْقًا إِلَى شَلْبِ [2] حَنِينَ التَّكِـــلِ [3]

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: "هذه الصنعة من الحسين، وفي وزنها مدحا:

جُدْ بِرِضَاكَ يَا مُنْيَةَ القَلْبِ وَمَنْ بِالوِصَالْ يَا مُنْيَةَ القَلْبِ وَمَنْ بِالوِصَالْ يَا مُصْطَفَى يَا خَيْرَ خَلْق الله

يًا مُجْتَبَى أَيًا عَظِيمَ الجَاهُ

يَا مُقْتَفَى يَا ابْنَ عَبْدِ الله

مَا لِي سِوَاكَ يُنْجِي مِنَ الكُرَبْ فِي مَوْقِفِ الهَوْلْ

وشعر هذا المقابل غير مستعمل حاليا.

وصنعة: "عَسَى لَدَيْكَ يَا رَبَّةَ القَلْبِ"، صنعة تبقى دون مقابل في المستعملات الحالية.

<sup>1-</sup> في نسخة كولان نجد هذا الشغل في الترتيب بعد زجل "عَسَى لَدَيْكِ".

<sup>2-</sup> شَلْبِ: سِلْفِيسْ "Silves"، مدينة حررها المنصور الموحدي وهي تقع جنوب غرب الأندلس (البرتغال حاليا)، تحقيق بنونة، ص. 309.

<sup>3-</sup> في نُسخة كولان وتحقيق بنونة: "الثَّاكِلْ"، وهو من فقد ولده.

# [10] ومنه أيضا زجل

وَوَشَّى البِطَاحْ	17. بَنَفْسَجُ اللَّيْلِ تَذَكَّـــى وَفَـاحْ
	17. أَظُنُّــــهُ يُسْـقَى بِمِسْكٍ وَرَاحْ
عَلَى غَدِيـــرْ	24. الشُّهْبُ يُشْبِهْنَ كُيُوسْ المُدِيـرْ
صُنْعَ القَدِيرْ	24. فِي الأُفْقِ مُسْتَعْرِضًا وَمُسْتَدِيـرْ
وَلاَ كَــــدِيرْ	28. لَيْــسَ بِـذِي مَـوْجِ وَلاَ هَدِيـرْ
دَارَتْ وِشَاحْ	17. تَفَتَّحَــتْ فِي الشَّطُِّ مِنْــهُ أَقَاحْ
	14. كَالسَّوْسَنِ الغَصِّ تَمَامُ اللِّقَاحْ

وجاء في نسخة بوعسل والسيار:

"هذه الصنعة من الحسين، وفي وزنها مدحا: "الْمُصْطَفَى المُخْتَارْ زَيْنُ المِلاَحْ".

إن عدد أدوار مقابل هذا الزجل حاليا، هو: في المطلع والقفل: 49، وفي الأسماط أو الكُرش: 14، وفي نسخة الرقيواق، خصوصا في الرقمين 28 في وفي نسخة الرقيواق، خصوصا في الرقمين 28 في البيت الرابع، و14 في الغصن الثالث للقفل. هذه الأرقام لا تستقيم لأن عدد أدوار الأبيات المكونة للكرش يكون عادة متساويا، أو ناقصا إذا كانت التغطية منه، وعدد أدوار أبيات المطلع والقفل يكون عموما متطابقا. وربما كان هذا الخطأ سهوا من الناسخ. أما عند السيار فقد جاءت كل الأسماط بـ: 24 دورا، لكنه اتفق مع نسخة الرقيواق في عدد أدوار الغصن الثالث السالف الذكر "14"!

وفي تحقيق بنونة ورد توشيح: "بَنَفْسَجُ اللَّيْلِ"، في بسيط الحسين، بنفس المقابل المديحي المذكور أعلاه [1]. ويقول عبد العزيز ابن عبد الجليل [2]: "... تأتي الإشارة إلى أن البوعصامي وضع لحنا موسيقيا لتوشيح من ابطايحي رمل الماية على وزن توشيح: "بَنَفْسَجُ اللَّيْلِ تَذَكَّى وَفَاحْ"، وهو الذي أوله:

# دَرَاهِمُ النَّوْرِ وَشَّتْ بُرُودْ \* خُضْ رَ النُّجُ وَدُّ [3]

ويفيدنا كذلك بأن صاحب "الروضة الغنا" رتبها ضمن صنعات بسيط رمل الماية، في نغمة الحسين. وهذا الكلام غاية في الدقة والأهمية، فإذا صحّ يمكننا أن نجزم أن صنعة "المُصْطَفَى المُخْتَارْ زَيْنُ المِلاَحْ" هي من تلحين محمد البوعصامي. وهذا أمر غير مستبعد حيث نحس من خلال بعض الأبعاد المستعملة اختلاف لحن هذه الصنعة مقارنة مع باقي صنعات الميزان، فنلمس فيها طرافة وجِدة، وطبع الحسين مهيمن فيها رغم القفلات التي تستقيم على نغمة رمل الماية. لكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا هو: لماذا لم تحافظ المدرسة الفاسية – المكناسية على لحن هذه الصنعة وبقيت مصونة في مدينة شفشاون؟

<sup>1-</sup> كناش، بنونة، 271.

<sup>2-</sup> إيقاد الشموع، المصدر السابق، ص. 18.

<sup>3-</sup> النص، راجع تحقيق بنونة، المصدر السابق، ص 325.

وكما شرحنا عند تعرضنا لتحليل الطبوع، فهذه الصنعة من طبع الحسين رغم خروجها على صوت "ري" وهو "مْحط" طبع رمل الماية، ونستخلص من هذا أن الأهم ليس نقطة النهاية فقط، بل مجرى الألحان، ونوع الأبعاد المستخدمة، والأجناس المميِّزة، مما يساهم في خلق جو خاص بكل طبع. ومن في وسعه أن يؤكد لنا أن قفلات بعض الصنعات لم يطرأ عليها تغيير عبر العصور، سيما وأنها في ذلك متأثرة بالنغمة المهيمنة في النوبة كما سلف ذكره في موضع الحديث عن صنعة: "صَلُّوا يَا عِبَادْ"؟

وحاليا يستعمل زجل: "نبَنفْسَجُ اللَّيْلِ"، في قدام الحجاز الكبير بإجماع النسخ الحديثة.

وصنعة: "اَلْمُصْطَفَى المُخْتَارْ زَيْنُ المِلاَحْ"، هي الصنعة رقم 9، في ملحق الأشعار وفي التدوين، باختلاف عدد الأدوار.

# [11] ومنه أيضا زجل

مِثْلِي يَكْذِبْ	08. مَنْ يَقُلْ لَكْ مَنْ هُو فِي عِشْقَــكْ مُعَذَّبْ
تِهْ وَعَلَدُّبْ	08. كَــاسْ غَرَامَكْ فِي فَمِـي أَحْلَى وَأَطْيَبْ
وَنَا نَتْعَـــبْ	08. جَمِيعُ النَّاسْ قَدْ حَازُوا فِي الحُبِّ مَذْهَبْ
وَانْقِطَاعِـي	06. هَـلْ تَجِدْ ابْحَـــالْ طِبَــاعِي عَلَى بِعَـدْ
لاَ مُفَاصِــــُلْ	08. عِشْقِي حَاصِلْ فِيكْ يَا عَزِيزَ قَلْبِي وَاصِـل

ولم يرد في نسخة بوعسل ولا في نسخة السيار أي تعليق بخصوص هذه الصنعة، أما في طرة نسخة كولان فنجد مقابلها هو:

فِيهْ عِشْقِي	شَوْقِي لِلْهَاشِمِي يَجْعَلْ نَارُ تُوقَدْ
خَيْر الخَــلْــقِ	ذِكْ رِي عِنْ دِي مُردَّدٌ فِيهُ نُمَجِّدُ
فِيهْ مُمَكَّـنْ	مَــوْلاَيْ مُحَمَّدْ مِنْ حُبُّ قَلْبِـي يَسْعَدْ
أَعْــــــــــــــــــــــــــــــــــــ	ذِكْ رُه مِنَ الشَّهْدِ أَحْلَى
قُــرَّةْ عُيُونِــي	بِحُبُّه مُ حَرِينَ سُكُونِ سِي

أما نسخة التمسماني فقابلت: "مَنْ يَقُولْ لَكْ"، بصنعة: "لا جَمَالْ إِلاَّ جَمَالُهُ" التي بدورها تُستعمل – من غير قياس – في موضع: "شَوْقِي لِلْهَاشِمِي".

وصنعة: "مَنْ يَقُولْ لَكْ"، مصنفة في بسيط رمل الماية في نسخة داود<sup>[3]</sup>. وهي تنشد حاليا في كل من بسيط رصد الذيل، وبسيط الحجاز الكبير.

وصنعة: "لا جَمَالٌ إِلاَّ جَمَالُهُ"، هي الصنعة رقم 13، في ملحق الأشعار وفي التدوين.

<sup>1-</sup> المنتقى، ص. 24. ولكن بغية تقويمه ورد بتصرف من طرف الأستاذ بنونة.

<sup>2-</sup> ديوان، الشعشوع، ص. 121.

<sup>3-</sup> كناش بنونة، ص 311.

# [12] ومنه أيضا زجل

08. لاَ تُفَكِّ مَا فَاتْ

08. حِينِ تَصْفَرِ نَفْنَى وَنَصِيحْ هَيْهَاتْ

08. كَيْ فْ نَصْبَ رْ وَقَلْبِي اتَّخَذْ شَهْمَاتْ[1]

06. وَدُمُوعِي عَلَى الخُدُودْ سَكِيبْ يَا عَشِيًّا عِنْدَمَا خُليتْ تَغِيبْ

لم تعلق على هذه الصنعة نسخة بوعسل، وفي نسخة كولان ورد مقابلها: "هُوَ هُوَ مُحَمَّدُ المُخْتَارْ". وفي نسخة داود ورد هذا الزجل في ميزان بسيط الحسين[2].

وصنعة: "هُوَ هُوَ مُحَمَّدُ المُخْتَارْ"، هي الصنعة رقم 25، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وهي بنفس عدد الأدوار.

# [13] ومنه أيضا زجل

15. الشَّمْسُ تَصْفَرْ نَحْوَ الغَرِيبْ<sup>[3]</sup> تَسْرِي وَتُنبِّهُ الصَّبَّ لِلشَّكْرِ
14. حِيـــنْ تَخْفَــتْ تُلْهِــمْ إِلَى أُنْسِــي
14. وَبِـــرُوْنَــــتْ فَــوْقَ الغُصُونْ تَكْسِي
14. وَبِـــرُوْنَـــتِى فَــوْقَ الغُصُونْ تَكْسِي
14. يَفْنَــــى وَيَــرِيقْ جِسْمِي إِلَى الشَّمْسِي
15. زِدْتُ أَكْــقَرْ أَمْـرًا عَلَى أَمْـرِي
21. زِدْتُ أَكْــقَرْ أَمْـرًا عَلَى أَمْـرِي

ولم تعلق نسختا كولان وبوعسل على هذه الصنعة، وصنفها السيار في طبع الحسين.

أما في نسخة داود فجاءت في بسيط رمل الماية<sup>[4]</sup>، وقوبلت مدحا ب: "هُوَ هُوَ مُحَمَّدُ المُخْتَارْ". وهذا الزجل المنسوب للششتري سبق أن ورد بمطلعه: "سِرُّ سِرِّي"، كمقابل لصنعة: "رُبَّ لَيْلِ".

وصنعة: "الشَّمْسُ تَصْفَرْ"، تبقى دون مقابل، وأنوه بأن قفلها هما البيتان الرابع والخامس من صنعة: "يَوْمَ كُنَّا \* فِي مَكَانْ رَفِيعْ جُلاَّسْ"، المعروفة في قدام الاستهلال.

# [14] ومنه أيضا شغل

33. أَنْظُرْ إِلَى حُسْنِ الهِلاَلِ بَدَا يَهْتِكُ مِنْ أَنْوَارِهِ الْحَنْدَسَا<sup>[5]</sup> 33. كَمِنْجَلِ صِيغَ مِنْ عَسْجَـدٍ يَحْصُدُ مِنْ زَهْرِ الرُّبَا التَّرْجِسَا

<sup>1-</sup> كناش، بنونة: "شَهْمَاتْ" في لعبة الشطرنج تفيد "الشَّاهْ (الملك) مَاتْ"، ص. 312.

<sup>2-</sup> كناش، بنونة، ص. 312.

<sup>3-</sup> عند السيار: الغُرُوب.

<sup>4-</sup> كناش، بنونة، ص. 310

<sup>5- &</sup>quot;الحِنْدِسَا" وهي الظلمة أو الليل الشديد الظلمة، أنظر لسان العرب لابن منظور.

وجاء في نسخة بوعسل: "هذه الصنعة من الحسين، وهذا الشعر هو أصلها وهو من بحر السريع". وقابلها كل من بوعسل والسيار بالبيتين المواليين من بحر البسيط:

مُحَمَّدُ المُصْطَفَى المُخْتَارُ مَنْ ظَهَرَتْ أَنْوَارُهُ قَبْلَ كَوْنِ المَاءِ وَالطِّينِ وَإِنْ عَلاَ الصَّخْرَ عَادَ الصَّخْرُ كَالطِّينِ وَإِنْ عَلاَ الصَّخْرَ عَادَ الصَّخْرُ كَالطِّينِ

وإن هذا المقابل - على غير قياس - وشعره غير مستعمل في بسيط رمل الماية المديحي.

# [15] ومنه أيضا شغل

26. لَوْ جَادَ مَنْ نَهْوَى بِرَشْفِ رُضَابِهِ لَشَفَا الفُؤَادَ المُصَابَ مِمَّا بِهِ 26. رَشَا يَلُوحُ البَدْرُ مِنْ أَزْرَارِهِ وَيَغِيرُ<sup>[1]</sup> غُصْنُ البَانِ مِمَّا بِقَدِّهِ

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: "هذه الصنعة من رمل الماية، والشعر من الكامل، ويستعمل مدحا في وزنه: "يَا مُصْطَفَى مِنْ قَبْلِ نَشْأَةِ آدَمَ"، ونص هذا المقابل من نظم لسان الدين بن الخطيب.

وحاليا نعتبر طبع هذا المقابل من انقلاب الرمل!

وصنعة: "يَا مُصْطَفَى مِنْ قَبْلِ نَشْأَةِ آدَمَ"، هي الصنعة رقم 22، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وهي بنفس عدد الأدوار.

# [16] ومنه أيضا توشيح

22. وَغَنَّتِ الطَّيُّورُ عَلَى قَضَّبِ البَانْ 22. وَأَضْحَكَ الشُّرُورُ عَوَابِسَ المِيدَانْ 22. وأَضْحَكَ الشُّرُورُ

22. وَكُلُّنَا أَمِيارُ [2] مِنْ صَاحِ وَنَشْوَانْ

وجاء في نسخة بوعسل: "هذه الصنعة من رمل الماية، وتجري في بحر الاستهلال"، ويجاريه السيار مع إثبات المطلع: "الْعُودُ قَدْ تَرَنَّمْ".

أما تحقيق بنونة فيسوق في وزن هذا التوشيح مدحا: "فَنَبِيُّنَا المُعَظَّمُ" [3]، وهو غير مستعمل حاليا.

إن موشح: "اَلْعُودُ قَدْ تَرَنَّمْ"، معروف في ميزان البسيط لنوبتي الاستهلال وعراق العجم بنفس اللحن مع تحويل في ارتكاز السلم.

وصنعة: "وَغَنَّتِ الطُّيُورْ"، تظل دون مقابل مديحي في المستعملات الحالية، ومن خلال عدد أدوارها نستخلص أنها صنعة كبيرة ومشغولة.

<sup>1-</sup> في نسخة كولان: "وَيَغَارُ"، وهو الأصوب.

<sup>3-</sup> كناش، بنونة، ص. 315.

# [17] ومنه أيضا زجل

18. يَا جَابِرِي وِصَالَكُ يَا جَابِرِي وِصَالَكُ يَا جَابِرِي وَصَالَكُ 08. يَا ءَامِرِي أَطَعْتَكُ يَا ءَامِرِي 20. يَا ءَاثِرِي لَكَ الفَضْلُ يَا ءَاثِرِي لَكَ الفَضْلُ يَا ءَاثِرِي لِكَ الفَضْلُ يَا ءَاثِرِي

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: "هذه الصنعة من رمل الماية، وفي وزنها مدحا:

"مَا رَاحَتِي \* إِلاَّ لِقَا الأَحْبَابْ"". وعند السيار كل واحد من الأبيات الثلاثة يشتمل على 18 دورا.

لقد جاء هذا الزجل دون قفل، ويذكر بنونة أنه من نظم أبي الحكم بن هردوس الغرناطي، ويتفق مع نسخة بوعسل ومع السيار في مقابله[1].

وحاليا يصنف مقابل هذه الصنعة من طبع: حمدان!

وصنعة: "مَا رَاحَتِي إِلاَّ لِقَا الأَحْبَابْ"، هي الصنعة رقم 14، في ملحق الأشعار وفي التدوين، بـ: 13 دورا.

#### [18] ومنه أيضا توشيح

تَقْشَعْ [2] دِيبَاجْ فِي مَبْسَمُ	12. إِذَا ضَحَـكُ هَـذَا المَلِيحُ
دَوَّرْ عَلَيــــهِ خَـاتَـــمُ	12. فِــي وَسْطِهِ يَـاقُـوتْ فَصِيـحْ
ثَغْـــرُه تَقُـــولْ <sup>[3]</sup> مُنَظَّــمُ	12. يَنْقَسى يَــذُوبْ قَلْبِسـي الجَرِيحْ
مِنْ سَلْسَبِيلٍ فِيهِ رَاحَتِـي	06. وَرِيتُ لَــهُ كَالمِسْكِ فَـاحْ
شْنْـهُ العَمَلُ وَاشْ حِيلَتِـي	12. رَشَّ الشَّمَامْ مِنْ فَـوْقِ خَالْ[4]

وجاء في نسخة بوعسل: "هذه الصنعة من رمل الماية، والشعر رجز، وفي وزنه مدحا: "هُوَ النَّبِي الْمُعَظَّمُ"، أما السيار فقابلها بـ: "قَلْبِي مُوَلَّعْ بِالمُصْطَفَى".

وفي نسخة داود ورد هذا التوشيح "إِذَا ضَحَكْ هَذَا المَلِيحْ" في بسيط رمل الماية[5].

وهذا التوشيح من مجزوء الرجز، وينشد في عدة ميازين منها: قائم ونصف الاستهلال، وابطايحي الحجاز المشرقي، وقدام عراق العجم، كما يوظف نظيرا لصنعة: "في القَلْبِ مَوْضِعْ لِلْحَبِيبْ".

وصنعة: '' هُوَ النَّبِي ٱلْمُعَظَّمُ''، هي الصنعة رقم 17، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وهي بنفس عدد الأدوار.

<sup>1-</sup> كناش، بنونة، ص. 313.

<sup>2- &</sup>quot;تَرْمَق" في جل الكنانيش الحديثة.

<sup>3-</sup> عند السيار: جَوْهَرْ، كما تغنى اليوم.

<sup>4-</sup> عند السيار: "رِيتْ الشَّمَة مِنْ تَحْتِ خَالْ" \*\*\* وَاشْ هُو العَمَلْ وَاشْ حِيلَتِي"، واليوم نؤديها: "وَالشَّامَة مِنْ تَحْتِ خَالْ \*\*\* آشْ هُو العَمَلْ وَاشْ حِيلَتِي"، نوبة الاستهلال، المتيوي...، ص 252.

<sup>5-</sup> كناش، بنونة، ص. 317.

# [19] ومنه أيضا توشيح

وَالِهٌ سَكْـــــرَانْ	مِنْ حَيْرَتِي لاَّ أُفِيــــــــــــــــــــــــــــــــــــ	29. مَا لِي مُسوَلَّهُ
نَنْذِبُ [1] الْأَوْطَانْ	أَنَا الكَئِيبُ المَشُوقُ	46. مِنْ غَيْرِ خَـمْرٍ
وَلَيَــــالِينَـــا	أَيُّامُنَــا بِالخَلِيــجِ	24. هَلْ تُسْتَعَـــادْ
مِسْكُ دَارِينَا	مِنَ النَّسِيمِ الأَرِيــجِ	24. لِيُسْتَفَكادُ [2]
أَنْ يُحَيِّ ينَا	حُسْنُ المَكَانِ البَهِيجِ	24. وَإِذْ يَكَـــادْ
فَــوْقَ فَيْنَــانْ[3]	دَوْحٌ عَلَيْـــهِ أَنِيـــقْ	29. رَوْضٌ أَظَلَّـــهُ
مِنْ جَنَا <sup>[4]</sup> الرَّيْحَانْ	وَعَائِــــمُّ وَغَــرِيقُ	46. وَالْمَاءُ يَجْرِي

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: "الصنعة من رمل الماية، ويضيف بوعسل "والشعر رجز". وتتفق نسخ كولان وبوعسل والسيار في مقابله:

سيرد نص هذا المقابل المديحي في قائم ونصف رمل الماية – بدون هذا المطلع – مبتدئا بـ: ''أَهْلاً وَسَهْلاً بِالمُصْطَفَى''.

وجاء في جدول ذ. محمد بن المختار العلمي نفس المقابل، لكن هذا الشعر غير مستعمل في ميزان بسيط رمل الماية المديحي حاليا<sup>[5]</sup>.

وهذا التوشيح: "مَا لِلْمُوَلَّه"، للوشاح الشهير أبي بكر محمد بن زهر الإشبيلي - المشهور بالحفيد -ويستعمل حاليا في ابطايحي نوبات: غريبة الحسين، والحجاز المشرقي، والرصد، وكذلك في قائم ونصف الرصد. وقد ورد بنفس الشعر في ميزان بسيط رمل الماية المديحي في نسخ: امبيركو، والسيار، وزويتن، وبنمنصور.

وصنعة: "مَا لِلْمُوَلَّه"، لا تتوفر على مقابل مناسب لها في بسيط رمل الماية المديحي، ومن خلال عدد أدوارها فهي صنعة كبيرة ومشغولة.

# [20] ومنه أيضا توشيح

04. طَلَعَ البَدْرُ فِي دُجَى الشَّعَـرْ مُسْعِفًا بِالمَزَارْ 05. وَتَجَلَّتْ وَسَوَاوِسُ<sup>61</sup> الصَّــدْرِ فَرِحْتُ حِيــنَ زَارْ

<sup>1-</sup> عند السيار: "نَنْدُبُ"، وحاليا "غَريبُ".

<sup>2-</sup> عند السيار: "أَوْ يُسْتَفَادُ"، وحاليا نؤديها "وَيُسْتَفَادُ".

<sup>3-</sup> في نسخة الرقيواق الكلمة الأولى غير واضحة، وفي نسخة بوعسل ''مُورِقٌ فَنَانْ'' (ص. 23)، وعند السيار ''مُورِقُ الأَفْنَانْ''، وفي تحقيق بنونة ''مُورَقٌ فَيَنَانْ''، ص. 417. وعن ''فَيَنَانْ'' يقول ذ. بنمنصور إنها غلط دون تقديم أي شرح (ص. 40).

<sup>4- &</sup>quot;حَثْ ".

<sup>5-</sup> أضواء على الموسيقي، المصدر السابق، ص. 138.

<sup>6-</sup> في نسخ كولان، وبوعسل، والسيار: "وَسَاوسُ".

بِالْتِئَامْ اَلَـــُدُّرَارْ	05. قَمَــــرٌ رَدْتُ مِنْ لَمَـــا فِيــــهِ
رَوْضَةٌ مِنْ زَهَـــارْ	05. ثَغْــــــــــــــــــــــــــــــــــــ
وَنَسِيمُ السَّحَارُ	05. لَمَــعَ الفَجْــرَ مِـنْ تَلاَفِيــهِ
مُفْصِحاً قَدْ أَشَارْ	04. قَـدْ سَمِعْـنَا تَرَنُّـمَ القُمْرِ
وارْتِشَافِ العُقَــارْ	06. بَيْنَ رَوْضِ الرِّيَاضِ وَالزَّهْــــــرِ

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: "هذه الصنعة من رمل الماية، وفي وزنها مدحا: "ته دُلاًلاً يَا أَيُّهَا المَحْبُوبْ"، ويزيد السيار أن بحرها هو منهوك الرمل، لكن بنمنصور عده منهوك الخفيف، وهو محق فيما ذهب إليه [1].

وبناء على وزن التوشيح وعدد أدواره، نرى أنه أقرب إلى صنعة: "يَا مُحَمَّدْ يَا جَوْهَرَةْ عِقْدِي"، وهذا ما كان قد توصل إليه ذ. التمسماني [2].

وصنعة: "يَا مُحَمَّدْ يَا جَوْهَرَةْ عِقْدِي"، هي الصنعة رقم 28، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وهي بنفس عدد الأدوار في الكرش مع اختلاف في المطلع والقفل.

## [21] ومنه أيضا توشيح

يَسْحَــرُ الأَذْهَــانْ	07. يَا مَلِيــــــــــــــــــــــــــــــــــــ
وَرْدَةُ الأَغْصَانْ	07. يَا كَحِيــلَ الطَّـرْفِ يَا مَنْ خَدُّهُ
مِثْلَ غُصْنِ البَانْ	07. يَا كَمِيـلَ <sup>[3]</sup> الوَصْـفِ يَا مَـنْ قَدُّهُ
مُخْجِلُ الْأَقْمَارْ	10. حُسْنُكَ البَاهِي عَلَى الأَدْوَاحِ لاَحْ
يَخْطِفُ الأَبْصَارْ	07. وَسَنَا وَجُهُكَ يَا تَاجَ الْمِلاَحْ

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: "هذه الصنعة من رمل الماية، وفي وزنها مدحا: "لا جَمَالَ إِلاَّ جَمَالُ أَلاً بَحَمَالُهُ العَجِيبْ"، وأضاف السيار بأن بحرها "مشطور الرمل"، وهذا صحيح. وتتفق معهما نسخة كولان في المقابل.

وإذا كان هذا التوشيح من طبع رمل الماية، فإن صنعة: "لا جَمَالَ"، تعد حاليا من طبع الحسين! ويوجد في هذا الميزان موشح آخر من مشطور الرمل وفي طبع رمل الماية: "سَيِّدَ الرُّسْلِ عَشِقْتُ يَا كِرَامْ"، وهو الأنسب لهذه المقابلة من حيث القياس الشعري وعدد الأدوار، وهذا مما يؤكده ذ. التمسماني [4].

وصنعة: "سَيِّدَ الرُّسْلِ عَشِقْتُ يَا كِرَامْ"، هي الصنعة رقم 29، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وهي بنفس عدد الأدوار.

<sup>1-</sup> مجموع، بنمنصور: قدام غريبة الحسين، ص. 137.

<sup>2-</sup> ديوان، الشعشوع، ص. 127.

<sup>3-</sup> نسخة كولان: يَا كَامِلَ.

<sup>4-</sup> ديوان، الشعشوع، ص. 127.

# [22] ومنه أيضا زجل

مَــاءِ لاَّ كَرَامَــا	08. كُـــــُلُّ يَــــــوْمٍ بَشَــــــايِرْ
يُحْمَــــــــــــــــــــــــــــــــــــ	12. زَارَنِي مَنْ هَوَيْتْ وَكَــانْ مُسَافِرْ
وَجَمِيــعَ الفَنَاجِــــــــــــــــــــــــــــــــــــ	08. بِالله يَا نَدِيهُ إمْلَ الأَوَانِي
قُلْ لِي كِيفْ نَمْسَا عَاقِلْ	08. بِالنَّظْـرَ فَنِيتْ فِي البَرْهَيْمَانِي [2]
قَرِّبُــوا لِـــي المَنَاقِــلْ	08. حِيــنَ غَابَ الرَّقِيــبُ اَلْفُلاَنِي
عَلَـــى خَـــدُ شَامَــا	08. رِيــــــــــــــــــــــــــــــــــــ
يُحْمَـــــدُ بِالسَّلاَمَـــــــه	12. زَارَنِي مَنْ هَوِيــتْ وَكَانْ مُسَافِرْ

جاء في نسخة بوعسل والسيار: "هذه الصنعة من الحسين، وفي وزنها مدحا "قَلْبِي بِكَ مُوَلَّع". وتتفق نسخة كولان معهما في المقابل.

وفي نسخة داود يندرج هذا الزجل: "كُلُّ يَوْمٍ بَشَايِرْ"، في بسيط الحسين [4].

وهذه الصنعة: "قَلْبِي بِكَ مُولَّعْ"، مصنفة حاليا من طبع الحسين لأن قفلها يقع على درجة: "لا".

وصنعة: "قَلْبِي بِكَ مُوَلَّعْ"، هي الصنعة رقم 12، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وهي بنفس عدد الأدوار في الكرش، مع اختلاف في المطلع والقفل.

# [23] ومنه أيضا زجل

وَسُقْيَا تُخَرَّقْ	عَلَى سَمْك <sup>[5]</sup> أُزْرَقْ	12. ذَهَبُ الشَّمْسِ يَشْرَقْ
عُقُــولَ النَّــاسْ	وَدُنْيَا تُحَمَّقْ	12. وَأَنْـــــوَارْ تُعَبَّــــقْ
مْسْرَارْ فَصِيحَة	مِنْ طِفْلاً وَقِيحَـه	12. مَنْ يَقْبَــلْ نَصِيحَــهْ
تَصْبَغْ الكَاسْ	وَخَمْــرَا نَفِيحَــه	12. فِـي جَلْسَــا مَلِيحَـــة
وَنَهْ رُ مُعَ رَّجْ	مُنَــــَّةُهُ مُفَــــرَّجُ	12. مِـنْ كَاسْ المُــدَرَّجْ
يَذْهَبْ البَاسْ	يَــا رَبِّ وَفَــرِّجْ	12. وَثَـــوْبٌ مُخَــرَّجْ

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: "هذه الصنعة من انقلاب الرمل، وفي وزنها مدحا: "غَرَامِي مُجَدَّدْ". ومرة أخرى تتفق نسخة كولان معهما في المقابل.

#### ويعد اليوم طبع هذه الصنعة من رمل الماية.

- 1- عند السيار: "وَاجْمَع الأَشَاكِلْ"، وفي تحقيق بنونة "الفَنَاجِلْ"، وهو كوب قهوة.
- 2- "البُرَهْمَانِي"، في نسَّخة بوعسل (صّ. 24)، وفي تحقيق بنونة: "البُرْهَاني"، ص. 278.
  - 3- عند السيار: جَاءِرْ.
  - 4- كناش، بنونة، ص. 277.
    - 5- نسخة كولان: سَمَا.

وصنعة: "نُغَرَامِي مُجَدَّدْ"، هي الصنعة رقم 23، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وهي بنفس عدد الأدوار.

[24] ومنه أيضا زجل

10. أَمْنْ دَرَا قُلْ لِّي آشْنُ رَهْدَاكْ

10. ٱلْــوَرْدَ رِيتْ فَاتَحْ فِي خَدَّكْ

14. يَا ضَيْفَنَا مَا أَنَا إِلاَّ عَبْدُكْ

06. وَنْقُولْ لُوا يَا نُورْ بَصَرِي حُبُّكْ سَكَنْ فِي صَـدْرِي

10. مَا لِي سِواَكْ حُبُّكُ فَتَنَّيي

جاء في نسخة بوعسل والسيار: "هذه الصنعة من رمل الماية، وفي وزنها مدحا: "يَا عَاشِقِينْ \* خَيْرَ الأَنَامِ"".

وتصنف نسخة داود هذا الزجل في بسيط رمل الماية[1].

ولكي نفهم علاقته بالمقابل المديحي يستحسن أن نكتب أشطار التوشيح على الشكل التالي: أَمْنْ دَرَى \* قُلْ لِّي آشْنُ رَهْدَكْ

وفي هذا الزجل نجد 10 أدوار في الكرش، و6 في الكرسي، ولا نفهم كيف ورد البيت الثالث بن 14 دورا في نسخة الرقيواق – وهو مما لا ينسجم مع البنية اللحنية للصنعة الخماسية – ولعلها هفوة من الناسخ لا أقل ولا أكثر. ولقد تفطن السيار لهذا الخطأ فوضع علامة استفهام على هذا الرقم. ويتضح من هذه التفاصيل أن السيار اشتغل على نسخة جد قريبة من النسخة التي كانت في حوزة الرقيواق، وكان يدقق في عدد الأدوار. ونفس القول ينصرف على المخطوطة التي نسخها بوعسل، لكنها لم تول أهمية كبيرة لعدد الأدوار.

وصنعة: "نيا عَاشِقِينْ \* خَيْرَ الأَنَامِ"، هي الصنعة 26، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وهي بنفس عدد الأدوار.

# [25] ومنه أيضا شغل

24. بَدَائِعُ الحُسْنِ فِيهِ مُفْتَرِقَه وَأَعْيُنُ النَّاسِ فِيهِ [2] مُتَّفِقَهُ

24. سِهَامُ أَلْحَاظِهِ مُقَـوَّمَةٌ [3] فَكُـلُّ مَنْ رَامَ لَحْظَهُ رَشَقَهْ

24. قَدْ كَتَبَ الحُسْنُ فَوْقَ وَجِنَتَيْهِ هَذَا مَلِيحٌ وَحَقِّ مَنْ خَلَقَهْ

جاء في نسخة بوعسل والسيار: هذه الصنعة من الحسين، وبحرها في نسخة بوعسل سريع، وعند السيار

<sup>1-</sup> كناش، بنونة، ص. 312.

<sup>2-</sup> عند السيار: "غَيْرُ"، وانفرد الوكيلي بغنائها كما جاءت في نسخة الرقيواق: "فِيهِ".

<sup>3-</sup> عند السيار والوكيلي: "مُفَوَّقَةٌ"، وعند الرايس "مُفَرَّقَةٌ".

منسرح وهو الأصوب. وفي وزنها مدحا من بحر البسيط: "مُحَمَّدٌ خَيْرُ مَخْلُوقٍ سَمَا خُلُقًا"[1] وتتفق نسخة كولان مع هذا المقابل.

ومن خلال التطبيق والممارسة تبين لنا أن بحر المنسرح هو الأنسب لاحتواء قالب هذه الصنعة، أما بحر البسيط المستعمل حاليا في المديح فإنه يدخل في اللحن لكن بتكلف.

ومرة أخرى لا يوجد تطابق في الطبع، إذ نحسب هذه الصنعة حاليا من طبع رمل الماية.

وصنعة: "مُحَمَّدٌ خَيْرُ مَخْلُوقٍ سَمَا خُلُقًا"، هي الصنعة رقم 30، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وهي بنفس عدد الأدوار.

#### خلاصات:

- يحتوي الميزان في كل النسخ القديمة موضع الدراسة ما عدا نسخة داود التي أفردت نوبة كاملة لطبع الحسين، وأخرى لطبع رمل الماية على 25 صنعة غزلية:
  - 20 منها: لها مقابل مديحي مستعمل حاليا.
  - 5 منها، وهي الصنعات: "9، 13، 14، 16، 19"، مقابلها غير مستعمل حاليا.
- ونستخلص من هذه الأرقام أن 5 صنعات من هذا الميزان ضاعت ألحانها، وفي نفس الوقت ألحقت بها تلاحين أخرى ما يقرب 10 صنعات ساهمت في إغناء النسخة المديحية التي تشتمل على 30 صنعة.
- وبالنسبة للطبوع وجدنا باتفاق نسختي بوعسل والسيار: 11 صنعة في طبع رمل الماية، و11 صنعة في طبع الحسين، وصنعة واحدة في طبع انقلاب الرمل، وصنعتين لم يُذكر طبعهما.
- ومن كل الأشعار السابقة صمد فقط استعمال شعر الصنعة الثانية (رُبَّ لَيْلٍ ظَفِرْتُ بِالبَدْر) وهو موثق في أغلب النسخ المديحية.

#### ملحويضة:

بعد كل ميزان من الميازين الأربعة الواردة في هذه الدراسة، وضعت جدولا يلخص بعض ما جاء من معلومات في كل ميزان من الميازين الأربعة المكونة لنوبة رمل الماية الغزلية.

<sup>1-</sup> ويستعمل كذلك مقابلا آخرا في وزنه وهو: "فِي حاَلَةِ البُعْدِ رُوحِي كُنْتُ أُرْسِلُهَا".

#### جدول مقارن بين الصنعات الغزلية الواردة في نسخة الرقيواق من كناش الحايك وما يستعمل حاليا من صنعات في بسيط رمل الماية المديحي[1]

ع. أ.ح	المقابل في تدويني	ع. أ. ق	الطبع	نوع الشعر	نسخة الرقيواق	
	<u> </u>		بع./ س.			
30/20	10. خَاتِمُ الرُّسْلِ اَلْكَرِيمُ المُجْتَبَى	31/22	الحسين	رمل	هَلْ دَرَى ظَبْئِ الحِمَا أَنْ قَدْ حَمَا	.1
27/38	2.رُبَّ لَيْلٍ ظَفِرْتُ بِالبَدْرِ	27/28	الحسين	زجل	رُبَّ لَيْلٍ طَفِرْتُ بِالبَدْرِ	.2
10/26	4. تَاجُ الكِرَامُ [3]	27/28	الحسين	توشيح	رِيحُ الخُزَامْ [2]	.3
12/14	3. عَرُوسُ يَوْمِ القِيَامَة <sup>[4]</sup>	14	الحسين	توشيح/ مخ. البسيط	يَا مَنْ لَهُ أَحْسَنُ الصِّفَاتِ	.4
37	6.أَلاَ صَلُّوا قِيَامًا وَقُعُوداً	33	ر. الماية	شغل/ وافر	وَلَيْلٍ زَارنِي فِيهِ حَبِيبِي	.5
10/11	7.ذِكْرِي وَأُوْرَادِي[5]	4/11	ر. الماية	زجل/ وافر	زَارَ وَقَدْ حَلَّ عُقُودَ الجَفَا	.6
10/12	5. يَا بَدِيعَ الحُسْنِ [6]	12	ر. الماية	زجل	زَارَنِي يَوْمٌ فَدَعْ	.7
25	11.وَخَيْرِ مَنْ تَاتْي مُلُوكُ الوَرَى	25	الحسين	شغل/ سريع	قُلْتُ لِلَيْلَى مَا دَوَاءُ السَّهَرْ	.8
_	[7]	14/15	الحسين	زجل	عَسَى لَدَيْك يَا رَبَّةَ القَلْبِ	.9
14/49	9.الْمُصْطَفَى المُخْتَارْ زَيْنُ المِلاَحْ	24/34	الحسين	زجل	بَنَفْسَجُ اللَّيْلِ تَذَكَّى وَفَاحْ	.10
6/8	13."لاَ جَمَالٌ إِلاَّ جَمَالُهُ"	6/8	_	مش. الرمل	مَنْ يَقُلْ لَكْ مَنْ هُو فِي عِشْقَكْ مُعَذَّبْ	.11
_	25.هُوَّ هُوَّ مُحَمَّدُ المُخْتَارْ	6/8	_	زجل	لاَ تُفَكِّرْ	.12
_	[8]	15/14	الحسين	زجل	الشَّمْسُ تَصْفَرْ	.13
_	[9]	33	الحسين	شغل/ سريع	أُنْظُرْ إِلَى حُسْنِ الهِلاَلِ بَدَا	.14
26	22. يَا مُصْطَفَى مِنْ قَبْلِ نَشْأَةِ آدَمَ	26	ر. الماية	شغل/ كامل	لَوْ جَادَ مَنْ نَهْوَى بِرَشْفِ رُضَابِهِ	.15
_	[10]	22	ر. الماية	توشيح	وَغَنَّتِ الطُّيُورْ	.16
4/13	14.مَا رَاحَتِي إِلاَّ لِقَا الأَحْبَابْ	8/18	ر. الماية	زجل	يَا جَابِرِي وِصَالَكْ	.17
6/12	17.هُوَ النَّبِي ٱلْمُعَظُّمُ	6/12	ر. الماية	توشيح/ رجز[11]	إِذَا ضَحَكْ هَذَا المَلِيحْ	.18
_	[13]	24/46/29	ر. الماية	توشيح	مَا لِي مُوَلَّهُ	.19

<sup>1-</sup> شرح الرموز: بع.، بوعسل/ س.، السيار / ر.، رمل/ ع. أ.ح.، عدد الأدوار حاليا / ع. أ.ر، عدد الأدوار في نسخة الرقيواق/ ق.، الرقيواق/ مج.، مجزوء / مخلع/ مش.، مشطور/ من.، منهوك/ ن.، انقلاب. السطور ذات الخلفية باللون الغامق تشمل صنعات يستعمل شعرها حاليا في مختلف نوبات الآلة.

40 . 0 عند بنمنصور بنفس الشعر، الصنعة رقم 0 ص. 0

<sup>3-</sup> ورد كذلك هذا التوشيح عند بنمنصور بدون مطلع: "خَيْرُ البَشَرْ"، الصنعة رقم 4 عنده، ص. 38. ولا ندري هل يقصدهما بنفس اللحن!

<sup>4-</sup> قابلتها نسخة بوعسل والسيار بهذا التوشيح وهو من المجتث.

<sup>5-</sup> قابلها السيار بـ: "صَلُّوا عَلَى الهَادِي/ صَلُّوا عَلَيْهُ شَوْقًا" والتمسماني بـ: "قَلْبِي بِكَ مُوَلَّعْ".

<sup>6-</sup> قابلتها نسخة بوعسل، والسيار، وبنونة، بـ: "أَحْمَدُ الهَادِي الإِمامْ - اَلْمُمَجَّدْ".

<sup>7-</sup> قابلتها نسخة بوعسل، والسيار، بـ: "جُدْ بِرضَاكَ يَا مُنْيَةَ القَلْبِ".

<sup>8-</sup> قابلها تحقيق بنونة به: "هُوَ هُوَ - مُحَمَّدُ المُخْتَارْ" وقد سلفت.

<sup>9-</sup> قابلتها نسخة بوعسل، والسيار بـ: "مُحَمَّدُ المُصْطَفَى المُخْتَارْ مَنْ ظَهَرَتْ" من بحر البسيط.

<sup>10-</sup> قابلها تحقيق بنونة بـ: "فَنَبِيُّنَا المُعَظَّمُ".

<sup>11-</sup> لعله يقصد مجزوء الرجز.

<sup>12-</sup> قابلها السيار به: "قَلْبِي مُوَلَّعْ بِالمُصْطَفَى".

<sup>13-</sup> في نسخة بوعسل والسيار مقابلها المديحي هو: "قَلْبِي مُوَلَّعْ بِالمُصْطَفَى - صَاحِب البُرْهَانْ"، وقد ورد هذا التوشيح: "مَا لِلْمُوَلَّهْ"، في بعض الكنانيش الحديثة لكن أحدا لم يحتفظ بلحنه.

5/8	28.يَا مُحَمَّدْ يَا جَوْهَرَةْ عِقْدِي [2]	6/5/4	ر. الماية	توشيح من. الرمل <sup>[1]</sup>	طَلَعَ البَدْرُ فِي دُجَى الشَّعَرْ	.20
10/7	29. سَيِّدَ الرُّسْلِ عَشِقْتُ يَا كِرَامْ [3]	10/7	ر. الماية	توشيح/ مش. الرمل	يَا مَلِيحَ الوَجْهِ يَا مَنْ جِيدُهُ	.21
8/15	12 قَلْبِي بِكَ مُوَلَّعْ	12/8	الحسين	زجل	كُلُّ يَوْمٍ بَشَايِرْ	.22
12	23.غَرَامِي مُجَدَّدْ	12	ن. الرمل	زجل	ذَهَبُ الشَّمْسِ يَشْرَقْ	.23
6/10	26.يَا عَاشِقِينْ/ خَيْرَ الأَنَّامِ	6/14/10	ر. الماية	زجل	أَمْنْ دَرَا قُلْ لِّي آشْنُ رَهْدَكْ	.24
24	30.مُحَمَّدٌ خَيْرُ مَخْلُوقٍ سَمَا خُلُقًا	24	الحسين	شغل/ سريع منسرح <sup>[4]</sup>	بَدَائِعُ الحُسْنِ فِيهِ مُفْتَرِقَة	.25



# ميزان قائم ونصف رمل الماية الغزلي

[1] زجل
06. نَسِيمُ الرَّوْضِ فَاحْ فَقُ مَ نَشْرَبُ وا
06. وَمَنْ يَهْ وَى المِلاَحْ بِعَقْ لُ يَذْهَبُ وا
08. أُدِرْ كَاسْ الصَّفَا
08. فِي رَوْضَةِ الوَفَا
08. وَدَعْ عَنْكَ الجَفَا
06. أَلِفْ تُ الإِنْشِ رَاحْ فَهَ لُ يَقْ مَرُبُ وا
06. وَمَنْ يَهْ وَى المِلاَحْ بِعَقْ لِلْ يَدْهَبُ وا

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: "هذه الصنعة من حمدان، وفي وزنه مدحا: "بِاللهْ يَا حَادِي النّيَاقْ"، وفي وزنه مدحا أيضا":

> أَيَّا خَيْْرَ الأَنْامُ أَنْدَ كُدْلُ المَّرَامُ وَمَا مِنْدُكَ يُسرَامُ

فَأَنْتَ لِي المُنَا إِلَيْكَ أَرْغَبُ لِتَشْفَعَ لَنَا فَأَنَا المُلْذِنِبُ

أما في نسخة كولان فنجد مقابلا واحدا هو: "بِاللهْ يَا حَادِي النِّيَاقْ".

وفي نسخة داود هذا الزجل هو تصديرة قائم ونصف الحسين[1].

وبالنسبة للنسخ المديحية الحالية فإن تصديرة ميزان القائم ونصف هي: "بِاللهْ يَا حَادِي النِّيَاقْ"، وهي عارية عن المطلع الله الدخول، وتبتدئ من الأسماط، أي الكرش، وهي بنفس عدد الأدوار المذكورة في هذا

<sup>1-</sup> كناش، بنونة، ص.281.

<sup>2-</sup> إلا في "التراث..."، لابن جلون، فقد نظم مطلعها لتصبح صنعة سباعية، ص. 47.

الزجل، إلا أن قفلها يؤدى حاليا بخمسة أدوار عوض 6، ليتم الانتقال السليم إلى الصنعة الموالية "يًا رَسُولَ اللهِ يَا بَحْرَ الوَفَا". وأشك أن يكون المحدثون هم الذين قاموا بهذا التعديل حتى تخرج الصنعة على مْحَطُّ طبع رمل الماية "ري". ورجوعا لعدد الأدوار فيغلب على الظن أنها كانت تخرج على درجة الذيل "دو"، مثلها مثل نقطة الخروج من المطلع.

وألاحظ تباينا في القياس الشعري ما بين تغطيتي الصنعتين. وبالنسبة لطبعها فهي تجمع اليوم بين طبعي: الحسين في الكرش، وانقلاب الرمل في التغطية، ولا أثر فيها لحمدان بالمنظور الحالي لهذا الطبع. وصنعة: "بِالله يَا حَادِي النِّيَاقْ" هي الصنعة رقم 1، في ملحق الأشعار، وفي التدوين، وهي بنفس عدد الأدوار.

## [2] ومنه أيضا توشيح

08. قَضَتْ خَمْرُ الثَّغُورْ بِفِطْرِ الصَّائِمِينَ وَصَوْمِ المُفْطِرِينَ 26. وَبَدْرِيُّ المُحَيَّا فَرِيدٌ بِالمَعَانِي 26. وَبَدْرِيُّ المُحَيَّا عَلَى نِغْمَ المَثَانِي 26. يُعَاطِينِي الحُمَيَّا عَلَى نِغْمَ المَثَانِي 26. لَقَدْ أَحْيَا مُحَيَّا لِشَجِيٍّ وَعَانِي 26. لَقَدْ أَحْيَا مُحَيَّا لِشَجِيٍّ وَعَانِي 26. لَقَدْ أَحْيَا مُحَيَّا لِشَجِيٍّ وَعَانِي

ولم يرد أي تعقيب على هذه الصنعة في نسخة بوعسل، ونسبها السيار إلى طبع الحسين وقال إنها توشيح "شُغْلْ"، أي بمفهوم الصنعة المشغولة، وليس - كما سبق - الشعر المنضوي تحت قواعد البحور الخليلية<sup>[1]</sup>.

وفي تحقيق بنونة جاء هذا التوشيح في قائم ونصف الحسين وبنفس المطلع مع اختلاف في الأسماط والقفل [2].

وصنعة: "قَضَتْ خَمْرَ الثُّغُورْ"، لم أجد مقابلا لها في المستعملات الحالية، لذا أُسلِّم بضياع لحنها، خصوصا وأن عدد أدوارها يخبر عن حجمها وشغلها العريضين.

## [3] ومنه أيضا توشيح

09. مَنْ إِذَا أُمْلِي عَلَيْهِ حُرَقِي طَرَحَتْنِي [3] مُقْلَتَاهُ الدَّنَفَا 09. مَنْ إِذَا أُمْلِي عَلَيْهِ حُرَقِي الْثَرْ النَّمْلِ عَلَى صَمِّمِ الصَّفَا 09. تَرَكَتْ أَلْحَاهُ عَلَى مَا أَتْلَفَا 09. وَأَنَا أَشْكُوا لَهُ فِيمَا بَقِيي لَسْتُ أَلْحَاهُ عَلَى مَا أَتْلَفَا

<sup>1-</sup> إن مصطلح "شُغْلْ" في الآلة يطلق على مفهومين هما الصنعة المشغولة، أي التي تحتوي على "طراطين"، والصنعة التي ترتكز على القصيد أي الشعر الموزون الفصيح الخاضع لأحكام البحور الخليلية. وهذا ما تؤكده الصنعات الواردة في النوبة الغزلية وما يقر به التادلي. أنظر: عبد العزيز ابن عبد الجليل: معجم مصطلحات الموسيقى الأندلسية المغربية، منشورات معهد الدراسات والأبحاث للتعريب، الرباط 1992، ص. 58.

<sup>2-</sup> كناش، بنونة، ص. 282.

<sup>3-</sup> حاليا: "تَرَكَتْنِي".

08. فَهْوَ عِنْدِي عَاذِلٌ إِنْ ظَلَمَا وَعَذُولِي نُطْقُهُ كَالِخَرَسِ<sup>[1]</sup> 09. لَيْسَ لِي فِي الأَمْرِ حُكْمٌ بَعْدَمَا حَلَّ فِي النَّفْرِسِ مَحَلَّ النَّفَرِسِ

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: "هذه الصنعة من الحسين ورمل الماية، وفي وزنها مدحا: "يَا رَسُولَ اللهِ يَا بَحْرَ الوَفَا".

إن هذا المقابل المذكور من بحر الرمل، وهو من نظم الوشاح ابن سعيد المكناسي، وهو مما احتفظت به كنانيش الآلة، وسقط من مصادر الأدب.

أما التوشيح المذكور أعلاه، فهو من إبداع ابن سهل، ومطلعه: "هَلْ دَرَى ظَبْيُ الحِمَى أَنْ قَدْ حَمَا"، من بحر الرمل كذلك، وقد تقدم في بسيط رمل الماية الغزلي.

ونستعمل حاليا هذا الجزء من الموشح: "مَنْ إِذَا أُمْلِي عَلَيْهِ حُرَقِي"، في قائم ونصف وقدام نوبة الاستهلال<sup>[2]</sup>.

وفي الحقيقة يصعب تحديد طبع مثل هذه الصنعات التي تستخدم جملها كل المحطات المنضوية تحت نوبة رمل الماية أي: الحسين "لا"، وانقلاب الرمل "دو"، وحمدان "فا"، ورمل الماية "ري" وهو قفل هذه الصنعة، إذا افترضنا أنه بقى على أصله.

وصنعة: "يَا رَسُولَ اللهِ يَا بَحْرَ الوَفَا"، هي الصنعة رقم 2، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وهي بنفس عدد الأدوار.

## [4] ومنه أيضا زجل

وَلاَ دَرِيتْ شْنْـــــهُ السَّبَـبْ	10. الله قُلَيْبِي انْتَشَبْ
تَنْشَبْنِـــــي	سِـوَى نَظْرُ عَيْنِي
عَسَـــى يَرُدُّ لِــي الجَــوَابُ	10. لِسَيِّدِي نَرْسَلْ كِتَابْ
يَفْهُمْزِي	بِالسِّـــرُّ وَالمَعْنَا
تَزِيدُ مُــــلاَحًا وَصَــــوَابْ	10. يَكْفِينِي مِنْ هَذَا العِتَابُ
يَرْضِينِــــي	هَـكَـذَا هُو ظُنِّي
وَرُوحِي بَيْنَ أَيْدِيكْ كِيفْ تَدْرِي	06. أَنَا غُـلاَمْ عَبْدَكْ يَا بَدْرِي
دَابَ ياتِسي الله بِالفَسرَجْ	10. لاَ تَسْمَعْ مِنْ قَوْلَتْ حَرَجْ
ؘؽۯؙڡؘڨ۠ڹؚۦۦۣ	مِنْ كَحِيلْ العَيْنْ

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: "هذه الصنعة من الحسين، وفي وزنها مدحا:

<sup>1-</sup> يقول بنمنصور: "كَالخَرَسِ" خطأ، والصواب: "كَالأُخْرَسِ"، وكان قد سبقه إلى ذلك الوكيلي. وكلاهما غير موافق لما جاء في ديوان ابن سهل، ولما ورد في ديوان الموشحات الأندلسية للدكتور سيد غازي.

<sup>2-</sup> الاستهلال، المتيوي، ص. 250 و476.

# صَلُّوا عَلَى اَلْهَادِي الرَّسُولْ \* اَلْمُصْطَفَى بَرٌّ بِالوُصُولْ

وفي كناش داود نقف على هذه الزجلية التغزلية في بسيط رمل الماية<sup>[1]</sup>، أما مقابله المديحي فقد ورد عنده في بسيط ثم قائم ونصف الحسين<sup>[2]</sup>.

وصنعة: "صَلُّوا عَلَى اَلْهَادِي الرَّسُولْ"، هي الصنعة رقم 14، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وهي بنفس عدد الأدوار.

# [5] منه أيضا زجل

فِي غَفْلَتْ [3] رَقِيبْ 12. قَدْ زَارَ الحَبيبُ في شَراب المُدامْ الْمَوْلَى عَفَالَا 12. مِنْ بَعْدِ الجَفَا مَـــرْغُوبِــى وَفَــــا بِوَصْلِ الهُمَامُ مِنْ بَعْدِ امْتِحَانْ 12. أُقْبَــلَ الزَّمَــانُ بتنك فيلى أمسان وَاشْرَبْنَا المُكَامُ 08. مَا أَحْــلاَ التَّـــلاَقْ مِنْ بَعْدِ الفِراقْ 12. بِتْنَـا فِــــى شُــــرُورْ مَا يَيْنَ البُدُورْ وَالدَّهْ لِهُ اسْتَقَامُ وَقِطْعَانْ خُمُورْ

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: "هذه الصنعة من الحسين، وفي وزنها مدحا: "عَشِقْتُ القَمَرْ". وكذلك ورد هذا المقابل في نسخة كولان.

وصنعة: "عَشِقْتُ القَمَرْ"، هي الصنعة رقم 8، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وهي بنفس عدد الأدوار [4].

# [6] ومنه أيضا شغل

15. أَغْمِضْ جُفُونَكَ يَا عُيُونَ النَّرْجِسِ مِنْكَ اسْتَحَيْتْ بِأَنْ [5] أُقَبِّلَ مَوْنِسِ 15. أَغْمِضْ جُفُونَكَ يَا عُيُونَ النَّرْجِسِ وَلَكَ عُيُـونٌ شَوَاخِصٌ لَمْ تَنْعَـسِ 15. نَـامَ الحَبِيـبُ وَذُبِّلَتْ أَجْفَانُـهُ وَلَكَ عُيُـونٌ شَوَاخِصٌ لَمْ تَنْعَـسِ

ورد في نسخة بوعسل والسيار: "هذه الصنعة من الحسين، والشعر من الكامل وفي وزنه مدحا:

<sup>1-</sup> كناش، بنونة، ص. 321.

<sup>2</sup> كناش، بنونة، ص. 275 و287، الخلط الحاصل بين نسبة الصنعات لطبعي رمل الماية والحسين يجعلنا لا نستقر على رأي موحد، وحلّ هذه الإشكالية يتطلب منا دراسة أوسع، وفهما أعمق، لخصوصيات ومحددات الطبوع بصفة عامة.

<sup>3-</sup> غفلة.

<sup>4-</sup> عند الوكيلي نجدها ب 16 دورا وتفاديا لتكرار بعض الجمل ورجوعا إلى الأصل فقد دونتها وسجلتها بـ 12 دورا.

<sup>5-</sup> في نسخة بوعسل والسيار: اسْتَحِيتُ أَنْ.

"بِنُورِكَ أَوْضَحْتَ الهُدَى". وهذا المقابل لمحمد البغدادي من بحر الطويل، وربما تمت هذه المقابلة - دون قياس - لتطابق عدد الأدوار بين الصنعتين. وتتفق نسخة كولان مع هذه المقابلة.

وفي نسخة داود وردت هذه الصنعة: " أُغْمِضْ جُفُونَكَ "، في قائم ونصف رمل الماية [1].

وعادة فإن الرقم الذي يأتي في بداية الصنعة يدل على عدد أدوار البيت كاملا، لكن هذه الصنعة تختلف عن الأداء المتداول للصنعة الثنائية التي ينشد فيها البيت الأول فيؤتى بالجواب الآلي، ثم ينشد البيت الثانى، ودون جواب، يتم المرور إلى الصنعة الموالية.

وفيما يخص الصنعة التي بين أيدينا يؤدى فيها الشطر الأول، من البيت الأول، ويتلوه الجواب الآلي، ثم ينشد الشطر الثاني، ودون جواب، ينتقل إلى الكرسي الذي هو الشطر الأول، من البيت الثاني، فيتلوه الجواب؛ ثم ينشد الشطر الثاني من البيت الثاني بنفس لحن وعدد أدوار الشطرين الأول والثاني من البيت الأول، ودون جواب ينتقل إلى الصنعة الموالية.

ولتوضيح كل ما ذكرت آنفا، فإن ابن جلون اهتدى إلى كتابتها بطريقة تجعل كل شطر في سطر مفردا مع وضع عدد الأدوار بجنبها<sup>[2]</sup>.

وفي تدويني فضلت المحافظة على الشكل الذي يكتب به البيت المقفى عادة، ولكنني وضعت جنب كل شطر عدد أدواره. وبالنسبة إلى هذه الصنعة فعدد أدوار كل شطر منها هو 15، إلا الكرسي فعدد أدواره 4.

وصنعة: "بِنُورِكَ أَوْضَحْتَ الهُدَى"، هي الصنعة رقم 3، في ملحق الأشعار، وفي التدوين، وهي بنفس عدد الأدوار.

# [7] ومنه أيضا زجل

زِيدْ عَلَى صَدُّ	إِذْ يَغِيبْ عَثْــوا سَيِّـــدُ	08. آشْ يَعْمَلْ عَاشِقْ مُفَارِيقْ
دَمْعُ عَلَى خَـــدُّ	طُولْ الدُّجَا يَثْكِي مِنْ سُهْدُ	08. وَيَتْقَـــى زَمَــــانُ شَــايَقْ
وَخَلُّـــفُوا وَعْــــــدُ	يَتْرُكْ طَرِيقْ مْنْ خَانُ سَعْــدُ	08. وَمَنْ كَانْ مَحْبُوبُ صَادِقْ
	[3],	00

03. لِلصَّبْرِ يَرْجِعْ مَنْ لُـوا<sup>[3]</sup> حِيـــلاً

05. وَلاَ يَصِزَالْ يَطْمَعْ وِصَالْ يَسِبَاتْ مَعَ خِلْ لُويْلَاهُ

وفي نسخة بوعسل هذه الصنعة من الحسين، والسيار ينسبها إلى رمل الماية، ويتفقان في مقابلها المديحي: "مُحَمَّدٌ قَدْ جَلَّ قَدْرًا"، ونفس الشيء ينطبق على نسخة كولان.

وفي نسخة داود أتى هذا الزجل في ابطايحي الحسين [4].

<sup>1-</sup> كناش، بنونة، ص. 321.

<sup>2-</sup> التراث، ابن جلون: ص. 47.

<sup>3-</sup> في نسخة كولان: "مَنْ لاَ لُو".

<sup>4-</sup> كناش، بنونة، ص. 293.

وصنعة: "مُحَمَّدْ قَدْ جَلَّ قَدْرَا"، هي الصنعة رقم 7، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وهي بنفس عدد الأدوار في الكرش، واختلاف في التغطية.

# [8] ومنه أيضا زجل

15. سَلِّ هُمُومَكْ وَارْمِ عَنْكَ الإفْتِكَارْ 15. وَافْنِكِي فُنُونَكْ فِي الكَاسْ مَعْ خَلْعِ العِذَارْ فِي الكَاسْ مَعْ خَلْعِ العِذَارْ 15. وَاعْلَىمْ بِأَنَّكُ لُا العَبْدُ مَا لُوا اخْتِيَارْ [1]
15. وَاعْلَىمْ بِأَنَّكُ لُوالْ العَبْدَ مَا لُوا الْجَتِيَارْ [1]
16. إغْنَهُ وَخَلِّي أُمُورُ [13]
16. إفْرَ وَخَلِّي أُمُورُ [13]

واعتبرت نسختا بوعسل والسيار هذه الصنعة من رمل الماية، ومقابلها المديحي - كما ورد كذلك في نسخة كولان - هو صنعة:

نَهْوَى مُحَمَّدُ صَلُّوا عَلَيْهُ جُمْلاَ عَسرَبِي مُحَمَّدُ وَذِكْرُ أَحْللاَ عَسرَبِي مُحَمَّدُ وَذِكْرُ أَحْللاَ قَصْدِي مُسَرْمَدُ لِلْمَنْصِبِ الأَعْللاَ وَرَفَعْ لِي شَانِي وَرَفَعْ لِي شَانِي وَرَفَعْ لِي شَانِي وَوَقَعًا هَا هَانِي نَمْدَحْ سُلْطَانِي

وقد ورد هذا النص في ''المُنتقى المديحي'' ببعض من التصرف [4]، وهو غير مستعمل حاليا في النوبة المديحية.

أما الزجل الغزلي المذكور أعلاه فهو مستعمل حاليا في قائم ونصف العشاق المسجل من قبل ذ. الوكيلي، وهذا الزجل على وزن: "اَلزَّهْرُ بَاسِمْ" ونجد نصه واردا في بعض الكنانيش الحديثة بروايات مختلفة.

وصنعة: "سَلِّ هُمُومَكْ"، لا تتوفر حاليا على مقابل لها في مستعملات قائم ونصف رمل الماية المديحي.

#### [9] ومنه توشيح

قَــدْ أَنْحَـلُ	مِنْ حُبِّ ذَا الْفَتَّــانْ	15. جِسْمِي نَحِيلْ قَــدْ رَقْ
مَا أَجْهَالُ	أُنْظُـرْ تَرَى الإنْسَـانْ	15. وَعَــاذِلِــي يَقْــلاَقْ

<sup>1-</sup> عند الوكيلي: "عَبْدٌ مَا لَهُ اخْتِيَارْ"، من مثل هذه التعديلات أستشف رغبة بعض "المعلُّمين" في تقويم -حسب نظرهم- نص بعض الأزجال.

<sup>2-</sup> في نسخة كولان: "المَدَا". وعند الالوكيلي: إنْ مِتَّ عَاشِقْ - تُحْشَرْ مَعَ الشُّهَدَا.

<sup>3-</sup> الوكيلي: "هُمُومَ غَدٍ إِلَى غَدَا"، بنمنصور: أَلْوَاشِي يَمُوتُ كَمَدَا، ص. 71.

<sup>4-</sup> المنتقى، بنونة، ص. 29.

فَقُلْتُ لُــوا	تَمُــوتْ مِنَ الهِجْرَانْ	15. يَقُــولْ لِي لاَشْ تَعْشَاقْ
والحُبُّ دِينْ	رِيتَـــكْ كَثِيــرْ لَدْيَانْ	04. مُــرْ عَنِّي يَـا إِنْسَانْ
أُلْفْ [3] يَمِينْ	نَحْلَفْ لَكْ يَا إِنْسَانْ <sup>[2]</sup>	15. إِنْ كَانْ تُرِيدْ اَيْمَانْ [1]

وفي نسخة بوعسل والسيار هذه الصنعة من الحسين ورمل الماية، وقابلاها ب: "يَا أَيُّهَا الغَادِي". ومرة أخرى تتفق معهم نسخة كولان.

وصنعة: "يَا أَيُّهَا الغَادِي"، هي الصنعة رقم 9، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وبـ 18 دورا، وبلحن مغاير لما سيرد في ابطايحي رمل الماية.

# [10] ومنه أيضا شغل

وَلاَ تَعَشَّقْتُ نَجْدًا	20. لَوْلاَكَ مَا هِمْتُ وَجْدَا
إِلاَّ جَعَلْتُ كَ قَصْدَا	20. وَلاَ مَــرَرْتُ بِرَبْــــعِ
اِجْعَـلْ لِهَـجْرِكَ حَــدًّا	20. يَـا قَاتِلِـي بِالتَّجَنِّـيَ
صِيَّامُ شَهْري وَعَشْري [4]	29. نَذَرْتُ يَا صَاحِ عَهْدَا
مَا يَيْنَ صَحْرِي [5] وَنَحْرِي	20. يَوْماً نَرَاكْ يَا حَـــبِيبِي

وجاء في نسخة بوعسل والسيار أن هذه الصنعة من رمل الماية، والشعر من بحر المجتث، وهو أصلها. وحاليا تؤدى هذه الصنعة وهي بنفس عدد الأدوار، والملاحظ أن النوبة المديحية احتفظت على نفس الشعر في جل الكنانيش.

وحسب بنونة فإن تغطية أو خرجة هذا الشغل لها تضمين للمركز الأخير من موشح: "يا من عدا وتعدا"، لابن الخباز المرسي<sup>[6]</sup>.

وهذا الشعر مستعمل في عدة ميازين منها قائم ونصف وابطايحي الرصد.

وصنعة: "لَوْلاَكَ مَا هِمْتُ وَجْدَا"، هي الصنعة رقم 5، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وهي بنفس عدد الأدوار.

# [11] ومنه أيضا توشيح

08. مَهْمَا [7] نَرَى حُسْنَكَ النَّزِيهَا نَخْضَعْ وَنَرْعَى لَكَ الذِّمَامْ

<sup>1-</sup> عند السيار: "الحَقّ".

<sup>2-</sup> عند السيار: "فُلاَنْ".

<sup>3-</sup> عند السيار: "بأَلْفْ"، كما تغنى حاليا.

<sup>4- &</sup>quot;صِيَامَ شَهْر وَعَشْر"، حاليا.

<sup>5-</sup> عند السيار: "سَحُري".

<sup>6-</sup> المنتقى، المصدر السابق، ص. 30.

<sup>7-</sup> في نسخة بوعسل: يَوْمًا.

08. وَسَاعَةً لَـمْ أَرَاكَ فِيهَا هِيَ عَلَيَّ كَأَلْفِ عَامْ 08. وَسَاعَةً لَـمْ أَرَاكَ فِيهَا بِاللَّهِ لاَ تَمْنَعِ السَّلاَمْ 08. يَا شَادِنٍ [1] مَا لَـهُ شَبِيهَا بِاللَّهِ لاَ تَمْنَعِ السَّلامُ 04. بِالحُسْنِ [2] سَلْتَكُ وَبِالوِدَادِ وَبِبَهَا حُسْنِكَ الفَرِيدُ وَبِبَهَا حُسْنِكَ الفَرِيدُ 04. وَاعْطَفْ أَيَا سِيدْ عَنْ كُلِّ سِيدْ 08. زُرْنِي وَلاَ تَشْتَفِي الأَعَادِي وَاعْطَفْ أَيَا سِيدْ عَنْ كُلِّ سِيدْ

وجاء في نسخة بوعسل: "هذه الصنعة من انقلاب الرمل، والشعر من مخلع البسيط، وفي وزنه مدحا: "غَرَامِي فِي كُلِّ حِينْ مُجَدَّدْ"". وأما السيار فيتفق مع نسخة بوعسل في البحر، ويختلف معها في تصنيف طبعها في رمل الماية، وبالنسبة للمقابل المديحي اقترح: "إِنْ قِيلَ زُرْتُمْ".

ويستعمل حاليا توشيح: "مَهْمَا نَرَى حُسْنَكَ"، في قائم ونصف الرصد، أما صنعة "غَرَامِي فِي كُلِّ حِينْ مُجَدَّدْ" فستأتي في ابطايحي رمل الماية المديحي.

إن الصنعة الوحيدة التي هي من بحر مخلع البسيط في الميزان المديحي: "إِنْ قِيلَ زُرْتُمْ"، وتتكون من ستة أبيات، ولحن أبياتها الثلاثة الأولى يتطابق مع الأبيات الثلاثة الأولى لهذا التوشيح، أما الأبيات الثلاثة الأخرى – ابتداء من: "رَدَّ السَّلاَمَ عَلَيْنَا جَهْرًا" – فلحنها مختلف.

وحسب عدد الأدوار أستنتج أن بنية صنعة "مَهْمَا نَرَى" خماسية ولا تتفق مع البنية السداسية لمقابلها. وأرجح أن تكون صنعة "إِنْ قِيلَ زُرْتُمْ" مزيجا بين صنعتين خماسيتين، فقدت كل واحدة منهما قفلها.

وصنعة: "إِنْ قِيلَ زُرْتُمْ"، هي الصنعة رقم 6، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وهي بنفس عدد الأدوار في الأبيات الثلاثة الأولى.

## [12] ومنه أيضا توشيح

يَقْطِ فُ الزَّهْرَا	05. مَرَّ بِي فِي رَبْرَبِي مِـنْ تِرْبِهِ
يَبْتَغِي الأَجْـرَا	05. وَهُــوا يَتْلُــو ءَايَــةً مِنْ حِزْبِهِ
ءَايَــةً أُخْــرَا	05. بَعْــدَمَا ذَكَّــرَنِــي مِـنْ حُبِّـهِ
خَوْفَ نِسْيَانِي	08. وَالَّــٰذِي لَــوْ شَاءَ مَا ذَكَّرَنِـي
وَهُوَ فِي شَانِي	05. خَلَّفَ القَلْبَ عَلَى جَمْرِ اللَّظَا

ورد في نسخة بوعسل: "هذه الصنعة من رمل الماية، وفي وزنها مدحا: "لاَ جَمَالَ إِلاَّ جَمَالُ [<sup>3]</sup> العَجِيبْ"، وقد تقدم"، ويضيف السيار أن شعرها من مشطور الرمل.

وإن هذا التوشيح التغزلي هو من نظم نزهون بنت القلعي، وجدير بالتنبيه أن البيت الأخير من التوشيح هو البيت نفسه الموجود في صنعة: "قُلْتُ لَمَّا زَارَنِي طَيْفُ الخَيَالْ"، المعروفة في قدام الماية.

<sup>1-</sup> عند السيار: وَشَاذِنًا.

<sup>2-</sup> عند السيار: بالحُبِّ.

<sup>3-</sup> هكذا وردت عنده.

وصنعة: "لا جَمَالَ إِلاَّ جَمَالُهُ"، هي الصنعة رقم 11، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وهي بنفس عدد الأدوار.

# [13] ومنه أيضا توشيح

وَافْتِـ قَــــارِي وَغُرْبَتِـــــي	10. أُنْظُرْ مِنِّي وَضُعْفِ حَالِي
شُمُوسُ قَلْبِي وَعُمْدَتِي	10. نَحْنُ العَبِيدْ وَأَنْتُمُ المَوَالِي
وَهَاذِي هِيَ عَقِيدَتِي	10. وَغَيـــُرُكُمْ لَمْ يَخْطُرْ بِبَالِي
حَوْلَ حِمَاكُمْ يَاوِي الفَقِيرْ	04. وَحَقِّكُمْ لَمْ أَزَالُ عَبْدًا
يَا سَادَتِي وَاجْبُرُوا الكَسِيرْ	10. بِكُمْ نُنَادِي فِي كُلِّ شِـدَّهْ

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: ''هذه الصنعة من الحسين، والشعر من مخلع البسيط، ويضيف السيار في وزنها مدحا: ''غَرَامِي فِيكُمْ دَائِمْ مُجَدَّدْ"، وقد تقدمت".

وهذا المقابل سيأتي في ميزان البطايحي المديحي، ولا نعرف هل يتوفر على نفس اللحن في الميزانين، ولكننا ندرك التقارب الموجود بين إيقاع القائم ونصف وإيقاع البطايحي، وإمكانية تبادل الصنعات بينهما.

وقابلها جدول ذ. محمد العلمي بـ: "يَا نُورَ عَيْنِ الغُيُونِ طُرًّا"، [1]، وهو غير مستعمل في النوبة المديحية حاليا.

وصنعة: "أُنْظُرْ مِنِّي وَضُعْف حَالِي"، تعد من الصنعات التي لم نعثر لها على مقابل مناسب في مستعملات ميزان قائم ونصف رمل الماية المديحي الحالي.

# [14] ومنه أيضا شغل

14. لَهْفِي عَلَى مَنْ أَطَارَ نَوْمِي فَامْتَنَعَا وَزَادَ قَلْبِي عَلَى أَوْجَاعِهِ وَجَعَا
 14. كَأَنَّمَا الشَّمْسُ مِنْ وَجْنَتَيْهِ طَلَعَتْ أَوْ أَنَّ البَدْرُ مِنْ أَزْرَارِهِ لَمَعَا

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: "هذه الصنعة من الحسين، والشعر من بحر البسيط"، ويقابلها بوعسل بصنعة: "صَلُّوا عَلَى شَمْسِ النُّبُوءَةِ وَالضُّحَى"، من الكامل، وهذا مما يتوافق مع نسخة كولان كذلك. أما السيار فجعلها على وزن: "قِفْ بِالرِّكَابِ" من بحر البسيط.

وإن شعر هذا الشغل: "لَهْفِي عَلَى مَنْ"، من نظم الحكم بن عمرو المازني البصري. والمقابل الذي اقترح السيار: "قِفْ بِالرِّكَابِ"، بـ 9 أدوار، فهو الأنسب من ناحية الوزن الشعري، وفيما يخص عدد الأدوار فمقابل بوعسل هو الأليق.

وفي تقديري فإن دور "لَهْفِي عَلَى"، بالرغم من أنه من بحر البسيط، فإن لحنه يلبس بحر الكامل الذي اقترحته نسختا بوعسل وكولان.

<sup>1-</sup> أضواء على الموسيقي...، المصدر السابق، ص. 138، والنص موجود في المنتقى، ص. 31.

وصنعة: ''صَلُّوا عَلَى شَمْسِ النُّبُوءَةِ وَالضُّحَى''، هي الصنعة رقم 12، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وهي بنفس عدد الأدوار.

# [15] ومنه أيضا زجل

عَسْجَدْ فِي زَمُرَّدْ	05. اكْسَاتْ لِسِي كُلَّ بُسْتَانْ
يَبْرِيـزْ يَتَوَقَّـــدْ	05. وَهْيَ لِي مِنْ فَوْقِ الأَغْصَانْ
تُسوَشِّي وَتَنَسَدْ	05. وَالطُّيُورْ بِـأَبْدَعِ الأَلْحَـانْ
وَنُسَيْمَةً ذَكِيًّا	05. عَلَـــى تِلكَ الــرَّيَاحِيـــنْ
عَلَى تِلْكَ العَشِيَّا	05. مَا ابْدَعَ تِلْكَ المَحَاسِنْ

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: "إن هذه الصنعة من الحسين، والشعر منهوك من الرجز، وفي بحر الصنعة مدحا مجزو الرجز: "كُلُّ الشَّرَفْ حَازُو الرَّسُولْ""، وهذا ما ورد كذلك في نسخة كولان.

وقد ورد هذا الزجل في نسخة داود في قائم ونصف الحسين[1].

ويعد طبع هذا المقابل حاليا من انقلاب الرمل!

وصنعة: "كُلُّ الشَّرَفْ"، هي الصنعة رقم 13، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وهي بنفس عدد الأدوار ما عدا الكرسي.

## [16] ومنه أيضا توشيح

يَسْلُو بِهَــا الوَجْــدُ	04. أَدِرْ لَنَا أَكْسَوَابْ
كَمَا اقْتَضَى الــوَرْدُ	06. وَاسْتَحْضِرِ الجُلاَّسْ
مَا عِشْتَ يَا صَاحِ	06. دِنْ بِالهَــوَى شَرْعَـا
عَلَى مَنْطِقِ الـالآَّحِ	06. وَنَـــزِّهِ السَّمْعَـــا
إِلَيْكَ بِالسَّرَّاحِ	06. بَلْ [2] بِالوَاجِبْ تُدْعَا
وَنَقْــلُكَ الــوَرْدُ	04. أَنَامِ لُ الغُنَّابُ[3]
يُلْوِيهِمَا الخَــدُّ	06. حَفَّتْ بِصُدْغ الآسْ

ولم تعقب نسخة بوعسل على هذه الصنعة، واعتبر السيار أن هذا الزجل صنعة شغل توشيح من الحسين، وقابله بـ: "أُنْفَقْ عْلَى المَحْبُوبْ" [4]، وأيضا بـ: "صَلُّوا عَلَى الهَادِي". ونجد نفس المقابل الأول في نسخة كولان.

<sup>1-</sup> كناش، بنونة، ص. 287، وتجدون نص "انْفَقْ عْلَى المْحْبُوبْ" في المنتقى في ص. 31.

<sup>2-</sup> في نسخة كولان وبوعسل: "بِالوَاجِبِ".

<sup>3-</sup> القَفَل حاليا مختلف: "نَدِيمُنَا قَدْ طَابْ..."، أُنظر بنمنصور، ص. 126.

<sup>4-</sup> المنتقى، بنونة، ص، 31-32.

انْفَقْ عْلَى المْحْبُوبْ رُوحْكْ مْعَ<sup>[1]</sup> مَالْكْ واشْرِ لُو المْرْكُوبْ مْنْ طِيبْ رَاسْ مَالْكْ كَيْ تْدْرْكْ المْرْغُوبْ وْتْبْلَــغْ مُـــرَادْكْ إِيَّــاك إِنْ تُحْتَـارْ شَكْنَـاكْ بْالــغَرْبْ إِيَّــاك إِنْ تُحْتَـارْ المُصْطَفَــى العَـرْبِي إِرْحَلْ إِلَى المُحْتَارْ المُصْطَفَــى العَـرْبِي

وصنعة: "أُدِرْ لَنَا الجَوَابْ"، تظل في تقديري دون مقابل، رغم كل ما ذكر.

# [17] ومنه أيضا زجل

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: "هذه الصنعة من رمل الماية، ويستعمل مدحا في بحر الصنعة: صَلُّوا عَلَيْهُ شَوْقًا" وقد تقدم.

وكما سبق فهذا المقابل يستعمل في ميزاني البسيط والقدام من هذه النوبة، ولا لحن له في القائم ونصف. وصنعة: "يًا نُورَ عَيْنِي"، هي الأخرى من الصنعات التي لم تجد مقابلا يكسوها.

## [18] ومنه أيضا زجل

كُلُّــــــهْ نِــــــــــوَارْ	12. غَــــُرْنَاطَ فِتْنَـــــا لِلْبَشَـــــــــُ
قُرْبُ الوِصَالُ عِنْدِي	زَهْرُهَــا يَنْــــــــــــــــــــــــــــــــــــ
عَلَـــى الدِّشَــارُ <sup>[2]</sup>	12. حُمْــرَا بِالوَاجِــبْ تَنْذَكَــرْ
زُيِّنَتْ إِلَى الخُلْدِ	أَنْهَارُهَا يُبْدِي
مَــــغ الثِّمَــــارْ	12. قَـدْ زُخْرِفَتْ أَصْنَـافُ الزَّهَرْ
خَلَّقُوا الَــي وَعْـــدِي	أُثِيَـــضُ وَاخُــــرْ دِيـــدِي
يَنْشُدُ الْأَلَّحَانُ	02. وَالطُّيُـــورْ فَغْصَـــانْ
وَالْمَلِيكُ نَشْوَانْ	02. وَالقَطِيعِ عُ مَلْيَانُ

<sup>1-</sup> في المنتقى: "وزد"، ص. 31.

ي 2- يقول ابن زمرك: تُدْعَى دِشَارًا وَفِيكَ مَعْنَى \* يَخُصُّكَ الفَأْلُ بِافْتِتَاح.

# 12. بِهَا يَطِيبْ شُرْبِي بَيْنَ الشَّجَرْ يَحْلِلاً النَّظَرِ وَحْدِي إِنْ النَّظِي وَحْدِي الْمُعْرُورْ وَحْدِي الْمُعْرُورْ وَحْدِي

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: "هذه الصنعة من الحسين، وفي وزنها مدحا:

عَالِـــي المَقَـامْ	نَبِيُّنَا خَيْـرُ الأَنَـامْ
وَأُوْضَــــج البُرْهَــــانْ	مَــنْ جَــاءَ بِالقُــرْآنْ
قُطْ بُ الكِرامْ	هُوَ المُنَــا وَهُوَ المَــرَامْ
وَرَحْمَــةُ الرَّحْمَــانْ	وَسَيِّــــــــــدُ الأَخْــــوَاْن
نِعْهِ الهُمَامُ	ٱلْمُجْتَبَى الهَادِي الإِمَامْ
ذُو الجُودِ وَالإِحْسَانْ	طَـــة رَفِيـــعُ الشَّــانْ
وَخَصَّهُ بِالخُلُقِ العَظِيمْ	مَنْ زَانَهُ المَوْلَى الكَرِيمْ

إِن توشيح: "غَرْنَاطَ فِتْنَا لِلْبَشَرْ" من نظم الزجال عمر المالقي[1].

وأما هذا المقابل فهو غير مستعمل حاليا في نوبة رمل الماية المديحية، وأرى أنه من الأنسب مقابلة هذا التشطير بالزجل الوارد في الميزان المديحي: "أَهْلاً وَسَهْلاً".

وصنعة: "أَهْلاً وَسَهْلاً"، هي الصنعة رقم 10، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وبه: 11 دورا.

#### [19] ومنه أيضا توشيح

وَأُنَــارَ فِكْـــرِي	04. لاَحَ بَدْرُ الكَمَالْ
وَثَوَى فِي صَدْرِي	04. ضَاقَ عِنْدَهُ المَجَالْ
مِنْ غَرَامِي سِقَامْ	04. وَأَحَـــالَ الضُّلُــوعْ
وجَفَانِي المَنَامُ	04. وَهَجَــرْتُ الهُجُوعْ
مِنْ أَلِيـــمِ الغَـــرَامْ	04. هِمْتُ بَيْنَ الرُّبَـوعْ
وَاسْتَدَامَ هَجْـرِي	04. إِذْ مُنِعْتُ الوِصَالُ
حَائِـرًا فِي أَمْــرِي	04. وَسَهَـــرْتُ اللَّيَـــالْ

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: "هذه الصنعة من الحسين، والشعر من المتدارك، وفي وزنها مدحا "صَحَّ عِنْدِي الخَبَرْ". ويضيف السيار مقابلين آخرين هما: "يَا كَثِيرَ المَلاَمْ"، و"لِلنَّبِيِّ الرَّسُولْ".

إن شعر "صَحَّ عِنْدِي الخَبَرْ"، من نظم القطب الصوفي شعيب بن الحسن الأندلسي التلمساني المشهور بأبي مدين الغوث<sup>[2]</sup>، وهذا نصه كما ورد في نسختي كولان وبوعسل:

<sup>1-</sup> ذكره محمد بن ابراهيم الغساني المتوفي سنة 1610 في كتابه: "حديقة الأزهار في ماهية العشب والعقار"، ص. 88-84.

<sup>2-</sup> أبو مدين الغوث: ديوان، إعداد عبد القادر سعود وسليمان القريشي، كتاب-ناشرون، بيروت، 2011، ص. 60. ويقال أنها كذلك من وحي أبي الحسن

صَحَّ عِنْدِي الخَبَرْ وَسِرِّى فِي سِرِّى أَنَّ عَيْنِ الْفِكْرِ عَيْنُ عَيْنِ الْفِكْرِ أَنَّ عَيْنُ عَيْنِ الْفِكْرِ أَنَّ عَيْنُ عَيْنِ الْفِكْرِ أَغْمِضْ طَرْفَكْ تَرَى وَتَلُوحُ أَخْبَارَكُ وَافْنَ عَنِ السَوَرَى تَبُدُو لَكَ أَسْرَارَكُ وَافْنَ عَنِ السَورَى تَبُدُو لَكَ أَسْرَارَكُ وَافْنَ عَنِ السَورَى يَزُولُ به إِنْكَارَكُ وَبِصَقْلِ المَرارَكُ وَيَعَنِي تَسْرِي وَتَلُوحُ لَكَ صُونِي تَسْرِي وَتَلُوحُ لَكَ صُونِي تَسْرِي وَالْتَفِحُ لَكَ صُونِي تَسْرِي وَالْتَفِحُ لَكَ صُونَي تَسْرِي وَالْتَفِحُ لَكَ صُونِي تَسْرِي وَالْتَفِحُ لَكَ صُونَي تَسْرِي وَالْتَفِحُ لَكَ صَحَارٌ فِي سَمَاكَ الدُّرِّي وَالْتَفِحُ تَلْ فَلَا الدُّرِّي

وموشحة: "يَا كَثِيرَ المَلاَمْ \* لاَ تَلُمْنَا دَعْنَا"، هي من نظم إمام الصوفية الشيخ أبي الحسن الششتري اللوشي [1]. وأما المقابل الأخير: "للِنَّبِيِّ الرَّسُولْ" فقد سبق ذكره في بسيط رمل الماية بمطلعه: "فِي رِضَى وَامْتِنَانْ".

وصنعة: "لاَحَ بَدْرُ الكَمَالْ"، تبقى دون مقابل في القائم ونصف المديحي حاليا، رغم كل المعلومات الآنفة الذكر.

## [20] صنعة شغرنجل

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: "هذه الصنعة من رمل الماية، وفي وزنها مدحا: "سَعْدَ الَّذِي زَارَ الحَبيثِ".

إِنْ صِنعة: "بَدْرٌ بَدَا مُسْتَنَارْ": معروفة ومشهورة في انصراف ابطايحي رصد الذيل.

وصنعة: "سَعْدَ الَّذِي زَارَ الحَبِيبْ"، هي الصنعة رقم 17، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وب 6 أدوار، وهي قفل الميزان.

#### خلاصات:

في كل من نسخ: الرقيواق، وكولان، وبوعسل، والسيار، يحتوي ميزان قائم ونصف رمل الماية على 20 صنعة غزلية، في حين تحتفظ الكنانيش الحديثة على 17 صنعة مديحية فقط.

#### ومن هذه الصنعات الغزلية العشرين نجد:

الششتري، وقد وردت في ديوانه.

<sup>1-</sup> أبو الحسن الششتري: ديوان، تحقيق على سامي النشار، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1960. ص. 367.

- 14 منها: لها مقابل مديحي مستعمل حاليا.
- 4 منها وهي الصنعات: 8، 13، 16، 19، ذُكر مقابل مديحي لها، لكن بأشعار لم تعد تستعمل حاليا في ديوان موسيقي الآلة، مما يحول دون معرفة لحنها.
- 2 منها، وهما الصنعتان: 2، 17، لم يُذكر لهما أي مقابل في النسخ القديمة، ولا وجود لهما لقياس في المستعملات الحالية.

ونستنتج من كل ما سبق أنه قد ضاعت من هذا الميزان 6 صنعات غزلية، وأضيفت 3 صنعات مديحية، ليستقر عدد صنعات الميزان حاليا على 17 صنعة.

#### بالنسبة إلى الطبوع نجد ما يلي:

- طبع الحسين: مستعمل في 11 صنعة.
- طبع رمل الماية: مستعمل في 5 صنعات.
- طبع انقلاب الرمل: مستعمل في صنعة واحدة.
  - طبع حمدان: مستعمل في صنعة واحدة.
- اختلاف ما بين الحسين ورمل الماية بين نسختي بوعسل والسيار: صنعتان.
- ويبدو جليا أن الطبع السائد في هذا الميزان، حسب المنظور القديم للطبوع، هو طبع الحسين.

وتجدر الإشارة إلى أن الصنعة الوحيدة التي حافظت على شعرها الأصلي في النوبة المديحية هي: "لَوْلاَكَ مَا هِمْتُ وَجْدَا"، الصنعة رقم 10 في ترتيب النوبة الغزلية.

# جدول مقارن بين الصنعات الغزلية لنسخة الرقيواق، وما يستعمل حاليا من صنعات في قائم ونصف رمل الماية المديحي[1]

ع. أ.ح	النسخ الحالية	ع. أ.ق	الطبع بع./ س.	نوع الشعر ق./ بع./س.	نسخة الرقيواق
5/6/8	1. بِاللَّهْ يَا حَادِي النِّيَاقْ <sup>[2]</sup>	8/6	حمدان	زجل	1. نَسِيمُ الرَّوْضِ فَاحْ
_	_	8/9	الحسين	توشيح	2. فَضَتْ خَمْرُ الثُّغُورْ
6/6/9	2. يَا رَسُولَ اللهِ يَا بَحْرَ الوَفَا	8/9	الحسين/ ر. الماية	توشيح/ رَمَل	3. مَنْ إِذَا أُمْلِي عَلَيْهِ حُرَقِي
10	14.صَلُّوا عَلَى اَلْهَادِي الرَّسُولْ	6/10	الحسين	زجل	4. الله قُلَيْبِي انْتَشَبْ
8/12	8. عَشِقُتُ القَمَرْ مِنْ أَزْكَى مُضَرْ	8/12	الحسين	زجل	5. قَدْ زَارَ الحَبِيبْ
4/15	3. بِنُورِكَ أَوْضَحْتَ الهُدَى لِمَنِ اهْتَدَى لِمَنِ اهْتَدَى اللهَ	15	الحسين	شغل/ كامل	<ol> <li>أغْمِضْ جُفُونَكَ يَا عُيُونَ النَّرْجِسِ</li> </ol>
5/8	7.مُحَمَّدُ قَدْ جَلَّ قَدْرَا	5/3/8	الحسين/ ر. الماية	زجل	7. آشْ يَعْمَلْ عَاشِقْ مُفَارِيقْ
_	[4] _	4/15	ر. الماية	زجل	8. سَلِّ هُمُومَكْ
4/18	9. يَا أَيُّهَا الغَادِي	4/15	الحسين	توشيح	9. جِسْمِي نَحِيلْ قَدْ رَقْ
29/20	5. لَوْلاكَ مَا هِمْتُ وَجْدَا [5]	29/20	ر. الماية	شغل/ مجتث	10. لَوْلاكَ مَا هِمْتُ وَجْدَا
10/8	6. إِنْ قِيلَ زُرْتُمْ	4/8	ن. الرمل	توشيح/ مخ. البسيط	11. مَهْمَا نَرَى خُسْنَكَ النَّزِيهَا
8/5	11. لاَ جَمَالَ إِلاَّ جَمَالُ العَجِيبْ	8/5	ر. الماية	توشيح/ مش. الرمل	12. مَرَّ بِي فِي رَبْرَبِي مِنْ تِرْبِهِ
_	[7] _	4/10	الحسين	توشيح/ مخ. البسيط	13. أُنْظُرْ مِنِّي وَضُعْفِ حَالِي
14	12. صَلُّوا عَلَى شَمْسِ النُّبُوءَةِ وَالطُّحَى [8]	14	الحسين	شغل/ بسيط	14. لَهْفِي عَلَى مَنْ أُطَارَ نَوْمِي فَامْتَنَعَا
4/5	13. كُلُّ الشَّرَفْ حَازُو الرَّسُولْ	5	الحسين	زجل/ من. الرجز	15. اكْسَاتْ لِي كُلُّ بُسْتَانْ
_	[9] _	6/4	الحسين	توشيح	16. أَدِرْ لَنَا الجَوَابْ

<sup>1-</sup> شرح الرموز: بع.، بوعسل / س.، السيار/ ر.، رمل/ ع. أ.ح.، عدد الأدوار حاليا / ع. أ.ر، عدد الأدوار في نسخة الرقيواق/ ق.، الرقيواق/ مج.، مجزوء / مخ.، مخلع/ مش.، مشطور/ من.، منهوك/ ن.، انقلاب. السطور ذات الخلفية الملونة تشمل صنعات يستعمل حاليا شعرها في مختلف نوبات الآلة.

<sup>2-</sup> أوردت نسختا بوعسل والسيار مقابلا آخر هو: "أَيَا خَيْرَ الأَنَامْ".

<sup>3-</sup> من بحر الطويل.

<sup>4-</sup> قابلتها نسخ كولان، بوعسل، والسيار بـ: "نَهْوَى مُحَمَّدْ \* صَلُّوا عَلَيْهِ جُمْلاً".

<sup>5-</sup> جل الكنانيش احتفظت على هذا الشعر في النوبة المديحية.

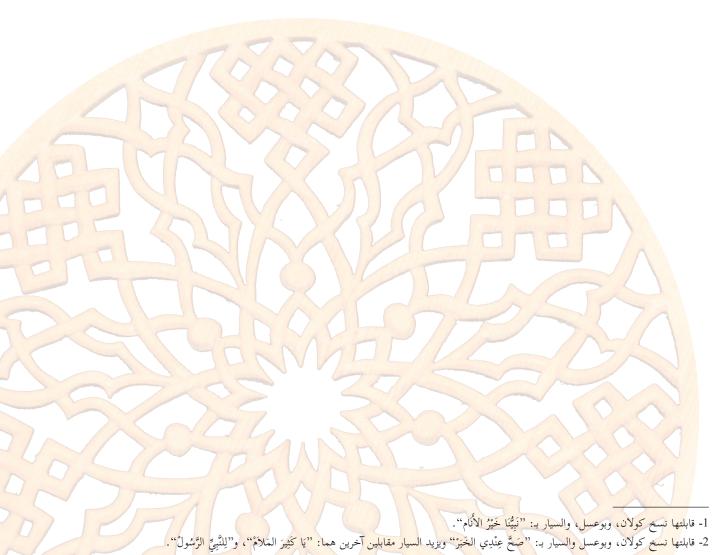
<sup>6-</sup> قابلتها نسخة بوعسل بـ: ''غَرَامِي فِي كُلِّ حِينُ مُجَدَّدٌ'' وهو غير مستعمل في القائم ونصف وسيأتي في البطايحي.

<sup>7-</sup> قابلها السيار بـ: "غَرَامِي فِيكُمْ دَائِمْ مُجَدَّدْ" الذي سيأتي في البطايحي.

<sup>8-</sup> قابلها السيار به: قِفْ بِالرِّكَابِ فَهَذَا الرَّبْعُ وَالدَّارُ.

<sup>9-</sup> قابلها السيار بـ: ''صَلُّوا عَلَىيَ الهَادِي/ صَلُّوا عَلَيْهْ شَوْقَا''، وقابلتها نسخة كولان والسيار بـ: ''أُنْفَقْ مْعَ المَحْبُوبْ'' وكلاهما غير موجود في القائم ونصف.

_	_	4/6	ر. الماية	زجل	17. يَا نُورَ عَيْني
4/11	10.أَهْلاُ وَسَهْلاً بِالمُصْطَفَى [1]	2/12	الحسين	زجل	18. غَرْنَاطَ فِتْنَا لِلْبَشَرْ
_	[2] _	4	الحسين	توشيح/ متدارك	19. لاَحَ بَدْرُ الكَمَالْ
4/6	17. سَعْدَ الَّذِي زَارَ الحَبِيبْ	4	ر. الماية	زجل	20. بَدْرٌ بَدَا مُسْتَنَارْ



## ميزان ابكايم رمل الماية الغزلي

#### [1] توشيح

إِذْا تُنَـــارْ[3]	فِي الأنَّمُ لِ[2]	07. يَا بَهْجَتَ [1] الخَمْرِ
كَالغُقَــــارْ	فَتُحْسِبُ العَنَانُ	08. بِمُدِيرِهَا بِهَا النَّدْمَانْ
الحَـــدَائِــقِ	وَاشْرَبْ عَلَى زَهْرِ	10. رَاقِبْ بُكَا المُسزْنِ
لِنَاشِـــــقِ	كَالعَنْبَــرِ الشَّحْــرِ	10. وَرْدِيَّـــةُ اللَّـــوْنِ
الرَّوَاشِــــــقِ	ٱلْكَوَاعِبِ الزَّهْـرِ	10. وَاطْرَبْ إِلَى لَحْـنِ
أَوْ كَالنُّضَــــارْ	صَهْبَاءُ كَالْخَمْرِ	07. فَلَــــذَّتُ العُمْـــــرِ
بِالإحْــورَارْ	مُطَوَّقُ الأَجْفَانْ	08. يَسْعَــــى بِهَا فَتَّـانْ

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: هذه الصنعة من حمدان، وفي وزنها مدحا: "أَجَلُّ مَنْ يُذْكُرْ"، وتوافق نسخة كولان هذا المقابل، وهو حاليا تصديرة ميزان ابطايحي رمل الماية المديحي.

وفي مجموعه نظم الأستاذ إدريس بن جلون مطلعا لهذا المقابل المديحي لتتخذ بنيته صبغة هذا التوشيح الأصلي، أي تتحول من صنعة خماسية إلى صنعة سباعية [4].

وفي نسخة داود ورد التوشيح المذكور أعلاه في تصديرة ابطايحي الحسين [5].

وحاليا نعد هذه الصنعة في طبع حمدان لأن درجة "فا" مهيمنة في صيغها اللحنية وعليها تقفل.

وصنعة: "أَجَلُّ مَنْ يُذْكَرْ"، هي الصنعة رقم 1، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وهي بنفس عدد الأدوار في "الكرش".

<sup>1-</sup> في نسخة كولان: "يَا بَهْجَةَ".

<sup>2-</sup> في نسخة بوعسل والسيار: "الأنّْمُل الحُمْر".

<sup>3-</sup> في نسخة كولان وعند السيار: "ثُدَارْ".

<sup>4-</sup> التراث، ابن جلون، ص. 50.

<sup>5-</sup> كناش، بنونة، ص. 288.

#### [2] ومنه أيضا شغل

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: " هذه الصنعة من الحسين، وهذا الشعر من بحر المجتث، وهو أصلها".

هذه القصيدة لأبي مدين الغوث ومطلعها: "لَوْلاكَ مَا كَانَ ودي \* وَلاَ مَنَازِل لَيْلَى"، وهي في موضوع العشق الإلهي.

وقد ورد هذا الشغل في نسخة داود في ميزان ابطايحي الحسين<sup>[1]</sup>. ويقول كاتب النسخة الداودية أن في هذه الصنعة شائبة من الاصبهان، والمحط للحسين<sup>[2]</sup>.

بناء على الوزن الشعري وعدد الأدوار، أرى أنه من الأنسب مقابلة هذا الشغل بـ: "يا مُصْطَفَى يَا مُصْطَفِق بِهِ مِنْ اللهِ يَعْمِلُ بِهِ مِنْ اللهِ يَعْمِلُ بِهِ يَعْمِلُهُ مِنْ اللهِ يَعْمِلُ بِهِ يَعْمِلُهُ مِنْ اللهِ يَعْمِلُهُ عَلَيْهِ عَلَيْهِ مِنْ اللهِ يَعْمِلُهُ عَلَيْهِ عَلَيْهُ عَلَيْهِ عَلْمُ عَلَيْهِ عَلِيْ عَلَيْهِ عَلَيْهِ عَلَيْهِ عَلَيْهِ عَلَيْهِ عَلَيْهِ عَلَيْهِ ع

ونلاحظ أن لحن هذا المقابل تتخلله جمل كثيرة تصعد إلى قرار الرمل "صول" الذي يبصم طبع الاصبهان، ونعتبر هذه الصنعة حاليا من طبع رمل الماية لأنها تخرج على "ري"، وفي حقيقة الأمر فإن بعضا من جملها ترتكز على انتقالات تعد من النسيج النغمي المميز لطبع الحسين "لا"، ومن هذا المنطلق يبدو الخلط البادي بين طبعي رمل الماية والحسين.

وصنعة: "نيا مُصْطَفَى يَا مُمَجَّدْ"، هي الصنعة رقم 5، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وهي بنفس عدد الأدوار.

#### [3] ومنه أيضا شغل

24. تَحْيَا بِكُمْ كُلُّ أَرْضٍ تَنْزِلُونَ بِهَا كَأَنْكُمْ فِي بِقَاعِ الأَرْضِ أَمْطَارُ 24. وَتَشْتَهِي العَيْنُ فِيكُمْ مَنْظَرًا حَسَنًا كَأَنْكُمْ فِي عُيُونِ النَّاسِ أَقْمَارُ [4]

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: "إن هذه الصنعة من الحسين، وهذا الشعر من البسيط، وهو أصلها". وفي نسخة داود نقف على هذا النظم لأبي مدين الغوث في ابطايحي الحسين، وقابله بنونة مدحا بـ: "في حَالَةِ البُعْدِ رُوحِي كُنْتُ أُرْسِلُهَا" أَرْسِلُهَا" الذي سيأتي في القدام المديحي.

<sup>1-</sup> كناش، بنونة، ص. 290.

<sup>2-</sup> المنتقى، بنونة، ص. 33.

<sup>3-</sup> ديوان، الشعشوع، ص. 136.

<sup>4-</sup> عند السيار: "أَزْهَارُ"، أما ابن جلون فعنده: "أَقْمَارُ" في قدام غريبة الحسين، ص. 207، و"أَزْهَارُ" في قدام العشاق، ص. 340.

<sup>5-</sup> كناش، بنونة، ص. 289.

إن عدد أدوار هذه الصنعة الأربعة والعشرين يدلنا على طولها ووفرة شغلها، ونرجح أن الذاكرة لم تحتفظ لنا على لحنها. ويستعمل حاليا شعر هذا الشغل: "تَحْيَى بِكُمْ"، في قدام العشاق، كصنعة، وفي قدام غريبة الحسين، كتخليل بسيط.

وصنعة: "تَحْيَى بِكُمْ"، تبقى دون مقابل لها في البطايحي المديحي.

#### [4] ومنه أيضا شغل

هَذَا التَّجَافِي جَفْوَةٌ أَمْ دَلاَلْ أَنْتَ الحَبِيبُ وَالتَّجَافِي مَلاَلْ قَدْ بَيَّنْتَ لِلْفِكْرِ فِيهَا مَجَالْ قَدْ بَيَّنْتَ لِلْفِكْرِ فِيهَا مَجَالْ وَعَقْرَبُ الصَّدْغِ وَجِيدٌ وَخَالْ يَا مَالِكِي عَقْلِي بَرَاهُ انْذِهَالْ يَا مَالِكِي عَقْلِي بَرَاهُ انْذِهَالْ وَوَقْفَةُ البَّابِ وَذُلُّ السُّوَالُ صَيَّرَهُ الحُبُّ كَبَرْقِ الخَيَالُ ضَيَّرَهُ الحُبُّ كَبَرْقِ الخَيَالُ فَمَا يُعَابُ البَدْرُ عِنْدَ الكَمَالُ فَمَا يُعَابُ البَدْرُ عِنْدَ الكَمَالُ فَمَا يُعَابُ البَدْرُ عِنْدَ الكَمَالُ

22. يَا بَدْرُ تَمِّ يَا بَدِيعِ الْجَمَالُ تَالِهِ إِنْ وَصَلْتَ وَإِنْ لَمْ تَصِلُ 22. قَدْ لاَحَ لِي فِي وَجْهِكَ سِتَّةٌ 22. قَدْ لاَحَ لِي فِي وَجْهِكَ سِتَّةٌ وَرُدُّ وَنَسْرِينٌ وَرَيْحَانَةٌ 22. وَهَاكَ مِنِّي سِتَّةٌ ضِدُّهَا صَلَّ وَهِجْرَانٌ وَنَارُ الأَسَا 22. يَا بَدْرُ دِينُ اللهِ صِلْ مُغْرَمًا لاَ تَخْشَ مِنْ عَارٍ إِذَا زُرْتَنِي

وجاء في نسخة بوعسل: "هذه الصنعة من رمل الماية، والشعر من بحر السريع، وفي وزنه مدحا: "يَا بَدْرُ تَمِّ يَا هِلاَلَ الشُّعُودْ""، ويضيف السيار مقابلا آخر من نفس القصيدة وهو "يَا حَادِيًا يَحْدُو بِخَيْرِ الوَرَى"، وفي نسخة كولان نجد كذلك المقابل المذكور في نسخة بوعسل.

ولقد ورد هذا الشغل: "يَا بَدْرُ تَمِّ يَا بَدِيعِ الجَمَالْ" في نسخة داود في ابطايحي الحسين [1]. ونرى أنه يغلب على هذه الصنعة طبع الحسين بانتقالاته الخاصة وجوِّه المميز.

وفي مجموع ابن جلون نجد هذا الشعر في قدام الحجاز الكبير كمقابل للسريع: "أَوْحَشْتَ مُذْ غِبْتَ" [2]. وصنعة: "يَا حَادِيًا يَحْدُو بِخَيْرِ الوَرَى"، هي الصنعة رقم 7، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وهي بنفس عدد الأدوار.

#### [5] ومنه أيضا شغل

18. اَلْبَدْرُ يَكْمُلُ كُـلَّ شَهْرٍ لَيْلَةً وَجَمَالُ وَجْهِكِ كُلَّ يَوْمٍ كَامِلُ
 18. وَحُلُولُهُ فِي قَلْبِي بُرْجٌ وَاحِدٌ [3]
 18. وَحُلُولُهُ فِي قَلْبِي بُرْجٌ وَاحِدٌ [6]

<sup>1-</sup> كناش، بنونة، ص. 291.

<sup>2-</sup> التراث، ابن جلون، ص. 245.

<sup>3-</sup> وَحُلُولُهُ فِي قَلْبِ بُرْجِ وَاحِدٍ، وهو الأصوب.

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: "هذه الصنعة من الحسين، والشعر من بحر الكامل، وفي وزنه مدحا: "أُمُحَمَّدٌ لَوْلاَكَ مَا طَلَعَتْ".

ويدور لحن هذا المقابل على درجة الحسين، ولتبسيط الفهم نعتبرها اليوم من طبع رمل الماية. وصنعة: ''أَمُحَمَّدٌ لَوْلاَكَ مَا طَلَعَتْ''، هي الصنعة رقم 3، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وهي بنفس عدد الأدوار.

#### [6] ومنه أيضا زجل

غَـرَامُه الدَّائِـمْ 07. مَا لِلْهَائِمْ 19. ذَا الرَّشَا نَهْوَاهُ وَهُوَ فَتَّانْ 19. فِــي الحَشَا أَضْرَمَ لِي نِيسرَانْ صَيَّرَنِــى هَيْمَانْ 19. حَيْثُ شَا

07. كُنْتُ عَازِمْ عَلَى الوِصَالْ دَائِمْ

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: "هذه الصنعة من الحسين، وفي وزنها مدحا:

قَلْبِي هَائِمْ \* فِي المُصْطَفَى دَائِمْ

وحاليا نعتبر طبع هذه الصنعة من انقلاب الرمل، لأن لحنها في الكرش يخرج على درجة "دو"[1]. ونستعمل هذا الزجل في ابطايحي غريبة الحسين، بنفس اللحن مع اختلاف في درجات الارتكاز. وصنعة: "قَلْبِي هَائِمْ"، هي الصنعة رقم 6، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وهي توافق هذا الزجل في عدد أدوار الكرش أو الأسماط، وتخالفه في عدد أدوار الدخول والخروج أي المطلع والقفل.

#### [7] ومنه أيضا شغل

21. عَيْنِي لِغَيْرِ جَمَالِكُمْ لا تَنْظُرُوا [2] وَسِوَاكُمُ فِي خَاطِرِي لاَ يَخْـطُرُ 21. وَسَأَلْتُ قَلْبِي [3] عَنْكُمُ فَأَجَابَنِي لاَ صَبْرَ لِي لاَ صَبْرَ لِي لاَ أَصْبِرُ 21. لاَ صَبْرَ لِي حَتَّى أَرَاكُمْ بِنَاظِرِي وَعَلَى مَحَبَّتِكُمْ أَمُوتُ وَأُحْشَـرُ

وجاء في نسخة بوعسل: "هذه الصنعة من رمل الماية، والشعر من الكامل، وفي وزنها مدحا: "مَنْ يَهْوَى مَلِيحَ ٱلمِلاَحْ""، ويتفق معه السيار في كل شيء إلا في مقابلها إذ يقترح: "نيَا سَيِّكَ الرُّسْلِ المَكِين"، و''لُذْ بِالنَّبِي مُحَمَّدِ كَهْفِ الوَرَى''. وتتماشى نسخة كولان مّع اختيار السيار لـ: ''يَا سَيِّدَ الرُّسْلِ المَكِين''.

ويقول مالك بنونة: فشعر "عَيْنِي لِغَيْرِ جَمَالِكُمْ"، مستعمل في مجالس الذكر والسماع عند السادة الشاذلية في المشرق[4]، ويعني بهذا الكلام أن هذه القصيدة ذات طابع صوفي ولا حاجة لاستبدالها.

<sup>1-</sup> أدرجها كذلك الشامي في انقلاب الرمل، النوبات، ص. 139، أما الشعشوع فبقي وفيا للتصنيف القديم، أي الحسين، ديوان، ص. 136.

<sup>2-</sup> في نسخة بوعسل والسيار: لاَ تَنْظُرُ، وهو الصواب.

<sup>3-</sup> عند السيار: صَبَّرْتُ قَلْبِي.

<sup>4-</sup> المنتقى، ص. 64.

وصنعة "عَيْنِي لِغَيْرِ جَمَالِكُمْ" تستعمل حاليا كصنعة مشغولة في ابطايحي الحجاز المشرقي، وكتصديرة لبعض الأدراج، وهذا يوافق ما ذهب إليه بنونة لأنه معروف أن أغلب تصديرات الأدراج تَستعمل كلاما صوفيا من بحر الكامل.

وصنعة: "لُذْ بِالنَّبِي"، هي الصنعة رقم 11، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وهي بنفس عدد الأدوار.

#### [8] ومنه أيضا توشيح

زَارَنِي مَنْ هَوَيْتْ وَفَانِي عَهْدِي 04. أَبْشِــرْ بِالهَنَــا يَا قَلْبِــــى وَافْــرَحْ هَنُّونِي لَقَدْ بَلَغْتُ قَصْدِي 04. مَا رِيتْ فِي المِلاَحْ أَبْهَى وَأَسْمَحْ وَانْجَدَّدْ عُهُودْ نَنْكِي الأَعَادِي 04. نَبْقَى كُـلَّ يَوْم نَمْسَــى وَنَصْبَحْ بَاشْ نَنْكِي الرَّقِيبْ وَمَنْ نَكَانِي [1] 04. وَانْجَــــدَّدْ عُهُــودْ مَعْ مَعَانِــى وَمَنْ ظَنَّ شَيْئًا [2] اللَّه حَسِيب بُ 04. قَلْبِسي وَالحَشَا عَلَى لَهِيـــبُ

ولم تأت نسخة بوعسِل بأي تعليق على هذه الصنعة، ويقول السيار: "صنعة شغل، رمل الماية، على وزن: ''شَمِّرْ يَا رَاخِيَ الذُّيُولْ'''. أما نسخة كولان فقابلت هذا التوشيح بـ: ''مَنْ يَهْوَى مَلِيحَ المِلاَحْ''، وهو غير مستعمل في النوبة المديحية حاليا.

وفي نسخة الفقيه داود جاء هذا التوشيح كذلك في ابطايحي رمل الماية[3].

وهذا الشعر: "أَبْشِرْ بِالهَنَا يَا قَلْبِي وَافْرَحْ"، مستعمل حاليا في ميزان البطايحي من النوبات التالية: الرصد، ورصد الذيل، وغريبة الحسين، والحجاز الكبير.

إِن صنعة: "شَمِّرْ يَا رَاخِيَ الذُّيُولْ"، تدخل في الوزنِ الشعري لهذا التوشيح، إلا أن عدد أدوارها مضاعف، لذا فضلت مقابلتها بصنعة: "يَا حَادِيَ النّيَاقْ أَمَا تَرَى" التي تتوافق مع هذا التوشيح من حيث الوزن وعدد الأدوار.

وإن مؤتمر فاس صنف صنعة: " شُمِّرْ يَا رَاخِيَ الذُّيُولْ"، في طبع الحسين لأن لحنها يقفل على درجة الحسين "لا"، وهذا يتعارض مع ما ورد عند السيار الذي صنفها في طبع رمل الماية.

وصنعة: "يَا حَادِيَ النِّيَاقُ أَمَا تَرَى"، هي الصنعة رقم 8، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وهي بنفس عدد الأدوار.

#### [9] ومنه أيضا توشيح

التَّجَمُّــلِ	فَارْجِعْ إِلَى حُسْنِ	10. لَيْـــسَ الأُسَـــا نَافِعْ
الأنمُـــلِ	تَــأَشُّفَ سِنِّــــي	10. كَــمْ أُرَى قَــارِعْ

<sup>1-</sup> عند السيار: "بَاشْ نُنْكِي الحَسُودْ وَنْبَاتَ سَالِي"، وهكذا غناها الوكيلي.

<sup>2-</sup> عند السيار: "شَيْءْ".

<sup>3-</sup> كناش، بنونة، ص. 326.

<sup>4-</sup> في قياسها نجد عند الشعشوع شعر آخر، وهو: ''يَا حَادِيَ النّيَاقَ أُمْهِلْ عَلَيَّ''.

10. أَتَيْتُ لُهُ خَاضِ عْ أَشْكُوا لَهُ حُزْنِي فَقَالَ لِي .00
 10. الصبير عَلَى هَجْرِي أَوْ ثَمَ هُو غَيْرِي أَنْتَ بِالخِيَّارْ
 10. مَنْ يَعْشَقْ الغِزْلاَنْ لاَ بُدَّ مِنْ خِذْلاَنْ أَوْ مِنْ نِفَارْ

وجاء في نسخة بوعسل والسيار، هذه الصنعة من رمل الماية، وفي وزنها:

بِاللهِ يَا حَادِي \* إِنْ جُرْتَ بِالوَادِي \* تَعَهَّدِي

إن توشيح "لَيْسَ الأَسَى" يندرج في قائم ونصف الاستهلال، وابطايحي رصد الذيل في النوبات الحالبة.

وصنعة: "بِاللهِ يَا حَادِي"، هي الصنعة رقم 9، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وهي بنفس عدد الأدوار.

#### [10] ومنه أيضا توشيح

13. بَاسِمٌ عَنْ لَلاَلْ نَاسِمٌ عَنْ عِطْرِي نَافِرٌ كَالغِـزْلاَنْ [1] سَـافِرٌ كَالبَـدْرِ 10. بَاسِمٌ عَنْ طَبْسِي أَرِيسبْ لِلسِي فِيهِ أَرَابْ 06. أَيُّ ظَبْسِي أَرِيسبْ وَاللَّـمَــى كَالظَّريْبِ 10. وَاللَّـمَــى كَالظَّريْبِ 10. يَا لَـهُ مِـنْ حَبِيبْ بَاسِـــمٌ عَنْ حُبَـبْ 06. يَا لَـهُ مِـنْ حَبِيبْ بَاسِــمٌ عَنْ حُبَـبْ 13. بَالِوصَـالْ سَامِحٌ بِالهَجْرِ لَمْ يَدَعْ لِي خَيَالْ حِينَ أَفْنَا صَبْرِي

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: "هذه الصنعة من رمل الماية، والشعر من المتدارك، وفي وزنه: "الفَلَكْ فِيكْ يَدُورْ"[3].

وهذا التوشيح الشهير: "بَاسِمٌ عَنْ لَآلْ" [4]، مألوف في درج الحجاز المشرقي، ويستعمل بدون مطلع في قدام الماية.

إن الرقم "13"، يدل على عدد أدوار المطلع والقفل لهذا التوشيح، ويستحسن فهمه كما يلي: "7" أدوار للكرسي، و"6" للخروج. وحاليا يكتب المطلع والقفل في بيتين يشمل كل واحد منهما غصنين.

وصنعة: "الفَلَكْ فِيكْ يَدُورْ"، هي الصنعة رقم 4، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وتتفق مع هذا الموشح في الوزن وتخالفه في عدد الأدوار: 2-8، عوض 7-6.

#### [11] ومنه أيضا توشيح

05. مَا خَابَ قَطُّ صَابِرْ سَعْدُ مَــنْ صَبَـرْ 05. مَـا خَابَ قَطُّ صَابِرْ فَبِاللَّــــهِ يَنْتَصِــرْ 09. وَمَــنْ لاَّ لُوا [5] نَاصِـرْ

<sup>1-</sup> عند السيار: كَالغَزَالْ.

<sup>2-</sup> عند السيار: كَالضَّريبْ.

<sup>3-</sup> للششتري، الديوان، ص. 423.

<sup>4-</sup> اشتهر هذا الموشح في الشرق مع المبدع صباح فخري صاحب الصوت الشامي الدافئ والمميز، وهو من تلحين الأستاذ صالح المهدي التونسي.

<sup>5-</sup> في نسخة بوعسل: وَمَنْ لَهُ نَاصِرْ.

80. الأَمْرُ كُلُّهُ لِلَّهُ فِي الأَوَّلُ وَفِي الأَخِرْ
80. وَمَنْ عَقَدْ يَحُلَّهُ قَادِرْ وَنِعْمَ قَادِرْ
80. دَابَ إِنْ شَاءَ اللَّهُ تَجْمَعْنَا المَقَادِرْ
80. جَسرَتْ المَقَادِرْ بِحُكْسمِ القَسدَرْ
90. وَمَنْ لاَّ لُوا نَاصِرْ فَبِاللَّسِهِ يَنْتَصِرْ

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: "هذه الصنعة من رمل الماية وفي وزنها مدحا[1]:

جِدَّ السَّيْرَ وَسِرْ لِنَوْرَةِ أَحْمَدْ يَا حَادِي فَاقْرَى السَّلامُ مُؤكَّدْ يَا حَادِي فَاقْرَى السَّلامُ مُؤكَّدْ وَصِتْ وَصِتْ تَرَى كَانْ تَسْعَدْ فَيَا خَيْرَ الْوَرَى اشْعَلْ بُعْدَكْ فَيَا خَيْر الْوَرَى اشْعَلْ بُعْدَكْ نَيْسارًا فَوَادْ اطْلَبْتْ زِيَارًا

إن هذا المقابل غير مستعمل حاليا، وكل النسخ الحديثة حافظت على الشعر الأصلي بمطلعه أو بدونه، نظرا لتناسبه وموضوع النوبة المديحية - رغم أن معنى التوشيح قابل لتأويل آخر - وهو من نظم الششتري ولم يرد في ديوانه الذي قام بجمعه ونشره الدكتور على سامي النشار سنة 1960.

وصنعة: "مَا خَابَ قَطُّ صَابِرْ"، هي الصنعة رقم 14، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وهي بنفس عدد الأدوار.

## [12] ومنه أيضا توشيح

17. سَاقِي [2] مَنْ هَدَّ مِنْ جِسْمِي القَوِي طَرْفُهُ الأَحْرِوْ وَرَدُ مَنْ هَرَرْ عَرَرْ 17. وَسَقَانِي مَا سَقَانِي يَوْمُ النَّوَى وَيْحَ مِنْ غَرَرْ 17. كُلَّما رُمْتُ خُضُوعًا فِي الهَوَى تَاهَ وَاسْتَكْبَرِي رَهْنَ أَشْجَانِي يَا اللهَ وَى رَهْنَ أَشْجَانِي يَا اللهَ وَي رَهْنَ أَشْجَانِي يَا اللهَ وَي اللهَ وَي اللهَ وَي اللهَ وَي مَنْ أَشْجَانِي يَا لَهُ مِنْ شَادِنٍ صَيَّرِينِي وَهْنَ أَشْجَانِي يَا لَهُ مِنْ أَشْجَانِي وَهْنَ أَشْجَانِي يَا لَهُ مِنْ اللَّظَا وَهْنَ فِي اللَّظَا وَهْنَ فِي شَانِي 17. خَلَّفَ القَلْبَ عَلَى جَمْرِ اللَّظَا وَهْنَ فِي شَانِي

وجاء في نسخة بوعسل: ''هذه الصنعة من انقلاب الرمل، والشعر شعره الأول من الرمل، والثاني من منهوك منه وفي وزنه وهو أصلها: ''كُلُّ مَنْ يَهْوَى وَلاَ يَهْوَى الرَّسُولْ'''.

ويفهم من هذا الكلام أن الصنعة من طبع انقلاب الرمل، وشعرها من بحر الرمل في الشطر الأول، ومن منهوك الرمل في الشطر الثاني، ومقابلها المديحي هو صنعة: "كُلُّ مَنْ يَهْوَى وَلاَ يَهْوَى الرَّسُولْ".

 <sup>1-</sup> ليست المرة الأولى التي يرد فيها مقابلا مديحيا لصنعة ذات طابع صوفي، ويبقى السؤال مطروحا عن ماهية هذه المقابلات في حين أنه صمد الشعر
 الأصلى في المستعملات الحالية!

<sup>2-</sup> في نسخ كولان، وبوعسل والسيار.: بِأَبِي، ص، 37، وهو الصواب.

ويتفق السيار فيما جاء من معلومات في حق هذه الصنعة، وتجاري نسخة كولان هذه المقابلة.

إن قالب هذا التوشيح يتسع لصنعة: "كُلُّ مَنْ يَهْوَى وَلاَ يَهْوَى الرَّسُولْ"، التي تعدُّ اليوم من طبع رمل الماية، لأنها تقفل على درجة الارتكاز لطبع رمل الماية "ري". ونلاحظ أن لحنها حقيقة على جملة تصعد إلى درجة الذيل وتضفي عليها نكهة طبع انقلاب الرمل، كما نعرِّف به اليوم.

ونشير إلى أن آخر بيت هذا التوشيح هو نفسه الذي ورد في: "مَرَّ بِي فِي رَبْرَبِي"، وهي الصنعة رقم 12 من قائم ونصف رمل الماية الغزلي، ونجده كذلك في توشيح: "قُلْتُ لَمَّا زَارَنِي طَيْفُ الخَيَالْ"، من قدام الماية.

وصنعة: "كُلُّ مَنْ يَهْوَى وَلاَ يَهْوَى الرَّسُولْ"، هي الصنعة رقم 16، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وعدد أدوارها: 8-7، حاليا و: 17-12، في نسخة الرقيواق.

#### [13] ومنه أيضا زجل [13]

12. يَا عُلاَ بِالحَقُّ لَوْ مَسَكُ قَلْبِي عِنَانُ لَفَنَــا وَرَقْ 12. وَالَّــذِي يَعْشَــقْ حُقَّ لُوا يَصْمُتْ لِسَانُ كَانْ يُرِيدْ يَلْحَـقْ 12. وَالَّــذِي يَعْشَــقْ بِالعِتَابْ يَقْطَـعْ زَمَانُ وَيَمُــوتْ مُشْتَاقْ 12. وَالَّــذِي يَقْلَـــقْ بِالعِتَابْ يَقْطَعْ زَمَانُ لاَ زِلْتُ بِهِ نَطْمَعْ 08. اللِّقَا رَاحٌ لِمَنْ يَعْشَقْ وَالوِصَالُ لاَ زِلْتُ بِهِ نَطْمَعْ 12. وَالَّذِي ابْتَلَى بِالحُبْ الطَّرِيتِ السَّبِيلُ [2] يَتْبَعْ

وحسب بوعسل والسيار هذه الصنعة من انقلاب الرمل، وفي وزنها مدحا: "زَارَنِي بَدْرِي".

وفعلا نلمس عند أداء الصنعة أن لحن هذا المقابل - رغم قفلته على "ري" - يغلب عليه صوت الذيل "دو" المميز لطبع انقلاب الرمل.

وصنعة: "زَارَنِي بَدْرِي"، هي الصنعة رقم 15، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وهي بنفس عدد الأدوار.

#### [14] ومنه أيضا توشيح

وَبَسَــاتِيــــنِ	وَجَنَّتِــــي وَنَعِيمِــــي	14. وِصَالُكْ [3] حَيَاتِي
وَرَيَاحِيــــنِ	وَرَوْضَتِــي وَنَسِيمِـــي	14. شــــــــرُورْ حَيَاتِــي
وَسَـــوَاكِيـــــنِ	وَمُنْشِدِي وَنَدِيمِي	14. ءَالَـــتْ [4] مَيَاتِــي

<sup>1-</sup> لم يأت هذا العنوان في نسخة الرقيواق، ولم يفصل الناسخ بين الصنعة 12 والصنعة 13 إلا باللون الأحمر الذي كتب به الغصن الأخير من الصنعة 12. أما نسخ كولان، وبوعسل، والسيار، فقد أفردت كل صنعة بعنوانها.

<sup>2-</sup> في نسخة كولان: "السَّابلْ"، وهو الصواب.

<sup>3-</sup> عند السيار: "وَصْلَكْ"، كما تغنى حاليا، ولعلها الأصوب.

<sup>4-</sup> حاليا: "آلَة" أو "آلاَتْ".

قَدْ حَوَى الإحْسَانْ	شَمْسٌ عَلَيْهِ تَلُـوحْ	$^{[1]}$ . بَــــدْرٌ أَجَلَّــهٔ $^{[1]}$
وَالْمَلِيكُ فَتَّانٌ [2]	وَالزَّهْرُ طَيْبٌ يَفُوحْ	14. وَالنَّهْـــــرُ يَجْرِي

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: "هذه الصنعة من انقلاب الرمل، والشعر على وزن: "هَلْ تُسْتَعَادُ".

ولقد ورد هذا المقابل بمطلعه: "مَا لِلْمُولَّه"، في نسخة الرقيواق، وامبيركو، والسيار، وزويتن، وبنمنصور، في بسيط رمل الماية. وإن الصنعة الوحيدة التي تقترب من وزن هذا الموشح الشهير لابن زهر الحفيد هي: "يَا أَيُّهَا الغَادِي".

بالنسبة للطبع تنطبق مرة أخرى الملاحظة السابقة في الصنعتين: 12 و13، سالفتي الذكر. وحاليا نستعمل صنعة: "وَصْلَكْ حَيَاتِي"، في قائم ونصف الاصبهان وقائم ونصف "غريبة الحسين". وصنعة: "يَا أَيُّهَا الغَادِي"، هي الصنعة رقم 17، في ملحق الأشعار وفي التدوين، مع اختلاف في عدد الأدوار.

#### [15] ومنه أيضا توشيح

يَا غُصْـنَ زَاهٍ وَزَاهِـــرْ	09. تَـــاللَّهِ يَا نُــورَ عَيْنِـــي
يَا بَدْرَ بَاهٍ وَبَاهِرْ	09. أُجْرَيْتَ دَمْعًا لِعَيْنِي [3]
وَأَنْتَ نَــاهٍ وَءَامِيــــرْ[4]	06. فِدَاكَ رُوحِي وَعَيْنِــي
ٱلْوَرْدُ قَدْ حَـــازَ خَدَّكْ	06. يَا رِيـــمُ وَادِ المُصَلَّى
وَالقَلْبُ قَدْ صَارَ عِنْدَكْ	09. تَرُومُ هَجْـرِيَ مَهْــلاَ

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: "هذه الصنعة من انقلاب الرمل، وشعرها من المجتث. وقابلاها به: "عُرُوسُ يَوْمِ القِيَامَة"، وأضاف السيار صنعة أخرى على وزنها وهي: "مُحَمَّدٌ ذُو المَزَايَا". واتفقت نسخة كولان مع المقابل الأول: "عَرُوسُ يَوْم القِيَامَة".

وإن هذا التوشيح يستوعب لحن هذين المقابلين، بينما الذي يتفق معه في عدد الأدوار هو صنعة: "مُحَمَّدٌ ذُو المَزَايَا".

وبالنسبة للطبع فأغلب الجمل يسير لحنها نزولا في اتجاه نغمة الذيل، لكن الصنعة تختتم على درجة الرمل "صول" فتبقى معلقة.

ونستعمل حاليا توشيح "تَاللَّهِ يَا نُورَ عَيْنِي" في كل من قدام الاصبهان، وقدام الاستهلال، وقائم ونصف الماية.

وصنعة: "مُحَمَّدٌ ذُو المَزَايَا"، هي الصنعة رقم 12، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وهي بنفس عدد الأدوار.

<sup>1- &</sup>quot;رَوْضٌ أَظُلَّهُ" في جل الكنانيش الحديثة إلا ابن جلون : "بَدْرٌ تَجَلَّى"، ص. 67.

<sup>2-</sup> مجموع، بنمنصور: "شُلْطَانْ"، ص. 99.

<sup>3-</sup> عند السيار: "مِنْ عَيْنِي"، كما تؤدى حاليا.

<sup>4-</sup> آمرْ.

#### [16] ومنه أيضا زجل

06. ذَاكُ الَّذِي يَعْشَقْ لِلْقَمَارْ كَيْ فْ يَعْجَبْ غَيْرُ 06. اللِّي ابْتَلَى بِحُبِّ الصِّغَارْ الله يَطِيبْ أَمْرُ 06. اللِّي ابْتَلَى بِحُبِّ الصِّغَارْ حَتَّى يَبَانْ فَجْرُ 06. لَيْلُه يَقْطَعْ بِالسَّهَ وْ حَتَّى يَبَانْ فَجْرا لَا الله المُجِيبُ يَفْتَحْ كُلُّ بَاكِ الله المُجِيبُ يَفْتَحْ كُلُّ بَاكِ الله المُجِيبُ يَاتِي قَرِيبُ يَالِي قَرِيبُ يَالرَبِي وَاجْمَعْنِي بِالحَبِيبُ 06. عَسَى الفَرَاجْ يَاتِي قَرِيبُ يَا رَبِّ وَاجْمَعْنِي بِالحَبِيبُ 06. عَسَى الفَرَاجْ يَاتِي قَرِيبُ

وجاء في نسخة بوعسل: "هذه الصنعة من انقلاب الرمل أيضا وهو أصلها"<sup>[2]</sup>. ويضيف السيار أنها على وزن: "صَلُّوا عَلَى نُورْ الهُدَى"<sup>[3]</sup>.

إن هذا المقابل غير مستعمل في ابطايحي رمل الماية المديحي حاليا.

وصنعة: "ذَاكْ الَّذِي يَعْشَقْ لِلْقَمَرْ"، تفتقر لنظير لها في المستعملات المديحية الحالية.

#### [17] ومنه أيضا زجل

03. يَا بَدْرُ [4] بَدَا فِي كَمَالْ

03. يَا غُصْنًا يَمِيلُ فِي اعْتِدَالْ

03. خَلْقَكْ رَبُّنَا ذُو الجَلْلُ

07. وَعْطَاكْ بُهْجَا سَنِيَّا تَهْجُ رْنِي عْلاَشْ يَا قَمَ رْ آشْ لِي مِنْ جَنِ يَا

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: هذه الصنعة من انقلاب الرمل، وفي وزنها مدحا في نسخ كولان، وبوعسل، والسيار":

بْحُبَّكْ قَسَيْـــتْ مَا سِــوَاكْ وَطَابَ العَيْشُ لِي فِي هَــوَاكْ يَا نُورَ العُيُـــونِ مَتَـي أَرَاكْ

مُقْبِلاً عَلَيَّ مَا فِي الكَوْنُ مِثْ لِي الكَوْنُ مِثْ لِي الكَوْنُ مِثْ البَوِيَّا

وورد هذا الزجل: "يَا بَدْرُ بَدَا"، في نسخة داود في ابطايحي رمل الماية [5].

وصنعة: "يَا بَدْرُ بَدَا فِي كَمَالْ"، لا نجد لها بديلا على وزنها في ابطايحي رمل الماية المديحي. وأما شعر المقابل المديحي المذكور أعلاه، فهو غير مستعمل.

<sup>1-</sup> في نسخة كولان: "يَحْصَلْ لَكَ مِنْهُ نَصِيبْ".

<sup>2-</sup> في نسخة بوعسل ترد عبارة: "وهو أصلها"، ولم أهتد إلى مدلولها.

<sup>3-</sup> المنتقى، بنونة، ص. 46. ستجدون هذا النص هنا في قدام رمل الماية الغزلي كمقابل للصنعة رقم 32: "أَمْلَكْتَ عَقْلِي يَا قَمَرْ".

<sup>4-</sup> عند بنونة: يَا بَدْرًا، ص. 330.

<sup>5-</sup> كناش، بنونة، ص. 330.

#### [18] ومنه أيضا زجل

12. كَيْفَ يَطِيبُ عَيْشَ لِمِفْلِ يَعِيبُ وَضَا لِعِقْلِ يَعِيبُ رَضَا لِقَتْلِ يَعِيبُ أَصْلاً بِوَصْلِ يَعِيبُ أَصْلاً بِوَصْلِ يَعِيبُ أَصْلاً بِوَصْلِ يَعِيبُ أَصْلاً بِوَصْلِ يَعِيبُ مَا رِيتُ حَدَّ ابْحَالَكُ مَا رِيتُ حَدَّ ابْحَالَكُ مَا رِيتُ حَدَّ ابْحَالِ يَعِيبُ كُ حَدْ ابْحَالِ يَعِيبُ كُ حَدْ ابْحَالِ يَعِيبُ كُ حَدْ ابْحَالِ يَعِيبُ كُ مَا مِنْ يَعِبُ كُ مَا رِيتُ حَدَّ ابْحَالِ يَعِيبُ كُ مَا رِيتُ عَدْ ابْحَالِ يَعِيبُ كُ مَا رَبِيتُ عَدْ ابْحَالِ يَعِيبُ كُ مَا رَبِيتُ عَدْ ابْحَالِ يَعِيبُ كُ مَا رَبِيبُ كُ مَا رَبِيتُ عَدْ ابْحَالِ يَعِيبُ كُونُ الْعِيبُ لَنْ عَلَيْ الْعِيبُ كُونُ الْعِيبُ لَعِيبُ كُونُ الْعِيبُ لَا عَلَيْهُ عَلَيْهِ الْعَلِيبُ كُونُ الْعِيبُ لَا عَلَيْهِ عَلَيْهِ الْعِيبُ لِعَالِ لِي عَلَيْهِ عَلَيْهِ عَلَيْهُ لِعَلَيْهِ عَلَيْهُ لِي عَلَيْهُ لِعَلِيبُ لِعَلَيْهُ عَلَيْهِ عَلَيْهُ لِعَلَيْهِ لَا عَلَيْهِ عَلَيْهُ عَلَيْهُ لَا عَلَيْهُ عَلَيْهُ عَلَيْهُ لِي عَلَيْهِ عَلَيْهِ عَلَيْهِ عَلَيْهِ عَلَيْهُ عَلَيْهُ عَلَيْهُ عَلَيْهُ عَلَيْهُ عَلَيْهُ عَلَيْهِ عَلَيْهُ عَلَيْهُ عَلَيْهِ عَلَيْهُ عَلَيْهُ عَلَيْهُ عَلَيْهِ عَلَيْهُ عَلَيْهُ عَلَيْهُ عَلَيْهُ عَلَيْهُ عَلَيْهُ عَلَيْهُ عَلَيْهِ عَلَيْهُ عَلَيْهُ عَلَيْهِ عَلَيْهُ عَلَيْهُ عَلَيْهِ عَلَيْهُ عَلَيْهُ عَلَيْهُ عَلَيْهُ عَلَيْهُ عَلَيْهُ عَلَيْهُ عَلَيْهُ عَلَيْهِ عَلَيْهُ عَلَيْهُ عَلَيْهِ عَلَيْهِ عَلَيْهُ عِلْهُ عَلَيْهُ عَلَيْهِ عِلْهُ عَلَيْهِ عَلَيْهُ عِلْهُ عَلَيْهِ عَلَيْهُ عِلْهُ عَلَيْهِ عَلَيْهُ عِلْهُ عَلَيْهِ عَلَيْهُ عَلَيْهِ عَلَيْهِ عَلَيْهُ عَلَيْهِ عَلَيْهُ عَلَيْهِ عَلَيْه

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: هذه الصنعة من الحسين، وفي وزنها مدحا في نسخ كولان، وبوعسل، والسيار:

مَنْ كَانَ مِثْلِي عَاصِي لْوْزَارْ يَصْغَى لِقَوْلِي وَيَمْدَحْ الْمُخْتَارْ يَصْغَى لِقَوْلِي وَيَمْدَحْ المُخْتَارْ فِي كُلِّ هَوْلٍ يُنْجِيهُ مْنْ الأَكْدَارْ عِشْقِي سَبَانِي فِي رُفِيعْ الشَّانِي عِشْقِي سَبَانِي فِي رُفِيعْ الشَّانِي بِطُولُ زُمَانِي يَمْدَحْ لسُلْطَانِي مُحَمَّدُ مَوْلاَيْ مُحَمَّدُ

ويضيف السيار مقابلا آخر وهو: "يَا زَيْنَ الخَلاَئِقْ".

إن المقابل: "مَنْ كَانَ مِثْلِي"، لم يرد في النسخ الحالية، وأما المقابل الذي انفرد باقتراحه السيار فهو صنعة واردة في هذا الميزان.

وبشكل لافت تهيمن درجة انقلاب الصيكة "سي" على لحن هذه الصنعة وهناك من يجعل قفلها عليها "سي".

وصنعة: "يَا زَيْنَ الخَلاَئِقْ"، هي الصنعة رقم 19، في ملحق الأشعار وفي التدوين، مع اختلاف طفيف في عدد الأدوار.

### [19] ومنه أيضا توشيح

وَالخَــــــــدْ الجُلَّنــــــارْ	04. نَهْوَى لِحَاجِبْ[1] لَكْحَالْ
دَعْنِي فِي عِشْقِي جَارِي	04. يَا مَنْ يَلُـومْ لاَ تَجْهَــالْ
حَتَّــى يُسَخِّـرَ اللـــهُ	04. دَعْنِي نَهِيمْ فِي حُبُّ
نَنْكِي العَــــــــــــــــــــــــــــــــــــ	04. يَرطَابُ [2] عَلَـيَّ قَلْبُ
يَعْطَفْ عَلَى المُـــوَلَّهْ[3]	04. حَسْبِي الرِّضَى وَحَسْبُ

<sup>1-</sup> الحَاجْبْ.

<sup>2-</sup> عند السيار: يَعْطَفْ، كما هي حاليا.

<sup>3-</sup> عند السيار: إنِّي الْتَرَمْتُ قُرْبُهُ \* أَنَا وَاللهْ مَا نَنْسَاهْ، كما تتداول حاليا.

وحسب بوعسل والسيار: هذا التوشيح من رمل الماية، وفي وزنه مدحا في نسخ كولان، وبوعسل، والسيار<sup>[1]</sup>:

حُبُّ النَّبِي مُحَمَّدٌ قَلْبِسي بِهُ مُعَمَّدُ صَلَّوا عُلَى مُحَمَّدٌ يَا كُلُّ مَنْ حَضَرْ صَلُّوا عُلَى مُحَمَّدُ مَا دُمْتَ فِي الحَيَاتُ صَلُّوا عَلَى نَبِينَا مَا دُمْتَ فِي الحَيَاتُ مَنْ شَرَّفَ المَدِينَا فِي المَحْيَا وَالمَمَاتُ مُنْ شَرَّفَ المَدِينَا وَالنَّاسُ حُفَاتُ عُرَاتُ هُوَ الشَّفِيعِ فِينَا وَالنَّاسُ حُفَاتُ عُرَاتُ هُوَ الشَّفِيعِ فِينَا وَالنَّاسُ حُفَاتُ عُرَاتُ هُوَ الشَّفِيعِ فِينَا وَالنَّاسُ حُفَاتُ عُرَاتُ هُوَ الهَادِي المُمَجَّدُ لَلهُ انْشَاقُ القَمَارُ صَلَّوا عَلَى مُحَمَّدُ يَا كُلُّ مَنْ حَضَرْ

ولم أهتد إلى لحن هذا التوشيح من خلال مقابله، لأنه بدوره غير مستخدم. وتوشيح ''نَهْوَى الحَاجْبْ لَكْحَالْ" معروف في ابطايحي الرصد.

وصنعة: "نَهْوَى لِحَاجِبْ لَكْحَالْ"، لا تتوفر على مقابل مديحي مستعمل حاليا.

#### [20] ومنه أيضا زجل

14. يَا سَاحِرَ النَّظَّارُ رَانِي فِي عِشْقَكْ ضَارْ يَا نُورْ عَيْنِيي .07 .07 يَا كُوْكِباً يَلُوحْ دَعْ عَنْكَ لَوْمِيي .07 .07 الْهَجْرُ يَا مَلِيئِ أَقْنَا رَسْمِي .07 .07 وَالقَلْبُ صَارْ جَرِيحْ مِسْنَ السُّقْ مِنْ لَهِيبِ النَّارُ يَوْدَادْ يَا جُنَّارْ بِهَا حُرْنِيي

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: "هذه الصنعة من الحسين، وفي وزنها مدحا":

يَا نُورْ نُـورَ النِّـوَارُ<sup>[2]</sup> يَا صَاحِبَ الخَاتْمْ هَذَا كَمَـالْ النُّورْ سَمَّاكَ بُـوا القَاسْمْ يَا جَبار<sup>[3]</sup> المَكْسُورْ يَا مُهْلِكَ<sup>[4]</sup> الظَّـلاَمْ

<sup>1-</sup> متوفر كذلك هذا النص في المنتقى، بنونة، ص. 43.

<sup>2-</sup> في الديوان: "النُّورْ"، مع اختلافات أخرى مع هذه الزجلية، ص. 438.

<sup>3-</sup> في تحقيق بنونة: يَا جَابِرَ. ص. 296.

<sup>4-</sup> في تحقيق بنونة: يَا مُهْدِيَ. ص. 296.

#### أَضَاتْ بِكَ اللهُّنْيَا وَالغَرْبُ وَالشَّرْقُ صَلُّوا عَلَى الهَادِي صَلُّوا عَلَيْهُ شَوْقًا

وفي نسخة داود نجد هذا الزجل المديحي للششتري – ومطلعه ''لَيْلَى وَيَا لَيْلَى''<sup>[1]</sup> – كآخر صنعة في ميزان ابطايحي الحسين<sup>[2]</sup>.

وصنعة: "يَا سَاحِرَ النُّظَّارْ"، هي الأخرى تبقى دون مقابل معروف لها.

#### خلاصات:

يشتمل ميزان ابطايحي رمل الماية في النسخ القديمة على 20 صنعة، في حين يصل عدد الصنعات المديحية في هذا الميزان إلى 23 صنعة حاليا.

وعند دراستي لما حفلت به طرر نسخ كولان وبوعسل والسيار، وهوامش تحقيق بنونة، وما استقيته من المصادر المذكورة في بداية هذا الفصل، استخلصت ما يلي:

- 15 صنعة تتوفر على مقابل معروف في المستعملات الحالية.
- 5 صنعات وهي: 3، 16، 17، 19، 20، ذُكر لها مقابل مديحي، ولكن لا وجود له في المستعملات الحالية، ويبقى عاجزا عن أن يدلنا على ألحان هذه الصنعات.
- نستنتج من الأرقام المتقدمة أنه بدءا من عهد الحايك إلى يومنا قد ضاع لحن بعض الصنعات، وفي الوقت نفسه ألحقت صنعات أخرى بالميزان.

وبالنسبة إلى طبوع الصنعات نجدها موزعة على الشكل التالى:

- طبع رمل الماية: 7 صنعات.
  - طبع الحسين: 6 صنعات.
- طبع انقلاب الرمل: 5 صنعات.
  - طبع حمدان: صنعة واحدة.
- اختلاف ما بين حمدان وانقلاب الرمل: صنعة واحدة.
- في هذا الميزان نلاحظ أن عدد الصنعات التي من طبع رمل الماية يفوق بصنعة واحدة عن العدد الذي حازه طبع الحسين. ونلاحظ كذلك هيمنة طبع انقلاب الرمل في الانصراف، وهذا مما يميزه عن انصراف القائم ونصف القريب منه.

ومن جملة الصنعات التي وردت في نسخة الرقيواق، نفرز صنعة واحدة تضمنتها النوبة المديحية الحالية بشعرها الأصلي، وهي: "مَا خَابَ قَطُّ صَابِرْ"، الصنعة رقم 11.

ويغلب على الظن أن الصنعات التي أضيفت إلى هذا الميزان انتقلت إلى دائرة موسيقى الآلة عبر بوابة الزوايا التي لم يتوقف نشاطها إلى يومنا في ميدان التلحين والإبداع. وتعد الزاوية الفاسية بمدينة فاس، والزاوية

<sup>1-</sup> الديوان، ص. 438.

<sup>2-</sup> كناش، بنونة، ص 296.

الشقورية بمدينة شفشاون، والزاوية الريسونية بمدينة تطوان، والزاوية الحراقية بمدينتي تطوان والرباط، والزاوية الصديقية بمدينة طنجة، من أهم المعاقل التي احتضنت فن الآلة وساهمت في إثرائه. وهذا الطرح لا يتنافى مع كون الآلة قبل الحايك كانت تعرف نفس التلاقح المثمر بينها وبين فن السماع. وهذه الظاهرة الصحية في نظري تنم عن دينامية إيجابية بين المستعملات المديحية، ونظيراتها التغزلية، وبفضلها حافظ المغاربة على بعض نفائس هذا الموروث التي كان يتهدده الاندثار.

# جدول مقارن بين الصنعات الغزلية الواردة في نسخة الرقيواق وما يستعمل حاليا من صنعات في ابطايحي رمل الماية المديحي<sup>[1]</sup>

ع. أ. ح	النسخ الحالية	ع. أ. ق	الطبع بع/ س	نوع الشعر ق/ بع/ س	نسخة الرقيواق
8/12/9/10	1.أَجَلُّ مَنْ يُذْكَرْ	10/8/7	حمدان	توشيح	1. يَا بَهْجَةَ الخَمْرِ
4/19	5. يَا مُصْطَفَى يَا مُمَجَّدٌ	19	حسين	شغل/ مجتث	2. يَا حَادِيَ العِيسِ مَهْلاً
_	[2] _	24	حسين	شغل/ بسيط	3. تَحْيَا بِكُمْ كُلُّ أَرْضٍ تَنْزِلُونَ بِهَا
22	7. يَا حَادِيًا يَحْدُو بِخَيْرِ الْوَرَى[3]	22	ر. الماية	شغل/ سريع	4. يَا بَدْرَ تَمِّ يَا بَدِيعِ ٱلْجَماَلُ
18	3. أَمْحَمَّدٌ لَوْلاكَ مَا طَلَعَتْ	18	حسين	شغل/ كامل	5. ٱلْبَدْرُ يَكْمُلُ كُلَّ شَهْرٍ لَيْلَةً
19/14	6.قَلْبِي هَائِمْ	19/7	حسين	زجل	6. مَا لِلْهَائِمْ
21	11. لُذْ بِالنَّبِي مُحَمَّدٍ كَهْفِ الوَرَى ( <sup>4)</sup>	21	ر. الماية	شغل/ كامل	7. عَيْنِي لِغَيْرِ جَمَالِكُمْ لا تَنْظُرُوا
4	8. يَا حَادِيَ النِّيَاقَ أَمَا تَرَى [5]	4	ر. الماية	توشيح	8. أَبْشِرْ بِالهَنَا يَا قَلْبِي وَافْرَحْ
10	9. بِاللهِ يَا حَادِي	4/10	ر. الماية	توشيح	9. لَيْسَ الأَسَى نَافِعْ
2/8	4.الفَلَكُ فِيكُ يَدُورْ	6 /13	ر. الماية	توشيح/ متدارك	10. بَاسِمٌ عَنْ لاَلْ
8/9/5	14. مَا خَابَ قَطُّ صَابِرٌ [6]	8/9/5	ر. الماية	توشيح	11. مَا خَابَ قَطُّ صَابِرْ
8/7	16.كُلُّ مَنْ يَهْوَ وَلاَ يَهْوَى الرَّسُولْ	12/17	ن. الرمل حمدان	توشيح/ مش. الرمل ومن. الرمل	12. سَاقِي مَنْ هَدَّ مِنْ جِسْمِي القَوِي
8/12	15.15زارَنِي بَدْرِي	8/12	ن. الرمل	زجل	13. يَا عُلاَ بِالحَقّ
4/10	17. يَا أَيُّهَا الغَادِي[7]	14	ن. الرمل	توشيح	14. وِصَالُكْ حَيَاتِي
6/9	18. مُحَمَّدٌ ذُو المَزَايَا[8]	6/9	ن. الرمل	توشيح/ مجتث	15. تَاللَّهِ يَا نُورَ عَيْنِي
_	[9] _	4/6	ن. الرمل	زجل	16. ذَاكُ الَّذِي يَعْشَقُ لِلْقَمَارُ
_	[10] _	7/3	ن. الرمل	زجل	17. يَا بَدْرُ بَدَى فِي كَمَالْ

<sup>.</sup> 

<sup>1-</sup> شرح الرموز: ر.، رمل/ ع. أ.ح.، عدد الأدوار حاليا / ع. أ.ر، عدد الأدوار في نسخة الرقيواق/ ق.، الرقيواق/ مج.، مجزوء / مخ.، مخلع/ مش.، مشطور/ من.، منهوك/ ن.، انقلاب. السطور ذات الخلفية الملونة تشمل صنعات يستعمل حاليا شعرها في مختلف نوبات الآلة.

<sup>2-</sup> قابلها بنونة بـ: "فِي حَالَةِ البُعْدِ رُوحِي كُنْتُ أُرْسِلُهَا" وهي صنعة من قدام رمل الماية.

<sup>3-</sup> قابلتها نسخ كولانٌ، وبوعسل، والسيَّار بـ: "يَا بَدْرَ تَمٍّ يَا هِلاَلَ السُّعُودْ"، وهي من نفس القصيدة.

<sup>4-</sup> وفي أربعة من الكنانيش الحديثة التبي استقينا منها مادتنا نجد شعرا آخر على وزنه وهو "يَا سَيِّدَ الرُّسْلِ المَكِينِ".

<sup>5-</sup> قابلها السيار بـ: ''شُمِّرْ يَا رَاخِيَ الذِّيُولِْ''، التي لا تطابقها في عدد الأدوار، وقابلتها نسخة كولان بـ: ''مَنْ يَهْوَى مَلِيحَ المِلاَحْ'' وهو شعر غير مستعمل.

<sup>6-</sup> قابلتها نسختا بوعسل والسيار بـ: "جِدُّ السَّيْرَ وَسِيرْ" وهو غير مستعمل حاليا.

<sup>7-</sup> قابلتها نسختا بوعسل والسيار بـ: "هَلْ تُسْتَعَادُ" وهذا الشعر غير وارد في البطايحي وقد تقدم في البسيط.

<sup>8-</sup> قابلتها نسختا كولان وبوعسل بـ: عَرُوسُ يَوْم القِيَامَة، ولا تطابق بينهما في عدد الأدوار.

<sup>9-</sup> قابلها السيار به: "صَلُّوا عَلَى نُورْ الهُدَى".

<sup>10-</sup> قابلتها نسخ كولان، وبوعسل، والسيار بـ: "بْحُبّْكْ قَسَيْتْ مَا سِوَاكْ".

6/7/10	19. يَا زَيْنَ الخَلائِقْ [1]	10/6/12	حسين	زجل	18. كَيْفَ يَطِيبُ
_	[2] _	4	ر. الماية	توشيح	19. نَهْوَى لِحَاجِبْ أَكْحَالْ
_	[3] _	7/14	حسين	زجل	20. يَا سَاحِرَ النُّظَّارْ



## ميزان قكام رمل الماية الغزلي

#### [1] توشيح

لِي جَزَاءُ الذُّنْبِ وُهُوَ المُذْنِبُ	07. أَيُّهَا السَّائِلُ عَنْ جِرْمِي لَدَيْــةُ
وَلَهُ خَــدُ يُلِحْظَــيْ مُذْهَـــبُ	07. أُخَذَتْ شَمْسُ الضُّحَى مِنْ وَجْنَتَيْهُ[1]
مُشْرِقًا لِشَمْسِ فِيــُهْ مُغْرِبُ[2]	07. تَــرَكَتْ دَمْعِــي لِأَشْـوَاقِــي عَلَيْهْ
لَحَظَٰتُهُ مُقْلَتِي فِــي حَــرَسِ[3]	06. يَنْبُــــــــــــــــــــــــــــــــــــ
ذَلِكَ الــوَرْد عَلَــي المُغْتَـرِسِ	07. لَيْتَ شِعْرِي أَيُّ شِعْرٍ [4] حَرَّمَا

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: "هذه الصنعة من الحسين، والشعر من بحر الرمل، وفي وزنها مدحا: "وَالَّذِي لَوْ وُزِنَ الخَلْقُ بِهِ""، وتتفق نسخة كولان مع هذا المقابل.

هذا التوشيح لابن سهل ومطلعه هو: "هَلْ دَرَى ظَبْيُ الحِمَى"، الذي تقدم في بسيط رمل الماية الغزلي. وفي نسخة داود نجد في قدام الحسين صنعة: "أَحْمَدُ الهَادِي الرَّسُولْ"، وهي على وزن هذا التوشيح، وتعتبر كذلك مقابلا له [5]. وهذا الشعر لابن سعيد هو الأكثر تداولا حاليا كتصديرة لميزان قدام رمل الماية المديحي.

وصنعة: ''وَالَّذِي لَوْ وُزِنَ الخَلْقُ بِهِ''، هي الصنعة رقم 1، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وهي بنفس عدد الأدوار.

## [2] ومنه أيضا شغل

38. وَمِنْ عَجَبٍ أَنِّتِي أَحِنُّ إِلَيْهِمُ وَأَسْأَلُ شَوْقًا عَنْهُمُ وَهُمْ مَعِيى وَأَسْأَلُ شَوْقًا عَنْهُمُ وَهُمْ مَعِيى 38. تَفِيضُ دَمًا عَيْنِي وَهُمْ فِي سَوَادِهَا وَيَشْكُو النَّوَى قَلْبِي وَهُمْ بَيْنَ أَضْلُعِي

<sup>1-</sup> عكَس كل من كولان والسيار الشطرين الثانيين للبيتين الثاني والثالث على النحو الذي تؤدى به حاليا.

<sup>2-</sup> في نسخ كولان، وبوعسل والسيار: "مَشْرقًا لِلشَّمْس فِيهِ مَغْرَبُ".

<sup>3-</sup> عند كولان والسيار: "الخَلَس" كما في الديوان، وعند ابن جلون: "الغَلَس"، ص. 187.

<sup>4- &</sup>quot;شَيْءٍ" في باقي النسخ.

<sup>5-</sup> كناش، بنونة، ص. 270 و298.

<sup>6-</sup> في نسخة بوعسل جاءت ب: 33 دورا، ونادرا ما يختلف مع أرقام نسخة الرقيواق. عند كولان والسيار: 38.

تتفق نسختا: بوعسل والسيار على أن هذه الصنعة من طبع الحسين، وأن شعرها من بحر الطويل، وتقابلها نسختا كولان وبوعسل به: "تَسَفَّعْ أَشْرَفِ الوَرَى"، وأما السيار فناظرها به: "تَشَفَّعْ إِلَى المَوْلَى".

إن الشعر الذي قابلت به نسختا كولان وبوعسل هذا الشغل هو تصديرة بسيط رمل الماية، ولا وجود له في القدام حاليا، لذا آثرت مقابل السيار لأنه مستعمل في قدام رمل الماية المديحية، ومطابق لبحر ولعدد أدوار هذا الشغل.

وحاليا نعتبر هذا المقابل من طبع انقلاب الرمل[1].

وصنعة: "تَشَفَّعْ إِلَى المَوْلَى"، هي الصنعة رقم 5، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وهي بنفس عدد الأدوار.

#### [3] ومنه أيضا شغل

24. لِلَّهِ ثَغْرٌ فِي عَقِيتٍ أَحْمر قَدْ رُصِّعَتْ [2] فِيهِ لَآلِ الجَوْهَرِ 24. أَهْدَى لَنَا مِنْهُ الحَبِيبُ مُدَامَةً صِرْفًا وَقَدْ [3] مُزِجَتْ بِمَاءِ الكَوْثَرِ

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: "هذه الصنعة من الحسين، والشعر من بحر الكامل، وفي وزنه مدحا: "بِنُورِكَ أَوْضَحْتَ الهُدَى لِمَنِ اهْتَدَى". وتتفق نسخة كولان مع هذا المقابل.

وواضح أن المقابل المقترح من بحر الطويل، وفي هذه الحالة تكون المقارنة قد تمت دون قياس شعري!

وفي نسخة داود ورد هذا الشغل في قدام رمل الماية[4].

ونستعمل حاليا هذا الشغل: "لِلَّهِ ثَغْرٌ"، في قدام رصد الذيل.

وصنعة: "بِنُورِكَ أَوْضَحْتَ الهُدَى لِمَنِ اهْتَدَى"، هي الصنعة رقم 8، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وهي بنفس عدد الأدوار.

#### [4] ومنه أيضا شغل

لَقَدْ حَلَّ بِقَلْبِي هَـوَى لُبُّ<sup>[6]</sup> ذَا المَـلْكِ كَبَدْرِ سَطَا حُسْناً عَلَى نُجُـوم الفَلْكِ<sup>[7]</sup>

67. أُهَيْلَ الحِمَى بِالفَضْلِ وَالجُودِ وَالنُّسُكِ<sup>[5]</sup> .67. وَسَطَــا عَلَى المُلُوكِ بِنُورِ حُسْنِـه

<sup>1-</sup> ويصنفه الشامي من الطبوع الغامضة، نوبات، ج. 1، ص. 165.

<sup>2-</sup> في تسجيل الوكيلي ومؤلف ابن جلون: "نُظِّمَتْ"، ص. 116.

<sup>3-</sup> في تسجيل الوكيلي ومؤلف ابن جلون: "فَكَأَنَّهَا"، ص. 116.

<sup>4-</sup> كناش، بنونة، ص. 334.

<sup>5-</sup> حاليا: "والتُّسْكِ"، وبها يستقيم الوزن.

<sup>6-</sup> في نسخة كولان وبوعسل: "خُبُّ"، وحاليا نستعمل هذا العجز كما يلي: "لَقَدْ حَلَّ فِي قَلْبِي هَوَى خُبُّ ذَا المَلْكِ".

<sup>7-</sup> عنَّد السيار: ''وَسَطَا عَلَى جَمْع العِلاَحِ بِحُسْنِهِ \* كَبَدْرٍ أَضَاءَ حُسْنُهُ عَلَى نُجُمِ الفَلْكِ''، وهُو غير مستقيم الوزن. وعند ابن جلون: ''وَيَسْطُو عَلَى جَمْع المِلاَحِ بِحُسْنِهِ \* كَبَدْرٍ أَضَاءَ حُسْنُهُ أَنْجُمَ الفَلْكِ''، وهو موزون. وفي مجموع ذ. بنمنصور: ''سَطَا وَعَلاَ جَمْعَ المِلاَحِ بِحُسْنِهِ…''.

وورد في نسخة بوعسل والسيار: "هذه الصنعة من الحسين، وشعرها من بحر الطويل، وهو أصلها". وصنعة: "أُهيْلَ الحِمَى"، هي الصنعة رقم 17، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وبه: 66 دورا.

#### [5] ومنه أيضا شغل

31. وَلَيْسَ انْقِطَاعُ الكُتْبِ مِنِّي مَلاَمَةً إِلَيْكُمْ وَلاَ تَـــرْكُ المَـوَدَّةِ مِنْ شَكْلِي 31. وَلَيْسَ انْقِطَاعُ الكَّتْبِ مِنِّي مَحَبَّةً حَسَدْتُ كِتَابِي أَنْ يَرَى شَخْصَكُمْ قَبْلِي 31. كَتَبْتُ كِتَابِي أَنْ يَرَى شَخْصَكُمْ قَبْلِي

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: "هذه الصنعة من الحسين، والشعر من بحر الطويل، وفي وزنها مدحا: "أَلا يَا مُحِبَّ المُصْطَفَى زِدْ صَبَابَةً". وتتفق نسخة كولان مع هذا المقابل، وهو حسب المنتقى المديحي لمالك بنونة، من نظم ابن شبرين الأندلسي[1].

ويؤدى هذا المقابل حاليا بـ: 40 دورا، و: ''وَلَيْسَ انْقِطَاعُ'' لا يحتوي إلا على: 31 دورا، فكيف تصلح مقابلتهما؟

وفي الحالة هذه أرى أن هذا المقابل ينسجم في الوزن وعدد الأدوار مع الصنعة 8 "صَبِرْتُ عَلَى الهِجْرَانِ" الآتي ذكرها.

وفي هذه الحالة فإن صنعة: "وَلَيْسَ انْقِطَاعُ الكُتْبِ"، قد تبقى دون مقابل.

#### [6] ومنه أيضا شغل

44. وَشَّى الحُسْنُ فَوْقَ خَدَّيْهِ مَا وَشَى كَمَا قَدْ وَشَّى خَدِّي مِنَ الدَّمْعِ وَانْتَشَا<sup>[2]</sup> 44. غَزَالٌ غَزَى قَلْبِى وَبَاتَ مُحَارِبِى وَهِبْتُ <sup>[3]</sup> لَهُ رُوحِى وَمَسْكَنُهُ الحَشَا

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: ''هذه الصنعة من الحسين، والشعر من بحر الطويل. ثم قابلتها نسختا كولان وبوعسل ب: ''تَشَفَّعْ إِلَى المَوْلَى''، والسيار بـ: ''أُصَلِّي صَلاَةً'''.

كلا المقابلين يطابقان وزن هذا الشغل، وقد سبق للسيار أن قابل الصنعة: 2 "وَمِنْ عَجَبٍ"، بـ: "تَشَفَّعْ إِلَى المَوْلَى"، لذا فأنا أميل إلى المقابل الذي اختاره هنا، أي: "أُصَلِّي صَلاَةً".

وصنعة: "أُصَلِّي صَلاَةً"، هي الصنعة رقم 7، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وبـ: 38 دورا. وفي كلتا المقابلتين تبقى إشكالية عدم تطابق الأدوار مطروحة.

#### [7] ومنه أيضا شغل

46. وَمُهَفْهَ فِ يَحْمِي وُرُودَ رُضَابِهِ بِصَوَارِمٍ سُلَّتْ مِنَ الأَجْفَانِ 46. وَمُهَفْهَ فِ يَحْمِي وُرُودَ رُضَابِهِ فِي خَدِّهِ سَطْرًا مِنَ الرَّيْحَانِ 46. كَتَبَ العِذَارُ بِلِيقَةٍ [4] مِسْكِيَّةٍ فِي خَدِّهِ سَطْرًا مِنَ الرَّيْحَانِ

<sup>1-</sup> المنتقى، بنونة، ص. 39.

<sup>2-</sup> صدر البيت الأول غير موزون، أما العجز فحذف التضعيف فيه يجعله موزونا (وَشَى).

<sup>3- &</sup>quot;وَهَبْتُ" هو الأصوب.

<sup>4-</sup> اللِّيقَةُ: صُوفَةُ الدواة.

باتفاق نسخة بوعسل والسيار هذه الصنعة من بحر الكامل، ومقابلها هو: "اللهُ عَظَّمَ قَدْرَ جَاهِ مُحَمَّدٍ"، وتنسب نسخة بوعسل طبعها إلى رمل الماية، وأما السيار فينسبها إلى طبع الحُسين. وتتفق نسخة كولان مع هذا المقابل.

وصنعة: "اللهُ عَظَّمَ قَدْرَ جَاهِ مُحَمَّدٍ"، هي الصنعة رقم 10، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وهي بنفس عدد الأدوار.

#### [8] ومنه أيضا شغل

40. صَبِرْتُ [1] عَلَى الهِجْرَانِ حَتَّى دَنَا الوَصْلُ وَقَدْ زَارَ مَنْ نَهْوَاهُ وَانْتَظَـــمَ الشَّمْــلُ 40. وَعَـــوَّدَنِي مَا كَـــانَ بَيْنِــي وَبَيْنَــــهُ وَعَاتَبَنِي وَالعَتْــبُ عِنْـــدَ اللِّقَا يَحْــلُ

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: "هذا الشعر من بحر الطويل، وهو أصلها"، ثم اعتبرت نسخة بوعسل هذه الصنعة من رمل الماية، والسيار يردها إلى الحسين.

وفي كناش داود نجدها مدرجة في قدام الحسين [2]، وفي عدد من المجموعات الحديثة حافظت هذه الصنعة على الشعر نفسه.

ولعدم تطابق هذين البيتين مع غرض النوبة، فإن ذ. الوكيلي استعمل في تسجيله: "أَلاَ يَا مُحِبَّ المُصْطَفَى"، وهذا ما وافقه عليه ابن جلون في مجموعه، أما بنمنصور فقد استبدلها بشعر آخر<sup>[3]</sup>.

وصنعة: "أَلاَ يَا مُحِبَّ المُصْطَفَى"، هي الصنعة رقم 13، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وهي بنفس عدد الأدوار.

#### [9] ومنه أيضا شغل

40. اَلْعَذْلُ فِيكُمْ سَادَتِي مَا يُفِيدُ مَنْ هُو الَّذِي يَطْلُبْ أَمَان خَيْرٌ يَزِيدُ
 40. أُطْلُبْ أَمَان يَا عَاذِلِي سَلْوَةً [4]
 مَا يَطْلُبُ السَّلْوَانَ إِلاَّ شَهِيدُ

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: "إن هذه الصنعة من الحسين والشعر أصلها". وهي في نسخة بوعسل من السريع وعند السيار من الكامل. وجل الكنانيش الحديثة ما عدا بنمنصور تتفق مع السيار في الوزن الشعري. وقد قابلها بنمنصور في مجموعه بسريع آخر مطلعه "شُبْحَانَ مَنْ أَرْسَلَهُ رَحْمَةً"، معلِّلا صنيعه بعدم تناسب شعر هذا الشغل وموضوع النوبة المديحية [5].

ويوجد خلاف بين النساخ في صيغة صدر هذين البيتين، فمثلا عند المعلّم السيار نجد: "سَادَتِي مَاذَا يُفِيدُ" في صدر البيت الثاني، وقد تكون الغاية من مَاذَا يُفِيدُ" في صدر البيت الثاني، وقد تكون الغاية من

<sup>1-</sup> في نسخة بوعسل: "صَبِرْنَا"، كما في جل النسخ الحديثة.

<sup>2-</sup> كناش، بنونة، ص. 296.

<sup>3-</sup> مجموع، بنمنصور: "إذا ذُكِرَ السُّبَّاقْ"، ص. 56.

<sup>4-</sup> ديوان، "صَبْوَةً"، ص. 150.

<sup>5-</sup> مجموع، بنمنصور، ص. 56.

زيادة هذه الكلمات: "مَاذَا، زِدْ" هي تقريب الشعر لوزن الكامل، ولقد نحا ذ. ابن جلون نفس المنحى بتصرف طفيف<sup>[1]</sup>.

وصنعة: "الْعَذْلُ فِيكُمْ سَادَتِي"، هي الصنعة رقم 19، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وبِ: 38 دورا.

#### [10] ومنه أيضا شغل

47. رَامَ العَوَاذِلَ فِي هَوَاكَ تَعْذِيبِي الْقُلْبُ قَلْبِي وَالحَبِيبُ حَبِيبِي 47. يَا مُمْرِضِي أَنْتَ الدَّوَاءُ لِعِلَّتِي وَأَنْتَ طَبِيبِي وَطَبِيبِ وَطَبِيبِي وَطَبِيبِي وَطَبِيبِي

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: "هذا الشغل من الكامل، وهو أصلها"، وينسبه بوعسل لطبع رمل الماية، والسيار للحسين.

سبقت مقابلة الشعر الوحيد الذي من بحر الكامل: "اللهُ عَظَّمَ"، ولا وجود لكامل آخر في ميزان قدام رمل الماية المديحي.

وصنعة: "رَامَ العَوَاذِلَ فِي هَوَاكَ"، تبقى صنعة دون مقابل، وهي حسب عدد أدوارها من الصنعات الكبيرة والمشغولة ولا يمكن إلا أن نأسف على ضياع لحن مثل هذه الجواهر.

#### [11] ومنه أيضا شغل

40. يَا مَنْ أَبَاحَ الدِّمَا وَأَحْرَقَ المُهْجَا<sup>[2]</sup> بِصَوَارِمِ اللَّحْظِ وَالخَدِّ الَّذِي وَهَجَا .40 وَغُـرَّةٍ كَضِيَاءِ الشَّمْسِ إِذْ لَمَعَتْ وَالشَّعْرُ مِنْ فَوْقِهَا مَــدَّ ذُيُولاً دُجَا

ورد في نسخة بوعسل والسيار: "هذه الصنعة من رمل الماية، والشعر من البسيط، وهو أصلها". وفي نسخة داود أتت هذه الصنعة في قدام رمل الماية، وقوبلت مدحا بصنعة: "بَادِرْ وَسَلِّمْ عَلَى أَنْوَارِهِ" [3]. وهذا المقابل وارد في بسيط رمل الماية المديحي، ولا وجود له في القدام المديحي.

ومن المسلمات أنه لا توجد أي صنعة من بحر البسيط بـ: 40 دورا، في قدام رمل الماية المديحي حاليا. أما باقي الأشعار الواردة في هذا الميزان الغزلي، والتي من بحر البسيط، فهي الصنعات رقم: "15، 16، 35"، التي ستأتي مقابلاتها عند معالجاتها.

وصنعة: "يَا مَنْ أَبَاحَ الدِّمَا"، تعدُّ من الصنعات التي للأسف اختفى لحنها، وهي حسب عدد الأدوار، من الصنعات الكبيرة والمشغولة.

#### [12] ومنه أيضا شغل

45. سَلْ دِيَارَ الحَـيِّ مَا غَيَّرَهَا ومَحَا البَيْنُ سَنَا ءَاثَـارَهَا
 45. هَكَـٰذَا الدُّنْيَـا إِذَا مَا أَدْبَرَتْ صَيَّرَتْ مَعْرُوفَهَا مُنْكَـرَهَا

<sup>1-</sup> التراث، ابن جلون، ص. 58.

<sup>2- &</sup>quot;المُهْجَا" بتسكين الهاء تكسر الوزن العروضي، والأصوب هو "المُهَجَا".

<sup>3-</sup> كناش، بنونة، ص. 331.

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: "هذه الصنعة من الحسين، والشعر من بحر الرمل، وهو أصلها". وهذه الأبيات هي لأبي جعفر محمد بن الزيات ويقال إن كلا من ابن باجة، وتلميذه ابن الحمارة الغرناطي، قد جددا لحنها[1].

إن الرمل الوحيد المتداول حاليا في هذا الميزان، هو التصديرة بـ: 7 أدوار، ولا يمكن مقابلته بهذه الصنعة المشغولة التي تحتوي على 45 دورا.

وصنعة: "سَلْ دِيَارَ الحَيِّ"، تحسب من الصنعات التي ضاع لحنها، وهي على غرار مثيلاتها: 10 والمشغولة.

#### [13] ومنه أيضا شغل

38. عَشِيَّةٌ كَأَنَّهَا عِقْيَانُ لَوْنُ الذَّهَبْ فِي دَوْحَةِ البُسْتَانُ 38. وَشَادِنٍ يَسْبِي الوَرَى بِحُسْنِهِ إِذَا مَشَى أَثْنَى عَلَيْهِ البَانُ

وجاء في نسخة بوعسل: "هذه الصنعة من رمل الماية، والشعر من بحر الرجز، وفي وزنه مدحا وهو أصلها". أما السيار فيقول إنها من الماية وبحرها من الكامل<sup>[2]</sup>. وقابلتها نسخة كولان بصنعة: "أرْسَلَ نُخْبَةَ الوَرَى مُحَمَّدًا".

وفي نسخة داود نجد هذه الصنعة في قدام رمل الماية، ومن بحر الرجز[3].

ويستعمل حاليا هذا الشغل في بسيط وقدام الماية، وقدام غريبة الحسين ويحسبها بنمنصور من بحر الرجز وهو الصواب<sup>[4]</sup>.

بالنسبة للطبع لا أعرف هل سقطت كلمة "رَمْلْ" في عنوان الصنعة، أم فعلا قصد بها المعلَّم السيار طبع الماية (أو نوبة الماية)!

وصنعة: "أَرْسَلَ نُخْبَةَ الوَرَى مُحَمَّدًا"، هي الصنعة رقم 20، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وهي بنفس عدد الأدوار.

#### [14] ومنه أيضا شغل

40. قَالُوا غَدَا نَاتُوا دِيَّارَ<sup>[5]</sup> الحِمَا وَيَنْزِلُ الرَّكْبُ بِمَغْنَاهُمُ مُ 40. فَكُلُّ مَنْ بَاتَ بِشَوْقٍ لَهُمْ أَصْبَحَ مَسْرُورًا بِلُقْيَاهُمُ أَاً 40.

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: "هذه الصنعة من الحسين، والشعر من بحر السريع، وهو أصلها". وفي نسخة داود وردت هذه الصنعة في قدام الحسين، ويُنسب شعرها إلى أبي الحسن علي السخّاوي<sup>[7]</sup>.

<sup>1-</sup> كناش، بنونة، ص. 332.

<sup>2-</sup> بالنسبة للوزن فإن بحر الكامل ليس هو الصواب. وقد اتفق الأستاذ ابن جلون مع المعلَّم السيار في نسبة هذا الشعر إلى بحر الكامل، في: قدام غريبة الحسين ص. 210، وبسيط الماية، ص. 83.

<sup>3-</sup> كناش، بنونة، ص. 333.

<sup>4-</sup> مجموع، بنمنصور، ص 138.

<sup>5-</sup> في نسخة كولان: "نَاتِي دِيَارَ" كما تؤدى حاليا.

<sup>6-</sup> عند السيار: بِرُؤْيَاهُمُ، كما تغنى حاليا، ابن جلون، ص. 77.

<sup>7-</sup> كناش، بنونة، ص. 297.

ويستخدم كذلك هذا الشغل كتخليل سريع في قدام الاصبهان.

وصنعة: " قَالُوا غَدَا نَأْتِي "، هي الصنعة رقم 16، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وهي بنفس عدد الأدوار.

#### [15] ومنه أيضا شغل

42. لَمَّا تَبَدَّتْ مِنَ الأَسْتَارِ قُلْتُ لَهَا شَبْحَانَ شُبْحَانَ شَبْحَانَ رَبِّ خَالِقِ الصُّورِ .42 قَدْ كُنْتُ أَحْسِبُ أَنَّ الشَّمْسَ وَاحِدَةٌ حَتَّى رَأَيْسِتُ لَهَا أُخْتَا مِنَ البَشَرِ

ورد في نسخة بوعسل والسيار: "هذه الصنعة من الحسين، والشعر من بحر البسيط، وفي وزنها مدحا: "لَمَّا نَظَرْتُ إِلَى أَنْوَارِهِ سَطَعَتْ""، وهو شعر ينسب إلى حسان بن ثابت[1]، شاعر الرسول عَلَيْكُ وتتفق نسخة كولان مع هذا المقابل.

وصنعة: "لَمَّا نَظَرْتُ إِلَى أَنْوَارِهِ سَطَعَتْ"، هي الصنعة رقم 11، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وهي بنفس عدد الأدوار.

#### [16] ومنه أيضا شغل

54. قَالَتْ مَتَى البَيْنُ يَا هَذَا فَقُلْتُ لَهَا إِمَّا غَــدًا زَعَمُــوا أَمْ لاَ فَبَعْدَ غَــدِ 54. قَالَتْ مَتَى البَيْنُ يَا هَذَا فَقُلْتُ لَهَا وَرَدًا وَعَضَّتْ عَلَى العُنَّابِ بِالبَـرَدِ

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: "هذا الشغل من بحر البسيط، وهو أصلها"، وتنسبها نسخة بوعسل إلى طبع رمل الماية، والسيار إلى طبع الحسين، وقابلته نسخة كولان والسيار بـ: "يَا أَهْلَ بَيْتِ رَسُولِ اللهِ حُبُّكُمُ"، وهي من نظم الإمام الشافعي.

وفي نسخة داود ورد شعر "قَالَتْ مَتَى البَيْنُ" في قدام الحسين [2]، وهو من نظم أبي الفرج الوأواء الدمشقي.

وصنعة: "نيا أَهْلَ بَيْتِ رَسُولِ اللهِ حُبُّكُمُ"، هي الصنعة رقم 14، في ملحق الأشعار وفي التدوين، ب: 56 دورا.

#### [17] ومنه أيضا شغر ﴿32﴾[3]

36. وَمِنْ ذَلِكَ الوَادِي تَعَطَّرْتُ<sup>[4]</sup> يَا صَبَا أَرَى كُلَّ مُشْتَاقٍ إِلَى المِصْرِ قَدْ صَبَا يَمُرُّ عَلَى الغَادِي<sup>[6]</sup> لَذِيذًا وَمُطْرِبَا<sup>[7]</sup> .36 وَكَرِّرْ حَدِيثَ البَيْنِ<sup>[6]</sup> إِنَّ حَدِيثَ مُ

<sup>1-</sup> مما لم يتضمن ديوانه.

<sup>2-</sup> كناش، بنونة، ص. 298.

<sup>3</sup> في نسخة الرقيواق نجد الرقم 32 مضافا باللون الأحمر وبنفس الخط أمام عنوان الصنعة، وهو العدد الصحيح لعدد أدوارها، أما في نسخة بوعسل فقد ورد العدد "32" جنب كل بيت، (ص.43).

<sup>4-&</sup>quot;تَعَطَّرْتَ"، حاليا، أي بفتح التاء الثانية.

<sup>5-</sup> مجموع، بنمنصور: "البَالْ"، وهو الصواب حسب السياق، أما "البيْن" فمعناه البعد والفراق.

<sup>6-</sup> مجموع، بنمنصور: "سَمْعِي"، ص. 59.

<sup>7-</sup> في نسخة داود: "يَمُرُّ عَلَى الْغُشَّاقِ أَنْسًا وَمَطْرَبًا"، تحقيق بنونة، ص. 299.

وجاء في نسخة بوعسل: "هذه الصنعة من الحسين، والشعر من بحر البسيط، وهو أصلها". أما السيار فينسبها إلى رمل الماية، وإلى بحر الطويل، وهو الصواب. وفيما يتعلق بالطبع فيصعب الحسم فيه للأسباب التي سبق طرحها في محطات عديدة.

وفي نسخة داود وردت هذه الصنعة في قدام الحسين<sup>[1]</sup>، وقابلها المحقق، من غير وزن، به: "صَلُّوا عَلَى شَمْسِ النُّبُوءَةِ وَالضُّحَى"، وهي من بحر الكامل، وهذا المقابل مدرج في قائم ونصف رمل الماية المديحى.

ويعد هذا الشغل حاليا من صنعات الانصراف، ولا ندري معنى لإدراجه ضمن صنعات الموسع كما جاء في نسخة الرقيواق. ومن خلال هذا المثل، يُطرح سؤالا كبيرا يتعلق بموضوع القاعدة أو المقياس المعتمد في ترتيب صنعات الميازين في الكنانيش!

وصنعة: ''وَمِنْ ذَلِكَ الوَادِي''، هي الصنعة رقم 34، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وبـ: 32 دورا.

#### [18] ومنه أيضا توشيح

06. لِي دُمُوعٌ تَسْتَهِلُ إِذَا شَلِطٌ خَلَالًا

24. لِلَّهِ أَشْكُوا الضَّنَا مَا صَنَعَ البَيْنُ

24. لَــمْ يَبْق لِــى بِالبُكَا رَسْمٌ وَلاَ عَيْنُ

24. يَا نَاقِضِينَ العُهُودُ هَلْ يَنْقَضِي الدَّيْنُ

06. إِنْ كَانَ قَتْلِي يَحِلُّ الصَّبْرُ هُوَ أَجَلْ

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: "هذه الصنعة من رمل الماية وعلى وزنها مدحا":

مُحَمَّدٌ سَيِّدُ الأَّكْوَانْ بِالجَمَالاَ وَشَرَّفُو وَفَضَّلُو عَظِيمَ المَوْلَى وَصَيَّرُو لِلْمَعَالِي اَهْلاَ كُلُّهَا اهْلاَ

أَنَالَـهُ فَضْـلًا وَحَـازَهُ مِـنْ غَيْـــرِ سُـولْ

وتتفق نسخة كولان مع هذا المقابِل.

وصنعة: "لي دُمُوعٌ تَسْتَهِلُّ"، لم تحتفظ لنا الرواية الشفوية بلحنها.

### [19] ومنه أيضا توشيح

04. اَللَّهَ بِتُّ أَحْمَدْ مُذْ هِمْتُ فِي بَهَاكُ 04. اَللَّهَ بِمَنْ هَـوَاكُ 08. يَا فَتَنِّي 12 يَا أَحْمَدْ وَقُا بِمَنْ هَـوَاكُ

<sup>1-</sup> كناش، بنونة، ص. 299.

<sup>2-</sup> في نسخة كولان: "يَا فَاتنِي".

فيي الحُسْنِ وَالبَهَـــا	08. يَا كَعْبَةً تَخُجُّ
مِنْ أَعْيُنِ المَهَا	08. فِي مُقْلَتَيْكَ غُنْجُ
قَدْ أَتْلَــفَ النُّهَا	08. وَالْحَاجِبُ الْأَزَجُّ
يَكْفِيــهِ ذَا بِـــذَاكُ	08. قُمْ فَالحُبُّ يَشْهَدُ
رِفْقًا بِمَــنْ هَــوَاكْ	08. يَا فَتُنِّي يَا أَحْمَـــــــــــــــــــــــــــــــــــ

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: "هذه الصنعة من الحسين، والشعر منهوك من الرجز، وفي وزنه مدحا من غير دخول: "مَا كَنْزِي وَاعْتِمَادِي". إن عبارة من غير دخول تفيد أن المقابل موشح بدون مطلع. ويضيف السيار مقابلين آخرين هما: "قَلْبِي الكَئِيبُ ذَائِبْ"، و"سَلَّمْ عَلَى مُحَمَّدْ". ونسخة كولان توافق نسخة بوعسل بالنسبة للمقابل.

ونسجل بخصوص هذين المقابلين اللذين أضافهما السيار: "سَلَّمْ عَلَى مُحَمَّدْ"[1]، و"قَلْبِي الكَئِيب"، أن أولهما من قدام رمل الماية المديحي، وأن ثانيهما من قدام الماية، وأن كليهما مناسب من حيث الوزن. وربما كان المقصود من ذكر بعض المقابلات لصنعات من نوبات مختلفات، السعي إلى استبدال كل الأشعار الغزلية بأخرى مديحية في كناش الحايك، ولكن هذا التوجه لم يبلغ مداه، ولم يفلح كليا إلا في نوبة رمل الماية.

ونجد توشيح: "الله بِتُّ أَحْمَدْ"، في نسخة داود في قدام رمل الماية[2]، وهو من نظم ابن الطيب العلمي.

وفي نسخة الرقيواق اختلاف في عدد الأدوار بين مطلع وقفل هذا التوشيح، وقد أصلحه كل من بوعسل والسيار في نسختيهما. وعلى العموم وقفت على عدة أخطاء من هذا القبيل في نسخة الرقيواق، وأردها جملة وتفصيلا إلى الناسخ، لأن الحايك كان على درجة عالية من العلم والخبرة والدقة، ولا يمكن بحال من الأحوال أن تصدر منه مثل هذه الهفوات.

وصنعة: "مَا كَنْزِي وَاعْتِمَادِي"، هي الصنعة رقم 6، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وهي بنفس عدد الأدوار في الكرش، واختلاف في الكرسي. ومرة أخرى ألفت النظر إلى الفرق الحاصل في ترتيبها داخل الميزان.

#### [20] ومنه أيضا توشيح

مِنْــــــــــــــــــــــــــــــــــــ	12. يَيْنَ اللَّمَا وَالحَسوَرِ
فِي خَــدِّهِ وَرْدُ الخَجَـلْ	12. شُقْـــتُ رِيَّـاضَ الخَفَرِ
وَاجْتَنَيْتُ لُهُ بِالأَمَ لُ	12. غَرَسْتُــــهُ بِالنَّظَــــرِ
أَسْهَرَ اجْفَانَ الكَثِيبْ	12. فِي طَرفِهِ السَّاجِي وَسِنْ
خَفَّ لَهُ عَقْــلُ الأَرِيبْ	12. وَالْـــرِّدْفُ مِنْهُ ثَقِـــلُ

<sup>1-</sup> سيرد كمقابل للصنعة 29: "يًا مَنْ مَلكْنِي عَبْدَا".

<sup>2-</sup> كناش، بنونة، ص337.

وجاء في نسخة بوعسل: "إن هذه الصنعة من الحسين، والشعر مجزو الرجز، وفي وزنه مدحا: "هُوَ النَّبِي اَلْمُعَظَّمُ"، وقد تقدم"، وتتفق نسخة كولان مع هذا المقابل، أما السيار فقابلها به: "مَتَى أَرَى سِرَّ الوُجُودْ"، وهي الأقرب من ناحية الأدوار، لذا آثرتها على غيرها.

وفي نسخة داود نقف على توشيح "بَيْنَ اللَّمَا" لابن سهل، في ابطايحي رمل الماية[1].

وصنعة: "مَتَى أَرَى سِرَّ الوُجُودْ"، هي الصنعة رقم 26، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وهي بنفس عدد الأدوار إلا في التغطية.

#### [21] ومنه أيضا توشيح

خَلَّفْتَ لِـــي وَسْــوَاسْ	06. يَا مَنْ سَكَـنْ قَلْبِــي
دِرْا الحُمَيَّا فِي الكَاسْ	18. قُــمْ يَا حَبِيــبْ قَلْبِي
يَأْخِ وَكُــنْ يَقْضَــانْ	18. أُدِرْ لَنَــــا الـرَّاحْ
فِي حَضْرةِ السُّلْطَانْ	18. قَدْ طَابَـــــــــــــــــــــــــــــــــــ
إِنْ لَمْ تَكُــنْ نَشْــوَانْ	18. آشْ يَا شِمَـةَ الصَّــاحْ
يَا قَدَّ غُصْــنُ اليَــاسْ	06. حَسْبِي الْهَوَى حَسْبِي
دِرْا الحُمَيَّا فِي الكَاسْ	18. قُمْ يَا حَبِيــبَ قَلْبِــي

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: "هذه الصنعة من رمل الماية، والشعر من منهوك الرجز، وفي وزنه مدحا: "يًا مَعْشَرًا الفُقْرَا"" التي تقدمت في بسيط رمل الماية، ولا وجود لها في القدام. ومرة أخرى تتفق نسخة كولان مع هذا المقابل.

وصنعة: "يَا مَنْ سَكَنْ قَلْبِي"، لا تتوفر على مقابل معروف لها في القدام المديحي.

#### [22] ومنه أيضا زجل

لِأَمْدِ مُطِيع	24. نَهَــارٌ سَمِيـــعْ
عَـــادَتْ وَتَعُــــودْ	وَأَوْقَــاتٌ سُعُـــودْ
فِي بُسْتَــانْ رَفِيـــعْ	24. وَبِتْنَــــا جَمِيــعْ
مَـــوَاثِقْ جُــدُودْ	جَــــدَّدْنَا عُهُـــودْ
لِيِنْـــتِ الرَّضِيـــعْ	24. زَوَّجْنَـا القَطِيـعْ
رَبَايْــــبْ وَعُــودْ	وَكَانُــــوا شُهُــودْ
نَكْتُـــبُ المَهَــرْ	24. وَقُمْنَـــا شَهَـــرْ

<sup>1-</sup> كناش، بنونة، ص. 325.

# 24. بَحْرُوفْ مِنْ زَهَرْ وَانْقُطْ يَاسَمِينْ وَانْقُطْ يَاسَمِينْ فِي الأَرْضِ مُشْكِلَيْنْ شِمَالْ وَيَمِينْ

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: "هذه الصنعة من رمل الماية، وفي وزنها مدحا "عَشِقْتُ القَمَرْ"". وتتفق نسخة كولان مع هذا المقابل.

وفي نسخة داود نجد هذا الزجل في قائم ونصف الحسين[1].

وإن هذا المقابل المديحي سبق ذكره في قائم ونصف رمل الماية، ولا وجود له في القدام حاليا.

ونظرا لتقارب الوزن الشعري ناظرته بـ: "هُوَ النَّبِي المُعَظَّمُ"، وهذا رغم اختلاف عدد أدوارهما في غياب مقابل أنسب.

وصنعة: "هُوَ النَّبِي المُعَظَّمُ"، هي الصنعة رقم 27، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وبه: 18 دورا.

#### [23] ومنه أيضا زجل

		•				
ثِّمَـــارْ	عَلَـــى الْ	ابْدَعَكْ إِذَا تَمِيلْ	ئ مَـا	ـسَ الأَصِيــــــــــــــــــــــــــــــــــــ	. ألله يَا شَمْ	15
ِ <u>يَـــارْ</u>	شَــطً الدِّ	سْــــــمُ مِنْهُ عَلِيلْ	ن ٱلْجِ	شِـــقْ نَحِيــلْ	. كَمِثْـــلِ عَا	15
ي اخْتِيَــــارْ	مَــا لِــ	يَلِي دَهْرًا طَوِيــلْ	ه مَدَا	وَجْهِهِ الخَلِيلُ	. قَدْ غَابَ عَنْ	15
	عِيَالِــــي	وَبَـــارَتْ حِ	، قَدْ غَابْ	عَنِّي الحَبِيبْ	.11	
	هْنَا لِــــى	لاً عَيْــشَ يُ	الأَّحْبَابْ	. مُفَــــارِقُ	. 13	

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: هذه الصنعة من رمل الماية، ويؤكد بوعسل أن هذا الشعر هو أصلها، أما السيار فيقابله بصنعة: "أَجَلُّ مَا يُذْكَرْ".

وفي نسخة داود يقع هذا الزجل في قدام رمل الماية، وأثبت تحقيق بنونة نفس المقابل[2].

وصنعة: "أَجَلُّ مَا يُذْكَرْ"، هي تصديرة ميزان ابطايحي رمل الماية، وتستعمل كذلك في انصرافه بلحن مختلف، إما بنفس الشعر، أو بمقابله: "يَا أَيُّهَا الغَادِي". أما بالنسبة للصنعات المعروفة حاليا في القدام فلا وجود لأي شعر في هذا القياس.

وصنعة: "ألله يَا شَمْسَ الأَصِيلْ"، من الصنعات التي ضاعت ألحانها.

#### [24] ومنه أيضا توشيح

08. قَدْ خَطَفْتُ نَظْرَا فِي الطَّرِيقْ وَنَا خَاطِرْ 08. انْتَشَبْ قُلَيْدِ فَى وَالْفُواطِرْ وَالْخُوَاطِرْ 08. انْتَشَبْ قُلَيْدِ فَى وَالْفُواطِرْ

<sup>1-</sup> كناش، بنونة، ص 283.

<sup>2-</sup> كناش، بنونة، ص. 336.

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: "هذه الصنعة من رمل الماية، والشعر منهوك من المتقارب وفي وزنه مدحا: "مَنْ يَعْشَقْ مُحَمَّد""، وتتفق نسخة كولان مع هذا المقابل.

إن هذا المقابل المديحي يوافق الصنعة الثانية في ترتيب الكنانيش الحديثة، فكيف نقارنه بالصنعة 24 كما وردت في النسخة الغزلية؟

وصنعة: " مَنْ يَعْشَقْ مُحَمَّدٌ"، هي الصنعة رقم 2، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وهي بنفس عدد الأدوار.

#### [25] ومنه أيضا زجل

ورد في نسخة بوعسل والسيار: "هذه الصنعة من رمل الماية، وفي وزنها مدحا: "يَا خَيْرَ الأَنَامْ""، وتتفق نسخة كولان مع هذا المقابل. ويمكننا استيعاب هذه المقابلة بشكل أوضح إذا قسمنا التغطية على النحو التالي:

وصنعة: "يَا خَيْرَ الأَنَامْ"، هي الصنعة رقم 28، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وهي بنفس عدد الأدوار ما عدا في الكرسي.

## [26] ومنه أيضا زجل

عَلَى خَلْعِ العِـذَارْ	قُولُوا لِي بُشْرَى هَنِيَّا	10. يَا مُدِيـرَ الحُمَيَّــا
فِي هَــوَاكْ يَا قَمَــارْ	كُلُّهُمْ شَهْدُوا عَلَيَّـا	10. النُّجُــومْ وَالثُّرَيَّـــا
يَا هِلاَلْ بَيْنَ البَشَارُ [2]	يَا ضِيًّا نَجْمَ الثُّريَّا الثُّريَّا [1]	10. سَيِّدِي وَاعْطَفْ عَلَيَّا

 <sup>1-</sup> عند السيار: يَا طَلْعَةْ نَجْمْ القُّرِيَّا، كما تؤدى حاليا.
 2- "البَشَرْ".

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: "هذه الصنعة من رمل الماية، وفي وزنها مدحا"[1]:

حُبُّ بَدْرِ الكَمَالِ بُغْيَتِي وَرَاسْ مَالِي قَدُّ كَغُصْنِ اللَّقَاحْ مَدُّحُهُ قَدْ حَلاَ لِي عَنْهُ بِسرَاحْ مَدُّحُهُ قَدْ حَلاَ لِي وَسَكَنْ لِي وَسْطَ بَالِي مَا لِي عَنْهُ بِسرَاحْ يَا تُرَى اَشْ اعْمَالِي مَا عَمَا لِي مَسِيِّدُ الرِّجَالِ شِبْهَ نَجْمْ الصَّبَاحْ يَا تُرَى اَشْ اعْمَالِي مَا عَمَالِي عَنْهُ المَّبَاحْ

وتتفق نسخة كولان مع هذا المقابل.

ونجد في مخطوطتي المعلَّم السيار، والفقيه زُويتن، صنعة "يَا مُدِيرَ الحُمَيَّا" محافظة على شعرها التغزلي في قدام رمل الماية المديحي، وربما كان يتحمل هذا الزجل ازدواجية التأويل في معانيه [2].

وقد أورد بنمنصور مقابلا مديحيا آخرا لها وهو: "يَا مُسْلِمِينْ بِالأَسَامِي"[3].

ويغلب على الظن أن هذه الصنعة كانت تستخدم نفس اللحن المعروف حاليا في قدام الاصبهان، ولم تعد رائجة عند الآليين في قدام رمل الماية. وأذكّر أنها توجد بلحن آخر في قدام غريبة الحسين، وقد دونها الأستاذ محمد ابريول سنة 1985 [4].

وللأسباب المذكورة أعلاه، وتفاديا للتكرار، فضلت ألا أضمنها في لائحة المدونات.

#### [27] ومنه أيضا زجل

لَقَــــدْ ضَرَّنِـــي	08. أَفْنَانِي الحُبُّ أَيَا نَدِيــمْ أَفْنَانِي
أَمَــا حَبَّنِــــي	08. أَمَا حَبَّني فِيمَنْ رَضَى هِجْرَانِي
لاَشْ اتْلُــومْنِـــي	08. أَنَا هُــو قَيْسْ يَا عَــــٰدُولْ الثَّانِي
بَيْنَ المَا وَالنَّارْ	08. قَلْبِــــي يَـــــا خَنَّــــارْ
نَخْلَــعْ العِـــذَارْ	08. نَشْرَبْ كَاسِي وَلاَ نُوَقِّرْ جَارِي

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: "هذه الصنعة من رمل الماية، وفي وزنه مدحا: "قَلْبِي عَاشِقٌ فِي سَيِّدِ الأَبْرَارِ""، وتتفق نسخة كولان مع هذا المقابل.

وحاليا يصنف طبع هذا المقابل في حمدان، لأن الصنعة تقفل على درجة "فا".

وصنعة: ''قَلْبِي عَاشِقٌ فِي سَيِّدِ الأَبْرَارِ''، هي الصنعة رقم 33، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وهي بنفس عدد الأدوار.

<sup>1-</sup> ورد هذا الشعر في ديوان الشعشوع، ص. 155.

<sup>۔</sup> 2- زویتن، ص. 26.

<sup>3-</sup> مجموع بنمنصور، ص. 58.

<sup>4-</sup> ابريول: نوبة غريبة الحسين، ص. 147.

#### [28] ومنه أيضا موال

وجاء في نسخة بوعسل: "هذه الصنعة من رمل الماية، والشعر موال، وفي زنه مدحا: "أُمْدَحْ مُحَمَّدْ سَيِّدَ". والسيار يجاريها ولا يختلف معها إلا في نوع الشعر إذ اعتبره توشيحا، وتتفق كذلك نسخة كولان مع هذا المقابل.

وفي هذا التوشيح تفعيلات البسيط إذا شطّرناه بالطريقة التالية:

أَنْتَ الْفَلَكُ وَالتَّفَلُّكُ وَالْفَلَكُ وَالْفُلُكُ وَاللُّكُ وَالتَّهَلُّكُ وَالتَّهَلُّكُ وَالهَلَكُ وَالهُلُكُ

وقد تنبه إلى ذلك الأستاذ عبد اللطيف بنمنصور [2].

وحاليا تستعمل هذه الصنعة: "أُنْتَ الفَلَكْ"، في قدام الاصبهان، وبنفس لحنها يدرج مقابلها في قدام رمل الماية.

وصنعة: "نَمْدَحْ مُحَمَّدْ سَيِّدَ"، هي الصنعة 32، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وهي بنفس عدد الأدوار.

#### [29] ومنه أيضا توشيح

مِـنْ غَيْـــرِ شِيــنْ وَرَا	04. يَا مَنْ مَلَكْنِي عَبْدًا
عَـنْ هَـا وَجِيـــمْ وَرَا	04. اعْلاشْ قَلْبَـكْ تَعَدَّا
مَا ذُقْــتُ فِـي هَــوَاكْ	04. لَوْ ذُقْتَ يَا غَزَالِسي
وَمَا لَقِيتْ فِيي	04. أَوْ قَدْ عَلِمْتَ حَالِيَ
يَا سَعْدَ مَنْ يَــرَاكُ [3]	04. لَجُـــدْتَ بِالوِصَــالِ
كَقَــافْ وَمِيـــمْ وَرَا	04. اِرْحَــمْ يَا مَنْ تَبَـدَّا
عَنْ هَــا وَجِيــــمْ وَرَا	04. اعْلاشْ قَلْبَكْ تَعَـدَّا

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: "هذه الصنعة من رمل الماية، وفيها نغمة من الاصبهان، وفي وزنها: "اَلنُّورْ لِلْعَرْشِ يَصْعَدْ""، وتتفق نسخة كولان مع هذا المقابل.

<sup>1-</sup> حسب إميل بديع يعقوب: مواليا نوع من الشّعر العامّي العربي أو شبه الفصيح نشأ في العصر العباسي الثالث من الواسط بجنوب العراق وانتشر في المشرق العربي... وهو من بحر البسيط، ولا يتقيّد أحيانًا بقافية واحدة ولا برويّ واحد، بل ينوّع بينهما. وأجزاؤه: "مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعل" بسكون آخره مرتين. ولعل ذلك ما يُسمَّى بالموّال، "المعجم المفضل في علم العروض والقافية وفنون الشعر"، دار الكتب العلمية، بيروت، 1991، ص. 431-433.

م مارسوع، بمسلمبور، عن آ

<sup>3-</sup> حاليا: رَآكْ.

هذه العبارة ترجح أن يكون لهذه الصنعة، ولمقابلها المديحي، نفس اللحن المثبت في قدام الاصبهان. وحاليا يؤدى هذا التوشيح في قدام الاصبهان، ومقابله المديحي في قدام رمل الماية، بنفس اللحن، وبنفس درجة الارتكاز، نظرا للتقارب الحاصل بين طبعي رمل الماية والاصبهان.

ويشكل بيت<sup>[1]</sup> هذا الموشح: "لُوْ ذُقْتَ يَا غَزَالِي" صنعة مستقلة، لكن بنفس اللحن في قدام الاصبهان. والدور الشعري المستعمل حاليا في هذا الموشح في قدام الاصبهان هو كما جاء عند السيار، ويبتدئ من: "غَذَّبْتَنِي سِنِينَا".

وصنعة: "اَلنُّورْ لِلْعَرْشِ يَصْعَدْ"، هي الصنعة رقم 31، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وهي بنفس عدد الأدوار في الأسماط، مع اختلاف في المطلع والقفل.

#### [30] ومنه أيضا توشيح

حَتَّى فَضَحْنِـي لِلْوُجُــودْ	22. فَكُمْ يَلِي نَخْفِي الهَوَى
لَوْ يَكْتُمْ عِنْدِيَ شُهُـودْ	22. حَكَمْ عَلَـيَّ بِالنَّــوَى
وَالدَّمْعُ مِنْ فَوْقِ الخُــدُودْ	22. شُقْمِي وَنِيرَانُ الجَوَى
وَمَـنْ نُحِـبُّ صَارْ يَتِيـــهْ	22. وَبَعْدَ هَذَا لاَشْ نُلاَمْ
اللهْ تَعَلَّى يَتْتَلِيكُ	22. وَمَنْ يَلُمْنِي فِي الغَرَامْ

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: "هذه الصنعة من الحسين، وفي وزنها مدحا: "الله يَفْعَلْ مَا يَشَاءْ"، وأما شعرها فينسبه بوعسل إلى مجزوء الرجز، بينما السيار يحسبه من الهزج، وتتفق نسخة كولان مع هذا المقابل.

ونجد هذا الخلط بين هذين البحرين في أكثر من صنعة، وفي رأيي سيبقى هذا الخلاف قائما ما دمنا نجد في نفس التوشيح تارة "مستفعلن"، التي يبنى عليها الرجز، وتارة "مفاعيلن"، التي يبنى عليها الهزج. وصنعة: "الله يَفْعَلْ مَا يَشَاءْ"، هي الصنعة رقم 35، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وهي بنفس عدد الأدوار في الكرش، وتباين في الكرسي.

#### [31] ومنه أيضا توشيح

قَدْ سَاطَ [2] بِالغُنْجُ	12. أَيُّ ظَبْيِ عَلَى الأَسْدِ
لِعَـــــذَابِـــي خَــــــرَجْ	08. كَـــانَ فِي جَنَّةِ الخُلْدِ
يَنْ شَنِي إِذْ يَمِ يلْ	08. أَيُّ قَــدٍّ لَهُ أَهْيَــفْ
رِيقُ ــــــــــــــــــــــــــــــــــــ	08. شُرْبَ الرَّاحْ وَالقَرْقَفْ

 <sup>1-</sup> دور وقفل، أنظر أقسام الموشح في مطلع هذا الفصل.

2- سَطا.

جاء في نسخة بوعسل والسيار: "هذه الصنعة من الحسين، وفي وزنها مدحا[1]:

مُحَمَّدْ قَدْ سَبَا لُبِّي بِالحُسْنِ وَالجَمَالْ هُو قَصْدِي وْمْنَا قَلْبِي وَهْلِي وَهْلِي وَهْلِي وَهْلِي الْكَرِيمُ الأَّكْرَمِينْ لَقَدَ شَرَّفَهُ المَوْلَى الكَرِيمُ الأَّكْرِيمُ اللَّيْسِنْ وَأَنَّ المَالَّمِينَ المُتَقِينَ لَا المُتَقِينَ المُتَقِينَ المُتَقِينَ المُتَقِينَ المُتَقِينَ المُتَقِينَ المُتَقِينَ المَّسِلَةُ وَالجَمَالُ طَلَهُ رَبِّي بِالجُودِ وَالجَمَالُ طَلَهُ نَبِينَا العَرْبِي حَازَ أَسْمَى الخِصَالُ طَلَهُ نَبِينًا العَرْبِي حَازَ أَسْمَى الخِصَالُ عَانَ المَرْبِي

وتتفق نسخة كولان مع هذا المقابل، أما السيار فقد أضاف مقابلا آخر وهو: "مَا نُرِيدْ غِيرْ قُرْبَكْ". وورد توشيح: "أَيُّ ظَبْي عَلَى الأُسْدِ"، في تحقيق بنونة في قدام الحسين[2].

إن هذا التوشيح مستعمل في قدام الاصبهان، وفي عدد من النوبات الأخرى، بنفس اللحن.

وصنعة: "مَا نُرِيدْ غِيرْ قُرْبَكْ"، هي الصنعة رقم 36، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وهي بنفس عدد الأدوار في الكرش، مع اختلاف بسيط في المطلع والقفل<sup>[3]</sup>.

#### [32] ومنه أيضا زجل

08. أَمْلَكُتَ عَقْلِي يَا قَمَرْ خُلَدَتَ رَهِينَ 08. أَبْدَلْتَ نَوْمِي بِالسَّهَرْ طُلِسولَ السِّنِينَ 08. خَلَيْتَنِي بَيْنَ البَشَرْ هَايِلِمَ مُهِينِ نُ 08. قُلْ لِي آشْ عَلَيَّ مِنْ حُسُوفْ وَاشْ زَلَّتِيلِي مَا تَرُوفْ عَسُوفْ عَلَيْ مِنْ مُحْنَتِي

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: "هذه الصنعة من رمل الماية، وفي وزنها مدحا<sup>[4]</sup>: صَلُّوا عَلَى نُورِ الهُدَى يَــــا مُهْتَـدِيــــنْ

<sup>1-</sup> وردت في المنتقى بتباين كبير في ترتيب بعض الأغصان، وفي الشكل والألفاظ، ص. 42.

<sup>2-</sup> كناش، بنونة، ص. 301.

<sup>3-</sup> اهتديت إلى هذه المقابلة قبل أن أعثر على النسخة النفيسة من مخطوطة السيار.

<sup>4-</sup> ورد في المنتقى، ص. 46.

مُحَمَّدٌ نُـورٌ بَـدا في العَـالَمِيـنَ مُحَمَّدٌ شَفِيعْ غَـدا فِـي المُـذْنِبِينَ مُحَـمَّدٌ خَيْـرُ البَشَـرْ شَـوْقِـي إِلَيْـهِ مُحَـمَّدٌ يَـا مَـنْ حَضَـرْ صَلَّــوا عَـلَيْــهِ

وتتفق نسخة كولان مع هذا المقابل.

وهذه الصنعة تغنى بنفس اللحن وعدد الأدوار في قدام الاصبهان، ولم تعد مستعملة في قدام رمل الماية.

وصنعة: "أَمْلَكْتَ عَقْلِي يَا قَمَرْ"، هي صنعة مكررة في الاصبهان، وفضلت ألا أضمنها في لائحة المدونات، وإلا سيصبح انصراف النوبتين متداخلين بشكل لا ينفع ولا يفيد.

#### [33] ومنه أيضا زجل

37. طَلَعَ البَدْرُ فَأَرْخَا خَلْفَهُ جُنْحُ<sup>[1]</sup> الظَّلَامُ يَا لَهَا مِنْ لَيْلَةٍ قَدْ أَطْلَعَتْ بَدْرَ التَّمَامُ

37. زَارَنِي وَاللَّيْلُ قَدْ عَسْعَسَ وَالنَّاسُ نُتَّامْ قُدْ عَسْعَسَ وَالنَّاسُ نُتَّامْ قُلْتُ مَنْ ذَا البَدْرُ قَالَ اَلْبَدْرُ كَانَ لِي غُلامْ

19. وَشَرِبْنَا وَطَرِبْنَا وَتُعَاطِينَا المُدَامُ ثُلُمَ فَيُ المُدَامُ ثُلُمَ المُدَامُ ثُلُمِنَا فِي شُرُورِ وَاعْتِنَاقٍ وَالْتِزَام

37. قُلْستُ يَا تُسرَا هَلْ اللَّذِي كَانَ مَنسامْ قَالَ لِي وَصْلٌ وَحِبٌ وَعَلَى الهَجْر السَّلامُ

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: "هذه الصنعة من الحسين، وفي وزنها مدحا: "يَا رَسُولَ اللهِ لَقَدْ \* وَقَفْنَا بِالمَقَامْ"، وتتفق نسخة كولان مع هذا المقابل.

وفي نسخة داود هذا الزجل هو قفل قدام رمل الماية[2].

ولكي يتبين موضوع المقابلة يستحب أن نقسم هذا الزجل بالطريقة التي اعتمدتها نسختا بوعسل والسيار:

> طَلَعَ البَدْرُ فَأَرْخَا خَلْفَهُ جُنْحُ الظَّلَامُ يَا لَهَا مِنْ لَيْلَةٍ قَدْ أَطْلَعَتْ بَدْرَ التَّمَامُ

<sup>1- &</sup>quot;جُنْحَ".

<sup>2-</sup> كناش، بنونة، ص. 341.

وصنعة: "يَا رَسُولَ اللهِ لَقَدْ"، هي الصنعة رقم 37، في ملحق الأشعار وفي التدوين، مع اختلاف في عدد الأدوار: 44-18، حاليا، عوض: 37-19، في نسخة الرقيواق.

#### [34] ومنه أيضا توشيح

10. قَدْ زَارَ مَنْ نَهْ وَاهْ فِي غَفْلَ قِ الرَّقِي بَثُ مَنْ نَهْ وَاهْ فِي غَفْلَ قِ الرَّقِي بَثُ مَنْ أَحْيَاهُ نِلْ الْمِلالُ وَالنَّدِ مَا اللَّهُ فِي البُعْدِ مَا اللَّهُ فِي البُعْدِ مَاللَّهُ وَالنَّدِ مَا اللَّهُ فِي البُعْدِ مَا اللَّهُ فَي وَالنَّدُ اللَّهُ فِي اللَّهُ فِي اللَّهُ فِي اللَّهُ فَي اللَّهُ فِي اللَّهُ فَي اللَّهُ فِي الللَّهُ فِي اللَّهُ فِي اللَّهُ فَي اللَّهُ فَي اللَّهُ فِي اللَّهُ فِي اللَّهُ فِي اللَّهُ فِي اللَّهُ فِي اللَّهُ فِي الللللَّهُ اللَّهُ اللللِّهُ الللللِّهُ اللَّهُ اللَّهُ الللللِّهُ الللللِّهُ الللللِّهُ الللللِّهُ اللللللِّهُ اللللللِّهُ اللللللْمُ اللللللْمُ الللللْمُ الللللْمُ الللللْمُ الللللْمُ اللللللْمُ الللللْمُ الللللْمُ الللللْمُ اللللللِمُ اللللللْمُ اللللللِمُ اللللللْمُ اللللللْمُ الللللْمُ اللللللْمُ اللللللْمُ اللللللْمُ اللللللْمُ اللللللْمُ اللللللْمُ اللللللْمُ اللللللْمُ الللللْمُ اللللللْمُ الللللْمُ الللللللْمُ اللللللْمُ الللللللْمُ الللللللْمُ اللللللْمُ الللللْمُ اللللللْمُ اللللللْمُ اللللللْمُ الللللللْمُ الللللللْمُ اللللللْمُ اللللللْمُ اللللللْمُ اللللللْمُ الللللْمُ الللللْمُ اللللللْمُ الللللْمُ اللللللْمُ اللللللللْمُ الللللللْمُ الللللللْمُ الللللللْمُ اللللللللْمُ الللللللْمُ اللللللللْمُ اللللللْمُ الللللللْمُ اللللللْمُ اللللللللْمُ الللللللْمُ الللللللل

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: "هذه الصنعة من الحسين، وفي وزنه وهو أصلها: "صَلُّوا عَلَى الهَادِي"، وقد تقدم"، وتتفق نسخة كولان مع هذا المقابل.

وفي تحقيق بنونة ورد هذا المقابل المديحي في قدام الحسين[1].

وحاليا يعتبر طبع هذه الصنعة من انقلاب الرمل لأن قفلها يقع على درجة الذيل "دو".

وصنعة: "صَلُّوا عَلَى الهَادِي"، هي الصنعة رقم 38، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وهي بنفس عدد الأدوار، وبدون مطلع.

#### [35] ومنه أيضا شغل

.08 مَنْ أَوْدَعَ السِّحْرَ فِي عَيْنَيْكَ يَا قَمَرُ فَهَلْ لِصَـبِّ رَءَا مَـرْءَاكَ مُصْطَبَـرُ
 .08 لِلَّهِ فَكَمْ فَتَكَتْ مِثْلِي وَكَمْ فَتَنَتْ تِلْكَ اللِّحَـاظُ وَذَاكَ الغُنْـجُ وَالحَـوَرُ

وجاء في نسخة بوعسل والسيار: "هذه الصنعة من الحسين، والشعر من بحر البسيط، وفي وزنها: "وَمَنْ تَكُنْ بِرَسُولْ""، وتتفق نسخة كولان مع هذا المقابل.

وأُدرج هذا المقابل في نسخة داود في قدام الحسين[2].

وصنعة: "وَمَنْ تَكُنْ بِرَسُولْ"، هي الصنعة رقم 40، في ملحق الأشعار وفي التدوين، وهي بنفس عدد الأدوار وهي قفل الميزان.

#### خلاصات:

استنادا إلى المراجع المذكورة في مقدمة هذا المحور، وعلى ما حصّلت عليه من صنعات، توصلت إلى أنه توجد بالنسبة إلى ميزان قدام رمل الماية الغزلى:

<sup>1-</sup> كناش، بنونة، ص. 305.

<sup>2-</sup> كناش، بنونة، ص. 304.

- 26 صنعة من مجموع 35 تتوفر على مقابل مستعمل حاليا في قدام رمل الماية المديحي.
- 9 صنعات تفتقر إلى مقابل مديحي فيما هو رائج حاليا، ونفصلها على النحو التالي: 6 صنعات ذُكر لها مقابل مديحي بشعر غير مستعمل حاليا وهي: 5، 18، 21، 23، 26، 26، و3 صنعات لم يرد لها أي مقابل وهي: 10، 11، 12.
- لم أضف إلى تدويني صنعة: "يَا مُدِيرَ الحُمَيَّة، 26، ولا صنعة: "أَمْلَكْتَ عَقْلِي يَا قَمَرْ"، 32، لعدم استعمالهما حاليا في قدام رمل الماية المديحي، وهما صنعتان معروفتان ومستعملتان في قدام الاصبهان.
- جمعت في تدويني لقدام رمل الماية المديحي 38 صنعة، ولكن ستجدون في الكتاب 40 صنعة، وذلك لتكرار تخليل البسيط ثلاث مرات في الصنعات 3، 15، 17.
- أدرجت في المستعملات الواردة في قدام رمل الماية المديحي بروالتين هما: 4 و9، ولا بأس من التذكير بأن الحايك لم يدرج البراول في مجموعه، ولا يمكننا والحالة هذه إلا أن نستنتج أن البراول قد أضيفت للميازين عبر فترات متفرقة بعد العمل الذي قام به الحايك.
- وبالنظر إلى كل ما سبق تفصيله، يمكن الخلوص إلى أنه ضاعت ألحان بعض صنعات ميزان القدام الغزلي، وحلت محلها صنعات بديلة في القدام المديحي، وهذا الاستنتاج ينسحب على كل الميازين السابقة.

#### وفيما يخص الطبوع نستخلص أن:

- طبع الحسين: تألفت منه 17 صنعة.
- طبع رمل الماية: تألفت منه 11 صنعة.
- هناك اختلاف ما بين طبوع الحسين، ورمل الماية، والماية، والاصبهان بالنسبة ل: 7 صنعات هي: 7، 8، 10، 13، 16، 17، 29.
- في هذا الميزان نلاحظ مرة أخرى أن عدد الصنعات المنسوبة إلى طبع الحسين يفوق بكثير عددها في طبع رمل الماية، ولم تنسب أي صنعة إلى طبعي انقلاب الرمل وحمدان. وفيه كذلك إشارة لانتماء بعض الصنعات إلى طبع الاصبهان وقد أتينا على ذكر نسبتها إلى ميزان قدام الاصبهان. أما إشارة السيار إلى طبع الماية فلست أدري هل سقطت منها كلمة "رَمُلْ" سهوا، أم أراد أن يذكرنا بأن شعر صنعة "وَعَشِيَّةٍ لاَ زِلْتُ أَرْقُبُ وَقْتَهَا" ينتمى إلى نوبة الماية.
- ومن مجموع 35 صنعة، فقد احتفظت 5 منها بشعرها الأصلي في قدام رمل الماية المديحي، وهي: "أُهَيْلَ الحِمَى"، رقم 4/ "صَبِرْنَا عَلَى الهِجْرَانِ"، رقم 8/ "اَلْعَذْلُ فِيكُمْ سَادَتِي"، رقم 9/ "قَالُو غَدَا نَأْتِي دِيَارَ الحِمَى"، رقم 14/ "وَمِنْ ذَلِكَ الوَادِي"، رقم 17.

# جدول مقارن بين الصنعات الغزلية الواردة في نسخة الرقيواق وما يستعمل حاليا من صنعات في قدام رمل الماية المديحي<sup>[1]</sup>

ع. أ.ح	المقابل المديحي في تدويني	ع. أ.ق	الطبع	نوع الشعر	نسخة الرقيواق
			بع./س.	ق./بع./س.	
6/7	1.وَالَّذِي لَوْ وُزِنَ الخَلْقُ بِهِ	6/7	الحسين	توشيح/ رمل	1. أَيُّهَا السَّائِلُ عَنْ جُرْمِي لَدَيْهُ
38	5. تَشَفَّعْ إِلَى المَوْلَى بِجَاهِ مُحَمَّدٍ	38	الحسين	شغل/ طويل	2. وَمِنْ عَجَبٍ أَنِّي أُحِسُّ إِلَيْهِمُ
42	8. بِنُورِكَ أَوْضَحْتَ الهُدَى لِمَنِ اهْتَدَى	42	الحسين	شغل/ كامل	3. لِلَّهِ ثَغْرٌ فِي عَقِيقٍ أَحْمِرِ
66	17.أُهَيْلَ الحِمَى بِالفَضْلِ وَالجُودِ وَالنُّسْكِ	67	الحسين	شغل/ طويل	4. أُهَيْلَ الحِمَى بِالفَضْلِ وَالجُودِ وَالنُّسْكِ
18/40	[2] _	31	الحسين	شغل/ طويل	5. وَلَيْسَ انْقِطَاعُ الكُتْبِ مِنِّي مَلاَمَةً
38	7.أُصَلِّي صَلاَةً تَمْلاُ الأَرْضَ وَالسَّمَا <sup>[3]</sup>	44	الحسين	شغل/ طويل	6. وَشَّى الحُسْنُ فَوْقَ خَدَّيْهِ مَا وَشَى
46	10.اللهُ عَظَّمَ قَدْرَ جَاهِ مُحَمَّدٍ	46	ر. الماية / الحسين	شغل/ كامل	7. وَمُهَفْهَفٍ يَحْمِي وُرُودَ رُضَايِهِ
18/40	13.أَلاَ يَا مُحِبَّ المُصْطَفَى زِدْ صَبَابَةً	40	ر. الماية/ الحسين	شغل/ طويل	8. صَبِرتُ عَلَى الهِجْرَانِ حَتَّى دَنَا الوَصْلُ
38	19. اَلْعَذْلُ فِيكُمْ سَادَتِي مَا يُفِيدُ	40	الحسين	شغل/ سريع كامل <sup>[4]</sup>	9. اَلْعَذْلُ فِيكُمْ سَادَتِي مَا يُفِيدُ
_	_	47	ر. الماية/ الحسين	شغل/ كامل	10. رَامَ العَوَاذِلَ فِي هَوَاكَ تَعْذِيبِي
_	-	40	ر. الماية	شغل/ بسيط	11. يَا مَنْ أَبَاحَ الدِّمَا وَأَحْرَقَ المُهَجَا
_	_	45	الحسين	شغل/ رمل	12. سَلْ دِيَارَ الحِمَى مَا غَيَّرَهَا
38	20.أُرْسَلَ نُخْبَةَ الوَرَى مُحَمَّدَا	38	ر. الماية/ الماية	شغل/ رجز/ کامل	13. عَشِيَّةٌ كَأَنَّهَا عُقْيَانُ
40	16. قَالُوا غَدَا نَاتُوا دِيَارَ الحِمَى	40	الحسين	شغل/ سريع	14. قَالُوا غَدَا نَاتُوا دِيَارَ الحِمَى
42	11. لَمَّا نَظَرْتُ إِلَى أَنْوَارِهِ سَطَعَتْ	42	الحسين	شغل/ بسيط	15. لَمَّا تَبَدَّتْ مِنَ الأَسْتَارِ قُلْتُ لَهَا
56	14. يَا أَهْلَ بَيْتِ رَسُولِ اللهِ خُبُّكُمُ	54	ر. الماية/ الحسين	شغل/ بسيط	16. قَالَتْ مَتَى البَيْنُ يَا هَذَا قُلْتُ لَهَا

<sup>1-</sup> شرح الرموز: بع.، بوعسل / س.، السيار / ر.، رمل/ ع. أ.ح.، عدد الأدوار حاليا / ع. أ.ر، عدد الأدوار في نسخة الرقيواق/ ق.، الرقيواق/ مج.، مجزوء / مخ.، مخلع/ مش.، مشطور/ من.، منهوك/ ن.، انقلاب. السطور ذات الخلفية الملونة تشمل صنعات يستعمل حاليا شعرها في مختلف نوبات الآلة.

<sup>2-</sup> قابلتها نسخ كولان، وبوعسل، والسيار، بـ: أَلاَ يَا مُحِبَّ المُصْطَفَى زِدْ صَبَابَةً.

<sup>3-</sup> قابلتها نسختا كولان وبوعسل بـ: "تَشَفَّعْ..." لكنها سبقت كمقابلَ للصنعة 2، أما مقابلتها بـ: "أُصَلِّي..." فهي للسيار.

<sup>4-</sup> البحر الصحيح هو السريع.

32	34. وَمِنْ ذَلِكَ الوَادِي تَعَطَّرْتَ يَا صَبَا	[2] 36	الحسين/ ر. الماية	شغل/ بسيط/ طويل <sup>[1]</sup>	17. وَمِنْ ذَلِكَ الْوَادِي تَعَطَّرْتُ يَا صَبَا
_	[3] _	24/6	ر. الماية	توشيح	18. لِي دُمُوعٌ تَسْتَهِلُّ
12/8	6.مَا كَنْزِي وَاعْتِمَادِي	4/8	الحسين	توشيح	19. اللهْ بِتُّ أَحْمَدْ
8/12	26. مَتَى أَرَى سِرَّ الوُجُودْ [4]	12	الحسين	توشيح/ مج. الرجز	20. بَيْنَ اللَّمَا وَالحَوَرِ
8/16	[5] _	18/6	ر. الماية	توشيح	21. يَا مَنْ سَكَنْ قَلْبِي
10/18	27. هُوَ النَّبِي ٱلْمُعَظَّمُ [6]	24	ر. الماية	زجل	22. نَهَارِي سَمِيعْ
_	[7] _	13/15	ر. الماية	زجل	23. اَللهْ يَا شَمْسَ الأَصِيلْ
9/8	2.مَنْ يَعْشَقْ مُحَمَّدٌ	8	ر. الماية	توشيح/ من. المتقارب	24. قَدْ خَطَفْتُ نَظْرَا
8/6	28.يَا خَيْرَ الأَنَامْ	16/6	ر. الماية	زجل	25. نَتْفَرَّجْ مَعَكْ
10	[8] _	10	ر. الماية	زجل	26. يَا مُدِيرَ الحُمَيَّا
8	33. قَلْبِي عَاشِقٌ فِي سَيِّدِ الأَبْرَارِ	8	ر. الماية	زجل	27. أَفْنَانِي الحُبُّ أَيَا نَدِيمٌ أَفْنَانِي
8/4	32. نَمْدَحْ مُحَمَّدْ سَيِّدَ	4	ر. الماية	موال / توشيح	28. أُنْتَ الفَلَكْ وَالتَّفَلُّكْ
4/6	31. اَلنُّورْ لِلْعَرْشِ يَصْعَدْ	4	ر. الماية/ إصبهان <sup>[9]</sup>	توشيح	29. يَا مَنْ مَلَكْنِنِي عَبْدَا
8/22	35.اللهُ يَفْعَلْ مَا يَشَاءْ	22	الحسين	توشيح/ مج. الرجز / الهزج	30. فَكَمْ يَلِي نَخْفِي الهَوَى
16/8	36. مَا نُرِيدْ غِيرْ قُرْبَكْ [10]	8/12	الحسين	توشيح	31. أَيُّ ظَبْي عَلَى الأُسْدِ
8	[11] _	8	ر. الماية	زجل	32. أَمْلَكْتَ عَقْلِي يَا قَمَرْ
18/44	37. يَا رَسُولَ اللهِ لَقَدْ	19/37	الحسين	زجل/ مج. الرمل	33. طَلَعَ البَدْرُ فَأَرْخَا خَلْفَهُ جُنْحَ الظَّلاَمْ
26/16	38.صَلُّوا عَلَى الهَادِي	10/26	الحسين	توشيح	34. قَدْ زَارَ مَنْ نَهْوَاهْ
8	40.وَمَنْ تَكُنْ بِرَسُولْ	8	الحسين	شغل/ بسيط	35. مَنْ أَوْدَعَ السِّحْرَ فِي عَيْنَيْكَ يَا قَمَرْ

<sup>1-</sup> البحر الصحيح هو الطويل.

 <sup>2-</sup> في نسخة بوعسل: 32 دورا.
 3- في وزنها: "مُحَمَّدٌ سَيِّدُ الأَكْوَانْ".

ي رون 4- قابلتها نسختا كولان، وبوعسل بـ: "هُوَ النَّبِي ٱلْمُعَظَّمُ".

<sup>5-</sup> قابلتها نسخ كولان، وبوعسل، والسيار، بـ: "يَا مَعْشَرًا الفُقْرًا" وهي صنعة من بسيط رمل الماية.

<sup>6-</sup> قابلتها نسخ كولان، وبوعسل، والسيار، بـ: "عَشِقْتُ القَمَرْ" وهي في قائم ونصف رمل الماية.

<sup>7-</sup> قابلها السيار بـ: "أَجَلُّ مَا يُذْكَرْ" وهي صنعة من ابطايحي رمل الماية.

<sup>8-</sup> قابلتها نسخ كولان، وبوعسل، والسيّار، بـ: "حُبُّ بَدْر الّكَمَالْ" وعند بنمنصور نجد: "يَا مُسْلِمِينَ بِالأَسَامِي". لحن هذه الصنعة هو نفس لحن الصنعة الموجودة في قدام الاصبهان.

<sup>9-</sup> وردت العبارة في نسختا بوعسل والسيار: "رمل الماية فيها نغمة من الاصبهان".

<sup>10-</sup> قابلتها نسختا كولان وبوعسل بـ: "مُجَمَّدْ قَدْ سَبَا لُبِّي".

<sup>11-</sup> قابلتها نسختا كولان وبوعسل بـ: "صَلُّوا عَلَى نُورْ الهُدَى".

#### جدول صنعات نوبة رمل الماية الغزلية المستعمل شعرها حاليا في نوبات مختلفات[1]

العدد الإجمالي	ترتيب الصنعات كما جاء في الدراسة	الميزان
11	25-19-18-16-11-10-8-4-3-2-1	1. البسيط
7	20-16-11-10-9-8-3	2. القائم ونصف
11	19-15-14-11-10-9-8-7-6-4-3	3. البطايحي
15	34-33-31-29-28-26-22-17-14-13-9-8-4-3-1	4. القدام
44	المجموع	

#### استنتاج لما جاء في الجدول أعلاه:

- البسيط : من أصل 25 صنعة، ما زال مستعملا شعر 11 منها.

- القائم ونصف : من أصل 20 صنعة، ما زال مستعملا شعر 7 منها.

- البطايحي : من أصل 20 صنعة، ما زال مستعملا شعر 11 منها.

- القدام : من أصل 35 صنعة، ما زال مستعملا شعر 15 منها.

الخلاصة : من أصل 100 صنعة المكونة لنوبة رمل الماية الغزلية، نجد 44 صنعة

ما زال مستعملا شعرها حاليا في مختلف النوبات.

#### خلاصات الفصر الثاني:

أحببت في ختام هذا المبحث أن أثير مع القارئ الكريم بعض الإشكالات المرتبطة بالمواضيع التي تناولتها في هذا الفصل والتي طالما حيرت وأربكت عددا من الدارسين والممارسين.

- الأولى: تتعلق بالاختلافات التي فرقت بين الباحثين و"المعلّمين" في اختيار المقابل المديحي الأنسب لكل صنعة غزلية. وأمام التضاربات التي واجهتني، توسلت إلى عدد الأدوار في تحديد المقابلات. ففي حالة تطابق عدد أدوار الصنعة الغزلية مع المديحية نكون أقرب إلى الصواب، وفي حالة تقاربهما نفترض وقوع بتر أو زيادة، وفي حالة تباينهما نتحفظ على سلامة المقابَلة. وفي بعض الحالات تساعدنا هذه الأرقام لكي نسلم بضياع لحن الصنعة التي نبحث عن نظيرها.

وفي بعض الأحيان استرعى انتباهي المقابِلات المقترحة لبعض الصنعات ذات الطابع الصوفي \_ المزدوج التأويل \_ والتي صمد شعرها حتى في المستعملات الحالية. فما هو المقصود من اقتراح بدائل لها في العديد من طرر الكنانيش التي جاءت بالنوبة الغزلية؟ وهنا يتبين أن الأشعار المديحية التي انتقتها لجنة الجامعي كبديل لقريناتها الغزلية لم تعرف الانتشار والتكريس من طرف أرباب الصنعة إلا بعد مدة من الزمن.

<sup>1-</sup> أرقام الصنعات كما جاءت مرتبة في الجداول الختامية لكل ميزان غزلي.

ومما حيرني كذلك عبارة: "وهو أصلها"، التي وردت عدة مرات في طرر نسخة بوعسل، ولم أهتد إلى مدلولها. فما هو الأصل المومأ إليه؟ وهذه العبارة تخص حينا الأشعار المديحية أو الصوفية، وتنعت الأشعار الغزلية حينا آخر.

- الثانية: تمس الاختلاف القائم في ترتيب صنعات الميازين، مما أفضى بنا في بعض الأحيان إلى التشكيك في المقابل المقترح.

وعلى أي، تبقى هذه النقطة محط تساؤل إلى يومنا: فما هي المقاييس والمعايير المعتمدة في تصنيف الصنعات داخل الميازين؟

- الثالثة: ترتبط بالتغييرات التي تطرأ على الأشعار المغناة التي تشكل مع اللحن والإيقاع أحد الأعمدة الثلاثة التي تقوم عليها بنية الصنعة. لقد عرفت النصوص الشعرية عبر الفترات الزمنية المختلفة كثيرا من التعديلات، والترميمات، إما باستبدالها، أو بالزيادة أو بالنقصان في بعض أجزائها، أو بتنقيحها وتصحيحها...

ورغم كل ما بُذِل من مجهودات فإن الخلاف ما زال قائما بين من ينتصر لأولوية قواعد اللغة والعروض، ويدعو إلى إخضاع الشعر لها، ومن يضرب بهذه القواعد عرض الحائط ويتمسك بالصورة التي وصلتنا عليها عن طريق الرواية الشفاهية. وفي هذا السياق يقول الباحث الدكتور عبد المالك الشامي: "وهكذا لا تكتب الأشعار كتابة لغوية، وإنما تكتب كتابة موسيقية"[1]، وهذا رأي سديد.

- الرابعة: تتعلق بالطبوع المخصوصة لكل صنعة والتي تعرف تباينا لافتا للنظر بين مختلف المخطوطات القديمة. وفيما يخص النسخ الحديثة عدا ديوان الشعشوع فأغلبها انحازت إلى نتائج مؤتمر فاس له: 1969، وفي حقيقة الأمر تبقى هذه المسألة قائمة الذات في غياب فهم وتصنيف واضحين للطبوع.

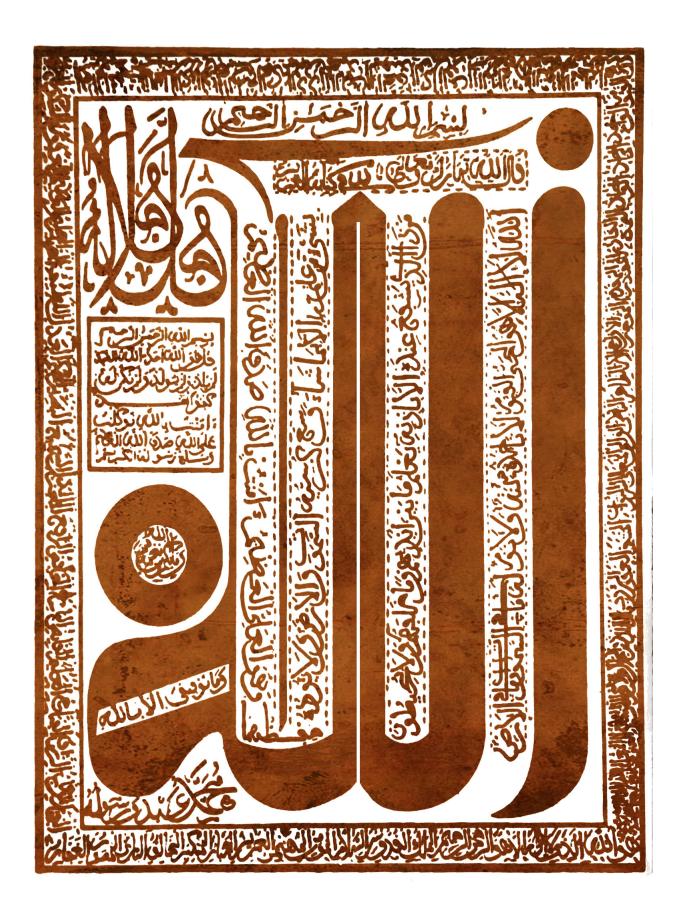
وعموما، ولحسن الحظ، فإن أغلب من قاموا بالإصلاحات والاجتهادات هم من الممارسين الغيورين على هذا الفن. أقول لحسن الحظ، لأن الممارس عند قيامه بهذه العملية لا يسقط من الحسبان القواعد التي تربط النص باللحن والإيقاع. بل هو بالعكس يرمم ويصلح قدر ما تسمح به هذه الضوابط حتى لا يلحق ضررا بالقالب اللحني، ولا تحريفا للدور الإيقاعي، ولا إخلالا بالذوق الفني، وقد تساعده في هذا المنحى تجربته وممارسته للموسيقى. وكل الذين اهتموا بهذا الجانب من الممارسين خلفوا آراءهم واجتهاداتهم في كراساتهم، وكنانيشهم، وتسجيلاتهم.

ولا يفوتني أن أسجل أن هذه الأعمال \_ على أهميتها \_ تفتقر من جهة إلى منهجية علمية واضحة شاملة تؤصل لما قاموا به من اجتهادات، وتعديلات، وتصويبات، ولا أظنها ترقى من جهة أخرى إلى مستوى قواعد عامة يعتمد عليها في البحث المنهجي العلمي. ومهما قيل فهي تظل نقطة انطلاق ضرورية لا ينبغى لنا أن نغفل بعدها، ولا يمكننا إلا أن ننوه بمن وقف وراءها.

<sup>1-</sup> عبد المالك الشامي: "قطوف وهوامش"، منشورات المركز الأكاديمي للثقافة والدراسات المغاربية والشرق أوسطية والخليجية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظْهَرْ المُهْرَازْ، فاس، ص. 132.

وأمام كل هذه التحديات فأنا أومن بأهمية توحيد الجهود، وتظافر الطاقات الأدبية والفنية في سبيل عمل جاد ورصين، يهدف إلى الوصول إلى نتائج ملموسة تجمع قدر الإمكان بين احترام القواعد اللغوية والعروضية ما أمكن، من جهة، ومستلزمات، ومتطلبات، وضوابط، الإيقاع واللحن، والأسلوب، من جهة أخرى، وهي الأصل في الغناء.

وبهذه الطريقة نجمع بين الحسنيين، ونساهم في إرساء أسس نهضة ثقافية، وأدبية، وفنية، تليق بالمرحلة القادمة التي سيعرفها طرب الآلة بحول الله. ونحمد الله أنه بفضل التكوين الجامعي والأكاديمي في الجامعات المغربية بدأت تطفو على الساحة موارد وكفاءات علمية من الطراز العالي، ونشد على أياديها لكي تغوص في أغوار وأعماق هذا التراث المغربي العظيم.



# الفصر الثالث

- جرد ودراسة لمستعملات نوبة رمل الماية المديحية
  - جدول شعراء نوبة رمل الماية المديحية
- عملية جمع، وتدوين، وتلقين، وتسجيل نوبة رمل الماية المديحية

# جركم وكراسة لمستعملات نوبة رمر الماية المكيمية

في هذا الفصل سوف أعالج بعض الجوانب المتعلقة بالمستعملات الحالية لنوبة رمل الماية انطلاقا مما استقيته من المصادر الكتابية، والروايات الشفاهية، والتجارب الميدانية.

#### 1. بغية نوبة رمر الماية

تتكون البغية من جمل موسيقية آلية بسيطة خالية من الوزن، المراد منها إبراز خصوصيات الطبع، وإبراز ارتكازاته، وتفصيل أبعاده، وتقعيد نغمته، رغبة في إدخال المستمع في جوه العاطفي الروحاني الخاص به، كما سبق بيانه حين تعرضنا لمسألة الطبوع.

وفي نوبة رمل الماية تبتدئ هذه المقطوعة القصيرة المتكررة في جميع الميازين على درجة الغَمَّازُ الحسين " $V^{0}$ "، ولها عدة وقفات على محطات أخرى أساسية للطبع وهي درجات حمدان "فا $V^{0}$ "، ودرجة الذيل "دو $V^{0}$ "، وفي القفل تنزل حتى درجة قرار انقلاب الصيكة "سي $V^{0}$ " لتركن إلى المُحَطُّ أي درجة الارتكاز "ري $V^{0}$ ". وتعزف البغية مرتين وعند الإعادة يستحب الصعود إلى الديوان الأعلى أي الجوابات.

#### 2. تواشرنوبة رمر الماية

التوشية هي مقطوعة موسيقية آلاتية يبرز فيها عنصر الإيقاع وهي ثلاثة أنواع:

1- توشية النوبة: تأتي في بداية الميزان، وغالبا ما يتخذ وزنها حركة ثنائية أو ثلاثية سريعة من قبيل 2/4 أو 3/4، تشد انتباه المستمع وتهيئه إلى الدخول في الفقرات المختلفة للميزان. ولم تحتفظ بعض النوبات على هذا النوع من التوشيات، ومن بينها توشية نوبة رمل الماية التي اجتهد في وضع أنغامها "المُعَلَّمْ" الطنجي محمد العربي المرابط[1]، رئيس جوق العربي السيار، وارتأيت أن أدرجها – على غير المعتاد – في التدوين والتسجيل قبل البغية.

وهي تتسم بمميزات غاية في الإبداع، حيث بنيت جملها على الدرجات الأساسية لسلمي طبع رمل الماية "ري"، والحسين "لا"، وهما بجانب "فا" و "دو"، الدرجات المهيمنة في هذه النوبة<sup>[2]</sup>.

<sup>1-</sup> انظر تعريفه في الملحق.

<sup>2-</sup> وبعد التمعن والتفحص نجدها تتحمل إيقاع البطايحي موسع (8/4).

2- توشية الميزان: كذلك تتصدر فقرات الميزان، وتتخذ نفس الإيقاع الذي ينتمي إليه كل ميزان من الميازين الخمس. ويتعلق الأمر هنا بتوشية ميزان بسيط رمل الماية التي ترتكز على حركته البطيئة أي الموسّع (6/4). وعند أداء هذه التوشية بطريقة الأستاذ محمد بن العربي التمسماني، الذي يرجع إليه الفضل في إحيائها، أحسست بخلل في وزنها بسبب تأخير النبرة والتنكيس الذي يُبرز الضربات القوية في غير محلها. ويفضي هذا التناقض إلى عدم الارتياح حيث لا يستقيم الوزن إلا عند نهاية الجمل الموسيقية. ويرجح أن يكون السبب الخفي الذي يوقع في هذا اللبس هو احتمال نسبة إيقاعها الأصلي لفاصلة 2/4 عوض 6/4، وتفاديا لهذا الخلل، ولتقويمها، قمت بإدخال تغيير طفيف على جملها. وأفادنا الباحث عز الدين بناني أن ذ. التمسماني أخذها عن "المُعَلِّمِينْ" الذين كان عمرهم يتجاوز تسعين سنة آنذاك. وكان قد ناقشه ذ. بناني في موضوع إيقاعها فشاطره الرأي باحتمال وقوع ميزانها الأصلي على حركة من قبيل 2/4 أو 3/4.

وما عدا البطايحي، فكل الميازين الأخرى تحتفظ بدورها على توشية من هذا النوع أي توشية الميزان. وفيما يلي جدول بعدد أدوار هذه التوشيات:

عدد أدوارها	توشية الميزان
37	1. بسيط
20	2. قائم ونصف
30	<ol> <li>ابطايحي <sup>[2]</sup></li> </ol>
22	4. درج
45	5. قدام [3]

3- توشية الصنعة: غالبا ما تعزف هذه التوشية بعد غناء الشطر الأول من كرسي الصنعة إما بنفس الإيقاع، أو إيقاع ثنائي سريع من صنف 2/4، أو تجيء، في بعض الحالات، بعد الانتهاء من أداء البيت الأول من الصنعة. وغالبا ما يبرز هذا النوع من التواشي في ميزان القدام كما سنرى لاحقا. وكان قد اجتهد الفنان مولاي أحمد الوكيلي في تقديم هذا النوع من التوشيات في بداية الصنعة أو الشطر الأول من الكرسي، بالنسبة للصنعة الخماسية، غناء البيت الأول من الصنعة الثنائية، أو الشطر الأول من الكرسي، بالنسبة للصنعة الخماسية، نحس بجاذبيتها وكأنها لحنت خصيصا لتؤدي وظيفتها في ذلك الجزء المحدد في بنية الصنعة. ويعزز هذا الرأي الإحساس والنشاط والدينامية التي تستهوي السامع أثناء أدائها في موضعها، وهي لحلاوتها تمنح الصنعة مكانة خاصة بين قريناتها. وتجدون أسفله جدولا لكل الصنعات التي تتوفر على توشية من هذا النوع:

<sup>1-</sup> عز الدين بناني: "بغيات وتواشي نوبات الموسيقي الأندلسية المغربية"، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 1995، ص. 23.

<sup>2-</sup> ابطايحي: هذه التوشية من تأليف كاتب هذه السطور.

<sup>3-</sup> قدام: قمت ببعض التغييرات في الإعادات والوزن دون المساس باللحن.

<sup>4-</sup> لعل ذ. الوكيلي أراد بذلك إبراز هذه التواشي كقطع موسيقية مستقلة بفكها عن الصنعات التي التصقت بها.

عدد أدوار التوشية	الصنعة / البروالة	الميزان
12	صنعة 17: "يَا أَئِيُّهَا الغَادِي"، 4/4	البطايحي
8	بروالة 3: "طَالْ شَوْقِي لْمْقَامَكْ"، 4/4	الدرج
24	صنعة 5: "تَشَفَّعْ إِلَى المَوْلَى"، 3/4	القدام
16	صنعة 6: "مَا كَنْزِي وَاعْتِمَادِي"، 3/4	
16	صنعة 7: "أُصَلِّي صَلاَةً"، 3/4	
24	صنعة 13: "أَلاَ يَا مُحِبَّ المُصْطَفَى"، 3/4	
14	صنعة 26: "مَتَى أُرَى"، 3/4	
12	صنعة 28: "يَا خَيْرَ الأَنَّامْ"، 3/4	
28	صنعة 34: "وَمِنْ ذَلِكَ"، 6/8	
60	صنعة 35: "اَللهُ يَفْعَلْ"، 6/8	
20	صنعة 37: "يَا رَسُولَ اللهِ لَقَدْ"، 6/8	
المجموع 11 توشية		

# مبازير نوبة رمل الماية المكيية ميزان بسيك رمل الماية المكيس

# - صنعة 1 "صَلُّول كَائِمًا جُمْلَة كَلَم أَشْرَف الوَرَحِ"ن

تصديرة الميزان هي من بحر الطويل، وفي جل الكنانيش نجد بيتها الأول بالصيغة التالية:

صَلُّوا يَا عِبَادْ دَائِمْ عَلَى أَشْرَفِ الوَرَى وَارْضُوا عَلَى [1] الْعَشْرِ الْكِرَامِ البَرَرَا

أما في تسجيل مولاي أحمد الوكيلي فنجد بيتها الأول على النحو التالي:

صَلُّوا دَائِماً جُمْلاً عَلَى أَشْرَفِ الوَرَى وَارْضُوا عَلَى اَلْعَشْرِ اَلْكِرَام مُبَشَّرَا [2]

وقد نبه ذ. عبد اللطيف بنمنصور في مجموعه أن هذا الشعر غير مستقيم في وزنه واستبدله بشعر آخر من بحر الطويل:

عَلَيْكَ رَسُولُ اللهِ أَزْكَى تَحِيَّةٍ \* وَآلِكَ وَالأَصْحَابُ يَا خَيْرَ مَنْ حَبَا[3]

وإذا كان من السهل استبدال الأشعار المستعملة في المديح والسماع حسب ما تقتضيه المناسبات، ففي مجال موسيقي الآلة لا يتأتى ذلك بيسر لعدة اعتبارات:

- أولا: في موسيقى الآلة ينصب الاهتمام والتركيز على اللحن والإيقاع، الشيء الذي يفضي أحيانا إلى الإساءة للأشعار التي قد تعتبر مجرد تُكأة لحمل النغم، وهذا مما لا يستقيم وفن المديح والسماع.
- ثانيا: إن حفظ الصنعة يتطلب وقتا طويلا ومجهودا كبيرا، والنص فيها عنصر من عناصرها الأساسية. ويضاف إلى أبيات الصنعة "التراتين" التي تمتزج وتلتصق بكلماته لدرجة أنه يصعب أثناء الغناء الفرز بين هذين المكونين. وإذا أقدمنا على استبدال الأشعار ستختلط الأوراق، وتتشتت الأفكار، وتُفتقد المرتكزات، فتكون النهايات رجوعا للبدايات.

<sup>1-</sup> أو: "عَن" حسب الروايات.

<sup>2-</sup> نذّكر القارئ الكريم أن شكل النصوص، أي وضع الحركات الإعرابية عليها يستند على الصيغة التي تؤدى بها غناء، وفي بعض الأحيان تخل طريقة الأداء بقواعد اللغة وعلم العروض.

<sup>3-</sup> مجموع، بنمنصور، ص. 37.

وغير خاف أن فن السماع يبنى على ألحان بسيطة خالية من "الشُّغْلْ" قد لا تكون مقصودة لذاتها، بل يُقصد بها خدمة النصوص وإيصال مضامينها ومقاصدها للمستمع المتألق، وللمتذوق الحاذق. ولذا فإن مناسبة النص الشعري وموضوع الجلسة تعد من ركائز هذا الفن، كما أن كفاءة مسير الحلقة تقاس بمدى قدرته على حسن اختيار ومناسبة الأشعار، ومهارة التنسيق بين الفقرات، وموهبة ربط الأنغام بالأوزان.

وفي تعقيب آخر يصرح ذ. بنمنصور أن الآليين لا يحسنون الأداء عندما يرددون: "صَلُّوا أو هُو -أو هُو -أو هُو<sup>[1]</sup>" ويقول: "فما أخزاه من جواب تقشعر منه الجلود!". ومعروف عندنا في اللغة الأمازيغية أن كلمة "أو هُو" تعنى النفى، فيصبح القصد والعياذ بالله: "لا تصلوا"!

وأستغرب كيف يمكن لشيخ المادحين بالمغرب أن يقع في مثل هذه المواقف الصلبة والضيقة، ولا أفهم لماذا استهجن صيغة: "أو هُو" مع العلم أن التراتين، والتذييلات، والترجيعات، لا علاقة لها بمحتويات الأشعار، ومضامينها، ومقاصدها، ومعانيها، فإنها كما عرفها الأستاذ عبد العزيز ابن عبد الجليل هي: "امتدادات لحنية غنائية تتجاوز حدود الكلمات في البيت المنظوم، يرددها المنشدون خلال أداء الصنعات المشغولة، على مقاطع وصيغ متواضع عليها من قبيل: "يا لالان"، "طيري طان"، "طار لا طي"، هانانا..." أو المنافرة المناف

وقديما كان يمدد الصوت الأخير للكلمة وفقا لحركاتها الأخيرة، فمثلا كلمة "صَلُّوا" تصبح هكذا: "صَلُّو نُونُو نُونُو نُونُو نُونُو ..."، وهذا من الأشياء التي تم الاستغناء عنها منذ أواسط القرن الماضي.

ولعل الخوض في هذا الموضوع الشائك يبقى صعب المنال ويتطلب كفاءات عالية، ودراسات متعمقة، وثقافات ذات مشارب متعددة، لاستكناه جوانبه المعتمة الضاربة في عمق التاريخ الأندلسي \_ المغربي[3].

وتجدر الإشارة إلى أنه وفي جل الكنانيش الحديثة يستهل ميزان بسيط عراق العجم بشعر: "صَلَّوا يَا عِبَادْ"، وقد اسبتدله ذ. الوكيلي في تسجيله الإذاعي بنص دنيوي مطلعه: "صَبَاحٌ سَعِيدٌ سَالِمٌ وَمُسَلَّمٌ"، وذلك لينسجم وموضوع النوبة [4]. ومن خلال هذا المنحى نستشف أن مشروع استبدال الأشعار الغزلية بأخرى مديحية أو صوفية كان يهم جميع النوبات ويبرز هذا من خلال ما احتفظت به الكثير من طرر نسخ الحايك، وما اعترى ديوان الآلة من تغييرات عبر حقب متفرقة من التاريخ.

وبالنسبة للبنية الموسيقية لتصديرة بسيط رمل الماية: "صَلُّوا دَائِمًا"، فتقفل الصنعة عند الوكيلي والتمسماني على درجة الماية "ري"، وتعتبر من طبع رمل الماية. أما إذا عدنا إلى تسجيل الحاج عبد الكريم الرايس، فسنلاحظ أن قفلها عنده على درجة الذيل "دو"، وهذا مما يتلاءم ومجمل الألحان التي تدور في فلكها الجمل اللحنية للصنعة، ولوحدها فإن القفلة غير كافية لتدلنا على طبع الصنعة، ويتعين على الباحث دراسة كل صيغها اللحنية صعودا ونزولا قبل توضيح خصوصياتها وتقرير طبعها. ومن الممكن أن

<sup>1-</sup> مجموع، بنمنصور، المصدر السابق، ص 398.

<sup>2-</sup> عبد العزيز ابن عبد الجليل: الموسيقي الأندلسية المغربية، منشورات دراسات وحوار الحضارات، سلسلة المعرفة الأندلسية 4، الرباط، 2015، ص. 14.

<sup>3-</sup> لقد نبه ابن سناء الملك إلى علاقة الموشح بالغناء، وقال أن هناك موشحات لا يستقيم الأمر فيها إلا بإضافة كلمات زائدة لا معنى لها تعتبر عكازا للألحان. دار الطراز في عمل الموشحات، هبة الله بن سناء الملك، تحقيق د. جودت الركابي، دار الفكر، 1877.

<sup>4-</sup> في هذه الحالة صدر هذا التبديل أو التغيير من قبل رجل أفنى عمره في هذا الفن وأُعطى في تسجيله الإذاعي الصيغة التي يجب أن يؤدى بها هذا الشعر البديل، وهي غاية في الضبط والاتقان حيث يَسهل فهمها، واستيعابها، وحفظها.

يكون هذا هو السبب الذي جعل ذ. يونس الشامي يصنفها من الصنعات ذات الطبع الغامض<sup>[1]</sup>. وللحقيقة فإنه يصعب افتتاح نوبة رمل الماية بطبع انقلاب الرمل، وربما يكون هذا مما دعا "المْعَلَّمِينْ" السالفي الذكر إلى تغيير القفلة حتى تكون من جنس طبع رمل الماية.

# صنعة 2 "رُبِّ لَيْلِ صَفِرْقُ بِالْمَكْرِ" [2]:

إن هذه الصنعة المشغولة والفخمة قليلة التداول بين الآليين نظرا لطول أدوارها، وتعقيد ألحانها، ومساراتها، وانتقالاتها. إنها تتطلب نفسا طويلا، وذاكرة قوية، وتشبعا كبيرا بأسلوب وخبايا هذا الفن. وقد قام الفنان الوكيلي بتسجيلها منفردة في الإذاعة الوطنية، فاستغرقت 24 دقيقة، وسيظل هذا التسجيل، الذي يعود لسنة 1966، خالدا بأدائه الكلاسيكي الرصين والعميق.

#### صنعة 4 "تَلجُ الكِرَامْ":

أول من سجل هذه الصنعة السباعية بمطلعها في الإذاعة الوطنية هو مجدد عصره الفنان التمسماني سنة 1961.

#### صنعة 8 "يَا مَعْشَرَ الْفُقْرَا":

وباقتراح من ذ. جمال الدين بن علال<sup>[3]</sup> قمنا بإصلاح كرسي هذه الصنعة الذي كان لا يستقيم وزنه إلا بعد الانتهاء من الجواب الآلاتي، وإتمام إنشاد الشطر الثاني من البيت.

# صنعة 9 "أَلْمُصْصَفَى المُحْتَارُ زَيْرُ المِلاَحْ "[4].

تعد هذه الصنعة أكبر صنعة في البسيط من حيث عدد الأدوار، ومن حيث المدة الزمنية التي يستغرق أداؤها، وتستحق لقب "المدينة" أو "الغروسة"، وهي تقفل على درجة الماية "ري"، لكن طبع الحسين بمسافاته المميزة طاغ على ألحانها<sup>[5]</sup>. ويُجمع الكل على أن مصدرها من مدينة شفشاون، وقد ترك الأستاذ التمسماني تسجيلا صوتيا لها، يقول أنه أخذها عن "المْعَلَّمْ" العربي الغازي عازف الرباب في جوق المعهد التطواني، وأحد كبار الحفظة بمدينة تطوان. وبادر بتسجيلها ذ. محمد الأمين الأكرمي رفقة مجموعة كورالية كبيرة من طلبة المعهد الموسيقي التطواني على خشبة مسرح محمد الخامس بالرباط، وذلك بمناسبة الذكرى الأربعينية لوفاة أستاذنا الراحل محمد بن العربي التمسماني سنة 2001.

# صنعة 10 "خَاتِمُ الرُّسْلِ اَلْكَرِيمُ المُنْتَمَى":

وكما سبق أن ذكرنا فإن أول من قام بجمع وتسجيل صنعات بسيط الحسين في عصرنا هو قيدوم طرب الآلة مولاي أحمد الوكيلي، في عمل يحمل اسم "بسيط الحسين"، ومعلوم أن هذا الطبع فقد

<sup>1-</sup> نوبات...، المصدر السابق، ج. 1، ص. 86.

<sup>2-</sup> سبق ذكر هذه الصنعة في الفصل الثاني المخصص للأشعار الغزلية.

<sup>3-</sup> له إصدارين في تدوين نوبات الآلة: نوبة عراق العجم، ونوبة الحجاز الكبير، أنظر الببليوغرافيا.

<sup>4-</sup> نظرا لتعقيدها، وتسهيلا لتلقينها، قام بتدوينها ذ. هشام الزبيري سنة 2001، وقد أمدني مشكورا بنسخة منها فاستعنت بها في تدويني ببعض من التصرف.

<sup>5-</sup> أنظر ما جاء في تعليق الصنعة رقم 10 من بسيط رمل الماية الغزلي.

نوبَته وأدمج في نوبة رمل الماية. وفي هذا التسجيل جاء ترتيب الصنعات التي من طبع الحسين على النحو التالي: خَاتِمُ الرُّسْلِ/ وَخَيْرِ مَنْ تَاتِي/ قَلْبِي بِكَ مُوَلَّعْ/ لاَ جَمَالَ إِلاَّ جَمَالُهُ. ولا يخفى أن القيدوم مولاي أحمد الوكيلي أخذ هذه الصنعات من عند رئيس جوق المعهد التطواني وقتئذ المعلم العياشي لُوراكْلي كما يؤكد الباحث ابن عبد الجليل [1]، ويدخل هذا في إطار تبادل الصنعات بين مدينتي فاس وتطوان الشهيرتين بحفظهما على الموروث الموسيقي الأندلسي - المغربي الأصيل.

## صنعة 11 "وَخَيْرِ مَرْ تَاتِيْ

هي مقطع من قصيدة "يَا حَادِيًا يَحْدُو بِخَيْرِ الوَرَى" الآتي ذكرها في ميزان ابطايحي رمل الماية المديحي، وهي من نظم الشيخ أحمد الحضراوي [2]. وكما سبق فهي كذلك من طبع الحسين وحافظت كل المجموعات الشعرية الحديثة لكناش الحايك بالنص الأصلى لهذه الصنعة.

# صنعة 13 "لاَ جَمَالْ إلاَّ جَمَالُهُ العَجِيبُ":

جاءت هذه الصنعة بهذا الشعر في تسجيل ذ. الوكيلي، أما ذ. التمسماني فوظف شعرا آخر هو: "شَوْقِي لِلْهَاشِمِي تَجَدَّدْ \* نَارُه تُوقَدْ \* فِيهِ عِشْقِي "[3].

## صنعة 15 "صَلُول عَلَى الهَاكِئِ"

وهذه من الصنعات التي حافظت حواضر الشمال على لحنها، وقد قام بتسجيلها ذ. التمسماني في أنطلوجيّة الآلة (1989 - 1992). وهي تتوفر على تسجيل آخر<sup>[4]</sup>، وهو من إنجازات جوق المعهد التطواني في مهرجان الموسيقى الأندلسية المغربية بشفشاون سنة 1984. ونلاحظ فرقا شاسعا بين هذين التسجيلين، حيث تمتاز النسخة القديمة بأداء متقن، ومتزن، ورائع، تحس من خلاله بوضوح العبارة واستقامة المنهج الكلاسيكي الذي وضع أسسه وقواعده بدقة وإحكام معلم الأجيال، المبدع الفنان، محمد بن العربي التمسماني.

#### صنعة 16 "حَازَ الْجَمَالُ":

هي صنعة خماسية في قالب: "قَلْبِي حَصَلْ" المستعملة في بسيط غريبة الحسين. ولحن الصنعتين يتقاطع في الجمل الموسيقية مع تغييرات طفيفة على مستوى قفلاتها لتنسجم وطبع الحسين.

#### صنعة 23 "غَرَامِهِ مُجَكَّدٌ":

ومن خلال هذه الصنعة نستحضر التجربة الناجحة التي قام بها ذ. التمسماني في تسجيله الإذاعي لسنة 1961، حيث أدمج الصوت النسوي، مُفسحا له المجال ليتحاور مع الصوت الرجولي في ثنائي

<sup>1-</sup> مدخل، المصدر السابق، ص. 234، ومعلمة المغرب، ج. 22، ص. 7579.

<sup>2-</sup> مجموعة الأغاني، امبيركو، ص. 10.

<sup>3-</sup> المنتقى، بنونة، ص. 24، وفي هذا الجزء ورد كمقابل للصنعة 11 من البسيط الغزلي: "مَنْ يَقُولْ لَكْ".

<sup>4-</sup> أمدني مشكورا بهذا التسجيل ذ. الباحث عبد المجيد السملالي.

بديع، يُكسب الأداء رونقا وبهاء، ويَكسوه حسنا وصفاء. وهذه خطوة من الخطوات التي أقدم عليها ذ. التمسماني في إطار التجديد المنضبط، دون الاخلال بالثوابت.

ونذكر أن الفنانة التي أبدعت هذا الحوار مع ذ. عبد الصادق اشقارة هي الزهرة بُطِّيوَة الطنجية بصوتها الجميل الرقيق.

# صنعة 24 "كُرُّ مَنْ يَهْوَرُ وَلِا يَهْوَرُ الرَّسُولْ":

وتعد هذه الصنعة كذلك من الصنعات التي حافظت عليها حواضر الشمال، وهي مما لم يرد ذكرها في تعديل الجامعي، وقد وثقها ذ. التمسماني في أنطلوجيّة الآلة السالفة الذكر.

#### كنعة 25 "هُوَّ هُوَّ":

وهذه الصنعة من أشعار أمير الصوفية أبي الحسن الششتري ومطلعها هو: "سِرُّ سِرِّي \* يَلُوحُ فِي أَمْرِي"، وهي كذلك من الصنعات التي ضمنها ذ. التمسماني تسجيله لنوبة رمل الماية في أنطلوجيّة الآلة.

## كنعة 30 "مُحَمَّدٌ خَيْرُ مَخْلُوقٍ":

وهي صنعة قُفْلْ من نظم الوشاح ابن الخطيب<sup>[1]</sup>، وجرت العادة حاليا استبدال كلماتها ببيتين آخرين وهما: "في حَالَةِ البُعْدِ رُوحِي كُنْتُ أُرْسِلُهَا"، للعارف سيدي أحمد الرفاعي، وهذا الشعر سيأتي كتخليل بسيط في ميزان القدام من نفس النوبة.

#### بعض الملاحضات العامة:

إن بعض الصنعات الموثقة في بعض الكنانيش الحديثة في ميزان بسيط رمل الماية المديحي لم ترد في تدويني لسببين:

الأول، عدم العثور على ألحانها، والثاني، عدم استعمالها عند المحدثين. وهي كالتالي:

- صنعة "مَا لِلْمُوَلَّه": وردت عند امبيركو والسيار وزويتن وبنمنصور، ويبدو من خلال عدد أدوارها أنها صنعة كبيرة ومشغولة، لكن حسب علمي لم يصل إلينا لحنها.
  - صنعات وردت في مخطوطة السيار ولم أقف على لحنها:
  - "يَا أُهَيْلاَ الحِمَى"، و"وَجَبَ الشُّكْرُ عَلَيْنَا"، و"كُلُّ شَيْءٍ حَسَنْ".
- صنعة "يَا مَانِعًا عَنْ مُقْلَتِي طَيْفَ الكَرَى": نجدها عند السيار بنفس الشعر، أما الشعشوع فأورد مقابلها المديحي: "يَا سَيِّدَ الرُّسْلِ المَكِينِ مَكَانُهُ" وهي على وزن نفس الصنعة الموجودة في بسيط غريبة الحسين. ولهذا السبب، وتفاديا للتكرار، ولعدم استعمالها عند المحدثين، أسقطتها من التدوين.

<sup>1-</sup> لم ترد في ديوانه!

<sup>2-</sup> ديوان، الشعشوع، ص. 123.

# جدول مقارنة بين صنعات بسيط رمل الماية الواردة في المجموعات الشعرية وفي الأعمال التدوينية[1]

الشعشوع	الشامي [3]	الرايس	ابن جلون	بنمنصور	ازويتن	السيار [2]	امبيركو	الصنعات 
2009	1984	1982	1981	1977	1972	1961	1934	حسب التدوين
1	1	1	1	[4] 1	1	1	1	1. صَلُّوا دَائِمًا
1	1	1	[5] 1	1	1	1	1	1. رُبَّ لَيْلٍ ظَفِرْتُ بِالبَدْرِ
1	1	1	1	1	1	1	1	2. عَرُوسُ يَوْم ِالقِيَامَة
1	1	1	1	1	1	1	<sup>[6]</sup> 1	3. تَاجُ الْكِرَامْ
1	1	1	1	1	1	1	1	4. يَا بَدِيعَ الحُسْنِ
1	1	1	1	1	1	1	1	5. أَلاَ صَلُّوا قِيَامًا وَقُعُودًا
1	1	1	1	1	1	1	1	6. ذِكْرِي وَأُوْرَادِي
1	1	1	1	1	1	1	1	7. يَا مَعْشَرَ الفُقْرَا
1	0	0	0	0	0	<sup>[7]</sup> 1	0	8. ٱلْمُصْطَفَى المُخْتَارْ زَيْنُ المِلاَحْ
1	1	0	1	0	0	[8] 1	0	9. خَاتِمُ الرُّسْلِ اَلْكَرِيمُ المُنْتَمَى
1	1	1	1	1	1	1	1	10. وَخَيْرِ مَنْ تَاتِي مُلُوكُ الوَرَى
1	1	0	0	0	0	0	0	11. قَلْبِي بِكَ مُوَلَّعْ
<sup>[9]</sup> 1	1	0	0	0	0	0	0	12. لا جَمَالٌ إِلاَّ جَمَالُهُ العَجِيبْ
1	1	1	1	1	1	1	1	13. مَا رَاحَتِي إِلاَّ لِقَا الأَحْبَابْ
1	0	0	1	0	0	0	0	14. صَلُّوا عَلَى الهَادِي
1	0	0	0	0	0	0	0	15. حَازَ الجَمَالْ
1	1	1	1	1	1	1	0	16. هُوَّ النَّبِي ٱلْمُعَظَّمُ

الأسماء كاملة: المكي امبيركو/ العربي السيار/ أحمد زويتن/ عبد اللطيف بنمنصور/ إدريس بن جلون/ عبد الكريم الرايس/ يونس الشامي/ المهدي الشعشوع.

<sup>2-</sup> نسخة خطية تم الفراغ منها عام 1961.

<sup>- .</sup> 3- يونس الشامي: دوّن نوبة رمل الماية برواية الشيخ أحمد الزيتوني، مضيفا إليها بعض الصنعات من أداء "المعلَّمين": مولاي أحمد الوكيلي، وأحمد التازي البزور. 4- عوضها بنمنصور بشعر آخر من البسيط هو: "عَلَيْكُ رَسُول اللهِ أَرْكَى تَحِيَّة".

<sup>5-</sup> بالإضافة إلى هذا الموشح يقترح ابن جلون مقابلا مديحيا مطلعه: "يَا رَسُولَ اللهِ يَا بَدْرِي \* يَا عَظِيمَ الجَاهِ وَالقَدْرِ".

<sup>6-</sup> تبدأ من الأسماط: "خَيرُ البَشَرْ"، إلا عند ابن جلون والشعشوع.

<sup>7-</sup> جاءت عند السيار في الطرة وبخطه: المصطفى المختار \* تاج الملاح، على وزن بنفسج الليل.

<sup>8-</sup> وردت كتصديرة للميزان عند السيار، وابن جلون، والشامي، وهي من طبع الحسين، وكان الوكيلي سباقا إلى تسجيلها.

<sup>9-</sup> جاء الشعشوع بشعر آخر: "شَوْقِي لِلْهَاشِمِي"، ص. 121.

1	1	1	1	1	1	1	1	17. بَادِرْ وَسَلِّمْ عَلَى أَنْوَارِ رَوْضَتِهِ
1	1	1	1	1	1	1	[1] 1	18. فِي رِضَا وَامْتِنَانْ
1	1	1	1	1	1	[2] 1	1	19. يَا أَهْلَ طَيْبَةَ لِي فِي رَبْعِكُمْ قَمَرٌ
1	1	1	1	1	1	1	1	20. صَلَّى عَلَيْكَ إِلَهُ العَرْشِ مَا سَجَعَتْ
1	1	1	1	1	[3] 1	1	1	21. يَا مُصْطَفَى مِنْ قَبْلِ نَشْأَةِ آدَمَ
1	1	1	1	1	1	1	1	22. غَرَامِي مُجَدَّدْ
1	0	0	0	0	0	0	0	23. كُلُّ مَنْ يَهْوَى وَلاَ يَهْوَى الرَّسُولْ
1	0	0	0	0	0	1	0	24. هُوَّ هُوَّ
1	1	1	1	1	1	1	1	25. يَا عَاشِقِينْ * خَيْرَ الأَنَامِ
1	1	1	1	1	1	1	1	26. شْدَّ الحُمُولْ وَاعْزَمْ
1	1	1	1	1	1	1	1	27. يَا مُحَمَّدْ يَا جَوْهَرَةْ عِقْدِي
1	1	1	1	1	1	1	1	28. سَيِّدَ الرُّسْلِ عَشِقْتُ يَا كِرَامْ
1	1	1	1	1	[4] 0	1	1	29. مُحَمَّدٌ خَيْرُ مَخْلُوقٍ سَمَا خُلُقَا

[4 [3 [2 [1]

#### صنعات لم أقف على لحنها

الشعشوع 2009	الشامي 1984	الرايس 1982	ابن جلون 1981	بنمنصور 1977	ازويتن 1972	السيار 1961	امبيركو 1934	الصنعات
0	0	0	0	1	1	1	1	1. مَا لِلْمُوَلَّهُ
0	0	0	0	<sup>[5]</sup> 1	0	0	0	2. رِيحُ الخُزَامْ
<sup>[7]</sup> 1	0	0	0	0	0	[6] 1	0	3. يَا مَانِعًا عَنْ مُقْلَتِي
0	0	0	0	0	0	1	0	4. يَا أُهَيْلاً الحِمَى لَقَدْ
0	0	0	0	0	0	1	0	5. وَجَبَ الشُّكْرُ عَلَيْنَا
0	0	0	0	0	0	1	0	6. كُلُّ شَيْءٍ حَسَنْ

<sup>1-</sup> ابتدأها امبيركو من: "لِلنَّبِيِّ الرَّسُولْ"، وهي كذلك عند زويتن والشامي.

<sup>2-</sup> أتى السيار بالبيت الأول والثالث فقط.

<sup>3-</sup> عند زويتن تبدأ كما في الأداء: "أَيًا مُصْطَفَى"، لكن ألف النداء يخل بالوزن الشعري، ص. 16.

<sup>4-</sup> عند زويتن نقرأ في الطرة: صنعة خروج "في حَالَةِ البُعْدِ"، ص. 17، كما ورد هذا النص عند بنمنصور، ص. 43، والشامي، ص. 114.

<sup>5-</sup> جل النسخ قابلت هذا الشعر ب: "تَاجُ الكِرَامْ"، لكن بنمنصور أتى في مجموعه بالصنعتين معا ولا أدري هل يقصدهما بنفس اللحن، ص. 40.

<sup>6-</sup> جاء السيار بهذا النص في الصفحة 25 من مخطوطته.

<sup>7-</sup> ورد عند الشعشوع مقابلها المديحي: "يًا سَيِّدَ الرُّسْلِ المَكِينْ"، وحسب المعلومات التي استقاها من أستاذه فإن لحن هذه الصنعة مثله مثل الصنعة الموجودة في بسيط غريبة الحسين مع تغيير طفيف في القفلة ليتلاءم وطبع الحسين. ونظرا لعدم تداولها وتلافيا للتكرار أسقطتها من الميزان.

# ميزان قائم ونصف رمل الماية المكيمي

#### صنعة 1 "بِالله يَا حَاكِرَ النِّياقْ":

قام الشيخ عبد اللطيف بنمنصور بترميم أبيات هذا التوشيح في مجموعه على النحو التالي[1]:

1. باللَّه يَا حاَدِي النِّيَــاقُ

2. بِاللَّهُ إِنْ جُزْتَ العـــرَاقْ

وخوفا من الإخلال بما توارثته الأجيال، لم يجرؤ أحد على غناء هذه الصنعة مستندا على هذا القالب الشعري المستحدث.

## صنعة لا "يَا رَسُولَ الله يَا بَحْرَ الوَفَا":

هذا المقطع من موشحة "يًا عُرَيْبَ الحِمَى" لابن سعيد المكناسي، وهو كذلك صنعة مشغولة في بسيط عراق العجم. ولمناسبة الموضوع استبدلها ذ. الوكيلي في تسجيله الإذاعي بالموشح الشهير لابن سهل "يًا بُدُورًا أَفَلَتْ يَوْمَ النَّوَي" الذي مطلعه: "هَلْ دَرَى ظُبْئِ الحِمَى"، وقد سبق كتصديرة لبسيط رمل الماية الغزلية.

#### صنعة 5 "لُوْلِاَكَ مَا هِمْتُ وَجْدَا":

تعتبر هذه الصنعة الخماسية "عروسة" الميزان، إذ يصل عدد أدوارها إلى 20 دورا في الكرش، و29 دورا في الكرش، و29 دورا في الكرسي. وقد قمت بتعديل بسيط لكرسيها النادر والذي يعرف اختلافا في صيغته بين "المْعَلّمِينْ". وقد يكون هذا هو السبب في اقتصار ذ. التمسماني على البيت الأول والثاني في تسجيله لها في الأنتلوجيّة.

# صنعة 9 "يَا أَيُّهَا الغَاكِرِين

هي من الصنعات التي لا توجد في تعديل كناش الحايك الذي قام به الوزير الجامعي سنة 1885. ونعرف أن موسيقيي مدن الشمال ظلوا متشبثين بالمستعملات الأصلية للحايك، كما يؤكد ذلك الباحث عبد العزيز ابن عبد الجليل<sup>[2]</sup>.

<sup>1-</sup> مجموع، بنمنصور، ص. 43-44.

<sup>2-</sup> ابن عبد الجليل: مدخل...، المصدر السابق، ص. 276.

#### صنعة 10 "أَهْلاً وَسَهْلاً":

كذلك هي من الصنعات النادرة التي حوفظ على لحنها في منطقة شمال المغرب ووصلتنا بفضل اجتهادات الأستاذ محمد بن العربي التمسماني الطنجي.

## صنعة 14 "صَلُّول عَلَى الهَا لِهِ وَ"

كان ذ. التمسماني يؤكد عليها ويقول إنها تساعد المرور السليم إلى الصنعة الموالية: "يَا عَاشِقِينْ"، أي لا تترك أي فراغ في الإيقاع عند ربطها بصنعة: "كُلُّ الشَّرَفْ".

أحيي ذاكرة هؤلاء الأفذاذ الذين أفنوا عمرهم في البحث والتنقيب عن التفاصيل والجزئيات الدقيقة، خدمة ومحافظة على هذا الموروث الإنساني الزاخر.

#### صنعة 16 "قِفْ بِالرِّكِابِ":

لا نجد إلا بيتين لهذه الصنعة في جل النسخ، أما ذ. الوكيلي فأضاف إليها بيتا ثالثا كتغطية، وبيتا رابعا كخروج. إنها أبيات قوية ومعبرة من بحر البسيط، وهي من نظم الشاعر بركات محمد بن أحمد العروسي<sup>[1]</sup>. وتساهم هذه الإضافة – دون شك – في تمديد نغمات هذا اللحن الأخاذ.

وإن ما يسترعي الانتباه عموما، هو قِصر هذا الانصراف الرائع الألحان، الذي يأخذ بالألباب، وتنشط له الأعضاء، ويحرك الأنفاس، شوقا إلى أرض الحجاز، ورغبة في زيارة طيبة على ساكنها أزكى الصلاة والسلام.

وما أحوجنا إلى فتح باب الاجتهاد أمام كل فنان أصيل يريد أن يبدع، ويبتكر ألحانا جديدة يثري بها المستعملات الحالية، شريطة أن تتوفر فيه الأوصاف الكافية للالتزام بقواعد وأسس الطبوع والأوزان.

<sup>1-</sup> بركات ابن أحمد بن محمد العروسي القسنطيني: "وسيلة المتوسلين بفضل الصلاة على سيد المرسلين" ص. 153.

#### جدول مقارنة بين صنعات قائم ونصف رمل الماية في المجموعات الشعرية وفي الأعمال التدوينية[1]

الشعشوع 2009	الشامي 1984	الرايس 1982	ابن جلون 1981	بنمنصور 1977	زويتن 1972	السيار 1961	امبیرکو 1934	الصنعات حسب التدوين
1	1	1	[3] 1	1	1	1	<sup>[2]</sup> 1	1. بِاللَّهْ يَا حَادِي النِّيَاقْ
1	1	1	1	1	1	1	1	2. يَا رَسُولَ اللَّهِ يَا بَحْرَ الوَفَا
1	1	1	1	1	1	1	1	3. بِنُورِكَ أَوْضَحْتَ الهُدَى لِمَنِ اهْتَدَى
1	1	1	1	1	1	1	1	4. يَا تُرَى بِاللَّهُ يَا تُرَى
1	1	1	1	1	0	<sup>[4]</sup> 1	0	5. لَوْلاكَ مَا هِمْتُ وَجْدَا
1	1	1	1	1	1	1	1	6. إِنْ قِيلَ زُرْتُمْ بِمَا رَجَعْتُمْ
1	1	1	1	1	1	1	1	7. مُحَمَّدُ قَدْ جَلَّ قَدْرَا
1	1	1	1	1	0	1	1	8. عَشِقْتُ القَمَرْ
1	0	0	0	0	0	<sup>[5]</sup> 1	0	9. يَا أَيُّهَا الغَادِي
1	0	0	0	0	0	0	0	10. أَهْلًا وَسَهْلًا بِالمُصْطَفَى
1	1	1	1	1	1	1	1	11. لا جَمَالٌ إِلاَّ جَمَالُهُ العَجِيبْ
1	1	1	1	1	1	1	1	12. صَلُّوا عَلَى شَمْسِ النُّبُوءَةِ وَالضُّحَى
1	1	1	1	1	1	1	1	13. كُلُّ الشَّرَفْ حَازُه الرَّسُولْ
1	0	0	0	0	0	0	0	14. صَلُّوا عَلَى اَلْهَادِي الرَّسُولْ
1	1	1	1	1	0	1	0	15. يَا عَاشِقِينْ
1	1	1	1	<sup>[7]</sup> 1	<sup>[6]</sup> 1	1	1	16. قِفْ بِالرِّكَابِ فَهَذَا الرَّبْعُ وَالدَّارُ
1	1	1	1	1	1	1	1	17. سَعْدَ الَّذِي زَارَ الحَبِيبْ

<sup>1-</sup> شرح الرموز: الرقم 1 = يحتوي الصنعة/ الرقم 0 = فارغ من الصنعة/ التواريخ توثق سنة صدور ونشر هذه المجموعات. ما عدا مخطوط السيار الذي لم يطبع. الأسماء كاملة: المكي امبيركو/ العربي السيار/ أحمد زويتن/ عبد اللطيف بنمنصور/ إدريس بن جلون/ عبد الكريم الرايس/ يونس الشامي/ المهدي الشعشوع.

<sup>2-</sup> عند امبيركو ينقصها البيت الثالث "فَقُلْ عِنْدَ التَّلاَقْ".

<sup>3-</sup> نظم ابن جلون مطلع هذا الزجل فأصبح: "جِئْتَكْ سَائِلْ \* يَا خَيْرَ خَلْقِ اللهْ \* وَأَنَا الهُذْنِبُ..."، ص. 47.

<sup>4-</sup> ابتدأُ السيار الصنعة من الكرسي: "نَذَرْتُ يَا صَاحِ عَهْدَا"، نفس الشيء عند الرايس، ص. 34. 5- جاء السيار بشعر آخر: "أَجَلُّ مَا يُذْكَرْ".

<sup>6-</sup> جاء زويتن ببسيط آخر وهو : "وَهْوَ الَّذِي اخْتَارَهُ البَارِي وَأَرْسَلَهُ".

<sup>7-</sup> أتى بها بنمنصور رباعية (ص.47)، وكان قد سبقه إلى ذلك الوكيلي في تسجيله الإذاعي.

#### صنعات لم أقف على لحنها

الشعشوع 2009	الشامي 1984	الرايس 1982	ابن جلون 1981	بنمنصور 1977	زويتن 1972	السيار 1961	امبيركو 1934	الصنعات
0	0	0	0	0	0	[1] 1	0	1. أَحْرَقَ الشَّوْقُ أَضْلُعِي
0	0	0	0	0	0	<sup>[2]</sup> 1	0	2. هَذَا الَّذِي اخْتَارَهُ البَارِي وَأَرْسَلَهُ
0	0	0	0	0	0	<sup>[3]</sup> 1	0	3. كُلُّ شَيْءٍ حَسَنْ
0	0	0	0	0	0	<sup>[4]</sup> 1	0	4. فَالنَّضِيرُ النَّظِيمْ

1- نعرف هذه الأبيات كتغطية لصنعة ''عِنْدَمَا جِئْتُ لِلدِّيَارْ'' المعروفة في بسيط غريبة الحسين، لكن السيار أتى بها كمطلع للموشحة بقفل مغاير وهو: ''أَفْضَحَتْنِي أَدْمُعِي \* وَعَذُولِي مَا يَعْتَبَرُ / زَادَ فِيكُمْ تَوَلُّعِي \* مَا يُفِدْنِي سِوَى الصَّبَرْ''، ولم أقف على لحن هذا التوشيح.

<sup>2-</sup> يأتي هذا البسيط عند السيار بعد صنعة: "قِف بِالرِّكَابِ"، وهي كذلك من بحر البسيط، ولا أظنه تكرار بل لحن ثان.

<sup>3-</sup> نجدها عند السيار قبل الصنعة الأخيرة "سَعْدَ الَّذِي".

<sup>4-</sup> وردت عند السيار في نسخة أخرى وهي في قالب "'كُلُّ شَيْءٍ حَسَنْ"، ومثلها أتت قبل القفل "سَعْدَ الَّذِي". في رأبي تتمتع الصنعتان بنفس اللحن، لكن مع الأسف لم تحتفظ به الذاكرة.

# ميزان ابكاليم رمل الماية المكيمي

#### توشية الميزان:

وضعت لحن هذه التوشية وجاء متأثرا بالطبوع الأربعة التي تتكون منها النوبة، واعتمدت جملا غير مألوفة. ولا أخفي على القارئ النبيه أن الكتابة الموسيقية ساعدتني على السير في هذا الطريق. وأستخلص من خلال هذه التجربة أن الكتابة الموسيقية إذا وظفت بالطريقة الصحيحة فبإمكانها أن توسع دائرة الألحان، وتفسح آفاقا نغمية جديدة وتعابير غنية، وتزيد في دقة ورقة الجمل الموسيقية.

#### صنعة لا "نَبِي يَلْ لَهُ":

من الملاحظ في الأداء وفي التدوين ظهور وقفة صمت صغيرة، بعد غناء كلمات: "نَبِي يَا لَهُ"، ومباشرة قبل الدخول في "الطراطين". ولقد وظف هذا الأسلوب مولاي أحمد الوكيلي في أول تسجيل قام به لهذا الميزان في الإذاعة الوطنية سنة 1956، متأثرا في ذلك بمدرسته الأم، وهي المدرسة الفاسية العتيدة.

وفي تصريح للباحث أليكسيس شوتان، حكاية عن "المْعَلَّمْ" الفقيه المطيري، فإن تلك الوقفات - أي ما يعرف بِ"تْهْرَاسْ المِيزَانْ" - تساعد على إبعاد الملل وتأخذ بلب المستمع.

وفي الحالة التي تستوقفنا لا يحصل أي خلل في الميزان، وكل ما هنالك هو أن ابتداء الحقل الثاني بعلامة صمت تخلق نوعا من الانتظار، ينم عنه إحساس جميل يشد الانتباه.

#### كنعة 5 "يَا مُصْكَفَى يَلْ مُمْجَّدٌ":

هي كذلك من الصنعات التي بقيت متداولة في مدن الشمال، ولا نجدها في كناش زويتن، ولا عند بنمنصور ولا ابن جلون، وقد أدرجها لاحقا الحاج عبد الكريم الرايس في مجموعه: "من وحي الرباب".

أما ذ. الوكيلي فمن خلال المدة التي عاش فيها في طنجة – وهي تناهز عشر سنوات متتاليات، من 1936 إلى 1946 – استطاع أن يجمع حوله خيرة الآليين، فأثر فيهم وأثروا فيه، كما تشبع بالمستعملات الرائجة خصوصا في تطوان، وشفشاون، وطنجة. وقد كان سباقا إلى تسجيل بعض هذه النفائس لاحقا مع مجموعته الرائدة في دار الإذاعة والتلفزة المغربية بالرباط. وعلى سبيل المثال، ومن بين هذه الجواهر، نجد هذه الصنعة المشغولة: "يًا مُصْطَفَى يَا مُمَجَّدْ"، التي أعطت قيمة مضافة لميزان ابطايحي رمل الماية، الذي يرجع تاريخ تسجيله لسنة 1960.

وقال عنها فريد عصره ذ. التمسماني في الرسالة التي أرسلها إلى مهرجان فاس الذي شارك فيه سنة 1988: إن صنعة "يًا مُصْطَفَى يَا مُمَجَّدْ" لم تكن رائجة في فاس وكانت تنتهي على نغمة المشرقي فقام بإرجاعها "لأصلها" أي طبع رمل الماية.

#### صنعة 7 "يَا حَاكِيًا يَحْدُو":

وهي من النفائس التي حافظت عليها الرواية الشمالية، وقد سجلها كذلك ذ. التمسماني مع جمعية البعث بفاس سنة 1988<sup>[1]</sup>. وتعد هذه الصنعة من الصنعات الكبيرة المشغولة، وتحتوي على أكبر عدد من الأدوار: 22. ولم أعثر على شعرها في الكنانيش المعاصرة للحايك ما عدا مخطوطة السيار للنوبة المديحية (1961)، وديوان ذ. الشعشوع (2009)<sup>[2]</sup>، وقد سبق ذكرها في النوبة الغزلية.

وفي الرسالة السالفة الذكر يؤكد ذ. التمسماني أن شعرها الأصلي هو "يَا بَدْرَ تَمِّ يَا هِلاَلَ السُّعُودْ"[3]، وهي غير رائجة في فاس.

## صنعة 8 "يَا هَا إِوَ النِّيَاقُ أَمَا تَرَوِّن

يفيدنا ذ. التمسماني أن هذه الصنعة هي نفس الصنعة الموجودة في ابطايحي الحجاز الكبير بشعر: "أُبْشِرْ بِالْهَنَا". أما التوشية التي تتخللها فهي تلك التي تستعمل حاليا بمثابة توشية ميزان درج رمل الماية. وأضاف أنه تمت عملية إدماجها في ميزان ابطايحي رمل الماية بإجماع من طرف المعلَّمين إبان تسجيل أنطلوجيا اليونيسكو بالرباط في ستينيات القرن الماضي كما ورد ذكرها في ابطايحي النوبة الغزلية صنعة رقم 8.

وكان قد انفرد بتسجيلها ذ. الوكيلي (1960). وللتذكير فإن صنعة: "أَبْشِرْ بِالهَنَا"، معروفة في عدة ابطايحيات.

وهذه الصنعة غير واردة في أغلب الكنانيش الحديثة ما عدا ابن جلون، لكن جاء بشعر آخر هو: "تَرَعْرَعَ جَمَالُ الحَجِيجْ "[4]، وكذا في ديوان الآلة للأستاذ المهدي الشعشوع بشعر مغاير كذلك وهو: "يَا حَادِيَ النِّيَاقْ أَمْهِلْ عَلَيَّا "[5].

#### صنعة 11 "لُكْ بِالنَّبِرِمُحَمَّدِ":

في بعض الكنانيش نجد شعرا آخر في وزن "لُذْ بِالنَّبِي مُحَمَّدِ" وهو: "يَا سَيِّدَ الرُّسْلِ المَكِينِ مَكَانُهُ"، وهو كذلك من بحر الكامل<sup>[6]</sup>.

<sup>1-</sup> أعاد تسجيلها الشعشوع في مهرجان فاس سنة 2008. واسمح لي أيها القارئ العزيز أن أنوه بالعمل الجليل التي تقوم به الجمعيات المغربية الغيورة في المحافظة على ما راكمناه من تراث نغمي عريق، والتي تناضل من أجل تأصيل الخطاب الموسيقي النظري والتطبيقي الرصين، وتؤمن كذلك بالتعددية والانفتاح والتكامل، وتضحي بالنفس والنفيس خدمة لهذا الفن الأثيل.

<sup>2-</sup> ديوان، الشعشوع، ص. 137.

<sup>3-</sup> إن هذين المقطعين هما من نفس القصيدة.

<sup>4-</sup> التراث، ابن جلون، 51.

<sup>5-</sup> ديوان...، المصدر السابق، ص. 139

<sup>6-</sup> مجموع، بنمنصور، ص. 50.

وعند أداء هذه الصنعة يمكننا إدخال بعض الأدوار من الدرج، ومتعارف عند الآليين أن ميزان الدرج، الذي يحوي أربعة أزمنة، ينسجم وميزان البطايحي الذي يشمل ثمانية أزمنة، مما يخلق المعادلة التالية: دوران من الدرج، يساويان دورا واحدا من البطايحي، ونفس الشيء ينسحب على ميزان القائم ونصف. وفي حقيقة الأمر فالذي يقصد من تغيير الميزان هو فقط التنويع والتشويق، وخلق دينامية جديدة تشد انتباه المستمع، وتزيل عنه الملل. ولا يعدو أن يكون هذا الأمر اختياريا لأنه بإمكاننا الاستغناء عنه دون أن يحصل أي إشكال، أو اضطراب، أو خلل، في ميزان الصنعة.

#### صنعة 14 مَا خَابَ قَصُ صَابِرْ":

هذه الصنعة معروفة بصيغتها الخماسية: "وَالأَمْرُ كُلُّهُ لِلَّهْ"، وقد سجلها ذ. الوكيلي عام 1960 بمطلعها لتصبح صنعة سباعية كما وردت في النسخ القديمة للنوبة الغزلية. ويدخل هذا الاجتهاد في باب إصلاح وترميم الصنعات، والأدوار، والنصوص الشعرية[1].

## صنعة 17 "يَا أَيُّهَا الغَاكِئِ":

أخذ هذه الصنعة ذ. التمسماني عن المعلّم العربي الغازي عازف الرباب في جوق المعهد التطواني الذي يحكي بدوره أنه حصل عليها بفضل أخيه الحفّاظ المعلّم سُلام الغازي. وفي رسالته الآنفة الذكر يقر ذ. التمسماني أنها لم تكن رائجة في مدينة تطوان. وربما يقصد بهذا الكلام أنها أتت من مدينة شفشاون التي صمدت أمام التأثيرات الخارجية، وظلت صرحا منيعا لجزء لا يستهان به من التراث المغربي الأصيل. وشعر هذه الصنعة على وزن تصديرة الميزان: "أَجَلُّ مَا يُذْكَرْ". وفي مخطوطة السيار نجد شعر: "أَجَلُّ مَا يُذْكَرْ"، مكرر في التصديرة وفي الانصراف مما يدل على أنه كان على اطلاع بها ويحفظها قبل بزوغ نجم تلميذه النابغة ذ. محمد بن العربي التمسماني.

# صنعات 18: "عَرُوبٌ يَوْمِ القِيَامَة"، و20: "أَرْسَلَ اللَّهُ إِلَيْنَا"، و21: "غَرَامِ فِيكُمْ خَائِمٌ مُجَدَّكْ":

تعد من الصنعات المتداولة في حواضر شمال المغرب، ويقترب لحن صنعة: "غَرَامِي فِيكُمْ دَائِمْ مُجَدَّدْ"، من لحن صنعة: "شُقِيتُ كَأْسَ الهَوَى قَدِيمًا"، المتداول في ابطايحي الحجاز المشرقي. ومرة أخرى فإن الرسالة المومأ إليها أعلاه يصرح فيها ذ. التمسماني أن الذي حافظ على صنعة: "أَرْسَلَ اللهُ إلَيْنَا"، هم أهل شفشاون، وأخذها عن المعلم أحمد البردعي الشفشاوني الذي كان عضوا في جوقه، ويعتبر بدوره من كبار حفظة الآلة.

<sup>1-</sup> جل مجموعات أشعار الآلة التي طبعت في الجزء الثاني من القرن الماضي استفادت وأخذت الكثير عن أرباب الفن أمثال: العربي السيار، ومولاي أحمد الوكيلي، ومحمد بن العربي التمسماني، ومحمد الجعايدي، وأحمد التازي البزور، والعربي الوزاني،... وضمنوا مجموعاتهم نفائس لا تحصى، وهذا في حد ذاته عمل محمود، شريطة أن يُذكر اسم من يرجع لهم الفضل في تلك الاجتهادات.

جدول مقارنة بين صنعات ابطايحي رمل الماية في المجموعات الشعرية وفي الأعمال التدوينية[1]

الشعشوع	الشامي	الرايس	ابن جلون	بنمنصور	زويتن	السيار	امبير كو	الصنعات
2009	1984	1982	1981	1977	1972	1961	1934	حسب التدوين
1	1	1	1	[3] 1	1	1	[2] 1	1. أَجَلُّ مَنْ يُذْكَرْ
1	1	1	1	1	1	1	1	2. نَبِي يَا لَهُ مِنْ نَبِي
1	1	1	1	1	0	1	1	3. أَمُحَمَّدٌ لَوْلاكَ مَا طَلَعَتْ عَلَى
<sup>[5]</sup> 1	1	1	[4] 1	1	1	1	1	4. اَلْفَلَكْ فِيكْ يَدُورْ
1	1	<sup>[7]</sup> 1	0	0	0	<sup>[6]</sup> 1	0	5. يَا مُصْطَفَى يَا مُمَجَّدٌ
1	1	1	0	1	1	1	1	6. قَلْبِي هَائِمْ
[8] 1	0	0	0	0	0	1	0	7. يَا حَادِيًا يَحْدُو بِخَيْرِ الوَرَى
<sup>[9]</sup> 1	0	0	0	0	0	0	0	8. يَا حَادِيَ النِّيَاقُ أَمَا تَرَى
1	1	1	1	1	1	1	1	9. بِاللَّهِ يَا حَادِي
1	1	1	[10] 1	1	1	1	1	10. شَمِّرْ يَا رَاخِيَ الذُّيُولْ
1	1	1	1	1	1	1	[11] 1	11. لُذْ بِالنَّبِي مُحَمَّدِ كَهْفِ الوَرَى
1	1	1	1	1	1	1	1	12. مُحَمَّدٌ ذُو المَزَايَا
1	1	1	1	1	1	1	1	13. سَقَانِي مَنْ هَوِيتْ خَمْرَا
1	1	1	1	1	1	1	[12] 1	14. مَا خَابَ قَطُّ صَابِرْ
1	1	1	1	1	1	1	1	15. زَارَنِي بَدْرِي
1	1	1	1	1	1	1	1	16. كُلُّ مَنْ يَهْوَى وَلاَ يَهْوَى الرَّسُولْ
1	1	0	0	0	0	[13] 1	0	17. يَا أَيُّهَا الغَادِي
1	0	0	0	0	0	0	0	18. عَرُوسُ يَوْم ِ القِيَامَة

\_\_\_\_\_

<sup>1-</sup> شرح الرموز: الرقم 1 = يحتوي الصنعة/ الرقم 0 = فارغ من الصنعة/ التواريخ توثق سنة صدور ونشر هذه المجموعات. ما عدا مخطوط السيار الذي لم يطبع. الأمسماء كاملة: المكي امبيركو/ العربي السيار/ أحمد زويتن/ عبد اللطيف بنمنصور/ إدريس بن جلون/ عبد الكريم الرايس/ يونس الشامي/ المهدي الشعشوع. 2- أدرج امبيركو بروالة: "طَالْ شَوْقِي لَمْقَامَكْ"، قبل الدخول في تغطية الصنعة.

<sup>3-</sup> جاء بها بنمنصور سباعية، والبيت الأول من المطلع هو: "اَلْمُصْطَفَى المُخْتَارْ \* مِنْ خِيرَةِ الأَخْيَار \* هُوَ فِي الجَوِيعْ"، ص. 48، نفس الشيء بالنسبة إلى ابن جلون بتصرف، ص. 50.

<sup>4-</sup> ابن جلون أضاف إليها المطلع فأصبحت: "وَتَلُوحُ لَكَ صُورْ \* فِي عُيُونٍ تَسْرِي..."، للششتري، ص. 51.

<sup>5-</sup> جاء الشعشوع بمقابلها: "لِلنَّبِيِّ الرَّسُولْ \* هَاجَ شَوْقُ العَبْدِ"، ص. 138.

<sup>6-</sup> في تقديري فَهي تقابل: ''لُوْلاَكُ مَا كَانَ وُدِّي ُ' الصادرة في النسخة المديحية للسيار. وفي النسخة الغزلية ورد مقطع آخر منها وهو: ''يَا حَادِيَ العِيسِ مَهْلاً''، الصنعة رقم 2.

<sup>7-</sup> لم يأت بها الرايس رباعية كما سجلها الوكيلي، ص. 36، ونفس الشيء ينطبق على ما جاء في ديوان الشعشوع، ص. 136.

<sup>8-</sup> جاء الشعشوع بأبيات أخرى من نفس القصيدة: "يًا بَدْرَ تَمٌّ يَا هِلاَلَ السُّعُودْ"، ص. 137.

<sup>9-</sup> أتى الشعشوع بمقابلها: يَا حَادِيَ النِّيَاقُ أَمْهِلْ عَلَيَّا"، ص. 139.

<sup>10-</sup> اقترح ابن جلون شعرا آخر مكانه، وهو: "تَرَعْرَعَ جَمَالُ الحَجِيجْ" ويقول إنه على وزن: "أَبْشِرْ بِالهَنَا"، ص. 51.

<sup>11-</sup> جاء امبيركو بشعر مغاير: "يَا سَيِّدَ الرُّسْلِ المَكِينِ مَكَانهُ"، نفس الشيء بالنسبة إلى: السيار، وزويتن، وبنمنصور، وابن جلون.

<sup>12-</sup> جاء دون مطلع عند: إمبيركو، وزويتن، وبنمنصور، والشامي، مبتدئين بـ: "وَالأَمْرُ كُلُّهُ لِلَّهُ".

<sup>13-</sup> أتى السيار بمقابلها: "أَجَلُّ مَا يُذْكَرْ".

1	1	1	1	1	1	1	1	19. يَا زَيْنَ الخَلائِقْ
1	0	0	0	0	0	0	0	20. أَرْسَلَ اللَّهُ إِلَيْنَا
1	0	0	0	0	0	0	0	21. غَرَامِي فِيكُمْ دَائِمْ مُجَدَّدْ
1	1	1	1	1	1	1	1	22. سَأَلْتُ رَبِّي بِخَيْرِ هَادِ
1	1	1	1	1	1	1	[1] 1	23. إِذَا كَانْ حِسَابَكْ يَا صَاحْ

[1]

#### صنعات لم أقف على لحنها

الشعشوع 2009	الشامي 1984	الرايس 1982	ابن جلون 1981	بنمنصور 1977	زويتن 1972	السيار 1961	امبيركو 1934	الصنعات
0	0	0	0	0	1	1	<sup>[2]</sup> 1	طَالْ شَوْقِي لُمْقَامَكْ
0	0	0	0	0	0	[3] 1	0	نَهْوَى الحَاجْبْ الأَكْحَلْ
0	0	0	0	0	0	<sup>[4]</sup> 1	0	أَحْمَدُ الهَادِي الرَّسُولْ الْمُجْتَبَى
0	0	0	0	0	0	<sup>[5]</sup> 1	0	عَيْنِي لِغَيْرِ جَمَالِكُمْ

1- وظف امبيركو مقابلا لها، وهو: "مِنْ خُبِّي فِي خَيْرِ الوَرَى".

<sup>2-</sup> جاءت هذه البروالة قبل تغطية التصديرة، وهي من درج رمل الماية، ولحنها معروف. وجرت العادة إدراج ميزان الدرج في ميزان البطايحي مما لم يعد رائجا حاليا في منطقة الشمال وما زال معمولا به في فاس. ووردت هذه البروالة بنفس الطريقة عند زويتن، أما السيار فأتى بها بعد تصديرة الميزان بين الصنعتين الأولى والثانية.

<sup>3-</sup> وردت في النوبة الغزلية، وهي الصنعة رقم 19، ولم نجد لها مقابلا.

<sup>4-</sup> يوجد نصها في البسيط بمطلّع: "خَاتِمُ الرُّسْلِ ٱلْكَرِٰيمُ المُنْتَمَى"، وأدرجها السيار قبل صنعة: "سَأَلْتُ رَبّي" في الانصراف ولم يصلنا لحنها.

<sup>5-</sup> جاء السيار بهذا الكامل قبل: "إِذَا كَانْ حِسَابَكْ يَا صَاحْ"، قفل الميزان.

# ميزان كرج رمل الماية المكيمي

نذكّر أن ميزان الدرج لم يرد في النسخ القديمة لكناش الحايك. وفي سنة 1885 قررت اللجنة التي أشرف عليها الوزير الجامعي إدراج هذا الميزان مع موازين النوبة ليرتفع عددها إلى خمسة.

وفي عملنا هذا قسمنا ميزان درج رمل الماية إلى فقرتين:

تشتمل الفقرة الأولى على 5 صنعات: من 1 إلى 5، وهي نفس الصنعات الواردة في جل الكنانيش الحديثة.

وتتكون الفقرة الثانية من 19 صنعة: من 6 إلى 24. وبدورها تنقسم إلى قسمين:

- يرتكز القسم الأول على الصنعات من: 6 إلى 18، وهي بإيقاع الدرج الموسع (4/4).

- ويحوي القسم الثاني الصنعات من: 19 إلى 24، وهي بميزان "درج بُوطِيَّارْ" (2/2)، وهو إيقاع ثنائي جذاب، يهيج الأفكار، ويهز الأبدان، ويزيل الأغيار، وينشط الأعضاء، بالرقص والدوران. وقد اقتصرت في جمعها على أجمل وأعذب ما فيها، ويرجع إبداعها إلى الزوايا المغربية التي اجتهدت في تلحينها.

وفي الصنعات الأولى من هذا الميزان تركت الأجوبة الآلية كما ترد عادة في الصنعات المألوفة في موسيقى الآلة، لكن ابتداء من الصنعة 6 استغنيت عن الجواب الآلي، إيمانا مني أنه في الغناء الصوفي يجب أن يسترسل القول الشعري، حتى لا تتشتت الأبيات، وتضيع معانى الكلمات. ومن هذا المنطلق يصبح دور الآلات الموسيقية مقتصرا على مصاحبة الأصوات في تناسق وانسجام، وتناغم.

وبين الكنانيش – موضوع الدراسة – لا يوجد أي اتفاق فيما يخص ترتيب وعدد صنعات ميزان الدرج لأنه غالبا ما يعتبر ثانويا ومن اختصاص أصحاب الزوايا. ففي غالب كنانيش الآلة لا نجد أكثر من 8 صنعات، باستثناء مخطوطة ذ. السيار التي جاءت بـ: 16 صنعة، وفي مجموع ذ. بنمنصور نجد 14 صنعة.

ومن خلال هذا التفاوت العددي يبرز الدور الريادي الذي لعبه "المعلّم" السيار في إغناء الأدراج بمستعملات الزوايا، أو بإبداع ألحان جديدة كما هو الحال بالنسبة لدرجي العشاق ورصد الذيل.

وبفضل إلحاح ذ. عبد اللطيف بنمنصور ستعرف الأدراج طفرة غير مسبوقة، وستصبح صلة وصل حقيقية بين المسمعين والآليين، ناهيك عن تلاحينه المعدودة بالعشرات، وأياديه البيضاء على صفوة من المسمعين والمادحين، وحاليا يتصدر بعضهم حلقات الذكر، ومجالس السماع والمديح النبوي الشريف.

#### جدول مقارنة بين صنعات درج رمل الماية في المجموعات الشعرية وفي الأعمال التدوينية[1]

الشعشوع	الشامي	الرايس	ابن جلون	بنمنصور	السيار	نوع الشعر	الصنعات
2009	1984	1982	1981	1977	1961	أو بحره	حسب التدوين
1	<sup>[5]</sup> 1	<sup>[4]</sup> 1	<sup>[3]</sup> 1	1	[2] 1	كامل	1. قَدْ طَالَ شَوْقِي لِلنَّبِيِّ مُحَمَّدِ
1	1	1	1	<sup>[6]</sup> 1	1	بروالة	2. مِيرْ الحُبُّ احْرَاجْ
1	1	1	1	1	1	بروالة	3. طَالْ شَوْقِي لْمْقَامَكْ يَا الْهَادِي
0	0	0	0	[8] 1	<sup>[7]</sup> 1	بسيط	4. إِنِّي مَشُوقٌ إِلَى أَرْضِ البَقِيعِ عَسَى
1	[12] 1	[11] 1	[10] 1	0	<sup>[9]</sup> 1	خفیف	5. كَيْفَ لاَ تَسْكُبُ الدُّمُوعَ
0	0	0	0	0	0	طويل	6. أيًا مَوْلِدَ المُخْتَارِ أَهْلاً وَمَرْحَبَا
0	0	0	0	0	0	طويل	7. بِأَحْمَدَ كُلُّ الأَرْضِ نَارَتْ وَأَشْرَقَتْ
0	0	0	0	0	0	طويل	8. صَلاَتُكَ رَبِّي وَالسَّلاَمُ عَلَى النَّبِي
0	0	0	0	0	0	مخ. البسيط	9. يَا سَيِّدًا كُلَّمَا تَجَلَّى
0	0	0	0	0	0	وافر	10. وَأَجْمَلَ مِنْكَ لَمْ تَرَ قَطُّ عَيْنِي
0	0	0	0	0	[13] 1	رمل	11. صِفْ رَسُولَ اللهِ مِنْ خَيْرِ البَشَرْ
0	0	1	1	0	1	مدید	12. كُلُّ بَيْتٍ أَنْتَ سَاكِنْهُ
0	0	0	0	1	1	بروالة	13. مَدْحْ الرَّسُولْ يْفْجِي لْلْقَلْبْ كْدَارُ
0	0	0	0	0	[14] 1	هزج	14. لِلَّهِ يَوْمٌ عَمَّنَا
0	0	0	0	0	0	بروالة <sup>[15]</sup>	15. نُورْ الحْبِيبْ المْحْبُوبْ الهَادِي

<sup>1-</sup> شرح الرموز: الرقم 1 = يحتوي الصنعة/ الرقم 0 = فارغ من الصنعة/ التواريخ توثق سنة صدور ونشر هذه المجموعات. ما عدا مخطوط السيار الذي لم يطبع. الأسماء الكاملة: المكي امبيركو/ العربي السيار/ أحمد زويتن/ عبد اللطيف بنمنصور/ إدريس بن جلون/ عبد الكريم الرايس/ يونس الشامي/ المهدي الشعشوع. 2- ورد عند السيار شعر آخر: "أَنْتَ الَّذِي لَوْلاَكَ مَا خُلِقَ المَرْءُ"، كما أتى بكاملين آخرين بعده وهما: "أَنْتَ الَّذِي لَمَّا توسل آدَمَ"، و"وَدَعَا أَيُّوبُ لِصُرِّ قَدْ مَسَّهُ". وعند بنمنصور نجد: "صَلَّى عَلَيْكَ اللهُ يَا خَيْرَ الوَرَى" للبوصيري، ص. 61.

5- جاء الشامي بالكامل مرتين، في التصديرة: "قَدْ طَالَ شَوْقِي"، وكصنعة رابعة: "اللهُ عَظَّمَ قَدْرَ جَاهِ مُحَمَّدٍ".

6- جاء بنمنصور بمقابلها: "هْوَى ذَاتْ الخَالْ".

7- ساق السيار شعرا آخر من البسيط: "هَذَا النَّبِيُّ الَّذِي مِنْ أَجْلِهِ".

8- أتى بنمنصور ببسيط مختلف وهو: "فِيهِ خَلَعْتُ عِذَارِي وَاطَّرَحْتُ بِهِ" الصنعة 3 في ترتيبه، وزاد عليه تخليل بسيط آخر وهو الصنعة 7: "يَارَبَّةَ الخَالِ يَا ذَاتَ الجَمَالِ وَيَا".

9- جاء السيار بخفيفين آخرين هما: ''يَا مُنْيَةَ القَلْبِ صِلْنِي مَلِيًّا'' و''أَيُّ عَقْلٍ يَبْقَى بِأَرْضِ فُبَاء''.

10- بدأها ابن جلون من: "يَا رَسُولَ الإِلَهِ إِنِّي مُحِبُّ"، ثمَّ أتبعها ببروالة: "طَّالْ شَوْقِي"، ثم عاد إلى خفيف اليوسي من البيت: "يَا رَسُولَ الإِلاَهِ إِنِّي مُحِبُّ"، ص. 54-55.

11- بدأها الرايس من: "نَحْنُ فِي حَضْرَةِ الرَّسُولِ جُلُوسُ"، ص. 42، كما نجده عند الشعشوع، ص. 145.

12- بدأها الشامي من: "يَا رَسُولَ الإِلَهِ إِنِّي مُحِبٌّ"، ص. 159.

13- ورد عند السيار شعرا آخر من الرمل: "يَا رَسُولَ اللَّهِ يَا خَيْرَ الأَنَامْ"، وهو موجود في التدوين بإيقاع "بوطيار"، الصنعة رقم 19.

14- جاء السيار بمضارع آخر: ''ذِكْرِي وَأَوْرَادِي''.

15- هذه البروالة على قياس: "يَا العَاكَنْفَة فْاسْمَاوِي" المعروفة في أكثر من درج.

<sup>3-</sup> جاء ابن جلون بالكامل في محطتين، التصديرة: "قَدْ طَالَ شَوْقِي"، ص. 53، وبين مقطعي بروالة "مِيرْ الحُبُّ": "لِلَّهِ يَا زَوَّارَ قَبْرِ مُحَمَّدِ"، ص. 54. 4- جاء الكامل عند الرايس في ثلاث محطات: في الصنعة الأولى: "قَدْ طَالَ شَوْقِي"، ثم في الصنعة الثالثة: "رِدْنِي بِفَرْطِ الحُبِّ فِيكَ تَحَيُّرًا"، وأخيرا في الصنعة الخامسة: "وَلَقَدْ خَلَوْتُ مَعَ الحَبِيب وَبَيْنَنَا".

0	0	0	0	0	0	مج. الرمل	16. مَرْحَبًا أَهْلاً وَسَهْلاً
0	0	0	0	1	1	توشيح <sup>[2]</sup>	17. مَا لاَحَتْ لَنَا الأَنْوَارْ
0	0	0	0	0	0	خفیف	18. لَيْلَةُ الْمَوْلِدِ الَّذِي كَانَ لِلدِّينِ
0	0	0	1	1	0	رمل	19. يَا رَسُولَ اللهِ يَا خَيْرَ الأَنَامْ
0	0	0	0	1	0	مدید	20. قَمَرٌ مِنْ فَوْقِ غُصْنِ نَقَا
0	0	0	0	0	0	كامل	21. يَا مُصْطَفَى مِنْ قَبْلِ نَشْأَةِ آدَمَ
0	0	0	0	0	0	مضارع	22. يَا مَعْشَرَا الحُضَّارْ
0	0	0	0	0	0	بروالة	23. أَكَامْلُ البَّهَا عَقْلِي شَايَقْ لِيكْ
0	0	0	0	[3] 1	0	خفیف	24. كُلُّ شَيْءٍ لَهُ انْتِهَاءٌ وَحَدُّ

#### صنعات لم تدرج في التدوين

الشعشوع 2009	الشامي 1984	الرايس 1982	ابن جلون 1981	بنمنصور 1977	السيار 1961	نوع الشعر أو بحره	
0	0	0	0	0	1	بروالة	1. يَا مْنْ تْلُومْنِي سْلُّمْ لاَشْ عْلِيكْ
0	0	0	0	1	0	ملحون	2. أُمْنْ هْوَى سَكْنْ قْلْبِي
0	0	0	0	1	1	متدارك	3. في رِضَى وَامْتِنَانْ (لِلنَّبِيِّ الرَّسُولْ)
0	0	0	0	1	0	بسيط	4. مُحَمَّدٌ خَيْرُ مَخْلُوقٍ سَمَا خُلُقَا
						مدرج	
0	0	0	0	0	1	توشيح	5. صَلُّوا عَلَى نُورْ الهُدَى - يَا مُهْتَدِينَ

# ميزان قكام رمر الماية المكيمي

#### توشية الميزان:

تعرف هذه التوشية اختلافا كبيرا بين "المُعلَّمِينْ" في عدد فقراتها، وفي صيغة وزنها. فمثلا يبتدئها ذ. التمسماني من الجملة الثانية معتبرا الجملة الأولى تكرارا للحن "التَّصديرة"، وهو محق في ذلك.

إن الخلل الذي يعتري الوزن في هذه التوشية جعل موسيقيي بعض الجهات يلجأون إلى تكسير الميزان (تَهْرَاسْ) لتفادي الأزمنة الفارغة.

وتماشيا مع المدرسة المتبعة في شمال المغرب، ومحافظة على استقامة الوزن، جعلت كل جملة تتكرر مرتين، تاركا السكتات اللازمة بينها.

# صنعة 1 "وَالَّذِ رِلُوْ وُزِنَ ":

في جل الكنانيش نجد مقابلها بمطلعه وهو: "خَاتِمُ الرُّسْلِ"، أو أقرعا، وهو: "أَحْمَدُ الهَادِي الرَّسُولْ"، وقد سبق ذكره في بسيط رمل الماية الغزلية كمقابل لموشحة "هَلْ دَرَى ظَبْيُ الحِمَى". وباستعمال شعر "وَالَّذِي لَوْ وُزِنَ" تكون التصديرة خماسية كما وردت عند امبيركو، والسيار، وزويتن، وابن جلون، والأمر نفسه نجده في تسجيل الوكيلي<sup>[1]</sup>.

حرص ذ. ابن جلون في مجموعه على عدم تكرار نفس الأشعار في مختلف الميازين، قائلا: "وأنهم كانوا يستعملون لكل نوبة أشعارا مناسبة لا تتكرر في باقي النوبات" وهذا في حد ذاته إيجابي إذا كنا لا نخاف على ضياع الألحان.

وغير خاف على المهتمين بالشأن الموسيقي أن أجدادنا لم يبحثوا عن طريقة تمكّنهم من كتابة الموسيقى، وربما كان لجوؤهم إلى تكرار الأشعار طريقة لتذكر ألحانها نظرا للتقارب القائم بين الأوزان الشعرية، والقوالب اللحنية، في مختلف الميازين.

ويؤكد حجة الآليين بمدينة فاس، المرحوم الفقيه البريهي، أن تكرار الأشعار يسهل حفظها على الآليين. وهذا ما انتهجته اللجنة التي ترأسها الوزير الجامعي، والتي اقترحت النسخة الجديدة لكناش

<sup>1-</sup> يرجع هذا التسجيل إلى سنة 1962.

<sup>2-</sup> التراث، المصدر السابق، ص. 9.

الحايك سنة 1885. وخير صنعة تمثل هذا التكرار، هي صنعة: "جُفُونِي"، الموجودة في كل البطايحيات بنفس الشعر، إلا في رمل الماية فقد استبدلت بمقابلها الصوفي: "سَقَانِي مَنْ هَوِيتْ خَمْرَة".

#### بروالة 9 "رَبِّهِ يَلْ رَبِّهِ":

انفرد بتسجيلها ذ. الوكيلي وهي من أجمل البراول المستعملة في الآلة، ولا وجود لنصها في الكنانيش. يقول ذ. التمسماني إن طبعها أقرب إلى المشرقي وأوافقه في ذلك، وربما يتجلى سر جمالها في طرافة طبعها، وبليغ أثرها في نفس عشاقها.

# صنعة 12 " غِ دُرو وَأُورًا كِو "

كذلك هي من النفائس المتداولة في حواضر شمال المغرب، وقد ضمنها ذ. التمسماني أنتلوجيّة الآلة.

حافظ الأستاذ أحمد الزاكي<sup>[1]</sup> الرباطي على هذه الصنعات وقد أخذها عن أستاذه "المُعَلَّمْ" محمد الجعايدي، نجل "المُعَلَّمْ" الشهير عمر الجعايدي<sup>[2]</sup>. وبطلب من مدير مهرجان الموسيقى الأندلسية المغربية بفاس، الأستاذ الباحث والولوع الصادق عبد السلام الشامي، قام بأدائها وتوثيقها مع مجموعته في الدورة 13 للمهرجان سنة 2008.

# صنعة 24 "سَأَلْتُ رَبِّيِّ:

وهي كذلك من محفوظات الأستاذ أحمد الزاكي وقد أخذها عن شيوخ الزاوية الحراقية بالرباط.

#### صنعة 25 "لَمَّا بَكَا مِنْكَ القَبُولْ:

وهذه الصنعة أتحفني بها مشكورا الأستاذ الفنان المهدي الشعشوع الذي أخذها عن أستاذه ذ. التمسماني.

# صنعة 34 "وَمِنْ كَالِلَا الْوَالِمِيْ:

جرت العادة أن تؤدى هذه الصنعة دخولا من كُرسيها: "وَكَرِّرْ حَدِيثَ البَانْ"، ولا أرى معنى لهذا التقليد، خصوصا وأن شعرها منصوص عليه في جميع النسخ، بما فيها الكنانيش القديمة التي جاءت بالنوبة الغزلية.

#### صنعة 39 "مُحَمَّد كَ خَيْرُ خَلْقِ الله":

حافظت جل الكنانيش على نصها الأصلي وهو: "رَوْنَقَتْ هَذِي العَشِيَّة "[3]، وتساءل ذ. بنمنصور عن سبب إبقاء هذا النص الأصلي في جل المخطوطات قائلا: ولا أدري سببا لإبقائه هنا، هل هو تعمد أم سهو[4].

<sup>1-</sup> أنظر سيرته في الملحق.

<sup>2-</sup> بزغ نجمه على رأس البعثة الموسيقية التي مثلت المغرب في مؤتمر القاهرة، أنظر: "المغرب في المؤتمر الأول للموسيقى العربية في القاهرة سنة 1932"، للباحث عبد العزيز ابن عبد الجليل، منشورات دار الأمان، الرباط، 2018.

<sup>3-</sup> مما لم يرد في نسخة الرقيواق.

<sup>4-</sup> مجموع، بنمنصور، ص. 60-61.

#### جدول مقارنة بين صنعات قدام رمل الماية في المجموعات الشعرية وفي الأعمال التدوينية[1]

الشعشوع	الشامي	الرايس	ابن جلون	بنمنصور	زويتن	السيار	امبيركو	الصنعات
2009	1984	1982	1981	1977	1972	1961	1934	حسب التدوين
1	1	[3] 1	1	[2] 1	1	1	1	1. وَالَّذِي لَوْ وُزِنَ الخَلْقُ بِهِ
1	1	1	1	1	1	1	1	2. مَنْ يَعْشَقْ مُحَمَّدٌ
1	1	1	1	1	1	<sup>[4]</sup> 1	1	3. فِي حَالَةِ البُعْدِ رُوحِي كُنْتُ أُرْسِلُهَا
1	1	1	1	<sup>[5]</sup> 1	0	1	0	4. صَلَّى اللَّه عَلَى الهَاشْمِي المُمَجَّدْ طَهَ
1	1	1	1	1	1	1	1	5. تَشَفَّعْ إِلَى المَوْلَى بِجَاهِ مُحَمَّدِ
1	1	1	<sup>[7]</sup> 1	1	1	1	[6] 1	6. مَا كَنْزِي وَاعْتِمَادِي
1	1	1	1	1	1	1	1	7. أُصَلِّي صَلاَةً تَمْلاً الأَرْضَ وَالسَّمَا
1	1	1	1	1	1	1	1	8. بِنُورِكَ أَوْضَحْتَ الهُدَى لِمَنِ اهْتَدَى
0	0	0	0	0	0	0	0	9. رَبِّي يَا رَبِّي مَا يْلِـي
1	1	1	1	1	1	1	1	10. اللَّهُ عَظَّمَ قَدْرَ جَاهِ مُحَمَّدٍ
1	1	1	1	1	1	1	1	11. لَمَّا نَظَرْتُ إِلَى أَنْوَارِهِ سَطَعَتْ
1	0	0	0	0	0	1	0	12. ذِكْرِي وَأَوْرَادِي
1	1	1	1	1	1	1	[8] 1	13. أَلاَ يَا مُحِبَّ المُصْطَفَى زِدْ صَبَابَةً
1	1	1	1	1	0	1	1	14. يَا أَهْلَ بَيْتِ رَسُولِ اللَّهِ حُبُّكُمُ
0	0	0	0	1	0	<sup>[9]</sup> 1	0	15. مُحَمَّدٌ سَيِّدُ الكَوْنَيْنِ وَالثَّقَلَيْنِ
1	0	1	1	[10] 1	1	1	1	16. قَالُوا غَدَا نَأْتِي دِيَارَ الحِمَى
1	1	1	1	1	1	1	1	17. أُهَيْلَ الحِمَى بِالفَضْلِ وَالجُودِ وَالنُّسْكِ
0	0	0	0	0	0	0	0	18. يَوْمَ يَقُولُ الشَّفِيعُ فِيهِ أَنَالَهَا
1	1	1	1	0	0	1	1	19. اَلْعَذْلُ فِيكُمْ سَادَتِي مَاذَا يُفِيدُ

<sup>1-</sup> شرح الرموز: الرقم 1 = يحتوي الصنعة/ الرقم 0 = فارغ من الصنعة/ التواريخ توثق سنة صدور ونشر هذه المجموعات. ما عدا مخطوط السيار الذي لم يطبع. الأسماء الكاملة: المكي امبيركو/ العربي السيار/ أحمد زويتن/ عبد اللطيف بنمنصور/ إدريس بن جلون/ عبد الكريم الرايس/ يونس الشامي/ المهدي الشعشوع.

<sup>2-</sup> جاءت عند بنمنصور "اسْباعية" بشعر مختلف ومطلعها: "خَاتِمُ الرَّسْل"، ص. 52، وتنطبق نفس الملاحظة على الشامي، ص. 161، والشعشوع، ص. 146.

<sup>3-</sup> جاءت عند الرايس "اخْماسية": "أَحْمَدُ الهَادِي الرَّسُولْ"، ص. 44.

<sup>4-</sup> جاء السيار بشعر آخر: هُوَ الَّذِي اخْتَارَهُ البَارِي وَأَرْسَلَهُ.

<sup>5-</sup> يقول بنمنصور إن طبعها من انقلاب الرمل المفقود، ص. 53.

<sup>6-</sup> جاء امبيركو بتغطية مغايرة وهي: ''شَوْقًا إِلَى مُحَمَّدْ \* نَزُورْ كُلُّنَا - اَلْمُصْطَلَفَى المُمَجَّدْ \* هُوَّ عُمْدَة لَنَا''، ص.28.

<sup>7-</sup> جاء ابن جلون بالمطلع: "أللهْ بِتُّ أَحْمَدْ"، الوارد في النسخ الأصلية لكناش الحايك.

<sup>8-</sup> ورد عند امبيركو بشعر آخر من الطويل: "صَبِرْنَا عَلَى الهِجْرَانِ حَتَّى دَنَا الوَصْلُ"، وقد سبق ذكره في النوبة الغزلية، واحتفظت به المجاميج عند السيار، وزويتن، والرايس.

<sup>9-</sup> جاء السيار بتخليل بسيط آخر هو: "الأُنْوَارُ مِنْ نُورِهِ فِي نُورِهِ غَرِقَتْ"، وعند بنمنصور نجد: "هُوَ الَّذِي اخْتَارَهُ البَارِي"، ص. 55.

<sup>10-</sup> يقول بنمنصور: يوجد سريعان آخران هما: "قَالُوا غَدًا نَأْتِي"َ، وصنعة: "اَلْعَذْلُ فِيكُمْ سَادَتِي"، وكلاهما غير مناسب، وتكلم عليهما وكأنهما بنفس اللحن! ص. 56.

1	1	1	1	1	1	1	1	20. أَرْسَلَ نُخْبَةَ الوَرَى مُحَمَّدًا
0	0	0	0	0	0	1	0	21. نَبِي يَا لَهُ مِنْ نَبِي
1	0	0	0	1	1	1	1	22. كُلُّ الشَّرَفْ حَازُه الرَّسُولْ
1	0	0	0	1	0	[1] 1	1	23. يَا عَاشِقِينْ لَقَدْ دَهَانِي
0	0	0	0	0	0	0	0	24. سَأَلْتُ رَبِّي بِخَيْرِ هَادِ
1	0	0	0	0	0	0	0	25. لَمَّا بَدَا مِنْكَ القَبُولْ
1	1	1	1	1	1	1	1	26. مَتَى أَرَى سِرَّ الوُجُودْ
1	1	1	1	0	0	1	0	27. هُوَّ النَّبِي المُعَظَّمُ
1	1	1	1	1	1	1	1	28. يَا خَيْرَ الأَنَّامْ
1	1	1	1	<sup>[2]</sup> 1	1	1	1	29. مَدْحْ النَّبِي فِيهْ فَائِدَة
1	0	1	1	1	1	1	1	30. مِنْ حُبِّي فِي خَيْرِ الوَرَى
1	1	1	1	<sup>[4]</sup> 1	1	1	[3] 1	31. النُّنُورْ لِلْعَرْشِ يَصْعَدْ
1	1	1	1	1	1	1	1	32. نَمْدَحْ مُحَمَّدْ سَيِّدَ
1	1	1	1	1	1	1	1	33. قَلْبِي عَاشِقٌ فِي سَيِّدِ الأَبْرَارِ
1	1	1	1	1	<sup>[5]</sup> 1	1	1	34. وَمِنْ ذَلِكَ الوَادِي تَعَطَّرْتَ أَيَا صَبَا
1	1	1	1	<sup>[6]</sup> 1	1	1	1	35. اللَّهُ يَفْعَلْ مَا يَشَاءْ
1	1	1	1	1	1	1	1	36. مَا نُرِيدْ غِيرْ قُرْبَكْ
1	1	1	1	1	1	1	1	37. يَا رَسُولَ اللَّهِ لَقَدْ
1	1	1	1	1	1	1	1	38. صَلُّوا عَلَى الهَادِي
1	1	1	1	[8] 1	1	1	<sup>[7]</sup> 1	39. مُحَمَّدٌ خَيْرُ خَلْقِ اللَّهُ
1	1	1	1	1	1	1	1	40. وَمَنْ تَكُنْ بِرَسُولْ لِلَّهِ نُصْرَتُهُ

<sup>2-</sup> جاء بنمنصور بتغطية مختلفة لم ترد في النسخ الأخرى: "وَنَالَ مِنْ خَيْرِ الوَرَى..." ص. 57-58.

<sup>3-</sup> وردت عند امبيركو دون مطلع: "سَلَّمْ عَلَى مُحَمَّدْ"، ونفس الأمر عند السيار، وزويتن.

<sup>4-</sup> أتى بنمنصور بمطلع آخر: "مِنْكَ الشِّفَا يُقْصَدْ..."، ص. 58.

<sup>5-</sup> وثقها زويتن ببيت واحد دخولا من الكرسي: "وَكَرِّرْ حَدِيثَ البَانْ"، ص. 27.

<sup>6-</sup> اعتبره بنمنصور من مجزوء الكامل، ص. 59.

<sup>7-</sup> حافظت جل الكنانيش على نصها الأصلي: "رَوْنَقَتْ هَذِي العَشِيَّة".

<sup>8-</sup> أورد بنمنصور نصها الأصلي في الهامش وأتى بشعر مديحي مكانها: أيُّهَا الرَّسُولُ \* أَلْهَادِي الكَرِيمْ"، مكتفيا ببيتين مقسمين إلى أربعة أشطار، ص. 60.

#### صنعات لم أقف على لحنها

الشعشوع 2009	الشامي 1984	الرايس 1982	ابن جلون 1981	بنمنصور 1977	زويتن 1972	السيار 1961	امبیرکو 1934	الصنعات
0	0	0	0	0	0	[1] 1	0	1. رَامَ العَوَاذِلَ فِي هَوَاكَ تَعْذِيبِي
0	0	0	0	0	0	<sup>[2]</sup> 1	0	2. يَا مَنْ أَبَاحَ الدِّمَا وَأَحْرَقَ المُهَجَا
0	0	0	0	0	0	<sup>[3]</sup> 1	0	3. سَلْ دِيَارَ الحَيِّ مَا غَيَّرَهَا
0	0	0	0	0	0	<sup>[4]</sup> 1	0	4. لَهُ أَشْكُو الضَّنَا مَا أَصْنَعَ البَيْنُ
0	0	0	0	0	0	[5] 1	0	5. اَللهْ يَا شَمْسَ الأَصِيلْ
[8] 1	0	0	0	<sup>[7]</sup> 1	1	<sup>[6]</sup> 1	0	6. يَا مُدِيرَ الحُمَيَّا
0	0	0	0	<sup>[9]</sup> 1	0	0	0	7. صَلِّي يَا رَبِّي بِالدَّوَامْ
[10] 1	0	0	0	0	0	0	0	8. عَشِقْتُ القَمَرْ

<sup>1-</sup> هو نفس الكامل الذي ورد في نسخة الرقيواق بـ: 47 دورا، الصنعة رقم 10، ولم أجد له مقابلا.

<sup>2-</sup> يوجد هذا البسيط في نسخة الرقيواق بـ: 40 دورا، وهو الصنعة رقم 11، ولم أقف على مقابل له.

<sup>3-</sup> نجد هذا الرمل في نسخة الرقيواق بـ: 45 دورا، وهو الصنعة رقم 12 العديمة المقابل. وأتساءل عن سر إبقاء السيار لشعرها الأصلي، وهل كان معروفا لحنها؟

<sup>4-</sup> وردت عند السيار بشعرها الأصلي: "لِلَّهِ أَشْكُوا الضَّنَا مَا صَنَعَ البَيْـــنُ"، الذي مطلعه: "لي دُمُوعٌ تَسْتَهِــــلُّ"، وهي الصنعة رقم 18 في النوبة الغزلية.

 <sup>5-</sup> هذا الشعر وارد في نسخة الرقيواق، وهو الصنعة رقم: 23، وتنطبق عليه نفس الملاحظة السابقة.
 6- هي نفس الصنعة الموجودة بنفس اللحن في قدام الاصبهان.

<sup>7-</sup> عوضه بنمنصور بشعر آخر للنابلسي بتصرف: "يَا مُسْلِمِينَ بِالأَسَامِي"، ص. 58.

<sup>8-</sup> جاء الشعشوع بمقابلها المديحي: "حُبُّ بَدْرِ الكَمَالْ"، ص. 155.

<sup>9-</sup> يقول بنمنصور: "مما لم يتضمنه كناش الحايك"، ومعروف أن النسخ الأصلية لكناش الحايك خالية من البراول! ص. 54.

<sup>10-</sup> مقابل لـ: "نَهَارِي سَمِيعْ"، الواردة في النسخ القديمة، وهي صنعة مستعملة حاليا في قدام الاصبهان، وقدام الماية.

### جكول عام مقارئ لعكك صنعات نوبة رمل الماية

مجموع الصنعات	ميزان القدام	ميزان الدرج	ميزان البطايحي	ميزان القائم ونصف	ميزان البسيط	أصحاب نسخ كناش الحايك	
(	المجاميع	حايك و	الكناش ال	نسخ الأصلية	لِية في ال	النوبة الغز	تاريخ الفراغ من النسخ
70	23	_	15	9	23	نسخة داود نوبة رمل الماية	1778
69	20	_	14	14	21	نسخة داود نوبة الحسين	1778
100	35	_	20	20	25	نسخة الرقيواق نوبة رمل الماية	1907
100	35	-	20	20	25	نسخة كولان نوبة رمل الماية	1917
100	35	_	20	20	25	نسخة بوعسل نوبة رمل الماية	1931
100	35	-	20	20	25	نسخة السيار نوبة رمل الماية	1958
الماية	بة رمل	ایك، نو	لكناش الح	سخ الحديثة ا	ية في النه	النوبة المديحي	تاريخ النشر
84	31	-	17	13	23	المكي امبيركو	1934
125	38	16	22	18	31	العربي السيار	[1] 1961
77	29	-	16	11	21	محمد زويتن	1972
102	34	14	16	14	24	عبد اللطيف بنمنصور	1977
92	31	8	16	14	23	إدريس بن جلون	1981
91	31	7	17	14	22	عبد الكريم الرايس	1982
112	37	4	23	17	31	المهدي الشعشوع	2009
			سولفائية	المدونات الص	حية في		
94	31	6	18	14	25	يونس الشامي عمر المتيوي	1984
132	38	24	23	17	30	عمر المتيوي	2022

<sup>1-</sup> مخطوط لم ينشر.

### جكور صنعات نوبة رمر الماية التوحوفظ عليها في حواضر شمار المغري

القدام	البطايحي	القائم ونصف	البسيط
12. ذِكْرِي وَأَوْرَادِي	<ol> <li>يَا مُصْطَفَى يَا مُمَجَّدٌ</li> </ol>	5. لَوْلاَكَ مَا هِمْتُ وَجْدَا	9. ٱلْمُصْطَفَى المُخْتَارْ زَيْنُ المِلاَحْ
25. لَمَّا بَدَا مِنْكَ القَبُولْ	7. يَا حَادِيًا يَحْدُو بِخَيْرِ الوَرَى	9. يَا أَتُيْهَا الغَادِي	10. خَاتِمُ الرُّسْلِ اَلْكَرِيمُ المُنْتَمَى
	8. يَا حَادِيَ النِّيَاقْ أَمَا تَرَى	10. أَهْلًا وَسَهْلاً بِالمُصْطَفَى	12. قَلْبِي بِكَ مُوَلَّعْ
	17. يَا أَيُّهَا الغَادِي	14. صَلُّوا عَلَى الهَادِي الرَّسُولْ	13. لاَ جَمَالُ إِلاَّ جَمَالُهُ الْعَجِيبْ
	18. عَرُوسُ يَوْمِ القِيَامَة		15. صَلُّوا عَلَى الهَادِي
	20. أَرْسَلَ اللَّهُ إِلَيْنَا		16. حَازَ الجَمَالْ
	21. غَرَامِي فِيكُمْ دَائِمْ مُجَدَّدْ		24. كُلُّ مَنْ يَهْوَى وَلاَ يَهْوَى الرَّسُولْ
			25. هُوَّ هُوَّ – اَلنَّبِي المُخْتَارْ

### حكول شعراء نوبة رمل الماية المكيمية الم

		(22)				
ابن ایک مشدید برستان این این این این این این این این این ا		يا مصطفى مِنْ قَبْل				
	1274 1212	10 10 6.8				
						(13)
ابن شبرين الأندلسي	ت. 1346					ألاً يَا مُحِبُ المُصْطَفَى
						وَمَنْ تَكُونْ بِرَسُولْ (40)
البوصيري (محمد بن سعيد)	1295 -1213				لَيْلَةُ المَوْلِدِ (18)	مُحَمَّدُ سَيِّدُ الكُوْنَيْنِ (15)
أحمد البدوي	ت. 1277		اِنْ قِيلَ زُرْتُمُ (6)			
		(25)		زَارَنِي بَدْرِي (15)		
		هو هو محمل المنختار		مَا خَابَ قَطُ صَابِرُ (14)		
		فِي رضَى وَامْتِنَانُ (19)		سَقَانِي مَنْ هَويتْ (13)		
أبو الحسن الششتري	1269-1212	مَا رَاحَتِي (14)		شَمِّرْ يَا رَاخِيَ النَّهُولُ (10)		
				•		أَصَلِّي صَلاَّة تَسْلًا (16)
	1262		الهُدَى" (3)		(7)	(8)
البغدادي الوتري (مجد الدين)	جتا میں: دھی:		در مرائ أوضحت		بأخمد كاله الأرض	بنورك أوضحت الهدى
السخاوي (أبو الحسن علي)	1245-1162					قَالُوا غَدَا نَأْتِي (16)
مجد الدين البغدادي	1210-1158				صَلاَتُلُفَ رَئِي (8)	
أبو مدين الغوث (شعيب)	1197-1126			اَلْفَلَكُ فِيكُ يَدُورُ (4)		لَمَّا بَدَا مِنْكَ القَبُولُ (25)
الرفاعي (أحمد)	1181-1118					في حَالَةِ البُعْدِ (3)
الإمام الشافعي (محمد بن إدريس)	820-767					يًا أَهْلَ بَيْتِ (14)
حسان بن ثابت	674-563				وَأَجْمَلَ مِنْكَ (10)	لَمَّا نَظَوْتُ إِلَى أَنْوَارِهِ (11)
شاعر	ري. ريخ.	1. بسيط	2. قائم ونصف	3. ابطايحي	4. درج	5. قدام

<sup>1-</sup> الرقم ما بين قوسين المدرج في خانات الميازين الخمسة يشير إلى: الترتيب حسب ملحق الأشعار والتلوين.

اًم هانئ					إنِّي مَشُوقٌ إِلَى (4)	
الحضراوي (أحمد)		وَخَيْرٍ مَنْ تَاتِي (11)				
الحراق (محمد)	ت. 1845				يًا سَيْدًا كُلْمَا (9)	
الشرابلي المراكشي (احمد بن علال)	حيا: 1765					صلى الله على الهاشمِي (4)
النابلسي (عبد الغني)	1731-1641			أرْسلَ اللهُ إِلَيْنَا (20)	فَيْمُرُ مِنْ فَهُ قِي (20)	a la
		يا معشرا العمرا (8) صَلُوا عَلَى الهَادِي (15)				
		ذِكْرِي وَأُوْرَادِي (7)				صَلُوا عَلَى الهَادِي (38)
الفاسي)		أَلاَ صَلُوا قِيامًا (6)				اَلْتُورْ لِلْعَوْشِ يَصْعَدْ (31)
الحلبي (أحمد بن عبد الحي	ت. 1708	عَرُوسُ يَوْمِ القِيَامَة (3)		عَرُوسُ يَوْمِ القِيَامَة (18)		ذِكْرِي وَأَوْرَادِي (12)
اليوسي (أبوالحسن علي)	ت. 1690				كُيْفَ لاَ تَسْكُبُ (5)	
			بَحْرَ الْوَفَى (2)			
ابن سعيد المكناسي	1467-1401	خَاتِمُ الرُّسْلِ (10)	يًا رَسُولَ اللهِ يَا			وَالَّذِي لَوْ وُزِنَ (1)
		صَلَّى عَلَيْكَ إِلَهُ (21)				
			(16)			
العروسي (أحمد بن محمد)	1492-1379	بَادِرْ وَسَلَّمْ (18)	قِفْ بِالرِّكَابِ			

# عملية جمع، وتكوير، وتلقير، وتسجيل مستعملات نوبة رمل الماية المكيمية

#### 1. عملية جمع وتكوير مستعملات نوبة رما الماية:

إن عملية جرد، وجمع، وحفظ، واستيعاب، كل مستعملات النوبة ضرورية قبل الشروع في تدوينها وتحليلها. وقد يتساءل متسائل عن فحوى الكتابة الموسيقية إذا كان يلزم المرور من هذا الطريق الصعب والطويل!

سأجيبه بتسليط الضوء على مدونات المستشرقين منذ بداية القرن الماضي! وقد لا يتسع المجال للتوسع في هذا الموضوع هنا، وكنت قد حاولت معالجته بمقالة منشورة بالمجلة المختصة الاسبانية "التراث الموسيقي"، التابعة لـ: "المركز الأندلسي للتوثيق الموسيقي"، بغرناطة، سنة 2002 [1].

وفي أول وهلة تبدو عملية التدوين في متناول أي موسيقي درس مادة الصولفيج، لكنها في الحقيقة عملية تتطلب بالإضافة للتكوين الغربي، تكوينا تقليديا متينا، وفهما للتراث عميقا، وتجربة تمتد على مدى سنوات طوال، وخبرة وممارسة ميدانية واسعة في الغناء، والعزف، والتلقين، والتسيير.

وفيما يتعلق بعملية جمع مستعلات نوبة رمل الماية، فقد اعتمدت على ما أخذته عن أساتذتي الأجلاء وعلى رأسهم الشيخ أحمد الزيتوني، وما أتحفني به مباشرة الأستاذ محمد بن العربي التمسماني، خلال زيارات متعددة لمنزله بمدينة تطوان. وبعد هذا رجعت إلى عدد كبير من التسجيلات الإذاعية التي قام بها أقطاب موسيقى الآلة وعلى رأسهم مولاي أحمد الوكيلي \_ الذي انتهجت طريقته منذ الصغر، والذي يرجع له الفضل الكبير في تكويني وتوجيهي ولو بطريقة غير مباشرة \_ ومحمد بن العربي التمسماني، والحاج عبد الكريم الرايس.

وأذكُر كذلك تسجيل نوبة رمل الماية \_ في الأنتلوجيّة \_ وهو من إبداع الأستاذ المِفن محمد بن العربي التمسماني. وبالنسبة لميزان الدرج ارتكزت على ما كنت قد أخذته عن الشيخ محمد المهدي التمسماني، وعن رفيقي المرحوم المعلّم عبد السلام العمراني بوخبزة، وعن المادح التطواني الأصيل المعلّم حسن أخيار، وعن بعض التسجيلات لشيخ زمانه في إبداع الأدراج الأستاذ عبد اللطيف بنمنصور.

1- Metioui: Critères, op. cit.

وكما لا يخفى عليكم، فهذه العملية ليست وليدة الصدفة بل هي نتاج تراكم معلومات، واجتهادات، وممارسة طويلة الأمد للموسيقي عموما، وطرب الآلة خصوصا.

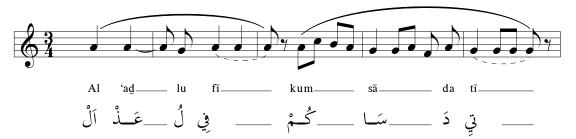
ولقد أخذت الآلة باهتمامي منذ نعومة أظافري، وشدني إليها جميل ألحانها، وشجي أنغامها، ورنة الاتها، ودماثة أخلاق ممارسيها.

سرت في هذا الكتاب، على نفس الطريقة التي انتهجت في نوبة الاستهلال، فعلى سبيل المثال آثرت استعمال الحروف اللاتينية في كتابة الأشعار تحت المدرجات، لكي تتماشى واتجاه الكتابة الصولفائية الغربية، وفي نفس الوقت حرصت على إثبات النص باللغة العربية في بداية كل صنعة.

وفيما يلي بعض التفاصيل والتوضيحات عن الطريقة التي انتهجتها في الكتابة الموسيقية:

- في الجزء الأول المخصص للكتابة الموسيقية، اتخذت منهجا طبقته بدقة على كل فقراته. في البداية وضعت شعر كل صنعة بالحروف اللاتينية \_ النقحرة \_ متبوعا بالنص الأصلي باللغة العربية، ثم بدأت التدوين في الصفحة الموالية. لقد اخترت هذا النظام حتى يتمكن القارئ من مقابلة النصوص، وفهم طريقة تقطيع ألفاظها قبل تنزيلها تحت العلامات الموسيقية. وهذه من أهم العمليات لضبط النطق السليم، والقراءة الصحيحة، والتوزين المحكم.
- اعتمدت على الوحدة الصوتية، لتجزيء الكلمات على شكل مقاطع  $^{[1]}$ . فعلى سبيل المثال، لم أفصل الحرف الساكن عن الحرف المتحرك الذي قبله، واعتبرتهما صوتا واحدا. وهي نفسها الطريقة المتبعة في التقطيع العروضي (السبب الخفيف/حركة \_ سكون).

أعطي مثالاً على هذا في صدر البيت الأول من: "الْعَذْلُ فِيكُمْ سَادَتِي"، وهي الصنعة رقم 19 من قدام رمل الماية. يتم التقطيع على الشكل التالي: "اَلْ-عَذْ-لُ-فِي-كُمْ-سَا-دَ-تِي":



وقد وقفت في رواية أخرى على الكتابة والتقطيع التاليين: "أَلْ-عَ-ذْ-لُ-فِي-كُ-مْ-سَا-دَ-تِي":



وهذا غير صحيح لأن المدة الزمنية التي يستغرقها غناء الحرف الساكن جد قصيرة، ولا تستقر على نُوطة بعينها إلا عند التقاء حرفين ساكنين - دون إمكانية حذف ما سبق - كما هو الحال في الشعر الغير الفصيح أي الدارج. وخير مثال على هذا، بروالة "مِيرْ الحُبُّ احْرَاجْ"

<sup>1-</sup> Découpage syllabique.

من درج رمل الماية، خصوصا في البيت السابع:



 Lā šā hadt neḥ tāğ Baʿd ǧis mīl lah hāb
 Bəl

 إلى الله مِلْ الهِ مِلْ الله مِلْ الله مِلْ الله مِلْ الله مِلْ اللهِ مِلْ الله م

- وضعت كل أبيات الصنعة مع تقطيع كلماتها تحت النوطة، ولم أقتصر على البيت الأول والتغطية كما هو معمول به في أغلب الكتابات الأخرى.

وهذه العملية مضنية، لكنها في رأبي ضرورية كي لا يرتبك القارئ المبتدئ الذي لم يخبُر هذه الأشياء. وإذا ندبنا الطالب أن يقوم بنفسه بهذه العملية، وحينئذ فما الفائدة المرجوة والغاية المقصودة من المدونة؟

إن أبيات الصنعة \_ وإن كانت من نفس البحر لا تتطابق تطابقا تاما فيما بينها، وذلك لما يصيب تفعيلاتها من زحافات وعلل في: العروض، والضرب، والحشو، ولا يكاد يخلو منها أي بيت من الأبيات، من جهة، ولما يعتري هذه النصوص من تشويه وتحريف، من جهة أخرى. وهذا راجع أساسا إلى التداول الشفاهي، تارة، أو ما تقتضيه متطلبات اللحن، تارة أخرى.

- فضلت تقطيع النُّوطَات الموسيقية وفقا للتقطيع اللفظي، كما هو معمول به في الكتابة الغربية المخصصة للغناء، وأضرب أسفله مثلا لهذا النهج:



Fī ḥā la til——— bu' di rū——— ḥī kun tu ur————

ولم أتبع ما هو جار العمل به في جل الكتابات الأخرى، ومثل هذا في المدرج التالي:



Fī ḥā la til——— bu' di rū——— ḥī kun tu ur————

وطريقة ربط النوطات هذه تُسهِّل القراءة بالنسبة للآلات الموسيقية، لكن المدونة منقولة عن الأداء الصوتي، لا الآلاتي!

- ربطت النوطات المكونة للجمل الموسيقية بعلامة الوصل "ليكاطُو"، وهي طريقة تساعد على فهم أجزاء اللحن، وتمكن المنشد من التقطيع المحكم، والميزان المتقن، والتنفس المريح، وذلك مثل قواعد فن تجويد القرآن الكريم. ولا نغفل أن التجويد مدرسة عالمة يجب أن يمتح من معينها، ويستلهم من حكمتها، كل منشد، وكل مسمّع، وكل مادح، يحمل هذا اللقب الرفيع الدرجة.

وأقدم فيما يلي مثلا يوضح دور علامة الوصل في صنعة: "يَا عَاشِقِينْ"، من بسيط رمل الماية:

Yā 'ā ši qīn—— ya la lal la lal la lan ya la lan ya la lal la

ودون علامة "لِيكَاطُو" ستبدو الكتابة هكذا، وكأنها نص دون ترقيم، أي، علامات الوقف والحصر:



 $Y\bar{a}$  ' $\bar{a}$  ši  $q\bar{i}n$ — ya la lal la lal la la lan ya la lal la

في بداية الحقل الثاني، كان بإمكاني الاقتصار على ذات السن متبوعة بنصف الزفرة، للتفريق بين جملة: "يًا عَاشِقِينْ" والطراطين التابعة لها، لكن علامة الوصل يمكنها أن تلعب هذا الدور بفصل الجمل فيما بينها. وتبقى هذه الأمور متعلقة بتقدير، وتدبير، وذوق، مؤدي الصنعة. وغير خاف أن الإيقاع \_ الذي لا يُرى بين أسطر المدونة \_ يلعب دورا هاما بالنسبة للمدة الزمنية التي تستغرقها كل نوطة عند الأداء بالتوقيع، والقوة التي تُنشد بها.

- وضعت في المدونة كل العلامات الضرورية لتتبع كل أجزاء الصنعة بما فيها الإعادات، ومواضع الجوابات الآلاتية (راجع المدونات في الجزء الأول من الكتاب).
- ومن بين الأشياء التي تميز كتابتي كذلك، اعتمادي على تنويط الجملة البسيطة العارية من الزخرفة. وقد نبه إلى هذا الأمر زرياب الذي أوصى بحفظ الشعر، ثم أداء اللحن البسيط دون زخرفة، ثم تركيب الإيقاع مع اللحن. وحين يتمكن الطالب من كل هذه الأجزاء الأساسية، يسمح له بإضافة الزخارف، والترجيعات، والتعبيرات، وأن يطلق عنانه للارتجالات.
- بفضل استعمال أسلوب النقحرة لترجمة النصوص، أصبحت المدونات مفتوحة في وجه من لا يجيد اللغة العربية. وحتى من يتقنها قد يستفيد منها، لأنها تتماشى مع سير النوطات، أي من الشِّمال إلى اليمين. وإن الرموز التي اخترتها في أسلوب النقحرة مأخوذة من نظام عالمي شرحت تفاصيله في كتابي حول نوبة الاستهلال.

#### 2. عملية تلقير مستعملات نوبة رمل الملية

مهما كان التحفظ الذي أبديته في جل كتاباتي في موضوع تطبيق الكتابة الموسيقية الغربية على الموسيقي التراثية، وجدت نفسي مضطرا إلى اللجوء إليها لعدة اعتبارات:

إن مفهوم الوقت قد تغير، ولم يعد كما كان في صبانا، وكل شيء يجنح حتما إلى السرعة. وإن المدن تكبر، والمسافات تبعد، والحياة العصرية تعج بالمتطلبات والضغوطات. لقد ولى ذلك الزمن الجميل الذي كان المتعلم يقتفي فيه خطى أستاذه، محاولا التشبه به في كل التفاصيل: من المشية والحركة، وكيفية التحدث إلى الناس، إلى طريقة الأداء والتحكم في الآلات. وحتما دخلت علينا مؤثرات غيرت وجه حياتنا بدءً من المذياع، ثم السينما، ثم التلفاز، ثم الحاسوب، وخلوصا إلى الأنترنيت والسمارتفون والعوالم الافتراضية.

فباعتبار كل ما سبق، يصعب الاكتفاء بالمناهج التقليدية الكلاسيكية الروتينية في التلقين. وقد اكتشفت بارتياح شديد أن الطلبة الذين يدرسون الموسيقى في المعاهد، وينتمون إلى مجموعتي الموسيقية، يستوعبون الصنعة بسرعة أكثر، ودقة أكبر. فعندما قدمت لهم المدونات، فوجئت بالسرعة التي بدأت المجموعة في استيعاب الجمل المعقدة والطويلة التي كان يشق ضبطها وحفظها دون أي واسطة مرئية. ومن إيجابيات هذه الكتابة كذلك أنها ساعدتنا على توحيد أكبر لنسق الألحان، وعلى تقطيع أدق للكلمات المغناة، وعلى تهذيب أحسن لجمل المعزوفات. وبفضلها كذلك أصبح ممكنا التفكير في جمل أكثر تعقيدا مما تعودنا عليه. ويتجلى هذا في توشيات الميازين التي بادرت إلى تلحينها وهي: توشية ابطايحي رمل الماية، وابطايحي الاستهلال، وقائم ونصف غريبة الحسين، وكلها لا تغلب عليها البساطة، وهيمنة الإيقاع كما عهدناهما. وعلى كل حال تبقى هذه المبادرات محاولات ربما يَقتحم من خلالها الموسيقيون الشباب مجال التلحين والإبداع من بابه الواسع.

ولا بد من الإشارة إلى أنه بعد استعمال المدونة، وبعد فهمها وضبطها، يجب التخلص منها! قد يبدو هذا الكلام غريبا عند متعلمي الصولفيج، لكن تجربتي مع الفنانين الغربيين، الذين ترعرعوا في كنف المدوّنات، أفضت بي إلى مثل هذه الاستنتاجات. ويمكنك أيها المتتبع المطلّع أن تشاهد كبار الموسيقيين العالميين وهم يعزفون الكونسيرتوهات دون أي ورقة أمام أعينهم، حتى لا يحول أي حاجز بينهم وبين تعبيرهم الموسيقي.

وبالنسبة إلى الموسيقيين الذين لا يحسنون قراءة المدونات الصولفائية اقترحت كتابة النصوص مع الطراطين بطريقة تسهل عليهم الحفظ. فعمدت إلى تقطيع الكلمات والطراطين كما هي مرسومة في المدونة، وفصلت بين أجزائها بعلامة النجمة.

وأقترح عليكم النموذج التالي من بسيط رمل الماية، وهو صنعة: "اَلْمُصْطَفَى المُخْتَارْ"، وهي "عْرُوسَةْ" الميزان:

Al muh ta ta dī \*i \*al hā dī \*ha na na na na na \*a ha \*a ha na na \*ha na na \*a ha na ha na ha na na \*han na na \*han na na \*ha na na \*ta rī qun na ǧāḥ \*ya la lan \*ya la lal la lan ya \* (l)la lal lal la lan \*ya la lan \*ya la la lan \*ya la lal la lan \*ha na na \*ha na na \*ṭa rī qun na ǧāḥ \*han na na \*a ha na na \*ta rī qun na ǧāḥ \*han na ha na na \*a ha -a ha na ha na na \*a

Ḥay rul wa rā \* a ha na ha na na \* al hā dī \* ha na na na na ha na ha na na \* ya la lal la

lan \* ya la lal la lan \* ya la lan \* a la lan ya la lan \* ha na na \* ha na na \* (l)ba šī run na dīr \* han na na \* ha na na \* Al bad rul mu nīr \* han na ha na ha na na \* a ha - a ha na ha na na \*

ومن المسلم به أن هذا التقطيع يساعد على فهم اللحن، وضبط الكلمات، واستيعاب الدخول إلى الجمل والخروج منها، ومواضع طراطينها، مما يساعد على توحيد الجمل المغناة، وتسهيل عملية التتبع والتذكر دون إضافات ولا زيادات. وفضلت الاعتماد على الحرف اللاتيني تماشيا مع النهج الذي سلكته في التدوين، ولم ألق أي اعتراض من طرف أفراد المجموعة الموسيقية. ولا ضير في كتابة الصنعة المجزأة بالحروف العربية، ما دام النص معزولا عن النوطة.

ومن العوامل التي ساعدتني على اقتراح هذا الأسلوب، ضيق الوقت المخصص للتمارين التي كنا نقوم بها استعدادا لعرض النوبة، مع تسجيلها خلال يومين، في ملتقى العبادي الحادي عشر لطرب الآلة، عام 2017.

معلوم أن نوبة رمل الماية تعد أكبر نوبة على الإطلاق من بين النوبات الإحدى عشرة المكونة لموسيقى الآلة المغربية، وكان هذا في حد ذاته إنجازا عظيما، وتحديا كبيرا غير مسبوق. غير أنني سررت بالدقة، وسرعة إدراك، وبديهة الآليين، في وقت كنا فيه في سباق مع الزمن.

ومهما يكن من أمر فيبقى هذا التصور سيفا ذا حدين، لأن الاستعانة بالعين في حفظ اللحن، يخفف من قوة وسلطان الذاكرة، لكنه يوفر الوقت. ومن الأمانة العلمية أن أعترف بأن الصنعة تبقى راسخة لمدة أطول في ذهن من لم يستعينوا بأي أداة من الأدوات المرئية المشار إليها سلفا، إلا أن طريقة الحفظ التقليدي هذه تستلزم وقتا أطول، واستعدادا نفسيا أكبر.

#### 3. عملية تسجير مستعملات نوبة رمر الماية

منذ تسعينيات القرن الماضي بدأت أشتغل مع موسيقيين إسبان خاضوا تجارب مهمة في تقنيات تسجيل الموسيقى القديمة والتراثية، سواء في الاستوديوهات، أو خارجها، أو أثناء تقديم عروض مباشرة. وأنجبت هذه التجارب الفنية، وهذا التعاون، والتبادل، عددا هاما من الأعمال الموسيقية المسجلة في أقراص مدمجة، عرفت توزيعا عالميا[1].

وفي بلدنا، كلما احتدم النقاش بين الموسيقيين في موضوع التسجيل، انصب الكلام على نوعية الآلات المستخدمة في عملية التقاط الصوت دون إعارة أي اهتمام للدور الذي يلعبه من يقف وراء هذه المعدات، أعني به مهندس الصوت، أو الفني، أو التقني. ومع الأسف لا توجد عندنا معاهد متخصصة لتدريس وتكوين الأخصائيين بطريقة علمية في هذا المجال. ومن المسلمات أن يلم مهندس الصوت بالعلوم الفيزيائية التي تدرس علوم الأصوات، والذبذبات، والموجات. وبالموازاة يجب أن ينمي أذنا تلتقط أجمل ما في الأصوات وفقا للظروف والأماكن والأوقات، وأن يتمتع بإحساس فطري مرهف فيما يخص الوزن والإيقاع. ومن الأفضل أن يجمع ضابط الصوت ما بين التكوين الفيزيائي العلمي، والتكوين الموسيقي الفني.

ومن أجل إنجاح عملية التسجيل المباشر لنوبة رمل الماية خلال الملتقى السنوي لطرب الآلة الذي دأب الدكتور شكيب العبادي على تنظيمه \_ وهي مناسبة طيبة يلتقي فيها نخبة الولوعين بطرب الآلة من مختلف مدن المغرب \_ لجأنا إلى خدمات جيدة في التقاط الأصوات خارج الأستوديوهات، باشرها تقنيون إسبان.

<sup>1-</sup>http://tangier.free.fr/Musique/Omar-Metioui.htm https://www.youtube.com/channel/UCxLPaxUsaqT4AOMdiQmnAKA?view\_as=subscriber

وقد أنجزنا هذا العمل في أواخر شهر دجنبر لعام 2017، وكان من القرارات الجريئة والصعبة التي اتخذناها، عدم استعمال مكبر الصوت، ملتمسين من الحاضرين التكيف مع هذه الأجواء، والالتزام بالصمت والهدوء قدر المستطاع.

ومن بين الأشياء المهمة التي تدرب عليها الجوق خلال هذه التجربة التحكم في قوة العزف، حتى لا تطغى بعض الآلات على الأخرى، وحتى تمتزج أصواتها بطريقة طبيعية. ولإبراز الصوت الجماعي الكورالي، شجعت كل الموسيقيين على الغناء دون الارتكاز المفرط على صوت المنشدين.

وغير خاف أنه من الأشياء التي أفسدت الغناء الجماعي في الآلة، الارتكاز على الصوت الفردي. ومن المسببات التي ساعدت على تفاقم هذه الظاهرة، الاستعمال المبالغ فيه للميكروفون، والإفراط في المواويل المطولة بالطريقة الشرقية والقفلة المغربية!

ومجمل القول إن النتيجة التي وصلنا إليها في هذه التجربة كانت مرضية، وهي في تقديري قابلة للتحسين والتطوير.

وأملي أن تتوفر لدينا في مستقبل الأيام الظروف السانحة، والإمكانات اللازمة، للقيام بتسجيلات خارج الأستوديوهات بمعية خبراء وتقنيين دوليين.

وبعد عملية التقاط الصوت، ترسل المادة المسجلة إلى مختبرات خارج البلاد لإنجاح عمليتي الميكساج و"المَاسْتِيرِينْغ"، وهذه العملية الأخيرة ضرورية وتتطلب آلات، مع الأسف، لا نتوفر عليها، وتقنيين متخصصين ومتمرسين.

وتجدون في الملحق بيانا تفصيليا عن الوقت التي استغرقناه في تسجيل كل ميزان من ميازين نوبة رمل الماية، وهي النوبة التي أدتها باقتدار مجموعة "روافد موسيقية" تحت قيادة كاتب هذه السطور.

### خاتمة الكتاب

إن عملية سبر أغوار نوبة عظيمة القدر والمقام في حجم نوبة رمل الماية، سمح لي بأن أتجول في حدائق ساحرة، منتقلا بين شتى أشجار العلوم، وأغصان الفنون، وأوراق الفهوم، مقتطفا من أزهارها ما ينير العقول، لتسليط الضوء على بعض محتوياتها، وعناصرها، ومكوناتها.

وغير خاف على القارئ أنه ليس من السهل الخوض في مثل هذه البحار، التي تتطلب إلماما كبيرا بالأشعار والأوزان، والغناء والدُّوزان، والإيقاع والألحان.

ونظرا لتشعب الاختصاصات، ففي نظري يستحسن أن نطور فكرة التعاون بين الفنان الممارس، والأديب المشارك، والشاعر الحاذق، والعالم العارف، والباحث الفاهم، والمهندس الدارس. ومن الصعب أن تتجمع كل هذه المواصفات، والكفاءات، والمهارات، في شخص واحد.

وقد آن الأوان لنفكر كذلك في إنشاء لجنة، تحت إشراف مؤسسة علمية رسمية مغربية، تنكب على وضع نظرية موسيقية متناسقة، ومتجانسة، ومتكاملة لفن الآلة استنادا، بأول درجة، على مصادر ومراجع مغربية صرفة. ولا عيب في الاستئناس والاستعانة ببعض النظريات القريبة من موسيقانا، شرقية كانت أم غربية، لكن بتمعن، وتبصر، ودون مبالغة.

وفي سبيل هذا الموضوع، الذي راودني منذ أعوام، جرأت واقتحمت الأبواب، وفتحت الكنانيش والمخطوطات، وشددت الأوتار ودوزنت الآلات، واستنطقت لغة الأجداد، وحاولت أن آتي قدر الإمكان بالدليل والبرهان على كل ما وصلت إليه من خلاصات واستنتاجات.

وعلى سبيل المثال، وفيما يخص إصلاح النصوص والأشعار عموما، أنادي بالتعجيل في هذا الأمر شريطة أن يراعي طبيعة الألحان والأوزان. ومن المستحب أن لا نخفي الطبيعة التوشيحية، والزجلية، والملحونية، للنصوص \_ بدعوى تحكيم القواعد الصارمة للغة والمبالغة في التفصُّح \_ ونُبقي على تلك الكلمات والعبارات الطريفة المنبثقة من معين الثقافة الأندلسية \_ المغربية التي تفخر بتاريخ لا ينكر، وتأثير في النفوس لا يعوَّض.

ومن جهة أخرى يجب تعميق الفهم لمنظومة الطبوع التي لا زالت غامضة، والتي لم نتوصل بعد لفهم النظام الذي تقوم عليه في ظل شجرة الطبوع. ومن البديهي أن نبدأ بفك رموز كل طبع على حدة، مكتشفين مساحته الصوتية، ودرجات ارتكازه، والأجناس التي يتكون منها، والأبعاد التي يوظفها، والعوارض التي تطاله صعودا ونزولا، والجمل المتكررة التي يعتمد عليها، ونوع القفلات ومسار الألحان. وهذا ما حاولت استجلاءه وتفصيله في المحور المخصص لطبوع نوبة رمل الماية.

وفيما يخص الخلل الذي أصاب إيقاع بعض الصنعات، فلا يجانب الصواب أن نبقي على نفس الأخطاء بدعوى عدم المساس بالمتوارث. وهذا ما انتهجته في تصحيح بعض التوشيات، والصنعات، بلباقة وإمعان، دون تكلف أو إهمال.

وبالنسبة إلى مقابلة ومقارنة الأشعار الغزلية والمديحية استعنت بالمصادر والمراجع المذكورة في هذا الكتاب، ولم أقتصر في هذه المناسبة فقط على القياس الشعري، بل حكّمت الأعداد التي جاءت بها الأدوار. وتبقى هذه الأرقام الواردة عند الحايك في كناشه، كما قال العالم التادلي حكما عند الاختلاف. وفيما يتعلق بعملية جمع المستعملات، حاولت أن أجني ما تبقى من الصنعات النادرة، واجتهدت في وضع ألحان جديدة للتوشية المفقودة لميزان ابطايحي رمل الماية.

وفيما يخص مجموع النوبة لم أقتصر على تدوينها بل قمت بتسجيلها حتى تصل إلى أكبر عدد من المهتمين، ولا تبقى حكرا على الذين يجيدون القراءة الصولفائية.

وبالموازاة مع كل ما سبق أريد أن ألفت نظر بعض المؤسسات الرسمية إلى أنه من واجبها أن ترعى وتعنى بهذا الفن الراقي. وفي تقديري فإنه لا رقي دون هوية، والموسيقي جزء من الثقافة الأندلسية \_ المغربية.

ونشد على أيدي الجمعيات الموسيقية للمضي قدما في عملها، وننوه بالمجهودات القيمة التي تقوم بها، إيمانا منها بالرسالة السامية التي تحملها في سبيل الحفاظ على هذا الموروث الفني الموسيقي العظيم.

وأملي أن أكون قد ساهمت \_ بهذا العمل \_ في إبراز بعض الجوانب المهمة والمعتمة من تراثنا الموسيقي، وذلّلت بعض العقبات التي تقف حجر عثرة أمام جل المتعلمين والمهتمين بتراثنا الموسيقي الخالد.

ولا يفوتني التنويه، مرة أخرى، بالمجهودات المتبصرة التي تقوم بها أكاديمية المملكة المغربية في الاهتمام بقضايا التراث. وعلى سبيل المثال إن العمل الرائد الذي قامت به في ميدان فن الملحون بجمع ونشر دواوينه، وتهيئة ملفه وتقديمه \_ بمعية وزارة الثقافة \_ إلى هيئة اليونيسكو بغية إدراجه كتراث لا مادي عالمي، سيذكره التاريخ. ونرجو أن تنهج هذه المؤسسة الملكية العتيدة الطريق نفسه بالنسبة لموسيقي الآلة.

وفي مسك الختام أجدد شكري وامتناني الخالص إلى من يرجع إليه الفضل في إخراج هذا المؤلف إلى الوجود، وهو أمين السر الدائم لأكاديمية المملكة المغربية، البروفيسور عبد الجليل لحجمري.

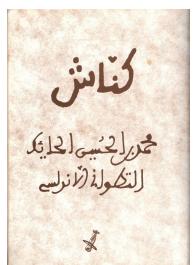
وأملي كبير أن تصنف "موسيقى الآلة" ضمن التراث العالمي اللا مادي، وأدعو الفاعلين الجمعويين، والحكوميين، والمؤسساتيين، إلى تظافر جهودهم لتقديم ملف شامل وكامل إلى هيئة اليونيسكو العالمية، والله من وراء القصد وبه العون والتوفيق.

# الملاحق

# صورلبعض منهصوصات كناشرالعايلا

# نسخة لكناش العايد كانت في ملد عائلة العاج عبد السلام الرقيواق الصنجر 1907 ال







الحاج عبد السلام الرقيواق

وهبوي مؤى مرحل من المعان المعدان الهيمة و كنوع لرز ملت بير عضاء المواليم الدفر يعنه الموال المرابط المواليم الدفر يعنه الموالة المواليم ا

تعود هذه النسخة إلى: 1325هـ – 1907م

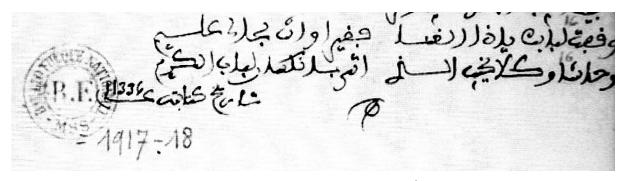
<sup>1-</sup> للمزيد من المعلومات حول هذه النسخة، انظر مقدمة الفصل الثاني من الدراسة.

### نسخة لكناش العايلا كانت في موزلق جورج سيرافير كولان ﴿1893 - 1977﴾





نوبة رمل الماية الغزلية



نسخة لكناش الحايك ترجع إلى:1336هـ - 1917م

<sup>1-</sup> Claude Lefébure et Alain Messaoudi : *Colin Georges-Séraphin (Champagnole, Jura, 1893 – Paris 1977)*, Edit. François Pouillon, Dictionnaire des Orientalistes de Langue Française, Paris 2008, ĪSAM 195435.

عبد الحميد صالح حمدان: "طبقات المستشرقين"، القاهرة (د.ت.)، ص. 141282 للمزيد من المعلومات حول هذه النسخة، انظر مقدمة الفصل الثاني من الدراسة.



ولد جورج سيرافين كولان في شانبونيول<sup>[1]</sup> بشرق فرنسا عام 1893، وبعد حصوله على الباكالوريا في مدينة تور<sup>[2]</sup> انتقل إلى باريس لدراسة اللغات الشرقية، وفي سنة 1914 حصل على إجازة في: اللغة العربية الفصحى، واللهجات العربية الشرقية، والتركية، والفارسية. وبعد ذلك - وفي إطار التجنيد المدني - التحق بالجبهة القتالية في الحرب العالمية الأولى من 1915 إلى 1917، وبطلب من المقيم العام المارشال اليوتي، عين مترجما في المغرب.

وبعد إقامة سنتين في القاهرة كباحث في المعهد الفرنسي للآثار الشرقية<sup>[3]</sup> عاد مجددا للمغرب ليتقلد منصب نائب رئيس المصلحة الاجتماعية التابعة لإدارة الشؤون الأهلية<sup>[4]</sup>، وبعدها نصب قنصلا لفرنسا في تطوان أثناء حرب الريف، سنة 1925. وفي عام 1927 كلف بإدارة الدراسات العربية المعاصرة في معهد الدراسات العليا المغربية، وفي نفس الوقت مارس تدريس اللغة العربية - المغاربية في المدرسة الوطنية للغات المشرقية بباريس، خلفا لأستاذه ويليام مارسي. وبقي يتنقل بين باريس والرباط ليزاوج بين هذين الوظيفتين، بالاضافة إلى بحوثه حول اللهجات العامية المغربية، وهذا إلى أن توفى عام 1977 بباريس.

ونظرا لخبرته الواسعة، وعلمه الغزير، استطاع أن يتعاون مع كبار الباحثين من طينة ليفي بروفونسال وهنري تيراس. وكان كولان ينشر ثمار جهوده في مجلات ذائعة الصيت مثل: هيسبيريس، ونشرة المجمع اللغوي، ونشرة المعهد الفرنسي للآثار الشرقية، والأرشيف المغربي. ومن أهم العلوم اللغوية التي اشتغل عليها: علم الاشتقاق، وأصول الألفاظ، والبعد المعجمي فيما يخص الدارجة المغربية وحتى اللهجات الأندلسية، وفي هذا المضمار وللأسف، لم يتمم تحقيق ديوان ابن قزمان. وترجم سنة 1925 تاريخ المرابطين عن كتاب الاستقصا للمؤرخ الأستاذ محمد الناصري، كما صدر له كتاب مع الدكتور رونو تحت عنوان: "تحفة الأحباب، معجم الألفاض الطبية المغربية" [5] سنة 1934.

<sup>1-</sup> Champagnole.

<sup>2-</sup>Tour.

<sup>3-</sup> IFAO: l'Institut français d'archéologie orientale.

<sup>4-</sup> Adjoint au chef de la section sociologique de la direction des affaires indigènes.

<sup>5-</sup> Tuḥfat al aḥbâb, glossaire de la matière médicale marocaine.

ومن بين أهم أعماله التي صدرت بعد مماته بالفرنسية نذكر: معجم كولان للغة العربية الدارجة تحت إشراف الأستاذة زكية السيناصر (1993 - 1994)، وطبعة أخرى تحت إشراف ألفريد دو بريمار في دار النشر هارماتان (1993 - 1999).

تجدون أسفله وثيقة نشرها الباحث في التراث الأندلسي الدكتور عبد العزيز الساوري، وهي مودعة في خزانة إبراهيم الخطابي بالرباط. وقام فيها الباحث كولان بترجمة صنعة زجل: "غُرْنَاطَة فِتْنَة لِلْبَشَرْ"، وهي من نظم عمر المالقي وكانت تستعمل في ميزان قائم ونصف رمل الماية الغزلي (الصنعة رقم 18)[1].

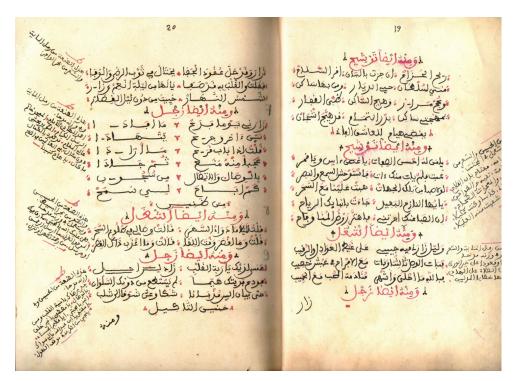
غرناطة فتنه للبشر" - كلها نوار" - أزهارها يقدي - قرب الوصال عندي حمراه بالراجب تُذكر - على الدّشار - أنّها رُها تبدى - زيّنت الى الخلدي تدزخرنت أصناف الزهر- مع الغمار - أبيض وّأخرْديدي - خلّفوني وعلي والطبور تغصان - ننشدوا الألحان والقطيعُ مليان - والمليحُ نشوان بها يطيب شربي بين الشجر- عجامي النظى - الملا وهات بيدي - نغنم السرور وحدي « Grenade, o course de s'éduction four l'espèce humaine! Elle at toute fleurs les feurs de pes orangers flamboient : le moment où j'obtie drai de faven to ma lien aince est prode. C'est à lou droit qu'on la qualifie de rouge - parmi les villages - ses cours d'ear paraissent - elle a été ornie pour l'oternité. Touts by variets de flues his fout une parure - access due los ashes l'un blanc et l'autre rouge : its m'out fait manques à ma promone. Et les viseaux par pleines carges - charetent des chausant, to compe at plaine et la belle est un quité. C'est là que f'aime à boire parmi les arles- qui idaississent le une : remplis la compe et mets moi la en main - que je profite du bouleur à moi tout seulape » le texte est tire du corpus numerical d'Al-Hatile Noll!

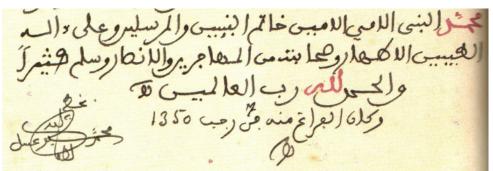
<sup>1-</sup> أمدني مشكورا بهذه الوثيقة الأستاذ الباحث عبد اللطيف السملالي.

## نسخ من كنانيش الحايلا التوكانت في مللا كولان وهر مولاعة في المكتبة الوصنية الفرنسية بباريس

Arabe 7003 H <sup>2</sup> précieux	[نفیس]
Arabe 7072/ R6 - Sans grand intérêt	كلام غرناطة - مستعمل كناش الحايك - [دون قيمة تذكر]
Arabe 7073 manuscrit acheté en Déc. 1933 chez Ben Sasi à Salé R11 Ḥāik abrégé	[نسخة اقتناها من عند ابن ساسي في سلا – حائك مختصر]
Arabe 7074 – R10. Cet exemplaire a appartenu à Mbīrko qui a bien voulu me le vendre	[كانت هذه النسخة في حوزة امبيركو الذي استجاب لبيعها لي]
Arabe 7077 - H <sup>4</sup>	طبع: الماية، المحررة (غريبة الحسين)، الاصبهان، عراق العجم، رصد الذيل، غريبة الحسين والمحررة، الحجاز، الاصبهان، رمل الماية
Arabe 7078 R7 Avril 28	كلام غرناطة - حجاز كبير + رصد
Arabe 7079 – R30	

# نسخة كناش العايد الفقيه عدم بوعسر التصواني 1931 س





تم الفراغ من هذه النسخة في: 1350هـ – 1931م

<sup>1-</sup> للمزيد من المعلومات حول هذه النسخة، انظر مقدمة الفصل الثاني في الجزء الثاني.

# نسختان من كناش العايلا بنك الفنان العربي السيار الكنجي ﴿1968 و1961﴾ ١١





النسخة برمل الماية المديحية: 1961

العربي السيار: 1882 - 1964



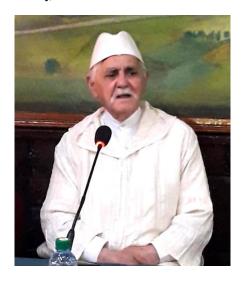
تاريخ الفراغ من النسخة الغزلية في: 1378هـ – 1958م



النسخة برمل الماية الغزلية

<sup>1-</sup> للمزيد من المعلومات حول هذه النسخة انظر الفصل الثاني من الدراسة.

# 



الأستاذ مالك بنونة



الفقيه العلامة محمد داود



آخر واجهة في الخطوطة

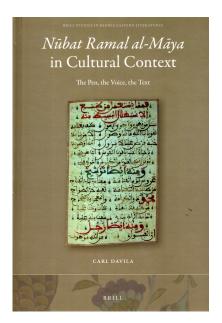


الصفحة الأخيرة من المخطوطة التي تم الفراغ منها عام 1202هـ – 1788م



الكتاب من منشورات أكاديمية المملكة المغربية 1999

### الكافيلا ال



إصدار جديد باللغة الإنجليزية تحت عنوان:

(The pen, the voice, the text) Nūbat Ramal al-Māya in Cultural Context

نوبة رمل الماية في محيطها الثقافي (الخط والغناء والنص) يقع هذا الكتاب في 624 صفحة من القطع المتوسط، وهو مقسم إلى بابين: يحوي الباب الأول أربعة فصول، والباب الثاني يتألف من 5 فصول.

وبعد المقدمة يعطي الباحث الأكاديمي كارل دافيلا لمحة سوسيو - تاريخية عن موسيقى الآلة، محللا الأسس التي تنبني عليها التقاليد، والدور التاريخي الذي يلعبه الفرد والمؤسسات في تطويرها، ثم يعرج على دراسة لسانيّة للنص كظاهرة أدبية، ويحلل ازدواجية الخطاب بين المسموع والمكتوب في موسيقى الآلة.

وفي الباب الثاني من هذه الدراسة العلمية الأدبية أورد الباحث نصوص الصنعات، حسب الميازين الخمسة التي تنتمي إليها، مكتوبة بالحروف العربية ومترجمة إلى لغة شيكسبير. وقبل نص الترجمة اجتهد كارل دافيلا في تقطيع عروضي لكل الأبيات بكل أنواعها الخاضعة للبحور الخليلية، وهي من الشعر الفصيح الموزون، أو الخارجة عنها، وهي من الموشحات والأزجال والبراول.

وبالنسبة لعدد من الأشعار نراه يحقق ويحلل النص بحسب الروايات المختلفات التي وصلت إلينا، مستندا في ذلك على عدد من المصادر والمراجع، ونسب النصوص الشعرية إلى أصحابها مبينا معانيها، وأبعادها الأدبية والاجتماعية.

<sup>1-</sup>Carl Davila: Nūbat Ramal al-Māya inCultural Context (The pen, the voice, the text), Brill studies in middle easten literatures, Leiden, Boston, 2015.

لاحَتْ علَيْنا من الأخبابِ أنوارُ فَانْزِلْ لَقَدْ نِلْتَ ما تَهْوى وتَخْتَارُ

البسيط - شغل قِفْ بِالرِّكَابِ فَمَكذا الرَّبِّعُ والدَّارُ بُشْرَاكَ بُشْرَاكَ قدلاحَتْ قِبابُهُمُ

II. MĪZĀN AL-QĀ'IM WA-NIŞF

قف بالركاب فهذا الربع والدار — al-Qā'im wa-Nisf #13

lJ #13 p. 49 IM #13 p. 47 MW #13 p. 35 Ambīrkū #12 p. 19-20

Poet: Sīdī Aḥmad al-'Arūsī or al-Qāḍī 'Iyāḍ

Halt the camel, for this is the (home) land and the abode.

Lights shine on us from (the) loved ones.

Glad tidings! Glad tidings! Their domes shone out.

Set down here: indeed you have obtained what you desire and choose.

#### Annotation

Basīt, with all four final feet reduced to two syllables. The text is fully conis some-فَهُذَا الرَّبُعُ وَالدَّارُ strained in most other respects, though the construction what less than faṣīḥ for the meaning.

. لقد for فقد .Ambīrkū

Notable themes: The image of the camel caravan arriving at the tribal sanctuary, here rendered with no clear linkage to the Prophet, Mecca or Medina. For a contrasting example, see Basīṭ #25 (شَدُّ الْحَمُولُ واعْزَمُ) and its Annotation.

IJ attributes this text either to Sīdī Aḥmad al-ʿArūsī or to al-Qādī ʿIyād. However, I have not found these verses in sources for either man.

# نوبة رمل الماية في أثر الأجواق الموسيقية المغربية

### تسجيلات نوبة رمل الماية لجوق الإخاعة الوكسنية للصرب الأنكلس بقياكمة مولاء أحمك الوكيلي



جوق الإذاعة لطرب الآلة

تضم الصورة من اليمين إلى اليسار،

-الصف الأول: أحمد الشافعي "الشيكي" (عود)، الحسين بلمكي "الحجام" (كمان)، الغالي الشريبي (ألطو)، أحمد الوكيلي (عود، إنشاد)، محمد الدكالي "احبيبي امبيركو" (الرباب)، محمد بلخدير اليوسفي (ألطو)، مصطفى المكناسي (ألطو).

-الصف الثاني: أحمد بن يوسف (البانجو)، محمد الصغير العوفير (تشيلو)، المكي فرفرة (قانون)، محمد الحكوشي الزموري (طار، إنشاد)، محمد الطود (دربوكة، إنشاد)، محمد المنصوري (إنشاد)، عمر العوفير (هارب).

-الصف الثالث: الغالى الخياطي (كونتروباس)، عبد العزيز التلمساني (كلارينيت).

جدول ميازين نوبة رمل الماية المسجلة بالإذاعة الوطنية [1]

تاريخ التسجيل	المدة بالدقائق	يتخلله	الميزان
1956	54	تقسيم عود لأحمد الشافعي	ابطايحي
1958	60	تقسيم فلوت لعبد العزيز التلمساني وإنشاد لمحمد المنصوري	قائم ونصف
1958	38	تقسيم ألطو للغالي الشرايبي	ابطايحي
1959	60	تقسيم قانون للمكي فرفرة وإنشاد لمحمد الطود	قائم ونصف
1960	48	تقسيم الهارب لعمر العوفير وإنشاد لمحمد الطود	ابطايحي
1961	57	إنشاد لمحمد المنصوري	بسيط
1961	55	إنشاد لمحمد المنصوري	بسيط
1961	54	تقسيم عود لأحمد الشافعي إنشاد لمحمد الطود	قائم ونصف
1966	13	-	بسيط
1966	23	-	بسيط
_	55	تقسيم عود لأحمد الشافعي	درج فانصراف ابطايحي
1978	44	-	بسيط الحسين

1- أمدني بهذا الجدول الفنان محمد المروش عازف الكلارينيت في جوق الإذاعة، وكان رحمه الله يشغل بالموازاة منصب المحافظة بالنسبة للجوق، وكذا المحافظة على الأشرطة وتنسيق البرامج التي تعنى بموسيقى الآلة، والغرناطي، والملحون، في الإذاعة والتلفزة المغربية.

# تسجيلات نوبة رمل الماية لجوق المعهد التصواني برئاسة الأستاء عمد بر العربي التمسماني



جوق المعهد التطواني

الصورة تضم من اليمين إلى اليسار، أحمد بنمبخوت "خوتم" (طار)، مصطفى الحمراني (دربوكة)، عبد السلام السعيدي (عود)، أحمد الصالحي (عود)، المختار المفرج (عود)، عبد الصادق اشقارة (كمان)، أحمد الشنتوف (ألطو)، أحمد البردعي (ألطو)، الودغيري (كمان)، العربي الغازي (رباب)، إدريس العوفي (ساكسوفون)، أحمد المرابط (كلارينيت)، العيساوي (ناي)، محمد بن العربي التمسماني (بيانو).

### جدول ميازين نوبة رمل الماية المسجلة بالإذاعة الوطنية[1]

تاريخ التسجيل	المدة بالدقائق	يتخلله	الميزان
1960	50	إنشاد: عبد الصادق اشقارة	ابطايحي
1960	47	إنشاد: عبد الصادق اشقارة	قدام
_	62	موال: عبد الصادق اشقارة	قائم ونصف
1961	60	تقسيم بيانوا: محمد بن العربي التمسماني موال: عبد الصادق اشقارة	بسيط
1962	15	إنشاد: فتيات المعهد	بسيط

<sup>1-</sup> نفس المرجع المذكور أعلاه.

### أنتلوجيّة الآلة ﴿1989 – 1989﴾





#### تسجيل نوبة رمل الماية في أنتلوجيّة الآلة بإشراف وزارة الثقافة (المغرب)، ودار ثقافات العالم (فرنسا)

تاريخ التسجيل	المدة بالساعات	يتخلله	الميزان
1991	02 :49'	إنشاد سعيد الشرايبي	1. بسيط
1991	01 :17'	_	2. قائم ونصف
1991	01 :45'	إنشاد سعيد الشرايبي	3. ابطايحي
1991	00 :22'	_	4. الدرج
1991	02 :18'	إنشاد سعيد الشرايبي	5. قدام
	08 :31'	المجموع	



جوق المعهد التطواني

التقطت هذه الصورة في فندق ماجيستيك بمدينة الدار البيضاء بعد الانتهاء من تسجيل نوبة الاصبهان في الأنتلوجيَّة سنة 1991.

#### من اليمين إلى اليسار،

- الصف الأول: أحمد حرازم (منشد)، عبد الله اشقارة (عود)، أحمد الغازي (رباب)، محمد بن العربي التمسماني (تسيير المجموعة)، عبد الصادق اشقارة (كمان)، محمد أمين الأكرمي (كمان)، أحمد الشنتوف (ألطو).
- الصف الثاني: عبد الرحمن العلوي (دربوكة)، عبد الصمد الشنتوف (ألطو)، عبد العزيز الحراق (طار)، نور الدين اشقارة (ألطو)، عبد الله الفيلالي (تشيلو).

وبالنسبة إلى تسجيل نوبة رمل الماية شاركت المجموعة التالية:

- محمد بن العربي التمسماني (تسيير المجموعة)، المختار المفرج (عود)، أحمد الشنتوف (ألطو)، أحمد الغاي (رباب)، محمد أمين الأكرمي (كمان)، جمال الدين بن علال (كمان)، وعبد الصمد الشنتوف (ألطو)، نور الدين اشقارة (ألطو)، عبد الله الفيلالي (تشيلو)، عبد العزيز الحراق (طار)، عزيز العلمي (دربوكة)، سعيد الشرايبي (إنشاد).

# تسجيلات نوبة رمل الماية لجوق البريهي برئاسة الحاج عبد الكريم الرايس



جوق البريهي

#### الصورة تضم من اليمين إلى اليسار:

- الصف الأول: محمد بوزوبع (عود)، امحمد بنموسى (عود)، محمد الخصاصي (إنشاد)، عبد الكريم الرايس (رباب)، أحمد التازي البزور (ألطو)، محمد التويزي (ألطو).
- الصف الثاني: محمد الشديد (عود)، عبد الأحد العمري (دربوكة)، عزوز بناني (طار)، محمد السقاط (تشيلو)، التهامي السملالي (ألطو)، محمد المركاوي (ألطو).

جدول ميازين نوبة رمل الماية المسجلة بالإذاعة الوطنية [1]

تاريخ التسجيل	المدة بالساعات	يتخلله	الميزان
في الستينيات	01:03'	موال محمد الخصاصي	بسيط
في الستينيات	01:00'	إنشاد محمد الخصاصي	قائم ونصف
في الستينيات	00:53'	تقسيم قانون	ابطايحي
في الستينيات	00:42'	إنشاد محمد الخصاصي	ابطايحي
في الستينيات	00:57'	تقسيم عود محمد بوزوبع	قدام
		إنشاد محمد الخصاصي	
1977	02:15'	إنشاد العربي العمراوي	بسيط
		موال محمد بجدوب	

<sup>1-</sup> نفس المرجع المذكور أعلاه.

# تسجير نوية رمل الماية لجوق روافك موسيقية برئاسة الأستاك عمر المتيوى



جوق روافد موسيقية

#### تضم الصورة من اليمين إلى اليسار:

- الصف الأول: بلال البوزيدي (عود، إنشاد)، أحمد الماعي (قانون)، محمد شكري (رباب)، عمر المتيوي (عود)، جمال الدين بن علال (كمان)، رضى بن الطاهر (كمان)، نور الدين عشا (ناي).
- الصف الثاني: سعيد بن الكرش (دربوكة)، عمر الجايدي (طار، إنشاد)، داوود السطيطو (عود)، صلاح مصباح (إنشاد)، أنس بلهاشمي (ألطو، إنشاد)، عبد الرحمان عدنان (ألطو)، محمد الوشقيفي (كونتروباس).
- ومن غير الموجودين في الصورة والمشاركين في تسجيل نوبة رمل الماية: يوسف بن عيسى (تشيلو)، نبيل العرفاوي (ألطو)، فيصل بنكيران (رباب).

صور من ملتقى العبادي الحادي عشر لطرب الآلة، 2017



بمبادرة من طرف الدكتور شكيب العبادي الطنجي انطلقت فعاليات "ملتقى العبادي لطرب الآلة" سنة 2006، وكان الهدف من هذا اللقاء السنوي هو إحياء ميازين الآلة مع ثلة من فناني مدينة طنجة ومع مجموعة من المولعين والمحبين من شتى أنحاء المملكة.

ومع مرّ السنين تطورت الفكرة إلى أداء نوبة كاملة بجميع ميازينها خلال الدورة، فكانت البداية مع جوق روافد موسيقية برئاسة ذ. عمر المتيوي الذي أدى نوبة الاصبهان بجميع ميازينها: "مْكَرُّطَة"، في يوم واحد سنة 2015. وفي سنة 2016 شارك جوق الحاج عبد الكريم الرايس برئاسة الأستاذ محمد ابريول بأداء نوبة الماية كاملة في يومين. وفي 2017 عاد جوق "روافد موسيقية" بنوبة رمل الماية كاملة كذلك في يومين، وكانت نتيجة التسجيل مطابقة للجدول الآتي ذكره. وفي سنة 2018 قدمت مجموعة "روافد موسيقية" نوبة الاستهلال كاملة، وفي عام 2021 عادت مجددا مجموعة "روافد موسيقية" لتؤدي وتسجل نوبة الرصد بجميع مستعملاتها. وكل هذه التسجيلات المسموعة والمرئية موثقة على قناة اليوتوب:

Youtube/ Omar Metioui/ Chaîne

تسجيل نوبة رمل الماية[1]

تاريخ التسجيل	المدة بالساعات	يتخلله	الميزان
2017	3:21'	إنشاد عمر الجايدي إنشاد صلاح الدين مصباح	1. بسیط
2017	1:40'	إنشاد بلال البوزيدي	2. قائم ونصف
2017	2:00'	إنشاد محمد العروسي	3. ابطايحي
2017	1:00'	تقسيم عود عمر المتيوي موال: سعد التمسماني محمد العرروسي أنس بالهاشمي	4. درج
2017	2:49'	إنشاد عمر الجايدي إنشاد أنس بالهاشمي	5. قدام
	10:50'	المجموع	

<sup>1-</sup> يمكنكم الرجوع إلى هذه الميازين على قناتنا في اليوتوب: https://www.youtube.com/channel/UCxLPaxUsaqT4AOMdiQmnAKA

## مضور نوبة رمل الماية في مهرجان فاس للموسبقر الأنكلسبة – المغربية الشرية الأنكلسبة بالمغربية الشرية الأنكلسبة بالمغربية المغربية المعربية المعربية

السنة	رئيس الجوق	الجوق	الميزان
2011	محمد العثماني	شباب فاس	
2018	محمد العثماني	شباب فاس مع كورال أندلوسيا من الدار البيضاء	1. البسيط
1985	أحمد الزيتوني	معهد الموسيقي بطنجة	
2001	محمد أمين الأكرمي	المعهد التطواني	: :  :  2
2011	أنس العطار	البريهي - فاس	2. القائم ونصف
2013	_	معهد فاس	
2008	المهدي شعشوع	المعهد التطواني	11 11 2
2014	محمد العثماني	شباب فاس	3. البطايحي
2012	محمد أمين الأكرمي	محمد بن العربي التمسماني - تطوان	di A
2016	خالد لعوفير	مجموعة الرباط - سلا	4. الدرج
1989	[2]_	الإذاعة المغربية	
2008	محمد الزاكي	الطرب الأصيل	5. القدام
2015	أنس العطار	البريهي - فاس	

<sup>1-</sup> أمدني بهذا الجدول مشكورا مدير المهرجان الأستاذ عبد السلام الشامي.

<sup>2-</sup> ترميز رئاسة مولاي أحمد الوكيلي بكرسي فارغ على خشبة المسرح بعد وفاته في 25 نونبر 1988.

# نبكة تعريفية لبعض الأعلام الكير بصموا نوبة رما الماية

### أبو العباس أحمد برعيم برعبد القاكر الفاسي ﴿1751 - 1682﴾



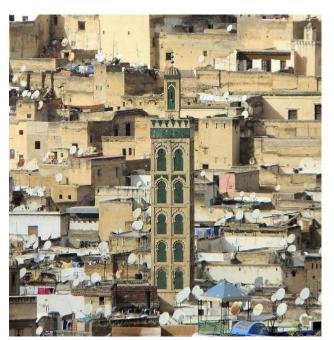
أحمد بن محمد بن عبد القادر الفاسي الفهري، ازداد بفاس سنة 1682 وتوفي بقرب منها سنة 1751م، كان - حسب عناية أولي المجد - لا يكاد أحد يحسن الطبوع على كثرتها مثله وهو الذي اقترح تخصيص طبع رمل الماية للمديح النبوي.

لقد جاء على لسان العالم محمد الفاسي في مقالته (محاضرة) الشهيرة الصادرة في مجلة تطوان (عدد7، 1962) والمعنونة ب "الموسيقى المسماة أندلسية" ما يلى:

"وبقي علينا أن نتكلم على طبعين وهما رمل الماية والحجاز الكبير، أما رمل الماية فقد كان في أصل كلامه في التغزل ونحوه مثل ما هو الشأن في كل النوبات ليتناسب الكلام مع المعاني التي تؤديها نغمات كل طبع، وقد فكر أحد العلماء من رجال القرن الثاني عشر أبو العباس أحمد بن محمد بن عبد الله بن عبد القادر الفاسي - وقد كان له باع طويل في العلوم الموسيقية وعنه أخذ الحايك التطواني جامع أشعار الآلة - فكر هذا العالم الجليل في تخصيص طبع رمل الماية لتمجيد النبي صلى الله عليه وسلم لأن المعاني التي يعبر عنها هذا الطبع هو العظمة والجلال والعزة والسمو وكل صفات الكمال البشري فكانت

نغمات رمل الماية أنسب نغمات الموسيقى للتعبير عما يكنه المسلم المخلص من تقدير وإجلال لمقام الرسول عليه السلام، وتوجد في بعض الكنانيش القديمة الأشعار التي كانت تلحن في رمل الماية قبل أن يخصص هذا الطبع للمديح، وقد نتج عن هذا التحويل أن أحد الموسيقيون "الآليون" يحيون ذكرى المولد النبوي كل سنة بأن يجتمعوا بفاس في ضريح أبي السعود الفاسي في الصباح المبكر من يوم عيد المولد وينشدون كل ميازين رمل الماية بدون آلات وإنما بالتوسيد فقط اعترافا منهم بفضل أبي العباس الفاسي في هذا المضمار. وقد استمرت هذه السنة إلى أوائل هذا القرن ثم وقف العمل بها بعد وفاة كبار الموسيقيين...".

وفي معلمة المغرب نجد نفس المعلومات مدبجة بقلم الباحث عبد العزيز ابن عبد الجليل (الجزء 19، ص. 6400).





الزاوية الفاسية بأول زنقة القلقليين بفاس

## معمك الشوكرري ﴿ن. 1930﴾ ال



ولد في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بمدينة تطوان ويعد من أبرز أعلام موسيقى الآلة بالمغرب. وكان الفنان محمد الشودري حافظا مقتدرا، وعازفا متمكنا على آلة العود. وبفضل ذاكرته القوية استطاع أن يلم بلحن ما يقرب من ألف صنعة من صنعات النوبات الإحدى عشرة.

وكان بيته يقع في المدينة العتيقة بالقرب من الجامع الأعظم الذي أمر ببنائه المولى محمد بن عبد الله حينما زار مدينة تطوان الأندلسية العريقة ليتفقد أحوالها السياسية.

ويعد المعلم محمد الشودري إمام عصره في موسيقى الآلة بمدينة تطوان، وذلك بشهادة مؤرخ المدينة الفقيه أحمد الرهوني. وقد اشتهر هذا الهرم بعزلته في بيته بسبب الأوضاع التي كانت تتخبط فيها البلاد تحت وطأة الاستعمار الاسباني.

وكان أصدقاؤه الموسيقيون، وكذا تلامذته، يزورونه في غرفته المطلة على سهل بني معدان ووادي مرتيل من أجل الاستماع والاستمتاع، والاستفادة والاستنفاع، من ينبوع فني عذب متدفق. ومن الطرائف التي تحكى عنه منعه أفراد أسرته الاقتراب من آلاته، ومخطوطاته، وكراساته، التي كان يحرص عليها حرصا شديدا، ويخاف عليها كما تخاف الأم على رضيعها.

<sup>1-</sup> المراجع : برنامج الملتقى السابع للموسيقى الأندلسية المغربية لجمعية تطاون للموسيقى (دورة محمد بن الحاج محمد الشودري)، تطوان، 2013. Barriuso, Música hispano-musulmana, op. cit. p. 14-15.

وفي عهد الحماية الإسبانية وبدعم من عصبة المآثر التاريخية والفنية ساهم هو وزميله المعلَّم محمد بن سُلاَّم في تدوين النوبات الإحدى عشرة مع الباحث الإسباني أنطونيو بوستيلو، وقد تم الفراغ من هذا العمل الغير مسبوق سنة 1928. وما من شك أن المعلومات التطبيقية والنظرية التي استقاها الباحث أنطونيو بوستيلو كانت من هذه القامة الشامخة، أو هي التي ساعدت لاحقا الأب باتروسينيو في تأليف كتابه الرائد الموسوم ب: "الموسيقى الإسبانية الإسلامية في المغرب"، الصادر في العرائش عام 1941، ثم أعيد طبعه - بمبادرة من كاتب هذه السطور - مع معهد سيرفانتيس بطنجة ومؤسسة إلمونتي بإشبيلية، سنة 2001.

ومع الأسف فإن مدونات بوستيلو لم يكتب لها النشر، وهي، ما زالت قابعة إلى يومنا هذا في صندوق يحتفظ به ورثته في مدينة الجزيرة الخضراء، وبفضل صديقنا الموسيقي الباحث إدواردو بانياكوا استطعنا أن نحصل على نماذج منها، وهي عبارة عن مدونات لبعض صنعات من نوبة الماية، وجاءت عناوينها مكتوبة باللغة العربية، ولأهميتها التاريخية تجدون أسفله نموذجا منها.

إن سبب إدراج هذا العلم في هذا الملحق هو كونه يعتبر أول موسيقي مغربي أملى ألحان النوبات الإحدى عشرة كاملة - ومن بينها صنعات من نوبة رمل الماية - على الباحث أنتونيو بوستيلو الذي دونها واحتفظ بها، وهو الذي ترك نسخة كناش الحايك للهيأة الإسبانية السالفة الذكر التي أحالته على الفقيه محمد بوعسل لينسخه. وقد سبق أن أشرت إلى أهمية هذا المصدر النفيس الذي اعتمدته كثيرا في هذه الدراسة المتواضعة، كما سبق أن اشتغل على هذه النسخة كل من الباحثين فالديراما، وباريوسو، ودي لاريا.

ولا أخفي أسفي على عدم توفر المغاربة على نسخة من هذا العمل الرائد الذي أنجزه أنتونيو بوستيلو بمعية الأستاذين الكبيرين هما: المعلَّم محمد الشودري والمعلَّم محمد بن سلام، ومن هذا المنطلق، ولحفظ الذاكرة أناشد مسؤولي وزارة الثقافة بأن يهتموا بهذا العمل التوثيقي لطرب الآلة.

صنعة العشية في اصفرار من بسيط نوبة الماية بكتابة ذ. أنطونيو بوستيلو:



<sup>1-</sup> Padre Patrocinio García Barriuso: La Música hispano-musulmana en Marruecos. Ed. Instituto General Franco, Larache, 1941. Reedición Fundación El Monte, Sevilla, 2001.

#### المكر امبيركو ف. 1935ه



هو أحد أعلام مدينة الرباط، ازداد بها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. تلقى المكي امبيركو معارفه العلمية بمسقط رأسه، كما تعلم الموسيقى، وأتقن عزف بعض الآلات في شبابه حتى أضحى من المتخصصين العالمين في طرب الآلة وطرب الغرناطي الذي كان منتشرا بين العدوتين. ومن شدة حفظه وإلمامه بخبايا موسيقى الآلة أصبح مرجعا لا يستغنى عنه في هذا الفن. وامتهن بيع الكتب في سوق السباط، أمام الجامع الأعظم بمدينة الرباط، ومن مهاراته كذلك تسفير الكتب وإصلاح ما تلاشى منها.

وكان بيته مفتوحا في وجه الفنانين، ومحجا لكل راغب في التعلم والاستزادة من المعارف الفنية إلى أن وافته المنية سنة 1935.

وخير دليل على ما كان يتمتع به من سعة الاطلاع هو استناد المستشرق الفرنسي شوتان على حافظته في مشروع كتابة ميزان بسيط العشاق<sup>[1]</sup> بالنوطة، لكن في الأخير استقرت روايته على ما أخذه من عند المعلم عمر الجعايدي. ونلمس من خلال عمل شوتان أن امبيركو لم يقتصر فقط على إملاء الصنعة اتكاء على ذاكرته القوية بل كان يدخل غمار تحليل الصنعة والطبع، ولا ريب أنه بفضل معلوماته النظرية كان من بين من ساعدوا شوتان على إنجاز كتابه الذائع الصيت: "لوحة حول الموسيقى المغربية" [2].

<sup>1-</sup> Alexis Chottin: Corpus de Musique Marocaine, Fascicule I Nouba de Ochchâk. Service des arts indigènes, Heugel, 1931-1933. Rééd. Librairie Livre Service, Rabat 1987.

<sup>2-</sup> Alexis Chottin: Tableau de la musique marocaine. Ed. Paul Geuthner, Paris, 1938.

وكما سبق يخبرنا الباحث في اللغة والعلوم الاجتماعية الفرنسي جورج س. كولان أنه سبق أن اقتنى منه بعض نسخ الحايك.

وفي ثلاثينيات من القرن الماضي قام هذا الفقيه المطلع بعمل رائد تمثل في طبع نسخة من كناش الحايك جمع فيها أشعار ست نوبات هي: رمل الماية، العشاق، اصبهان، الغريبة، الرصد، رصد الذيل. وجاء مثبوت على غلاف الكتاب: "مجموعة الأغاني الموسيقية الأندلسية المعروفة بالحايك، النصف الأول"[1]. ويوحي هذا العنوان بأن هذا المشروع كان سيكتمل بإصدار باقي النوبات في النصف الثاني، وللأسف لم تتحقق هذه الأمنية الغالية على نفس امبيركو إذ عاجلته المنية ولبي نداء بارئه.

وبالنسبة للجزء الأول فقد تم إنجازه، وهو إنجاز غير مسبوق، بفضل الأستاذ مصطفى بن عبد الله صاحب المطبعة الاقتصادية بمدينة الرباط سنة 1934.

والكتاب قوامه 181 صفحة من قياس 16/25 سم  $^{[2]}$ . وفي هذا العمل لم يذكر المؤلف عدد أدوار الصنعات، ولم تأت الأشعار مشكولة ربما لعدم توفر المطابع أنذك على هذه التقنيات، وفي الهوامش تنبه المحقق لأسماء بعض مبدعى المتن الشعري.

ويبتدئ الكتاب ب: "خطبة الفقيه الأديب سيدي محمد بن الحسي الحايك في الموسيقى". ويقر امبيركو أن مجموعه يضم المستعملات الرائجة على عهده في موسيقى الآلة، وليس نسخة الكناش الأصلي للحايك. وبالإضافة إلى مقدمة الحايك المختصرة، جاء بفقرة من كتاب الأنيس المطرب للأديب محمد بن الطيب العلمي، مما يدل على اطلاعه الواسع على أمهات الكتب التي عنيت بالجانب النظري والأدبي لموسيقى الآلة في المغرب.

وتُستهل نوبة رمل الماية في هذا المجموع الشعري ابتداء من الصفحة رقم 7 وتنتهي في الصفحة رقم 36، وجاء توزيع الصنعات على النحو التالى:

عدد الصنعات	الميزان
23	1. البسيط
13	2. القائم ونصف
17	3. البطايحي
31	4. القدام
84	المجموع

2- وحسب البحاثة عبد العزيز ابن عبد الجليل توجد نسخة منه في خزانة القرويين بفاس تحت رقم 10734، ومتوفرة نسخ أخرى في خزانة مؤسسة آل سعود: الدليل البيبليوغرافي للموسيقي في الغرب الإسلامي، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 2019، ص. 205-206.

<sup>1-</sup> المكي امبيركو: مجموعة الأغاني الموسيقية الأندلسية المعروفة "بالحايك"، المطبعة الاقتصادية، الرباط، 1934.

## العياشر لُوراكاس ﴿ 3. 1955﴾ الله



ازداد عام 1870 وترعرع في أحضان مدينة شفشاون، وسيرا على نهج أغلب المغاربة في عهده دخل الكتاب لتعلم القراءة والكتابة، وحفظ القرآن، وتحصيل ما تيسر من المتون العلمية. وبعد ذلك اختار طريق الموسيقى والعزف أخذا عن مشايخها، فوجد ضالته في زاوية سيدي علي شُقُّورْ - بزنقة السويقة - لينكب على تعلم فن المديح والسماع، وموسيقى الآلة، وتقنية العزف على آلة الرباب.

وفي أوائل القرن الماضي نزح إلى تطوان - وهي يومئذ عاصمة شمال المغرب، وكانت تحت نفوذ الحماية الإسبانية، وبها باشر التجارة في الثياب الصوفية التي اشتهر بصناعتها سكان مسقط رأسه. وبموازاة مع هذه المهنة الشريفة بدأ يشارك الأجواق الموسيقية المحلية في المناسبات والحفلات.

وفي تلك الآونة نشطت الحركة الوطنية التي بدأت تطالب بخلق مدارس ومعاهد للتدريس والتكوين، وسيرا على هذا النهج القويم أنشأت لجنة ضمت خيرة أعلام الفن والثقافة، ورفعت ملتمسا إلى الخليفة السلطاني تطالب فيه بتأسيس معهد للموسيقى. واستجابة لهذا الطلب رأى أول معهد للموسيقى النور بتطوان، في مبنى كان يتواجد بزنقة القايد أحمد، أقيمت به حفلة التدشين في غضون سنة 1943. وكان على رأس القسم العربي للمعهد شخصية علمية وفنية وازنة، ويتعلق الأمر بالباشا والفنان المرموق - الشفشاوني الأصول - الفقيه سيدي عبد السلام بالآمين العلمي.

229

<sup>1-</sup> المصادر والمراجع : مدخل، ابن عبد الجليل، ص. 277، الأجواء الموسيقية بتطوان، الخراز، ص272.

وأما المعلَّم العياشي لوراكلي فقد اختير كمدرس لموسيقى الآلة في أول الأمر، ونظرا لكفاءته العالية في حفظ نوبات الآلة، واعتبارا لمهارة عزفه على آلة الرباب، عُين رئيسا لجوق المعهد الموسيقي. ومن بين أعضاء مجموعته نجد نخبة من أبناء مدينة شفشاون، ومن أشهرهم: محمد بن عياد، وأحمد البردعي، ولاحقا: أحمد حرازم، والمختار المفرج.

ونذكر من بين الأساتذة المشاركين في جوق المعهد التطواني تحت رئاسة المعلُّم لوراكلي[1]:

العربي الغازي (ألطو)، وأحمد البردعي (ألطو)، والعربي عبد القادر الشنتوف (ألطو)، سلام الدريدب (ألطو)، وعبد الكريم بنمخوت (عود)، ومحمد بن عياد (عود)، وأحمد اشقارة [2] (عود)، وعبد السلام السعيدي (قانون)، وأحمد سُليطُن (طار)، ومحمد داود (إنشاد).

وقام جوق المعهد بحفلات كثيرة في مدينة تطوان، وبجولات مهمة في بعض المدن الإسبانية مثل: قرطبة، وغرناطة، وقادس، وأما في مدريد فقد حازت مجموعته على المرتبة الثانية بعد النمسا في المؤتمر الدولي للموسيقي سنة 1947 [3].

ومن بين منجزات العياشي لوراكلي اشتغاله مع الباحث الاسباني أركاديو دي لاريا بالاسين في كتابة نوبة الاصبهان الذي صدر عن معهد الجنرال فرانكو سنة 1956 [4]، وفي مقدمة الكتاب يعترف الكاتب عن الكفاءة العالية التي كان يتمتع بها الفنان العياشي لوراكلي، ويقر بحبه الكبير لموسيقى الآلة، ويأسف لمماته قبل صدور الكتاب الذي أسهم بكل تفان في إنجازه.

ومن بين ما ترك كذلك كناشا جمع فيه محفوظاته، وتجدون أسفله نموذجا منه، وتوفي المعلَّم العياشي لوراكلي بمدينة تطوان سنة 1955.

ويبقى الباعث على إدراج هذا العلم في هذا الملحق هو تلقينه مجموعة من الصنعات التي هي من طبع الحسين ومن طبع رمل الماية للأستاذ مولاي أحمد الوكيلي، وتعد هذه الدرر من الذخائر التي لم تكن معروفة في حاضرة فاس. وفي إطار التبادل الفني كان المعلم لوراكلي يأخذ عن ذ. الوكيلي بعض المستعملات الفاسية التي غابت بدورها عن منطقة الشمال.

ومن خلال أعماله ما زالت صورة هذا الفنان حاضرة في نفوس موسيقيي منطقة الشمال، وقد أحيت ذكراه جمعية تِطَّاوْنْ للموسيقي الأندلسية<sup>[5]</sup> في دورتها الثامنة سنة 2015 بمسرح إسبانيول بمدينة الحمامة البيضاء.

<sup>1-</sup> De Larrea, Nawba..., op. cit. p. LXI.

<sup>2-</sup> هو والد الفنان المرموق عبد الصادق اشقارة.

<sup>3-</sup> وكان الوكيلي العضو الأبرز في الفرقة وساهم مع لوراكلي في وضع برنامج يناسب الذوق العالمي فجاءت النتيجة جد مشرفة بالنسبة للمغرب.

<sup>4-</sup> Arcadio De Larrea Palacín : Nawba Işbahán, transcripción musical y notas preliminares, Ed. Instituto General Franco, Tetuán, 1956.

5- هي جمعية نشيطة قامت بنشأتها أطر غيورة من مدينتي تطوان وطنجة وترأسها الدكتور رياض بوهلال من 2005 إلى 2008، ثم خلفه الأستاذ عبد القادر الزكاري، شقيق الراحل على الزكاري الباحث وأستاذ الموسيقي بمعهد تطوان.



نسخة من كناش الحايك بخط المعلم العياشي لوراكلي[1]



التقطت هذه الصورة لجوق المعهد التطواني في غرناطة سنة 1949. الثاني بدء من اليمين: مولاي أحمد الوكيلي (عود)، والثالث: المعلَّم العياشي لوراكلي (رباب)، وفي وسط الصورة في الوراء: الفقيه عبد السلام باللاَّمين العلمي.

<sup>1-</sup> يصرح الباحث فيرناندو فالديراما مارتينيس أنه عثر على جزء من هذا المخطوط يتضمن 35 صفحة تحتوي على مقدمة الحايك والنوبة الأولى: El cancionero de Al-Ḥā'ik, op. cit. p. 40.

## أحمك بر العسير زويتن 1895 – 1960



هو الفقيه أحمد بن الحسين زويتن المادح المتألق، الذي كان يتمتع بحظوة كبيرة، ومكانة فريدة، بين أهل الفن في مدينة فاس. ولد عام 1895، وبعد حفظه للقرآن الكريم وحسن تجويده بالطبوع المغربية، تعلم فن المديح والسماع على يد الفنانين المرموقين: الشريف مولاي أحمد بن الطاهر العلمي، وشيخ المسمعين المعلم محمد بُوقًاع، وكما كان مألوفا على عهده، فقد استطاع أن يزاوج بين إتقان صنائع طرب الآلة ومستعملات الزوايا.

ونظرا لكفاءاته العالية، ومكانته العلمية الشامخة، ودماثة خلقه، اختاره السلطان ليكون على رأس المنشدين والمادحين الذين يحيون الحفلات الدينية بقصره العامر، وعلى رأس هذه المناسبات ذكرى عيد المولد النبوي الشريف.

والجدير بالتنويه أن النسخة الخطية النفيسة من كناش الحايك التي كانت متداولة بين هواة الطرب الأصل هي بخط الشيخ زويتن، وبفضلها ذاع صيته بين الآليين والمادحين. وقد كتب لأثره أن يطبع وينشر بفضل الولوع الكبير الأستاذ المرحوم محمد بن المليح<sup>[2]</sup> (ت. 2018): رئيس جمعية هواة الموسيقى الأندلسية بالمغرب الذي اعتنى به وقدمه بدراسة مفيدة. ونُشر سنة 1972 تحت اسم: مجموعة الحايك.

<sup>1-</sup> مجموع، بنمنصور، ص. 459. مجموعة الحايك، زويتن، ص. 1. مدخل، ابن عبد الجليل، ص. 228-229.

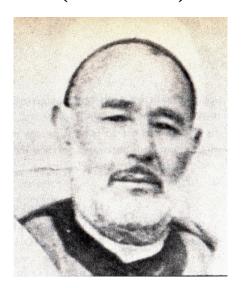
<sup>2-</sup> وضع مقدمة الكتاب الأستاذ محمد بن المليح متناسيا ذكر اسمه، وفي كتابه المرجعي "مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية" (ص. 254) يعزو ذ. ابن عبد الجليل هذا التصرف النادر للاحترام الكبير الذي كان يكنه ذ. ابن المليح لرئيس الجمعية ذ. إدريس بن جلون التويمي الذي كان منهمكا في جمع الأشعار لإخراج نسخة جديدة منقحة لكناش الحايك.

إن الكتاب قوامه 176 صفحة، زيدت عليها 5 صفحات بترقيم جديد خصصت لقدام بواكر الماية. وبعد ترجمة في سطور لناسخ المخطوطة: الفقيه أحمد زويتن، وأخرى للمعلم محمد بن عبد السلام البريهي، افتتحت المجموعة بتقديم عام حول تاريخ الموسيقى الأندلسية المغربية (ص: 1-18) - بقلم ذ. محمد بن المليح السابق الذكر، متبوع بخطبة الحايك، ثم يَبرز رسم لشجرة الطبوع، وفهرس للمخطوطة. وبعد هذا جاءت النوبات مرتبة على النحو التالي: رمل الماية، العشاق، الاصبهان، غريبة الحسين، الرصد، رصد الذيل، الحجاز المشرقي، عراق العجم، الاستهلال، الحجاز الكبير، الماية. وهذا النظام مخالف لما جاء في أغلب المجاميع الأصلية لكناش الحايك، ومطابق لما سيرد عند ذ. عبد اللطيف بنمنصور في مجموعه الذي صدر سنة 1977. ونلاحظ أنه لم يرد عند زويتن ميزان قائم ونصف نوبتي الرصد والحجاز المشرقي، ولا الأدراج الإحدى عشرة. وتبتدئ نوبة رمل الماية في الصفحة 13، وتنتهي في الصفحة 28، وعدد الصنعات التي تحتويها هي كالتالي:

**	
عدد الصنعات	الميزان
21	1. البسيط
11	2. القائم ونصف
16	3. البطايحي
29	4. القدام
77	المجموع



#### العربي السيار 1882 – 1964



هو أحد أبناء مدينة طنجة النبهاء في المجال الفني، كان مولده بها حوالي عام 1882 [1]. تلقى تعليمه على عادة أبناء بلده، في الكتاب القرآني، وكان في صغره يختلف كثيرا إلى الزوايا رفقة أبيه "المْعَلَّمْ" محمد السيار. وفي شبابه تلقى معارفه الفنية وخاصة موسيقى الآلة على يد الفنان العربي المفرج[2].

وكان من بين الموسيقيين المرموقين على عهد الفنان العربي السيار في مدينة طنجة، أوائل القرن العشرين: عبد السلام أحرضان، عبد القادر البويردي، وعبد السلام الموقت وأخوه سيدي أحمد (أُوسِدْهُم)، ومولاي أحمد الوزاني وأبناؤه، وأحمد الفردي، وأحمد الشاكة، والمنشد - فريد عصره - عبد القوي بوطالب [<sup>3</sup>]، والحسن والحسين د الدار الضمانة، وأحمد الرايس (وُلْدْ مَيْمُونَة)، وغيرهم كثير في مدينة كانت تعج بالفنانين وتستهوي أصحاب العزف المتأنق وأرباب الطرب.

ولما منعه أبوه من كسب قوت عيشه من الموسيقى امتهن العربي السيار التجارة. ولشدة حبه وتعلقه بهذا الفن فقد ضحى بماله وغامر بحياته، غير مكترث بالمخاطر التي كانت تتهدد المغاربة في فترة الاستعمار الغاشم، بل إنه تحداها وقام بعدة رحلات في منطقة الشمال رغبة في لقاء شيوخ الآلة واستزادة وبحثا عن الصنعات النادرة.

<sup>1-</sup> حسب معلومة أفادني بها الباحث عبد اللطيف السملالي ومعتمده في ذلك أن سن العربي السيار يوم زيارة السلطان الحسن الأول لطنجة هو سبع سنوات كما كان يصرح بذلك لأقاربه.

<sup>2-</sup> أفادني بهذه المعلومة مشكورا المسمّع المقتدر، والصوت الطروب، الشيخ محمد المدني.

<sup>3-</sup> يقول عنه الأستاذ الباحث محمد بنونة: "... وأنت إذا تحدثت عن عبد القوي بين الذين عرفوه تمثل أمامك ما حفظته الصدور من التقدير لفنه الذي أقبر معه في الأوان الذي تبسمت أسجاف أكمامه عن زهر ظهوره، وبزغت شمس شهرته من حاجب شروقه... ومن ذا الذي ينساه من عارفيه - رحمه الله - وقد ترك بأعماق الآذان أنغاما لا يفني رنينها، ولا ينتهي طنينها". أقشعر من كلام هذا الأديب والأستاذ الفنان الجليل، وأتحسر لعدم حفاظنا على ذاكرة أعلامنا، أنظر محمد الحبيب الخراز: "الأجواء الموسيقية بتطوان وأعلامه"، مطبوعات الخليج، العربي، تطوان، 2009، ص. 132.

وقد اشتهر بحافظته القوية التي كانت مضرب الأمثال بين عشاق طرب الآلة، وبنداوة صوته، وبراعة نقره على آلة الطار التي كان يدير بها المجموعة، جريا على عادة "المْعَلُّمِينْ" الكبار<sup>[1]</sup>، فضلا عن إلمامه الواسع بالبحور، والأوزان، وإنشادات ومستعملات الزوايا، وإدراكه لكنه الطبوع والطباع وأسرار النوبات والإيقاع. وكان يحظى بمنزلة رفيعة عند شيخ الزاوية الصديقية يومذاك سيدي محمد الزمزمي بن الصديق لدرجة أنه كان يسند إليه إدارة العمارة بآلة الطار.

ولم يكن مقلدا بل كان باحثا مجددا وفنانا مبدعا، وأعماله تشهد له بعلو كعبه ورسوخ قدمه في المضمار الفني. فإليه يرجع الفضل في ترميم بعض النوبات التي ضاعت بعض ميازينها، إذ قام بتلحين: ميزان قائم ونصف لنوبتي الرصد والحجاز المشرقي، وميزان الدرج لنوبتي العشاق<sup>[2]</sup> ورصد الذيل. كما أنه حافظ على قالب بعض الإنشادات - وقد تكون من تلحينه - ومنها: إنشاده المشهور في طبع العشاق، وإنشاد الوافر المستعمل في نوبتي الحجاز الكبير والحجاز المشرقي، والإنشاد الذي تفرد به في طبع الاصبهان، وهو من الدرر التي خلدها لنا التاريخ بصوته في تسجيل يوجد بحوزة الباحث العاشق، والموثق الأمين الحاذق، عبد المجيد السملالي.

وكان السيار كثير العناية والاهتمام بجمع أشعار كناش الحايك وقد تركها مكتوبة في مجموعة من الكنانيش بخطه الأنيق. ومن بين هذه الذخائر مخطوطة ضمنها جميع الأدراج، وقائم ونصف الرصد والحجاز المشرقي، وبراول مختلفة، وأشعار وأرجوزات تعرف بأوزان الشعر وبحوره. ومن الوثائق التي أعتز وأسعد بامتلاكها نسخة من كناش الحايك، ومخطوطة الأدراج، اللتين أهدانيهما مشكورا الفنان الراحل محمد المروش رحمه الله - محافظ جوق الإذاعة الوطنية في عهد القيدوم الوكيلي - الذي انتهت إليه من تركة خاله العربي السيار، وحافظ عليهما بكل حب واعتزاز طيلة ستين عاما أو يزيد[3].

وبالإضافة إلى امتلاك السيار لناصية هذا الفن الأصل فهو يتمتع بفطرة سليمة، وذوق رفيع، وحس مرهف، وخلق دمث، ونفس كريمة حيث كان لا يبخل على أحد بمحفوظاته الغزيرة. وفي العقد الثالث من القرن الماضي استقر بمدينة الدار البيضاء، حيث قضى هناك فترة طويلة من حياته، مزاولا مهنة التجارة حيث كان يبيع الأقمشة في قيسارية الأحباس. وأثناء مقامه بها كان يتردد عليه كبار "المُعَلَّمِينْ" من طينة صديقه الفقيه محمد المطيري<sup>[4]</sup>، وكذلك صاحبه الأستاذ الفنان الحاج إدريس بن جلون التويمي. وكان من بين ما أخذ عليه ذ. بن جلون ميزان درج العشاق (1940) الذي أعجب بألحانه المستحدثة، وتشرف بتلقينها - حسب قوله - للمعلَّم المطيري الذي قام بترويجها في مدينة فاس<sup>[5]</sup>. وكان يزوره في دكانه كل من يرغب في أن ينهل من معينه الذي لا ينضب، ويغرف من بحره الذي لا تكدره الدلاء. ومن بين تلامذته نذكر على رأسهم: الفنان

<sup>1-</sup> في نفس الفترة كان في فاس: "المعلَّم" عزوز بناني، وفي تطوان "المعلَّم" سْلام، وفي الرباط "المعلَّم" بن يوسف الزاعوق... وكلهم من عمالقة الفن ويستعملون آلة الطار في تسيير مجموعاتهم.

<sup>2-</sup> عن درج العشاق يقول الباحث الفذ سيدي عبد العزيز ابن عبد الجليل في محاضرة ألقاها بمدينة طنجة سنة 2015: "... تبدو ألحان درج العشاق التي وضعها المرحوم العربي السيار من الصنف الأول، فهي على غير مثال وارد في ميازين الآلة، وهي بحق إنجاز متميز، تتدفق فيه الألحان الشجية في ثراء، وتنساب رقيقة في تجاوب محكم مع الكلمات، وبذلك فهي تنصهر في المسار النغمي لميازين النوبة على نحو يعكس الذوق الفني الرفيع لواضعها".

<sup>3-</sup> وفي الوقت الذي أكتب فيه هذه السطور: 19-09-2020، تلقيت بكثير من الأسى خبر رحيل الصديق الفنان الرائع محمد المروش. وقد عاش حياة مليئة بالفن والموسيقى إلى جانب هرمين كبيرين في طرب الآلة في المغرب: خاله العربي السيار، وأستاذه مولاي أحمد الوكيلي، تغمدهم الله جميعا برحمته وأسكنهم فسيح جناته.

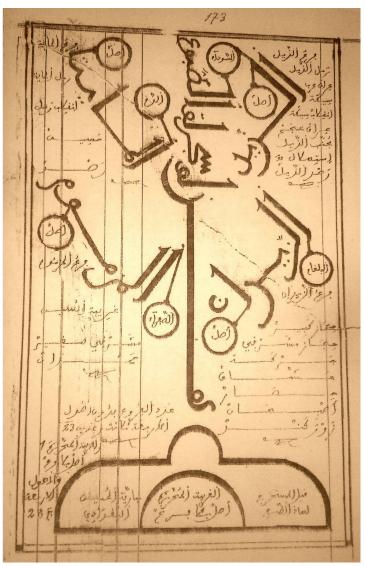
<sup>4-</sup> عبد الصمد العشاب: "من أعلام طنجة في العلم والأدب والسياسة"، مطبعة جريدة طنجة، 2009، ص. 90-91.

<sup>5-</sup> في سنة 1975 قام بتسجيله الحاج عبد الكريم الرايس رفقة فتيات المعهد الموسيقي الذي كان يدير شؤونه.

محمد بن العربي التمسماني، والفنان الباحث العربي الوزاني، ومن المتأخرين اسمان عزيزان على نفسه هما: ابن أخته الفنان محمد المروش، السابق الذكر، والفنان محمد العربي المرابط[1].

ولما اشتد عضد المقاومة ضد المستعمر الفرنسي بمدينة الدار البيضاء في بداية الخمسينيات، وساءت الأحوال، وكثرت الأعمال المسلحة، عاد إلى مسقط رأسه، وظل مشتغلا بتدوين أعماله الفنية، وكان يدعى بين الفينة والأخرى لإحياء أمسيات المديح والسماع مع نخبة من الآليين في الزاوية الصديقية بطنجة، وهذا إلى أن وافته المنية، فووري جثمانه الثرى في مقبرة مرشان سنة 1964. لقد حق لك أن تعد واحدا من كبار أساطين هذا الفن، رحمك الله وأسكنك فسيح جناته، وحق لنا أن نفخر بك ونخلد أعمالك.





شجرة الطبوع، 1958

<sup>1-</sup> هو أول من قام بتسجيل درج العشاق في الإذاعة والتلفزة المغربية واشتهر بأدائه في المغرب. وقد استفاد الأستاذ يونس الشامي من هذا التسجيل لتدوين صنعاته في كتابه: نوبات الآلة المغربية المدونة بالكتابة الموسيقية، الجزء الثالث، نوبة العشاق، الدار البيضاء، 1986، ص. 179. وأضيف أنني كنت رفقة أستاذي الشيخ أحمد الزيتوني لما قدم هذا الميزان ضمن فعاليات مهرجان مدينة فاس عام 1989.

	29 VENDREDI	OVEMBRE  S. Saturnin 354-52	7	SAMEDI: S. André .335-31  (al ling)  (al ling)  (al ling)
	24 3	الفرع ومعد ما نوندال الفرع وعد عادد (عارال) مرح وحود لاردر	N 141	ر (العير إذ العند و تر
lio.	4500	مرج رمواللاية مرج (معادله عنده و مرج (معادله و المعادلة مرج (موالله المعادلة مرج (موالله المعادلة المعاد	1	روسية المرادات من المرادات الم
À	70 - 32 - 100 rij	دره وزیدز رکسے - ر دره (راضر دره ر حر لازیل - دره (مجلز المسری -	5 6	رع (المن و المن المن المن المن المن المن المن المن
	11100	ورود المؤالية	3	عند الرئب دواء المعراق

كناش الأدراج، وقائم ونصف نوبتي الرصد والحجاز المشرقي.

183	ع بطالحي) درو،	بسيك فليط ونصب	ون	311
	واضع	جر ہے۔	िं	3
	عرام (او (لغ ف م الع م الع م الع	رسل (كۆيىل ع اى ئوب، بىلة رىغلانىلە غ ارە مجمع مىنىپ را كۆرىل		سودا
العِي	مريس و کې او کو او کو او کو او کو	رصر(نزور (سنسمالاً في عادي	7	ing.
الله الله	عرار اله ويه وعد عراد اله عراد الما عداد المراسة و والكنا عنا زسام ورك إله	عار من رق ولد عدان من ولد	1	7
S 12	عراجر سا وخران	اور قد بر	-0.	
4 (4	ماون معوامر أصنع بالمنتع منسي لا للغواد عرب الحق الخوا	رام و	3.	12
الما رمد	سارُ من (لير) (لغو زير من وليت والعا ورود وق ساعة او للغ	ورسة (لم طفير	3	125

الطبوع والفروع وواضعيها، 1961



شجرة الطبوع، 1961

#### إكريس بنجلون التويمب 1897﴾ − 1898



رأى النور بمدينة فاس سنة 1897، وتعلم الموسيقى على يد أعلامها وعلى رأسهم المعلَّمين محمد بن العربي بن جلون، وأحمد زويتن، ومحمد البريهي، وعمر الجعيدي، ومحمد المطيري. ثم انتقل إلى مدينة الدار البيضاء وهو ما زال في سن الشباب حيث تابع تعليمه المدرسي فيها.

أراد الفنان إدريس بن جلون التويمي أن ينشئ جمعية موسيقية سنة 1937 في الدار البيضاء لكن المستعمر الغاشم حال دون ذلك، وباءت المحاولة بالفشل. وبعد استقلال البلاد، وإيمانا منه برسالته النبيلة، استطاع أن يحقق مبتغاه بتأسيس جمعية هواة الموسيقى الأندلسية بالمغرب عام 1958. وفي حفل تأسيسها تشرفت الجمعية بحضوره المغفور له الملك الحسن الثاني وهو يومئذ وليا للعهد. ومنذ البداية نصبت هذه الجمعية الذكية أمام أعينها طموحات كبيرة تتعدى حدود المدينة التي تتواجد بها بل تفوق حتى حدود المغرب، فاستطاعت أن تؤسس بعض فروعها في المدن المغربية الكبرى، غير أن هذه المبادرة لم تعرف نجاحا كبيرا لاعتبارات تعود إلى بعض الخصوصيات المرتبطة بهذه الجهات.

وكان ابن جلون يهتم بموضوع التعليم الموسيقي حيث خصص دروسا في نادي الجمعية لتلقين مستعملات فن الآلة، وفي نفس الوقت أنشأ جوقا للهواة كان يضم فنانين ينتمون إلى عدة مدن مغربية أسماه: "أصدقاء زرياب".

ويعتبر هذا الفنان والباحث الفذ من مؤسسي المجمع العربي للموسيقى الذي رأى النور في القاهرة سنة 1971، أي سنتين بعد المؤتمر الثاني للموسيقى العربية المنعقد بمدينة فاس. وكان قد أشرف على

<sup>1-</sup> المراجع: مدخل، ابن عبد الجليل، ص. 249-253. الموسيقي الأندلسية بالمغرب بين الأمس والغد، ماروك بريميوم وجمعية هواة الموسيقي الأندلسية بالمغرب، الدار البيضاء، 2013، ص. 99.

هذا اللقاء التاريخي الباحث العالم ووزير الدولة المكلف بالشؤون الثقافية والتعليم الأصلي، الأستاذ محمد الفاسي (ت. 1991)[1].

ولعل من أهم منجزات هذه الجمعية، بعد تأسيسها بسنتين، تسجيل ثمان نوبات شارك فيها منتخب من ألمع أقطاب موسيقى الآلة في المغرب، وذلك تحت إشراف منظمة اليونيسكو، ووزارة الثقافة المغربية. مع الأسف لم يصل هذا العمل إلى الفنانين والهواة وبقيت منه ثلاثة نسخ: الأولى مصونة عند منظمة اليونيسكو العالمية، والثانية في حيازة وزارة الثقافة المغربية، والثالثة في امتلاك رئيس الجمعية المرحوم إدريس بن جلون.

ومؤخرا، وباجتهاد من الباحث التطواني أمين الشعشوع، استمعنا إلى بعض الميازين من هذا العمل، وهي: بسط الماية، وابطايحي غريبة الحسين، وابطايحي رصد الذيل.

ومن أعماله المهمة كذلك نشره برنامج تعليمي لموسيقى الآلة في جزأين (1960)، وهو المرجع الذي اعتمدته وزارة الثقافة في التدريس بالمعاهد الموسيقية إلى يومنا[2].

ولا شك أن أجل عمل خلد به اسمه هو كناش الحايك الذي أصدره عام 1981، بعنوان: "مستعملات نوبات الطرب الأندلسي المغربي، شعر توشيح، أزجال، براول، دراسة وتنسيق وتصحيح كناش الحايك".[3].

هذا الكتاب قوامه 267 صفحة من القطع الكبير، ويضم بين دفتيه بعد المقدمة: مدرَّجات الموازين الخمسة، كما اتُّفق عليها في مؤتمر فاس له: 1969، يليها تحليل النوبات الاحدى عشرة متمثل في مراجعة ما جاء في كلام الحايك عند تقديمه لكل نوبة من النوبات. وفي موضوع تحليل الطبوع نلمس بوضوح اعتماده أعمال صديقه الباحث مولاي العربي الوزاني الطنجي. ويتلو هذا المبحث نص خطبة الحايك الشهير الذي تعقبه مباشرة أشعار النوبات ابتداء من نوبة رمل الماية من الصفحة: 42 إلى 62 على النحو التالى:

عدد الصنعات	الميزان
23	1. البسيط
14	2. القائم ونصف
16	3. البطايحي
8	4. الدرج
31	5. القدام
92	المجموع

كان المرحوم إدريس بن جلون يؤمن برسالة صادقة مبتغاها لمّ شتات موروث موسيقى الآلة، وحرص انفتاحه على كل حواضر المغرب من خلال مجموعه الذي لم يقتصر فيه على مستعملات مدينة فاس، بل ضمنه كل ما استطاع الوصول إليه.

وفي كتابه هذا اقتفى خطى النسخ الأصلية للحايك، واضعا عدد أدوار كل صنعة قبل كل بيت من أبياتها، وزاد عليها درجة الدخول والخروج منها. واهتم كذلك بعناوين الصنعات بتوضيح نوع شعرها،

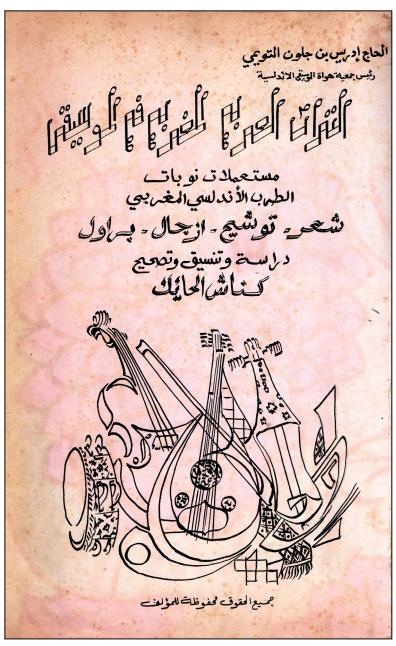
<sup>1-</sup> محمد الفاسي: "معلمة الملحون: مائة قصيدة وقصيدة من مائة غانية وغانية"، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسة التراث. 5 أعداد، الرباط، 1997.

<sup>2-</sup> إدريس ابن جُلون التويمي: "كتاب الدروس الأولية في فن الموسيقي الأندلسية"، مطبعة الدار البيضاء، 1960.

<sup>3-</sup> إدريس ابن جلون التويمي: التراث العربي المغربي في الموسيقى، مطبعة الرايس، الدار البيضاء، 1981.

وبحرها، واسم طبعها، وناظم شعرها. وبالنسبة للأشعار المتكررة، اقترح بديلا لها مع إبقاء النص الأصلي حتى لا يُربك المبتدئ. وإذا اعترى الصنعة بتر أو نقص يلجأ إلى المصادر، والمراجع، والمجامع، الشعرية لتقويمها وإذا استعصى عليه الأمر، أو لم يجد ما يسد به حاجته ويشفي غليله، ينظم بنفسه الأبيات الناقصة أو يقترح مقابلا آخرا لها.

ولا بأس من الاعتراف بأنني أفضل هذا المرجع الذي استفدت منه كثيرا، وكيف لا وهو صادر عن رجل خبر أسرار تراثنا، موظفا كل مجهوداته العملية والعلمية من أجل إبلاغ رسالته النبيلة، ولتحقيق غايته كان لا يتوانى في إنفاق ماله من أجل تطويرها، وتلميع صورتها، وإخراجها في حلة بهية إلى كل من يرغب تعلُّمها، وهذا ما حصل بفضل منهجيته الناجعة التي زادت هذه الموسيقى رونقا وبهاء، ومنحتها قيمة وشهرة.



## مولاء أحمد الوكيلي ﴿1907 - 1988﴾ ال



ولد بفاس سنة 1907 في وسط فني حيث كان أبوه إدريس الوكيلي من هواة موسيقى الآلة، وبفضل مهارته في نقش الخشب، وإتقانه لحفظ صنعات الطرب، وتمكنه في عزف آلة البيان، حظي الوكيلي الأب بمجالسة السلطان مولاي عبد العزيز وشقيقه المولى عبد الحفيظ، وكان منزله قبلة لفناني المدينة لاسيما وهو يسكن بجوار صديقه الفنان السَّاوْري.

وبعد دراسته في الكُتّاب التحق مولاي أحمد الوكيلي بجامِع القرويين، وصحبة صديقه الحاج عبد الكريم الرايس كانا يقصدان كل يوم جمعة ضريح "مُولاي إدريس" للاستفادة من مجالس فن المديح والسماع والإنشاد. وبعد هذا، ورغبة في الاستزادة، بدأ يتردد على الأماكن التي كان يجتمع فيها الموسيقيون والهواة ليتعلم وينهل من معين شيوخ طرب الآلة إن عزفا أو غناء. ولما اشتد عوده أخذ بيده كبار المُعَلَّمِينْ أمثال: منصور، والساوري، والطاشور – الذي علمه العزف على آلة العود – وعبد القادر كريش، ومحمد البريهي، ومحمد المطيري. وشهد له أساتذته وشيوخ الفن بانضباطه، وجديته، وحفظه الجيد، وصوته الجميل، وسلوكه الفني الصارم الذي ميزه عن باقي أقرانه. وفي وقت وجيز تمكن من استيعاب جل مستعملات الآلة المعروفة في فاس، لكن شغفه الشديد لهذا الفن دفعه للبحث المتواصل والاجتهاد من أجل الوصول إلى الصنعات النادرة والميازين الغابرة.

<sup>1-</sup> ذاكرة فنان مصار مولاي أحمد الوكيلي (1908 – 1989)، حاتم الوكيلي، مطبعة الكرامة، الرباط، 2013. في نفس الكتاب مقالة للمتيوي، ص. 154-146. مدخل، ابن عبد الجليل، ص. 230-236. بحث للأستاذ محمد الرايسي: "أحمد الوكيلي والرواية المعاصرة للنوبة الأندلسية بالمغرب، مقاربة نظرية ميدانية لمنهجية الوكيلي في الممارسة والتطبيق"، جريدة العالم، 1989. يونس الشامي: نوبات الآلة المغربية المدونة بالكتابة الموسيقية، الجزء 3، نوبة العشاق، الدار البيضاء، 1986، ص. 94-105.

ولأسباب وطنية وسياسية استقر بمدينة طنجة عام 1936، وتزوج بابنة خالته الذي كان أبوها في خدمة الصحفي الشهير والتر هاريس. وبعد فترة بدا له اعتزال ميدان الفن لمزاولة التجارة، وبمعية أخيه محمد بدأ يبيع القماش الذي يقتنيه من الدار البيضاء وفاس في متجر بحي واد أحرضان بالمدينة العتيقة. لكنه سرعان ما عاوده الحنين إلى الفن، وفجأة التف من حوله الموسيقيون، والمولعون بطرب الآلة، وأهالي المدينة، وشجعوه على تأسس جمعية "إخوان الفن" سنة 1939. وبجانب صديقه وتلميذه الفذ محمد بن العربي التمسماني كون جوقا موسيقيا، كتب له صولات وجولات مشرقة في سماء الفن داخل وخارج المدينة، وفاز بدعم من الخليفة السلطاني مولاي المهدي، وصدق العالم سيدي عبد الله كنون الذي همس له قائلا: "كل ميسر لما خلق له".

#### وقد ضمت مجموعة إخوان الفن نخبة من الآليين وهم:

مولاي أحمد الوكيلي (رباب)، محمد بن العربي التمسماني (عود)، المختار بو علي (طار)، عبد اللطيف الركينة، عبد الله الركينة، احميدو الرايس (ألطو)، عبد السلام بن عبد الله "الدواس" (عود، طار)، محمد الفيلالي المكناسي (عود، رباب)، الطيب العربي (ألطو، إنشاد)، محمد بن عبد الصادق (عود)، عبد الله الوزاني (ألطو)، عبد المجيد بن سودة (إنشاد)، "الحسن والحسين دُّ دار الضّمانة" (عدة آلات).

وبعد بضع سنوات، وبأمر من الخليفة السلطاني، عُين الوكيلي مدرسا في المعهد الموسيقي لمدينة تطوان، وصار عضوا مبرزا في الجوق التابع لهذه المؤسسة تحت رئاسة المعلم العياشي لُوراكلي. وبفضل ذكائه وجودة حفظه وجمالية صوته واستعداده للتلقي والأخذ، تمكن خلال مقامه في تطوان من تحصيل الكثير من الصنعات التي احتفظت بها حواضر الشمال، وفي نفس الوقت تشبع بالأسلوب الفني السائد في هذه المنطقة.

وبعد وفاة أقطاب الآلة بمدينة فاس، ونزولا عند رغبة بعض الفنانين المقربين منه، قرر العودة إلى مسقط رأسه عام 1946، وقام بإنشاء جوق المطيري وضم إليه ألمع الموسيقيين الشباب من طينة: أحمد التازي البزور، ومحمد مصانو، ومحمد بوزوبع، ومحمد القلقولي، وأحمد بناني، وعمر زويتن.

وفي عام 1953 عين المترجم له على رأس الجوق التابع لـ: "راديو ماروك" بالرباط، وتحمل - رحمه الله - بكل حزم، وعزم، وجد، وتفان، أعباء تسيير جوق الإذاعة للطرب الأندلسي الذي أعلى راية الفن الأصيل وجعلها ترفرف فوق رؤوس المغاربة، وحظي بالرعاية المولوية، وظل على رأس الجوق إلى أن التحق بجوار ربه سنة 1988.

لقد استطاع الأستاذ الوكيلي أن ينجز أعمالا جليلة كان لها أثرها في الموسيقى الأندلسية - المغربية، فبالنسبة للمتن الشعري حاول أن يصلح ما أفسدته الرواية الشفاهية لبعض الصنعات عن طريق الحذف والزيادة، والتنقيح والترميم، علاوة على البحث عن الأبيات المفقودة، والأشعار المجهولة والمبتورة، مع استبدال نصوص بعض الصنعات المتكررة مستعينا في ذلك بالنسخ الأصلية من كناش الحايك، والدواوين الشعرية، والمصادر الأدبية. وبهذا العمل الرائد الذي لا يجرؤ عليه إلا أصحاب التكوين الفني والأدبي المتين، أبان هذا الهرم عن مهارات، وقدرات، أعطت لهذا الفن وجها جديدا مشرّفا راقيا ومشرقا. وبفضل اجتهاداته وتعديلاته ساهم في إبراز جمالية الشعر مع فصاحة النطق وجودة الأداء، واستطاع أن يصون الصنعات التي كان يتهددها الضياع والانقراض أو تحسب في عداد المفقودات، وتمكن من إبراز النفيس من درر تراثنا العريق.

وإليكم بعض الأمثلة التطبيقية، على مستوى الأشعار:

في النسخ القديمة لكناش الجامعي، وعند زويتن والسيار نجد مثلا صنعة: "صَلُّوا عَلَى الهَادِي" تتألف من ثلاثة أبيات، وبفضل الإصلاح الذي قام به الوكيلي ستصبح الصنعة خماسية بإضافة البيتان: الرابع، وهو الكرسى، والخامس، وهو الخروج:

4. وَمَنْ وَقَفْ بِبَابِ هِ يَسْأَلُهُ حَاشَا يَخِيبْ
 5. عَسَاهُ أَنْ يَجُودَ لِي بِزَوْرَةٍ إِلَى الحَبِيبْ

وفي ابطايحي رمل الماية سبق أن ذكرنا أن صنعة: "وَالأَمْرُ كُلُّهُ لِلَّهْ"، وردت خماسية عند: امبيركو، وزويتن، وبنمنصور، والشامي. وفي تسجيل الوكيلي الإذاعي لسنة 1960 نجدها سباعية مبتدئة من المطلع:

مَا خَابَ قَطُّ صَابِرْ يَا سَعْدَ مَنْ صَبَرْ وَمَنْ لاَ مَا يْلُو نَاصِرْ فَبِاللَّهِ يَنْتَصِــــرْ

وعن بصمات الفنان أحمد الوكيلي في نوبة رمل الماية المديحية يقول الباحث محمد الرايسي:

"ومن هذه المعطيات نصل إلى الخصوصية التي ميزت صوت الوكيلي في نوبة رمل الماية ليس هو صوته في نوبة العشاق، في رحاب رمل الماية نكون أمام صوت فقيه وقور صوفي متواجد حيث المضمون الديني يدعو للجلالة والخشوع، فصوته يكون مازجا بين حضرة الأمداح في الزاوية وخلوة التصوف، أو كأنه قد اندمج في العمارة:

صَلَّى عَلَيْكَ إِلَهُ العَرْشِ مَا سَجَعَتْ ﴿ وُرْقٌ وَمَا انْتَشَرَتْ فِي الرَّوْضِ أَزْهَارُ

وهو عندما يغني بالشعر الفصيح يحافظ على مخارج الأصوات ويراعي أحكام النحو، ومن ثم يربط مقطع الكلمات التي يفصل بينها شغل، بينما في الأزجال يكون تلفظه مشفوعا بنبرة أصيلة فلا ينطق بها فصيحة:

نَمْدَحْ مُحَمَّدْ سَيِّدَ \* أَهْلْ السَّمَا وْالأَرْضْ مَنْ جَاءَنَا بْالشَّارَيْعْ \* وْالشُّنَنْ وْالفَـرْضْ

تخرج كلمة "الشَّارَيْع" من صوته بدون همزة ليحافظ على بناء لا يتقيد بالشعر الفصيح وهو بذلك يستجلي خصوصية النظم وتنوع المنظومات في تركيب الميزان كما أنه يتجنب الوقوع في الخلط بين الشعر العروضي والنظم الغنائي الملحون، ومن ناحية حتى لا تحدث أية خلخلة تمس تطابق الكلمات مع النبرات اللحنية، ثم إن الكلمات والعبارات تخرج من صوته برنة ووقع شبيه بلغة الفقهاء عندما يجودون أو يحدثون، وهذا مرجعه إلى نشأته وتربيته بين الكتاب والزاوية، ومجالس العلم في جامع القرويين، إنه: الفقيه الفنان".

وأقول: أعتبر صوت مولاي أحمد الوكيلي وطريقته المتفردة في الأداء، ظاهرة عز نظيرها، وقلما يجود بها الزمن، وميزة من الميزات التي جعلته يتفوق على معاصريه. وكلنا يعلم أن صوت الإنسان هو أفضل آلة أودعها الخالق في خلقه للتعبير عما يخالج نفسه من مشاعر عميقة ودقيقة، وما يراود ذهنه من أفكار تعجز عن توصيفها الكلمات.

#### جدول مختصر لأهم الاجتهادات التي جاء بها مولاي أحمد الوكيلي

في التوزيع الأوركسترالي	في الآلات الجديدة	في الأداء الصوتي	في المتن الشعري
المحافظة على التوازن بين الآلات	الآلات الشرقية: الناي والقانون	الاعتماد على مجموعة كورالية متخصصة	الإصلاح اللغوي والعروضي
إبراز بعض الآلات مثل: العود، والبيان، والكمان، والهارب بمنحها تقاسيم أو جوابات على الصنعة أو الكرسي	الآلات الغربية: البيان، البانجو، الفلوت، الكلارينيت، الهارب، الأكورديون	إبراز الأداء الفردي والكورالي والحوار بينهما	استبدال الأشعار لملاءمة وحدة الموضوع
العزف المنسجم المتكامل بين تقنيات النقر والأقواس		إبراز الصوت النسوي	ترميم ما ضاع من أبيات
توحيد جمل البغيات، والمشاليات، والتوشيات		التأكيد على سلامة النطق	حذف بعص "الطراطين" وبعض "النَّننات" التي كانت تذيل الحروف واستبدالها بالمد أو بالنوطات
		فهم معاني الأشعار لتعبير أعمق وأدق	



صورة رائعة لولي العهد الأمير سيدي محمد وهو يريد إمساك قوس الفنان الغالي الشرايبي ونظرات مولاي أحمد الوكيلي تصاحبه بحنان وابتسامة عريضة (1964).

#### عبك الكريم الرايس 1918 - 1996



هو من مواليد فاس لسنة 1912، نشأ في وسط العلم والفن، وبعد الكُتّاب، بدأ يهتم بالموسيقى حيث ربط أواصر صداقة بثلة من الفنانين المتعلِّمين وعلى رأسهم مولاي أحمد الوكيلي الذي كان رفيق دربه، وكان هو وأقرانه يتقاطرون جماعة وفرادى على المعلَّمين: المطيري، وكريش، ومنصور، والساوري، والطاشور.. ويجلسون في حلقات الذكر والسماع ولا يتغيبون عن أيام الجُمع بضريح المولي إدريس الثاني.

وبعد هذه البداية المشرقة تقرب من المعلم الكبير محمد بن عبد السلام البريهي الذي سيصبح صهره، وسيأذن له بالجلوس بجانبه عازفا على آلة العود. وبعد وفاة أستاذه - عام 1944 - انتقل إليه ربابه الذي أصبح رمزا لإدارة الجوق. وسيظل عبد الكريم الرايس طوال حياته وفيا للأسلوب المحافظ للمدرسة التقليدية الفاسية، لاسيما وقد سنحت له الفرص للأخذ والتعلم على كبار هذه المدرسة الأصيلة التي تأثر بها أيها تأثر.

وفي عام 1960 عين الرايس مديرا للمعهد الموسيقي لمدينة فاس التابع لوزارة الثقافة، مما سيفتح له الباب على مصراعيه للاهتمام – عن قرب – بشؤون تعليم موسيقى الآلة تماشيا وطرق تلقين الصنعة التقليدية، وليحث طلبته على تعلم نظرية الموسيقى الغربية كما يقتضيه النظام الجديد المسطر من طرف الوزارة الوصية. من إنجازات الحاج عبد الكريم الرايس:

- سجل، منذ ستينيات القرن الماضي، العشرات من الميازين في دار البريهي وهو مقر الإذاعة والتلفزة الوطنية بعاصمة المغرب الرباط. ومن خلال هذه الابداعات أبان الرايس عن كفاءاته

<sup>1 -</sup> عبد العزيز ابن عبد الجليل: مدخل... المصدر السابق، ص. 236-238. تقديم ذ. عبد اللطيف خالص في: من وحي الرباب، ص. 7-22. الدكتور محمد زنيبر في تقديمه لكتاب الموسيقي الأندلسية – المغربية، نوبة غريبة الحسين، ص. 13-14.

- العالية في تسيير متزن ورصين، وتفجرت ينابع أداء المجموعة بأصواتها الفخمة وعزفها المتزن.
- شارك في التسجيل الذي سهرت على إنجازه جمعية هواة الموسيقى الأندلسية برئاسة الأستاذ إدريس ابن جلون وهيئة اليونيسكو سنة 1961.
- اشتهر بالتسجيلات العديدة التي التقطت في الحفلات، والمناسبات، والأعراس من تنشيط مجموعته الذائعة الصيت. كان لا يضِنُّ بالصنعة ويشجع على انتشارها دون تحفظ ولا شرط ولا قيد، وهذا مما كان يزيد في تقرب الناس إليه، وقد عرف كذلك بدماثة أخلاقه، وعفويته، وطيبوبته، رحمه الله.
- ساهم في تسجيل أنتلوجيَّة الآلة بين 1989 و1991 حيث عهد إليه بتسجيل أربع نوبات وهي: غريبة الحسين، والاستهلال، والحجاز المشرقي، والحجاز الكبير، وستبقى هذه الأعمال الخالدة شاهدة على علو كعبه.
- أصدر له معهد العالم العربي بباريس ألبوما في جزئين وهو تسجيل العرض الموسيقي الذي قدمه بمناسبة تكريمه من طرف هذه المؤسسة الفرنسية سنة 1993.

#### تتويجات المسيرة الفنية للمترجم له:

- كُرِّم الرايس من طرف جهات مختلفة لعل من أهمها "معهد العالم العربي" بباريس، وذلك احتفاء بمسيرته الفنية الطويلة التي امتدت قرابة نصف قرن، وبنفس المناسبة وشح بوسام الجمهورية الفرنسية في الفنون والآداب من طرف الوزير الأسبق صديق المغرب جاك لآنغ[1] سنة 1993.
- ولمساهمته في تسجيل أنتلوجية الآلة، وُشِّح بوسام العرش من درجة فارس من طرف جلالة الملك الحسن الثاني، سنة 1992، وشرفه بتقديمه للوسام أنذك ولي العهد الأمير سيدي محمد. ومن إصداراته الأدبية العلمية:
- "من وحي الرباب" عام 1982: هو مجموعه لأشعار طرب الآلة الذي سيعرف انتشارا كبيرا في أوساط المحبين والولوعين نظرا لوضوحه، وسهولة تناوله، وأناقة طبعته.
- "الموسيقى الأندلسية المغربية، نوبة غريبة الحسين" [3]، عام 1985: هو كتاب يضم بين دفتيه مستعملات نوبة غريبة الحسين برواية الحاج عبد الكريم الرايس، وبتدوين تلميذه الأستاذ محمد ابريول، وقد حصل هذا المؤلف على جائزة المغرب للكتاب، وهذا مكسب لفن الآلة في البلاد.

#### طريقته في التسيير:

ومما يسترعي انتباه هواة طرب الآلة هو أسلوب الرايس في التسيير الذي كان يعتمد على البساطة والرصانة والأداء الصوتي المتأني المتزن، الشيء الذي خلق تقاطعا جميلا بين الأصوات المتعددة في نظام هيتيروفوني لا يخل بالأصالة ومبادئ الغناء المرتجل مع إفساح مجال واسع للإبداعات والارتجالات الفردية لصوت المنشد.

<sup>1-</sup> Jack Lang.

<sup>2 -</sup> عبد الكريم الرايس: من وحي الرباب، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1982.

<sup>3-</sup> محمد ابريول: الموسيقي الأندلسية - المغربية، نوبة غريبة الحسين برواية الحاج عبد الكريم الرايس، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1985.

وكما يؤكد الباحث محمد عيدون فإنه كان يعتمد على الاقتصاد في الحركة في العزف، وفي الغناء، وفي التسيير. فبحركة قوس واحدة يفهم الجميع ما يريد قوله، وبهزة عين واحدة يعدِل أي متجرئ على إرضاء هواه، وبنفقته الواضحة كان ينير طريق الركب في ترتيب الصنعات بتحكُّم وانضباط، وما كان أن يتأتى له كل هذا لولا الوقار والصرامة اللتان كان يتمتع بهما.

وإلى حدود نهاية السبعينيات ظل أسلوب الرايس يتميز بوفائه للمدرسة المحافظة، وكان هذا الأسلوب يختلف عن أسلوبي الوكيلي والتمسماني اللذين عانقا غمار البحث والتجديد.

ومن القضايا التي سيكون له موقفا صارما فيها معارضته إدخال بعض الآلات الغربية أو الشرقية للجوق التقليدي. وإذا كان الرايس قد استعمل بين الفينة والأخرى بعض الآلات الشرقية مثل الناي والقانون، فإنه رفض رفضا شبه مطلق إقحام الآلات ذات الصوت الثابت والمعدل مثل البيانو.

ومن نافلة القول التذكير بأنه كان يعزف على الرباب بمهارة عالية ويستثمر ببراعة طاقاته التعبيرية الرهيبة التي جعلت منه الآلة المهيمنة التي فازت بالصدارة، وتبوأت مكانة الريادة في مجموعته.

وبفضل توجيهات مدير قدام الماية<sup>[1]</sup> طورت المدرسة الفاسية تقنية جديدة للعزف على آلتي الدربوكة والطار، وهما الآلتان الأساسيتان لضبط الميزان في جوق الآلة. إن هامش الارتجال التي تتمتع به هاتين الآلتين ساعد على خلق دينامية جديدة خلاقة وجذابة داخل الثنائي النغمي - الإيقاعي<sup>[2]</sup> مما ساهم في شد انتباه الشباب بالابتعاد عن الرتابة والملل. وفي رأيي يرجع هذا التطور، من بين أسباب أخرى، إلى عدم استعمال آلة الكونتروباس التي شلت حركة الدربوكة في الأجواق الأخرى. وكذا عدم استعمال البيانو ترك للعود مساحة أوسع ليبرز صوته، ويملأ الفراغات، ويوقع الصنعات.

قراءة في نوبة رمل الماية من خلال كتاب "من وحي الرباب" [3]:

إن الكتاب قوامه 383 صفحة [4]، وبعد عرض مقتضب لبعض المحطات الرئيسية من مسيرة الفنان الحاج عبد الكريم الرايس حرره بقلم الأستاذ الباحث أحمد عيدون، يبتدئ الكتاب بمقدمة غاية في النظم والبيان بقلم الأستاذ الأديب عبد اللطيف خالص المدير الأسبق للإذاعة والتلفزة المغربية، أبرز فيها أهمية المجموع مقارنا إياه بالإصدارات القريبة منه التي عالجت نفس الموضوع. ولم يفته ذكر مناقب الحاج عبد الكريم الرايس، مع الثناء على صنيعه وعلى كل ما أسداه من مجهودات وتضحيات خدمة للتراث الموسيقي المغربي.

وجدير بالتنبيه عليه أن أغلب المولعين يظنون أن هذا المؤلَّف ما هو سوى نسخة مطبوعة من مخطوط المعلم الكبير البريهي الذي انتهى إلى عبد الكريم الرايس، وهذا الرأي غير صحيح لأن هذا العمل يحتوي على ترتيب جديد للنوبات، وعلى تقديم علمي للطبوع والأوزان، وتضمن تغييرا في ترتيب وعدد الصنعات، واشتمل على تعديل، وإصلاح، وتقويم فني وأدبي للأشعار. ونلفت انتباه القارئ المطلع أن هذا المؤلف لم

<sup>1-</sup> Coll. Música Andalusí, Escuela de Fez, Orquesta Brihi, Abdelkrim Rais, Quddám Al-Máya, Cantor Muhammed Jsásí, Pneuma PN 190, Madrid, 2000.

<sup>2-</sup> مع المُعَلَّمْ محمد التويزي على الطار، والمُعَلَّمْ عبد الأحد العمري على الدربوكة، سترى النور بمدبنة فاس مدرسة جديدة متألقة ورائدة في الإيقاع. 3- للأمانة العلمية فإن الذي قام بجمع، وتصحيح، وتنقيح، وتقديم النوبات، في هذا المؤلف - وإن لم يذكر اسمه - هو الأستاذ الباحث عبد السلام الشامي، مدير مهرجان فاس للموسيقي الأندلسية المغربية وعضو مؤسس لجمعية بعث الموسيقي الأندلسية - المغربية.

<sup>4-</sup> عبد الكريم الرايس: من وحي الرباب، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1982. وصدرت طبعة جديدة، سنة 1989، بتقديم للأستاذ الباحث أحمد عيدون، مدير قسم الفنون والموسيقي بوزارة الثقافة سابقا، وهذه الطبعة هي التي نصفها أعلاه.

يتضمن خطبة مجموع الحايك الشهيرة، ونعثر فقط على أجزاء متفرقة منها في معرض تقديم طبوع النوبات.

ووردت النوبات في كتاب: "من وحي الرباب" مرتبة بنفس الترتيب الذي نجد في أغلب كنانيش الحايك الأصلية وهو: رمل الماية، الاصبهان، الماية، رصد الذيل، الاستهلال، الرصد، غريبة الحسين، الحجاز الكبير، الحجاز المشرقي، عراق العجم، العشاق.

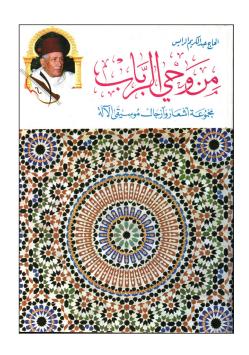
وأضاف إليها جامع الكتاب: قدام بواكر الماية، وقدام الجديد.

ولم يرد في هذا المجموع: قائم ونصف الرصد، وقائم ونصف الحجاز المشرقي.

وفي الصفحتين 23 و24 نقراً تعريفا مركزا ومقتضبا لطبوع وإنشادات نوبة رمل الماية متبوعا بتصديرة البسيط: "صَلُّوا يَا عِبَادْ" في الصفحة 25، ومنتهيا بصنعة: "وَمَنْ تَكُنْ بِرَسُولْ \* لِلَّهِ نُصْرَتُهُ" وهي قفل قدام رمل الماية في الصفحة 51...

وفيما يلي جدولا لعدد صنعات نوبة رمل الماية المدرجة في كتاب من وحي الرباب:

عدد الصنعات	الميزان
22	1. البسيط
14	2. القائم ونصف
17	3. البطايحي
7	4. الدرج
31	5. القدام
91	المجموع



#### معمك بر العربي التمسماني \$2001 - 2001



ولد الفنان محمد بن العربي التمسماني بطنجة سنة 1917، ونشأ وسط أسرة شغوفة بالموسيقي [1] حيث لقنته أمه فاطمة أوسِدْهُم وأخواله مبادئ العزف على آلة البيانو. وفي مرحلة تالية تعلم العزف على آلتي العود والألطو. ومن بين أساتذته الذين أخذ عنهم: المعلم محمد السعيدي المعروف بـ: "السعيدي كاكو" وهو العازف الماهر على آلة الألطو، والمعلم أحمد الرايس المعروف ب "احْمِيدُو دْ ميمونة" الذي اشتهر بدوره بالعزف المتقن على آلة الألطو. ويذكر المترجم له أنه كان يجيد في صباه العزف على آلة النيارة (ناي الراعي الواقع القيصبة) مقتبسا نغمات الفنان الشهير "عَرْبيطُو" العازف الساحر على آلة الغَيْطة. وممن أخذ عنهم صنعات الآلة نذكر: المعلم العربي السيار، والمعلم مولاي أحمد الشريف دْ وزان، والمعلم مولاي أحمد الوكيلي عندما استقر بمدينة طنجة سنة 1936. وكان يسافر بين الفينة والأخرى إلى مدينة فاس، وخلال مقامه بها كان يلتقي بكبار المعلمين وعلى رأسهم المعلم إدريس المطيري، وأفراد من عائلة الأزرق التي اشتهرت بحفظها للآلة.

وفي سنة 1939 قررت مجموعة من الفنانين الشباب بطنجة وعلى رأسهم التمسماني إنشاء جمعية موسيقية، أُسندت رئاستها إلى الأستاذ الوكيلي واشتهرت بغزارة نشاطاتها التي تواصلت إلى أن قرر الوكيلي العودة إلى مسقط رأسه سنة 1946.

وفي سنة 1956 وباقتراح من الزعيم عبد الخالق الطريس عين التمسماني مديرا للمعهد الموسيقي بمدينة تطوان. ولما تفطن لأهمية الصولفيج، وهو يدير مؤسسة تلقن هذه المادة، شمر عن ساعد الجد وأكبَّ على تعلم الكتابة والقراءة الصولفائية، وفي مدة وجيزة تمكن من مبادئها العامة وشجع تلامذته في قسم الموسيقى العربية على دراستها والتمكن منها حتى لا يشعروا بأي نقص أمام المتخصصين في الموسيقى الغربية [2].

<sup>1-</sup> Rachid Tafersiti Zarouila: Tanger, Réalités d'un mythe, Grenade, 2012, pp. 298-299.

<sup>2-</sup> فعلى سبيل المثال نهج هذا الطريق الفنان المختار المفرج، عازف العود المرموق في جوق المعهد، وحصل على شهادة في مادة الصولفيج من طرف أساتذته الإسبان.

#### منهجية التجديد عند التمسماني:

- استطاع التمسماني أن يزاوج بين أسلوب مدرسة المنطقة الشمالية في أداء الصنعة، وأسلوب أداء الصنعة الفاسية.
- تأثر بالنظرية الموسيقية الغربية عند دراسته وفهمه للطبوع المغربية، وكان ينادي بإعادة النظر في بعض الجمل اللحنية، وفي بعض الارتكازات والقفلات لبعض الصنعات على ضوء الطبع الذي تنتمي إليه. وكان يشتكي من عدم التمييز بين الطبوع في أوساط الممارسين وحتى المختصين، ويثير أهمية دراسة شاملة لمنظومة الطبوع على ضوء منهجية علمية لا تقتصر على ما جاءت به الروايات المختلفات بل تنطلق من ألحان الصنعات، وتقارن وتقارب فيما بينها، لتقيم نظاما جديدا لها. وأظنه في هذا الطرح كان قريبا إلى نظرية معاصره الفنان البحاثة مولاي العربي الوزاني.
- تيقظ للفروق الموجودة بين المسافات الموجودة بين الدرجات المكونة لسلالم الطبوع، ودون ذكر اسمها، فقد أشار إلى جزئيات وفوارق من صنف الميكروتون. وكان رحمه الله ينبهنا ويوصينا أن ننتبه لدرجة الصيكة "مى"، لأنها تختلف من طبع لآخر[1].
- شجع الأداء الفردي سواء على مستوى الآلات الموسيقية، أو الأصوات البشرية مما يتيح للفنان المجال لإبراز طاقاته الإبداعية وشخصيته الفنية الفريدة. ففي تسجيلاته الإذاعية كان يفصل بين الحركات المختلفة للميزان بتقاسيم على آلات مختلفة مثل البيان، والعود، والكمان، والكلارينيت، أو يوظف في هذه المحطات الموال الذي يجمع بين الصوت والجوابات الفردية لمختلف الآلات.
- وظف الصوت النسوي في الأداء الجماعي والفردي، وحتى في الإنشاد. ويمكن للقارئ أن يستمع إلى التسجيل الإذاعي لميزان قائم ونصف غريبة الحسين ليتجلى له حسن ما صنعه التمسماني مع الفنانة الرقيقة الزهرة بطيوة.
- فتح باب التكامل بين الأصوات ولنا مثال في صنعة: "غَرَامِي مُجَدَّدْ"، من بسيط رمل الماية التي نستمع من خلالها لحوار بين صوت الثنائي الخالد عبد الصادق اشقارة والزهرة بطيوة.
- فسح مجال الحوار بين الآلات الموسيقية، ونضرب للقارئ مثلا بصنعة ''لُوْلاَكَ مَا هِمْتُ وَجْدَا" من ابطايحي الرصد حيث يجري حوارا جميلا بين المجموعة وآلة البيانو التي طور تقنيات العزف عليها.
- أدخل إلى حضيرة الجوقة الموسيقية الأندلسية المغربية الآلات الغربية الوترية مثل البيانو، والهوائية مثل الكلارينت والساكسوفون<sup>[2]</sup>، محتفظا بالآلات التقليدية أي العود، والرباب، والطار<sup>[3]</sup>. وكان الهدف من هذا التجديد هو فسح مجال أرحب لآلات وترية وأخرى هوائية

<sup>1-</sup> ومن نافلة القول تنبيه الدارس المهتم بأنه كان يعي كل الوعي بمحدودية البيانو وهي الآلة المعدلة ذات الأصوات القارة الغير القادرة على الدخول في هذه الجزئيات، والتي لا تعترف -بحكم صناعتها - بالمسافات الميكروتونية، وتنسحب نفس الإشكالية على درجة انقلاب الصيكة "سي" الغير القارة، وقد سبق أن فصلنا الحديث في هذه الجزئيات للنظرية الموسيقية الأندلسية - المغربية.

<sup>2-</sup> Omar Metioui: Historia y evolución... op. cit.

<sup>3-</sup> في رأينا هو تكريس لاستعمال هذه الآلات الغربية بمنهجية جديدة وبانتظام، لأنها بدأت تشق طريقها لأجواق الآلة قبل مجيء التمسماني والوكيلي، ولكنهما يعتبرا من مؤيدي ومشجعي استعمالها وتطوير تقنياتها وأساليبها.

تتمتع بمساحات صوتية واسعة وطبقات عالية ونبرات قوية وتضفي على العزف نكهة عصرية تواكب تطلعات المغاربة التواقين \_ أنذك \_ إلى محاكاة الغرب في أذواقه، وأنغامه، وأهوائه.

- كرس استعمال الآلات الوترية الغربية المجرورة بقوس بجميع أصنافها أي عائلة الكمان وهي: الكمان، والكمان الجهير (ألطو)، والتشيلو، والكونْتُروباس. وكان هذا مما ساهم في تغيير جدري لصوت المجموعة مقارنة مع المجموعات الصغيرة التقليدية أو ما يعرف عند المشارقة بالتخت.
- وظف في جواب بعض "الكراسي" و"التغطيات" طبقة أصواتها الغليظة الرخيمة، مما أضفى على الألحان صبغة الفخامة والمهابة تساعد المستمع للدخول في جو كله تأمل ووقار، ويسبح في فضاءات تعبق بمنجزات الفنانين المقتدرين الكبار.

إن مبدع قائم ونصف الاستهلال<sup>[1]</sup> تميز بالدقة في الأداء، وبالتقنية العالية في تهذيب الجمل التي كان يؤكد على ضبطها أثناء العزف. وكان من بين اهتماماته كذلك توحيد بعض الزخارف وإدماجها في البنية اللحنية عند الجواب.

- وافق توظيف الرقص والكوريكرافيا لمصاحبة الموسيقى والغناء مشركا في هذا الإبداع الجديد تلميذات وتلاميذ المعهد، وما زالت تحتفظ الإذاعة المغربية بلوحات رائعة لتلميذات المعهد التطواني يرقصن على نغمات موسيقى الآلة، أو على ألحان بعض الأغاني الشعبية التراثية، بتسيير محكم جميل من الفنانة الأستاذة الاسبانية كلارا أوخينيو.
- حاول إدخال علم الهرمنة على طرب الآلة، وكان المستشرقون قد مهدوا الطريق لمثل هذه التجارب. وتتوفر الإذاعة والتلفزة المغربية على تسجيل بالأبيض والأسود يرجع إلى ستينات القرن الماضي، ويُرى من خلاله الجوق التقليدي بجلاليبه البيضاء في جهة من المسرح، يقابله جوق الموسيقي الكلاسيكية الغربية ببذلته السوداء الذي يتكون من أساتذة المعهد التطواني منهم المغاربة ومنهم الإسبان<sup>[2]</sup>، وتشتمل الوصلة على تواشي وصنعات من قدام الاستهلال (بروالة العانس). وربما كان الهدف من مثل هذه المبادرات هو خلق حوار بين الموسيقيين التقليديين الذين يعتمدون النظام المقامي، والموسيقيين الكلاسيكيين الذين لا يؤمنون إلا بالنظام التونالي. لكن، ولحسن الحظ، سرعان ما سيتفطن ويدرك التمسماني خطورة هذه الاجتهادات وما يمكن أن تلحقه من ضرر بموسيقانا فتراجع عنها.

ومجمل القول فإن هذا الجرد لا يفي بكل ما صنعه التمسماني خدمة لهذا التراث، ولكن يعطينا فكرة عن الاجتهادات، والابتكارات، والابداعات، والمهارات، التي توسل إليها من أجل استلهام، وابتكار، وخلق، تعبير جديد في أداء موسيقى الآلة يسمح له فتح منفذ جديد إلى قلوب عامة المغاربة التواقة إلى التجديد، والتي يستهويها كل ما يفد عليها من مشارق الأرض ومغاربها.

<sup>1-</sup> Música Andalusí : Escuela de Tetuán - Tánger - Orquesta del Conservatorio de Tetuán - Mohammed Ben Arbi Temsamani - Qá'im Wa Nisf Al Istihlál. Pneuma 1999. Made In Spain.

<sup>2-</sup> وفي سنة 1992 جاء الماييسترو الإنجليزي الشهير بول نيمان بمشروع يعيد هذه التجربة في حلة مختلفة وبإبداعات وتلاحين جديدة، مع الفنان المبدع عبد الصادق اشقارة.

حضرة الأخ المحترم رئيس جمعية بعث الموسيقي الأندلسية بفاس.

تحية واحتراما لائقين وبعد:

أوجه إلى سيادتكم تعليقا حول الصنائع التي سندرجها في ابطايحي رمل الماية الذي سيكون لنا الشرف بتقديمه لجمعيتكم ولجمهورنا الفاسي المحبوب، في الحفل الذي ستنظمه جمعيتكم الموقرة.

إن نشأتي الموسيقية كانت نشأة متأثرة بالمدرسة الفاسية، وذلك بحكم اختلاطي مع أساتذة وحفاظ فاسيين.

ولما شاءت عناية الله وعينت م<mark>ديرا للمعهد سنة 1956، كان واجب علي</mark> أن أتعرف على ماهو موجود بهذه المدينة ا<mark>لتي يطلق عليها أنها بنت فاس حضارة</mark> وفنا وما إلى ذلك.

وفعلا وجدت حفاظا لايستهان بهم مثل العربي الغازي العازف على الرباب، وأحمد البردعي، ومحمد الشودري وغيرهم، لكن هؤلاء كانت مدرستهم تطوانية، تختلف جزئيا عن المدرسة الفاسية، وكما هو معلوم في هذا الميدان يجب علينا أن نفيذ ونستفيذ، وفعلا ومع مر الأيام وجدت لديهم صنائع كثيرة لم أكن أعلمها في المدرسة الفاسية، وكما يقال يوجد في النهر ما لايوجد في البحر، ومن جملة الصنائع الذي ذكرت بعض الصنائع في ابطايحي رمل الماية الذي نحن بصدد تقديمه في هذا الحفل السعيد وهي:

10/8

أولا: - يا مصطفى يا ممجد - هذه الصنعة لم تكن موجودة في فاس، وإن كان قد احتفظ بها بعض الحفاظ فلم تكن رائجة كغيرها، وكان بها غلط في آخرها حيث تنتهي على نغمة المشرقي، وقد نسقتها مع المحافظة على الأصل وأصبح مخرجها رمل الماية:

ثانيا: - يا حاديا يحدو - فهي كسابقتها لم تكن رائجة بفاس، وهذه الصنعة شعرها الحقيقي كما في المراجع هو «يا بدر تم ياهلال السعود».

ثالثا: - يا أيها الغادي - التي تستعمل في الانصراف قد اختصت بها المدرسة التطوانية دون غيرها ، والتوشية التي تستعمل بها لم تكن رائجة في تطوان نفسها ، وقد احتفظ بها الأستاذ العربي الغازي وحده ، وكما روي لي أنه حفظها على أخيه سلام الغازي الذي يحكى عنه أنه كان من الحفاظ الممتازين في المغرب.

رابعا: - أرسل الله إلينا - هذه الصنعة لم تكن رائجة حتى في تطوان نفسها وإني أعتقد أن أهل شفشاون هم الذين احتفظوا بها، وذلك أن الأستاذ أحمد البردعي الشفشاوني هو الذي أداعها في تطوان.

خامسا: - ياحادي النياق - هذه الصنعة ليست كسابقتها، هي في الحقيقة كانت تستعمل في الحجاز الكبير ومطلعها، « أبشر بالهنا »، وحينما كنا نسجل الموسيقى الأندلسية بالرباط لمنظمة اليونيسكو، قررنا بالاجماع، أعني أساتـذة هذا الفن إدراجها وإدماجها في ابطايحي رمل الماية واخترنا لها شعرا في المسدح، وهو يا حادي النياق، وأدمجنا التوشية التي كانت تستعمل معها في درج رمل الماية.

هذا ما يمكنني أن أقوله في تعليقي على هذه الصنائع السالفة الذكر، وأملى أن يكون ما قلته مصادفا للصواب، وأختم قولي بقول الشاعر:

فقل لهن يدعي في العلم معرفة علمت شيئا وغابت عنك أشياء وختاما تقبلوا لائق التحية ومزيد الاحترام الإمضاء أخوكم :

محمد بلعربي التمسماني

510/9

الرسالة التي بعثها ذ. محمد بن العربي التمسماني إلى رئيس جمعية بعث الموسيقى الأندلسية بفاس سنة 1988.

## عبك اللصيف بنمنصور \$2010 - 1926



ازداد عبد اللطيف بنمنصور سنة 1926، ونشأ في أحضان الزاوية الحراقية الدرقاوية بمدينة الرباط، وكان مصدره الأول في التعليم هو جده الفقيه عبد السلام اكديرة (ت. 1943)، مقدم الزاوية الحراقية بالرباط، الذي تتلمذ على يد سيدي بنعاشر الحداد (ت. 1908)، الذي أخذ بدوره عن القطب سيدي محمد بن العربي الدلائي (ت. 1869)، الذي يعتبر المريد المباشر للشيخ سيدي محمد الحراق (ت. 1841).

لقنه جده مبادئ العلوم الشرعية والمعارف الصوفية، وتلقى عنه أسرار المستعملات الزوياتية، فبزغت موهبته منذ صغره حيث ساعده في ذلك ميوله الفني، وقوة ذاكرته. أكب على حفظ القرآن الكريم واعتنى باستظهار المتون العلمية المختلفة، كما ولع بحفظ الموشحات، والأزجال، والبراول، والمقطعات، وكلام القوم. والجميل في الأمر انفتاح الطريقة الحراقية على استعمال الآلات، الشيء الذي حفزه على تعلم العزف على آلة العود التي ساعدته على ضبط الأنغام، وفهم الأوزان، وابتكار الألحان.

ويعتبر تسجيل البرنامج الإذاعي: "الكواكب اليوسفية في الأمداح النبوية"، محطة محورية في مسيرته الفنية. ولا يخفى على أحد أن في هذا التوجه رسالة واضحة لفتح آفاق واسعة، وطرق متجددة، في سماء فن المديح والسماع بإلباسه حلة الوتر والإيقاع المميزة لموسيقى الآلة. وتم هذا الإنجاز بمعية جوق الإذاعة سنة 1961، وبشهادة صاحب الكواكب، فقد ثمن هذه الخطوة الجريئة قيدوم فن موسيقى

<sup>1-</sup> مقالة تحليلية للدكتور التهامي الحراق بمناسبة الذكرى الثالثة لوفاة أمير الأدراج تحت عنوان: "الفنان الصوفي الشيخ عبد اللطيف بنمنصور: إضاءات أولية حول العُلَم والأعمال"، وهي موجودة على موقعه على الفيسبوك. حوار أجراه مع ذ. الباحث عبد الإله بن عرفة قبل وفاته عام 2010، ونُشر على النيّت في موقع "ممتازة" المتخصص في فن السماع المغربي الأصيل سنة 2014.

الآلة بالمغرب مولاي أحمد الوكيلي. وفي نفس السنة سجل كذلك قصيدة "الفياشيّة" في حلة إبداعية جديدة، ونسق لحني متميز. وفي سنة 1970 صدر له كتيب أسماه: "تهذيب الأذواق في جيمية الشيخ الحراق".

وكلف بين 1965 و1970 بتنسيق وإعداد برامج المديح النبوي في الحفلات الدينية السلطانية. وبعد إبعاده من هذه المهمة قرابة عقدين من الزمن، عاد إليها سنة 1995 واستمر فيها إلى أن وافته المنية سنة 2010.

وبإشراف من وزارة الثقافة قام بالتسجيل الكامل للبردة على الطريقة الفاسية بتخليلاتها وإنشاداتها مع مجموعة من خيرة المادحين والمسمعين من أهم مدن المغرب سنة 1994، وأتبعها بتسجيل المنفرجة والفياشية سنة 1998.

وشارك ذ. بنمنصور في الكثير من مهرجانات المديح والسماع لعل من أهمها مهرجان أبي رقراق بسلا (1989 - 1994)، ومهرجان فاس (1996 - 2010)، وكان يسهر على إعداد برامج كل الفرق المشاركة [1]. وتشرفت بتكريمه مدن: الرباط، وفاس، والبيضاء، وتطوان.

ومن أجلِّ إصداراته: مجموع أزجال وتواشيح وأشعار الموسيقى الأندلسية المغربية المعروف به: "كناش الحائك" الذي سنفصل الحديث فيه في الآتي من السطور. وصدر له كذلك ديوان شعر تحت عنوان: "نفحات العرف والذوق في مدح طه الخلق"، بتقديم الدكتور سيدي عباس الجراري، صدر سنة 2007.

ولعل من أهم إنجازات الفنان عبد اللطيف بنمنصور كما سلف هو جمعه وتحقيقه لمستعملات كناش الحايك في كتاب مهم صدر في الرباط سنة 1977، وهذه بعض البيانات عنه:

إن هذا المجموع قوامه 476 صفحة من القطع الكبير (19,50 x 19,50 سم)، ويبتدئ بمقدمة المحقق من الصفحات 1 إلى 9، يتلوها خطبة الحايك، ثم النصوص التقديمية لكل نوبة من النوبات الإحدى عشرة (الصفحات: 10-32). بعد هذا نقف على رسم لشجرة الطبوع و: "فهرس كناش الحايك وترتيب نوباته الاحدى عشرة" (33 و34). وتباعا، وبعد البسملة، تبتدئ أشعار نوبة رمل الماية، موضوع دراستي، من الصفحة 37 إلى غاية الصفحة 65. وأنبه القارئ المتتبع أن ميزان الدرج ورد عنده في المرتبة الخامسة بعد ميزان القدام، وفيما يلى جدول لعدد صنعات نوبة رمل الماية الواردة في هذا المجموع:

عدد الصنعات	الميزان
24	1. البسيط
14	2. القائم ونصف
16	3. البطايحي
34	4. القدام
14	5. الدرج
102	المجموع

<sup>1-</sup> في تقديري لم يكن هذا التوجه صائبا للسبب البسيط أن لكل منطقة خصوصياتها التي تميزها وتكسوها رونقها وحلاوتها وجمالها، وبسبب هذا التفويض فرض أسلوب واحد مما ساهم في تفقير طرق أداء فن المديح والسماع، وضياع مستعملات كثيرة كان ينظر إليها بشيء من التنقيص.

أما ترتيب النوبات في المجموع فجاء على النحو التالي: 1. رمل الماية، 2. العشاق، 3. الاصبهان، 4. غريبة الحسين، 5. الرصد، 6. رصد الذيل، 7. الحجاز المشرقي، 8. عراق العجم، 9. الاستهلال، 10. الحجاز الكبير، 11. الماية، ثم ميزان قدام البواكر. وهذا الترتيب يختلف عما جاء في كنانيش الحايك الأصلية.

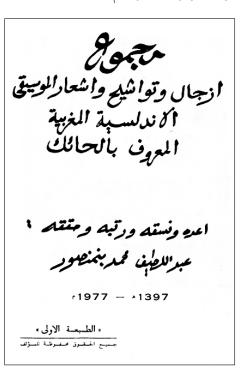
ومن أهم ما نقف عليه في هذا العمل الغير مسبوق - من حيث المنهجية - هو ذلك الملحق المحبوك الذي شرح فيه بنمنصور - باقتضاب - الطريق الذي سلكه في عملية تقويم، وتعديل، وتصحيح الأشعار. فتكلم فيه عن صقل طريقة الأداء وعقب فيه عما أسماه به: "التَّفَاصُحْ..."

وكما جاء على لسان مريده، الأستاذ التهامي الحراق، فمن المستحدث في عمل بنمنصور كذلك: "التعاليق والهوامش التي يزخر بها المجموع، والتي تفكك بعض الصنائع وتفرز وتحلل مكوناتها، وتعلق عليها سواء من حيث المتن الشعري، أو الوزن الإيقاعي، أو الأداء الغنائي، أو التنسيق بين الصنائع، أو المناسبة بين مواضيعها وأغراضها".

ورغبة منه في استكمال ما لم يتضمنه كناش الحايك جمع أشعار ميزانين غير واردين عنده وهما: قائم ونصف نوبتي الحجاز المشرقي والرصد، وأدرج قدام بواكر الماية، بالإضافة إلى الأدراج التي لم يقتصر فيها على ما ورد في مختصر الجامعي بل أضاف الكثير من مستعملات الزوايا وصنعات أخرى من تلحينه. وبهذا العمل يكون عبد اللطيف بنمنصور أول فنان جمع كتابا يحوي خمسة وخمسين ميزانا.

ومن اجتهاداته كذلك ذكر أصحاب الأشعار الواردة في المجموع، وما من شك أن الذي ساعده في هذا المنحى اطلاعه الواسع على دواوين الشعر العربي، والمراجع الأدبية، ولم يتوان في تهذيب وتشذيب ما صحف، وتصليح وتصحيح ما حرف، حسب قناعاته، وحسب ما وصل إليه علمه.

ومما جمّل به هذا المنجز الفني وجعله مسك الختام هو تقديم نبذة تعريفية عن بعض أشهر شيوخ وأعلام طرب الآلة والسماع بالمغرب مرفوقة بصورهم الشخصية.



### معمك العربي المرابك 1930 – 1930



ازداد في مدينة طنجة سنة 1930، والتحق مبكرا بحركة الكشافة حيث تعلم العزف على آلة الطنبور (كاخا)، وآلات النفخ مثل التُّومبا، وبجانب دراسته بدأ يهتم بموسيقى الآلة وبالعزف على آلات العود والبيانو والطّار. وكان من بين أصدقائه المقربين الفنان محمد المروش العازف على آلة العود والكلارينيت، وكان يرافقه عند خاله الفنان العربي السيار للاستفادة، والاستزادة، والتعلم.

وشارك مع العديد من الفرق الموسيقية النشيطة التي كان لها حضور في القاعات والمسارح، في مدينة تعج بالأنشطة الفنية.

وفي غرفة صغيرة بحي القصبة، كان يجتمع فيها نفر من فناني المدينة لمزاولة أنشطتهم سنة 1971، تقرر تأسيس جوق موسيقي متخصص في طرب الآلة بإشراف الفنان الشاب محمد العربي المرابط. ورغم العراقيل التي واجهها والصعوبات التي لقيها في طريقه، فقد استطاع أن يجمع حوله المتعلمين من الشباب، وبعض المعلّمين المشهود لهم في الميدان الفني والذين لمسوا فيه مؤهلات تحمل المسؤولية، والجدية في التسيير. ومباشرة بعد التأسيس شرعت المجموعة في التمرن على صنعات أول ميزان وهو: بسيط غريبة الحسين. وكان ذ. المرابط متأثرا بطريقة مولاي أحمد الوكيلي في الأداء نظرا للأثر الذي تركه هذا الهرم في مدينة طنجة معشوقته الأبدية.

واعتبارا للإقبال المتنامي على النادي، حيث ضاقت جنباته عن استيعاب أعداد رواده تم الانتقال إلى دار كبيرة كانت تقع بشارع تلغراف الإنجليز بعقبة القصبة "الطَّلْعَة دْ خَرُّوبَة"، ومنذ ذلك التاريخ ستبتدئ

مسيرة مشرقة في سماء الفن بمدينة طنجة، وسيحمل الجوق إسم عالم من أعلام الموسيقى الطنجيين ألا وهو: العربي السيار، وستفتتح في وجه هؤلاء المولعين آفاقا واعدة للتعلم والإفادة من تجارب الجيل السابق. وبعد هذا سيربط الفنان المرابط صلات التعاون مع جمعية هواة الموسيقى العربية التي كان يرأسها المرحوم مولاي إدريس شريف د وزان الذي قام بتأسيسها سنة 1957.

ومن الموسيقيين الذين ساهموا في دينامية هذا الجوق حسب المراحل المختلفة التي مر بها نذكر:

محمد العربي المرابط (عود)، إدريس الزناكي (عود)، محمد بن الجيلالي (ألطو)، مصطفى العلمي "اخنينة" (بانجو)، محمد اعْبَيْدَة (بانجو، مسؤول على تسيير شؤون النادي)، محمد السقاط "اخْطيطْفة" (كونتروباس)، أحمد العمرتي "باشويلا" (كمان)، عبد الله "الضَّمَاضْمْ" (كمان)، امصيطفو (كمان)، عبد الرحمن الفيليلي (ألطو)، إدريس "د البوسطة" (كمان)، إدريس القصري (ألطو)، مصطفى البقالي (فلوت)، عبد السلام زروق (تشيلو)، عبد السلام العمراني بوخبزة (طار، إنشاد)، المختار الطليكي (ناي، طار)، العربي أحريز "اكنينو" (دربوكة)، عبد السلام الشوني (إنشاد)، عبد المجيد بن سودة (إنشاد)... وكان يشغل دور المحافظة الفنان محمد بوحنتيت والأستاذ عبد الواحد الزاوضى.

وفي سنة 1978 التحقت بالجوق مجموعة من الشباب نذكر منهم: عبد السلام الربيع (كمان)، محمد العروسي (كمان)، عبد الصمد الشنتوف (ألطو)، محمد حجاج (عود، تشيلو)، محمد أكدور (دربوكة)، عبد الحداد (إنشاد)، عبد المجيد الوسيني (كونتروباس).

ومن الذين لم يعمروا كثيرا مع الجوق نذكر: محمد وسميح "النجار" (ألطو)، محمد الدُّريسي (عود، غناء)، مصطفى البقالي "الشريف الخلعة" (كمان)...

ومن حين لآخر كان يستدعي الجوق بعض المعلمين من طنجة أمثال: الشيخ أحمد الزيتوني (ألطو)، الطيب العربي (ألطو، إنشاد)، سيدي امحمد العمراني (رباب)، عبد السلام بن عبد الله (عود)، عبد السلام الحمومي (ألطو)، محمد جيبط (ألطو)، سيدي محمد بن عجيبة (إنشاد)....

ومن خارج طنجة كان يفد على النادي العديد من المعلمين الذين كانوا يزورون مدينة طنجة، خلال العطلة الصيفية، ونذكر من هؤلاء: محمد المروش (كلارينيت)، الحسين الحجام (كمان)، العربي الشركي (كمان)، محمد العمرتي المقراعي "افتيوتة" (كمان)، محمد التويزي (طار)، محمد بجدوب (إنشاد)، ابن البشير "الكنز" (تشيلو)، محمد أمين الأكرمي (كمان)...

وأما بالنسبة لكاتب هذه السطور، فبالموازاة مع تعلمه في المعهد الموسيقي على يد الشيخ أحمد الزيتوني، وبفضل صداقة والده - مدير مدرسة "عقبة بن نافع" القريبة من نادي المرابط - مع بعض أفراد جوق العربي السيار، فقد التحق بالمجموعة سنة 1976، وكان هدفه الرئيسي هو التعلم والاستزادة أمام البرنامج الهزيل الذي كان يُدرَّس في المعهد الموسيقي.

#### ومن أهم المشاركات للفرقة نستحضر:

- المناسبات الدينية والوطنية وعلى رأسها عيد العرش (3 مارس)، وعيد الشباب (9 يوليوز)، وخطاب طنجة في 9 أبريل، وعيد الفطر، وعيد الأضحى، وكانت تأتي الدعوات من طرف

- السلطات المحلية، والبلدية، والغُرف المهنية، ناهيك عن الحفلات الخاصة.
- مهرجان فاس في دورته الأولى قدم فيه جوق العربي السيار عرضا مميزا اشتمل على ميزان ابطايحي عراق العجم، وشذرات من قدام الاستهلال، سنة 1982.
- شارك الجوق لعدة سنوات في موسم أصيلة الذي كانت تشرف عليه جمعية المحيط الثقافية التي يرأسها الأستاذ محمد بن عيسى.
- ومن أشهر التسجيلات التي قام بها جوق العربي السيار سواء في الإذاعة والتلفزة الوطنية بالرباط، أو في إذاعة طنجة نذكر:
  - بسيط الحجاز الكبير بمشاركة ذ. إدريس الشرادي على آلة الهوبوا.
- حصتان تشتملان على انصراف فقدام ابطايحي من نوبة رصد الذيل، ثم انصراف ابطايحي الماية، سجلت في فندق الريف بطنجة، وكانتا بتنسيق الفنان محمد المروش وهي لصالح التلفزة المغربية.
- ميزان درج العشاق الذي أخذه مباشرة من عند ملحنه المعلم العربي السيار سجل بإذاعة طنجة، وميازين أخرى مختصرة مثل: قدام العشاق، وقدام عراق العجم، وابطايحي رمل الماية...

وبعد هذه المسيرة الحافلة بالعطاءات الفنية، أسلم محمد العربي المرابط الروح إلى بارئها في صيف 1999.

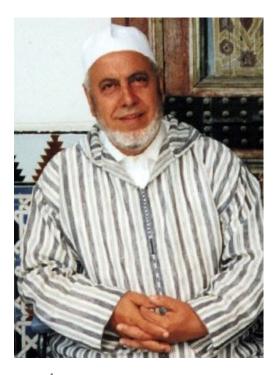
وفي الختام لا يمكننا إلا أن نعترف بالدور الريادي الإيجابي الذي لعبه هذا الفنان في مدينة طنجة إذ يرجع إليه الفضل في ترسيخ معالم موسيقى الآلة في المدينة لمدة عقدين من الزمن، وسيبقى نموذجا في التضحية، والاستقامة، والصرامة، ومرجعا كفئا في طريقة تلقينه للصنعة، ونبراسا يحتذى به في كيفية تعامله مع الموسيقيين حيث عمل جاهدا على الارتقاء بسلوكهم، وتهذيب أخلاقهم، وحرص على ظهورهم بمظهر حسن، ومثولهم أمام الجمهور بشكل يعكس سمو فنهم الأصيل.

والجدير بالتنويه أن الفنان محمد العربي المرابط وضع بصمته الواضحة في نوبة رمل الماية وذلك من خلال تلحين توشية جميلة لهذه النوبة أحسن إبداعها وجود أداءها، وكانت الفاتحة في تسجيل هذه النوبة الرفيعة المقام والعظيمة الجاه.



جوق العربي السيار برئاسة ذ. محمد العربي المرابط وبمشاركة المنشد بجدوب وفنانين من جوق الإذاعة الوطنية

## معمك المهكر التمسماني ﴿1999 – 1938﴾



رأى نور الحياة بمدينة طنجة سنة 1932، وترعرع في بيئة اعتنى أفرادها بالعلم والتصوف. حفظ محمد المهدي التمسماني القرآن الكريم في صباه على يد الفقيه سيدي محمد البكدوري، وتلقى بعض مبادئ العلوم في مسجد المصلى وبزاوية والده على يد ثلة من الفقهاء والعلماء.

وفي مقتبل عمره شرع في تعلم فني المديح والسماع، وكانت تعقد مجالسها بعد عصر كل يوم جمعة بالزاوية الصديقية، وما زالت هذه العادة الحميدة جارية إلى يومنا.

وقد تسنى له الأخذ على مجموعة من الشيوخ أمثال: سيدي عبد السلام بوكماخ، سيدي عبد القادر بن عبدون "الشاوني"، وسيدي محمد المودن، والفقيه الساحلي (السملالي) وغيرهم. واعتبارا لنباهته، وشغفه المبكر بالفنون، وحافظته المتيقظة الثاقبة، وصوته الدافئ الرخيم، حظي باهتمام كبير من قبل شيوخه.

وفي سنة 1960 أحيى الملك المجاهد السلطان سيدي محمد بن يوسف، طيب الله ثراه، ذكرى المولد النبوي الشريف بالجامع الأكبر بطنجة فوقع الاختيار على محمد التمسماني كممثل لمادحي ومنشدي المدينة، فابتسمت له الحظوة وقبل شيوخه تقديمه عليهم مهما صغر سنه، وكان من بين المدعوين لذلك الحفل الديني البهيج نخبة من أجود وألمع المنشدين تحت إشراف شيخ المادحين بالمغرب الفقيه سيدي أحمد زويتن، وكان حاضرا في هذه المناسبة بعض القراء المرموقين من العالم العربي والإسلامي. وأعجب

الجميع بناصية صوته الجهير، وإبداعه في أداء الإنشاد المغربي الأصيل، فطارت شهرته في الآفاق وأصبح من المنشدين الممثلين للبلاد داخل وخارج الوطن.

وفي مطلع السبعينيات من القرن الماضي لازم زاوية أبيه، وعكف على تلقين مبادئ السماع والمديح، وإليه يرجع الفضل في إبراز عدد كبير من المواهب الشابة وعلى رأسها أولاده إبراهيم، وسعد، ومنير. وشارك على امتداد سنوات في ملتقيات ومهرجانات المديح والسماع، ممثلا لجهة الشمال (طنجة، تطوان، أصيلا، العرائش، شفشاون)، واشتهر بإعداد برامج مديحية محبوكة بدقة ورقة، ومنسوجة بطريقة متقنة كان يراعي فيها الوحدة الموضوعية، والأوزان، والطبوع. وكان يحب البحث عن المقابلات - أي ما يعرف بد: القدود - وهي التقابل المديحي لصنعات ولبراول موسيقى الآلة، وإذا تعدر عليه إيجادها، التجأ إلى إبداعات الشاعر محمد بن المختار العلمي، وفي بعض الأحيان كان يخوض بنفسه في نظم بعض البراول المديحية كما تنسب إليه بعض التلاحين.

وشارك التمسماني بانتظام في مهرجان المديح والسماع الذي كانت تنظمه بلدية مدينة فاس، ومن برامجه التي اشتهرت خلال هذا اللقاء السنوي، تنسيقه لقصيدة الفياشية الشهيرة بتغاطيها، كما كانت له جولات في مهرجان المديح والسماع لمدينة سلا، والذي كانت تشرف عليه جمعية أبي رقراق بدعم من وزارة الثقافة.

وقد قدر لنا المشاركة معا في عمل إبداعي فريد إبانه، كتب له الذيوع والانتشار، ولقي استحسانا وقبولا، وأصبح نموذجا يحتذى في تطوير أساليب الأداء في فن السماع، وقد صدر هذا العمل عن دار نشر عالمية بمدريد سنة 1996 تحت عنوان: طقوس صوفية - أندلسية.

وقد سبق للباحث الفذ والأستاذ المادح التهامي الحراق أن استخلص مميزات تجربة محمد المهدي التمسماني في مضمار المديح والسماع هذا بيانها:

- -"كان [التمسماني] يؤمن بتعدد المشارب وغناها وتنوعها ويخالط كل من التيجانيين، والكتانيين، والحراقيين، والصديقيين، والعجيبيين.
  - لم ينغلق على الموروث، والجمود عليه بدعوى المحافظة.
- اقتفى طريق صاحبه عبد اللطيف بنمنصور فروج لتلاحينه وأشاع أسلوبه في الأداء والتغني، بل ونهج نهجه واعتنق مذهبه في الجمع بين مدرسة "نفقة الطبع" القائمة على التغني بالأدوار والمستعملات مع المحافظة على وحدة الطبع، ومدرسة "نفقة المتن" القائمة على ترنيم المتن الواحد بالطبوع المختلفة مع تخليله بما يلائم من مستعملات ومرددات نغما ودلالة.
- جمع بين النفقه والتصرف مع التمهر فيهما وبين الأداء الفردي والإنشادي المتميز، وكان حضوره حضورا متألقا سواء أكان متصدرا للتصرف والنفقة أم منشدا يتغنى بأصيل المواويل المغربية ونادر إنشادات الطبوع والبيتينات.
- أثرى خزانة السماع ببعض الإضافات اللحنية التي رام من خلالها عدم التفريط في النصوص على غرار رغبته في عدم التفريط في التلاحين. هكذا وضع بعض التلاحين التي اتسمت بالجمالية والرونق والأصالة بسبب كونها صادرة عن ذاكرة ثرة وغنية بالأدوار والتلاحين والمستعملات والصنائع.

- انفتح على السماع الصوتي المصاحب بالآلات مع العمل على المساهمة في إخراجه إخراجا فنيا روحيا متقنا من الزوايا إلى الفضاء العام للمجتمع. وهنا نشيد بالتجربة التي خاضها مع "مجموعة أبي الحسن الششتري" رفقة الباحث الفنان عمر المتيوي، حيث عملا معا على إصدار قرص خاص بالشيخ أبي الحسن الششتري، مع الالتزام بشرائط أدبية وروحية وفنية وقواعد أدائية صوفية تراعي تنوع المتلقي مثلما تحترم ضوابط السماع التي تشكلت عبر تاريخ التصوف في الزوايا المغربية وخصوصا ذات المشرب الشاذلي.

- بصم الذاكرة الروحية والفنية لمدينة طنجة ببصماته المتفردة. ".

وفيما يلي بعض مشاركات الشيخ محمد المهدي التمسماني في ملتقيات وطنية ودولية:

1996-1965: مع مجموعة من المادحين والمسمعين من مدينة طنجة كان يشارك سنويا في موسم "مُولاي إدريس الأكبر"، المنظم من طرف الشرفاء العلميين.

1985-1993: ساهم في الملتقى الوطني لفني المديح و السماع المنظم من طرف جمعية أبي رقراق بسلا على رأس مجموعة تمثل منطقة الشمال الغربي للمملكة. وقدم عروضا وبرامج نالت إعجاب الحاضرين والمتخصصين. وفي دورة من دورات هذا الملتقى فاز بالجائزة الأولى التي تمثل أحسن مجموعة إنشادية على المستوى الوطني.

1994: شارك في مهرجان فاس للموسيقي العريقة مسيرا المجموعة الوطنية.

1998-1996: شارك في فعاليات المهرجان الوطني لفن المديح و السماع المنظم من طرف جماعة مدينة فاس ممثّلا الجهة الشمالية - الغربية من المملكة.

1998: شارك مع مجموعة الششتري في عرض بمدينة سيكوفيا الإسبانية.

وتجدون أسفله بعض تسجيلات الشيخ محمد المهدي التمسماني:

1962: سجل مع صديقه الأستاذ عبد اللطيف بنمنصور البرنامج الذي سيعرف انتشارا وشهرة كبيرة في أوساط المهتمين وهو: "الكواكب اليوسفية في الأمداح النبوية".

1973: سجل ميزان درج رمل الماية في إذاعة طنجة.

1985-1992: سجل بتنسيق محكم قصيدة الفياشية لسيدي عثمان بن يحيى الشرفي مع مجموعته، واشتمل هذا العمل 16 طبعا. كما قام بتوثيق صوتي لقصيدة الملحون: "يا الواجْدْ بْالصُّرْخَة"، وهي من نظم القطب سيدي قدُّور العلمي...

1994: تحت إشراف وزارة الثقافة بالمغرب، وتحت قيادة الأستاذ عبد اللطيف بنمنصور، شارك مع المجموعة الوطنية في تسجيل قصيدة البردة حسب العمل الفاسي.

1996: شارك مع الفنان عمر المتيوي في تسجيل عمل حول القطب أبي الحسن الششتري تحت اسم: "طقوس صوفية – أندلسية"[1].

<sup>1-</sup>Omar Metioui & Mohamed Mehdi Temsamani: *Ritual Sufí Andalusí*, Al-Shushtarí (1212-1269), Spain, Sony Classical, 1997.

إن سبب إدراج هذا العلَم في هذا الملحق هو اهتمامه بنوبة رمل الماية، وقد سبق له أن سجل سنة 1973 ميزان درج الماية من تنسيقه في عرض التشوق إلى أرض البقيع، صحبة نخبة من العازفين وخيرة المادحين بطنجة، وما زالت إذاعة طنجة تحتفظ بنسخة من هذا التسجيل.



الشيخ محمد المهدي التمسماني رفقة عمر المتيوي ومجموعة الشُّشْتَرِي في قصر مولاي عبد الحفيظ بطنجة أثناء تسجيل عام 1996

### إكريس الشراكري \$2009 – 2008



ولد الفنان إدريس الشَّرَّادي بالقصر الكبير عام 1928، وتلقى تعليمه العام في مدينة سبتة ابتداء من سنة 1934، وبعد التحاقه بمسقط رأسه انبرى لتعلم الموسيقى سنة 1943. ومن 1956 إلى 1960 حظي إدريس الشرادي بالمشاركة مع الفرقة الموسيقية المرافقة لجلالة الملك محمد الخامس طيب الله ثراه.

وفي سنة 1957 حصل على ديبلوم من طرف المدرس الفرنسي موريس مارتونو، وسنتين بعد ذلك حاز شهادة عليا في الموسيقى والتعليم البيداغوجي. وابتداء من عام 1959 أصبح يدرس الموسيقى بالمعهد الوطني للموسيقى بالرباط، إلى أن عين مديرا للمعهد الموسيقي بطنجة سنة 1962، وأغلب المعاهد الموسيقية في المغرب كانت ومازالت تابعة لوزارة الثقافة.

وفي إطار مشروعها التربوي ستلجأ إلى خبرته الوزارة، وتضمه إلى اللجنة المشرفة على تدبير الملف التعليمي، وأصبح سنة 1968 رئيسا لمصلحة التعليم، ورئيسا لمكتب الدراسات والأبحاث والتفتيش والامتحانات، وقائدا للأوركسترا السمفونية التابعة لوزارة الثقافة بالرباط، عاصمة المغرب.

ومن أجل التفرغ لأعماله الفنية، وبطلب منه، عينته الوزارة مديرا لمعهد الموسيقى بمدينة العرائش سنة 1972. ورغم وصوله إلى سن التقاعد ظل يشتغل إلى غاية سنة 1989، وفي مراحل عمره الأخيرة انتقل إلى العيش في مدينة طنجة، وبعد عمر مديد حافل بالعطاءات الفنية لبى داعي مولاه سنة 2015.

وللأستاذ الشرادي عدة مشاركات في مؤتمرات، ومنتديات، ومهرجانات، ولقاءات، على الصعيدين المحلى والدولى مثل تونس (1970 و1971)، وموسكو (1981)، وإشبيلية (1982).

ونذكر من بين أعماله الموسيقية: أوبرا "معركة وادي المخازن" (1970)، وأوبريت "من الظلمات إلى النور" (1977)، وسنفونية "طارق بن زياد"، وأناشيد وطنية وقومية، وأغاني عصرية خفيفة، وتوزيع هارموني وأوركسترالي لعدد من الأغاني المشهورة من تلحين فنانين مرموقين في الموسيقي العصرية المغربية.

وسيظل من أهم أعماله الخالدة كذلك تعديله وتوزيعه للنشيد الوطني المغربي (1969) الذي نال بفضله وسام الرضى من الدرجة الأولى في عهد الملك الراحل الحسن الثاني رحمه الله.

وفي سنة 1981 حصل الشرادي على جائزة تشايكوفسكي من موسكو، بفضل تقديمه للعمل الأوبرالي: "مضناك يا ملاكي"، الذي أدته الفنانة المغربية رداد الوكيلي - ابنة الفنان المرحوم مولاي أحمد الوكيلي -على خشبة إحدى المسارح الكبرى بموسكو.

ومن إنجازاته التأليفية الموسيقية نخص بالذكر:

- كتاب اللحن والإيقاع في قواعد الموسيقي في جزئين.
- كتاب المؤتمر الثاني للموسيقي العربية المنعقد بفاس عام 1969 صدر عن وزارة الثقافة.
  - كتاب من تراثنا في الطرب الأندلسي المغربي في خمس أجزاء (1994).

وتجدون أسفله لائحة الصنعات من طبوع نوبة رمل الماية ومن تدوين ذ. إدريس الشرادي وهي موثقة في كتاب المؤتمر الثاني للموسيقي العربية السالف الذكر[1].

الصنعة	الميزان	الطبع
يَا أَهْلَ طَيْبَةَ	بسيط	رمل الماية
شَمِّوْ يَا رَاخِيَ الذُّيُولْ	ابطايحي	الحسين
كُلُّ الشَّرَفْ حَازُ الرَّسُولْ	قائم ونصف	انقلاب الرمل
صَلُّوا عَلَى نُورْ الهُدَى مقابل لـ: سَعْدَ الَّذِي زَارَ الحَبِيبْ	قائم ونصف	حمدان

<sup>1-</sup> المؤتمر الثاني، الشرادي، المصدر السابق، ص. 156-157.



جوق الفن الطنجي برئاسة ذ. إدريس الشرادي (الأول على الشمال)

## معمك بر المختار العلمي 1927 - 2019) ال



ازداد بمدينة شفشاون عام 1927، وترعرع في بيئة شغوفة بفن الآلة، والمديح، والسماع. فيكفيه أن يكون أحد أخواله سيدي عبد السلام بن اللاَّمين العلمي، مدير القسم العربي للمعهد الموسيقي بمدينة تطوان في عهد الحماية الإسبانية. وبعد حفظه للقرآن في الكتاب، التحق بالتعليم الأصيل، ثم بجامع القرويين من 1947 إلى 1953. وبعد تخرجه، امتهن التعليم الحر قبل أن يلتحق بالوظيفة العمومية بمدينة وجدة، وفي سنة 1961 انتدب لتدريس مادة التربية واللغة العربية والنصوص الأدبية بمدرسة المعلمين الإقليمية بطنجة، إلى أن عين أستاذا للمواد العربية، ولمادة الموسيقي، بثانوية ابن بطوطة عام 1966.

وفي أوج الوطنية انجذب لتيار التظاهرات والمهرجانات الخطابية مسهما فيها بالقراءة الشعرية، والإنشاد الموسيقي، والتمثيل المسرحي. وأصبح من هواياته حفظ كل ما استجد من أناشيد وطنية ترد على صفحات الجرائد، خصوصا إذا دُبِّجت بأقلام روادها المناضلين وعلى قممهم: المهدي ابن إدريس، ومحمد الحلوي، وأحمد بنشقرون، وعلى الصقلي، والفقيه الجامعي وغيرهم.

وكما يصرح الأستاذ العلمي بنفسه فقد مارس نظم الشعر بالموازاة مع ممارسته للموسيقي، وكان يواكب الأحداث مقرضا الشعر فيها بامتياز.

<sup>1-</sup> عبد اللطيف السملالي: "الأستاذ المربي والشاعر المبدع محمد بن المختار العلمي" جريدة الشمال، طنجة،

وفي مجال الفن فقد لازم كبار المعلمين في مدينة طنجة، وكان لا يفارق الباحث المفن الأستاذ العربي الوزاني ويشترك معه في بحوثه، وحتى في ألحانه. ومما حكاه لنا أنهما رحمة الله عليهما سافرا إلى مدينتي تطوان وشفشاون للالتقاء ببعض الفنانين الكبار. وفي معرض الحديث مع المعلم العربي الغازي سألاه عن مميزات أداء الصنعة التطوانية قبل أن تختلط المدارس، فأجاب أنه يتذكر بعض الصنعات الخاصة بالمنطقة، أما الأسلوب والمنهجية والنظام القديم فقد تلاشت معالمه، ولم يعد له أي أثر يذكر، بعد استقرار وتوطيد المدرسة التمسمانية المجددة.

وكان المترحم له يحفظ بعض النوادر نخص بالذكر منها: إنشاد الزركة، وإنشاد الزوركند، وبعض الصنعات النفيسة التي احتفظت بها مدينة شفشاون الأندلسية العريقة، وكذلك العديد من المستعملات الزوياتية الخاصة بمدينة شفشاون.

وفي ميدان المديح والسماع فقد لازم الزاوية الكتانية بمدينة طنجة، ورافق الشيخ محمد المهدي التمسماني في مسيرته الفنية. وفي خضم هذه التجربة الثرية نجد المترجم له هو المعتمد في تصحيح وتنقيح المتن الشعري لبرامج الأمداح، وكانت له مساهمة في نظم المقابلات المديحية للصنعات التغزلية الحائكية، وكانت له كذلك مشاركة في إعداد البرامج المديحية التي كان يسهر على ابتكارها وتدبيجها وترتيبها الشيخ محمد المهدي التمسماني. وفي سبعينيات القرن الماضي ساهم في تسجيل ميزان درج رمل الماية تحت إشراف الشيخ محمد المهدي التمسماني في إذاعة طنجة صحبة ثلة من المنشدين المقتدرين ورفقة جوق طنجة لطرب الآلة برئاسة الشيخ أحمد الزيتوني، وفي هذا التسجيل انفرد العلمي بإنشاد رمل الماية.

وكان الأستاذ العلمي يشارك مع نخبة المادحين والمسمعين الطنجيين في أغلب الاحتفالات الرسمية وخصوصا منها المناسبات الدينية التي كانت تقام في الحضرة المولوية بالرباط.

وفي العديد من المهرجانات التي تعنى بفنون المديح، والسماع، والآلة، كان يستدعى لإلقاء المحاضرات والاشتراك في الندوات العلمية وتنشيط الموائد المستديرة، ومن بين أبرز مداخلاته:

- مقدمة في التأليف اللحني في الموسيقي المغربية[1].
  - الصنعة الأندلسية بين فاس وتطوان.
    - الأناشيد المغربية.
- دلالة مصطلحي الصنعة والشغل في النوبات الأندلسية[2].
- الأغاني الجبلية بربوع الشمال من خلال إنشاد (أُعَيُّوعْ) والطقطوقة الجبلية[3].
  - المديح النبوي في الأدب العربي.
  - إنشاد العروبيات الزجلية النسوية بمدينة شفشاون وفاس وتطوان.
    - مدارس فن السماع والمديح النبوي[4].

<sup>1-</sup> نشرة جمعية البعث، الدورة الأولى لمهرجان الموسيقى الأندلسية بفاس، 1982.

<sup>2-</sup> مجلة مواسم، عدد 2/3، طنجة، 1995.

<sup>3-</sup> جريدة الخضراء الأصيلة، طنجة، 1996.

<sup>4-</sup> المهرجان الوطني لفن المديح والسماع، جمعية أبي رقراق، سلا.

- المدارس الفنية المغربية في تلحين قصيدتي البردة والهمزية.
  - إشكالات الفنية المتصلة بطرب الآلة.
  - شعر المديح النبوي منذ بداية الإسلام إلى يومنا هذا[1].

وللشاعر ديوانا يحوي قصائد وطنية وقومية ودينية لا زال مخطوطا ينتظر فرصة إخراجه وقد نجد عددا من أشعاره وقصائده قد سبق نشرها في منابر محلية ووطنية مختلفة.

ومن المنابر التي نشرت نثره أو شعره، الجرائد المحلية: الميثاق (لسان رابطة علماء المغرب)، الخضراء الأصيلة، طنجة، الشمال، صدى شفشاون. والمجلات الوطنية: الهدى (المجلس العلمي لطنجة)، دعوة الحق، مواسم، الإحياء، اللقاء، الندوة...

وسبب التنويه بهذا العلم في هذا الملحق هو وضعه لجداول الصنعات المديحية المقابلة للصنعات الواردة في نوبة رمل الماية الغزلية. ولعله استقاها بدوره من كناش الحايك كان في ملك أسرة الخطيب التطوانية. وأُدرجت هذه الجداول في كتاب: "أضواء على الموسيقى المغربية" للأستاذ صالح الشرقي (انظر الجداول أسفله كما وردت في هذا المرجع).

وللعلمي دور في تقويم شعر عروسة ميزان بسيط رمل الماية: "المصطفى المختار"، وهي الصنعة التي حوفظ على لحنها في مدينة شفشاون، ولقنها المعلَّم العياشي لوراكلي للمعلَّم العربي الغازي الذي أعطاها بدوره للأستاذ محمد بن العربي التمسماني صاحب الفضل في إيصالها إلى الأصفياء من تلامذته.



من اليمين إلى اليسار: منتصر الطويهر، عمر المتيوي، محمد بن المختار العلمي، محمد المدني، أحمد الغازي، محمد بن عجيبة، سعيد بالقاضي. وفي الأمام: حسن أخيار ومولاي أحمد الإدريسي

268

<sup>1-</sup> الموسم الثقافي لمدينة شفشاون، شفشاون، سنة 1992.

بسيط من نوبة رمل المايسة						
ملاحظــة	البحسر	الامـــــداح	عــد الادوار	الانسلسيي	صنعة شغل	رقــم
31 كرســي 27 كرســي 27 كرســي	وافـر نجـل نجـل نجـل توشيط توشيط نجـل نجـل نجـل	تاج الكرام من جاء بالدين خبر البشر قد أضاء نسوره الا صلوا قياما وقعودا ذكر واورادي وخير ما تأتي ملوك السورى هو هو محمد المختار منظهرت للمام المجد	22 28 28 14 33 11 25 18 12 33 18 12 29 4 7 8 12 10 24	هل درا ضي الحما ان قد حما رب ليل ظفرت بالبدر ربح الخزام ان جزت بالبان ويا من له احسسن الصفت وليل زارني فيه حبيبي قالت ليلي ما دواء السهر الشمس تصفر نحو الفروب انظر الى حسن الهلال بدا المايي وصالك جابر مالي موله من حيرتي لا افق طلع البدر في دجا الشعر يا مليح الوجد يا من جيده يا مليح الوجد يا من جيده المن درى قل لي اش زهدك ذهب الشمس يشرق أمن درى قل لي اش زهدك تحيا بكم كل أرض تنزلون بها تحيا بكم كل أرض تنزلون بها	صنعة شفل صنعة شفل صنعة توشيح صنعة شفل صنعة زجل صنعة زجل صنعة زجل صنعة توشيح صنعة توشيح صنعة توشيح صنعة توشيح صنعة توشيح صنعة زجل صنعة زجل صنعة زجل	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19
*		ل المايـــة	ونصف رم	قائسم و	A	
8 کرسیی 26 کرسي	زجل زجل طويل زجل موشح مجنت علع السيط علع السيط كامل عزو الرجز	بالله با حادي النياق با رسول الله با بحر الوفيا عشقت القمر من ازكي مصر المصطفى البدر الوصول المصطفى البدر الوصول بنورك وختالهدى بلا زاد بنورك وختالهدى بلا زاد محمد قلد جلل قلمال المها الغادي غادي بلا زاد عروس يوم القيامة فرامي من كل حين غرامي من كل حين عروس النيات والمي المهال المهالة العجيب فرامي من كل حين صلوا على شمس النيوة با نور عيني العيون طرا النقق مع المحبوب روحك مع ما المنافي من النيات ما المنافي من النيات ما المنافي من النيات منافي من النيات منافي المنافي من النيات منافي المنافي	6 8 9 12 10 15 15 15 15 8 20 8 5 10 14 5 4	نسيم الروض قد فاح فقم نشربوا قضة خمر الثغيور من اذا أملي عليه حرقي قد زار الحبيب في عقله الرقيب سلهمومك وارح عنك الافتكار الفيص جفونك يا عين الزجس الفتسان حسمي نحيل تدرق من حبك الولاك ما هميت وجيدا اش يعميل عاشيق انظر وماني وضعف حالي مربي في البربي مخاتر به انظر وماني وضعف حالي انظر وماني وضعف حالي انظر وماني وضعف حالي النوسة التريب المناب غرناطة فتنبت للبشرة يا نور عيوني قلبي ملكت بدر الكميال بدر بيدا بدر الكميال	صنعة شفل	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

ابطايحـــي رمـــل المايـــة						
ملاحظة	البحـــر	الامــــــداح	عــد الادوار	الانــــدلــــــــي	صنعة شفل	رقــم
10 كرســــــــــــــــــــــــــــــــــــ		أجل ما يذكروس عدروس يدوم القيامة في حالة البعد روحي كنت ارسلها المحمد لولاك ما طلعت على المي هائم في المصطفى دائم من يهوى مليح الملاحيمش في حقا الفيلا فيك يسدور كلمن يهوى ولا يهوى الرسول كلمن يهوى ولا يهوى الرسول وارس يستماد والمزايا هيا المي المي الميا المي الميا المي	7 19 24 22 18 7 12 10 10 6 17 12 14 9 6 3 12 4 14	يا بهجة الخمر في الانمل الحمر الحصادي العيس مهلا تحيى بكم كل أرض تنزلون بها البدر التمام يا بديع الزمان ما للهائم غرامه الدائم عني لفير جمائكم لا تنظر عيني لفير جمائكم لا تنظر البسى بالهني يا قلبي وافرح باسم عن للآل نسم عن عطر بأبي من هدا من جسمي قوي ياعلا بالحق ولو مسك قلبيعنان وصلك حياتي وصلك عين وعيني وصلك حياتي يالله يا نور عيني وسلك ديك كمال ذلك الذي يعشق القمر يا بدر بدي كمال كيف يطيب عيش لمثلي يا ساحر النظال	صنعة شفل صنعة شفل صنعة شفل صنعة شفل صنعة توشيح صنعة توشيح صنعة توشيح صنعة توشيح صنعة توشيح صنعة شفل صنعة توشيح صنعة توشيح صنعة توشيح	1 2 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19
1	(,2	اة	مــل الم	قــدام ر		
	مــل	لذی لو وزن الخلــق بـــه. ر	7			
		لي طلاة تملأ الارض والسماء ـــورك أوضحت الهــــدى	38 أو 42 بنا	يها السائل عن جرم لديه ومن عجب ابن احسن اليهم لله ثغر من عقيق الاحمسر اهيل الحما بالغضل والجود	صنعة شفل ا	1 2 3 4
	طويــــل كامــــل طويــــل كامــــل طويــــل طويــــل	لي صلاة تمالاً الارض والسماء ورك أوضحت الهدى الهدى الله عظم قدر جاه محمد يا محمد المولى بجاه محمد اله اعظم قدر جاه أحمد الماكلة على القلب من يهوى قطاب الماكلة الماكل	38 42 67 10 10 10 10 11 11 14 14 10 10 10 10 10 10 10 10 10 10 10 10 10	ومن عجب ابن احسن اليهم لله ثغر من عقيق الاحمر العما العمل والجود والنسوك والنسوك ولست انقطاع الكتب من ملالة ومهفهف يحمي ورود رضابي صبرنا على الهجران حتى	صنعة شفل صنعة شفل صنعة شفل صنعة شفل صنعة شفل و صنعة شفل و	2 3
	طويـــل كامـــل طويـــل كامـــل طويـــل سريــع	لي صلاة تمالاً الارض والسماء ورك أوضحت الهدى الهدى المعلم قدر جاه محمد مقع الى المولى بجاه محمد المعلم قدر جاه أعظم قدر جاه أحمد المالي القلب من يهوى قطاب الفرت الى انواره سطعت	38 42 67 101 31 44 46 40 40 40	ومن عجب ابن احسن اليهم الله ثغر من عقيق الاحمسر الهيل الحما بالفضل والجود والنسوك ولست انقطاع الكتب من ملالة ومسرنا على الهجران حتى دان الوصل العدل فيكم يا سادتي ما يفيد مرام العوادل في هواك تعديني با من أباح الوصل واحرق	صنعة شفل صنعة شغل	2 3 4 5 6 7 8
2 كرسىي	طويـــل كامـــل طويـــل كامـــل سريــع سيــط بسيـط بسيـط بسيـط سريــع جـــز سريــع	لي صلاة تمالاً الارض والسماء ورك اوضحت الهدى الهدى المحمد يا محب المصطفى زد صابة المفع الى المولى بجاه محمد القلب من يهوى قطاب من القلب من يهوى قطاب المؤلس الله الواره سطعت الوارة سطعت الهدادي الرسول المن نخبة الورى محمد الهدادي الرسول حاديا يحدوني لخير الورى المؤلس	38 42 67 101 31 44 46 40 40 47 40 40 40 40 40 40 40 40 40 40	ومن عجب ابن احسن اليهم لله ثغر من عقيق الاحمر الحما بالفضل والجود والنسوك ولست انقطاع الكتب من ملالة ومن لحسن فوق خديسه ومهفه يحمي ورود رضابي صبرنا على الهجران حتى دان الوصل مرام العوادل في هواك تعديني مرام العوادل في هواك تعديني	صنعة شفل منعة شفل منعة شفل منعة شفل صنعة شفل منعة شفل منعة شفل منعة شفل المنعة شفل المنعة شفل المنعة شفل المنعة شغل المنعة المن	2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

ملاحظـة	البحـــر	الامسياح	عــد الادوار	الانسلسسي	صنعة شغل	رقسم
16 كرســي	مضـــارع موشــــح مجزو الرجز مجزو الرجز	هــو النبي المعظـــم يا معشر الفقراء يا سادني مــن يعشـــق محمــد يا خير الانام حبك سداني حب بدر الكمال بغيني وراس قلبي عاشق في سيد البرار المدح محمد سيدي إهــل النور للعرش امهد في المقصود الله يفعــل ما يشــاء محمد قــد سبـا حبـي يا رسول الله قد وقفنا بالمقام ومن تكون برسول الله نصرته	22 12 8	بــ بن اللما والحــور يا من ساكــن قلبي نامن ساكــن قلبي السها الله يا شمـس الصيـل التفرج معك يا حبي مـرة ينفرج معك يا حبي مـرة هني هني هني الحب إيا نديم فناني الحب إيا نديم فناني يا من ملكنــي عبـــدا اين ضبي عبــدا اي ضبـي عــن الاســد حيكم يلي نخفــي الهــوى يا من ملكــت عقلــي يــا قمــر اي ضبــي عــن الاســد ملكــت عقلــي يــا قمــر اي ضبــي عــن الاســد ملكــت عقلــي يــا قمــر المــد فارخي خلفه جنح ملكــ تقلــي يــا قمــر ملكــ قـــر ما أودع السحر في عينــك ما أودع السحر في عينــك ما أودع السحر في عينــك المـــر في عينـــك المــــر في عينــــك المــــر في عينــــك المــــر في عينــــك المــــر في عينــــك المــــر في المـــر في المــــر في الــــر في المــــر في المــــــــــــــــــــــــــــــــــــ	منعة توشيح صنعة شغل صنعة شغل صنعة شغل صنعة توشيح صنعة توشيح صنعة توشيح صنعة توشيح صنعة توشيح صنعة توشيح صنعة توشيح صنعة شغل صنعة شغل صنعة شغل	20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35

# أحمك الزيتوني



أبصر نور الحياة في مدينة طنجة سنة 1929، ومنذ نعومة أظافره عُرف بميوله الفطري إلى الطرب والموسيقى، وبدون عناء كان يحفظ بسهولة الأغاني التي تمر على مسمعه فيرددها مع أصدقائه. وكان يقطن الشيخ أحمد الزيتوني مع عائلته المتواضعة ببيت في حومة الدرازين بالمدينة العتيقة بالقرب من مقهى "احْميميطة" الذي لعب دور النادي، وكان يجتمع فيه خيرة فناني المدينة. أما صاحب المقهى، السيد أحمد الدُّراوي، فبدوره كان فنانا يعزف نقرا على عدة آلات وترية.

وابتداء من سنة 1950 أصبح الزيتوني شابا يافعا يتردد على هذا المقهى ليُشبع رغبته في تعلم الموسيقى والعزف على الآلات بالسمع والمحاكاة، قبل أن يتتلمذ على يد المعلم محمد بن سعيد، والمعلم محمد السعيدي، اللذين لقّناه مبادئ العزف على آلة العود. وسرعان ما سيتمكن من طريقة الضرب على سلطان الآلات، وفي يوم من الأيام، فاجأ جميع الحاضرين في المقهى المذكور بعزف منفرد على العود لفت إليه الأنظار، وابتداء من ذلك اليوم بدأ يُستدعى للمشاركة مع الأجواق المحلية.

وفي إطار توسيع دائرة معارفه، وتيسر فرص عمله، انكب على تعلم الجرِّ على آلة الكمان بحجميه الكبير والصغير رفقة الفنانين أحمد الرايس (احميدو دْ ميمونة) وأحمد المرشاني. وبفضل استماتته، وقوة عزيمته، وكده واجتهاده، لم يجد أي صعوبة في التغلب على تقنيات هاتين الآلتين بالطريقتين: التقليدية بوضعها على الركبة، والعصرية بضمها إلى العنق.

وسرعان ما سيحس الشاب أحمد الزيتوني بالحاجة إلى الاستزادة، فوجد ضالته في "دَارْ الضُّمَانَة"

<sup>1-</sup> يونس الشامي: نوبة الماية، الجزء 4، تدوين وفق رواية الشيخ أحمد الزيتوني، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط 2011، ص. 11-17.

حيث اشتهر المعلم مولاي أحمد الشَّريف دُ وزَّان بفتح بيته - كل يوم جمعة - في وجه الراغبين في التعلم أو الاستمتاع بمجالس الآلة، حتى أضحت "دار الضَّمانة" قبلة للفنانين، وقامت بدور معهد موسيقى الآلة في مدينة طنجة. وسمحت له هذه الزيارات المنتظمة بالالتقاء بألمع وجوه هذا الفن وعلى رأسهم: العربي السيار، ومحمد بن العربي التمسماني، ومولاي أحمد الوكيلي، ومحمد المودن، ومحمد الفيلالي. وبفضل تواضعه، ودماثة خلقه، وليونة طبعه، استفاد من هؤلاء الأفذاذ، وغرف من معين علمهم التَّر.

وأمام ندرة تداول نسخ كناش الحايك كانت عائلة المفرج الشهيرة بفن الآلة والسماع تعيره نسخة ينقل منها الصنعات التي يرغب في حفظها. ولا يفوتنا التذكير بأن الزيتوني لم يقتصر على تعلم فن الآلة فحسب بل صال وجال في الأنماط الغنائية الشرقية العصرية.

وفي سنة 1954 كان الزيتوني ينشط ضمن "جوق الفن الطنجي" رفقة زميله الفنان الموهوب محمد البراق، ومع ثلة من ألمع الموسيقيين، وكانت هذه المجموعة منفتحة على شتى الأنماط الموسيقية الرائجة أنداك، ومن أبرز رفاق دربه الفني في هذه المرحلة:

- عبد السلام بن عبد الله (عود، طار، إنشاد)، إدريس الشرادي (ساكسوفون)، محمد العربي المرابط (عود)، الطيب العربي (ألطو، إنشاد)، مصطفى التسولي (عود، غناء)، محمد المروش (عود، كلارينيت)، محمد العربي العمرتي المقراعي "فتيوتة" (كمان)، حسن المرشاني (كمان)، محمد وسميح "النجار" (ألطو)، إدريس الزناكي (عود، بانجو، ماندولين)، محمد بن عبد الله (تشيلو)، مصطفى البقالي "الشارغو" (إيقاع)، محمد السقاط "اخطيطفة" (كونتروباس)، المختار بيرش (الدربوكة، باطري، كونتروباس)...

وفي سنة 1957 انضم جل الفنانين إلى جمعية هواة الموسيقى العربية التي أسسها مولاي إدريس شريف دُ وزان، وتأسس جوقان الأول متخصص في موسيقى الآلة، برئاسة الشيخ أحمد الزيتوني، والثاني متفرغ للموسيقى العصرية بقيادة الفنان المتألق والعازف الماهر على آلة الكمان محمد البراق.

وفي سنة 1962 التحق الزيتوني بجوق الإذاعة برئاسة مولاي أحمد الوكيلي، وسجل معه بسيط الاصبهان المديحي، لكنه لم يطق العيش بالرباط، فعاد في نفس السنة إلى مسقط رأسه حيث عين مدرسا بالمعهد الموسيقي.

وفي سنة 1981، وبفضل مدير المعهد الباحث محمد الرايسي، أُنشئ جوق المعهد الموسيقي لمدينة طنجة بقيادة الشيخ الزيتوني.

سِجل الشيخ أحمد الزيتوني حافل بالعطاءات الفنية المتميزة :

- شارك جوق المعهد برئاسته في أكبر مهرجانات الموسيقى الأندلسية المغاربية في: الجزائر وتونس والمغرب، وفي تظاهرات فنية بعدد من الدول الأجنبية منها: إسبانيا، وإيطاليا، وبلجيكا، وفرنسا، والعراق، ومصر وكوريا.
- له تسجيلات موسيقية كثيرة، لعل أبرزها وأهمها ما تم في أنتلوجيَّة الآلة التي وثق فيها ثلاث نوبات بالكامل هي: الرصد، والماية، وعراق العجم، ما بين سنوات: 1989 و1991.
- له تجربة رائدة مع كورال "خُوان دي تُريانا" الإشبيلي، بقيادة المايسترو "خوسي لُويس باريخو بْرافو"، وجوق المعهد بقيادته. واستمر هذا التبادل من عام: 1991 إلى 1996.

- ساهم الزيتوني مع الأستاذ يونس الشامي في تدوين نوبتين كاملتين هما: نوبة رمل الماية التي صدرت في الدار البيضاء سنة 1982، ونوبة الماية التي صدرت عن أكاديمية المملكة المغربية بالرباط سنة 2011.
- قام بإصدار مؤلف تحت عنوان: "الموسيقى المغربية الأندلسية، نوبة الحجاز المشرقي، رواية - تدوين - تحليل"، منشورات جمعية نسائم الأندلس، طنجة، 2016.
- وأما مساهمة الشيخ الزيتوني في مجال التلحين، والتقويم، والتعديل، والتسجيل فيمكن إبرازها واستخلاصها على النحو التالي:
- في ستينيات القرن الماضي شارك في تلحين ميزان قائم ونصف النهوند مع الفنانين محمد بن المختار العلمي والعربي الوزاني، وقام بتقديمه في مهرجان فاس سنة 2006.
- لحن في نوبة الرصد: توشية النوبة، وتوشية الدرج، وبعض الصنعات من القائم ونصف، ومن الدرج.
- لحن توشية درج الاستهلال، وتوشية قائم ونصف غريبة الحسين، وأضاف مقطعا لتوشية نوبة رصد الذيل.
  - لحن نوبة كاملة في طبع الحسين.

#### ومن إنجازاته كذلك:

- ساهم في إحياء عدة صنعات وميازين كانت تحسب في عداد التراث المفقود ومنها ما وثقه في الأنتلوجيَّة: قائم ونصف الرصد، ودرج الرصد، وقائم ونصف الماية، ودرج عراق العجم.
- قدم في حفلات ومهرجانات الموسيقى الأندلسية المغربية ميازين غير متداولة مثل: درج العشاق، درج رصد الذيل، قائم ونصف الحجاز المشرقي، قائم ونصف النهوند، قائم ونصف الحسين (من تلحينه)...
- بادر بتسجيل عدة صنعات من ميازين مختلفة، كان عز وجودها ومنها: تصديرة قائم ونصف عراق العجم التي حصل على تسجيل لها بصوت مولاي أحمد الوكيلي. وفيما يخص ميزان ابطايحي الماية أمده المرحوم المعلم محمد بالمليح شريطا لثلاثي بديع يتكون من: أحمد التازي البزور على العود، والغالي الشرايبي على الألطو، ومحمد بالمليح على الطار، ومن بين الصنعات المفقودة نذكر: "شَمْسُ الأَصِيلْ بِاللهْ مَهْلاً عَلَى غَرْضِي"، و"شَمْسُ العَشِيَّة في الكُؤُوسْ".
- ومن ألمع تلامذة الشيخ الزيتوني: جمال الدين بن علال، ونبيل العرفاوي، وعبد السلام العمراني بوخبزة، ويونس الشامي، وعبد السلام الخلوفي، ونبيل أقبيب، وسمير بحاجين، وكاتب هذه السطور.
- وحاز الأستاذ أحمد الزيتوني على وسام العرش من درجة فارس تسلمه من ولي العهد آنذاك الملك محمد السادس سنة 1992.

إن سبب إيراد مسيرة الشيخ الزيتوني في هذا الملحق الخاص بنوبة رمل الماية هو:

- روايته في تدوين يونس الشامي لنوبة رمل الماية سنة 1982.
- تسجيله في إذاعة طنجة لدرج رمل الماية مع الأستاذ محمد المهدي التمسماني في سبعينيات القرن الماضي.
  - تسجيله في مهرجان فاس لميزان قائم ونصف رمل الماية كاملا سنة 1985.
- تلحينه لخمسة ميازين من نوبة الحسين، وكما سبق فإن طبع الحسين يعد من الطبوع التي أدمجها الحايك في نوبة رمل الماية.



عمر المتيوي يكرم أستاذه الشيخ أحمد الزيتوني في مهرجان طرب طنجة للموسيقات التقليدية في العالم، متحف القصبة، طنجة 2011

### يونسر الشامر\_\_



ازداد يونس الشامي في مدينة طنجة سنة 1944، حاز على إجازة في التاريخ والجغرافيا سنة 1962، واشتغل كمدرس ثم كمفتش على الصعيد الوطني بوزارة التعليم. درس الموسيقى ونال شهادة التخرج من المعهد الوطني للموسيقى في العزف على آلة العود سنة 1978. انتقل إلى وزارة الثقافة كرئيس قسم التعليم الموسيقي إلى جانب تسيير المعهد الوطني للموسيقى بالرباط، من 1986 إلى 1993، ثم عاد إلى وزارة التعليم كأستاذ ثم كمفتش التربية الموسيقية وكمسؤول عن برنامج دعم التربية الموسيقية، إلى غاية 2004.

ومن أعماله المنشورة في الموسيقي:

نوبات الآلة المغربية المدونة بالكتابة الموسيقية حسب الترتيب التالي:

- 1. نوبة رمل الماية، الجزء 1، دونت وفق رواية الشيخ أحمد الزيتوني ونشرت سنة 1982.
- 2. نوبة رصد الذيل، الجزء 2، تدوين وفق رواية المرحوم الشيخ أحمد البزور التازي، الدار البيضاء، 1984.
- 3. نوبة العشاق، الجزء 3، تدوين وفق رواية المرحوم مولاي أحمد الوكيلي، الرباط، 1986.
- 4. نوبة الرصد، الجزء 5، تدوين وفق رواية المرحوم مولاي أحمد الوكيلي، مطبعة ابني ازناسن، سلا، 2009.
- 5. نوبة الماية، الجزء 4، تدوين وفق رواية الشيخ أحمد الزيتوني، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط 2011.

- 6. نوبة الاصبهان، الجزء 6، تدوين وفق رواية المرحوم الشيخ أحمد البزور التازي، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2012.
  - 7. نوبة الحجاز المشرقي، الجزء 7، تدوين وفق رواية المرحوم مولاي أحمد الوكيلي.
- 8. نوبة الحجاز الكبير، الجزء 8، تدوين وفق رواية المرحوم مولاي أحمد الوكيلي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2016.
- 9. نوبة الاستهلال، الجزء 9، تدوين وفق رواية المرحوم مولاي أحمد الوكيلي، مطبعة دار السلام للنشر، الرباط، 2017.
- 10. نوبة غريبة الحسين، الجزء 10، تدوين وفق رواية المرحوم الشيخ أحمد البزور التازي، مطبعة دار السلام للنشر، الرباط، 2019.
- 11. نوبة عراق العجم، الجزء 11، تدوين وفق رواية المرحوم مولاي أحمد الوكيلي، مطبعة دار السلام للنشر، الرباط، 2020.
- كتاب: "صول فا" في التربية الموسيقية العربية والفرنسية، ألفه بمشاركة الأستاذ مارسيل كورنُلو رئيس حركة "بقلب مرح" العالمية للغناء الكورالي، منشورات فان دي فيلد، 1999.
- سلسلة من ثلاثة كتب مدرسية في التربية الموسيقية موجهة لتلاميذ مرحلة التعليم الإعدادي، تحمل عنوان "المختصر المفيد في التربية الموسيقية"، كل واحد منها مصحوب بدليل الأستاذ، وقد ساهم في تأليفها الأستاذ الفنان توفيق حميش، مفتش مادة الموسيقي، ونالت مصادقة وزارة التربية الوطنية، ونشرت بين 2003 و2005.
- مقالات ودراسات حول الموسيقى الأندلسية وقضايا التربية الموسيقية نشرت في مجلات وصحف وطنية وأجنبية وفي مواقع إلكترونية.

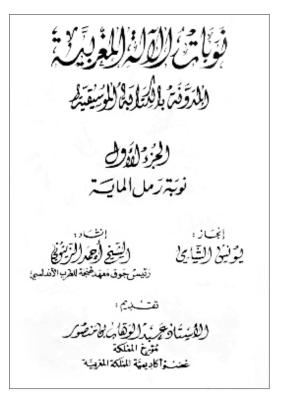
#### ومن نشاطاته ومشاركاته وعضوياته:

- ـ المشاركة في الندوات والمؤتمرات الموسيقية المحلية والدولية.
- عضو المجمع العربي للموسيقى التابع لجامعة الدول العربية، منذ سنة 1999 (لجنة الحفاظ على التراث الموسيقي العربي ولجنة التربية الموسيقية).
  - ـ عضو اللجنة البيسلكية لمراجعة البرامج والمناهج التربوية (2000 2004).
  - ـ عضو اللجنة الوطنية للتقويم والمصادقة على الكتب المدرسية (منذ 2001)

#### ومن الأوسمة التي حاز عليها:

- ـ وسام الاستحقاق الوطني من الدرجة الممتازة سنة 1990.
  - ـ وسام العرش من درجة فارس سنة 1992.
- تعيين برتبة فارس في "هيئة الشُّغُفُ الأكاديمية"، وزارة التربية الوطنية والتعليم العالي والبحث العلمي، الجمهورية الفرنسية (2004).

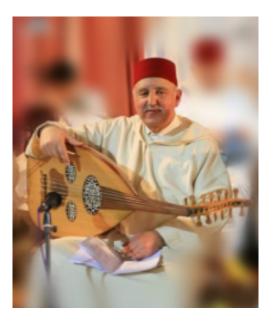
لقد أدرجنا الأستاذ الباحث يونس الشامي الطنجي في هذا الملحق لأنه قام بتدوين نوبة رمل الماية برواية الشيخ أحمد الزيتوني سنة 1982.





منتدى طنجة لطرب الآلة، روافد موسيقية 2018 حفل تقديم كتاب نوبة الاستهلال لمؤلفه: ذ. يونس الشامي من اليمين: عمر المتيوي، يونس الشامي، محمود قطاط، عبد العزيز ابن عبد الجليل، عبد السلام الخلوفي

## أحمك الزاكري



ازداد في مدينة الرباط سنة 1944، وكان والده عبد اللطيف من كبار الحفظة لموسيقى الآلة حيث يقيم جلسات فنية بمنزله باستمرار ويحضرها ثلة من مولعي المدينة. وتوفي والده في ربيعه الثاني فكفله العالم الجليل، والموسيقي المقتدر، الحاج محمد بن محمد روندة ليتربى في أحضان بيت عُرف بالعلم والموسيقى.

في سنة 1961 التحق أحمد الزاكي بمعهد دار مولاي رشيد للموسيقى الأندلسية بالرباط وأقبل على حفظ هذا التراث الأصيل على يد المرحومين: عبد السلام ملين، ومحمد السبيع. وبعد ذلك التحق بالمعلّم سيدي محمد بن عمر الجعايدي. ومع هذا الأخير استكمل حفظه لما تبقى من صنعات الآلة، سواء المتداول منها أو النادر. وكان المعلم الجعايدي \_ رحمه الله \_ لا يضن على طلبته ويهدي لهم ما عنده من درر نفيسة لعلهم يحملوا مشعال هذا الفن الذي أفنى فيه عمره. وفي سنة 1974 حصل على الجائزة الأولى في الموسيقى الأندلسية من وزارة الثقافة، وبدأ مشواره كمدرس في المعهد المذكور أعلاه، كما كان يتنقل إلى مدينة إفران ليلقن دروسا في الموسيقى في جامعة الأخوين. كل هذا بالموازاة مع عمله القار في السكك الحديدية المغربية.

وفي سنة 1978، وبإيعاز من الفنان ذ. عبد الكريم اكديرة، جمع تحت رايته أفراد جوقي المرحومين بالكاهية والسبيع وأسس جوق الرباط الأصيل للطرب الأندلسي الذي لا زال يرأسه إلى يومنا. ومع هذا الجوق أكد الحاج محمد الزكي حضوره في عدة مهرجانات من تنظيم وزارة الثقافة بالمغرب وخارجه، وفي المهرجانات المنظمة من طرف عدة جمعيات في الرباط وفاس وغيرها. وكان يستدعى كذلك من

طرف هيئة البرلمان لتنشيط الحفلات التي تقام على شرف ضيوف المغرب، كل هذا دون إغفال مشاركة أهل العدوتين في الأفراح والأعراس، بأنغام الأوتار، وإنشاد الأصوات.

وحظي المترجم له بتكريم من طرف وزارة الثقافة سنة 1974 ويعد اليوم آخر ممثل للمدرسة الرباطية في موسيقي الآلة.

إن سبب إدراج هذا الفنان في هذا الملحق يرجع لحفاظه على صنعات نادرة من قدام رمل الماية والتي أمدني بها مشكورا وهي:

عدد الأدوار	الترتيب في التدوين	الصنعة
24	21	نَبِي يَا لَهُ مِنْ نَبِي
43	22	كُلُّ الشَّرَفْ حَازُ الرَّسُولْ
24	23	يَا عَاشِقِينْ لَقَدْ دَهَانِي
16	24	سَأَلْتُ رَبِّي بِخَيْرِ هَادِي

نُذكر أن هذه الصنعات وردت في تسجيل قدام رمل الماية الذي قام بتقديمه ذ. أحمد الزكي في الدورة 13 لمهرجان الموسيقي الأندلسية المغربية بفاس سنة 2008.



جوق الرباط لموسيقي الآلة والغرناطي

من اليمين، الصف الأمامي: خالد العوفير (عود)، أحمد الزاكي (عود)، أحمد البيرو (بانجو)، إدريس الديوري (ماندولين)، عبد الرحمن الدغيمر (عود).

من اليمين، الصف الخلفي: امحمد القادري (دربوكة)، إدريس السرايري (عود)، عبد اللطيف بن علي (ألطو)، محمد الحرات (رباب)، عبد الفتاح بن يوسف (كمان)، محمد الوالي (كمان)، عبد الكريم كديرة (ألطو)، الحسين بالمكي (كمان)، عبد السلام السفياني (طار).

# معمك أمير الأكرمي



أبصر محمد أمين الأكرمي نور الوجود سنة 1955 بمدينة العرائش، وتلقى تعليما مدرسيا عاما قبل أن يلتحق بالمعهد لدراسة الموسيقى. وفي السابعة من عمره تمكن محمد أمين الأكرمي من حفظ قصيدتي البردة والهمزية بجميع ألحانها وأنغامها. ويرجع الفضل في هذا التلقين إلى جمعية المديح والسماع التي كان يديرها أحد المتخصصين العارفين الحاج المفضل التدلاوي، وكان أبو المترجم له أحد أعضائها المبرزين. أما مبادئ العزف على آلة الكمان.

وفي ريعان شبابه، شارك في مسابقات موسيقة على صعيد الجهة وفي سهرات الأقاليم بالتلفزة المغربية عام 1968. فأثار انتباه الأستاذ محمد بن العربي التمسماني الذي منحه شهادة الكفاءة وعينه من بين أساتذة موسيقى الآلة في المعهد الموسيقي التطواني، وأدمجه في جوقه سنة 1974. وبفضل الأستاذ النابغة عبد الصادق اشقارة طور عزفه على آلة الكمان وتمرس على تقنيات التسيير.

وأما بفضل أستاذه التمسماني ستتاح له الفرص للمشاركة في أغلب النشاطات التي يقوم بها جوق المعهد من مهرجانات، ومشاركات دولية، ولقاءات، وتسجيلات. وكان الأكرمي من بين الأعضاء المشاركين في العرض التاريخي الذي قُدم في مهرجان فاس سنة 1982، والذي بهر به التمسماني جميع الحاضرين بعزف متقن، وأداء فني رفيع المستوى، حتى أمسى ميزان قائم ونصف الاستهلال علامة بارزة في تسجيلات طرب الآلة ورمزا للتجديد والحداثة.

كما شارك الأكرمي في أنتلوجية الآلة مع جوق التمسماني الذي وثق نوبتين رائعتين هما: نوبة رمل الماية، ونوبة الاصبهان.

وبعد وفاة أستاذه سنة 2001، تولى الأكرمي زمام جوق المعهد وسار على النهج الذي أرسى قواعده التمسماني، مع إضفاء بعض البصمات واللمسات الشخصية.

### ومن بين أعماله:

- شارك في العديد من المهرجانات والملتقيات على الصعيدين المحلى والدولي.
- قام بالعديد من التجارب مع الفرق الإسبانية عزفا، وغناء، ورقصا، وذلك سيرا على خطى أستاذه عبد الصادق اشقارة. وله تسجيلات كثيرة في التلفزة الوطنية تخلد لوحات كوريكرافية غاية في الروعة مع فنانات إسبانيات ترقصن على تواشي موسيقى الآلة، أو على نغمات أغاني التراث الشعبى الشمالي.
- أشرف على ورشات تعليمية في محافل دولية مثل جامعة غرناطة الإسبانية، وتولوز الفرنسية.
- دخل غمار التلحين في ميدان الموسيقى الزوياتية الصوفية، كما قام مؤخرا بتلحين ميزاني بسيط وقائم ونصف "النهوند"، وهذا الطبع غير مستعمل في موسيقى الآلة لكنه موجود تحت أسامي متعددة (السَّاحْلِي، الرَّهَاوِي) في الدول المغاربية.

أدرجنا هذا الفنان في هذا الملحق لأنه أول من سجل بطريقة واضحة متقنة الصنعة الكبيرة النادرة من بسيط رمل الماية: المصطفى المختار. وتم هذا الابداع بمناسبة حفل "الأربعين" بعد وفاة معلم الأجيال محمد بن العربي التمسماني سنة 2001.

ونذكر من أبرز الحضور في مسرح محمد الخامس بالرباط الوزير الأول الأسبق الأستاذ عبد الرحمن اليوسفي ابن مدينة طنجة. وكان هذا الحفل من تنظيم مؤسسة محمد بن العربي التمسماني برئاسة شقيقه عبد المجيد التمسماني.

## عبك الفتاح بنموسي



من مواليد مدينة فاس لعام 1956، تخرج الفنان عبد الفتاح بنموسى من معهد "دار عْدِيْلْ" حيث حصل على شهادتين في الصولفيج والكمان الغربي سنة 1976، ثم شهادة بتفوق في الموسيقى الأندلسية، وبالموازاة مع مواهبه الموسيقية كانت له ميولات شعرية.

تفطن إلى قدراته الحاج عبد الكريم الرايس فضمه إلى جوق البريهي، وبعد ذلك ضمه المعلَّم محمد التازي مصانو ليعزز مجموعة المطيري التي كان يديرها.

واعتبارا لكفاءاته الفنية والعلمية اختارته جمعية بعث الموسيقي الأندلسية بفاس مستشارا فنيا لها، ورئيسا للمجموعة الموسيقية التابعة لها، وذلك منذ تأسيسها سنة 1980.

وبعد هذا كلف بإعطاء دروس بوحدة الدراسات العليا في تخصص: "الشعر والموسيقي"، بكلية الآداب والعلوم الإنسانية التابعة لجامعة سيدي محمد بن عبد الله بفاس.

ويعد ذ. عبد الفتاح بنموسى من الباحثين الناشطين المشاركين بانتظام في الندوات التي تهتم بمواضيع الموسيقي التراثية. وفي إطار التواصل مع المستمعين والولوعين بهذه الموسيقى صاحب منذ سنة 2001 برنامج: "نوبة الآلة، تراث وهوية"، بالإذاعة الجهوية بفاس.

وكفنان ورئيس مجموعة موسيقية كانت له مشاركات عديدة في مهرجانات وتظاهرات على الصعيدين المحلي والدولي.

ومن أهم إصداراته:

- الإيقاعات الخمس، مطبعة النصر، فاس، 1988.

- سلسلة نوبات الموسيقى الأندلسية (الآلة): نوبة رمل الماية، ونوبة الاصبهان، ونوبة الماية، جمعية عشاق الموسيقى، مطبعة الأفق، فاس، الجزء 1، 1999.
  - الموسيقي الأندلسية "الآلة" المصادر والمدارس، مطبعة الأفق، فاس، 2003.
    - المدخل لديوان الموسيقي الأندلسية الآلة، يقع في جزءين.
  - -كما نشرت له عدة مقالات من قبل مؤسسات أكاديمية ومراكز بحوث جامعية.

وتزخر المسيرة الفنية للمترجم له بالعطاءات والإبداعات المتميزة في ظل تمثيلية صادقة للمدرسة الفاسية المحافظة لطرب الآلة.

#### تفاصيل عن إصداره "نوبة رمل الماية":

أنجز الأستاذ عبد الفتاح بنموسى منشورا صغيرا حول نوبة رمل الماية صدر عن جمعية عشاق الموسيقى بفاس سنة 1999، ويدخل هذا الاجتهاد في إطار "سلسلة نوبات الموسيقى الأندلسية". وكما جاء على لسان رئيس الجمعية الدكتور محمد بنعدادة: "... يضم الكتيب كل نوبة على حدة لتسهيل تناولها وتدارسها". وهذه الكراسة قوامها 55 صفحة من القطع المتوسط وتتضمن المواد التالية: تقديم النوبة، يليه لائحة الموازين الخمس، ويتبعه النص الكامل لأشعار النوبة.

وفي الصفحة 33 من الكتيب يقترح الباحث لحنا جديدا للتوشية المفقودة لميزان ابطايحي رمل الماية بالكتابة الصولفائية. وتسهيلا للقراءة يقول إنه فضل استعمال ترقيم 4/4 عوض 8/4 المعروف في كتابة ميزان البطايحي في حركته البطيئة أي الموسع.

أما صنعات هذه النوبة فجاءت على النحو التالي:

عدد الصنعات	الميزان
22	1. البسيط
14	2. القائم ونصف
17	3. البطايحي
5	4. الدرج
31	5. القدام
89	المجموع

ونجد في الكتيب بعض الشروحات في الهوامش حول بعض الصنعات مع تبيان عدد أدوارها، أو "مقامها"، أو دورها في الميزان، كما أكد على الصنعات التي تتخللها توشيات، وفي الصفحة 53 دوّن لحن توشية القائم ونصف، كما خصص الصفحات الختامية للكتاب (54-55) لتعريف جد مقتضب للنوبة باللغة الفرنسية.

### نبير العرفاوي



ازداد نبيل العرفاوي في مدينة طنجة سنة 1959، التحق بالمعهد الموسيقي سنة 1974، وتسنى له تعلم موسيقى الآلة على يد الأساتذة: الطيب العربي، وامحمد العمراني، وأحمد الزيتوني. ومن بين الآلات التي يتقن عزفها العود، والألطو، والرباب.

ومنذ عام 1978 بدأ يزاول تعليم موسيقى الآلة في المعهد، وأنشأ في سنة 1989 جوق طلبة المعهد الذي شارك في العديد من الملتقيات والمهرجانات في المغرب، وتفوق في الأداء والتوزيع، وحاز على الكثير من الجوائز.

ويعد الأستاذ نبيل العرفاوي من مؤسسي جوق المعهد لموسيقى الآلة تحت قيادة الشيخ المبدع أحمد الزيتوني سنة 1981. وبفضل هذا الجوق الأصيل، الذي سرعان ما ستطير شهرته في الآفاق، والذي يعود الفضل في تأسيسه إلى مدير المعهد آنذك الأستاذ الباحث محمد الرايسي، ستبتسم له الفرص للمشاركة في العديد من الملتقيات داخل حدود المغرب وخارجها. ورفقة هذه المجموعة العتيدة سيساهم في تسجيل بعض النوبات في أنتلوجيَّة الآلة.

وفي سنة 1993 حاز العرفاوي على الجائزة الشرفية، وهي حسب الاختصاصات، أعلى شهادة تمنحها وزارة الثقافة لمتعلمي الموسيقي الأندلسية - المغربية.

وابتداء من أواخر العقد الأول من هذا القرن قرر الفنان العرفاوي الالتحاق بمجموعة "روافد موسيقية" تحت قيادة كاتب هذه السطور. ومن بين منجزاته مع هذه الفرقة المتألقة نذكر التسجيل الكامل لنوبة رمل الماية سنة 2017.

ويتمتع العرفاوي بحسِّ مرهف وميل طبيعي لابتكار الألحان، فمنذ نهاية القرن الماضي وضع لحن توشية ميزان ابطايحي في كل النوبات التالية: الماية، ورمل الماية، والاستهلال، والاصبهان، وغريبة الحسين، والحجاز المشرقي، والعشاق.

ومؤخرا لحن ميزانا كاملا يشتمل على عشرين صنعة من ابطايحي الحسين، ونظَم أشعاره في المديح النبوي الشريف. ويعد الأستاذ نبيل العرفاوي اليوم من الأنصار الأوفياء لمدرسة مولاي أحمد الوكيلي، وأحد ألمع تلامذة الشيخ الزيتوني، وهو من أهم رواد موسيقى الآلة بمدينة طنجة، وعنصر أساسي في مجموعة روافد موسيقية.

لقد أُدرجت مسيرة هذا الفنان في هذا الملحق لأنه لحن ميزان ابطايحي الحسين وهذا الطبع يعد من الطبوع التي أُدرِجت في نوبة رمل الماية موضوع هذه الدراسة.

وأسفله مدونة لتصديرة البطايحي الحسين من تلحين ذ. نبيل العرفاوي وكتابة ذ. عمر المتيوي:

```
صنعة 1 رجز

1. نَبِيُّنَا طَهَ الأَمِينِ صَلَّى عَلَيْهِ رَبُّ العِبَادْ

2. رَسُولُنَا نُورُ اليَقِينْ نِلْنَا بِهِ كُلُ المُرَادْ

3. قَدْ جَاءَنَا بِخَيْرِ دِينْ يَهْدِي الْوَرَى نَحْوَ الرَّشَادْ

4. طُوبَى لِمَنْ حَازَ الْيَمِينْ يُسْقَى غَدًا يَوْمَ التَّنَادْ

5. يَا رَاحَةً لِلْعَاشِقِينْ أَنْتَ الشَّفِيعْ يَوْمَ المَعَادْ
```

صــنعة 1 رجز

Adagio = 66



## جمال الكيربن علال



ازداد الفنان جمال الدين بن علال في طنجة سنة 1962، وترعرع في حي المصلّى الذي كان يقطنه ثلة من الفنانين المرموقين وعلى رأسهم الأستاذين: محمد البراق ومحمد البوعناني. ساعدته أسرته، وخصوصا أخوه عبد الواحد، على ولوج المعهد الموسيقي سنة 1974. بدأ تعليمه الأولي على آلة العود والصنعة على يد الشيخ أحمد الزيتوني الذي سرعان ما وجهه لدراسة آلة الكمان. أخد منهج وتقنيات العزف على هذه الآلة على يد الأستاذ الفرنسي "باط"، ثم أكمل دراسته مع الأستاذ والفنان المقتدر محمد البوعناني.

ومنذ سنة 1981 وهو يعد من بين أهم الأعضاء المؤسسين لجوق الآلة التابع للمعهد الموسيقي بقيادة الشيخ أحمد الزيتوني. ويعد من الفنانين القلائل الذين استطاعوا المزاوجة بين أنماط فنية مختلفة باقتدار. وبعد نيله الجائزة الأولى ثم الجائزة الشرفية في الموسيقى الأندلسية \_ المغربية المسلمتين من طرف وزارة الثقافة حصل على منصب مدرس في نفس المؤسسة التي تعلم فيها مبادئ الموسيقى. رافق الأستاذ ابن علال شيخه المعلم أحمد الزيتوني في جل أعماله لاسيما في تسجيل ثلاث نوبات كاملة ضمن أنتلوجية الآلة. وفي عام 1991 ساهم مع الجوق التابع لوزارة الثقافة تحت قيادة الأستاذ محمد ابريول في تسجيل ميزانين ضمن نفس الأنتلوجية.

أسس الأستاذ ابن علال جمعية افويتح وله تلاحين كثيرة في ميدان الموسيقي الشرقية. وفيما يخص موسيقي الآلة، فقد قام بتلحين بعض التواشي المفقودة لبعض الميازين.

وصدر له كتابان: "الموسيقى المغربية الأندلسية، نوبة عراق العجم، رواية، تدوين، تحليل"، سنة 2012، والموسيقى المغربية الأندلسية، نوبة الحجاز الكبير، رواية، تدوين، تحليل"، سنة 2017.

وهو اليوم يشرف بحضوره ومشاركاته مجموعة "روافد موسيقية" في المناسبات والمهرجانات.

واعتبارا لمكانته الفنية والعلمية في مجال تراث موسيقى الآلة، تكسو مشاركته في تقديم وتسجيل نوبة رمل الماية \_ في ملتقى العبادي الحادي عشر سنة 2017 \_ أهمية تزيد قيمة مضافة لهذا الإنجاز. وكان من بين الأشياء التي ناقشناها، وتوافقنا على إصلاحها، بعض الكراسي والتواشي، كما شجعني على إدراج توشية ابطايحي رمل الماية \_ وهي من تلحيني \_ بالرغم من ضمها صيغا لحنية وإيقاعية غير معهودة ومألوفة في أوساط الآليين.



جمال الدين بن علال (الثالث من الشمال) مع مجموعة "روافد موسيقية" في مهرجان "أندلسيات أطلسية" بالصويرة (2019)

#### المهكرالشعشوع



من مواليد عام 1968 بالدار البيضاء، نشأ في وسط معجب بالثقافة المغربية الرصينة والمرجعية الفنية الرزينة. ورغم الأصول التطوانية لأبويه فقد ترعرع وتربى المهدي الشعشوع في العاصمة الاقتصادية للمملكة بحكم عمل والده في الأرصاد الجوية.

ولم يكن أبواه يمارسان الموسيقى، لكنهما كانا لا يكفان عن الاستماع لتسجيلاتها الإذاعية والتلفزية، خصوصا تلك التي تهتم بموسيقى الآلة التي تعيدهم إلى حنين مدينتهم التطوانية الأندلسية العريقة. وبعد تنبّههم لولع ولدهم قررا تسجيله في المعهد البلدي بالدار البيضاء ليتعلم قواعد الموسيقى العالمية، ومبادئ الموسيقى الأندلسية سنة 1983، وكان ينتظر بفارغ الصبر العطل المدرسية ليلتحق بمنزل العائلة في تطوان، وهناك، وبالإضافة إلى الالتقاء بالأهل والأحباب، كان يشغل وقته في التردد على جميع المحافل والنوادي التي تعنى بموسيقى الآلة، ويشترك، هو وأخوه أمين، في الأجواق الشابة. ونظرا للعلاقات الطيبة التي كان يتمتع بها والده في أوساط مدينة تطوان الثقافية، تمكن من ولوج بيوت بعض المعلّمين في الموسيقى وعلى رأسهم الفنانين محمد بن العربي التمسماني، والمختار المفرج.

وعندما عادت العائلة لتعيش في تطوان من جديد، أكمل الشعشوع دراسته بالمعهد الموسيقي حتى نال شهادة الجائزة الأولى سنة 1993، ثم شهادة الجائزة الشرفية في الموسيقى الأندلسية سنة 1995.

لكن ولعه وشغفه بهذا الفن جعله يطلب المزيد ويغتنم كل فرصة للتقرب من التمسماني لينهل من معين فنه الغزير إن على مستوى العزف على آلة البيانو، أو فيما يخص جمع شتات الصنعات النادرة التي كان ينفرد بها هذا الهرم.

وقد شارك المترجم له في تأسيس جمعية الحايك التي كان يرأسها الأستاذ حكيم داود، وانتخب فيها نائب الرئيس، وأسند إليه الإشراف على المجموعة الموسيقة التابعة للجمعية.

وبعد وفاة محمد بن العربي التمسماني أسس شقيقه الفنان عبد المجيد مؤسسة محمد بن العربي التمسماني بمدينة طنجة وعمل على ضم مجموعة موسيقة تابعة لها بقيادة الفنان محمد أمين الأكرمي، ثم أسندت هذه المسؤولية من بعده إلى المهدي الشعشوع، ولكن للأسف لم تكتب الاستمرارية لهذه التجربة.

وفي سنة 2005 عين الشعشوع رئيسا على جوق المعهد فكانت مناسبة سانحة لإعادة هيكلة الجوق وتطعيمه بالعناصر الشابة من أجل خلق دينامية جديدة خلاقة وبناءة في فضاء مدينة اشتهر في فن الآلة.

#### ومن أهم أعماله:

- شارك مع جوقه في العديد من الحفلات على المستويين الوطني والدولي مثل: الجزائر، وتونس، وإسبانيا، والبرتغال، وفرنسا، وبلجيكا، وإيطاليا، والولايات المتحدة، والشيلي.
  - شارك بمحاضرات كثيرة في مؤتمرات دولية ب: اسكتلاندا، واليابان، وإسبانيا.
- وبعد خبرة طويلة في طرب الآلة، والإفادة من شيوخ الطرب، استطاع أن يخرج نسخة جديدة منقحة لكناش الحايك، تجمع بين دفتيها أشعار مستعملات الآلة مرفوقة بدراسة موثقة، وحمل عمله هذا اسم: "ديوان الآلة: نصوص الموسيقى الأندلسية المغربية"، صدر سنة 2009. وهذا الكتاب من المراجع التي اعتمدتها في تحليل نوبة رمل الماية[1].

#### ومن أهم التسجيلات التي أنجزها ذ. المهدي الشعشوع نورد:

- ميزان بسيط الحجاز الكبير بمشاركة ثلة من الفنانين من مدينة طنجة، من بينهم كاتب هذه السطور، قدّم بالدار البيضاء بدعوى من جمعية هواة الموسيقى الأندلسية بالمغرب سنة 2003.
- ميزان ابطايحي رمل الماية الذي تم عرضه ضمن فعاليات النسخة 13 لمهرجان الموسيقى الأندلسية بفاس سنة 2008.
  - ميزان ابطايحي الحجاز الكبير مع أصدقاء الآلة بمدينة الرباط سنة 2008.
- ميزان قدام بواكر الماية في الدورة الأولى لمهرجان "نوبة وميزان" مع هواة الموسيقى الأندلسية بالمغرب بمدينة الدار البيضاء سنة 2010.

#### قراءة في "ديوان الآلة: نصوص الموسيقي الأندلسية المغربية":

- هو كتاب قوامه 641 صفحة من القطع الكبير (A4)، يبتدئ بتقديم للعالم أبو بكر القادري، والأديب مالك بنونة، والأساتذة عبد الكريم عواد، عبد الحميد السباعي، ورضى عواد. يلي هذه التقديمات الموجزة مقدمة الكاتب في صفحتين يتلوها جرد للمصادر والمراجع التي متح منها مادته. وبعد ملخص حول تاريخ الموسيقى الأندلسية – المغربية، درس الطبوع ثم الأوزان ثم عناصر النظم في الغناء موضحا الأنماط الشعرية التي يستند عليها لحن ديوان الآلة، ثم انصرف بإيجاز لدراسة مكونات النوبة موضحا مفهوم الأداء الموسيقي ومختتما هذا الفصل بصور للأعلام.

<sup>1-</sup> وبينما نحن في صدد الانتهاء من تصحيح الدراسة التي بين أيدينا، صدرت النسخة الثانية لهذا الكتاب مع تغييرات وتصحيحات واستدراكات جعلته أكثر وضوحا، أما حجمه الجديد: 24/17 سنتيمتر، عوض: A4، فسوف يسهل تناوله وتداوله كمرجع لأشعار موسيقى النوبات. وتحتوي هذه الطبعة الجديدة على 548 صفحة عوض 641 الواردة في الطبعة الأولى.

وفي الصفحة 103 اهتم بمكونات النوبة الأولى، أي نوبة رمل الماية، أتبعها بضبط الأشعار المكونة لها بدءا من الصفحة 117، وانتهاء بالصفحة 157.

وتجدون أسفله جدولا لعدد الصنعات التي أدرجها في ميازين نوبة رمل الماية:

عدد الصنعات	الميزان
31	1. البسيط
17	2. القائم ونصف
23	3. البطايحي
04	4. الدرج
37	5. القدام
112	المجموع

ويتميز هذا المجموع بضمه أغلب مستعملات الآلة الرائجة في المغرب، مع شكل النصوص وضبطها، وذكر عدد أدوارها نسبة لكل الصنعات المكونة للنوبات الإحدى عشرة، وقدام بواكر الماية. أما هوامشه تجدها حافلة بالمقاربات، والمقابلات، والتوضيحات، والإفادات. ناهيك عن الفهارس التي جاءت لتسهل عمل الباحث، ومنها فهرس: قوافي الأشعار، والموشحات، والأزجال، والملحونات، والشعراء.. وقد لا يسع المجال هنا للتوسع أكثر في تفاصيل هذا العمل الضخم الجدير بالتقدير والتنويه.



### المصلكروالمراجع

<sup>1-</sup> تجدون المصادر والمراجع باللغات الأجنبية في ببليوغرافيا الجزء الأول.

### ملحق أشعار المبازين مرتبة حسب ما جاء في التكوين

# ميزان بسيك رمل الملية

#### صنعة 1 شغر تصويل

1. صَلُّوا دَائِمًا جُمْلَة عَلَى أَشْرَفِ الوَرَى وارْضُوا عَلَى الْعَشْرِ الْكِرَامِ مُبَشَّرَا . 2. مَهْمَا نَقْرُبُ الرَّوضَ يَاتِينَا مُبَشِّرًا نَسِيمٌ مِن الأَحْبَابِ مِسْكاً وَعَنْبَرَا

#### صنعة 2 شغر توشيح ﴿ابر الخصيب﴾

1. رُبَّ لَيْلٍ ظَفِرْتُ بِالبَلْدُ بِالبَلْدُ وَنُجُومْ اَلسَّمَاءِ لَمْ تَدْرِ 2. حَفِظَ اللَّهُ لَيْلَنَا وَرَعَى

2. حَفِط اللَّهُ لَيْلُنَا وَرَعْسَى

3. أَيَّ شَمْلٍ لَنَا قَدِ اجْتَمَعَا

4. غَفَلَ الدَّهْرُ وَالرَّقِيبُ مَعَا

5. لَيْتَ نَهْرَ النَّهَارِ لَمْ يَجْرِ حَكَمَ اللَّهُ لِي عَلَى الفَجْرِ

#### صنعة 3 شغر توشيح ﴿الملبي

#### صنعة 4 زجل

1. تَاجُ الكِرَامْ مَنْ جَاءَ بِالدِّينِ 2. مَاحِي الظَّلَامُ للِرُّشْدِ يَهْدِينِي 2. مَاحِي الظَّلَامُ للرُّشْدِ يَهْدِينِي 3. خَيْدُ البَشَرُ مَنْ أَضَاءَ نُورُه 4. يَعْلُدو القَمَرُ مَنْ عَمَّ مَشْهُورُه 5. مَنْ قَدْ نَصَرْ لِلدِّينِ تَيْسِيرُه 5. مَنْ قَدْ نَصَرْ لِلدِّينِ تَيْسِيرُه 6. بَدُرُ التَّمَامُ بِوَصْلِهِ يُحْيِينِي

#### المنعة 5 شغر توشيح

1. يَا بَدِيعَ الحُسْنِ يَا خَيْدَ رَ الأَّنَامُ 2. يَا جَمِيلَ الوَجْهِ يَا جَدْرَ التَّمَامُ 2. يَا جَمِيلَ الوَجْهِ يَا بَدْرَ التَّمَامُ 3. يَا شَفِيعَ الخَلْقِ فِي يَوْمِ الزِّحَامُ 4. كُنْ مُجِيرِي مَا لِي سِواكُ يَا مُمَجَّدُ 4. كُنْ مُجِيرِي مَا لِي سِواكُ يَا مُحَمَّدُ 5. أَنَا فِي حِمَاكُ يَا مَصُولاَيْ مُحَمَّدُ 6. أَنَا فِي حِمَاكُ يَا مَصُولاَيْ مُحَمَّدُ

#### صنعة 6 شغر وإفر ﴿الْعَلَيْ

1. أَلاَ صَلَّ وا قِيَاماً وَقُعُوداً عَلَى خَيْرِ الوَرَى يَا عَاشِقِينَ 2. أَلاَ إِنَّ الصَّلِاةَ عَلَى نَبِيِّنَا بِهَا تُمْحَى خَطَايَا الْمُذْنبِينَ

#### صنعة 7 شغر توشيح مضارع ﴿العلبي

1. ذِكْرِي وَأُوْرَادِي فِي مَنْبَعِ الأَسْرَارُ وَ. فِي مَنْبَعِ الأَسْرَارُ 2. مُحَمَّدُ الْهَادِي الْمُصْطَفَى المُخْتَارُ 3. رَسُولُنَا الْبَادِي السَّاطِعُ الأَنْوارُ 4. غَرَامِي مَا أَحْلاَهُ وَغِبْطَتِي الصِّدْقَا 5. صَلُّوا عَلَيْهِ شَوْقَا 5. صَلُّوا عَلَيْهِ شَوْقَا 5. صَلُّوا عَلَيْهِ شَوْقَا

#### صنعة 8 شغر توشيح مضارع ﴿العلبي

1. يَا مَعْشَ رَ الْفُقْ رَا يَ اسَادَتِي قُومُوا 2. نَعْتَنِ مُ اللَّكُ رَى عِ نَّا وَعَظَّمُ وا 2. نَعْتَنِ مُ اللَّكُ رَى عِ نَّا وَعَظَّمُ وا 3. مُحَمَّ دُ الْبُشْرَى صَلَّ وا وَسَلَّمُ وا 4. يَا صَاحِبِي صَلِّ عَلَى سَيِّ دِ الخَلْقَا 5. صَلُّوا عَلَيْ فِ شَوْقَا 5. صَلُّوا عَلَيْ فِ شَوْقَا 5. صَلُّوا عَلَيْ فِ شَوْقَا 5. صَلُّوا عَلَيْ فِ شَوْقَا

#### صنعة 9 شغر توشيح

1. اَلْمُصْطَفَى المُخْتَارْ زَيْنُ المِلاَحْ بَحْدُ السَّمَاحْ اَلْمُهْتَدِي اَلْهَادِي طَرِيقُ النَّجَاحْ

2. خَيْرُ الوَرَى الْهَادِي البَشِيرُ النَّذِيرْ الْبَدِير الْبَسِيرُ النَّذِيرِ 3. يَا مَنْ لَـهُ الجَاهُ العَظِيمُ الأَثِيرِ الدَّخِيرُ الكَبيرِ " 4. وَشَفِيعُ الأَكْوَانْ عِنْدَ القَدِيرْ فِي يَوْم عَسِيرْ 5. وَكَاشِفُ الغُمَّةِ لِقَوْم مَاحْ أَهْلُ الصَّلاَحْ قَدْ جَاءَنَا مُسْتَقِيماً بِالفَلاَحْ

1. خَاتِمُ الرُّسْلِ اَلْكَرِيمُ المُنْتَمَى طَاهِدُ الأَصْلِ زَكِيُّ النَّفَسِ

2. خَيْسِرُ مَسِنْ وَافَسِي إِلَيْسِهِ كَسِرَمًا بِكَسِلاَم اللَّسِهِ رُوحُ القُسدُس

4. اَلْكَرِيمُ الأَصْلِ أُمَّا وَأَبَا وَعَطَايَا وَسَجَايَا وَسَلَفْ

7. هُمْ شُمُوسٌ وَبُدُورٌ فِي سَمَا وَالوَرَى أَنْجُمُهَا فِي الغَلَس

صنعة 10 شغر توشيح رمر ﴿ابر سعيك المكناس

3. أَحْمَدُ الهَادِي الرَّسُولُ المُجْتَبَى دَوْحَةُ المَجْدِ وَيَنْبُوعُ الشَّرَفْ 5. هُوَ فِي الآبَاءِ أَعْلَى نَسَبَا وَهُوَ فِي الأَبْنَاءِ أَزْكَاهُمْ خَلَفْ 6. إبْنُ عَبْدِ اللَّهِ نَجْلُ الكُرَمَا لاَبسِينَ المَجْدَ أَزْكَى مَلْبَس

#### صنعة 11 شغر سريع ﴿أحمد العضراور﴾

1. وَخَيْرِ مَنْ تَاتِي مُلُوكُ الوَرَى لِبَابِهِ بِالسَّذُّلِّ وَالإِنْكِسَارْ

2. صَلَّى عَلَيْهِ اللَّهُ مَا هَيْمَنَتْ نُسَيْمَةُ الصُّبْحِ وَغَنَّى الهَزَارْ

صنعة 12 زجل

1. قَلْبِ بِ كَ مُولَّ عِ بِطُ وَلَا السِرَامْ يَا خَيْرَ البَرِيَّة وَالْخَلْقِ أَجْمَعْ وَتَاجَ الكِرَامْ 2. أَفْضَلُ المِلاَحْ سُلْطَانُ الجَمَالُ طَهَ الرَّسُولُ 3. وَبَحْرُ السَّمَاحْ حَائِزُ المَعَالِ زَكِ بِي الأُصُولُ 4. مَعْدِنُ الفَلاَحْ قُطْبُ الكَمَالُ فَضْلُه لاَ يَزُولُ 4. مَعْدِنُ الفَلاَحْ قُطْبُ الكَمَالُ فَضْلُه لاَ يَزُولُ 5. قَصْدُرُهُ المُ رَفَّعُ مَا يَيْسِنَ الأَنَامُ 5. قَصْدُرُهُ المُ رَفَّعُ مَا يَيْسِنَ الأَنَامُ 2. قَصْدُرُهُ المُ رَفَّعُ مَا يَيْسِنَ الأَنَامُ 3. وَتَاجَ الكِرَامُ الْكَمَالُ وَتَاجَ الكِرَامُ الْكَرَامُ الْكَرَامُ قَالَ عَلَى اللَّهُ الكَرَامُ قَالَ عَلَى اللَّهُ اللَّهُ الْكَرَامُ قَالَ اللَّهُ اللَّهُ الْكَرَامُ قَلْمُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ قَلْمُ عَلَى اللَّهُ الكَرَامُ قُلْمُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ الكَرَامُ قُلْمُ اللَّهُ اللِّهُ اللَّهُ اللْهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللْهُ اللَّهُ اللْهُ اللَّهُ اللْهُ اللَّهُ اللَّهُ اللْهُولُ اللْهُ اللَّهُ اللْهُ اللَّهُ اللَّهُ الْمُولِلَا الْهُمُ الل

#### صنعة 13 زجار مشصور الرمل

1. لاَ جَمَالُ إِلاَّ جَمَالُهُ الْعَجِيبُ نُزْهَ الْعُشَّاقُ الْعُشَّاقُ 2. مِنْ غَرَامُه يَاعِبَادْ دَمْعِي سَكِيبُ يَجْ رِي فِي الأَحْدَاقْ 3. مَنْ غَرَامُه يَاعِبَادْ دَمْعِي سَكِيبُ إِنَّنِ عِي مُشْتَاقً 3. نَبْتَغِي رَوْرَة إِلَيْهِ عَنْ قَرِيبُ إِنَّنِي مُشْتَاقً 4. شَوْقُهُ كَلَّفَنِي نَغْزُولْ فِي الْمُخْتَارُ كَانَبِي فِي الْمِلاَحْ إِلاَّ الرَّسُولُ النَّبِي عِي المُخْتَارُ المَّنْوِلُ النَّبِي عِي المُخْتَارُ المَّنْوِلُ النَّبِي عِي المُخْتَارِ المَّنْ المُخْتَارِ المُخْتَارِ المَّنْ الْمَحْتَارُ المَّنْ الْمَنْ الْمَنْ الْمَنْ الْمُخْتَارِ اللَّهِ الْمِلاَحْ إِلاَّ الرَّسُولُ النَّبِي فِي المِلاَحْ إِلاَّ الرَّسُولُ اللَّهُ الْمَنْ الْمَنْ الْمَنْ الْمُنْ الْمَنْ الْمُنْ الْمُنْ الْمِلاَحْ إِلاَّ الرَّسُولُ اللَّهِ الْمِلاَحْ إِلاَّ الرَّسُولُ المَنْ اللَّهِ اللَّهُ الْمُنْ الْمِي الْمِلاَعْ إِلاَّ الرَّسُولُ الْمُنْ الْمِنْ الْمُنْ الْمِنْ الْمُنْ الْمُنْ الْمُنْ الْمُنْ الْمُنْ الْمُنْ الْمُنْ

#### صنعة 14 شغار زجار ﴿الششتري

1. مَا رَاحَتِ يِ إِلاَّ لِقَا الأَّحْبَابُ 2. هُـمْ سَادَتِي الوَاقِفُ وِنْ بِالبَابُ 3. أُحِبَّتِ يَ عَيْشِي بِهِمْ قَدْ طَابْ 4. عَيْشِي يَطِيبْ وَيَجْتَمَعْ شَمْ لِي

#### صنعة 15 شغر توشيح مضارع ﴿العلبي

1. صَلُّوا عَلَى الهَادِي صَلُّوا عَلَيْهِ شَوْقَا 2. عِزِي وَإِرْشَادِي الْمُصْطَهِ فَي حَقَالًا 2. عِزِي وَإِرْشَادِي الْمُصْطَهِ فَي حَقَالًا مُصَالًا 3. هُوضِهِ نُسْقَا 4. يَوْمَ يَكُونُ النَّاسُ فِي شِكَةِ الحَرْقَا 5. وَيْعَيَّطُ وا أَحْمَدُ يَا شَافِعَ الخَلْقَا

#### صنعة 16 شغر زجل

1. حَازَ الجَمَالُ اَلْمُصْطَفَى حَقَّا ضَوْءُ الهِلاَلُ أَعْشَقْهُ لاَ تَشْقَا 2. بَدْرُ الكَمَالُ زِدْتُ فِيهِ عِشْقَا سَيِّدُ الرِّجَالُ سَيِّدُ الرِّجَالُ سَيِّدُ الاَّنْقَا 3. مَنْ لاَ أَزَالْ أَزِيدْ فِيهِ رِقَّا طُولَ اللَّيَالُ أَطْلُبُ هُعِتْقَا كَا اللَّيَالُ أَطْلُبُ هُعِتْقَا 4. خَيْدُ الأَنَامِ صَاحِبُ المَزِيَّا 4. خَيْدُ الأَنَامِ صَاحِبُ المَزِيَّا ثُورُ السَّلَامُ مُهْدِي البَرِيَّا 5. بَدْرُ الكَمَالُ لَهُ دَرْجَة عُلْيَا نُورُ السَّلَامُ مُهْدِي البَرِيَّا

#### صنعة 17 شغر توشيح هزج

1. هُ ـ وَ النّبِ \_ الْمُ عَظَّمُ الْمُجْتَبَ ي نِعْ مَ الإِمَامُ الْمُحْتَبَ ي نِعْ مَ الإِمَامُ 2. الْأَدْعَ ـ جُ الْمُ حَرَّمُ مَ ن خُ صَ مِنْ بَيْنَ الأَنَامُ 3. مَ ـ ن خُ صَ مِنْ بَيْنَ الأَنَامُ 3. مَ ـ ن خُ صَ مِنْ بَيْنَ الأَنَامُ 4. مَنْ وَجْهُ ـ هُ الْمُتَمَّمُ كَ لَذَارَةٍ عَلَى التَّمَامُ 4. مَنْ قَدْ أَتَانَا بِالفَلاَحْ صَلَّى عَلَيْ ـ هِ رَبُّ العِبَادُ 5. مَا نَاحَ طَيْرُوفِي اللَّقَاحُ وَحَىنَ شَوْقًا لِلْمُرَادُ 5. مَا نَاحَ طَيْرُوفِي اللَّقَاحُ وَحَىنَ شَوْقًا لِلْمُرَادُ

#### صنعة 18 شغر بسيك ﴿أحمد العروسي

1. بَادِرْ وَسَلِّمْ عَلَى أَنْوَارِ رَوْضَتِهِ قَبْلَ المَمَاتِ فَلاَ تَشْغَلْكَ أَعْذَارُ 1. كَادِرْ وَسَلِّمْ عَلَى أَنْوَارِ رَوْضَتِهِ قَبْلَ المَمَاتِ فَلاَ تَشْغُلْكَ أَعْذَارُ 2. إِنْ لَمْ تُعَايِنْ ثَرَاهُ العَيْنُ يَا أَسَفَا أَوْ لَمْ تَدُرُرُهُ فَاإِنَّ الشَّوْقَ زَوَّارُ

#### صنعة 19 توشيح متكارك ﴿الششترى

1. فِي رِضَا وَامْتِنَانْ وَعُلُصَوِّ القَصَدْرِ
2. شَصَانُهُ خَيْرُ شَانْ بِاللِّصوَا وَالفَخْصِ .
3. لِلنَّبِعِ الرَّسُولْ هَاجَ شَوْقُ العَبْدِ .
4. رَبِّي قَرِّبْ وُصُولْ مَصِنْ شَكَى بِالبُعْدِ .
5. عَلَّ رِيحَ القَرُوبُ يُدْنِينِي مِنْ قَصْدِي .
6. جَارْ عَلَيَّ الزَّمَانُ فِي هَـوَى مَنْ نَدْرِي .
7. صُمْتُ عَنْهُ أَوَانْ وَجَعَلْتُهِ فِطْرِي

#### صنعة 20 بسيك ﴿أحمدُ العروسِي

1. يَا أَهْلَ طَيْبَةَ لِي فِي رَبْعِكُمْ قَمَرُ بَرُّ عَطُوفٌ لِفِعْلِ الخَيْسِ أَمَّارُ 2. يَا خِيرَةَ الرُّسْلِ يَا أَعْلَى الوَرَى شَرَفًا قَدْ أَثْقَلَتْ ظَهْرِي آثَامٌ وَأَوْزَارُ 2. يَا خِيرَةَ الرُّسْلِ يَا أَعْلَى الوَرَى شَرَفًا قَدْ أَثْقَلَتْ ظَهْرِي آثَامٌ وَأَوْزَارُ 3. وَأَشْعَلَتْنِي ذُنُوبٌ عَنْكَ مُؤْلِمَةٌ أَخَافُ تُحْرِقُنِي مِنْ أَجْلِهَا النَّارُ 4. فَكُنْ شَفِيعِي فِيمَا قَدَّمْتُ مِنْ زَلَلٍ وَمِنْ خَطَايَا فَإِنَّ السَرَّبَ غَفَّارُ 4.

#### صنعة 21 شغر بسيك ﴿أحمد العروسي

1. صَلَّى عَلَيْكَ إِلَهُ العَرْشِ مَا سَجَعَتْ وُرْقٌ وَمَا انْتَشَرَتْ فِي الرَّوْضِ أَزْهَارُ 2. وَآلِهِ وَعَلَى أَصْحَابِهِ السُّعَدَا مَا لاَحَ نَجْمَ وَمَا إِنْهَالَ مِدْرَارُ

#### صنعة 22 شغل كامل ﴿ابن الخصيب﴾

1. يَا مُصْطَفَى مِنْ قَبْلِ نَشْأَةِ آدَمَ وَالكَوْنُ لَمْ تُفْتَحْ لَـهُ أَغْلاَقُ 2. أَيرُومُ مَخْلُوقٌ ثَنَاءَكَ بَعْدَمَا أَثْنَـى عَلَى أَخْلاَقِـكَ الخَلاَّقُ

#### صنعة 23 زجل

1. غَرَامِ مَ مُجَدَّدُ فِي طَهَ المُمَجَّدُ ذِي الحُسْنِ المُوَجَّدُ وَالسَّعْدِ المُؤَبَّدُ وَالسَّعْدِ المُؤَبَّدُ وَالفَحْرِ المُخَلَّدُ هُو مُحَمَّدُ النَّبِي وَالفَحْرِ المُخَلَّدِي فَو الصَّدْرِ الوَسِيعْ وَالكَهْ فِ المَنِيعْ وَالصَّدْرِ الوَسِيعْ وَالكَهْ فِ المَنِيعْ المَنِيعْ اللَّهَ فِي الشَّفِيعِ هُو مُحَمَّدُ النَّبِي الشَّفِيعِ هُو مُحَمَّدُ النَّبِي الشَّفِيعِ هُو مُحَمَّدُ النَّبِي الشَّفِيعِ هُو مُحَمَّدُ النَّبِي مُؤَيَّدُ مَنْ يَعْشَقْ مُحَمَّدُ يَهْنَا عَيْشُهُ وَيَرْغَدُ كَيْشَدُ فِي مُحَمَّدُ النَّبِي كِيفُ يَنْشَدُ وَيُنْشَدُ فِي مُحَمَّدُ النَّبِي

#### صنعة 24 توشيح مشصور الرمل

1. كُلُّ مَنْ يَهْوَى وَلاَ يَهْوَى الرَّسُولْ كَيْهِ فَ يُعْبَا بِهْ 2. هُوَ بَابِهُ 2. هُوَ بَابِهُ مَا تَمَّ وُصُولْ إِلاَّ مِسَنْ بَابِهُ 3. هُوَ بَابُ اللَّهِ مَا تَمَّ وُصُولْ إِلاَّ مِسَنْ بَابِهُ 3. هُوْ مَنْ عَلَيْنَا لاَيَزُولْ اللَّهُ أَوْصَى بِهُ 4. يَا حَيَاةَ القَلْبِ يَا قَوْتَ النَّفُوسْ أَنْتَ هُو حِبِّي 4. يَا تَوْتَ النَّفُوسْ إِنْ الكُوُوسْ إِسْتِ لِي قَلْبِي 5. لَمْ تَزَلْ تَسْقِي القُلُوبْ بِذَا الكُؤُوسْ إِسْتِ لِي قَلْبِي قَلْبِي 5. لَمْ تَزَلْ تَسْقِي القُلُوبْ بِذَا الكُؤُوسْ السَّقِ لِي قَلْبِي قَلْبِي 5.

#### صنعة 25 توشيح ﴿الششتري

الهُ المُخْتَارْ
 الهُ المُخْتَارْ
 الهُ المُخْتَارْ
 الهُ المُخْتَارْ
 الهُ اللَّقْمَارْ
 الهُ اللَّقْمَارْ
 الهُ اللَّهِ اللَّهْ اللَّهْ اللَّهْ اللَّهْ اللَّهْ اللَّهْ اللَّهْ اللَّهْ اللَّهُ اللَهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ الللَّهُ الللَّهُ اللْمُلْمُ اللَّهُ اللْمُلْمُلْمُ اللْمُلْمُ اللَّهُ الْمُلْمُ الْمُلْمُ اللْمُلْمُ الْمُلْمُ الْمُلْمُ الْمُلْمُ اللْمُلْمُلْمُ اللْمُلْمُ الْمُلْمُ الْمُلْمُ الْمُلْمُ اللْمُلْمُ الْمُلْمُ الْمُلْمُ الْمُلْمُ اللْمُلْمُ اللْمُلْمُ الْمُلْمُلْمُ الْمُلْمُ الْمُلْمُ الْمُلْمُلْمُ اللْمُلْمُ الْمُلْم

#### صنعة 26 شغر زجل

1. يَا عَاشِ قِينْ خَيْ رَ الأَنُامِ 2. طَ عَرَامِ يَ عَرَامِ عِينَ عَرَامِ عِينَ عَرَامِ عِينَ عُرَامِ عِينَ عُرَامِ عِينَ عُرَامِ عِينَ عُرَامِ عِينَ عُرَامِ عَيْرَالأَنَامِ يَا مَنْ سَبَى عَقْلِي وَبَالِي 4. وَنْقُولْ لُه يَا خَيْرَ الأَنَامِ يَا مَنْ سَبَى عَقْلِي وَبَالِي 5. مَتَ عَيْرَ الأَنَامِ يَا مَنْ سَبَى عَقْلِي وَبَالِي 5. مَتَ عَيْرَ الأَنَامِ يَا مَنْ سَبَى عَقْلِي وَبَالِي 5. مَتَ عَيْرَ الأَنَامِ يَا مَنْ سَبَى عَقْلِي وَبَالِي 5. مَتَ عَيْرَ الأَنَامِ يَا مَنْ سَبَى عَقْلِي وَبَالِي 5. مَتَ عَيْرَ الأَنَامِ يَا مَنْ سَبَى عَقْلِي وَبَالِي عَيْرَ الثَّالِ عَيْرَ الْأَنَامِ يَا مَنْ سَبَى عَقْلِي وَبَالِي عَلَى عَلَيْ وَبَالِي عَلَى الْمَالِ عَلَى عَلَيْ وَبَالِي وَبَالِي عَلَيْ وَبَالِي وَبِي إِلَيْ عَلَيْ وَبَالِي وَبِي وَبَالِي وَبَالِي وَبَالِي وَبَالِي وَبَالِي وَبَالِي وَبَالِي وَبَالِي وَالْمُعَالِي وَبَالِي وَالْمِي وَبَالِي وَالْمِي وَالْمُؤْمِ وَالْمُؤُمِ وَالْمُؤْمِ وَالْمُولِي وَالْمُؤْمِ وَالْمُومِ وَالْمُؤْمِ وَالْ

#### صنعة 27 زجل

1. شُدَّ الحُمُولُ وَاعْزَمْ يَا حَادِيَ الرُّكْبَانْ 2. مِنْ قَبْلِ أَنْ تَنْدَمْ يَا أَيُّهَا الإِنْسَانْ 3. مِنْ قَبْلِ أَنْ تَنْدَمْ وَكَعْبَسَةَ الرَّحْمَانْ 4. فَدْفَدْ فِي ذَاكَ الأَقْفَارْ وَاطْوِيهَا بِالقُرْبِ 5. إِرْحَلْ إِلَى المُخْتَارْ مُحَمَّدِ العَرْبِي

#### صنعة 28 توشيح منهوك النفيف

1. يَا مُحَمَّدْ يَا جَوْهَرَةْ عِقْدِي يَــاهِــلاَلَ التَّمَامْ 2. الْمَحَبَّة قَدْ هَيَّجَتْ وَجْدِي وَفَنَانِــي الغَــرَامْ 3. أَنْتَ أَسْكَرْتَنِي عَلَى سُكْرِي مِـنْ لَذِيـنِ الشَّـرَابْ 4. ثُمَّ خَاطَبْتَنِي كَمَا نَدْرِي فَفَهِمْــتُ الخِطَابْ 5. ثُمَّ شَاهَدْتُ وَجْهَكَ البَدْرِي عِنْدَ رَفْعِ الحِجَابْ 6. نِلْتُ سُؤْلِي وَمُنْتَهَى قَصْدِي وَبَلَغْتُ المَــرَامْ 5. قَدْ شُعِفْتُ بِبُدْرَةِ المَجْدِ تَـاج الرُّسْلِ الكِرَامْ 5. قَدْ شُعِفْتُ بِبُدْرَةِ المَجْدِ تَـاج الرُّسْلِ الكِرَامْ 5. قَدْ شُعِفْتُ بِبُدْرَةِ المَجْدِ تَـاج الرُّسْلِ الكِرَامْ 5. قَدْ شُعِفْتُ بِبُدْرَةِ المَجْدِ تَـاج الرُّسْلِ الكِرَامْ

#### صنعة 29 توشيح مشكور الرمل

5. مَا سَبَانِي فِي المِلاَحْ إِلاَّ الرَّسُولْ النَّبِ المُخْتَ ارْ

1. سَيِّدَ الرُّسْلِ عَشِقْتُ يَا كِرَامْ وَاسْتَ قَامْ سَعْدِي 2. وَشَغَفْنِي خُبُّهُ وَالعَقْلُ هَامٌ وَبَكِا وَجْكِهُ 3. وَطَارَ القَلْبُ لِمَنْ يَهْوَى وَرَامْ ذَاكَ هُ وَعَدِي 4. نَفْنَ عِي مَحَبَّتِهُ وَلاَ نَزُولْ نَمْدَحُ هِ بُجْهَ ارْ

#### صنعة 30 شغر بسيك ﴿ابر الخصيب﴾

2. مِنْ قَبْلِ نَشْاً تِهِ الرَّحْمَنُ شَرَّفَهُ وَبِالشَّفَاعَةِ يَوْمَ العَرْضِ يُرْضِيهِ

1. مُحَمَّدٌ خَيْرُ مَخْلُوقٍ سَمَا خُلُقًا وَسَادَ خَلْقًا فَمَنْ فِي الخَلْقِ يَحْكِيهِ

## ميزان قائم ونحف رمر الماية

#### صنعة 1 شغر زجل

باللَّه يَا حَادِي النِّياق 2.
 إِنْ جُـــزْتَ المَشَــاق 3.
 فَقُـــلْ عِنْدَ التَّــلاَق 3.

4. جِئْتَكُ دَخِيلْ يَا ابْنَ عَبْدِ اللَّهُ وَقَصْدِي نَرْغَبُهُ 5. مَنْ يَهْوَى مَلِيحَ المِلاَحْ يَنْشَرَحْ وَيَبْلَغْ مَطْلَبُه

#### صنعة لا توشيح رمل ابر سعيد المكناسي

1. يَا رَسُولَ اللَّهِ يَا بَحْرَ الوَفَا يَا شَفِيعَ اَلْمُهْتَدِي وَالمُعْتَدِي وَالمُعْتَدِي وَالمُعْتَدِي 2. إِنَّنِي قَدْ كُنْتُ عَبْداً مُسْرِفَا وَذُنُوبِي مَا لَهَا مِنْ عَدَدِ 3. فَيَدِي لاَتَحْلُومِنْكُمْ وَكَفَا يِيَدِي اسْتِمْسَاكُهَا بِالأَحْمَدِ 4. كُنْ مُجِيرِي لاَتُواخِلَدُنِي بِمَا قَدْ جَنَيْتُ مِنْ قَبِيحِ الدَّنسِ 5. فَكِرَامُ العُرْبِ تَحْمِي كَرَماً مُسْتَجِيرَهَا أَوْ مُطِيعاً أَوْ مُطِيعاً أَوْ مُسِي

#### صنعة 3 شغر صوير ﴿البغداء والوترى

1. بِنُورِكَ أَوْضَحْتَ الهُدَى لِمَنِ اهْتَدَى 2. عَلَيْكَ سَلامُ اللَّهِ يَا عَلَمَ الهُدَى 1. بِنُورِكَ أَوْضَحْتَ الهُدَى لِمَنِ اهْتَدَى 4. وَرَبُّ العُلاَ المَحْمُودُ سَمَّاكَ أَحْمَدَا 3. مَقَامُكَ مَحْمُودُ سَمَّاكَ أَحْمَدَا

#### صنعة 4 شغر زجل

1. يَا تُرَى بِاللَّهُ يَا تُرَى كَمْ يَلِي فِي اللَّفَا نَصِيبْ 2. نَرْمُ قُ البَيْتَ وَالحَرَامْ وَنُسَلِّمْ عَلَى الحَبِيبْ 3. وَنُسَلِّمْ عَلَى الحَبِيبْ 3. وَنُسَلِّمْ عَلَى الحَبِيبْ 3. وَنُسَلِّمْ عَلَى الحَبِيبْ 4. طَالَ شَوْقِي إِلَى مِنَّى مِنْ وَلُوعِي وَفِحْرَتِي 5. يَا مُنَائِبِي مَالِسِي دَوَا إِلاَّ وَصْلَكْ يَا بُغْيَتِي 5. يَا مُنَائِبِي مَالِسِي دَوَا إِلاَّ وَصْلَكْ يَا بُغْيَتِي

#### صنعة 5 شغر مجمتث ﴿أحمد البدوي

1. لَوْلاكَ مَا هِمْتُ وَجْدَا وَلَا تَعَشَّقْ ـــــــــُ نَجْدَا 2. وَلاَ تَعَشَّقْ ـــــــــُ قَصْدَا 2. وَلاَ مَـــرَرْتُ بِرَبْعِ إِلاَّ جَعَلْتُ ــــكَ قَصْدَا 3. وَلاَ مَــرَكَ مَدَّا إِجْعَلْ لِهَجْــرِكَ حَدَّا 2. وَلاَ مَا تِلْسِي بِالتَّجَنِّي إِلتَّجَنِّي إِجْعَلْ لِهَجْــرِكَ حَدَّا 4. نَذَرْتُ يَا صَاحِ عَهْدَا صِيَــامَ شَهْــرٍ وَعَشْرِ 5. يَوْمَ أَرَاكُ يَـا حَبِيبِي مَا يَيْنَ سَحْرِي وَنَحْرِي 5. يَوْمَ أَرَاكُ يَـا حَبِيبِي

#### صنعة 6 ففلع البسيك

1. إِنْ قِيلَ زُرْتُمْ بِمَا رَجَعْتُمْ يَا أَكْرَمَ الْخَلْقِ مَا أَقُولْ 2. قُولُوا رَأَيْنَا الْحَبِيبَ حَقّا أَفَادَنَــا نِعْمَـةَ الوُصُولْ 2. قُولُوا رَأَيْنَا الْحَبِيبَ حَقّا إِفَادَنَـا نِعْمَـةَ الوُصُولْ 3. وَ أَقْبَلَ الْمُضْطَفَى عَلَيْنَا جَهْرًا يَبَدْلِ كُـلِّ المُنَى وَالسُّولْ 4. رَدَّ السَّلامَ عَلَيْنَا جَهْرًا يَا سَعْـدَ مَنْ خَاطَبَ الرَّسُولُ 4. رَدَّ السَّلامَ عَلَيْنَا جَهْرًا يَا سَعْـدَ مَنْ خَاطَبَ الرَّسُولُ 5. وَقَـال أَهْلًا بِوَفْدِ رَبِّي قُمْ وَاغْتَنِمْ نُوْهَةَ النُّزُولُ 5. وَقَـال أَهْلًا بِوَفْدِ رَبِّي قُمْ وَاغْتَنِمْ نُوْهَةَ النَّزُولُ 6. قُولُوا رَجَعْنَا بِكُلِّ خَيْرِ وَاجْتَمَعَ الفَـرْعُ وَالأَصُولُ 6. قُولُوا رَجَعْنَا بِكُلِّ خَيْرِ وَاجْتَمَعَ الفَـرْعُ وَالأَصُولُ 6. قُولُوا رَجَعْنَا بِكُلِّ خَيْرِ

#### كنعة 7 توشيح

1. مُحَمَّدْ قَدْ جَلَّ قَدْرَا بَيْنَ الوَرَى طُولَ الدَّوَامْ جَاهُه المُفَضَّلْ 2. مَنْ فَاقَ الأَنَامَ طُرَّا اَلْهَاشِمِي نِعْمَ الهُمَامْ الْبَسَدْرُ الأَكْمَلُ 3. هُو سُؤْلِي دُنْيَا وَأُخْرَى وَهُوَ قَصْدِي وَهُوَ المَرَامْ وَهُ وَالمُؤَمَّلُ 3. هُو سُؤْلِي دُنْيَا وَأُخْرَى وَهُو قَصْدِي وَهُو المَرَامْ وَهُ وَالمُؤَمَّلُ 2. فِي الحَشْرِيشْفَعْ صَاحِبُ الوسِيلَة 2. وَهُو الشَّفِيعْ وَهُو المُشَفَّعْ أَعْطَاهُ رَبِّي صُورَة جَمِيلَة 3. وَهُو الشَّفِيعْ وَهُو المُشَفَّعْ أَعْطَاهُ رَبِّي صُورَة جَمِيلَة 3. وَهُو الشَّفِيعْ وَهُو المُشَفَّعْ أَعْطَاهُ رَبِّي صُورَة جَمِيلَة

#### صنعة 8 شغر توشيح

1. عَشِقْتُ القَمَرْ مِنْ أَزْكَى مُضَرْ وَلَسْتُ مَلُومْ عَلَى مَا أَرُومْ 2. هُو أَزْكَى البَشَرْ وَخَيْرُ الخِيَرِ وَبَحْرُ العُلُومْ وَمُفْجِي الهُمُومْ 3. كَرِيمُ السِّيَرِ عَظِيمُ الأَثَرْ وَمُحْيِي رُسُومْ الْحَدِقُ بِالقُدُومْ 3. كَرِيمُ السِّيَرِ عَظِيمُ الأَثَرُ وَمُحْيِي رُسُومْ الْحَدِقُ بِالقُدُومُ 4. هُو زَيْنُ البُدُورُ شَمَا كُلَّ نُورْ إِمَامُ الْمُتَّقِينُ وَخَيْرُ العَالَمِينُ 5. وَمَنْ لَهُ نُورْ سَمَا كُلَّ نُورْ إِمَامُ الْمُتَّقِينُ وَخَيْرُ العَالَمِينُ 5. وَمَنْ لَهُ نُورْ العَالَمِينُ

#### صنعة 9 شغر زجل

1. يَا أَيُّهَا الغَادِي الغَادِي إِلَى النَّبِي تَـــزَوَّدِ 2. فِي حَضْرَةِ الهَادِي مُشَرَّفِ النَّادِي مُحَمَّــدِ 3. وَنَادِ يَا نَادِي مَا يَيْنَ الأَشْهَادِ فِي مَوْلِدِ 5. وَنَادِ يَا نَادِي مَا يَيْنَ الأَشْهَادِ فِي مَوْلِدِ 4. يَا مَدْرِكَ الرِّضْوَانْ أَنْتَ الأَمِينْ 5. إِشْفَعْ لِعَبْدِ خَانْ لَوْلاكَ مَا قَدْ كَانْ إِلَيْهُ يَقِيبِنْ 5. إِشْفَعْ لِعَبْدٍ خَانْ لَوْلاكَ مَا قَدْ كَانْ إلَيْهُ يَقِيبِنْ

#### صنعة 10 شغر زجل

#### صنعة 11 زجر مشصور الرمل

1. لاَ جَمَالْ إِلاَّ جَمَالُهُ العَجِيبْ نُزْهَالَهُ العُشَاقْ 2. مِنْ غَرَامُه يَا عِبَادْ دَمْعِي سَكِيبْ يَجْرِي فِي الأَحْدَاقْ 3. مَنْ غَرَامُه يَا عِبَادْ دَمْعِي سَكِيبْ إِنَّنِالِيبِي مُشْتَاقْ 4. شَوْقُهُ كَلَّفَنِي نَغْزَلْ غُزُولْ فِي تَهْيِيجْ الأَفْكَارْ 5. مَا سَبَانِي فِي المِلاَحْ إِلاَّ الرَّسُولْ النَّبِيلِي المُخْتَارْ 5. مَا سَبَانِي فِي المِلاَحْ إِلاَّ الرَّسُولْ النَّبِيلِي المُخْتَارْ

#### صنعة 12 شغل كامل

#### صنعة 13 شغر زجل

1. كُـلُّ الشَّـرَفْ حَازُه الرَّسُولْ مَـا يْلُه شَـبِيهْ فِـي ذَا البَشَرْ 2. مِـنْ حُبِّهِ عَقْلِي يَجُولْ فِـي طَيْبَـةٍ بَيْـنَ الدِّيَارْ 3. مَنْ ذَا يَلُومْنِي فِـي القَمَرْ 3. دَعْنِي يَـا صَـاحْ بِهِ نَصُولْ مَنْ ذَا يَلُومْنِي فِـي القَمَرْ 4. إِنْ هَبَّـتْ لِـي مِنْهُ الرِّيَاحْ أَزْدَادُ شَـوقًا لِلْمُـرَادْ 5. لَـوْ صَابَ يَـا قَوْمِي الجَنَاحْ لَطَـارَ عِنْـدَهُ الفُـؤَادْ 5. لَـوْ صَابَ يَـا قَوْمِي الجَنَاحْ لَطَـارَ عِنْـدَهُ الفُـؤَادْ

#### صنعة 14 زجل

#### صنعة 15 زجل

1. يَـــا عَاشِـقِينْ خَيْـــرَ الأَنَــام 2. طَــــهُ الأَمِيــنْ هَيَّـــجْ غَـــرَامِي 4. وَنْقُولْ لُّه يَا خَيْرَ الأَنَّامِ يَا مَنْ سَـبَى عَقْلِي وَبَالِي 5. مَتَ لَى أَرَاكُ تِلْكَ أَمَالِكِي

#### صنعة 16 بسيك ﴿أحمدُ العروسيُ

1. قِفْ بالسِّكَابِ فَهَذَا الرَّبْعُ وَالدَّارُ لاَحَـتْ عَلَيْنَا مِنَ الأَحْبَابِ أَنْوَارُ 2. بُشْرَاكَ بُشْرَاكَ قَدْ لاَحَتْ قِبَابُهُم فَانْزِلْ لَقَدْ نِلْتَ مَا تَهْوَى وَتَخْتَارُ 3. هَذَا المُحَصَّبُ هَذَا الخَيْفُ خَيْفُ مِنِّي هَدِهِ مَنَا زِلِهُ مَ هَدِه هِدِي الدَّارُ 4. هَــذِه قِبَــابُ قُبَـا أَثَــار وَطْئِهـمُ وَذَا هُــوَّ الجــدْعُ فَابْــكِ ذَا هُوَّ الغَارُ

#### صنعة 17 زجل

1. سَعْدَ الَّذِي زَارَ الحَبيب وَطَافْ وَلَبَّي 2. وَسَارَ يَحْدُو بِالنَّحِيثِ شَـوْقًا وَحُبَّا 3. وَمَقْصَدُه لَيْسَ يَخِيبٌ وَيَنَالُ قُرْبَا 4. ويَنَالُ كُلَّ مَا قَصَدْ عَلَى اخْتِيَارُه 5. وَيْقَبِّلُ ٱلْحَجْرَ الأَسْعَدْ وَيَرْمِسي جِمَارُه

## ميزان ابصابير رمالماية

#### صنعة اشغر زجل

1. أَجَالُ مَنْ يُذْكَرْ مُحَمَّدُ المُخْتَارْ مُفْجِي الكُرُوبْ 2. صَلُّوا أَيَا حُضَّارْ فِي كُلِّ لَيْلٍ وَنْهَارْ بِلاَ حِسَابْ 3. مَحَ فِي الأَخْبَارْ إِنَّ الصَّلاَة يُغْفَرْ بِهَا العَذَابْ 3. قَدْ صَحَّ فِي الأَخْبَارْ إِنَّ الصَّلاَة يُغْفَرْ بِهَا العَذَابْ 4. يَا صَاحِبَ المِغْفَرْ جَرْنِي عَذَابَ النَّارْ إِنِّ عَذَابَ النَّارُ الْمُ

#### صنعة 2 شغر زجل

1. نَبِي يَا لَهُ مِنْ نَبِي مُبَارَكُ مَلِيحُ الصِّفَاتْ 2. هُو حَجِّي وَهُو مَطْلَبِي وَهُوَّ الشَّفِيعْ فِي العُصَاةْ 3. مِنْ شَرْقٍ إِلَى مَعْرِبٍ الدُّنْيَا بِنُـورُه أَضَاءَتْ 4. عِنْدَ اللَّهِ مَا أَعْظَمُهُ وَخِشْفُ الرَّضِيعْ كَلَّمُه 5. لَهُ انْشَقَ بَدْرُ التَّمَامُ وَخَشْفُ الرَّضِيعْ كَلَّمُه 5. لَهُ انْشَقَ بَدْرُ التَّمَامُ وَخَشْفُ الرَّضِيعْ كَلَّمُه

#### صنعة 3 شغر كامل

1. أَمُحَمَّ لَوُلاكَ مَا طَلَعَتْ عَلَى أَفْتِ السَّمَاء أَهِلَّ لَوُلاكَ مَا طَلَعَتْ عَلَى أَفْتِ السَّمَاء أَهِلَّ سَةٌ وَبُدُورُ 2. وَإِذَا شُمُوسْ ٱلْعَذْلِ فِي فَلْكِ الهُدَى ذَارَتْ فَلَيْسَتْ عَلَى سِوَاكَ تَدُورُ

#### صنعة 4 شغر زجر ﴿أبو مدير الغوث﴾

1. اَلْفَلَكُ فِيكُ يَدُورْ وَيُضِيءٌ وَيَلْمَعْ 2. اَلشُّمُوسْ وَالبُدُورْ فِيكُ وَيَطْلَعْ 2. اَلشُّمُوسْ وَالبُدُورْ فِيكُ تَغِيبْ وَتَطْلَعْ 3. اِقْرَا مَعْنَى السُّطُورْ الَّتِي فِيكُ أَجْمَعْ 4. لاَ تُغَيادِرْ سَطَرَكُ وَادْرِي 4. لاَ تُغَيادِرْ سَطَدرُ وَالْدِي فِيكُ يَسْري 5. آشْ هُو مَعْنَى القَمَرْ اللَّهِ أَلَّذِي فِيكُ يَسْري

#### صنعة 5 شغر زجل

1. يَا مُصْطَفَى يَا مُمَجَّدٌ إِرْفَقْ بِعَبْدٍ هَوَاكَ 2. حُبَّكْ فِي قَلْبِي مُؤَبَّدٌ وَرَاحَتِي فِي لِقَاكَ 3. أُنْتَ المُنَى وَ الرَّغَائِبُ وَلَيْسَ قُرْبَكْ بِبُعْدِي 4. أَتَيْتُ عَاجِزْ وَطَالِبْ فَامْنُنْ عَلَيَّ بِعِيدِي

#### صنعة 6 شغر توشيح مضارع

1. قَلْبِ عَائِمٌ فِ عِي المُصْطَفَى دَائِمْ 2. أَحْمَدُ ٱلْمُصْطَفَى مِنْ خَيْدِ عَدْنَانِ 3. فَاتِ حُ الْخَيْرِ مِنْ قَبْلِ الأَكْوَانِ 4. خَاتِ مُ الرُّسْلِ مِ نُ قَبْلِ الأَزْمَانِ 5. خَيْرُ هَاشِمْ أَحْمَدْ أَبُو القَاسِمْ

#### صنعة 7 شغر سريع

1. يَا حَادِيًا يَحْدُو بِخَيْر الوَرَى هَيَّجْتَ فِي قَلْبِي مِنَ اَلشَّوْقِ نَارْ سِرْ رَعَاكَ اللَّهُ مَعَ فِتْيَةٍ مَا لِي عَنْهُمْ مُذْ بَانُوا اصْطِبَارْ 2. يَا جِيرَةً حَلُّوا بِوَادِ مِنِّي أَضْرَمْتُمْ فِي القَلْبِ مِنْكُمْ جِمَارْ أَنْتُمْ كِرَامْ يَا عُرَيْبَ النَّفَا وَجَارُكُمْ مِنْ كُلِّ جَوْرٍ يُجَارْ

#### صنعة 8 زجل

1. يَا حَادِيَ النِّيَاقُ أَمَا تَرَى دُمُوعِي عَلَى خَدِّي تَسِيلْ 2. إِحْمِلْنِي وَقُلْ لِي دُرَرْ وَصِلْنِي وَكُنْ لِي وَسِيلْ 3. دَاخِلْ لَمْ نَشُدَّ الصُّرَرْ نَخْشَعُ الرُّبُوعَ القَلِيلْ 4. نُريدُ الوصَالْ نَنَالُ بِزَوْرَة إِلَـــي مَقَامُه 5. وَنْقُلْ لُّه شَفِيعَ الأَنَامْ عُبَيْدَكُ عَسَيى تَرْحَمُه

#### صنعة 9 شغر زجل

#### صنعة 10 زجر ﴿الششترى

1. شَمِّرْ يَارَاخِيَ الذُّيُولْ أُولُوالعَزْمِ قَدْ شَمَّرُوا 2. وَلَعْلَعْ بِصَـوْتِكْ وَقُلْ وَبُحْ بِالهَوَى وَاشْهَرُه 2. وَلَعْلَعْ بِصَـوْتِكْ وَقُلْ وَبُحْ بِالهَوَى وَاشْهَرُه 3. وَعَمِّرْ بِحُبِّ الرَّسُولُ قَلْبَكْ مِثْلَمَا عَمَّرُوا 4. سِرُّ الْحُبِّ لاَ تَكْتُمُه جَمِيعُ الوَرَى تَعْلَمُه 5. مَنْ لاَ يَرْحَمُهُ الأَنَامُ إلاَّهُ السَّمَا يَرْحَمُه 5. مَنْ لاَ يَرْحَمُهُ الأَنَامُ إلاَّهُ السَّمَا يَرْحَمُه 5.

#### صنعة 11 شغر كامل

1. لُذْ بِالنَّبِي مُحَمَّدِ كَهْفِ الوَرَى مِمَّا دَهَاكَ مِنَ الأَّمُورِ اَلْمُرْجِفَاتْ 1. لُذْ بِالنَّبِي مُحَمَّدِ كَهْفِ الوَرَى صَلَّى عَلَيْهِ اللَّهُ مَا نَطَقَتْ شَفَة 2. فَهْوَ الشَّفِيعْ وَغَيْرُهُ لاَ يُرْتَجَى صَلَّى عَلَيْهِ اللَّهُ مَا نَطَقَتْ شَفَة

#### صنعة 12 شغر بميتث

1. مُحَمَّدُ ذُو المَزَايَا أَصْلُ الوُجُـودِ وَنُورُهُ 2. وَسِرُّهُ المُتَسَامِي اَلْكُلُ مِنْهُ ظُهُورُهُ 3. وَسِرُّهُ المُتَسَامِي الْكُلُ مِنْهُ ظُهُورُهُ 3. يَعْلَمُ هَذَا الخَبِيرُ فَاضَـتْ عَلَيْهِ بُحُورُهُ 4. يَا قَلْبِي بِاللَّهِ فَاعْمِدْ وَاقْطَعْ عَلَيْهِ بُكُورُهُ 4. يَا قَلْبِي بِاللَّهِ فَاعْمِدْ وَاقْطَعْ عَلَيْهِ بُحُورُهُ 5. وَلَا تَمِلُ لِسِوَاهُ وَعُمْ فِي أَبْحُرِ ذِكْرِهُ 5. وَلَا تَمِلُ لِسِوَاهُ وَعُمْ فِي أَبْحُرِ ذِكْرِهُ 5.

#### صنعة 13 زجل الششتري

1. سَقَانِ عِي مَنْ هَوِيتْ خَمْرًا بِهَا اللَّهُ قَدْ رَفَعْ شَانِي 2. وَأَطْلَعْنِ عِلَى الْحَضْرَا مَا لَهَا فِي الوُجُ وِدْ ثَانِي 2. وَأَطْلَعْنِ عِلَى الْحَضْرَا مَا لَهَا فِي الوُجُ وَوْ ثَانِي 3. وَقَالُ لِي كُنْ لَبِيبْ وَاقْرَا سُطُ ورَكْ وَافْهَ مْ أُوْزَانِي 4. وَكُتْبِ عِي إِلَيْكُ مَعَكْ نُرْسِلْ وَفَرِّقْ مِنْ بَعْدِ مَا تَجْمَعْ 5. فَدَعْهُ يَهْجُرْ وَانَا نَحْمِلْ وَلِلصَّبْ رِ الْجَمِيلُ نَرْجِعْ 5. فَدَعْهُ يَهْجُرْ وَانَا نَحْمِلْ وَلِلصَّبْ رِ الْجَمِيلُ نَرْجِعْ 5.

#### صنعة 14 شغر زجر ﴿الششتري

1. مَا خَابَ قَطُّ صَابِرْ يَا سَعْدَ مَنْ صَبَرْ 2. وَمَنْ لاَ مَا يُلُو نَاصِرْ فَبِاللَّهِ فَيِاللَّهِ يَنْتَصِدِ 3. وَالأَمْدُ كُلُّهُ لِلَّهُ فِي الأَوَّلُ وَفِي الأَخِيرْ 4. وَمَدِنْ عَقَدُ يَحُلَّهُ قَدِيدْ وَنِعْمَ القَدِيرْ 5. وَمَنْ عَقَدُ يَحُلَّهُ قَدِيدْ وَنِعْمَ القَدِيرْ 5. وَمَنْ لاَ مَا يُلْ فَي اللَّهُ تَجْمَعْنَا المَقَادِيدِ وَمَنْ لاَ مَا يُلْ وَ نَاصِرْ فَبِاللَّهِ يَنْتَصِدِرْ 6. وَمَنْ لاَ مَا يُلُو وَ نَاصِرْ فَبِاللَّهِ يَنْتَصِدِرْ فَبِاللَّهِ يَنْتَصِدِرْ فَبِاللَّهِ يَنْتَصِدُ وَمَنْ لاَ مَا يُلْ وَاصِرْ فَبِاللَّهِ يَنْتَصِدِرْ فَبِاللَّهِ يَنْتَصِدُ وَاصِرْ فَبِاللَّهِ يَنْتَصِدُ وَاصِرْ فَبِاللَّهِ يَنْتَصِدُ وَاصِرْ فَبِاللَّهِ يَنْتَصِدُ وَاصِرْ فَبِاللَّهُ يَا يَعْمَا فَا يَلْ اللَّهُ الْعَلَالُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ الْعَلْمُ اللَّهُ الْعَلْمُ اللَّهُ الْعَلْمُ اللَّهُ اللَّهُ الْعُلْمُ اللَّهُ اللَّهُ الْعَلَالُونُ اللَّهُ اللَّهُ الْعُلْمُ اللَّهُ الْعُلْمُ الْعُلْمُ الْعُلُمُ الْعَلَالُهُ الْعُلْمُ الْعُلْمُ الْعُلْمُ الْعُلُولُ الْعَلَالُهُ الْعُلُولُ الْعُلْمُ الْعُلْمُ الْعُلْمُ الْعُلْمُ الْعُلُمُ الْعُلْمُ الْعُلْمُ الْعُلْمُ الْعُلْمُ الْعُلْمُ الْعُلْمُ الْعُلْمُ اللَّهُ الْعُلْمُ الْعُلْمُ اللَّهُ الْعُلْمُ الْعُلْمُ الْعُلْمُ الْعُلْمُ الْعُلْمُ الْعُلْمُ الْعُلْمُ اللَّهُ الْعُلْمُ اللْعُلُمُ الْعُلْمُ الْعُلْمُ الْعُلْمُ اللْعُلْمُ الْعِلْمُ اللْعُلْمُ الْعُلْمُ الْعُلْمُ الْعُلْمُ الْعُلْمُ اللْعُلُمُ اللْعُلُمُ اللْعُلُمُ الْعُلْمُ الْعُلْمُ اللْعُلُمُ الْعُلْمُ اللْعُلُمُ اللْعُلُمُ اللْعُلْمُ الْعُلْمُ اللْعُلُمُ اللْعُلِمُ اللْعُلُمُ اللْعُلُمُ اللْعُلْمُ اللْعُلُمُ اللْعُلْمُ اللْعُلُمُ الْعُلْمُ اللْعُلُمُ الْعُلْمُ الْعُلْمُ الْعُلْمُ الْعُلْمُ الْعُلْمُ الْعُلْمُ الْعُلْمُ الْعُلْمُ الْعُلْمُ الْعُلُمُ الْعُلُمُ الْعُلْمُ الْعُلْمُ اللْعُلْمُ الْعُلْمُ الْعُلُمُ الْعُ

#### صنعة 15 زجا للششتري

1. زَارَنِ يَ بَدْرِي وَرَسَخْ حُبُّه فِي صَدْرِي يَا أُهَيْ لَ الحَيِّ وَعَ لَا يَفُ وَتْنِي شَيِّ عَرَفْتْ صِرْتُ أَدْرِي لاَ يَفُ وِتْنِي شَيِّ عَرَفْتْ صِرْتُ أَدْرِي لاَ يَفُ وِتْنِي شَيْ عَيْ وَتْرِي يَا لَهُ مِنْ طَيْ عَرَفْتْ عَرَفْتْ عَرَفْتُ فَعِي فِي وَتْرِي يَا لَهُ مِنْ طَيْ عَلَى وَانْطَوَى شَفْعِي فِي وَتْرِي يَا لَهُ مِنْ طَيْ عَلَى وَالْمَرَاتِ وَالْمُرَاتِ وَلَامُ مَنْ يُحْيِي الرُّفَاتِ وَلَامُ مَنْ يُحْيِي الرُّفَاتِ وَلَامَ وَالْمُرَاتِ وَلِي اللَّهُ وَالْمُرَاتِ وَلَامُ وَلَا وَلَامُ وَلَا وَلَا وَلَامُ وَلَا وَلَا وَلَا وَلَا وَلَا وَلَامُ وَلَا وَلَامُ وَلَا وَلَامُ وَلَا وَلَامُ وَلَا وَلَالْمُ وَلَا وَلَامُ وَلَا وَلَامُ وَلَا وَلَامُ وَلَا وَلَامُ وَلَا وَلَامُ وَلَا وَلَامُ وَلَا وَلَا وَلَامُ وَلَا وَلَامُ وَلَامُ وَلَا وَلَامُ وَلَا وَلَامُ وَلَا وَلَامُ وَالْمُ وَلَامُ وَلَامُ وَلَامُ وَلَامُ وَالْمُ وَلِي وَالْمُ وَالْمُ وَالْمُ وَالْمُ وَلِي وَلَيْكِ وَلَامُ وَالْمُ وَالْمُ وَلَامُ وَالْمُ وَالْمُ وَلَامُ وَالْمُ وَالْمُ وَلَيْكِ وَلَامُ وَالْمُ وَلَامُ وَالْمُ وَلَامُ وَلَامُ وَلَامُ وَالْمُ وَلَامُ وَالْمُ وَلَامُ وَلَامُ وَالْمُ وَلَامُ وَالْمُ وَالْمُ وَلَامُ وَالْمُ وَلَامُ وَلَامُ وَالْمُؤْمِ وَلَامُ وَالْمُ وَلَامُ وَلَامُ وَلَامُ وَالْمُ وَلَامُ وَالْمُؤْمِ وَلَامُ وَلَامُ وَالْمُؤْمِ وَلَامُ وَالْمُؤْمِ وَلَامُ وَالْمُؤْمِ وَالْمُؤْمِ وَالْمُؤْمِ وَالْمُؤْمِ وَالْمُؤْمِ وَالْمُؤْمِ وَالْمُؤْمِ وَالْمُؤْمِ وَالْمُؤْمِ وَالْمُؤْمُ وَالْمُؤْمِ وَالْمُؤْمُ وَالْمُؤْمِ وَالْمُؤْمُ وَالْمُؤْمِ وَالْمُؤْمُ وَالْمُؤْمِ وَالْمُؤْمِ وَالْمُؤْمِ وَالْ

#### صنعة 16 توشيح مشصور الرمل

1. كُلُّ مَنْ يَهْوَى وَلاَ يَهْوَى الرَّسُولْ كَيْهِ فَ يُعْبَابِهِ فَا يَعْبَابِهِ مَا ثَمَّ وُصُولُ إِلاَّ مِسْنُ بَابِهِ مَا ثَمَّ وُصُولُ إِلاَّ مِسْنُ بَابِهِ مَا ثَمَّ وُصُولُ إِلاَّ مِسْنُ بَابِهِ مَا ثَمَّ وُصُولُ اللَّهِ أَوْصَهِ بِهُ 3. حُبُّهُ فُوْضُ عَلَيْنَا لاَ يَزُولُ اللَّهِ أَوْصَهِ بِهُ 4. يَا حَيَاةَ القَلْبِ يَا قَوْتَ النَّقُوسُ أَنْهُ وَ اللَّهُ وَمِنْ النَّفُوسُ أَنْهُ وَ حِبِّي كَلَا تَوْتُ النَّقُوسُ اللَّهُ وَلَا يَا لَقُلُوبُ بِذَا الكُؤُوسُ إِلَّا الكُؤُوسُ السَّقِ لِسِي قَلْبِي 5. لَمْ تَزَلُ تَسْقِي القُلُوبُ بِذَا الكُؤُوسُ إِلَّا اللَّالِي اللَّهُ اللْعُلْمُ اللَّهُ اللْعُلْمُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللْعُلِيلُ اللْعُلِيلُ اللْعُلِيلُولُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّلْمُ اللَّهُ اللَّهُ اللْعُلِيلُ الللْعُلِيلُولُ اللْعُلِيلُولُ اللْعُلِيلُولُ الللْعُلِيلُولُ الللْعُلِيلُ الللْعُلِيلُولُ اللْعُلِيلِ الللْعُلِيلُولُ اللْعُلِيلُولُ الللْعُلِيلُ اللْعُلِيلُ

#### صنعة 17 شغار زجار «توشية»

1. يَا أَثْيَهَا الغَادِي الغَادِي إِلَى النَّبِي تَـَـرَوَوْ دِ 2. فِي حَضْرَةِ الهَادِي مُشَـرَّةِ النَّادِي مُحَـمَّدِ 3. وَنَادِ يَا نَادِي مَا يَيْنَ الأَشْهَادِ فِي مَوْلِدِ 4. يَا سَيِّدَ الثَّقَلَيْنُ يَا مُحُدرِكَ السِّضْوَانُ أَنْتَ الأَمِينُ 5. اِشْفَعْ لِعَبْدٍ خَانْ لَوْلاكَ مَا قَدْ كَانْ إِلَيْهُ يَقِينْ

#### صنعة 18 توشيح ﴿العلبر﴾

1. عَـرُوسُ يَـوْمِ القِيَامَة مِفْتَـاحُ بَـابِ الفَلاَحِ
2. مَـنْ ظَلَّلَتْـهُ الغَمَامَة تَقِيـهِ حَـرَّ الضَّـوَاحِ
3. مُحَمَّـدٌ ذُو الكَـرَامَة وَالمُعْجِـزَاتِ الصِّحَـاحِ
4. مِـنْ حُبِّهِ قَـدْ سَقَانِي كَأْسـاً وَكُنْـتُ عَلِيلاً 5. لَمَّـا اسْتَقَرَّ بِصَدْرِي شَفَيْـتُ مِنْـهُ الغلِيلاً

#### صنعة 19 شغر زجل

1. يَا زَيْسِنَ الْخَلاَئِقُ يَسَاعَيْسِ الرَّقِيقَةِ 2. قَدْ سَبَيْتَ عَاشِقُ بِالنَّفْ سِسِ الرَّقِيقَةِ 3. كَقَدْ سَبَيْتَ عَاشِقُ بِالنَّفْ سِسِ الرَّقِيقَةِ 3. كَقَقْدْ سَتَ الْحَقَائِقُ وَكَانَتُ وَثِيقَةً 4. أَيُّهَا الرَّسُولُ الْهَادِي الْكَرِيمُ 4. أَيُّهَا الرَّسُولُ الْهَادِي الْكَرِيمُ 5. لاَ تَهْجُرُ مُحِبَّاكُ فِي يَوْمِ عَظِيمُ 4. 5.

#### صنعة 20 مجنوء الرمل العنو النابلسي

1. أَرْسَالَ اللَّهُ إِلَيْنَا بِالكَرَامَاتِ العِظَامُ الْحُمَدَ المُخْتَارَ طَهَ سَيِّدَ الرُّسْلِ الحَرَامُ الْحُمَدَ المُخْتَارَ طَهَ سَيِّدَ الرُّسْلِ الحَرَامُ 2. فَتَهَنَّوْا يَا رِفَاقِي نِلْتُمُ كُلَّ المَسرَامُ بِاللَّذِي قَدْ جَاءَكُمْ يَدْ عُصو إِلَى دَارِ السَّلامُ بِاللَّذِي قَدْ جَاءَكُمْ يَدْ عُصو إِلَى دَارِ السَّلامُ 3. طَلَعَ البَدُرُ عَلَيْنَا مِنْ ثَنِيَّا مِنْ ثَنِيَّا السَّودَاعُ وَجَبَ الشُّكُو عَلَيْنَا مَا دَعَا لِلَّهِ دَاعُ وَجَبَ الشُّكُو عَلَيْنَا مَا دَعَا لِلَّهِ دَاعُ 4. أَيُّهَا المَبْعُوثُ فِينَا جِئْتَ بِالأَمْرِ المُطَاعُ جِئْتَ بِالأَمْرِ المُطَاعُ جِئْتَ المَدِينَة مَرْجَابًا يَا خَيْرَدَاعُ جِئْتَ المَدِينَة مَرْجَابًا يَا خَيْرَدَاعُ

#### صنعة 21 زجل مناع البسيك

1. غَرَامِي فِيكُمْ دَائِمْ مُجَدَّدْ يَا عِزِّي دَائِكُمْ عَلَى الدَّوَامْ 2. وَفِي مَدِيحَكْ لِسَانِي يَنْشُدْ وَلَكُمْ أَزَلْ رَاعِكِي الذِّمَامُ 3. وَلَكُمْ أَزَلْ رَاعِكِي الذِّمَامُ 3. وَلَكُمْ مِكْمَدُ عَلَيْكَ مِكْمَدُ عَلَيْكَ مِكْمَدُ عَلَيْكَ مِكْمَدُ عَلَيْكَ مِكْمَدُ 4. يَا صَاحِبَ التَّاجِ وَالقَضِيبُ 5. إشْفَعْ لِي فِي مَوْقِفِ القِيَامَة وَجِرْنكي مِنْ زَفْرَةِ اللَّهِيبُ 5. إشْفَعْ لِي فِي مَوْقِفِ القِيَامَة وَجِرْنكي مِنْ زَفْرَةِ اللَّهِيبُ 5. إشْفَعْ لِي فِي مَوْقِفِ القِيَامَة وَجِرْنكي مِنْ زَفْرَةِ اللَّهِيبُ

#### صنعة 22 شغر زجل

1. سَأُلْتُ رَبِّسِي بِخَيْرِ هَادِ يِجْعَلَ مَوْتِي عَلَى الشَّهَادَهُ 2. مَـنْ كَانَ مِثْلِي بِغَيْـرِ زَادِ يَكُـونُ فَضْـلُ الكَرِيم زَادَهْ 3. فَإِنَّ فَضْلَ الكَسرِيم بَادِ عَلَى ذَوِي اليُّمْنِ وَالسَّعَادَهُ 4. رَبِّ تَفَضَّ لْ عَلَى عُبَيْدَكُ بِرَحْمَتِ كُ يَا نِعْمَ الرَّحِيمُ 5. فَإِنَّنِي طَالِ بُ لِفَضْلَكْ يَكُونُ حِصْنِي مِنَ الجَحِيمْ

#### صنعة 23 زجل

1. إِذَا كَانْ حِسَابَكْ يَا صَاحْ عَلَى يَدِ رَبِّ الكَرِيــُ 2. أَبْشِرْ بِالنَّجَا وَالفَلاحْ وَالفَوْرِ بِدَارِ النَّعِيامْ 3. ٱلْمَوْلَى عَظِيمُ السَّمَاحُ ٱلْبَـرُ الجَـزيلُ العَلِيـمْ 4. رَبِّي أَكْرَمُ الأَكْرَمِينْ الرَّؤُوفْ بِجَمْع العُصَاةْ 5. يُجَاوزْ عَلَى المُذْنِبِينْ وَيَعْفُو عَنَّا السَّيِّئِاتُ

# ميزان كرج رمل الملية

#### صنعة 1 كامل

5. هَذَا رَسُولُ اللَّهِ صِفْوَةُ خَلْقِهِ هَذَا الرَّسُولُ إِلَى الجِنَانِ دَلِيلُ

1. قَدْ طَالَ شَوْقِي لِلنَّبِيِّ مُحَمَّدِ وَمَتَسِي إِلَى ذَاكَ المَقَام وُصُولُ 2. وَلَقَدْ فَنَى صَبْرِي وَزَادَ تَشَوُّقِي نَحْوَ الحَبِيبِ وَمَا إِلَيْهِ سَبِيلُ 3. أَتُرَى أُمَـرِّغُ وَجْنَتِـي فِي تُرْبِهِ وَأَلُـوذُ مِنْ فَـرَح بِهِ وَأَقُولُ 4. هَذَا النَّبِيُّ الهَاشِمِيُّ المُصْطَفَى هَذَا لَـهُ كُـلُّ القُلُوبِ تَمِيلُ

#### بروالة لا

1.مِيرْ الحُبُّ احْرَاجْ مُهْجْتِي مْنْ حَرُّه بْالنَّارْ تْنْكُوى 3.غَيْرُ السُّقَامُ افْنَانِي وْاللِّي هُويتْ مْن وَحْشُه عَـقْـلِـي طَـايَــرْ 4. وْهْوَاهْ حَلْ وَسْطْ اكْنَانِي كَـمْ لِي اعْلِيل بْغْرَامُه وَانَـــــا صَـــابَـــرْ وْاطْهَ سِرْ مَا اخْفِيتُه فْالْحُسْنْ الظَّاهَرْ 6. أَمْنْ دْرَى نْشُوفْ بْاعْيَانِي لْمْقَامُ المْعَظِّمْ نْمشِي لُه زَايَرْ

عَلَى طُولْ الدَّاجْ نَوْمْ جَفْنِي طَايَرْ مْن لِيعْتْ الهْوَى 2. دَمْعِي كَالأَمْوَاجْ مَا وْجَدْتْ لْحَالِي رَاحَ قَلْ دُوَا أَنَا وَجْدِي هَاجْ غِيرْ عْذْرُوا حَالِي مَا بِكَ اقْوَى 5. سَاعَة مَا انْفَعْ كُتْمَانِي 7. لاَ شَاهَدْتْ نْحْتَاجْ بَعْدْ جِسْمِ إللَّهَّابْ بْالْحُبِ نْكْتُوى فَهُ وَ بَدُرُ السَّاجُ مَالْكِي مُسَنْ حُبُّه غِسيسَرْ هُسَوَى 8. وْجْمَالُه الوَهَاجْ كُللْ عَاشْقْ مِثْلِي فْقَلْبُه يْنْكوَى أَنَا وَجْدِي هَاجْ غِيرْعْدُرُوا حَالِي مَا بِيَّ اقْدُوى

#### بروالة 3 «توشية»

. 1 طَالْ شَوْقِي لُمْقَامَكْ يَا الهَادِي يَا شَفِيعْ الأُمَّة فِي يَوْمِ الزُّحَامْ 2. يَا مُنْجِينَا فِي الأُخْرَى وْهَاذِي عْلِيكْ يَا مُحَمَّدْ مْنْ رَبّْنَا السَّلامُ

#### صنعة 4 بسيك ﴿أم هاني

1. إِنِّي مَشُوقٌ إِلَى أَرْضِ البَقِيع عَسَى أَرَى ضَرِيحَكَ مِنْ قَبْلِ انْقِضَا أَجَلِي 2. أَكْرِمْ بِهَا بُقْغَةً بِالمُصْطَفَى شَرُفَتْ عَلَى البِقَاعِ وَضَمَّتْ أَكْرَمَ الرُّسُلِ

#### صنعة 5 خفيف ﴿ابر مسعوكم اليوسي

1. كَيْفَ لا تَسْكُبُ الدُّمُوعَ جُفُونِي وَهْنِي مِنْ قَبْلِ أَنْ تَرَاكَ سِجَامُ 2. كَيْفَ لاَ تَذْهَلُ العُقُولُ وَتَفْنَى أَنْفُ سِنُ العَاشِقِينَ وَهْيَ كِرَامُ 3. يَا رَسُولَ الإِلَهِ إِنِّي مُحِبٌّ لَكَ وَاللَّهِ شَائِقٌ مُسْتَهَامُ 4. يَا رَسُولَ الإِلَـهِ شَوْقِي عَظِيمٌ زَائِـدٌ وَالغَـرَامُ فِيـكَ غَـرَامُ 5. يَا رَسُولَ الإِلَهِ فِي كُلِّ حِينِ لَكَ مِنِّـي تَحِيَّـةٌ وَسَـلاَمُ 6. يَا رَسُولَ الْإِلَهِ جِئْتُكَ أَسْعَى قَيَّـدَتْنِي الـذُّنُوبُ وَهْـيَ عِظَامُ 7. يَا رَسُولَ الإِلَهِ إِنِّهِ فَزِيلٌ وَنَزِيلُ الكِرَامِ لَيْسَ يُضَامُ 8. أَنْتُمُ مَقْصَدُ الفَقِيرِ وَمِنْكُمْ يُعْرَفُ الجُودُ وَالوَفَ ا وَالذِّمَامُ

#### صنعة 6 تصويل

لاَ إِلَـهَ إِلاَّ اللَّهُ لاَ إِلاَّهَ إِلاَّ اللَّهُ لاَ إِلَـهَ إِلاَّ اللَّهُ مَحَمَّدْ رَسُولُ الله 1. أَيَا مَوْلِدَ المُخْتَارِ أَهْلاً وَمَرْحَبَا لَقَدْ جِئْتَ بِالأَفْرَاحِ فِي كُلِّ مَشْهَدِ 2. وَيَا مَعْشَرَ العُشَّاقِ حُقَّ لَنَا الهَنَا بِمَوْلِدِ خَيْرِ العَالَمِينَ مُحَمَّدِ

#### صنعة 7 تصويل ﴿البغدا ٤ والوتروي

الله الله الله الله الله يَا مَوْلاَنَا الله الله الله الله لاَ إِلَــهَ إِلاَّ اللهُ 1. بِأَحْمَدَ كُلُّ الأَرْضِ دَارَتْ وَأَشْرَقَتْ فَفِسِي نُسُورِهِ كُلُّ يَجِيءُ وَيَذْهَبُ 2. بَدَاهُ جَلاَلُ الحَقِّ لِلْخَلْقِ رَحْمَةً فَكُسِلُّ الوَرَى فِسِي نُورِهِ يَتَقَلَّبُ

#### صنعة 8 تصوير (مجمك الكير البغكاكي

لاَ إِلَـهَ إِلاَّ اللَّهُ لاَ إِلاَهَ إِلاَّ اللَّهُ لاَ إِلاَّهُ اللَّهُ مُحَمَّدْ رَسُولُ اللهُ 1. صَلاَتُكَ رَبِّي وَالسَّلاَمُ عَلَى النَّبِي ﴿ صَلاَةً بُطُونَ الأَرْضِ وَالجَوَّ تَمْلاُّ 2.أُصَلِّي صَلاَةً تَمْلاُ الأَرْضَ وَالسَّمَا عَلَى مَنْ لَهُ أَعْلَى العُلاَ مُتَبَوَّأُ

#### صنعة و مفلع البسيك ومعمك العراق

1. يَا سَيِّدًا كُلَّمَا تَجَلَّى إلَى مُحِبِّ لَهُ خَضَعْ 2. مَشَارِقُ الكَوْنِ وَالمَغَارِبُ كُلِّ إِلَى نُلُورِكَ افْتَقَرْ

#### صنعة 10 وافر ﴿حسان بر ثابت﴾

1. وَأَجْمَلَ مِنْكَ لَمْ تَرَ قَطُّ عَيْنِي وَأَكْمَلَ مِنْكَ لَمْ تَلِدِ النِّسَاءُ 2. خُلِقْتَ مُبَرّاً مِنْ كُلِّ عَسِيْبِ كَأَنَّكَ قَدْ خُلِقْتَ كَمَا تَشَساءُ

# صنعة 11 رمل

1. صِفْ رَسُولَ اللَّهِ مِنْ خَيْرِ البَشَرْ كَهِلاَلِ لاَحَ فِي وَقْتِ السَّحَرْ 2.أَبْطَحِيُّ النَّعْتِ مَكِّيُّ الأَثُرْ هَاشِمِيُّ الفَرْعِ مِنْ نَسْلِ مُضَرْ 3. نُورُهُ كَالشَّمْس فِي إشْرَاقِهَا وَلَهُ وَجْـــهُ كَـــدَارَةِ القَمَرْ

#### صنعة 12 مكيك

1. كُلُّ يَيْتٍ أَنْتَ سَاكِنُهُ غَيْرُ مُحْتَاجِ إِلَى الشُّرُجِ 2. وَمَرِيضِ أَنْتَ عَائِدُهُ قَدْ أَتَاهُ اللَّهُ بِالفَرَحِ 3. وَجْهُكَ المَحْمُودُ حُجَّتُنَا يَـومَ يَـاتِي النَّاسُ بِالحُجَج

#### بروالة 13

1. مَدْحْ الرُّسُولْ يْفْجِي لْلْقَلْبْ كْدَارُ انْطَقْ بِـهْ سْرُّ وْاجْهَارَا 2. مَنْ مَدْحُ بِيدُ يُسْقِيهُ كَوْثَارُ يَوْمْ تُرَى النَّاسْ سْكَارَا 3. ويْكُونْ لُه شْفِيعْ وَيَسْكُنْ جِوَارُ يُشْعَلْ مْنْ ضْيَاهْ مْنَارَا 4. يُـرْضِـيـهُ رَبُّـنَا ويْـريـدُ مْـنْ بَعْدْ كُـلُّ مَا يْتْمْنَّا 5. فَضْلْ الكْرِيمْ عَمَّ عْبِيدُ يُجْزِي اهْلْ الاحْسَانْ بْحُسْنَا 6. صَلُّوا عْلَى الرُّسُولْ ويْزيدُ مُحَمُّدْ اعْرِيسْ الجُّنَّا 7. يَوْمْ يْرْتْقَكِي كُلُّ رْسُولْ مْنْبَارُ تُجْنِي عُلِيهْ قَوْمُ دَارَا 8. يْسْعْدْمْنْ كَانْمْنْ اصْحَابُ وْانْصَارُ وْيْبْشِّرُ الْحَقّْ ابْسَارَا 9. وْالصّْلَاةْ عْلِيهْ مَا دَارْ الفْلْكْ بْدُوَارُو بَحْرْ الكُّمَالْ بَدْرْ السَّارَا

#### صنعة 14 هـزج شغـل

الله الله... غَيْرُكْ مَا كَايْنْ يَا اللهْ

1. لِلَّهِ يَوْمٌ عَمَّنَا فِيهِ التَّهَانِي وَالسُّرُورْ 2. إِنْضَمَّ فِيهِ شَمْلُنَا نِلْنَا الأَمَانِي وَالحُبُورْ

#### بروالة 15

1. نُورْ الحبيبْ المحبُوبْ الهَادِي اعْلَى جْمِيعْ العُشَّاقْ تْلالِي 2. أَنَا غْرَامُه سَاكْنْ فْكْبَادِي خَلاًّ جْمَرْ فِي قَلْبِي شَعَّالَة 3. اللِّي عْشَقْ طَهَ سِيدْ لْسْيَادِي يْعْذَرْ حَالِي فِي هَذْا الحَالَة 4. اَلْهَاشْمِي نُورْ الحَقْ الهَادِي سَاقِي أَهْلْ الحَضْرَة وْالبْدَالَة

#### صنعة 16 بعزوء الرمل

2. أَشْرَقَتْ شَمْسُ المَعَانِي مُذْ بَدَى وَجْهُكَ يُجْلَى 3. وَظَلَلْهُ الوَهْ مَعَنّا مِنْ سَنَى حَقَّكَ وَلَّكِي 4. وَبِهِ لَمَّا شَهِدْنَا نُورَهُ دُونَ قِنَا اللهِ الْعَالَ اللهِ المِلْمُ المِلْمُ اللهِ اللهِ اللهِ اللهِ اللهِ اللهِ اللهِ المِلْمُ المِلْمُ اللهِ اللهِ اللهِ المِلْمُلِي المُلْمُلِي المُلْمُلْ 5. وَجَـبَ الشُّكْرُ عَلَيْنَا مَا دَعَــي لِلَّهِ دَاع

#### صنعة 17 زجل

1. مَا لاَحَتْ لَنَا الأَنْوَارْ إلا مِنْ جَبِينهُ 2. وَنَبَعْ زُلاَلْ المَا وَجْرَى مِنْ يَمِينُ 3. وْغْـرْسْ بِيَدُه النَّخْلْ وْطْعَـمْ مْـنْ حِينُه 4. مَنْ بِذِكْرِهِ نُسْلاً وْنْعِيشْ فِي الأَمَانِي 5. صَلُّوا يَا عِبَادْ جُمْلَة عَلى مَنْ سَبَانِي

#### صنعة 18 خفيف ﴿البوكيري﴾

7. فَهَنِيئًا بِسِهِ لِآمِنَةَ الفَضْ لِللهِ عَلَيْ اللهِ عَلَيْ اللهِ عَلَيْ اللهِ عَلَيْ اللهِ عَلَيْ الْعَا

1. لَيْلَةُ الْمَوْلِدِ الَّذِي كَانَ لِلدِّ يسنِ سُسرُورٌ بِيَوْمِهِ وَارْدِهَاءُ 2. وَتَوَالَتْ بُشْرَى الهَوَاتِفِ أَنْ قَدْ ولِدَ المُصْطَفَى وَحُقَّ الهَنَاءُ 3. وَتَدَاعَى إِيوَانُ كِسْرَى وَلَوْلا آيَةٌ مِنْكَ مَا تَدَاعَى البناءُ 4. وَغَــدَا كُــلُّ بَيْتِ نَارِ وَفِيهِ كُـرْبَةٌ مِــنْ خُمُــودِهَا وَبَلاَءُ 5. وَعُيُونٌ لِلْفُرْسِ غَارَتْ فَهَلْ كَا نَ لِنِيرَانِهِمْ بِهَا إِطْفَاءُ 6. مَوْلِدٌ كَانَ مِنْ مُ فِي طَالِع الكُ فَوْرِ وَبَالٌ عَلَيْ هِمُ وَوَبَاءُ

# صنعة 19 رمل

1. يَا رَسُولَ الَّلهِ يَا خَيْرَ الأَنَّامْ يَا عَظِيمَ القَدْرِيَا بَدْرَ التَّمَامْ 2. يَا رَسُولَ الَّلهِ يَا قُطْبَ النُّهَى يَا شَفِيعَ الخَلْقِ فِي يَوْمِ الزِّحَامْ 3. يَا رَسُولَ الَّلهِ إِنِّي شَائِقٌ لَكَ وَالحُبُّ شِعَارِي وَالغَرَامْ 4. لِلضَّرِيحِ الأَنْوَرِ الزَّاهِي الَّذِي ضَمَّ أَعْضَاءَكَ يَا مُجْلِي الظَّلاَمُ

#### صنعة 20 مكيك ﴿عبك الغنبر النابلسر﴾

5. لِي فُوَادٌ مِلْؤُهُ شَغَفٌ وَضُلُوعٌ حُشِيَتْ حُرَقَا

1. قَمَرٌ مِنْ فَوْقِ غُصْنِ نَقَا يَنْجَلِي سُبْحَانَ مَنْ خَلَقًا 3. يَا بُرِيْقَ الغَوْرِ قِفْ نَفَساً قَدْ سَلَبْتَ القَلبِ والحَدَقَا 4.إِنْ تَجُزْ يَوْماً بِذِي سَلَم قُلْ لَهُمْ جُودُوا بِبَعْضِ اللِّقا

#### صنعة 11 شغل كامل ﴿ابر النكيب

1. يَا مُصْطَفَى مِنْ قَبْلِ نَشْأَةِ آدَمَ وَالكَوْنُ لَمْ تُفْتَحْ لَهُ أَغْلَاقُ 2.أَيرُومُ مَخْلُوقٌ ثَنَاءَكَ بَعْدَمَا أَثْنَى عَلَى أَخْلاقِكَ الخَلاَّقُ

#### صنعة 22 مضارع

1. يَا مَعْشَرَا الحُضَّارُ صَلُّوا عَلَى الأَمْجَدُ 2. شَمْسِ الضُّحَى المُخْتَارُ مَوْلاَنَا مُحَمَّدُ 2. شَمْسِ الضُّحَى المُخْتَارُ مَوْلاَنَا مُحَمَّدُ الدَّاجُ 3. طَابَتْ لَنَا الحَضْرَا بِذِكْ رِ بَدْرِ الدَّاجُ 4. مُنَا وَلِيَّا الحَضْرَةُ بِأَفْضَالِ المِنْهَا جُ 5. لاَحَ البَهَا وَالنُّورُ فِي مَوْلِدِ العَدْنَانُ 5. لاَحَ البَهَا وَالنُّورُ مُنَا فَوْرَ الأَكْورُ المَّنْ وَوْرَ الأَكْورُ المَّنْ وَوْرَ الأَكْورُ المَّنْ وَوْرَ الأَكْورُ المَّنْ وَالْ

#### برولة 23

1. أَكَامُلْ البُهَا عَقْلِي شَايَقُ لِيكُ أَرُوحُ رَاحْتِي وْمْنَايَا أَنْتَ الشَّفَا لُدَايَا 2. أَشَامُحُ القُدرُ إِنِّي لاَيْذُ لِيكُ أَنْتَ صَرْخْتِي وْرْجَايَا وْالنُّورْ فْاحْجَايَا 2. أَشَامْحُ القُدرُ إِنِّي لاَيْذُ لِيكُ أَنْتَ صَرْخْتِي وْرْجَايَا وْالنُّورْ فْاحْجَايَا 3. أَشَافْعُ الوْرَى صَلَّى اللَّهُ عْلِيكُ أَعْدَادُ مَا تُلاَ تُ الآيَا يَا شَمْسُ لَهْدَايَا 3. أَشَافْعُ الوْرَى صَلَّى اللَّهُ عْلِيكُ أَعْدَادُ مَا تُلاَ تُ الآيا يَا شَمْسُ لَهْدَايَا

4. يَا نُورَ القُلُوبُ يَا رَسُولَ اللَّهُ

5. أَنْتَ هُو المَرْغُوبُ يَا عَظِيمَ الجَاهُ

6. أَنْتَ هُو المَحْبُوبُ غِيرُكُ مَا نُهْ وَالْ

7. أعْرِيسْ لْقْيَامَا رَا عِشْقِي فِيكْ وْالحُبُّ يْلْتُهْبْ فْاحْشَايَا وْسْكُنْ فْعْضَايَا 8. رُوحِي وْهْبْتُهَا لِيكْ إِذَا تْرْضِيكْ يَا نُورْ مُهْجْتِي وْغْنَايَا يَا فَارْسْ لْعْنَايَا 9. أَشَافْعْ الوْرَى صَلَّى اللَّهْ عْلِيكْ أَعْدَادْ مَا تْلاَ تُ الآيَا يَا شَمْسْ لْهْدَايَا 9. أَشَافْعْ الوْرَى صَلَّى اللَّهْ عْلِيكْ أَعْدَادْ مَا تْلاَ تُ الآيَا يَا شَمْسْ لْهْدَايَا

#### صنعة 24 خفيف

1. كُلُّ شَيْءٍ لَهُ انْتِهَاءٌ وَحَدُّ غَيْرَ شَوْقِي إِلَيْكَ مَا لَهُ حَدَّ عَيْرَ شَوْقِي إِلَيْكَ مَا لَهُ حَدَّ 2. قَسَمًا بِالجَبِينِ وَالخَالِ والثَّغْ بِرِ الَّذِي فِيهِ سَلْسَبِيلِ لَ وَشَهِدُ 2. قَسَمًا بِالجَبِينِ وَالخَالِ والثَّغْ بِرِ الَّذِي فِيهِ سَلْسَبِيلِ وَالخَسْنِ فَرْدُ 3. وَبِحَقِّ سَنَاكَ مَا أَنْتَ إِلاَّ فِي مِلاَحِ الزَّمَانِ فِي الحُسْنِ فَرْدُ 4. كَلَّ عَنْ وَصْفِكَ طَلِيقُ لِسَانِي يَا حَبِيبِي وَلَهُ أَزَلْ بِكَ أَهْدُو 4.

# ميزان فكام رمل الملية

#### صنعة 1 توشيح رمل ابر سعيك المكناسي

1. وَالَّذِي لَوْ وُزِنَ الخَلْقُ بِهِ رَجَحَ الخَلْقَ سَنَاءً وَسَنَا 2. لَيْسَ يَدْنُو مِنْ عُلَى مَنْصِبِهِ مَنْ نَأَى مِنْ كُلِّ قُطْرِ أَوْ دَنَا 3. فَهْوَ فِي الْخَلْقِ هُدًا مِنْ رَبِّهِ وَهْوَ يَوْمَ الْعَرْضِ مَا عَنْهُ غِنَا 4. كَمْ لَهُ مِنْ آيَةٍ جَلَّتْ فَمَا جَاحِدٌ غَيْرُ غَبِيٍّ أُخْرَس 5. قَدْ تَجَلَّتْ وَاسْتَبَانَتْ مِثْلَمَا بَانَ فِي اللَّيْلِ ضِيَاءُ القَبَسِ

#### صنعة في زجل

1. مَنْ يَعْشَقْ مُحَمَّدٌ يَفُسسزْ بِالوُصُولْ 2.هِمه فِيهِ وَجَدَّد وَدَع العَمهُ فِيهِ وَجَدَّدُ 3. عِشْقِي فِيكْ مُؤَبَّدٌ يَا نِعْهُ الرَّسُولْ 4. مَا عَزَّكُ عَلَىَّ قَلْبِيى لِكُ عَشَقْ 5. يَا خَيْرَ البَرِيَّهُ بُعْدَدُ لاَ يُطَاقُ

# صنعة 3 تغلير بسيك ﴿أحمد الرفاعي

 في حَالَةِ البُعْدِ رُوحِي كُنْتُ أُرْسِلُهَا تُقَبِّسِلُ الأَرْضَ عَنِّسِي وَهْسِيَ نَائِبَتِي 2. وَهَذِهِ نَوْبَةُ الأَشْبَاحِ قَدْ حَضَرَتْ فَامْدُدْ يَمِينَكَ كَيْ تَحْظَى بِهَا شَفَتِي

#### بروالة 4 ه علال الشرابلر المراكشي

1. صَلَّى اللَّهُ عَلَى الهَاشْمِي المُمَجَّدُ طَهَ

مْنْ لاَ خَلْقْ اللَّهْ فْالسَّمَا وَلاَ فْالأَرْضْ ابْحَالُه أَحْمَدْ مُولْ التَّاجْ

2. بْاسْمْكْ يَا رْحْمَانْ ارْحِيمْ حُلَّة نْبْدَاهَا

بْسْلُوكْ الدَّهْبَانْ وْالجُوَاهَرْ تْشْرَقْ بْجْمَالُه وْالسَدُّرُ الوَهَا اجْ

3. فْمْدِيحْ المُخْتَارْ رَاحْتِي رُوحِي وْمْنَاهَا

دِينِي وْمَذْهَبِي وْمُلَّتِي خَالْصْ نْهْدِيهَا لُهُ فْامْدَاخْلْ لْمْهَاجْ

#### صنعة 5 شغر كوير «توشية»

1. تَشَفَّعْ إِلَى المَوْلَى بِجَاهِ مُحَمَّدِ فَمَا مِثْلُهُ وَاللَّهِ لِلْخَلْقِ شَافِعُ 1. تَشَفَّعْ إِلَى المَوْلَى بِجَاهِ مُحَمَّدِ فَمَا مِثْلُهُ الفَضْلُ وَالإِحْسَانُ وَالجُودُ الوَاسِعُ 2. شَفَاعَتَهُ يَرْجُوالمُسِيءُ الَّذِي عَصَى

#### صنعة 6 زجا «توشية»

1. مَا كَنْزِي وَاعْتِمَادِي إِلاَّ مُحَمَّدًا وَ. وَاعْتِمَادِي إِلاَّ مُحَمَّدًا وَ. وَ. وَوَنَرْجُو فِي اعْتِقَادِي شَفَاعَتَهُ غَدَا 3. وَوَنَرْجُو فِي اعْتِمَادِي يَا عَلَمَ الهُدَى 4. نَتْوَسَّلُ بِجَاهِكُ وَجَمِيعِ الرُّسُلُ 6. إِرْحَمْنَا بِفَضْلِكُ وَاكْفِينَا يَا كَفُولُ 5. إِرْحَمْنَا بِفَضْلِكُ وَاكْفِينَا يَا كَفُولُ 5. إِرْحَمْنَا بِفَضْلِكُ وَاكْفِينَا يَا كَفُولُ 5. إِرْحَمْنَا بِفَضْلِكُ وَاكْفِينَا يَا كَفُولُ 6.

#### صنعة 7 شغر صوير ﴿البغدا ٤ والوترو ﴿ «توشية »

أُصَلِّي صَلاَةً تَمْلاُ الأَرْضَ وَالسَّمَا عَلَى مَنْ لَهُ أَعْلَى العُللَ مُتَبَوَّأُ
 أُقِيمَ مَقَامًا لَمْ يَقُمْ فِيهِ مُرْسَلُ وَأَمْسَتْ لَهُ حُجْبُ الجَلالَةِ تُطْوَأُ

#### صنعة 8 شغر صوير ﴿البغداد والوترى

1. بِنُورِكَ أَوْضَحْتَ الهُدَى لِمَنِ اهْتَدَى عَلَيْكَ سَلاَمُ اللَّـــــهِ يَا عَلَمَ الهُدَى 1. بِنُورِكَ أَوْضَحْتَ الهُدَى لِمَنِ اهْتَدَى عَلَيْكَ سَلاَمُ اللَّـــهِ يَا عَلَمَ الهُدَى 2. مَقَامُـكَ مَحْمُـودُ سَمَّاكَ أَحْمَدَا

#### بروالة 9

1. رَبِّي يَا رَبِّي مَا يُلِي عَيْرُكْ يَا مَوْلاَيَ نَشْكِي لْكُ بُالْحَالْ أَنْتَ تُعْلَمْ كُلُّ مَا اخْفَى مَنْ دِيوَانْ اسْرَارِي قَلبِيي بَهْ مْكَتُومْ كَيْ وَيُوانْ اسْرَارِي قَلبِيي بَهْ مْكَتُومْ كَ. مَا نَعْرَفْ قَلْبِيي مَا لِي بِيهُ الْدُرَايَ فِي حَيْرَة جُوّالْ تَايَهُ يَيْنُ الصَّدُّ وْالْجْفَى نَفَرْ عَنْ اقْرارِي فِي مْرْسَامْ ايْهُومْ تَايَهُ يَيْنُ الصَّدُّ وْالْحْسَابُ قُدَّامِي وُوْرَايَ وْالْعْذَارْ وْالْهْوَالْ يَوْمُ تَكُونْ الْخَلْقُ وَاقْفَى الْبَارِي مَا اعْظَمْ ذَاكُ اليُومُ يُومْ تُكُونْ الْخَلْقُ وَاقْفَى الْبَارِي مَا اعْظَمْ ذَاكُ اليُسومُ يَوْمُ تُكُونُ الْخَلْقُ وَاقْفَى الْبَارِي مَا اعْظَمْ ذَاكُ اليُسومُ

#### صنعة 10 شغر كامل

1. اللَّهُ عَظَّمَ قَدْرَ جَاهِ مُحَمَّدِ وَأَنَالَهُ فَضْلًا لَدَيْهِ عَظِيمَا 2. فِي مُحْكَمِ التَّنْزِيلِ قَالَ لِخَلْقِهِ صَلُّوا عَلَيْهِ وَسَلِّمُ وا تَسْلِيمَا

#### صنعة 11 شغر بسيك ﴿مسان بر ثابت﴾

#### صنعة 12 شغر توشيح مضارع ﴿العلبي

1. ذِكْرِي وَأُوْرَادِي فِي مَنْبَعِ الأَسْرَارْ 2. مُحَمَّدُ الْهَادِي الْمُصْطَفَى المُخْتَارْ 2. مُحَمَّدُ الْهَادِي الْمُصْطَفَى المُخْتَارْ 3. رَسُولُنَا الْبَادِي السَّاطِعُ الأَنْوَارْ 4. غَرَامِي مَا أَحْلاَهُ وَغِبْطَتِي الصِّدْقَا 5. صَلُّوا عَلَى الهَادِي صَلُّوا عَلَى الهَادِي صَلُّوا عَلَى الهَادِي صَلُّوا عَلَى الهَادِي صَلُّا وَعَلَيْهُ شَوْقَا

#### صنعة 13 شغر صوير ﴿نوشية﴾ ﴿ابر شيرير الأنكالسي

1. أَلاَ يَا مُحِبَّ المُصْطَفَى زِدْ صَبَابَةً 2. وَضَمِّحْ لِسَانَ اللَّهِ حُلِّ وَأَباً بِطِيبِهِ 3. وَضَمِّحْ لِسَانَ اللَّهِ حُلِّ وَأَباً بِطِيبِهِ 3. وَلاَ تَعْبَأَنْ بِالمُبْطِلِينَ فَإِنَّمَ اللَّهِ حُلْمَةُ حُبِّ اللَّهِ حُلْبَ حَبِيبِهِ

# صنعة 14 شغر بسيك ﴿الإمام الشافعي

1. يَا أَهْلَ بَيْتِ رَسُولِ اللَّهِ حُبُّكُمُ فَرْضٌ مِنَ اللَّهِ فِي القُرْآنِ أَنْزَلَهُ
 2. يَكْفِيكُمُ مِنْ عَظِيم المَجْدِ أَنَّكُمُ مَنْ لَمْ يُصَلِّ عَلَيْكُمْ لاَ صَلاَةَ لَهُ

#### صنعة 15 تفلير بسياس ﴿البوكيرى

1. مُحَمَّدٌ سَيِّدُ الكَوْنَيْنِ وَالثَّقَلَيْنِ وَالثَّقَلَيْنِ وَالفَّرِيقَيْنِ مِنْهُ مِنْ عُرْبٍ وَمِنْ عَجَمٍ 2. نَبِيُّنَا الآمِرُ النَّاهِ عِي فَلَا أَحَدُ أَبَرَّ مِنْ قَلُولِ لاَ مِنْ لَهُ وَلاَ نَعَم

# صنعة 16 شغر سريع ﴿أبو العسر علم السخّاوى

1. قَالُوا غَدَا نَأْتِي دِيَارَ الحِمَى وَيَنْزِلُ الرَّكْ الرَّكْ بِمَغْنَاهُمُ 2. فَكُلُّ مَنْ بَاتَ بِشَوْقٍ لَهُمْ أَصْبَحَ مَسْ رُورًا بِرُؤْيَاهُمُ

# صنعة 17 شغر تصويل

1. أُهَيْلَ الحِمَى بِالفَضْلِ وَالجُودِ وَالنُّسْكِ لَقَدْ حَلَّ فِي قَلْبِي هَوَى حُبُّ ذَا المَلْكِ . 1 . وَيَسْطُو عَلَى جَمْعِ المِللَحِ بِحُسْنِه كَبَدْرٍ أَضَاءَ حُسْنُهُ أَنْجُهِمَ الفَلْكِ . 2 . وَيَسْطُو عَلَى جَمْعِ المِللَحِ بِحُسْنِه

# صنعة 18 تخلير بسيك

1. يَوْمَ يَقُولُ الشَّفِيعُ فِيهِ أَنَالَهَا مَا لِي سِوَاهُ غَدَا شَفِيعٌ يَحْمِيني 2. هُوَّاعْتِمَادِي وَلَيْسَ غَيْرُهُ مَلْجَأُ هُوَّ وَسِيلَتِي فِي دُنْيَايَ وَدِيني

# صنعة 19 شغر سريع

1. اَلْعَذْلُ فِيكُمْ سَادَتِي مَاذَا يُفِيدٌ مَنْ هُو الَّذِي يَطْلُبْ أَمَانْ خَيْرًا يَجِدْ
 2. أُطْلُبْ أَمَانْ يَا عَاذِلِي زِدْ صَبْوَةً لاَ يَطْلُبُ الشَّـلْوَانَ إِلاَّ شَهِيدْ

#### صنعة 20 شغر رجز

1. أَرْسَلَ نُخْبَةَ الوَرَى مُحَمَّدًا لِخَلْقِهِ يُنْقِدُهُمْ مِنَ الرَّدَى . 1 . فَجَاءَنَا مُبَشِّرًا وَمُنْذِرًا وَبُلَّغَ الوَحْيَ كَمَا قَدْ أُمِرَ . 2 . فَجَاءَنَا مُبَشِّرًا

# صنعة 21 شغر زجل

1. نَبِي يَالَهُ مِنْ نَبِي مُبَارَكُ مَلِيكُ الصِّفَاتُ 2. هُو حَجِّي وَهُو مَطْلَبِي وَهُوَّ الشَّفِيعُ فِي العُصَاةُ 3. هُو حَجِّي وَهُو مَطْلَبِي اللَّهُ الشَّفِيعُ فِي العُصَاةُ 3. مِنْ شَرْقٍ إِلَى مَغْرِبٍ الدُّنْيَا بِنُورُه أَضَاءَتْ 4. عِنْدَ اللَّهِ مَا أَعْظَمُه وَفِي الخَلْقِ مَا أَكْرَمُه 5. لَهُ انْشَقَّ بَدْرُ التَّمَامُ وَخَشْفُ الرَّضِيعُ كَلَّمُه 5. لَهُ انْشَقَّ بَدْرُ التَّمَامُ وَخَشْفُ الرَّضِيعُ كَلَّمُه

# صنعة 22 شغرنجل

1. كُلُّ الشَّرَفْ حَازُه الرَّسُولْ مَا يْلُهِ شَبِيهْ فِي ذَا البَشَرْ . 1 . كُلُّ الشَّرَفْ حَازُه الرَّسُولْ فِي ظَيْبَهِ قِي اللَّيارْ . 2 . مِنْ حُبِّهِ عَقْلِي يَجُولُ فِي طَيْبَهِ إِيْنَ الدِّيارْ

#### صنعة 23 شغر زجل

1. يَا عَاشِقِينْ لَقَـدْ دَهَانِي مَنْ بِي هَوَاهْ قَلْبِي سَكَنْ فِيهِ الغَرَامْ 2. ٱلْمُصْطَفَى حُسْنُه سَبَانِي مَتَــي أَرَاهْ مُحَمَّـدٌ خَيْرُ الأَنـامْ

# صنعة 24 شغر زجل

1. سَأَلْتُ رَبِّي بِخَيْسِ هَادِ يِجْعَلَ مَوْتِي عَلَى الشَّهَادَهُ 2. مَنْ كَانَ مِثْلِي بِغَيْرِ زَادِ يَكُونُ فَضْلُ الكَرِيمِ زَادَهُ 3. فَإِنَّ فَضْلُ الكَرِيمِ بَادِ عَلَى ذَوِي اليُمْنِ وَالسَّعَادَهُ 4. رَبِّ تَفَضَّلْ عَلَى غُبَيْدِكُ يَرْحْمَتِ لَكْ يَا نِعْمَ الرَّحِيمُ 5. فَإِنَّ فِصْلِ لِفَضْلِكُ يَكُونُ حِصْنِي مِنَ الجَحِيمُ 5. فَإِنَّنِي طَالِبٌ لِفَضْلِكُ يَكُونُ حِصْنِي مِنَ الجَحِيمُ 5. فَإِنَّنِي طَالِبٌ لِفَضْلِكُ يَكُونُ حِصْنِي مِنَ الجَحِيمُ 5.

#### صنعة 25 شغر توشيح هزج ﴿أبو مكير الغوث﴾

1. لَمَّا بَدَا مِنْ الْفَبُولْ أُخْرِجْتُ مِنْ سِجْنِ الأَسَى 2. وَزُجَّ بِي عَيْنَ الوُصُولْ وَصِرْتُ بِالْكَ مُؤْنَسَا 3. وَلَرْتُ بِاللَّهُ عَيْنَ الوُصُولْ وَصِرْتُ بِاللَّ بَاحِ وَالمَسَا 3. وَلَسْتَ مِنْ قَلْبِي تَزُولْ كُلُّ الصَّبَاحِ وَالمَسَا 4. بِنَظْرَة فِيكَ يَا جَمِيلْ أَعِشْ بِهَا عَيْشًا رَغَدْ 5. يَا رَاحَةَ القَلْبِ الْعَلِيلْ فِيكَ اجْتَمَاعُ كُلُّ المُرَادُ 5. يَا رَاحَةَ القَلْبِ الْعَلِيلْ فِيكَ اجْتَمَاعُ كُلُّ المُرَادُ 5. يَا رَاحَةَ القَلْبِ الْعَلِيلْ فِيكَ اجْتَمَاعُ كُلُّ المُرَادُ

# صنعة 26 شغر توشيح هزج «توشية»

1. مَتَى أَرَى سِرَّ الوُجُودْ وَانَا مَعَ أَصْحَابِ الجَمِيعْ 2. وَتُقْبِلُ أَيَّامَ الشُّعُودْ وَنَحْظَى بِالسِّلِ البَدِيعْ 3. وَتُحْظَى بِالسِّلِ البَدِيعْ 3. وَنَحْظَى بِالسِّلِ البَدِيعْ 3. وَنَحْظَى بِالسِّلِ البَقِيعْ 4. هَوِّنْ عَلَى يَا مُجِيبْ وَلاَ تُخَيِّبُ دَعْ طَوْتِي 5. بِجَاهْ نَبِيّ كَ الحَبِيبْ الْجَعِلْ فِي طَيْبَهِ قَرْبَتِي

# صنعة 27 نوشيح هزج

1. هُـوَّ النَّبِـي المُعَظَّمُ الْمُجْتَبَى نِعْمَ الإِمَامُ 2. الْأَدْعَـجُ المُكَـرَّمُ مَـنْ خُـصَّ مِنْ يَيْنِ الأَنَامُ 3. مَـنْ خُـصَّ مِنْ يَيْنِ الأَنَامُ 3. مَـنْ خُـصَّ مِنْ يَيْنِ الأَنَامُ 4. مَنْ قَـدْ أَتَـانَا بِالفَلاَحْ صَلَّـى عَلَيْـهِ رَبُّ العِبَادُ 4. مَنْ قَـدْ أَتَـانَا بِالفَلاَحْ وَحَـنَّ شَـوْقًا لِلْمُرَادُ 5. مَـا نَاحَ طَيْرٌ فِي اللِّقَاحْ وَحَـنَّ شَـوْقًا لِلْمُرَادُ 5. مَـا نَاحَ طَيْرٌ فِي اللِّقَاحْ وَحَـنَّ شَـوْقًا لِلْمُرَادُ

#### صنعة 28 زجا «توشية»

1. يَا خَيْرَ الأَنَامُ حُبَّاكُ سَبَانِي 2. عِشْقَاكُ بِالسَدَّوَامُ عَمَّرِ جَنَانِي 2. عِشْقَاكُ بِالسَدَّوَامُ عَمَّرِ جَنَانِي 3. إِمْنَعُ نِي الطَّعَامُ وَالنَّرومُ جَفَانِي 4. تَاللَّهِ مَا نَزُولُ دَائِكُمُ نُجَدَّدُ 5. فِلْيَ مُحَاثِي مَدْحِ الرَّسُولُ مَرْولاً يُمْحَمَّدُ عُمْدَ مَدْ

#### صنعة 29 زجل

1. مَدْحْ النَّبِسِي فِيهْ فَائِدَة مَدْحْ الرَّسُولْ مَا أَحْلاَهُ 2. رِيقْ الحَبِيبْ إِذَا نَزَلْ جَوْفْ العَلِيلِ أَبْرَاهْ 3. سَعْدُ الَّذِي تَمَسَّكَ الشُّبَّاكَ بِيَدَاهُ 4. وْانْطَ قْ وَقَالْ ٱلشَّفَاعَة يَكِ ارْسُكِ وَلَ اللَّهُ

#### صنعة 30 زجل

1. مِنْ خُبِّى فِي خَيْر الوَرَى مُحَمَّدْ طَبيب القُلُوبْ 2. لاَحَ البَدْرُ لَمَّا سَرَى وَيَفْجِى جَمِيعَ الكُرُوبْ 3. كُمْ نَبْقَى بَعِيدْ يَا تُرَى مُقَيَّدِ الذُّنُوبْ 4. أَهْلُ الرُّشْدِ لَوْ عَلِمُوا مَحَوْا كُلَّمَا أَجْرَمُوا 5. حِينْ وَقْفُوا بِبَابِ السَّلَامْ عَلَى المُصْطَفَى سَلَّمُوا

#### صنعة 31 توشيح ﴿العلبي

7. وَاللَّهِ يَا مُحَدَمَّدٌ فِينَ وَجْهِكَ النَّعِيمُ

1. النُّورْ لِلْعَرْش يَصْعَدْ فِي المَقْعَدِ العَظِيمْ 2. واَللَّهِ يَا مُحَهِمَّدٌ فِهِهِ كَ النَّعِيمُ 3. سَلَّمْ عَلَى مُحَدِمَّدٌ فِي مَكَّةَ الحَجَدِرْ 4. سَعَى إِلَى مُحَــمَّدٌ لَمَّـا دَعَا الشَّجَــ، 5. وَانْشَـقَ يَا مُحَـمَّدٌ مِـنْ أَجْلِكَ القَمَـرْ 6. يَــا سَيِّـدًا تَوَحَّدُ فِــي قَــدْرِهِ العَظِيمْ

#### صنعة 32 زجل

1. نَمْدَحْ مُحَمَّدُ سَيِّدَ أَهْلُ السَّمَا وْالأَرْضْ 2. مَنْ جَاءَنَا بْالشَّرَايْ عِي وْالشُّنِنْ وْالفَ رْضْ 3. وَاطْوَى الأَرْضْ البَسِيطَة طُولُهَا وْالعَرضْ رْضْ 4. وْاقْرَضْ بِسَيْفُه مِلَ لَ المُشْرِكِينَ قَرضْ

#### صنعة 33 زجل

1. قَلْبِي عَاشِتٌ فِي سَيّدِ الأَبْرَارِ وَالنّدُومُ بَدارِي 2. وَالدّمْعُ مِنْ عَيْنِي كَالأَمْطَارِ عَلَى خَدِّي جَارِي 2. وَالدّمْعُ مِنْ عَيْنِي كَالأَمْطَارِ عَلَى خَدِّي جَارِي 3. مَتَى نَكُنُ نَ لَهُ مِنَ الزُّوَّالِ نَرْمِ عِي جِمَارِي 4. وَانْشَاهَ دُ مَقَالُ مَا أَلْهَاهُ لَا مَا خَيْد رَ الأَنَامُ 5. وَنْقُولُ يَا رَسُولُ اللَّهُ يَا خَيْد رَ الأَنَامُ عَلَيْكَ السَّلِمُ اللَّهُ عَلَيْكَ السَّلِمُ اللَّهُ عَلَيْكَ السَّلِمُ اللَّهُ اللَّهُ المَّالِمُ اللَّهُ السَّلِمُ السَّلِمُ اللَّهُ السَّلِمُ السَّلِمُ اللَّهُ السَّلِمُ اللَّهُ السَّلِمُ اللَّهُ السَّلِمُ السَّلِمُ السَّلِمُ السَّلِي السَّلِمُ السَّلِمُ اللَّهُ السَّلِمُ اللَّهُ اللَّهُ السَّلِمُ اللَّهُ السَّلِمُ اللَّهُ السَّلِمُ اللَّهُ اللَّهُ السَّلِمُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ السَّلِمُ اللَّهُ السَّلِمُ اللَّهُ الْعَلَى السَّلِمُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ السَّلِي اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ السَّلِمُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ السَّلِمُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ الْعَلَى اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ الْوَالِمُ اللَّهُ الْمَاسِلِي اللْعَلَالُ اللَّهُ اللْعَلَالُ اللَّهُ اللَّهُ اللْعَلَالُ اللْعِلْمُ الْعَلَالُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللْعَلَالُ اللَّهُ اللْعَلَالُ اللْعَلَالَ اللْعَلَالُ اللْعَلَالُ اللْعَلَالُ اللْعَلَالُ اللَّهُ اللْعَلَالُ اللْعَلَالُ اللْعَلَالُولُ اللَّهُ اللْعَلَالُ اللْعَلَالِي اللَّهُ اللْعَلَيْلِي الْعَلَالُ اللْعَلَالُ اللْعَلَالُهُ اللْعَلَالُولُ اللَّهُ اللْعَلَالُولُ اللْعَلَالِي اللْعَلَالِي الْعَلَالُولُ اللْعَلَالُولُولُ الللْعَلَالُولُولُ اللْعَلَالُولُ اللْعَلَالُولُ اللْعَلَالِي اللْعَلَالُولُولُولُ اللْعَلَالُهُ الْعَلَالُولُ اللْعَلَالُهُ اللْعَلَالُولُولُ اللْعَلَالُولُولُ اللْعَلَالُهُ الْعَلَالُهُ الْعَلَالُولُولُ الْعَلَالُولُولُولُ الْعَلَالُولُ الْعَلَالُولُولُولُولُولُولُولُولُولُولُولُ اللْعَل

# صنعة 34 شغر كوير «توشية»

1. وَمِنْ ذَلِكَ الوَادِي تَعَطَّرْتَ يَا صَبَا 2. أَرَى كُلَّ مُشْتَاقٍ إِلَى المِصْرِ قَدْ صَبَا 3. وَمِنْ ذَلِكَ الوَادِي تَعَطَّرْتَ يَا صَبَا 4. يَمُرُّ عَلَى سَمْعِى لَـذِيذًا وَمُطْرِبَا 3. وَكَـرِّرْ حَدِيثَ البَانْ إِنَّ حَدِيثَهُ 4. يَمُرُّ عَلَى سَمْعِى لَـذِيذًا وَمُطْرِبَا

#### صنعة 35 شغر توشيح «توشية»

1. اَللَّهُ يَفْعَلْ مَا يَشَاءْ اللَّهُ يَحْكُمْ مَا يُرِيدْ 2. مَا الحُكْمُ إِلاَّ لِلْإِلاَهُ الْوَاحِدِ الفَرْدِ المَجِيدْ 3. يَعْفُ و الإِلَهْ بِفَضْلِهِ عَمَّ نْ يَشَاءْ مِنَ العَبِيدْ 4. وَمَنْ وَقَفْ بِبَابِهِ يَسْأَلُهُ حَاشَا يَخِيبْ 5. عَسَاهُ أَنْ يَجُودَ لِي بِرَوْرَةٍ إِلَى الحَبِيبْ 5. عَسَاهُ أَنْ يَجُودَ لِي بِرَوْرَةٍ إِلَى الحَبِيبْ 5. عَسَاهُ أَنْ يَجُودَ لِي الرَوْرَةِ إِلَى الحَبِيبْ 5. عَسَاهُ أَنْ يَجُودَ لِي الْمَافِي الْمُحْلِي الْمُؤْلِقِ الْمَلِيقِيْ الْمُسْلِقِيقِ الْمَلْمِينِيْ الْمُؤْلِقِيقِ الْمُؤْلِقِيقِ الْمُلْمُ عَلَيْ الْمُؤْلِقِيقِ الْمُسْلِقِيقِ الْمُؤْلِقِيقِ الْمُؤْلِقِيقِ الْمُؤْلِقِ الْمُؤْلِقِيقِ الْمُؤْلِقِيقِ الْمُؤْلِقِيقِ الْمُؤْلِقِيقِ الْمُؤْلِقِيقِ الْمُؤْلِقِ اللَّهُ عَلَيْ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ الْمُؤْلِقِ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ اللَّهُ الْمُؤْلِقِ اللَّهُ الْمُؤْلِقِ اللَّهُ اللَّهُ الْمُعْلِقِ اللَّهُ اللَّهُ الْمُؤْلِقِ اللَّهُ الْمُؤْلِقُ الْمُؤْلِقِ الْمُ الْمُعْلِقِ اللْمُ الْمُؤْلِقِ الْمُؤْلِقِ الْمُؤْلِقِ اللْمُ الْمُؤْلِقِ الْمُؤْلِقِ الْمُعْلِقِ الْمُؤْلِقِ الْمُؤْلِقِ الْمُؤْلِقِ الْمُؤْلِقِ الْمُلِيقِ الْمُؤْلِقِ الْمُؤْلِقُ الْمُؤْلِقِ اللَّهُ الْمُؤْلِقُ الْمُؤْلِقِ الْمُؤْلِقُ الْمُؤْلِقُ الْمُؤْلِقِ الْمُؤْلِقِ الْمُؤْلِقِ

#### صنعة 36 زجل

1. مَا نُرِيدْ غِيرْ قُرْبَاكْ فِي البُعْدِ وَالسَّقُرْبِ
2. يَا مُحَمَّدْ حُبَّاكْ لَمْ يَسزَلْ عَسْ قَلْبِي
3. نُرِيدِ وُ اللَّهُ نَرَاكْ تَنْطَفَى يَيرَانِ عَي نِيرَانِ عِي اللَّهُ نَرَاكْ تَنْطَفَى يَيرَانِ عِي اللَّهُ نَهْ وَاكْ يَا ضِيَّ أَعْيَانِ عِي وَاللَّهُ نَهْ وَاكْ يَا ضِيَّ أَعْيَانِ عِي وَاللَّهُ نَهْ وَاكْ يَا مُبْرَكُ أَنْتَ هُو سُلْطَانِي 5. يَا مُبْرَكُ أَنْتَ هُو سُلْطَانِي 5. يَا مُبْرَكُ أَنْتَ هُو سُلْطَانِي 6. يَا مَلِيحَ الأَسْمَا يَا عَظِيمَ الشَّانُ 5. يَا شَفِيعُ فِي الأُمَّةِ بِكَ قَلْبِي وَلْهَانُ 7. يَا شَفِيعُ فِي الأُمَّةِ بِكَ قَلْبِي وَلْهَانْ

#### صنعة 37 زجا «توشية»

1. يَا رَسُولَ اللَّهِ لَقَدْ وَقَفْنَا بِذَا المَقَامُ لِنَرَى حَجْرَتَكَ اَلْحَسْنَى يَا بَدْرَ التَّمَامُ لِنَرَى حَجْرَتَكَ اَلْحَسْنَى يَا بَدْرَ التَّمَامُ 2. يَا تُرَى نَبْلَغْ سُؤْلِي وَنَرَى بَابَ السَّلاَمُ وَنَقُولُ إِشْفَعْ لَنَا يَا سَيِّدَ الرُّسْلِ الكِرَامُ وَنَقُولُ إِشْفَعْ لَنَا يَا سَيِّدَ الرُّسْلِ الكِرَامُ 3. يَا حَبِيبْنَا يَا مُحَمَّدُ عَلَيْكَ أَزْكَى السَّلاَمُ 4. يَا شَفِيعْنَا يَا مُحَمَّدُ عَلَيْكَ أَزْكَى السَّلاَمُ 2. يَتُوالَى مِنْ إِلاَهُ الْعَرْشِ عَنْ طُولِ الدَّوَامُ يَتُوالَى مِنْ إِلاَهُ الْعَرْشِ عَنْ طُولِ الدَّوَامُ يَتُوالَى مِنْ إِلاَهُ الْعَرْشِ عَنْ طُولِ الدَّوَامُ

#### صنعة 38 شغر توشيح مضارع ﴿العلبي

1. صَلُّوا عَلَى الهَادِي صَلُّوا عَلَيْهُ شَوْقًا 2. عِزِّي وَإِرْشَادِي اَلْمُصْطَفَى حَقَّا 2. عِزِّي وَإِرْشَادِي الْمُصْطَفَى حَقَّا 3. هُو غَايَةَ مْرَادِي مِنْ حَوْضِهِ نُسْقًا 4. يَوْمَ يَكُونُ النَّاسُ فِي شِلَافِ عَالَةَ الحَرْقًا 5. وَيْعَيَّطُوا أَحْمَدُ يَا شَافِ عَ الخَلْقًا

#### صنعة 39 شغر زجل

1. مُحَمَّدُ خَيْدِ وَلْقِ اللَّهُ 2. الْكَرِيمِ مُرَبُّنَا أَعْطَاهُ 2. اَلْكَرِيمُ رَبُّنَا أَعْطَاهُ 3. شَفَاعَتُهُ تَحُدفٌ مَنْ أَوْلاَهُ 4. فِي يَدوْمِ المَحْشَرُ هُدو ضَدوْءُ الأَبْصَارُ 4. فِي يَدوْمِ المَحْشَرُ هُدو ضَدوْءُ الأَبْصَارُ 5. لِلَّذِي سَلَفَتْ لَهُ شَفَاعَتَهُ

#### صنعة 40 بسيك ﴿البوكيري﴾ «توشية»

# المصاكر والمراجع

#### ١

- ابريول، محمد: الموسيقى الأندلسية \_ المغربية، نوبة غريبة الحسين برواية الحاج عبد الكريم الرايس، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1985.
- ابن حيان القرطبي، حيان بن خلف بن حسين: المقتبس، ج. 2، نسخة طبق الأصل، أكاديمية التاريخ الملكية، مدريد، 1999.
- ابن جلون التويمي، إدريس: مستعملات نوبات الطرب الأندلسي المغربي، شعر، توشيح، أزجال، براول، دراسة وتنسيق وتصحيح كناش الحايك، مطبعة الرايس، الدار البيضاء، 1981.
- ابن الخطيب، لسان الدين: نفاضة الجراب في علالة الاغتراب، ج. 3، تحقيق دة. السعدية فاغية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1989.
- ابن عبد الجليل، عبد العزيز: الدليل البيبليوغرافي للموسيقى في الغرب الإسلامي، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 2019.
- ابن عبد الجليل، عبد العزيز: مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2000.
- ابن عبد الجليل، عبد العزيز: معجم مصطلحات الموسيقى الأندلسية المغربية، منشورات معهد الدراسات والأبحاث للتعريب، الرباط، 1992.
- ابن عبد الجليل، عبد العزيز: المغرب في المؤتمر الأول للموسيقى العربية في القاهرة سنة 1932، منشورات دار الأمان، الرباط، 2018.
- ابن عبد الجليل، عبد العزيز: الموسيقى الأندلسية المغربية، فنون الأداء، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1988.
- ابن عبد الجليل، عبد العزيز: الموسيقى الأندلسية المغربية، منشورات دراسات وحوار الحضارات، سلسلة المعرفة الأندلسية 4، الرباط، 2015.
  - ابن الفارض، عمر شرف الدين: ديوان، مطبعة محمد عاطف، القاهرة، 1956.

ابن محمد، الغوثي: كشف القناع عن آلات السماع، موفم للنشر، الجزائر، 1995.

أبو مدين الغوث، شعيب: ديوان، إعداد عبد القادر سعود وسليمان القريشي، كتاب \_ ناشرون، بيروت، 2011.

الافراني، محمد: المسلك السهل في شرح توشيح ابن سهل، تحقيق محمد العمري، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، 1997.

#### Ļ

بناني، عز الدين: بغيات وتواشي نوبات الموسيقى الأندلسية المغربية، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 1995.

بنعلال، جمال الدين: الموسيقى المغربية الأندلسية، نوية الحجاز الكبير، رواية وتدوين وتحليل، منشورات الجمعية المغربية للموسيقى الأندلسية والروحية، طنجة، 2017.

بنعلال، جمال الدين: الموسيقى المغربية الأندلسية، نوية عراق العجم، رواية، تدوين، تحليل، منشورات جمعية نسائم الأندلس، مطبعة إفزارن، طنجة، 2012.

بنمنصور، عبد اللطيف: مجموع تواشيح وأزجال وأشعار الموسيقى الأندلسية المغربية المعروف بالحائك، مطبعة الريف، الرباط، 1977.

بنونة، مالك: المنتقى المديحي، من صنائع الموسيقى الأندلسية المغربية، مطبعة تطوان، 2014.

البوعصامي، محمد: إيقاد الشموع للذة المسموع بنغمات الطبوع، تحقيق عبد العزيز ابن عبد الجليل، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 1995.

#### ت

التادلي، إبراهيم: أغاني السقا ومغاني الموسيقا، أو الارتقاء إلى عالم الموسيقا، تحقيق عبد العزيز ابن عبد الجليل، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 2011.

التيفاشي القفصي، أحمد بن يوسف: متعة الأسماع في علم السماع (مخطوط)، مقالة لمحمد بن تاويت الطنجي في مجلة الأبحاث، بيروت 1968.

#### 5

**الجراري، عباس:** أثر الأندلس على أروبا في مجال النغم والإيقاع، منشورات مكتبة المعارف، الرباط، 1982.

الحايك، محمد بن الحسين: كناش، نسخة الحاج عبد السلام بن الحسن الرقيواق، مطبعة أمبريماتيك، طبعة طبق الأصل، الدار البيضاء، 1981.

الحايك، محمد بن الحسين: كناش الحايك، مخطوطة العربي السيار، 1958، نسخة خاصة.

الحايك، محمد بن الحسين: كناش الحايك، مخطوطتان للعربي السيار، 1961، نسختان خاصتان.

الحايك، محمد بن الحسين: كناش الحايك، نسخة جورج كولان، المكتبة الوطنية بباريس، رقم: A 7003.

الحايك، محمد بن الحسين: كناش الحايك، نسخة محمد بوعسل، منشورات الحكومة المحلية لأندلسيا، والإدارة العامة لمؤسسات التراث التاريخي، ومركز التوثيق الموسيقي لأندلسيا، غرناطة، 2003.

الحايك، محمد بن الحسين: كناش الحايك، تحقيق، مالك بنونة، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 1999.

حجي، محمد: الحركة الفكرية بالمغرب في عهد السعديين، منشورات دار المغرب للتأليف والترجمة والنشر، سلسلة التاريخ، ج 1.

حسين على محفوظ: معجم الموسيقي العربية، وزارة الثقافة والإرشاد، بغداد، 1964.

#### خ

الخراز، محمد الحبيب: الأجواء الموسيقية بتطوان وأعلامها، مطبوعات الخليج، العربي، تطوان، 2009.

#### ۵

داود، محمد: عائلات تطوان، تحقيق حسناء داود، منشورات تطاون أسمير، سلسلة تراث 18، الجزء الأول (أ \_ ج)، تطوان، 2016.

الدلائي، محمد بن العربي: فتح الأنوار فيما يعين على مدح النبي المختار، تحقيق محمد التهامي الحراق، منشورات وزارة الشؤون الإسلامية، الرباط، 2011.

#### 9

الرايس، عبد الكريم: من وحى الرباب، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1982.

زويتن، أحمد: مجموعة الحايك، مقدمة لمحمد بن المليح، مكتبة الرشاد، الدار البيضاء، 1972.

#### ش

الشامي، عبد المالك: قطوف وهوامش، منشورات المركز الأكاديمي للثقافة والدراسات المغاربية والشرق أوسطية والخليجية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز، فاس، 2019.

الشامي، يونس: طبوع الموسيقى الأندلسية \_ المغربية، مقاربة تحليلية، مقالة في مجلة المجمع العربي للموسيقى، المجلد الثانى، العدد الأول، خريف 2002 \_ شتاء 2003.

الشامي، يونس: نوبات الآلة المغربية المدونة بالكتابة الموسيقية، الجزء الأول، نوبة رمل الماية، الدار البيضاء، 1982.

الشامي، يونس: نوبات الآلة المغربية المدونة بالكتابة الموسيقية، الجزء الثالث، نوبة العشاق، الدار البيضاء، 1986.

الشرادي، إدريس: المؤتمر الثاني للموسيقي العربية، وزارة الثقافة المغربية، الرباط، 1969.

الشرقى، صالح: أضواء على الموسيقى المغربية، مطبعة فضالة، المحمدية، 1977.

الششتري، أبو الحسن: ديوان، تحقيق علي سامي النشار، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1960.

الشعشوع، أمين: القواعد النظرية للموسيقى الأندلسية المغربية، الآلة، مطبعة الخليج العربي، تطوان، 2019.

الشعشوع، المهدي: ديوان الآلة، نصوص الموسيقى الأندلسية المغربية، مطبعة الخليج العربي، تطوان، 2009.

شقور، عبد السلام: القاضى عياض الأديب، رسائل جامعية 1، دار الفكر المغربي، طنجة.

#### ع

العراقي، أحمد: كشف القناع عن وجه تأثير الطبوع في الطباع، تحقيق، مطبعة أنفو \_ برانت، فاس، 2005.

العروسي القسنطيني، بركات بن أحمد بن محمد: وسيلة المتوسلين بفضل الصلاة على سيد المرسلين، نشر أحمد البسكري، تونس.

العزفي اللخمي السبتي الأندلسي، محمد بن أحمد: الدر المنظم في مولد النبي المعظم، تحقيق عبد الله حمادي، دروب للنشر والتوزيع، الجزائر.

العشاب، عبد الصمد: من أعلام طنجة في العلم والأدب والسياسة، مطبعة جريدة طنجة، 2009. العلمي، محمد بن الطيب: الأنيس المطرب فيمن لقيه من أدباء المغرب، تحقيق عبد الجواد السقاط، منشورات أكاديمية المملكة المغربية، مطبعة البيضاوي، الدار البيضاء، 2019.

#### ف

الفاسي، محمد: الموسيقي المغربية المسماة أندلسية، مقالة في مجلة تطوان، عدد 7، 1962.

#### ق

قطاط، محمود: آلة العود بين دقة العلم وأسرار الفن، منشورات وزارة الإعلام، سلطنة عمان، مسقط، 2006.

قطاط، محمود: نظرية تكوين السلالم الموسيقية والنظام الموسيقي العربي، مقالة، مجلة المجمع العربي للموسيقي، المجلد الثاني، العدد الأول، خريف 2002 – شتاء 2003.

#### 9

امبيركو، المكي: مجموعة الأغاني الموسيقية الأندلسية المعروفة "بالحايك"، المطبعة الاقتصادية، الرباط، 1934.

المتيوي، عمر: نوبة الاستهلال، تاريخ تدوين وتحليل، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 2018. المقري التلمساني، أحمد بن محمد: أزهار الرياض في أخبار عياض، المعهد الخليفي للأبحاث المغربية، القاهرة، 1939.

المقري التلمساني، أحمد بن محمد: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، دار صادر، بيروت، 1988.

#### ن

النابلسي، عبد الغني: إيضاح الدلالات في سماع الآلات، تح. أحمد راتب حموش، مط. دار الفكر، دمشق، 1981.

# الفهرس

7	تقديم الدكتور عبد الجليل لحجمري
11	استهلال
15	الفصل الأول
17	التعريف بنوبة رمل الماية
17	1. تعريف عام بالنوبة
18	2. المراحل المختلفة لنوبة رمل الماية
19	3. محطات تاريخية لنوبة رمل الماية
22	طبوع نوبة رمل الماية
22	<u> </u>
30	
37	3. طبع الحُسين
43	4. طبع انقلاب الرمل4
47	5. طبع حمدان
51	6. الصنعات الغامضة الطبع
الطبوع	7. جدول مقارن لعدد الصنعات حسب
53	8. نقطة الدخول إلى الصنعات
55	الموازين الخمس لنوبة رمل الماية
55	. •
56	. 11 1 1 1
57	3. الكتابة الموسيقية للموازين الخمس
63	الفصار الثاني
65	الفصل الثانيالفصل الثاني المعتمدة من كناش الحايك
65	1

67	2. وصف عام لكناش الحايك
69	3. نسخة عبد السلام الرقيواق
70	4. نسخة جورج كولان
	5. نسخة محمد بوعسل
	6. نسخة العربي السيار
	جرد ودراسة لمستعملات نوبة رمل الماية الغزلية
76	- ميزان بسيط رمل الماية الغزلي
94	- ميزان قائم ونصف رمل الماية الغزلي
	- ميزان ابطايحي رمل الماية الغزلي
	- ميزان قدام رمل الماية الغزلي
	خلاصات الفصل الثاني
151	الفصل الثالث
153	جرد ودراسة لمستعملات نوبة رمل الماية المديحية
	1. بغية نوبة رمل الماية
153	2. تواشى نوبة رمل الماية
156	3. ميازين نوبة رمل الماية المديحية
156	- ميزان بسيط رمل الماية المديحي
	- ميزان قائم ونصف رمل الماية المديحي
167	- ميزان ابطايحي رمل الماية المديحي
	- ميزان درج رمل الماية المديحي
	- ميزان قدام رمل الماية المديحي
180	جدول عام مقارن لعدد صنعات نوبة رمل الماية
181	جدول صنعات نوبة رمل الماية التي حوفظ عليها في حواضر شمال المغرب
	جدول شعراء نوبة رمل الماية المديحية
184	عملية جمع، وتدوين، وتلقين، وتسجيل، مستعملات نوبة رمل الماية المديحية
184	1. عملية جمع وتدوين مستعملات نوبة رمل الماية
187	2. عملية تلقين مستعملات نوبة رمل الماية
189	3. عملية تسجيل مستعملات نوبة رمل الماية
191	خاتمة الكتاب
193	الملاحق
195	صور لبعض مخطوطات كناش الحايك

205	كتاب كارل دافيلا
207	نوبة رمل الماية في أثر الأجواق الموسيقية المغربية
	- تسجيلات نوبة رمل الماية لجوق الإذاعة الوطنية
211	- تسجيلات نوبة رمل الماية لجوق المعهد التطواني
213	- أنتلوجيّة الآلة
215	- تسجيلات نوبة رمل الماية لجوق البريهي
	- - تسجيل نوبة رمل الماية لجوق روافد موسيقية
220	- حضور نوبة رمل الماية في مهرجان فاس للموسيقي الأندلسية - المغربية
221	: المُحالِد المُحالِد الله على المُحالِد الله المحالة المحالة المحالة المحالة المحالة المحالة المحالة المحالة
	نبذة تعريفية لبعض الأعلام الذين بصموا نوبة رمل الماية
	- أبو العباس أحمد بن محمد بن عبد القادر الفاسي
	- محمد الشودري
	- المكي امبيركو
	- العياشي لُوراكلي
	- أحمد بن الحسين زويتن
	- العربي السيار
	- إدريس بن جلون التويمي
	- مولاي أحمد الوكيلي
	- عبد الكريم الرايس
	- محمد بن العربي التمسماني
	- عبد اللطيف بنمنصور
	- محمد العربي المرابط
	- محمد المهدي التمسماني
	- إدريس الشرادي
	- محمد بن المختار العلمي
	- أحمد الزيتوني
	- يونس الشامي
	- أحمد الزاكي
	- محمد أمين الأكرمي
	- عبد الفتاح بنموسي
	- نبيل العرفاوي
287	- جمال الدين بن علال
700	الباء الفيفي م

ملحق أشعار الميازين مرتبة حسب ما جاء في التدوين 293
- ميزان بسيط رمل الماية المديحي
- ميزان قائم ونصف رمل الماية المديحي
- ميزان ابطايحي رمل الماية المديحي
- ميزان درج رمل الماية المديحي
- ميزان قدام رمل الماية المديحي
المصادر والمراجعا