فى معانى أسماء الأصوات

في « كتاب الأغاني » للأصبهاني

بقلم المستشرق فارمر

(مع نبذة في تاريخ الأعمام المستشرقين بالموسيقى العربية)

توطئة :

لم يبقَ باب من أبواب المعارف العربية والإسلامية الاّ طرقه المستشرقون ، فنشروا عنه ما يروي ، الغُلة ، وأفاضوا حتى لم يُبقوا زيادةً لمستزيد ، إلاّ الموسيقى العربية ، فقد كان حظهم فيها ضئيلا ، وحذرهم من تقحّمها شديداً حتى تناولها الأستاذ الدكتور « هنري جورج فارمر » ودرسها دراسة متفرغ عبقريّ فبلغ الغاية ، فعُدّ فى هذا المضمار إماماً وحجة .

ولصدود المستشرقين عن ولوج هذا الباب ، أسباب كثيرة وجيهة ، منها : قلة ما كُشف عنه من الوثائق وما أُلّف من كتب عربية ، أو بكلمة أخرى : قلة ما بقي منها ، تلك القلة التي لا تُغري الباحث المتتبع . فالمعلومات قليلة جداً ، وأغلب الكتب العربية قد ضاعت ، ويكاد يكون ما سلم منها موزعاً فى متاحف أوروبا مخزناً غير منشور ؛ كما أنّ جلّ من ساهم فى هذا الباب من المستشرقين ، كان إما مؤرخاً وإما رياضياً . ولم يتسنّ لاحدهم الجمع بين المكتين ، فضلا عن الاحاطة بالنظرية الموسيقية ، ولهذا لم تُغر نتائج بحوث المستشرقين العابرين أحـــداً من متأخريهم ولم تشجعهم . ومهما كان بحث المؤلف تاريخيا صرفا ، فلا بد أنْ يضطره السياق الى الاعتماد على النظريات الموسيقية العربية التي كثيراً ما تكون متناقضة متنافرة لا يمكن حصرها كما تُحصر قواعد العلوم الأخرى .

فكان جلّ ما نشر عن الموســـيقى العربية قبـل فارمر ، من دراسات في مختلف اللغات

الاوروبية ، بموزه الاحاطة والتفرغ التام لذات الموضوع ، مضافاً الى اضطراب المعلومات وتصنيفها وخطل استخدامها فى مناسباتها مع قلة الاكتراث فى الأغلب بايراد الشواهد والنصوص [1] .

كان يشفع لاصحاب هذه النواقص أمور ثلاثة . أولها : فقدان الدليل الصحيح الى التطبيق العملي الموسيقي ، أي ضياع الوسيلة الى الترجمة الصوتية للموسيقى العربية ، لأن التدوين الموسيقي العربي كان قد وُضع على أساس الوصف والترتيب الزمني لاعلى الدرجة . وثانيها : جهل ذوي الأغلبية الساحقة من المستشرقين باللغة العربية [2] مع قلة التراجم العربية الموسيقية الى اللغات

---

(١) تلك حقيقة لا شك فيها ، وهي أن جميع المستشرقين الذين بحثوا في الموسيقى العربية كانوا ناقصي الكفاية حتى مجيء « فارمر » الذي قام بسد هذا النقص بصورة مدهشة . فقد ملأوا كتبهم ذات المجلدات الضخمة بأغلاط عجيبة ونقلوا واقتبسوا من دون تمحيص ، ومنهم السادة : فيتس Fetis وكيفار Gevaert ودوكوردري Du Coudray وكيزويتر Kiesewtter وحتى كوسكارتن Kosegarten ، وهؤلاء كلهم أخطأوا هدفا لنقد الأستاذ « جول راووئيت Prof. Jules Rouanet » محرر مادة « الموسيقى العربية » في دائرة المعارف الموسيقية الافينياك A. Lavignac : Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire de Conservatiore المطبوع في باريس بين سنوات ١٩١٣ — ١٩٢٢ م بثلاثة مجلدات . على أنه وقع في اغلاط أشد هولا وأسمج اغتفاراً من النقد هو عليهم فاضاف واحداً الى التخبطين كما سنرى في الصفحات التالية لهذه .

(٢) خير مثال أقدمه ، الأستاذ « راووئيت » الذي ورد ذكره سابقاً ، فقد كان يبدو أنه يجهل العربية ، من تخبطه الظاهر في ايراد بعض الأسماء في الفصل الذي كتبه في الموسيقى العربية في دائرة معارف لافينياك الموسيقية وهذه طائفة منها للذكرى والتاريخ :

« جامع الألحان ، مقاصد الألحان ، كنز الألحان » (وهي أسماء كتب موسيقية للموسيقار عبد القادر بن غيبي العراقي من رجال القرن الرابع عشر الميلادي) ضبطها بالفرنسية كما يأتي على التوالي — Djami el elham, Mekacid el elham, Kinz el elham. فالقارىء الذي لا يعرف مؤلفات عبد القادر بن غيبي لا يسعه إلا أن يقرأها « جامع الإلهام ، ومقاصد الإلهام ، وكنز الإلهام ! » هكذا .

و « لسان الدين بن الخطيب » أثبته : Sissan ed din Ibn Al-Kateb والقارىء يقرؤه سيسان الدين ابن الكاتب ! هكذا .

ومن هذا القبيل :

عبد الله بن جدعان (أثبته كما يأتي)Abdullah fils de Gohdars فيقرأ : عبد الله بن كوهدار =

الأجنبية وسقم ما ترجم منها . وثالثها : عدم وحدة التأليف والانتظام في المؤلفات التاريخية والأخبارية العربية ، وقلة احتفال مؤلفيها بتنسيق موضوعاتهم ، وهو الأمر الذي يجعل الباحث في حيرة دائمة وفي شك دائم من كل فكرة تمتد اليها يده .

ونحن أبناء هذه الأمة ، لم نجد الحافز ، على ما يبدو لي ، حتى الآن لنتسلم تراثنا العربي من أيدي هؤلاء المستشرقين ونكتب فيه عوضاً عنهم ، وذلك لأن ثقافاتنا المدرسية على اختلافها ؛ وأساليب التقدمات العلمية ما زالت متأخرة عندنا بصورة عامة ، لا تشجع المؤلف على التأليف ولا تزوده قابليـة في البحث . فنحن مضطرون الى نقل ما توصل اليه علماء الغرب في علومنا ، ومنها علم الموســـيقى العربية . وكان من حسن حظ العالم العربي أن انتبه أبناؤه الى مؤلفات الأستاذ فارمر فشرع في ترجمتها . وقد كنت السابق ، إن كان للسابق فضل ، فترجمت له جزء الموسيقى العربية في كتابي « تراث الاسلام [1] » مع بعض التعليقات عليه وقد وقعتُ في ترجمتي وتعليقـاتي بأغلاط كثيرة تدارکتهـا في ترجمتي لكتابه (تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر الميلادي) ولم تطبع بعد . وها أنا ذا أقدم الآن ترجمة رسالة من أنفس

= جبلة بن الأيهم (أثبته كما يأتي) Djabala fils d'Aghan فيقرأ : جبلة بن الأغان .

بهز (« « «) Babs فيقرأ : بز .

غناء الندب (« « «) Nayeb فيقرأ : نيب .

الغريض — اسم مغن — (أثبته كما يأتي) El Sharidh فيقرأ : الشريذ .

ابن أبي عتيق — كذلك — (« « «) Ibn Ali Atik فيقرأ : ابن علي عاتيك .

المعتصم — اسم خليفة — (« « «) El Motaca فيقرأ : الوتاسا .

ابن بانة (عمرو) (« « «) A fils de Danah فيقرأ : ابن دانة .

منصور بن زلزل (موسيقي) (الجملة : أهل مراد الكاتب الفاضل منصور زلزل ، فزلزل لقب له) . (أثبته كما يأتي) Mansour Ibn Shueffen فتقرأ : منصور بن شيفن .

الزبير بن دحمان (موسيقي)(أثبته كما يأتي)Sobier Ibn Abdullah-er-Rahmaan فيقرأ : سوبير بن عبد الله الرحمان .

وعشرات غيرها من التسميات المغلوطة المؤسـفة التي كان يجب أن لا يقع فيهـا مستشرق عالم يكتب في دائرة معارف كبيرة .

(١) تراث الاسلام ج ١ ص ٢١ ـ ٤٥ المطبعة العصرية بالموصل ١٩٥٤م . (ملاحظة المترجم)

رسائله في موضوع بقي مصـــدر حيرة لأدباء العرب وعلماء الغرب طوال الف سنة . وأقلّ الاعتراف بفضل هذا الرائد العظيم في الموسيقى العربية ،هو أن نعرف شيئاً من حياته ومجهوداته في هذا المضمار ، وهي مجهودات إذا قيست بالسنين بلغت زهاء نصف قرن ، وإذا وزنت بما نتج فكرياً بلغت ما يزيد على خمسة وعشرين كتاباً في الموسيقى العربية ، فضلا عن عشرات المقالات والبحوث في المجلات ودوائر المعارف .

هنري جورج فارمر : Henry George Farmer

ولد فارمر سنة ١٨٨٣م من هنري جورج وميري آن فارمر في مدينة بر[1] Birr من أعمال إيرلندا ، وعند ما بلغ سن الحلم أعدّ نفسه ليكون موسيقياً محترفاً ، ولكنه نبذ فكرته هذه ودخل جامعة كلاسكو وهو في سنّ متقدمة من شبابه . فدرس اللغة العربية سنتين (١٩١٩ — ١٩٢١ م) دراسة تفرغ وعمق ، على أيدي أساتذة من المستشرقين ، وأتقن العربية والفارسية ، ونال درجة الدكتورية وأصبح عضواً في الجمعية الآسيوية الملكية[2] (١٩٣٠ — ١٩٣٣م) . وكان سنة ١٩٣٢ م رئيساً للوفد الانكليزي إلى مؤتمر الموسيقى العربية المعقود في القاهرة . برز بين أعضائه بعلمه الغزير وسعة اطلاعه في النظرية الموسيقية العربية وتاريخها ، وساهم مساهمة فعالة في مقررات ذلك المؤتمر ، الى جانب أساطين المستشرقين المشتغلين في الموسيقى أمثال: (البارون كارادي فو) من فرنسا و (الدكتور كرت ساخس Dr. Curt Sachs) من ألمانيا و (الأب المستشرق كولانكيت الفرنسي ، من لبنان) . واختير زميلاً لمعهد بحوث ليفرهولم Leverhulme سنة ١٩٣٣ـ١٩٣٥ م ومحاضراً في موضوع الموسيقى بجامعة كلاسكو سنة ١٩٣٤ م . أصدر الدكتور فارمر ، في سن السادسة والعشرين ، أول مؤلفاته الموسيقية قبل أن يتعين اتجاهه العربي الاستشراقي وهو « تاريخ الجوق الموسيقي للفيلق الآلي الملكي ». وفي عام ١٩١٢ م أصدر كتاب « نشأة الموسيقى العسكرية وتطورها Memoires of the Royal Artillary Band. » . وبعدها تحول فجأة إلى الموسيقى

(١) كانت قبلا تسمى « بارسن تاون » Parson Town (ملاحظة المترجم) .

(٢) وهي جمعية علمية تأسست في انكلترا بعيد منتصف القرن السابع عشر (ملاحظة المترجم) .

العربية فكتب فيها الكثير جداً طوال نصف قرن .

أخرج سنة ١٩١٥م كتابه « الموسيقى العربية وآلات الطرب العربية The Music and the Musical Instruments of the Arabs ».وفي سنة ١٩٢١م نشر كتابه « التأثير العربي في نظرية الموسيقى The Arabic Influence on Musical Theory » وكان هذا البحث أول صخرة في بناء صرح شهرة الاستاذ فارمر في عالم الاستشراق العربي ، ومن قوله فيه : « إنه كشف به عن بعض الدلائل القاطعة المستقاة بعناية واختيار من وثائق لايتطرق على صحتها الشك عن تأثير الموسيقى العربية في النظرية العامة للموسيقى » . وقد أثار كتابه هذا نقاشاً حاداً طريفاً ، فتصدى له جماعة من الباحثين في الموسيقى يسفهون رأيه وينكرون كل تأثير للموسيقى العربية في النظرية العامة منهم الآنسة كاثلين شلزنكر Miss .Kathleen Schlesinger في بحثها المسمى « هل الموسيقى النظرية الأوروبية مدينة للعرب Is European Musical Theory Indebted To The Arabs ? » . وفي سنة ١٩٢٥م أصدر كتاباً آخر باسم « المخطوطات الموسيقية العربية المحفوظة في المكتبة البودلية «The Arabian Musical MSS. In The Bodleian Library ونشرت له خطبة ألقاها في جمعية الموسيقيين بحث فيها عن « التأثير الروحي للموسيقى عند العرب » المسمى باليونانية(Ethos)بعنوان« The Influence of Music : From Arabic Sources.» وكان بين سنوات ١٩١٩ـ١٩٢٥ م لايفتأ ينقح ويعيد النظر في كتابه « تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر الميلادي » وهو الذي نال به درجة الدكتورية فنشره سنة ١٩٢٨م باسم « A History of Arabian Music To The XIIIth. Century ». ونشر كتابه الشهير الآخر « حقائق تاريخية عن التأثير الموسيقي العربي Historical Facts For Arabian Musical Influence » سنة ١٩٣٠م، وهو كتاب كبير يقع في زهاء أربعمائة صفحة ردّ فيه مزاعم الآنسة كاثلين شلزنكر . وقد أتبعه سنة ١٩٣١م كتاب « دراسات في اللاهي[1] الشرقية Studies In Oriental Musical Instruments. »وكتاب « أرغن الأقدمين من المصادر الشرقية :العبرانية

(١) اللاهي : آلات الطرب ومفردها ملهاة وهي آلة الطرب .

والسـريانية والعربية ، The Organ of The Ancients : From Eastern Sources (Hebrew, Syriac, Arabic) . وفي عام ١٩٣٣ م نشر كتاب « معلم عود مراكشي قديم An Old Moorish Lute Tuter » وبعدها بسنة واحدة نشر كتاب « كتابات الفارابي العربية ـ اللاتينية Al-Farabi's Arabic Latine Writing On Music » . ونشر سنة ١٩٣٧م كتابه « الملاهي التركية في القرن السابع عشر Turkish Musical Instruments in the 17th Century » . وأصدر سنة ١٩٣٩م الجزء الثاني من كتابه « دراسات في الملاهي الشرقية » . وفي السنة نفسها أصدر كتاب « مصادر الموسيقى العربية : تعليقات تاريخية The Sources of Arabic Music : An Annotated Bibliography » . وفي سنة ١٩٤١م نشر كتاب « موسى بن ميمون في السماع Maimonides, on Listening to Music » . وترجم سنة ١٩٤٢ م ، ونشر الجزء الخاص بالموسيقى والغناء من كتاب (العقد الفريد) لابن عبد ربه [1] بعنوان « Music ; The Priceless Jewel » . وأصدر سنة ١٩٤٣ م كتاب « سعدية الگاون [2] في التأثير الموسيقي Sa'adyah Gaon on the Influence of Music » . ونشر في سنة ١٩٤٦م كتاب « غناء ألف ليلة وليلة The Ministrelsy of Arabian Nights » . وفي عام ١٩٥٣ م [3] أصدر كتاب « دراسات شرقية أغلبها موسيقي الصبغة Oriental Studies; Mainly Musical » .

ومما تحسن الاشارة اليه أن الأستاذ فارمر كتب أيضاً لدائرة المعارف الاسلامية (ليدن ١٩١٣ـ١٩٣٨ م) موضوعات في موسيقى العرب تضيق عن الحصر منها موادّ : « غناء ، طبل ، طبل خانة ، طنبور ، أرغن ، رباب ، عود ، مزمار ، معزف ، موسيقي ، دفّ ، نوبة ، بوق » فضلا عن ترجمته لسير عدد كبير من مغني العرب ومؤلفيهم في الموسيقى .

(١) لم يترجم كتاب العقد الفريد الى أية لغة اجنبية حتى الآن .

(٢) راجع التعريف بسعدية الگاون في الحواشي التالية لهذه .

(٣) ان الجانب الأكبر مما سأسرده من معلومات عن الأستاذ فارمر ، اقتبسته من رسالة شخصية وجهها الي بتاريخ ٧ شباط سنة ١٩٥٦ من المدينة التي يقيم بها الآن في انكلترا (غلاسكو) .

وكتب الأستاذ فارمر أيضاً ، الفصل الخاص بالموسيقى ، فى كتاب « نظرات فى الفن الفارسي The Survey of Persian Art » الذي نشره « آرثر أوفام بوب » Arthur Upham Pope (طبعة اكسفورد سنة ١٩٣٨ م) . كما كتب عدة موضوعات فى معجم (كروف) عن الموسيقى والموسيقيين Grove's Dictionary of Music and Musicians منها : « الموسيقي العربية زمن الخلافة ، الموسيقى العراقية ، الموسيقى الفارسية ، الموسيقى المغربية ، موسيقى البربر ، موسيقى الاسلام ، الموسيقى المراكشية (مراكشي أسبانيا) ، الموسيقى التركستانية ، الموسيقى السريانية ، الموسيقى المصرية وموسيقى الصوفية والدراويش » الخ .

وهو الآن متفرغ للكتابة فى مواضيع الموسيقى الاسلامية لدائرة المعارف الاسلامية التي ستصدر باللغة الأردية . هذا إلى جانب مقالات وبحوث عديدة فى الموسيقى العربية نشرها فى مختلف أدوار حياته فى المجلات التالية أسماؤها :

Musical Standard, The Musical Times, The Music Review, Music And Letters, The Journal of the Royal Asiatic society, The Transactions of the Glasgow University, (Oriental Society), Islamic Culture (Hyderabad).

ورسالته الأخيرة التي نترجمها الآن ، صدرت سنة ١٩٥٥ م باسم « أسماء الأصوات فى كتاب الأغاني الكبير » (١) .

آثار المستشرقين في الموسيقى العربية قبل فارمر :

سبق الدكتور فارمر عددٌ من المستشرقين بحثوا فى النواحي التاريخية والفنية والصلات العلمية الموسيقى العربية ، وبحث بعضهم فى تأثيرها فى موسيقى الغرب ، ولكن أغلبهم لم يكن متخصصاً متفرغاً . وسأحاول أن آتي فى الأسطار الآتية إلى سرد ما وقفتُ عليه من تآليفهم

(١) أعلمني أنه أصدر كتباً في الموسيقى الأوروبية خلال سنوات ١٩٥٠ — ١٩٥٥ م منها : كتاب « التأليف الموسيقي في العصور الخالية Making of Music in the Olden Days » وكتاب « كوسات هاندل وغيرها من تطورات الموسيقى العسكرية Handel's Kettledrums and other papers on Military Music » وكتاب « الموسيقى العسكرية Military Music » وكتاب « الفارس زفرتال Cavaliere Zavarta » وكتاب « تاريخ الجوق الموسيقي للفرقة الملكية الآلية ما بين ١٧٦٢ — ١٩٥٣ م » .

وآثارهم ليتسنى للقارئ فرصة المقايسة بأعمال الأستاذ فارمر ، الذي سيبدو ولا غرو ، مكتسحاً ميدان التآليف فى الموسيقى العربية منذ عرفه عالم التأليف والاستشراق ، ولعل هذه المقارنة هي جلّ ما يمكن أن نقدمه فى الوقت الحاضر من مكافأة حسنة واعتراف بالجميل للأستاذ الجليل .

* * *

كان أندريه Andres الإسباني أول من قدم ، من المستشرقين ، أثراً موسيقياً بعد (هربان) [1] ، بتصنيف مؤلف كامل عن الموسيقى العربية ، أصدره سنة ١٧٨٧ م بعنوان « صحائف من موسيقى العرب Cartas sobre le Musica de los Arabes ». وفى سنة ١٨٣٩ م ألّف « پوركستال » [2] كتاب « الموسيقى العربية والفارسية » طبع فى فينا بعنوان Literatur : der Arabische und Persische Musik.

ونشر « كوسكارتن » [3] جزءاً من كتاب الأغاني للأصبهاني باللغة اللاتينية مع تعليقات فنية وتاريخية ذات قيمة علمية صدر سنة ١٨٤٢ م بالعنوان الآتي : Alii Ispahanensis liber Cantilenarum magnus Arabice editus adjectaque tranlatione adnotationibusque illustratus ab J.G.L. Kosegarten.

ونشر المؤلف نفسه فى مدينة (بون) سنة ١٨٤٤ م كتاباً فى الموسيقى العربية باسم « المؤلفون المسلمون فى نظرية الموسيقى Die Moslemischen Shriftsteller

---

(١) Herbin (١٧١٦ — ١٧٩٥ م) مستشرق فرنسي ألف في أصول اللغة العربية وله معجمان عربي فرنسي وفرنسي عربي ، كتب عدة من الرسائل والبحوث في الموسيقى العربية عند قدماء العرب لم تقف على شيء منها .

(٢) Purgstall (١٧٧٤ — ١٨٥٦ م) مستشرق نمسوي معروف ، درس الآداب الشرقية في جامعة فينا ثم أصبح مدرساً وأستاذاً فيها . ألف عدة كتب فى العرب منها تاريخ الفلاسفة وتاريخ آداب العرب ومما ترجمه الى الألمانية ديوان المتنبي .

(٣) Kosegarten (١٧٨٢ — ١٨٦٢ م) مستشرق ألماني ، درس العربية فى غريفالد في بارس وتتلمذ على دي ساسي المستشرق الشهير ، وأصبح معلماً للغات الشرقية فى فينا ، نشر عدة كتب عربية منها « كتاب الموسيقى الكبير للفارابي .

Uber Theorie der Musik. » .. ونشر « كيسوتر » Kiesewtter كتابه « الموسيقى العربية من مصادرها Die Musik, der Araber nach original quellen » في لايبزك سنة ١٨٤٢ م . وطبعت جمعية الشرق الاميركية رسالة بقلم ايلي سمث Eli Smith « رسالة في الموسيقى العربية A. Treatise on Arabic Music » سنة ١٨٤٧ م . وأصدر الباحث الاسباني سوريانو فورتيس Soriano Fuertes كتاباً عنوانه « الموسيقى العربية الاسبانية Musica Arab-Espanola » نشر في برشلونة سنة ١٨٥٤ م .

وفي كتاب عن « تاريخ الموسيقى Geschichte der Musik » لمؤلفه أمبروزي A. Ambros ظهر في برسلاو سنة ١٨٦٢ م ، بحث عن الموسيقى العربية اطلعنا على ترجمته الانكليزية . وطبع المستشرق سلفادور دانييل Salvador Daniel عام ١٨٦٢ م في الجزائر كتابه « الموسيقى العربية La Musique Arabe » . كما أني وقفت له أيضاً على كتاب «الموسيقي العربية ، صلتها بالموسيقى اليونانية والألحان الغريغورية La Musique Arabe, ses rapports avec la Musique Grecque et le Chant Gregorien. طبع في الجزائر عام ١٨٧٩ م .

والمستشرق الروسي كريستيانوفتش Christianowitch كتاب قيم في الموسيقى العربية باسم « نبذة تاريخية في الموسيقى العربية القديمة Esquisse Historique de la Musique Arabe aux Temps Anciens » طبعه في كولون عام ١٨٦٣م مزيناً برسوم للملاهي العربية . وأصدر المستشرق المعروف باربيه دي ميناار [1] أول دراسة فنية لحياة موسيقار عربي وهو إبراهيم بن المهدي Ibrahim, fils de Mehdi ، نشره في المجلة الآسيوية سنة ١٨٦٩ م ثم طبعه كتاباً .

وفي هذه المجلة نُشرت مقالات وبحوث عن الموسيقى العربية في غاية الأهمية . فمثلاً نشر الأستاذ كوسّان دي پرسفال [2] مقالاً مطولاً باسم « ملاحظات عن الموسيقيين العرب

(١) Barbier De Meynard مستشرق فرنسي نشر عدة كتب عربية وترجم الأجزاء الثلاثة الأولى (من أصل أربعة) لمروج الذهب للمسعودي الى الفرنسية .

(٢) Caussin De Perceval (١٧٥٩ — ١٨٣٥م) مستشرق فرنسي وأستاذ في معهد الدراسات الشرقية الفرنسي وعضو في المجمع العلمي للكتابات والفنون الجميلة .

« Notice sur les musiciens Arabes » سنة ١٨٧٣ م . ونشر فيها سنة ١٨٨٤ م « دراسة لثلاثة موسيقيين عرب Etude sur Trois Musiciens Arabes » بقلم سي . هوارت C. Huart . وكتب المستشرق الفرنسي كيار [1] ، كتاباً في الموسيقى العربية باسم « نظرية خاصة في العروض والموسيقى » نشره سنة ١٨٧٦ م . ونشر البارون كارا دي ڤو في المجلة الآسيوية أيضاً بحثاً في « الصلات الموسيقية : أو رسالة شرف الدين ، (الشرفية) لصفي الدين عبد المؤمن البغدادي سنة ١٨٩١م باسم « Le Traité des Rapporte Musicaux, ou d'epitre Scharaf Ed-din, par Safi Ed-din 'Abd el-Mumin Albeg-dadi. (Carra de Vaux) » وهو مستشرق معروف بتبحاته الرياضية والفلكية العربية . وألف جي . دولفين G. Delphan وإل . كوين L. Guin الفرنسيان كتاب « ملاحظات حول الشعر والموسيقى العربيين في الجزائر بالمغرب » طبعاه في باريس سنة ١٨٨٦م بعنوان : « Notes Sur la Poésite et la Musique Arabes dans le Maghrib Algérien » .

وكتب المستشرق الإيطالي بـ . تريبدو كتاب « دراسات في الموسيقى العربية « P. Tripodo: Lo Statod delgi studii sulla musica degli Arabi » طبع في روما سنة ١٩٠٤م . ونشر الأب كولانكيت في المجلة الآسيوية مجموعة مقالات متسلسلة على جانب من الأهمية في الموسيقى العربية بعنوان « دراسة في الموسيقى العربية Etude Sur la Musique Arabe » نشر ما بين سنوات ١٩٠٤ — ١٩٠٦م . ونشر الأستاذ ميتيانة R. Mitjana سنة ١٩٠٦م نبذة عن « الاستشراق الموسيقي والموسيقى العربية L'Orientalisme Musical et la Musique Arabe » نشره في مجلة العالم الشرقي Le Mond Oriental . وكتب لافاج La-Ffage كتاباً عن الموسيقى العربية يشمل كلّ ناحية من نواحيها الفنية والتاريخية وملاهيها وأغانيها بثلاثة مجلدات ، نشره في تونس سنة ١٩٠٥م باسم « La Musique Arabe: Ses instruments, ses chants, facicules » .

* * *

(١) Gauyard (١٨٢٤ — ١٨٨٤م) مستشرق فرنسي درس العربية في معهد فرنسا وله عدة كتب وبحوث استشراقية .

لم يكن هؤلاء المؤلفون منصرفين بكليتهم إلى الناحية الموسيقية ، دلت على ذلك مؤلفاتهم وبحوثهم الأخرى ، لكن عالم الإستشراق لم يكن عقيماً بأمثال الأستاذ فارمر ، لأنه انجب بشخص الاستاذ لاند J. P. N. Land والأستاذ جول راوونيت باحثين متفرغين للموسيقى ، وهو أمر قد يحملنا على اغتفار الكثير من المثرات الفنية والتاريخية فيما كتبه الأخير منها .

وهذه طائفة من الكتب التي ألفها الأستاذ « لاند » في هذه اللغات : الفرنسية والانكليزية والهولندية والالمانية . .

(١) بحوث في تاريخ الكوما العربية — طبع ليدن سنة ١٨٨٤ م .

Recherches sur l'histoire de la Gamma Arabe.

(٢) ملاحظات حول التطورات الأولى التي طرأت على الموسيقى العربية .

Remarks on the Earliest development of the Arabic Music.

(٣) بحوث في التدوين الموسيقي عند العرب والفرس — طبع ليدن سنة ١٨٨٥ م .

Over de Toonladders der Arabische Musick.

(٤) عن السلالم الموسيقية في الموسيقى العربية — طبع امستردام سنة ١٨٨٠ م .

(٥) نماذج من النغم والالحان الاسلامية في القرون الوسيطة (مجلة الموسيقى الدورية) .

Tonschriftversuche und Melodieproben aus dem Muhammedan hen Mittelalter (Vierteljahrsschrift für Musik wissenschaf.

أما آثار الاستاذ « راوونيت » فهي الكتب والبحوث الآتية : —

(١) بحث نشره في مجلة « ميركيوروموزيكال Mercure Musical » سنة ١٩٠٥ ـ ١٩٠٦م « المدخل في تاريخ الموسيقى العربية Esquisse pour une histoire de la Musique Arabe »

(٢) الغناء الشعبي العربي ـ نشره في سنة ١٩٠٥ م في مجلة « ريفيو موزيكال Revue Musical Le Chanson Populaire Arabe » .

(٣) كتاب معالم الموسيقى العربية والغربية (بالتدوين الموسيقي الحديث) طبع في

الجزائر سنة ١٩٠٥ م بالاشتراك مع E. N. Yafil Eépertoire de Musique Arabe et Muare (Notation Modern)

(٤) الموسيقى العربية (مناقشة فى مؤتمر المستشرقين الدولي بالجزائر سنة ١٩٠٥ م) طبع فى الجزائر La Musique Arabe (Conférance au Congrés des Orientalists d'Alger, 1905).

هذا غير ما ساهم به فى الموسيقى العربية فى معجم لافينياك الموسيقي كما سيأتي بيانه .

* * *

مما أوردنا ذكره من الجهود العلمية للمستشرقين فى هذا الميدان ، سيلحظ القارىء ،ولاشك، أن تآليف الباحثين والمستشرقين فى الموسيقى كاد يقف تماماً فى مفتتح القرن العشرين ، وأنّ الاستاذ فارمر كان ربانّ السفينة الاوحد خلال النصف الأول من هذا القرن ، وسيد الميدان الذي لم ينازعه فيه أحد . وأن ما ألّفه إلى الآن يكاد يكون مكتبة صغيرة وسيكون حكمك على هذا العالم الجليل من كتابه الذي نقلناه فى الصفحات التالية قالي الترجمة :

أسماء الأصوات في كتاب

« الأغاني » الكبير

THE SONG CAPTIONS IN THE KITAB

AL-AGHANI AL-KABIR

لاجرم لقد استأهل كتاب أبي الفرج الاصبهاني (٨٩٧ ـ ٩٦٧ م = ٢٨٤ـ٣٥٧هـ)الشهير، ثناء المؤرخ العربي العظيم « ابن خلدون » حين لقبه بـ « ديوان العرب » . هذا الكتاب الذي لا يعدِلُه كتاب ، والغايةُ التي يسمو اليها الأديب ويقف عندها ، والجامعُ لأشتات كلّ فنّ من الفنون ، إنما هو سجلّ بالاغاني والمغنين ، والموسيقيين والشعراء والمازفين منذ عهد الجاهلية

حتى القرن العاشر الميلادي ، فضلا عن كونه أثمن التواريخ طرّاً . جمع مؤلفه ما فيه من أخبار من مؤلفين لم يكتب لمؤلفاتهم النجاة من غائلة التدمير البربري الجائح المكتبات . أما وأنّ الاصبهاني كان على دراية تامة بعلم الموسيقى ، فهذا ما يستخلص من عنواني كتابين آخرين من تأليفه وهما « كتاب فى النغم Book About Melody » و « كتاب أدب السماع Book of[1] Discpline Concerning to Music » . فى حين تتطاول مكانته ، بوصفه مؤرخاً من الثقات ، بإيراده المنسق المتسلسل من الأنساب ، كأسانيد لأخباره ، تلك الأسانيد التي كانت أهميتها عنده تعدل أهمية سلسلة السند الطويلة إذ يتسابق الى ايرادها مدونو حديث الرسول (ص) .

ويدلّ عنوان كتابه ، على أنه كتاب للاغاني كبير الجرم ، وهو الحق يقال ، أكبر كتاب وضعه كاتب فى مثل هذا الباب . فقد سلخ فى تأليفه خمسين سنة كاملة . على أنّ ما يهمنا منه الآن ليس أخباره بل « أغانيه Songs » ولا سيما تلك التي قال عنها فى كتابه ، إنها كانت تغني مما اعتاد نعته فى كتابه باسم « أصوات ، وصوت Vocal Pieces » . كل صوت من هذه الأصوات يرد فى كتاب الاغاني يكاد يكون غير عاطل عن العنوان أو الاسم ، تعقبه رأساً جملة مركبة من عدة كلمات تتضمن ، الايقاع أو الطريقة Rhythmic modes أو الأصابع Melodic modes مما يؤدى به الغناء . ويبدو ، مع هذا ، أنه لم يتسنّ لاحد خلال السنوات الألف المنصرمة ، أن يميط اللثام عن سرّ التركيب الدقيق لهذه النغم[2] Modes ، حتى آلت النتيجة الى أن المستشرقين فى العلوم العربية ما ابثوا أن وجدوا أنفسهم فى الوضع الذي صار اليه أمر المستشرقين فى العلوم العبرانية عند بحثهم فى أصوات المزامير ، بفارق واحد ، هو أن هؤلاء الأخيرين قد يئسوا ، على

(١) في وصف هذين الكتابين انظر الصفحات ٣٧٨ ـ ٣٨٠ من كتابنا الموسوم « مصادر الموسيقى العربية (طبع ١٩٤٠ م) .

(٢) إستعملت هنا لفظة « النغم » لما يقابل كلمة Mode التي أوردها المؤلف في المتن لانها أقرب الى مفهوم السياق مما اتخذت لغيره ، ذلك لأن الأستاذ فارمر دأب على استعمال هذا الاصطلاح الغربي الدلالة على أكثر من ستة مفاهيم في مختلف كتبه الموسيقية ومنها : (طريقة ، لحن ، شد « جمعها شدود » ، دور ، غناء ، مقام) الخ ... (ملاحظة المترجم) .

ما يبدو ، من حل مشكلهم فنكسوا على أعقابهم مستسلمين .

وفى الواقع أن المستشرقين لم يهملوا قضية حل هذا المشكل ، ففي عام ١٩٠٦ م نشر المرحوم الأب « كزافييه موريس كولانكيت [١] » حلولا للاصابع مستخدماً دليله من رسالة ابن المنجم [٢] ، وقام بنشر هذا الحل فى المجلة الآسيوية معقباً مقاله باقراره انه لم يكن مطمئناً الى النتيجة اطمئناناً تاماً ، قال :

« هنالك حلول أخرى ممكنة ومرضية كذلك ، لكن هذه وتلك ، قد تثير اعتراضات هنا وهناك » .

إن ترجمة الاب كولانكيت لهذه الأصابع Modes والنغم Notes التي بناها على شد الاوتار ، برهنت على أصالة رأي ، على أني ناقشته شخصياً فى المشكلة عندما كنا فى القاهرة سنة ١٩٣٢ م بحضر اجتماعات مؤتمر الموسيقى العربية ، عرضتُ عليه نظاماً آخر لهذه الأصابع Melodic Modes وبين يدي وأثناء ذلك ، رسالة ابن المنجم ، فشايعني فى رأيي وعلق بقوله : « إنها تبدو تفسيراً معقولا فى ظاهرها » .

ثم إن « جول راوونيت » تصدى لهذا الموضوع فى الفصل الخاص بالموسيقى العربية La Musique Arabe من دائرة المعارف الموسيقية للافينياك [٣] ، ولكنه قام بنقل حلول

---

(١) المجلة الآسيوية Journal Asiatique العدد (١٠) سنة ١٩٠٦م ، ص١٦٦ ـ ١٦٨ . (ملاحظة المترجم) :

إن الأب كولانكيت (١٨٦٠ ـ ١٩٣٤ م) مستشرق لبناني الكنى ، فرنسي الأصل ، كان أستاذ علم الطبيعيات في كلية الطب الفرنسية ببيروت منذ سنة ١٨٩٨ م . أنتخب سنة ١٩٣٢ م رئيساً للجنة العلم الموسيقي العربي في مؤتمر الموسيقى بالقاهرة . وله بحوث عربية قيمة . توفي في لبنان Pere Xavier Maurice Collangettes .

(٢) يحيى بن علي بن يحيى بن أبي المنصور (٨٨٦ ـ ٩١٢ م = ٢٧٢ ـ ٣٠٠ هـ) الشاعر الموسيقي المعتزلي صاحب كتاب (النغم) الذي نشره الأستاذ خالد بهجة الأثري عن نسخته الفريدة في المتحف البريطاني وقد اعتمدناها في بحثنا هذا .

(٣) (ط . باريس ١٩٢٢ م ج ٥ : ص ٢٧٠١ ـ ٢٧٠٤) Lavignac : Encyclopedie de la Musique (la Musique Arabe) .

الأب كولانكيت ليس الا . اما « الايقاعات أوالطرائق » فقد تصدى لها كاتب البحث بتفصيل في كتابه الموسوم « سعديـة الـكاون : في التأثير الموسـيقي Sa'adyah Gaon on the Influence of Music » المطبوع عام ١٩٤٣ م [١] . في هـذا الـكتاب شرحتُ باسـهاب وتطويل الاصابع التي ذكرها ابن الـكندي (ت . حوالي ٨٧٤ م = ٢٦١ هـ) ، وسـعدية الـكاون (ت . ٩٤٢ م = ٣٣١ هـ) ، والفارابي (ت . حوالي ٩٥٠ م = ٣٣٩ هـ) [٢] ، والخوارزمي (عاش فيما بين ٩٧٦ ـ ٩٨٧ م = ٣٦٦ ـ ٣٧٧ هـ) [٣] ، وإخوان الصفا (أواخر القرن العاشر الميلادي) ، وابن سينا (ت ١٠٣٧ م = ٤٢٩ هـ) [٤] ، وأثبتُها كاملة بطريقة التدوين الموسيقي

(١) « السكاون » في اللغة العبرية لفة تعظيم واجلال ، وتطلق عادة على رئيس المجمع الديني اليهودي في بلاد السبي (سورا) . وكان (كاون) أحد (السورائيم) ومركزه العراق بوصفه دار سبي اليهود ، تعاقب على مركز سسورائيم العراق (٣٨) كاونيم منهم ، السكاون رابي سعدية بن يوسف الفيومي (٨٩٢ ـ ٩٤٢ م = ٢٧٩ ـ ٣٣١ هـ) ، الذي ترأس مجمع سورا سنة ٩٢٨ م = ٣١٦ هـ ، اغترف « سعدية » من علوم العرب الكثير ، وكتب بعض مؤلفاته بالعربية ، لغة العلم والثقافة عند اليهود آنذاك ، كما كانت اللاتينية لدى الغرب . والـكتاب الذي نوه به مؤلف هذا البحث ، كتبه سعدية في بغداد باسم كتاب « الامانات والعقائد » نقله الى العربية يهوذا بن طبون المتوفى سنة (١١٩٠ م = ٥٨٦ هـ) . ففي نهاية المقالة العاشرة منه مبحث عن الموسيقى وتأثيرها ، قريب المفهوم جداً من اتجاهات العرب في فهمها مما نقرأه في كتاب أحياء العلوم للغزالي ورسائل اخوان الصفا ، لايدع مجالا للشك في أمر المصدر الذي استقيت منه . (ملاحظة المترجم) .

(٢) الفارابي (٨٧٠ — ٩٥٠ م = ٢٥٧ — ٣٣٩ هـ) أبو عبدالله محمد بن طرخان الفيلسوف والموسيقي النظري العربي ، التركماني الأصل ، وصل الينا من كتبه في الموسيقى « كتاب الموسيقى الكبير » وله « كلام في الموسيقى » و « كتاب الايقاع » .

(٣) الخوارزمي : أبو عبد الله محمد بن أحمد يوسف الخوارزمي ، مؤلف كتاب عظيم الخطر اسمه « مفاتيح العلوم » هو بمثابة موسوعة علمية عامة ، فيه فصل خاص بالموسيقى النظرية ، ذو قيمة كبيرة ، لتفسيره المصطلحات الموسيقية تفسيراً علمياً وتعريفها تعريفاً صحيحاً . (ملاحظة المترجم) .

(٤) لابن سينا في كتابيه : النجاة والشفاء ، فصلان كبيران في الموسيقى النظرية ، محفوظان في عدة مكاتب أوروبية . إن الجزء الخاص منها في كتاب النجاة قد نشره سنة ١٣٥٣ هـ السيد عبد الله العلوي . طبعه في مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية بحيدرآباد الدكن باسم « رسالة في الموسيقى » وسأقوم بنشرها في المستقبل القريب مع تصحيحها وشرحها بصورة علمية . (ملاحظة المترجم) .

الحديث [1] أما تلك التي ذكرها الاصبهاني ، وابن خرداذبه [2] من قَبْلِهِ ، فلم أتصدّ لشرحها في كتابي الذي أسلفت التنويه به ، على أني سأتناولها بالبحث هنا .

ترى ما كنه تلك الطرائق (الايقاعات Rhythmic) الأصابع Melodic Modes التي زخر بها كتاب الأغاني الكبير للاصبهاني ؟ .

إن الطريقة أو الايقاع : هو توالي ضربات صوت مقنن معلوم . أو بعبارة أخرى (دروب) ذات أزمان مختلفة ضمن دور ينتظم جملة موسيقية . وابن خرداذبه (ت حوالي ٩١٢ م = ٣٠٠ هـ) الذي يخبرنا بأن « منزلة الايقاع Rhythm من الغناء Music بمنزلة العروض Prosody من الشعر [3] » ربما قصد بالعروض البحر Metre . ولقد استعمل الملحنون الغربيون في القرون الوسطية « الأصابع » ، لكن الموسيقى منذ عهد « إحياء العلوم Renaissance » غادت غير مقصورة على أنماط ذات أشكال محددة مقننة . إن الأصبع هو تعاقب نغمات Notes ذات نبرات Intervals مختلفة ضمن قدر من الزمن صيغت فيه جملة موسيقية . وكانت أمة الأغريق ، والكنيسة المسيحية في القرون الوسيطة تستعملان الأصابع [4] أيضاً . لكنّ هذا النظام اندثر بتقدم المدنية الأوربية ، ولم يبق له أثر الآ في موسيقى الصلاة المسيحية في الكنيسة . وحلّ محلها ما يدعى بـ Keys [5] التي بقيت محافظة على شيء من التركيب الاصبعي Modal

(١) المرجع السالف (المصادر ...) الصفحات ٨١ — ٨٩ .

(٢) أبو القاسم عبيدالله بن خرداذبه الفارسي الأصل نديم إسحق الموصلي في الموسيقى والغناء ، والجغرافي المعروف بكتابه المسالك والممالك . كان في سامراء بين سنتي ٨٤٤ - ٨٤٨ م مناديا الخليفة ، لم يصل الينا من كتبه الموسيقية غير كتاب أدب السماع ، « توجد منه نسخة فريدة في مكتبة حبيب أفندي الزيات . (ملاحظة المترجم) .

(٣) المسعودي مروج الذهب (الترجمة الفرنسية) باريس ١٨٧٤ م ، ج ٨ : ص ٩٧ .

(٤) تاريخ اكسفورد الحديث الموسيقى لندن ١٩٥٤م ، ج ٢ : ص ١١١ و ٣١٨ .

(٥) ان أنصاف النغمات الاثني عشرة في الضعف (الأوكتاف) من السلم الموسيقي الأوروبي تساعد كل بعد Mode من البعدين الكبير Major K. والصغير Minor K. على تخريج اثني عشرة حالة نغم ، وهذا أدى إلى أن يظهر الى عالم الوجود اثنتاعشرة نغمة key كبيرة واثنتاعشرة نغمة key صغيرة . فهو والحالة هذه ، =

Structure في شكلين من أشكالها . في الوقت الذي أقرت فيه بكثير من امتداد نفوذ مبدأ الاصابع عليها .

وما نراه في كتاب الاغاني على العموم ، عنوان صوت من الأصوات ، فيه نجد اسم المغني والناظم والملحن متبوعة بمصطلحات تشير الى إيقاعه وأصابعه مع ذكر عروض البيت الشعري أحياناً ، أو ذكر الأبيات الأخرى التي يمكن غناؤها على تلك (الطريقة) ، أو أي من الأبيات تغنّى على (طريقة) أخرى .

واليك أنموذجاً اعتيادياً لما كثر وروده في كتاب الاغاني [1] :

« ... الشعر لعمر بن أبي ربيعة ، والغناء لابن سريج . وله فيه لحنان : رَمَل Rhythmic Mode بالسبابة في مجرى البنصر ، Melodic Mode ، عن إسحق الموصلي ، وخفيف ثقيل (أول) Rhythmic Mode بالبنصر Melodic Mode عن عمرو بن بانة [2] .

إنّ وصف هذه الأصابع بالنسبة إلى رواية إسحق الموصلي لها واضح بما فيه الكفاية ؛ الا أن رواية عمرو [3] بن بانة ليس فيها الكفاية من الإشارة الى أصابع الصوت ، والأصبهاني نفسه عاب على عمرو بن بانة (ت ٨٩١ م = ٢٧٨ هـ) مؤلف كتاب « مجرى الاغاني » ، مسمياته الموسيقية « Nomenclatur الناقصة » ، باغفاله ذكر الأصابع . وهو الذي شاهدناه في الفقرة التي اقتبسناها آنفاً . فعمرو ، يخبرنا عن « مجرى Course » الأصابع دون إخبارنا عن ماهية الاصبع بالذات ، وهو ما يشبه القول عندنا : إن اللحن من المقام الكبير Major key من دون إيراد درجة النغمة لذلك المقام . ولقد عيب على ابن بانة هذا ، لاطلاقه الأسماء المهجورة على

= وضع السلم الذي تكتب به الموسيقى الاوروبية في بعديها : الكبير Major key والصغير Minor key. (ملاحظة المترجم) .

(١) كتاب الأغاني ط . بولاق سنة ١٨٦٨ م ، ج ١ : ص ٢٤ .

(٢) هو عمرو بن محمد بن سليمان بن رشيد تلميذ إسحق الموصلي في الغناء ، وأحد مشايخ إبراهيم بن المهدي في المدرسة . غنى في بلاط المأمون واشتهر أيام المعتصم ونادم المتوكل . (ملاحظة المترجم)

(٣) فارمر « مصادر ... » ص ٢١ ، ويسمى أيضاً « ابن بانته » .

الطرائق (الايقاعات) ووُجِه انتقادٌ مشابه ، على يحيى المكيّ (ت حوالي ٨٢٠م = ٢٠٥هـ)[1] للسبب نفسه ، وكان مؤلفاً لكتاب في الاغاني [2] . إلى هذه النقائص والعيوب ، يُعزى شيء قليل من الصعاب التي نقلناها في حل اللغيف المعقد من أسماء الأغاني في كتاب الاصبهاني . على انه يوجد ثَمّ مئات من الأصوات الصحيحة التسمية في هذا الكتاب مما يشمل كل الايقاعات والأصابع المعروفة . ومن هذه الأصوات نستطيع أن نتدارس المشكلة دون كبير عائق .

إن « الايقاعات أو الطرائق » التي وردت عند الاصبهاني هي ، بوجه عام ، الآتية :

١ — ثقيلٌ أول .

٢ — ثقيلٌ ثاني .

٣ — خفيفٌ ثقيل أول .

٤ — خفيفٌ ثقيل ثانٍ .

٥ — رَمَل .

٦ — خفيفُ رَمَل .

---

(١) هو يحيى بن مرزوق مولى بني أمية ، قدم مع الحجازيين الذين قدموا على المهدي في أول خلافته ، وكان يغني مرتجلا ويحضر مجلس المعتمد مع المغنين فيوقع (ايقاع) بقضيب Wand على دواة . وكان من أساطين الغناء القديم . له كتاب في الأغاني وتديها وأخبارها ، يشمل على نحو من ثلاثة آلاف صوت . ومع أن إسحق الموصلي كان يقدمه كثيراً إلا أنه كان يعيبه ، كغيره من متقـــدميه ، على نسبه بعض الغناء الى المتقدمين من المغنين بينما هو من عمله . (ملاحظة المترجم) . مجلة المجمع : إن كان يحيى المكي قد توفي سنة ٢٠٥هـ = ٨٢٠م ، فقد استحال أن يكون ممن يحضر مجلس الخليفة المعتمد على الله بعد منتصف القرن الثالث للهجرة .

(٢) فارمر : « مصادر ... » ص ١٠ . يقول صاحب الأغاني : « ... وهذا عمرو ابن بانة وهو من تلاميذه ، أي من تلاميذ إسحق يقول في كتابه (أي مجرى الأغاني) « الرمل الأول » و « الرمل الثاني » ثم لا يزيد في ذكر الأصابع والوسطى والبنصر ولا يعرف بالمجاري التي ذكرها إسحق ... » . (ملاحظة المترجم) .

٧ — هزج .

٨ — خفيف هزج .

ولنا أن نضيف إلى الجدول « الرمل الطنبوري » الذي قد يكون اسماً ثانياً للنوع الأخير من الجدول . على أن الاصبهاني لم يأت إلى شرح طريقة واحدة من هذه الطرائق شرحاً علمياً ، وإن كان إسحق الموصلي قد ترك لنا فقرة تتعلق بالفرق بين « الثقيل الأول » و « الثقيل الثاني » مع خفيفيهما . ثم إن ما أسماه اسحق « أولا » دعاه ابراهيم بن المهدي [1] « ثانياً » ، وقد أثبت الاصبهاني مشادات عديدة بينهما في هذا [2] الموضوع ، وكان هذا الخلاف سبباً لقيام اضطراب عظيم بين « الطرائق » .

هنالك معلومات ضئيلة لا تكاد تذكر ، يمكن التقاطها من كتاب مروج الذهب للمسعودي (ت ٩٥٦ ـ ٩٥٧ م = ٣٤٥ ـ ٣٤٦ هـ) كان الناطق بها ابن خرداذبه . يذكر هذا ، « الطرائق » ، كما أوردها الاصبهاني ، وهو المتوقع منه لكونه تلميذا لإسحق الموصلي أيضاً كالاصبهاني . ومن المؤسف حقاً أنه قد وجد في كل المخطوطات الستة لمروج الذهب التي اعتمدها مؤلف هذه الرسالة ، التي رجع اليها « باربييه دي ميناز » من قبله ، فراغات بيضاً في صلب هذه الفقرة ، لا يمكن معها الوصول إلى وصف أكثر من خمس طرائق من أصل ثمانٍ وهذه هي الفقرة مع فراغاتها [3] : ـ

---

(١) لم يكن ابراهيم بن المهدي (ت ٨٣٩ م = ٢٢٤ هـ) موسيقياً محترفاً . فهو حفيد أبي جعفر المنصور وابن الخليفة المهدي وأخو الخليفة الرشيد ، لكنه ترك للتاريخ ذكرى « عباس عاطل » فقد شغف بالموسيقى مع صوت رائع جميل أغانيه تجري على السنة العامة من سكان بغداد . لقد بلغ من عمق صوته أنه زعم لنفسه القدرة في الغناء على طبقة الآلة التي يستعملها ثم من ضعفها (أو كثافها) ثم من طبقة الوتر الغليظ ثم من ضعفه . تودي به خليفة بضعة أيام قبل دخول المأمون إليها بعد مقتل الأمين ، وذلك مما أحفظه عليه ، ولكنه عفا عنه وتركه موزع الوقت بين الممارسة الموسيقية والاستماع الى المغنين . (ملاحظة المترجم) .

(٢) الأغاني ج ١ : ص ٦٢ .

(٣) المسعودي المرجع السالف ج ٨ : ص ٩٧ — ٩٩ .

« ... (١) الثقيل الاول : تَقْرُهُ ، ثلاثةٌ ثلاثةٌ : اثنتان ثقيلتان بطيئتانِ ثم نقرة [1] واحـــدة . (٢) الثقيل الثاني « فراغ . . » . (٣) خفيف الثقيل الأول « فراغ ... » (٤) خفيف الثقيل الثاني : تَقْرُهُ ، إثنتان متواليتان وواحدةٌ بطيئة واثنتان مَرْدُودَتان [2] (٥) الرَمَـل « فراغ ... » . (٦) خفيف الرمل : تَقْرُهُ ، اثنتان مزدوجتان وبين كل زوج وَقفَة Pause . (٧) الهَزَج : تَقْرُهُ ، واحدةٌ واحدةٌ متساويتان مُمْسِكة [3] . (٨) خفيف الهزج : تَقْرُهُ ، واحدةٌ واحدةٌ متساويتان فى نسق واحد أخفّ قدراً من الهزج » .

ونقل لنا عن هذا الكاتب أيضاً قوله : إن جنس خفيف الثقيل الأول يسمى (الماخوريّ) ، لأن إبراهيم الموصلي (ت ٨٠٤ م = ١٨٩ هـ) [4] كان كثير الغناء فى المواخير (الحانات) على هذه الطريقة . فى أغلب الأحوال يمكن تسجيل هذه الطرائق بالعلامات الموســـيقية الصوتية Mensural Notation التي بسطتُها وأفيتُها حقَّها من الشرح فى كتابي « سعدية الكاون فى التأثير الموسيقي » . إن الأسابيع Melodic Modes وجدت أول مدونٍ لها وخالقٍ فى شخص ابن مِسْجَح (ت حوالي ٧١٥ م = ٩٧ هـ) [5] وفى عصر إسحق الموصلي بعده بقرن ، ما لبث أن دبّ اضطراب عظيم فى القيم السلمية لهذه الأسابيع . يعزى بعض هذا الاضطراب

(١) يعني وقفة بين كل ثلاث ضربات .

(٢) أعني مزدوجتين . (ملاحظة المترجم) .

(٣) أي منفردة . (ملاحظة المترجم) .

(٤) أبو اسحق ابراهيم بن ماهان (أو ميمون الموصلي) المولود سنة ٧٤٣ م = ١٢٦ هـ . أصله فارسي لكنه نشأ في عرب بني تميم واستقر في الموصل ، ثم شخص الى الري فأخذ الغناء الفارسي ، ثم أرسله عامل الخليفة هناك إلى بغداد حيث سطع بالتقدم على سائر موسيقيي عصره في بلاط الرشـــيد ، الذي أحبه حباً جماً وخصه بمنادمته فأصاب شهرة عظيمة وثروة أعظم . ويقلده « ابن خلكان » فضل اختراع أصوات جديدة وينسب إليه وضع تسعمائة لحن (صوت) . (ملاحظة المترجم) .

(٥) كتاب الأغاني ج ٣ : ص ٨٤ . وهو سعيد بن مسجح مولى بني جمح . عبد أسود مكي من فحول المغنين وأول من دون الغناء ونقل غناء الفرس والروم الى الغناء العربي في العصر الأموي ولأجل ذلك طاف كل هذه البلاد . غنى امام الخليفة المترجم « عبدالملك » فاستحسن غناءه وعدل عن غنائه . كانت وفاته ايام « الوليد الأول » . (ملاحظة المترجم) .

الى إقحام النغم الأعجمية في كيان السلم الموسيقي العربي الذي كان حتى ذلك الزمن سلما فيثاغوريا [1] بسيطاً سهل التناول . ومن تلك النغمات الدخيلة ، نغمة « البعد ذي الثلاث الأصغر Minor Third » الفارسية (قياسها ٣٠٣ ذرة Cents) التي هي أحدُّ قليلاً من النغمة العربية الفيثاغورية (قياسها ٢٩٨ ذرة Cents) بينما زاد في الإرتباك نغمة « البعد ذي الثلاث الناقصة Neutral Third » (قياسها ٣٥٥ ذرة Cents) التي سميت بالزلزلي [2] ، وقد لاقت انتشاراً وذيوعاً عظيمين .

وأنكى من كلّ ذلك ، شيوع استعمال الطنبور الخراساني ، وهو الطنبور الطويل العنق الذي سيبت دساتين لوح أصابعه ، بإدخال سلم جديد يبدو « بقية Limma »[3] (قياسها ٩٠ ذرة Cents) ثم بقيـة (٩٠ ذرة Cents) ثم كومـا [4] Comma » (قياسـها ٢٤

(١) من الحقائق الثابتة في علم الموسيقى ، أنه مهما تعددت تقسيمات السلالم واختلفت نسب الأنغام ، فلا بد من وجود سلم قياسي يتبين بواسطته الفوارق الصوتية بين درجات سلم أو آخر . وكان السلم الفيثاغوري قائماً بهذه المهمة ، (نسبة الى مدرسة الفيلسوف اليوناني فيثاغورس من القرن السادس . م) . ويتألف من خمسة أبعاد طنينية نسبة كل منها ٩/٨ من الوتر ومن بعدين قيمة كل منهما ٢٥٦/٢٤٣ من الوتر ، أي سبع نغم رئيسة . وأما العرب فقد استعملوا هذا السلم زمناً ثم أضافوا الى نغمه السبع الرئيسة ، عشر درجات فرعية لتسهل الدلالة على أنواع الأبعاد الموسيقية والاقلال من علامات التحويل (البيمول) التي يستلزمها التعبير عن سائر نسب الأنغام فيما لو اقتصرنا على درجات السلم نفسه ، واعتبرها كتاب العرب في نظرية الموسيقى أنغاماً اصلية أيضاً وهـذا ما يقصده المؤلف . حتى انك لتجد في رسالة ابن المنجم ما يفيد ذلك . (ملاحظة المترجم) .

(٢) منصور زلزل الضارب المتوفى (٧٩١م = ١٧٥ هـ) . هو أخو زوجة إبراهيم الموصلي ومن أشهر ضاربي الطنبور والعود في العصر العباسي ولم يعرف في الغناء . وهو مخترع عود الشبوط الذي حل محل العود الفارسي القديم ، وهذا السلم المنسوب اليه يسمى الآن « بيكاه » وقياسه ٢٢/٢٧ . التاريخ الجديد لاكسفورد في الموسيقى ج ١ : فصل ١١ (ملاحظة المترجم) .

(٣) الليما ، هو بعد من الأبعاد الصوتية دقيق الدرجة يسمى بالعربية (البقية) وهو أقل من البعد ذي النصف (أقل من نصف صوت) ونسبته الرياضية هي ٢٤٣/٢٥٦ (ملاحظة المترجم) .

(٤) الكوما ، وهو بعد دقيق جداً من الابعاد الصوتية لا تكاد الأذن تميزه بين النغم ، أو هو « نبرة » صوتية Interval صغيرة جداً بين نغمتين هما في الظاهر نغمة واحدة تحسب وتقاس بأشكال مختلفة . ففي =

ذرة Cents) [1] شاع هذا السلم وفضلته مدرسة الموسيقيين العربية الحديثة فى دار الخلافة بزعامة « إبراهيم بن المهدي » الذي أدخل أيضاً بعض التجديدات فى مبادئ الايقاع كما سبق أن رأينا . ولكن « إسحق الموصلي » زعيم المدرسة القديمة ، اتخذ موقفاً صارماً ضدّ هذه التجديدات لأنها — كما قال الاصبهاني — كانت تتناول بالتغيير الجوهري هيكل الموسيقى العربية القديم الاساسي وتعبث بتقاليدها قاطبة [2] . ولما كانت الموسيقى غير مدونة ، وإنما يتم حفظها بالخانات الذاكرة ، وتنتقل من فم الى أذن ، إذن كان الخطر من ضياعها أكيداً . ولهذا قرر إسحق الموصلي أن يصحح التركيب القديم للطرائق ، عن طريق الوصف الكلامي فى كتابيه (كتاب الأغاني الكبير) و (كتاب النغم والايقاع) وغيرها من كتبه [3] . إن مساهمة إسحق الموصلي بمجهوده فى ميدان الموسيقى العربية ، حظي بأسمى مدح من الاصبهاني الذي وضع كتابه على أسس إسحق ، قال عنه : —

« ... وهو (أي إسحق) الذي صحح أجناس Genres الغناء Music وطرائقه Modes وميزه تمييزاً لم يقدر عليه أحد قبله ... وهذا كله فعله إسحق واستخرجه بتمييزه حتى أتى على كل ما رسخته الأوائل مثل أقليدس ، ومن قبله ومن بعده من أهل العلم بالموسيقى ، ووافقهم بطبعه وذهنه فيما قد أفنوا فيه الدهور ، من غير أن يقرأ لهم كتاباً أو يعرفه » [4] .

من المؤسف حقاً ، أنه لم يصل الينا كتاب واحد من كلا هذين الكتابين لاسحق الموصلي ، وإن كان أغلب ماحواه أولها قد حفظه لنا الأصبهاني . وأما ما يهمنا — وهو التركيب الاساسي الدقيق للأسابع الذي بحثه المؤلف فى كتابه الثاني — فقد أنقذه لنا تلميذه ابن المنجم (ت ٩١٢ م) في مخطوطة عنوانها « رسالة فى الموسيقى » نسختها الفريدة محفوظة فى المتحف البريطاني [5] .

= النظرية الطبيعية العامة للصوت يوجد مئينات كبيرة وصغيرة ، والفرق بينها من الضآلة بحيث أصبح مهملا فى التدوين العربي الحديث . لكن الرياضيين الموسيقيين اليونان والعرب حصروه وحسبوه . (ملاحظة المترجم) .

(١) دائرة المعارف الاسلامية : (ليدن ١٩١٣م = ٩٣٨ هـ) ج ٣ : ص ٧٥٣ .

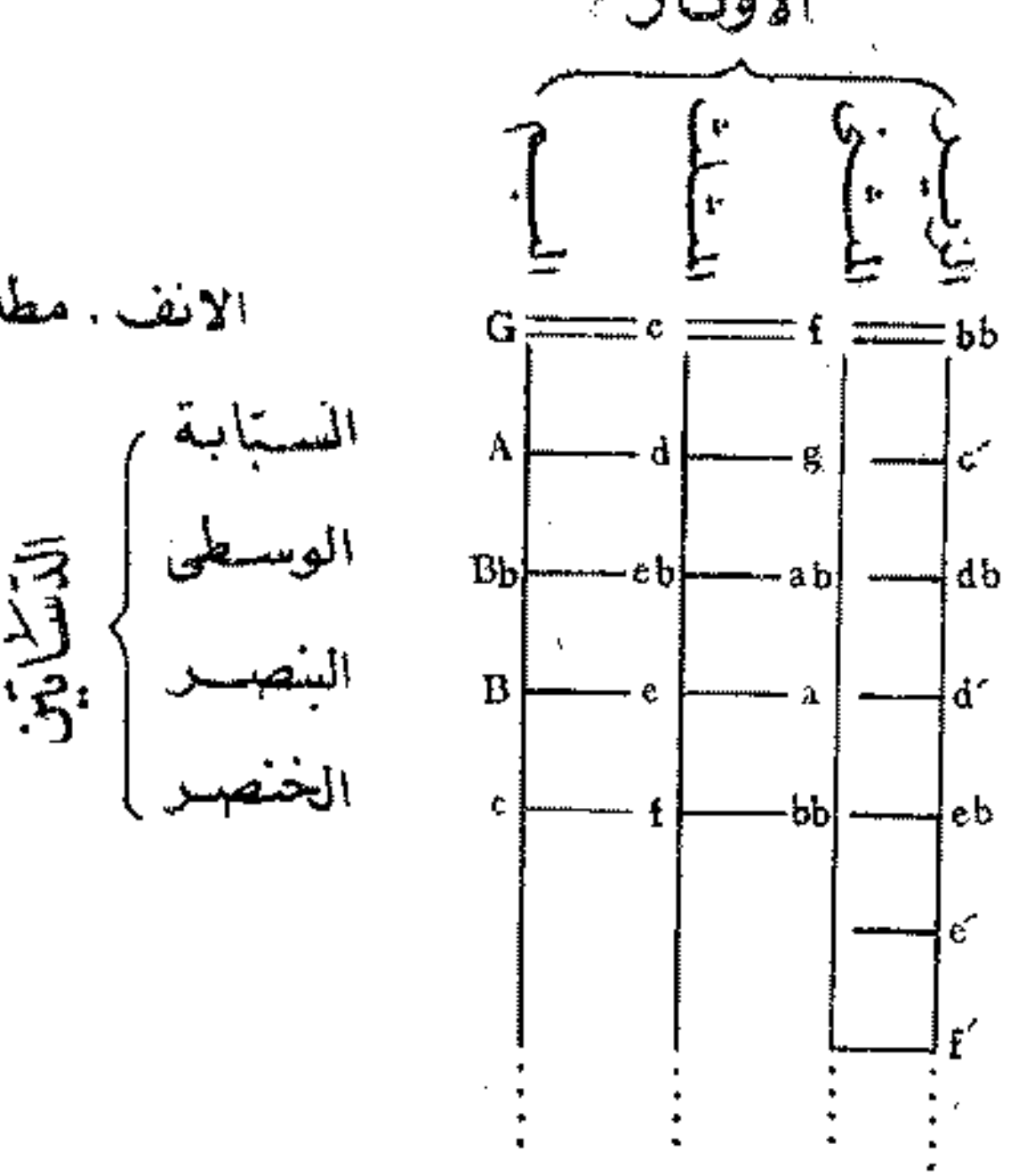
(٢) ابن عبد ربه : العقد الفريد (القاهرة ١٨٨٧ م) ج ٣ : ص ١٩٠ .

(٣) فارمر : « مصادر ... » ص ١٦ — ١٧ .

(٤) الاصبهاني : كتاب الأغاني ج ٥ : ص ٥٢ .

(٥) المخطوطات الشرقية : (رقم ٢٣٦١) ملفة ٢٣٦ — ٢٣٨ . انظر مقالي في معجم « كروف للموسيقى » =

في تضاعيف ورقات هذه الرسالة تجد الحل الأول والأخير لمفهوم عناوين الأصوات الواردة في كتاب الاغاني للاصبهاني ، على أن التفسير والشرح ليس سهلاً . وليس يتم بمحض رجوعنا الى ابن المنجم واستقاء المعلومات المنشودة منه ؛ ذلك لأن الأسامي الموسيقية العلمية لهذه الأصابع مرتبطة ارتباطاً جوهرياً وسببياً بتركيب العود ، حيث إن للدساتين Frets التي على عنق تلك الآلة القول الفصل في حل المشكل كما يرى من الجدول الذي يبسط الأوتار والدساتين على العود :



= سنة ١٩٥٤م، ج١ : ص ١٨١-١٨٢ . (تموت ملاحظة المؤلف). إن هذا الكتاب لم يبق مخطوطاً فقد نشره الأستاذ محمد بهجة الأثري سنة ١٩٥٠م كما أسلفنا .

من الضروري أن نلاحظ بصورة خاصة ، أن أوتار هذا العود وسائر العيدان العربية كانت تحزق وتدستن على أساس الأبعاد ذوات الأربع الكاملة Fourths عدة قرون . نقول من الضروري لأن « كاثلين شلزنكر » في مقالها المنشور بمجلة « ميوزيكل ستاندرد » [1] ، قد تمسكت بالفكرة الخاطئة : أن المَثْنى والمَثْلَثَ من الأوتار تحزق على البعد ذي الخمس ، كل واحد منها على حدة . وردت فكرتها هذه في جزء المقدمة من تاريخ أكسفورد للموسيقى (لندن سنة ١٩٢٩م [2]) ، ورغم احتجاجي عليها في كتابي « حقائق تاريخية عن التأثير الموسيقي العربي » (ط . ١٩٣٠م [3]) ، فقد مضت راكبة متن الشطط في كتابها الموسوم « الناي Aulos الاغريقي » (ط . ١٩٣٩م [4]) . إنّ التدوين الموسيقي لابن المنجم يصحح كذلك تخمينات « ويلي آبيل Willi Apel » في كتابه « معجم هارفرد للموسيقى » (ط . هارفرد ١٩٤٤م) في زعمه أن الفارابي (ت في حدود ٩٥٠ م) هو الذي اتحف العرب بسلم جديد مبني على نبرة Interval البعد ذي الأربع Fourth (البمّ) [5] .

إنّ الخطوط العمودية في الشكل تمثل أوتار العود الأربعة ، وأسماؤها مبتدئة بالأسفل ومنتهية بالأعلى في الدرجة : البمّ ، المَثْلَثَ ، المَثْنى ، الزير . وتمّ التسوية Tuning accordatura ببعد ذي أربعة أرباع ، أعني نبرة Interval من بُعد بأربع يفصل ما بين كل وتر من الأوتار بُعد قدره (٤٩٨ ذرة Cents) . أما الخطوط الافقية ـ الخطوط المتفرقة ـ فتمثل الدستانات الأربعة وأسماؤها على الترتيب : السبابة والوسطى والبنصر والخنصر . مشتقة من أسماء أنامل اليد الأربع التي تحس تلك الدستانات . أما الخط المزدوج الأفقي في الأعلى فيمثل الحلقة الخشب

(١) عدد ٦ شباط سنة ١٩٢٦ ص ٤٥ — ٤٦ .

(٢) صفحات ١٠٣ — ١٠٤ .

(٣) صفحات ٢٨٠ — ٢٨٥ .

(٤) صفحات ٢٧٤ — ٢٩٠ و ٥٣٧ — ٥٤٠ .

(٥) ص ٤٥ .

أو العظم في أعلى عنق الآلة الوترية ، وتسمى بالعربية (الأنف) وبالانكليزية Nut . وعلى يسار ذلك يظهر في الشكل لفظة « مطلق » وضعت ثم لتشير الى نغمة مطلق الوتر Open string ، أي النغمة المتولدة من الضرب على الوتر دون ضغط على دستان ما بإصبع . إن هذين المصطلحين — كما هو واضح — هما اللذان عوداننا تسمية الـ Melodie Modes بالأصابع أو الدستانات .

ولو ألقينا نظرة على الجدول السابق مبتدئين بالمطلق Open string من (البمّ) وتر نغمة (G) [1] ، وتحولنا الى السبابة فنازلاً (دستان A) ومن بعدها الوسطى (دستان B^b) [2] أو البنصر (دستان B) والخنصر (دستان C) ، وهكذا حتى نصل إلى المثلث (وتر C) والمثنى (وتر F) والزير وتر (b^b) ، فاننا نحصل على سلمين من السلالم الموسيقية يوجد في كلّ منها « ضعفان » (أو كتافان Two octaves) على وجه التقريب . بفهمنا هذا نكون قد خطونا أول خطوة في سبيل تحقيق معنى الاصابع أو النغم . وأما الخطوة التالية فقد بسطها ابن المنجم بغاية الجلاء والايضاح قال : —

« إن النغمات عشر ، ليس في الميدان ... (المعروفة) أكثر منها » .

على أننا نرى في الواقع ، من الجدول المار ذكره ، ثماني عشرة نغمة يعزو ابن المنجم وجودها الى الاغريق الذين توصلوا إلى هـــذا العدد من النغم باضافة نغمات (الضعف :

---

(١) في التدوين الموسيقي الحديث الشائع بين الموسيقيين Notation يوجد أربعة أشكال من العلامات المعروفة ، وهي العلامات الانكليزية والفرنسية والألمانية والايطالية ، وقد درج المشتغلون بالفن العملي عندنا على استعمال النظام الايطالي منذ عرفوا التدوين الموسيقي الغربي وطبقوه على الألحان الغربية (ببعض تغييرملائم) المعزوفة بآلات الطرب العربية كالعود والطنبور والقانون ، ولم يشع التدوين الانكليزي ، ولذلك وجدنا الأحسن أن نورد الأسماء الايطالية لدرجات السلم الأساسي الموسيقي في مقابل الأسماء الانكليزية لتقريب المفهوم من القارىء .

العلامات الانكليزية : G F E D C B A

العلامات الايطالية : Sol Fa Mi Re Do Si La

(ملاحظة المترجم) .

(٢) إن إشارة (b) تعني (المطنيح Flat) أي النغمة الأصلية المدونة قبل الإشارة ناقصاً نصف نغمة واحد من درجتها (ملاحظة المترجم) .

الاوكتاف) الثاني الذي يقول فيه ابن المنجم إنه صورة طبق الأصل من الأوكتاف (المضعف) الأول . على أنه يعود فيقول فى موضوع معيار النغم Diapason : « إن الاختلاف بين إسحق ، ومن قال بقوله ، وبين أصحاب الموسيقى ، أن اسحق جعل النغم تسعاً وجعل العاشرة نغمة المضعف » .

ومما تحصّل لدينا من النغم العشر وُجد ما يسمى بالأصابع ، وهذه قسمت إلى جنسين Genres ، سُمي كل جنس بالمجرى (الجاري) Courses ، مثال ذلك ، مجرى الوسطى ومجرى البنصر [1] . وعلى وجه التقريب فى إمكاننا أن نشبه هذين المجريين ، وإن كان فى تشبيهنا كبير افتئات على الواقع ، بديوانينا : الصغير Minor والكبير Major ؛ ذلك لأنّ نغمة المثلث الصغير هي التي تميز الأول ، بينما نغمة المثلث الكبير هي الطابع الذي يميز الآخر ، على أن هناك فروقا واختلافات أكثر جداً مما ذكرنا كما سيظهر لنا من الجدول الكامل للنغم .

استعملَ ابن المنجم « ضعفا أعلى » Higher octave لوصف الأصابع بجعل مطلق وتر F (مطلق المثنى) « عمادا Basis » لنظامه ، مسمياً إياها « بالنغمة العماد The note of support » . ودونك النغمات الثماني للاصبهاني، كما فسرها ابن المنجم، مع تدوينها بالعلامات الموسيقية الحديثة[2].

(١) مطلق فى مجرى الوسطى : f g a^b b^b c′ d′ $e^{b\prime}$ f′

(٢) مطلق فى مجرى البنصر : f g a b^b c′ d′ $e^{b\prime}$ f′

(٣) سبابة فى مجرى الوسطى : g a^b b^b c′ d′ $e^{b\prime}$ f′ g

(٤) سبابة فى مجرى البنصر : g a b^b c′ d′ $e^{b\prime}$ f′ g

(٥) وسطى فى مجراهـــا : a^b b^b c′ d′ $e^{b\prime}$ f′ g a^b

(١) مجرى الوسطى Minor Third ، مجرى البنصر Major Third . (ملاحظة المترجم) .

(٢) اثبت في هذا خطأ ابن المنجم بجعل مطلق المثنى Open F String عماداً Base ولكني نقلت العماد الى مطلق البم Open B String في بحثي في معجم اكسفورد الجديـد للموسيقى (١٩٥٥ م ج ١ : فصل ١١) كي لا يختلط الأمر على القارىء، فيلجأ الى نغمة أخفض في مكان نغمة أعلى (ملاحظة المؤلف).

(٦) خنصر في مجراهـــا : a g f e d c b a

(٧) خنصر في مجرى الوسطى : b a g f e d c b

(٨) خنصر في مجرى البنصر : b a g f e d c b

ونجد أحياناً أسماءاً مختلفة أخرى لبعض العناوين التي مرّ ذكرها ، منها :

(١) باطلاق الوتر في مجرى الوسطى (يساوي) المطلق في مجرى الوسطي .

(٤) بالسبابة والبنصر (=) السبابة في مجرى البنصر .

(٥) بالوسطى في مجرى الوسطى (=) الوسطى في مجراها .

(٧) بالوسطي والخنصر (=) الخنصر في مجرى الوسطى .

وما ورد خلاف هذا من التسميات والتفريعات ، فهي إما أن تكون اختصاراً للعنوان وإما خطأ . فمن العناوين المختصرة قولهم « بالوسطى » أو « بالخنصر » الأولى ربما كانت اختصاراً لعنوان « بالوسطي في مجراها » ، والثانية « بالبنصر في مجراها » برغم تتبع الأصبهاني وحرصه على إيراده الكامل من الأسماء بالقياس إلى عمرو بن بانة .

وبرجوعنا إلى الجدول وإلى صفة الأصوات التي هي أكثر ذكراً ، التي تميز النغم ، نجد أن كل مبدأ Tonic يتقرر بأول كلمة من اسمـــه ، وأن المجرى Course يشـــار اليـه باحدى الاصبعين : الثانية (الوسطى) أوالثالثة (البنصر) . يقول ابن المنجم : « الوسطى والبنصر على المثنى الذي ينسب إليهما المجريان متضادتان لا تأتلفان ولا تجتمعان في صوت ... » [1] على أن « الوســـطى » و « البنصر » قد يستعاض عن واحدتهما بالأخرى على البعد بالثلاث الأول First Tetracord ، بينما البنصر تبقى ثابتة غير متغيرة في كل بعد ذي ثلاث ثان Second Tetr-acord ما خلا في نغمة « الوسطى في مجراها » حيث تستعمل الوسطى على الثلث منها واليها [2].

(١) نقلنا الفقرة الأصلية من كتاب ابن المنجم ، أما الترجمة الحرفية لما أورده المؤلف فهي : « عنـــد استعمال الوسطى ، لا يمكن استعمال البنصر » . (ملاحظة المترجم) .

(٢) وهذا هو نص العبارة « .. وأما الاثنتان الباقيتان من الأربع النغم المختلفة ، فهما الوسطى على الزير ==

في علامات الأصابع الثماني المبسوطة في الجدول أعلاه ، يلاحظ أنّ ستاً منها قد يعاد مجراها في نغمة أخفض من نغمات التضعيف وهي : السبابة والوسطى والبنصر على المثنى . ذلك لأنّ الدساتين على وتر الزير (bb) لا يمكن ان تمتد مسافة من النغم أكثر من نغمة (f) التي هي دستان لوحده ، أوجد لاكمال الضعف Octave . ولما لم يكن ثمّ دساتين لاخراج النغم (bb) ، (a) . (ab) . (g) ، كان من الضروري استعمال نغم لضعف أخفض على وتر مثنى (f) الذي يخرج لنا (bb) (a) (a) (g) . وليس في هذا التدبير عند العرب أي شذوذ أو خروج عن قواعد الموسيقى ما داموا يعدون النغمة وضعفها شيئاً واحداً من الناحية الموسيقية . وهم لا يدركون أيضاً تبايناً بين النغمتين إلا بزيادة في رهافة الحسّ واختلاف الذوق[1] ، وهم يلجأون الى النظائر بمعض سداد وإحكام في الصنعة قائلين : إن النغم التي على وتري المَثْنى والمَثْلَث تُسمع بدقة وشدة بينما النغم التي على البَمّ والمَثْلث تمتاز « بجَهارةٍ وليّن » .

ومع أن ابن النجم يخبرنا بأن أغلب الأصوات Songs قد تآلفت على هذه الأصابع[2] مما لا يخرج عن هذه النغم الثماني قط ، أو أقل في بعض الأحيان ، فنحن نعلم أنه قد استعمل في مناسبات نادرة جداً تسع نغم في تأليف لحن بـ « .. تأليف لطيف وحيلة رفيعة ... » . وهذا ليس كل شيء ، فالأصبهاني يروي لنا أن الخليفة المعتمد (ت ٨٩٢ م = ٢٧٩ هـ) وابن طاهر

= والبنصر على المثلث وليس تآلفان في موضع . فأما الوسطى على الزير فانها تأتلف مع الوسطى على المثنى في مجراها إلا في موضع واحد لا يأتلف معها فيه وهو منها الى البنصر على الزير ومن البنصر على المثنى في مجراها . والموضع الذي تأتلف معها فيه منها الى الوسطى على المثلث ومن الوسطى على المثلث إليها .. » . (ملاحظة المترجم) .

(١) « وإن كانت هذه النغم بأعيانها لأنها إذا اختلفت في السمع كانت أعجب إلى السامع وأحسن في مسموعه » . (ملاحظة المترجم) .

(٢) « فجميع الذي يأتلف في غناء العرب .. ويكون فيه الغناء ثماني نغمات تبين مذهبهم في ذلك . و (رد) بعض النغم الى بعض أكثر ما يبقى عليه الصوت منها النغمات الثماني كلها ، فعلى هذا يأتلف غناء العرب ، وعليه تجري عامة أصناف الغناء » . (ملاحظة المترجم) .

الخزاعي [1] (ت ٩١٣ م = ٣٠١ هـ) ، الذي كان « من الفلاسفة في الموسيقى قد صنعا ماعجزت عنه الأوائل من جمعها في صوت واحد النغم العشر كلها من غير توال » [2] . كثير من هذه الألحان ما زالت محفوظة في مدونات الموسيقيين العرب من ساحل الاطلنطي حتى نهر الفرات . وليس المقام المراكشي المسمى « حجازي المشرقي [3] » الا سورة من اصبع (مطلق في مجرى الوسطى) لاسحق الوصلي . أما مقام « حجاز كار كُردي » التونسي فهو أقرب شبهاً بالاصبع المسماة (سبابة في مجرى الوسطى) لابن المنجم .

ولنلاحظ أخيراً أن كلّ لحون العرب ، باستثناء واحد ، يظهر أنها كانت شائعة معروفة لدى شعوب الشرق الأدنى في العصور الوسيطة . وربما كان « الاكتوبخوس » البيزنطي و « الاخدياس » السوري ومقامات الغناء الروماني البسيطة ، فضلاً عن الألحان العربية ، قد نبعت كلها من معين واحد . وليس بعيداً ، من ناحية أخرى ، أن يكون ابن مسجح (ت ٧١٥ م) الذي يعزى اليه وضع قواعد الغناء العربي ، قد تلقاها ، أو استوحاها ، من الملحنين السوريين أو البيزنطيين ، أولئك (الاسطوخوسية) الذين تلقى العلم على أيديهم ، على ما رواه الأصبهاني [4] . وعلى كل حال ، فلو بقينا نجهل حقيقة الأمر فالله يعلمها وحده ، على حدّ قول المسلم ؟

مرجيس فتح الله

(١) هو عبيد الله بن عبدالله بن طاهر منادم المعتضد والمكتفي الخليفتين . وهو موسيقي نظري ذكر له الأغاني كتاباً « في النغم وعلل الأغاني الثماني » وهو خير ما ألف في عصره . (ملاحظة المترجم) .

(٢) كتاب الأغاني ج ٨ : ص ٤٢ — ٤٣ ، و ج ٩ : ص ١٠ (وهو نهاية في الصنعة وتادرها) .

(٣) ايرلانجيه : « الموسيقى العربية » باريس ١٩٤٩م ، ج ٥ : ص ١١٣ — ١١٥ ، شوتان : لمحات في الموسيقى المراكشية باريس ١٩٣٩ م ، ص ١٨٠ — ١٨١ .

(٤) كتاب الأغاني : ج ٣ : ص ٨٤ .