

维吾尔十二木卡姆

UIGHUR TWELVE MUQAM

5

潘吉尕

PANJIGAH

中国大百科全书出版社



633912

J642.211.5/1/:5

维吾尔十二木卡姆

5

潘吉尔



新疆维吾尔自治区十二木卡姆研究会 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

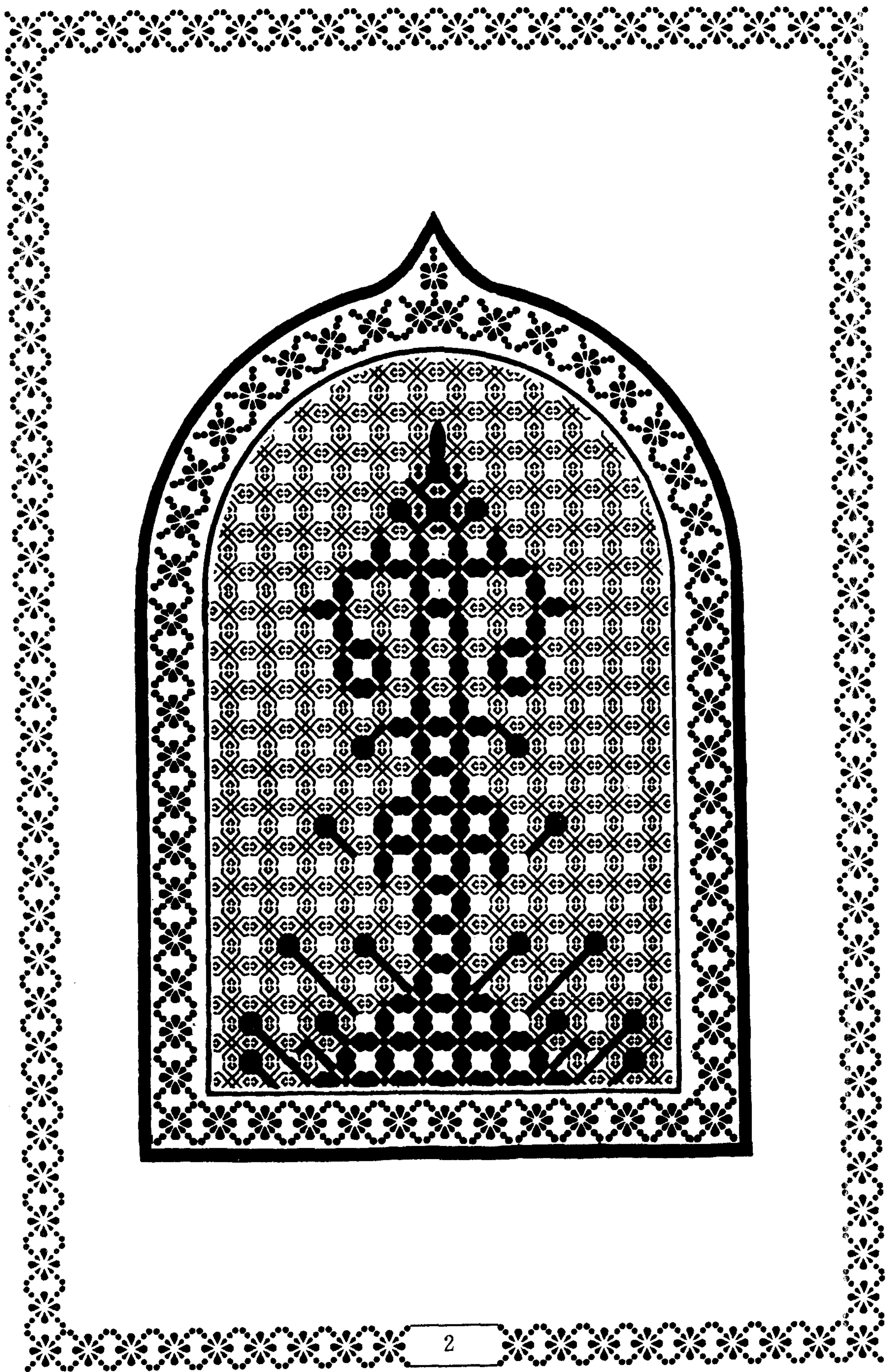
收藏并提供维吾尔十二木卡姆重要组成部分的《阿比倩希曼》、《穆斯台扎特》、《依希热提恩格兹》等珍贵文化遗产者

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	



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

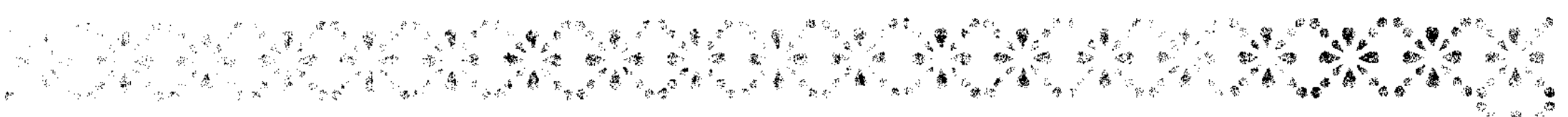
Abdirishit'han in Yarkant, Amannisahan(pen name: Nafis), and then Kedirhan, experts of the study of Muqam, folk joungeurs and experts of the study of Muqam gathered together, and various kinds of Muqam had comprehensively been digged, collected and sorted out. Then according to the rules of Pentatonic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

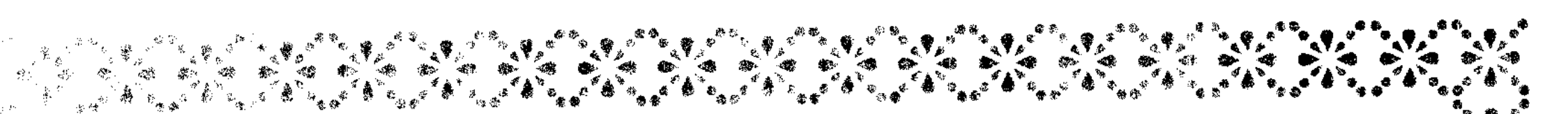
Uigur Maqam is the musical form of expression of Uigur poems and songs. Each Muqam looks to be full of life and delightful charm, whenever it is accompanied by those classical poems and songs (mainly Gazal) and folk songs with profound implications, substantial contents, lustrous colours, nice sounds, 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

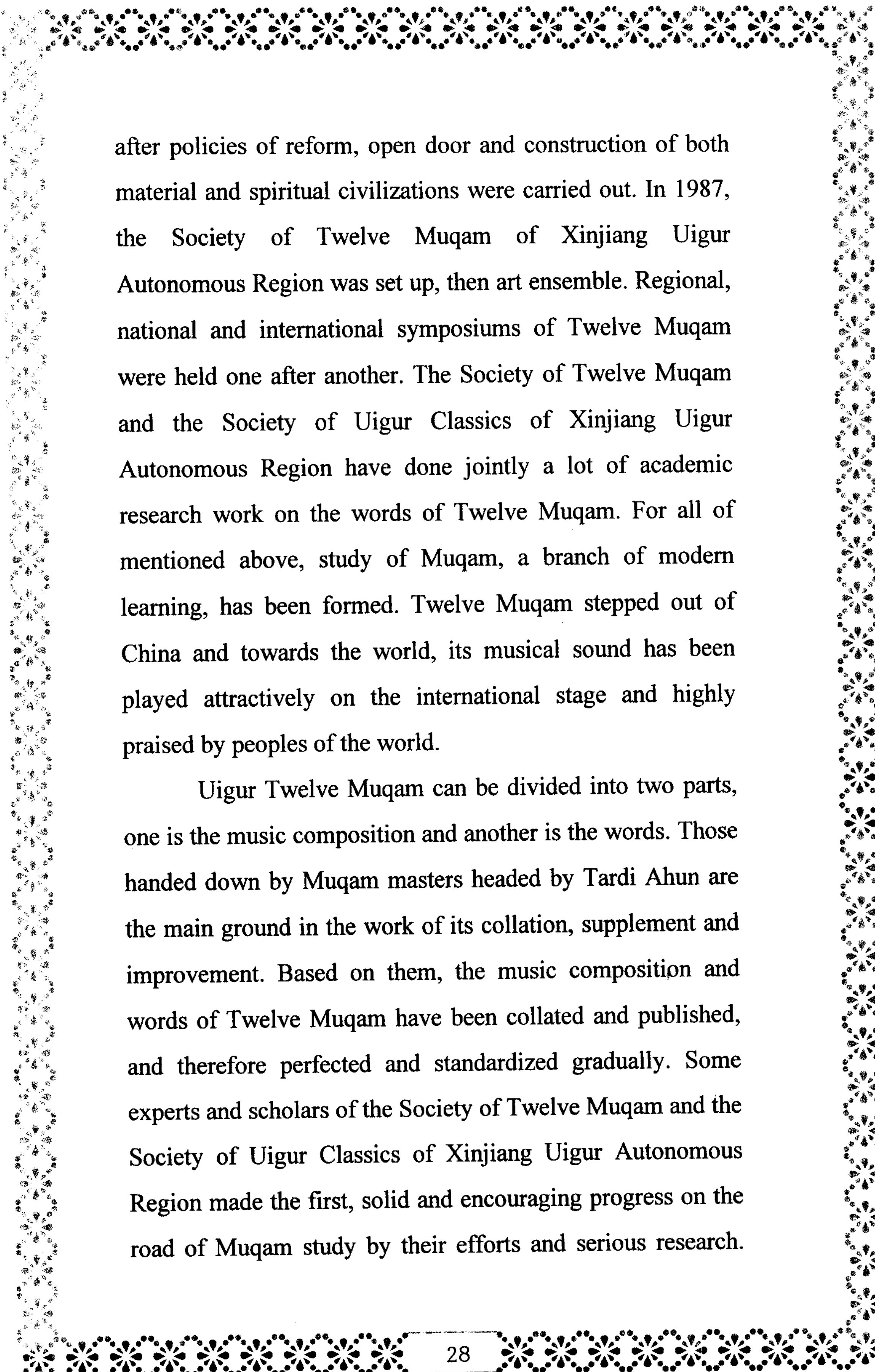


order of every Muqam without looking at music scores and without any mistake. It is no exaggeration to call him a “live encyclopedia of music” which he fully deserves. Other musicians, such as Rozi Aka, a Kalun player, and Rozi (or Rozi Tanbur), a Tanbur player, can also be regarded as great artists.

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

A decorative border with a repeating floral pattern surrounds the text on the page.

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 its 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 separated 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.

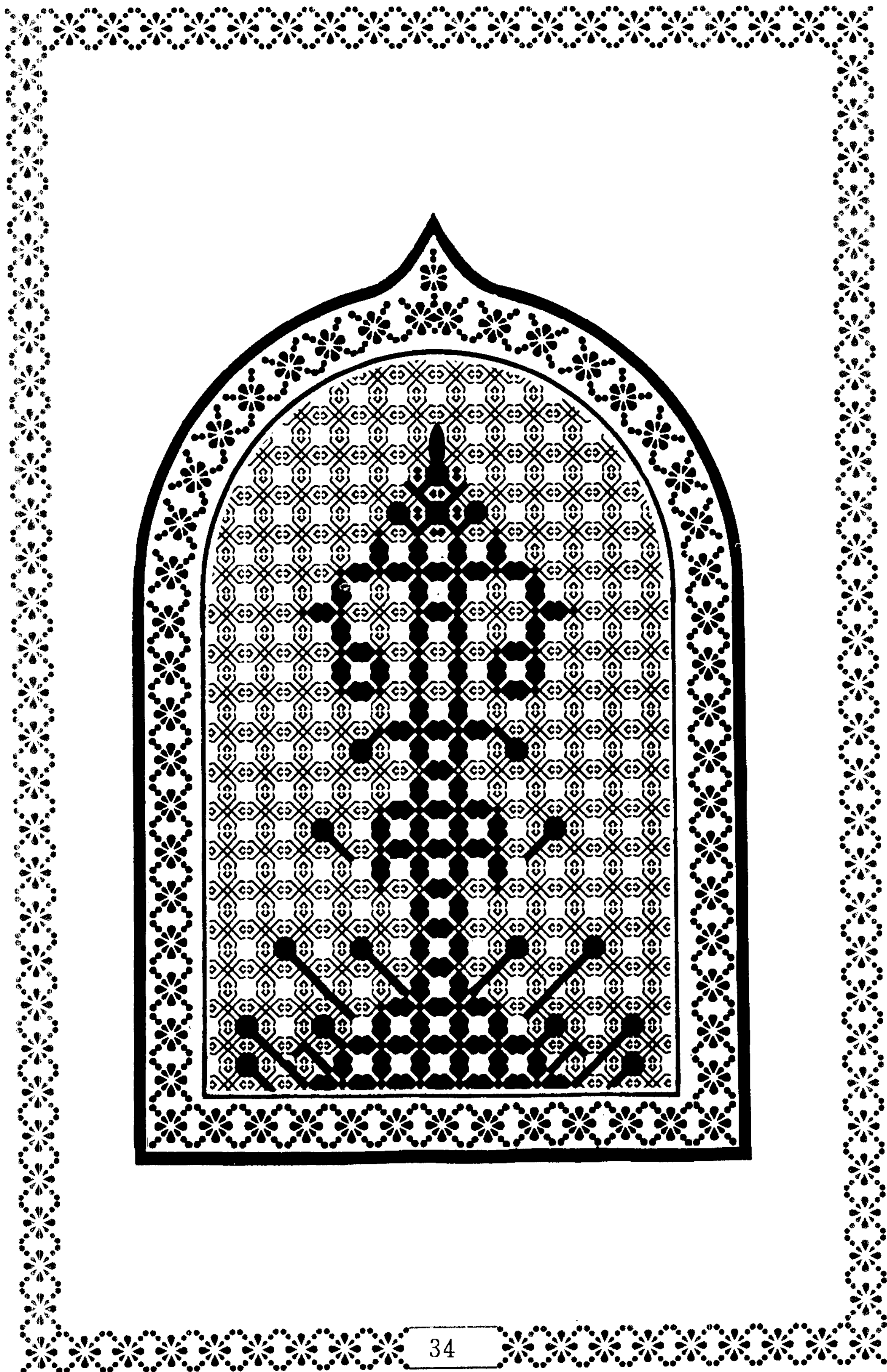
In publishing this book, we have revised it repeatedly following the opinions of the experts of study of Muqam and some musicians and literati.

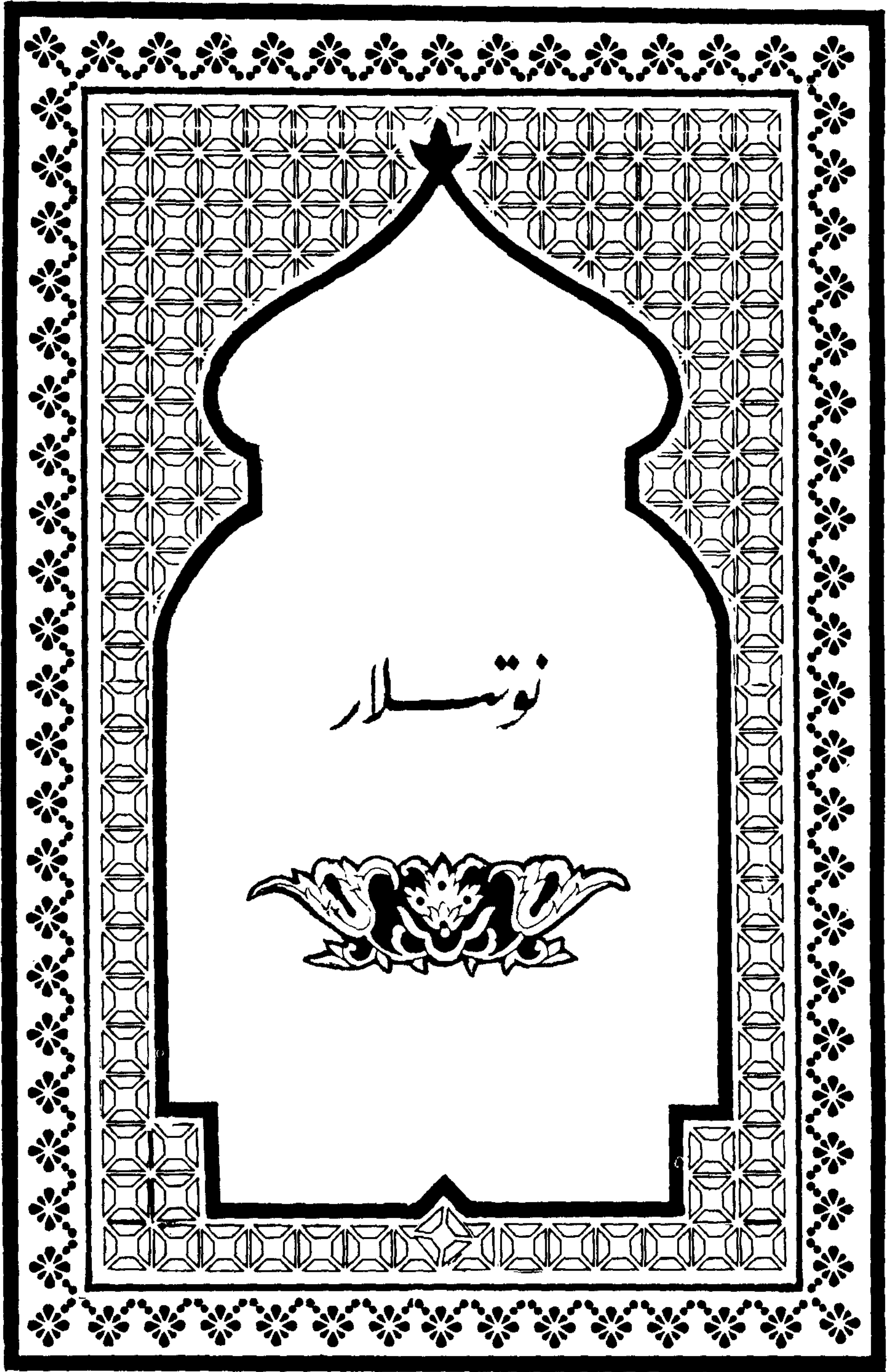
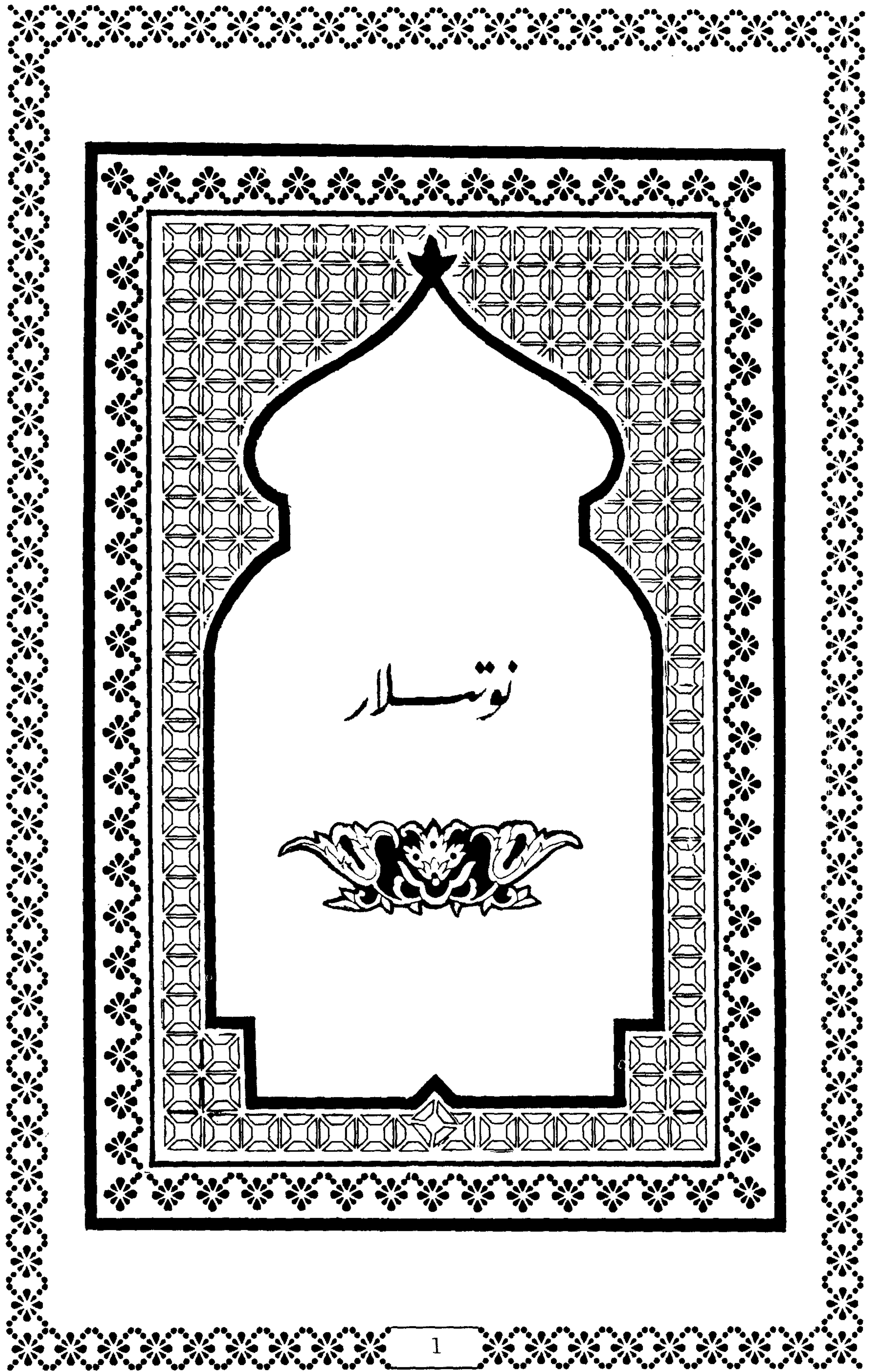
The presented *Uigur Twelve Muqam* is the result of the hard work and thorough study by a lot of masters of Muqam, experts of Muqam, artists of Muqam, musicians, and literati of classics. We hope this book will be such an indispensable and basic one that can make things much more convenient for the deep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

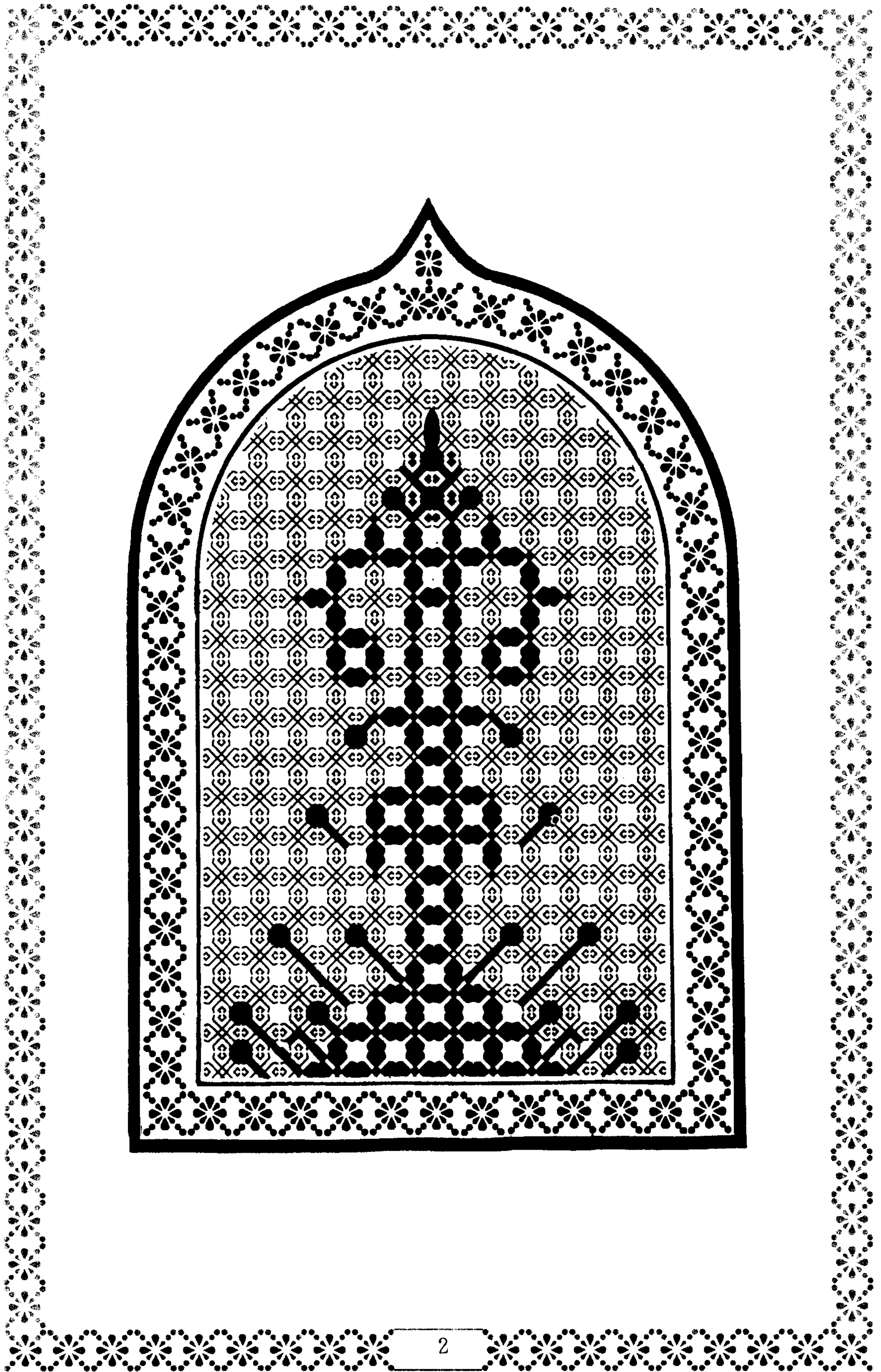
October, 1996





ئوتىلار





总 目 录

序	1
英文序	17
乐谱	1
拉丁文转写	79
歌词	125
注释	171
古典诗人小传	201
乐谱记录的几点说明	215
曲目一览表	217

目 录

琼乃额曼

序曲	(1)
太艾则	(5)
太艾则间奏曲与尾声	(5)
第一奴斯赫	(14)
第一奴斯赫间奏曲与尾声	(14)
第二奴斯赫	(21)
第二奴斯赫间奏曲与尾声	(21)
穆斯台扎特	(26)
穆斯台扎特间奏曲	(26)
朱拉	(31)
朱拉间奏曲与尾声	(31)
赛乃姆	(34)
大赛勒克	(35)
小赛勒克	(36)
小赛勒克间奏曲与尾声	(36)
佩希热维	(45)
佩希热维间奏曲与尾声	(45)
太依克特	(48)

达斯坦

第一达斯坦	(50)
第一达斯坦间奏曲	(50)
第二达斯坦	(54)
第二达斯坦间奏曲	(54)
第三达斯坦	(57)
第三达斯坦间奏曲	(57)
第四达斯坦	(60)
第四达斯坦间奏曲	(60)
第五达斯坦	(64)
第五达斯坦间奏曲	(64)

麦西热甫

第一麦西热甫	(68)
第二麦西热甫	(71)

مۇندەرىجە

چوڭ نەغمە

- (1) مۇقەددىمە
- (5) تەئەززە
- (5) تەئەززە مەرغۇلى ۋە چۈشۈرگىسى
- (14) بىرىنچى نۇسخە
- (14) بىرىنچى نۇسخە مەرغۇلى ۋە چۈشۈرگىسى
- (21) ئىككىنچى نۇسخە
- (21) ئىككىنچى نۇسخە مەرغۇلى ۋە چۈشۈرگىسى
- (26) مۇستەھزاد
- (26) مۇستەھزاد مەرغۇلى
- (31) جۇلا
- (31) جۇلا مەرغۇلى ۋە چۈشۈرگىسى
- (34) سەنەم
- (35) چوڭ سەلىقە
- (36) كىچىك سەلىقە
- (36) كىچىك سەلىقە مەرغۇلى ۋە چۈشۈرگىسى
- (45) پىشرەۋ
- (45) پىشرەۋ مەرغۇلى ۋە چۈشۈرگىسى
- (48) تەئكىد

داستان

- (50) بىرىنچى داستان
- (50) بىرىنچى داستان مەرغۇلى
- (54) ئىككىنچى داستان
- (54) ئىككىنچى داستان مەرغۇلى
- (57) ئۈچىنچى داستان
- (57) ئۈچىنچى داستان مەرغۇلى
- (60) تۆتىنچى داستان
- (60) تۆتىنچى داستان مەرغۇلى
- (64) بەشىنچى داستان
- (64) بەشىنچى داستان مەرغۇلى

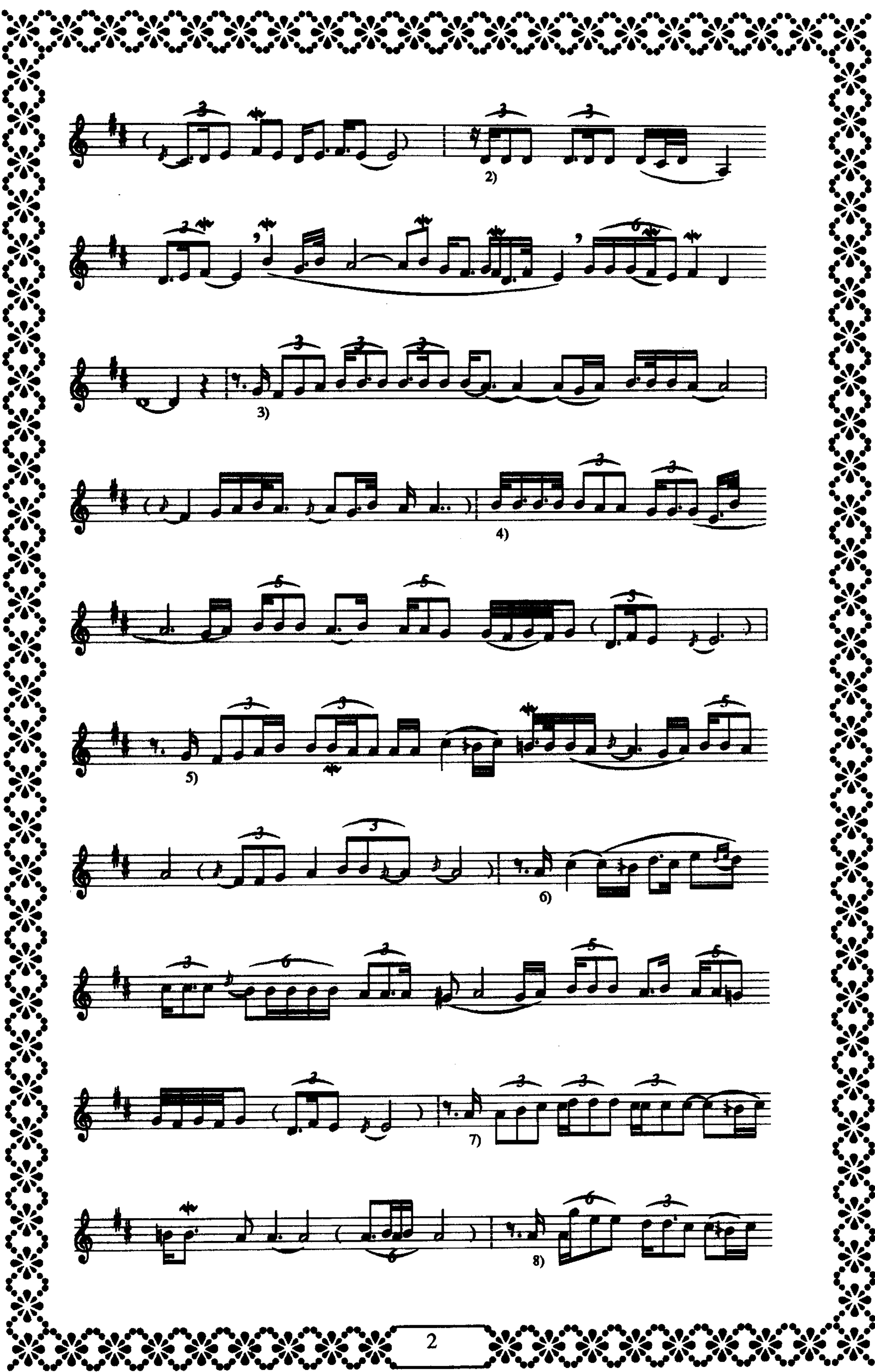
مەشرەپ

- (68) بىرىنچى مەشرەپ
- (71) ئىككىنچى مەشرەپ

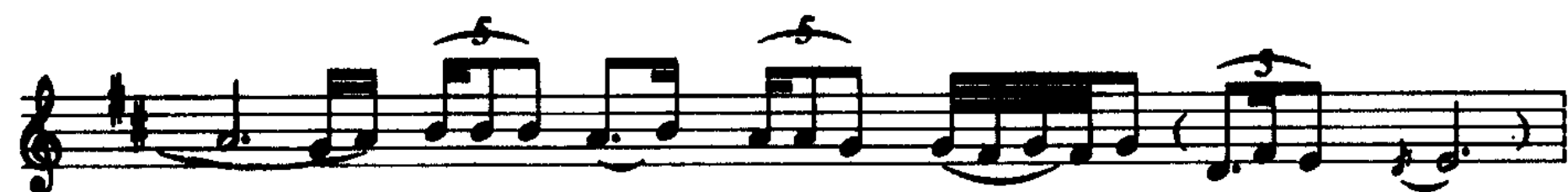
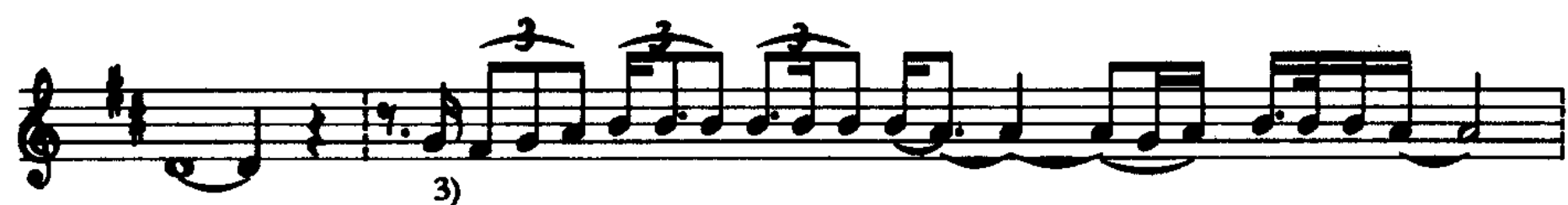
چوڭ نىغمە
琼乃额曼

مۇقەددىمە
序曲





A decorative border with a repeating floral pattern surrounds the musical score.



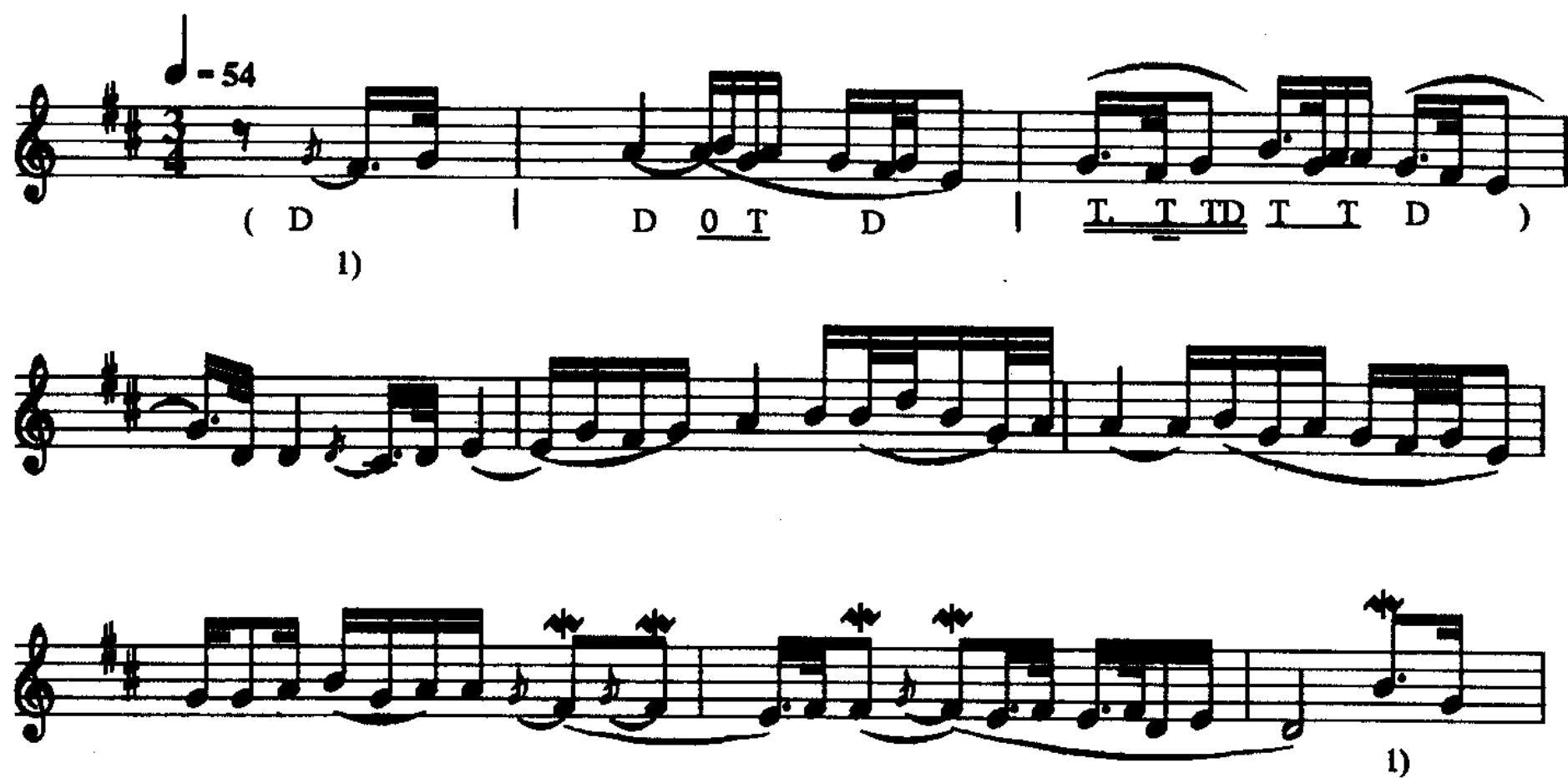




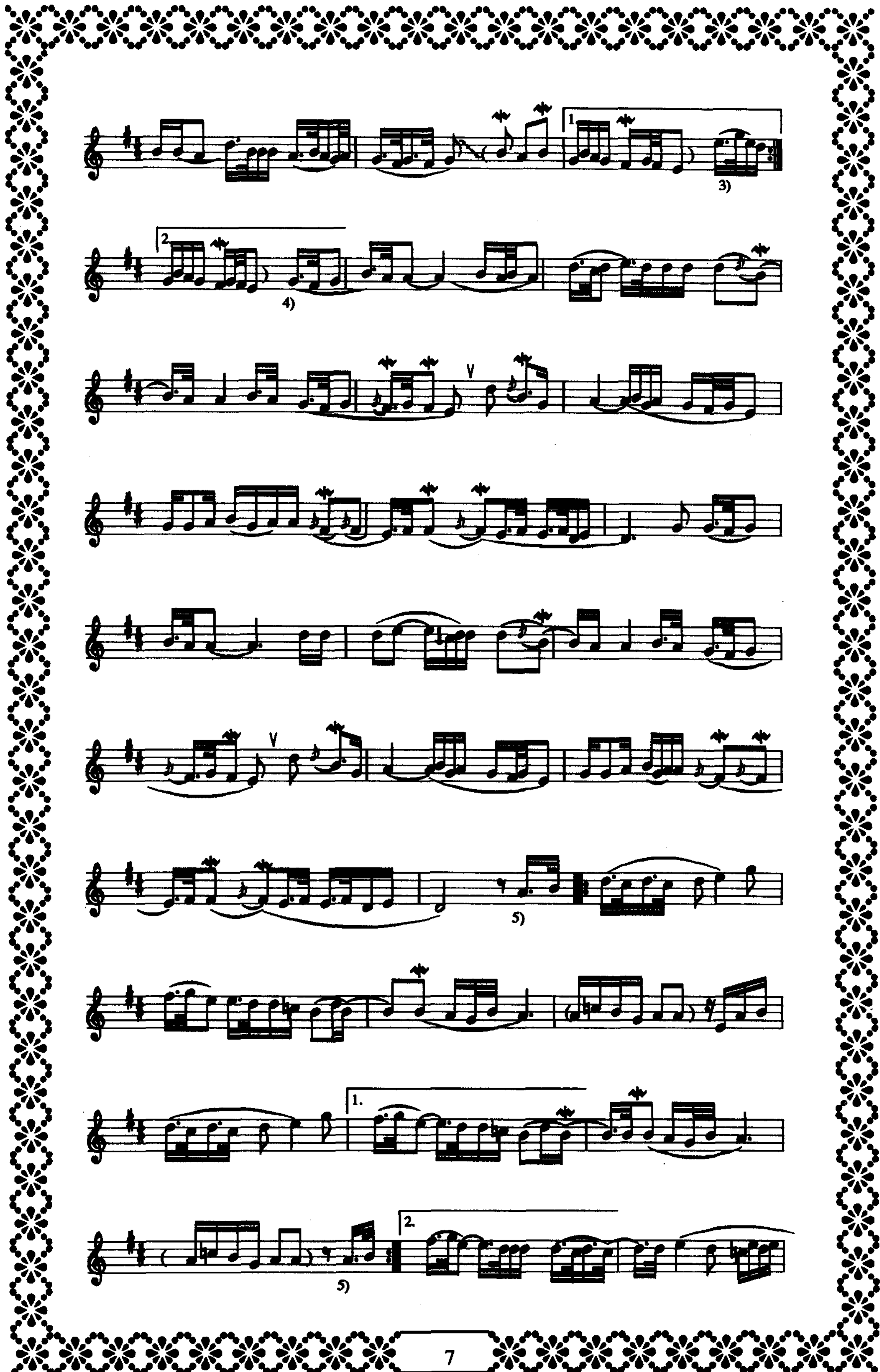
Musical score consisting of ten staves of music in treble clef, key of D major. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and ornaments. The staves are numbered 14, 15, 16, 17, 18, and 19. A small number '6' is written below the first staff of the 18th staff.



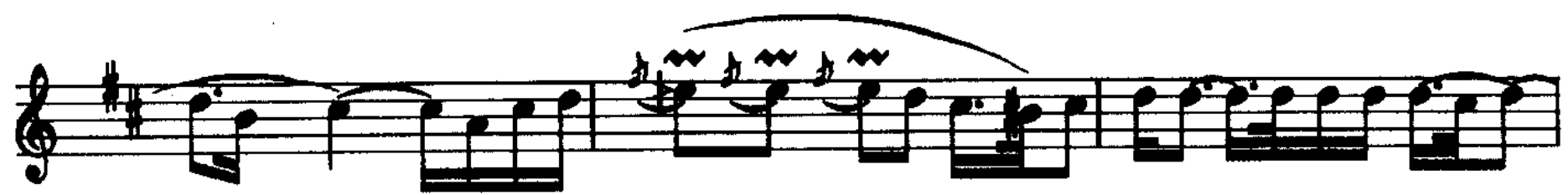
تەنەزە، مەرغۇلى ۋە چۈشۈرگىسى
太艾则间奏曲与尾声



6



The image displays a musical score consisting of ten staves of music. The score is enclosed within a decorative border featuring a repeating floral or star-like pattern. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are several slurs and accents throughout the piece. The score is divided into sections by measure numbers: '5)' is located at the end of the second staff, and '7)' is located at the beginning of the seventh staff. The overall style is that of a traditional or folk melody.



The image displays a musical score consisting of ten staves of music. The notation is in a single system, likely for a melodic instrument. The first staff begins with a first ending bracket labeled '1.'. The second staff contains a second ending bracket labeled '2.' and a measure marked '12)'. The eighth staff has a measure marked '13)'. The tenth staff has a measure marked '14)'. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is enclosed in a decorative border with a repeating floral motif.

This page contains a musical score for a single melodic line, likely for a traditional Chinese instrument. The score is written on ten staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, slurs, and ornaments (indicated by small star-like symbols above notes). The piece concludes with a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The page is framed by a decorative border of repeating floral motifs.

The image displays a musical score for a piece in 2/4 time, consisting of ten staves of notation. The score is written in a single melodic line on a treble clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several first and second endings marked with '1.' and '2.' above the notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. The entire score is framed by a decorative border of repeating floral motifs.

1. 2.

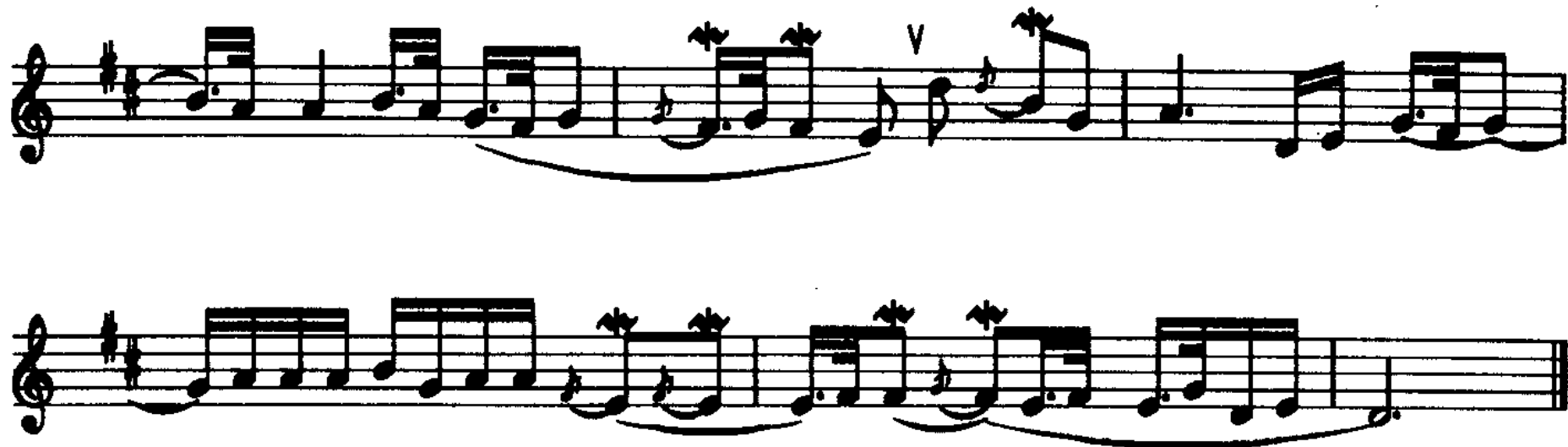
13)

V

1.

2.

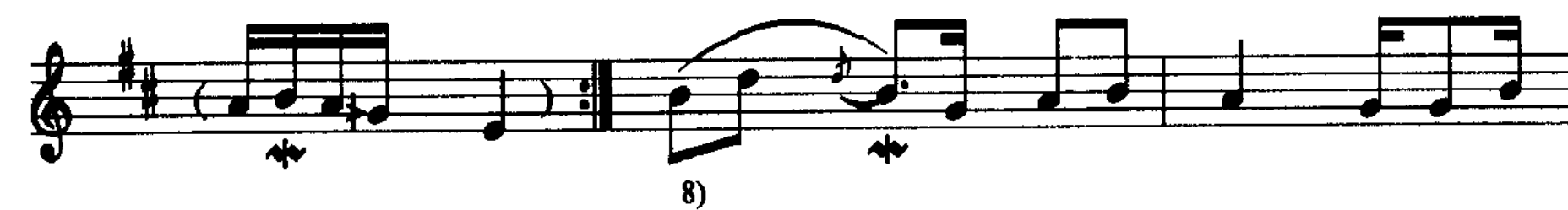
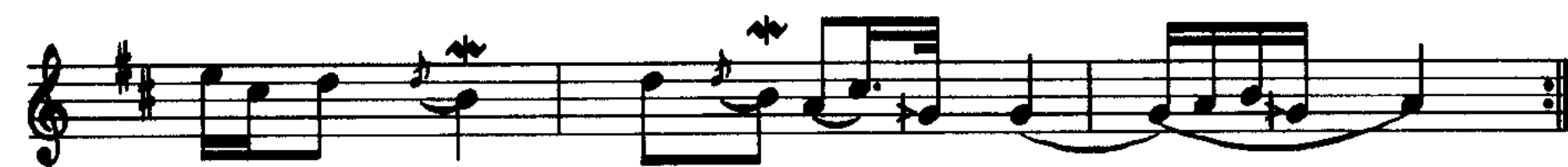
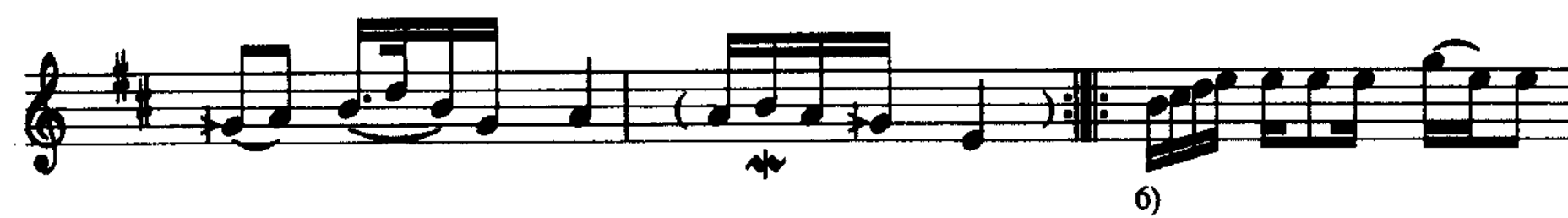
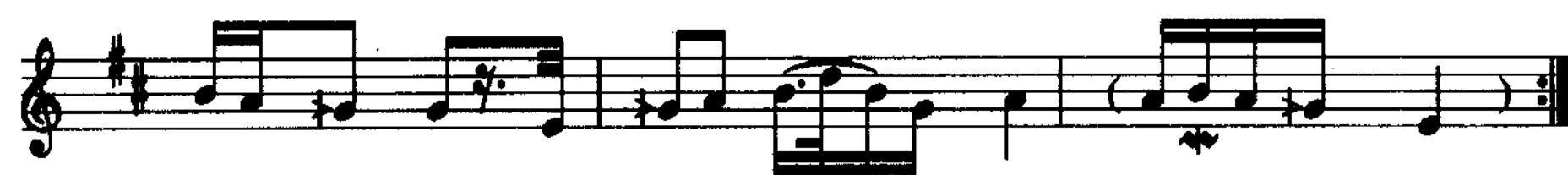
14)



بىرىنچى نۇسخە
第一奴斯赫

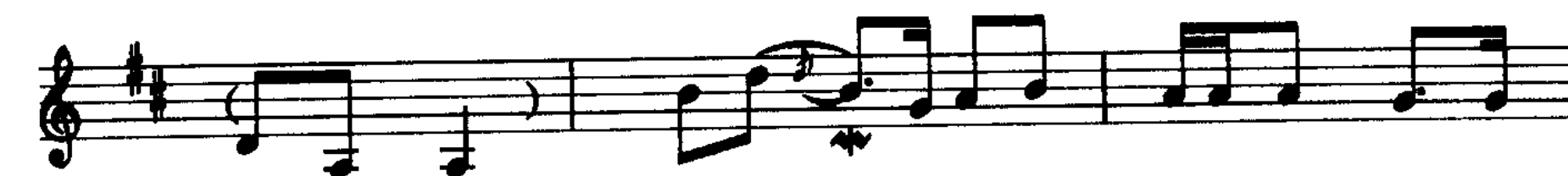
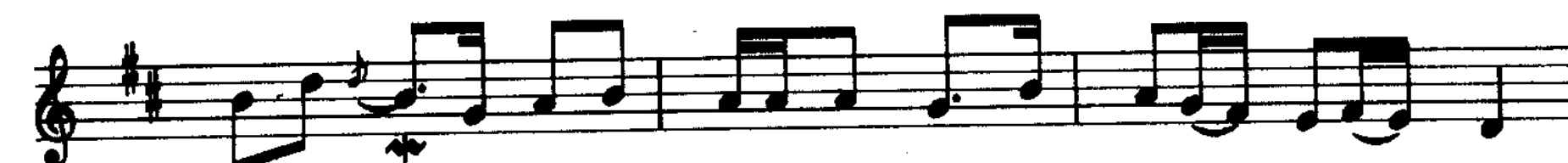
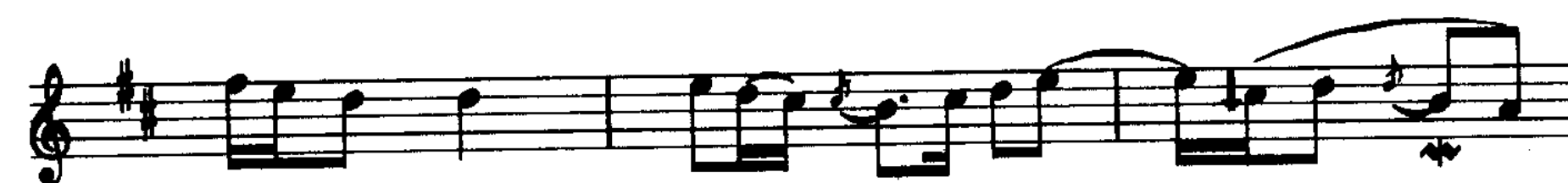
بىرىنچى نۇسخە، مەرغۇلى ۋە چۈشۈرگىسى
第一奴斯赫间奏曲与尾声





9)

10)



♩ = 62

(T T T T D D T T T)

T D D)

1. 2.

1.

2.



♩ = 66
13)14)
1. 2.
14)
v



ئىككىنچى نۇسخە
第二奴斯赫

ئىككىنچى نۇسخە، مەرغۇلى ۋە چۈشۈرگىسى
第二奴斯赫间奏曲与尾声

♩ = 54

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

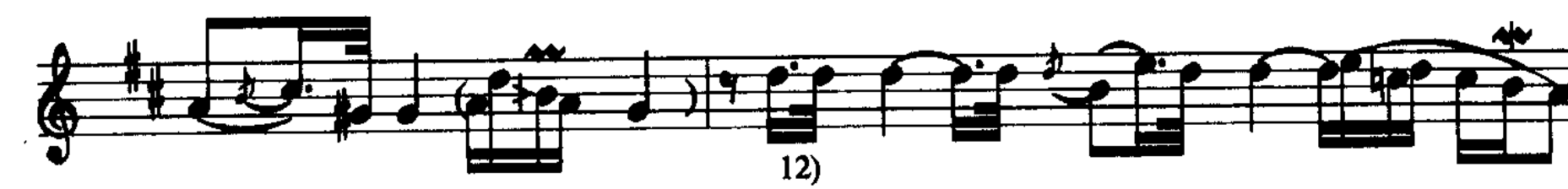
1)

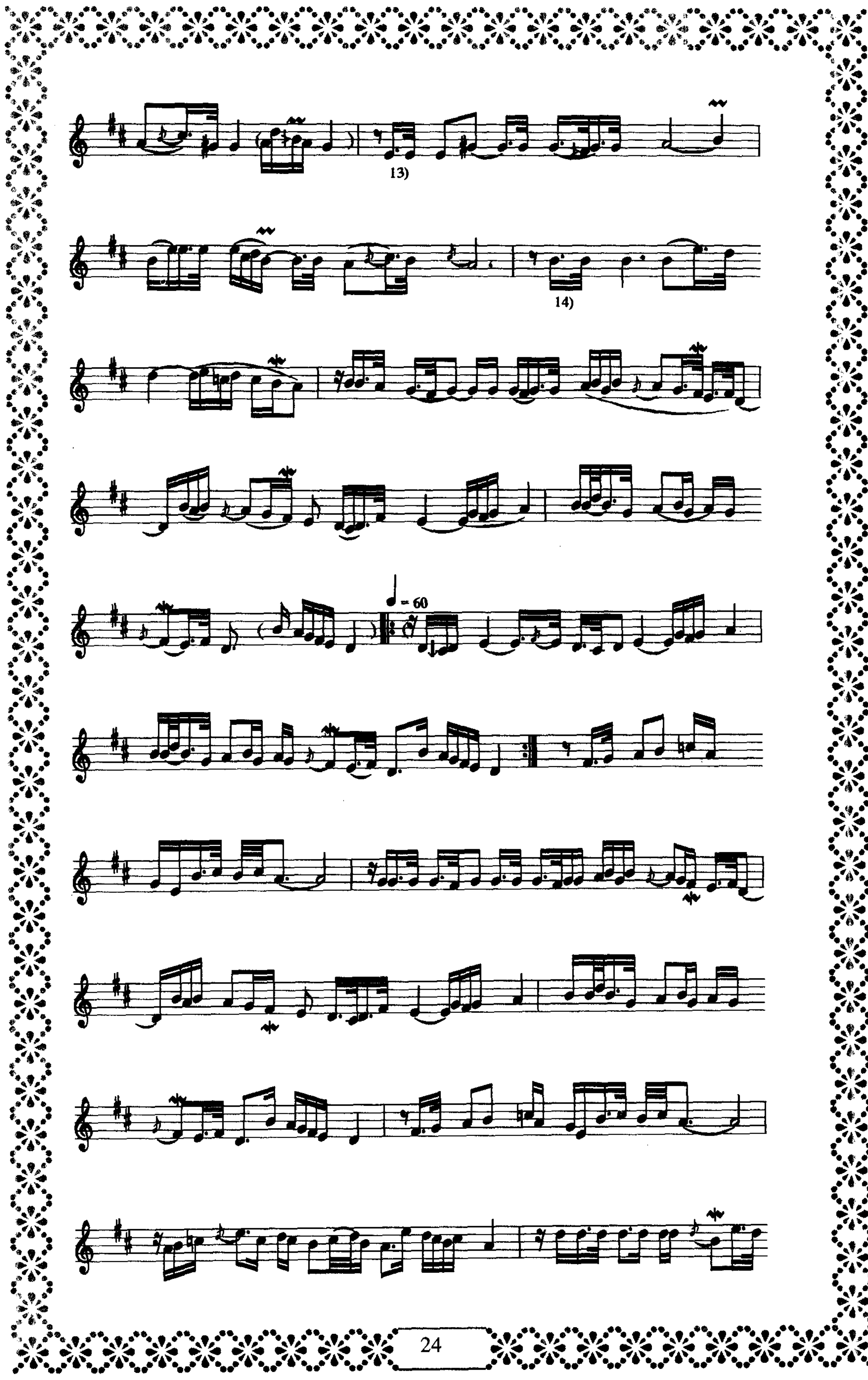
2)

3)

4)

The image displays a page of musical notation for a book. It features nine staves of music, each containing a different exercise or piece. The exercises are numbered 5, 6, 7, 8, and 9. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The exercises consist of various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Exercise 9 includes a first ending bracket labeled '1.'. The entire page is framed by a decorative border of repeating floral motifs.





13)

14)

$\text{♩} = 60$

24

A page of musical notation, page 25, enclosed in a decorative border of repeating floral motifs. The page contains ten staves of music in a single system. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Some notes are marked with a small asterisk. The fourth staff contains two first endings, labeled '1.' and '2.'. The thirteenth and fourteenth measures of the eighth staff are labeled '13)' and '14)' respectively. The page number '25' is centered at the bottom of the page.



مۇستەھزاد
穆斯台扎特
مۇستەھزاد، مەرغۇلى
穆斯台扎特间奏曲

♩ = 80-84

D D T T Q T T D D | T T Q T T D D

T T Q T T D D |

A musical score consisting of ten staves of music, enclosed within a decorative border of repeating floral motifs. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. There are several slurs indicating phrases. Some notes are marked with a 'v' (accents) and others with a tilde (~) (trills). The score concludes with a first ending bracket labeled '1.' and a final double bar line.

2.

1.

2. *rit.*

D.C.

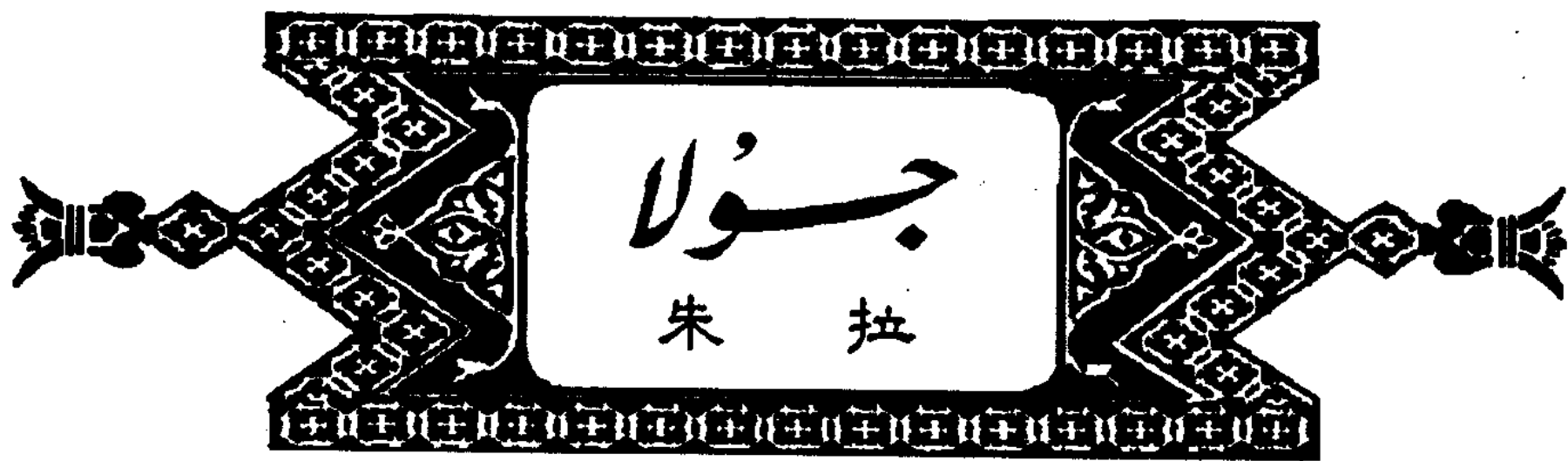
- 88 - 92

T T Q T T D D | T T Q T T D D |

T T Q T T D D |

A musical score for a single melodic line on a treble clef staff. The score consists of ten staves of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several ornaments (trills) marked with a star symbol (*). A first ending bracket labeled '1.' spans the first two staves, and a second ending bracket labeled '2.' spans the third and fourth staves. The score is enclosed in a decorative border with a repeating floral pattern.

The image displays a musical score consisting of ten staves of music. The score is enclosed within a decorative border of repeating floral motifs. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. Some notes are marked with a 'v' symbol, likely indicating vibrato. The score is presented in a clean, black-and-white format.



جولاء مەرغولی وە چوشورگسی
朱拉间奏曲与尾声



V

V

4)

5)8)

6)9)

7)10)

♩ = 54

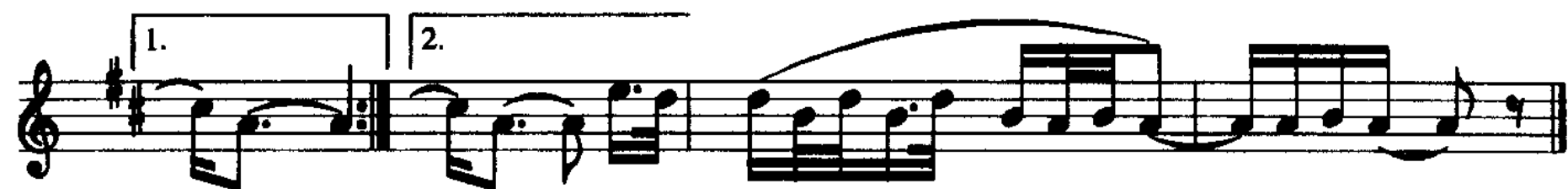
✱ ✱

✱ ✱

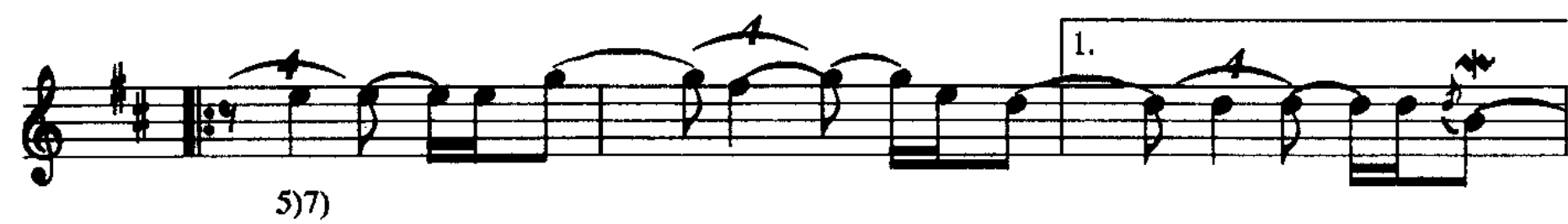
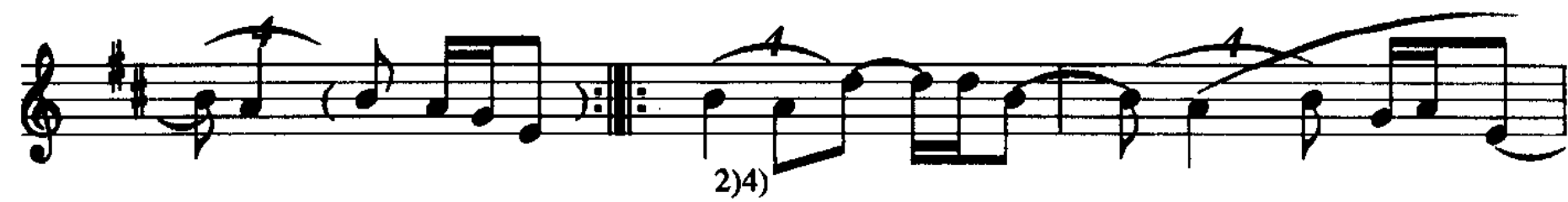
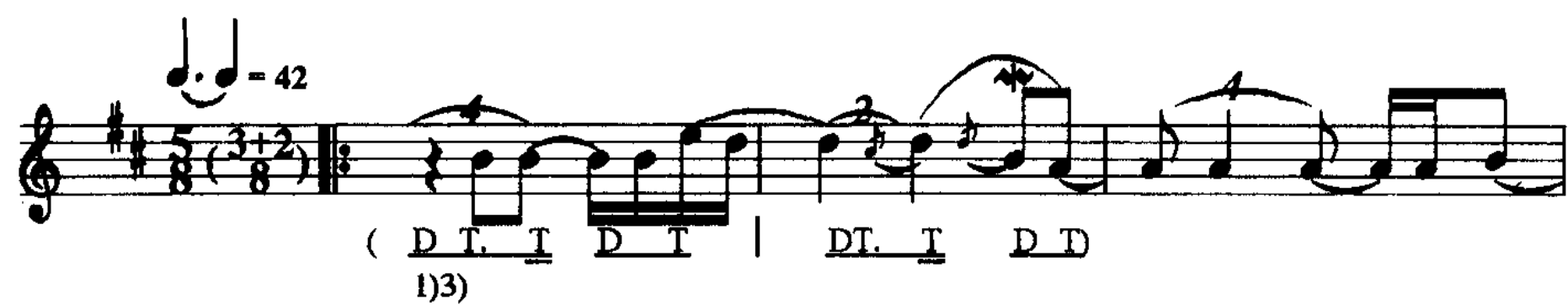
The image displays a musical score consisting of ten staves of music. The notation is written on a single-line staff with a treble clef. The key signature is one sharp (F#). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Several notes are marked with a small asterisk-like symbol, likely indicating ornaments or specific performance techniques. The score concludes with a final note marked with a fermata. A tempo or performance instruction '♩ - 60' is placed above the final staff.

11)





چوڭ سەلتە
大赛勒克



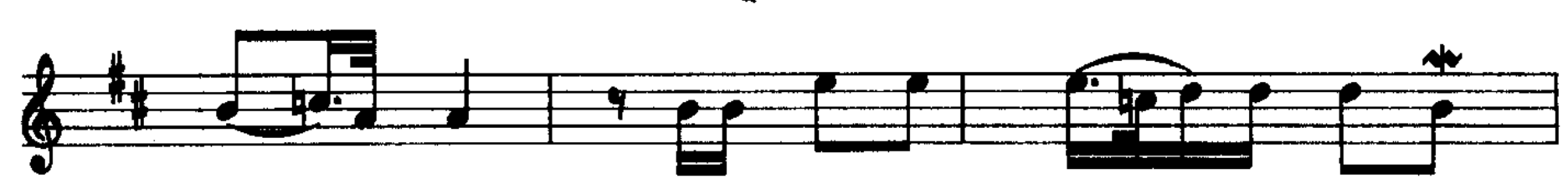


كىچىك سەلىقە، مەرغۇلى ۋە چۈشۈرگىسى
小赛勒克间奏曲与尾声





2)



2)



3)

3)7)



4)8)

The musical score consists of ten staves of music in a single system. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several first and second endings marked with '1.' and '2.'. Performance markings include 'D.S.' (Da Capo) and numbered sections: '5)9)', '6)10)', '11)', and '12)'. The score is enclosed in a decorative floral border.

♩ = 66
(D. D T T DDDD T O)
1)5)

2)6) 3)7)

4)8)

1. 2. §
3)7) D.C. 9)13)

10)14)

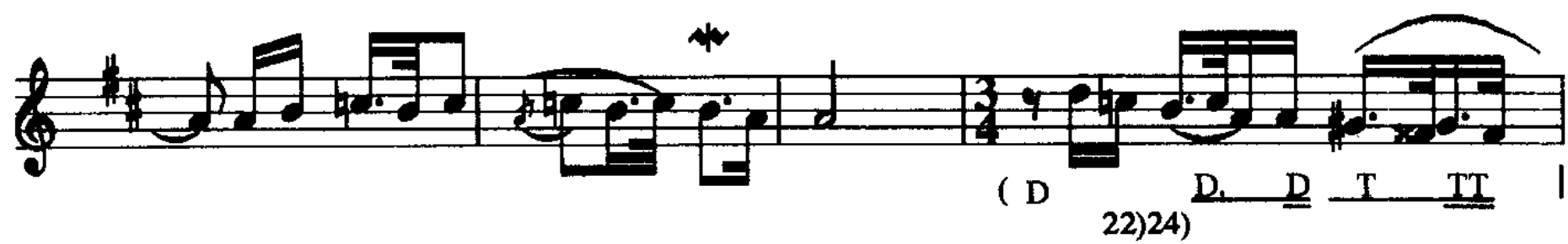
11)15)

12)16)

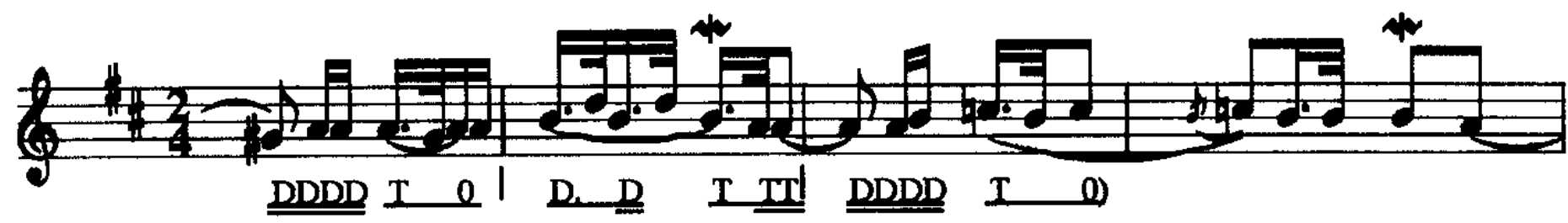
1. 2. §
11)15) D.S. 17)19)



Musical score consisting of ten staves of music in a single system. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Some notes are marked with a 'V' (accents) and others with a '*' (trills). Fingerings are indicated by numbers 1-4. Below the staves, there are guitar chord diagrams and tablature. The first diagram is labeled (18)20) and the second is labeled (18)21). The tablature includes notes like D, T, and 0, with some notes underlined. The score is divided into measures, with some measures containing repeat signs.



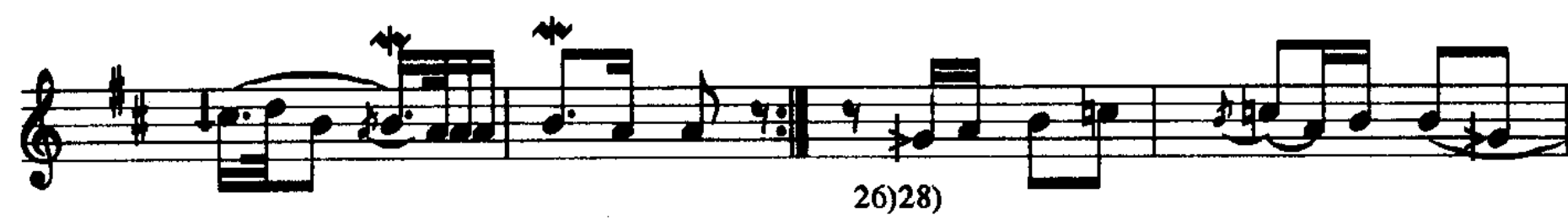
(D D D T T |
22)24)



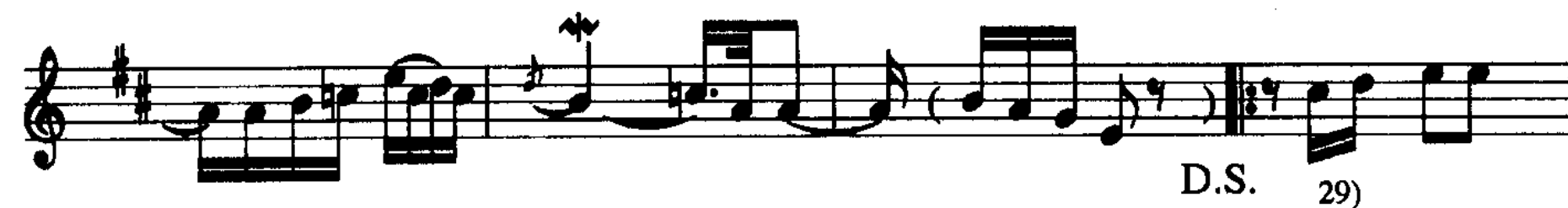
DDDD T 0 | D D T TT DDDD T 0)



25)27)



26)28)



D.S. 29)



30)



30)



31)33)



32)34)



32)34)



35)37)



36)38)



D.S.



- 72

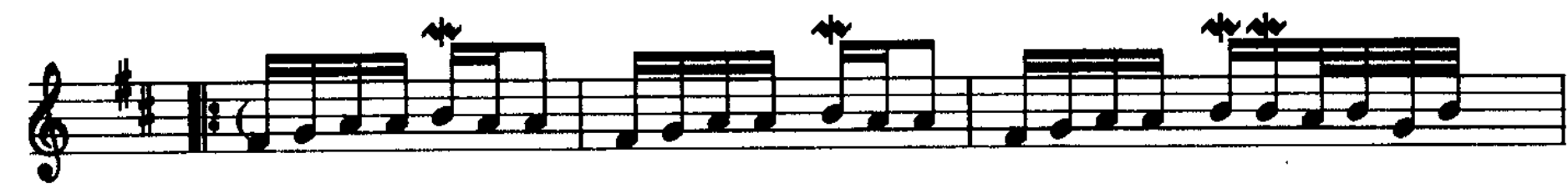
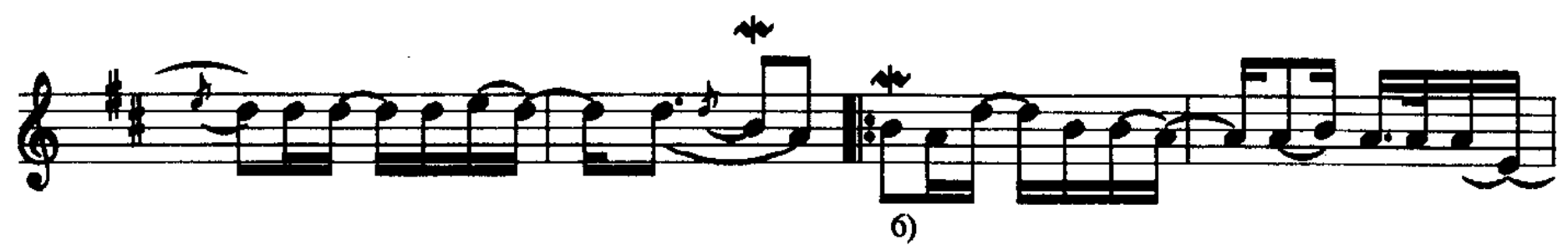
The image displays a musical score for piano, consisting of ten staves of music. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is framed by a decorative border of repeating floral motifs. The staves are numbered as follows: the first seven staves are unnumbered; the eighth staff is labeled '39)' below it; the ninth staff is labeled '40)' below its beginning and '41)' below its end; the tenth staff is labeled '42)' below its beginning and '41)' below its end. The tenth staff also includes first and second endings, marked '1.' and '2.' respectively.

پشروڻو
佩希热维

پشروڻو، مەرغولی وه چوشورگسی

佩希热维间奏曲与尾声





This page contains ten staves of musical notation, likely for a single melodic line. The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. The entire page is framed by a decorative border of repeating floral motifs.

11)

12)

تەيگەت
太依克特

48

(D T O D T T D T O D T T D T O D)

1) 2)

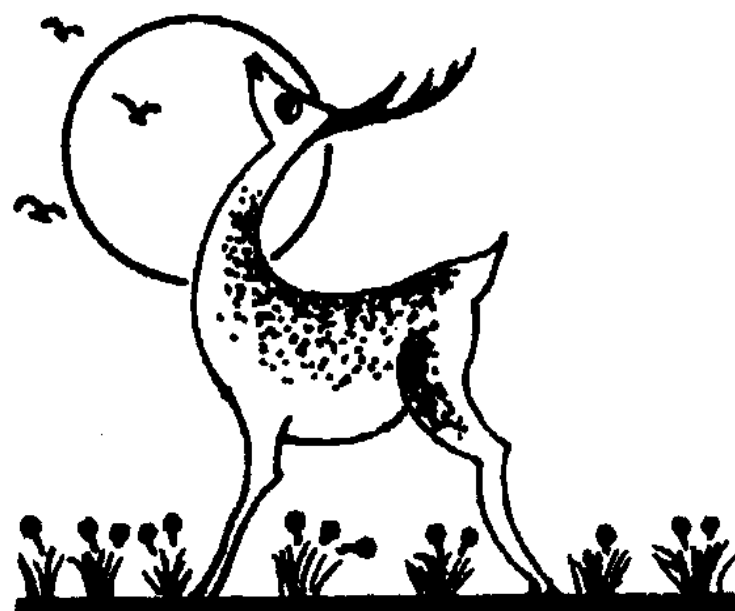
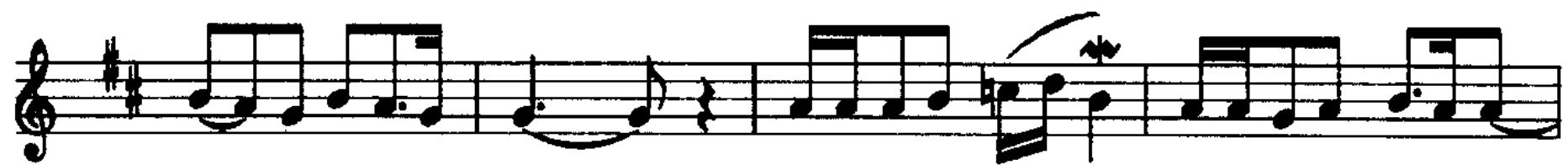
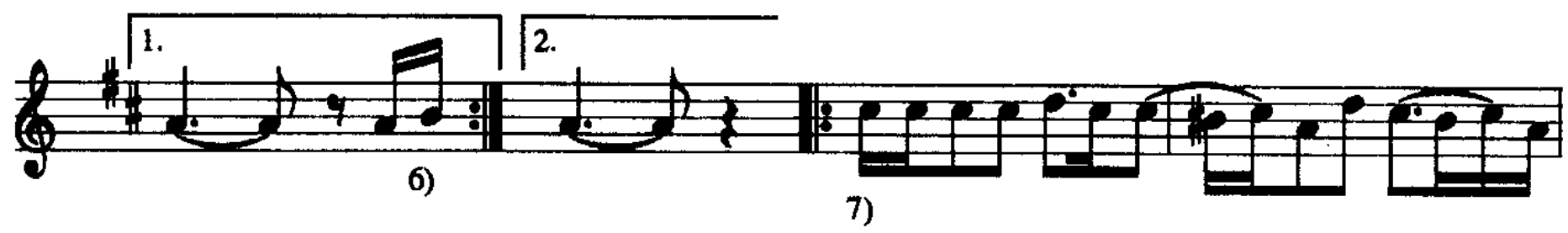
1. 2.

2) 3)

4)

1. 2.

5)



داستان

达斯坦

بىرىنچى داستان

第一达斯坦

بىرىنچى داستان، مەرغولى

第一达斯坦间奏曲

♩ = 54

1)



1.

2.

5)

6)

$\text{♩} = 66$

(D QT TTTT | D DT I II)

(D TT TTT D DT | TT TTT)

(DTT T.TTT DDT |

DTT T.TTT | DTT T.TTT | DTT DDT | DTT DDT | DTT DDT |

DTT DDT | D TT DDT DTT | DT TTT DT TTT | DTT T.TTT |

D DT D.TTT | D.TTT D D T | TTT D.DT | TTT D.TTT |

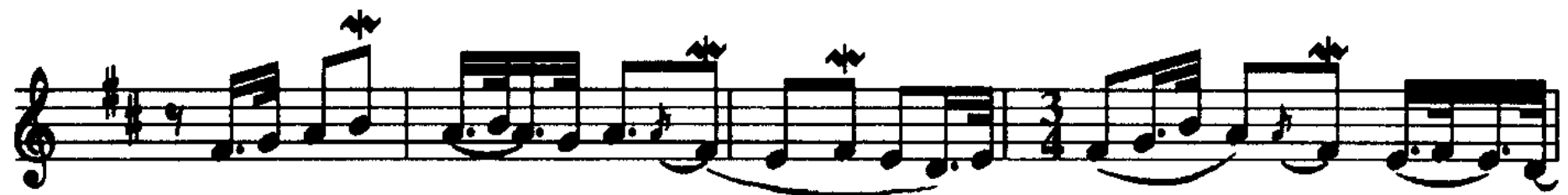
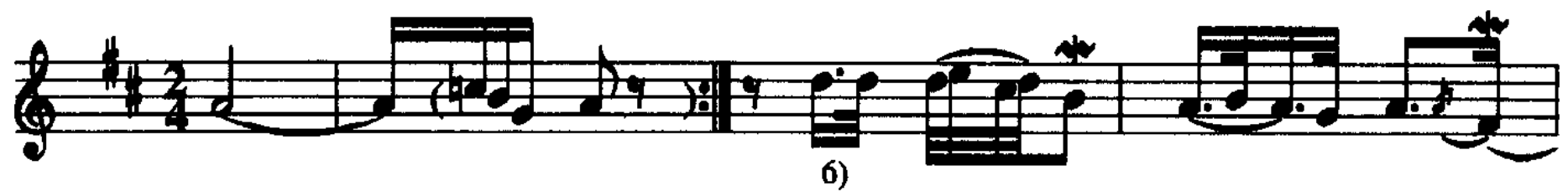
D DT D.TTT | TTT D.TTT | D.TTT TTT | DT TTT | DT TTT)



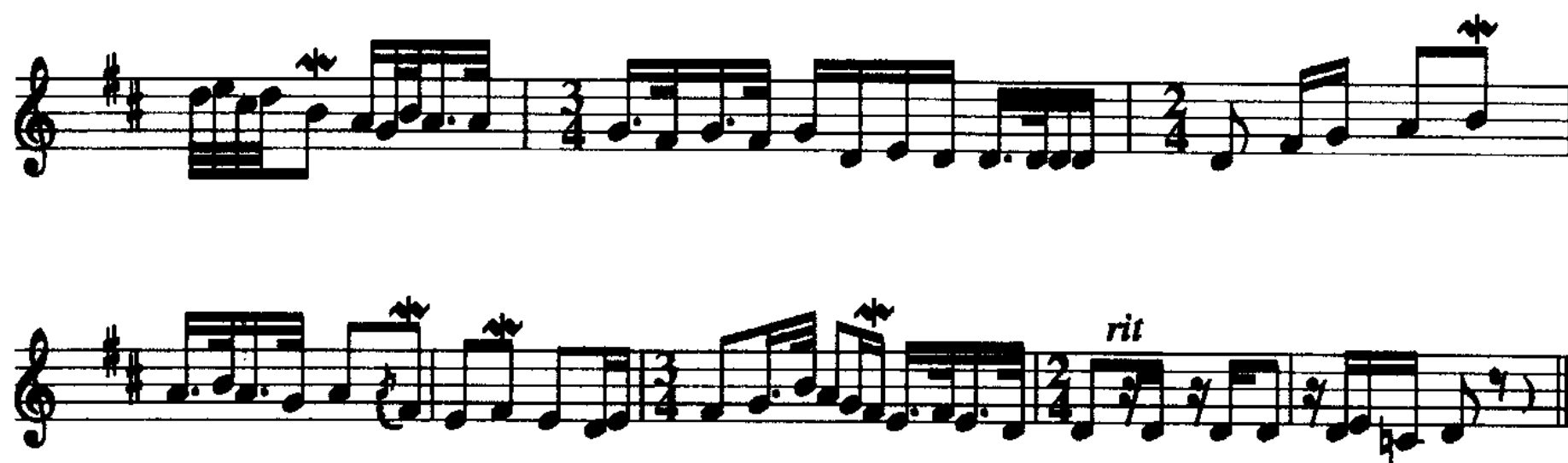
ئىككىنچى داستان
第二达斯坦

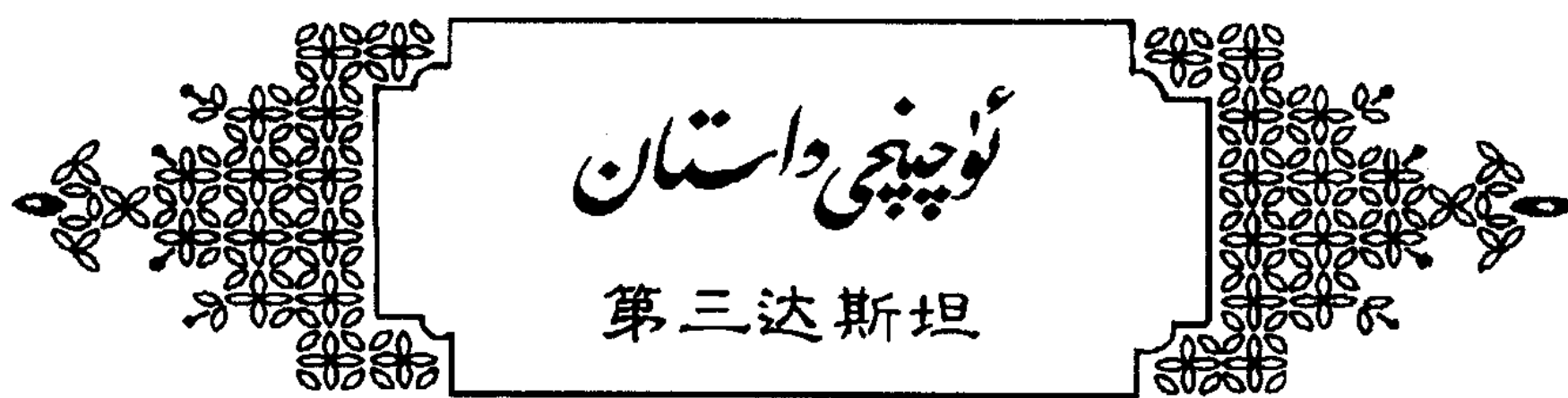
ئىككىنچى داستان، مەرغۇلى
第二达斯坦间奏曲





The musical score consists of ten staves of music in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several repeat signs (double bar lines with dots) and first/second endings (marked '1.' and '2.') throughout the piece. The first ending appears at the beginning of the first staff and at the end of the eighth staff. The second ending appears at the end of the first and eighth staves. The music is written on a single treble clef staff.

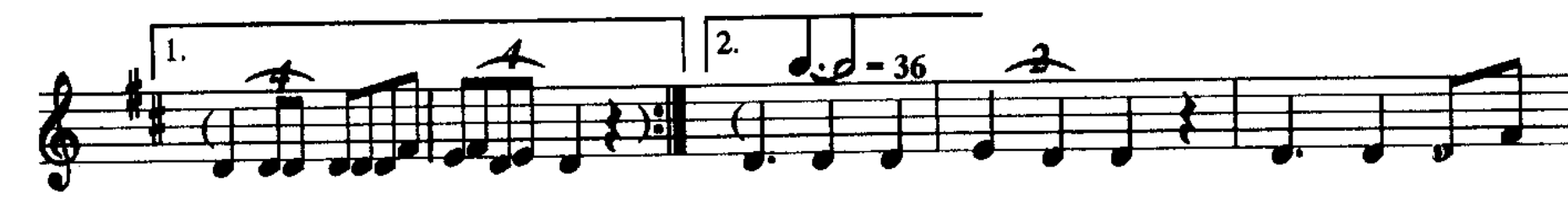
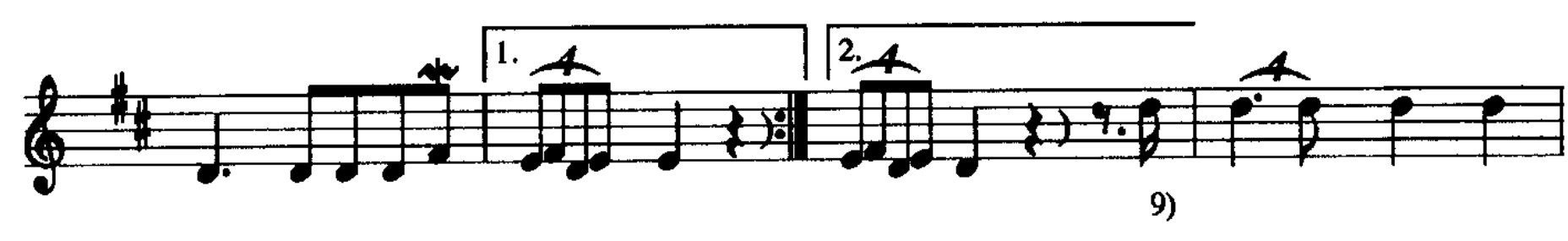
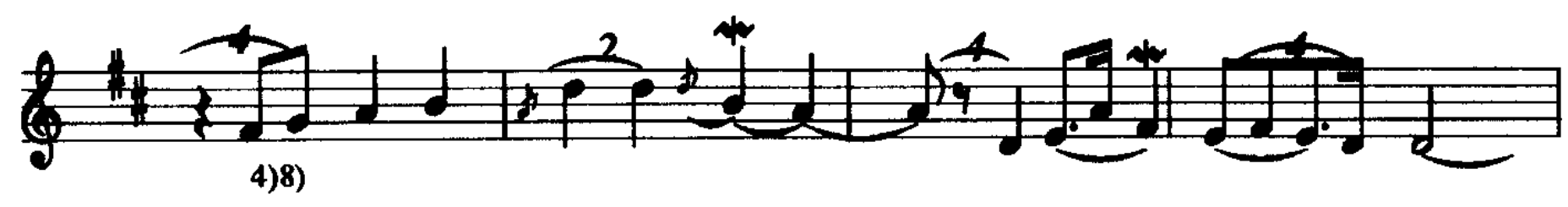




ئۈچىنچى داستان
 第三达斯坦

ئۈچىنچى داستان، مەرغولى
 第三达斯坦间奏曲





十行乐谱，每行五小节，共五十小节。乐谱包含各种音符、休止符、连音线、重音记号、装饰音以及反复记号。乐谱被一个装饰性的花边包围。



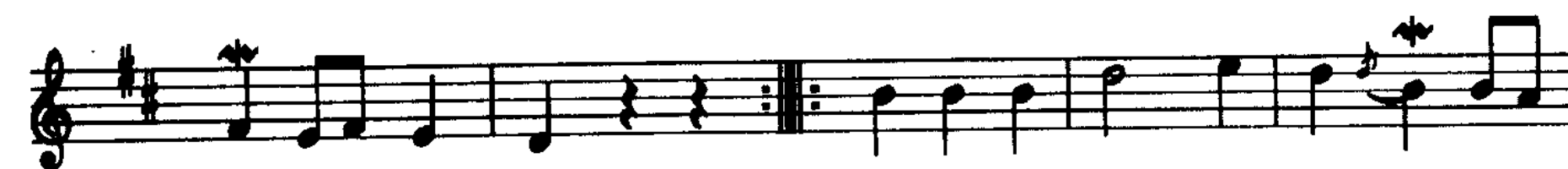
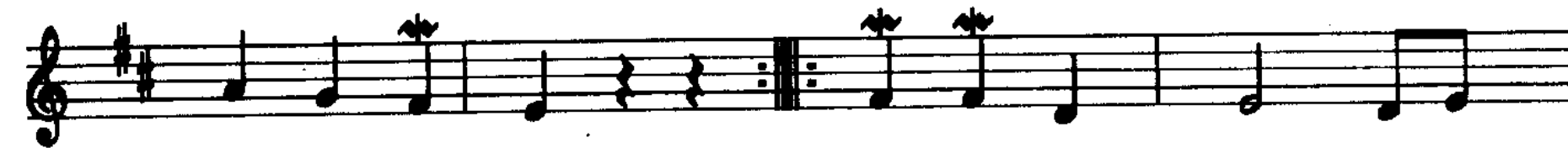
تۆتىنچى داستان
第四达斯坦

تۆتىنچى داستان، مەرغۇلى
第四达斯坦间奏曲





The page contains three guitar exercises, each with two first and second endings. Exercise 6 consists of three staves. Exercise 7 consists of three staves. Exercise 8 consists of two staves. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The exercises feature various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The page is framed by a decorative border of repeating floral motifs.



بەشىنچى داستان

第五达斯坦

بەشىنچى داستان، مەرغۇلى

第五达斯坦间奏曲

♩ = 60

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

1.)

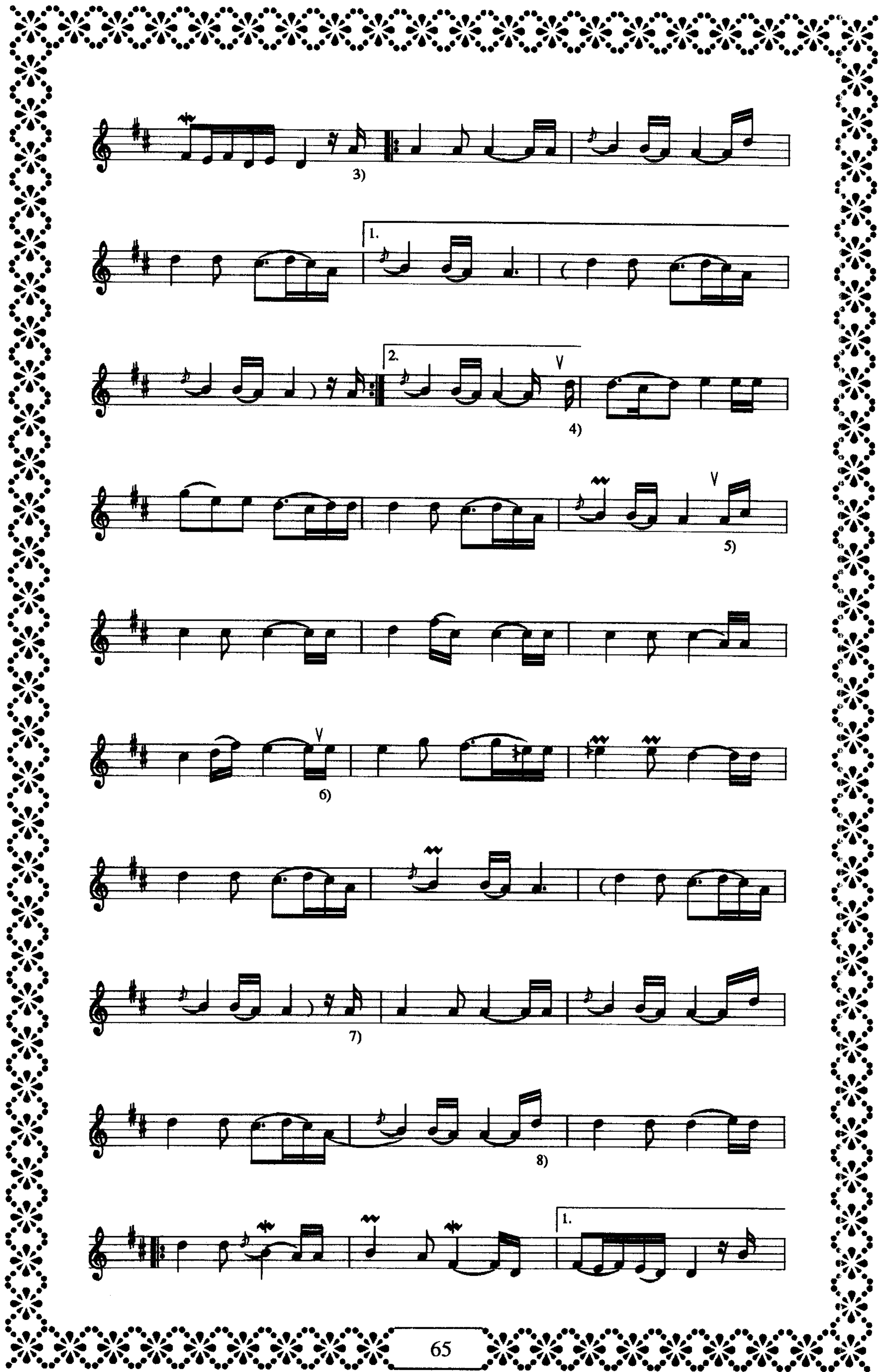
1.

2.)

1.) 2.)

1. 2.)

2.)



3)

1.

2.

V

4)

V

5)

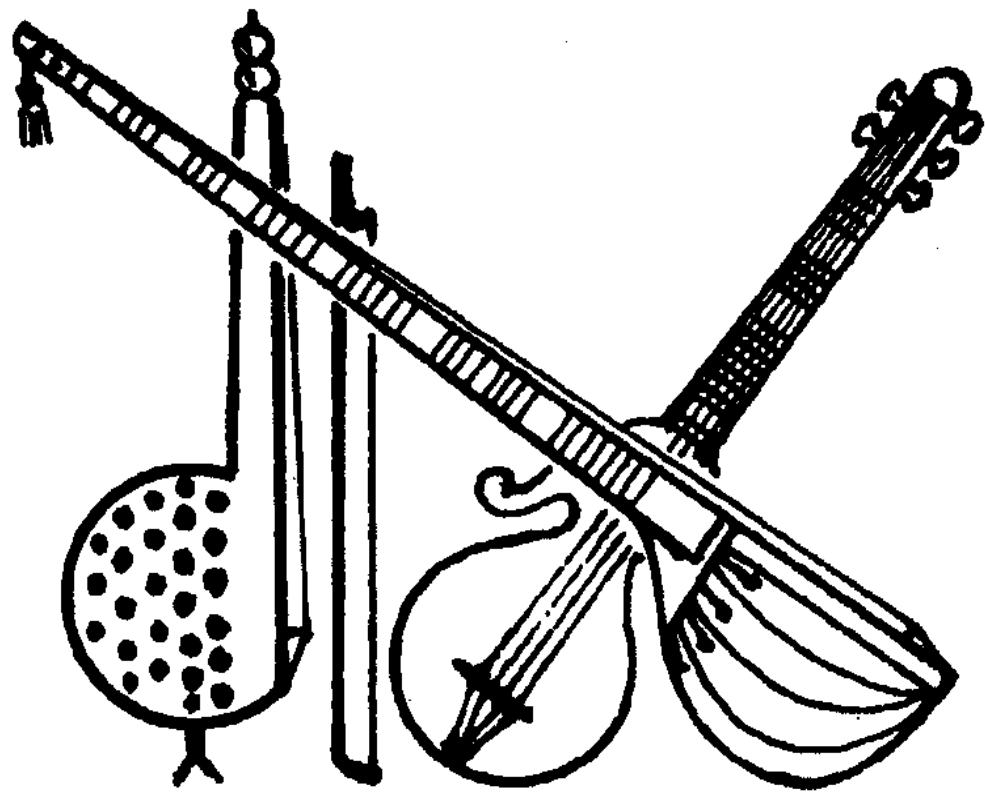
V

6)

7)

8)

1.



مەشرەپ
 麦西热甫

بىرىنچى مەشرەپ
 第一麦西热甫

♩ = 33
 7/8 (3+4)
 (D D D T | D Q D D | D Q D T)
 1)

2)

3)

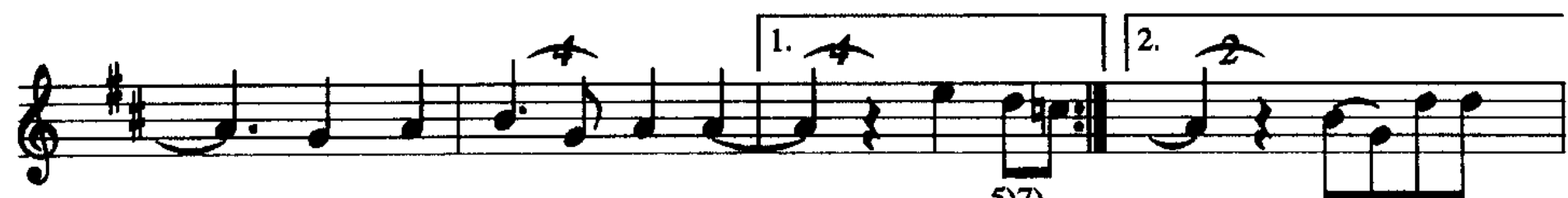
3)



4)



5)



5)7)

6)8)



1. 3.

2.

4.

6)8)

D.S.

7)

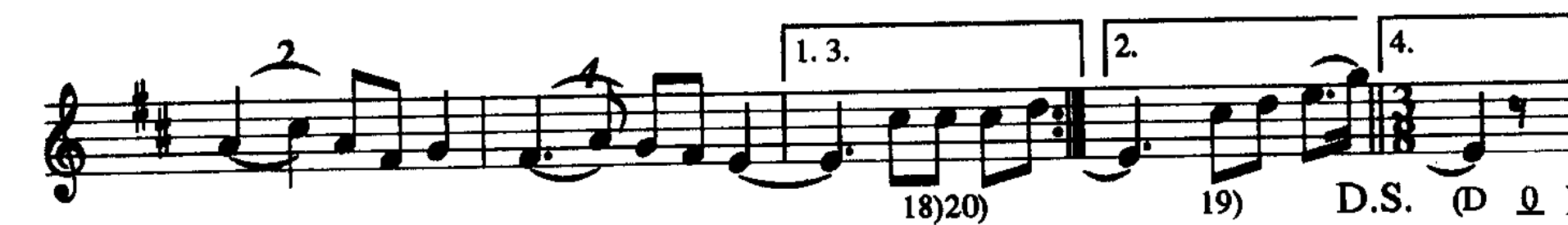
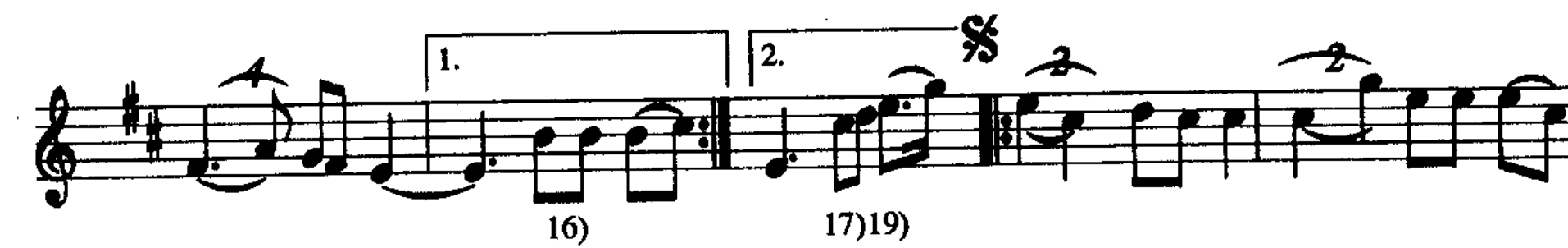
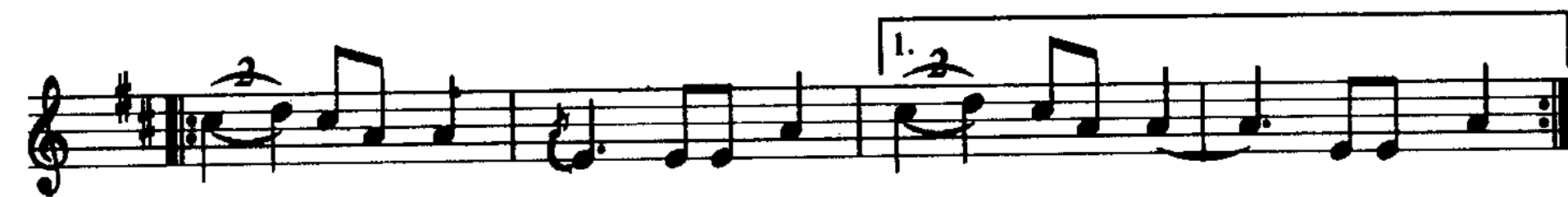
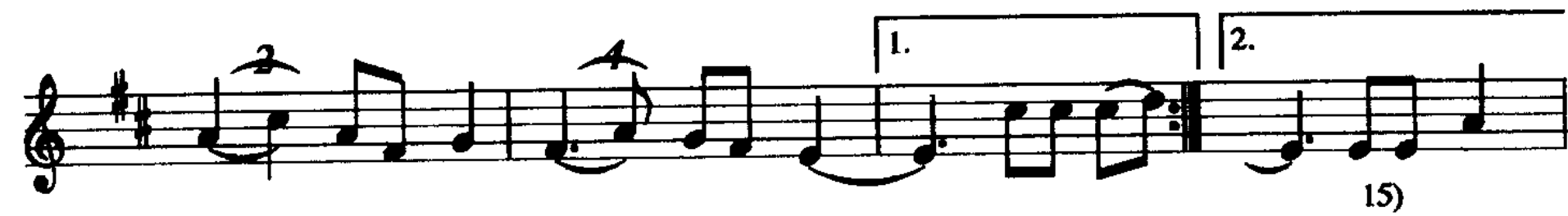
9)11)



10)12)



10)12)



سنگینچی مەشرەب

第二麦西热甫

108

(D TT D T DTT D T)

1)

2)

1. V

2. V

3)

1. 2. V

4)

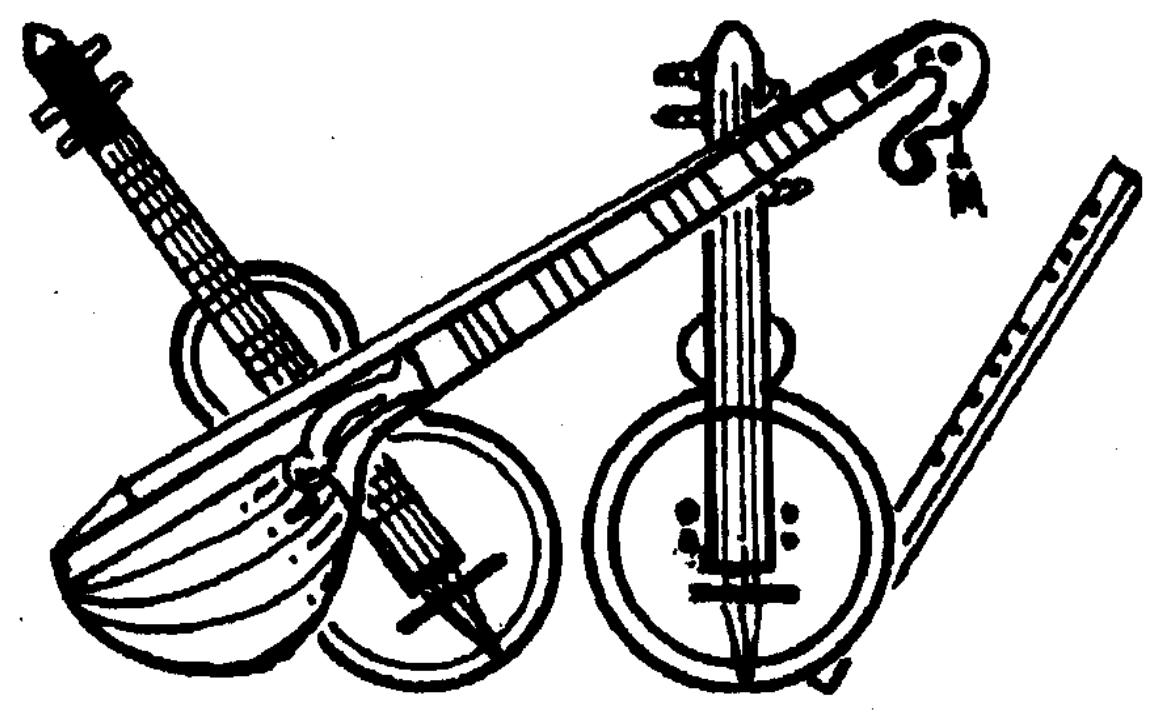
1. V 2. V

5)

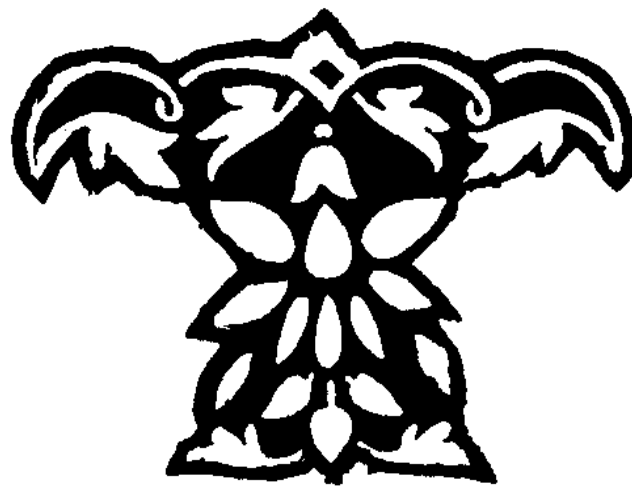
6)8) 1. 2. V 6)8)

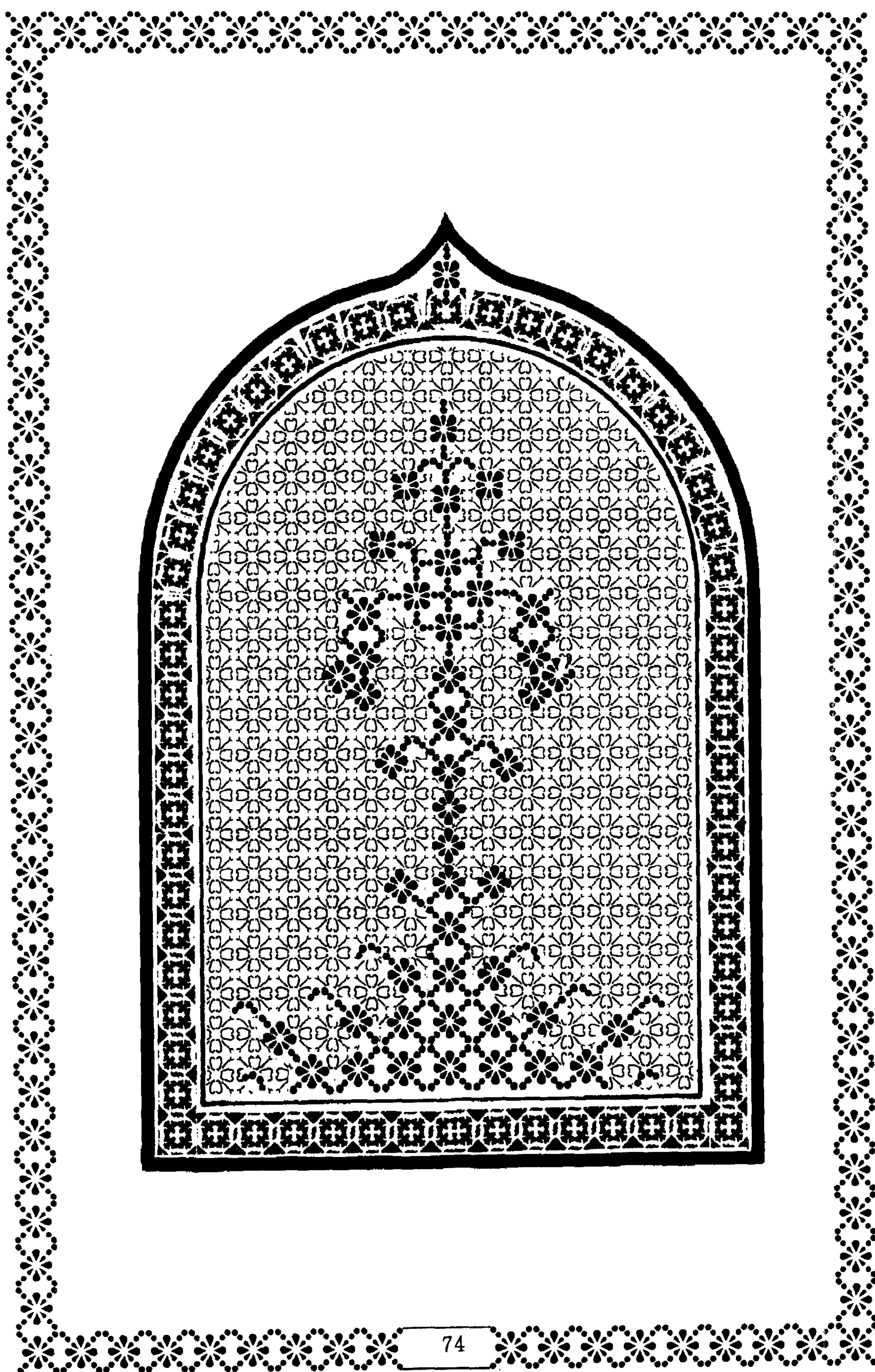
1. 3. V 6)8) 1. V 2. 7) D.S.

$\text{♩} = 60$



LATINÇÄ
TRANSKRIPSIYÄ





MUNDÄRIJÄ

ÇOŃ NÄGMÄ

Muqäddimä

Junun däštidi *Mäšhuri* (79)

Täazzä

Şubhi dämdä *Hafiz Şirazi* (82)

Täazzä çüšürgisi

Täwbä qil " (83)

Birinçi Nusxä

Ölgiçä bändän *Näwbäti* (84)

Birinçi Nusxä çüšürgisi

Yarniñ wäšli " (85)

İkkinçi Nusxä

Gul yaqa çak *Mähzun* (86)

İkkinçi Nusxä çüšürgisi

Mähzuna , mäy " (87)

Mustähzad

Aräziñni bağ ara *Näwa'i* (88)

Jula

Xil 'äti janğä *Ziya'i* (90)

Jula çüšürgisi

Aytip-aytip " (91)

Şanām

Egiz-egiz *Xälq qoşiqi* (93)

Çoñ Şäliqä

Jana , yüzüñni *Mäşrüb* (94)

Kiçik Şäliqä (Birinci ahañ)

Yolda bir *Mähzun* (96)

Ikkinçi ahañ

‘Ärzimni Aytay *Mäşrüb* (97)

Üçinçi ahañ

Närgisiñ jadasidän *Ayazi* (99)

Tötinçi ahañ

Äy Zuhurü *Mäzhäri* (100)

Bäşinçi ahañ

Äy Şäba , *Näwbäti* (102)

Kiçik Şäliqä çüšürgisi

Şidq birlä " (102)

Pişräw

Boldi yüzüñdin *Hafiz Xaräzmi* (104)

Pişräw çüšürgisi

Ne turfä Hafiz " (105)

Tä‘kid

Şähsäwarim *Näwa‘i* (106)

DASTAN

Birinci Dastan

Qaysi Gulšänniñ *Sä‘idi* (108)

İkkinçi Dastan

Äy seniñ *Husäyni* (109)

Üçinçi Dastan

Nazliq dilbär "*Sänawbär*" *din* (111)

Tötinçi Dastan

Izdädim köñlümni *Nizari* (112)

Bäşinçi Dastan

Muğänni, *Naqışi* (114)

MÄŞRÄB

Birinçi Mäşrüb

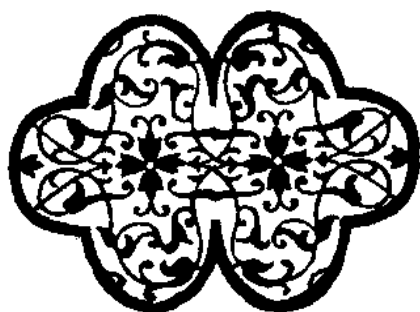
Goyaki köñül *Zälili* (116)

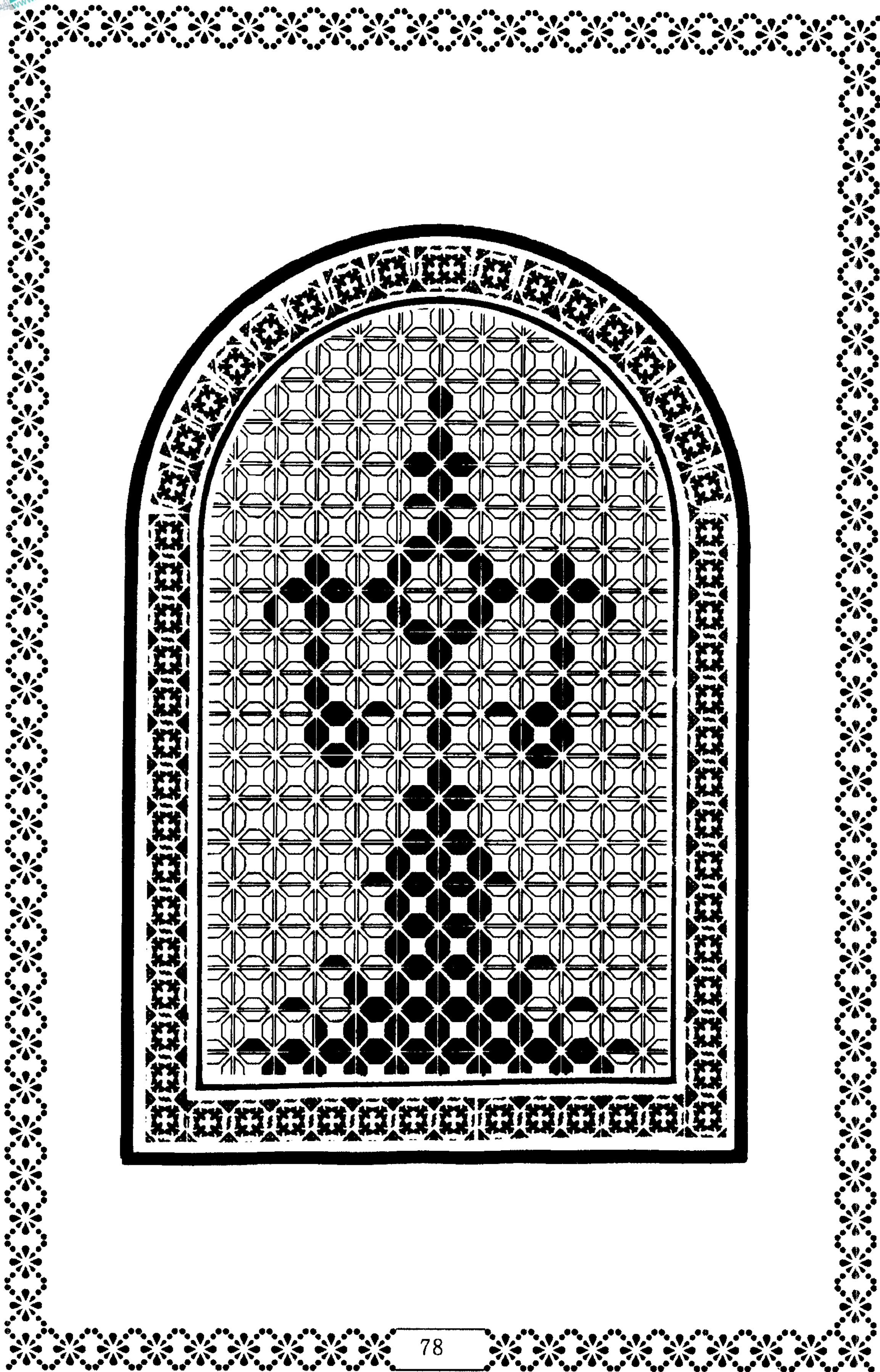
Saña yüz šukr *Näfisi* (118)

Häq yolıda *Räšidi* (118)

İkkinçi Mäşrüb

Yanä yaz boldi-yu *Gäda'i* (120)





ÇOŃ NÄĖMÄ

MUQÄDDIMÄ

Junun däŃtidä bizni bir guruh äwwarälär därlär,
MuĖilan xar-xaridin ayaĖi yarälär därlär.

Bäla yaĖsä baŃimizĖä däm almay däwri Ėärdündin,
Riza bärgän qäzaĖä ‘aŃiqi biçarälär därlär.

Körüp mäyxanä iŃkidä Ėäzälxanu giriban çak,
MuĖanniñ qiziĖä ‘aŃiq yaqa säd parälär därlär.

Fätilä saçlarimizni, körüban qaŃlarimizni,
Qara kün baŃida bir näççä baxti qarälär därlär.

Säru samanimizni sormağil biz binäwalarniñ,
Fäläk gärdiñläridin künläri düşwaralär därlär.

Sariğ çehrä bilän kahi yüzümgä gär baqip här däm,
Ki gulruxlar firaqida xäzan ruxsarälär därlär.

Qaçankim aqburut ‘abid qaşığä bargumiz, bizni,
Qara qaşlar qaşida där-bädär äwwarälär därlär.

Körüp ä‘zayimizni zäxmlik ähli tämaşa kim,
Pärlär koyida äwwarä‘i säñsarälär därlär.

Gär ihsan qilmasa därwişlärgä ähli ne‘mätlär,
Guhär xirmänläriñni tudäi säñxarälär därlär.

Başimizda körüp näş ‘ä, qolimizda körüp sağär,
Qutulğan yüz jahan ğämdin näçä mäyxarälär därlär.

Erur Mäşhuri andağ qawmdin zäxmälärin körgäç,
Zämanä taşlaridin näççä köksi parälär därlär. ❶

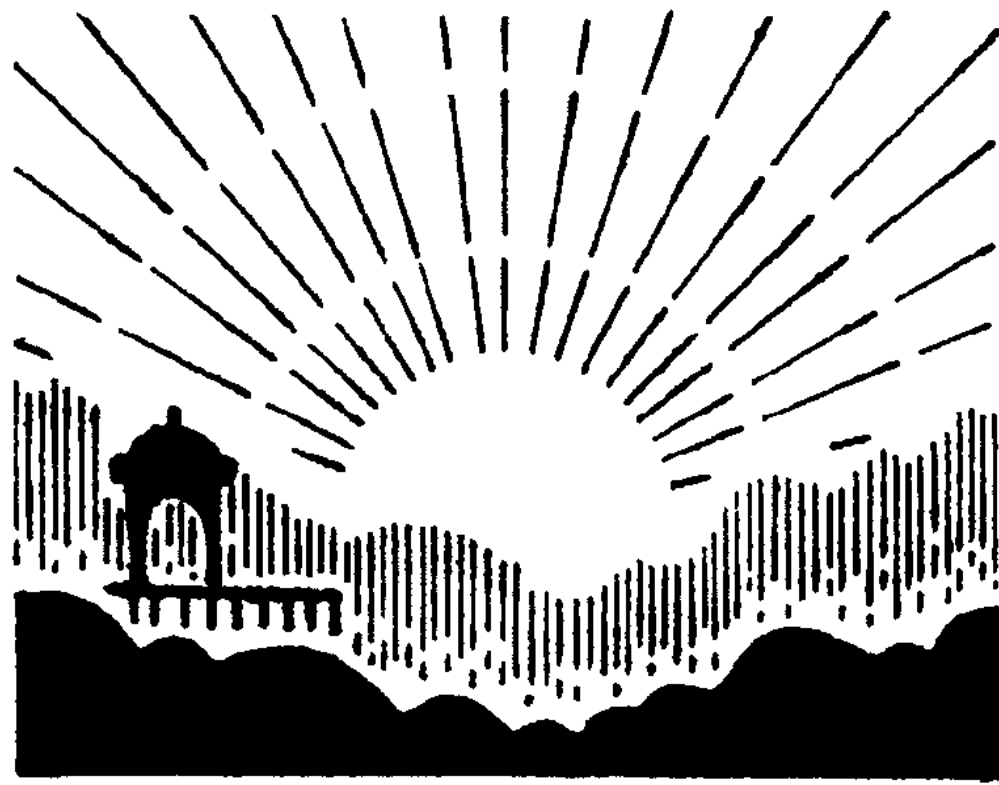
— Mäşhuri.

❶ “Diwani Mäşhuri”, Šinjan Xälq Näşriyatı 1995-yil näşri, 47-bät.

Wāzin Ayrımisi

Bāhri hāzāji muşämmāni salim

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





Şübhi dämdä açti xämmari işik mäyxanägä,
Buq-buq awazi şuraħi jan berur mästanägä.

Män yiraqdin bəzmiğä kəldimki axirraqidä,
Saqiya, qop, mäyni pür äyläki bu päymanägä.

Mäjnun oldum Ləyliniñ 'ışqidä bu 'aläm ara,
Aqila, qılma nəşihät män käbi diwanägä.

Çäwrülüp şäm 'i jəmali mä 'şuqiğä 'aşiqi,
'İşqida köyməknikim örgätti bu pärwanägä.

Siynä zəngarini təqwa şayqälidä pak qıl,
Paklik birlä qara ayinädä jananägä.

Yoqdurur duşnam Şəyyadi əzəlki janimä,
Kəldilər murği həwa 'aləmgä bəhri danägä.

Təwbä qıl zuhdu riyayiğä burunraq, Həfiza,

Bäski açmasda işikni bu keçä mäyxanägä.

Täazzä Çüşürgisi

Täwbä qıl zuhdu riyayiğä burunraq, Hafıza,
Bäski açmasda işikni bu keçä mäyxanägä. ❶

— Hafız Şirazi (*Ziläyxa Begim tärjimisi*).

Wäzin Ayrımisi

Bähri rämäli musämmäni mähzuf

fa‘ilatun fa‘ilatun fa‘ilatun fa‘ilun

—∨— —∨— —∨— —∨—



❶ "Bayaz" (1), Şinjan Xälq Näsriyatı 1995-yil näsri, 29-bät.

BIRINÇI NUSXÄ

Ölgiçä bändän bolay, äy šahi xubanım saña,
Ta tirikdurmän fida äyläy tänu janım saña.

Äy nigara, kaški körsäm jämaliñ ‘äksini,
Köydümü fanusdäk šäm ‘i šäbistanım saña.

Rähm qilgil män yätim biçarägä, äy nazänin,
Häsraätinä zä ‘färandäk boldi ruxsarım saña.

Munçä köydürmək nedurkim ‘aşıqi biçaräni,
Kimmu aytğay ‘ärzi aḥwalimni, jananım, saña.

Dilbära, sändin zäman ayrılmaqım dušwardur,
Ta qiyamät yiğlasam, yätkäymu äfğanım saña.

Keçä-kündüz yarniñ koyıda içtim badä'i,
Zahida, män ‘ätmägilkim, bağu bosatanım saña.

Yarniñ wäşli jämälini tiläydur Näwbäti,
Rähm qil, ya rüb, qäbul bolğayki imanım saña.

Birinçi Nushä Çüşürgisi

Yarniñ wäşli jämälini tiläydur Näwbäti,
Rähm qil, ya rüb, qäbul bolğayki imanım saña. ❶

— *Näwbäti*.

Wäzin Ayrimisi

Bähri rämäli muşämmäni mähzUF

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

— — — — —



❶ "Diwani Näwbäti", Şinjan Xälq Näşriyati 1995-yil näşri, 9-bät.

IKKINÇI NUSXA

Gul yaqa çak äylädi, ruxsari aliñni körüp,
Särwi ‘är ‘är titrädi, nazuk nihaliñni körüp.

Yañi ay qan yigladı, ermäs šäfaq çärx uzrä kim.
Qamätin xäm äyläban, muškin hilaliñni körüp.

Säyr itip köñlüm quši bağlandi zulfuñ damigä,
Danä yänligkim läbiñ üstidä xaliñni körüp.

Xizr süyi birlä ‘Iysa yašunup boldi xijil,
Lä‘liñ içrä nagähan širin zilaliñni körüp.

Bir näfäs jan turmasun tändä, seni gär körmäsäm,
Xizri ‘umridur maña ölsäm jämaliñni körüp.

Jännätul-firdäws ara sän bolmasañ, äy mähçäbin,
Tañ ämäsdur kaçsäm andin çun wişaliñni körüp.

Äy köñül, koyida bolduñ näççä yildin natäwan,

Rähmisi kälmasmu bir, azurdä həliñni körüp.

Ähli dunyaniñ ipäk tonini qılma arzu,
Äy fäqir, šukr ät, çubulğan äski šaliñni körüp.

Mähzuna, mäy istäsän sindur köñülni, bol gäda,
Däyr piri mäy birur, sunğan säfaliñni körüp.

İkkinçi Nushä Çüşürgisi

Mähzuna, mäy istäsän sindur köñülni, bol gäda,
Däyr piri mäy berur sunğan säfaliñni körüp. ❶

— *Mähzun*.

Wäzin Ayrimisi

Bähri rämali musämmäni mähzuf

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

—∨— —∨— —∨— —∨—

❶ "Diwani Mähzun", Šinjan Xälq Näsriyati 1995-yil näsri, 14-bät.



‘Aräziñni bağ ara çün kördi, həyran boldi gul,
Bärgsiz qaldi nedinkim, bäs, pärişan boldi gul.

Badädin gul-gul körüp ol yüzni, aniñ həjridin
Çak-çak olğan köñüldäk täh-bätäh qan boldi gul.

Gul‘ uzarim kişwäri husn içrä boldi padişah,
Rast andağkim çämän mulkidä sultān boldi gul.

Säyri bağ äylärdä däwran çäşmi zäxmi daf‘ igä,
Här täräfdin çabukum däwridä qalqan boldi gul.

Lä‘l kamimdur qaşimgä käläsä ol gul xirmäni,
Mäy tilär könlüm çu bāzmidä färāwan boldi gul.

Keçä-kündüz qilma gulbañiñni, bäs, äy ändälib,
Kim saña bäs kün bu gulşän içrä mihman boldi gul.

Gul çaği yari säfär äyläp, Näwa'i janigä
Här biri bir tazä qanlıg daği hijran boldi gul. ❶

— Näwa'i .

Wäzin Ayrimisi

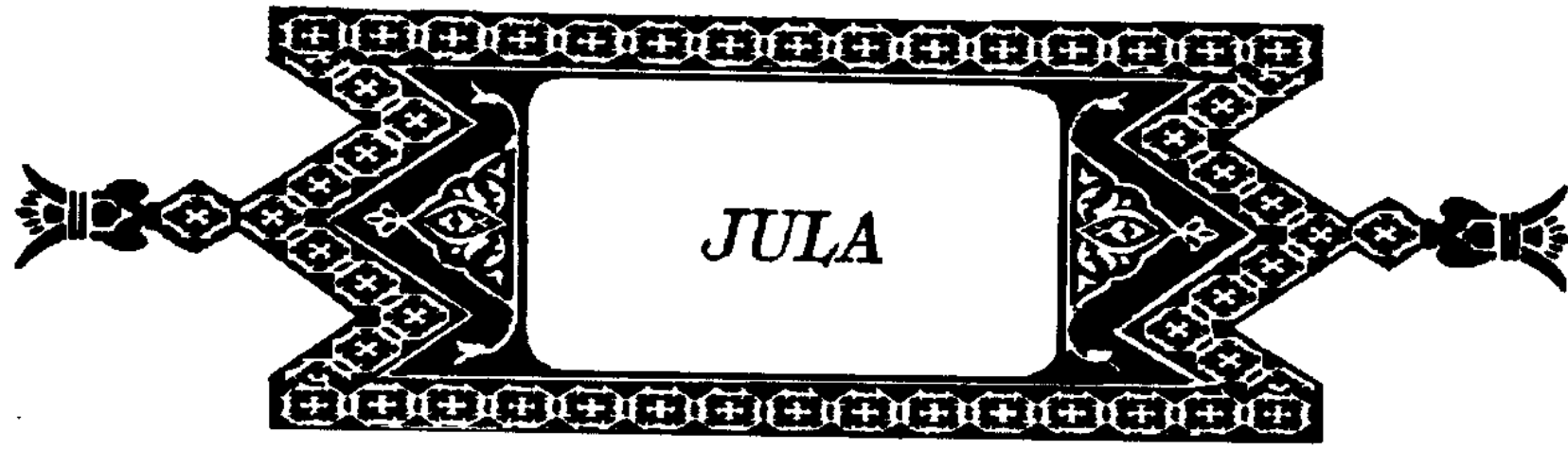
Bähri rämäli musämmäni mähzuf

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

— ∨ — — — — ∨ — — — — ∨ — — — — ∨ —



❶ "Ĝazällär", Šinjan Xälq Näšriyati 1982-yil näšri, 392—393-bätlär.



Xil'äti janğä munäqqäş oldi janan şuräti,
Boldi janan şuräti bu jism ara jan şuräti.

Janni janangä nişar ättim, pärimu, hurmu,
Qalmadi, äy dostlarkim, mändä insan şuräti.

Izdäban käzdim jähanni tapmadim salip surağ,
Zarni särgäştä äyläp qildi häyran şuräti.

Otgä tüškän qil käbi janimni ätti piç-piç,
Hälqä-hälqä äylädi zulfi pärişan şuräti.

Hänjari hijran hujumi äylädi bağrimni çak,
Bir qiya baqmaq bilä ol ğunçä xändan şuräti.

Tiyrä könlümni munäwwär äyläsä, yoqdur 'äjäb,
Näyyiri ä'zäm bolup xursidi räxşan suräti.

Tälbä ray ätti köñül yadi bilä mäjnun käbi,

Äylädi aläm elidin bizni pinhan şuräti.

Rähm etip män tälbägä qilsä özini aşkar,
Zahir olğay ol päridin luţfu ihsan şuräti.

Ölgiçä qilsam täläb wäşli muyässärmu ikin,
Äşlini tapmaq bäsi muşkilki, asan şuräti.

Danä-danä äyläsäm äşkimni çün äbri bähär,
Közdin aqğan su boladur lä‘li rumman şuräti.

Aytip-aytip yığlasañ, Mäs‘ud, yoqtur hämdämiñ,
Bidäwa dardıñgä bolmay säht imkan şuräti.

Jula Çüşürgisi

Aytip-aytip yığlasañ, Mäs‘ud, yoqdur hämdämiñ,
Bidäwa dardıñgä bolmay säht imkan şuräti. ❶

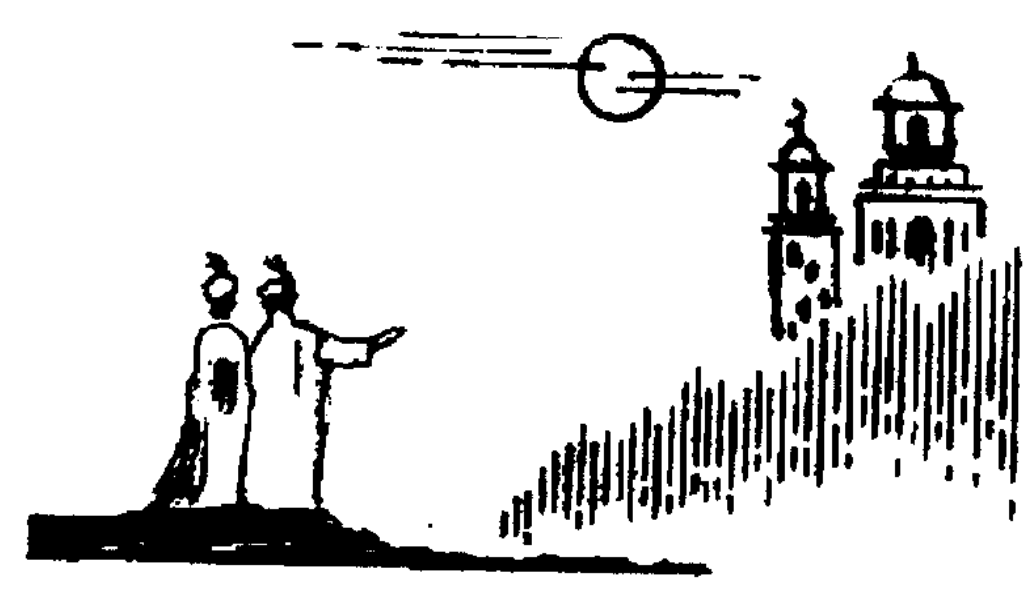
— Ziyäi.

❶ “Bayaz” (1), Şinjan Xälq Näsriyatı 1995-yil näsri, 207—208-bätlär.

Wāzin Ayrımisi

Bähri rämäli musämmäni mähzuf

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





Egiz-egiz tağ başıda çıraç köyädür,
Çıraç ämäs yarıñ otı yüräk köyädür.

Egiz-egiz tağ başidin sirildim tüzgä,
Qizil gulniñğunçäsidadäk egildim sizgä.

Qizil gulniñğunçäsidadäk körüngän yarım,
Qiziq tonur atäsidadäk köyüngän yarım. ❶

— *Xälq qoşaqlıridin.*



❶ "Bulaq" žurnili, 1981-yil, omumiy 3-san, 464-bät.

ÇON ŞALIQA

Jana, yüzüñni körgäli kældim,
Şakkär läbiñni söygäli kældim.

Äy xajä'i husn, bändän bolayin,
Quldäk işikdä turğali kældim.

Uçradı nagah ähli muhəbbät,
Qiyमत bəhanı alğali kældim.

Mäşräbkä tägsä bir kasä däwran,
Bäş kün jəhandä turğali kældim. ^①

— *Mäşrüb*.



① "Şah Mäşrüb", XGQ-1059 nomirliq qol yazma, 195-bät.

Wāzin Ayrımisi

Bähri mutäqaribi musämmäni äsläm

fä‘lun fä‘ulun fä‘lun fä‘ulun

— — √ — — — — √ — —





Birinçi Ahañ

Yolda bir mähwäšni kördüm özgäçä räftari bar,
Bašida gulgun jälasi, öšnidä zunnari bar.

Qätli ‘am äylärgä çiqmiš yanigä bağlap qiliç,
Ännigä kiygänğäzäbdin çäkmäni gulnari bar.

Däm bädäm örtäp wujudum xirmänin kül qilğali,
Häy-häy, ol qatilniñ ikki atäšin ruxsari bar.

Šoxluqidin oynašip jan alsä här däm közlari,
Ğäm ämästur jan berurdä lä‘li šakkär bari bar.

Busä istäp közlirim sürsäm ayağın sunmadı,
Dedi ol birähm kafir işwä birlä "nari bar".

Äy musulmanlar, həzär äyläp qaçıñlar hər tərəf,
Dinniğarät qilğali köpräk bu kün azari bar.

Ölsä mändäk ‘ajizu Mähzun gäda, pärwası yoq,
Bir qolıda jami mäy, bir ilkidä setarı bar. ❶

— Mähzun .

Wäzin Ayrımisi

Bähri rämäli musämmäni mähzuf

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

—∨— —∨— —∨— —∨—

İkkinçi Ahañ

‘Ärzimni aytay badi säbağä,
Bizdin du‘alar ol dilräbağä.

Közläri çolpan, särwi xiraman,
Zulfi pärišan qaşı qarağä.

Uçdi közümdin ol päri yänliğ,

❶ “Diwani Mähzun”, Şinjan Xälq Näsriyatı 1995-yıl näsri, 32-bät.

Taşladi kätti türlük bälägä.

Därdi firaqin äylädi bimar,
Qayda barayin ämdi däwağä.

Häjrindä tinmay qildim fiğanlar,
Yätti bu naläm ärzu sämağä.

Qilgil tarähhum, äy yari janim,
Layiq ämäsmän jäbru jäfağä.

Yol bärmädilär mängä räqiblär,
Çiqdim baş alip ol kärbälägä.

Därduğäm içrä sargaydi yüzüm,
Tapşurdum axir qadir xudağä.

Dilxästä Mäşrüb qilmasmu färyad,
Jällad közlär alsä arağä. ❶

— *Mäşrüb* .

❶ "Şah Mäşrüb", qol yazma nusxa.

Wāzin Ayrımisi

Bähri mutäqaribi musämmäni äsläm

fä 'lun fä 'ulun fä 'lun fä 'ulun

— — √ — — — — √ — —

Üçinçi Ahañ

Närgisiñ jadesidin här däm yüräk qandur maña,
Sunbuluñ säwdasidin xatir pärişandur maña,

'İşqdin bir zindäganliğ añladım, dişwar imiş,
Ämdi bir sa 'ät juda bolmaq nä imkandur maña.

Nalä qılsam erdi rähmi qılğay erdiñ, wäh, qanı,
Kim firaqin zä 'fidin bir çıqmağan jandur maña.

Ne qılay gülşän tämaşasını, äy gulçehrä kim,
Baği rizwan olsä sänsiz, bäytul-ähzandur maña.

Äbr ämäs här däm dur äfsän, äy Ayazi, koyıda,

Hali zarimni körüp äflak giryandur maña. ❶

— Ayazi.

Wāzin Ayrımisi

Bähri rämäli musämmäni mähzuf

fa‘ilatun fa‘ilatun fa‘ilatun fa‘ilun

—∨--- —∨--- —∨--- —∨---

Tötinçi Ahañ

Äy Žuhurî, aftabiñdin tüšüp ä‘yan ara,
Zärrä yänliĝ här tərəf jan äwrülür tabdan ara.

Äylädiñ barî ämanätkä ämin adämnikim,
Bu jihätdindur žuhurî kamiliñ insan ara.

Gär täjälliyi jämaliñdin çämändä bolmasa,
Nedur äfğan qilmaĝi bulbulĝä häm bostan ara.

❶ "Bulaq" žurnili, 1996-yil 2-san.

Jumlä äşyadur nihali i‘tidaliñgä tanuq,
Kimki ‘arifdur aña bu rastdur yalğan ara.

Ta seniñ säwdayi zulfuñ tüşkäli här başgä,
Yüz tümängäwğa tüşüpdur jumlä insu jan ara.

Ol bäli hukmidä boldi janimä yüz miñ bälä,
Därdügäm mähzun könülgä, mihri işqiñ jan ara.

Mäzhäri, bolgil qäna ‘ät kunjidä, wäyranä tut,
Žahir olğay gänjlär šayäd saña wäyran ara. ❶

— *Mäzhäri*

Wäzin Ayrimisi

Bähri rämäli musämmäni mähzuf

fa‘ilatun fa‘ilatun fa‘ilatun fa‘ilun

—∨— —∨— —∨— —∨—



❶ “Bayaz” (1), Šinjan Xälq Näsriyatı 1995-yil näsri, 40-bät.

Bäşinçi Ahañ

Äy şäba, bärgil xəbär, ol šähsäwarim käldimu?
Luţf etip Һalim sorargä hämdiyärim käldimu?

Kälsä yarim här zämanğämkin köñül tapğay aram,
Xästä könlüm şad etip, ol näwbäharim käldimu?

Kälsä nagah bolğusi goya maña fäşli bəhar,
Açilip çun lalä aҺmär gul‘ uzarim käldimu?

Furqätidä örtänip, jismim zäif oldi, netäy,
Bolğusidur därdimä dərman, yarim käldimu?

Waşil olsam här zäman širin läbidin nuş etip,
Kami dil Һaşil etiban rozgarim käldimu?

Käyf qildikim meni ‘išqu muҺəbbät badəsi,
Tuţıi širin zäban közi humarim käldimu?

Kiçik Səliqä Çüşürgisi

Şidq birlä justiju qil yarni, äy Näwbäti,

Qalmadi säbru tähämmul, ol nigarim kældimu?❶

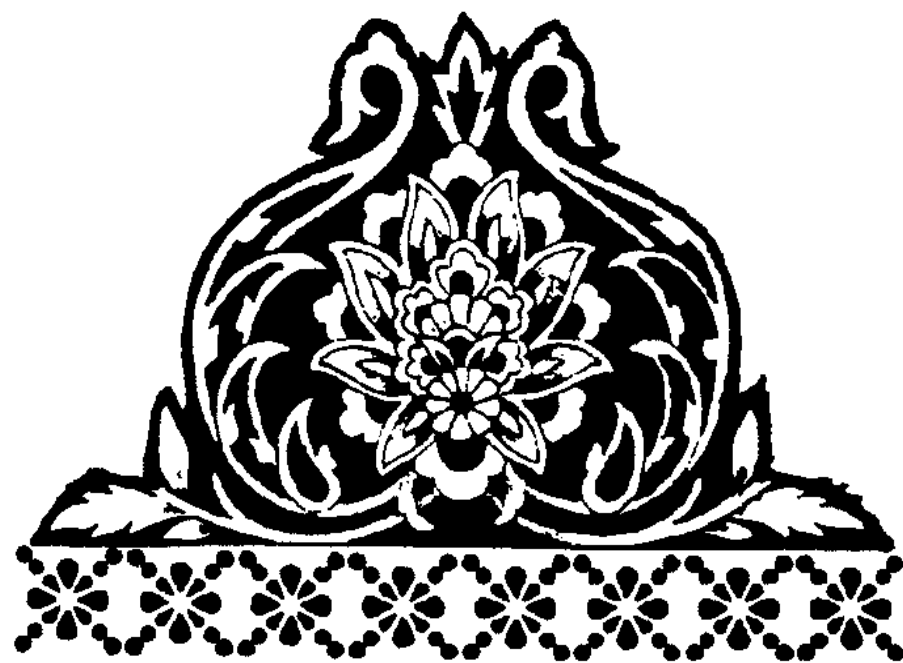
— *Näwbäti*.

Wäzin Ayrimisi

Bähri rämäli musämmäni mähzuf

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

—∨— —∨— —∨— —∨—



❶ “Diwani Näwbäti”, Šinjan Xälq Näšriyatı 1995-yıl näšri, 76-bät.

PIŞRÄW

Boldi yüzüñdin ‘aläm munäwwär,
Qani seniñtäk ruhi muşäwwär.

Säwdi bu janım köz birlä ağziñ,
Andağki tıti badamu şäkkär.

Zulfuñ bilä yüz keçäwu küñdüz,
Lä‘liñ bilä söz qändi mukärrär.

Män täšnälärgä lä‘liñ şärabın
Bärgil, sorayım çün Abi käwsär.

Gär şänä qılsañ zulfuñ xäyalin,
Muşk ilä bolğay aläm muä‘ttär.

Atsañ käbutär täninä oqni,
Atqay mu‘älläq ol däm käbutär.

Piŝrāw Çüŝürgisi

Ne tūfä Hāfiz köysä hämiŝä,
Ot erur ahi, siynä çu mižmär. ❶

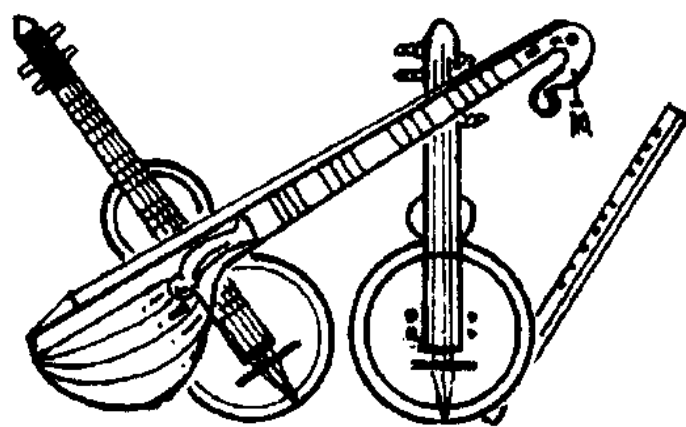
— *Hāfiz Xarāzmi.*

Wāzin Ayrimisi

Bähri mutāqaribi musämmāni äslām

fä‘lun fä‘ulun fä‘lun fä‘ulun

— — ∨ — — — — ∨ — —



❶ "Bulaq" žurnili, 1988-yil 2-san, 145-bät.



Šähsäwarim här qačan jäwlan qilur,
Mähw olup bilmän özümni, häq bilur.

Aña här közkim tüšär, kirfikläri
Xästä könlümgä tikändäk sançilur.

Açilur könlüm sämändi säyridin,
Ğunça yänliġkim şabadin açilur.

Ayrilur guya quyaşdin bir šihab,
Ati nä'lidin här otkim ayrilur.

Ah tartarda mägär jan piç urar,
Oq atarda här qaçankim qayrilur.

Täwsäni gärdunnü märküb qilmäkim,
Yär bilä rakibni axir täñ qilur.

Tiz etär tiğın Nāwa'i işqini,
Gärçä ot öçär, ägär su saçilur. ❶

— Nāwa'i.

Wāzin Ayrımisi

Bähri rämäli musäddäsi mähzuf

fa 'ilatun fa 'ilatun fa 'ilun

— — — — —



❶ Birinçi Diwan — "Ğärayibuş-Siğär", qol yazma nusxa, 115-bät.

DASTAN

BIRINÇI DASTAN

Qaysi gulšanniñ yüzüñdäk bir guli rä'nasi bar,
Qaysi gulniñ bir meniñdäk bulbuli šaydası bar.

Hur birlä jännätul-mä'wanı könlüm näyläsün,
Yarniñ koyıda yüzmiñ jännätul-mä'wası bar.

Lä'lidin xätti budur här däm tiriklikkä nišan,
Xuš nišanidurki ikki qaşidin tuğrası bar.

Bir süçük söz birlä ölgän jismimä bardiñ həyat,

Lä‘li janbäxšindä goyakim Mäsih änfasi bar.

Yüzi özrä kakulu zulfin pärišan körgäli,
Äy Sä‘id, ašuftä könlümniñ ‘äjäb säwdasi bar. ❶

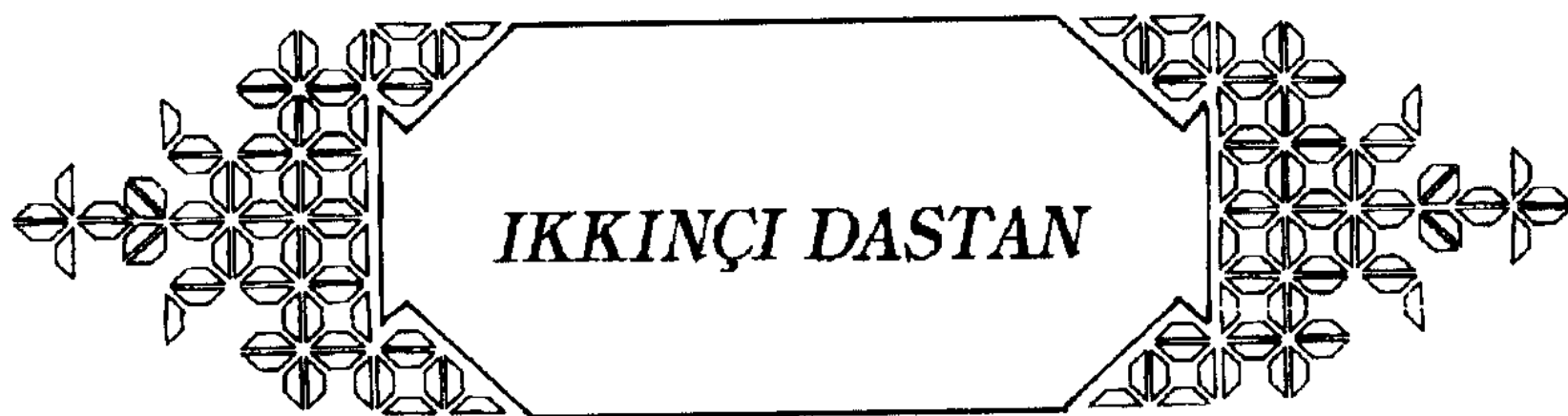
— Sä‘idi.

Wäzin Ayrimisi

Bähri rämäli musämmäni mähzuf

fa‘ilatun fa‘ilatun fa‘ilatun fa‘ilun

— — — — —



Äy seniñ jadu közüñ sär fitnäi axir zäman,
Läbläriñdur xästä könlümgä həyati jawidan.

❶ "Bayaz" (1), Šinjan Xälq Näsriyatı 1995-yıl näsri, 8-bät.

Äy quyaş yüzlük şänäm, halim körüp rähm äyläkim,
Yätti kökkä här näfäs häjrindä färyadu fiğan.

Äl arasida neçä sirrimni pinhan saqladim,
Bu sariğ yüz aşkara äylädi sirri nihan.

Gär xäyalin bolsä mihman könlüm öyündä dämi,
Äylägäy yüz sari här däm közlärüm gäwhär fişan.

Dedim: "äy jan, därdimä wäşlin bilä bir çarä qil",
Külüp aytur: "äy Husäyni, tutma mändin bu guman".^①

— Husäyni.

Wäzin Ayrımisi

Bähri rämäli musämmäni mähzuf

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

— — — —



① "Bulaq" žornili, 1989-yil, 2-san, 71-bät.

ÜÇİNÇİ DASTAN

Nazlıq dilbär, bir sözüm bar aytayın,
Çärxi fäläk, kör, nä jäfa äylädi.
Biräwgä kiygüzüp taji xusräwin,
Biräwni äل içrä gäda äylädi.

Färhad-Şirin bilä Wamiqu ‘Uzra,
Ularniñ başıda miñ türli säwda.
Barçäni öltürgän wäfasiz dunya,
Axiri barçäni fäna äylädi.

Häzrätı Dawudniñ oğlı Suläyman,
Bilqisniñ häjrindä yıgladı çändan.
Yä‘qub oğlı üçün diydäsi giryan,
Yusufi Kän‘andin juda äylädi.

Läyli-Mäjnun дәrlär, ‘alämgä ustad,
Jähanniñ ğämidin bolmadı azad.
Nazlıq dilbär, işit, bu çärxi naşad,

Buğarib janimgä jäfa äylädi. ❶

—“Sänäwbär” dastanidin.

TÖTINÇI DASTAN

Izdädim könlümni janan gulšänidä jan bilä,
Näççä axtarsam ketiptur bu köñül janan bilä.

Ah, näyläy, jan bilä qaldı bädän, kätti köñül,
Kim qalıpdur bu jähanda män käbi ärman bilä.

Xänjari hijran wujudumni qılıpdur zäxmnaq,
Köz yolidin jari äyläp qanni yupmän qan bilä.

‘İşq wadisida puyä äylädim çün gärdi bad,
Räşkdin härdäm öçäştim çärxi särgärdan bilä.

Tiri barani mälamätkä hädäf boldi başım,

❶ “Bulaq” žurnili, 1991-yil, 1-san, 108-bät.

Başni başqurmaq bäsü muşkilki bu baran bilä.

Ğärq itipdur päykärimni, ahkim, girdabi ğäm,
Kim sälamät qalgusi alämdä bu Ƨufan bilä.

Zulfi qullabiğä bu janu köñül boldi äsir,
Tälbä quştäk tälpinür här däm näwa äfğan bilä.

Zar Mäjnungä wişali bolsä mumkin, nä ‘äjäb,
Märhäba qilsa nigari luţ ilä, ihsan bilä. ❶

— *Nizari*.

Wäzin Ayrimisi

Bähri rämali muşämmäni mähzuf

fa‘ilatun fa‘ilatun fa‘ilatun fa‘ilun

— — — — —



❶ "Nizari Lirikiliri", Şinjan Xälq Näsriyatı 1995-yil näsri, 3-bät.

BÄŞİNÇI DASTAN

Muğanni, çäk mäqami Rakni bāzm içrä mästanä,
Saçip ärbabî mä'ni läfzidin mäjlisgä durdanä.

Seni yad äyläban muñluğ köñüllär äsru mähzundur,
Ki sän häm yad etip tüz Çäbbäyadin, bolmä biganä.

Çiqip qayta näfäs çiqmaqgä ba'is bilmäsän nedur,
Tärännüm qıl Sigah ahāngi birlä nägmä rindanä.

Köñül çün mužtärbdur, tört mäzhäbdin nedur mäqşäd,
İsitkil Çarigahnî fähm qilg'il sirri mäyxanä.

Köñül mulkini šahänšahi 'išqin çün mäqam ätti,
Açip yüz Pänjigah näqqaräsin urg'ilki färzanä.

Erur 'išq ähli köp mähzun baqip pärgari lä'liñgä,
Çekip 'Ušşaq naxun birlä qilg'il rast diwanä.

Ziläyxayî junun läşkär çekip äylär säyasät köp,
Bayat ahāngidin taşlarmusän könlümni zindanä.

Bu bāzm aḥligä ğäflät läškäri yägma tärānumdur,
Keräk Nişawäräk tiği bilä jäwlanî mārđanä.

Täkällum istāban širin läbiñdin bināwa bolğaç,
Köyärmiz bir Nāwa ummididä biz jām ‘i pārwanä.

Desun könlüm mäqami ‘äz ara Özḥalini , Naqış,
‘Äjäm birlä ‘Iraq aḥli bu sirni bilmäsün yanä. ❶

— *Naqışı.*

Wāzin Ayrımisi

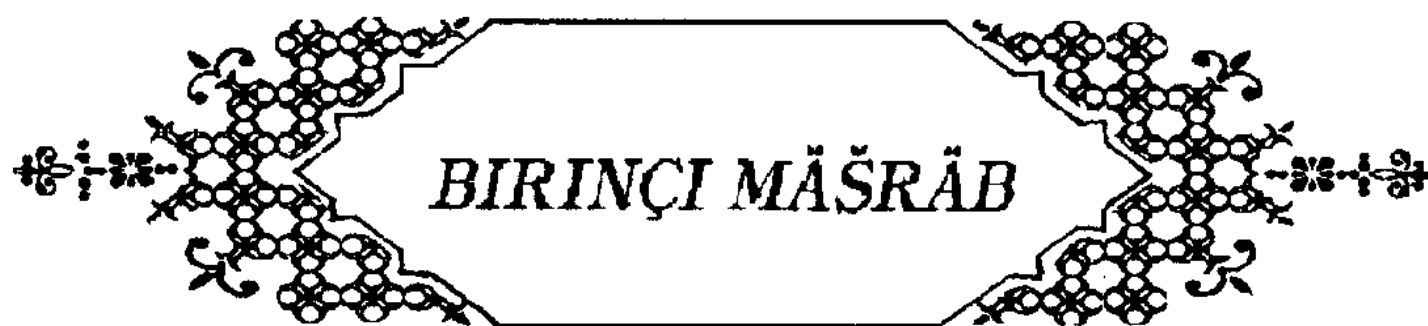
Bāḥri hāzāji musāmmāni salim

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

∨ — — — ∨ — — — ∨ — — — ∨ — — —



❶ "Diwani Naqış", Şinjan Xälq Näsriyatı 1995-yıl nāşri, 136-bät.



Goyaki könül sārḥādi baġi ālāmimdur.
Ašiqmānu dunyanī su alsä nä ġāmimdur.

Bārḳiki fälākkä çekādur šu 'läi ahim,
Pärdayi qiyamätdä nišani 'älāmimdur.

Yol başlaġuči, Kä 'bä täwafiġä nä ḥajät,
Här xaru xäsi däšti säwadi ḥarāmimdur.

Ziru zäbäri xalu xätin birlä muzäyyän,
Ruxsaru qašin şurāti Lāwhi Qälāmimdur.

Zunnarini boynumğa salıp qıldı Bärähmān,
Äy tälbä Zälili, nä äjayib şänämimdur. ❶

— *Zälili*.

Wāzin Ayrımisi

Bähri hāzāji musāmmāni äxrāb mākufufi mähzūf

māf‘ulu māfa‘ilu māfa‘ilu fā‘ulun

— — ∨ ∨ — — ∨ ∨ — — ∨ ∨ — —



Saṅa yüz şükri, ya Rāb, bizgä ‘adil padişah qıldıñ,
Fäqir, miskingä ol ‘Äbdurrāšid xanni pānah qıldıñ.

Nāfisi, keçä-kündüz şükri qıl tāñri tāqādduşqä,
Ki şahinḥäqqidä qilmay du‘a, qattigḡ gunah qıldıñ. ❷

— *Nāfisi*.

❶ “Diwani Zälili”, ŞUAR Muzeyi 005-nomurluq qol yazma, 88-(B)bät.

❷ “Tarixi Musiqiyun”, Mu‘jizi, Millätlär Nāşriyatı 1982-yil nāşri, 41-bät.

Wāzin Ayrımisi

Bähri hüzäji musämmäni salim

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

∨ — — — ∨ — — — ∨ — — — ∨ — — —



Häq yolida jan çekip bir justijuyi qilmadim,
Täwbä suyidin tänimni şustišuyi qilmadim.

Wäh, näçük mäqbul bolğay bu nämazimkim meniñ,
Çünki xunabı jigär birlä wuzuyi qilmadim.

Ötdi ömrüm dunyänin mäslihätidin, wadäriğ,
Axirät äsbabidin bir tar muyi qilmadim.

Keçälär xästä könülğämkin ölüm qorquñidin,
Köz yaşim birlä yüzümgä abroyi qilmadim.

Äy Räsidi, sän özüñni bihudä 'aşıq demä,

‘İşqniñ mäydanıda bir hay-huyi qilmadim. ❶

— Räsidi.

Wäzin Ayrımisi

Bähri rämäli musämmäni mähzuf

fa‘ilatun fa‘ilatun fa‘ilatun fa‘ilun

— — — — —



❶ “Bayaz” (1), Šinjan Xälq Näsriyati 1995-yil näsri, 13-bät.

IKKINÇI MÄŞRÄB

Yanä yaz boldiyu tapti bostan näš' u näma,
Äy näsimi ruhparwär, xäyri mäqdäm, märhäba.

Ämdi xuštur mahpäkärlär bilä gulgästkim,
Baği rizwantäk çämän boldi lätifu janfiza.

Ušmuniñtäk fäşldä män wäšli dilbärdin yiraq,
Äsru zülm olğay, ilahiy, tutmasun täñri räwa.

Gärçi bar erdi burun ändäk ğubari xatirim,
Šukr lillahkim, muyässär boldi änwa'i säfa.

Xah öltür, xahi tirgüz, ixtiyar ilkiñdädur,
Ol seniñ nazu 'itabiñğä meniñ janim fida. ❶

— Gäda'i .

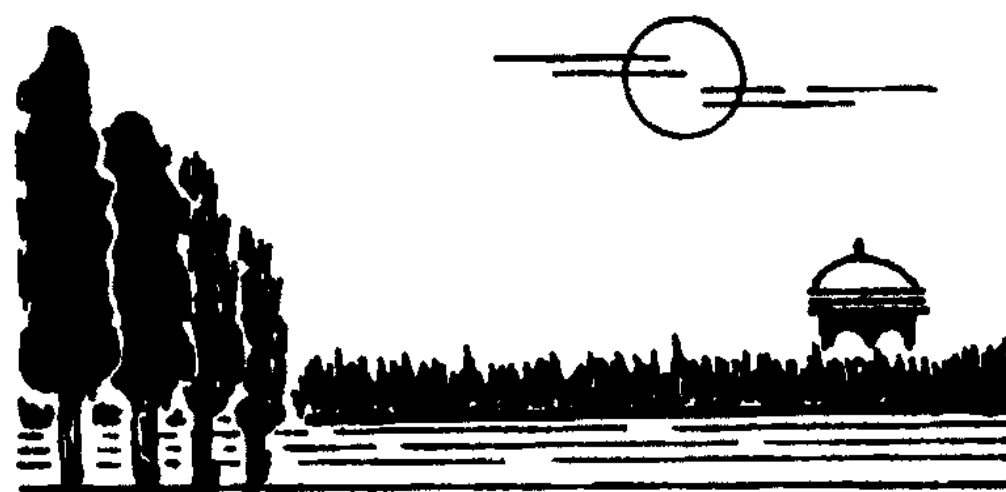
❶ "Häyat Wäsfı", 1988-yil, Taškant näşri, 471-bät.

Wāzin Ayrımisi

Bähri rämäli muşämmäni mähzuf

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

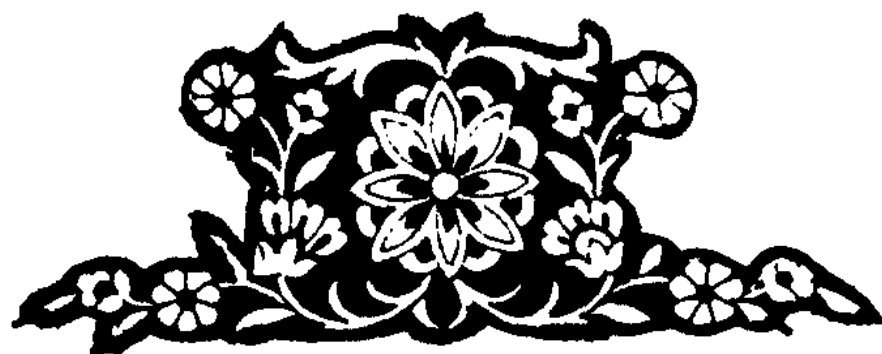
—∨— —∨— —∨— —∨—

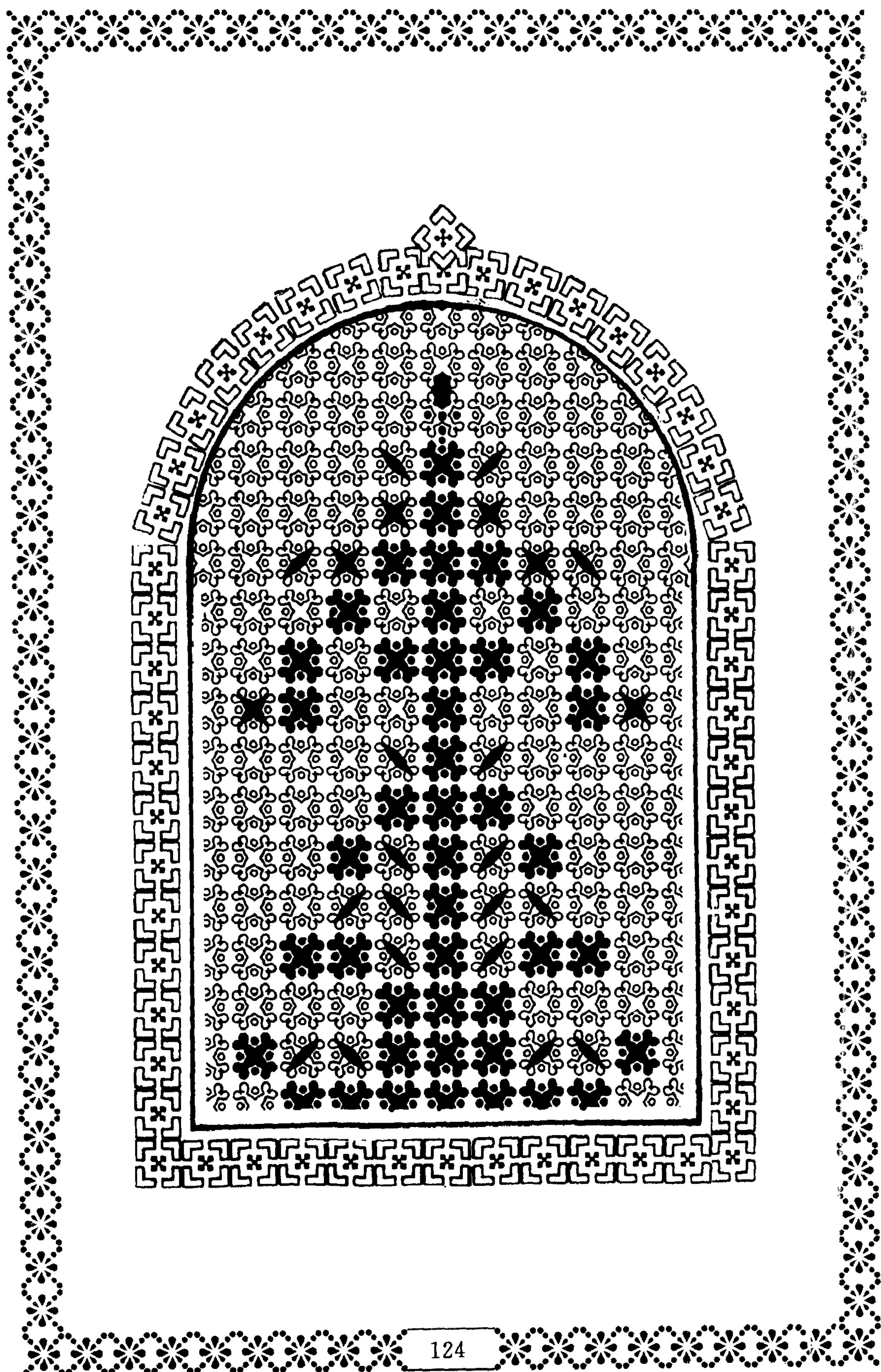






歌词





目 录

琼 乃 额 曼

序 曲

爱情的原野 麦西胡利(129)

太 艾 则

清晨,打开门扉 哈菲兹·希拉孜(132)

太艾则尾声

为你虚伪的虔诚忏悔 哈菲兹·希拉孜(133)

第一奴斯赫

我愿至死做你的奴隶 诺比提(134)

第一奴斯赫尾声

请接受我的赤诚 诺比提(135)

第二奴斯赫

你的容貌令鲜花犯愁 麦赫尊(136)

第二奴斯赫尾声

麦赫尊,你若想饮上一口 麦赫尊(137)

穆斯台扎特

花儿见到你的丽容 纳瓦依(138)

朱 拉

丽容已镌刻于我的心灵 孜亚依(140)

朱拉尾声

依然茕茕孑立 孜亚依(142)

赛 乃 姆

高高的山顶上 民 歌(143)

大赛勒克

丽人,看见你的娇容 麦希热普(144)

小赛勒克

第一调

途中遇上位皓月般的丽人 麦赫尊(145)

第二调

我要对你倾吐苦衷 麦希热普(146)

第三调

你迷人的秀发 阿亚兹(148)

第四调

你的容貌如太阳的光辉 麦孜海里(149)

第五调

晨风,告诉我 诺比提(150)

小赛勒克尾声

把恋人追寻 诺比提(151)

佩希热维

你把整个宇宙照亮 哈菲孜·哈莱孜米(152)

佩希热维尾声

哈菲孜的叹息是火 哈菲孜·哈莱孜米(153)

太依克特

矫若游龙地奔驰 纳瓦依(154)

达斯坦

第一达斯坦

如你容颜的鲜花 赛依迪(156)

第二达斯坦

你勾魂的眼睛 胡赛尼(157)

第三达斯坦

请听我一言 长诗《赛乃拜尔》(159)

第四达斯坦

我苦苦将心儿寻觅 尼扎里(160)

第五达斯坦

乐师,请撒出珍珠般的箴言 纳克斯(162)

麦西热甫

第一麦西热甫

我痛苦的心 翟里利(164)

哎,我的主,感谢你 乃菲斯(165)

我未干成什么事情 热西迪(165)

第二麦西热甫

妩媚的春日又至 盖达依(167)





琼乃额曼

序曲

人说痴情汉们在爱情的原野痛苦地呻吟，
骆驼刺刺得他们双脚伤痕累累寸步难行。

人说乾坤灾难不停地倾泻到我们头顶，
可怜的恋人却甘心为了爱情去牺牲性命。

人们看见我们在酒店前悲痛欲绝地歌唱，
都说我们是在对卖酒人的女儿倾吐衷情。

看到我们一个个衣衫污秽、蓬头垢面，
谁不说我们是蒙灾受难的不幸之人？

莫问我们这些可怜人的遭遇景况，
须知我们这些人时乖命蹇陷于困顿。

看到我们个个都面黄肌瘦憔悴不堪，
都说我们因离别美人而枯叶般憔悴。

我们何时去胡须皤然的毛拉身边，
他会说我们是为黑眉丽人挨门乞讨的流浪人。

围观者看到我们这些人遍体鳞伤创痕累累，
都说我们是在仙女的幽巷遭到石击的可怜人。

如果世人不将食物施舍给托钵僧，
成垛的珠宝就等于乱石不值一文。

人们见我们兴致勃勃，高擎着酒盏，
都说我们是跳出了苦海的酒徒满腹豪情。



人们目睹麦西胡利胸口上的伤痕斑斑，
谁不说他是属于被世道的石块所击伤的人！^①

——麦西胡利



^① 原文引自《麦西胡利诗集》，47页，新疆人民出版社，1995年。

太 艾 则

清晨，卖酒人打开了酒馆的门扉，
酒缸里倒酒的声音使酒徒们狂喜。

哎，萨克，我从远方姗姗来迟，
来吧，快将玉液多斟些在我的杯里。

哎，智者呀，莫再规劝我这癫狂之人，
为了莱丽之爱，我已像麦吉侬入痴入迷。

痴情汉围着情人娇容的烛光转悠不止，
教会了灯蛾如何为爱焚身而在所不惜。

心灵的污垢需以虔诚的信仰去清洗，
想照见丽人的芳容要用洁净的明镜窥觑。

生命之鸟若不贪恋谷粒来到这世上，
命运的猎手就根本得不到机遇将他打击。

哎，哈菲兹，趁今夜酒店的大门尚未开启，
请为你虚伪的虔诚表示忏悔之意。

太艾则尾声

哎，哈菲兹，趁今夜酒店的大门尚未开启，
请为你虚伪的虔诚表示忏悔之意。^①

——哈菲兹·希拉孜
(孜莱哈译自波斯文)



① 原文引自《巴雅孜》(1), 29页, 新疆人民出版社, 1995年。

第一奴斯赫

哎，美丽的女皇，我愿至死做你的奴隶，
只要一息尚存，身家性命皆可为你牺牲。

丽人，你是照亮我黑夜的烛光，哪怕让我，
一睹你的身影，我是为爱燃烧的灯笼。

佳人啊，我何其孤苦伶仃，请发点慈悲吧，
苦苦的思恋已使我变得藏红花般枯黄憔悴。

美人啊，你为何狠心折磨我这可怜之人？
有谁会去向你转达我这悲惨的处境？

哎，情人啊，我离开你片刻都痛苦万分，
即使我哭到末日来临，你能否为之动心？

哎，信士，让所有绿洲花园归你所有，
别阻挡我在情人幽巷日以继夜举杯畅饮。

我的主啊，诺比提祈求得到情人的爱，
请予以矜怜，慨然应允接受我的赤诚。

第一奴斯赫尾声

我的主啊，诺比提祈求得到情人的爱，
请予以矜怜，慨然应允接受我的赤诚。^①

——诺比提



① 原文引自《诺比提诗集》，9页，新疆人民出版社，1995年。

第二奴斯赫

你娇美的容貌直令鲜花犯愁，
纤巧的身姿更让山中桧柏颤抖。

那红艳艳的一片不是天边的晚霞，
是弯月因你弯弯的黛眉而泣血稽首。

我心灵之鸟把你唇边美痣当成了谷粒，
因而飞来落入了你秀发拴成的套扣。

偶尔看见你芳唇中清纯甘甜的唾液，
艾沙的嘘气和赫孜尔的圣水隐去也出于害羞。

不见你，我的灵魂便无片刻安栖于躯体，
见了你死去，我也觉得像赫孜尔般长寿。

哎，月华佳人啊，天堂的花园若没有你，
急于与你相会，我决不会在天堂逗留。

心儿啊，你常年累月病卧于她的巷口，
不知她对我孱弱的境况是否感到难受。

穷人啊，你虽衣衫褴褛也要安贫乐道，
且莫对世人那锦衣绣袍去羡慕追求。

麦赫尊，你若想饮上一口，先做伤心的乞丐，
酒肆主人要先看你的破陶碗，方会施你以酒。

第二奴斯赫尾声

麦赫尊，你若想饮上一口，先做伤心的乞丐，
酒肆主人要先看你的破陶碗，方会施你以
酒。^①

——麦赫尊

① 原文引自《麦赫尊诗集》，14页，新疆人民出版社，1995年。

穆斯台扎特

花儿在园中见到你的丽容，啧啧惊叹不已，
不由神思恍惚郁郁不乐，花瓣坠落满地。

鲜花瞧见她饮酒而酡然绯红的脸，
纷纷裂开了爱慕之心，犹如血痕堆积。

正如玫瑰作为百花园中的苏丹一样，
我如花的丽人成了美之国度的皇帝。

为了不让她受到世人目光的伤害，
在园中漫游时，百花将她围得严严实密。

若佳丽鲜花般姗姗而来我将享受于她樱唇，
百花盛开欢聚之际，我想痛饮显示醉意。

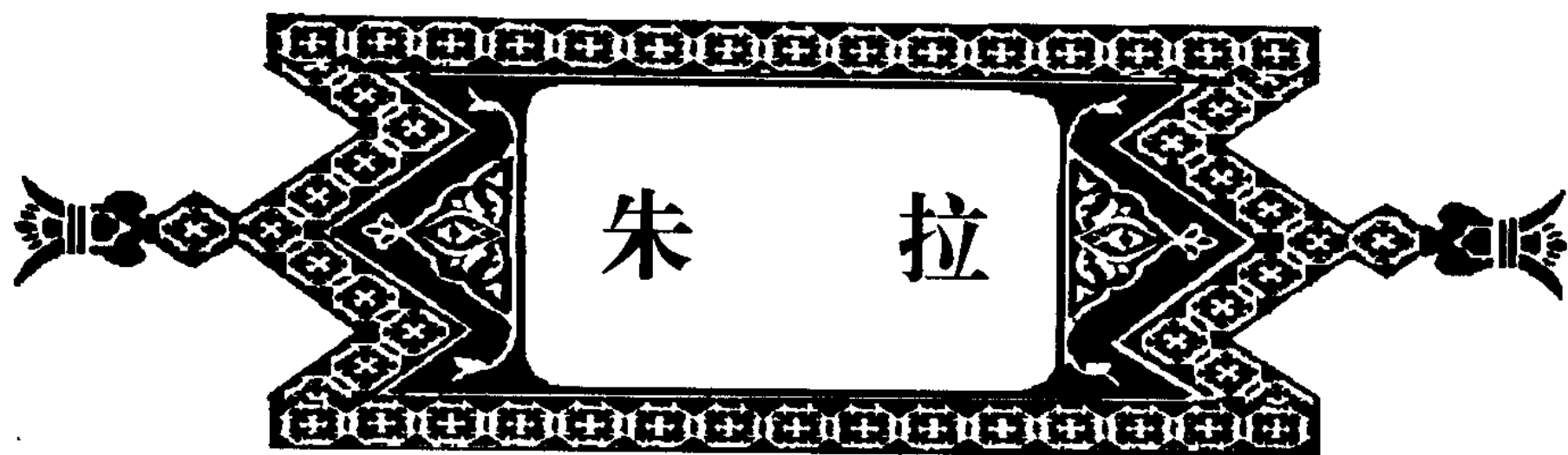
夜莺啊,你日日夜夜的欢唱,可以休矣!
这满园芳菲仅属短暂的客人,即将离去。

值此美好的花季,情人却已上路远行,
离愁又给纳瓦依心灵频添新的血迹。^①

——纳瓦依



^① 原文引自《格则勒集》,392~393页,新疆人民出版社,1982年。



朱 拉

丽人儿的容颜已镌刻于我的心灵，
而且那容颜已成了我躯体的魂灵。

是美的女神还是天仙？已将生命向她奉献，
唉，朋友，而今我已憔悴的不复人形。

上天入地，踏破铁鞋难觅她的踪迹，
使可怜的我变成流浪汉的正是她的情影。

哎，丽人儿，你鬓边一圈圈卷曲的乌发，
已使我的生命如火燎的鬓毛烧得吱吱作声。

鲜花盛开般的丽人对我睥睨一瞥，
那离愁的利剑便刺穿了我的心旌。

但愿她的丽容能如光辉灿烂的太阳，
豁然照亮我那黯然神伤的心灵。

对她的思恋使我变成麦吉侬似的狂人，
让我独自踟躅于荒野，远离世上的人群。

倘若她能怜悯一下我这狂人，容我一瞻风采，
那么这仙女施予我的恩典会令我受宠若惊。

尽力到最后一息，尚不知能否与她相聚，
回忆她的容貌容易，但觅得她却无比艰辛。

宛如春日的云翳飘洒淅沥连绵的雨滴，
我的眼泪啊，就像那石榴子粒般密集晶莹。

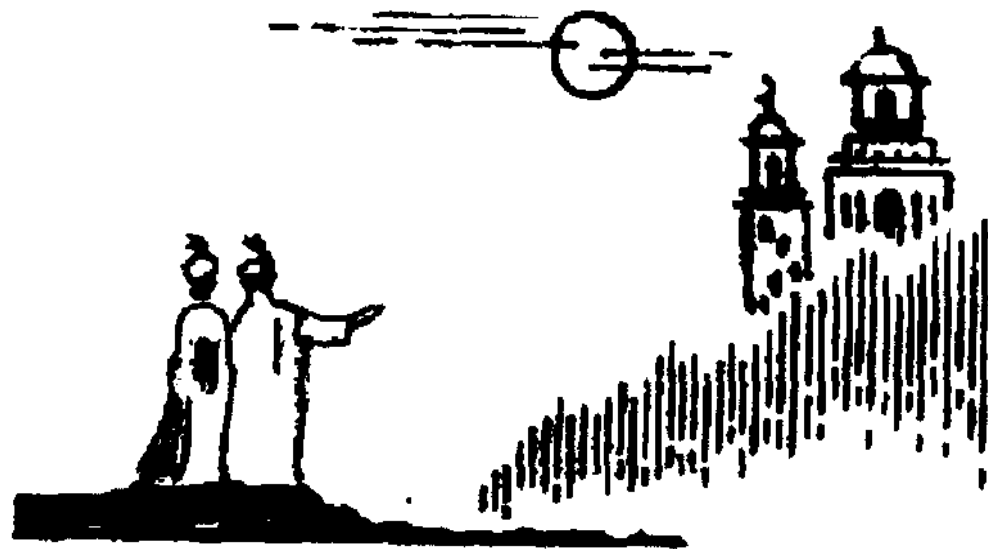
哎，麦斯吾德，任你哀泣，依然茕茕孑立，
如今想治愈病入膏肓的沉疴已成泡影。



朱拉尾声

哎，麦斯吾德，任你哀泣，依然茕茕孑立，
如今想治愈病入膏肓的沉疴已成泡影。^①

——致亚依



^① 原文引自《巴雅孜》(1), 207 ~ 208 页, 新疆人民出版社, 1995 年。



赛乃姆

高高的山顶上有明亮的灯光，
那不是灯光而是情人燃烧的心房。

从高高的山顶上我滑下平川，
像红玫瑰花蕾向你躬身礼赞。

情人呀，你的容颜红玫瑰花蕾般漂亮，
情人呀，你的柔情似热馕坑火焰般滚烫。^①

——民歌



^① 原文引自《布拉克》季刊,464页,1981年,总3期。

大赛勒克

哎，丽人儿，看见你的娇容，
我就想亲吻你甜蜜的樱唇。

哎，我美人中的绝代佳人哟，
我伫立在你门前，愿做你的仆人。

如果拿我与所有的追求者相比，
我来是为了获取你最高的评分。

麦希热普之所以来到这白驹过隙的世上，
正由于希望获得一杯时代应予的香醇。^①

——麦希热普

① 原文引自《麦希热普诗集》，195页，XGQ-1059手抄本。



小赛勒克

第一调

我途中遇上位皓月般的丽人，她别具风韵，
脖颈间佩带着项链，头上戴着彩帽一顶。

她腰间挎着长剑，准备进行一场杀戮，
身着赤色长袍愤怒得仿佛要把人杀绝斩尽。

哎呀，那刽子手的两颊红晕似火，
要把我的身躯当成麦草垛烧成灰烬。

挑逗的眼神夺去我的生命也不要紧，
不是还有那流蜜的樱唇能起死回生。

我想在她脚上亲吻并摩挲眼睛，

那无情的卡菲尔却卖弄风骚叫我快滚。

哎，穆民们，提防着，快四处逃命吧，
那美人儿为了破坏宗教欲将我们严惩。

她对我这可怜的乞丐麦赫尊的死毫不挂心，
你瞧她一手高擎酒杯，一手拿着沙塔尔琴。^①

——麦赫尊

第二调

哎，晨风，我要对你倾吐苦衷，
请捎去我对那心上人儿的问候。

请转达我对星眸黛眉情人的祝福，
她身材如婀娜的桧柏，飘逸的秀发似绿洲。

她如仙女般从我眼前飞走，
把我投进重重灾难的深沟。

① 原文引自《麦赫尊诗集》，32页，新疆人民出版社，1995年。

相思之苦使我病入膏肓，
治病的良方该从何处寻求？

离愁别恨折磨得我呻吟不止，
我的叹息哀号直上苍天悠悠。

哎，我的命根儿，请施我以仁慈，
我实不该遭受如此多的烦恼忧愁。

情敌们逼得我再也无路接近你，
我只好远离人群往卡尔巴拉沙漠行走。

我把这一切都托付给了万能的真主，
悲伤与忧愁使我的面容枯黄消瘦。

四面都是充满敌意的目光，将他团团围住，
可怜的麦希热普能不悲叹涕流？^①

——麦希热普

① 原文引自《麦希热普诗集》，手抄本。

第三调

你勾魂的杏眼使我的心血泪斑斑，
你迷人的秀发使我时时刻刻神魂不安。

我已明白对她的爱，只能使我陷入艰难困顿，
如今连离开她片刻的可能，对我已成虚幻。

我已无力呻吟，能否得到你的垂怜？
离别使我痛苦，孱弱到了命若丝悬。

哎，丽人，独游蔷薇园有何兴味？
没有你，天堂对我也无异于痛苦深渊。

哎，阿亚兹，那并非是云彩洒下的珍珠，
是苍天见我痛哭的惨状而热泪涟涟。^①

——阿亚兹



① 原文引自《布拉克》季刊，1996年，2期。

第四调

哎，你的容貌如太阳的光辉照耀环宇，
生命若空中的微粒在你的光束中飞旋。

因为你给世人赋予了一切，
所以你完美的形像才永驻人间。

倘若你容颜的光辉不在花园闪烁，
百灵鸟为什么会在那里嘤嘤啼啭？

世间万物都承认你匀称完美的体态，
谁能辨别真理，谁就能从虚伪中感悟真善。

何时人人头脑中产生了对你秀发的依恋，
千万种喧声便出现在整个生灵与人类中间。

她的柳腰给我的生命带来无穷的灾难，
痛苦与忧愁是我的福份，你的恩情占据了我的心间。



麦孜海里,请在废墟之中安身立命,
在知足之隅的废墟中会有宝藏出现。^①

——麦孜海里

第五调

哎,晨风,告诉我那骑手是否来临?
那怜悯我关心我的心上人是否来临?

情人何时来临,我忧郁的心就何时获得欢欣,
贻我痛苦心灵以欢乐的早春是否来临?

对我而言她何时来临,春天就何时来临,
我那怒放的红郁金香一般的丽人是否来临?

和她分离的煎熬已使我衰弱不堪,
与我相濡以沫的情人是否来临?

我多么想和她幽会,亲吻她的朱唇,

① 原文引自《巴雅孜》(1),40页,新疆人民出版社,1995年。

让我实现心愿的时日是否来临？

爱情的醇醪已弄得我酩酊大醉，
甜言蜜语含情脉脉的情人是否来临？

小赛勒克尾声

哎，诺比提，你要真心把恋人追寻，
耐心已将尽，我那美人儿是否来临？^①

——诺比提



^① 原文引自《诺比提诗集》，76页，新疆人民出版社，1995年。

佩希热维

你娇容的光辉把整个宇宙照亮，
是否还有如你时时在我心中描摹的形象？

正如鸚鵡喜欢巴达木杏与蜂蜜，
你的樱唇与星眼是我生命的向往。

你的秀发如黑夜，面庞如旭日，
你的朱唇和话语有如饴糖。

我像乞求考赛尔圣水那样，
祈求你以朱唇作酒给我奖赏。

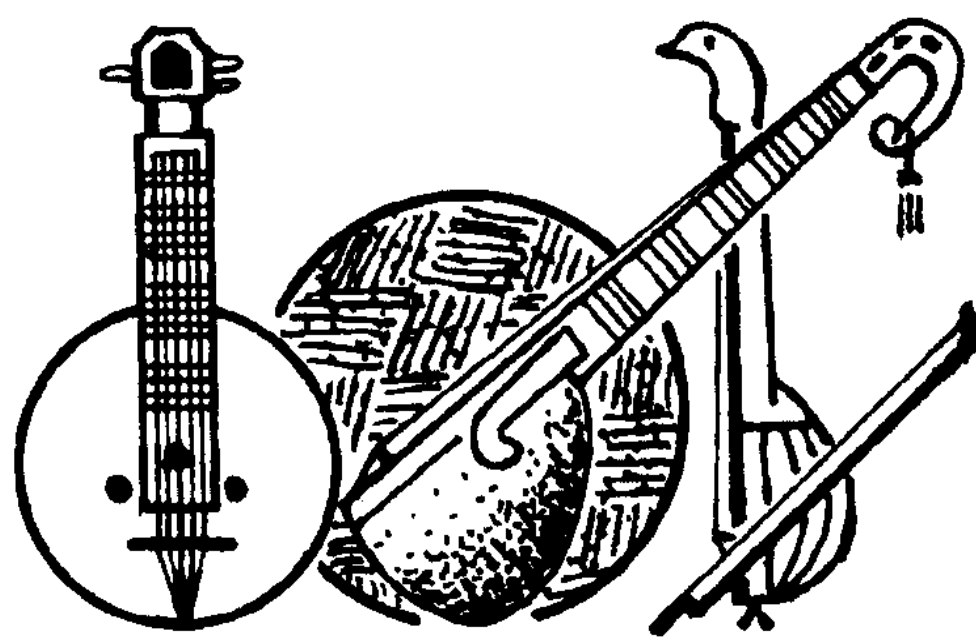
每日当你梳理你卷曲的秀发，
世界便充满麝香浓烈的馨香。

倘若你爱情的利箭射向白鸽，
它就会立刻翻着筋斗坠落在地上。

佩希热维尾声

哈菲孜的叹息是火，胸膛是香炉，
他不停地燃烧，实在不可想象。^①

——哈菲孜·哈莱孜米



① 原文引自《布拉克》季刊，145页，1988年，2期。

太依克特

每当我的骑手之王矫若游龙的奔驰，
天知道我只不知所措、慌慌张张。

每当我向我的情人以目传情，
她那长长的睫毛如刺扎进我受创的心上。

宛若晨风吹开了花的蓓蕾，
她骑马出游，我的心异样欢畅。

她那骏马的铁掌下溅出的点点火星，
犹如从太阳分离出来的团团火光。

我的叹息之火使我的心灵被烧得卷曲，
正如她射箭时要扭动身躯一样。

尽管你把天当作马骑，高高在上，
但最终你会与常人一样被埋入地下土葬。

尽管泼水能将一场烈火加以扑灭，
你的剑锋却使纳瓦依爱得更加疯狂。^①

——纳瓦依



^① 原文引自《四部诗集·童年异闻》，115页，手抄本。

达斯坦

第一达斯坦

哪座花园拥有如你娇美容颜的鲜花？
哪朵鲜花拥有像我这样钟情的夜莺？

仙姬和天堂的宫殿与我的心毫不相干，
情人的幽巷里自有千百座仙苑圣境。

红宝石般朱唇之上的汗毛是生命力的标志，
如此美丽标志之上犹有两弯黛眉将妩媚频增。

你一句甜美的话语就能使我死而复生，
艾沙的呼吸就隐藏于你神奇的樱唇。

哎，赛依迪，自从你看见她鬓边纷披的发辫，
就在我郁悒的心中留下了难忘的痴情。^①

——赛依迪

第二达斯坦

你勾魂的眼睛是末世谣言的起源，
你的樱唇是我受创心灵的生命之泉。

离愁别恨使我哀伤的哭声响彻蓝天，
哎，光艳照人的丽人，见此情景望你矜怜。

无论我在人前怎样隐瞒心中的秘密，
蜡黄的面孔还是暴露了胸中的哀怨。

^① 原文引自《巴雅孜》(1), 8页, 新疆人民出版社, 1995年。

你的情思若能在我心中做片刻佳宾，
我的眼睛就会将珍珠洒个没了没完。

我说：“哎，心上人，请用相会一慰我的相思！”
她一笑：“胡赛尼，请莫怀疑我会那样去干！”^①

——胡赛尼



^① 原文引自《布拉克》季刊，71页，1989年，2期。

第三达斯坦

娇媚的情人，请听我一言，
瞧，变幻无常的命运带来多少灾难！
一个成了人间贫困的乞儿，
一个戴上了霍斯热维大帝的王冠。

帕尔哈特与西琳、瓦木克与乌孜拉，
他们头上曾降临过千百种苦难。
无情无义的世道扼杀了一切，
最终将他们也全都带离了人间。

圣人达吾德的儿子素赖曼，
为贝丽克丝的衷情泪流满面。
亚库甫为他的儿子哀哀哭泣，
玉素甫离别了坎昂——自己的故园。

人说莱丽与麦吉侬是情人的典范，
可他们也摆脱不了世间的忧烦。
娇媚的恋人，你听着，悲惨的世界——
给我这孤独的生命带来了灾难。^①

——民间长诗《赛乃拜尔》

第四达斯坦

在丽人的园中我苦苦将心儿寻觅，
可怜我几番搜索，它已随美人离去。

如何是好，我心儿已去只留下身躯，
哎，这世上还有谁像我这般懊丧失意？

那离别之剑已将我的躯体肢解损伤，
我血泪涌流，只有以血来将血清洗。

^① 原文引自《布拉克》季刊，108页，1991年，1期。

在爱情的原野上我如旋风般的飞转不息，
我要和嫉妒得晕了头的命运争个高低。

我成了暴风雨般的谰言中伤的鹄的，
在这暴风雨中控制自己着实不易。

哎，痛苦的漩涡淹没了我的躯体，
洪水袭来，世上有谁能化险为夷？

你的发夹把我的心和生命一并夹住，
悲鸣哀啼，像疯狂的鸟儿扑腾着急。

我这痴情人若能一睹情人的丽容，
就能得到情人的欢迎和慷慨的恩遇。^①

——尼扎里



^① 原文引自《尼扎里抒情诗集》，3页，新疆人民出版社，1995年。

第五达斯坦

乐师啊，请撒出贤哲们珍珠般的箴言，
将《拉克》木卡姆在聚会上纵情弹唱。

思念你，那郁悒忧伤的心儿就更加感伤，
你也别忘了我们并将《且比巴亚特》演唱。

倘若你不知道呼吸的目的何在，
就轻松欢快地把《斯尔》曲调吟唱。

心儿急于了解四大教派的宗旨有何差异，
听罢《恰哈尔尔》酒馆的秘密即知端详。

在心灵的王国里你爱情的可汗已经即位，
请面带笑容，把《潘吉尔》的纳格拉鼓敲响。

痴情汉看见你美丽的朱唇陷入了忧伤，
请用拨子弹奏《乌夏克》木卡姆使他们癫狂。

情癫的孜莱哈愤怒地率兵向我发起进攻，
你是否以哀怨的《巴雅特》将我的心投入牢
房？

倘若蒙昧的士兵向欢聚者大举进犯，
要挥舞《木夏吾莱克》弯刀奋勇抵抗。

为聆听你甜蜜的朱唇吐露的每一句话语，
我们这群郁悒者愿像灯蛾为《纳瓦》死亡。

勿使《艾介姆》和《依拉克》行家知此秘密，
纳克斯的心轻轻地把《乌孜哈勒》吟唱。^①

——纳克斯



① 原文引自《纳克斯诗集》，136页，新疆人民出版社，1995年。

麦西热甫

第一麦西热甫

我痛苦的心是无数痛苦荟萃的地方，
作为情痴，洪水淹没世界与我何妨？

天宇间闪射的电光是我叹息的烈火，
它是我在世界末日遭罪受难的迹像。

朝拜天房我不需要任何人引路，
荒漠棘刺和枯草都是我朝觐的对像。

你以美人痣、微笑妆点的秀眉和面庞，
是我生花“神笔”临摹的生动对像。

痴狂的翟里利，那女菩萨是如此美艳绝伦！
她将祖娜尔挂在我颈上，使我变成婆罗门一
样。^①

——翟里利



哎，我的主，感谢你吧明君赐予我们，
让阿布都热西提汗作了穷人的庇护人。

哎，乃菲斯，日夜感谢神圣的主吧，
你若不为君王祈祷，会犯下严重的罪行。^②

——乃菲斯



我未干成什么事情去为真主豁出生命，

① 原文引自《翟里利诗集》，新疆维吾尔自治区博物馆馆藏，005号手抄本，B-88页；

② 原文引自《乐师传》，41页，民族出版社，1982年。

我以忏悔之水沐浴，仍未洗净身躯。

啊，我的礼拜怎能叫主接受，
因为我没有以心灵的血水去净身沐浴。

遗憾呀，生命已伴随凡尘琐事度过，
我未能为来世做任何一点儿准备。

我受创的心夜夜为死亡的威胁而忧郁，
但我没能用眼泪把我的面容洗涤。

热西迪，且莫平白无故地把自己称作钟情者，
在情场中你尚未显示出你的顽强和勇气。^①

——热西迪



① 原文引自《巴雅孜》(1)，13页，新疆人民出版社，1995年。

第二麦西热甫

妩媚的春日又至，绿洲沉浸于欢愉，
生命的春风啊，欢迎你吉祥的步履。

这是与丽人们出游的美妙时机，
花园美若天堂，绿茵充满生意。

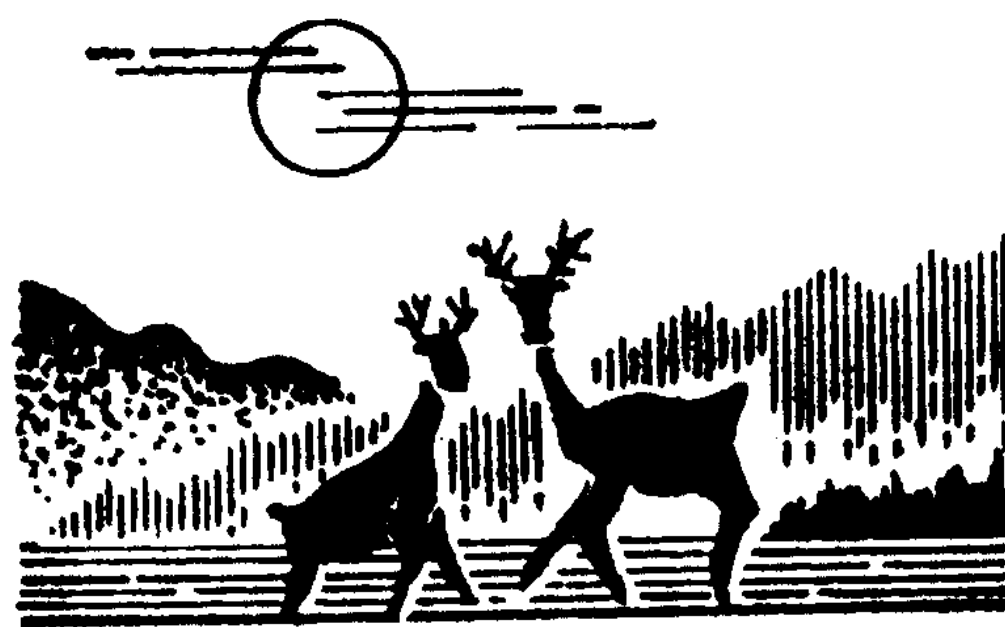
在这美妙的季节我却与情人天各一方，
主啊，请莫以为偌大的痛苦与我相宜。

昔日，尽管我心上曾积下过些许尘埃，
感谢真主，今天它已清洗得洁净无比。



我愿为你的娇嗔和暴怒而牺牲，
是死是活，我就完全听命于你。^①

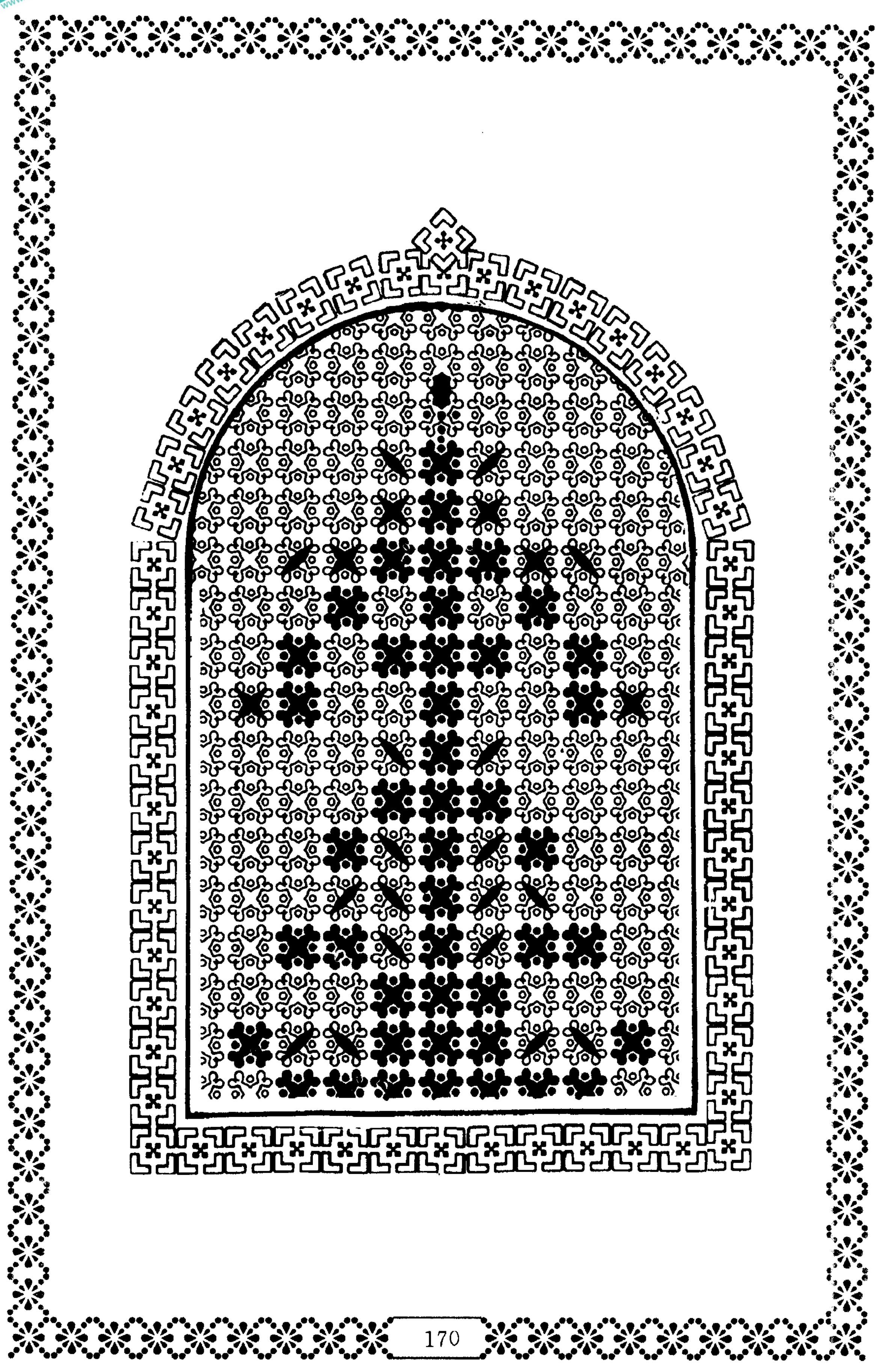
——盖达依



^① 原文引自《生命的礼赞》，471页，1988年，塔什干版。

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。据载此人谕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。

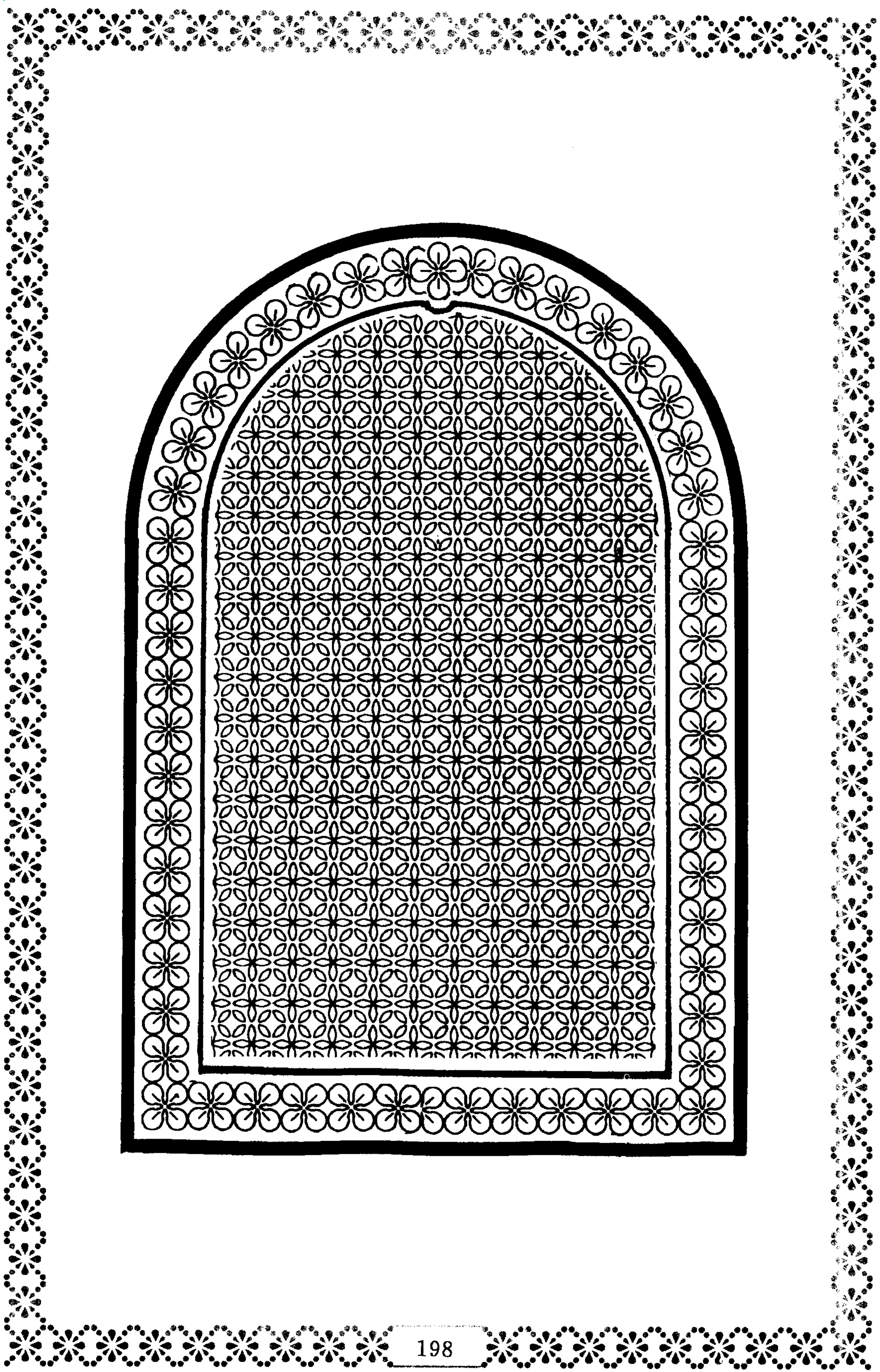
Z

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。

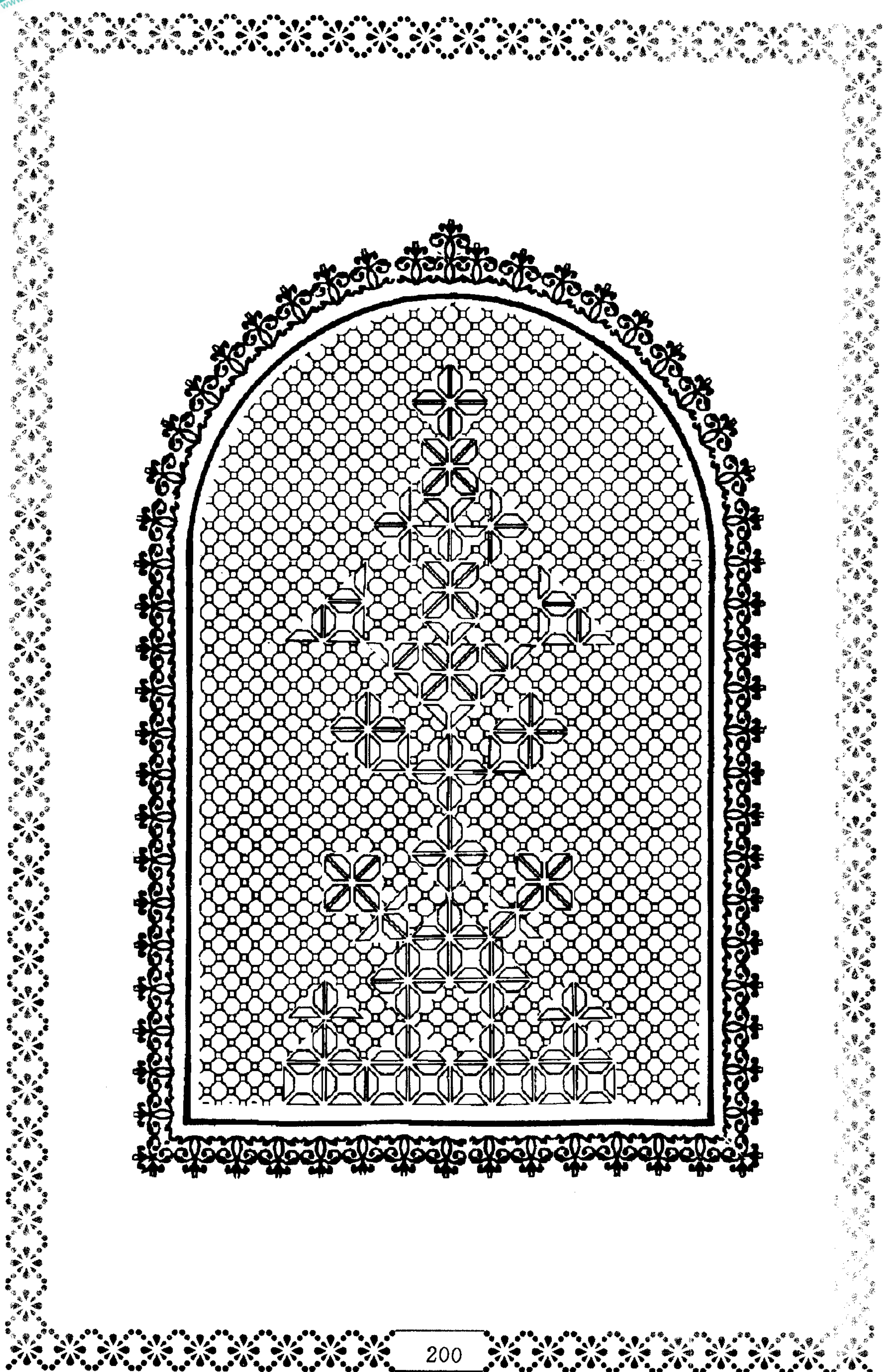
祖娜尔(Zunar) (1)基督教徒缠在腰间的念珠,有时也挂在脖子上;(2)现指女人戴在脖子上的项链。





古典诗人小传





目 录

哈菲兹·希拉孜	(203)
哈菲孜·哈莱孜米	(203)
盖达依	(204)
胡赛尼	(205)
纳瓦依	(205)
赛依迪	(207)
热西迪	(207)
乃菲斯	(208)
阿亚兹	(208)
麦希热普	(209)
翟里利	(210)
麦赫尊	(210)
诺比提	(211)
尼扎里	(212)
孜亚依	(212)
麦孜海里	(213)
麦西胡利	(213)
纳克斯	(214)



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。他的诗歌后编成《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。这些诗的译者是阿帕克·禾加 (Appak Hoja) 的母亲孜莱哈 (Zilayha Bigim)。他对他的作品十分欣赏并做过深入的研讨。

名为《金项链》(Silsilatuz - Zahap) 的传记中谈到她时说:“孜莱哈是无与伦比的天才, 在阿拉伯语、波斯语方面的造诣极深。她的诗歌和卡斯代创作是无可挑剔的。”哈菲兹·希拉孜流传至今的这 10 首格则勒是她于 17 世纪初在哈密 (Kumul) 翻译的。维吾尔诗人把哈菲兹·希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。

哈菲孜·哈莱孜米 (Hafiz Harazmi)——原名阿布都

热衣木 (Abdurahim), 哈菲孜 (Hafiz) 是笔名。他于 14 世纪末、15 世纪初生活在哈莱孜木 (Harazim) 和希拉孜 (Xiraz)。他是以其丰富的创作成就、高度的艺术技

巧,为当时的文坛增添光彩的大诗人之一。

这位天才诗人的一部篇幅较大的诗集于1975年5月18日在印度的海得拉巴德市(Haydarabad)被乌兹别克学者发现。这部《哈菲孜突厥语诗集》(Divani Hafiz Turki)中包括1052首格则勒、一首穆罕麦斯(Muhammas)、两首穆斯台扎特(Mustahzad)、4首台尔克班迪(Tarkibband)、3首台尔吉班迪(Tarjiiband)、33首克特艾(Kit'a)、11首柔巴依(Ruba'i)。

《哈菲孜突厥语诗集》,在艾里谢尔·纳瓦依的《四部诗集》(Qahar Divan)问世之前,这在抒情诗领域中可算做最大的文献。哈菲孜·哈莱孜米旨在突厥民族的诗歌中引进哈菲兹·希拉孜(Afiz Xirazi)的写作风格,并继承他思想体系的抒情诗人。

哈菲孜的诗歌创作题材和方式丰富多采。作品用朴实、流畅、优美的语言表现了人类对幸福、自由的向往,讴歌了现实生活中的美好事物。

盖达依 (Gada'i)——全名麦乌拉纳·盖达依(Mevlana Gada'i)。他大约出生于1403年至1404年。是15世纪生活创作于赫拉特的著名抒情诗人。他的诗歌作品广泛流传于当时操突厥语诸民族人民中间,并赢得了较高的声誉。伟大的思想家、诗人艾里谢尔·纳瓦依在《雅士荟萃》(Majalisun - Nafais)中曾谈及盖达依,说他是突厥语诗人,在乌布利卡斯木·巴布尔(Ubul Khasim Babir)时代,其诗具有很高美誉,据说他的年龄当时已超过了90岁。纳瓦依还在《双语之研究》(Muhakamatul - Lugayn)一书中,将盖达依的名字作为察合台文学重要代表人物而提及并加以赞赏。从中可以看出盖达依在当时文坛上所占的地位。

盖达依的诗歌,在题材与内容方面代表着当时社

会的进步潮流。赞美纯洁的爱情、歌颂生活中的美好事物的主题，在盖达依诗歌中占有主导地位。此外，有关某些社会现实问题的内容，在盖达依的诗歌中也有明显的反映。他通过自己的作品，满怀激情地歌颂了他生活的赫拉特城中美丽的绿洲花园、清新醉人的空气和给人带来生命的碧波绿水。

盖达依的诗作是在察合台文学中占有显赫位置的优秀文学遗产。

胡赛尼 (Husayni)——全名苏丹·胡赛音·巴依喀拉 (Sultan Husayin Baykara)。他不仅是 15 世纪享有盛名的统治者，也是引人注目的诗人之一。胡赛尼 (Husayni) 是笔名。他是铁木耳 (Tomur) 的后裔黑亚斯丁·曼苏尔 (Hiyasidin Mansur) 之子。他于公元 1438 年出生于赫拉特。艾里谢尔·纳瓦依的父亲黑亚斯丁·柯奇克 (Hiyasidin Kiqik) 与胡赛尼的父亲黑亚斯丁·曼苏尔是同奶兄弟。胡赛尼与艾里谢尔·纳瓦依自幼关系密切，他们还曾一度同学。胡赛尼的一部诗集流传至今，其中的格则勒全部采用一个韵律。

胡赛尼诗作的特点是形象生动、感情丰富、语言流畅。他在发展察合台文学和丰富察合台语言方面起过一定作用。艾里谢尔·纳瓦依在其《雅士荟萃》 (Majalisun - Nafais) 一书中，曾为其写过专章。

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》(Haz-a'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 Di- van)。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。”

赛依迪 (Sa'idi)——全名为苏丹·赛依迪汗(Sultan Sa'idhan),出生于1495年,卒于1535年。他不仅以叶尔羌汗国的杰出汗王、军事家,更以那个时代的杰出诗人著称。他用“赛依迪”为笔名创作了很多突厥语、波斯语诗歌。

赛依迪在他的诗歌中,热情地讴歌了科学文化、纯洁的爱情、人类的美德及公正、正义。他的诗歌感情丰富、寓意深刻、富有表现力。

有迹象表明,他曾汇编过自己的一部诗集。但他的作品流传至今的极少。

热西迪 (Rexidi)——全名为苏丹阿布都热西提汗(Sultan Abdurixithan),16世纪的著名苏丹、政治家、思想家、诗人。

他是建都于叶城的赛依迪亚王朝(即叶尔羌汗国)的苏丹赛依迪汗(Sultan Saidihan)之子,做为赛依迪亚王朝的第二任苏丹身份在维吾尔史上占有重要的地位。在其统治时期(1520~1569年)是维吾尔文化重新振兴的时代。在他亲自指导下,维吾尔古典音乐《十二木卡姆》第一次被全面系统地加以规范和整理。他还以热西迪为笔名用突厥语、波斯语写下了许多十分抒情的优秀诗篇。热西迪的格则勒通过象征性的理想化形象,深刻反映了他对爱情、忠诚、信义等的乐观的生活态度及对生活充满哲理的深刻思考。

根据某些历史资料看来,他曾把自己的诗作汇篇成集,遗憾的是这部诗集今已失传。玛合穆德·居拉斯(Mahmud Juras)撰写的《热希德史(续篇)》(Tarihi Raxidie Zayli)这部作品中曾收录有热西迪的4首诗。近来,从某些《巴雅孜》中陆续发现热西提的若干诗作。

乃菲斯(Nafisi)——全名为阿曼尼莎汗(Aman-nisahan),乃菲斯(Nafisi)是笔名。公元1533年,在塔里木河畔离塔克拉玛干很近的一座村庄里诞生。她是一位非凡的女诗人、出色的书法家、天才的音乐家。因此,苏丹阿布都热西提汗由衷地爱上了她。1547年成为阿布都热西提汗之王妃,在宫中生活了20年。1567年死于分娩,时年34岁,葬于叶城(Yarkan)。

她的智慧与才华出类拔萃,著有《乃菲斯诗集》(Divani Nafisi)、《美的品德》(Ahlaki Jamila)、《心灵的钥匙》(Xuruhul Kulub)等书。在诗歌、音乐、书法等诸方面均有很高的艺术造诣。除上述作品外,她还创作了名为《伊希热提恩格兹(Ixrat Anggiz)》一部木卡姆。

乃菲斯的《美的品德》、《心灵的钥匙》、《乃菲斯诗集》等著作已佚。她的《伊希热提恩格兹》木卡姆的曲谱,由新疆维吾尔自治区《十二木卡姆》研究学会、维吾尔古典文学研究会根据新发现的历史资料记谱并整理出来。

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)和一部诗集的残卷。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。

麦希热普 (Maxirab)——全名为巴巴热合木·麦希热普 (Baba Rahin Maxirab)。1641 年生于安集延 (Andijan)，故于 1711 年。自幼随父来到纳曼干 (Namangan)，并在那里获得初步知识。后来其父让他受教于毛拉·巴扎尔阿洪 (Molla Bazar Ahun)，由此学会了波斯语、塔吉克语、阿拉伯语，并开始接触东方古典文学。

麦希热普于 1672 年开始周游世界，并来到喀什噶尔 (Kaxkar) 阿帕克禾加 (Apak Hoja) 的府邸，这时正是叶尔羌汗国的后期。麦希热普在阿帕克禾加的官邸中工作了将近 7 年。他从 1672 年开始直到生命的最后总共 39 年周游了许多地方，足迹遍及天山南北、中亚、西亚以及中东、近东等许多城镇农村。从中深刻体会到人世间的真善美与假恶丑，也认识到现实生活中到处都存在伪善残暴的真谛。同情人民的诗人麦希热普最终受到封建保守势力的迫害，于公元 1711 年被艾希台尔汗王朝 (Axtarhan) 昆都士 (Kunduz) 城的统治者马合穆德·喀塔干 (Mahmut Katahan) 绞死于该地。

麦希热普诗歌的主题是现实生活和人类的恩怨、命运、理想等。他赞美人民、赞赏人民大众的真挚情

感,同情他们的痛苦忧伤并表示愿与他们同甘共苦。他的爱情抒情诗洋溢着对生活的热爱,反映了人民渴求幸福、自由的先进思想。

麦希热普的作品曾在维吾尔、乌兹别克和其他诸突厥民族之间广泛流传,他的作品有许多种手抄本。他的诗歌创作对维吾尔文学的影响也极深。三个多世纪以来,麦希热普的格则勒随着《十二木卡姆》优美的曲调一直传唱至今。

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》(Saparnama)、《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。

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。

尼扎里 (Nizari)——全名为阿布都热依木 (Abdurahim), 尼扎里 (Nizari) 是笔名。1776 年出生于喀什噶尔布拉克拜希村 (Kaxkar Bulakbexi)。他以丰厚的文学遗产在维吾尔古典文学史上享有很高声誉, 是 18 世纪维吾尔文学的代表人物之一。

尼扎里在他毕生的文学创作中, 为维吾尔古典文学增添过极其绚丽的色彩。他继承艾里谢尔·纳瓦依《五部长诗集》的传统, 创作了《莱丽与麦吉侬》(Layli Majnon)、《帕尔哈特与希琳》(Parhad - Xerin)、《麦合逊与古丽尼莎》(Mahizun - Gulnisa) (与孜亚依合作)、《四个托钵僧》(Qahar Darvix) 等数部巨型长诗。此外, 他的《济世宝珠》(Zadun Nijat) 等有关伦理方面的作品也是他创作的重要组成部分。

天才的诗人尼扎里是为维吾尔文学的发展做出过卓越贡献的伟大诗人。

孜亚依 (Ziya' i)——全名为努鲁孜阿洪·卡提甫·孜亚依 (Noruzahun Katip Ziya' i)。孜亚依 (Ziya' i) 是笔名。19 世纪生活创作于喀什噶尔的著名诗人之一。孜亚依与阿布都热依木·尼扎里、图尔都希阿洪·艾力比 (Turduxahun Haribi) 等诗人为同一时代的笔友。曾在祖乎尔丁·阿奇木伯克 (Zuhuridin Hakim) 府中担任过 14 年秘书。

他曾创作过《麦斯乌德与迪丽阿拉》(Mas' ud - Dilara)、《热比亚与赛丁》(Rabia - Sa' idin)、《瓦木克与乌孜拉》(Vamuk - Uzra)、《四个托钵僧》(Qahar Darvix) 的第三部《阿扎德拜赫提国王的故事》(Padixa' i Azada Bahit Hikayisi) 等大型长诗和《忧伤的演说》(Muhizinul - Va' izin) (回历 1259 年) 等作品。

孜亚依在他的长诗中把爱情作为主要内容, 而在

《忧伤的演说》一书中，则对爱国主义及劝诫方面的内容给予了特别的关注。

不论是孜亚依的长诗还是格则勒都颇具艺术性和丰富的想象力。语言的清新、隽永、流畅，表现出他文学创作中的高度的技巧。

麦孜海里 (Maz' hari)——18 世纪末的抒情诗人之一。

他的作品被发现在新疆维吾尔自治区博物馆善本室所藏《巴雅孜》一书之中。该书中也收有菲拉克(Firaki)、瓦法依(Vafa'i)、热扎依(Riza'i)等诗人的作品。这部《巴雅孜》曾收藏于哈密王穆罕默德·白锡尔·本·夏赫·艾尔代希尔(Muhammad Baxir Ibinni Xah Ardaxir)的图书馆。但是，从这些流传下来的作品看来，他们是当时文坛上占有相当地位的优秀诗人。《十二木卡姆》歌词中这些诗人的格则勒在木卡姆大师吐尔迪阿洪过去的演唱中不时出现。

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。

纳克斯 (Nakis)——全名为毛拉·萨比尔·本·阿布都勒卡德尔 (Molla Sabir Binni Abdulkadir)。纳克斯 (Nakis) 是笔名。1840 年出生于喀什英吉莎 (Kaxkar Yengisar), 1920 年逝世。他的抒情诗以及用乃斯米体把波斯文译成维吾尔文的长诗《无刺花园》(Gulzari Binistin) 的手稿流传至今。

纳克斯以他颇具特色的丰硕创作成果, 成为维吾尔古典文学的天才诗人。不仅如此, 他还是位优秀的乐师。他在某些格则勒中曾提及维吾尔古典音乐《十二木卡姆》, 并指出了木卡姆当时的排列顺序。

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“ \flat ”与升音“ \sharp ”或原音与降音“ b ”之间的音,分别用“ $\flat\sharp$ ”(升 $\frac{1}{4}$)和“ $\sharp\flat$ ”(降 $\frac{1}{4}$)符号表示。微升、微降音分别用“ \uparrow ”、“ \downarrow ”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“ \wedge ”和“ \vee ”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		琼乃曼
la mQ	la mQ	la mQ	la mQ	la mQ	la mQ	la mQ	la mQ	la mQ	la mQ	la mQ	la mQ	第一太艾则		
											2a 2 ^o mQ	第二太艾则		
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 m		la m	la mQ		2a 2 ^o 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 2 ^o 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	太依克特		
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		
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		

《潘吉尕木卡姆》曲目一览表

	曲目名称	节拍	起始速度	基本节奏型	
琼	序 曲	rubato	$\text{♩} = 54$	卅	
	太艾则(太孜)	$\frac{3}{4}$	$\text{♩} = 54$	<u>T. TTDTTD</u> <u>DOTD</u>	
	太艾则间奏曲与尾声	$\frac{3}{4}$	$\text{♩} = 66$	<u>T. TTDTTD</u> <u>DOTD</u>	
	第一奴斯赫	$\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$	$\text{♩} = 60$	<u>TTTTDDTTTT</u> <u>TDD</u>	
	第一奴斯赫间奏曲与尾声	$\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$	$\text{♩} = 62$	<u>TTTTDDTTTT</u> <u>TDD</u>	
	第二奴斯赫	$6\frac{1}{2}$ $(2\frac{1}{2} + 4)$	$\text{♩} = 54$	<u>T T D T T T D D . T T . T T T T T D</u>	
	第二奴斯赫间奏曲与尾声	$6\frac{1}{2}$ $(2\frac{1}{2} + 4)$	$\text{♩} = 60$	<u>T T D T T T D D . T T . T T T T T D</u>	
	穆斯台扎特	$\frac{5}{4}$	$\text{♩} = 80-84$	<u>T T O T T</u> <u>D D</u>	
	穆斯台扎特间奏曲	$\frac{5}{4}$	$\text{♩} = 88-92$	<u>T T O T T</u> <u>D D</u>	
	朱 拉	$\frac{4}{4}$	$\text{♩} = 48$	<u>D T T D T T D D T</u>	
乃	朱拉间奏曲与尾声	$\frac{4}{4}$	$\text{♩} = 54$	<u>D T T D T T D D T</u>	
	赛 乃 姆	$\frac{2}{4}$	$\text{♩} = 72$	<u>D . T O T</u> <u>D D T</u>	
	大赛勒克	$\frac{5}{8} = \frac{(3+2)}{8}$	$\text{♩} = 42$	<u>D T . T D T</u> <u>D T . T D T</u>	
	小赛勒克	$\frac{2}{4}$	$\text{♩} = 60$	<u>D D D T T</u> <u>D D D D T</u>	
	小赛勒克间奏曲与尾声	$\frac{2}{4}$	$\text{♩} = 72$	<u>D . D T T T</u> <u>T T T T T O</u>	
	佩希热维(派西露)	$\frac{2}{4}$	$\text{♩} = 66$	<u>D . D T</u> <u>D D D T</u>	
	佩希热维间奏曲与尾声	$\frac{2}{4}$	$\text{♩} = 66$	<u>D . D T</u> <u>D D D T</u>	
	太依克特	$\frac{6}{8}$	$\text{♩} = 48$	<u>T . T D T O D</u>	
	以散板结束“琼乃顿曼”部分				
	达	第一达斯坦	$\frac{2}{4}$	$\text{♩} = 54$	<u>TTT DDT</u> <u>TTTT DDT</u> <u>T. T O T T</u>
第一达斯坦间奏曲		$\frac{2}{4}$	$\text{♩} = 66$	<u>TTT DDT</u> <u>TTTT DDT</u> <u>T. T O T T</u>	
第二达斯坦		$\frac{2}{4}$	$\text{♩} = 60$	<u>D T T D . T T T</u>	
第二达斯坦间奏曲		$\frac{2}{4}$	$\text{♩} = 60$	<u>D T T D . T T T</u>	
第三达斯坦		$\frac{7}{8} = \frac{(3+4)}{8}$	$\text{♩} = 36$	<u>D O T T</u> <u>D O T O</u>	
第三达斯坦间奏曲		$\frac{7}{8} = \frac{(3+4)}{8}$	$\text{♩} = 36$	<u>D O T T</u> <u>D O T O</u>	
第四达斯坦		$\frac{3}{4}$	$\text{♩} = 138$	<u>D . T D</u> <u>T . T D</u>	
第四达斯坦间奏曲		$\frac{3}{4}$	$\text{♩} = 144$	<u>D . T D D</u> <u>T . T D</u>	
第五达斯坦		$\frac{6}{8}$	$\text{♩} = 60$	(<u>D</u>) <u>D D T T D</u>	
第五达斯坦间奏曲		$\frac{6}{8}$	$\text{♩} = 66$	(<u>D</u>) <u>D D T T D</u>	
麦西热甫	第一麦西热甫	$\frac{7}{8} = \frac{(3+4)}{8}$	$\text{♩} = 33$	<u>D . D T</u> <u>D . D T</u>	
	第二麦西热甫	$\frac{2}{4}$	$\text{♩} = 108$	<u>D T T D T</u> <u>D T T T D T</u>	
以散板结束整部“木卡姆”					

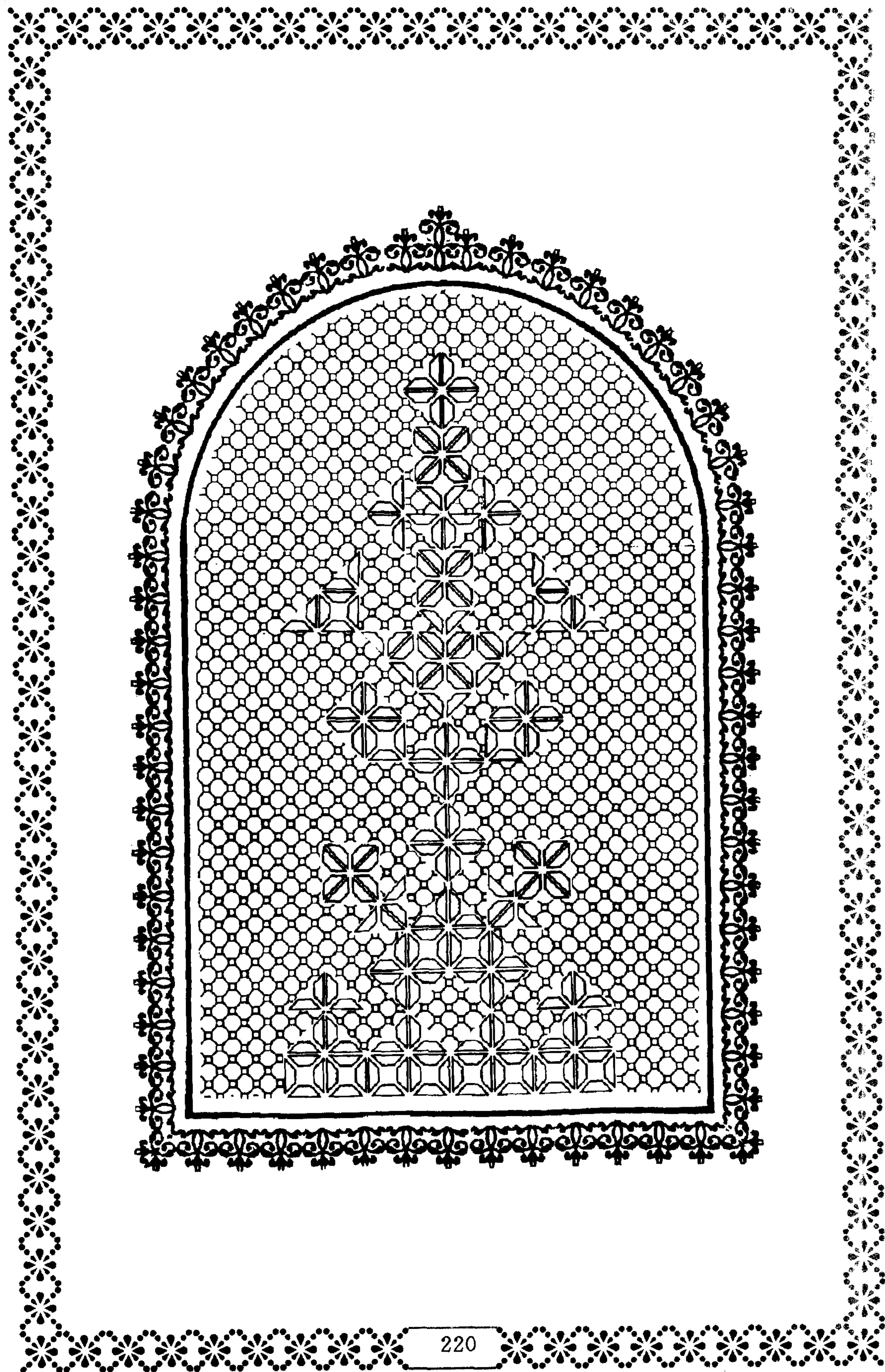
曲调统计一览表

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	a

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 787×109 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