الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبي بكر بلقايد – تلمسان –
كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية
قسم التاريخ
شعبة الثقافة الشعبية

مصادر البحث في الموسيقى الأندلسية بالمغرب العربي
– جمع ودراسة –

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في تخصص الفنون الشعبية

✓ إعداد الطالب :
بن سنوسي كمال

إشراف الدكتور:
بسنوسي الغوثي

لجنة المناقشة

اللقب والإسم	الرتبة	الجامعة	الصفة
أ.د شعيب مقنونيف	أستاذ التعليم العالي	تلمسان	رئيسا
د. الغوثي بسنوسي	أستاذ محاضر (أ)	تلمسان	مشرفا ومقررا
أ.د خالد بلعربي	أستاذ التعليم العالي	سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
أ.د محمد بوشنافي	أستاذ التعليم العالي	سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
د. سيدي محمد نقادي	أستاذ محاضر (أ)	تلمسان	عضوا مناقشا
أ. نصر الدين بغدادلي	مدير الأرشيف بالإذاعة الوطنية	الجزائر	خبيرا

الموسم الجامعي: 1437/1436هـ-2016/2015م

إهداء

بسم الله القادر و بسم العلم الذي شرفني بنوره و هديه، أهدي هذا العمل المتواضع

إلى الأكرمين : روح والدتي ووالدي .

إلى إخوتي وأخواتي

إلى كل أصدقائي داخل وخارج الدراسة الجامعية.

إلى كل أساتذتي الكرام خاصة أساتذة تخصص الفنون الشعبية .

بن سنوسي كمال

كلمة شكر

الحمد لله الذي هدانا لهذا و ما كنا لنهتدي لو لا أن هدانا الله
و الصلاة و السلام على المصطفى الذي لا نبي بعده أما بعد:
أولاً وقبل كل شيء نشكر الله عز وجل الذي وفقني في إتمام هذا العمل المتواضع .
أتقدم بشكري الخاص إلى الدكتور "بسنوسي سيدي محمد الغوثي" الذي غمرني بكل العطف والرعاية بدءا بقبوله الإشراف على أطروحتي لتحضير شهادة الدكتوراه، وتحمله أسئلتي .
دون أن أنسى الأساتذة الكرام الذين درسوني تخصص الفنون الشعبية وألهموني روح البحث بالتشجيع خاصة شيخنا الكبير "عبد الحميد حاجيات" أطال الله في عمره، وجزاه عن أعماله خير الجزاء.
كما أشكر رئيس الجمعية الموحدية "ميدون عز الدين" على إمدادي بكل ما يملك من معلومات عن "مصادر الموسيقى الأندلسية " .
وأشكر كذلك أساتذة الموسيقى بالمعهد الوطني للموسيقى بالجزائر العاصمة الذين لم يبخلوا بمعارفهم عليّ في إتمام هذا العمل .
كما لا يفوتني التنويه باللجنة المناقشة الموقرة كل باسمه خاصة الأستاذ الدكتور شعيب مقنونين.

تقبلوا مني فائق التحية والتقدير

المقدمة

المقدمة:

يزخر المغرب العربي (تونس والجزائر والمغرب وليبيا) بألوان موسيقية متعددة الطبوع، ويشكل هذا التراث رصيدًا حضاريًا يتعين علينا قراءته، وجمعه، وجعله في خدمة التربية الفنية. فالموسيقى الأندلسية تحتل مكانة خاصة في التراث المغاربي، وقد أكد المختصون في فن الموسيقى الأندلسية من بينهم: (المصطفى عرابي، أمين عبد السلام الشعشوع، عبد العزيز بن الجليل، محمود قطاط)، أن هذه الموسيقى واحدة من الروافد التي تشكلت عن الموسيقى العربية، حيث كان اهتمام العرب بالثقافة عظيمًا، وكانت الموسيقى في طليعة الفنون التي عني بها، فارتقت وذاع انتشارها، ولم تعد مقصورة على فئة خاصة بل غدت ثقافة عامة يشترك فيها جميع الطبقات.

وقد حاولوا تحت غطاء المحافظة على التراث وحفظه وصيانته، القيام ببعض الأنشطة دون اللجوء إلى جهة أكاديمية لتأطيره نظريًا. فحاجة المجتمع إلى الفعل الثقافي، والفني التراثي يجب تأطيرها من طرف مؤسسة أكاديمية ينتمي إليها مجموعة من الخبراء والمتخصصين؛ يكون عملها صياغة مشاريع ثقافية وفنية الهدف على مستوى رفيع يرقى بالذوق العام ويشيع السلوك المتحضر.

تسعى هذه الدراسة إلى البحث عن مصادر الموسيقى الأندلسية بالمغرب العربي الذي لم يحظ بعناية الباحثين، وقد ثبت أنه ليست هناك دراسات وافية ومستفيضة، باستثناء بعض المقالات، والكتب، والرسائل الجامعية المنضوّية تحت إطار الموسيقى الأندلسية، وهي دراسات تركزت في عمومها على الدراسات السابقة، بينما لم تنل الموسيقى الأندلسية المغاربية حقها من البحث الأكاديمي، فقد رأينا العمل على تجميع ما أمكن من المصادر الأدبية – كنماذج- التي ستكون جوهر دراستنا، وسيكون اللحن، والإيقاع، والمقدمات الموسيقية، وبنية النوبة، وميازينها المحيط الموسيقي، وبهذا قد تراكمت الدوافع التي أجازت لنا أن نتعرض باهتماماتنا إلى طرق هذا الموضوع والخوض فيه، والوصول إلى النتائج.

تهدف الدراسة في سياقها العام، إلى تحديد أهم مصادر الموسيقى الأندلسية المغاربية منها (الجزائر، المغرب، تونس، ليبيا)، وإماطة اللثام عنها، قصد الاستفادة منها، وجعلها أصولاً مرجعية ثابتة يمكن الاستناد إليها، لما تعانيه المكتبة أصلا من ضالة حصيلة البحوث والدراسات الخاصة بهذا الموضوع.

كما تهدف هذه الدراسة على صعيد آخر إلى التأكيد على أهمية تجدير، وتوثيق مادة البحث، واعتبارها إحدى الخطوات الجديرة بالاهتمام، في سياق ما يمكن أن ينجز من جهود وطنية، تواجه مختلف محاولات التشويه؛ وطمس الكثير من أوجه الأصالة والإبداع، وما يمارس هنا وهناك في حق الكثير من المعالم التراثية، بما في ذلك محاولات التعدي على الأصول الفنية الموسيقية، ومحاولة قطع الصلة بين الماضي والحاضر، وغمط حق مبدعيها الأولين من ناحية أخرى.

وعلى الرغم من عمق التحولات التي عرفتها الثقافة العربية الإسلامية؛ نتيجة تعدد الأنساق المرجعية المتعاقبة عليها: الفارسية واليونانية والتركية، وحدوث مثافقة غير متكافئة في لحظات تاريخية مختلفة، ورغم الفجوات المعرفية الناجمة عن تقهقر الثقافة العربية، وهيمنة الثقافة الشفهية، حيث غياب التدوين العلمي للنصوص الموسيقية، وضياع العديد من المصنفات النظرية في العهد الإسلامي والأموي والعباسي والأندلسي، فالمنظرين العرب مثل: الكندي، الفارابي، ابن سينا، الأرموي والأصفهاني استطاعوا بناء صرح نظري موسيقي، أصلوا مفاهيمه، وظلت المصادر النظرية الموسيقية السابقة، وأنماطها الحديثة شاهدة على تقاليده الجمالية والعلمية.

لهذا فإن الاهتمام بهذا النمط من الدراسة داخل الثقافة العربية لم يبق حكرًا على مريدي الغناء فحسب، بل نود أن نثير موضوعًا حيويًا يتصل بالمجموعات المؤلفة على مختلف العصور، والمراحل التي رتبت حسبما كان الموسيقيون يتغنون به من الأنغام للموسيقى المغربية الأندلسية .

- من هذا المنطلق تشكلت لنا التساؤلات التالية :

1-ما هي الأصول العميقة التي ساهمت في نشأة الموسيقى الأندلسية وفي تطويرها وانتشارها عبر أقطار المغرب العربي ؟

2-ما هي أنواع الموسيقى الأندلسية والآلات المستعملة بالمغرب العربي؟

3-ما هي أهم المصادر الموسيقية العلمية التي دونت في حقها، وحافظت عليها من الزوال؟

هذه الدراسة تسعى إذن لتأسيس نظري، قائم على تفهم عميق لأصول الموسيقي المغربية الأندلسية، الأمر الذي دفعنا إلى بحث هذه التساؤلات، من أجل إجراء دراسة تفصيلية لتاريخ الموسيقى الأندلسية وأشهر مدارسها بالمغرب العربي وكذا إبراز أهم المصادر – العامة والخاصة –

التي سجلت هذا التراث الموسيقي الذي يحيي ذكريات أمجاد غابرة لم يخمد الزمان جذوتها حتى اليوم بحيث وصلت إلينا متميزة عن غيرها في ألحانها، وإيقاعاتها، ومقاماتها بمختلف أقطار المغرب العربي.

وللإجابة عن هذه الطرائح كان اعتمادنا على المنهج التالي:

- المنهج التاريخي لمعرفة المراحل التاريخية التي مرت بها الموسيقى الأندلسية بدول المغرب

العربي وتوضيح بداية نشأتها وانتقالها إلى المغرب العربي. وكذلك جمع المصادر المخطوطة والمطبوعة ودراستها، بالتركيز على الأحداث الحضارية واستقراء النصوص مستخدمين في ذلك ما يمكن استخدامه من مقومات البحث العلمي في صياغة البحث بالتحليل والاستنباط للمادة المدروسة المستقاة من قراءات معينة لمصادر التراث الموسيقي.

فأما الخطة الموضوعة لهذه المقاربة فقد تأسست على تقسيم يضم مقدمة ومدخلا وخمسة فصول، وذلك على النحو التالي:

- ففي المقدمة ذكرنا أسباب اختيار الموضوع والإشكالية الموضوعة له متبوعة بالأهداف وكذا المنهجية المتّبعة في معالجته.

- وأما المدخل فخصصناه لاستعراض **مفاهيم ومصطلحات إجرائية موسيقية**، للتعرف على أهم المصطلحات المستعملة في الموسيقى وخاصة منها الموسيقى الأندلسية.

- الفصل الأول: **الأصول العميقة للموسيقى المغربية الأندلسية** فقد اهتم بالحديث عن الأصول الشرقية والغربية للموسيقى الأندلسية وانتشارها بالمغرب العربي، وتطورها وأثرها على الموسيقى الغربية.

- وتوجه البحث في الفصل الثاني المعنون "**أنواع وآلات الموسيقى الأندلسية بالمغرب العربي**" إلى ذكر رصيد النوبات بالمغرب العربي، وأهم الآلات التقليدية المستعملة في الموسيقى الأندلسية المغاربية.

– أما الفصل الثالث: **مدارس الموسيقى الأندلسية بالمغرب العربي**، فذكرنا خلاله مدارس الموسيقى الأندلسية بالجزائر والمغرب وتونس وليبيا.

– فالفصل الرابع فقد أوقفناه على بعض **مصادر الموسيقى الأندلسية المغاربية** التي ظهرت في شكل كناشات وسفاين ودواوين، حاملة معها كمًا من المعلومات الجديدة الخاصة حول تطور هيكل النوبة الغنائية وتراكيبها الإيقاعية، لم تكن موجودة إلى غاية أواخر القرن الحادي عشر الهجري/ السابع عشر ميلادي.

– وجاءت الخاتمة لتتضمن أهم الاستنتاجات التي توصلنا إليها من خلال بحثنا، نذكر من بينها: تفاوت المصادر في عرض المعلومات والأفكار التي تخدم موضوع البحث، فحاولت جمع هذه المادة ودراستها قدر الإمكان.

ولن يفوتنا في النهاية الإشارة إلى ما صادفنا من المشاكل والصّعاب الميدانية التي عثّرت طريقنا إلى إنجاز هذا البحث.نذكر من ذلك: تناثر مادة الموضوع بين المكتبات الوطنية وبعض المكتبات في الخارج مما اضطرني للقيام بالسفر مرارا من أجل توفيرها.

والحقيقة أنني ترددت كثيرًا في بداية الطريق وخشيت من مغبة ركوب صعاب هذا الموضوع وخوض غماره، لطوله وتشعبه وقلة مصادره ومراجعه، وظننت أن تصرفني قلة المادة عن استيفاء جوانب البحث، وإماطة اللثام عن جميع مراحله وأبعاده، وعلى الرغم من هذه الشكوك فقد عزمت على البحث، وجمعت المادة العلمية عن مصادر مختلفة حول الموسيقى الأندلسية المغاربية.

الطالب: كمال بن سنوسي

في يوم : 2015/05/28

المدخل

مصطلحات ومفاهيم إجرائية موسيقية

1- الطرب : هو الموسيقى عموما. فإذا أريد به نوع من الموسيقى الأندلسية قيل: الطرب الغرناطي، طرب الآلة[1].وقد جاء لغة في معجم لسان العرب لابن منظور:

"الطرب هو الفرح و الحزن وهو خفةٌ تعتري عند شدّة الفرح أو الحزن والهمّ وقيل حلول الفرح وذهاب الحزن ويقال طرب فلان في غنائه تطريبا إذا رجعّ صوته وزّينه والتطريب في الصوت مدُّهُ وتحسينه وطرّب قراءته مدّد ورّجع وطرب الطائر في صوته"[2].

- اصطلاحا:

يعود مفهوم الطرب في واقع الأمر إلى عصر الجاهلية، وقد كان واضحا خاصة في مجال النّظم والشعر. وقد تحدث الباحث يوسف عيد في هذا الشأن قائلا: "فنجد الطرب واضحا في شعرهم وصداه يرن في أحاسيسهم"[3].

إن الطرب في حقيقة الأمر هو حالة من الانتشاء والتفاعل الحسي والوجداني يسعى لها المطرب والعازف. ظهر عند العرب في الفترة الجاهلية نذكر أهم النقاط الغنائية [4]:

- **الحُداء**: هو غناء يوقع على إيقاع سير الإبل، أو على وثيرة العمل التي يتبعها العامل، وهو من غناء البدو.
- **السناد**: هو غناء ثقيل وغني كثير النغمات، كان العرب يتغنون به في المدح والهجاء.
- **الهزج**: هو عناء خفيف يؤدى في الأفراح والأعراس للرقص والتفيه. ويصاحب بالدف والمزمار.
- **النصب**: هي الأغاني الرقيقة الراقية، وهو من اختصاصات القيان.

ومن مطربي الجاهلية نذكر: عدي بن ربيعة وعلقمة بن عبدة والأعشى ميمون بن قيس، ومن المغنيات جرادتا بني عاد والخنساء شاعرة الرثاء وبنت عتبة الشاعرة.

1- عبد العزيز عبد الجليل. **معجم مصطلحات الموسيقى الأندلسية المغربية**.ط1، منشورات معهد الدراسات والأبحاث للتعريب، 1992، ص32.

2- ابن منظور، جمال الدين. **لسان العرب**. المجلد(14)، دار صادر، بيروت،146.

3- عيد يوسف. **رحلة الطرب في أقطار العرب**. ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، 1993، ص5.

4- أمين بن عبد السلام الشعشوع. **الموسيقى الأندلسية المغربية–الآلة–**. المسار، المغرب، 2011، ص23.

2- الموسيقى:

تعرف الموسيقى لغة: بأنها فن الألحان وهي صناعة يبحث فيها عن تنظيم الأنغام والعلاقات فيما بينها وعن الإيقاعات وأوزانها. وهي لغة منغمة النطق، تكتب وتقرأ وتسمع، وتكتب من اليسار إلى اليمين على مدرج موسيقي يتكون من خمسة أسطر بينها أربع مسافات، وحروف اللغة الموسيقية هي: دو- ري - مي- فا – صول - لا - سي[1].

أما اصطلاحا: فهي مجموعة من الأصوات ذات ذبذبات منتظمة ترتاح لسماعها الأذن، والمقصود بالأصوات ذات الذبذبات المنتظمة هي تلك الأصوات التي لها درجة ارتفاع وانخفاض وهي بذلك تضم العزف والغناء المنتظم. وقد عرفها جان جاك روسو" بأنها فن توافق الأصوات بطريقة تقبلها الأذن"[2]. فقد نشأت الموسيقى قديما مع الحياة وتطورت من خلال ثلاث نظريات موسيقية هي:

- **النظرية الموسيقية العربية:** تعتمد على السلم الموسيقي العربي. فكانت أصواته السبعة تسمى في الأصل بأسماء فارسية تدل على مرتبتها من السلم كما يلي[3]:

✓ **الصوت الأول:** (**يكاه**) وهو مركب من لفظتين فارسيتين أولهما **يك** ومعناه واحد، والثاني **كاه** ومعناه المقام. ويعني المقام الأول.

✓ **الصوت الثاني:** (**دوكاه**) مركب من لفظتين فارسيتين أولهما **دو** المقصود منها هو اثنين. ويعني المقام الثاني.

✓ **الصوت الثالث:** (**سيكاه**) تعني المقام الثالث.

✓ **الصوت الرابع:** (**جهاركاه**) أي المقام الرابع.

✓ **الصوت الخامس:** (**بنجكاه**) أي المقام الخامس.

✓ **الصوت السادس:** (**ششكاه**) أي المقام السادس.

1- مصطفى قيسم هيلات، فاطمة يوسف خصاونة. **التربية الفنية والموسيقية في تربة الطفل**. ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، الأردن، 2007،ص222.

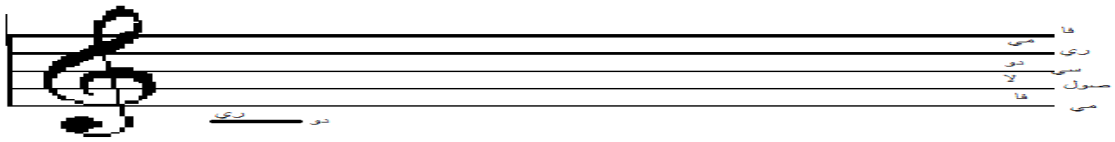
2- **المرجع نفسه**، ص151.

3- محمد العثماني، نوال قادري. **الموسيقى الأندلسية المغربية والجزائرية**. ط1، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب،2014،ص118.

✓ **الصوت السابع**: (**هفتكاه**) أي المقام السابع.

- وقد نجد ذلك كما هو مبين في السلم الموسيقي العربي[1]:

- **النظرية الموسيقية الغربية**: تعتمد الموسيقى الغربية على المقامات. فهي تتركب الموسيقى من سبع نغمات فقط تسمى بالمقامات الأساسية حسب الترتيب التصاعدي للسلم الفيثاغوري كالآتي[2]: دو- ري- مي- فا- صول- لا- سي.



تكرر تلك المقامات نفسها صعودًا أو هبوطًا في درجات مختلفة من الحدة أو الغلظ مكونة في ذلك عدة طبقات موسيقية مختلفة، وبشكل متسلسل يضاف إليها صوت ثامن، وهو تكرار للصوت الأول، ويكون جوابا وتسمى هذه الدرجات الثمان بالديوان.

فكلمة مقام لم تكن مستعملة قديمًا، هذا اللفظ يرجع إلى القرن الثالث عشر، وكانت لها تسميات مختلفة: **الأجناس** عند الموصلي، و**اللحون** أو **الطنينات** أو **الجوانب** عند الكندي، و**الطرائق** عند الفارابي، و**الجماعات** عند ابن سينا وابن زيلة، و**الأدوار** عند الأرموي، و**الشدود والأوزات** عند صلاح الدين الصفدي و**الأصابع** عند الأصفهاني[3] ، وكافة المنظرين المعاصرين له.

إذن فالمقام هو الكيفية التي ترتب بها درجات السلم الموسيقي، أي كيفية تسلسل الأبعاد وأصناف الأبعاد فيه. فالموسيقى الغربية يوجد بها نوعين من المقامات فقط (**المقام الكبير، والمقام الصغير**).

1- محمد العثماني، نوال قادري. **المرجع السابق**،ص274.

2- يوسف عبد انطوان عكاري. **المرجع السابق**،ص109.

3- يحي بن علي المنجم. **رسالة في الموسيقى**. تحقيق: يوسف شوقي، مطبعة دار الكتب، 1975،ص758 – ص759.

- **النظرية الموسيقية اليونانية:** بالنسبة لأسس الموسيقى اليونانية فهي تعتمد على

نظرية وضعت في القرن الرابع قبل الميلاد (القرن الذي وضع فيه الإغريق أسس العلوم). من طرف الفلاسفة من بينهم (أرسطو وفيتاغورس وأفلاطون) نظريات ذات وحدة متكاملة ومنطق بارع لم تستطع النظريات اليونانية التي تلته أن تتجاوزه وامتد أثره إلى العالم الغربي الحديث[1].

يرى أفلاطون أن الموسيقى في صدارة الفنون، وأن هناك تشابها بين تقلبات النفس وحركة النغم يقول: "لهذا كان الإغريق القدامى يقرون الموسيقى بالمبادئ. والأسكندريون يقرونها بالتأثيرات النفسية، أما العرب فقد كانوا يستعملون الموسيقى في شفاء بعض الأمراض النفسية والعصبية والعقلية..."[2].

إن المقامات الإغريقية تعتمد على ثماني الأصوات، وذلك صعودا من الأصوات الغليظة إلى الأصوات الحادة، أم نزولا من الأصوات الحادة إلى الأصوات الغليظة، والصوت الثامن هو تكرار للصوت الأول، ولكن من مسافة ثماني درجات أعلى منها ويسمى السلم أو الديوان أو الأوكتاف[3].

- صعودًا: ←دو- ري- مي- فا- صول- لا- سي- دو.

.دو- ري- مي- فا- صول- لا- سي- دو← نزولا-

سلم أو ديوان أو أوكتاف

1- محمد العثماني، نوال قادري. **المرجع السابق**،ص 133.

2- أمين بن عبد السلام الشعشوع. **المرجع السابق**، ص171.

3- الزكراوي محمد. **المرجع السابق**، ص18.

والموسيقى بمفهومها الحديث قسمان[1]:

- القسم الأول : هو الموسيقى النظرية أي علم أصول الموسيقى، المبني على قواعد أهمها معرفة تركيب الألحان وصيانة الأوزان وتدوينها.

- القسم الثاني : قراءة النوتة الموسيقية المدّونة، إمّا غناء وإمّا عزفًا بواسطة إحدى الآلات الموسيقية.

فقد تطورت الموسيقى الحديثة مع مختلف الباحثين العرب منهم: **يوسف شوقي، صالح المهدي، محمود قطاط،** دون أن نغفل بعض المستشرقين أمثال: **هنري فارمر، ديلانجر**.

1- يوسف عبد انطوان عكاري. **الموسوعة الموسيقية الشاملة**. ج1،ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1994،ص102.

3- الصوت:

لا يخلو أي كتاب موسيقي مصدرًا كان أم مرجعًا من الحديث عن الصوت عموما قبل الانتقال إلى الحديث عن الصوت الموسيقي نغمة أو لحنًا أو إيقاعا لأن الموسيقى في حد ذاتها ما هي إلا أصوات متناسقة.

الصوت لغة : هو القول، من صات الشيء أي قال والصائت الصائح، ويقال أيضًا رجل (صيّت) بتشديد الياء وكسرها أي شديد الصوت[1]. ومصطلح الصوت تداوله الإنسان في الجزيرة العربية على مر العصور، واشتهر تداوله في اليمن ومكة والمدينة تحديدا كأحد روافد الغناء المتقن الذي يعتمد على قوالب غنائية تختلف عن باقي ألوان الغناء الشعبي، فهو يبدأ بنشيد أو استهلال ثم يسترسل المغنى بغناء الصوت ثم يقفل الصوت بالصيحة أو القفلة.

يعتبر الصوت عند **ابن سينا** "من بين المحسوسات يختص بحلاوة من حيث هو صوت قد تلتذه الحاسة، ونوع تكرهه "[2]. أما عن كيفية حدوثه، فإنه يحدث نتيجة القرع، وعرف **الفارابي** القرع بأنه " ملامسة الجسم الصلب جسما آخر صلبا مزاحمًا له عن حركة، والأجسام التي لدينا تتحرك إلى جسم آخر في هواء أو في ماء أو فيما جانسهما من الأجسام ..."[3] .

هذا عن كيفية حدوث الصوت عموما.أما عن كيفية حدوث الصوت الإنساني والصوت الموسيقي، فيوضح الحسن بن أحمد في قوله :" والتصويت الإنساني يحدث بسلوك الهواء في الحلوق، وقرعه لمقعرات أجزائها وأجزاء سائر الأعضاء التي يسلك منها مثل أجزاء الفم والأنف... إن كان سلوك الهواء على مقعرات الحلق وهو صلب أو خشن أو لين أو شديد الملاسة، كانت النغمة بالصلابة حادة والين ثقيلة وأجزاء مقرعات الحاق التي تقرع من القوة الدافعة للهواء تقوم مقام الدساتين التي تبعد من يد القارع لأوتار العيدان والطنابير..."[4] .

1- الهباد أحمد عبد الله . **دراسات في الفنون الشعبية** (الغناء، تاريخه، مصطلحات وأوزان). ط1، دار الكتاب الحديث، القاهرة، 2009،ص28.

2- ابن سينا. **شرح الموسيقى** .تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2004، ص05.

3- أبو نصر الفارابي. **كتاب الموسيقى الكبير**. تحقيق (غطاس عبد الملك خشبة)، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967،ص212.

4- مبارك حنون. **الصوت في علم الموسيقى العربية** . (د ط)، دار وليلي الطباعة والنشر، المغرب، (دت)،ص21 .

4- النغمة:

يعرف **الفارابي** النغمة بأنها " صوت لابث زمانا واحدًا محسوسًا ذا قدر في الجسم الذي فيه يوجد"[1]. فالنغمة في جوهرها صوت يشغل حيزا من الزمن صادرًا عن جسم مصوت، وأن هذا الجسم هو الذي يتحكم في طبيعة النغمة.

فكتابة كل نغمة في السلم الموسيقي راجع إلى كمية صوت النغمة **الحدة والثقل**، إذ لا نجد كل النغمات متساوية في السلم الموسيقي، وكتابة تنغيم الجملة مختلف باختلاف درجة نطق المقاطع المكونة لهذه الجملة، والسبب في ذلك راجع إلى اختلاف وتيرة حركات الحبال الصوتية.

5- اللحن:

يعرف الفارابي اللحن بأنه :" جماعة نغم كثيرة محدودة الكثرة متفقة كلها أو أكثرها، رتبت ترتيبًا محدودًا من جمع محدود معلوم... ينتقل عليه انتقالا محدودًا بإيقاع محدود"[2]. يتبين من التعاريف السابقة أن اللحن هو مجموعة من النغمات المؤتلفة فيما بينها وفقا لمجموعة من المعايير المضبوطة.

لو أخذنا أية نغمة موسيقية معتدلة في الارتفاع كنقطة بدء فبإمكاننا الارتفاع في هذه النغمة تدريجيًا إلى أن نصل إلى نغمة تدعى جواب النغمة البداية، وهي تعطي نفس الشعور اللحني إلا أنها مرتفعة عنها مقدار سلم موسيقي كامل. ويمكن عكس العملية السابقة بأن نأخذ في الهبوط تدريجيًا إلى أن نحصل على النغمة القرار، وهكذا فإن ما يفصل بين قرار وجواب علامة موسيقية هو سلم موسيقي واحد[3]، وتسمى علامتا الجواب والقرار بنفس الاسم عادة، أي إذا كان اسم العلامة القرار **دو** فإن جوابها يحمل اسم **دو** أيضًا.

1أبو نصر الفارابي.. **المصدر السابق**، ص27.

2- **المرجع نفسه**، ص35.

3- صفوان المتني. **الموسيقى** – علم، وفن، وسر-.ط1، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، 1994، ص15.

6- الموسيقى الأندلسية:

إن الموسيقى الأندلسية مصطلح يطلق على الموسيقى الكلاسيكية بالمغرب العربي تقوم على الأداء الموسيقي الآلي، والغنائي لمقتطفات من الموشحات والأزجال التي تؤدي كافة وفق ترتيب مخصوص يطلق عليه اسم **النوبة**[1]. وعلى الرغم من أن النوبة تستقي مادتها اللحنية والغنائية من الموروث الأندلسي، إلا أن هناك اختلافًا يسيرًا فيما بينها لا علاقة له بترتيب النوبة، وإنما بالأسلوب الأندلسي. حيث أخذت تونس وليبيا بالأسلوب الاشبيلي الأصيل نسبة إلى اشبيلية، وأخذت الجزائر بالأسلوب الغرناطي نسبة إلى غرناطة، وأخذ المغرب بمزيج من أسلوب بلنسا نسبة إلى بلنسة، وأسلوب غرناطة منذ حكم المرينيون المغرب .

قال أحمد سري أحمد من أعلام الطرب الأندلسي الجزائري :" الموسيقى الأندلسية سليلة حضارة لم تسلم من تقلبات التاريخ وصروف الدهر، وهي لسانها المعبر عنها، بل هي أكثر ما أنتجته تلك الحضارة تأثرًا بالأحداث..."[2].كما أضيفت إليها تسميات أخرى منها: **الموسيقى الكلاسيكية، والموسيقى العربية الأندلسية، والموسيقى العالمة، والموسيقى الحضرية** تمييزًا عن ذلك الغناء المنتشر بالبوادي والقرى والجبال[3]. فهي كلها تسميات تسند إلى الموسيقى الحضرية، لأن مصطلح **الموسيقى الأندلسية** لم يظهر إلا في عهد الاستعمار الفرنسي .

7- مفهوم النوبة:

النوبة في اللغة من فعل (**ناب**) وهي الفرصة، وهي اسم من المناوبة فيقال جاءت نوبتك بفتح النون أي جاءت فرصتك أو مدتك أو دورتك النيابية [4].

استعملت هذه اللفظة إلى القرن الثامن ميلادي تحديدًا في فترة الخليفة العباسي الثالث **المهدي بن جعفر المنصور(775-785)** حيث خصص لكل مجال من مجالات الفكر، والإبداع يوما يشرف فيه بنفسه على المسابقات والمباريات. فيقال اليوم نوبة الشعر أوالغناء. وفي وقت لاحق،

1- صميم الشريف. **مجلة الحياة المؤسسية**. العدد 63، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2012،ص380 .

2- سيد احمد سري، **المرجع السابق**، ص06.

3- سعد الله، أبو القاسم. **تاريخ الجزائر الثقافي(1830-1954)**. ج5، الجزائر، 1998، ص442.

4- ابن منظور، جمال الدين. **المصدر السابق**، ص377-378.

وتحديدًا في فترة حكم **هارون الرشيد(786–809)** أصبحت كلمة النوبة تستعمل للدلالة على حصة كل مغني يمثل أمام الخليفة[1].

- اشتملت النوبة ابان انتشارها في المشرق العربي على أربعة قطع[2]:

- **القول**: شعر عربي في عمل(عبارة عن نشيد).
- **الغزل**: شعر أعجمي من بحر القول(من مقام القول، غناء على إيقاع ثقيل).
- **الترانا**: هو ذو بيتين بالعربية من بحور القول(غناء على ايقاع متوسط السرعة).
- **الفروداشت**: مقطع وبيت واحد عربي من بحر القول(غناء على ايقاع سريع).

ثم أضيفت لها قطعة خامسة سميت **بالمستزاد** الذي كان حركة آلية وصوتية في نفس الوقت.

أما النوبة التي عرفت في المغرب العربي فيعود الفضل في تركيز أسسها إلى **أبي الحسن بن نافع** الملقب **بزرياب*** الذي أخل تغيرات على أغاني النوبة المتداولة في المدرسة العودية القديمة، وقد كانت النوبة حسب منهج **زرياب** تتكون من عدة أبيات شعرية مختلفة الأوزان، ومتنوعة القافية ملحنة في مقام واحد، وهي تتركب من أربع أجزاء[3]:

- **النشيد المرسل**: غناء بدون إيقاع مضبوط.
- **البسيط**: وهو غناء موزون ينبني على ميزتن ثقيل.
- **المحركات**: غير محددة.
- **الأهزاج**: وهي غناء على موازين خفيفة متكاثرة في السرعة حتى النهاية.

تعد النوبة عند الأندلسيين مجموعة من القوالب الآلية والغنائية التي تتوالى حسب نظام

1 - Guettat Mahmoud.**la musique Arabo Andalouse–L'empreint du Maghreb**.edition El ons ,Paris,2000,p146.

2-**ibid**,p146.

* **زرياب (790–875م)**: هو علي ابن الحسن بن نافع مولى المهدي العباسي، ولقب بزرياب بسبب سواد لونه وتشبيها له بطائر أسود حلو التغريد، تتلمذ على يد ألمع شخصية موسيقية –اسحاق الموصلي– إبان ملك هارون الرشيد، وهو أول من أدخل الغناء على نمط المدرسة العوديّة إلى المغرب العربي. أنظر المرجع: محمد العثماني، نوال قادري. **المرجع السابق**،ص28.

3- الأسعد الزواري. **المرجع السابق**،ص34-35.

محدود ومعروف، بمعنى كل نوبة تحمل اسم الطبع الذي لحنت عليه. فهي مبنية على وحدة المقام وتنوع الإيقاع.

8- الطبع:

الطبع هو اللفظ المغاربي الأندلسي المستخدم لتعريف نمط القطعة الموسيقية، فالتعريف الحالي الأكثر توافقًا هو"أنه مجموعة منظمة من الفواصل، تستجيب لتدرج قائم على القرار(العلامة الأولى أو الدنيا في المجموعة) باعتباره علامة أساسية، وكذا على علامات أخرى تدعى الأوتار المقامية كعلامات أساسية للطبع"[1].

إن حول هذه العلامات يتم فصل اللحن، وتفيده كدعائم في صياغته. ففي التقاليد الموسيقية النغمية، فإن الأوتار المقامية التي تقدم الدعم للحن أثناء جريانه، يعطي في الغالب انطباعًا عن تغير النغم، تتم بصياغة نغمية نموذجية للنغم المرجعي للنوبة.

الطبع في الاصطلاح الأندلسي هو"البنية الأساسية للّحن"[2] المستعمل في الموسيقى الأندلسية للدلالة على المقام، وينطوي هذا الاصطلاح على معنى واسع فهو يعني من جهة طبيعة المقام كما هو معروف في الموسيقى العربية الشرقية، فهو يعني من جهة أخرى الانطباع أو الأثر النفسي الذي يتركه في وجدان السامع، والذي يختلف باختلاف الطبوع .

استعمل أهل المغرب العربي والأندلس كلمة **طبع** دلالة على المقامات الموسيقية، وما ذلك إلا اعتبارا لما يلاءم طبع الإنسان ومزاجه في هذه المقامات في أوقات معينة من اليوم .

9- الإيقاع :

الإيقاع في اللغة العربية يرجّح أن يكون لفظ الإيقاع مشتقًا من التوقيع، وهو نوع من المشية السريعة، وفي اللغات الأوروبية تشتق كلمة الإيقاع من اللفظ اليوناني **(رتمس)** بمعنى ينساب أو يتدفق[3].

1- فيصل بن قلفاط. **مختارات من الموسيقى الكلاسيكية الجزائرية**.(د ط)، تلمسان عاصمة الثقافة الإسلامية، الجزائر ،2011،ص27.

2- محمد العثماني، نوال قادري. **المرجع السابق**، ص149.

3- عدناني منبي. **مجموعة فجر الأندلس**. ج6، مطبعة العروبة، دمشق، 1959.

فالإيقاع فن من فنون الموسيقى الشرقية، يجري تطبيقه بحركات إيقاعية موزونة بأوزان مختلفة ذات أرقام معينة، يطلق عليها اسم مستقل بها، فتسير سائر الألحان على أوزان موسيقية تسمى الإيقاع ويقال لها **الأصول** ويقال للأصول **الضروب** وهذه الإيقاعات مقيدة بحركات مختلفة تنظم فيما بينها ضربات ثقيلة وضعيفة فتوزع هذه الضربات على نظام مستقل[1].

وأصل الإيقاع هو تقسيمات مختلفة لمدة زمنية كبيرة تتألف من ثنائيات وثلاثيات ورباعيات زمنية تجمع معًا فتشكل إيقاعًا، والإيقاع هو تتابع عدد من الضربات والنقرات تختلف فيما بينها من حيث الترتيب والقوة والضعف فتشكل نظامًا مستقلا يسير اللحن على تقسيماته. ويتألف الإيقاع من ستة عناصر كل عنصر مستقل على الآخر: الدُم- التّك- الأس- الدم المزدوج- التك المزدوج- الرباط[2]، ويستخلص من هذه التعاريف أن الزمن هو العصب الأساسي للإيقاع.

10- الميزان:

يطلق اسم الميزان في الموسيقى الأندلسية على الإيقاع، وعلى مجموع الصنائع الملحنة عليه[3]، والميزان بمفهومه الأول هو تكرار منتظم لمجموعات متماثلة من الضربات، والسكنات الجزئية المرتبة ترتيبًا معينًا، والمحتوية على مقادير زمنية محددة، وذلك من أول اللحن إلى نهايته.

إن كل مجموعة من هذه المجموعات تسمى **بالدور**، والضربات المنتظمة داخل الدور لا تكون لها نفس النبرة، فمنها ما هو ضعيف، ومنها ماهو قوي، ويظهر ذلك من خلال العزف والغناء، وقديمًا كان **الآليون** يستخدمون اصطلاحات خاصة للتمييز بين مختلف الضربات التي تؤدى الطار، وهو أداة الإيقاع الأساسية في الموسيقى الأندلسية .

فالموازين المستعملة في الموسيقى الأندلسية نذكر منها **النقر**، ويعني به النقر في وسط الغشاء الجلدي للطار، قصد الحصول على الصوت القوي أي **الدُم**، والنقر على حافة الغشاء الجلدي للطار، قصد الحصول على الصوت الضعيف أي **التَك**[4].

1- عدناني منيي. **المصدر السابق**، ص05.

2- **المصدر نفسه**، ص05.

3- يوسف الشامي. **النوبات الأندلسية المدونة بالكتابة الموسيقية**. ط1، مطبعة بني ازناسن، المغرب، 2009،ص145.

4- **المرجع نفسه**، ص145.

11- الموشح:

اسم أطلق على مقطوعة تنظم باللغة العربية على أوزان متعددة دون أن تتقيد **ببحر** أو **قافية**، ويختلف أسلوب نظم الموشح عن القصيدة كما تختلف طريقة تلحينه، إذ أن الموشح وضع للغناء أكثر منه للتلاوة[1].

ويقول **ابن خلدون** : " أنه لما كثر الشعر في قطرهم وتهذبت مناحيه وفنونه وبلغ التنميق فيه الغاية استحدث المتأخرون منهم فنًا سموه **الموشح**"[2].

يشاع أن أصل تسمية الموشح هو **الوشاح**، وهو عبارة عن حلي تتزين به المرأة[3]،وقد ذكر الأعلم البطيوسي أنه سمع **أبا بكر بن زهير** يقول: "كل الوشاحين عيال على عبادة **القزاز**"[4] فيما اتفق له من قوله[5]:

بدرُ تمّ. شمسُ ضُحا * غصنٌ نقا. مسك شمّ**

ما أتمَّ. ما أوضحَا * مـــا أورقَا. مـــا أنمّ**

لا جرمَ. من لمحا * قـــد عشقا. قد حُـرم**

12- الزجل:

بعد أن ازدهرت الموشحات وشاعت بين مختلف الطبقات الشعبية عملت عملها في نفوسهم وحركت قرائحهم فحاكوها بمنظومات موزونة، وأطلقوا عليها اسم **الزجل** أي **الصوت**[6].

يقول **ابن خلدون** : "لما شاع فن التوشيح في أهل الأندلس، وأخذ به الجمهور لسلالته وتنميق كلامه وترصيع أجزائه، نسخت العامة من أهل الأمصار على منواله، ونظموا في طريقته بلغتهم

1- عدنان منيني. **سلسلة مدارس الغناء**" دراسات في الموشحات الأندلسية والشرقية". المطبعة التعاونية، دمشق، 1965،ص07.

2- عدنان منيني. **مجموعة فجر الأندلس** . **المصدر السابق**، ص05.

3- محمد العثماني، نوال قادري. **المرجع السابق**، ص 298.

4- عبد الرحمان بن خلدون. **مقدمة ابن خلدون**. ط1، دار الكتب العلمية، لبنان، 1968، ص817.

5- **المصدر نفسه**، ص817 .

6- مجلة آمال. **الشعر الشعبي وتطوره الفني**. عدد 04، الشركة الوطنية، الجزائر، 1969،ص16.

الحضرية من غير أن يلتزموا فيها اعرابًا، واستحدثوا فنًا سموه **بالزجل"**[1].فالزجل فن من فنون الشعر العامي، يتركب من كلمات لهجية، مخالف لنموذج الموشح، يغنى هذا النوع من الشعر بأنواع مختلفة[2]:

- الحوزي في جهة تلمسان.
- الشعبي في وسط الأرياف و البدويين.
- الملحون في المغرب.

وأول من أبدع في هذه الطريقة الزجلية **أبوبكر بن قزمان**. حيث قال **ابن سعيد**: سمعت **أبا الحسن بن جحدر الأشبيلي**، إمام الزجالين في عصرنا يقول:" ما وقع لأحد من أئمة هذا الشأن مثل ما وقع **لابن قزمان** شيخ الصناعة، وقد خرج إلى منتزه مع بعض أصحابه، فجلسوا تحت عريش وأمامهم تمثال أسد من رخام يصب الماء من فيه على صفائح من الحجر متدرجة"[3]، فقال[4]:

وعريشُ قد قَامَ عَلــى دُكان * بحَـــال روَاق.**

وأسَد قــَد ابتلعَ ثُعبـــَان * منْ غَلط سَاق.**

وَفتَح فَمـــهُ بحَال إنسـَان * بيه الفـــرَاق.**

وَانطَلَق من ثُمّ علَى الصّفَاح * وألْقَى الصّيَاح.**

1- عبد الرحمان بن خلدون، **المصدر السابق**، ص825.

2- Hadri .Bougherara. **Voyage Sentimental en musique arabo- andalouse**. EDIF , 153paris, 2000,p.

3- عبد الرحمان بن خلدون، **المصدر السابق**، ص 826.

4- **المصدر نفسه**، ص 826.

الفصل الأول

الأصول العميقة للموسيقى المغربية الأندلسية

—تمهيد

1- الأصول الشرقية.

2- الأصول الغربية .

3- انتشار الموسيقى الأندلسية بالمغرب العربي .

4- تطور الموسيقى الأندلسية وأثرها على الموسيقى الغربية.

تمهيد:

لكل أمة حضارتها التي تفصح عنها، وفنها الذي تفاخر به، وإن شاركتها فيه أمم أخرى على تفاوت في ذلك، ولا مواربة في أن الحضارة، ومنها الفنون ثمرة الأجيال البشرية في كل مكان، فالموسيقى العربية عامة والأندلسية على وجه الخصوص، لم تكن في معزل عن التأثر بما لدى الأمم الأخرى التي احتكت بها، كما كان لها أثرها الكبير على غيرها.

فالموسيقى الأندلسية أصبحت اليوم موسيقى عالمية لم تنتشر في إسبانيا فقط، بل عرفت انتشارًا على صعيد المغرب والمشرق العربي علاوة على بعض الدول الأوربية بل والأسيوية.

لهذا نود اللفت في بداية هذا الفصل بذكر الأصول العميقة للموسيقى المغربية الأندلسية شرقيها، غربيها وانتشار، وتطورها وأثرها على الموسيقى الغربية في ثلاث مستويات:

- مستوى الألحان .
- مستوى الكلمات.
- مستوى الآلات.

1- الأصول الشرقية:

ترجع نشأة الموسيقى الأندلسية إلى الأصول الوافدة التي تفرعت عن الموسيقى العربية، في ظل التوسع للأمة الإسلامية بالعالم من جهة، ومن جهة أخرى أنها أخذت من الموسيقى الغربية الشيء الكثير، وهذا راجع لظهور العديد من الممالك العاربة بالجزيرة العربية في عصر ما قبل التاريخ نذكر منها[1]:

- مملكة الأنباط (105-169 ق.م).
- مملكة سبأ (115-800 ق.م).
- مملكة حمير (628-115 ق.م).
- مملكة معين (630-1300 ق.م).

وقد أكد الباحث الإنجليزي **هوميل**:"لقد وجدنا في البلاد العربية مواقع أثرية قديمة، تؤكد أن العرب القدماء عرفوا حضارة مزدهرة قبل المسيح بآلاف السنين، مست الجانب الروحي والثقافي، عبرها مارسوا تأثيرا على اليهود والإغريق "[2]. وكان المسلمون في ذلك العصر ملتمين بثقافات جميع الشعوب القديمة التي احتكوا بها مثل: الفرس والإغريق والهنود والمصريين والسومريين والأكاديين.

ظهرت الموسيقى الأندلسية في فترة مبكرة مع الحضارات القديمة، وانتقلت إلى المغرب العربي والأندلس مع العرب الفاتحين سنة 648م، بالرغم من بقائها بالجزيرة الأيبيرية عدة قرون إلا أنها بقيت خاضعة للذوق العربي، ويمكن ذكر الأصول الشرقية كما يلي[3]:

- **من حيث اللحن والإيقاع** : سيادة ظاهرة تعدد الطبوع على غرار واقع عموم الموسيقى العربية.
  - العمل باللحن المنفرد.
  - تسرب المقامات الشرقية كالحجاز والزوركند.

1- أمين بن عبد السلام الشعشوع، **المرجع السابق**، ص21.

2 - Mohamed zine labidine. **Contrubution a l étude des théorie et conceptions ésthetique musicale arabe- musulman au moyen-âge.** Presse universitaire du seplentrion,1995,p22.

3- عبد العزيز بن الجليل. **الموسيقى الأندلسية الغربية**. ط1، سلسلة عالم المعرفة، المغرب، 1988،ص13.

- **من حيث الأداء** : سيادة الأداء الصوتي. فأكثر الألحان تؤدى مغناة من طرف الأفراد أو الجماعات، وفيها تتم الاستفادة إلى أقصى حد ممكن من الإمكانات التي يمنحها الصوت البشري، وخاصة في الإنشادات الفردية.
- **من حيث التأليف** : وجود فقرات ذات طبيعة ارتجالية، ويظهر ذلك في:

- المشاليات (وإن كانت ألحانها اليوم محفوظة) تشكل بقايا أعمال كانت تقليدًا متبعًا في التمهيد للنوبات.
- الإنشاد والمواويل والتقاسيم التي ترافقها، وهو تقليد لا يزال معمولا به.

- **من حيث المعجم**: أخذت الموسيقى الأندلسية بالمصطلحات الشرقية سواء منها ذات المفهوم الفارسي أو التركي أو العربي، منها ما يتصل بالمقامات الرئيسية: العراق، الزوكند، الحسيني، الحجاز، العشاق، النوى، الراست. ومنها ما ينتمي إلى الأوزات: الماية، ومنها ما ينتمي إلى الشعب: الجهاركاه، السيكاه، عشيرات، محير، كما أن ثمة أسماء طبوع جديدة على المعجم العربي مثلا: الاستهلال، المشرقي الصغير والكبير، المزموم، الذيل، رمل الذيل، مجنب الذيل، الموال، الزيدان، الأصبعين، الرصد العبيدي، الرصد المغربي.

- ارتباط وتأثر الطبوع في الجزائر وتونس وليبيا بالمقامات المشرقية الحديثة أكثر من ارتباط،

لقد انشغل الفاتحون الأوائل بالحروب والنزاعات الداخلية، الشيء الذي جعل موسيقى العهد الأندلسي الأول مجرد تقليد لموسيقى الشرق الإسلامي، هذا بالإضافة إلى موسيقى المولدين المسلمين وهم أحفاد الأيبيريين، والنصارى الأندلسيين والذين عرفوا بالمستعربين لتأثرهم بالهوية العربية، وفي هذا يقول التيفاشي :"... أهل الأندلس في القديم كان غناؤهم إما بطريقة النصارى، وإما بطريقة حُداة العرب"[1].فلقد تفاعل هذا التراث مع ألوان الموسيقى الوافدة إلى الجزيرة الأيبيرية إثر الفتح الإسلامي، وحصل بين عناصرها تمازج شبيه بالتمازج الذي حصل في الشرق العربي بين النماذج الغنائية العربية الجاهلية، وبين الموسيقى الفارسية إثر خضوعها للحكم العربي.

1- أحمد بن يوسف التيفاشي. **كتاب متعة الأسماع في علم السماع**. تحقيق رشيد السلامي، المكتبة العاشورية، تونس، (دت)،ص22.

لقد تعلق المستعربون باللغة العربية، لدرجة أن **آلبرو القرطبي** قال فيهم:" إن إخواني في الدين يجدون لذة كبرى في قراءة شعر العرب وحكاياتهم، ويقبلون على دراسة مذاهب أهل الدين والفلاسفة المسلمين..... بل هم منظمون في الشعر العربي ما يفوق شعر العرب أنفسهم فنًا وجمالاً "[1].

ويستفاد من كلام **التفاشي** سالف الذكر أن الفاتحين كانوا في البداية، وخصوصًا قبل انتقال زرياب إلى الديار الأندلسية يجارون أذواق الفئات الاجتماعية الشعبية، فيغنون ويلحنون أغانيهم على طريقة النصارى، ومن ضمنها الجزيرة الأيبيرية عندما فرضت الكنيسة المسيحية نفوذها، وسلطانها على مظاهر الحياة فيها. وهو تدوين النشيد **الغريغوري** في القرن الثالث الهجري بالنوتة الموسيقية المستعملة أنذاك وهي **النومة**[2] التي أصبحت في عهد البابا غريغوريوس الأول أو الأكبر أساس الموسيقى الكنسية الكاثوليكية. وتم تلحينها حتى بعد سنة 390هـ/1000م، والتي كانت أساسًا مكونات المدرسة الرومانية (سكولا كانطروم)، وتلك المدارس هي[3] :

أ- موسيقى الكنيسة السورية(باللغة الأرامية).

ب- النشيد الكنسي الإغريقي، والذي لا زلنا نجد بعض الكلمات منه باللغة الإغريقية في النص الغريغوري إلى اليوم.

أما في الأندلس فلم يصل النشيد الغريغوري حتى ما بين القرن الثالث والرابع الهجري/ التاسع والعاشر الميلادي، ولكنه لم يصل إلى المنطقة الجنوبية حتى فترة طويلة بعد ذلك.

وهكذا كانت الكنيسة هي وحدها التي تحمل مشعل الثقافة في الغرب المسيحي أثناء القرون الوسطى، وكل ثقافة غير دينية كانت مهملة إلا ما كان منها يخدم أغراض الكنسية.

كما ظهرت في نفس الفترة نظرية الغناء الديني المسيحي على أيدي **أوريليان دي ريوم، ورجينون دي بروم** وغيرهم.يؤكد المنظرون الأوائل أن تلك النظرية منقولة عن نظرية الموسيقى البيزنطية.

1 -F.J.Simonet. **Histoire de los mozarabes de Espana**.T2 ,p353.

2 - Jacques Viret. **Le chant grégorien et la grégorienne**. P10.

3- أمين بن عبد السلام الشعشوع، **المرجع السابق، ص45**.

لقد وجد الفاتحون العرب والأمازيغ أنفسهم منذ العهود الأولى للفتح مقبلين على استعمال السلالم، والمقامات الموسيقية المحلية في غنائهم، وساعد الاستعمال المستمر على تمكين بعضها من الرسوخ في نظام الطبوع العربية والإفريقية والإندماج في سلكها، ثم أصبح نتاج ذلك كله على مدى العصور يشكل وحدة لا تتجزأ، ويبلور التعبير الصادق عن أذواق الساكنين بالأندلس.

كما كان من وجوه التفاعل بين الموسيقى العربية، والموسيقى القوطية بالأندلس لجوء المنشدين إلى إشباع حروف لا يتبعها حرف مد أو تجزئة الكلمة الواحدة إلى مقاطعها. وفي هذا المعنى ورد أحد الفقهاء أنه قال: " المد في غير محله يحول الكلمة من معناها الأصلي إلى معنى آخر قد يسيء الدلالة. ومثال ذلك مد حرف الباء المفتوحة في اسم التفضيل من الآذان (أكبر)، فإنه يجعل الكلمة بمعنى جمع(كبر) وهو الطبل، وفي هذا ما يفسد المعنى ويؤدي إلى ارتكاب الحرام"[1].

لقد استطاع الأندلسيون تطوير هذا الفن، وأن يقفزوا به مراحل كبيرة، حتى أصبحت الأندلس مهوى الطرب وموئل محبيه[2].

كان الطرب في أول العهد عربيًا محضًا لا دخل للطرب الأجنبي فيه، نشأ من قدم الزمن في مكة والمدينة، ولقد كانت الخنساء شاعرة الرثاء الشهيرة تغني مراثيها بمصاحبة الموسيقى، كما روى ذلك أبو الفرج الأصبهاني، جعل للشعر مكانة عظيمة لديهم:

تَغَنّ بالشّعْر أمَا أنْتَ قَائلِهُ *** إنّ الغِنَاءَ لهَذَا الفنِ مِضْمَارُ[3]

وعند احتكاك المسلمين بأهل فارس تغير بعض هذا الغناء، وأخذ شيئا فشيئا طابع يسمى في الشرق بالموشحات [4]. ويؤكد **صبحي أنور رشيد** هذا الفهم :" إن جذور الموسيقى الأندلسية لم

1- أبو الفرج الأصبهاني. **كتاب الأغاني**. تحقيق: إحسان عباس، إبراهيم السعاقين، بكر عباس.ج5، دار الثقافة، بيروت، 2002، ص260-ص261.

2- عبد الرحمان علي الحجي. **تاريخ الموسيقى الأندلسية**. ط1، دار الارشاد للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1969، ص11.

3- **المرجع نفسه**، ص12.

4 - Mokhtar Hadj Slimane. **La musique Andalouse a Tlemcen**. Edition ibn khaldou, Tlemcen, 2001, p10 .

تكن أجنبية المصدر، وإنما كانت امتدادا للموسيقى العربية قبل الإسلام وتطويرا لها، ينسجم مع تطور الحياة الاجتماعية والثقافية وتعقدها مع مؤثرات جديدة وافدة"[1].

وهكذا فقد سبق العرب وأوروبا الحديثة إلى الكشف عن النظريات الموسيقية اليونانية واستيعابها، وإغنائها بمعطيات شرقية محضة، ومن ثم فقد كانت الموسيقى العربية أقدر على الاستفادة من المعطيات اليونانية القديمة، والغريغورية الوسيطة، وأقدر على توجيه المسار الفني ببلاد الأندلس، بل على التأثير في الإنتاج الأوروبي،كما هو شأن كثير من الأساليب التي تدخل اليوم في بنيات الموسيقى الغربية، والتي ليست في واقعها سوى صيغ مباشرة أو غير مباشرة للموسيقى العربية.

إن التعايش الذي تم على أرض الأندلس أدى إلى تمازج النماذج الموسيقية المحلية مع الموسيقى الوافدة إليها بما فيها العربية والبربرية والإفريقية وهو تمازج كذلك التقت فيه النظريات الإغريقية بالأناشيد الغريغورية، وموسيقى الأنماط الشعبية للشعوب التي استوطنت الأندلس قبل حلول الفاتحين المسلمين بربوعها.

- تلك إذًا هي أبرز المعطيات الفنية التي تضافرت من أجل خلق، وبلورة التراث الموسيقي

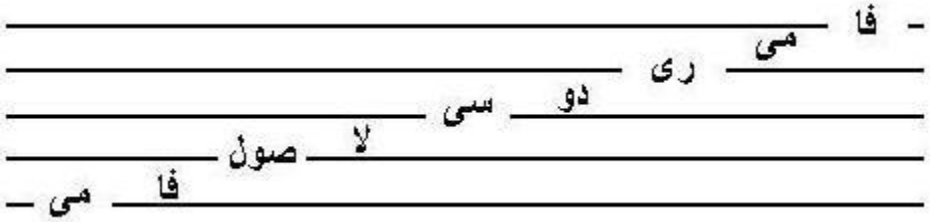
العربي بالأندلس. على أن الساحة الفنية بهذه البلاد كانت تشهد بين الفنية، والأخرى صنوفًا ونماذج موسيقية أخرى، لعلها تكون قد طبعت الموسيقى الأندلسية ببعض السمات والملامح، وطعمتها بأساليب مستجدة في الأداء، وألوان مستحدثة من التأليف، لعل أوضحها في واقع هذه الموسيقى[2]:

- تطعيم الموسيقى الأندلسية بأصناف شتى من الإيقاعات.
- قيام بعض الألحان الأندلسية على السلم الخماسي. وهو السلم الذي يتكون من خمس

درجات عوض سبعة، وهو أقدم سلّم استعمله الإنسان في موسيقاه، ولا يزال يستعمل هذا السلم على نطاق واسع في أنحاء العالم، وخاصة منها إفريقيا (المغرب،الجزائر،تونس، ليبيا، السودان ...).

1- صبحي أنور، رشيد. **مدخل إلى تاريخ الغناء عند العرب**. ط1، دار علاء الدين، 2000، ص34.

2- عبد العزيز بن عبد الجليل، **المرجع السابق**، ص15.



وإن يكن قد تعرض لبعض التعديلات المحلية. وهي نقطة توقف مؤقتة وثانوية، وتشكل نقطة لانطلاق الجنس الثاني فيهما، وتعرف بالغماز في الموسيقى الأندلسية أو الميز (Mese) في السلم اليوناني. مثلا نجد طبوع تتلاءم مع السلالم اليونانية القديمة من حيث نوع الأبعاد ومواضيعها، وكذا نغمة القرار، وبيان ذلك في الجدول التالي[1]:

الطبع الأندلسي	السلم اليوناني القديم	ترتيب الأبعاد	نغمة القرار
السيكاه عراق العرب	الدوري الدوري	1,1,1/2,1,1,1,1/2	مي مي
اصبهان الغريبة المحررة	الفريجي الفريجي	1,1/2,1,1,1,1/2,1	ري ري
رصد الذيل الاستهلال غريبة الحسين	الليدي الليدي الليدي	½,1,1,1,1/2,1,1	دو دو

إن التشابه الحاصل بين التركيب البعدي النغمي الإغريقي والعربي القديم يعكس في الآن نفسه وحدة نسب السلم الموسيقي، فالسلم الفيتاغوري متأسس على توالي البعد النغمي ونصف البعد، كالتالي[2]: دو (1)، ري (1)، مي (2/1)، فا (1)، صول (1)، لا (1)، سي (2/1)، (1).

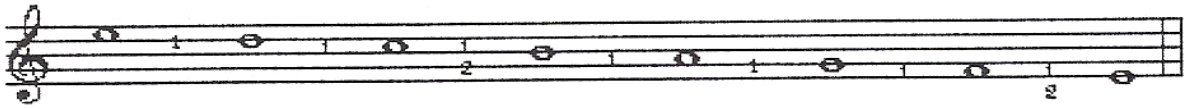
كما تجدر الإشارة هنا إلى قضية تزال تشغل بال كثير من الباحثين الغربيين المتخصصين في الدراسات الموسيقية الاغريقية القديمة. وتتعلق باختلاف هؤلاء حول ما إذا كان السلم اليوناني القديم (مي– مي) .

1- عبد العزيز بن عبد الجليل. **المرجع السابق**، ص72.

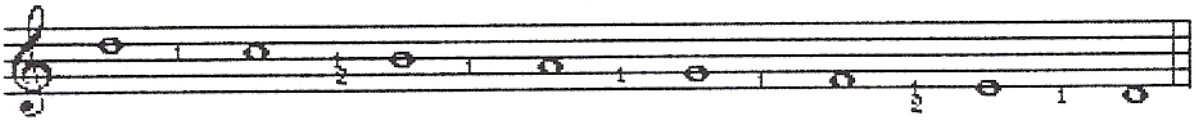
2 - Alain Danielon. **La musique comparée.** Edition herman, 1987,p28.

من جنس المقامات الصغيرة أو الكبيرة بالنسبة **للسلم الدوري**، كما هو الشأن كذلك بالنسبة للسلم **الفريجي** من (ري- ري)، و**السلم الليدي** من (دو-دو) كالتالي[1]:

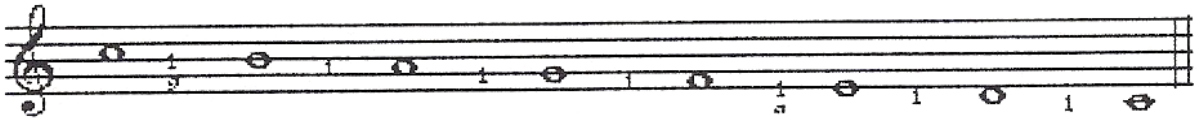
▪ الدوري Dorien :



▪ الفريجي Phrygien :



▪ الليدي Lydien :



تعرضت السلالم اليونانية ذاتها إلى تغيير نتيجة التأويلات العشوائية التي حصلت لها في العصور الوسطى، ثم لخلوها من علامات التحويل العارضة عند نزول اللحن أو صعوده، والتي تعتبر في كثير من الأحيان طبوع الموسيقى الأندلسية، ومن وسائل التلوين التي تضفي على الألحان لونًا متميزًا، وتمنحها طعماً خاصًا مثلا:

لا يزال هناك بعض الغموض فيما يختص بمبادئ المقامات والسلالم المعروفة ،والحقيقة أن السلم العربي لا وجود له، وإنما توجد مقامات فقط. وإذا ذكر السلم فإن الماثل في الأذهان هو مجموعة مقامات أو ديوان أساسي يتألف من عدة أنغام، وإذا اعتبرنا السلم العربي بهذا المعنى أمكننا أن نجد عند المؤلفين الموسيقيين سلماً يرجع عهده إلى عهد اليونان الأقدمين إذ وجد سلم من وضع اليبيوس Alypiusعلى ما أعتقد، وإذا بدئ بأي علامة من علاماته

1- يحي بن علي المنجم. **رسالة في الموسيقى**. تحقيق: يوسف شوقي، مطبعة دار الكتب، 1975، ص 782.

يمكن معرفة المقامات التسع اليونانية الأساسية، وهي : مقام راست، مقام نهوند، مقام الهزام (عقد نكريز)، مقام حجاز، مقام كرد، مقام بيات، مقام صبا، مقام سيكاه، مقام كرد[1].

كما يمكن أن نشير في هذا السياق إلى أصل ديني للموسيقى الأندلسية من طرف أحد المخبرين العرب، وهي مشاهدات **أبي بكر الطرطوشي** المتوفي 520هـ[2]، تحدث هذا الفقيه عن اختصاص الصقالبة * "بألحان موسيقية كانت شائعة في موسيقاهم الشعبية، اتخذوا لها أسماء خاصة منها اللحن (الصقلبي) و(الرهب) وهما أسلوبان متميزان في الغناء"[3].

يعتبر الطرطوشي غناء الصقالبة على هذا النحو من البدع المنكرة التي أحدثوها في الأندلس المسلمة، وذلك لأنهم استعملوه في ترتيل القرآن الكريم، في قراءة قوله تعالى: { وإذا قيل إن وعد الله حق }[4] أخذوا يرقصون في هذه الآية كرقص الصقالبة بأرجلهم وفيه خلاخيل، ويصفقون بأيديهم على إيقاع الأرجل، ويرجفون الأصوات بما يشبه تصفيق الأيدي ورقص الأرجل، كل ذلك على نغمات متوازنة، وإن قرأوا القرآن على (الرهب) نظروا إلى كل موضع ذكر فيه القرآن المسيح[5]،

1- محمد العثماني، نوال قادري. **المرجع السابق**، ص135.

2- أبو بكر الطرطوشي. **كتاب الحوادث والبدع**. تحقيق محمد الطالبي، تونس، 1959،ص77-78.

* **الصقالبة:** وهم الأرقاء المجلوبون إلى الأندلس من الشعوب الإيطالية وشمال إسبانيا. رباهم العرب تربية عسكرية إسلامية، ودربوهم العرب على أعمال القصور وقد تزايد عددهم حتى بلغ في عهد عبد الرحمان الناصر عشرة آلاف من النساء والرجال. وقد عرفوا في الأندلس باسم الفتيان. ينظر: عبد العزيز بن الجليل. **المرجع السابق**، ص20.

3- **المرجع نفسه**، ص20.

4- سورة الجاثية، الآية (45).

5- عبد العزيز بن عبد الجليل، **المرجع السابق**، ص21.

كقوله تعالى:{ إنما المسيح عيسى بن مريم}[1]، وكقوله تعالى: {وإذ قال الله يا عيسى بن مريم}[2]مثلوا أصواتهم فيه بأصوات النصارى والرهبان في الكنائس.

كل هذا إذا ما وسعنا دائرة فعل المثاقفة بالعودة إلى التاريخ العربي في القدم، كانت حضارة بلاد الرافدين خاصة الآشوريين الذين بدا تاريخهم منذ أواخر القرن الثالث عشر قبل الميلاد، لها علاقة بالحضارة الفرعونية التي استأثرت باهتمام العديد من الفلاسفة اليونانيين، فإن التأثير الفارسي أو اليوناني المفترض على الموسيقى العربية يفرض إعادة صياغة علاقة الأصل بالفرع، خاصة إذا علمنا أن لحضارة الآشوريين مظاهر موسيقية عديدة تعكسها استعمالهم لآلات موسيقية مختلفة منها[3]:

- آلات وترية: الآسور، الكنارة، السنطور.
- آلات نفخية: المزمار المزدوج، البوق.
- آلات إيقاعية: الطبول، الدفوف، الصنوج.

نورد في هذا الصدد تأكيدا للمستشرق **جول روانيت** على الجدور العميقة للموسيقى الأندلسية يقول: " الأمر الذي لا مجال فيه للنزاع هو أن الموسيقى العربية(الأندلسية) ليست فنا ناشئا بذاته، بل لم تكن أبدا فنا مستقلا بنوعه وجنسه بغير أن تكون مدينة بشيء من الأشياء للشعوب الأخرى ... ولا شك قد تكونت من آخر وجد في العصر السابق للإسلام قد يرجع إلى العبرانيين والآشوريين والمصريين"[4].

إن الموسيقى الأندلسية حافظت على طابعها العربي الأصيل التي تجدرت أصولها على ضفاف الرافدين، وظلت خاضعة للذوق الشرقي كما ظلت غير بعيدة عن طبيعة الأسلوب اللحني الذي يسود التأليف العربي، بما تحتضنه من طبوع متعددة في بوتقة الأسلوب الغربي الذي لا يخرج عن مقامين اثنين هماك الكبير والصغير أو الماجور والمينور.

1- سورة النساء، الآية (170).

2- سورة المائدة، الآية (06).

3- محمود أحمد الحنفي. **موسيقى الممالك القديمة**. (د ط)، مصر، (د ت)، ص59.

4- جول روانيت. **تاريخ الموسيقى العربية**. ترجمة: إسكندر شلفون. دائر المعارف الموسيقية وقاموس المعهد، مصر، (د ت)، ص11.

2- الأصول الغربية:

انتقلت الموسيقى العربية عبر العصور إلى الأندلس، واحتكت بالأجانب وعرفت درجات الرقي ثم الانحطاط بعدما دخل عليها التبديل والتغيير بالإحسان مرة وبالنسيان مرة أخرى، فجالت وراجت وانقلبت أوضاعها ومسها ملمس الحضارة الإسلامية من التطور صاعدة معها في الازدهار وهابطة معها في الاضمحلال والانحطاط وناهضة من جديد برقي ومسايرة سير التقدم .

تعد شبه الجزيرة الايبيرية مركزًا لتعايش شعوب مختلفة، سكانها خليط من العناصر الإيبيرية القديمة والكلتية أو السلتية القادمة من الشمال. وقد تعاقبت على هذه الجغرافيا حضارات عديدة: الفنيقيون والقرطاجيون ثم الرومان الذين احتلوا إسبانيا مدة ستة قرون (218م-409م) بعد تدمير حضارة القرطاجيين واحتلالهم المغرب العربي. وبالنسبة للعناصر البشرية المؤلفة للأندلس بعد وصول المسلمون نجد: القوط والصقالبة والأمازيع[1].

اهتم الخلفاء بالموسيقى في العصر الأندلسي اهتماما كبيرا عندما فتح بنو أمية الأندلس انبثقت بها فجر المدينة والتحضر، وأصبحت بفضلهم مضرب الأمثال في العلوم والفنون ، فكانت قرطبة حاضرة الأندلس موطنا لأساطين العلماء حيث قيل في ذلك أن **زرياب** كان شيخًا عظيمًا أثر في الحياة الاجتماعية لدى القرطبيين منذ وصوله سنة 822م[2]، أعجب به الخليفة العباسي **هارون الرشيد** بعبقريته الفنية فخاطبه أستاذه إسحاق الموصلي قائلا : "إن الحسد أقدم الأدواء، والدنيا فتانة، والشراكة في الصناعة عداوة، ولا حيلة في حسمها وقد مكرت بي فيما انطويت عليه من إجادتك وعلو طبقتك، وقصدت منفعتك، فإذا أنا قد أتيت نفسي من مكمنها بإدنائك وعن قليل تسقط منزلتي، وترتقي أنت فوقي، وهذا ما لا أصاحبك عليه، ولو أنك ولدي، ولولا رعيي لذمة تربيتك لما قدمت شيئا على أن أذهب نفسك، وليكن في ذلك ما كان، فتخير من اثنين لابد لك منهما: إما أن تذهب عني في الأرض العريضة لا أسمع لك خبرا بعد أن تعطيني على ذلك الأيمان الموثقة، وانهضك لذلك بما أردت من مال وغيره، وإما أن تقيم على كرهي ورغمي مستهدفا لسهامي فإني لا أبقي عليك ولا أدع اغتيالك، باذلا في ذلك بدني ومالي فاقض

1- أحمد المختار العبادي. **في التاريخ العباسي والأندلسي**. (دط)، دار النهضة العربية، بيروت، 1972، ص228.

2- محمد العثماني، نوال قادري. **المرجع السابق**، ص32.

قضائك"[1]. لقد اثرت حياة **زرياب** بمنأى من المكيدة والحسد، واختار الرحيل عن بغداد، وخرج منها بأهل بيته.

بدأت الموسيقى بحضور **زرياب** تحتل مكانة مرموقة في الأندلس، ولقي الموسيقيون عناية لم يلقوها من قبل، وما أن استقر زرياب بقرطبة حتى شرع في إنجاز مشروعه الطموح والمتمثل في إحداث أول مدرسة موسيقية بها كان لها موقعا رياديًا ليس بسبب الثراء الممتد للفكر الموسيقي فحسب، بل لقوة تأثيرها الواسع على أجزاء كثيرة من أوروبا وهو ما كان لها بصمة واضحة في معالم الحياة الاجتماعية هناك.

فأسس أول معهد موسيقى واستدعى المغنين من المدينة المنورة، لنشر الأصول الموسيقية العربية المشرقية القديمة الأصيلة ولكن بالطريقة التي يحسها، وأضيف إلى لقبه القديم لقب إضافي جديد فأصبح **زرياب القرطبي** نسبة إلى موطنه الجديد، وخصص له الأمير راتبا شهريا قدره مائتا دينار بالإضافة إلى منح الأعياد والمناسبات والمخصصات الأخرى له ولعائلته[2]. وكان أول طلاب معهد **زرياب** أبناؤه الثمانية نجح منهم أربعة وهم: **عبد الله، وعبد الرحمان ومحمد وقاسم**، وابنتاه **عُليّه وحَمدونة** فمارسوا الغناء وزاولوه، بالإضافة إلى عدد آخر بعضهم من الغلمان والجواري أمثال **مُتْعَة** و**مصابيح** وغيرهم[3]،ووضع شروطا يجب توفرها في كل من يرغب الانتماء إلى معهده ومن هذه الشروط إخضاعه إلى امتحان يحدد استعداده الفطري، فإذا اجتاز هذا الامتحان بدرجة النجاح دخل المعهد وسجل في عداد طلابه وإلا صرف.

لم يكن **زرياب** يقبل في معهده إلا من كان ذا صوت مطبوع، حيث كان أولاده العشرة أول تلاميذ معهده، فكلهم حارس لصناعة الغناء عامل على إشاعته في الأندلس. فكان **عبد الله**

1- مجدى العقيلي. **مجلة عالم الفكر**، عدد: 1، المجلد 6، 1975، ص167.

2- أحمد بن محمد المقري التلمساني . **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب**، تحقيق: إحسان عباس، ج 3، دار صادر، بيروت، 1998ص125.

3- عبد الرحمان علي الحجي. **المرجع السابق**، ص30.

أعدبهم صوتًا، يليه **عبد الرحمان**. أما **قاسم** فأحدقهم غناء، كما كانت ابنته **حمدونة** محسنة لهذه الصناعة متفوقة على أختها **عُلبَة**[1].

كان **زرياب** أعجوبة فنية، حيث أنه كان يحفظ عشرة آلاف مقطوعة من الأغاني بألحانها، بالإضافة إلى طول باعه في العلوم الأخرى كالجغرافية والطب والفلسفة، وأدخل العديد من المقامات، ووضع للغناء القوانين، و"بهر أهل الأندلس ببراعته في الغناء والموسيقى، وطار صيته في كل مكان، فأضحى قطب الفن الذي لا يجارى، وأخذ عنه أهل الأندلس فنونه وإبداعه"[2].

فكان أول من تجرأ على تطوير الموسيقى العربية بالأندلس فاعتنى بجمع الآلات الموسيقية التي كانت معروفة ببلاد المشرق، ثم تفنن في ابتكار عدد من الآلات الأندلسية التي لم يسبق أن عرف بعضها من قبل أن تنتشر بكثافة في البلاد الأندلسية، ولعل أهم اختراع اشتهر به **زرياب** في هذا المجال هو:"زيادة الوتر الخامس في العود، اختراعا منه...كذلك اخترع مضراب العود (الريشة) من قوادم النسر، وكانت لا تزال حتى وقته من الخشب، وهي فكرة بارعة من زرياب كان موفقا فيها إلى أبعد مدى، إذ تجمع إلى لطف خفتها على الأصابع طول سلامة الوتر بملازمة الضرب عليه... أما العبقرية الفذة التي جلت عنها موهبته فهي طريقته المبتكرة في تعليم الغناء، تلك الطريقة المستحدثة التي ظلت مثلا يحتذى في الشرق والغرب حتى العصور الحديثة"[3]، ومن مزايا **زرياب** أيضا أن في عهده تفنن الناس في أنواع الأطعمة والملابس والغناء والطرب، وسنّ فيهم هذه السنة، حتى انشغل الناس بابتكاراته في عالم الطعام واللباس، فلكل فصل نوع من اللباس والطعام، ولكل مجلس آداب وتقاليد، ولكل حفلة طرب وغناء موسيقي بمختلف الألحان.

أما في ميدان التأليف والتكوين الموسيقي فقد ترك **زرياب** للأندلس والغرب الإسلامي ميراثا فنيا عظيما تمثل في مؤلفاته ومدوناته الموسيقية التي بلغت عشرة آلاف لحن، وبذلك عد هذا العبقري بمثابة معجزة جسدت الأصالة الموسيقية الأندلسية. وقد صدرت في إسبانيا سنة 1987م رواية تحمل اسم **زرياب** باللغة الاسبانية للموسيقي **خيسوسكريوس** كتبت بأسلوب شاعري جميل،

1- المقري التلمساني. **المصدر السابق**، ص129.

2- عبد الله عنان. **دولة الإسلام في الأندلس**. ط4، **القاهرة**،(دت) ، ص. 281.

3- محمود أحمد الحفني،«**زرياب.. موسيقار الأندلس**»، **أعلام العرب**، عدد: 54، (دت)،ص 110- ص111 .

واشتملت على مجموعة هائلة من المعلومات الفنية والاجتماعية والتاريخية عن الأندلس. كما أورد الكاتب بالتفصيل الكثير من العادات والتقاليد المتعارف عليها آنذاك، مبررا في كل مرة دور زرياب ومحاولته في تغيير وتجديد الكثير مما اعتمد الناس عليه وإبداله بما هو أفضل، ويرى أن أسس الموسيقى العربية الأندلسية التي كانت تعرف **بالنوبة** وتسمى عند الاسبانيين **الروندو RONDO**، من أصول عربية انتقلت مع **زرياب** إلى الأندلس، وتأثرت هي الأخرى في الأوربية وخاصة الألحان الكنسية التي معروفة عند المسيحيين الذين عاشوا تحت ظل الحكم الاسلامي في الاندلس. يقول في هذا الصدد أحد الباحثين: " لولا محافظة بغداد على فنونها العباسية المتمثلة في مقاماتها العراقية ومحافظة المغرب على النوبات الأندلسية لفقدنا تراثنا الموسيقي العربي بصورة نهائية "[1].

كان اهتمام الخلفاء بالثقافة والعلوم اهتماما كبيرا وفي طليعة تلك الموسيقى، حيث نقلت العرب إلى الأندلس كل ما سبق لهم معرفته من الآلات الموسيقية ثم افتتنوا فيه وزادوا عليها.

إن الموسيقى في الأندلس انتشرت في جميع أوساط المدن عند العرب واليهود والنصارى في **طليطلة، واشبيلية، وقرطبة، وغرناطة** كما توسعت بالمبادلة مع المغرب العربي .

في القرن الخامس الهجري/الحادي عشر ميلادي شهدت الموسيقى الأندلسية انقلابا عظيما بفضل المرابطين في المغرب العربي، وأصبحت شعوب الأمة الإسلامية تتفاهم بواسطة لغة تؤثر في الشعور وتعبر عن عواطف الشرق والغرب معًا من دون تعلم لغة جديدة هي لغة الفن والأدب، التي تصل بفضل جمالها الفتان ما بين الفارسي والتركي والكردي والحبشي والرومي والمغربي والعربي من دون رباط قديم [2]، وهي كذلك لغة الموسيقى التي ساعدت على اختلاط الأجناس بإبداع سهل المنال وسريع الفهم يتسع للفطرة الآدمية .

لم تكن الموسيقى في الأندلس تقتصر على طبقة من الناس كما كانت العصور السابقة في الشرق، وإنما في الأندلس خالفت تلك القاعدة حيث كانت مباحة لعموم الناس على مختلف

1- مجدى العقيلي. **مجلة عالم الفكر، المرجع السابق**، ص 34..

2 - Guettat Mahmoud . **la musique classique du marghreb**. Edition sindbad 1et 3 rue feutrier ,paris , 1989 , pp96-97 .

مراكزهم الاجتماعية، ومن بينهم محمد الثاني الملقب بالمهدي الذي كان يتجاوب في قصره أصوات مئات العيدان والمزامير[1].

انقسمت بلاد الأندلس عدة أقسام تحت حكم ملوك الطوائف الذين أقاموا حواضر ملكهم في مختلف الطوائف الذين أقاموا حواضر ملكهم في مختلف المدن حوالي 22 دويلة أو أكثر، فاتخذ بنو حمود مالقة (1016-1057م)، والجزيرة الخضراء (1039-1058م)، وملك بنو عباد اشبيلية (1023-1091م)، وحكم الزيرية في غرناطة (1012-1090م)، وبنو جهور في قرطبة (1031-1068م)، وبنو ذي النون في طليطلة (1035-1185م)، والعامريون في بلنسية(1021- 1085م)، والتنجيبيون في سرقسطة (1019)، وبنو هود (1039-1044)، والمجاهدون في دانية (1017-1075)[2]، وهكذا أصبحت الأندلس مقسمة إلى ممالك صغيرة متفرقة، عاجزة عن مواجهة أي خطر خصوصًا المتمثل في النوايا المسيحية شمال شبه الجزيرة الإيبيرية، حيث قال **ابن رشيق القيرواني:**

مِمَا يُزهِدُني في أرْضُ الأنْدَلُسْ *** تَلَقَيتُ مُعْتضَد فيهَا وَمُعْتَمَد

أَلْقَابُ مَملكة في غير موضعها ***كالهر يحكي انتفاخًا صولة الأسد[3].

إلا أن هذا الانقسام والذي شكّل ضعفًا من الناحية العسكرية والسياسية، كان إيجابيًا في ميادين الفنون والآداب بما فيها الموسيقى والشعر، ومن شعراء عهد الطوائف الكاتب أبو عامر أحمد بن غرسية وهو من أبناء نصارى البشكنس، ومن شعره قصيدة في إقبال الدولة [4]:

الآن أطْلَع في لَيْل الرّجَاءِ سَنَا *** وقَابَل الصُّبْحُ والإظْلامُ قَد ظَعَنَا

عَهْد حَبَا كَبُه مَنْ لَيسَ يُشْبِهه *** مَلَكٌ فَأخْلَصَ عَلَيه السّرُ والعَلَنَا

وَلَتلْقِه بِانتِهَاضِ لاَ كَفَاء لَه *** مَا إنْ يَبعُد لاَ مُصِرَا ولَا عُدنَا

1 - Guettat Mahmoud, **Op**, **cit** , p98 .

2- محمد العثماني، نوال قادري. **المرجع السابق**، ص34.

3- أحمد بن محمد المقري. **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب**.ج1، دار صادر، بيروت، 1998ص176.

4- ابن سعيد المغربي. **المغرب في حلى المغرب**. تحقيق شوقي ضيف ، ج2، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص406-ص406.

هاجر الكثير من البربر الأفارقة إلى غرناطة في هذا العصر، ولقيت رسائل اخوان الصفا اهتماما كبيرًا في مدينة سرقسطة، وفي هذه البيئة نشأ **ابن باجة*** الذي مزج غناء النصارى بغناء المشرق، واقترح طريقة استأثرت بها الأندلس دون غيرها من الأقطار الخاضعة للحكم الإسلامي، وهي طريقة مال إليها طبع أهل الأندلس واطمأنت إليها أذواقهم دون سواها. فهو شخصية فذة وعبقرية موسيقية متفتحة، ألف أكثر من عشرين كتابا تناول فيها مختلف معارف عصره من طب وفلسفة وعلوم طبيعية ورياضية، وواحد من الوشاحين المشهورين، جمع بين الموسيقى والغناء في موشحاته، وصفه **ابن خلدون** بأنه "صاحب التلاحين المعروفة"[1]، ويقول **محمد بن شريفة** في هذا المجال : " أن أكبر اسم نجده في تاريخ الموسيقى الأندلسية المغربية بعد زرياب هو الفيلسوف ابن باجة" [2]، وقال ابن الخطيب:" إنه آخر فلاسفة الإسلام بجزيرة الأندلس"[3].

كان يسر هؤلاء الملوك تكريم العلماء والأدب وجعل قصورهم منازل للشعراء والموسيقيين، وكان بنو عباد الإشبليون الذين حكموا قرطبة ردحًا من الزمن أعظم من ملوك الطوائف حيث اهتموا بالأدب أكثر من غيرهم، وقد جعل المعتمد الملك العبادي قصره (1068-1091م) ملتقى للرجال وموسما للشعراء وكان هو أيضا مغنيًا وضاربًا على العود وابنه عبيد الله الرشيد ملحنًا ومغنيًا ومثقفًا وشاعرًا محسنًا يحذق الضرب على العود والمزهر، كما عرف سكان مالقة تعلقهم بالموسيقى في العام 1015م فقد كانت تطرق الأسماع أصوات العود .

وفي سنة 478هـ/1085م دخل النصارى مدينة طليطلة فعمل ملوكهم على زرع الثقافة بين المسيحيين، خصوصا وأنهم تعربوا بعد أزيد من ثلاثة قرون من التعايش مع المسلمين . فأنشأ الملوك

---

* **ابن باجة** :هو أبو بكر بن الصايغ، فيلسوف وأديب وموسيقي ومطرب أندلسي، وكان متقنا لصناعة الموسيقى، جيد اللعب بالعود، ولد بسرقسطة سنة 1087م. برز في الفلك والرياضيات، والطب، وقد كان عالما بعلوم الأوائل لم يبلغ أحد درجته من أهل عصره، استوزره أبو بكر يحي بن تاشفين مدة عشرين سنة، قيل أنه مات مسموما بمدينة فاس عام 1138م .أنظر : ابن خلدون، **المصدر السابق**، ص595.

1- ابن خلدون، **كتاب العبر، المصدر السابق**، ص 584 .

2- محمد البوعصامي. **إيقاد الشموع** .تحقيق عبد العزيز بن عبد الجليل، دار الهلال، الرباط، 1995، ص: ب .

3- لسان الدين بن الخطيب. **الإحاطة في أخبار غرناطة**. تحقيق : محمد عبد الله عنان، ط2، الشركة المصرية للطباعة والنشر، القاهرة، 1973، ص217.

النصارى (مدرسة المترجمين) المشهورة، والتي شكلت أهم مركز لترجمة الكتب العربية الإسلامية إلى القشتالية بما فيها علوم الإغريق.[1]

كانت الموسيقى في باقي أقطار أوروبا بين القرنين الأول والخامس والسادس والحادي عشر ميلادي هي أساسًا موسيقى دينية، ففي شبه الجزيرة الإيبيرية كانت توجد أيضًا موسيقى دنيوية غنية، وكما يقول الباحث الموسيقي **أنطونيو مارتين مورينو**:" الفضل الأساسي في ذلك يرجع للعطاء الذي شكلته الحضارة العربية فيما بين القرنين التاسع والحادي عشر"[2]، ومن العادات الشائعة بين نساء الأندلس في القرن الخامس الهجري العزف على العود والرباب.

وفي هذا القرن (05هـ/11م) تهيأت الظروف الحضارية في أوروبا لتتطور الموسيقى الدنيوية الغير الدينية[3]، ونشأت ظاهرة التروبادور* في الأراضي الفرنسية، وإلى جانب التروبادور ظهر التروبير الذين يختلفون عن التروبادور في اللغة المستعملة، فالتروبادور كانوا يغنون بلغة (**أويْلْ**) لغة شمال فرنسا(وهي أصل اللغة الفرنسية الحديثة).

يقول أحد الباحثين :" أن ظاهرة التروبادور وجدت صعوبة في الاستقرار في شبه الجزيرة الإيبيرية نظرًا لأن الإيبيريين كانوا يتحفظون من ألحان موسيقى **التروبادور** التي كانت على نمط الموسيقى الغريغورية المنافسة لليتورجية القوطية"[4]، وأول تروبادور سجل التاريخ اسمه (غوميس) في قشتالة سنة 593هـ/1197م[5]، ولكن على الرغم من ذلك كان التروبادور كثيري التردد على ملوك شبه الجزيرة الإيبيرية.

1- لسان الدين بن الخطيب .**المصدر السابق**، ص67.

2 - Antinio Martin,Moreno. **Histoire de la musica andaluza**. Biblioteca de la cultura,1985,p24.

3 - Richard h,Hoppin.**La musica medieval**. Edicones akal,2000,p272.

* **التروبادور**: هو موسيقي متجول وعادة ما يكون هو نفسه ملحن الأغاني، والأشعار بلغة (**أوك**) لغة جنوب فرنسا.**أنظر المرجع**: أمين بن عبد السلام الشعشوع ، **المرجع السابق**، ص68.

4 - Samuel Rubio. **Histori de la Musica Espanola 1**. **Desde el**.**ars Nova hasta 1600**. Alianza editorial ,1988,p285.

5- ابن سعيد المغربي، **المصدر السابق**، ص119.

في النصف الثاني من القرن الحادي عشر ميلادي بدأ المسيحيون يهددون دول الإسلام بخطر عظيم، وعلى إثر سقوط طليطلة في 1085م طلب الأندلسيون من مرابطي شمال إفريقيا يد العون، فدخل هؤلاء المغاربة الأندلس في سنة 1087م ودحروا جيوش النصارى في واقعة زلاقة قرب بطليوس، وكان للمرابطين الحماة ثمنهم وهو الأندلس لتصبح شبه الجزيرة جزءًا من إمبراطورية مراكش، وكان الأسياد الجدد متعصبين والفقيه عندهم ذو سلطان عظيم [1].

ثم ظهرت في المغرب العربي عام 1130م قوة جديدة هي الموحدون، حاربوا المرابطين في مراكش وفي الأندلس (1144- 1145م) وغلبوهم ليحكموا الأندلس وشمال إفريقيا حوالي قرن من الزمن، وظلت الدولة الموحدية تمثل قوة سياسية وقوة عسكرية ضاربة في غرب البحر الأبيض المتوسط في الوقت الذي كان فيه العالم الإسلامي يعاني وطأة الحروب الصليبية المدمرة والاسترداد الإسباني المطرد[2].

تميز الموحدون على أسلافهم المرابطين بالميل الشديد إلى العلم والثقافة والفن بصفة عامة وباحترام وتقدير، وتألقت في زمانهم أسماء أعظم بناة الحضارة العربية **كابن طفيل وابن رشد** ... وغيرهم .

استمر هذا الوضع على حاله إلى أن أعلن بنو حفص استقلالهم في تونس سنة 1228م لتبدأ مرحلة الضعف تدب في الموحدين ، وكانت هزيمة الناصر في معركة حصن العقاب أمام النصارى في الأندلس سنة 609هـ- 1212م أحد الأسباب القوية في ضعف دولة الموحدين وتفككها [3].

أدت هذه الهزيمة إلى تصدع البيت الموحدي الذي شيده **عبد المؤمن بن علي**، ومن جهة أخرى اعتبرت هذه الهزيمة بمثابة النهاية الحقيقية لقوة الإسلام في الأندلس، حيث زادت هجمات الممالك النصرية في إسبانيا على دولة الموحدين بعد معركة حصن العقاب، إذ استطاع النصارى تحقيق انتصارات كبيرة على الجيوش الموحدية خاصة عام 633هـ – 1235م هذه الانتصارات كان لها وقعها الخاص في انهيار دولة الموحدين وأثرت نفسيا على عقول المسلمين ورسالتهم وجعلتهم غير

1- هنري جورج فادمر . **تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر**. ترجمة وتعليق جرجيس فتح الله ،(ب ط)، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، لبنان ، (ب ت)، ص 273-274 .

2- المراكشي عبد الواحد . **المعجب في تلخيص أخبار المغرب** . تحقيق خليل جبران المنصور، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1998، ص 54 .

3- ابن أبي زرع. **روضة القرطاس**. (ب ط) ، دار المنصور للطباعة والوراقة ، الرباط ،1972 ، ص238- ص239 .

قادرين على إيقاف الزحف المسيحي في إسبانيا منذ النصف الثاني من القرن السابع الهجري الثالث عشر ميلادي[1]، على أن هزيمة الموحدين لم تكن خاتمة العرب في الأندلس.فقد آوت غرناطة فلولهم وبقيت فيها أسرة **بني نصر** (1232هـ – 1492م) ترفع راية الإسلام خفاقة قبالة مسيحيي شبه الجزيرة [2].

بعد سقوط تلك المدن تدريجيا وفي فترات متباينة أخذت طريقها إلى مسقط رأسها، ولكن بعدما أخذت وجهًا آخر يختلف عن المصدر الأول اختلافا متنكرًا بحيث :

- رجع أهل اشبيلية بما عندهم من التراث إلى تونس في طريقهم إلى سوريا .
- ورجع أهل قرطبة إلى الجزائر وأهل غرناطة إلى المغرب الأقصى وتلمسان.

كما أن هذا التراث الذي حمله الأندلسيون معهم عند مغادرتهم لبلاد الأندلس تلون بلون الأرض التي احتضنته، فتدرج بين اللون الشرقي في سوريا، واللون المغربي في كل من ليبيا وتونس والمغرب والجزائر.

إذن فالموسيقى الأندلسية التي نسمعها اليوم ما هي إلا وليدة عملية اتصال حضاري بين الموسيقى المشرقية، والموسيقى المغربية التي امتزجت بطابع خاص، وأصبحت لها كيانها المميز عن الموسيقى العربية بمفهومها العام.

1 – سالم السيد عبد العزيز. **المغرب الكبير** " العصر الإسلامي دراسة تاريخية وعمرانية وأثرية". ج2، (ب ط) ، دار النهضة العربية ، بيروت، 1981، ص117 .

2 – هنري جورج فادمر. **المرجع السابق** ، ص275– ص276 .

3- انتشار الموسيقى الأندلسية بالمغرب العربي:

عرف المغرب العربي (تونس، الجزائر، المغرب، ليبيا) الموسيقى منذ استوطن الأمازيغ تلك البلاد، وكانت موسيقاهم تحمل منذ القدم ملامح من الموسيقى العربية التي انتقلت إليهم من عرب اليمن والخليج عبر المبادلات التجارية والمهاجرين من قبل الكنعانيين، والفينيقيين منذ القرن الثاني عشر قبل الميلاد، ونقلت أيضًا معارفها الموسيقية المتأثرة بالموسيقى الآشورية، والأخرى الفرعونية للموسيقى البربرية، وقد تطورت إلى الأفضل بعد استقرار الرومان فيها عام 164ق.م-430 ق.م، والبيزنطيين منذ عام 543- 698 ق.م، حيث أسسوا فيها المدارس الموسيقية[1].

إن أول حقيقة يجب علينا اعتبارها هي وجود جملة من المدارس الموسيقية أسهمت في تكوين هذه الموسيقى، وهي:

- الموسيقى العربية الوافدة من الشرق بما فيها التأثيرات الفارسية والإغريقية.
- موسيقى شبه الجزيرة الإيبيرية لعهود ما قبل الأندلس من موسيقى دينية ودنيوية، محلية قديمة، وبيزنطية، ورمانية وغيرها.
- الموسيقى الوافدة إلى شبه الجزيرة الإيبيرية أثناء العهد الأندلسي من موسيقى بيزنطية، وصقلبية، ودينية غريغورية.

فالموسيقى الأندلسية ظهرت بالمغرب العربي لما غادر مهاجرو شبه الجزيرة الاسبانية من مسلمين، ويهود ديار الأندلس، وكانت بمثابة جنة لهم في الفترة ما بين القرنين العاشر والخامس عشر ميلادي، استوطنوا مدن المغرب العربي. وازدادت انتعاشا أكثر بعد الهجرة النهائية للأندلسيين سنة 1609 م، حيث أصدر الملك الإسباني فيليبي الثالث قرارا بطردهم من اسبانيا، بعد أن يئست المحاولات المتعددة والمتعاقبة من تحويلهم عن دينهم، واعتناق المسيحية، ولكن دون جدوى. فاضطروا إلى مغادرة أراضيهم نحو المغرب العربي وغيرها. فاستقر هؤلاء في أنحاء مختلفة من البرتغال والمغرب وتونس والجزائر ومصر، بل وصل بعضهم إلى القارة الأمريكية حاملين معهم عاداتهم وتقاليدهم، واستفاد الأهالي من خبرتهم ومهارتهم في سائر مرافق الحياة اليومية فهاجر الفن بأجمعه إلى المغرب العربي، واشتغل الناس به اشتغالا كبيرا، فاحتضن التراث الموسيقي وصيانته

1- صميم الشريف. **الموسيقى في المغرب العربي**. مجلة الحياة الموسيقية . العدد63، الهيئة العامة البوزية للكتاب، دمشق، 2012، ص64-ص65.

والحفاظ على النوبة تأليفًا وصناعة كما يقول الباحث **عباس الجراري**:"فإن من حسن حظ هذا التراث أنه انتقل إلى المغرب العربي الذي حافظ على جوانب كثيرة منه مثلما حافظ على إرث ضخم من حضارة الأندلس وثقافتها، وكان مهيئا لهذه الرسالة، على الرغم من مواقف بعض المؤرخين والدارسين الذين ينسون أن الكيان الإسلامي في الأندلس قام منذ الفتح على كاهل المغاربة، وأن هؤلاء المغاربة ظلوا طوال العهود الأندلسية يشكلون هذا الكيان ويمدونه ويحمونه ويتبادلون وإياه التأثر والتأثير، وأنهم هم الذين احتضنوا ما تبقى من الأندلس الإسلامية سواء على الصعيد البشري أو في مجال الحضارة والثقافة "[1].

ففي القرن الرابع الهجري/العاشر ميلادي هاجر حوالي خمسون ألفاً من سكان مدينة قرطبة متوجهين نحو مدينة تلمسان، وبعد ذلك لجأ سكان اشبيلية إلى كل من غرناطة وتونس، ثم هاجر أهل بلنسية، وكان عددهم يبلغ قرابة 200000نسمة إلى كل من غرناطة وفاس بالمغرب الأقصى وآخر من غادر الأندلس هم أهل غرناطة سنة 1492م بعد سقوطها.

تعتبر الموسيقى الأندلسية متعة الحياة حتى يومنا هذا بعد 1000سنة من الابتعاد عن سماء **قرطبة، وغرناطة** كي تستقر في **فاس، تطوان، تلمسان، قسنطينة، تونس،ليبيا** وقد أخد الأندلسيون يتسللون فرادى وجماعات إلى المغرب العربي، وكان حظ الجزائر منهم كبيرا[2].

وازداد تأثير الفنون الأندلسية في شمال إفريقيا، وخاصة بعد هجرة الأندلسيين إليها، حيث يقول عبد الحميد مشعل:"وحين ضعفت الأندلس، وسقطت اشبيلية في منتصف القرن الثالث عشر ميلادي هاجر من ما قرب من نصف مليون نسمة إلى شمال إفريقيا، وأقاموا بها، ونقلوا إليها من كنوز الموسيقى ما كان في الأندلس، وغدت تلك البلاد وارثة لهم الفنون"[3].

إن الموسيقى الأندلسية تفرعت في الأندلس بين الإمارات والمماليك، كما تفرعت بين المغرب والجزائر وتونس وليبيا، وقد كان للمغرب فضل كبير في المشاركة في المؤتمر الأول للموسيقى العربية بالقاهرة سنة 1932م، بفضل الفنان **عمر الجعدي** الذي كان محل عناية جلالة الملك محمد الخامس الذي يقيم بقصره.

1- مجدى العقيلي . مجلة "**عالم الفكر**"، **المرجع السابق** ، ص 40.

2- عبد العزيز عتيق. **الأدب العربي في الأندلس**. ط2، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1979، ص340.

3- عبد الحميد مشعل. **موسيقى الغناء العربي**. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995 ،ص38.

وقد أنشئت جمعية هواة الموسيقى الأندلسية سنة 1937م، وكان الشيخ الحاج **ادريس بن جلون** الفضل الأكبر في ذلك، وفي حسن تسيير هذه الجمعية، وفي جمع التراث الموسيقي الأندلسي، حيث أنجز تسجيل ثماني نوبات من مجموع الإحدى عشرة من معلوماته في الموسيقى الأندلسية المغربية عنه[1].

هذه الموسيقى " التي مرت من ساحة هارون الرشيد إلى ساحة الأمويين في كوردو (cordone) بدون تغيير يذكر، لكن بوجود بعض الثغرات حيث انتقلت عن طريق موجة العرب الفارين من اسبانيا"[2].

كما تمثلت قنوات انتقال الموسيقى والغناء من الأندلس إلى المغرب العربي إضافة إلى هجرة الوشاحين والزجالين في هجرات فردية لبعض أساطين هذا الفن من الأندلسيين يذكر منهم على وجه التحديد قطبين بارزين: فالأول **أبا الصلت أمية بن عبد العزيز** (459هـ/1067م-528هـ/1134م) الطبيب الشاعر الموسيقي،[3] الذي خلى اشبيلية، وحط مطيته بمصر فاستقر أمره بها عشرون عاما قبل أن يرتحل إلى افريقية، ثم بعدها رحل الى افريقية إلى أن توفي سنة 1228م بالمغرب في عهد الزريين[4]، وهو الذي لحن الأغاني الإفريقية[5]، فقد كان متقنًا لعلم الموسيقى جيد اللعب بالعود[6].

والثاني كما ذكرنا سابقا: **ابن باجة** الذي اضطلع بالدور الأكبر في إذاعة الأنغام الأندلسية في مغرب المرابطين، فهو شبيه بذاك الذي قام به قبله زرياب في الأندلس.

فالموسيقى الأندلسية تعتبر الموروث من الموشحات والأزجال التي زاحت من الأندلس بعد خروج العرب منها، والتي توجد بالخصوص في المدن المتحضرة لا سيما تلك التي توجد على شواطئ البحر المتوسط، والتي نزل بها المهاجرون بعد سقوط غرناطة سنة1492م[7] في العهد الموحدي وخاصة في بدايته تدهورت حالة الموسيقى نظرا لما كان عليه أصحاب المذهب الجديد من تطرف

1- صالح المهدي. **كتاب الموسيقى العربية تاريخها وآدابها**. الدار التونسية للنشر، تونس، 1979، ص140.

2 - **La poésie et la musique**. Tlemcen collection art et culture, 1971, p49-p50.

3- ماريا خيسوس روبييرا . **الأدب الأندلسي**. ترجمة : أشرف علي دعدور، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1998،ص117.

4- ابن خلطان، أبو العباس شمس الدين. **وفيات الأعيان وأنباء الزمان**. تحقيق إحسان عباس. ج1، دار صادر، بيروت، 1977، ص246.

5- أحمد بن محمد المقري.ج2، **المصدر السابق**، 261.

6- ابن أبي أصيبعة، أحمد. **عيون الأنباء في طبقات الأطباء**. ط3،ج3، دار الثقافة، بيروت ، 1981، ص86.

7- صلاح الدين، الصفدي. **توشيح التوشيح**. تحقيق ألبير مطلق. بيروت،(دت)، ص20.

وزهد، وما كانوا يقفونه من موقف مناهض لكل مظاهر الترف وأسباب اللهو. فقد كان **ابن تومرت** مؤسس هذا المذهب يأمر بكسر آلات الطرب وحرق محلات بيعها. ونتيجة للنكبة التي حلت بالمسلمين في الأندلس، وتوالي هجمات المسحين، كل هذه الأسباب أدت بعدئذ إلى هجرات أندلسية متواصلة، ولعل أهمها الهجرات الموريسكية* المسلمين الذين هاجروا إلى شمال افريقيا، يمكننا القول بأن موسيقى المورسكيون كانت تشمل مكونا موسيقيا نصرانيًا إيبيريا قويا، ولعل هذا يفسر كون موسيقى النصارى للقرون الوسطى أقرب إلى الموروث الموسيقي الغرناطي في مدن الجزائر منه إلى موسيقى الآلة المغربية[1]، وهم نزحوا بالأساس إلى بلدان المغرب العربي عامة سنة 1609م، والعدد الأكبر منهم هاجر إلى تونس، واستقروا بضاحية تستور، ومنهم من نزح إلى الجزائر وتلمسان بلغ عددهم خمسة وعشرين ألف مورسكي[2]. أما المغرب فقد استقروا بسلا الجديدة الرباط الحالي، وبتطوان سنة 1568م، وهناك من الموسكيون من استقر في دول أوروبية مثل فرنسا وهولندا، بل منهم من ذهب إلى الباب العالي في الدولة العثمانية.

يمكن أن نعتبر أن ما عاشه المورسكيون، وما أبلوه عبارة عن تطهير ديني شبيه بالتطهير العرقي الذي عشناه في العصور الحديثة، فكانوا أول تجربة للتطهير العرقي، وبتعبير آخر كان المورسكيون كبش الفداء لتصادم الحضارتين الإسلامية والمسيحية.

وإذا كان المورسكيون عند هجرتهم قد حملوا معهم مقومات الحضارة الأندلسية، وضمنها الموسيقى، كذلك هناك فئة أخرى لا يجب إغفالها والتي ساهمت في الحفاظ على التراث الموسيقي والغنائي الأندلسي وإبقاءه حيًا إلى جانب المسلمين، وهذه الطائفة هم اليهود والذين يعرفون باليهود السفارديين الذين ورثوها عن أجدادهم. قال الدكتور محمد الصقلبي في هذا المجال:

***المورسكيون:** اصطلاح مورسكي الذي أطلقه المسيحيون على العرب له حمولة قدحية تعني (**العربي الصغير أو الحقير**)، في اللغة الفرنسية le morisque ، وبالإسبانية el morisco، ويختلف عن le mauresque الذي يحيل على المغاربة. **أنظر:** محمد العثماني، نوال قادري. **المرجع السابق**، ص43.

1- أمين بن عبد السلام الشعشوع، **المرجع السابق**، ص84.

2- رزوق، محمد. **الأندلسيون وهجراتهم إلى بلاد المغرب خلال القرنين (16-17)م**. ط3، إفريقيا الشرق، 1998، ص85.

"بالمناسبة أرى أنه من الأجدى، ونحن في هذه الحقبة العصبية من تاريخنا أن نسارع إلى نفض الغبار عن حقب مشرقة في تاريخنا العربي الإسلامي انتصرت فيها روح التسامح على التعصب الديني، مما أتاح فرص النبوغ والتألق للعديد من الفعاليات غير المسلمة"[1].

كانت هذه أول هجرة لليهود للاستطان في المغرب العربي فرارًا من الأذى الذي يمكن أن يلحقهم بعد تدمير أكبر وأول معابدهم. ونظرًا لكون نسبة النازحين ينحدروا من أصول أندلسية، كان سببًا لتكون الموسيقى الأندلسية، مما جعلهم يتشبثون بطرب الآلة في المغرب، والطرب الغرناطي في الجزائر والمالوف في تونس، وتعلق المسلمين واليهود بهذه الموسيقى كما أشار إلى ذلك محمد الصقلبي.

وهكذا على مر التاريخ عرفت الموسيقى الأندلسية تغييرًا وتطورات هامة، خصوصًا بعدما انتقلت إلى المغرب والجزائر وتونس وليبيا، سواء من حيث الألحان والأشعار أو طريقة الأداء على الآلات الموسيقية كالعود والكمان ...إلخ.

هناك مكونات أساسية نعتبرهما قوام الموسيقى الأندلسية[2]: المكون الأول فهو مكون شعري، وهذا المكون يسير في اتجاهين اتجاه أول هو **الموشح**، واتجاه ثاني هو **الزجل**.

أما المكون الثاني للموسيقى الأندلسية مكون نغمي، وهو الذي نسمع عنه كثيرا ونردد الكلمة عنه في كثير من الأوقات وهو **النوبة** التي اشتهرت في الأندلس.

إذن المكون الشعري (الموشح والزجل) مع المكون النغمي (النوبة) هما اللذان أعطيا للموسيقى الأندلسية بناءها الذي نريد الحديث عنه.

لقد عرفت الموسيقى الأندلسية رقيًا متزايدًا من القرن التاسع إلى القرن الخامس عشر ميلادي ثم ضعف حالها، وراحت تنكمش على نفسها مدة أربعه قرون تكتفي أثناءها على المحافظة، والتستر حتى تضمحل، ولكن مهاجرتها وانتقالها إلى المغرب العربي، بعد الخروج من ديار الأندلس، ساعدها على التعرف بشعوب تنتمي إلى العروبة والإسلام مثل المغرب، والجزائر، وتونس، وليبيا وغيرها من بلدان المغرب العربي، فتاريخ الموسيقى الأندلسية يبقى حميما بصلته مع عادات مدن

1محمد الصقلبي. **اليهود في الغناء المغاربي والعربي**. ط1، دار النشر –اتصالات سبو–، المغرب، 2009 ص16.

2- Boughrara,hadri. **voyage sentimental en musique andalouse** .édition méditerranée ,paris,2002,p71-p72.

المغرب العربي، وكأنه رجوع إلى الهوية الأندلسية التي كانت سائدة أيام الأمويين والعباسيين وملوك الطوائف، وفي هذا قال ابن خلدون :"... وإنه خلق جديد ونشأة مستأنفة وعالم محدث"[1]. ومن ثم نقول أن الموسيقى الأندلسية وإن كانت من بقايا العرب وتراثهم المحفوظ في الشرق الغربي من الوطن العربي، فإنها حملت معها عبر العصور خصائص ومميزات ظلت تطبع تركيب ألحانه ونظام تأليفها بطابع خاص هو وليد عملية امتزاج الموسيقى الشرقية والمغربية بالموسيقى الإسبانية القديمة.

1 – عبد الرحمان بن خلدون، **المصدر السابق**، ص42.

4- تطور الموسيقى الأندلسية وأثرها على الموسيقى الغربية:

بلغت الحضارة العربية الإسلامية في القرون الوسطى درجة من التقدم، والرقي جعلتها تؤثر تأثيرًا قويا على مختلف مناحي الحياة في القارة الأوروبية وتمهد السبيل لدخولها عصر النهضة، وقد ساهمت عدة عوامل في تقوية الاحتكاك والتبادل الحضاري بين المسلمين والأوربيين، منها ما كان ذا طابع سلمي مثل التبادل التجاري البري والبحري بين الجانبين، والتجاور والتساكن بل، والتزاوج بين أبناء الطرفين، كما كان عليه الحال في الأندلس، في ظل التسامح والتعايش الذي اتسم به الحكم الاسلامي في هذا البلد، ومتابعة كثير من طلاب العلم الأوربيين دراستهم في المراكز العلمية الإسلامية الشهيرة كقرطبة وإشبيلية وفاس وغيرها[1]، ومنها ما كان ذا طابع حربي، مثل الحملات الصليبية، والحروب التي كانت تنشب بين المسلمين والمسحيين في صقلية والأندلس[2].

كان إقبال المجتمع الأوربي على تعلم الموسيقى العربية وممارستها، والتعامل مع محترفيها كثيرة، منها مؤلفات كبار المنظرين للموسيقى العربية أمثال: **الكندي، الفارابي، وابن سينا، أبو الفرج الأصفهاني، وابن زيلة، والأرموي، وصلاح الدين الصفدي** وغيرهم كانت معروفة في أوربا.

كما أورد **ابن بسام الشنتريني** في كتابه الذخيرة واصفا مجلس غناء في أحد القصور النصارى زمن ملوك الطوائف:" شهدت يوما مجلس العلجة بنت شنجة ملك البشكوش زوج الطاغية شنجة بن عارسية بن فردناند، وفي المجلس عدة قينات مسلمات من اللواتي وهبهن له سليمان بن الحكم أيام إمارته بقرطبة فأومأت العلجة إلى جارية فيهن، فأخذت العود وغنت به ... فأحسنت وأجادت، وعلى رأس العلجة جاريات من القوامات أسيرات كأنهن فلقات قمر..."[3].فقد كانت الأندلس، إلى جانب صقيلية والشرق الأوسط أحد المعابر الأساسية لدخول المؤثرات الحضارية العربية إلى القارة الأوربية، والموسيقى باعتبارها لغة سريعة الانتقال لا تحتاج إلى ترجمة للتخاطب والتفاهم، ومن الميادين الأولى التي ظهرت عليها في أوربا أثار تلك الحضارة ، سواء على مستوى الألحان أو الكلمات أو الآلات.

1- يوسف الشامي، **المرجع السابق**، ص19.

2- **المرجع نفسه**، ص19.

3- أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني . **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة**. تحقيق إحسان عباس. ج3، الدار العربية للكتاب (تونس، ليبيا)، 1978،ص318-319.

4-1- على مستوى الألحان:

أترث الموسيقى العربية على ألوان مختلفة من الموسيقى في جنوب غرب أوربا بما فيها الموسيقى الدينية، وهكذا يلاحظ أن الترتيل الكنسي الإسباني المعروف **بالإيزيدوري** أو **الأوجيني** نسبة إلى واضعيه: **القديس إيزيدور**(560-636م)، **والقديس أوجين** (البابا من سنة 824م إلى سنة 827م)، قد اصطبغ بصبغة شرقية، وعلقت به كثير من الزخارف الموسيقية المميزة للموسيقى العربية، فأصبح معروفا بالترتيل الكنسي **المستعرب** Mozarabe [1].

كان الغناء الديني نفسه قد تأثر بالموسيقى العربية إلى هذا الحد، فالغناء الدنيوي قد تأثر على نحو أكبر وأعمق خاصة في إسبانيا والبرتغال، حيث يتجلى هذا الأثر بوضوح في الأغاني المعروفة **بصولياس، وسيكيديا، وكانيا، والفاندانكو، والخوطا الأرغونية، والفادو، والفلامنكو** الذي يوجد بينه وبين الموال العربي شبه كبير، والذي يذهب بعض الباحثين الأجانب إلى الاعتقاد بأن تسميته ما هي إلا تحريف لكلمتي **فلاح منكوب**[2].

هكذا ما زالت بعض الألوان الموسيقية الاسبانية تحتفظ بأسمائها العربية حتى اليوم مثل: **أغاني السمر، الحُداة، والأغاني العربية**، ومن مظاهر هذا التأثير أيضا اتباع قالب شبيه بقالب النوبة في التأليف الآلي الغربي المعروف ب**suite**، وهو مجموعة من القطع الآلية تؤدى بحركات مختلفة السرعة يطلق عليها **ميزان النوبة**.

ولقد أقدم بعض الأوروبيين ممن أقاموا طويلا في بلدان المغرب العربي وخصوا الموسيقى الأندلسية بالاهتمام والدراسة على محاولات جادة لصوغ بعض الألحان الأندلسية في شكل هرموني حديث، ومن بين هؤلاء **أليكسيس شوتان** .

1- يوسف الشامي. **المرجع السابق**، ص20.

2- هو الوصف الذي يعتقد أصحاب هذه النظرية أن مسلمي الأندلس كانوا يطلقونه على كل غجري من غجر الأندلس بعد النكبة التي شملتهم إثر سقوط غرناطة. ينظر المرجع: **المرجع نفسه**، ص20.

4-2- على مستوى الكلمات:

لقد أثرت الموسيقى الأندلسية كذلك على نظيرتها الغربية بشعرها الغنائي، وهكذا نجد أن الأشعار التي كان يتغنى بها في القرنين الثاني والثالث عشر الشعراء المتجولون المعروفون تحت اسم **التروبادور** في اقليم بروفانسيا، ولانكدوك بجنوب فرنسا، و**التروفير** في شمالها، **والمينيسانجر** في ألمانيا خلال القرون الوسطى، كانت من حيث القالب والمضمون مستوحاة من **الموشح والزجل**[1]. فهي تقتبس منها نفس الأغراض، وفي مقدمتها الحب العذري، وتستخدم نفس الصور والمعاني، إذ تخاطب الحبيبة بصيغة المذكر، وتشبيهها بالغزال، وتشتكي من الحسود والواشي والعذول إلى غير ذلك مما هو مألوف وشائع في الشعر العربي مثل : **أناشيد القديسة مريم**، والتي تشبه إلى حد بعيد أزجال **أبي الحسن الششتري** الصوفية[2].

4-3- على مستوى الآلات:

أما على مستوى الآلات الموسيقية ، فيلاحظ أن كثيرًا منها قد انتقلت إلى أوربا وظلت محتفظة في لغاتها المختلفة بأسمائها العربية مع بعض التحريف، فالعود مثلا هو Alaude بالبرتغالية، وLiuto بالاسبانية، وLute بالفرنسية، وLuth بالأنجليزية،و Lauto بالايطالية[3].

كان العود هو الآلة المفضلة لدى الشعراء المتجولين من التروبادور والتروفير، ثم أصبح أهم آلة موسيقية في أوربا خلال عصر النهضة (القرنين الخامس والسادس عشر)، وقد تنافس الموسيقيون في التأليف له والعزف عليه، واستخدم على نطاق واسع كآلة فردية، كما استخدم غيره من الآلات ضمن مجموعات موسيقية متنوعة، ولم يفقد مكانته في الموسيقى الأوربية إلا في منتصف القرن الثامن عشر، بعدما زاحمته الآلات ذات الملامس والأقواس وتفوقت عليه.

ومن الآلات الموسيقية التي انتشرت كذلك في أوربا، وأمريكا بواسطة العرب، مع احتفاظها بالأسماء التي كانوا يطلقونها عليها نجد: آلة الرباب (Rubebe – Rebec-Rebeca)، والقيتارة(Guitare- Guitarra- Chitarra)، والقانون (Canon- Cannone-

1- يوسف الشامي ،**المرجع السابق** ، ص21.
2- **المرجع نفسه**، ص21.
3- **المرجع نفسه**، ص21.

(Canhao، والدف(Adufe- Aduf)، والنقارات(Nacaires- Nacchere)، والبندير(Pandero- Pandeiro)، وبعض الآلات الأخرى مثل الكمان الذي انحدر من الرباب، والآلات المنتمية إلى فصيلته : الألطو، والتشيلو، والكنترباص[1].

من المعلوم أن هذه الآلات الموسيقية لا تنتقل من حضارة إلى أخرى إلا ومعها شيء من تقنيات العزف عليها، فقد كان سقوط غرناطة آخر معاقل المسلمين في الأندلس عام (897هـ/1492م)، من الأسباب التي أدت إلى انطفاء شعلة الموسيقى الأندلسية في موطنها الاصلي، ونزوح ما تبقى منها مع النازحين الفارين بأرواحهم إلى بلاد المغرب الإسلامي، وكذلك أظهرت بعض الموسقيين الأجانب أمثال **غرانادوس، ومنوي لدي فايا، وألبينيز، ورافيل** وغيرهم، وهي تعد اليوم إرثا ثقافيا ذا بعد إنساني.

1- يوسف الشامي، **المرجع السابق**، ص22.

الفصل الثاني

أنواع وآلات الموسيقى الأندلسية بالمغرب العربي

—تمهيد

1- رصيد النوبات بالمغرب العربي

2- الآلات التقليدية المستعملة في الموسيقى الأندلسية المغاربية

تمهيد:

إن أنواع الغناء بالمغرب العربي والأندلس قد حافظ في مجمله على الإطار الذي كانت عليه المدرسة العربية القديمة، فأهل الأندلس يعتمدون على الطريقة القديمة، وأشعارهم التي يتغنون بها هي بنفسها أشعار العرب القديمة، وأما أهل افريقية فإن طريقتهم في الغناء مولدة بين طريقتي أهل المغرب والمشرق، فهي أخف من طريقة أهل الأندلس، وأكثر نغمًا من طريقة أهل المشرق، وكذلك أشعارهم التي يتغنون بها هي أشعار المولدين؛ مع إدماج الموشحات والأزجال مما أضفى أثرًا وتنوعًا على قالب النوبة. حيث كانت الدور الذي يتناوب مجموعة موسيقية من بين أدوار المجموعة الباقية التي يشملها برنامج النشاط الموسيقي في مناسبة ما.

لهذا سنعرض في هذا الفصل رصيد النوبات المتواجدة بالمغرب العربي، ثم نتطرق فيما بعد إلى أهم الآلات التقليدية التي يحتضنها جوق الطرب الموسيقي الأندلسي، انطلاقًا من مرحلة نشوئها، وحتى وضعها القائم اليوم. فهي تعد جزءًا من الحضارات القديمة، ومرجعا تاريخيا في التدليل على ما قطعته الشعوب في تلك الحضارات.

1- رصيد النوبات بالمغرب العربي :

إن عدد النوبات المتواجدة بالمغرب العربي ما هي إلا إرث أندلسي، ظهرت منذ الفتوحات الإسلامية، مما أعطى طابعا موسيقيا مميزا يمكن تسميته بالطابع المغاربي الأندلسي. حيث كانت هناك أربعة وعشرون نوبة في الأصل تندرج كلّ واحدة منها في ساعة معيّنة من اللّيل والنّهار، وقد قام **رواني** في دراسته للموسيقى المغاربية بضبط قائم هذه النّوبات على النحو الآتي[1] :

1-الديل	8- الصيكا	15- الجاركة	22- أحسين عشيران
2-المجبنة	9- الرصد	16- غريبة الحسين	23- أحسين الأصل
3-الحسين	10- رصد الديل	17- ماية فارغ	24- أحسين الصبا
4-الرمل	11- المزموم	18- الزيدان	
5-رمل العشية	12- الماية	19- الأصبهان الكبير	
6-غريب	13- العراق	20- الأصبهان الصغير	
7-الصيكا	14- الرهاوي	21- العشاق	

وفي هذا التصنيف نرى هناك اختلاف في أسماء هذه النوبات بالمغرب العربي،كما قال عنها أحد كبار المهتمين وهو الأستاذ **عبد السلام الشافي**:" إنها تأثرت عند دخولها إلى الجزائر بالموسيقى التركية، والمشرق العربي، وتزامن وجودها في تونس مع قرب سقوط الأندلس، إنها تمثل الموسيقى العربية التي سادت في أواخر عهد الدولة الإسلامية في الأندلس[2].

لقد حرص سكان المغرب العربي في الجزائر وتونس وليبيا والمغرب على عدّ النوبات الأندلسية من أروع وأغنى نماذج الموسيقى العربية كونها ثمرة من ثمار الفن العربي القديم في قرطبة واشبيلية وغرناطة بالأندلس.

1- سري سيد أحمد. **المرجع السابق** ،ص13 .

2- رياض صفي الدين. **رحلة في تاريخ الموسيقى** . (د ط)، دار الخشرمي للنشر والتوزيع، 1991،ص 21 .

ويقول الأستاذ **مجدي العقيلي** في تعريف النوبة الأندلسية ما يلي: " هي التراث الموسيقي والغناء المحبب إلى قلوب عرب الأندلس، ورثها عنهم المغرب العربي في شمال افريقيا، وتناقلها الخلف عن السلف إلى يومنا هذا، وفي انتقالها إلى بلاد شمال افريقيا تونس والمغرب والجزائر وليبيا، أخذت في كل من هذه البلاد الأربعة شكلها الفني الخاص في تسمية غصونها وفروعها، وأضيف إليها بعض المقاطع الموسيقية والغنائية "[1] .

إن عدد النوبات الأندلسية كانت أربعة وعشرون نوبة بعدد ساعات اليوم، ولكن الذي بقي لنا منها الآن هو 16 نوبة فقط : الديل (على مقام الموال)- المجبنة (على مقام الزيدان)- أحسين (على مقام العراق)- رمل الماية (على مقام رمل الماية)- الرمل (على مقام الزيدان) – الغريب (على مقام العراق)- الزيدان (على مقام الزيدان)- الرصد (على مقام رمل الماية)- المزموم (على مقام المزموم)- الصيكا (على مقام الصيكا)- رصد الديل(على مقام الموال)- الماية (على مقام الموال) اثنا عشرة كاملة، وأربعة ناقصة (الجاركة- العراق- الرهاوي- غريبة الحسين) [2]، وهذه النوبات معروفة ببلدان المغرب العربي الذي حافظ عليها، ونذكر منها الكاملة هي:

1-1- نوبة الديل :

هي من أوسع النوبات، وأكثرها قطعة غنائية، حيث يمكن أن يستغرق أداؤها عدة ساعات، ومن تم جاء المثل العامي" إذا طوال عليك الليل أعمل نوبة الديل"[3]،وهي أول النوب الكلاسيكية، تفتح بقطعة موسيقية صامتة لا يدخل فيها الغناء الصوتي ، ثم تعقبها قطعة أحق منها وزنًا وهي **المصدر** يتبعها **البطايحي** ثم **درج** هذا في الفصل الأول من النوبة، وقبل ما يأتي الفصل الثاني المحتوي على قطعتين معروفتين باسم **الانصراف و الخلاص** كنهاية ، يتوقف المغني أو الفرقة الموسيقية على فاصل موسيقي يسمى **الاستخبار** يقوم مقام خيرة فنية يدع فيها المغني خياله وخيال المستمع يسبح في عالم الأحلام [4].

1- ابراهيم حمودي. **مجلة التراث الشعبي**. العدد(10)، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1977، ص79.

2- المنجي بوسنينة. **المجلة العربية للثقافة**. العدد(48)، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1981،ص163.

3- الصديق بلعربي. **نصوص في تاريخ الموسيقة الأندلسية**. ط1، منشورات جمعية الأطلس الكبير، المغرب، 1998، ص97.

4- أحمد سفطي، **المرجع السابق** ، ص69 .

تعزف نوبة الديل في القسم الأخير من الليل على مقربة من وقت السحر أي قبل بزوغ الفجر، إذا كان الليل على وشك الرحيل وملّ من السهاد والأرق، واعتراه القلق والفجر لم يبزغ بعد .

فالشعر المختار لهذه النوبة يصف غالبًا استيقاظ الطبيعة وغناء الطيور ونسيم الصباح وتفتح الأزهار وطلوع الفجر بعد انجلاء الظلام وظهور أشعة الشمس في الأفق البعيد من وراء الجبال. فالشاعر رجل عاشق، يعتريه الشجون، ولكنه يتألم من حالته الكئيبة، والحزينة، ان قلبه مفعم بالشقاء والأحزان، وذرف الدموع أمام الهوى، ويقول طائعًا، وهو يغني:

وَمَا كُنْتُ رَاضٍ مِن زمَاني بمَا تَرَى *** وَلَكِنِي رَاضٍ بمَا حَكَم الدّهرُ

فَإن كَانتْ الأيــَام خَانتْ عُهُودتـا *** فَإني بهَا راضٍ ولَكِنهَا قـَهْرٌ[1]

إن الموسيقى التي تعبر عن نوبة الديل تتراوح ما بين الفرح والشجون ، ما بين الشك واليقين ، مثل التردد الذي يعتري المرء الذي لا يعرف بكل تحقيق ، وفي الهجيع الأخير من الليل .

ولذلك تأتي النغمة في حالة من الاضطراب ، وتدع المستمع في حالة غير مقنعة لا تشبع ولا تغني بل تزيده شوقًا وتعطشًا ورغبة في تحقيق أمل ووعد بقي معلقًا. ففي القطعة الموسيقية التي تسمى البطايحي من نوبة الديل يعبر فيها الشاعر والمطرب عن ذلك العهد قبل مغادرة المسلمين بلاد الأندلس إلى شمال إفريقيا الذي كانت فيه النساء المسلمات يحترمن الحجاب ولا يخرجن في الشارع سافرات .

1- أحمد سفطي. **المرجع السابق**، ص46.

1-2- نوبة المجبنة :

إن نوبة المجبنة بمختلف قطعها الموسيقية هي من النوب التي تعبر بصفة ظاهرة عن طلوع النهار واستيقاظ الطبيعة [1].

هذه النوبة فقدت **توشيتها** وعند العزف يؤتى بالمصدر مباشرة مع أن نوبة المجبنة من النوب التي تفتن المستمع بجمالها البديع .

تعبر نوبة المجبنة عن اتساع الخيال لأن النهار لا زال في بدايته، والأمل لا زال باقيًا في أعماق القلوب، وهناك يحس المرء باطمئنان وهدوء خاطر. فالبستان يبشر بفصل الربيع والطيور تحلق فوق الرؤوس وتغرد، والقطعة الأولى من النوبة في مصدرها تصف الجمال والبهاء وسعادة الكون، ويقوم المطرب رافعًا صوته ويقول[2]:

قـُم يَا حْبيبـــــي *** تسْمع لُغَة أُم الحَسَن

غَنَتْ في بُسْـتَان *** فيه الزّهْرُ منْ كُل فَن

خَيـْـلي وَسُوسَان *** قَد عَانْقُوا وَرْد الرَوَان

النْسيري يَسْـري *** عَلـَـى ذَاكْ الـــــوَرَق

الفَـجْر زيـــــق *** وَرْمَى شْعَاعْه عَلَى الشْفَق

تعزف غالبًا في أوانها المعهود في ضحى النهار بعد طلوع الشمس وشعرها الذي يأتي معها يصف الطبيعة المنورة بنور الشمس فتظهر الطبيعة باسمة مزدهرة تبتسم لألوانها وتفتخر بزينتها وجمال رونقها فتغمر الإنسان سعادةً وهناءً وسرورًا فيصبح الشاعر يشتاق إلى ما حوله من الحسن البديع ويتفنن وينصت إلى ما يجول في خاطره .

1- أحمد سفطي، **المرجع** السابق، ص103 .

2- **المرجع نفسه**، ص92.

1-3- نوبة الحسين :

إن نوبة الحسين ككل النوب الأندلسية في الموسيقى الأندلسية تحتوي على توشية وعدة مصادر أو مصدرات وبطايحي ودرج واستخبار وانصراف أو أكثر في نفس الطبع وخلاص أو أكثر حسب المنظومات الشعرية [1]، كما يقال أن كلمة الحسين هو اسم لسلطان عجمي اسمه حسين سمي الحسين[2].

لقد رأينا أن نوبة **الديل** تغنى في الصباح الباكر قبل طلوع الفجر، وأن نوبة **المجبنة** تعزف في وقت الضحى بعد طلوع الشمس، أما نوبة **الحسين** تغنى في وسط النهار عندما تستقيم الأشياء وتعتدل الأمور وذلك بعد اتصال الناس بالحياة وبسط العيش .

إن نوبة **الديل** تعبر عن أمل الإنسان في طلوع النهار، وازدهار الأنوار في بداية الصباح، وأن نوبة **المجبنة** التي تأتي بعدها تعبر عن الفرح والسرور بعد طلوع النهار، أما النوبة التي تليها وهي نوبة **الحسين** فهي التي تترجم عن عواطف المرء عندما يشعر بوسط النهار في وقت الغداء[3].فالشاعر المغني عندما يتوسط النهار يأتي أولاً **بتوشية الحسين** بصفة الأبهة والفخامة والناس حوله يتناولون الطعام مع الملك أو الأمير أو الضيوف الكرام ، فهي توشية بديعة في الطرب تبرهن عن الفرح وتنفجر بنوع من التبختر في المشي الذي يقود السلطان .

كل هذا ظاهر من خلال العزف الموزون، والكلام الملحون المعروف عند عرب الأندلس كما هو ظاهر في البطايحي الحسين، الذي يغنيه **باش طارزي محي الدين**، وهو ينشد قائلا[4]:

كُـــلْ يـُـوم بْشَايَـــر *** مَاذا الكَرَامَـــة

زارْني مَن هْويتْ وْكَان مْسَافَر *** نَحمَد لَه السْـــلامَة

بالله يَا نْديـــم أمـــلأ الأوَاني *** وْجميـــعْ الأشَاكيـل

1- أحمد سفطي، **المرجع السابق** ، ص145 .

2- أمين بن عبد السلام الشعشوع. **المرجع السابق**،2011،ص241.

3- أحمد سفطي، **المرجع السابق**، ص120.

4- **المرجع نفسه**، ص124.

مَن نَظَـرة فْنيت كالبُرْهَاني *** شَرف لـي المنـازل

رَأيت مْليح وْهـُـو جَـائر *** وفي خَده شـَـامَـه

إن **توشية الحسين** أثر من أبهة القصور بالأندلس فكان ملوك الطوائف في اشبيلية وقرطبة وغرناطة يطربون لها عند الغداء ، ويفرحون بها لدى الضيوف كأنها علامة من علامات الرقي والرفاهية، وجرت العادة بغنائها في الاستقبالات[1].

إن نوبة الحسين من النوب الأندلسية التي حافظت عليها تلمسان بجوار المغرب فإنها صبغت بالتواريخ ما بين أسلوبين : أسلوب الجزائر لما فيه من ضبط في الوزن ، وأسلوب المغرب الأقصى وما يتصف به من التوسع والانطلاق حسب الروح الدينية التصوفية .

1-4- نوبة رمل الماية :

هي أول نوبة دخلت عند العرب في صدر الإسلام عندما اتصل المسلمون بالطرب الرومي والبيزنطي [2]، وكانت في القديم تفتح بها الحفلات، وكان يتغنى بها الأندلسيون في العشية، وهي تدل على المرح والانشراح على مسامعها[3].

لنوبة رمل الماية تاريخًا قديمًا ، فقد أخذت رونقها وحسن غناءها من الغناء الرومي ثم تطورت عند العرب وتوسعت ولكنها حافظت على نغماتها العتيقة تلك النغمات التي لا زالت معروفة في الأوساط المسيحية العالمية ، فهي التي تغنى في الكنائس عند الصلاة .

قال الأستاذ محمد الفاسي :" إن نغمة رمل الماية تعبر عن العظمة والجلال والعزة والسمو وكل صفات الكمال، ولهذا فكر أحد العلماء من رجال القرن 12الهجري وهو أبو العباس أحمد بن محمد بن عبد القادر الفاسي، أن يخصص أشعار هذه النوبة للتمجيد وتعظيم النبي صلى الله عليه

1- الصديق بلعربي. **المرجع السابق**، ص98.

2- أحمد سفطي، **المرجع السابق** ، ص158 .

3- الصديق بلعربي، **المرجع السابق**، 99.

وسلم، والتشويق إليه"[1]. بينما كانت تستعمل من قبل في أغراض أخرى كالغزلية والعشية، وصارت لا تنشد معها إلا أقوال في المدح الديني.

نجد الحديث عن هذه النوبة في رواية **أحمد توفيق** أن المسؤول عن ذلك منذ حوالي ثلاثة قرون هو رجل مدفون في فاس، ثم أنشد على العزف المناسب يقول[2]:

وَلَقدْ خَلَوتُ مَعَ الحَبيب وبَينَنا *** سُّر أرقُّ من النسيم إذا سرَى

وأبَاحَ طَرفِي نَظرةُ أمَّلتُهـــــا *** فَغدوتُ مَعرُوفا وَكُنتُ منكَّرَا

فدَهَشتُ بَينَ جَماله وجَلاَلــه *** وَغَدا لســانُ الشّوق عَنّيَ مُخبرَا

نزّه لَحاظَكَ في مَحاسن وَجهه *** تَلقَى جميع الحُسن فيه مُصورَا

ولَوأنّ كُلّ الحُسن يَكمُلُ صُورَةً *** وَرَآه كَـان مُهَـلّلاَ ومُكبّـــرَا

أخذ المسلمون نوبة رمل الماية كجميع النوب في بلدان المغرب العربي كالجزائر العاصمة وفي تلمسان والمغرب بتوشية وهي قطعة خفيفة الوزن والطرب ، ولكنها تعلن عن حزن وخشوع معًا ، فنجد في هذه القطعة المغني **صادق البجاوي** (1901 - 1995م) ببجاية الذي تعلم على يد محي الدين الأكحل من مدرسة الجزائر يعبر بصوته الفخم عن كل ما نحس به من ندامة ورغبة في التوبة الصادقة، فيزيدنا إثباتا بهذا الشعور عندما ينشد الاستخبار الذي عنوانه " **لَقَدْ نَبْتَتْ فِي القَلْبْ مَنْكَمْ مْحَبَة** " فيقول [3]:

لَقَدْ نَبَتَتْ فِي القَلْبِ مِنْكُمْ مَحَبَة *** كَمَا نَبَتَتْ فِي الكَفِ تِلْكَ الأَصَابِعْ

حَرَامٌ عَلَى مَحَبَـــةِ غَيْـــرِكُمْ *** كَمَا حَرّمَ الله لمُوسَى المرَاضِـــعْ

1- محمد العثماني، نوال قادري. **المرجع السابق**، ص159.

2- أحمد سفطي ،**المرجع السابق**، ص160.

3- **المرجع نفسه**، ص163.

1-5- نوبة الرمل :

هذه النوبة تغنى في العشية، وقبل الغروب تأخذ مكانها غالبا بعد نوبة الديل ونوبة المجنبة ونوبة الحسين ونوبة رمل الماية [1]. فهي تعتبر النوبة الخامسة من النوب الأندلسية في الموسيقى الأندلسية، وهي تعبر عن شدة الالتياع وكثرة الخيبة، ومن الأساطير الموضوعة حولها قولهم:"أنها تؤثر على البحر فتهيجه"[2]. فالرمل يناسب حالة النفس عند انقباضها تحت سيطرة الحزن والأسى وعند ترددها بين الخضوع للمولى عز وجل وتمردها فهي تبحث عن وسيلة تساعدها على التحرر والخروج من الاضطهاد أقبلت شمس العشية والمغرب في إتباعها وراح المطرب يترك خياله يتفسح ويتمتع بساعة الهدوء التي تتراوح ما بين الغروب وظلام الليل[3] .

لعبت النساء دورها في تطور الطرب عند العرب، وساعدن على نقل الفن الموسيقي من عصر إلى عصر، ومن بلاد إلى أخرى ففي صدر الإسلام، وخاصة في أيام الأمويين كثر عدد القيان في المدينة، ولذلك اشتهرت كثير منهن في المدينة بالرقة في الأدب واتقان الغناء والعزف على الآلات المختلفة المعروفة في ذلك الوقت. فنجد "**حبابة**"[4]، وافتتان يزيد بن عبد الملك بها الذي ملك فؤاده وفكره رغم كون **حبابة** آمته وجاريته لأن الحب قد بلغ عنده منتهاه .

وقد قال الشاعر في معشوقته **حبابة** واصفًا فتنته بها في صدر الإسلام عهدًا ما كان المسلم لا يقنع بالماديات بل يرقى بعقله إلى الروحيات ، يرغب في المودة الصادقة والحب الصافي ذلك المتبادل بين الزوجين في الحلال [5] :

1- أحمد سفطي، **المرجع السابق**، ص217.

2- الصديق بلعربي، **المرجع السابق**، ص98.

3 - أحمد سفطي، **المرجع السابق**، ص200 .

4- **حبابة** : مولدة من مولدات المدينة ، حلوة الوجه ، طيبة الغناء ، شجية الصوت ، ظريفة جذابة ، ضاربة بالعود ، نشأت عند رجل يعرف بابن رمانة ، أدبها وخرجها ، فاشتراها يزيد بن عبد الملك بأربعة ألاف دينار وسماها حبابة بعد أن كان اسمها "العالية" وقد كلف بها كلفا شديدا حتى ترك من أجلها مهام الخلافة ، فنهاه أخوه مسلمة . أنظر : **المرجع نفسه**، ص17- ص 18 .

5 - **المرجع نفسه**، ص201 .

يَا رَقَبَـــة البَلاَر *** يَا ضَوْء بَصْرِي

سِهَامْ ذُوكْ الشفَارْ *** رَشْقُوا فِي صَدْرِي

إن نوبة الرمل ليس لها توشية بعاصمة الجزائر ، بل توجد توشيتها بمدينة تلمسان التي حافظت على بعض القطع المفقودة بفضل اتصالها بالمغرب الأقصى ،وفقْد توشية نوبة الرمل لا يعني أن النوبة تصبح مبتورة أو ناقصة ، بل المقطوعات الأخرى من **مصدرات وبطايحيات وأدراج وانصراف وخلاصات** لا زالت معروفة في الجزائر والبليدة وقسنطينة ولا زال الفنانون يعزفون ويترنمون بنغماتها وألحانها المتفرقة كلما اعتراهم الحب والغرام ودفعهم إلى البوح بما في القلوب والصدور .

1-6- **نوبة الغريب** :

فهذه النوبة كما يدل عليها اسمها تعزف وقت الغروب بعد صلاة المغرب نشأة في العهد العباسي بعد زوال حكم الدولة الأموية في دمشق واتخاذ دار السلام بغداد عاصمة الدولة العباسية[1].

لقد بلغت الموسيقى ذروة الأناقة، والرقة في العهد الذهبي للحضارة الإسلامية فكان رجال الفن الكبار مثل **إبراهيم الموصلي** عاش في عهد المهدي والد هارون الرشيد ،وابنه **إسحاق** الذي كان يناصر الغناء القديم .

كان الأمراء يجتمعن في حفلة ليلة يقيمها الخليفة في قصره بعد الغروب ، فيعزف الجوق في البداية قطعة خفيفة إشارة بقدوم الملك والرؤساء وهذه القطعة هي شبه إعلان بوصوله فيقوم له المدعوون كما تقوم الآن عند عزف النشيد الوطني اثر دخول رئيس الدولة .

فالموسيقى التي خلفها **زرياب** وأتباعه من تلامذته كادت تندثر وينمحي أثرها في ذلك الزمن المضطرب لولا حزم المغاربة العرب الذين التقطوها وحافظوا عليها ومنعوها من النسيان.

1- أحمد سفطي، **المرجع السابق** ، ص233 .

إن الموازين الغنائية التي تنبعث من نوبة الغريب تدفع لا محالة إلى عطف طبيعي نحو ذلك ، نجد في هذا المجال غناء المطرب **دحمان بن عاشور** ، فغناء الطير المجروح هو غناء كل من إنقاذ إلى الحب ومن تغلب عليه الهوى وتقيد به ولم يستطع نهوضًا ويقول :

بِالله أَحُورُ أَحْوَرُ*** زَادَ أَجْفَا

قَدْ سَطَا وَاسْتَكْبَرَ*** وَلَا وَفَى

ذَا العَاشِقُ الأَكْبَرُ*** عَلاَشْ جَفَا

تَالله أَنْ لِي أَصْلاً *** وَصَدْرًا حَنِينْ

لَوْ كَانَ يُوَفَى وَعْدِي *** ضَاوِي الجَبِينْ

لَكِنْ هَذَا سَعْدِي *** يَا عَاشْقِينْ[1]

1-7- نوبة الزيدان :

لقد رأينا أن كل نوبة من النوبات الأندلسية تعبر عن نوع خاص من الطبوع، وتحاول أن تصف ما يهيمن على الإنسان من أفراح وأحزان ويأس وما يشعر به أثناء الأوقات، والساعات التي تدور أثناء الليل والنهار.

فنوبة الزيدان بما فيها من خفة وسرعة في الإيقاع فهي تصف ليلة صيفية أو سهرة ربيعية ، والزيدان هذا مأخوذ من اسم عائلة مشهورة بالطرب والغناء في بغداد، كان مغنيها يفتن فيها ويتقن تلحينها حتى أصبح الناس يطلقون اسمها باسمه [2]، وسواء كانت الحفلة أندلسية النوع أو شعبية أو بدوية المنهج ، فقد جرت العادة على افتتاحها بنوبة الزيدان التي تعلن في طبعها عن الفرح والابتهاج.

فكانت الحفلة تفتح بتوشية الزيدان تطرب بواسطة آلات نفخية **الزرنة** أو **الغايطة** وذلك إعلانا بالبداية أما الآن حتى ولو بقيت **آلة الزرنة** مستعملة في الزفاف وفي وقت الختان أو دخول

1- أحمد سفطي، **المرجع السابق** ، ص257 .

2- **المرجع نفسه**، ص266 .

العروس، فإن الآلات العصرية الخفيفة قد حلت محلها وشاعت بين الناس لأن المذياع كفيل لرفع أصواتها اللطيفة، وتحسين نغماتها الخفيفة فيتركب الجوق غالبًا من عيدان وكمنجات وكويترات .

لقد أيقظت توشية الزيدان كل فكر خامل وحفرت وشجعت وغرست في المتغافل عواطف لم تكن في حسبانه ولربما أيقظت فيه ما كان خفيًا وذلك بفضل الأنغام التي تحيي وتبشر بالخير تفاؤلاً وتوددًا وتقربًا إلى ما فيه الحسن والبهاء والنور، بالإضافة إلى أقسامها المختلفة من مصدر وبطايحي ودرج وانصراف وخلاص.

فمنهم يفضل المصدر، ومنهم من يهوى البطايحي أو الدرج وغيرهم، نجد على سبيل المثال المصدر الزيدان الذي عنوانه **تحيى بكم كل أرض تنزلون بها** والذي هو معروف في الطبوع الأندلسية لمن القطع التي تبعث الأمل ، فالمغني البليدي الجزائري **عبد الرحمان بن عاشور** الذي يغنيها بصوته الملون البديع كل ما فيها من رونق فإنه يحس بحضور تلك الملائكة الحسان التي تحول وتطوف محلقة فوق الرؤوس تتراءى من بعيد ومن قريب لا فتنة للعباد ولكن رحمة للأخلاق ، فيقول في شعره [1] :

تَحْيَى بِكُمْ كُلْ أَرْضٍ تَنْزِلُونَ بِهَا ***كَأَنّكُمْ فِي بِقَاعِ الأَرْضِ أَمْطَارُ

وَتَشْتَهِي العَيْنُ فِيكُمْ مَنْظَرَا حُسْنَنَا ***كَأنّكُمْ فِي عُيُونِ النّاسِ أَقْمَارُ

وَإِنْ حَلَلْتُمْ بِرُبْعِ فَـــاحَ نَشــرُكُمْ *** كَأَنّكُمْ فِي رِيَاضِ الحّيِ أَعْطَارُ

لَا أَوْحَشَ الله قَلْبِي مِنْ مَحَبَتِكـُمْ *** يَا مَنْ لَكُمْ فِي الحَشَا عِزٌ وَمِقْدَارُ

1-8- نوبة الرصد :

نوبة الرصد من إحدى النوبات الأندلسية التي تعبر عن الحزن فهي التي تأخذ مقامها من سلم النغمات في الدرجة الأولى، الرصد أو الراست كلمة فارسية معناها المستقيم أو الحقيقة أو الأساس[2]، ومعناها رأس النغمات، وتسمى أيضًا العبيدي نسبة للعبيد والزنوج، ويظهر أنها مزيج

1- أحمد سفطي، **المرجع السابق**، ص 303 .

2- محمد العثماني، نوال قادري، **المرجع السابق**، ص200.

من النغمات العربية والزنجية[1].فهي تعزف في كل وقت يناسب حالة الحزن والشجون من لوعة الحب الذي لا حيلة فيه للإنسان المصاب به .

إن نوبة الرصد نشأت في بغداد، وتسمت باسم فارسي معناها لغة المستقيم أي في الفن الموسيقي تعبر عن المقام الطبيعي الذي يوافق صوت الإنسان من دون ارتفاع أو انخفاض[2].

أما الشعور الذي يحسه المستمع عند سماع تلك النوبة فهو شعور يعلن عن انقباض النفس وتضايق القلب عند ما يعاني ألم الشوق مثلما كان يعانيه الخليفة الأندلسي **عبد الرحمان بن الحكم** عندما غضبت عليه جاريته **طروب**، وكافاها بسد حجرتها بالدراهم عند رجوعها إلى الصواب .

إن المطرب يسرد قصته للناس لا يخجل لأن العذاب قد مرر عيشه، ودعاه للشكوى وكيف لا يشكو وهو الذي كان يعيش في رغد الحياة في ماضيه القريب فما عليه الآن إلا إعادة أوقات الهناء والسرور .

نجد في هذا المقام قطعة غناء من قطع الرصد تقول[3]:

نَظَرْتُ إلَيْهَـــــا نَظْرَةً فَتَحَيَرْتُ *** دَقَائِقَ فِكْرِي فِي بَدِيعِ صِفَاتِهَا

فَأَوْحَى إلَيْهَا الطَرَفُ أَنِي أُحِبُهَا *** فَافْتَرَ ذَاكَ الوَحْيُ فِي وَجْنَتِهَا

كل هذا يظهر في المقام الموسيقي عندما تتلاعب الأصابع بالأوتار صاعدة هابطة ، تقرع العود وتدق على الطار وترسل الصدى البعيد في القلوب اليائسة .

1-9- نوبة المزموم :

هي تعبر عن العواطف الغامضة المبهمة التي تغمر المهاجر البعيد، تزرع في فؤاده حالة مأساة عاطفية حزينة[4]، ولذلك كان طبعها حزينًا يعزف في الجزء الأخير من الليل قبل طلوع الفجر وعندما يتهيأ الناس للانصراف بعد ليلة ساهرة أقيمت تذكارًا لتفقد الحبيب أو الوطن. فقد نسبها

1- الصديق بلعربي، **المرجع السابق**، ص99.

2- أحمد سفطي، **المرجع السابق**، ص319.

3- **المرجع نفسه**، ص 321 .

4- **المرجع نفسه**، ص330.

العامة للحزن حتى أنها كانت تعزف عند وفاة الملوك، بل نسبها بعضهم إلى الشؤم، وقد نظمت حفلة لغناء هذه النوبة، وفي اليوم التالي وقعت كارثة بتونس سنة1958م، وعند تسجيلها على الأسطوانات انكسرت يد الشيخ **محمد سلومة** قبل الموعد بساعة، وعندما أرادت الإذاعة الوطنية تسجيلها وقعت عدة مشاكل انتهت بوفاة المطربة **صليحة**[1].

كذلك في التاريخ نجد العهد الذي هاجر فيه **زرياب** العاصمة العباسية **بغداد** التي كان يعيش فيها بين أهله وعشيرته وسعى أستاذه وشيخه **إبراهيم الموصلي** في إبعاده عن الوطن ، لقد ألزمه على الذهاب إلى الخارج فاختار الأندلس وفيها استقبله الملوك والأمراء بحفاوة ، ولكن قلبه بقي مسجونًا فصار مثل الجواري اللاتي كان يعلمهن يبكي فراق أحبابه وأناسه ويقرع أوتار عوده ليأتي بالنغمات الشجية الحزينة[2].

كان غناء **زرياب** يمس الناس إلى أعماق الفؤاد فنوبة المزموم التي خلّفها تأتي كرمز لوصف شقاء العباد عامة وشقاء النساء البائسات اللاتي حررهن الفن وجميع أنواب الطرب والموسيقى في أوقات الفراغ .

هذا الشعور نحس به عند سماع توشية المزموم التي بقيت كافتتاح للنوبة في تلمسان وذلك لأن التوشية أكثر من غيرها تعبر هنا عن شوق الإنسان الذي يتألم من البين في الخفية ويستحي من بوح عواطفه لدى الناس بالكلام ، نجد في هذا شعر يمثل مصدر المزموم لأحد الشعراء يقول[3] :

أنَا عَشْقِي فِي السّلْطَانْ *** وَالسّلْطَانْ يْتِيهْ عْلِيَا

سَاكَنْ فِي بِلَادْ تلَمْسَانْ *** الله يَحَجْبَـهْ عْلَيَـا

مَـدَا جَفِيتْ الكَتـْمَـانْ *** وَدْمُوعِي شْهُودْ عْلَيَا

شَعْلَتْ فِي قَلْبِي نَيرَانْ *** مَهْمَا تْلَمْحَكْ عِينِيَا

1- الصديق بلعربي. **المرجع السابق**،ص98.

2- **المرجع نفسه**،ص331.

3 - Mokhtar Hadj Sliman. **Op**, **C it**, p 104 .

1-10- نوبة الصيكة(السيكة) :

إن نوبة الصيكة الطبوع الموسيقي الأندلسية، نسب استخراجها إلى **صيكة ابن تميم العراقي**[1]، ونجد هذه الكلمة فارسية الأصل مركبة من(**سي**) وتعني ثلاثة،(**وكه**) تعني الدرجة[2].

كما قلنا أن كلمة **السيكة** فارسية الأصل، والموسيقى العربية استمدت بعض ألحانها من الطرب العجمي بفضل انتشار الأسفار والفتوحات ، فكانت بلاد الفرس بلادًا وسطًا بين الحضارات الشرقية والعربية وسواء في الآداب والعلوم أو في الموسيقى والفنون، فإن المسلمين عند تطورهم واحتكاكهم بشعوب شتى أفادوا واستفادوا وساعدوا على ابتكار حياة جديدة وروح خلاقة ونفس تواقة إلى البديع والجمال في الشعر والموسيقى إسعافًا للحضارة الإنسانية .

إن نوبة السيكة تسرد لنا المبادلات الغرامية ، والحفلات الليلية الساهرة ، وتعاطي الطرب والغناء على شاطئ الوادي الكبير وجنة العريف المزدهرة بغرناطة في مثل هذه السهرات الموسيقية كان الناس يتمتعون بمؤلفات الموصلي وزرياب ومطربين آخرين اشتهروا في الفن والطرب .

فنوبة السيكة نجدها اليوم تتقن من طرف مطربو الجزائر وقسنطينة وتلمسان والمغرب عزفها على السواء كل واحد يحاول أن يعطيها معناها الحقيقي ، فموضوع قصيدة **يا ناس أما تعذروني** نجدها تعبّر عن ذلك الحب القوي والشقي معًا ، فيه مأساة الغراميات التاريخية الكبرى .

إن هذا الموضوع يغنيه اليوم الشاب الجزائري **محمد خزناجي** ، كما غناه الفنان البليدي الرائع **عبد الرحمان عاشور** ، كما غناه في تلمسان **عبد الكريم دالي** ، الذي صبغه بصوته الحنون الميال إلى الحلاوة وحُسن التعبير عن هوى شقي أليم ، فهي تقول [3] :

يَا نَاسْ أَمَا تَعَـذْرُونِي *** فِي ذَا الذِي حَلْ بِيَا

رَقْ العَـــوَاذِلْ لحْالِي *** هَيْمَانْ أُرَاعِي الثّرِيَا

تَا لله إِشْ دْعَانِي يَا ذَا النّاسْ *** أَعْشَقْ مَنْ لَا يْوَاصَل

1- محمد العثماني، نوال قادري. **المرجع السابق**، ص180.

2- **المرجع نفسه**،ص181.

3- أحمد سفطي، **المرجع السابق** ، ص389 .

وَالله مَا أَقْطَعْ اليَــأسْ *** حَتَى يْكُونْ عَنْدِي حَاصَل

1-11- نوبة رصد الديل :

يقول الفقيه الحايك عن نوبة رصد الديل:" إنه نوع من الديل استنبطه محمد بن الحارث الخزاعي الذي استنبط طبع الرصد"[1]، وهي معروفة بكونها نوبة العاشق الولهان[2].

كانت الموسيقى التي تنطلق من نوبة رصد الديل عبارة عن ذلك التهلل، وذلك الشّجن معًا. فريثما نتذكر نهاية الليل ، وانقضاء سهرة كلها فرح وسرور ، نشاهد بزوغ الفجر الذي يزرع في القلب الجريح الاطمئنان المريح الذي يرغب فيه لنستريح ، والأمل في يوم سعيد يبدل الظلام نورًا والاضطراب هدوءًا، وفي هذا الصدد نجد البيت الشعري يقول:

إذَا كُنــــتْ ذَا عَشــــقْ وَرقَــــــة *** فَبرَصد الديل كُن يَا أخي مُنشدًا

فَنغْمَتُه تَحْيَي النفُوس وَتشْفي الصْدُور *** وَتْصَــفي القْلــوبْ مَن الصْدَا[3] .

إننّا لا نسمع نوبة رصد الديل دون أن نتذكر الموسيقى الأندلسية وهؤلاء الناس الذين تفننوا فيها في أسبانيا ، وانكمشوا بعد ذلك وانثنوا إلى المغرب العربي راجعين .

كان في رغبة المغرب أن يتلقى حضارة كان ضحى لها في الماضي النفس والنفيس ، لقد بدأ الانطواء من الأندلس إلى البلدان المغربية مع القرن الحادي عشر ، فالمرابطون والموحدون هيئوا باكرًا للموسيقى الأندلسية تربة خصبة لاستقبالها في شمال إفريقيا واحتضانها في حجرهم .

فنوبة رصد الديل تعبر عن مرحلة في الحياة لا زالت معروفة عندنا ونُعرف بحفلة العروسة يوم زفافها، إنها موسيقى تمثل أسعد يوم في حياة الإنسان .

1- محمد العثماني، نوال قادري، **المرجع السابق**، ص192..

2- الصديق بلعربي، **المرجع السابق**، ص98.

3- محمد العثماني، نوال قادري، **المرجع السابق**، ص192.

تبدأ السهرة بعزف قطعة موسيقية على "**الزرنة**" و"**الطبول**"[1] ، ثم يهدأ المكان ويستقر المقام إعلانًا لبداية النوبة بمعنى الكلمة ، فالناس جالسون صفوفًا صفوفًا أمام دكت منورة يستقيم عليها المطربون وأمامهم باقات من الزهور وألوان من الحلويات والمشروبات. وبعد حين من الزمن يشرع في عزف توشية على الآلات، فيهتز الجو وكل واحد من الحاضرين يلزم الصمت كأنه مأخوذ بالتذكار أو مدعو إلى التخيل من جد، نجد مما يغنى بالجزائر في نوبة الديل[2]:

قُمْ تْرَى دَارْهُـــم اللُّــوزْ*** تَندفَقْ مَن كُل جهَة

وَالَنسيم سَقَطْهَا في الحُوز***والنْدَى كَبَبْ عليــهَا

ذَهبَتْ تلَقَحْ وَرقــة الجُوز***جَا بَشيرْ الخَير إلَيهَا

الرِيَاضْ يَعْجَبنــي أَلْــوان***مَا أحْسَنه فَصْل الخْلاعَة

يَا نْديــمْ هَيَــا لَلْبُستَــان*** نَغْم في الدُنيَا سَاعَة.

1-12- نوبة الماية :

إن نوبة الماية هي مثل نوبة الرمل من النوبات الأولى التي اقتبسها العرب من الموسيقى البيزنطية وبطبيعة الحال أصبحت من النوبات التي نحبها أكثر من غيرها لأنها تذكرنا بعهد الازدهار في العهود الأولى من انتشار الإسلام[3]، فكلمة الماية يقال أنها اشتقت من اسم امرأة اسمها ماية وسميت باسمها[4].فنوبة الماية تعزف في الصباح عند طلوع النهار وقبل طلوع الشمس، وفي هذا الصدد نجد البيت الشعري يقول:

إذَا أصْفَرت الشّمْس وْحَان فْرَاقهَا***فْكُن مُنشدًا للمَاية يَا أخْ العَربْ[5]

1- **الطبول** : هي كلمة عامة مفردها "**طبل** " فهي آلة الإيقاع المنتشرة بشكل واسع في العالم العربي والإسلامي والإفريقي ، فكلمة الطبول تستعمل للدلالة على مختلف الطبول المكونة من صندوق خشبي أسطواني الشكل يتراوح قطره ما بين 40و65سم مجهز بجلدتين ممدودتين برباط يمتد من أحد الجلدتين إلى الأخرى ، يتألف صندوق رنين الطبول من قطعة خشبية واحدة ، أو أحيانًا من مجموعة دوائر منضدة من خشب الزان " المران " . **أنظر** : إبراهيم بحلول . **الآلات الموسيقية التقليدية في الجزائر** . دار الخلدونية ، الجزائر ، 2007 ، ص 66 .

2- محمد العثماني، نوال قادري. **المرجع السابقً** ،ص194.

3- أحمد سفطلي. **المرجع السابق** ، ص421-422 .

4- محمد العثماني، نوال قادري. **المرجع السابق**، ص177.

5- **المرجع نفسه**، ص177.

لقد كانت غرناطة تصبغ بصبغة فن أصيل له مدارسه وممثلوه في التآلف والانتشار ، ثم انحط قدرها وأصبحت تترامى بها الأيدي من هنا وهناك ومن مدينة إلى أخرى ، لكن مهاجرتها وانتقالها إلى المغرب ، بعد الخروج من ديار الأندلس، ساعدها على التعرف بشعوب تنتمي إلى العروبة والإسلام مثل المغرب الأقصى والجزائر وتونس وغيرها من بلدان المشرق .

فتلك الشعوب أصبحت تسره في حفلاته العائلية وأعراسه وتناسب أذواقه فكان ملوك مراكش، وديات الجزائر، وبايات تونس يتنزهون بها وينفقون على من يمارسها ، وبذلك رجعت الموسيقى إلى أصلها لترتبط بالماضي الزاهر ، وهذا الرجوع أحياها وبعثها من جديد بعد سبات عميق طال قرونا.

إن الموسيقى التي يعزف بها الشاعر بمناسبة هذه التوشية في الصباح الباكر تعبر لا محالة عن جميع هذه العواطف التي يشعر بها قلب الفتى المغرور فالألحان الصوتية تتصاعد وتقرع وتتردد في أعماق الكون وتنسجم مع أشعة الفجر الذي يبزغ رويدًا وراء الجبال في مطلع الشمس ، نجد بعض الأبيات تعبر عن ذلك في قول أحد الشعراء تحت عنوان " **أنا جسمي فنى**"[1] :

أَنَا جَسْمِي فْنَى وْزَادْ رَقَا *** رَانِي صَابَرْ حمُولْ

المِعْشِيقْ مَعَ الظَرْفْ رَقَا *** وَالوَرْدْ مَعَ القَبُولْ

بْـــلاَنِي الله بْـــذَا العَشْـــقْ *** وَالطَبِيعَةُ مَا تْزُولْ

مَنْ لَا يَعْذَرْنِي يَبْتْلَى كَمَا ابْتَلِيتْ *** وَيْذُوقْ التّحَوُلْ .

يمكننا أن نستنتج تبعًا لذلك، أن بعض النوبات قد زالت واندثرت لأنها تقلصت وتضاءلت، والتحقت بنوبات أخرى من المقام نفسه قصد إثراءها، ونلاحظ أن شيوخ الموسيقى بالجزائر والمغرب وتونس وليبيا متفقون بكون النوبات كان عددها في الأصل يبلغ 24 نوبة تندرج كل واحدة منها في ساعة معينة من الليل والنهار. فهناك تقارب كبير بين عدد النوبات في الأصل والاختلاف من حيث المواضيع المغناة في النوبات رغم في الاسم.

1- أحمد سفطي، **المرجع السابق** ، ص425 .

2- الآلات التقليدية المستعملة في الموسيقى الأندلسية المغاربية :

لقد كان من الطبيعي أن يؤدي الإقبال على الموسيقى في الأندلس إلى ازدهار صناعة آلاتها في هذا البلد، وقد اشتهرت بذلك مدن كثيرة، وخاصة منها إشبيلية التي قال عنها **ابن رشد(520-595هـ/1126-1198م)**: " إذا مات عالم بإشبيلية فأريد بيع كتبه، حُملت إلى قرطبة حتى تباع فيها، وإذا مات مطرب بقرطبة فأريد بيع تركته، حُملت إلى اشبيلية"[1].

نجد في الجوق الموسيقى الأندلسي المغاربي على أنواع عديدة من الآلات الموسيقية، وتنقسم هذه الآلات إلى أربعة أقسام:

2-1- الآلات الوترية : نجد آلة الرباب، العود العربي والشرقي، القانون، الماندولين، الكويترة، الكمان(الكمنجة).

2-1-1- آلة الرباب :

يعتبر الرباب من أقدم الآلات الوترية التي اهتدى عرب الجزيرة إلى صنعها قبل الإسلام. وقد قيل بأن " الرباب آلة عربية بدائية وجدت في صحراء البادية في القرون الأولى بعد الميلاد، وحينها كانت ذات وتر واحد ، ثم ذات وترين متساويين في الغلظ ، ثم ذات وترين متفاضلين ثم أربعة أوتار يتفاضل غلظ كل اثنين منها على الآخر" [2].

وقد انتقل الرباب بأشكاله هذه مع الفتوحات العربية التي غطت شمال الجزيرة، واتجهت نحو الشمال الإفريقي. وذلك ما يفسر شيوع انتشاره حتى اليوم بين شعوب العالم العربي بالمشرق، وكذا في مصر وأقطار الشمال الإفريقي ، ثم شق الرباب طريقه إلى البلاد الأوروبية عن طريق صقيلية، والأندلس منذ القرن الحادي عشر ميلادي.

ينسب بعض الباحثين أصل آلة الرباب إلى العهد الهندي ، أي خمسة ألاف سنة قبل الميلاد ، حيث كان إمبراطور الهند **رفانا** يعزف على آلة ذات وترين فقط وقوس تسمى **رافانسترون** ، وقد

1- يوسف الشامي. **المرجع السابق**، ص18.

2 - Mahmoud Guettat . **Op**, **Cit** , p240.

مرت هذه الآلة بمراحل عدة، إذ انتقلت من العهد الهندي إلى العرب في القرن الأول من الميلاد وتطورت حتى أصبحت تسمى **رباب** لتعرف شهرة كبيرة في القرن التاسع بانتقالها إلى أوروبا من خلال الفتوحات الإسلامية لبلاد الأندلس [1] .

عُرّف الرباب في المغرب العربي أنه آلة موسيقية تتكون من وترين منفصلين ، يسميان(**صول**) و(**ري**)، وقد أوجزه **النابلسي** في هامش رسالته **الدلالة في سماع الآلات** إذ قال :" إن الربابة آلة موسيقية عربية قديمة نشأت في الجزائر وتونس ومراكش وبعد إن استعملت هناك انتشرت في البلاد العربية الأخرى وخاصة بين سواد العراق" [2] .

عرف العرب سبعة أشكال من الرباب وهي : المربع – المدور – القارب – الكمثرى – النصف كرى – الطنبورى – الصندوق المكشوف، ففي كل وطن تأخذ **آلة الربابة** شكلا خاصًا ، فالربابة في الجزيرة العربية غير الربابة المغربية والمصرية والهندية والعراقية والتركية لأن شكل الربابة يختلف من بلد إلى بلد آخر، إلاّ أن أجزاءها ومكوناتها ومقاييسها متفق عليها .

تتركب هذه الآلة من صندوق خشبي مجوف (خشب الجوز، الأكاجو، الأرز، الأبنوس) بيضاوي ممتد الشكل [3].

ويتخذ غالبًا من حطب المشمش منحوت الوسط لنموج الصوت فيه ويغشى نصفه الأسفل بجلد رقيق والأعلى بنحاس أصفر وتركب على سطحه وتَرانْ أحدهما أغلظ من الآخر يسمى الرقيق **بالأنثى** والغليظ **بالذكر** ويكون **الذكر** أنزل من **الأنثى** بأربعة درج [4] .

يقرع الرباب بقوس عبارة عن قضيب مصنوع من شجر الزيتون على شكل نصف دائرة مغطى أيضًا بطبقة رقيقة من النحاس، يحمل شعر ذنب الحصان أي سبيبه [5].

---

1 - françois – René Tranchefort . **les instruments de musique dans le monde** . édition du seuil . 1980 , p 191-p192.

2- عبد الكريم العلاف . **الطرب عند العرب** . ط2 ، منشورات المكتبة الأهلية ، بغداد ، 1963،ص117.

3 - إبراهيم بهلول . **االمرجع السابق**، ص14 .

4- أبو علي الغوثي بن محمد.**المصدر السابق**، ص 203.

5 - **أنظر الصورة رقم 01** : صورة آلة الرباب ، ص169 .

إن العزف على آلة الرباب يكون بوضع الموسيقي الرباب على ركبتيه في وضعية عمودية ومشبك الملاوي على الكتف (وضعية كنترواباص) يمرر القوس على الوترين بيده ، ودون لمس جسم الآلة يمرر أصابع اليد الأخرى على وتر واحد فينبعث منه تلك الصوت الخشن والرخيم الخاص الذي يمنح الرباب في درجات الأصوات الصادحة بالسلّم النغمي الأقرب من صوت البشر [1] .

دخل الرباب في تركيب الأجواق الكلاسيكية كونه الآلة المفضلة لمرافقة الأغاني الأندلسية، ولا يزال " يعتبر رمزًا لقائد الجوق، والآلة المفضلة عند شيوخ هذا الفّن كما هو الشأن بالنسبة لتلمسان التي حافظت على هذه الآلة في كل فرقها الموسيقية الأندلسية وجعلتها أساس أداء النوبة مما يحتم على الهواة والمحترفين العمل على التكوين المستمر وتدريب عزف الفرق عليها بإتقان والتعلق بها أشد التعلق وجدانيًا"[2].

هذا ويلعب الرباب دورًا هامًا في الموسيقى الأندلسية، فصوته الغليظ والرنين الذي يوحي لسماعه بالشكوى والحنين يشكل الأرضية التي ينبني عليها الجوق نسيجه اللحني، فهو يقدم له الخطوط العريضة لألحان النوبة في صورتها المبسطة الخالية من التحويرات والزخارف.

2-1-2- آلة العود:

العود من أقدم آلات الجوق الأندلسي، وقد استعمل العرب نوعا منه قبل ظهور الإسلام يسمى عندهم **بالمعزف** أو **المزهر**، وهو مذكور في الشعر الجاهلي، لكن في صدر الإسلام تبدوا نوعًا آخر من العيدان كان الفرس يستخدمونه في غنائهم بمكة والمدينة ويسمى **بالبربط** ، وكان له وجه من خشب، ولذلك فقد سموه **بالعود**[3]، ومن المعروف أن أغلب الأعواد التي تستخدمه لدى الشعوب كانت وجوهها مصنوعة من الجلد ، أما العود العربي المعروف فوجهه مصنوع من الخشب، ومن هنا جاء الاسم نفسه العود .

1- إبراهيم بهلول . **المرجع السابق** ، ص 14 .

2- Djelloul Benkelfet . **Il était une fois Tlemcen** « récit d'une vie , récit d'une ville » . Édition ibn khaldoun , Tlemcen , 2002 , p111.

3- يوسف الشامي. **المرجع السابق**، ص134.

فكلمة **العود** تدل على أنه مأخوذ من الخشب، ولكن العرب ارتضوا بالرأي القائل إن صوته يرجع إلى أن الخشب امتص تغريد بعض الطيور التي وقفت عليه حين كان غصنًا في إحدى الأشجار. ولذلك يغني شاعر **ألف ليلة وليلة** قائلاً [1]:

لَقَدْ كُنْتُ عُودًا لِلْبَـــلَابِلِ مَـــنْزِلْ *** أَمِيلُ بِه وَجْدًا وَفَرْعِـــي أَخْضَرُ

يَنُوحُونَ مِنْ فَوْقِي فَعَلِمْتُ نَوْحـــهُمْ *** وَمِنْ أَجْلِ ذَلِكَ النَوْحِ سَرَى مَجْهَرُ

رَمَانِي بِلَا ذَنْبٍ عَلَى الأَرْضِ قَاطِعِي *** وَصَيّرَنِي عُودًا نَحِيلاً كَمَا تَرُوا

وَلَكِنَ ضَـرْبِي بِالأَنَامِـــلِ مَخْبَـــرْ *** بِأَنِي قَتِيلٌ فِي الأَنَامِلِ مَصْبَرُ

كان العود قديما هو الآلة التي يعتمد عليها في التلحين والغناء حتى الآن، حيث أول من ضرب على العود في صدر الإسلام هو **ابن سريج** كان يضرب على أوتاره في مكة، ثم شاع استعماله عند جميع الموسيقيين العرب الذين جاؤوا بعده [2]، وجاء من عادة العرب حتى العصر الأموي أن يستعملوا في غنائهم القضيب ، وكان **سائب خاثر** سيعمله كذلك ، فهو أول من غنى في المدينة بالعربية مستعملا آلة العود ، ومن أشهر العازفين على العود في العصر العباسي هم : **إسحاق الموصلي، وإبراهيم المهدي، وزرياب، ومنصور زلزل.**

بالإضافة إلى المكانة المرموقة التي يشغلها العود في المجموعة الآلية بالجوق الأندلسي. فإنه شكل الأرضية الأساسية، والضرورية لبناء القواعد التي تشاد عليها النظريات الضابطة للموسيقى العربية، وذلك منذ عهد **الكندي** (القرن الثالث الهجري)، حيث أصبحت هذه الآلة حقلا لاختيار النظريات وتطبيقها، ومجالا مفضلا لدى الباحثين خلال مختلف الحقب لمناقشة القواعد الموسيقية العلمية.

يتمتع العود بمقبض قصير يبلغ طوله 25سم على العموم بدون أربطة ، صندوقه يتخذ الشكل الكمثري نصف حبة **إجاص** ويتكون من اثني عشرة ضلعًا إلى عشرين ضلعًا مغزلي الشكل من

1 - هانري جورج فارمر. **الموسيقى والغناء في ألف ليلة وليلة**. ترجمة "حسين نصار". ط2 ، منشورات إقرأ ، لبنان، 1980،ص 26-27.

2- أبي الفرج علي بن الحسين الأصفهاني . **كتاب الأغاني** . تحقيق : إحسان عباس ، إبراهيم السعاقين ، بكر عباس .ج7، بيروت ، لبنان ، 2002، ص179.

خشب خفيف **الجوز** ملتصقًا جنبًا إلى جنب، ويتألف مشد التناغم من نجمية إلى ثلاث نجميات وهي عبارة عن زخارف بشكل وردة أو نجمية مفرغة بدقة وأحيانا يتألف من ثقب واحد كبير كما هو الحال في أغلبية الآلات المصنوعة في الغرب العربي، كما يحتوي العود على دعامة ترتكز عليها الأوتار وهي ملتصقة فوق مشد التناغم، إلى جانب لوحة واقية في الموضع الذي تنقر فيه الأوتار[1].

يختلف العود المستعمل حاليًا في الموسيقى الأندلسية عن التقليدي الذي كان يستعمل في الثلاثينيات من القرن الماضي، فالعود الحالي هو العود الرباعي أو العود العربي. فطريقة إمساك العود للعزف يكون باليد اليسرى ترقم أصابع اليد اليسرى للضغط على الأوتار، لكل أصبع عفقات لتأدية علامات معينة، أما اليد اليمنى تستخدم لمسك الريشة والضرب بها على الأوتار بشكل هابط وصاعد بريشة نسر مسطحة يقبضها الموسيقي ما بين الإصبع الوسطى والسبّابة، مضبوط من الأخفض إلى الأحدّ حسب سلّم الأنغام العربي النموذجي : ري- صول- لا - ري - صول- دو تقرن أوتار العود بطريقتين، القرن المفرد والقرن المزدوج ، يُعرف من جهة أخرى العازف الماهر بتقنية أدائه الآلي، واستعماله المتوازن لطرقتي القرن. تنفرد آلة العود في الموسيقى العربية بميزة خاصة، وتحضا بمكانة تميزها عن سائر الآلات الموسيقية الأخرى التي ارتبطت بالنغم العربي على امتداد تاريخ الموسيقى العربية.

شهد المغرب العربي منشأ ورشات حرفية فتّانة لصناعة العود، ساهمت في إتقان هذا الفن العريق ونشره عبر الزمن والفضاء. فالعود أقرب للتعليم وأسهل من جميع سائر الآلات وللشعراء المتقدمين أشعار كثيرة في العود نذكر البعض منها لما لهذه الآلة من الأهمية العظمى بين غيرها من الآلات وأسنها قول من قال [2] :

كَأَنَمَا العُودُ فِيمَا بَيْنَنَا مَـلِكُ *** يَمْشِي الهُوَيْنَا وَتَتَبِعُهُ عَسَاكِرُهُ

كَأَنَهُ إِذْ تَخَطَى وَهُوَ يَتَبِـعُهُ ***كِسْرَى بْنُ هَرْمَزْ تَقْفُوهُ أَسَاوِرُهُ

لَوْ كَانَ زِرْيَابُ حَيًا ثُمّ أَسْمَعَهُ *** لِمَاتَ مِنْ حَسَدٍ إِذْ لَا يُنَـاظِرُهُ

1 - **أنظر الصورة رقم02** : صورة آلة العود ،ص169.

2 - عبد الكريم العلاف، **المصدر السابق**، ص114 .

2-1-3- آلة القانون:

القانون هو إحدى الآلات الوترية القديمة التي تنتمي إلى الصنج الفرعوني، يعود تاريخها إلى الألف الثالث قبل الميلاد، وأخرى في بلاد الرافدين يرجع تاريخها إلى الألف الثاني قبل الميلاد، وكانت معروفة كذلك لدى الإغريق وهم الذين سموها بالقانون، كما كانت معروفة عند العرب بهذا الاسم ابتداء من القرن الرابع الهجري/العاشر الميلادي، ويذكر أن اختراعها يرجع إلى أبو نصر الدين الفارابي (257-339هـ/870-950م)، ولعله قد أدخل عليها تعديلات فقط أسهمت في تطويرها، وقد استعملها كذلك المسلمون والمسيحيون في الأندلس بنفس التسمية[1]،ولم يخترع الفارابي آلة القانون وحدها بل اخترع آلة موسيقية غيرها تتألف من عيدان يركبها ويضرب عليها فكلما اختلف تركيبها اختلفت أنغامها.

ولقد أحسن (فتح الدين بن الشهيد) في وصف عازف على القانون حيث قال [2]:

غَنَى عَلَى القَانُونْ حَتّى غَدَا *** مِنْ طَرَبٍ يَهْتَزُ عَطْفَ الجَلِيسْ

فَحَنّتْ الأرْوَاحْ مَنْ شَـــــدُوهْ *** إِلَى أنِيسٍ يَا لَهُ مَنْ أنِيسْ

دَاوَى قُلُوبًا مَنْ غْلِيـــلِ الأسَى *** وَكَانَ فِيهِ مِنْ هَوَاهُ رَسِيسْ

بعد أن عم انتشار آلة القانون سائر البلاد العربية انتقلت إلى أوروبا عن طريق الأندلس في نهاية العصور الوسطى (حوالي القرن الثاني عشر الميلادي) حاملة معها تسميتها العربية ، ولا تزال تلك الآلة مستعملة في كثير من البلدان الأوروبية [3].

بالنسبة للقانون المغاربي التقليدي، فهو يحتوي على سبعة عشر مقاما (نوتات) لواحد وخمسين وترا، بينما يحتوي القانون الشرقي الحالي خمسا وعشرين مقاما لثمانية وسبعين وترا، يمكن أن يصل

1- يوسف الشامي. **المرجع السابق**، ص137.

2 – عبد الكريم العلاف. **المصدر السابق**، ص117 .

3 – محمود أحمد الحنفي . **علم الآلات الموسيقية** . بون طبع ، الهيئة العامة للتأليف والنشر ، بيروت، 1971، ص 48.

إلى ثلاث أوكتافات في أيامنا. كانت تصنع الأوتار أصلا من حرير ثم من أمعاء حيوان لتستبدل أخيرًا بأوتار اصطناعية من نيلون [1] .

للقانون صندوق مصوت شكله شبه منحرف ذو زاوية قامة من جهته اليمنى، وهو مصنوع من خشب الجوز، ويتراوح طول قاعدته الكبرى بين 75 و100 سم، وعرضه بين 33 و44سم، وارتفاعه بين 3 و5سم[2].

في الجزء الأيمن من الآلة، وعلى طول عرضها توجد **الرقمة**، وهي إطار خشبي مقسم إلى 4 أو 5 أجزاء متساوية ومستطيلة الشكل، كلها مغطاة بجلد السمك لزيادة رنين الأوتار، ويتوسط هذا الإطار في خط عمودي قضيب من خشب يحمل الأوتار، ويطلق عليه اسم **الفرس**[3]. أما الجزء الباقي من الآلة فتغطيه لوحة من الخشب القيقب عادة ما تكون فيها ثلاث أو أربع فتحات مختلفة الحجم، اثنتان منها أو ثلاث مستديرة الشكل ومخرمة تسمى **بالشمسيات**، والرابعة قرنية الشكل تقع في الزاوية السفلى اليسرى للآلة وتسمى **بالسرو**[4].

على طول الجانب الأيسر للقانون توجد **مسطرة المفاتيح**، وهي قطعة من خشب يكون فيها عادة 78 ثقبا مستديرة تولج فيها المفاتيح (الملاو) التي تدار بمفتاح خاص لتسوية الآلة.

تشد الأوتار انطلاقًا من ثقوب دقيقة توجد على طول الحافة اليمى للقانون وتسمى **بالكعب**، ويتم شدها بواسطة عقد في أعقابها تحول دون خروجها منها، وتنقسم هذه الأوتار إلى26 مجموعة كل واحدة منها تتألف من 3 أوتار تكون لها نفس التسوية فتؤدى نفس الصوت، ويطلق عل كل مجموعة منها اسم **المقام** . ويتم وصل هذه الأوتار من الكعب إلى المفاتيح عبر**الفرس**، وعند أطرافها من جهة المفاتيح تمرر فوق قطع معدنية صغيرة تسمى **بالعربات** ، ثم يتم إيلاجها من

1- إبراهيم بهلول . **المرجع السابق** ، ص23 .

2- يوسف الشامي. **المرجع السابق** ، ص 137.

3- **المرجع نفسه** ،ص **137**.

4- **المرجع نفسه**، ص 138.

أخاديد صغيرة محفورة في قضيب خشبي يمتد على طول مسطرة المفاتيح، ويسمى **بالأنف**، وذلك قبل شدها إلى المفاتيح[1].

عند العزف يوضع القانون على ركبتي العازف أو على طاولة صغيرة ، ويتم العزف عليه بواسطة **ريشتين** مرتين مصنوعتين في العادة من قرن البقر، يتم تثبيتهما على باطن رأس سبابة كلا اليدين بواسطة حلقة معدنية تدعى **الكشتبان**، وتختص اليد اليمنى بعزف الأصوات الحادة، واليسرى بعزف الأصوات الغليظة.

2-1-4- آلة الكمان :

هي آلة وترية ذات قوس، صنعت نماذج منها بأحجام مختلفة في أواخر القرن الخامس عشر، ومن هذه النماذج **فيولا الذراع**[2] التي كانت تعزف على الذراع، والتي أسفر تطورها الكمان والألطو في نهاية القرن السادس عشر، **فيولا الركبة**[3]، والتي تطورها إلى ظهور آلة التشيلو.

وقد قال **هايني** الفيلسوف الألماني : " الكمان آلة لها أمزجة البشر ، تتكلم بشعور العزف بها وتكشف أسرار عواطفه، وتنتقل عنه في جلاء ووضوح أقل التأثيرات وأضعف الانفعالات ذلك لأنه يضعها أثناء عزفه عليها على صدره فتحمل على أوتارها ضربات قلبه " [4] .

للكمان (**الكمنجة**) تاريخ طويل وعجيب فلقد خرجت من مصانعها الأولى في النصف الأول من القرن الثامن عشر على يد صناع إيطاليين مهرة اشتهرت كريمونة Crémone، وكانوا ينتمون على الخصوص أماطي Amati، وكوارناريوس Guarnarius، وستراديفاريوسStradivarius، ولم يستطع أحد حتى اليوم أن يتفوق عليهم في صناعة هذه الآلة[5].

1- أنظر الصورة رقم03 : صورة آلة القانون ،ص 169.

2- أنظر الصورة رقم 04: فيولا الذراع، ص169.

3- أنظر الصورة رقم05: فيولا الركبة ،ص169 .

4 - يوسف عبد انطوان عكاري . **الموسوعة الموسيقية الشاملة** "القسم التطبيقي" . المرجع السابق ، ص27 . وسليم الحلو. المرجع السابق،ص166 .

5- يوسف الشامي، **المرجع السابق**، ص139.

وقبل اختراع الكمان كانت توجد آلات وترية عديدة من النوع الذي يعزف بقوس كقوس الرباب العربية وهذه الأنواع من الآلات كانت كلها من فصيلة واحدة ونوع واحد تختلف في أحجامها ولكنها مماثلة في أشكالها وصناعتها وهذه الفصيلة هي **الفيولا** في القرن الخامس عشر ميلادي.

وكان يوجد في ذلك العصر أيضا إلى جانب هذه الأنواع آلة من النوع الذي يعزف بالقوس أيضًا ، ولكنها تختلف حجمًا وشكلاً وصنعًا وهي ذات سبعة أوتار وتسمى **فيولا دامور** voila Damour وقد تسلسلت هذه الألوان كلها من نوع يجمع ما بين شكل الرباب وشكل الكمنجة اسمه **ربيك**، وهذا النوع كانت تستعمله طبقة من الشعراء الموسيقيين اسمها **مينستريل** Menestrels مهنتها الشعر والغناء والموسيقى في القرون فتدخل القصور وتلقي على الأشراف والنبلاء شعرها وموسيقاها وتخرج بالمنح والعطايا ويرجح أنها هي طبقة الفرسان المؤلفون أي **التروبادور** ذاتها ، وأساس **آلة الكمان** هي **آلة الرباب** العربية التي انتقلت مع العرب إلى الأندلس، وقد تقدمت هذه الآلة بفضل العرب، ففي القرون الأولى بعد الميلاد أوجد العرب آلة الرباب ذات الوتر الواحد [1] .

وقد لعب الكمان دورًا هامًا في ازدهار الموسيقى الأوربية، وعرف انتشارًا واسعًا في مختلف أرجاء العالم، لا يضاهيه في ذلك سوى البيانو، وهو يشكل اليوم عماد أغلب الفرق الموسيقية سواء منها أندلسية أو شعبية.

تتكون الكمان من صندوق مصوت يبلغ في العادة 35.5سم، **صدره** و**ظهره** مقببان تقبيبا خفيفا تصل بينها **ضلوع** محدبة في الجزأيين الأعلى والأسفل من الصندوق، ومقعرة في جزئه الأوسط، حيث تشكل **الخصر** الذي يفسح المجال للقوس كي يتحرك على الأوتار بحرية وسهولة، ويوجد في وسط الصدر فتحتان أو **شمسيتان** متقابلتان، ومهمتهما السماح للذبذبات الصوتية بالانتشار خارج جوف الآلة، كما يوجد أسفله **المشط** الذي تشد إليه الأوتار، والذي يكون جزءه الأسفل مربوطًا إلى زر مثبت عند ملتقى الضلعين السفليين، وفي وسط الصدر يوجد كذلك **الفرس**، وهو يقع بين الشمسيتين وعلى نفس المسافة منهما، ومهمته حمل الأوتار على جزئه

1 – سليم الحلو. **المرجع السابق** ، ص166 .

الأعلى الذي يكون محدبًا لتمكين القوس من الاحتكاك بكل وتر على حدة[1]، يمكن الدس عليها بجميع الأنامل وتقرع بحك عود أيضًا كالرباب وكل وتر نزل عن الذي يليه بأربعة درج وكل وتر أغلظ من الذي يليه والغليظ إذا قرع من غير دس فتلك **يكه** وبالدس بعد أصبعين عن العتبة **دوكه** وبالوسطى **سيكه** وبالبنصر **جهاركه** وينتقل الذي يليه من غير دس **بنجكه** وبالسبابة **ششكه** وبالوسطى **هفتكه** وهكذا على الترتيب [2].

كان العازفين يتربعون على الأرض ويمسكون الكمان(الكمنجة)على ركبتاهم ، في أوائل القرن العشرين قرّر بعض الموسيقيين العرب استبدال الكمان التقليدي بالكمان الأوروبي ، بحجة أنه أحسن نغمة ، دون تغيير الاسم العربي ويمكن الحصول بيسر على درجات أكثر ، وأيضًا عزف الزخارف الخاصة بالموسيقى العربية .

وفي الكمان(الكمنجة)قد أحسن **الشيخ شمس الدين النواجي** حيث قال [3]:

قُمْ يَا نْدِيمِي وْبَادَرْ *** إلَى سَمَاعِ الكَمَنْجَا

فَلَيْسَ مَنْ رَاَح مِنَا *** وَرَاحَ غَنَا كَمَنْجَا

والعزف على الكمان في الموسيقى الأندلسية لا يكون على الطريقة الغربية، أي بوضعه أفقيا على الكتف ومسكه من طرفه الأسفل بين الذقن والترقوة، وإنما بوضعه عموديا على الركبة اليسرى، بحيث يمكن للعازف أن يديره قليلا إلى اليمين أو اليسار حسب الحاجة، لتمرير القوس على الوتر الذي يريد استخراج الصوت منه، أما القوس فطريقة مسكه تختلف أيضا عن الطريقة الغربية، إذ يتم مسكه خلال العزف من مقبضه وراحة اليد متجهة إلى الأعلى عوض الأسفل.

1- يوسف الشامي، **المرجع السابق**، ص139-140.

2- أبو علي الغوتي بن محمد . **المصدر السابق** ، ص203 .

3 - عبد الكريم العلاف . **المصدر السابق** ، ص121 .

2-1-5- آلة الكويترة :

هي آلة ذات طابع مغربي ، توجد في الجزائر خاصة تلمسان والجزائر والمغرب الأقصى [1]. فهي تشبه آلة العود العربي في تركيبها العام ، صندوقها أقل عمقًا من صندوق العود ، ظهرها مؤلف من عشرة أضلاع من خشب البلوط مقطعة بدقة يشبه شكل فخذ البقرة أو بيضة مما يعطي خفة لجماليتها وأكثر دقة للآلة وللصفات الصوتية المتميزة التي تطابق التغيرات الترافقية ، للموسيقى الكلاسيكية المسماة الأندلسية.

تحتوي آلة الكويترة على ثمانية أوتار كل وترين يتناسبان في درجة واحدة علوية كانت أو سفلية ، فترجع الأوتار إلى أربعة فقط، يتكون مشد التناغم فيها من جمع صفائح مسطحة من الخشب الخفيف **صنوبر**، في وسطه ثقب منقوش يمثل غالبا زخرفة زهرية ، تحيط بالآلة من كل جهة نقوش من الخشب مقطعة ومرصعة إلى غاية المقبض الذي ينتهي بمشبك ملاوي مثبت بشكل مائل 60° يحتوي على ثماني دَسَارات خشبية ، تمر الأربعة أوتار من المزدوجة على مركز أوتار من عظم مثبت بين مقبض المشبك الملاوي وتمتد على طول مشد التناغم لتصل إلى المشط **الكرسي** الملتصق بالمشد ، عمومًا تكون النسبة بين أجزاء الكويترة كالتالي: طول الصندوق 50سم ، العمق 15سم ، طول المقبض 26.5سم ، طول الوتر67.5 سم[2] .

تتميز الكويترة بضبط خاص ، لا نجده في أي آلة وترية تقليدية أو كلاسيكية معروفة ، حيث تضبط الآلة حسب سلم الأنغام : **صول – مي – لا – ري**. تقرع آلة الكويترة بريش طير مصنوع كبري القلم وبدش على وترين منها السبابة والبنصر لبعدها تحتوي على طبقة واحدة ويرمز لمناسبة أوتارها بقولهم وبيان ذلك هو أن الوتر الأعلى ومنها عند وضعها لاستخدامها يكون في **يكه** والوتر الذي أسفل الذي يليه **دوكه** فيدس عليه بالسبابة **فسيكه** ثم بالبنصر **فجهاكه** ثم ينزل الذي يليه **فبنجكه** ثم يصعد للباقي **فششكه** فيدس عليه بالسبابة **فهفتكه** ثم بالبنصر **فيكه** صاعدة [3] .

---

1 - Mokhtar Hadj Slimane . opcit , p73 .

2- أنظر الصورة رقم06 : صورة آلة الكويترة ، ص169 .

3 - أبو علي الغوثي بن محمد ، **المصدر السابق** ، ص205 .

الكويترة إلى جانب الآلات الأخرى وخاصة العود ، الكمان وغيرها من الآلات الوترية تصنف ضمن أحسن آلات العزف المنفردة ، بأنغامها في المقدمات الموسيقية للنوبات **الاستخبارات ، والتويشات**.

2-1-6- آلة الماندولين :

آلة موسيقية وترية ذات رقبة نحيفة متصلة بجسم كُمْتري الشكل يشبه العود،ولمعظم آلات الماندولين أربعة أزواج من الأوتار ، وللبعض الآخر خمسة أزواج ، يتركب المندولين من صندوق يقدر 60 سم ، 35 سم عرض ، وحوالي 11 سم عمق ، من طاولة مصنوعة بخشب البيسية منقوشة في منتصفها بزخرفة وردية الشكل ، وظهر من ضلعا قيقب ملتصقة جنبا على جنب [1] .

مسند خشب الورد يشد الأوتار على الجزء المهتز للآلة[2] . المندولين التي كانت تسمى قديمًا مندور ، عبارة عن مندولين حاليًا أضخم في الحجم .

ظهرت المندولين في جنوب أوروبا في الجوقات الأوروبية والإنجليزية إلا في القرن الخامس عشر ، بعدما جهزت بخمسة أوتار مزدوجة [3]. تنتمي المندولين إلى عائلة الآلات الوترية الأصلية مثل : العود ، الكويترة التي تتميز بظهر كروي .

أما المندولين الشعبي الجزائري ، فهو حصيلة عمل مشترك بين مبتكره **الحاج محمد العنقة** رحمه الله (1907-1978) أحد رواد الأغنية الشعبية بالجزائر الذي تخيل آلة جديدة ما بين العود، والمندولين، والحرفي في العوادة **بِلدو** .

يتم العزف على آلة المندولين عن طريق ريشة يمسكها العازف بين الإبهام ، والسّبابة لليد اليمنى يجريها على الأوتار في الوقت الذي يضغط فيه على الأوتار بأصابع يده اليسرى .

استخدم الماندولين في الموسيقى الكلاسيكية في القرن الثامن عشر الميلادي ، واليوم يستخدم كثيرًا في الموسيقى الشعبية ، لكنه لم يدخل المندولين في الموسيقى الشعبية إلاّ في أواخر الأربعينيات

1 - إبراهيم بحلول ، **المرجع السابق** ، ص28 .
2 - أنظر الصورة رقم 07 : صورة آلة المندولين ، ص 169.
3 - إبراهيم بحلول. **المرجع السابق** ، ص28 .

وأوائل الخمسينيات من قبل رائد هذا النوع **الشيخ محمد العنقة** [1]، ويرافق المندولين الآلات الموسيقية الكلاسيكية الأخرى مثل : **الكمنجة ، العود ، الطار والدربوكة.**

2-2- الآلات الإيقاعية : نجد من بين الآلات الإيقاعية المستعملة في الموسيقى الأندلسية بالمغرب العربي هي **الطار، الدربوكة، الطبيلات أو النقرات.**

2-2-1- آلة الطار:

الطار هو آلة إيقاعية، عرفت أكثر من اسم واحد، ومنها (الدف، والرق، والمزهر)، وتختلف أشكال الطار باختلاف أسمائه.

الطار هو الدف المستدير ذو الغشاء الواحد والصفائح المعدنية في إطاره [2]، ويسمى بالرق في بلاد المشرق[3]. فهو من أصل فارسي انتشر استخدام الطار مبكرًا في آسيا الوسطى، والمشرق الأوسط والمشرق الأقصى، ثم دخل إلى المغرب العربي عن طريق العرب المطرودين من الأندلس ، وتعتبر اليوم من الآلات الإيقاعية الأساسية في الموسيقى الأندلسية.

يتكون الطار من إطار دائري الشكل مصنوع من خشب الأرز يبلغ قطره حوالي 20سم إلى 25 سم، ويحتوي إطاره الخشبي على خمس حزوز علق في كل حزة زوجان من الصنوج الصغيرة المعدنية من النحاس[4].

يمسك الطار باليد اليسرى بين الإبهام الذي يتم إيلاجه داخل فتحة موجودة فيه، وباقي الأصابع التي تستخدم في نفس الوقت للضرب على الحاشية الجلدية للآلة، وبهذه اليد يتم كذلك تحريك الصنوج عن طريق ترعيش الطار أو إمالته يمينا ويسارًا للحصول على جلجلة ذات رنة معدنية، بينما تقوم اليد اليمنى بالضرب بواسطة الراحة على وسط الغشاء الجلدي للحصول على أصوات

1 - إبراهيم بحلول. **المرجع السابق** ، ص28 .

2 - هنري فارمر ترجمة "حسين نصار"، **المرجع السابق** ، ص54 .

3- يوسف الشامي، **المرجع السابق**، ص143.

4 - أنظر الصورة رقم 08: صورة آلة الطار أو الطر، ص170.

قوية، وعميقة تسمى **بالدم** ، وبالضرب بأطراف الأصابع أو ظهر اليد على حاشيته للحصول على أصوات ضعيفة تسمى **بالتك**.

يحتل الطار من بين الآلات الموسيقية في الجوق الأندلسي مكانة رئيسية، لأنه يضبط حركة ألحانها، ويحدد وزنها وإيقاعها.

2-2-2- آلة الدربكة أو الدربوكة:

هي آلة إيقاعية قديمة، استعملت منذ العهد البابلي والفرعوني، وهي اليوم شائعة الانتشار في العالم العربي، إذ لا يخلو منها جوق للموسيقى الأندلسية والشعبية[1] .

فالدربوكة آلة ذات غشاء مصوت ، على شكل مزهرية أو قدح يشد عليه جلد ماعز أو خروف أو السمك يلتصق بجوانبه بواسطة غراء ورباط ، وتصنع بمواد متنوعة **طين** ، **حديد** ، **خشب**، ويبلغ طولها حوالي 50سم، ولها فتحتان يتراوح قطرها بين 30 و40سم ينتهي بها الرأس، والأخرى فهى أضغر من الأولى إذ يتراوح قطرها بين 10 و15 سم وتوجد في آخر عنق الآلة[2] .

عندما تكون الدربكة مصنوعة من فخار فإن غشاءها الجلدي يكون مثبتا حول فتحة الرأس بواسطة خيوط مفتولة ومتينة، ولزيادة درجة ارتجاجه يتم توتيره بتسخينه قليلا على النار، أو ايلاج مصباح مشتعل داخل الدربكة لمدة قصيرة.

في جوق الموسيقى الأندلسية يكون الضارب على الدربكة جالسًا، يمسك آلته بين فخذه وذارعه اليسريين مع توجيه رأسها نحو اليمين، وهو يستخدم يده اليمنى للحصول على الأزمنة القوية (**الدُم**) بالضرب على الجزء الأوسط من الغشاء الجلدي، والأزمنة الضعيفة (**التك**) بالضرب على حاشيته، أما الزخارف الإيقاعية المختلفة فإنه يستخرجها بأصابع يده اليسرى.

1- يوسف الشامي، **المرجع السابق**، ص143.

2 - أنظر الصورة رقم 09: **صورة آلة الدربوكة أو الدربكة**، ص170 .

2-2-3- آلة الطبيلات أو النقرات:

هي آلة إيقاع تقرع بمقرعتين، وهذه الآلة عبارة عن زوج من الطبول فوق خزفة ، وكل طبل يتكون من خزفة نصف كروية، يغطيها جلد مشدود بشبكة من السيور[1]، يبلغ قطر كل طبل حوالي 20سم ، لها نفس الارتفاع يربطها رباطان من الجلد، ولكن قوة امتداد الجلد يؤدي إلى اختلاف النغم، بحيث يعطي أحدهما نغمة مرتفعة، ويعطي الآخر نغمة منخفضة [2].

يكون العزف عليها بأن يضع الموسيقي آلة الإيقاع إما على الأرض أو على دعامة ملائمة، ويضرب عليها بمقرعتين خشبيتن تنتهيان برأس مقيب، وتستعمل الطبيلات في تركيب بعض الأجواق الموسيقية الكلاسيكية في منطقة قسنطينة وتونس، وليبيا.

1- ابراهيم بحلول، **المرجع السابق**، ص30.

2- **أنظر الصورة رقم** 10: **آلة الطبيلات**، ص170.

3-3- الآلات النفخية: نجد من بين الآلات النفخية المستعملة في الموسيقى الأندلسية المغاربية **الناي و الغايطة.**

3-3-1- آلة الناي:

الناي كلمة فارسية معناها المزمار، وهو من أقدم الآلات الموسيقية التي عرفها الإنسان ويشكل اليوم آلة النفخ الوحيدة في أجواق الموسيقى الكلاسيكية في البلدان العربية خاصة المغرب الأقصى[1].

يصنع الناي من قطعة قصب مجوفة، يتراوح طولها حسب الصوت الأساسي المراد استخراجه منها بين 37.5 و 68 سم، وهي تظل مفتوحة من كلا طرفيها، والفتحة التي تستخدم للنفخ (فم الناي) لا تكون مزودة بفريضة Encoche أو لسان Anche إذ يكتفى في إعدادها لوظيفتها ببري حاشيتها على شكل مخروط مبتور الرأس، ويتكون أنبوب الناي من 06 إلى 07 ثقوب[2]، ولذلك فإن استخراج الأصوات منها ليس بالأمر السهل، مقارنة مع الآلات الهوائية الأخرى.

أثناء العزف يسند العازف آلته على يمين شفته السفلى مع إمالتها إمالة خفيفة نحو اليمين والأسفل وينفخ في اتجاه الحافة المقوسة لفمها، وللحصول على الأصوات المطلوبة فإنه يستعمل **سبابة ووسطى وبنصر**اليد اليمنى لفتح واغلاق الثقوب الثلاثة الأمامية الواقعة في أسفل وجه الناي، ونفس أصابع اليد اليسرى للتحكم في الثقوب الثلاثة الأخرى الواقعة في أعلاه، وإبهامها للتحكم في الفتحة الوحيدة الموجودة على ظهره.

3-3-2- آلة الغايطة أو الزرنة:

الزرنة أو الغايطة آلة نفخ مزمار بلسان[3]، تتكون من أنبوب أسطواني الشكل يبلغ طوله من 30 إلى 40سم، من خشب ناعم شجرة المشمش أو شجرة الجوز تخترقه سبع ثقوب، ستة منها في القسم الأعلى تتخللها مسافات متساوية ، وثقب واحد في القسم الأسفل، وينتهي طرفها السفلي

1- إبراهيم بحلول ، **المرجع السابق**، ص 20.

2- أنظر الصورة رقم 11 : **آلة الناي**، ص170.

3- ابراهيم بحلول، **المرجع السابق**، ص23.

بشكل مخروط يبلغ قطره حوالي 10سم، يحتوي الجزء الأعلى على حلقة صغيرة من عظم أو عاج أو حتى معدن، كما تحمل اللسان الذي يدخل قسم منه في الفم والقسم الآخر في الآلة[1].

يكون العزف عليها بتقنية خاصة، يتنفس الموسيقي من الأنف وينفخ الهواء المدخر في تجويف الفم، فيحدث خطا لحنيا متصلا خلال مدة طويلة دون تنفس.

تستعمل الغايطة في الموسيقى الأندلسية الليبية، كما نجدها في الجزائر والمغرب الأقصى تستعمل في الحفلات التي تقام على الهواء الطلق تتميز بمرافقتها للرقصات الشعبية إلى جانب الطبول.

1- أنظر الصورة رقم12: **آلة الغايطة**، ص170.

الفصل الثالث

مدارس الموسيقى الأندلسية بالمغرب العربي

– تمهيد

1- مدارس الموسيقى الأندلسية بالجزائر

2- مدارس الموسيقى الأندلسية بالمغرب

3- مدارس الموسيقى الأندلسية بتونس

4- مدارس الموسيقى الأندلسية بليبيا

تمهيد:

يزخر المغرب العربي بتنوع تراثه الثقافي (المادي منه والشفوي). فالشفوي هو الموسيقى الأندلسية التي جاء بها المهاجرون العرب والأمازيغ (البربر) من الأندلس، والمعروفة في تونس (بالمالوف)، وفي الجزائر (المالوف) بقسنطينة، و(الغرناطي) بتلمسان، و(الصنعة) بالجزائر العاصمة، وفي المغرب (بالآلة) و(الغرناطي)، وفي ليبيا (بالمالوف).

وقد عمل أهل الفن في هذه الأقطار الأربعة على تهديبه، وتدوينه للحفاظ عليه، ثم التأليف فيه حتى استقام لهم الأمر، لهذا خصصت هذا الفصل بتعريف أهم مدارس الموسيقى الأندلسية بالمغرب العربي.

1- مدارس الموسيقى الأندلسية بالجزائر:

تعتبر الموسيقى الأندلسية بالجزائر من الألوان الموسيقية التراثية الأكثر أصالة وعمقًا، وتتميز بتنوعها وغناها الفني، وتعدد أساليبها، وتوجد في القطر الجزائر ثلاث مدارس للفن المعروف بالأندلسي [1]:

أ- مدرسة الصنعة بالجزائر العاصمة .

ب- مدرسة الغرناطي بتلمسان .

ت- مدرسة المالوف بقسنطينة .

1-1- مدرسة الصنعة :

تنحدر من قرطبة، تتسم بأسلوبها الخفيف المتهدج فيه قلق وحيوية فائقة لأنها ورثت الغناء تحت تأثير التقلبات السياسية أنداك، وكانت تعيش في طور الانقلابات والتبديلات من جهة وفي حالة التأثير الطبيعي من جهة أخرى[2] .

نجد المغنون الجدد يبحثون عن شعر جديد يناسب أذواقهم وتهتز له نفوسهم ، ومن أبرز الشعراء بالجزائر العاصمة نجد: **ابن ذباح، والشيخ عبد القادر**. فمن أبرز الأشعار التي تغنى في موسيقى الصنعة نجد مثلاً زجل **أبي مدين شعيب الغوتي** يقول[3] :

أُحِبُ لِقَاءَ الأَحْبَابِ فِي كُلّ سَاعَةٍ *** لِأَنّ لِقَـاءَ الأَحْبَابِ فِيهِ مَنَافِعُ

أَيَـا قُـرّةَ العَيْنَـيْنِ تَاللهِ إنّنِـــــي *** عَلَى عَهْدِكُمْ بَاقٍ وَفِي الوَصْلِ طَامِعُ

****

مَتَى يَا غَرِيبَ الحَيّ عيَنِي تَرَاكُمْ *** وَأَسْمَـعُ مِنْ تِـلْكَ الدّيَارُ نِـــــدَاكُمْ

1 – **La musique et la poésie du sud d'Al-Andalus** . Reales Alcazazes de séville , 05 avril-15 juillet 1995, p50 .

2- الشيخ عبد المؤمن بن طوبال. **النغمات الأندلسية – ثراث وموسيقى–**. الديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، 2000،ص 02.

3- سيد أحمد سري . **المرجع السابق** ، ص17-18 .

وَيَجْمَعُ الدّهْرُ الذّي حَـالَ بَيْنَنَا *** وَيُحْظَى بِكُـمْ قَلْبِي وَعَيْنِي تَـرَاكُـمْ

****

يَزِيدُ اشْتِيَاقِي كُلّمَا مَرّ ذِكْرُكُـمْ *** وَأَهْـجُر الغَيْـرَ حِينَ يَـــزِيد

وَهَلْ أَنْتَ إلّا فِي الفـؤَادِ وَإنّمَا *** مَغِيبُكَ عَنْ سَمْعِي عَلَيّ شَدِيدُ

****

وَتَمَلَكْتُمْ عَقْلِي وَطَرْفِي وَمَسْمَعِي *** وَرُوحِي وَأَحْشَائِي وَكُلِي بِأَجْمُعِي

وَتَيّهْتُمُونِي فِي بَدِيعِ جَـمَالِكُـمْ *** وَلَمْ أَدْرِ فِي بَحْرِ الهَوَى أَيْنَ مُوضعِي

وَأَوْصَيْتُمُونِي لَا أَبُـوحُ بِسِـرِكُمْ *** فَبَاحَ بِمَا أَخْـفِي تَفَيُّـضَ أَدْمُـعِي

****

تَاللهِ مَا طَلَعَتْ شَمْسٌ وَلَا غَرَبَتْ *** إلاّ وَذِكْرُكَ مَقْرُونٌ بَيْنَ أَنْفَاسِي

وَلَا جَلَسْتُ مَـعَ قَوْمٍ أَحَدّثْـهُمْ *** إلاّ وَكُنْتُ الحَدِيثُ بَيْنَ جَلِيسِي

وَلَا سَبْتُ لَذِيذُ المِاءِ مِنْ عَطَشٍ *** إلاّ رَأَيْتُ خَيَالَ الوّجْهِ فِي الكَاسِ

1-2- مدرسة الغرناطي :

أصلها من غرناطة، ويعتبر هذا التراث أحد الأرصدة الموسيقية الأندلسية المتميزة بالمغرب العربي، فقد حضيت بتقدير كبير من طرف التلمسانيين، حيث أوجدت هذه المدرسة أحسن ملجئ لها في هذه المدينة[1].

كما تتخذ طابعًا خاصًا يمتزج فيه الطابع الفنّي بالطابع الديني كون الموسيقى الأندلسية بتلمسان تتصف بأسلوب ثقيل واسع تظهر عليه الأبهة والرونق والرصانة لأن تلمسان ورثت غناء غرناطة في ظروف مستقرة وتمت المحافظة على هذا الفنّ العريق، كما يحافظ على المجوهرات بحذر شديد.

1- الشيخ عبد المؤمن بن طوبال، **المرجع السابق**، ص02.

من أبرز شعراء تلمسان الذين كانوا يتغنون بشعرهم الملحون في تلمسان نجد **ابن سهلة، وابن مسايب، وابن التريكي** مثلا نجد شعر **الشيخ العربي بن صاري** بعد عودته من الحج أراد أن تبقى البقاع المقدسة التي زارها والتي طاف بها راسخة في عقله ماثلة في ذهنه لا تغادره ، فنسج حينئذ قصيدة في وصفها ومدح سيد الأنام يقول في هذه القصيدة [1]:

يَا كَعْبَة يَا بِيتْ رَبِي مَحْـلاَكِي وَالصّلاَة عَلَى الرّسوُلْ اللّي بْنَاكِي

وَالسّلاَمْ عَلَى الخَلِيلْ مُولَاكِي

يَا مْدِينَة الرّسُـولْ بُشْرَاكِي بِمُحَمَدْ الحَبِيبْ مُولَاكِـي

******

إنْ شَاءْ الله نَمْشِي (الله أكبر) انْزُورْ القُـرْشِ (الله أكبر)

يَا كْرَامْ يَا كْرَامْ ثّمَ يْطِيبْ عِيشِ مَـا شَـاءْ اللّـهْ

وَالصّلاَةْ عْلَى الرّسُولْ مُولَاكِي

يَا مْدِينَة الرّسُـولْ بُشْرَاكِي بِمُحَمَدْ الحَبِيبْ مُولَاكِـي

******

إنْ شَاءْ الله نْزُورْهَا (الله أكبر) وَانْشْهَدْ نُورْهَا (الله أكبر)

يَا كْرَامْ يَا كْرَامْ وْنْشَمْ بْخُورْهَا مَـا شَـاءْ اللّـهْ

وَالصّلاَةْ عْلَى الرّسُولْ مُولَاكِي

يَا مْدِينَة الرّسُولْ بُشْرَاكِي بِمُحَمَدْ الحَبِيبْ مُولَاكِـي

****

1 – **Recueil de publication** « 28em anniversaire de la mort de cheikh larbi bensari » , comité des fête de la ville Tlemcen , 24 décembre 1992 ,p08.

إنْ شَاءْ الله نْحَجُوا (الله أكبر) فِي البْحَرْ أنْمُوجُوا (الله أكبر)

يَا كْرَامْ يَا كْرَامْ فِي جَدّة نْزَهْجُوا مَـا شَـاءْ اللّـهْ

وَالصّلاَةْ عْلَى الرّسُولْ مُولَاكِي

يَا مْدِينَةْ الرّسُولْ بُشْرَاكِي بِمُحَمَدْ الحَبِيبْ مُولَاكِـي

****

بْلَادْ غِي نَحَرْمُوا (الله أكبر) بَالفُوطْ نَتْحَزْمُوا (الله أكبر)

يَا كْرَامْ يَا كْرَامْ فِي مَكّة نْزَمْزْمُوا مَـا شَـاءْ اللّـهْ

وَالصّلاَةْ عْلَى الرّسُـولْ مُولَاكِي

يَا مْدِينَةْ الرّسُولْ بُشْـرَاكِي بِمُحَمَدْ الحَبِيبْ مُولَاكِـي

بالْكَعْبَةْ نْطُوفُوا (الله أكبر) وْلَسْعَدْ انْشُوفُوا (الله أكبر)

يَا كْرَامْ يَا كْرَامْ فِي عَارفَة نَوَقْفُوا مَـا شَـــاءَ اللّـــهْ

وَالصّلاَةْ عَلَى الرّسُـولْ مُولَاكِي

يَا مْدِينَةْ الرّسوُلْ بُشْـــرَاكِي بِمُحَمَدْ الحَبِيبْ مُولَاكِـي

****

مَنْ عَرَفَاتْ نَهْبْطُوا (الله أكبر) المْزْدَلِفَةْ نْحَطُوا (الله أكبر)

يَا كْرَامْ يَا كْرَامْ الجَمَرَاتْ نْلَقْطُوا مَـا شَـاءَ اللّـهْ

وَالصّلاَةْ عَلَى الرّسُـولْ مُولَاكِي

يَا مْدِينَةْ الرّسُـولْ بُشْرَاكِي بِمُحَمَدْ الحَبِيبْ مُولَاكِـي

****

كِي جِينَا نْصَبّحُوا (الله أكبر) ابْلِيسْ نْطَيّحُوا (الله أكبر)

يَا كْرَامْ يَا كْرَامْ وَالهَدْيْ نَدَبْحُوا مَا شَاءَ اللّهْ

وَالصّلاَةْ عَلَى الرّسُولْ مُولَاكِي

يَا مْدِينَة الرّسُولْ بُشْرَاكِي بِمُحَمَدْ الحْبِيبْ مُولَاكِي

****

بَعْدْ الحّجْ نَخْدْمُوا (الله أكبر) بزِيَارَتْهْ نَغَنْمُوا (الله أكبر)

يَا كْرَامْ يَا كْرَامْ عَلَى المِصْطَفَى نْسَلْمُوا مَا شَاءَ اللّهْ

وَالصّلاَةْ عْلَى الرّسُولْ مُولَاكِي

يَا مْدِينَةْ الرّسُولْ بُشْرَاكِي بِمُحَمَدْ الحَبِيبْ مُولَاكِي

****

نَغْدُوا لَلْمْدِينَة (الله أكبر) وَنْزُورُوا نْبِيْنَا (الله أكبر)

يَا كْرَامْ يَا كْرَامْ وَتْرُوحْ الغْبِينَة مَا شَاءْ اللّهْ

وَالصّلاَةْ عَلَى الرّسُولْ مُولَاكِي

يَا مْدِينَة الرّسُولْ بُشْرَاكِي بِمُحَمَدْ الحَبِيبْ مُولَاكِي

****

كِنْزِيدُوا زِيَادَة (الله أكبر) وَانْوَدْعُوا الشَهَادَة (الله أكبر)

يَا كْرَامْ يَا كْرَامْ بَالصّلاَة وَالعِبَادَة مَا شَاءْ اللّهْ

وَالصّلاَةْ عَلَى الرّسُولْ مُولَاكِي

يَا مْدِينَة الرّسُولْ بُشْرَاكِي بِمُحَمَدْ الحَبِيبْ مُولَاكِي

****

وَانْزُورُوا الصّحَابَة (الله أكبر) وَجُلُ المَهَابَة (الله أكبر)

يَا كْرَامْ يَا كْرَامْ وَتْكُونْ الإِجَابَة مَا شَاءَ اللّهْ

وَالصّلاَةْ عَلَى الرّسُولْ مُولَاكِي

يَا مْدِينَة الرّسُولْ بُشْرَاكِي بِمُحَمَدْ الحَبِيبْ مُولَاكِي

****

نَرَجْعُوا لَبْلَادْنَا (الله أكبر) وَانْشُوفُوا وْلَادْنَا (الله أكبر)

يَا كْرَامْ يَا كْرَامْ وَانْزُورُوا أحْبَابْنَا مَا شَاءَ اللّهْ

وَالصّلَاةْ عَلَى الرّسُولْ مُولَاكِي

يَا مْدِينَة الرّسُولْ بُشْرَاكِي بِمُحَمَدْ الحَبِيبْ مُولَاكِي .

1-3- مدرسة المالوف :

يرجع أصله إلى مدينة اشبيلية، أرض زرياب وسيدي بومدين[1]، فالموسيقى القسنطينية التي لقبت باسم **المالوف** فهي مزاج بين الأصول الأمازيغية، والتأثير التركي، حيث استطاعت قسنطينة أن تستخرج أصالتها الفنية الموسيقية.

"وأخذوا الكثير من موسيقاهم وطريقة غنائهم لكنهم أحبوا كثيرًا الموسيقى الصامتة التي لا يرافقها غناء أو إنشاد شعري، حتى أن أشهر علماء الموسيقى الأتراك وضعوا نظامًا وقانونًا خاصين بالتأليف الموسيقي" [2]. فلربما اشتق المالوف من الفعل **ألف**، إذ جاء في لسان العرب لأبن منظور سنة 1315م: " آلفت الشيء وآلفته بمعنى واحد لزمته، فهو مؤلف ومألوف"[3]، ويقال أن سبب التسمية يرجع إلى أن التواشيح الخاصة بالنوبة لا تتغير فيها نغمتها تغيرًا أساسيا، ولهذا أطلق عليها اسم المألوف[4]. بينما يعتقد أهل الموسيقى أنه لما هاجر التراث الموسيقي والغنائي الأندلس نحو افريقية والمغرب الأوسط استحسنه الحضر، فصاروا يتناولونه ويتداولونه حتى آلفوه فنعتوه بالمألوف.

تتميز الموسيقى القسنطينية بأسلوب أخف سريع فيه منوعات أخرى ، فالمالوف لم يتبع هيكلاً أو خطة واحدة بل تنوع أخذ أساليب خاصة ورونقًا لم يوجد في غيره ، فلا هو مالوف تونسي ولا هو موشح شرقي .

إن المدرسة الموسيقية الأندلسية لقسنطينة المعروفة بالمالوف يطبقون نجدها تتمتع بأحد العازفين من بينهم **الشيخ عبد المؤمن بن طوبال** و**الحاج محمد الطاهر الفرقاني** يتغنون ببعض أشعار الشعراء الشعبيين مثل الشيخ **عبد المولى** الذي يقول في أحد أشعاره [5]:

يَا قَوْمْ كِيفْ الاحْتِيَالْ *** الخَلْ جْـــفَانِي

أنَا نَتـــبَعْ فِي الغْـــزَالْ *** أَحْمَدْ نَاظَرْ عَيْنِي

1- الشيخ عبد المؤمن بن طوبال، **المرجع السابق**، ص02.

2 - جورج فرح . **تمارين موسيقية لآلة العود**. ج3 ، منشورات مكتبة الحياد ، بيروت ، لبنان ، (دت) ، ص77 .

1- ابن منظور، جمال الدين. **لسان العرب**. تحقيق عبد الله الكبير وآخرون، دار المعارف، مصر، (دت)، ص

2- سليم الحلو. **الموشحات الأندلسية** . ط1، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1995، ص112.

5- Maya saidani. **La musique du constantinois**. Edition casbah , Algérie, 2006, p154.

****

مَنْ جِيجَلْ خْرَجْنَا عْشَيّا *** وَزْكَبْنَا عْلَى ظَهْرْ البْحَارْ

وَقَلَــعْنَا بْرِيحْ سْخـــــيّةْ *** لَنْ جِينَا عْلَى رُوْس الأمّارْ

أكْثَـرْ الرّيحْ ذَاكْ العْشَـــيّ *** لَرْعَاءْ البَحرْ يَقْدَحْ النّارْ

****

لَلْقُلْ مَا طِقْتْ الدْخُــوْل *** وَاشْتَدّتْ بِنـــا الــوّيلْ

وَالله لَا غِـــــيمْ يْــزُولْ *** لَا مَرْسَى فِي ذَا اللّــيلْ

قَّلْنَـــا نَوْطْيُــو القْلـوعْ *** حَتّى لَشْطَرْ اللّيـــــلْ

****

هَذَا هُوَ زَجَلْ يَا مَنْ يَفْهَمْ *** صِغْتُ عْلَى البْحُورْ وْالخَلايَصْ

عَاشَــقْ الأدِيبْ وَفَــاهَمْ *** مَتوْلَعْ بِجَمِــيعْ المِــرَاسِــمْ

وَالسَلَامْ لِقْرَاهْ لْلِي يَفْــهْمُ *** وَالْذّي بْجَــالِي يْقَــــاسِـي

أنَا عَبْدْ مَوْلَهْ جَرْعَتْ الحْمَامْ *** بَدْعُــــو الله يْشِـــــيرْ

بقيت الموسيقى الأندلسية بالجزائر محافظة على أصالتها في كل من مدرستي تلمسان و الجزائر، غير أن مدرسة قسنطينة وبحكم تموقعها بالشرق فإنها كانت مهيأة لتلقي المؤثرات الفنية المحلية منها والأجنبية[1].

لقد كان وجود طبقة من الهواة بل والعشاق لهذه الموسيقى الدور الأساسي في إنعاش الحركة الموسيقية وتشجيع الموسيقيين على الإبداع في العزف والأداء منذ القدم، وكل هذا معروف ومعهود به في الشرق والغرب على السواء ، ولكن الغريب موجود في التباين المحسوس بين المدارس الثلاث:

1- زغيب سميرة. **المالوف من الأندلس إلى قسنطينة– النشأة والخصوصيات–**. ط1، دار مداد يونيفار سيتي، الجزائر، 2009، ص170.

مدرسة تلمسان يستعمل جوقها الغرنطي **الميشالية** والجزائر العاصمة يستعمل جوقها **التوشية**، ومدرسة قسنطينة يستعمل جوق المالوف مدخلا آليًا يسمى **البشراف** [1].

فالبرغم من ذلك تبقى الموسيقى الأندلسية مع اختلاف مدارسها، لقد شغف الجزائريون بطريقة غناء النوبات الأندلسية التي تؤدى بواسطة جمع من المغنين،ومن أكبر الموسيقيين المشهورين في هذا الفن الذين حافظوا على هذا التراث الأندلسي القديم نجد: **محمد بن التفاحي، والشيخ رضوان بن صاري والشيخ العربي بن صاري، عبد الرزاق فخارجي، محيي الدين باشطارزي، عبد الكريم دالي، دحمان بن عاشور، الشيخة طيطمة، فضيلة دزيرية، الحاج غفور، محمد خازنجي، صادق البجاوي، سيد أحمد سيري، محمد سفينجة، مولاي أحمد بن قريزي**[2] .

وأخيرا يمكن القول بأن المدن الساحلية، وكذلك المدن القريبة من الساحل عرفت بفضل النازحين حركة فنية متميزة تحمل طابع حضارة لامعة جلبتها الوفود القادمة من قرطبة واشبيلية وغرناطة وطليطلة وغيرها من الأمصار الإبيرية، وهكذا نشطت تلمسان وقسنطينة والجزائر العاصمة، واكتشف أهلها موسيقى جديدة، وشعرًا غير الشعر العمودي، وآلات موسيقية لم يسبق أن مارسوها أو عرفوها من قبل. فالجوق الموسيقي التقليدي للنوبة الجزائرية يتألف من : **دربوكة، كويثرة، رباب، عود عربي، كمنجة، طار، ماندولين** مع الاعتماد على الأداء الآلي[3].

2- محمود قطاط. **مجلة الحداثة، المرجع السابق**، ص97.

2 -Ahmed et mohamed Elhabib Hachelaf . **Anthologie de la musique Arabe (1906 – 1960)** . éditions anep , 2001, pp 180-181.

2- أنظر الملحق رقم 14 : **فرقة موسيقية تقليدية جزائرية**، ص170.

2- مدارس الموسيقى الأندلسية بالمغرب :

تتكون الموسيقى الأندلسية المغربية من مدرستين : مدرسة طرب الآلة ، ومدرسة الغرناطي[1]، وهي كلها تسميات تستند إلى الموسيقى الحضرية الكلاسيكية التي تشتمل على مختلف النوبات، ولم تنتشر عبارة الموسيقى الأندلسية إلا في عهد الاحتلال الفرنسي ثم أصبحت مألوفة عند المغاربة أنفسهم.

2-1- مدرسة طرب الآلة: هي الموسيقى الأندلسية المغربية أي مجموعة ألحان التراث الموسيقي الأندلسي المغربي[2]، وسميت بالآلة لاستعمالها الآلات في أدائها تمييزًا لها عن فن السماع[3].

يعتبر طرب الآلة بالمغرب من أبرز الأنماط قربا من الأندلس، فقد عرف خلال العصر السعدي والعلوي انتشارًا بشكل ملحوظ في حواضر المغرب، وعمل الموسيقيون المغاربة على ترميم الأنغام والأشعار.

عرف طرب الآلة نشاطًا كبيرًا على معلميها وممارسي أدائها عزفًا وغناء ، في كل من مدن فاس وتطوان، وطنجة نجد من بينهم : **مولاي أحمد الوكيلي بفاس** الذي يعتبر رائد ومجدد روح الموسيقى الأندلسية حيث استطاع إدخال آلات عصرية مثل البيانو، وجعل الموسيقى للجميع فهو هرم الموسيقى الأندلسية مثل والده، كما نجد الفنان **مولاي العربي التمسماني بتطوان،** والفنانين **عبد الحق الخالق ، واحمد الغازي رحمهما الله** بطنجة.

وفي تعريفنا لمدرسة الآلة نجد ما عاناه الفنانون، وخصوصًا الشعراء والموسيقيون، لكونهم يمثلون فئة الشعب تتأثر وتتفاعل مع الأحداث، الشيء الذي جعل قريحة الشعراء تعبر عن عانوه، وكذلك ليخففوا عن أنفسهم ويسلوها، ومما وصلنا في طرب الآلة المغربية ما يلي[4]:

1- عبد الرزاق السنوسي. **ذاكرة الأغنية المغربية**. ط1، دار النشر المغربية، المغرب، 2013، المعرب، ص19.

2- أمين عبد السلام الشعشوع . **المرجع السابق**، ص145.

3- عبد العزيز عبد الجليل. **معجم مصطلحات الموسيقى الأندلسية المغربية**. ط1، منشورات معهد الدراسات والأبحاث للتعريب، المغرب، 1992، ص09.

4- محمد العثماني، نوال قادري. **المرجع السابق**، ص47.

سَلْ هُمُومَـــــكْ *** وَارْم عَنَـــكْ الإفْتكَارْ

افْن فْنُوتَـــــكْ *** في الكَاسْ وَخْلَعْ العْذَارْ

وَاعْلَمْ بأنَـــــكْ *** عَبْدُ مَا لَـــهُ اخْتـــيَارْ

إنْ متْ عَاشَـكْ *** تَحْشُر مْـعَ الشُـهَدَاءْ

افـــرح وخـــل*** هموم غد إلى غـــــدا

2-2- مدرسة الغرناطي: تعد أحد أبرز الأنماط الكلاسيكية الحضارية التي قدمت من بلاد الأندلس، والتي نحس أن فيها الكثير من الشجن والأسى والحنين، فاسمها يدل على كونها وليدة عصر مآسي سقوط غرناطة[1].

وقفت الموسيقى الأندلسية المعروفة **بالطرب الغرناطي** إلى جانب موسيقى **الآلة** تفرض نفسها في أوساط الهواة والمحترفين، وعرفت نوعا من النفوذ والانتشار بلغ في بعض المدن المغربية درجة لا يستهان بها، وخاصة مدينة وجدة على الحدود الجزائرية، ومدينة الرباط المطلة على المحيط الأطلسي.

- فمن أسباب تواجد هذا الفن على أرض المغرب كثيرة نذكر من بينها[2]:

- كان المغرب منذ الاحتلال العثماني للجزائر ملاذا يلجأ إليه الجزائريون بحثا عن الحرية،

وخلاصا من الظلم والطغيان، وقد زاد في تشجيع هؤلاء على الهجرة سلاطين الدولة العلوية. فقد نقل هؤلاء المهاجرين ألوان الطرب الجزائري، واستطاعوا نشرها بين الهواة، بل تعليمها لكثير من محترفي الموسيقى بالمغرب.

- استمرار توافد الجزائريين على المغرب إثر الاحتلال الفرنسي لبلادنا، واستمرت عملية نقل

التراث الموسيقي على يد الموسيقي **محمد بن قدورة بن غبريط** الذي قدم من تلمسان إلى الرباط، حيث أصبح من أنشط العناصر التي تحتضنها الأجواق المغربية، فكان يلقن زملائه ألون الطرب الجزائري، ويلتقى في نفس الوقت الصنائع الأندلسية وطريقة إنشادها وعزفها، وقد أهلته خبرته وسعة ثقافته الموسيقية ليكون ضمن أعضاء الوفد المغربي الذي شارك في المؤتمر الأول للموسيقى العربية بالقاهرة سنة1932م، إلى جانب أقطاب **طرب الآلة** وعمدائها آنذاك: **الفقيه المطيري، وعمر الجعيدي.**

كان المغرب قبلة الأندلسيين المطرودين من إسبانيا في مطلع القرن السابع عشر ميلادي،ولقد استوطن أغلب هؤلاء مدينة **سلا وقصبة الرباط،** وبنوا فيها الدور والقصور، وبثوا فيها عاداتهم

1- محمد العثماني، نوال قادري ، **المرجع السابق**، ص56.

2- عبد العزيز عبد الجليل. **مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية**. ط2، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب، 2000، ص297-298.

وتقاليدهم، ونشروا في ربوعها الموسيقى الغرناطية، الأمر الذي جعلها بحق قبلة فناني الجزائر المهاجرين إلى المغرب منذ عهد الاحتلال العثماني.نجد من أشعار الطرب الغرناطي تغنوا به[1]:

سَلْ هُمومَك في ذَا العَشيّة *** مَا تَعرَف بَاشْ يَأتيكْ الصَبَاح

عنْد السُّحْر قُم دَر الحَميَة *** وَافْني فُنُونَك مْعَ الملاَح

قُم أغْتَنـــم سَاعَة هَنـــية *** الدُنْيَا مَا هَي إلاّ مُزَاح

يَا سَاقي قُم فيضْ الزّجَايَج *** وَاسْقنَا عَنْ غَفْلَة الرّقيب

عَلَى حَضيرَة بَيْنَ السَهيرج *** الشّمْس مَالَت إلى المغيب

وهكذا هناك تقارب كبير بين واقع طرب الآلة والطرب الغرناطي من حيث الخلفية التاريخية، والوحدة من حيث عدد النوبات في الأصل، والاختلاف من حيث المواضيع المغناة في النوبات مثلا ما يتغنى به في نوبة رمل الماية في الطرب الغرناطي ليس هو ما يتغنى به في طرب الآلة، وهناك اتفاق بين الغرناطي والآلة على نوباتهما حيث كانت أشعارها تغنى في وقت معين مما لم يعد الاهتمام به في وقتنا الحالي، ولكن تبقى أنغام كلاهما وأشعارهما تدلان على عبقرية الملحنين والشعراء الأندلسيين، وكذا من ألف فيهما من المغاربة أو الجزائريين[2]. فجوق الآلة الموسيقي التقليدي يتألف من: **منشد أو منشدين، كمنجة، رباب، عود عربي، عود شرقي، وطار** مع الاعتماد على الغناء الجماعي[3].

1- محمد العثماني، نوال القادري. **المرجع السابق**، 48.

2- **المرجع نفسه**، ص59.

3- أنظر الملحق رقم 15 : **فرقة موسيقية تقليدية مغربية**، ص170.

3-مدارس الموسيقى الأندلسية بتونس: للعرب تراث موسيقي متميز فيه أنماط متنوعة، حيث حظيت تونس بنمط من أنماط الموسيقى الأندلسية هو المالوف.

3-1- مدرسة المالوف التونسي: إن المالوف التونسي هو تراث غنائي تداوله التونسيون، واحتفظوا به من جيل لآخر باعتماد الرواية الشفوية حتى وصل إلى عصرنا الحاضر فتم حفظه اعتمادًا على المحامل السمعية والبصرية ، وتدوينه في الأسفار الرسمية[1].

يعد المالوف أساس الموسيقى التقليدية بتونس، وهو النمط الثالث الذي جاء به الأندلسيون، وامتزج بالأنماط السائدة بتونس، ويمكن اعتباره نتاج التلاقح بين خصوصيات المنطقة بشمالية إفريقيا والأندلس والشرق، نظرا لكون المهاجرين وصل منهم حوالي 8000 أندلسي في القرن الثالث عشر محملين بإرث تطور عبر مراحل تخل من التأثير التركي إبان حكم الإمبراطورية العثمانية سنة 1574.

انقسم المالوف بتونس حسب المدن الأندلسية، فهو في تستور يختلف عن العاصمة، ولا سيما وأن العاصمة مزجت بين الفن التركي والفن الأندلسي، أما تستور ففيها حرف.

يجمع المالوف التونسي كل الأشكال الغنائية الكلاسيكية من موشحات وأزجال غنائية التي جاءت من الأندلس مجموعًا في مدونة تسمى **الروضة الغناء في فن الغناء** [2]، نجد من أبرز الموشحات في المالوف:

كللي *** يا سحب تيجان الربا *** بالحلي

واجعلي *** سوارها منعطف *** الجدول[3].

- نجد كذلك الأزجال، ومن أشهر أزجال المالوف:

الذهب يزداد حسنا *** إذا انتقش أيها الواشي

1- الأسعد الزواري.**المرجع السابق**،ص17.

2- الصديق بلعربي. **نصوص في تاريخ الموسيقى الأندلسية**. ط1، منشورات جمعية الأطلس الكبير، المغرب، 1998،ص100.

3- محمد العزيز بن عاشور. **مجلة الحياة الثقافية** . العدد (174)، تصفيف وطباعة أوربيس، تونس، 2006، ص97.

الزهر من خد بدري *** كما النمش زاد شي عن شي[1].

جمع الملك **الحسين الثالث محمد الرشيد** المالوف على الطريقة الجزائرية بعد مزجه بشيء من الفن التركي، ثم جاء **أحمد باي الأول** فكون لجنة مركبة من الموسيقار الإيطالي **فردي**، والموسيقار التونسي **أحمد الأصرم** فضبط **فردي** الفن الأندلسي بالعلامات، وحرر **أحمد الأصرم** دراسته في تاريخ الموسيقى[2]. لكن الشكل الأساسي للمالوف هو النوبة ، والطبوع التي يوظفونها بهذا البلد يقرون أنها تختلف في أوقات أدائها، وفي هذا الصدد نجد نقله إلينا الأستاذ **وجدي مزالي** من تونس.

لقد كانت النوبات في تونس تقدم حسب الطريقة التقليدية في ترتيب دوري معين بحسب طابعها، فتؤدى في الحفلة نوبة واحدة من النوبات التي تليها في الحفلة القادمة النوبة الموالية لها في الترتيب، وقد ورد هذا الترتيب المشتمل على أسماء الطبوع التونسية المستعملة، نجده في زجل تابع لنوبة النوى فيما يلي[3]:

يجر الرباب رهاوي *** بالذيل قلبي كاوي

الرصد ورمل الماية *** أما النوى في غاية

الأصبعين دوايـــــا *** راست الذيل يحييني

الرمل حين تنغـــم *** علأصبهان يسلـــم

مزموم بيه تنـــــــم *** ماية في الفصلين

يختلف المالوف التونسي حاليًا عن الطرب الغرناطي والآلة نتيجة تأثره بالمشرق العربي بملامح لحنية، ومقامية تسيطر عليها القوالب الموسيقية الشرقية التي جاء بها الحكم العثماني إلى تونس، وسادت شيئًا فشيئًا في القرن السابع عشر ميلادي.

1- محمد العزيز بن عاشور. **المرجع السابق**، ص97.

2- الصديق بلعربي، **المرجع السابق**، ص100.

3- محمد العثماني، نوال قادري، **المرجع السابق**، ص54.

لقد كانت هجرة الأندلسيين إلى تونس، جلب ما بقي لديهم من أغانيهم وألحانهم، ونبغ بينهم فنان ممتاز يسمى **الحسن ابن أحمد الحايك الأندلسي التونسي**[1].

انتشرت هذه الأغاني في جميع الأوساط حتى غزت الطرق الصوفية، فكانت زاوية **سيدي علي عزوز**، وهي تنسب إلى الطريقة العروسية ، فكان اجتماع هداة المالوف يوم الجمعة، فيناشدون الأشعار والموشحات، وتخرج منهم عدد من الفنانين المشهورين في المالوف العزوزي: **محمد الرشيد باي، أبو عبد الله محمد الظريف التونسي، محمد الرشيد باي التونسي**، كما برز موسيقي آخر لعب دورًا هامًا في تطور الموسيقى التونسية هو **خميس الترنان** (**1894–1964م**) الذي برع في المالوف، وتفوق في العزف بالعود على معاصريه **محمد المغيري ومحمد بن عبد السلام**[2]. فالفرقة الموسيقية التقليدية للمالوف التونسي تتكون من: **منشد، طار، رباب، عود عربي، نقرات** مع الاعتماد على الغناء الجماعي[3].

1- الصديق بلعربي، **المرجع السابق**، ص95.

2- صميم الشريف، **المرجع السابق**، ص41.

- أنظر الملحق رقم 16 : **فرقة موسيقية تقليدية تونسية**، ص171.

4- مدراس الموسيقى الأندلسية بليبيا: ترتبط ليبيا مع بقية أقطار المغرب العربي، والأندلس في المدرسة الموسيقية الخاصة التي تعرف بفن المالوف.

4-1- مدرسة المالوف الليبي: اصطلح الفنانون بتونس وليبيا على اطلاق كلمة **المالوف** على مجموع التراث العربي الأندلسي[1]، ونوبة المالوف الليبية الأندلسية هي عبارة عن مجموعة من الموشحات والأزجال وأبيات من الشعر، وحدت بينها دائرة النغم، فأصبحت وحدة متكاملة في مضمونها الفني[2].فنزحت النوبة الأندلسية إلى ليبيا عبر فترات زمنية طويلة ، ومن خلال عدد من الطرق والوسائل لعل أهمها:

-العابرين إلى الشرق من العلماء،والمتصوفة والشعراء والحجاج من الأندلسيين والمغاربة الذين كانوا يمرون بالأراضي الليبية، ومن بين هؤلاء المتصوف الكبير العالم **أبو الحسن الششتري**[3] الذي أقام بمدينة طرابلس أثناء رحلته إلى المشرق في منتصف القرن السابع الهجري والثالث عشر الميلادي، وفي هذا الصدد أورد **علي سامي النشار** أن **الششتري** أهل طرابلس بعلمه الواسع بالفقه والسنة فعرضوا عليه قضاء البلدة فأبى فاستحمقوه، ونسبوه إلى الجنون فمضى الرجل إلى السوق، وبدأ ينشد قصيدته الرائعة التي يقول فيها :

رضي المتيم في الهوى بجنونه *** خلّوه يفني عمره في جنونه[4].

وفي موضع آخر يقول النشار" **أما طرابلس وقد نزل الششتري بها فإن شعره ينشد في حلقاتها الصوفية**" [5].

-المهاجرين الأندلسيين الذين تركوا بلادهم بحثًا عن ملجأ في الأقطار المغاربية، ونقلوا إلى هذه الأقطار الكثيرة من صناعتهم وزراعاتهم وعاداتهم وتقاليدهم وفنونهم المختلفة التي كان من بينها فن

1- الصديق بلعربي. **المرجع السابق**، ص99 .

2- ابراهيم حمودي. **مجلة التراث الشعبي**. العدد(10)، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1977، ص76.

3- عبد الله مختار، السباعي. **تراث النوبة الأندلسية في ليبيا- نوبة المالوف المعاصرة-**. المركز الوطني للمحفوظات والدراسات التاريخية، ليبيا، 2009،ص37. 3

4- علي سامي النشار. **ديوان أبي الحسن الششتري. منشأة المعارف، الإسكندرية**، 1960، ص10.

5- **المصدر نفسه**، ص04.

النوبة، ومن أهم الهجرات التي جاءت إلى ليبيا كانت من مدينة اشبيلية الأندلسية مما جعل النوبة الليبية تحمل جدور هذه المدرسة الفنية[1].

– وجود نصوص وألحان النوبة الأندلسية قد جاءت إلى طرابلس عن طريق تونس خاصة، وأن هذين القطرين قد ربطتهما علاقات تاريخية وثيقة منذ تأسيس الدولة الأغلبية في أواخر القرن الثاني الهجري والثامن الميلادي،وحتى عهد الأسرة الحسينية في تونس، والأسرة القرمانية في طرابلس، وما بعدها في أواخر القرن الثاني عشر الهجري والثامن عشر الميلادي[2].

بقيت النوبة الليبية فنًا يؤدى بالطريقة التقليدية القديمة في الزوايا العيساوية حتى بداية العقد السادس من القرن الماضي حيث لحقت بها بعض التغييرات في مقاماتها وأوزانها، وفي فنون أدائها ومناسبات وأماكن استعمالها وتقديمها على وجه الخصوص التي تقام بها الحفلات في الأعياد التي من أبرزها مناسبة المولد النبوي الشريف، سواء بالزاوية الكبيرة أو الزاوية الصغيرة أو بزاوية سيدي الشعاب على شاطئ مدينة طرابلس، وزاوية البحرية، وزاوية الرفاعية في بنغازي الخ ، كذلك يقدم في الأفراح عند الاحتفال بليلة العرس ودخول العريس على عروسه، ويقدم أيضا أثناء سير مواكب الجنائز بالنسبة للمشهورين من أبناء البلد، وخاصة الشباب الذين لم يتزوجوا بعد .

نجد عدد من الشيوخ الليبيين الموسيقيين المهتمين بموضوع النوبة داخل البلاد وخارجها في إحياء المالوف الليبي سنة 1960 المرحومين المشائخ: **حسن الكعامي، ومحمد بوريانة، والمختار شاكر المرابط**، وقد تخرج عنهم السادة **محمد قنيص، أحمد الحاراتي، وحسن عريبي** الذي يعتبر أول من أدخل هذا الفن التقليدي في فرقة الإذاعة، **ومحمد مرشان** الذي دون قواعده، وأنشأ عليها المعهد الوطني للموسيقى، **وعلي منكوسة وعبد القادر الجزيري** [3]. فالفرقة الموسيقية التقليدية الليبية تتركب من: **مجموعة بندير، غيطة، دربوكة، كينجي(ملقّن)، مجموعة ردادة، نقاري(نقارات) وطار** مع الاعتماد على الأداء الإنفرادي للشيخ، ومصاحبة المجموعة الصوتية ردادة، وبروز المسحة الصوفي في طريقة الآداء[4].

1– عبد الله مختار، السباعي. **المرجع السابق**، 38 .

2– **المرجع نفسه**، ص38.

3– **المرجع نفسه**، ص62.

4– أنظر الملحق رقم 17: **فرقة موسيقية تقليدية ليبية**، ص172.

تتكون نوبة المالوف من الناحية الشعرية من أشعار موشحة، وفي بعض الأحيان من الزجل الرفيع، نجد من بين الأشعار التي تعنى تحت عنوان **يا غزالا** تقول[1]:

يا غزالا بين غزلان اليمـــــن *** ياوفي العهد يا صافي البدن

يا ضياء الشمس يا بدرالدجى *** يا نسيم الصبح يا دفع الحزن

أصلوا حبلي وان شئتموا اصرموا ***كل فعل منكم عندي حسن

روحـــــــه روحـــي روهـــــه *** من رأي روحين عاشا في بدن

******

زمن الربيـــــــع يـــا صـاح *** زمن الخلاعة

قم جدد الأفراح *** في الدنيا ساعة

من لا زهى في الراح *** ماله بضاعة

زمن الربيع اقبل *** في حلة خضرة

****

زارني محبوب قلبي في الغلس *** وقفت أجلالا له حتى جلس

قلت يا روحي ويا كل المنى *** زرتني ليلا ولا خفت العسس

قال لي خفت ولكن الهوى *** أخذ الروح والعقل والنفس

****

يا زهرة الأنس روضة مناي *** منك جدب

1- إبراهيم حمودي. **المرجع السابق**، ص84- ص 85.

لولاك لم أمسى في الأهل *** والدار غريب

*****

حبيب وجدي وان *** أتتني جدلي أصلني

وان سقتي كاس فزدني

يا قلبي أترك المحنة *** وتسلي وطيب

تشكل ليبيا حلقة الربط بين جناحي الوطن العربي المشرقي والمغربي، تأثرت بما وفد عليها من الشرق، وتأثرت أيضا بما وفد عليها من المغرب، وهكذا نجد المالوف في ليبيا بين المشرقية والمغربية، ولعل الاستماع إلى عرض فرقة المالوف والموشحات والألحان العربية، يؤكد على أن مقامية الموسيقى في المالوف تعتمد على نوبة الصيكة الشرقية، وتعتمد على نوبة الصيكة المغربية.

الفصل الرابع

مصادر الموسيقى الأندلسية المغاربية

- تمهيد

1- أهم مصادر الموسيقى الأندلسية المغربية

2- أهم مصادر الموسيقى الأندلسية الجزائرية

3- أهم مصادر الموسيقى الأندلسية التونسية

4- أهم مصادر الموسيقى الأندلسية الليبية

تمهيد:

شهد القرن الثامن عشر ميلادي في المغرب العربي حركة ثقافية تمثلت في قيام مجموعة من الباحثين نحو جرد ما تحويه المكتبات من مؤلفات قديمة في مختلف البحوث العلمية، وقد نجد العديد من المؤلفات التي شملت مجال الموسيقى بصفة عامة والموسيقى الأندلسية بصفة خاصة، من كنانيش وسفاين تقتصر على دواوين شعرية جمعت فيها نصوص شعرية جمعت فيها نصوص صنائع النوبات أو غيرها من التراث الغنائي، كل هذا أسفر بالعديد من الباحثين عن وضع فهارس حول هذه المصادر المغمورة.

إهتم أصحاب هذه الفهارس في بسط مواد كتبهم، وهو طريق يسهل تقديم أكثر ما يمكن تقديمه من المعلومات التي تفيد الباحثين في مختلف الميادين، بوضع بطاقات بيبليوغرافية لكتاب، يذكر فيه (اسم المؤلف ولقبه. عنوان المرجع. طبعه، ومكان طبعه، والسنة)، وكذلك ذكر حجمه، ونوع الخط، واسم الناسخ وما يحويه من مضمونه، وما يختم به المؤلف .

لهذا سنحاول في هذا الفصل القيام بالكشف عن أهم المصادر التي دونت في حق الموسيقى الأندلسية المغاربية (المغرب، الجزائر، تونس، وليبيا)، التي لا تزال في شكل مخطوطات مودعة في رفوف الخزانات العامة، بالرغم من ندرتها.

1- أهم مصادر الوسيقى الأندلسية المغربية:

1-1- كناش الحايك (مجموع أزجال وتواشيح وأشعار الموسيقى الأندلسية المغربية): من

تأليف المؤرخ الشيخ أبو عبد الله محمد بن الحسين الحايك الأندلسي التونسي التطواني الفاسي. فقد نجده قد ورد في مقدمة كتابه الحايك وهو محمد بن الحسين الحايك الأندلسي التطواني، وبعض النسخ تحمل زيادة على ما ذكر التطواني أصلا الفاسي، ولا يمكن تحديد سنة مولده أو وفاته، وكل ما يعرف عنه أنه عاش في عهد السلطان محمد بن عبد الله العلوي (1171-1206هـ) أي القرن الثالث عشر هجري، ويعتبر أول مغربي اتخذ مبادرة جمع أشعار **الآلة**[1].

- نجد ذكرًا لعائلة الحايك بتطوان في أوائل القرن الثالث عشر، فمن بين أفرادها[2]:
  - القاضي عبد الرحمان الحايك بن محمد قاضي تطوان في سنة 1207هـ.
  - في سنة 1227هـ الفقيه محمد بن عبد الرحمان الحايك، الذي كان قاضي سنة 1257هـ.
  - وفي سنة 1271هـ أبو علي الحسن الحايك من رفقاء الشيخ محمد أنوار.

إن أول من تكلم عنه من المعاصرين هو الشيخ محمد أبو جندار حيث قال: " الحايك مجموع مشتمل على جميع نوبات وطبوع آلات الطرب، وعليه عمل المغنين المغاربة في صنعتهم الموسيقية، وجامعه هو الشيخ الحايك الأندلسي أصلا، ثم التونسي، ثم المغربي التطواني قرارًا على ما شافهني به البعض..."[3].

ولم يبق هذا الكناش في ترتيبه الأصلي، بل دخله التغيير بالتقديم والتأخير، وهو اليوم بترتيب الفقيه الوزير السيد محمد بن مختار الجامعي الكبير.

حاول الحايك أن ينقد الموسيقى الأندلسية من الضياع التي كانت تسير نحوه، فجمع الأغاني التي كانت معروفة في وقته، وأثبتها في كناشه مقسمة على نوبات، وعلق هوامشها تعليقات نفيسة فجمع ذلك البناء الفني الضخم في إحدى عشرة نوبة جديدة وأطلق على الأربعة والعشرين القديمة اسم الطبوع.

1- عبد الفتاح بنموسى، **الموسيقى الأندلسية (الآلة)**، **المرجع السابق**، ص122.

2- الصديق بلعربي. **المرجع السابق**،ص63.

3- **المرجع نفسه**، ص62-ص63.

ابتدأ كتاب الحايك بمقدمة في ستة عشر ورقة، ملأها بفتاوى لإثبات إباحة الموسيقى والغناء، وتشمل المقدمة على أربعة أقسام[1]:

- في القسم الأول مسائل وملاحظات، الغرض منها إظهار فائدة الموسيقى والغناء.
- القسم الثاني عنوانه **فائدة الموسيقى وقواعدها**، اقتصر فيه على مدح الموسيقى مستعينا بقصيدتين لابن الجبار الفكيكي، ولأبي محمد الصباغ.
- القسم الثالث عنوانه **أصل الموسيقى وقواعدها**.
- القسم الرابع جعل عنوانه **الطبوع**، وذكر فيه اسمه أسماء الطبوع المندثرة والباقية، ثم بعد ذلك أورد أحاديث وأقوال وحكايات تتعلق بالموسيقى.

أما النوبات الموجودة في مخطوط الحايك فهي على هذا الترتيب: رمل الماية، الأصبهان، الماية، رصد الذيل، الإستهلال، الرصد، غريبة الحسين، الحجاز الكبير، الحجاز المشرقي، عراق المعجم، العشاق. ويقدم لكل نوبة بمقدمة تمهيدية يشرح فيها أصول النوبة، وخواصها الحقيقية أو الوهبية، ثم يذكر القصائد التي تغنى في النوبة، وكل أغنية يعنون لها بموشح أو زجل أو صنعة*، وبهامش كل أغنية أخرى تعنى في نفس النغم في موضوع ديني، أو في المديح النبوي.

- **النسخ الأصلية:**

يقال إن النسخة الأصلية للمؤلف ألف كناشة سنة 1799م، استولى عليها الأسبان في بداية عهد الاحتلال، وكانت في حيازة جنرال اسباني نقلها إلى مدريد، ولم يقع العثور عليها لحد الآن رغم جهود الباحثين .

1- أبي عبد الله محمد بن الحسين التطواني الأندلسي. **كناش الحايك**. مخطوط بالمغرب، 1888،ص02.

* **الصنعة**: هي مقطوعة شعرية أو موشح أو زجل مغنى على مقام من المقاماتن وإيقاع من إيقاعات نوبة الآلة. **ينظر**: عبد الفتاح بنموسى. **المدخل لديوان الموسيقى الأندلسية(الآلة)– الصنعة–**. الجزء الأول، مطبعة الأفق، المغرب، 2007، ص17.

ويقول الأب **فاتر وثينيو**:" أن المعلم التطواني السيد الشوردي، كان يملك نسخة منقولة مباشرة من النسخة الأصلية، إلا أن هذه النسخة فقدت بدورها "[1].

- نجد نسخ قديمة[2]:

- الأولى كتبت سنة 1803 م تقع في 264 صفحة ، اشار إليها الأب **باثرو ثينيو** في كتابه الموسيقى الأندلسية.
- الثانية نسخة الحاج **عبد السلام بنونة** كتبت سنة 1882م، تقع في 79 ورقة.
- الثالثة نسخة السيد أحمد الوكيلي كتبت سنة 1889م.

- كما نجد نسخ أخرى حديثة هي[3]:

- نسخة الفنان الرباطي محمد بن الحاج أحمد الدكالي بعنوان (مجموع الأغاني الموسيقية الأندلسية المعروفة بالحايك)، وهو عمل أنجزه عام 1935م، ضمن صفحاته 182 شعرًا في ست نوبات هي : رمل الماية، العشاق، الأصبهان، غريبة الحسين، الرصد، ورصد الديل.
- نسخة الأستاذ عبد اللطيف محمد بن منصور تحت عنوان(مجموع أزجال وتواشيح وأشعار الموسيقى الأندلسية المغربية المعروف بالحايك)، نشر سنة 1977م، وقد مهد له بمقدمة الحايك، وأتبعه بملحق ذكر فيه مجموعة من الملاحظات عرض فيها أخطاء النساخ والمنشدين.
- نسخة الحاج عبد السلام بن الحسين الرقيواق بطنجة، طبعت سنة 1981 بالفرنسية جاء فيها أن محمد بن الحسن الحايك جمع النوبات الإحدى عشرة عام 1130هـ/1801م. وأعيد نشره في كناش تحت عنوان(من وحي الرباب) جمعه وحققه رئيس الجوق المرحوم الفنان الحاج عبد الكريم الرايس سنة 1982م.

1- الصديق بلعربي. **المرجع السابق**، ص65.

2- **المرجع نفسه** ، ص65.

3- عبد العزيز بن عبد الجليل. **الموسيقى الأندلسية المغربية**. **المرجع السابق**، ص142- ص143.

من الملاحظ أن النسخ المتداولة من **كناش الحايك** تختلف عن بعضها اختلافًا يقلل ويكثر، ففي بعض النسخ مقطعات وأشعار تواشيح وأزجال لا توجد في غيرها، وفي بعضها زيادات أو نقصان في بعض المقطعات، وذلك راجع إلى اختصار بعض الموسقيين على الأبيات الأولى من الصنعة، والاستبقاء عن الأبيات الأخرى، بل توجد في بعض النسخ نوبات أدرجت تحت عناوين مختلفة، كنوبة عراق العرب، ونوبة المشرقي، ونوبة المزموم، ونوبة الماية. وبمقارنة بعض النسخ مع بعضها البعض، يتضح أن هناك صنائع لم يذكرها بالمرة، وربما ضاع تلحينها بوفاة المعلمين الذين كانوا يحفظونها، وأخيرًا فإن ترتيب النوبات يختلف باختلاف النسخ[1]. مما يعسر على الباحث ضبط المصادر التي نقلت منها أشعار النوبات الأندلسية، كما يعسر عليه الوقوف على اسماء جميع الشعراء الذين نظموها نذكر من بين هؤلاء الشعراء أبا الحسن الششتري توفي سنة (668هـ)، والإمام أحمد الرفاعي توفي سنة (1256هـ)، والإمام البوصري توفي سنة (695هـ)...إلخ.

- **طريقة المؤلف في الجمع:**

جمع الحايك في كناشه كل ما وقع إليه من أزجال وموشحات وأشعار مستعملة، وأدمج كل قطعة في ما يناسبها من النوبات، وحصر الأدوار المستعملة في كل قطعة، وأضاف إلى ذلك اصطلاحات جديدة تعين الموسيقيين على اتقان الغناء، ومعرفة قصائد كل قطعة، فوضع النوبة كاملة ثم قسمها إلى ميازين، وكل ميزان له صنائع وتوشيات وثقل وكرسي، وحصر أدوار كل قطعة بالأرقام حتى لا تقع في تلحينها زيادة أو نقص، وبطرت كل قطعة ما يناسبها من الأشعار أو الموشحات المستعملة في الأمداح النبوية. ومن الملاحظ أيضًا أن الشيخ الحايك افتتح كناشه بميزان رمل الماية، وجعلها في الأمداح النبوية من أولها إلى آخرها تيمنا وتبركًا، ولم يشر إلى وجود مقطعات أخرى في الغزل أو الوصف أو غير ذلك من الأغراض التي وردت في النوبات الأخرى، كما يلاحظ أن القسم الأول من ميزان بسيط الاصبهان يحتوي كذلك على الأمداح النبوية، بينهما القسم الأخير من الميزان خاليًا منها[2].

لا ننسى أنه في هذا العصر (العصر العلوي) وقع تسجيل الموسيقى الأندلسية باعتناء المتفنن البارع **محمد بن الحسين الحايك**، الذي ساءه ما آل إليه حال هذه الموسيقى من الضياع، فعمل على

1- الصديق بلعربي، **المرجع السابق**، ص66.
2- **المرجع نفسه**، ص66-ص67.

انقاذها بوضع كناشته الشهيرة باسمه، لجميع الأغاني التي تتكون منها النوبات، أي القطع الموسيقية الإحدى عشرة التي بقيت من الطرب الأندلسي، ثم نظمها بحسب تلك النوبات، وأشار في ملاحظات هامة إلى بعض الفروق والاختلافات بين تلك الأغاني وكيفية استعمالها فحفظ بهذا العمل الهيكل العام لهذه الموسيقى، وكان ذلك هو التسجيل الأول لهذا الفن الأندلسي الرفيع[1].

يقول الأستاذ المنوني في هذا الموضوع :" من المحقق أن الموسيقى الأندلسية انبعثت قليلا في هذه الفترة، وفي أيام السلطان محمد الرابع، محمد بن عبد الرحمان، ووقع اجتماع لأصحاب هذه الموسيقى، شارك فيه كبراء الفن وحذاق المعلمين، حيث اختاروا ترتيبًا جديدًا لصنائع كل ميزان من كل نوبة. وهذا الترتيب هو الذي نفح وهذب بعد، باقتراح الوزير الكبير محمد بن الوزير العربي بن الوزيرالمختار، بالحضرة العالية عام 1303هـ، ثم وضع على أساسه مختصر مجموعة الحايك المتداولة والمضافة إلى هذا الوزير"[2]. فكتاب الحايك هذا أو بالأصح مجموعه يخلق مشكلة منهجية في البحث نظرا لتعدد نسخه، إذ كان كل باحث ينسخ نسخة منه، ولذلك تختلف الأشعار الموشحات والأزجال في ميازين النوبة من عصر للآخر، إلا أنه ورغم ذلك يبقى رصيدا أدبيا لا ينضب معينه. ولمقاربة هذا الرصيد الأدبي الهائل نورد نماذج شعرية لبعض الصنعات[3] :

عَيني لغَيرك جَمَالكُم لَا تَنْظُر *** وَسوَاكُم في خَاطْري لمْ يَخْطُر

صَبَرت قَلْبي عَليكُم فَأجَابَني *** لَا صَبْر لي لَا صَبْر لي كيفْ أصْبُر

وهي من ميزان البطايحي من نوبة الحجاز المشرقي

تَحْيَا بكُم كُل أرْضْ تَنْزلُون بهَا *** كَأنكُم في بقَاع الأرْض أمْطَارُ

وَتَشْتَهي العّيْنُ فيكُمْ مَنْظرَا حُسْنا *** كَأنَكُم في عُيُون النَّاس أزْهَارُ

وهي من القدام من نوبة غريبة الحسين

1- الصديق بلعربي، **المرجع نفسه**، ص67.

2- عبد الله كنون الحسني. **النبوغ المغربي في الأدب العربي**. ط1، ج3، دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ، 1961، ص279.

3- أبي عبد الله محمد بن الحسين التطواني الأندلسي. **المصدر السابق**، ص85- ص87.

قُم منْ مَنَامكَ هَذَا الفَجْر قَدْ طَلَع *** وَانْظُر إلى حكْمَة الخّلاَق مَا صَنَعَا

أمَا تَرَى الصُبْح قَدْ لاَحَتْ بَشَائرُه *** سَيْف صَقيل بنُور الشّمْس قَدْ لمعَا

وهي صنعة من ميزان البسيط من نوبة العشاق

أنْتُم حَيَاتي فإنْ شَاهَدتُكُم حَضَرُت *** وإنْ حَجَبْتُم تَغيبُ الرُّوحُ عَنْ جَسَدي

لاَ غَيْبَ الله عَني وَجْهُكُم ابْدَا *** حَتى يَطيبُ بكُمْ عَيْشي إلَى الأبَد

وهي صنعة من ميزان القدام من نوبة عراق العجم

وقد يتعدد الغرض الشعري في النوبة الواحدة، وقد يتحد في بعض النوبات كما هو الحال بالنسبة لكل من نوبة رمل الماية، ونوبة الماية، ونوبة العشاق.ففي نوبة الماية يتمحور الغرض الشعري حول التغني بالعشية والغروب، واثرهما على الطبيعة والإنسان، وكأمثلة على ذلك نورد النصوص الشعرية والتوشيحية للصنعات التالية[1]:

وعشية لا زالت أرقب وقتها *** قد بشرت بوصالها قلبي المحرق

والشمس من تحت السحاب كأنها *** ذهب تقلب في قميص أزرق

وهي من ميزان القدام من نوبة الماية

جاء الحبيب الذي أهوى من السفر *** والشمس قد أثرت في خده أثرا

فقلت يا عجبا الشمس في القمر *** والشمس لا ينبغي أن تدرك القمرا

وهي تخليل من نفس الميزان

عشية كأنها عقيان *** لون الذهب في دوحة بستان

وشادن يسبي الورى بحسنه *** إذا مشى أثنى عليه البان

صنعة من ميزان البسيط من نوبة الماية

1- أبي عبد الله محمد بن الحسين التطواني الأندلسي. **المصدر السابق**، ص87.

يا شمس الغروب *** كسيت الشحوب *** برخي الحجوب*** والإصفرار

أمهل بالغروب *** نفرج كروب *** قل لي كيف نتوب *** على العقار

ما تخشى الذنوب *** عذبت القلوب *** وجسمي يذوب *** على الجمار

يا لله لا تغيب *** حتى نقبل *** في وجه الحبيب *** قبلة ونعجل

الطرف الكحيل *** والخد الأسيل *** والوجه الجميل *** يزدني عشقا

صنعة من ميزان القائم ونصف من نوبة الماية

شمس العشي رونقت *** جميع الكتائب والبطاح

على الغصون أشرقت *** وزينت بها اللقاح

وبالغلس بشرت *** آه على قلبي الجراح

توشحت بالإصفرار *** حين غيبت عن مقلتي

ومن هويت ظبي النفار *** عول يا صاح عن فرقتي

صنعة من ميزان القدام

هذه نماذج من أشعار وموشحات وأزجال نوبة الماية، تجسيد لمنظر الطبيعة أثناء الغروب، وسبر لأغوار النفس الإنسانية وهي تودع الضياء واللقاء، ووقفة تأمل، وذكرى، ووداع لكون سيغدو كله لله بعد أن شدا الطير آخر زغاريده، ونظرت الورود والزهور والكائنات إلى منظرها الجميل، وألوانها الزاهية آخر نظرة مستقبلة الموت الأصغر بتشهد خاشع، ينتهي بانتهاء الحمرة وراء الجبل والمرج والبحر، لتبدو جيوش الظلام تقتحم الكون وتطمسه إلا من أسود قاتم وأبيض لجين[1].

1- عبد الفتاح بنموسى، **الموسيقى الأندلسية (الآلة)، المرجع السابق**، ص28.

وهكذا ظهرت في نوبة أصبهان أجمل الأشعار والموشحات، وأرقها تعبيرًا عما يخالج مغرما لا يشكو هواه ليظل صابرا، ويخاطب محبوبته في خجل وطلب ونداء واستعطاف، بكل عفة وحياء، ويبيت بأشواق اللقاء مسهدا ويظل يومه طالبا مخاطبا مترجيا[1]:

قد ذبت من الأشواق شوقًا مجددًا *** وأسهرني جفني وبت مسهدا

وما ذاك إلا من حبيب ألفته *** يواصلني يوما ويهجرني مدا

من ميزان القدام من نوبة الأصبهان

وقد يتأمل محبوبته من بعيد، ولا يكتسب بقلبه شيئًا، متأملا حسنها ورقتها:

أنظر إلى قده كالغصن معتدلا *** وانظر إلى وجهه كالبدر مكتملا

وانظر إلى ثغره تبصر سنا ذهب *** وانظر إلى لحظه كم عاشق قتلا

تخليل من ميزان القدام من نوبة الأصبهان

وينتهي كل شيء إلا شوق المحبوب لمحبوبته، وقد يقسم ويقسم بمفادتها وضيائها وبهائها.

كل شيء له انتهاء وحد *** غير شوقي إليك ماله حد

قسما بالجبين والخال والثغر *** الذي فيه سلسبيل وشهد

وبحق سناك ما أنت إلا *** في ملاح الزمان في الحسن فرد

وكما أبدع الشاعر في نوبة أصبهان وعايش أحاسيس ومشاعر المحبين، تأمل الطبيعة وسحرها، وتأمل آياتها في كل وقت من أوقات النهار، وهكذا قال الوشاح في نوبة العشاق[2]:

أصبحنا في روض بهيـــج *** بستان فريج *** حفت به الأشــجار

والياسمين تنسج نسيـــــج *** والماء مزيج *** من جانار أحــمر

1- أبي عبد الله محمد بن الحسين التطواني الأندلسي. **المصدر السابق**، ص88.

2- **المصدر نفسه**، ص88.

بين الغصون تسمع ضجيج *** إذا تهيـــج *** عساكـــر الأطيار

ويسبحـــــون بلســـــون *** فصـــاح *** ويخلفـــوا الأوكار

والقمري صفق بالجنـــــاح *** بالذكر صاح *** للواحـــد القهـــار

من ميزان البسيط من نوبة العشاق

وقال الشاعر[1]:

قم من منامك هذا الفجر قد طلعا *** وانظر إلى حكمة الخلاق ما صنعا

أما ترى الصبح قد لاحت بشائره *** سيف صقيل بنور الشمس قد لمعا

من نفس الميزان

ولي ظلام الدجى للغرب منهزما *** والضوء في إثره يبدو وينعدم

والشمع في حرق يبكي لفرقتنا *** والطير يشدو والأزهار تبتسم

من نفس الميزان

قم من النوم نطرد الكسل عنا *** يا غزالا إذا بدا يتثنى

قم لقد قامت الطيور تغني *** لا يكون الحمام أفصح منا

هذه نماذج من نوبة العشاق، كلها حديث عن الصباح وتأمل في الكون، منذ بداية التسبيح والصلاة بعد أن ينادي إليها الملك، فتتالى زقزقة الطيور الواحدة تلو الأخرى، ويتنفس الصبحن ويعم النور آية من آيات الله يعطي للطبيعة لونه الحقيقي بعد أن طمست جيوش الظلام معالمه، والتأمل في جماله الذي هو من جمال الطبيعة ومن ظلها، ومن أريجها ومن حمرة ورودها[2].

1- أبي عبد الله محمد بن الحسين التطواني الأندلسي، **المصدر السابق**، ص89.

2- عبد الفتاح بنموسى، **الموسيقى الأندلسية (الآلة)**، **المرجع السابق**، ص30.

وخفق قلب الشاعر في نوبة رمل الماية، ليهيج بالذكر والتوحيد والصلاة على خير البرية محمد عليه الصلاة والسلام، فكان ديوان نوبة رمل الماية ولازال يفوح بعبير الحب والشوق يقول[1]:

قد طال شوقي للنبي محمد *** فمتى إلى ذاك المقام وصول

ولقد فنى صبري وزاد تشوقي*** نحو الحبيب وا إليه سبيل

أترى أمرغ وجنتي في تربة *** وألوذ من فرح به وأقول

هذا النبي الهاشمي المصطفى *** هذا له كل القلوب تميل

هذا رسول الله صفوة خلقه *** هذا الرسول إلى الجنان سبيل

صنعة من ميزان درج رمل الماية

ويتكرر الشوق وطلبات الشفاعة من مسيء عصا واختار محمد شفيعا لدى صاحب القدرة والمغفرة والرحمة الرحمان الرحيم.

تشفع إلى المولى بجاه محمد *** فما مثله والله للخلق شافع

شفاعته يرجو المسيء الذي عصى *** له الفضل والاحسان والجود الواسع

صنعة من ميزان قدام رمل الماية

وتتجدد الصلاة على نبي الرحمة والهدى وعلى البدر المنير الساطع، لتملأ الدنيا عبيرا يفوح مسكا وعنبرا.

أصلي صلاة تملأ الأرض والسما *** على من له أعلا العلا متبوأ

أقيم مقاما لم يقم فيه مرسل *** وأمست له حجب الجلالة تطوأ

صنعة من ميزان قدام رمل الماية

ويشع نوره ليملأ الآفاق وينير الظلمات والسبل والعقول ليشيع الرحمة والفضيلة بين الأنام.

1- أبي عبد الله محمد بن الحسين التطواني الأندلسي. **المصدر السابق**، ص90.

بنورك أوضحت الهدى لمن اهتدى *** عليك سلام الله يا علم الهدى

مقامك محمود وأنت محمد *** ورب العلا المحمود سماك أحمد

صنعة من ميزان قائم ونصف رمل الماية

وغدا حب رسول الله وآل بيته فرض، وغدت الصلاة عليه وعلى آله سلوك كل مؤمن.

يا أهل بيت رسول الله حبكم *** فرض من الله في القرآن أنزله

يكفيكم من عظيم المجد أنكم *** من لم يصل عليكم لا صلاة له

وكان حب النبي العظيم ولازال يتردد في كل صنعة من صنعات نوبة رمل الماية، وكان الشوق لرؤيته ولا زال يتجدد.

زدني بفرط الحب فيك تحيرًا *** وارحم حسنا بلظى هواك تشعرا

وإذا سألتك أن أراك حقيقة *** فاسمح ولا تجعل جوابي لن ترى

ولقد خلوت مع الحبيب وبيننا *** سر أرق من النسيم إذا سرى

وأباح طرفي نظرة أملتها *** فغدوت معروفا وكنت منكرا

فد هشت بين جماله وجلاله *** وغدا لسان الشوق عني مخبرا

نزه لحاضك في محاسن وجهه *** تلقى جميع الحسن فيه مصورا

ولو أن كل الحسن يكمل صورة *** وراه كان مهللا ومبكرا

وكان عليه الصلاة والسلام سراجا لكل بيت، وكانت الصلاة عليه نورا في السراط، وكان إذا عاد مريضًا عافاه الله.

كل بيت أنت ساكنه *** غير محتاج إلى السرج

ومريض أنت عائده *** قد أتاه الله بالفرج

وجهك المحمود حجتنا *** يوم تاتي الناس بالحجج

هذه نماذج من الديوان الشعري لنوبة رمل الماية يفوح منها أريج الذكر الصلاة على نبي الرحمة والهدى وصاحب الوسيلة والفضيلة والنور الذي أنيرت به طريق الصلاح، ويفوح منها الحب الذي يكنه كل مؤمن لهذا النبي العظيم الذي أنار الإنسانية برسالته، وكرم أخلاقه، هذا الحب الذي انبعث شوقا يتعلق بكل مكان مربه أو وقف عنده أو صلى به، فكانت الكعبة والمدينة وجهة وقبلة وحجًا، وكانت القافلة وسيلة للوصول، والحادي بنشيده مرشدا ودليلا[1].

دأب ناسخو كناش الحايك ومن بعدهم على عنونة الأشعار المغناة، وجرى عملهم هذا على نهجين متباينين:

- **النهج الأول:** ركبه الناسخون الأوائل، وتجرى عنونة الصنعات لدى هؤلاء على النحو التالي[2]:
  - **الشغل:** ويراد به الصنعات الفصيحة الموزونة على البحور الخليلية.
  - **التوشيح:** ويراد به الموشحات الأندلسية.
  - **الزجل:** ويراد به الصنعات ذات اللهجة الأندلسية.

وتخلو هذه النسخ من البراول، كما أنها لا تذكر البحور ولا سيما الشعراء، ولا تستعمل مصطلح (صنعة) في عنونة المقطوعات، ولا تزال نسخة ورقة الرقيواق الطنجي قائمة كنموذج لهذا النهج.

- **النهج الثاني:** تبناه المحققون المعاصرون لكناش الحايك، وقد لجأوا إلى عنونة الصنعات بحسب أسلوب نظمها، واستعملوا مصطلحي التوشيح والزجل، بالإضافة إلى المصطلحات التالية[3]:
  - **الصنعة:** وتطلق الصنعة على سائر المقطوعات باستثناء البرولة.
  - **الشغل:** ويراد به الصنعة المشغولة بالتراتين.

1- عبد الفتاح بنموسى، **الموسيقى الأندلسية (الآلة)، المرجع السابق**، ص32.

2- عبد العزيز عبد الجليل. **الموسيقى الأندلسية المغربية. المرجع السابق**، ص175.

3- **المرجع نفسه**، ص176.

- **التخليل:** وهو صنعة خفيفة الإيقاع خالية من الشغل، تخلل بها الصنعات الموسعة في الميازين.

إن الشروح التي قدمها الحايك لموازين الموسيقى الأندلسية (الآلة) ظلت قاصرة عن أن تعطينا صورة واضحة لنسق الأدوار التي تتشكل منها، ويرجع هذا في نظرنا إلى عوامل وأسباب من بينها:

- أن سائر الصنعات التي يتألف منها كل قسم من أقسام النوبة تخضع لوزن واحد لا يتغير، فللبسيط وزن واحد، وللقائم ونصف وزن واحد، وللباقي الميازين مثل ذلك. وبهذا يتوهم القارئ أن عدد الموازين في الموسيقى الأندلسية لا يتجاوز الخمسة.
- ما يشوب نسخ الحايك من اختلاف وتباين نتيجة ما أصابها على يد الناسخ من تحريف وتشويه، مما أصبح للنص الواحد صيغ متعددة يشق الإطمئنان إلى معرفة الصحيح منها.
- يضاف إلى ما سبق الغموض الذي يسود شروح الأوزان عند الحايك الذي يصعب معه

تحديد بنياتها الإيقاعية بشكل دقيق. وكمثال على ذلك ما قاله الحايك عن ميزان البطايحي: "ندفاته تخالف ندفات القائم ونصف، وأزمنته تختلف، فلذلك أحتيج إلى ردها إلى أزمنة (أ) فتصير ستة عشرة تخفي منها ثلاثة، وتظهر واحدًا، وكذلك الشطر. وهذا هو بتقريب، وأما ما عليه الآن فصيرورة تلك الأزمنة كلها أربعة أزمان (ج) وزمان (د) فاصلة. فيصير الدف مقارنا بالاثنين من زمان (ج) الثاني، وكذلك زمان (د) فاصلة"[1]. ولا يقل شرح الحايك لميزان القدام عن شرحه للبطايحي غموضًا والتباسًا، فهو يقول عنه: " هو على أنواع، دائرتها كلها من دائرة مثلثه من أزمنة (ب) أحد الأنواع منه يخفى اثنان وتظهر الواحدة، والثاني عكسه، والثالث تظهر من اسراع الحث في النقرة "[2]. فالأول الدارج الرحب، والثاني المزدوج، والثالث الضربة اليتيمة، وربما سموه السماعي.

ونتيجة لما سبق، فإن محاولة تشخيص نقرات الأدوار على آلة الطار أو الطر كما يصطلح عليه في المغرب، والذي يعتبر من الآلات المهمة في الجوق، شرحها الحايك تصطدم بعراقيل كثيرة منها:

- الإختلاف القائم بين نسخ الحايك في الشرروح لميازين النوبات، كما هو واضح في

1- أبي عبد الله محمد بن الحسين التطواني الأندلس، **المصدر السابق، ص**41.

2- **المصدر نفسه**، ص42.

ترتيب الندفات* والدفات*، تحاكي مكان النقر على هذه الآلة وهي:

- ندفًا: للتعبير على النقرة القوية في وسط الطار.
- دفًا: للتعبير على النقرة المتوسطة في جانب الطار.
  - صعوبة تحديد المفاهيم العروضية للحروف الأربعة التي رمز بها الحايك لأنواع النقرات،

وهي **الألف والباء والجيم والدال**، ذلك أنه لم يورد في كتابه شروحا لها، باستثناء حرف **الباء** الذي قابله بالسبب الخفيف ومثل له بقول : **تن** للتعبير عن الوحدة الزمنية.

وبالتالي فإننا لا نستطيع أن نترجم الحايك إلى التدوين الموسيقي، ومن ثم فلا مناص لمن يريد الوقوف على حقيقة الموازين ونظام أدوارها من أن يتتبع كتب طريقة أرباب هذا الفن توسيدهم*، وضربهم على آلتي الطار والدربوكة لإحداث الإيقاع في الموسيقى الأندلسية. ومن هنا نستطيع القول إن الإيقاع في الموسيقى الأندلسية يشكل عنصرًا قائم الذات، فيما يبدي أن مصدر الحايك يعتبر من المصادر الموسيقية المغربية التقليدية الذي أولى اهتماما متزايدا بل ومبالغا فيه بدور الطبوع في الموسيقى الأندلسية.

كما يقضي بنا هذا الموضوع إلى الوقوف كذلك إلى ظاهرة ذات أهمية قصوى، وهي ظاهرة سيطرة اللحن الموسيقي على عنصر النص الشعري في الموسيقى الأندلسية. وبعبارة أخرى فأن عناصر اللحن والإيقاع والزخارف تطغى على عنصر الكلمات التي يصبح دورها ضمن الآداء العام للصنعة ثانويا لا يكاد يسترعي اهتمام السامعين إلا في حالات نادرة.

* الندفات: هي النقرات في وسط الطار، وتقابله **الدمة** في الإيقاع الشرقي.

* الدفات: هي نقرات في حافة الطار، وتقابله **التك** في الإيقاع الشرقي.

* **التوسيد** : وهو الضرب باليد اليمنى على راحة اليسرى، ومهمته ضبط الإيقاع وحساب الأزمنة. ينظر: عبد العزيز عبد الجليل. **الموسيقى الأندلسية المغربية**. **المرجع السابق**، ص211- ص212.

1-2- كتاب السقا ومغاني الموسيقى : من تأليف إبراهيم بن محمد بن عبد القادر التادلي الرباطي، يرتقي نسبه إلى الولي الصالح سيدي جابر بن سليمان دفين تادلة ، ولد بمدينة الرباط ليلة الأحد 28 ذي الحجة عام 1242هـ، شب على طلب العلم ، فكان يؤم مجالس العلماء وينهل من العلوم اللغوية والدينية والعقلية، وتوفي عام 1311هـ/1894م[1]، درس وحقق من طرف الأستاذ عبد العزيز ابن عبد الجليل سنة 2011م.

ظهر تعلق التادلي بالموسيقى علما وعملا وهو يزال في سن الشباب، فقد تشوقت نفسه إلى ذلك، وهو منشغل بدراسة علوم الرياضة، وأحسن بأن هذه العلوم لا تكمل إلا باجتماع أركانها مثلها كمثل المداد، فإنه " لا يكمل إلا بأركانه الأربعة: **الماء والعفص والزّاجُ والعلك**"[2].وللتادلي مشاركة في مجال قرض الشعر، ومما وقفت عليه التوشيح التادلي[3]:

الصُّبْح لَاحْ * وَالزّهْرُ فَاحْ**

وَالطّيْرُ صَاحْ * قَدْ لَذَ لي ذكْري**

وَالشّرَابُ رَاحْ * وَالعُود نَاحْ**

وَاللّيْلُ رَاحْ * قَدْ حَلَ لي شُكْري**

وَالفَرَحُ جَا * جُنَحُ الدُّجَا**

وَلَى الدُّجَى * غَمَرَني سُكْري**

سرُ فَجَا * وَقَدْ حَجَا**

جَاءَ به فكْري

1- ابراهيم التادلي. **أغاني السقا ومغاني الموسيقا** . دراسة وتحقيق عبد العزيز ابن عبد الجليل. مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، سنة2011، ص30.

2- **المصدر نفسه**، ص 38.

3- **المصدر نفسه**، ص38.

- ومما نضمه أيضًا شغل بيتين من بحر البسيط:

بنفسج الصبح قد فاح بعطرته * والطير بالذكر للعشاق قد باحا**

ووتر العود قد أجاب دعوته * بالموسيقى يفرح المشتاق إذ ناحا**[1].

- **النسخ الأصلية:** الكتاب موجود في عدة نسخ موجودة بالمكتبة الوطنية بالرباط، والخزانة الحسنية للملك المرحوم عبد المجيد الرغاي الرباطي أواخر يناير 2011 ، مرتبة بحسب تسلسل تاريخها:

- **المخطوط رقم 13914.**

أحد مخطوطات الخزانة الحسنية، عبارة عن مجموع ضخم يحتوي ثمان وعشرين رسالة تشغل 641 صفحة، كتبت بخط مغربي أسود يتخلله اللون الأحمر أحيانا وخاصة في كتابة عناوين الأبواب وأشعار الصنعات الغنائية، وتحتوي كل صفحة على 26 سطرا، وحجمها 18/23سم، فرغ من نسخ الرسالة سنة1314هـ.

- **المخطوط رقم 12063.**

مجموع تتوسطه رسالة التادلي بدءًا من الورقة 162 إلى 202 ورقة، مما يرفع عدد صفحاته إلى 81 صفحة كتبت بخط مغربي دقيق، ولون الكتابة أسود تتخلله أحيانا كتابة باللون الأحمر لإبراز عناوين الأبواب وأشعار الصنعات.

تحتوي الصفحة على 23 سطراً من حجم 18/23 سم، ولم يكشف الناسخ عن اسمهن وقد أتم نسخه عام 1319م.

1- إبراهيم التادلي،**المصدر السابق**، ص01.

- **المخطوط رقم 109د.**

يوجد بالمكتبة الوطنبية الرباط يحمل هذا المخطوط عنوانين أولهما: كتاب السيقا ومغاني الموسيقا، والثاني: الإرتقا إلى علوم الموسيقا، وقوام المخطوط 130صفحة من الحجم المتوسط، كتبت بخط مغربي واضح نسبيًا، وتحتوي الصفحة على 18 سطرًا، ولم يذكر الناسخ اسمه، وكان الفراغ من النسخ عام 1336م.

- **المخطوط رقم 2/3285د.**

مجموع بالمكتبة الوطنية قوامه 134 صفحة، وقد كتبت الرسالة بخط مغربي أنيق واضح، وتحتوي الصفحة على عشرين سطرًا، وحجم الورقة 18/23سم، وقد تم نسخه سنة 1343هـ.

- أما الكتاب المحقق يحوي على 430 صفحة، قسمه إلى مقدمة وقسمين:

في المقدمة يتحدث المؤلف عن تقاسيم علم الموسيقى وفنونه، وبعض ما ألفه فيه من كتب، ثم ينتقل إلى الحديث عن أصول الموسيقى الأندلسية ومراكزها بالمغرب.

- **القسم الأول**: يحوي على منزلة علم الموسيقى من بين العلوم، ويتكون من خمسة أبواب.
  - الباب الأول يتكلم عن حقيقة علم الموسيقى ومباحثه.
  - الباب الثاني استعرض النوبة، بنيتها ومكوناتها.
  - الباب الثالث تحول الحديث عن الطبوع وعلاقتها بالطبائع.
  - الباب الرابع: الأوزان والإيقاعات.
  - الباب الخامس: الآلات الموسيقية.
- **القسم الثاني**: يتكلم عن مواقف الفقهاء والمتصوفة من السماع.

نجد المحقق عبد العزيز عبد الجليل قام بالدراسة والتحليل، لكل ما جاء به إبراهيم التادلي كما يلي:

- ✓ استهل مؤلفه بتعريف للموسيقى، وموقعها من العلوم الرياضية، وذكر أهم من كتب من المشارقة منهم: أبو الطيب السرخستي، أبو علي بن عبد الله بن سينا.
- ✓ لخص على غرار سابقيه، أصول وفروع الطبوع وعلاقتها بالطبائع الأربعة.
- ✓ ذكر النوبات الإحدى عشر، والطبوع المرتبطة بها، كما أشار إلى الإيقاعات الأندلسية الخمسة.
- ✓ استحضر النظرية الموسيقية المشرقية من خلال أبي اسحاق الكندي مقدمًا وصفًا لآلة العود من حيث أسماء أوتارها ودساتينها.

1-3- كتاب إيقاد الشموع للذة المسموع بنغمات الطبوع : للأديب المغربي، والموسيقي النابغة أبو عبد الله سيدي محمد البوعصامي الذي عاصر السلطان اسماعيل (1082هـ- 1139 هـ) المتوفي أواسط القرن الثاني هجري/الثامن ميلادي، حيث لم تحدد المصادر تاريخ ولادته ووفاته، غير أنه يذكر أنه كان يسكن بمكناس[1]، كما تدل تلك المصادر على أنه عاصر جملة من الأعلام المغاربة، كان فيهم الأديب محمد بن الطيب العلمي(1133هـ/1721م)، والشاعر محمد بن زاكور المتوفي عام(1120هـ/1708م)، والمؤرخ محمد الصغير الأفراني المتوفي عام (1151هـ/1738م).

يعد كتاب (إيقاد الشموع للذة المسموع بنغمات الطبوع) مخطوط كشف عنه مؤخرًا بالخزانة الحسنية بالقصر الملكي في الرباط، قام بتحقيقه الباحث الموسيقي **عبد العزيز بن عبد الجليل**. توجد نسختان على الأقل[2]:

- فالأول ذو خط مغربي واضح وجميل، وهو شبيه بالخط الأندلسي، ويخطي الجزء الأكبر من المخطوطة ابتداءًا من الصفحة: 01 إلى الصفحة 39.
- والثاني ذو خط مغربي متوسط ويغطي الصفحات من : 40 إلى 49 صفحة، وتأتي

النصوص الشعرية في الأوراق 240 إلى 245 مشكولة شكلاً تامًا، بل بل يُلاحظ إفراط الناسخ في شكل الكلمات، واعتماده بعض قواعد الرسم القرآني كالإدْغام المترتب عن وقوع حرف متحرك بعد نون ساكنة في آخر الكلمة، أو تتالي حرفين متشابهين أولهما ساكن في آخر الكلمة، والثاني متحرك في الكلمة الموالية، ومن أمثلة ذلك في المخطوط:

- وفيهم مسائل من صنعة (رونق العشيا) بطايحي المايا، ص: 40.
- لكن نّرغَب المجيب من صنعة (الشوق علمني السّهر) قدام المايا، ص:41.
- نحكيه ظبي نّفرْ- ومن يراه بالنظر من صنعة (نهوى معشيق ظَهَرْ) قدام المايا، ص:43.

1- محمد بن الطيب العلمي. **الأنيس المطرب فيمن لقيه مؤلفه من أدباء المغرب**. طبعة حجرية، ص193.

2- - محمد البوعصامي، **مخطوط إيقاد الشموع للذة المسموع بنغمات الطبوع**. جمع وتحقيق عبد العزيز بن عبد الجليل، مطبعة فضالة- المحمدية، المغرب، 1995، ص03 –ص04.

- حَمَلَ لقَلبي من صنعة(سَكَنْ غرَامكْ) قدام الماية، ص: 44.
- أفديكَ من مُعرض تَدَلَّى من صنعة (هل ينفع الوَجْدُ) بسيط الرصد، ص: 44.
- يا سَعْد من رَّاه من صنعة (يوم عَجيبْ) بسيط الرصد، ص: 45.
- ويشتفي من رّفْقِهِ السَّلسَبيل من صنعة (أنت القَمَرْ يعْلو الدُجى نوره) قائم ونصف الرصد، ص: 46.
- مَن لِّي بِأهْيَفْ . مطلع من صنعة بطايحي، ص: 46.
- مِن لَّوْنِهِ الأصْفَرْ صنعة (بِتْنَاوَباتْ كُلُّ وَاشِي) بطايحي الرصد، ص:47.

اسم المخطوطة: وردت تسميته المخطوطة عند نهاية القسم الأول من الكتاب في الصفحتين رقم: 07 – 08 حيث قال مؤلفها : (وسميته: إيقاد الشموع، للّذة المسموع، بنغمات الطبوع)، والعنوان الثاني في مقطعيه الثان والثالث يكشف عن موضوع الكتاب، وهو الموسيقى. وإمعانًا من المؤلف في الإلحاح على هذا الموضوع فه يقترح عنوانًا ثانيًا لكتابه حيث يقول: (وإنْ شئت قلت : نُزهة الغَواني في حدائق الأغاني).

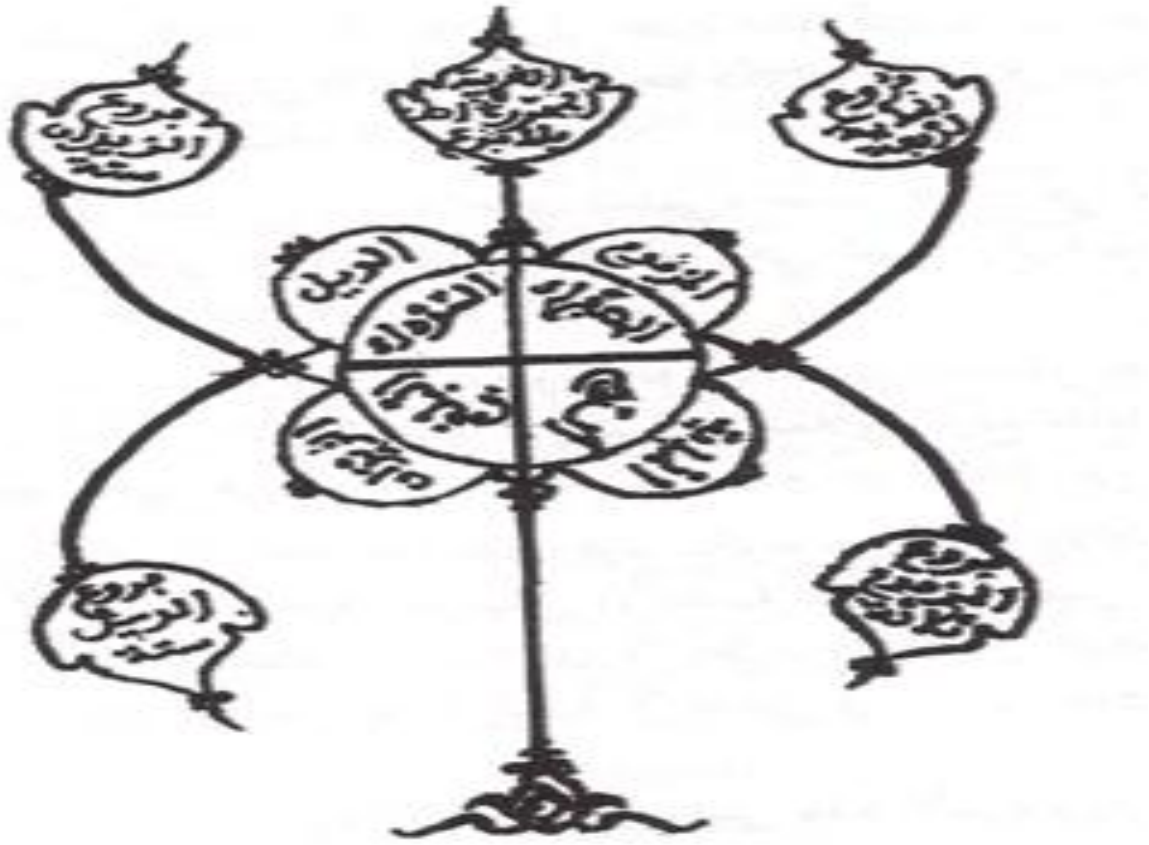
كشف لنا محمد البوعصامي في العهد العلوي الأول؛ عن معلومات قيمة عن واقع الموسيقى الأندلسية، وبعض وجوه تطورها بالمغرب في هذا العهد. ويمكن تصنيف هذا الكتاب إلى قسمين:

- في **القسم الأول**: ينطوي على أهمية قصوى نظرًا لكونه يشكل أول نص منثور أمكن

العثور عليه يهتم بالنظر في القواعد الضابطة للموسيقى الأندلسية للمغرب، وفي هذا النص عرف **البوعصامي** بعلم الموسيقى، وحقيقته وفائدته ثم تحدث عن النغمات الثمان التي عليها مدار الألحان، وطريقة استخراجها من أوثار العود الأربع، واقترح طريقة تدوين الألحان بواسطة الحروف الأبجدية الثمانية الأولى ثم بين طريقة تسوية العود، وترتيب الأوتار في محلها وختم بذكر الطبوع والأصول والفروع وعلاقتها بالطبائع الأربعة، فقال في رسالته:" وهذه شجرة تجمع الأصول والفروع إن شاء الله تعالى بالمحوّل كما ترى"[1]، وهو على النحو التالي[2]:

1- محمد البوعصامي، **المصدر السابق**، ص 36.

2- **المصدر نفسه**، ص37.



يبلغ عدد الطبوع عند **البوعصامي 24** طبعا: أربعة منها أصول وهي **الذيل، والماية، والزيدان، والمزموم**. ويتفرع عن الأصول الأربعة تسعة عشر طبعا على النحو التالي[1]:

- **الذيل**: ويتفرع عنه ستة طبوع هي(رمل الذيل، وعَرق عْرَبْ، وعَرقْ عْجَمْ، ومجَنّبُ الذيل، ورصد الذيل، واستهلال الذيل.
- **الزيدان**: يتفرع عنه ستة طبوع هي: الحجاز الكبير، والحجاز المشرقي، والعشاق، والحصار، والأصبهان، والزوَركَند.
- **الماية**: يتفرع عنها أربعة طبوع هي: رمل الماية، وانقلاب الرمل، والحسين، والرصد.
- **المزموم**: يتفرع عنه ثلاثة طبوع هي: غريبة الحسين، والمشرقي، وحمدان.

1- محمد البوعصامي، **المصدر السابق**، ص05.

وقد اتبع البوعصامي ترتيب الطبوع بذكر ما تعلق منها بالطبائع الأربعة التي هي (**النار والهواء والماء والتراب**)، فجعل المزموم وفروعه متعلقة بالنار، والغالب على صاحبها الصفراء، وجعل الزيدان وفروعه متعلقة بالماء، والغالب على صاحبه البَلْغَم، واعتبر المایة وفروعها متعلقة بالهواء، والغالب على صاحبه الدم، واعتبر الذيل وفروعه متعلقة بالتراب، والغالب على صاحبه السوداء. إلى هنا نكون قد أدركنا نهاية القسم الأول من المخطوط **إيقاد الشموع للذة المسموع**.

- أما **القسم الثاني**: يتصل بموضوع المستعملات الغنائية، وقد أسماه **نزهة القوافي في حدائق الأغاني**، وهو يمثل الجزء الأكبر من المخطوطة إذ يستوعب من الصفحات ما بين ص08– ص40 يعلن فيها عن الإسم الذي أطلقه على الديوان من أبيات شعرية أغلبها في الغزل في ذكر الحبيب، وهي من شعر أبي العلاء المعري، وشعراء آخرون لم تذكر أسماؤهم.

✓ يحتوي هذا القسم على 197 صنعة موزعة على ستة نوبات هي[1]:

- **نوبة الأصبهان (20 صنعة)**
- **نوبة الحجاز الكبير (32 صنعة)**
- **نوبة الحجاز المشرقي (35 صنعة)**
- **نوبة العشاق (37 صنعة)**
- **نوبة المایة (17 صنعة)**
- **نوبة الرصد (26 صنعة)**

وقد أصاب الديوان بتر أدى إلى ضياع ما لا يقل عن نصفه فضاعت أشعار نوبات الاستهلال، ورصد الديل، ورمل المایة، وعرق عجم، وغريبة الحسين، كما ضاعت أشعار ميزاني البسيط والقائم ونصف من نوبة المایة. وتكمن أهية الديوان في أنه يشكل أول انجاز في مجال تجميع أشعار الآلة تم على الأرجح في النصف الأول من القرن 12هـ أي قبل المجموع الذي أنجزه محمد بن الحسين الحايك.

- يفضي هذا الديوان إلى استخلاص جملة من الحقائق والملاحظات منها:

1- محمد البوعصامي، **المصدر السابق**، ص08- ص09.

- أنه يقدم النوبة في قالبها الكلاسيكي القديم القائم على أربعة ميازين لا غير هي: البسيط، والقائم ونصف، والبطايحي، والقدام ولا وجود فيها للأدراج.
- أن المقطعات الشعرية لا تخرج عن الأصناف الثلاثة التالية: الأزجال، والموشحات، والأشعار، ويطلق عليها **الشعر** أو **الشغل** أو **اسم البحر العروضي**.
- أنه يحتوي على ميزاني **قائم ونصف** نوبة الحجاز المشرقي، **وقائم ونصف** نوبة الرصد، وهما ميزانان خلا منهما كناش الحايك وساد الاعتقاد بأنهما ضائعان.

وقد سلك الجامع في ترتيب النوبات نهجًا مغايرًا لما وجد في كناش الحايك، وهو نهج يعتمد فيه استقلالية الطبوع مما يرفع عنده عدد النوبات إلى 25 بعدد الطبوع، ويتفرع هذا المجموع باحتوائه لنوبة السيكة بميازينها الأربعة: البسيط، والقائم ونصف، والبطايحي، والقدام .

عندما نتأمل أسلوب البوعصامي نكاد نصرح في شبه يقين في عملية التعليم الموسيقي؛ بطرق زرياب وابن ماجه، ومن تلاهم من رجال الفن التي يعتمدها كذلك ملقنو الموسيقى الأندلسية في وقتنا الحاضر كوسيلة لترسيخ اللحن والإيقاع لى المتعلمين، والتي لم تستطع حتى معاهد التعليم الفني ذاتها أن تجد لها بديلا.وأخيراً ينبغي ملاحظة أن البوعصامي برز في ظروف بلغ فيها الاهتمام الموجه إلى تنظير الموسيقى المغربية، وخاصة الأندلسية التي شكلت النوذج المثالي للإبداع المغربي بالمفهوم الشمولي للموسيقى.

1-4- كتاب الامتاع والانتفاع بمسألة السماع : صاحب هذا الكتاب **محمد بن الدراج السبتي**أحد أباء سبتة وفقهائها في القرن السابع الهجري، نشأ فيها تحت رعاية أميرها أبي القاسم بن أبي العباس العزفي (677هـ/1279م)، وقد قام بدراسته وإعداده الدكتور محمد ابن شقرون، وتم نشره بمطبعة الأندلس، القنيطرة عام 1982.

نجد المؤلف قد قصد الى الدفاع عن مشروعية الموسيقى ورد الاعتبار الى ممارسيها على عهده، فهو يقدم معلومات قيمة تفيد الباحث في استجلاء الصورة التي كان عليها واقع الموسيقى الاندلسية خاصة فاس، وهي فترة عاصر فيها **أحمد التيفاشي** المتوفي عام 651هـ، ومن ملامح هذا الواقع عناية المؤلف ببيان الموضوعات التي كان الموسيقيون في فاس يتغنون بها، وهي ما اتصل بمدح الرسول والتشوق إلى زيارة البيت الحرام والمدينة المنورة، ويلحق بذلك من النسيب المؤول والخمريات التي هي على ما خمر العقل من شراب المحبة يتأول[1]:

ألاَ كُلُ عَقْل لَا تَخْمُرُه الخَمْر ** فمُغَنَاهُ منْ مَعْنَى إشَارَتهمْ قَفْر**

تكمن أهمية المعلومة التي تتضمنها هذه الفقرة في التنبيه إلى أن تطعيم النوبات الأندلسية، واستبدال أشعارها بأخرى في المديح النبوي والتشوق إلى البقاع المقدسة كان أمرًا شائعًا بفاس في القرن السابع هـ/الثالث عشر ميلادي، أي قبل أن يعمد أحمد بن محمد بن عبد القادر الفاسي المتوفي 1751/1164 إلى استبدال أشعار نوبة رمل الماية الغزلية والوصفية بأخرى في المديح النبوي بما يقارب خمسة قرون.

يحتوي الكتاب على 120 ورقة، في كل ورقة 21 سطرًا، وفي كل سطر عشر كلمات، وهو في حجمه المطبوع يضم 256 صفحة، وتسبقه مقدمة عبارة عن دراسة للكتاب قوامها 56 صفحة، وتتلوه ملاحق تضم فهرس المقدمة، وفهرس مواضيع الكتاب المحقق، وفهارس الآيات، والأحاديث النبوية، والقوافي، والأعلام، وفهرس الكتب الوارد ذكرها في المتن المحقق[2].

1- محمد بن دراج السبتي. **كتاب الامتاع والانتفاع بمسألة سماع السماع**. جمع وتحقيق(محمد ابن شقرون)، مطبع الأندلس، القنيطرة، 1982،ص178.

2- **المصدر نفسه**،ص200.

استهل المحقق مقدمة كتابه بدراسة إضافية لعصر ابن الدراج وبيئته، فهو استاذ باحث بجامعة محمد الخامس، فقد أصدر كتابا باللغتين الفرنسية ثم العربية بعنوان: الحياة الفكرية في عهد الدولة المرينية والوطاسية، وقد أتبع ذلك تعريفًا **بابن الدراج** فاستعرض وجوه نشاطه الثقافي والإداري والسياسي: أستاذ ذا كراسي متعددة، وفقيهًا أصوليًا، وصوفيًا، وشاعرًا، ولغويًا باحثًا، وأديبًا، ثم قاضيًا بمدينة سلا، ثم كاتب السر لدى أمير سبتة أبي القاسم الغرفي، ومن خاصة السلطان أبي يعقوب يوسف بن عبد الحق المريني .

يرى المحقق أن **ابن الدراج** وهو يتجاوز الموضوع الأساسي الذي وضع من أجله كتابه، قصد أن يتخذ من مسألة الأجرة على الغناء ذريعة لمعالجة موضوع أوسع هو السماع وما يتعلق به، وكأنما يحاول إظهار سعة معارفه وتضلعه في شتى العلوم ، ولذلك فقد أعلن منذ بداية الكتاب عن المواضيع التي تضمنها كتابه وهي ثلاثة أبواب:

- الباب الأول : حقيقة الغناء وشرح آلاته،وهو في فصلين : الأول في حقيقة الغناء، في شرح آلات الغناء.
- الباب الثاني: حكم الآلات المتخذة للتحريك على موازنة نغماته، وهو أيضًا في فصلين :
  - الأول في حكم الغناء مجردا عن العوارض اللاحقة به.
  - الثاني في حكم الغناء مع ما يقارن عمله من عارض في المسمع أو عارض في المستمع.
- الباب الثالث : فهو في الأجرة على السماع، وعلى الرغم من أنه يشكل الغرض الذي من أجله ألف الكتاب فهو لا يشغل منه سوى حيز الشكل، وإن يكن من حيث محتواه ذا قيمة فقهية لا جدال فيها.

تحدث المحقق عن أهمية الكتاب التي تتجلى في نواح مختلفة تاريخية، وأدبية، وحضارية، وثقافية، واجتماعية، وهو يشكل وثيقة فريدة لا تضاهيها غير آثار قليلة من المؤلفات المغاربية ككتاب **متعة الاسماع في علم السماع** لأحمد التيفاشي .

1-5- كتاب المسلك السهل في شرح توشيح ابن سهل(في باب الريحان في ذكر الطبوع والألحان): من تأليف المؤرخ محمد الصغير بن محمد الإفراني، ولد بمراكش حوالي عام1080هـ. تلقى تعليمه الأول في مراكش، ثم انتقل إلى فاس حيث أكمل دراسته بالمدرسة الرشدية 1118هـ/1706م. بقي بفاس طالبًا للعلم إلى حدود سنة 1130هـ/1718م، ثم عاد إلى مراكش وتوفي سنة 1155هـ ودفن بالمقبرة القريبة من جامع أبي يوسف[1]، وهو كتاب حافل بالإفادات الموسيقية من بينها شجرة الطبوع والألحان، ومنها خبر فني ساقه بصدد موشحة ابن سهل يطلعنا فيه على أهل الفن كانوا يغنونها على نغمة **الحسين** وهي التي أولها:

هَل دَرَى ظَبْيُ الحِمَى أنْ قَدْ حَمَى* قَلْبَ صَبٍّ حَلَّهُ عَنْ مَكْنِسِ[2]**

وقد فعل الزمان فعله بطبع هذه الموشحة، فأصبحت بعض أقسامها صنائع تغنى على طبوع أخرى وهي[3]:

أ- صنعة خماسية من قائم ونصف الإستهلال أولها:

يا بدورا أشرقت يوم النوى * غررا تسلك بي نهج الغرر**

وآخرها:

إذ يقيم لقطر فيها مأتما * وهي من بهجتها في عرس**

ب- صنعة خماسية من قائم ونصف رصد الذيل، وتغنى أيضا في قدام الاستهلال اولها:

غالب لي غلب بالتؤدة*بأبيه أفديه من جاف رفيق**

وآخرها:

وجهه يتلو الضحى مبتسما*وهو من إعراضه في عبس**

1- محمد الإفراني. **المسلك السهل في شرح توشيح ابن سهل**. تحقيق وتقديم محمد العُمري. مطبعة فضالة، المغرب، 1997، ص11.

2- **المصدر نفسه**، ص15.

3- **المصدر نفسه**، ص16.

ج- صنعة سباعية من قدام الرصد أولها:

فاحم اللمة مسعول اللمى * ساحر الغنج شهي اللعس**

وآخرها:

ليس شعري أي شيء حرما* ذلك الورد على المفترس**

وقد حول الاستعمال هذه الصنعة إلى صنعة خماسية بحذف بيتيها الأولين والانطلاق من:

أيها السائل عن جرمي لديه*لي جزاء الذنب وهو المذنب**

د- صنعة خماسية من قدام الاستهلال أولها:

كلما اشكو (من إذا أملي) إليه حرقي*غادرتني مقلتاه دفنا**

وآخرها:

ليس لي في الأمر حكم بعد ما* حل من نفسي محل النفس**

وتسعفنا خطبة المسلك السهل وبقية مباحثه في التعرف على الدافع الذي دفع الإفراني إلى الإهتمام بهذا الموشح، وهو دافع اعتمد فيه الإفراني إلى التعديلات التي أحدثها محمد البوعصامي في الموسيقى الأندلسية، وهو باكورة إنتاجه، وثمرة من ثمرات الشباب؛ يقول في مقدمته:" وهو أول مجموع أبرزته في قالب التصنيف، وأفرغت جهدي فيما يحصل به لأذن سامعه التقريط والتنشيف، مع كوني في إبان الحذاثة"[1]، ويقول في الخاتمة: "ولا يخفى على قريني أنها، كما يقول الناس، من الرأي العشريني"[2]، خصص مؤلفه فصلا للطبوع الأندلسية، وعلاقتها بالطبائع، فقد بلغت في عهده أربعة وعشرين طبعًا.

1- محمد الإفراني. **المصدر السابق**، ص57.

2- **المصدر نفسه**، ص434.

- **المخطوطات المعتمدة:**

لقي كتاب المسلك قبولا لدى الأباء المغاربة جعل عدد النسخ المخطوطة منه تعد بالعشرات، حيث يوجد بالمكتبتين الملكية والعامة بالرباط وحدها ثلاث وعشرون نسخة. بعد هذه المقارنة بين هذه النسخ تبين أن أحسنها وأصحها هي نسخة الخزانة الملكية بالرباط رقم 1761، تليها نسخة أخرى في الخزانة نفسها برقم 9918، وتليها نسخة الخزانة العامة رقم 171ج، فاعتبرنا أن النسخة الأولى الأصل الأول المعتمد في للدراسة.

- **النسخة الأصلية**: عدد أوراق هذه المخطوطة 120 ورقة؛ في كل صفحة منها اثنا

وعشرون سطرًا، وهي بخط مغربي جميل، يسير على وثيرة واحدة من أول الكتاب إلى آخره. ويستدرك الناسخ ما فاته من كلمات أو عبارات في الحواشي مع حرف(ط)، ويكتب الكلمات غير الواضحة في المتن مع إشارة التصحيح(صح).

حققت هذه النسخة من طرف الأستاذ محمد العمري في 515 صفحة، لأن المغاربة اهتموا بشرح النصوص الشعرية، لا سيما في العصر المريني والسعدي وما بعدها، وأقدر تحقيق هذه النسخة من موشح حاز رضا أرباب الأدب والموسيقى وإعجابهم.

2- أهم مصادر الموسيقى الأندلسية الجزائرية:

2-1- كناش عميد الطرب الأندلسي السي دريس رحال:من مواليد 31 جويلية **1890**م بمدينة ندرومة ولاية تلمسان، تعلم بها واكتسب تعليمًا مزدوجًا (معرب ومفرنس)، حفظ القرآن الكريم في عمر لا يتجاوز 12 سنة على يد الفقيه الحاج المكي غرناطي، مما زاد على قوة ذاكرته وخفتها وتطوها، وتوفي 30 ديسمبر 1955م[1].

- **نشاطه الفني** : ولع السيد ريس رحال بالموسيقى الأندلسية وهو صغير في السن، بحيث أصبحت بالنسبة له هواية حقيقية محبوبة عنده تعلمها على يد شيوخ سقوه بمدينة ندرومة، كان يعزف على الآلات الموسيقية التقليدية لا سيما الوترية منها آلة العود، الكويترة، الرباب، الكمنجة (الألتو)، والمندولين التي كان يفضلها على الخصوص لا سيما عند عزفه لمقطوعات موسيقية لوحده، أما الكمنجة الألتو فكان يفضلها أثناء قيادته للجوق الموسيقي. فمعارفه القرآنية واللغوية حولته إلى شخصية كثيرة الالحاح إما في كتابته أو قرائته للقصائد والأشعار الأندلسية لا سيما أثناء النطق بالحروف المتمثلة في المد والجر، ومعارفه الفرنسية مكنته من الصولفاج وأعطته كل الإمكانيات الخاصة بالتفتح الفكري، فسمحت له بتلقين وتعليم شباب ندرومة أصول الموسيقى الأندلسية بالنوادي التقليدية، بحيث تتلمذ على يده عدة موسيقيين وشيوخ عرفتهم مدينة ندرومة أغلبهم توفي من بينهم: **الشيخ طكوك أحمد، وطكوك لخضر، والمرحوم خياط، محمد الشيخ الديندان، سي علي غماري ميلود، وغماري أحمد العروف بأحمد حسونة، والشيخ زرهوني الأخضر، وغرناطي سي عبد الله فتوحي ولد الحاج المكي، والشيخ رحال سي محمد ولد سي العربي، والشيخ طالب ميلود البجائي، وبناي الشاوش، وخياط عبد السلام وأخيرا الحاج محمد غفور.**

كان له عدد كبير من الأصدقاء بتلمسان الولوعون بالموسيقى الأندلسية تربطه علاقة قرابة منهم : **الشيخ العربي بن صاري، الشيخ عمر بخشي، والشيخ يحيى دالي المعروف بلزهر، والحاج عبد الكريم دالي، والشيخ عبورة.**

1- الشيخ سيد ريس رحال. **كناش عميد الطرب الأندلسي السيد ريس رحال**. مخطوط، 1925، ص01.

- **مخطوط السيد ريس رحال** : يحتوي كتابه على 218 صفحة يتكون من قسمين:

- **القسم الأول** : خاصا بالشعر المنظوم الخاص به، حيث نجد مجموعة من القصائد تتكون من 29 قصيدة مقسمة إلى إثنا عشرة نوبة منها : نوبة المجبنة، نوبة الديل – أحسين – رمل الماية– الرمل — الغريب – الزيدان – الرصد– المزموم– الصيكا – رصد الديل– الماية.

نجد مثلا نوبة المجبنة في بداية الكتاب تحت عنوان :

- **قصيدة : قم يا حبيبي تسمع .**

مصدر : قم يا حبيبي *** تسمع لوغة أم الحسن
غنات في بستان *** فيه الزهر من كل فن
خيلي وسيسان *** قد عنقوا ورد الزوان
النسر يسرى *** على تلك الوراق
الفجر زيق *** وارمى شعاعه على الشفق[1].

- **قصيدة : لو كانوا الملاح ينصفوا.**

مصدر: لو كان الملاح ينصفوا *** ويحنوا على العاشق بحالي
وهم بداك يعرفوا *** عن حبهم مدا جرى لي
كيوس المدام صففوا *** وسقوني ماء الدوالي
وكاس في يدي ما علي *** كيوس المدام في عشية[2].

- **قصيدة: جسمي فنى يا ناس من رقى.**

- مصدر: جسمي فنى يا ناس من رقى *** على الملاح جعاته درقة
ألي عاشق لسبدّه يشفى *** يا من خلق العشقة خلقة
أصل السباب من زينة الرمقى*** ياأهل الوداد كونوا لي رفقة
يا أهل الوداد كونوا لي حمية *** نار الفؤاد تشتعل قوية[3].

1- الشيخ السيد ريس رحال. **المصدر السابق**، ص01.
2- **المصدر نفسه**، ص01.
3- **المصدر نفسه**، ص02.

– **القسم الثاني**: يحتوي على قصائد من النوع الحوزي والعروبي والملحون لشعراء منهم الشيخ **محمد ابن مسايب، الشيخ سيد سعيد المنداسي، الشيخ المصمودي، الشيخ أحمد بن تريكي، الشيخ مصطفى بن ابراهيم**، نجد قصيدته بعنوان (فارس) تقول[1]:

سرج يا فارس اللطام *** للضامن روح عيد رسلي

شضب منا بلا مقام *** للبهجة روح يا خليلي

توصل مرخوفت الحزام *** لي وهراه ساكنة اغزالي

....

ساهم الشيخ سيد دريس رحال في الحفاظ على التراث الموسيقي الأندلسي، رغم الضغوطات التي تلقاها من إدارة المستعمر الفرنسي.

1- الشيخ السيد ريس رحال. **المصدر السابق**، ص189.

2-2- كتاب كشف القناع عن آلات السماع : ألفه **أبوعلي الغوثي بن محمد** ولد سنة 1874 م من اسرة ملاكي الاراضي، اهتم بالموسيقى كثيرا وهو من عمالقة الموسيقى الاندلسية، ثم عمل مترجما لدى ملك المغرب الأقصى لينال بعدها اللقب الشرفي ضابط النظام الحافظي سنة 1914م كان من بين مؤسسي نادي الشبان الجزائريين سنة 1902م و تحصل على اعتماده سنة 1910م لينشئ عدة فروع منها فرع المسرح سنة 1911[1].

يحتوي الكتاب على287 صفحة، طبع سنة **1904**م، بمطبعة جوردان، الجزائر. قسمه المؤلف إلى ثلاثة أبواب تكلم في الباب الأول عن طرق النشر، وانقسامه إلى معرب وملحون تشتمل على ضوابط تعرف بها كيفية التلفظ بملحون بلدنا، والباب الثاني يحتوي على سرد أشعار وموشحات وأزجال مما يتغنى به، والباب الثالث تكلم عن الموسيقى وهو كيفية تلحين الأشعار المعربة أو الملحون بتقطيع الأصوات على نسب النوبة، فمن بين جملة المعلومات التي يعطيها، بعضها تخص اوزان النوبة وهي خمسة : المصدر، البطايحي، الدرج، الإنصراف، والمخلص.

يشخص المؤلف ثلاثة منها: المصدر والانصراف والمخلص معتمدا على الطريقة الشرقية النقطة (.) للتك، الدائرة الصغيرة (0) للدم، والخط القصير(-) للسكون، فالمصدر مثلا يكون كالتالي: 0...0..0_..إلخ (4/16).

وجدت في الأثر ما يدل على أن الصناعة اشتملت ببلاد الأندلس على أربعة وعشرين طريقة، وفي عصرنا الحالي بقي من ذلك اثنا عشرة صوتا تسمى عرفا بالصنائع أولها صناعة الديل، ثم صناعة رصد الديل، ثم المايةَ، ثم السيكة ثم المزموم، ثم رمل العشية ثم الزيدان، ثم رمل المايةَ، ثم الرصد، ثم الحسين، ثم الغريب، ثم المجبنة .

كل واحد من هذه الأصوات يشتمل على توشية ومصدر وبطايحي وانصراف ومخلص ينقسم في التلحين إلى قسمين إلى أغصان وإلى مطلع، فالأغصان لحنها واحد في كل قصيدة والمطلع إن تعددت فلحنه واحد أيضا.

1- أبو علي الغوثي بن محمد، **المصدر السابق**، ص01.

كذلك تكلم المؤلف عن جوق الموسيقى بتلمسان، بحيث يتكون من معلم الذي عليه مدار الصنعة، وينبغي له أن يكون عارفا بالأصوات وضروبها، وكياتري واحد أو اثنان، وطرار الذي يضرب بالطار، والدرابكي الذي يضرب على الدربوكة.

وفي مدينة الجزائر يتركب الجوق من معلم يضرب بالكويترة، حيث يبدأ في الأول بتلحين بعض الأشعار بحيث يلحن الشعر أو الزجل، وبعد تمامه يستريح هنيئة ثم يأخذ الكويترة فيأتي بلحن غير موزون أي من غير توقيع تسمى في عرفهم بالصياح بمعنى أنه كان المغني يصيح، وفي تلمسان بالاستخبار بمعنى يستخبر بها الآلات التي ترافقه هل هي مطابقة للآلة التي في يده أم لا، ويرافق المعلم بالجزائر أحيانا تلميذ آخر يضرب معه الرباب أو الكمنجة وآخر بالطار.أما الجوق القسنطيني فهو مشابه للجوق التلمساني، ويزيدون فيها أحيانًا من يضرب بالناي.

نجد **أبو علي الغوثي بن محمد** ركز في كتابه على أصول الموسيقى ثلاثة وهي: العناصر والمراكز التي عليها مدار الفن الأول التلحين، والثاني الوزن، والثالث الذي هو عبارة عن جمعية من مغنين إما بأصوات أو آلات لتلحين صوت، وأقل أفرادها ثلاثة[1] .

1- أبو علي الغوثي بن محمد. **المصدر السابق**،ص187.

2-3- كتاب التراث الغنائي الجزائري(الموشحات والأزجال) : ألفه الشيخ جلول يلس في ثلاثة أجزاء، ثم حقق من طرف الأستاذ الحنفاوي أمقران، طبع بالشركة الوطنية للنشر والتوزيع، سنة 1975م.

ولد الشيخ **جلول يلس** سنة 1922م بتلمسان، عين مديرًا بالمعهد الوطني للموسيقى، بعدها تابع دراسته في باريس لتطوير الموسيقى الجزائرية [1].

تكلم المؤلف في الجزء الأول : - عن التجديد الموسيقي الذي أدخل على الألحان الأندلسية، وتفنن العرب الأندلسيين في التأليف الموسيقي، فأوجدوا الجديدي فيها وضبطوها على قواعد رياضية وفنية وخلقوا النوبة الأندلسية والعزف الجمعي(الأوركسترا)، وانتشرت هذه الأنواع وعمت جميع البلاد العربية في الشرق، وانتقلت هذه الثروة الفنية والأدبية إلى المغرب العربي الكبير في فترات من الزمن، ووجدت الثروة بيئتها الطبيعية في بلدان المغرب العربي لمشاركتها في إنشائه ولانتسابه إليها.

- التفنن العروضي الذي أعطى للموشح صلة بالغناء، وهو الذي يحدث التناسب في النغمات.

كما تكلم **جلول يلس** عن النوبة التي ما زالت بلدان المغرب العربي اليوم تحافظ على اصطلاح النوبة في سلسلة من الموسيقى بعضها غنائي (صوتي)، وبعضها آلي فقط كل ألحانها من الذي تحمل اسمه مع التفريق في الإيقاعات والأنغام ، وبقيت معالم هذا الترتيب واضحة حتى الآن مع بعض الاختلاف. فالنوبة في الجزائر تتكون من الدائرة أو الفاصل الغنائي قديما، ومستخبر الصنعة أو الفاصل الآلي (المشالية)، والتوشية أو المقدمة الموسيقية، والقطع الخمس الرئيسية هي: المصدر، البطايحي، الدرج، الانصراف ، الخلاص.واسم النوبة محض للدلالة على ما يسمى بالجزائر **الصنعة**، وفي تونس **المالوف**، وفي المغرب **الغرناطي**، وهي موشحات أو أزجال من نظم وشاحي وزجالي الأندلس، وأغلبها من نظم وشاحي وزجالي المغرب العربي.

1- جلول يلس . **التراث الغنائي الجزائري – الموشحات والأزجال–**. تحقيق(الحنفاوي أمقران)، **ج1**،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزار، 1975، ص01.

– أكد المؤلف أن كل الإيقاعات الموزونة تتفق أو تتقارب أو تختلف تبعًا للمدارس الموسيقية الموجودة في الجزائر والمتمثلة في: تلمسان، الجزائرالعاصمة، قسنطينة .

لا حظنا أن مقطوعة ما تكون وحدة واحدة تجزأ إلى أجزاء حسب الرغبة في الاستعمال تبعا للطبع الموسيقي بحيث يصبح كل جزء يشخص بمفرده لدى المغني(الشيخ)، ومن الممكن أن تكون عند الملحن الأول وحدة كاملة مثل **قصيدة الربيع أقبل يا إنسان:**

الربيع أقبل يا انسان *** هذا هو فصل الخلاعة**

يا نديم أيا للبستان *** نغنم في الدنيا ساعة**[1].

نجد هذه القصيدة تغنى في الجزائر على شكل **بطايحي نوبة المجبنة، درج رمل الماية.**

– في تلمسان : إنصراف/ خلاص الماية، انصراف رمل الماية.
– في قسنطينة : مصدر الديل، الحسين/ إنصراف الديل ، الزيدان.

كما نجد الاكتفاء بجزء أو أكثر مراعاة للمغني أو لقصد ما أو لذوق المستمعين مثال **أفناني ذا الحب رغما:**[2]

– قسنطينة : درج حسين/خلاص زيدان/ إنصراف رمل الماية بصيغة:

أفنيت وجدًا وشوقًا

قلبي يهوى معشيق

ما تفتكر يا غزالي

يا ناس جرت لي غرايب

– الجزائر العاصمة: بطايحي مزموم/ انصراف حسين، ماية، رمل الماية /درج مجبنة بصيغة:

1- جلول يلس . **المصدر السابق،ج1**، ،ص74.
2- **المصدر نفسه**، ص62.

أفنيت وجدًا وشوقًا

من حب هذا الغزالة

لولاك ما همت وجدا

- تلمسان: انصراف حسين، زيدان بصيغة:

أفنيت وجدًا وشوقًا

يا كامل المعان

*انصراف رمل الماية بصيغة:

ما تفتكر يا غزالي

أصفرت شمس العشية

لاحظنا أن الشيخ **جلول يلس** ركز اهتمامه على التغيير في الألفاظ التي يصعب نطقها أو فهمها لدى المغني **الشيخن**، والجمهور **المستمع** في كل مدارس الموسيقى الأندلسية بالجزائر، **الغرناطي** بتلمسان، **الصنعة** بالجزائر العاصمة، **المالوف** بقسنطينة من الموشحات والأزجال التي تغنى في الجزائر، ولعل هذا عامل ساعد على ضياع الكثير من أصول تراثنا الغنائي.

- أما الجزء الثاني : جاء الشيخ **جلول يلس** بموشحات وأزجال ومقطوعات وقصائد تغنت

بها أجيال عمرت هذه الرقعة الطيبة من عصور قديمة، لقحت افتتان هذا الشعب بكل ما هو جميل وجذاب، تعكس صورًا جذابة لحياة مفعمة بالفن والطرب، وتصور نفوسًا تغذت بأروع النغمات نشرتها أنامل مرنة بعبقرية وذكاء بريشة أو قوس.

ونجد إلى جانب هذا المدائح التي تشكل الجانب الأكبر، والتي ما يزال الكثير منها يغني على طبوع الموسيقى الأندلسية والتي تسمى القصائد.

إن كل ما تغنت به الجزائر من موشحات وأزجال مستوردة من خارج حدودها، ونحن نعلم أن المغرب العربي والأندلس لم تقم بينهما حواجز تمنع انتقال الشعراء والأدباء والعلماء فضلا عن الهجرة التي تمت إلى الجزائر وغيرها من بلدان المغرب العربي.

هناك موشحات وأزجال جاء بها **الشيخ جلول يلس** مازالت إلى يومنا هذا تردد من طرف الجمعيات الموسيقية والفرق المحلية، ومع شيوخ هذا الفن بدون أن ندري أنها لجزائري وأنها جزائرية، نجد مثلا عناوين في فصول النوبة مرتبة بالتسلسل الآتي: **قسنطينة، الجزائر العاصمة، تلمسان.**

- في نوبة الحسين نجد ميزان **المصدر** يتضمن عناوين الموشحات والأزجال التالية التي تغنى[1]:
  - **قسنطينة:** حسن العذار حسن العذار، ما تتقي الله يا معذب قلبي.
  - **الجزائر العاصمة:** باح سري وغرامي، حسن العذار حسن العذار، سبحان ربي فيما خلق، يا قوم بتليت بحب طفلة...إلخ.
  - **تلمسان:** باح سري وغرامي لقد فشا، ما لي هايم ، يا ما أبرك نهار الزيارة.

ولنا من الوشاحين الجزائريين الذين تغنت بنتاجهم البلاد نجد ابن خلف الجزائري صاحب الموشحة:

يد الأصباح قدحت *** زناد الأنوار*** في مجامر الزهر[2].

وابن خزر البجائي له موشحة:

ثـغر الزمـان مرافـق *** حـباك منـه ابتسـام[3].

1- جلول يلس. **التراث الغنائي الجزائري – الموشحات والأزجال–**. تحقيق(الحنفاوي أمقران)، **ج2**،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزار، 1975، ص303.

2- **المصدر نفسه**، ص13.

3- **المصدر نفسه**، ص13.

كما نجد نخبة من شعراء الجزائر **كأبي علي حسن بن الفقون القسنطيني** الذي له تواشيح ظريفة مستحسنة يصف الناصرية في قصيدته[1]:

دع العراق وبغداد وشامها *** فالناصرية ما أن مثلها بلد

بر وبحر وموج للعيون به *** مسارح بان عنها الهم والنكد

حيث الهوى والهواء الطلق مجتمع*** حيث الغنى والمنى والعيشة الرغد

والنهر كالنصل والجنات مشرفة*** والنهر والبحر كالمرآة وهويد

فحيثما نظرت راقت وكل نوا*** حي الدار للفكر للأبصار تتقد

أن تنظر البر فالأزهار يانعة*** أو تنظر البحر فالأمواج تطرد

يا طالبا وصفها إن كنت ذا نصف*** قل جنة الخلد فيها الأهل والولد.

حاول الشيخ **جلول يلس** في هذا الجزء أن يبين مجموعة أشعار الغناء الجزائري الأندلسي ما غني به قديمًا، وما يزال تشنف به الآذان في الأندية والجمعيات من هذا التراث إلى الجمهور.

- **الجزء الثالث** : تحدث الشيخ **جلول يلس** في مقدمته أن الموسيقى الجزائرية بصفة عامة،

والموسيقى الكلاسيكية بصف خاصة أنها تعاني من ظاهرة تكاد تكتم أنفاسها لولا أنها تشتمل على كثير من الموشحات والأزجال، يثبت عليها حرفيًا على أنها كانت تغنى في طبع وميزان، وتكرار قطع معينة لنوب مختلفة في مناسبات عامة وخاصة.

نجد الشيخ **جلول يلس** أدرج في هذا الجزء كذلك مثل الجزئين السابقين موشحات وأزجال طبوعها وموازينها ما تزال تغنى في موسيقانا الأندلسية .

- قسم هذا الجزء إلى فهارس اثنين:

- **أولهما**: جاء بكل الموشحات والأزجال التي وردت في الأجزاء الثلاثة.

1- جلول يلس. **المصدر السابق**، ص13.

- **ثانيهما:** تحدث عن الانقلابات فهو فرع من فروع الموسيقى الأندلسية الجزائرية، تغنى بعد

الانتهاء من النوبة ، حركية الموازين والألحان الموسيقية لهذا الفرع سريعة نوعًا ما إذا قورنت بالموازين والألحان الموسيقية للنوبة. فمن موازين موازين الانقلابات هي:[1]

- في قسنطينة: بشراف- العايب(نفس ايقاع صفيان في تلمسان).
- في الجزائر العاصمة: بشراف- بورجيلة.
- في تلمسان: بشراف- صفيان- قصيد- انصراف.
- **طريقة الاستعمال:** تكلم **جلول يلس** أن بعد الانتهاء من تأدية النوبة أو بعضها من

موازينها يستبدل الشيخ رئيس الجوق آلة الرباب التي تستعمل في النوبة فقط، بآلة الكمنجة الكبيرة، ويبدأ بعزف توشية خاصة، أو كرسي، أو استخبار ثم يشرع في أداء انقلاب أو انقلابين، وقد ينهى وصلته بخلاص.

اهتم مشايخ الموسيقى الأندلسية بأداء الانقلاب لإبعاد الملل، وبعث حيوية ونشاط في المستمعين، حيث عمدوا إلى جمع الانقلابات في سلاسل تعطي اسم الموازين التي تستعمل فيها مثلا في تلمسان(بشراف- قصيد- صفيان- انصراف) مع حرية الجمع بين الموازين في سلسلة واحدة، وهذه السلاسل في نوبة رمل الماية هي:

- **سسلة بشراف**[2]:

ما سبى عقلي سوى سحر الجفون
يـا روض رانـــي اعتليـــت
نمســـي ونصبـــح مجـــدد
أصفرت شمـس العشيـــــة

1- جلول يلس. **التراث الغنائي الجزائري – الموشحات والأزجال-**. تحقيق(الحنفاوي أمقران)، **ج3**،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزار، 1982، ص166.

2- **المصدر نفسه**، ص169.

- **سلسلة قصيد[1]:**

زارنـــــي المليـــح وحـــده

يـــا بديـــع الحســـن أهـــلا

يـــا قوم ما وجـــدت صبـــرًا

يـــا لـــــون العســـــــل

ريـــت الرياض قد لـــــــبس

يـــا بديع الجمـــال والمعنى

يـــا نســـيما جـــر ذيـــلا

- **سلسلة صفيان[2]:**

تذللت في البلدان حين سبيتني

شهـــتتيل العين كحيل الحدقة

هـــل سقتنـــي الـــراح عيناك

سيدي افـــعل مـــــا يسرك

الربيع قبـــل يا انســـــــان

- **سلسلة انصرافات[3]:**

كيف العمل الله بلاني بالمحبة

دخيل حـــبك يـــا ولد الطير

مـــــاله حبـــيبي مـــــاله

دمعي جرى عن صحن خدي كالمطر

يا عاشقين نار المحبة لها وقود

1- جلول يلس، **المصدر السابق**، ص167.

2- **المصدر نفسه**، ص168.

3- **المصدر نفسه**، ص168.

وهناك مقطوعات أصطلح عليها محليًا في تلمسان وقسنطينة، وشكلت في مجموعات تعطي أسماء معينة خاصة كأسماء بعض المقطوعات أو الطبوع أو يطلق عليها أسماء معنويا، وهي:

- **في تلمسان:** نجد مجموعة الصبايحية، مجموعة العربي، مجموعة الموال.
- **في قسنطينة:** مجموعة ديل، مجموعة الماية المغربية، مجموع حسين..إلخ.

تجدر الاشارة إلى أن بعض المقطوعات التي وردت خاصة في هذا الجزء يلاحظ أنها حديثة ، وهذا راجع بفضل الشيوخ وهواة الموسيقى الأندلسية الذين كانوا ينتقلون عبر البلدان العربية، وبفضل الأسطوانات –مشرقية ومغربية–، إلا أنها مازالت تعتمد على نفس القوالب التي انصبت فيها كل المقطوعات التي تغنى في الموسيقى الكلاسيكية.

2-4- **كتاب مجموع الأغاني والألحان من كلام الأندلس** : ألفه أدمون نطانيافيل بن مخلوف، ولد بالجزائر العاصمة سنة 1874 من أسرة جزائرية يهودية، وكانت أسلافه قد هاجرت إلى الجزائر بعد سقوط غرناطة. كان لوالده مخلوف الملقب (بمخلوف لوبية) مطعم شعبي في أسفل القصبة، وكان متحصلا، بشهادة تلميذه و صديقه محي الدين باش طارزي على البكالوري، وشهادة في اللغة العربية، و كان موسيقيا . كان كما كتب عن نفسه" مولع في علم الأغاني والألحان "حيث تتلمذ على المعلم الشيخ محمد سفينجة(1888- 1908).

بعد وفاة سفنجة استمر **يافيل** في جمعه للتراث إلى أن وصل إلى خمسمائة قطعة سجلها تحيلا باسمه في جمعية المؤلفين والملحنين .

اشتهر يافيل بتلك الشخصية البارزة في الأوساط الفنية والموسيقية للجزائر العاصمة لدى هواة الموسيقى بصفة عامة و الموسيقى الأندلسية بصفة خاصة، بكتابه الضخم الجامع للأشعار المغناة في النوبات الأندلسية و المعروف بعنوانه المختصر " مجموع يافيل "[1]، بقي المرجع الوحيد بالجزائر إلى ما بعد الاستقلال.

يحتوي الكتاب على 430 صفحة، وقد طبع في الجزائر سنة (1322هـ 1904م) بإشراف مؤلفه، وصدره بمقدمتين، إحداهما باللهجة العامية الجزائرية، والأخرى بالفرنسية، تناول في هذه ازدهار الحضارة العربية بالأندلس في مختلف الميادين، سيما الشعر والغناء.

جمع مؤلفه فيه نصوص القصائد التي كان يتغنى بها في الأندلس وكانت تسمى (الغرناطي) وبقيت متداولة بين الأسر العربية واليهودية المهاجرة من الأندلس إلى بلاد المغرب العربي حتى مطلع القرن العشرين، حيث كانت البهجة لا تتم في أفراحهم إلا إذا تخللتها نوبات من (الغرناطي). وقدم تفصيلات دقيقة عن بعض الأغاني ، التي ذكر أنها ظلت متداولة بنفس لحنها القديم ، بينما لم يتوصل في أغان أخرى سوى إلى كلمات الأغنية ، واسم الإيقاع الذي كانت تغنّى عليه. وفي مقدمته العربية قوله: "فقد طبعنا هذا الكتاب، لأننا رأينا هذا الفن الغناء وكلام الأندلس يفنون وينقصون كل يوم ، فكل إلّي توفي ما يخلف عوضا عنه أحدا آخر يكون قرنه في هذا الفن ... والذي يريد يتعلم لحنا ... يمضي يطلبه من إلّي عنده موجود فلا يعطيه إلا لي بالدراهم ولا بالابتهالات، لكي تبقى تلك الألحان مسجونة عنده، وما تبان عند الناس الأخرى أثره له.

1- أدمون نطاني يافيل. **مجموع أغاني والألحان من كلام الأندلس**. الجزائر، 1904، ص31.

ولذلك اجمعنا أربعة عشر نوبة التي بقيت من كلام الأندلس وطبعناها .. حتى لحن من هذه الألحان ما يزول"[1]. أيضاً إن الذي يحب هذا الفن ويكون عنده هذا الديوان يكسب كتابا نفيسا لا يوجد مثله. والمقصود بالنوبة : المقام في اصطلاح أهل المشرق ، وعدد النوبات التي جمع ألحانها (14) نوبة كما سبق وهي : (الديل، المجنبة، الحسيني، العراق، الرمل، الرمل المايّه، الغريب، الزيدان، الرصد، المزموم، الصيكه نوبة المايّة، جاركه)، ومن نوادر الموشحات التي ذكرها في الكتاب:

- موشح ابن زهر الحفيد: أيها الساقي إليك المشتكى.
- موشح لسان الدين ابن الخطيب : طائر القلب طار عن وكري .
- موشح ابن بقي: مالي شمول * إلا شجون.
- موشح ابن رافع : العود قد ترنم * بأبدع تلحين.
- موشح أبي بكر الأبيض : ما لذ لي شرب راح * على رياض الأقاح
- موشح أبي حيان الأندلسي : إن كان ليل داج * وخاننا الإصباح.
- موشح نزهون بنت القليعي: بأبي من هد من جسمي القوى، وطائفة من

الموشحات المشرقية التي انتقلت إلى الأندلس مثل موشح ظافر الحداد سنة 529هـ : ثغر لاح * يستأثر الأرواح وهو أقدم موشحات المشرق .

- موشح الشهاب الموصلي باسم عن لآل * ناسم عن عطر.
- موشح : يا من حكى خده الشقائق ينسب لأكثر من شاعر.
- موشح مظفر الأعمى : كللي * يا سحب تيجان الربى بالحلي إلا أنه أثبت معظم هذه

الموشحات حسب العامية الجزائرية[2]. أن يدمون لم ينوه في مقدمة كتابه إلى من سبقه في تدوين هذه الألحان ، وكانت معروفة في بيئته في الجزائر، مثل كتاب **كناش الحايك** ، و **الأغاني الأندلسية** ، ونجد الكثير منها في فهارس الدراسات الكتاب **مجموعة الموشحات والأزجال** لجلول يلس تحقيق الحفناوي امقران، وما إلى ذلك .واضح أنه أراد بالصيكة وجاركه (السيكاه

1- أدمون نطاني يافيل. **المصدر السابق**، ص31.

2- محمد مصطفى أبو شوارب. **أبحاث مؤتمر التراث الأندلسي**. دار الوفاء ، الإسكندرية، 2004، ص33، ص395.

والجهاركاه)، والديل هو المقام المعروف بمقام الذيل، ومقام المجنبة يسمى أيضا (مجنب الذيل)، ومقام الرمل من أنواع (الحجاز) ورمل المايّه من أنواع البيات المحير.

كتاب يافيل رغم الاخطاء فهو من المصادر الأساسية التي يجب ان تكون في حوزة محبي التراث الاندلسي هذا الفن الرفيع الذي لا زال حيا مع العلم ان يد الزمان لم تكون رحيمة به.

هذا التراث لا زال حيا لان الشيوخ تغنوا بأحسن موشحاته و ازجاله، ولأن الغوثي ابو علي، ادموند يافيل، الحفناوي امقران وجلول يلس، وحتى سيد احمد سري تبثوا هذا الموروث الثمين في الكتب.

2-5- كتاب الموسيقى الكلاسيكية الجزائرية(مجموعة أشعار وأزجال موسيقى الصنعة): ألفه الأستاذ سيد أحمد سرّي من أبناء قصبة مدينة الجزائر، حيث ولد بها في 03 نوفمبر 1926م، وسرعان ما التقى بالموسيقى الأندلسية في وسطه العائلي أولاً حيث كانت ألوان الزنداني والعروبي وأنغام الفن الغنائي الكلاسيكي تمتع الناس في مختلف حوادث الحياة اليومية[1].

تتلمذ أحمد سري على يد السيد البشير البوزيري الذي ساعده على اكتشاف تقنيات الموروث الموسيقي ومشتقاته وتفرعاته الدينية والترفيهية، والإلمام بها والتشبع منها، وتوسيع دائرة معارفه بميدان الموسيقى الأندلسية الجزائرية، وزيادة التعمق فيها، وحسن ممارستها حفظًا وأداء وتعليمًا للنمط العاصمي في البداية، ثم الاهتمام بالنمط التلمساني والقسنطيني بعد ذلك.

عمل الأستاذ في حياة مهنية ناجحة في فني الموسيقى والغناء في سبيل نشر التراث الأندلسية عن طريق التعليم والتلقين في جمعيات من سنة 1852إلى 1988م في معهد الموسيقى بمدينة الجزائر، والمعهد الوطني للموسيقى، والمدرسة العليا للمعلمين.

يحتوي الكتاب على 215 صفحة، يتناول مجموعة أشعار وأزجال موسيقى الصنعة (القطع التي أداها وسجلها للتراث الأندلسي) حيث أكد في مقدمته إلى أن النوبة بالجزائر العاصمة فقدت جزئين كانت تتألف منهما[2]:

- تمهيد صوتي يغنيه جميع أفراد الجوق.
- مقدمات آلية لمختلف التوشيات، كان (جون رواني) يسميها مستخبرالصنعة، وهو ما يعرف باسم المشالية أو التمرينة، ولحسن الحظ فإنه دوّن بعضها منها، لم تزل في حيز الوجود بمتحف باردو في أوائل السبعينات، حيث نجد الأستاذ **عبد الرزاق فخارجي** أثناء المهرجان الأخير للموسيقى المنعقد بالجزائر سنة 1972م، قد أدار عزف ما يعرف بهذه المستخبرات، وهو مستخبر توشية الغريب.

ورغم هذه التشويهات الطارئة على الموسيقى الأندلسية، فإنها مازالت تظهر بالمظهر المشرف إزاء عدد كبير من التوشيات، إذ أنقد الأستاذ سيد أحمد سري بعضها من النسيان، وذلك بفضل

1- سيد أحمد سري. **الموسيقى الكلاسيكية الجزائرية**(مجموعة أشعار وأزجال موسيقى الصنعة). جمع واعداد مراد وعمارة، دار موفم للنشر، الجزائر، 2011،ص03.

2- **المصدر نفسه**، ص07.

التقاسيم الموسيقية التي خلفها (جون رواني)، وبمساعدة الفنان اليهودي(شارل سونيقو)، فأعاد عزف التوشيتين: غريبة الحسين، والرمل.

نجد الشيخ سيد أحمد سري تكلم في كتابه على مجموعة من الأشعار التي كانت متداولة بمدينة الجزائر في مختلف النوبات الأربعة عشرة منها[1]:

- **نوبة الديل**(ليالي السعود، ألا فاسقيني خمرا،وحسنك قد اشتهر، تحيا بكم كل أرض تنزلون بها، تالله لقد اشتاق الفؤاد).
- **نوبة المجبنة**(معشوق من الغيد الحسان، يا من تسكن صدري، الزهر باسم).
- **نوبة الحسين**(رقيب بكاء المزن، ذوك العوينات الوقاح، الجمال فتان، يا مقابل كيف العمل، مذهبي في الخلاعة، باح سري وغرامي...).
- **نوبة رمل الماية**(جسمي فاني من هواك، كيف يطيب عيش لمثلي، مظلوم ومشتكي، يا زهرة الأنس، يا قلبي يا متعوب).
- **نوبة الرمل**(شمس العشية، يا رقبة البلار، سري زماني ما نجحده، ساكن غرامك).
- **نوبة الغريب**(طاف علينا بكاس من راح، ليلة الأنس بك يا ليلة، خدم لي سعدي، كن في عشقة على حذر).
- **نوبة الزيدان**(بدمام الهوى وحسن الوداد، تحيا بكم أرض تنزلون بها).
- **نوبة الرصد**(الله يا ربي، يا بدر البدور).
- **نوبة المزموم**(يا من سكن صدري، متى نستريح).
- **نوبة السيكة**(يا ناس أما تعذروني، بربي الذي فرّج، ماذا نهيت قلبي).
- **نوبة رصد الديل**(صبري قليل حين نفكر، ريح الصبا يا مبشر، يا عشاق خرجت نتماشى، الجمال فتان، لا زال دهرك سعيد).
- **نوبة الماية**(راني نعشقك بلا محالة، أنا جسمي فنى وزاد رقة، أفق من نعاس، أترك حديث الناس، يا قلبي كم تبقى في ذا الحال...).

1- سيد أحمد سري. **المصدر السابق**، ص214.

- **نوبة الجاركة**(يا مخجل الشمس والهلال، الهوى قد ملك فؤادي، أنت بما سقيت شارب، يا ما ابدع الولف والتلاقي، يا كامل الحسن يا مدلل...).
- **نوبة الموال**(محبوبتي خطرت في الحلي والحلل، زارت بلا موعد في ظلمة الغسق، عشية السبت لو دامت سعدت بها...).

- كما تحدث الشيخ سيد أحمد سري على الإنقلابات لأحد النوبات نجد[1]:

- **انقلابات الجاركة:** (يا فريد العصر أهيف، يا أسفي على ما مضى، سل همومك في ذا العشية، ليس لي في الدنيا إلا...).
- **انقلابات رمل الماية:** (يا قوم ما وجدت صبر، يا بديع الجمال والمعنى، يا قلبي خلّ الحال، يا بديع الحسن أهلا...).
- **انقلابات العراق:** (سيّدي افعل ما يسرّك، أدر الكاس واسقني، لي حبيب قد سمح لي، زارني محبوب قلبي في الغلس...).
- **انقلابات الزيدان:** (يا بديع الحسن، أنا قد كان لي خليل، يا رشا فتّان ...).
- **انقلابات السيكة:** (أخفيت ما ألقاه منك وقد ظهر، يا صاحب الوجه الجميل، يطيب عيشي، قلبي ابتلى بغرامك، يا من لقلبي قد كوى...).
- **انقلابات المزموم** (صبري قليل حين نفكر، ما أحوش نهار السّفر، يا غاية المقصود، متى نستريح ...).
- **انقلابات الموال** (قولوا للذي منع الزيارة، نهوى غزيّل، يا قوم ابتلت بحب طفلة، زارني المليح بوحده ...).

هذا الرواج للموسيقى الأندلسية يمكن تبريره بأنها تعبر من خلال شعرها، ومقاماتها، وأشكال تنظيمها، ونموذج عزفها، عن مجموعة من القيم تبني شخصية الإنسان، وتربط أواصر الأمة بحكم رؤى متقاسمة للعالم. فقد أضحى سيد أحمد سرّي حاليًا، وبفضل ذاكرته العجيبة المصدر الرئيسي فيما يتعلق بالتراث الأندلسي الجزائري العاصمي، وهو عمل لم يسبقه إليه أحد إلى يومنا هذا، قد سمح بصدور منتقيات من خمسة وأربعين أسطوانة مندمجة.

1- سيد أحمد سري. **المصدر السابق**، ص211.

3- أهم مصادر الموسيقى الأندلسية التونسية:

3-1- كتاب سفاين المالوف التونسي: وهو مخطوط تم جمعه من طرف مجموعة من

الضباط العسكريين أمثال (الحاج أحمد القرنيلي خليل، عماري أحمد الغربي، علي بن عبد الله سلبي، الطاهر بن غيلت)، جمع ودون من قبل المدرسة الحربية بتونس سنة 1872م/1288هـ أي إبان حكم الصادق باي (1859-1881م)، وذلك استنادا على بعض المعلومات المتعلقة ببعض القطع الموسيقية الغربية الموجودة في المخطوط وتاريخ تأليفها، إضافة إلى الشعار الموجود في غلاف الكتاب الذي يدل عادة على رتبة شرفية للضباط العسكري كوسام الإفتخار، الذي يخص بالأساس أفراد الجيش النظامي، والمنتمين إلى رتبة المشاة الخاصة بالمشير أحمد باي، والمشير الصادق باي. وهو ما يجعلنا نرجح بأنه متزامن تاريخيا مع مقطع من استفتاء نوبة الذيل بميزان 4/3 يقول:

دعاني الهوى شوقا إلى باب عزكم *** فأقبلت أسعى للوصال بقربكم[1].

في **مخطوط** (غاية السرور والمنى لمعرفة رقائق دقائق الموسيقى والغناء) **سنة 1872**. في استعمالاتها للآلات النحاسية، والتي تعتبر غريبة في مجملها على النظام اللحني الموسيقي العربي. فيقول فرانسو جوزيف فاتيس: " أن الموسيقى العربية يغيب عنها تنظيم الأصوات والكتابة الموسيقية، باعتبار أن الواقع العلمي الموسيقي يتداول عبر الطريقة التقليدية"[2].

- يحتوي كتاب **السفاين*** على477 صفحة، وقسم إلى مقدمة وثلاثة عشرة فصلا:
  - الفصل الأول: نوبة الذيل.
  - الفصل الثاني: نوبة العراق.
  - الفصل ثالث: نوبة السيكاه.
  - الفصل الرابع: نوبة الحسين.

1- الحاج أحمد القرنيلي خليل، عماري أحمد الغربي، علي بن عبد الله سلبي وآخرون. **في فن الموسيقى: سفاين المالوف التونسي**. الدار العربية للكتاب، تونس،1963،ص181.

2 - fétis,francois joseph. **Histoire générale de la musique**. Tome 02, firmin didot fréres, paris,1986,p29.

* **السفاين**: هي كلمة مشتقة من (سفينة) التي هي جزء من كتاب عنوانه **سفينة الملك ونفيسة الفلك**، وهذا الكتاب هو عبارة عن مجموعة من الاغاني بمعنى مجموعة من المختارات الادبية.

- الفصل الخامس: نوبة الراست.
- الفصل السادس: نوبة الرمل.
- الفصل السابع: نوبة النوى.
- الفصل الثامن: نوبة الأصبعين .
- الفصل التاسع: نوبة راست الذيل.
- الفصل العاشر: نوبة الرمل.
- الفصل الحادي عشر: نوبة الأصبهان.
- الفصل الثاني عشر: نوبة المزموم .
- الفصل الثالث عشر: نوبة الماية.

تكلم فيها عن مجموعة من الموشحات والأزجال في النوبة التونسية، هذه القطع لحنت بالأندلس، وفي المالوف قطع كثيرة من هذا القبيل مثل: حمام يللي على روس المباني، زارني المحبوب في الليل الغلس ....لخ.

نجد في هذا الكتاب أبرز الكتابات الموسيقية المدونة في رحاب المعهد الرشيدي للموسيقى التونسية باعتباره المصدر الأساسي للمالوف التونسي، والتي يعود أقدمها إلى كتابات الضباط العسكريين المتخرجين من المدرسة الحربية بباردو، حتى نبين خصائص التدوين في هذه الكتابات التي ساهمت إيجابيا في تبليغ صيغة لحنية للرصيد الموسيقي التقليدي.

رأينا من خلال مختلف الكتابات الموسيقية التي وردت في الكتاب؛ بمجال صوتي يمتد بين الطبقة الصوتية المتوسطة، والطبقة الصوتية الحادة. كما أن أبرز خاصيات طريقة هذه الكتابة، الاقتصار على كتابة الأثر الموسيقي في شكل مقام صغير أو مقام كبير ذون اعتماد أي علامات تترجم الخاصيات اللحنية للأبعاد اللحنية الجزئية المشرقية. وهذا ما يدفعنا إلى القول في نهاية المطاف بأن المالوف التونسي أو غيره من الأنماط الموسيقية لايمكن أن يكون على رواية واحدة، بل تتغير وتتعدد فيه الروايات وتختلف في أشكالها ومضمونها، كلما تغيرت الفترة الزمنية .

3-2- **كتاب متعة الأسماع في علم السماع** : من تأليف أحمد بن يوسف بن أحمد بن أبي بكر بن حمدون شرف الدين القيسي التيفاشي ولد سنة 580هـ/1184م بتيفاش من القرى القريبة من مدينة قفصة في الجنوب الغربي التونسي[1]، وهو يعتبر من أقدم ما يمكن التعرف عليه من أشعار الموسيقى الأندلسية، وما يهمنا منه ما ورد في البابين العاشر والحادي عشر من أغاني وصنعات كان يتغنى بها أهل الأندلس والمغرب الأقصى في عصره.

- ففي الباب العاشر استعرض **التيفاشي** سبعة وخمسين أغنية مما كان يغنى على الطريق القديم في مجالس الملوك والرؤساء، وجلها أشعار قديمة موزعة بين الجاهلي، وما كان في صدري الدولتين الأموية والعباسية، ومن بعدهم بقليل، وأقلها لشعراء أندلسيين، أما ألحانها فهي قديمة.
- وفي الباب الحادي عشر استعرض المؤلف ثلاثا وثلاثين صنعة مما لحنه ابن ماجة، وابن جودي، وابن الحمارة، وابن الحاجب المرسي، وكلهم أندلسيون على مقامات أو طبوع المزموم والمجنب.
- نجد عرض التفاشي في عرضه على بعض الملاحظات هي:

- اقتصاره على ذكر الأغاني العروضية الخليلية مما يؤدي على طرقتي النشيد والصوت، ونتيجة ذلك فهو لم يورد شيئًا من الموشحات والأزجال بالرغم من تقريره أن النوبة من الغناء الأندلسي تتألف من ثلاثة أقسام هي النشيد ثم الصوت ثم الموشح والزجل، وهو موقف يكشف عن نزعته المحافظة ورفضه لما استحدثه المتأخرون.

- استيعاب كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني لغالبية الأغاني التي ذكرها المؤلف في الباب العاشر. غير أن التيفاشي يضيف معلومات وافية على غاية الأهمية فهو يخبرنا مثلا: " أنه لم تكن الإيقاعات فيما تقدم مجنسة، وإنما جنّسها ابراهيم الموصلي، ولقبها بهذه الألقاب، وأعانه اسحاق ابنه في ذلك، وصنف رسالته تحقيقا لما صنع أبوه "[2]، وقد كان للقدماء في إيقاعهم أسماء مخالفة

1- صالح المهدي، **المرجع السابق**، ص95.

2- أحمد التيفاشي. **متعة السماع في علم السماع**. تحقيق رشيد السلامي، المكتبة العاشورية، تونس، (دت).،ص96.

لهذه الأسماء، وترتيبات غير هذه ولا فائدة في ذكر ما درس وانقرض، وليس في زماننا من يستعمله.

- سائر أشعار الأغاني والصنعات الواردة في البابين العشر والحادي، وعددها تسعون لم يعد لها وجود ضمن مستعملات الموسيقى الأندلسية القائمة بيننا اليوم، باستثناء منظومة واحدة هي التي أولها[1]:

يا نسيم الريح قولي للرشا*هل يزيد الورد إلا عطشا**

تعتبر اليوم صنعات نوبة العشاق، وقد أصاب مطلعها تحريف طفيف فأصبح كالآتي:

يا نسيم الروض خبر بي الرشا*لايزدني الورد إلا عطشا**

ومن المعلومات الهامة نشير إلى ما ذكره بخصوص مختلف الحركات التي تتركب منها نوبات الغناء التي جاء بها في مجالس الملوك والرؤساء في عصره: فالنوبة بالمشرق تتركب من **القول** وهو شعر بالعربي فيه عمل، **الغزل** وهو شعر بالعجمي من بحر القول، **والترانا** وهو دوبيتي بالعربي من بحر القول، **الفروداشت** هو مقطع وبيت واحد بالعربية من بحر القول*.

كما يوضح التيفاشي أن قوانين الغناء ما هو في طريقة النشيد، وهو المعروف عند أهل الأندلس بالاستهلال والعمل. ويبن لنا كذلك بأن تركيب النوبة المغربية فقال :" تقوم من نشيد واستهلال وعمل ومحرك وموشحة وزجل وجميعها تتصرف في كل بحر من بحور الأغاني العربية "[2] .

هذا بإيجاز ما نعثر عليه لدى التيفاشي بخصوص السماع ومراحل النوبة الغنائية، وتنوع حركاتها الإيقاعية، مما يدل على أن المدرسة المغربية الأندلسية تكونت من الأسس التي تكونت عليها

1- أحمد التيفاشي. **المصدر السابق**، ص95.

* في بحر القول يعنى من تلحينه وفي اصبعه، فهذا مما يثرى ما اعلمنا به سنة(1435)، وهو أن القول هو عبارة نشيد غناء على ايقاع ثقيل، والترانا غناء على ايقاع السرعة، والفروداشت غناء على ايقاع سريعٌ ثم أضاف إليها ابن غيبي قطعة خامسة من المستزاد. أنظر : محمود قطاط. **مجلة الحياة الثقافية، المرجع السابق** ،ص96.

2-أحمد التيفاشي. **المصدر السابق**، ص96.

المدرسة العربية، بل أنها بقيت محافظة عليها حين أن دخلت عليها طريقة محدثة أخذوها عن العجم وأهل العراق.

وهو بذلك يقر ما أكده الكندي في القرن الثالث الهجري من وحدة الموسيقى العربية في الأصل، واختلافها في الأداء، كما يظهر لنا تطور الغناء عما كان عليه في عهد زرياب بقرطبة، ويوضح لنا من جهة أخرى توسع النوبة في زمانه عما هي الآن في مختلف أقطار المغرب العربي.

كما ذكر التفاشي الطرائق الإيقاعية(الإيقاعات الموسقية)، غير أنه وظف مفاهيم يتعدر الحسم في الرسم الصحيح للوحدات الزمنية لكل دور إيقاعي موسيقي، مما يطرح إشكالا يتعلق بموقع الميازين الأندلسية في زمنه وعلاقتها بالإيقاعات الأصول، خاصة إذا علمنا أن للتفاشي دراية بغناء المغرب الإسلامي حول الموسيقى الأندلسية التي تتكون من أربعة عشر طبعًا نجد: الرهاوي، الذيل، الرمل، الأصبهان، الصيكة، المحيّر، المزموم، العراق، الحسين، النوى، رصد الذيل، الماية، الرصد، والأصبعين، خاصة في المالوف التونسي.

3-3- **كتاب الأغاني التونسية:** للمؤلف صادق الرزقي ولد سنة 1874 بتونس، وتوفي في 22 ديسمبر 1939[1]، ألف في الثلاثينات وصدر سنة 1967م بالدار التونسية للنشر بتونس، وأعيد طبعه سنة 1989م.

يحتوي الكتاب على 447 صفحة، تناول فيها عادات وتقاليد التونسيين وأدبهم في الفن والغناء تخير له عنوان الأغاني التونسية وفق أشكال تعبير موسيقية يمكن اختزالها في ضروب أساسية ثلاثة هي[2]:

- الموسيقى الشعبية، تلك التي تفتقت عنها عارضة مختلف الفئات الاجتماعية وأثثت معاشها اليومي، معبرة عن أدق مشاعرها هزلا وجدا، زمن المسرّة والفرح وفي حال الشدة والكرب .
- موسيقى المالوف التي تحيل على طبوع المغنى المغربي الأندلسي بتونس، ومتقن التعبيرات الموسيقية الكلاسيكية ببلادنا.
- الموسيقى الطرقية التي تمثل تعبيرات فنية غنيّة ومتنوعة تحيل تاريخيا على بدايات التصوّف المنظم في القرن الثاني عشر. فقد ارتبط هذا الضرب في أصوله بامتداد ظاهرة التزوي والاعتقاد في الصلاح وأربابه مغربا، وشكّل منذ ذلك التاريخ محملا أساسيا لطقوس الاحتفال الديني كما الدنيوي .

إن ما أثبته العارفون بالشأن الموسيقي التونسي، هو تفاعل مختلف تلك العناصر الثقافية، الذي أدى إلى بروز خصوصية أو قالب معروف نشأت عنه بالتقادم هوية موسيقية مخصوصة، وشكّل الخيط الهادي في اتساق توارثها عبر الزمن، يفترض الاعتماد على لهجة محلّية، أو توظيف إيقاع موسيقي موروث أو طبع أو نغمة أو صوت شكّل عنصرا مميّزا ضمن ضرب من ضروب الموسيقى التراثية التونسية، أو التعويل على توشيح وإيقاع محسوب عليها. يحتوي أثر الصادق الرزقي على لمحة تاريخية جامعة حول علاقة العرب بالمغنى، وعرض لتاريخه خلال

1- صادق الرزقي. **الأغاني التونسية** . ط1، الدار التونسية للنشر، تونس، 1987،ص 01.

2- **المصدر نفسه**، ص03.

مختلف الأدوار الحضارية التي مرت بها بلاد العرب والإسلام، متفرّغا بعد ذلك للوقوف عند مكونات الموسيقى المتقنة الموسومة **بالمالوف**، فقال:" فالمالوف عبارة عن أشعار غنائية انتخبت من قصائد وموشحات وأزجال شتى عن كلام الأندلسيين، وأهل المغرب، وبعض التونسيين، قد رصفت ونضدت بصفة تميل إليها الخواطر، وتستنسخها الأذواق، وتلذها المسامع"[1]

نجد المغنى التونسي يتمثل في الموشحات الموضوعة في الطبوع، والإيقاعات التونسية، وملحون الأزجال الماجنة، ونعرض في ختام هذه النبذة إلى عينات مختارة من مخزون الأغاني التونسية الأندلسية (المالوف):

أبيات من أغنية "يا مقواني[2]"

نخطم على الأوهام يا مقواني *** الريح قبلي والعجاج عماني

زيد الحطب للنار خلّي ترقـــى *** طفلة صغيرة ما تطيق الفرقة

يـــا زرعين الفل فوق عليكـــم *** لاش الغريب يموت بين يديكم

طيرة على القفّون ضبح جلجلها *** الما حذاها والعطش قاتلها

هوني منازلهم وهونـــي كانـــوا *** هوّنتهم على خاطري ما هانوا

...

شيّعتهم بالعين مشيّع راجـــع *** والوحش والغربة يخلّي مواجع

أبيات من أغنية" فراق غزالي"[3]

العين تنحب من فراق غزالي *** حتى لذيذ النوم ما يحلالي

رحـــلـــــوا بـــــــها *** سود الميَامِي مذبّلة عينيها

1- صادق الرزقي. **المصدر السابق**،ص 194.

2- **المصدر نفسه**، ص44.

3- **المصدر نفسه**، ص98.

لو كان صابت حكمها بيديها*** يِحْدِثْ عليها تقول جيبوا خالي

يِحْدِثْ على العبد ساعـــات *** شيء الذي لا يوالـــــــــم

واللّي يقـــرا العقوبـــات *** تبعد عليه المظالـــــــــم

وْزِنْت حكـرّت الأوقـــات *** لا حد من حد سالـــــــم

حكّـــــر تنـــــــــجى *** أُوزِن بعقلك في مثيل السنجه

محال نصبر على فراق الغنجه *** وفراقها ما كان شي في بالي

أبيات من أغنية "لميت لمَ المخاليل":[1]

لميت لمّ المخاليل عدّيت *** الأيام طالوا

خليت صُرْبــَه مهابيل *** في غيبتي آش قالوا

يا لندرا يا جـــــناني *** في غيبتي من يصونك

خايف يزوروك الأعدا *** ويقطّعوا من غصونك

يـــا نار عفّـي علـيّ *** يا نار قلبي حرقته

يـــا نار اشعل شويّـه *** في قلب اللّي عشقته.

تلك لمحة خاطفة أردنا من خلالها تقريب تحفة في صُنعها، وفريدة في ضربها ما جمعه مؤلف الأغاني التونسية، ووشّحها مصنفها بأفانين لم يبل الزمان من نضرتها، ولا يمكن لمكتبة تونسية خاصة أو عامة أن تستغني عن حضورها ضمن أمهات كنوزها. ذلك ما أراد مؤلف كتاب **الأغاني التونسية** التعريف به، لما عرض على راعي الفنون والآداب المستقر بقصر النجمة الزهراء في الضاحية الشمالية لتونس **البارون ديرلنجي** الأنجليزي في أواسط العشرية الثانية للقرن الماضي فريدته التي استوفى تحريرها حول عادات النونسيين الموسيقية.

1- صاد الرزقي. **المصدر السابق**، ص245.

4- أهم مصادر الموسيقى الأندلسية بليبيا:

4-1- كتاب الموسيقى قواعد وتراث: ألفه الفنان الليبي الكبيرمحمد مرشان من مواليد سنة 1929م،يعتبر الرعيل الأول من الملحنين الليبين الدين أسسوا الأغنية الليبية المعاصرة،والتي بدأت في فترة الستينات الدي ضمته مع كاظم نديم و محمد الدهماني، و إبراهيم اشرف وغيرهم[1] . كان رئيسآ لفرقة الموسيقى بالإذاعة في الفترة ما بين 1960-1963م قام بتأسيس أول فرقة، حيث كان أول من أدخل الصوت النسائي في الاذاعة في سنة1960م، وأول من دون ألحان نوبات المالوف موسيقيًا، وقد أسس فرقة المالوف مع المرحوم حسن عربي وادخل الصوت النسائي فيه[2].

قد طبع طبعته الأولى بمصلحة المطابع طرابلس، صدر سنة عام 1963م وهو أول كتاب موسيقي صدر في ليبيا، حيث يحتوي على مقدمة لقواعد الموسيقى، واثنتي عشر نوبة مالوف منها ماورد في الكتاب الذي قام بإعادة تسجيل هذه النوبات من كبار مطربي الإذاعة الليبية الفنان حسن عربي والمتبعة في الزوايا آنذاك هي:" آه على ما فات، أطلت الهجر، يا حادي العيس، ناح الحمام، من يعشق، إن الهوى قد ملك، بشرى هنيّة، سير يا رسول الله، الذهب يزداد حسنًا، يا محمد، ما سبى عقلي، جمر الهوى"[3]، وقد سجلت بعض نوباته بمزيج من أصوات الرجال والنساء، كما شارك فيها الشيخ محمد اقنيص، وسلام قدري، نوري كمال، مفتاح جرود مع فرقة الإذاعة الموسيقية، عندما كان الأستاذ محمد مرشان رئيسا لقسم الموسيقى، والكتاب الآن نادر الوجود لم نجد إلا بعض الأوراق منه.

ويرى عدد من شيوخ المالوف، ومن الموسيقيين المهتمين بموضوع النوبة داخل البلاد وخارجها وجود علاقة وثيقة بين المصدر والمصمودي المشرقي، ومن بين هؤلاء الشيوخ (محمد أقنيص)، (أحمد الحاراتي)، و(حسن عربي)، كما يرى الموسيقيين محمد مرشان، وصالح المهدي من تونس أن إيقاع المصدر المستعمل في مالوف الزوايا في بلادهم هو عبارة إيقاع مصمودي مقلوب.

1- محمد مرشان. **الموسيقى قواعد وتراث**. مطبعة وزارة الأنباء والإرشاد، طرابلس ، ليبيا، 1963، ص01.
2- السباعي عبد الله مختار. **المرجع السابق**، ص65.
3- **المرجع نفسه**، ص66.

اختلفا الإثنين في التدوين، حيث قام محمد مرشان بتدوين عدد من ألحان النوبات في كتابه بإيقاع رباعي بسيط، تدل تركيبته الزمنية على أنه إيقاع المصمودي الكبير والصغير، نجد من النوبات التي غناها:ارحم قلبي، والجوبة بعيدة، والعين باعت والخدود شرتهم، وبعد الغروب، وبننساك خليني في حالي، وتخطر عالعين تبكيها، وحبيت لون الورد ما تلوموني، وحبيب سيبني حرام غرامه، وخد الود يا طير المحبة، وداري العيون داريها، وريت الريم، وسلامات يا دار الحبيب، وشيعت عيني ريت زول، وطرابلس يا عِز، عيون سود وحواجب، وكلمتها واطت العين عليا، ولا مش هكي الغلا، ولا يحيرك حالي، وماضي سعدنا فيه، ونسلم على من يسلم عليا، والطريق طويلة، ويا ريتني ننساه، ويا ستار من طعنات عينه، ويا محلى اسمك يا بوي، ويا عيون الحبارة يا مشكاي[1]. وهو بالمناسبة لم يُضمن إيقاع المصدر من بين مجموعة الإيقاعات الشرقية والشعبية الليبية والمغاربية التي وردت في كتابه.

أما صالح المهدي فقد دوّن إيقاع المصدر من بين إيقاعات النوبات المغاربية في كتابه المويسقى العربية- تاريخها وتطورها- على أساس أنه إيقاع مصمودي استبدل فيه الضرب القوي الأول بعلامة صمت موسيقية.

1- محمد مرشان، **المصدر السابق**، ص71.

4-2- كتاب المالوف والموشحات: لمؤلف الفنان حسن العربي (1932-2009)م

ويعتبر أحد رواد المالوف والموشحات، ومؤسس فرقة المالوف والموشحات والألحان العربية في الإذاعة الليبية 1964. كما تولى رئاسة المجمع العربي للموسيقى في الجامعة العربية. بدأ الفنان **حسن عريبي** مسيرته مع الإنشاد الدينية في الزوايا الصوفية وقد برز اسمه في الزاوية العيساوية ببنغازي في أربعينيات القرن الماضي صحبة كل من الفنانين: سالم بشون، رجب البكوش، يوسف مرسي، رجب قدور[1]. وضع اسم ليبيا وللمرة الأولى على خارطة التراث الموسيقي العربي الإسلامي وقدم صورة لم تكن معروفة عن ليبيا فيما مضى، لم تكن ليبيا معروفة في حفظها للتراث، ولم تكن بحفظها للمالوف حتى جاء الفنان الأستاذ حسن عريبي، ويقول في هذا الصدد:" يعتبر المالوف القاعدة الأساسية لفنون الأمة العربية، وذلك أنه يربطنا بالحضارة والمدنية اللتين ازدهرتا في بلاد الأندلس"[2].

يحتوي الكتاب على 123صفحة، طبع بطرابلس سنة 1964م، وقد ترك إرثاً تراثياً متمثلاً في 17 نوبة مالوف، وذكر أن كل نوبة مالوف تعبر عن معنى خاص فنشعر بدبيب الحياة عندما نيتمع لنغمة العشاق، ويستولي علينا الشعور بالعزة عندما تلاطف أذاننا نغمة رمل الماية، ونحس بالتوديع عند نغمة الماية، ونغمة غريبة الحسين تثير فينا الحنين، أما نغمة الإستهلال فتزكي في نفوسنا الحماسة، ولذلك نجد أكثر الأناشيد الوطنية الحماسية لدى سائر الأمم[3]، وما يزيد عن 12 وصلة موشحات، وعدد من الابتهالات الدينية، هذا وقد وثقت أعماله على مجموعة من الأشرطة المسموعة بلغ عددها 14شريطاً مسجلاً.

نجد العديد من القصائد التي أنشدت بطريقة المالوف والموشحات الأندلسية: (دمعي جرى)، (يا غزالا)، (نعس الحبيب)، (بشرى هنية)، (إن الهوى قد ملك)، (من يعشق الغزلان)، (يا حادي العيس)، (ناح الحمام)، (شوقي دعاني)، (طيبوا المنازل)، ومن أشهر القائد التي أنشدها حسن عريبي "**الذهب**"[4]:

1- حسن عريبي. **المالوف والموشحات**. ط2، طرابلس، ليبيا، 1964، ص01.

2- **المصدر نفسه**، ص08.

3-**المصدر نفسه**، ص08.

4-**المصدر نفسه**، ص14-ص15.

الذهب يزداد حسنًا إذا انتقش *** أيها الواشي

والزهر عن خد بدري كالنمش *** زاد شيء عن شيء.

...

- وقصيدة " طابت أوقاتي"[1]:

طابت أوقاتي *** واجتمع شملي بذاتي وأنا مجموع

وفي مرآتي *** نظرت عيني صفاتي والحجاب مرفوع.

...

كما تكلم المؤلف بأن كلمة (موشح) لم تعرف إلا في بلاد الأندلس، وبالتالي عندما نقول (الموشح)، وعندما نقول (النوبة)، وعندما نقول (الطالع)، وعندما نقول (الدور) نجد هذه الأصول كلها في بلاد الأندلس. فنوبة المالوف الليبية هي عبارة عن مجموعة من الموشحات والأزجال، وحدة بينها دائرة النغم، فأصبحت وحدة متكاملة، ونوبة المالوف الليبية تختلف عن أختها من بلدان المغرب العربي: تونس، والجزائر، والغرب.

1- حسن عربي، **المصدر السابق**، ص24-ص25.

الخاتمة

- **الخاتمة:**

يتبوأ التراث الموسيقي المغاربي، بفضل تنوعه وتراكيبه اللحنية وإيقاعاته الثرية، مكانة فنية مرموقة في مختلف مراحل الحياة الخاصة والعامة لسكان هذه المناطق. فالدراسة سعت إلى إبراز الأصول العميقة للموسيقى الأندلسية بالمغرب العربي، فكان من نتائج ذلك :

أ – الروافد الشرقية: تتمثل في الموسيقى الفارسية التي دشنت الاتصال بالمجتمع العربي في مراحل ما قبل الإسلام، وإن كانت غير واضحة المعالم وتوطدت في العصر الأموي، ثم الموسيقى اليونانية خلال المثاقفة النصية الموجهة في العصر العباسي الذي عرف في مرحلة لاحقة هيمنة المرجعية التركية، دون أن ننسى أثر الموسيقى القديمة لبلاد الرافدين –البابلية والآشورية– والحضارات المجاورة –الهندية– التي كانت تستعمل من قبل الملوك والأمراء ورجال البلاط للاستمتاع بها في أوقات الفراغ.

ب– الروافد الغربية: وتتمثل في موسيقى النصارى الغريغورية الغربية بالأندلس، لدى الكهنة الذين يطبّقونها على الموسيقى المصاحبة لإنشاد التراتيل والترانيم الدينية، فقد اضطروا على أن يُحدثوا وسيلة لتدوينها برموز أو إشارات وعلامات(les Notes) لتكون لغة موسيقية، مستعينين بالرياضيّات، والقواعد العلمية حتى توصّلوا إلى أفكار موسيقية منظمة لم تلبث أن تطوّرت إلى نظريات في علم النغم والإيقاع والسلم الموسيقي وضبط الأوتار بالدوزان عندما يعتريها التشويش.

لقد تبين لنا كذلك من خلال دراستنا أن المصادر المغمورة المتوصل إليها حول الموسيقى الأندلسية ببلدان المغرب العربي (المغرب – الجزائر– تونس وليبيا) تحمل لنا مخزونا من المعلومات أغلبها من مصادراها الأساسية التي هي ضرورية لفهم طبيعة التقاليد العربية عمومًا، والمغاربية بوجه خاص مثل: تاريخ الموسيقى الأندلسية، الآلات الموسيقية، السلالم، الإيقاعات، قائمات النوبات المغاربية. مُعتمدين على المعطيات البيبليوغرافية حول مصادر حديثة في بلدان المغرب العربي، بمقارنة المعطيات ببعضها البعض من أجل تحليلها، والتوصل إلى استنتاجات تسمح بإعادة تشكيل صورة أصول الموسيقى الأندلسية بالمغرب العربي نجد من بين هذه المصادر المخطوطة الخاصة:

– (كناش الحايك لمحمد بن الحسين الحايك الأندلسي) بالمغرب، و(كناش عميد الطرب الأندلسي السيد دريس رحال) بالجزائر، و(كتاب سفاين المالوف التونسي) بتونس، و(كتاب المالوف والموشحات) بليبيا هذا بالنسبة للمدرسة العربية الحديثة.

كما خلصت إلى مجموعة من النتائج: هي حرص سكان المغرب العربي على عدّ النوبات الأندلسية التي تعد من أروع، وأغنى نماذج الموسيقى العربية كونها ثمرة من ثمار الفن العربي القديم في قرطبة واشبيلية وغرناطة بالأندلس، ولكن في الواقع فإن هذه الموسيقى التي تشكل جزءًا من الإرث العربي الإسلامي؛ لم يكن جمع المصادر بمختلف أشكالها، وتحليلها عملية مستورة لغياب أرشيف كامل منظّم، ولوفاة عدد ممن واكبوا بداية التأليف، ولعل ما يمكن استنتاجه في هذا المجال بواقع الموسيقى الموروثة:

- تضاؤل وجودها في المحيط الصوتي، نتيجة المستوى النظري الضعيف لمجموعة من الموسيقيين، حيث أن المعاهد الموسيقية وللأسف لا تعطي تكوينا كافيا يمكن الطالب من معرفة خصائص اللحن الأندلسي حتى يؤديه كما ينبغي.
- قلة الموسيقيين المهتمين بها، نتيجة توارثها الشفاهي عبر الأجيال مما يحار المدون أيها هو أقرب إلى الأصل وأجدر بالتدوين.
- تضاؤل فرص تجددها طبيعيا (من الداخل)، أي مما يجعلها عرضة إلى أكبر خطر وهو الزوال.
- عدم احترام أهم خصوصياتها الفنية عند الأداء في كثير من الحالات نتيجة الأولوية الكبيرة المعطاة للجانب المادي (المالي) على حساب الجانب الفني.

ومع هذا وذاك فلا تزال أعمال التدوين، التي أنجزت حتى اليوم، قاصرة على أن تبلغ الغاية القصوى إلى تدوين ألحان الموسيقى الأندلسية. وذلك لأن التدوين هذا لم يكن في مكانة غير أصحاب هذا الفن أن يؤذوا الصنعات على صورها الحقيقية، وأنه لن يستفيد من التدوين إلا من يمارس العمل في حظيرة الأجواق الأندلسية، وأغلب هؤلاء اليوم في غنى عن اعتماد التدوين الموسيقي عند عزف الموسيقى الأندلسية. لدى أطمح أن يكون موضوع الأطروحة مرجعًا لما توصلت إلى إنقاذه، وتدوينه من محتويات أهم المصادر الصادرة عن الموسيقى الأندلسية بالمغرب العربي.

الملاحق

الصورة رقم01: آلة الرباب

الصورة رقم 02 : آلة العود

الصورة رقم 03 : آلة القانون

الصورة رقم 04: فيولا الدراع (ألطو)

الصورة رقم 05: فيولا الركبة (4/4)

الصورة رقم 06 : آلة الكويترة .

الصورة رقم 07 : آلة الماندولين .

الصورة رقم 08 : آلة الطار (الطر).

الصورة رقم 09 : آلة الدربوكة (الدربكة).

الصورة رقم 10 : آلة الطبيلات

الصورة رقم 11 : آلة الناي

الصورة رقم 12 : آلة الغايطة

الصورة رقم 13 : فرقة موسيقية تقليدية جزائرية[1].

الصورة رقم 14 : فرقة موسيقية تقليدية مغربية[2].

1 - Hadj Bougherara , **Op ,Cit ,** p32.
2 - **Ibid ,** p113.

الصورة رقم 15 : فرقة موسيقية تقليدية تونسية[1] .

الصورة رقم 16 : فرقة موسيقية تقليدية ليبية[2]

1 - Hadj Bougherara , **Op ,Cit ,** p114.
2 - **Ibid ,** p115.

قائمة المصادر والمراجع

أولا- قائـمة المصادر والمراجع بالعربية:

1. المصحف الشريف، رواية ورش.

1- المصادر المخطوطة:

2. أبي عبد الله محمد بن الحسين التطواني الأندلسي. **كناش الحايك**. مخطوط بالمغرب، 1888.
3. الشيخ سيد ريس رحال. **كناش عميد الطرب الأندلسي السيد ريس رحال**. مخطوط بالجزائر، 1925.
4. الحاج أحمد القرنيلي خليل، عماري أحمد الغربي، علي بن عبد الله سلبي وآخرون. **سفاين المالوف التونسي**. مخطوط بتونس،1963.
5. محمد مرشان. **الموسيقى قواعد وتراث**. مخطوط بليبيا، 1963.

2- المصادر المطبوعة:

6. أبو نصر محمد بن محمد طرخان الفارابي. **الموسيقى الكبير**. تحقيق عبد الملك خشبة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ،1967.
7. ابن سينا. **شرح الموسيقى** .تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2004.
8. ابن منظور، جمال الدين. **لسان العرب**. المجلد(14)، دار صادر، بيروت،(دت).
9. ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين. **وفيات الأعيان وأنباء الزمان**. تحقيق إحسان عباس. ج1، دار صادر، بيروت، 1977.
10. أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني. **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة**. تحقيق إحسان عباس. ج3، الدار العربية للكتاب (تونس، ليبيا)، 1978.
11. أبو علي الغوتي بن محمد. **كتاب كشف القناع عن آلات السماع**. مطبعة جوردان، الجزائر ، 1904.
12. أدمون نطاني يافيل. **مجموع أغاني والألحان من كلام الأندلس**. الجزائر، 1904.

13. أحمد بن يوسف التيفاشي. **كتاب متعة الأسماع في علم السماع**. تحقيق رشيد السلامي، المكتبة العاشورية، تونس، (دت).
14. ابراهيم التادلي. **أغاني السقا ومغاني الموسيقا**. دراسة وتحقيق عبد العزيز ابن عبد الجليل. مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2011.
15. أحمد بن محمد المقري التلمساني.**نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب**. (ج3)،دار صادر، بيروت، 1968.
16. أبو الفرج الأصبهاني. **كتاب الأغاني**. تحقيق: إحسان عباس، إبراهيم السعاقين، بكر عباس.ج5، دار الثقافة، بيروت، 2002.
17. ابن سعيد المغربي. **المغرب في حلى المغرب**. تحقيق شوقي ضيف، ج2، دار المعارف، القاهرة، 1995.
18. المراكشي عبد الواحد. **المعجب في تلخيص أخبار المغرب**. تحقيق خليل جبران المنصور، ط1، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان ، 1998.
19. جلول يلس. **التراث الغنائي الجزائري – الموشحات والأزجال–**. تحقيق(الحنفاوي أمقران)، **ج1**،**ج2**،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزار، 1975.
20. ــــــــــ. **التراث الغنائي الجزائري – الموشحات والأزجال–**. تحقيق(الحنفاوي أمقران)، **ج3**،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزار، 1982.
21. حسن عريبي. **المالوف والموشحات**. ط2، طرابلس، ليبيا، 1964.
22. صادق الرزقي. **الأغاني التونسية** . ط1، الدار التونسية للنشر، تونس، 1987.
23. صلاح الدين الصفدي .**توشيح التوشيح**. تحقيق ألبير مطلق.ط1، بيروت،(دت).
24. سيد أحمد سري. **الموسيقى الكلاسيكية الجزائرية**(مجموعة أشعار وأزجال موسيقى الصنعة). جمع واعداد مراد وعمارة، دار موفم للنشر، الجزائر، 2011.
25. عبد الرحمان بن خلدون. **مقدمة ابن خلدون**. ط1، دار الكتب العلمية، لبنان، 1968.
26. عبد الكريم العلاف. **الطرب عند العرب**. ط2، منشورات المكتبة الأهلية، بغداد، 1963.

27. عدنان منيني. **مجموعة فجر الأندلس**. ج6، مطبعة العروبة، دمشق، 1959.
28. ــــــــــــ. **سلسلة مدارس الغناء**" دراسات في الموشحات الأندلسية والشرقية". المطبعة التعاونية، دمشق، 1965.
29. علي سامي، النشار. **ديوان أبي الحسن الششتري**. منشأة المعارف،الإسكندرية، 1960.
30. لسان الدين بن الخطيب. **الإحاطة في أخبار غرناطة**. تحقيق: محمد عبد الله عنان، ط2، الشركة المصرية للطباعة والنشر، القاهرة، 1973.
31. محمد الإفراني. **المسلك السهل في شرح توشيح ابن سهل**. تحقيق وتقديم محمد العُمري. مطبعة فضالة، المغرب، 1997.
32. محمد البوعصامي. **إيقاد الشموع للذة المسموع بنغمات الطبوع**. جمع وتحقيق عبد العزيز بن عبد الجليل، مطبعة فضالة- المحمدية، المغرب، 1995.
33. محمد بن السبتي. **كتاب الامتاع والانتفاع بمسألة سماع السماع**.جمع وتحقيق(محمد ابن شقرون)، مطبع الأندلس، القنيطرة، 1982.
34. محمد بن الطيب العلمي. **الأنيس المطرب في من لقيه مؤلفه من أدباء المغرب**. طبعة حجرية، المغرب، (دت).
35. يحيى بن علي المنجم. **رسالة في الموسيقى**. تحقيق: يوسف شوقي، مطبعة دار الكتب، 1975.

3 – **المراجع:**

36. ابن أبي زرع.**روضة القرطاس**.(ب ط)، دار المنصور للطباعة والوراقة، الرباط،1972.
37. البستاني، بطرس. **كتاب دائرة المعارف**. مؤسسة مطبوعاتي إسماعيليان، (دت).
38. أحمد المختار العبادي. **في التاريخ العباسي والأندلسي**. (دط)، دار النهضة العربية، بيروت، 1972.
39. ابن أبي أصيبعة، أحمد. **عيون الأنباء في طبقات الأطباء**. ط3،ج3، دار الثقافة، بيروت، 1981.

40. الشيخ عبد المؤمن بن طوبال. **النغمات الأندلسية – ثراث وموسيقى–**. الديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، الجزائر، 2000.

41. الأسعد الزواري. **الطبوع التونسية:من الرواية الشفوية إلى النظريةالتطبيقية**.ج1، مطبعة التسفير الفني، تونس، 2006.

42. إبراهيم بحلول. **الآلات الموسيقية التقليدية في الجزائر**. دار الخلدونية، الجزائر، 2007.

43. أحمد عبد الله الهباد. **دراسات في الفنون الشعبية** (الغناء، تاريخه، مصطلحات وأوزان). ط1، دار الكتاب الحديث، القاهرة، 2009.

44. جورج فرح . **تمارين موسيقية لآلة العود**. ج3، منشورات مكتبة الحياد، بيروت، لبنان،(دت).

45. جورج هنري فارمر. **تاريخ الموسيقى العربية**. ترجمة حسين نصار، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 2010.

46. جول روانيت. **تاريخ الموسيقى العربية**. ترجمة: إسكندر شلفون. دائر المعارف الموسيقية وقاموس المعهد، مصر، (د ت).

47. رزوق، محمد. **الأندلسيون وهجراتهم إلى بلاد المغرب خلال القرنين (16–17)م**. ط3، إفريقيا الشرق، (دم)، 1998.

48. رياض صفي الدين. **رحلة في تاريخ الموسيقى** . (د ط)، دار الخشرمي للنشر والتوزيع، (دم)، 1991.

49. زغيب سميرة. **المالوف من الأندلس إلى قسنطينة– النشأة والخصوصيات–**. ط1، دار مداد يونيفار سيتي، الجزائر، 2009.

50. سالم السيد عبد العزيز . **المغرب الكبير** " العصر الإسلامي دراسة تاريخية وعمرانية وأثرية". ج2، (ب ط) ، دار النهضة العربية ، بيروت، 1981.

51. سعد الله، أبو القاسم. **تاريخ الجزائر الثقافي(1830–1954)**. ج5، الجزائر، 1998.

52. سليم الحلو. **الموشحات الأندلسية** . ط1، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1995.

53. سيد أحمد سري. **الطرب الأندلسي** "مجموعة أشعار وأزجال موسيقى الصنعة". ط2 ، موفم للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 2002.

54. الصديق بلعربي. **نصوص في تاريخ الموسيقى الأندلسية**. ط1، منشورات جمعية الأطلس الكبير، المغرب، 1998.

55. صالح المهدي. **إيقاعات الموسيقى العربية وأشكاله. ط1**، بيت الحكمة، قرطاج، تونس، (دت).

56. ــــــــــــــ. **كتاب الموسيقى العربية تاريخها وآدابها**. الدار التونسية للنشر، تونس، 1979.

57. صفوان المتني. **الموسيقى** – علم، وفن، وسر-.ط1، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، 1994.

58. صبحي أنور، رشيد. **مدخل إلى تاريخ الغناء عند العرب**. ط1، دار علاء الدين، 2000.

59. عبد الرحمان علي الحجي. **تاريخ الموسيقى الأندلسية**. ط1، دار الارشاد للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1969.

60. عبد الحميد مشعل. **موسيقى الغناء العربي**. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

61. عبد الفتاح بن موسى. **الموسيقى الأندلسية– الآلة المصادر والمراجع–**. ط1، مطبعة الأفقن المغرب، 2003.

62. ــــــــــــــ. **المدخل لديوان الموسيقى الأندلسية(الآلة)– الصنعة–**. ج1، مطبعة الأفق، المغرب، 2007.

63. عبد الرزاق السنوسي. **ذاكرة الأغنية المغربية**. ط1، دار النشر المغربية، المغرب، 2013.

64. عبد العزيز عبد الجليل. **مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية**. ط2، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب، 2000.

65. ـــــــــــــــ. **معجم مصطلحات الموسيقى الأندلسية المغربية**. ط1، منشورات معهد الدراسات والأبحاث للتعريب، المغرب، 1992.
66. عبد العزيز عتيق. **الأدب العربي في الأندلس**. ط2، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1979.
67. عبد الله عنان. **دولة الإسلام في الأندلس**. ط 4، **القاهرة**، (دت).
68. عبد الله كنون الحسني. **النبوغ المغربي في الأدب العربي**. ط1، ج3، دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ، 1961.
69. عبد الله مختار، السباعي. **تراث النوبة الأندلسية في ليبيا– نوبة المالوف المعاصرة–**. المركز الوطني للمحفوظات والدراسات التاريخية، ليبيا، 2009.
70. عبد المنعم، خليل. **الموسوعة الموسيقية المختصرة**. ط1، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1992.
71. فيصل بن قلفاط. **مختارات من الموسيقى الكلاسيكية الجزائرية**.(د ط)، تلمسان عاصمة الثقافة الإسلامية، الجزائر ،2011.
72. ماريا خيسوس روبييرا . **الأدب الأندلسي**. ترجمة : أشرف علي دعدور، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1998.
73. مبارك حنون. **الصوت في علم الموسيقى العربية** . (د ط)، دار وليلي الطباعة والنشر، المغرب، (دت) .
74. محمد الصقلبي. **اليهود في الغناء المغاربي والعربي**. ط1، دار النشر –اتصالات سبو–، المغرب، 2009.
75. محمد العثماني، نوال قادري. **الموسيقى الأندلسية المغربية والجزائرية**. ط1، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب،2014.
76. محمد مصطفى أبو شوارب. **أبحاث مؤتمر التراث الأندلسي**. دار الوفاء، الإسكندرية، 2004.
77. محمود أحمد الحنفي. **موسيقى الممالك القديمة**. (د ط)، مصر، (د ت).

78. مصطفى قيسم هيلات، فاطمة يوسف خصاونة. **التربية الفنية والموسيقية في تربية الطفل**. ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، الأردن، 2007.
79. ـــــــــــــ. **علم الآلات الموسيقية** . (دط)، الهيئة العامة للتأليف والنشر، بيروت، 1971.
80. يوسف الشامي. **النوبات الأندلسية المدونة بالكتابة الموسيقية**. ط1، مطبعة بني ازناسن، المغرب، 2009.
81. يوسف عبد انطوان عكاري. **الموسوعة الموسيقية الشاملة**. ج1،ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1994.

4- المراجع المترجمة:

82. هنري جورج فارمر . **تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر**. ترجمة وتعليق جرجيس فتح الله،(ب ط)، منشورات دار مكتبة الحياة،بيروت،لبنان،(ب ت).
83. ـــــــــــــ.**الموسيقى والغناء في ألف ليلة وليلة**. ترجمة "حسين نصار"، ط2، منشورات إقرأ ، لبنان ، 1980.

5- المقالات:

84. ابراهيم حمودي. **مجلة التراث الشعبي**. العدد(10)، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1977.
85. ـــــــــــ. **مجلة التراث الشعبي**. العدد(10)، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1977.
86. حسن عريبي. **مجلة تقاليد الموسيقى الأندلسية في دول حوض البحر الأبيض المتوسط**. منشورات جمعية رباط الفتح، المغرب، 1995.
87. صميم الشريف. **الموسيقى في المغرب العربي**. مجلة الحياة الموسيقية.العدد63، الهيئة العامة البوزية للكتاب، دمشق، 2012.
88. مجدى العقيلي. **مجلة "عالم الفكر"**، عدد: 1، المجلد 6، 1975.

89. مجلة آمال، **الشعر الشعبي وتطوره الفني**. عدد 04، الشركة الوطنية، الجزائر، 1969.

90. محمد العزيز بن عاشور. **مجلة الحياة الثقافية** . العدد (174)، تصفيف وطباعة أوربيس، تونس، 2006.

91. محمود أحمد الحفني،«**زرياب.. موسيقار الأندلس**»، **أعلام العرب**، عدد: 54،(دت).

92. محمود قطاط. **الحداثة– الموسيقى والتربي–**. العدد 59-60، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2001.

93. محمود قطاط. **مجلة الحياة الثقافية**. العدد32، وزارة الشؤون الثقافية، تونس، 1984.

94. المنجي بوسنينة. **المجلة العربية للثقافة**. العدد(48)، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1981.

ثانيا– قائمة المراجع باللغة الأجنبية:

1- المراجع باللغة الفرنسية:

95. Alain Danielon. **La musique comparée**. Edition herman, 1987.

96. - françois – René Tranchefort . **les instruments de musique dans le monde** . édition du seuil . 1980

97. fétis,francois joseph. **Histoire générale de la musique**. Tome 02, firmin didot fréres, paris,1986.

98. Ahmed et mohamed Elhabib Hachelaf . **Anthologie de la musique Arabe (1906 – 1960)** . éditions anep , 2001.

99. Boughrara,hadri.**voyage sentimental enmusique andalouse** .édition méditerranée ,paris,2002.
100. Djelloul Benkelfet . **Il était une fois Tlemcen** « récit d'une vie , récit d'une ville » . Édition ibn khaldoun , Tlemcen , 2002
101. Guettat Mahmoud . **la musique classique du marghreb**. Edition sindbad 1et 3 rue feutrier ,paris, 1989.
102. Guettat Mahmoud.**la musique Arabo Andalouse–L'empreint du Maghreb**.edition El ons ,Paris,2000.
103. Hadri Bougherara. **Voyage Sentimental en musique arabo– andalouse**. EDIF , paris, 2000.
104. Jacques Viret. **Le chant grégorien et la grégorienne**.
105. Maya saidani. **La musique du constantinois**. Edition casbah , Algérie, 2006
106. Mokhtar Hadj Slimane. **La musique Andalouse a Tlemcen**. Edition ibn khaldoun , Tlemcen, 2001.
107. Mohamed zine labidine. **Contrubution a l étude des des théorie et conceptions ésthetique musicale arebe- musulman au moyen-âge.** Presse universitaire du seplentrion,1995.

2- **المقالات**:

108. **La musique et la poésie du sud d'Al-Andalus** . Reales Alcazazes de séville , 05 avril- 15 juillet 1995.

109. **La poésie et la musique**. Tlemcen collection art et culture, 1971.

110. -**Recueil de publication** « 28^{em} anniversaire de la mort de cheikh larbi bensari » , comité des fête de la ville Tlemcen , 24 décembre 1992 .

ثالثا– قائمة المراجع باللغة الإسبانية

125.- Antinio Martin,Moreno. **Histoire de la musica andaluza**. Biblioteca de la cultura,1985.

126.-Richard h,Hoppin.**La musica medieval**. Edicones akal,2000.

127.- Samuel Rubio. **Histori de la Musica Espanola**. **Desde el**.**ars Nova hasta 1600**. Alianza editorial ,1988.

128.-F.J.Simonet. **Histoire de los mozarabes de Espana**.T2 .1990.

الفهرس

1- فهرس الملاحق :

الرقم	الصورة	الصفحة
01	صورة آلة الرباب	169
02	صورة آلة العود	169
03	صورة آلة القانون	169
04	صورة آلة فيولا الدراع	169
05	صورة آلة فيولا الركبة	169
06	صورة آلة الكويثرة	170
07	صورة آلة الماندولين	170
08	صورة آلة الطار	170
09	صورة آلة الدربكة	170
10	صورة آلة الطبيلات أو النقرات	170
11	صورة آلة الناي	170
12	صورة آلة الغايطة	170
13	صورة فرقة موسيقية تقليدية جزائرية	171
14	صورة فرقة موسيقية تقليدية مغربية	171
15	صورة فرقة موسيقية تقليدية تونسية	172
16	صورة فرقة موسيقية تقليدية ليبية	172

- **فهرس الموضوعات:** **الصفحة**

إهداء

كلمة شكر

مقدمة أ

- **المدخل** : مصطلحات ومفاهيم إجرائية موسيقية..... 02

- **الفصل الأول:الأصول العميقة للموسيقى المغربية الأندلسية** 15

- تمهيد 16

1- **الأصول الشرقية**..... 17

2- **الأصول الغربية**.....26

3 -**انتشار الموسيقى الأندلسية بالمغرب العربي**..... 35

4 - **تطور الموسيقى الأندلسية وأثرها على الموسيقى الغربية**.....41

-**الفصل الثاني: أنواع وآلات الموسيقى الأندلسية بالمغرب العربي**.....45

- تمهيد.....46

1- رصيد النوبات بالمغرب العربي.....47

1-1- نوبة الديل.....48

1-2 – نوبة المجبنة.....50

1-3- نوبة الحسين.....51

1-4- نوبة رمل المایة.....52

1-5- نوبة الرمل.....54

1-6- نوبة الغريب.....55

1-7- نوبة الزيدان.....**56**

1-8- نوبة الرصد.....57

1-9- نوبة المزموم.....58

1-10- نوبة الصيكة.....60
1-11- نوبة رصد الديل.....61
1-12- نوبة المايا.....62
2- الآلات التقليدية المستعملة في الموسيقى الأندلسية المغاربية.....64
2-1 الآلات الوترية:.....64
2-1-1- آلة الرباب.....64
2-1-2- آلة العود.....66
2-1-3- آلة القانون.....69
2-1-4- آلة الكمان.....71
2-1-5- آلة الكويترة.....73.
2-1-6- آلة الماندولين.....75
2-2 الآلات الإيقاعية: 76
2-2-1- آلة الطار.....76
2-2-2- آلة الدربكة.....77
2-2-3- آلة الطبيلات أو النقرات.....77
3-3 الآلات النفخية:.....79
3-3-1- الناي 79
3-3-2- الغايطة أو الزرنة.....79
-الفصل الثالث: مدارس الموسيقى الأندلسية بالمغرب العربي.....81
- تمهيد 82
1- مدارس الموسيقى الأندلسية بالجزائر:.....83
1-1- مدرسة الصنعة.....83
1-2- مدرسة الغرناطي.....84
1-3- مدرسة المالوف.....88

2- مدارس الموسيقى الأندلسية بالمغرب: 92
2-1- مدرسة طرب الآلة.....92
2-2- مدرسة الغرناطي.....93
3- مدارس الموسيقى الأندلسية بتونس: 95
3-1- مدرسة المالوف التونسي 95
4- مدارس الموسيقى الأندلسية بليبيا: 98
4-1- مدرسة المالوف الليبي.....98
-الفصل الرابع: مصادر الموسيقى الأندلسية المغاربية.....103
- تمهيد 104
1- أهم مصادر الموسيقى الأندلسية المغربية:.....105
1-1-كناش الحايك.....105
1-2-كتاب السقا ومغاني الموسيقى.....119
1-3-كتاب إيقاد الشموع للذة المسموع بنغمات الطبوع.....123
1-4-كتاب الامتناع والانتفاع بمسألة سماع السماع.....128
1-5- كتاب المسلك السهل في شرح توشيح ابن سهل 130
2- أهم مصادر الموسيقى الأندلسية الجزائرية:.....133
2-1-كناش الطرب الأندلسي 133
2-2-كتاب كشف القناع عن آلات السماع 136
2-3-كتاب التراث الغنائي الجزائري (الموشحات والأزجال).....138
2-4-كتاب مجموع الأغاني والألحان من كلام الأندلس.....146
2-5-كتاب الموسيقى الكلاسيكية الجزائرية.....149
3- أهم مصادر الموسيقى الأندلسية التونسية:.....152
3-1-كتاب سفاين المالوف التونسي:.....**152**
3-2-كتاب متعة الأسماع في علم السماع.....154
3-3-كتاب الأغاني التونسية 157

3- أهم مصادر الموسيقى الأندلسية الليبية.....160
3-1-كتاب الموسيقى قواعد وتراث.....160
3-2-كتاب المالوف والموشحات 162
- الخاتمة 164
- الملاحق.....168
- قائمة المصادر والمراجع.....174
- فهرس الملاحق.....185
- فهرس الموضوعات.....186

ملخص:

يهدف البحث إلى دراسة أهم المصادر المغمورة التي عثر عليها، والمتعلقة بالموسيقى الأندلسية التي شهدت نوعًا من النفوذ والانتشار في بلدان المغرب العربي خاصة الجزائر- المغرب- تونس- ليبيا. وقد عرفت هذه البلدان الموسيقى الأندلسية على يد معلميها، وممارسي آدائها- عزفا وغناء-درجة لا يستهان بها، في الحفاظ على هذا الفن الرقيق، وتوريثه للأجيال المتتالية ليبقى خالدًا في أركانها، وفي مجال الإيقاع الموسيقي للنوبات التي جاء بها المنظرين العرب في مختلف المصادر الموسيقية.

الكلمات المفتاحية: تاريخ الموسيقى الأندلسية، النوبات المغاربية، الآلات الموسيقية، الإيقاعات، المدارس الموسيقية الأندلسية، مصادر الموسيقى الأندلسية المغاربية.

– Résumé:

La recherche vise à étudier les livres sources de la musique les plus importantes trouvées, et sur la musique andalouse précisément, qui a vu une sorte d'influence et se propage dans les pays du Maghreb arabe, en particulier ALGER- Maroc- Tunis- Libye. Ses pays ont connu la musique andalouse aux mains des enseignants, mélomanes et chanteurs, degré de praticiens à compter, dans le maintien de cet art délicat, et les générations héréditaires successives rester immortel dans les coins, et dans le rythme musicaux des NOUBA apporté par les théoriciens Arabes dans diverses sources musicales .

Mots-clés: Musique andalouse, Nouba, Instruments de Musique, Rythme, L'écoles de musique andalouse , les sources de musique andalouse Maghrébines.

- **Summary**:

The research aims to study submerged most important sources found, and on the Andalusian music, which saw some sort of influence and spread in the Arab Maghreb countries, especially ALGIERS- Morocco- Tunis- Libya. These countries have known Andalusian music at the hands of teachers, and practitioners - and sing-degree to be reckoned with, in maintaining this delicate art, and Heritable generations successive remain immortal in the corners, and in the rhythm of musical shifts brought by theorists Arabs in various musical sources .

Keywords: Andalusian music, Nouba, musical instruments, rhythm, music schools, Andalusian music Maghrébines sources.