بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة السودان للعلوم التكنولوجيا

كلية الدراسات العليا

الخصائص اللحنية والضروب الإيقاعية في غناء قبيلة التنجر

(ولاية شمال دارفورأُنموذجاً)

Tunes Characteristics and Rhythms Pattern in Tonjor Songs

(North Darfur State Model)

بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في الموسيقى

إعداد الدارس: احمد ابوبكر شريف احمد

إشراف الدكتورة: رجاء موسى عبد اللهعبدالخير

الخرطوم 2017م

قال(ولهيَتعَللُونك عَنِ الرُّوح قُلِ الرُّوح مِن أمرِ رَبّي وما أُوتِيتُم مّنَ العِلمِ إلا قَلِيلا)

سورة الإسراء الآية (85).

الإهداء

إلى...

روح والدي نسأل الله له الرحمة والمغفرة

إلى...

أمي الحبيبة متعها الله بالصحة والعافية

إلى ...

أساتذتي وزملائي وزميلاتي وطلابي وطالباتي

إلى ...

زوجتي العزيزة

إلى...

أخواني وأخواتي

إلى ...

كل مهتم بالتراث في بلادي.

أُ هدي هذا الجهد المتواضع

شكر وتقدير

الحمد والشكر أولاً وأخيراً لله عز وجل الذي وفقني ومنحني الصحة والعافية لإتمام هذ البحث،

والشكر والتقدير للدكتورة رجاء موسي عبدالله عبدالخير التي أشرفت على هذه الدراسة وما وجدت منها من طيب المعاملة وسلامة النصح والتوجيه فيما إحتاجت إليه الدراسة عبر مراحلها المختلفة حتى خرجت بصورتها الراهنة.

الشكر إلى كل الأساتذة والعاملين بجامعة شندي وإلى زملائي وزميلاتي بكليه التربية وأخص بالشكر للدكتور عوض الكريم عبدالقادر الزاكي.

والشكر موصول إلى جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، وإلى كلية الدراسات العليا جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا والأساتذة وأخص بذلك أستاذي الدكتور محمد ادم سليمان أبوالبشر(ترنين) والبروفسيرسليمان يحي محمد على توجيهاتهم المستمرة للدارس والشكر للدكتور علاء الدين عبدالعاطي، وللأستاذ بدرالدين نصر موسى وللأستاذ الفاضل ادم خاطر.

الشكر إلى أُسرة مكتبة الموسيقى والدراما جامعة السودان وإلى جميع أمناء المكتبات بمختلف الجامعات التي تعاملت معها.

وأتقدم بشكري وتقديري إلى جميع مواطني كتم والفاشر الذين تعاونوا معي في العمل الميداني وإلى جميع أهلي بدارفور.

كما أتقدم بأسمى آيات الشكر والإمتنان إلى زوجتي مستورة عبدالرحمن مفرح لمساعدتها في تصميم الخرائط ووقفتها بجانب الدارس وتشجيعه.

كما لا يفوتني أن أقدم شكري إلى أخي الدكتور محمد عبدالله شريف احمد على توجيهاته ودعمه المعنوي والشكر إلى كل من إشاد أو نقد أو قدم كلمة نُصح للدارس لهم مني جميعاً الشكر والتقدير والإحترام.

المستخلص

هدف البحث لدراسة الخصائص اللحنية والضروب الإيقاعية في غناء قبيلة التنجر بولاية شمال دارفور، متمثلة فى غناء الهجوري في مجالها الثقافي, وأنواع الضروب الإيقاعية المتداولة والمصاحبة للممارسات التي تتم في المناسبات العامة والخاصة، وإعتمد الدارس في جمع المعلومات على المصادر والمراجع والزيارة الميدانية لجمع مادة الدراسة, وإتبع في ذلك المنهج الوصفي- التحليلى, والمنهج التاريخي، وضم البحث ثلاثة فصول على النحو التالي:

إشتمل الفصل الأول على ثلاثة مباحث؛ تناول المبحث الأول أساسيات البحث، والمبحث الثاني منهج وإجراءات البحث، والمبحث الثالث الدراسات السابقة.

إشتمل الفصل الثاني على الإطار النظري، وإحتوى على أربعة مباحث؛ تناول المبحث الأول ولاية شمال دارفور، الموقع الجغرافي، طبيعة المنطقة الجغرافية، والنشاط الإقتصادي، والمبحث الثاني الخلفية التاريخية لقبيلة التنجر، والمبحث الثالث الحياة الإجتماعية والثقافية، أما المبحث الرابع فتناول الأنماط الغنائية والتي تمثلت في أغاني الهجوري وهي الأغاني المسيطرة، الجراري، أغاني الدلوكة، أغاني السيرة، أغاني النفير أو العمل، وأغاني الهدهدة.

ضمّ الفصل الثالث الإطار العملي وإشتمل على مبحثين، المبحث الأول عرض وتحليل الأغاني التي تؤدى بدون مصاحبة الآلة الموسيقية، والمبحث الثاني الأغاني التي تؤدى بمصاحبة الآلة الموسيقية.

وشمل الخاتمة والنتائج والتوصيات والمصادر والمراجع والملاحق، ومن أهم النتائج التي خرجت بها الدراسة:

1- تميزت قبيلة التنجر برقصة الهجوري التي إتسمت بالقفز إلى أعلى مما يؤكد أن أنسان قبيلة التنجر قوي البنية.

2- تتميز الألحان بالبساطة والمنظومة الخماسية والرباعية التي تخلو من نصف البعد الصوتي (Semitone).

3- يسيطر الميزان الثلاثي البسيط والثنائي المركب $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{6}{8}$ على أغلب الألحان.

Abstract

The research aimed to study tunes characteristics and rhythms patterns of Tonjor Tribe Songs in north Darfur state. It consider Hajory song samples in its culture zone, and the types of rhythms which are used in different events.Researcher depended on resources,references, and narrators, beside the field work in the area of study. Researcher used descriptive and historical methods for research Purposes.

The research includes three chapters as fallows;

First chapter includes three topics, the first for introduction, and the second method procedures of research, the third for pre-studies.

The second chapter includes research literature on four topics, the first about North Darfur and its geographical location. And the second for Tonjor Tribe historical background, the third one discussed the social and cultural life, yet the last one is about tunes characteristics and rhythms patterns.

The third chapter include tow topics, in the first reviewing and analysis songs without music accompaniment, and the second the songs which is accompanied with music instruments. The conclusion includes research report, and recommendations.

The research comes out with the following results:

- Tonjor tribe characterize by Hajory dance which is depend on jumping in performance, accompanied by rhythm that assure the fitness of Tonjor youth.
- Their tunes characterize by simplicity, pentatonic, and four tone scales without (semitones)
- Most songs depend on compound and simplemeter; $\frac{3}{4}\ \frac{3}{8}\ \frac{6}{8}$

محتويات البحث

الرقم	الموضوع	رقم الصفحة
1	الآية	أ
2	الإهداء	ب
3	شكر وتقدير	ت
4	المستخلص	ث
5	Abstract	ج
6	محتويات البحث	ح
7	قائمة الخرائط	خ
8	قائمة الصور	ر

9	قائمة نماذج البحث	ز
10	قائمة الملاحق	س
11	**الفصل الأول: أدبيات البحث**	1
12	المقدمة	2
13	مشكلة البحث	2
14	أهداف البحث	3
15	أهمية البحث	3
16	أسئلة البحث	3
17	منهج البحث	3
18	مجتمع البحث	3
19	عينة البحث	4
20	حدود البحث	4
21	**المبحث الثاني:** منهج وإجراءات البحث	5
22	مصادر وأدوات البحث	5
23	وسائل البحث	7
24	مصطلحات البحث	7
25	الصعوبات التي واجهت الدارس	8
26	**المبحث الثالث:** الدراسات السابقة	10 - 26
27	**الفصل الثاني: الإطار النظري**(ولاية شمال دارفور)	27
28	**المبحث الأول**: الخصائص الطبيعية لمنطقة الدراسة	28
29	الموقع	28
30	المناخ	30
31	السكان	31
32	قبائل شمال دارفور	32
33	مدن شمال دارفور	33
34	النشاط الإقتصادي	33
35	الزراعة	33
36	زراعة الرميل	34
37	الرعي	35
38	التجارة	35
39	**المبحث الثاني:** الخلفية التاريخية لقبيلة التنجر	36
40	أصل الكلمة	36
41	أنساب التنجر	40
42	بطون التنجر	41
43	الإدارة الأهلية لدى قبيلة التنجر	41
44	التسلسل الإداري للإدارة الأهلية	41
45	دور الإدارة الإهلية	42
46	**المبحث الثالث:** الحياة الإجتماعية والثقافية لقبيلة التنجر	43
47	تعريف عام للثقافة	43
48	العادات والتقاليد	43
49	القيم الدينية	45

50	الزواج	45
51	النفير	46
52	الفزع	48
53	الراكوبة	48
54	الضرا	48
55	النظام الغذائي	49
56	المأتم	49
57	**المبحث الرابع:** الأنماط الغنائية	52
60	لأُغنية الشعبية	52
61	الرقص الشعبي	52
62	الإيقاع	53
63	الميزان الموسيقي	53
64	أغاني الهدهدة	54
65	أغاني الهجوري	54
66	أغاني الجراري	59
67	أغاني الدلوكة	60
68	أغاني السيرة	61
69	أغاني الهجوري المعاصرة	62
70	آلة الدلوكة	64
71	مراحل صناعة آلة الدلوكة	64
72	طرق العزف على آلة الدلوكة	66
73	**الفصل الثالث: الإطار العملي**	68
74	**المبحث الأول:** الأغاني التي تؤدى بدون مصاحبة الآلةالموسيقية	69
75	**المبحث الثاني:** الأغاني التي تؤدى بمصاحبة الآلة الموسيقية	83
76	أغاني الهجوري المعاصرة	88
77	الخاتمة	94
78	عرض الأسئلة والإجوبة عليها	94
79	النتائج	95
80	التوصيات	97
81	المقترحات	97
82	مكتبة البحث	98
83	أولا: المصادر	98
83	ثانياً: المراجع	98
84	الرسائل العلمية	99
85	الأوراق العلمية والمجلات	100
86	الشبكة العنكبوتية	100
87	المقابلات	101
88	الملاحق	102

قائمة الخرائط

الرقم	الخريطة	الصفحة
1	ولاية شمال دارفور	29
2	بعض قبائل شمال دارفور	32

قائمة الصور

الرقم	الصورة	الصفحة
2	النفير	47
3	المأتم	50
4	رقصة الهجوري	57
5	آلة الدلوكة	65
6	طرق العزف على آلة الدلوكة	67-66

قائمة نماذج البحث

الرقم	النموذج	لصفحة
1	ص أُغنية سمسماي	47
2	ص أُغنية عزابا	57
3	ص أُغنية طلبة	57
4	ص أُغنية شباب الجيتو	58
5	ص أُغنية الصافي قمح	58
6	ص أُغنية حبيبي يا	58
7	ص أُغنية حي ولاد إمي	60
8	ص أُغنية برضى بالإسم	60
9	نص أغنية فرع الليمونة	61
10	ص أُغنية سجارة برنجي	61
11	ص أُغنية ما غريبة عليك	62
12	ص أُغنية شايلا ليك	62
13	ص أُغنية جرجار	63

14	دوين اللحن لأُغنية سمسماي	70
15	دوين اللحن لأُغنية عزابا	72
16	تدوين للحن لأُغنية طلبة	74
17	دوين اللحن لأُغنية شباب الجيتو	75
18	دوين اللحن لأُغنية الصافي قمح	77
19	دوين اللحن لأُغنية حبيبي يا	78
20	دوين اللحن لأُغنية حي ولاد إمي	79
21	دوين اللحن أُغنية برضى بالإسم	81
22	دوين اللحن لأُغنية فرع الليمونة	83
23	دوين اللحن لأُغنية سجارة برنجي	85
24	دوين اللجن لأُغنية ما غريبة عليك	87
25	دوين اللحن لأُغنية شايلا ليك	89
26	دوين اللحن لأُغنية جرجار	92

قائمة الملاحق

الرقم	ملحق	الصفحة
1	خريطة شمال دارفور	102
2	بعض قبائل شمال دارفور	103
3	أُغنية سمسماي	104
4	أُغنية عزابا	104
5	أُغنية طلبة	105
6	أُغنية شباب الجيتو	105
7	أُغنية الصافي	106
8	أُغنية حبيبي	106
9	غنية حيا ولاد أُمي	107
10	أُغنية برضى بالإسم	107
11	أُغنية فرع الليمونة	108
12	أُغنية سجارة برنجي	109
13	أُغنية ما غريبة عليك	110
14	أغنية شايلا ليك	111
15	أُغنية جرجار	113

ملاحق الصور

الرقم	الصور	الصفحة
1	وثيقة التنجر	114
2	النفير	115
3	جر الدُّوه وقراءة القرآن في المأتم	115

4	الهجوري	116
5	آلة الدلوكة	116
6	طرق العزف على آلة الدلوكة	117

الفصل الأول

أدبيات البحث

المبحث الأول

المقدمة:

تميزت دول القارة الإفريقية بثقافات متنوعة ومتعددة وخاصة الثقافة الموسيقية، كذلك السودان من أكبردول القارة الإفريقية قبل إنفصال جنوب السودان فإن مكوناته الموسيقية تجمع مابين الثقافة الإفريقية والعربية وذلك فى إطار التنوع الإثني، وما زال السودان يتميز عن غيره من الدول بفضل موقعه الجغرافي الذي يمثل الرابط الإستراتيجي بين العالمين العربي والأفريقي ومعبر للتجارة على مستوى الطرق البحرية والبرية والجوية، وإتساع أراضيه الزراعية والرعوية وإختلاف المناخ فيه مما جذب العديد من القبائل العربية والأفريقية والتي إستقرت في المنطقة، إذ يسكن السودان عدداً كبيراً من القبائل بعضها من السكان المحليين والبعض الآخر وافدةفإستوطنت فيه وإمتزجت هذه القبائل وتداخلت مع بعضها ونتج عن ذلك النسيج الحالي, وهو إنسان السودان الذي يحمل صفات تختلف عن صفات شعوب البلدان الأُخرى في القيم الإجتماعية والموروثات والعادات والتقاليد الشعبية.

أن التراث الشعبي مخزون وجداني لدى الشعوب ومنتوج إرث شعبي ماضي وجزء من مكونات الحاضر؛فالغناء والموسيقى مرتبط إرتباط وثيق بحركة الحياة اليومية للإنسان والممارسات التي تتم في المناسبات العامة والخاصة فهناك من القبائل التي تشترك فيأنواع وتختلف في الخصائص اللحنيةوالضروب الإيقاعية ويعتمد ذلك على البيئة والمجال الثقافي الذي تعيش فيه القبيلة، ولما كانت قبيلة التنجر من القبائل السودانية ذات التاريخ القديم ساهمت فيإثراء الثقافة الموسيقية السودانية وإشتهرت فيمجالها الثقافي فيإقليم دارفوربالعديد من الأنماط الغنائية بالإضافة إلى الأدبيات الخاصة بالممارسات الموسيقية والرقص. رأى الدارس أن يتناول الثقافة الموسيقية لدى التنجر بالدراسة والتحليلبغرض التوصل لمعرفة خصائص ومميزات موسيقاها من خلال تناول أنماط أغانيها الشعبية وتحليل الألحان والضروب الإيقاعية.

مشكة البحث:

تكمن مشكلة البحث في عدم وجود دراسات سابقة تناولت الخصائص والمميزات الموسيقية اللحنية والضروب الإيقاعية لدى قبيلة التنجر والمناسبات التي تتم فيها ممارسة هذه الخصائص وعدم الإلمام بالثقافات الموسيقية في دارفور، وتراث قبيلة التنجر على وجه الخصوص،وبما أن التراث ينتقل شفاهةً من جيل إلى جيل فإنه عُرضة للزوالأوالتغيّيرمما دفع الدراس لإعداد هذه الدراسة.

أهداف البحث:

تهدف الدراسة إلى معرفة الخصائص اللحنية والضروب الإيقاعية إلى جانب معرفة أنماط الغناء الشعبي لدى قبيلة التنجر، بالإضافة إلى معرفة الأشكال والقوالب الموسيقية التي تبنى عليها ألحان تلك الأنماط والمناسبات التي تتم فيها ممارسة الغناء والآلات الموسيقية الشعبية المصاحبة، وطريقة أداء الرقصات الشعبيةوكذلك معرفة الدور الوظيفي للأُغنية الشعبية لدىقبيلة التنجر.

أهمية البحث:

تتمثل أهمية البحث فيإنه يعتبر من الدراسات الأولى على حسب علم الباحث التيتتناول الموسيقى الشعبية لدى قبيلة التنجر بالدراسة والتحليلمن أجل التوصل لمعرفة خصائص ومميزات البناء الموسيقي، وخاصة الألحان في الأغاني الشعبية بالإضافة إلى أن الدراسة سوف تعملعلى حفظ وتوثيق التراث الغنائي الشعبي لدىقبيلة التنجر.

أسئلة البحث:

1- ما هيأنماط الغناء الشعبي المتداول لدى قبيلة التنجر؟

2-ماهي الضروب الإيقاعية التي تبنى عليها ألحان الأغاني الشعبية لدى قبيلة التنجر؟

3-ماهي الخصائص اللحنية في أغاني قبيلة التنجر؟

4- مانوع الآلات الموسيقية الشعبية المستخدمة فيأداء الأغاني الشعبية المتداولة لدى قبيلة التنجر؟

5-ما هوالدور الوظيفي الذى تلعبه الأغنية الشعبية لدى قبيلة التنجر؟

منهج البحث:

المنهج الوصفي (تحليل محتوى) إلى جانب المنهج التاريخي

مجتمع البحث:

يتكون مجتمع البحث فى فئتين:

الفئة الأولى: ألحان الأغاني الشعبية لدى قبيلة التنجر بشمال دارفور.

الفئة الثانية: فئة الرواه وهم يمثلون مصدراً أولياً للبحث.

عينة البحث:

تمثلت في نوعين، عينة مختارة، وعينة قصدية.

حدود البحث:

الحدود الزمانية:الحدود الزمانية تتمثل في فترة الدراسة من 2014_2016م

الحدود المكانية:ولاية شمال دارفور

الحدود الموضوعية:تناول الخصائص اللحنية والضروب الإيقاعية في غناء قبيلة التنجر بولاية شمال دارفور لما لها من أهمية للدراسة.

المبحث الثاني

منهج وإجراءات البحث:

قام الدارس بالإطلاع إلى العديد من المناهج البحثيةمن أجل تحقيق أهداف البحث والوصول إلى نتائج علمية يمكن تعميمها وتم إختيار المنهج الذي يناسب هذا النوع من البحوث وهو المنهج الوصفيالتحليلي) والمنهج التاريخي للوقوف على أهم الخصائص اللحنية والضروب الإيقاعية إلى جانب معرفة أنماط الغناء الشعبي المتداول في أغاني قبيلة التنجر.

مصادر وأدوات البحث:

أولاً: المصادر الأولية وتتمثل في الآتي:

1/ الزيارة الميدانية:

قام الدارس بزيارة ميدانية لمنطقة الدراسة في الفترة من 10 إلى 31 من يوليو2015م، وتم فيها إجراء العديد من المقابلات الفردية والجماعية مع سكان المنطقة والمسؤولين والوقوف على الممارسات التي تؤدى في المناسبات العامة والخاصة لأنسان المنطقة مع التركيز على أساليب الغناء والرقص والضروب الإيقاعية المختلفة والألحان لدىقبيلة التنجر. وساعدت الزيارة الميدانية في الحصول على المعلومات من الرواه وخاصة الجانب الثقافي الغنائي وقد وقف الدارس على هذه الأوضاع ميدانياً وقد توصل إلى ما يخدم أغراض الدراسة.

2/ الملاحظة المباشرة:

لاحظ الدارس أن هنالكأعمال غنائية مختلفة تتممارساتها في المناسبات العامة والخاصة، وكذلك طريقة أداء الرقصات التي تصاحب تلك الأعمال لدى قبيلة التنجر، ومن خلال معرفة الدارس لمنطقة الدراسة منذ فترات سابقة حتى إجراء هذه الدراسة،مما ساعد الدارس علىجمع المعلومات ومعايشتها والوقوف عليهاميدانياً ،ووفرت الملاحظة المباشرة تلك المعلومات التي تصب في مصلحة الدراسة، لأنها تعتمد على الحواس في جمع المادة المراد دراستها في حينها.

3 / المقابلات:

أجرىالدارس عدة مقابلات منها المدونة والمسجلة مع عدد من المسؤولين ذوي الصلة بموضوع الغناء والموسيقى والتراث الشعبي،من بينها مقابلة معملك قبيلة التنجر بإدارة حمرة، ومع مدير المجمع الثقافي للسلطة الإقليمية لدارفور بوزارة الثقافة والإعلام والسياحة،ومعممثل الأُدباء بولاية شمال دارفور، إضافة الى عدد من المواطنين من الذكور والإناث المهتمين بشأن الغناء والموسيقى والتراث لدىقبيلة التنجر، ومن أهم فوائد المقابلة التي قام بها الدارس إنها ساعدت في تشخيص المشكلة من أجل تحقيق

الأهداف التي قامت من أجلها الدراسة، أيضاً ساعدت في جمع المعلومات التي تتعلق بالدراسة من المواطنين وتسجيل المعلومات المطلوبة بدقة.

ثانياً: المصادر الثانوية:

تم الحصول عليها من الكتب، الرسائل الجامعية المنشورة، وغير المنشورة، المجلات، الأوراق العلمية، الشبكة العنكبوتية، والموسوعات.

عينة البحث:

تمثلت في نوعين عينة مختارة وعينة قصدية.

1/عينة مختارة:

قام الدارس بإختيار عدد (11)أُغنية شعبية كما تجنب التحيز إلى فئة معينة في إختيار العينة وشملت أفراد المجتمع المعني (مؤديين- مشاركين) الذي تمثله العينة وساعدت في الوصول لأغراض الدراسة وجاءت العينة في نوعين:

الأول:أغاني تؤدى بدون مصاحبة الآلة الموسيقية.

الثاني:أغاني تؤدى بمصاحبة الألة الموسيقية الشعبية.

2/ عينة قصدية:

تم إختيار هذه العينة بإعتبار أن المؤديين من المتخصصين أو الهواة في الغناء والموسيقى الذين لهم الدور في إبراز هذا النوع من الغناء وتمثلت العينة في الأُغنيات الحديثة(Modern Songs) وشملتأُغنيتين من الأُغنيات التي تؤدى بواسطة الآلات الموسيقية الحديثة.

وسائل البحث:

أستخدم الدارس بعض الوسائل والأدوات المساعدة في جمع المعلومات المطلوبة للدراسة وهي:

1/ المقابلات الشخصية المدونة.

2/ مسجل صوت.

3/ كاميرا فوتوغرافية وفيديو.

4/ كراسة النوتة الموسيقية، أيضاً إستخدم الدارس آلة البيانو في عملية التدوين الموسيقي.

5/ برنامج الفينيل على الحاسوب.

مصطلحات البحث:

أولاً: المصطلحات العالمية:

1- **السلم الموسيقي:** هو عبارةعن مجموعة من الأنغام تتوالى بعضها البعض في الصعود والهبوط وفق درجات صوتية وذبذبات خاصة لها مدلولها النغمي ومنه (الخماسي – السداسي- السباعي).

2- **المازورة أو الحقل:** هي المساحة المحصورة بين خطين رأسيين في المدرج الموسيقي.

3- **الميزان**: هو أداء لقياس الأشياء المحسوسة أو المادية وفي الموسيقى هو قياس رقمي للوحدات الإيقاعية داخل المازورة أو الحقل الموسيقى.

4- السنكوب: هو ربط صوتين في مازورة أو بين مازورتين متحدين في الدرجة الصوتية ومختلفين في القيمة الزمنية أو متساويين.

5- البلوفوني: هو إصدار نغمتان أو أكثر في نفس الوقت في العمل الموسيقي.

ثانياً : المصطلحات المحلية:

1- التنجر:إسم لقبيلة من قبائل غرب السودان.

2- الهجوري:غناء ورقص لدى قبيلة التنجر.

3- الجراري: نوع من أنواع الرقص والغناء لدى معظم قبائل كردفان ودارفور.

4- الدلوكة (الدينارية):إسم لآلة موسيقيةإيقاعية شعبية تستخدم فى مناطق مختلفة بالسودان أيضاً تعتبر نوع من أنواع الغناء خاص بالنساء لدى قبيلة التنجر.

5- المخمس: مقياس محلي لمساحة الأرض الزراعية في عمليات الحرث يعادل فدان وربع.

6-الهُوهو أو الهمبون (البنبون): عود على هيئة إنسان يُلبّس بقماش ويُثبّت على المزرعة لطرد الآفات.

7-المجِ يزي - الأفِيدى: تعني الزواج بمنطقة الدراسة.

8-الزافاي: النطق الصحيح السعفاي وهو جريد النخل أو الدوم يربط على يد العريس.

9- المدي: المسرح الشعبي التقليدي.

10- النط: القفز إلى أعلى.
11- ساجا: طريقة لإختيار الراقص للراقصة وهي ضرب الرجل بالأرض مع مدّها للأمام أمام الفتاة.

الصعوبات التي واجهت الدارس:

تتمثل في الآتي:-
1- عدم وجود الدعم المادي للبحث العلمي من قبل الدولة.

2- بُعد المنطقة وعدم توفر الأمن في أجزاء من منطقة الدراسة أدى إلى عدم تمكن الدارس من الزيارة لبعض المناطق والتي كان يمكن أن تكون إضافة حقيقية لهذه الدراسة.

3- هناك تحفظ كبير من قبل الرواه وبعضهم لا يستجيب للمقابلة إلا بعد محاولات عدة، وبعضها باتت بالفشل لتلك الأسباب.

4- أيضاً هناك تحفظ من قبل مصنعي آلة الدلوكة (الدينارية) الآلة الشعبية وبعضهم يطلب أموال مقابل الإدلاء بالمعلومات.

المبحث الثالث

الدراسات السابقة

بعد إطلاع الدارس إلي العديد من الدراسات السابقة والوقوف عليها إختار بعضاً من الدراسات المباشرة والغير مباشرة التي لها علاقة بالدراسة الحالية والتي جاءت على النحو التالي:

الدراسة الإولى:

إسم الدارس: عبدالقادر سالم عبدالقادر

عنوان الدراسة: الغناء والموسيقى لدى قبيلة الهبانية بجنوب دارفور

الدرجة المسجل لها: الماجستير

الجامعة: جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا

الخرطوم 2002م.

تطرقت الدراسة للتنوع الثقافي الموسيقي في السودان وفي دارفور على وجه الخصوص، وتناولت الغناء والموسيقى لدى قبيلة الهبانية بجنوب دارفور لما لها من أهمية في بلورة الثقافة السودانية.

إختار الباحث المنهج التحليلي والسردي حيث تم تحليل الأعمال الغنائية ومن ثم مقارنة المواد الموسيقية ببعضها البعض وصولاً إلى تميز الأنواع اللحنية ومعرفة خصائصها وأشتملت الدراسة أربعة فصول إحتوت بداخلها عدة مباحث وهي على النحو التالي:

إحتوىالفصل الأول على مقدمة البحث، مشكلة، وأهمية البحث،أهدافه وحدود، ومصطلحات البحث، والدراسات السابقة التي تناولت شكل من أشكال هذه الدراسة أو جانب من جوانبها.

إشتمل الفصل الثاني على الإطار النظري حيث تناول فيه جغرافية وتاريخ السودان وسكانه في المبحث الأول وإلي القبائل العربية التي هاجرت إلى السودان منذ زمن بعيد والتي أغلبها إستوطنت في غرب السودان وكذلك التعرف على الأُغنية الفولكلورية، ثم أتبعه في المبحث الثاني بالتعريف عن قبيلة الهبانية في جنوب دارفور، والمبحث الثالث عن الأنماط الغنائية المستخدمة عند قبية الهبانية.

ضم الفصل الثالث الإطار العملي حيث تناول فيه دراسة تكوينات الجمل اللحنية وتبيان الإختلاف في بناء الألحان التي جاءت في الدراسة، وفي المبحث الثاني تطرق على النظام النغمي السباعي بجانب أنظمة نغمية أخرى سداسية وخماسية ورباعية وثلاثية وفيه تبين وجود نصف البعد الصوتي (نصف التون) في الألحان والجمل الموسيقية مما أظهر لونية متفردة في غناء وموسيقى قبيلة الهبانية.

تناول الفصل الرابع الضروب الإيقاعية مع تبيان الموازين المستخدمة في الألحات التي وردت في الدراسة وتفصيل الخلايا اللحنية وتبيان الرباط اللحني وأيضاً إشتمل على خاتمة البحث، وقد توصلت الدراسة إلى النتائج التالية:-

1- تاكد ثراء وتنوع الأنماط الغنائية والموسيقية عند قبيلة الهبانية حيث نجد أن الغناء ظل مواكباً لأحداث المجتمع المختلفة من فرح وحزن متابعاً لدورة الحياة إبتداءاً من أغاني الهدهده مروراً بأغاني الختان والزواج والرقص والعمل والحرب إنتهاءاً بأغاني المناحات.

2- التاكد ثراء وتنوع النظام النغمي لغناء الهبانية نتيجة للتنوع في التنغيم الندائي وبناء الألحان وقد تلاحظ أن بعضها يطرح أكثر من عبارة لحنية قصيرة.

3- بروز أشكال غنائية متعددة مثل الغناء المصاحب للرقص والغناء الإلقائي التنغيمي (Recitative) والغناء المصاحب للعمل وهذا التعدد يصحبة تعدد وثراء الألحان.

4- تأكد وجود نظام نغمي سباعي وهذا نادر الوجود في الموسيقى الفلكلورية والتقليدية السودانية وكذلك وجود نظام نغمي سداسي يحمل نصف البعد الصوتي (نصف تون).

5- تلاحظ وجود أنظمة سداسية وخماسية ورباعية وثلاثية إلا وإنه من الملفت بروز نصف البعد الصوتي في النظامين الخماسي والرباعي وهذا يعطي التميز والتفرد لألحان الهبانية وقد تلاحظ وجود نظام خماسي ورباعي من دون نصف البعد الصوتي وهو ما يطابق الأنظمة النغمية المستخدمة في الغناء السوداني في عموم مناطق السودان.

6- تلاحظ إبتعاد الكثير من الجمل الغنائية في غناء الهبانية عن التماثل والتطابق مع بروز الرباط اللحني وقد أضفى ذلك شيئاً من التنوع في الألحان.

7-تلاحظ تنوعٌ سلوب المصاحبة الإيقاعية حيث أن المصاحبة بالتصفيق مع ضرب الأرجل والمصاحبة بإستخدام أدوات العمل وكذلك المصاحبة بالطبول وقد خلق ذلك تنوعً وثراءً .

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

9- البحث مساهمة تنصب في إطار ترسيخ مفهوم القومية في الموسيقى السودانية.

10-تلاحظ وجود تشابه ما بين الغناء المألوف والفولكلور التونسي مقارنة مع غناء قبائل البقارة عموماً بما في ذلك غناء الهبانية.

التعقيب على الدراسة:

تعتبر الدراسة ذات صلةمباشرة بموضوع الدراسة الحالية تناولت الثقافة الغنائية لدى قبيلة الهبانية بجنوب دارفور،وتم تدوين وتحليل الأُغنيات التي وردت في الدراسة وتحديد السلالم الموسيقية المستتخدمة والتنوع الإيقاعي والغنائي لقبيلة الهبانية.

نقاط الإستفادة من الدراسة:

1- الجانب المنهجي الذي إتبعه الدارس.

2- طريقة تحليل الأغاني التي وردت في الدراسة.

نقاط الإلتقاء:

1- الدراسة تناولت الثقافة الغنائية لدى قبيلة الهبانية بجنوب دارفور وهي واحدة من المكونات الإثنية القبلية الثقافية في دارفور.

2- تعريف الجراري كمنط من أنماط الغناء والرقص الشعبي المشترك بين قبيلتي الهبانية والتنجر في دارفور.

3- وجود سلم خماسي والمصاحبة الإيقاعية بالتصفيق وضرب الأرجل على الأرض مكمل لبعض الأنماط الغنائية.

4- كذلك إلتقتالدراسة الحالية مع هذه الدراسة في أنهما إتبعا المنهج التحليلي في تحليل العينات.

الدراسة الثانية:

إسم الدارس: محمد ادم سليمان ابوالبشر

عنوان الدراسة: السلالم الخماسية في أغاني البجة (الهدندوة)

الدرجة المسجل لها: الماجستير

جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا 2002م

هدفت الدراسة إلى إلقاء الضوء والتعريف بمنطقة شرق السودان ومجموعة البجة عامة والهدندوة بصفة خاصة لما لها من إرث غنائي موسيقي ذا قواعد وقوانين ثابتة ومميزة؛ والوقوف على الحقائق العلمية من خلال دراسة السلالم الموسيقية الخماسية في الأغاني والموسيقى.أيضاً إيجاد مادة علمية يمكن تدريسها وتدريب الطلاب عليها في كلية الموسيقى والدراما والمدارس الموسيقية الأُخرى والإستفادة من الموروث الموسيقي كمرجع للباحث والمتلقي وإثراء المكتبة السودانية بمادة تعتبر جديدة في موضوعها ومضمونها؛ والتأصيل كفرع من علوم الموسيقى إستناداً كمرجعية سودانية وفقاً لما طرح في المؤتمر الأكاديمي بكلية الموسيقى والدراما عام 1997م.

ضمت الدراسة ثلاثة فصول على النحو التالي:

تناول الفصل الأول منهج وإجراءات البحث والدراسات السابقة والفصل الثاني تاريخ البجاه وأصل الكلمة التي تدل على البداوة أي لغة البادية والهجرات الأجنبية التي عبرت الساحل الغربي للبحر الأحمر وقبائل البجاه وتم تقسيمها من حيث اللغة إلى مجموعتين:

المجموعة الأولى تتحدث اللغة التبداوية وهي مجموعة الهدندوة.

المجموعة الثانية تتحدث اللغة التقرية أو الهاوسا وهي مجموعة البني عامر.

وتناول في المبحث الثاني اللغة التبداوية وعلاقتها باللغة العربية وتوصل الدارس إلى أنّ في بعض مفردات اللغة العربية التي ليس لها مقابل في التبداوية مما جعل المتكلمين بالتبداوية يستلفون (Borrowing) بعض الكلمات من اللغة العربية، وغناء وموسيقى البجاه وأثر البيئة في التاريخ الوجداني وقوالب الغناء عند الهدندوة وألحان حروف اللغة العربية في خلاوى الهدندوة للأطفال؛ وأغاني النساء وغناء الدوبيت والغناء بمصاحبة آلة الباسنكوب.

المبحث السادس تناول الآلات الإيقاعية والإيقاع المصاحب لأُغنيات الهدندوة والسلم الموسيقي الخماسي والسلم ذو الأربع أصوات.

الفصل الثالث تناول ضبط آلة الباسنكوب والألحان في دروس حروف اللغة العربية في خلاوى البجة الهدندوة والسلالم الخماسية في أغاني البجة الهدندوة وتوصلت الدراسة إلى النتائج التالية:

1- يستخدم البجة الهدندوة الألحان وسيلة من وسائل التعليم في خلاوى الأطفال في تعليم مبادي القراءة وكتابة اللغة العربية.

2-تنحصر الأصوات الموسيقية التي تكوّن الأبنية اللحنية ما بين الثلاثة والخمسة أصوات تتباين فيها الأبعاد (Intervals).

3- للهدندوة نوعان من الغناء؛ الأول يتصل بنصوص شعرية والثاني يعرف بالغناء الصامت (الميرهت) وهي موسيقى بحتة تتفرع إلى ثلاثة أنواع:

أ/ أوتار القبائل والبطون (شعارات).

ب/ موسيقى تصويرية لها موضوعاتها.

ج/ موسيقى خاصة بالرقص.

4- جاء تعدد السلالم الرباعية والخماسية نتيجة لتباين المناطق الصوتية للمغنيين إضافة إلى إختلاف أحجام الباسنكوب وطريقة الضبط التي لا تلتزم بصوت ثابت للقياس بل هناك ألحان (واندوب) معروفة يقاس عليها.

5- تميزت السلالم الخماسية في الأغاني والموسيقى بأن هناك أصل وفرع (شمبر، شمبر الدفدون).

6- تعتمد أسماء السلالم الخماسية على أسماء أوتار الباسنكوب بالنسبة لصوت أساس السلم.

7- يوجد في غناء وموسيقى الهدندوة سُلمان موسيقيان تخلو أبعادهما من نصف البعد (Semitone) الشمبر والشمبر الدفدون بينما هناك ستة سلالم يوجد بين أبعادها نصف البعد والنصفان (Semitones).

8- يمكن لأي سلم أن يوجد ما يناظره في إحدى أوضاع أو حالات (Modes) سلالم أُخرى سواء كان من وضعه الثاني أو الثالث أو الرابع أو الخامس.

9- لا يوجد صوت سادس في السلالم الخماسية المرتبطة بالباسنكوب وذلك نسبة لعدد الأوتار في الآلة ماعدا في سلالم الدوبيب لأن شكل الأداء فيها حر.

10- للمقطوعات التصويرية مواضيع مرتبطة بمواقف ومشاهد مختلفة وهي مجهولة المؤلف.

11- تعتمد الموسيقى (المقطوعات) الراقصة عند الهدندوة على الأشكال الإيقاعية كمصدر للبناء الموسيقي الذي يساعد على الرقص.

12- لا يُسمح بعزف الوتر (الشعار) إلا في مناسبات القبيلة العامة أو لحدث جلل (وفاة زعيم – حرب).

التعقيب على الدراسة:

الدراسة غير مباشرة، تناولت السلالم الخماسية بشرق السودان والغناء عند قبيلة البجة على وجه الخصوص

وتوصلالدارسلأهدافالبحثمنخلالتحليلالخلاياواللحنيةالذيتمالحصولعليها.

نقاط الإستفادة:

1- طريقة الوصف التاريخي والتقسيمات الداخلية لقبيلة البجه الهدندوة.

2- طريقة تحليل النماذج الغنائية وتحديد الجمل اللحنية.

3- كيفية تحديد وإستخراج السلالم الخماسية.

نقاط الإلتقاء:

هناك سلالم خماسية تخلو أبعادها من نصف البعد الصوتي.

الدراسة الثالثة:

إسم الدارس: محمد يعقوب صالح

عنوان الدراسة: الثقافة الموسيقية لدى قبيلة السلامات بجنوب دارفور

الدرجة: الماجستير

الجامعة: جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا

الخرطوم 2007م.

هدفت الدراسة إلى معرفة الأنماط الغنائية التى تمارسها قبيلة السلامات بجنوب دارفور والخصائص النغمية لهذه الأنماط وأساليب أداءها وكذلك أيضاً معرفة الخصائص الإيقاعية وأنواع المصاحبة الموسيقية لهذه الأنماط والآلات الموسيقية الشعبية المستخدمة في الأداء والتعريف بوجود موسيقى بحته دون غناء.

أتبع الدراس المنهج الوصفي التحليلي فى دراسة مجتمع البحث وتحديد الخصائص النغمية والإيقاعية التي تهدف الدراسة إلى التعرف عليها وذلك بإعتبار أن المنهج الوصفي هو أنسب المناهج لتحقيق أغراض الدراسة، وهذه الدراسة يتكون من عدد من الفصول على النحو التالي:

إشتمل الفصل الأول على المقدمة ومشكلة البحث وأهدافه وأهميته وفي المبحث الثاني تناول منهج وإجراءات البحث وعينة البحث وأتبعه في المبحث الثالث بالدراسات السابقة.

إحتوى الفصل الثاني على الإطار النظري متمثلة في الخلفية التاريخية لقبيلة السلامات،وتناول في المبحث الثاني الخلفية الإجتماعية وطبوغرافية المنطقة والنشاط الإقتصادي، والمبحث الثالث النظام النغمي والإيقاعي لقبيلة السلامات، والمبحث الرابع عن الأنماط الغنائية.

ضم الفصل الثالث الإطار العملي وتحليل الأنماط الغنائية والخلايا النغمية على أساس هذه المكونات وهي: إسم النموذج، السلم، المدى الصوتي، إسم المؤدي، الميزان، السرعة، الضرب الإيقاعي، عناصر تنفيذ الأُغنية، البناء الهيكلي للللحن،والوظيفة الإجتماعيةللأُغنية لدي قبيلة السلامات بجنوب دارفور.

خرجت هذه الدراسة بالنتائج التالية:-

1 – نلاحظ تنوع الأنماط الغنائية لدى قبيلة السلامات بالإضافة إلى أن فن الغناء والرقص يعتبر أحد أوجه الحياة وشاهداً على كل الأحداث الإجتماعية والإقتصادية والثقافية والسياسية.

2- إرتباط الأداء الحركي والرقص بالبيئة إرتباطاً وثيقاً وهو بمثابة ترجمة لمشاعر وحركات الطيور والحيوانات بالمنطقة.

3- وجود أنظمة متعددة سباعية وسداسية وخماسية.

4- سيطرة نصف البعد الصوتي على كل الأنظمة النغمية بما في ذلك تلاوة القرآن.

5- عدم وجود الإيقاعات الشاذة في المنطقة.

6تنوع أُسلوب المصاحبة الإيقاعية حيث أن المصاحبة بالتصفيق هي سمة مجتمع الرُحّل هذا بالإضافة إلى المصاحبة بآليات الطحن والمصاحبة بالنقارة.

7- أغلب الألحان تحمل أكثر من جملة موسيقية وبالتالي لا يحس المستمع بالرتابة التي تصاحب بعض الأغنيات التقليدية أو التراثية.

8- وجود الموسيقى البحتة دون مصاحبة الغناء لدرجة أنهم يتبادلون الكلام بالعزف بواسطة آلة (أم كيكي).

9- يعتمد الغناء على التبادل بين المغني والكورس أو بين مجموعتين بالإضافة إلى ضرب الأرجل بالأرض.

التعقيب على الدراسة:

هذه الدراسة تناولت الثقافة الموسيقية لقبيلة السلامات بجنوب دارفور، والسلامات هي إحدى المكون الإثني في دارفور التي تحوي عدد كبير من القبائل ولذلك تعتبر دراسة مباشر.

نقاط الإستفادة من الدراسة:

الإستفادة من الدراسة في المكونات والخطوات المتبعة في التحليل الموسيقي للأنماط الغنائية الذي تم إختيارها من قبل الدارس،وإستخراج السلالم وتحديد الوظيفة الإجتماعية للأُغنية.

نقاط الإلتقاء

في طريقة تدوين وتحليل الأُغنيات وتحديد السلالم الموسيقية والمدى الصوتي.

الدراسة الرابعة:

إسم الدارس: الأمير النور إبراهيم مكي

عنوان الدراسة:الأنماط الغنائية والضروب الإيقاعية عند قبيلة القُمز بجنوب النيل الأزرق في السودان

الدرجة المسجل لها: الماجستير

جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا 2011م

هدفت الدراسة إلى التعرّف على الخصائص الفنية لموسيقى القُمز في الإطار الإجتماعي؛ وتحديد الخصائص الفنية المميزة للثقافة المعنية من حيث المكونات اللحنية والإيقاعية ودراسة وتصنيف الآلات الموسيقية الشعبية المستخدمة لدى القُمز وبيان وتحديد إنماط الأداء الموسيقي المكون لهذه الثقافة وماإذا كانت هناك موسيقى بحتة ومعرفة أنواع المصاحبة الموسيقية والإيقاعية لهذه الأنماط.

الدراسة ضمت أربعة فصول على النحو التالي:

تناول الفصل الأول أساسيات البحث ومنهج وأجراءات البحث والخطوات المتبعة في عملية تحليل الأنماط الغنائية؛إسم الأُغنية، إسم المؤدي، نوع الأُغنية،نص الأُغنية، تدوين اللحن، السلم الموسيقي ونوعه، المدى الصوتي، الميزان، السرعة (Tempo)، الضرب الإيقاعي، عناصر تنفيذ الأُغنية، الوظيفة الإجتماعية، خصائص اللحن والدراسات السابقة.

تطرق الفصل الثاني للإطار النظري وتمثل في الموقع الجغرافي والمناخ لإقليم النيل الأزرق والسكان بالإقليم ومدينة (الروصيرص) منطقة الدراسة وتاريخ قبيلة القُمز ولغتها والنشاط الإقتصادي والنظام الغذائي وتناول العادات والغناء والموسيقىعند القُمز والآلات الموسيقية المستخدمة عند القُمز.

تناول الفصل الثالث الإطار العملي بتدوينوتحليل الأُغنيات والموسيقى الشعبية عند القُمز.

تناول الفصل الرابع الخاتمة والنتائج والتوصيات والملاحق وتوصلت الدراسة للنتائج التالية:

1- يستخدم القُمز في عملية الغناء إعادة تكوين الموسيقى التكرار والمحاكاة والإستجابة والتتابع والتفاعل وهي تساعد في بناء وإعادة النماذج الإيقاعية التي يختزنها الأفراد في شكل خبرة موسيقية.

2-تأكد ثراء وتنوع الأنماط الغنائية الموسيقية عند القُمز حيث أن الغناء ظل مواكباً لأحداث المجتمع المختلفة من فرح وحزن ومتابعاً لعملية الزراعة من فترة تجهيز الأرض مروراً بالحش وإحتفالات وعوائد المطر إنتهاءاً بإحتفالات الحصاد وغناء البلوغ وغناء الزواج وأغاني الموت والتدشين أي تدشين عادة جدع النار.

3- تبني معظم ألحان أغاني القُمز على فكرة لحنية واحدة ويندر فيها التنوع وتعتمد على الحالة النفسية والمزاج واللحظة التي تؤدى فيها.

4- جاءت معظم الألحان على نظام أُحادي الصوت (Monophony)وقد إتخذت أُسلوب اللحن المتكرر جملة موسيقية واحدة متكررة.

5- سيطرة النظام النغمي الخماسي الخالي من نصف الدرجة الصوتية على الألحان عند القُمز بجانب وجود أنظمة أُخرى من صوتين أو أربع أصوات ووجود سلالم رباعية تحمل نصف البعد الموسيقي ويتميز الخماسي بسيطرة بعد الخامسة وإنقلاب بعد الرابعة.

6- وجود الأداء الجماعي المصاحب للرقص الشعبي في أغلب الألحان ويعتمد الغناء على التبادل بين المغني والشيالين أو بين مجموعتين مع أستخدام أساليب الأرتجال (Improvising)،وإلغاء التنغيمي (Recitative).

7- إستخدام إيقاعات متنوعة ثنائية رباعية سداسية بالإضافة إلى إيقاعات مزدوجة (Polyrhythm) مع وجود إيقاعات شاذة التي يكثر بها السنكوب.

8-إستخدمت في بعض الأنماط الغنائية أنواعاً مختلفاً من المصاحبات الإيقاعية وإشتملت على الآتي:

أ/ أنماط إعتمدت في مصاحبتها الإيقاعية على إستخدام الطبول بأحجامها الكبيرة.

ب/ أنماط إعتمدت في مصاحبتها الإيقاعية على إستخدام الصفقة.

ج/ أنماط إعتمدت في مصاحبتها الإيقاعية على ضرب الأرض بالأرجل

د/ أنماط إستخدمت فيها قرعات أم بيناه المكونة من نبات القرع.

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

10- وجود أغاني لا تؤدى بمصاحبة أي آلة والإيقاع يكون عن طريق ضرب الأرجل على الأرض كما في أغاني الجارجفو.

11- ندرة الطبول في إقليم جنوب النيل الأزرق وإعتماد الأغاني على آلات النفخ الخشبية ماعدا قبيلة الكدالو والقُمز المتأثرين بالحبشة.

12- يمتلك القُمز العديد من الآلات الموسيقة الشعبية وقد شاركتهم بعض القبائل المجاورة لهم إستخدام هذه الآلات والقبائل هي الكدالو القباويين وأب رملة.

13- وجود الموسيقى البحتة بمنطقة الدراسة والتي تؤدى بواسطة مزامير أندنقا وأبواق باجندو.

التعقيب على الدراسة:

دراسة غير مباشرة تناولت الأنماط الغنائية والضروب الإيقاعية عند قبيلة القُمز بجنوب النيل الأزرق في السودان ومنطقة الدراسة الروصيرص وتوصل الدارس لأهداف البحث من خلال تحليل الخلايا اللحنية الذي تم الحصول عليها.

نقاط الإستفادة:

1- عرض الجانب التاريخي لقبيلة القُمر وتناول موضوعات البحث.

2- طريقة تحليل الأنماط الغنائية.

نقاط الإلتقاء:

1- وجود غناء يؤدى بدون مصاحبة الآلات الموسيقية.

2- وجود أنماط أيقاعية تصاحب بالصفقة وضرب الأرجل على الأرض.

3- وجود سلم خماسي خالي من نصف الدرجة الصوتية.

الدراسة الخامسة:

اسم الدارس: رجاء موسى عبدالله عبدالخير

عنوان الدراسة: الثقافة الموسيقية لدى قبيلة الشلك بدولة جنوب السودان (الأنماط الغنائية نموذجاً)

الدرجة المسجل لها: الدكتوراه

جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا كلية الموسيقى والدراما يوليو 2012م

هدفت الدراسة إلى تسليط الضوء على موسيقى وغناء قبيلة الشلك وتحديد الخصائص الأيقاعية واللحنية لموسيقى وغناء قبيلة الشلك والأداء الحركي المصاحب لموسيقى وغناء قبيلة الشلك والتعرف على الآلات الإيقاعية المستخدمة في موسيقى وغناء قبيلة الشلك ضمت الدراسة ثلاثة أبواب إحتوت بداخلها عدد من الفصول:

تناول الباب الأول أدبيات البحث ومنهج وإجراءات البحث والفصل الثاني تناول الدراسات السابقة.

تناول الباب الثاني الإطار النظري وشمل السودان والحضارة الأفريقية وكيفية الدخول إلى أفريقيا أشهر السلالات في القارة وأصل الحضارة الأفريقية ومفهوم عام للثقافة لكل مجتمع من المجتمعات وتناول اللغة وخصائصها وتعددها والتي تصب في مصلحة التعدد الثقافي والإجتماعي وإنتشار اللغة العربية في القارة الأفريقية ثم تناول التراث وتعريفه والموروثات الموسيقية التقليدية والإنتماء للبيئة والوطن والقومية في الموسيقى والنظرية الوظيفية والثقافية.

تناول في الفصل الثاني من الباب الثاني الموقع الجغرافي للسودان ودولة جنوب السودان وسكانها واللغات والديانات والنشاط الإقتصادي وتناول مملكة الشلك.

تطرق الفصل الثاني على أصل قبيلة الشلك ونشأة المملكة وتوسعها والمعتقدات لدى قبيلة الشلك وأثر البيئة على المكون الإجتماعي والثقافي والموسيقى الشعبية وفنون الأداء لدى قبيلة الشلك والأنماط الغنائية وشملت عدد 13 نموذج،كما إحتوى على الآلات الموسيقية المستخدمة في مصاحبة الأعمال الغنائية.

تناول الباب الثالث الإطار العملي وتحليل الأنماط الغنائية التي تحصلت عليها الدارسة وشملت نماذج من أغاني تراثية ونماذج من الأغاني المعاصرة وإعتمدت الدارسة على المكونات التالية في عملية التحليل وهي: المدونة الموسيقية -نوع الأُغنية (تراثية – معاصرة)- الميزان الموسيقي- الضرب الإيقاعي- السرعة النظام النغمي- السلم الموسيقي- والصيغة اللحنية.

توصلت الدراسة على النتائج التالية:

1-ترتبط الموسيقى والغناء على النظام الذي يحكم مجتمع الشلك من حيث الجمع بين الأُسطورة والواقع الذي يمارس فيه الطقوس والشعائر مثل تنصيب الرث دفن الموتى الكجور.

2- تسيطر الإيقاعات المتداخلة التى تعرف ب(Polyrhythm) ومرد ذلك إستحدام أكثر من آلة إيقاعية مثل الطبول بأحجامها المختلفة كما تؤلف ألحانهم في موازين مختلفة على سبيل المثال ثنائي ثلاثي ورباعي ورباعي مقسوم، ويغلب عليها السرعة والسنكوب وإستخدام المصطنع الثلثية والتركيز على ضرب المارش.

3- تسهم اللغة في نظم الألحان المتعددة التي تؤلف من مقامات خماسية وسداسية والتركيز على إستلاف الأصوات الحادة والغليظة للرجال والنساء والغفز في اللحن كما يغلب الأداء التجاوبي(الكورس) بجانب الصولو (المؤدي) بصورة أساسية عند الغناء وتندرج ألحان وموسيقى غناء الشلك تحت ثلاث مستويات وهي كالآتي:

- يوجد نمط لألحان تقليدية حافظت على شكلها وأساليب أداءها على سبيل المثال أغاني تنصيب الرث، دفن الموتى والكجور.
- توصلت الباحثة إلى أن الألحان الشعبية يرددها مجتمع الشلك بكل مكوناته في المناسبات العامة والخاصة فأصبحت موروثاً لمملكة الشلك على سبيل المثال أُغنية نيكانج بلاويو.

- تحتوى الألحان المعاصرة لدى قبيلة الشلك على أساليب الأداء وبصياغات جديدة ومتنوعة مع توظيف ما أُتيح من تقنيات فنية على سبيل المثال أُغنية ياكيم داك وفشودة.

4- يشترك التفكير الموسيقي للموسيقيين المعاصرين للشلك مع نمط الموسيقى الأفريقية التي عرفت في نظامها في توظيف الباص كخط واضح وتوظيف الجيتار الأول لتعزف على الضرب الإيقاعي (Rhythm)وتوظيف الجيتار الثاني لتعزف على الميلودي(Melody).

5- تتحكم علاقة بناء الظاهرة التراثية للرقص من خلال دور المؤدي وعلاقة العرض بالمكان لصياغة قوانين فنية ذات مدلول جمالي ومن الرقصات الشائعة ممارستها كينج، بول، طوم، كيب، أمقاغ، أيا، مادو، ياي،روجو،والصرف.

6- تسهم الآلات الموسيقية في وجود تنوع وظيفي لأداء بعض الطقوس وثراء الجمل الإيقاعية ومن الآلات التقليدية التي يكثر العزف عليها بول ألنق لنق أورغي أوكود اوتبانج أتوم توم طوم كانق أدالو تونق ومن الآلات غير التقليدية الجيتار الكهربائي والباص جيتار والترامبيت والدرامز والأورغن.

التعقيب على الدراسة:

تناولت الدراسة الثقافة الموسيقية لدى قبيلة الشلك بدولة جنوب السودان (الأنماط الغنائية نموذجاً)، والتي تمثل أحد المكون الثقافي لدولة جنوب السودان،حيث إستطاعت الباحثة في والوصول إلى إهداف ونتائج الدراسة من خلال تحليل النماذج التي وردت في الدراسة وشملت العديد من الأعمال الغنائية.

نقاط الإستفادة:

كيفية تناول الموضوعات والسرد التاريخي للقبيلة.

نقاط الإلتقاء:

الطريقة المتبعة في عملية تحليل الخلايا اللحنية وتحديد الضروب الإيقاعية.

الدراسة السادسة:

إسم الدارس: الفاضل آدم خاطر هرون

عنوان الدراسة: التنوع الإيقاعي والغنائي في دارفور ودوره في الحياة الإجتاعية

(ولاية شمال دارفور نموذجاً)

الدرجة المسجل لها: الماجستير

جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا

الخرطوم 2016م

هدفت الدراسة إلى التعرف على التنوع الإيقعي واللحني في أُغنيات شمال دارفور ومعرفة الخصائص الإيقاعيةوالألحان في أُغنيات شمال دارفور والتعرف بمميزات الرقص المصاحب للغناء المتداول في شمال دارفور، وكذلك التعرف على الآلات الموسيقية الشعبية المستخدمة في مصاحبة الغناء وأساليب الأداء، شملت الدراسة أربعة فصول على النحو التالي:

إشتمل الفصل الأول على مكونات البحث وجاءتفي ثلاثة مباحث،تناولتالمبحث الأول المقدمة ومشكلة البحث وأهمية وأهداف البحث، والمبحث الثاني منهج وإجراءات البحث، أما المبحث الثالث تناول الدراسات السابقة المباشرة وغير المباشرة.

إحتوى الفصل الثاني على ثلاثة مباحث، تناول المبحث الأول دارفور الموقع الجغرافي وطبوغرافية المنطقة،وتحدث المبحث الثاني عن الثقافة في مجتمع دارفور، والمبحث الثالث تطرق على ولاية شمال دارفور.

تناول الفصل الثالث فيه الإطار العملي للبحث وإحتوى أيضاً على ثلاثة مباحث تم عرض وتحليل عينة الدراسة في المبحث الأول وفي المبحث الثاني تم عرض وتحليل الأُغنيات التي تصاحب بآلات موسيقية أما في المبحث الثالث تم عرض أغاني العمل والأُغنيات الحديثة.

إشتمل والفصل الرابع على خاتمة البحث والأجوبة على الأسئلة والتوصيات والنتائج.

توصلت الدراسة إلى النتائج التالية:

1- للغناء والضروب الإيقاعية دور فاعل وحيوي في حياة المجموعات الإثنية إبتداءً من المهد إلى اللحد فردية أو جماعية.

2- وجود الغناء المنفوني (Monophony) والبلفوني (Polyphony).

3- يؤدى غناء الدينارية في مناسبات الإفراح فقط.

4- تبدأ معظم أغاني الحصاد بالنبر القوي ويرجع ذلك إلى أن الدقاقة لابد أن تُرمى بقوة لكسر القناديل وإعطاء الناس الدافع في الأداءوالإستمتاع بالعمل.

5- لا يوجد لحن يحمل نصف الدرجة الصوتية وبهذا تأكد سيطرة السلم ذوالأربع نغمات (درجات) والسلم الخماسي الخاليان من نصف البعد الصوتي على الأبنية اللحنية.

6- يتكون معظم أبنية الألحان من عدة عبارات وجمل لحنية ولا تتساوى الموازير في اللحن إن كان هنالك عدة عبارات أو جملة كما في الموسيقى الغربية فقط مختلفة في التنغيم الإيقاعي.

7-تأكد أن كل الأُغنيات تبدأ بعد النبر القوى أي السانكوب (Syncopation).

8-الرقص وما يصاحبه من حركات يعتبر جزءً مكملاً للحن أو الغناء.

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

10- سيطرة الميزان الثلاثي البسيط والثنائي المركب.

11- عدم إستخدام الميزان الشاذ في التشكيل الإيقاعي.

12-معظم الحان الأُغنيات تبدأ من الأصوات الحادة.

التعقيب على الدراسة:

تعتبر دراسة مباشرة تناولت التنوع الإيقاعي والغنائي في دارفور ودوره في الحياة الإجتماعية ولاية شمال دارفور نموذجاً ، وهذا موضوع شامل وعريض ومنطقة الدراسة مشتركة بين الدراستين، والدراسة الحالية شملت جزئية من جزئياتها وهي خصائص الأحان وضروب الأغاني لدى التنجر.

ذكر الدارس في النتائج بأن الغناء والرقص في شمال دارفور يتميز بالمرونة وسهولة في الأداء هذا ينطبق في الغناء أما الرقص في شمال دارفور مثل رقصة الهجوري والمندؤوس والكشوك يتصف بالصعوبة في الأداء ذلك بإعتماده على القفز إلى أعلى بإنتظام على الإيقاع.

نقاط الإستفادة من هذه الدراسة:

1- إستفاد الدارس من هذه الدراسة في كيفية تناول الإطار النظري وإعتمدت هاتين الدراستين على المنهج الوصفي والتاريخي.

2- أيضاً في كيفية تحديد السلالم الموسيقية وإستخراجها.

نقاط إلتقاء:

1- تعريف بعض الأنماط الغنائية التي جاءت في الدراسة وهي الهجوري والجراري والدينارية.

2- طريقة تدوين وتحليل الأغاني.

3- وجود سلم خماسي ورباعي ومصاحبة الإيقاع بالتصفيق في أغاني الهجوري والجراري والدلوكة.

4- في إستخدام الميزان الثلاثي البسيط والثنائي المركب في كثير من بعض الضروب الإيقاعية.

الفصل الثاني
الإطار النظري
ولاية شمال دارفور

المبحث الأول

الخصائص الطبيعية لمنطقة الدراسة

الموقع:

يقع إقليم دارفور في غرب السودان بين دائرتي عرض 10،16 درجة شمالاً وخطي طول 27،30 درجة شرقاً، وتبلغ مساحته 510888 كيلو متر مربع, ويعتبر من أكبر الأقاليم وأكثرهم تنوعاً للثقافات، ويعتمد أهل دارفور على حرفة الزراعة والرعي كعنصرين إقتصاديين أساسيين يعتمدان على الأمطار كمصدر رئيس وكذلك حرفة التجارة، ونسبة لإستقلال دارفور النسبي عن السودان الغربي والشرقي، وتفرُّد إدارتها بنظام حكم السلطنات الذي يعتبر مؤسسة قائمة بذاتها لها سلطتها المعترف بها على المستوى المحلي والدولي، جعل كثير من مناطق الجوار في حاجة إلى الإقليم، إذ يجسد الإقليم ما يمكن إعتباره السودان المصغر بمكوناته الإقتصادية والإجتماعية وبتنوع أعرافه ولغاته وتقاليده ومشاكله الداخليةوتأثير دول الجوار، وتمثل مرتفعات دارفور إحدى الكتل التضاريسية ، وكان مملكة إسلامية مستقلة حكمها عدد من السلاطين كان أشهرهم وآخرهم السلطان على دينار[1].

تقع ولاية شمال دارفوربين دائرتي عرض 9،8 درجة و 18 درجة شمال خط الأستواء وتنحصر بين خطي طول 22.8 درجة و 27.5 درجة شرقي خط قرنتش، تحدها من الشمال الجماهيرية العربية الليبية، ومن الغرب دولة تشاد، ومن الجنوب الغربي ولاية غرب دارفور،ومن الجنوب ولاية جنوب دارفور، ومن الجنوب الشرقي ولاية غرب كردفان، ومن الشرق ولاية شمال كردفان، ومن الشمال الشرقي الولاية الشمالية بمساحة قدرها 292 الفكم[2].

يورد الدارس خريطة رقم (1) توضح موقع منطقة الدراسة على خريطة السودان.

خريطة رقم (1) موقع منطقة الدراسة على خريطة السودان

[1] يحي حماد فضل الله (دكتور) ورقة بعنوان, الأسباب الثقافية والأجتماعية للنزاعات المسلحة (قضية دارفور انموذجاً), يوليو2015م.
[2] يحي عثمان عبدالله عثمان: نظم حياظة وإستخدامات الأرض بوادي كتم وإنعكاساتها على الإقتصاد الريفي (ولاية شمال دارفور), رسالة ماجستير, جامعة الخرطوم, 2013, ص69, د ن.

المصدر: الهيئة القمية للمساحة بتصرف من الدارس.

موقع ولاية شمال دارفور والتداخل والتصاهر بين عدد كبير من القبائل فيما بينها والإستقلال الإداري النسبيأعطى أهميتها الجغرافية والإقتصادية والإجتماعية والثقافية، إذ تربط الولاية بعدة طرق منها طريق الأربعين الذى يمتد من منطقة كوبي بشمال دارفور إلى أسيوط فى جنوب مصر،والذي بواسطته إستوردت دارفور الأقمشة،والملابس، والأسلحة، والبن من خارج البلاد، وصدّرت سن الفيل وقرن وحيد القرن والصمغ العربى وريش النعام، وعن طريق طرابلس- بنغازي- الكفره- شمال دارفور، كان التبادل التجاري والثقافي مع ليبيا، بالإضافة إلى الطريق الذي يتجه من شمال دارفور إلى وادي

برنو، الذي ظل يُشكل الحزام السوداني غرباً وشرقاً إذ يتجه شرقاً إلى كردفان ومن ثم إلى البحر الأحمر ثم الجزيرة العربيةوكان هذا الطريق يمثل معبراً تجارياً وثقافياً وفكرياً مهم بين شمال دارفور والحجاز، وعبره وفد المذهب المالكي والأشراف الحجازيون وأصبح أثرهم في دارفور واضح، مما يُفسّر مدى التبادل الثقافي والإجتماعي والروابط الروحية العميقة بيندارفور وبلاد الحرمين منذ أزمان بعيدة موغلة في القدم، وهناك طريق الحجاج الذي يربط بين أفريقيا – دارفور- الحجاز[3].

المناخ:

يرتبط المناخ في أي منطقة بالموقع الفلكي بسبب دوائر العرض والتضاريس المحلية من حيث الإرتفاع والإنخفاض وتوزيع اليابس والماء، وللتعرف على مناخ ولاية شمال دارفور لا يتم بمعزل عن التعرف على مناخ دولة السودان الذي يتصف بالمدارية بوجه عام، يقع السودان تقريباً بين دائرتي العرض 10 و22درجة شمالاً ، ولذلك فإن مناخه يتدرج من الصحراء في أقصى الشمال حيث يعزى المطر إلى المناخ المداري ذو المطر الصيفي والذي تتفاوت فيه شهور المطر إلى المناخ دون الإستوائي وشبه الإستوائي في أقصى الجنوب.يتصف السودان بالمناخ القاري لبعده عن التأثيرات البحرية فهو لا يطل على الماء إلا في جبهة ضيقة على البحر الأحمر ولا تتناسب مع أطوال حدوده البحرية مما يجعل تأثير البحر محلياً ، ولعدم وجود كتل جبلية تمتد من الشرق إلى الغرب، فإن الرياح في تحركها نحو الشمال والجنوب لا يقف أمامها عائق مما يجعل الحدود الفاصلة بين الأقاليم المناخية غير واضحة[4].

تقع منطقة الدراسة في نطاق المناخ الصحراوي الجاف في الشمال وشبه صحراوي جاف في الجنوب، والذي يتميز بانه بارد جاف شتاءً وحار ممطر صيفاً ، وتعتبر الأمطار العنصر المناخي المهم وتتميز بطابع موسمي واضح وتغيّر كبير وعدم إنتظام في معدلات هطولها، حيث تهطل الأمطار في الفترة من يوليو حتى إكتوبر وتبلغ زروتها في أغسطس، وتتراوح كمية الأمطار بين10-25ملم في الشمال و30 ملم في الأطراف الجنوبية، أما درجات الحرارة فتتراوح ما بين24 درجة في الصيف و15 درجة في الشتاء، وتسود الرياح الموسمية الجنوبية الغربية الرطبة في فصل الصيف في حين تسود الرياح التجارية الشمالية الشرقية الجافة في فصل الشتاء[5].

تعرضتولاية شمال دارفور لعوامل الزحف الصحراوي القادمة من إتجاه ليبيا في الفترات الماضية،أدت إلى إجتياح المنطقة مُوجة من أقوى موجات الجفاف والتصحر نتيجة لشح الأمطار وإنقطاعها لسنوات عدة، وقد خلت المنطقة بصورة شبه كاملة من الغطاء النباتي وأصبحت هنالك صعوبة في الحصول على مياه الشرب خاصة في الجزء الشمالي في منطقة وادي هور التي كانت مأهولة بالسكان الذين أجبرتهم موجات الجفاف والزحف الصحراوي إلى النزوح للمناطق القريبة من مورد المياه، وهذه بدوره أثر على المناخ والتربة بصورة كبيرة،وتوجد العديد من السلاسل الجبلية مثل سلسلة جبال (كاورا) وجبل وانا،وجبل (سِي) وجبل قُوبا، وجبال ماري، وبالإضافة إلى القيزان والأودية الموسمية مثل وادي كتم، ووادي هور، وبعض الخيران الموسمية[6].

السكان:

شكّل العنصر السكاني منذ أقدم العصور في ولاية شمال دارفور بعدد كبير من القبائل بعضها محلية والبعض الآخر وافدة، وعندما دخل الإسلام السودان تحرك المسلمين في جماعات وأفواج في

---

[3]سيد أحمد على عثمان العقيد (بروفسير): دارفور والحق المر, طبعة ا, الدار العربية للنشروالتوزيع,2007, ص34.

[4]يحي عثمان عبدالله عثمان: مرجع سابق, ص70.

[5]صلاح الدين محمد كردوس (دكتور): العمران في مديرية دارفور, رسالة دكتوراه, جامعة القاهرة كلية الآداب, قسم الجغرافيا,1977م, ص46, د ن.

[6]سليمان يحي محمد(دكتور): موسوعة تراث دارفور, طبعة 1, شركة مطابع السودان للعملة المحدودة, الخرطوم، 2007, ص4.

المنطقة بمختلف الإتجاهات ومن خلال هذا الإنتشار أبدى السكان المحليين حُسن المعامله مع الوافدين وإزدادت هذه الصلة أهميتها وعمقها مما أكسبها مرونة في الحركة، وإمتزجت هذه القبائل مع بعضها وتصاهرت وشكلت النسيج الحالي لسكان المنطقة،الأمر الذي أثّر كثيراً في تغير التركيب السكاني بالولاية، حيث أصبح من الصعب التمييز في الصفة الأثنية لبعض القبائل من حيث أفريقيتها أو عروبتها إلا بعد الرجوع إلى أصلهابسبب التمازج والإنصهار والإندماج بين المجموعات القبلية في فترات وحقب تاريخية مختلفة[7].

قبائل شمال دارفور:

يسكن ولاية شمال دارفور عدد كبير من القبائل العربية وغير العربية والتي إستقرت في المنطقة، بعضها يمارس مهنة الزراعة كحرفة رئيسة، والبعض الآخر يمتهن الرعي، وآخرين يعملونبالزراعة والرعي معاً لمجابهة ظروف الحياة، ومن بين هذه القبائل قبيلة الفور والتي سميت المنطقة بإسمها، الزغاوة،الفلاتة، المساليت،الميدوب وهو إسم لجبل عُرف سكانه بإسمه، التامة، المراريت، الميمة،البرتي، الزيادية، الرياش، الرشدان، القمر، بني جرار، بني حسين، المسيرية الزرق، الجلول، البديرية، الداجو وهي من أقدم القبائل،والتنجر وهي القبيلة المعنية بالدراسة وغيرها من القبائل.

الخريطة رقم (2) توضح بعض القبائل والمدن بمنطقة الدراسة.

[7] ابوبكر محمد عثمان ادم: أثر إدارة الكوارث والموارد على الصراع في ولاية شمال دارفور, رسالة دكتوراه, جامعة الخرطوم, كلية الآداب, قسم الجغرافيا, 2008م, د ن, ص72.

المصدر: مكتب الإحصاء الفاشر 2010م

مدن ولاية شمال دارفور:

ولاية شمال دارفور تضم العديد من المدن وهي مدينة الفاشر عاصمة الولاية، كتم، كبكابية، سرف عمرة، طويلة، الطويشة، مليط، المالحة، أمكدادة، كلمندو، كورني، الطينة، السريف، ودارالسلام.

النشاط الإقتصادي:

سكان شمال دارفور والمناطق المجارة لها يعتمدون العديد على الزراعة المطرية والرعي كحرفتين للإكتفاء الذاتي وتحسين مستوى المعيشية بدلاً من الإعتماد على حرفة واحدة منذ إندلاع الحرب والصراعات في الفترات السابقة ولا توجد الزراعة المروية، وأصبح الجمع بين هاتين الحرفتين هو النمط السائد لدى الكثير من مواطني المنطقة، وللتوفيق بينهما لجأت الأُسر لإتباع نظام دقيق ومرن لتوزيع المهام والعمل بين أفرادها حيث يتم تعيين بعض أفراد الأُسرة خاصة صغار السن للرعي والترحال مع الأبل والأغنام، بينما يبقى كبار السن في القرى والدمر القريبة من المزارع والحقول لنظافة الأرض وزراعة المحاصيل في موسم الخريف وذلك للحصول على مؤونة العام والإكتفاء الذاتي

للمعيشة، إلا أنتحولاً ملحوظاً قد طرأ بعد مبادرات السلام والإنفتاح على نمو الأنتاج التقليدي حيث بدأ يتجه للتصدير إلى الأسواق المحلية والإقليمية[8].

الزراعة:

يعتمد غالبية سكان شمال دارفور على الزراعة المطرية بالرغم من إنها تتم بصورة تقليدية إلا إنها تعتبر من أهم النشاطات الإقتصادية التي تمارس في المنطقة وتزرع المحاصيل كالدخن والذرة، بالإضافة إلى بعض المحاصيل النقدية مثل الفول السوداني والسمسم والكركدي،والبطيخ والفاكهةوشجرة التبغ، وقد ساعد على ذلك تعدد المناخات وإختلاف أنواع التربة وكثرة الوديان والخيران، وتنقسم الزراعة من حيث المساحات المزروعة ونوعية المحاصيل الى نوعين:

النوع الأول: يعرف بمزرعة الأُسرة، ويشترك في أداء العمليات الزراعيةفيها جميع أفراد العائلة ويتولى إدارتها ربّ الأُسرة،ويعتبر حصادها المخزون الإستراتيجى لإقتصاد الأُسرة من ناحية غذائية وتسويقية وتكون ذات مساحة كبيرة.

النوع الثاني: هو مايعرف بالجُبراكة(Jopraka) وهي مزرعة صغيرة تقع بالقرب من المنزل وهي خاصة بالمرأة وتديرها بنفسها وتعمل فيها لوحدها، وتزرع فيها بعض المحاصيل سريعة النضج والحصاد كالبامية والتبش* والعنكوليب** والبطيخ وغيرها من المحاصيل لتلبية إحتياجات الأسرة قبل موسم الحصاد[9].

زراعة الرميل:

هي زراعة تسبق هطول الأمطار بفترة قليلة وتتم في الأراضي ذات الكثبان الرملية والقيزان، وهذه الزراعة تكون عرضة للفشل بسبب الجفاف ووجود الآفات الضارة التي تحفر الأرض، وعندما ينجحهذا النوع من الزراعة يكونذات إنتاج عالي، وتسبق الزراعة عمليات النظافة بقطع الأشجار والإستفادة من فروعها وجذوعها في عمل حظيرة للمزرعة، ويتم حرق الحشائش التي تعيق نمو البذور.

تفقد التربة خصوبتها نتيجة لسوء الإستغلال أو ظهور بعض النباتات الطفيلية، ويتعرض المحصول الزراعي للضرر بسبب قلة الأمطار، وهناك العديد من الآفات الضارة التي تهدد الزراعة كالطير والجراد والفئران والسناجب والديدان وغيرها، وتقوم وزارة الزراعة بمساعدة الهيئات والمنظمات العاملة ببذل مجهودات كبيرة بتوفير البذور ووقاية وتحسين الإنتاج الزراعي ومحاربة الآفات في حينها وتقديم الإرشادات المناسبة للمزارعين لتفادي أو تقليل الأضرار الناجمة عنها بجانب إعتماد المزارعين على روث الحيوانات في تسميد الأرض، وترك الأرض بوراً لمدة عام أو عامين لتستعيد خصوبتها، ويعتمد المزارعون على المخمس* كمقياس محلي لمساحة الأرض الزراعية في عمليات الحرث، ويقومون بتعليق بعض الملابس والأقمشة على الأعواد فى مناطق مختلفة من المزرعة يسمى بالهوهو(البنبون) في صورة أشبهبشكل الإنسان لطرد تلك الآفات، ويدفن بعض الناسالرقي في جزء من المزرعة لحمايتها من الضرر وتحسين مستوى إنتاجها، أما في فترة الحصاد فإنهم يستخدمون آلة الفرقاعة ويضربون الصفيح لطرد القرود والآفات الأُخرى، وتعرف حدود المزرعة لديهم (بالكلنكي) أو الكلنكاب هذا مع ملاحظة أن الرعاة يربطون حجاب الرقي أو جرس رنان في أحد القطيع لحمايته[10].

---

[8] سليمان يحي محمد، مرجع سابق.

*التبش: نوع من الخضار أشبه بالعجور.

** العنكوليب: نوع من الذرة ينضج في حوالي شهر ونصف له قصب حلو الطعم.

[9] سليمان يحي محمد: مرجع سابق, ص13, 14.

*المخمس: يعادل مدان وربع يقاس به الارض.

[10] سليمان يحي محمد, مرجع سابق, ص15

لاحظ الدارس أن هناك بعض المزارعين يمتلكون مزارع مروية أو بساتين تقع على حافة الوديان الموسمية ويعتمدون على الطلمبات في عملية الري ويزرعون الأشجار المثمرة والخُضر، ويتم تزويد المدن والأسواق المجاورة بالفواكه والخضروات بأنواعها المختلفة.

الرعي:

يأتي الرعي في المرتبة الثانية بعد الزراعة في ولاية شمال دارفور التي تعد من المناطق التي تكثر فيها الثروة الحيوانية ويمارسسكان القرى والبواديالرعيكمهنةأساسية للإكتفاء الذاتي من اللحوم والألبان وتبادل السلع إلى جانب الزراعة كحرفة إضافية،وقد ساهمت جودة وإتساع مراعي المنطقة في ممارسة مهنة الرعي وإرتباط سكانها بهذه الحرفة، ويعيش في منطقة الدراسة مجموعتين من الرعاة، المجموعة الأُولى هم رعاة الإبل المتنقلين الذين يجوبون المنطقة الواقعة بين شمال دارفور وغربها ويطلق عليهم(الأبالة) وتتمثل بيئات رعي الإبل وقطعانها في مساحات تشمل الهامش الإنتقالي بين نطاق الصحراء الحارة وتتنازع في هذه المساحات آثار وصفات من مناخ الصحراء في فصل جفاف طويل يمتد من نوفمبر إلى يوليو ومن المدار الممطر صيفاً في فصل الخريف القصير من يوليو إلى إكتوبر، والمجموعة الثانية هم الرعاة المستقرين في المنطقة الهامشية الفاصلة بين الصحراء الكبرى في الشمال والسافنا الفقيرة في الوسط ويقومون بتربية أنواع مختلفة من الحيوانات أهمها الإبل، والضأن، والماعز والقليل من الأبقار، وهذه المجموعة تقوم أيضاً بحرفة الزراعة، إلا أن إعتمادهم الأكبر على الرعي، ذلك نتيجة لشح الأمطار وقلة مصادر المياه، وأنّ الجفاف الذي حل بالمنطقة منذ أوائل السبعينيات وحتى أواخر الثمانينيات أدّى إلى تغيرات بيئية كثيرة الأمر الذى أثر على الزراعة والرعي مما نتج عن ذلك ندرة الأبقار والخيول نسبة لأن مقاومتها لتلك الظروف أقل من الحيوانات الأُخري[11].

التجارة:

تعتبر التجارة وتبادل السلع الرابط الأساسي بين مدن الولاية وقد ساعدذلك الموقع الجغرافي لمنطقة الدراسة، إنخرط العديد من سكان شمال دارفور في ممارسة حرفة التجارةحيث تعبُر العديد من السلع الإنتاجيةللمدن حيث تربط ولاية شمال دارفور عدة طرق برية رئيسة مثل طريق الإنقاذ الغربي- الخرطوم- الفاشر- نيالا، وبدورها ساعدت في ممارسة حرفة التجارة وإنسياب البضائع والمواد الإستهلاكية إلى مدينة الفاشر حاضرة الولاية ومنها إلى المدن الأخربعبر الطرق الفرعية مثل طريق الفاشر كتم الطينة، والفاشر مليط، والفاشر كبكابية، والفاشر الطويلة، ومن ولاية شمال دارفور إلى الولايات المجاورة عبر الحدود، ومهنة التجارة لا ترتبط بفئة أو مجموعة إثنية معينة بل هي مهنة لكل من يستطيع ممارستها في المنطقة.

المبحث الثاني

الخلفية التاريخية لقبيلة التنجر

أصل كلمة تنجر:

11 سليمان يحي محمد: مرجع سابق, ص12.

يرجّععبدالمجيد عابدين كلمة تنجور إلى لغة النوبة حيث تعني قوس الصيد أما آركل(Arcl) فيقول أن التنجر من التبو(TIBUS) الذين كانوا يعيشون في هضبة التبستي التي تقع شمال بحيرة تشاد ثم هاجروا منها إلى دارفور بسبب حرب شنتها دولة الكانم ضد التبو في القرن الثالث عشر الميلادي، ويفسر نعوم شقير كلمة التنجر بأنها مشتقة من لفظ (تجارة) إشارة إلى التجار العرب الذين وفدوا إلى إقليم دارفور وإختلطت دماؤهم بدماء غير عربية، ويذكر أن مجموعة التاجو أو الداجو الذين حكموا دارفور في حقب سابقة قد سلموا سلطانهم وحكمهم بلا قتال لهؤلاء التجار النازحين[12].

يستدل مصطفى مسعد إلى ما ذهب إليه بأن الإسلام قد إمتد إلى إقليم دارفور في عهد التنجر حيث عُثر على المساجد والقصور الملكية المشيّدة بالطوب الأحمر والآثار،والتي ترجع إلى عصرهم، خاصة في مدينة عين فرح ومدينة أوري عاصمة سلطنة التنجرفي تلك الفترة، وكان التنجريمثلون الطبقة الحاكمة وكانوا مسلمين وفدوا إلى بلاد كان أغلب سكانها من الوثنيين.

مما يؤيد عروبة التنجر ما ذكرته مارجريت شيني في كتابها تاريخ السودان كان يحكم إقليم دارفور في عام 1200ميلادية قوم عرفوا بإسم الداجو، وتقول الروايات والتقاليد إنهم أول الحكام في تلك المنطقة، وفي حوالي عام 1350ميلادية خلف هؤلاء قوم آخرون عرفوا بإسم التنجر، ويقال إنهم جاءوا في الأصل من جهات دنقلا، وبلغت قوة مملكة التنجر أوجهها في حوالي عام 1500ميلادية، وكان الإسلام هو الدين الرسمي للدولة واللغة العربية هي اللغة الأولى في المنطقة[13].

يختلف الشاطر بصيلي إلى ما قاله يوسف فضل حسن بأن التنجر قد أتوا من جهات دنقلا، إذ يرى الشاطر أن التنجر قد أتوا من تونس وإستقروا في دارفور إلا إنه يتفق معه في عروبتهم وإنهم يتحدثون اللغة العربية، حيث يؤكد إنهم من بني هلال[14].

ويؤكد عون الشريف قاسم ما ذهب إليه يوسف فضل حسن والشاطر بصيلي بأن التنجر عرب وينسبهم إلى بني العباس[15]. ويؤكد أبكر رشيد شرتاي* التنجر بمنطقة جبل حريز(شنقل طوباي)بولاية شمال دارفور ويذكر المعّمر إسحق جار النبي ما جاء في كتب المؤرخين من أن التنجر جاءوا من أُصول عربية من بني العباس وأنهم شيدوا دولة إسلامية في السودان العربي، وتعتبر وثيقة السلطان شاو بن السلطان رفاعة، سلطان التنجر المحررة بتاريخ 14 شوال 983هجرية أقدم وثيقة يرد فيها ذكر التنجر، وهي تدل على أن للتنجر صلات قوية بالأراضي المقدسة وأنهم علماء مسلمون حيث وثقوا أوقافهم حول الحرم المدني بطريقة علمية تدل على مدى فهمهم لشريعة الإسلام[16].أنظر ملحق رقم (1) يوضح وثيقة التنجر.

يذكرجوستاف إنه وجد في كانم مكان إسمه "تونس" حيث تعيش مجموعة منهمكما ذكر آنفاً ، ويقال أن التنجر هم الذين أسسوه تخليداً لموطنهم لأَم، وتشير كل المراجع إلي أن جد التنجر هو احمد المعقور ويبدو أن تفوقهم الذهني ومدنيتهم فضلاً عن حضارتهم وكرمهم الفياض أدّى لسحب بساط السلطة من الداجو دون قتال أو عنف رغم أن إسلامهم لم يكن حسناً بالوجه الكافي للتأثير على البلدان التي تجاورهم أو لدرء الردة والوثنية عن غيرهم،ومع ذلك فهم وثيقو الصلة بشعوب الجبال الأُخرى التي تعيش في عزلة عن بعضها البعض، بالإضافة للتنجر فإن عائلة (الكيرا) الحكام الحاليون ينتسبون لأحمد المعقور أيضاً يرجع الصلة بينهما، وتشير الروايات إلي أن التنجر كما ذكر سابقاً هم الذين أدخلوا اللغة والثقافة العربية في دارفور، وقد إقتصر سلطانهم على القبائل الجبلية فقط مع إلزام بعض القبائل مثل الداجو بدفع

---

[12]عبدالمجيد عابدين، تاريخ الثقافة العربية في السودان منذ نشأتها، مكتبة الخانجي، ط1 ، 1953م.

[13]مارجريت شيني، تاريخ السودان إلى 1500م، مصلحة الآثار، تعريب حسن ثابت، ص10.

[14]الشاطر بصيلي، تاريخ وحضارات السودان، الهيئة المصرية للكتاب، ص373.

[15]عون الشريف قاسم، موسوعة القبائل والأنساب في السودان، واشهر الاماكن والاعلام، المجلد الاول، شركة أفرو قراف للطباعة والتغليف، الخرطوم، 1996م، ص400.

*الشرتاي: احد رتب الإدارة الأهلية.

[16] احمد حامد محمد شوقار،أضواء على تاريخ التنجر, مطبعة جي تاون, د ت, الخرطوم، صفحة4.

الضرائب لهم، ولا تقتصر الدلائل على الصلة الوثقيةبين أُسرة الفور المالكة والتنجر على إدعاءات الطرفين بالإنتماء لأحمد المعقور بل أن الشواهد التاريخيةالتي تتعلق بإنتقال السلطة من التنجر ألى أُسرة الكيرا تثبت ذلك[17].

تعدّدت الآراء حول أصل التنجر وإن كانوا يدّعون كسابقيهم بأنهم عربوإنهم قدِموا من تونس، ويذكر ناختيجال(Nachtigal)حين مروره بكانم،إذ يسكن عدد كبير من التنجر بتلك المنطقة، هذا بالإضافة على إنه وجد هناك منطقة تسمى تونس، مما لا شك فيه أن هذه الإشارة لها دلالتها التاريخية والمنطقية والتحليلية،وعندما تنتقل القبائل أثناء تجوالهامن منطقة إلىأُخرى، لا تنسى موطنها الأول وقد سُمِّيَ به مقامها الجديد، ويبدو ذلك أكثر وضوحاً للمتأمل للمسميات التي عرفتها مناطق عدة في العاصمة الخرطوم وضواحيها بعد الجفاف والتصحُّر في بدايات ثمانينيات القرن الماضي، والهجرات التي قدمت من غرب السودان أمثال سوق(كرور) وسوق(خمسة دقائق) وسوق(أم دفسو) وهي مسميات وافدة من غرب السودان مع من وفدوا، وكذلك أسماء الأشخاص في محاولة للإرتباط بالأصل ولو عن طريق الأشواق الأمر الذي يدل على الصلة بينهم وبين الأصل[18].

يرى سيد أحمد على أن نسبة التنجر العربية لا تستبعد لا سيما وقد أشار عدد من الباحثين إلى الهجرات العربية المكررة إلى هذه الديار، وقد سبقت الإشارة إلى إرتباط دارفور الوثيق بالعالم الخارجي بعدة طرق تجارية ومن هؤلاء الباحثين بودج(Budge) الذى يقول فى ترجمته (منذ القرن الثامنالميلادي من عصرنا لقد إستوطنت دارفور بعدد من القبائلبعض منها عربي الأُصول والبعض الآخر غير معروف الجذور إلاإنهم على أي حال لم يكونوا زنوجاً)، ويقدر ناختيجال ما نصه(لا أحد يستطيع أن يجزم متى جاء التنجر إلى تلك المنطقة، ولكن الذي لا يمكن الجدل حوله هو أنهم ادخلوا اللغة والعادات العربية فى المنطقة) لا سيما وأن التنجر لا زالوا يوجدون في مجموعة كبيرة وهم لا يتكلمون أي لغةأو لهجة أُخرى غير اللغة العربية، وتكثر الآثار التنجورية في دارفور أهمها التي توجد في الشمال الشرقي من جبل مرةومدينة الحوائط الحجرية في أُوري في أقصى الشمال، وهناك عدد من المباني في عين فارح أو عين فرح مما يعطي الوجود العربي في شمال دارفور بعداً وفهماً ونظراً جديداً ينبقي أن تكون له نتائج ذات أثر فاعل فيما يدور الآن من أحداث في هذه المنطقة الحيوية والمهمة في ذات الوقت بعيداً عن المزايدات السياسية [19].

عندما دخل أحمد المعقور دارفور حظى بمكانة سامية لدى (كورما) السلطان الذي لم يرد إسمه في القوائم المختلفة لحكام دارفور وتذهب الرواية إلى أن (كورما) تزوج من (فورما) إبنة زعيم الكيرا والتي أنجبت له إبناً أسماه (شو) أو (سو)، ثم طلقها، وزوجها فيما بعد لأحمد المعقور وأنجبت له (دالي) هذه الرواية تختلف عن بعض الروايات المتداولة حتى الآن والتي تقول أن رفاعي بن احمد المعقور هو الذي تزوج إبنة زعيم الكيرا وأنجبت له شاو ودالي، بيد أن الثابت هو إنهما ليس شقيقين لأنها لا ينتميان لإم واحدة، وتؤكد كل القوائم والروايات بأن شو هو آخر حكام التنجر وأن أخاه غير الشقيق دالي أو دليل بحر هو المؤسس الأول لحكم عائلة الكيرا,تصاهر التنجر والكيرا من قبيلة الفور وبمرور الزمن تكونت أُسرة كيرا نتيجة لهذا التمازج[20].

دخل الإسلام دارفور إبان حكم الكيرا وتحديداً في عهد السلطان سليمان صولونق حوالي عام 1600ميلادية ولا شك في أن لأحمد المعقور دور محوري في تاريخ دارفور رغم إفتقار تلك الحقبة للتاريخ والتفاصيل الدقيقة في العرش لعائلة كيرا، ومع ذلك فإن هناك خط واضح يفصل ما بين تلك الحقبة والحقب التي سبقتها من عصور مظلمة إكتنفت تاريخ دارفور، فإذا كان شو أو سو شقيق لدالي فليس من مبرر وصفه بإنه هو آخر سلاطين التنجر وإن دالي هو أول سلاطين الكيرا كما تتواتر الروايات،

[17] جوستاف ناختقال: رحلة إلى ودّاي ودارفور, تعريب: سيد ديدان, د.ت, ص335.
[18] سيد احمد على عثمان مرجع سابق, صفحة41.
[19] سيد احمد على عثمان: المرجع نفسه, ص42.
[20] جوستاف ناختقال: المرجع نفسه, ص336.

والواضح هو أن أُسرة الكيرا تستمد إسمها من الأُم فقط وأن شو أخ غير شقيق وينتمي لقبيلة الكيرا بأُمه فقط،وكان السلطان شو يقيم في مقره المعتاد في جبل(سي) أحد سلسلة جبال كاورا شمال هضبة جبل مرة، بينما يقع المقر الرئيس للكيرا في جبل (نامي) على سطح جبل مرة وأن دالي أو دليل بحر عاش بين هاتين المنطقتين[21].

هناك الكثير من سلاطين التنجر إلا أن منهم من إشتهر أكثر دون الآخرين، إذ يعتبر السلطان رفاعة صاحب الدور والأملاك والبساتين بالمدينة المنورة من أشهر السلاطين، كما أن له دور بارز في بناء الحضارة الإسلامية في السلطنة، يأتي بعده إبنه السلطان أحمد(شاو) الذي قام بنشر الإسلام وبناء المساجد ودعم مسيرة الإسلام، وفي عهده بلغت سلطنة التنجر قمة مجدها، وأصبحت قبيلة التنجر صاحبة أقدم وثيقة وقفية، جاء بعد ذلك السلطان إبراهيم الدليل(دالي) صاحب قانون دالي ذات الصيغة الإسلامية الذي لا زال يُدّرس في الجامعات السودانية[22].

يذكر أهل البلاد أن قبيلة الداجو هم أول من أسس دولة في منطقة دارفور الحالية وتلاهم التنجور ثم الفور وإختلفت الآراء في أصل التنجر(McMichael. H. A)(أنهم من النوبيين وبني هلال وإنهم هاجروا من بلاد النوبة في القرنين الخامس عشر والسادس عشر وإشتهروا هناك في دارفور وأسسوا دولة في شمال دارفور وعاصروا دولة الداجو في منطقة جنوب جبل مرة، ثم بسط التنجور سلطانهم على ودّاي وتوسعحكمهم وأدى ذلك إلى إضعاف سلطانهم في دارفور لذا إنتزعته منهم أُسرة من الفور تسمى الكيرا[23].

يقول ابراهيم ابكر سعد*أن كلمة تنجرهي الأصل وهذه الكلمة في اللغة السلالية القديمة مركبة من جزئين(تن و جور) وهي تعني بيت الحكم، لأنّ الحكم كان في هذا البيت ومن ثم أتى المسمى من هذا اللفظ ليؤكد أن حكمهم كان في الفترة مابين البيت الحاكم الأول وهي سلطنة التنجر والبيت الحاكم الثاني وهي سلطنة كيرالذلك سلاطين كيرا كانوا يسمون ملك التنجر مقام (التِكِناوي) والتكناوي من (تِكِن) وتعني باللغة المحلية كأنه، وهو في مرتبة سلطان ولكن مسلوب السلطنة ولذلك كان سلاطين التنجر يلبسون العُمامة السوداء كأشارة لحكمهم الذي ضاع منهم إنتقل الحكم من التنجر أو بيت الحكم الأول إلى كيرا بنت شاو دور شيد كما يذكر، ولكن الإسم الصحيح هو شاو دي سيد وكلمة شاو تعني الأحمر ويقال مثلاً (أحمر شو) وجراد شاو وهذه الكلمة سيدنا الأحمرهذه الأُسرة هي آخر أُسرة حاكمة في سلطنة تنجر وتداخلت وتزاوجت مع أحمد المعقور أو أحمد العربي والذي أنجب سليمان صولونق وهو سليمان الغريب أو سليمان الضيف، خطأ أن يسمى صولونق بالعربي، في لغة الفور تعني الغريب وبالتالي هو إبن لإنسان غريب من بنتهم كيرا ونالت ذرية كيرا شرف الحكم بعد السلطان شاو دي سيد.

تقول فاطنة إبراهيم إن قبيلة التنجر من القبائل الوافدة من الجزيرة العربية إلى السودان وإستقرت في إقليم دارفور، وتعود جزورهم إلى تونس وأبوزيد الهلالي، وأثناء رحلتها وعندما وصلت أراضي دارفور إستراحت في جبل (ساسا) وهذا الجبل مسطح القمة يقع شمال مدينة الفاشر، والتنجر يميلون للعيش في المناطق المرتفعة وتركوا هنالك بعض النقوش والآثار التي تدل على ذلك، قبل أن تصل إلى أُوري عاصمة ملكهم، هي قبيلة مسالمة لا تميل للحرب[24].

تأكد للدارس من أقوال الباحثين الذين أدلوا بدلوهم في هذا الموضوع بإن التنجر جذورهم تعود للجزيرة العربية وأن أُصولهم تعود لتونس وأبو زيد الهلالي، وينتسبون لسليمان صولونق وكلمة صولونق تعني

---

[21]جوستاف ناختقال: مرجع سابق, صفحة 337.

[22] احمد حامد محمد شوقار,مرجع سابق, ص8.

[23]محمد بن عمر التونسي: تشحيذ الأذهان بسيرة بلاد العرب والسودان, الدار المصرية للتأليف والترجمة, 1965, ص 137.

*إبراهيم ابكر سعد: مدير المجمع الثقافي بوزارة الثقافة والإعلام والسياحة للسلطة الإقليمية لدارفور بمقر الوزارة بالفاشر, مقابلة بالوزارة بتاريخ 2015/7/29م.

[24]فاطنة ابراهيم محمد ريل، استاذة وموجهة قطاع بوزارة التربية والتعليم بالفاشر, مقابلة بتاريخ 2016/4/5م، بحري الدروشاب

العربي، إذاً سليمان العربي أتى وتزوج في تلك المنطقة ونسبت إليه قبيلةالتنجر، أيضاً من خلال تواجد الدارس في منطقة الدراستوهم لا يتحدثون ايّ لغة غير اللغة العربية المحلية.

أنساب التنجر:

ينسب التنجر إلي السلطان شاو هو السلطان أحمد بن السلطان رفاعة بن السلطان بت بن السلطان هلال بن السلطان جرمول بن السلطان إسحق بن السلطان سريح بن السلطان بطنان بن السلطان عبيد بن السلطان أحمد الرضي بن السلطان عبيد بن عبدالله الأنصاري بن عباس بن عبدالمطلب الهاشمي[25].

بطون التنجر:

للتنجر أكثر من 65 بطن أهمها دولانا، كراتي، كراسي، جرونا، وأرنا، بنداقا، مسبعات، قلا، جودات، سورينا، حمرنا, دالينا، أنقانا، دقننا، نورنا، دالنقا، كمل، كوا وكننا ويتواجد التنجر في خارج السودان بأعداد كبيرة في بعض الدول الأفريقية خاصة في مدن مندو، بحر الغزال،الدقنة ورجرجي وتقع هذه المناطق إلى الشمال الغربي من بحيرة تشاد، كما يتواجدون في شمال نيجيريا حيث يعرفوا بإسم عربشوا وتنجر كراتي ولغتهم العربية أيضاً، وتنجر الشوا هم الذين نسبوا لشاو ومثلهم تنجر شاونا الذين يسكنون منطقة عين فرح شمال غرب مدينة كتم[26].

الإدارة الأهلية لدى قبيلة التنجر:

تمثل قمة الإدارة الأهلية إدارة دار حمرة برئاسة الملك فتحي محمد عبدالرحمن حسب النبي بمنطقة الدراسة وتنضوي تحت إدارته إلى جانب التنجر كل القبائل التي تقطن المنطقة الواقعة جنوب مدينة كتم حيث الرئاسة، وتمتد حتى حدود منطقة كورما شمال مدينة الفاشر وتتكون من عدة إدارات وعموديات يورد الدارس على سبيل المثال: إدارة حمرة،إدارة سويني، إدارة بيري(هشابة)، إدارة فرونق، إدارة أنقا،عمودية دار بيرة ، عمودية كيلا، عمودية مالا، عمودية شنقل طوباي(جبل حريز)[27].

التسلسل الإداري للإدارة الأهلية:-

يقول فتحي محمد عبدالرحمن* بأن الأدارة الأهلية لدى قبيلة التنجر تتكون من (الملك) وهو يمثل قمة الهرم الإداري للقبيلة والمرتبة الأولىوالذي يتبع إدارياً للسلطات المحلية، وينضوي تحتمسؤوليته كل الأفراد الموجودين في المنطقة الجغرافية لإدارته، يأتي بعده في المرتبة الثانية (العُمدة) وهنالك مجموعة من العمد موزعين في إدارات مختلفة في المنطقة، ومن ثم يضم تحته مجموعة من (المشايخ) جمع شيخ وهو شيخ القرية أو الفريقوالشيخ ينضوي تحته عدد من الأنفار جمع نفر والتي تُكوّن سكان القرية أو الفريق.

دور الإدارة الأهلية:-

تلعب الإدارةالأهلية دوراً كبيراً في إدارة شؤون المنطقة وهي مسؤولة عن فض النزاعات وحل المشكلات وضبط الأمن بمساعدة قوات الشرطة في حدود إدارتها، هذا إلى جانب محاربة النهب المسلح والسرقات وحسم الخلافات التي تنشب بين الأهالي من حين لآخر، أما في الجانب القضائي فلها مساهمة كبيرة إذ أن المحاكم الشعبية الموجودة في المنطقة تعتمد على قيادات الإدارة الأهلية في إدارة شؤون

---

[25] عون الشريف قاسم، مرجع سابق، ص401.

[26] احمد حامد محمد شوقار، مرجع سبق ذكره، صفحة12.

[27]، احمد حامد مجمد شوقار المرجع نفسه, صفحة17.

* فتحي محمد عبدالرحمن حسب النبي: ملك قبيلة التنجر بولاية شمال دارفور،مقابلة شخصية بمنزله بمحلية كتم حي الزريبة, بتاريخ 20 /7 / 2015م

القضاء،ويتم إختيار رئيس المحكمة الشعبية من أحد رؤساء الإدارات الأهلية، وكل رؤساء الأدارات الأهلية الأُخرى في المنطقة هم أعضاء في تلك المحكمة الشعبية بالمحلية، وقد خصصت رئاسة الجهاز القضائي المركزي إختصاصات وسلطاتقضائية وقانونية كبيرة تمكّن رؤساء هذه المحاكم من ممارسة إدارتها في الحكم، أما في الجانب الإقتصادي والسياسي فلها دور أساسي في جمع الضرائب المتمثلة في (العشور) وهي التي تجمع من أصحاب المزارع، (العتب) وهي التي تجمع من أصحاب المنازل، (القطعان) تجمع من أصحاب الضأن والماعز و(الأتيان)تجمع من أصحاب البساتين المثمرة، وتمثل الضرائبالمورد الأساسي للجهاز التنفيذي والتي تمثل نسبة كبيرة من جملة إيرادات المنطقة للميزانية السنوية وذلك في الفترة قبل إندلاع الحرب التي شهدتها ولايات دارفور عامة، أما في الأعوام التالية التي شهدتها الحرب، قدفقدت الإدارة الأهليةهيبتها وبذلك قلت الإيرادات بسبب عدم توفرالأمن ومحدودية الحركة والإتصال[28].

المبحث الثالث

الحياة الإجتماعية والثقافية لقبيلة التنجر

يعتمد أي مجتمع في تكوينه على الأسرة بإعتبار إنها القاعدة الأساسية التي يتسلسل منها البناء الهرمي الإجتماعي وقمته زعيم المجموعة أو القبيلة،ويتكون المجتمع السوداني على هذا الأساس الهرمي، وفي ولاية شمال دارفور حيث تعيش مجموعة من السكان، وأي مجموعة عرقية تمثل كيان إجتماعي قائم بذاته يعرف بالقبيلة والتنجر من ضمن هذه القبائل، وإرتبط النظام الإجتماعي بنظام ملكية الأرض لكونه القاعدة الأساسية والمحور الرئيس الذي يتبلور حوله مجموعة من النظم الإدارية التي تمثل المرتكزات للهيكل البنائي العام لمجتمع القبيلة، ويعد هذا النظام سواء كان بصورة فردية أو جماعية من

[28]فتحي محمد عبدالرحمن حسب النبي: مقابلة.

العوامل الإجتماعية التي تحدد شكل صلات وطبيعة العلاقات الإجتماعية بين الفرد والمجتمع الذي يعيش فيه والمجتمعات الأُخرى المجاورة[29].

تعريف عام للثقافة:

الثقافة في اللغة تعني التقويم وصقل النفس، وثقف نفسه أي صار حاذقاً فطناً، وثقف الشيء أي سواه وقومهوالثقافة، في الأصطلاح هي مجموعة من القيم والمعارف الفكرية والأدبية والإجتماعية والعادات والتقاليد المكتسبة للأفراد والجماعات، فهي لاتعد مجموعة من الأفكار فحسب بل نظرية في السلوك وبناء الأشخاص مما يساعد في رسم طريق الحياة بالنسبة للفرد، وهذا السلوك يتمثل في حياة الأنسان والذي ينعكس في مجتمع من المجتمعات أو شعب من الشعوب في بيئة محددة وهذا يمثل الوجهة المميزة لمقومات الأُمة التي تتميز بها من غيرها من الجماعات في القيم والمباديء الإنسانية[30].

العادات والتقاليد:

تبقى العادات والتقاليد القديمة لأصحاب الأرض راسخة لأنها قامت على بنية إجتماعية واحدة، لأنّ كل الموروثات التي وجدت من آثار ومقابر قديمة وغيرها تؤكد أن إنسان دارفور الأول كان موحداً لله سبحانه وتعالى ومتديناً بديانة سبقت ديانة الإسلام، ثم تقبّل الإسلام ليس بحد السيف ولا الحرب،مما يدلل على انّ العادات الإجتماعية والثقافية قامت على إرث قديم في المنطقة، وكثير من العادات التي كانت تحسبها الناس وثنية هي ليست وثنية بل مأخوذة من موروث ديني قديم على سبيل المثال بعض العادات عندما يحصد الناس زراعتهم ياخذون بالمنتوج الأول ويجعلوا منه ما يعرف ب(الكبُّوسة)*يوضع في رؤوس الجبال تقرباً لله وكفارة للذنب، وإندرجت هذه العادة وتمارس حتى الآن في بعض المناطق، أيضاً من العادات التي أُخذت من الدين يقولون للأطفال(ما تتبوّلوا في الظِل لأن لو تبولت في الظل النُخّان يدخل لك في عيونك) وهنالك جلسة من أجمل الجلسات الأُسرية التربوية والأجتماعية في الصباح الباكر حول الأموهي تصنع الشاي ومحاطة بأطفالها، ولذلكيفقدالذي يتبوّل في الظل هذه الجلسة القيمة بسبب الدخّان، أيضاً يقال للولد(لو زينوك أدفن شعرك ببقى ليك طويري) وكلمة الطويري هنا تصغير للطائر باللغة المحلية، وهذه المقولة تشير إلى النظافة بطريقة غير مباشرة بأن لا ينتشر الشعر ويلوث البيئة من حوله كذلك من الأشياء المأخوذة من العادات القديمةمثلاً عندما يُختن الولد (يُطهّر) أو عندما يتزوج الرجل يذهبوا به إلى الواديويتقرّب إليه،ذلك في إعتقادهم واحدة من الإستمرارية ومدّ الحياة ويستخدم اللبن أو الدقيق المخلوط بالماء ويُرش بالسعف للعريس كإستدلال لحياة جديدة وبيضاء أي خالية من المشكلات، وكثير من هذه الممارسات والإعتقادات أُخذت من الثقافة القديمة للأنسان في دارفور وإزدوجت مع الثقافة الإسلامية الجديدة التي وفدت من الجزيرة العربية، فأخذت ما هو طيب وتركت ما لا يتوائم مع الدين الإسلامي، وبالتالي فأن هذه العادات قامت على نسيج إجتماعي مشترك[31].

يقول عبدالرحمن(شرارة)* بأنّ خصوصية المنطقة الحضارية والثقافية جاءت من تنوع قبائلها وتواجدها في بيئة واحدة ساعدت على كل ذلك، وتوجد قواسم مشتركة في التراث الشعبي والغناء والطقوس والممارسات اليومية ومن بين هذه العادات مثلاً في تجهيز العروس، تجتمع النساء ويقمنّ البنات (بشك العيش) على الفندق**وتأتي النساء كبار السن بالماء في الطشت ويوضع عليه الكأس مكفي وتضرب بقصب الذرة ويغنينّ للعروس وفي نفس الوقت يشجعنّ البنات اللاتي يقمن بنظافة العيش،أما

---

[29]سليمان يحي محمد: مرجع سابق, ص26.

[30]الإنترنت, ويكيبيديا الموسوعة الحرة.

*الكبوسة: عجين متماسك يصنع في أشكال دوائر يأكل من غير أن يوضع في النار حلو الطعم.

[31] ابراهيم ابكر سعد، مصدر سابق.

*عبدالرحمن احمد ابراهيم (شرارة): موظف بوزارة الثقافة والإعلام والسياحة للسلطة الإقليمية لدارفور, مقابلة شخصية بتاريخ 2015/7/29م.

*الفندق: آلة تقليدية تستخدم كقشارة للدخن والذرة وسحانة لمواد الأطعمة.

الشباب فيقوموا ببناء وتشييد منزل العريس وكل واحد منهم يأتي بشي من القش أو العيدان لتشجيع العريسويتغنون الشباب أثناء البناء.

القيم الدينية:.

تمثل الثقافة الدينية بكل أبعادها حيث أن الدين يدخل في حياة إنسان قبيلة التنجر وقد لعب علماء الدين وحفظة القران الكريم وهم الفقراء أو(الفكيا ومفردها فقير أو فكي) دور مهم في غرس القيم الدينية والإجتماعية والثقافية، ذلك أن الحياة الدينية من أكبر المجالات التي تُشكّل أُسس التنشئة الإجتماعية بالنسبة للأطفال وتوجيه سلوكهم منذ الصغر وتعليمهم الصلاة وإدخالهم الخلاوىمنذ الصغر وتحفيظهم القرآن الكريم، تأتي في مقدمتها آداب الأكل والشرب كما لا يحق للصغير أن يرفع صوته للكبير والذي يحق له أن يرسله أينما شاء ويزجره ويعاقبه إذا أخطأ، لأن التربية جماعية ومسؤولية كل إنسان، أما بالنسبة للنساء فلا يحق لهن قطع الطريق أمام الرجال ويسلمن عليهم وهن يتجهن إلي أحد الجوانب أو يجلسن على الأرض، كما لا يأكلن أمام الرجال إلا بعد أن يتغطين كاملاً بالثوب، وعادة يأكلن بعد الرجال في منازلهن وكذلك في المناسبات العامة، الأمر الذي يوضح وضع المرأة ومكانتها في المجتمع[32].

الزواج:

الزواج في اللغة العربية يعني الإقتران والإزدواج، فيقال زوج بالشيء، وزوجه إليه أي قرنه به، وتزاوج القوم وإزدوجوا أي تزوج بعضهم بعضا، في الإصطلاح هو العلاقة التي يجتمع فيها الرجل والمرأة على كتاب الله وسنة رسولهصلى الله عليه وسلم لبناء أُسرة،وهذه العلاقة لها أُسس وقوانين وأعراف تحكمها، ويعدالزواج من أكبر وأعظم الروابط الإجتماعية بين الأُسر والقبائل على مر التاريخ والعصور منذ أن خلق آدم وحواء إذ قال الله تعالى (وقُلنايا آدم أسكُن أنت وزوجُك الجَنَّة وكُلاَ مِنها رَغَداً حيثُ شِئتُمَا ولا تقربا هذِهِ الشَجَرَةَ فتَكُونَامِنَالظالمِينَ)[33]حيث مثّ لا أول لبنة زواج شرعي في تارخ البشرية، فجاءت كل الأديان السماوية مقدسة للزواج والعلاقة التي تربط بين الأزواج من أجل التكاثر والتناسل، وهو وسيلة لحفظ النوع البشري الذي خلقه الله تعالى من أجل عبادته وتعمير الأرض، وعادةً ما يستمر الإرتباط بين الزوجين إلى نهاية العمر، ولكن في بعض الأحيان ولأسباب مختلفة يُفك هذا الإرتباط بالطلاق والإنفصال بالتراضي بين الطرفين أو بقرار من طرف آخر كالقضاء لإجراءالطلاق وفسخ العقد[34].

لاحظ الدارس من خلال تواجده في منطقة الدراسة وحضوره بعض الزيجات التي تتم، بأن الزواج يبدأ بعقد شفوي وكتابي بين الزوجين على يد سلطة دينية أو سلطة مدنية تسمى (المأذون) وقبيلة التنجر لها مسميات للزواج منها الجِ يزي* والأقِيدى، ولديهم طقوس ومعتقدات يتّبعها الذي يُقدِم علي الزواج بدءاً بالخطوبة وتسمى (طلب) ويقال فلان طلب بت فلان، ثم يقوم بتقديم (قولة خير) وتعني الموافقة من قِبَل أهل الفتاة، ثم بعدها يقدم الشيلة والهدايا ويتم تحديد موعد للزواج ويدعوا له جميع الأهل والناس في القرى المجاورة في المنطقة للحضور ويتم الزواج ويصاحبه غناء خاص بالنساء يعرف بغناء الدلوكة، أيضاً كما يصاحبه أغاني الهجوري في كل مراسيمه المختلفة والمتمثلة في الزواج، ربط الزعفاي، السلام أو الدُخلة فيما بعد، السُبُوع وهو خروج العروسين في اليوم السابع بعد الدخلة، وشق اللا ّ داي** وصناعة الأكل في منزلهم الجديد وممارسة حياتهم اليومية كسائر الأُسر.

النفير:

---

[32]سليمان يحي محمد, مرجع سابق، ص63

[33]سورة البقرة، الآية (35).

[34] الشبكة العنكبوتية، ويكيبيديا الموسوعة الحرة.

*الجِ يزي والأقِيدى: تعني الزواج.

**اللا ّ داي: ثلاث أحجار يوضع في شكل مثلث توقد النار في المنتصف ويتم الطبخ عليه.

هو العمل الجماعي الطوعي غير مدفوع الأجر يعتمد عليهالمجتمع السوداني ككل وكذلك قبيلة التنجر في إنجاز كثير من الأعمال التي تصعب إنجازها في فترة قليلة، وتترابط عناصر المجتمع فيه، والغرض منه هو أن يساعد الناس بعضهم البعض في الأعمال التيتتطلب جهداً جماعياً حتى يتم إنجازها في أقل زمن ممكن، ويسهم كل إنسان بما يستطيع عليه ليعين الآخر على قضاء بعض مقومات مشروعه الذي هو بصدده، فأصحاب المزارع يتعاونون فيما بينهم بإعتمادهم على النفيز في إعداد الأرض وتهيئتها وحرثها وبذر البذور والري وكذلك الحصاد، وعادة ما يقوم الناس بالعمليات الزراعية حتى الحصاد بالنسبة لمزرعة الفقيه والأشخاص المسنين بواسطة العمل الجماعي الطوعي،وذلك إكراماً وتقديراً لهم، ويقام النفيز أيضاً في بناء المنازل وسقي البهائم وحفر الآبار وإصحاح البيئة،وقد شهدت القرى والفرقان والحلا ّ ل في البوادي والضهاري وما زالت حتى الآن يمارس النفير، وأحياناً بعض المدن التي لا زالت متمسكة بروح المجتمع الريفي المتكافل بقيام النفير، فهو عمل حيوي طيب يقبل عليه الكل في همة ونشاط،كما يشترك الناس في تقديم الخدمات للحضور في المناسبات العامة والخاصة مثل الزواج والختان والمأتم وتبادل المهام فيما بينهم[35].

يوجد عدة أشكال للنفير في مختلف أنحاء السودان، يورد الدارس شكل رقم (1) يوضح دق العيش ويستخدم فيه آلة المدقاقة* في كسر القناديل الجافة وإستخراج الدخن.

شكل رقم (2) يوضح نفيردق العيش الذي يصاحبه غناء العمل.

[35]صحيفة جامعة السودان المفتوحة, يوليو 2014م الموافق رمضان 1435ه, ص8.

*المدقاقة: آلة تقليدية تصنع من الأشجار يتكون من جزئين من رأس وعود مقوس يقبض عليه ويضرب بقوة على القندول.

يورد الداس نموذج رقم (1) أُغنية سمسماي إحدى أغنيات العمل (حصاد)

سمسماي بشوكو تِكِن نحطّب فوقو

عزبه جمال فندوقو تِكِن نكنكش فوقو[36]

الفزع:

هو نصرة أو نجدة الإنسان المستغيث خاصة إذاألأم به ضرر أو سُرق ماله فيهب الناس جميعاً لنصرته أو البحث عن ماله الضائع أو المسروق لإسترداده أو لإطفاء الحرائق التي تشتعل في المنازل لأن هذه المنازل مبنيّة من القش أو إنتشار الأوبئة، وأحياناً قد تكلفهم خسائر بشرية ومالية كبيرة تصل لفقد الأرواح في حالة سرقة النهب المسلح بسبب حملهم للسلاح الناري، وعندما يتم إستعادة الأموال التي سُرقت يفرحون بذلك ويذبحون الذبائح وأحياناً هذه الذبائح قد تكون أكثر من الأموال المستردة، والغرض الأساسي هو النصرة وإستعادة الحقوق التي سُلبت[37].

الراكوبة:

هي من التقاليد السائدة في شمال دارفور وهي عبارة عن إتفاق ثابت على مر الأزمان بين قبيلتين أو أكثر، وتتكون الراكوبة من كبار السن من أعيان القبائل ومنها ما يعرف بمجالس الأجاويد والجودية، والغرض الأساسي منها هو حل المشكلات التي تقع بين الأفراد والجماعات والأزواج فيما بينهم بالتراضي حتلا تتفاقم وتذهب للمحاكم الشرعية أو المدنية وتنعكسسلباً على العلاقات الإجتماعية بين الناس وكذلكدفع الدِيّات وإسترداد الخسائر من الأموال، فمثلاً عندما يخترف شخص مشكلةٍ ما وتتم إنعقاد

[36]الفاضل ادم خاطر هرون: استاذ بجامعة الفاشر, مقابلة بتاريخ 2016/10/13م, كلية الموسيقى والدراما.

[37] سليمان يحي محمد, مرجع سابق, ص62.

الراكوبة يدفع للطرف الآخر حقه كاملاً دون زيادة أو نقصان مقابل الحالة المنصوص عليهاويقبل الطرف المدان بالحكم الذي فرض عليه من قبل مجلس الراكوبة, أيضاً يدفع نفقات مجلس الراكوبة، ومن ثم يعفِي المظلوم عن حقه حسب الإتفاق الذي تم بينهم، وقد تحولت بعض مجالس الأجاويد إلى محاكم أهلية لها سلطتها المعترف بها من قبل الدولة[38].

الضرا:

هو مكان يجتمع فيه الرجال والصبية في القرية أو الفريق لتناول الطعام ومناقشة الموضوعات وحل المشكلات التي تتعلق بالأُسرة والأفراد، وهو من العادات الإجتماعية المتبعة في المنطقة، ويُخصص للضرا مكان يتوسط القرية بحيث يسهل كل أهل القرية الوصول إليه، أيضاً يعتبر منزَل للضيوف عابري الطريق الذين يأتون للقرية دون سابق معرفة.

النظام الغذائي:

يعتمد سكان ولاية شمال دارفور على الأمطار كعنصر أساسي في ممارسة حرفة الزراعة والرعي، لاحظ الدارس أن سكان ولايات دارفور عامة وقبيلة التنجر خاصة يعتمدون في حياتهم على الزراعة المطرية في أنتاج محصول الدخن وهو المحصول الرئيس الذي يتغذى عليه سكان منطقة الدراسة والإنسان في غرب السودان بشكل عام بالإضافة إلى الذرة والذرة الشامية، وكذلك بعض المحاصيل الزراعية الأُخرى مثل البامية والطماطم والسمسم والفول السوداني والبطيخ وغيرها وهذه المحاصيل تعين أهل المنطقة في العيش وتدبير أُمور حياتهم اليومية، وبعد عملية الحصاد والذي يكفي كمية الإنتاج حاجة الأُسرة لمدة عام أو أكثر بقليل، يُخزّن محصول الدخن في مخازن في باطن الأرض يسمى (المطمورة)* كما يُخزُن أيضاً في المنازل في مخازن يسمى (الصُيِيبي)** وهذا النوع من المخازن بدأ في الإندثار، بسبب قلة الأنتاج الزراعي وكثرة الآفات المنزلية الضارة مثل الفأر وغيرها.

وتتميز نساء شمال دارفور ودارفور عامة بمهارة الطبخ، وصناعة عصيدة الدخن بنوعيها الأبيض والأحمر وكذلك الكِسرة،فالأُم تعمل على تعليم بناتها كيفية صناعة الأكل منذ الصغر من أجل أن تستطيع إدارة شؤون منزلها بعد أن تتزوج، ولذلك فأن خبرة البنت في صناعة الطعام تعتبر من أهم أُسس الإختيار في أن تكون زوجة مرغوب فيها وأحياناً عندما تقام مناسبة من المناسبات الخاصة ويقدم الأطعمة ويكون هنالك نوع من الأكل حلو الطعم، يسأل بعض الرجال القادمون على الزواج عن البنت التي صنعت هذا النوع، وعندما يحدد له البنتيطلُب يدها للزواج على الفور في نفس المناسبة.

ومن العادات أيضاً إذا رغب بعضهم في زواج إحدى البنات لإبنهم، تقوم جماعة منهم بزيارة أُسرتها، وعندئذ تقوم البنت بإعداد الطعام لتؤكد لهم خبرتها فيه، الأمر الذي يلزِم أي أُم أن تحسن تعليم بناتها إجادة الطبخ والتكيف مع الظروف البيئية للمنطقة في كيفية صناعة الأطعمة وحفظ وتجفيف بعض المنتوجات الزراعية لفترات قادمة.

المأتم:

يُعد المأتم من الرواط الأجتماعية التي لا تتم الدعوة عليها، بل يستجيب الناس بمجرد سماعهم لخبر الوفاة فالكل يترك الذي أمامه ويأتي مباشرةً إلى المنزل المعني بالوفاة لإتّباع الجنازة وحضور مراسم الدفن، وبعد الدفن يُنشأ الفُراش ويتم تحديد يوم يسمى (الكرامة) وغالباً ما يكون ما بين اليوم الأول واليوم الثالث يتم فيهالدعوات ويسمى (جر الدُوّة)، قراءة وختم للقرآن للمُتوفَى ويسمى (قراية

---

[38] سليمان يحي محمد, مرجع سابق, ص59.

*المطمورة: حفرة في باطن الأرض يدفن فيها الدخن.

** الصِيبي: مخزن يصنع من الفخار أشبه بالزير ولكن أكبر بكثير منه يخزن فيه الدخن.

الكتاب) أيضاً يقام الفُراش في اليوم السابع بعد الوفاة ويسمى (سبع) وكذلك يُقام بعد أربعين يوم من تاريخ الوفاة، ويسمى (الأربعين) وكذلك بعد عام، وتتم في هذه الأيام المذكورة نفس الممارسات الدينية التي تتم في اليوم الأول أو الكرامة، يورد الدارس شكل رقم (3) يوضح جرالدُوّ ة فيالمأتم*.

شكل رقم (4)

*المصدر، كاميرا الدارس – 2016 ميلادية

المبحث الرابع

الأنماط الغنائية

الأُغنية الشعبية(Popular Song):

أُغنية ذات إنتاج شعبي في فترة زمنية سابقة تستخدم اللحن الشعبي الذي يتم بواسطة الجماعة الذي يثير العواطف والوجدان والمشاعر، فهي لا تخاطب العقل فقط وإنما تتفاعل أيضاً مع الحس العام البسيط، وهي من نتاج ذوق وخبرة الشعب وتجربته في حركة الحياة اليومية وإقتباسه للألحان من الطبيعة المحيطة به[39].

الأُغنية الفولكلورية(folklore):

تتألف كلمة الفولكلور من لفظين الأول folk بمعنى الشعب، والثاني lore بمعنى حكمة، إذ تعني حكمة الشعب، والفنون الشعبية تشمل كل ما ينتجه الشعب من أعمال فنية في فترة زمنية محددة بالفطرة وتظل تمارس حتى تصل لأجيال وشعوب في مناطق أُخرى، وتشمل الشعر والأغاني والأساطير الخيالية والعادات والتقاليد والمسرحيات والرقص، وتعتبر الفنون الشعبية مرآة صادقة واضحة، خالية من التهذيب والتأنق والتمثيل إلى جانب ذلك راسخة في القدم يرجع أصلها إلى الأرض التي نشأت عليها[40].

الفولكلور هو فكر الأنسان سواء كان بين الأجناس المختلفة أو بين الطبقات المختلفة في الأجناس الأكثر تقدماً، وهذه الظواهر الفولكلورية بعض منها يظل ثابتاً من دون تغيير والبعض الآخر يتغير شكله بتغير المكان والزمان أو ينقرض جزء منه أو كله، وعلم الفولكلور هو علم ثقافي يختص بقطاع الثقافة التقليدية أو الشعبية[41].

الرقص الشعبي:

الرقص هو الأداء الحركي المقصود والمنتظم على أيٍ من الإيقاعات المستخدمة ويعتبرمن أقدم ما قام به الإنسان كجزء من الفنون الشعبية، إذ يأتي في مقدمة الفنون التي أستخدمها الإنسان منذ أقدم الحضارات التي قدمت له الفرصة في التنفيس عن التوتر الداخلي والروحي والنفسي والتعبير عن الرغبات المكبوتة من فرح وألم وإكتئاب، ذلك من خلال إنشغال الأنسان بالآلية الحركية التي يملكها وهي الجسم ومحاكاته لحركة الأشياء من حوله، لذلك تم توظيف تلك الحركة بالفطرة، وأصبحت كل الشعوب والمجتمعات التقليدية تستخدم الجسم كأداء حركي بالنسبة للممارسات التي تصاحب المناسبات والمراسيم الإجتماعية والدينية، وهذا الأداء مرتبط بالغناء ويصاحبه التصفيق،ويتكامل الغناء والتصفيق مع الرقص ليشكل لوحة فنية تُعبّر عن مجتمع أو شعب في بيئة معينة، فأي مجتمع له طريقة قد تختلف أو تتفق بعض الشيء مع المجتمعات الأُخرى في الأداء الحركي المصاحب للأعمال الغنائية[42].

الإيقاع:

---

[39]عزيز الشوان و فوزي العنتيل: الموسيقى للجميع بين الفولكلور والثقافة الشعبية, ص55.

[40]محمد محمود سامي حافظ, موسيقى الشعوب, مكتبة الأنجلو المصرية, طبعة1, 1978, ص26.

[41]عبدالقادر سالم عبدالقادر: الغناء والموسيقى التقليدية في بإقليم كردفان, الطبعة الأولى, شركة مطابع العملة السودانية,2006, ص47.

[42]عبدالقادر سالم عبدالقادر, مرجع سابق ص54.

يعني الحركة المنتظمة وهو من العناصر الأساسية التي ترتكز عليها الموسيقى المتمثلة في الصوت والزمن، وهو توقيت النغمات والأصوات في الأعمال الموسيقية والأوزان في الأبيات الشعرية والأداء الحركي للإنسانأو الرقص، وهو نظم الأزمنة في إنتقال النغم في قوالب وأجناس وطرائق مدونة تربط أجزاء اللحن، وتوضح مواضع ضغط القوة واللين في مقاطع الأصوات في أزمنة محدودة، فالإيقاع هو القيم الزمنية للنقرات أو النغمات والعلاقة بينهما من حيث الطول أو القصر، ويبنى أساساً من وحدات زمنية موسيقية تنظم مسار الأشكال الإيقاعية والألحان، ويمكن أن يكون اللحن في شكل إيقاع حيث أن اللحن يرتبط بكلمات، والكلمات تنقسم إلى مقاطع لفظية ذات إيقاعات مختلفة،وهو تقسيم الأزمنة الموسيقية إلى وحدات متساويةذات مدلولات مختلفة الأشكال فيالحقول، ويتضح ذلك من خلال القوالب الإيقاعية والنوتة الموسيقية من حيث الطول والقصر[43].

فإذا كان الإيقاع هو إنتظام في الزمن وإستمراريته، فحياة الإنسان كلها مرتبطة بالإيقاع وكذلك حركة الطبيعة، وليست الموسيقى وحدها التي تنفرد بالإيقاع دون بقية الفنون الأخرى، فالإيقاع المنتظم أساس قرض الشعر، ولكن الموسيقى والغناء من أكثر الفنون حساسيةً بالإيقاع، ويتأثر الإنسان بالإيقاع من ناحيتين مختلفتين هما الموازين أو الضروب والألحان وسرعة حركتها.

الميزان الموسيقي:

هو تقسيم القطعة الموسيقية إلى وحدات صغيرة متساوية يفصل بعضها عن بعض خطوط رأسية تسمى كل قسم منها مازورة أو (باطوطة) أو حقلاً وهو أصغر وحدة أيقاعية لها علاقة بنظام حركة الميزان، ويشتمل كل من هذه المازورات في القطعة الواحدة ع عدد متساوٍ من الضربات الزمنية وإن إختلفت عدد ما تحتوي عليه هذه الضربات من أجزاء الوحدة أو الشكل[44]. والموازين الموسيقية ثلاثة أنواع:

1 - موازين بسيطة ثنائية وثلاثية ورباعية.

2 - موازين مركبة ثنائية وثلاثية ورباعية.

3 – موازين شاذة (عرجاء)[45].

أغاني الهدهدة:

هي أغاني تغنى للأطفال الرُضّع وتكون من جانب الأُم وتُعد من الموروثات الشعبية التي تمارس في مختلف المجتمعات بغرض إحساس الطفل بالأمان والراحة، فيسكت الطفل عن البكاء ويتهيأ للنوم أو ينام، وتتناول هذه الأغاني مواضيع سامية تختلف في مضامينها تخص الأطفال وتركز على الجانب التربوي بغرض تربية الطفل على ثقافة المجتمع المتمثلة في سمو الأخلاق والسلوك الحميدفتصف الأُم طفلها بصفات بطولية وتتمنى له أن يكون من الرجال الصالحين وذا شأن وكرم، إذ تشترك أغاني الهدهدة أينما وجدت لدى مختلف الشعوب في الطابع الإيقاعي، وطريقة أداءها بأنتقوم الأُم بوضع طفلها ببطنه على صدرها وتضمه بيديها وهي جالسة أو واقفة، وتتمايل للأمام والخلف تارةً ولليمين واليسار تارةً أُخرى أثناء الغناء، وأحياناً تضع الطفل بظهره على فخذيها وهي جالسة وممدودة الرجلين وتقوم بتحريك الفخذين من أسفل إلى أعلىعلى إيقاع الأُ غنية، وتتميز المفردة المستعملة فيها بالبساطة والوضوح.

أغاني الهجوري:

---

[43]ثريا الشيخ ابوبكر على: توظيف الآلات الإيقاعية الشعبية في الموسيقى السودانية المعاصرة(رسالة ماجستير), غير منشورة، الخرطوم2007م, ص21.

[44]يوسف عيد انطوان عكاري: الموسوعة الموسيقية الشاملة, دار الفكر اللبناني(بيروت)1994م, ص175.

[45]سليم الحلو: الموسيقى النظرية, منشورات دار مكتبة الحياة بيروت, لبنان, طبعة1, ص60.

الهجوري هو نوع من أنواع الغناء الجماعي لدى قبيلة التنجر، يؤدى بدون مصاحبة الآلة الموسيقية يتناول الجانب الإجتماعي الثقافي، يمارس الهجوري في مناسبات الأفراح والمناسبات العامة والأعياد وكذلك عندما تتم عملية الحصاد، ويقام الهجوري في مكان يسمى(المَدِي) وهو المسرح الشعبي التقليدي وهي أرض مسطحة واسعة ونظيفة يقوم بتجهيزها شخص معين، تقع في مكان يتوسط القرى والفرقان بحيث يستطيع كل الفتية والفتيات في القرى المجاورة للوصول إليها وتكون بعيدة عن أماكن الكبار من أجل ممارسة الرقص والتعبير عن أنفسهم بحرية تامة[46].حيث تتجمع الفتيات ويقفن في حلقة مقوسةويغنينالمغنيات (شيخات الغناء) بتشجيعالشباب ومناداتهم للملعب،وتقوم بقية النساء بأداء الكورس وتسمى الشيّالات*فيأتي الفتية فرادى وجماعات ويقفون في شكل حلقات دائرية صغيرة متجهة نحو الفتيات، وتكون هنالك أكثر من حلقة عندما يكبر عدد الفتية ويؤدون الكرير* مصحوبة بالصفقة مع الرقص، أما في حالة المناسبات الخاصة مثل الزواج أو الختان أو السماية وغيرها،يقام الهجوري بالقرب من منزل المناسبة في ميدان واسع.

تؤلف أغاني الهجوري في وقتها بصورة جماعية وهي وليدة اللحظة وتُؤدِي أغراض المدح والذم، وتتناول كل ما يدور من أحداث في مجتمع التنجر، تغنيها المغنيات ويوصفن فيها الشباب بالشجاعة والقوة والكرم،وأيضاً تُغنى فيها للذين هم ذو مواقف سالبة مثل الخوف والبخل وعدم المواجهة والتخلف من المهام الموكلة إليهم، وتغني الشيخةالأُغنية وتقوم المجموعة بترديدها(الكورس) ويقوم الفِتية بالكرير وهي أصواتتصدر من الحناجر بصورة منتظمة ومتناسقةوكأنّها موسيقى مؤلفة لأصوات الباص، وأحياناً يقوم الفتية بترديد الأُغنية نفسها، وتصاحبها صفقة بالأيدي في مقاطع منتظمة تضيف للإيقاع تشكيل ولونية متفردة وأحياناً يتفنن الراقص ويُصفق أثناء ممارسته للرقص ويكون العزف في شكل دائري أي من جملة واحدة ومكررة مما يُكسب العمل طابع خاص.

يعتبر الهجوري نوع من أنواع الرقصات الشعبية لدى قبيلة التنجر وهي القفز إلى أعلى بصورة منتظمة أكثر من مرة بين الفتى والفتاة على إيقاع الهجوري من دون أن يكون هناك خلل في الإيقاع، وذلك بأن يتقدم أحد هؤلاء الفتية المؤدينللكريرللأمام ويضرب برجله الأرض(السكّة) أو (الساجا) أمام الفتاة التي يريدها أن ترقص معه لتنبيهها والخروج للرقص، وأحياناً يخرج الراقص من حلقة العزف للأمام ويرمي بنظراته نحوها، ويقوم بالقفز(النط)* في ذات الإيقاع ويستمر في القفز؛ تخرج تلك الفتاة من الصف المقوس وتشاركه الرقص بأن تقفز معه بإنتظام على ذات الإيقاع ويستمران في القفز لفترة قصيرة من الزمن في إنتظام وتناسق تام مع العزف، ثم تنتهي هذه اللوحة بوقوف أحدهما أو كلاهما، فيرجع كل منهما لموقعه وإعطاء الفرصة لغيرهما، ويتم فيها عرض قوة الشباب وإظهار الرجولة بينما يتم عرض جمال ورشاقة الفتيات، وكثير ما يتم إختيار شريك الحياة من خلال هذه الرقصة وتمارس رقصة الهجوري في مناسبات الأفراح والمناسبات العامة.

تنقسم أغاني الهجوري إلى ثلاثة أنواع:

النوع الأول:

أغاني مندؤوس وهي أغاني ذات طابع إيقاعي بطئ السرعة، يؤدى الغناء والصفقة من قبل الرجال، ويمارسها كبار السن ويتناسب مع أعمارهم وقلة حركتهم في الحياة والخصوصية الذين يتمتعون بها.

---

[46]ابراهيم أبكر سعد، مصدر سابق

*الشيّالات: كورس نسائي من كل الحاضرات في حلقة الهجوري.

**الكرير: أصوات تصدر من حناجر الرجال أثناء أداء الهجوري بإنتظام تشبه أصوات الإبل.

*النط: القفز إلى أعلى بصورة منتظمة على إيقاع الهجوري.

النوع الثاني:

أغاني هجوري وهي أغاني ذات طابع إيقاعي متوسط السرعة، توجد في مناطق مختلفة في منطقة الدراسة.

النوع الثالث:

أغاني كشوكوهي أغاني ذات طابع إيقاعي سريع تتميز بسرعة إيقاعها وخفتها، ويوجد هذا النوع من الأغاني في الجهات الجنوبية من مدينة كتم وضواحي مدينة الفاشر، وهذه المناطق تتصف بأراضيها الرملية التي تتخللها القيزان ولذلك جاءت سرعتها من هذه الناحية، وهي كرقصة شائعة في أغلب مناطق دارفور ما عدا حزام البقارة.

تشارك قبيلة الميدوب بشمال دارفور قبيلة التنجر في رقصة الهجوري وتتشابه في طريقة أداء الغناء والرقص،ويرجع ذلك لعلاقة الجوار.

كما توجد رقصة مشابهه لرقصة الهجوري في منطقة شمال كردفان لدى قبيلة الحمر وتسمى برقصة (الكدنداية) أو (العجيلة) وتمارس في مناسبات الأفراح وتختلف عن رقصة الهجوري في طريقة الرقص فقط إذ إنها تعتمد على الرقص الإنسيابي من أسفل إلى أعلى بإنتظام وتحريك الرأس بواسطة العنق للأمام والخلف. يورد الدارسشكل رقم (5) يوضح أداء رقصة الهجوري*.

شكل رقم (5) يوضح حلقة من حلقات رقصة االهجوري

يورد الدارسنماذج من أغاني الهجوري على النحو التالي:

نموذج رقم (2) أُغنية عزابا

*المصدر – كاميرا أحمد ابوبكر(الدارس)

عزابـــــا... يا حليل نســـــكن مرادنا يا حليلنا

أولاد حلة يا حليل نسكن مرادنا يا حليلنا[47]

نموذج رقم (3) أُغنية طلبة

طلبة مدارسكم وين يا طلبة

سُـــوقِيني معـــــاك يا سلمة

نبقـــى ليك سواق يا سلمة

حِ لـــــــــة أم دورين يا طلبة

طلبة مدارسكم وين يا طلبة

شِيليـــــني معـــــاك يا سلمة

نبقـــــى ليك سواق يا سلمة

حِ لـــــــــة أم دورين يا طلبة

طلبة مدارسكم وين يا طلبة

نموذج رقم (4)أُغنية شباب الجيتو

شبـــــــــاب الجيتو أرمي لي ساجا* أنا

ساجا ما حاجه أرمي لي ساجا هلا

شبـــــــــاب الجيتو أرمي لي ساجا هلا

ريـــــــدة ما حاجا أرمي لي ساجا هلا

نموذج رقم (5) أُغنيةالصافي قمح

يا الصافي قمح قصب السكر يا

يا عاديـــــــلا يا بلدي بلد النيلا يا

نموذج رقم (6) حبيبي يا

حبيبي يا مزاجك كيف لازم نسكن بلد الريح يا

لازم نسكن بلد الريح يا لازم نسكن بل الريح يا

أغاني الجراري:

[47] ابوبكر حامد، فيديو رقصة الحجوري، الإنترنت

*ساجا: طريقة لإختيار الراقص للراقصة وهي ضرب الرجل اليمين بالأرض بلين مع مدها للأمام قليلاً أمام الفتاة.

هو نوع من أنواع الغناء والرقص يؤدى جماعياً بدون مصاحبة الآلة الموسيقية، ويقام في المسرح التقليدي الذي تم ذكره آنفاً ، وتقوم بأدائه تلك المجموعة التي كانت تأدي أغاني الهجوري، لكن تؤدى أغنيات الجراري بعد الهجوري وفي نفس المناسبة والمكان، وهي بمثابة الراحة للمأديين لأغاني الهجوري لدى قبيلة التنجر، وهي أغاني منتشرة في غرب السودان وتمارسها عدد كبير من القبائل في دارفور وكردفان.يقال أن إسم الجراري من جر والمقصود به (جر الكرير) تمهيداً وإستعداداً للرقص، والكرير هو الأصوات والهمهمات الصادرة من صدور وحناجر الشباب المشاركين في أداء الجراري وهو أشبه بالأصوات التي تصدرها الإبل، وكرير الجراري مع تكوين الإيقاع نتيجة لضرب الأرض تارة بالرجل اليمني وتارة باليسرى ومصاحبة الصفقة بالأيدي يكتمل العرض الموسيقي بغناء المغنية أو الحكامةلدى القبائل الأُخرى ومشاركة كل النساءالأُخريات ويعرفن (بالشيّالات)بترديد الأُغنية من خلفها مع المصاحبة بالصفقة المتنوعة مما تكسب العمل لونية متفردة، وتؤلف هذه الأغاني في لحظتها، وغالباً ما تكون المغنية هي مؤلفة الأُغنية وأحياناً تكون جماعية التأليف[48].

تصتف البنات في رقصة الجراري في حلقة مقوسة ويصفقن،وتبدأ واحدة بالغناء وتُكرّر المقاطع والألحان مرات عديدة حتى تستوعب رفيقاتها اللحن وأحياناً تغني أغاني مؤلوفة من ثم تشارك الفتيات الأُخريات في الغناء، والفتية يقفون في إتجاه مواجه لصف النساء في شكل نصف دائرة،ويبدأ واحد منهم وهو قائد المجموعة بقول كلمة (كِر) فتبدأ المجموعة بالكرير بخلق إهتزازات وهمهمات من الصدر والحناجر وضرب الأرجل بالأرض، وأحياناً يغني واحد منهم في وصف جمال المحبوبة،وينسجم الكل في الأداء فيتبادل الغناء والكرير، يعلو الغناء ويسكت الكرير وأحياناً يسكت الغناء ويعلو الكرير، فتخرج بنت أو بنتان أو أكثر من صف النساء المقوس لتدخل في حلقة الرقص وهي المساحة بين صف النساء وعازفوا الكوير لأداء الرقصة بتحريك الرأس والعنق يميناً ويساراً بمهل والتحرك رقصاً على إيقاع الكرير، وتنتهي الرقصة بدخول واحد من الفِتية الذين يؤدون الكرير أو من خارج الحلقة لأخذ (الشبّال) وإعطاء الفرصة لغيرهن من الفتيات للرقص.

يورد الدارس نماذج لأُ غنيات الجراري على النحو التالي:

نموذج رقم (7) أُغنية حيّا ولاد أُمي

حيّـلـولاد أُمي مالو ماكلمني ساكن بلاد أُمي مالو ما كلمني

هديتو ليه جواب مالو ما كلمني هدية لى بشار مالو ما كلمني

زخيرة بالشوال مالو ما كلمني هدية لى بشار مالو ما كلمني

نموذج رقم (8) أُغنية برضى بالإسم

برضى... بالإسم يا.. يُمه لا لا

قل بسكن مع أم رِ دم يا يُمه لا لا

الليلة ...حرف ..الجيد يُمه لا لا

إيدينـــــــا.. ظهر.. إليك يُمه لا لا

ســـــودانـــــا مـــــا..همان يُمه لا لا

واللـــــوبيـــــــا دار المـــــال يُمه لا لا

[48]عبدالقادر سالم عبدالقادر,مرجع سابق, ص63.

اللوبيـــــــــا دار المـــــــال يُمه لا لا

ذكرت.... للحبان... يُمه لا لا

أغاني الدلوكة:

هي أغاني تؤديها النساء بمصاحبة الآلة الموسيقية وهي آلة الدلوكة ويغنين هذه الأغاني في مناسبات الأفراح مثل حنة العريس أو العروس والزواج وغيرها، وتؤديناالأغاني وهن جالسات على البساط أو الفرشات وأحياناً واقفات،وكذلك تؤدى هذه الأغاني أثناء السير إلى منزل الزوجية، تؤلف هذه الأغاني في لحظتها بصورة جماعية وتغنيها المغنيات (شيخات الغناء) مع وجود الشيالات(الكورس) من بقية النسوة وهي جماعية الأداء،وتصاحب أغاني الدلوكة رقصات جانبية فردية أو ثنائية أو أكثر وهي القفز إلى أعلى بصورة منتظمة لفترة قليلة من الزمن مع التلويح بالثوب أو البرتال تارةً لليمين وتارةً لليسار على إيقاع الدلوكة.

يورد الدارس نماذج لاغاني الدلوكة على النحو التالي

نموذج رقم (9) أُغنية فرع الليمونة:

فرع الليمونة بعاين لي بجوا عيونا أنا حابا

أنـــــا حـــــــابا لكن محـــــرومة أنـــــا حـــــــــابا

فرع الليمونة والنضارة في عيونا أنا حابا

أنـــــاحـــــــــابالكنمحـــــرومةالله غـــالـــب

نموذج رقم (10) سيجارة برنجي.

سيجارة برنجي ما حليت من نوم

نشيـــــــل الجردل نحلب الليـــــمون

أنا إميري* هديتا لشباب دارفور

سيجارة برنجي ما حليت من نوم

نشيـــــــلالجردلنحلباللي ـــــمون

أنا إميري هديتا للابس البنطول

أغاني السيرة:

هي أغاني مشابهة لأغاني الدلوكة ولكن تختلف عنها في السرعة في الأيقاع أي إنها ذات طابع إيقاعي سريع تغنيها النساء بمصاحبة الآلة الموسيقية الشعبية وهي آلة الدلوكة (الدينارية) أثناء سير العريس وأهله ببطء نحو منزل العروس وهو على دابته، وكذلك أيضاً في اليوم السابع أثناء خروجهم والذهاب بهم خارج القرية من ناحية الشرق لقطع فرع الشجرة لجلب السعادة ومد الحياة، كما يغنى للأطفال أثناء خروجهم من عملية الختان، فيغنّينالمغنيات هذه الأغانيبوصف العروسين وأُم العريس والعروس مع وجود الشيالات (الكورس)، وتؤلف أغاني السيرة بشكل جماعي وتؤدى جماعياً بحيث

*إميري: المقصود عميري تصغير للعمر.

يشترك الكل بمصاحبة الغناء، والرجال يجوبون حول العريس مع السير ويبشّرون له بكلمة (أبشِر عريس) وأحياناً يُحمل على الأكتاف وفي يده جريد النخل ليبشّر به أو للتلويح به تارةً لليمين وتارةً لليسار على إيقاع السيرة، تأخذ أغاني السيرة الطابع الحماسي وتميل للمدح والشُّكر، وتتناول في مضمونها كل الأحداث الإجتماعية المعاصرة، وأغاني السيرة كثيرة، يورد الدارس نموذج رقم (11) أُغنية ما غريبة عليكا:

ولاّ ولاّ ما غريبة عليكولاّ ولاّ ما غريبة عليك

صغيّر جدّوهو ولي أُبيض ودوهو

ولي أُبيض ودوهو وخايف يضربوهو

عريسنا بيتم عمارة ولا يخشو شمشارة

ولا يخشو شمشارة ولا يختفو سيارة

ولاّ ولاّ ما غريبة عليكاولاّ ولاّ ما غريبة عليك

بخُت راسي جم راسو بعطّرني أنفاسو

الناس قالو حبيبا حرام أنا ما حبيبا

ولو كنت حبيبا بحب زولي البريدا[49]

أغاني الهجوري المعاصرة:

هي أغاني مشابهة لأغاني الهجوري التقليدية في القالب الإيقاعي، وتكمن معاصرتها في تناولها للموضوعات، وكذلك في التأليف والتلحين وطريقة أداء وتقديم هذه الأغاني بإستخدام الآلات الموسيقية الحديثة[50].

يورد الدارس نموذج رقم (12) أُغنية شايلا ليك،للشاعر: الصافي صالح النور

شايلا ليك شرابو أنا حبيت ... لا ليت شرابو انا حبيت

كو لبيت يا سري كو لبيت يالله

من تاتيت لحدي ما تبيت يالله

ما رأيتُ زيو ما رأيت

أُمُ ولدا رقبتُ زي صوميت

الله خلا ندوري يبقى ست بيت يالله

لا ليت شرابو انا حبيت ... كو لبيت يا سري كو لبيت يالله

خضرة جرجير في إيدو عندو منديل

شعر زي مويه طويل سبيب الخيل

[49]المصدر تسجيل فيديو بكاميرا احمد أبوبكر (الدارس).

[50]على احمداي صالح عبدالجبار: موسيقار ومؤسس فرقة فنون دارفور, مقابلة شخصية، بمنزله بحي شباب النيل بالفاشر 7/29/ 2015م.

وجه قمرا يضاوي نُص ّ الليل

زي سمحه ومن بنات درجيل ياالله

كو لبيت يا سري كو لبيت

نموذج رقم (13) أُغنية بقينا جرجار،للشاعر: الصافي صالح النور

حربنا دي خرابا وعندو فرفار قبيل أنحنا وحدة بقينا جرجار

جتك جتك بقينا بقينا كيمان من البلد نزحنا رقدنا ديفان

ترن ترن سكنا بنينا عيدان من البرد شبعنا وبطونا جيعان

جرو جرو عيالنا متل سخيلان جنقرجنقرأكلنا وباقي غفران

حرابا دي كعب واصلو حريق ونيران هيا عيال تعالوا ولمو جيران

نوقف المشاكل ونبقو اخوان نوحد القبائل نطردو الشيطان

نهذب الشمائل نزيدوه إيمان نعيشو في قرانا وطنا السودان[51]

آلة الدلوكة (الدينارية): Dallukah

تُصنع آلة الدلوكة من الفخار شكلها إسطواني بها فتحتين كبيرتين تخرط قليلاً من الوسط إلى أن تستقيم مع الفتحة السفلى،تُجلد الفتحة العليا بطبقة من جلد الماعز وذلك لقلة كثافته ومرونته في الملمس، ويثبت الجلد بالصمغ بينما تبقى الفتحة السفلى مفتوحة، ويشد الجلد بتعرضه للهب ويمسح عليه الزيت، ويزين بالألوان والحناء والأصبغة ويضاف إليها الرسومات والكتابة على جوانب الدلوكة، وتخرطببعض الفتحات للزينة وتفخيم الصوت.

تتكون الدلوكة من ثلاثدلاليك، الأولى كبير ويسمى (رزامة) والثانية متوسط والثالثة صغيرة، تسمى كل منهما (الشتم) ويتم العزف عليهن ثلاث نساء، الأولى هي المغنية والتي تضرب على الدلوكة الكبيرة والنساء الأُخريانتضربان كلٍ على حدا على الدلوكتين الصغيرتين وهذين من نفس فصيلة الطبل الكبير، وأحياناً يتم العزف على الدلوكة الكبيرة فقط، والدلوكة الثلاثية تعمل على إضافة التشكيل الإيقاعي مما تزيده تناسقاً وإنسجام يطرب له الجميع بمجرد سماعه.

وقد عرفت آلة الدلوكة في غرب السودان في عهد سلطنة الفور والتي تأسست في القرن الثاني عشر الهجري، وكانت تضرب في المناسبات والأعياد،ثم إنتقلت إلى أواسطالسودان في عهد سلطنة الفونج، وتنتشر الدلوكة في غرب وأواسط وشمالالسودان وفي معظم المدن الأُخرى، وهي تصاحب أداء النساء ورقصهن، كما تصاحب الدلوكة الرقصات التي يشترك فيها الرجال في شمال كردفان وكذلك العرضة في ولاية نهر النيل والولاية الشمالية[52]. تختلف آلة الدلوكة في غرب السودان عن أواسط السودان والمدن الأُخرى في الشكل المخروطي المجوف.

[51]على احمداي صالح عبدالجبار: مصدر سابق.

[52]احمد حنقه, الدلوكة ومكانتها في تراث السودان الغنائي, جريدة الوطن, صفحة ثقافة وفنون, إصدار 24 يوليو 2014م.

مراحل صناعة آلة الدلوكة*:

تمر آلة الدلوكه بمراحل وهي مرحلة الطين، الشكل المخروطي، والتجليد. يورد الدارس أشكال للدلوكة على النحو التالي:

شكل رقم (6)[53] يوضح آلة الدلوكة قبل التجليد

شكل رقم (7) آلة الدلوكة بعد التجليد

* المصدر: كاميرا أحمد ابوبكر (الدارس)

[53]كامرا احمد ابوبكر شريف (الدارس).

طرق العزف على آلة الدلوكة:

تجلس المغنية ومن حولها رفيقاتها على بساط من السعف(الوِ ش) مفروش على الأرض أو الجلوس على الكراسي وتضع الدلوكة على رجليها وتحتضن الهيكل الفخاري بيدها اليسرى، وأحياناً بيدها اليمنى بحيث يكون الجانب المجلد من الناحية الأمامية والفتحة من الناحية الخلفية، وتضرب (تدق) الدلوكة بأصابع يديها الإثنتين أثناء الغناء، أما إذا كانت الدلوكة ذو الثلاث،فتبدأ واحدة من النساء بالضرب بعصا صغيرة على الدلوكة الصغيرة، وتضرب أُخرى بيدها على الدلوكة المتوسطة، ثم تدخل المغنية بالضرب بيدها على الدلوكة الكبيرة ويكتمل التشكيل الإيقاعي، وهناك عدة طرق للعزف على آلة الدلوكة يورد الدارس بعض أشكال العزف عل آلة الدلوكة:

شكل رقم (8) يوضح طريقة العزف على آلة الدلوكة

شكل رقم (9) توضح طريقة العزف على آلة الدلوكة

الفصل الثالث

الإطار العملي

المبحث الأول

الأغاني التي تؤدى بدون مصاحبة الآلة الموسيقية

تمهيد:

يتضمن هذا الفصل دراسة وتحليل الأنماط الغنائية التي وردت في الدراسة بغرض التعرُّف على خصائص الألحان والأغاني والضروب الإيقاعية في غناء قبيلة التنجر بولاية شمال دارفور، وإشتمل الفصل على مبحثين، ضم المبحث الأول الأنماط التي تؤدى بدون مصاحبة الآلة الموسيقية والتي جاءت متمثلة في أغاني العمل أو النفير وأغاني الهجوري وأغاني الجراري،تناول المبحث الثاني الأنماط التي تؤدى بمصاحبة الآلة الموسيقية وتمثلت في أغاني الدلوكة (الدينارية) وأغاني السيرة، وأغاني الهجوري المعاصرة بإعتبار إنها تؤدى بمصاحبة الآلات الموسيقية الحديثة، وإعتمد الدارس على المكونات التالية في تحليل الأنماط الغنائية وتحديد الضروب الإيقاعية للنماذج التي وردت في الدراسةوهي:

إسم النموذج.

الضرب الإيقاعي.

إسم الشاعر.

تدوين اللحن.

تدوين اللحن والكرير والصفقة.

إسم الملحن.

إسم المؤدي.

الميزان.

السلم الموسيقي.

المدى الصوتي.

تحليل اللحن.

الوظيفة الإجتماعية.

نموذج رقم (1)أُغنية سمسماي

الضرب الإيقاعي: النفير

الميزان: $\frac{3}{8}$

إسم الشاعر: مجهول

تدوين اللحن[54]:

إسم الملحن: مجهول

إسم المؤدي: أداء رجالي جماعي

السلم الموسيقي: صول رباعي.

[54]تدوين اللحن من عمل الدارس

المدى الصوتي:

تحليل اللحن: يتكون اللحن من جملتين لحنيتين توجد في عشرة موازير،الجملة الأُولى بدأت بسكتة في المازورة الأولى وإنتهت في المازورة الخامسة والجملة الثانية من المازورة السادسة ال المازورة العاشرة وجودمرجّع في المازورة 5-10 ويوجد رباط زمني في المازورة الثانية.

الوظيفة الإجتماعية: نفير

نموذج رقم (2)أُغنية عزابا

الضرب الإيقاعي: هجوري

الميزان: $\frac{3}{8}$

إسم الشاعر: مجهول

إسم المؤدي: أداء نسائي؛ مغنية وكورس

تدوين اللحن[55]:

إسم الملحن: مجهول

[55] تم تدوين اللحن بواسطة الدارس

السلم: ري خماسي الفرع الرابع.

المدى الصوتي: جاء من الصوت ري أسفل الخط الأول إلى الصوت سي في الخط الرابع على المدرج.

تدوين اللحن والصفقة والكرير

تحليل اللحن: يتكون اللحن من جملتين لحنيتين تنحصر في 6 موازير يبدأ بالنبر القوي في الجملة الأولى وينتهى في الجزء الأول من المازورة الثالثة، والجملة الثانية من الضلع الثاني للمازورة الثالثة نفسها وتختتم في المازورة 6 ولأكثر الأشكال تكراراً هي شكل الكروش ويوجد رباط زمني في أكثر من موضع، ويوجد مرجع ليتكرر اللحن نسبة لإختلاف الكلمات.

الوظيفة الإجتماعية: غزل

نموذج رقم (3) أُغنية طلبة

الضرب الإيقاعي: هجوري

الميزان: $\frac{3}{8}$

إسم الشاعر: مجهول

إسم الملحن: مجهول

إسم المؤدي: رجالي

تدوين اللحن:

السلم: ري دييز الفرع الخامس من إصل فا دييز.

المدى الصوتي: جاء من الصوت دو دييز للصوت لا دييز في المدرج الموسيقي.

تحليل اللحن: يتكون اللحن من جملتين لحنيتين توجد في عشرين مازورة, الجملة الأولى من المازورة الأُولى حتى المازورة الثامنة وبدأ اللحن بعد النبر القوي بسكتة وهناك تكرار في الجملة نفسها, أما الجملة الثانية من المازورة التاسعة حتى المازورة الرابعة عشر ويتكرر الجملة اللحنية بعلامة الإعادة, ثم يعود اللحن للجملة الأُولى من المازورة الخامسة عشر حتى المازورة رقم عشرين, أيضاً يتكرر اللحن ويوجد رباط زمني بين المازورة الثالثة والرابعة وبين الرابعة والخامسة وبين السادسة والسابعة وفي مواضع أخرى أيضاً.

وظيفة الأغنية: إجتماعية تربوية

نموذج رقم (4) أُغنية شباب الجيتو

الضرب الإيقاعي: هجوري

الميزان: $\frac{3}{8}$

إسم الشاعر: مجهول

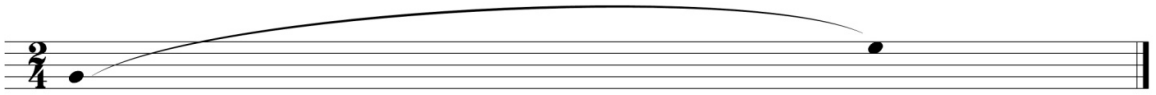
إسم الملحن: مجهول

إسم المؤدي: جماعي من الجنسين

تدوين اللحن:

السلم: صول خماسي.

المدى الصوتي: من الصوت صول في الخط الثاني إلى الصوت مي في المسافة الرابعة.



تحليل اللحن: يتكون اللحن من جملة لحنية واحدة توجد في جزئين متشابهين في عشرة موازير، الجزء الأول يبدأ من المازورة الأُ ولى بصوت الدرجة الثانية وتحرك في الصعود حتى المازورة الرابعة حيث بدأ اللحن بسنكوب في موقع سكتة على النبر القوي، ويبدأ بصوت الأساس ويستمر في الصعود والهبوط وليستقر في صوت الدرجة سي، والجزء الثاني يبدأ من المازورة الخامسة حتى التاسعة ويتكرر اللحن من البداية بعلامة الإعادة ويستمر اللحن في التكرار إلى نهاية الأُغنية، ويختتم اللحن في المازورة العاشرة؛ فهي أُغنية جماعية تقوم بأدائها كل من الفتية والفتيات في الملعب وهي متكررة.

الوظيفة الإجتماعية: غزل

نموذج رقم (5) أُغنية الصافي قمح

الضرب الإيقاعي: هجوري

الميزان: $\frac{3}{8}$

إسم الشاعر: مجهول

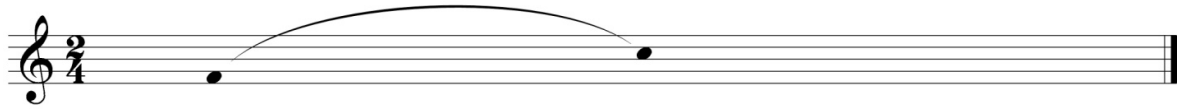
إسم الملحن: مجهول

إسم المؤدي: أداء نسائي؛ مغنية وكورس

تدوين اللحن:

السلم: فا رباعي.

المدى الصوتي: من الصوت فا للصوت دو.



تحليل اللحن: يتكون اللحن من جملتين لحنيتين مختلفتين تنحصر في أربعة عشرة مازورة، الجملة الأُولى من المازورة الأُولى حتى التاسعة؛يبدأ اللحن بسنكوب وبسكتة بعد النبر القوى وبصوت الدرجة الدرجة الثالثة وتتكرر الجملة اللحنية بعلامة الإعادة بغرض الإنسجام والجودة والإستمرارية في الغناء والرقص، والجملة الثانية من المازورة العاشرة إلى المازورة الرابعة عشر وتتكرر الجملة اللحنية من أجل ذلك الغرض، يوجد رباط زمني في المازورة 5 ، 9، 14 .

وظيفة الأغنية: غزل

نموذج رقم (6) أُغنية حبيبي يا

الضرب الإيقاعي: كشوك

الميزان: $\frac{3}{8}$

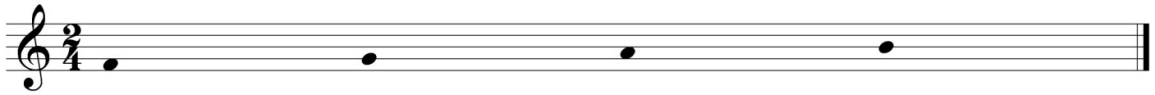
إسم الشاعر: مجهول

إسم الملحن: مجهول

إسم المؤدي: رجالي

تدوين اللحن اللحن:

السلم: فا رباعي.



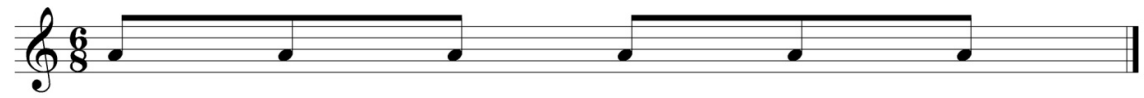
تحليل اللحن: يتكون اللحن من جملتين لحنيتين تنحصر في ست موازير،يبدأ اللحن بصمت على النبر القوي وبصوت الدرجة الثانية في المازورة الأُولى وينتهى في الضلع الأول من المازورة الرابعة، والجملة الثانية من الضلع الثاني في المازورة الرابعة حتى المازورة السادسة في درجة الأساس، اللحن يتكرر إلى نهاية الرقصة ويوجد رباط زمني بين المازورة الرابعة والخامسة.

وظيفة الأغنية: غزل

نموذج رقم (7) أغنية حيّا ولاد أُمي

الضرب الإيقاعي: جراري

الميزان: $\frac{6}{8}$



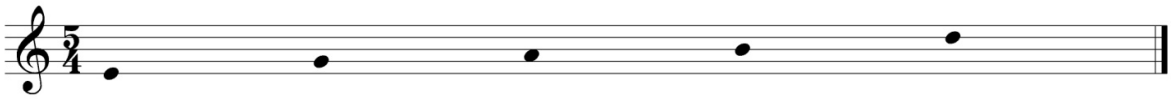
إسم الشاعر: مجهول

تدوين اللحن:

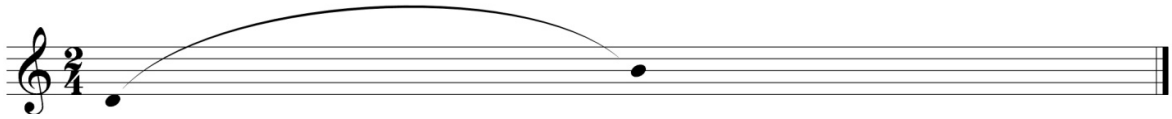
إسم الملحن: مجهول

أسم المؤدي: أداء نسائي؛ مغنية وكورس

السلم: مي خامسي.



المدى الصوتي:



تدوين اللحن والكرير والصفقة:

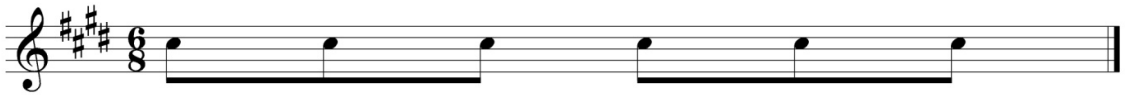
تحليل اللحن: يتكون اللحن من جملتين لحنيتين متشابهتين توجد في أربعة موازير،يبدأ اللحن بصوت الأساس في الجملة اللحنية الأُولى بسكتة السنكوب في موضع النبر القوي وإنتهت في المازورة الثانية، وتبدا الجملة الثانية من المازورة الثالثة للرابعة، ويعاد اللحن من البداية بعلامة الإعادة و اللحن دائري يستمر في التكرار إلى نهاية الأُغنية.

وظيفة الأغنية: مدح حماسي

نموذج رقم (8) أُغنية برضى بالإسم

الضرب الإيقاعي: جراري

الميزان: $\frac{6}{8}$



إسم الشاعر: مجهول

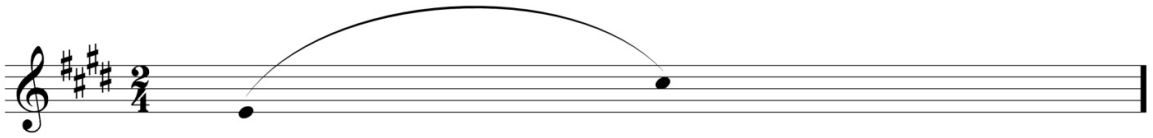
تدوين اللحن:

إسم الملحن: مجهول

إسم المؤدي: مغنية وكورس نسائي

السلم: مي الخماسي.

المدى الصوتي:



تدوين اللحن والكرير والصفقة:

تحليل اللحن:يتكون اللحن من جملتين لحنيتين يوجد في أربعة موازير، يبدأ اللحن في الجملة الأولى بصوت الدرجة الثانية بسكتة على النبر القوي وإنتهى في المازورة الثانية والجملة الثانية تبدا من

المازورة الثالثة للرابعة، واللحن يستمر في التكرار مع الإختلاف في الكلمات التي تُغنى حتى نهاية الأُغنية.

وظيفة الأغنية: غزل

المبحث الثاني

الأغاني التي تؤدى بمصاحبة الآلة الموسيقية

نموذج رقم (9) أُغنية فرع الليمونة

الضرب الإيقاعي: الدلوكة

الميزان: $\frac{6}{8}$

إسم الشاعر: مجهول

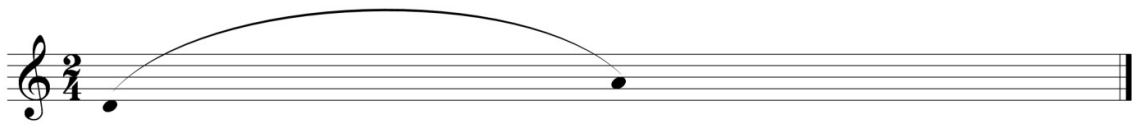
تدوين اللحن:

إسم الملحن: مجهول

إسم المؤدي: آداء نسائي، مغنية وكورس.

السلم: ري رباعي

المدى الصوتي: جاء من الصوت ري أسفل الخط الأول إلى الصوت لا منتصف المدرج الموسيقي.



تحليل اللحن: يتكون اللحن من جملتين لحنيتين توجد في 24 مازورة، بدأ اللحن في الجملة الأولى بسكتة على النبر القوي وإنتهى في المازورة 7 والجملة الثانية من المازورة 8 حتى المازورة 12 وتتكرر هاتين الجملتين إلى نهاية العمل أو الرقصة ولكن تختلف الكلمات، و اللحن متكرر.

وظيفة الأغنية: غزل

نموذج رقم (10) أُغنية سجارة برنجي

الضرب الإيقاعي: الدلوكة.

الميزان: $\frac{6}{8}$

إسم الشاعر: مجهول.

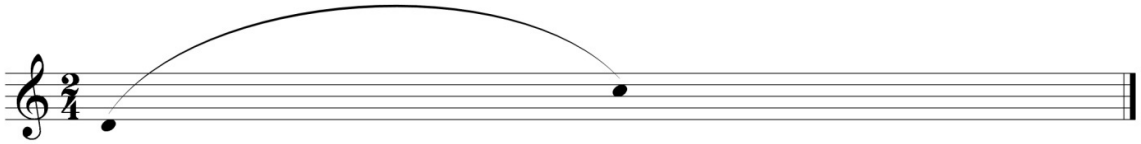
تدوين اللحن:

إسم الملحن: مجهول

إسم المؤدي: آداء نسائي، مغنية وكورس.

السلم: فا خماسي رئيس.

المدى الصوتي: جاء من الصوت ري أسفل الخط الأول إلى الصوت دو في المسافة الثالثة على المدرج.



تحليل اللحن: يتكون اللحن من 33 مازورة تحتوى على أربعة جمل لحنية، بدأ اللحن في الجملة الأولى بسكتة على النبر القوي والسنكوب ثم صعد وإختتم في المازورة 5 ، والجملة الثانية من المازورة 6 حتى المازورة 9 وهاتين الجملتين في شكل سؤال وجواب، والجملة الثالثة من المازورة 10 حتى المازورة 12، والجملة الرابعة من 13 حتى المازورة 17،ويتكرر اللحن مرة أُخرى مع الإختلاف في الكلمات واللحن متكرر يستمر إلى نهاية الرقصة.

وظيفة الأغنية: غزل

نموذج رقم (11) ما غريبة عليك

الضرب الإيقاعي: سيرة

الميزان: $\frac{6}{8}$

الشاعر: مجهول

الملحن: مجهول

إسم المؤدي: أداء نسائي من مغنيتين

تدوين اللحن:

السلم: سي خماسي رئيس يبدأ من صوت الدرجة الثانية.

المدى الصوتي: من الصوت ري دييز أسفل الخط الأول للصوت ري أوكتاف

تحليل اللحن:

يتكون اللحن من جملتين لحنيتين، بدأ اللحن الجملة الأولى بسكتة دبل كروش ومن الصوت دو دييزوإستقر في المازورة الثالثة، والجملة الثانية من نصف الضلع الأخير للمازورة الثالثة حتى السابعة ويوجد رباط زمني في الصوت فا بين المازورة الثانية والثالثة والصوت ري في المازورة الثالثة وبين المازورة الرابعة والخامسة في الصوت ري أوكتاف، ويتكرر اللحن إلى نهاية الرقص مع الإختلاف في الكلمات المغناه.

وظيفة الأغنية: غزل

أغاني الهجوري المعاصرة:

هي أغاني تؤدى بمصاحبة الآلات الموسيقية الحديثة مثل آلة العود أو الأورغن أو الأوركستراويختلف الرقص عن الغناء التقليدي في أن هذا النوع لا يعتمد على القفز إلى أعلى.

نموذج رقم (12) أُغنية شايلا ليك

الضرب الإيقاعي: مندؤوس

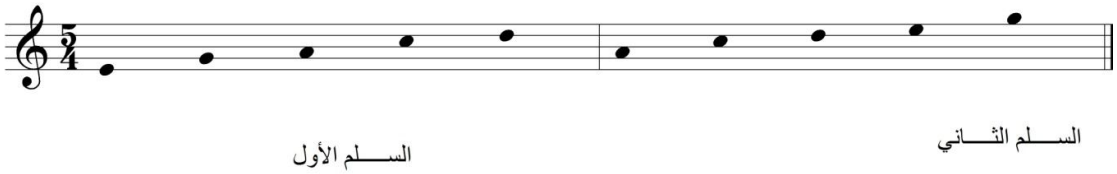
الميزان: $\frac{3}{8}$

إسم الشاعر: الصافي صالح النور

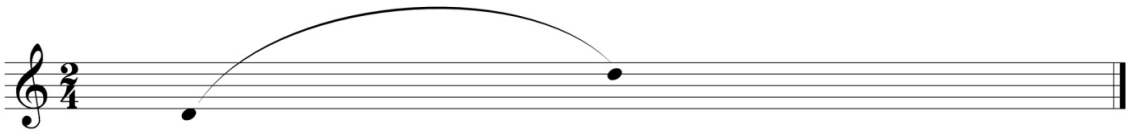
إسم الملحن: على أحمداي صالح عبدالجبار

إسم المؤدي: على أحمداي صالح عبدالجبار

السلم: هناك سلمان الأول منخماسي فرع ثالث من دو خماسي رئيس، ولا خماسي فرعي.



المدى الصوتي: جاء من الصوت ري اسفل الخط الأول إلى الصوت ري أوكتاف.



تدوين اللحن:

انا شرابو ليك شايلا حبيت أنا شرابو ليك شايلا
لبيت كو ياالله لبيت كو سري يا لبيت كو حبيت
من حبيت ما لحدي تاتيت من ياالله لبيت كو سري يا
لبيت كو سري يا لبيت كو حبيت ما لحدي تاتيت
زي رقبتو ولدا امو ياالله لبيت كو سري يا لبيت كو ياالله
خلا الله صوميت زي رقبتو ولدا امو صوميت
شايلا حبيت انا شرابو ليك شايلا ياالله بيت ست يبقى ندوري
لبيت كو سري يا لبيت كو حبيت انا شرابو ليك

تحليل اللحن: يتكون اللحن من أكثر من جملة لحنية توجد في 105 مازورة،بدأ اللحن في الجملة الأُولى بسكتة على النبر القوي وتتكرر هذه الجملة إلى المازورة 8، والجملة الثانية من المازورة 9 حتى المازورة 17 وتتكرر هاتين الجملتين بعلامة الإعادة، ثم تلي هاتين الجملتين عدة جمل أُخرى ولا توجد مرجعات أُخرى، ويتدرج اللحن في الصعود والهبوط حتى نهاية اللحن.

وظيفة الأغنية: غزل

نموذج رقم (13) أُغنية بقينا جرجار

الضرب الإيقاعي: كشوك

الميزان: $\frac{3}{8}$

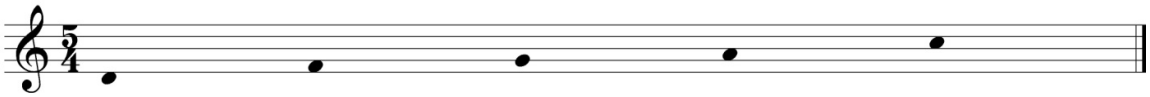
إسم الشاعر: الصافي صالح النور

إسم الملحن: على أحمداي صالح عبدالجبار

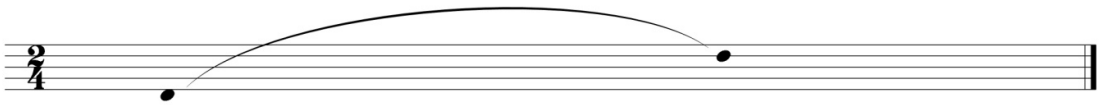
إسم المؤدي: على أحمداي صالح عبدالجبار

اللحن:

السلم: ري الخماسي فرع من فا خماسي رئيس.



المدى الصوتي: جاء المدى الصوتي من الصوت ري أسفلالخط الأول إلى الصوت ري أُوكتاف.



تحليل اللحن: يتكون اللحن من عدة جمل لحنية تنحصر في 65 مازورةبدأ بالنبر القوي في الجملة الأُولى بصوت الدرجة الثالثة صول هبوطاً للصوت ري ثم صعد وإستقر في المازورة الرابعة في الصوت لا، والجملة الثانية تبدا من المازورة الخامسة حتى المازورة التاسعة وتتكرر هاتين الجملتين بعلامة الإعادة في المازورة التاسعة، ثم تلي هاتين الجملتين جمل أخرى وتوجد مرجات، ويتدرج اللحن في الصعود والهبوط حتى نهاية اللحن.

وظيفة الأغنية: السلم والسلام الإجتماعي.

الخاتمة:

تناول البحث الخصائص اللحنية والضروب الإيقاعية في غناء قبيلة التنجر أحد أوجه الغناء في شمال دارفور لما له من أهمية في بلورة الثقافة الموسيقية السودانية، بإعتبار أن الموسيقى والغناء مرتبط إرتباط وثيق ومصاحب لحركة الحياة التي تخص المناسبات العامة والخاصة لدىقبيلة التنجر التي إشتهرت في مجالها الثقافي بالعديد من الضروب الإيقاعية والخصائص اللحنية الغنائية، وتم إختيار ولاية شمال دارفور كنموذج نسبة لوجود عدد كبير من أفراد القبيلة وإداراتها في المنطقة إلى جانب التنوع الإثني، والمكونات الثقافية الإجتماعية الأُخرى والتي تداخلت مع بعضها وتزاوجت ونتج عنها إنسان المنطقة الحالي.

هدفت الدراسة إلى معرفة الضروب الإيقاعية المتداولة في أغاني قبيلة التنجر، وكذلك التعرف على خصائص الألحان، حيث عرضتالعديد من الأُغنيات التي تُمارس في المناسبات الإجتماعية العامة والخاصة ممثلة في أغاني الهجوري،الجراري، النفير، وأغاني الدينارية (الدلوكة)، وأغاني السيرة، وكما تستخدم آلة الدلوكة كآلة موسيقية شعبية مصاحبة لبعض الأغاني.

عرض الأسئلة والإجابة عليها:

السؤال الأول: ما هي أنماط الغناء الشعبي المتداول لدى قبيلة التنجر؟

وجد الدارس من خلال ما قدمه من دراسة إهتمت الخصائص اللحنية والضروب الإيقاعية في غناء التنجر، ان هناك أنماط عديدة تمثلت في أغاني الهجوري (مندؤوس، كشوك)، بالإضافةإلى أغاني الجراري، الدلوكة (الدينارية)، السيرة، وأغاني العمل أو النفير،وأغاني الهدهده أو الميلاد، لذا جاءت الإجابة على السؤال بالإيجاب مؤكداً تعدد الأنماط الغنائية لدى قبيلة التنجر.

السؤال الثاني: ما هي الضروب الإيقاعية التي تبنى عليها ألحان الأغاني الشعبية لدى قبيلة التنجر؟

تأكدللدارس بعد وقوفه على الممارسات الغنائية التي تتم في المناسبات العامة والخاصة لدى قبيلة التنجر، أن هناك ضروب إيقاعية تتمثل في إيقاع الهجوري، إيقاع الجراري، إيقاع الدلوكة،إيقاع النفير، وإيقاع السيرة.

السؤال الثالث: ماهي الخصائص اللحنية في الغناء المتداول لدى قبيلة التنجر؟

تناولت الدراسة الخصائص اللحنية والضروب الإيقاعية في غناء قبيلة التنجر، وبعد تحليل الدارس للنماذج الغنائية التي تم الحصول عليها جاءت الإجابة متمثلة في الخصائص الآتية:-

1- أغلب الألحان التي تؤدى بدون مصاحبة الآلة الموسيقية، تبدأ بدالة صمت على النبر القوي وتتحرك في الصعود.

2- يسيطر الميزان الثلاثي البسيط 8/3 والميزان الثنائي المركب 8/6 على أغلب الألحان.

3- تتميز الألحان بالبساطة ذات الأنظمة الخماسية والرباعية.

4- تخلو الألحان من نصف البعد الصوتي.

السؤال الرابع: ما نوع الآلات الموسيقية الشعبية المستخدمة في أداء الأغاني الشعبية المتداولة لدى قبيلة التنجر؟

لاحظ الدارس أثناء تناوله لغناء قبيلة التنجر، أن هناك آلة الدلوكةوهي آلة إيقاعية شعبية تصاحب بعض الأعمال الغنائية، مثل أغاني الدلوكة التي سميت بإسمها وأغاني السيرة،أيضاً تستخدم الآلات الموسيقية الحديثة في مصاحبة أغاني الهجوري المعاصرة.

السؤال الخامس: ما هو الدور الوظيفي الذي تلعبه الأُغنية الشعبية لدى قبيلة التنجر؟

تم التأكد من خلال تناول الخصائص اللحنية والضروب الإيقاعية في غناء قبيلة التنجر، وتحليل الخلايا اللحنية التي وردت في الدراسة، والرقص الشعبي المصاحب للأعمال الغنائية، بأن لأُغنية الشعبية عدة أدوار تتمثلفي المدح، الذم، الغزل، السلام، السلام الإجتماعي، والتنشأة الإجتماعية.

النتائج:

1- تم التأكد على أن هنالك تنوع في الأنماط الغنائية لدى قبيلة التنجر.

2- تميزت قبيلة التنجر برقصة الهجوري التي إتسمت بالقفز إلى أعلى، مما يؤكد أن أنسان قبيلة التنجر قوي البنية.

3- تتميز الألحان بالبساطة في المنظومة الخماسية والرباعية التي تخلو أبعادها من نصف البعد الصوتيSemitone.

4- يغلب الغناء التبادلي بين المغني (صولو) والشيالين(الكورس) على الأعمال الغنائية والغناء ذات التابع البلوفوني وتبدأ أغلب الألحان بسكتة على النبر القوي.

5- تتكون أغلب الألحان من جملة أو جملتين لحنيتين وتتكرر لتزيد الرقص إثارة، ويتم الإنسجام في الأداء ما بين المؤديين والراقصين.

6- يسيطر الميزان الثلاثي البسيط $\frac{3}{8}$والثنائي المركب $\frac{6}{8}$على أغلب الألحان.

7- تمارس الرقصات الشعبية في مناسبات الأفراح فقط.

التوصيات:

1- يجب الإهتمام ودعم البحث العلمي من قبل الدولة.

2- إجراء العديد من الدراسات في المجال الإثني.

3- ضرورة نشر هذه الدراسات لاهميتها.

4- إدراج النماذج اللحنية التي وردت في الدراسة ضمن مقرر الصولفيج أو الموسيقى السودانية في كلية الموسيقى والدراما.

المقترحات:

1- ضرورة إجراء دراسة شاملة عن الموسيقى في كافة أنحاء السودان، وجمع عينات موسيقية من أجل تصنيف السلم الموسيقي السوداني، وما تم هيمجهودات مقدرة من بعض الموسيقيين المتخصصين يحسب لهم.

2- إنشاء كليات ومراكز بحثية في هذا المجال في مناطق مختلفة حتى تتيح الفرص للجميع في حفظ وتوثيق للتراث القومي السوداني.

مكتبة البحث

اولاً :المصادر:

القرآن الكريم.

ثانياً :المراجع:

1-احمد حامد محمد شوقار: أضواء على تاريخ التنجر، جي تاون، بدون تاريخ، الخرطوم.

2-التجاني مصطفى محمد صالح: الصراع القبلي في دارفور، أسبابه وتداعياته وعلاجه، دراسة علم الأنثربلوجيا التطبيقية، شركة مطابع العملة السودانية المحدودة، بدون تاريخ.

3- الشاطر بصيلي، تاريخ وحضارات السودان، الهيئة المصرية للكتاب، ص373.

4-جوستاف ناختيقال: رحلة إلى ودّاي ودارفور، تعريب سيد ديدان المحامي، بدون دار نشر وتاريخ.

5-سليمان يحي محمد: موسوعة تراث دارفور،ط1، شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، الخرطوم 2007 ميلادية.

6-سليم الحلو: الموسيقى النظرية، ط1، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت (لبنان)، بدون تاريخ.

7- سيد على احمد عثمان العقيد: دارفور والحق المر،ط1، الدار العربية للنشر والتوزيع، 2007 ميلادية.

8- عبدالقادر سالم عبدالقادر: الغناء والموسيقى التقليدية في إقليم كردفان، ط1، شركة مطابع العملة السودانية، 2006 ميلادية.

9- عبدالمجيد عابدين، تاريخ الثقافة العربية في السودان منذ نشأتها، مكتبة الخانجي، ط1 ، 1953م.

10- عزيز الشوان وفوزي العنتيل، الموسيقى للجميع بين الفولكلور والثقافة الشعبية، بدون دار نشر وتاريخ.

11- عون الشريف قاسم، موسوعة القبائل والأنساب في السودان، واشهر الاماكن والاعلام، المجلد الاول، شركة أفرو قراف للطباعة والتغليف، الخرطوم، 1996م، ص400.

12- مارجريت شيني، تاريخ السودان إلى 1500م، مصلحة الآثار، تعريب حسن ثابت، ص10.

13- محمد بن عمر التونسي: تشحيذ الأذهان بسيرة بلاد العرب والسودان، حققه خليل محمد عساكر و مصطفى محمد مسعد، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والانباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1965 ميلادية.

14- محمد محمود سامي حافظ، موسيقى الشعوب،ط1، مكتبة الأنجلو المصرية، 1978 ميلادية.

15- يوسف عيد أنطوان عكاري: الموسوعة الموسيقية الشاملة، دار الفكراللبناني، بيروت 1994 ميلادية.

ثالثاً :الرسائل العلمية:

1-ابوبكر محمد عثمان ادم: أثر إدارة الكوارث والموارد على الصراع في ولاية شمال دارفور، رسالة دكتوراه ، جامعة الخرطوم، كلية الآداب، قسم الجغرافيا،غير منشورة، 2008 ميلادية.

2- الأمير النور إبراهيم مكي، الأنماط الغنائية والضروب الإيقاعية عند قبيلة القُمز بجنوب النيل الأزرق في السودان، رسالة ماجستير، غير منشورة، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا 2011م.

3-الفاضل آدم خاطر هرون: التنوع الإيقاعي والغنائي في دارفور ودوره في الحياة الإجتماعية، رسالة ماجستير، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، كلية الموسيقى والدراما، غير منشورة، الخرطوم، 2016م.

4- ثريا الشيخ ابوبكر على: توظيف الآلات الإيقاعية الشعبية في الموسيقى السودانية المعاصرة رسالة ماجستير ، جامعة السودان للعلزم والتكنولوجيا، كلية الموسيقى والدراما،غير منشورة، الخرطوم 2007 ميلادية.

5- رجاء موسى عبدالله عبدالخير، الثقافة الموسيقية لدى قبيلة الشلك بدولة جنوب السودان (الأنماط الغنائية نموذجاً)،رسالة دكتوراه، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا كلية الموسيقى والدراما يوليو 2012م.

6- صلاح الدين محمد كردوس، العمران في مديرية دارفور، رسالة دكتوراه ، قسم الجفرافيا، جامعة القاهرة كلية الآداب، غير منشورة، الخطوم، 1977 ميلادية.

7- عبدالقادر سالم عبدالقادر، الغناء والموسيقى لدى قبيلة الهبانية بجنوب دارفور، رسالة ماجستير، غير منشورة، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا،الخرطوم 2002م.

8-محمد ادم سليمان ابوالبشر، السلالم الخماسية في أغاني البجة (الهدندوة)، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا 2002م.

9-محمد يعقوب صالح، الثقافة الموسيقية لدى قبيلة السلامات بجنوب دارفور، رسالة ماجستير، غير منشورة، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، الخرطوم 2007م.

10- يحي عثمان عبدالله عثمان، نظم الحياظة وإستخدامات الأرض بوادي كتم وإنعكاستها على الإقتصاد الريفي (ولاية شمال دارفور)، رسالة ماجستير، غير منشورة، جامعة الخرطوم، 2013 ميلادية.

الأوراق العلمية والمجلات:

1-احمد حنقه: آلة الدلوكة ومكانتها في تراث السودان الغنائي، جريدة الوطن، صفحة ثقافة وفنون، 24 يوليو 2014 ميلادية.

2- محمد الفاتح يوسف أبو عاقلة، صحيفة جامعة السودان المفتوحة، يوليو 2014 ميلادية الموافق رمضان 1435 هجرية.

3- يحي حماد فضل الله: الأسباب الثقافية والإجتماعية للنزاعات المسلحة (قضية دارفورأُ نموذج)، يوليو 2015 ميلادية.

الرابعاً :الشبكة العنكبوتية:

1/ الثقافة ويكبيديا www.wikipedia.com

2/ الزواج في الإسلام.

خامساً :المقابلات:

1	Δ			/ 6/ 20 fl2015
2	59			fl2015 / 7 /29
3	55			fl2015 / 7 /29
4	64			/29 fi Δ fl2015 / 7
5	46			fl2016 / 4 / 5 Δ
6	25			

الملاحق:

أولاً: ملاحق الخرائط: ملحق رقم (1) يوضح موقع منطقة الدراسة على خريطة السودان

المصدر / الهيئة القومية للمساحة 2014م

ملحق رقم (2) بعض القبائل بمنطقة الدراسة.

المصدر:مكتب الإحصاء الفاشر 2010م

ثانياً: ملاحق النماذج

ملحق رقم (1)

أُغنية سمسماي

تدوين: احمد ابوبكر شريف

ملحق رقم (2)أُغنية عزابا

تدوين: احمد ابوبكر شريف

ملحق رقم (3)أُ غنية طلبة

تدوين: احمد ابوبكر شريف

ملحق رقم (4) أغنية شباب الجيتو

تدوين / احمد ابوبكر شريف

ملحق رقم (5) أُغنية الصافي قمح

تدوين / احمد ابوبكر شريف

ملحق رقم (6)

أُغنية حبيبي يا

تدوين / احمد ابوبكر شريف

ملحق رقم (7) أُغنية حيا ولاد أُمي

تدوين: احمد ابوبكر شريف

ملحق رقم (8) أُغنية برضى بالإسم

تدوين: احمد ابوبكر شريف

ملحق رقم (9)

أغنية فرع الليمونة

تدوين: احمد ابوبكر شريف

ملحق رقم (10) أ ُغنية سجارة برنجي

تدوين: احمد ابوبكر شريف

ملحق رقم (11) أُغنية ما غريبة عليك

تدوين: احمد ابوبكر شريف

ملحق رقم (12)

أُغنية شايلا ليك

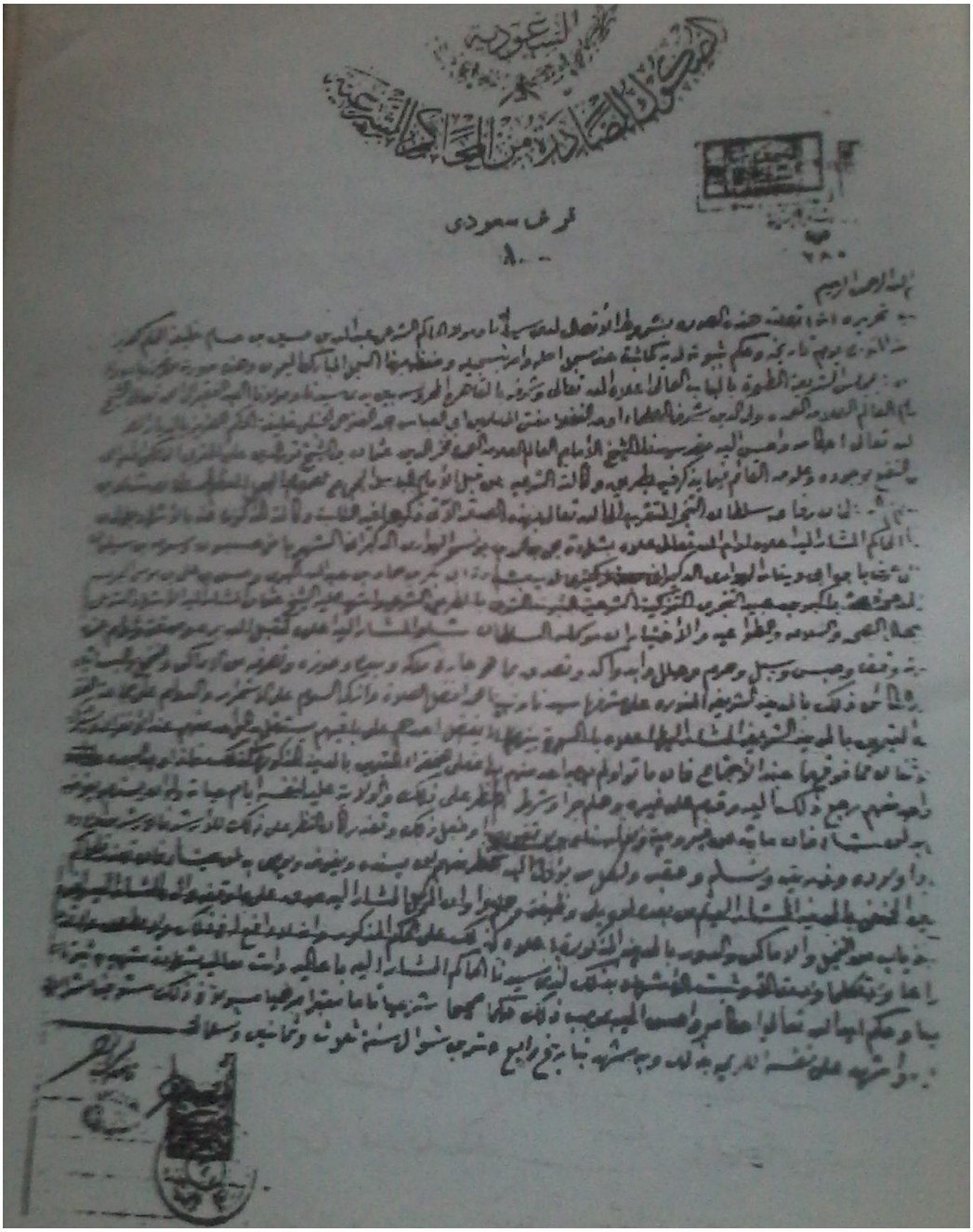
تدوين: احمد ابوبكر شريف

2

57
ما لحدي تاتيت من يالله لبيت كو سري يا لبيت كو يالله
64
رأيتو ما حبيت ما لحدي تاتيت من تبيت
71
خضرة رأيت ما زيوا رأيتو ما رأيت ما زيوا
78
منديل إندو إيدو في جرجير خضرة منديل أندو إيدو في جرجير
85
لاليت يالله الخيل سبيب طويل موية زي شعرو
91
كو حبيت أنا شرابو ليك شايلا حبيت أنا شرابو
98
يالله لبيت كو سري يا لبيت كو يالله لبيت كو سري يا لبيت

ملحق رقم (13) أُغنية بقينا جرجار

ثالثاً ملاحق الصور: ملحق رقم (1) يوضح وثيقة التنجر



دار الوثائق القومية

ملحق رقم (2) يوضح نفير دق العيش

ملحق رقم (3 ، 4) توضح جر الدُوّ ة وقراءة القرآن في المأتم

ملحق رقم (5) يوضح حلقة من حلقات رقصة الهجوري

ملحق رقم (6 ، 7)يوضح مراحل صناعة آلة الدلوكة:

صورة رقم (6)آلة الدلوكة قبل التجليد

صورة رقم(7) آلة الدلوكة بعد التجليد

ملحق رقم (8) توضح طريقة العزف على آلة الدلوكة

ملحق رقم (9) توضح طريقة العزف على آلة الدلوكة