

# الفصل الرابع الآلات الموسيقية في ألف ليلة وليلة

الناي في كمي والريخ في فمي  
«أى أنا مستند لكل شيء»

مثل عربي

تسمى «ألف ليلة» الآلة الموسيقية هادة «آلة الطرب» أو «آلة الملاحى» . وهي تذكر عدة آلات ولكنها لا تورد في الغالب إلا مجرد الأسماء . أما في حالة العود فتصنيف عرضاً بعض التفاصيل التي لها قيمتها .

ويمكن تصنيف الآلات في ( الليالي ) كما يلي :  
الآلات الوترية : العود ، والطنبور ، والجنسك ، والقانون ، والسنتير .

الآلات الهوائية : الناي ، والشبابة ، والناي التتري ، والزمر أو المزمار ، والبوق ، والتفير ، وآلة الزمر .

الأغشية المتذبذبة : الدف ، والطار ، والدربكة ، والطبل ،  
والكوس .

المواد الرنانة : الكاسات (الكثوس) ، والجلاجل ، والأجراس ،  
والقلاقل ، والحلاخيل ، والناقوس ، والقضيب .

وكان العود (الجمع : عيدان) الآلة المفضلة دائماً لدى العرب .  
وتذكر «الليالي» ثلاثة أنواع : العود العراقي ، والعود الجليقي ،  
وعوداً من صنع الهنود . ولكن هذه الأسماء ربما لا تشير إلى نماذج  
مختلفة من العيدان ، ويجوز أن هذه الأوصاف إضافات خيالية أتت  
بها الراوي أو الكاتب لتزيين قصته . وفي الحقيقة لم ترد هذه  
الأوصاف التي تشير إلى مواطن الآلات إلا في طبعة بولاق ، أما طبعنا  
كلكتا وبيروت فلم تورداها .

وربما كان العود العراقي موجوداً حقاً ، إذ كان العرب يعتبرون  
العراق موطن العود العربي ، بل يقول الشاعر الفارسي نظامي في  
القرن السابع عشر في كتابه «سكندر نامه» أثناء مدحه لصناع العالم :  
« يرسل العراق أعذب العيدان » .

ولكن للعود الجليقي مفكوك فيه ، بل يشك العلماء في أن جلق  
هي دمشق نفسها ، وليست هذه النسبة على أحسن الفروض إلا مجازاً  
شعرياً . ولا نستطيع أن نشق كبير ثقة بوجود العود الجليقي اللهم  
إلا إذا كانوا أطلقوا ذلك الاسم على الربط الذي كان يستعمله  
الساسة في هذه المنطقة .

ومما يزيد في حدة شكنا في وجود عود من صنع الهنود ، عدم استعمال العود في الهند منذ زمن طويل . ومن الطبيعي أنه ربما كان آلة صنعها العمال الهنود في بغداد كما يذكر أحد المراجع ، ولكن يبدو أن العبارات الأخرى ، مثل عارة عود من صنع الهند ، تشير إلى الهند ذاتها . ولا يستطيع المرء إلا أن يفترض أن هذه الأوصاف ترجع إلى حاجة الراوى الذى يريد أن يسلى جمهوراً مختلف الأوطان ، وكانت صيغ المقارنة (أفعل) والتفضيل (الأفعل) جزءاً من بضاعة هذا الراوى ، إذ كان يستطيع بتلك الوسيلة أن يطلق العنان لخيال سامعيه ، ثم يفرغ جيوبهم .

وقد تناوت تاريخ العود العربى فى كتاب آخر ، ولكن (الليالى) تمدنا فى بأخبار أخرى جديرة بالناية . وبمرور الزمن تحسن درجة صوت العود ، مثله فى ذلك مثل معظم الآلات الوترية وعندما نقرأ فى (الليالى) عن عود (محكوك) أو عدد (مجرود) فإننا لا نخطئ إذا أيقنا بأنهم يعنون آلة حسنة النضج .

ونجد فى مناسبة أخرى عوداً مرصعاً بالجواهر والياقوت وملاويه من الذهب . ولا بد أن الآلة التى كان يستعملها أبو إسحاق إبراهيم الموصلى النديم من هذا النوع ، ما دامت كانت فيها علامات تميزها بسهولة من بعيد . والملاوى (المفرد : ملوى) هو الاسم العربى المعروف المرادف لكلمة (مقاتيح) ولكننا نجد عبارة

و شدت طرفيه ، مستعملة في نسخة برتون أيضاً ، ويبدو أن الكلمة الأخيرة محرقة عن كلمة « ملاويه » . ويسمونها في بعض الأحيان « آذانا » ، ولكنه اسم بادر الوقوع . كذلك نجد عوداً منقوشاً عليه أبيات من شعر ، وهي عادة نقرأ عنها في « كتاب الأغاني » ، أيضاً .

ويستحق أحمد الأخبار عناية خاصة لاستحالة التامة ، وإن تضمن بعض الآراء الثمينة التي تمسك بها العرب راضين مسرورين وهذا الرأي في حكاية علي نور الدين ومريم الجارية ، حيث تفتح الجارية كيس العود وتثر منه اثنتين وثلاثين قطعة من الخشب ، عند ما تركب تصيح عوداً صالحاً للاستعمال . ونقرأ خبراً شديداً بذلك ، ولكنه أكثر بساطة في أحد المواضع الأخرى ، حيث يعزف على خشبة لها أوتار فوقها ، وهذا عمل يمكن ، على حين لا يمكننا أن نصدق خبر الاثنتين والثلاثين قطعة خشبية المذكور في الليالي ، ولكننا مع ذلك نستطيع أن نفسره :

كان العرب يؤمنون إيماناً شديداً بنظرية الأعداد ، وللعدد ٣٣ معنى خاص في نظريتهم عن « الرباهيات المجتمعة » . وتذكر الأبيات نفسها التي تلى خبر الاثنتين والثلاثين قطعة خشبية « الرباهيات المجتمعة » صراحة . ونرى في حلقة النسب الرياضية المتصلة - ٢ : ٤ : ٨ : ١٦ :

٣٢ : ٦٤ - المقصد الخاص لهذه الأعداد في هذا النظام ، وكان صناع العود أنفسهم يؤمنون إيماناً قويا بما يسمونه النسب الرائعة كل الروعة .

فإذا كان عمق العود ٤ ، وجب أن يكون عرضه ٨ وطوله ١٦ . بل تأثر صناع أوتار العود كذلك بسحر الأعداد عندما رتبوا الأوتار الأربعة من أسفل إلى أعلى ، أى من ٦٤ و ٣٢ و ١٦ طاقة لكل منها على حدته . ولذلك نستطيع أن نلح سبب تركيب العود في الليالي من اثنتين وثلاثين قطعة من الخشب ، وإن كان لا ينتظر منا أن نصدق أنه يمكن فصل هذه القطع وتركيبها بالتعشيق ذكراً مع أنثى لإنتاج آلة « مسلحة » كما يسمعون المرء في بعض الأحيان من العوادين العرب . ومع ذلك تصور القصة الراوى العارف بقية العدد ٣٢ السرية ، يجعل عدد قطع العود ٣٢ كي يشير انهار سامعيه بالشعوذة اللفظية .

ويستحق الجراب الذى كان يحفظ فيه هذا العود العناية أيضاً لأننا لم نقرأ في المصادر العربية عن حفظ الآلات داخل أكياس إلا في النادر ، وإن كنت أذكر أن طويلاً ، أقدم موسيقى العصر الإسلامى . كان يحفظ دفة في جراب . وكان الكيس المشار إليه في القصة السابقة أخضر من حرير أطلس بشكلين من الذهب ولكننا نقرأ أيضاً عن نماذج أخرى . وكان أحدها من الأطلس الأحمر له شراية من الحرير المزعفر ، على حين كان الثالث أطلس بشرائط خضر وبشمستين ذهب .

وكثيراً ما تتكلم « الليالي » عن أوتار العود ، ولكنها لم تذكر عددها الفعلى في أى موضع . وهى تشير ذات مرة إلى « الوتر الفارسى »

الذى أظن أنه الزير أو الوتر الأعلى ، إذ معنى الكلمة الفارسية «عالي ، حاد الصوت» . ولكن أظن أن عددها أربعة لأن ذلك يتفق مع فكرة «الرباعيات المجتمعة» في حكاية على نور الدين ومرسيم الجارية .

وقد بينت مراراً وتكراراً أن أوتار العود كانت أربعة في الأيام الأولى من الإسلام ، أعني من القرن الثامن إلى العاشر الميلاديين . وكانت القاعدة بعد ذلك أن يتألف من خمسة أوتار وستة ، ولم يدخل هذا الوتر الأخير في العود قبل القرن الخامس عشر . ولما كان الأمر كذلك ، فإن زمن الحكاية في «الليالي» ينبغي أن يحدد عدد الأوتار . ولكن فناني لين المصورين لم يلقوا بالا إلى هذا الأمر . وأحسن شكل للعود عند المتأخرين في ذيل حكاية نور الدين وأنيس الجليس ، حيث توصف آلة من ستة أوتار أو سبعة . وتذكر نفس الحكاية في موضع آخر ، عوداً بثمانية أوتار . وتصف «حكاية ابن منصور والسيدة بدور» عوداً بخمسة أوتار ، على حين يوجد في «حكاية الشيال والبغداديات الثلاث» عود بستة أوتار . ولما كان جو هذه الحكايات جميعها يصور الفترة ما بين القرن الثامن إلى القرن العاشر فإن العود ينبغي أن يظهر وبه أربعة أوتار أو خمسة على الأكثر . ومن الطبيعي أن تركيب العيسدان التي رسمها فنانون لين يبين أنها جميعاً مبنية على التصميم الذي ذكره لين في كتابه «المصريون المحدثون» .

والسؤال الآخر الجدير بالاعتبار هو طريقة مسك العود . يقول لين وبرتون كلاهما أن العود كان يوضع على الحجر ، لأن « الليالى » تحدد أنه كان يوضع على الحجر أو الحوض ، وهو الموضع المتفق عليه كما سألين ذلك . وكان بمسك أرقياً أو صدره أعلى من مؤخرته ، ولم يتفقوا على الوضع الأخير إلا حين يكون صدره في الحوض . وكانت الطريقة الأخيرة تمكن العازف من رؤية أصابع اليد اليسرى في أثناء العزف .

أما فنانون لين فصوروا العود ، وصدره في حجر العازفة ، وعنقه مائل إلى كتفها ، أى في الوضع نفسه الذى نراه عليه ، فى كتابه « المصريون المخنثون » . ولدينا دليل معتمد من الصور القديمة يبرهن على أن هذه الطريقة فى مسك العود لم تستعمل إلا فى مصر وأسيانيا على حين ساروا فى العراق واليمن وسورية على الطريقة الأولى ، وهى طريقه مسك العود فى « حكايات الليالى » التى ذكرناها . ولا ننكر أنهم قالوا إن العازفة « انحنى عليه انحناءة الوالدة على ولدها ، ذلك الوضع الذى يوافق مارسمة فنانون لين ، ويخالف الطريقة العراقية تمام المخالفة .

وكان الطنبور نوعاً من العيذان الطويلة العنق الصغيرة الصدر . ولم يجز استحسناتاً عاماً من العرب ، ولكنه لقي حبا أكثر فى فارس والرى وطبرستان وبلاد الديلم . ولعل ذلك سبب عدم ذكره

في « الليالي » ، إلا مرة واحدة ، وكان عندئذ متصلا بأحد الفرس .  
وهو أحد الأشياء الغريبة التي ادعى على المسامر أنها في جرابه الخاوي  
كباروت حكاية على العجمي .

ولم يصور لين الطنبور العادي . وأما ما يعرضه في منظر أفراح  
الزواج في « حكاية معروف » ، فإنما هو آلة كبيرة ، تقارب الطنبور  
برك الحديث . ولمعرفة الطنبور العادي في هذه الفترة انظر كتابي  
« مصادر الموسيقى العربية » .

أما الجنك (الجمع : جنوك) أو الصنج (الجمع : صنوج) فنوع  
من العيود التي نطلق عليها بالإنجليزية « هارب » ، وله صدر عال ،  
وتسميه « الليالي » مرتين « الجنك العجمي » ، وأصل ذلك نسبة إلى  
موطنه الأصلي . وليست كلمة « جنك » ، إلا ترجمة عربية للكلمة الفارسية  
« جنك » . ومن ناحية أخرى ، ربما ظهر هذا الاسم لحاجتهم إلى  
تمييزه عن الجنك المصري الذي يختلف عنه في وجود وجهه خشبي  
في ناحية الأوتار لترجيع الصوت . واستعملت مصر كلا النوعين ،  
وعرفت كلا الاسمين ، في القرن الخامس عشر ، وهذه النسبة المذكورة  
لم توجد قبل ذلك الوقت .

ويرد في « حكاية الملك عمر بن النعمان وأولاده » - ذلك الملك  
الذي يقال إنه حكم مدينة السلام (بغداد) قبيل الخليفة عبيد الملك  
ابن مروان - الجنك العجمي مع العود الجلق والنأي التري والقانون



المصرى ، تلك المجموعة التي تجعل زمن الحكاية فيما بعد القرن الثالث عشر دون شك . ويذكر أيضا في «حكاية الشيال والبغداديات الثلاث» مع العود والدف . وتقع هذه الحكاية أيام الخليفة هارون الرشيد (المتوفى عام ٨٠٩ م) وتحديد دخول الجنك بتلك الفترة خطأ تاريخي . بل نشك في ظهوره في «حكاية أبي الحسن الخراساني» التي تقع حوادثها في عصر الخليفة المعتضد (المتوفى عام ٩٠٢ م) ، وإن كان أبو الحسن قد يولع بهذه الآلة ولعاً خاصاً ، بسبب خراسانيته . ويظهر الجنك مرة أخرى مع السنطير في «حكاية جانشاه» ذات المؤلفون الفارسي الخفيف ، التي ترجع يقيناً إلى وقت متأخر .

ويعطينا لين تسمياً جيداً الآلة في إحدى صوره في ثمانية الحكايتين المذكورتين . ويدخل أيضاً فقرتين مأخوذتين من مخطوطات (فارسية ؟) ترجع إلى منتصف القرن الخامس عشر وأوائل السادس عشر ، أتى بها السير جور أسلي ، وتقول ثمانية هاتين الفقرتين إن أوتار الجنك تتراوح ما بين العشرين والسبعة والعشرين ، ذلك الخبر الذي لا يتفق مع واضعي نظريات الموسيقى العربية أو الفارسية .

أما القانون (الجمع : قوانين) فيرجع تاريخه عند العرب إلى القرن العاشر ، ومن المحقق أنه لم يكن بذلك الاسم في أول أمره . ويظهر القانون عدة مرات في «الليالي» ويخبروننا في «حكاية على

بن أبي بكر وشمس النهار ، التي تصور القرن التاسع إن أمير المؤمنين أصابه من الحزن على شمس النهار ما جعله يأمر « بتكسير كل ما كان في المجلس من الألوان والعيدان وآلات الملامى والطرب ، . ومن المؤكد أن الكلمة في نسخة بولاق هي «قوانين» ، وقد تبع لين وبرتون الطبعة الأولى من بولاق . ولكن الكلمة في نسخة كلكتا « عيدان » ، وهي أكثر احتمالاً . إذ لا يذكر خلال القصة كلها سوى العود وحده ، ولا يبدو أن هناك سبباً لإدخال « القانون » بهذه الطريقة في اللحظة الأخيرة . والتفسير المقبول لاستعمال كلمة «القوانين» في نسخة بولاق أنها تحريفة من الكاتب الذي تأثر نظره بشكل الكلمة السابقة في العبارة : «الأواني والعيدان» . ومن المؤكد أنه لا يوجد دليل على استعمال آلة موسيقية تسمى « القانون » في القرن التاسع .

وأما ظهوره في « حكاية الملك عمر بن النعمان وأولاده » ، ذلك الملك الذي يقال إنه عاش في فترة سابقة على زمن القصة السابقة خطأً تاريخي دون شك . ويسمى في هذه القصة عند أول ظهوره « القانون المصري » ، واسكننا حين نراه مصحوباً بالعود الجلتقي والجنك العجمي والناى التترى أظن أننا نستطيع أن نلمح سبب إطلاق صفة المواطن على « القانون المصري » .

وقد أتى لين بملاحظة عن القانون ، ورسمها الفنانون ، ويستند الأمران كلاهما إلى الآلة المصرية التي وصفها لين نفسه وأبرزها إبرازاً

كاملا في كتابه «المصريون امحدثون» ، الذى قلبا يساعدا على تمييز الآلة التى كانت موجودة فى عصر «الليالى» . ونشكر عليه أيضاً أن طريقة العزف على القانون ، كما صورها فناووه ، لا توافق التاريخ والآثار المصورة . فطريقة إمساك القانون فى وضع أفقى عند العزف بحيث تكون أوتاره أعلى شىء منه ، كما رسمها فناولين ، طريقة حديثة تماما . ونحن نعلم يقيناً أن العرب منذ القرن الثانى عشر إلى الخامس عشر كانوا يمسكون القانون رأسياً ، وظهره مسند إلى صدر العازف ، ويضربون عليه بيد واحدة . وهذه هى الطريقة التى أخذتها أوروبا عن العرب حين استعارت منهم القانون .

أما السنطير (الجمع : سناطير) فكان عادة ما نسميه دل كبير وفى الأحيان يكون ضرباً مما نسميه بسالتري . وبيننا كانت هذه الآلة تسمى فى مصر فى القرن الخامس عشر (القانون) ، كانت تسمى فى سورية (السنطير) . وفى الحقيقة لم يكن السنطير إلا نوعاً من القانون يعزف عليه أفقياً بقضبان ضاربة بدلا من العزف عليه رأسياً بالآلة الصغيرة المسماة (الإصبع) . وكان الاسمان يطلقان على آلة واحدة فى القرن الخامس عشر . ولكن ذكر الآلتين فى مصر عام ١٥٢٠ ، حين ذكر ابن إياس القانون والسنطير معاً ، يدل على أنهما كانتا متميزتين الواحدة عن الأخرى . وقد تناولت تاريخ هذه الآلة فى موضع آخر .

ولا يظهر السنطير إلا مرة واحدة في « الليالى » ، حيث يستعمل مع الجنبك والآلات الأخرى ، لتسليمة الأمير الذى أدفنه الحب فى « حكاية جانشاه » .

والناى ( الجمع : نايات ) نوع مما نسميه فلوت وقد استعمل ذلك الاسم ، وهو فارسى ، حينما طرد الاسم العربى للقديم « القصابة » . ولا يظهر فى « الليالى » إلا مرتين ، مرة بمصاحبة العود فى « حكاية حب أبى عيسى وقررة العين » ، والثانية فى جراب الحاوى الممتع فى ( حكاية على العجمى ) حيث يرافقه الطنبور .

والشبابة ( الجمع : شاباث ) هى ما يقابل عندنا فيف أو الناي الصغير . وتبرز فى ( حكاية خايفة الصياد البغدادى ) حيث عزفت القينة المسلمية قوت القلوب على الدف والشبابة والعود عزفاً ناجحاً للسيدة زيندة ، ومنحت راوى القصة الفرصه ليشبه فتحات الشبابة بالعيون .

أما الناي التترى فلم يوجد فى الموسيقى العربية ، اللهم إلا فى ( حكاية الملك عمر بن النعمان وأولاده ) . ولا نعرف حقيقة هذا العود ، ولعله ناى ذو منقار يشبه الآلة المسماة ( توتك ) عند التتار ولسكننا ما دمتنا نراه بين العود الجلقى ، والجنبك العجمى ، والقانون المصرى ، فقد نرى فى نسبته إلى ذلك الإقليم مجرد مجاز أدبى .

أما الزمر (الجمع : زمور) أو المزمار (الجمع : مزامير) فيشبه ما يسمى عندنا ريد ييب بمعناه الخاص . وكان يستعمل أحيانا مع العود في الموسيقى داخل المنازل ، ولكنه في أكثر الأحيان كان يستعمل مع الدف أو الطبل خارج المنازل . ويبرز في مناظر الأفراح العامة كما في (حكاية الملك عمر بن النعمان وأولاده) ، حيث يحيي أهل المدينة وكان ما كان ، ، وفي (حكاية جانشاه) حيث تسير جيوش الملك طيغموس للحرب .

أما البوق (الجمع : بوقات) فهو اسم جنس تدرج تحته كل آلة من عائلة النفير أو الناقور ، ولكنه يشير خاصة إلى مجموعة من الأنايب المخروطية الشكل . ومكانه في مناظر الموكب والحروب المصورة في (حكاية الملك عمر بن النعمان وأولاده) و (حكاية جانشاه) ، والحوادث الاستطرازية الأخرى ، مثله في ذلك مثل الزمر .

أما النفير (الجمع : أنفار) فهو البوق الاسطواني الشكل . ولم يعرف بهذا الاسم حتى القرن الحادى عشر . ولا تشير إليه (الليالي) إلا مرة واحدة ، يعزف فيها نفير واجد مع بوقات وكاسات وزمور وطبول هلى رأس عساكر الملك طيغموس عندما يخرج لمحاربة أعداء الهند .

وتوجد آلة هوائية أخرى تستحق عنايتنا وإن بدت كأنها  
ابتكار آلى للنموذج الآلى الموصوف فى كتابى « أرغن القدماء » ،  
باسم ( آلة الزمر ) ولم تذكر ( اللبالي ) اسم الآلة . ولكن وصفها  
فى ( حكاية الملك عمر بن النعمان وأولاده ) يجعلنا نوقن من حقيقتها  
يقولون لنا فى القصة إن الأمير شركان دخل فى إيوان كبير فرأى  
( صور مجسمة يدخل فيها الهواء فتتحرك فى جوفها آلات ) فظن  
الأمير أنها تتكلم . ولم يذكر الكتاب العرب ( وسائط كلامية ) وإنما  
من المؤكد أنهم عرفوا ( الوسائط المزمارية ) التى عرفوا خصائصها  
عن طريق الترجمات الإغريقية من أرشميدس ، وأبولونيوس ،  
وهيرون .

والدف ( الجمع : دفوف ) بالمعنى الدقيق هو ما يسمى عند  
الأوربيين تمبورين ، وهو مسنطيل وله غشاء على جانبي الإطار  
كليهما . ولكن هذا اللفظ كان اسم جنس يطلق على جميع أنواع  
الدفوف . وكان الدف بالضرورة آلة شعبية . ويظهر فى ( اللبالي )  
باستمرار فى أيدي القيان والمغنيات ، وإن كنا لا نتحقق دوماً  
أنهم يعنون الآلة المستطيلة اللهم إلا فى موضع واحد حين يذكر  
معه الطار أو الدف المستدير .

ويذكر الدف الموصلى فى ( اللبالي ) فى موضع واحد ، ولكن  
هذا الاسم الخاص لا يذكر ثانية . وهذه النسبة فى طبعة بولاق ،

ولسكنها ساقطة من طبعتي كلكتا وبيروت ، وإذن ربما كانت من تزيين أحد الكتاب أو الرواة لينسجم مع العود العراقي ، والجنك العجمي ، المذكورين معه .

أما الطار (الجمع : طيران) فهو الدف المستدير ذو الغشاء الواحد والصفائح المعدنية في إطاره . ويظهر في أيدي المغنيات والقيان في (الليالي) ، أولئك المغنيات اللاتي يستخدمنه لجمع الهبات كما ذكرت قبل . فيوضع على الأرض وغشاؤه إلى أسفل لتيسير إلقاء النقود فيه . وكان الطار أهم آلة للإيقاع عند الموسيقى المحترف كما تبين إحدى المقطوعات الساحرة في الليالي .

ورسم فناوان عدة صور للدف المعروف باسم الطار ، على الرغم من أن القصص نفسها لم تذكر إلا الدف أو الدف الموصلي . وأحسن تصميم له ما جاء في ذيل (حكاية الأحب) وقد اتخذ هذا التصميم من الآلة الموجودة في كتاب لين (المصريون المحدثون) نموذجاً له .

وكانت كلمة (الطبل) (الجمع : طبول) تطلق في الغالب على النوع الاسطواني العادي ، ولسكنها كانت تطلق أيضا على جميع الأنواع والنماذج . ولذلك يصعب أن نقرر في (الليالي) التي تكثر من ذكرها إلى أي نوع تشير الكلمة ، وإن كان منظر لقصة والفعل المستعمل مع الكلمة قد يساعدنا أحيانا على تخمين إذا ما كانوا يعنون

الطبل العادى أو الكوسات . فإذا كان المنظر فرحا خاصا أو موسما عاما فالأرجح أنهم يعنون الطبل العادى ، على حين تظهر الكوسات أكثر ملاءمة فى مناظر المواكب وحركات الجيوش . وقد رسم أحد فناني لين الطبل الاسطوانى العادى فى موضعه فى ( حكاية معروف ) .

وكان الكوسن ( الجمع : كوسات ) أكبر نوع من الطبول استخدمه العرب إلى أن أدخل المغول السكرجة . وتظهر فى ( الليالى ) مع الآلات الحربية الأخرى فى ( النوبة ) أو الفرقة العسكرية ، وإن كان لفظ ( كوسات ) فى طبعة بيروت قد تصحف إلى ( كاسات ) فى طبعة كلكتا وبولاق .

وكان ( الطبل باز ) طبلة صغيرة جدا من المعدن تقرع بواسطة شريط من الجلد أو القماش . ولم يرد اسمها فى ( الليالى ) ، ولكن لا يخامرنا شك ، كما تخمن برتون الألمعى ، فى أن الطبل المذكور فى ( حكاية حسن البصرى ) كان بازا ، إذا كان لنا الحق فى استعمال الاسم المختصر الحديث ، إذ يذكرون فى هذه القصة ( طبلا نحاسيا وزخمة من جريد منقوشا بالذهب وعليها طلاس ) . وترجم لين كلمة ( زخمة ) بكلمة بلسكرم مما أزعج برتون لأنها تقود إلى الخطأ . وهذا صحيح إذا لم نفكر فى غير الاستعمال الحديث للكلمة . إذ يطلقونها على الآلة التى يجركون بها أوتار العود وما شابهه من



آلات . ولكن الكلمة بمعناها الإغريقي واللاتيني القديم كانت تطلق على آلة للطرب ، مثل كلبة (زخمة) في العربية بالضبط ، إذ تطلق الأخيرة على ريشة العود ، وقوس القيثارة ، وأحد القضبان التي تضرب على السنطير ، وأحد العصي أو آلات القرع على الطبل . وعلى كل حال ، كان لدى لين أسباب وجيهة لاستعمال تلك الكلمة وإن تجنبها كاتب هذه الأيام .

ولست هذه الطبلبة السحرية ، وزخمتها الطلسمية ، إلا مثال آخر للصلة الوثيقة بين السحر والموسيقى ، تلك الصلة التي كان يتمسك بها الساميون تمسكا شديدا . ولا زال الباز الآله المفضلة حتى اليوم عند المسحر (المسحور) (١) وهو يجمع الصدقات .

أما الدربكة (الجمع : دربكات) فطبلية على شكل الكاس ولها غشاء واحد . ولم تذكرها (الليالي) إلا مرة واحدة وقد كتبها الناسخ في هذه المرة (دربلة) بدلا من (دربكة) . وكانت الدربكة الآلة المفضلة لدى العرب فترة طويلة ، وإن كان الموسيقى المحترف يستخدمها أحيانا إلى جانب الآلات الأخرى للحفاظ على الوزن . وفي (حكاية الخياط) يعنى الجماعى على نغماتها ، ولكن لما كانت كلبة (الدربكة) حديثة لا يمكن أن يكون تاريخ تأليف هذه

---

(١) يظور أن الكاتب اختلطت عليه كلمة المسحر (بمعنى المسحراتي) والسحر ، فربط بينهما ، وإن كانت الأولى مأخوذة من السحور والسحر .

القصة قديما ، إلا إذا كانت الكلمة معرفة عن الكلمة الفارسية  
« دنبله » .

ولا يمكن إدخال الآلات الباقية ، التي تعد من المواد الرنانة ،  
بين الآلات الموسيقية التي تدخل في دائرة هذا البحث ، اللهم إلا  
الكاسات ومع أن الكاسات من الآلات الرنانة ، فإننا لن نخرج  
عن الموضوع بالكلام عنها هنا لما كان معظم هذه الآلات بما يستعمله  
العازفون الأوربيون المحدثون .

فالكاسات (المفرد: كاس وكاسة) أو الكئوس (المفرد: كأس)  
هي النوع الكروي الكبير من الآلة التي نسميها كبل وهي غير  
الصنوج (المفرد: صنوج) والكاسات التي على شكل الصفايح .  
وتظهر الكاسات في معظم المناظر العسكرية في (الليالي) كما لاحظت  
من قبل .

وأما الجلاجل (المفرد: جاجل) والأجراس (المفرد: جرس)  
فهى النواقيس ، والجلاجل في العادة هو الكروي الصغير ، أما الأجراس  
فكبيرة مخروطية أو مربعة بداخلها ضارب متذبذب . وقد استعمل  
النوعان في تزيين الجمال والخيل ، كما كانت الأجراس تعلق بالمجرمين  
في مصر في عصر المماليك ويذكرونا ذلك بعلى الماكر (الذى يسرق  
الكحل من العبين ، فإنه عندما صار رجلا صالحا ، تذكر الليالي أنه  
علق بشو به أجراسا وإن كان ليس من الواضح أنه قام بهذا العمل

ليدلل على أمانته . ومن الطبيعي أن ينشأ من هذا المثل العربي المعروف عن تعليق الأجراس ، بل ذهب على الماكر إلى أبعد من ذلك ، فصف الأجراس على الجراب الذي يحوى ربحه الحلال .

ويظهر أن القلاقل ( المفرد : قلقل ) كانت ما نسميه JINGLES وكانت تعلق مع الجلاجل والأجراس على البغال والجمال لتشير الخوف والرعب في الأعداء .

والتلاخيل ( المفرد : خلخال ) والأحجال ( المفرد : حجل ) هي الحلقات المعدنية التي يلبسها النساء ، وينتقد صوتها غالباً . وتوجد في ( الليالي ) إشارة إلى المرح الموسيقى المبهج لإحدى الجوارى ، ذلك المرح الذي احتد حتى أسكت صوت خلخالها . وهناك أيضاً نصيحة بالآيزور الشاب البالغ الحرير حيث ربات الخجال .

والناقوس ( الجمع : نواقيس ) هو الصفيحة أو اللوح المعدني الصالح للدق الذي يستخدمه المنيحيون للدعوة إلى الصلاة في البلاد التي تتكلم العربية . ويرد في ( الليالي ) في حكاية ( على نور والدين والجارية مريم ) حيث يضرب على سطح كنيسة السيدة مريم ، أم المسيح ، لنداء المسيحيين لإقامة شعائرهم .

وأخيراً يأتي القضيبي ( الجمع : قضبان ) وهو قضيب يضرب على أية مادة رنانة ، ويعطى في الغالب الإيقاع في الموسيقى القديمة

يلاد العرب . وهو من أقدم آلات الدق العربية . وترد الكلبة في ( الليالي ) ولكنها ليست بهذا المعنى الموسيقي . فتدق في ( حكاية الخليفة المزور ) مدورة بقضيب لاستدعاء الخادم . ويقول أين إن المدورة هي ( الوسادة الصغيرة ) ولكن يرتون يجيب على ذلك : ( إن الإنسان لا يدق على وسادة للإشارة ) ، ثم يرجع إلى معنى الكلبة الأصلي ، وهو كما يقول : ( شيء مستدير ، مثل سطح من الخشب أو المعدن المستدير ، أو الناقوس ) . ولكن يبدو أن الناقوس المعدني ، كما نعرفه ، لم يكن مستعملاً عند العرب إلا في الناقوس المسيحي . ومن الحق أننا نقرأ في تاريخ جيوفري دي فنزوف المحارب الصليبي عن أجراس العرب ، ولكننا حين نرجع إلى الأصل اللاتيني نجده يستعمل كلمة ( كاسات ) . ومع ذلك يظهر أن ضرب الوسادة بالقضيب ، كما قال لين ، محتمل ، إذ من المؤكد أن مثل هذا العمل كان يحدث عند العرب ، نقرأ عنه في كتاب ( كف الراع ) لابن حجر الهيثمي ( المتوفى عام ١٥٦٥ ) في الفصل المسمى ( في الضرب بالقضيب على الوسائد ) .

وختاماً ينبغي أن أذكر الكمنجة (الجمع : كمنجات ) التي يرسمها أحد فناني لين تزيينا للترجمة الأخيرة لحكاية المزين عن أخيه الخامس . ومع ذلك لم تذكر الكمنجة في أى موضع من ( الليالي ) وكذلك لم تعرف قريبتها « الرباب » . ويبدو أن معاون المستعرب العظيم

لين تأثر بكتابه ( المصريون المحدثون ) الذى تظهر فيه هذه الآلة ،  
ولكن بما أن العرب عرفوا الكمنجة منذ القرن التاسع ، فإننا  
نستطيع أن نفترض محققين أن مستمعى الموسيقى فى ( الليالى )  
لا بد أنهم استمعوا إلى ( نغماتها المؤثرة ) كما يجب أن يقول الفارابى  
وخاصة فى تلك القصص المؤلفة فى مصر وسورية ، وإن لم تذكر  
ذلك ( الليالى ) .

---