

维吾尔十二木卡姆

UIGHUR TWELVE MUQAM

3

斯尔

SIGAH

中国大百科全书出版社

J642.211.5/1/:3

维吾尔十二木卡姆

3

斯 尔

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

买买提吐尔迪·米尔扎艾合买买提(编辑)

十二木卡姆重新记谱

买买提肉孜·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

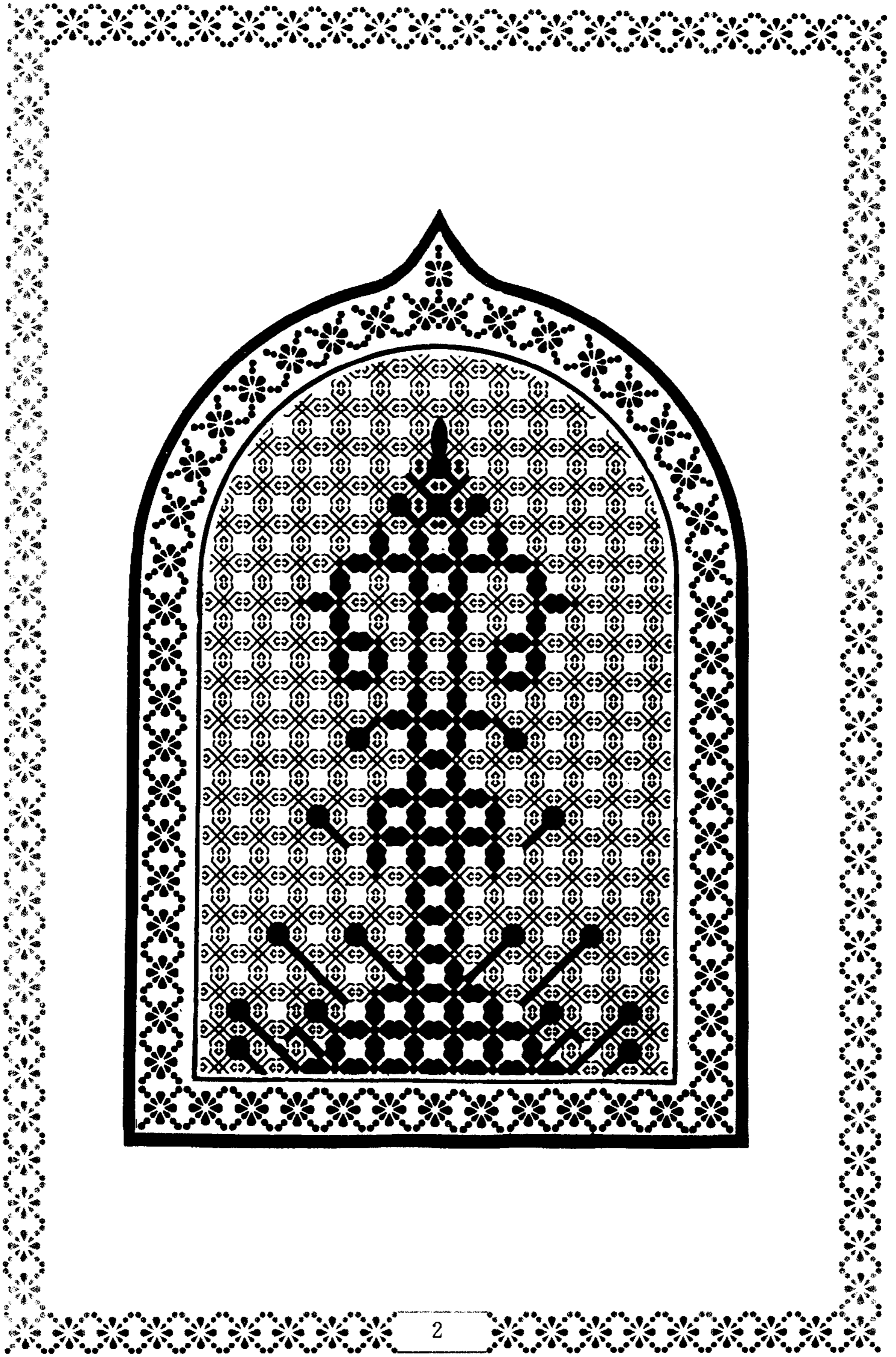
收藏并提供维吾尔十二木卡姆重要组成部分的《阿比倩希曼》、《穆斯台扎特》、《依希热提恩格兹》等珍贵文化遗产者

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	



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,根据木卡姆艺术家的意愿、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、木卡姆演奏家和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 juggleur 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 juggleurs, the method of record with notations of picture was eventually impossible to last. Nevertheless, folk juggleurs 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

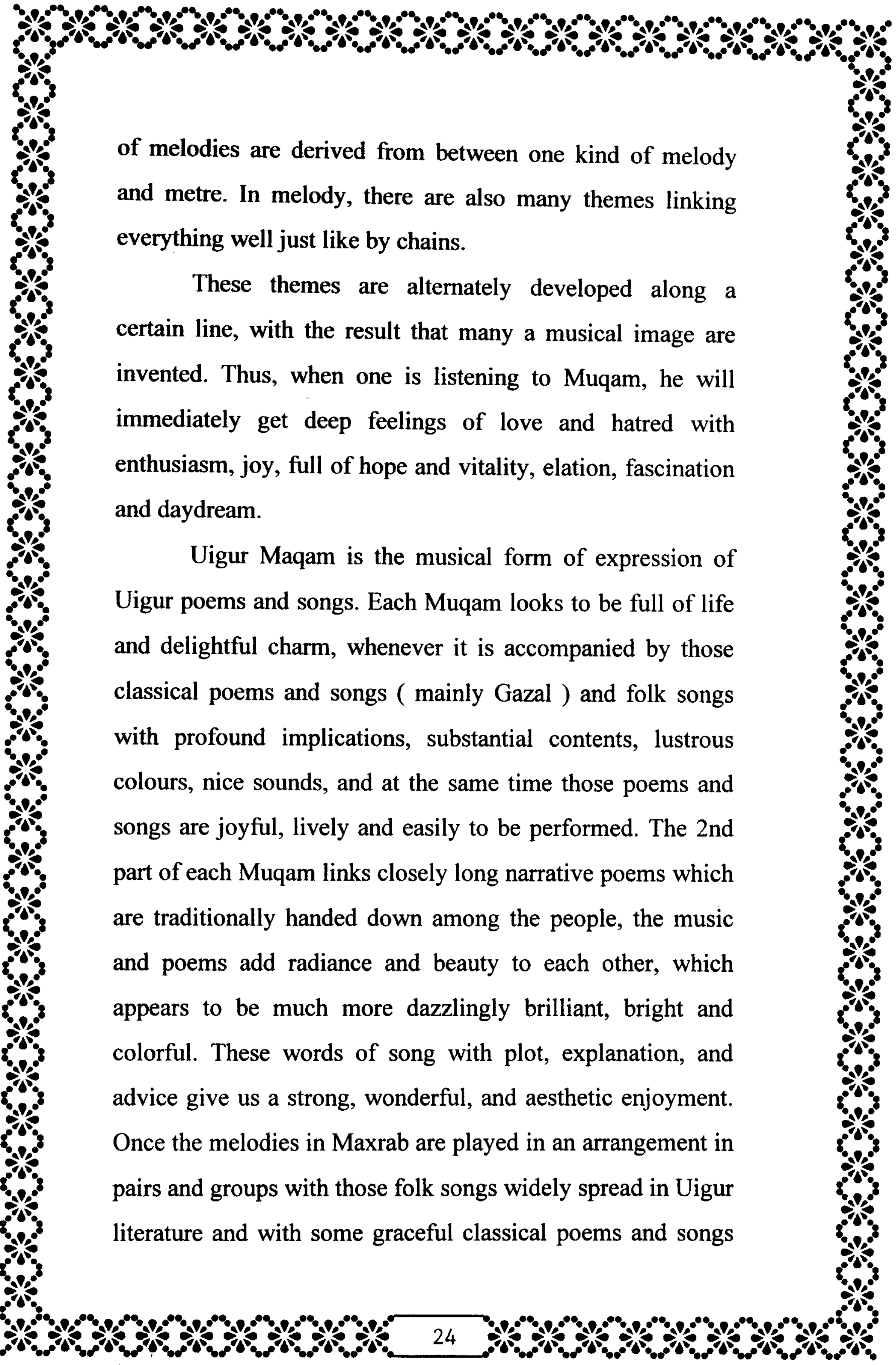
Abdirishit'han in Yarkant, Amannisahan(pen name: Nafis), and then Kedirhan, experts of the study of Muqam, folk jingleurs and experts of the study of Muqam gathered together, and various kinds of Muqam had comprehensively been digged, collected and sorted out. Then according to the rules of Pentatonic 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, colorfulfulness 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

A decorative border with a repeating floral pattern surrounds the text. The pattern consists of small, stylized flowers arranged in a continuous line.

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.

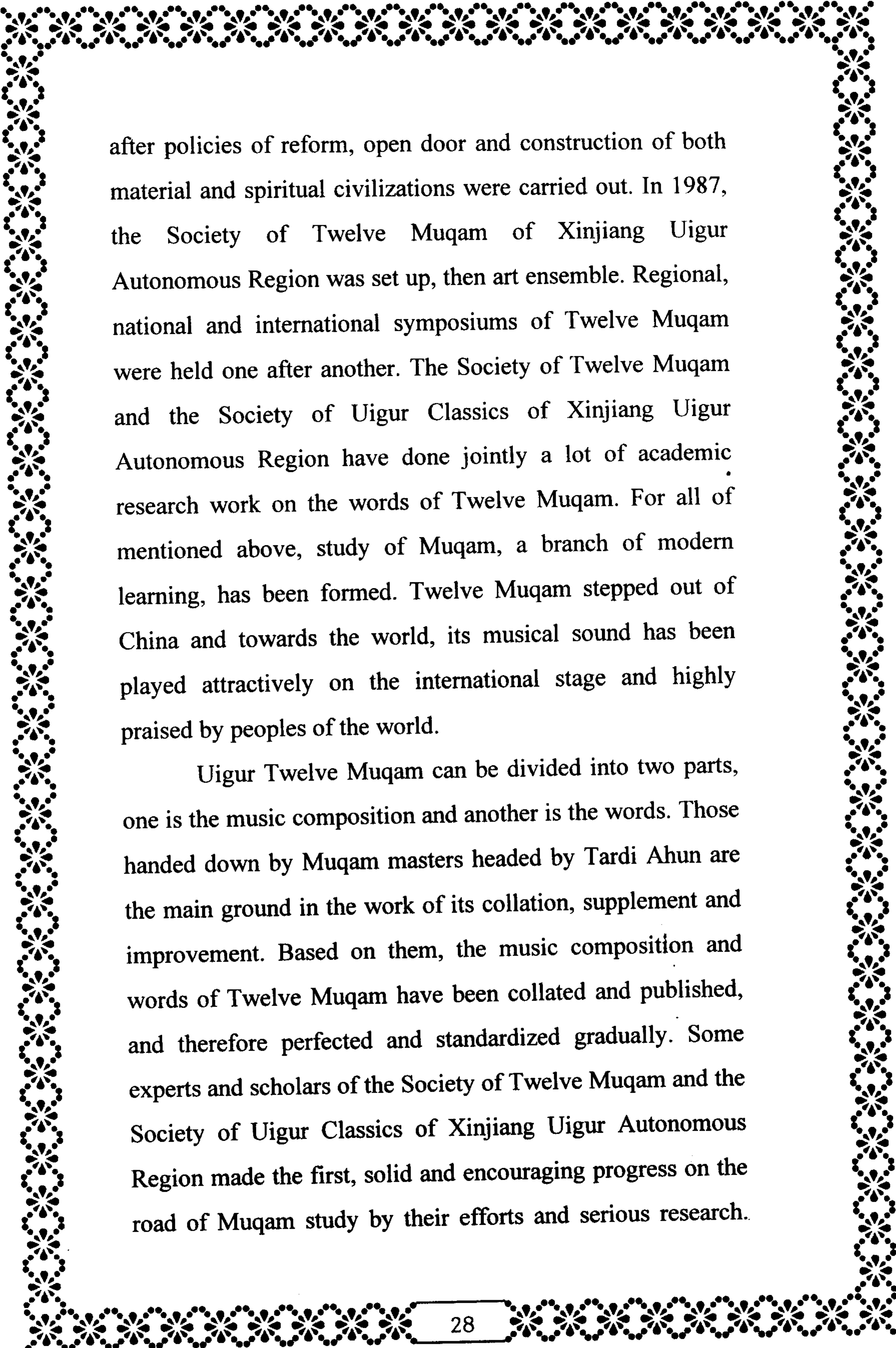
It is only after experiencing various political and social turmoils and religious and cultural changes and owing to defend even at price of life by countless folk artists for several centuries that Uigur Twelve Muqam has passed for singing today. The great singing master Turdi Ahun made an everlasting 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, scansion, modern 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.

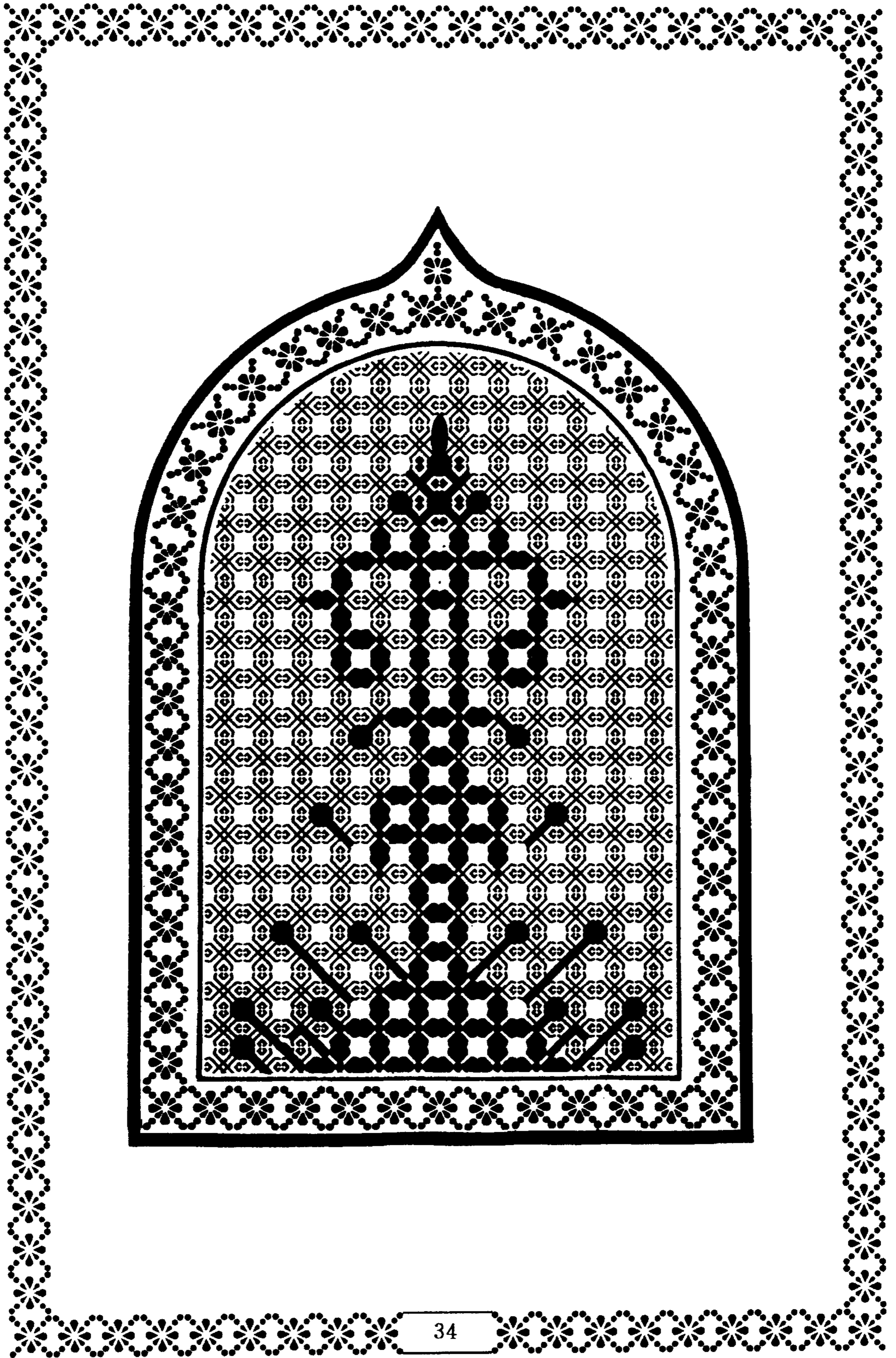
In publishing this book, we have revised it repeatedly following the opinions of the experts of study of Muqam and some musicians and literati.

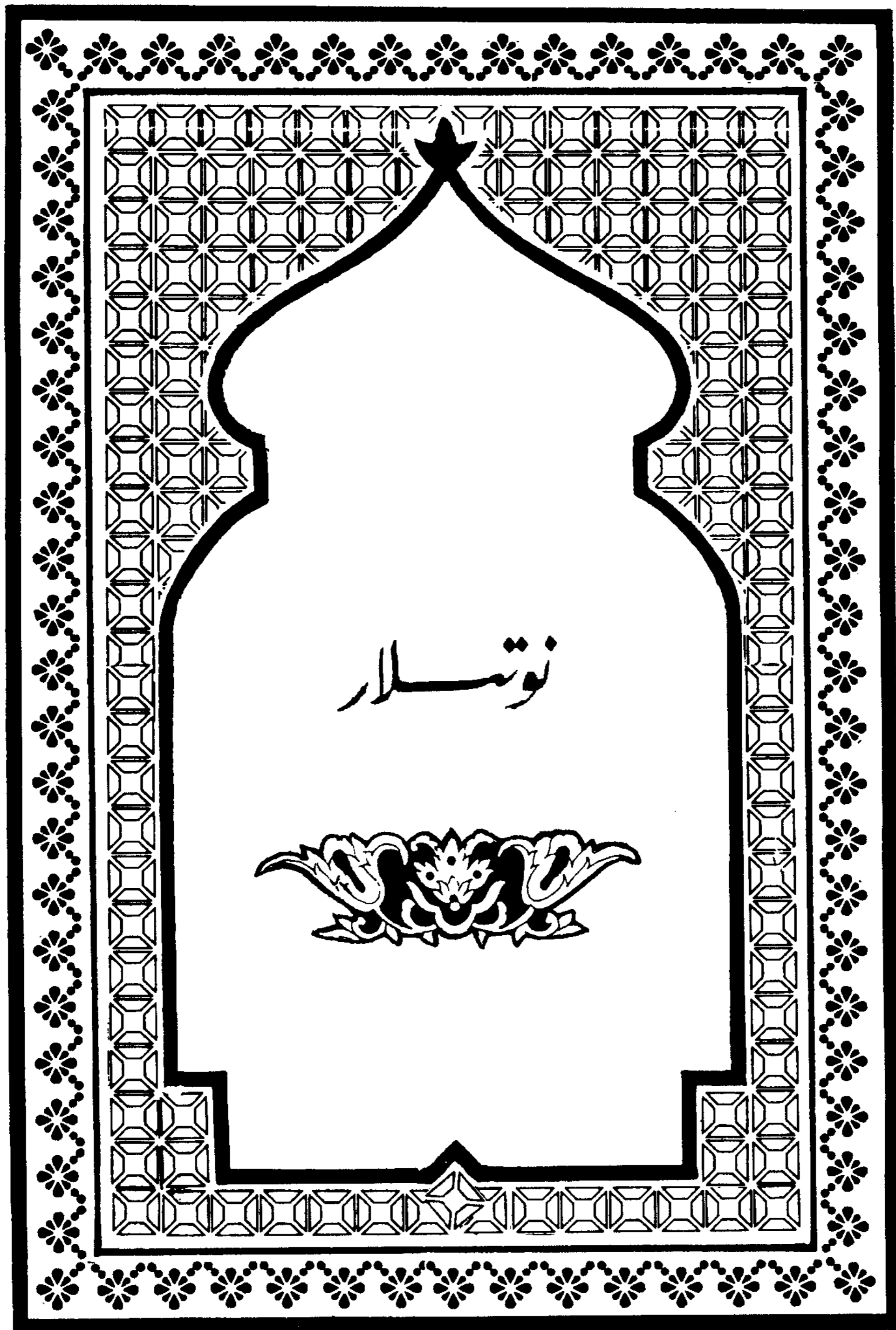
The presented *Uigur Twelve Muqam* is the result of the hard work and thorough study by a lot of masters of Muqam, experts of Muqam, artists of Muqam, musicians, and literati of classics. We hope this book will be such an indispensable and basic one that can make things much more convenient for the deep 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.

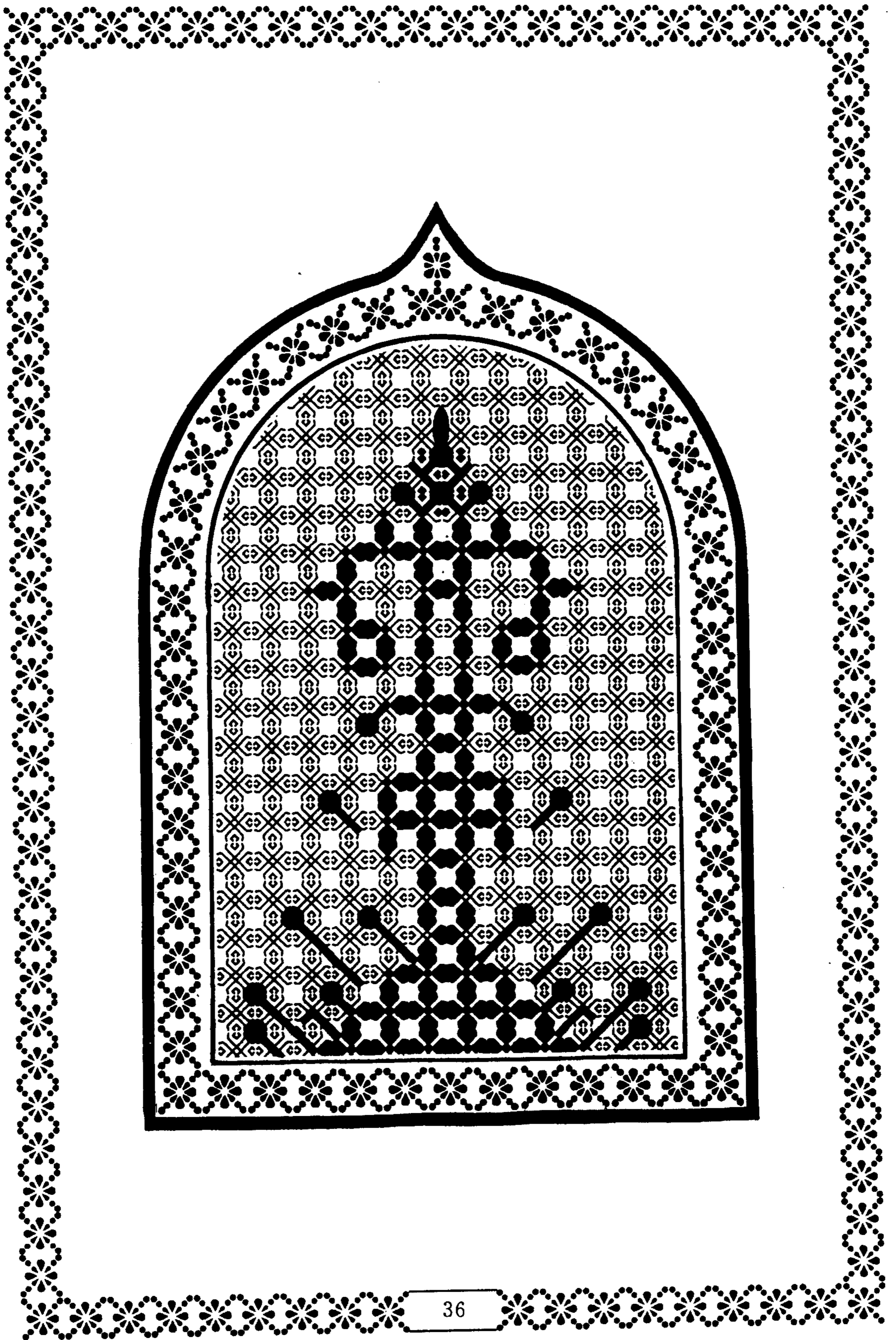
Recently, with their great efforts, hard work and valuable explorations of the experts and scholars of these two research societies, they have made the notations and words of Twelve Muqam perfected on the basis of tradition. The mistakes existed for a long time in the notations and words of songs have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

Tomur Dawamat

October, 1996







总 目 录

序	1
英文序	17
乐谱	1
拉丁文转写	47
歌词	81
注释	117
古典诗人小传	117
乐谱记录的几点说明	156
曲目一览表	158

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	(11)
奴斯赫间奏曲与尾声	(11)
朱拉	(15)
赛乃姆	(16)
大赛勒克	(17)
小赛勒克	(18)
小赛勒克间奏曲与尾声	(18)
佩希热维	(25)
太依克特	(28)

达斯坦

第一达斯坦	(30)
第一达斯坦间奏曲	(30)
第二达斯坦	(34)
第二达斯坦间奏曲	(34)

第三达斯坦	(37)
第三达斯坦间奏曲	(37)

麦西热甫

第一麦西热甫	(40)
第二麦西热甫	(42)
第一调	(42)
第二调	(43)

مۇندەرىجە

چوڭ نەغمە

- (1) مۇقەددىمە
- (6) تەئەززە
- (6) تەئەززە مەرغۇلى ۋە چۈشۈرگىسى
- (11) نۇسخە
- (11) نۇسخە مەرغۇلى ۋە چۈشۈرگىسى
- (15) جۇلا
- (16) سەنەم
- (17) چوڭ سەلىقە
- (18) كىچىك سەلىقە
- (18) كىچىك سەلىقە مەرغۇلى ۋە چۈشۈرگىسى
- (25) پىشرەۋ
- (28) تەئكىد

داستان

- (30) بىرىنچى داستان
- (30) بىرىنچى داستان مەرغۇلى
- (34) ئىككىنچى داستان

- (34) ئىككىنچى داستان مەرغۇلى
(37) ئۈچىنچى داستان
(37) ئۈچىنچى داستان مەرغۇلى

مەشرەپ

- (40) بىرىنچى مەشرەپ
(42) ئىككىنچى مەشرەپ
(42) بىرىنچى ئاھاڭ
(43) ئىككىنچى ئاھاڭ

چوڭ زىغە
琼乃额曼

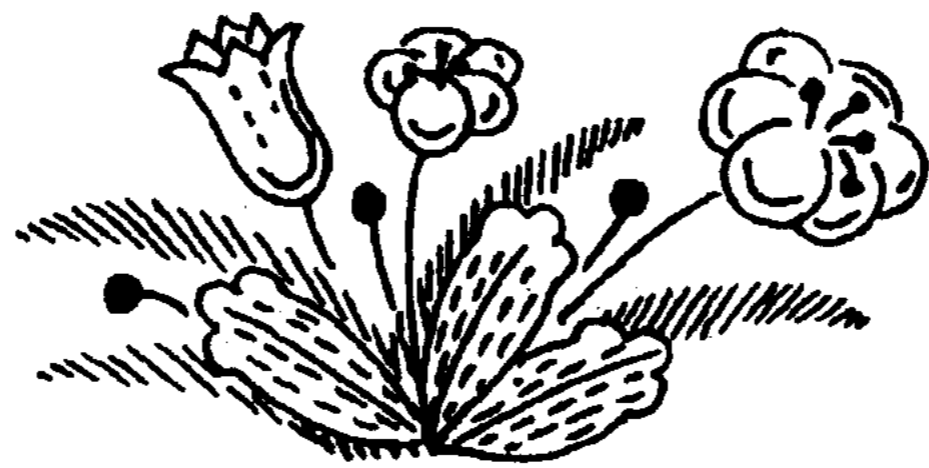
مۇقەددىمە
序曲



The image displays a musical score consisting of ten staves of music, each containing a single melodic line. The notation is written in a standard Western staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped in beams. There are several instances of triplets and slurs. The score is framed by a decorative border of repeating floral motifs. At the bottom center of the page, there is a small rectangular box containing the number '2'.

This page contains ten staves of musical notation, likely for a single melodic line. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several instances of triplets, indicated by a '3' above the notes. Some notes are marked with a '7' or '5', possibly indicating specific fingerings or techniques. The music is written on a single treble clef staff. The page is framed by a decorative border of repeating floral motifs.







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

♩ = 60

(T T T T D | D 0 T D | T T D T T T D |)
 1)4)

D 0 T D)

2)5)

3)6)

7)



The image displays a musical score consisting of ten staves of music. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The score is framed by a decorative border of repeating floral motifs. The musical notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and slurs. Measure numbers are indicated at the beginning of certain staves: 14)17) on the second staff, 15)18) on the sixth staff, D.S. 19) on the seventh staff, 20) on the eighth staff, 21) on the ninth staff, and 22) on the tenth staff. The notation is clear and legible, with a focus on melodic lines.



The image displays a musical score consisting of eight staves of music. The notation includes treble clefs, various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings. The score is divided into two main sections. The first section concludes with a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The second section begins with a measure marked '24)' and continues through a measure marked '26)'. The music features a mix of melodic lines and rhythmic patterns, typical of a piano or guitar accompaniment.





نۇسخە، مەرغۇلى ۋە چۈشۈرگىسى

奴斯赫间奏曲与尾声

♩ = 60

(T D T T D D T T T T D 0 | T T D T T D)

1) 3) 2) 4)

D T L T T T T T D) 5)

6) 7)

8)

9) 10)

11)

12) 13)



This page contains ten staves of musical notation, likely for a single melodic line. The notation is written on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. There are several measures with repeat signs (double dots) and some notes with accents or slurs. The piece concludes with a double bar line. The entire page is enclosed within a decorative border of repeating floral or star-like motifs.

21)

22)

23)



جولا
 朱 拉

♩ = 56

(D 1)7) T T D T T D DD T T T | D T D T T

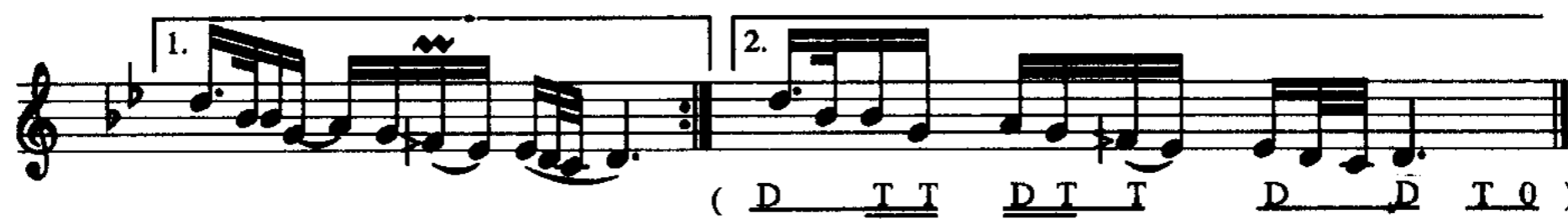
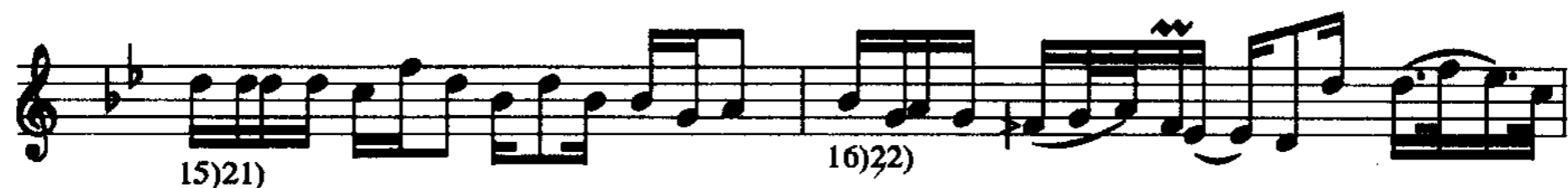
D T DD T) 1)7) 2)8)

3)9)

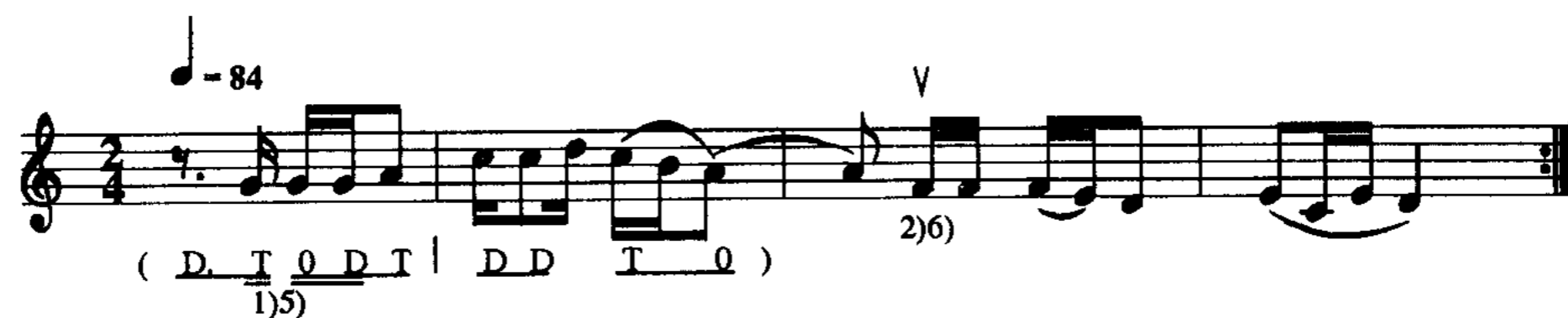
4)10)

5)11)

6)12)



سەنەم
 赛乃姆





چوڭ سەلقە
大赛勒克





كىچىك سەلىقە، مەرغۇلى ۋە چۈشۈرگىسى

小赛勒克间奏曲与尾声



4)

5)7)

6)8)

9)11)

10)12)







A musical score consisting of ten staves of music, enclosed in a decorative border of repeating floral motifs. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as accents and slurs. The score is divided into two main sections: the first section ends with a first ending bracket labeled '1.', and the second section begins with a second ending bracket labeled '2.'. The music concludes with a double bar line and repeat dots.

The image displays a musical score consisting of ten staves of music. The notation is written on a five-line staff with a treble clef. The music includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as mf and ff . There are also performance instructions like "1." and "2." indicating first and second endings. The score is framed by a decorative border of repeating floral motifs.



پشروڻو
佩希热维





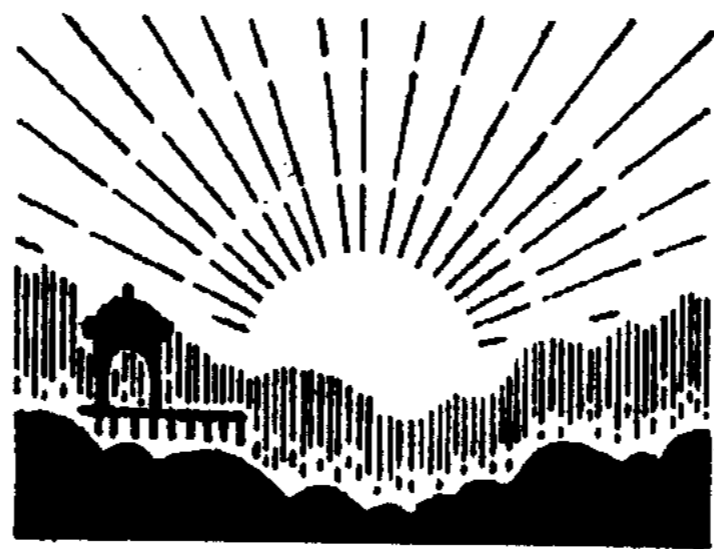


تەيگەت
太依克特

♩ = 60

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

The musical score consists of seven staves of music. The first staff includes a tempo marking of ♩ = 60 and a rhythmic notation: (D D TD T T D | D TD T T D). The notation uses letters D, T, and TD to represent different rhythmic values. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests, with some notes marked with accents (wavy lines above). There are first and second endings marked with '1.' and '2.' above the staff lines. Some measures are marked with '1)' or '3)' below the staff, possibly indicating fingerings or specific performance techniques. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff.



داستان 达斯坦

بىرىنچى داستان 第一达斯坦

بىرىنچى داستان، مەرغۇلى 第一达斯坦间奏曲

♩ = 60

(D _ I D I)

1)5)

2)6)







ئىككىنچى داستان
 第二达斯坦

ئىككىنچى داستان، مەرغۇلى
 第二达斯坦间奏曲

♩ = 36

(D. D T | D. D T)



The image displays a musical score consisting of ten staves of music. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and fingerings (indicated by numbers 1-4 above notes). Some notes are grouped with slurs, and there are occasional double bar lines. The music is presented in a traditional Western staff format.



ئۈچىنچى داستان
第三达斯坦

ئۈچىنچى داستان، مەرغۇلى
第三达斯坦间奏曲

♩ = 52

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

1)5)

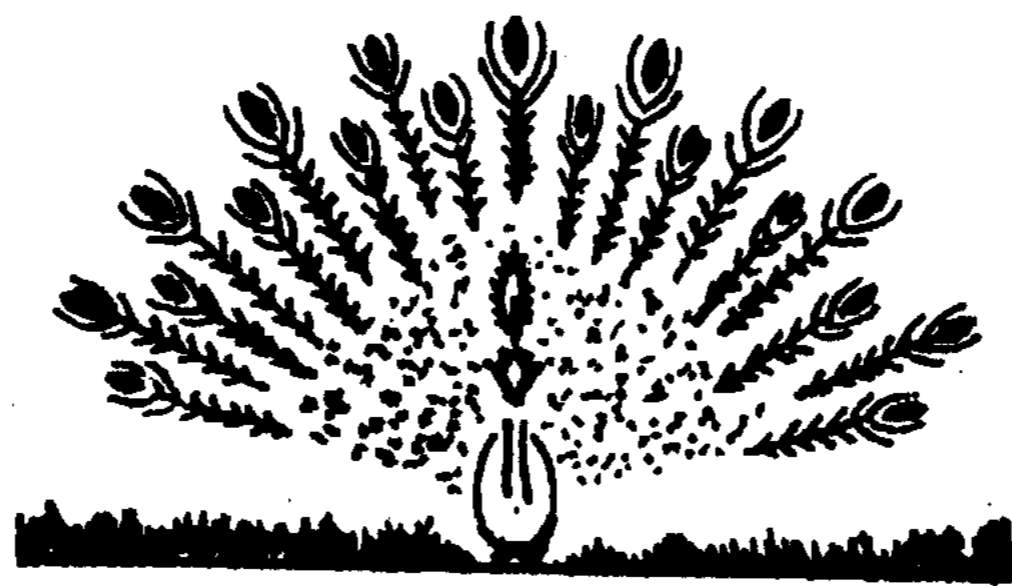
2)6) 1. 2. 3)7)

4)8)

D.S. 9)13)

1. 2. 10)14) 11)15)

Musical score for a piece in G major, 2/4 time. The score consists of ten staves of music. It includes various musical notations such as treble clef, key signature (one sharp), time signature (2/4), and dynamic markings like "D.S." (Da Capo). There are also first and second endings marked "1." and "2.". The music features eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some notes have accents or slurs. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.



مەشرەپ
 麦西热甫

بىرىنچى مەشرەپ
 第一麦西热甫

♩ = 36

(D DD T | D. D T)

2)4)

3) D.S. 5)

6)8)

6)8)

1. 2. V 7) 9)



ئىككىنچى مەشروب

第二麦西热甫

بىرىنچى ئاھاڭ

第一调

♩ = 84

(D T D T)
1)4)

1)4) 2)5)

3)6)

7)10)13)

8)11)14)

9)12)15)

ئىككىنچى ئاھاڭ

第二调

♩ = 96

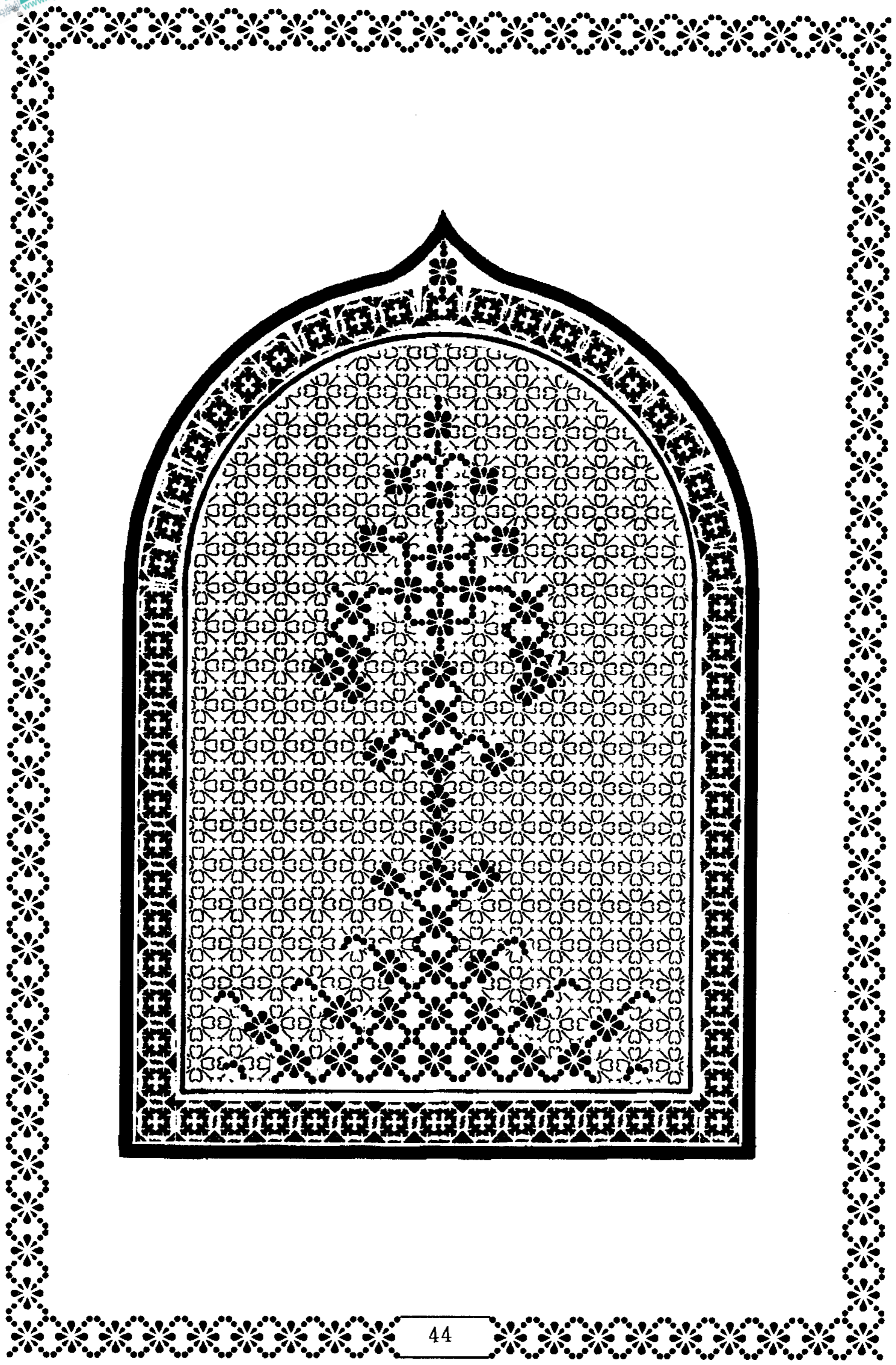
(D T T | D T | D T T T D T)
1)3)5)

2)4)6) D.C.

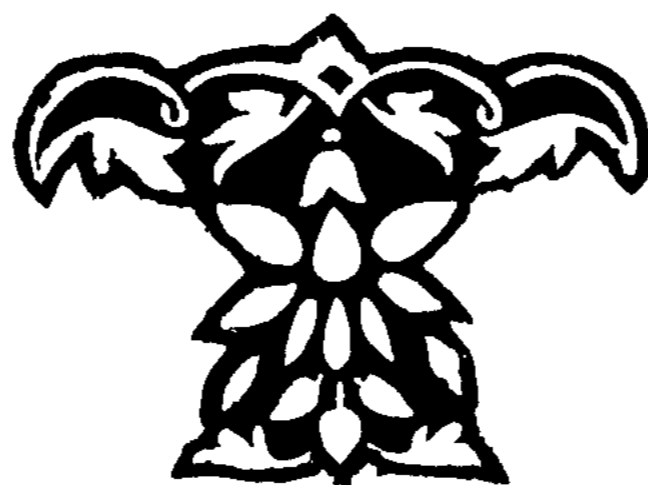
7)9)

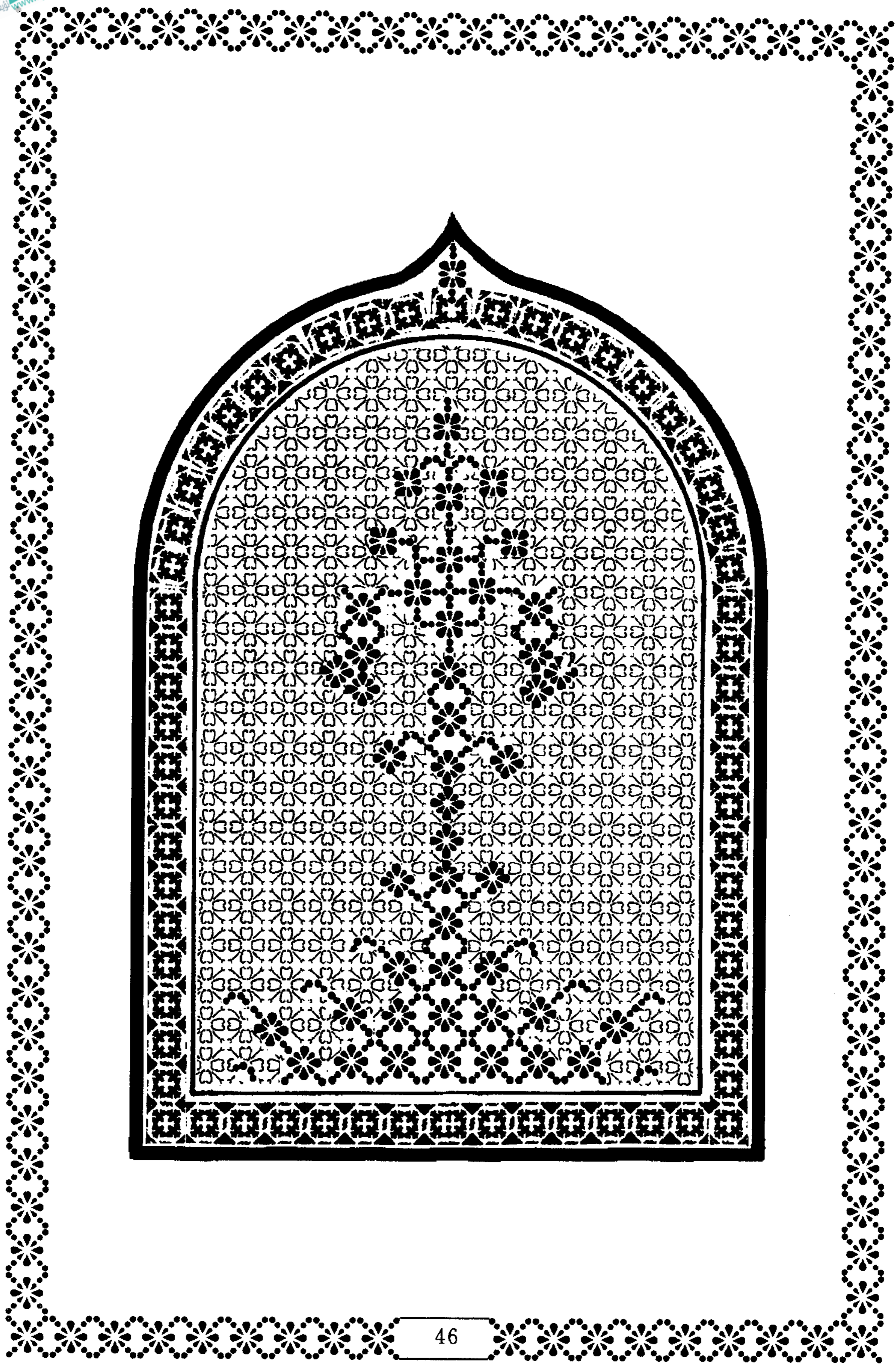
8)10) 1. D.S.

2. ♩ = 66



LATINÇÄ
TRANSKRIPSIYÄ





MUNDÄRIJÄ

ÇOŃ NÄĞMÄ

Muqäddimä

Ämäs xilwät *Näwa'i* (51)

Täazzä

Kälgilki *Näsimi* (54)

Täazzä Çüşürgisi

Çun šähriyarniñ " (55)

Nusxä

Maña sän *Atayi* (56)

Nigara *Lutfi* (57)

Nusxä çüşürgisi

Bu türlük " (57)

Jula

Tali mäjnun *Xälq qoşıqi* (59)

Şänän

Ay aldimda *Xälq qoşıqi* (60)

Çoñ säliqä

Qizil-qizil *Xälq qoşıqi* (61)

Kiçik sāliqä

Läbiñ yadida *Futuhi* (62)

Tänimdin çiqğali *Firaqi* (63)

Kiçik saliqä çüşürgisi

Näçä muddätdururkim " (64)

Piřräw

Dimä yüzkim *Näwa'i* (65)

Mäni biçaräni *Zuhuri* (66)

Piřräw çüşürgisi

Zuhuri bolmasa " (67)

Tä'kid

Dozaxniñ otini *Xälq qoşıqi* (68)

DASTAN

Birinci dastan

Naähli bilän " *Yusuf-Ähmäd* "din (69)

Ikkinçi dastan

Ruxsariñni
..... " *Qämärşah wä Šämsi janan* "din (70)

Üçinçi dastan

Äy yaranlar " *Gärib-Šänäm* "din (72)

MÄŠRÄB

Birinçi mäšrüb

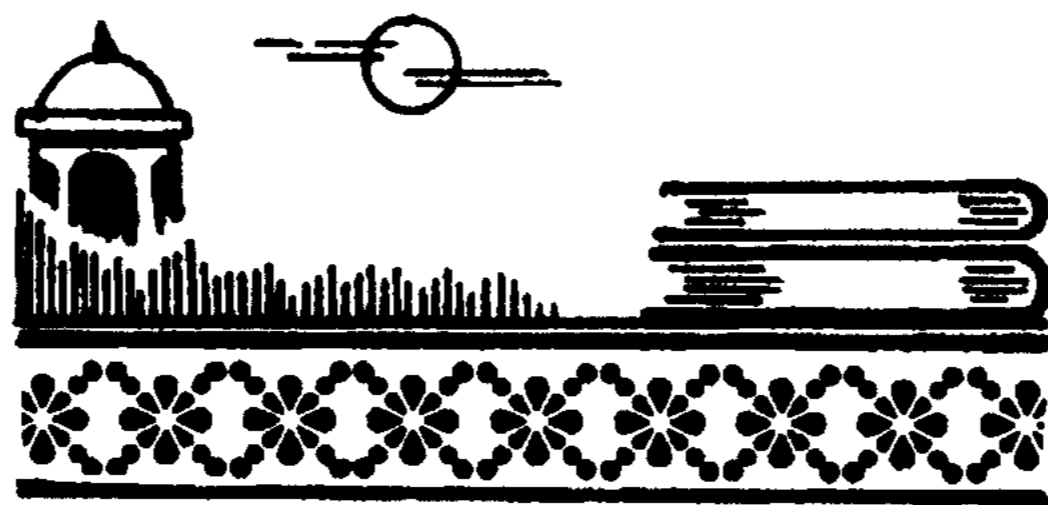
Dilaramiğ ä *Zälili* (74)

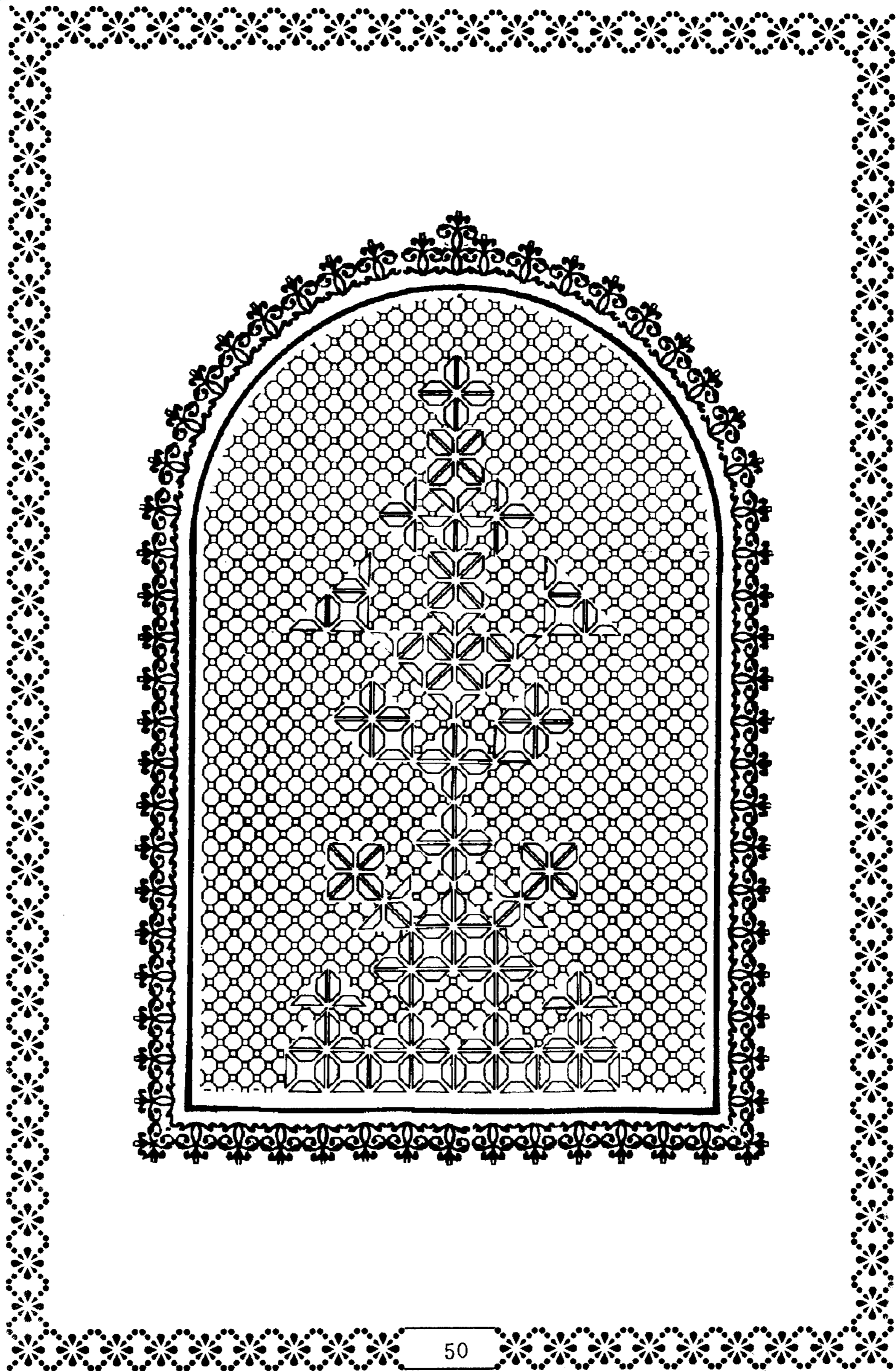
İkkinçi mäšrüb (Birinçi ahañ)

Häm ‘iydu *Ĥafiz Širazi* (76)

İkkinçi ahañ

Otğ ä salğil *Näwa’i* (77)







ÇOŃ NÄĜMÄ

MUQÄDDIMÄ

Ämäs xilwät nişinlärġä tämaşayi çämän Һajät,
Çunança bolmaġay ähli fänaġä änjumän Һajät.

Giriftari qädi rä‘nayı gulgun puşmän, wäh-wäh,
Könüldä qalmadı bärġi guli särwi sumän Һajät.

Bäla däştidäki äwwarälärniñ Һalini sormañ,
Ki anda ne gulu ne bulbulu ne kuhkän Һajät.

Sähär wäqti şäba yätküzdi zulfuñ taridin buyi,
Mu ‘aṭṭär oldi ‘aläm, bolmadi muški Xotän hajät.

Soal äyläpdururki yiglamaqdin ne gäraz axir,
Dedilär Muştäfa, dostum, maña Wäysi qirän hajät.

Ziläyxa gulşänin qildi sämumi ‘išqi xakistär,
Bu yänliğ demäkim ol Yusufi gul pirähän hajät.

Junun bazaridä räswaliğimniñ ba‘isi oldur,
Bähağä almadilar, yoq ikändük mawu män hajät.

Bu mušti ustixanimni aniñ koyiğä taşlañlar,
Şähidi işqiğä tabut ne goru ne käfän hajät.

Räfiqa, bisärupalarni sän ağıritmağil zinhar,
Häbib işkiğä barganda ne sän hajät, ne män hajät.

Näwa‘i, yarniñ astanäsiniñ tufragi bolduñ,
Saña ändi ne şähräwu ne şähru ne wätän hajät. ❶

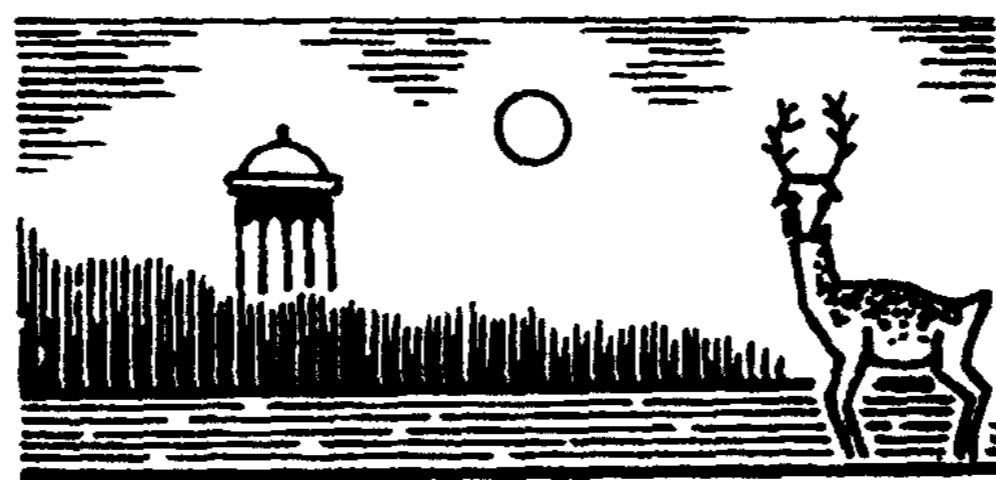
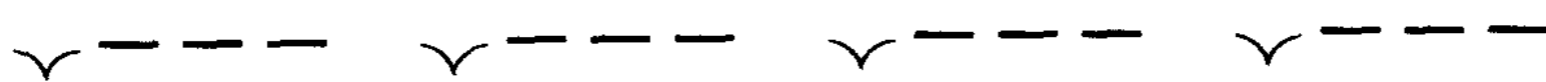
— *Näwa‘i*.

❶ " Muqam Tekistliri ", Şinjan Yaş-Ösmürlär Näsriyati 1986-yil näsri, 259—260-bätlär.

Wāzin Ayrımisi

Bāhri hāzāji musāmmāni salim

māfa 'iylun māfa 'iylun māfa 'iylun māfa 'iylun





Kälgilki, muštaq bolmišäm širin läbiñ gulqändinä,
Kälgil, läbiñ qändin elitgul anlarıñ gulqändinä.

Härqaydakim šärh äyläsäm širin dudagiñ qändini,
Ruħlar qanur tuti käbi ol lä‘li šäkkär xändinä.

Šähla közüñ mändin köñül aydiyu ant içärki bu,
Bolsun käfarät janu dil ol gärçägiñ säwgändinä.

Muškin saçıñ bänddin meni käsdiyu päywänd äylädi,
Tähsin aniñ käskänigä, rähmät aniñ päywändinä.

Zulfilä qaşı qarädur särwi xiraman dilbäriñ,
Qaşlarigä qurban oläm, ya turrä‘i dil bändinä.

Äy wa‘iz, ‘äbsäm ol, maña ta‘ätiñi piš äylämä,
Män ‘aşıq oldum kirmägüm, här qişşaxanniñ pändinä.

Äy ‘išqni inkar äyläyän, çunu çärawu çändni qoy,

Neçük tüšärsän ‘ašiqiñ çunu çärawu çädinä.

Zulfi kämändindin könül qutulmas ayru, šuylä bil,
Säwdasigä bäl bağlamiš, häm köz qarartmiš bändinä.

Çun šähriyarniñ šährinä bu kün näsimidur mälik,
Buyruq aniñdur, ħukm aniñ häm šährinä häm kändinä.

Täazzä Çüşürgisi

Çun šähriyarniñ šährinä bu kün näsimidur mälik,
Buyruq aniñdur, ħukm aniñ häm šährinä häm kändinä. ❶

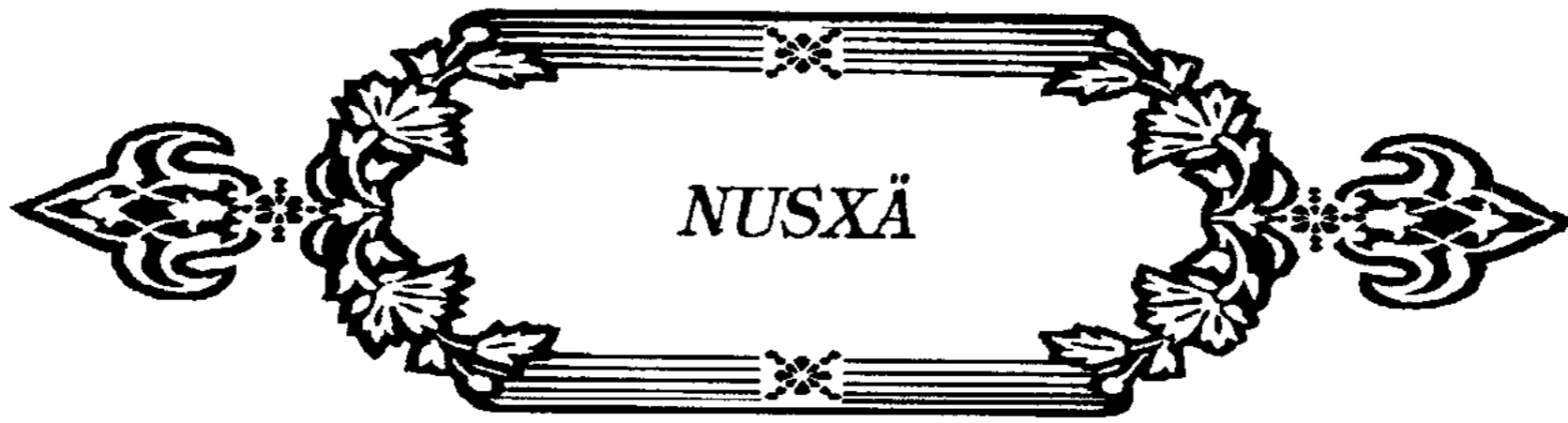
— *Näsimi*.

Wäzin Ayrimisi

Bähri räjäzi mušämmäni salim

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

❶ "Bulaq" žurnili, 1990-yil 2-san, 94-bät.



Maña sän bolmasañ jan Һajät ermäs,
Behištu һuru rizwan Һajät ermäs.

Firaqında közüm yaşı bar erkän,
Bäharu äbru näysan Һajät ermäs.

Yüzüñdin şamlar zulfuñni yiğsañ,
Furuği mahi taban Һajät ermäs.

Boyuñ särwu közüñ närgis, yüzüñ gul,
Seniñ qaşında bostan Һajät ermäs.

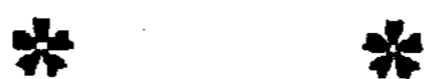
Ägär gästi läbi därya qilursän,
Közümgä kälki, umman Һajät ermäs.

Räqib birlä muşahib qilma bizni,
Quturğan itkä sägban Һajät ermäs.

Atayıgä busuğañdin orun bär,

Särayu gahi äywan həjät ermäs.

— *Atayi*.



Nigara, sänsizin mändin nä həşil,
Ägär jan bolmasä, tändin nä həşil.

Çu guldin räñ ämäs bulbulgä buyi,
Bäharu bağu gülsəndin nä həşil.

Jäfawu işwälärni fän tutupsän,
Muniñtäk işwä purfəndin nä həşil.

Kişikim yuqturur mihru wəfasi,
Ägär hurşiddur əndin nä həşil.

Nusxä Çüşürgisi

Bu türlük həsn 'ilä Luṭfi quluñgä,

Inayät qilmasañ, sändin nä hasil. ❶

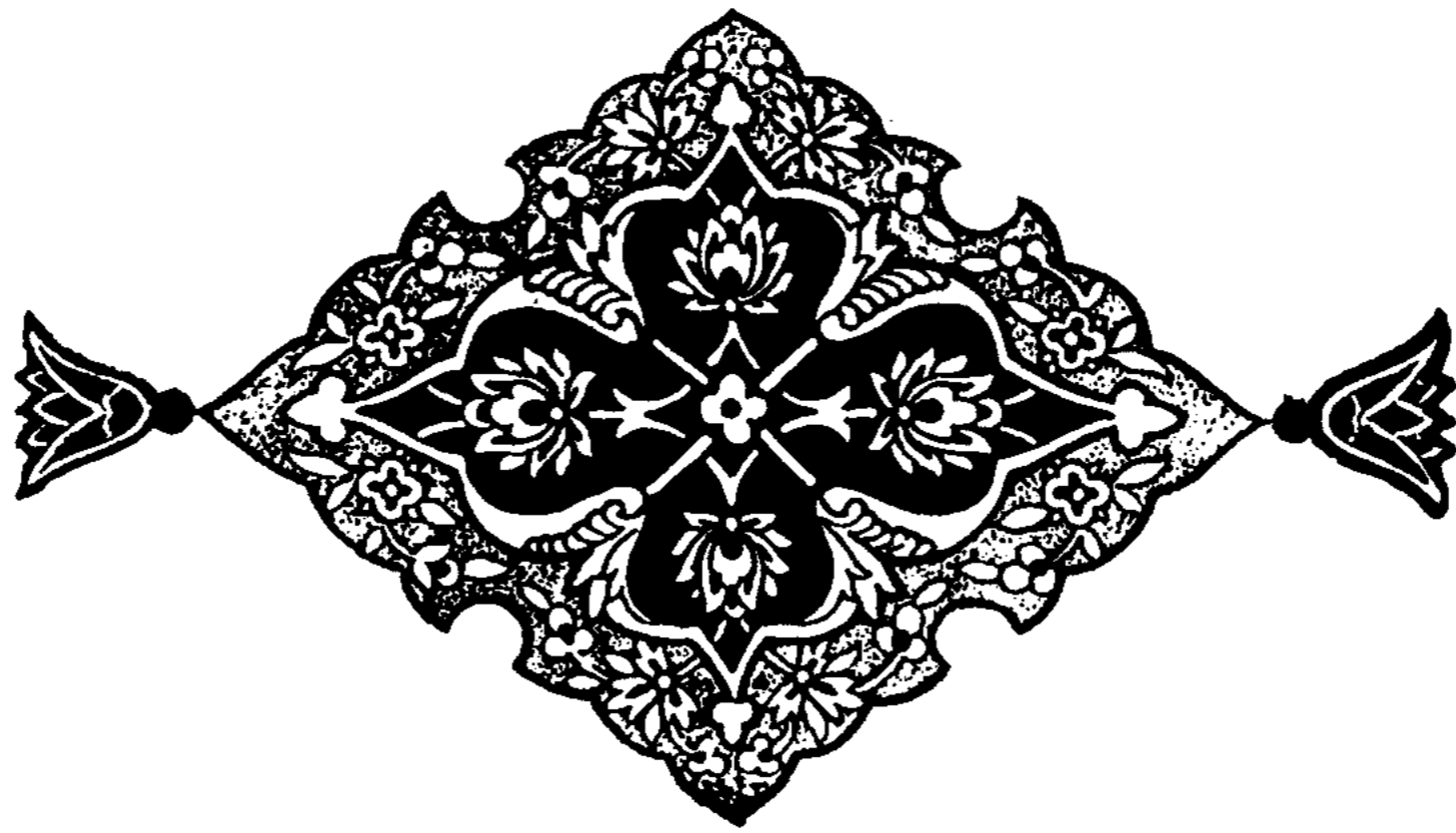
— *Lut. fi.*

Wäzin Ayrımisi

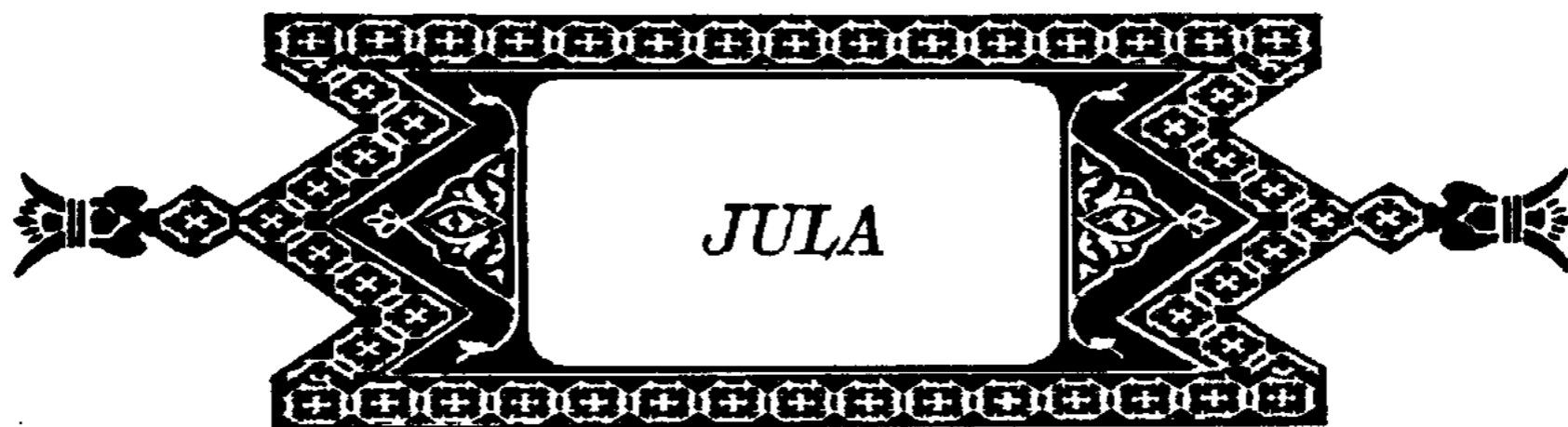
Bähri hüzäji musäddäsi mähzuf

mäfa 'iylun mäfa 'iylun fä 'ulun

∨ — — — ∨ — — — ∨ — — —



❶ "Uyğur Klassik Ädäbiyatidin Nämünilär", Şinjan Xälq Näşriyati 1980-yil näsri, 144—146-, 172—174-bätlär.



Talī mājnun šaxī egildi yar egilmäydu maña,
Ya kelip alğın bu jannī ya könül bärğın maña.

Yar yıraqta, män pıraqta, wädä yalğan bolmısın,
Xälqī aläm bir bolup, yoldın çıqarğan bolmısın.

"Ässälam" döp öygä kirsäm, öydä yarım olturur,
Qaşlırı qıyğan qälämdäk, közliri oynap turur.

Körgili kälđınlımu, köydürgili kälđınlımu?
Köyüp öçkän otlını yandurgılı kälđınlımu?

Izdimäs könlüm meniñ yar izdigänniñ yarı bol,
Kim seni yarım desä, barıp şuniñ gulzarı bol. ❶

— *Xälq qoşaqliridin.*

❶ " Uyğur Xälq Qoşaqliri " (3), Şınjañ Xälq näsriyati 1982-yil näsri.



Ay aldımda, kün käynimdä, häsrät içimdä,
Köyüp turğan otni saldiñ meniñ içimgä.

Atlarini haydaydikän muz dawan bilän,
Bir yaxşini qiynaydikän bir yaman bilän.

Qara-qara qağilarniñ qanati bolsam,
Egiz-egiz çinarlarniñ şaxiğa qonsam.

Jan alğuçi Äzra 'ilniñ şagirti bolsam,
Aşiqlargä qäst qilğanniñ janini alsam. ❶

— Xälq qoşaqliridin .



❶ " Bulaq " žurnili, omumiy 4-san.



ÇON ŞALIQA

Qizil-qizil almalarim eqinda katti,
Qizil tonluq meniñ yarim iliğa katti.

Qarisam hiç körünmäydu İliniñ tađi,
Mundaq yaman bolarmudur köyäkniñ dađi.

Qara-qara kürüngän tađniñ därexi,
Yarni yarğa körsätmigän yolniñ yirađi.

Yollar yaman, yollar yaman, yolni bilmisä,
Män yarimni izdigänni düşmän bilmisä.

Yolda yätmäy ölüp qalsam, qağa yimämdü,
Qađilarmu qiyamätlik aşıq demämdü.

— *Xälq qoşaqliridin.*

KIÇIK ŞALIQA

Läbiñ yadida gulgun mäy içip mästanä bolmişmän,
Junun šähridä räs waliq bilä äfsanä bolmişmän.

Päri päykär nigari Lâyli yänliğ jilwägär körgäç,
Yaşamni çak etip Mäjnün käbi diwanä bolmişmän.

Jämaliñ šäm 'igä, äy gul, näsim ätmäkni yad äyläp,
Başindin örülüp bulbul käbi pärwanä bolmişmän.

Biräw 'išqini tärk äyläp idim yüzmiñ jäfa tartip,
Giriftari sitäm, wähkim, biräwgä yanä bolmişmän.

Kulahi zärni başiñ özrä körgäç otluğ ahimdin,
Çekip zärrin äläm başim özä šahanä bolmişmän.

Junun däštida Mäjnundäk kiyiklär hämdämim bolmiş,
Nädinkim šähr elidin äsru köp äfsanä bojmişmän.

Qädim dalu közüm pur näm sirişkimni saçip häryan,
Wäfa säydin tutarğä dami sudi danä bolmişmän.

Figar äyläp tänimni tiyri 'ışqin, äy qara kakul,
Saçin säwdasidin, wätkim, 'äjayip şanä bolmişmän.

İçimdä tamğä-tamğä dağı işqin näqdini asrap,
İçidin çak-çak bolğan buzuq wäyranä bolmişmän.

Futuhi qulğä, äy şäh, şäkkärin läfzin gäzäk qilgil,
Läbin yadida gulgun mäy içip mästanä bolmişmän.

— *Futuhi*.



Tänimdin çiqğali yätti judaliq jhtidin janım,
Nisar olğay aña janu jahanım bälki imanım.

Başimni bändäwar işkindä qoydum ta tirikdurmän,
Ki tupraqdin kötärsun luţf birlä töksämu qanım.

Sağindim gul yüzünni bir dämi körmäkkä män muştäq,
Firaqida sähär bulbulni örtär ahu äfğanım.

Bu iqlim içrä istäp körmädim sändäk päriwäşni.

Yüzüñgä talmürüp jan bārgāli bisyar ärmanim.

Mālahätdä läbiñgä qāndu šakkār qanda tāñ bolsun,
Nāzakätlik qoluñgä su quyalmas han qizi, xanim.

Közün kafirliği yätmäydururkim sürmädar ättiñ,
Meni öltürgāli mayil bolupsän šahi ihsanim.

KiÇik Şāliqā Çüşürgisi

Näçä muddätdururkim män saña, äy dilbäri rä‘na,
Bolup män walä‘i šäyda tüšüpsän šahi xubanım. ^①

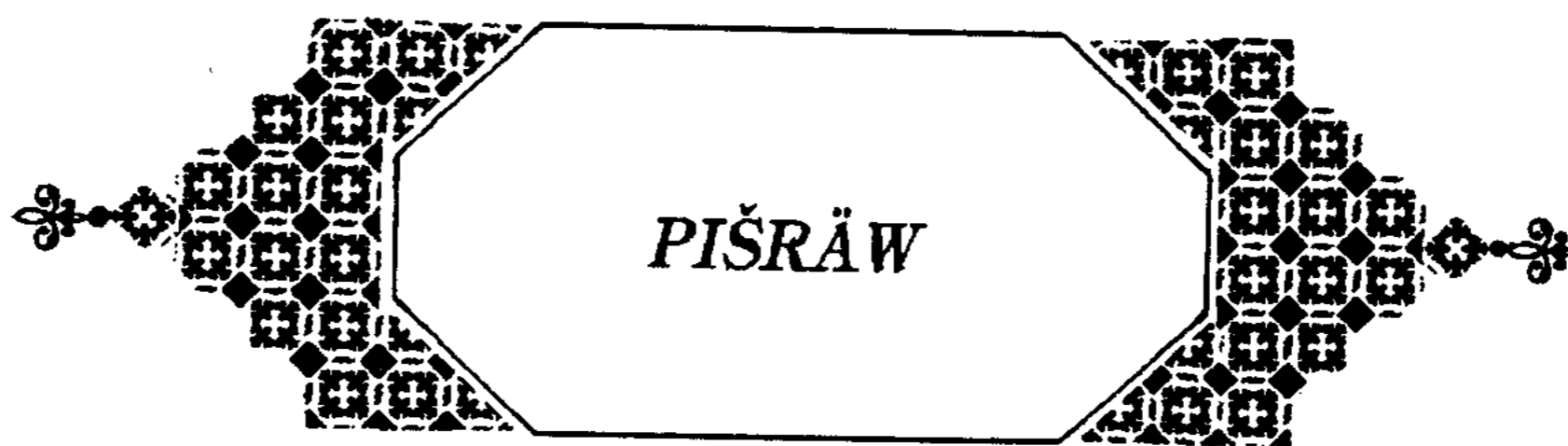
— *Firaqi*.

Wāzin Ayrımisi

Bähri hāzāji musämmāni salim

māfa ‘iylun māfa ‘iylun māfa ‘iylun māfa ‘iylun
∨ — — — ∨ — — — ∨ — — — ∨ — — —

- ① 1) " Bulaq " žurnili, 1989-yil 2-san, 35-bät.
2) " Bayaz " (1), Šinjan Xälq Näsriyati 1995-yil näsri, 65-bät.



Demä yüzkim Xotän gulzaridur bu,
Demä xät nafä' i Tataridur bu.

Közi öltürsä, lä' li jan bağışlar,
'Äjayib muddä' a izharidur bu.

Desäm: könlümni zulfuñ äylädi bänd,
Där: äy miskin, anıñ bir taridur bu.

Sözi gär äsru şirindur, tañ ermäs,
Hädişi lä' li şäkkär baridur bu.

Oğurlar jan zänäxdaniñ ara xal,
Ki Babil çahiniñ 'äyyaridur bu.

Köñül özlükni bir sağärgä sattı,
Mägär däyri fäna xämmaridur bu.

Näwa' igä desäm qıl, äy yigit, rähm,

Külüp dār: ne həyasız qaridur bu.

— *Nāwā'i*.



Māni biçarāni bixanuman āt,
Özüñ 'išqida rāswayi zāman āt.

Jigār qanidin āylār juybari,
Oquñ janim ara sārwi rāwan āt.

Nişanā āylādim siynām oquñgā,
Aña pāywāstä qāşindin kāman āt.

Tilār janim quşi āylārni pārwarz,
Aniñ pārwarzini bir lamākan āt.

Nişar āylāy saña janu jāhanim,
Qābul āylā bularni, qāşdi jan āt.

Meni māst āylā takim şübhi māhşār,
Közün pārtāwsidin āsrük nişan āt.

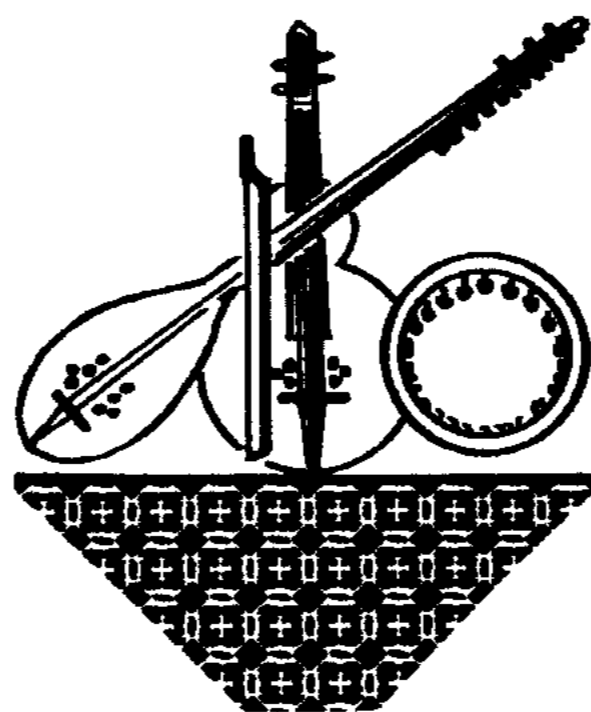
Piŝrāw Çüŝürgisi

Žuhuri bolmasa yadiında bir dām,
Qiya baqqanidin ilkinni qan ät. ❶

— Žuhuri.

Wāzin Ayrımisi

Bähri hüzäji musäddäsi mähzuf
mäfa 'iylun mäfa 'iylun fä 'ulun
v - - - v - - - v - - -



-
- ❶ 1) üçinçi Diwan — "Bädayiul-Wäsät", qol yazma nusxa, 741-bät.
2) " Diwani Žuhuri ", Šinjan Xälq Näsriyati 1995-yil näsri, 12-bät.



Dozaxniñ otini dāydu, köyüknin otıǵa yātmās,
Senin işqi piraqında beşimdingäm teǵi kātmas.

Qeşin dāymu, közün dāymu, siyaqin qildi māstanā,
Senin işqi piraqında yüräkim köydi yiganā.

Oquymän Xoja Hafizni, Xudayim ayrımas bizni,
Xudayim ayrısa bizni, unutmaymän qara közni. ❶


— *Xälq qoşaqlıridin.*



❶ "Uyğur Xälq Qoşaqlıri" (3), Şinjan Xälq Näsriyati 1993-yil näsri.



DASTAN



BİRİNÇİ DASTAN

Naähli bilän şuhbät tutma här jayda,
Düşmänlärgä sirri halin bildürür.
Könüldäki sirni aytma namärdkä,
Düşmänlärgä sowğa-salam yätkürür.

Muhäbbätsiz guldin yaxşidur yafraq,
Bibähri giyahdin yaxşidur tufraq,
Bi'äqil yoldaştin yaxşidur tayaq,
Kor kişigä yürär yolın bildürür.

Yamanlarni qoyup bolmas rayigä,
Seni salur gäm—ğuşşaniñ çahigä,
Muhabbatniñ mihmani barsä öyigä,
Küçük ittäk qabap, fi‘lin bildürür.

Yusufbäk där: ‘äjäp boldi zämanlar,
Ämdi saña haram boldi mäkanlar,
Öz halini härgiz bilmäs nadanlar,
Bir iş bilän härnä halin bildürür. ❶

—“ Yusuf-Ähmäd ” dastanidin .

İKKİNÇİ DASTAN

Ruxsariñni körüp ağdi xäyalim,
Äy dilräba, qayda bolur mäkanin?

-
- ❶ 1) “ Yusuf-Ähmäd ”, Şinjan Xälq Näsriyati 1981-yil näsri,
4-bät.
2) “ Yusufbek wä Ähmädbek ”, qol yazma nusxa.

Pärimusän, başärmusän nigarim,
Aytgil, jana, qayda bolur mäkanin?

Meni sorsaň, şah Barqutniň qizimän,
Şämsi bostan erur meniň mäkanim.
Halim sorsaň pärizadniň qizimän,
Yaqin yärdä yoqtur meniň mäkanim.

Seni körsä ‘aqil yoldin adışar,
Jumlä aläm bälki seni talışar,
Mänziliňgä näççä kündä yol toşar,
Qayda bolur, jana, seniň mäkanin?

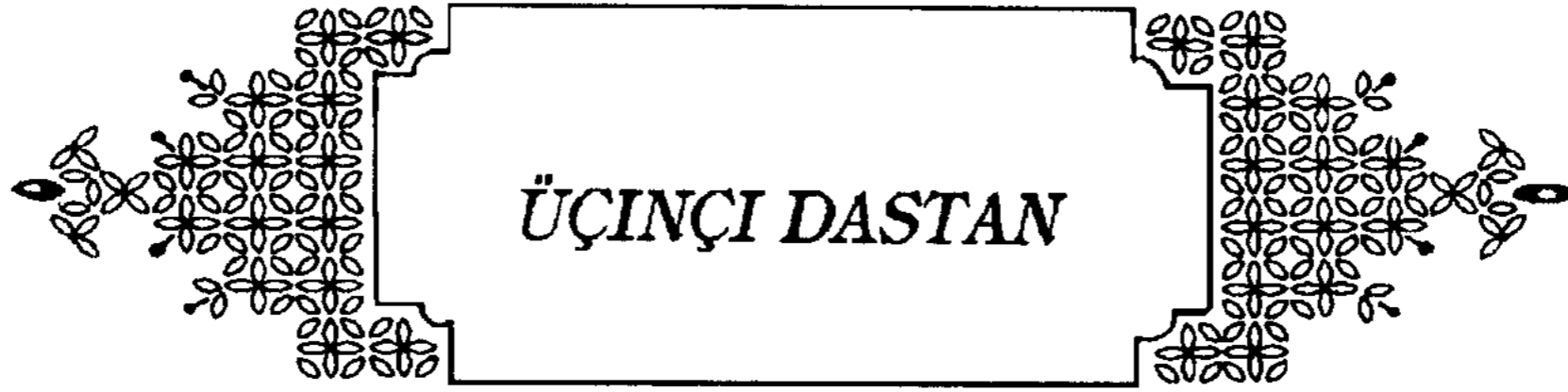
‘Aşiq bolsaň köyüp-yanip oçarsän,
Sä ‘yi qilsaň şirin şärbät içärsän,
Üçyüz atmış mänzil, yilim keçärsän,
Bilär bolsaň şundaq jaydur mäkanim.

Qämärşah där: hijranliqta ötärmän,
Firaqında pärwanädäk köyärmän,
Wäşliň üçün janni fida etärmän,
Äy dilräba, qayda seniň mäkanin?

Şämsi Janan pärilärniň birimän,
Bilip algil, Kohiqafniň pirimän,
Mänmu seni köpdin izläp yürimän,

Šämsi bostandidur meniñ mäkanim. ❶

— “Qämäršah wä Šämsi janän” dastanidän .



Äy yaranlar, musulmanlar,
Nä boldi yarim kälmädi.
‘İşq otida köydi janlar,
Nä boldi yarim kälmädi.

Kelürmän döp wä ‘dä ätti,
Kelür muddätidin ötti,
Ärtädin çaškağä yätti,
Nä boldi yarim kälmädi.

Ya biräwniñ fändin aldä,
Ya bir yaman därkä qaldä,

-
- ❶ 1) “ Qämäršah wä Šämsi Janan ”, qol yazma nusxa.
2) “ Uyğur Xälq Dastanliri ” (1), Šinjan Xälq Näsriyati 1981-yil näsri, 146—147-bätlär.

Ya birgäyri bilä boldi,
Nä boldi yarim kälmedi.

Därdlik istärlär tåbibin,
Könlidä da'im mätläbin,
Sänäm döp yiğlar ğäribin,
Nä boldi yarim kälmedi.

Gul yüzini körgüm kelur,
Billälişip yürgüm kelur,
Da'im däwran sürgüm kelur,
Nä boldi yarim kälmedi.

Yüräk boldi parä-parä,
Bu därdlärgä barmu çarä,
Yiğlar Ğärib bu biçarä,
Nä boldi yarim kälmedi. ❶

— *“Ğärib -Sänäm” dastanidin.*

-
- ❶ 1) “Şah Ğärib-Şah Sänäm”, qol yazma nusxa.
2) “Uyğur Xälq Dastanliri” (1), Şinjan Xälq Näsriyati 1981-yil näsri, 249—250-bätlär.

MĀŠRĀB

BIRINÇI MĀŠRĀB

Dilaramiğä könlüm boldi bulbul,
Läbi ğunça, yüzi çun xirmäni gul.

Šikāsti bärmägil, jan rištāsīdur,
Bašīnda həlqä-həlqä tarī kakul.

Sipahi Çinu Maçin bir bolupdur,
Hujum äyläp xäti muşkinu sunbul.

Meniñ işqim seniñ ħusnuñ, nigara,
Tuşupdur lajāräm ħusni täqabul.

Xumarimän, yetipdur läbkä janim,
Qanı jamu qanı saqi, qanı mul.

Firib ängiz [ol] šox türkilärni,
Körüp räšk äylägäy xubani kabul.

Munafiqlargä bu mäydan içidä,
Tilimdur zulfiqaru ‘äql duldul.

Zälili ši‘ridin murgı sähär xiz
Çämändä äylädi färyaduğulğul. ❶

— Zälili .

Wäzin Ayrımisi

Bähri hüzäji musäddäsi mähzuf

mäfa ‘iylun mäfa ‘iylun fä ‘ulun

∨ — — — ∨ — — — ∨ — — —

-
- ❶ 1) " Diwani Zälili ", qol yazma nusxa, A, 101-bät.
2) " Zälili Diwani ", Millätlär Näsriyati 1985-yil näsri, 191—
192-bätlär.

IKKINÇI MÄŞRÄB

Birinçi Ahañ

Häm 'iydu, mäwsümi gul, saqı, ketur fiyalä,
Kim kördi gul çağıda mäysiz qädähu badä.

Wa'iz qilur näşihät 'aşıqlağä tünü kün,
Kördüm bu kün anı mäst täqwasi yoq taladä.

Tañla bu kün iki kün bil ğänimät gul wäqti,
'Aşiq esän täräb qil tap şahdani sadä.

Gul kätti, äy häriflär, ne ğafil olturursiz,
Qilmay surudi näğmä yarsizu jami badä.

Mäjlis şabuħidäkim nä närsä xuş körünür,
Saqı 'uzari 'äksi jam içrä bolsä badä.

Muṭribki çäksä nägmä, šahidki šawt qilsä,
Ḥafiz šu tärzidäkim bāzmi‘i šahzadä. ❶

— *Ḥafiz Širazi* (*Ziläyxabegim tärjimisi*).

Wäzin Ayrımisi

Bähri muzari‘i musämmäni ähräb

mustäf‘ilun fäülun mustäf‘ilun fäülun

— — ∨ — — ∨ — — — — ∨ — — — —

İkkinçi Ahañ

Otgä salgil särwini ol qäddi mäwzun bulmasa,
Yälgä bärgil gulni ol ruxsari gulgun bolmasa.

Šaršari ahim esär ğäm šami hijran tağığä,
Yaxšidur tañ atquçä bu tağ hamun bolmasa.

Tälbälikdin, wähki, härdäm därdim äfzundur mägär,
Ol päri ‘išqida härdäm därdim äfzun bolmasa.

Gär köñül qätl istäban sän wä‘dä qildiñ tañla döp,

❶ " Bayaz " (1), Šinjan Xälq Näsriyati 1995-yil näsri, 34-bät.

Uşbu däm öltür bu ihsan birlä mämnnun bolmasa.

Xirqä jinsin rähn üçün, äy şäyx, almas piri дәyr,
Badä bärmäs taki özlük jinsi märhun bolmasa.

Fanı ol wäşl istär ersän, binäwaliqdin ne ğäm,
Bolmasun härgiz mäta 'i dunyi 'i dun bolmasa.

Äy Näwa'i, tanma, gär där ol päri mäjnun seni,
'Aşiq olğaymu päriğä olki mäjnun bolmasa. ❶

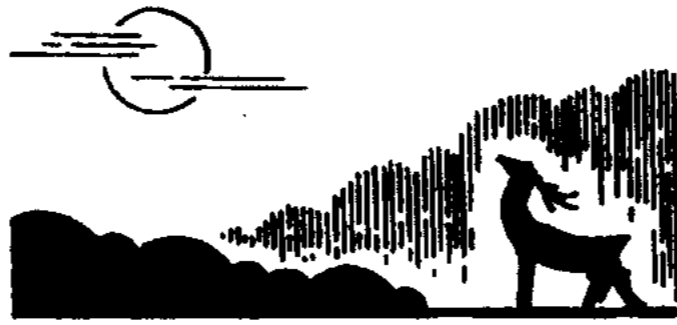
— Näwa'i.

Wäzin Ayrımisi

Bähri rämäli musämmäni mähzuf

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

— — — —

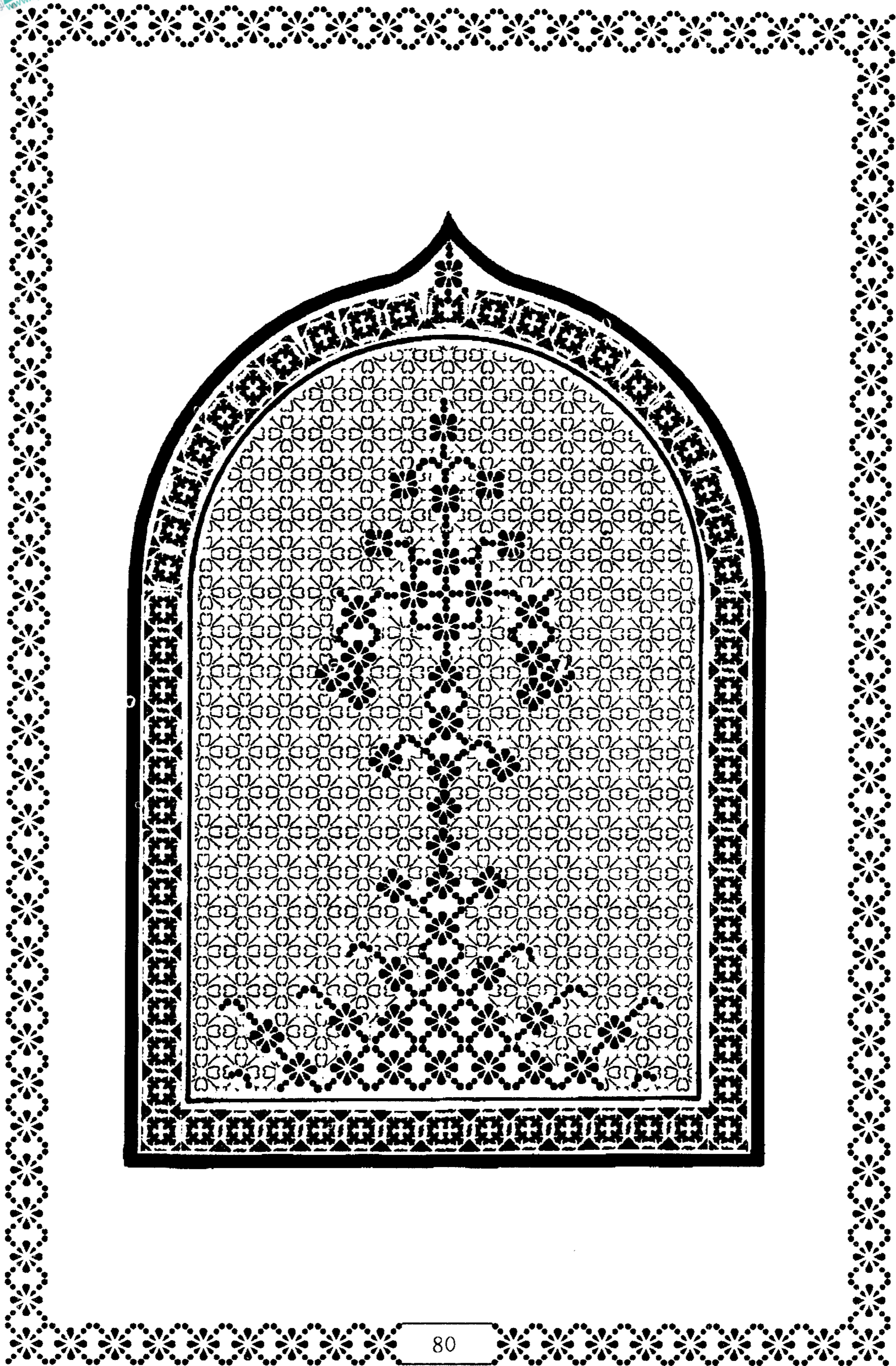


❶ Üçinçi Diwan — "Bädayiul-Wäsät", qol yazma nusxa, 571-bät.



歌词





目 录

琼 乃 额 曼

序 曲

看破红尘的人 纳瓦依(85)

太 艾 则

你朱唇的玫瑰蜜 乃斯米(87)

太艾则尾声

君王之国的君王 乃斯米(88)

奴 斯 赫

没你,我要生命做什么 阿塔依(89)

失去你我的存在复有何益 鲁提菲(90)

奴斯赫尾声

美艳绝伦的你 鲁提菲(91)

朱 拉

垂柳枝条弯弯 民 歌(92)

赛 乃 姆

月亮在前,太阳在后 民 歌(94)

大赛勒克

红艳艳的苹果随水飘走了 民 歌(95)

小赛勒克

边啜红酒边思念 福图依(96)

灵魂行将离开躯体 菲拉克(97)

小赛勒克尾声

你是众芳国里的君主 菲拉克(99)

佩希热维

这是和田的花坛 纳瓦依(100)

我这可怜人 祖胡利(101)

佩希热维尾声

将你纤手染红 祖胡利(102)

太依克特

人说炼狱之火厉害 民 歌(103)

达 斯 坦

第一达斯坦

你的隐秘 长诗《玉素甫与艾合买提》(104)

第二达斯坦

你的芳容 …………… 长诗《凯买尔夏赫与谢米丝嘉南》(105)

第三达斯坦

哎,朋友们 …………… 长诗《艾里甫与赛乃姆》(108)

麦西热甫

第一麦西热甫

情人唇如蓓蕾 …………… 翟里利(110)

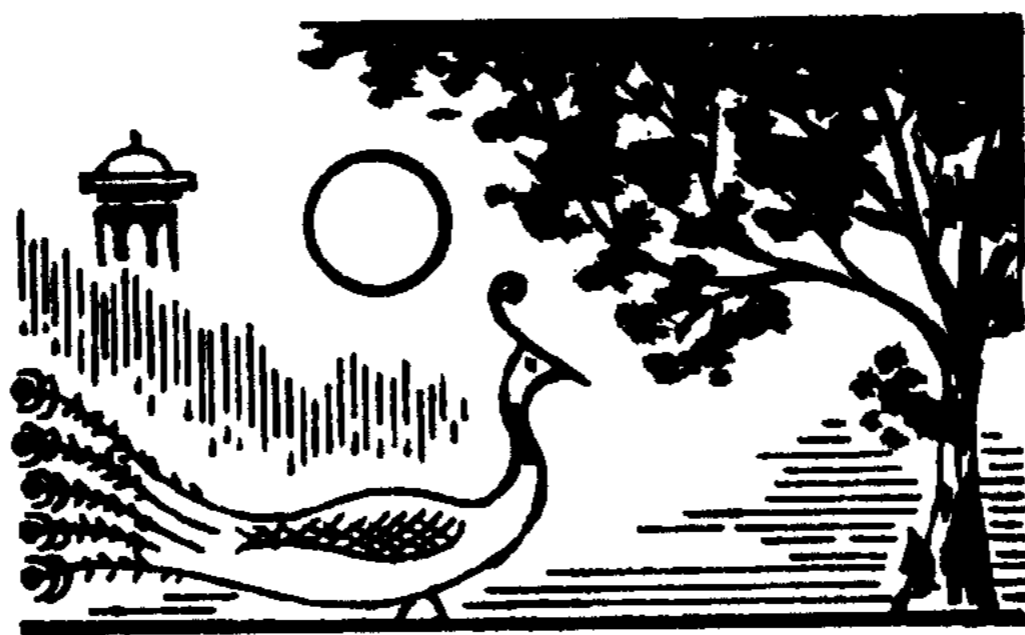
第二麦西热甫

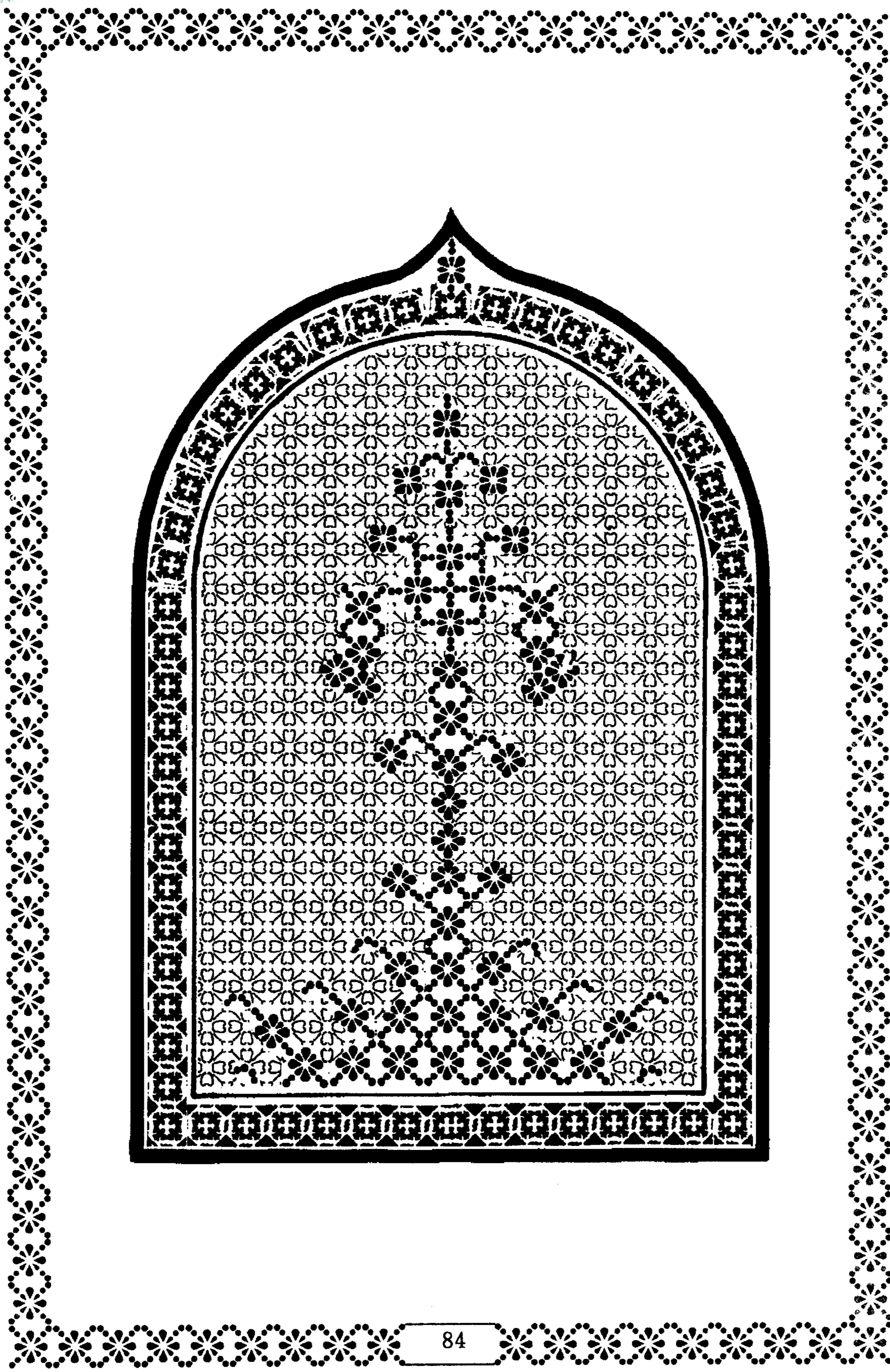
第一调

欣逢节日和花季 …………… 哈菲兹·希拉孜(112)

第二调

桧柏树若不笔直 …………… 纳瓦依(113)







琼乃额曼



序曲

像看破红尘的人漠视吃喝玩乐的场所一样，
在僻静处礼拜的人也无须在花坛草坪游逛。

因为我遇到衣着绚丽苗条娉婷的美女，
琼花瑶草和桧柏再难激起心头的欢畅。

莫要问灾难的荒原上流浪之人的景况，
那儿绝无花儿、夜莺、凿山人落脚的地方。

清晨微风送来了你的秀发上的芳馨，
氤氲弥漫环宇，又何需和田的麝香。

当穆圣问到他痛哭流涕的原因究竟何在，
他说：“我需要朋友苏丹乌威斯来到身旁。”

别说孜莱哈的花坛已被爱情的风雪摧毁，
她需要穿着血衣的玉素甫陪伴徜徉。

在情痴的市场我出丑的原因乃是这样：
那里无需“我”，“我”一文不值犹如废纸一张。

我这把白骨请抛弃在她的街巷，
殉情之人又何需裹尸布、灵床与墓葬。

朋友啊，绝不要让可怜人痛心疾首，
到真主召见时你我都只余空手一双。

纳瓦依啊，你已是情人门前的一撮尘土，
从此又何需留恋城镇村落与故乡。^①

——纳瓦依

① 原文引自《十二木卡姆歌词》，259～260页，新疆青少年出版社，1986年。



太艾则

来吧,你朱唇的玫瑰蜜令我心驰神往,
它对我比任何人的玫瑰蜜更甜更香。

无论在哪里只要我提起你朱唇的香甜,
魂灵如鸚鵡将舔吮你微笑的樱唇边的蜜糖。

你在用水灵灵的明眸俘获我心后旋即起誓,
我把生命与心灵作为你誓言的代价给你奉上。

你麝香般的发辫刚将我松绑旋又将我套住,
我既钦佩它的松绑,更感激它把我重新套上。

苗条的情人秀发和眉毛乌黑发亮,我为——
她的娥眉还是为拴住我心的秀发把命献上?

说教者，别吹嘘你的虔诚惹我生气，
我是位恋人，不会听任何雄辩家宣讲。

否定爱情的人啊，请别再说东道西，
你也会作为恋人被旁人说短道长。

我的心灵难以从她秀发的缠绕中解脱，
须知心儿愿作俘虏深深将她爱在心上。

乃斯米今天成为了君王之国的君王，
对人对己都能发号施令至高无上。

太艾则尾声

乃斯米今天成为了君王之国的君王，
对人对己都能发号施令至高无上。^①

——乃斯米

① 原文引自《布拉克》季刊，94页，1990年，第2期。



奴斯赫

没有你，我要这生命做什么，
没有你，要那天堂和天仙干什么。

苦恋于你我流了那么多的泪水，
又要那淅沥不断的春雨干什么。

入暮当你撩起垂散于面的柔发，
我还要那皎洁的月光干什么。

你眼若水仙、面似玫瑰、身材如桧柏，
有你在的地方，还要那花园干什么。

倘若你想去江畔漫步游览，
就看我的泪眼吧，要那江上清波干什么。

请在你们槛边，赐我一席栖身处，
阿塔依还要那亭榭楼阁干什么。

——阿塔依



情人啊，失去你我的存在复有何益，
如同失去了灵魂徒存躯壳复有何益。

夜莺欣赏的不是花的颜色，而是花的芬芳，
否则，春天、果园与花坛对其复有何益。

你已惯用娇媚之态对人捉弄折磨，
这种搔首弄姿的伎俩复有何益。

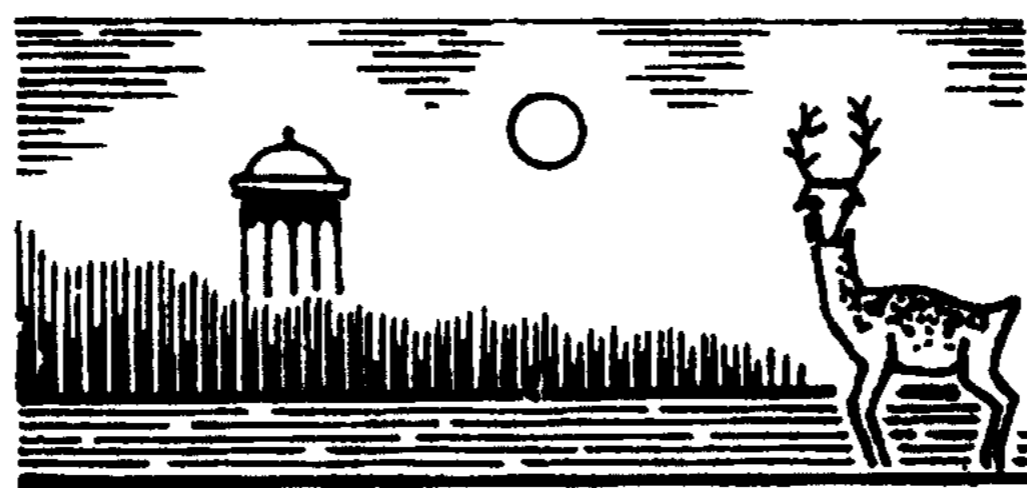
倘若一个人没有仁爱和情义，
即令他是太阳，于人复有何益。




奴斯赫尾声

美艳绝伦的你倘不肯垂青于你的奴隶，
你那千娇百媚对鲁提菲复有何益。^①

——鲁提菲



① 原文引自《维吾尔古典文学选编》，172～174、144～146页，新疆人民出版社，1980年。



朱 拉

垂柳枝条弯弯，情人不把我爱恋，
要么夺走我的命，要么对我赤诚一片。

我爱的情人在远方，别许下虚假的诺言，
切莫让坏人勾结在一起，将她欺骗。

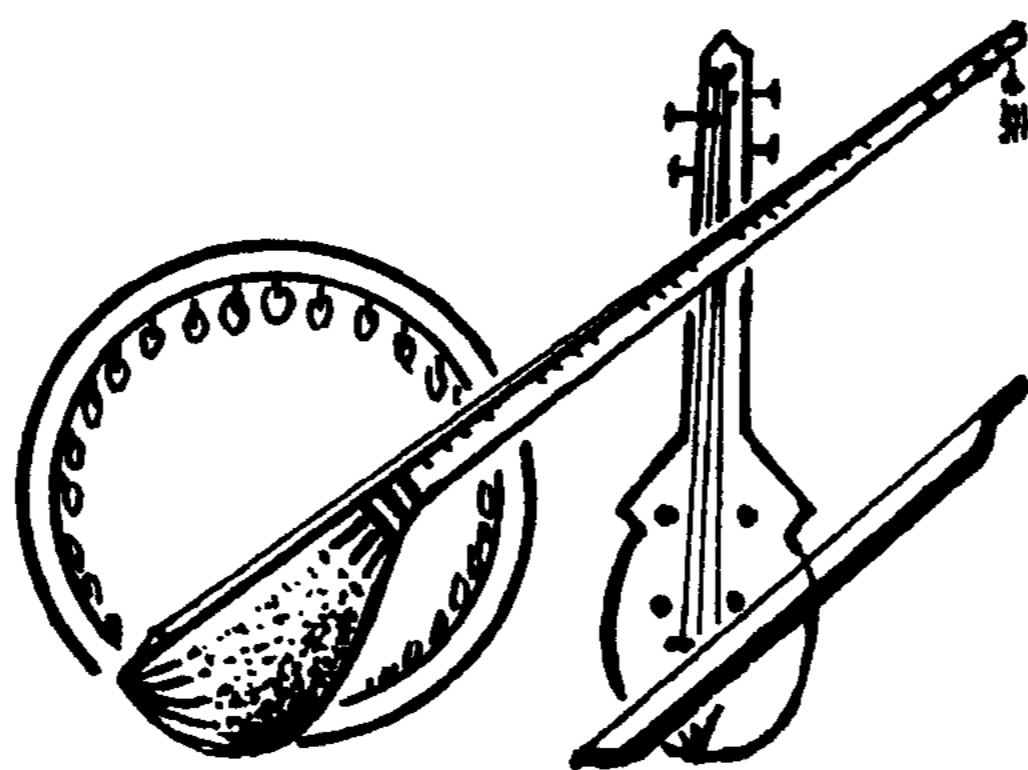
我到家里去问候，情人坐在屋里面，
一双眼睛多活泼，细细的眉毛像笔尖。

你是仅仅来看望还是来把我热恋，
莫不是来将熄灭了的情火重新点燃？



我的心不会变,我只与爱我的人相恋,
谁把你当作恋人,你就去做她流连的花坛。^①

——民 歌



^① 原文引自《维吾尔民歌》(3),新疆人民出版社,1982年。

赛乃姆

月亮在前，太阳在后，我的心充满哀怨，
你把燃烧的火种埋入了我的心田。

赶着马儿走在高高的冰达坂，
坏人总把好人折磨个没完。

我愿有一双黑黑的乌鸦的翅膀，
好飞栖到高高的梧桐枝儿上边。

我愿做索命死神的学徒弟子，
让那些对恋人们使坏的家伙命丧黄泉。^①

——民歌

^① 原文引自《布拉克》季刊，总4期。

大赛勒克

红艳艳的苹果随水飘走了，
我穿红袍的恋人到伊犁去了。

我望啊总也望不见伊犁的山峦，
还有什么比相思之苦令人辛酸。

远看山上树木郁郁葱葱，
因为路远情人难以相逢。

不熟悉道路，行路就艰难，
别让情敌知道我与情人相恋。

倘若死在半途就会被乌鸦啄食，
连乌鸦都说这是至死不渝的情痴。

——民歌

小赛勒克

边啜红酒边思念你的朱唇我不觉大醉酩酊，
在痴情的人群中我成为谈论的笑柄。

看到你这天仙似的丽人如郁金香般娇媚，
我成了麦吉侬似的情丐痛苦得撕破了衣领。

美人啊，我愿效微风轻拂你面颊的红烛，
像夜莺学灯蛾一样飞旋在你的头顶。

摆脱对她的爱受尽千般苦，好不容易才脱身，
谁料想另一个丽人又与灾难折磨同时降临。

看到你头上金色的僧帽，我那火热的赞叹，
幻化成在头上飘扬的金色的王旌。

我厌恶市民中沸沸扬扬的谣诼谰言，
故宁效麦吉侬遁入痴情的荒野与黄羊为邻。

我的身躯弯曲，双目湿润，热泪滚滚，
为捕捉忠诚的鸟儿我愿变成食饵与陷阱。

留乌黑长辫的情人啊，爱情之矢射伤了我，
天哪，我变成了梳子整天想着与你秀发相亲。

像珍藏珠宝般保存你的爱将他印在我心头，
我成了摇摇欲坠的房舍，四壁出现道道裂痕。

君王啊，请你以绵绵柔语献给福图依，
为渴慕你的朱唇，我痛饮美酒沉醉不醒。

——福图依



离愁别恨已使我的灵魂行将离开躯体，
为了你我的财产、生命乃至信仰均可牺牲。

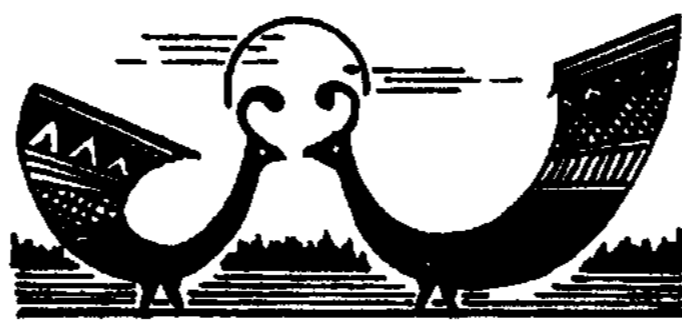
活着我就会奴仆般在你门前叩首膜拜，
但望你开恩扶起我的头，哪怕是为要我的命。

我渴慕你的花容月貌，哪怕瞻仰片刻，
连夜莺听到我清晨的悲叹都会伤心。

今生今世我从未遇见过你这样的天仙，
我唯一的心愿是为一瞻你的仙姿而殒命。

你樱唇的香甜，冰糖也难以比拟，
你高贵典雅得令公主当侍女都不相称。

乌黑的明眸犹嫌不足，你又涂上眼影，
看来你已打算要我性命真像个仁慈的国君。



小赛勒克尾声

啊，绝代佳人，你是众芳国里的君主，
久久以来我就执意要为你奉献此生。^①

——菲拉克



① 原文引自《布拉克》季刊,35页,1989年,2期;
《巴雅孜》(1),65页,新疆人民出版社,1995年。

佩希热维

这不是一般的面庞，这是和田的花坛，
这不是一般的唇毛，这是麝香，出自于鞑靼。

她的明眸能致人于死，樱唇又能使人生还，
这是何等神奇之事，这样做究竟为的哪端？

我对她说：“你的秀发已把我牢牢拴住”，
她说：“我才用一根就使你这可怜虫就范。”

她的话语甜得出奇又何足为怪，
因为那是出自她产糖流蜜的朱唇之间。

我的心想要偷取你酒罽边的美人痣，
难道它如蹲过巴比伦监牢的神偷一般？

我的心愿将其七情六欲换取圣爱之酒一盞，
兴许它已深深沉迷于忘我而天人合一的酒馆。

我若说：“少女啊，对纳瓦依发发善心吧”，
她会笑道：“这是多么不知害臊的老汉。”

——纳瓦依



我这可怜人已经为了你把一切断送，
请你让我为了爱你去丢人现眼受人嘲弄。

我心头的血泪已成为一股汨汨的溪流。
请让你的箭杆变成桧柏生长在我的心中。

我已把自己的胸膛奉献给你当作箭靶，
请你用你弯弯的双眉做成发射箭矢的劲弓。

我灵魂的鸟儿正想离巢展翅飞翔，
请让它飞向那永无归宿之所的太空。

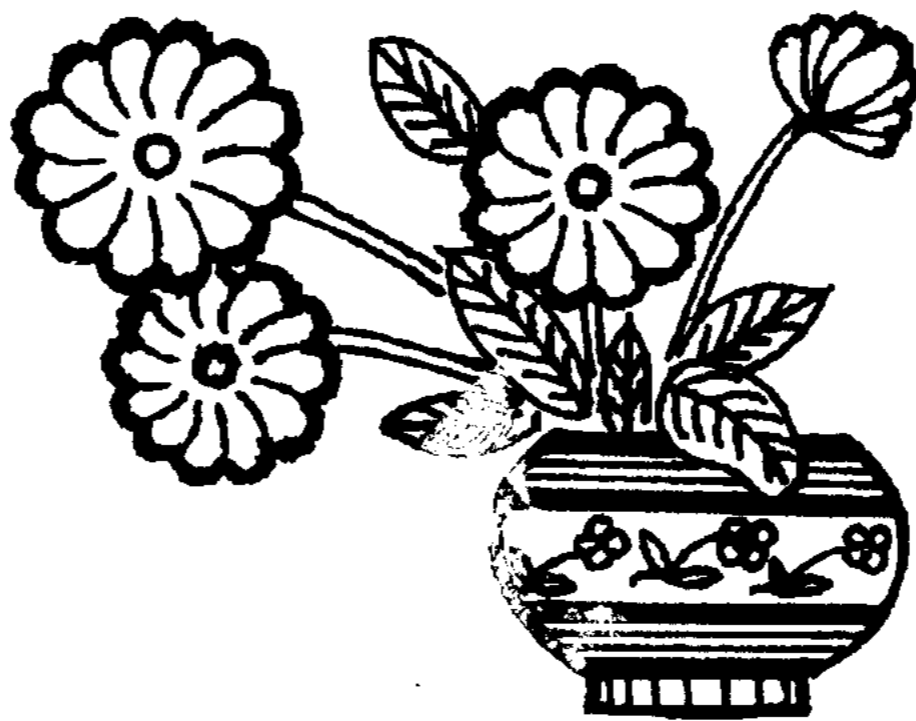
我愿将这世界和生命都布施给你，
请先收下它们，而后将我的性命相中。

请将你迷人的秋波向我频频传送，
直到世界末日均让我沉醉于其中。

佩希热维尾声

倘使祖胡利哪怕敢有片刻将你置之脑后，
为他这一罪过请你用我的血将你纤手染红。^①

——祖胡利



① 原文引自《四部诗集·中年美质》，741页，手抄本；
《祖胡利诗集》，12页，新疆人民出版社，1995年。

太依克特

人说炼狱之火厉害，哪儿比得上爱火的力量，
对你的相思念，像座大山时时压在我心上。

你的眉毛与眼睛，你的整个风采让我陶醉，
眷恋你的爱情烈火单单把我的心儿烧毁。

我念诵哈菲兹的情诗，真主不会让我们分离，
即使让我们分离，我也不会把黑眼睛忘记。^①

——民 歌



^① 原文引自《维吾尔民歌》(3)，新疆人民出版社，1983年。

达斯坦

第一达斯坦

在任何场合都不要和小人交谈，
你的隐秘他会去向敌人坦言。
切莫把衷曲对不义者叙说，
他会作为礼物去向敌人进献。

绿叶要强过没有爱情的花朵，
泥土要比无益的杂草有用得多。
一根木棍儿远远胜过愚蠢的同伴，
它能给盲人把行走的道路点拨。

切莫让坏人随心所欲自行其是，

他会把你推入苦恼忧伤的枯井。
爱情的客人如果去到他家中作客，
他会像小狗狂吠，暴露其本性。

玉素甫伯克说：“这世道多乖舛，
如今这儿对你已成为禁忌之地。”
愚蠢的家伙不会知道自己几斤几两，
可一件事就把他们的一切暴露无遗。^①

——民间长诗《玉素甫与艾合买提》

第二达斯坦

目睹你的芳容我的思绪全被搅乱，
丽人啊，哪儿是你的家园？
我的美人，你是仙女还是凡人，
请告诉我，哪儿是你的家园？

^① 原文引自维吾尔民间长诗《玉素甫与艾合买提》，4页，新疆人民出版社，1981年；
《玉素甫伯克与艾合买提伯克》，手抄本。

承蒙相问，我是帕尔库特王的公主，
谢米斯绿洲是我的家园。
我本是仙女生育的女儿，
我的家园离这儿很远很远。

见到你聪明人也神魂颠倒东西难辨，
恐怕天下人都会争着见你一面。
去你那地方有多少天的路程？
丽人啊，哪儿是你的家园？

爱恋中的情火总会要熄熄燃燃，
尽心竭力就能够尝到果汁的香甜。
倘若你能坚持跋涉三百六十年，
你可知道那个地方就是我的家园。

凯买尔夏赫说：“离别让我苦不堪言，
我像灯蛾在你爱火上舍命飞旋，
只要能和你相聚我愿牺牲性命，
情人啊，哪儿是你的家园？”

我叫谢米丝嘉南是仙女中的一员，
告诉你我就是卡甫山中的天仙。

我也已经寻找了你很久很久，
谢米斯绿洲是我的家园。^①

——民间长诗《凯买尔夏赫与谢米丝嘉南》



① 原文引自维吾尔民间长诗《凯买尔夏赫与谢米丝嘉南》，手抄本；
《维吾尔民间长诗》(1)，146~147页，新疆人民出版社，1981年。

第三达斯坦

哎，朋友们，穆斯林们，
为什么情人还不到来？
爱情的烈火在心中燃烧，
为什么情人还不到来？

“我会到来”她许下过诺言，
如今已过了相约的时间。
从黎明直等到日上三竿，
为什么情人还不到来？

或者是受到某个人的劝阻，
或者是陷入了某种灾难。
要不就是与别的人另有约会，
为什么情人还不到来？

疾苦缠身者要寻觅医生，
每个人心中都会有各自的心愿。
艾里甫呼唤着赛乃姆，
为什么情人还不到来？

我多么想见她如花的容颜，
多么想和她在一起相依相伴。
多么想与她共度那悠悠岁月，
为什么情人还不到来？

我们的心儿已成碎片，
有没有办法解脱这一苦难？
可怜的艾里甫哀哀哭泣，
为什么情人还不到来？^①

——民间长诗《艾里甫与赛乃姆》



① 原文引自《艾里甫与赛乃姆》，手抄本；
《维吾尔民间长诗》(1)，249～250页，新疆人民出版社，1981年。

麦西热甫

第一麦西热甫

情人唇如蓓蕾，脸集花之精英，
我的心是迷恋她这美人的夜莺。

莫委屈你鬟鬟秀发上的一根发丝，
因为它是维系我生命的丝绳。

就像秦和马秦的军队相攻相搏在一起，
你唇上的汗毛与麝香般的秀发也乌黑难分。

美人啊，我的挚爱和你的美貌，
都为表明自己占上风而不得不争。

我已上瘾，灵魂就要从唇边逸出。
萨克呢？杯盏呢？美酒呢？还不快斟！

喀布尔的美人是那样娇媚动人，
见到活泼的突厥姑娘却妒火上升。

在这情场上对于道貌岸然的伪善者，
我的智慧是神驹，我的舌头是剑锋。

在清晨的花园里，百鸟嚶鸣唱个不停，
可听了翟里利的诗无不叹美而议论纷纷。^①

——翟里利



① 原文引自《翟里利诗集》A101, B页, 手抄本;
《翟里利诗集》, 191~192页, 民族出版社, 1985年。

第二麦西热甫

第一调

萨克啊，欣逢节日和花季的美好时光，
谁不愿在花季里痛饮美酒，请快举觞。

那个终日劝说恋人要虔诚的宣教人，
今天也酩酊大醉在外边被我碰上。

如果你想做恋人，就须珍惜短暂的花期，
纵然找一朵常见的山菊花也使心情欢畅。

朋友们啊，花季正在过去，你们是否察觉，
为何没有情人、音乐和美酒虚度时光。

清晨的聚会中显得最美的是什么？
是萨克杯中盈盈美酒映出的脸庞。

乐师们弹奏起来，恋人们引吭高唱，
哈菲兹觉得这犹如王子们欢聚一堂。^①

——哈菲兹·希拉孜
(孜莱哈译自波斯文)

第二调

桧柏树若不笔直就投入火中烧掉，
花儿若不鲜艳就让风儿把它刮跑。

忧伤之夜叹息的狂飚猛撞离愁的山峦，
但愿天亮前这峰峦被夷为平地多好。

倘不是爱她带来的痛苦一天天加深，
我疯疯癫癫的症状怎么会越来越糟。

^① 原文引自《巴雅孜》(1), 34页, 新疆人民出版社, 1995年。

你许下诺言说明天让我离开人世，
若心儿不为殉情欢欣，那就现在开刀。

谢赫啊，酒店老板不会接受典当苏菲长袍，
你不将私欲私利全部典当他不会把酒斟倒。

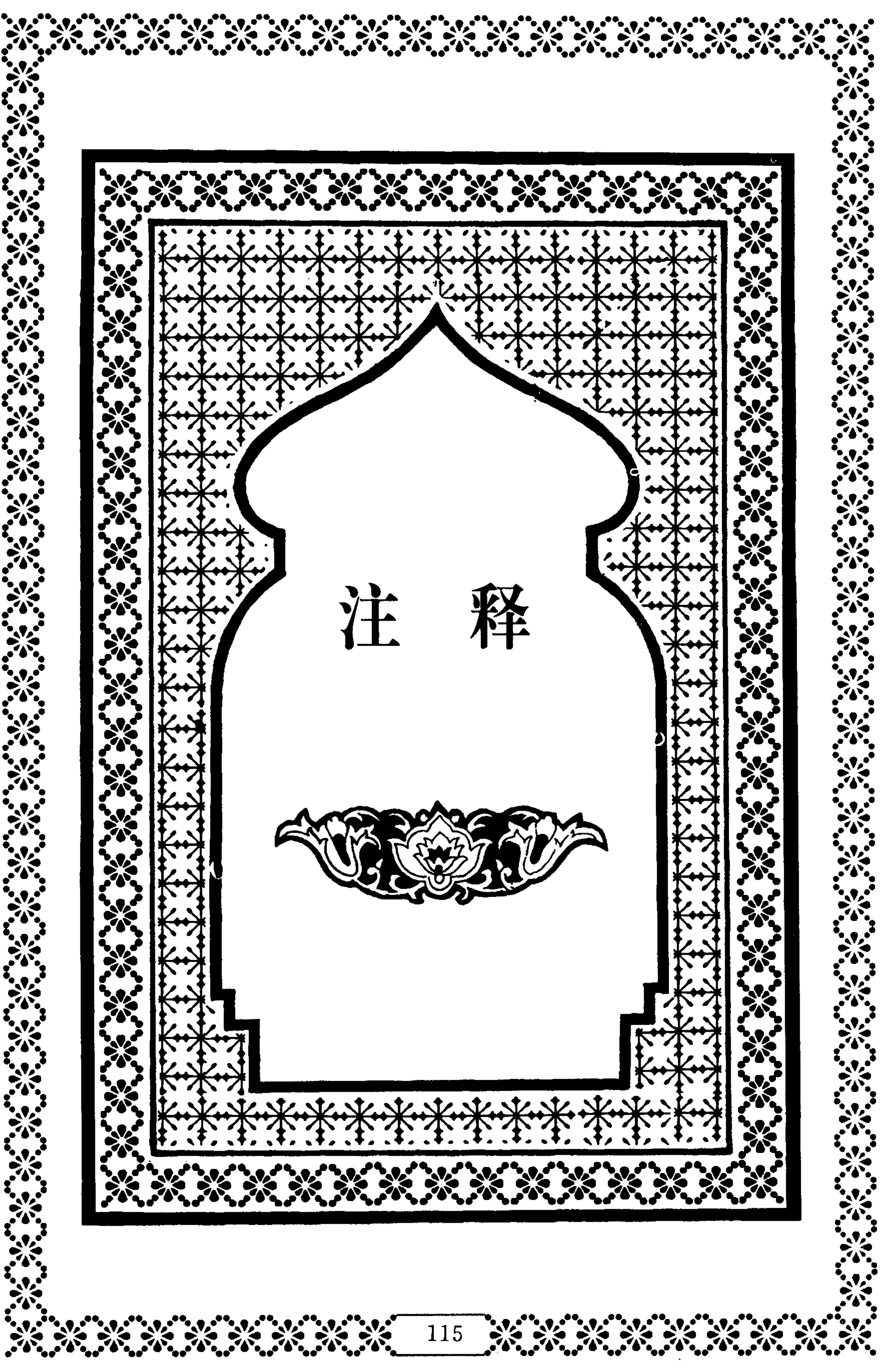
若想与恋人相会就得勇于自我牺牲，
任这龌龊世界财富消失也不被穷吓跑。

纳瓦依啊，如那仙女说你是情痴不必否认，
若不是情痴又怎会爱上仙女而为之倾倒。^①

——纳瓦依

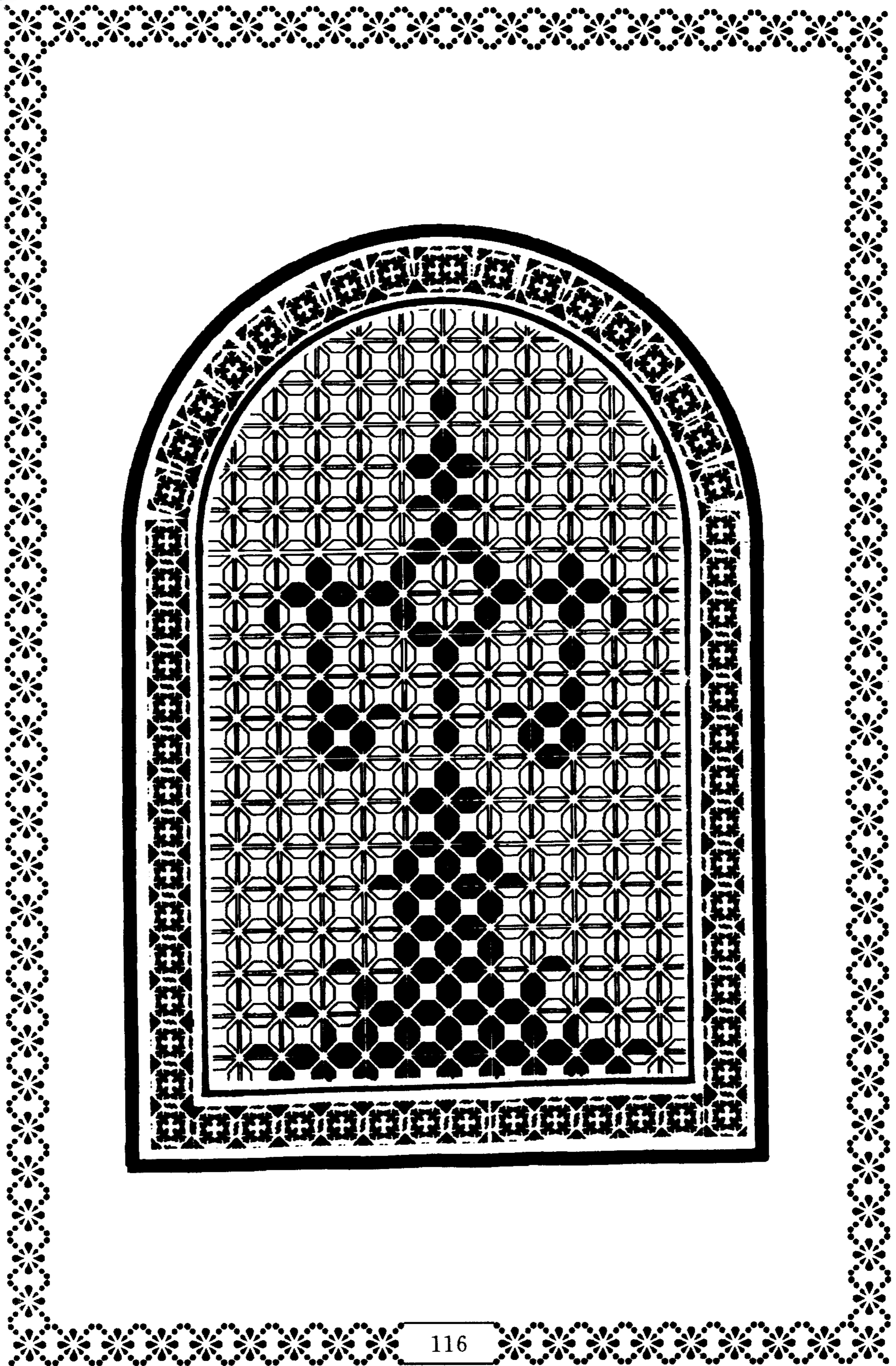


^① 原文引自《四部诗集·中年美质》，571页，手抄本。



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(Ahriman) 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《古兰经》中,也称其为“埋希哈”。

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园之一。

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)八大天园之一的名称，天园的一个级别。

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。

斯尕(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)鸚鵡;(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情人。

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。

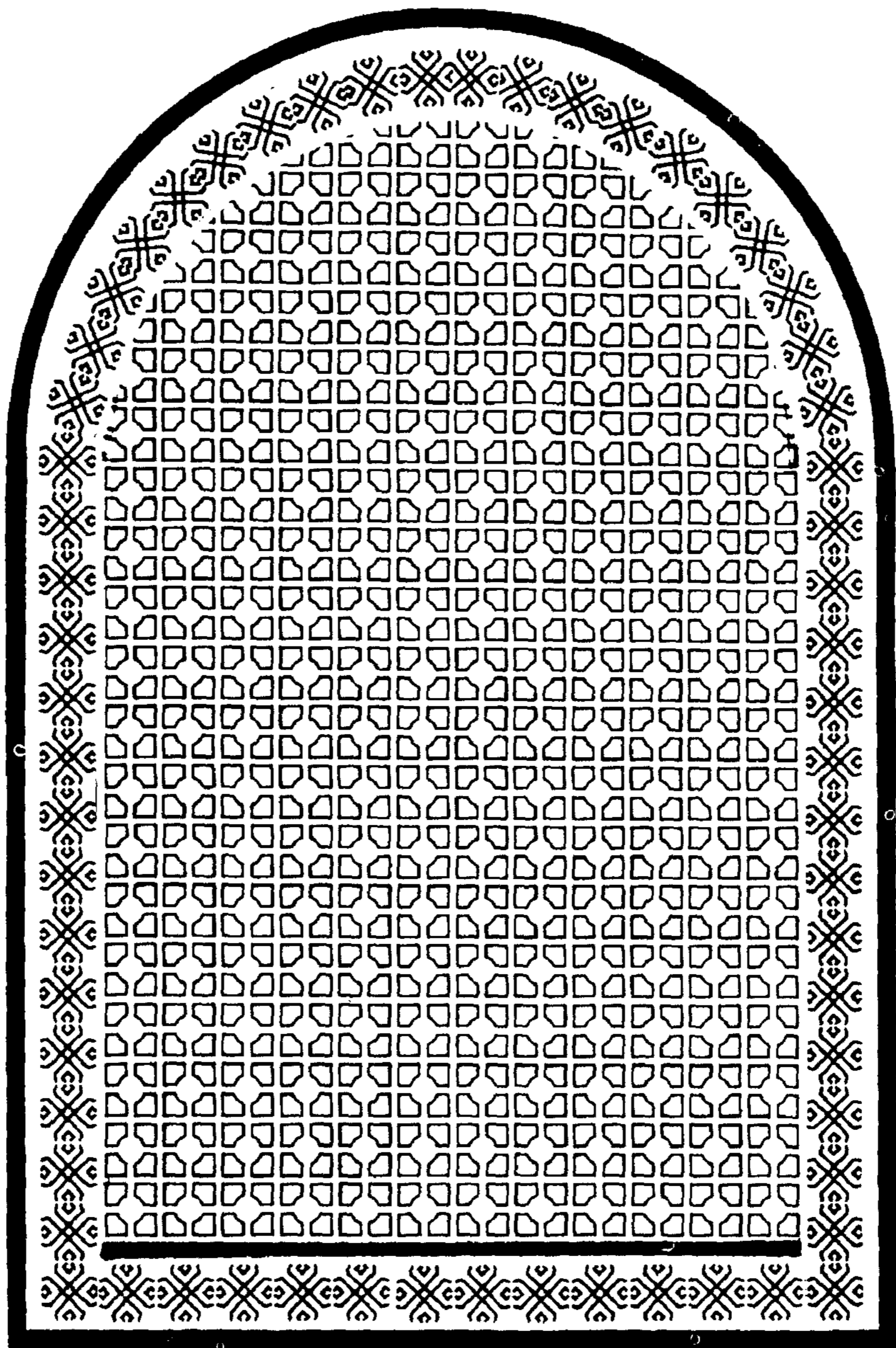
Z

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。

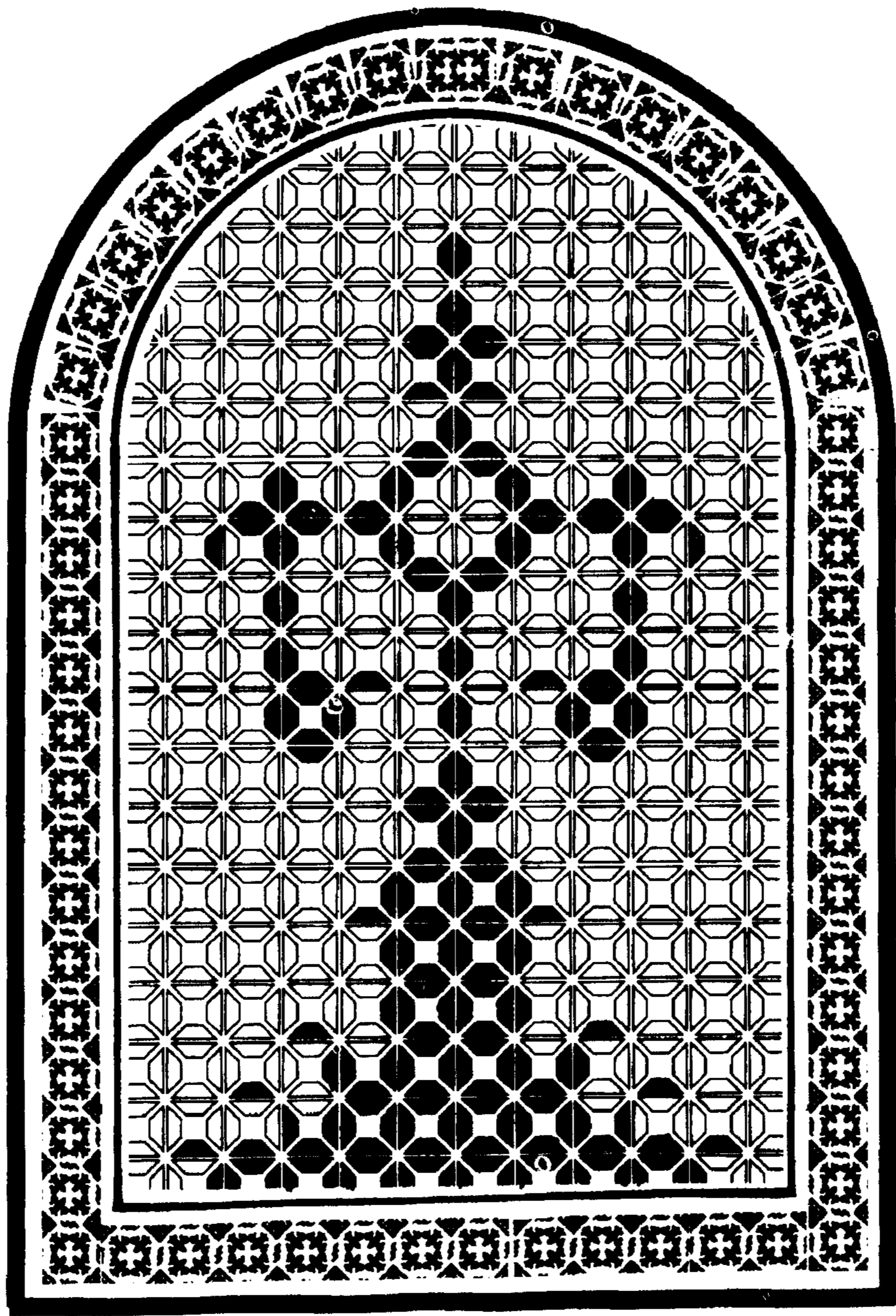
孜莱哈(Zilayha) 热比胡孜所著的《圣人传》一书的长诗《玉素甫与孜莱哈》中的女主人公,玉素甫的情人。

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。





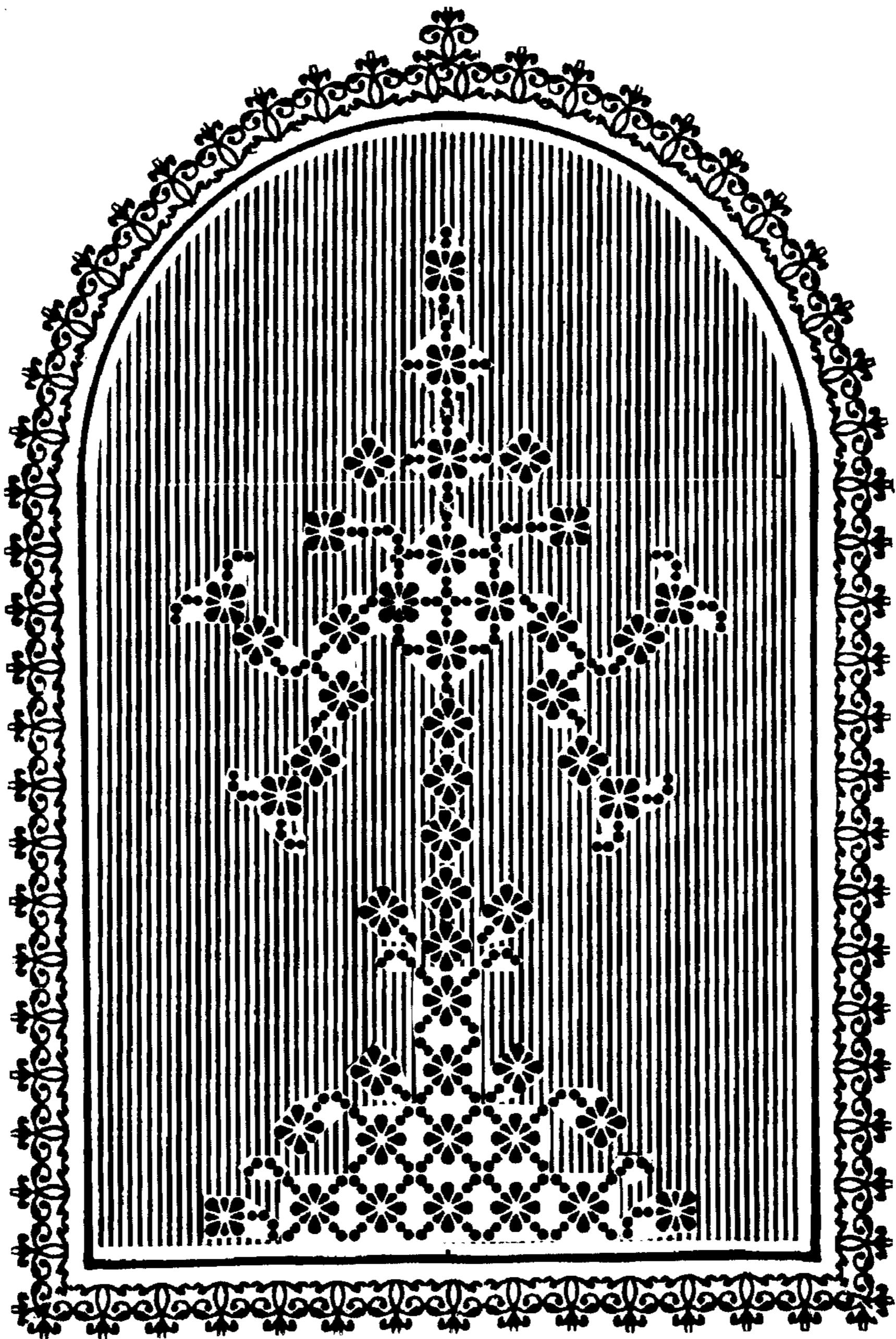
古典诗人小传



目 录

哈菲兹·希拉孜	(149)
鲁提菲	(149)
乃斯米	(151)
阿塔依	(151)
纳瓦依	(152)
菲拉克	(153)
翟里利	(153)
福图依	(154)
祖胡利	(155)





哈菲兹·希拉孜 (Hafiz Xirazi)——全名为夏木斯丁·

穆罕默德·哈杰·哈菲兹·希拉孜(Xamsiddin Muhammad Haja Hafiz Xirazi)生于1300年,卒于1389年。他是一位生活的赞美者、伟大的诗人。他的抒情诗在世界文坛上享有盛誉。

他的作品热情歌颂了现世幸福,咏叹春天、鲜花美酒和爱情等一切美好事物,呼唤自由、公正的新生活,同情那些苦难的人民。他的诗歌编成《哈菲兹诗集》(Divani Hafiz),诗句优美,比喻新颖奇特,寓意深刻,富有哲理。维吾尔人民认识哈菲兹·希拉孜和他的作品历史悠久,他的作品对维吾尔文学的影响也很深广。我们的许多古典诗人、作家把他视作自己的老师,还有人很早就把他的作品翻译成了察合台文。遗憾的是这些译著被历史所湮没。1993年在新疆维吾尔自治区博物馆善本室发现的手抄本《巴雅孜》一书中选录了他10首翻译成维吾尔文的格则勒。这些诗的译者是孜莱哈(Zilayha Bigim)。她对哈菲兹·希拉孜的作品十分欣赏并做过深入的研究。

哈菲兹·希拉孜流传至今的10首格则勒是她于17世纪初在哈密(Kumul)翻译的。维吾尔诗人把哈菲拉孜的格则勒在四个世纪之前就翻译出来,这在维吾尔文学史上是一件大事。

鲁提菲 (Lutfi)——原名为阿拜都拉(Abaydullah),鲁提

菲(Lutfi)是笔名。15世纪维吾尔文学著名的代表人物之一。1366年出生于赫拉特(Harat),1465年99岁高龄歿于该城。

他的诗作有《鲁提菲诗集》(Divani Lutfi)、长诗《古丽与诺鲁孜》(Gul wa Nevruz)、《图尤克诗集》(Tuyuklar)等流传至今。除此之外,鲁提菲还曾把15世纪著

名史学家谢里夫丁·艾里·雅兹迪(Xerefuddin Ali Yazdi)的波斯文著作《凯旋记》(Zufarnama)用诗歌形式翻译成了维吾尔文。据《诗家列传》(Safnatux Xuara)一书记载,鲁提菲以双行体叙事诗翻译的这部巨著长达2万余行,遗憾的是未能流传至今。鲁提菲著作的各种手抄本分别收藏于伦敦、圣彼得堡、巴黎、伊斯坦布尔、塔什干等地的博物馆或图书馆。最近在和田(Hotan)发现了鲁提菲的长诗《古丽与诺鲁孜》的一部手抄残卷本。

鲁提菲可以用维吾尔、波斯两种语言文字进行创作,他用这两种语言创作的抒情诗和叙事诗成为了诗歌艺术的典范和诗歌美学的王冠。他的作品主要以爱情为内容,热情讴歌了纯洁无瑕的爱情和忠贞、正直、正义、爱国、侠义与无畏,同时用高度的艺术表现形式表现了诗人对现实生活的美好追求和向往和平、安定的先进思想。他在一首格则勒中这样写道:“哎,鲁提菲,你虽然生活在赫拉特,但你诗的美誉已传到了喀什噶尔、传到了和田。”正像他自己所说的那样,他大量的作品当时就广泛传入了人民中间。

传大的思想家、诗人艾里谢尔·纳瓦依在他的《双语之研究》(Muhakamatul - Luhatayn)、《爱情和风》(Nasayimul Muhabbet)、《雅士荟萃》(Majalisul - Nafais)、《四部诗集》(Qahar Diavn)等书的序言和《书信集》(Rukiat)等作品中特别提及了他,并高度评价他为“双语诗人、诗歌语言之王、突厥语的天才和维吾尔语的巨匠。”同时称鲁提菲是自己的老师,并把自己创作的成就紧密地与鲁提菲的启示、鼓舞、祈祷联系在一起。在《乐师传》(Tarihi Musikiyun)中称:“鲁提菲还是当代一位天才的音乐大师,在音乐方面曾培养过200余名高徒。”

乃斯米 (Nasimi)——全名赛依迪·伊玛迪丁(Sa'id Imaddiddin),乃斯米(Nasimi)是笔名。他于公元1369~1370年前后在阿塞拜疆的夏玛赫(Xamahi)出生。他是一位学识渊博的天才诗人,其哲学观念独具特色。他呼唤美好生活、自由幸福,其充满光明与正义的抒情诗篇在当时引起过强烈的反响。因此,他曾遭到保守势力与统治者的反对和迫害,最后由埃及苏丹穆艾依迪(Sultan Muayyid)下令逮捕,1471年被残酷杀害于海未甫(Halab)城。

这位把自己生命的美好时光献给了赞美人类春天的具有火热之心的诗人,虽然过早地与世长辞,可是他那些具有深刻的哲理与高度艺术性的美好诗篇长期以来与人民共存。他的作品不仅对阿塞拜疆文学,而且对维吾尔古典文学、突厥语诸民族的文学产生过巨大的影响。著名伟大诗人鲁提菲、艾里谢尔·纳瓦依把乃斯米的作品视为珍品,曾给予高度评价。

阿塔依 (Atayi)——15世纪维吾尔文学的杰出代表人物之一。生卒年月不详。他一生大部分是在赫拉特(Herat)和贝利赫(Belih)城度过的,并在那里从事文学创作。阿塔依流传至今的文学遗产只有一部《阿塔依诗集》(Divani Atayi)的手抄孤本,现收藏于圣彼得堡博物馆。

艾里谢尔·纳瓦依在其《雅士荟萃》(Majalisun Nafais)一书中,把阿塔依与鲁提菲、赛卡克等同时代的突厥诗人并列,并给予了高度的评价。诗人在作品中常常把爱情当作基本主题。同时,他还用犀利的笔触辛辣地讥讽了人世间虚伪、伪善、负情、残暴、贪婪等现象,并热情赞美了忠诚、朴实、公正等人类的高尚

美德以及现实生活中的美好事物。

在阿塔依的作品中，他生动而成功地大量采用了民间谚语、民间传说、民间典故等民间文学作品中常见的比喻、夸张等手法，使自己的作品尽量口语化，贴近人民生活。阿塔依是在诗歌艺术上达到了一定高度的杰出诗人。

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维吾尔人民中间广为流传。

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。”

菲拉克 (Firaki)——参见“麦孜海里(Maz'hari)”

翟里利 (Zalili)——全名为穆罕默德·斯迪克(Muhammad Siddik)，翟里利(Zalili)是笔名。约于公元1670年生于叶城(Yarkan)，后故于和田。在叶城的经文学院受过教育。他长期周游新疆各地，接触当时的一些开明人士，拜谒过一些名人的陵墓，与伊斯兰教的托钵僧和云游僧进行过探讨交流，从而对当时的社会现实、人际关系有了更为深刻全面的认识。他的后半生是在和田度过的，并给我们留下了丰厚的文学遗产。《翟里利诗集》(Divani Zalili)、《漫游记程》(Saparna-

ma)、《伟人霍加·穆罕默德·谢里甫传》(Tazkirai Hoja Muhammad Xarif Buzurgvar)等抒情和叙事作品为世人所熟悉。这些作品有多种手抄本流传至今。翟里利是一位用维吾尔语、波斯语两种语言进行创作的双语诗人。

翟里利的诗虽以爱情为主要题材,但爱国主义、人民性、人性之美等内容也占有显著位置,鲜明地体现了诗人的进步思想。

福图依 (Futuhi)——全名为霍加·斯迪克(Hoja Sidik),福图依(Futuhi)是笔名。是18世纪初的一位杰出诗人。

福图依是霍加加罕·艾尔西(Hojajahan Arxi)之子,生于1714年。当时,其祖父达尼亚勒·霍加(Daniyal Hoja)是叶尔羌汗国的统治者。当福图依两岁之际,即1716年准噶尔人占领该地。他与其祖父、父亲等整个家族成为俘虏,一直被监禁至18岁。其间,聪慧的福图依在其父天才诗人霍加加罕·艾尔西的传授下,以极大的兴趣学习文学知识,并开始进行创作。

1730年,其父霍加加罕·艾尔西,重新建立叶尔羌汗国,福图依被释放回到叶城(Yarkan),并协助其父参与政事,同时在创作上取得了一系列成就。他把一些文人、学者聚集在自己周围,组织诗社、书社等文学活动。后福图依于1756年,被“白山派”所杀害。

福图依流传至今的诗集残卷是附抄于其父霍加加罕·艾尔西诗集之后的。他的诗具有形象优美、比喻生动、语言平易,且感染力强、格调高雅等特色。福图依以其杰出的诗歌天赋跻身于18世纪维吾尔诗坛前列。

祖胡利 (Zuhuri)——全名为祖乎尔丁(Zuhuriddin),祖胡利(Zuhuri)是笔名。诗人 18 世纪末出生于哈密,1851 年故于喀什。他是哈密王后裔,年轻时就读于著名的喀什噶尔经文学院,后在喀什地区行政长官阿奇木伯克府邸中担任过相当于秘书和秘书长的职务。1830~1851 年担任过喀什地区行政长官。他为繁荣 19 世纪维吾尔文学发挥过重要作用。

《祖胡利诗集》(Divani Zuhuriddin)是诗人给我们留下的文学遗产。诗集中的大部分格则勒是以爱情题材为主的,伦理方面的内容也是作品中的主要成份之一。

祖胡利的格则勒通过刻画情人美丽的形象,反映了对爱情的向往、离别的痛苦、对负情的痛恨、对死亡的担忧等。祖胡利用自己颇具特色的艺术技巧表达了上述内容。

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 $\frac{6}{4}$ 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 $\frac{(2\frac{1}{2}+4)}{4} = \frac{6}{4}$ 形式表示。

二、为表现音调特点采用的符号:

1、还原音“**♮**”与升音“**♯**”或原音与降音“**b**”之间的音,分别用“**♯ $\frac{1}{4}$** ” (升 $\frac{1}{4}$)和“**♭ $\frac{1}{4}$** ” (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“**v**”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	木夏香莱克	纳瓦	巴雅特	乌夏克	艾介姆	乌孜哈勒	潘吉尕	恰哈尔尕	斯尕	且比巴亚特	拉克	木卡姆名称	曲目	分类
la	la	la	la	la	la	la	la	la	la	la	la	序曲		球 乃 类 曼
la mQ	la mQ	la mQ	la mQ	la mQ	la mQ	la mQ	la mQ	la mQ	la mQ	la mQ	la mQ	第一大艾则		
											2a [∂] mQ	第二大艾则		
la mQ	la mQ	la mQ	la mQ	la mQ	la mQ	la mQ	la mQ	la mQ	la mQ	la [•] m	la mQ	第一奴斯赫		
							la mQ				la [•] m	第二奴斯赫		
				la mQ								雅里木萨克		
la [•] m				la [•] m	la [•]		la [•] m	la [•] mQ		2a [∂] mQ	la [•] mQ	穆斯台扎特		
la	la	la	la	la m	la m	la	la mQ	la	la	la m	la	朱拉		
2a	la	la	la	la	la	la	la	la	la	la	la	赛乃姆		
la	la	la	la	la	la	la	la	la	la	la	la	大赛勒克		
2a mQ	la m	la mQ	la mQ	2a mQ	3a mQ	2a mQ	5a mQ	la mQ	la mQ	3a mQ	4aL mQ	第一小赛勒克		
	la mQ										la [∂] m	第二小赛勒克		
3a m				la mQ		la mQ	la mQ		la		2a mQ	佩希热维		
la	la	la	la	la	la	la	la	la	la	la	2aL mQ	大依克特		
la m	la m	la m	la m	la m	la m	la m	la m	la m	la m	la m	la m	第一达斯坦		达 斯 坦
la m	la m	la m	la m	la m	la m	la m	la m	la m	la m	la m	la m	第二达斯坦		
la m	la m	la m	la m	la m	la m	la m	la m	la m	la m	la m	la m	第三达斯坦		
	la m	la m		la m		la m	la m			la m	la m	第四达斯坦		
						la m	la m				la m	第五达斯坦		
2a	3a	la	la	3a	la	la	3a	2a	la	2a	2a	第二麦西热甫		麦 西 热 甫
2a	2a	2a	2a	2a	2a	3a	la	3a	2a	2a	la	第二麦西热甫		
la [•]	la [•]	la [•]	la [•]	la [•] mQ	la [•]	la [•]	la [•] m	la [•] m	la [•] m	la [•]	la [•]	阿比倩希曼		

《斯尔木卡姆》曲目一览表

	曲目名称	节拍	起始速度	基本节奏型
琼	序 曲	rubato	=66	
	太艾则(大孜)	$\frac{3}{4}$	=60	<u>T. TTTD</u> * <u>DOTD</u>
	太艾则间奏曲与尾声	$\frac{3}{4}$	=66	<u>T. TTTD</u> <u>DOTD</u>
乃	奴 斯 赫	$6 \frac{1}{2} = \frac{(2 \frac{1}{2} + 4)}{4}$	=60	<u>TTDTTTDD. TT. TTTTDO</u>
	奴斯赫间奏曲与尾声	$6 \frac{1}{2} = \frac{(2 \frac{1}{2} + 4)}{4}$	=66	<u>TTDTTTDD. TT. TTTTDO</u>
额	朱 拉	$\frac{4}{4}$	=56	<u>DTT DTT DDD TTT</u> <u>DTT DTT DTDD T</u>
	赛 乃 姆	$\frac{2}{4}$	=84	<u>D. TODT</u> <u>DDTO</u>
	大赛勒克	$\frac{5}{8} = \frac{(3+2)}{8}$	=36	<u>D. TTTDT</u> <u>DTTDT</u>
	小赛勒克	$\frac{2}{4}$	=66	<u>D. DTTT</u> <u>DDDDTO</u>
	小赛勒克间奏曲与尾声	$\frac{2}{4}$	=70	<u>D. DTTT</u> <u>DDDDTO</u>
曼	佩希热维(派西露)	$\frac{2}{4}$	=64	D <u>DT</u> <u>D. TDT</u>
	太依克特	$\frac{6}{8}$	=60	<u>D. TD</u> <u>T. TD</u>
以散板结束“琼乃额曼”部分				
达	第一达斯坦	$\frac{2}{4}$	=60	<u>D. TDT</u> <u>D. TDT</u>
	第一达斯坦间奏曲	$\frac{2}{4}$	=60	<u>D. TDT</u> <u>D. TDT</u>
	第二达斯坦	$\frac{7}{8} = \frac{(3+4)}{8}$	=36	D. D T D. D T
斯	第二达斯坦间奏曲	$\frac{7}{8} = \frac{(3+4)}{8}$	=36	D. D T D. D T
	第三达斯坦	$\frac{6}{8}$	=52	<u>D. TD</u> <u>T. TD</u>
坦	第三达斯坦间奏曲	$\frac{6}{8}$	=52	<u>D. TD</u> <u>T. TD</u>
	第一麦西热甫	$\frac{7}{8} = \frac{(3+4)}{4}$	=36	<u>D D D T</u> <u>D. D T</u>
麦	第二麦西热甫第一调	$\frac{2}{4}$	=84	<u>D. TDT</u> <u>D. TDT</u>
	第 二 调	$\frac{2}{4}$	=96	<u>D TTD</u> <u>DTTTDT</u>
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
琼乃顿曼	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