الفصل الأول

مكونات البحث

المبحث الأول

المقدمة

تلعب فنون الموسيقى دوراً مهماً في تهذيب نفس الإنسان وتنمية إحساسه بالجمال ورفع مستوى تذوقه والارتقاء به إلى درجات المعرفة في الثقافة ورهافة الحس، فكما قدم العلماء والفلاسفة والمفكرون الكثير في مجال العلوم، كذلك فعل الموسيقيون على مر العصور في جميع أنحاء المعمورة، فلم يكن موجهاً إلى شعب معين بل خاطب جميع الشعوب.

يعتبر التراث الموسيقي من الأنشطة الإنسانية التي يمكن دراستها عبر الفلكلور والتاريخ. كما يسهم بالتعريف على موسيقى الشعوب ومراحل تطورها ووظيفتها في الحياة الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية والدينية والتربوية. وفنون الموسيقى عنصر من عناصر الثقافة وهي نتاج إرث اجتماعي يتضمن كل إبداعات جماعة إنسانية في مجال الفنِ والأدب والعادات والطقوس الدينية والدنيوية في شتى الممارسات الحياتية سواءً كانت تعليمية أو مكتسبةً، ويرجع تاريخ الموروثات الموسيقية إلى ما تم تنقيبه من نقوش ورسومات وتماثيل في عهود وفترات سابقة، فالتراث الموسيقي قديماً وحديثاً له وظيفة اجتماعية وحيوية، في جميع أنحاء العالم والمجتمعات المتعايشة في السودان.

يتميز السودان بالتنوع الإبداعي في تراثه الشعبي نسبة لتعدد قبائله، حيث أن لكل مجموعة عاداتها وتقاليدها الخاصة، لذلك رأى الدارس أن يختار التنوع الغنائي والإيقاعي في دارفور ودوره في الحياة الاجتماعية. وذلك لتعدد الأنماط اللحنية والإيقاعية والتي تعبر عن مدلول إرث اجتماعي وتاريخي خاص بالإنسان الدار فوري.

تعتبر دارفور من الأقاليم الكبرى التي تقع في غرب السودان، وهي غنية بمواردها الطبيعية وبتنوعها الإثني والثقافي – المتمثل في العادات والتقاليد – الأمر الذي كان له الأثر في التنوع الموسيقي المتمثل في تعدد الأنماط الموسيقية لدى سكان دارفور ومناسباتها المختلفة، لذا تناول الدارس هذا الموضوع بالدراسة والتحليل وللتعريف بالتراث الموسيقي الدار فوري، والمساهمة في رفد المكتبة السودانية بدراسة علمية تُسهم في التوثيق للتراث الدارفوري.

مشكلة البحث:

تكمن مشكلة هذا البحث في أن معظم الدراسات التي سبقت هذه الدراسة، اهتمت بالتراث الأدبي والاجتماعي، وبما أن دارفور غنية بمواردها الاجتماعية، وثقافاتها المتعددة، ومن بينها الانماط الموسيقية، والتي لم تنلْ حظها في مجال البحث العلمي. ومن خلال ملاحظة الدارس للنشاط الموسيقي، أن هنالك عدم إلمام بالتنوع الإيقاعي والغنائي في دارفور، وذلك لأن معظم السودانيين انحصرت ثقافتهم الفنية في الأغنيات التي يستمعون إليها عبر أجهزة الإعلام، وظلت هذه الأجهزة الإعلامية عبئاً كبيرا على الثقافة السودانيةً، مما ساهم في جهل الكثيرين، بالتنوع الإيقاعي والغنائي في كل ربوع السودان عامة ودارفور حاصة. ومن جهة أخرى لم تتناول الدراسات التوثيقية والتعريفية السابقة إلا القليل منها، وعلى سبيل المثال وليس الحصر تراث مجموعتي الهبانية والسلامات بالإقليم، وبعض الأوراق العلمية التي قدمت في مؤتمرات الموسيقى العالمية.

أهداف البحث:

١- التعرف على التنوع الإيقاعي واللحني في أغنيات شمال دارفور.

٢- معرفة الخصائص الإيقاعات واللحنية في أغنيات شمال دارفور.

٣- التعريف بمميزات الرقص المصاحب للغناء المتداول في شمال دار فور.

٤- التعرف على الآلات الموسيقية المستخدمة في مصاحبة الغناء و أساليب الأداء.

أهمية البحث:

تكمن أهمية هذا البحث في أن هذا الإقليم المترامي الأطراف، والذي يمتاز بتعدد بيئاته المناخية ومجموعاته المتنوعة، والتي أضافت له تلك الهجرات الأفريقية والعربية بأسبابها المختلفة، أثراً اجتماعياً وثقافياً، وذلك عن طريق التمازج والتزاوج والتداخل بين هذه المجموعات الأصلية والوافدة عليها، قد خلفت تنوعاً وثراءً في الثقافات المختلفة بما فيها الثقافة الموسيقية التي لم تَنَلْ حظها في أجهزت الإعلام والمكتبة السودانية. وتجيء أهمية البحث أيضاً، بالتعرف على أحد مكونات الثقافة الموسيقية في شمال دارفور خاصة، وذلك يُسهم في إيجاد مادة علمية

تدخل السودان ودارفور في موسوعة علم موسيقى الشعوب (SAGE)، ويتناول هذا البحث بصورة خاصة التنوع الموسيقي بأشكاله الإيقاعية واللحنية المختلفة في دارفور والتعرف على الثقافة الموسيقية بالإقليم، ودوره في الحياة الاجتماعية بين المجتمعات الدار فورية، والحفاظ على التراث الموسيقي، وإثراء مادة موسيقية بالمكتبة السودانية في مجال البحث العلمي.

أسئلة البحث:

٥- هل يوجد تنوع إيقاعي ولحني في أغنيات شمال دارفور؟

٦- ما هي الخصائص الإيقاعية واللحنية في أغنيات شمال دارفور؟

٧- بماذا يتميز الرقص المصاحب للغناء المتداول في شمال دار فور؟

٨- ما هي الآلات المستخدمة في مصاحبة الغناء في شمال دار فور وكيفية أساليب الأداء المتبعة؟

منهج البحث:

المنهج الوصفي (تحليلي محتوى)، إلى جانب المنهج التاريخي.

مجتمع البحث:

يتكون مجتمع البحث من ثلاث فئات وهي كما يلي:

١- الفئة الأُولى: الرواة وهم المصدر الأول.

٢- الفئة الثانية: الوثائق المكتوبة من كتب وبحوث ورسائل وأوراق علمية.

٣- الفئة الثالثة: الأغنيات المختارة بشمال دارفور.

عينة البحث:

عشوائية قصدية.

العينة العشوائية البسيطة (Simple Random Sample) شملت (19) أغنية شعبية من شمال دارفور. أما العينة القصدية تمثلت في الأغنية الحديثة (Modern Songs) شملت (6) أغنيات.

أدوات البحث: اعتمد هذا البحث على:

١- المقابلات الشخصية المدونة.

٢- الملاحظة المباشرة.

٣- المصادر والمراجع.

٤- الأشرطة وأجهزة التسجيل.

٥- جهاز كمبيوتر.

٦- كاميرا تصوير فوتوغرافي وفيديو.

٧- الشبكة العنكبوتية.

حدود البحث:

الحد الزماني: المادة تراثية.

الحد المكاني: إقليم دارفور(ولاية شمال دارفور).

الحد الموضوعي: التنوع الإيقاعي والغنائي في دارفور(دوره في الحياة الاجتماعية) ولاية شمال دارفور نموذجاً.

المبحث الثاني

منهج وإجراءات البحث

جاء هذا المبحث في منهج وإجراءات الدراسة، مبيناً فيه مجتمع وعينة الدراسة وطريقة اختيارها، وطرق تحليل النماذج، وتناول كيفية جمع مادة الدراسة، حيث قام الدارس بزيارات ميدانية، في منطقة الدراسة (ولاية شمال دارفور)، وشاهد عدة مناسبات احتفالية، وشارك أيضاً في عدة مهرجانات ذات صلة بموضوع الدراسة، وتعرف على الكثير منها عن قرب، بالمشاركة والملاحظة المباشرة؛ وهذا ما جعله يلم بالعديد من الأنماط الإيقاعية والغنائية في دارفور وخاصة بمنطقة الدراسة، كما أجرى الباحث عدداً من المقابلات الشخصية المدونة والمفتوحة، واستعان الباحث ببعض الخبراء وأبناء المناطق التي قام بزيارتها بغرض جمع المادة؛ وجاءت إجراءات البحث الآتي:

منهج البحث:

اعتمدت الدراسة على المنهج التاريخي في الإطار النظري الخاص بالخلفية التاريخية لمنطقة الدراسة، وعلى المنهج الوصفي بنسبة كبيرة في تحليل ووصف الأنماط الإيقاعية والغنائية، وهو الأنسب لتحقيق أهداف البحث؛ واستخدم فيه أدوات المقابلة والملاحظة المباشر على النحو الآتي:

المقابلات: استخدم الباحث المقابلة المفتوحة كأداة لجمع المعلومات (ب –ج)، من مجتمع الدراسة.

الملاحظات المباشرة: وهي التي استخدمت في جميع مراحل البحث لجمع المعلومات.

مجتمع البحث:

يتكون مجتمع البحث من التنوع الإيقاعي والغنائي في دارفور ودوره في الحياة الاجتماعية ومن خلال متابعته جمع الدارس عدداً من النماذج اختار منها 25 نموذجاً لتأكيد التنوع الموسيقي في دارفور؛ واشتمل مجتمع البحث ثلاث فئات على النحو التالي:

الفئة الأُولى: (أ) الرواة وهم المصدر الأول.

الفئة الثانية: (ب) فئة الوثائق المكتوبة من بحوث وكتب ورسائل وأوراق علمية.

الفئة الثالثة: (ج) فئة الأغنيات المختارة بشمال دارفور.

عينة البحث: تنقسم إلى نوعين:

عينة عشوائية:

جاءت عينة البحث عشوائية ومن خلالها تمكن الوصول إلى المطلوب معرفته من خصائص المجتمع وشملت ٤٥ نموذجاً من الأغنيات التي تمت اختيارها للبحث، وذلك لتشابه عدد كبير من الأنماط ببعضها البعض؛ وتم اختيارها على النحو التالي:

- الأغنيات التي لم تصاحب بآلات موسيقية.
- الأغنيات التي تصاحب بآلات موسيقية.
- أغاني العمل.

عينة قصدية:

تم اختيارها على أساس أن المؤديون متخصصون وغير متخصصين، وبالتالي هم أكثر فئة إلماماً بمادة البحث، عملياً وعلمياً.

أسس اختيار النماذج:

قام الدارس باختيار عدد من النماذج والتحليل؛ وهي بمثابة التنوع الموسيقي المتواجد الذي جاء على أساس التنوع الإيقاعي والغنائي ودوره في الحياة الاجتماعية، بمنطقة الدارسة وهي ولاية شمال دارفور.

معينات البحث:

المصادر والمراجع، وأجهزة تسجيل صوتي، وكاميرا تسجيل مرئي، وكاميرا فتوغرافية، وكراسات نوتة موسيقية، وبرنامج التدوين الموسيقي في الحاسب الآلي(Finale)، آلة الكمان للتعريف بالسلالم التي تؤدى بها الألحان.

مصطلحات البحث:

١- **الأجاويد:** أفراد مجلس الشورى المتعارف عليه في دارفور لحل المشاكلات.

٢- **أقِيدة:** الزواج.

٣- **الأمبرارية:** آلة نفخ تصنع من قرن الوعل تشبه آلة الفلوت وهي متعدة الأصوات.

٤- **بتنق:** آلة موسيقية ايقاعية من النحاس صغيرة الحجم تستخدم في محاكم السلطان، للنداء.

٥- **البرتال:** عبارة عن طبق يصنع من السعف المصبوغ يستخدم في غطاء الأطعمة من التلوث وتستخدم أيضاً في مصاحبة الرقص والغناء.

٦- **تاولنكن:** ارجاع الجمهور من ساحة الرقص، الى الخلف عن طريق الرقصة.

٧- **تمامي:** تجهل.

٨- **تبِاسي:** تسفح.

٩- **تمبوسات:** بنات.

١٠- **التُونيجي:** ضرب من ضروب الغناء والرقص في دارفور خاصة بمجموعة بالميدوب.

١١- **جابونقا:** أخذ المرأة من أهلها بدون رضى وعلم الأُسرة، وذلك بعد رفض الأسرة زواجها للشخص الذي تقدم للزواج من تلك الفتاة.

١٢- **الجراري:** ضرب من ضروب الغناء والرقص في دارفور يشترك فيها الجميع بطرق مختلفة.

١٣- **جُوجُو:** ضرب من ضروب الغناء والرقص في دارفور خاصة بمجموعة بالتاما.

١٤- **الدار عامرة:** اسم لآلة موسيقية إيقاعية، من نحاس السلطان علي دينار توجد الآن في المتحف الخاص به في الفاشر.

١٥- **الدّدز:** ضرب غنائي وراقص خاص بمجموعة بالفور وتخص الكبار.

١٦- **دِلكة:** من المسحات البلدية خاصة بالتجميل.

١٧- **زالين:** غناء خاص بالنساء.

١٨- **سجالة:** أصحاب.

١٩- **السكّه:** ضرب الأرض بالأرجل، وهو إيقاع مصاحب للرقصة.

٢٠- **الشبال:** مكافئة ترمي من إحدى الراقصات للمغني أو الكرار الجيد في غناء الجراري والطنبور والهسيس والسنجك؛ وتعني هز الشعر يمنةً ويسرى أمام المغني للمتعة والإثارة.

٢١- **العزف:** صوت يخرج من حناجر الفتيان عند لعبة الهجوري.

٢٢- **عطاء المولى:** اسم لآلة موسيقية إيقاعية، من نحاس السلطان علي دينار توجد الآن في المتحف الخاص به في الفاشر.

٢٣- **الفِرانقابية:** ضرب غنائي وراقص خاص بالفور، وتؤديها الجميع كباراً وصغاراً.

٢٤- **الفندك:** قشارة وسحانة يدوية.

٢٥- **قاقا:** الطفل.

٢٦- **القرمي:** آلة موسيقية بها وتران، تصنع من البخسة تشبه الأم كيكي.

٢٧- **الكركندو:** ضرب من ضروب الغناء والرقص الحماسي في دارفور.

٢٨- **كركومي:** الابن الأخير.

٢٩- **الكسوك:** ضرب غنائي وراقص خاص بمجموعة الفور يؤديه الشباب.

٣٠- **كُونا:** نمشي.

٣١- **المدقاقة:** كسارة الغلال.

٣٢- **المِدِّي:** مكان للرقص.

٣٣- **المرحاكة:** مطحن يدوي.

٣٤- **مشاط:** تصفيف الشعر وتضفيره بصورة جميلة.

٣٥- **المنصورة:** نوع من النحاس اغتنمه السلطان تيراب من العبدلاب عند غزوه لغرب النيل وهو يطارد المسبعات في كردفان ويوجد الآن في متحف الخليفة عبد الله التعايشي بأم درمان.

٣٦- **الموقاي:** هو الأديب والإعلامي لدى السلاطين والحكام.

٣٧- **النمّة:** كرير يصاحب غناء الطنبور ويصدر من حناجر الطنابرة.

٣٨- **نمَّن:** أثناء.

٣٩- **الهجوري:** ضرب من ضروب الغناء والرقص في اقليم دارفور يشترك فيها الجميع تؤدى بطرق مختلفة.

٤٠- **ورّاني:** كلمني (أخبرني).

٤١- **يوت:** كل يوم.

الصعوبات التي واجهت الدارس:

١- عدم توفر الأمن، حيث لم يتمكن الدارس من زيارة بعض الأماكن نسبة للنزاعات.

٢- ضعف التمويل المالي للدراسة الميدانية.

٣- إن بعض الرواة لا يستجيبون لطلب المقابلة، مما يؤدي للانتظار وقتاً طويلاً حتى تتم الاستجابة؛ كما أن الكثير من المقابلات فشلت لهذا السبب.

٤- أن بعض الرواة يرفضون ترجمة الأغنيات الخاصة بلغتهم.

٥- لا توجد مراجع تتحدث عن الموسيقى في دارفور إلا القليل منها وتناولت مجموعتين فقط.

المبحث الثالث

الدراسات السابقة:

اطلع الدارس على عدد من الدراسات السابقة ذات الصلة بموضوع الدراسة بصورة مباشرة أو غير مباشرة. وتم اختيار بعض منها، للمقارنة والاستفادة، وبعلاقتها على مستوى الوصف وأنشطة الثقافة المتمثلة في الإيقاع والغناء في منطقة دارفور ودوره في الحياة الاجتماعية. هناك عدة دراسات تناولت موسيقى المجموعات الأثنية، على مستوى السودان. حيث اختار الدارس بعضاً منها للاستفادة والمقارنة؛ وهي على النحو التالي:

الدراسة الأولى: يوسف عثمان محمد بلال(١٩٨٩م) تصنيف وتحليل مقامات الموسيقى الشعبية في شرق وغرب السودان، (باعتبارها مادة خام للتأليف)، ماجستير، أكاديمية الفنون، المعهد العالي للموسيقى (الكونسرفاتوار بمصر)، إشراف: أ.د. عواطف عبد الكريم/ أ.د. مارجيت توث.

احتوت الدراسة على أربعة فصول، تناولت في الفصل الأول، طبيعة المشكلة، والدراسات السابقة، والفصل الثاني عن الجانب النظري؛ السودان، نبذة تاريخية وجغرافية وبشرية، المقام ومفهومه، الموسيقى والأغاني الشعبية. واشتمل الفصل الثالث على الإطار التطبيقي – وهو يحتوي على تحليل النماذج من شرق وغرب السودان، بجانب التحليل الذى عرض فيه: المدى الصوتي، المقام، نوع الأغنية، ونوع الإيقاع، والبناء اللحني، مشتملاً الهيكل اللحني والتقييم المعياري والنغمات التي حملت شخصية المقام، ومبدأ الصياغة والختام. وجاء الفصل الرابع بتصنيف المقامات بتحديد الأبعاد بين أصواتها، واختتم بمكتبة الدراسة والملخص.

نتائج الدراسة:

خلصت الدارسة إلى نتائج مهمة أثبتت أنه وبرغم وجود "المقام البنتاتوني في شرق وغرب السودان" إلا أنه توجد بجانبه مقامات وتكوينات مقامية ثلاثية ورباعية وسداسية وسباعية

ومعظم المقامات تتميز بوجود نصف البعد الصوتي في علاقتها اللحنية. وتتميز أيضاً بوجود الأجناس العربية في كلا الحالتين على النحو التالي:

١- في حالة أن يكون المقام عربياً في صورته الأصلية أو مصوراً على درجة صوتية أخرى.
٢- في حالة أن لا يكون المقام عربياً بالمعنى المتعارف عليه.

صنفت الدراسة المقامات وقسمها إلى قسمين: القسم الأول منها هو النوع الذي يكون تكوينه إما ثلاثياً أو رباعياً أو خماسياً. أما القسم الثاني فهو الذي يكون تكوينه سداسياً أو سباعياً؛ وتم تحديد هذه المقامات وقياس المسافات بين أصواتها ثم تحديد ما إذا كانت تحتوي على أجناس عربية أم لا. كما توصل الدارس إلى وجود بعض المقامات السداسية والتي تطابق المقامات التي وضعت نظريتها، أنجي لشرت(Anjei Lashert)، من المملكة المتحدة بعد إضافة صوت إلى المقام الخماسي ليصبح سداسياً، وقد بيّن الدارس ذلك في جدول خاص بذلك.

الدراسة الثانية: عبد القادر سالم عبد القادر(٢٠٠٢م): الثقافة الغنائية لدى قبيلة الهبانية بجنوب دارفور، ماجستير، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا – كلية الموسيقى والدراما، إشراف: د. صلاح الدين محمد الحسن.

تناولت الدراسة في الفصل الأول المقدمة والدراسات السابقة، وفي الفصل الثاني الإطار النظري، وتطرق لسكان السودان، أصالة الهبانية والأنماط الغنائية. والفصل الثالث تناول مكونات الخلايا النغمية والأنظمة المستخدمة؛ وفي الفصل الرابع جاء البحث عن النظام الإيقاعي ومن ثم الخاتمة والنتائج والتوصيات والمكتبة. قام الدارس باختيار النتائج. التي توصلت إليها الدارسة.

نتائج البحث:

١- تأكد ثراء وتنوع الأنماط الغنائية الموسيقية عند الهبانية، حيث أن الغناء ظل مواكباً لأحداث المجتمع المختلفة من فرح وحزن، متابعاً لدورة الحياة ابتداءً من أغاني الهدهدة، مروراً بأغاني الختان والزواج، الرقص، العمل، الحرب وانتهاءً بأغاني المناحة.

٢- تأكد ثراء تنوع النظام النغمي لغناء الهبانية، نتيجة للتنوع في التنغيم الندائي، وبناء الألحان، وقد تلاحظ أن بعضها يطرح أكثر من عبارة لحنية قصيرة.

٣- بروز أشكال غنائية متعددة مثل الغناء المصاحب للرقص والغناء الإلقائي التنغيمي (Recitative)، والغناء المصاحب للعمل، وهذا التعدد يصحبه تعدد وثراء في الألحان.

٤- تأكد وجود نظام نغمي سباعي، وهذا النظام السباعي نادر الوجود في الموسيقى الفلكلورية والتقليدية السودانية، كذلك تأكد وجود نظام نغمي سداسي يحمل نصف البعد الصوتي (نصف التون).

٥- تلاحظ وجود أنظمة نغمية سداسية وخماسية، رباعية، وثلاثية، إلا وأنه من اللافت بروز نصف البعد الصوتي في النظامين الخماسي والرباعي، وهذا يعطي التفرد والتميز لألحان الهبانية، كما تلاحظ وجود نظام خماسي ورباعي من نصف البعد الصوتي، وهو ما يطابق الأنظمة النغمية المستخدمة في الغناء السوداني في عموم مناطق السودان.

٦- تأكد ابتعاد الكثير من الجمل الإيقاعية في غناء الهبانية عن التماثل والتطابق مع بروز الرباط اللحني، وقد أضفى ذلك شيء من التنوع في الألحان.

٧- تلاحظ تنوع أسلوب المصاحبة الإيقاعية، حيث المصاحبة بالتصفيق مع ضرب الأرض بالأرجل، والمصاحبة باستخدام أدوات العمل ثم المصاحبة بالطبول، وقد خلق ذلك تنوعاً وثراءً.

٨- رغم ما ذكر من ملاحظات حول ثراء وتنوع غناء الهبانية، إلا أنه تلاحظ وجود بعض الغناء الذي يحمل الرتابة المملة نتيجة للتطابق والتماثل في النغم والإيقاع الداخلي للحن.

٩- البحث مساهمة، في إطار ترسيخ مفهوم القومية في الموسيقى السودانية.

١٠- تلاحظ وجود تشابه ما بين غناء المألوف والفلكلور التونسي مقارنة مع غناء قبائل البقارة عموماً – بما في ذلك غناء الهبانية–

الدراسة الثالثة: محمد يعقوب صالح،(٢٠٠٧م): الثقافة الموسيقية لدى قبيلة السلامات بجنوب دارفور، ماجستير، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا – كلية الموسيقى والدراما. إشراف د. كمال يوسف علي.

احتوت الدراسة في الفصل الأول مشكلة البحث ومنهج وإجراءات البحث، والدراسات السابقة، وفي الفصل الثاني اشتمل الإطار النظري على الخلفية التاريخية والاجتماعية للقبيلة، وطبوغرافية المنطقة والنشاط الاقتصادي، وعرض الأنماط الغنائية والضروب الإيقاعية والرقصات– الآلات الموسيقية المصاحبة للغناء مع التحليل لبعض النماذج التي تم اختيارها في الدراسة، واتبع في الفصل الثالث نموذجاً للتحليل كما يلي، اسم النموذج، السلم، المدى الصوتي، اسم المؤدي، الميزان، السرعة، الضرب الإيقاعي، عناصر تنفيذ الأغنية، البناء الهيكلي للحن، والوظيفة الاجتماعية. وأشتمل الفصل الرابع على التحليل ومناقشة النتائج، وتأثير البيئة على الثقافة الموسيقية، النظام النغمي، النظام الإيقاعي، الملخص، النتائج، التوصيات والمراجع.

نتائج الدراسة:

١– تلاحظ تنوع الأنماط الغنائية لدى قبيلة السلامات بالإضافة إلى أن الفن الغنائي والرقص يعتبر أوجه الحياة وشاهداً على كل الأحداث الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية بالمنطقة.

٢– ارتباط الأداء الحركي للرقص بالبيئة ارتباطا وثيقاً وهو بمثابة ترجمة لمشاعر وحركات الطيور والحيوانات بالمنطقة.

٣– وجود أنظمة متعددة نغمية سباعية وسداسية، خماسية.

٤– سيطرة نصف البعد على كل الأنظمة النغمية بما في ذلك تلاوة القرآن.

٥– عدم وجود الميزان الإيقاعي الشاذة في المنطقة.

٦– تنوع أسلوب المصاحبات الإيقاعية حيث المصاحبة بالتصفيق وهي سمة مجتمع الرحل بالإضافة إلى المصاحبة بآليات الطحن والمصاحبة بالنقارة.

٧- أغلب الألحان تحمل أكثر من جملة موسيقية وبالتالي لا يحس المستمع بالرتابة التي تصاحب بعض الأغنيات التقليدية والتراثية.

٨- وجود الموسيقى البحتة دون مصاحبة الغناء ومثال لذلك العزف بواسطة آلة (أم كيكي).

٩- يعتمد الغناء على الأداء التبادل بين المغني والكورس أو بين مجموعتين بالإضافة إلى ضرب الأرض بالأرجل.

الدراسة الرابعة: عبد القادر سالم عبد القادر،(٢٠٠٥)، الأنماط الغنائية بإقليم كردفان ودور المؤثرات البيئية في تشكيلها، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، دكتوراه. إشراف: أ. د. الفاتح الطاهر دياب.

اشتمل البحث على أربعة فصول؛ احتوى الفصل الأول على الإطار العام للبحث ومنهج وإجراءات البحث. والدراسات السابقة. والفصل الثاني عن جغرافية وتاريخ كردفان، وتعدد القبائل والواقع الاقتصادي. والفصل الثالث عن الثقافة الغنائية والفلكلورية وأنماط الغناء بإقليم كردفان في الشمال والجنوب. وفي الفصل الرابع اشتمل الإطار العملي على تحليل النماذج الغنائية، والخاتمة ونتائج وتوصيات البحث- وفهرس المصادر والمراجع والملاحق.

النتائج الدراسة:

١- ارتباط الغناء بدورة الحياة في مجتمعات الإقليم، فالغناء يمارس في المناسبات الاجتماعية مثل: الولادة، الزواج، الختان، الموت، المناسبات الدينية، النفير، مراسم الكجور، تعميد الصبية الى آخره، بالصورة التي توارثوها منذ أجيال وأجيال.

٢- ارتباط الكثير من الأنماط الغنائية بالأداء الحركي (الرقص)، والذي جاء أغلبه تقليداً لحيوانات المنطقة مثل الإبل في الجراري، الهسيس عجيلة، وتقليد الخيل كما في المردوم والنقارة.

٣- سيطرة نصوص الأغاني التي جاءت باللهجة العربية الدارجية، مقارنة بالنصوص المغناة باللهجات المحلية (الرطانة) في أقصى جنوب كردفان.

٤- إن تأليف أغلب نصوص الأغاني يجيء في بيت شعر واحد، أو بيتين، ليتناسق ذلك مع اللحن المصاحب للرقص، بجانب تواجد النصوص الطويلة التي تشتمل على عدة أبيات شعرية

مثل نصوص أغاني الجراري، التويا، الطنبور، والنصوص الطويلة قليلة التواجد مقارنة مع النصوص المكونة من بيت أو بيتين.

٥- تناولت نصوص الأغاني مواضيع متنوعة مثل: الغزل، الفخر، التمجيد، الرثاء، الحماسة، الشعائر والطقوس الدينية، الهدهدة.

٦- إن غالبية النصوص الشعرية القصيرة والطويلة جاءت بها إشارات حول إقليم كردفان، الجغرافية، التاريخية، الاجتماعية.

٧- إن نصوص أغاني الجزء الشمالي من الإقليم أكثر ضبطاً من حيث الوزن الشعري والقوافي وترابط المفردات مقارنة مع نصوص أغاني الجزء الجنوبي من الإقليم.

الدراسة الخامسة: سليمان يحيى محمد: موسوعة تراث دارفور (الجزء الأول) دراسات في التراث الشعبي بغرب السودان- كتاب، شركة مطابع السودان العملة المحدودة، ٢٠٠٧م.

الخلاصة:

١- أن دارفور بلد جامع لأهل السودان وتتوفر فيها جميع سبل الحياة الآمنة ووسائل المعيشة السهلة إذا ما أحسن توظيف ما هباها الله من النعم والخيرات المتعددة المصادر والموارد الطبيعية وغيرها. وهي عبارة عن سودان مُصَغَّر وكانت تمثل أنموذجاً اجتماعياً ظل متماسكاً طوال عدة قرون.

٢- استطاعت دارفور أن تؤسس من الممالك المتعاقبة عبر تاريخها الطويل الممتد من أقدم العصور والأزمان وهي بحكم موقعها إضافة لما تتمتع به من صلات قوية بالعالمين العربي والأفريقي، وتشكل بعداً استراتيجياً مهماً للسودان الموحد. والذي ظلت تدافع عن وحدته الوطنية وتزود عن ترابه وضَّحت من أجله بالمال والعيال والمهج والأرواح لوعيها الكامل والأصيل بأنه يمثل بعدها الثقافي وعمقها الحضاري.

٣- تذخر دارفور بتراث ثر ومتنوع المشارب والمظاهر التي يتجلى فيها والأشكال التي يتخذها. وقد لعب دوراً كبيراً في تشكيل حياة مواطنيها وتنظيماتهم. وعكس قيمتهم الحضارية السامية

النبيلة التي تمثل إنسان دارفور بحسه ووعيه القومي الأصيل الذي يمثل أهم سماتها الدالة عليها.

٤- أن أقيم ما أفرزته موروثات مواطني دارفور الثقافية وما تحمله من عادات وتقاليد وقيم ومعايير سلوكية، هو مجلس الصلح أو ما يعرف بمجالس الأجاويد وما يتصل بها من مؤسسات شعبية بالغة الأثر ظلت تشكل الآلية التقليدية المثلى في فض النزاعات وخلق التراضي بين مواطنيها وتقوية أواصر الأخوة وإذكاء مشاعر المحبة بينهم. بالتالي يمكن اللجوء إليها وتفعيلها من أجل تحقيق الوحدة ونبذ الخلاف والوصول إلى السلام الاجتماعي المستدام ونشر ثقافته بينهم.

٥- في حالة عدم تحديث نمط الإنتاج التقليدي الممارس في قطاعي الزراعة والرعي في دارفور من خلال تطبيق برامج تنموية شاملة تؤدى بدورها إلى إحداث تغيير كامل يشمل كل أنساق الحياة فيها. وتسهم في خلخلة البناءات الاجتماعية والتقليدية، تظل منظومة الإدارة الأهلية بكل تكويناتها المتداخلة هي الأفضل لتنظيم حياة الناس وإدارة شؤونهم. وتشكل بذلك أكبر حجر عثرة يقف أمام تطبيق النظم الإدارية الحديثة وتعارضها معها ومع السياسات المركزية أياً كان نوعها. وسيكون ذلك حتماً عاملاً من عوامل تجدد النزاعات وإتاحة الفرصة أمام العناصر الانتهازية وشذاذ الآفاق الميكا فيلية من الاصطياد في الماء العكر وممارسة سياسة فرق تسد. وستظل(الملمة) موجودة والتي حتماً ستعبر عن نفسها بصورة مختلفة وعلى قول المثل " جراداي في سروال ولا بعضي إلا قعادو شين".

الدراسة السادسة: الأمير النور إبراهيم مكي،٢٠١١م، الأنماط الغنائية عند قبيلة القُمُز بجنوب النيل الأزرق(في السودان) جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا كلية الموسيقى والدراما، ماجستير، إشراف د. محمد آدم سليمان.

احتوت الدراسة في الفصل الأول على مكونات للدراسة، المقدمة ومشكلة الدراسة، أهدافها، فروضها، أسئلتها ومنهج إجراءات الدارسة والدراسات السابقة والتعقيب عليها. وفي الفصل الثاني الإطار النظري وتم فيه التعريف بإقليم النيل الأزرق؛ المناخ وقبائل منطقة الدراسة وقبيلة القُمز وبطونها والسكان ولغة القمز والغذاء والتعليم والنشاط الاقتصادي. وتناول

الموسيقى والعادات المتصلة بقبيلة القُمز كعادة جدع النار والموكري والكجور وعوائد المطر وغيرها وتناولت الموسيقى والغناء عند القُمز، حيث تحدث عن الغناء الشعبي وخصائص الغناء عند القُمز والآلات الموسيقية، والضروب الإيقاعية بأنواعها. في الفصل الثالث الإطار العملي. تناول الدراسة تحليل أغنيات وموسيقى القمز الشعبية وفي الفصل الرابع اختتمت الدراسة بالنتائج والتوصيات ومكتبة البحث والملاحق.

نتائج الدارسة:

خلصت الدارسة بعد جمع وتحليل البيانات إلى النتائج التالية:

- يستخدم القُمُز في عملية تكوين وإعادة تكوين الموسيقى التكرار، والمحاكاة، والاستجابة، والتتابع، والتفاعل، وهي تساعد في بناء وإعادة النماذج اللحنية والإيقاعية والتي يختزنها الأفراد في شكل خبرة موسيقية.
- تأكد ثراء وتنوع الأنماط الغنائية والموسيقية عند القُمز، حيث أن الغناء ظل مواكباً لأحداث المجتمع المختلفة، من فرح وحزن، متابعاً لعملية الزراعة منذ فترة تجهيز الأرض مروراً بالحش واحتفالات عوائد المطر وانتهاءً باحتفالات الحصاد وغناء البلوغ وغناء الزواج وأغاني الموت والتدشين وتدشين مك عادة جدع النار.
- ألحان معظم أغاني القمز مبنية على فكرة لحنية واحدة ويندر فيه التنوع وتعتمد على الحالة النفسية والمزاج واللحظة التي تؤدى فيها.
- جاءت معظم الألحان على نظام أُحادي الصوت (Monophony) وقد اتخذت أسلوب اللحن المتكرر جملة موسيقية واحدة متكررة.
- سيطرت النظام النغمي الخماسي الخالي من نصف الدرجة على الألحان عند القُمز بجانب وجود أنظمة أخرى تحتوي على درجتين صوتيين أو أربع درجات صوتية، ووجود سلالم رباعية تحمل نصف البعد الموسيقي، ويتميز الخماسي بسيطرة بعد الخامسة وانقلاب بعد الرابعة.

- وجود الأداء الجماعي المصاحب بالرقص الشعبي في أغلب الأغاني ويعتمد الغناء على التبادل بين المغني والشيالين أو بين مجموعتين مع استخدام أسلوب الارتجال (Improvising)، والإلقاء (Recitative).
- استخدام إيقاعات متنوعة ثنائية ورباعية بالإضافة إلى الإيقاعات المزدوجة(Polly Rhythm)، مع وجود الإيقاعات الشاذة التي تزخرف بالسنكوب.
- المصاحبة الإيقاعية: استخدمت في بعض الأنماط الغنائية أنواعاً مختلفة من المصاحبات الإيقاعية واشتملت على الآتي:

١- أنماط اعتمدت في مصاحبتها الإيقاعية على الطبول بأحجامها الكبيرة.

٢- أنماط اعتمدت في مصاحبتها الإيقاعية على الصَّفْقَة.

٣- أنماط اعتمدت في مصاحبتها الإيقاعية على ضرب الأرض بالأرجل.

٤- أنماط اعتمدت فيها قرعات أم بيناه المكونة من نبات القرع.

٥- تعتمد معظم الأغاني الشعبية عند قبيلة القُمز على إيقاع القرعة أم بيناه وبعض الضروب الإيقاعية المنتشرة لدى قبائل القمز.

- ندرة استخدام الطبول في موسيقى إقليم النيل الأزرق اعتمدت الأغاني على آلات النفخ الخشبية ماعدا الكدالو والقُمز والمتأثرين بالحبشة.
- يمتلك القمز الكثير من الآلات الموسيقية الشعبية وقد شاركتهم بعض القبائل المجاورة لهم على سبيل المثال قبائل الكدالو، وأب رملة.
- وجود الموسيقى البحت بمنطقة الدارسة والتي تؤدى بواسطة مزامير أدنقا وأبواق باجندو.

التعقيب على الدراسات السابقة

الدراسة الأولى:

دراسة ذات صلة مباشرة مع الدراسة الحالية، وتوصلت إلى تدوين وإبراز النظام النغمي لبعض الأغنيات التي تم اختيارها مع المقارنة بالأنظمة الموسيقية الأخرى حول العالم.

الملاحظات في هذه الدارسة، هي أن نماذج الأغنيات التي تم جمعها من كردفان فقط، ولم تتناول أي نمط من أنماط الغناء في دارفور، رغم أن أطروحة الدراسة حول الغناء في شرق وغرب السودان، وتعتبر دارفور واحدة من أهم المناطق في غرب السودان وتنعم بتنوع موسيقي لم يوجد في باقي السودان.

وردت في الدراسة في صفحة (68) بأن الدلوكة تصاحب غناء الجراري. هذه المعلومة خاطئة وجب تصحيحها. الجراري تصاحبها كرير(أو ما يعرف بالنمّة عند بعض المجموعات) والغناء كجانب لحني والصفقة والسكّة جانباً إيقاعياً. أما الدلوكة فتصاحب غناء السيرة وغناء الحنّة والدينارية.

وردت في صفحة (42) في الدارسة أن هنالك قبيلة اسمها (الوازا) لها فرقة موسيقية تتكون من عشرة إلى ثمانية عشر. هؤلاء العازفين يحملون آلات نفخ متدرجة الأحجام تصنع من قرون البقر، والصحيحة أن الوازا مجموعة آلات موسيقية تصنع من القرع تسمى (أقوا) في منطقة النيل الأزرق عند مجموعة البرتا. وتتكون من خمسة إلى ثلاثة عشر بوقاً.

في صفحة (170) قام الدارس بتدوين أغنية على أيقاع الهسيس في ميزان رباعي (4/4)، والصحيح أن غناء أو رقصة الهسيس منتشرة في منطقتي شمال كردفان وشمال دارفور، والتدوين الصحيح لإيقاع غناء الهسيس في ميزان ثلاثي. الملاحظ أيضاً أن الدارس قام بتدوين بعض أغنيات الجراري في ميزان (4/4). والصحيح أن غناء الجراري يدوّن في ميزان ثلاثي.

نقاط الاستفادة من هذه الدراسة:

- طريقة تدوين وتحليل الأغنيات.

نقاط الالتقاء:

- وجود سلم خماسي، والمصاحبة الإيقاعية واللحنية، وطريقة تدوينها.
- تعريف بعض الرقصات الشعبية كالجراري والهسيس.

الدراسة الثانية:

نجحت الدراسة في تدوين الأغنيات التي تم اختيارها مع المقارنة بالأنظمة الموسيقية الأخرى والمتبعة في تحليل الأعمال الموسيقية.

الملاحظ في هذه الدراسة، في صفحة (27)، تم شرح مفردة (الفُندك)، بأنه إناء يصنع من جذع الشجرة، بعد تجويفه، حيث يصب بداخله الذرة، ويضرب عليه بعود من شجرة يسمى (ولد الفندك)، بقصد تكسير الذرة هذه المعلومة لم تكن وافية. والمعلومة الصحيحة بأن الفُندك ليس بإناء بل أنه آلة يدوية تقليدية تصنع من جذع الشجرة. وتستخدم في عدة مجالات للقشارة والطحن. في حالة القشارة تقشر به الذرة والدخن والقمح بدلاً من القشارة الآلية الحديثة، ويُعرف ب(شَكّ العيش*)، وفي حالة الطحن يستخدم لطحن أدوات** الملاح، وبعد الأطعمة وتسمى هذه العملية ب(دق أدوات الملاح)، ويستخدم معه عمود خشبي يعرف ب (عمود فندك)، في عمليتي الشك والدق.

الملاحظة في صفحة (11)، ذكر الدارس أنه لا يوجد كرير عند أغاني البقارة، والمعلوم أنَّ هنالك كريراً مصاحباً في غناء البقارة، كغناء السنجك والكُميلا، وأم دقينة.

اورد الدارس في صفحة (31)، كلمة (كداد) بأنه الشوك الذي يتواجد في الغابات (الخلاء)، والصحيح، أن الكداد شجرة شوكية تنمو في الجبال والأماكن الحجرية الخصبة، وتستخدم سيقانه كحطب للوقود وتعرف محلياً ب(سنْبِل***).

شرح الدراس مفردة (الضَّرا) في صفحة (42)، بأنه سكن النساء، والصواب أن كلمة (ضرا) في دارفور تعني المكان الذي يجتمع فيه الرجال لتناول الطعام والتآنس ولأغراض كثيرة

---

* شك تقشير العيش

** أدوات: تقصد بها مكونات الملاح

*** سنْبِل: تعني الشجرة الصلبة.

أُخرى لحل المشكلات. وهذا المكان يمكن أن يكون أمام بيت كبير الأسرة أو شيخ الحلة، أو مكان عام.

نقاط الالتقاء:

تناولت هذه الدراسة الموسيقى عند قبيلة الهبانية في دارفور، وتعتبر دارسة لواحدة من المجموعات الإثنية في دارفور؛ التقت أيضاً الدراسة الحالية مع الدراسة في كيفية تحديد الأبعاد اللحنية والتكوين النغمي، وطريقة التدوين والتحليل الموسيقي للأغنيات التي تم اختيارها. والتقيا في أن الإيقاع هو الأساس في الألحان التي تُغنى في دارفور والهدف الأساس هو الرقص والنداء الجماهيري، وتعد المنظومة الإيقاعية هوية موسيقية لأي مجتمع.

نقاط الاستفادة من هذه الدراسة:

- الاستفادة في كيفية كتابة الإطار النظري والتطبيقي والجانب العملي أو التحليلي بصفة خاصة.
- الخلفية التاريخية لمنطقة الدراسة.
- طريقة التحليل الموسيقي.
- المصطلحات التي جاءت على بعض النماذج.

الدراسة الثالثة:

نجحت الدراسة في إبراز النظام النغمي لكثير من أغاني مجموعة السلامات التي جمعها الباحث خلال الدراسة.

نقاط الالتقاء:

التقت الدارسة السابقة مع هذه الدراسة في طرق تدوين وتحليل وتحديد الأبعاد اللحنية، وتعريف بعض النماذج والإيقاعات وتعريف بعض المصطلحات المصاحبة وتعريف الآلات الموسيقية وطريقة المصاحبة اللحنية للأغنية. وطريقة أداء المصاحبات الإيقاعية واللحنية.

نقاط الاستفادة من هذه الدراسة:

- كيفية تحليل الأعمال الموسيقية الشعبية.
- تحديد السلم الموسيقي والمدى الصوتي للأغنية.

- تحليل النماذج الإيقاعية والمصاحبات الإيقاعية.

الدراسة الرابعة:

استطاعت الدراسة أن تبيّن الأنماط الغنائية بإقليم كردفان ودور المؤثرات البيئية في تشكيلها، في الثقافة الغنائية والفلكلورية بإقليم كردفان في الشمال والجنوب، حيث جمع عدداً من النماذج وتم تدوينها وتحليلها وتحديد السلالم والأبعاد والضروب الإيقاعية لتلك الأنماط. وقع اختيار هذه الدراسة من ضمن الدراسات السابقة، وذلك لأهميتها وعلاقتها بالدراسة الحالية.

الملاحظ في الصفحات (237)، (240)، (262)، (274)، و(284)، أن أُغنية (الليل بوبا) و(ليه يا دنيا)، (يا قميريه)، و(يا مناي) على ايقاع الجراري؛ وقام الدارس بتدوينها على ميزان رباعي (4/4)، الصحيح أنه يدون في ميزان ثلاثي مع اختلاف السرعة الأدائية.

الملاحظ في صفحة (252) و(309) أن أغنية (الليمون) و(عود الصندل) على ايقاع السيرة، قام الدارس بتدوينها على ميزان رباعي (4/4)، والصحيح أنه يدون في ميزان ثلاثي،

نقاط الاستفادة من هذه الدراسة:

- الاستفادة في كتابة الإطار النظري والتطبيقي وبصفة خاصة الجانب العملي أو التحليلي.
- في طريقة التدوين الموسيقي وكيفية التحليل وتحديد المدى الصوتي والضرب الإيقاعي المصاحب للغناء.
- كيفية جمع مادة تراثية والتوثيق لها.
- طريقة كتابة التشكيل الإيقاعي المصاحب للغناء والرقص.

نقاط الالتقاء:

- في تعريف بعض الرقصات التي تشترك فيها المجموعات في دارفور وكردفان مثل الجراري والهسيس والسيرة.
- وجود سلالم رباعية وخماسية.
- الآلات المصاحبة للغناء كالآلات الإيقاعية، وأعضاء جسم الإنسان الأرجل واليدين.

الدراسة الخامسة:

تناولت هذه الدراسة التراث في دارفور في جميع جوانبه وتوصلت إلى نتائج وحققت أهدافها من خلال دراستها للمنطقة. ولأهمية هذه الدراسة قد تم اختيارها من ضمن الدراسات السابقة نسبة لعلاقتها مع الدراسة الحالية بصورة مباشرة.

نقاط الاستفادة مع هذه الدراسة:

أفادت الدراسة في الكثير من الجوانب منها: الخلفية التاريخية والطبوغرافية لمنطقة الدراسة لأنها تحدثت عن الموروثات الثقافية والاجتماعية، وتناولت جانب من الموسيقى في منطقة دارفور كالرقصات والآلات بصورة عامة.

نقاط الالتقاء:

التقت الدراستان في تعريف بعض الموروثات الثقافية، كالنفير، الراكوبة، والضرا، وبعض الرقصات كالفِرانقابية، والكسوك، والجراري؛ وبعض الآلات الموسيقية مثل النحاس، والنقارة، والقرون.

الدراسة السادسة:

نجحت الدراسة في تحليل وإبراز النظام النغمي لعدد من الأغنيات التي جمعها الدارس في منطقة الدراسة (النيل الأزرق) وخاصة عند قبيلة القُمز، وتعتبر هذه الدراسة غير مباشرة، ولكنها اهتمت بموسيقى المجموعات الإثنية، مما دفع الدارس للاستفادة منها والمقارنة في مجال البحث العلمي.

نقاط الاستفادة:

- في كيفية كتابة الهيكل والإطار النظري، وطريقة عرض الأنظمة النغمية للمجموعات التقليدية.
- أسلوب تدوين ضرب الإيقاع المتمثل في النقارة وضرب الأرض بالأرجل.

نقاط الالتقاء:

وجود سلالم رباعية وخماسية خالية من نصف الدرجة.

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول: دارفور الموقع الجغرافي وطبوغرافية المنطقة

المبحث الثاني: الثقافة في مجتمع دارفور

المبحث الثالث: ولاية شمال دارفور

المبحث الأول

دارفور

الموقع الجغرافي وطبغرافية المنطقة:

تقع دارفور في الجزء الغربي من السودان، وهي منطقة شاسعة جغرافياً وتبلغ مساحتها نحو 180، 493 كلم[٢]. ويقدر عدد سكانها بنحو سبعة ملايين نسمة. يحدها من الشمال الصحراء الليبية ومن جهة الغرب تشاد، ومن الجنوب الغربي جمهورية أفريقيا الوسطى، ومن الجنوب دولة جنوب السودان، وشرقاً إقليم كردفان ، ومن الشمال الشرقي الولاية الشمالية.

يمتد الإقليم من الصحراء الكبرى في شماله إلى السافنا الفقيرة في وسطه إلى السافنا الغنية في جنوبه. وبه مرتفعات جبلية، أهمها جبل مرة، الذي يبلغ ارتفاعه 3088م فوق سطح البحر، وهى من أكثر أراضي دارفور خصوبة. كما ينقسم الإقليم إداريا إلى خمس ولايات: شمال دارفور، وجنوب دارفور، وغرب دارفور، وشرق دارفور، وسط دارفور[١].

تاريخ دارفور:

يستعرض الدارس بعضاً من ملامح تاريخية خاصة بمنطقة الدراسة، وفى ذلك دوّن بعض مما كتب عن دارفور في المصادر والمراجع على قلتها.

يعد التاريخ المبكر لدارفور بشكل كبير مجرد تخمين لعدم وجود سجلات مكتوبة ولعدم استقصاء آثاري لعدد من المواقع الموجودة حتى الآن، وعلى ضوء ذلك فكل الروايات تعترف بأنه منذ بداية تدوين التاريخ، وجدت ثلاث سلالات حاكمة هي الداجو، والتنجر، والفور؛ لكن قد يكون الأمر عكس ذلك، حيث تشير المصادر التاريخية المتعلقة بأصول قبائل دارفور بأنها كلها وافدة عدا قوم يطلق عليهم التورا وهم أحدى قبائل الفور حالياً. وعلى ضوء ذلك أصول هذه السلالات غير مؤكدة ، وكذلك الفترات والمناطق التي سادت منها تلكما الأسرتان الأُولى

[١] موقع قناة الشروق، السودانية. WWW.ashorooq.net الشبكة العنكبوتية، إنترنت.

والثانية[١]. وأن معظم ما كُتب اعتمد على السرد الشفاهي المختصر في ذكر حكام البلاد دون إسناد لتواريخ محددة وتدعيمها بأي مذكرات لتوثيق تلك القوائم المطروحة إلا بعد دخول المسيحية والإسلام[٢]. ومرت دارفور بمرحلتين رئيستين، المرحلة الأُولى: تشمل المراحل التي سبقت دخول الإسلام، والتي غطت الحقب التاريخية الممتدة من العصور الحجرية وحتى قيام أُولى السلطنات والممالك الوثنية، وهي الفترة الموازية للمالك النوبية القديمة. ويمكن تسميتها، بتاريخ دارفور القديم. إلا أن هذه الفترة تفتقر إلى المصادر التاريخية المكتوبة، وذلك لأن دارفور حينها لم تُحْظَ بزيارة الرحالة الذين سجلوا في مدوناتهم الكثير من الحقائق التي تتعلق بتاريخ السودان[٣]. لذا، فإن غالب ما جمع من تاريخ دارفور أعتمد على الروايات الشفاهية والتي تهتم فقط بذكر حكام البلاد دون إسناده لتواريخ محددة، ودون تدعيمها لأي مذكرات لتوثيق تلك القوائم المطروحة والمدونة والتي تعتبر غاية في الأهمية؛ والتي تحتوي على الكثير من التناقضات والاختلافات حول بعض القضايا المتعلقة بتاريخ المجموعات العرقية المؤثرة في تاريخ دارفور.

أما الآثار التي خلفها إنسان دارفور في العصر الحجري، وتم العثور عليها في الجزء الشمالي فهي عبارة عن بعض الفؤوس الحجرية الملساء والمقابض الرقيقة، إضافةً إلى بعض المطاحن الحجرية والتي تعرف (بالمراحيك)، اما المظهر الثاني يتمثل في الرسومات والصور الملونة التي عثر عليها في شمال دارفور على قمم الجبال، مثل: جبل تقيرو وزلط الحمرة، وجبال تقابو وجبل فورنق، جوار منطقة كرنوي، وهي عبارة عن صور لقطعان من الثيران والزراف، والديناصورات، وحولها رجال يصوبون عليها سهامهم، كذلك في جبال الداجو شرق مدينة نيالا في جبل مقلا، وهي من الآثار الحجرية القديمة في دارفور، أما المظهر الثالث فهي المقابر الحجرية المنتشرة في أنحاء الإقليم المتفرقة وجد بعضها في المناطق التي تصحرت وأصبحت خالية من السكان، وعلى قمم الجبال أيضاً هنالك مقابر ظهرت أثناء جرف المياه

---

[١] آلن ثيوبولد، على دينار آخر سلاطين دارفور، ترجمة فؤاد محمد عكود، الشركة العالمية للطباعة والنشر – السودان٢٠٠٥م، ص٥

[٢] جوستاف ناختقال ، رحلة إلى وداي ودارفور، تعريب الأستاذ، سيد ديدان المحامي، بدون تاريخ، ص٤١٤م.

[٣] سليمان يحيى محمد، موسوعة تراث دارفور، الجزء الأول، مطابع العملة السودانية – الخرطوم – السودان،٢٠٠٧م،ص٣٧

على مقابر قديمة ترجع إلى العصر الحجري، وتبلغ طولها حوالي خمسة إلى ستة أمتار وعمقها نحو مترين تقريباً، مرصوصة على جنباتها حجارة رأسياً – وتوجد هذه المقبرة الآن على قمة جبل تارني – بداية سلسلة جبل مرة، من ناحية الشرق. وأطلق على السكان الذين عاشوا في تلك الحقبة أسماءً مختلفة، فمن الناس يسمونهم الميما، ويطلق عليهم المديوب وسولومدم، أما الفور فأسموهم أبو القنان وأحياناً التورا[1]. وتروي بعض المصادر بأن التورا هم أجداد الفور وكلمة (تورا) عند لغة الفور تعني العملاق، وتعتبر هذه المجموعة أُولى المجموعات التي عاشت في الإقليم قبل دخول الإسلام ومازال يكتنفهم الغموض، وهم أول من شيد المباني الحجرية والآن توجد مبانيهم على قمم الجبال في دارفور، مثل جبل تنقو وجبال تقالي ومقالي وكبقاي وفوقو أورم بشرق جبل مرة.

ساعدت الهجرات المتبادلة بين الشعوب والمتمثلة في السعي لاكتشاف مجالات جديدة لكسب العيش، كالصيد والرعي والتجارة في انتشار الإسلام، كما أن الحروبات القبلية والعشائرية في جزيرة العرب أدت إلى هجرة المسلمين إلى بلدان آمنة، وكذلك الفتوحات الإسلامية التي وصلت إلى الدول الصديقة لدارفور، من خلالها انتشر الإسلام في البلاد عن بوابة دارفور التي اشتهرت بعدد من الأعراق تداولوا الحكم، وعرف حكامها على مر القرون بالسلاطين.

سلطنة الداجو:

اتفق المؤرخون أن مملكة الداجو هي أُولى الممالك التي قامت في دارفور في الجزء الجنوبي منها على وجه التحديد[2]. ويقول التونسي: "أن الداجو وفدوا من الشمال، واستمرت سلطنتهم منذ القرن الثاني عشر إلى نصف القرن الثالث عشر، وهم من الحاميين الذين استوطنوا دارفور"[3]. وذكر التاريخ أن سلاطين الداجو، حوالي سبعة وعشرين سلطاناً، آخرهم هو السلطان (عمر قاسيا) الملقب (كسفورو)، وبنو سلطنتهم بعد انهيار مروي في منطقة جبال

[1] سليمان يحيى المرجع السابق، ص٣٧.

[2] سليمان يحيى، المرجع السابق نفسه، ص٣٩.

[3] محمد بن عمر التونسي، المرجع السابق، ص٤٨٧.

الداجو والتي تقع شرق مدينة نيالا، ومن أشهر قراهم أبو عضام، وفاشا منطقة الشرتاي، ودولات، خلّف الداجو تراثاً خالداً، يتوج عظمة هذا التاريخ، وأنَّ هناك بعضاً من الآبار التي تسمى بالسواني والآن موجودة في ديار الداجو، والمباني الأثرية في جبال سابكتا. وعرف الداجو أيضا بولعهم للطرب والموسيقى، فهم أول من اخترع آلة الكُربي(Korby) الموسيقية وصفارة من قرن الوعل وتعرف الأمبرارية Ombrary*، وآلات إيقاعية (طبول) بأحجام مختلفة وتسمى عندهم بالبردية[١]. واستمرت مملكتهم حتى أعقبهم التنجر.

مملكة التنجر:

جاء حكم التنجر بعد الداجو، حسب الروايات، واستمرت سلطتهم حوالي قرن ونصف، واختلف الآراء حول أصلهم[٢]. وأسسوا مملكتهم التي غطت دارفور وودّاي في حوالي القرن السادس عشر الميلادي، وعاصرت مملكة التنجر ممالك النوبة المسيحية؛ نظراً لما عثر عليه من مقتنيات تحمل بعض ملامح تلك الفترة[٣]. وكانت سلطنة التنجر إسلامية ويؤكد ذلك وجود أنقاض لجوامع بمدينة (أوري) و(عين فرح) ومناطق أخرى بشمال دارفور[٤]. قامت سلطنة التنجر في شمال دارفور عندما كان الداجو يحكمون جنوب الإقليم، وبعد زوال الداجو بسط التنجر نفوذهم على الإقليم، وكان عاصمتهم مدينة (أوري)[٥]. لقد ظلت سلطنة التنجر فاعلة لقرابة قرن من الزمان، ثم سلطنة الفور (الكيرا)، إلى أن غزتها هذه السلطنة الأخيرة واستولت على عاصمتها أوري، معلنةً نهاية حقبة تاريخية مهمة شكلت وبأثر عميق ملامح ثقافة أهل دارفور[٦].

---

* آلة نفخ موسيقية تصنع من قرن الوعل.

[١] جبريل عبد الله علي، من تاريخ مدينة الفاشر، أثناء للطباعة والنشر، الخرطوم، ٢٠١٢م، ص٧.

[٢] إخلاص علي حمد علي، غزو دارفور ١٩١٦م التخطيط والتنفيذ، الخرطوم: مطابع العملة السودانية الخرطوم،٢٠١٢م، ص٤٢.

[٣] سليمان يحي محمد، المرجع السابق، ص٤١.

[٤] جبريل عبد الله، المرجع السابق، ص١٤

[5] WWW.T.N.G.com.

[٦] حسين آدم الحاج، تأملات وخواطر في تاريخ دارفور القديم، سودانيز أون لاين. كوم ، الشبكة العنكبوتية(إنترنت).

سلطنة الفور:

أورد (نعوم شقير): كان في ذلك الجبل أمة من شبه السود يقال لهم الفور عليهم ملك منهم يسمى (شاو دور شيت) فكان هذا الملك عريقاً في الهمجية ولكنه كريم الطبع حسن النقد، فلما علم بقدوم (أحمد) أحضروه لديه، فأعجبه عقله وأدبه فعهد إليه في تدبير منزله وسياسة مملكته، فأحسن أحمد السياسة وعلّم رجال حاشية الملك آداب السلوك ثم التفت إلى المملكة فنظم أحوالها وأصلح أمورها، فأحبه الملك حباً شديداً ولم يكن له إلا بنت واحدة فزوجه بها فولدت له ولداً سماه سليمان فشب ثاقب الفكر سديد الرأْي حسن السياسة محباً للخير والإحسان فأحبه أهل الجبل وألفوه. وتوفى أبوه في حياة جده السلطان شاو دور شيت ثم توفى جده فنادى به أهل الحل والعقد باجتماع الكلمة سلطاناً عليهم وبايعوه على السمع والطاعة[١]. وتقول الروايات إنَّ سلطنة الفور قامت موازية للممالك السابقة، وعلاقتهم وطيدة بمملكة التنجر الإسلامية بشمال دارفور وكانت لهم العلاقات ذاتها مع سلطنة الداجو بجنوب دارفور[٢].

إن انعدام المصادر المكتوبة كثيرًا من الحقائق المتصلة بحياة هذا الإقليم في ذلك الزمان الغابر واحلال الأساطير محل الرواية المثبتة. إلا أن المؤرخين اتفقوا على نقاط اعتمدت صحتها وأخذت مأخذ الحقيقة بعد مقارنة تلك الأساطير وتمحيصها في ضوء الحفريات الأثرية التي قام بها بعضهم[٣].

وقد تأكد أن الداجو، أول من أسسوا دولة منظمة في تاريخ دارفور، ثم أعقبهم التنجر. وخلف هؤلاء أسرة (كيرا) التي وليت الحكم دون انقطاع بين منتصف القرن السابع عشر وحتى سقوط الفاشر في يد الزبير باشا ولد رحمة عام 1291هـ، 1874م، وضمها إلى الحكم التركي[٤]. وبعدها أصبحت دارفور جزءً من حكومة السودان المستعمرة في عهد المهدية. حيث كان علي دينار مسؤولاً عن شؤون دارفور. حتى قيام الثورة المهدية ضد الأتراك وهزيمتهم،

---

[١] نعيم شقير، تاريخ السودان، تحقيق وتقديم: محمد إبراهيم أبو سليم، دار الجيل – بيروت، ١٩٨١م، ص١٥٠.

[٢] سليمان يحيى محمد، المرجع السابق، ص٤٠.

[٣] ر. س. أوفاهي، الدولة والمجتمع في دارفور، ترجمة، عبد الحفيظ سليمان عمر، مركز الدراسات السودانية، القاهرة،٢٠٠٥م، ص٢٩.

[٤] محمد إبراهيم أبو سليم، الفور والأرض وثائق تمليك، مركز أبو سليم للدراسات،الخرطوم،ط١،٢٠٠٦م ص١٣.

وضم دارفور تحت حكومة المهدية. حتى دخول الحكم الثنائي (الإنجليزي المصري)، حيث سقطت حكومة المهدي على يد المستعمر. وتمكن علي دينار من انتهاز فرصة سقوط الدولة المهدية على يد الإنجليز والمصريين عام 1320هـ، 1902م، فاستقل بإقليم دارفور، وجعل الفاشر عاصمة له. وظل يحكم البلاد إلى أن قتله الإنجليز في معركة برنْجيَّة عام 1335، 1916م، وضموا إليهم إقليم دارفور[١].

لاحظ الدارس من خلال ما كُتب عن تاريخ دارفور، أنَّه لم يجد إشارات واضحة عن الثقافة الموسيقية وأنماطها ومناسباتها. ولكن تحدث (محمد بن عمر التونسي) في كتابه (تشحيذ الأذهان)، عن بعض الرقصات والأغنيات في دارفور، ولكنه لم يتحدث عن تاريخ تلك الرقصات، وقام الدارس بالتقصي عن تلك الأغنيات بالمقابلات الشخصية، ولم يجد اسماً واحداً لتلك الرقصات التي ذكرها الكاتب، وقام الدارس بإعادة تدوين النماذج التي دونها الكاتب، للدارسة والمقارنة مع الأنماط الموسيقية للتعرف على تلك الألحان وأنواعها، وبعد أن استمع لها جيّداً وجد بأنها لا توجد مقارنة بالأنماط الحالية، من حيث السلم الموسيقي ذات الطابع الرباعي والخماسي والسداسي في دارفور.

التنوع الاثني في دار فور:

يقطن اقليم دارفور عدد كبير من المجموعات، تبلغ عددها حوالي (183) مجموعة دون الفروع الداخلية (بطون) لكل مجموعة، فيهم السكان الأصليون والوافدون عليها[٢]. منذ أكثر من ألف عام؛ ويرجع ذلك لعوامل الهجرة، منها: اقتصادية وسياسية وعوامل الصراعات الإثنية والسياسية في أفريقيا، حيث تداخلت هذه المجموعات مع بعضها البعض وتصاهرت حتى شكلت النسيج الحالي لسكان دار فور. ويمكن تقسيم هذه المجموعات الإثنية إلى المستقرة والراحلة، ولقد لعب التداخل العرقي بين هاتين المجموعتين دوراً كبيراً في تكوين التنوع الإثني

---

[١] المصدر: منتديات ارابيا فور سيرف – من قسم: منتدى العلم والثقافة والمعلومات العامة، سلطنة الفور. الشبكة العنكبوتية

[٢] جوستاف ناختقال ، رحلة إلى وداي ودارفور، تعريب الأستاذ: سيد ديدان المحامي، بدون تاريخ. ص٤١٤.

في دارفور، مما جعل الأمر أكثر صعوبة في تصنيف الأجناس التي تقطن دارفور حالياً، نتيجة للتمازج والتصاهر والتلاقح فيما بينها.

أما من ناحية السكان فيعيش حالياً في دار فور حوالي (7) مليون نسمة، تضم تلك المجموعات الإثنية عدداً من البطون تعيش متداخلة ومتماسكة في وحدة تامة مقارنةً مع باقي الأقاليم المجاورة، تتحدث هذه المجموعات لغات كثيرة للتواصل فيما بينها، بما في ذلك اللغة العربية التي هي الرابط الأساسي للتداخل الثقافي، مما يسهم في التنوع الإثني في دارفور.

النشاط الاقتصادي:

ساعد تنوع المجتمعات الإثنية في دارفور، واختلاف المناخ الجغرافي إلى تنوع الطلب وحجم الاستهلاك، مما أسهم في تعدد الأنشطة الاقتصادية[١]. وممارستها بصورة مختلفة ذات الطابع التقليدي الذي يشمل قطاعَيْ الزراعة والرعي، ومجالات أخرى[٢]. حيث تمثل الغابات مصدراً للصمغ العربي والأخشاب، حطب الوقود؛ فضلاً عن حقول القطن والتبغ في الشمال والجنوب الغربي من الإقليم. كما تنمو أشجار الفاكهة المختلفة، وتزرع الخضر في جبل مرة، الذي يتميز بمناخ البحر الأبيض المتوسط؛ ويتم في بعض مناطق دارفور زراعة القمح والذرة والدخن وغيرها. وتمتاز بثروة حيوانية كبيرة قوامها الإبل والغنم والبقر، وقد تضررت هذه الثروة عندما ضرب الجفاف الإقليم في بداية السبعينيات من القرن العشرين[٣]. وايضاً في الآونة الأخيرة، أدت الحروبات إلى تدهور الاقتصاد، وبسبب النزوح والسلب، وتوقفت الحركة التجارية كما في السابق.

---

[١] عبد المجيد أحمد عبد الرحمن، الأثار الاجتماعية المرتبة على الأوضاع الاقتصادية فى دارفور، سودانيز أونلاين. كوم، الشبكة العنكبوتية، إنترنت.

[٢] سليمان يحيى، المرجع السابق،ص٨.

[٣] ويكيبيديا الموسعة الحرة، الشبكة العنكبوتية إنترنت.

المبحث الثاني

الثقافة في مجتمعات دارفور

للثقافة عدة مفاهيم من حيث المعنى والمغزى والجوهر، ولها مكونات كثيرة تتمثل في: تركيبة الإنسان والبيئة التي يعيش فيها من خلال التعامل مع الظواهر المختلفة في الكون؛ وللثقافة عدة معانٍ من الجانب اللغوي والمفهوم الخاص بمفرداتها.

تعريف الثقافة في اللغة:

الثقافة كلمة اصيلة في اللغة العربية، وهي مشتقة من، ثَقِفَ يثقَف، وثَقُفَ يثقُف، ثَقْفاً وثَقَفاً وثقافة: صار حاذقاً خفيفاً فطناً. ومنه: ثقِفَ الكلام: حذقه وفهمه بسرعة، وثَقَّفَ الرمحَ: قوّمه وسوّاه، وثقَّف الولد: هذّبه وعلّمه. وثاقفة مثاقفةً: غالبه فغلبه في الحذق[١].

تعريف الثقافة في الاصطلاح:

هنالك عدة تعاريف تخص الثقافة؛ يستعرض الدارس تعريفاً يشمل بداخله مكونات الثقافة، حيث يقول عالم الأنثروبولوجيا البريطاني إدوارد بيرن تايلور (Eduard Burnett Taylor). بانها (الكل المُركب المتداخل والذي تشمل المعرفة والإيمان والفن والأخلاق والقانون والعرف وأي قدرات وعادات أخرى يكتسبها الإنسان بوصفه عضواً في المجتمع[٢]).

مكونات الثقافة في دارفور:

تعتبر دارفور من أكثر الأقاليم تنوعاً للثقافات المختلفة، والتي تعكس ثراء هذا التراث وتنوع مكوناته، هذا بالإضافة إلى التدقيق في الجوانب الإبداعية والتي تؤدّى جماعياً أو فردياً[٣]. من العادات والتقاليد، المتمثلة في الجودية والراكوبة، الضَّرا، النفير، الفزع، الختان، الزواج والمِدي. وظلت هذه الموروثات الثقافية تلعب دوراً مهماً بين الناس بغرض معرفة القيم

---

[١] محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، دار مكتبة الهلال، بيروت – لبنان– ١٩٨٣م ص ٤٨.

[٢] ويكيبيديا الموسوعة الحرة، الشبكة العنكبوتية، إنترنت.

[٣] سليمان يحيى المرجع السابق، ص٧٥.

والآثار التي ظل يتبعها لتحيق التفاهم، والترابط فيما بينها، والاستجابة لحاجات المجتمع من الموروث الثقافي المتبع في حياة إنسان دارفور والتي لها الأثر في تحقيق التعايش السلمي بين سكان الإقليم.

من خلال ما تم ذكره من مكونات الثقافة في دارفور. يرى الدارس بأن لتلك المكونات دوراً في هذا الإقليم الذي مر تاريخه بأزمات عديدة، ويمر حالياً بمشكلة عالمية تختلف كماً ونوعاً عمّا عُرف به تاريخياً، والتي فرضتها طبيعة المنطقة. وهنا يعرض الدارس المكونات الثقافية ودورها في الحياة الاجتماعية ومنها:

الزواج:

يعتبر الزواج الرابط الاجتماعي بين الناس، وهنالك عادات اجتماعية متعلقة به لدى كل مجموعة من البشر. بدءاً بالخطوبة وتقديم الهدايا من الطرفين، مروراً بكل المراسيم المتبعة بالمجتمع المعني وانتهاء بالزفاف. ويتعلق بالزواج ما يعرف ب(الفال) وهو الهدايا التي يقدمها العريس لنساء وبنات الأسرة وهي حق يمكنهن المطالبة به، حتى يتحقق لهن المراد بها[١]. وتصاحبها غناء خاص بالنساء يُسمى (غناء الأعراس) ويُغنى في مراسيمه المختلفة، كالحنة والعقد، ربط الزافاي، السلام، الدخلة، المرقة وشق اللاداي (البرام).

الجودية:

هو المجلس الذى يتم الرجوع إليه لحل المشكلات أياً كان نوعها. وهو إجراء تصالحي يتم خارج دائرة القضاء الرسمي في المحاكم التي تحت سيادة الدولة[٢]. وتساعد في تخيف درجة التوتر بين الأطراف المتنازعة والعمل على تسوية الخلاف والوصول إلى حل مرضٍ يتضمن عدم تكراره أو تجدده مرة أخرى عبر طرق متعارفة لدى جميع الناس[٣]. ويُعرف أيضاً بالراكوبة أو براد شاي؛ وهي من الموروثات التي تساهم في دفع الناس للحفاظ على العلاقات التاريخية التي نشأة بينهم.

---

[١] سليمان يحيى، المرجع نفسه، ص٥٩.

[٢] أمين محمود محمد عثمان، ورقة: آليات فض النزاع والجودية، جامعة الخرطوم، معهد أبحاث السلام،٩/١٠/٢٠١٤م، ص٨.

[٣] سليمان يحيى المرجع سابق ص٢١١.

الراكوبة:

تحمل معنيان الأول: تعني المظلة التي تُبنى من المواد المحلية ويجلس تحتها الناس ليستظلوا بها. أما الثاني: فهي وثيقة بين القبائل فيما يتصل بالغرامات والديات بين مجموعتين أو أكثر، إثر نزاع وقع بينهما. ومن بعد يَعْفِي المظلوم عن حقه، حفاظاً للعهد والتاريخ. ويقبل المحكوم عليه بالحكم الذي فرض عليه، ويقوم المدان بنفقات الراكوبة تعبيراً عن ما تم في الصلح فيما بينهم – فيقولون ناس فلان عندهم راكوبة – وتبقى الراكوبة ديناً واجب الأداء.

النفير:

هو العمل الجماعي الطوعي دون أجر مدفوع، وهو نوع من أنواع التكافل والتلاحم الاجتماعي بين الناس في مساعدة بعضهم، لإنجاز بعض الأعمال التي تحتاج إلى جهد جماعي. ويتم الإعداد له منذ وقت مبكر لتوزيع المهام والمشاركة بصورة فعالة. وغالباً ما يكون النفير في المزارع، كالحشاشة والحصاد، وأيضاً في بناء البيوت، وحفر الآبار، والمناسبات الاجتماعية؛ كالزواج، والختان. وغالباً ما يصاحبه الغناء لتحفيز الناس وإثارة الحماس في مواصلة العمل بروح عالية وقوة في الأداء. ومن الأغنيات التي تصاحب النفير. تلك الأغنية التي يتغنى بها الرجال في الحصاد للمرأة التي لم تساعد زوجها.

يورد الدارس نموذج رقم (١) يوضح أغنية مرا باطل، من أغنيات النفير:

مرا باطل رجل عاطل سندوا ليقع فوقو

مرا ماتت خلى راجل سندوا ليقع فوقو

الفزع*:

هو النصرة أو المؤازرة أو الوقوف بجانب شخص وقع عليه مكروه. من سرقة أو حريق أو إغاثة من الحيوانات الضارة أو المرض. فيقول يا ناس الحلة أفزعوني. أي ساندوني.

الختان:

يُمارس الختان في دارفور عادةً بمعتقدات ثقافية، وتتم ممارسة هذا النوع من الطقوس

* الفزع: النفرة لرد الآبق أو المال المنهوب

كنوع من الاحتفال ببلوغ سن معينة، وفيها طقوس الاحتفال بالختان، تتم دعوة الأقرباء والجيران والأصدقاء لوليمة كبيرة وتجرى عملية الختان في الصباح تتبعه احتفالات تستمر حتى المساء ويتم فيها قرع الطبول وتقديم الهدايا، وهنالك احتفالاً كبيراً في اليوم السابع كإعلان لنهاية مراسم الاحتفال.

المِدِي:

هي الساحة التي تخصص للّعب، ويراعى فيها أن يكون في منطقة وسطى بين القرى والفرقان المجاورة حتى يصل إليها الفتيان والفتيات من كافة القرى، وتكون دائماً في مناسبات الأفراح فقط، وتعتبر رابطاً اجتماعياً بين المجموعات المجاورة لإبراز ثقافاتها المتنوعة من غناء ورقص.

الآلات الموسيقية الشعبية في دارفور:

تستخدم في الممارسة الغنائية في دارفور العديد من الآلات الموسيقية الشعبية بفصائلها المختلفة، كفصيلة الآلات الإيقاعية وتمثلها آلة النحاس والنقارة بأنواعها المختلفة، والآلات الوترية وتمثلها آلة أم كيكي، وقرمي؛ ومجموعة آلات النفخ تمثلت في آلة القرن وأمبِرارية.

آلة النحاس:

عبارة عن مجموعة طبول مختلفة الأحجام عالية الصوت يصنع الصندوق الصوتي من النحاس في قالب نصف كروي، ويتم كسوته (تجليد) بالجلد النى، أي غير المدبوغ و يقرع بأعواد معينة أو قطع السيور الغليظة. ويتبع الإيقاع لحن وبعض العبارات ذات المعاني المحددة كما تُعد رمزاً لسيادة القبيلة وقوة تماسكها ووحدتها[1]. ويرجع ذلك بكبر حجم النحاس أي: كلما كان النحاس، أكبر كان السلطة أكبر.

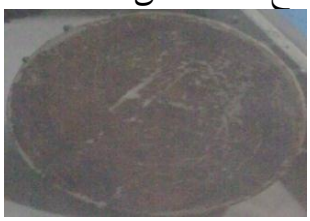
أن أكبر نحاس في دارفور هو نحاس السلطان علي دينار، المعروفة بالمنصورة والذي أغتنمه السلطان تيراب من العبدلاب بعد أن هزمهم وقتل منهم سبعين رجلاً، وفاز السلطان

[1] الراوي: عبد الرحمن إبراهيم، ٥٤سنة، مدير متحف السلطان علي دينار، الفاشر، ٢٠١٤/٢/١٥م.

بالنحاس فسرّ به سروراً حتى كساه بالذهب من الداخل والخارج، وحتى انقضاء حكمهم، وكانوا في كل سنة يجددونه تجليدها بموكب حافل يجمع فيه كل أهل دارفور من جميع الأنحاء، ويظل يداومون على ذلك إلى أن سقطت السلطنة بيد الحكم الثنائي؛ فحملوه إلى القاهرة ولكن تم ارجاعه ويوجد الآن بمتحف الخليفة في مدينة أم درمان – العاصمة الوطنية، ويعتبر هذا النحاس رمزاً لدارفور قبل وبعد سلطنة دارفور[١]. وهنالك نحاسان آخران تسميان الدار عامرة وعطاء المولى، ويوجدان حالياً أمام الحامية الغربية في مدينة الفاشر تحت مظلة مشيدة ويقوم بحراسته الجنود، ويعزف عليه في كل الأعياد الرسمية والمناسبات القومية والدينية.

يورد الدراس شكل رقم (١) يوضح آلة النحاس*

(الدار عامرة وعطاء المولى)



نحاس المحكمة وتسمى (بتنق)

النقارة:

يوجد في دارفور عدد من الطبول (النقارات) ولكل منها حجمها وشكلها وإيقاعها المميز وطريقة استخدامها. والنقارة يمكن ان يمتلكها أي شخص ويوظفها بالطريقة التي يريدها، وهي تستخدم لعدة أغراض منها الفرح و الفزع والنفير وجمع المال وإعلان الحرب أو الترحال ومواجهة الكسوف والخسوف والصيد وغيرها.

يورد الدراس شكل رقم (٢) يوضح أشكال آلة النقارة

(نقارة خشب)

(نقارة معدن)

[١] نعوم شقير: تاريخ السودان، تحقيق وتقديم الدكتور، محمد إبراهيم أبو سليم، دار الجيل بيروت، ١٩٨١، ص١٥٩.

* الصورة بعدسة كاميرا الدارس.

القرن (البوق):

يصنع من قرون البقر او الغزال، ويُنفخ عند الحرب والصيد والاستنفار مثلاً، وكثيراً ما يكون مصاحباً لطبول الرقص لدى بعض القبائل في دار فور. وهى آلة موسيقية قديمة ارتبطت بالتنبيه، وتعرف أيضاً ب الأم بايا.

يورد الدراس شكل رقم (٣) يوضح آلة القرن.

أم كيكي:

تصنع هذه الآلة من ثمار نبات القرع بعد تجفيفه والتي دائماً تكون في شكل كروي تقطع على جزأين، فتأخذ النصف الأكبر وتصنع وبعد ذلك تُثبّت عليها عموداً خشبياً يمر بوسط القرع وتُجلّد بجلد الورل ثم يشد عليها الوتر الذي يصنع من ذيل الحصان. وهي من الآلات ذات الوتر الواحد تضبط على صوت معين بحيث يتمكن العازف من إصدار بقية الأصوات عن طريق العفق على هذا الوتر في عدة مواقع. والأصوات الصادرة من هذه الآلة تشكل منظومة لحنية.

يورد الدراس شكل رقم (٥) يوضح آلة الأم كيكي.

أمبِرارية:

تصنع هذه الآلة من قرن الوعل (النلات*)، وبها أربعة ثقوب بالإضافة إلى ثقب النفخ وهي آلة غير تصويرية، اشتهرت بها قبيلة الداجو.

يورد الدراس شكل رقم (٥) يوضح آلة الأمبِرارية

* النلات: نوع من أنواع الغزلان البرية

القُرمي:

آلة وترية تصنع من القرع وتغطى بالجلد ويثبت عليها عمود لتثبيت الأوتار وبها وتران، وهذه الآلة من الآلات الموسيقية الوافدة وتنتمى لثقافات الحزام السوداني في غرب افريقيا عند مجموعات الهوسا.

المبحث الثالث

ولاية شمال دارفور

الموقع الجغرافي:

تقع في غرب السودان وعاصمتها الفاشر. وتنحصر بين خطي عرض 12- 20. درجة شمال، وبين خطي طول 24 – 6 .27 درجة شرق[١]. وتجاورها عدد من الولايات بالإضافة إلى دولتين جارتين. حيث تحدها من الشمال الولاية الشمالية، ومن الشرق ولايتي شمال وغرب كردفان، ومن الجنوب الشرقي ولاية شرق دارفور، ومن الجنوب ولاية جنوب دارفور، ومن الغرب ولاية وسط دارفور، والشمال الغربي دولة تشاد، ومن الشمال الشرقي جمهورية ليبيا.

المساحة:

تبلغ مساحتها حوالي 296 ألف كلم٢، وهي تعادل 12% من مساحة السودان قبل الانفصال، و57% من إجمالي مساحة دارفور الكبرى. وهي ذات تضاريس متنوعة، حيث تمثل الأراضي الرملية 65%، والأراضي الجبلية 30%، والطينية 5%، وتقدر نسبة الأراضي الصالحة لزراعة 15.3%، والصالحة للرعي 37.1%، وتعد الأراضي الزراعية بالولاية خصبة جداً إذا تم استغلالها بالوسائل الزراعية الحديثة[٢].

المناخ:

يقع داخل حدود المناخ المداري الصحراوي في الشمال وشبه الصحراوي في الوسط وسافنا فقيرة في الجنوب، وهي منطقة يسودها المناخ الحار شبه الجاف ومعدل الأمطار فيها يتراوح بين 150-350 ملم في العام.

---

[١] سليمان يحيى محمد، المرجع السابق، ص٢١١.

[٢] إسحق إبراهيم هدي يعقوب، ورقة: التغيرات المناخية وأثرها على زراعة إنتاج الدخن والذرة بولاية شمال دارفور- السودان، مجلة جامعة الفاشر للعلوم الإنسانية، العدد الثاني، شركة مطابع سكة العملة السودانية- الخرطوم، ٢٠١٣م، ص٥٢.

الثروة الحيوانية والموارد الطبيعية:

تتمتع الولاية بثروات متنوعة، منها الثروة الحيوانية وتقدر بحوالي، 12.088.626. رأس من الحيوانات؛ تتمثل في الأبقار، الضأن، الماعز، الإبل؛ وتمثل 12% من حجم الثروة القومية. وتعتبر الثروة المعدنية واحدة من أهم الموارد الطبيعية في الولاية، حيث يوجد بيها خام الحديد والرصاص، الجرانيت، الكروم، الرخام، والذهب، وبتكامل هذه الموارد تعتبر من موارد التنمية[١].

أهم المدن:

الفاشر وهي حاضرة، كتم، كبكابية، كلمندو، كرنوي، أم برو، أم كدادة، طويلة، الطويشة، الطينة، سرف عمرة، السريف، اللعيت، دار السلام، مليط، المالحة.

السكان والتركيبة الاجتماعية:

يبلغ عدد السكان حوالي2.113.668 نسمة؛ وتتألف التركيبة السكانية من مجموعات متداخلة ومتنوعة ذات الأصول المختلفة، الافريقية والعربية[٢]، أكثر من 70% يمارسون مهنة الزراعة و20% الرعي، 10%يعملون في الوظائف الحكومية والتجارة، وأيضاً في مجال الصناعات الصغيرة[٣].

يعتبر مجتمع ولاية شمال دارفور تقليدياً يعتمد في تكوينه علي القبيلة، وتشكل الأسرة الصغيرة الممتدة، البنية الأساسية لرباط العشائر؛ ومن ثم تشكل الأسرة كيان القرية أو الفريق، ومن هذه الأسرة تنشأ القبيلة وفروعها، وبالنسبة للفرد داخل المجتمع فأن القرية والفريق هو عالمه وولاءه ونشاطه الاجتماعي، وللأسرة دور أساسي في تنشئة الطفل، ومن أهم القيم التي يتعلمها في النشأة هي ثقافة المجتمع[٤]. ومن القيم التي يتعلمها كذلك التكافل ومشاركة الآخرين

---

[١] التجاني مصطفى محمد صالح، الصراع القبلي في دارفور – أسبابه وتداعياته وعلاجه– دراسات علم الأنثروبولوجيا التطبيقية– شركة مطابع السودان العملة المحدودة،٢٠١٠م، ص٥٢.

[٢] إسحق إبراهيم هدي يعقوب، المرجع السابق، ص٤١.

[٣] سليمان يحيى محمد، المرجع السابق،ص١٦٠.

[٤] عبد المطلب العبيد الإمام، الصراعات الأثنية في ولاية شمال دارفور ومآلاتها الإنسانية، رسالة ماجستير، جامعة أفريقيا العالمية، ٢٠٠٧،ص٣٣.

في المناسبات الاجتماعية وليس محصوراً على مجموعته التقليدية فحسب، بل يكاد على مستوى السودان بكل مؤسساته والتي تعرف (بالضرا*).

القرية هي الوحدة الأساسية لحياة الجماعات المستقرة في دارفور، حيث تتكون القرية من مجموعة قبيلة واحدة، أو مجموعات مختلفة. نسبة لعوامل الهجرة؛ وتحترف هذه المجموعات الزراعة. وهذا هو العامل الأساسي لتكوين القرية. أما الفريق يتكون من مجموعة من الرُحل من رعاة الإبل والبقر والماعز والضأن. وهذه المجموعات يسود فيها قدر عالٍ من التجانس[١]. وتداخلت هذه المجموعات مع بعضها مكونةً بذلك النسيج الحالي بكل أجناسه، وهذا يعتبر المكوّن الاجتماعي لمجتمع دارفور؛ ونسبة للحروبات المستمرة (اثناء إجراء هذه الدراسة)، في دارفور، فأن هنالك أكثر من 20%، تركوا ديارهم ونزحوا إلى مناطق أكثر أمناً[٢]. ومن أسباب النزاع في دارفور التنافس حول المراعي، والمياه والمزارع، ونتيجة لهذا التنافس تحدث مشاكل وغالباً ما تُحل في الماضي والحاضر بالجودية، وما زال للجودية دور فعال في حل القضايا العالقة بالصراع في الإقليم والتي تستصحب معها الأعراف السائد فيما بينها، ويكون ملزماً للجميع.

* المكان الذي يجتمع فيه الناس لتناول الطعام وحل بعض المشكلات.

[١] صالحية بدوي عبد الكريم غاني، الأبعاد الاجتماعية والاقتصادية للحرب في دارفور – دراسة حالة: معسكر أبو شوك للنازحين، ولاية شمال دارفور – الفاشر، رسالة ماجستير – جامعة النيلين،٢٠١١م، ص،٣٨.

[٢] إسحق إبراهيم هدي يعقوب المرجع السابق، ص٥٤.

التنوع الإيقاعي والغنائي في شمال دارفور

دوره في الحياة الاجتماعية:

تعتبر الموسيقى من أكثر وسائل التواصل بين الشعوب حول العالم، وتستطيع من خلال سهولة تقبلها أن تخلق علاقات. تساعد في سهولة الاتصال بين المجتمعات المختلفة[١]. عليه عدم النظر إلى الإيقاع والغناء في مناطق السودان النائية على أنها يُعبر عن أهداف المجتمع في شكل حركات، تتمثل في الرقص وفي شكل كلمات، تمثل النصوص الشعرية؛ فهذه الإيقاعات والأغاني التي أعتاد الناس سماعها هي من أصل الريف، وهي بقايا الحضارات القديمة وتعتبر هُوية الإنسان وجذوره الحقيقة والتي تظهر في هذا الشكل العفوي والذي تُعبر عن صدق التعبير وقوة الإحساس، فهي التاريخ المتناقل شفاهةً عبر الأجيال والذي يمكن من خلاله كشف الغموض عن الكثير من الحقائق[٢]. والغناء والرقص الشعبي من الأنماط الفنية التي تشكل جزءاً من الموروث الثقافي وهى على صلة عميقة بحياة الناس في دارفور، وتمارس وسط مجموعة من البشر، وعادةً ما تكون مصحوبة بإيقاعات تتعلق بالظروف والحوادث المختلفة سواء كانت احتفالية أو مأساوية.

هناك تنوع في الغناء الشعبي في دارفور، حيث توجد أغنيات خاصة بالأفراح، والحصاد، الحروب، الصيد، المناحة، الهدهدة، الزار؛ ولكل إثنية غناء خاص بها تختلف عن الأخرى، وذلك حسب اختلاف العادات والتقاليد وتباين البيئة الاجتماعية.

تعددت الأسباب التي أدت إلى تنوع واختلاف الأغنيات في دارفور، وهذا التعدد يعود إلى وفود بعض القبائل من مناطق مختلفة، حيث يختلف أنماط غناء القبائل الزنجية عن العربية، وذلك باختلاف البلدان التي لها غناء خاص بها، فعلى سبيل المثال؛ يختلف الغناء في دولة تشاد عن ما هو عليه في جمهورية أفريقيا الوسطى، وكذلك في دول المغرب العربي عن

---

[١] ناجي حسن قاسم : دارسات فى سيكولوجية الموسيقى ،الموسيقى والأسرة ، التلوث السمعى، موسيقى الذكر، أمراض الموسيقيين – دار الكتب العلمية للنشر والتوزيع– عابدين ، القاهرة ٢٠٠٣م ص٣٦.

[٢] محمد يعقوب صالح : الثقافة الغنائية لقبيلة السلامات بجنوب دارفور . رسالة ماجستير . غير منشورة جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا . كلية الموسيقى والدراما ، الخرطوم ٢٠٠٧ ميلادية، ص

ما هو في جمهورية مصر، وتعود أصول معظم الأجناس التي تقطن منطقة دارفور من تلك البلدان، مما أسهم في وجود تنوع غنائي وإيقاعي في دارفور[١].

الإيقاع:Rhythm

جاءت كلمة الإيقاع (Rhythm) في اللغات الأوربية من لفظ (Rhythmus) اليوناني، وهو بدوره مشتق من الفعل (Rheem)، بمعنى ينساب أو يتدفق، وفي اللغة العربية يرجع أن اللفظ مشتق من "التوقيع"، وهو نوع من المشي السريع. والمهم من ذلك هو فكرة الحركة بوجه عام، إذ أنها تظهر في الأصلين اللغويين اليوناني والعربي معاً: فالانسياب حركة والمشي ايضاً حركة. وفي ذلك دليل قاطع على الارتباط الوثيق بين الإيقاع والحركة كما تشهد به اللغة نفسها. هذا الإيقاع الذي يتمثل خارج الإنسان وداخله، والذي يعبر عن حاجة روحية وعن ضرورة مادية في الوقت نفسه، هو عنصر يشعر به الجميع ويتحدث عنه، كما هو أول مظهر للحياة في الكائنات الحية عامة. ولكن القول إن الإيقاع هو الذي يضفي على الموسيقى حياة واندفاعاً. وبالعودة إلى المراحل القديمة للمدينة، وجد أن الإيقاع الموسيقي يرتبط بأصلين لكل منهما طبيعة تناقض الأخرى، فمن جهة يرتبط بالشعائر أو الطقوس السحرية التي تحل محلها، ومن جهة أخرى يرتبط بأداء العمل العضلي اليومي، وبالحركات الجسمية التي يؤديها الناس أثناء قيامهم بمختلف الأعمال المادية. وهكذا يتضافر الأصل الروحي مع المادي في تحديد منشأ الإيقاع منذ أقدم العصور. المتأمل للمجموعات الرئيسة التي تنقسم إليها البشرية، يجد أن نظرتها إلى الإيقاع، ومكانة الإيقاع بين فنونها، تختلف إلى حد بعيد. إذ يحتل الإيقاع المكانة الأولى بين عناصر الموسيقى جميعاً لدى الشعوب الزنجية[٢]. وفي الشعوب الشرقية يظل للإيقاع مكانة كبرى، ولكن اللحن(Melody) يحتل مكانة مساوية لهما، أما في الشعوب الغربية، فأن أهمية الإيقاع تتضاءل إلى حد ما، وتبرز أهمية اللحن، بينما يضاف عنصر جديد هو التآلف الصوتي أو الهارمونية. ففي الشعوب الزنجية تنتشر الآلات الإيقاعية إنتشاراً كبيراً، بل هي في

---

[١] مجلة أصداء من دارفور، الرقص في دار فور، العدد السادس، الجزء الرابع، إصدارت اليوناميد، نوفمبر ٢٠١٣م، ص٢٦

[٢] فؤاد زكريا: مع الموسيقى – ذكريات ودراسات، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٥، ص٥٧.

كثير من الأحيان تقوم وحدها بوظيفة الأداء الموسيقي المتكامل (فضلاً عما يؤديه الإيقاع في حياة الغابة وظائف أخرى غير الوظيفة الموسيقية، إذ يستخدم في التحذير والاتصال والاستغفار وللقتال، والإعلام، وفي جميع المناسبات الحياتية لديهم) ويتميز الإيقاع الزنجي بتغلغل جذوره في الأصول العضوية والحيوية للإنسان. فهو ليس إيقاعاً عقلياً أو لحنياً كإيقاع الموسيقى الغربية. أما الشعوب الشرقية فللحن والإيقاع دور عظيم الأهمية، ويرتبط الإيقاع بالشعائر الدينية.

للإيقاع عنصران سواء في الأعمال كالنحت والشعور وفنون المسرح أو زمنية كالموسيقى أو الرقص وهي كالآتي:

١- عنصر الوحدات (units) وهو العنصر الإيجابي (الصوت في الموسيقى) والحركة.

٢- عنصر الابعاد(Intervals) وهي العنصر السلبي (السكون الذي يعقب الصوت).

يورد الدارس أنواع الإيقاع وهي على النحو التالي:

١- رتيب(Even Rhythm): تتشابه فيه كل الوحدات والقفزات.

٢- غير رتيب(uneven Rhythm) تتشابه فيه كل الوحدات لكنها تختلف عن بعضها.

٣- الحر(Free) يختلف الوحدات تماماً وكذلك القفزات. وينقسم إلى جزأين:

- محكم: يكون الوحدات والقفزات بداخله مرتبة بشكل مقبول.
- عشوائي: يكون ترتيب كل من الوحدات والقفزات بداخله بصورة عشوائية.

٤- هابط (Descending Rhythm) يتناقص حجم الوحدات تدريجاً مع ثبات حجم القفزات، أو العكس.

٥- إيقاع صاعد (Ascending Rhythm) يتزايد حجم الوحدات أو القفزات تدريجاً. مع ثبات أحدمها[١].

[١] فؤاد زكريا: المرجع السابق، ١٩٨٥، ص٥٧.

الأغنية الشعبية:

هي تلك الأغنية التي ترتبط بجماعة من البشر تعيش في بيئة واحدة، تشمل أهل الريف والمدن، الصحراء، الفرقان؛ وتروي هذه الأغنية دورة الحياة، كالميلاد والزواج، الختان، الموت، الأفراح، الاتراح. وتلك الأغنيات تكون جماعية النشأة في الكلمات والألحان والأداء؛ ولكن في الأصل لها مؤلف، إلا أن نسبة انتشارها كانت أكبر وتناقلت بين المجتمعات حتى غُيب اسم صاحب الأغنية. ويرجع ذلك لعدة أسباب؛ غياب حقوق الملكية الفكرية، وحقوق والنشر. وتتناقل الأغنية الشعبية شفاهةً من جيل إلى آخر، وتتأثر بالبيئة التي تخرج منها، وكما ذكر سالفاً، فإنها تنتقل عن طريق الرواية الشفاهية، قد تؤثر فيها عدة عوامل، الخطأ في السمع والنسيان وفهم المعاني. وفيما يميّز الأغنية الشعبية أنها تحافظ على العادات والتقاليد الخاصة بالجماعة، حاملةً معها كماً من الموروث الثقافي عبر الزمان من جيل إلى آخر.

خصائص الأغنية الشعبية:

١- جماعية التأليف.

٢- تناقش موضوعات تهم المجتمع.

٣- سهلة اللحن والأداء.

٤- نصها قابل للتعديل والتبديل.

٥- واسعة الانتشار.

٦- تعبر عن بيئة و ثقافة المجتمع المعين[١].

[١] ويكيبيديا الموسوعة الحرة.

الأغنية الشعبية في شمال دارفور

عُرف لدى مجموعات شمال دارفور العديد من أنماط الإيقاع والغناء الشعبي المرتبط ارتباطاً مباشراً بأوجه حياتهم الاجتماعية المختلفة. كأغاني الهدهدة الهجوري، الجراري، المندعوس، الطنبور والتونيجي، الفرانقابية، الدّدز، الأمقردو، الأنقلنغ، الكسوك، التيندي، جوجو، البردية، وأغاني العمل؛ ومنها ما تؤدى بمصاحبة الآلات الموسيقية المحلية، ومنها ما تؤدى دون مصاحبة الآلات الموسيقية الشعبية.

أغاني لم تصاحب بآلات موسيقية:

يورد الدارس بعض من نماذج الأغاني التي لم تصاحب بالآت موسيقية وهي على النحو التالي:

١- أغنية الميلاد(أغاني الهدهدة):

تعتبر أغاني الهدهدة من الموروثات الشعبية السامية التي تسهم في تربية الأطفال بطريقة سليمة من الناحية الاجتماعية والسلوكية، وهي من الأغاني التي ترددها الأم بقصد تربية الطفل على الثقافة المجتمعية والأدب والأخلاق الحميدة، من جانب آخر بهدف تحسيسهم بالراحة والأمان للكف عن البكاء ومثل هذه الأغاني أشبه بالخدر، وتشترك أغاني هدهدة الأطفال، والتي تنتمي إلي ثقافات مختلفة في الإشكال الإيقاعية والتي تتميز بالهدوء والبساطة في المفردات التي تحمل العديد من المعاني السامية حيث تصف الأم طفلها بصفات بطولية وكرم وجاه. وهنالك عدد كبير من الأغاني التي ترددها الأمهات للأطفال، وعلى سبيل المثال نموذج رقم (٢) يوضح أغنيات هو هويا من أغنيات الهدهدة:

هو هويا هو هو قاقا* صغير مالو

بكورك في شان شنو

بكورك في شان اللبن

* قاقا: تعني الطفل الرضيع.

برمة فارت دقيق سرقوا

شايب ماتت كلاب جرو

٢-أغنيات الجراري:Garary

تصاحب نوع من الرقص تسمى بالكّر(الكرير)، حيث إن صيغة أداء الجراري تعتمد على إيقاع الأرجل والتصفيق وترديد نبرة معينة من الصوت بشكل مستمر، يعرف بالكرير مما يمكن إرجاعه في هذه الحالة لكلمة (كرر) من التكرار وهو عبارة عن سحب النفس وإرجاعه مما يمكن، كذلك أن يستقيم معه المعنى الآخر وهو الكّر.. ويؤدى الرقص من جانب الفتيات، وطريقة أداء الرقصة تعتمد على الجيد كما هو في كل أنحاء السودان، وهو ميزان قياس جمال الفتيات، من طول الجيد والشعر ووسع العينين وغيرها من مقاييس الجمال، أما الغناء فيشترك الجميع من الجنسين في ترديدها وقد تكون تعابيرها رجالية أحياناً أي أن المخاطب به فتاة أو العكس، ومن أغاني الجراري المشهورة تلك الأغنية التي تم الإشارة إليها والتي يغني به الفتى، والرقصة مستوحاة من سير الجمل والكرير من رُغاء البعير.

يورد الدارس نموذج رقم (٣) يوضح أغنية الشوقة من أغنيات الجراري:

الشوقة يا شوقه أنا قلبي حريق فوقها أنا قلبي

توب الشاشوقة أنا قلبي حريق فوقها أنا قلبي

الجراري بشوقها أنا قلبي حريق فوقها أنا قلبي[١]

يورد الدارس نموذج رقم (٤) يوضح أغنية دار فورنا كل جود من أغنيات الجراري:

دار فورنا كل جنود فينا الكرم مشهود

هدية ليك يا شباب دارفور

يورد الدارس نموذج رقم (٥) يوضح أغنية زولي السمح من أغنيات الجراري:

زولي السمح فات غرب الجبال بات

إن شاء الله عديلة كم واده بليلة

أب رشرش فتلوا بالقمري شركوا

[١] الراوي: شريف آل ذهب، سوداني مقيم بالسعودية، مقابلة عبر الشبكة العنكبوتية (الإنترنت) ٢٠١٤/٧/٢٧م.

٣-أغنيات الهجوري:Hajory

يصاحب نوع من أنواع الرقص المتمثل في القفز العالي المتناسق، حيث تصطف الفتيات متراصات في ناحية يتغنين بنوع خاص من الغناء مع التصفيق بإيقاع منسجم، بينما يصطف الفتيان في المقابل مصدرين أصواتاً معروفة تسمى (العزف*)، ثم يخرج شاب أو أكثر من الصف ويعّين كل منهم رفيقته فيقف محاذٍ لها ويضرب (سَكّة**)، تنبيهاً للفتاة المحددة ثم يباشر الفتيان بالقفز إلي أعلى أولاً، فتخرج البنت المعينة وتقفز أمامه بنفس الإيقاع دون أي خلل، وأحياناً يتفنن بعض الشبان المهرة في اللعبة بالتصفيق مع القفزة، وهكذا تستمر الرقصة إلي نهاية الحفل. تتميز الهجوري بالمرونة في الأداء، وقفزاتها من أصعب صيغ القفز عما سواها من أنواع الرقصات المتشابهة، لأنها تعتمد على إيقاع خاص أشبه بقفزة الغزلان الجافلة داخل الحشائش الكثيفة خوفاً من الحيوان المفترس، حيث تقفز عالياً بإيقاع سريع. وظيفتها الاجتماعية؛ غزل، حماس، مدح، هجاء. وتؤدى في مناسبات الأفراح العامة والخاصة وفي إي مكان وزمان. وتعد من مقومات الحياة الاجتماعية.

يورد الدارس نموذج رقم (٦) يوضح أغنية هجوري ما بنتم من أغنيات الهجوري:

هجوري ما بنتم خلي شباب ينجم

يورد الدارس نموذج رقم (٧) يوضح أغنية خمسة جنية من أغنيات الهجوري:

خمسة جنيه لفوها سيجار الليل بوبى نسير معاك

خمسة جنية محلها وين شالوا لنمة كفوا بدين

يورد الدارس نموذج رقم (٨) يوضح أغنية هجوري الجنن الجهال من أغنيات الهجوري:

هجوري الجنن الجهال

طلبة سكونهم هنا[١]

---

* العزف: مصاحبة لحنية أو آهات موسيقية تصدر من حاجر الفتيان.

** السَكّة: هي ضرب أحد القدمين بالأرض.

١ شريف آل ذهب، مصدر سابق.

٤-أغنيات الطنبور:Tanbour

تشبه أغنيات الجراري في طريقة الأداء، إلا أنها تختلف عنها في السرعة، والغناء من جانب الفتيان فقط؛ والرقص من قبل الفتيات، ويتكون الطنبور من الغناء والنمة والصفقة، حيث يكون هنالك مغني منفرد يعرف ب(الطنباري*) وسط الفتيان وهو يصف بنتاً من البنات المصطفات في الصف على الجانب الآخر. والنمة هي الصوت الصادر من حناجر الفتيان وتشبه كرير أغنيات الجراري إلا أنها أقل قوة، والصفقة كإيقاع، بالإضافة إلى ضرب الأرض بالأرجل، والتي تعرف ب(السكة)، والرقص يعتمد على الرقبة كالجراري؛ حيث تمرّ الفتيات أمام الفتيان واحدة تلو الأخرى وعندما تصل البنت أمام الطمباري ترمى له بالشبال** ويقوم باقي الطنبارة بالسكة تحفيزاً للمغني الطنباري المنفرد (Solo). وتؤدى هذه الرقصة في مناسبات الأفراح الزواج والأعياد. وأهم خصائصها إنها سهلة التعلم، وظيفتها الغزل والمدح[١].

يورد الدارس نموذج رقم (٩) أغنية: حليمة السعدية من أغنيات الطنبور:

أمبارح في المنام جاءني غزال الشام

حامل لي سلام حامل غرام

حامل سلام من الجنوب ومن شمال

الله يا بنات كودا جمال مشاط

الله يا بنات جيزة حسنات جابونقا استفاق

حليمة السعدية من بنات زيادية

يا بنات أمي أسمو كلام خشمي

نسأل ربي كم موت بخليني كم

---

* الطنباري: صفة يطلق لمغني منفرد لدى مجموعة الطنبارة.

** الشبال: تعني التحفيز.

[١] زكريا عبد الرحمن جدو، مصدر سابق.

موت بخليني تلقوا كلام قلبي

كم موت بخليني تلقوا خبر قلبي

أم بخاري صندوق سيجار بحاري

نمشي لبيتكم يا بني نمشي لبيتكم

نمشي لبيتكم ناولني موية بارد

الساكن البادية فصلاتو أراقية

فصلاتو اراقية في نهيضتو متلاقية

نمشي لخرطوم محل سكر المسحون

نمشي لكتال نمشي لسنار نمشي لكتال

محل دِلك شايل نوار

ما شاء الله لبني مشاطو سلة

ما شاء الله قوم كونا جبل مرة

شوف مرة يا ناس ما خيرو برة

استغفرا الله لو كلامي فوقو ذلة

عجب عجائب تمبوسة بني شايب

من حسناتها نجتنا من المصائب[١]

٥-أغنيات المندؤس:Mndous

أشبه بأغنيات الهجوري والكشوك، إلا أنه تختلف في السرعة وهي أقل سرعة من الهجوري. ويؤديها كبار السن، تصطف النساء في صف مقابل للرجال، وتصاحبها الصفقة

[١] زكريا، مصدر سابق.

كإيقاع وغناء من جانب الرجال ويخرج من صف الرجال رجل أو رجلان كل واحد منهم ينازل امرأة للرقص معها، وطريقة أدائها قفزات من أسفل إلى أعلى، بإيقاع منتظم ولها دور اجتماعي خاص وهي تدعو إلى احترام الصغار للكبار بعدم التدخل في شؤونهم.

يورد الدارس نموذج رقم (١٠) أغنية: أجمل الصيد من أغنيات المندؤس:

قابلت بلبل الصيد وراني دروب الريد

صعبة فراق النبي المن ناس من بعيد

الله وي للغريب وي وي فات بعقدوا لي

ما حقو نلزم الصبر يا ناس الريدة ما جبر

ذكرناك في اللمة معي سجالة فوق في الرملة

وخوفي ليك من الليل والمقيل في سيلي الظليل

ما حقو نلزم الصبر يا ناس الريدة ما جبر

كركومي جني الصيف بالها طويل للضيف

كركومي لمبة الفريق بالرقبة والخناق الفيك

ما حقو نلزم الصبر يا ناس الريدة ما جبر[١]

٦-أغنيات التونيجي:Tonnigy

تصاحب نوع من الرقصات التي تؤدى بحماس وقوة، وتخص الجنسين كل جنس في صف مقابل للآخر، حيث تتقدم النساء لاختيار أحد الراقصين وإنزاله إلى ساحة الرقص، وتؤدى الرقصة بطريقة، يتماوج الرجال بأجسامهم مع ضرب الأرض بالأرجل، والنساء يقفزن قفزات خفيفة وقصيرة مصاحبة بالتصفيق مع تبادل الرجلين، واهتزاز الراس واللعب بالضفائر مع

[١] زكريا. مصدر سابق.

تحريك كل أعضاء الجسم بإشارات وإيماءات معبرة، ويلوح الشباب (بالقرجة*) وحينها يشعر الشباب بالنشوة والاستمتاع بالرقصة[١].

يورد الدارس نموذج رقم (١١) أغنية: آه الليمون من أغنيات التونيجي:

آه يا الليمون تسيجي تسيجي

اوبندوري سقرنبا سقرنبا

بوننا كان نم سيدي غالو

بوننا كان نم تكيدي غالو

بوننا كان نم مسيره غالو

بوننا كان نم تسريحه غالو

ننبوجيكا اصدّن انقي نالم انقي نالم

تلي كوكي بقلجن قودني قودني

بالله قوقي بقلجن قودني قودني

آه يا اليمون تسيجي تسيجي

الترجمة:

آه يا الليمون الاخضر الاخضر [٢]

* القرجة: تعني السفروك وهي آلة تستخدم للصيد

١ الراوي: محمد يوسف آدم، المكان: الفاشر جامعة الفاشر، الزمان٢٠١٣م.

٢ أفراح آدم إسماعيل، ٢٥، سنة، مغنية، شمال دارفور محلية السياح، ٢٠١٥/٢/١٥.

الأغنيات التي تُصاحب بالات موسيقية

٧- أغنيات الفِرانقابية: Firangabeya

تتكون لفظ الفرانقابية من كلمتين: الأولى فرانقا: وتعني الغزلان. والثانية بيّه: وتعني الجفلة. الفِرانقابيه: تعني جفلة الغزلان المفرحة، وهي من الرقصات التي كانت تُمارس في مناسبات الختان وأصبحت اليوم تُؤدى في جميع مناسبات الأفراح كالزواج واستقبال الأُمراء وزعماء العشائر والتخريج، وتصاحبها نقارة (طُمْبَل*) تُحمل على الرقبة يعزف عليها رجل واحد بمصاحبة الغناء والرقص من الجنسين. وتعتبر الفرانقابيه أهم الرقصات والإيقاعات في عموم دارفور، وهي رقصة جماعية ملحمية كرنفاليه تؤديها النساء. حيث تَقُمْنّ بتصفيف الشعر أو ما يعرف ب(الجَنْقَلا**) وتَقُمْنْ بلبس ملابس الرجال والبعض يَضَعْنْ على رؤوسهنَّ ريش النعام، والبعض الآخر يَرْبُطْنَ (السُكْسُكْ***) في أعناقِهِنَّ متدلية حتى الصدر، لكي يصدر منها صوت خلال الحركات المصاحبة للرقصة. وتؤدى بطريقة يتخللها الجري مع القفزات والتلويح بالبراتيل، والعصي والسيوف والحراب والسعف والرش بالماء. وتنقسم الراقصات إلى فريقين تفترِقْنَ مرة وتجتَمِعْنَ تارة أخرى، وبهذه الطريقة تطُفنَ حول المنزل أو الحلة أو المدينة أو الفريق، وتستمر الرقصة حتى يعود الناس إلى مكان المناسبة، وتستقبلهم عند فناء الدار، أم المختون وتأخذ ماءً بارداً ترش به الجميع في ترحاب[١]. تتميز بالأداء الجماعي والغناء التبادلي، بالرشاقة، الصعوبة في الأداء.

يورد الدارس نموذج رقم (١٢) أغنية: تيري تيري من أغنيات الفِرانقابية:

تيري تيري *** تيري نام سانق.

يورد الدارس نموذج رقم (١٣) أغنية: أم ضي* من أغنيات الفِرانقابية:

---

* طمبل: نوع من الطبل (نقارة).

** الجنقلا: تصفيفي الشعر لجعله يتدلى ويتلوح مع حركة الراس يميناً ويسرا أثناء الرقص.

*** السكسك: الخرز.

[١] موسى آدم عبد الجليل / عبد الله آدم خاطر، التراث الشعبي لقبيلة الفور، معهد الدراسات الأسيوية والأفريقية– شعبة الفلكلور، معهد الدراسات الآسيوية– الخرطوم ١٩٧٧،ص١٣٦.

* أغنية أمضي: كلمات: إبراهيم أبكر سعد، ألحان وأداء مبارك المنصوري.

دهابة بانت الضي

غنّ بنات الحي

أقيق** الخريف الني

بيك القليب مشغول

مجنون هواك يا بني

٨-أغنيات جُوجُو: Jojo

تصاحب نوع من رقصات قبيلة التاما تخص الختان والأعراس وهي جماعية الأداء تشمل الجنسين كباراً وصغاراً و هي مستوحاة من (ركض الخيول) أثناء الفزع. وطريقة أداءها قفزات مع انحناء الأرجل.

يورد الدارس نموذج رقم (١٤) أغنية: جوجو من أغنيات الجوجو:

جُوجُو دلال مدّير ديقُو والت كي نريقتو نقرني

كُفُو ألوتُور كنقُو أويتير كتسي قصُر باكًوري

كلفُرينق توميُو فريت أورنيق جفيقُو

ماما حليتي قوي ديجير كقرنسي

بير لمير باكقرني نامار جُوجُو[١]

٩-اغنيات البردية: baradeya

جماعية الأداء تصاحبها نقارة و التي تسمى بالبردية، تؤدى في مناسبات الأفراح كالزواج و تسمى (كرمبية) والطهار وتعرف (بالتربيك) والفزع والنفير، وأغاني السلطان وأخرى بلغة

** أقيق: الأم كوليب. نوع من القصب.

[١] الراوي عبد الله إبراهيم عبد الرحمن حنون، موسيقي، المكان الخرطوم، الزمان ٢٠١٤/١١/١٠م.

الداجو (شكر ومدح) حيث تؤدى الرقصة في حلقة دائرية، الأولاد في نصف الحلقة والبنات في نصف الحلقة الآخر، وموقع عازف النقارة في الوسط.

يورد الدارس نموذج رقم (١٥) أغنية: خطة أغنيات البردية:

خطوا في دواني وسدو بدلع

اليوم ولا يومنا سيد البيت دهو جي

يورد الدارس نموذج رقم (١٦) أغنية: بني كفى من أغنيات البردية:

حي بني كفا لقلبي تعبا

ومن محن الريد ما أبا

نكوس علاج قلبي كتابة كملا

بخور بدعاه دواية غربلا

حكيم بعبرتو جلدي وا لقى حلا

علاجي كم عرفتو نلاقي نسألا

بني دي البلاقي بصلي فوقو النبي

حلاتو ما حلى ومر ما بنأبي

الريد دي كم عرفتو بشيبي للصبي

حي بني فايق حالو كيف رايق[١]

١٠- اغنيات الأم قردو:Amgrado

تصاحب الرقصات التي تتميز بالهدوء في الأداء، وهي تشمل الجنسين، وتؤدى في جميع المناسبات الاجتماعية، وتصاحبها نقارة كإيقاع. يصطف الرجال في صف مقابل للنساء

[١] الراوي: يوسف باب الله سعد محمد: السكن، جنوب دارفور نيالا – حي النهضة، مكان المقابلة الفاشر (مهرجان الموسيقى الشعبية والتقليدية بدارفور) الزمان:٢٠١٤/١٢/٢٢م.

من الجهة الأخرى، ويبدأ الإيقاع بضربات محددة إستعداداً أن تختار النساء من تريد الرقص معهن، ومن بعد يبدأ الإيقاع الكامل الذي يتكون من ثلاث نقارات بأحجام مختلفة، والغناء من الجانبين بالتناوب (Kanon) الرجال يغنون البيت الأول والنساء بالبيت الثاني، ويعلو صوت الغناء من جانب الرجال وترد عليهم النساء بصوت متوسط القوة، وتستخدم فيه العصي من جانب الرجال للتلويح بها تأكيداً للدور الرجولي. وطريقة الرقص عبارة عن السير رويداً إلى الأمام والخلف، والنساء يتقدمْنَ على الرجال في كل الحالات.

يورد الدارس نموذج رقم (١٧) أغنية: صوميتاي في رغبة من أغنيات الأم قردو:

صوميتاي في رقبة الشال يبلاء

الله سلامة الرقبة

يورد الدارس نموذج رقم (١٨) أغنية: أنا ماشي مهاجرية من أغنيات الأم قردو:

أنا ماشي مهاجرية أسالوا لمحمدو

ذخيرة ما في بقر شالوا

يورد الدارس نموذج رقم (١٩) أغنية: ناس اللجان من أغنيات الأم قردو:

ناس اللجان حلفوهم كتاب سرقوا قمح

حي يا ولاد أمي سرقة ولا سمح[١]

١١- اغنيات الأنقلنغ: Anglang

تصاحب الرقصات المهمة عند قبيلة الزغاوة وتُعبر بطريقة خاصة عن المجموعة في حياتها الاجتماعية بين الجماعات الأخرى، وتؤدى في جميع المناسبات، العامة والخاصة، وهي جماعية الأداء للجنسين كباراً وصغاراً، وتصاحبها نقارة والتي تعرف عندهم ب(مايكتي)، وتؤدى بطريقة الجري السريع والمشي البطيء في آن مع تبادل أماكن السير، ويصطف الراقصون في شكل دائري. يتوسطهم عازف النقارة حاملاً نقارته على العنق.

[١] الراوي: محمود على إسماعيل آدم، طالب موسيقى، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا – كلية الموسيقى والدراما – قسم الموسيقى، المكان كلية الموسيقى والدراما، الخرطوم الزمان،٢٠١٤/١١/١٨م.

يورد الدارس نموذج رقم (٢٠) أغنية: أبا خلاص من أغنيات الأم قردو:

أبا خلاص أمي تو بري تلي

بلاتي أوقيلا قير قوه

بيردي ري يوليقا أو قيلا آيقوه

شقي كرو ري يوليقا أو قيلا آيقوه

يلا خلاص أمتو بري تلي بلاتي أوقيلا قيرقوه[١]

١٢- أغنيات الكسوك: Kasok

تصاحب رقصات الفور المحببة التي تخص الشباب وتؤدى في جميع مناسبات الأفراح سواء بالنهار أو الليل وهي جماعية الأداء، يصطف فيها الفتيان مقابل الفتيات، في حلقة نصف دائرية، وتبدأ النقارة والتي يعزف عليها شخصين، ببعض الضربات إشارة أن يتقدمْنَ الفتيات لاختيار من يُرِدْنَ الرقص معهن، ويُصاحبها غناء جماعي تبادلي بين الجنسين، حيث يعلو صوت المغني المنفرد فيردد الراقصون في صيغة كورس؛ والرجال يعرّفون أنفسهم عن طريق ملابسهم أو إشارات لمقدراتهم الشخصية في الجذب وإثارة الفتيات من خلال الرقص[٢]. وتؤدى الرقصة بعدة طرق، سريعة كالجري وبطيئة ومتوسطة في السرعة مع انحناء الظهر والزحف إلي الأمام و الخلف، والراقصون يتقابلون وجها لوجه يقتربون مرة ويفترقون تارة أخرى مع توقيع إيقاع ضرب الأرجل. وتوجه أغاني الكسوك لأغراض الضبط الاجتماعي كالغزل والمدح. وتتميز بالسهولة في الأداء.

يورد الدارس نموذج رقم (٢١) أغنية: كوي ليمونق رغبة من أغنيات الكسوك:

إلا كوي ليمونق ديو نيقي نيقي أقيس جاوبا

مرانق سرد آي با نقس سالام جولو

١٣- أغنيات تيندي:Tende

تصاحب رقصة تتكون من عشرة راقصين يصطفون في صفين يقابل بعضهم بعضاً خمسة في لكل صف، حيث يخرج راقص من كل صف ويقابله من في الوسط لأداء الرقصة،

---

[١] الراي: إسماعيل صالح جابر، المكان الفاشر – جامعة الفاشر، الزمان،٢٥/١٠/٢٠١٤م.

[٢] موسى آدم عبد الجليل / عبد الله آدم خاطر، المرجع السابق، ص١٣٧.

ويرجع كل واحد في مكان الآخر، وهكذا تستمر الرقصة، حتى تأتي المرحلة التي تسمى (تاولنكن*)، من قبل الراقصين وهم يطوفون حول الجمهور مع استبدال أماكن الراقصين في الأيمن يأتي في الإيسر. وتصاحب هذه الرقصة آلات إيقاعية تتكون من نقارة برميل وطشت مليء بالماء وبداخله كأس يضرب عليه بالعصي. وتعزف على هذه الآلات نساء وتؤدينّ (زالين*). تؤدى هذه الرقصة في جميع مناسبات الأفراح[١].

١٤- أغنيات دِّدِز: (di-dis)

شبيهة بغناء ورقصة الكسوك ولكن يلعبها الكبار الذين تجاوزوا سن مرحلة الشباب والذين وصلوا مرحلة الكهولة، وهي غالباً تمارس داخل حوش كبير في المناسبات التي توجد بالضرورة والحاجة إلى رقصة الكسوك على الاختلاف الجوهري في دوافع الأغنيات فهي تبني من تجربة الجيل الأكبر في ممارسة الحياة، فيها النضج والنصح والإرشاد وبعكس أغنيات الكسوك التي تمتلئ بالعاطفة والرغبات المتعلقة بالإحباط[٢].

يورد الدارس نموذج رقم (٢٢) أغنية كي سوقا رغبة من أغنيات الدِّدِز:

كي سوقا ليا بمي كور نق إيلا نق باو

دينق دولة بمي سقلا نوي كلي باو

تبو صُور أبوبيا كلّما قِي كيرينقا

أيا ماري كوي كري كووي نسندونق بلدا

تبوؤ صور أبوبيا كلّما قي كير ينقا[٣]

---

* تاولنكن: هو عملية إرجاع الناس إلى الخلف عن طريق الرقصة.

* زالين: الغناء من جانب النساء.

[١] الراوي: عيسى آدم محمد بلال، المكان: الفاشر – حجر قدوة، الزمان، ٢٠١٤/١٠/١٨م.

[٢] موسى آدم عبد الجليل / عبد الله آدم خاطر، المرجع السابق، ص١٣٧.

[٣] الراوي عبد الرحمن عبدالله إسماعيل داوود، الخرطوم – أزهري مربع عشرة– الزمان٢٠١٤/١٢/١٩م.

أغاني العمل

تعد أغاني الحصاد من أكثر الأغاني إنتشاراً بدارفور؛ ونسبة لأن معظم السكان يمارسون مهنة الزراعة، وحتى لا يدركهم الفتور لابد من وجود نغم يحرك العاملين في الحقول وأماكن الحصاد، ويعد الغناء هو أقرب عامل مثير إلى روح الإنسان.

١٥- أغنيات دق العيش:

يورد الدارس نموذج رقم (٢٣) أغنية عزيبي من أغنيات دق العيش:

عِزِيبِي بِقَي لِي بَلَاء

سريرو تِلِي لِي خلاء

في بُورة بَمشي صِت كِدِي

في سَارَاي بَرقُد لبْ كِدِي

يورد الدارس نموذج رقم (٢٤) أغنية سلبتا أغنيات دق العيش:

سَلَبَتَا تَورَا قِيه كُنْدُو سَلْ بَار أمِي

لُوبِيه دَينق نُوق جُروو كَنِي أَرَا دُور أُوقَا

مِنقِيه كَينق كَونُق جُروو كَني أَرا دُور أُوقا

يورد الدارس نموذج رقم (٢٥) أغنية روو نق من أغنيات دق العيش:

روو نقى روو دكو روو نقا ألنق كرو با

كسي جاب كنقا أقي بيبا

دكو روو نقا ألنق كرو با[١]

[١] الراوي: عبد العزيز بكر طاهر– شمال دارفور– جبائيين. ٢٠١٤/٨/١٨م.

١٦- أغنية النفير أو ما يعرف بالكركندو:

ضرب من الإنشاد الحماسي الجماعي، خصص للسير الحثيث، أو للحرب، أو للمطاردة لعدو بغية اللحاق به، إما اللقاء بجماعات أخرى من شباب القرى البعيدة أو المجاورة، وفي مناسبات الأفراح، والنفير، وقد يستنفر به الشباب للخروج للصيد.

كما يستعمل كثيراً في (السيرة) أي في مسيرة زفاف العريس إلى بيت عروسه، وتتألف من جماعة من الشباب يحيطون بالعريس، وهو راكب دابته (حمار أو حصان أو جمل) والشباب ينشدون غناء الكركندو، وبعضهم يعرض سيوفهم أمام العريس في حركات بطولية رائعة، كأنهم ينازلون عدواً في أرض المعركة، وتصاحبهم نساء، يحملْنَ البخور ويعد من لوازم السيرة، إلى أن يستقبلوا بالزغاريد عند مدخل بيت العروس[١].

يورد الدارس نموذج رقم (٢٦) أغنية النفير من أغنيات النفير:

شلنا كركندو هوي أمهات زغردوا

سمينا زرع حماد شيو كدي كلمنا

مسكنا هنا اسحاق نق شيو كدي كملنا

وكت خلاص عصر بقي غطينا المِدي

لعبنا هجوري غنينا جراري نطينا كجنق جنق

فرحنا والله لمينا سوا

[١] إبراهيم إسحاق، الأصول العربية للهجة دارفور العامية (القروية)، ٢٠٠٢م ص

الفصل الثالث

الإطار العملي

المبحث الأول: عرض وتحليل عينة الدراسة

المبحث الثاني: الأغنيات التي تصاحب بآلات موسيقية

المبحث الثالث: أغاني العمل والأغنيات الحديثة

المبحث الأول

عرض وتحليل عينة الدراسة

يتناول هذا الفصل، تدوين وتحليل النماذج التي تم اختيارها، وجاء على ثلاثة مباحث: المبحث الأول يتناول أغاني لم تصاحب بآلات موسيقية؛ والثاني الأغنيات التي تصاحبها بآلات موسيقية؛ أما المبحث الثالث، يتناول أغاني العمل والأغاني الحديثة؛ وجاءت الأغنيات التراثية على أسماء الألعاب التي تؤدى في جميع المناسبات الاجتماعية، عدا الأغنيات الحديثة التي ألفّها أصحابها على تلك الإيقاعات حفاظاً على التراث. واتبع الدارس في العرض والتحليل المنهجية ادناه:

- عينة الدراسة.
- اسم الأغنية.
- اسم الشاعر.
- اسم الملحن.
- الضرب الإيقاعي.
- الأداء.
- نص اللحن.
- تحليل اللحن.
- السلم الموسيقي.
- المدى الصوتي.

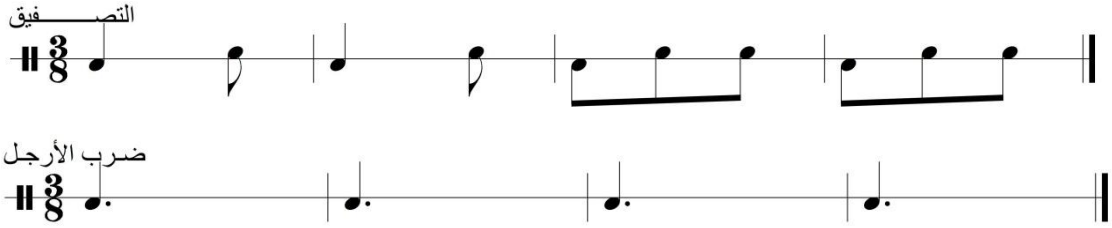
الأغنيات التي لم تصاحب بآلات موسيقية

أغنية: الشوقة

اسم الشاعر: مجهول.

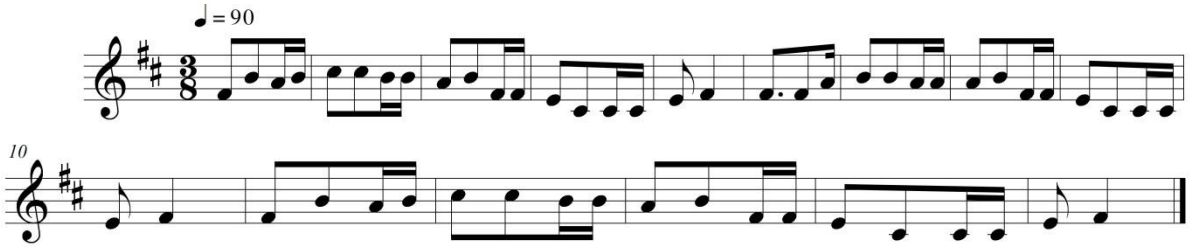
المُلحن: مجهول.

الضرب الإيقاعي: الجراري.



نموذج رقم (27)

الأداء: جماعي نسائي.

نص اللحن[1]**:**

نموذج رقم (28)

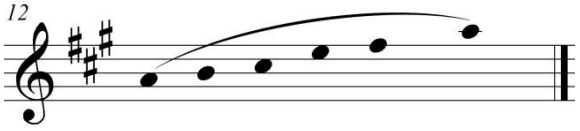
تحليل اللحن:

بدأ اللحن بالنبر القوي ويتكون من ثلاث عبارات، في مساحة زمنية قدرها خمس عشرة مازورة: الأولى من المازورة الأولى حتى المازورة الخامسة، والثانية من المازورة السادسة إلى العاشرة، والثالثة من المازورة الحادية عشرة إلى الخامسة عشرة، مكوناً الجملة اللحنية التي تتكون من خمس عشرة مازورة. وبدأ اللحن بالنبر القوي، ومن الصوت فا

[1] تدوين اللحن: من عمل الدارس.

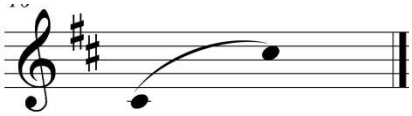
دييز ($F^{\#}$) وتحرك بين الصعود والهبوط حتى استقر عند الصوت فا دييز ($F^{\#}$) في المسافة الأولى، وصيغته متكررة.

السلم : خماسي: (Pentatonic) لا(A) الرئيس.



نموذج رقم (29)

المدى الصوتي: من الصوت دو دييز ($C^{\#}$)، إلى الصوت دو دييز ($C^{\#}$) أوكتاف.



نموذج رقم (30)

أغنية زولي السمح

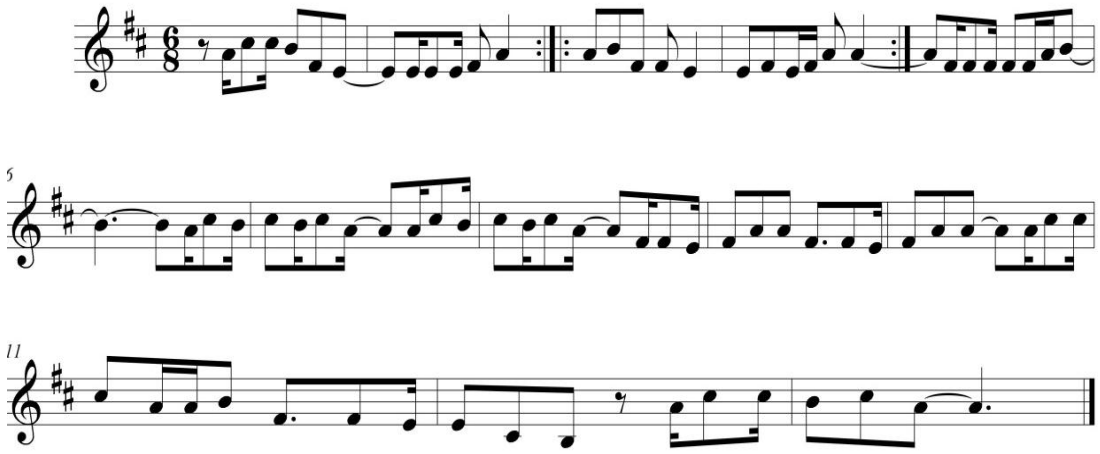
اسم الشاعر: مجهول.

المُلحن: مجهول.

الضرب الإيقاعي: الجراري.

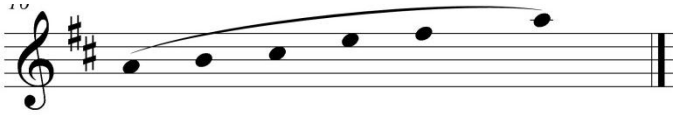
نموذج رقم (31)

الأداء: مغنية وكورس.

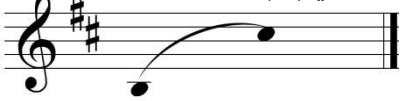
نص اللحن:[1]

نموذج رقم (32)

تحليل اللحن:

بدأ اللحن بعد النبر القوي، وتحرك صاعداً وهابطاً، حتى استقر عند الصوت لا(A)، توجد قفزات في المازورة (1، 3، 12)، يتكون اللحن من جملتين، في مساحة زمنية قدرها ثلاث عشرة مازورة، الجملة الأولى من المازورة رقم واحد، إلى المازورة الرابعة، مع وجود دالتي الإرجاع. والجملة الثانية من المازورة الخامسة، إلى المازورة الثالث عشرة، متنوعة عن الأولى. أكثر الأصوات تكراراً هو لا (A) وهو صوت أساس السلم. يتميز غناء الجراري بعدة تشكيلات إيقاعية مصاحبة للرقص والغناء، وتؤدى بالتصفيق وضرب الأرض بالأرجل

السلم: خماسي:(Pentatonic) لا(A) الرئيس.

نموذج رقم (33)

المدى الصوتي: من الصوت سي(B) إلى والصوت دو دييز($C^{\#}$) أكتاف.



نموذج رقم (34)

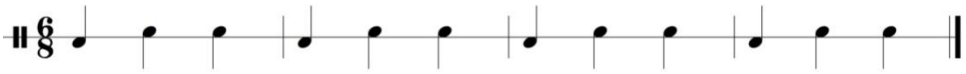
[1] تدوين اللحن: من عمل الدارس.

أغنية: دار فورنا كل جنود

الشاعر: مجهول.

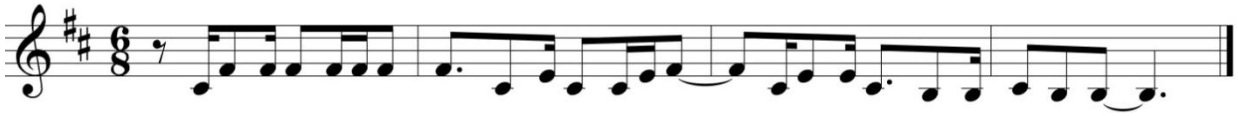
المُلحن: مجهول.

الضرب الإيقاعي: الجراري .



نموذج رقم (35)

الأداء: جماعي– غناء نسائي.

نص اللحن[1]:

نموذج رقم (36)

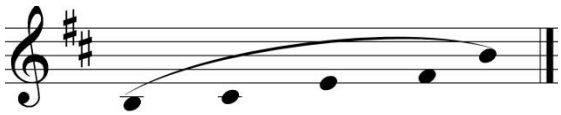
تحليل اللحن:

يتكون اللحن من جملة موسيقية واحدة – أحتوى على اربع موازير، يبدأ بعد النبر القوي، ومن الصوت دو دييز($C^{\#}$)، وتحرك بين الصعود والهبوط حتى استقر عند الصوت سي(B)، توجد قفزات في الموازير، الأولى والثانية والثالث، أكثر الأصوات تكراراً، دو دييز($C^{\#}$)، يوجد رباط زمني في المازورة(2،3–4)، اعتمد اللحن في بنائه على أربعة أصوات وجاء اللحن مكتملاً عن علاقته بالسلم الرئيس(A). بهذا أوضح الدارس وجود سلم رباعي خالي من نصف الدرج.

أتضح للدارس بأن الصفقة والسكّة هما الإيقاع المصاحب لغناء ورقصة الجراري. وصيغته التكرار؛ والملاحظ أيضاً تعدد التشكيلات الإيقاعية والأصوات اللحنية، ويوجد مغني من جانب الرجال ومغنية من جانب النساء وكرير من حناجر الرجال.

[1] تدوين اللحن: من عمل الدارس.

السلم : رباعي (Four Tone) سي (B).



نموذج رقم (37)

المدى الصوتي: جاء المدى الصوتي من الصوت سي(B) إلى الصوت فا دييز.($F^{\#}$).

نموذج رقم (38)

أغنية: هجوري ما بنتم

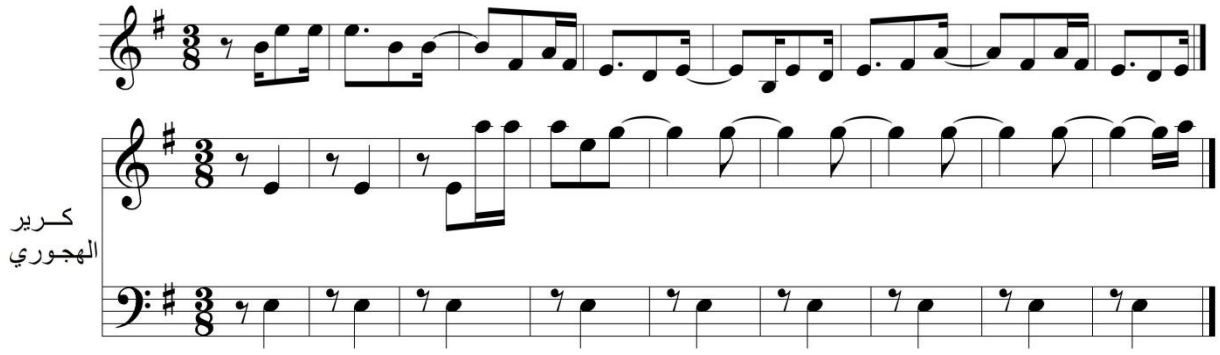
الشاعر: مجهول.

المُلحن: مجهول.

الضرب الإيقاعي: هجوري.

نموذج رقم (39)

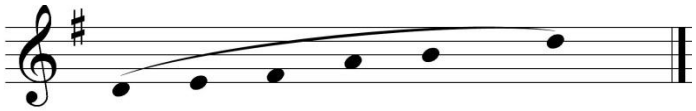
الأداء: جماعية نسائية.

نص اللحن[1]:

نموذج رقم (40)

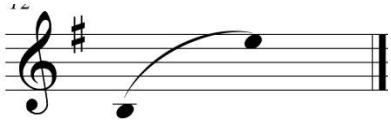
تحليل اللحن:

[1] تدوين اللحن: من عمل الدارس.

بدأ اللحن بعد النبر القوي، ويتكون من جملة موسيقية، مكونة من عبارتين؛ العبارة الأولى من المازورة رقم (1)، إلى المازورة رقم (4)، والعبارة الثانية من المازورة الخامسة إلى المازورة الثامنة؛ أكثر الأشكال تكراراً هو كروش، وأكثر الأصوات تكراراً هي النغمة مي(E)، بدأ اللحن من الصوت سي(B)، وتحرك حتى استقر عند النغمة فا دييز($F^{\#}$)، يوجد رباط زمني في المازورة (2، 3 – 4، 5 – 6، 7)، وصيغتها تكرارية. لاحظ الدارس ان النص المغنى ما بين الخمس أو الست كلمات أو من بيت أو بيتين من الشعر، الغرض منه هو تحلية الرقص وتجميله باللحن المتكرر لآن الهدف الرئيس هو الرقص.

السلم: خماسي (Pentatonic)، ري (D) الرئيس، بدأ اللحن بالصوت الخامس.

نموذج رقم (41)

المدى الصوتي: جاء من الصوت سي(B) إلى الصوت مي (E).

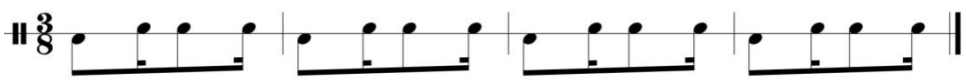


نموذج رقم (42)

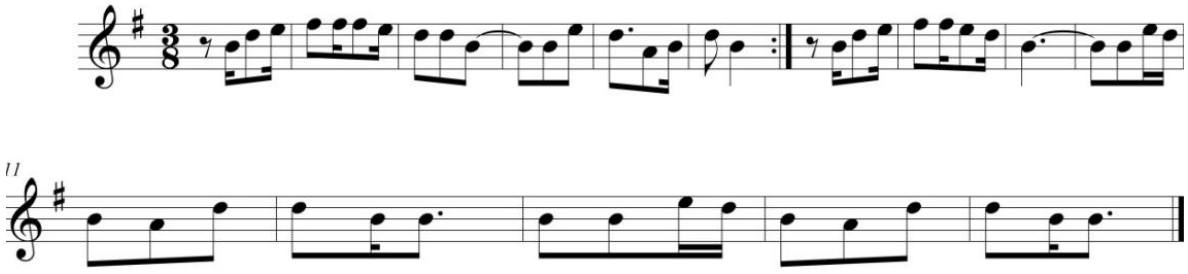
أغنية خمسة جنية.

الشاعر: مجهول.

المُلحن: مجهول.

الضرب الإيقاع: هجوري.

نموذج رقم (43)

الأداء: جماعي

نص اللحن[1]:

نموذج رقم (44)

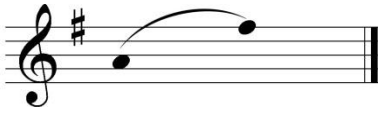
تحليل اللحن:

بدأ اللحن بعد علامة الصمت، ومن الصوت سي (B)، ويتكون من عبارتين: العبارة الأولى من المازورة الأولى حتى المازورة السادسة؛ والثانية من المازورة السابعة إلى المازورة الخامسة عشرة، مكون الجملة اللحنية. أكثر الأصوات تكراراً صوت النغمة سي (B)، أكثر الأشكال الموسيقية تكراراً الشكل كروش والدبل كروش، والسبب في ذلك أن الأغنية راقصة. لاحظ الدارس أن هذا اللحن لم يتجاوز أصوات المدرج. وعدم تساوي العبارات اللحنية عند الموسيقى. الصيغة اللحنية تكرارية.

السلم : خماسي (Pentatonic) السلم ري(D)، بدأ الأغنية بالصوت الخامس.

نموذج رقم (45)

المدى الصوتي: المدى الصوتي من الصوت لا(A) إلى الصوت فا دييز($F^{\#}$).



نموذج رقم (46)

[1] تدوين اللحن: من عمل الدارس.

المبحث الثاني

الأغنيات التي تُصاحب بآلات موسيقية

أغنية: انا ماشي مهاجرية

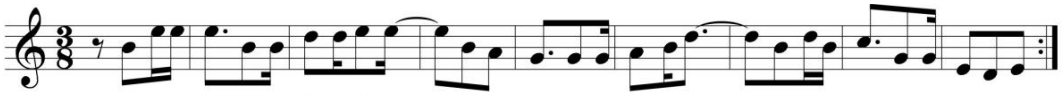
الشاعر: مجهول.

المُلحن: مجهول.

الضرب الإيقاعي: الأُم قُرُدُو.

نموذج رقم (47)

الأداء: جماعي.

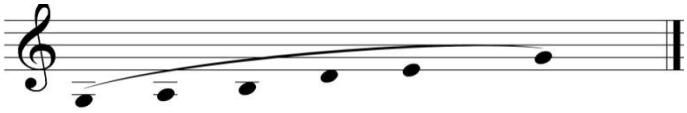
نص اللحن[1]:

نموذج رقم (48)

تحليل اللحن:

يتكون اللحن من عبارتين: العبارة الأولى من المازورة رقم (1) إلى المازورة السادسة وهو الجزء الذي يؤديه الرجال والعبارة الثانية من المازورة السابعة وحتى التاسعة، وتقوم بأدائها النساء. بدأ اللحن بعد النبر القوي وتحرك بين الصعود والهبوط. وأكثر الأصوات تكراراً صوت النغمة سي (B)، توجد قفزات في المازورة (2، 4)، وجود رباط زمني، يعد الكروش المنقوط الوحدة الأساسية في اللحن، البناء الهيكلي تكرارية، تصاحبها نقارة كآلة إيقاع بالإضافة إلى التصفيق. نص الأغنية من بيت واحد بغرض إثارة وتشويق الرقص.

السلم : خماسي (Pentatonic) سلم صول(G) الرئيس.

[1] تدوين اللحن: من عمل الدارس.



نموذج رقم (49)

المدى الصوتي: جاء المدى الصوتي للأغنية من الصوت ري(D)، إلى الصوت مي (E).

نموذج رقم (50)

أغنية: ناس اللجان

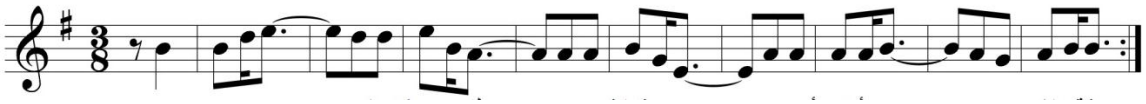
الشاعر: مجهول.

المُلحن: مجهول.

الضرب الإيقاعي: الأُم قُرُدُو.

نموذج رقم (51)

الأداء: جماعي.

نص اللحن[1]:

نموذج رقم (52)

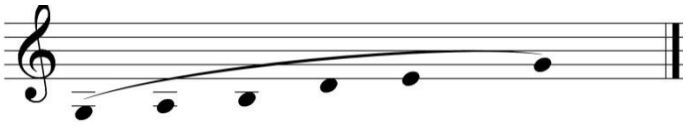
تحليل اللحن:

يتكون اللحن من جملة كاملة، تحتوي على عبارتين: العبارة الأولى من المازورة رقم (1)، إلى المازورة رقم (6). والعبارة الثانية من المازورة السابعة إلى نهاية الحن. بدأ اللحن بعد النبر القوي ومن النغمة سي (B)، وصعد إلى الصوت مي (E)، في المسافة الرابعة وتحرك

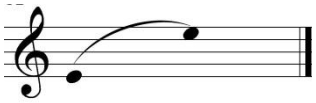
[1] تدوين اللحن: من عمل الدارس.

هابطاً إلى الصوت مي في الخط الأول وعاد صاعداً إلى الصوت لا(A)، وهبط إلى الصوت مي (E)، وصعد من جديد ليستقر عند النغمة لا (A). وجود رباط زمني بين ثماني موازير. الصيغة غنائية تكرارية لا توجد آلات لحنية مصاحبة؛ النقارة هي الآلة الإيقاعية المصاحبة، جاء الغناء من بيتين بغرض الإثارة، والخروج من الرتابة والملل أثناء الرقص.

السلم: خماسي(Pentatonic)، سلم صول(G) الرئيس بدأ اللحن بصوت الدرجة الثالثة.



نموذج رقم (53)

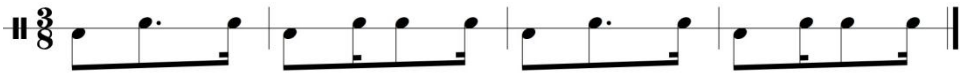
المدى الصوتي: جاء المدى الصوتي من الصوت مي(E) إلى الصوت مي (E) أوكتاف.

نموذج رقم (54)

أغنية: صوميتاي في رقبة

الشاعر: مجهول.

المُلحن: مجهول.

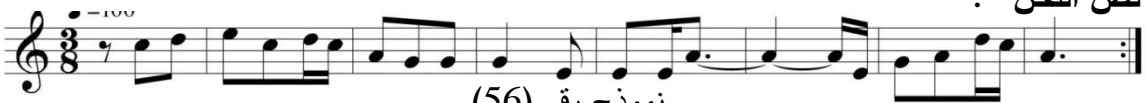
الضرب الإيقاعي: الأُم قُرُدُو.



نموذج رقم (55)

الأداء: جماعي.

نص اللحن[1]:



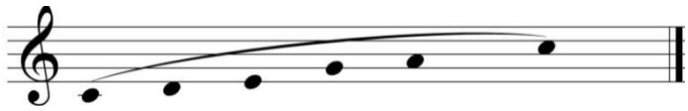
نموذج رقم (56)

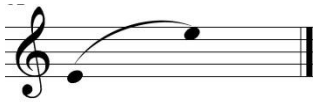
[1] تدوين اللحن: من عمل الدارس.

تحليل اللحن:

بدأ اللحن بعد النبر القوي؛ ويتكون من جملة واحدة جاء في مجملها على ثماني موازير. استهلت العبارة الأولى من المازورة الأولى إلى المازورة الخامسة والعبارة الثانية من المازورة السادسة حتى نهاية الأغنية، بد الغناء من النغمة دو (C)، في المسافة الثالثة وصعد إلى النغمة مي (E)، وهو أقصى مدى صوتي وصلتها صوت المغنية في الحدة. وتحرك اللحن هابطاً في تتابع نغمي إلى الصوت مي (E)، في القرار، وصعد إلى النغمة لا (A)، في وسط المدرج. ثم عاد هابطاً إلى النغمة مي (E)، في القرار ليصعد مجدداً إلى النغمة ري (D)، في الخط الرابع، وعاد هابطاً ليستقر عند النغمة لا(A).

يوجد رباط زمني لأكثر من شكل، والبناء الهيكلي للحن متكررة. واتضح للدارس أن معظم الأغنيات التي تغنى في رقصة الأم قرودو، تتكون من جملة واحدة وبيت شعر أو بيتان موزعان على جزأين، العبارة الأولى تُغنى من قبل الراقصين والعبارة الثانية من جانب الراقصات، بهذا اتضح وجود نوع من أنواع التتابع (Kanon) في أداء الأغنية بين الراقصين والراقصات، والغرض من قصر البيت والعبارة والجملة اللحنية الغرض إثارة الراقصين، ويتميز بالهدوء في الأداء الحركي والقوة في الأداء الصوتي، لا توجد آلات موسيقية لحنية مصاحبة.

السلم: خماسي (Pentatonic)، دو (C) الرئيس.

نموذج رقم (57)

المدى الصوتي: جاء داخل المدرج من الصوت مي(E) إلى مي(E) أوكتاف.

نموذج رقم (58)

أغنية: سنا سنا

المعنى: ولد الذغاوة.

الشاعر: مجهول.

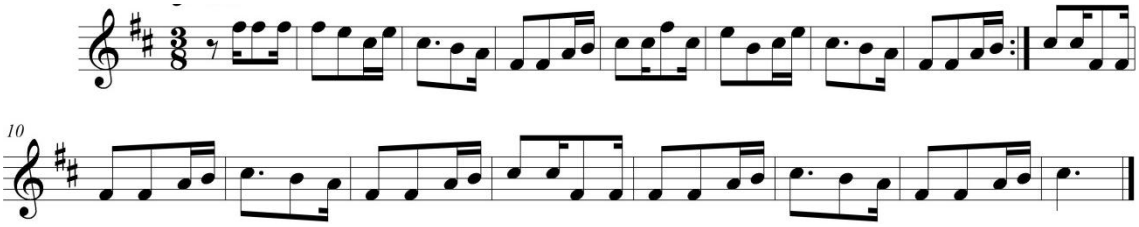
المُلحن: مجهول.

الضرب الإيقاعي: الأنقلنغ.

نموذج رقم (59)

الأداء: بخيت بيلي.

نص اللحن[1]:

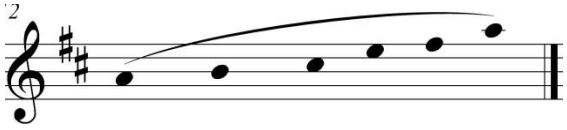


نموذج رقم (60)

تحليل اللحن:

يتكون اللحن من جملة موسيقية، جاء في عبارتين: الأولى من المازورة الأولى وحتى المازورة الثامنة مع علامة الإرجاع، والعبارة الثانية من المازورة التاسعة إلى الثامنة عشرة، بدأت الأغنية بعد النبر القوي ومن النغمة فا دييز ($F^{\#}$)، وهو أقصى مدى صوتي وصله المغني في الأعلى؛ وتحرك بين الصعود والهبوط حتى استقر عند الصوت دو دييز ($C^{\#}$)، في المسافة الثالثة، توجد قفزات في الموازير الخامسة والسادسة والثالث عشرة، البناء الهيكلي تكرارية، وجود مصاحبة آلية لحنية وإيقاعية نقارة.

السلم: خماسي:(pentatonic) السلم لا(A)، الرئيس.



نموذج رقم (61)

[1] تدوين اللحن: من عمل الدارس.

المدى الصوتي: لم يتجاوز المدرج، من النغمة فا دييز($F^{\#}$) إلى فا دييز($F^{\#}$) أوكتاف.

نموذج رقم (62)

أغنية: أبا خلاص

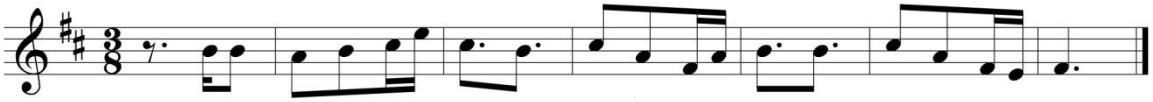
الشاعر: مجهول.

المُلحن: مجهول.

الضرب الإيقاعي: الجريبو.

نموذج رقم (63)

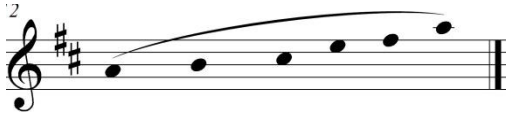
الأداء: ماجد كوربيا.

نص اللحن[1]:

نموذج رقم (64)

تحليل اللحن:

بدأ اللحن بعد النبر القوي، من النغمة سي (B)، وتحرك صاعداً إلى النغمة مي (E)، وهي أقصى مدى صوتي وصله المغني أعلى المدرج، ثم عاد هابطاً إلى النغمة مي (E)، واستقر عند النغمة فا دييز ($F^{\#}$)، يتكون اللحن من جملة واحدة قوامها سبع موازير، مكررة بين المغني والكورس والآلات المصاحبة.

السلم: خماسي(Pentatonic) لا (A) الرئيس.



نموذج رقم (65)

[1] تدوين اللحن: من عمل الدارس.

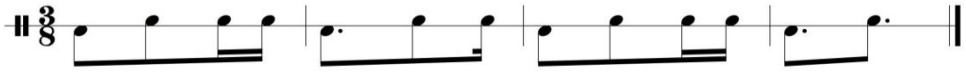
المدى الصوتي: من الصوت مي (E)، إلى النغمة مي (E) أوكتاف.

نموذج رقم (66)

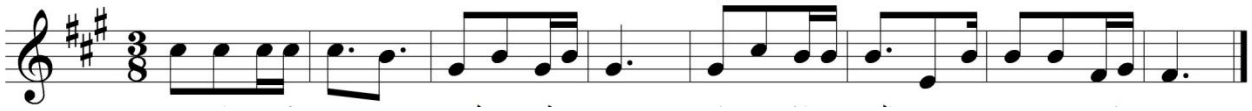
أغنية: خطو في دواني

الشاعر: مجهول.

المُلحن: مجهول.

الضرب الإيقاعي: البردية.

نموذج رقم (67)

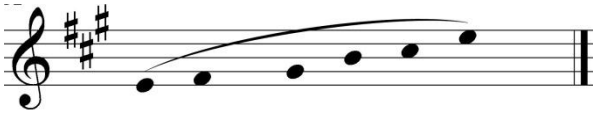
الأداء: جماعي.

نص اللحن[1]:

نموذج رقم (68)

تحليل اللحن:

يتكون اللحن من جملة واحدة، تحتوي على عبارتين الأولى من المازورة رقم (1)، حتى المازورة(4). والثانية من المازورة الخامسة إلى المازورة الثامنة، بدأ اللحن بالنبر القوي من النغمة دو دييز ($C^{\#}$)، في المسافة الثالثة وتحرك هابطاً حتى النغمة فا دييز ($F^{\#}$)، في المسافة الأولى. أكثر الأصوات تكرراً الصوت سي (B)، وأكثر الأشكال تكراراً هو كروش. توجد أربع قفزات في المازورة رقم (3، 4- 5 – 6- 7- 8). غناء مصاحبة بآلة نفخ، تتميز هذه الرقصة بالأداء الملوكي أي الدفاع عن العرض والأرض.

[1] تدوين اللحن: من عمل الدارس.

السلم: خماسي (Pentatonic) مي (E) الرئيس.

نموذج رقم (69)

المدى الصوتي: جاء من الصوت مي (E) إلى الصوت دو دييز ($C^{\#}$).

نموذج رقم (70)

أغنية: جُوجُو

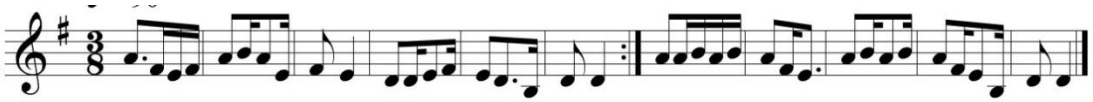
الشاعر: مجهول.

المُلحن: مجهول.

الضرب الإيقاعي: جُوجُو.

نموذج رقم (71)

الأداء: عبد الله إبراهيم.

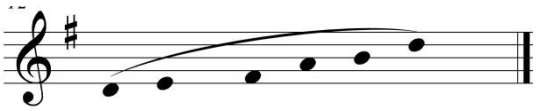
نص اللحن[1]:

نموذج رقم (72)

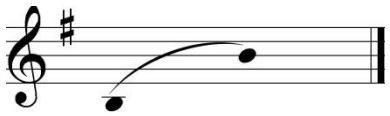
تحليل اللحن:

يتكون من عبارتين: العبارة الأولى من المازورة رقم (1)، إلى المازورة رقم (6)، والعبارة الثانية من المازورة السابعة إلى المازورة الحادية عشرة. مكوناً جملة لحنة واحدة من إحدى عشرة مازورة. بدأ اللحن بالنبر القوي، ومن صوت الدرجة الرابعة، وتحرك بين الصعود والهبوط حتى

[1] تدوين اللحن: من عمل الدارس.

استقر عند أساس السلم، توجد قفزات في المازورة رقم (2) والمازورة (9،8). لا توجد علامات الصمت، الغناء متكرر بغرض الرقص بمصاحبة النقارة.

السلم: خماسي (Pentatonic):ري (D) الرئيس.

نموذج رقم (73)

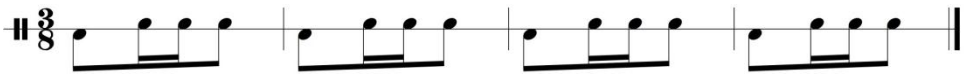
المدى الصوتي: جاء المدى الصوتي من الصوت سي(B) إلى سي (B) أوكتاف.

نموذج رقم (74)

أغنية: دينارية

الشاعر: مجهول.

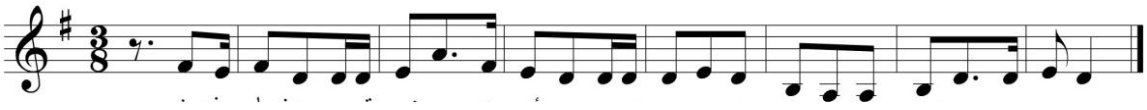
المُلحن: مجهول.

الضرب الإيقاعي: دينارية.



نموذج رقم (75)

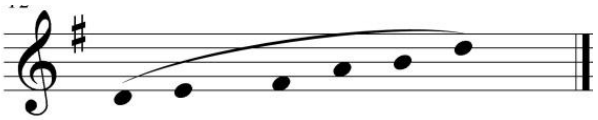
الأداء: جماعي.

نص اللحن[1]:

نموذج رقم (76)

[1] تدوين اللحن: من عمل الدارس.

تحليل اللحن:

يتكون اللحن من جملة واحدة، من ثماني موازير بدأ بعد النبر القوي، وتحرك بين الصعود والهبوط حتى استقر عند الصوت ري (D)، أكثر الأشكال تكراراً هو كروش، وأكثر الأصوات تكراراً ري (D)، بدأ الغناء من الصوت فا دييز ($F^{\#}$)، وجاءت القفلة على الصوت ري (D). لاحظ الدارس في غناء الدينارية، لا توجد مصاحبة بآلات لحنية، وتؤدى فقط في مناسبات الأعراس.

السلم: خماسي (Pentatonic) ري (D) الرئيس.

نموذج رقم (77)

المدى الصوتي: جاء المدى الصوتي على بعد أوكتاف من الصوت لا(A)، إلى جوابها.

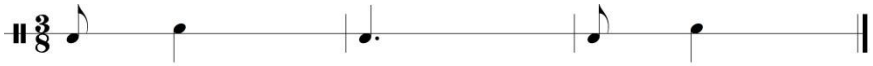
نموذج رقم (78)

أغنية: تونيجي

الشاعر: مجهول.

المُلحن: مجهول.

الضرب الإيقاعي: تونجي.



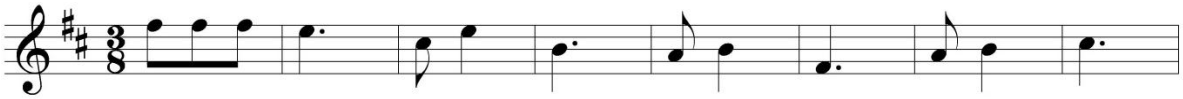
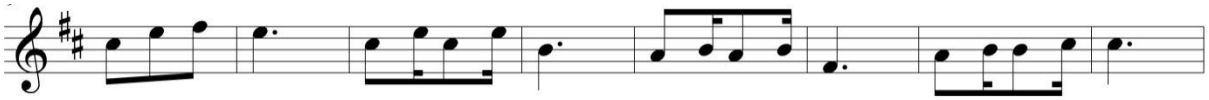
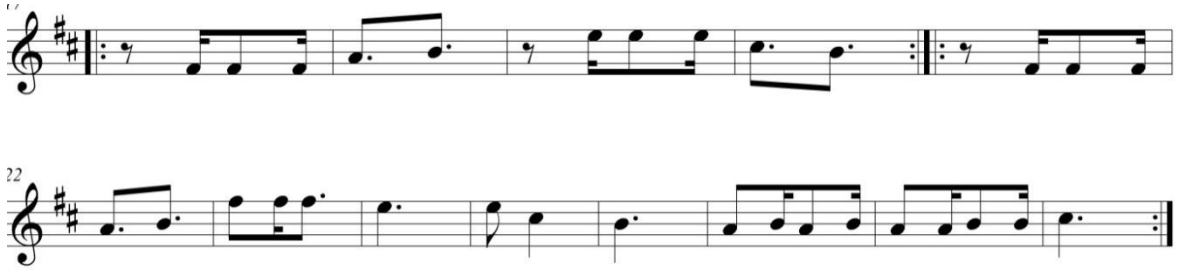
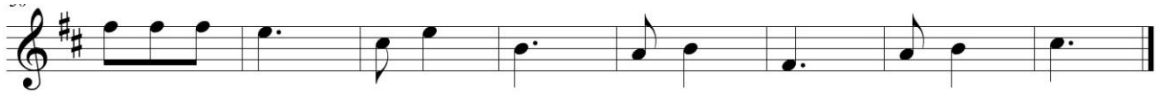
نموذج رقم (79)

الأداء: أفراح آدم.

نص اللحن[1]:

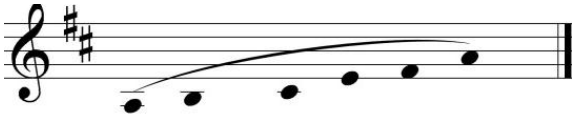
يتكون اللحن من جملتين موزعة على أربع عبارات على النحو التالي.

استهل العبارة الأولى بالنبر القوي ومن الصوت فا دييز ($F^{\#}$)، وتحرك بين الصعود والهبوط حتى استقر عند الصوت دو دييز ($C^{\#}$)، أكثر صوت تكراراً، الصوت سي (B).

جاءت العبارة الثانية مختلفة عن العبارة الأولى من حيث التشكيل الإيقاعي واللحني وبدأ

من المازورة التاسعة، وبالنبر القوي، ومن الصوت دو دييز ($C^{\#}$)، وتحرك صاعداً إلى الصوت فا دييز($F^{\#}$)، ثم عاد هابطاً إلى الصوت دو دييز ($C^{\#}$)، لتنهي العبارة الجملة الأولى كاملة

جاءت العبارة الثالثة بعد النبر القوي ومن الصوت فا دييز ($F^{\#}$)، وتحرك بين الصعود والهبوط حتى استقر عند الصوت دو دييز ($C^{\#}$)، يُسيطر في هذه العبارة التنغيم الإيقاعي والتي تمثل الإيقاع الأساس لهذه الأغنية والتي جاءت في بداية العبارة نفسها. توجد في هذه العبارة علامة المرجعة.

العبارة الأخيرة وهي عبارة عن إعادة العبارة الأولى كما في الأصل.

نموذج رقم (80)

[1] تدوين اللحن: من عمل الدارس.

السلم: خماسي (Pentatonic) لا (A) الرئيس.



نموذج رقم (81)

المدى الصوتي: جاء المدى من الصوت لا($F^{\#}$)، إلى جوابها.

نموذج رقم (82)

- الملاحظ في هذه الأغنية سيطرة شكل الكروش، لأن اللحن في طبيعته راقص.
- لا توجد آلات لحنية مصاحبة، والإيقاع عبارة عن صفقة باليدين بالإضافة إلى ضرب الأرض بالأرجل.

المبحث الثالث

أغاني العمل والأغنيات الحديثة

أغنية ويل

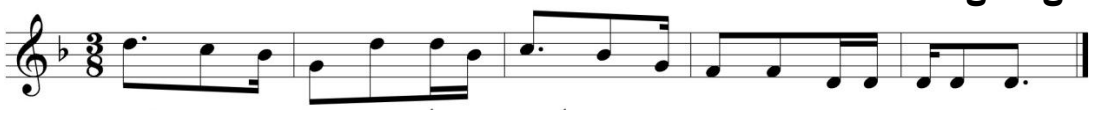
أسم الشاعر: مجهول.

الملحن: مجهول.

الضرب الإيقاعي: المدقاقة (دق العيش).

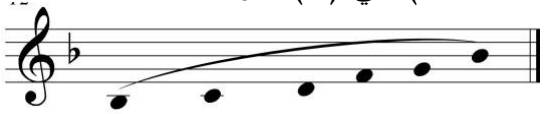
نموذج رقم (83)

الأداء: جماعي رجال ونساء.

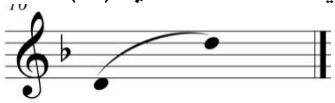
نص اللحن[1]:

نموذج رقم (84)

تحليل اللحن:

يتكون اللحن من جملة موسيقية واحدة غير منتظمة جاء في مجملها على خمس موازير، وبدأ من الصوت ري وهو أقصى مدى صوتي للحن وتحرك هابطاً إلى الصوت صول (G)، ثم قفز مرة أخرى إلى الصوت ري (D)، وتحرك بتسلسل تام حتى استقر عند الصوت ري (D)، وهو أقصى مدى وصل إليه المغنون في الغلظة.

السلم: خماسي(Pentatonic) سي (B)، الرئيس بدأ الغناء بصوت الدرجة الثالثة.

نموذج رقم (85)

[1] تدوين اللحن: من عمل الدارس.

المدى الصوتي: جاء المدى الصوتي من الصوت ري (D)، إلى جوابها.

نموذج رقم (86)

أغنية: سلبتا

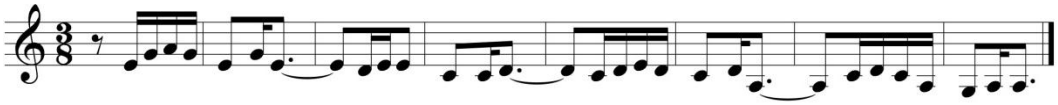
اسم الشاعر: مجهول.

الملحن: مجهول.

الضرب الإيقاعي: إيقاع المدقاقة.

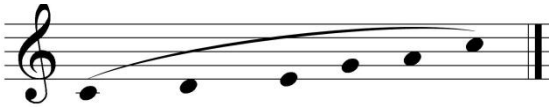
نموذج رقم (87)

الأداء: مغني فردي (Solo) وكورس رجال ونساء.

نص اللحن[1]:

نموذج رقم (88)

تحليل اللحن:

يتكون اللحن من جملة واحدة جاءت على أربع موازير، وبدأ اللحن بعد النبر القوي ومن الصوت مي (E)، وتحرك صاعداً إلى الصوت لا (A)، ثم عاد هابطاً في تسلسل نغمي عادي ليستقر عند قرار الصوت الذي بدأ به اللحن. يوجد رباط زمني بين المازورة (2، 3– 4، 5– 6، 7)، أكثر صوت تكراراً مي (E). أكثر الأشكال دبل كروش، وتعد الكروش المنقوط هي الوحدة الأساسية.

السلم: خماسي (Pentatonic) دو (C) الرئيس.

نموذج رقم (89)

[1] تدوين اللحن: من عمل الدارس.

المدى الصوتي: من الصوت صول (G)، إلى الصوت لا(A) أوكتاف.

نموذج رقم (90)

أغنية: عزيبي

اسم الشاعر: مجهول.

الملحن: مجهول.

الضرب الإيقاعي: المدقاقة(دق العيش).

نموذج رقم (91)

الأداء: مغني مفرد وكورس رجال ونساء.

نص اللحن[1]:

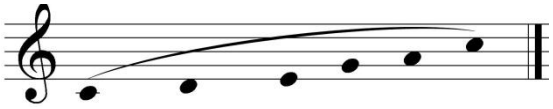
نموذج رقم (92)

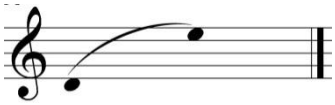
تحليل اللحن:

بدأ اللحن من النبر القوي، ومن الصوت ري (D)، في الخط الرابع وقفز هبوطاً إلى الصوت لا(A)، وتحرك صاعداً إلى الصوت مي (E)، وهو أقصى مدى صوتي في الأعلى، ثم تحرك سلمياً نحو الهبوط إلى الصوت ري (D)، في المسافة الإضافية الأولى أسفل المدرج، وقفز مجدداً إلى الصوت ري (D)، في الخط الرابع، ومنها تحرك بين الصعود والهبوط واستقر عند الصوت ري (D)، وهو أقصى مدى صوتي توصل إليه اللحن في الغلظة. أكثر الأصوات تكراراً هو الصوت ري (D). يتكون اللحن من جملة واحدة جاء في مجملها على ثماني موازير

[1] تدوين اللحن: من عمل الدارس.

متكررة. الملاحظ أن معظم أغاني الحصاد، تبدأ في النبر القوي؛ ويرجع ذلك بأن المدقاقة لابد أن تُرمى بقوة لكسر القناديل وإعطاء الناس الدافع في الأداء والاستمتاع بالعمل.

السلم: خماسي(Pentatonic) دو (C) الرئيس، وبدأ اللحن بصوت الدرجة الثانية.

نموذج رقم (93)

المدى الصوتي: جاء من الصوت ري(D)، إلى الصوت مي(E) أوكتاف.

نموذج رقم (94)

أغنية: روو نقا

المعنى: ذهب الناس إلى البئر رجاءاً لا تمسكوا علي بالحكم القوي.

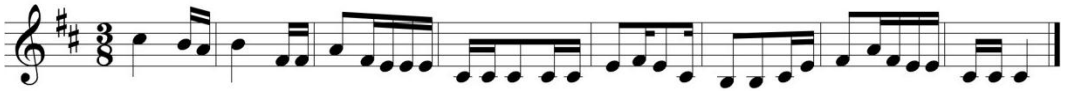
اسم الشاعر: مجهول.

المُلحن: مجهول.

الضرب الإيقاعي: الفندك (شك العيش).

نموذج رقم (95)

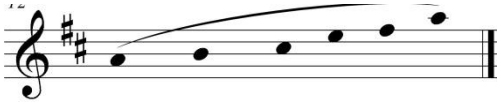
الأداء: مغني مفرد وكورس رجال ونساء.

نص اللحن[1]:

نموذج رقم (96)

تحليل اللحن:

[1] تدوين اللحن: من عمل الدارس.

يتكون اللحن من جملة وحدة، من ثماني موازير. بدأ اللحن من النبر القوي ومن الصوت دو دييز ($C^{\#}$) وتحرك بين الصعود والهبوط حتى استقر عند الصوت دو دييز ($C^{\#}$) في الخط الإضافي الأول أسفل المدرج، توجد قفزة في المازورة الثانية، أكثر الأصوات تكراراً دو دييز ($C^{\#}$). جاء الغناء من بيت واحد والهدف منه رفع الروح المعنوي والحماس للعاملين لإنجاز العمل في وقت وجيز دون الشعور بالملل أو الفتور.

السلم: خماسي(Pentatonic) لا (A) الرئيس.

نموذج رقم (97)

المدى الصوتي: من الصوت سي(B)، إلى دو دييز($C^{\#}$) أوكتاف.

نموذج رقم (98)

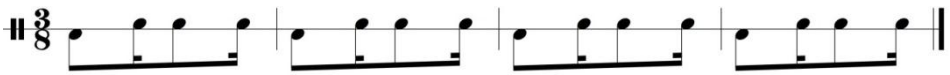
أغنية: النفير

الشاعر: أنور الكردفاني.

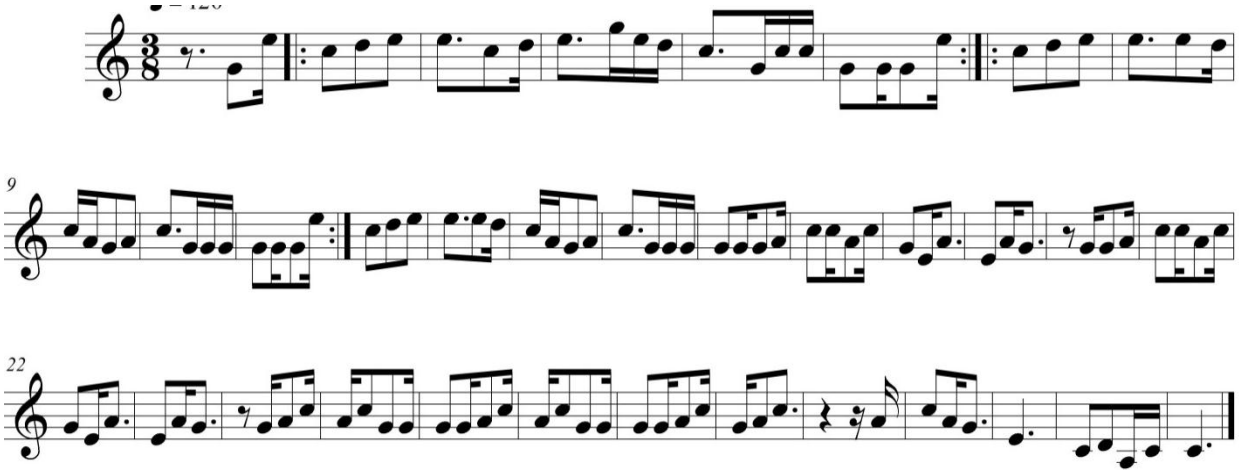
الملحن: أنور الكردفاني.

الأداء: أنور الكُردفاني.

الضرب الإيقاعي: النفير.



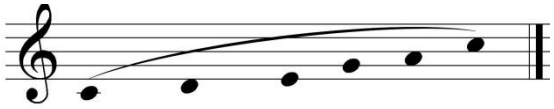
نموذج رقم (99)

نص اللحن[1]:

نموذج رقم (100)

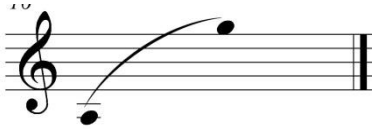
تحليل اللحن:

يتكون اللحن من جملتين مختلفتين، الأولى من المازورة رقم (1)، إلى المازورة رقم (15)، والثانية من المازورة رقم (16) إلى نهاية اللحن.

بدأ اللحن بعد النبر القوي ومن صوت الدرجة الخامسة، وتحرك بين الصعود والهبوط حتى استقر عند صوت الدرجة الأولى. أكثر الأصوات تكراراً النغمة صول (G)، وأكثر الأشكال الكروش والدبل كروش وذلك لأن اللحن راقص.

السلم: السلم: خماسي (Pentatonic) لا (C) الرئيس.

نموذج رقم (101)

المدى الصوتي: من الصوت لا (A)، إلى الصوت صول (G) أوكتاف.



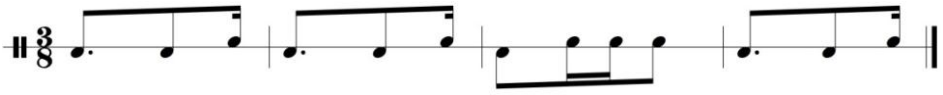
نموذج رقم (102)

[1] تدوين اللحن: من عمل الدارس.

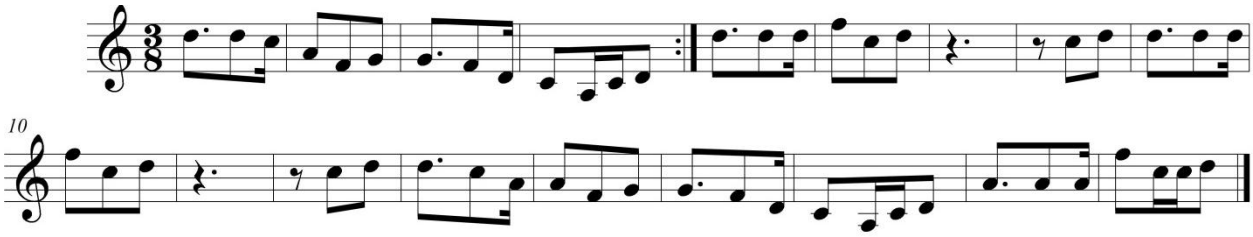
أغنية: أُم ضي

اسم الشاعر: إبراهيم أبكر سعد.

المُلحن: مبارك المنصوري.

الضرب الايقاعي: فرانقابية.

نموذج رقم (103)

الأداء: مبارك المنصوري.

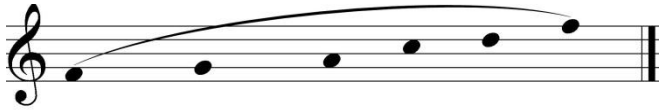
نص اللحن[1]:

نموذج رقم (104)

تحليل اللحن:

بدأ اللحن بالنبر القوي من المازورة الأولى إلى نهاية المطلع، حيث تكرر فيها الأشكال الايقاعية المكونة لضرب الفرانقابية في الميزان الثلاثي البسيط. حيث يتكون اللحن من عبارتين: من المازورة الأولى إلى المازورة الرابعة، والعبارة الثانية من المازورة الخامسة إلى الثانية عشرة، مكونةً جملة لحنية واحدة متكررة مع الغناء. بادئً من صوت الدرجة الخامسة في السلم، وتحرك هابطاً حتى استقر عند جوابها في القرار، وظهرت قفزات في المازورة (6، 9، 16)، أكثر النغمات تكراراً هي النغمة ري (D)، وبهذا يوضح الدارس أنه ليس بالضرورة تكرار صوت أساس السلم في الموسيقى ذات الطبيعة الخماسية، أو الابتداء.

[1] تدوين اللحن: من عمل الدارس.

السلم : خماسي (Pentatonic) فا (F) الرئيس.



نموذج رقم (105)

المدى الصوتي: من الصوت لا(A)، تحت المدرج إلى الصوت ري(F) أوكتاف.

نموذج رقم (106)

أغنية: أجمل الصيد

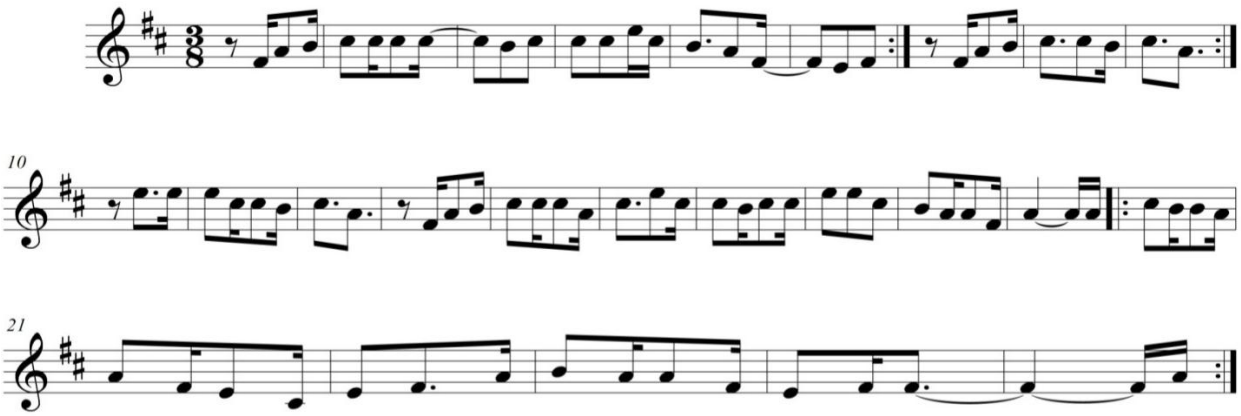
الشاعر: زكريا عبد الرحمن.

المُلحن: زكريا عبد الرحمن.

الضرب الإيقاعي: المندعوس.

نموذج رقم (107)

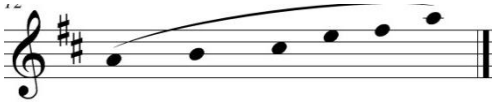
الأداء: زكريا عبد الرحمن (زكريا الفاشر).

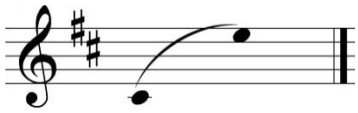
نص اللحن[1]:

نموذج رقم (108)

[1] تدوين اللحن: من عمل الدارس.

تحليل اللحن:

بدأ اللحن بعد النبر القوي، من النغمة فا دييز ($F^{\#}$)، وتحرك صاعداً الى النغمة مي (E)، وهي أقصى مدى صوتي وصله المغني؛ ثم عاد هابطاً واستقر عند النغمة فا دييز ($F^{\#}$)، مكوناً العبارة الأولى؛ وجاءت العبارة الثانية من النغمة فا دييز ($F^{\#}$)، وبدأت بعد السكتة، وتحركت بين الصعود والهبوط لتستقر عند النغمة لا (A). وبدأت العبارة الثالثة من النغمة دو دييز ($C^{\#}$)، في المسافة الرابعة، وتحركت هابطة لتصل إلى الصوت دو دييز ($C^{\#}$)، في الخط الإضافي الأول أسفل المدرج، ثم عادت صاعدة إلى النغمة سي (B)، وهبطت عند الصوت فا دييز ($F^{\#}$)، مكونةً الجملة اللحنية؛ أكثر الأصوات تكراراً الصوت دو دييز ($C^{\#}$). وجود رباط زمني لأكثر من شكلين. الصيغة اللحنية تكرارية. اعتمدت الأغنية على الصفقة كإيقاع. الشكل المسيطر في هذا اللحن هو دبل كروش والكروش.

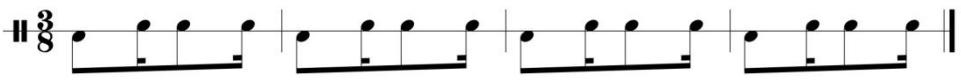
السلم: خماسي (Pentatonic): لا (A) الرئيس.

نموذج رقم (109)

المدى الصوتي: من الصوت دو دييز ($C^{\#}$)، إلى الصوت مي (E) أوكتاف.

نموذج رقم (110)

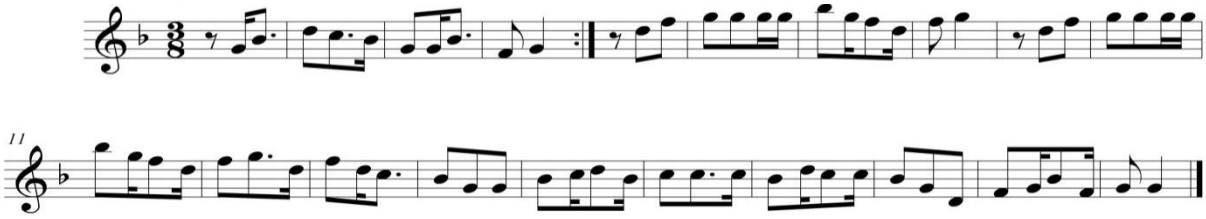
أغنية: ناس حلة

الشاعر: آدم إبراهيم.

المُلحن: آدم إبراهيم.

الضرب الإيقاعي: هجوري

نموذج رقم (111)

الأداء: آدم إبراهيم (آدم نِبِقاي).

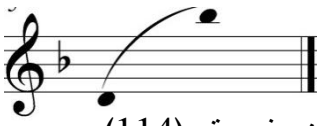
نص اللحن[1]:

نموذج رقم (112)

تحليل اللحن:

يتكون اللحن من جملة لحنية واحدة بدأت العبارة الأولى من المازورة رقم(1)، إلى المازورة رقم (4)، وتبدأ من النغمة صول (G) وتحركت بين الصعود والهبوط لتستقر عند النغمة صول (G)، وجاءت العبارة الثانية من المازورة رقم (5) إلى المازورة رقم (20)؛ وبدأت من النغمة ري (D)، في الخط الرابع وتحرك صاعداً إلى النغمة سي بيمول (B^b) في المسافة الإضافية الثانية أعلى المدرج؛ وهو أقصى مدى وصله المغني في الأعلى، وتحرك هابطاً حتى النغمة ري (D)، وهو أقصى مدى وصل إليه المغني في الأسفل؛ وتحرك صاعداً حتى استقر عند الصوت صول (G) وهو أكثر الأصوات تكراراً. وجد الدارس أن الصفقة والسكّة هما التشكيل الأساسي لغناء ورقصة الهجوري. الشكل المسيطر في هذا اللحن هو دبل كروش والكروش.

السلم: خماسي (Pentatonic): سي بيمول (B^b) الرئيس.

نموذج رقم (113)

المدى الصوتي: من الصوت ري (D) إلى الصوت سي بيمول (B^b) أوكتاف.

نموذج رقم (114)

[1] تدوين اللحن: من عمل الدارس.

أغنية: ساسا

الشاعر: آدم إبراهيم (نِبِقاي).

المُلحن: آدم إبراهيم (نِبِقاي).

الضرب الإيقاعي: هجوري.

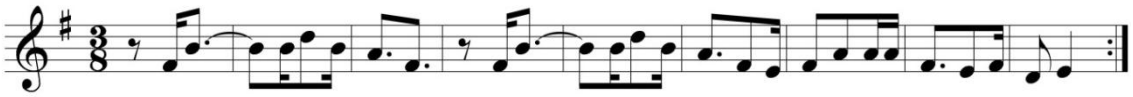
نموذج رقم (115)

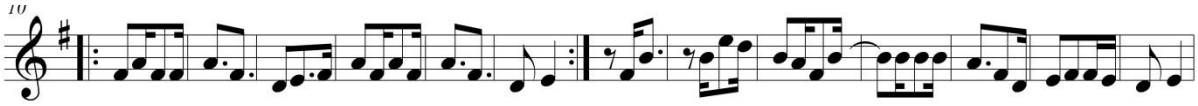
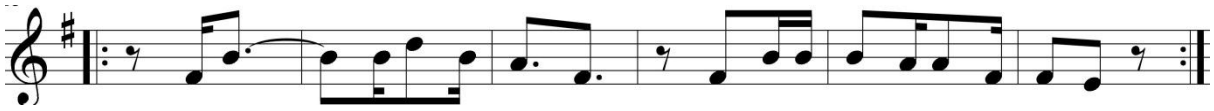
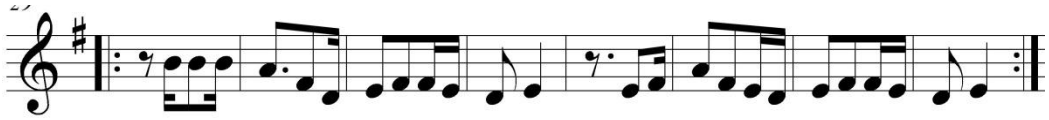
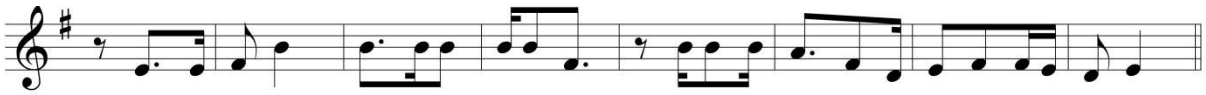
الأداء: حليمة محمد عبد الله (حليمة ساسا).

نص اللحن[1]:

قسم الدارس الأغنية إلى تسع عبارات،

تحليل اللحن:

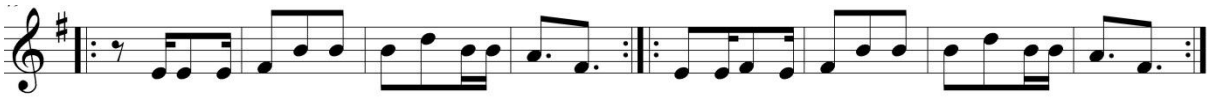
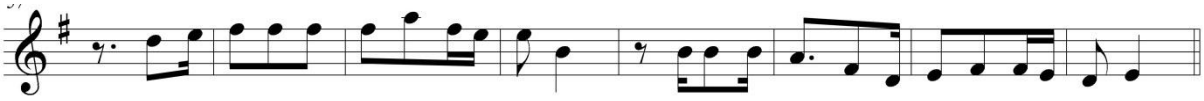
بدأت العبارة الأولى بعد النبر القوي وتتكرر العبارة نفسها لتكون لازمة موسيقية ثابتة كلامية تعطي بعد كل عبارة جديدة. وجاء تسلسل الأصوات فيها من الصوت فا دييز ($F^{\#}$)، وتحرك صاعداً إلى الصوت ري (D)، في الخط الرابع وعادت هابطة إلى الصوت فا دييز ($F^{\#}$)، وتتكرر الفقرة نفسها مع إضافة فقرة جديدة لتصبح عبارة كاملة من المازورة رقم(1)، إلى المازورة رقم (9)، وانتهى بالصوت مي (E).

استهلت العبارة الثانية بالنبر القوي، ومن الصوت فا دييز ($F^{\#}$)، تحركه بين الصعود والهبوط وانتهى عند الصوت مي (E)، وجود علامات الصمت؛ والرباط الزمني، ووجود عبارات إيقاعية لحنية في المازورة الأولى والرابعة. وهي عبارة غنائية.

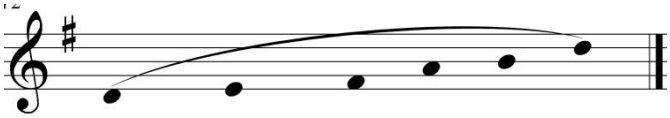
[1] تدوين اللحن: من عمل الدارس.

جاءت العبارة الثالثة بعد اللازمة الموسيقية المتكررة، وبدأت بعد النبر القوي ومن الصوت فا دييز ($F^{\#}$) وانتهت عند الصوت مي (E) مع وجود تنوع لحني جديد يختلف عن العبارات السابقة في الجزء الأخير، توجد عبارة لحنية إيقاعية في المازورة السادسة؛ وتدخل في الغناء وتقول: قلبي كم وين بشوفك***روحي يوت* بلاقي روحك.

استهلت العبارة الغنائية الرابعة بعد النبر القوي، وتتكون من ثماني موازير، تبدأ من الصوت مي (E)، وتنتهى بالصوت نفسه؛ أكثر الأصوات تكرراً فا دييز ($F^{\#}$)، وتؤدى ترجيعياً مع وجود دالة الإرجاع، وتقول: كم تطول لكلامي ما تمامي***عشان نريدك لقولي ما تباسي

تتكون العبارة الغنائية الخامسة من ثماني موازير، وجاء الغناء بعد النبر القوي، وبدأت من الصوت مي (E) وتحرك صاعداً حتى الصوت سي (B) وعادت هبوطاً إلى الصوت فا دييز ($F^{\#}$)، ثم تحرك في تسلسل نغمي حتى استقرت عند الصوت مي (E)، وتؤدى ترجيعياً مع وجود دالة الإرجاع، ويأتي الغناء قائلاً: داخل قلبي ما في إلا أنت *** نمن* نلاقو سلام شوق سمح تلقى.

تبدأ العبارة الغنائية السادسة من الصوت مي (E)، وتتحرك حتى الصوت ري (D)، وتعود هابطاً عند الصوت فاد دييز ($F^{\#}$) وتتكون هذه العبارة من ثماني موازير. وتقول: ترا بعرفي قل ضل شعروا مقيلنا*** عنين غزال بشابي لكن السمح حلينا**.

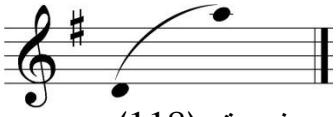
---

* يوت: بمعنى كل يوم

* أثناء اللقاء

** حيلنا: حقنا

تتكون العبارة الغنائية السابعة والأخيرة من ثمانية موازير، وبدأ الغناء من الصوت ري (D) في الخط الرابع، وتحرك صاعداً إلى الصوت لا (A) في الخط لإضافي الأول أعلى المدرج وهو أقصى مدى صوتي وصلت إليها المغنية وتحركت هبوطاً إلى الصوت ري وهي أقصى مدى صوتي وصلت إليها المغنية في الأسفل. وجاءت القفلة الغنائية عند الصوت مي (E). أكثر الأصوات سيطرة فا دييز ($F^{\#}$) وتؤدى ترجيعياً مع وجود دالة الإرجاع.

نموذج رقم (116)

السلم: خماسي (Pentatonic) ري (D) الرئيس.

نموذج رقم (117)

المدى الصوتي: جاء المدى الصوتي من الصوت ري (D) إلى الصوت لا (A) أوكتاف.

نموذج رقم (118)

- الملاحظ أن معظم العبارات بدأت بعد النبر القوي. وبالبناء الهيكلي.
- الشكل المسيطر في هذا اللحن هو دبل كروش والكروش.

أغنية: بني كفا

الشاعر: عثمان جمعة عمران(معالجة النص التراثي بكلمات جديدة)

اللحن: استلهام من التراث.

الضرب الإيقاعي: البردية.

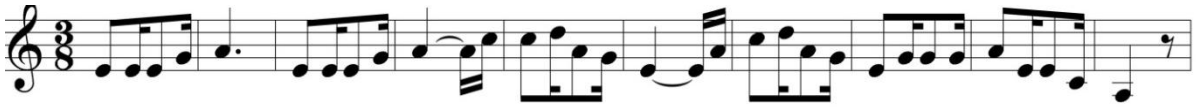
نموذج رقم (119)

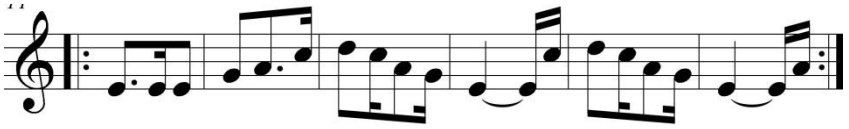
الأداء: يوسف باب الله.

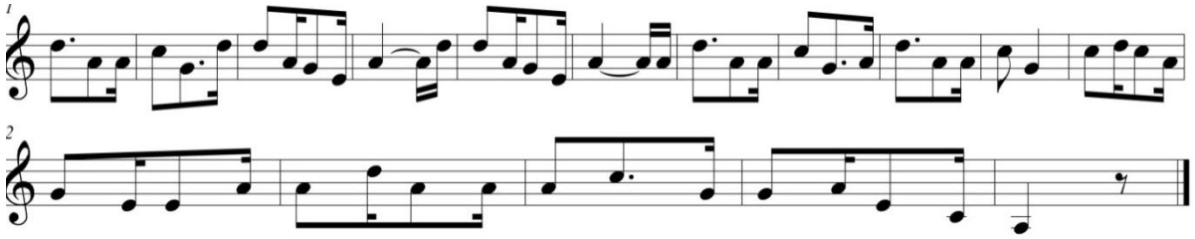
نص اللحن[1]**:**

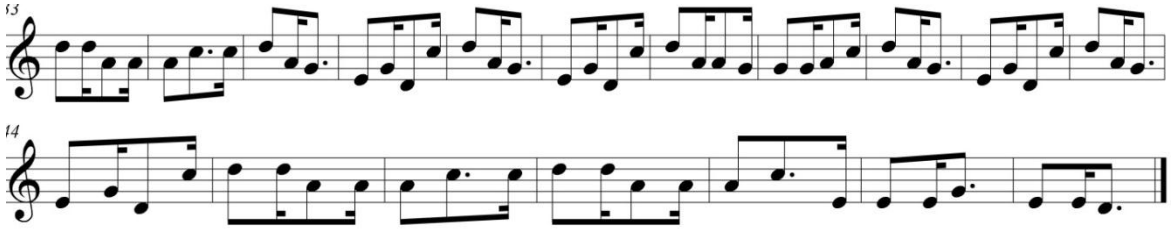
قسم الباحث الأغنية على أربع جمل لحنية:

تحليل اللحن:

تتكون الجملة الأولى من عشرة موازير ابتداء من النغمة مي (E)، وتتحرك صاعداً إلى النغمة ري (D)، وهي أقصى مدى صوتي وصل إليه في الأعلى وتحرك هابطاً إلى النغمة لا (A) في الخط الإضافي الثاني أسفل.

بدأت الجملة الثانية من المازورة الحادية عشرة إلى المازورة السادسة عشرة؛ وجاء تسلسل الأصوات من النغمة مي (E)، وصعدت إلى النغمة ري (D)، وعادت هابطاً عند الصوت مي (E)، مع وجود دالة الإرجاع.

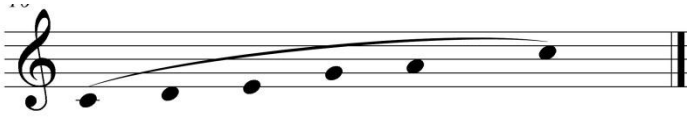


جاءت الجملة الثالثة من المازورة السابعة عشرة إلى المازورة الثانية والثلاثين؛ وبدأ بالنغمة ري (D)، وهبط عند الصوت صول (G)، وعادت صاعداً إلى الصوت ري (D)، وهبط عند النغمة لا (A). وتواصلت بين هذه الدرجات حتى استقرت عند النغمة لا (A)، في الخط الإضافي الثاني أسفل.

[1] تدوين اللحن: من عمل الدارس.

استهلت الجملة الرابعة من المازورة رقم(33)، إلى المازورة رقم(50)، ومن النغمة ري(D)، في الخط الرابع، وتحرك بين الهبوط والصعود حتى انتهى عند الصوت ري(D)، في المسافة الإضافية الأولى أسفل المدرج. البناء الهيكلي للللحن متنوع.

نموذج رقم (120)

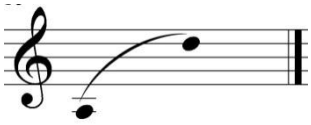
- أكثر الأشكال تكراراً الكروش والدبل كروش.
- وجود رباط زمني.

السلم: خماسي (Pentatonic): دو (C) الرئيس.



نموذج رقم (121)

المدى الصوتي: جاء المدى الصوتي، من الصوت لا (A) إلى الصوت ري (D) أوكتاف.



نموذج رقم (122)

أغنية: حليمة سعدية

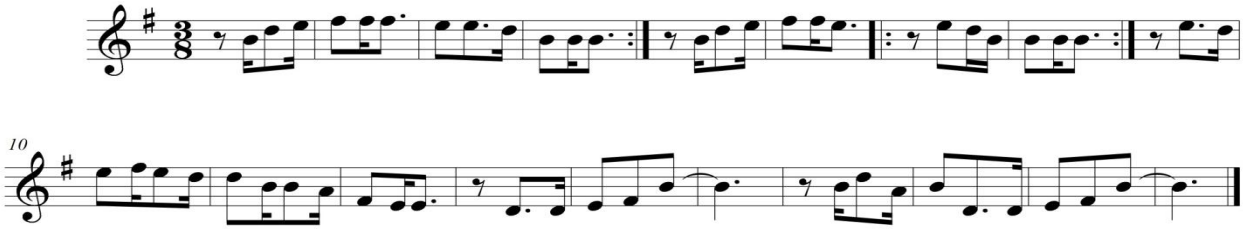
الشاعر: زكريا عبد الرحمن جدو (زكريا الفاشر).

المُلحن: زكريا عبد الرحمن جدو (زكريا الفاشر).

الضرب الإيقاعي: الطنبور.

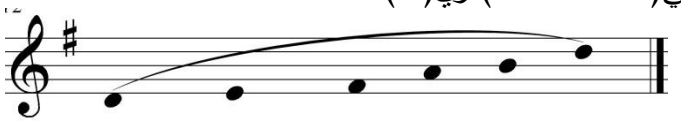
نموذج رقم (123)

المؤدي: زكريا عبد الرحمن جدو (زكريا الفاشر).

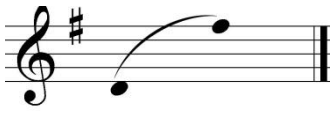
نص اللحن[1]:

نموذج رقم (124)

تحليل اللحن:

بدأ اللحن بعد النبر القوي وتحرك صاعداً حتى النغمة فا دييز ($F^{\#}$)، وهبط عند النغمة سي (B)، وكرر العبارة. وتحرك بنفس القدر بين الصعود والهبوط حتى استقر عند النغمة سي (B)، ويتكون من جملة واحدة، تحتوي على ثلاث عبارات الأولى من المازورة الأولى وحتى المازورة الرابعة، والعبارة الثانية من المازورة الخامسة إلى الثاني عشر، والثالثة من المازورة (19،13). أكثر الأصوات تكراراً هو النغمة سي (B). يوجد رابط زمني في المازورة (15،14 – 19،18). توجد قفزات في (19،18،15).

السلم: خماسي(Pentatonic) ري(D).

نموذج رقم (125)

المدى الصوتي: جاء المدى من الصوتي ري (D) إلى النغمة فا دييز($F^{\#}$) أوكتاف.



نموذج رقم (126)

[1] تدوين اللحن: من عمل الدارس.

الفصل الرابع:

الخاتمة

مكتبة البحث

الملاحق

الخاتمة

اهتم هذا البحث بدراسة التنوع الإيقاعي والغنائي في شمال دارفور ودوره في الحياة الاجتماعية، على أساس أن الموسيقى واحدة من عناصر الثقافة والتي لها صلة مباشرة بحياة الناس، وهي نتاج إرث اجتماعي يتضمن كل إبداعات جماعة إنسانية في مجال الفن والأدب والعادات والطقوس الدينية والدنيوية في شتى الممارسات الحياتية، سواء كانت تعليمية أو مكتسبة، فالتراث الموسيقي قديماً وحديثاً له وظيفة اجتماعية وحيوية في جميع أنحاء العالم.

هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على التنوع الموسيقي بشمال دارفور، وأهم جوانب الحياة الاجتماعية فيها، وإلقاء الضوء على المشكل الرئيس وهو عدم إلمام الموسيقيين بأهم الإيقاعات السودانية. من خلال الإجابة على الأسئلة التي طرحت في البحث. والنتائج التي توصلت إليها الدارسة من الجانب النظري بالتعريف على بعض الرقصات والتي جاءت تحمل اسماءً للضروب الإيقاعية المتنوعة بدارفور. وشملت الجراري والهجوري والفِرانقابيه والمندؤس، التونيجي، الكسوك، الأم قرودو، التيندي، البردية، الطنبور، الدينارية، وأغاني العمل. وقد تم عرض وتحليل كل العينة المختارة في الاطار العملي، حيث توصلت الدراسة الى نتائج وتوصيات، بعد الاجابة على اسئلة البحث.

عرض الاسئلة والاجابة عليها:

السؤال الاول: هل يوجد تنوع في الأنماط الإيقاعية واللحنية في الأغنية بشمال دار فور؟

نعم؛ يوجد تنوع ايقاعي وغنائي، نسبة لتعدد القبائل، حيث أن لكل مجموعة عاداتها وتقاليدها الخاصة. ويصاحب هذه المناسبات غناء ورقص، حيث يختلف وفقاً لاختلاف المناسبة، وعليه أصبح هنالك تنوع في الانماط الموسيقية.

السؤال الثاني: ما هي الخصائص اللحنية والإيقاعية في الأغنية بشمال دار فور؟

- توصلت الدراسة أن كل النماذج والألحان التي تم اختيارها جاءت أحادية الصوت (Monophony). كما يوجد ما يعرف بصيغة الغناء التبادلي. وتتسم بخصائص لحنية توجد في الآتي:

١- القفزات

٢- خلو الألحان من نصف البعد الصوتي.

٣- يتكون النظام النغمي من رباعي وخامسي.

٤- يبنى النسيج النغمي بشكل منوفوني Monophony وبلوفونيPolyphony

٥- تبدأ معظم الألحان من الأصوات الحادة.

٦- تكرار اللحن.

أما الخصائص الإيقاعية تظهر في الآتي:

١- يسيطر تأخير النبر (syncope) في المنظومة الإيقاعية والتشكيل في الضرب الإيقاعي

٢- يسيطر الميزان الثلاثي البسيط ٨/٣ والثنائي المركب ٨/٦.

٣- معظم ألحان الأغنيات التي لم تصاحب بالآت موسيقية تبدأ بعد النبر القوي (Lavary).

٤- معظم ألحان الأغنيات التي تصاحب بالآت موسيقية تبدأ بعد النبر القوي (Lavary).

٥- معظم الحان العمل تبدأ في موضع النبر القوي.

٦- يظهر تعدد الإيقاع (polyrhythm) في تشكيل الصفقة والضرب بالأرجل واستخدام النقارة المصاحبة.

٧- الاستفادة من أدوات في إثراء الضرب الإيقاعي كالسكس والعصي والكشاكيش.

٨- ارتباط الغناء والرقص بالبيئة ارتباطاً وثيقاً وهي عبارة عن محاكاة واستلهام من الطبيعة، أصوات وحركات العصافير والحيوانات، وحفيف الأشجار، وخرير المياه وصعود الأماكن المرتفعة كالجبال والهضاب والتلال الرملية والجروف وغير ذلك. كما تأكّد للدارس أنه ليس بالضرورة تكرار صوت أساس السلم في الموسيقى ذات الطابع الشعبي. وبذلك.

السؤال الثالث: بماذا يتميز الغناء في شمال دار فور؟

- إن النص المغنى ما بين الخمسة أو الستة كلمات أو من بيت او بيتين من الشعر، الغرض منه هو تحلية الرقص وتجميله باللحن المتكرر لآن الهدف الرئيس هو الرقص.
- أن معظم الأغنيات التي تغنى في رقصة الأم قرودو، تتكون من جملتين وبيت شعر أو بيتين موزعة على جزئي العبارة، الأولى تغنى من قبل الراقصين والثانية من جانب الراقصات، بهذا وجود تتابع (Kanon)، في أداء الأغنية بين الراقصين والراقصات والغرض من قصر البيت والعبارة أو الجملة اللحنية هو وإثارة الراقصين، ويتميز بالهدوء في الأداء الحركي والقوة في الأداء الصوتي، لا توجد آلات موسيقية لحنية مصاحبة.
- تتميز كلمات الأغنيات بالعفوية والبساطة في المعنى والحنها سهلة.
- تتميز الأغنية في شمال دارفور بالأداء الفردي والثنائي والجماعي.
- تتميز الأغنية في شمال دارفور بمصاحبة الصفقة والسكّة؛ هما التشكيل الأساسي لغناء ورقصة الهجوري والجراري، المندؤس والطنبور.

السؤال الرابع: ما هي الآلات المستخدمة في مصاحبة الغناء في شمال دار فور وكيفية أساليب الأداء المتبعة؟

- توجد عدد من الآلات التي تصاحب الغناء في شمال دارفور مثل: النحاس والنقارة والأم كيكي، القرمي، القرن أي الأم بايا، الأم برارية، الفُندك، المدقاقة، المرحاكة.

توصلت الدراسة الى النتائج التالية:

١- للغناء والضروب الايقاعية دور فاعل وحيوي في حياة المجموعات الاثنية ابتداءً من المهد الى اللحد فردية او جماعية.

٢- وجود الغناء المنوفوني(Monophony) والبلوفوني (Polyphony).

٣- تؤدى غناء الدينارية في مناسبات الأعراس فقط.

٤- تبدأ معظم أغاني الحصاد، بالنبر القوي؛ ويرجع ذلك إلى أن المدقاقة لابد أن تُرمى بقوة لكسر القناديل واعطاء الناس الدافع في الأداء والاستمتاع بالعمل.

٥- لا يوجد لحن يحمل نصف الدرجة الصوتية، وبهذا تأكد سيطرة السلم ذو الاربع نغمات(درجات) والسلم الخماسي الخاليتان من نصف البعد الصوتي على الابنية اللحنية.

٦- يتكون ابنية معظم الألحان من عدة عبارات وجمل لحنية. ولا تتساوي الموازير في اللحن ان كان هنالك عدة عبارات او جملة كما في الموسيقى الغربية. فقط مختلفة في التنغيم الإيقاعي.

٧- تأكد أن معظم الأغنيات تبدأ بعد النبر القوي أي سنكوب(Syncopation).

٨- الرقص وما يُصاحبه من حركات، يُعتبر جزءً مكملاً للحن أو الغناء.

٩- يتميز الغناء والرقص في شمال دارفور بالمرونة وسهولة في الأداء وبساطة المفردة المغناة.

١٠- سيطرة الميزان الثلاثي البسيط والثنائي المركب.

١١- عدم استخدام الميزان الشاذ في التشكيل الإيقاعي.

١٢- معظم ألحان الأغنيات تبدأ من الأصوات الحادة.

توصيات الدراسة:

١- مناشدة الدولة بإنشاء مركز للموسيقى السودانية التقليدية للعمل على توثيق موسيقى الاجناس السودانية، وذلك للحفاظ على قومية الموسيقى السودانية.

٢- التحري والدقة في تدوين الألحان والإيقاعات لنقل التراث الموسيقي بشكل سليم من مصدره الأصلي.

٣- ضرورة دراسة السلالم الموسيقية لكل مجموعة اثنية لتبيان الفروقات في اللون والطابع الصوتي، والتراكيب اللحنية، وذلك للحفاظ على الهوية السودانية.

٤- دعم البحوث والدراسات العلمية في مجال الموسيقى من قبل الدولة.

٥- ربط الموسيقى بعلم الاجتماع للاستفادة من دور الموسيقى في الحياة الاجتماعية.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

- القرآن الكريم.

ثانياً: المراجع والكتب:

١- إخلاص علي حمد علي، غزو دارفور ١٩١٦م التخطيط والتنفيذ، الخرطوم، مطابع العملة السودانية الخرطوم، ٢٠١٢ ميلادية.

٢- آلن ثيوبولد، علي دينار آخر سلاطين دارفور، ترجمة: فؤاد محمد عكود، الشركة العالمية للطباعة والنشر- السودان ٢٠٠٥ ميلادية.

٣- التجاني مصطفى محمد صالح، الصراع القبلي في دارفور- أسبابه وتداعياته وعلاجه- دراسات علم الأنثروبولوجيا التطبيقية- شركة مطابع السودان العملة المحدودة،٢٠١٠ ميلادية.

٤- جبريل عبد الله علي، من تاريخ مدينة الفاشر، أثناء للطباعة والنشر، الخرطوم،٢٠١٢ ميلادية.

٥- جوستاف ناختقال، رحلة إلى وداي ودارفور، تعريب الأستاذ سيد ديدان المحامي، بدون تاريخ ودار نشر.

٦- ر.س. أوفاهي، الدولة والمجتمع في دارفور، ترجمة، عبد الحفيظ سليمان عمر، مركز الدراسات السودانية، القاهرة،٢٠٠٥ ميلادية.

٧- سليمان يحيى محمد، موسوعة تراث دارفور، الجزء الأول، مطابع العملة السودانية – الخرطوم: السودان،٢٠٠٧ ميلادية.

٨- فؤاد زكريا: مع الموسيقى – ذكريات ودراسات، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٥ ميلادية.

٩- محمد إبراهيم أبو سليم، الفور والأرض وثائق تمليك، مركز أبو سليم للدراسات، الخرطوم،٢٠٠٦ ميلادية.

١٠- محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، دار مكتبة الهلال، بيروت- لبنان- ١٩٨٣ ميلادية.

١١- محمد بن عمر التونسي، تشحيذ الأذهان بسيرة بلاد العرب والسودان، تحقيق: جليل محمود عساكر ومصطفى محمد مسعد، القاهرة: الدار المصرية، ١٩٧٦ ميلادية.

١٢- موسى آدم عبد الجليل وعبد الله آدم خاطر، التراث الشعبي لقبيلة الفور، معهد الدراسات الأسيوية والأفريقية- شعبة الفلكلور، معهد الدراسات الآسيوية- الخرطوم ١٩٧٧ ميلادية.

١٣-ناجي حسن قاسم: دارسات في سيكولوجية الموسيقى ،الموسيقى والأسرة، التلوث السمعي، موسيقى الذكر، أمراض الموسيقيين – دار الكتب العلمية للنشر والتوزيع- عابدين، القاهرة ٢٠٠٣ ميلادية.

١٤-نعوم شقير، تاريخ السودان، تحقيق وتقديم: محمد إبراهيم أبو سليم، دار الجيل – بيروت، ١٩٨١ ميلادية.

ثالثاً: الرسائل العلمية:

١٥- صالحية بدوي عبد الكريم غاني، الأبعاد الاجتماعية والاقتصادية للحرب في دارفور – دراسة حالة: معسكر أبو شوك للنازحين، ولاية شمال دارفور – الفاشر، رسالة ماجستير غير منشورة – جامعة النيلين،٢٠١١ ميلادية.

١٦- عبد المطلب العبيد الإمام، الصراعات الأثنية في ولاية شمال دارفور ومآلاتها الإنسانية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة أفريقيا العالمية،٢٠٠٧ ميلادية.

١٧- محمد آدم سليمان أبو البشر، السلم الخماسي بين النظرية والتطبيق- رسالة دكتوراه غير منشورة جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا- كلية الموسيقى والدراما قسم الموسيقى- قسم الموسيقى، ٢٠٠٦ميلادية.

١٨- محمد يعقوب صالح: الثقافة الغنائية لقبيلة السلامات بجنوب دارفور. رسالة ماجستير غير منشورة غير منشورة جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا. كلية الموسيقى والدراما، الخرطوم ٢٠٠٧ ميلادية.

رابعاً: المجلات والدوريات والأوراق العلمية:

١٩- إسحق إبراهيم هدي يعقوب، ورقة: التغيرات المناخية وأثرها على زراعة إنتاج الدخن والذرة بولاية شمال دارفور- السودان، مجلة الفاشر الإنسانية، العدد الثاني، شركة مطابع سك العملة السودانية- الخرطوم، ٢٠١٣م.

٢٠- أمين محمود محمد عثمان، ورقة: آليات فض النزاع والجودية، جامعة الخرطوم، معهد أبحاث السلام،٩/١٠/٢٠١٤ ميلادية.

٢١- مجلة أصداء من دارفور، الرقص في دار فور، العدد السادس، الجزء الرابع، إصدارت اليوناميد، نوفمبر ٢٠١٣ميلادية.

خامساً: الشبكة العنكبوتية:

٢٢-حسين آدم الحاج، تأملات وخواطر في تاريخ دارفور القديم، سودانيز أون لاين دوت كوم، الشبكة العنكبوتية(إنترنت). WWW.sudaneseonline.com

٢٣- عبد المجيد أحمد عبد الرحمن، الأثار الاجتماعية المترتبة على الأوضاع الاقتصادية في دارفور، سودانيز أونلاين كوم الشبكة العنكبوتية، (إنترنت).WWW.sudaneseonline.com

٢٤-المصدر: منتديات ارابيا فور سيرف – من قسم: منتدى العلم والثقافة والمعلومات العامة، سلطنة الفور. الشبكة العنكبوتية. WWW.Sudaneseonline.com

٢٥- ويكيبيديا الموسوعة الحرة، الشبكة العنكبوتية إنترنت.

٢٦- موقع قناة الشروق، السودانية. WWW.ashorooq.net.

27- WWW.T.N.G.com.

28- http://www.arabia4serv.com

٢٩- موقع المعرفة، الشبكة العنكبوتية- إنترنت. www.marefa.org

سادساً: ثبت الرواة:

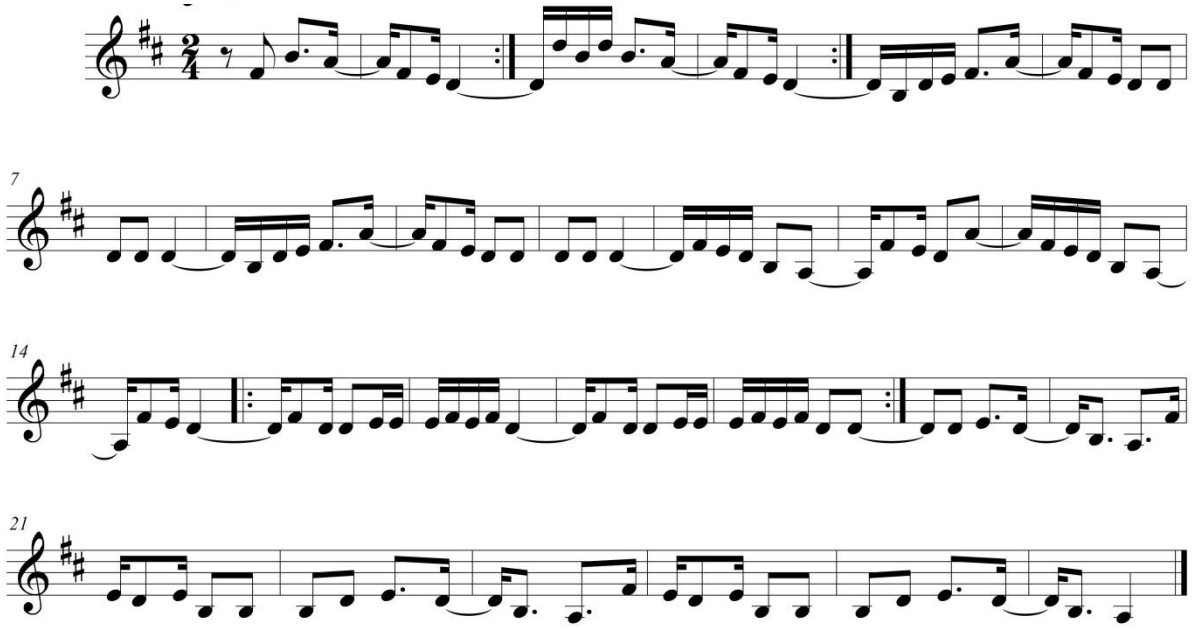
الرقم	الاسم	العمر	الصفة	مكان وزمان المقابلة
١	إبراهيم أبكر سعد	٥٨	المدير العام للثقافة بالسلطة الإقليمية لدارفور	الفاشر، ٢٠١٤/١٠/١٩م.
٢	آدم إبراهيم عمر (آدم نِبِقَاي)	٤٢	مغني	شمال دارفور، قرية جبائيين، ٢٠١٣/١/٢٤م.
٣	إسماعيل صالح	٣٤	موظف، جامعة الفاشر	الفاشر، ٢٠١٤/١٠/٢٥م.
٤	أفراح آدم إسماعيل	٢٥	مغنية	شمال دارفور محلية السياح ٢٠١٥/٢/١٥.
٥	د. محمد يوسف آدم (أبو حريرة)	٥٥	أستاذ مساعد تخصص علوم- جامعة الفاشر	الفاشر، ٢٠١٣/١٢/٢٥م
٦	زكريا عبد الرحمن جدو محمد (زكريا الفاشر)	٥٧	أستاذ ومغني	الفاشر، ٢٠١٤/١٠/٢٢م.
٧	شريف آل ذهب	٤٥	وباحث في التراث	مقيم بالسعودية ، عبر الانترنت. ٢٠١٤/٧/٢٧م.
٨	عبد الرحمن صديق آدم	٥٣	مدير متحف السلطان علي دينار	الفاشر، 2014/10/19م.
٩	عبد الرحمن عبدالله إسماعيل داوود (عبدو كيوكا)	٦٧	مغني	الخرطوم ، ٢٠١٤/١٢/١٣
١٠	عبد العزيز بكر طاهر	٤٢	مزارع	شمال دارفور، قرية جبائيين ٢٠١٤/٨/١٨م
١١	عبد الله إبراهيم عبد الرحمن حنون	٢٨	خريج موسيقى تخصص كنتر باد	الخرطوم، ٢٠١٤/١١/١٠م
١٢	عيسى آدم محمد بلال	٤٤سنة	موظف سودان اير	شمال دارفور، قرية سويلين ٢٠١٤/١٠/١٨م
١٣	محمود على إسماعيل آدم	٢٢	طالب تخصص موسيقى	الخرطوم،٢٠١٤/١١/١٨م
١٤	يوسف باب الله سعد محمد	٥٢	ترزي ومغني	الفاشر (مهرجان الموسيقى الشعبية والتقليدية بدارفور) ٢٠١٤/١٢/٢٢م

الملاحق

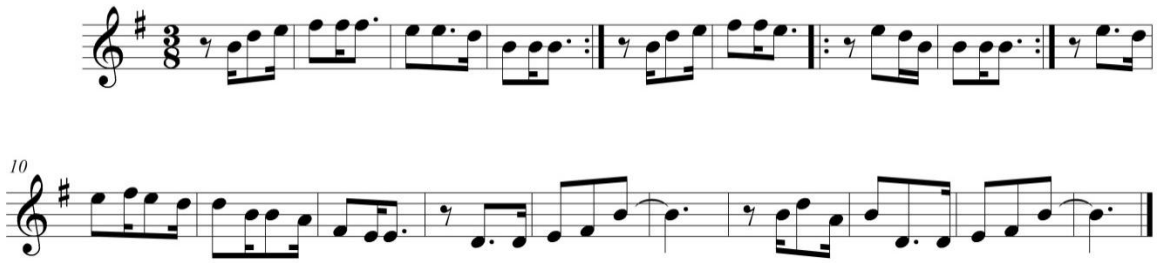
ملاحق البحث

ملحق رقم (1)

أغنية: باين سول

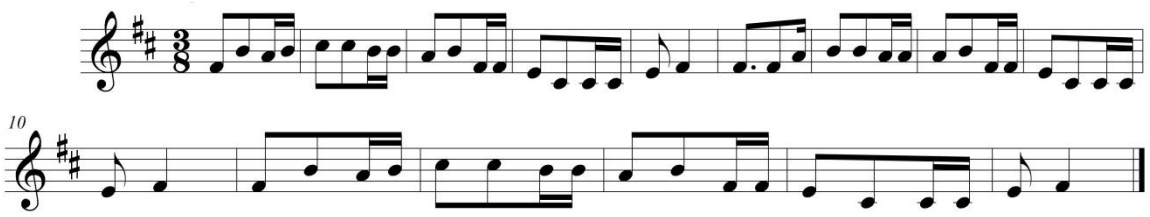
تدوين: الفاضل آدم خاطر

ملحق رقم(2)

أغنية: غزال الشام

تدوين: الفاضل آدم خاطر

ملحق رقم (3)

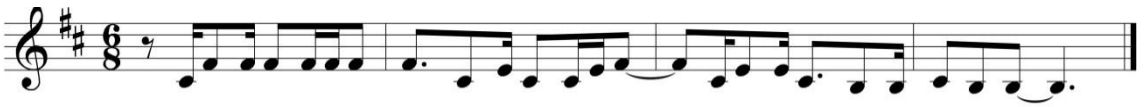
أغنية: قلبي حريق فوقا

تدوين: الفاضل آدم خاطر

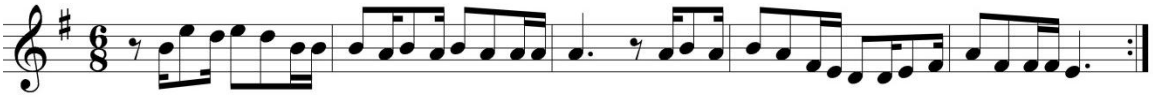


ملحق رقم (4)

أغنية: الكرم والجود

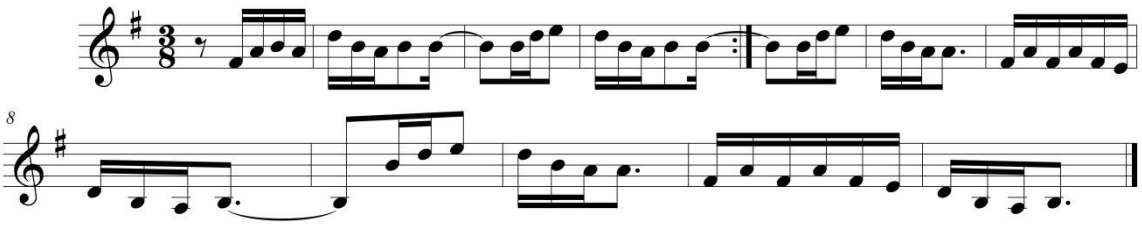
تدوين: الفاضل آدم خاطر

ملحق رقم (5)

أغنية: جدي الغزال

تدوين: الفاضل آدم خاطر

ملحق رقم (6)

أغنية: داينق برو

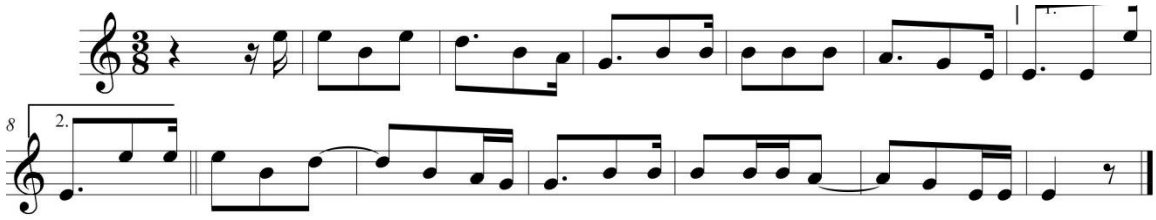
تدوين: الفاضل آدم خاطر



ملحق رقم (7)

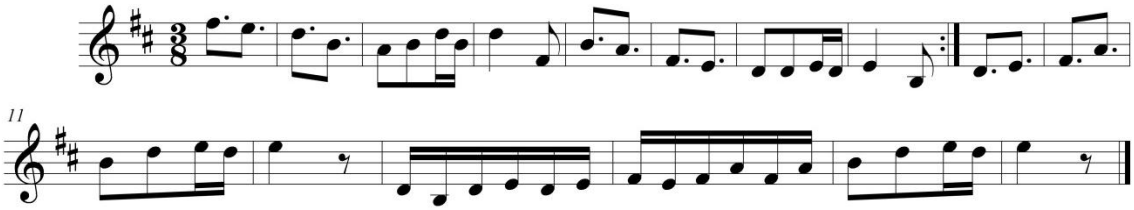
أغنية: ناديتا

تدوين: الفاضل آدم خاطر



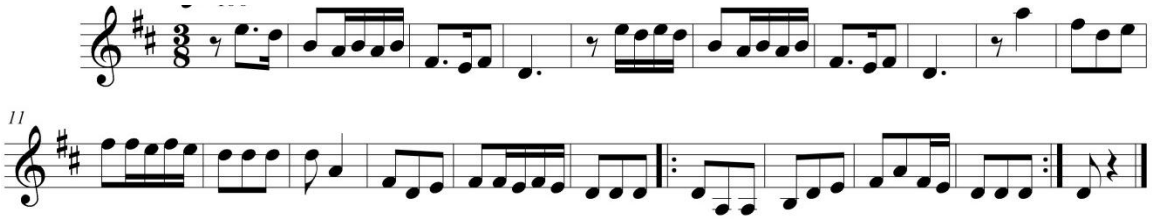
ملحق رقم (8)

أغنية: كسوك

تدوين: الفاضل آدم خاطر

ملحق رقم(9)

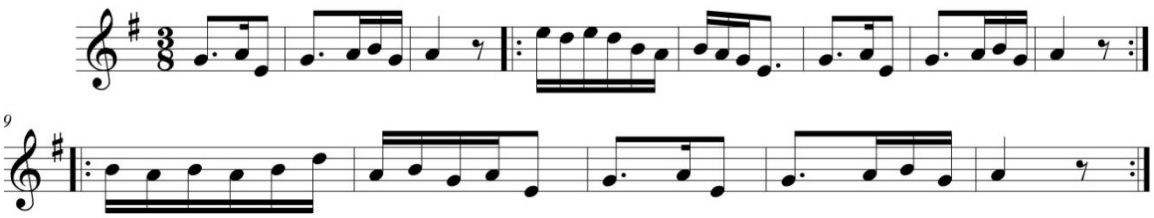
أغنية: جوري

تدوين: الفاضل آدم خاطر

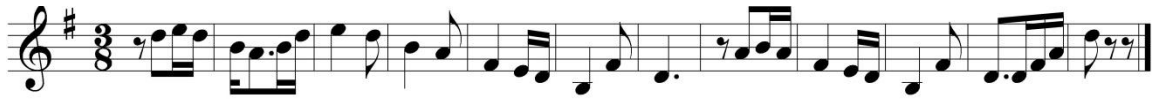


ملحق رقم(10)

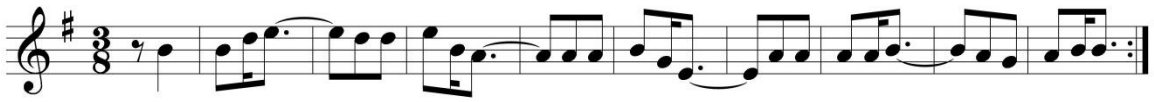
أغنية: تيسا

تدوين: الفاضل آدم خاطر

ملحق رقم(11)

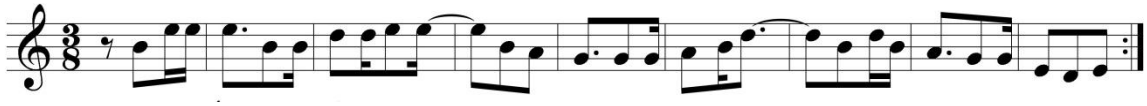
أغنية: ليا بامي

تدوين: الفاضل آدم خاطر

ملحق رقم(12)

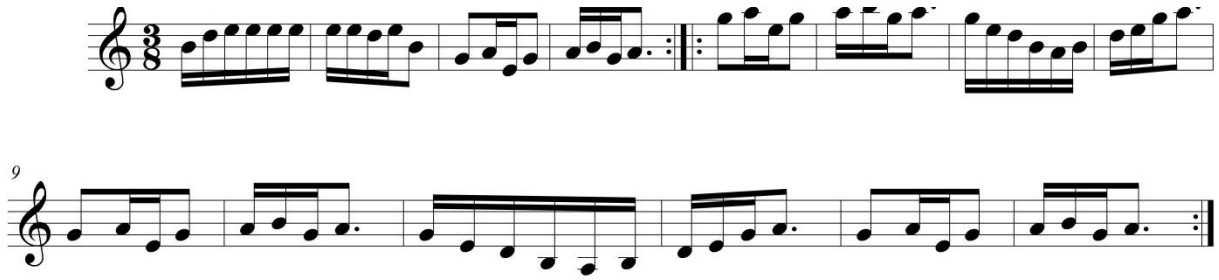
أغنية: سرقوا قمح

تدوين: الفاضل آدم خاطر

ملحق رقم(13)

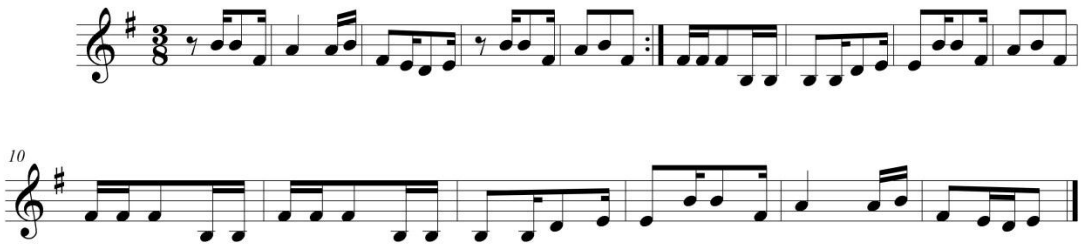
أغنية: ذخيرة ما في

تدوين: الفاضل آدم خاطر

ملحق رقم (14)

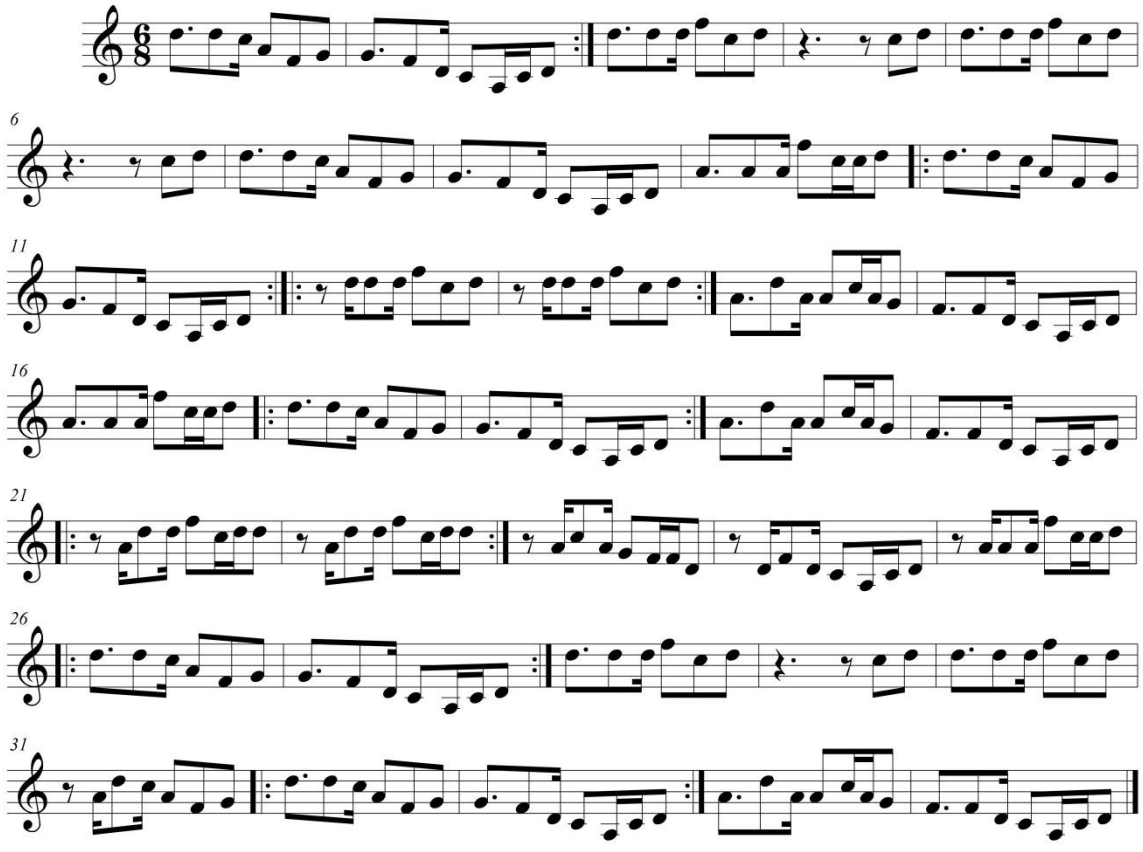
أغنية: دلينقا

تدوين: الفاضل آدم خاطر

ملحق رقم (15)

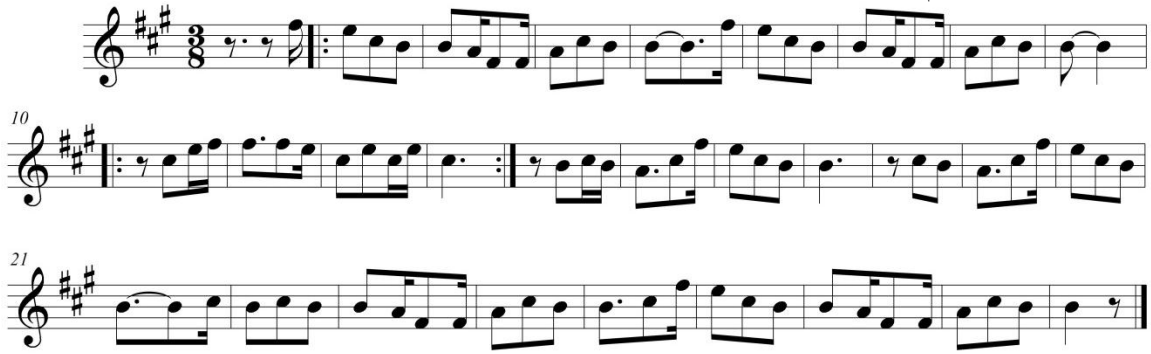
أغنية: توسو بلو

تدوين: الفاضل آدم خاطر

ملحق رقم(16)

أغنية: أمضي

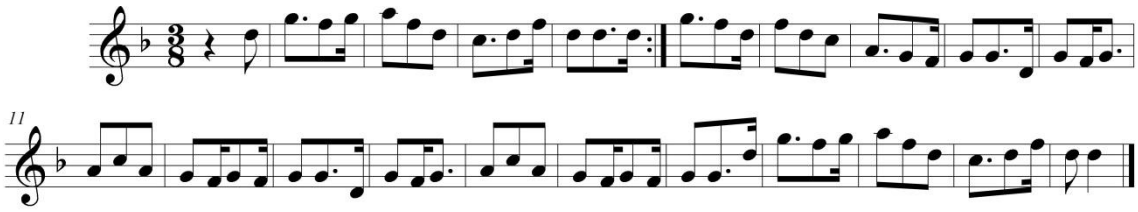
تدوين: الفاضل آدم خاطر

ملحق رقم(17)

أغنية: ناديتا

تدوين: الفاضل آدم خاطر

ملحق رقم(18)

أغنية: الزول الجميل

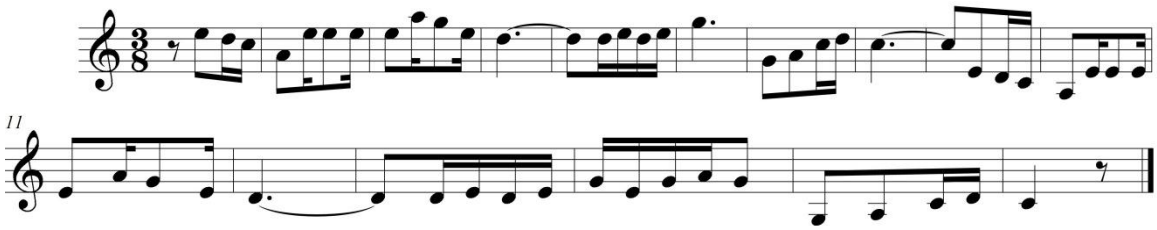
تدوين: الفاضل آدم خاطر



ملحق رقم(19)

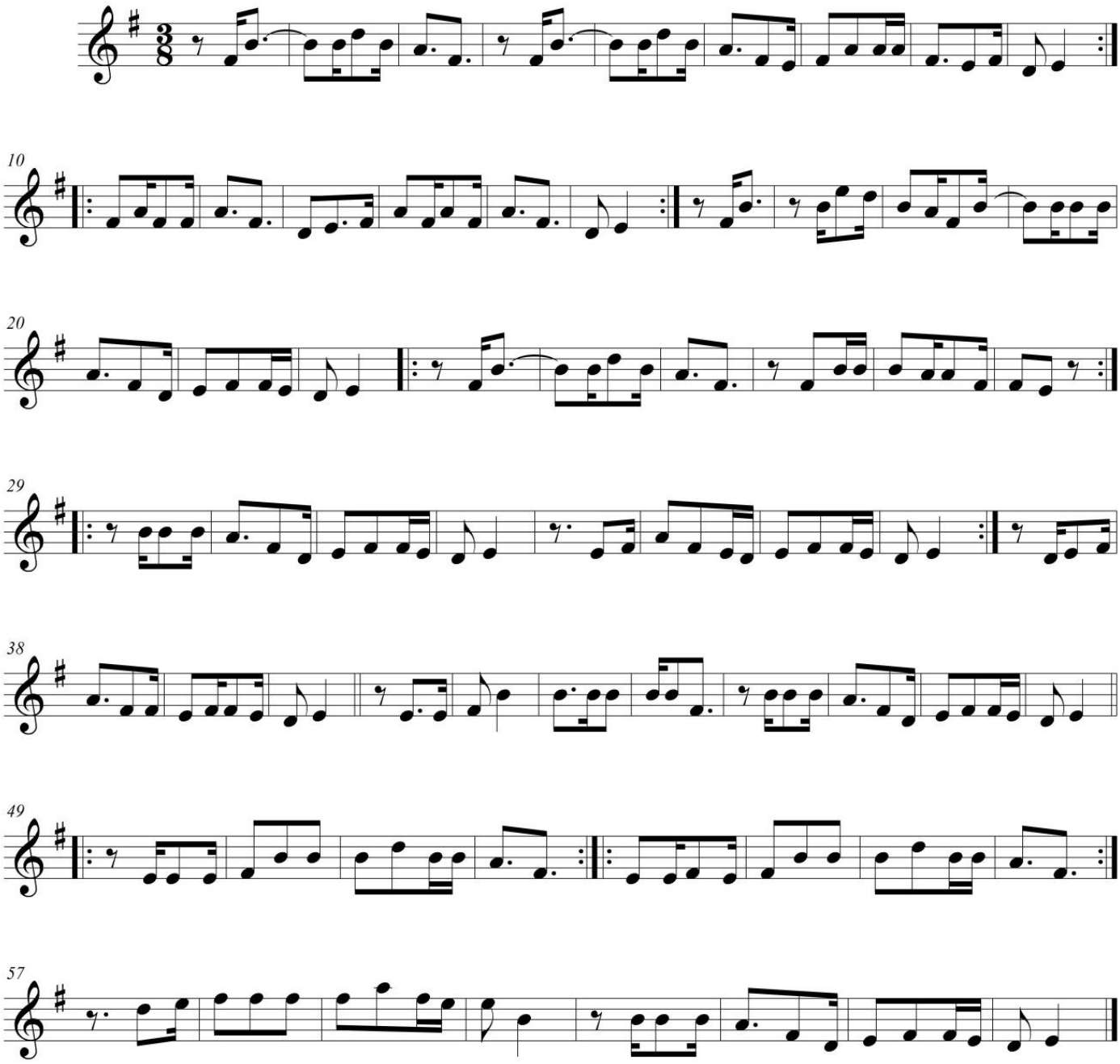
أغنية: وليد دارفور

تدوين: الفاضل آدم خاطر

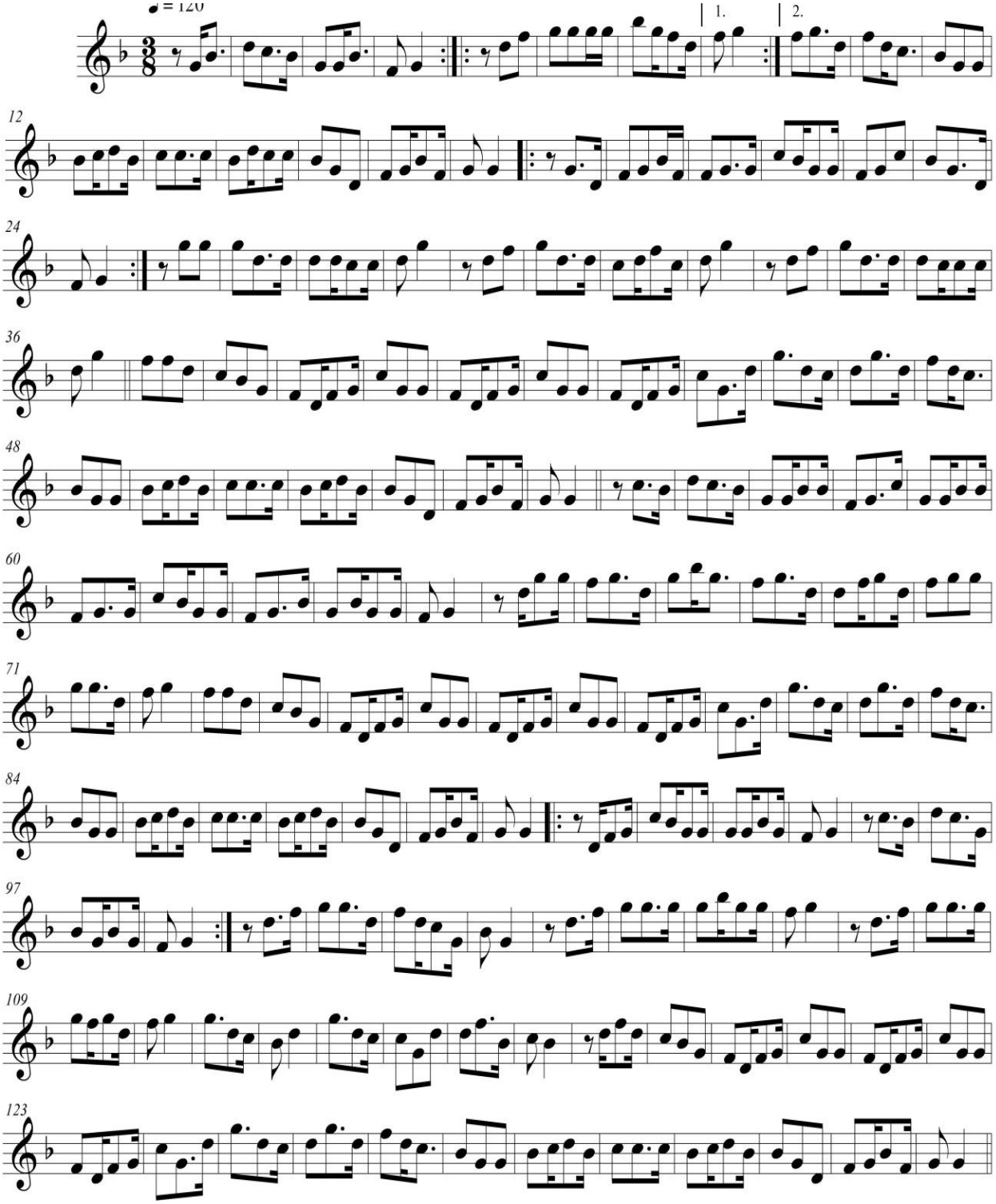


ملحق رقم(20)

أغنية: ساسا

تدوين: الفاضل آدم خاطر

ملحق رقم(21)

أغنية: ناس حلة

تدوين: الفاضل آدم خاطر

الملحق رقم (22) يوضح طريقة عزف آلة عازف الأم بِرارية

أخذت الصورة من أرشيف متحف علي دينار(محمد أتيم)

ملحق رقم (23) يوضح طريقة عزف آلة الأم بايا

عدسة كاميرة فيصل شقف(عازف الأم بايا مهرجان الموسيقى التقليدية بدارفور ٢٠١٤م)

ملحق رقم (24) يوضح رقصة عازف النقارة ورقصة الفرانقابية

(عدسة كاميرة اليوناميد)

ملحق رقم (25) يوضح رقصة الكجنق جنق

(عدسة كاميرة اليوناميد)

ملحق رقم (26) يوضح شكل من أشكال آلة النقارة

عدسة كاميرة فيصل شقف (مهرجان الموسيقى التقليدية بدارفور ٢٠١٤م)

ملحق رقم (27) يوضح طريقة عزف آلة القُرمي

عدسة كاميرة فيصل شقف (عازف القرمي مهرجان الموسيقى التقليدية بدارفور ٢٠١٤م)