

جيوب المقام العربي في الغناء الشعبي بالسودان

باحث في التراث - يمني سوداني

أ.د. نزار محمد عبده غانم

مستخلص:

نهدف الدراسة إلى استعراض جيوب ثقافية شعبية في شرق وغرب الريف السوداني التي يقوم بعض نظامها النغمي على المقامية العربية في شكل المقام السباعي النغمات أو ما هو دون السباعي المؤسس على السكك المقامية مقارنة بباقي التراث الطربي والحركي السوداني الغزير الذي يستأثر النظام الموسيقي الخماسي بأغلبيته المطلقة ويمنحه لونه الصوتي ونكهته الموسيقية البنتاتونية (pentatonic scales). و نستعرض وفود هذا النمط من الأداء و تمدده الى العاصمة بحيث اشتغل عليه علماء موسيقى الشعوب في الخرطوم من باب دراسة التراث بمنظور علم موسيقى الشعوب (ethnomusicology) كما فعل أرشيف تراما للموسيقى التقليدية السودانية بمساعدة مؤسسة فورد في كلية الدراسات الأفروآسيوية بجامعة الخرطوم . و كذا نستعرض اقتباس الثيمات الإبداعية في أغاني و رقصات مجدي التراث التي وجدت قبولا من الجمهور لأنها لم تقطع مع التراث المحلي بل أسهمت في تنميته من خلال استدعائه فأكدت التنوع الثقافي للسودان الواسع و جسرت الصلة بين الجماعات المنزوية جغرافيا و المنصات الإعلامية في المركز و الصناعات الثقافية التي تستأثر العاصمة الخرطوم بأكثرها تطورا تكنولوجيا . و ما لبثت بعض هذه التجارب التجديدية أن روجت للسودان سياحيا و ثقافيا في أرجاء المعمورة فأسهمت بدورها في تعزيز اقتصاد الفن. وتخرج الورقة باستنتاجات لعلها في حد ذاتها مدعاة للنقاش في الهوية الثقافية من خلال المقاربة الموسيقية و الكوريوجرافية.

Pockets of the Arabic Maqam in Sudanese folk singing

Prof. Nazar Mohamed Abdo Ghanem

Absract:

The study aims to review pockets of popular culture in the east and west of the Sudanese countryside, some of whose tonal system is based on the Arabic maqam in the form of the seven-tone maqam, or something below the seven-tone, based on the maqam sound, compared to the rest of the abundant Sudanese musical and movement heritage, the majority of which is the pentatonic musical system. Absolute and gives it its sonic color and pentatonic musical flavor. We review the delegations of this style of performance and its expansion to the capital, where ethnomusicologists in Khartoum worked on it in order to study the heritage from the perspective of ethnomusicology, as did the Trama Archive of Sudanese Traditional Music with the assistance of the Ford Foundation at the Faculty of Afro-Asian Studies at the University of

Khartoum. We also review the adaptation of creative themes in the songs and dances of heritage restorers, which found acceptance among the public because they did not break with the local heritage, but rather contributed to its development by recalling it, thus confirming the vast cultural diversity of Sudan and bridging the link between geographically isolated groups and the media platforms in the center and the cultural industries. The capital, Khartoum, has the most technological development. Some of these innovative experiences quickly promoted Sudan tourism and culture throughout the world, and in turn contributed to strengthening the art economy. The paper comes up with conclusions that may in themselves be a reason for discussion about cultural identity through the musical and choreographic approach.

تعريفات:

النغمة (Tone): هي العنصر الأساس الذي يميز الأصوات الموسيقية عن غيرها، حيث لا يكون الصوت نغمة إلا إذا كانت الترددات التي تصدر عنه منتظمة.

المقام (Maqam): هو المادة الخام، التي تُصنع منها الألحان الموسيقية، ويتكون من سبع درجات نغم تبدأ من درجة القرار، أو أساس المقام في صعود مُتتالٍ حتى درجة الجواب ليُصبح العدد ثمانية. **الجنس (Tetra chord):** أو تتراكورد، وهو ما يُعرف تاريخياً في موسيقى العرب بـ البُعد ذو الأربع، يتكون من أربع درجات نغم متتالية، تحصر بينها ثلاث أبعاد مختلفة القيمة.

اللحن (Melody): تركيب عدة نغمات أفقياً وفق تسلسل محدد يطلق عليه منظومة نغمية أو مقام أو راجا أو سلم موسيقي، بحيث تكون هذه النغمات، في علاقتها هذه، جملاً موسيقية، وتكون الجمل في نهاية الأمر اللحن المستهدف بداية ونهاية. واللحن الجيد كما القصة الجيدة المحبوكة بإتقان، له بداية تقوده بسلسلة إلى قمة التفكير الموسيقي ثم تهبط بسلسلة أيضاً إلى النهاية المسماة (القفلة).

المقام الخماسي أو السلم الخماسي (Pentatonic scales): هو سلم موسيقي يتكون من خمس نغمات (أصوات) في كل طبقة صوتية انطلاقاً من جهة القرار، على نقيض السلم السباعي الذي يتكون من سبعة نغمات سواء كان سلماً كبيراً أم صغيراً. ويختلف موقعا فراغا النوتتين في السلم الخماسي، ويلاحظ أنه أصغر منه بدرجتين اثنتين. غير أن غياب هاتين الدرجتين من السلم الخماسي لا يخلّف أي إحساس بنقص في الألحان الناهضة عليه.

الإيقاع (Rhythm): الإطار الزمني الذي تبني عليه الألحان. ويقسم هذا الإطار إلى وحدات تبدأ بالوحدة الكاملة، ثم نصف الوحدة، فربعا، فثمنا، هكذا إلى أصغر الوحدات الممكنة الأداء. والإيقاعات في الغالب الأعم إما بسيطة، ثنائية أو ثلاثية أو مركبة من النوعين كما أن هنالك ألحان مرسلة غير منضبطة بإيقاع محدد كما في بعض التراتيل والإنشاد أو الأهازيج الدينية. (Adlib) انظر: (على الضوء، 2019م).

الفصل الأول: تمهيد تاريخي:

لأسباب تاريخية من حقب مختلفة من التاريخ القديم والوسط والحديث و المعاصر تتوزع هذي الجيوب الثقافية (المقامية) في شرق وغرب السودان مشيرة الى مراحل معينة من تغلغل النفوذ الثقافي العربي في السودان الذي ظل أرض مهجر للعرب قبل وبعد الإسلام وتجايلت وتناقلت حضاراته الكوشية الرائدة عالميا (نبتة و كرمة و مروحي) وحضاراته النوبية المسيحية (نوباديا و المقررة وسوبا) والسنارية الإسلامية ثم المراحل الاستعمارية (التركية الأولى و الحكم الثنائي) مع الجماعات والأفراد القادمين اليه بنية الاستقرار والعمل في أنشطة اقتصادية مختلفة . و قد أتى هذا كجزء من المحمول الثقافي الذي حمله العرب للسودان عبر التحركات السكانية الجماعية فأثروا و تأثروا ذلك أن عراقا الحضارة الزراعية السودانية المستقرة في النيل و الأنهار الأخرى الجارية و الموسمية طورت مدينتها و وسائل انتاجها الخاصة و تلك الاراضي الشاسعة المستفيدة أيضا من نظام الري المطري و أسست لجماعات وطنية مستقلة مستقرة تعتاش على الزراعة بنوعها المروي و المطري، و احتضنت عددا كبيرا من الاعراب البدو في السهوب الفسيحة التي مثلت موئلا مناسباً للقبائل المنحدرة من مجموعة جهيئة القضائية التي أقبلت على اقتصاد الرعي للابل و الابقار فنشأت التجارة النشطة من وفرة الفائض مع الخارج و حملت الى جانب البضائع الأفكار الإبداعية إضافة لما حوته جبال السودان من المعادن النفيسة حتى عرفها المؤرخون باسم (ارض المعدن). ونعود هنا لنؤكد أن الوطنيين استطاعوا أن (يسودنوا) مجمل الوافد عليهم من عرب وأفارقة وآسيويين، حتى أن قبيلة ربيعة العربية القادمة من وسط الجزيرة العربية والتي أسست امارة الكنوز الإسلامية (852-1073م) في أسوان والبجة والنوبة وحلفا وكانت اسماعيلية المذهب ما لبثت أن فقدت لسانها العربي وأصبحت تتخاطب بلهجة محلية مما يعرف بالرانة الكنزية و يتحدث بها عدد من الحلفاويين بالسودان. و من الكنوز الموسيقي والشاعر والاديب ابن الزبير الغساني الرشيد (ت 1166م) صاحب (المقامة الحصصية امنية الامعي ومنية المدعي) و بها فصل عن الموسيقى . و كان قد زار عدن عام 1144 م زمان دولة بني زريع الاسماعيلية المذهب (-1137 1173م) موفدا من الخليفة الفاطمي بمصر وصار له شأن في عدن حتى سمي علم المهتدين لكنه فوجئ بان سواد لونه دفع أحد الشعراء الى ذكر ذلك في قصيدة جاء فيها :

وقالوا بعثت لنا علم المهتدين ولكنه علم اسود

وإذا كانت هجرات العرب قد تزامنت مع الاختراق الإسلامي لأرض النوبة والبجة حتى دانت لهم الأرض وأسسوا امارات إسلامية على أنقاض ممالك النوبة المسيحية (نوباديا والمقررة وسوبا)، فان عبقرية المكان السوداني قد خلقت مزيجا عرقيا وثقافيا مع الوافدين بحيث أصبح لسودان وادي النيل شخصية سودانية اسلامية مستعربة مستقلة أخذت تنظر بحذر الى الوافدين العرب الجدد بدءا من أواخر القرن الثامن عشر الميلادي. ودونك دليلا على ذلك أن جماعات نجدية وحجازية وحضرية لم يعد المكان يرحب بها كما سبق اذ اصطدمت مصالحها مع مصالح الذين سبقوهم الى البلاد وسبقوهم الى الانصهار العرقي مع سكانها الوطنيين الذين اعتنقوا الاسلام فأصبحوا نموذجا على ملامح ثقافة إقليم (الحزام السوداني) الذي عدد مرتكزاته المفكر السوداني د. عبد الهادي صديق (ت 2000م). (عبد الهادي صديق، 2005م)

ظهور الدوبيت:

فمن ملامح التأثير الثقافي الاسلامي (عربي و فارسي) دخول فن الدوبيت المغنى الى السودان زهاء القرن السادس عشر الميلادي. و عرف الدوبيت حينها في السودان بالحداء و بالدوبياي.

ظهور الطنبور:

و يذكر الرحالة الدغماركي كارستن نيبور (ت 1815م) خلال رحلته من مصر الى اليمن مارا ببلدة دنقلا السودانية انه شاهد هناك آلة الطنبور عام 1776م مما يقدم دليلا على وجود تلك الالة الوترية في شمال السودان.

عطشة حجازية وخنقة نجدية وذبحه حضرمية !:

و ذكر كاتب الشونة احمد بن الحاج أبو علي (ت 1838م) أن الشيخ ناصر بن محمد، أحد ملوك سلطنة سنار، وصل إلى سدة الحكم سنة 1786م ودام ملكه نحو اثني عشر عاماً تغلب فيها عليه وزيره دفع الله ود الزقلوته. ولم يكن وزراؤه على قدر كبير من الإنصاف، ف وقعت في عصره حروب وأهوال. وقد أمر بقتل جماعة في عهده منهم (د. إبراهيم القرشي، افادة، 2022م): -

حجازي هو سبط الشيخ ادريس ود الارباب (ت 1650م) قتله عطشاً.

نجدي فقيه قتله خنقاً.

حضارمة قتلهم ذبحاً .

و أصبحت الحادثة مثلاً فصار الناس يقولون: (عطشة حجازية وخنقة نجدية وذبحه حضرمية). وتبقى قضية التنافس على الأرض سلطة و ثروة و وسائل انتاج ،في فترة ازدهرت فيها أيضاً تجارة الرقيق في السودان الحديث، خارج إطار هذا البحث.

النادرة سلوكه و دلوكه ! : قبل ذلك في القرن السادس عشر الميلادي دفع الشيخ تاج الدين البهاري البغدادي (حضر للسودان نحو 1577م) ناشر الطريقة القادرية بالسودان تلميذه محمد بن عبد الصادق الركابي (محمد الهميم) حفيد غلام الله بن عائد اليميني للسكن بسوق اهل اليمن والحجاز لمدة سبعة أعوام يعتزل فيها الناس حتى ينال الدنيا والدين واسم تلك المنطقة (النادرة) سلوكه ودلوكه. وقد فسر د. يوسف فضل حسن في تحقيقه لطبقات ود ضيف الله المفردتين بقوله: -

سلوكه:

أداة زراعية مطرية او حرف كناية عن خصوبة الأرض وسهولة الزراعة ووفرة العطاء.

دلوكه:

طبله كبيرة الحجم للرقص كناية عن ترف القوم. لكنه لم يذكر مما تصنع أو بماذا تجلد. و في دراسته الرائدة (الموسيقى ومكانتها في كتاب طبقات ود ضيف الله) وصف الباحث الموسيقي د. علي الضو الدلوكه بأنها طبل أسطواني نسائي يصنع من الفخار ثم ينحط قليلا في الوسط معطيا شكلا مخنصرا. وتجلد الدلوكه، على الفتحة العليا فقط، بجلد ماعز ويستخدم الصمغ في تثبيت الجلد ولا يشد عليها بسيور خشية أن ينكسر الفخار. وعندما يرتخي الجلد يشد بتعريضه للهب أو أشعة الشمس والمسح عليه براحة اليد. وعلى هذه الالة يوقع السودانيون أغانياتهم المسماة (أغاني السيرة).

ورغم اننا يمكن أن نستنتج من هذا ان الشيخ محمد الهميم عند عودته من النادرة أرض الدلوكة قد حمل ثيمات مقامية عربية أو إيقاعات ذكر ديني سيما في فن المدائح الا أننا لا نجد اثرا ميلوديا او إيقاعيا لذلك في مجمل المديح النبوي السوداني الذي بدوره أثر في نمط أغنيات مرحلة حقيقية الفن (1923-1947م) الهامة في تشكيل الذائقة الموسيقية السودانية المعاصرة. ان النظام النغمي للمديح النبوي في السودان خماسي بالكامل رغم وفرة القصائد التي دخلته من الشاعر اليمني عبد الرحيم البرعي (ت 1400م) مثلا، وكذلك هو الأداء الصوتي للأذان وترتيل القرآن. (على الضو، افادة، 2023م).

كما قدر للرحالة محمد بن عمر التونسي (ت 1857م) في رحلته الى دارفور بغرب السودان في العام 1803م أن وصف رقصات طالعته هناك. ويقال انه قد تمكن من تنويع أغنية هناك ووصفها، لكن الطبعة المتاحة من كتابه هذا لا نقف فيها على تلك النوتة الموسيقية التي كان من شأنها ربما أن تعكس لنا النظام النغمي الذي كانت عليه رقصات فوراوية، وقد أفادني عالم الموسيقى د على الضو أنه وقف عليها ولم يجدها بشيء!

مرحلة الحكم التركي المصري (1823-1885م): الخرطوم مدينة مفتوحة:

في اطروحتة للدكتوراه في التاريخ بجامعة القاهرة يورد احمد سيد احمد تاريخ مدينة الخرطوم تحت الحكم المصري 1820-1885م ما يمكن أن يعتبر وثيقة على حضور غناء ورقص وافد مبتذل قائم على تقاليد موسيقية وافدة من مصر وغيرها من البلدان التي تقوم موسيقى بعضها على المقامية العربية في فترة الحكم التركي المصري للسودان 1820-1885م. أنقل بتصرف: « ذوو المال في الخرطوم يقتنون الجواري ويجبروهن على البغاء والرقص بمقابل يعود للمالك منهن حبشيات وزنجيات وقليل من المصريات واقل من السودانيات. والانديات (الحانات) وبيوت المريسة (الجعة) منتشرة. وكانت العوالم يوميا تقيم حفلات رقص وغناء يؤمها الجميع خاصة أن حاكم مصر عباس باشا (دام حكمه بين 1844 و 1854م) طرد الكثير منهن من القاهرة فانتھن الى الخرطوم وكن يؤدين في مناسبات زواج- ولادة- طهور- ترحيب بضيف - أو مناسبة قومية. و الغوازي الزنجيات يرقصن بالرحط (قطعة جلدية تستر عورة المرأة) والمصريات بالسترات الحريرية والبنطلونات الوردية الواسعة على أنغام الات موسيقية معروفة هذه الأيام رقصا تركيا - مصريا - اسبانيا كل ببدلته. والمغنيات يؤدين اغان مصرية - سودانية - حبشية وبعض التمثيل والأدوار المضحكة في بيوت عليا القوم في افنية المنازل او الساحات التي امامها والمدعوون يمتدون على العنقريات (سرير تربط فيه الحبال على الخشبات الأربع) ويكون شكل العرض بفناء المنزل من ثلاثة اضلاع والضلع الرابع يخصص مسرحا للرقص والغناء. ». والملاحظ ان هذا الباحث انفرد بهذا الوصف الذي لا نجد ما ينهض لتأييده في مجمل الأدبيات التاريخية عن تلك الحقبة؟! ولكن بالطبع كانت انتفاضة الامام محمد أحمد المهدي (ت 1885م) جزئيا بسبب مثل تلك التجاوزات الأخلاقية للسلطة الحاكمة في ذلك الأوان. ويبدو أن هذا الافساد الذي ترعاه السلطة تساق مع انتشار تجارة الرق التي يشير اليها المثقف التنويري المصري رفاعة رافع الطهطاوي (ت 1873م) الذي كان ناظرا للمدرسة الأميرية في الخرطوم للسنوات 1854-1849م في قصيدة له صب جام غضبه على النخاسين ومنهم محليين و قد كانوا يمارسون (التوليد) بين الأرقاء للحصول على الذرية الجميلة

أو القوية أو الذكية التي تعود عليهم بالمكسب المالي الوفير. يقول في قصيدته: -
واكرأ الفتاة على بغاءٍ مع النهي ارتضوه باتحاد
نتيجته (المؤلّد) وهو غالٍ به الرغباتُ دوماً باحتشاد
لهم شغفٌ بتعليم الجوّاري على شبق مجاذبة السفاد
و نشرت صحيفة الاهرام القاهرية عام 1896م عريضة تقدم بها شيخ السجادة القادرية بالخرطوم
الشيخ علي عبدالله الى الحكمدار غردون (ت 1885م) ان زاويته للعبادة تكتنفها منازل جملة للعاهرات
اللواتي يقلقن راحة العباد بالجلبة و الرقص و النقر على الدفوف و الضرب على آلات الطرب . و كانت
الجوّاري يخرجن الى الشوارع يغنين الاغاني الخليعة كيدا بالنساء الحرائر ربات الخدور كما يسددن الدرب
على الشباب بمثل غنائهن:-

كندورك كندورك ما بناخذ العزبان
نعزل في التلّوب رجالة النسوان
نطلع فوق قلوبهن و نوقد النيران
و نسقيهن مراير الجيزان

الموسيقى السردارية و وظائفها:

كان التأثير المصري المتعتمدين في موسيقى السودان في فترة الحكم الأول (1823-1885م) أو ما يعرف
ب (التركية الأولى) يأخذ تسمية (الموسيقى السردارية) لتدريب أعضاء الموسيقى العسكرية المعروفة عثمانيا
بالطبلخانة. أن الآلات النفخية النحاسية والخشبية المستخدمة في الجيش لا تحتوي على بعد ثلاثة ارباع
التون، لذا غالبا ما تكون المعزوفات العسكرية تلك من مقام العجم والكرد والنهاوند و الحجاز، والمعروف
أن مقام العجم هو الأكثر حضورا في الأداء الموسيقي العسكري وهو خال حتى من نصف التون. ويمكن
تطبيق مارشات أوروبية على مقام العجم من خلال مقام دو ماجور أو سي ماجر (C major).
وتهدف الموسيقى العسكرية الى تحقيق ثلاثة اهداف (علي يعقوب كباشي، افادة، 2023م):-
تنظيم التدريب العسكري و التدريب على لحن السير و هو المارش.
التقاليد العسكرية كالمراسيم وعزف الأناشيد.

رفع المعنويات:

وفي عام 1858م زار خديوي مصر سعيد باشا الخرطوم و أمر بتكوين فرقة موسيقية من شباب
القبائل السوداء اللون فبرز فيهم اليوزباشي عبدالله عدلان ابن أحد قادة الفونج سلاطين سنار و أصبح
مايسترو و قائد لتلك الفرقة .
كما أن الزبير باشا رحمة (ت 1913 م) استجلب من مصر لوحداته المكونة من عبيد سابقين من
مناطق الجنوب و الانقسنا و جبال النوبة و دارفور(الباسنجر) عددا غير قليل من الآلات الموسيقية الحديثة
منها : طبل النحاس - الدوني - الصفارة - الزنقار الهوائي كالناي الخشبي - الصاجات النحاسية ، فأصبحت
الموسيقى العسكرية أساسية في الأشغال الحربية بالسودان. و في عام 1884م زاد عدد الطبول و الابواق في
فرق الموسيقى السردارية.

وفي عام 1888م قام ضباط انجليز بترتيب الأورط أو الكتائب السودانية في الجيش المصري و أدخلوا عليها تنظيمًا حديثًا. و كانت الأورط السودانية مكونة من أرقاء سابقين. و قد ذكر الرحالة الانجليزي جيمس هاملتون عند زيارته الخرطوم عام 1851م أنه وجد روحا أبيقورية عند الراقصات الشابات الحسنات من شريحة الرقيق المحرر في حفلة موسيقية دعي إليها مقارنة بالسيدات اللواتي كن يجلسن في الخلف متلفحات بالخمار.

وأتاحت حلقات (خيوط الدراويش) في القاهرة بموسيقاها الصوفية المصرية لعدد من المريدين السودانيين بزيهم الأخضر أو الأبيض التعرف على عيون الانشاد الصوفي المصري و ممارسته في ذلك الحين. **مضوي المحسي... الشيخ الفنان و حفيد ادريس ود الأرباب:** كما تفرد في قبيلة المحس الشيخ مضوي الحفيد للشيخ ادريس ود الأرباب المحسي (ت 1650 م) بانشاء عدد من أغاني العاطفة المتشعبة بالجمال الى جانب الشائع يومها من أهازيج محصورة جغرافيا حسب اثنيات القبائل اضافة للمديح النبوي الغزير . و بعض هذا الخليط من الغناء تحول الى مارشات عسكرية و غناء روحي و أهازيج ما زال اثرها ملموسا في القرن الحادي و العشرين الميلادي. و لما حظر الحكم المصري التركي أداء المديح لفترة احتج عليهم الشاعر المادح حاج الماحي (ت 1871م) بأنهم كانوا قد رخصوا في ذلك للشيخ و الشاعر و الراوية المادح المصري حنين الذي كان أول من أدخل الطار الى المديح السوداني قادمًا من مصر.

مرحلة المهديّة (1898-1885 و 1899م) :

رغم تحريم المهديّة للطرب و آلاته الا أنها قامت بتوظيف المدرس التركي السابق لموسيقى الجيش المصري التركي و جعلته يقوم بالتدريب للجند على القرب المقدمية المعروفة باسم (أمبايا) و على المزامير والطبول و كان مركز العرض الموسيقي هو منطقة (العرضة) في عاصمة المهدي أم درمان.

الحكم البريطاني المصري (1898-1956م):

العود العربي في السودان: بعد زوال المهديّة استعادت الطرق الصوفية احتفالاتها بالأذكار المغناة و الأنشيد بالمولد النبوي و كان منها طريقة السادة الأحمدية الادريسية في مقرهم بمنطقة الموردة في أمدرمان. و قد كانوا يستجلبون من مصر جوقة المديح النبوي مع استخدام الرق بالذكر فمن منشديهم الذين عرفوا:- أحمد خليل (مصري) و كان عازف عود عربي بارعا.

محمد تميم الدار (سوداني) عازف عود عربي . و كان ضابطا متقاعدا بالجيش المصري و قيل هو أول من أدخل آلة العود للسودان من مصر حينما اصطحبها معه في حملة كتشنر على الخرطوم عام 1898م. وهذان هما من أسهما في دخول العود العربي للسودان و تعليم بعض الراغبين في العزف عليه في مقدمتهم الفنان السوداني خليل فرح بدري أفندي (ت 1932م) من خلال حضوره احتفالات الادارسة. لكن مصادر اخرى تشير الى ان خليل فرح تعلم الموسيقى العربية و آلة العود عند استبطابه اول مرة في مصر عام 1927م. كما تشير مصادر الى أن لحنه (الشرف الباذخ) عزفته له أول مرة مجموعة من المصريين المقيمين بالخرطوم على المقامات العربية (قبل أن يستقر على السلم الخماسي) مما قد يعني أن أعدادا مقدرة من العرب المصريين و الشوام من مسلمين و مسيحيين كانوا هناك قبل وفاته عام 1932م. و كان هو قد لحن في الخرطوم اغنيته (عازة في هواك) مستفيدا من امكانيات العود العربي و استلهم في مقدمة هذا العمل مارشا

سودانيا هو (ود الشريف رايو كمل) بمقدمة تراثية بطيئة. ويرى الباحث معاوية حسن ياسين أن السودانيين عرفوا آلة العود في مطلع القرن العشرين الفارط عن طريق احتكاكهم بهواة وافدين من مصر أو الشام في عهد الحكم الثنائي (1898-1956م). وما لبث أن أصبح العود آلة التلحين المفضلة لدى الفنان خليل فرح (ت 1932م) و الفنان عبدالقادر سليمان (ت 1994م) و كان خليل فرح وثيق الصلة السياسية بمصر داعية لوحدة وادي النيل ومصر وسودانا حتى بعد تراجع النفوذ السياسي والثقافي لمصر في السودان بعد فشل حركة اللواء الأبيض عام 1924م. وفي مرحلة من المراحل اقتصى الفنانون السودانيون العود وأصبح آلتهم التي يلحنون عليها ويعزفون ويغنون وبدأت صناعة آلة العود في التوطن بالسودان وبرع عدد غير قليل من الفنانين في استخراج أسرار هذه الآلة العربية الميلودية بل وتركوا بصمتهم في التعامل معها. يشير د. الماحي سليمان الى أن اسلوب عزف العود بالسودان بدأ متاخلا بعزف الطنبور و بقواعد غربية لا تخطئها العين الفاحصة. و يشير الباحث معاوية حسن يس الى أن الفنان عبدالكريم الكابلي (ت 2021م) قام عام 1963م بتعديل دوزنة الوتر المطلق صول في العود الى نغمة فا ثم الى نغمة م. ولم تظهر آلة العود في العاصمة الخرطوم فقط فقد ذكر المؤرخ السوداني محبوب عمر باشري (ت 2008م) أن الفنان عبد العزيز محمد الكابلي (1905-1956م) في مدينتي سواكن وبورتسودان ثغري السودان على البحر الأحمر أشتهر بعزف الأغاني المصرية على العود وكان له جرامفون يتحلق حوله أصدقاؤه من المثقفين والموظفين في شركة جلاتلي هانكي الأجنبية التي أصبحت في صدارة من يدبر المشهد الاقتصادي هناك. ولم يذكر باشري الأسطوانات السودانية التي كان فنانو حقيبة الفن يسجلونها في شركات في القاهرة منذ 1928م بمعية محمد ديمتري البازار (ت 1989م). و كان البازار هذا يسمع بالجرامفون أسطوانات مصرية و سورية لكبار مطربي مرحلة حقيبة الفن بالسودان (1923-1947م) مما قد يعني أن مزاجا موسيقيا مقاميا كان يسيطر على مثقفي مدن شرق السودان في ذلك الزمان لا سيما ان حضور العثمانيين في ثغور السودان اسبق بكثير عن وسط البلاد وكان العثمانيون يتبعون سواكن لسلطتهم في جدة أحيانا.

الموسيقى العسكرية البريطانية تدخل السودان:

و عندما عاد الانجليز وبصحبتهم المصريون بعد اقتحامهما مع بعض القبائل السودانية الناقمة على خليفة الامام المهدي عبد الله تورشين التعايشي (ت 1889م) عاصمته أمدرمان وانتصارهم في معركة كرري عام 1898م ثم معركة ام ديبكرات عام 1899م شهدت البلاد عمراناً وادخالاً للتقنيات التي كانت الإمبراطورية البريطانية قد عممتها على مستعمراتها من وسائل الاتصالات ووسائل المواصلات. ومن ناحية موسيقى الجيش تولى البريطانيون تدريب المستجدين في رتبة (boy) على الآلات الموسيقية الغربية بما تحتويه من سلام غربية كبيرة وصغيرة و قواعد الهارموني و الكونترابونت مكونين الفرقة الموسيقية العسكرية و التي عرفت خلال الحرب العالمية الثانية (1939-1945م) بفرقة قوة دفاع السودان (Sudan defense band) التي سرحت بعد الحرب العالمية و من ثم حولها في عام الاستقلال 1956م الى موسيقى الجيش. (علي يعقوب كباشي، افادة، 2023م).

حصل بعض من السودانيين كعبد الرحمن عبد القادر وتوفيق علي تدريب موسيقى في مدارس الموسيقى العسكرية بمصر التي كان محمد علي باشا (ت 1849م) قد أسس لها، لكن انتفاضة اللواء الأبيض

العسكرية السياسية عام 1924م في السودان أدت الى تراجع النفوذ السياسي والعسكري المصري ومعها الموسيقى المصرية العسكرية التي وصلت في وقت ما الى ثمانية اورط أي كئائب تتبع حرس الحدود المنشئ عام 1946م. و من ثم برز دور المدرسين الانجليز أكثر فأكثر.

شاركت قوة دفاع السودان، التي حلت لاحقا بانتهاء الحرب العالمية الثانية، في معارك الحرب العالمية الأولى بما فيها جنوب اليمن الى جانب الحلفاء ضد العثمانيين حيث يشير الشاعر اليمني أحمد فضل العبدلي (ت 1943م) في قصيدته (طلبنا الله ذي ينزل ويرفع) الى استدعاء الانجليز لجند سودانيين ليساعدوهم في التصدي للحيش العثماني في منطقة لحج على مشارف عدن و يقول :-

وَجَابُوا سَوْدَ مَنْ يَمِ يَمِ وَسُودَانِ

المارش من الموروث الشعبي القبلي الى الموسيقى العسكرية للسودان: ويرى الباحث جمعة جابر (1988م) أن هناك عددا ملحوظا من مقطوعات الجيش السوداني المعاصرة أصلها جلالات دينية أو أهازيج دنيوية تغنى باللغات النوباوية المحلية (نسبة لـجبال النوبة بغرب السودان) تقوم اما على سلم سداسي أو سباعي وجلها آتية من غرب السودان وجبال النوبة. وهو يـنمـزج لـذـلك بـالتـالي: -

أولاً : مارش البقارة في غرب السودان (السلم الموسيقي سباعي: مي بيمول الكبير).

ثانيا: مارش الفارسة هند أبي ضامر محمد الشهيرة ب (مندي) (ت 1984م) بنت سلطان التيمانج في جبال النوبة عجبنا ود أروجا (ت 1917م). (السلم الموسيقي سداسي: مي ييمول الكبير). و جاء فيه :-

((کوچو کونا کرن دالا(مندی) کوچو کونا کرن دالاووووو ساسا)))

ثالثا: مارش السلطان على دينار (ت 1916م) وفيه لمسة من نصف الدرجة الموسيقية. وفيه :-

يهبش الصف حابوا

البیشفع لینا جابو

والواضح للباحث أن هذه الممارشات، ان سداسية او سباعية، لا تتصل بالمقامية السباعية العربية بل تخرج من أرومة السلم الخماسي المهيمن الى استخدام احدى النغمتين المحظورتين في الخماسية السودانية فتصبح سداسية النظام مؤقتا، أو تخرج من أرومة السلم الخماسي الى استخدام كليهما فيتكون سلم كبير ميجور أو سلم صغير مينور على الطريقة الغربية الأوروبية المعدلة مؤقتا فتصبح سباعية النظام وفي كل الأحوال تعود الى أرومتها الخماسية النابعة من تراث المنطقة. وقد استوحيت كثير من هذه الممارشات من أغاني محلية احتفظت بإيقاعاتها المحلية أيضا كالمردوم (6 على 8) والكمبلا(2 على 4) . و كان هذا باشراف المدرسين العسكريين الانجليز الذين وفروا لطلبتهم السودانيون الآلات الغربية والتدريب عليها على السلم الدياتوني العالمي المعدل. (علي يعقوب كباشي، افادة، 2023م).

مشاركة السودان في مؤتمر الموسيقى العربية القاهرة 1932م:

وفي عام 1932م شارك السودان بفقرة موسيقية مسجلة من شريحة زار سودانية مقيمة بمصر و ذلك في المؤتمر الأول للموسيقى العربية في القاهرة وذلك النموذج متاح الآن على الانترنت.

مقام الزنجران بين أصله العربي و تنظير اسماعيل عبدالمعين !:

وفي عام 1952م تخرج من معهد فؤاد الأول للموسيقى العربية والتمثيل في القاهرة الفنان السوداني إسماعيل عبد المعين (ت 1984م) فكان له نشاط موسيقي خاص منذ الأربعينات من القرن الفارط حاول فيه

التوفيق بين الموسيقى المصرية والسودانية من خلال تأسيسه لفرقة الزنجران لتطوير الموسيقى الشعبية و من خلال ما أسماه بمقام (زنج-أراب) التي حورت الى (زنجران) و الواقع ان الزنجران مقام مشتق من مقام أكبر في موسيقى العرب فمقام زَنجَران هو فرع من مقام الحجاز حيث يبدأ بجنس الحجاز على الدرجة الاولى ثم جنس العجم على الغماز (الدرجة الرابعة). وحتى الآن يظل التنظير الموسيقي السوداني مضطربا بالنسبة لمقام (زنجران) الذي تحمس له الفنان إسماعيل عبد المعين ونمذج له بالتالي: -

أولا: (بنات الريل الظراف نايرات). أفادني الباحث عاصم الطيب (عاصم الطيب، افادة، 2023م) أن الأغنية تماثل موسيقى البلوز الزنجية وأن هذا المقام معروف عند قبائل البجة ب (الشمبر).

ثانيا: (لما خيل الظل على الأريل). النص للشاعر الموسيقي السوداني خليل فرح (ت 1932م) لحنها إسماعيل عبد المعين ك(زنجران). وأفادني الباحث علي الضو أن إسماعيل عبد المعين أدخل في العزف نصف الدرجة لا غير فصار اللحن أقرب مقاميا الى بعض أغنيات غرب السودان المتضمنة نصف البعد الموسيقي كما سنرى.

و يذكر اسماعيل عبدالمعين أن خليل فرح حثه على تعلم العود و نظريات الموسيقى العربية و العالمية لأنها ستساعده في التعبير الفني و الوجداني عند التلحين لكنه نهاه عن تقمص الموسيقى المصرية مثل الليالي (يا ليل يا عين) قائلا (أنت ما ترجى في بيتتها)!

نوبة سودانيون في معهد فؤاد الأول للموسيقى بالقاهرة:

كما غادر ابن منطقة حلفا القديمة الفنان النوبي جمال ادريس (ت 1959م) الى معهد الموسيقى العربية بالقاهرة حيث تخرج هناك مطلع الخمسينات و كان لدراسته الموسيقى العربية مفتاحا له في الحياة الموسيقية المصرية. و كذا درس الموسيقار النوبي حمزة علاء الدين (ت 2006 م) في فترة مقاربة في القاهرة حيث أصبح صاحب اسلوب في عزف العود عربيا و سودانيا و عالميا و يعتبر حمزة علاء الدين البوابة الأولى التي دخل فيها المقام العربي الى الأغاني النوبية المؤداة بالرقانات النوبية (نسبة الى النوبة في شمال السودان).

مصريون يدرسون الموسيقى العربية في السودان:

ومن ناحية أخرى انتشر مدرسون مصريون للموسيقى بالسودان منذ الأربعينات من القرن الفارط وكانوا عادة ما يأتون من خلال البعثة التعليمية المصرية ثم يضيفون لعملهم ذاك تدريبا موسيقيا لجهات معينة في الخرطوم وسنار الخ. واعتمدت فرقة الإذاعة بامدرمان في بدايتها عام 1947م على التلقين والترديد مع المغني بالآلة الموسيقية إلا أنه وبعد فترة بسيطة ابتدأت الفرقة تستفيد من بعض الخبرات الموسيقية وخاصة المصرية والتي كانت تحضر إلى السودان ضمن البعثة التعليمية المصرية وكانت لهم إسهاماتهم الواضحة في تدريب فرقة الإذاعة (د. عمر قدور، افادة، 2022م) أمثال المدرسين: -

عبدالله حسني إبراهيم:

بدأ مدرسا بمدرسة فاروق الثانوية بالخرطوم ثم كان يقوم بتدريس الموسيقى بشكل عام وبخاصة قراءة النوتة الموسيقية لعازفي اذاعة أمدرمان بالاتفاق مع مديرها متولي عيد عام 1947م.

محمد شعلان.

مصطفى كامل: انتهت فترة انتدابه داخل البعثة التعليمية بمدرسة الملك فاروق الثانوية عام 1953م.

ظهر فترة الخمسينات كعازف قانون بارع وواصل مع فرقة الإذاعة بامدرمان حيث كان يدون الموسيقى ويشرف على البروفات ويشارك الفرقة بآلة القانون فكانت بصماته واضحة ولا زالت حتى اليوم في كل التسجيلات القديمة بإذاعة أم درمان. كذلك أصبح رئيس أوركسترا الإذاعة السودانية في الخمسينيات. وقد انعكست ثقافة مصطفى كامل على الفنان السوداني التاج مصطفى (ت 2003م) في بعض قوالبه الغنائية والموسيقية الحديثة كارتداد الموشح و الدويتو. وكذا الفنان العاقب محمد حسن (ت 1998م) الذي سجل على القانون مع مصطفى كامل ترانيم وأناشيد دينية على المقامات العربية في إذاعة أم درمان في أوقات مبكرة قبل خريدته (حبيب العمر) على قالب القصيدة من شعر الأمير عبد الله الفيصل آل سعود (ت 2007م) التي صاغها على المقامات العربية المتعارفة في قالب (القصيدة) الغنائي. و كان مصطفى كامل أحضر القانون و الطبله للسودان و كان الفنان محمد أحمد سرور (ت 1946م) قد أحضر الدف من مصر عام 1930م.

أحمد خليل :

عمل بمصلحة البريد بالسودان و ذكر اسماعيل عبدالمعين أنه شاهده مع العود عام 1932م . كانت له علاقة بالانشاد في المولد النبوي لدى طريقة الادارسة و مقرها بامدرمان.

عبد المنعم عرفة:

أستاذ آلة العود بالمدرسة الانجيلية بالخرطوم وعلى يده درس الفنان ناجي القدسي موسيقى العود العربية (ت 2014م).

فان أضفنا تأثير فرق المسرح المصرية الزائرة للمدن السودانية و منها في ثلاثينات القرن الفارط فرقة بديعة مصابني بمشاركة فاطمة رشدي و حكمت فهمي الى تأثير السينما المصرية التي كانت تعج بالأفلام الغنائية الاستعراضية نجد أن الفنانين السودانيين الذين عاشوا تلك المرحلة وهم يتحسسون طريقهم في الأربعينات في مرحلة الأغنية الوترية التي تلت مرحلة الحقيبة ربما بالزي وبطريقة الأداء للمطربين المصريين والعرب الذين كانوا يلعبون دور البطولة في تلك الأفلام وكذا فكرة ادخال آلات المصاحبة الأوركسترالية ، وربما أسهمت السينما المصرية في الترويج لبعض القوالب و الجماليات الموسيقية التالية مع ضرورة الأخذ بالاعتبار أن الموسيقى السودانية لا تخلو من أكثرها قبل فترة الاحتكاك الثقافي مع مصر التي نحن بصدددها. و نجد الدكتور المحامي سليمان يقول أن التأليف أو تنظيم أجزاء العمل الفني كان غير مطروق و أتى للسودان من المدرسة المصرية في الغناء العربي.

قوالب و تقنيات الموسيقى العربية في الموسيقى السودانية الحديثة:

قالب الدويتو (الديالوج) : هنا الرائد هو الفنان التاج مصطفى (ت 2003م) في عام 1958م و كان قد تلقى دروسا في الموسيقى في الجامعة الشعبية بامدرمان حتى قبل أن يحتك بالعازف المصري مصطفى كامل في العام 1953م. قدم التاج مصطفى قالب الدويتو مع عدد من الفنانين و الفنانات منهم:-
العاقب محمد حسن (ت 1998م)

منى الخير (ت 1980م) في أغنية الصباح من شعر محمود شوقي و لحن التاج مصطفى عام 1958م
الرحمة مكي (ت) في أغنية طمنا يا دكتور من كلمات الشاعر عبدالله النجيب و لحن الموسيقار علاء الدين حمزة (ت)

وفي عام 1960م جاء بعده الفنان أحمد عبدالرازق (ت) في دويتو (الريده الريده) من كلمات الشاعر حسين عثمان منصور (ت 1997م) مع الفنانة عائشة الفلاتية (ت 1974م).

قالب الموشح : هنا الرائد هو الفنان التاج مصطفى (ت 2003م) ، الذي قدم موشح (أيها الساقى اليك المشتكى) للشاعر ابن زهر الحفيد (ت 1162م) مع الحفاظ على البناء الخماسي السوداني الأصل. **قالب القصيدة المغناة:** ينبغي أن نتذكر أن الفنان الرائد خليل فرح (ت 1932م) قارب قالب القصيدة في تسجيل له في القاهرة في الثلاثينات في اسطواناته (أعبدة ما ينسى مودتك القلب) من شعر عمر ابن أبي ربيعة (ت 712م).

قالب الطقطوقة: أو الأغنية الخفيفة ذات المذهب والكوبيهات أو الأغصان . هذا المعمار الشعري ينطبق على كثير من نصوص مرحلة الحقيبة وليس فقط المرحلة الوترية التي تلت الحقيبة. وسنجد أن الغناء للطقاطيق باللغة النوبية كان موجودا في شمال السودان وجنوب مصر مع دخول القرن العشرين الميلادي قبل تأثير السينما المصرية الذي ربما عزز القالب في أذهان من يكتفون بالغناء باللغة العربية.

قالب الاغنية الطويلة : مقاطع الغناء متعددة مع التلوين المقامي داخل المنظومة الخماسية. **قالب الليالي :** كما في لحن (طير الجنة) لبشير عباس (ت 2022م) من كلمات الشاعر عثمان خالد (ت 1993م) من أداء ثلاثي البلابل. و الليالي هي الارتجال الصوتي ب(ياليل يا عين) و لا علاقة لها بالموال ، بل هي تعادل (التقاسيم) الحرة في الأداء الآلي. **قالب الموسيقى الآلية البحتة:** المقطوعات التي تتبنى المقامية العربية في هذا النوع من التعبير الآلي التجريدي تنحصر في أعمال للفنانين :-

العاقب محمد حسن (ت 1996م). حمزة علاء الدين (ت 2006م). الوافر شيخ الدين. د. عباس سليمان السباعي (ت 2022م).

وقد أسهم برنامج (مع الموسيقى العربية) الذي كان الفنان العاقب محمد حسن يعده ويقدمه من إذاعة أمدرمان في ثمانينات القرن الفارط في لفت نظر السودانين الى وجود مثل هذي القوالب الآلية في التأليف الموسيقي المقامي العربي. لكن أقدم مقطوعة للموسيقى السودانية الخماسية البحتة انما كان قبل كل ذلك في مقطوعة (الأدهمية) للفنان د. محمد آدم أدهم (1912-2018م).

اعتماد التخت الموسيقي : الذي تطور الى اوركسترا سودانية منتقاة تخلصت من اكثر الآلات الشرقية و أدخلت الآلات الغربية وصولا الى فرق ما يعرف ب (الجاز) السوداني .

اعتماد المقدمة و اللزمات الموسيقية:

و هي التي تسبق الميلودي المغنى يضاف اليها اللزمات الموسيقية. و في المقاربة المقامية كما في مقدمة برنامج (كيف قيلتوا) للفنان عبدالقادر سالم . ترد في المقدمة حوارية لطمبور غرب السودان و آلة العود كشعار للبرنامج في نهاية سبعينات القرن الفارط.

اعتماد التنوع في أساليب الأداء الصوتي.

اعتماد التنوع في مصادر النص الغنائي.

أما الأداء الكورالي فهو أصيل في السودان من الدوباي الى المديح النبوي الى كرير الطنابرة الى الشيلالين في غناء الحقيبة و الغناء الشعبي.

لكن على مستوى الإيقاع نجد أن عددا من ألحان مرحلة حقبة الفن بالسودان وكلها خماسية تستخدم نوعا معدلا مسودنا من إيقاع عشرة بلدي المصري أو المصمودي الصغير 4 على 4، كما هو الحال في بعض ألحان الفنان محمد أحمد سرور (ت 1946م) والفنان كرومة (ت 1947م). ويشاع أن هذا الإيقاع له جذور سودانية في منطقة الكنوز الشمالية (عاصم الطيب، افادة، 2023م) و منطقة جزيرة (صاي) بشمال السودان يتمثل في إيقاع (كتشا) أو (كشتا) و هو ثنائي في سرعة وحدة النوار التي تعادل 100.

إذاعة ركن السودان من القاهرة 1955م:

و في عام 1954م افتتحت مصر استديو في منطقة المقرن بالخرطوم لإذاعة ركن السودان من القاهرة الذي بدأ العمل عام 1955م ثم تغيرت التسمية الى إذاعة وادي النيل من القاهرة في العام 1984م. وينبغي أن نتنبه الى الدور الذي ظلت إذاعة ركن السودان (لاحقا إذاعة وادي النيل) من القاهرة منذ منتصف الخمسينات تلعبه في تسجيلاتها الخاصة لأغنيات الفنانين السودانيين الزائرين لمصر. فعلى الرغم من براعة الموسيقي المصري نصر عبد المنصف (ت) عضو الفرقة الماسية للموسيقار أحمد فؤاد حسن (ت 1993م) في تنويع وتدوين ألحان المطربين السودانيين قبل أن يعزفها لهم عازفون مصريون في استديو الإذاعة الا أننا نجد بعض المفارقة للنكهة السودانية المتميزة عند سماع أغنيات الفنانين السودانيين من تلك الإذاعة.

أغنيات التكامل المصري – السوداني (المصدراني) :

وقد ازداد فنانو السودان اقبالا على هذه الإذاعة حينما أصبح التسجيل فيها يتم بحوافز منها الحافز السياسي والمادي حينما شرعت قيادة القطرين مصر والسودان في توليد عدد غير قليل من أغاني مرحلة التكامل السياسي (سبعينات وثمانينيات القرن العشرين). كانت هذه الأغنيات تتوسل القرب من آذان المستمعين في مصر والسودان على السواء باللجوء الى ألحان مهجنة من السلم الخماسي السوداني والمقامات العربية المطروقة في مصر. وفي تقدير الباحث أن جل هذه الأعمال الفنية كان مرتجلا يخلو من الأصالة ولذا فان هذه الأغنيات التي عرفت ب (أغنيات التكامل) تقبع الآن في الأرشيف ونشك في كونها ساعدت في تعزيز الثقافة الموسيقي الخلاق بين مصر والسودان على مستوى الابتكار التوليقي لا على مستوى الوظيفة السياسية؟ وفي نهاية الخمسينات كان العازف عبدالفتاح الله جابو يعزف معزوفات عربية في حفلات بسينما الوطنية بالخرطوم غرب يرافقه على العود الفنان بشير عباس (ت 2022م).

قيام معهد الموسيقى و المسرح بالخرطوم 1969م:

وفي عام 1969م تأسس في الخرطوم معهد الموسيقى والمسرح كثانوية فنية تمنح دبلوم 3 سنوات وكان أهم مؤسسيه من الموسيقيين د. الماحي إسماعيل يميل للاستفادة من مصر في تعليم الموسيقى أكاديميا الا أن هذا الاتجاه ضعف بمغادرة الماحي إسماعيل لموقعه واستقراره في ألمانيا. وبالمقابل حضر أستاذة موسيقى من جمهورية كوريا الديمقراطية الشعبية وتركوا أسلوبهم في خريجي وخريجات المعهد و هم القادمون من خلفية خماسية مقاربة في الشرق الاقصى. المعهد ذاته تطور لاحقا الى كلية الموسيقى والمسرح التي تمنح البكالوريوس و الدرجات الأعلى تحت جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا.

الفصل الثاني:

جيوب المقام العربي في الموسيقى الشعبية بالسودان:

أولا : شرق السودان.

و ينحصر حضور المقامية العربية في شرق السودان في:-

- قبيلة الرشايدة بفروعها الثلاثة المتحددة من برطيخ و برعيص و زنيم أو برغيث.
- جماعة مهنية مدائنية من صائدي الأسماك والملاحين بالقوارب الصغيرة على البحر الأحمر يدعون السماكة أو الحوالة أو المواليد.

الرشايدة :

هاجر الرشايدة إلى السودان نتيجة الصراعات والحروب والجفاف الذي ضرب أماكن تواجدهم في شبه الجزيرة العربية ، واختاروا السودان لوجود المراعي والأراضي الخصبة والماء الوفير في الفترة من عام ١٨٤٦م حتى ١٨٧٧م واستقروا في شرق السودان. دخل الرشايدة السودان من البحر الأحمر عبر ميناء «محمد قول» وميناء «عدن» ، وعن طريق مصر عبر منطقة «أبو حمد» . وكانت هجرة شاملة حيث شملت نساءهم وأطفالهم وهذا يبين سبب عدم اختلاطهم بالقبائل الأخرى في السودان إلا حديثا. للقبيلة فروع ثلاثة لكل منها بطون وهي الزيمات - البراعصة - البراطيخ. قبيلة الرشايدة قبيلة رعوية ولهم ثروة حيوانية ضخمة من الإبل والماعز والأبقار والأغنام ، ويرعون في كسلا و طوكرو و الدندر و القضارف وفي ضفاف خور القاش ونهر العظيرة وبالقرب من حدود إريتريا. يعمل الرشايدة كذلك في الزراعة في حدود قوت الأسرة ، بالإضافة إلى ممارسة التجارة في الإبل والسلاح والفضة والتمور والدخان ، ويتحدث الرشايدة العربية ويدنيون بالإسلام وقد احتفظوا بلسانهم العربي بين قبائل البجة ذات اللغة البجاوية إلا أن بعضهم تعلم لغة التقري السامية ذات العلاقة بلغة الجنز الأيسينية إلى جانب العربية. ولا صحة لتسمية هذه القبيلة بالزبيدية كما ذهب د. محمد عوض محمد (ت 1972م) في مركز الدراسات الأفريقية بجامعة القاهرة، فالزبيدية عشيرة عربية مختلفة حضرت للمنطقة قبل مجيء الرشايدة أنفسهم. ولأن الحضور كمجاميع تحوي الذكور والاناث معا يحفظ الإرث الشفاهي المحمول نجد شتى ملامح تراث الرشايدة اللامادي يستدعي بادية الجزيرة العربية بما فيها الفنون القولية كالإنشاد الشعري غير الموقع والغناء المصاحب بالعزف. وتفيد الفيديوهات المتاحة في اليوتيوب دخول تحويرات في غناء الرشايدة مثل المرافقة بآلة العود والأورج الكهربائي التي يقتصر حضورها عادة على المدن.

غناء الرشايدة مقامي يميل للمقامات المحتوية على بعد ثلاثة أرباع التون كما أن الغناء حلقي بدوي **Bedouin throat singing** . وقبيلة الرشايدة هي من المجاميع التي تقول نخبها أنها تعاني تهميشا على مستويات عدة منها الثقافة الأدائية . وبالمقابل فإن عزلة الرشايدة الاجتماعية التي أرادها شيوخها جعلتها قبيلة مغلقة حيث تمارس الزواج داخلها (endogamy).

السماكة الحوالة المواليد :

يطلق أهل شرق السودان تسمية (السواكنية) أو (المواليد) على المجموعة البشرية المختلطة التي نهضت بها تجارة مرفأ سواكن ثم مرفأ بورتسودان ، وجاءت تحمل بالإضافة إلى الدماء البجاوية المحلية دماء

متنوعة من الهند وحضرموت وأبسينيا والحجاز ومصر وكردستان والأناضول وغرب إفريقيا الخ. أما ما نعينه بفرقة السماكة أو الحوافة فهم السواكنية الذين احترفوا صيد الأسماك والملاحة المتوسطة المدى في البحر الأحمر بسفينة (الفلوكة) أو (الهوري) أو (الساعية) وتغلب عليهم الدماء اليمنية والحجازية التي اختلطت بالدماء الأفريقية. وفي سبعينات القرن الماضي أسس الفنان محمد عبد الله شرقي في بورتسودان أول فرقة موسيقية حديثة للسماكة في ديم سواكن بجنوب مدينة بورتسودان. وفي عام 1999م كانت فرقة ديم سواكن بالحي الجنوبي من مدينة بورتسودان وفيها محمد عكري عازفا بالمزمار و شيخان حميد عكري عازفا بالإيقاع.

الحميد بن منصور:

يرز في التراث الملاحي للسماكة فلكلور حكيم يدعى الحميد ابن منصور الينبعي ربما نسبة لميناء ينبع الحجازي حيث يمثل حكيمًا شعبيًا صاحب أشعار وأهازيج تشيع بين ضفتي البحر الأحمر كاليمين حيث يقدم كحكيم زراعي وصولاً إلى شرق أفريقيا والخليج العربي حيث يقدم كحكيم بحري وأحياناً تجيء أشعاره باللغات الصومالية والسواحيلية. ويمكن تعقب أخباره وأشعاره الغامضة سودانياً في كتابات المؤرخين ضرار محمد صالح ضرار (ت 2017م) و محمد صالح ضرار (ت 1973م). ومما ينسب إليه من شعر مغنى المقطع التالي:-

أنا الحميدي المغني

ربابتي فوق فني

أيش علي من الناس

و أيش على الناس مني

وفي هذا النص شيء من قصيدة مغناة للشاعر أبي الحسن الششتري (ت 1269م) يجيء فيها قوله (وش عليا أنا من الناس وش علي الناس مني). وقد وضع لها لحنًا الفنان البحريني خالد الشيخ وغناها الفنان السعودي عبد المجيد عبد الله. ومن التراث الملاحي المنسوب إليه ويكون قانوناً بين الناس وبين التجار، وأصحاب السفن والتجار أصحاب البضائع التالي :-

جعل حصة حمول السفينة تقسم كالتالي ... نصف النولون أي الأجرة لصاحب السفينة، ويخصم لوازم السفينة حتى أواني أكل البحارة، وصيد السمك للركاب، والنصف الثاني يقسم على عدد البحارة وللرئيس أن يأخذ حصة أربعة من البحارة، وللمقدم سهمان أي حصة بحارين. إذا غرقت السفينة وما عليها من مال وبضاعة فحكمه إلى قضاء الله وقدره، والقبطان غير مسئول عما تحمله السفينة، فصار قوله هذا شريعة يعمل بها إلى يومنا هذا، بينما كان في الزمن السابق يدفع القبطان قيمة البضاعة والسفينة التي ترتطم على يديه، وأكثر القباطين يقضون عمرهم كرهائن للتجار إذا حدث منهم هذا الضياع، وبعد وقوع سنوك لحميد في الشبك ألغيت تلك العادة القديمة. إضافة شراع ثالث فتبني متوسط بنفس الطريقة المتعارف عليها والتي تمارس على سفن موانئ حضرموت وبقية موانئ جنوب الجزيرة العربية.

وكانت لحמיד صولات و جولات في مرافئ ينبع و جدة و سواكن و العقيق و مصوع و حضرموت
و المخا و سقطرى و الحامي و مسندم .
ومن تلك الأشعار التي وعثها الذاكرة السواكنية من سجع حميد بن منصور:-

نموذج 1

قال الحميد رأس كسار
طروبه و مندروبه
وقدوا لي وقيده
أنا حميد بن منصور
عقيق استقى من البير
الله يلعن رأس عسيس
ترمبو و ترنكات
خل عنك جزيرة أمير
يدور ربان شوير
لا يغرنك سمد علام
حسبوني هريده
بجاه الرسول يدور
عمارات نعم سرير
يدور مفاوله كثير
وقطعة الهاوي مع الشاتات
وادخل دفوت بلا خبير

نموذج 2

شيخ سعد نور أبو نورين
شيخ هابوني وخيار المراسي
فوت هيدوب ولقاق
سواكن سنية الكبان
قاد الرقيق ودامات
عين هريس وجزيرة عبدالله
شيخ برغوت و توريت
سمعنا بالليل رقيص
دور مهمة
أو يتبدل همي
سلك صغير مرساه دافي

في السماء مثل السماكين
تدخله بالليل وقلبك قاسي
واخرج قبل الرقراق
الغشيم يقول الرواشين بان
سموك بلاش زمنك فات
كلها مراسي خلق الله
مقطع 3:
عسى سواكن سمنه رخيص
وفجة مثل الرمة
أراكياي شد عظمي
أما الكبير جاء على خلافي

الدربوكة رقصة السماكة و البحر الاحمر:

مجمل ما يرقص عليه السماكة من رقصات أهالي سواحل البحر الأحمر رقصة الدربوكة وتفرعاتها على أغان مشتركة اللهجة و الوجدان و الوظيفة الاجتماعية مع موانئ السويس وبورسعيد والإسماعيلية (فنون الضمة و البمبوطية) والعقبة وبنبع (الينعاوي) و جدة والحديدة والمخا وعدن و المكلا و الشحر (الدربوكة) و مسندم و مصوع و عصب و جيبوتي الخ حيث يمارس هؤلاء التنقل منذ القدم مستعينين باختلاف موسمي (قيل ان تسمية تلك الرياح بالمونسون جاءت تصحيفا عن كلمة الموسم) يحدث في اتجاه الرياح في البحر الأحمر فيساعد السفن الشراعية على التنقل في أمان وبدون جهد ممارسين صيد الأسماك واللؤلؤ و التجارة التبادلية. ولأنهم يكتنون في الضفة الأخرى مدة طويلة ريثما ينعكس اتجاه الرياح فانهم يتشاقفون طويلا ويتزاجون مع رصفائهم سماكة الموانئ القلزمية الأخرى بحيث يجيدون أكثر من لغة. وقد ألمح الى ذلك قديما الملاح اليوناني المجهول الذي زار الضفتين في فترة ميلاد السيد المسيح وكتب كتابه الاثير (الطواف حول البحر الايثيري). فالمواليد يحاكون في رقصهم الأسماك وخصوصاً حركة أسماك القرش السريعة، ويحاكون حركة الصيد ذاتها في الرقص من ولوج السمكة في خيط الجلب حتي فرفرتها وخروجها الي ظهر المركب ، و يحاكون في رقصهم حيوان (أبو جلمبو) ذا الظهر الصدي والأرجل الكثيرة وأحياناً (أبو مقص) وهو حيوان يمتلك ذات الأرجل والظهر الصدي. الرقص عند السماكة ارتبط بالمهنة ذاتها. فاذا كان تراث القبائل النيلية يحاكي رقصة الثيران والأبقار وفي الصحراء يحاكي الإبل فان المواليد يحاكون في رقصهم الأسماك. تجد السماكة في سرور من حياتهم التي تتخذ من البحر مصدراً للرزق والطرب والغناء معا. (<http://www.su-danyat.org/vb/archive/index.php/t-10067.html>).

و من الناحية الكوريوغرافية نجد رجال السماكة يحاكون حركة الاصياد البحري فيتمايلون بجذعهم السفلي محاكاة وهو ما لا نجده في رقص رجال السودان خارج تلك الجغرافيا اذ قد يرى أن في هذه الحركات تخطئ! ويبقى الرقص سلوك القوى الفخورة في الجسم ذكرا وأنثى.

الآلات الموسيقية:

تجيء دوزنة السماكة لآلة الكنارة المسماة في شرق السودان (باسنكوب) وهي من خمسة الى ستة أوتار على المقامات العربية وليست بالدوزنة الخماسية البنتاتونية المتعارف عليها في وسط السودان مثلا . وان كنا نجد مثل دوزنة السماكة في كنارة قبائل البقارة الجهنية في غرب السودان حيث تسمى الآلة (ام بري بري).
يصف الباحث د. علي الضو الكنارة السودانية المسماة بالربابة (أيضا تسمى طنبور) بقوله: يتخذ الصندوق المصنوع للربابة شكلين أساسيين: -
مستدير، كما الشكل الذي رسم في كتاب الطبقات.
مستطيل.

ولها إطار خشبي يتكون من ذراعين مسندين على عارضة، وأوتار خمسة تشد على حافة الصندوق المصنوع، والمصنوع من الخشب، وليس القرع، موازية للجلد الذي يكسى به. ويتم ضبطها بنظام نغمي صوتيا بواسطة لفافات من القماش على العارضة لتعطي منظومة موسيقية خماسية خالية من نصف البعد الصوتي في معظم أنحاء السودان، أو محتوية على نصف البعد الصوتي لدى بعض المجموعات كالبقارة في غرب السودان والرشايدة في شرق السودان. كما يشير د. علي الضو الى ان مجاميع الحوازمة من قبيلة البقارة بغرب السودان استعاروا هذه الآلة من أهالي جبال النوبة بغرب السودان كما أخذت قبيلة الرشايدة الآلة من قبائل البجة بشرق السودان. وتتفق كل المناطق بالسودان على كيفية التوقيع على أوتار الربابة التي يرغب في إصدار الصوت منها، اذ يتم عن طريق حبس الأوتار التي لا يريد اصدار الصوت منها مع الإبقاء على وتر واحد دون حبس، ثم تستخدم الضاربة أو أصابع اليد اليمنى في إصدار الصوت منه.

والإيقاع السائد ثلاثي هو 6 على 8 ، وهذا الأخير هو إيقاع رقصة دان الدحيف بأبين جنوب اليمن بنفس الضغوط الإيقاعية الداخلية. و يستخدم السماكة تشكيلة من الطبول التي تنتمي الى تراث سواحل البحر الأحمر و تختلف عن آلات الإيقاع بالداخل السوداني .وهم يرقصون على أغنية دان دحيف شهيرة و هي (سرى الليل و نايم) وقد يستخدمون في ذلك آلة المزمار وهي تسمية تطلق سودانيا على أي آلة لها عمود هوائي داخل جسم مجوف، بحيث يتم تفعيل هذا العمود عبر تيار من الهواء يصدر من شفاة النافخ عليه، ليرتطم بحافة الفتحة الضيقة لذلك الجسم. ومن المهم هنا ملاحظة الفرق النوعي بين الضروب الإيقاعية العربية في فنون السماكة مقارنة بإيقاع الدلوكة سيرة و عرضة الرباعي في شريط النيل بالسودان وإيقاع التتمم المركب الى الغرب من تلك الجغرافيا النيلية.

من أهازيج السماكة:

يلاحظ أن أحد أهازيجهم يتغنى بلازمة (يا دان دانه) اليمنية والخليجية في نص بعنوان (يا بنات المكلأ يا دوا كل عله). وهذه أهزوجة موجودة في غناء الصيادين في ساحل الحجاز أيضا. وقد جدد فيها شعرا الشاعر فهد الغبين ولحنها الفنان عبد الفتاح سكر وغناها المطرب السوري فهد بلان (ت 1997م)، لكن نصها الأصلي هكذا: -

البسيسه البسيسه
كل حوته بقرش
اكلت عشاى المقرمش
الله يجازي الحواته

يا بنات الملّكلا	يا دوا كل عله
ديل عزاكم محبه	دي المحبه بليّه
يا بنات سواكن	يباركن لي زواجي
انا غريب عندكم	باكر مروح بلادي
يا بنات المدينه	روحي عندكم رهينه
وأنتم عالدينيا زينّه	شرفتو كل البرية
يا بنات الحضارم	يا شاغلات المحارم
بحبكم قلبي هايم	لا تبخلو عليا
انا وقعت بداركم	ضاقت تياي عليا
وانا روحي عندكم	لا تحرموني شباي

أما النص المطور الذي غناه فهد بلان فيقول:-

يا بنات الملّكلا يا دوا كل عله
يا سقى الله رعى الله والمحبة بلية
يا بنات المدينه روحي عندكم رهينه
وأنتم عالدينيا زينّه
شرفتوا كل البرية
يا بنات الحضارم يا شاغلات المحارم
وبحبكم قلبي هايم
لا تبخلوا عليا
انا وقعت وبداركم ضاقت على تياي
وانا روحي عنديكم لا تحرموني شباي

و لهم اهزوجة مسموعة بين بحارة عدن كفرقة أبي انيس البعداني للصيادين في منطقة صيرة بعدن
هي (الزمان الزمان أخضر يا ليمون) :-

مدي الشراع العال يابا عالي يا ترمان يادي الزمان الزمان أخضر يا ليمون
في البنقلة والسوق يابا خلي رماني يادي الزمان الزمان أخضر يا ليمون
مروا عليا إثنين يابا قطعوا صلاقي يادي الزمان الزمان أخضر يا ليمون
واحد كحيل العين يابا وواحد حياتي يادي الزمان الزمان أخضر يا ليمون
سكه حديد ممدود يابا من هنا للبصره يادي الزمان الزمان أخضر يا ليمون
مالي غرض في السوق يابا مريت أشوفك يادي الزمان الزمان أخضر يا ليمون
طياره طارت فوق فيها حبيبي يادي الزمان الزمان أخضر يا ليمون
هذي السنة مرت علينا كوره ولعب بلوت يادي الزمان الزمان اصفر يا ليمون

و لهم أهزوجة مصرية تعود الى موروث سيد درويش (ت 1923م) غناها لاحقا الفنان السوداني أحمد الجابري (ت 1996 م) بنص مغاير :-

عطشان يا صبايا دلوني ع السبيل
ماهو السبيل قدامك أنت اللي سارح فين
يا بهية وجوزك غايب دبح الزغاليل ملين
دبح الزغاليل لحبيبي والي يعارضني مين
سرير أم محمد ميه و عشرين جريدة
السرير يشكي من ضيقه يدعي ع الجريد
و لهم أهزوجة يغنيها الآن المطرب الاماراتي عبدالله بلخير:-

يا علاية يا علاية
سقت عليك الماية يا علاية
يا علاية يا علاية
سقت عليك الماية يا علاية
وأبوك ما عبرني يا علاية
وأبوك ما عبرني يا علاية
وخشبية المشاية يا علاية، أهوه..
و لهم أهزوجة يغنيها الآن المطرب الاماراتي حسين الجسمي :-

أكديلي..أكديلي
وش تا يقولوا فينا
أكديلي..أكديلي
صلو على نبينا
أكديلي..أكديلي
جاك الشتا وحياتو
أكديلي..أكديلي
و لهم أهزوجة (وا ساري سرى الليل) يمنية من أشعار صالح مفتاح وألحان مُدهش صالح ، وكان أول من غناها المطرب اليمني عوض أحمد في العام 1972 :-

و ساري سارَ الليل
و ساري سارَ الليل
حِبِّ حبيبك سارَ الليل
و ساري سارَ الليل
حِبِّ حبيبك سارَ الليل
و ساري سارَ الليل

و ساري سارَ الليل
و ساري سارَ الليل
حُبّ حبيبك سارَ الليل
و ساري سارَ الليل
حُبّ حبيبك سارَ الليل
و ساري سارَ الليل
يا ساكن بقلبي
حلّفتك بري
لا تهجر لي حبي
و ساري سارَ الليل
يا ساكن بقلبي
حلّفتك بري
لا تهجر لي حبي
و ساري
حُبّ حبيبك سارَ الليل
و ساري سارَ الليل
حُبّ حبيبك سارَ الليل
و ساري سارَ الليل
حُبّ حبيبك سارَ الليل
و ساري سارَ الليل

و لهم اهزوجة (سرى الليل وا نايم) و هي تراثية مبنية من فن دان الدحيف :-
سرى الليل وا نايم على البحر ماشي فايدة في منام الليل حل السرية
سرى الليل وا مولى الذهب والرشوش لا شدوا الخيل شد مهرك العولقية
وانا بوعبدالله ما توطى لحد الا المقادير ساقنتني لبوكم هدية
سحرنى من الطاقة وحرقت لي الكبد وانت دواء للكبد يبو الخدود الندية
انا لي سنة صابر ولا شفت شي والحر يعزف علي والرطن يرجع وقية
انا والله مظلوم وانت السبب وليفش يا صاحبي دايم تنكد عليا
يا ابن الناس حبيتك وحبيت انا يا ريت انا ملك لك ولا تقع ملك ليا
عشقنا وكسرنا الحب والعشق ماهو لنا لاهل القلوب السلية
سماها وكرسيتها لخلاقتها والارض لك ملكها والناس تحتك رعية
و قد جدد في النص الشاعر اليمني عبدالله هادي سيبت (ت 2007 م) هكذا:-
سرى الليل وا نايم على البحر

ما شي فائده في منام الليل يحل السريه
سرى الليل وا رامي شباك الهوى
والبحر كله نوى وانت حياتك شجيه
سرينا وشرعناغوا بـيرنا
والعشق ما هو لنا لاهل القلوب السليه
سرى الليل وا مولد الذهب والرشوش
لأ شدوا الخيل يشد المهره العولقيه
وانا أسمى محمد مامتلك شي لي حد
الأ المقادير جابتني لابوكم هديه
سماها وكرسیها وخلقهاها
والارض له ملكها والناس تحته رعيه
يا ابن الناس حبيتك وحببت انا
يا ليتني ملك لك ولا تصير ملك ليه
نظرتي من الطاقه وحرقلي الكبد
وانت الدواء للكبد يا بو الخدود النديه
انا يا حبيب مظـ لوم وانت السبب
اهو ليه يا صاحبي دائم تنكد عليه

ومؤخرا قامت الفنانة السودانية انصاف فتحي بأداء أغنية على إيقاع السماكة الثلاثي بعنوان (يا طير الليل) من كلمات وألحان الإعلامي شيبه الحمد عبد الرحمن سكاك الذي عاش طويلا في اليمن.
لذا نرى ان نصوص السماكة مشتركة بين مواني البحر الأحمر وهي فلكلور يؤدي وظيفة الترفيه عن الصيادين والملاحين في البحر والبر ولا يلتفت الى تجويد الصياغة الشعرية.
اننا بحاجة أيضا لدراسة معمار المواويل واجزائها التي تغنى في محيط البحر الأحمر لأن فن المواويل له حضور أدائي من الزهريات في جنوب العراق الى أنواع المولي في النهمه الخليجية الى المواويل في ساحل حضرموت وتهامة اليمن وصولا الى فنون الضمة والبمبوطية في سمسمة مدن القنال بورسعيد والسويس والإسماعيلية.

ثانيا : غرب السودان : (كردفان و دارفور) :

ان قبائل غرب السودان العربية الجذور المنتسبة للمجموعة الجبهنية والمعروفة بالبقارة والكبابيش في كردفان و دارفور أتت على الأغلب اليه من البوابة الأفريقية الغربية كرامة إبل بذكورها واناثها في وقت متأخر نسبيا. ورغم تداخلها بالقبائل ذات الأصول الزنحية الا أنها حافظت على نظامها الموسيقي الخماسي الذي يسمح بنصف الدرجة فيدوزن كنارته المسماة (أم بري بري) على هذا الأساس. كما تنفرد هذه المجموعة السودانية بوجود آلة الرباب البدوية العربية المسماة (ام كيكي) بين الرزيقات و الحوازمة و المسيرية ، والتي

يقبل عليها الشعراء الجوالون ويسمى واحدهم بالهداي بينما تسمى المرأة بالحكمة لكنها تستعيز عن عزف آلة أم كيكي ذات الوتر الواحد بالتوقيع الزخرفي بالصفقة.

أم كيكي آلة المشكار أو شاي البرامكة:

وقد تحولت هذه المجاميع الى رعاية الأبقار فعرفت بالبقارة وكونت طقسا قريبا هاما هو جلسات شاي البرامكة حيث يقوم الهداي والحكمة بإنشاد شعر اما يدعو:-

- للنفير

- انشاد يتغنى بخلال كريمة عند أحد رجالات القبيلة يسمى (مشكار هجين)

- امتداحا لمشروب يسمى (مشكار الشاهي)

- امتداحا للخيل يسمى (مشكار الجرداق)

- هجاء لمقاطعي شرب الشاي المسمون (الكماكلة) عند قبائل المسيرية البقارية في جنوب كردفان وجنوب دارفور.

وغناء الهداي على آلة أم كيكي كثيرا ما يكون على مقام العجم العربي وطابع الغناء القايي (-recita tive) خالي من النبض الإيقاعي pulse. (علي يعقوب كباشي، افادة، 2023م).

آلة الرباب العربي (أم كيكي) آلة قوسية عربية تضبط على صوت موسيقي معين حيث هي ذات وتر واحد ((one string fiddle بحيث يتمكن الموقع العازف المغني عليها المسمى (الهداي) من إصدار بقية الأصوات مكونا منظومة خماسية تحتوي على نصف البعد الصوتي (hemi tonic)، أو مقاما سباعيا كاملا عن طريق العفق على الوتر الوحيد في مواقع مختلفة.

والآلة نصف قرعة تكسى بجلد الورل وهو دابة على خلقة الضب أعظم منه طويل الذنب دقيقه، ويكثر استعمالها بغرب السودان لدى مختلف مجموعات البقارة بينما يصنع وترها من سبيب الخيل أو عصب الأغنام ويشد موازيا لعنق الآلة المصنوع من خشب الأشجار. ويتم إصدار الصوت من وتر الرباب عن طريق التوقيع عليه بواسطة قوس خشبي يشد عليه وتر من الشعر. وتستعين الشاعرة المعروفة باسم (الحكمة) بدلا عن العزف على أم كيكي بالصفقة الجماعية لترسيخ الزمن الإيقاعي. ونجد د. علي الضو يعرف تلك الصفقة بقوله: (Hand Clapping) إصدار الصوت عن طريق «ضرب باطن راحة اليد بباطن الأخرى، وللصفقة نوعان: تلك التي تحدث عند إبداء راحة اليد بباطن الأخرى عند الإعجاب بشخص أجاد عمله وتشجيعه على مزيد من العطاء، وهي صفقة مرسلّة لا يضبطها إيقاع زمني محدد. والأخرى هي تلك التي تصاحب الأداء الموسيقي فهي منضبطة بإيقاعه وزمنه. وتعتبر مثل هذه الصفقة عنصرا أساسا في الموسيقي وتسهم في الثقافة الموسيقية السودانية، فهي تكتف من الأداء وتسهم في حماس المؤدين وتساعدهم على مزيد من التجويد، رقصا أو غناء وتتبع الوحدات الزمنية الأساسية للإيقاع العام، ولكن الذين يحسنون الصفقة أحيانا يقومون بتقسيم تلك الوحدات إلى أجزاء أصغر فيحدثون بذلك زخرفا وتلوينا إيقاعيا محبا . ويطلق بعض السودانيين على مثل هذه الصفقة (البرقال) وهي تعادل ما يقال له (التشربك) أو الإيقاع الزخرفي المتعدد الزمن في فن الصوت في الخليج (polyrhythms).

من أشكال الخروج عن الخماسية في غرب السودان:

هناك حضور للمقامية العربية في دارفور و كردفان بغرب السودان في أشكال عدة منها:
 أولا: جنس الجذع أو جنس الفرع من مقام عربي معين: فينشأ من ذلك تتراكورد (tetra chord). مثال:
 لحن من العاملين على الإبل (أباله) في دار حامد بشمال كردفان من قبيلة الماهرية الموجودة أيضا
 في شمال دارفور وهي بطن من قبيلة الرزيقات. وينتشر النمط أيضا بين قبيلة الكبابيش في شمال
 شرق كردفان. الأغنية على سي بيمول مايزر تتراكورد محذوف الخامسة ويميل لمقام البياتي العربي.
 ثانيا: سلم خماسي محتوي على بعد واحد لنصف الدرجة الموسيقية : مما يعطي إحساسا مقاميا (hemi tonic
 tonic) مغايرا للخماسي السوداني المألوف الخالي من نصف الدرجة. وهذه صيغة hemi tonic
 وليست صيغة pentatonic لكنها قد تقترب من خماسية جنوب شرق آسيا. مثال:-
 أغنية (دار أم بادر) على رقصة الجراري . أول من غناها الفنانة أم بلينة السنوسي (ت 2018 م).
 تقول أم بلينة أن أغنية أم بادر منحها لها الفنان القدير عثمان حميدة (تور الجر) و هي ملتقطة من بلاد
 الكبابيش حيث كانت الأغنية تشتهر في مناطق أم بادر ودار حامد والكواهلة و منها: -

الليلة والليله دار أم بادر ياحليلها بريد زولي

الزارعنو في البورة

واطاتو ممطوره

زولا سمح صوره

بالباتحه مندوره

بريد زولي

يا والده سيبيني

والجراري راجيني

الشاي الفى الصيني

قريفو راميني

بريد زولي

الزارعنو في بارا

وساقينو الجمالا

زولا ستر حالا

في الغربه البطالا

الليله والليله دار ام بادر يا حليله

بريد زولي

زولا سرب سربه

وختا الجبال غربه

ادوني لى شربه

وخلوني النقص دربه

الليله والليله دار ام بادر ياحليله

- أغنية (الليموني الليلة هوي الليموني صندل شققوا الليموني). أغنية عاطفية للفنانة مريم بشارة بمدينة الفاشر تشبه لون المحبوبة بلون الليمون وهي شائعة بين قبائل المسيرية بغرب السودان وتعزف على كثارهم المسماة محليا (أم بري بري .) ترقص على إيقاع رقصة الجراري المركب الذي يحاكي مشية الإبل بكردفان. و أصبحت الأغنية الآن تغنى على العود أيضا. وقد يرافق رقصة الجراري الكريز (-Guttural hum ming) الذي يصفه د. عون الشريف قاسم بأنه صوت في الحلق كصوت المختنق أو المجهد، وقد عرف في بعض مناطق السودان ب:-

- الحومبي

- الجابودي (إيقاع بالعصا)

- الطنبه (عند جوامعة شرق كردفان)

- الكريز هو فن الطنابرة و شيخهم من بلدة كبوشية الفنان محمد ود الفكي بابكر (ت 1964م) و قد انحسر هذا الأداء بعد بروز فن الحقيقة في أمدرمان و مدني و الأبيض و غيرها خارج هذا المثلث. و الكريز ترجيع يصاحب الغناء يقوم به الشيالون ما زال يصاحب أغاني ورقصات الجراري وغيرها لدى الأباله بكردفان. ويذكر جمعة جابر أن أداء الفنانة مريم بشارة لكلمة الليموني يتنوع من الخماسي البحث الى الخماسي المصحوب بنصف الدرجة. وهذا النوع من الأداء الحلقي مطابق لفن (الدحة) في الجزيرة العربية اليوم لكن الدحة تكون بدون تصويت.

ثالثا: سلم سداسي: أو ما يعرف سودانيا ب (النشاز المحبب). مثال:

أغنية (جدي الريل روعي أنا حرموني ليه) سلم سداسي . من غناء الفنان د. عبد القادر سالم. يرى الباحث عاصم الطيب أنه لحن من موروث قبائل العطاوة ضمن قبائل البقارة مبني على صول ميجر لكنه محذوف الرابعة (sol la si re mi #fa sol) وليس له تسمية معروفة. (أحمد طه محمد الحسن، افادة ، 2004م).

أغنية العجكو أو (شوف جمال البقارة في بلدنا كردفان) سلم سداسي إيقاع مردوم (مردوع) . أول من غناها في الخمسينات ثنائي النغم (زينب خليفة وخديجة محمد) و الفنانة أم بلينة السنوسي(ت 2018م):

من النهود لي بارة

شوف جمال البقارة

رقصتهم مع النقارة

وشوف جمال السودان

في بلدنا كردفان

انظر : أداء بيت العود العربي بالخرطوم بقيادة الموسيقار العراقي أحمد شمة.

رابعا: سلم سباعي مقامي مكتمل: ولكن الأرجح أن الفنان الذي يقدمه عمل على استكمال نغماته بعد أن وجده في البيئة الكردفانية و الدارفورية خماسيا أو سداسيا يحتوي على بعد نصف الدرجة كنغمة الفا والسي في سلم خماسي كبير يبدأ من الدو. ويرى د على الضو أنه حتى عندما تكتمل المقامية العربية في تسلسل يخص المقام المعين عزفا ومرافقة موسيقية الا أن المغني عادة يظل غناؤه خماسيا بنتاتوني الطابع

لعدم دربته على ذلك الأداء العربي المقامي السباعي الدرجات . مثال:-
- أغنية (جيناكي زي وزين) من شعر فضيلي جماع ولحن قناوي وغناء د. عبد القادر سالم. الإيقاع مردوم 6 على 8 والمقام بياقي وتؤدي أحيانا في مقام كرد. ومن الآلات المستخدمة في رقصة المردوم الصفارة ميري وهي الآلة الموسيقية المصاحبة للمردوم ويُعزف عليها بإخراج أصوات متناغمة مع وقع الأرجل على الأرض، وآلة الكشكوش وهو مصنوع من السعف ويوضع بداخله الحصى أو الكول ويستخدم كإيقاع صاحب يحدث صوتا قويا مع ضربة الرجل على الأرض ومن الأصوات المصاحبة للغناء في رقصة المردوم الكرير الصادر من حناجر المغنيين.

جيناكي زي وزين هجر الرهيد يوم جف
جيناكي نعبر ليك زي الطيور عايدين
جيناكي زي وزين عاد فاري جناح
شالو الحنين يسبق رياح ورياح
والغربة ليلها طويل لي متين يجينا صباح !!
فاكرك تكوني الجنة للحنو ليك راجعين
وتكوني عش قمرية يحمي جنا المسكين
جيناكي زي وزين هجر الرهيد يوم جف
جيناك نحمل شوق فات الحدود يوم هف
شوفينا زي وزين لاح البرق ناداه

أغنية (يا بنات الحي قولوا لأم روبه) غناء الفنان إبراهيم موسى أبا (ت 1995م). اللحن من موروث قبيلة المسيرية بطن من البقارة في جنوب كردفان. الإيقاع مردوم والمقام بياقي مصور من (لا مينور). (عاصم الطيب، افادة، 2023م)
أغنية (بريق القبلي ضوا) لحن وغناء د. عبد القادر سالم. الإيقاع مردوم والمقام نهوند (لا مينور). (عاصم الطيب، افادة، 2023م)

أغنية (اللوري حل بي) للفنان د. عبد القادر سالم:-

السيسبان الني والحرير الطي
الجابني ليك زمان
وأنا برضي بيك ولهان أنا
اللوري حل بي دلاني في الودي
جابني للبرضاه،،
العمرى ما بنساه،،
حببي سيد الناس ويبقى لي وناس

الفصل الثالث:

استنتاجات:

يعتبر وجود ينابيع اثرائية للمقامية الموسيقية العربية في جمهورية السودان أحد المسارات لتعقب الهجرات العربية القديمة والحديثة للقبائل العربية الى السودان من خلال البوابات الشرقية والشمالية والغربية للبلاد. وهذا أمر يهم علماء الانسانيات والاجتماعيات بقدر ما يهم علماء موسيقى الشعوب . والأكثر اهتماما هنا هم من يدرسون نظريات الانتشار (diffusion) الثقافي ضمن الدراسات الثقافية - **cultur al studies** . وجود هذا التنوع وان كان محدودا في الأنظمة النغمية في السودان يؤكد على تنوع ثقافي حقيقي في الهوية الوطنية الموسيقية ويشكل دعوة الى رعاية هذا التنوع كمدخل للمصالحة التي تمثل أساس ثلاثية الاستقرار والسلام والتنمية .

نستنتج أن القبائل العربية الأخرى التي استقرت في السودان وجدت ذاتها تماما في ثقافة السلم الخماسي الغنية واستغنت عن مقاميتها في فنونها الشعبية نظرا للقدرة الملحوظة للسودان في امتصاص المؤثر الآخر وانتاجه كثقافة مسودنة. وإذا كان السودان المعاصر عمل على انصهار المؤثرات الثقافية الوافدة مع البيئة الوطنية الأقدم من خلال مدرسة الغابة والصحراء في الشعر والادب ومدرسة الخرطوم في الفنون البصرية والتشكيل والخط فان تجربة تهجين ثقافة السلم الخماسي لم يكن لها أي افق من النجاح والقبول بدءا بما عرف بمقام الزنجران للفنان الرائد إسماعيل عبد المعين (ت 1984م)، ونستحضر هنا شاعر مدرسة الغابة والصحراء د. محمد عبد الحي (ت 1989 م) في ديوانه (العودة الى سنار) اذ يعبر عن هذا المزاج: -

صرت أصلي بلسان

وأغني بلسان

النكهة المقامية العربية والشرق أوسطية واضحة ومتشابهة في النماذج المعروضة على الرغم من كونها من حيث البناء تتأرجح بين 4 الى 7 درجات نغمية، وذلك لأن الدروب والسكك المقامية المسلوكة وأحدة الأبعاد متميزة بدرجة الحساس في المقامية العربية بينما لا وجود لدرجة حساس في الأنظمة الموسيقية الخماسية البنتاتونية.

الوحدات الموسيقية المقامية على صغر مساحتها تتجاذب مزاجا موسيقيا متقاربا مع جماعات خارج السودان كما هو الحال بالنسبة لانتفاء موسيقى البقارة في كردفان ودارفور الى موسيقى اشمل فيما يعرف بالحزام السوداني الممتد غربا وهو ما نلاحظه من اهتمام الفنانين الأمازيغيين بألحان يغنيها الفنان د. عبد القادر سالم. وكما هو الحال في انتفاء موسيقى الرشايدة والسماكة في شرق السودان الى اللون الصوتي (cul- tural color) لعموم البحر الأحمر والسواحل الشرقية له وصولا الى الخليج العربي . ولذلك يشكل هذا المحتوى مادة خصبة وبكرا لعلماء موسيقى الشعوب للقيام بأبحاثهم الميدانية المقارنة.

في تجربة بيت العود العربي في السودان بإدارة الفنان نصير شمه و الفنان أحمد شمة حديثا ظهر جليا اهتمام ادارته بتوظيف الات الربابة (الكنارة) المدوزنة مقاميا وآلات الرباب (أم كيكي) المستخدمة مقاميا في عروضه الحديثة. ومن شأن هذا أن يعيد الحيوية الى تجارة التصنيع والتدرب على هذه الآلات التقليدية في الأوركسترا الشعبية السودانية التي وضعتها الآلات الالكترونية والكهربائية الحديثة الطاغية في الهامش.

العناية بتطوير الأداء الرقصي للرقصات المرافقة للفنون المقامية في البلاد من شأنه أن يثري السياحة الثقافية ويصبح أحد أشكال التنمية الثقافية المدروسة القائمة على استدعاء التراث الشعبي المحلي والإقليمي. ان دخول عوامل التغيير العاصفة على تراث شفاهي غير مدون أو محفوظ يمكن أن يعرض أصوله لكثير من التحوير الذي تضيع معه الأصول. مثلاً أصبحت آلة العود تحل محل آلاتي الكنارة وأم كيكي كآلة وترية وحيدة في يد الهداي (شاعر مغني) أو المغني في فنون مجاميع السماكة والرشايدة والبقارة. كذلك نقل الملحنين للأغنيات الحديثة من هذا التراث الى بنية المقام السباعي ينطوي عليه تغيير لشكله الأصل في بنائه الرباعي والخماسي المحتوي لنصف الدرجة والسداسي.

بعض هذه الفنون جزء من ممارسة انثروبولوجية أوسع تتساق مع الشعر الهادف الى ادانة واحتواء السلوكيات الخادشة للعرف القبلي وترسيخ فضيلة النفير والنجدة والفرعة والكرم في القبيلة كما هو فن الهداي والحكمة في مجالس شاي البرامكة بما يمثل من محكمة ابتدائية للعرف القبلي الهادف الى امتصاص المشاكل بين الأفراد والجماعات قبل أن تتطور من خلال عرف (الأجاويد) في السلوك السوداني. ولا شك أن مثل هذه الظاهرة تثبت القيم بما فيها القيم الجندرية في المجاميع ان سلبا أو إيجابا. كما أن التكنولوجيا الاقتصادية تسهم مباشرة في تغيير الشكل و المضمون للوظائف الاجتماعية المهنية المتعاقبة بهذه الفنون مما يشكل خطرا داهما على استمراريتها ناهيك عن أصالتها.

الهوامش:

- (1) احمد بن الحاج أبو علي (ت 1838م)، مخطوطة كاتب الشونة في تاريخ السلطنة السنارية والإدارة المصرية، تحقيق: الشاطر بصيلي عبد الجليل، القاهرة، 1961م.
- (2) احمد سيد احمد، تاريخ مدينة الخرطوم تحت الحكم المصري 1885-1820م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2000م.
- (3) أحمد فضل العبدلي (ت 1943م)، ديوان الأغاني للحجية، مطبعة الهلال، 1938م.
- (4) جمعة جابر (ت 1988م)، الأثر العربي في الموسيقى الشعبية في الفاشر، شبكة الانترنت.
- (5) جمعة جابر (ت 1988م)، الموسيقى السودانية تاريخ تراث هوية نقد، شركة الفارابي، د.ت.
- (6) حسام الدين مرغني، بوك ما عبرني ، مقال بالانترنت بتاريخ 11 فبراير 2009م. <http://www.sudan-yat.org/vb/archive/index.php/t-10067.html>
- (7) دفع الله الحاج علي، الطرق التقليدية لصناعة الآلات الموسيقية في السودان، دار اريثريا للنشر والتوزيع، الخرطوم، 2023م.
- (8) ضرار صالح ضرار (ت 2017م)، هجرة القبائل العربية إلى مصر والسودان، مكتبة التوبة، 2001م.
- (9) عباس سليمان السباعي (ت 2022م)، النغمة السداسية وعلاقتها بالسلم الخماسي في الموسيقى وسط السودان وألحان آليّة وغنائية للعزف الآلي والغنائي، الخرطوم، 2002م.
- (10) عباس سليمان السباعي (ت 2022م)، السلم الخماسي في الموسيقى السودانية، الخرطوم، 1992م.
- (11) عبد الهادي صديق (ت 2000م)، الحزام السوداني جغرافيا وتاريخه الحضاري، مركز عبد الكريم مرغني الثقافي، امدرمان، 2005 م.
- (12) علوان مهدي الجيلاني، ارفيوس المنسي، دار نشر عناوين، القاهرة، 2021م.
- (13) على الضو، الموسيقى ومكانتها في كتاب طبقات ود ضيف الله، مجلة الدراسات السودانية، معهد الدراسات الأفروآسيوية جامعة الخرطوم، المجلد 25، أكتوبر 2019م.
- (14) عون الشريف قاسم (ت 2006م)، قاموس اللهجة العامية في السودان، الطبعة الثالثة، 2002م.
- (15) الفاضل احمد السنوسي، الدور الوطني لفن الغناء و الموسيقى في السودان و اثره السياسي و الاجتماعي في الفترة 1969-1820م، مركز عبد الكريم مرغني الثقافي، أمدرمان، 2014م.
- (16) فؤاد عمر (ت 2003م)، مجموعة كتب عن ذكرياته عن الفن السوداني ، القاهرة.
- (71) محجوب عمر باشري (ت 2008م)، رواد الفكر السوداني، دار الجيل، بيروت، 1991م.
- (18) محمد احمد الجابري، تاريخ السودان كما يرويه اهله، دار الفكر العربي، القاهرة، 1948م.
- (19) حمد إبراهيم أبو سليم (ت 2004م)، أدوات الحكم والولاية في السودان، دار الجيل، بيروت، 1992م.
- (20) محمد آدم سليمان و رجاء موسى عبدالله، التثاقف الموسيقي المصري السوداني في اعمال العاقب محمد حسن و احمد الجابري، المؤتمر العلمي الدولي السادس للفنون الافريقية تحت عنوان الفنون المصرية وتأصيل الهوية والانتماء الوطني محور تأثير الموسيقى المصرية على الساحة العربية والأفريقية، القاهرة، ابريل 2023م.

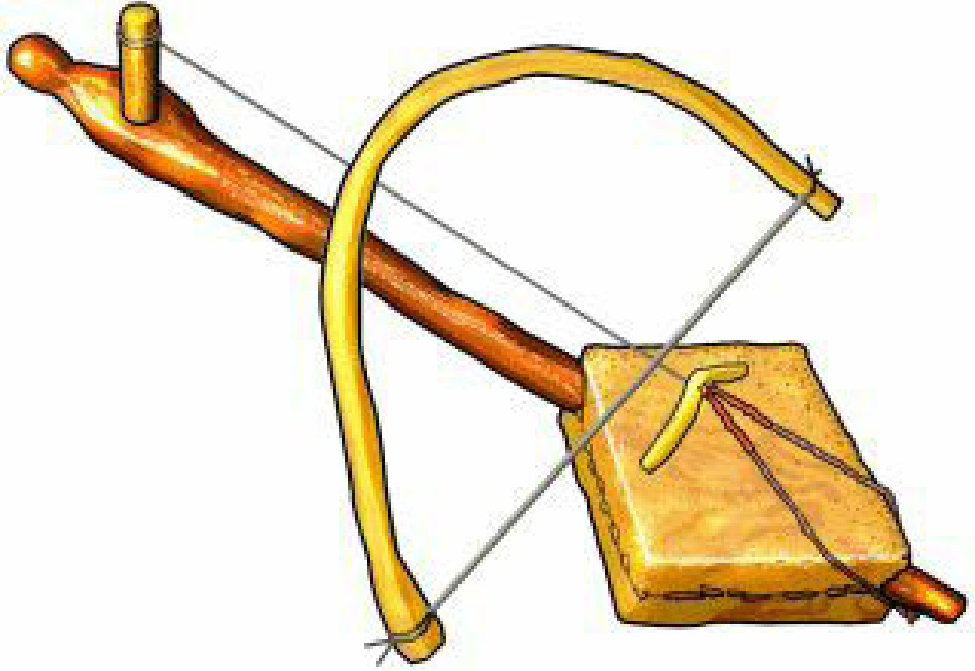
- (21) محمد النور بن ضيف الله (ت 1809م)، الطبقات في خصوص الاولياء والصالحين والعلماء والشعراء في السودان، تحقيق: د يوسف فضل حسن، دار النشر بجامعة الخرطوم، 1974م.
- (22) حمد بن عمر التونسي (ت 1857م)، تشحيد الازهان بسيرة بلاد العرب والسودان تحقيق : همفري ديفيز، المكتبة العربية، عن طبعة 1850م.
- (23) محمد جلال هاشم ، جزيرة صاي قصة حضارة قضايا التنمية و التهميش في بلاد النوبة، مركز عبدالكريم مرغني الثقافي، أمدرمان، 2014م.
- (42) محمد صالح ضرار (ت 1973 م) ، تاريخ سواكن و البحر الأحمر ، الدار السودانية للكتب، الخرطوم ، 1981م.
- (25) محمد عبدالرحيم (ت 1966 م) ، نفثات اليراع ، الجزء الأول ، شركة الطبع و النشر ، الخرطوم، د.ت.
- (26) محمد علوي عبدالرحمن باهارون ، مجموعة مؤلفات.
- (27) معاوية حسن ياسين، من تاريخ الغناء والموسيقى في السودان من أقدم العصور حتى عام 1940م، الجزء الأول، مركز عبد الكريم مرغني الثقافي، أمدرمان، 2005م.
- (82) يوسف الشريف (ت 2010م)، السودان واهل السودان أسرار السياسة وخفايا المجتمع، دار الشروق، القاهرة ، 2004م.
- (29) يوسف فضل حسن، هجرة الرشيدة الى السودان 1910-1846م، في: دراسات في تاريخ السودان، الجزء الأول، دار النشر بجامعة الخرطوم، 1975م.
- (30) M. Jalal Hashim, Sudanese Music: a Loud Voice silenced by an Inconvenient Ideology Historical Review The Turco-Egyptian Era (1821-1885), September 09 2009, online.

مقابلات وإفادات شخصية:

- (1) أحمد طه محمد الحسن (أمدرمان 2004م) .
- (2) . إبراهيم القرشي (أمدرمان 2022م) .
- (3) عمر أحمد قدور (أمدرمان 2022م) .
- (4) عاصم الطيب، علي يعقوب كباشي، د. كمال يوسف، د. علي الضو، حمزة سليمان، معاوية حسن يس (أمدرمان 2023م) .

الأشكال المرفقة:

- شكل رقم (1) آلة أم كيكي الرباب العربي في غرب السودان.
- شكل رقم (2) مجالس شاي البرامكة بوجود الهداي والحكمة بغرب السودان.
- شكل رقم (3) و (4) و (5) طبول ورقص وفرقة السماكة الحديثة بساحل شرق السودان.
- شكل رقم (6) رقصة الرشيدة بشرق السودان.
- شكل رقم (7) رقصة الجراري بغرب السودان.
- شكل رقم (8) تخت بيت العود بالخرطوم يشمل ام كيكي وام بربري.
- شكل رقم (9) خريطة السودان.
- شكل رقم (10) آلة السمسمية أو الطنبور.
- شكل (11) رقصة المردوم بغرب السودان.
- شكل رقم (12) آلة أم بربري كنارة غرب السودان تشمل دوزنتها نصف الصوت.



شكل رقم (1) آلة كيكي الرباب العربي في غرب السودان



شكل رقم (2) مجالس شاي البرامكة بوجود الهداي والحكاممة بغرب السودان



شكل رقم (3) و (4) و (5) طبول ورقص وفرقة السماكة الحديثة بساحل شرق السودان



شكل رقم (6) رقصة الرشيدة بشرق السودان



شكل رقم (7) رقصة الجبراري بغرب السودان



شكل رقم (8) تخت بيت العود بالخرطوم يشمل ام كيكي وام بربري



شكل رقم (9) خريطة السودان



شكل رقم (10) آلة السمسمة أو الطنبور



شكل (11) رقصة المردوم بغرب السودان



شكل رقم (12) آلة أم بربري كنارة غرب السودان تشمل دوزنتها نصف الصوت