السودان: نظامٌ نغميٌ مسيطر وثقافةٌ موسيقيةٌ متناقضة

علي إبراهيم الضو

مقدمة:

السودان، كما هو معلوم، بلد متعدِّد الأعراق واللغات والمكوِّنات الثقافية. ويتحدث الكثيرون عن سيطرة الثقافة العربية الاسلامية على جلِّ السكان. غير أن هذا القول فيه تعميم مخل، حيث أننا نجد مفارقة بيِّنة عند الحديث عن أهم مكونات الثقافة الموسيقية السودانية، ونعني بذلك النظام النغمي. فرغم اختلاف الرؤى الثقافية حول بقية عناصر هذه الثقافة الموسيقية، كالمفاهيم حول الموسيقى والنظرة الاجتماعية لممارسيها، إلا أن السودان يسيطر عليه نظام نغمي واحد. فالعرب والمسلمون الذين دخلوا السودان في حقب تاريخية متعاقبة لم يحملوا معهم نظاماً نغمياً مغايراً لمألوف الممارسات الموسيقية المحلية، إلا في حالات استثنائية محدودة جداً يرد ذكرها لاحقاً. وهذا الوضع نتج عنه سيطرة نظام نغمي محلي قاد في نهاية المطاف إلى توحيد المزاج السوداني وأثر في تكوين الشخصية السودانية ذات الملامح المتفردة. ويحاول هذا المقال إبانة الظروف التي أفضت إلى هذه الوضعية التي أدت إلى سيطرة نظام نغمي واحد على جلِّ مناطق السودان، رغم أوجه التناقض في المفاهيم حول الموسيقى والنظرة الاجتماعية لممارسيها المحترفين.

النظام النغمي المسيطر:

جعل التنوع البيئي من السودان بلداً يتميَّز بالثراء في التنوع الثقافي أيضاً، بما في ذلك الثقافة الموسيقية. فاشتهرت المناطق الصحراوية بالغناء لقلة وجود

الآلات الموسيقية الناتج عن ضعف توفر الموارد المادية التي يمكن أن تُصنّع منها تلك الآلات. بينما تتعدد هذه الآلات وتتنوع في مناخي السافنا والاستوائي لتوفر النباتات والحيوانات، والتي تعين على إتاحة المواد المستخدمة في صنعها. ولكننا يمكننا النظر عموماً إلى بعض عناصر الثقافة الموسيقية تلك من زاوية أخرى، رغم هذا التعدد والتنوع الثقافي، بحسبانها عوامل توحد بين معظم الشعوب في السودان على اختلاف أعراقها وثقافاتها. وتظهر درجة هذه الوحدة بصفة خاصة في المنظومة النغمية الخماسية الخالية من نصف البعد الصوتي، والتي تميِّز جلَّ الثقافات الموسيقية للمجموعات السودانية. ومعلوم أن النظام النغمي هو الماعون الذي تُصاغ فيه البنية الموسيقية اللحنية لأي ثقافة موسيقية. وهو العنصر القادر وبدرجة كبيرة، بجانب صيغ التأليف والأداء، على إعطاء الشخصية الموسيقية المميزة لهذه الثقافة أو تلك. وتُستثنى من هذا الشمول مجموعات صغيرة نسبياً تسيطر على موسيقاها نظم موسيقية أخرى، كالنظام النغمي الخماسي المحتوي على نصف البعد الصوتي أو النظام النغمي السباعي.[1] وأهم هذه المجموعات هي: البقارة بغرب السودان، والرشايدة والمواليد بشرق السودان.

غير أننا نلحظ أنه وحتى هذه المجموعات الثلاث آنفة الذكر قد تأثرت هي أيضاً وبدرجة كبيرة بنمط الثقافة الموسيقية السائد في بقية أجزاء السودان الأخرى،

(١) يرى البعض أن الصفة الأساسية للنظام النغمي الخماسي لا تتمثل في عدد الأصوات الخمسة التي يحتويها فحسب، إنما أيضاً في عدم وجود نصف البعد الصوتي كذلك. فوجود نصف البعد الصوتي في أي نظام نغمي، حسب هذه الآراء، يُكسبه صفة السباعية "الدايتونية" بغض النظر عن عدد أصوات هذا النظام. أنظر: جمعة جابر، تراثنا ومفهوم السلم الخماسي، الطابع العربي، ١٩٧٩م، الخرطوم. وأيضاً:

Bob Fink, "Musicological Analysis, Neanderthal Flute, Oldest Musical Instrument", Times, London, 1997, updated 2003, online: http://www.greenwych.ca/fl-compl.htm.

والناتج عن صيغ التأليف الموسيقي وضروب الإيقاع والرقص المصاحب. فقد كان المؤدون الموسيقيون من الرشايدة والمواليد الذين التقيناهم في رحلة العمل الميداني إلى شرق السودان يتركون لنا الخيار بسؤالهم: "إنتو عاوزين تسمعوا سوداني ولا تسمعوا حقنا؟" حيث تستخدم هذه المجموعات أيضاً آلة الطمبور الأفريقية الأصل. وحسب ضبط هذه الآلة أفريقياً وتقنية العزف عليها والتي تعتمد على حبس الأوتار غير المرغوب في عزفها، مع عزف الأوتار غير المحبوسة دون ضغط، فإن هذه الآلة تُنتج نظاماً نغمياً خماسياً خالياً من نصف الدرجة الصوتية. ولما كانت إمكانات هذه الآلة لا تسمح بعطاء موسيقي أكثر من ذلك، فإن الرشايدة والسواكنية والبقارة يقومون بإعادة ضبطها بحيث تعطي أنصاف الدرجة الصوتية، بجانب الدرجات الصوتية الكاملة، حتى تتماشى مع بعض نظمهم الموسيقية التي يألفونها.

مسببات وجود نظام نغمي مسيطر في السودان:

لقد استنكفت المجموعات ذات الأصول العربية في بادئ الأمر عن ممارسة احتراف الغناء، وهو النمط الموسيقي الأكثر شيوعاً بالسودان، وتركته كليةً للنساء المنحدرات من أصول أفريقية محلية واللاتي كن يمارسنه مرتبطاً ببيع الخمور والدعارة أحياناً. وانتشر هذا النمط من الغناء عبر الهمباتة وفرسان القبائل الرحَّل قديماً، وسائقي اللواري التجارية ومن يساعدهم في هذا العمل حديثاً، كوسائط اتصال. فقد كان الهمباتة وسائقو اللواري التجارية ومساعدوهم، أكثر الناس صحبة لأولئك النسوة والمصدر الرئيس لكسبهن المادي. وكذلك انتشر عبر العروض الغنائية التي كانت تقيمها أولئك النسوة في مناسبات الأعراس وغيرها بالمدن والمراكز الحضرية. فصار مُوحِداً للمزاج السوداني وهو الذي عناه المواليد والرشايدة بعبارة غناء سوداني. وكوّن هذا الضرب من الغناء، والذي صار يُطلق عليه البعض حديثاً

مُسمى أغاني البنات،[٢] فيما بعد نواة نمط الإنتاج الموسيقي الذي تبناه محترفو الغناء بالسودان. وصار يتفاعل معه بدرجة كبيرة كل قاطني المجمعات الحضرية على اختلاف مجموعاتهم الثقافية التي أتوا منها وفي أي مدينة سودانية كانوا.

إن أشهر ضروب هذا الغناء هو أغاني "التُمتُم". وفي البداية كانت النساء اللاتي دفعتهن الظروف الاجتماعية والاقتصادية لممارسة البغاء يقُمن بأدائه بمرافقة الآلة الإيقاعية النسائية المسماة بـ "الدلوكة". ويذكر إسماعيل عبد المعين إن أول من استحدث هذه الأغاني بشكل احترافي هما الأختان أم بشاير وأم جبابر (تومات كوستي)، وقد ظهرن في خمسينيات القرن العشرين. وانتقلت هذه الأغاني إليهن أول مرة من مساعدي سائقي الشاحنات (اللواري) التي كانت تأتي من غرب السودان والذين كانوا يتوقفون عندهن بهدف الراحة. وبعد ذلك بدأت الأختان تؤلفان على منوالها،[٣] ومن ثم انتشرت إلى بقية المدن بالسودان، خاصة بعد إنشاء الإذاعة واستخدام المطربين والمطربات لهذا الايقاع بكثافة في أغانيهم المبثوثة. إن هذا الإيقاع يحتوي على تأثيرات متناقضة حين الاستماع إليه: فحين سماعه ثنائياً، مارش March، يثير فيك الحماسة والحمية والرجولة؛ وحين سماعه ثلاثياً يدعوك للرقص والإتيان

(٢) انظر: نعمات عبد الله رجب، "أغاني البنات وعلاقتها بوضع المرأة في أمدرمان"، بحث مقدم لنيل درجة الدبلوم، معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية، جامعة الخرطوم، الخرطوم، ١٩٧٩م.

كذلك أنظر: نجوى محمد علي البشير، "البنائية الاجتماعية للجنسانية – أغاني البنات السودانية نموذجاً"، ورقة بحثية، كلية جلنتهام للدراسات العلمية، لندن، ٢٠٠١م.

(٣) رواية شفهية لإسماعيل عبد المعين، نقلاً عن: الفاتح الطاهر دياب، أنا أمدرمان: تاريخ الموسيقى في السودان، الطبعة الأولى، شركة ماستر التجارية، الخرطوم، ١٩٩٣م، ص ٥٤.

بحركات جسدية ينتابك أثناءها إحساس أبعد ما يكون عن ما تم وصفه سابقاً ويحرك فيك الغرائز.[٤]

تجدر الإشارة أن هذا النمط من الغناء الذي عُرف في خمسينيات القرن العشرين عاد هذه الأيام وبقوة بحيث صار الغالب والمسيطر على معظم أداء المطربين والمطربات في مناسبات الأفراح وفي جل المدن السودانية. ولم تُعجب عودة "التُمتم" بكثافة هذه الأيام البعض أيضاً، وعادت مرةً أُخرى نغمة الرفض والامتعاض التي رافقت بدايات ظهوره. فقد ورد في أقوال كل من المطرب صديق سرحان[٥] والمطربة سمية حسن[٦] ما يدلُّ على ذلك. وعرض تلفزيون السودان في أكتوبر من العام ٢٠٠٦م سهرةً كاملةً، قام بإعدادها عيسى محمد أحمد بعنوان تحقيقات، أدلى فيها نفر من المختصين بآرائهم حول هذه الظاهرة التي باتت تؤرِّق الكثيرين.

لم يعد "التُمتُم" اليوم، غناءً ورقصاً، قصراً على أصناف النساء اللاتي كن يمارسنه، واللاتي كن لا يتورعن أحياناً من اختيار كلمات قد يراها البعض خادشة للحياء العام، ويحركن أجسادهن أثناء الرقص بشكل مثير للغرائز الجنسية، بل صار نمطاً يسيطر على جل أداء المطربين والمطربات الشباب المحترفين للغناء ومصدراً مدراً للمال. لقد ساهم يسر التسجيل الصوتي وانتشار وسائط وأجهزة التلعيب وتوسيع

(٤) ملخص أفكار أُخذت شفاهة عن الموسيقي محمد آدم سليمان الشهير بـ"ترنيم"، الأستاذ بكلية الموسيقى والدراما، جامعة السودان، الخرطوم، ٢٠٠٥م.

(٥) مقابلة مع: صديق سرحان، "فنون"، جريدة الصحافة، العدد ٤٢٦٠، الخرطوم، الخميس ١٤ أبريل ٢٠٠٥م، ص ١٢.

(٦) مقابلة مع: سمية حسن، "فنون"، جريدة الصحافة، العدد ٤٣٣٩، الخرطوم، ٢ يوليو ٢٠٠٥م، ص ٨.

مواعين الاتصال في كثافة انتشاره. فانتقل عدد غير قليل من النساء والرجال من حالة الفُرجة والاستماع، إلى وضعية المشاركة في الرقص والغناء. فكبُرت بذلك دائرة الذين يدفعون بسخاء نظير إقامة حفلات "التُمتُم" في المناسبات الاجتماعية الخاصة، المفتوحة منها والمُغلقة.

لم يوقِف المشروع الحضاري المطروح الآن بقوة في السودان هذا الفعل، رغم كثرة الاجراءات التي قصد بها ذلك، بل زاده استعاراً. فقد رافقت هذه الدعوة أطروحات وممارسات اقتصاد السوق، وأدى ذلك إلى تكديس الأموال الطائلة في يد حفنة قليلة من الناس، مما جعل سلوك بعضهم الاستهلاكي لا يخلو من الإفراط في كل شئ. وبات معهم السواد الأعظم من المواطنين في إملاقٍ قد تُردفه مسغبةٌ أحياناً.(٧) فوجد الشباب من الجنسين، العاطلين عن العمل لقلة التوظيف، ضالتهم الاقتصادية في هذا المناخ، وامتهن الكثير منهم الغناء. وصاروا لا يكتفون بترديد أغنيات "التُمتُم" التقليدية فحسب، بل يضعون نصوصاً جديدة، أحياناً لألحان قديمة، تتفق ومستجدات العصر وتلبي في ذات الوقت رغبات من يدفعون ويغدقون مزيداً من المال.

لقد أزاحت حالة الفاقة والعوز والكسب المادي المجزي كثيراً من أوضاع الحرج والكسوف، والاعتراض والاستنكاف أحياناً، والتي كانت تنتاب بعض الأسر عندما يحترف أحد أفرادها الغناء. وقد قال الرسول (ﷺ) في هذا: "كاد الفقر أن يكون

(٧) راجع: "الاقتصادي"، جريدة أخبار اليوم، العدد ٤٣٥٠، الخرطوم، ٢٠ نوفمبر ٢٠٠٦م، ص ٧. كذلك راجع: "أثرياء العالم يصنعون الفقر ويتبرعون للفقراء"، جريدة الصحافة، العدد ٤٨٤٣، ٤ ديسمبر ٢٠٠٦م، ص ٤. كذلك راجع: "الناس في بلدي يصنعون الفقر"، جريدة الصحافة، العدد ٤٨٤٥، ٦ ديسمبر ٢٠٠٦م، ص ٧.

كفراً" [٨] وبذلك ساهم "التُمتُم"، وبمثل هذه النصوص المغناة والرقص المصاحب لها والمحرك لكامل الجسد وبشكل مثير للغرائز (التشبتشبة al-chabchaba)، في تَعوّد الناس – الباحثين عن التنفيس من ضغوط الحياة ووطأتها – على الجرأة وقلة الحياء. ومهَّد بذلك الطريق لكثير من الممارسات غير السوية أحياناً ونمو أنماط من السلوك والعلاقات بين الشباب من الجنسين لم تك معهودةً قبلاً وبهذه الكثافة. فانقاد مجتمع "المشروع الحضاري" ربما إلى غير غاياته ومبتغاه.

التناقض في الثقافة الموسيقية السودانية:

إن أهم عنصرين مؤثرين على التكوين الثقافي الموسيقي للإنسان في السودان هما: المكوِّن الأفريقي المتمثل في المجموعات المحلية، والمكوِّن العربي الإسلامي الذي دخل السودان في حقب تاريخية متعددة، حيث تمت تفاعلات ثقافية موسيقية كونها هذان العاملان. وقد ذكر سيد حامد حريز بأن هذه التفاعلات هي إحدى مميزات الثقافة السودانية والتي نجدها دائماً في حالة من التوتر والصراع.[٩] ونعتقد أن هذا التوتر والصراع الثقافي يتجلى وبصورة واضحة فيما يمكن أن نُطلق عليه الثقافة الموسيقية السودانية. فقد انتقل هذا التوتر والصراع من العناصر المكونة لهذه الثقافات، خاصة النظرة الاجتماعية لمحترفي الموسيقى، إلى دواخل شخصية هذا المحترف وأثَّرت في سلوكه.

(٨) رواه البيهقي في الشعب، ورواه الطبراني في الأوسط من وجه آخر بلفظ "كادت الحاجة أن تكون كفراً" [أنظر: العراقي في تخريج أحاديث الإحياء ج ٣٤٧/٣].

(٩) سيد حامد حريز، الحكاية الشعبية عند الجعليين، ترجمة إسماعيل علي الفحيل وسليمان محمد إبراهيم، الطبعة الأولى، دار الجيل، بيروت، ١٩٩١م، ص ٩.

إن الزنجران الذي عرَّفه إسماعيل عبد المعين بأنه: الزنجية المعرّبة، أي التركيبة النغمية التي تزاوج بين النظامين النغميين: العربي أو (الشرقي) المحتوي على نصف الدرجة الصوتية وثلاثة أرباعها، والأفريقي الخالي من أجزاء النغم، لم يتحقق في واقع الثقافة الموسيقية السودانية المسيطرة، رغم وجود نصف الدرجة الصوتية فيما ذكرنا استثناءً لدى البقارة والرشايدة والمواليد. ولكن الأمر مثل رؤية الرجل وأمانيه لما يرجو أن يكون عليه حال الثقافة السودانية، شأنه في ذلك شأن كثيرٍ من المنادين بأفرو–عربية الثقافة السودانية. وعندما لم يُسعفه الواقع الثقافي، جعلَ من ذلك الحلم أنموذجاً لإنتاجه الموسيقي. وقد أعانه في ذلك إرثه الموسيقي الأفريقي ودراسته للموسيقى العربية (الشرقية) بالقاهرة والأوروبية (الغربية) بباريس. فمزج عند التطبيق بين هذه النُظم النغمية لينتج ما أسماه بالزنجران. فكان الأمر ثمرة نتاج فكري وعملي يعود إليه وحده ويميزه عن بقية المبدعين في مجال التأليف الموسيقي بالسودان في ذلك الزمان.

خصائص الثقافة الموسيقية الأفريقية:

إذا بدأنا الحديث عن المكوَّن الأفريقي للثقافة الموسيقية السودانية فإننا لا نتحدث عن كلٍّ متجانس. ولكن يمكن وبشكل عام أن نذكر ملامح وقواسم مشتركة جعلت لهذه الثقافة ما يميزها عن بقية ثقافات الشعوب الأخرى، حيث تنظر المجتمعات الأفريقية ابتداءً إلى الموسيقى، وحسب رأي فيلا سواندي Fela Sowande، على أنها:

> "تنظيم المادة الخام للأصوات في شكل وبنية لها معنى ومقبولة عموماً للمجتمع الذي حدث فيه ذلك التنظيم. وتلك الأنماط الموسيقية

تنتمي مباشرة لنظرة ذلك المجتمع للوجود ولتجاربه ككل متجانس ومقبول لديه."[١٠]

ويرى سيد حامد حريز أن مثل هذه النظرة للوجود تعتبر الإنسان ومحيطه، المادي والتجريدي، مرتبطين بإحكام ويؤثر كل منهما على الآخر.[١١] فالإنسان له صلة حميمة بالطبيعة بشقيها الحي وغير الحي. فإن كانت الأصوات الموسيقية تُعرف فيزيائياً بأنها منتظمة التردد،[١٢] يرى إنكتيا Nketia بأن المفهوم المسيطر والعام للصوت الموسيقي في هذه الثقافة الأفريقية هو مفهوم أوسع ويحتوي ليس فقط على الأصوات ذات الدرجات المحددة، وإنما يشمل أيضاً أنواعاً كثيرة من الأصوات والتي لها درجات غير محددة.[١٣]

يمكن أن تتضمن الأصوات الوارد ذكرها في هذه الرؤية الأفريقية للموسيقى، بناءً على هذا الواقع، أصواتاً غير منغَّمة. كما يمكن أن تتضمن تنغيماً يأتي في سياق الكلام العادي، كما هو الحال في بعض اللغات الأفريقية النغمية كلغة اليوروبا. أو تتضمن أنغاماً غير منتظمة الإيقاع، طالما أن كل هذه الأصوات قد صدرت من أفراد أو آلات في سياق موسيقي. فليست الزغاريد وصيحات الإعجاب أو الامتعاض وعدم الرضى، أصواتاً نشازاً، ولكنها جزء لا يتجزأ وضروري لتلك العروض الموسيقية

(١٠) Fela Sowande, "The Role of Music in Traditional African Society", in J.K. Kawbena Nketia, edit., *African Music*, Yaoundé, 1970, p. 59.

(١١) Sayyid H. Hurreiz, *Studies in African Applied Folklore*, Institute of African and Asian Studies, University of Khartoum, Khartoum, 1986, p. 58.

(١٢) Percy A. Schole, *The Oxford Companion to Music*, London, 1938, p. 10.

(١٣) Nketia, *op.cit*, p. 47.

ويسهم في حيويتها. ويرى إنكتيا Nketia أيضاً أن هذا يعكس بكل تأكيد النظرة الوظيفية للصوت الموسيقي، والتي تجعل عدم توفر الآلات الموسيقية المتناسقة لا يمنع الناس في أفريقيا من الأداء الموسيقي. فهم يقومون بإحلال بدائل في متناول اليد مثل نصل الفأس أو المجاديف أو العصي أو أغلفة حبات البازلاء الناشفة أو غيرها.(١٤) كما تتحول بعض الأدوات المنزلية أو تلك التي تُستخدم في إعداد العطور الشعبية، ككؤوس القرع التي تُستخدم عادة لشرب الماء، والملاعق والمدقات والفنادِك والجِفان وغيرها، إلى آلات موسيقية تُقرع بمصاحبة أنماط معينة من العروض الموسيقية الغنائية، كـ "الدِنقِر" مثلاً.(١٥)

ليست كل الأصوات في العروض الموسيقية الأفريقية لها دلالات أو معاني مرتبطة بصورة مباشرة بتلك العروض أو بسياقها، حيث يُلجأ إلى العبارات ذات الدلالات السحرية، والارتجال، وإعطاء بعض أعضاء جسم الإنسان حجماً أكبر من حجمها في النحت، وهو ما يتراءى للبعض وكأنه تحريف في التعبير والأداء. وتُعتبر كل هذه من الأساليب الفنية التي يستخدمها الأفارقة، ليس فقط بغرض التنويع وإظهار البراعة الفنية الفائقة وإظهار القدرة على التعبير والإبداع والبعد عن الملل فحسب، ولكن وفي ذات الوقت بغرض الخروج بالمشاركين من سياق الأداء الحاضر إلى التعبير الشامل والنظرة العامة للوجود.

للممارسات الموسيقية في الثقافة الأفريقية وظائف متداخلة ومتلازمة في آن واحد، وهي مرتبطة بالطقوس. وقادة العروض الموسيقية، وخاصة تلك المعنية بهذه

(١٤) *Ibid*., idem.

(١٥) لمزيد من المعلومات أنظر: يوسف محمد القِديل، "موسيقى الدِنقر"، الموسيقى والمسرح، العدد الثاني، المعهد العالي للموسيقى والمسرح، الخرطوم، ١٩٨٠م، ص ٧ – ١٠. كذلك أنظر: الطيب محمد الطيب، "الدِنقر"، الخرطوم، المجلس القومي للآداب والفنون، وزارة الثقافة والإعلام، الخرطوم، ١٩٧٠م، ص ٥٢ – ٥٥.

الطقوس، على وعي تام بالروابط بين العناصر المكوِّنة لأي أغنية تُؤدى والمراحل المختلفة للطقس أو العبادة. لهذا فإنهم يتحدثون دائماً وبتركيز عن أن الموسيقى على درجة عالية من الأهمية، ذلك لأن الآلهة تنفعل معها، وأحياناً تطلب أغنيات بعينها لتُغنى لها.(١٦)

إن ثنائية مؤدي ومشارك خاصية أخرى للثقافة الموسيقية الأفريقية جعلت لهذه الفنون القدرة على استيعاب كامل المجتمع في الفعل الإبداعي. فاشتهرت بذلك أساليب للأداء الفني الجماعي كالتباعُض والإيقاعات المركبة وتلك المتقاطعة،(١٧) وهي أساليب تحتاج حين أدائها لتضافر الجهود والاستنفار. فضعفت بذلك دواعي الاحتراف الموسيقي، والتي تكرس دور الفرد في المجتمع. وقد أفرزت هذه الثنائية أيضاً أساليب أخرى للعروض تميّزت بها الثقافة الموسيقية الأفريقية، كالأسلوب الذي أسماه انكتيا بـ "العامِل المُكثِّف". وهو يرى بأنه أسلوب يستخدمه المؤدي ويقود بدوره إلى تعميق الشعور الذي تثيره الموسيقى عن طريق تفعيل المشاركين في الأداء من ضاربي الطبول والمغنيين، في أي لحظة يهبط فيها أداؤهم.(١٨)

يتحكم ضارب الطبل الأساسي، في العرض الموسيقي الذي يُعرف في غرب السودان بـ "نقارة البقارة" على سبيل المثال، في القرع عن طريق التركيز على أطرافه فقط (تِك) عندما يكون بقية القارعين على الطبول المساعدة في قمة عطائهم. فيأخذ

(١٦) K.H. Kawbena Nketia, "The Intensity Factor in African Music", *Journal of Folklore Research*, Vol. 25, No. 1 - 2, the Folklore Institute, Indiana University, Bloomington, 1988, p. 54.

(١٧) *Ibid*., p. 55.

(١٨) *Ibid.*

بذلك قسطاً من الراحة ويُحدث تلويناً في الإيقاع عن طريق تقاطع ما يصدر عن طبله مع ما يصدر عن الطبول الأخرى. ولكنه يلجأ إلى إظهار قوة النبر وأحياناً في غير موقعه بالتركيز على قرع الطبل عند منتصفه (دُم) بغرض تفعيل الآخرين عند هبوط الأداء. فإن لم يفعلوا ذلك قام المشرفون على الحلقة باستبدالهم.

لكل هذا وذاك من خصائص الثقافة الموسيقية الأفريقية، فإن المؤدين لهذه الموسيقى وممارسيها أناس تجلهم هذه المجتمعات وتضع لهم مكانة اجتماعية مرموقة. فيقع المسئول عن تنظيم العروض الموسيقية في مجتمع "البرتا" بجنوب النيل الأزرق بالسودان، على سبيل المثال لا الحصر، في مرتبة اجتماعية واحدة، من حيث المسئولية والتقدير، مع شيخ القرية (المسئول الإداري) وشيخ العادة (المسئول الديني أو العقدي).[١٩] ويستعين في جل هذه المجتمعات كل من: العرّاف أو الكاهن أو "الكجور" أو مسئول العقائد، بالموسيقى لأداء مهامه وواجباته تجاه المجتمع. وبالتالي يمرر كل الأجندة العقدية التي يرغب في إيصالها لجموع المؤمنين عبر هذا السياق. ويتوسط في الديانات الأفريقية هؤلاء الكهنة بين الأرض (القطب المؤنث) والإله المطلق (القطب المذكر) ممثلاً في الآلهة الأساسية، السلف والأبطال، الناس الذين رحلوا، والطبيعة والأرواح الأولية.[٢٠]

تختلف هذه الموسيقى الأفريقية عن غيرها في التأثير. فتُقسم بعض الثقافات الموسيقية الأخرى، كالثقافة الأوروبية مثلاً، الأصوات إلى متناغمة وهي مفرحة، وأُخرى غير متناغمة وهي مُحزنة. ولا تقبل الأذن الأفريقية هذا التفريق، فهي تعتبر

(١٩) علي الضو، الموسيقى التقليدية في مجتمع البرتا، معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية، جامعة الخرطوم، الخرطوم، ١٩٨٨م، ص ٧٧ – ٧٩.

(٢٠) Sowande, *op. cit.*, p. 69.

كل الأصوات، في منظومتها الموسيقية، متناغمة. ولهذا فإن الشعور بالفرح أو الحزن لدى الأفارقة، وكما يرى جروجيتي Giorgettit، لا يصدر من المنظومات الموسيقية بقدر ما يصدر من النماذج اللحنية التي يستخدمونها ومن الإيقاع.[٢١] وتتفق كل الثقافات الموسيقية على أن النظام النغمي ينبني على قطبية الصوت: مذكر/مؤنث، والتي تنتج عنها العلاقة النسبية التي قال بها فيثاغورس: ٢/١. بحيث يمكننا الحصول على الدرجة الصوتية المنغَّمة كاملة أو مجزأة، شريطة أن تكون تلك الجزئيات ناتجة عن حاصل القسمة على الرقم ٢ أو مضاعفاته: ٤، ٨، ١٦، وتوصف هذه النسب التي تقوم عليها الأنغام الموسيقية بأنها "أصح نسبة تكون، وأفضلها، لأنها نسبة روحانية"[٢٢] وترمز للتكاثر وإعمار الأرض. وتُعتبر هذه الجزئيات أنغاماً في حال سماعها منفصلة أو مضافة إلى بعضها البعض. فنجد مثلاً أن الدرجة الصوتية الكاملة في النظام النغمي الخماسي المتساوي الأبعاد تحتوي على ربع درجة مدمجة ومتحركة صعوداً وهبوطاً على الديوان. ويخلق هذا اختلافاً في الأصوات الوسيطة والتي يشكل الانتقال بينها ما يُطلق عليه ألحان موسيقية. وهي نتاج علاقة خطية بين الأصوات المنتظمة التردد والتي تُعرف بالأصوات الموسيقية.

تؤشر الأبعاد في المنظومة النغمية الخماسية الخالية من نصف البعد الصوتي والمتناغمة الأصوات وذات الأبعاد المتساوية[٢٣] والتي تختص بها جل الثقافات

(٢١) F.S.G. Giorgetti, "African Music, with Special Reference to the Zande Tribe", *Sudan Notes and Records*, vol. XXXIII, 1952, pp. 218 - 219.

(٢٢) أخوان الصفا، رسائل أخوان الصفا، الجزء الثالث، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٧م، ص ٩٢.

(٢٣) See: Robert Gottlieb, "Report on the Musical Scales of the Berta, Ingessana, and Gumuz Tribes of the Sudan", *Bikmaus*, Vol. IV, New Guinea, 1981, p. 17; and Nketia, *op. cit.*, 1970, p. 14.

الأفريقية، للوساطة بين المادة والروح، كواحدة من أهم خصائص النظام العقدي الأفريقي. فتكتسب الأصوات الوسيطة، كما الأرواح الوسيطة، أهمية متساوية من حيث الوظيفة التي تؤديها. ولهذا يتعامل الموسيقيون التقليديون في أفريقيا، مع نظام نغمي يتيح لهم الحرية في أن يبدأوا بأي صوت شاءوا وينتهوا عند أي صوت أرادوا، حيث تتساوى أصوات هذه المنظومة من حيث أهمية التنغيم والدلالة.[٢٤]

مفاهيم حول الثقافة الموسيقية العربية – الإسلامية:

إن الثقافة الموسيقية العربية، والواقع الاجتماعي الذي تبلورت فيه، على النقيض تماماً من ذلك المكون الأفريقي، لاختلاف المفاهيم حول الموسيقى ووظيفتها في المجتمع، واختلاف البيئة الطبيعية والعقدية التي تمارس فيها، حيث لم تسمح البيئة الصحراوية بتوفر كثير من عناصر الثقافة المادية المعينة على صنع الآلات الموسيقية، فكانت الغلبة لاستخدام الصوت البشري كأداة أساسية في الفعل الموسيقي، كالحداء، والاستفادة القصوى من جسم الإنسان كالأرجل (رقصة الدبكة) والأيدي (الصفقة). ولهذا يكثر في الأدب المكتوب، الجدل حول السماع وموقف الإسلام منه واختلاف الآراء حوله بين مؤيد ومعارض.[٢٥] ففي هذا قال الحطيئة لقوم نزل بهم: "جنبوا مجلسنا الغناء

(٢٤) تبدأ الألحان في النظام النغمي الأوروبي والمحتوي على سبعة أصوات أساسية، على سبيل المثال، بما يُعرف بصوت الأساس وتنتهي به في الغالب الأعم، أو بأحد الأصوات المكونة لمركبه وهي صوت الدرجة الثالثة أو صوت الدرجة الخامسة.

(٢٥) أنظر: الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ت)، ص ٢٥٨. كذلك أنظر: محمد الغزالي، "كتاب السماع والوجد"، إحياء علوم الدين، دار الجيل، بيروت، (د.ت)، ص ٣٧٦–٤٢٠؛ وانظر: تقي الدين أحمد بن تيمية، مجموعة الفتاوى، ج ١١، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٧م، ص ٣٠٣ – ٣٢٨.

فإنه رقية الزنا".[٢٦] وقال الكندي لابنه: "إياك والسماع فإنه برسام حاد، وذلك إن المرء يسمع فيطرب، ويطرب فيسمح، ويسمح فيعطي، ويعطي فيفتقر، ويفتقر فيهتم، ويهتم فيمرض، ويمرض فيموت".[٢٧]

بات يُخال للمرء أن كلمة سماع هذه، وكذا كلمة صوت، لكثرة تداولها عند حديث العرب عن ما اصطلح بتسميته موسيقى كما لو كانت هذه الكلمات ("سماع" و"صوت" و"موسيقى") مترادفة ويمكن أن تحل مكان بعضها في المعنى واللغة، حيث لا توجد كلمة في اللغة العربية ترادف كلمة موسيقى حسب علمنا. في حقيقة الأمر، تشرح كلمة "سماع" هذه السياق الذي كانت تتم فيه العروض الموسيقية لدى العرب، حيث كان هناك مؤدون يحترفون الفعل الموسيقي، يقابلهم متلقون يستمعون لأدائهم ويستمتعون به. كأنما كانت للموسيقى في تلك المجتمعات وظيفة مسيطرة، هي الترفيه عن النفس والتسلية. فقد كان العرب لا يمارسون احتراف الموسيقى بل يستمعون إليها. وترى كرستينا نلسن Kristina Nelson أن وظيفة الترفيه هذه والمرتبطة بالموسيقيين المحترفين هي التي تم اختيارها لتتحمل وطأة عدم السماح بممارسة الموسيقى لدى العرب بصفة عامة.[٢٨]

ميز هذا الوضع بين المؤدي والمتلقي وجعل ممارسي الموسيقى ومحترفيها في أسفل السلم الاجتماعي. وذلك لارتباط هذه الممارسة تاريخياً بالخدم والقيان

(٢٦) أبو منصور الثعالبي، اللطائف والظرائف واليواقيت في بعض المواقيت، المكتبة الميمية، القاهرة، ١٩١٥م، ص ٨٥.

(٢٧) نفس المرجع.

(٢٨) Kristina Nelson, *The Art of Reciting the Qur'an*, University of Texas Press, Austin, 1985, p. 38.

والمخنثين، وابتعاد الأشراف وقادة القوم عن احتراف مثل هذا النشاط. وكان هذا الوضع سائداً في الجاهلية. وعندما جاء الإسلام اهتمت العرب فقط بموقف الدين من "السماع" ودار جدل كثير حوله. فقد كان أمر ممارسة الموسيقى لا يعني العرب وقتها في شيء، وكان جل الذين يمارسونها ينتمون إلى أعراق الأعاجم الذين وفدوا إلى جزيرتهم إما بالاسترقاق أو بالنزوح. وفي هذا يقول يوسف فضل:

> "بعض الأفارقة شقوا طريقهم إلى جزيرة العرب قبل ظهور الإسلام؛ واختلطت هذه المجموعة بالعرب وتمثلت الثقافة العربية تمثلاً كاملاً. ونبغ من هذا النفر من قال الشعر مثل عنترة بن شداد الهجين الأسود والشنفري وتأبط شراً. وكان للأفارقة أثر كبير في صناعة الغناء في الجزيرة العربية خاصة في إقليمي اليمن والحجاز".[٢٩]

يرى عون الشريف قاسم أن الغناء والرقص قد ارتبطا في أذهان العرب بالسود حتى قال الجاحظ: مِن تمام آلة الزمر أن تكون الزامرة سوداء.[٣٠] ولعل أصل بلال الحبشي، الذي كان في الجاهلية من المستضعفين وعبداً لأُمية بن خلف، لعب دوراً في اختيار الرسول (ﷺ) له أول مؤذن في الإسلام، كما أشار إلى ذلك العقاد وأورده عون الشريف قاسم أيضاً.[٣١]

كان العرب ينظرون بدونية لممارسة الغناء وينأون بأنفسهم وأهليهم عن الاقتراب منها. ولم يك مبرر عدم ممارسة العرب للغناء، والذي أورده جورج فارمر G. Farmer

(٢٩) يوسف فضل حسن، العلاقة بين الثقافة العربية والثقافات الأفريقية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، ١٩٨٥م، ص ١٥.

(٣٠) عون الشريف قاسم، "السودان في حياة العرب وأدبهم"، مجلة الدراسات السودانية، العدد ١، جامعة الخرطوم، الخرطوم، ١٩٦٨، ص ٨٧.

(٣١) نفس المرجع.

عن ابن خلدون، كافياً. فقد ذكر أن ابن خلدون قال: "إن العرب شغلتهم الرياسة وما دُفعوا إليه من القيام بالملك عن القيام بالعلم والفن والنظر فيهما واستنكفوا عنهما، ودفعوهما إلى من قام بهما من الموالي الذين كان الشطر الأكبر منهم عجماً."[٣٢] صحيح كان الملوك في ذلك الزمان، وربما لا يزالون، يستنكفون عن الاشتغال بالفنون، وأن ذلك الأمر لم يقتصر فقط على العرب والمسلمين. فقد ورد عن روسل سكوت Russell Scott أن الملك فردريك Frederick، ملك بروسيا Prussia، كان يعتقد أن ما كان يقوم به ابنه من عزف للمزمار، وقراءة للشعر، أمر لا يشبه الملوك. لهذا فعل كل ما يستطيع لمنع ابنه من هذا الفعل، بما في ذلك إعدام أعزّ أصدقائه أمام ناظريه.[٣٣] ولكننا نرى أن أمر العرب مع الموسيقى لم يكن انشغالاً، بل موقفاً اجتماعياً متكاملاً. إذ لم يكن كل العرب من الملوك يتولون الرياسة. لقد كان الأمر مرتبطاً بالمكانة الاجتماعية للذين يمارسون الغناء والموسيقى.

ففي الماضي، كما ورد في العقد الفريد "كان أصل الغناء ومعدنه في عبيد أمهات القرى من بلاد العرب ظاهراً فاشياً، وهي المدينة والطائف وخيبر ووادي القرى ودومة الجندل واليمامة، وهذه القرى مجامع أسواق العرب".[٣٤] ويرى فارمر أن سمعة قيان الحانات السيئة في ماضي الثقافة الموسيقية العربية قد "أدت إلى اعتبار ألفاظ المغنية والصناجة والزمارة مرادفة لكلمتي العاهرة والخائنة".[٣٥]

(٣٢) هنري جورج فارمر، تاريخ الموسيقى العربية، ترجمة حسين نصار، مكتبة مصر، القاهرة، (د.ت)، ص ٥٩.

(٣٣) Russell Scott, "Paraphrasing History", Sean O'Malley's, Flute quote, updated 12/08l04, online: http://woodenflutes.com/quotes/.

(٣٤) ابن عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه، العقد الفريد: ج٦ ، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٤٩م، ص ٢٧.

(٣٥) فارمر، مرجع سابق، ص ٥٩.

يقول يوسف فضل حسن، في هذا السياق، إن العرب الصرحاء كانوا يستنكفون عن الاشتغال بصناعة الغناء وكانوا يرون أن مهنة الرقص لا تليق بهم. وما زال الحال هكذا عند كثير من الأمم العربية والإسلامية.[٣٦] ويذكر عبد المجيد عابدين إنه "حتى الأحباش إذا صلُح حال أحدهم وعلا شأنه يأنف مثل هذه الصنعة".[٣٧] وترى كرستينا نلسون Kristina Nelson أن عدم الموافقة على احتراف الغناء لدى العرب ربما يعود جزئياً إلى ارتباط تأثيراته العالمية بفترات ما بعد الاستعمار. وفي رأيها: تبين الأغاني البسيطة التي كانت تُغنى خلال عهود ما قبل الإسلام، أن الحياة كانت تُعرِّف بمثالية نقاء العرب الذين لا تفسدهم الحيل أو التأثيرات الخارجية.[٣٨] وهو قول يتفق مع ما أورده إسماعيل علي الفحيل من أسباب يرى أنها قد أدت إلى عدم اتخاذ العرب للآلات الموسيقية: "حرصهم على ثروتهم جعلهم يبقون بعيداً في البوادي، وحرصهم على نقاء دمهم العربي لم يتح لهم فرصة الاختلاط بالمجموعات العرقية المختلفة".[٣٩]

جعل ماضي الثقافة الموسيقية العربية وإرثها الاجتماعي بعض المسلمين ينظرون إلى الموسيقى والموسيقيين بدونية وأحياناً بكراهية قد تصل حد التطرف. فقد اُعتبر الاشتغال بالغناء على الدوام سفه تردّ به الشهادة. وفي هذا قال الشافعي: "الغناء مكروه يشبه الباطل ومن أكثر منه [أي احترفه] فهو سفيه ترد شهادته".[٤٠] وبذلك

(٣٦) يوسف فضل حسن، مرجع سابق، ص ٤٣.

(٣٧) عبد المجيد عابدين، بين الحبشة والعرب، القاهرة، (د.ت)، ص ١١٨ – ١١٩.

(٣٨) Nelson, *op. cit.*, p.38.

(٣٩) إسماعيل علي الفحيل، "دراسة أنثروبولوجية لفولكلور الحمر بمديرية كردفان بالسودان: دراسة وصفية تحليلية"، رسالة ماجستير، قسم الاجتماع، كلية الآداب، جامعة القاهرة، القاهرة، ١٩٨١م، ص ٤٠٨.

(٤٠) أبو عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، ج ١٤، مؤسسة مناهل العرفان، بيروت، (د.ت)، ص ٥٥.

أفتى أحمد بن حنبل أيضاً.[٤١] وامتد الأمر إلى تطبيق حدود الشرع على السرقة، فاُعتبرت الآلات الموسيقية خارج المسروقات التي يُقام عليها الحد، لكونه متفق على تحريمها.[٤٢]

يحدث كل هذا في تلك المجتمعات رغم أن الغناء كان عادةً موجودةً عند العرب، وارتبطت بحبهم لقرض الشعر. وعندما جاء الإسلام أقرها وقام بتهذيبها وفق معطيات جديدة. فيرُوى أن الصحابة كانوا يتغنون بالقرآن.[٤٣] وتحدثنا الروايات عن كثير من محترفي الغناء والموسيقى في السودان الذين تحوّل بعضهم إلى أداء المدائح النبوية عوضاً عن الغناء، أو إمامة الناس في المساجد بديلاً عن العزف على الآلات الموسيقية.[٤٤] وعمل البعض الآخر في مجال الدعوة الدينية. وطلب البعض من هيئة الإذاعة والتلفزيون السودانية وقف بث المواد الموسيقية المسجلة لديها تحت اسمائهم.[٤٥] فبعض قادة الطرق الصوفية بالسودان يحضّون على تجنب الغناء لارتباطه بالشيطان كما يعتقدون، ويدعون محترفي الغناء لممارسة مدح المصطفى عليه الصلاة والسلام عوضاً عن ذلك. وقد أدت مثل هذه الأفكار إلى تحول نفر من

(٤١) نفس المرجع.

(٤٢) نفس المرجع.

(٤٣) أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري: الجزء ١١، فضائل القرآن، دار أبي حيان، القاهرة، ١٩٩٦م، ص ٢٨٦.

(٤٤) مقابلة أجريت مع قاسم حاج أغا، أرشيف الفولكلور وأرشيف الموسيقى التقليدية، معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية، جامعة الخرطوم، شريط رقم: م د أ أ/٤١٧٨.

(٤٥) مقابلة أجريت مع فتحي حامد صالح الملك، أرشيف الفولكلور وأرشيف الموسيقى التقليدية، معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية، جامعة الخرطوم، شريط رقم: م د أ أ/٤١٨٥.

مشاهير محترفي الغناء إلى احتراف المدائح النبوية واعتزال الغناء.[٤٦] فهم يذكرون أنهم قد سمعوا ورأوا في منامهم من يحرضهم على ذلك بقوله:

غلق بالحكم باب غيره تغليقاً
وطلق ما يشاق لك عنه تطليقاً
انشر بُه مدايحاً بالنبي يليقن
لا تغرك أغاني إبليس عواليقاً[٤٧]

كانت العبارة التي يستخدمها كل من التقينا بهم من هؤلاء الموسيقيين التاركين للممارسة الموسيقية هي: إننا قد تُبنا. وتعني التوبة في مفهوم المسلمين ومعتقداتهم: الإقلاع الفوري عن الذنوب والآثام والندم على ما مضى والإصرار على عدم العودة إلى الفعل السابق. ويفسر هذا عدم اكتفاء هؤلاء الموسيقيين المقلعين عن الفعل الموسيقي بذلك. فقد دخل جلهم إلى عالم التصوف والتدين. كأنما أرادوا بذلك أن يقولوا للمجتمع: "ها نحن نكفر عن سيئات أعمالنا". وكأنهم يريدون بذلك إعدام كل ما له صلة بماضيهم الموسيقي. فقد أحرق بعضهم آلاته الموسيقية؛ وأحرق البعض الآخر أصابع يديه ليخرج الشيطان عن جسده ولا يعود لممارسة العزف على الآلات الموسيقية ثانية.[٤٨]

(٤٦) جريدة الصحافة، "نجوم وفنون"، العدد ٤٧٧١، بتاريخ ٢٠٠٦/٩/١٨، الخرطوم، ص ١٢.

(٤٧) عبد الرحيم وقيع الله البرعي، "عيوش ريغان"، نيو كاسيت للإنتاج والتوزيع، أمدرمان، الوجه الأول، القصيدة الأولى، "عيوش ريغان"، (د.ت).

(٤٨) مقابلة أجريت مع عوض حسب سيدو، أرشيف الفولكلور وأرشيف الموسيقى التقليدية، معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية، جامعة الخرطوم، شريط رقم: م د أ أ/٤١٨٢.

ضعف انتقال النظام النغمي العربي للسودان:

مثّل تاريخ الثقافة الموسيقية العربية – الإسلامية نواة الثقافة الموسيقية الاحترافية في السودان. حدث ذلك خاصةً في مجتمعات المدن والمراكز الحضرية، حيث نجد أن كثيراً من الصور والمواقف والأحداث التي وقعت في هذا الإطار قد شكلت فيما بعد المفاهيم والمعتقدات والنظرة الاجتماعية للموسيقى والموسيقيين المحترفين في هذا البلد. ولهذا نجد نسخة مكررة عند مقارنة المراحل التي مر بها احتراف الموسيقى والغناء في جزيرة العرب بما حدث في عالم احتراف الغناء والموسيقى بالسودان. فقد كانت بداية ممارسة الغناء الاحترافي في السودان بواسطة النساء اللاتي أجبرتهن الظروف الاجتماعية والاقتصادية على ممارسة البغاء. ومرت الممارسة بعد ذلك بأشباه الرجال والمخنثين، إلى أن ظهر في عالم الغناء أناس أُطلق عليهم صفة الصُيّاع. وهي صفة ترد لغةً: "تصوع: تفرق، تباعد وانتشر"،[٤٩] وتأتي لفظاً في العامية السودانية: صاع، يصيع، وهو صايع وجمعها صُيّاع، لتعني في هذا السياق: من مارس السفه وعدم المسئولية من صفة الصياعة.

لقد جنح بعض هؤلاء المحترفين للموسيقى في بادئ الأمر إلي إخفاء أسمائهم الحقيقية، وتسموا بأسماء مستعارة بقصد محاولة التخفي عن المجتمعات التي ينتمون إليها كي لا يفتضح أمرهم وهم في بداية طريق الاحتراف. فقد تعرض بعض المطربين والمطربات الذين علمت أسرهم بأمر احترافهم الغناء في بادئ الأمر للطرد. فاضطروا لمغادرة منازل ذويهم والاحتماء بزملائهم في المهنة، وذلك قبل أن يؤسسوا لأنفسهم داراً واتحاداً يلجأون إليه.

(٤٩) أنظر: المنجد في اللغة والأعلام، الطبعة الخامسة والثلاثون، دار المشرق، بيروت، ١٩٩٦م، ص ٤٤٤.

هكذا كانت الحالة في المجتمعات السودانية ذات الثقافة العربية الإسلامية، والتي كانت تحتفظ، وربما لا زالت، هي الأخرى بمغنيات من طراز القيان وتُطلق عليهن أسماء مثل: بحر عاشم، الله معانا، تام زينو، أم رشيرش، البفيد رايو، العز بالله، السريرة، الحميرة، تقيل ميزانو، صلاح رايو...إلخ. وفي رواية أن والدة المغنية "صلاح رايو" قد انتقلت إلى جوار ربها ولم يقم ابن المغنية "تقيل ميزانو" بواجب العزاء. وعندما توفيت والدة الأخير، عامله الأول بالمثل، موضحاً له بأن كليهما إبنا إمرأتين محترفتين للغناء ويقعان في أسفل السلم الاجتماعي، قائلاً:

بله ما يفوت مكانو ما في فرقاً بين
صلاح رايو وتقيل ميزانو(٥٠)

لقد أدى هذا الواقع إلى ضعف انتقال الثقافة الموسيقية العربية، المتمثل في نظامها النغمي والذي يُطلق عليه "المقام"، إلى السودان، مما جعلنا نُرجع الأمر إلى الوضع الاجتماعي المتردي للموسيقيين في الجزيرة العربية وغلبة ممارسة النشاط الموسيقي بواسطة النساء في الأزمان التي بدأ فيها العرب دخول السودان. ففي رأيي: لقد حمل أولئك النازحون من الرجال غير الممارسين للموسيقى معهم كل شيء عدا هذا المكون الثقافي والذي كان يمارسه في ذلك الزمان الجواري والخدم من غير العرب. ونعتقد بأن أولئك الوافدين لم يدخلوا هذا المكون الثقافي حتى مع ترتيل القرآن أو رفع الأذان، وإلا اعتبره الناس جزءاً من الممارسة الدينية واحتفظوا به لهذه الاعتبارات. بمعنى آخر فإن أولئك الوافدين لم يكونوا من المقرئين والحفظة الذين

(٥٠) إيمان حسن عوض، ٣٣سنة، باحثة فولكلورية، إفادة شفهية، الخرطوم في ١٨ أكتوبر ٢٠٠٥م.

يرتلون القرآن، أو يرفعون الأذان في المساجد، حيث يتدرب المقرءون والمؤذنون في كثير من البلدان العربية حالياً على منظومات نغمية (مقامات) يقل استخدامها في التأليف الموسيقي. كما يتبعون في ذلك طُرقاً للأداء غير إيقاعية وتسمح للمقرئ أو المؤذن أن يترك النص يأخذ قراره واستقراره مع مراعاة قواعد النحو. ويستخدمون في ذلك تقنيات صوتية معينة ليضفوا ألواناً متنوعة لمعاني مختلفة. ولا يقدر على هذا العمل كل الناس، حيث تقول كرستينا نلسون .Kristina N في هذا السياق:

> "يبدو أن هذه المعاني المختلفة تشير إلى الأمزجة والعواطف أكثر من إشارتها للمغزى. فكلمتا الفرح والحزن واللتان يتم استدعاؤهما عند ذكر الجنة والنار يمثلان العواطف الأساسية التي تتهيأ كلما ورد ذكر هاتين الكلمتين. ومن الأشياء الأساسية لمفهوم "تصوير المعنى" هذا هو ارتباط المقامات (التي يُرتل عليها القرآن) بالأمزجة أو العواطف. فالمقرءون يتفقون بشكل عام على تحديد المزاج بالمقام، ولهذا فهم يقولون بأن "مقام السيكاه" مثلاً يثير الحزن". (٥١)

خاتمة:

إن استنكاف العرب عن احتراف الموسيقى والغناء ونظرة الكره من المسلمين لمحترفي مثل هذا النشاط، واقتصار الهجرات العربية الأولى للسودان على الرجال غير المؤدين للموسيقى والذين لم يكونوا من المشتغلين بترتيل القرآن أو رفع الأذان، عوامل أدت مجتمعة لضعف انتقال المقام العربي للسودان ومكنت لسيادة المنظومات النظمية الأفريقية، مما وحَّد المزاج الموسيقي لغلبة السودانيين، وجعل من الموسيقى عنصر وحدةٍ في مجتمع تكثر فيه عناصر الفرقة.

(٥١) Nelson, *op.cit*, p. 64.