

维吾尔十二木卡姆

UIGHUR TWELVE MUQAM

7

艾介姆

AJAM

中国大百科全书出版社

维吾尔十二木卡姆

7

艾介姆

新疆维吾尔自治区十二木卡姆研究学会 编
新疆维吾尔自治区古典文学研究会

中国大百科全书出版社

主 编 铁木尔·达瓦买提

副主编 买买提明·玉素甫
买买提吐尔逊·巴吾东

编 委 铁木尔·达瓦买提(新疆维吾尔自治区十二木卡姆研究学会会长)
米吉提·纳斯尔(副研究员)
买买提明·玉素甫(新疆维吾尔自治区古典文学研究会会长、研究员)
伊敏·吐尔逊(研究员)
买买提·司马义(新疆维吾尔自治区十二木卡姆基金会会长)
阿布都热衣木·热介甫(教授)
谢日甫丁·乌买尔(教授)
哈密提·铁木尔(教授)
买买提吐尔逊·巴吾东(副编审)
万桐树(一级作曲) 田联韬(教授)
柯尤慕·图尔迪(一级作家)
乌布利·斯拉木(编审)
张宏超(副研究员)
阿布列孜·夏克尔(木卡姆演奏家)

十二木卡姆歌词整理顾问

买买提·赛莱阿吉(研究员)

哈密提·铁木尔(教授)

斯拉菲尔·玉素甫(研究员)

阿布都克尤木·霍加(研究员)

热合曼·马木提(编审)

十二木卡姆歌词整理小组成员

买买提吐尔逊·巴吾东(副编审)

谢日甫丁·乌买尔(教授)

伊敏·吐尔逊(研究员)

买买提力·祖农(一级编剧)

阿布列孜·夏克尔(木卡姆演奏家)

卡吾勒阿洪(木卡姆演奏家)

艾斯哈尔(副教授)

吐尔逊·吾守尔(副教授) 乌买尔·伊明

买提吐尔迪·米尔扎艾合买提(编辑)

十二木卡姆重新记谱

买提肉孜·吐尔逊(一级作曲)

新发现 53 种曲调记谱

阿布都克里木·吾斯曼(讲师)

十二木卡姆乐谱小组成员

万桐树(一级作曲)

努尔买买提(一级作曲)

周吉(一级作曲)

黑亚斯丁·巴拉提(一级作曲)

阿布力克木·阿布都拉(一级作曲)

苏莱曼·伊明(教授)

韩宝强(博士)

阿布列孜·夏克尔(木卡姆演奏家)

卡吾勒阿洪(木卡姆演奏家)

十二木卡姆歌词汉文翻译

王一之(编审)

张宏超(副研究员)

艾克拜尔·吾拉木(副编审)

伊明·艾合买提

赵国栋(教授)

杨金祥(副编审)

库尔班·巴拉提(副编审)

买买提力·达尼

十二木卡姆歌词汉文译文审定

王一之(编审)

张宏超(副研究员)

艾克拜尔·吾拉木(副编审)

库尔班·巴拉提(副编审)

序、注释、古典诗人小传汉文翻译

艾克拜尔·吾拉木(副编审)

序英文翻译

孟庆时(编审)

徐友渔(研究员) 鲁旭东

拉丁文转写

买买提吐尔逊·巴吾东(副编审)

买买提热衣木·沙依提(副教授)

维吾尔文译释、词条索引、注释、古典诗人小传

买买提吐尔逊·巴吾东(副编审)

十二木卡姆乐谱审定

田联韬(教授) 周吉(一级作曲)

新发现 53 种曲调乐谱审定

田联韬(教授) 苏莱曼·伊明(教授)

乐谱记录说明、曲目一览表

阿布列孜·夏克尔(木卡姆演奏家)

阿布都克里木·吾斯曼(讲师)

装帧设计、题图、尾花

吐尔迪·卡德尔

插图

哈孜·艾买提(教授)

维吾尔文书法

尼亚孜·克里木

吐尔迪·卡德尔

摄影

艾力肯·哈德尔

收藏并提供维吾尔十二木卡姆重要组成部分的《阿比倩希曼》、《穆斯台扎特》、《依希热提恩格兹》等珍贵文化遗产者

肉孜阿洪卡伦其

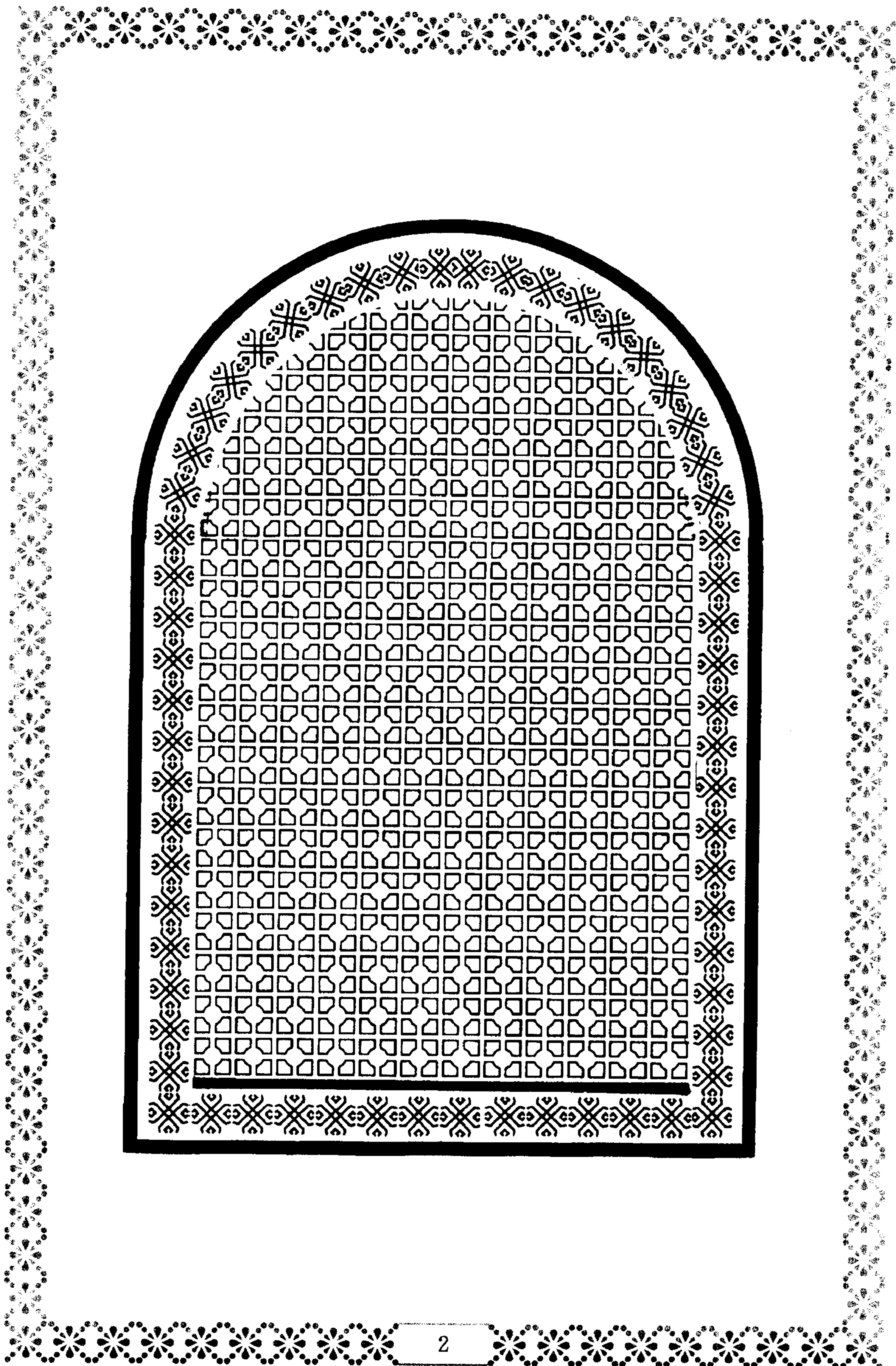
哈力克阿吉 赛帕尔

主要出版编辑人员

总编辑	徐惟诚		
副总编辑	王德有		
主任编辑	杨光辉	阿去克	
责任编辑	金波	阿去克	
音乐编辑	曹莱		
维吾尔文特约编辑			
	买买提吐尔逊·巴吾东		
	谢日甫丁·乌买尔		
	阿布都克尤木·霍加		
汉文特约编辑	艾克拜尔·吾拉木		
维吾尔文、拉丁文转写责任校对			
	买买提吐尔逊·巴吾东		
汉文责任校对	金波		
	艾克拜尔·吾拉木	晓英	
维吾尔文特约技术编辑			
	阿布列孜·卡斯木		
责任印制	童行侃	钱大川	

总 目 录

序	1
英文序	17
乐谱	1
拉丁文转写	51
歌词	87
注释	123
古典诗人小传	153
乐谱记录的几点说明	161
曲目一览表	163



序

维吾尔十二木卡姆,是中华民族灿烂文化宝库中的一块瑰宝,是勤劳而具有创造精神的维吾尔人民的智慧结晶,也是一部用音乐语言叙述维吾尔人民各方面生活的文化艺术百科全书。她巧妙地运用音乐、文学、舞蹈、戏剧等各类艺术形式,表现了维吾尔人民绚丽的生活、高尚的情操、崇高的理想与追求,以及在当时的历史环境中维吾尔人民的喜怒哀乐。音乐的表现既具有抒情性与叙事性,也具有音乐与诗歌和谐统一的特点。十二木卡姆这种巨型音乐作品在世界民族艺术史上极为罕见,被誉为“东方音乐文化的一大奇迹”。

维吾尔木卡姆的历史源远流长,背景广阔,并与维吾尔人民的历史同步发展。她是在不同地域、不同时代由众多的维吾尔民间艺术家、民间歌手、民间演奏家创造并逐步完善的民族音乐套曲。

由于维吾尔族群范围的部落众多,分布

的地域广阔,所以其文化与音乐具有多层次、多源流的特点。古代的国际内陆交通干线——“丝绸之路”横跨整个新疆,维吾尔文化正是在这个作为东西方文化重要交汇点的地域产生的,而作为维吾尔民族文化重要组成部分的音乐艺术也正是在这块土地上形成的。同时,维吾尔人民在本民族固有的音乐艺术的基础上,吸收了其他民族音乐的有益成分,在内容与形式上更加丰富了自己的民族音乐财富。

维吾尔民族音乐的历史悠久。在原始社会,她产生于民间,到了封建社会,这些广泛流传于民间的音乐又得到进一步发展,并逐步系统化。这是维吾尔音乐的时代特色。在维吾尔民族形成过程中,主要族群的各古代部落,他们生活在天山南北、塔里木河流域,在两千年前就已从事农耕,并创造了城市文明。同时,也创造了具有鲜明地域特色和民族风格的音乐作品,出现了各类音乐体裁。后人依据它们发源地的名称称之为:龟兹乐、高昌乐、伊州乐、疏勒乐、于阗乐。这是维吾尔音乐的地域特色。

在作为维吾尔音乐经典的木卡姆的形成过程中,上述时代特色与地域特色起了决定性的作用。作为木卡姆重要组成部分的“琼乃额曼”,在古代称作“大曲”。公元4世纪,在这些“大曲”中,首先是“伊州大曲”,然后是龟兹、高昌、疏勒、于阗等地的“大曲”,相继传入中原地区。据《魏书》、《吕光传》、《北史·西域传》和《隋书·音乐志》记载,木卡姆的最初形成部分——“大曲”,在公元6世纪之前就形成了完整的音乐体系。6世纪至10世纪之间,流传在各地民间的木卡姆曲调进一步丰富和发展,并开始互相渗透。12世纪之后,“大曲”这个名称逐渐被阿拉伯语“木卡姆”所取代。无论“木卡姆”在词源学上有何含义,实际上它是一个专用名称,表示经过规范的、置于一定系统的、一整套大型音乐套曲。14世纪,由于古维吾尔文“察合台语”中大量吸收和使用了阿拉伯语、波斯语,所以在文学、艺术、音乐领域,乃至在木卡姆中也开始部分地使用阿拉伯语、波斯语名称。

属于十二木卡姆范畴的某些主要曲调,早在5世纪由龟兹乐师苏祇婆用图形谱的方

式(吐火罗文符号)记录下来。到了6世纪,法拉比把某些阿拉伯音乐理论中的一些适宜的概念运用到突厥民族的音乐中,创造了用阿拉伯语名称图形谱记录的规则。在大多数情况下,由于木卡姆是民间艺人和乐师们口头传唱下来的,图形谱记录的方法最终未能延续下来。但是,民间艺人和乐师们根据自己的经验,以自己创造的“点形谱”的方式将曲调传授给了他们的弟子们。在中原地区,“大曲”中的某些曲调是在汉字的基础上采用图形谱方式进行记录的,也流传至今。

维吾尔十二木卡姆与古典诗歌相配的形式,早在15世纪就已在新疆各地形成。16世纪,在叶尔羌汗国的苏丹阿布都热西提汗和当时的木卡姆学家阿曼尼萨汗(乃菲斯)、克迪尔汗等人的倡导和努力下,各地的民间乐师和木卡姆学家聚集到一起,各种类型的木卡姆大范围地得到挖掘、收集和整理。他们根据“五旦七调”、“十二高潮”的规则,仔细辨认落实,将木卡姆纳入了一定的系统。由此,维吾尔十二木卡姆形成了现在的规模和样式。根据这个样式,十二木卡姆由《拉克》、

《且比巴亚特》、《斯尔》、《恰哈尔尔》、《潘吉尔》、《乌孜哈勒》、《艾介姆》、《乌夏克》、《巴雅特》、《纳瓦》、《木夏吾莱克》、《依拉克》等十二部分组成。然而,随着岁月的流逝,木卡姆的名称及顺序曾发生过变化。同时,十二木卡姆的一些地域性变体也并存于世。其中比较著名并且具有一定特色的当属哈密木卡姆和多郎木卡姆。

每部木卡姆有“克里希曼”(即“琼乃额曼”中的“序曲”),它决定着该部木卡姆的“母调”,是整个一部木卡姆中各类曲调的基础和主干。一部木卡姆分成《琼乃额曼》、《达斯坦》、《麦西热甫》等三大部分。《琼乃额曼》又由《太艾则》、《奴斯赫》、《朱拉》、《赛乃姆》、《赛勒克》、《佩希热维》等若干曲调组成。这些曲调又演变出几个曲调,这些曲调又都有自己的变奏曲和尾声。变奏出来的曲调如果脱离“母调”,可以成为独立的乐曲。“克里希曼”中的主旋律在木卡姆第三部分是富有特色的,根据音乐的发展而产生各种变化。木卡姆《琼乃额曼》部分的结尾是《太依克特》,它是从第一部分过渡到第二部分《达斯坦》的

桥梁。《琼乃额曼》中的曲调大部分是抒情曲。《琼乃额曼》中的主旋律在《达斯坦》中也是相互交织出现的。因此,木卡姆的《达斯坦》部分的旋律结构是《琼乃额曼》主旋律的继续与发展。《达斯坦》部分中的曲调所配的唱词是表现英雄业绩、人道主义、纯真爱情、道德情操、科学知识等内容的叙事长诗,平时演唱需要3~5夜。也有个别唱词配以古典诗人的格则勒。每个曲调中间有变奏曲。木卡姆的第二部分也可以称为叙事性部分。其后是由欢快、热烈、短小、自由的歌舞曲调组成的第三部分《麦西热甫》。这部分是戏剧性部分,广泛流传于民间。另外,在维吾尔族极为普及的聚会或麦西热甫中,木卡姆的某些组曲是以《赛乃姆》之名演奏的。这种《赛乃姆》富有地域特色,被分别称作《喀什噶尔赛乃姆》、《库车赛乃姆》、《库尔勒赛乃姆》、《伊犁赛乃姆》、《哈密赛乃姆》。

维吾尔十二木卡姆独具民族特色的旋律,完整系统化的音乐结构,丰富多彩的曲调,复杂的演奏技巧,多变的节奏,多彩的音乐形象等等,都明显有别于其他民族的古典

音乐或“木卡姆”。十二木卡姆是与维吾尔人民在长期的历史过程中形成的哲学观念、心理素质、生活方式、风俗习惯与道德观念等紧密相连、浑然一体。因此，维吾尔十二木卡姆在旋律、色彩、风格、演技、节奏等方面独具特色。木卡姆的旋律层层交融，以“母调”与主旋律为基础与主干，在一种曲调与韵律之间又派生出各种分支旋律。旋律中，像链条一样一贯到底的主题又很多。这些主题沿着一定的线路交替发展，创造出多种音乐形象。因此，人们在聆听木卡姆时，会产生一种激奋的、欢快的、充满希冀与活力的、高昂的、迷人的、使人遐想的爱与恨的感觉。

维吾尔十二木卡姆也是维吾尔诗歌的音乐表达形式。每个木卡姆配上内涵丰富、轻松活泼、便于演唱的古典诗歌（主要是格则勒）或民歌而显得情趣盎然、生机勃勃。每个木卡姆的第二部分与民间流传甚广的叙事长诗紧密配合，交相辉映。这些带有情节性和劝喻性的歌词，给人一种强烈的美的享受。《麦西热甫》中的曲调与在维吾尔文学中广泛流传的民歌和一些通俗易懂的优美古典诗歌

相配合,把整个木卡姆推向高潮,使聆听者情不自禁地把自己投入到歌舞的漩涡中。

16世纪,十二木卡姆通过整理,其曲调配上那个时代古典诗人的诗词或民间长诗是自然的。但是,随着时代的推移,根据木卡姆艺人的意愿、场合的需要和某些聆听者的需求,其歌词也是不断变化的。

流传至今的歌词,其主要来源,还是著名的人民艺术家、木卡姆大师吐尔迪阿洪从祖辈那里继承,又传给我们,并经过时间与场合筛选的那些歌词。歌词的内容与音乐的内容、歌词的结构与音乐的结构、歌词的韵律与曲调的韵律完美结合,十分谐调。

数百年来,维吾尔十二木卡姆经历了各种政治与社会、宗教与精神的风浪与挫折,受到无数民间艺人不惜生命的保护和爱惜,才传唱到今天。在这方面,木卡姆演唱大师吐尔迪阿洪做出了不朽的贡献,功不可没。这位非凡的艺术大师,在根本不看乐谱、不出差错的情况下,按照每个木卡姆的旋律与顺序,可以演唱二十四个小时,把十二个木卡姆从头至尾演唱下来。我们完全可以称他为一部

“活的音乐百科全书”。这一殊荣归属于他，是当之无愧的。他的同行卡伦琴演奏师肉孜阿卡、弹布尔演奏师肉孜(肉孜弹布尔)等人，也可以称得上是人民的艺术家。

与在民间流传广泛的《麦西热甫》和《赛乃姆》不同，木卡姆的《琼乃额曼》部分由于流传的范围狭窄，能够在脑子里熟记并连续演唱的民间艺人屈指可数。因此，临近解放前，我们的这一音乐瑰宝已经到了濒临灭绝的境地。中华人民共和国的建立，拯救了十二木卡姆。自1950年至今，当时的新疆省委和省政府、现在的新疆维吾尔自治区党委和人民政府，在各个历史时期始终不渝地对十二木卡姆给予了特殊的关怀与支持，并做出过许多具体的指示。十二木卡姆的录音工作早在1950年就已经开始。有关部门于1951年7月、1954年8月，把吐尔迪阿洪、肉孜弹布尔等民间艺人、木卡姆演奏家 and 他们的同行两次邀请到乌鲁木齐，把十二木卡姆的绝大部分录了音。在这项工作中，音乐家万桐树先生充分认识到十二木卡姆是一件无价之宝，花费了极大的心血，第一次把十二木卡姆用

五线谱记录下来。著名的诗人们在记词方面也付出了辛勤劳动。由此,十二木卡姆得以从濒临灭绝的边缘上拯救出来。随着时代的发展,十二木卡姆的挖掘、整理工作也在不断地进行。此后,又从文艺部门抽调数位专家,根据录音重新演唱,通过广播电台向人民播放。在这一领域,著名民间艺人则克利·艾力帕塔充分显示了自己的艺术才华。新疆人民广播电台也为此做出了贡献。早在20世纪30年代,新型戏剧艺术在新疆舞台出现之后,木卡姆音乐的某些部分就曾从民间走上舞台。从30年代至60年代,在舞台上演出的大部分歌舞节目是以木卡姆曲调为主的。60年代后,某些以政治与社会为题材的舞台作品,也是以木卡姆的主要曲调为基础,再融会个别木卡姆中的个别曲调进行演出的。木卡姆在政治题材的舞台作品和歌曲中也充分显示了自己的感染力和生命力。

中国共产党的十一届三中全会之后,十二木卡姆的挖掘、整理、完善、研究工作得到进一步加强。特别是实行改革开放政策,提出两个文明建设一齐抓的方针之后,十二木

卡姆的研究工作更加活跃起来。1987年,新疆维吾尔自治区十二木卡姆研究学会成立,之后又成立了新疆木卡姆艺术团。全区、全国及国际范围的十二木卡姆学术研讨会相继召开。新疆维吾尔自治区十二木卡姆研究学会和新疆维吾尔自治区维吾尔古典文学研究会共同对十二木卡姆歌词进行了大量的学术研究。由此,作为新型学科的木卡姆学正式形成。同时,十二木卡姆也开始跨出国门,走向了世界,在国际舞台上奏响了具有魅力的乐章,使世人赞叹不已。

维吾尔十二木卡姆可以分为乐曲与歌词两大领域。以吐尔迪阿洪为首的一批木卡姆艺术大师传给我们的乐曲与歌词,在整理、补充和完善的工作中,成为最主要的依据和基础。在这个基础上,十二木卡姆的乐曲和歌词曾得到多次整理与出版,并逐步完善和规范化。在新疆维吾尔自治区十二木卡姆研究学会与维吾尔古典文学研究会中的部分专家、学者们艰苦的努力与探索下,十二木卡姆乐曲与歌词,在保持和继承优秀传统的基础上,得到了进一步的补充和完善,在研究木卡

姆的道路上,迈出了可喜而坚实的一步。18世纪著名和田籍木卡姆学家、学者伊斯米图拉·本·尼米吐拉·穆吉孜在其专著《乐师传》中称:“阿曼尼萨汗曾把她的抒情诗汇编过一本诗集,题名为《乃菲斯诗集》,还创作过《心灵的钥匙》、《美的品德》等著作。她还创作了一部名为《依希热提恩格兹》的木卡姆。”

在新疆维吾尔自治区十二木卡姆研究会与维吾尔古典文学研究会的专家、学者们认真的探讨与艰苦的努力下,阿曼尼萨汗的作品《依希热提恩格兹》(激人欢乐的乐章)得以发现。这部木卡姆包括 11 种曲调,配有 92 首古典诗歌、20 首民歌。同时,作为十二木卡姆中每个木卡姆的跋或结论的《阿比倩希曼》与作为十二木卡姆《琼乃额曼》部分中的一个曲目《穆斯台扎特》也得以发现。它们包括 39 种曲调,配有 244 首古典诗歌。另外,作为《拉克》、《且比巴亚特》等木卡姆重要组成部分的 13 种曲调被发现。由此,以上几个木卡姆得以进一步补充完善。

新发现的《依希热提恩格兹》与十二木卡姆《阿比倩希曼》、《穆斯台扎特》等曲目,被收

录进了作为十二木卡姆的第 13 部书——《〈阿比倩希曼〉与〈依希热提恩格兹〉》一书中。

以上的木卡姆和曲调的发现,是我们文化生活中的一件大喜事。因为,它可算作十二木卡姆历史上的第三次大规模的整理、补充和完善。

这次全面补充整理后重新出版的 13 部书包括:乐谱、维吾尔文歌词的拉丁文转写、歌词、歌词来源、歌词韵律揭示、现代维吾尔文译释、词汇索引、歌词汉语译文、注释、古典诗人小传、十二木卡姆曲目一览表、乐谱符号说明。

十二木卡姆歌词,于 1964 年、1983 年根据吐尔迪阿洪演唱的歌词整理出版过两次。但因种种社会原因和演唱过程中的走样,某些歌词被删减、讹传而与原貌或有不符。有的重复多次或不合节律,有时甚至把两三位诗人的诗词混编在一起。在 1993 年第二次歌词整理中,以上不足之处一定程度上得到了纠正。但是,在这次重新深入研究过程中,我们仍然发现有不能令人满意的地方。

1995年,新疆维吾尔自治区十二木卡姆研究学会和维吾尔古典文学研究会组织47位专家、学者分成4个小组,制订出11项学术原则。根据这些原则,对全部歌词进行第三次系统而认真的整理,准确核实所有歌词的来源,全面继承歌词内容与韵律、乐曲的曲目与韵律相吻合的传统。个别歌词不完整的地方,根据该歌词原手抄本加以补充。有些重复的歌词,则用该歌词作者的其他歌词或是用同时代的其他诗人适合的歌词加以替换。在选配古典诗人歌词时,我们注意挑选维吾尔古典诗歌中具有抒情特点的优秀诗作。这次整理的歌词出自于44位古典诗人之手。古典诗歌主要根据阿鲁孜韵律的“热麦勒”(Ramal)、“艾捷吉”(Hajaj)、“热介孜”(Rajaz)、“穆台喀日甫”(Mutakarip)、“穆吉台斯”(Mujtas)、“穆扎日”(Muzari)等韵律创作的格则勒。过去收入到十二木卡姆《达斯坦》部分的歌词中只有两部长诗的片断。这次整理中,选取了在民间广泛流传并较有影响的优秀民间长诗,如:《艾里甫与赛乃姆》、《拜赫拉木与迪丽阿拉姆》、《玉素甫与艾合买提》、

《乌尔丽哈与海米拉江》、《赛乃拜尔》、《帕尔哈特与西琳》、《尼扎穆丁王子与热娜公主》等手抄本中的一些精彩片断。木卡姆《达斯坦》部分,除了收录14部民间长诗的某些片断之外,还收入了一些古典诗人用接近“卡斯代”(Kasida)体裁写成的格则勒,并将其加以重新整理。在选收民歌时,在内容、形式、情节的连接、逻辑关系、历史和艺术等方面也特别有所注意。

十二木卡姆的记谱工作,这次进行的也很扎实。我们参照音乐家万桐树先生根据吐尔迪阿洪为首的木卡姆艺人演唱时录音记录的最初乐谱,又重新做了记谱工作。在记谱中,严格按照曲调区分的规律,重视了准确表现每个曲调原貌的细节。这次重新记录乐谱,得到了北京有关音乐研究部门和著名音乐家黄翔鹏研究员、田联韬教授等人的审核与鉴定。

为给不懂维吾尔语的音乐工作者或音乐爱好者学唱提供方便,我们把维吾尔文歌词转写成为拉丁文。歌词全部重新翻译成了汉文。

在编辑整理过程中,我们反复听取了有关木卡姆学家、音乐家、文学家等专家们的意见,并反复进行了修改。

这部《维吾尔十二木卡姆》是诸多木卡姆大师、木卡姆学家、木卡姆艺人、音乐家、古典文学家多年来辛勤劳动、艰苦工作和深入研究的成果。我们希望,这部书将会成为一部历史性的,不可或缺的基础性著作,为更深入、更全面地研究十二木卡姆提供便利条件,为世界有关民族的木卡姆比较研究提供便利条件,并形成和发展我国的木卡姆学理论,为社会主义祖国精神文明建设做出贡献!

近两年来,通过两个学会的专家、学者们的努力、艰苦探索和辛勤劳动,十二木卡姆的乐谱与歌词,在继承传统的基础上,得到进一步补充和完善。乐谱与歌词中长期存在的某些不足之处得到了纠正。尽管如此,还可能存在一些不尽人意之处。衷心希望同行们予以指正。

铁木尔·达瓦买提

一九九六年十月

PREFACE

The whole volume of Uigur Twelve Muqam (Mukam, Mukami, Makom) is a precious gem in the splendid cultural-house of Chinese nation. It is a crystallization of wisdom of the industrious and creative Uigur people; also like an encyclopedia of culture and art describing with words of music the Uigur people's life in all aspects. The bright life, the noble sentiments, the lofty ideals and pursuits, as well as the happiness, anger, sadness and joy Uigur people experienced in real, living conditions have been skilfully and richly expressed by such artistic forms as music, literature, dance, theater, etc. The characteristics of the musical expressions of the Twelve Muqam consist in its harmonious unity of lyricism and narration, music and poetry. This great work of music is quite unusual in the history of art of various nations all over the world, and is valued as "one of the wonders in the Oriental musical culture."

Long and wide is the historical origins and background of Uigur Muqam, which has been parallelly developing with Uigur people's historical process. It is a cycle of folk music created and progressively completed by a

great number of Uigur folk art pioneers, folk singers and folk virtuosos of different regions and different times.

Since there are many tribes within the vast range of Uigur racial group, and its culture, including musical art came out and developed from around the ancient main line of communication between the inland and the outerworld, the Oriental-Occidental place of focus, i.e., the Silk Road across Xinjiang, hence the highlights of its culture and music are of multiple levels and numerous sources. In the meantime, on the basis of its own intrinsic musical art, Uigur people assimilating positive and productive elements from other nations, have very much enriched its national music both in content and form.

Uigur music has a long history. In the primitive stage it originated among the people, while in the feudal age, these widely spread folk music and instruments were developed and gradually systematized. Thus Uigur music reflects also the features of times. Various ancient tribes, belonging to the main racial group of Uigur nation living by the south side and north side of Tianshan and along Tarim. He have about 2000 B.C. begun to cultivate, to create urban civilization and magnificent musical culture marked by outstanding local colour and national style. Then a variety of musical styles emerged out of this vast plain, according to their places of origin, they were respectively called as Kuqa Music, Turpan

Music, Komul Music, Kashgar Music and Hotan Music. These are the distinctive regional features of Uigur music, such regional features and styles of the times shown above, have decidedly played an important part in developing Muqam as the Uigur musical classics, Qong Nagma, an important constituent part of Muqam, was called in ancient time as Daqu (大曲, grand music of songs and dances). By 4th century, some among these Daqu, such as Daqu at first, and then Kuqa Daqu, Turpan Daqu, Kashgar Daqu, and Hotan Daqu, spread successively to Central Plains. In accordance with the accounts of Lu Guang Zhuan (《吕光传》, Biography of Lu Guang) in Wei Shu (《魏书》), as well as Xi Yu Zhuan (《西域传》, *Western Region*) part in Bei Shi (《北史》, *History of Northern Dynasties*), and Yin Yue Zhi (《音乐志》, *Musical Records*) in Sui Shu (《隋书》), the original part of Muqam, i.e., Daqu, before 6th century, had been perfectly developed its musical system. During 6-10th century, those melodies of Muqam had been widely circulating among the people, and were further enriched and advanced, and began to be penetrated with each other. After 12th century, the name of Daqu was gradually replaced by Muqam in Arabic. No matter what is the meaning of Muqam in etymology, it's in fact a proper name or term for a whole set of grand musical cycle

which has been standardized and fixed in a definite system. By 14th century, due to the vast assimilation and usage of Arabic and Persian in ancient Uigur literary language called as Chaghatay, there occurred in the realms of literature, art, music and even in Muqam to use partially names or terms in those Arabic and Persian languages.

As early as 5th century, some main melodies belonging to the category of Twelve Muqam were recorded by jougleur Sujiwa of Kuqa with notations of picture (Tohri symbols). Then, Farabi applied some appropriate ideas of Arabic musical theory to Turkic folk music, and produced rules for recording notations of picture in Arabic names. But in nine cases out of ten, because of that Muqam were transmitted from mouth to mouth by folk artists and jougleurs, the method of record with notations of picture was eventually impossible to last. Nevertheless, folk jougleurs basing on their own experiences invented notations of point which were imparted to their followers. But in Central Plains, some melodies in Daqu, which were recorded by notations of picture on the basis of Chinese characters, also spread continuously to this day.

As early as 15th century the style of Uigur Twelve Muqam arranged in pairs or groups with classical poems and songs, have been shaped at different places in Xinjiang. In 16th century, under the initiative and support of

Abdirishit'han in Yarkant, Amannisahan(pen name: Nafis), and then Kedirhan, experts of the study of Muqam, folk jouteurs and experts of the study of Muqam gathered together, and various kinds of Muqam had comprehensively been digged, collected and sorted out. Then according to the rules of Pentatonic scale and Hepta chord, and 12 high pitch sounds, they were carefully identified and set in a definite system. Thus Twelve Muqam of Uigur nation has its present broad dimension and style of music. In accordance with this style, Twelve Muqam consist of 12 different parts, which are Rak, Qabbayat, Sigah, Qahargah, Panjigah, Uz'hal, Ajam, Uxxak, Bayat, Nava, Muxavirak, and Irak. Nevertheless, as time goes on, the name of Muqam and its order have had some changes. In the meantime, there are some different changes of them caused by different regions; Komul Muqam and Dolan Muqam can be taken as examples among those Muqams relatively well-known and with definite characteristics.

There is a Kirixma (i.e., introduction in Qong Nagma) in every part of Muqam, it decides the fundamental key of that part of Muqam, and is the basis and mainstay of various kinds of melodies in any one part of Muqam as a whole. Then, one Muqam is divided into 3 large parts: Qong Nagma, Dastan, and Maxrab. And Qong Nagma consists of several melodies, such as Taazza, Nus'ha, Jula, Sanam, Salika, and

Pixrav (These melodies evolve again into several different ones). These melodies have also variations and codas of their own. If the melody developed separates itself from the fundamental key, it may be established as an independent music. The leading-melody in Kirixma is full of distinctive features in the 3rd part of Muqam, and may be developed into various kinds of changes following the musical developments. The coda of Qong Nagma, one part of Muqam, is Takit, which is the interim bridge from the 1st part to the 2nd part, Dastan. Most part of the melody in Qong Nagma is the music of lyric. The leading-melody in Qong Nagma arises mingled now and then with Dastan. Hence the structure of melody in this part of Muqam, Dastan, is the continuity and development of the leading-melody of Qong Nagma. The librettos arranged in pairs and groups with the melody in the Dastan part, are long narrative poems appropriate to depict heroic glorious achievement, humanitarianism, pure love, moral sentiments, scientific knowledge and so forth, which usually needs 3-5 nights to be sung in a performance. There are very few librettos which are arranged in pairs and groups with classical poet's Gazal (two-line poem). There are variations in the middle of every melody. The 2nd part of Muqam may be also called as the narrative part, after which the 3rd part, Maxrab, is formed by

lively, enthusiastic, short and free melody of songs and dances. This part of Muqam widely spread among the people, may be called as a dramatic part. Certain of the suites of Muqam are widely given by instrumental performance and in the name of Sanam played at the most popularized meetings or Maxrab in Uigur nation. And this kind of Sanam is also rich in regional features, they are respectively called as Kashghar Sanam, Kuqa Sanam, Korla Sanam, Ili Sanam, and Komul Sanam.

Uigur Twelve Muqam have particularly melodies with national features, completely systemized musical structure, varied and colourful melodies and meanings, complexity of the skill of performance, changability of rhythms, colorfulness of musical images, etc., which are obviously different from the classical music or Muqam of other nations. Twelve Muqam link closely philosophical ideas, psychological quality, way of life adapted to region, customs, habits and moral concepts -- these material and mental conditions -- which have been shaped by Uigur people in a long historical process, and becomes to be united with them as an integrated whole. Hence, Uigur Twelve Muqam have distinctive characteristics in melody, colour, style, performance skill, rhythm, etc. Muqam melodies are interweaved level upon level, with fundamental key and leading-melody as basis and mainstay, while varied branches

of melodies are derived from between one kind of melody and metre. In melody, there are also many themes linking everything well just like by chains.

These themes are alternately developed along a certain line, with the result that many a musical image are invented. Thus, when one is listening to Muqam, he will immediately get deep feelings of love and hatred with enthusiasm, joy, full of hope and vitality, elation, fascination and daydream.

Uigur Maqam is the musical form of expression of Uigur poems and songs. Each Muqam looks to be full of life and delightful charm, whenever it is accompanied by those classical poems and songs (mainly Gazal) and folk songs with profound implications, substantial contents, lustrous colours, nice sounds, and at the same time those poems and songs are joyful, lively and easily to be performed. The 2nd part of each Muqam links closely long narrative poems which are traditionally handed down among the people, the music and poems add radiance and beauty to each other, which appears to be much more dazzlingly brilliant, bright and colorful. These words of song with plot, explanation, and advice give us a strong, wonderful, and aesthetic enjoyment. Once the melodies in Maxrab are played in an arrangement in pairs and groups with those folk songs widely spread in Uigur literature and with some graceful classical poems and songs

which can be easily understood, the whole part of Muqam is then pushed to the climax of the play, the audience will be so excited and touched that they can't help throwing themselves into the magical whirlpool of songs and dances.

In 16th century, during the process of collation of Muqam, its melody was set naturally with classical or folk poems of those times. However, the words had been changed continuously as time went on according to preference of Muqam artists, needs of performing occasions and demands of some audience.

The words handed down to present days originate mainly from those which were inherited from ancestors and passed on to future generations by Turdi Ahun, the people's artist and great master of Muqam, and those which stood up to selections of performing occasions and times. There is a perfect coordination and harmony between the contents, structures and rhymes of words and tunes.

It is only after experiencing various political and social turmoils and religious and cultural changes and owing to defend even at price of life by countless folk artists for several centuries that Uigur Twelve Muqam has passed for singing today. The great singing master Turdi Ahun made an everlasting contribution to Muqam. The outstanding artist could sing the twelve songs of Muqam from the beginning to the end lasting 24 hours in accordance with the rhyme and

order of every Muqam without looking at music scores and without any mistake. It is no exaggeration to call him a “live encyclopedia of music” which he fully deserves. Other musicians, such as Rozi Aka, a Kalun player, and Rozi (or Rozi Tanbur), a Tanbur player, can also be regarded as great artists.

Different from *Maxrab* and *Sanam* which widely circulating among the people, *Qong Nagma*, a part of Muqam, spread in a narrow scope, so few of folk singers could remember it very well and perform it completely. For this reason, our musical gem faced an impasse in the end of 1940's. It is the founding of New China that saved Twelve Muqam. From 1950 up to now, in various historical periods, the Xinjiang provincial committee and provincial government' then and now the Uigur Autonomous Region party committee and people's government have concerned and supported steadfastly and unusually Twelve Muqam and given many instructions to it. The work of recording Twelve Muqam began as early as in 1950's. The departments concerned invited folk singers and Muqam performers, such as Turdi Ahun, Rozi Tanbur and others to Urumqi respectively in July of 1951 and August of 1954 and recorded the most part of Twelve Muqam. While doing this, Mr. Wan Tongshu, a musician, realized very well that Twelve Muqam was a priceless treasure and recorded it with five-line staff for

the first time expending his great energies. Some famous poets worked very hard to record words. By means of this, Twelve Muqam was saved from the verge of impasse. With the development of times, the work of collection and collation of Twelve Muqam had been carried out continuously. After this work, some experts were transferred from their departments to help reperforming Twelve Muqam according to the records and people enjoyed the programme from broadcast. Zikri Alfatta, a famous folk singer, manifested fully his artistic talent and Xinjiang People's Broadcasting Station did its bit for making the programme. As early as in 1930's, some parts of Muqam music were performed on stages, not only circulated among the people, just after modern drama appeared on stages in Xinjiang. Most songs and dances on stages were based mainly on Muqam tunes from 1930's to 1960's. After 1960's, some stage programmes with political and social themes appeared which were based on the main melody of Muqam and added by its other melodies. Muqam manifested fully its appeal and vitality also in stage performance and songs with political themes.

Many practical and effective things have been done for Muqam collection, collation, improvement and study after the 3rd Plenum of the 11th Central Committee of CPC. The research work of Twelve Muqam has been brisk especially

after policies of reform, open door and construction of both material and spiritual civilizations were carried out. In 1987, the Society of Twelve Muqam of Xinjiang Uigur Autonomous Region was set up, then art ensemble. Regional, national and international symposiums of Twelve Muqam were held one after another. The Society of Twelve Muqam and the Society of Uigur Classics of Xinjiang Uigur Autonomous Region have done jointly a lot of academic research work on the words of Twelve Muqam. For all of mentioned above, study of Muqam, a branch of modern learning, has been formed. Twelve Muqam stepped out of China and towards the world, its musical sound has been played attractively on the international stage and highly praised by peoples of the world.

Uigur Twelve Muqam can be divided into two parts, one is the music composition and another is the words. Those handed down by Muqam masters headed by Tardi Ahun are the main ground in the work of its collation, supplement and improvement. Based on them, the music composition and words of Twelve Muqam have been collated and published, and therefore perfected and standardized gradually. Some experts and scholars of the Society of Twelve Muqam and the Society of Uigur Classics of Xinjiang Uigur Autonomous Region made the first, solid and encouraging progress on the road of Muqam study by their efforts and serious research.

Thus, Mugamology has been shaped as a new study. One of examples is the discovery of Amannisahan's work *Ixrat Anggiz* (exciting movement). This Muqam includes 11 melodies, 92 classical poems and 20 folk songs. In his works *Biographies of Musicians*, Ismitulla Bin Nimitulla Mujizi, a famous Muqam expert and scholar born in Hotan in 18th century, said, " Amannisahan compiled a collection of poems of her lyrics titled as *Diwan Nafis (Nafis' Collection of Poems)* and wrote works *Xurhul Kul up (The Key of Soul)* and *Ahlakul Jamil (Virtue)*, etc. She produced a work of Muqam titled *Ixrat Anggiz*".

At the same time *Abiqaxma* one of the postscript or conclusion of each Twelve Muqam, and the song *Mustahzat* one part of *Qong Nagma* of Twelve Muqam, have been both discovered with 39 melodies arranged in pairs or groups with 244 classical poems. In addition, 13 melodies, which are the important components of *Rak* and *Qabbayat* of Twelve Muqam have been found as well. The above Muqam, then, have become more completed.

Ixrat Anggiz and the songs such as *Abiqaxma* and *Mustahzat* of Twelve Muqam which have been newly discovered are included in the book of *Abiqaxma and Ixrat Anggiz*, the thirteenth book of Twelve Muqam.

It is a great pleasure for our cultural life that the above Muqam and melodies have been discovered, which can be

regarded as the 3rd time to arrange, supplement and perfect Twelve Muqam on a large scale in it's history.

The 13 books republished after such an all-round complement consist of the notations, international phonetic symbols for Uigur, words of songs and their origin, scansions, morden Uigur translation of the words, proper names and terms, index, Chinese translation of the words, notes, lexical index brief biographies of the classical poets, table of the songs of Twelve Muqam, and the symbolic explanations of the notations.

On the ground of the singing by Turdi Ahun, the words of the songs of Twelve Muqam have been published in 1964 and 1983. Because of different social factors and the blunders in the singing which made some of the words deleted or misdiffused, these publications are inconsistent with the original. One can find some of the same words repeated again and again or not matched with metre, and even some poems of different poets are mixed. Such errors have been modified to a certain extent when the second arrangement of the words was carried out in 1993. But there are still many things dissatisfied when we deeply restudied them this time. In 1995, 47 experts and scholars, convened and seperated into four groups by the Society of Twelve Muqam and the Society of the Uigur Classics of Xinjiang Uigur Autonomous Region, formed 11 regulations, according

to which they systematically and seriously arranged the whole words of the songs for the third time. With exactly examining the origin of all the words, they tried to inherit thoroughly the tradition of making harmony between the rhythm and the content of the words as well as the songs of the composition. Few fragments of the words have been completed with reference to the hand written-copy. While those words which are heavily repeated and mixed have been replaced by other words of the same author or proper words out of other authors in his same period. In order to arrange in pairs or groups with the words of classical poets we choose carefully the excellent lyric poems from those classical Uigur ones. The words under this arrangement are written by 44 classical poets. The classical poems are mainly Gazal which are written in accordance with the rhythm of Aruz such as Ramal, Hajaj, Rajaz, Mutakarip, Mujtas, and Muzari. Those words which are previously taken in *Dastan* of Twelve Muqam are only fragments of two long poems. During this arrangement we pick from the hand written-copy some of the splendid passages of the long folk poems popular among people, such as *Gherip-Sanan*, *Bahram-Dilaram*, *Yusuf-Ahmad*, *Horliha-Hamrajan*, *Sanawbar*, *Farhat-Xirin*, and *Prince Nizamidin and Princess Rana*. Excepting the fragments of 14 long folk poems, we take in *Dastan* of

Twelve Muqam some of the Gazal almost written in the Kasida style by classical poets. When we choose those folk songs we devote much attention to their contents, forms, connections between plots, logical relations, history and artistic styles.

We have also done a solid work in recording the notations of Twelve Muqam this time. In reference to the first notations which are recorded by the musician Wan Tongshu from the singing of the artists, with Turdi Ahum as their leader, we have done this work again. In doing this we lay stress on accurately depicting the original details of every melody in the light of the principle of strictly distinguishing between different melodies. The work has been examined and appraised by the related research organizations of the capital and some famous musicians such as Huang Xiangpeng (research fellow) and Tian Liantao (professor).

In order to provide facilities for reading and learning the songs to those musicians and philharmonics of other nationalities who do not know Uigur, we have transformed the words of songs into Latin by the symbols of common use in the world, and translated all the words into Chinese.

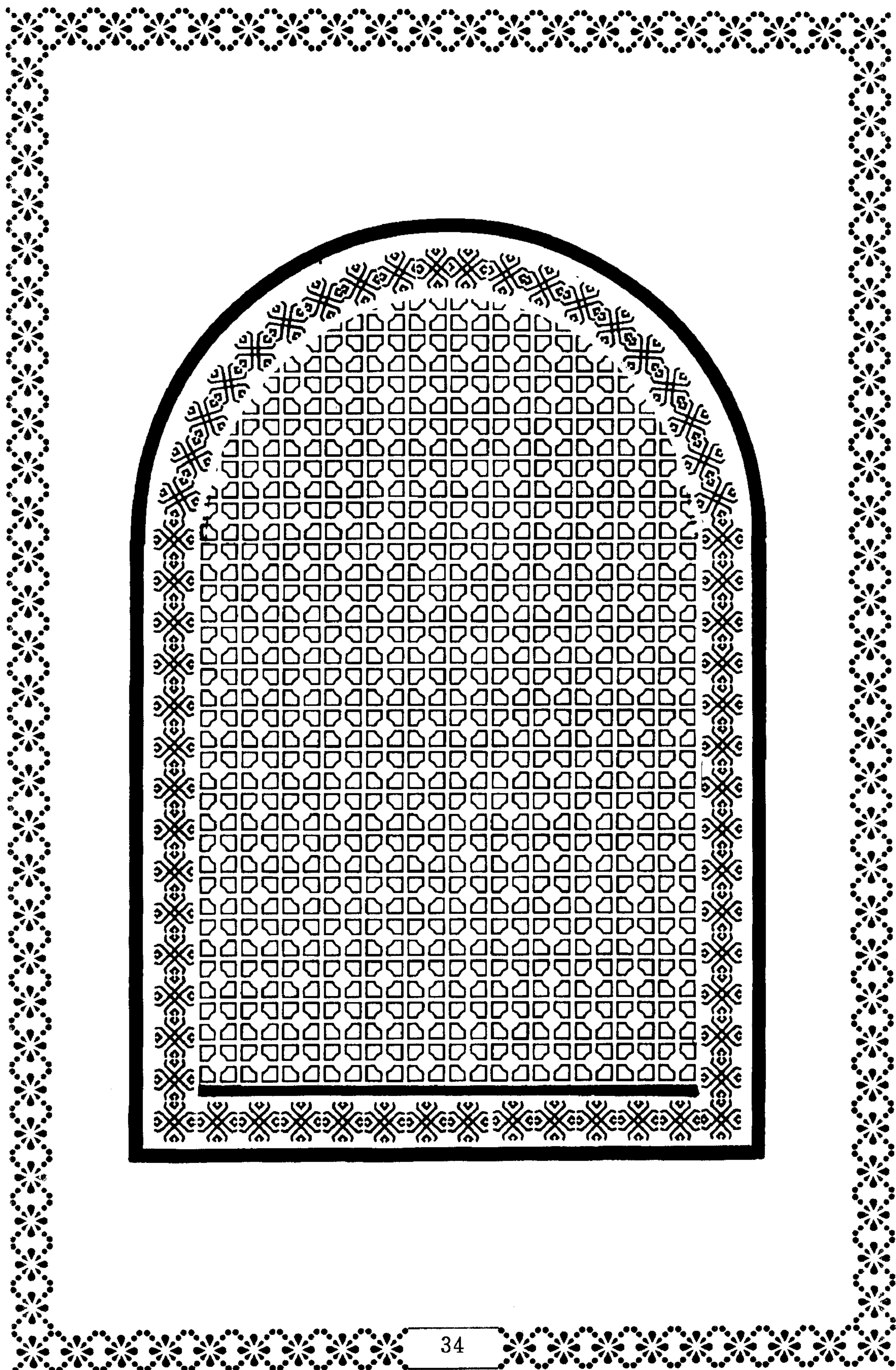
In publishing this book, we have revised it repeatedly following the opinions of the experts of study of Muqam and some musicians and literati.

The presented *Uigur Twelve Muqam* is the result of the hard work and thorough study by a lot of masters of Muqam, experts of Muqam, artists of Muqam, musicians, and literati of classics. We hope this book will be such an indispensable and basic one that can make things much more convenient for the deep and thorough research of Twelve Muqam and comparative study of Muqam of different nationalities all over the world, and that we can develop a Chinese theory of Muqam and make a due contribution to the socialist civilization of our country.

Recently, with their great efforts, hard work and valuable explorations of the experts and scholars of these two research societies, they have made the notations and words of Twelve Muqam perfected on the basis of tradition. The mistakes existed for a long time in the notations and words of songs have been corrected, though may still be dissatisfied. We appreciate any colleague to make criticism to this study.

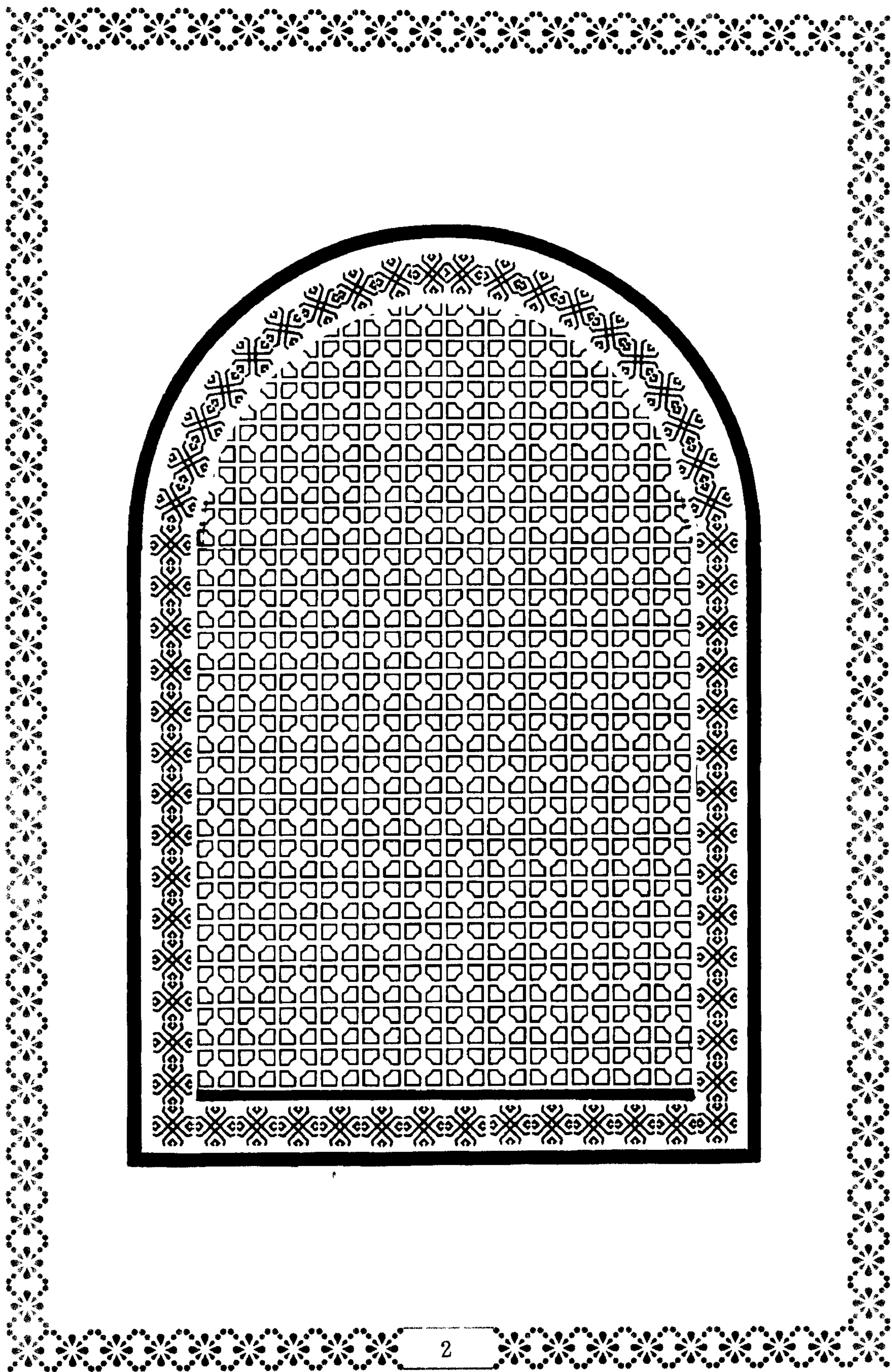
Tomur Dawamat

October, 1996



نوملار





总 目 录

序	1
英文序	17
乐谱	1
拉丁文转写	51
歌词	87
注释	123
古典诗人小传	153
乐谱记录的几点说明	161
曲目一览表	163

目 录

琼乃额曼

序曲	(1)
太艾则	(6)
太艾则间奏曲与尾声	(6)
奴斯赫	(12)
奴斯赫间奏曲与尾声	(12)
穆斯台扎特	(17)
朱拉	(20)
朱拉间奏曲	(20)
赛乃姆	(22)
大赛勒克	(24)
小赛勒克	(25)
小赛勒克间奏曲与尾声	(25)
太依克特	(31)

达斯坦

第一达斯坦	(33)
第一达斯坦间奏曲	(33)

第二达斯坦	(38)
第二达斯坦间奏曲	(38)
第三达斯坦	(41)
第三达斯坦间奏曲	(41)

麦西热甫

第一麦西热甫	(44)
第二麦西热甫	(45)
第一调	(45)
第二调	(46)

مۇندەرىجە

چوڭ نەغمە

- (1) مۇقەددىمە
- (6) تەئەززە
- (6) تەئەززە مەرغۇلى ۋە چۈشۈرگىسى
- (12) نۇسخە
- (12) نۇسخە مەرغۇلى ۋە چۈشۈرگىسى
- (17) مۇستەھزاد
- (20) جۇلا
- (20) جۇلا مەرغۇلى
- (22) سەنەم
- (24) چوڭ سەلىقە
- (25) كىچىك سەلىقە
- (25) كىچىك سەلىقە مەرغۇلى ۋە چۈشۈرگىسى
- (31) تەئىكىد

داستان

- (33) بىرىنچى داستان
- (33) بىرىنچى داستان مەرغۇلى

- ئىككىنچى داستان (38)
- ئىككىنچى داستان مەرغۇلى (38)
- ئۈچىنچى داستان (41)
- ئۈچىنچى داستان مەرغۇلى (41)

مەشرەپ

- بىرىنچى مەشرەپ (44)
- ئىككىنچى مەشرەپ (45)
- بىرىنچى ئاھاڭ (45)
- ئىككىنچى ئاھاڭ (46)

چوڭ نەغمە
琼乃额曼

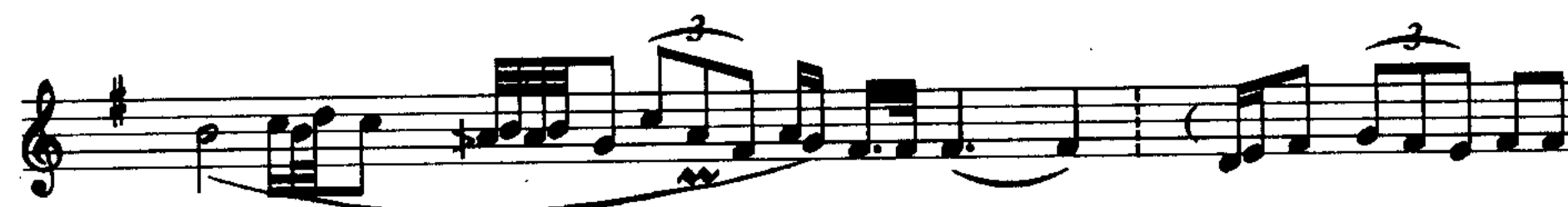
مۇقەددىمە
序曲







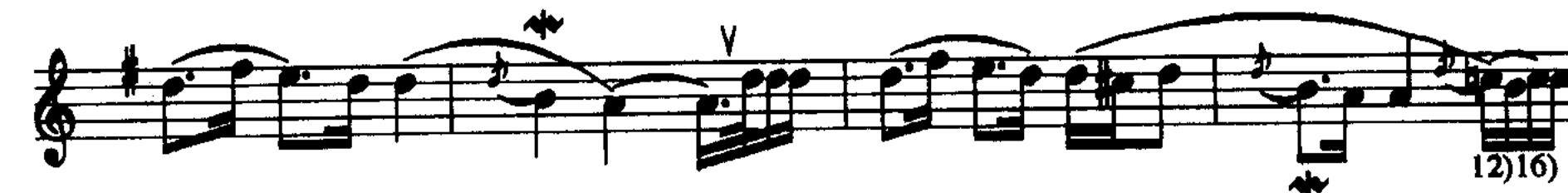
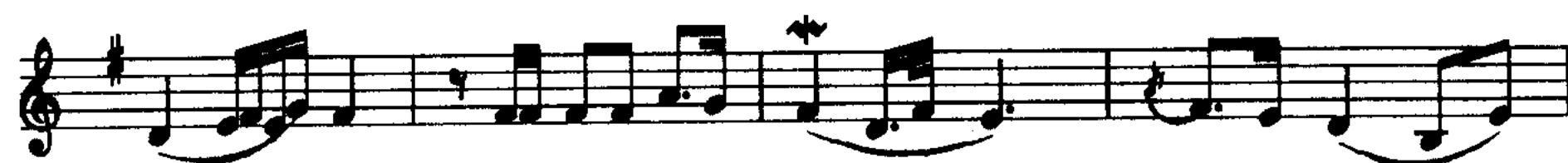


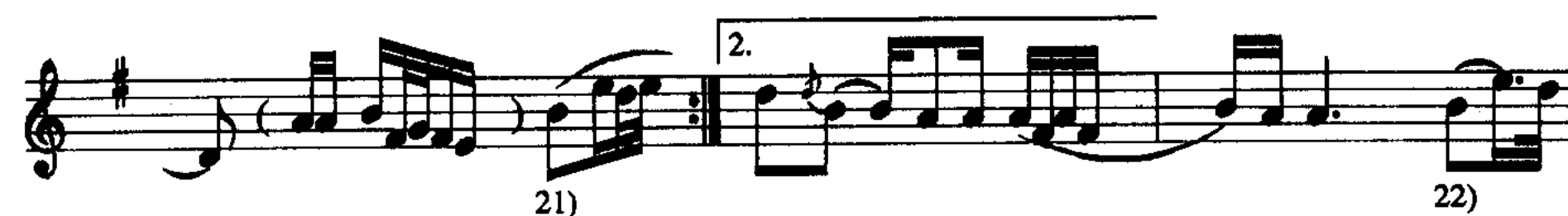
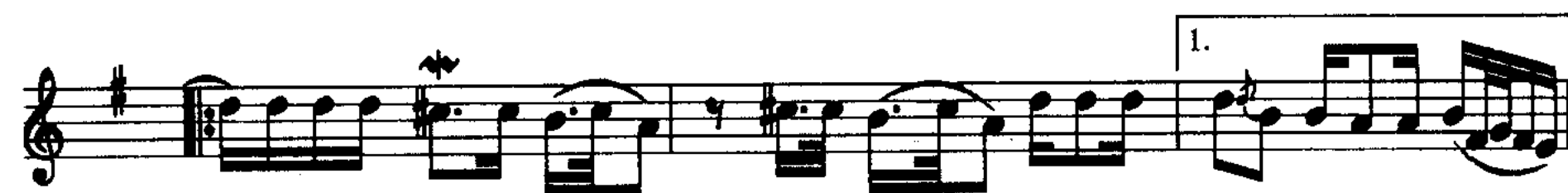
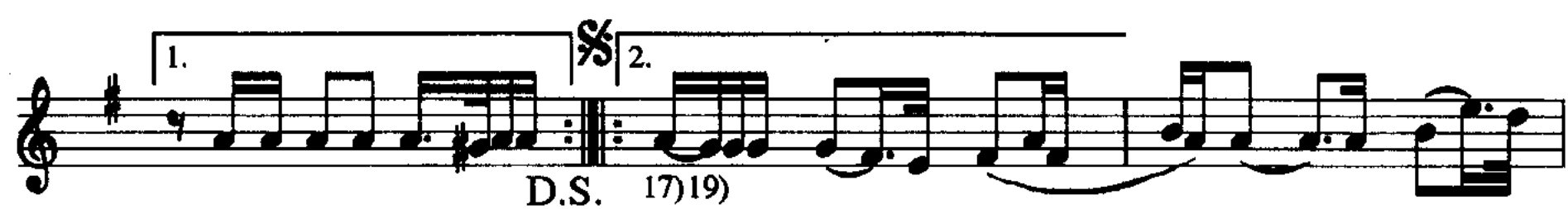


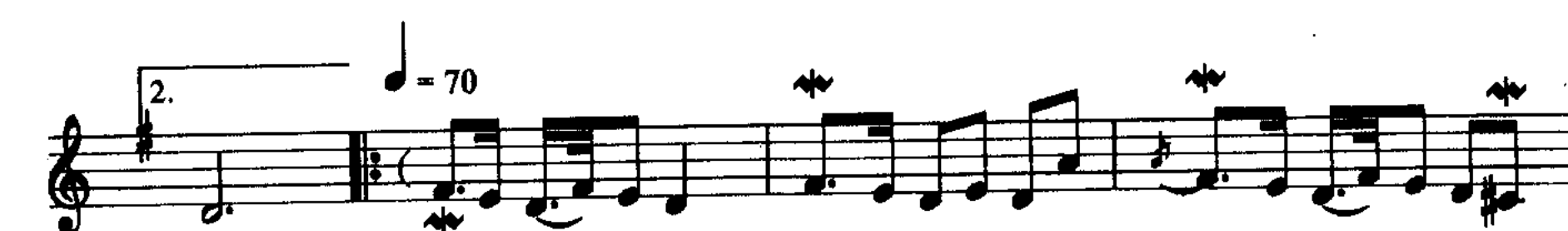
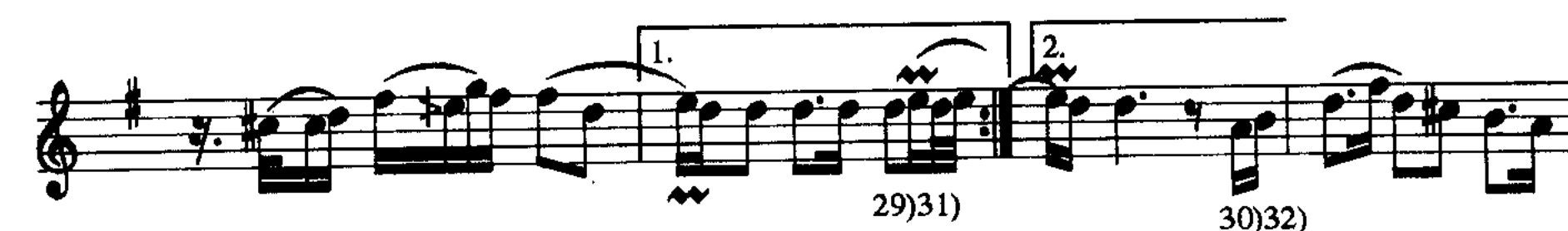


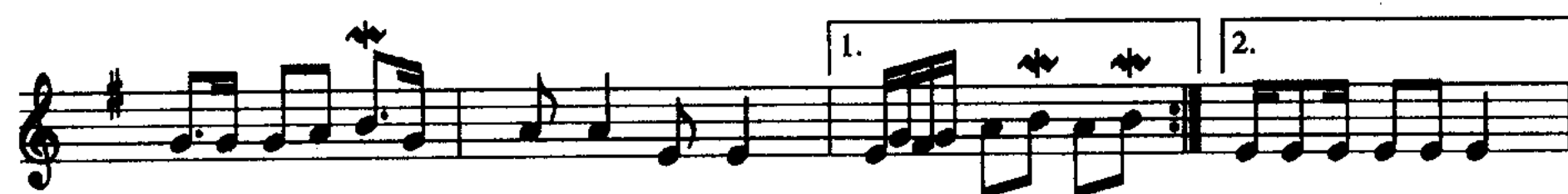
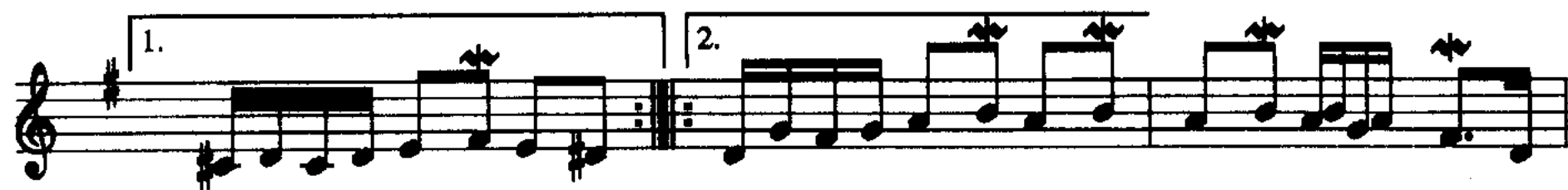
تەئەزە، مەرغۇلى ۋە چۈشۈرگىسى
太艾则间奏曲与尾声











1. 2.

31)

1.

2.

32)





نۇسخە، مەرغۇلى ۋە چۈشۈرگىسى

奴斯赫间奏曲与尾声

♩ = 54

1) (T T T T T T D D | T T T T T)

D D D)

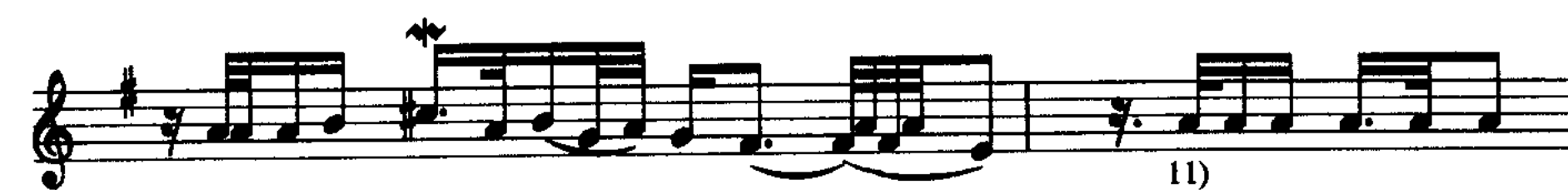
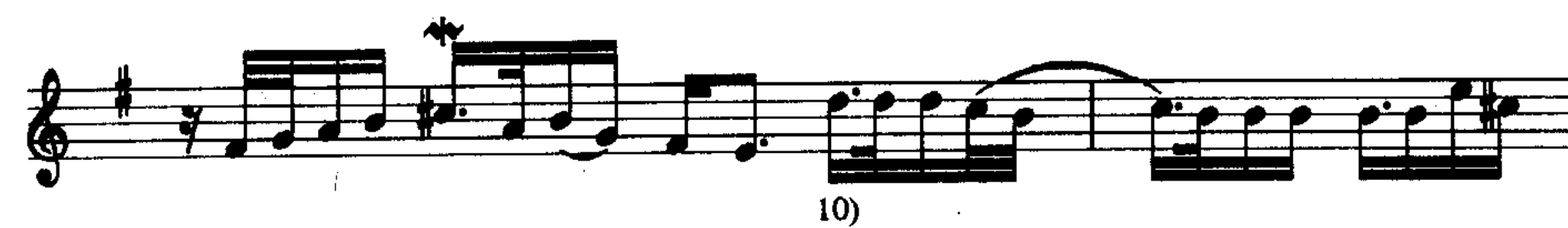
2) 4)

3) 5)

6)

7)

8)









13)

14)

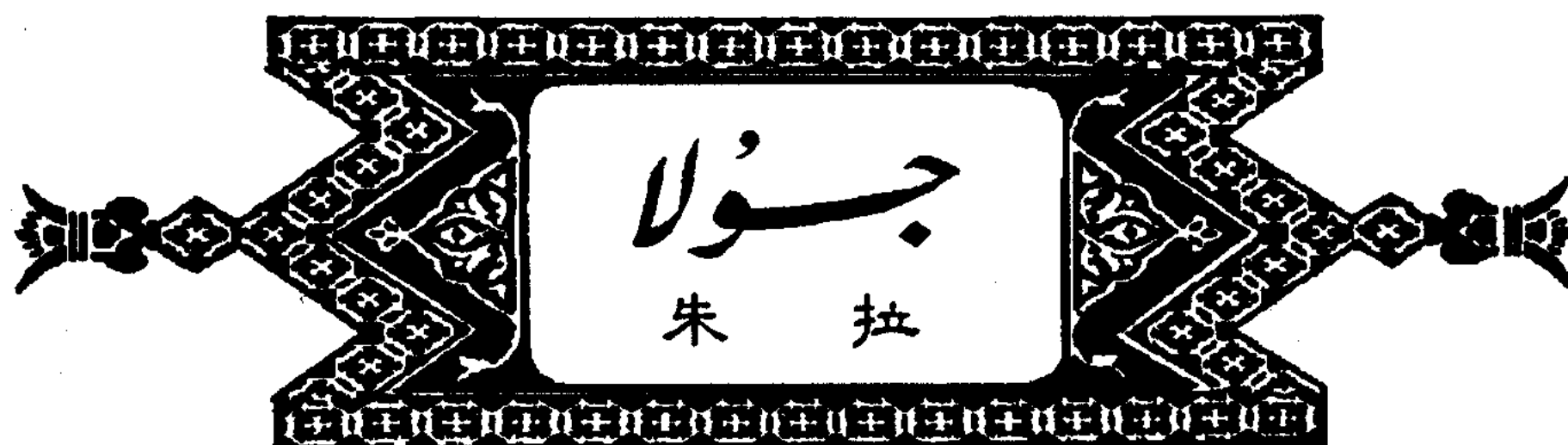


موسمہ عزاد
 穆斯台扎特







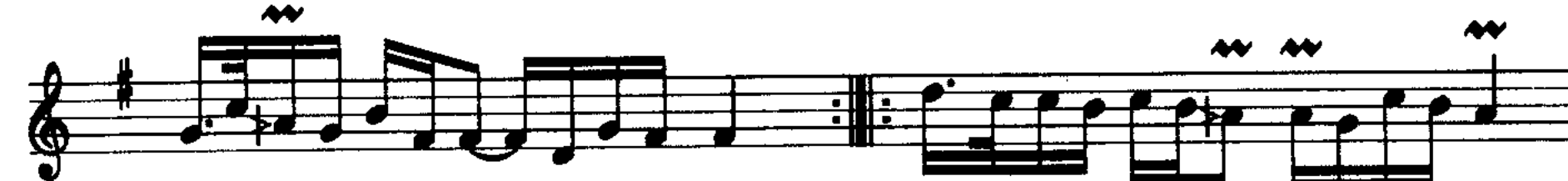


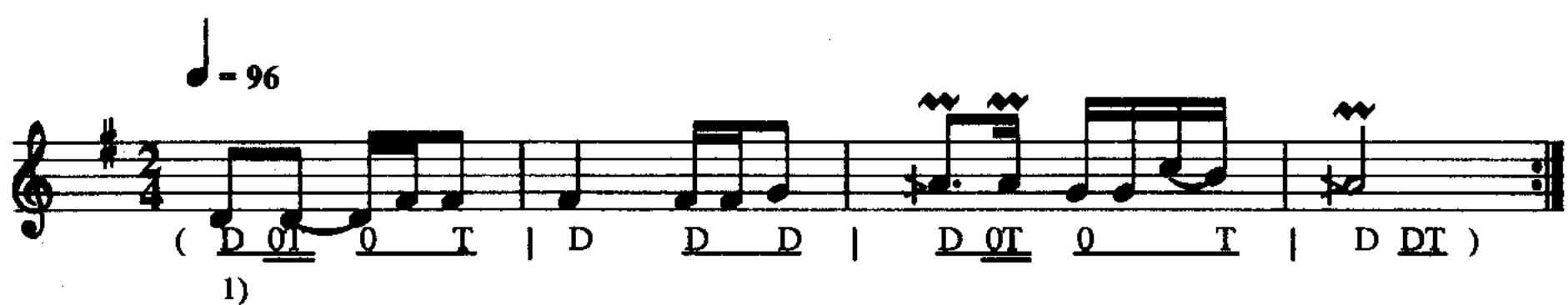
جولا، مهرغولی
朱拉间奏曲

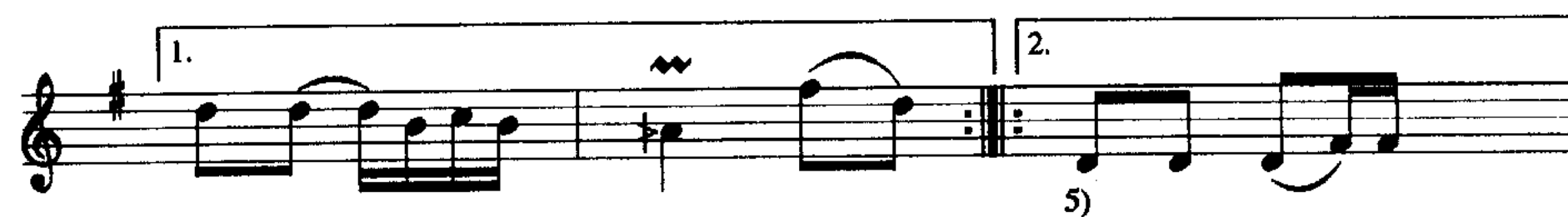
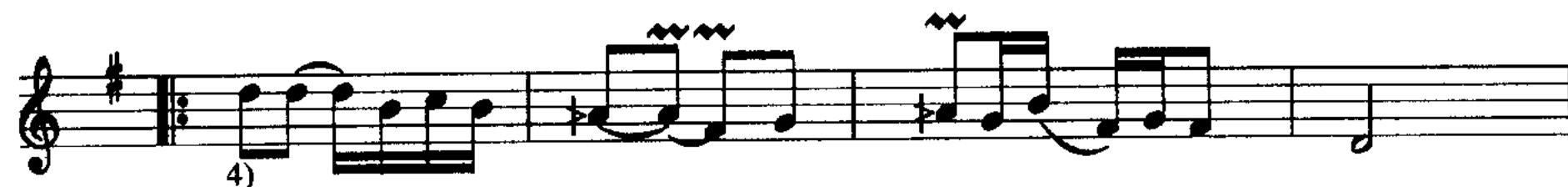




6)8)







چوڭ سەلقە

大賽勒克

♩ = 44

(3+2)

(D T T D T | D T T D D)

1)

2)

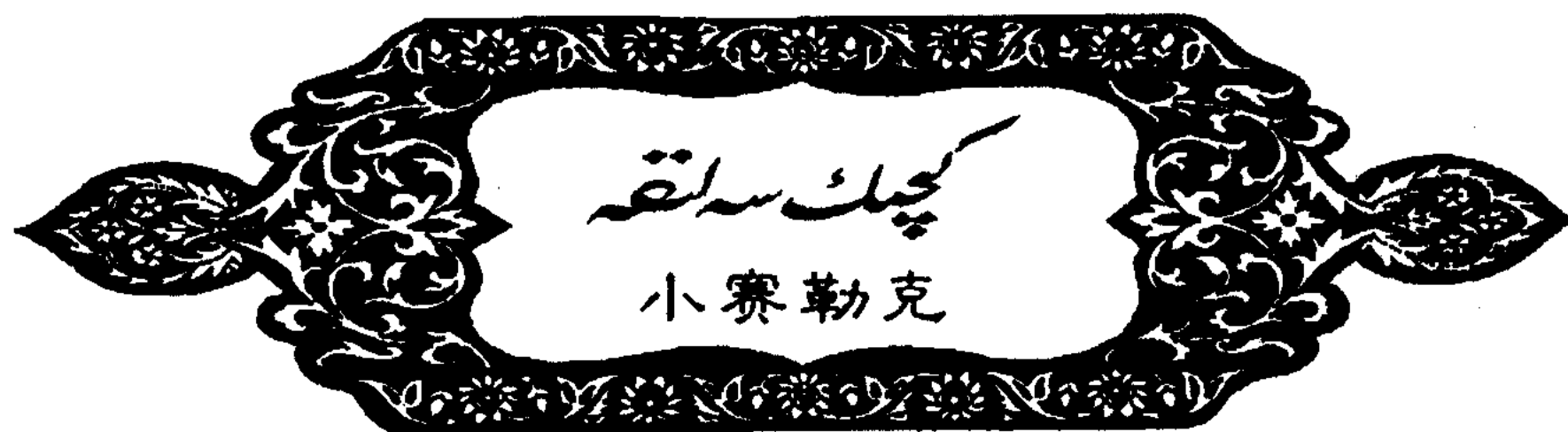
3)

4)

5) 7)

6) 8)

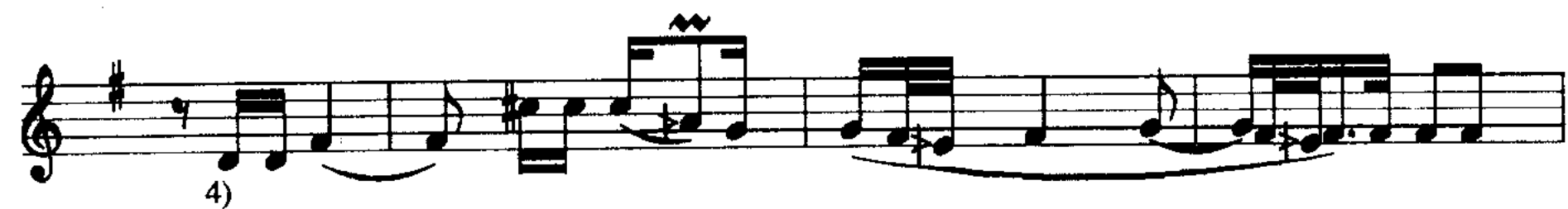
D.S.



كچىك سەلىقە، مەرغۇلى ۋە چۈشۈرگىسى

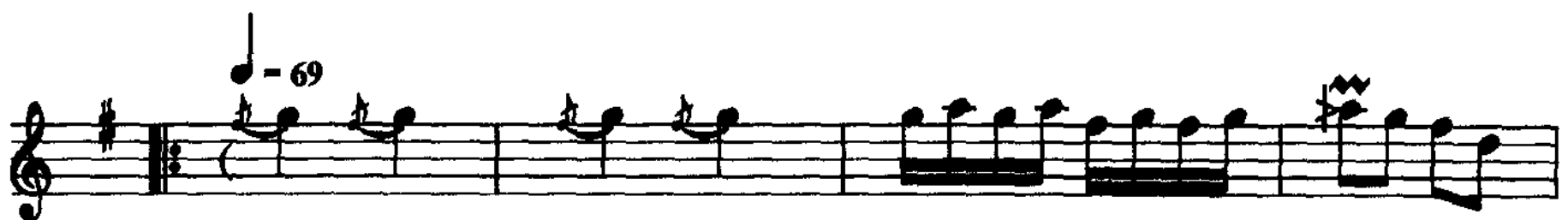
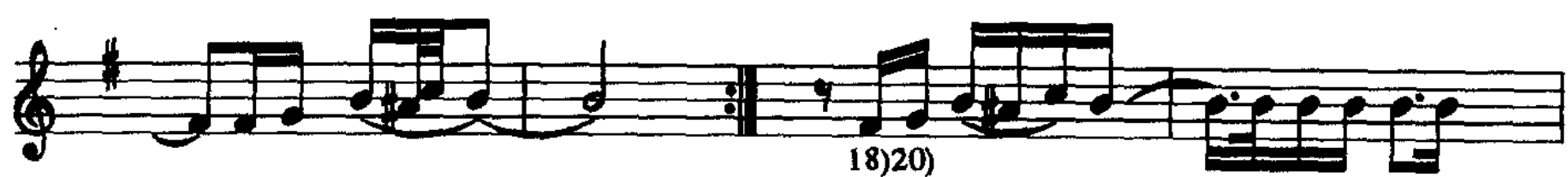
小赛勒克间奏曲与尾声

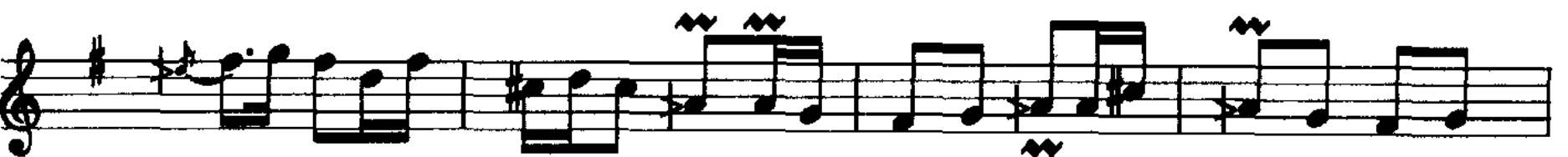


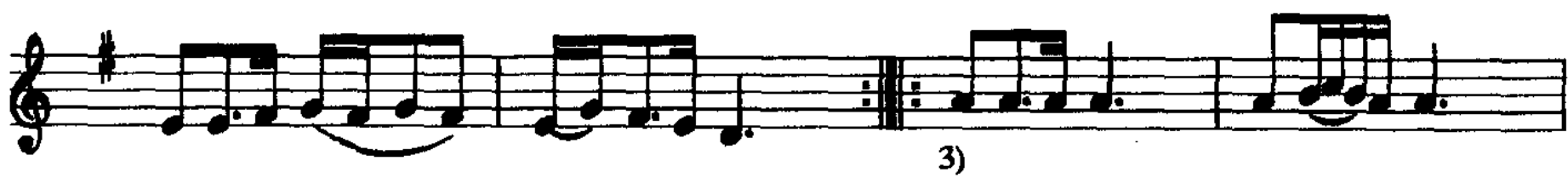
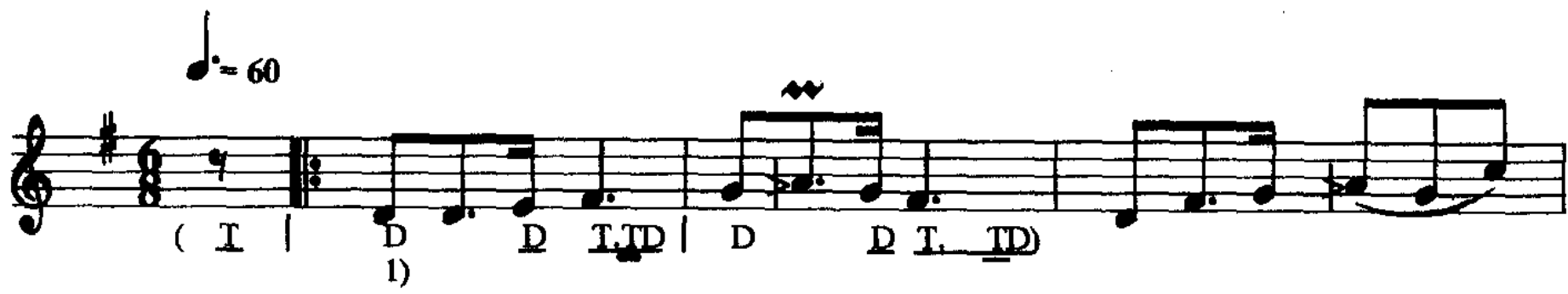




Musical score on ten staves, featuring treble clef, key signature of one sharp (F#), and various musical notations including eighth notes, sixteenth notes, and slurs. The score includes fingerings 13), 14), 15), and 16), and first/second endings marked 1. and 2.







Decorative floral border surrounding the musical score.

Musical score consisting of ten staves of music, primarily in treble clef and key of D major (one sharp).

Staff 1: Musical notation with a repeat sign and a fermata. Labeled 4).

Staff 2: Musical notation with a repeat sign and a fermata. Labeled 5).

Staff 3: Musical notation with a repeat sign and a fermata. Labeled 5).

Staff 4: Musical notation with a repeat sign and a fermata. Labeled 6).

Staff 5: Musical notation with a repeat sign and a fermata. Labeled 7).

Staff 6: Musical notation with a repeat sign and a fermata. Labeled 8).

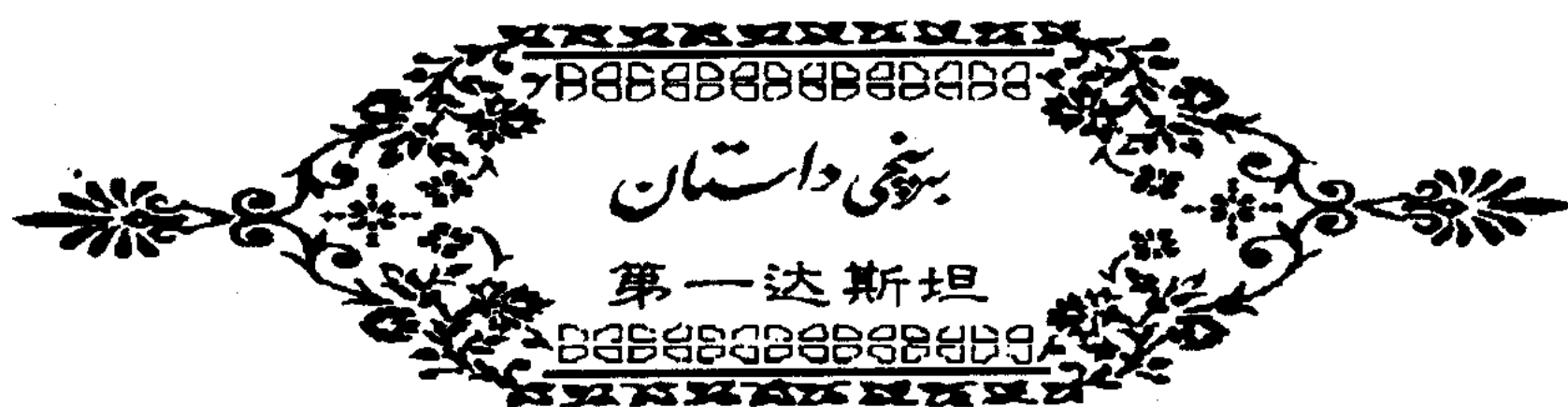
Staff 7: Musical notation starting with a treble clef, key signature of one sharp, and a tempo marking of 66. Includes a fermata.

Staff 8: Musical notation with a fermata and a triplet marking (3).

Staff 9: Musical notation with a fermata and a triplet marking (3).

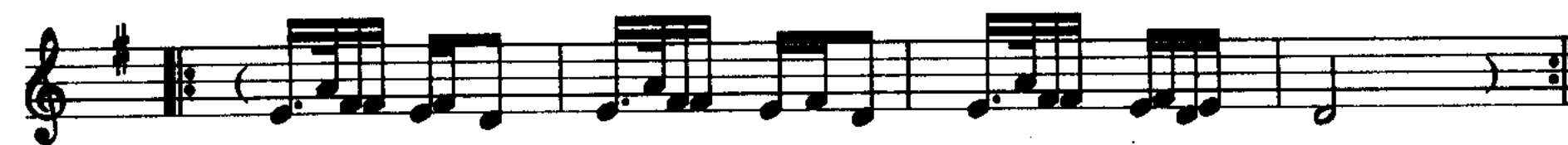
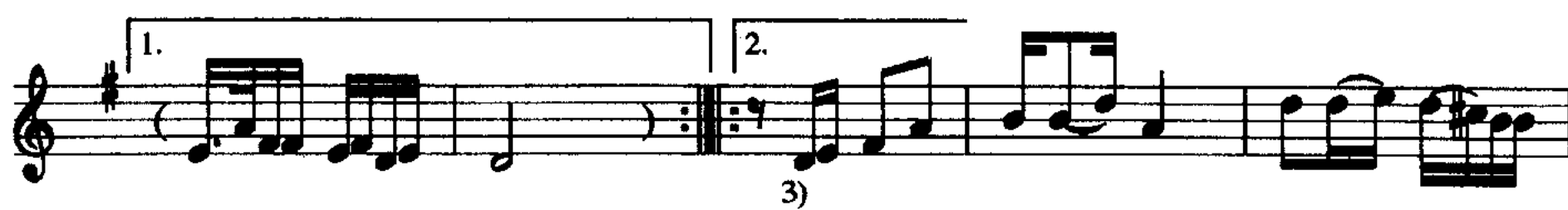
Staff 10: Musical notation with a fermata and a triplet marking (3).

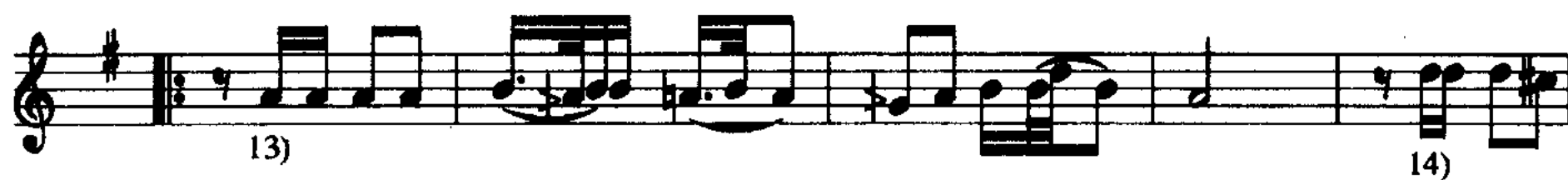
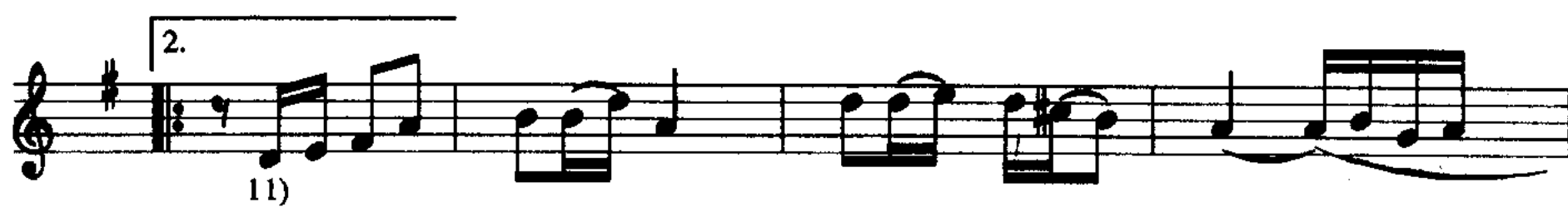
Page number 32 is located at the bottom center of the page.

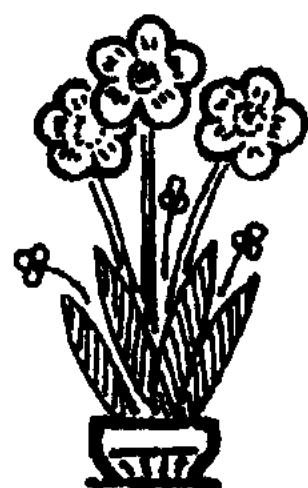


برنجی داستان، مهرغولی
第一达斯坦间奏曲









ئىككىنچى داستان

第二达斯坦

ئىككىنچى داستان، مەرغۇلى

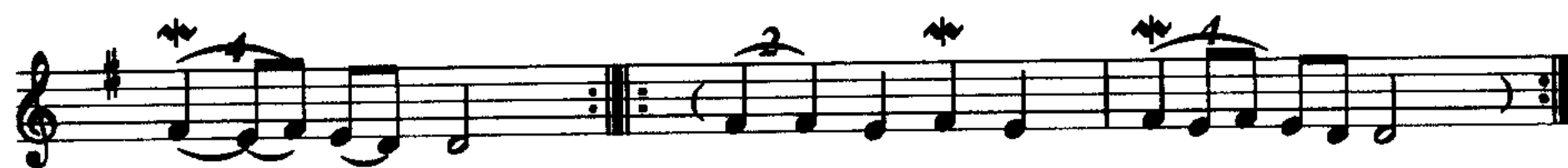
第二达斯坦间奏曲

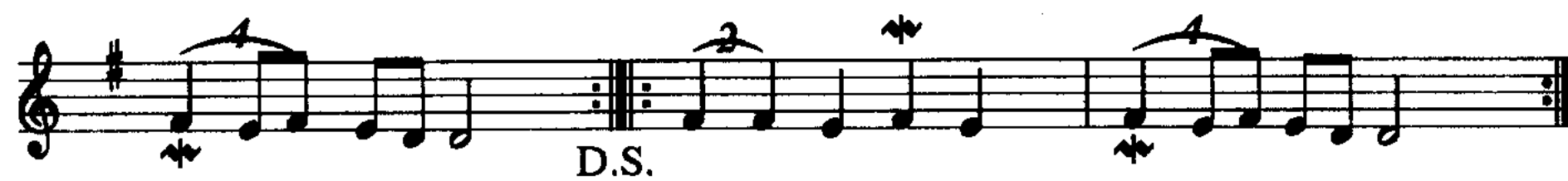
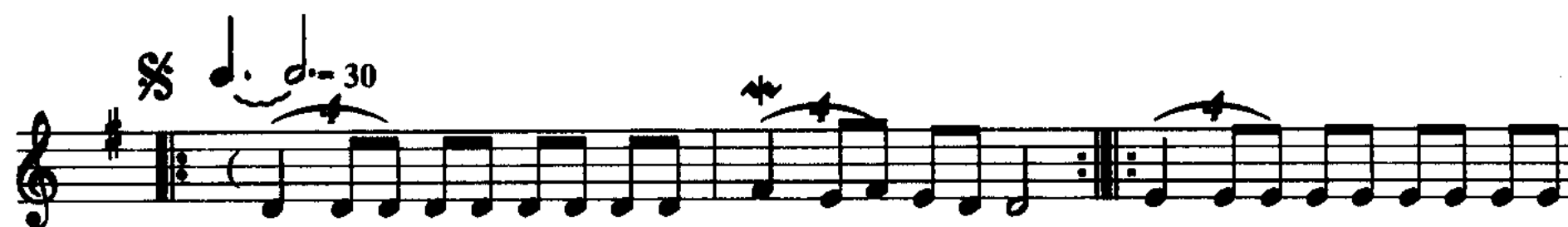
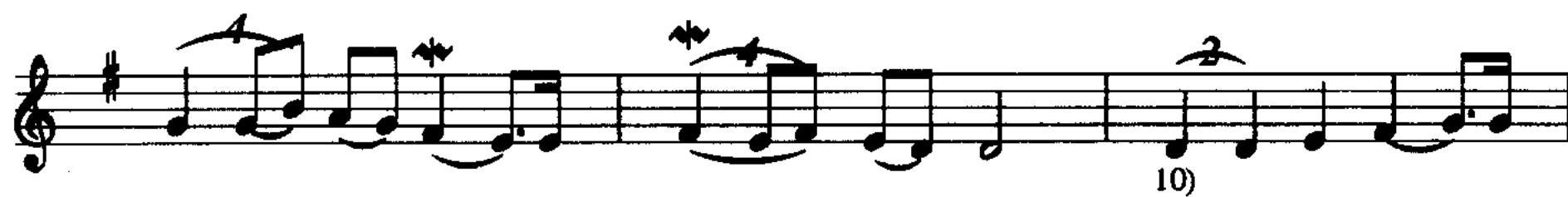
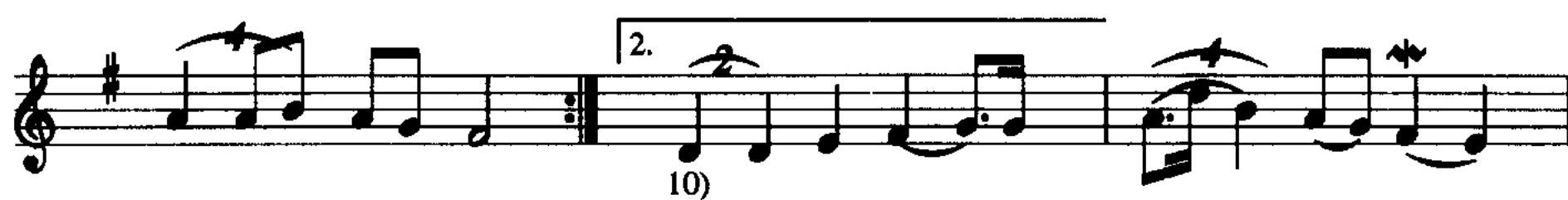
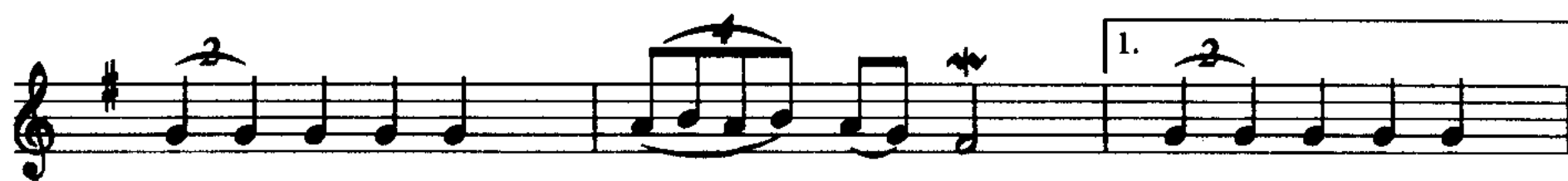
$\text{♩} = 28$

1)

2)

3)



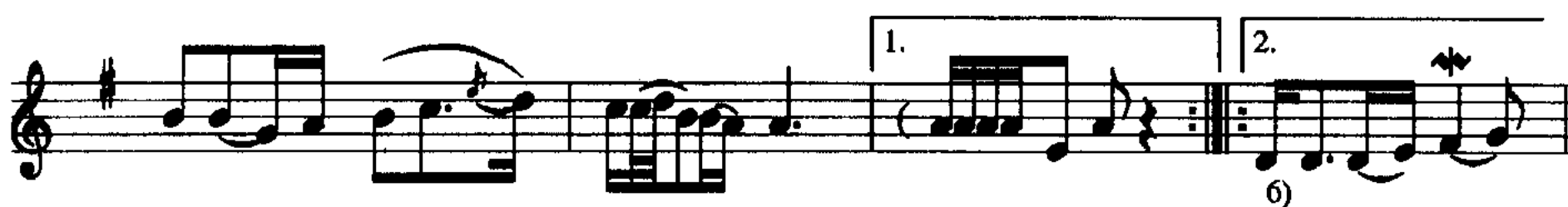


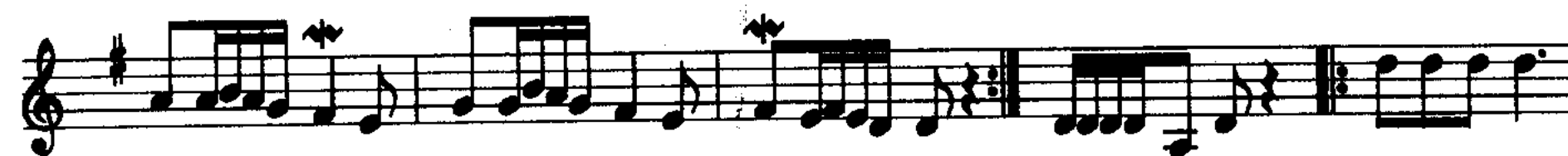


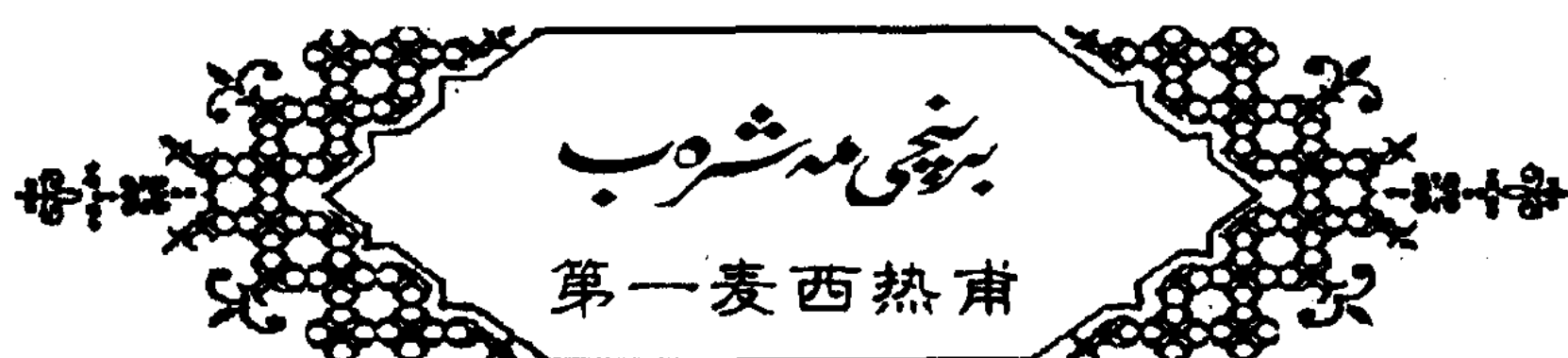
ئۈچىنچى داستان
第三达斯坦

ئۈچىنچى داستان، مەرغۇلى
第三达斯坦间奏曲









♩ = 36

7/8 (3+4) 8

(D D D T | D. D T | D. D T |

1) 2

1. 2.

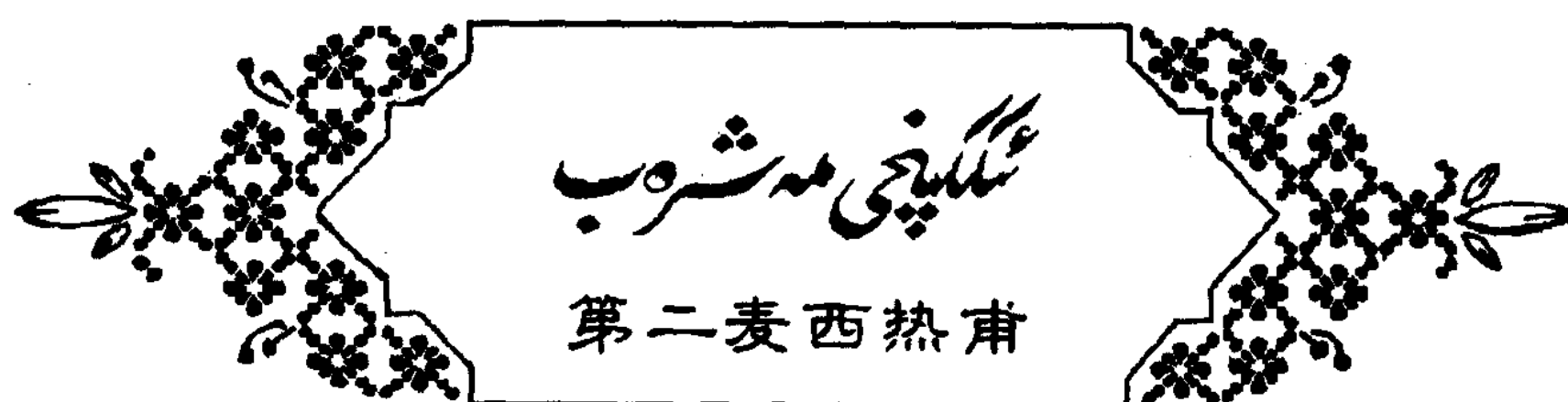
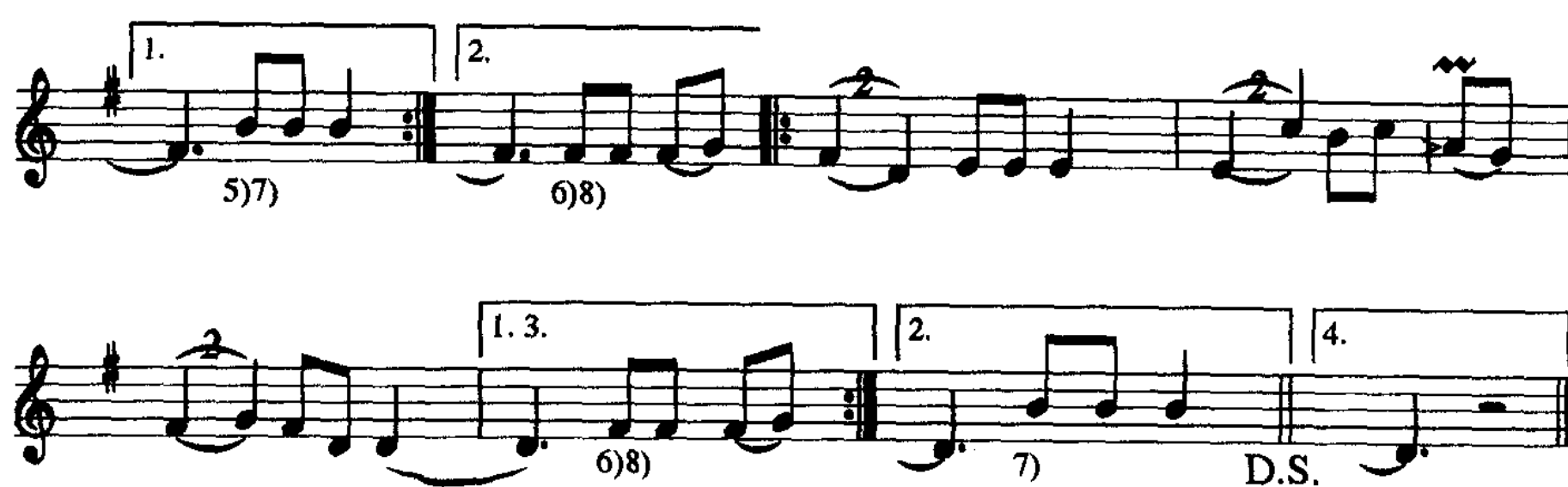
D. D T | D D D T | D. D D T)

1)3) 2)4)

1. 3. 2.

2)4) 3) D.S.

4. 5)



برمنچی ٹاہاڻ
第一调



ئىككىنچى ئاھاڭ

第二调

♩ = 120

($\underline{D \text{ TT}}$ $\underline{D \text{ T}}$ $\underline{D \text{ TT}}$ $\underline{D \text{ T}}$)
1)3)

1. 2.

2)4)

§
D.C. 5)7)

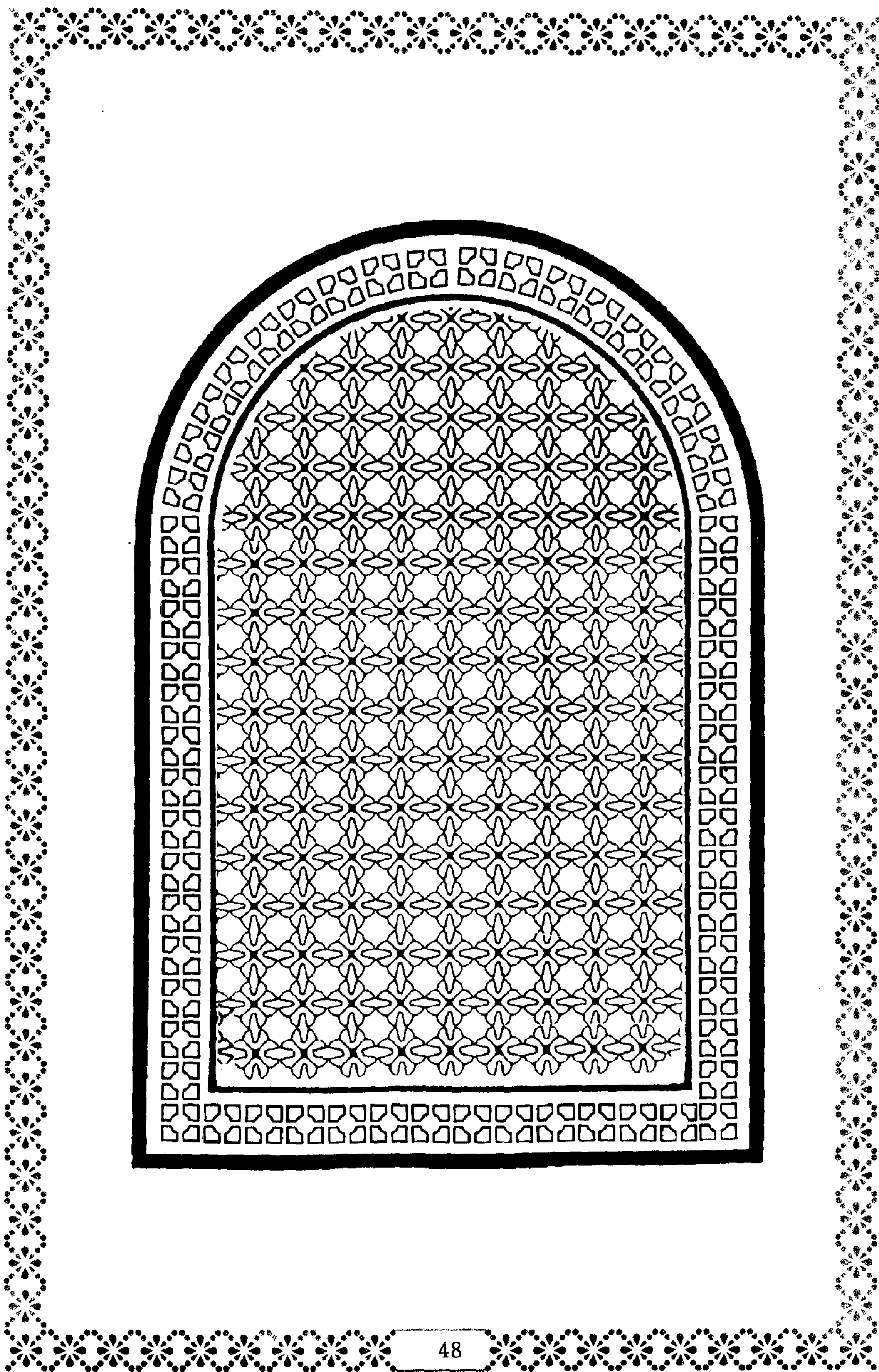
1.

2. 1.

6)8)

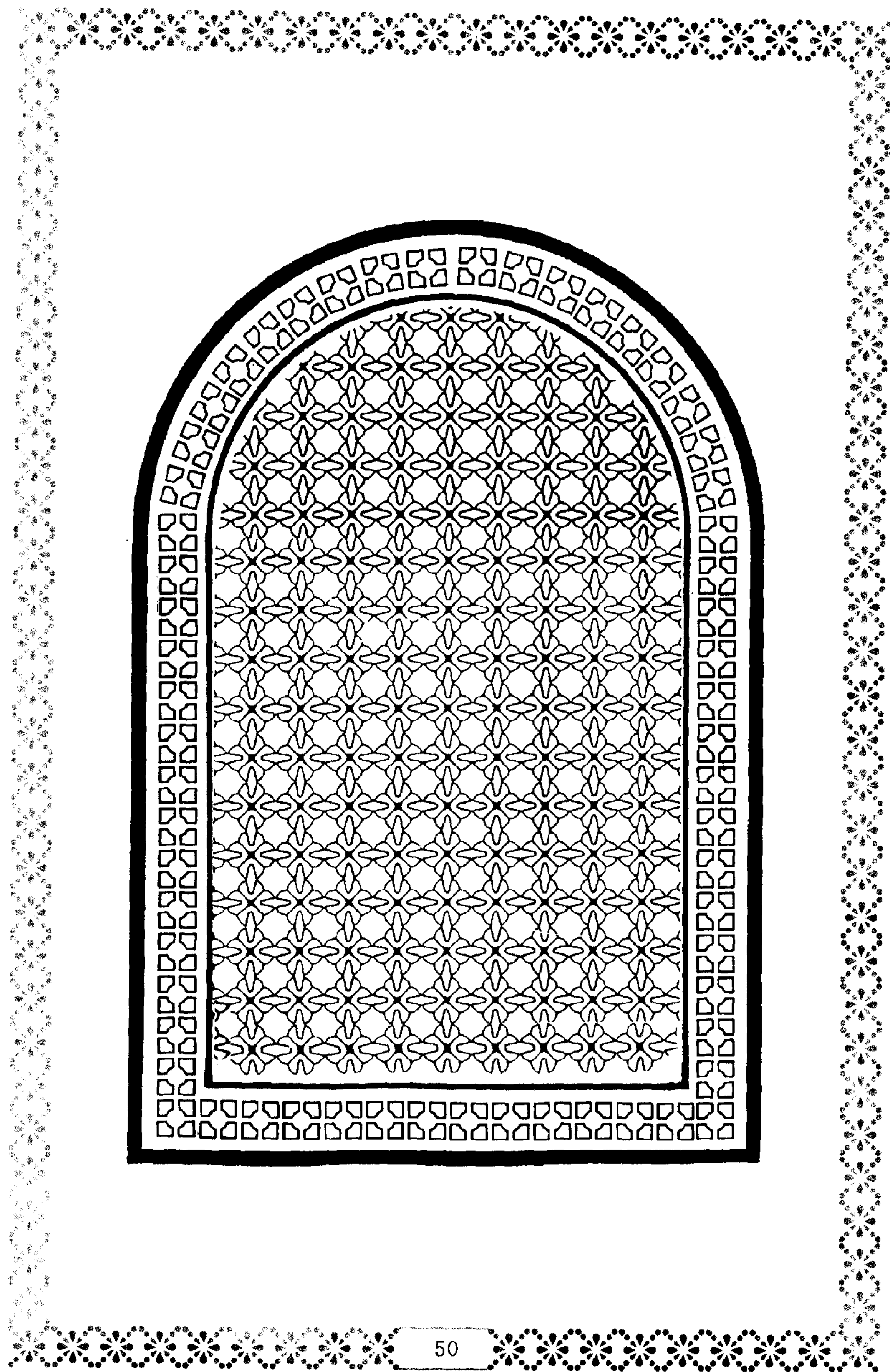
2.
D.S.





LATINÇÄ
TRANSKRIPSIYÄ





MUNDARIJÄ

ÇOŇ NAĞMA

Muqäddimä

Jähanda gärcä *Ayazi* (55)

Tääzzä

Sewingil *Näwa'i* (57)

Şähär Xurşidi 'Ärşi (58)

Tääzzä çüşürgisi

Diyari näzm ara " (59)

Nusxä

Däriğa , şoru şär *Mähzun* (60)

Nusxä çüşürgisi

Jähan bağı " (61)

Mustähzad

Istädim alämdä *Näwbäti* (62)

Jula

Däriğa , çärx
..... "Gulşah -Wäräqä" din (64)

Şänäm

Kördüm yüzini *Xälq qoşıqı* (66)

Çoñ Săliqä

Gülämxanniñ *Xälq qoşıqı* (68)

Kiçik Săliqä (Birinci ahañ)

Şähär Xawär *Näwa'i* (69)

İkkinçi ahañ

Zämanı küldi " (70)

Üçinçi ahañ

Wägar xud wäsl " (70)

Kiçik Săliqä çüşurgisi

Näwa'i , şayad ol " (71)

Tä'kid

'İydi bəhar *Ayazi* (72)

DASTAN

Birinci Dastan

Yäru kökni

... "Şähzadä Dildar -mälikä Mıhrılıqä" din (74)

İkkinçi Dastan

Qara köz birlä *Säkkaki* (76)

Üçinçi Dastan

Fäläkniñ

... "Şähzadä Färrux-Mälikä Gulrux" tin (77)

MÄŠRÄB

Birinçi Mäšrüb

Yaz fäsli , yar wäšli *Babir* (79)

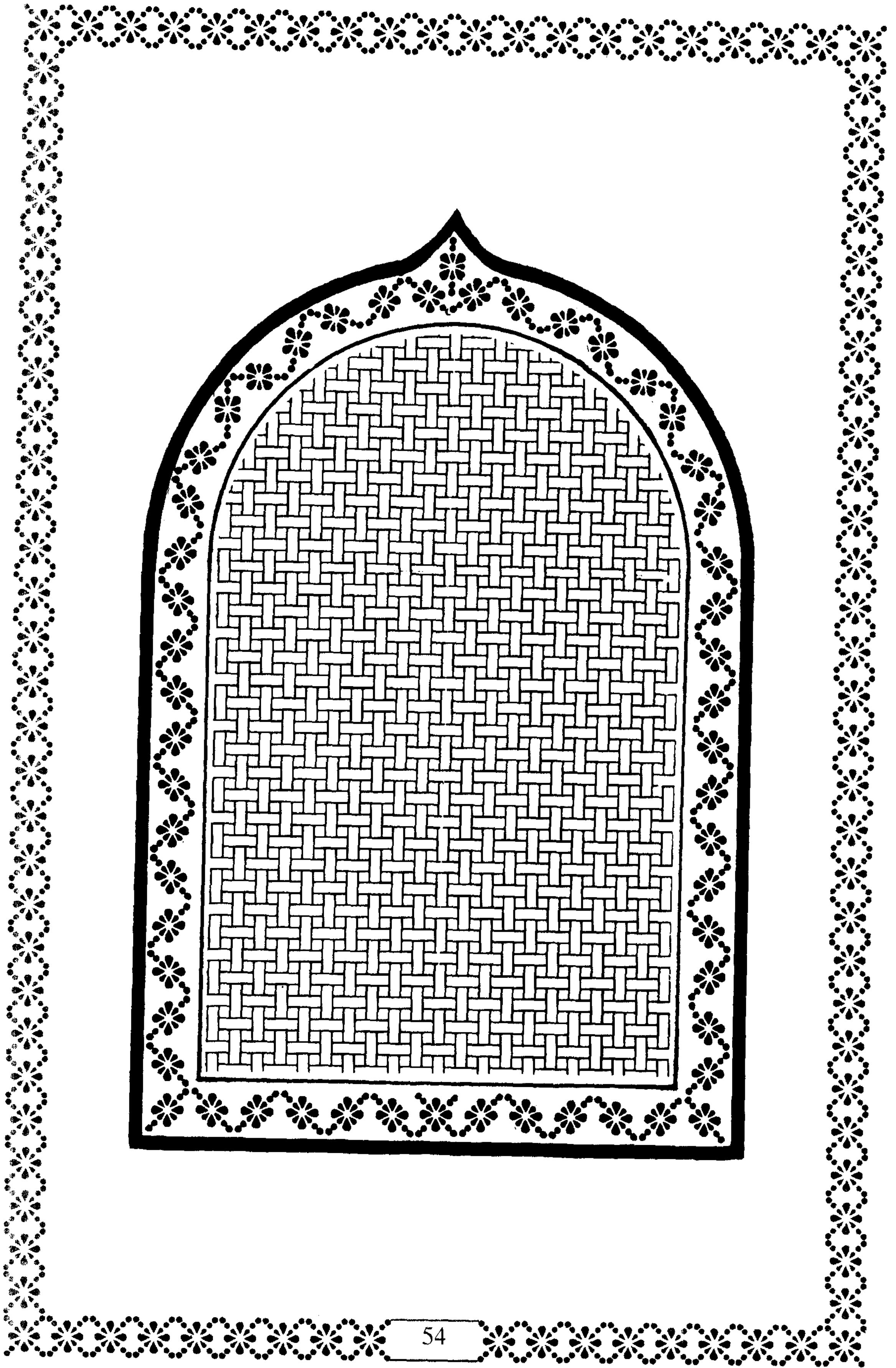
İkkinçi Mäšrüb

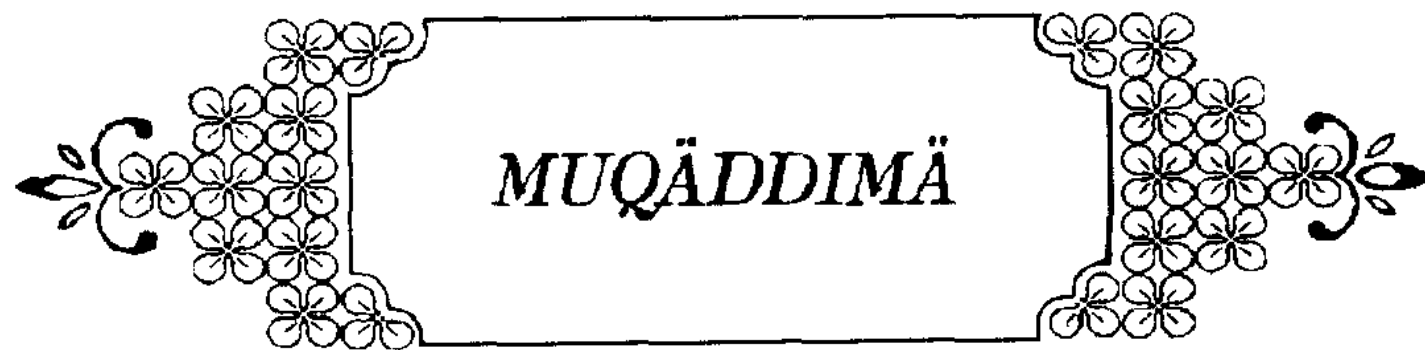
Nä xuš kündür ... *"Yusuf-Zeläyxa" din* (80)

Üçinçi Mäšrüb

Män läba-läb *Mäšhuri* (81)







Jähanda gärcä bolğay köp šähi xäyly häšäm päyda,
Wäle bolğaymu sändäk xusräwi šahib kăräm päyda.

Sälamät bolki, tapsun дәwlätiñdä xälq asayıš,
Ki šahib дәwläti sändäk bolur ‘alämdä kām päyda.

Wäfawu mihr qanunini andaq tüzki, дәwrüñdä,
Näšaıu ‘äyš bolsun, bolmasun änduhiğäm päyda.

Çekip xunabälär haşıl qılıpmän dağı ‘ışqıñni,
Gäda qılğan kabi xuni jigär birlä diräm päyda.

Quyaş yānliġ yüzüñgä, wāh, neçük mән tik baqay jana,
Yañi aydāk qaşındin qamätimġä boldi xām päyda.

Qädiñu zulfu aġziñ hərfidin hər ləhžä dām ursam,
Bolur janu tānu könlümġä hər yandin älām päyda.

Yetip kəlsāñ Ayazi başiġä siḥḥät [yar]olmasmu,
Tirilmäkkä, ölük bolsä, Məsihi ruḥi dām päyda. ❶

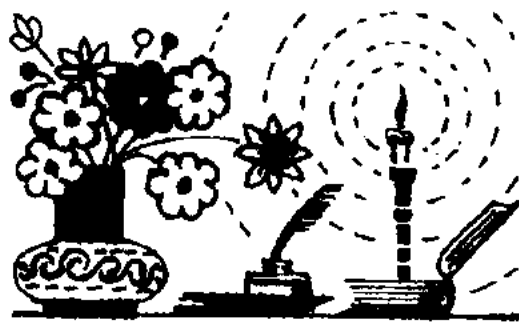
— *Ayazi*.

Wāzin Ayrimisi

Bəhri həzəji muşəmməni salim

māfa ‘iylun māfa ‘iylun māfa ‘iylun māfa ‘iylun

∨ — — — ∨ — — — ∨ — — — ∨ — — —



-
- ❶ 1) "Diwani Ayazi", qol yazma nusxa.
2) "Bulaq" žurnili, 1996-yil 2-san.



Sewingil, äy könül, axir ki jismin içrâ jan kâldi,
Quwan, äy janî mähzunkim, həyatî jawidan kâldi.

Şäfärdin ol päri yätti, mäni mähzunni şad ätti,
Könüldin äski gäm kätti, tən içrâ tazä jan kâldi.

Xiräd, yığ bu məşafinni, təhəmmul, qoy gəzafinni,
Wärä', tärk äylä lafinniki aşubi jəhan kâldi.

Dämikim andin ayrıldim, könülni həmrəhi qıldim,
Bu kün kâldi könül, bildimki, ol namihriban kâldi.

Kelipdur yaşurun ol şah, mäni məjnun əmən agäh,
Pəri ermäs isä ol, wäh, neçük közdin nihan kâldi.

Fäläk baqtî figanimgä, əjäl rəhm ätti janimgä,
Xəzanliğ bosanimgä gulî bağı jinan kâldi.

Müğänni, bir nəwa'i tüz, Nəwa'i, nəgmä'i körgüz,

Ayaqçı, tamsä tut toqquzki, darayî zäman kaldi.

— *Näwa'i*.



Sähär xursidi šahi tağ özä zärrin 'äläm çakti,
Dağı pärtäw saçıp gärdun ara türlük rāqām çakti.

Fäna Färraši äyläp şubhiniñ siymin päru balin,
Muräşşä ' tarî miżganini jarubî häräm çakti.

Ki wa 'iz Kä 'bädä härdäm Şämäd zıkrin bäyan äyläp,
Bärähmān dāyri täxti özrā äsrari Şänām çakti.

Baş alip Kä 'bädin şäyxi häräm, dāyr istädi ol dām,
Ki ol but zulfı 'änbär bar nagäh piçu xām çakti.

Häqiqät ähli tä 'rif ätmäyin fähm äylägäy birdäk,
Muğänni Ärgänun tarini näççä ziru bām çakti.

Kişikim koyıda kül yastanıp, qan içmək istär, wäh,
Färidun bäl Suläyman täxti özrā jamî jām çakti.

Xuşa, ol rindkim 'umri äsasın yoqluğın bilgäç,

Täräb jamin tärännum zäwqi birlä däm bädäm çäkti.

Jäfa tiğini dāwran tıflı, äy ähbab, bilmäykim,
Nä tänha şiri närgä urdı fil-özigä hām çäkti.

Tääzzä Çüşürgisi

Diyari nāzm ara şähliğ Nāwa'i gārçä köp sürdi,
Gäda Äršimu hām söz mulkidä yıllar qädäm çäkti. ^❶

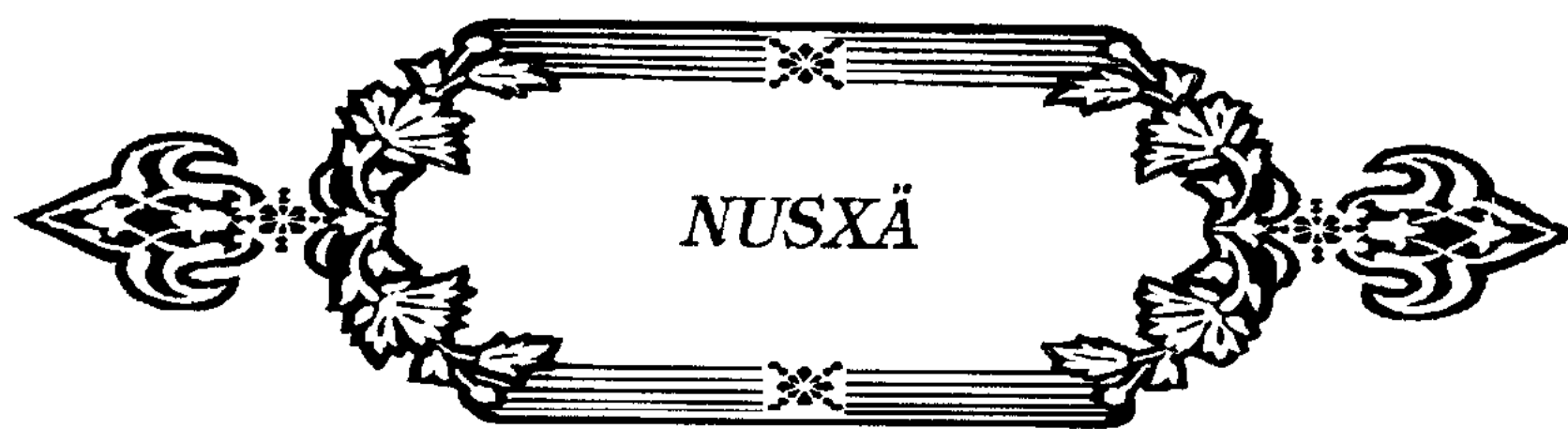
— 'Ärşi.

Wāzin Ayrimisi

Bähri hāzāji musāmmāni salim

māfa 'iylun māfa 'iylun māfa 'iylun māfa 'iylun
✓ — — — ✓ — — — ✓ — — — ✓ — — —

-
- ❶ 1) Tötinçi Diwan — "Fāwayidul-Kibār", qol yazma nusxa, 1019-bät.
2) "Diwani Ärşi" Şinjan Xälq Näsriyatı, 1995-yıl nāşri, 98-bät.



Däriğa, şoru şär boldi jähanda här qayan pâyda,
Çu qildi çärxi käjräw fitnä'i axir zäman pâyda.

Çäraği ämniyätni tiyrä qildi şärşäri fitnä,
Bu kün darulqäza içrä ne ämnu ne äman pâyda.

Hä z är qıl, bolma ğafil, äy Suläymanı zäman, här
däm,
Bolup aldiında gär xäsm olsä muri natäwan pâyda.

Ägär bardur muruwwät dähr eli rahidä, äy ähbab,
Nedin bir yaxşiniñ qäşdidä boldi yüz yaman pâyda.

Rızalıq birlä qoy bir-birgä düşmänlikni, äy nadan,
Qilip täqdirğä tädbir bolmamış sudu ziyan pâyda.

Jäfa taşın başığä yağdurup nabud etär gärdun,
Wäfa ähli jähän bāzmidä bolsä nagähan pâyda.

Qalipdur yaxşılardın yaxşı at baqi jahan içrâ,
Yamanliq äylägänlärdin ne namu ne nişan päyda.

Qäza jälladi här kün yüz tümän jannî hälak äylär,
Ne ol zahir, anîñ ilkidä ne tiġu ne qan päyda.

Nushä Çüşürgisi

Jähan baġi gulini Hâq wäfasiz äkti, äy Mähzun,
Saña heç sud yoqtur, qılma bulbuldäk fiġan päyda. ^❶

— *Mähzun* .

Wäzin Ayrimisi

Bähri hüzäji musämmäni salim

mäfa 'iylun mäfa 'iylun mäfa 'iylun mäfa 'iylun
✓ — — — ✓ — — — ✓ — — — ✓ — — —

❶ "Diwani Mähzun", Şinjan Xälq Näsriyatı 1995-yıl näsri,
8-bät.



Istädim ‘alämdä sändäk šähsuwari tapmadim,
Dähr ara bir muşfiqi hämdärd yari tapmadim.

Bolmağay ‘alämdä sändäk mähwäşi, äy nazänin,
Ğunçäi xändän läbiñdäk laläzari tapmadim.

Nä‘ilaj äyläy, meniñ wabästädur köñlüm saña,
Mihr tabanlığ yüzüñdäk gul‘uzari tapmadim.

Rähm äyläp sa‘äti özüñgä waşıl qıl meni,
Dilbärim, koyuñdin artuğraq diyari tapmadim.

Keçä-kündüz Näwbäti koyuñgä boldi mubtälä,
Bu jähanda sändin özgäğämguzari tapmadim. ^❶

— *Näwbäti*.

❶ "Diwani Nawbäti", Šinjañ Xälq Näşriyati 1995-yil näşri,
72-bät.

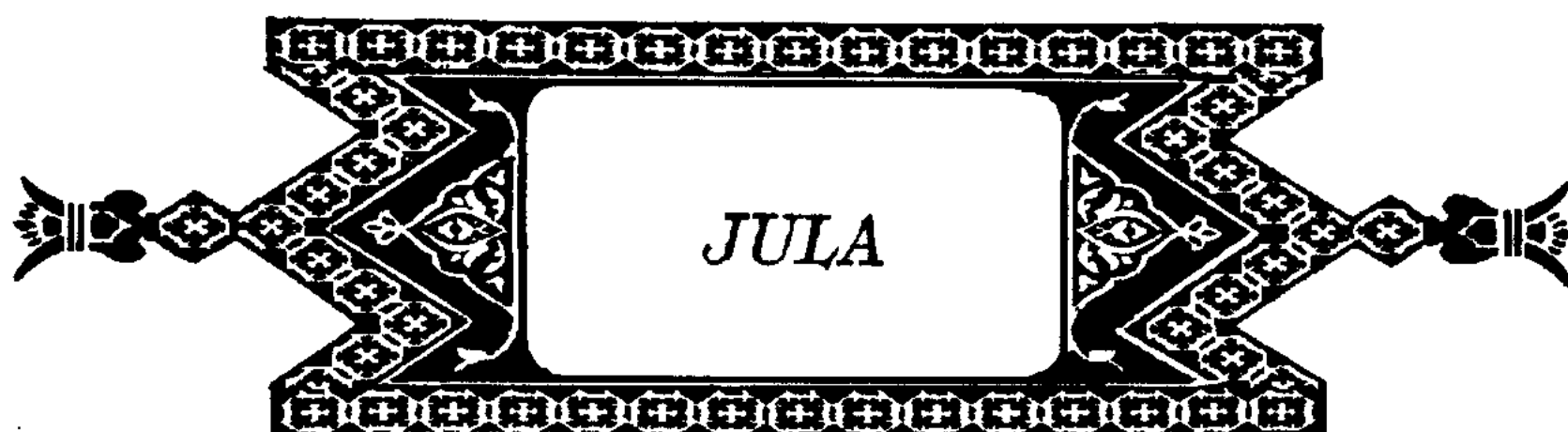
Wäzin Ayrımısi

Bähri rämäli musämmäni mähzuf

fa 'ilatun fa 'ilatun fa 'ilatun fa 'ilun

— √ — — — √ — — — √ — — — √ —





Däriğa, çärx janımğa ‘äjäb jäwru jäfa qildi,
Ğämu həsrät bilän ol yaru janımdın juda qildi.

Xudaya, dostu tuğqandın juda bolğan pərişanmən,
Ki duşmən dəstidə həlim zəbunu muhtəla qildi.

Aya yarım, yıraqlı ätti fəlak səndin bu Məhzunnı,
Ki duşmən muddə ‘asın həsil ätti, həm şafa qildi.

Xəyalı wəşlidur janı dilimdə muddə ‘ayı həm,
Əgər yətküzsə bizləni fəlak bizgə wəfa qildi.

Aya badi şaba, aytqın xəbər ol yarı janımğa,
Əsirü natəwan gulşah janını fida qildi. ^❶

—*“Gulşah-Wərəqə” dastanidın .*

❶ 1) “Bolaq” žornılı, 1992-yıl 2-san, 112-bät.

2) “Gulşah bilän Wərəqə”, qol yazma nusxa.

Wäzin Ayrımısi

Bähri hüzäji musämmäni salim

mäfa 'iylun mäfa 'iylun mäfa 'iylun mäfa 'iylun

✓ — — — ✓ — — — ✓ — — — ✓ — — —





Kördüm yüzini, qaldım balağa,
İşqida yüz min jābru japağa.

Qiynaldı janım, tñ boldı halım,
Ahu piğanım yätti samağa.

Äfsus nidamät, boldı qiyamät,
Äjäpmu köydüm könli qarağa.

Zarım işitsun, halimni sorsun,
Bir rähmi qılsun män binäwağa.

Ärzim işitmäs, halımğa yätmäs,
Härkim yamandur, qoydum xudağa. ^❶

— *Xälq qoşaqliridin.*

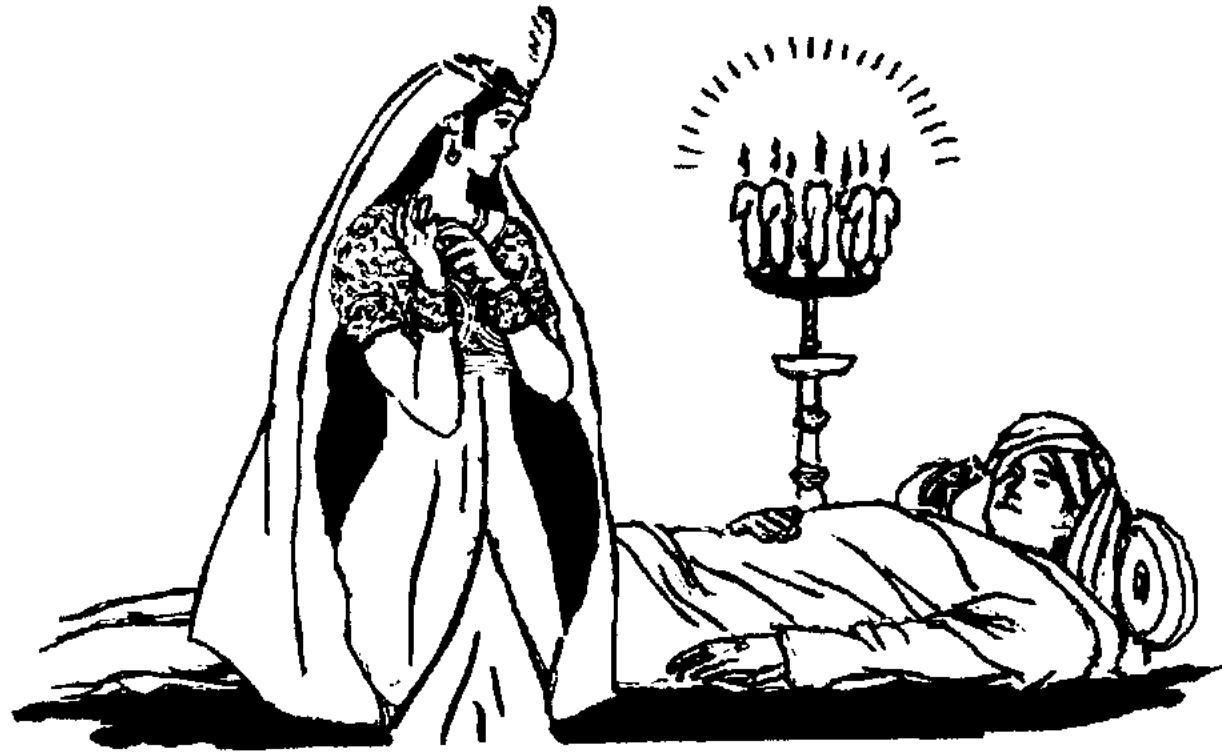
❶ "Xälq Qoşaqliri", Şinjan Yaş-Ösmürlär Nəşriyatı 1994-yıl nəşri, 296—297-bätlär.

Wäzin Ayrımısi

Bähri mutäqaribi musämmäni äsläm

fä' lun fä' ulun fä' lun fä' ulun

— — ∨ — — — — ∨ — —



ÇOŇ ŞÄLIQÄ

Gülämxannîñ qoş pupiki yärgä tigämdü,
Onbaş yaşqa kirmäy turup ärgä tigämdü.

Gülämxannîñ tuğqan yiri Oymanbulaqtur,
Gülämxannî zorlap alğan Ängä çolaqtur.

Gülämxannîñ qoş pupugi yärgä sörüldi,
Yüräktiki zärdab sular qanğa örüldi.

Altä-yättä käptärlirîñ qondî teräkkä,
Tawa tonda altun tügmä patti yüräkkä.

Çiqip baqsam Gülämxanîm toyuñ kilädur,
Sañamikin, mañamikin täqdir bilädur. ❶

— *Xälq qoşaqlirîdîn.*

❶ "Xälq qoşaqliri", Şinjan Yaş-Ösmürlär Näsriyati 1994-yil näsri, 101-bät.



Birinçi Ahañ

Şähär xawär šahi çärx özräkim xäyli həşäm çäkti,
Şu‘aï xät bilä kohsar özä altun ‘äläm çäkti.

Qäza färraşı çäkti şubhiniñ siymin süpürgüsin,
Muzähhäb pärlärin andaqqi tawusï häräm çäkti.

Kitabä şun‘ kilki suräi "Wäş-šäms" täfsirin
Fäläk taqi həwaşisidä zär həldin rəqäm çäkti.

Mu‘äzzin Kə‘bə taqi özrə gulbañgi şämäd urdi,
Bärähmən dəyr äywanidä ahāñgi şänäm çäkti.

Yaqa çak ätti gahï şubh ol matämğä kim, ‘aşıq,
Bu muhlik şamï hijran içrə yüz xunabï ğäm çäkti.

İkkinçi Ahañ

Zämanî küldi ol ğafilğäkim dāwran, sitām tığin
Aña urmağnî añlap özgägä tıği sitām çäkti.

Xuša, olkim munuñdäk çağ wäfasiz ‘umrnî añlap,
Şäbuhi jamini aħbab birlä dām bādām çäkti.

Mä‘anî aħli gahi nuktä özrā qilu qal ätti,
Muğanni xäyli nägmä özrā gahi ziru bām çäkti.

Ägär könlidä bir gul häjridin xari firaq olsä,
Bahanä yığlamaqğa bir näçä jami kārām çäkti.

Üçinçi Ahañ

Wägär xud wäşl iqbalî muyässär bolsä bir sa‘ät,
Färidun täxti özrā bāzm tüzdi jami jām çäkti.

Bolup mätlub ruxsariğä mähwi jamdin sarmäst,
Yüzin tufraqqä qoydı, başini allığä hām çäkti.

Ne dāwlatdurki bu halätdä andaq bardî özdinkim,
Bäqa iqlimidin räxtini ta mulki ‘ädäm çäkti.

Kiçik Sâliqâ Çüşürgisi

Näwa'i, şayäd ol rähräwğä bu dâwlät nâşib olğay,
Kim ol dâşti fâna qat' ätkäli yillar qädäm çäkti. ❶

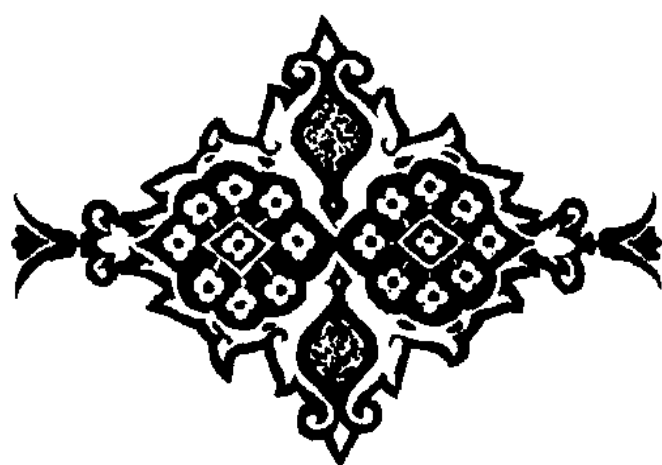
— *Näwa'i*.

Wâzin Ayrımisi

Bähri hüzäji musämmäni salim

mäfa 'iylun mäfa 'iylun mäfa 'iylun mäfa 'iylun

✓ — — — ✓ — — — ✓ — — — ✓ — — —



❶ Birinçi Diwan — "Ğarayibuş-Sigär", qol yazma nusxa 257—
258-bätlär.



‘Iydi bāhar äyyamidur, saqī, läba-bāb jam tut,
‘Äyšu täräb dāwranidur jami mäyi gulfam tut.

Jämšid fär šahi jāhan çün qildi ‘äzmi gulsitan,
Jäm‘iyäti wäqti zāman xuştur bāğayāt, jam tut.

Mä‘lum ämäs dāwran işi çün munqälibdur gärdişī,
Härgiz bilürmu dāp kişi bu dāwrni madam tut.

Bu dāmki bardur furşätin, āḥbab ilä jäm‘iyätin,
Luṭf ilä bāzmu işrätin āhlini širin kam tut.

Qoy dāhri şubḥi xurrāmin, fikr ätmä šamī matāmin,
Ruxsar ilä zulfi gāmin işq içrā şubḥu šam tut.

Tartip ‘ālayiqdin etäk, äwwaräliqdin özni çäk,
Fäqr içrā qalğan qafdäk sakın bolup aram tut.

Härkimki istär namu nān, gāmdin qutulmas heç rān,

Özni xälaş äyläy desän, bäs, tärki nāngu nam tut.

Könlüm quşidur bulbuluñ, açqıl ‘uzari gul-guluñ,
Bu şiywä birlä sunbuluñ damigä äyläp ram tut.

Şahänşahi färxundä fär ‘Äbdurräşidi namwär,
Häq luţf etip fäthi zufär ta mulki mişru şam tut.

Äyläp ziyadä həşmətin, äfzun qilip jām‘iyätin,
Ya Rəbki ‘umru дәwlätin köp yilu köp äyyam tut.

Gahi Ayazi sariğä baqqıl sariğ ruxsariğä,
Yaxşı-yamanniñ barigä luţfu kărämni am tut. ❶

— Ayazi.

Wäzin Ayrımisi

Bähri räjäzi muşämmäni salim

mustäf‘ilun mustäf‘ilun mustäf‘ilun mustäf‘ilun
— — ∨ — — — ∨ — — — ∨ — — — ∨ —

❶ “Bayaz” (1), Şinjan Xälq Näsriyatı 1995-yıl nāşri, 22-bät.



Yäru kökni yaratqan Xaliqu Jäbbar,
Heç bändäñni meniñdäk häyran äylämä.
Däştlär ara qılmağil meni intizar,
Rähm äylägil, közümnı gıryan äylämä.

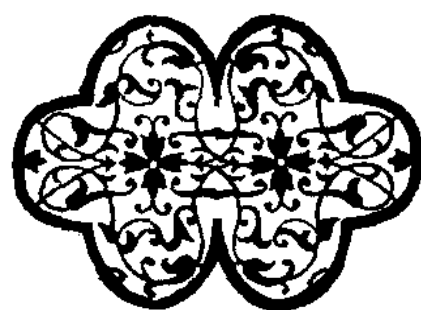
Yarnı istäp yıraqtın kälđim bu yanä,
Yoldın azğan bändäñmän, igäm Subhanä,
Bu çöllärdä äylägil yolnı äyanä,
Uşbu ‘umrum bağini xäzan äylämä.

Ati Mühriliqadur, özidur päri,
Xäyalimdin kätmägäy şahdu šakkäri,
Qämär yüzlük, širin söz, rä‘na dilbäri,
Dildariñniñ bağrini biryan äylämä.

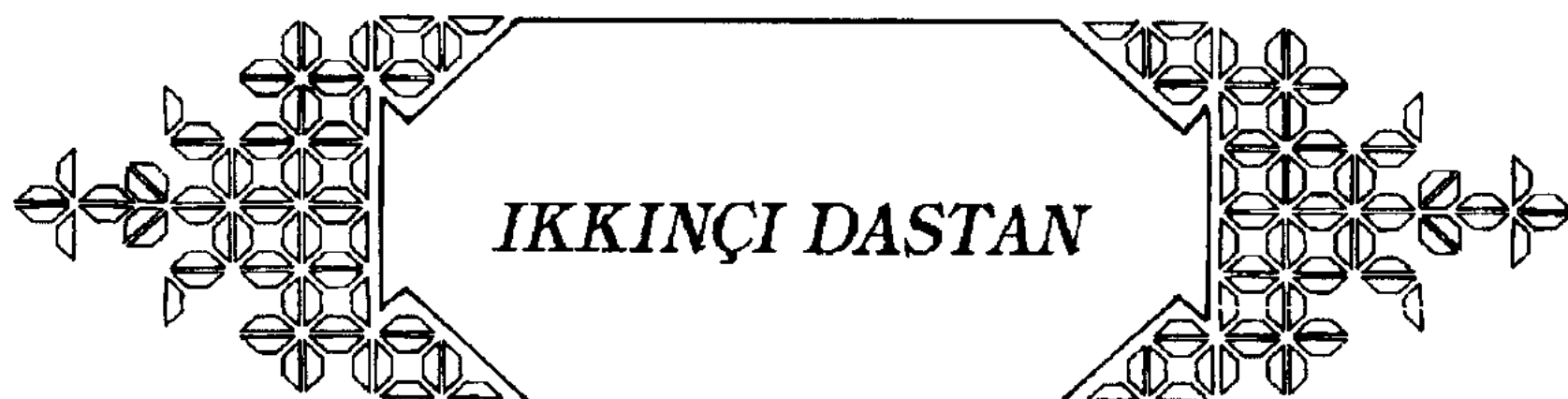
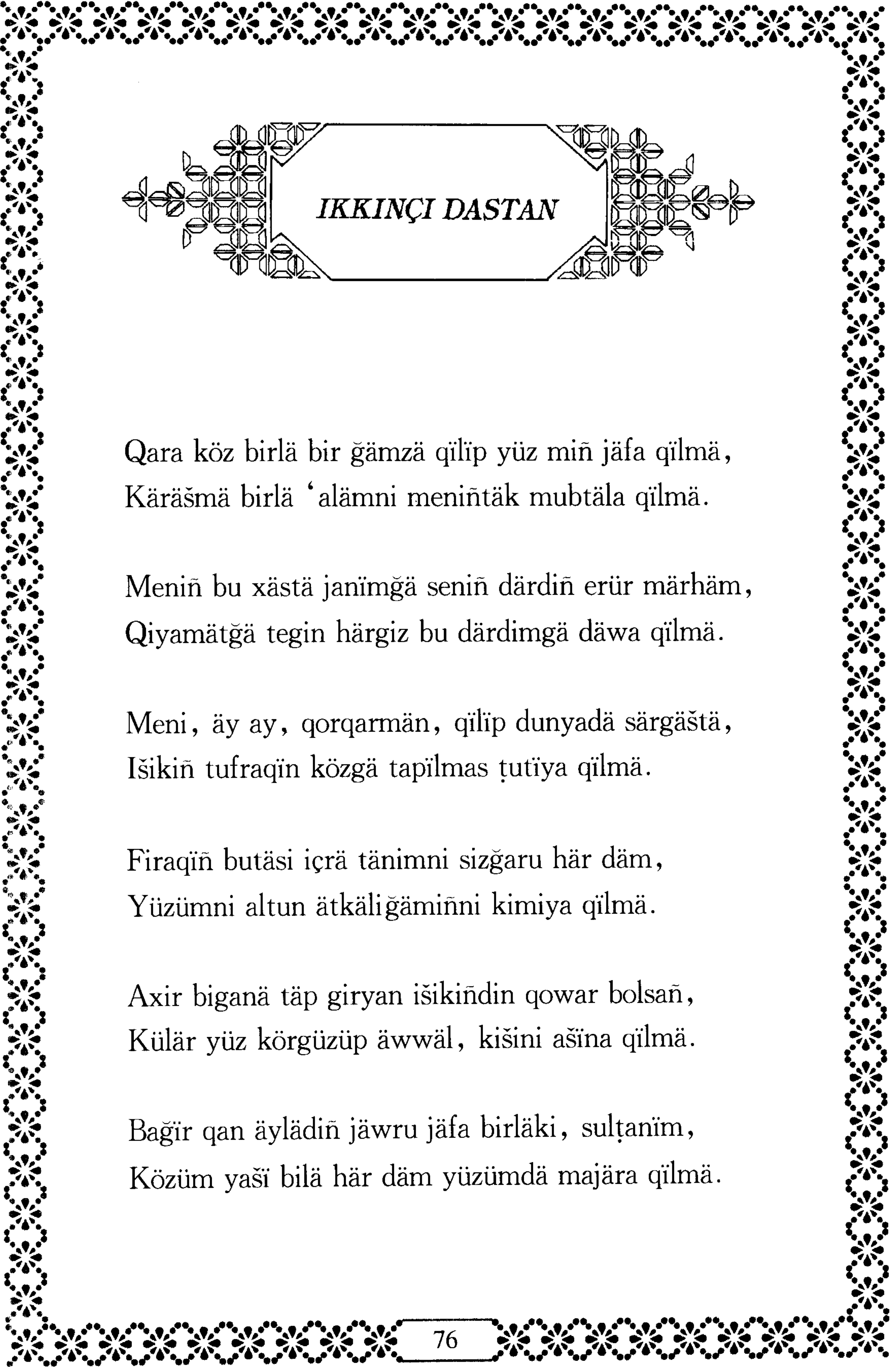
Keçä-kündüz yığladı natäwan Dildar,
Yoqtur maña bu yärdä bir yari ğämzar,
Šäfqätiñdin binäwa bändän umidwar,
Heç ğäribni meniñdäk wäyran äylämä.

Ğäribliqta däştlär kəzdim fiyadä,
Qäfäs içrä qalmışımdur iradä,
Älämlärim boldi həddin ziyadä,
Män ğäribni köp särgärdan äylämä. ^❶

—*“Šahzadə Dildar wä Mälikä Mühriliqa” dastanidin .*



-
- ❶ 1) “Šahzadə Dildar wä Mälikä Mühriliqa”, qol yazma nusxa.
2) “Bulaq” žurnili, omumiy 19-san, 150—151-bätlär.



İKKİNÇİ DASTAN

Qara köz birlä bir ğämzä qılıp yüz miñ jäfa qılmä,
Käräsmä birlä ‘alämni meniñtäk muhtälä qılmä.

Meniñ bu xəstä janımğa seniñ dardıñ erür mārham,
Qiyamätğä tegin härgiz bu dardımğa dāwa qılmä.

Meni, äy ay, qorqarmän, qılıp dünyadä särgäştä,
İşikiñ tufraqın közğä tapılmas tutiya qılmä.

Firaqıñ butäsi icrä tänimni sizğaru hər dām,
Yüzümni altun ätkäliğämiñni kimiya qılmä.

Axir biganä töp giryan işikiñdin qowar bolsañ,
Külär yüz körgüzüp äwwäl, kişini aşına qılmä.

Bağır qan äylädiñ jäwru jäfa birläki, sultānim,
Közüm yaşı bilä hər dām yüzümdä majära qılmä.

Äy Säkkaki, bu šäh qabqin ğänimät tut, çu zulfiñgä
Azaqin bağlağan quşsan, uçargä heç häwa qilmä. ❶

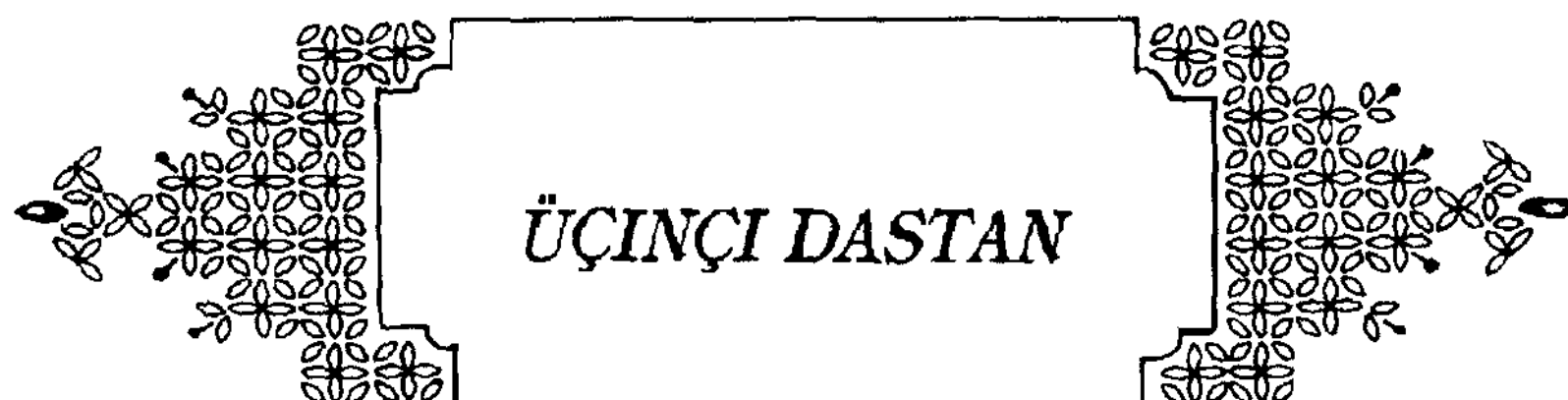
— *Säkkaki*.

Wäzin Ayrimisi

Bähri hüzäji muşämmäni salim

mäfa 'iylun mäfa 'iylun mäfa 'iylun mäfa 'iylun

✓ — — — — — ✓ — — — — — ✓ — — — — — ✓ — — — — —



Fäläkniñ ğardışi birlä uşul yarıdın juda boldum,
Yüräkniñ atäşi birlä wäfadardıñ juda boldum.

Netäy, yarıñ atı öçti, bağımdın bulbulum köçti,
Başımğä därd-äläm tüşti, şu dildardıñ juda boldum.

❶ "Häyat Wäfi", Taşkät 1988-yıl nāşri, 231-bät.

Nigarim ‘išqida nalan, çekärmän da’ima äfğan,
Räqiblär qildi särgärdan, şu gulnardin juda boldum.

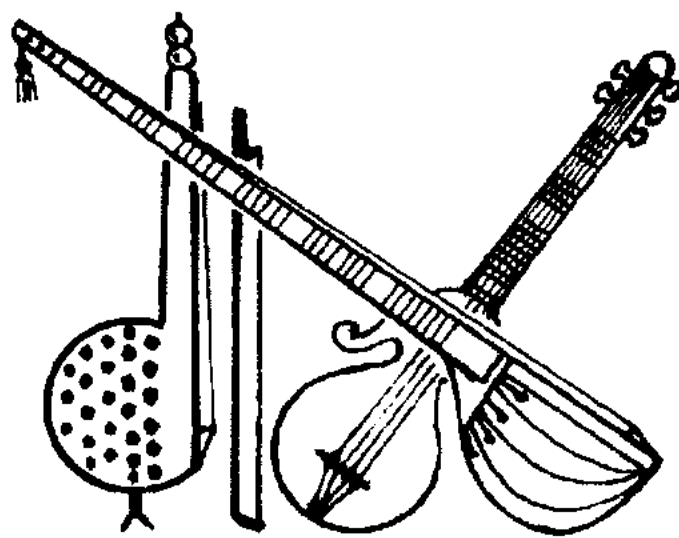
Ati Gulrux päri zadä, meniñ Päruxi šahzadä,
Çekip mihnät bu dunyadä, şu gämxfordin juda boldum. ❶

—“Šahzadä Färrux wä Mälikä Gulrux” dastanidin.

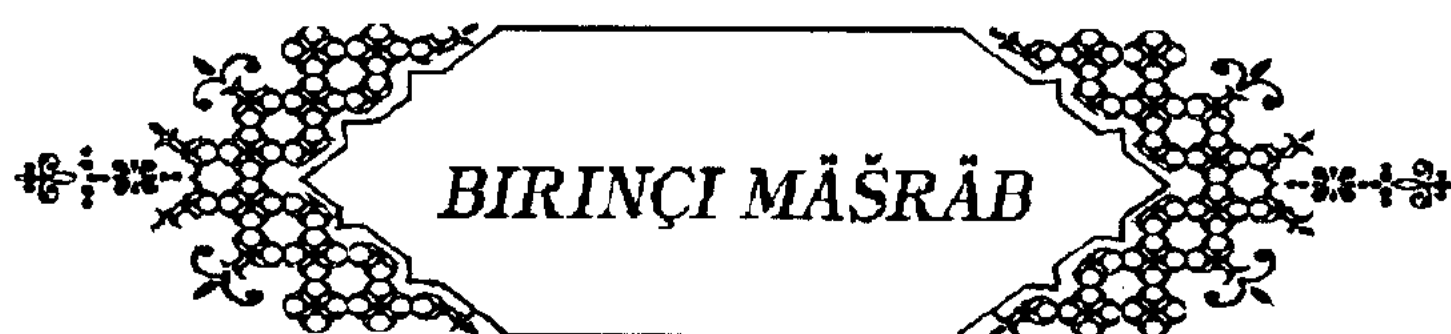
Wäzin Ayrımısi

Bähri häzäji musämmäni salim

mäfa ‘iylun mäfa ‘iylun mäfa ‘iylun mäfa ‘iylun
∨ — — — ∨ — — — ∨ — — — ∨ — — —



-
- ❶ 1) “Šahzadä Färrux wä Mälikä Gulrux”, qol yazma nusxa.
2) “Uygur Xälq Dastanliri” (3), Šinjañ Xälq Näšriyatı 1991-yıl näšri, 339-bät.



Yaz fäşli, yar wäşli, dostlarniñ şuhbäti,
Şi‘ri bähşi, ‘ışq dardı, badäniñ käyfiyät*i*.

Yazfäşlidä çağır içmäkniñ özgä hal*i* bar,
Kimgä bu näs‘ä muyässär bolsa bardur däwlät*i*.

‘İşq därdidin çekip härkimki tapsä wäşli yar,
Ol zäman bolğay onut yüz yilğ*i* hijran şiddät*i*.

Dostlarniñ şuhbätidä ne xuş olğay bähşi ş*i*‘r,
Ta bilingäy här kişiniñ táb‘i birlä halät*i*.

Gär bu üç işni muvafiq tapsañ ol üç wäqt ilä,
Mundin artuq bolmağay, Babir, jähannin ‘iśrätı. ❶

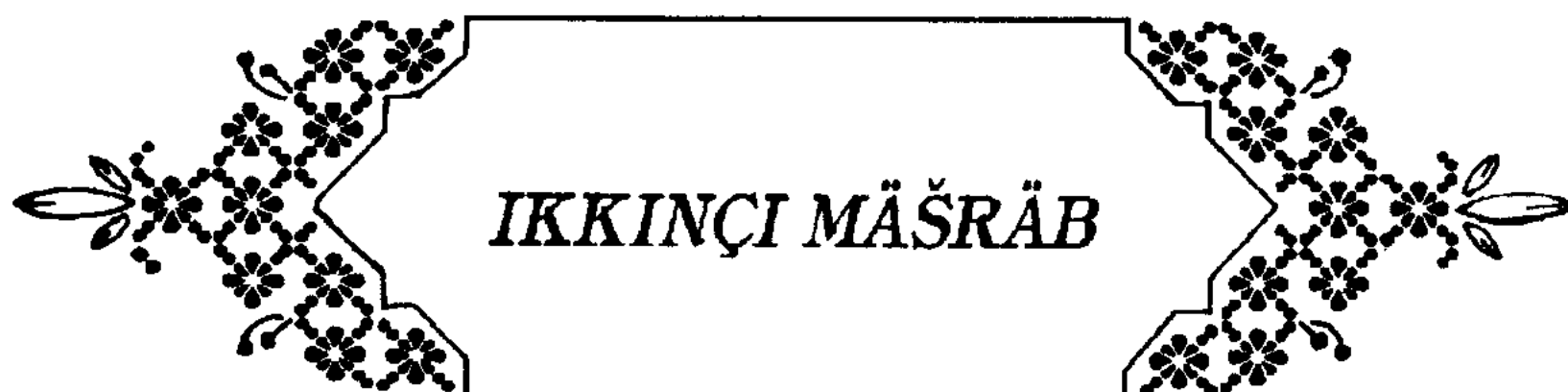
— *Babir*.

Wäzin Ayrımısı

Bähri rämäli muşämmäni mähzuf

fa ‘ilatun fa ‘ilatun fa ‘ilatun fa ‘ilun

— ∨ — — — ∨ — — — ∨ — — — ∨ —



Nä xuş kündür, Muşahıblär, kişi jananiğä yätsä,
Çekip jäbru jäfalarni közi mästanigä yätsä.

Çekip ränju muşäqqätlär, ki ‘ışq yolida kulfätlär,

❶ "Babir Şeiriyyitidin", Taşkənt 1982-yıl nāşri, 31-bät.

Körüp yüz miñ mälamätlär, könül aramığa yätsä.

Fäläk ursa aña šäbxun, yiqilsa başığa gärdun,
Bolup dardu ğämi äfzun, yänä därmanığa yätsä.

Dilu janı xärab bolsä, köyüp bağrı kăbab bolsä,
Yänä här kün ‘äzab olsä, nä ärman yariğä yätsä.

Yusufdur bir güzäl bärna, Ziläyxadur qädi ziyba,
Bolup bulbul özi šäyda, gulı xändanığä yätsä. ^❶

—“Yusuf-Ziläyxa” dastanıdın .

Wäzin Ayrımisi

Bähri hăzäji mušämmäni salim

mäfa ‘iylun mäfa ‘iylun mäfa ‘iylun mäfa ‘iylun

✓ — — — — — ✓ — — — — — ✓ — — — — — ✓ — — — — —



❶ 1) “Yusuf wä Ziläyxa”, qol yazma nusxa.

2) “Uygur Xälq Dastanliri” (2), Šinjan Xälq Năšriyatı 1986-yıl năšri, 127-bät.

ÜÇİNÇİ MÄŞRÄB

Män läba-läb xändädurmän lä‘li xändanin körüp,
Därdigä aşiftä män zulfi pärişanin körüp.

Häyrät ilä ruhi qudsi şuräti qıldım xäyal,
Näqşi ziybası bilä sārwi xiramanin körüp.

Husnikim ol aydadur, mänzigä kimni mänz etäy,
Kündüz özni keçä kördi, royı räxşanin körüp.

Öz wujudum xirmänini körmışäm kül xirmäni,
Jan häwasıda duräxşan xätği rāyhanin körüp.

Bu çämänniñ murgı rāngin nägmäsi mäşhuridur,
Qalgusi älhanidin bulbullar älhanin körüp. ^❶

— *Mäşhuri*.

❶ "Diwani Mäşhuri", Şinjañ Xälq Näsriyatı 1995-yıl nāşri, 16-bät.

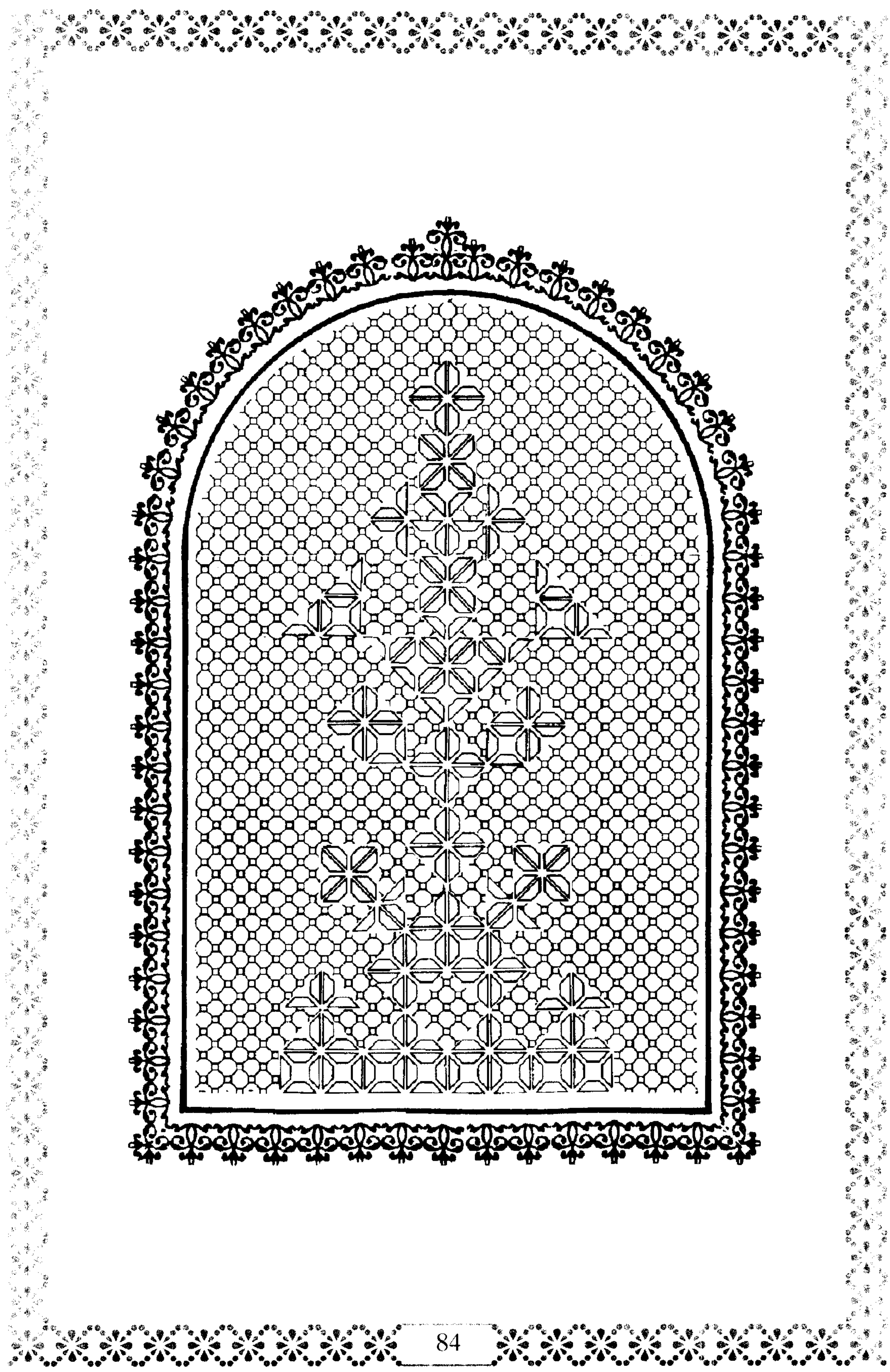
Wäzin Ayrımısi

Bähri rämäli musämmäni mähzuf

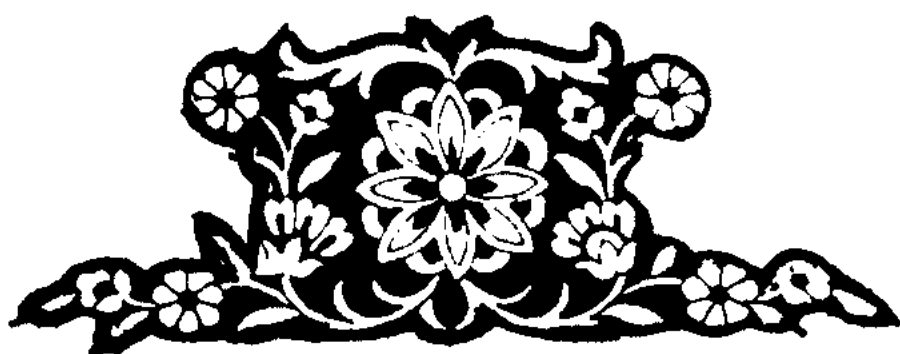
fa 'ilatun fa 'ilatun fa 'ilatun fa 'ilun

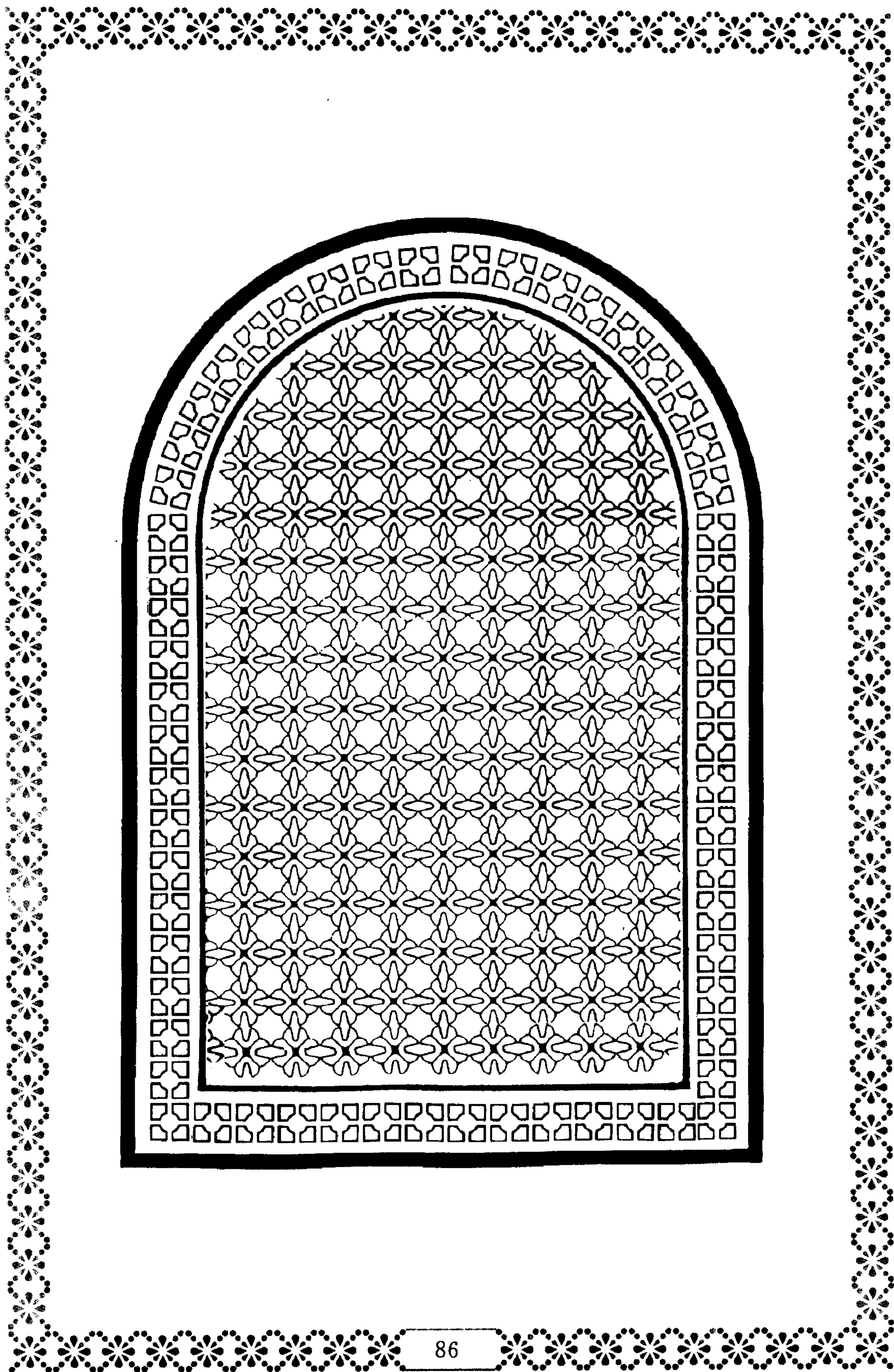
— ∨ — — — — ∨ — — — — ∨ — — — — ∨ —





歌词





目 录

琼 乃 额 曼

序 曲

显赫的帝王 阿亚兹(91)

太 艾 则

心儿,欢欣吧..... 纳瓦依(93)

在山顶竖起金旗..... 艾尔西(94)

太艾则尾声

一代诗王 艾尔西(95)

奴 斯 赫

天啊,逆行的世道 麦赫尊(96)

奴斯赫尾声

不义之花 麦赫尊(97)

穆斯台扎特

世间难寻似你的骑手 诺比提(98)

朱 拉

世道使我遭受磨难 长诗《古丽夏与瓦莱克》(100)

赛 乃 姆

自从与她见面 民 歌(102)

大赛勒克

古兰木汗的辫梢 民 歌(104)

小赛勒克

第一调

清晨, 东方之君 纳瓦依(106)

第二调

一阵微笑 纳瓦依(107)

第三调

幽会短暂得只有一瞬 纳瓦依(107)

小赛勒克尾声

为穿越虚无的旷野 纳瓦依(108)

太依克特

明媚春日里的节日 阿亚兹(109)

达 斯 坦

第一达斯坦

开恩吧 长诗《迪里达尔王子与米赫丽卡公主》(111)

第二达斯坦

你不该 赛卡克(113)

第三达斯坦

命运 长诗《法鲁赫王子与古丽鲁赫公主》(114)

麦西热甫

第一麦西热甫

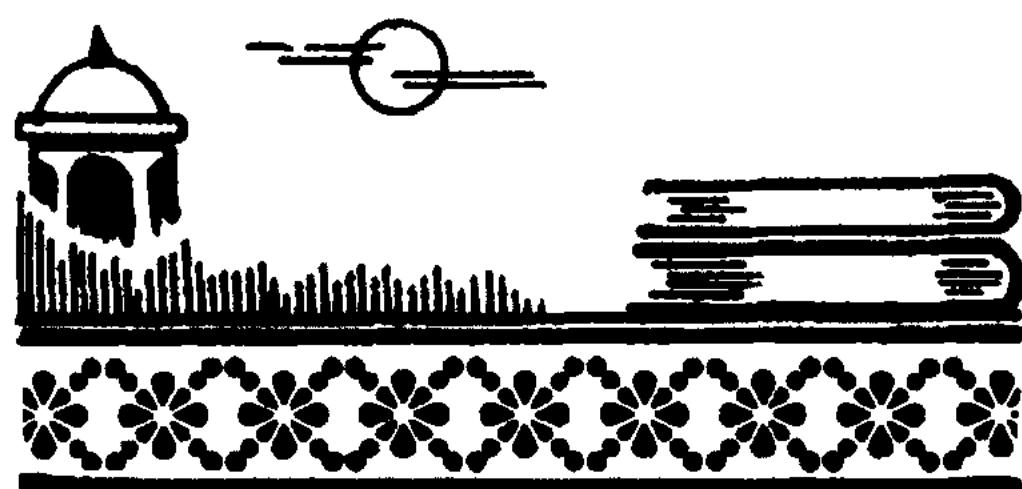
夏季,情人的幽会 巴布尔(116)

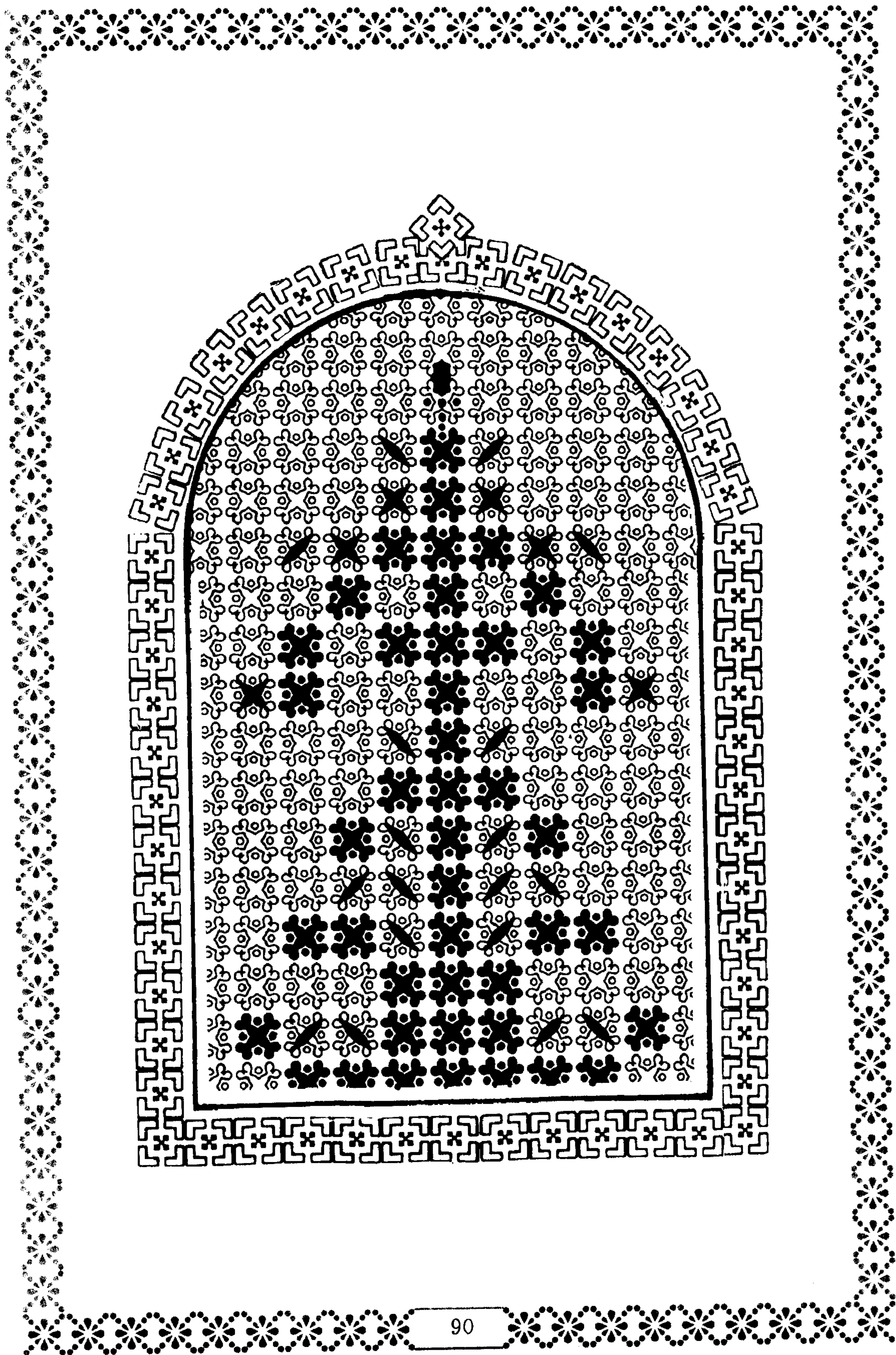
第二麦西热甫

该是何等欢欣 长诗《玉素甫与孜莱哈》(117)

第三麦西热甫

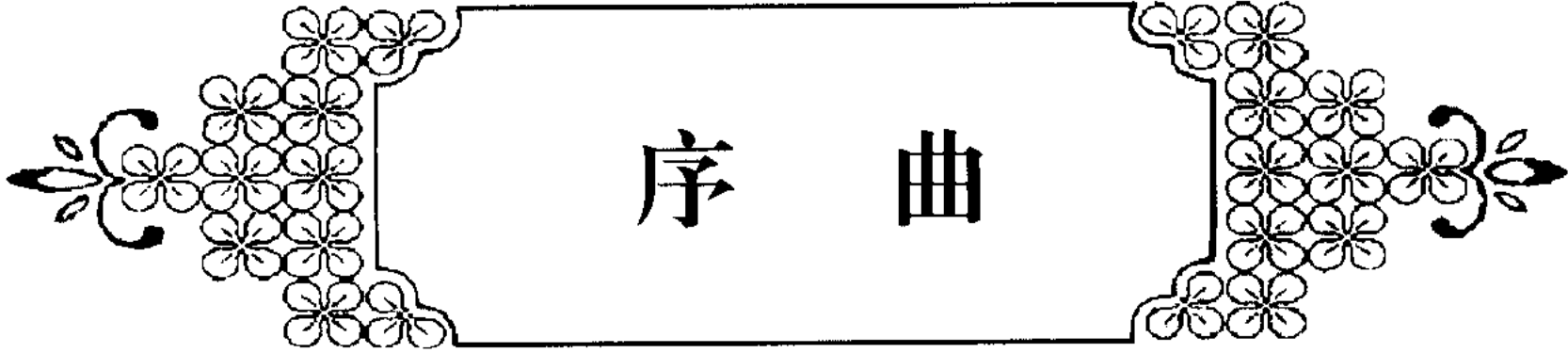
看到她的微笑 麦西胡利(119)







琼乃额曼



序 曲

世界上曾出现过许多显赫的帝王，
而你如霍斯热维般宽仁大度，真是盖世无双。

你是一位千载难逢的国之明主，
太平盛世得益于你的长寿健康。

你要制定出仁爱信义的法度，
使黎庶无忧无虑，乐享安康。

为了赢得美人的爱，我吞血咽泪，
恰似穷人以自己的心血挣钱一样。

美人，你那新月般的眉毛已使我折腰，
我怎能仰视你那太阳般光辉夺目的面庞。

每当我把你的身材、樱唇、秀发称颂，
我的心就愈是充满无边的感伤与惆怅。

正如圣人艾沙的气息能起死回生一样，
只要美人莅临，就能给阿亚兹带来安康。^①

——阿亚兹



① 原文引自《阿亚兹诗集》，手抄本；
《布拉克》季刊，1996年，2期。



心儿,欢欣吧,活力已注入你的躯体,
抑郁的生命,欢喜吧,永恒的生机业已来临。

仙女归来了,使我这苦闷的人欣喜若狂,
忧愁一扫而光,我的躯体获得了新的生命。

智慧啊,快集中你的兵力,忍耐啊,快把你的
废话抛弃,
禁忌啊,你别再吹牛,使世界激奋的情人已经
莅临。

当我们离别时我曾让心与她为伴远行,
而今心已回归,说明冷酷的人亦已来临。

这位女王隐秘地来到,我这痴心人并不知情,

如若不是仙女，她缘何不见形影。

悲愁如命运所悉，生命被死神宽宥，
天堂的奇葩将来到我萎谢的花园安身。

乐师啊，调弦演奏吧，纳瓦依你快引吭高歌，
萨克，若剩一滴连罚九杯，当代的主宰已光
临。^①

——纳瓦依



清晨，太阳大帝在山顶竖起金旗，
以其光芒给蓝天勾勒出各种线条。

无形的仆役利用晨曦展开的银翅，
将其每一根翎羽为笏帚把天房清扫。

克尔白的经师时时为真主将齐克尔吟诵，
婆罗门在庙坛上宣讲着佛法的奥妙。

① 原文引自《四部诗集·老年益言》，1019页，手抄本。

当女偶像偶然把龙涎香味的青丝梳理，
长老从天房掉头出走去寻访佛教寺庙。

乐师们弹奏艾尔盖农时而激越，时而细腻，
对弦中之意无需诠释，真正的行家全然知晓。

谁若横卧在情人幽巷的炉灰上啜上一口残羹，
倒觉得胜似帕里顿、素赖曼在殿上宴饮逍遥。

追欢逐乐者明白生命对自己薄情寡义，
于是征歌逐舞频频将美酒向杯中斟倒。

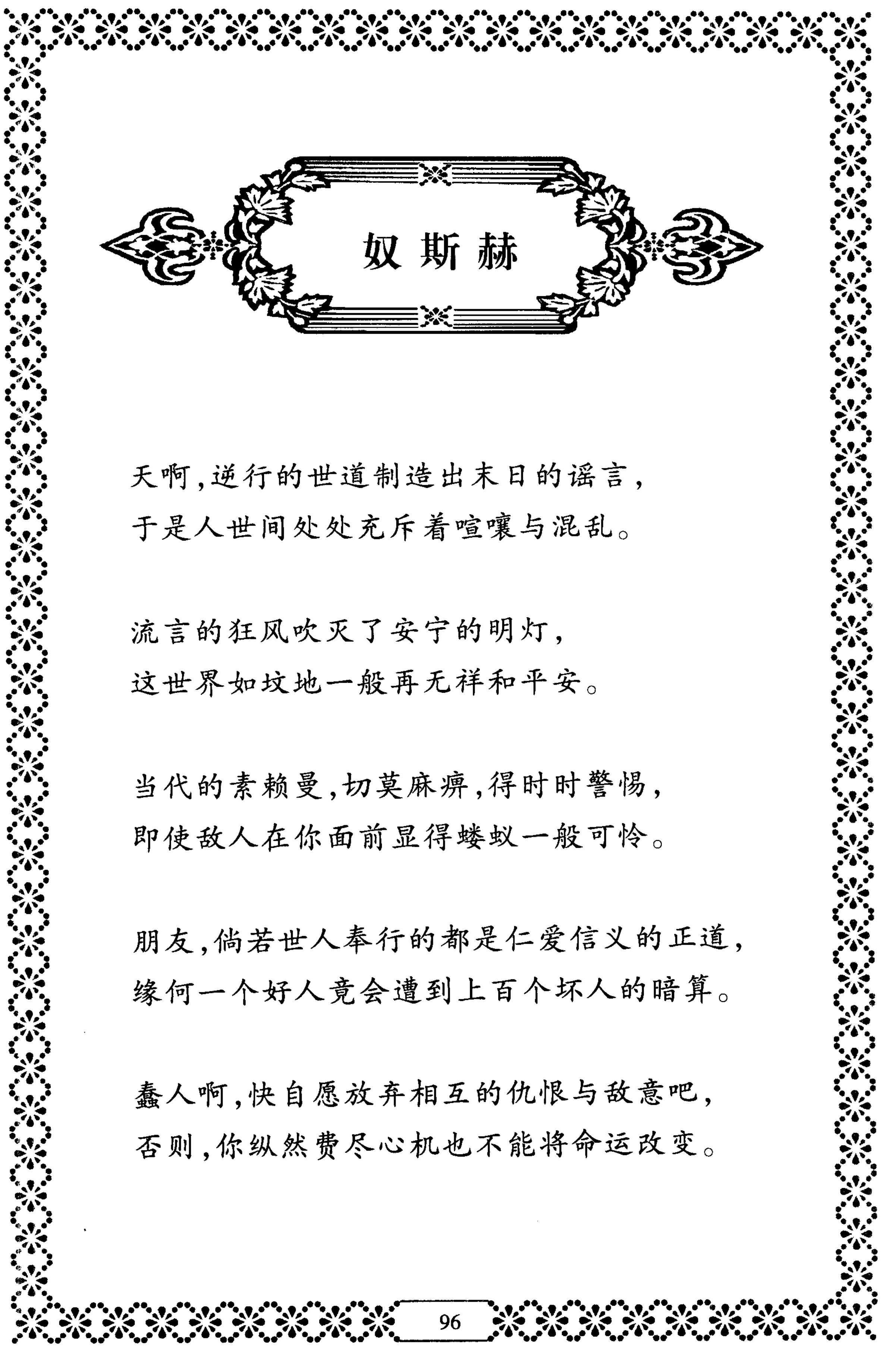
朋友，时代的无知稚子挥舞苦难的大刀，
砍向狮子般的勇士，结果连自己也被砍倒。

太艾则尾声

纳瓦依曾多年称雄诗域，作为一代诗王，
贫困的艾尔西则在语言的国度里常年探宝。^①

——艾尔西

^① 原文引自《艾尔西诗集》，98页，新疆人民出版社，1995年。



奴 斯 赫

天啊，逆行的世道制造出末日的谣言，
于是人世间处处充斥着喧嚷与混乱。

流言的狂风吹灭了安宁的明灯，
这世界如坟地一般再无祥和平安。

当代的素赖曼，切莫麻痹，得时时警惕，
即使敌人在你面前显得蝼蚁一般可怜。

朋友，倘若世人奉行的都是仁爱信义的正道，
缘何一个好人竟会遭到上百个坏人的暗算。

蠢人啊，快自愿放弃相互的仇恨与敌意吧，
否则，你纵然费尽心机也不能将命运改变。

忠贞耿直之士何时在尘世的宴席上露面，
厄运的乱石就会从天而降，把他砸烂。

好人的名声，在人间终将流芳百世，
为非作歹之徒，绝无任何口碑可言。

死亡这刽子手不露形迹，手上无刀也无血，
但他每天却使成千上万的人命赴黄泉。^①

奴斯赫尾声

麦赫尊，上天给尘寰栽下的就是不义之花，
对你毫无裨益，无须像夜莺对其千啼百啭。

——麦赫尊



^① 原文引自《麦赫尊诗集》，8页，新疆人民出版社，1995年。

穆斯台扎特

世间似你的骑手我一再寻觅亦难以找到，
像你这样患难与共的情人今世再难找到。

像你这样的美人世间不会再有，
如你樱唇般赧然微笑的玫瑰园我再未找到。

有何计可施，我的心儿业已被你拴牢，
如你这般光彩夺目的娇丽容颜我实难找到。

发发善心吧，纵然片刻也让我把你见到，
我的美人啊，胜过你幽巷的佳境我无法找到。

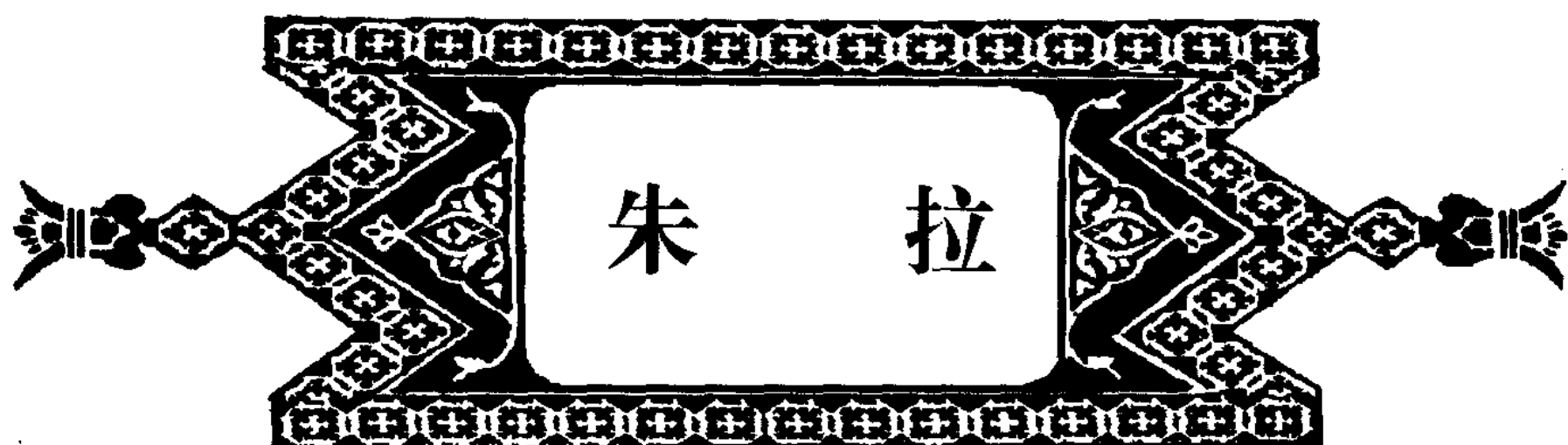


诺比提朝朝暮暮都心系于你的幽巷，
今生今世除你之外知我冷暖者再难找到。^①

——诺比提



^① 原文引自《诺比提诗集》，72页，新疆人民出版社，1995年。



苍天啊，世道使我遭受百般磨难，
陷我于忧伤痛苦，让心上人与我分离。

真主呀，我远离亲朋好友，郁郁寡欢，
仇敌迫使我心力交瘁、颠沛流离。

情人，命运使我这抑郁者与你远离，
它使敌人心愿得遂，满心欢喜。

我一心一意翘盼着与你团聚，
若得实现这一夙愿，那将是天公的美意。



晨风,请向我生命般的情人捎去信息,
我这个可怜的俘虏古丽夏愿为她捐躯。^①

——民间长诗《古丽夏与瓦莱克》



① 原文引自《布拉克》季刊,112页,1992年,2期;
维吾尔民间长诗《古丽夏与瓦莱克》,手抄本。

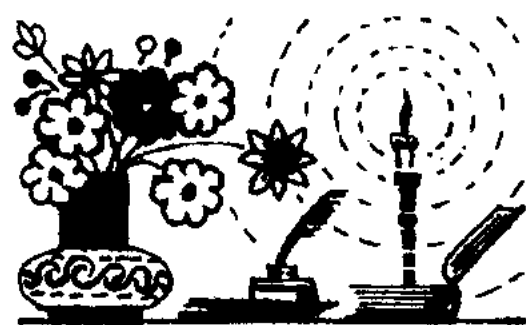
赛 乃 姆

自从与她见面，招来一场劫难，
真是历经艰辛，只因对她爱恋。

生命与身心啊，同时遭受磨难，
痛苦的哭声与叹息，声声可达云天。

懊悔令我哀叹，世界末日一般，
看上这狠心的冤家，真是没有长眼。

愿她听到我的悲怨，愿她关心冷暖，
愿她大发慈悲，愿她将我可怜。



她不会听我诉苦,也不会把我照看,
谁个不仁不义,自有真主公断。^①

——民 歌



^① 原文引自《维吾尔民歌选》,296~297页,新疆青少年出版社,1994年。

大赛勒克

古兰木汗辫梢的丝穗能挨地吗？
她还不满十五岁哟，就能嫁人吗？

古兰木汗出生在吾依曼布拉克，
强逼着要娶她的是安盖乔拉克。

古兰木汗辫梢的丝穗拖地了，
心里的苦水变成血泪了。

六七只鸽子飞来落在了杨树上，
缎袍上的金纽扣像刀扎在他心坎上。

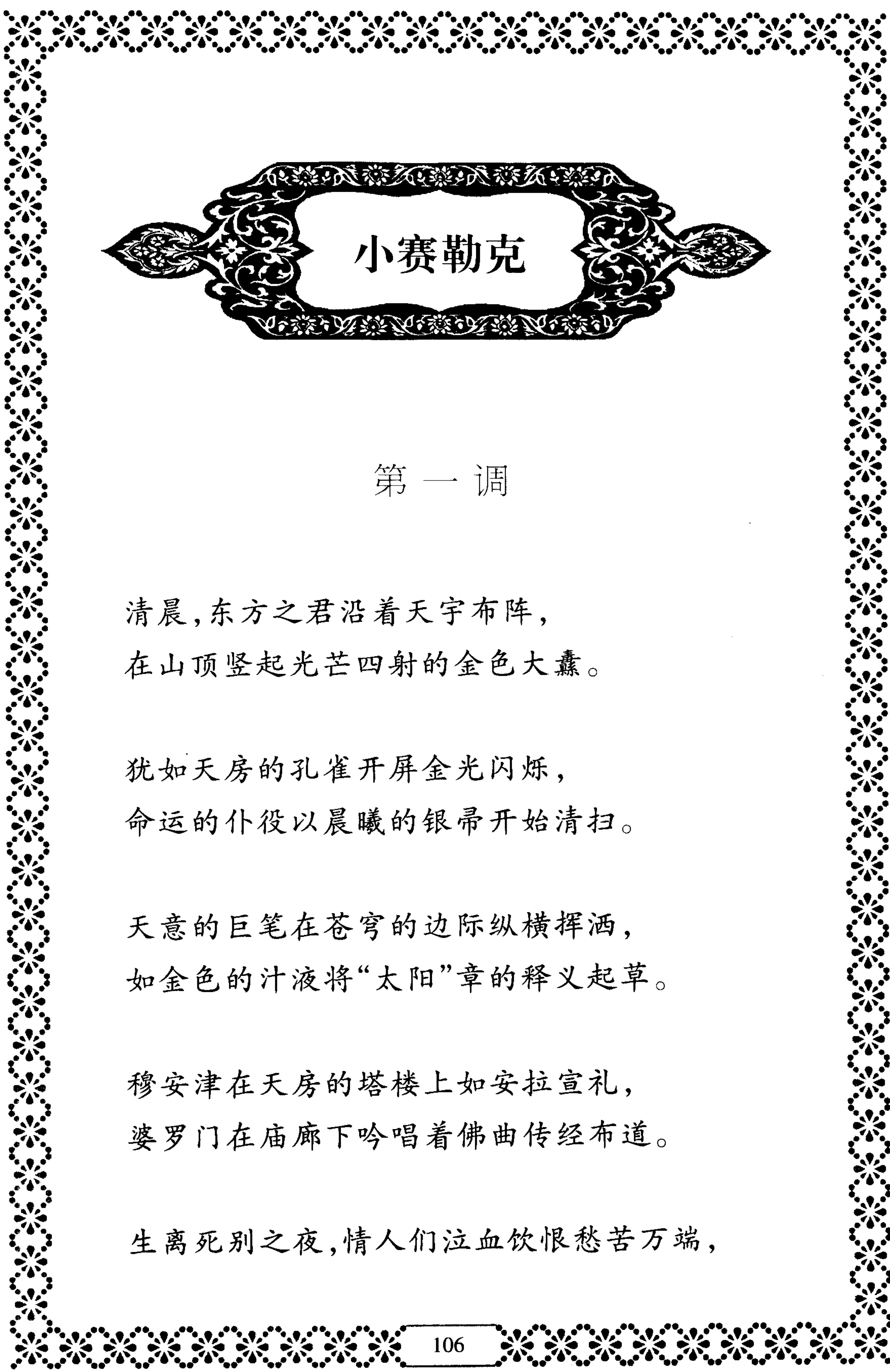


出门一看,古兰木汗就要成亲出嫁了,
最终的结局怎么样,只有命运才知晓。^①

——民 歌



^① 原文引自《维吾尔民歌选》,101页,新疆青少年出版社,1994年。



小赛勒克

第一调

清晨，东方之君沿着天宇布阵，
在山顶竖起光芒四射的金色大纛。

犹如天房的孔雀开屏金光闪烁，
命运的仆役以晨曦的银帚开始清扫。

天意的巨笔在苍穹的边际纵横挥洒，
如金色的汁液将“太阳”章的释义起草。

穆安津在天房的塔楼上如安拉宣礼，
婆罗门在庙廊下吟唱着佛曲传经布道。

生离死别之夜，情人们泣血饮恨愁苦万端，

为其致哀，晨曦痛苦地把缁衣的领口撕掉。

第二调

世道始而对毫不在意者一阵微笑，
继而向其挥起折磨的大刀，却砍着了别人。

妙哉，此刻他明白了生命何其薄幸，
于是呼朋唤友将黎明之觞频频高擎。

有时智者就深邃精微的论点展开热烈争论，
乐师的琴声时而激越高亢，时而轻缓低沉。

与花睽违的离愁之刺，如果扎进他的心口，
他会为哭泣寻找借口，举起恩赐的酒樽。

第三调

虽然情人幸福的幽会短暂得只有一瞬，
也似帕里顿宫中设宴高举加米杰穆金樽。

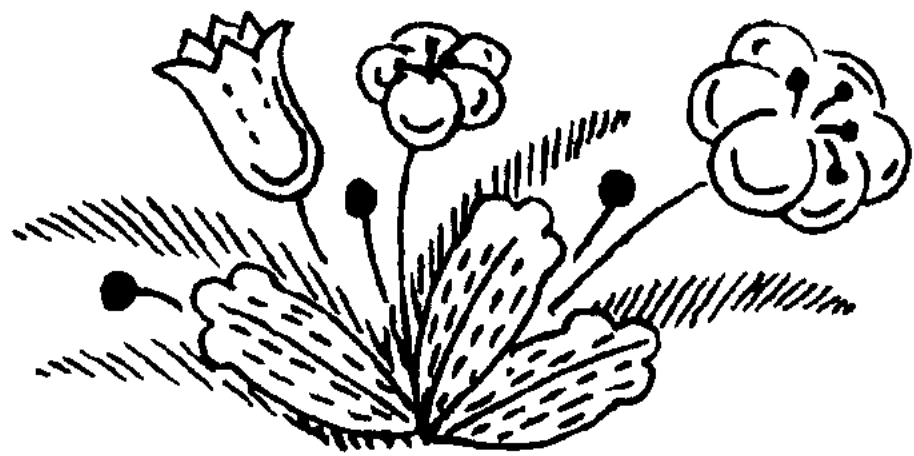
一睹情人之面，他如同喝得烂醉，
如脸贴地倒卧，显得神志不清。

若能就这样浑浑噩噩下去那是何等的福气，
这如同把自己的一切由生的王国交给了死的
天庭。

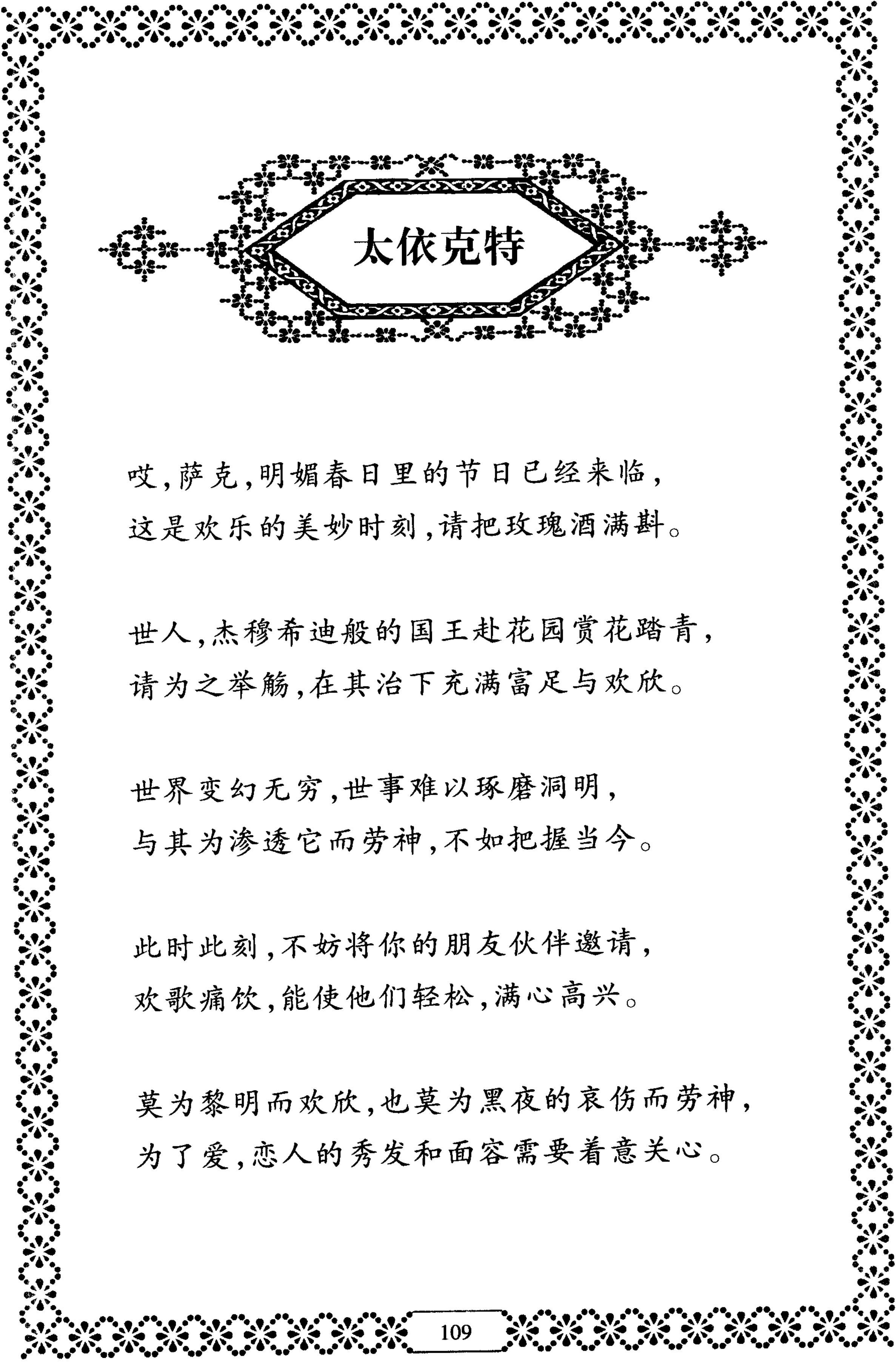
小赛勒克尾声

为穿越虚无的旷野，纳瓦依终年跋涉不停，
有朝一日我这人生的旅人实现夙愿无须吃
惊。^①

——纳瓦依



^① 原文引自《四部诗集·童年异闻》，257～258页，手抄本。



太依克特

哎，萨克，明媚春日里的节日已经来临，
这是欢乐的美妙时刻，请把玫瑰酒满斟。

世人，杰穆希迪般的国王赴花园赏花踏青，
请为之举觞，在其治下充满富足与欢欣。

世界变幻无穷，世事难以琢磨洞明，
与其为渗透它而劳神，不如把握当今。

此时此刻，不妨将你的朋友伙伴邀请，
欢歌痛饮，能使他们轻松，满心高兴。

莫为黎明而欢欣，也莫为黑夜的哀伤而劳神，
为了爱，恋人的秀发和面容需要着意关心。

摆脱频繁的来往应酬，断绝世事的纷扰，
在困境中也要像卡甫山那样自在坚定。

无论谁追名逐利，绝摆脱不了种种烦恼，
倘欲摆脱尘世的忧愁，则需淡泊利与名。

我的心灵之鸟是你的夜莺，请为它展露花容，
用你的云鬟结网，使之落入你的掌心。

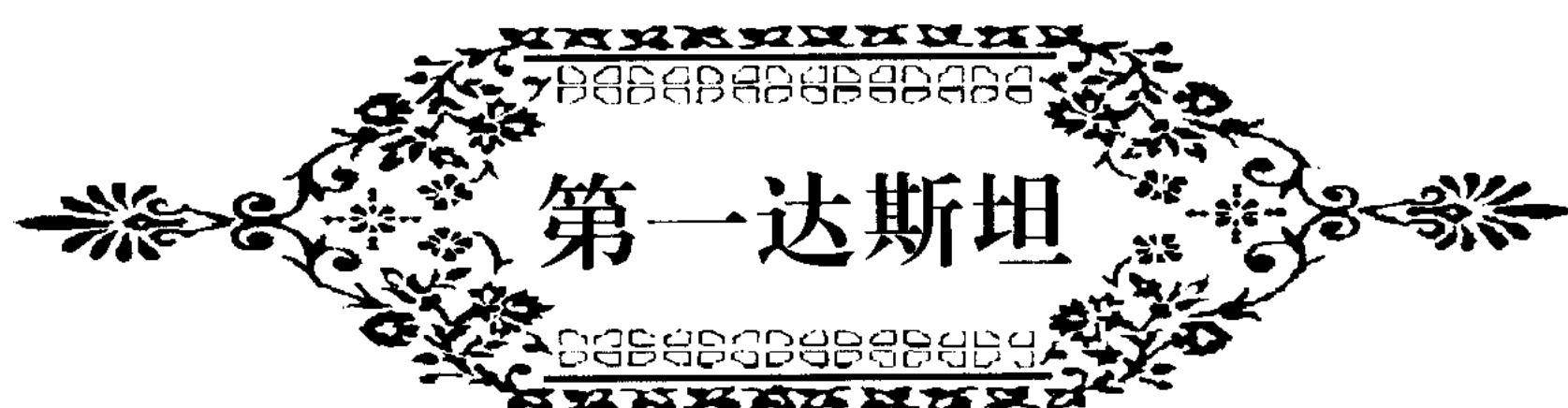
王中之王、幸福荣耀的阿不都热西提汗，
愿你健步直达埃及与夏木，愿真主佑你获胜。

真主啊，愿你使他威望日增，社稷繁荣，
佑他健康长寿，国祚绵绵，昌盛无尽。

真主啊，对于阿亚兹憔悴的面容请给予关心，
一切好赖庶民也请赐予他们你的福泽恩情。^①

——阿亚兹

① 原文引自《巴雅孜》(1)，22页，新疆人民出版社，1995年。



强大的真主,是你创造了天地,
你不要使信徒像我这样诧异。
你不要让我在旷野焦灼期待,
开恩吧,你不要使我哀哀哭泣。

我从远方来这里寻访我的情人,
圣洁完美的主,我是你迷途的仆役。
在这戈壁上请为我指明道路方向,
请别使我生命的花园沦入凋敝。

她叫米赫丽卡,美得如同仙女,

这甜蜜之王不会从我思念中离去。
满月的面庞，甜甜的话语，如花的容颜，
莫要使你的迪里达尔肝肠寸断，血泪如雨。

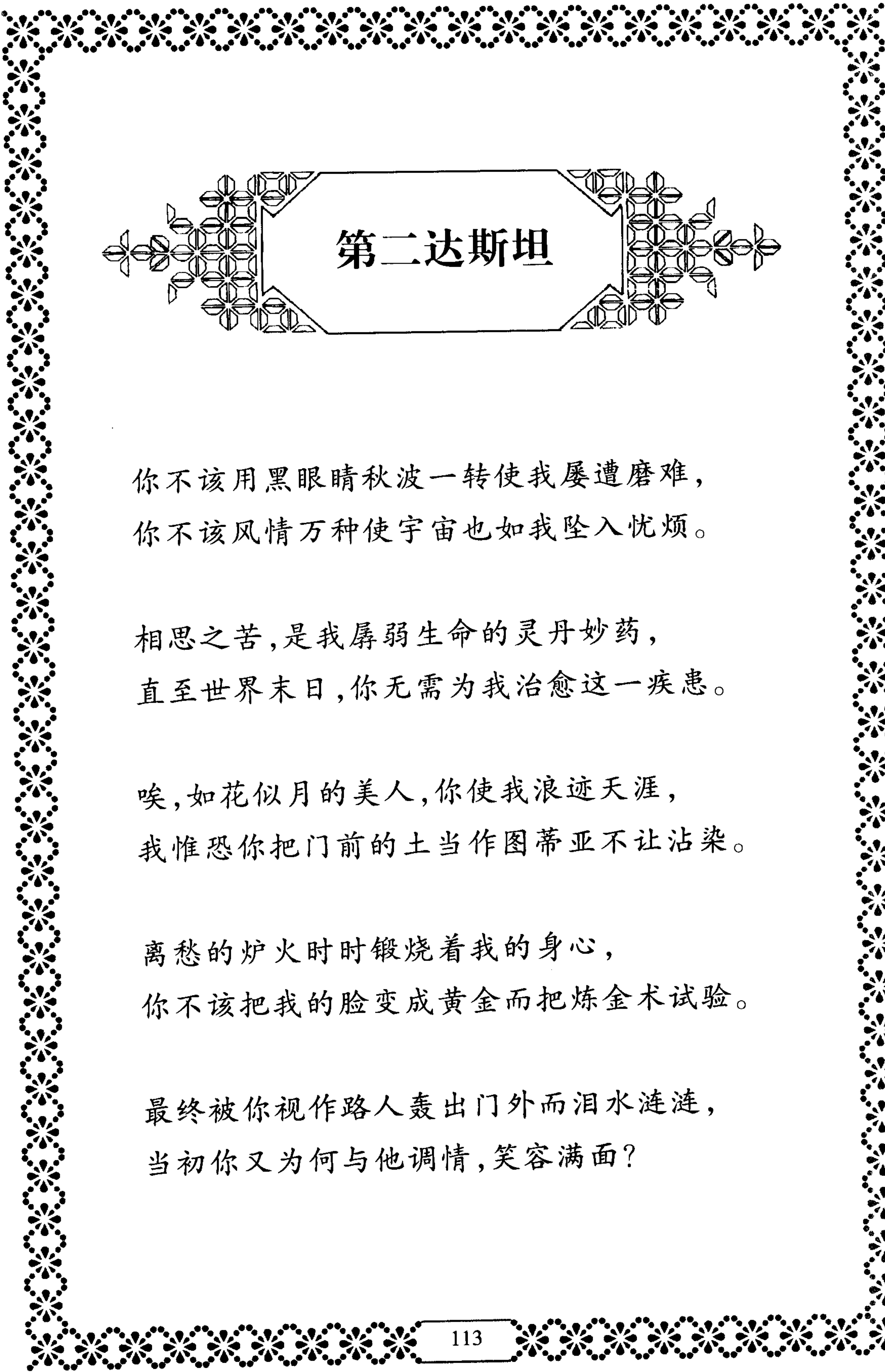
可怜的迪里达尔日夜不停地哭泣，
在这儿再也没有贴心的红粉知己。
因你开恩才使不幸的仆人有了希冀，
莫要让可怜人都似我颠沛流离。

我踽踽独行，徒步穿越戈壁，
真主的旨意将我囚于爱的牢狱。
遭受的重重苦难已不可胜数，
莫要使我这孤独人再萍踪浪迹。^①

——民间长诗《迪里达尔王子与米赫丽卡公主》



① 原文引自维吾尔民间长诗《迪里达尔王子与米赫丽卡公主》，手抄本；《布拉克》季刊，150页，总19期。



第二达斯坦

你不该用黑眼睛秋波一转使我屡遭磨难，
你不该风情万种使宇宙也如我坠入忧烦。

相思之苦，是我孱弱生命的灵丹妙药，
直至世界末日，你无需为我治愈这一疾患。

唉，如花似月的美人，你使我浪迹天涯，
我惟恐你把门前的土当作图蒂亚不让沾染。

离愁的炉火时时锻烧着我的身心，
你不该把我的脸变成黄金而把炼金术试验。

最终被你视作路人轰出门外而泪水涟涟，
当初你又为何与他调情，笑容满面？

女皇啊,你使我受尽折磨,血泪满腔,
如今你不该再让我整日里以泪洗面。

赛卡克,对于女皇的门庭你应不胜崇敬,
你已是她青丝系牢的鸟,再也休想逃窜。^①

——赛卡克

第三达斯坦

命运的逆转使我离开了心爱的情人,
心中的烈火使我离开了忠贞的情人。

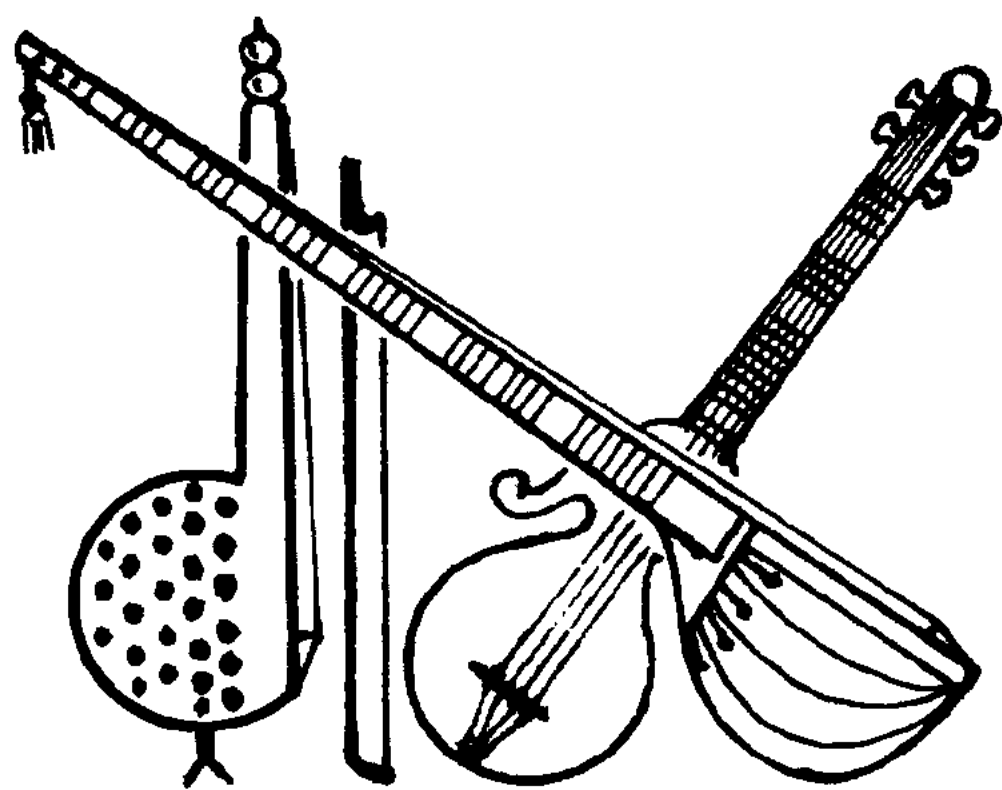
怎么办,情人走远了,夜莺从花园飞跑了,
苦难压在头顶了,我离开了心中的情人。

美人情意绵绵,我百转愁肠苦不堪言,
情敌使我流浪外乡,我离开了美丽的情人。

^① 原文引自《生命的礼赞》,231页,塔什干版,1988年。

她叫古丽鲁赫为仙女所生,我是王子法鲁赫,
饱尝世上的艰辛,我离开了贴心的情人。^①

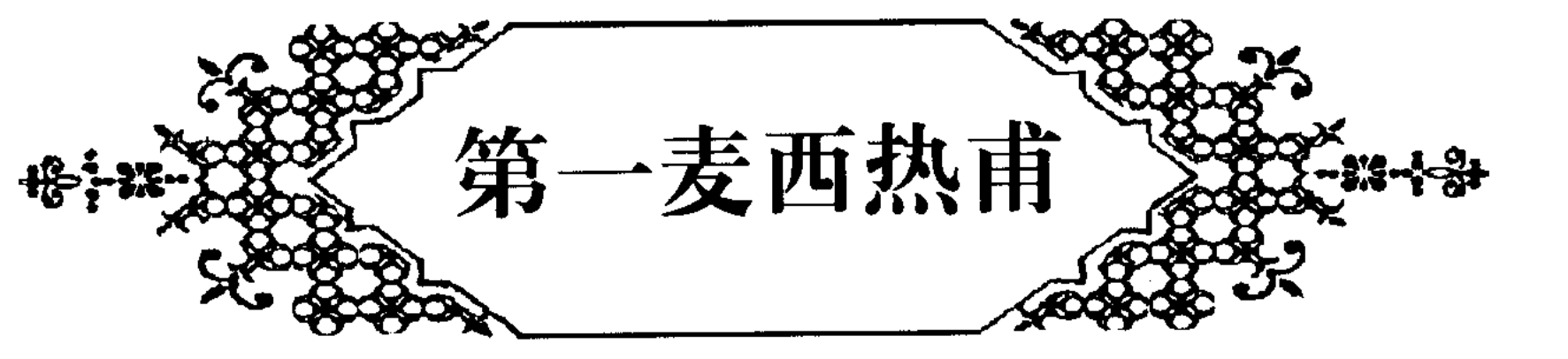
——民间长诗《法鲁赫王子与古丽鲁赫公主》



① 原文引自《法鲁赫王子与古丽鲁赫公主》,手抄本;
《维吾尔民间长诗》(3),339页,新疆人民出版社,1991年。



麦西热甫



第一麦西热甫

夏季,情人的幽会,良友们的谈心,
诗的争论,爱的苦楚,酒的雅兴。

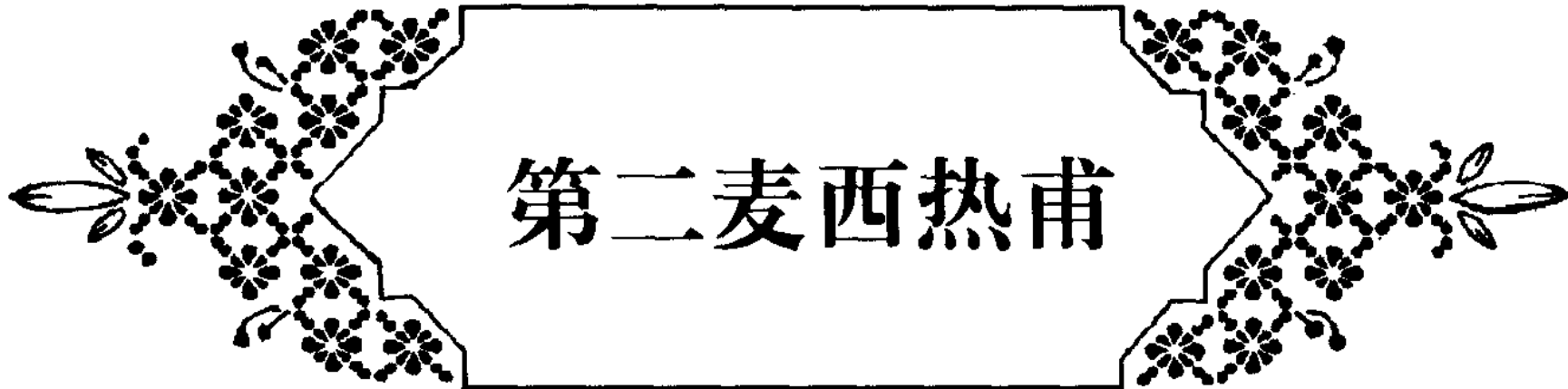
夏季小酌别有一番情趣,
谁若获得这些情趣宛若腰缠万金。

只有倍尝爱情的艰辛才能与情人聚首,
那时就会将百年的离愁之苦遗忘干净。

诗的争议将为朋友们的谈话增添雅兴,
言谈中将显露出一个人的情操秉性。

这三件事若与夏季有机地结合在一起，
巴布尔，尘世上没什么比这些更为开心。^①

——巴布尔



第二麦西热甫

朋友，该是何等欢欣，倘能获此情人，
纵使历尽艰难，只要她眉眼盈盈。

在爱情之途上，纵受缕缕委曲艰辛，
甚至灾祸频仍、诽谤无尽，只要最终称心。

纵使命运夜袭，纵使天塌地陷，
纵使苦头吃尽，仍能精力倍增。

纵使心力交瘁，纵使五内俱焚，
纵使终朝痛苦，赢得美人就别无遗恨。

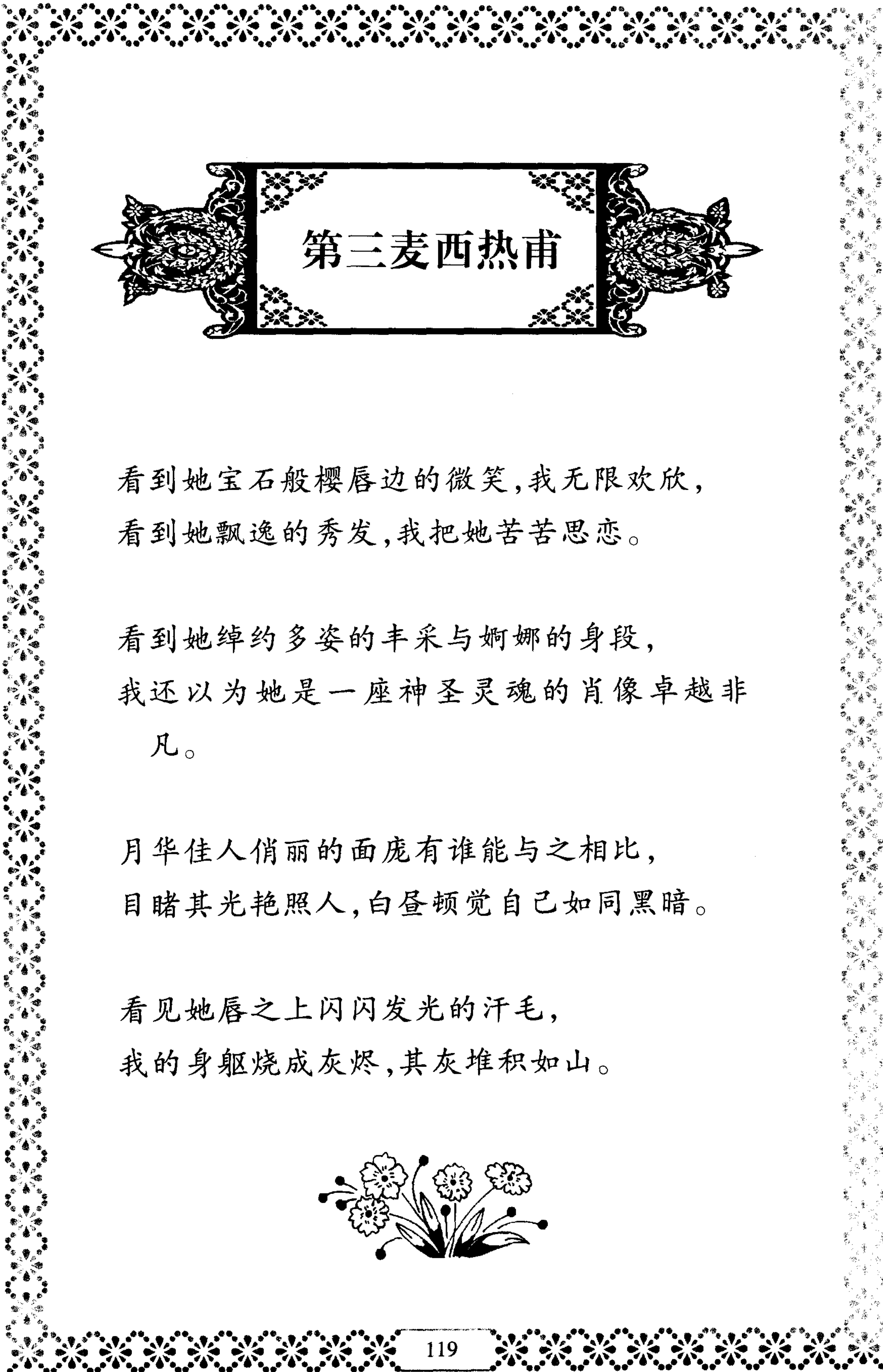
^① 原文引自《巴布尔诗选》，31页，塔什干版，1982年。

玉素甫少年英俊,孜莱哈体态轻盈,
夜莺陶醉迷恋,为获取玫瑰欢心。^①

——民间长诗《玉素甫与孜莱哈》



① 原文引自《玉素甫与孜莱哈》,手抄本;
《维吾尔民间长诗》(2),127页,新疆人民出版社,1986年。



第三麦西热甫

看到她宝石般樱唇边的微笑,我无限欢欣,
看到她飘逸的秀发,我把她苦苦思恋。

看到她绰约多姿的丰采与婀娜的身段,
我还以为她是一座神圣灵魂的肖像卓越非凡。

月华佳人俏丽的面庞有谁能与之相比,
目睹其光艳照人,白昼顿觉自己如同黑暗。

看见她唇之上闪闪发光的汗毛,
我的身躯烧成灰烬,其灰堆积如山。



麦西胡利是碧野上歌吟最美的小鸟，
夜莺听到这一歌声都不再啼鸣委婉。^①

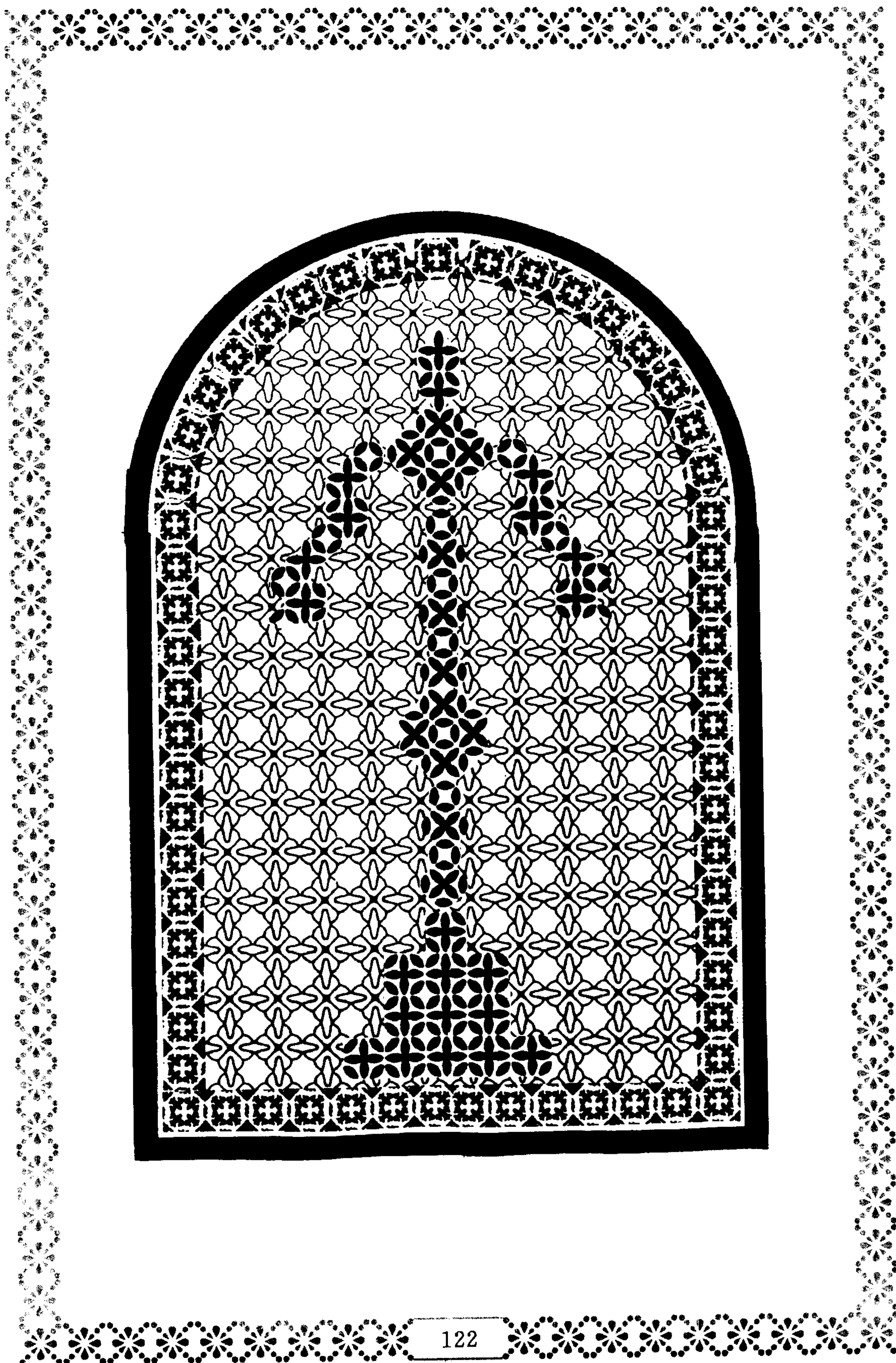
——麦西胡利



^① 原文引自《麦西胡利诗集》，16页，新疆人民出版社，1995年。

注 释





A

阿巴斯汗(Abbas'han) 维吾尔民间长诗《艾里甫与赛乃姆》中的重要人物之一,诗中女主人公赛乃姆之父,国王。

阿比哈亚特(Abihayat,又名 Abihaywan 和 Abizindagani) 生命之水,象征永恒生命的水。相传喝了此水的人会长生不老。由于人们想象此水是从天堂中的一个源泉中流出,故也称生命之泉。赫孜尔圣人曾得到过此水,也称圣水。

阿比倩希曼(Abiqaxma) (1)《十二木卡姆》的最后部分名称;(2)泪水、眼泪之意。

阿布都热西提汗(Abdirixidhan 1520~1569年) 16世纪设都于叶尔羌(今莎车)的赛依迪汗王朝的创始人赛依迪汗之子,赛依迪汗王朝的第二任苏丹。曾以“热西迪”的笔名创作过许多优秀诗篇,是一位著名的

苏丹、政治家、思想家、诗人。在他的亲自指导下，维吾尔古典音乐《十二木卡姆》第一次得到较规范和系统的整理。

阿丹(Adam) 人类或人类的始祖，《古兰经》中提到的使者之一。指安拉造化的第一个人，后来安拉又造化了好娃(阿丹之妻)。伊斯兰教认为，现在的人类是从他们开始繁衍的。

安拉(Allah) 又译“阿拉”，伊斯兰教信奉的唯一神的名称。伊斯兰教创立之前，是麦加居民所奉诸神中之创造神，可能是主神。穆罕默德创立伊斯兰教后，摒诸神而独崇安拉，信其为创造宇宙万物、主宰一切、无所不在的、永恒的唯一真神。“信安拉是唯一的神”为伊斯兰教第一个基本信条。“除安拉外，再无神灵。穆罕默德是安拉的使者。”是宗教证词和清真言的重要内容。波斯语中称安拉为“胡达”。中国穆斯林也有称安拉为胡达的，但通用汉语的穆斯林多称安拉为“真主”。

艾合里曼(Ahraman) 传说中的一位十分残暴而可怕的魔鬼。

艾合买提伯克(Ahmadbag) 维吾尔民间长诗《玉素甫

与艾合买提》中的主人公之一,玉素甫伯克的兄弟。

艾介姆(Ajam) (1)泛指非阿拉伯国家和非阿拉伯人,

通常指伊朗和伊朗人;(2)木卡姆艺术大师吐尔迪阿

洪演唱的《十二木卡姆》中第七部木卡姆的名称。

艾里甫(Harip) 维吾尔民间长诗《艾里甫与赛乃姆》中

的男主人公,诗中女主人公赛乃姆的情人。艾山宰相之子。

艾米尔(Amir) 君王、亲王、领袖、首领、司令官、首长、

元首,通常指穆斯林国家的高级官员或元首。

艾沙(Iysa) 又译“伊萨”或“尔撒”。《古兰经》故事人物,

安拉的六大使者之一。相传他就是圣母麦尔彦之子。

据说艾沙圣人以“灵气”能使死人复活。在古典文学作品

中,把情人的樱唇比喻为能赋予人生命的“埋希

哈”。“埋希哈”意能使人复活,能赋予人生命。在《古兰

艾塔尔(Attar) (1)卖香粉、香料、香水等化妆品及药物

的人；(2)著名的《鸟语》一书中的主人公帕力顿的雅号。

艾兹拉伊来(Azra'il) 伊斯兰教四大天使之一,即索取人性命的天使,专司死亡事宜。

艾尔盖农(Arganun) 古西域已经失传的一种乐器。

B

巴比勒(Babil) 阿斯苏人时期在伊拉克建造的城市之一。该城位于巴格达城的上部,由于它十分宏伟,在维吾尔的某些古典文学作品中称它为“巴比勒城堡”、“巴比勒之井”。《摩西六经》中相传:语言与词汇的丰富正是由于该城的出现。在穆斯林的传说中,说它是乃米鲁德为探获真主的秘密而营造的,故也称为“乃米鲁德城堡”。

巴比勒城堡(Babil Kalasi) 参见“巴比勒”。

巴达赫山(Badahxan) 阿富汗的一座城市,据传盛产

钻石。

巴丹(Badam) 一种植物,其核形状独特,小巧玲珑,十分好看。其仁可食,香甜可口,类似甜杏仁。也称巴丹杏。

巴格达(Bagdad) 古代文化名城之一,现为伊拉克首都。

巴赫伦—乃嘉特(Bahrūn-Najat) 维吾尔民间长诗《帕尔哈特与西琳》中,男主人公帕尔哈特为其情人西琳挖掘的那条河名,原意为“救命之河”。

巴雅特(Bayat) (1)古突厥人部落之一;(2)《十二木卡姆》中的第九部木卡姆的名称。

巴雅孜(Bayaz) 收录一位诗人或多位诗人作品的诗集。

比丽克丝(Bilkis) 素赖曼圣人时代,统治也门赛拜城的一位公主。素赖曼圣人曾爱慕过她,并把她召到巴勒斯坦。

比斯顿山(Bistun Tegi) 艾里谢尔·纳瓦依的名著

《帕尔哈特与西琳》中的一座山名。位于亚美尼亚,相传帕尔哈特为获得情人西琳的爱情而挖山不止,终于凿开了这座山,开出了一条河。

布拉克(Bulak) 泉、源泉、泉眼。

D

达拉(Dara) 艾里谢尔·纳瓦依所著的长诗《伊斯坎德尔城墙》中重要人物之一,是一位古伊朗君王,诗中男

主人公伊斯坎德尔的岳父。在维吾尔古典作品中,他常被描绘为称霸于世的帝王。

达拉依扎曼(Darayi Zaman) 当代的君王之意。

达斯坦(Dastan) (1)《十二木卡姆》套曲中第二部分的

名称;(2)创作或演唱的大型叙事长诗;(3)大型英雄史诗;(4)经历、传奇;(5)历史。

达伍德(Dawud) 《古兰经》的故事人物,安拉的使者之

一,素赖曼圣人之父。他即是圣人,又是苏丹,相传公元前 1010 年逝世。

多郎(Dolan) 新疆南疆地区的一条河名,此处泛指新疆麦盖提县一带。

F

法鲁赫(Faruh) 维吾尔民间长诗《法鲁赫王子与古丽鲁赫公主》中的男主人公,女主人公古丽鲁赫的情人。

法克赫(Fakih) 伊斯兰教法学的权威学者。

G

格则勒(Gazal) 维吾尔诗歌的一种形式,即两行诗。头两行一个韵,后边的诗句中的第二行押头两行的韵。爱情赞美诗中常用这种形式。

古兰木汗(Gulamhan) 同名长诗中的女主人公。

古丽加玛丽(Guljamal) 维吾尔民间长诗《艾里甫与赛乃姆》中的男主人公艾里甫的妹妹。

古丽加米拉(Guljamila) 维吾尔民间长诗《乌尔丽哈与海米拉江》中男主人公海米拉江的妹妹。

古丽夏(Gulxah) 维吾尔民间长诗《古丽夏与瓦莱卡》中的女主人公,男主人公瓦莱卡的情人。

古丽巴合(Gulbah) 新疆和田地区的一个地名。

古润(Gujan) 新疆和田地区的一个地名。

H

海拜尔(Haybar) 阿拉伯半岛东部麦地那城以北 170 公里的一座城市。其城堡建在一座悬崖上,以回历 7 年在此发生的海拜尔战役而著称。

海米拉江(Amrajan) 维吾尔民间长诗《乌尔丽哈与海米拉江》中的男主人公,乌尔丽哈的情人。

海米赛(Hamsa) 用麦斯乃维形式创作的五部长诗作品。从事于这种创作形式的人被称为“Hamsa Navas”或“Hamsiqi”。像尼扎米·甘介维、艾里谢尔·纳瓦依等人就是专写这种作品的著名诗人。

和田(Hotan) 座落在天山以南、喀喇昆仑山脚下的一座历史文化名城。在谢依赫苏莱曼的《察合台语词典》中把和田称为“大城市”、“宏大的城堡”。在维吾尔古典文学作品中常常赞美它的美丽,并对它娇美的少女、馥郁的麝香、安拜尔、华丽的工艺地毯及绸缎大加称赞。

赫孜尔(Hizir) 相传寻到并饮用“生命之水”后常生不老的圣人,以给人相助、寻求友谊而著称。

胡赛尼(Husayni) 古代木卡姆中一部木卡姆的名称,常在古典文学作品中出现。

胡斯热维·帕尔维孜(Husrav Parviz) 艾里谢尔·纳瓦依的《五部长诗》中的《帕尔哈特与西琳》中重要的人物之一,帕尔哈特的情敌。

胡斯热维夏(Husrawxah) 维吾尔民间长诗《乌尔丽哈与海米拉江》中的男主人公海米拉江之父。

霍斯热维(Husraw) (1)国王、统治者、最高统治者;
(2)古伊朗君王之一。

J

加米杰穆(Jami Jam) 为杰穆希迪君王特制的一种神秘的金樽。相传杰穆希迪君王下令制做了两只这种金樽,其中一只金樽里的美酒永远喝不尽,即使把金樽翻过来,其中的美酒也不会洒出。另一只金樽用来饮酒时,从酒中可以看见全世界所发生的事,也把它称为“鉴真宝镜”。

杰穆希迪(Jamxid) (1)伟大的君王、最高统治者、掌权者;(2)伊朗古代神话中的国王之一,维吾尔古典文学中有时也简称其为“杰穆”(Jam)。

杰乃图勒—菲尔达维斯(Jannatul Firdaws) 天园、

天堂、乐园，伊斯兰教信仰中的八大天国之一。

杰乃图勒—麦依瓦(Jannatul Ma'iwa) (1)根据伊斯兰教信仰，虔信者和经末日审判之后确认的行善者的灵魂后世生活的归宿。穆斯林认为那里是一个有树木遮荫，流有乳河、酒河、蜜河和水河的美丽清凉的花园。(2)八大天国之一的名称，天国的一个级别。

居乃德巴格达(Junayd Bagdad) 维吾尔民间长诗《艾里甫与赛乃姆》中的重要人物之一，巴格达的学者与神仙，诗中男主人公艾里甫的祖师。

K

喀麦尔夏(Kamarxah) 维吾尔民间长诗《喀麦尔夏与谢米斯嘉南》中的男主人公，谢米斯嘉南的情人。

卡尔巴拉(Karbala) 伊斯兰教什叶派圣地之一。位于巴格达西南 50 公里，在幼发拉底河右岸。因阿里之子侯赛因在此遭倭马亚王朝追兵杀害并葬于此而闻名。

卡菲尔(Kafir) 原意为“掩盖”或“抹煞”。指抹煞安拉的恩惠,对其忘恩负义。后成为穆斯林对非伊斯兰教徒的通称,即“异教人”、“异教徒”。

克尔白(Ka'ba) 意为“立方体形的房屋”。中国伊斯兰教亦称其为“天房”。指麦加“圣寺”内的一座方形石殿。用麦加近郊山上的灰色岩石建成。殿的四角依所朝方向,分别称伊拉克角、叙利亚角、也门角和黑色角(因“黑石”靠近该角而得名)。殿门位于东北墙,离地约两米。殿内以大理石板铺地,三根木柱支撑房顶。石殿由用金线绣着《古兰经》经文的黑锦罩幕覆盖。据伊斯兰教传说,该殿由阿丹依照天上的原形而建;因洪水泛滥遭毁,由易卜拉欣与其子易司马仪重建。克尔白被古阿拉伯人奉为神圣,为多神教徒敬神献祭的中心。

克亚特(Kiyat) 古代突厥部落的名称,以涌现过众多显赫的君王而著称。

库赫卡甫(Kuhikap) 卡甫山。相传此山覆盖全部大地,“幸福鸟”和“生命之水”就在此山上。

孔拉特(Kungrat) 古代突厥部落的名称,以涌现过众多显赫的君王而著称。

L

拉克(Rak) (1)《十二木卡姆》中第一部木卡姆的名称;
(2)表示“纯”、“专有”之意,也称作“莱格”(Rag),如
“莱格阿勒屯”(Rag Altun),即为纯金;(3)“莱格”在
波斯语中表示脉搏、动脉。

莱依丽巴达赫夏(Laili Badahxan) 阿富汗巴达赫夏
出产的最纯、最亮的钻石。在文学作品中常把情人的
朱唇比作此种钻石。

莱丽(Layli) (1)伸手不见五指的黑夜;(2)回历中每个
月份的最后一夜;(3)维吾尔民间长诗《莱丽与麦吉
侬》中的女主人公;(4)郁金香。

鲁丽(Luli) (1)多郎少女、多郎人;(2)活泼、美丽、亲爱
的、情人。

M

麦加(Makkah) 又译“默伽”或“墨克”。伊斯兰教朝拜中心。在沙特阿拉伯希贾兹(Hijaz)境内。穆罕默德诞生地和伊斯兰教发源地。为古代传统商道会合地之一。城内有“渗渗泉”和“克尔白”等,原为阿拉伯半岛多神崇拜和朝觐中心,公元 630 年穆罕默德进占该地,清除其他偶像后,成为伊斯兰教主要圣地,世界各地穆斯林每年来此朝觐。

麦吉侬(Majnun) (1)艾里谢尔·纳瓦依所著的《五部长诗集》之一《莱丽与麦吉侬》中的男主人公,女主人公莱丽的情人;(2)痴情的人、沉湎爱情的人、情种、狂人。

麦莱克(Malak) (1)天使、仙女;(2)十分美丽。

麦斯乃维(Masnawi) 采用阿鲁孜格律、每两行一个韵的一种诗歌创作形式。维吾尔大部分民间长诗均采用

这种形式。

麦西热甫(Maxrap) (1)《十二木卡姆》套曲中第三部分的名称;(2)娱乐聚会;(3)人的习性、习惯、性格、秉性。

麦尔斯亚(Marsiya) 挽诗、挽歌、哀歌。

满苏尔·海拉吉(Mansur Hallaji) 原名为胡赛尼。

伊斯兰教苏菲派的著名人物。他主张内心修炼、沉思入迷以致与安拉合一,回历 306 年遇害。

穆安津(Mu'azzin) 伊斯兰教清真寺内按时呼唤信徒做礼拜的人,意译为“宣礼员”。

穆拜研(Mubayyan) (1)叙述的、论述的、陈述的、说明的;(2)祖乎尔丁·穆罕默德·巴布尔的一部著作的名称。

穆罕麦斯(Muhammas) (1)五行诗;(2)一种每首五行行的诗歌形式。

穆坎迪曼(Mukaddima) (1)《十二木卡姆》中《琼乃额曼》部分的第一个曲目名称,即序曲;(2)领头(兵)(3)序、序言、前言。

穆萨(Musa) 《古兰经》故事人物,安拉的六大使者之一。相传他与安拉一起登山交谈并受“启示”。

穆赛代斯(Musaddas) (1)六行诗;(2)每首六行的一种诗歌形式。

穆赛曼尼(Musamman) (1)八行诗;(2)每首八行的一种诗歌形式。

穆斯台法(Mustafa) (1)选中的、被选中的;(2)穆罕默德天使的比喻。

穆斯台扎特(Mustahzat) (1)《十二木卡姆》中《琼乃额曼》部分的一个曲目名称;(2)搭、配、穿插;(3)某些维吾尔诗歌在每行的末尾根据阿鲁孜韵律再配上半行诗的一种诗歌形式。

木夏吾莱克(Muxawarak) 《十二木卡姆》中第十一部

木卡姆的名称。意为十分刺激。

N

纳格拉(Nagra) 维吾尔族的一种打击乐器,类似鼓。

纳瓦(Nawa) (1)《十二木卡姆》中第十部木卡姆的名称;(2)声响、声音、(鸟)鸣叫、鸣啼。

乃孜米(Nazm) 诗、诗歌作品、诗歌体裁。

奴斯赫(Nus'ha) (1)《十二木卡姆》中《琼乃额曼》部分的一个曲目名称;(2)原本、原件、原文、原著;(3)样品、样本、样式、花样。

P

帕里顿(Fardun) 古代突厥部落君王之名。

帕尔哈特(Farhad) 艾里谢尔·纳瓦依所著的《五部长诗集》中大型长诗作品《帕尔哈特与西琳》的男主人

公,西琳的情人。

潘吉尕(Panjigah) (1)《十二木卡姆》中第五部木卡姆的名称;(2)第五级、第五位;(3)五,第五。

佩希热维(Pixraw) (1)走在最前面的人、领路人、向导;(2)《十二木卡姆》中《琼乃额曼》部分的一个曲目名称。

Q

恰哈尔尕(Qahargah) (1)《十二木卡姆》中第四部木卡姆的名称;(2)第四级、位置。

且比巴亚特(Qabbayat) 《十二木卡姆》中第二部木卡姆的名称。

且尔黑纳夏德(Qarhinaxad) 悲惨的世界、逆转的世界。

齐克尔(Zikir) 原意为“怀念”。在伊斯兰教中指:(1)信

徒对安拉的颂诗、赞词。通过念诵对安拉表示怀念；

(2) 苏菲派中一种伴以音乐和舞蹈赞念安拉的宗教仪式。该派的不同教团和支派一般都有自己独特的齐克尔形式。

乔拉克(Qolak) 原意为瘸子,此指强娶古兰木汗的财主的绰号。

R

热孜婉(Rizvan) (1)同意、赞同、满意;(2)转意为天堂。

柔巴依(Rubai) 又译“鲁拜”或“鲁巴依”。维吾尔诗歌的一种形式,即四行诗。第一、第二、第四行最后一个词押一个韵,每四行一首,每首表达一个完整的意思。常含有一定哲理性,也称“四行哲理诗”。

茹斯台穆(Rustam) 菲尔达维斯所著的《帝王传》(Xahnama)中描述的古伊朗角斗士。在文学作品中常把他作为“勇敢者”的象征。

S

萨克(Saki) 斟酒的人,酒保,把盏者。

赛勒克(Salka) (1)《十二木卡姆》中琼乃额曼部分中的一个曲目名称,可分为大赛勒克、小赛勒克;(2)兴趣、兴致、心愿、愿望、意愿。

赛乃拜尔(Sanawbar) 维吾尔民间长诗《赛乃拜尔》中的男主人公,胡尔西德王之子,诗中女主人公的情人。

赛乃姆(Sanam) (1)《十二木卡姆》中《琼乃额曼》部分的一个曲目名称;(2)偶像;(3)美人、美丽的情人;(4)维吾尔民间长诗《艾里甫与赛乃姆》中的女主人公,即阿巴斯国王的女儿,艾里甫的情人。

散兰(Salla) 穆斯林中较有学问的人如毛拉、阿訇等人诵经时头上缠的缠头布。

斯 尔(Sigah) (1)《十二木卡姆》中第三部木卡姆的名称;(2)第三级、位置。

素赖曼(Sulayman) 《古兰经》故事人物,安拉的使者之一,达伍德之子。相传他根据父亲的遗言,用7年时间建造了伊斯兰教圣地“白图拉”(即“克尔白”)。后又在库都斯建造了一座大宫殿。当了40年的国王和圣人。据载此人谙禽语及其他动物语言,能统率精灵和魔鬼。

T

天房 参见“克尔白”。

太艾则(Taazza) (1)《十二木卡姆》中《琼乃额曼》部分的一个曲目名称;(2)折磨、摧残、使人痛苦。

太赫米斯(Tahmis) 在某一诗人的格则勒(即两行诗)后,用它的格律和它的韵律再创作三句,使之变成一段五行诗。

太依克特(Taikd) (1)《十二木卡姆》中《琼乃额曼》部分的一个曲目名称;(2)连接;(3)清楚地提出某一种意见或建议;(4)使某一件事得到促进的建议;(5)强调。

图比(Tubi) 相传天堂中的一种极为漂亮而挺拔的树,也称为天堂之树。古典文学作品中常把美丽的情人形象比喻为该树。

图蒂亚(Tutiya) (1)鹦鹉;(2)稀世之宝、稀有之物。

图尔(Tur) 山名。相传穆萨圣人与真主在此山相谈。穆萨圣人曾在此山点燃过火。该山位于沙特阿拉伯的艾克巴走廊与苏外士之间。又称“穆萨山”或“斯纳山”。

图潘(Tufan) 相传很古时发生的一次企图灭世的特大洪灾。据传在这次洪水泛滥中,只有“义人”挪亚造方舟率全家避入,才幸免于难。现在的人类被认为是他们的后裔。

图尤可(Tuyuk) 维吾尔诗歌中的一种四行诗,一、二、四行最后一个词同音异义。

W

瓦木克(Wamik) 诺鲁孜阿洪·孜亚依的长诗《瓦木克与乌孜拉》中的男主人公,乌孜拉的情人。

外莱哈(Waraka) 维吾尔民间长诗《古丽夏与外莱哈》中的男主人公,古丽夏的情人。

外斯克朗(Waysi Kiran) 相传阿布·白克尔哈里发和欧麦尔哈里发时代在麦地那享有声誉的一位长老,曾在《四十圣训》中受到过赞美。

乌尔丽哈(Hurlika) 维吾尔民间长诗《乌尔丽哈与海米拉江》中的女主人公,海米拉江的情人。

乌夏克(Uxxak) (1)《十二木卡姆》中第八部木卡姆的名称;(2)情人们、恋人们。

乌孜哈勒(Uzhal) (1)《十二木卡姆》中第六部木卡姆

的名称;(2)(自己的)境况、处境、悲哀、痛楚、悲恸。

X

西琳(Xirin) 维吾尔民间长诗《帕尔哈特与西琳》中的女主人公,男主人公帕尔哈特的情人。

夏拜尔库特(Xah Barkut) 维吾尔民间长诗《喀麦尔夏与谢米斯嘉南》中人物之一,谢米斯嘉南之父。

夏胡尔希迪(Xah Hurxid) 维吾尔民间长诗《赛乃拜尔》中的女主人公赛乃拜尔之父。

夏鲁赫(Xahruh) 维吾尔民间长诗《乌尔丽哈与海米拉江》中的女主人公乌尔丽哈之父,诗中的重要人物之一。

夏穆尔干(Xah Murgan) 百鸟之王。

谢米斯嘉南(Xamsi Janan) 维吾尔民间长诗《喀麦尔夏与谢米斯嘉南》中女主人公之一,喀麦尔夏的情人。

Y

雅达石(Yada tax) (1)祈雨石,相传在这块石头上溅上血天便会降雨。古时候,若久旱无雨,人们便把牛羊牵至这块石头旁,宰杀后把血滴在石上,老天便会降雨。(2)古时候,人们为识别金子的真假,将金子在该石上磨,以辨真假。

雅里木萨克(Yarim Saki) (1)《十二木卡姆》中的一个曲目名称;(2)敬酒者,用爱情的美酒使人陶醉的人。

亚库甫(Yakub) (1)《古兰经》故事人物,安拉的天使之一,伊萨克天使之子;(2)长诗《玉素甫与孜莱哈》中的男主人公玉素甫的父亲。相传他在失去其子玉素甫后,整整40年为其子痛哭落泪,后把眼睛哭瞎。

叶明江(Yaminjan) 长诗《玉素甫与孜莱哈》中的男主人公玉素甫的同胞兄弟。

依拉克(Irak) 《十二木卡姆》中的第十二部木卡姆的名称。

依希热提恩格兹(Ixrat Anggiz) (1)苏丹阿布都热西提汗的王妃、木卡姆学家阿曼尼萨汗所创作的一部木卡姆名称;(2)意为激人欢乐的乐章。

伊斯坎德尔(Iskandar) 艾里谢尔·纳瓦依的著名长诗《伊斯坎德尔城墙》中男主人公。相传他与赫孜尔圣人一起为寻“生命之水”而闯入黑暗之中,但未能如愿。

易司马仪(Isma'il) 又译“伊斯马仪”。《古兰经》故事人物,易卜拉欣长子,安拉的使者之一。据《古兰经》载,其父于梦中受安拉之命以子献祭,易司马仪也真心愿意献祭生命。正要献祭之际,安拉降下一只羊,并“启示”以羊代之。相传伊斯兰教的宰牲节即源于此。

玉素甫(Yusuf) 亚库甫天使之子,长诗《玉素甫与孜莱哈》中的男主人公,女主人公孜莱哈的情人。

玉素甫伯克(Yusufbag) 长诗《玉素甫与艾合买提》中

的男主人公,诗中另一个男主人公艾合买提的哥哥。

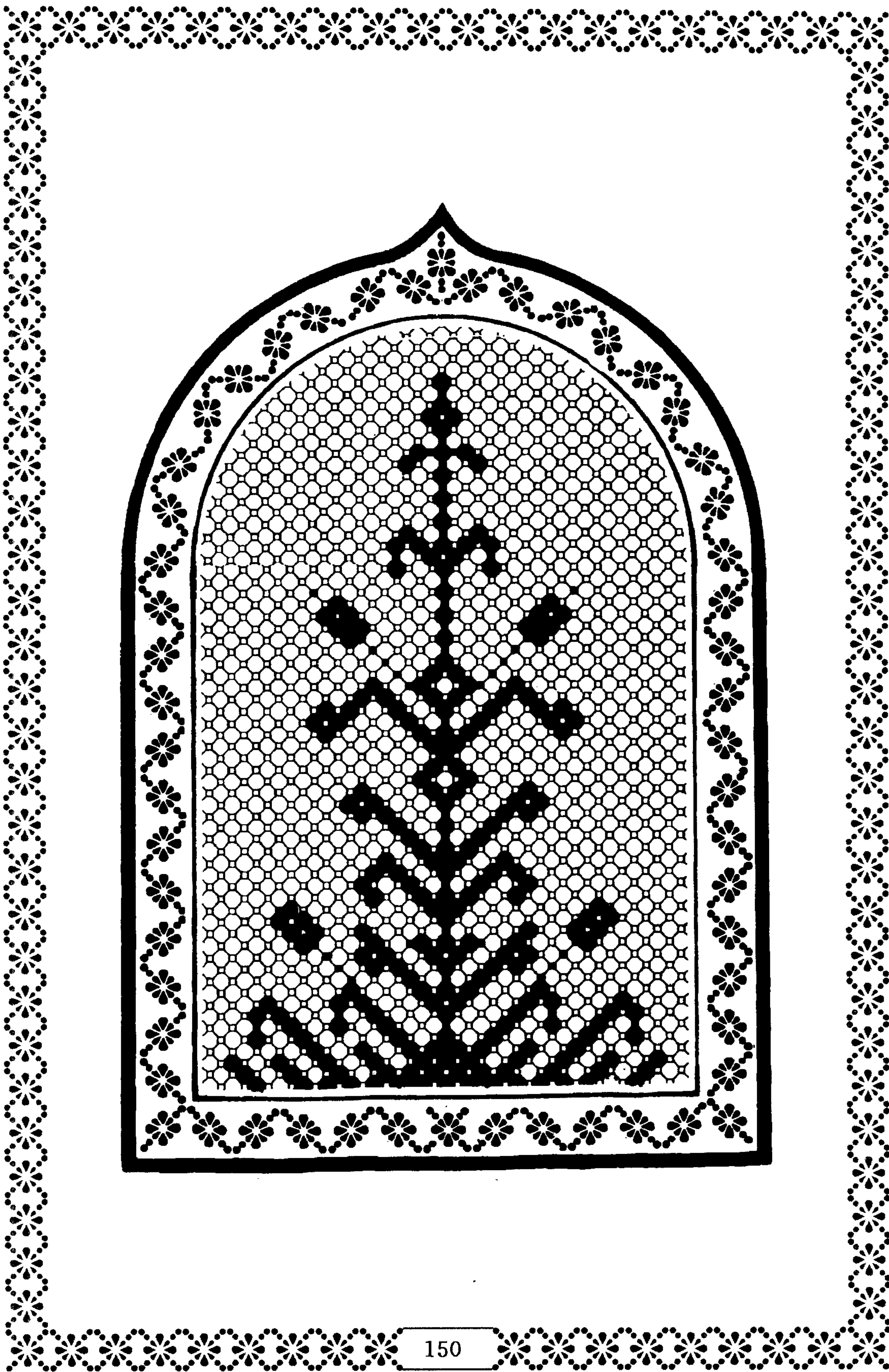
Z

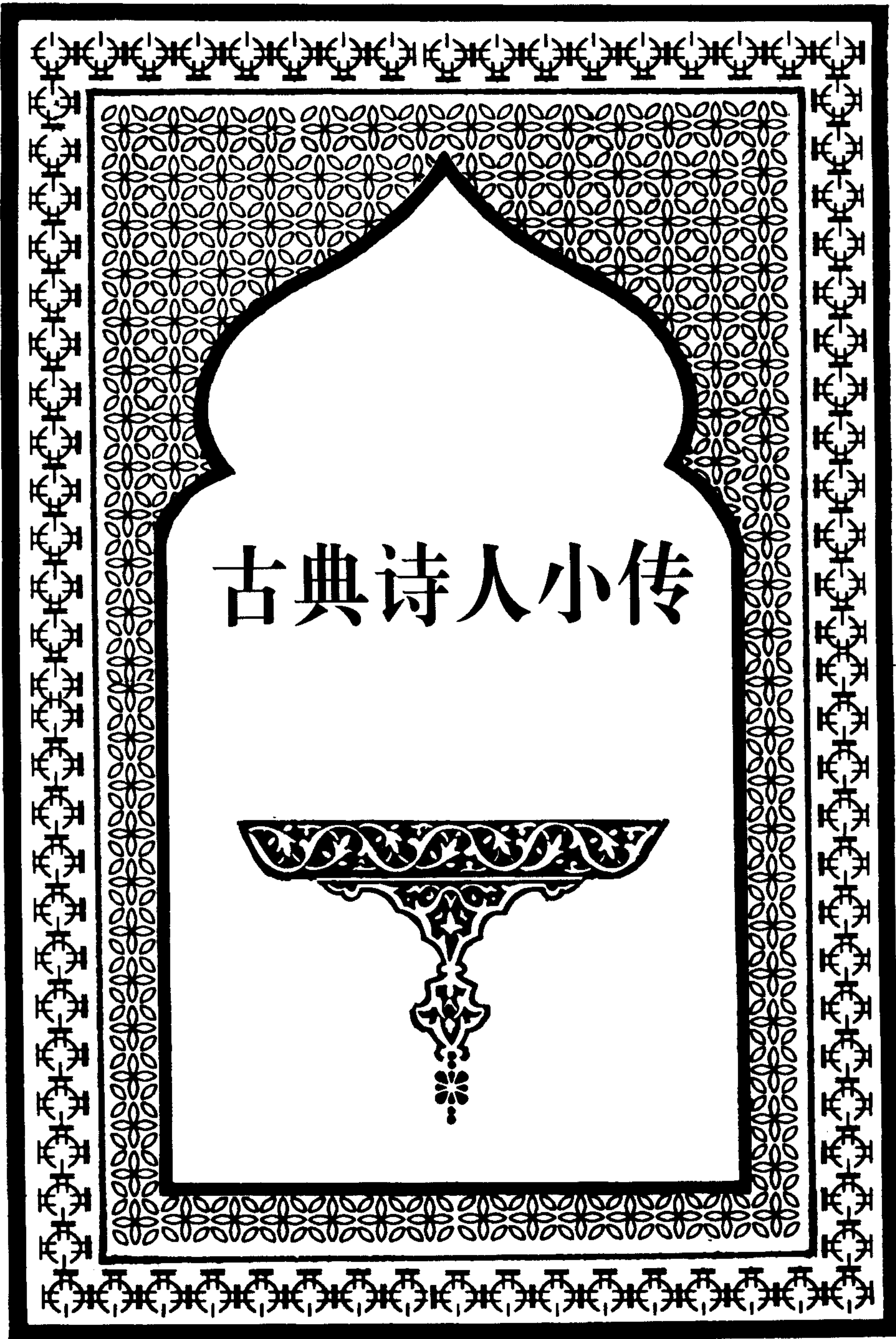
扎卡特(Zakat) 伊斯兰教“五功”之一。伊斯兰教法定的施舍,即“奉主命而定”的宗教赋税,又称“济贫税”。该教规定:教徒资财达到一定数量时,每年应按规定税率纳课,商品和现金纳四十分之一,农产品纳二十分之一至十分之一,驼、牛、羊和矿产各有不同税率。被定为必须遵行的“天命”。

朱拉(Jula) (1)《十二木卡姆》中《琼乃额曼》部分中的一个曲目名称;(2)意为鲜明的、闪光的。

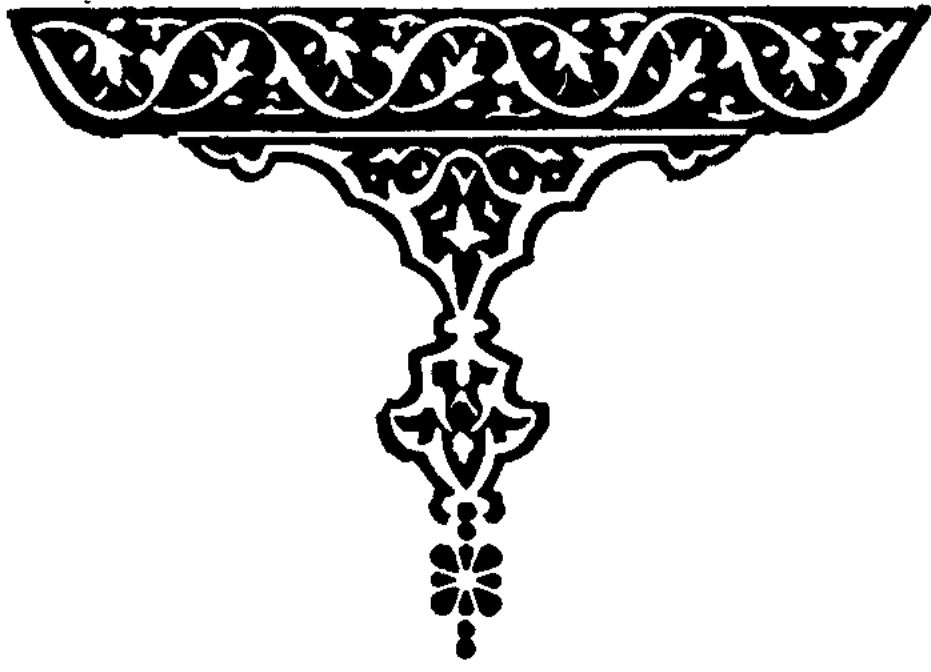
孜莱哈(Zilayha) 热比胡孜所著的《圣人传》一书的长诗《玉素甫与孜莱哈》中的女主人公,玉素甫的情人。

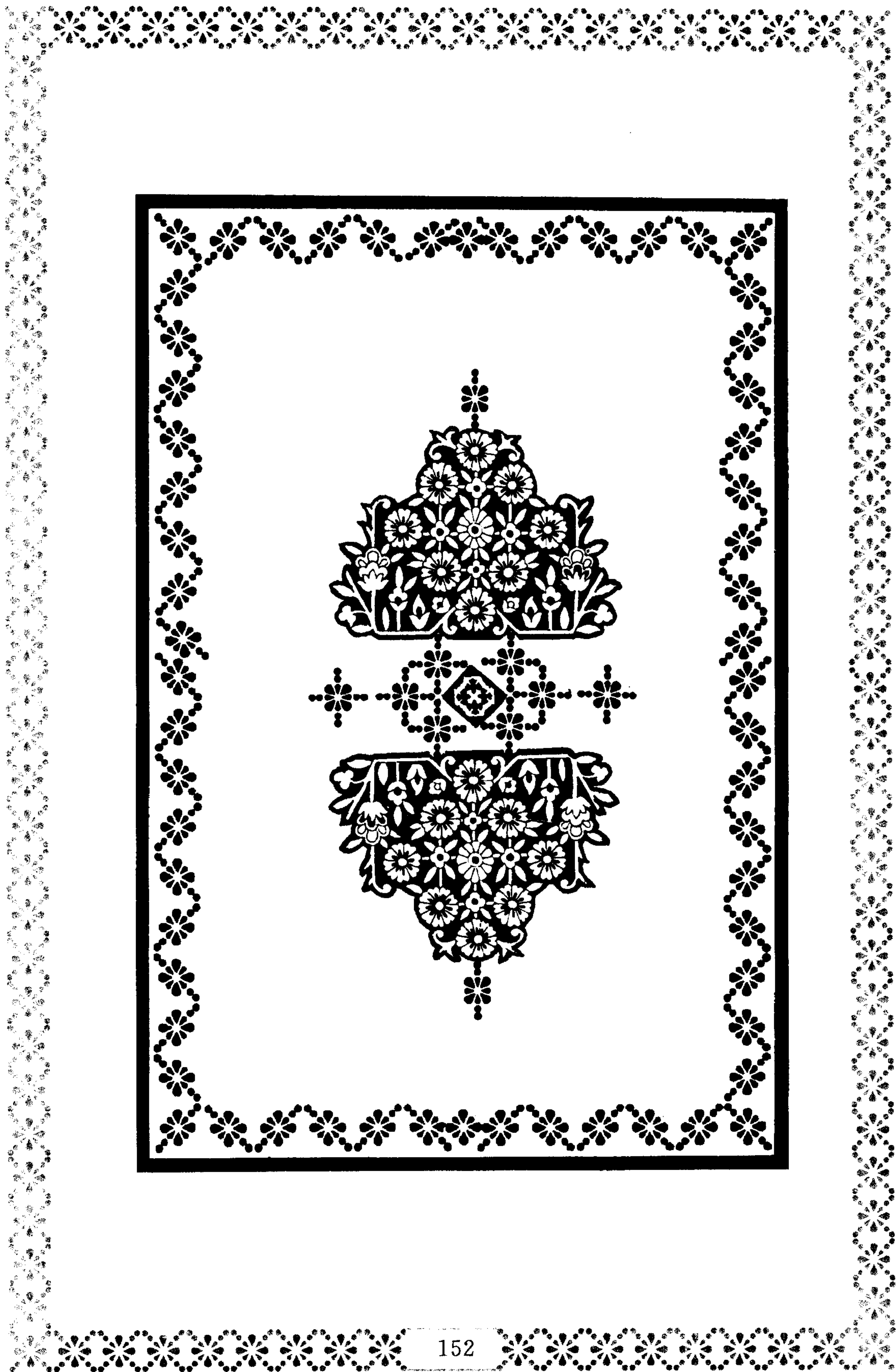
祖娜尔(Zunar) (1)基督教徒缠在腰间的念珠,有时也挂在脖子上;(2)现指女人戴在脖子上的项链。





古典诗人小传

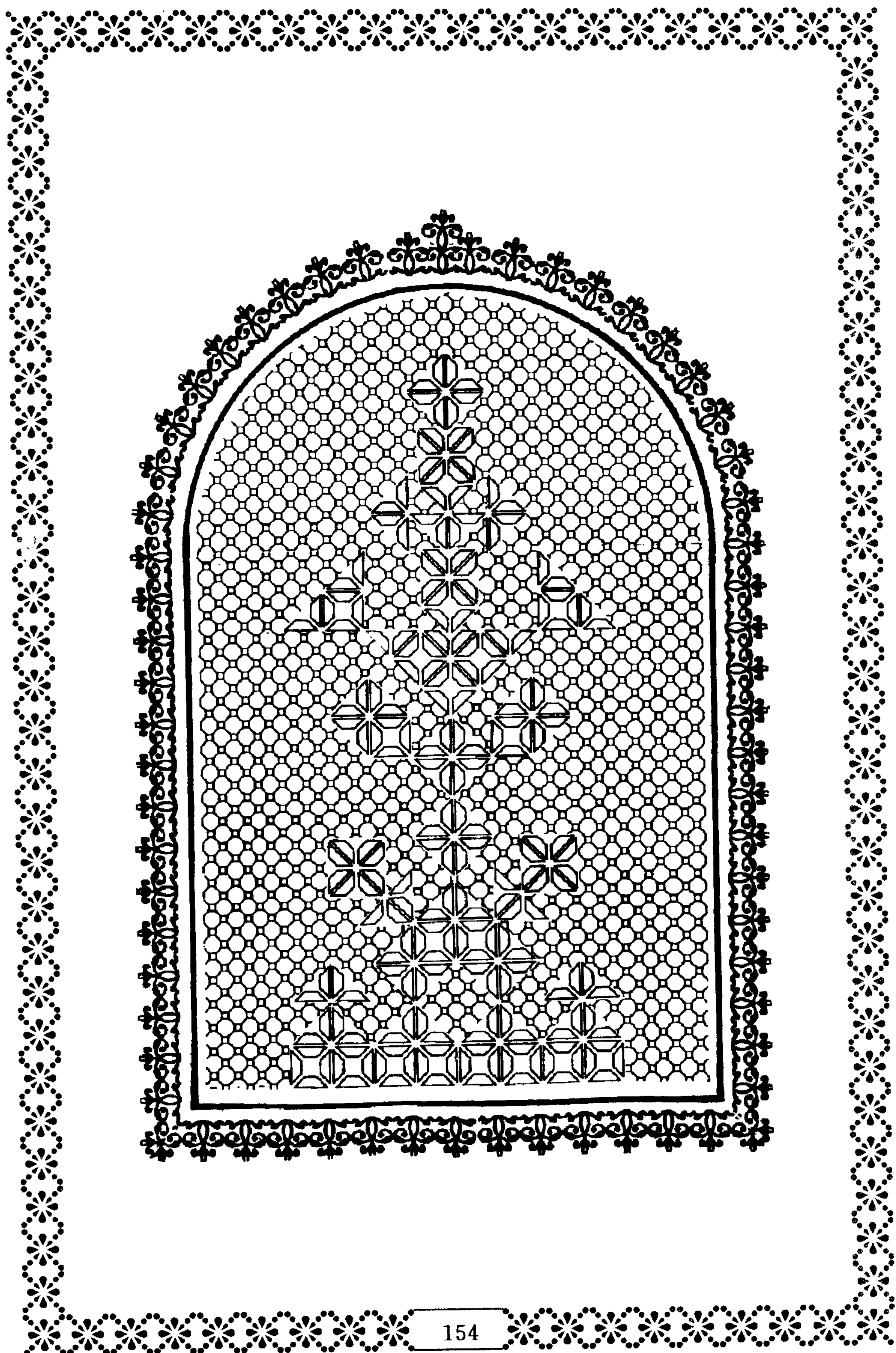




目 录

赛卡克	(155)
纳瓦依	(155)
巴布尔	(156)
阿亚兹	(157)
艾尔西	(158)
麦赫尊	(159)
诺比提	(159)
麦西胡利	(160)





赛卡克 (Sakkaki)——赛卡克(Sakkaki)是 15 世纪维吾尔文学的杰出代表人物之一。生卒年月不详,他出生在撒玛尔罕(Samarkand),并在当时的苏丹米尔扎·乌鲁克伯克(Mirza Ulukbek)的宫廷里任职。《赛卡克诗集》(Divani Sakkaki)是诗人流传至今的一部文学遗产。这部诗集的手抄本之一现藏于圣彼得堡博物馆。

赛卡克与鲁提菲、阿塔依、盖达依等著名诗人生活在同一个时代。并从事文学创作活动。艾里谢尔·纳瓦依在其《雅士荟萃》(Majalisun Nafais)、《四部诗集》(Qahar Divan)等作品的序言中,将他与鲁提菲相提并论,给予高度评价,称其为:“突厥语的典范,维吾尔语的巨匠。”

赛卡克的诗意境深远、内涵深邃、形式多样化、思维形象化、语言清新隽永,是维吾尔古典诗歌中的珍品。

纳瓦依 (Nava' i)——全名为艾里谢尔·纳瓦依(Ali Shir Nava' i)。他是为维吾尔古典文学发展作出过巨大贡献的杰出思想家和伟大诗人。

纳瓦依 1441 年出生于赫拉特(Herat),卒于 1501 年。他是维吾尔学者黑亚斯丁·柯奇克(Hiyasidin Kiqik)的儿子。他自幼天资聪慧,酷爱知识,少年时代起就开始文学创作,后来,成为他那个时代学识渊博、最负盛名的一代伟人。他把毕生致力于文学创作,并取得了举世瞩目的成就。他在创作中采用并创造性地发展了诗歌的体裁与形式,揭开了维吾尔文学崭新的辉煌篇章。

纳瓦依的作品除了最负盛名的《思想宝库》(Haza' inul Maani)和 5 部长诗之外,还有包括大量的理论、伦理、史学、传记、文献等内容的总共 29 部著作的《纳

瓦依全集》(Kulliyati Nava'i)流传至今。他的诗集、5部长诗和其他一些单行本著作的手抄本在我们的人民中间极为广泛地流传。

在纳瓦依的作品中,《思想宝库》是主要以格则勒(Gazal)为主的16种格律诗体组成的,共计44803行,3130首抒情诗。后人又称其为《四部诗集》(Qehar Divan)。其内容绝大部分是称颂诚实、美好、忠贞、信守不渝,痛恨欺诈、虚伪、负情、不忠实行为的爱情抒情诗。

纳瓦依的作品以体裁丰富、形式多样、篇幅恢弘,使世人惊叹不已。他有关语言文学研究和其他题材的作品也具有重大的学术价值和历史意义。对纳瓦依那个时代来说,他作品中提出的具有重大现实意义的先进思想以及高超的艺术技巧,使他当之无愧地成为了一位伟大的思想家、艺术家。纳瓦依之后的几乎所有的诗人都把他当做自己的艺术祖师,并以他为典范。四个世纪以来,在维吾尔经文院校里,纳瓦依的作品成为学子们的文学教材。

举世闻名的维吾尔《十二木卡姆》(Onikki Mukam)中的许多曲调都是以纳瓦依的格则勒为歌词进行演唱的。

和田学者毛拉·伊斯米图拉·本·尼米吐拉·穆吉孜(Molla Ismetulla Ibni Nemitullah Muijizi)在其所著的《乐师传》(Tarihi Musikiyun)一书中指出:“纳瓦依不仅是诗歌世界的一个伟大的代表,而且是位天才的音乐家和木卡姆学家,他曾创作过《十二木卡姆》中的《纳瓦》(Nava)木卡姆。”

巴布尔 (Babir)——全名为祖胡里丁·穆罕默德(Zuhirridin Muhammad)。巴布尔(Babir)是他的笔

名。他是维吾尔察合台文学的代表人物之一。生于1483年,卒于1530年。1495年他的父亲乌麦尔·谢赫·米尔扎(Umar Xeyih Mirza)病逝,当时年仅12岁的巴布尔就顶替父亲,成为费尔干纳(Perhana)的统治者。1504年谢依巴尼罕(Xaybanihan)占领安集延(Andijan)后,巴布尔被迫率领自己的军队撤退到阿富汗,占领了喀布尔(Kabul)和巴代什汗(Badashhan)。1526年占领印度,为建立“莫卧尔帝国”(Buyuk Mogul Impiryisi)(1526~1761)打下了基础。

巴布尔在文学创作中完成了《巴布尔传》(Babir-nama)、《穆拜彦》(Mubayyan)等作品,并将他写的格则勒汇编成集。由他编写的《巴布尔书法识字教材》(Hatti Babiri)在中亚广大人民中被广泛采用。《穆拜彦》等作品在学校里被当作重要的教材。

巴布尔是维吾尔历史上著名的叶尔羌汗国的苏丹赛依迪汗的叔父。当时叶尔羌汗国与苏丹巴布尔统治下的阿富汗、印度的文化与社会交往十分密切。阿布都热西提汗把他称为自己诗歌创作上的导师。

巴布尔不仅是一位著名的统治者,在文学创作方面也称得上是一位出色的诗人。在整个东方,特别是在突厥民族中间享有盛誉。他是继承和发扬了鲁提菲、赛卡克、纳瓦依等古典诗人诗歌创作传统的伟大艺术家。他的格则勒与柔巴依(Ruba'i)富于哲理、诗艺高超。巴布尔的诗作将历史事件与社会观察紧密地联系在一起的,以人类情感、纯洁的爱情、忠诚、离别为主要内容,深刻地表达了对祖国、对人民的热爱之情,并坚决痛斥了残暴、封建迷信等现象。

阿亚兹(Ayazi)——阿亚兹是生活在15世纪后半叶、16

世纪初的诗人和思想家。一说他就是《热希德史》(Tarihi Raxid)的作者米尔扎·艾黛尔·阔拉甘(Mirza Haydar Koragan)。

阿亚兹是苏丹赛依迪汗(Sultan Saidihan)的几位著名的军事将领之一,叶尔羌汗国的宫廷里曾担任过要职。他曾创作过大量的抒情诗及叙事长诗,遗憾的是流传至今的只有一部叙事长诗《世事记》(Jahannama)和一部诗集残卷。这部诗集的手抄本最近在文化古城和田被发现。

犹如一滴水也能反射太阳的光芒一样,我们从阿亚兹现存的作品中,可以看出他艺术再现技巧的高超、思想的精深和语言的优美。

艾尔西(Arxi)——全名为霍加·亚库甫(Hoja Yakub),曾以“霍加加罕”(Hoja Jahan)之名著称。艾尔西(Arxi)是笔名。据史料记载,他是属于“黑山派”集团的霍加·叔艾本(Hoja Xuaybin)之孙、达尼亚勒·霍加(Daniyal Hoja)的长子。生于1685年,1730年至1756年曾是南疆六城的汗王。1756年在叶城全家被“白山派”集团的代表布尔汗尼丁·霍加(Burhanidin Hoja)所杀害。

艾尔西以其天才的抒情诗人身份,在维吾尔古典文学史上占有一席之地。他究竟曾留下多少作品尚不太清楚,只有一本以艾尔西为笔名的手抄本诗集流传至今。

在艾尔西的创作中虽然爱情题材占有主要地位,但也常以倡导者的身份宣传爱国主义、人民性与社会进步。艾尔西的诗歌作品内容深刻、形象生动、比喻高超、情感丰富、语言流畅。

艾尔西是在诗歌创作中继承和发扬了纳瓦依传统的抒情诗人。

麦赫尊 (Mahzun)——本名为斯玛依勒(Isma'il)。麦赫尊(Mahzun)是他的笔名。麦赫尊是18世纪维吾尔诗坛的杰出代表之一。他出生于18世纪前半叶,殁于该世纪后半叶。《麦赫尊诗集》(Divani Mahzun)中有迹象表明他的故乡可能是和田的古建巴克村(Hotan Gujanbak)。

《麦赫尊诗集》是诗人流传下来的唯一一部诗作。该诗集中的格则勒是以我们古典诗歌中传统题材爱情为主的。此外,他对苦难的命运,对伪善的谢赫(Xeyih)、妒嫉者、暴君的痛恨与控诉,也是麦赫尊诗歌的主要内容。麦赫尊在作品中热情赞美了忠诚、诚实、谦逊与辛勤的劳动。

《麦赫尊诗集》中的诗具有深刻的理想化内容、感情真挚、表现形式多样、艺术手段丰富和十分抒情等特点。

诺比提 (Novbati)——诺比提(Novbati)是维吾尔古典文学史上有代表性的诗人之一。18世纪前半叶出生在和田,是当时苏菲派的大诗人。《诺比提诗集》(Divani Novbati)是诗人流传至今的唯一一部文学遗产。这部诗集于回历1160年(公元1747年)完成。《诺比提诗集》中的大部分作品是采用维吾尔诗歌的阿鲁孜(Aruz)韵律的多种格式写成的,主要以爱情为题材。

诺比提的诗歌中自始至终贯穿着情人的美丽形象、情人的美好愿望、离别的痛苦、嫉妒之火、乐师的琴声、百灵鸟动人的歌唱、赞美真主并向真主忏悔自己的过错等等。此外,尊重知识、爱国主义、人道主义、真诚的友谊等也是他作品的重要内容。

诺比提通过他创作中的“雅尔”(情人)、“萨克”等

象征性形象,用流畅的、形象的、绚丽的诗歌语言极为巧妙地表达了自己对现实生活、人际关系等社会现象的观点以及在这方面的微妙感受。

麦西胡利 (Maxhuri)——名为伊布拉音(Ibrahim),麦西胡利(Maxhuri)是笔名。他是 19 世纪初的诗人。出生于叶尔羌(Yarken)。《麦西胡利诗集》(Divani Mexhuri)是诗人留给后人的珍贵文学遗产。他的作品在 19 世纪维吾尔文学的发展中占有重要地位。他诗集中的格则勒主要是爱情题材,有关伦理方面的内容也占一定比重。麦西胡利在格则勒中通过创造一位象征性的“雅尔”(情人、知心人)形象,十分娴熟地表现了他对生活的某些思想观念和对生活的种种美好愿望以及对社会的某些人际关系的感慨。

当我们阅读《麦西胡利诗集》的时候,我们仿佛听到了“癫狂的荒漠中到处流浪的情种们”的呼唤声和“厄运的灾难之石砸在可怜人们的头上”的哀号声。同时也可以听到那些饱受离愁之苦和深怀相会之望的情人的狂跳的心声。

乐谱记录的几点说明

一、木卡姆音调的某些特点及其在乐谱中的体现:

木卡姆中,《序曲》、《太艾则》、《太艾则间奏曲》、《奴斯赫》、《奴斯赫间奏曲》及《尾声》有 $\frac{4}{4}$ 拍、 $\frac{5}{4}$ 拍、 $\frac{2}{4}$ 拍和 $\frac{3}{4}$ 拍等点。《雅里木萨克》的音调只在《乌夏克》木卡姆中出现,具有 $\frac{7}{8}$ 节拍的特点。

$\frac{7}{8}$ 节拍的形式是: $\frac{(3+4)}{8} = \frac{7}{8}$

《穆斯台扎特》的节拍形式是: $\frac{(3+2)}{4} = \frac{5}{4}$

《大赛勒克》的节拍形式是: $\frac{(3+2)}{8} = \frac{5}{8}$

《达斯坦》的节拍形式是: $\frac{(3+4)}{8} = \frac{7}{8}$

《麦西热甫》的节拍形式是: $\frac{(3+6)}{8} = \frac{9}{8}$

包括以上节拍每一小节的前三拍中连续出现的三个音调二连音和四连音,是十二木卡姆节拍的重要特征。尤其是《琼乃额曼》的某些音调中也会出现 $\frac{6\frac{1}{2}}{4}$ 节拍。它表示以四分音符为一拍,其中有六个整拍、一个半拍,每一小节前面是 $2\frac{1}{2}$ 节拍,后面是四个整拍。用 $\frac{(2\frac{1}{2}+4)}{4} = \frac{6\frac{1}{2}}{4}$ 形式表示。

二、为表现音调特点采用的符号:

1、还原音“**q**”与升音“**#**”或原音与降音“**b**”之间的音,分别用“**♯**”(升 $\frac{1}{4}$)和“**♭**”(降 $\frac{1}{4}$)符号表示。微升、微降音分别用“**↑**”、“**↓**”符号表示。这些符号都标在需要升或降的音符前面。 $\frac{1}{4}$ 音范围的上、下波音分别用“**W**”和“**W**”符号表示。

2、手鼓发出的“咚”声用“**D**”表示,“哒”声用

“T”表示，休止用“0”表示。

3、歌词的行数，在音符的下方用 1)、 2)、 3)
等数码表示。

4、前奏、间奏的乐谱是用括号括起。

5、反复的旋律以第一次演唱(奏)作为记谱的标准。

维吾尔《十二木卡姆》《阿比倩希曼》曲目一览表

依拉克	木夏吾莱克	纳瓦	巴雅特	乌夏克	艾介姆	乌孜哈勒	潘吉原	恰哈尔原	斯原	且比巴亚特	拉克	木卡姆名称	曲目	分类
1a	1a	1a	1a	1a	1a	1a	1a	1a	1a	1a	1a	序曲		琼乃曼
1a mQ	1a mQ	1a mQ	1a mQ	1a mQ	1a mQ	1a mQ	1a mQ	1a mQ	1a mQ	1a mQ	1a mQ	第一大艾则		
											2a 2 ^o mQ	第二大艾则		
1a mQ	1a mQ	1a mQ	1a mQ	1a mQ	1a mQ	1a mQ	1a mQ	1a mQ	1a mQ	1a [•] m	1a mQ	第一奴斯赫		
							1a mQ				1a [•] m	第二奴斯赫		
				1a mQ								雅里木萨克		
1a [•] m				1a [•] m	1a [•]		1a [•] m	1a [•] mQ		2a 2 ^o mQ	1a [•] mQ	穆斯台扎特		
1a	1a	1a	1a	1a m	1a m	1a	1a mQ	1a	1a	1a m	1a	朱拉		
2a	1a	1a	1a	1a	1a	1a	1a	1a	1a	1a	1a	赛乃姆		
1a	1a	1a	1a	1a	1a	1a	1a	1a	1a	1a	1a	大赛勒克		
2a mQ	1a m	1a mQ	1a mQ	2a mQ	3a mQ	2a mQ	5a mQ	1a mQ	1a mQ	3a mQ	4aL mQ	第一小赛勒克		
	1a mQ										1a 2 ^o m	第二小赛勒克		
3a m				1a mQ		1a mQ	1a mQ		1a		2a mQ	佩希热维		
1a	1a	1a	1a	1a	1a	1a	1a	1a	1a	1a	2aL mQ	太依克特		
1a m	1a m	1a m	1a m	1a m	1a m	1a m	1a m	1a m	1a m	1a m	1a m	第一达斯坦		达斯坦
1a m	1a m	1a m	1a m	1a m	1a m	1a m	1a m	1a m	1a m	1a m	1a m	第二达斯坦		
1a m	1a m	1a m	1a m	1a m	1a m	1a m	1a m	1a m	1a m	1a m	1a m	第三达斯坦		
	1a m	1a m		1a m		1a m	1a m			1a m	1a m	第四达斯坦		
						1a m	1a m				1a m	第五达斯坦		
2a	3a	1a	1a	3a	1a	1a	3a	2a	1a	2a	2a	第二麦西热甫		麦西热甫
2a	2a	2a	2a	2a	2a	3a	1a	3a	2a	2a	1a	第二麦西热甫		
1a [•]	1a [•]	1a [•]	1a [•]	1a [•] mQ	1a [•]	1a [•]	1a [•] m	1a [•] m	1a [•] m	1a [•]	1a [•]	阿比倩希曼		

《艾介姆木卡姆》曲目一览表

	曲 目 名 称	节 拍	起始速度	基 本 节 奏 型
琼 乃 颞 曼	序 曲	rubato	$\text{♩} = 66$	廿
	太艾则(太孜)	$\frac{3}{4}$	$\text{♩} = 66$	$\underline{\text{T T D T}} \text{ T } \underline{\text{T D}} \underline{\text{D O T D}} \parallel$
	太艾则间奏曲与尾声	$\frac{3}{4}$	$\text{♩} = 70$	$\underline{\text{T T D T}} \text{ T } \underline{\text{T D}} \underline{\text{D O T D}} \parallel$
	奴 斯 赫	$\frac{4}{4}$	$\text{♩} = 54$	$\underline{\text{T T T}} \text{ T } \underline{\text{T T}} \text{ D } \underline{\text{D D}} \parallel$
	奴斯赫间奏曲与尾声	$\frac{4}{4}$	$\text{♩} = 56$	$\underline{\text{T T T}} \text{ T } \underline{\text{T T}} \text{ D } \underline{\text{D D}} \parallel$
	穆斯台扎特	$\frac{5}{4}$	$\text{♩} = 96$	$\text{T T O T T D D} \parallel$
	朱 拉	$\frac{4}{4}$	$\text{♩} = 56$	$\underline{\text{D T T}} \underline{\text{D T T}} \underline{\text{D D D}} \underline{\text{T T T}} \parallel$
	朱拉间奏曲	$\frac{4}{4}$	$\text{♩} = 60$	$\underline{\text{D T T}} \underline{\text{D T T}} \underline{\text{D D D}} \underline{\text{T T T}} \parallel$
	赛 乃 姆	$\frac{2}{4}$	$\text{♩} = 96$	$\underline{\text{D O T O T}} \underline{\text{D D D}} \underline{\text{D O T O T}} \underline{\text{D D T}} \parallel$
	大赛勒克	$\frac{5}{8} = \frac{(3+2)}{8}$	$\text{♩} = 44$	$\underline{\text{D T T D T}} \underline{\text{D T T D T}} \parallel$
	小赛勒克	$\frac{2}{4}$	$\text{♩} = 66$	$\underline{\text{D D D}} \underline{\text{T T T}} \underline{\text{D D D D T O}} \parallel$
	小赛勒克间奏曲与尾声	$\frac{2}{4}$	$\text{♩} = 69$	$\underline{\text{D D D}} \underline{\text{T T T}} \underline{\text{D D D D T O}} \parallel$
	太依克特	$\frac{6}{8}$	$\text{♩} = 60$	$\text{D } \underline{\text{D T. T D}} \text{D } \underline{\text{D T. T D}} \parallel$
以散板结束“琼乃颞曼”部分				
达 斯 坦	第一达斯坦	$\frac{2}{4}$	$\text{♩} = 72$	$\underline{\text{D O T}} \underline{\text{O D T}} \quad \underline{\text{D O T}} \underline{\text{O D T}} \parallel$
	第一达斯坦间奏曲	$\frac{2}{4}$	$\text{♩} = 78$	$\underline{\text{D O T}} \underline{\text{O D T}} \quad \underline{\text{D O T}} \underline{\text{O D T}} \parallel$
	第二达斯坦	$\frac{9}{8} = \frac{(3+6)}{8}$	$\text{♩} = 28$	$\underline{\overset{2}{\text{D T T D T T T T T}}} \underline{\overset{2}{\text{D D D T T O}}} \parallel$
	第二达斯坦间奏曲	$\frac{9}{8} = \frac{(3+6)}{8}$	$\text{♩} = 30$	$\underline{\overset{2}{\text{D T T D T T T T T}}} \underline{\overset{2}{\text{D D D T T O}}} \parallel$
	第三达斯坦	$\frac{6}{8}$	$\text{♩} = 48$	$\text{D } \underline{\text{D T. T D}} \text{D } \underline{\text{D T. T D}} \parallel$
	第三达斯坦间奏曲	$\frac{6}{8}$	$\text{♩} = 52$	$\text{D } \underline{\text{D T. T D}} \text{D } \underline{\text{D T. T D}} \parallel$
麦 西 热 甫	第一麦西热甫	$\frac{7}{8} = \frac{(3+4)}{8}$	$\text{♩} = 36$	$\underline{\overset{2}{\text{D}}} \underline{\overset{2}{\text{D}}} \text{ D T } \underline{\overset{2}{\text{D}}} \underline{\overset{2}{\text{D}}} \text{ T } \parallel$
	第二麦西热甫第一调	$\frac{2}{4}$	$\text{♩} = 108$	$\underline{\text{D}} \text{ D } \underline{\text{T}} \underline{\text{O D}} \text{ T } \parallel$
	第二调	$\frac{2}{4}$	$\text{♩} = 120$	$\underline{\text{D T T D T}} \parallel$
以散板结束整部“木卡姆”				

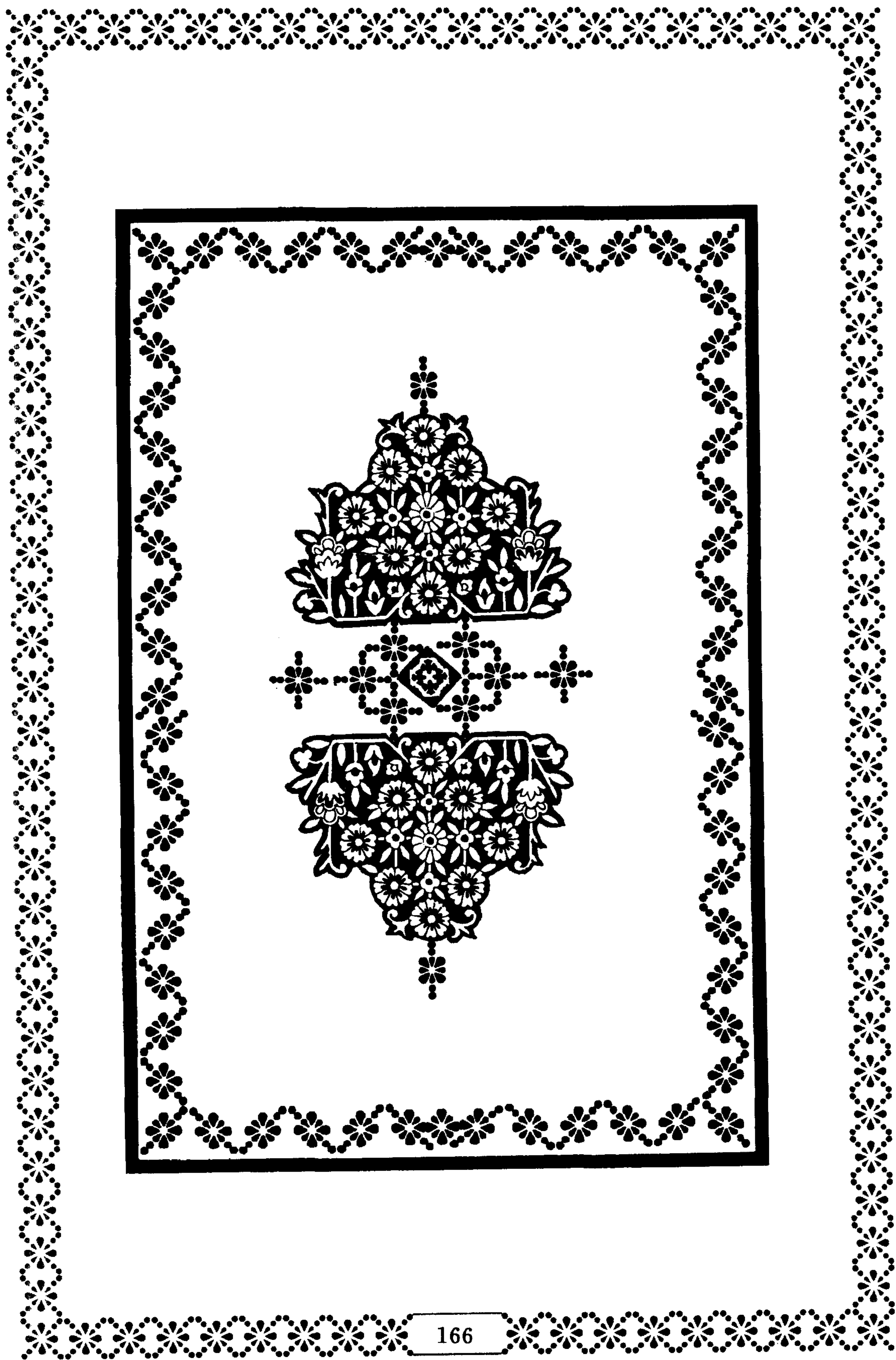
曲调统计一览表

分 类	原 来	增 加	共 计
琼乃额曼	168a	26a	194a
达 斯 坦	92a	—	92a
麦西热甫	46a	—	46a
阿比倩希曼	—	16a	16a
依希热提恩格兹	—	11a	11a
合 计	306a	53a	359a

符号表示表

意 思	符 号
调 (歌 曲)	a
间 奏 曲	m
尾 声	Q
整 部 增 加	
半 部 增 加	L
恢 复 原 样	ə

注：因 Q 尾声是以较短的形式出现的重复曲调，故未列入表内。



图书在版编目(CIP)数据

维吾尔十二木卡姆/铁木尔·达瓦买提主编. —北京:中国大百科全书出版社,1997. 2

ISBN 7-5000-5817-9

I. 维… II. 铁… III. 民歌-套曲-中国-维吾尔族 IV. J642. 211. 5

中国版本图书馆 CIP 数据核字(97)第 01743 号

新疆维吾尔自治区十二木卡姆研究学会 编
新疆维吾尔自治区古典文学研究会

中国大百科全书出版社出版发行

(北京阜成门北大街 17 号 邮政编码 100037)

北京第二新华印刷厂印刷 新华书店北京发行所经销

1997 年 2 月第 1 版 1997 年 2 月第 1 次印刷

开本 787×1092 1/16 326.5 印张 1567.2 千字

印数: 1~1000 套 全套共 13 册

每套定价: 2000.00 元

赠书