مركز تحقيق التراث

كتاب الأدوار في الموسيقى

تأليف

صفي الدين عبد المؤمن بن أبي المفاخر

الأرموي البغدادي

المتوفى سنة ٦٩٣ هـ

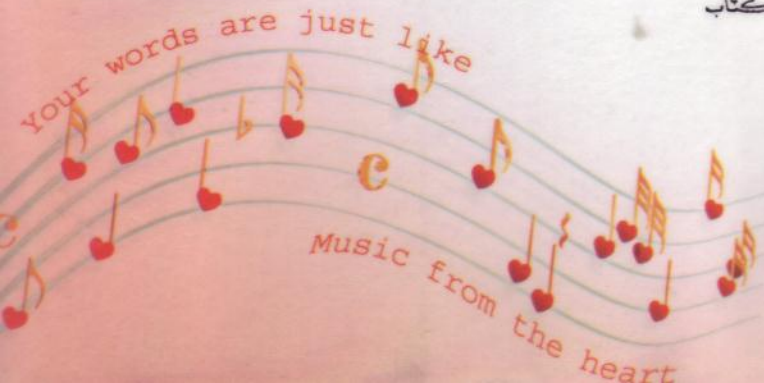
تحقيق وشرح

غطاس عبد الملك خشبة

مراجعة وتصدير

دكتور محمود أحمد الحفني

الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٨٦

مركز تحقيق التراث

كتاب
الأدوار في الموسيقى

تأليف
صفي الدين عبد المؤمن بن أبي المفاخر
الأرموي البغدادي
المتوفى سنة ٦٩٣ هـ

تحقيق وشرح
غطاس عبد الملك خشبة

مراجعة وتصدير
دكتور محمود أحمد الحفني

الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٨٦

تصـــدير

بقلم دكتور محمود أحمد الحفنى

مؤلف هـذا الكتاب هـو صفىّ الدين عبد المؤمن بن أبى المفاخر[1] الأرموىّ البغدادىّ المتوفى سنة ٦٩٣ هـ .

وتسميتُه الأرموىّ نسبةً إلى أرميةَ موطنِ أسلافه وأجداده، وهى بلدةٌ سُميت فيما بعد « رضائية » ، من أعمال أذربيجان ، تقع على بعد ٩٢١ ك . م غربىّ طهران و ٢٩٣ ك . م جنوب غربىّ مدينة تبريز ، وتسميتُه البغدادىّ ترجع إلى أنه وُلد بمدينة بغداد حوالى عام ٦١٣ هـ . وقيل : إنه وفـد إليها صغيرًا فكانت مَدرج طفولته ومعهد ثقافته ، فقـد ألمّ فيها بالعلوم والفنون التى فى عصره ونال قسطًا وافرًا من الدراسات الأدبيّة والفنيّة ، وكان يُعتبر فى زمانه متقدمًا فى إجادة الخطّ ، ويعدّ فى ذلك من أبرز مُعاصريه ، غير أنه اشتهر أكثر بالموسيقَى وصناعة الألحان فبلغ فى ذلك الغايةَ القصوى ولم يُدانِه أحدٌ فى هذا المضمار ، وإليه يرجع الفضلُ فى ضبط الأنغام وفى إحكام القواعد النظريّة ، ويعدّ فى الصّدارة من عُلماءِ العـرَب الذين استكملوا عـلم صناعة الموسيقى النظرية ، وكان ذا شهرةٍ عظيمة فى الموسيقى العمليّة وتُنسب له أقاصيصُ تشبه الأساطير ، فقد جاءَ فى جملة كتاب « الميزان فى علم الأدوار » لصفىّ الدين عبـد العزيز بن سرايا المتوفى سنة ٧٥٠ هـ ما نصه :

---

(١) كذا فى المخطوط ، وفى (الأعلام) للزركلى : « صفى الدين عبـد المؤمن بن يوسف بن فاخر الأرموى البغدادى » .

« حدثنى جماعةٌ ثابتُو العدالة مَسمُوعو القول ، من أهل زماننا هذا ، أنهم حضروا مع الشيخ الإمام العالم العلّامة قدوةِ هـذه الصناعة أولاً وآخراً ، الشيخ صفىّ الدين عبد المؤمن ، مجلسًا ببستان بغدادَ وهو يضرب بالعود ، وأنْ هَزارًا أتى لحُسن النغـم حتى سقط على غصنٍ قُبالة وجهه ثم طار ونزل إلى الأرض وهو يرفرف بجناحَيْه ويصيح ، ولم يزلْ يفعل ذلك ويقرُب منـه قليلاً حتى صار بين الجماعة ، ومعظمُهم باقون إلى يومنا هذا » .

وذكره الشيخ أبو الخَيْر سعيد الدُّهلىّ فى تاريخه ، قال :

« ورد بغدادَ فى زمن المُستعصِم أبى أحمد ، وكتب مصحَفًا بخطٍّ منسوب ، فوصل إلى المُستعصم[1] فتعرّف إليـه به ، وجُعل من المُلازمين البـابَ يكتب المَصاحف ، ثم بلغ عنده مالم يبلُغه أحدٌ من المقرّبين ، وكان ابن سيدانا اليهودىّ كاتبًا له يُعِينه فى علم الحساب وتقسيم أجزاءِ الموسـيقَ ، ولم يَلزمْ بيـده دينـاراً ولادرهما ، وكانت له معرفةٌ بسائر العلوم يغلُب عليه الحكميّات والرياضيّات وبلغ من الموسيقَ مالم يبلُغـه واحدٌ من المتأخرين ، وصنّف فى عمليّاته كثيرًا فحفظ له الناسُ ثلاثين ومائة نَوْبة ، وصنّف فى علم الموسيقى كتابين : أحدهما : « الشرفيّة » باسم الصاحب شرَف الدين هارون الجُوينى ، والآخَر يسمّى : « الأدوار » ، وكان مليح الشكل عذبَ الأخلاق ذا مروءةٍ وكرَمِ نفْسٍ ظريفًا لطيفا ، وكتب عليـه ياقوتُ المُستعصمىّ وابنُ السّهروَرْدىّ واشتغل عليـه فى الموسيقَ جماعةٌ من الأعيان » .

---

(١) المستعصم بالله آخر خلفاء بنى العباس ، قتله التتار حين غدوا بغداد .

قال ابن فضل الله العمرى : « وحدثنى الجمّالُ المشرقىّ عنه وذكر له عدّة أصواتٍ له ، فمنها فى شعره :

هل للمُعنّى الهائم المُضنَى الصّدِى * من راحِمٍ أو مُسعِدٍ أو مُنجِدِ
عرَف الهوَى وتلطّفتْ أسرارُه * فرثَى ورقّ توجُّعاً للمُكمَدِ
ليس الوَدودُ فتًى يودُّك يومَهُ * حتى إذا استغنَى يَملُّك فى غَدِ
بل إنّما الخِلُّ الوَدودُ فتًى إذا * قعد الزمانُ بصاحِبٍ لم يقعُدِ

ومنها ، فى نغم « الزّنكُلاه » :

آصنع جميلاً ما استطعتَ لأنه * لا بدّ أن يتحدّث السُّمّارُ »

وحين غزا المغولُ بغدادَ عام ٦٥٦ هـ ، قتلوا الخليفة المُستعصم وأصابوا المدينة بالإحراق والإتلاف ، ولم يُخرِّب الحىُّ الذى كان يقيم فيه صفىّ الدين ، فقد تمكّن بحذقه وحُسن حيلته أن يتقرّب إلى أمير الجُند وأن يحظَى بعطف هولاكُو حتى أسندَ إليه نظارة الأوقاف بجميع أنحاءِ العراق وربط له ضعفَ ما كان يتقاضاهُ من الخليفة المُستعصم .

وذكر العزّ الإربلى فى تاريخه قال :

« جلستُ مع عبد المؤمن بالمدرسة المستنصريّة وجرَى ذكرُ واقعة بغداد ، فأخبرنى أن هُولاكو طلب رؤساءَ البلد وعُرفاءَه وأمرهم أن يُقسّموا دروبَ بغدادَ ومحالّها وبيوتَ ذوى يسارِها على أُمراء دولته ، فقسّموها وجعلوا كلَّ محلّةٍ ، أو محلّتين أو سوقَيْن ، باسم أميرٍ كبير ، فوقع الدَّربُ الذى كنتُ أحضرُه فى حصّة أميرٍ مُقدّم عشرةَ آلاف فارس اسمه : « بانوانوين » ، وكان هولاكُو قد رسم لبعض الأُمراء أن يقتُل ويأسرَ وينهبَ مدة ثلاثة أيام ، ولبعضهم يومين ،

ولبعضهم يومًا واحدا ، على حسَب طبقاتهم ، فلما دخل الأُمراءُ بغدادَ كان هو أوّلُ من جاء الدّرب الذى أنا ساكنُه ، وقد اجتمع فيه خلقٌ كثيرٌ من ذوى اليَسار ، واجتمع عندى نحو خمسين جوقةً من أعيان المَغانى[1] ومن ذوى المال والجمال ، فوقف «بانوانوين» على باب الدّرب وهو مُدبّسٌ بالأخشاب والحجارة ، فطرقوا البابَ وقالوا : افتحوا لنا الباب وادخلوا فى الطاعة واكُم الأمان و إلّا أحرقنا البابَ وقتلناكم ، وكان معه الزرّاقون والنجّارون وأصحابهُ بالسلاح ، قال عبد المؤمن : أنا أخرجُ إليه ، ففتحتُ الباب وخرجتُ إليه وحدى وعلىّ ثيابٌ قذرةٌ وأنا انتظرُ الموت ، فقبّلت الأرض بين يديه ، فقال للترجمان : قُل له من أنت ، كبيرُ هذا القوم الذى فى الدّرب ؟ قلت : نعم ، فقال : إن أردتم السلامة من الموت فاحملوا لنا كذا وكذا ، وطلب شيئًا كثيرا ، فقلت : كلُّ ما طلبَ الأميرُ يحضُر ، وقد صار كلُّ ما فى الدّرب بُحكمك . فمُرْ جيوشَك ينهبون باقى الدّروب وانزل حتى أُصيفكَ مع مَن تريد من خواصّك فأجمعُ لك كلّ ما طلبت ، فشاوَر أصحابه ونزل فى نحو ثلاثين رجلا ، فأتيتُ به دارى وفرشتُ له الفُرُش الخليفيّة الفاخرة والسّتُور المُطرزة وأحضرتُ له فى الحال أطعمةً قلايا وشوايا وحُلو ، وأكلتُ بين يديه اختبارًا ، فلمّا فرغ من الأكل عملتُ له مجلسًا ملوكيًا وأحضرتُ له الأوانى المذهّبة من الزجاج الحلبىّ وأوانى فضّةٍ فيها شرابٌ مُروّق ، فلما دارت الأقداح وسكر قليلًا أحضرتُ عشرَ جُوَقٍ مغانى ، كلُّهم من النساء ، وكلُّ واحدةٍ تغنّى بملهاةٍ غير ملهاة الأخرى ، وأمرتُهن فغنّين جميعًا على سازٍ[2] واحدٍ فارتجّ المجلسُ

---

(١) المغانى هنا ، بمعنى أصحاب الغناء ، من المغنين والمغنيات .

(٢) الساز : لفظ تركى وفارسى يعنى به طريقة العمل على الآلات فى الألحان الغنائية .

وطرب وانبسطَتْ نفسُه فضمّ واحدةً من المغنّيات أعجبته ، وتمّ يومُـه فى غاية الطِّيبة ، فلما كان وقتُ العصر حضر أصحابُه بالنّهب والسّبايا فقدمتُ له ولأصحابه تُحفًا جليلةً من أوانى الذهب والفضّة ، ومن النقود والذّهب ومن الأقمشة الفاخِرة شيئًا كثيرا ، سوى العلِيق وهِبات العَوانيـة الذين كانوا بين يديه واعتذرتُ من التقصير، وقلت : جاء الأمير على غفلة ، ولكن غدًا إن شاءَ اللهُ أعمل للأمير دعوةً أحسنَ من هـذه ، فركب وقبّلت رِكابه ورجعتُ فجمعتُ أهـل الدّرب من اليَسارة فقلتُ لهم : انظروا لأنفسكم ، هذا الرَّجلُ غدًا عندى وكذا بعد غدٍ ، وكلّ يوم أُريد أضعافَ اليوم المتقـدّم ، فجمعوا لى من بينهم ما يساوى خمسين ألف دينار ، من أنواع الذهب والأقمشة الفاخِرة والسلاح ، فما طلعَت الشمسُ إلا وقـد وافانى ، فرأى ما أذهَله ، وجاءَ فى هـذا اليوم ومعه نساؤه ، فقدّمتُ إليه ولنسائه من الذخائر والذّهب والنقد ما قيمتُه عشرون ألف دينار ، وقدّمت له فى اليوم الثالث لآلىءَ نفيسةً وجواهرَ ثمينة ، وبغلةً بآلاتٍ خليفيّة وقلت له : هذه من مَراكب الخليفة ، وقدّمتُ لجميع من معه ، وقلت له : هذا الدّرب قد صار بُحكمك ، فإن تصدّقتَ على أهله بأرواحهم فيكون لك وجهٌ أبيضُ عند الله والناس ، فما بقىَ عندهم سوى أرواحهم ، فقال : قد عرفتُ ذلك ، ومن أوّل يومٍ وهبتُهم أرواحَهم ، وما حدّثتنى نفسى بقتلهم ولا سَبْيهم ، لكن ، أنت تجهّز معى قبـل كلّ شىءٍ إلى حضرة القانْ (١) ، فقـد ذكرتُك له وقدّمتُ له شيئًا من المُستطرفات التى قدّمتها لى فأعجبته ورسَم بحضورك ، فخفتُ على نفسى وعلى أهل الدّرب أنّ هذا قد يُخرِجنى إلى خارج بغدادَ ويقتلنى وينهبَ الدّرب ، فظهر علىّ

---

(١) مخففة من « قا آن » ، من ألقاب ملوك الصين .

الخوفُ وقلت : ياخوند[1] ، هُولاكو ملكٌ كبير وأنا رجلٌ حقيرٌ مغنّ ، أخشى منه ومن هَيْبتِه ! فقال : لا تخَفْ ، ما يصيبك منه إلا الخير ، فإنه رجلٌ يحبّ أهل الفضائل ، فقلت : أنا فى ضمانك ألّا يصيبنى مكروه ؟ قال : نعم ، فقلت لأهل الدرب : هاتُوا ما عندكم من النفائس ، فأتونى بكلّ ما يقدرون عليه من المُقتنَيات الجليلة ومن النقد الكثير من الذهب والفضّة ، وهيّأتُ من عندى ما كَلَ كثيرةً طيّبةً وشرابًا كثيراً عتيقًا فائقا ، وأوانىَ فاخِرةً كلُّها من الذّهب والفضّة المنقوشة ، وأخذتُ معى ثلاثَ جُوَقِ مغانى من أجمل من كان عندى وأتقنَهنّ للضّرب ، ولبستُ بدلةً من القماش الخليفىّ وركبتُ بغلةً جليلة كنتُ أركبها إذا رحتُ إلى الخليفة ، فلما رآنى « بانوانوين » بهذه الحالة قال لى : أنت وزير ؟ قلت : بل أنا مغنّى الخليفةَ ونديمُه ، لكن ، لمّا خِفتُ منك لبستُ هذه الثياب المُقطّعةِ الوسخة ، ولمّا صرتُ من رعيّتك أظهرتُ نِعمتى وأمِنْت ، وهذا الملكُ هُولاكو ملكٌ عظيم وهو أعظمُ من الخليفة فما ينبغى أن أدخُلَ إليه إلّا بالحشمة والوقار ، فأعجبه منّى هذا وخرجتُ معه إلى مخيّم هولاكو ، فدخل عليه وأدخلنى معه وقال لهولاكو : هذا الرجل الذى ذكرتهُ ، وأشار إلىّ ، فلما وقعت عينُ هولاكُو علىّ قبّلتُ الأرضَ وجلستُ على رُكبتىّ ، كما هو من عادة التتار ، فقال له «بانوانوين» : هذا كان مُغنّى الخليفة وقد فعل معى كذا وكذا وقد أتاك بهديّة ، فقال : أقيموه ، فأقامونى فقبّلت الأرضَ مرّةً ثانية ودعوتُ له ، وقدّمت له ولخواصّه الهدايا التى كانت معى ، فكلما قدّمتُ شيئا سأل عنه ثم يفرّقُه ، ثم فعل بالمأكول كذلك ، ثم قال لى : أنت كنتَ مغنّى الخليفة ؟ قلتُ نعم ، فقال : أَىْش أجوَدُ ما تعلم

---

(١) « خوند » : فارسية بمعنى الأمير أو السيد .

فى عـلم الطَّرَب ؟ فقلت : أحسن أن أُغنّى غناءً إذا سمعه الإنسان ينام ، قال : فغنّ لى الساعةَ حتى أنام ، فندمتُ وقلت ، إن غنّيتُ له ولم ينَمْ قال هذا كذّاب وربّما قتلنى ولابدّ لى من الخلاص منها بحيلة ، فقلتُ : ياخوند ، الطربُ بأوتار العُود لا يطيب إلّا على شُرب الخمر ، ولا بأس أن يشربَ الملكُ قدحَيْن أو ثلاثةً حتى يقع الطّربُ فى موقعه ، فقال : أنا مالِى فى الخمر رغبـةٌ لأنه يشغلنى عن مصالح مُلكى ، ولقد أعجبنى من نبيّكم تحريمُه ، ثم شرب ثلاثةَ أقداحٍ كِبار ، فلما احمرّ وجهُهُ أخذتُ منـه دستورًا وغنّيتُه ، وكان معى مغنيةٌ اسمها « صَبا » لم يكن فى بغـدادَ أحسَن منها صورةً ولا أطيَب صوتًا ، فأصلحتُ أنغـامَ العُود على إنغامٍ وضربةٍ جالبـةٍ للنّوم مع زمٍّ رخيمٍ للصوت وغنّيت ، فلم أتمّ النوبةَ حتى رأيته قد نعِس ، فقطعتُ الغناءَ بغتةً وقويتُ ضربَ الأوتار فانتبَه ، فقبّلتُ الأرض وقلت : نام الملك ، فقال : صدقتَ ، تمنَّ علىّ ، فقلت أتمنّى على الملك أن يُطلِق لى السُّمَيكة ، قال : وأىُّ السُّمَيكةُ شىءٍ هىَ ؟ قلت : بستانٌ كان للخليفة ، فتبسّم وقال لأصحابه : هـذا مسكين ، مغنّ قصير الهمّة ، وقال لى الترجمـان : لم لا تمنّيتَ قلعةً أو مدينة ؟ أيش هو بستان ! فقبّلتُ الأرض وقلتُ : ياملِك ، هذا البستان يكفى ، وأنا ما يجئُ منى صاحبُ قلعـةٍ ولا مدينة ، فرسَم لى بالبستان وبجميـع ما كان لى من المرتب أيام الخلافة وزادنى عُلوفةً تشتمل على خبزٍ ولحـم وعليقِ دوابّ يساوى دينارين ، وكتب لى بذلك فرمانًا مُكمَّل العلائم ، وخرجتُ من بين يديه ، وأخذ لى « بانوانوين » أميرًا بخمسين فارسًا ومعهم علَمٌ أسوَد ، وكان هو علَمُ هولاكو الخاصّ به ، برسم حماية دَرْبى ، فجلس الأميرُ على باب الدّرب ونصبَ

العَلَم الأسوَد على أعلى باب الدّرب، فبقيَ الأمرُ كذلك إلى أن رحلَ هُولاكو عن بغـداد » .

وحديثُ صفىّ الدين هذا هو صورةٌ جليّةٌ عن ثراءِ بغدادَ وما تعرّضَت له من النّهب والسّلب والتخريب فى ذاك الوقت، كما أنه يدلّنا على منزلة الموسيقَ وتأثيرها على الإنسان ، وقد تأخُذنا الدهشةُ لتوافُر العدد من المغنّيات فى منزل صفىّ الدين وتنوُّع الآلات ومَهارتهنّ فى الأداء والغناء عليهـا ، وأيضًا نلمسُ أخلاقَ الرجل عند ما يتمنّى على هُولاكو بستانًا يستنشق زَهرهُ ويغنّى مع طيوره، ثم تلك الحُنكة والحِكمة فى حديثه مع الغُزاة فى وقتٍ كانت تكفى فيـه كلمةٌ عابرة لأن تكون سببًا فى قتـله .

وقد عاصرَ صفىُّ الدين عهودًا ثلاثةً ، فقد كان نديمَ الخليفةِ المُستعصم وموضعَ رعايته، ثم اكتسبَ قلبَ ملك المَغُول هُولاكو، ثم عاش أخيرًا مع أسرة الجُوَينىّ فلم تكن مكانته عندهم من الإكرام تقلّ عما كانت عليه قبلا عند الخليفةِ أو عند هُولاكو ، فقـد كان علاءُ الدين الجـوَينىّ وأخُوه شمس الدين يكرمانه فتولّى فى أيّامهما كتابةَ الإنشاءِ ببغداد، فنال من النّعم والثراءِ فى تلك العهُود الثلاثة ما لم ينَلْه أحدٌ قبلَه غير إسحاق ونُظرائه فى العهد العبّاسى، ولكن صفىّ الدين كان مثلُه مثَل الفنّان الذى لا ينظُر إلى جمع المـال والثراء بل كان كريمًـا مُسرفًا كثيرَ المتعة فلم يبقَ له فى شيخوخته ما يسـدّ به حاجته فمـات فقيرًا، وكانت وفاتُه فى ثامن عشر صفر سنة ٦٩٣ هـ .

وأهمُّ مصنّفاته فى الموسيقَى كتابان :

أحدُهما ، كتاب « الرسالة الشرفيّة فى النسب التأليفية » ، ألّفه لشرَف الدين هارون بن محمـد الصاحِب شمس الدين الجُـوَينى ، صاحِب ديوان الممـالك فى بغداد ، وأقدمُ نُسخةٍ من هـذا الكتاب هى التى كانت محفوظةً بمكتبة برلين ، حتى الحرب العالَمِيّة الثانية ، تحت رقم ٥٥٠٦ مؤرّخة سنة ٦٧٤هـ ، ثم نُقلت ضمن مجموعة المخطوطات العربيّـة إلى مكتبة مدينـة « ماربورج » ومكتبة مدينـة « جيتّنجن » فى جمهورية ألمـانيا الغربيّة ، وقد تمّ تحقيقُ هذا الكتاب على هذه النسخة وعدّة نسخٍ أُخرىٰ .

والثانى ، هو كتاب « الأدوار فى الموسيقَى » ، وهو هذا الذى نقوم بتصديره ، ألّفه صفىُّ الدين وكان لا يزال صغير السنّ ، بناءً على رغبة العالم الرياضى المشهور نصير الدين محمد بن محمد بن الحَسن الطوسىّ المتوفى سـنة ٦٧٢ هـ ، وأقدمُ نسخةٍ من هـذا الكتاب تاريخها سـنة ٦٣٣هـ ، محفوظة بمكتبة نور عثمانيـة بالآستانة تحت رقم ٣٦٥٣ .

و يعدّ من أهم المُصنّفات العربيّة فى الموسيقَى وأوفاها فى معرفة النّغم والأجناس وتدوينات الألحان ممّـا لم يكن يُعرف قبل ذلك فى كتاب ، فكان له صدىً ظهر جليّاً فى تهافُت أهل العلم والصناعة لدراسته وشرحه ، فهو أكثُر الكتب التى تناولها المتوسطون بالشرح والتحليل .

والكتاب يقع فى خمسة عشر فصلاً :

فتناول فى الفصل الأوّل (تعريفَ النغم و بيان الحدّة والثّقَل) .

والفصل الثانى جعله فى (تقسيم الدساتين) ، ففسّم الوتر سبعةَ عشر قسماً ، على ترتيب السلّم الفيثاغورىّ القديم الذى كان يُجعل فيه الجنسُ القوىّ ذو المدتين بتوالى النسب :

	أ	ى	ر	ح
	٩/٨	٩/٨	٢٥٦/٢٤٣	
سنت =	٢٠٤	٢٠٤	٩٠	

وأيضاً على الوجه الثانى الذى كان يُرتّب فيه ذلك الجنس معدّلاً بتوالى النسب :

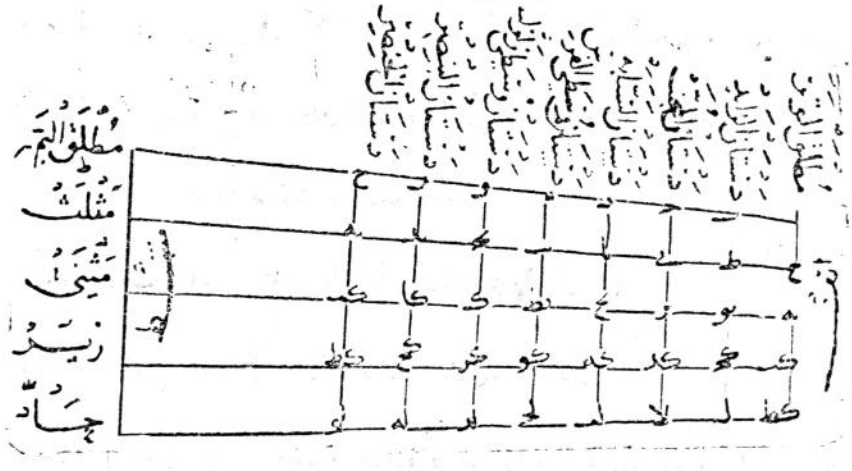
	أ	ى	ر	ح
	٩/٨	٥٩٠٤٩/٦٥٥٢٦	٢٠٤٨/٢١٨٧	
سنت =	٢٠٤	١٨٠	١١٤	

فأما هـذا الثـانى ، فهو الذى آستبدَ لَهُ العرب بتوالية الجنس المُسمّى (المتصل الأوسط) ليقوم مقام كليهما بتوالى النسب :

	أ	ى	ر	ح
	٩/٨	١٠/٩	١٦/١٥	
سنت =	٢٠٤	١٨٢	١١٢	

والنغمُ السبعُ عشرة الحادثة ، فقـد رمَز لهـا المؤلّف بالحـروف ابتداءً من نغمة مُطلق وتر البم (ا) ، ويقابلُه الآنَ وتر «العشيران» فرضاً فى آلة العود ، إلى نغمـة (يح) من مُنتصَف الوتر ، وهـذا الموضعُ يُقابله أيضـاً ، فى التسوية المشهورة لأوتار الآلة ، مُكان النغمة المسّماة « حسيني » فرضاً كذلك ، ثم أعادَها

بحروفٍ أُخَر فى دورٍ ثانٍ من نغمة (يح) إلى (له) ، وهذه الأخيرةُ تقابلها أيضاً نغمة « جواب الحسينى » ، على هذا الترتيب :



(صورة من صفحة ٥٦ من المخطوط المؤرخ سنة ٧٢٧ هـ ، بخط عبد الكريم الشهرورْدى)

ومن هذه ، فالنغمةُ (ا) هى بعينها نغمةُ مطلَق الوتر المُسمّى الآن اصطلاحاً « عشيران » .

ونغمةُ (ب) فهى فى مكان تلك التى تسمّى « عجم عشيران » .

ونغمة (ح) فهى أيضا فى مكان النغمة المسمّاة « عراق » .

ونغمةُ (د) فتقع فى مكان النغمة المسمّاة الآن « كَوشْت » .

ونغمة (هـ) فهى تلك المسمّاة اصطلاحاً « راست » .

ونغمة (و) فتقع فى مكان النغمة المسمّاة «سوزدِل» أو «نيم زيركلاه» .

ونغمة (ز) فهى النغمـةُ التى تسمّى « زيركلاه » ، وقـد تقابلها أيضاً النغمة المسمّاة : « تك زيركلاه » .

ونغمةُ (ح) فهى نغمةُ مطلَق الوتر المسمّى « دوكاه » .

ونغمةُ (ط) فتقع فى مكان النغمة المسمّاة (كرد)، وقد تقابلها أيضا نغمة « نيم كرد » .

ونغمة (ى) فهى فى مكان النغمة التى نسميها « سيكاه » .

ونغمة (يا) فتقع فى مكان النغمة المسمّاة « بوسلِك » ، وقد تقابلها أيضا نغمة « تك بوسلك » .

ونغمة (يب) فهى النغمة التى نسمّيها « جهاركاه » .

ونغمة (يح) فتقع فى مكان النغمة المسمّاة « حجاز » .

ونغمة (يد) فهى النغمة المسمّاة « عُزّال » ، وقد تقابلها أيضا النغمة المسمّاة : صَبا » .

ونغمةُ (يه) فهى نغمة مطلق الوتر المسمى « نوا » .

ونغمة (يو) فهى النغمة التى تسمى « حصار » وتارةً : « نيم حصار » .

ونغمة (يز) فتقع فى مكان النغمة المسمّاة « شورى » .

فهذه هى السبع عشرة نغمةً ، فى الدور الأول إبتداءً من نغمة مطلق البَمّ .

ونذكر من صِياحات تلك ما هو أكثرُ استعمالاً فى الدور الثانى :

فالنغمة (يح) هى المسماة « حُسينى » ، وهى صياحُ نغمة « ا » .

ونغمة (يط) هى التى نسمّيها «عجم» ، وقد تقابلها أيضاً نغمة «نيم عجم» .

ونغمة (ك) هى التى نسمّيها اصطلاحا « أوج » .

ونغمة (كا) فتقع فى مكان النغمة التى نسمّيها « ماهور » ، وقد تقابلها أيضاً نغمة « تك ماهور » .

ونغمة (كب) هى نغمة مُطلق وتر « الكردان » صياحًا بالقوة لنغمة « الراست » (هـ) .

وفيما يلى هذه فتقع النغمات من (كج) إلى (كط) صياحاتِ نظائرها من نغمة (و) إلى (يب) ، وصياحُ تلك الأخيرة نغمةُ « جواب الجهاركاه » .

والفصلُ الثالث جعلَهُ فى (نسب الأبعاد) فاختصّ نسبةَ ذا الخمسة، ممّا يلى نسبة الذى بالكلّ ، بالحدّين (٢/٣) واختصّ نسبة ذِى الأربعة بالحدّين (٣/٤) ، فكان فَضْلُ ما بينهما هو نسبةُ البعد الطنينى (ا—ء) بالحدين ٨/٩، وهو أعظمُ الأبعاد الثلاثة فى الجنس ذى الأربعة نغم .

فأمّا نسبةُ (ا – ج) ، وهو بُعد « المجنّب » فذكر أنها : « نسبةُ المِثل وثُلث خُمسٍ بالتقريب » ، وهذا يعنى أنه بالحدين (١٥/١٦) .

وهنا يحدُث خلافٌ فى نسبة هذا البعد ، فقد جعلَه أوّلًا بنسبة ($\frac{٥٩٠٤٩}{٦٥٥٣٦}$) ، وتقرّب بالحدين (٩/١٠) ، ثم جَعلهُ بعينه بالحدّين (١٥/١٦) ، برغم أنّ هذه النسبة تقوم مقام بعد البقية $\frac{٢٤٣}{٢٥٦}$ ، ولا ترقَى أن تصلَ إلى بُعد المجنّب .

وقد بيّن المُحقّق فى هذا الموضع شرحًا طويلًا ظهرَ فيه أنه إذا جُعل بُعد المجنّب بتَيْنِك النسبتين فإنّ البُعدَ الطنينىّ ينقسم بها مع بُعد البقيّة بأربعة أقسامٍ فتصير عدّةُ النغم جميعًا بين حدّى ذى الكل اثنتين وعشرين نغمةً وليست سبعَ عشرة .

فأمّا الفصل الرابع، فقد ذكر فيه : (الأسبابَ المُوجبةَ للتنافُر) ، وأشار إلى أنّ من الأسباب التى تُوجب التنافُرَ بين الأبعاد اللحنيّة أن يُجمَعَ فى الجنس بتلك الأبعاد الثلاثة ، وهى « الطنينىّ والمجنّب والبقيّة » ، غير أنّ المحقّقَ أثبتَ أن الأجناس المُسمّاة (المُفرَدة) هى التى يُجمع فيها بتلك الثلاثة، وهذه كثيرةُ الاستعمال

لكونها تُكسب الأجناسَ القويّة ليناً متى خُلطت بها ، فتبدو فى المَسموع أكثرَ بهاءً وأنقًا ، ولم يُعتد منها المؤلّفُ غير صنفٍ واحد .

والفصلُ الخامس فى : (التأليف الملائم) ، وهو يعنى بذلك أنواعَ الجنس ذى الأربعة الحادثة من تأليف تلك الأبعاد الصغار الثلاثة بين حدّيه ، ثم أنواعَ ذى الخمسة كذلك .

فذكَر من الأجناس سبعةَ أصنافٍ على الترتيب دون أن يذكُرَ تسمياتها المُصطَلح عليها فى ذاك الوقت ، غير أنه ذكرها فى كتابه الثانى المسمّى (الرسالة الشرفيّة » بتسمياتها ، وهى أقربُ إلى اصطلاح المتأخّرين ، غير أنها تخالف ما تُعرف به فى زماننا هذا .

فالأوّل : (عشاق) ، وهذا ما يسمّى الآن جنسَ (عجم) .

والثانى : (نوىٰ) ويقابله الجنسُ المسمّى الآن (نهاوند) .

والثالث : (بوسليك) وهذا يقابله الجنسُ المسمّى (كردى) .

والرابع : (راست) وهو بعينه ما نسمّيه كذلك (راست) .

والخامس : (نوروز) ، وقد يسمونه أيضًا « حسينى » وكلاهما الجنسُ الذى يعرف فى وقتنا هذا باسم (بياتى) .

والسادس : (عراق) وهو الجنس المسمّى الآن : (سيكاه) ، أو « عراق » .

والسابع : (أصفهان) ، والمحدثون لا يستعملونه بالخمس نغم ، على الوجه المبيّن بالأصل كما أراده المؤلّف بترتيب أبعاده الأربعة على التوالى ، بل إنما قد يستعمل بوجهٍ آخر على هيئة التجنيس المسمّى بذلك الاسم ، أو أن يؤخذ بأحد الجنسين المفردَيْن اللذين يتألّف منهما ، وهما :

(راهوى) ، ويقابله فى وقتنا هذا جنسُ (صبا) .

و (زيرأفكند) ويسمّى أيضًا : (كوچك) ، وهو ضربٌ من جنس (الصبا) .

فأمّا أصنافُ ذى الخمسة فقد صنّف منها المؤلّفُ اثنى عشر صنفًا بين طرفى البعد ذى الخمسة .

والفصلُ السادس فى : (الأدوار ونسبها) ، فقد لجأ فيه المؤلّف إلى إضافة كلّ واحدٍ من أصناف ذى الخمسة الإثنَى عشر إلى كلّ واحدٍ من تلك الأجناس السبعة ، فحصل من سائرها أربعٌ وثمانون جمعًا هى المُسمّاة : « الدوائر » ، ومن هذه ماهو مُتنافرٌ أصلاً ومنها ماهو خفىُّ التنافُر ، ومنها ما هو ملائمٌ مشهورُ الاستعمال إلى يومنا هذا .

وجميع هذه فقد فصّلها المحقّقُ فى مواضعها . وجعل لكلٍّ منها مِثالاً مدوّنًا فى مدرّج صوتىّ يوضّح ترتيبَ نغمها فى طرائقها ، غير أنه جعل تدوينَ النغم فى طبقاتٍ تصير فيها النغمةُ المسمّاة بالعربية « عجم » ، فى مكانها المعهود من الآلة ، مساويةً تمديد نغمة (صول SOL) ، من قِبَل أنّ الجنسَ الأصل الأوّل الذى تخرج منه النغمُ طبيعيّةً غير محوّلة ، أساسُه تلك النغمة فى الجمع المتصل أو أساسه تمديدُ نغمة (دو Do) فى جمعٍ منفصل ، وعلى هذا المبدأ تصير النغمةُ المسمّاة بالعربية « راست » مساويةً تمديد نغمة (لا La) ، وذلك لأنّ جنسَ (الراست) يُؤسّس أصلًا على ثانية جنس (العجم) .

هذا ما ارتآه المحقّق من حيث الطبقات الطبيعيّة من المبدأ ، ونحن لا نرى مايمنع من تدوين النغم على أيّة طبقة ، على أن تكون علاماتُ التحويل فى أماكنها من المدرّج ، ومع ذلك فإنه قَرن بالنغم على المدرّجات تسمياتُها بالعربيّة حتى

لا يلتبس أمرُ أجناسها على الناظر فيها ، وميّز كلَّ واحدٍ من أدوار الجماعات باسمه المُصطَلح عليه فى مقامات الألحان المستعملة فى زماننا .

والفصل السابع سمّاه المؤلّف : (حُكم الوترين) ، وهو يعنى بذلك أنه إذا شُدّ وتران وكان الأحدّ منهما على نسبةٍ ما من الأثقل فإنّ النغم تخرج على الترتيب الذى به يصطحب الوتران ، فأمّا إذا جُعل اصطحابُهما على نسبة المِثْل إلى المِثْل والثُلث ، فإنّ نغمَ الأدوار تخرج منهما على الوجه الذى به تؤخذ من وتَرَيْن فى آلة العُود ، على التسوية المعهودة .

والفصل الثامن ، جعله فى : (تسوية أوتار العود وإستخراج الأدوار منه) ، فذكر أنّ التسوية المشهورة فى هذه الآلة هى أن تُجعل نَغمةُ مطلق كل وترٍ مساويةً لنغمة ثلاثة أرباع الوتر الأثقل منه ، وعدّد من الدساتين التى تحدّ أماكنَ النغم على الأوتار سبعةً ، من قِبَل أنه قسم البُعدَ الطنينىّ بثلاثة أقسام تخرج من فصل بُعدَى المجنّب والبقية منه من جانبٍ واحد ، ثم جعل بُعد البقية واحداً غير مُنقسم فى ذاته أصلاً .

فأمّا عدّةُ الدساتين بحسب استعمال المحدثين الآن فهى عشرةٌ فى كل وتر ، وذلك لأنّ بُعد الطنينىّ متى فُصل من كِلا الجانبين بالأوسط والأصغر فإنه ينقسم بهما أربعة أقسام بدلاً من ثلاثة ، وبُعد المجنّب منى فُصل بالأصغر فقط ، وهو بُعد البقية ، من الجانبيْن انقسمَ ثلاثة أقسام بدلاً من قسمين .

والفصل التاسع عدّد فيه المؤلّف : (الأدوار المشهورة) فى زمانه ، وهى آثنا عشر دورًا كانت تُعرف بمسمّياتها فى ذاك الوقت ، ثم ستّةٌ من المركّبات أو الشواذّ كانت تعرف قديمًا باسم : « أوازات » جمع (أوازه) ، وهى لفظٌ فارسىّ بمعنى اللحن المميّز .

وكلُّ واحدٍ من هذه فقد فُصّلت نغمُه فى موضعه مع التسمية التى يُعرف بها عند المحدثين فى مقامات الألحان المألوفة فى زماننا ، ولذلك لم نجد ما يدعو إلى تكرارها هنا .

والفصل العاشر : سمّاه المؤلّف : (تشارُك النغم) ، وهو يعنى بذلك أنّ بعضَ الأدوار متى بُدئَ فيه من ثانيته ، أو ثالثته ، خرج دورٌ آخر دون أن تتغير سلسلةُ النغم فى كليهما ، وقد يشترك دوران فى نغم واحدة بأعيانها فلا يختلفانِ إلّا فى نغمةٍ من الأوساط أو من الأطراف ، ورسم لذلك دائرةً تحيـط بالأدوار الإثنى عشر المشهورة قديمًا وكأنهـا مؤسّسةٌ جميعًا على نغمة مطلق البـمّ (أ) ، وفيها تظهر النغماتُ من الثـانية إلى السابعة فى كلٍّ ، بعضُها متحدةٌ فى دورين أو أكثر وبعضُها مختلفة ، فيبين بذلك اختلافُ أبعاد مابين النغم الأساسية فى تلك الأدوار الإثنَى عشر .

والفصلُ الحادى عشر جعله فى : (طبقات الأدوار) ، وذلك أنه رتّب النغم السبعَ عشرة فى طبقاتٍ متوالية بين كلّ طبقةٍ وأُخرى نسـبةُ البعد ذى الأربعة ، وجعل أوّل الطبقات (أ) من مطلق البـمّ ، وثانى الطبقات (ح) من مُطلق المَثْلث ، والثالثة (يه) من مطلق المَثْنىٰ ، وهكذا طبقاتٍ فوق بعضها بتلك النسبة إلى الطبقة السابعة عشرة ، ثم رتّب نغمَ الأدوار الاثنَى عشر على كلّ واحدةٍ من نغم تلك الطبقات .

وهذا الترتيبُ واضحٌ أنه غير صحيح ، من قِبلَ انّ مابين النغم أبعادٌ غيرُ مُتساوية ، فالدّور الذى أوّله بُعد « بقيّة » قد يقع فى طبقةٍ تكون فيها النغمةُ الثانية على نسبة بُعد « إرخاء » ، وليس بينهما بالحقيقة بعدُ بقيّة ، وقد عدّد المُحقّـقُ الطبقات المشهورة لكلّ واحدٍ من الأدوار بحسب آستعمال أهل الصناعة فى زماننا .

والفصلُ الثانى عشر ، قولٌ مُختصَر فى : (الاصطحاب الغيرِ المعهود) ، وهو يريد بذلك تعريفَ أصنافٍ من التسويات المركّبة ، وهى الغير معهودةٍ فى آلة العود ، وهذه منها ما هو مُنتظِم ومنها ما هو غير منتظِم ، فغيرُ المنتظِم منها هو أن يُجعل بين الأوتار نسبٌ مختلفة ، والمنتظمُ ما يُجعـل بينها نسبةٌ واحدة بين كل وترين ، وبيّن المؤلّفُ دورَ (الراست) فى مثالٍ على هذين الوجهين .

ويحضرنا فى هذا مايُحكَى عن إسحاق الموصلىّ ، أنه كان يُجيد الضّربَ على تلك التسويات المركّبة غير المنتظِمة ، فى العُود ، فكان أصحابُه يشوّشون أوتارَ عُوده خِلسةً ، فى مجلس الخليفة ، فكان لا يلبث أن يُحسّ النغمَ الحادثة من أوتار العود فيضرب عليه ويغنّى وكأنه فى تسويته المشهورة ، فكانوا يتعجّبـون من حذقه ومهارته .

والفصل الثالثُ عشر ، جعله فى : (أدوار الإيقاع) ، فقد ذكر المؤلّفُ قولاً مجملاً فى أزمنة النغم ، ثم عدّد الإيقاعات المشهورة عند أرباب الصناعة قديمـاً ، غير أنه خلّط فيما يُسمّيه (خفيفَ الثقيل) فجعل الخفيفَ من « ثقيـل الأوّل » والخفيفَ من « ثقيل الثانى » فى دورٍ واحدٍ بذلك الاسم ، رغم أن لكلّ واحدٍ منهما دورٌ يختصّ به فى جنس إيقاعه ، والمحقّـقُ شرحَ ذلك شرحاً وافياً وأوضح دور الأصل فى كلّ واحدٍ من أصناف الإيقاعاتِ المشهورة عند العرب قديمـاً .

فأمّا الفصلُ الرابع عشر ، فقد جعله المؤلّف فى : (تأثير النغم) ، فقال : إنّ بعضَ الألحـان تُلائم طباع التُّرك وسكّان الجبال ، وهى تلك الثلاثة الأُوَل التى يقابلها فى وقتنا هذا « العجم والنهاوند والكردى » ، فأما « الراست » وأنواعُه فإنه من الألحان التى تبسط النفسَ بسطًا لطيفا ، وأما لحنُ « الراهوى والزير أفكند » ،

وكلاهما من الجنس المسمّى الآن (صبا) ، فكلاهما يؤثّر نوع حزنٍ وفُتور ، فينبغى لذلك أن يُراعَى فى التلحينات أن لا يُوضع قولٌ يليقُ بحال الفرحان فى مثل نغم من جنس (الصبا) .

ونحن إذ ندرك أن انفعالاتِ النفس تختلف فى الإنسان ، بحسب ما فى طَبْعه بالخلقة أصلًا ، فإنا لا نشكّ بأنّ الأجناسَ اللحنيّة التى تكثُر فيها الأبعادُ الصغار كالبقية والمجنّب هى التى تُؤثّر فى النفس تأثيراً يميل به إلى هيئة الحَنان والعَطف دون تلك التى تتحكّم فيها أصنافُ البُعد الطنينىّ ، فهذه أكثرُ قوةً وتلك أكثرُ ليناً ورقّة .

والفصل الخامسُ عشر، وهو الأخير، فقد سمّاه المؤلف : (مُباشرة العمل)، وفى نظرنا أن هذا الفصل هو أهمّ فصول الكتاب جميعاً ، إذ أنّ فيه أوّلَ أثَرٍ ظهَر فى الكتب العربيّة لكيفية تدوين الألحان ، فقد لجأ المؤلّفُ إلى تلك الحُروف التى ميّز بها النغم فقرنها فى الألحان بأعدادٍ تدل على أزمنتها ، فصارت الحروفُ بمثابة النغم والأعدادُ بمثابة الأزمنة ، ومتى عُلم هذان فى لحنٍ وأشيرَ إلى جنس نغمه وإيقاعه أمكن إدراكُ الهيئة اللحنيّة التى يعنيها المؤلّفُ بمثل هذا التدوين.

فأما الحروفُ وما يقابلها من النغم بمسمياتها المعروفة فى زماننا هذا فقد تبيّنت قبلاً فى تعليقنا على الفصل الثانى ، وأما الأزمنة فى الألحان العربية فالأصل فيها أربعة ، أعظَمُها أربعةُ أمثالِ الأصغر ، وهذه فقد بيّنها المؤلف فى الفصل الثالث عشر بحيال الحروف :

حروف :	(ا)	(ب)	(ج)	(د)
أزمنة :	١	٢	٣	٤

فواضحٌ، أن العدد (١) يريد به أصغَر الأزمنة المفروضة فى الإيقاعات الخفيفة (١ من ٨) ، على قياس زمان النُّطق بحركة الحرف فى اللّغة ، فيشبه النغمةَ التى يُرمز لها فى التدوين الحديث بالعلامة : (♩) .

والعدد (٢) يريد به أصغرَ الأزمنة المفروضة فى الإيقاعات الثقيلة (١ من ٤) فهو ضعفُ الأوّلِ على قياس النُّطق بحركة السبب الخفيف فى اللغة ، فيُشبه النغمة التى يُشار إليها فى التدوين الحديث بالعلامة : (𝅗𝅥) .

فأما العدد (٣) فهو كنغمةٍ تمتدّ بمثل مجموع زمانَى الأوّل والثانى (٣ من ٨) فهو ثلاثةُ أمثال الأوّل ومِثلُ ونصفُ الثانى ، فيشبه النغمةَ التى يرُمز لها فى التدوين بالعلامة (𝅗𝅥.) .

والعدد (٤) فهو أعظمُ الأزمنة المفروضة فى الإيقاعات الخفيفة ويساوى أربعَة أمثال الأصغر ، فيُشبه النغمةَ التى يُرمز لها فى التدوين الحديث بالعلامة (𝅝) .

فهذه هى الأربعُ الأزمنة الأصلية فى الإيقاعات الخفيفة والمُعتدلة ، وظاهر أنه متى اجتمعت عدّةُ حروفٍ مقرونةٍ بأعداد أزمنتها فاستبدلنا بالحروف ما يقابلها من النغم ، وبالأعداد ما يقابلها من علامات الأزمنة المألوفة فى التدوين ، فإنه يمكن أداؤها عمليًّا أو كتابتها فى مدرّج صوتى .

فأما الأعداد التى هى أعظم من تلك ، كالعدد (٦) أو (١٢) فقد تبيّن ، فى موضعه ، أنها لنغم تشبّع مكرّرةً فى ذواتها أو بما يلائمها مما يجاورها دون خروج عن هيئة اللحن ودور الإيقاع .

وذلك الأثرُ العربيّ من التدوين على النهج الذى ارتآه صفىُّ الدين إنما يقودنا إلى أن نُلخص ها هنا المراحلَ التى تطوّر فيها تدوينُ النغم والألحان ، فى قصّةٍ مُوجزةٍ عَبْر العصور :

مضت على الإنسان حِقبةٌ طويلةٌ من الزمن سار فيها فى مَدراج التطوّر البشرىّ حتى اهتدَى إلى نغم الألحان فاخترع لها الآلاتِ المُصوّتة لتكون أطولَ مدىً من الأصوات الطبيعيّة فظهر أثرُ هذه الصناعة وبانَ جمالُ الفنّ فى مادّتها .

ومضت بعد ذلك حِقبةٌ أُخرى ليس فيها للقديم من الألحان مرجعٌ غير حناجر القُدامى من الحفّاظ والمغنّين وأصحاب الآلات ، فصار لكلّ عصرٍ من العصور قديمٌ ومُحدثَ ، فالقديمُ زائلٌ بمضىّ الزمن والحديثُ منها مآلُه إلى القِدم فيزول كذلك .

وأقربُ الأجيال القديمة فى مُحاولة تدوين الألحان هو العصرُ الفرعونىّ فى مصر ، فكانوا يعرفون ، فى عهد الدولتين القديمة والوسطى ، السلّمَ الخماسىّ النغم ، فيرمزون لكلّ نغمةٍ بكوكبٍ من الكواكب الخمسة ، وهى : (عطارد والزهرة والمرّيخ والمشترى وزُحل) ، ثم أضافوا (الشمسَ والقمر) فصار السلم سباعىَّ النغم كذلك ، فكان يرمُزون لها بالرّموز الهيروغليفيّة الدالّة على أسماءِ الكواكب السبعة ؛ فكان هذا أوّلَ محاولةٍ لتدوين النغم .

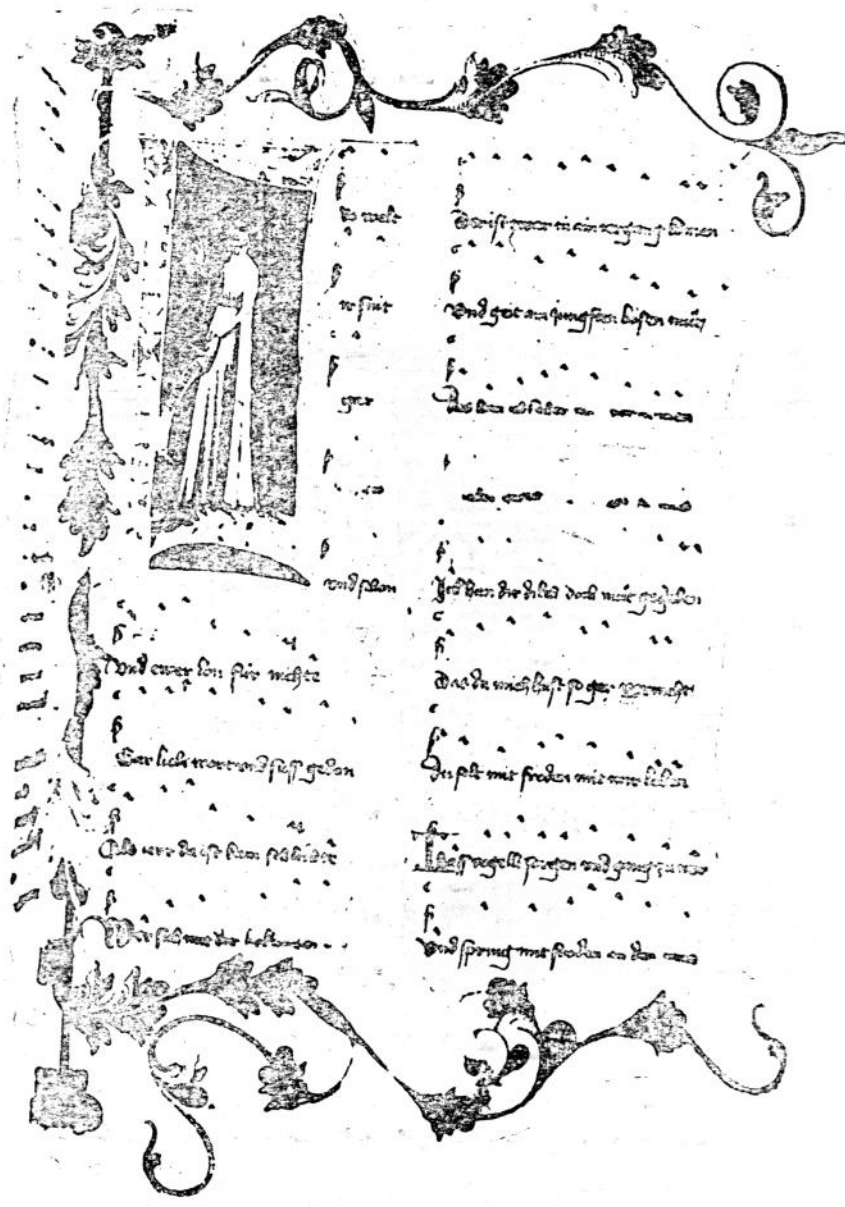
وبعد مُرور أربعين قرناً من هذا التاريخ ، فكّرت أوروبا ، بعد ظهور المسيح بعدّة قرون ، فى تدوين ألحان الغناءِ فاستُعملت الطريقةُ المسمّاة (نوما Neume) ، وهى رموزٌ تدوّن فوق النّصوص لا يظهر بها حدّةُ النغمة أو مقدارُ زمانها بل إنما تشير الى إتجاه اللّحن فقط ، ولذلك يقول بعضُ علماءِ أوروبا إنّ هذه الطريقة

لا تخرج عمّا فى نقوش قدماءِ المصريّين عندما يُرى المغنّى يقود الفرقةَ مشيراً بيده إلى أعلى أو إلى أسفل، والفرقُ أنّ هذا يشير إلى آتجاه اللحن بيده فى الهواء وذاك يشير بتلك العلاماتِ برسمها بجيال النصّ .

واستمرّ التـدوينُ قاصراً على استعمال تلك الرموز فى ألحان الكنيسة حتى جاء « هوكبالد » (٨٤٠ — ٩٣٠) أحدُ الأساقفة الذين شغفُوا بالألحان ، ففكّر فى آستخدام الحروف الهجائيّة التى كانت تُستعمل من قبلُ عند قدماءِ اليونان لضبط درجات النغم، مع رُموز (نوعما)، غير أنّ هذه كانت تختلط مع حروف النصّ، فميّز لهـا خطّاً باللون الأحمر ورمز له بحرف (F) ، ثم أضاف إلى هـذا الخطّ آخرَ ميّزه باللون الأخضر وتارةً بالأصفر ورمز له بحرف (C) ، وهكذا آستخدم « هوكبالد » العناصرَ الأساسيّة لمـدرّج التدوين الموسيقىّ ، وهى المفتاح والرموز والخطوط .

وما كاد ينبثق فجـر القرن الحادى عشر حتى خطَا التـدوينُ الموسيقىّ خطوةً كانت أقربَ إلى آستكماله ، فقد جاء « جيدو أريزو » (٩٩٥ — ١٠٥٠) فاقتفَى أثرَ المجهود الذى بدأه « هوكبالد » فزاد الخطوط إلى أربعـةٍ تحصُر بينها ثلاث مسافات ؛ فى مدرّج يكون فيه الخطُّ الأحمر ، وهو الثانى، دالّاً على النغمة المسمّاة الآن : (فا Fa) والخطُّ الرابع الأخضرُ، دالّاً على النغمة المسمّاة : (دو Do) ، وبذلك يمكن أن يحيط هـذا المُدرّج بسبع نغمٍ أساسيّةٍ تبـدأ من الأثقل بنغمة (رى Re) .

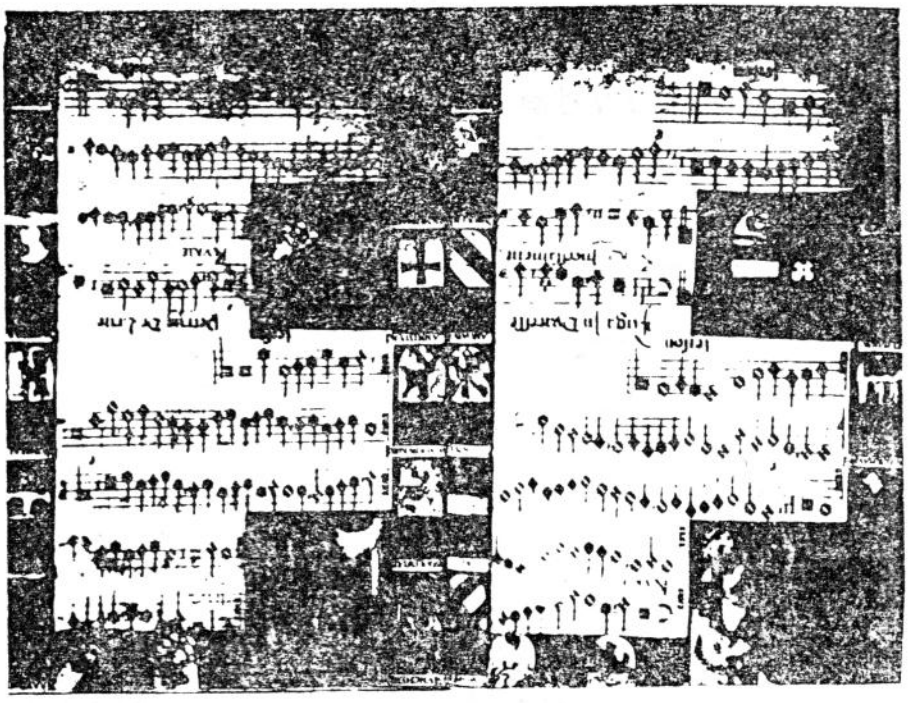
وتطـوّرت أوروبا بعـد ذلك فاستخدمت فى تدوين النّغم التى تُكتَب على الخطوط أو فيما بينها أشكالاً تدلّ على أزمنتها ، غير أنّ هـذا كان فى بادئ الأمر لمجرّد الدلالة على ثلاثة أنواع من الأزمنـة ، إمّا متوسط أو قصـير أو طويل ،

وهذا الصنف من التدوين مشهورٌ فى أوروبا باسم : (التدوين الكورالى) ، وظلّ كذلك حتى بداية القرن الخامس عشر :

(تدوين كورالى فى بداية القرن الخامس عشر برموز « نوعما » على الخطوط)

وقد حدثت فى أوروبا منذ القرن الثالث عشر محاولاتٌ لتحديد أزمنة النغم ، فعُرفت سبعُ علاماتٍ تدلّ كلٌّ منها على مقدارٍ زمنيّ بالنسبة إلى الآخر ، كما عُرِفت علاماتٌ أخرى تدلّ على مقادير سكتاتٍ مُساوية ، وهُنا بدأت أوروبا معرفة

ما يسمُّونه «التدوين المحدود الزمن» وكان موسيقيُّو ذلك العصر يُطلقون على تلك الأشكال من العلامات أسماءً طريفة، فمنها: «النائمة والجالسة والمتنزهة» وغير ذلك.

وفى القرن الرابع عشر رُسِمت بعض رءوس هـذه العلامات باللون الأحمر، فكانت سوداءَ وحمراء، وفى منتصف القرن الخامس عشر أستُبدلتْ بالحمراء منها أُخرى بيضاء:



(التدوين « المحدود الزمن » من القرن السادس عشر)

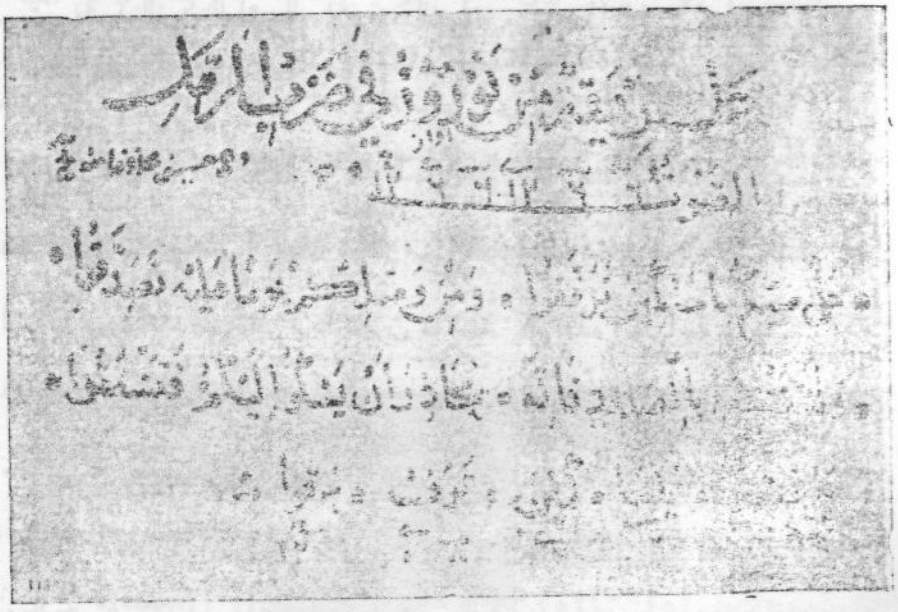
وكانت رؤوسُ العلامات جميعاً مربّعـة الشكل، ثم جُعلت بعـد ذلك كلُّها مستديرة، ثم أستُعملت الطباعةُ فى ذلك حوالَى سنة ١٧٠٠ م.

وقد ذكرنا قبـلاً أن الخطوط التى أستُخدمت فى عهـد « جيـدو » كانت أربعة، ولم تكن أوروبا تعرف بعدُ إستعمالَ الخطوط الإضافية ولا مُختَلف المفاتيح لتمييز نغم المدرّجات، ثم اصطُلحَ أن تكون الخطوطُ خمسة.

ونلاحظ أن إستكمالَ التدوين الموسيقيّ على المدرّجات قد جرَى فى أُوروبا باطّراد مُتّبع منذ القرن العاشر للميلاد ، ذلك أنه منذ هذا التاريخ بدأ استعمالُ « الهارمونى » يأخذ طريقًا إلى ألحانِ أوروبا حتى أصبح فيها عنصراً أساسيًا ، وأخذ تعدُّد الأصوات فيها يتزايد على مَرِّ السنين حتى شمل بعضَ تراتيل الكنيسة فى مؤلفات أعلام الأراضى الواطئة أكثرَ من خمسين تصويتًا ، فكان لِزامًا أمام اطّراد التعقيد فى الأداءِ أن يُنظرَ فى التدوين ما يسدُّ كلّ هذه الحاجة ، وهكذا صار هذا النحو مستكملاً وافياً بالألحان وما يصاحبها من التّصويتات الخارجة .

فأما إذا ولّينا وجهنا شطرَ الشرق واستَثْنينا ما قام به رجالُ الكنيسة اليونانيّة فى هذا المضمار، نجد أن العرَب لم ينظروا فى تدوين ألحانهم قبل عهد صفىّ الدين فى القرن السابع للهجرة، وذلك لأنهم لم يألفُوا الألحانَ الحادثة من تعدُّد نغم الآلات فى تراكيب تصوُّرية ولا مُصاحَبة الألحان الغنائية بنغمٍ من غير أجناسها ، فلذلك اقتصروا على الألحان الطبيعيّة فكان من المَيْسور أن تُحفظ هذه على السّماع فيتوارثها المُحدَثون منهم عن القُدماءِ دون حاجةٍ إلى تدوينها ، فلذلك إندثرت على مَرّ الأجيال ولم يبقَ منها غير تجنيساتها على الوجه الذى رُوِيت به فى كتاب « الأغانى » .

ولذلك ، فإنّا ننظر إلى العمل الذى قام به « صفىُّ الدين » لتدوين الألحان نظرَة فخرٍ للعرَب ، فقد سبقَ بذلك عُلماءَ أوروبا بأكثر من قرنين من الزمان ، وكانت طريقتُه سهلةً مستوفيةً عناصرَ التدوين ، فقد ميّز النغمَ المختلفة فى الطبقة بما يقابلها من الحروف الدالّة عليها وحدّد أزمنتَها فى اللحن بالأعداد التى تخصّ كلًّا منها فى دَوْر الإيقاع المفروض ، ثم قرَن أجزاءَ الأقاويل فى الألحان الغنائية بما يقابلها من أجزاءِ النغم ، وإنّا نبين هُنا مِثالاً لها ، من كتابه هذا، عن النسخة المحفوظة بالمتحف البريطانى .



طريقة صفى الدين فى تدوين الألحان من كتاب (الأدوار)

فقولُه : « طريقةٌ من نوروز فى ضرب الرَمل » يعنى به أن جنسَ نغم اللحن : (نوروز) ، وضربُ إيقاعِه : (رَمل) .

فأما (نوروز) ، فقد تبيّن تفصيلُ نغمِه فى دائرة الجمع رقم (٥٣) بأنه من فصيلة (البياتى) وهو مقامُ اللحن المُسمّى الآن (بياتى نوا) ، بتوالى النغمات :

« كردان . . عجم . شورى . نوا . . چهار كاه . سيكاه . دوكاه »

وأما (رمَل) فهو الإيقاعُ المشهور عنـد العرَب قديمًا بهذا الاسم ، وزمانُ دوره (٦ من ٤) ، وقـد تبيّن فى موضعه ، من الفصل الثـالث عشر ، ضربُ الأصل فيـه وما يلحقه من التغيير الذى لا يخرجُ به عن جنسـه ، فأما على الوجه الذى أوضحه المؤلّف بحيال هـذا الإيقاع فقد ظهرَ هنالك أنه ضربٌ فيه مخفّفٌ بالإدراج يُعرف الآن باسم : (سنكين سماعى) ، ومثاله بتوالى الفقرات :