# الفصل الاول

## الاطار العام

## المقدمة

## الدراسات السابقة

## المبحث الاول

# خصائص فنيات الاداء في المديح النبوي وغناء الثنائيات في السودان (1930- 2000م)

## مقدمة:

ادى انتشار الاسلام في السودان الشمالي بين مختلف المجموعات الاثنية الى ظهور ثقافة دينية الى جانب العبادات وعلوم الفقه تمثلت في التعبير عن محبة الرسول محمد صل الله عليه وسلم. حيث عرف اهل السودان التصوف والصوفية، وبظهور الصوفية وارتباطها بفن مديح الرسول (ص) أستلهم واستمد صناع هذا الفن الجديد أدبياتهم الإيقاعية واللحنية من الثقافة الغنائية الشعبية في زمانها. وقد ارتبطت في التأريخ بالحقبة السناريه. إذ اورد نصر الدين سليمان: ان الحقبة السناريه هي المرحلة الفاصلة بين نهاية المد المسيحي واعلان الدولة الاسلامية الاولى فى السودان، ولم يكن ظهور الحقبة السناريه مجرد انقلاب سياسي، او تحول اقتصادي، او تغيير فكرى.. ثقافي، بل كان انقلابا حضارياً بكل معانى ومضامين البعد الحضاري.[1] أثرت تلك على النشأة الدينية ومكونات الفلسفة الصوفية لدى الشعراء والمنشدين والمادحين، وكذلك المتلقين، وقد ارتبطت تلك الفلسفة بالزهد في متاع الدنيا، إلا من حب المصطفى (ص). وقد عُرفوا بمدح صفاته، و معجزاته، وطلب الشفاعة منه. أهتم المادحون بصياغة السيرة النبوية في اشعارهم المادحة الى جانب الوعظ والارشاد، ووصف المدينة المنورة (طيبة)، وبعض المدن السودانية.

أكتسب المادحون حب وتكريم المجتمع، كما ذكر بابكر فضل المولى: ان العلماء ومشايخ الطرق الصوفية واتباعهم جماعة لها كيانها واعتبارها في مجتمع دولة الفونج ... وكانوا محل تقدير ورعاية وتكريم من السلاطين والملوك والحكام، لذلك قدم الى السودان كثير من العلماء وشيوخ الطرق الصوفية...[2] وقد اورد ود ضيف الله: ان الفونج ملكت ارض النوبة وتغلبت عليها اول القرن العاشر، ولم تكن هنالك مدارس علم ولا قرآن ... الى ان قدم الشيخ محمود العركي من مصر وعلّم الناس علوم الفقه، وفى النصف الثاني من القرن العاشر في اول مُلك الشيخ عجيب المانجلك، قدم

[1] نصرالدين سليمان على- دراسات فكرية في التصوف بالسودان- دار عزّة للنشر- (2008م),ص7

[2], حسين بابكر فضل المولى مظاهر الحضارة في دولة الفونج الاسلامية"1504-1821م"- الخرطوم عاصمة الثقافة العربية- ( 2005)ص 204.

الشيخ إبراهيم البولاد من مصر، ثم بعد ذلك قدم تاج الدين البهاري من بغداد وأدخل الطريقة الصوفية في دار الفونج.[1] يشير ذلك الى الدور الذي لعبته مملكة الفونج احدى الممالك الاسلامية في السودان في خلق التوافق ما بين المورث الثقافي السوداني والاسلامي، وظهر ذلك جلياً في السياسة والحكم، والمجتمع بكل مكوناته. واشار ود ضيف الله الى الصراع الذى قام بين الفقهاء او علماء الظاهر وبين المتصوفة او علماء الباطن. وكان هذا الصراع لا يعبر عن نشاط خلاق او فكر لماح.[2] نشط في تلك الفترة شعراء المدائح والمنشدون والمادحون، وقد استلهموا من الحان الغناء الشعبي الذى كان شائعاً وقتذاك فابتكروا قوالب خاصة بهم خالفوا بها الاشكال الغنائية الشعبية، والتي عرفت بالحربى و الدقلاش، وفن المخبوت.

اختلفت فنيات الاداء لدى المادحين عن بقية انواع الغناء الجماعي الاخرى، وحافظوا عليها الى اليوم، حيث ظهر اسلوب اداء غنائي ليس هو بالفردي او الجماعي، بل عرف بغناء الثنائيات، ولكنها تؤدى بأسلوب الاداء الفردي. وهذا ما قاد الباحثة الى القيام بالدراسة للوقوف على فنيات الاداء في المديح النبوي، وغناء الثنائيات في الفترات المتعاقبة من ظهور الثنائيات في مسيرة الاغنية السودانية الحديثة في المدينة. وقد اشتهروا في مراحل متعاقبة منذ الثلث الاول من القرن العشرين وكانت عبارة عن مشاركات في اداء ثنائي، هناك من استمر في اداء ذلك الدور وبعضهم اختار الغناء الفردي، امثال:

سرور، والامين برهان في اغنية (ببكي وبنوح).

عمر البنا، والامين بادى في اغنية (وصف الخنتيلة).

على الشايقي، والتوم عبد الجليل.

كرومة ، والياس.

عبد الغزيز المأمون، وصديق الغزالي.

عوض، وابراهيم شمبات1928م.

ميرغني المأمون وعبدالله أحمد1933م في اغنية (ما رأيت في الكون)

[1] محمد النور بن ضيف الله - الطبقات- تحقيق يوسف فضل- دار جامعة الخرطوم للنشر"ط2"( 1985م)ص3.
[2] محمد النور بن ضيف الله- نفس المرجع- ص 3.

ميرغني المأمون والجاغريو 1936م في اغنية (تبرى وجمرو).

ثنائي الموردة ؛ عطى كوكو، ومحمود عبد الكريم.

اولاد بري.

عرفت هذه الثنائيات وغيرها في الثلث الاول من القرن العشرين. الى ان جاءت الثنائيات التي اعقبتها؛ ميرغني المأمون واحمد حسن جمعة- محمود فلاح واحمد فلاح "ثنائي العصى"- ثنائي ابوسعد... وثنائيات الستينات والسبعينات من القرن العشرين: ثنائي العاصمة – ثنائي الجزيرة – ثنائي النغم- الثنائي الوطني- ثنائيات الدبيبة - ثنائي تيمان عطبرة- ثنائي ابوكدوك- ثنائي ام در- ثنائي امبده. وآخرون[1].

## مشكلة البحث:

تكمن مشكلة البحث ان هناك اساليب وفنيات أداء صوتي خاص بالمديح النبوي والقصيد الصوفي على مستوى الأداء الثنائي والجماعي، يلاحظ فيها التنوع اثناء الأداء بين المؤدين. وقد كان بناؤه مستمداً من قوالب الغناء الشعبي السوداني وفقاً للبيئة التي الف فيها النص. وبما ان المغنيين الذين عُرفوا بالثنائي يعيشون في نفس البيئة الثقافية التي عاش و يعيش فيها المادحون، إلا أنهم يؤدون الاغاني بأسلوب المؤدى الفرد. ولما كان هناك فنيات اداء متنوعة وظاهره للسامع في المديح، رأت الباحثة الاستفادة من تلك التجارب وخاصةً تقنيات الاداء الصوتي عند جماعات المديح النبوي ونقلها بمنهجية علمية للذين يؤدون الغناء بشكل ثنائي، وذلك للاستفادة من فنيات واساليب الأداء والقوالب، والترقيم المستخدم في المديح للخروج من نمط الاداء الثنائي ذو المسار الواحد دون الاستفادة من الكم الصوتي المتوفر للثنائي.

استندت الباحثة في طرح هذه المشكلة لما لاحظته من وجود تباعد بين اهل صناعة المديح والغنا، خاصةً الذين يغنون ثنائياً في الوسط الفني السوداني منذ ظهور الثنائيات في نهاية الثلث الاول من القرن العشرين والى تاريخه. بالرغم من وجود اقتباس الالحان واستخدامه في المديح او الغناء الثنائي العاطفي، إلا ان ذلك لم يمكن اصوات الثنائي من الاستفادة من التعدد الصوتي الافقي.

[1] على مصطفى على – مغنى و راوي – مقابلة شخصية(2013/2/13م)- مقر الفرقة القومية ,ام درمان.

**اهمية البحث:**

تأتي اهمية هذا البحث على حسب علم الباحثة في انه من اوائل البحوث في مجالات خصائص فنيات الاداء في فن المديح النبوي وغناء الثنائيات. كما انه سوف يصبح مرجعا مُعينا للطلاب والمهتمين بهذا النوع من الدراسات، بالإضافة لإثراء المكتبة السودانية.

**اهداف البحث:**

* يهدف هذه البحث الى إخضاع اساليب وفنيات الاداء في المديح النبوي وقوالبه للدراسة العلمية لمعرفة خصائصه للوقوف على الفلسفة الفنية التي تستند عليها.، وذلك للاستفادة منه في الشكل البنائي للأداء الصوتي الثنائي في تنفيذ الحان الاغاني، بالإضافة الى الوقوف على الارث الغنائي الثنائي وتحليله للاستفادة من التقنيات الصوتية الخاصة بالمديح، لتوظيف اصوات الثنائي من اجل إثراء الاغنية استنادا على مرجعية فنية من صميم الثقافة السودانية. وذلك للخروج من شكل الغناء الثنائي الأحادي.

* لفت انتباه المؤدين من المغنيين على طريقة الثنائي او الجماعي الى ان هناك مرجعية غنائية يمكن ان تضيف تقنيات أداء للأغنية تساهم في إثرائها.

* التعرف على فنون المديح عند الصوفية، وغناء الثنائيات وتدوينه وتثبيت حقوق ملكية اساليب الأداء للسودان.

* تسليط الضوء على الممالك الاسلامية السودانية في إرساء دعائم الصوفية والمديح النبوي وطرق الاستفادة من المورث الغنائي.

* تسجيل وتدوين، وتوثيق الضروب الايقاعية والصيغ اللحنية، و فنيات الاداء الصوتي للمديح.

**فرضيات البحث:**

1/ تختلف خصائص فنيات واساليب الاداء في المديح النبوي وفقاً لقوالبه عن غناء الثنائيات.

وهو ضرب من ضروب الغناء يوصل به المتصوفة عن طريق المدح، السيرة، والوعظ، والارشاد.

2/ لم يوظف الثنائي اصواتهم في شكل راسي او افقي لحنى بتبادل الادوار.

**اسئلة البحث:**

1/ هل تختلف خصائص فنيات واساليب الاداء في المديح النبوي عن غناء الثنائيات؟.

2/ هل المديح ضرب من ضروب الغناء يوصل بها المتصوفة المدح والسيرة، والوعظ, والارشاد؟.

3/ هل وظف الثنائي السوداني اصواتهم في شكل راسي او افقي لحنى بتبادل الادوار؟.

**مجتمع البحث:**

المدائح النبوية السودانية واغاني الثنائيات في اطار حدود البحث الزمانية.

**عينة البحث:**

عينة عشوائية ومقصودة.

**منهج البحث:**

الوصفي، والتحليلي ، (دراسة مقارنة).

**ادوات البحث:**

1/المقابلات

2/التسجيلات الصوتية.

3/الملاحظة المباشرة

**الحدود الزمانية:**

1930-2000م

**الحد المكاني :**

تسجيلات المدائح واغاني الثنائيات التي تم ويتم بثها من اذاعة ام درمان( الاذاعة القومية والتلفزيون القومي) والشبكة العنكبوتية.

**مصطلحات البحث:**

الحربى= ضرب ايقاعي ثلاثي بسيط. يقابل ضرب الدلوكة السيرة.

الدقلاش= ضرب ايقاعي مركب. يعرف في الغناء يالدليب .و الكول.

المخبوت = ضرب ايقاعي ثلاثي مضاعف متوسط السرعة. وسمي بالمخبوت لانه يتم ضرب الطار في الوسط بقوة اشبه بالخبط. ويقابل شكل من اشكال التم تم.

الزُمال= مجموعة المنشدين مع المادح الصوت الاول.

العصايا= يقصد به مذهب القصيدة المادحة. وهو اول بيت او بيتان في القصيدة.

النوبه= يقصد به الطبل الذي يصاحب الذكر وايضا الضرب الايقاعي الذي يصدر منه.

الطبيق= هو المغني الثاني الذي يشكل الثنائي.

الشيالين= الجماعة التي تردد الغناء بعد المغني الرئيس.

*Canon* = ترديد نفس الجملة اللحنية او المقطع الصوتي بعد أداء المغني او المادح او الآلة الموسيقية مباشرة مع استمرار الاول في احيان كثير على صوت ممدود. وهو ما يعرف بالمحاكاة.

## صعوبات واجهت الباحثة:

- قلة الدراسات الموسيقية في موضوعات المدائح النبوية وغناء الثنائيات.
- تهرب العديد من الموسيقيين القدامى من المقابلات الشخصية. وقد اكتشفت الباحثة ان هناك اشكالية في فهم مقاصد المقابلات، بالإضافة لعدم اهتمام العديد منهم بتاريخ الوسط الفني التطبيقي.

- عدم وضوح المفردات ومخارج الحروف لدى بعض الاصوات وخاصة في التسجيلات القديمة والمنقولة من الاسطوانات. وقد درج بعضهم ليكون ذلك اسلوبهم في الغناء.
- الازمة الصحية التي المت بالباحثة، جلطات دموية، اجريت لها عملية واحدة في السودان وثلاثة في جمهورية مصر مع العلاج الدائم. بالإضافة لمرض المشرف ا.د. الفاتح الطاهر دياب ووفاته. نسأل الله له الرحمة والمغفرة.

# المبحث الثاني

## الدراسات السابقة

اطلعت الباحثة على الدراسات السابقة التي اجريت في اطار موضوع البحث الراهن، وقد تبين لها ان مجال فنيات الاداء في المديح النبوي وغناء الثنائيات في السودان لم تتناوله أي دراسة. وذلك لأن هدف هذا البحث هو دراسة خصائص فنيات اداء واساليب تعبيرية صوتية خاصة بالمديح النبوي وغناء الثنائيات، و في إطارها وشكلها تقع في باب الغناء الجماعي مع انفرادها بالخصوصية. لذلك جاءت الدراسات السابقة اما مباشرة او غير مباشرة مما اوجب الاهتمام بعرضها والتعقيب عليها حتى تقف الباحثة على نقاط الالتقاء، ونقاط الاستفادة.

### عرض الدراسة الاولى:

**عنوان الدراسة:** الغناء الجماعي في السودان. "دراسة تحليلية في غناء الجماعات المعاصرة"
**اسم الدارسة:** حواء محمد ادم على.
**الدرجة العلمية المقدم لها:** الماجستير.
**الجامعة:** جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا- كلية الدراسات العليا 2003م.

اشتملت الدراسة على مقدمة وثلاث فصول وخاتمة حيث كان هدفها الرئيس دراسة وتحليل الغناء الجماعي في السودان بالتركيز على غناء الجماعات المعاصرة لمعرفة طرق واساليب الاداء والصعوبات التي تواجهها، ووضع الحلول لمعالجتها من اجل استمرارية تجاربها، ومعرفة اسهامات تلك المجموعات على خارطة الاغنية السودانية، وتحديد النظام النغمي والايقاعي المستخدم فيها ومدى استفادتها من التراث الغنائي السوداني وتدوين وتوثيق الاعمال الغنائية لهذه المجموعات. وفي سبيل ذلك استخدمت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي – ومن الادوات؛ الملاحظة، والمقابلة.

توصلت في خاتمة الدراسة الى نتائج مهمة تلخصت في ان اغلب الاغاني التي تناولتها المجموعات الغنائية المعاصرة تحمل قيماً اجتماعية وفنية تساعد على استيعابها والتفاعل معها، ايضا اسهامها في ايصال مادة التراث لقطاعات المجتمع السوداني في اشكال غنائية موسيقية حديثة. إلا ان بعض المجموعات تقوم بأداء اغاني التراث ولا تلتزم بالروايات الاصلية للنصوص، كذلك تباين اساليب

الاداء عند المجموعات الغنائية المعاصرة من مجموعة لأخرى في انواع الاداء الاحادي والثنائي والرأسي، اضافة الى مساهمة خريجي كلية الموسيقى والدراما في تطوير مستوى الاداء الغنائي الجماعي المعاصر من حيث الاداء التوافقي في خطين او ثلاث. وانواع المصاحبات الآلية بشقيها اللحنية والهارمونية. كما ان تناول الالحان التراثية وتقديمها بواسطة المجموعات ساهم في حفظ الالحان التراثية السودانية، وتواصل الاجيال.

## عرض الدراسة الثانية:

**عنوان الدراسة:** الخصائص اللحنية والايقاعية لموسيقى الطرق الصوفية بالسودان- (الطريقة السمانيه نموذجا)

**اسم الدارس:**. انس العاقب حامد

**الدرجة العلمية المقدم لها:** دكتوراه.

**الجامعة:** جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا- كلية الدراسات العليا 2006م.

هدفت الدراسة الى التعرف على دخول الطرق الصوفية للسودان في النصف الثاني من القرن السادس عشر الميلادي والذى اثر على الحراك الاجتماعي والثقافي والديني وما تبعه من تأسيس مجتمعات صوفية واءمت بين الفكر السنى الظاهر والمقاصد الروحية الباطنة. ادى ذلك الى افشاء روح التسامح والتآخي بين كل مجتمعات السودان. كما استعرض الباحث بعضاً من نماذج الطرق الصوفية مركزاً على موضوع دراسته- الطريقة السمانيه في ام مرحي، و ام درمان، وطابت عبد المحمود. وتركزت الدراسة في عينتها على: الاوراد، الاحزاب، الانشاد و المديح. مستخدما المنهج الوصفي. وقد توصلت الدراسة الى نتائج كانت اهمها هي:

1/ اثبات الانماط اللحنية التي تتعامل بها موسيقى الطرق الصوفية وهى؛

أ- النمط اللحني الثاني المكون من درجتين في الاوراد والاحزاب والدعاء (Bitonic)

ب- النمط الثلاثي اللحني (Triton Tonality) المكون من ثلاثة درجات يستخدم في الانشاد والمدائح والذكر.

ج- النمط اللحني الرباعي (Titratonic Tonality),يتكون من اربع درجات يستخدم في الانشاد والمدائح والذكر.

د- النمط الخماسي بدون نصف درجة( Unhemitonic Pentatonic )..يوجد في الانشاد والمدائح والذكر.

2 / تأكد من ان المقامات الكنسية مستخدمة في المدائح والانشاد والذكر.

3/ اتباع الالحان المسارات اللحنية البسيطة وتحاشى القفزات.

4/ اساليب الاداء تركزت في الجماعية والاداء التجاوبي والتبادلية.

5/ ثبت ان الخماسية اللحنية البسيطة يمكن ان تتحمل الكونتر بوينت المحدود دونما الاستعانة بأصوات من خارج السلسلة الخماسية.

6/ تتأرجح موسيقى وغناء التصوف السوداني بين الايقاع المحسوس وغير المحسوس. وبين السريع والمتوسط والبطيء، حسب ما تطلبه الرياضة الصوفية في الذكر والمديح والانشاد.

7/ يتميز الايقاع في الذكر بالكثافة الآلية والتنوع بما في ذلك الارتجال وأكيد تعددية الايقاعات وسرعتها *(Tempo).*

## عرض الدراسة الثالثة:

**عنوان الدراسة:** أساليب الاداء الموسيقى في المدائح النبوية لأولاد حاج الماحي

**اسم الدارس:** النور حسن عبد الرحمن.

**الدرجة العلمية المقدم لها:** دكتوراه

**الجامعة:** جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا- كلية الدراسات العليا 2014م.

هدفت الدراسة الى التعرف على اساليب الاداء الصوتي لأولاد حاج الماحي. والتوصل الى اساليب التفرد في طريقة الاداء. و تحديد العناصر المميزة في فنيات الاداء الصوتي لهم. كما اهتم بالخصائص الايقاعية واللحنية ، وتأثير ذلك على الموسيقى السودانية.. مستخدماً المنهج الوصفي والتحليلي.

اشتملت الدراسة على ثلاث ابواب:

ضم الباب الاول مقدمة الدراسة في الفصل الاول، اما الفصل الثاني فضم الدراسات السابقة. وتناول في الباب الثاني الاطار النظري للدراسة مشتملا على اربعة من العناوين: الاديان – دخول العرب للسودان – الهوية الثقافية و اللغة واللهجات. اما في الفصل الثاني قدم للطرق الصوفية في السودان – المديح النبوي – موسيقى الشعر في مدائح اولاد حاج الماحي. و تناول في الفصل الثالث السيرة الذاتية لأولاد حاج الماحي، وتأثير البيئة على المكونات الفنية لأولاد حاج الماحي – الثقافة والانتاج وعناصر التجديد لديهم. وقد خلصت الدراسة الى النتائج والتي من اهمها:

- الاستهلال يؤدى بالأداء الحر.
- وجود الصيغة الحنية على طريقة *(A-B-A)*.
- القيمة الموسيقية البارزة في مدائح اولاد حاج الماحي تتجسد في التراكيب اللحنية ونوعية الاداء الصوتي، وهذا النوع يعبر عن مضمون النصوص الشعرية للمدائح.
- تناولهم للإيقاعات الشعبية ادى الى نشر اعمالهم بسهولة.
- رغم تلقائية الاداء لأولاد حاج الماحي، إلا ان بناءه يتوافق مع خصائص التعبير الموسيقى العلمي، وما يقابل ذلك من مصطلحات الاداء الموسيقى مثل الارتجال- السنكوب – تبادل الادوار.

# التعقيب على الدراسات السابقة

## التعقيب على الدراسة الاولى:

حواء محمد ادم على؛ الغناء الجماعي في السودان - دراسة تحليلية في غناء الجماعات المعاصرة- (ماجستير) 2003م.

تناولت الدراسة موضوع الغناء الجماعي بالدراسة والتحليل. وقد وافقت في واحدة من اهدافها الرئيسة التي سعت فيها الى معرفة اساليب الاداء الجماعي لغناء المجموعات الدراسة الحالية الى حد ما. حيث تسعي الدراسة الحالية الى دراسة وتحليل فنيات الاداء في المديح النبوي وغناء الثنائيات. وبذلك تتفق مع السابقة في جزئية. ايضا تناولت الطرق الصوفية كمصدر من المصادر المهمة التي اثرت في الغناء الجماعي وهو ما يسميه الصوفيون بالإنشاد الجماعي او المديح النبوي. وتري الباحثة ان هذه الاشارة اكدت على، أن الغناء الشعبي الجماعي هو مصدر الالحان للغناء الصوفي وفقا لما ذكره المادح ود سعد؛ في انهم يأخذون الالحان من المغني.

## نقاط الاستفادة:

- التعرف على اساليب اداء الغناء الجماعي في السودان.
- الاطلاع على قالب التحليل الغنائي لعينات الدراسات، وامكانية الاستفادة من المادة التراثية في الغناء الجماعي.
- كيفية الاستفادة من فنيات الانشاد الديني والمدائح في الغناء الجماعي.

ان هذه الدراسة في تناولها للغناء الجماعي، وتأكيدها على ان الانشاد الديني والمدائح يمكن ان تغذي وتثرى الغناء الجماعي في السودان بحكم الاداء المتقدم الذي يظهر في توظيف الاصوات، سواء كانت جماعة او ثنائية. بالإضافة الى قالب التحليل التي اتخذتها، فهي دراسة مباشرة للدراسة الحالية في جزئيتها التي اعتمدت على غناء الجماعات المعاصرة في السودان.

## التعقيب على الدراسة الثانية:

انس العاقب حامد؛ الخصائص اللحنية والايقاعية لموسيقى الطرق الصوفية بالسودان- (الطريقة السمانيه نموذجا) – (دكتوراه).2006 م

اتفقت الدراسة الحالية مع الدراسة السابقة في الجزئية الاولى منها وخاصة في الترجمة للطرق الصوفية وبداية ظهورها في السودان، وتأثيرها على المجتمع. كما استعرض خصائص اللحن والايقاع في المديح، ولكنه تعامل معها في الدراسة على اساس القالب، بينما تناولتها الدراسة الحالية من عدة جوانب؛ القالب لدى جمهور متنوع من المادحين – خصائص فنيات الاداء الصوتي ومقارنتها بأداء الثنائيات من المغنيين والمغنيات.

التقت الدراسة الحالية مع الدراسة السابقة في وصف اساليب الاداء في المديح النبوي بانها تعتمد على الاداء الجماعي والتبادلي والتجاوبي. كما اكد علي نوعية السلالم الموسيقية المستخدمة في المديح. وقد اتفقت مع الدراسة في السلم الخماسي والسلم ذو الاربع اصوات والسداسي. وجاء الاختلاف في السلالم الكنسية، حيث لا وجود لها في عينة الدراسة الحالية. وبذلك فإن الدراسة الاولى لأنس العاقب، هي دراسة مباشرة.

## نقاط الاستفادة:

- اكدت الدراسة على اهمية اخضاع الموروث الغنائي السوداني على مختلف اسمائه للبحث والتدقيق.
- ساعدت الباحثة على اتباع مناهج اضافت للدراسة بعدا اخر من حيث التحليل ومعرفة بناء الجمل اللحنية والضروب الايقاعية وتدوينها. ايضا اساليب الاداء الصوتي في المديح والقصيد الصوفي لدي المادحين من طرق متعددة. تؤكد الباحثة بانها دراسة مباشرة للدراسة الحالية.

## التعقيب على الدراسة الثالثة:

النور حسن عبد الرحمن : أساليب الاداء الموسيقى في المدائح النبوية لأولاد حاج الماحي( دكتوراه) 2014م.

ترى الباحثة ان هذه الدراسة ذات صلة مباشرة بالدراسة الحالية، لأنها تناولت فنيات الاداء الصوتي والايقاعي واللحني عند اولاد حاج الماحي. مع ان الدراسة الحالية تناولت ايضا موضوع خصائص فنيات واساليب الاداء الصوتي في المديح النبوي بصورة عامة ومقارنتها بأداء الثنائيات الغنائية. ايضا تأثير الايقاع واللحن الشعبي في البيئة على انتاج اولاد حاج الماحي. وقد عرضت الدراسة الحالية اساليب الاداء لعدد من المادحين، وترى ان اساليب الاداء الصوتي واللحني والايقاعي عند اولاد حاج الماحي لم يخرج من منظومة الاداء لدى المادحين بصفة عامة، لأن كل المادحين تأثروا بما حولهم من ايقاعات والحان الخاصة بالبيئات الثقافية التي ينتمون إليها. ويأتي الاختلاف في طريقة الاداء الصوتي عند الاستماع لأكثر من نموذج.

اورد الدارس في اهداف دراسته ثلاث اهداف كان يمكن ان يقتصرها في هدف واحد. لان كل هدف يعطي نفس المعنى للهدف الذي يليه. كما يمكن ان تصاغ النتيجة الاخيرة لتكون مؤكدة بدلا من المقارنة بمصطلحات الاداء الموسيقى لأنها ثبتت لديه في دراسته. ليكون [ان من خصائص التعبير الموسيقى في اداء اولاد حاج الماحي؛ الارتجال، والسنكوب، وتبادل الادوار].

## نقاط الاستفادة:

- اهتمام الدراسة بالخصائص الحنية والصوتية لأولاد حاج الماحي. والذي يتفق هداف الدراسة الحالية ولكن بشكل اشمل علي عينات مختلفة.
- التأكيد على الاستفادة من الموروث الموسيقي من المدائح والقصيد الصوفي. وتوظيف ذلك في اداء الثنائيات او اي شكل جماعي لأنه يشكل جزء من الثقافة الغنائية السودانية.
- التقت الدراستان في اهداف التوثيق والتسجيل عبر التدوين الموسيقى وتحليله.

**نقاط التقاء الدراسة الحالية بالدراسات السابقة:**

التقت الدراسة الحالية مع الدراسات السابقة في؛

- دراسة وتحليل الغناء الذي يشترك فيه اكثر من فرد وهو ما يطلق عليه الغناء الجماعي سواء كان شعبيا او حديثاً او معاصراً، لمعرفة طرق واساليب الاداء والفنيات المتصلة به وفقا لأهداف كل دراسة.
- تحديد الضروب الايقاعية المستخدم فيها، والبناء اللحني والسلالم التي اعتمدت عليها الابنية اللحنية، ومدى استفادتها من التراث الغنائي السوداني.
- تدوين وتوثيق الاعمال الغنائية لهذه المجموعات.
- دخول الطرق الصوفية للسودان في النصف الثاني من القرن السادس عشر الميلادي والذى اثر على الحراك الاجتماعي والثقافي وما انتجه من فكر غنائي صوفي عرفت بالمدائح النبوية والقصيد الصوفي .

# منهج وإجراءات البحث

أهتم هذا البحث بدراسة خصائص فنيات الاداء في المديح النبوي وغناء الثنائيات في السودان في الاطار الزماني (1930 – 2000م). وقد شمل الاطار النظري للبحث كل ما يتعلق بتاريخ الصوفية والمديح والقصيد الصوفي، كما عرض التسلسل التاريخي لبعض الثنائيات التي ظهرت منذ الثلث الاول من القرن العشرين.

قامت الباحثة بعد اختيار عينات الدراسة واخضاعها للتدوين الموسيقى، بعرض وتحليل كل عينة في فصل، حيث تم عرض وتحليل المدائح والقصيد في المبحث الاول من الفصل الثالث، وغناء الثنائيات في المبحث الثاني منه، وقد استخدمت قصاصات فقرات المدونات الموسيقية عند تحليل كل عينة وفقا للفقرات التي تم ترقيمها لارتباطها بما سبق من تحليل. وعرض المدونة الموسيقية الكاملة في قائمة ملاحق البحث وفقا لمنهج البحث الذي اعتمدت عليه الباحثة. كما تم عرض فرضيات البحث ومناقشتها، والاجابة على الاسئلة المتصلة بها. وقد استخدمت الباحثة من الادوات:

المقابلة، والملاحظة. وبرنامج الفينيل (Finale) لطباعة المدونات الموسيقية. وقد انحصر مجتمع الدراسة على المادحين، والمغنيين من الثنائيات (رجال ونساء).

## عينة البحث:

تم اختيار عينة البحث عشوائيةس ومقصودة، حيث اشتملت على المديح النبوي والقصيد الصوفي، كذلك اغاني الثنائيات. وقد قامت الباحثة بتصميم قالب *(Form)* بيانات لعرض وتحليل العينات وفقا للآتي:

1. اسم العينة ورقمها.
2. الشاعر.
3. الملحن.
4. المؤدي، او المؤدون.
5. النص الشعري
6. الميزان.
7. الضرب الايقاعي.

8. القالب.
9. المدى الصوتي.
10. تحليل اسلوب الاداء.
11. السلم الموسيقى.

# الفصل الثاني

## الاطار النظري

# الفصل الثاني

## المبحث الاول

## السودان الموقع والثقافات

**تمهيد:**

أطلق العرب اسم السودان على البلاد التي تمتد من الغرب الافريقي الى البحر الاحمر. وتعنى كلمة السودان في اللغة السود، اما في الاطار الجغرافي فكانت تعنى بالممالك الاسلامية الافريقية الواقعة في المنطقة المتوسطة الى جنوب الصحراء الكبرى، وصحراء نوبيا، وتشمل ممالك؛ سنار، دارفور، وباجرمي، وكانم، وسكوتو ...أما السودان الحالي فيقع بين خطى عرض 5 درجة و 22 شمال خط الاستواء، ومن الشرق البحر الاحمر، وهو على شكل غير منتظم طوله من الشمال الى الجنوب حوالى 1200 ميل وعرضه من الغرب الى الشرق حوالى 1000 ميل.[1] يؤكد الشامي؛ على ان السودان من اوسع دول البلاد الافريقية إذ تبلغ مساحتها 1000000 م$^2$ ، وهذا القياس التقريبي حدث بعد التقسيم الاستعماري للسودان في اواخر القرن التاسع عشر، إذ لم يكن لفظ السودان معروفاً او مستخدماً وشائعاً قبل التوسع العربي ... وانتشار القبائل وتحركاتها ... ترددت كلمة السودان على لسان الناس والجماعات العربية التي توافدت واتخذت لنفسها مواقع واوطان جديدة في تلك الارض الافريقية[2]. وقد اورد القدال؛ يطلق على سودان اليوم قبل خضوعه للاستعمار التركي اسم بلاد السودان، وهذا الاصطلاح جغرافي ابتدعه الرحالة المسلمون... وقسموه الى بلاد السودان الشرقي، ويشمل دارفور وودای، والغربي يمتد حتى الاطلسي... إذ لم يكن هناك سودان بالتعريف الحديث قبل 1821م، وانما كان يعرف بالسودان الاوسط وهو جزء من بلاد السودان عامة.[3] ايضاً اشار الى ذلك الشامي بأن لفظ السودان في اللغة جمع لكلمة اسود، وقد شد انتباه العرب لون البشرة الغالب على سكان المساحات والاقاليم الواسعة من افريقيا وراء الصحراء الكبرى.[4] ويمثل السودان الامتداد الطبيعي والرابط بين ما تجاوره من الدول الافريقية في غربه وجنوبه الى الدول العربية في شماله الى جانب دول القرن الافريقي... وقد تعددت فيه الاثنيات واللغات والثقافات، إلا ان الثقافة العربية الاسلامية هي السائدة وسط المجتمع السوداني وقد تجسد

---

[1] نعوم شقير– جغرافية وتاريخ السودان – دار الثقافة - بيروت - ( د، ت) ص 9.
[2] صلاح الدين الشامي – السودان دراسة جغرافية – نشأة المعارف – الاسكندرية - (2000م) ص15.
[3] محمد سعيد القدال - تاريخ السودان الحديث 1820 – 1955م – ط2 - مركز عبد الكريم ميرغني – ام درمان – ( 2002م) ص18
[4] صلاح الدين الشامي –- مرجع سابق - 2000ص16

ذلك في العادات والتقاليد والسلوك الفردي والجماعي.[1] ترى الباحثة إن الثقافة العربية الاسلامية لدى معظم الممالك والسلطنات القديمة ساعدت على ايجاد ارضية خصبة لكل الممارسات والمعتقدات الدينية، الى جانب المحافظة على الموروثات الثقافية السودانية ذات الجزور الافريقية. وما ذلك إلا للتدفق الهائل للمجموعات العربية – وعوامل المصاهرة والتوافق التام بين الوافد والمقيم. إن الموقع الجغرافي والعلاقات المكانية جعلت من الارض السودانية التي ضمت حوض النيل ورافده موقعاً لالتقاء التحركات البشرية، والتحولات الديمغرافية الايجابية على مر الازمان، وذلك مدعاة لأن يكون التنوع والتعدد والتجانس صفة اساسية لكثير من وجهات النظر السلالية تارة والحضارية تارةً اخرى. وقد وضعت تلك التحركات البشرية وسط الجماعات السودانية حدود ثقافية واضحة بالنسبة للأقاليم السودانية التي تشكل سودان اليوم بما في ذلك اقليم جنوب السودان الذى اختار الانفصال ليكون دولة جنوب السودان في العام 2011م .[2]

## الاسلام في السودان:

كان لدخول الاسلام الى السودان الاثر الفاعل لقبول وانتشار التصوف و الصوفية عبر المراحل التاريخية المختلفة، ومن اشهرها الحقبة السنارية. وقد اشار الى ذلك نصر الدين سليمان: على أن الحقبة السنارية هي المرحلة الفاصلة بين نهاية المد المسيحي وإعلان الدولة الاسلامية في السودان، ولم يكن ظهور الحقبة السنارية مجرد انقلاب سياسي أو تحول اقتصادي أو تغيير فكرى أو ثقافي، إنما كان انقلابا حضارياً بكل معانى ومضامين البعد الحضاري.[3] وجاء في حسن الترابي: بأن الاسلام دخل السودان من تلقاء هجرة القبائل العربية ثم استوعبت سائر اهله بطيئا في قالب العروبة والاسلام بالتزاوج والتعاشر والتمازج الثقافي. ثم انبسط الدين وتعزز بفضل الفقهاء والقراء والمتصوفة الذين ساحوا في الارض معلمين، أو اقاموا فتمحورت حولهم مراكز التدين والحضر، ثم طبقت الطرق الصوفية على اهل السودان – القادرية - السمانية – التيجانية – الشاذلية – الادريسية والختمية.... وظل ولاء أهل السودان موزعا بين القبيلة والطريقة، وظل أغلب تدينهم اجتماعيا مهما ساد فيهم الملوك المسلمون.[4] مع تعدد التأريخ لدخول العرب والاسلام للسودان فإنه

---

[1] محمد آدم سليمان–"التنوع الموسيقى في السودان." كتيب قضايا الموسيقى السودانية - الهيئة القومية للثقافة والفنون-( 1992م) ص 30.

[2] فضل الكريم سعيد – عناصر الوحدة والتنوع الايقاعي واللحني في اغاني السيرة والعرضة – شمال السودان نموذجا – رسالة ماجستير غير منشورة - جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا – (2009م)ص- 12.

[3] نصر الدين سليمان فضل المولى – دراسات فكرية في التصوف بالسودان – أوراق وتوصيات المؤتمر الاول للتصوف – دار عزة للنشر- الخرطوم( 2008م) - ص7.

[4] حسن عبدالله الترابي– الحركة الاسلامية في السودان – بيت المعرفة – الخرطوم - (1412ه/ 1992م) ص18.

كان سلما وليس حرباً فدخولهم أما من اجل الملاذ الآمن او المرعى، ولاحقاً من أجل نشر الدعوة الاسلامية. وكان لسلوك الدعاة الاثر الكبير في نفوس اهل السودان. واورد في ذلك الخصوص على زين العابدين: بأن اهل السودان تأثروا بالصوفية وقادتها، حتى صار الناس يقتدون بسلوكهم ويعملون بنصائحهم وإرشاداتهم والتأدب بآدابهم، والتخلق بأخلاقهم والاستفادة من علومهم ومعارفهم.[1] وذكر نصر الدين: انتشرت العقيدة في كل انحاء مصر ووصلت الى بلاد النوبة في القرن السابع الميلادي، حيث كانت هناك ممالك مسيحية يمتد نفوذها حتى مملكة سنار على ضفاف النيل الازرق وهى؛ المقرة وعاصمتها دنقلا العجوز، المريس ونوباتيا، وعاصمتها فرس – علوه وعاصمتها سوبا، ثم بعد دخول وتوغل المسلمون الى اعماق بلاد النوبة انتشرت العقيدة الاسلامية وغيرت شكل ومضمون بلاد النوبة السياسي والاجتماعي والديني، وذلك عبر التصاهر الذى حدث بين العرب والاسر الحاكمة ممهدين لأنفسهم اعتلاء عرش النوبة.[2] وتشير في ذات السياق عفاف محمد خيرى: الى انه وبعد دخول الاسلام وسقوط الدولة المسيحية بدنقلا في بداية القرن الرابع عشر الميلادي، انفتح الباب على مصراعيه للقبائل العربية فاندفعت جنوبا، وكونت بيئتها ومجتمعاتها القبلية ... ويرجع تاريخ الصوفية الى بداية القرن السادس عشر الميلادي ، وقد جاءت مع المهاجرين من رجال الدين (العلماء)الى السودان من الحجاز ومصر، والعراق والشام، وبلاد المغرب. وكان المجتمع السوداني وقتئذ مهيأ لقبول تلك التيارات الوافدة.[3]

تتفق الباحثة مع الاشارات السابقة على ان المجتمعات السودانية كانت بالفعل مهيأة لقبول تلك الطوائف من الطرق الصوفية، وذلك نسبة لكثرة الحروبات والتوتر السياسي بين السلطنات والممالك، لذا مثلت الطرق الصوفية الملاذ الآمن لكثير من المجموعات السكانية، وقد بسطت الصوفية هيمنتها على القيادة الدينة وأثر ذلك على نسق التعليم والفكر، وما زالت آثارها باقية الى اليوم، حيث ان احفاد رجالات الطرق الصوفية يمارسون بعض النفوذ الديني الذى ورثوه عن اجدادهم وآبائهم.

يؤكد ود ضيف الله على ان اشهر رجال الدين الذين توافدوا إلى السودان بتشجيع من ملوك السودان وسلاطينه، من أجل تعليم اصول الدين، وهم خليط من الفقهاء والمتصوفة. إلا ان الطابع العلمي كان

---

[1] على زين العابدين– تاج الاولياء والاولياء – ط 1 – دار ومكتبة الهلال – بيروت- (1984م) ص225 .

[2] نصر الدين سليمان – مرجع سابق 2008م ص16.

[3] عفاف محمد خيرى نصر - دور الطوائف الدينية في العمل السياسي في السودان (1919- 1956م) - ط1 – الدار العربية للنشر والتوزيع - مصر (2006م) ص17.

يغلب على الذين قدموا من مصر، بينما يغلب الطابع الصوفي على الذين قدموا من الحجاز، وساعد المغرب في إثراء كل من الاثرين السابقين.[1] ومع ذلك ترى الباحثة ان العلماء الذين استقروا في دولة الفونج كان لهم الاثر الكبير في نشر تعاليم الدين والتصوف لما وجدوه من ترحاب وتكريم من ملوك تلك الحقبة من تاريخ السودان. وقد اورد ود ضيف الله بعض طلائع العلماء الذين قدموا الى السودان – ومنهم؛ غلام الله بن عائد اليمنى الذى قدم من اليمن الى دنقلا في النصف الثاني من القرن الرابع عشر الميلادي ...عمر فيها المساجد وقرأ القرآن وعلم العلوم ...كما قدم الشيخ أحمد ابو دنانة في القرن الخامس عشر وهو ينتمى الى الطريقة الشاذلية، كما قدم الشيخ إبراهيم البولاد من مصر الى ديار الشايقية ودّرس فيها العلم، ثم الشيخ تاج الدين البهاري من بغداد وادخل طريقته في دار الفونج.[2] وتناول عباس السباعي فترات لاحقة اشار فيها الى نظام التعليم الذى دعمته الحكومة التركية تحت إشراف أساتذة العلوم الاسلامية من المصريين، وكان ذلك امتدادا للصلات ... التي كانت بين ملوك الفونج واولياء مصر وعلماء الدين فيها، بالإضافة الى العلماء الذين سبقوهم في القدوم الى السودان من الحجاز والمغرب. وقد أحدثت العلاقات تطورا في المفاهيم ... ونتيجة لذلك تأثر شعراء السودان بشعر أقطاب تلك الطرق الصوفية، وهم؛ إبن الفارض، عبد الغنى النابلسي، وعبد الرحيم البرعي اليماني، والبصيري وغيرهم. وظهرت طبقة الشعراء السودانيين بمنظوماتهم ودواوينهم الشعرية، وبدأ التصوف يجد طريقه الى الشعر الفصيح في وصف النور المحمدي وظهرت للطريقة الختمية دواوين منها؛ النور البراق في وصف النبي المصداق – ورياض المديح في وصف النبي المليح.[3]

## أصل الفونج:

اكتنف ظهور الفونج كثير من الغموض وذلك لقلة المصادر... ولا توجد سوى روايات متضاربة حول اصل الفونج، الامر الذي أثار جدلاً لم ينته بعد، وحتى ينجح علماء الاثار واللغات في كشف النقاب والوصول الي رأى قاطع حول أصلهم، فبعض الكتاب والمؤرخين ينسبونهم الى الاصل الاموي (بنى امية)، والاصل الشلكاوي والبرناوي.[4]

---

[1] محمد النور بن ضيف الله - الطبقات – تحقيق يوسف فضل- ط3 – دار نشر جامعة الخرطوم – (1985م) ص3.

[2] محمد النور بن ضيف الله – نفس المرجع – ص4

[3] عباس سليمان السباعي– خصائص الشعر واللحن والايقاع في الاغنية الدينية في السودان، ومنشدو الاغنية الدينية – ط1–الخرطوم- (2003م) ص8.

[4] جوليت عدلي غابيوس– علاقات دولة الفونج ببلاد العرب – ط1 – الدار العربية للنشر والتوزيع – مصر – ( 2009م) ص59.

ترى الباحثة ان الرأي الارجح هو انهم ينسبون للشلك بأعالي النيل واختلطوا بالسكان وسيطرو على جنوب الجزيرة، كما اشار الى ذلك غابيوس. كما ان هناك أثر واضح لدخول العرب الي السودان على قيام دولة الفونج الاسلامية وقد ظهر ذلك في مجمل الاوضاع سياسية، اجتماعية، ودينية. وتؤكد غابيوس على ان كثير من الفقهاء لهم دور فعال في دولة الفونج، فعلموا الناس امور دينهم – امثال؛ اولاد جابر، والشريف حمد ابو دنانة.[1] وفى ذات السياق ذكر المسيو كايو السائح الفرنساوي الذى رافق حملة اسماعيل باشا لغزو سنار، الوارد في شقير، قال ان الفونج جاءوا لبلاد سنار من غرب النيل الابيض. ولا نسب لهم ببني امية كما ذكر في السابق.[2]

جاء في ود ضيف الله؛ انه في إطار هذا النشاط الديني الصوفي والاجتماعي تهيأ للشعوب التي كونت مملكة الفونج بعض اسباب الاستقرار والوحدة والاندماج، الذي حال دون الصراع المباشر من جهة، وألف بينهم من جهة اخرى، وان معظم السودانيين قد انخرطوا في سلك الطرق الصوفية وقل ان نجد من لم يتأثر بها في حياته العامة.[3] يلاحظ ان اهل الطرق الصوفية لم يهتموا بالانتماءات القبلية في تكويناتها بل كانت تضم كل المجموعات السكانية بتكويناتها القبلية المتعددة، وبذلك صارت الطرق الصوفية متاحة للجميع.

يشير نصر الدين سليمان في هذا الاتجاه الى ان الثقافة الاسلامية في السودان امتزجت ونمت في دولة الفونج بالثقافة المحلية القائمة في ذلك الوقت، ومن ثم تولد هذا النمط الثقافي الجديد الذى نجد بعض اثاره في الصوفية، وهذا النمط يوضح الملامح والسمات الاسلامية العامة في السودان. ولم يكن التصوف مقصد الصفوة من المسلمين بل كان مقصداً للجميع، وعمت الطرق الصوفية كل ارجاء البلاد.[4] كما اورد طارق أحمد: لقد ساعد الاستقرار السياسي في مملكة الفونج الاسلامية على نشر الدين بشكل اعمق واشمل مما كان عليه الحال من قبل، وتمكن بعض السودانيين من الهجرة الى مصر والحجاز طلبا للعلم، كما ان عددا من العلماء والمتصوفة وفدوا الى البلاد بتشجيع من ملوك سنار، واهتم هؤلاء العلماء بتدريس الدين على اسس صحيحة، وقد سافر بعض العلماء

[1] جوليت عدلى غابيوس – نفس المرجع ( 2009م) ص 59
[2] نعوم شقير – تاريخ السودان – تحقيق محمد ابراهيم ابو سليم – دار الجيل بيروت- ( 1981م) ص 125.
[3] محمد النور بن ضيف الله – ط3 –مرجع سابق 1985 م – ص 81.
[4] نصر الدين سليمان علي – مرجع سابق( 2008) - ص18.

الوافدين حتى وصلوا الى وسط السودان وقد ادى نشاطهم الدعوى هذا الى إحياء الاسلام في النوبة وسنار.[1]

## التصوف:

اعتمد هذا البحث على دراسة خصائص فنيات الاداء في المديح النبوي وغناء الثنائيات وبما ان التصوف هو الركيزة الاساسية للمدائح، رأت الباحثة ان تورد في ادبيات البحث ما تعنية الصوفية والتصوف الذي يحتل مساحة واسعة في حياة الناس الدينية والاجتماعية في كثير من بلدان العالم. فقد ارتبط المديح والذكر بالطرق الصوفية، إذ لكل طبقة نمطها الخاص بها في مجال المديح و حلقات الذكر – وقد تميزت بأزيائها ذات الالوان الخضراء والحمراء، وكذلك الضروب الايقاعية ما بين السريعة والوسطى والبطيئة. وفي تشكيل الحلقات، واختيار الاصوات التي تؤدى مختلف انواع الغناء الصوفي.

## مصطلح التصوف:

إن كلمة صوفي او متصوف لا يمكن ترجمتها الى اي لغة أجنبية، فإنها تسمى التصوف الاسلامي وبالإفرنجية (Sufism) وهذا هو نفس اللفظ العربي الذى نطلقه على التصوف.[2] إلا ان بن خلدون يرى ان التصوف هو العكوف على العبادة والانقطاع الى الله تعالى والاعراض عن زخرف الدنيا وزينتها والزهد فيها، فيما يقبل عليه الجمهور من لذة ومال وجاه، والانفراد عن الخلق في الخلوة للعبادة، وكان ذلك عامة في الصحابة والسلف. فلما تفشى الاقبال على الدنيا في القرن الثاني وما بعده، وجنح الناس الى مخالطة الدنيا اختص المقبلون على العبادة باسم الصوفية والمتصوفة ... وقيل ان الصوفية من كلمة صوف، وهم في الغالب مختصون بلبسه لما كانوا علية من مخالفة الناس في لبس فاخر الثياب الى لبس الصوف[3]

اورد كل من سالم، وعلى عزيز قول بن الحسين النوري: ليس التصوف رسماً وعلما، ولكنه خلق لأنه لو كان رسماً لحصل بالتعلم ولكنه تخلّق بأخلاق الله، فالمواظب على العبادات هو العابد والمواظب على التفكير بالخلق ونور الحق هو العارف، والعارف هو المتصوف. ويقول المُلا

[1] طارق احمد عثمان – الحياة الدينية في ارض المناصير – وحدة تنفيذ السدود – الخرطوم -- ( 2010م) ص 37.
[2] محمد على ابو ريان- الحركة الصوفية في الاسلام – دار المعرفة الجامعية- مصر- (2013) ص 1
[3] عبد الرحمن بن خلدون– المقدمة - مؤسسة الاعلمي للمطبوعات-– بيروت لبنان ( د.ت) - ص 467.

معروف الكرخي: التصوف هو الاخذ بالحقائق واليأس من ما في أيدى الخلائق – ويقول الجنيد ايضا: التصوف تصفية القلوب عن موافقة البرية، ومفارقة الاخلاق الطبيعية، وإخماد الصفات البشرية ومجانبة الدواعي النفسانية ومنازلة الصفات الربانية، والتعلق بعلوم الحقيقة وإتباع الرسول في الشريعة – ولسهل بن عبد الله التستري قول في التصوف: ذلك هو ان الصوفي كالأرض يطرح عليها كل قبيح ولا يخرج منها إلا كل مليح[1]. ترى الباحثة إن معنى كلمة صوفية او تصوف قد ترجمها بعض الكتاب والباحثين وتعددت في معانيها – إلا ان كلها تفضى الى معنى الزهد في الدنيا والتسامح مع النفس والآخرين وفقا لاعتقاد اهل الطريق. وقد اورد على الضو: عندما يعتقد الانسان في حقيقة شيء ما فإنه يتصرف بناءاً على اعتقاده، سواء كان ذلك الشيء فعلاً حقيقياً او غير حقيقياً. ويرى الجوهري الوارد في على الضو: على انه ليست هناك اهمية للبحث عن منبع تلك المعتقدات، حيث تتساوى لديه المعتقدات ذات الاصول الدينية بتلك التي تنبع من نفوس ابناء الشعب. وإن كليهما يتحول في صدور الناس الى اشكال قد لا تتفق او تحظى بقبول رجال الدين الرسميين.[2] وفي السياق نفسه، محمد فوزى: بأنه إبان انتشار علم التصوف والثقافة الاسلامية في السودان كانت قد سادت في العالم الإسلامي واصبحت كتب المتصوفة جنباً الى جنب مع كتب الفقه والشريعة... وقد اكتسبت جانباً محبباً الى عامة الناس، اي كتب المتصوفة، و ما يفسر انقسام تلك الثقافة الصوفية الى قسمان؛ القسم الاول نظري، وهو الانتاج العلمي الصوفي الذي امتازت به طبقة الاتباع. والاخر عملي[3]. ترى الباحثة ان القسم العملي يقصد به حلقات الذكر والمديح والانشاد وما يتبعه من بعض المظاهر السلوكية الاخرى- كتنظيم الخلاوي، الاطعام واستقبال الزوار الذين يتوافدون الى مقر الشيخ وتقديم كافة الخدمات اللازمة لإقامة شعائر الادب الصوفي. إلا ان محمد المشاوي يرى من وجهة نظر فلسفية ان الصوفي من لا يطفئ نور معرفته نور روعه، ولا يتكلم بباطن علم ينقصه ظاهر الكتاب والسنة، و لا تحمله الكرامات على هتك مكارم الله، وان الصوفي من صفا قلبه فصفا، وسلك طريق المصطفي، ورمى الدنيا خلف القفا واذاق الهوى طعم الجفاء.

[1] سالم حسين الامير و على عزيز العبيدي – الموسيقى وشعر الحب في الفكر الصوفي – ط 1 – القاهرة- مكتبة جزيرة الورد ( 2013م) ص13.

[2] على ابراهيم الضو - المزامير، المعتقدات حول الموسيقى والاضطراب النفسي- معهد الدراسات الافريقية والأسيوية- الخرطوم – ( 2009م) ص 53

[3] محمد فوزى مصطفى– الثقافة العربية واثرها في تماسك الوحدة القومية في السودان المعاصر ( ط 1)– الدار السودانية – الخرطوم- ( 1972م) ص54.

والموجودات بيد الانسان أمانة عُرضت عليه فحملها، فإن اداها فهو صوفي ومن لم يؤدها فهو الظلوم الجهول، والحكم تناقض الجهل والظلم. والتخلق بأخلاق الله هو التصوف.[1]

ترى الباحثة في هذا الوصف الذى يعتمد على اسلوب السجع، قد تناوله العديد من العلماء والناس لتوصيل رسائلهم بطريقة تجذب القارئ والمستمع. وقيل؛ ان الشريعة كالسفينة، والطريقة كالبحر، فمن اراد الدر ركب في السفينة ثم شرع في البحر، ثم وصل الى الدر. أما الحقيقة فهي الوصول الى المقصد ومشاهدة نور التجلي، وروى عن النبي (ص) إنه قال " الشريعة اقوال، والطريقة أفعال، والحقيقة رأس المال" وطهارة الشريعة بالماء والتراب، وطهارة الطريقة بالتخلي عن الهوى، وطهارة الحقيقة خلو القلب عما سوى الله تعالى.[2] واورد فضل الله أحمد في التصوف: بأن العقائد السابقة للإسلام في السودان قد اسهمت بقدر كبير في شيوع نزعة التصوف وانتشارها، فقد كانت هذه العقائد فرعونية أو مسيحية تحتفظ بتوجيهها على الفرد وتقديسه، فورثت هذا التقديس في معتقداتها ... وعلى ضوء هذا تولدت في المجتمعات السودانية المسلمة مجموعة من الظواهر والممارسات الدينية ذات المظاهر المسرحية ومن بينها ما يعرف بالمديح النبوي، وهو شكل من أشكال الغناء الديني تكونت خصائصه من أنساق فنية هي؛ الشعر والايقاع.[3] ترى الباحثة أن هناك فرق بين الغناء الديني والصوفي – الغناء الديني عند الطوائف المسيحية، اما المديح النبوي والقصيد الصوفي فهما الغناء الصوفي لدى الطرق الصوفية على تعددها. ويعرفها عبدالله حسن: بأن التصوف هو علم القلوب الذى يجعل القلوب نيرة سليمة صحيحة، أو أنه علم الباطن الذى يحث على الاهتمام بالعبادات الباطنة، كإخلاص النية، والتوجه بالعمل الى الله تعالى والتوكل والصبر والرضا...كما انه علم الاخلاق الذى يحث على التحلي بالأخلاق والصفات الحميدة وترك الصفات الذميمة، كما أنه علم الحقيقة الذى يزود صاحبه بعلم حقائق الوجود ويعطيه علما بأسمى وأعظم وأجل موجود هو الله سبحانه وتعالى.[4]

ربط خالد المبارك بين الممارسات الدينية الصوفية والحركة الدرامية المسرحية، وذلك في تحليله للشيخ تاج الدين البهاري البغدادي في كيفية جذب المريدين والاتباع له بالأساليب المسرحية في سودان القرن السادس عشر... واورد المبارك اختلاف الآراء في تحديد بداية صلة تاج الدين

[1] محمد المنشاوي– فلسفة التذوق الصوفي بين علماء الرسوم وعلماء الحقيقة ( ط1 )- القاهرة مكتبة جزيرة الورد – ( 2012م) ص18 .
[2] محمد المنشاوي – نفس المرجع ص 18
[3] فضل الله احمد عبدالله– الفنون المسرحية في أداء الذكر الصوفي – قاف للخدمات المتكاملة – الخرطوم - ( 2008م) ص39.
[4] عبدالله حسن رزق– "منهجية لدراسة التصوف واصول التصوف "- مجلة الثقافة السودانية – ع1 - وزارة الثقافة – الخرطوم نوفمبر - ( 1976م) ص22.

البهاري بالسودان ولكن من المرجح انه قدم الى السودان في حوالى 1566م بدعوة من التاجر السوداني داود عبد الجليل الذى التقاه في موسم الحج بمكة المكرمة، وقد لقى في تلك الدعوة فرصة نادرة لنشر الطريقة القادرية في إقليم جديد تكاثر فيه المهاجرون العرب وأسسوا الممالك والدويلات.[1] ان ما اشار اليه خالد المبارك فيما يختص بالحركة الدرامية التي اتخذها تاج الدين البهاري في جذب المريدين فيه تحليلا منطقيا، وخاصة في استمرار الطقوس التي يقوم بها جمهور الطائفة الشيعية في العراق وبعض المناطق الاخرى كذكر سنوية استشهاد الحسين بن على رضى الله عنه. ولكن لا ينطبق ذلك على بقية شيوخ الطرق الصوفية، فلكل شيخ اسلوبه في جذب مريديه. أما حسن الشيخ قريب الله فيصف التصوف؛ بأنه التربية التي يتكامل فيها دور المؤسسة التربوية مع المسجد والزاوية والخلوة والمسيد والمنزل، بل والشارع الذى يسير فيه الفرد والمكتب الذى يعمل به والمصنع الذى يستثمر إنتاجه، والمزرعة التي يغرس فيها والمعمل الذى يختبر فيه اختراعاته، والاعلام الذى يستمع إليه ويراه.[2] وذلك يعنى سلوكا متكاملا يتجسد في حركة الانسان وسكونه ومعاملاته.

## الطرق الصوفية في السودان:

تعددت الطرق الصوفية في السودان وتفرعت بمرور الزمن الى طرق صغيرة تتبع للطرق الرئيسة، ومن اشهرها انتشارا والذى يرجع تاريخها الى العام 1545م هي؛ الطريقة القادرية. وفقاً لما اورده عبد المجيد عابدين: بعد قدوم تاج الدين البهاري الى السودان، وفد إليه اربعة من رجال ذلك العهد، وهم؛ محمد أحمد الامين عبد الصادق من وسط السودان، وبان النقا الضرير جد اليعقوباب، والشيخ عجيب المانجلك، وعبد الله دفع الله العركي. أما الطريقة الثانية؛ هي الشاذلية التي تنسب الى ابى الحسن الشاذلي 1196 -1258م ولد في شاذلة بتونس... ونقلها للسودان الشريف حمد بن دنانة في 1445م قبل عصر الفونج على يد الشيخ خوجلي عبد الرحمن المحسي

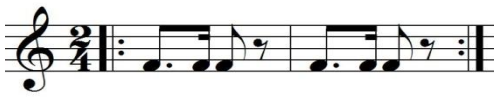
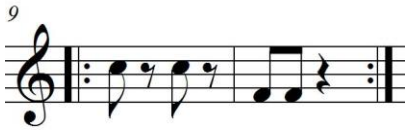
[1] خالد المبارك "المظاهر الدرامية في تاريخ التصوف السوداني" مجلة الثقافة السودانية – ع1 – وزارة الثقافة – الخرطوم – ( 1976م) ص31 .

[2] حسن الشيخ الفاتح قريب الله– دور الصوفية في ميدان التربية والتعليم – مركز محمد عمر بشير للدراسات السودانية – جامعة ام درمان الاسلامية – ( 2005م) ص7 .

المتوفي عام 1743م. وقد أسس حمد بن محمد المجذوب 1693 – 1776م فرعاً للشاذلية بالدامر وسط شمال السودان، وسميت بالمجاذيب. [1]

ترى الباحثة في انه وإن اختلفت مسميات هذه الطرق إلا أنها تتفق في كثير من التقاليد، فقط هناك اختلاف في الاذكار، مثل اتخاذ البعض آلات الطبل في مصاحبة الاذكار وخاصة في ترديد اسم الجلالة، وآخرون الدفوف – ومنهم من يتعبد بالعدد فقط سواء كان باسم الجلالة او الصلاة على النبي محمد صل الله عليه وسلم.

عرفت الطريقة الصوفية الختميه طريقها الى السودان من بلاد الحجاز عن طريق مصر مع مؤسسها محمد عثمان الميرغني، تعرف بأذكارها الحلقية المبنية على أسماء الله الحسنى الذى كان قد تلقاها من أستاذه أحمد بن إدريس المغربي، فكانت عبارة (حي قيوم) هي أساس الذكر الحلقى عندهم، وقد عرفت أذكارهم بخلوها من المصاحبة الآلية إنما مبنية على الصوت والتصفيق على النحو التالي:

ذكر جماعي (حي، قيوم) **شكل (1)**

تصفيق

إلا ان الطريقة الاسماعيلية فقد اشتقت من الطريقة الختمية، واستخدمت آلات الايقاع والنوبة والطار والكاسات في مصاحبة أذكارهم. ثم ظهرت الطريقة الاحمدية البدوية بفروعها – السطوحيه والبيوميه، والمرزوقيه من مصر بإيقاعاتها المصحوبة بآلة الرق في ذكر الصفوف المتقابلة. ودخلت الطريقة البرهانية من مصر بإيقاعاتها ومؤسسها محمد عثمان عبده، ثم الطريقة الاحمدية الرشيدية الدندراويه، والطريقة الادريسية. وكلها تؤدى أذكارها بالإنشاد وأدوات الايقاع والصفوف

[1] عبد المجيد عابدين – تاريخ الثقافة العربية في السودان– دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع – الخرطوم– (1967م) ص 66 -67

المتقابلة.[1] وعن اسباب انتشار الطرق الصوفية في السودان، يرى بابكر فضل المولى: إن انتشارها كان بصورة أعمق واوسع من انتشارها في كثير من البلدان التي وفدت منها، والامر هنا يتعلق بالظروف الخاصة بالمجتمع السوداني في تلك الحقبة التي انتشرت فيها، ولخصها في بعض النقاط مثل:

التوافق والتزامن بين دخول الطرق الصوفية والعلوم الاسلامية الاخرى جنباً الى جنب في عهد الفونج في السودان على عكس البلاد الاسلامية الاخرى التي تأصلت فيها العلوم الاسلامية والفلسفة قبل ان تعرف الصوفية – كما ان معظم السودانيين لم تجذبهم الدراسات الفقهية والعلوم الدينية، فانخرطوا في سلك المريدين من اتباع الصوفية- وكان التصوف طريقاً مضموناً لبلوغ المكانة العليا. وكان التصوف هروبا من مزالق السياسة والعصبية... الى حياة تتسم بالهدوء والاستقرار.[2]

ان تلك النقاط فيها الكثير من الواقعية والمنطق، حيث وجدت الطرق الصوفية الطريق ممهداً لدخولها وقبول مبدأ التصوف والالتفاف حولها دون صعوبة. ايضاً من الاشارات السابقة عن الطرق الصوفية هي نماذج لقليل من كثير، وذلك لتبيان انه ليست كل الطرق الصوفية تتعامل مع المديح النبوي بنفس الاسلوب او الاداء اللحني ذو الجمل اللحنية القصيرة والمتنوعة في الاداء الصوتي.. وهنا لابد من الاشارة الى دور دولة الفونج ومساهمتها في تهيئة المناخ الملائم للطرق الصوفية لتقوم بدورها.

## ادب وفن المديح:

عرضت الباحثة التعريف الخاص بالتصوف والصوفية وانتشارها بفعل العلماء والدعاة، إلا ان المديح النبوي السوداني جزء اصيل من ادب الرواتب عند المتصوفة في السودان، كما هو ايضا من الادب الاسلامي المتمثل في مدح الرسول صل الله عليه وسلم. ووصف بعض المناطق المقدسة للمسلمين، وبعض المناطق السودانية التي لها علاقة بشيوخ الطرق الصوفية بصفة عامة ويسمى مديح القوم. ويؤكد ذلك قرشي محمد: بأن المدائح النبوية جزء حيوي من تراثنا الديني، والتي تمثل في مجموعتها مدرسة فكرية قائمة بذاتها، وعلى وجه التحديد بدأت حركة البحث الديني في فنون المديح النبوية .. والصوفية عام 1961م متخذة من الاجهزة الاعلامية إذاعة وتلفزيون قاعدة

[1] عباس سليمان السباعي – مرجع سابق 2003م ص 3

[2] بابكر فضل المولى حسن– مظاهر الحضارة في دولة الفونج الاسلامية 1504 – 1821م منشورات الخرطوم عاصمة للثقافة العربية – وزارة الثقافة- ( 2005م) ص204.

لانطلاقها، وبذلك دخلت المدحة الشعبية الصوفية البيت السوداني بنفس القدر الذي وجدته الاغنية السودانية، وعلى الصعيد العالمي اوحى الى بعض البلاد العربية بأن تولي التراث السوداني المتمثل في المدائح النبوية اهتمامات متزايدة كجزء من التراث الشعبي العالمي.[1]

عرف السودانيون هذا الفن منذ ان عرفوا الاسلام. إلا انه تطور كفن له اصوله في البيئة السودانية عبر مراحل تاريخية مختلفة...وقد كان له دورا بارزا في الدولة المهدية، حيث كان اداتها الاعلامية في نشر تعاليم الدعوة. ويتم الاداء في شكل حلقات وغالبا ما يكون المؤدون مجموعة مكونة من عدة اشخاص، ويتنوع مكان الاداء ليشمل الاماكن العامة والمساجد ... والمديح من احدى الركائز المهمة التي قامت عليها الاغنية السودانية الحديثة.[2] وقد عكست البيئة الصوفية بما فيها من دلالات ومعاني وصور واثرت على الحياة الاجتماعية... فأظهرت الدور العقائدي في الممارسات والطقوس المستوحاة من الخيال مصطحبا كل الموروثات والطقوس الدينية القديمة التي سادت في حضارات سابقة، لكنها في شكل وصور جديدة تتوافق مع المعتقد الاسلامي السائد. كما اظهر الدور الاجتماعي والثقافي للسلوك الصوفي المتأثر في كل اوجه حياته بالصور الرمزية العربية للشعر الصوفي الذي يميل الي السرد في صورة ومزية سهلة المعاني.[3] ويؤكد قرشي؛ ان فنون المديح كغيرها من فنون الادب الشعبي ولدت مع انبثاق فجر الثقافة العربية الاسلامية خاصة في عصر الفونج. فقد هاجر الي سنار لفيف من العلماء من الاقطار العربية المجاورة، فازدهرت الثقافة الاسلامية والتصوف على ايديهم. وقد كان للجو الديني الاثر الكبير في دفع حركة فنون المديح نبوية وصوفية.[4] يعتبر فن المديح النبوي في السودان من اقدم انواع الغناء المنظم –وذلك منذ بواكير الوجود الصوفي في السودان، وارتبط ذلك بالعهود التي تلت قدوم الشيخ العالم تاج الدين البهاري... وهو الذي ادخل الصوفية في بلاد الفونج في عهد الملك عجيب المانجلك. وبانتشار الطرق الصوفية ظهرت المدائح النبوية التي تميزت بسمات عديدة ،منها تعداد المزايا الشريفة والنبيلة، ووصف الشمائل المحمدية والاعتزاز بحبه، صل الله عليه وسلم، حيث صارت لهم مدارس في هذا الجانب الفني لها قواعدها وقوانينها التي تحكمها من حيث النص واللحن والايقاع[5]. وقد

---

[1] قرشي محمد حسن– مع شعراء المدائح - مصلحة الثقافة – الخرطوم – ( 1976م) ص8

[2] الصادق محمد سليمان – المرشد الى جمع الادب الشعبي– ط. اولي – مصلحة الثقافة - وزارة الثقافة والاعلام – الخرطوم ( 1987م) ص 13-32.

[3] نصر الدين سليمان– الشعر الشعبي عند الشايقية ، آثاره وانعكاساته الاجتماعية – الخرطوم عاصمة الثقافة العربية – وزارة الثقافة الاتحادية - (2005م) ص 95.

[4] قرشي محمد حسن– المدخل الى شعر المدائح – دار النشر الثقافي – الخرطوم - ( 1977م)ص 29.

[5] محمد آدم سليمان– المديح النبوي والزكر، فن الصوفية - برنامج ايقاع ونغم - الاذاعة السودانية، ام درمان(1996/7/2م ).

صنف وقسم عباس السباعي شعر المديح الصوفي الذي ظهر في وسط السودان الي ثلاثة مراحل متتالية:

ا – مرحلة الشعر الصوفي الدارج؛ وهي مرحلة اختلاط العرب بقبائل النوبة البجة التي نتج عنها خليط في الكلام الذي عرف باللهجة الدارجة السودانية، تركبت الفاظها من الكلمات العربية والنوبية والبجاوية.

ب – مرحلة الشعر الوسط بين الفصيح والعامية؛ وهي مرحلة انتشار الصوفية التي جمعت بين العلم والتصوف علي ايدي المهاجرين للعلم من مصر – والوافدين من الدول الاسلامية، فظهر نوع الشعر الوسط بين العامية والفصحى لم يراع فيه التركيب اللغوي والقواعد النحوية، وان كان قريبا من الفصحى.

ج- مرحلة الشعر الصوفي الفصيح؛ وهي مرحلة اللغة العربية الفصحى التي تشبعت بالثقافة العربية في السودان.[1] وقد سمى ذلك ناجي قاسم بالأنشودة الاسلامية التي تبنى باجتماع الكلمة والصوت والنغمة والدرجة الموسيقية والايقاع، مثلها في ذلك مثل الاغنية العادية إلا ان هناك سمات يتحلى بها النشيد الاسلامي يجعله متميزاً عن غيره من الاناشيد والاغاني ... الاعتماد على القدرة الصوتية وطراوتها وعذوبتها والخبرة الفنية في إخراج الصوت حسب علم النغم واصوله.[2] إلا ان الحسين النور يقول في المديح؛ هو الفن الغنائي الذى يتناول موضوعات لها سمات دينية كالعشق الالهي او مدح الرسول صل الله عليه وسلم – وكان الذين يتصدون لهذا الفن من ذوى الاصوات الجميلة الجذابة... ومن مميزاته هو الاعتماد على الحناجر البشرية مع محدودية تدخل الآلات الموسيقية.[3]

ترى الباحثة ان المديح النبوي كقالب يحتوي على شكل غنائي يتكون من اللحن والايقاع. وله عدة ضروب ايقاعية مثل: الحربي، والدقلاش، ووالمخبوت. وقد اشتهر شعراء كثيرون في تأليف المديح النبوي، على سبيل المثال: الشاعر النقر ود الشاعر،و الشيخ حياتي، على ود حليب. الشيخ محمد ابو كساوي، عبد القادر جبورة (قدورة)، والشيخ محمد حاج العاقب، الشيخ ود تميم، الشيخ حاج

[1] عباس سليمان السباعي– خصائص الشعر واللحن والايقاع في الاغنية الدينية – الخرطوم – المؤلف - (2003 م) ص4.
[2] ناجي حسن قاسم - مدخل الى العلاج بالموسيقى في الطب العربي الاسلامي - الخرطوم – مطابع العملة السودانية - (2012) ص 158.
[3] الحسين النور يوسف - من شعر المديح النبوي- إدارة التعريب جامعة الخرطوم - مطبعة جامعة الخرطوم - (1995/11/13م) ص 116-115

الماحي، الشيخ اسماعيل الولي، والشيخ عبد الرحيم وقيع الله البرعي شيخ الزريبة بشمال كردفان. وسلسلة من الشيوخ[1].

تعتمد القصيدة في البناء الشعرى على اربعة اركان تركب منها عضوية القصيدة وهى: مطلع القصيدة، عصا المدحة – التثنية، ثنيت بالرسول. وبعدها المعاجز؛ سرد المعجزات ... والارهاصات التي سبقت ميلاده صل الله عليه وسلم. واخيرا الصلوات العدية.... وهناك تقليد واضح درج عليه المادحون وهو تسجيل اسم الشاعر او لقبه او اسم جده لشهرته في ختام كل مدحة وقد افاد هذا التقليد المحمود من تميز قصائد المديح وحفظها لكي لا تنسب لغير شاعرها.[2]

ترى الباحثة ان هذا التقليد هو توثيق كامل وتعريف بشاعر القصيدة ويعد من ادبيات حفظ الحقوق – والمديح النبوي اضافة كبيرة للثقافة السودانية والتراث الشعبي، وذلك يمثل مدرسة فكرية لما يحمله من قيم ومضامين دينية وتربوية.

## أسلوب الاداء الايقاعي المصاحب للمديح:

لاحظت الباحثة من خلال متابعتها لمدارس المديح النبوي ان هناك اساليب اداء ايقاعي متنوع وفقا لنوع الضرب المصاحب للمدحة، وقد اعتاد اغلب المادحون على استخدام الدفوف (الطار)، وتتكون المجموعة من اربعة طارات ماعدا اهل الذكر الذين يستخدمون طبول النوبة كما في ايام الجمعة بقبة حمد النيل بأم درمان. ومسيد كدباس (القادرية) غرب بربر، وقد اشار محمد ادم سليمان؛ الى ان للإيقاع في فن المديح النبوي بعدين ظاهرين – مكانياً وزمانياً كما يمثله الايقاع في أشكال التعبير الموسيقى. إلا ان لهذين البعدين بعدا ثالثاً وهو البعد الروحي... وضح من خلال هذه الابعاد الثلاث إن الايقاع المصاحب للمدحة او القصيد الصوفي إيقاعا مركبا في تشكيلاته وذلك لوجود أكثر من طار متفاوتة الاحجام، ويكون الايقاع المركب في الميزان الواحد بسبب تباين الضربات التي تصدر من آلات الطار[3].

[1] جراهام عبد القادر دمين –" الموسيقى التقليدية السودانية"- كتيب قضايا الموسيقى السودانية – منشورات الهيئة القومية للثقافة والفنون- ام درمان - (1992م) ص 22-23 .
[2] قرشي محمد حسن – مرجع سابق(1976م) ص 8.
[3] محمد آدم سليمان - مصدر سابق-(1992/7/2م).

## المبحث الثاني

## غناء الثنائيات

### تمهيد:

سبق هذا المبحث، مبحث أشتمل على التصوف والصوفية، واثر انتشار الاسلام والمتصوفة والطرق الصوفية وما تبعه من فن غنائي عرف بالمديح النبوي والقصيد الصوفي، ضم في ابنيته الشعرية العربية الفصحى والعامية. و شعراء وملحنين ومؤدين اشتهروا بأساليب اداء إيقاعي وصوتي جماعي وثنائي وفق قواعد تحكم اساليب الاداء سواء كان صوتياً او ايقاعياً. إلا ان هذا الفصل سوف يعرض أدبيات الغناء بمعناه العام، ومفهوم غناء الثنائيات مع عرض بعض انواع الثنائيات في الغناء السوداني والذي تمثله العينة التي تم اختيارها للأطروحة. وحتى تتمكن الباحثة من عرض فرضيات الاطروحة واسئلتها وفقا لما يتم تحليله من عينات المدائح واغاني الثنائيات كلٌ وفقاً للبناء اللحني والايقاعي واساليب الاداء الصوتي.

### الغناء:

جاء في الغناء تفاسير أدبية وفلسفية وعلمية، ومن أقدم من تعرض لذلك ابن خلدون الذي اورد: بأن الغناء يعني تلحين الاشعار الموزونة بتقطيع الأصوات على نسب منتظمة معروفة يوقع كل صوت توقيعاً عند قطعة فيكُونُ نغمة ثم تؤلف تلك النغم بعضها الى بعض على نسب متعارفة فيلذ سماعها لأجل ذلك التناسب.[1]وللغناء اساليب أداء صوتي عديدة وفقاً للثقافة التي ينتمي إليها المؤدي او المؤدون، منها الفردي، الثنائي، الثلاثي، والجماعي سواء كانوا كورس او شيالين، وينطبق ذلك على موضوع هذا البحث والذي خصص لنوعين من اساليب الاداء الصوتي؛ في المديح النبوي وغناء الثنائيات. وبما ان الغناء في إطار مشكلة البحث يغلب عليه طابع الاداء الجماعي سواء كان ثنائيا او غيره من انواع الغناء التقليدي فقد اتخذ شكل القالب الذي يعتمد على ترديد مطلع الاغنية من قبل الشيالين في كل تسليم (سينيو) اما في شكل الاداء والتنفيذ في الغناء السوداني الحديث فيغلب عليه المصاحبة بالآلات الموسيقية الغربية. وفي احيانا كثيرة يؤدى مجموعة الموسيقيين لحن مطلع الاغنية فتحل الموسيقى محل الاصوات التي كانت تصاحب المغنى او المُغنيان.

[1] عبد الرحمن بن محمد بن خلدون– مقدمة ابن خلدون – مؤسسة الاعلمي للمطبوعات – بيروت- لبنان–(د. ت) ص 423.

## الثنائي (Duet):

يعرف الثنائي او الدويتو في الموسيقى والغناء على اساس تنفيذ المؤلف الموسيقى او الغنائي للآلتين موسيقيتين من نفس الفصيلة او صوتين بشريين مختلفين في الخصائص الصوتية او متشابهين. حيث درج المؤلفون الغربيين الكتابة راسياً توافقياً (Harmony) او افقيا(Counterpoint) لتؤدي كل آلة او مغني أداً يختلف عن الآخر وبذلك يكون هناك توظيف للأصوات بأداء كل منهم لخط لحني يتفق ويتجانس مع الآخر وفق مهارة صناعة الموسيقى. ومن ضمن التعريفات الخاصة بالثنائيات في الموسيقى ما اورده كولنس:

Duet; A composition for tow singers or players with or without accompaniments[1].

[مُؤلف لمُغنيان او موسيقيان، بوجود مصاحبه او دونها]

يتفق البرت وبر في تعريفه مع سابقه:

A composition for tow singers or performers with or without accompaniment, in which the melodic interest is divided as equally as possible[2]

[مؤلف لمغنيان او اثنان من المؤدين للموسيقى مع المصاحبة او بدونها، وفيها يوزع اللحن بالتساوي ما امكن ذلك ].

يلاحظ من خلال التعريفات السابقة ان التوظيف الامثل للأصوات هو الهدف الرئيس من التأليف او التلحين للثنائي في الثقافة الغربية، وذلك على عكس ما هو قائم في الثقافة الغنائية السودانية الحديثة والتي اعتمدت على الارث التقليدي في الغناء، وهو الاداء الاحادي حيث يغني الكل نفس الجمل اللحنية دون ان يكون هناك تنويع في اللحن و الادوار بين الاصوات.

[1] William Collins – Drin led in Czechoslovakia - Scans of Co. LTD- TSBN- 090786495 —(1976) 50549 - P.181.

[2] Albert E. Wier- The Macmillan Encyclopedia of Music and Musicians –Macmillan and Co. Martin Street London(1988 )- - P.490.

## الثنائيات الغنائية في السودان (1930- 2000م)

تم اختيار عينة عشوائية ومقصودة من الثنائيات الغنائية السودانية الذين عرفتهم المدينة السودانية الحديثة (ام درمان) مجتمع البحث. وجاء اختيار الحدود الزمانية وفقا لما تواترت عليه اخبار بداية الثنائيات وهى المرحلة التي سبقت اغنية المدرسة الفنية الاولى* والتي سميت مجازا بأُغنية الحقيبة. حيث لا توجد ثنائيات قبل تلك الفترة بل هناك غناء جماعي، مثل جماعة الطنابرة بأم درمان تؤدى الكرير في مصاحبة المغني (الصولو)- ايضا الغناء الحماسي، والمادحين والزُمال. وذكر على مصطفى: بأنه جاء نمط ونقلة جديدة للغناء بعد الطنابرة اتى به كل من محمد احمد سرور، والامين برهان ، ومحمد ود الفكي. وذلك شكل البداية الفعلية للأغنية الجديدة.[1] وقد اشتهر من الثنائيات الغنائية العابرة مثل الذين التقوا في اغنية او اغنيتين، والمستمر وفقا لتأريخ مرافقتهم في أداء بعض الاغاني مثل ؛

| **المجموعة الاولى: (1924م)** [ثنائيات عابرة] | **الاغنية** |
|---|---|
| محمد احمد سرور والامين برهان. | ببكي وبنوح (ابراهيم العبادي) |
| عبدالله محمد عمر البنا و محمد الامين بادى | وصف الخنتيلة (صلاح عبد السيد) |
| على الشايقي والتوم عبد الجليل. | آمنة |
| عبدالله عبد الكريم (*كرومة*) والياس. | ياليلة ليلك عسل |
| عوض وابراهيم شمبات 1935م (ثنائي) | رجال الهمة. |
| ميرغني المأمون وعبد الله احمد 1936م | ما رأيت في الكون. (عبد الرحمن الريح) |
| ميرغني المأمون و الجاغريو 1936م | تِبري وجمّرو. |
| كرومة والفاضل احمد 1936م | اعطف علي يا ريل. |

* المدرسة الفنية الاولى؛ مصطلح اطلقه الفاتح الطاهر دياب في تعريفه للأغاني التي سبقت الاغنية التي صاحبتها الآلات الموسيقية الغربية في ام درمان.

[1] على مصطفي (الدكشنرى)– مقابلة شخصية – إدارة الموسيقى بأم درمان– وزارة الثقافة الاتحادية (13 فبراير 2014م) الساعة 2 بظ.

كرومة وعوض شمبات. يا رشا ياكحيل.( صلاح عبد السيد)

ابراهيم شمبات و خضر بشير. لحظك الجراح.( صلاح عبد السيد)

كرومة ومحمود بخيت 1939م حنانك.

عطا كوكو ومحمود عبد الكريم (ثنائي الموردة) أذكري ايام صفانا.(محمد بشير عتيق)

عبد الحى عبد الرحمن وعبد الوكيل فضل المولى 1950(ثنائي اب سِعِد) طول يا ليل على الواعيك.

## رواد الثنائيات:

وجدت الباحثة ان هناك بعض المغنيين اشتركوا في الغناء الثنائي بشكل عابر ولم تستمر لفترات طويلة بل كانت في بعض الاغاني وهناك من استمروا في الاداء كثنائي، رأت الدراسة ان تقدم ترجمة لبعضهم.

**سرور، وكرومة، وبرهان:**

محمد احمد على السيد (سرور)1900- 1946م.وعبد الكريم عبد الله مختار (كرومة) 1907-1945م. و الامين عثمان برهان 1901- 1947م.

ذكر على مصطفى في إفاداته بأن هذا الثلاثي غنوا بعض الاغنيات في الفترة من 1936- 1940م ضمت بعض الاغاني الوطنية مثل؛ شباب النيل – الشرف الباذخ – في الفؤاد ترعاه العناية – يا ام ضفاير قودي الرسن. إلا انهم لم يستمروا كشكل اداء ثلاثي او ثنائي لذا تم تصيفهم على انهم ثنائيات عابرة. إلا ان هناك ثنائيات استقرت ولازمت في الاداء واشتهروا بذلك امثال:

**أولاد شمبات:**

عوض مصطفي (1907 -1993م)، و إبراهيم محمد حسين (1908- 1973م)

ذكر الراوي على مصطفي: ان ابراهيم بدأ الغناء في العام1928م وفي منتصف الثلاثينيات غني عوض مع كرومة، وابراهيم مع خضر بشير، ثم مع ميرغني المأمون في مدح المهدية 1938م- ثم كونوا الثنائية (عوض مع ابراهيم شمبات) إلا انهم سجلوا اسطوانات فردية (صولو) لشركة مشيان

بمصر.ثم واصلوا الاداء (كثنائي) وسجلوا للإذاعة السودانية اكثر من 130عمل ضمت اغاني حقيبة – واناشيد – واغاني حماسية ودينية. وكذلك اولاد بري ( بابكر، وحميدة)[1]

## ميرغني المأمون (1910 -1986م)- أحمد حسن جمعة (1916- 1982م)

الاصوات؛ تينور جهوري.

هؤلاء الثنائي من مواليد حي العرب بام درمان – اشتركا في الاداء الثنائي في العام 1936م – تغنوا اولاً بشعر عبد الرحمن الريح – ايضا من الرواد الاول في الغناء بالإذاعة كثنائي في العام 1940م، سجلوا للإذاعة أكثر من 350 اغنية، من اشهرها؛ ببكي وبنوح – الاهيف – أنا صادق في حبك – زاد *ازاي* يا صاحي – حور الجنان.

صورة (**1**) *(Picture)*

احمد حسن جمعة و ميرغني المأمون

**اولاد الموردة:**

محمود عبد الكريم (1910 -1987م)، و عطا كوكو (1912 -1978م).

نشأ هؤلاء بحي الموردة لذا عرفوا بأولاد الموردة – إلا ان لكل واحد منهم طريقته في الغناء قبل ان يلتقوا في الغناء الثنائي – حيث كان عطا كوكو مادحا يتبع للطريقة القادرية، ومغنياً فرديا بمصاحبة العود. وكان محبا لغناء كرومة، تعرف على محمود عبدالكريم في العام 1943م، وهو

[1] على مصطفى – مقابلة شخصية (13 فبراير 2014م ) المصدرالسابق.

ايضا مغنيا يغني في الحفلات بمفرده – شكلوا بعدها ثنائيا عرف بأولاد الموردة. سجلوا للإذاعة اكثر من 180 اغنية.

صورة (**2**) (picture) ثنائي اولاد الموردة

## الجيل الثاني من الثنائيات:

جاء جيل ثاني بعد الجيل الاول اشتهروا بملازمة بعضهم في الاداء الثنائي مثل: محمود فلاح واحمد فلاح، وتلاهم في فترة الستينيات ثلاثي العاصمة [السنى الضوي، ابراهيم ابو دية، محمد الحويج] وقد استقر لهم الامر على الثنائي السنى وابراهيم. ايضاً ثنائي الجزيرة؛ احمد عمر احمد (شبك) ومحمد عوض رحمة الله- ومن الاصوات النسائية؛ ثنائي النغم، زينب خليفة وخديجة محمد الرِخيّص. ام بلينة السنوسي و فاطمة عيسى. إلا ان الاولي فضلت ان تغنى لوحدها وعرفت بذلك. وهناك ثنائي بين صوت نسائي ورجالي سبقت هؤلاء وهم عائشة موسى المشهورة بالفلاتيه، واحمد عبد الرازق في اغنية؛ الريدة، الريدة. وكذلك ظهر في تلك الفترة كل من الثنائيات التالية:

الثنائي الوطني؛ يوسف السماني ومحمد حميدة وكان ظهورهم في العام 1969

أولاد الدبيبه؛ صديق مضوي و عباس الطيب – عبد الله يوسف وحسن الشيخ.

عبد الله يوسف و ابراهيم خليفة...

. ثنائي الجيل؛ حسن بشرى سالم، وحسين بشرى سالم - ظهورهم في 1973م

تيمان ابكدوك

ثنائي ام بدة

ثنائي الابداع ؛ موسى والتجاني.

ثنائي ام در؛ على مصطفى، وخلف الله عبد الله محمد.

## ثنائي العاصمة: السني الضوي (1936 – 2018م) و ابراهيم ابو دية (1938 – 2005م).

ولد السني الضوي بمدينة نوري بالمديرية الشمالية عام 1936، بدأ مغنيا وملحناً في منتصف الخمسينيات، أما ابراهيم فهو ايضاً من مواليد الخرطوم بحري حي الصبابي1938م. بدأ الغناء في ستينيات القرن العشرين كعادة المبتدئين مقلدا للمغني عثمان حسين – تخلي عن التقليد وغنى ثلاثيا مع السني و محمد الحويج في ابريل من العام 1962م وكانوا يطلق عليه ثلاثي العاصمة– توفى محمد الحويج في العام 1964 فتقرر تحويل الاسم الى ثنائي العاصمة.[1] ولكن لم يستمروا لفترة طويلة بل استقر الامر على الثنائي ما بين السني وابراهيم 1968م وقد اشتهروا بالعديد من الاعمال الغنائية والتي كانت من الحان السنى الضوي الذى شكل ثنائيا مع الشاعر على شبيكة في اغاني تورد الباحثة على سبيل المثال: [ بدر وسامي علاه – ما قالو عليك حنين – ناس ناسيانا – و يا دنيا شوفي البينا – ولما ترجع بالسلامة – ] كما غنوا للشاعر محمود خوجلي اغنية معايا معايا. و توقف السني الضوي بعد وفاة ابراهيم ابو دية في العام 2006م عن الغناء واكتفى برعاية بعض الشباب.[تومات خيري][2].

صورة (**3**) *(Picture)* ثنائي العاصمة[3]

[1] Ar.m.wikipedia.org

[2] على مصطفي – مصدر سابق – مقابلة شخصية -13 فبراير 2014م

[3] www. Google. net

## ثنائي الجزيرة:

**محمد عوض رحمة الله، و أحمد عمر احمد (شِبك).**

اصواتهم من فصيلة التينور.

نشأ هذ الثنائي بحي العرب بأم درمان وكان كل منهم يعمل بحرفة صناعية. فكان احمد شبك عمل بالنجارة ومحمد عوض بالبناء. واشتهروا بثنائي الجزيرة الان شهرتهم جاءت من مكان إقامتهم بمدينة ود مدني - غني هذا الثنائي للشاعر محمد يوسف موسى ؛ اشتياق - اقولك ايه - وللشاعر محمد على ابو قطاطي؛ تيار الشوق. وكانت اغلب الالحان لمحمد عوض[1]. إلا انهم غنوا لبعض الملحنين امثال:

بشير عباس، اغنية الشال قلبي وسلا. كما غنوا من الحان عبد الماجد خليفة، اغنية خايف عليك، وعمرى ما شكيت، واغنية نسايم الليل من الحان برعي محمد دفع الله.

شارك ثنائي الجزيرة ثنائي الجزيرة في رحلة فنية الى كردفان من اجل تعمير جنوب السودان بصحبة المغنيين؛ عثمان حسين – صلاح بن البادية – ومنى الخير –كما ساهموا مساهمات كبيرة داخل العاصمة الخرطوم – وقد اثروا الساحة الفنية بمدينة ود مدني[2]. تزامن فترة ظهورهم مع الفنان الخير عثمان بود مدني – وقد اشتهرا بأغنية؛ من ارض المحنة ومن قلب الجزيرة. وهى اغنية تميزت بالوطنية في سياقها العام لما فيها من وصف للمنطقة الجغرافية[3].

## ثنائي كردفان:

**أم بلينة السنوسي، وفاطمة عيسى.**

اصواتهن من فصيلة الالطو وكان اول ظهر لهن في العام 1961م بالمسرح القومي ممثلات لمديرية كردفان في عهد الرئيس ابراهيم عبود. من اشهر اغانيهن ارحموني يا ناس كما شاركت ام بلينة صولو في ملحمة اكتوبر والتي كان فيها تبادل في الاداء بين المغنيين، للشاعر هاشم صديق والحان محمد الامين.

---

[1] محمد عوض رحمة، وعبد الماجد خليفة (السبت 2 اغسطس 2014 الساعة 2 بظ)– مقابلة تلفزيونية – قناة الشروق.
[2] ابراهيم عبد الوهاب عثمان محمد– مقابلة شخصية – اتحاد المهن الموسيقية ام دمان- (الاثنين 2014/3/24م).
[3] ابراهيم عبد الوهاب- نفسه.

تركت فاطمة عيسى الغناء وعملت بالتلفزيون القومي – إلا ان ام بلينة واصلت مع بخيته ومن ثم مع مريم ولحن لهن عوض بُر ؛ سنين يل غالي. وبعد وفاة مريم لجأت ام بلينة للغناء بمفردها (صولو) حيث لحن لها علاء الدين حمزة؛ اغنية جاني جوابكم سراني في العام 1972م[1]

## ثنائي النغم:

**زينب خليفة، و خديجة محمد الرِخيّص**. (الاصوات: الطو).

ذكر ابراهيم عبد الوهاب ان اول لقاء له مع الثنائي زينب وخديجة كان في العام1964م بمدينة سنجة- وأول تسجيل لهن بالإذاعة في العام 1966م وقد اشتهرن ببعض الاغاني مثل؛ اول حبيب- وين عهدك يا ظالم - حمادة – حبيبنا الاسمراني – امير الناس – حيث لحن لهن كل من احمد زاهر وسيف عبد القادر - بشير عباس.

شاركن في بعثات فنية الى كل من ليبيا برفقة المغنيان عثمان حسين وحمد الريح، والى دولة تشاد والكمرون ونيجريا والصومال في العام 1969م[2].

## الثنائي الوطني:

## محمد حميدة، ويوسف السماني:( تينور)

كان اول ظهور لهذا الثنائي في اواخر الستينيات من القرن العشرين، في العام إبان ثورة مايو 1969م بنشيد امة الامجاد للشاعر؛ مصطفى عبدالرحمن [مصري] وسجلا للإذاعة بعض الاغاني الوطنية والعاطفية في اوائل السبعينات. وكان الملحن هو محمد حميدة. تزامل الاثنان طلابا بمعهد الموسيقى والمسرح. تخرجوا في قسم الموسيقى... إلا انهم لم يستمرا طويلا حيث ترك يوسف السماني الغناء واتجه الى العمل الاعلامي بالإذاعة السودانية (ام درمان) اما محمد حميدة فامتهن مهنة التعليم حيث استقر به المقام في معاهد التربية[3]. لم يختلف هذا الثنائي عن غيرهم من الثنائيات في اسلوب الاداء غير انهم من خريجي معهد الموسيقى والمسرح. وفي ذلك السياق يرى عجاج إن عدم الكتابة للصوتين (دويتو) كل على حدة ادى الى عدم جودة الاداء في الثنائي، مع ان في الماضي لم تكن هناك تدوين موسيقى للغناء بعينه يتم فيه توظيف الثنائي او الدويتو[ما عدا في

[1] ابراهيم عبد الوهاب – نفس المصدر .2014/3/24م
[2] ابراهيم عبد الوهاب –المصدر السابق.
[3] أبراهيم عبد الوهاب - نفسه

موسيقى قوة دفاع السودان]... ايضا لم يكن هناك تقارب بين المديح والغناء حتى تتم الاستفادة فنياً وادائياً من فنيات المديح النبوي والصوفي، وما ذلك حسبما يعتقد عجاج ان المستعمر الانجليزي ابعد المديح النبوي من الاذاعة مما خلق فجوة كبيرة بين المديح والغناء[1].

ذكر عجاج ان هناك ثنائيات لم يقصد منها غير المشاركة في اداء اغنية او اغنيتين وظهرت في ازمنة متباعدة وبين مغنيين كل له إنتاجه واسمه، وتعتبر ثنائيات عابرة اذا جاز هذا المصطلح، امثال؛ عبد الحميد يوسف و عائشة الفلاتية- عائشة الفلاتية واحمد عبد الرازق - وظهور ثلاثي العاصمة محمد الحويج، السني الضوي وابراهيم ابودية – وهناك ايضا ثلاثي بحري؛ حمد الريح، احمد حميد وعبد العظيم حركة، وكان ذلك في نادي العمال بالخرطوم بحري ثم تفرق الثلاثي وصار كل منهم مغني مستقلا بذاته.[2] وقد سجل للإذاعة السودانية من الثنائيات العابرة عدد من المغنيين الذين تعاونوا في أداء بعض الاغاني وكان ذلك من اجل التنويع في الاداء مثل؛

عائشة الفلاتية واحمد عبد الرازق؛ في اغنية- الريدة.

التاج مصطفي، ومنى الخير؛ في اغنية الصباح.

صلاح مصطفى، ومنى الخير؛ في اغنية – ايام وليالي.

حسن عطية، ومني الخير؛ في اغنية ؛ ارض النيل.

لم يخرج الاداء عن دائرة تبادل الادوار في ان يغني كل منهم المقطع الصوتي الذى يلى الاخر وفي ذلك تنويع اكثر من ان يؤدي الاثنان نفس المقطع الصوتي دون أي تنويع من احد المؤدين. ويلاحظ ان المغنية مني الخير هي الاكثر تجربة في الغناء الثنائي.

## ثنائي أُم در:

### على مصطفى، و خلف الله عبد الله:

ولد خلف الله عبدالله بحي الكبجاب بأم درمان في العام 1940م بدأ مسيرته الغنائية في العام 1959م، ومن اشهر الاغاني التي عرف بها آنذاك اغنية الباسم الفتان للشاعر مبارك المغربي، كما ردد اغاني محمد احمد عوض. والثنائي مهدى والريح – ترك الغناء لفترة من الزمن الى ان التقى

[1] محمد حسن احمد عجاج (2014/5/14م) – مقابلة شخصية – كلية الموسيقى والدراما.
[2] محمد حسن عجاج - نفسه

بعلى مصطفي* في العام 1980 وكونوا ثنائي ام در. سجلا للإذاعة العديد من الاعمال الغنائية منها على سبيل المثال؛ اللحظة سعيدة من كلمات محمد على عبدالله. ولحن ميرغني المأمون. واغنية اخو المظفر للشاعر حسن عبد القادر التاج ولحن محمد إدريس ابو شنب. وبعض الاناشيد الوطنية. اما المغني الثاني على مصطفى احمد ركاب فهو من مواليد العام 1950م بمنطقة الركيب بود راوة. بدأ بغناء لحقيبة في العام 1965م وقد حفظ معظمها، عمل مغنياً شيالاً مع ميرغني المأمون واحمد حسن جمعة في العام 1969م وايضا مع بادى محمد الطيب، ثم ثنائياً مع سليمان عوض – عاد بعدها للغناء مفردا (Solo). التقى في العام 1980م مع خلف الله عبد الله وكونا ثنائي واجيز اصواتهما كثنائي ام در من قبل لجنة الاصوات والالحان بالإذاعة السودانية في 29 مارس 1980م. سجل ثنائي ام در اول عملين للإذاعة الاول باسم؛ اللحظة سعيدة – شعر محمد على عبدالله. والملحن ميرغني المأمون. والثاني من كلمات الشاعر حسن عبد القادر التاج، والحان محمد ادريس ابو شنب – باسم؛ اخوي المظفر[1].

ترى الباحثة ان نظم الغناء الثنائي في السودان يعتبر واحد من انماط الغناء الجماعي، ومع ذلك فانه لم يخرج في منهجه وفنيات الاداء فيه عن غناء المغني الفرد، على خلاف الاساليب الصوتية السماعية لدى المادحين مع تنوع الاصوات دون اللجوء الى القيام بالمطابقة كمصطلح اداء عند الثنائيات، بل اكدوا على اصطلاح الزُمال بما يعني ان هناك تنوع في انواع طبقات الاصوات لدى المشاركين في الاداء.

* على مصطفي احمد ركاب – راوي – من مواليد 1950م ولد بمنطقة الركيب بود راوة، غنى الحقيبة في العام 1965م عمل شيالاً مع ميرغني المأمون واحمد حسن جمعة -1969م ثم مع بادى محمد الطيب –ثنائيا مع سليمان عوض – غنى بعدها فرديا الى ان التقي مع خلف الله عبدالله.- توفي في العام 2018م

[1] على مصطفى احمد ركاب – مصدر سابق - 14 فبراير 2014م

# الفصل الثالث

## الاطار العملي

# المبحث الاول

## المديح النبوي

### تحليل عينة البحث من المدائح

خصصت الباحثة الفصل الثالث للاطار العملي وقد اشتمل على مبحثان حيث يضم هذا المبحث عرض وتحليل المدونات الموسيقية لعينة البحث من المدائح النبوية، لدراسة الضروب الايقاعية، و مسارات الالحان، ونصوص المديح للوقوف على اساليب الاداء الصوتي والايقاعي لمعرفة خصائص فنيات الاداء في المديح النبوي. ولتنفيذ منهجية التحليل اعدت الباحثة قالب *(form)* اشتمل على:

1. اسم العينة. رقمها.
2. الشاعر.
3. الملحن.
4. المؤدي، او المؤدين.
5. النص الشعري
6. الميزان.
7. الضرب الايقاعي.
8. القالب.
9. المدى الصوتي.
10. تحليل اسلوب الاداء.
11. السلم الموسيقى.

# العرض والتحليل

## اسم العينة: مدحة إلهي صل على الخيارا(1).

**الشاعر:** حاج الماحي.

**الملحن:** حاج الماحي.

**المؤدون:** أولاد حاج الماحي.

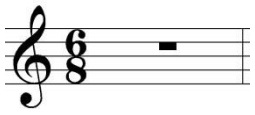
**النص الشعري:**

**الهي صلي على الخيارى**[1]

الهي صلي على الخيارى محمد الجانا بالشارة
شرعت مدحا باسم ربي الهانا المنهو الجبارة
واحد الحق جلاله جل وفي غناه العباد فقارى
ومالك الملك والملوك وجاعل الليل والنهار
دحى الارض بالجبال رساها رفع سماه حاكم البصارة
ثنيت بي صاحب الرياسة محمد الاتى بالنذارة
شفيعنا يوم موقف القيامة نهار يقومو الخلوق حيارى
ملا الجبين بالعرق عرايا وشاخصات العيون سكارى
من العلينا الجميع بكينا ماحالة طال الوقاف فتارى
علي الرسل جملتم شكينا بلاه ما عندهم قدارى
وبعد ذلك اتينا عيسى وقال يا امتو البشارة
ياقومو داك الرسول محمد وصاحب الشامة والامارة
مشينا زفة علي المصفى جلى الوجوه من بعد غبارا
حبيبي لي ربه خر ساجد وقالو قوم هيلك الخيارا
وانت يا الشافع المشفع تنال مرادك في ذا النهارا
نعيمي بيك وخلقتو ليك على الامم امتك بدارا
مع عجبنا يزيد طربنا يزخرفولنا السما ديارا

[1] حاج الماحي –إداء اولاد حاج الماحي

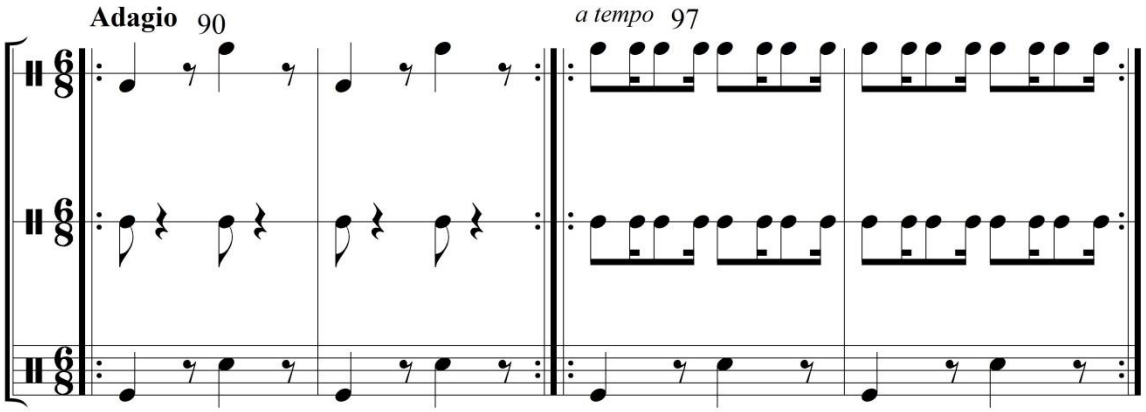
معاهو فزنا نعيما حزنا ملابس العز والافتخارا
المسك ترابا الحسان شبابا صبايا عين كلهن صغارا
بناها عالي وسكونا فالي بناها لا سوم لا تجارا
بناتا بكر طعاما سكر عقودن اللولي والكرارا
وجوها تضوي وحجولا تعوي وتدهشك من حسن وقارا
وكت يجنك يعجبنك مساويات ما فيهن قصارى
في كل اصبع مسوي خاتم تجيك تالا ايدا بي سوارا
ولافي ضربا ولافي حربا ولافي غصبا ولافي غارة
يجيه المسلمين جميعا صليحو فاز كردفان وبارا
سواكن البر صعيد وسافل شروق غروب لا عرب فزارا
بجاهك اخواني بيك تمنو مويس مع شنتي والحوارا
ولد سعد ود بليل وصالح يفوزو في زفتك بدارا
لبيبك الماحي فيك ظنو عبيدك العايب الخسارة
ذنوبو خايف يجرسنو طبايعو افسل فيه حرارا
نهار سقيم شوفو اعفو عنو عند الممات لا يضوق مرارا
في قبرو حورا يآنسنو مطيعة ما بعرفن الضرارا
صلاتي ترضي بعد فرض عليك يا مركز الحيارى
نبات الارض نبق وقرض تفوق علي القطر والبحارا

**الميزان:**

**الضرب الايقاعي:**

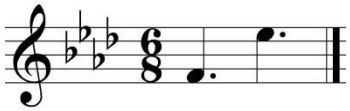
يسمى ايقاع السلام – يستقبل به المادحين عند قدومهم لزيارة احد مشايخ المديح خاصة في الصعيد (جنوب منطقة الشايقية)[1] ويتم وداعهم به.

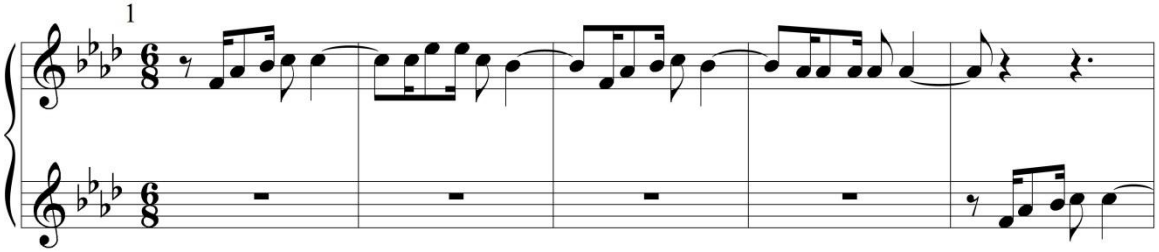
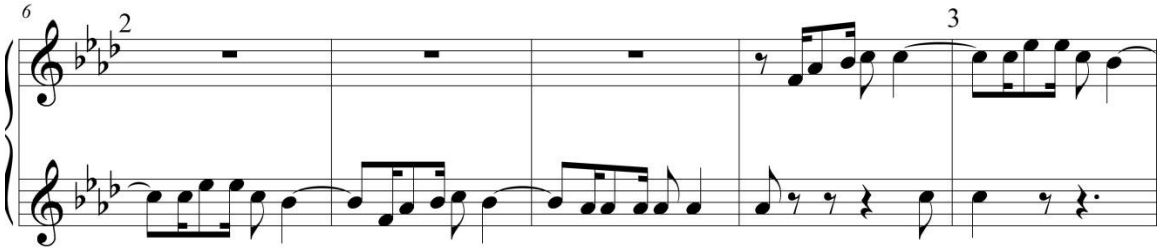
[1] عامر ابو قرون – مقابلة شخصية – 2020/1/31م الخرطوم عبر الهاتف.0912867160

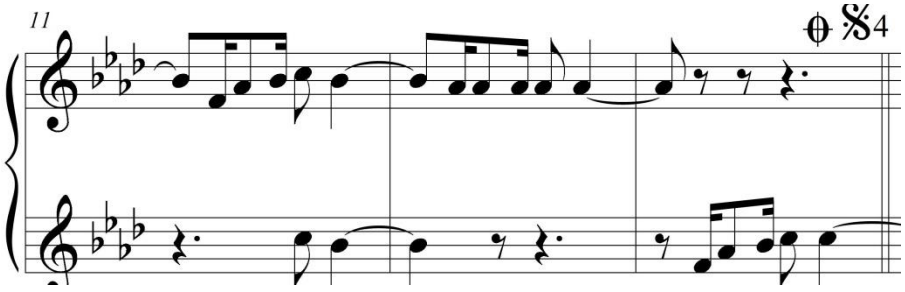
**شكل (2) ايقاع السلام**




**القالب:** أحادي مع التنويعات بمصاحبة ايقاعية.

**المدى الصوتي:**

## تحليل اسلوب الاداء:

يبدأ المادح بغناء [ إلهي صل على الخيارا محمداً جانا بالبشارة] من الصوت الخامس[ فا ] (F) في المسافة الاولى من المدرج الموسيقى بإيقاع بطئ، مرورا بالأصوات: [ لاb- سيb – دو - ميb] (Ab –Bb-C- Eb) صعوداً، متدرجا في السرعة. ثم هبوطا مارا بنفس الاصوات ليرتفع الصوت في الاداء ويكمل الجملة اللحنية بالاستقرار على الصوت [ لاb] (Ab) ليستلم الزُمال عصاية المدحة إعادة تكرار نفس الجملة اللحنية في تناسق وانسجام. تظهر المصاحبة الايقاعية من حين لآخر ما بين الخفوت والشدة. من عدد ثلاث طارات (دفوف). كما في الفقرات (1-2-3) المدونة:



يأتي الاداء التبادلي مع تداخل بعض المفردات ما بين المادح والزمال في الجزء الثاني من البيت الثاني في القصيدة [شرعت مدحا باسم ربي إلهنا المنهو الخيارا] يعود الزمال للسينيو ( 𝄋 )لأداء اللحن الاول الذي تكتمل جملته في اربعة موازير.

يكون التكرار بنفس الاسلوب الادائي المتداخل والمكمل لعجز كل بيت في القصيدة مع عدم تكرار ابيات القصيدة أثناء الاداء بين المادح والزُمال. فقط هناك ارجاع في كل مرة لعصاية القصيدة.* (1)إلهي صل على الخيارا محمداً جانا بالبشارة.

شرعت مدحا باسم ربي الهنا المنو الجبارا.

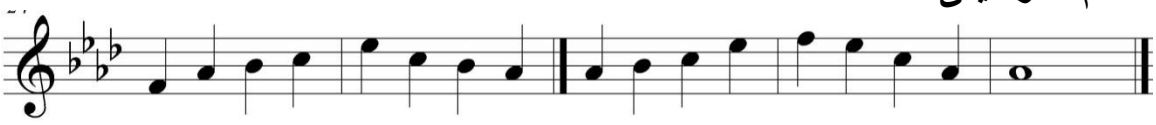
واحد الحق جلالو جلا في غناهو العباد فقارا.

(ارجاع للرقم (1) في المدونة، ومن ثم تخطي البيت الثاني والثالث الي البيت الرابع، وبعد تسليم المادح للزمال والذي دائما مايكون من الصوت [ لا*b*] (A*b*) ليبدأ من الصوت الخامس [ فا ] (F) ولكن اسفل صوت اساس السلم الخماسي الرئيس [ لا*b*] (A*b*) في انسجام وتناغم وقليل من التنويعات في شكل تقسيم بعض المفردات ما بين المادح والزمال مما يؤكد على منهجية تقسيم الادوار ما بين المادح وزماله.

لاحظت الباحثة ان وضوح مخارج الحروف والنطق السليم واحدة من مميزات المدحة مع استخدام النفس الطويل. كما إن اداء المادح واستلام الزمال يبدأ من النبر المؤجل بالصوت[ فا ] (F) صاعداً

*يعرف بالمطلع في الغناء.

في التتابع الخماسي الى الصوت[ مي$b$] (E$b$) ، وتستقر جملة اللحن في الصوت [ لا$b$] (A$b$) وهكذا الى ختام المدحة على الصوت [ لا$b$] (A$b$) وبهذا فقد اشتمل السلم الموسيقي على التتابع الفرعي للسلم الخماسي[ فا ] (F) - إلا ان الاستقرار على بناء السلم الرئيس[ لا$b$] (A$b$)[1].

**السلم الموسيقى:**

أنظر ملحق (1) المدونة الموسيقية

## اسم العينة: مدحة الرجال قامت(2)

**الشاعر:** على ود حليب.

**الملحن:** على ود حليب.

**المؤدون:** أولاد حليب.

**النص الشعري:**

**الرجال قامت[2]**

**الرجال قامت** باللواري على المختار زاد حساري

**حبك جلب** البرارى صليح دار فاس وكنجاري

والهنود والجاو والبخاري مصر سنار والضهاري

**بي سواكن قطعوا** البحار وخلصوا ودفعوا الايجار

شحنوا وقاموا باللواري وسواقهم شاق الغفار

العجلات كالسوار جديد المكنة مسمار

1 محمد آدم سليمان – السلم الخماسي النظرية والتطبيق- في غناء البجة التبداوية والغناء الحديث في ملتقى النيلين- وزارة الثقافة الاتحادية - (2016م)ص 242.

[2] على ود حليب

تمر بي فوق الحجار وجريها يسبق العصاري

**ليل بات من** كان قاملو و جاري بسرعة دخلنا الجداري

وحرموا الفيها الستار دهشت وغابن افكاري

**الحجاج تبكي** دموعها جاري نزلنا مديمة الخياري

استحم لبسنا الخياري ونوينا قصدنا الزياري

**نحوم في زيك** البياري ونشرب من عينها الجاري

في سوقها بايع وشاري سُكانها فيها الخياري

**رياض الجنة ام** ثماري اجيب ركعاتي بإحضاري

اراقب ليلي ونهاري يا كريم تم لينا يا باري

**نبينا عظموا الباري** اصطفاه و عندوا مختارِ

حبيبوا رفعلوا الستار عطاهو الجنة ام حواري

**معاجزك مالن** حصاري يألفك صيد الغفارِ

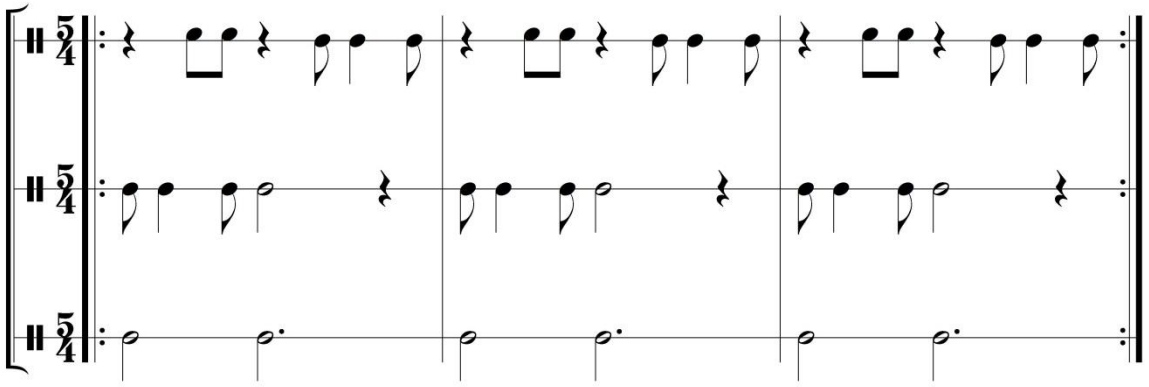
لي اقدامو تلين الصخار الحمام بيضلو في الغارِ

**صلاة عظمها** الباري بعدد الليل والنهارِ

من بن سعيد بالخيار دنيا وعقبان ستر عاري

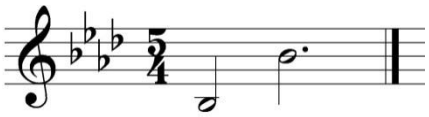
**الميزان:**

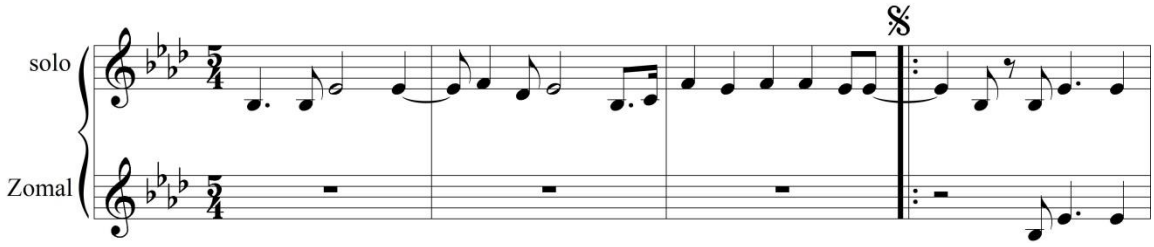
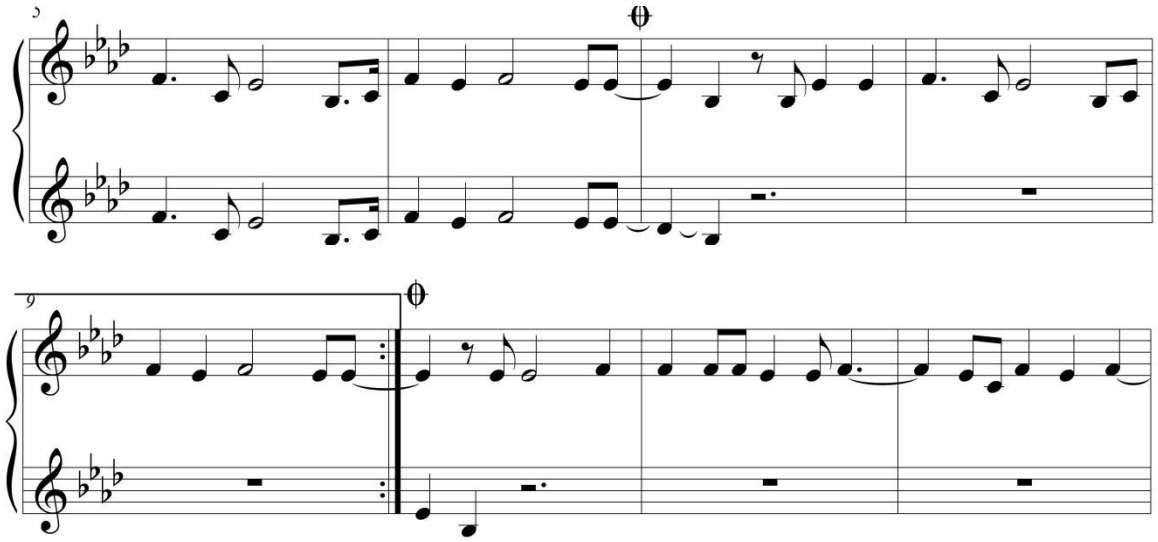
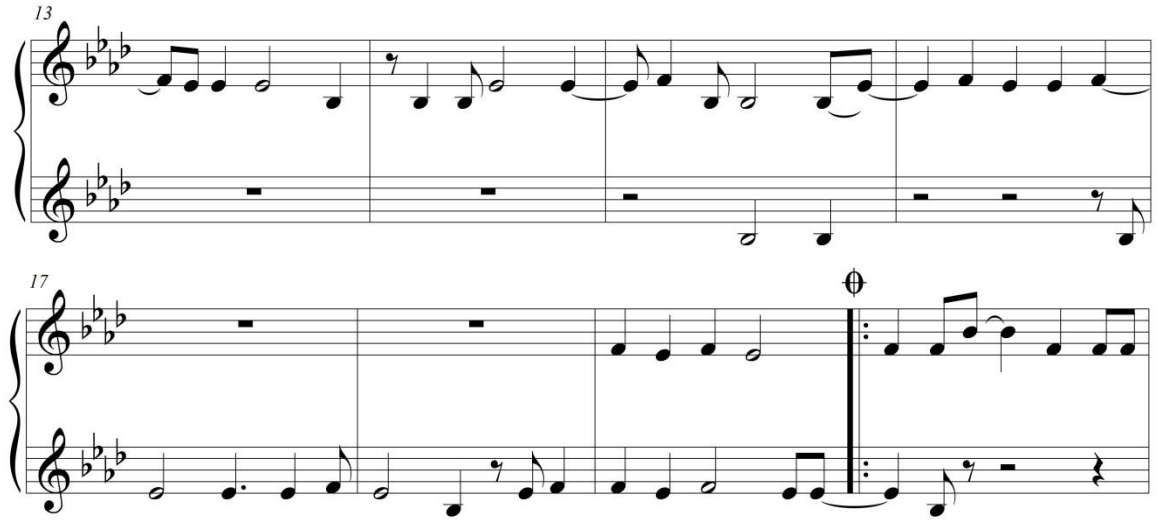
**الضرب الايقاعي**: الدقلاش. **شكل (3)**



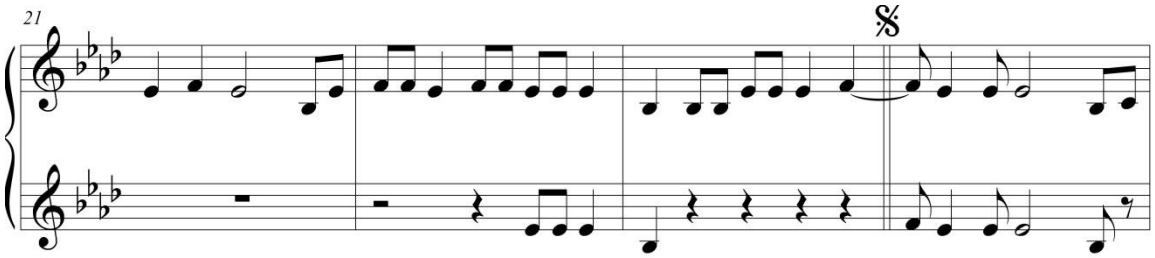
**القالب:** متكرر في صيغة (A-B-A)

آحادي اللحن بوجود التبادل والتداخل الصوتي في تكملة المفردات.

**المدى الصوتي:**

## تحليل اسلوب الاداء:

يبدأ المادح في غناء عصاية المدحة متقدم بها على الزُمال بثلاث موازير زائد ضربتان في المازوة الرابعة حيث يستلم الزُمال من بداية الضربة الثالثة دون مصاحبة ايقاعية من الطار(الدُف)، مع استمرار المادح في الغناء مع الزُمال (1)الرجال قامت باللواري على المختار زاد حِساري (2) حبك جلب البراري صليح دار فاس وكنجاري – والهنود والجاو والبخاري مصر سنار والضهاري. في سرعة بطيئة.(*Andante*).

يلاحظ ان الجملة اللحنية في هذه المدحة من ثلاث موازير وهي جملة مكتملة – لآن أداء البيتان، الثاني والثالث مع التكرار في ستة موازير، جملة لحنية متكررة، ثم ارجاع الاداء. الي اللحن في(2)المازورة الرابعة. ينتقل الاداء بقفزة كودا ( 𝄋 ) الى (3) والتي تبدأ؛ [ بسواكن قطعوا البحار...] ايضا اللحن في ثلاث موازير. يستمر المادح في الغناء بمفردة إلا من بعد التعقيب الصوتي الخافت من الزُمال من الصوت[مي$b$](E$b$) في بداية المازورة هبوطا الى الصوت[سي$b$](B$b$)مع ظهور الايقاع المصاحب مع اصوات الزُمال - ارجاع ثم كودا ( 𝄋 ) ويستمر الغناء ما بين المادح الرئيس (Solo) والزُمال مع الاعادة والتكرار.

تميز اللحن برغم بساطة الجملة اللحنية بوجود التنويع في اسلوب الاداء، والحفاظ على المنهج الذي اتبعه المادحون في التداخل باستخدام التسليم والتسلم الذي يبدأ احيانا من نصف الكلمة او نصف

شطرة البيت، مع تجاوز ما تم غناءه للأبيات التي تليها. باستخدام (الكودا) والمرجعات الكبيرة الي عصاية المدحة وهو ما يعرف بالسينيو ( 𝄋 ).




تميزت المدحة بالبساطة في التركيب اللحني مع وجود السيطرة للصوت الرابع[ فا ](F) من الاصوات المكونة للسلم ذو الاربعة اصوات [ سي*b*- دو- مي*b*- فا] (B*b*-C-E*b*-F) مع تكرار الصوت في [سي*b* ] (B*b*) على الخط الرابع من المدرج الموسيقى كأحد صوت في مدى اللحن.

أعتمد اللحن على الجملة اللحنية التي تم بناؤها في ثلاث موازير ويكون التمهيد لتسليم الزُمال من فكرة اللحن الاساسية بالتقليد المباشر او بتكملتها. ايضا هناك مساحة اداء اكبر للمادح الاول (Solo).

**السلم:**

أنظر ملحق (2) المدونة

## اسم العينة: مدحة قام الحجيج قطع (3)

**الشاعر:** احمد ابو كساوي.

**الملحن:** احمد ابو كساوي.

**المؤدون:** محمد الطيب – هاشم باب الله – الامين القرشي

**النص الشعري:**

قام الحجيج قطع  طالب نور البقع
قلبي زاد وجع  حماني القيد منـع
العبدُ قام شرع  مُتقاصر ما بَتع
جاب العسل نقع  كباهُ فى القـرع
ديوانهُ اجتمع  وسقى لأهل السمع
مجذوبٌ تف وق  كالمغشي الإنصرع
في الدنيا انتفع  والآخرة نال شَفَع
ثاني القصيد رجع  فوق بهجة البُقع
قمر القُسُوم طلع  الضوّى ما انقطع
في العرش لاح سط  الذاكر ما اضجع
حُبو القلوب خلع  يوم النهار صقع
لولاهُ نروح جُرَع
العالي في القدُر  ذو العز والفخُر
لو طويل ولو قُ  لو غليد ولو نُسُر
في حقهِ الصبُر  حين ينزل الأمُر
شفيعنا في الحشُر  ليلة عرقنا يخُر
التبعك لي الختُر  والخالف من حاله كُر
دقوا النحاس ورَف  جا صاحب الوظف
ركب الصديق وقف  اتيا من وحلف
معلوم بهدم الصف  ما بعاين الطرف
ما بخلى الدم يجَف  رقدهم كالعلف

والعوق من عندو رف  قبض الملوك عَنَف

كدى جرَّ الكي خَلَف

دَقوا النِّحاس ضرب  جا صاحب الأدب

فاروق الاحتسب  القام للدين نصب

سل سيفو المو كعب  يغرز فى العلم جَبْ

السِيمَت أب هَجَب  من عندو قام هرب

يا فمي قول السَيْ  لي النسبو من أُميْ

فارساً بريد الدَّي  ضربو النجيض مو ني

سيفو الما بفضل شي  الدبرة الفيها بعيْ

شقاها وخلف الكيْ  نصر القديم الحيْ

زوج أم كلثوم و رُقيْ

دَقوا النحاس ورَز  ركب المَضَرغم وهز

دخل المداين جَز  خلا الرَمّام كالبَز

فى الارض ماهن نَز  كل المَشَكّر فَز

ود عمو الليل برَز  نَصَرَ أب علامة وعَز

يا حي يا مجيب  ندعوك ألفين جمل

على المشهاد والايد  ميتين لي الموية

والزاد نجفى البليد  ميتين لاحبابنا

الجمبي والبعيد  ميتين للفُقرا

البقروا فى المسيد  جملي البدورو

ما اظنو يتوجد  أبيض في لونو

وعلى الدبلان يزيد  افطس قدومو

قلماً مبري بي الليد  ورهاف آنافو

تام شوفو بي تأكيد  سمحات عيونو

ختماً دق ود تبيد  شارفات اذنيهُ

مكلوفاً يا الرشيد  زمامو الفضه

أربعة اواق ويزيد  خناقو الشُولَق

غشيم دهب العب رسنو حريراً
بارد في مسك الإيد إن قلت رقبتو
كالروقه الفي الهويد مكُوكب زورو
والفدعة العند الإيد ضامر حشاهو

رسلهم بي السَلَب للهاشمى العجب

ماهو البدين عريض إن قلت ذنبو
فوق الشبرين ما بزيد مرخي عرقوبو
شُوتال مدقوق جديد سمحات سيقانو
كاليد الفي حديد مدور خفو
فى الوطية مو عريض شارف سنامو

قبة سيدى العبيد طبعو المؤدب
لو عاصي لو عنيد كدى جيبو و نوخو
يا العرض ويا العبيد سو فوقو سرجاً
مكسي محشي جديد ان قلت مجدولاً
كالفصلة الفى العقيد أفرش لي الفروة
يا تويلى يا برعيد قام تبَّ بينا
يضرب و ينفض الإيد ان جاك ماشي
كيف عفرة الصعيد يا اخوي اقرالو

من كونك ماك جديد خنق للطاره
طالب الرسول السيد ريس السفينة
قال اهلاً مُداح السيد بلاش ادخلوا
إن شاء الله توافوا العيد ودخلنا فيها
كدي قلنا يا مجيد في سروة واحدة
وصلت بقُدرة السيد في جدة خروجنا
مافينا من مريض وحلقنا شُعورنا

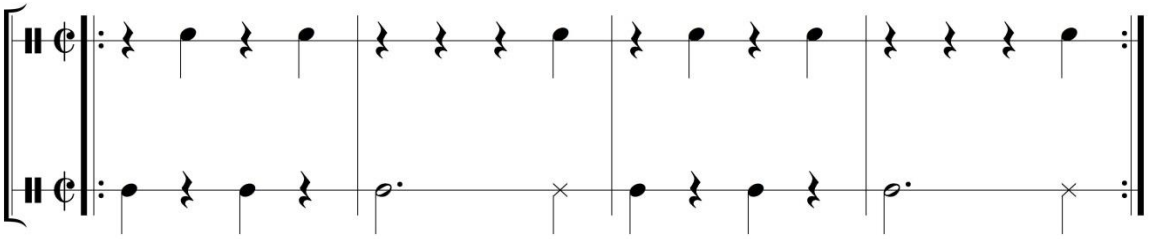
ورجمنا خصم السيد  طاري المنارة
ام شبكاً من حديد  قلنالُو سلاما
يا سيد رسالة اب زيد  قال أهلاً مرحب
أنا قلبى ليك بريد  إنت وأحبابك
الجمبي والبعيد  تسكنوا قصوراً
شامخات بلا تحديـــد  يات من كان منكم
ألفين حورية نهيد  وا عيب الراوي
الما ودر قصيد  يوم لمة الوعيد..

يضمننا النبي السيد

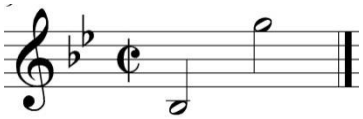
"أحمد" عليك قصد  في مدحه ما اجتهد
كان دايح بالبلد  لا اطامن لا قعد
لا صام ولا عبد  لا أنفق قليلاً عد
القبر الفوقو السد  بيك أسلم ما أنشـــد

**الميزان:** رباعي مقسوم. نوبة، معتدل السرعة *(Moderato)*

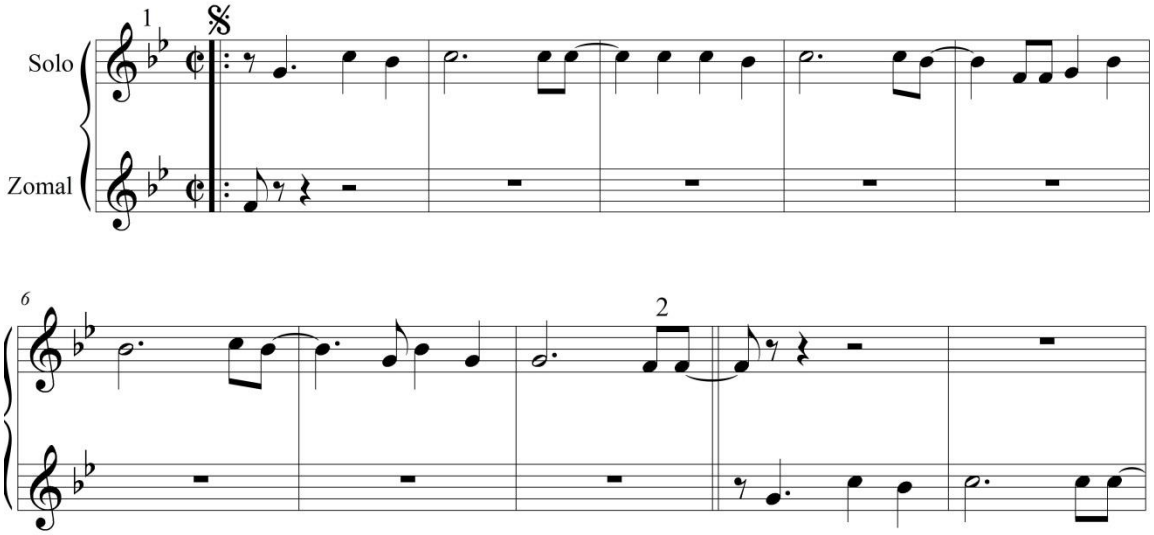
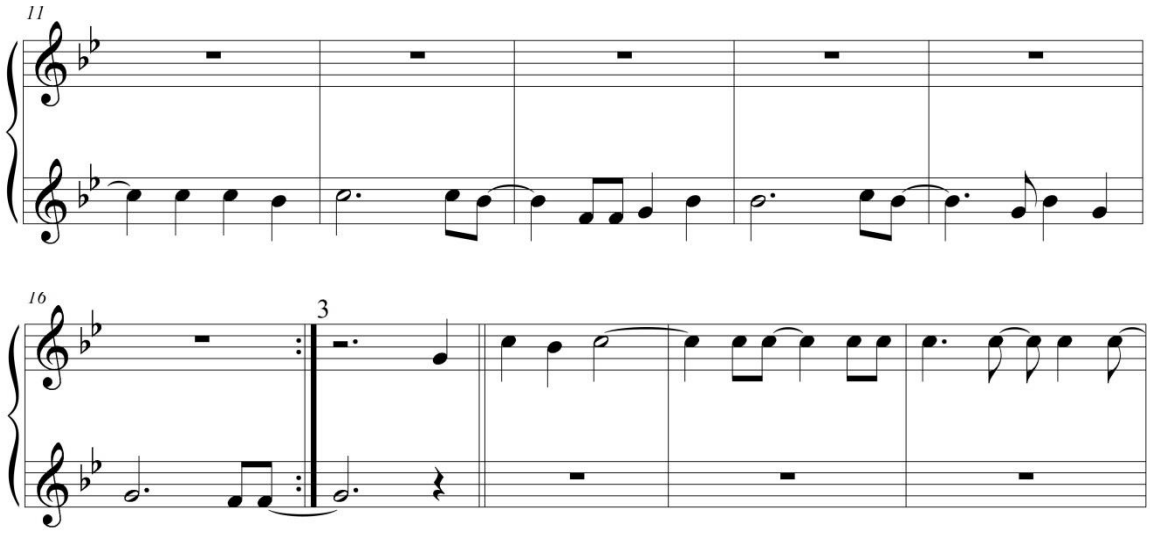
**الضر الايقاعي:** **شكل (4)**

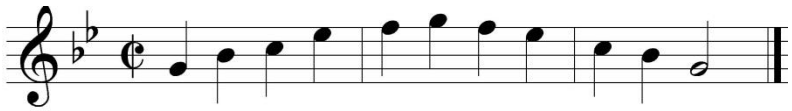


**القالب:** يعتمد القالب على عصاية القصيدة و مربعاتها.

**المدى الصوتي:**

**تحليل اسلوب الاداء:**

يستهل المادح الاول وبمصاحبة الطار غناء العصاية [قالو الحجيج قطع طالب نور البقع انا قلبي زاد وجع حماني القيد منام] في جملة لحنية مبنية على ثمانية موازير، يستلم الزُمال ويؤدون نفس اللحن ثم يعود المادح لغناء البيت الثاني بنفس اللحن دون تغيير [العبدُ قام شبع متفاخر....] في مرجع من المازورة الاولى مع مصاحبة الزُمال له. تميزت المساحة الصوتية للمؤدين بثبات اللحن وانحصار الحركة النغمية في اربعة موازير؛ الأولى ما بين الاصوات [صول – دو- سيb] ( G,C,Bb) صعوداً ثم يتحرك الخط اللحني في شبه الجملة اللحنية المكملة ليبدأ من الصوت [فا] (F) بعد النبر القوي في المازورة الخامسة ليضيف بعدا جديدا للحن.

يبدأ في غناء البيت الثالث [ جاب العسل نقع كباهو في القدح ....] في الفقرة (3) من الصوت [صول] (G) من النبر الضعيف مع تسارع للإيقاع والاستمرار في بناء اللحن علي نفس الاصوات السابقة، إلا ان تسارع الاداء اضاف بعدا جماليا جديدا خاصة من المادح الرئيس ليلتقيه الزمال في الاداء في المازورة السابعة بعد النبر القوي من الصوت [فا] (F) في أداء مشترك آحادي اللحن مع الاستمرار على الصوت[صول] (G) دون تنويع – يأتي التنويع قبل الفقرة الرابعة من اللحن بتقاطع اصوات الزمال الى آخر البيت [مجذوبهم تب وقع كالمغشي الانصرع] حيث تكون ضربات الطارات بشكل اقوي (f).

لاحظت الباحثة ان مفتاح الارجاع لأداء السينيو ( 𝄋 ) في نهاية كل وصف لصورة بلاغية تصفها القصيدة، هو عجز البيت الاول في العصايا، ودائما ما يأتي بعد تذكير الصوفي بعدم المخالفة والالتزام باتباع الرسول محمد صل الله عليه وسلم، مع ثبات تام لأصوات المادح والزمال في اطار السلم الموسيقى الخماسي، دون الخروج منه بإضافة اصوات من خارج اصوات البناء اللحني بالرغم من انه لا توجد آلة موسيقية لحنية لحفظ مسار الاداء ماعدا الطارات. (انظر الملحق 3 – مدونة موسيقية).

**السلم:**

## اسم العينة: مدحة ناهي النهو (4)

**الشاعر:** حياتي الحاج.

**الملحن:** حياتي.

**المؤدي:** اسماعيل محمد على، وزُماله

**النص الشعري:**

### ناهي النهو[1]

ناهي النهو انا لي في زيارته هو

ناهي النهو انا لي في زيارته هو يوت

مولاي سويني ضو

والحقني بي من مضوا

الرؤساء العضدوا والدينهم حضضوا

**********

لا اكون ولادة سو

أو أكو في الإنسوا

في قلبي التقوى سو

فيك ارسى كما الرسوا

**********

اللي وجهك عنوا

وادنيني كما دنوا

بالخير ثمرو الجنوا

اجنيه كما جنوا

**********

في امداح شافع العصوا

اخلص كالاخلصوا

[1] حياتي الحاج

في ملاء او في ضو

احي الدنوا والقصوا

**********

ميلادو حجا الحجوا

قالت بو الرحمة جو

الكفر اتعجعجوا

ماجو واتلجلجوا

**********

شاء النبي ما شاءوا

اجدادو ولا رأوا

احيا الضرعو كو

والماتو اتغبروا

**********

في المرعى استقبلوا

خدام ربو العلوا

شقو صدرو وجلوا

حكما وانوار ملو

**********

من ايو اليوم حكو

والبير الخاليه كو

والغيث لمن اشتكوا

والعود بكى كالبكوا

**********

اصحابو الواددوا

في الله كم جاهدوا

شمل العدا بددوا

والدين حيو ولدو

**********

اللاح كب دمعي جو

نساني المهدو

لي ضريح هادي الهدوا

رب احدى كما الحدوا

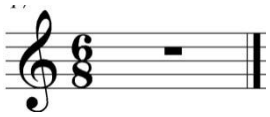
**********

علي ملجأ الاذنبوا

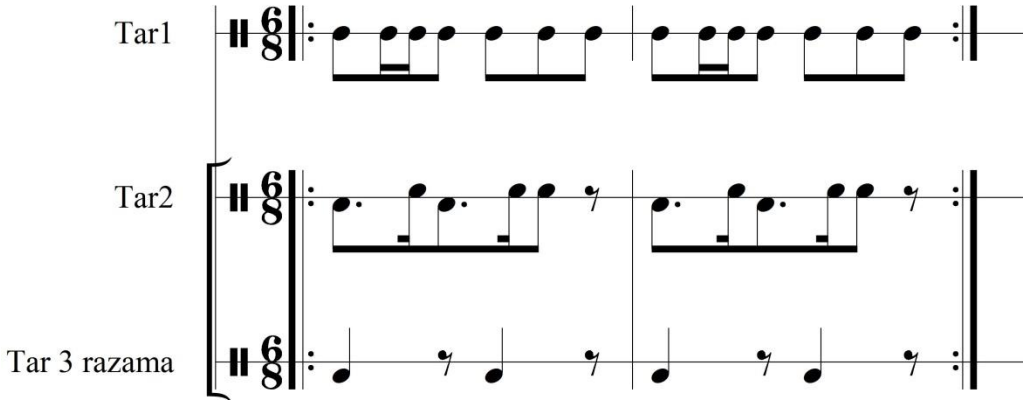
يوت صلى حياتي بو

يحباها كما الحبوا

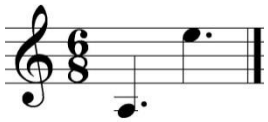
يحبا والحابوا

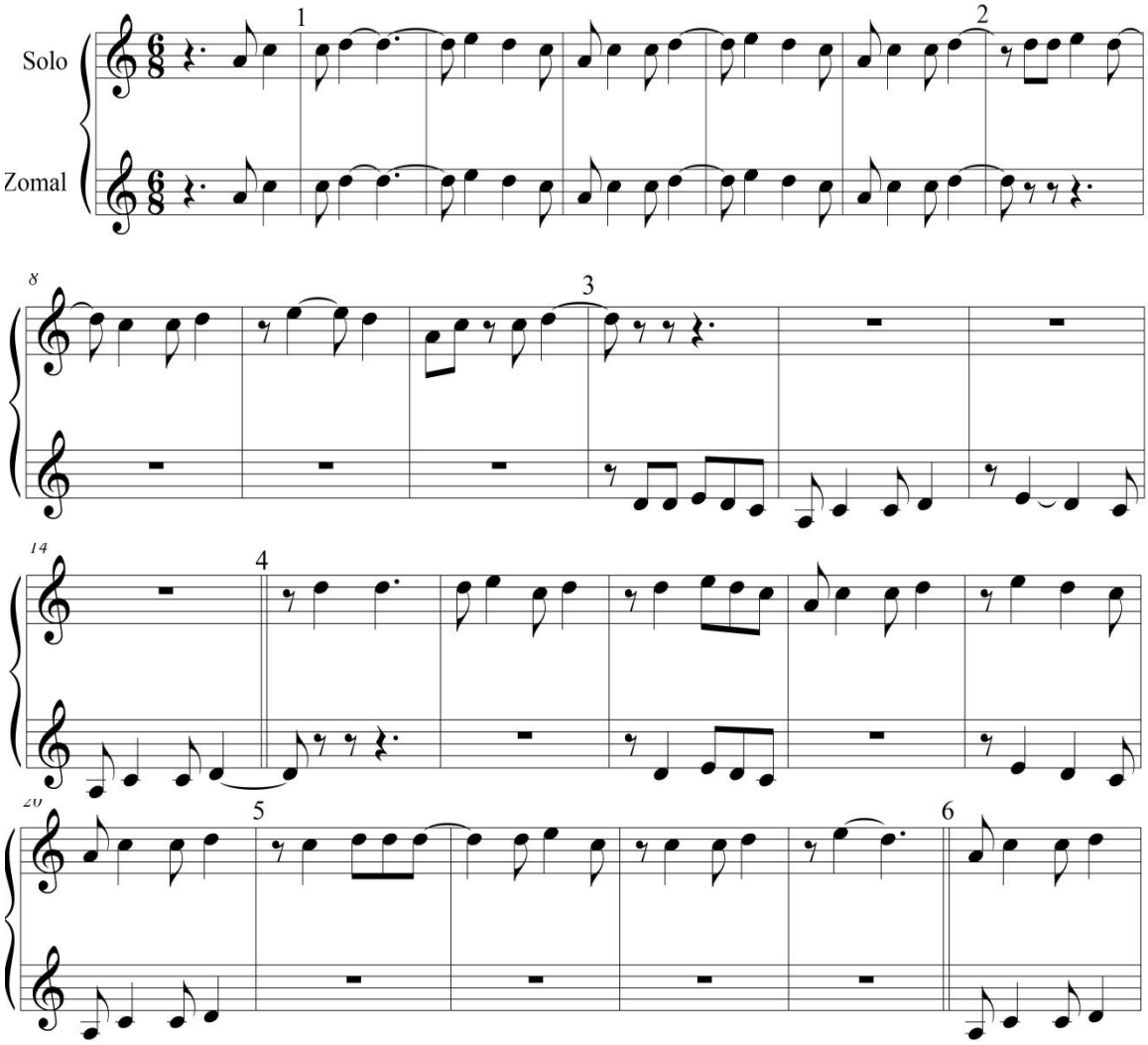
**الميزان:** ثلاثي مضعف

**الضرب الايقاعي:** مخبوت.

**شكل (5)**



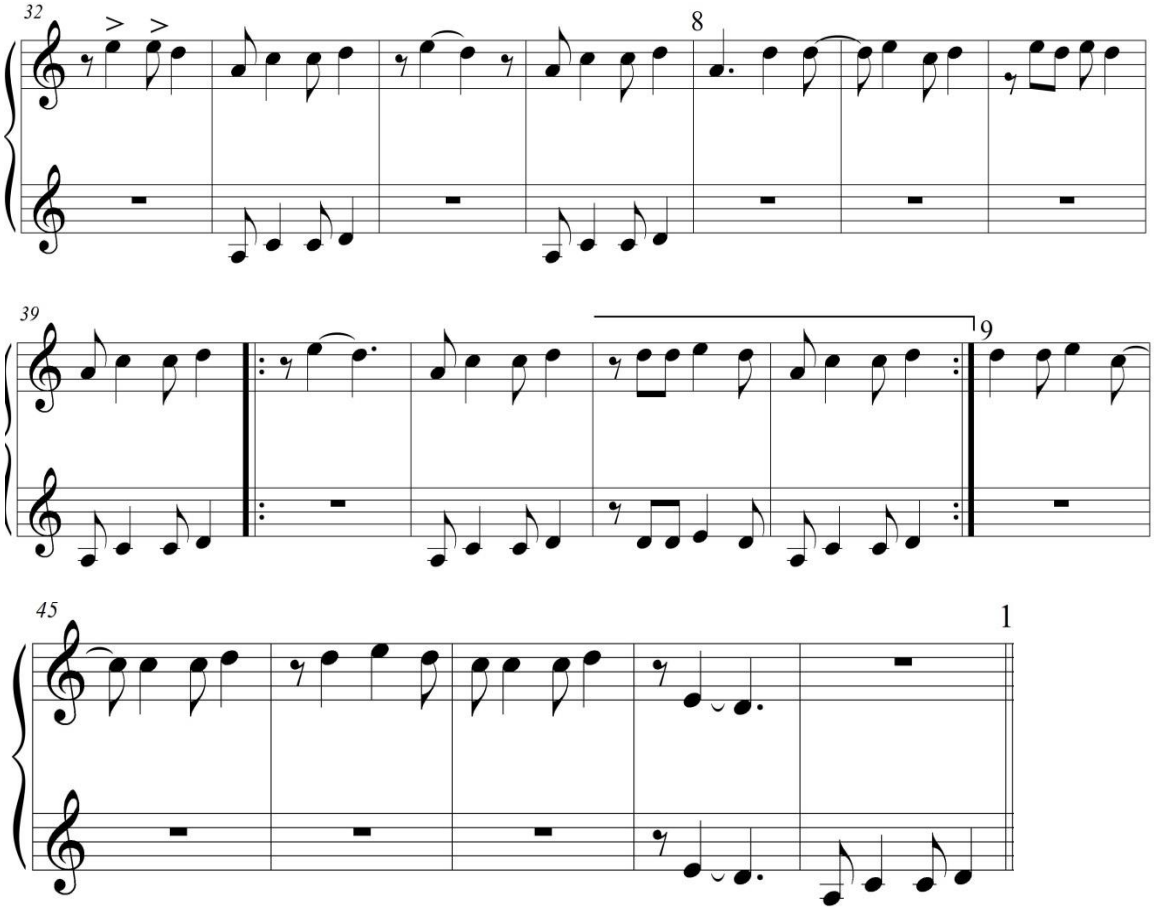

**القالب:** يعتمد على لحن العصايا مع التكرار والتنويع.

**المدى الصوتي:**

## تحليل اسلوب الاداء:

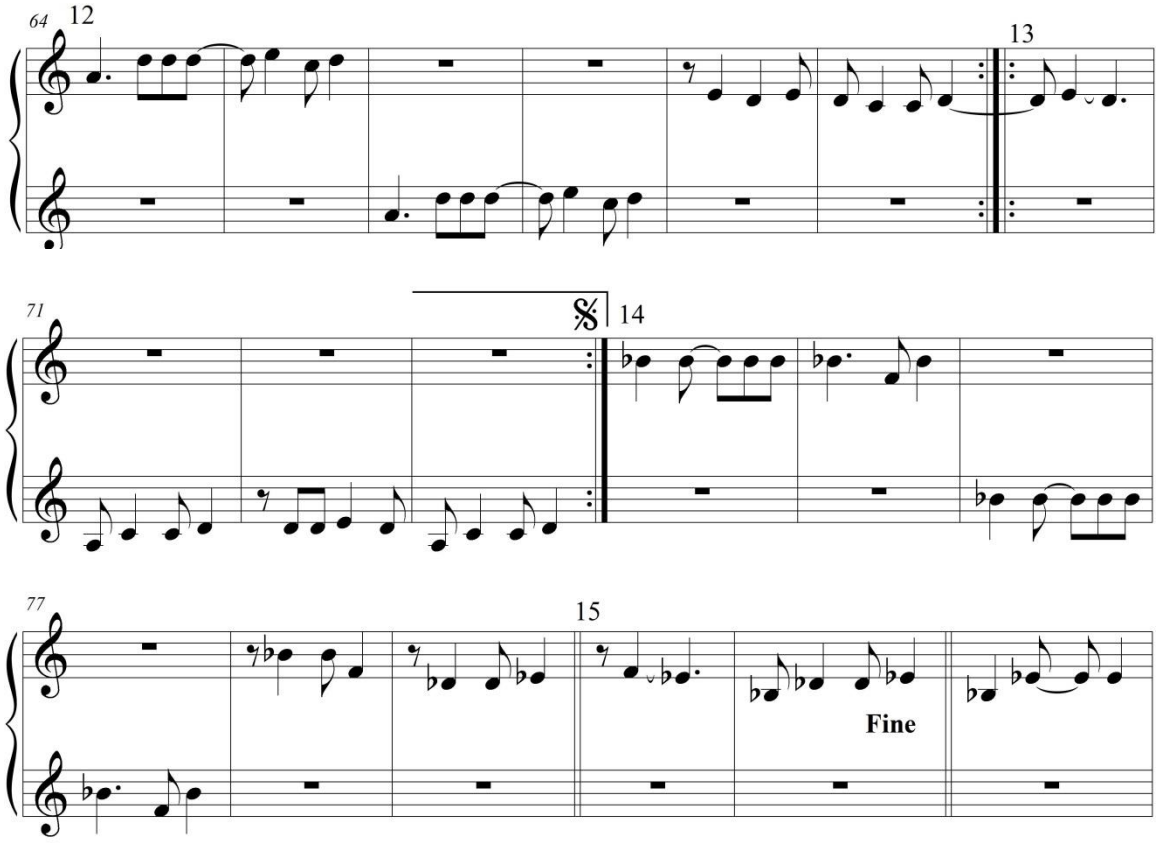
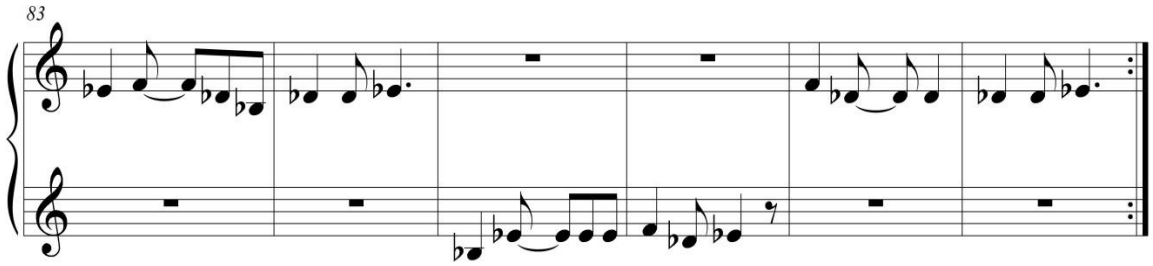
يستهل المادح اسماعيل والزُمال بمفردتي (ناهي النهو) على الميزان الثلاثي المضعف في سرعة *(Tempo)* بطيئة دون مصاحبة ايقاعية من الطار. يستمر الغناء في جملة لحنية قوامها ست موازير – يتوقف الزُمال في المازورة السابعة على النبر القوي ليستلم المادح مرددا (ناهي النهو انا لي في زيارتو هو). يعتمد بناء الجملة اللحنية على الاصوات [لا- دو- ري- مي] (A C D E) صعوداً وهبوطا في تشكيل يغلب عليه الضرب المؤجل *(Syncopation ).*

يستمر الاداء التبادلي والتطابق مابين المادح الرئيس والزمال في الفقرات اللحنية المتشابهة من (1 - 8) الى ان يتغنوا بمفردات العصايا بترجيع من المازورة الخامسة في الفقرة الثامنة. ينتقل المادح في الفقرة التاسعة لغناء: اللي وجهك عنوا

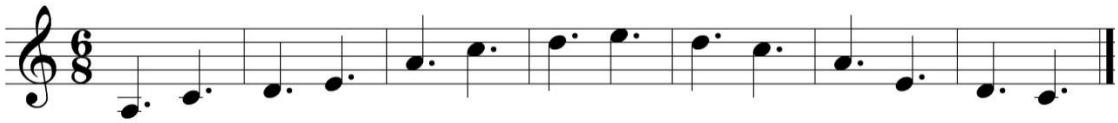
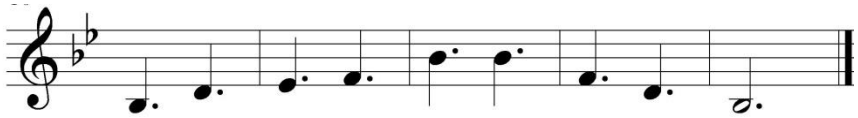
وادنيني كما دنوا

بالخير ثمرو الجنوا

اجنيه كما جنوا

وجدت الباحثة انه بالرغم من التكرار في اداء اللحن إلا ان الترجيع يتركز في الجزء الثاني من الفقرة الثامنة، والجزء الثاني من الفقرة العاشرة، والفقرات (11- 12- 13) ليرجع اللحن بالسينو الى لحن الفقرة الرابعة من المادح الرئيس.

يظهر تطور جديد في مسار اللحن في بعد تكرار العصايا في الفقرة 13حيث ينتقل المادح الرئيس عند الاستلام من الزمال من الصوت[ري](D) الى الصوت[سي**b**] (*B*b)في الخط الثالث من المدرج الموسيقى، وهنا يظهر تحويل من سلم خماسي لايحمل اى علامات تحويل وهو السلم [لا] (A) المود الخامس من السلم [دو] (C) الخماسي. ليكون اصوات بناء نفس اللحن المستمر من الاصوات [سيb- ري- ميb- فا] (B*b*- D- E*b*- F) في الفقرات (14-15) مع وجود مرجع يرجع الى الفقرة 13 ليقفل الغناء (Fine) في المازورة الثانية من الفقرة 15 ويستقر على الصوت[مي*b*] (E*b*)

دون ان يكون هناك أي تعارض في صياغ التركيب اللحني مع المحافظة على رموز الاشكال الايقاعية الثلاث وهى النوار والنوار المنقوط والكروش في حالاتها الطبيعية والسنكوب ليضيف بعداً جماليا للمدحة باداء متماسك وتناسق مع ضربات الطار.

تميزت قصيدة ناهي النهو، والتي تعبر عن الشوق والهيام لزيارة سيد الانام؛ محمد بن عبدالله صل الله عليه وسلم. بأسلوب اداء بسيط بتمهيد بطيء ثم التدرج لذروة الاداء- بمصاحبة ايقاعية من حين لأخر في شكل لازمات ايقاعية لإضافة بعد جمالي للحن. ايضا تبادل الادوار ودخول الزمال في آخر ضلع من المازورة حينا، والتطابق في الاداء خاصة في اداء عصاية القصيدة. غير ان القصيدة جاءت بمفردات جمعت بين العربية العامية والفصحى في الوصف والبلاغة ودقة الصنع. ضم النص ما بين القصيد الصوفي والمدحة النبوية. مشيرة الى قيم ومضامين فقهية وسيرة.

اعتمد البناء اللحني لقصيدة ناهي النهو علي سُلمان ؛ الاول وهو سلم [ لا- دو- ري- مي] (A-C-D-E) ويسمى السلم ذو الاربع اصوات. حيث جاءت الجملة اللحنة مكتملة البناء.

اما السلم الذي تم التحويل اليه فهو ايضا مكون من اربعة اصوات يحمل علامتي البيمول [سيb-ميb] (B*b* E*b*) مع المحافظة على المدى الصوتي للمؤدين [سيb- ري- ميb- فا] (B*b* D E*b* F).

يلاحظ ان هناك تساوي في الابعاد *(Intervals)* بين مكونات السلمين مع استقرار القفلة على الصوت [ميb] (E*b*).

ترى الباحثة ان اسلوب الاداء في هذه القصيدة اظهرت ان هناك امكانيات مهارية في الاداء الصوتي والايقاعي أكدت خصوصية التوظيف وثراء الثقافة الادائية للمادحين المستمدة من التراث الغنائي السوداني. انظر ملحق (4).

## سم العينة: يا ليلى ليلك جن (5)

**الشاعر:** محمد بلة المكاوي.

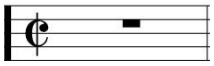
**الملحن:** الامين القرشي.

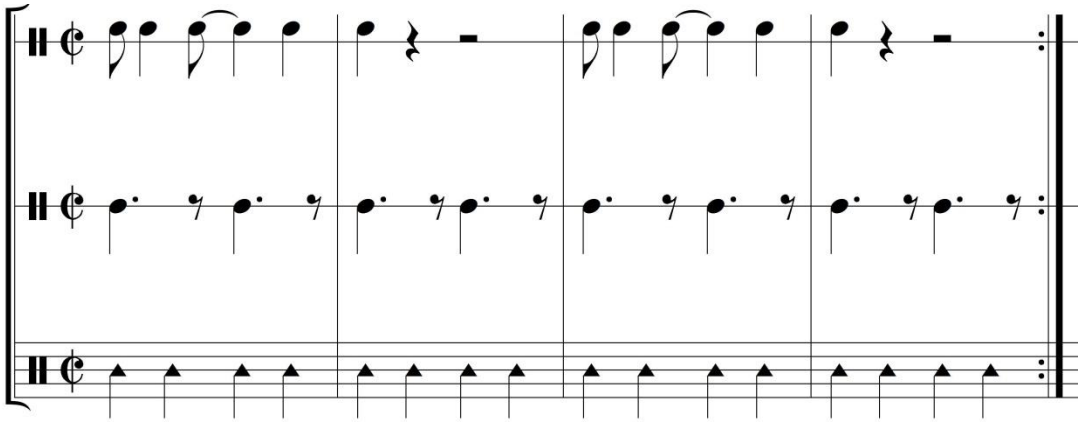
**المؤدي:** الامين القرشي واولاده.

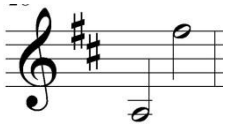
**النص الشعري:**

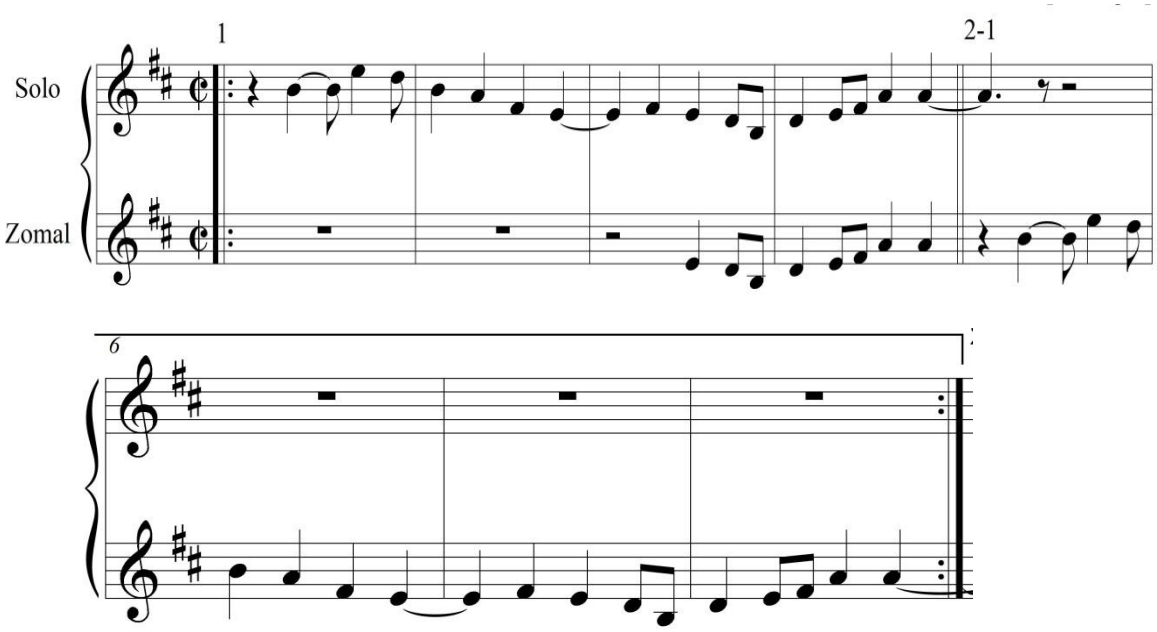
يا ليلي ليلك جن  معشوقك اوه وانّ
ام مرحى فوق جبلنا  اصلو الاكسير معدنا
الشرب بالكوب والدنه  وكل الغشاهو تهنا
وبعد الارض سهلنا  سقنا وتيرابا شتلنا
توريقنا دور ودنا  صاح بالجلاله ورنا
مطر الفيوض ما ونا  نبعن سيوف الجنة
تربالنا سامر وغنا  وعلج رقابو تحنى
خدموهو اللبسو شرايتو  وكل زول فرش سرايتو
عدد السبعين مضرايتو  صوبروهو غزو رايتو

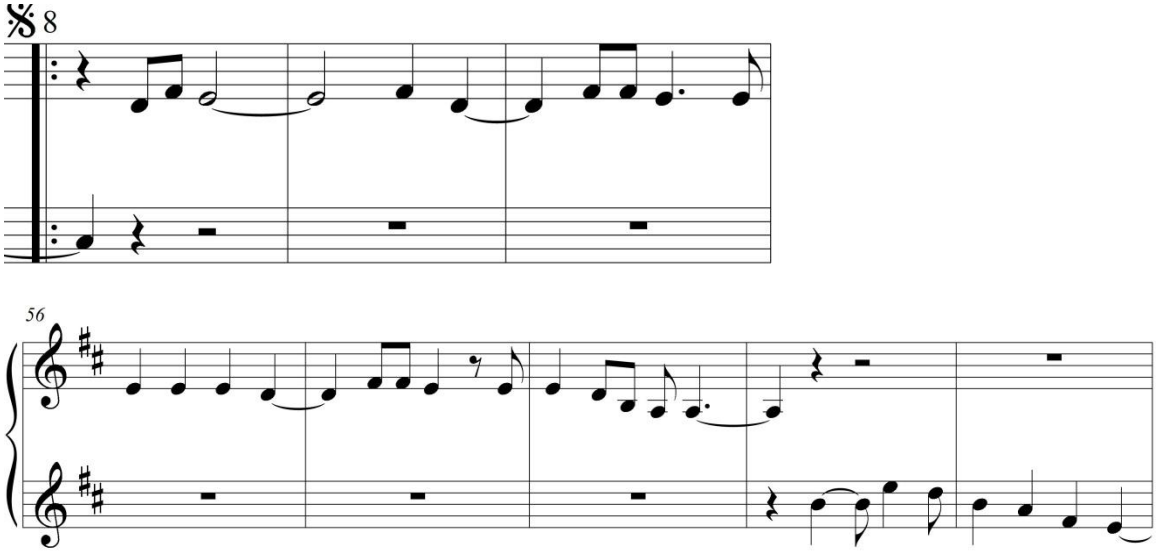
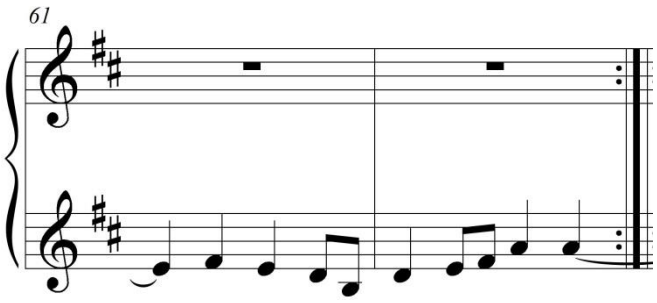
**الميزان:** رباعي مقسوم.



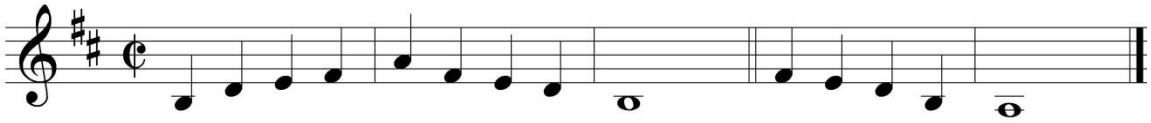
**الضرب الايقاعي:** نوبة.  **شكل (6)**

**القالب:** قالب بسيط متكرر في الاداء - جملة لحنية واحدة مسيطرة.

**المدى الصوتي:**

## تحليل اسلوب الاداء:

يستهل المادح الرئيس الغناء بعصاية القصيدة [يا ليلي ليلك جن معشوقك اوه وغني] في مازورتين ونصف حيث يطابقه الزُمال من نصف المازورة الثالثة ب (معشوقك اوه وغني)، ومع ان السلم الموسيقي يحمل علامتي رفع فإن نغمة البداية من الصوت [سي] (B) في الخط الثالث بعد النبر القوي سنكوب، صاعداً الى الصوت [مي] (E) مباشرة وعودة اللحن الى نغمة البداية مرورا بالصوت[ري] (D) متدرجا الى ان يستقر في الصوت [مي] (E) في الخط الاول من المدرج صعودا الى النغمة [فا#] (F#)، ثم هبوطا الى [سي] (B) اسفل المدرج. يلتقي المادح مع الزُمال في مازورتين ونصف لتستقر الجملة اللحنية على الصوت [لا] (A). يعيد الزمال نفس المقطع الصوتي من الصوت [سي] (B) في اربعة موازير يقفل الجملة اللحنية في الصوت [لا] (A) ثم المرجع الي بداية الفقرة (1). جملة الاصوات المكونة للجملة اللحنية الرئيسة هي؛[سي- ري- مي- فا#] ( B D E F# A).

يستهل المادح في المازورة التاسعة الغناء من الصوت[سي] (B)[ام مرحي فوق جبلنا اصلو الاكسير معدنا]، ولكن في مدة زمنة قصيرة بشكل الكروش صاعدا الى الصوت [مي] (E) في اشكال قصيرة مع التركيز على الصوت نفسه في مساحة زمنية ثلاث موازير. يُعقب الزمال بالعصايا الجملة اللحنية الاولي مثلما في (1 و 2-1).

لاحظت الباحثة ان التسلسل اللحني ثابت في فكرته مع التكرار. وتميز الاداء ان يغني المادح في طبقة صوتية غير الطبقة الصوتية للزمال، وقد تم بناء اللحن ايقاعيا اعتمادا على الاشكال الايقاعية (النوار والنوار المنقوط والكروش). استعانت الباحثة في تدوين اللحن علي المرجعات والسينيو بالرغم من التشابه في الاداء، إلا ان هناك تنويعات بسيطة تحدث اثناء الاداء سواء من المادح او الزمال. ايضا يلاحظ ان اللحن يبدأ بالنغمة [سي] (B) في كل اول فقرة إلا ان قفلة اللحن علي الصوت [لا](A). وترى الباحثة ان هذا التكوين النغمي ميزة من مميزات ثقافة السلم الخماسي، وإن ظهر في دليل المقام علامة الرفع في المسافة الثالثة على المدرج [دو#] (C#) إلا انها ليست لها وجود في بناء الجمل اللحنية، مما جعل هناك تتابع خماسي آخر هابط [لا- سي- ري- مي- فا#] ( A B D E F#). ويظهر ذلك في الفقرة (8) المرجع الثاني. مع المحافظة على اسلوب ومنهج الاداء الصوتي.



**السلم:**



عرّف محمد أدم؛ ان هذا النوع من السلالم هو المود او الفرع الخامس من السلم الخماسي الرئيس الذي يبدأ بالصوت [ري](D) وينتهي في الصوت الخامس [سي] (B) وهو مقلوبه.[1]

انظر ملحق (5)

## اسم العينة: مدحة الالوبة يا خُدامه (6)

**الشاعر:** الشيخ محمد بلة المكاوي.

**الملحن:** المكاوي.

**المؤدون:** اولاد الامين القرشي.

**النص الشعري:**

الليل بجِيب كلاما.. اللالوبة يا خُداما

النومْ بقالي ملامة

**

يا خِلي أفهم كلاما

للخدمو الليل هُماما

حالاً سَرِد عَساما

[1] محمد آدم سليمان (2016م) مرجع سابق - ص 242.

فوق الوِجَن وساما

**

اللالوبة فاح نساما

ولاحْ البرق لي سِهاما

فِرسانا جاتْ تترامى

مَحمود قايد زُماما

**

اللالوبة يا ام نسايم

زولِك مسافِر دايم

حَازوا السُراي نعايم

وا حَسرتك يا نايم

**

اللالوبة يا الشطانه

إسيادا كربوا بطانه

جابت لِكَك رطانه

محمود أبوي سُلطانه

**

اللالوبة يا المَزازه

بلدِك بَعيد ومَفازه

أنا قولي لي عُزازه

وللكَسَب النوم ثَّبازا

**

اللالوبة الهام مريده

وضرب الصي بي القبضة

سيده القمبر جاتو الأكيده

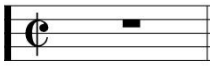
بيرى فتوحاً جديده

**

اللالوبة زولِك طَّشْ

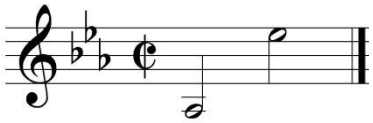
ما مَّلحولو اتعشى

**الميزان:** رباعي مقسوم.



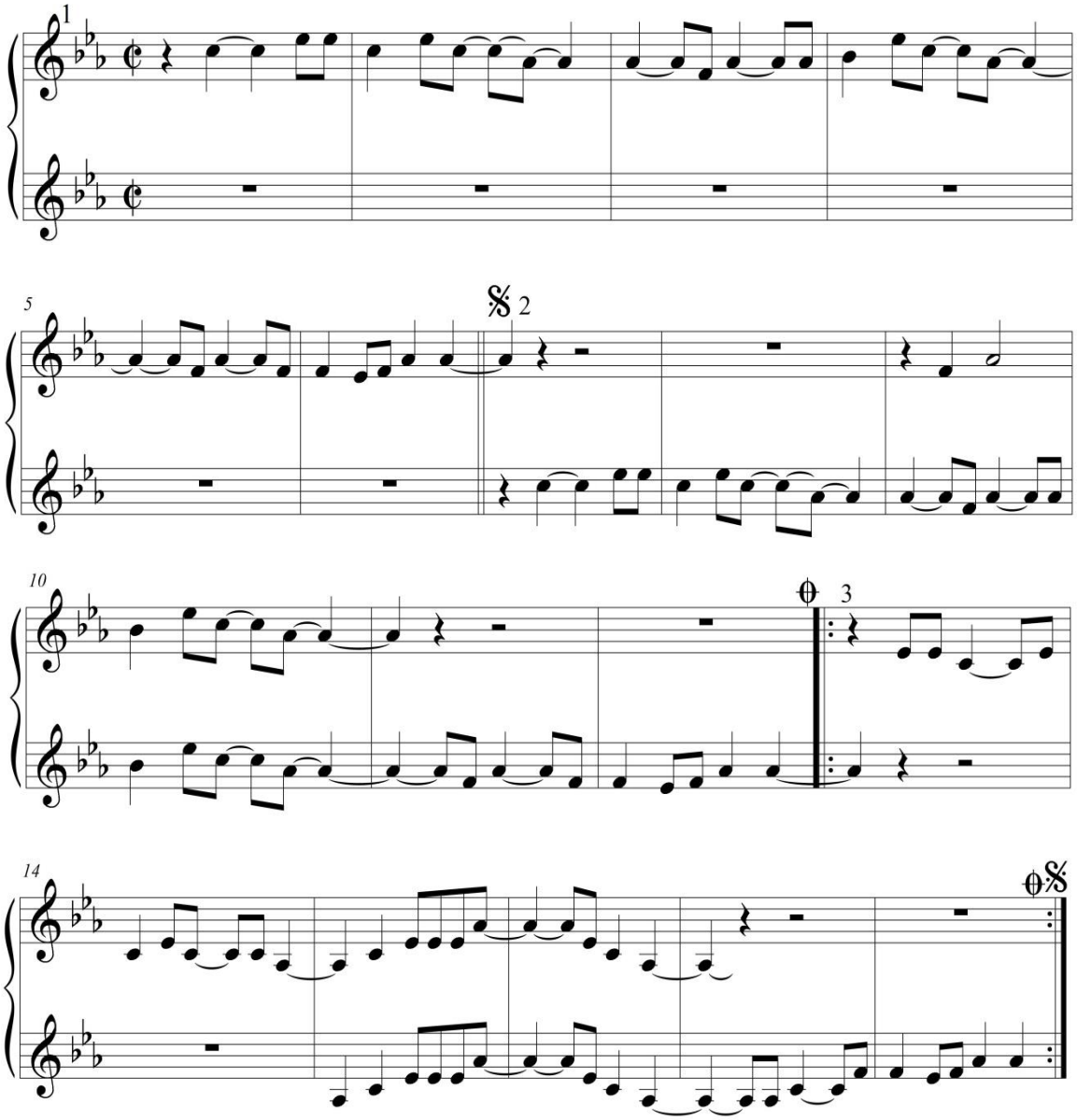
**الضرب الايقاعي:** نوبة.

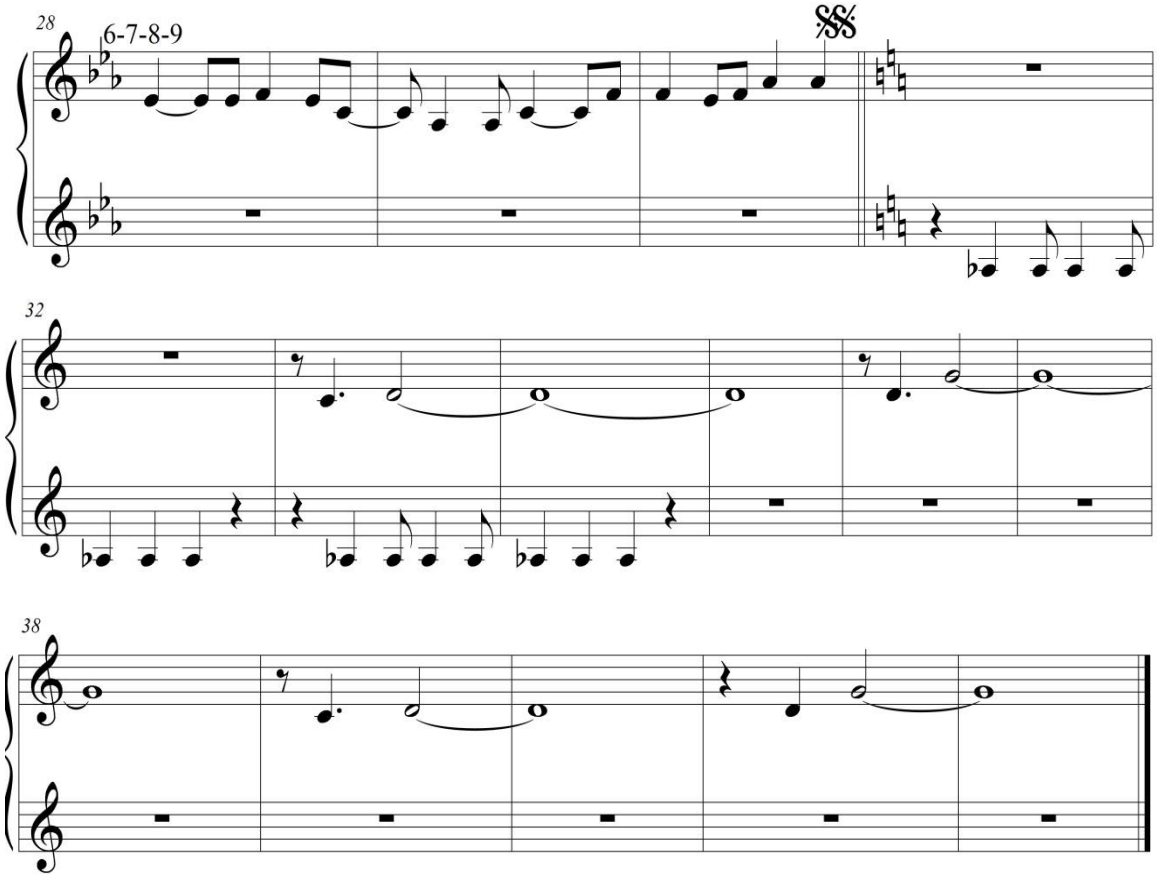
**القالب:** صيغة حرة مقيدة بتوقيع رباعي يتدرج من البطيء الي السرعة المتوسطة وفقا للأداء.

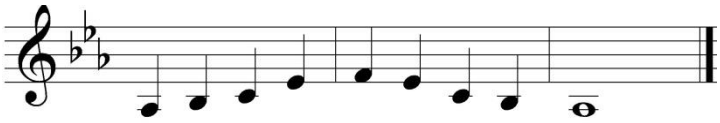
**المدى الصوتي:**

## تحليل اسلوب الاداء:

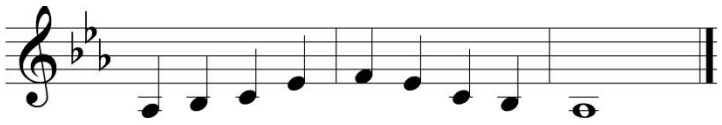
يبدا المادح الرئيس (Solo) بعصاية القصيدة [ لالوبة يا خدامة الليل بجيب كلاما النوم بقالي ملامة] في جملة لحنية قوامها ست موازيز من الصوت [دو] (C) في المسافة الثالثة بعد النبر القوي (سنكوب) صاعدا الى الصوت [ميb] (E*b*). تتدرج الجملة اللحنية بين الصعود والهبوط الي ان يصل في منتصف المازورة الثالثة الى الصوت [فا] (F)، ثم يتدرج في بنائه مروراً بالأصوات [لا*b*- سي*b*- مي*b*] (A*b*-B*b*- E*b*) والعودة هبوطا بالصوت [دو] (C) مع تبادل أكثر الاصوات [لا*b*- فا- مي*b*] (A*b*- F- E*b*) لتصعد الجملة الحنية لتستقر علي الصوت [لا*b*] (A*b*) بمد في رباط زمنى ينتهي بالنبر القوي في اول المازورة السابعة المسافة الثانية بالمدرج . يستلم الزمال مرددين نفس الجملة اللحنية التي تعتمد في اشكالها الايقاعية على النوار والكروش- يدخل المادح غير مطابق للزمال بعد النبر القوي في المازورة التاسعة، وذلك بعد مازورتين من استلام الزمال ويطابقهم في المازورة العاشرة ويقف عند اول نبر قوي ليتابع الزمال اداء بقية الجملة المتكررة. يستلم المادح في الفقرة الثالثة ليؤدي [ يا خلي افهم كلاما] في مساح] ليواصل الزُمال في أداء نهاية الجملة اللحنية الرئيسة [ الليل بقالي ملاما]. يعاد الاداء مرة اخرى (مرجع) ليؤدي بقية الابيات [ حالاً سَرِد عَساما فوق الوِجَن وسام]، ثم العودة من الزمال لترديد لحن عصاية القصيدة.

لاحظت الباحثة ان اسلوب الاداء في هذا الجزء تميز باستخدام المنطقة الصوتية الغليظة حيث تدرج اللحن في الهبوط الصوتي الى ان وصل الى الصوت [لاb] (A*b*) اسفل المدرج ثم صعد بسهوله في قفزات كبيرة ليستقر في الصوت [لاb] (A*b*) في المسافة الثانية؛

[لاb- دو- فا – ميb- لاb] (A*b*- C –F- E*b*- A*b*).

ينتقل المادح لأداء فقرة جديدة بعد اداء الزمال للحن العصايا، يتنوع فيها اللحن بسمات واشكال ايقاعية لحنية ظهرت فيها الاشكال الايقاعية المنقوطة، كما ان بداية اللحن يجئ بعد سكتة كروش،

مع ان البداية كانت بعد سكتة نوار فتتغير حركة الجملة اللحنية في الفقرة الرابعة وقوامها اربعة موازير. يؤدي فيها المادح ثلاثة موازير ليلتقي مع الزمال في المازورة الرابعة الذي يتطابق فيها الاداء الى ثلاث موازير من الفقرة الخامسة ليكمل المادح منفردا *(Solo)*الى نهاية الفقرة الخامسة والسادسة [ اللالوبة فاح نساما - ولاحْ البرِق لي سِهاما - فِرسانا جاتْ تترامى - مَحمود قايد زُماما ] يستلم الزمال مؤدين اللحن الرئيس بإرجاع كبير ( 𝄋 ). يستمر الاداء في الفقرات (6- 7- 8- 9) بتكرار نفس الحن ما بين المادح والزمال مع المحافظة على سرعة الايقاع *(Tempo)* - يتحول السلم الموسيقي في المازورة (31) مع تسارع ضربات الايقاع وظهور الاصوات الممدودة ليحدث توافق صوتي رأسي بين الاصوات [لاb، ري]( Ab D) وفيها يردد الزمال **" لا إله إلا الله"** اما المادح فيكمل باقي القصيدة بأداء حُر في ضرب النوبة الزكر مع ظهور الصوت [صول] (G) في قفلة المدحة ".

لاحظت الباحثة من خلال التحليل وتتبع الاصوات الموسيقية المكونة لبناء اللحن ان هناك سلمان موسيقيان؛ الاول يحمل ثلاث علامات خفض (*b*) ومع ان اللحن يبدأ من صوت ال [دو](C) وينتقل

الى [ميb](E*b*) والاستقرار في الصوت[لا*b*] (A*b*) فإن ذلك يؤكد التتابع السلمى الخماسي التالي: [لا*b*- سي*b*- دو- مي*b*- فا] ( A*b*-B*b* –C- E*b* - F).

إلا ان السلم الثاني فهو عبارة عن تحول في المازورة (31) لذروة اللحن المؤدي الى القفلة بظهور صوتي ال [ري- صول] (D -G) والصوت [دو] (C) في بداية المازورة (33) و(39) في مدة زمنية قصيرة مقارنة ببقية الاصوات. مع احتفاظه بالصوت [لاb](A*b*) في ترديد اسم الجلالة **" الله"** وبذلك لا يُسمى تحول سلمي كامل بل تلوين صوتي من المادح مع استقرار الزُمال علي احد الاصوات المكونة لسلم اللحن الرئيس. والاصوات هي؛ [لاb- دو- ري- صول] (A*b* –C- D- G).

**السلم:**

أنظر ملحق المدونة (6).

صورة (4)(picture) المادح الامين القرشي

## اسم العينة: مدحة إبلي المشرفات : (7)

**الشاعر:** عبد الرحيم وقيع الله احمد (البرعي).

**الملحن:** عبد الرحيم البرعي.

**المؤين:** اولاد البرعي .

**النص الشعري:**

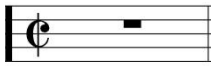
**ابلي المشرفات**[1]

ابلي المشرفات وسمهن فاخر
ينفعني درهن في اليوم الأخر
ماهن مساخر حازن مفاخر
شحنن بواخر في البحر الزاخر
هي إبلا زينة في المحفل زينة
شايلات خزينة للفائزينا
ماهن من سوق تنبول ولا من عيال شمبول
راعيهن يوت مقبول وستر الله عليه مسبول
مرتعها في الأسحار ونزول البرد الحار
ما بتالف ابو طبعا حار اليروي بارد حار
للطالب تمتحن بمودة ورأفة وحن
للغني بها يلحن ترزم بالليل تحن
إبلا أصيلا جملة وتفصيلا
ربت فصيلة بكرة وأصيلا
راعيهن زى النورين قيدومة للسرين
اصحابوا متضارين بي وبرها في الدارين
راعيهن قام مبسوط في يدو سبحة وسوط
يعجن للناس يسوط بي كفه المبسوط

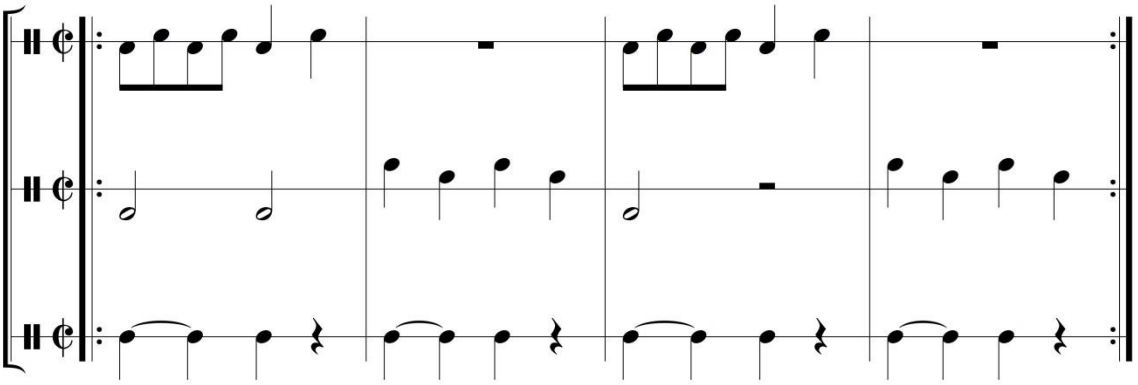
[1] عبد الرحيم وقيع الله البرعي

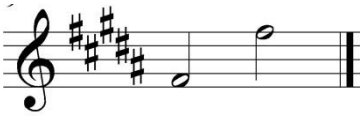
عن سادتي البادراب والطيبين أحباب
أعراكنا أهل الباب وابواتنا اليعقوباب
إبلنا يا معشر مائة وأربعة عشر
تجي حاملة في المحشر ولي رعاتها تستبشر
براقا لاح من جاي سوح قبلتي ورجاي
حار فكري وتاه جاي جاي لمتين ازور ملجاي
صلواتا نافية العد لي ود قصي ومعد
البرعي النظم يسعد ولي الدرجة الفوق يصعد

**الميزان:** رباعي مقسوم.

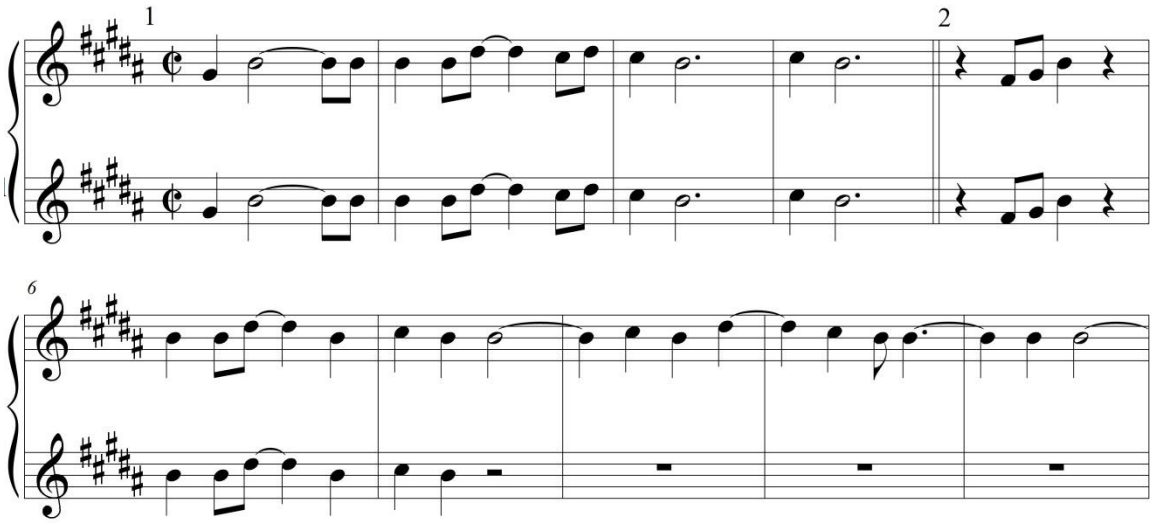


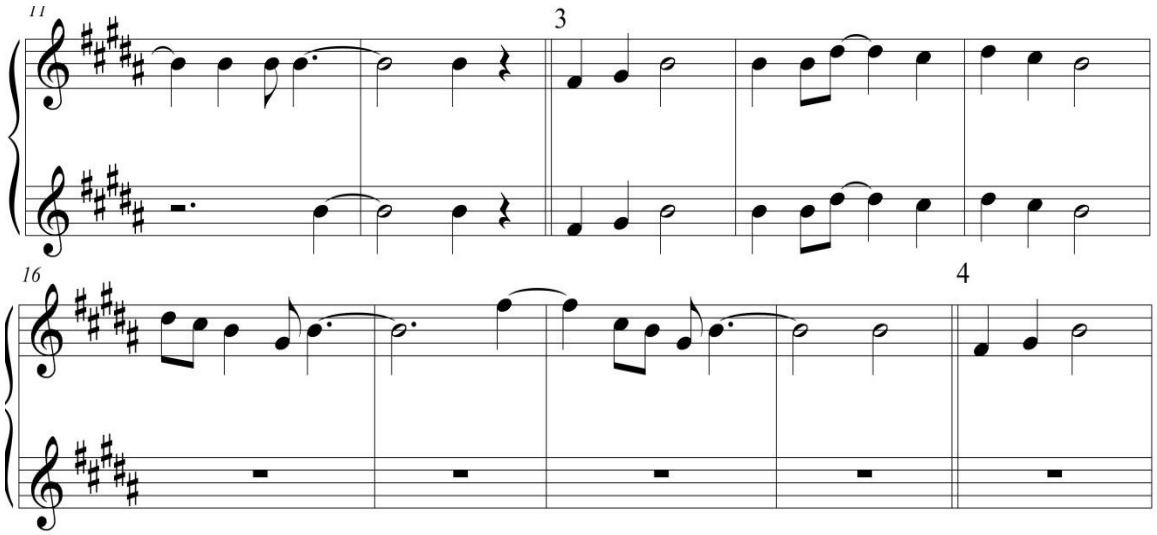
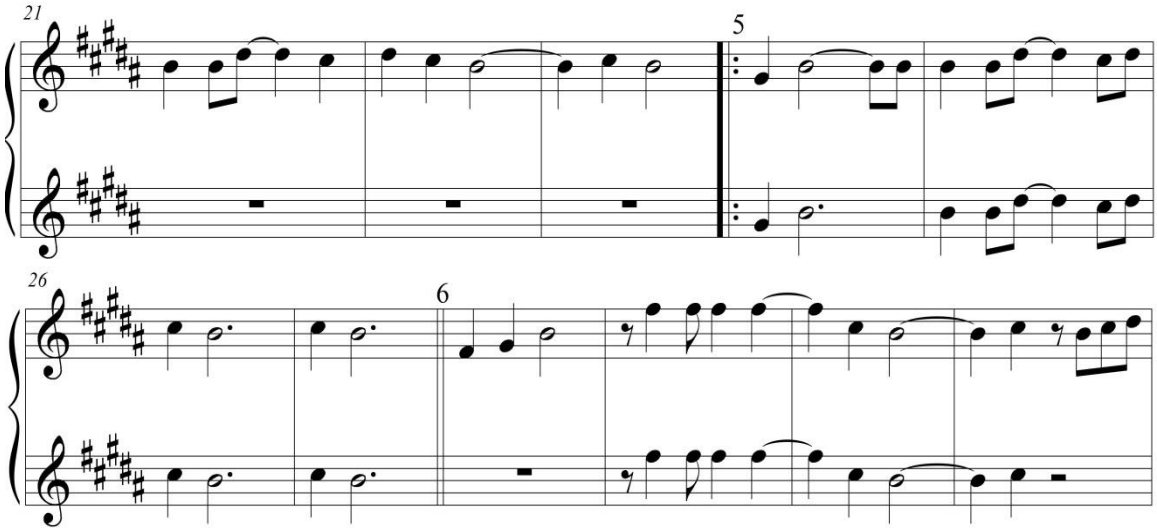
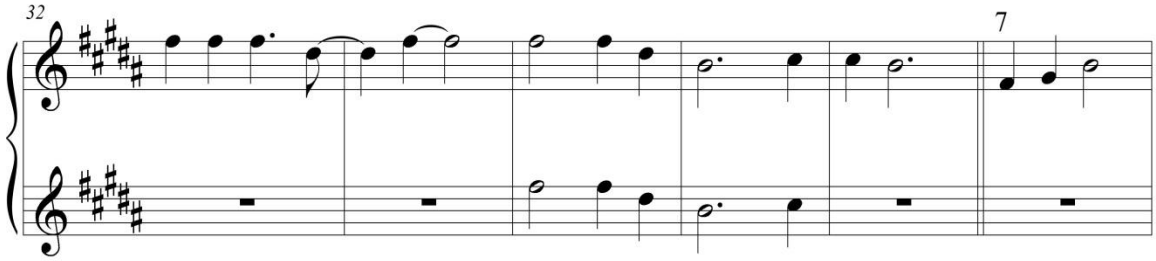
**الضرب الايقاعي: نوبة.**

**شكل رقم (7)**

**القالب:** بناء لحني ثنائي بسيط. تبادل ادوار وتتطابق.

**المدى الصوتي:**

## تحليل اسلوب الاداء:

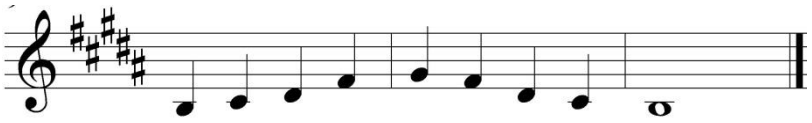
تميزت قصيدة إبلي المشرفات بأنها واحدة من القصائد الصوفية لعبدالرحيم, وقيع الله البرعي شيخ الزريبة بشمال كردفان. تناولت القصيدة ثلاث مواضيع؛ وصف الابل المشرفة وما تتميز بها من صفات الشرف. ذكر بعض بيوتات الطرق الصوفية اهل السجادات من العركيين والبادراب واليعقوباب – استخدم فيها صور بلاغية تظهر في سياقها ان الابل المشرفة تلك هي سور القرآن الكريم المئة واربعة عشر، التي تبشر من يرعاها ويرعى طلابها بالخير وتكون شاهدا له يوم المحشر. وتؤكد هذه القصيدة الفلسفة الصوفية وخاصة ما تميز به عبد الرحيم البرعي في قصائده الصوفية المليئة بالصور البلاغية. جاء اللحن معبراً ومصور لمفردات النص في أداء وئيد، بمصاحبة إيقاعية عميقة على ضرب النوبة من الطارات. مع التوازن التام ما بين ضربات الطار والاداء الصوتي.

يبدأ الجميع في الاداء الصوتي من النبر القوي في تطابق ما بين الزُمال والمادح مستهلين بعصاة القصيدة الجملة الحنية [ابلي المشرفات وسمهن فاخر]، والتي تبدأ من الصوت [صول#] (G#) فقرة (1) صاعدا للصوت[سي] (B) حيث ينحصر بناء اللحن على ثلاث اصوات في مساحة اربعة موازير وفي المازورة الخامسة يعقب الجميع بعد سكتة نوار بمفردة (ينفعني) من الصوت [فا#] (F#) كروش بداية الفقرة (2).

يستمر التطابق في الاداء الى المازورة (6 و7). يغنى المادح الرئيس (Solo) [ماهن مساخر حازن مفاخر ] يعقب الزمال بمفردة [ينفعني] فقرة (3) ويستمر التطابق في الاداء لمازورتان ثم يواصل

المادح الرئيس في الغناء لتبدأ الفقرة (4) بعد مفردة التعقيب المتكررة ب [شحنن بواخر في البحر الزاخر].

وهنا يكون محور الاداء ما بين الزُمال والمادح في تكرار اللحن الرئيس والتعقيب بعصاية القصيدة كاملة. ثم يكملون أداء الجزء الاول من القصيدة؛ [هي إبلا زينة في المحفل زينة ** شايلات خزينة للفائزينا]. لا خلاف في شكل البناء اللحني من الفقرة الاولى الي بداية الفقرة الخامسة بمازورتان، ويبدأ التنويع من المازورة (26) من حيث الاشكال الموسيقية مع المحافظة على الابعاد الصوتية المكونة للجملة الحنية والذى يستمر فيها التكرار عن طريق المرجع الكبير دون استخدام اي علامات ترجيع إضافية *(Repeats)*. وذلك لصيغة اللحن الذي التزم فيه المادح والزمال.




اعتمد البناء اللحني لقصيدة إبلي المشرفات على وحدات ايقاعية بسيطة وواضحة تمثلت في الكروش، والنوار، والبلانش منقوطة او غير منقوطة – مما جعل هناك تناسق تام في فقرات اللحن اثناء الاداء- بالإضافة الى العمق الصوتي ما بين المادح والزمال، مع المصاحبة الايقاعية الذى اضاف بعدا جماليا لأسلوب الاداء. كذا الحال بالنسبة للأصوات الموسيقية التي قام عليها بناء الجمل اللحنية في إطار السلم الخماسي الرئيس[سي- دو#- ري#- فا#- صول#]1

.(B- C#-D#- F#- G#)

**السلم الموسيقى:**

أنظر ملحق (7).

[1] محمد آدم سليمان – مرجع سابق- الخرطوم - 2016 م ص 236

**اسم العينة: مدحة الالوبة الوا لاك سار (8)**

**الشاعر:** احمد صالح المكاشفي الهواري.

**الملحن:** احمد صالح الهواري.

**المؤي:** احمد الهواري.

**النص الشعري:**

**طرقك فازوا بالسوار اللالوبة الوا لاك سار**

يا مولانا يا ستار فينا أسبل الاستار فيك نهيم بليل ونهار ارزقنا يا جبار

ثانياً بالنبي المختار ولد فهرى وابن نزار اصحابه الافنوا لنا الدار شليلة بيهم الاحرار

اول بادي جيب مسدار فوق السادة الخبار قايمين الليل دوام سهار خاتين الحاسد والغدار

صحيت بالليل سمعت حوار والخيل تكوس علي الحوار

قالو لي اوعة تكون قوال أكتم سرك لاتكون خبار

قالو لي قوم هاك إنزار النوم كفاك يا شخار كُب الخمر في الخمار واسقي القوم كباروصغار

في آخر الليل جوني رجال كاربين الحزام والشال قالو لي **أحمد** قوم أختار ضربو لي الكنج والتبال

بعد ما هجته جوني رجال شايلين ابو سنجة وابو قلقال

قالو لي اترك البهدال اوعاك الضجة والملمال

شوية شوية سمعت صِهال خيول النادر الخبار قايدنا اللظهور كسار بعيد الدر من الفخار

فزعي لمة يا زُمال رميت حملي في الحمال بعد الضجة والسوكال لبست التاج والخلخال

يا خِلي اوعاك من إنكار هذا قول غير فخار الايمان بالقوم واجب قال الجنيد يا احبار

يا اخوانا الليل أهلَ تقال دايماً فيضهم بهال يسقوا للمريد السار الفوق اوراده ليل ونهار

يا لالوبة ليلك ضاع نسيمك جاء وخبرك شاع زولك تب مو سكاع عيل فوق سيروا مو هكاع

يا لالوبة ليلك جن وعاشقك قام وقلبُ حنّ عديل فوق سيرو خاتي السن لدرر القلون يشجن

سلم امره قام بالليل وشدّ على عواتي الخيل

كارب زنده شادي الحيل عديل في ركوبه خاتي الميل

يا لالوبة سُحبك كبّ وجاب برداً كبارما غاب حُبك في القلوب لبلب فاح تفاح زالكرنب

يا لالوبة الفراع صاحبك للإله ضراع في كبس الظلام شراع ومن الكبسة ما براع

يا لالوبة زولك لاف وقايم الليل ما خواف كاب جبخانته في الاطراف وشيل السيبه في الاكتاف

الهواري أحمد جاب ابيات وماسك ديمة في السادات

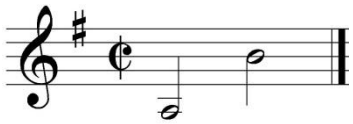
راجي القوم أهل النفحات يسقوه منا حال الكاسات

صل يا واحد يا فراج لكنز الايس ثم الراج نبينا صاحب المعراج ترضيه وتأتي بالافراج

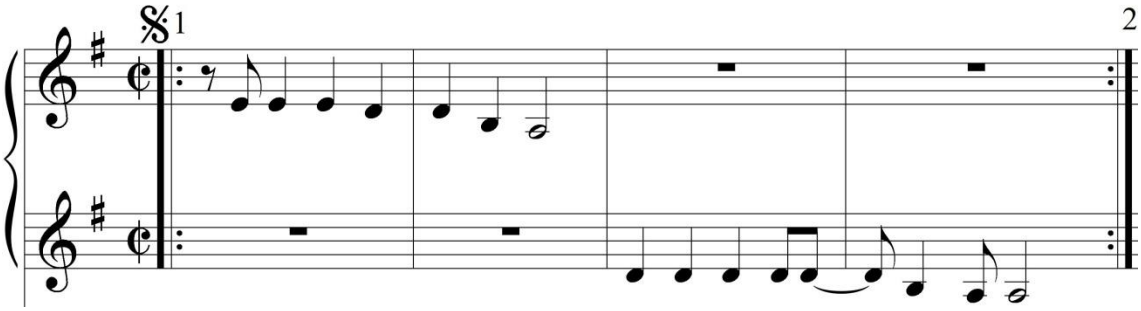
**الميزان:** رباعي مقسوم.

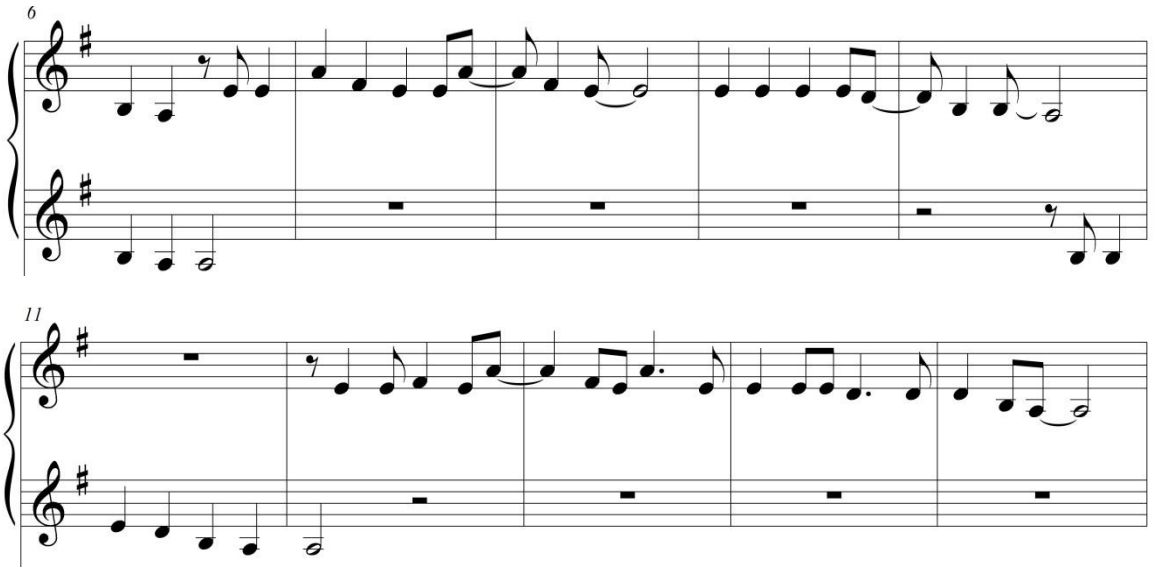
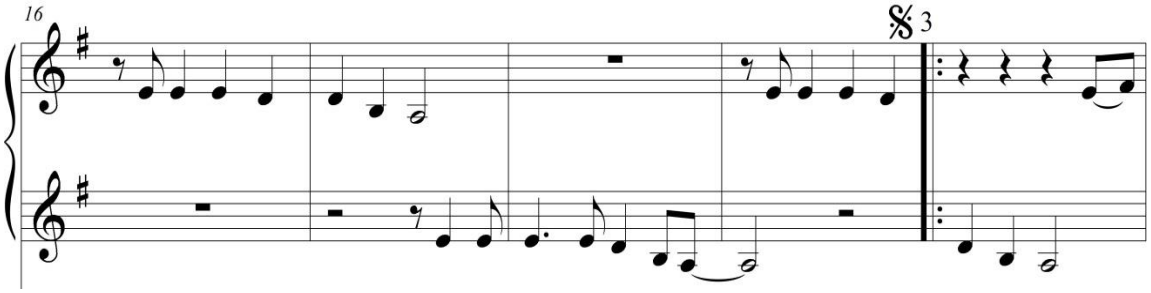
**الضرب الايقاعي:** نوبة.

**القالب:** غنائي بسيط متكرر.

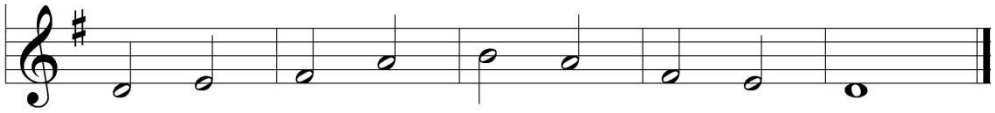
**المدى الصوتي:**

## تحليل اسلوب الاداء:

يتكون البناء الحني من ثلاث فقرات، الفقرة الاولي لحن عصاية القصيد من اربعة موازير. يبدأ المادح من الصوت [مي] (E) بعد النبر القوي، وهي العبارة الاولى من مازورتين يغني [طرقك فازوا بالسوار] لتستقر العبارة في الصوت[لا] (A).يستلم الزمال من الصوت [ري] (D) مرددين عجز عصاية القصيدة [اللالوبة الوا لاك سار] لتسقر العبارة الثانية ايضاً على الصوت [لا](A) حيث تكتمل الجملة الموسيقية الرئيسة مع أعادتها (مرجع) المادح والزمال.




ينتقل المادح بعدها الى الفقرة الثانية ويبدأ فيها بالصوت [سي] (B) بعد النبر القوي بسكتة كروش ليستمر الغناء في تبادل ما بين المادح والزمال في مساحة زمنية 15 مازورة . عند غنائة لصدر البيت يردد الزومال لحن الفقرة الاولى بمرجع سينو ( 𝄋 ) دون تكرار المرجع الاول.[ يا مولانا يا ستار فينا أسبل الاستار] [ طرقك فازوا بالسوار اللالوبة الوا لاك سار] [ فيك نهيم بليل ونهار ارزقنا يا جبار] يستمر الاداء بهذا الاسلوب ما بين التعقيب من الزمال وتطابق لا يتعدى المازورة وذلك في المازور السادسة في الفقرة الثانية. ليشمل كل ابيات القصيدة مع التنويع من المادح في الفقرة الثالثة.



تميز هذا الحن واسلوب الاداء فيه بالانسيابية، و جاء على نسق الغناء الشعبي ( المغني والشيالين) والتنويع خاص بالمادح والذي في احيانا كثيرة يضيف للنص بعض المفردات مثل؛ انا، او حرف المد ؛ يا كنوع من التنويع في شكل حليات. واعتمد اللحن على الاشكال الايقاعية القصيرة غلب عليها الكروش والنوار والشكل الثابت في قفلة الجمل اللحنية هو البلانش. اما الاصوات التي اعتمدت عليها الجمل اللحنية فهي خمسة اصوات بوجود علامة رفع (#) واحدة في دليل السلم الموسيقى وهي للتتابع الصوتي؛ [ري – مي- فا# - لا- سي]( D-E-F#-A-B) وبهذا التتابع يكون سلما خماسيا رئيسا[1]

**السلم:**

انظر ملحق ( 8).

[1] محمد آدم سليمان 2016م– مرجع سابق – ص 236

## الاشكال التعبيرية في فنيات الاداء في المديح النبوي والقصيد الصوفي

اعتمد اساليب الاداء التعبيري ما بين المادح و الزُمال على الاخذ والرد، حيث يبدأ المادح بعصاية المدحة او القصيد ثم يرد الزُمال استلاماً لما تغني به اولا في شكل ارجاع *(Repeat)* للجملة اللحنية الرئيسة. ليقفز منها المادح عند الاستلام الى ما بعد العصاية. وشكل آخر هو اسلوب الاداء التتابعي او التقليد *(Canon)* المكمل؛ وهو ان يردد الزُمال صدر البيت حينما يكون المادح *(Solo)* في آخر مفردة وغالبا يكون الصوت الممدود على حرف علة، ويلتقوا في نهاية عجز البيت. كما لاحظت الباحثة ان هناك تشطير لحني للمفردات دون الاخلال بالمعنى؛ مثل ان يبدأ المادح بمفردة مكونة من اربعة احرف او خمسة وبينما يؤدي الاصوات الخاصة بالحرف الثالث او الرابع يطابقه الزمال في احدى الحروف ليكملوا بقية المفردة ومن ثم ما يلي ذلك من بقية مفردات بيت القصيد او المدحة. وذلك ما فرض على الباحثة ان تلتزم بالتدوين للعينه في مدرجين موسيقيين بارتباط رأسي لإظهار اشكال الاداء.

تميزت فنيات الاداء الصوتي في المديح بالمطابقة بين المادح والزُمال في صورتين؛ وذلك بعد اداء المادح للجملة اللحنية الرئيسة لعصاية المدحة او القصيد، او للجزء الذي سبق والمتمثل في صدر البيت كما ظهر في شكل مطابقة الزُمال للمادح في العينة رقم (8) والذي هو اقرب لأسلوب الاداء في الغناء الشعبي ما بين المغني والشيالين مع الفارق في التنويع من المادح وثبات الجملة اللحنية.

**المصاحبة الايقاعية:**

تميزت المصاحبة الايقاعية بالوضوح والتدرج في الترقيم ما بين الخفوت (*pp- p*) والقوة المتوسطة (mf-f -ff) والسكوت اثناء اداء المادح لتأتي ضربات الطار ردا على ما سبق من أداء. اما الذين يصاحبون المديح بطبول الذكر (النوبة) الضربات من الضعف وبطء السرعة الى القوة والسرعة المتوسطة متأثرة بأسلوب الذكر، ويكون اسلوب الاداء الصوتي فيه مؤدي مفرد (Solo) بمرافقة الزمال.

# المبحث الثاني

# عرض وتحليل غناء الثنائيات

يضم هذا المبحث عرض وتحليل عينة البحث من غناء الثنائيات على امتداد الاطار الزماني للبحث. اتخذت الباحثة نفس منهجية العرض والتحليل الذي اتبعتها في المبحث الاول بالفصل الثالث الخاص بعينة المدائح النبوية والقصيد الصوفي. وذلك من أجل الوقوف على خصائص فنيات الاداء و المهارات المتبعة في اداء الثنائيات، وما اذا كان هناك مشتركات بين الغناء الثنائي والمدائح في اسلوب التصويت.

## اسم العينة: أُنسنا الظريفة (9)

**الشاعر:** عمر البنا.

**الملحن:** عبد الكريم عبد الله مختار ( كرومة) 1907- 1945م

**المؤدون:** اولاد شمبات ، (عوض مصطفى، وطبيقه، احمد يوسف)

**النص الشعري:**

**أُنسنا الظريفة**

***(يا)*** حليل ايام أنسنا الظريفة والمحبة الكانت طاهرة وشريفة

أتذكر واقول يا حليل ايام صفانا الكانت قبيل (يا حليل)

السمر الطاهر في شاطي النيل بين الورود والروض الظليل

منظر الطبيعة مغرى وجميل

تسجع الطيور والغصون تميل

والنسيم يفوح بالطيب عليل ما معانا واشي ولا دخيل

قلوبنا لبعضها أليفة ***(يا حليل)*** حبيب روحي اللدن المبطر

وموحي در شعري المشطر ***(يا حليل)*** حين تبسم الكون تنور

والزهر فتح والجو تعطر والدنيا صارت في ابهى منظر

وقلوبنا كان السرور حليفه ***(يا حليل)*** في شاطي النيل في روضة غنا

بنغمة الحب الطير تغنى ***(يا حليل)*** ذكرنا ايام ماضية كنا

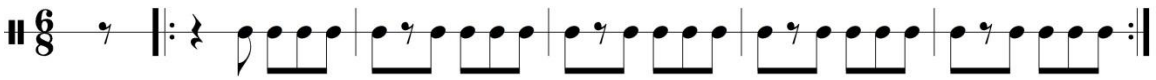
اندهشنا في دنيا غزلنا وتبادلنا كاسات المحنة

هل ممكن تاني يجود زمنا تعود ليالي الانس اللطيفة ***(ياحليل)***

**الميزان:** ثلاثي مضعّف.

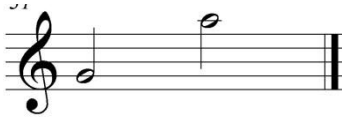
**الضرب الايقاعي**: تم تم. يقابله (المخبوت)

**شكل رقم (8)**



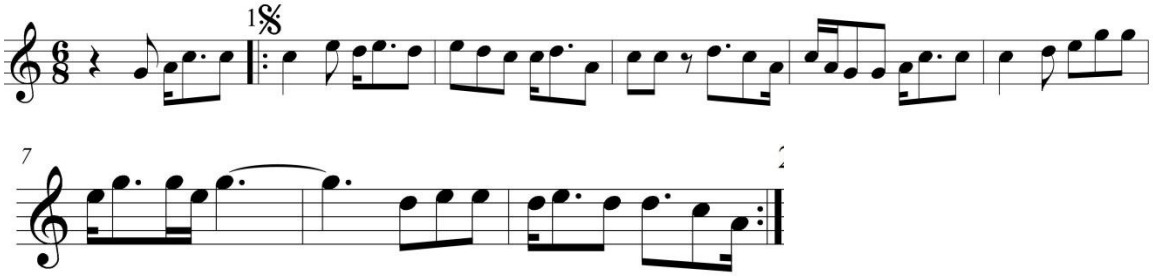
**القالب:** أحادي متكرر مع التنويعات بمصاحبة ايقاعية من آلة الرق.*(Tambourine)*

**المدى الصوتي:**



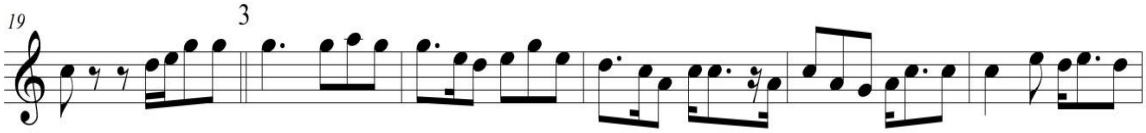
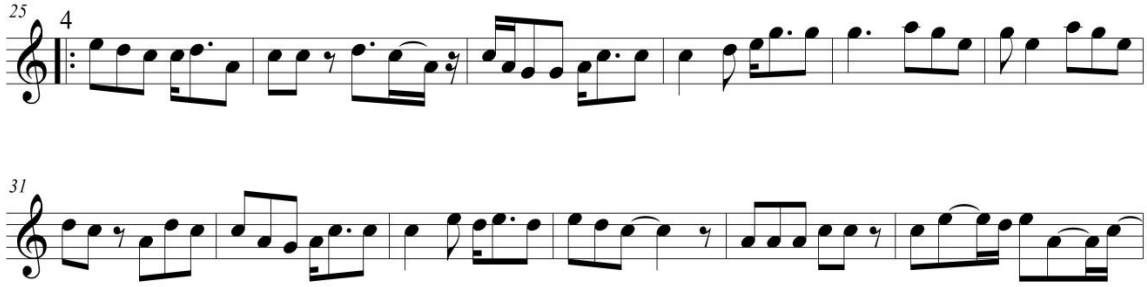
## تحليل اسلوب الاداء:

يسبق الغناء مقدمة ايقاعية من آلة الرق *(Tambourine)* في مدة زمنية قدرها سبعة موازير. يبدا الثنائي الغناء من آخر ضربة في المازورة الايقاعية السابعة ( كروش) [ يا حليل ايام أُنسنا الظريفة] مطلع الاغنية فقرة (1) من الصوت [صول] (G) مارا في بنائه اللحني صعوداً بالأصوات [لا- دو- ري- مي] (D -E- C- A)، وهي الاصوات المكونة للبناء اللحني. ليعيدها الشيالين في توال مع الثنائي بارجاع اربعة مرات، وفي كل مرة يغني الثنائي المفردة الاولى المسبوقة (بياء). ينتقل الثنائي في المرة الخامسة لغناء البيت الثاني المكمل للمطلع مباشرة دون سكتة.



يشارك الشالين الثنائي في غناء بعض المفردات في آخر صدر البيت وعجزه. يغني الثنائي الكوبليه الاول المكون من اربعة ابيات بلحن واحد يشملها كلها – الفقرة (2). يكون الارجاع *(Repeat)* للمطلع بعد غناء صدر البيت الثالث من الكوبليه الاول [قلوبنا لبعضها أليفة (ياحليل)]- هناك فاصلة لحنية يقوم علي تكملة الكوبليه الاول والتعقيب من الشيالين بالمطلع.

[حبيب روحي اللدن المبطر وموحي در شعري المشطر](ياحليل)

يتكرر اللحن من خلال الغناء حيث يستلم الشيالين في كل ارجاع لحن المطلع المسيطر على غالب الاغنية، ماعدا في الفقرة الثالثة حيث يقفز اللحن متدرجا الى الاصوات [صول] (G) و [لا] (A) في احدّ منطقة صوتية للثنائي في الفقرة الثالثة.

لاحظت الباحثة ان اضافة الحرف السابق (يا) هو مفتاح المرجع في كل مرة ولا يتقيد الثنائي بإكمال الكوبليه المكون من اربعة ابيات (انظر ملحق 9 النص). كما تظهر اصوات السلم الخماسي الرئيس [صول](G) المكون للبناء اللحني من المازوة الثالثة في الفقرة (4) كاملة في تتابعها من الصوت [صول] (G) الى الصوت [لا](A). مع سلامة الاداء في المد الصوتي.

**السلم الموسيقى:**

انظر الملحق( 9) المدونة.

**صورة (5)**(Picture) **عبد الكريم عبد الله مختار ( كرومة)**

## اسم العينة: ارجوك يا نسيم (10)

**الشاعر:** محمد بشير عتيق.

**الملحن:** عبد الكريم عبد الله مختار (كرومة)

**المؤدون:** اولاد المووردة (عطا كوكو، وطبيقه، محمود عبدالكريم)

**النص الشعري:**

أرجوك يا نسيم روح ليهو
بي أشواقي صرح ليهو
وأذكر صبوتي وسهادي
*(اسرع يا نسيم روح ليهو)*
مثل شخصي واشرح ليهو
إخلاصي وشعوري إليهو
والأغرب كمان قول ليهو
مع شغفي وميولي عليهو
*في تعذيبي برتاح ليهو (6 مرات) مرجع للمطلع*
بذكر حسنو في إنشادى
فأعجب مني شاعر وشادي *(شاعر وشادي)*
باللفظ الجميل آتيهو
بيِّن حالي واستفتيهو
لو يصحى ويفيق من تيهو
يتعطف يلين عاتيهو
يشفي جراحي
وألقى صراحي
ويكون راحي
في رؤية خديدو النادى
وقوامو الرشيق متهادى *(متهادي)*
هو حبيبي هو طبيبي

هو سميري هو أميري

حسن الكون تجسم فيهو

يزدرى بالقمر لصفيهو

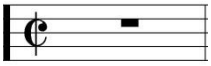
ما دام كل عيب نافيهو

أوصاف شعري كيف توفيهو

ده الساكن ظلال في فؤادي

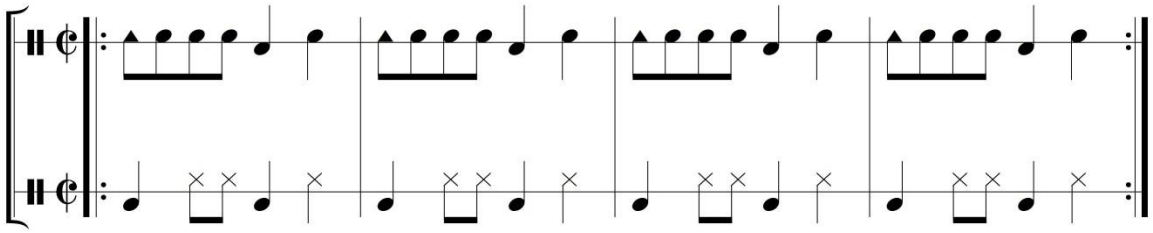
واختار في الهوى استعبادي

**الميزان:** رباعي مقسوم.

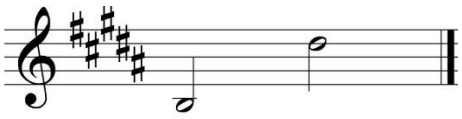


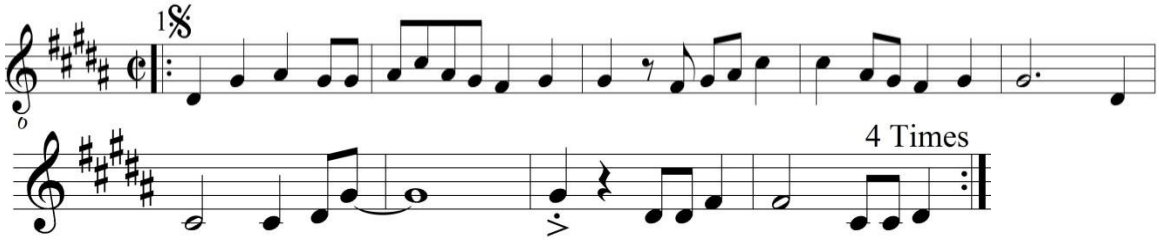
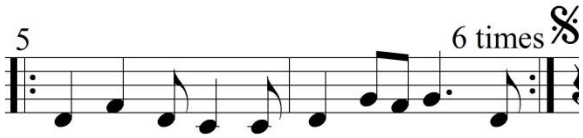
**الضرب الايقاعي: نوبي (كِتِشا)**

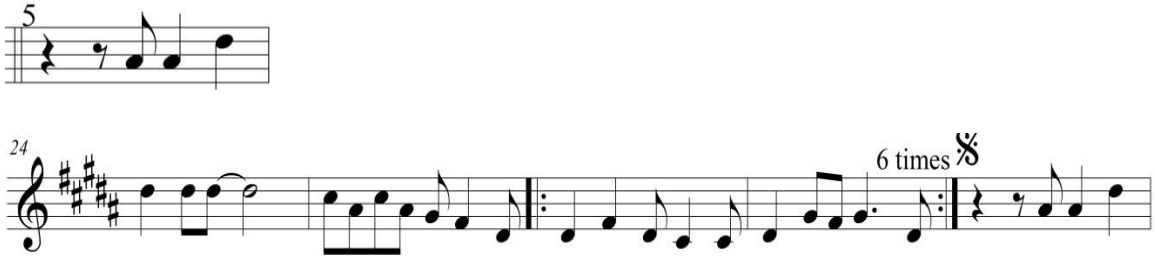
**شكل رقم (9)**



**القالب**: أحادي متكرر مع التنويعات بمصاحبة ايقاعية من آلة الرق.*( Tambourine)*

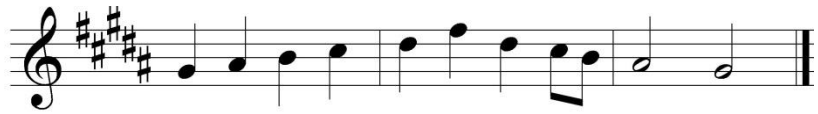
**المدى الصوتي:**

**تحليل اسلوب الاداء:**

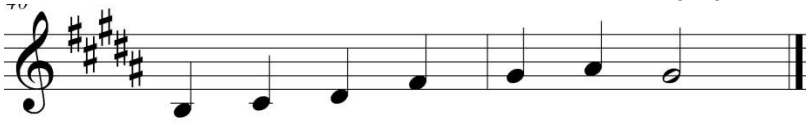
يبدأ الثنائي غناء مطلع الاغنية [ أرجوك يا نسيم روح ليهو- بي أشواقي صرح ليهو - وأذكر صبوتي وسهادي ] بمصاحبة آلة الرق بعد النبر القوي من الصوت [صول#] (G#) في الخط الثاني من المدرج الموسيقى في جملة لحنية (من تسعة موازير، تتابع لحني صاعد وهابط شمل الاصوات [صول#- لا#- دو#- لا#- صول#- فا#] (G# A# C# A# G# F#) إلا ان في المرجع *(Repeat)* يكون الاداء من الصوت [ري#] (D#) يتكرر غناء المطلع اربعة مرات.

ينتقل الثنائي لغناء مقطع [ اسرع يا نسيم روح ليهو] فقرة (2) الكوبليه الاول الذي يبدأ من النبر القوي بالصوت [ري#] (D# ) الى ان يختم الكوبليه بذات الصوت. ويظهر تكرار لآخر بيت في الكوبليه في مازورتان لست مرات [في تعذيبي برتاح ليهو]

ثم مرجع لغناء المطلع الذي يسيطر على الغناء بعد غناء كل كوبليه ويكون التكرار قبل السينيو في نهاية كل كوبليه، اما مفردتان او واحدة. مثل [شاعر وشادي] وكذلك [وقوامو الرشيق متهادي] (متهادي).يستمر الثنائي في غناء بقية الكوب ليهات بنفس اللحن مع وجود تنويعة واحدة عند صعود اللحن لذروته في المازورة 23 عندما يبدأ الغناء من الصوت [لا#](A#) قافزا الى الصوت [ري#] (D#) ويتكرر ذلك في المازورة 28 بعد النبر القوي بضرب مؤجل فقرة (5).



تميز اداء الثنائي بالانسجام التام مع ملاحظة تنوع صوتيهما من حيث الوسطية والغلظة. اصوات جهورية قوية، مع ملاحظة ملء ضربات الرق لمناطق التنفس (السكتات) اثناء الاداء للأغنية مما اضاف بعدا جماليا لأسلوب الاداء، وهكذا اطلق على الثنائي حينذاك مصطلح المطابقة، والذي يختلف عن الزُمال في المديح، خاصة في التنويع ما بين المادح و زُماله في التقديم والتأخير والتبادل، والمتابعة *(Canon)*.

اعتمد بناء اللحن على ستة اصوات مثلث سلم [صول#](#G) الفرع الخامس *(Mode)* من السلم السداسي الرئيس [سي](B) الذي يحمل دليله خمس علامات رفع (#) و بظهور الصوت [سي](B) اسفل المدرج يصبح السلم سداسياً. **5th Mood (G )**



**السلم السداسي الرئيس [1]( B)**

أنظر ملحق(10) المدونة

[1] محمد آدم سليمان – مرجع سابق 2016 ص 182.

## اسم العينة: هواكم جريمة (11)

**الشاعر:** احمد عبد الرحيم العمري.

**اللحن**: للمادح حاج الماحي. (كاملاً - حربي) من مدحة [يا حبيبي احمد ]*

**المؤدون:** اولاد بري ( بابكر، وحميدة)

**النص الشعري:**

يا الهـــــــواكم بقى لي جريمة ... أقـــــبلــوني بعد العُذُر
لي ليـــالي العـــطفت كريمة ... كــل لـــيلةً. لــيـلة قَدُرْ
دام صـــفاها وآنس لي ريما ... كـم بـــدر بـــتـهلَّلْ بِـدُرْ

*********

كنت رايـــق ناصِب لي خيمة .. مـــنشرح مبسوط يــا بدُرْ
مـــاني حاس بالعاقبة الوخيمة .. بي همـــوما تزاحم الصَدُرْ

أين روحي الضايعة و غريمة .. كيف يهون الأذى و الصَبُرْ
الشـــويـدِن أبي لي يــريما ... سُـــنة الخســـران و الجَـبُـرْ

يا حـــليل أيـــامي القـــديمة ... في سَـــنا اللذات كُـر و غُـــرْ
إلا فُـقدت و اضحـــتْ عديمة ... دنيـــا فـــانية و طِيبكْ يَغُـر
ْ
أسـألوها الظـبية الحـــشيمة ... يـــوم لقـــانا انكـــشـف الأمُرْ ؟
مـــا هتكـنا السِر عِـف و شيمة... مـا نسينا الحلو عُـقبو مُرْ

! قلت ليها الحـــال يبقى سيما ... لو عذولنا بشوف ما البِصُـرْ
لاح لي مكـــر الظِبا من بِسيمة ... مـــا مهم خـلِّيهـــو اليَصُرْ

*الضرب الايقاعي للمدحة هو الحربي- وتغير في الاغنية الى التم تم بنفس الميزان (الباحثة)

قـاتلي سيب الفـكـرة السقيمة ... المُـــلِم لابـــــدُّ بيـــمُـرْ
في كلا الحـــالات ليكا قيمة ... و الـفـقـــدتو بـداية العُـــمُـرْ

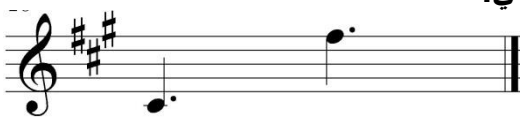
ليلى مـــا بتشفيني العَــزيمة ... إن جُـننتَ و خـــانني النَصُرْ
مـا بتعرف الخـوف و الهزيمة ... روحـــي لـــو تتدلل عَـصُر
ْ
يا الحـبيبة ســعيرك نعيما ... إن طغـت بزهـــورك ذُهـُـرْ
برضي صابر ساعة النِغيمة .. بين شروقك و شمس الضُهُـرْ

**الميزان:** ثلاثي مضعف .

**الضرب الايقاعي:** تُم تُم معتدل السرعة.

**القالب:** بسيط في صيغة ثلاثية.

**المدى الصوتي:**



عرفت هذه الاغنية (هواكم جريمة) للشاعر؛ احمد عبد الرحيم العمري في فترة الثلاثينيات وهي اغنية عاطفية صرفة، وقد غناها الثنائي اولاد بري على نفس لحن اغنية؛ في الفؤاد ترعاه العناية ،(في الفؤاد ترعاه العناية بين ضلوعي الوطن العزيز) للشاعر يوسف مصطفى التني، والذي اخذ محمد احمد سرور أخذ لحنها من لحن مدحة (يا حبيبي احمد طبيبي يا حسِين الخلق الجميل) لحاج الماحي بن محمد بن احمد (1789 -1871م)[1]- أيضا هناك نصوص اخرى بنفس اللحن وهي اغنية؛ أحرموني (احرموني ولا تحرموني سنة الاسلام السلام) للشاعر محمد ود الرضي. كذلك اغنية الشاعر صالح عبد السيد ابو صلاح (يا جوهر صدر المحافل روحي معاك اتلطفيلا ). واغنية ابراهيم العبادي (شوف محاسن حسن الطبيعة تلقي هيبة ونور وجلال). واخري لعبيد عبد الرحمن ( من محاسن حسن المحاسن من جبينه النور والجمال) الذي غناها الثنائي ميرغني

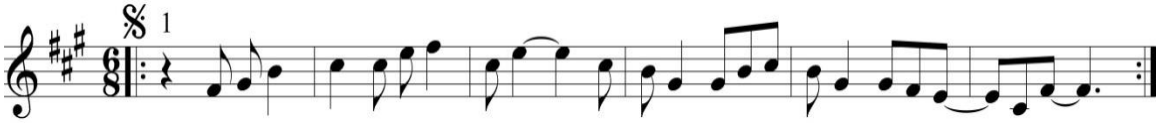
[1] عوض بابكر - مقابلة عبر الهاتف 2020/4/24م

المأمون واحمد حسن جمعة[1]. واشار معاوية يس ؛ الى انه كانت هناك منافسة شديدة بين شعراء الاغاني ... اسموها بالمضاربة وهذه المضاربة حفزتهم على تجويد المدائح النبوية وتقليدها... ويؤكد ان خليل فرح حين الف قصيدته [ الضواحي وطرف المداين] رد عليه ابراهيم العبادي بقصيدته [محاسن حسن الطبيعة] والشاعر عبيد عبد الرحمن [في المحاسن][2]. اشتركت جميع النصوص التي اوردتها الباحثة في اللحن بكل تفاصيله كما هو الحال في اغنية يالهواكم بقى لي جريمة (العينة)، فقد تغني بها في الستينات (أولاد بُري) بنفس اللحن. وقد لاحظت الباحثة ان اشتراك العديد من الاغاني في لحن واحد كانت من سمات فترة عقدي الثلاثينيات والاربعينيات من القرن العشرين. وتعتقد ان ما كان يهم المغنيين والشعراء الذين لا يهتمون بالتجديد في الالحان إنما كان الهدف هو ايصال معاني النص وما وظيفة اللحن إلا حاملا للنص. كما جرت العادة على المجاراة في النصوص.

**مطلع النص:** يا الهـــــواكم بقى لي جريمة ... أقـــــبلــوني بعد العُذُر

لي ليـــالي العـــطفت كريمة ... كــل لـــيلةً لــيـلة قَدُرْ

## تحليل اسلوب الاداء:

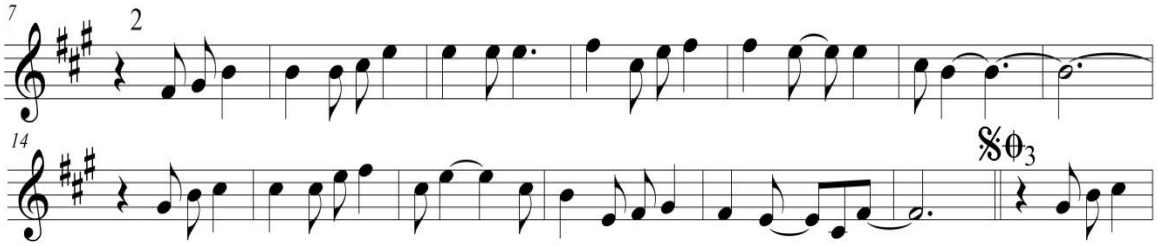
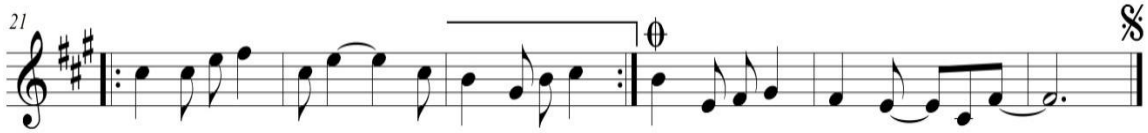
يستهل الثنائي الغناء بمطلع الاغنية في جملة لحنية مكونة من (6) مازورة وهي متكررة ما بين الثنائي والشيالين، وهم ايضا صوتان. تبدأ الجملة اللحنية في بنائها صعوداً من الصوت [فا#] (F#) في المسافة الاولى من المدرج الموسيقى الى [فا#] (F#) في الخط الخامس من المدرج، ثم يتدرج الخط اللحني هابطا بنفس الاصوات الموسيقية الى الصوت [دو#] (C#) لتستقر الجملة اللحنية في الصوت [فا#] (F#).

ينتقل الثنائي لغناء البيتان (الثاني والثالث):

لي ليـــالي العـــطفت كريمة ... كــل لـــيلةً لــيـلة قَدُر

دام صـــفاها وآنس لي ريما ... كـم بـــدر بـــتـهلَّلْ بِـدُرْ

[1] https//ar.m.wikipedia W

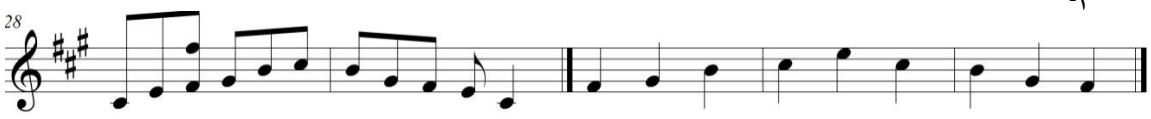
[2] معاوية حسن يس - من تاريخ الغناء والموسيقى في السودان. من اقدم العصور حتى 1940م- مركز عبد الكريم ميرغني الثقافي- ام درمان – الخرطوم – ( 2005) ص 426- 427.

في بناء لحني معتمدا علي نفس الاصوات الموسيقية السابقة (13) مازوره في الفقرة الثانية من المدونة. يستلم الشيالين من الثنائي مرددين مطلع الاغنية والتي هي السينيو في كل مرة.

يستمر نهج اسلوب الاداء ما بين الثنائي والشيالين في ثبات الفكرة دون وجود أي تنويع. يتم العودة للمطلع بعد غناء كل بيتين من الاغنية، إلا ان هناك ترديد لصدر البيت السابع في الأغنية ما بين الثنائي والشيالين في ثلاثة موازير لعدة مرات ثم يكملوا عجز البيت ليعود السينيو للمطلع. وعند العودة لغناء البيت الثامن الى آخر الاغنية ملتزمين بغناء كل بيتان ثم المطلع بتجاوز مرجع الفقرة (3) المكون من ثلاث موازير.

أهتم الثنائي في هذه الاغنية بتوصيل النص دون التنويع في اللحن الذي صار حاملاً لعدة نصوص. ولم يخرج اسلوب الاداء من التكرار الملزم لكل المؤدين.

لاحظت الباحثة ان السلم الموسيقى الذي اعتمد عليه اللحن في بنائه جاء يحمل ثلاث علامات رفع (#). ومع التكوين البنائي الصاعد والهابط يبدأ من الصوت [فا#] (F#) ويقفل اللحن في نفس الصوت. ومع مراجعة السلم الموسيقى مع فنسنت *(Vencent)*: توجد أنواع متعددة من السلالم الأساسية ذات الخمسة أصوات، وأنه أمكن أن نكّون من كل سلم خمسة أنواع (*Modes*) استناداً على بناء كل سلم من إحدى الأصوات المكونة للسلم الرئيس.[1] وتلك خاصية من خصائص بناء الجمل اللحنية لعينة البحث.

[1] Persichetti, Vencent Twentieth Century Harmony. ISBN. O 57- 112161- London(1978) -.P.51.

وجدت الباحثة ان سلم هذا اللحن هو الفرع الثالث [فا#] (F#) من السلم الخماسي الفرع الخامس [دو#] (C#) من السلم الخماسي الرئيس [مي](E).

**السلم:**

انظر ملحق (11)المدونة

## اسم العينة: النيل والقمر (12)

**الشاعر:** محمد بشير عتيق.

**الملحن:** عبد الكريم عبد الله مختار (كرومة)

**المؤدون:** اولاد الموردة (عطا كوكو، وطبيقه، محمود عبدالكريم).

**النص الشعري:**

ما بننسى ليلة كنا تايهين في سمر بين الزهور انا وانت والنيل والقمر

وين يا جميل يوم كنا تايهين في سمر من أُنسنا اتمتعنا بي جني الثمر

كم قلبي بالأنفاس لأنفاسك غمر والجو سِكِر من ريّك إعطر خُمر

ما بنسي ليلة كنا في شاطئ النهر نتعاطى خمر الحب بكاسات الزهر

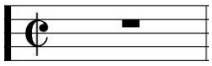
والبدر مزق ظلمته وسفر ازدهر في النيل سطع بي نورو واتقطع بُهر

الليل هدأ والجو صفا وغاب الاتر والنسيم يجيب من توتي اصوات المَتَر

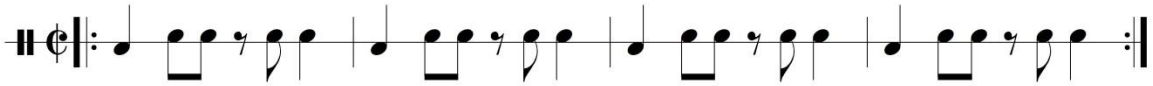
انا يا جميل من صوت ضميري المستتر من شعري كم اسمعتك الحان في وتر

شوفنا النجوم تنظرنا بنظرة شذر لما القمر في افقه بغيابه اعتذر

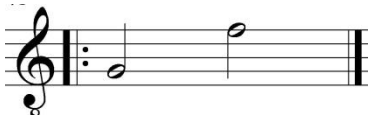
صافين عُفاف يا حبيبي خالين من قذر في هوانا لا واشي ولامراقب حَذَر.

**الميزان:** رباعي مقسوم 

**الضرب الايقاعي:** مامبو. **شكل رقم (10)**

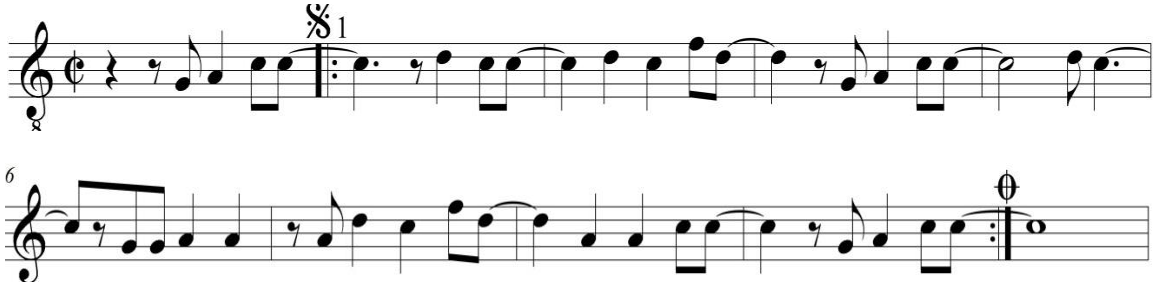


**القالب:** أحادي، جملة متكررة بمصاحبة ايقاعية من آلة الرق.*(Tambourine)*

**المدى الصوتي:**

## تحليل اسلوب الاداء:

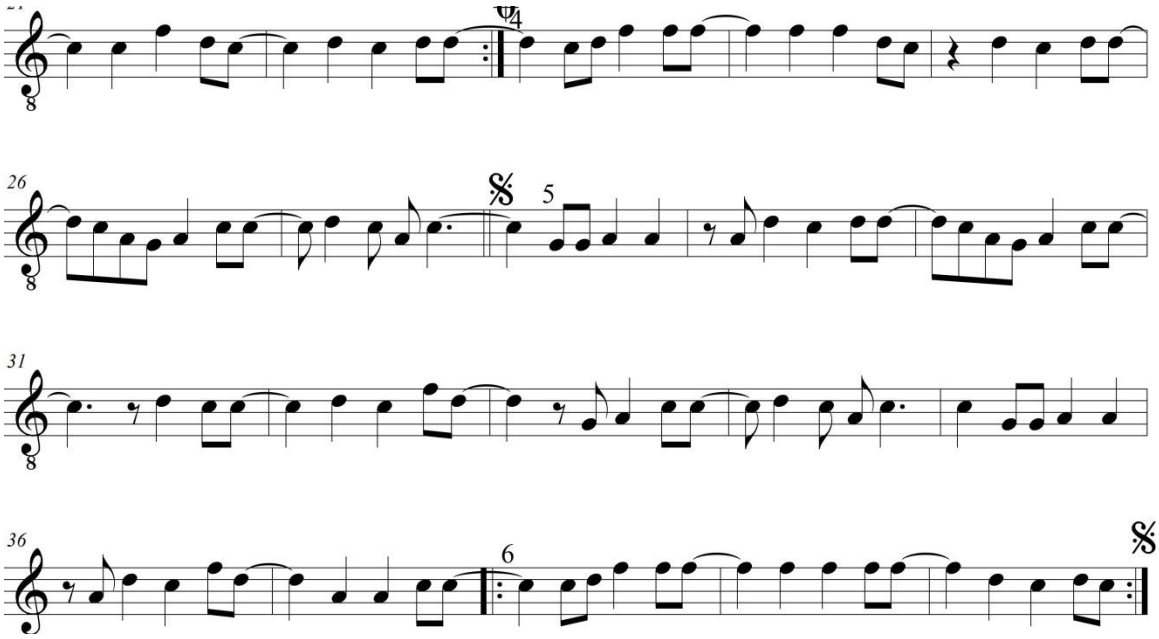
يسبق الغناء مقدمة ايقاعية من آلة الرِك، ويبدأ الثنائي غناء مطلع الاغنية من النبر المؤجل من قبل منتصف المازورة:

[ما بننسى ليلة كنا تايهين في سمر بين الزهور انا وانت والنيل والقمر]

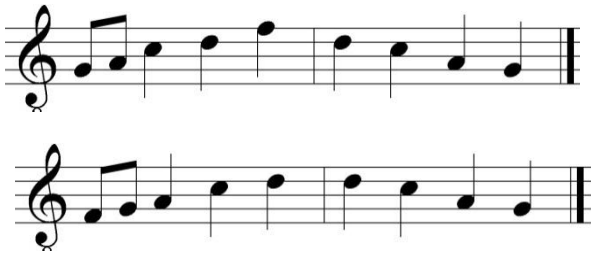
ينحصر بناء اللحن ما بين الاصوات الموسيقية [صول- لا - دو - ري- فا] (G A C D F) جملة لحنية من ثمان موازير، تتكرر فقرة المطلع ست مرات في تطابق في الاداء ما بين الثنائي دون الخروج من خط اللحن، وذلك لزوم التأكيد بأصوات جهورية قوية.

هناك مد صوتي في المازورة العاشرة ينتقل منها الثنائي لغناء الكوبليه الاول الذي يتكون من بيتان: [وين يا جميل يوم كنا تايهين في سمر من أُنسنا اتمتعنا بي جني الثمر]

[كم قلبي بالأنفاس لأنفاسك غمر والجو سِكِر من ريّك إتعطر خُمر]

غناء البيت الاول من الكوبليه في سبعة موازير ليغنوا في الثامنة آخر اربعة كلمات من مطلع الاغنية [انا وانت والنيل والقمر] ينتقل الغناء لصدر البيت الاول من البيت الثاني في الكوبليه الاول ويتم الارجاع *(Repeat)* اربعة مرات [ كم قلبي] الفقرة الثالثة. ومنها الانتقال للفقرة الرابعة لإتمام عجز البيت [ والجو سكر ] وفي نهايتها يستمر الغناء بنفس النهج الاول بالرجوع لعجز بيت المطلع.

ينحصر غناء بقية الكوب ليهات (الثالث والرابع) بنفس الاسلوب والاداء المتكرر في الفقرات (4و5و6) مع العودة في كل مرة للحن المطلع. مع المحافظة على نهج التطابق في فنيات الاداء.

اعتمد بناء لحن الاغنية على سلم خماسي يوحي بدايتها بأن التتابع هو؛ [صول - لا – دو- ري- فا] (G A C D F) مع التأكيد على الصوت الاكثر استقرار هو؛ [دو] (C) كما تقفل الاغنية بترديد عجز بيت المطلع والذي يستقر في نفس الصوت [دو] (C). وبالاحتكام لبدايات غناء كل بيت او كوبلية فأن التتابع الاول هو المسيطر. وهذه واحدة من مرونة وسهولة السلم الخماسي في بناء الجمل اللحنية، يمكن ان يبدأ من اي صوت من اصواتها ولكن تظل السيطرة على السلم سواء كان خماسيا رئيسا او فرع *(Mode)* مع المحافظة على اللون الصوتي *(Tone color)* والمزاق *(Temper)*. لذا يحدد السلم بانه الفرع الثاني *(2nd Mode)* من السلم الخماسي الرئيس [فا] (F).

**السلم الموسيقى:**



ترى الباحثة ان التركيز على الارجاع المستمر سمة من سمات غناء الثنائيات، وذلك ما تأكد من خلال تحليل العينات الخاصة بغناء فترة الثلاثينيات من القرن العشرين فيما يعرف مجازاً بغناء الحقيبة، لأن الرسائل والمفاهيم التي تحملها النصوص في باب الحب والغرام للمرأة. لذلك كان الاهتمام بالنص والاعتماد على اللحن الذى لم يخرج من إطار الالحان الشعبية والتي تمثل اهم مصادر الثقافة السمعية لذلك الجيل من رواد الاغنية الحديثة. (أنظر ملحق رقم (12) المدونة.

## اسم العينة: الريدة (13)

**الشاعر:** حسين عثمان منصور.

**الملحن:** أحمد عبد الرازق.

**المؤدون:** احمد عبد الرازق، وعائشة الفلاتية*

**النص الشعري:**

الريدة الريدة الريدة يا حبيب قلبي

الريدة الريدة الريدة ليك براك حُبي

وحُبي إليهُ وبي عينيهُ حلفت يا ربي

**********

الريدة الريدة الريدة يا ملاكي براي

* عائشة موسى احمد المشهورة بالفلاتية.

الريدة الريدة الريدة  عندي ديمة هواك

وبين ايديهُ ومن عينيهُ اشعلت نار حبي

**********

الريدة  الريدة  الريدة  اسباب هناي يا ناس

الريدة الريدة الريدة  انسان نديم ولهان

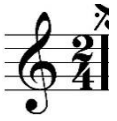
بحثت عليهُ  سألت عليهُ لقيتو في قلبي

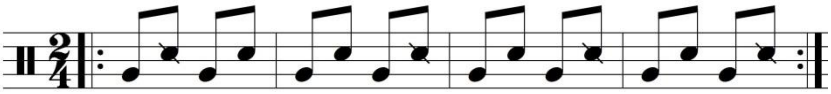
**********

الريدة  الريدة  الريدة  سر حياة الكون

الريدة الريدة الريدة  ليك يالمفتون

انا بفخر بيهُ وقلبي عليهُ يا ربي زيد حُبي

**الميزان:** ثنائي بسيط .

**الضرب الايقاعي:** فوكس.

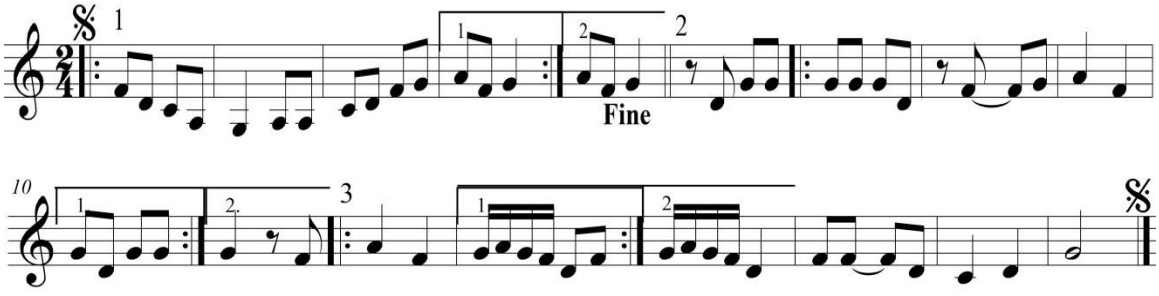
**شكل رقم (11)**

**القالب:** بسيط متكرر.

**المدى الصوتي:**

## تحليل اسلوب الاداء:

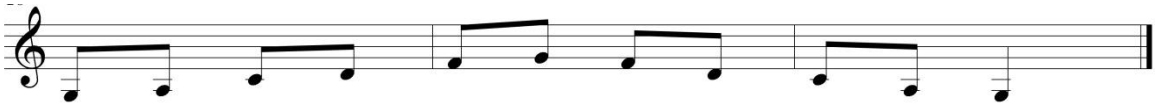
تعتبر هذه الاغنية واحدة من التجارب الثنائية التي ظهرت في نهاية الخمسينات وبداية الستينات من القرن العشرين بين صوت رجالي وصوت نسائي. اهتم الاداء فيها بالتنويع في شكل حوار بين الصوتين وفقا لمفهوم ورسالة النص. وقد غلبت عليها النصوص العاطفية.

تتكون اغنية الريدة من اثنتي عشرة بيتاً مقسمة على اربعة كوبليهات، الاداء فيها بمصاحبة فرقة موسيقية مكونة من ايقاع (بنقز) ومجموعة كمان – اكسليفون – وعود. يسبق الغناء الحوارى مقدمة موسيقية قصيرة من اربعة موازير يتم ارجاعها *(Repeat)* اربعة مرات. تبدأ المقدمة من الصوت [فا] (F) في المسافة الاولى متدرجا مستخدما خمسة اصوات هبوطا الى الصوت [صول] (G) اسفل المدرج، و يكمل جملة المقدمة صعودا الى الصوت [صول] (G) في الخط الثاني للمدرج الموسيقى، ليبدأ احمد عبد الرازق في الغناء بترديد [الريدة الريدة الريدة] في مازورتان الفقرة (2) تكمل المغنية عائشة بقية البيت [يا حبيب قلبي]، حيث يعتمد الغناء في بنائه اللحني على اربعة اصوات موسيقية؛ [لا- صول- فا - ري] (A G F D). يُغني المغني البيت الثاني من الاغنية مستهلا بمفردة [الريدة] بنفس اسلوب الاداء السابق دون تغيير لترد المغنية بعجز البيت [ليك براك حُبي] ليلتقيا في الاداء معا في البيت الثالث فقرة (3) مع الارجاع في المازورتان الثانية والثالثة [وحبي اليهو] [وبي عينيهو حلفت يا ربي].

تستلم الفرقة الموسيقية عن طريق السينيو فقرة (1) ليستمر الاداء في بقية الكوبليهات بنفس النهج. ذلك هو الشكل البنائي للأغنية لهذا الثنائي مع التركيز على اسلوب الاداء الحوارى (ديالوج) الى ان تقفل الاغنية في المازورة الخامسة في الفقرة (1) على الصوت [صول] (G).

اختلفت فنيات الاداء في هذه الاغنية مع قصرها من حيث البناء اللحني والمقدمة الموسيقية التي تسبق الغناء، حيث اضاف اسلوب الاداء الحواري الدرامي الخفيف بعدا جماليا للغناء الثنائي،

وخاصة بين صوت المغني التينور وصوت المغنية الالطو، وقد خرجت عن الاسلوب المعروف لدى المغنيين (الثنائي) الذين اعتمدوا مصطلح المطابقة. أعتمد اسلوب الغناء على صيغة السؤال من المغني، والجواب من المغنية، وتتمة الجملة اللحنية من كليهما في اداء تطابقي. لاحظت الباحثة من خلال اختيار العينة ان هذا النمط الغنائي كانت ظاهرة متقدمة، ولكنها لم تستمر لذا فهي من ضمن الثنائيات العابرة الى أواخر الستينيات من القرن العشرين.

اعتمد البناء الموسيقى والحني على السلم الخماسي[صول] (G) الفرع الثاني *(Mode)* من السلم الخماسي الرئيس [فا] (F) ويلاحظ ذلك في المقدمة الموسيقية والقفلة (Fine).

**السلم:**

## اسم العينة: ارض النيل (14)

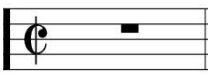
**الشاعر:** عبد الرحمن الريح

**والملحن:** .عبد الرحمن الريح.

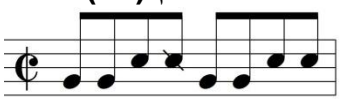
**المؤدون:** حسن عطية، و منى الخير.

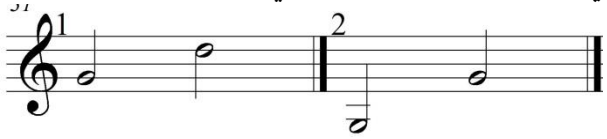
**النص الشعري:** نقلت الاغنية من تسجيل اسطوانة قديمة لذلك وجدت الباحثة صعوبة بالغة في تدوين النص الشعرى لآن المغني حسن عطية يخفي كثير من الاحرف وذلك ما عرف به في اسلوبه. لذا كان الاهتمام باللحن واسلوب الاداء الغنائي.

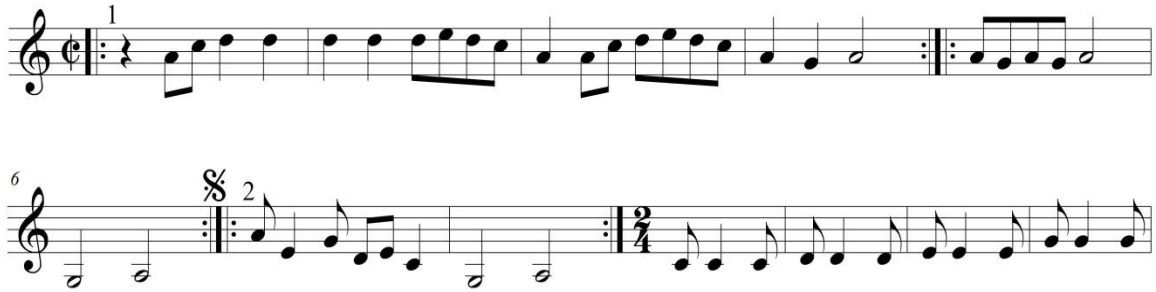
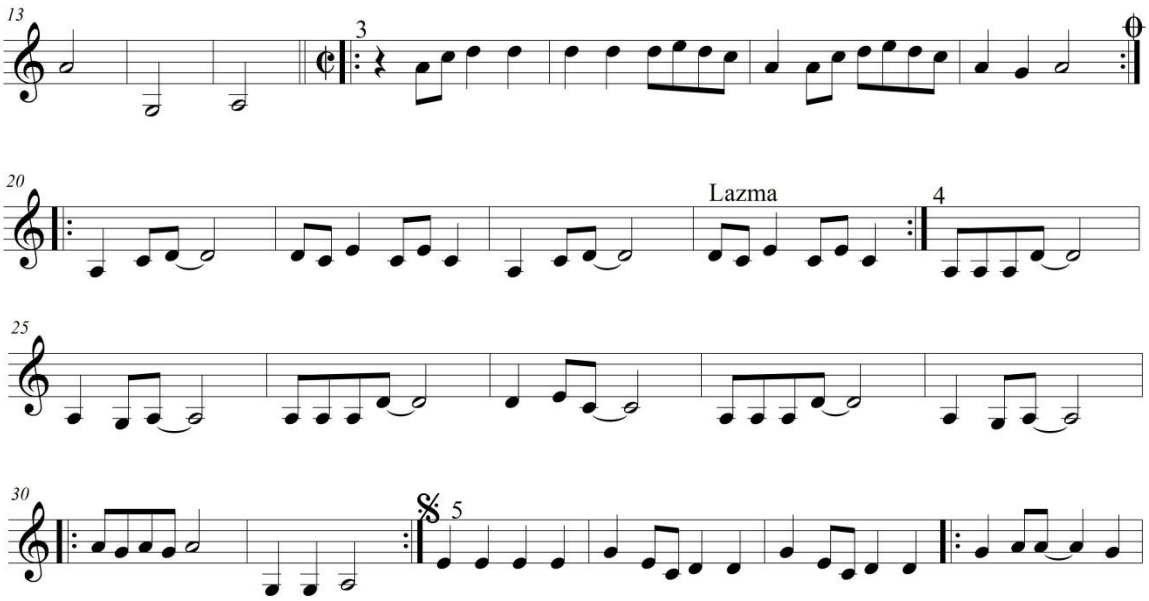
**الميزان:** رباعي مقسوم، وثنائي.

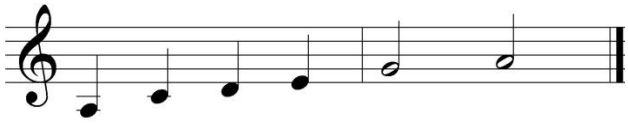


**الضرب الايقاعي:** رومبا.

**شكل رقم (12)**

**القالب:** بسيط متكرر.

**المدى الصوتي:** 2 اصوات الثنائي. 1المقدمة الموسيقية

## تحليل اسلوب الاداء:

اغنية ارض النيل ، وايضا تُسمى ارض الخير؛ هي واحدة من اغاني الثنائيات العابرة، وكانت بمثابة مشاركة بين صوت رجالى ونسائي من اجل التنويع والتجديد في الاداء في العقد السادس من القرن العشرين بمصاحبة الفرقة الموسيقية. يلاحظ ان هذه الاغنية تختلف في اسلوب ادائها من العينة السابقة لها، مع انها اكدت على شكل السؤال والجواب (الديالوج) إلا ان المغني احتفظ بالأداء لغالب الاغنية. تميزت في بنائها الموسيقى واللحني بمدى صوتي اول، وثاني ؛ الجزء الاول خاص بالمقدمة الموسيقية . والثاني خاص بالمدى الصوتي للمغني والمغنية في إطار الثنائي. ولطبيعة صوت المغني حسن عطية الغليظة، جعلت من المغنية الالتزام بنفس المدى مع خصوصية صوتها. لذا كان الاداء سهل لبساطة اللحن، وليست هناك قفزات بعيدة وذلك لسهولة البناء اللحني مع التكرار المستمر لكثير من المقاطع، وتغيير الميزان من المازورة التاسعة تنويعة لإعادة جملة المقدمة الموسيقية بإرجاعها. يبدأ الغناء من آخر الفقرة (3) من الصوت [لا] (A) اسفل المدرج لينحصر اللحن في اربعة اصوات؛ [لا- دو- ري- مي] (A C D E) [ راضي بيك يا هوايا لا بروح في الموية- ارض النيل يا هواي] تردد المغنية الجزء الاخير من عجز البيت وكأنما تؤدي دور الشيالين. في الفقرة (4) لتعود الفرقة الموسيقية ( 𝄋 ) للفقرة (2) التي تبدأ بالصوت [لا] (A) ليتغير الميزان الى الثنائي تنويعة ومنه للميزان الرباعي. لإعادة نفس المقطع الصوتي.

لاحظت الباحثة ان مشاركة المغنية مني الخير في الاداء كان من باب التنويع وفقا لتلك الظاهرة. لان مشاركتها فقط ترديد المقاطع الاخيرة من بيت الشعر وبذلك خرج الثنائي من الشكل التقليدي في الاداء المتصل والتطابق. إلا ان العينة السابقة لها اكثر ثراء في فنيات الاداء الحواري. كمان اللحن متكرر ونسبة لوجود الفواصل في الميزان اضطرت الباحثة لتكرار بعضها في التدوين الموسيقى. وقد اعتمد بناء المقدمة الموسيقية واللحن على السلم الخماسي الفرعي الخامس؛ [لا] (A) *5th Mode*. من السلم الخماسي الرئيس (C).



انظر ملحق (13) المدونة.

## اسم العينة: (نشيد) أمة الامجاد[1] (15)

**الشاعر:** مصطفى عبدالرحمن [مصري].

**الملحن**: محمد حميدة.

**المؤدون: الثنائي الوطني** (محمد حميدة، ويوسف السماني). بمصاحبة اوركسترا وكورال معهد الموسيقى والمسرح والفنون الشعبية. 1974م

**النص الشعري:**

أُمتي يا امة الامجاد والماضي العريق

يا نشيدا في دمي يحي ويجري في عروقي

أذن الفجر الذي شق الدياجي بشروق

وطريق النصر قد لاح فسيري في الطريق

**********

قبلة الانظار يا ارض الهدى والحق كنت

ومناراً في دجى الايام للعالم عشت

انت مهد النور مهد الفن والعرفان انت

وستبقينا ويبقى لك منا ما اردت

لا لا لا تبالي ان اتى الدهر يوما لا تبالي

قد صحونا لأمانينا صحونا لليالي

لك يا ارض البطولات و يا ام الرجال

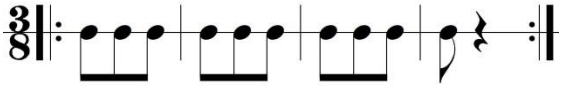
ترقص الارواح في يوم الفداء يوم النضال

[1] http://www.sudanesesongs.net/

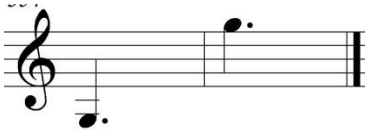
**الميزان: ثلاثي.**

**الضرب الايقاعي:** مارش معتدل السرعة.(*Moderato*)

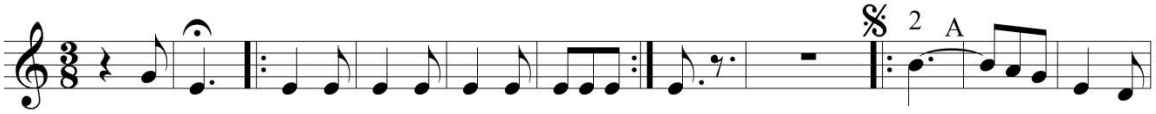
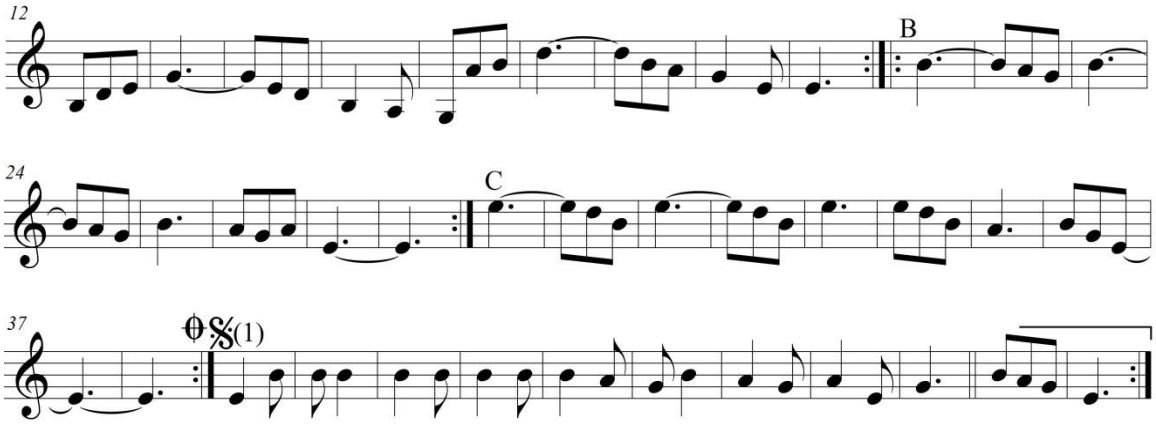
**شكل رقم (13)**

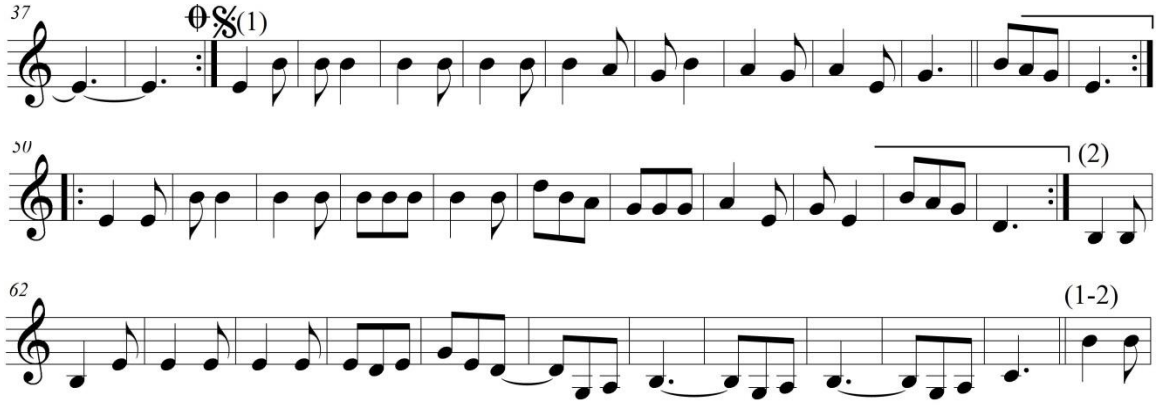
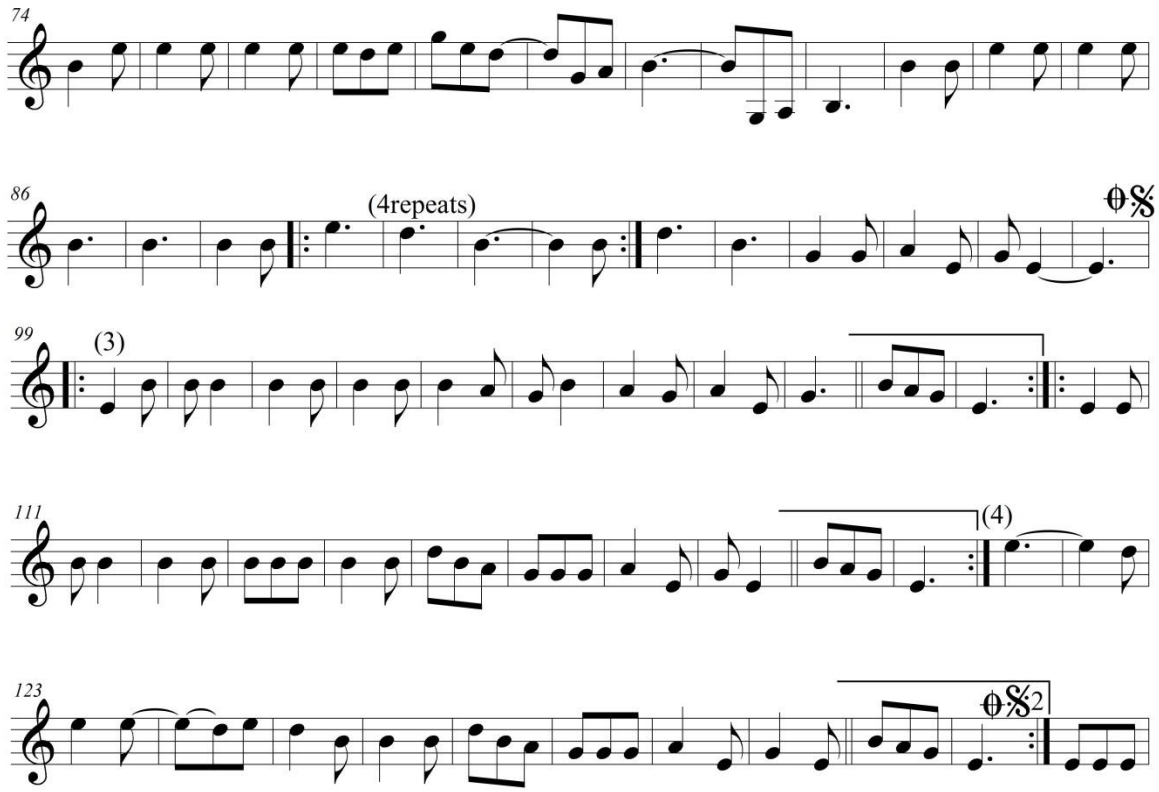
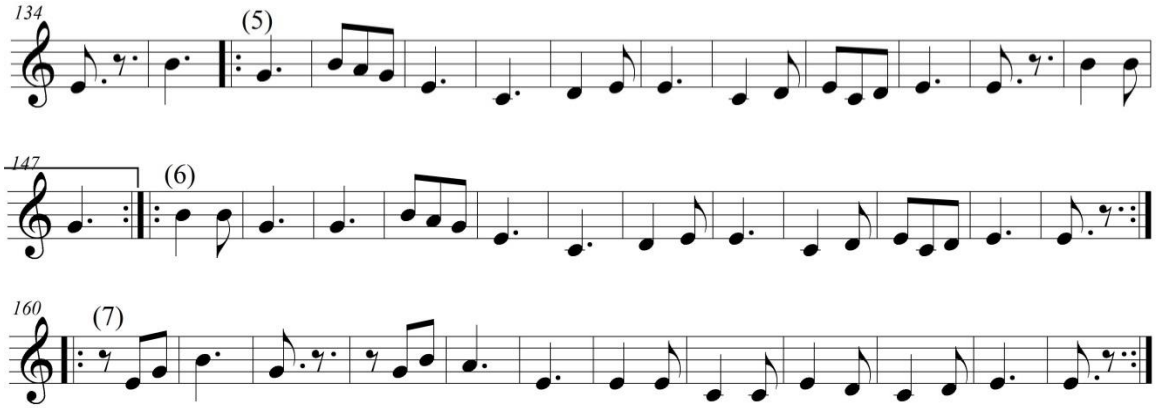
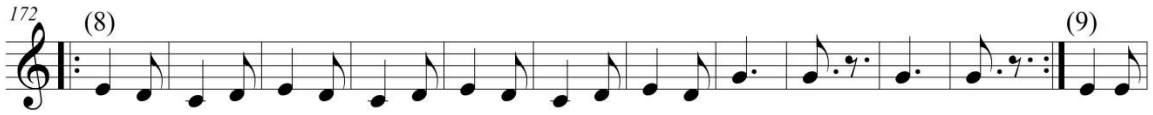


**القالب:** لحن مركب من جملتين.

**المدى الصوتي:**

ذكر الفاتح الطاهر دياب: بأن هذا العمل الفني عمل كبير شارك فيه كورال معهد الموسيقى والمسرح والفنون الشعبية عام 1974م وقام بتوزيعه الخبير الكوري اوشانق سونق، فكانت لوحة فنية شارك فيها الكورال مع الثنائي الوطني. كُتب النص الشعري باللغة العربية الفصحى، وكان الاهتمام بالأداء اللغوي واضحا مع اجادته للزخارف اللحنية مع الانسجام في الاداء ما بين الثنائي والكورال، والتنفيذ الموسيقى الواضح[1]

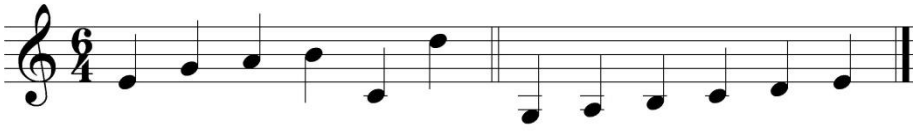
## تحليل اسلوب الاداء:

تميزت هذه الاغنية النشيد بمقدمة موسيقية حشد لها آلات الاوركسترا( وتريات، ونفخ خشبية ونحاسية- وايقاعية) وتبدأ الفرقة بأداء حلية من النبر الضعيف الي القوي *(Lavary)* بالأصوات [صول، مي](G, E) ليستمر الاداء ايقاعيا على الصوت [مي] (E) في مساحة زمنية اربعة موازير بإرجاعها تمهيداً لتنفيذ الجملة الموسيقية [ A] في 12 مازوره، ينتقل الاداء للجزء الثاني من الجملة في [B] وهي تنويع للجملة الاولي، ثم الى الفقرة [C] المكملة للجملة الموسيقية؛ المقدمة التي تسبق الغناء.

[1] الفاتح الطاهر دياب (1934- 2019 )– اثناء مراجعته لعينة الدراسة- كلية الموسيقى والدراما(2017م).

يبدأ الغناء من الفقرة (1) بمطلع النشيد من الثنائي والكورال؛ [ امتي يا امة الامجاد والماضي العريق] يتكرر في المرجع الاول، ثم الانتقال للمرجع الثاني في نفس الفقرة، والغناء للثنائي بصوت آحادي (تطابق) [يا نشيدا في دمي يحيى ويجري في عروقي]، ينتقل الثنائي للفقرة الثانية لغناء البيت الثالث [اذن الفجر الذي شق الدياجي بشروق ] في المنطقة الغليظة من اللحن. يعقب الاوركسترا بفاصلة موسيقية (لازمة) ليرتفع الغناء الى جواب الاصوات الغليظة[سي] (B) الى [سي](B) في الخط الثالث. ثم مواصلة لغناء البيت الاخير من الكوبليه الاول (و طريق النصر قد لاح فسيري في الطريق) ليستلم الكورال بإرجاع السينيو ( 𝄋 ) لإعادة كامل الكوبليه الاول.

انحصرت الاصوات المكونة للبناء اللحني في [صول- لا- سي- ري- مي] (G A B D E). وقد تميز اسلوب الاداء التبادلي بالقوة والحماس بنوعيها *(f)* و *(ff)*.

بعد اداء الاوركسترا للمقدمة الموسيقية يتجاوز عن طريق ترقيم الكودا ( 𝄌 ) *(Coda)* للفقرة الثالثة إعادة للكوب ليه الاول كاملا ثم السينيو (2 𝄋 )، ليحدث نفس التخطي للفقرة الخامسة في جملة موسيقية بإرجاع ليستلم الثنائي بعد تقدمة بأصوات [ او او او] تمهيدا لغناء الكوبليه الثاني [ قبلة الانظار يا ارض الهدى والحق كنت] في اداء تبادلي في الفقرات (6 و7). ومن ثم [انت مهد النور...] في الفقرة الثامنة.

يستمر الاداء الغنائي ما بين الثنائي والكورال في تناسق تام ولكن دون توظيف للأصوات خارج إطار الاداء التقليدي الأحادي؛ ثنائي وشيالين، بعد غناء آخر بيت في القصيدة [ ترقص الارواح في يوم الفداء يوم النضال] في الفقرة (18) يعاد غناء البيت الاول والثاني من المطلع في الفقرات (19) و (20) يتم تكرار[يا نشيدا في دمي يحي ويجري في عروقي] بين الثنائي الوطني والكورال في قفلة متلاشية *(Fade)*.

ترى الباحثة ان اللحن تميز بثبات فكرة بناء الجمل الموسيقية واللحنية. والفواصل الموسيقية التي تربط بين الانتقالات سواء للأداء الغنائي او الموسيقي. ايضا هناك استخدام وتوظيف للسكتات الموسيقية مما اضاف بعدا جماليا للنشيد. وقد ساعدت ثبات الاشكال الايقاعية للنوت الموسيقية والاصوات التي قام عليها البناء الموسيقي قوة وتماسك العمل الفني. وقد جاءت اماكن الاستقرار الصوتي ما بين [مي- سي- صول- لا- ري] (E- B- G -A D)، كما ادي الظهور القليل للصوت [دو] (C) الوسطى في الفقرات (6،7،8 ،17و18) في الجمل الموسيقية بإضافة بعد جمالي للجمل، خاصة التي قامت بالربط والتسليم للغناء. لذا فإن الاصوات الموسيقية التي اعتمد عليها البناء الموسيقى واللحني هي سته اصوات مع ملاحظة ان استخدام الصوت [دو] (C) ارتبط في حركته بالصوت [ري] (D)مع اختفاء للصوت [سي] (B). ومع تواتر مناطق الاستقرار اللحني والموسيقى فإن بناء السلم السداسي يكون على النحو التالي:

**السلم السداسي:**



انظر ملحق (14)المدونة الموسيقية.

## اسم العينة: لحظة سعيدة (16)

**الشاعر:** محمد على عبدالله.

**الملحن:** ميرغني المأمون.

**المؤدون: ثنائي ام در-** علي مصطفي ركاب، وطبيقه، خلف الله عبد الله محمد.

**النص الشعري:**

لحظة سعيدة ونظرة بعيدة وبيها القاسي كلو يهون

شفتك ماشي براك تتهادى تفوق البانة فدعة غرور

وبيها القاسي كلو يهون

ملاك معصوم في داخل جنة جبينك بدري وحاجبك نور

وبيها القاسي كلو يهون

عليك الهيبة فارا جناحا تغازل حسنك المفتون

وبيها القاسي كلو يهون

جمالك بيهو العالم غنى لآنك هاوي كل فنون

وبيها القاسي كلو يهون

دلالك فتنة جمالك فتنة للعشاق في كل الكون

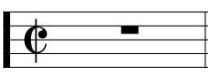
وبيها القاسي كلو يهون

صراحك نعمة وشوفتك مُنية تزيدا حلاوة احلى عيون

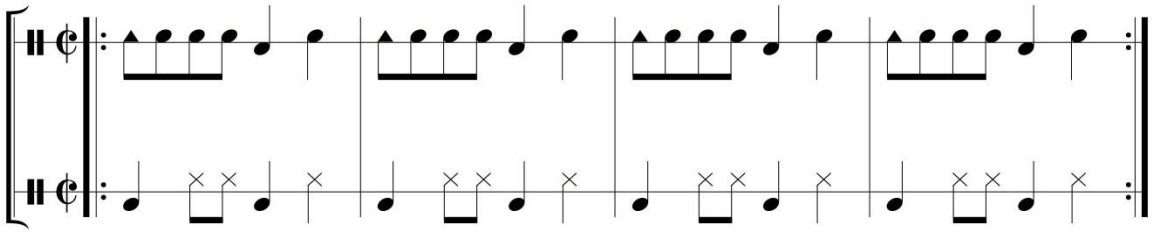
اقول للناس بكل صراحة يا حبيبي هواك هيج لي شجون

هيج لي شجون

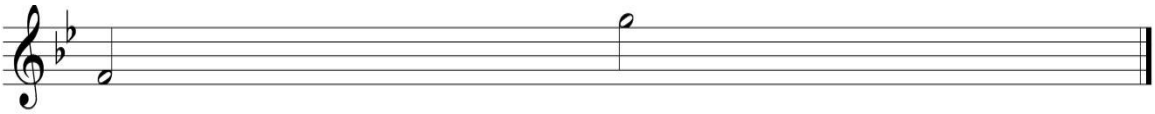
**الميزان:** رباعي مقسوم.

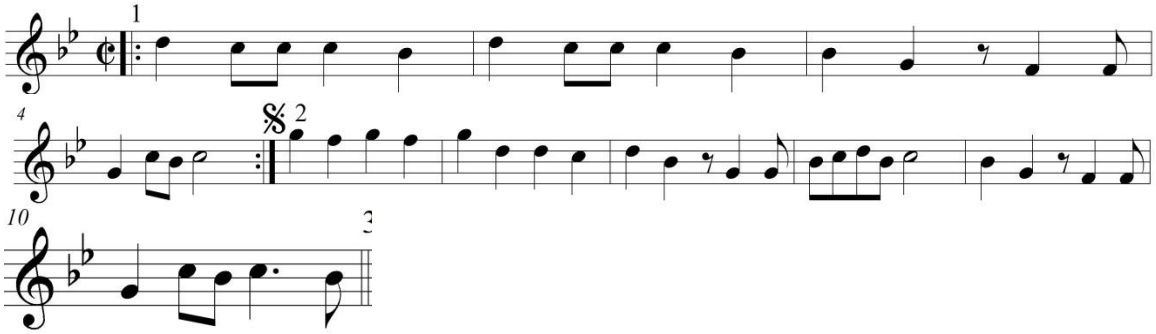


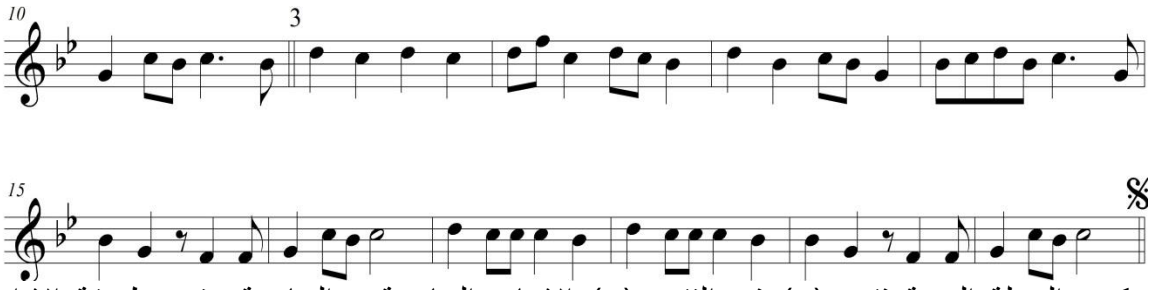
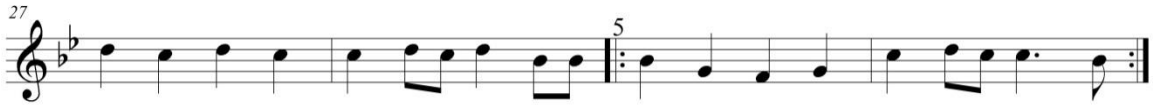
**الضرب الايقاعي:** نوبي (كِتِشا) **شكل رقم (14)**



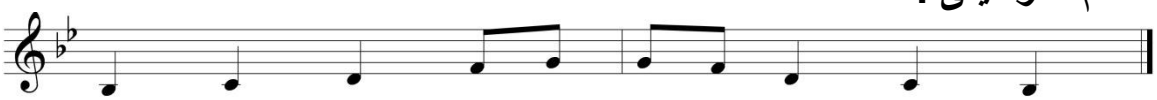
**القالب:** أحادي بسيط متكرر، بمصاحبة ايقاعية الطبل و الرق.*(Tambourine)*

**المدى الصوتي:**

## تحليل اسلوب الاداء:

تميزت اغنية لحظة سعيدة بانها من الاغاني الخفيفة الايقاع وهى راقصة، اشتمل اللحن في بنائه علي جملتين؛ الجملة الحنية الاولى (1) خص بها مطلع الاغنية [ لحظة سعيدة ونظرة بعيدة وبيها القاسي كلو يهون ] في اربعة موازير تبدأ بالصوت [ري] (D) في الخط الرابع للمدرج الموسيقى منحصراً ما بين الاصوات [ري- دو- سيb- صول- فا- صول- دو] (D- C- Bb- G- F- G- C) هبوطا وصعودا.

يؤدي الثنائي المطلع ليستلم الشيالين مرددين نفس الجملة الحنية دون أي تغيير، و يتكرر ذلك ما بين الثنائي والشيالين اربعة مرات. يغني الثنائي البيت الثاني من الاغنية والتي تبدأ [ شفتك ماشي براك تتهادي تفوق البانة فدعة غرور] فقرة (2) وهي جملة لحنية من روح الجملة الاولى، إلا انها تبدأ بأصوات حادة كما في الفقرة (2) اعلاه. وهنا اتخذ الملحن مفتاح للتسليم من الثنائي للشيالين عجز البيت الاول من مطلع الاغنية، حيث يتم تريدها بعد غناء كل بيت، ومن ثم العودة للمطلع من

الشيالين. يستلم الثنائي غناء البيت الثالث. ثم المرجع للمطلع عن طريق المفتاح. مع وجود سينيو في نهاية الفقرة(3).

تتكرر الجملة الحنية فقرة (2) في الفقرة (4) الابيات الخامسة و السادسة بنفس طريقة الاداء السابقة. وبعودة الثنائي للسنيو في المرة الرابعة والتي يبدأ بها البيت السابع ب [ صراحك نعمة] والبيت الثامن [ اقول للناس بكل صراحة] يكون الاداء للثنائي في مدة زمنة من ثمان موازير الي ان يأتوا الي قفلة الاغنية بتكرار آخر مفردتان في عجز البيت الاخير من الاغنية، فقرة (5) [ هيج لي شجون] يتم تكرارها ما بين الثنائي والشيالين في اداء تبادلي عدة مرات الى ان يقفلوا في خفوت *(Fade)*

ترى الباحثة ان اسلوب الاداء في هذه العينة التزم فيها الثنائي والشيالين صيغة السؤال والجواب (المطابقة)، مع اعتماد الاغنية على اسلوب التكرار ما بين صيغة الجملة اللحنية الاولى لمطلع الاغنية. والجملة الثانية لبقية ابياتها مع إعادة الفقرة الثانية في الرابعة. وتكرار الاداء في القفلة بنفس اسلوب المرجع الاول.

أعتمد بناء الجمل اللحنية للأغنية علي خمس اصوات موسيقية بعلامة خفض واحدة. وقد استهلت بالصوت [ري] (D). وختمت بالصوت [سيb] (Bb)، ولما كانت اغلب مناطق الاستقرار في نهايات التسليم على الصوت [دو] (C)، ترى الباحثة ان هذه صفة وميزة من مميزات السلم الخماسي وهي الحرية وسلاسة الانتقال من بعد لآخر في إطار الخمسة اصوات. بالرغم من ان هناك علامتي خفض (*b*) في دليل السلم إلا انه لا أثر لعلامة الخفض الثانية.

**السلم الموسيقى :**

انظر ملحق (15).

## اسم العينة: لمَّ ترجع بالسلامة (17)

**الشاعر:** على شبيكة.

**الملحن:** السني الضوي.

**المؤدون:** ثنائي العاصمة . السني الضوي، وطبيقه، ابراهيم ابو دية.

**النص الشعري:**

لمَّ ترجع بالسلامة وترجع ايامنا الجميلة

يا سنا الروح يا مُدامه يا عواطفنا النبيلة

تهدي ليلاتنا ابتسامة من زمان بنقول حليلا

يوم رحيلك يا حبيبي شفت كل الكون مسافر

لا هزار في روضة غنى لا زهر عطر بيادر

لا تلاقي يروي شوقي لا حديث يجبر بخاطر

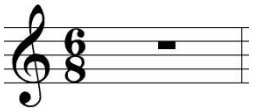
الشهور يا ريتا تجري وكل يوم يا ريتو باكر

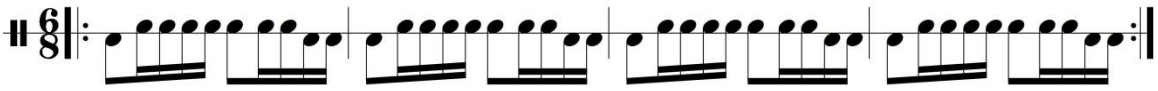
لمّ ترجع يا ربيعي للقليب المشتهيك

وزي عوايدك ... تحتويني رعشة من الريد إليك

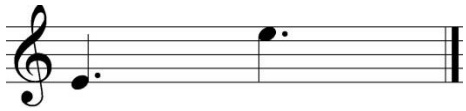
عيونك الضاحكة تبكي والمشاعر فايضة بيك

لا هزار في روضة غني لا زهر عطر بيادر

**الميزان:** ثلاثي مضعف.

**الضرب الايقاعي تم تم:** **شكل رقم (15)**

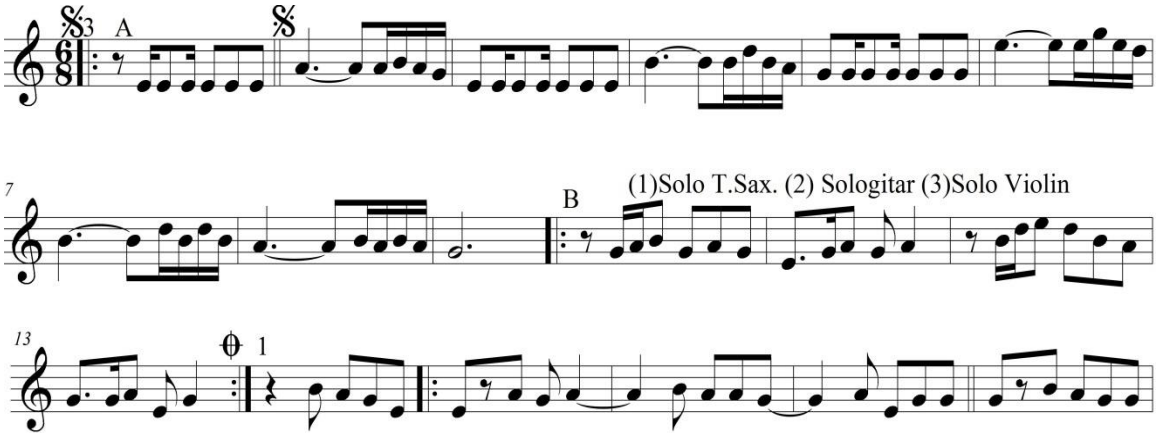


**القالب:** أحادي متكرر بمصاحبة فرقة الاذاعة السودانية (ام درمان)

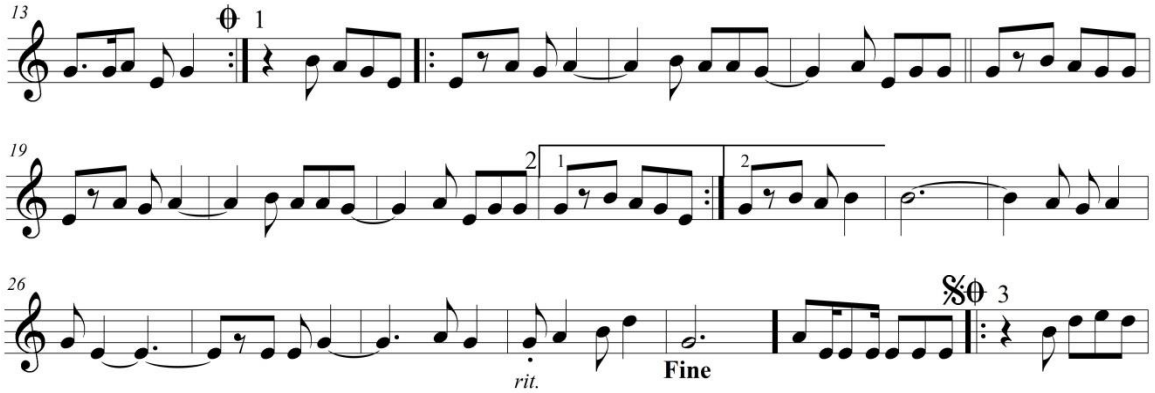
**المدى الصوتي:**

## تحليل اسلوب الاداء:

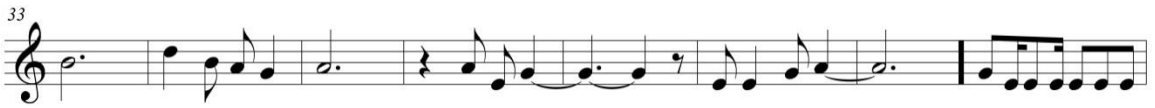
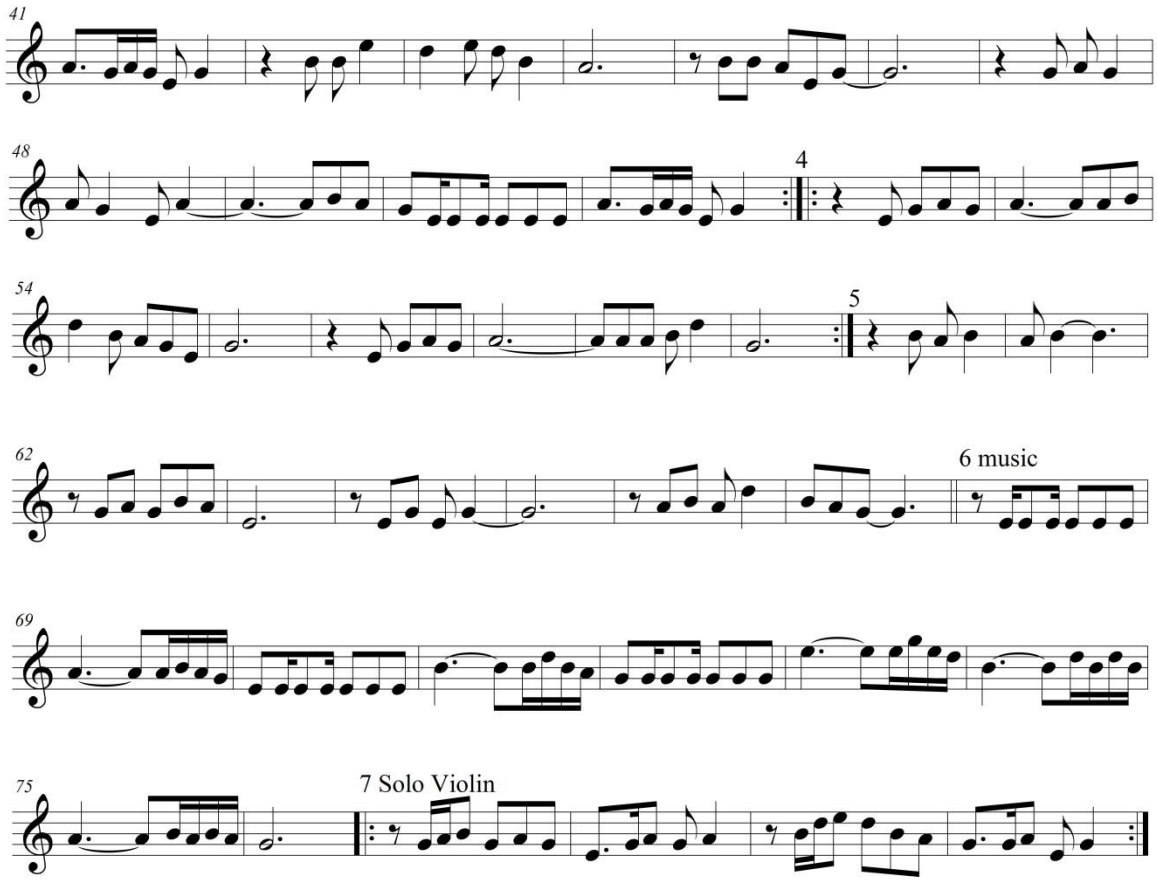
تعتبر هذه الاغنية واحدة من اغاني التي التزم فيها الثنائي بالأداء المتطابق في كل مراحل اللحن. ولكن تميزت بالإعداد والتنفيذ المتقن من قبل الفرقة الموسيقية التي ضمت آلات الكمان، والشيلو. والجيتار والباص جيتار. والايقاعات. كذا آلات النفخ الخشبية والنحاسية.

اشتملت الاغنية علي مقدمة موسيقية من جملتين؛ الجملة الاولى (A) من تسعة موازير تؤديها الفرقة الموسيقية يستلم الساكسفون (Tenor sax ) يؤدي منفرداً *(Solo)* الجملة المكملة (B)، ترد الفرقة الموسيقية نفس الجملة. يستلمها الجيتار (صولو)، ثم الرد من الفرقة الموسيقية، وتعود الفرقة لإداء الجملة (A) في مرجع كبير ومن ثم جملة الصولو.



يبدأ غناء المطلع من الفقرة (1) بعد النبر القوى [لمَّ ترجع بالسلامة وترجع ايامنا الجميلة-] في ثمان موازير ويتم الارجاع لتكملة البيت الثاني، و في كل مرة يجئ الرد ايقاعيا من الفرقة الموسيقية. مع وضوح كامل للمفردات من ثنائي العاصمة مع التزامهم بالحليات في صوتيهما. تستلم الفرقة لإداء الجملتان حيث يعيد الثنائي المطلع مرة اخرى بنفس الانسجام ثم الانتقال لغناء البيت الثالث فقرة (2)[تهدي ليلاتنا ابتسامة من زمان بنقول حليلا] في مساحة زمنية من عشرة موازير، تستلم الفرقة الموسيقية بالإرجاع ( 𝄋 ) من المازورة الثانية في الجملة (A) بتنفيذ كامل لكل الفقرات الموسيقية. ليتم تخطي المطلع بترقيم الكودا ( 𝄌 ) للكوب ليه الاول الى الفقرة (3). حيث سيطرت الاصوات الموسيقية [مي- لا- صول - سي- ري] (E A G B D) على بناء جمل المقدمة واللحن في تراكيب سلسة معبرة عن روح العمل.

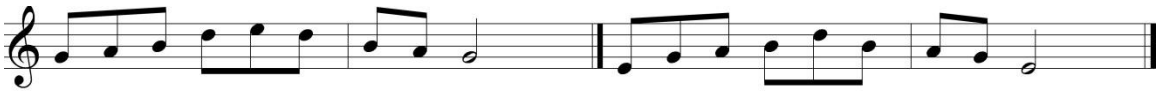



يغني الثنائي الكوبليه الاول الذي يتكون من اربعة ابيات، ولكن كل بيتان بمرجع مع وجود الازمات الموسيقية القصيرة من الفرقة الموسيقية ردا علي الاداء في نهاية كل بيت، لازمات مبنية على اساس ايقاعي. وتبدأ الفقرة الثالثة ب [ يوم رحيلك يا حبيبي شفت كل الكون مسافر]، لازمة، [ لا هزار في روضة غني لا زهر عطر بيادر] لازمة، يأتي اداء البيت الثالث والرابع بتنويع في اللحن والصوت، تحتل المنطقة الوسطي في الفقرتان (4 و5) حيث ان الاصوات الاكثر سيطرة في بناء الجملة اللحنية واكثر استقرارا هي؛ [مي- صول- لا] (E G A) مع وجود قفزات متبادلة بين ال [سي- ري](B -D) و [لا- ري] (A- D).

امتاز فن الاداء بالنسبة لثنائي العاصمة في الفقرات الرابعة والخامسة باستخدام صوتيهما بخفوت منغم للتعبير عن معني النص، في انسجام تام تمهيدا للانتقال الى الفقرة (6) حيث تستلم الفرقة الموسيقية لأداء جمل المقدمة ليأتي تنفيذ الصولو في الفقرة (7) من آلة الكمان - نفس الصولو الذي قام بتنفيذها الساكسفون، والجيتار، وهنا لزوم التنويع المبتكر. يتكرر صولو الكمان مع رد الفرقة اربعة مرات، ينتقل بعدها الثنائي لغناء الكوبليه الثالث في الفقرة (8) [ لمّ ترجع يا ربيعي للقليب المشتهيك]، لازمة، [ وزي عوايدك ... تحتويني رعشة من الريد إليك] يتم تكرارها اربعة مرات لينتقل الغناء للفقرة (9) [ عيونك الضاحكة تبكي والمشاعر فايضة بيك] والبيت الاخير في(10) [يا حلاتك يا حبيبي يا حلات الدنيا فيك] وبعد تكرارها ترجع الفرقة الموسيقية عن طريق (3 𝄋 ) للمقدمة الموسيقية لإعادتها كاملة وغناء المطلع ثم قفل الاغنية بإحكام علي الصوت [صول] (G).

تميز اللحن بالبناء المتماسك مع وضوح الافكار في التنويع والتعبير الصوتي الأحادي المطابق، والذي يمكن ان يؤديه مغني (صوت) واحد، ولكن ارتبطت الاغنية بالثنائي وثقافة الثنائيات

السودانية. وترى الباحثة انه بالإمكان ان يتم توظيف اصوات الثنائي في الاداء التبادلي و التتابعي (Canon) لإضافة ابعاد تعبيرية وجمالية للأغنية لأنها متاحة في الثقافة الغنائية وخاصة في ما تمت دراسته من عينة البحث من المدائح النبوية والقصيد الصوفي.

أعتمد الملحن في بناء الجمل الموسيقية واللحن بتنويعاته علي السلم الخماسي [صول] (G) و*[مي](E 5th Mode)*.

**السلم الموسيقي:**

أنظر ملحق المدونة رقم (16)

## خصائص فنيات الاداء ما بين المدائح وغناء الثنائيات:

تأكد من خلال العرض والتحليل ان هناك مشتركات في فنيات الاداء ما بين المديح وغناء الثنائيات. وخاصة في الاشكال التي ارتبطت بشكل الغناء الشعبي الفردي الذي قوامه المغني والشيالين، وهو النوع الذي يعتمد في الاداء بأن يكون محور الارجاع هو مطلع الاغنية او عصاية المدحة، وذلك دون مشاركة الشيالين او الزمال في اداء بقية ابيات النص. ولكن تفردت بعض عينة الدراسة من المدائح بأساليب خاصة في الاداء الصوتي مثل التقديم والتأجيل ما بين المادح والزُمال، والتنويع في المصاحبة الايقاعية. كما تميزت العديد من الجمل اللحنية في بنائها على العدد الفردي في موازيرها (7 او 10). و ارتبطت قوالب المديح بنظم ايقاعية عرفت بالحربي والذي يعادله في الغناء ضرب ايقاع السيرة (الدلوكة) ولكن لكل واحدة خصوصيتها في التنفيذ. ايضا قالب الدقلاش المركب، ويعادل في الغناء ضربان اما الدليب او الكول (شرق السودان). ايضا هناك قالب المخبوت والذي يشابه ضرب ايقاع التم تم ولكن بتفاصيل اكثر عمقا نسبة لاستخدام ما بين ثلاث طارات الي اربعة. بالإضافة الى ضرب ايقاع النوبة الذي يشترك فيه المديح والذكر. تركز نصوص المديح على مدح المصطفى صل الله علية وسلم، والقصيد الصوفي بالإرشاد والتوجيه، وصف الاراضي المقدسة مكة والمدينة (طيبة)، بينما ارتبط غناء الثنائيات بالعاطفة والهيام اتجاه المحبوبة وتركزت كلها على المرأة، بينما هناك اغناني ارتبطت بالوطن والمجتمع.

لاحظت الدراسة ان الابنية اللحنية لعينة البحث من المديح وغناء الثنائيات سيطرت علي اغلبها السلالم الخماسية دون وجود لنصف الصوت *( Semitones)*من بين مكوناتها، وهناك سلمان سداسيان في البناء اللحني للعينات (10 – يا نسيم ارجوك) و( 15- امة الامجاد)، وسلالم ذو الاربعة اصوات في العينات (2- الرجال قامت ) و (4 – ناهي النهو). ولم تخرج في الوانها الصوتية *(Tone colors)* عن روح البناء الخماسي. وقد توافق ذلك مع بعض النتائج التي توصلت إليها الدراسة السابقة؛ الثانية: انس العاقب حامد؛ "الخصائص اللحنية والايقاعية لموسيقى الطرق الصوفية بالسودان - الطريقة السمانيه في ام مرحي، و ام درمان " فيما يختص بالبناء الحني الذي يقوم على السلم ذو الاربعة اصوات. والسلالم الخماسية التي تخلو من انصاف الابعاد. ايضا اتباع الالحان للمسارات اللحنية البسيطة وتحاشى القفزات. مع التأكيد على ان اساليب الاداء تركزت في الجماعية والاداء التجاوبي والتبادلي.

# عرض ومناقشة الفرضيات

تعرض الباحثة في ختام الفصل الثالث فرضيات البحث وفقاً لما تمت دراسته من العينات، وما جاءت في الدراسات السابقة. للإجابة على الاسئلة المتصلة بها.

## نص الفرضية الاولي:

تختلف خصائص فنيات واساليب الاداء في المديح النبوي وفقاً لقوالبه عن غناء الثنائيات. والمديح ضرب من ضروب الغناء يوصل به المتصوفة عن طريق المدح: السيرة، والوعظ، والارشاد.

ورد في عرض وتحليل عينة البحث من المدائح والقصيد الصوفي مصطلحات خاصة بفنيات الاداء تختلف عن مصطلحات غناء الثنائيات، كما ان للمديح و القصيد الصوفي اسماء قوالب مرتبطة بالضروب الايقاعية. ومن مميزاتها وتفردها ان الشاعر يورد اسمه في احد الابيات الختامية للمدحة او القصيد الصوفي.

يتميز الاداء الصوتي في المديح بتبادل الادوار ما بين المادح وزُماله، و المحاكاة المتصلة في اداء المقاطع الصوتية مثل: الاداء التعاقبي لعبارة لحنية اثناء المد الصوتي من المادح في نهاية العبارة ليردد الزمال نفس العبارة ليلتقوا مجددا في صوت سبقهم المادح بأدائه وهو ما يشبه الاداء التعاقبي (Canon). كما ثبت من خلال العرض والتحليل ان المادحين يستخدمون آلات الطار وطبول النوبة في تنفيذ المصاحبة الايقاعية وفقا لقواعد ترقيم ملتزمين فيه بالخفوت بمستوياته الثلاث *(pp-P-mp)*– كذلك مواقع القوة *(mf- f -ff)* الشيء الذي لم يوجد في المصاحبة الايقاعية في غناء الثنائيات والذي تكون فيها المصاحبة الايقاعية بمستوى واحد من حيث قوة الضرب من قبل دخول الثنائي في الغناء الى قفلة الاغنية.

ارتبط المديح بالسيرة النبوية ووصف الأراضي المقدسة مكة والمدينة (طيبة).اما القصائد الصوفية فهي تحمل الفلسفة الصوفية في الوعظ والارشاد، والفقه. من خلال هذا العرض واتساقاً مع ما تم عرضه وتحليله في الباب الثالث الفصل الاول. فإن المديح النبوي ضرب من ضروب الغناء الصوفي. وبهذا فقد تأكدت ثبات الفرضية والاجابة على السؤالين الاول والثاني **بنعم**. والسؤالان هما؛

1. هل تختلف خصائص فنيات واساليب الاداء في المديح النبوي عن غناء الثنائيات؟.
2. هل المديح ضرب من ضروب الغناء يوصل بها المتصوفة المدح والسيرة، والوعظ، والارشاد؟.

## نص الفرضية الثانية:

**تنص الفرضية الثانية على الآتي:**

لم يوظف الثنائي اصواتهم في شكل رأسي أو افقي لحنى بتبادل الادوار.

ظهر من خلال عرض وتحليل عينة البحث من غناء الثنائيات ان شكل الاداء الغالب هو الاداء الذي اصطلح عليه الاداء المطابق، وهو غناء الثنائي لكل ابيات الاغنية دون اي تقسيم للأدوار من حيث التبادل او الاداء الفردي كما المغني الفرد، وورد ذلك في العينات (9-10-11-12- 16 - 17) سواء كانت بمصاحبة الفرق الموسيقية او بمصاحبة الآلات الايقاعية. الا ان هناك تميز في اداء الثنائيات المزدوجة ما بين صوت نسائي ورجالي، وجاء ذلك في العينات ( 13- 14) والذي اطلقت عليها الباحثة الثنائيات العابرة لعدم استمرارها. حيث ظهرت فيها فنيات الغناء الحواري (ديالوج) ما بين المغني والمغنية. ايضا افراد مساحة للصوت النسائي لإظهار امكانته الصوتية، بالإضافة لأداء التطابق كسمة من سمات الاداء الثنائي. بهذا تأكد ثبات نص الفرضية بانه ليس هناك توظيف لأصوات الثنائي بالرغم من انها تميزت بالقوة والثبات في العينة التي تم عرضها وتحليلها. وتمت الاجابة على السؤال الثالث، **بلا** – وهو؛ هل وظف الثنائي السوداني اصواتهم في شكل راسي او افقي لحنى بتبادل الادوار؟.

ترى الباحثة ان البحث قد حقق اهدافه. و المتمثلة في دراسة خصائص فنيات الاداء، ومعرفة القوالب وفلسفتها الفنية. التثبت العلمي للمرجعية الغنائية في المديح وغناء الثنائيات. ايضا تدوين وتثبيت حقوق ملكية اساليب وفنيات الاداء للسودان. وتسجيل وتدوين الضروب الايقاعية وفقا لأسمائها.

# الفصل الرابع

## خاتمة البحث

**النتائج**

**التوصيات**

**مكتبة البحث**

**الملاحق**

# الفصل الرابع

# الخاتمة

اشتمل البحث على عدة اهداف، وقد سعت الباحثة لتحقيقها من خلال اطارها النظري الذي سعى الى تأكيد دور الممالك الاسلامية السودانية في إرساء دعائم الصوفية والمديح النبوي، ومنهجية الاستفادة من المورث الغنائي والاطار العملي الذي تم فيه عرض وتحليل عينة البحث، و دراسة خصائص فنيات اساليب الاداء في المديح النبوي وغناء الثنائيات، و التأكيد على ان هناك مرجعية غنائية يمكن ان تضيف تقنيات أداء للأغنية تساهم في إثرائها. ايضاً دراسة فن الصوفية وغناء الثنائيات وتدوينه وتثبيت ملكية اساليب الأداء و فنياته للسودان. كذلك تسجيل وتوثيق الضروب الايقاعية بأسمائها والسلالم الموسيقية التي اعتمدت عليها الالحان في بناء الصيغ اللحنية بهدف حفظها، حتى لا تستمر منهجية الشفاهية في التعامل مع فنيات الاداء الصوتي.

تمكنت الباحثة من خلال العرض والتحليل ان تصل الى الأجوبة والحلول لمشكلة البحث والتي تمثلت في؛ ان هناك اساليب وفنيات أداء صوتي خاص بالمديح النبوي والقصيد الصوفي على مستوى الأداء الثنائي والجماعي، يلاحظ فيها التنوع اثناء الأداء بين المؤدين، مع ان المغنيين الذين عُرفوا بالثنائي يعيشون في نفس البيئة الثقافية التي عاش و يعيش فيها المادحون، إلا أنهم يؤدون الاغاني بأسلوب المؤدى الفرد. وقد وثقت الباحثة لكلا النوعين واكدت على انه يمكن الاستفادة من تقنيات الاداء الصوتي عند جماعات المديح النبوي ونقلها بمنهجية علمية للذين يؤدون الغناء بشكل ثنائي، وذلك للاستفادة من فنيات واساليب الأداء والقوالب، والترقيم المستخدم في المديح للخروج من نمط الاداء الثنائي ذو المسار الواحد دون الاستفادة من الكم الصوتي المتوفر للثنائي. وقد جاءت الحلول بما ثبت في نوع التدوين الموسيقي والفروقات بين المديح وغناء الثنائيات. وقد خرج البحث بالعديد من النتائج والتي تمثلت في الآتي:

## النتائج:

- وضوح مخارج الحروف والنطق السليم واحدة من مميزات المدائح، مع استخدام النفس الطويل.

- ثبات تام لأصوات المادحين والزُمال في اطار السلم الموسيقى ، دون الخروج منه بإضافة اصوات من خارج اصوات البناء اللحني.
- تتميز الالحان بوجود التنويع في اسلوب الاداء، والحفاظ على فنيات التداخل، باستخدام التسليم والتسلم الذي يبدأ احيانا من نصف الكلمة او نصف شطرة البيت.
- اظهرت أساليب الاداء ان هناك امكانيات في مهارات الاداء الصوتي والايقاعي أكدت خصوصية التوظيف وثراء الثقافة الادائية للمادحين المستمدة من التراث الغنائي السوداني.
- تميز فنيات الاداء الصوتي في المديح بالمطابقة بين المادح والزُمال في صورتين؛ وذلك بعد اداء المادح للجملة اللحنية الرئيسة لعصاية المدحة او القصيد، او للجزء الذي سبق والمتمثل في صدر البيت.
- تميزت المصاحبة الايقاعية بالوضوح والتدرج في الترقيم ما بين الخفوت *(p-mp- pp)*
- والقوة *(f-mf-ff)*. والسكوت اثناء اداء المادح لتأتي ضربات الطار ردا على ما سبق من أداء.
- المديح النبوي ضرب من ضروب الغناء الصوفي مرتبطا بالسيرة النبوية ووصف اراضي المقدسة مكة والمدينة (طيبة).اما القصائد الصوفية فهي تحمل الفلسفة الصوفية في الوعظ والارشاد، والفقه.
- يختلف غناء المطابقة لدي الثنائي عن الزُمال في المديح، خاصة في التنويع ما بين المادح و زُماله في التقديم والتأخير والتبادل، والمتابعة (*Canon*).
- يمكن توظيف اصوات الثنائي في الاداء التبادلي و التتابعي (*Canon*) لإضافة ابعاد تعبيرية وجمالية للأغنية، لأنها متاحة في الثقافة الغنائية للمدائح النبوية والقصيد الصوفي.
- اشتراك العديد من الاغاني في لحن واحد، وما بين المديح والغناء كانت سمه من سمات فترة عقدي الثلاثينيات والاربعينيات وظهرت مرة اخري في 2000م.
- تميز نهج اسلوب الاداء ما بين الثنائي والشيالين في ثبات الفكرة دون وجود أي تنويع، سو التركيز على الارجاع المستمر سمة من سمات غناء الثنائيات.
- الرسائل والمفاهيم التي تحملها اغلب النصوص الغنائية في باب الحب والغرام للمرأة.
- الاهتمام بالنص والاعتماد على اللحن الذى لم يخرج من إطار الالحان الشعبية والتي تمثل اهم مصادر الثقافة السمعية لجيل رواد الاغنية الحديثة.

- الضروب الايقاعية السودانية هي اساس البناء الايقاعي الخاص بالغناء والمديح، بالاضافة لاستخدام ضروب الرُمبا والفوكس (Fox)- الغربي للغناء، وهي ظاهرة التثاقف السمعي في العقد السادس من القرن العشرين.
- أعتمد اسلوب الغناء لدى الثنائيات المزدوجة على صيغة السؤال من المغني، والجواب من المغنية، وتتمة الجملة اللحنية من كليهما في اداء تطابقي. كانت ظاهرة متقدمة، ولكنها لم تستمر، لذا فهي من ضمن الثنائيات العابرة الى أواخر الستينيات من القرن العشرين.
- مشاركة المغنية مني الخير وحسن عطية في الاداء كان من باب التنويع وفقا لتلك الظاهرة.
- افراد مساحة للصوت النسائي لإظهار ملكاتها الصوتية، بالإضافة لأداء التطابق كسمة من سمات الاداء الثنائي
- ساعد ثبات الاشكال الايقاعية للنوت الموسيقية والاصوات التي قام عليها البناء الموسيقي في اغنية امة الامجاد على قوة وتماسك العمل الفني.
- وجود مشتركات في فنيات الاداء ما بين المديح وغناء الثنائيات في الاشكال التي ارتبطت بشكل الغناء الشعبي الفردي الذي قوامه المغني والشيالين.
- ارتبطت قوالب المديح بنظم ايقاعية عرفت بالحربي، و يعادله في الغناء ضرب ايقاع السيرة (الدلوكة) ولكن لكل واحدة خصوصيتها في التنفيذ. ايضا قالب الدقلاش المركب، ويعادل في الغناء ضربان اما الدليب او الكول (شرق السودان). و قالب المخبوت والذي يشابه ضرب ايقاع التم تم.
- سيطرت على الابنية اللحنية من المديح وغناء الثنائيات السلالم الخماسية دون وجود لنصف الصوت *( Semitones)* من بين مكوناتها، بالإضافة لسلمان سداسيان.
- توقيع اسم شاعر المدحة بعبارات الدعاء في ختام القصيدة يعتبر توثيقاً كاملاً وتعريف بشاعر القصيدة، ويعد واحدة من ادبيات حفظ الحقوق وهي خاصية لا توجد في الشعر الغنائي.

**التوصيات:**

- التركيز على ربط الدراسات الموسيقية بالثقافات الموسيقية السودانية، وربطها بالسياقات الاجتماعية، وذلك لإثراء مكتبة الموسيقى السودانية وايجاد مرجعية علمية موثقة.
- جمع وتصنيف، و تدوين، وتحليل الضروب الايقاعية والقوالب اللحنية المصاحبة للرقص الشعبي السوداني على تنوعه.
- التدريب الصوتي من خلال الورش الفنية للمادحين والمغنيين الثنائي للعمل على الاستفادة من توظيف الكم الصوتي افقياً ورأسياً.

# مكتبة البحث

# مكتبة البحث


**1)القرآن الكريم.**

**2)** بابكر فضل المولى حسن - مظاهر الحضارة في دولة الفونج الاسلامية 1504- 1821م – منشورات الخرطوم عاصمة الثقافة العربية- وزارة الثقافة(2005).

**3)** جوليت عدلي غابيوس- علاقات دولة الفونج ببلاد العرب ط1- الدارالعربية للنشر والتوزيع- مصر(2009م).

**4)** حسين (ال) النور يوسف - من شعر المديح النبوي- إدارة التعريب جامعة الخرطوم- مطبعة جامعة الخرطوم (1995/11/13م).

**5)** حسين بابكر فضل المولى - مظاهر الحضارة في دولة الفونج الاسلامية " 1504- 1821م"- الخرطوم عاصمة الثقافة العربية (2005م).

**6)** حسن عبد الله الترابي- الحركة الاسلامية في السودان- بيت المعرفة- الخرطوم(1412ه/1992م).

**7)** حسن الشيخ الفاتح قريب الله - دور الصوفية في ميدان التربية والتعليم- مركز محمد عمر بشير للدراسات السودانية- جامعة ام درمان الاسلامية(2005م).

**8)** سالم حسين الامير، و على عزيز العبيدي - الموسيقى وشعر الحب في الفكر الصوفي ط1- القاهرة- مكتبة جزيرة الورد (2013م).

**9)** صادق (ال) محمد سليمان - المرشد في جمع الادب الشعبي ط1- مصلحة الثقافة- وزارة الثقافة والاعلام- الخرطوم (1987م).

**10)** صلاح الدين الشامي - السودان دراسة جغرافية- نشأة المعارف- الاسكندرية (2000م).

**11)** طارق احمد عثمان - الحياة الدينية في ارض المناصير- وحدة تنفيذ السدود- الخرطوم(2010م).

**12)** عباس سليمان السباعي - خصائص الشعر واللحن والايقاع في الاغنية الدينية في السودان، منشدو الاغنية الدينية ط1- الخرطوم (2003م).

**13)** عبدالرحمن بن محمد بن خلدون- **المقدمة** – مؤسسة الاعلمي للمطبوعات- بيروت- لبنان(د،ت).

**14)** عبد المجيد عابدين - تاريخ الثقافة العربية في السودان- دار الثقافة العربية للطباعة والنشر والتوزيع – الخرطوم (1967م).

**15)** عفاف محمد خيري نصر – دور الطوائف الدينية في العمل السياسي في السودان" 1956-1919" ط1- الدار العربية للنشر والتوزيع- مصر (2006م).

**16)** على ابراهيم الضو المزامير - المعتقدات حول الموسيقى والاضطراب النفسي- معهد الدراسات الافريقية والآسيوية- الخرطوم (2009م).

**17)** على زين العابدين - تاج الاولياء والاولياء ط1- دار ومكتبة الهلال – بيروت (1984م).

**18)** فضل الله احمد عبد الله - الفنون المسرحية في اداء الزكر الصوفي- قاف للخدمات المتكاملة – الخرطوم (2008م).

**19)** قرشي محمد حسن- مع شعراء المدائح- مصلحة الثقافة- الخرطوم (1976م).

**20)** قرشي محمد حسن – المدخل الى شعر المدائح – دار النشر الثقافي – الخرطوم (1977م).

**21)** محمد آدم سليمان - السلم الخماسي النظرية والتطبيق " في غناء البجه التبداوية والغناء الحديث في ملتقى البنيلين"- وزارة الثقافة الاتحادية- الخرطوم(2016م).

**22)** محمد النور بن ضيف الله - الطبقات " في خصوص الاولياء والصالحين"ط2 – تحقيق؛ يوسف فضل- دار جامعة الخرطوم للنشر(1985م).

**23)** محمد المنشاوي- فلسفة التذوق بين علماء الرسوم وعلماء الحقيقة- القاهرة مكتبة جزيرة الورد (2012م).

**24)** محمد سعيد القدال – تاريخ السودان الحديث 1820- 1955م ط1- مركز عبد الكريم ميرغني- ام درمان(2002م).

**25)**محمد على ابو ريان- الحركة الصوفية في الاسلام دار المعرفة الجامعية – الاسكندرية(د،ت).

**26)** محمد فوزي مصطفى- الثقافة العربية واثرها في تماسك الوحدة القومية في السودان المعاصر ط1- الدار السودانية- الخرطوم(1972م).

**27)** معاوية حسن يس – من تاريخ الغناء والموسيقى في السودان، من اقدم العصور حتى 1940م- مركز عبد الكريم ميرغني الثقافي- ام درمان – الخرطوم(2005).

**28)** ناجي حسن قاسم - مدخل الى العلاج بالموسيقى في الطب العربي الاسلامي- مطابع العملة السودانية – الخرطوم (2012م).

**29)** نصر الدين سليمان - الشعر الشعبي عند الشايقية " اثاره وانعكاساته الاجتماعية"- الخرطوم عاصمة الثقافة العربية- وزارة الثقافة الاتحادية (2005م).

**30)** نعوم شقير - تاريخ السودان الحديث- تحقيق؛ محمد ابراهيم ابو سليم- دار الجيل بيروت(1981م).

**31)** نعوم شقير - جغرافية وتاريخ السودان- دار الثقافة للطباعة والنشر– بيروت (د،ت).

## الدراسات، والدوريات، والمجلات والاوراق العلمية، والبرامج الاذاعية:

**32)** جراهام عبد القادر دمين " الموسيقى التقليدية السودانية"- كتيب اوراق قضايا الموسيقى السودانية- منشورات الهيئة القومية للثقافة والفنون - وزارة الثقافة- الخرطوم (1992م).

**33)** خالد المبارك – "المظاهر الدرامية في تاريخ التصوف السوداني"- مجلة الثقافة السودانية ع1 – وزارة الثقافة- الخرطوم (نوفمبرم 1976).

**34)** عبد الله حسن رزق– "منهجية لدراسة التصوف واصول التصوف" مجلة الثقافة السودانية ع1- وزارة الثقافة- الخرطوم( نوفمبر1976م).

**35)** فضل الكريم سعيد - عناصر الوحدة والتنوع الايقاعي واللحني في اغاني السيرة والعرضة، شمال السودان نموذجا- رسالة ماجستير (غير منشورة)- جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا(2009م).

**36)** محمد آدم سليمان - "التنوع الموسيقى في السودان"- كتيب اوراق قضايا الموسيقى السودانية- منشورات الهيئة القومية للثقافة والفنون- وزارة الثقافة- الخرطوم (1992م).

**37)** محمد آدم سليمان - المديح النبوي والذكر، فن الصوفية- برنامج ايقاع ونغم- الاذاعة السودانية- ام درمان(1996/7/2م).

**38)** محمد عوض رحمة، وعبد الماجد خليفة - مقابلة تلفزيونية- قناة الشروق- الخرطوم(السبت 2 اغسطس 2014م الساعة 2بظ).

**39)** نصر الدين سليمان فضل المولى - "دراسات فكرية في التصوف بالسودان"- اوراق وتوصيات المؤتمر الاول للتصوف – دار عزة للنشر- الخرطوم(2008م).

## ثبت الرواة والمقابلات:

**43)** ابراهيم عبد الوهاب عثمان محمد (70 سنة)- مقابلة شخصية- اتحاد المهن الموسيقية ام درمان(الاثنين 2014/3/24م).

**44)** عامر ابو قرون مقابلة شخصية (50 سنة)-عبر الهاتف- 0912867160 الخرطوم(2020/1/31م).

**45)** على مصطفى ركاب - مقابلة شخصية (55 سنة)- إدارة الموسيقى- وزارة الثقافة - ام درمان (13،14/فبراير 2014م) 2بظ.

**46)**عوض بابكر البصير (60 سنة) مقابلة عبر الهاتف-0913679377 - (2020/4/24م).

**47)** فاتح (ال) الطاهر دياب (83 سنة) مقابلة شخصية – كلية الموسيقى والدراما- مايو 2017م

**48)** كامل عبد الطيف (80 سنة)- مقابلة شخصية إدارة الموسيقى- وزارة الثقافة- ام درمان (2014/2/15م)2بظ.

**49)** محمد حسن احمد عجاج (65 سنة) - مقابلة شخصية - كلية الموسيقى والدراما- الخرطوم. (2014/5/14م).

## المراجع الاجنبية والشبكة العنكبوتية:

**50)** Albert E. Wier - The Macmillan Encyclopedia of Music and Musicians – Macmillan and Co. Martin Street London (1988).

**51)** https//ar.m.wikipedia.org –(net.)
**52)**https://i.ytimg.com/vi/4EZVFjmKCtw/hqdefault.jpg- (net.)

**53)** Persichetti, Vencent Twentieth Century Harmony. ISBN. O 57- 112161- London. (1978)..

**54)** William Collins - Drin led in Czechoslovakia 50549– Scans of Co. LTD- TSBN- 090786495 –(1976)

**55)** www.google pictures.

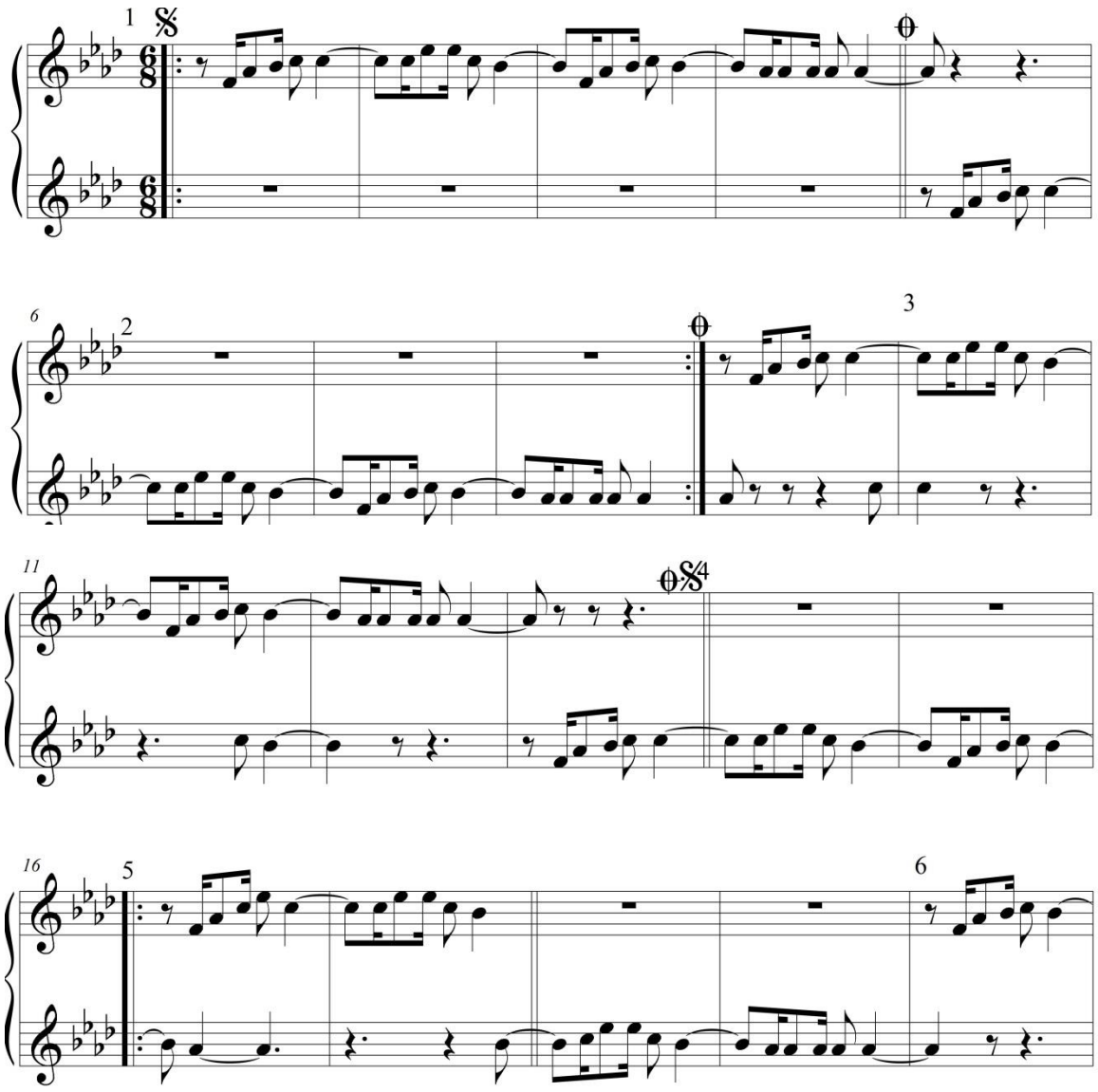
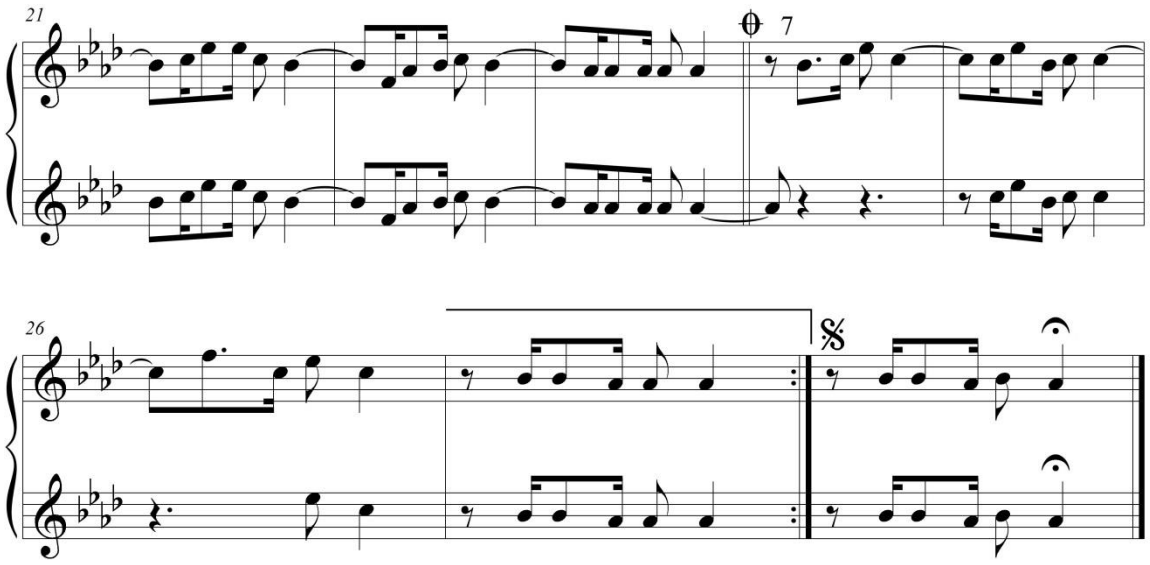
**56)** www.sudanesesongs.(net)

# الملاحق

# ملاحق المدائح النبوية

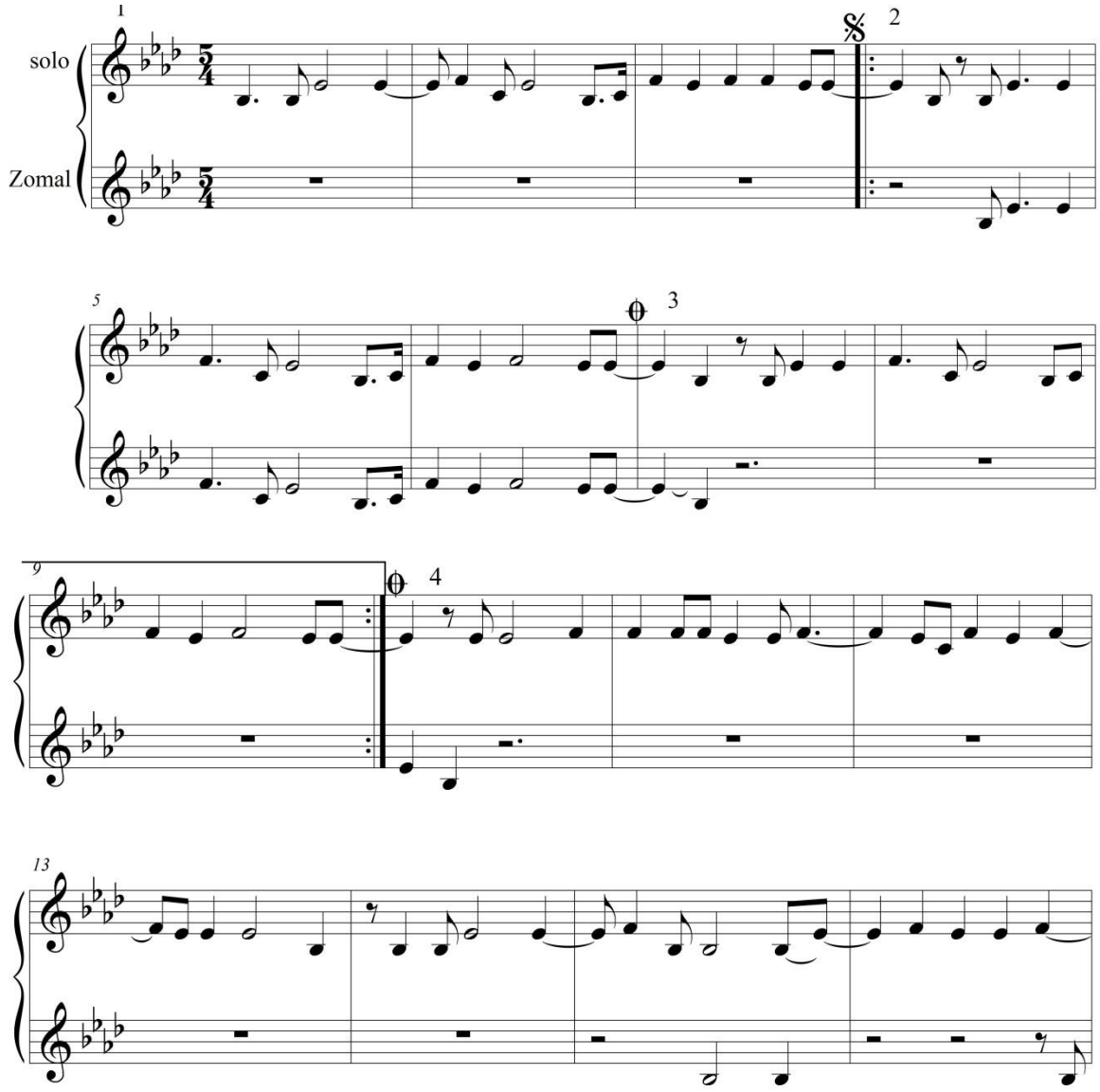
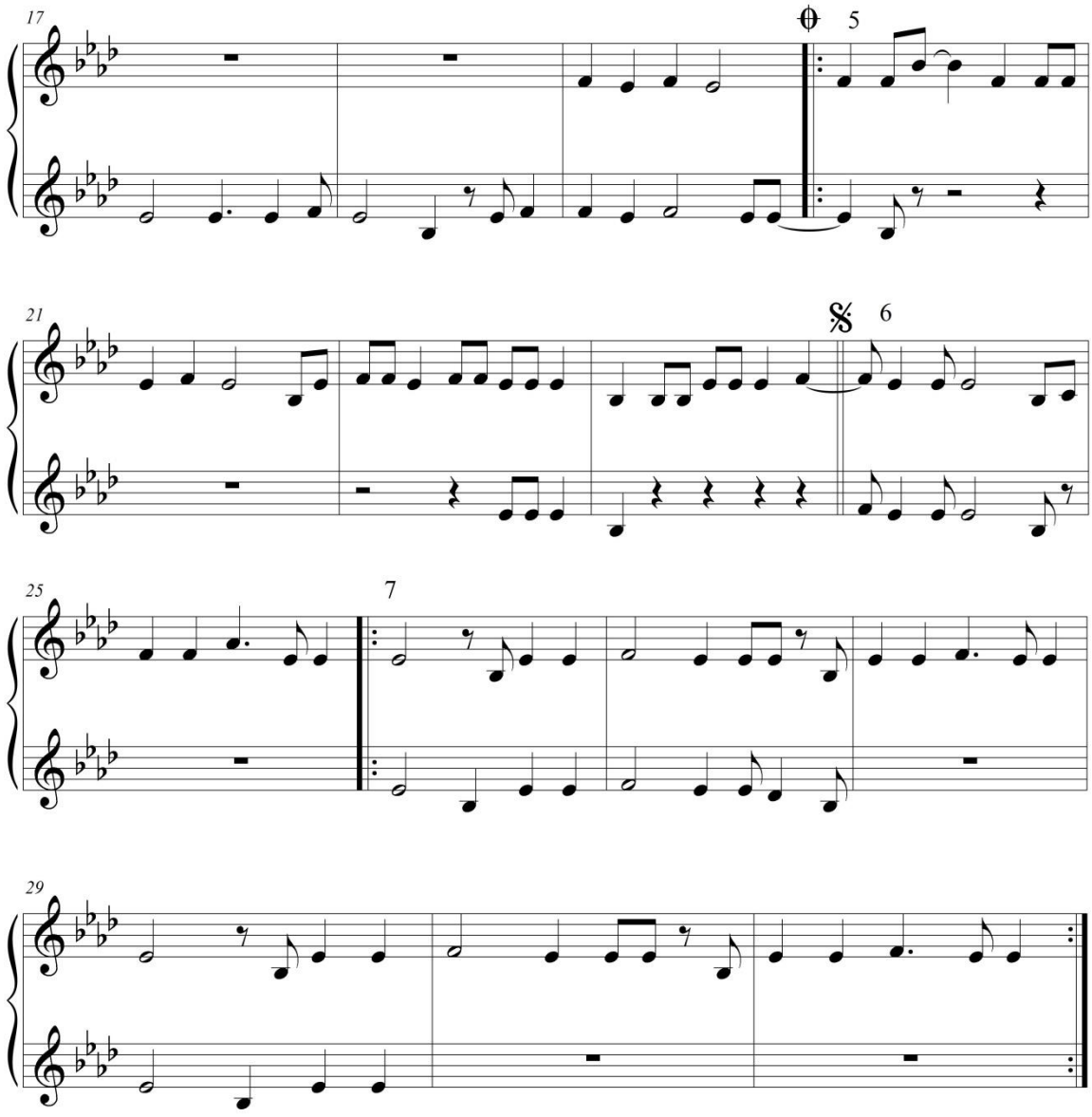
## ملحق (1)

### المدونة الموسيقية لمدحة: إلهي صل على الخيار

**لحن : حاج الماحي** **الاداء اولاد حاج الماحي**

**صورة (6) (Picture) اولاد حاج الماحي**

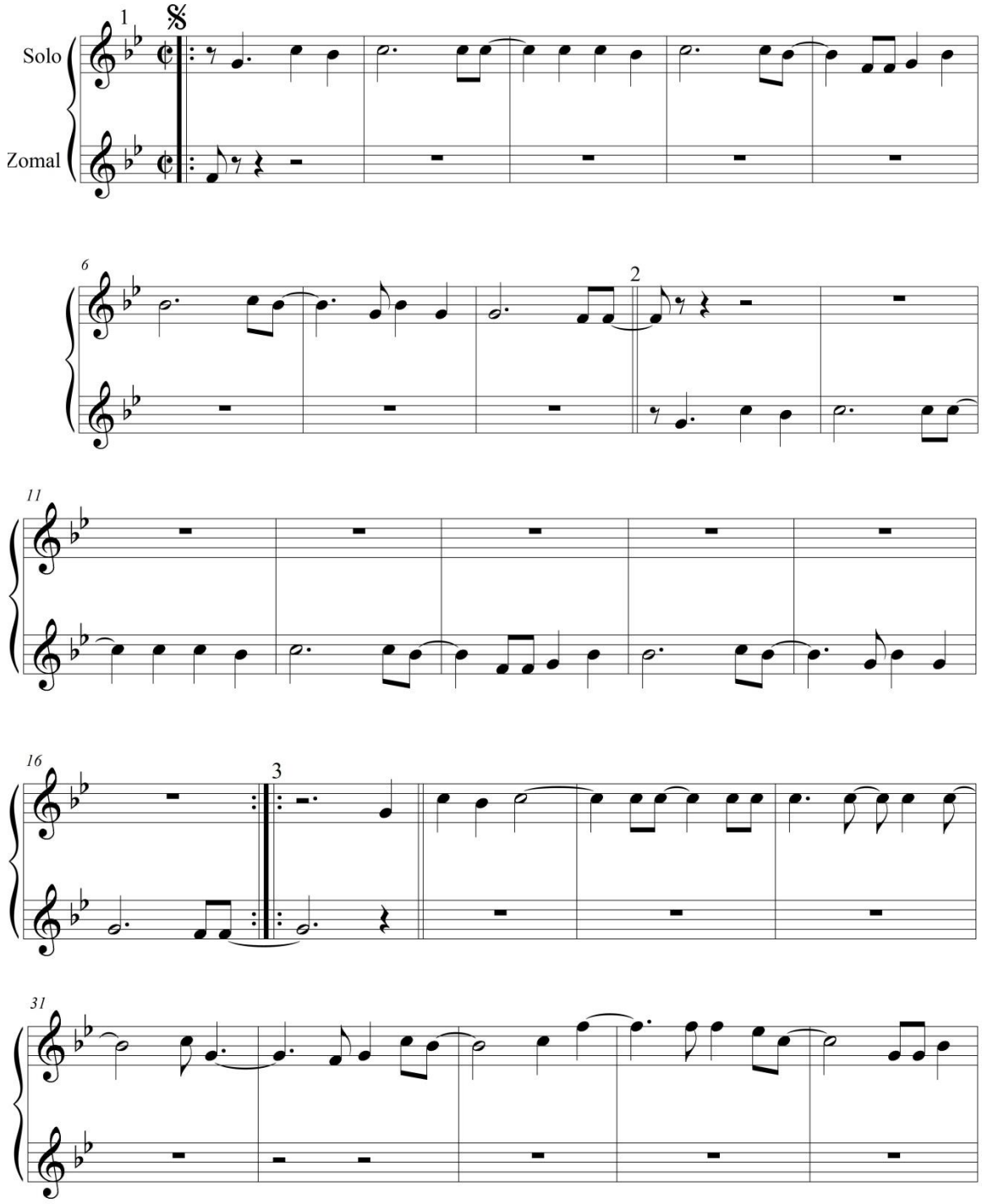
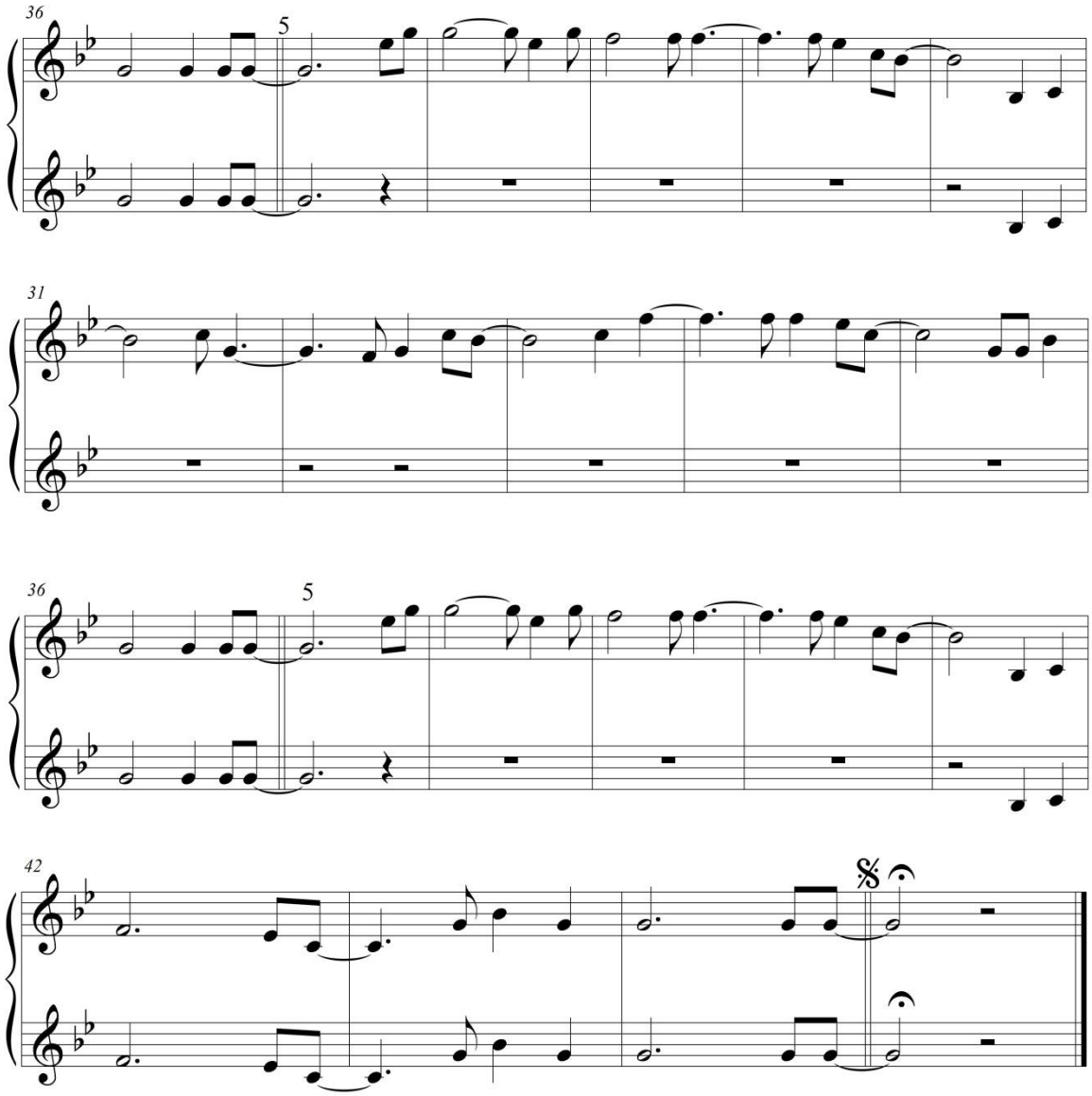
# ملحق (2)

## المدونة الموسيقية لمدحة الرجال قامت

**لحن: علي ود حليب** **أداء اولاد حليب**

17
5
21
6
25
7
29

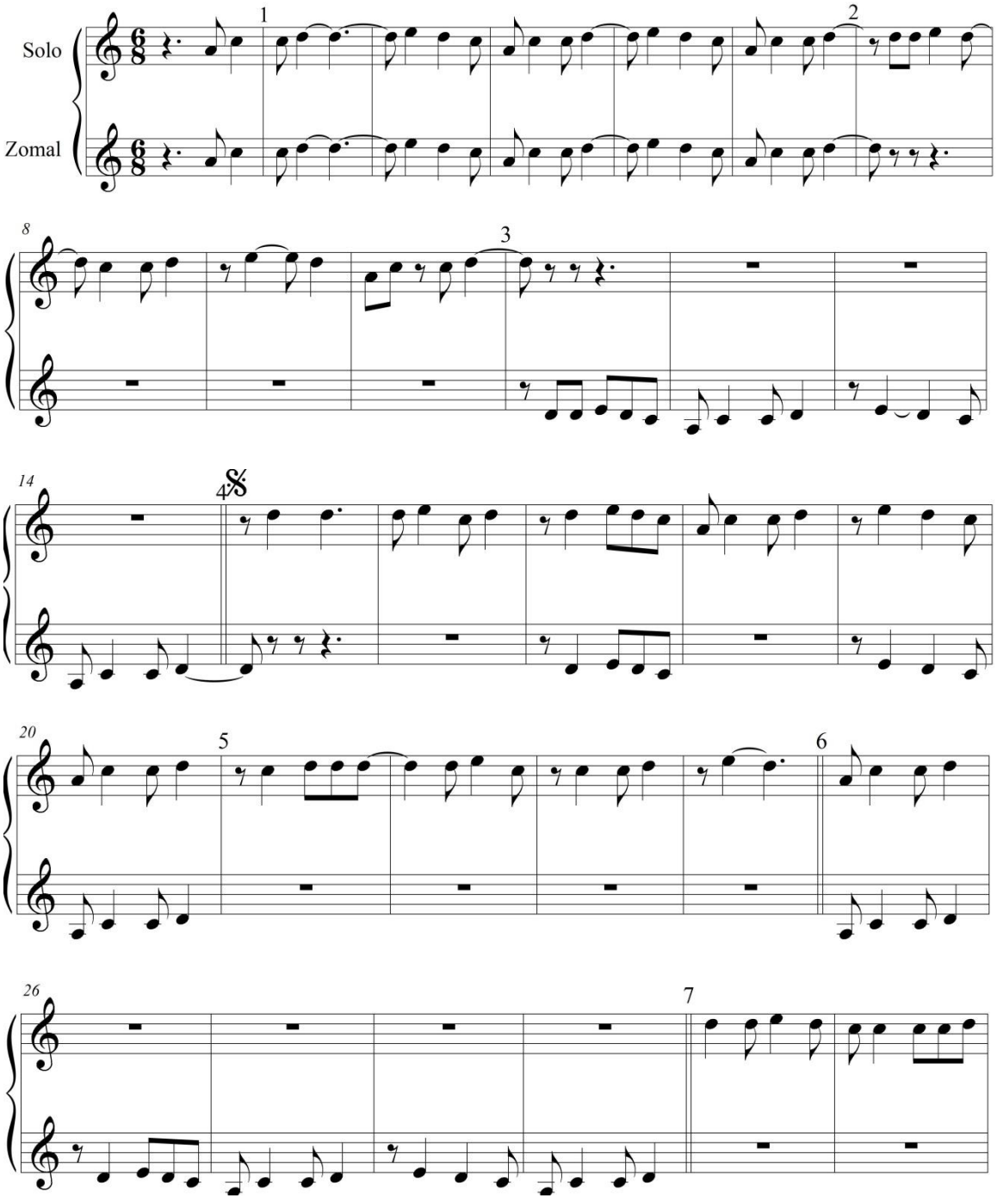
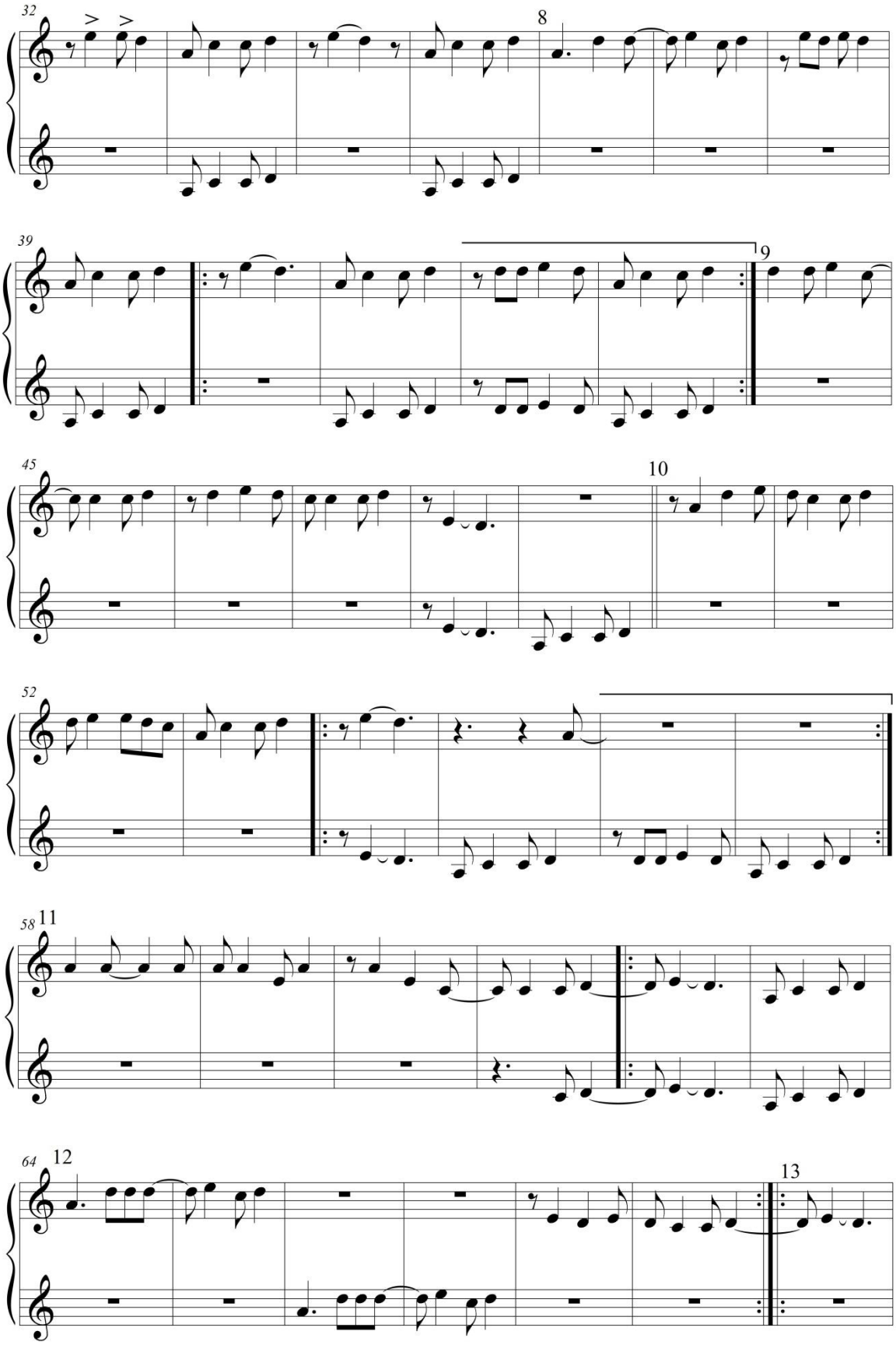
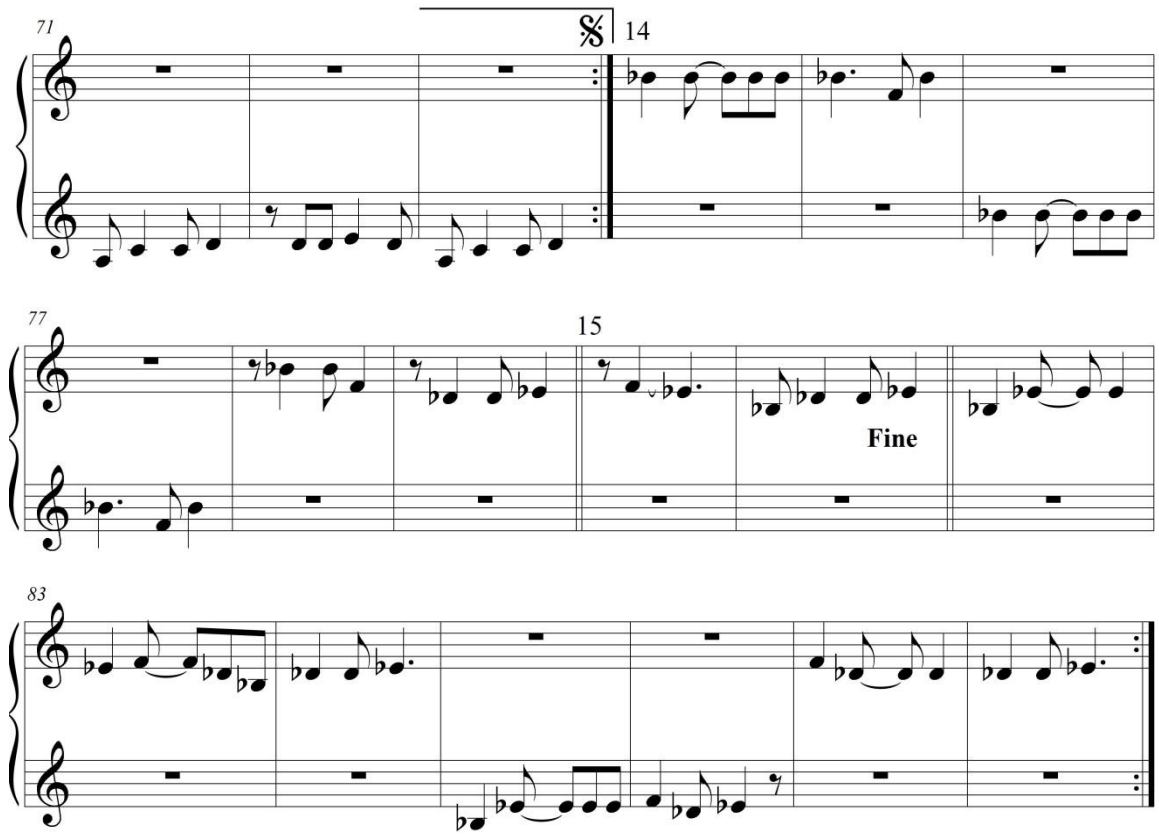
# ملحق (3)

## المدونة الموسيقية لمدحة قالو الحجيج قطع

**لحن:** احمد ابو كساوي **اداء:** محمد الطيب، و هاشم باب الله، و الامين القرشي

36
5
31
36
5
42

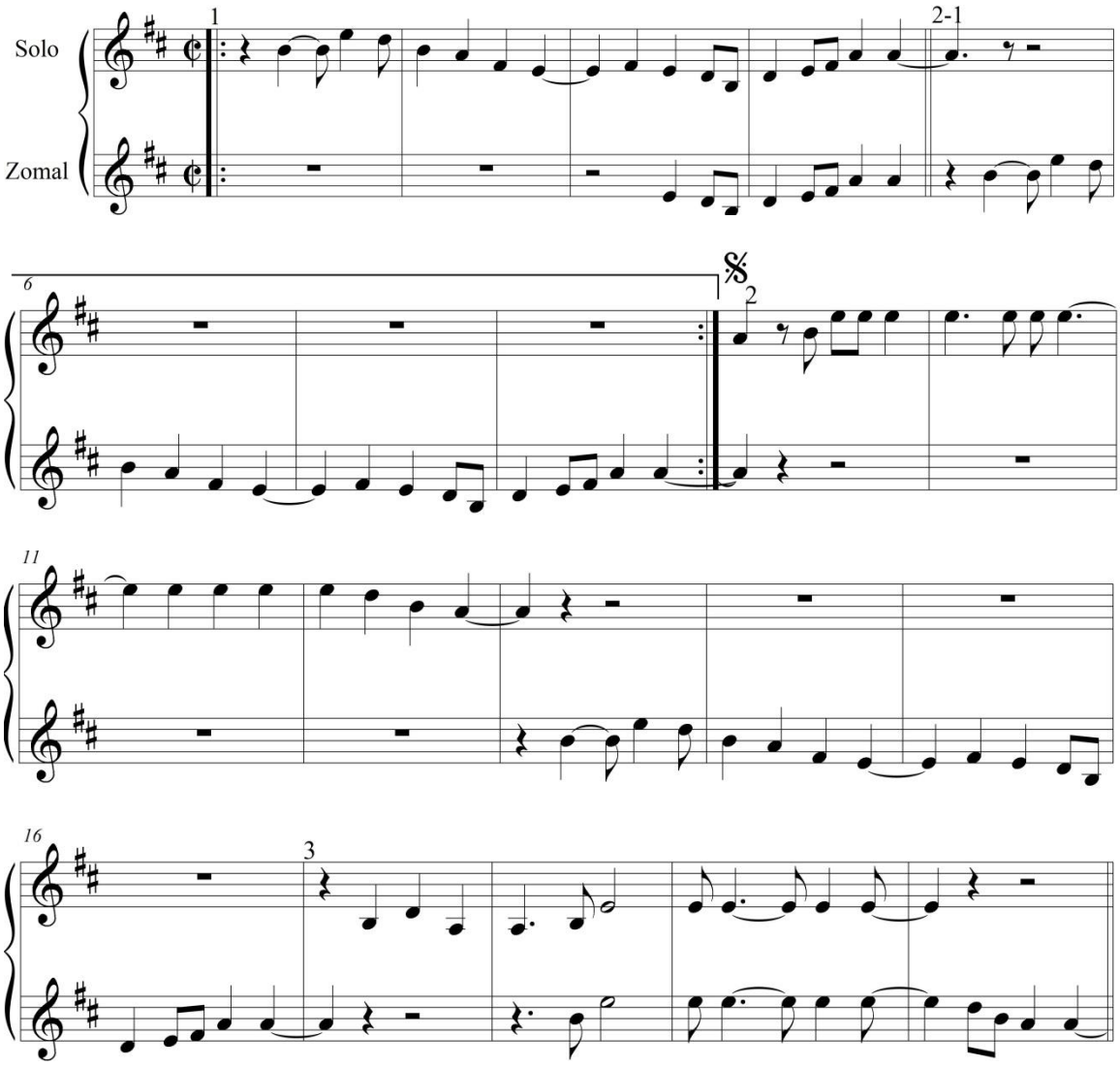
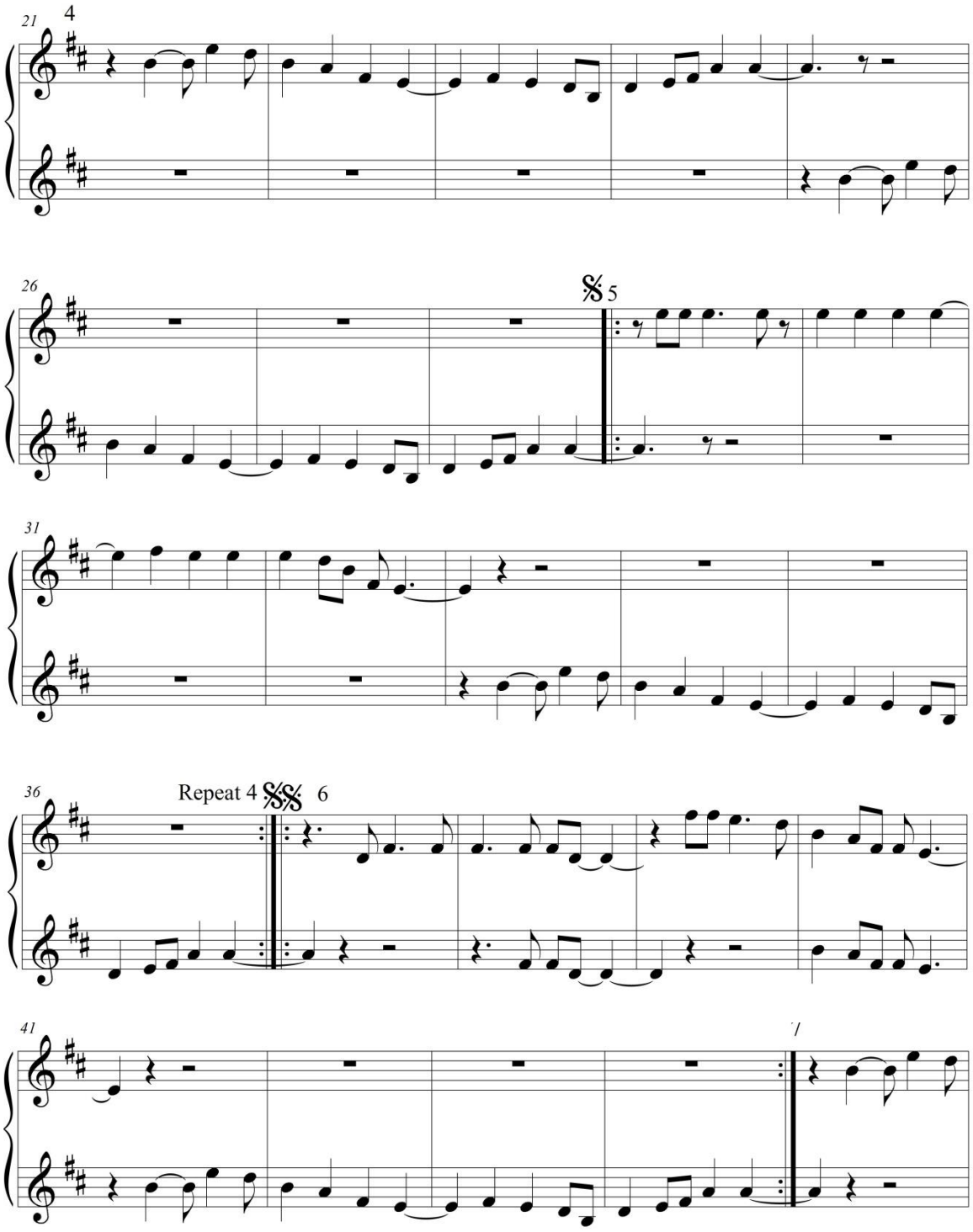
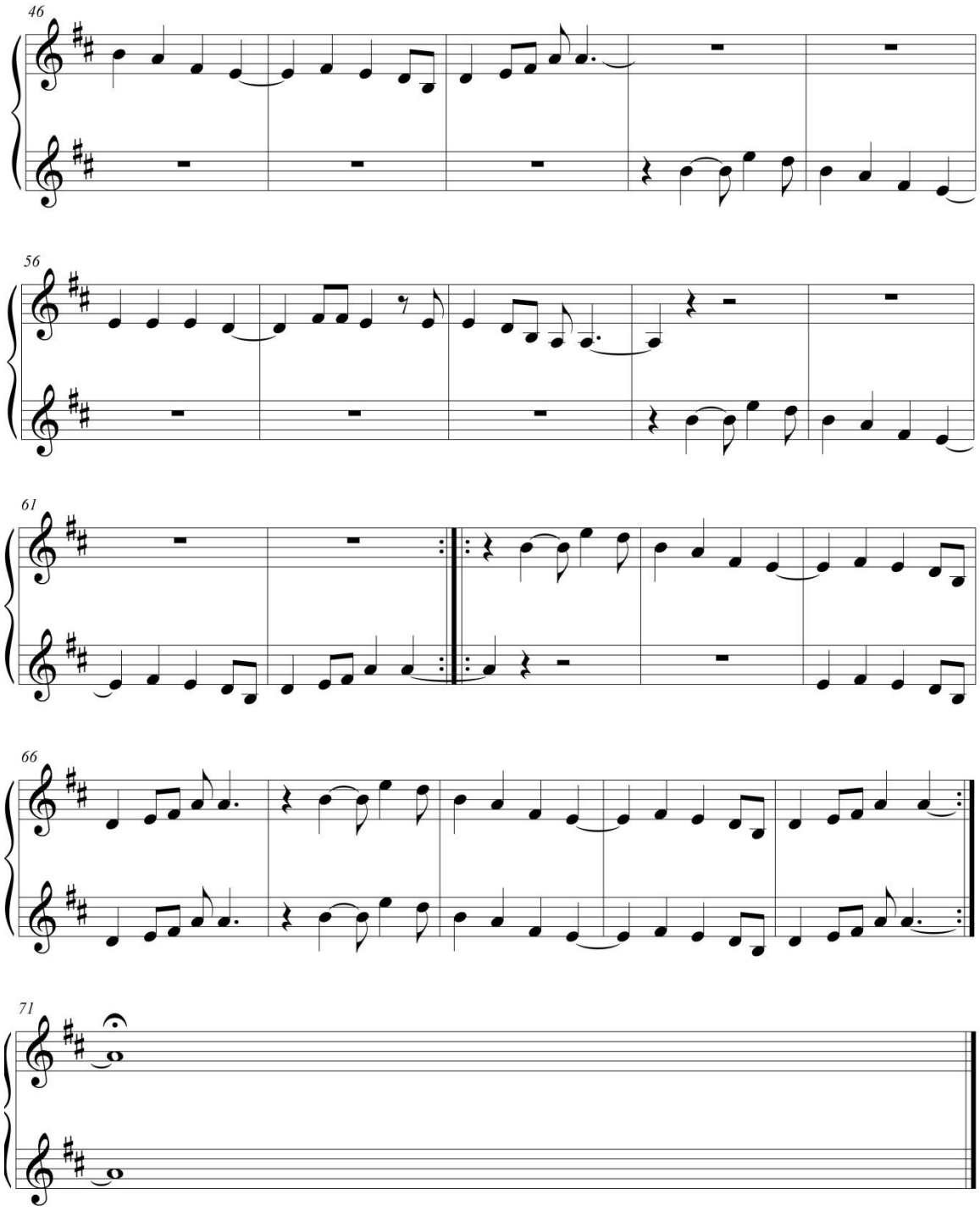
# ملحق (4)

## المدونة الموسيقية لقصيدة ناهي النهو

**الحان:** حياتي الحاج **اداء:** اسماعيل محمد علي

32
8
39
9
45
10
52
58
11
64
12
13

71
14
77
15
Fine
83

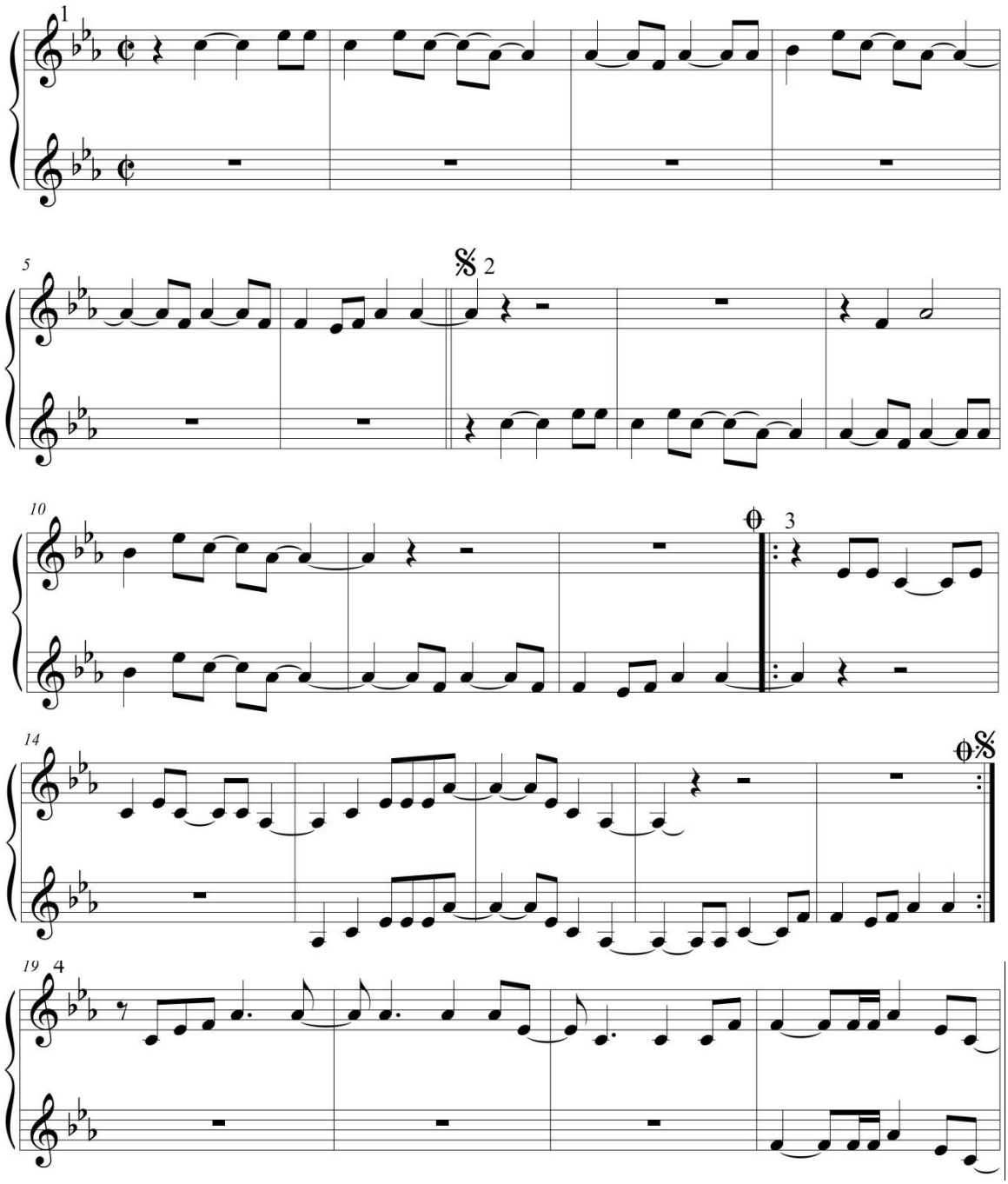
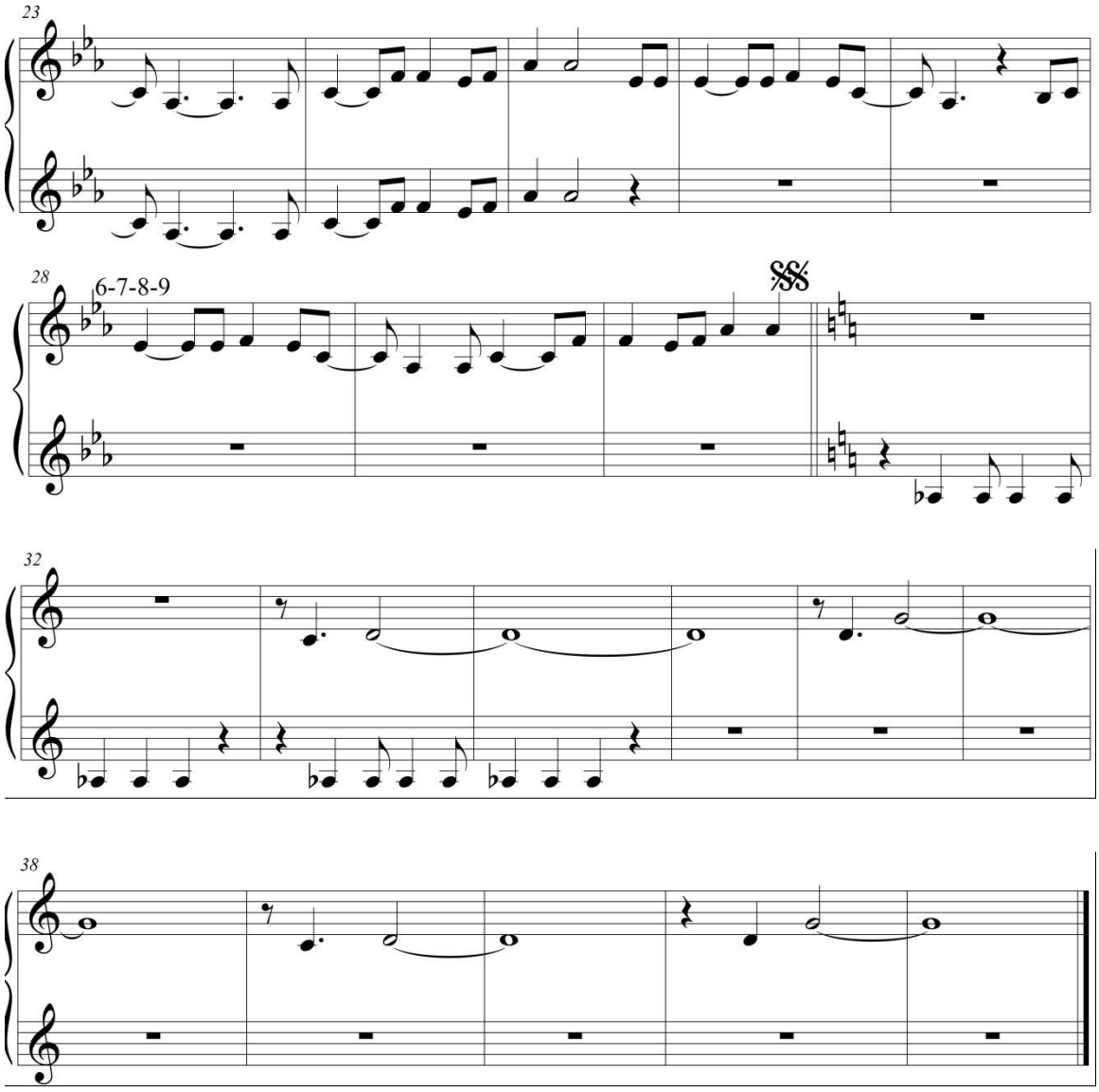
# ملحق (5)

## المدونه الموسيقية للحن يا ليلي ليلك جن، ملحق (1 -5)

**لحن: الشيخ المكاوي.** **الاداء: الامين القرشي و اولاده**

21
4
26
5
31
36
Repeat 4
6
41
1

46
56
61
66
71

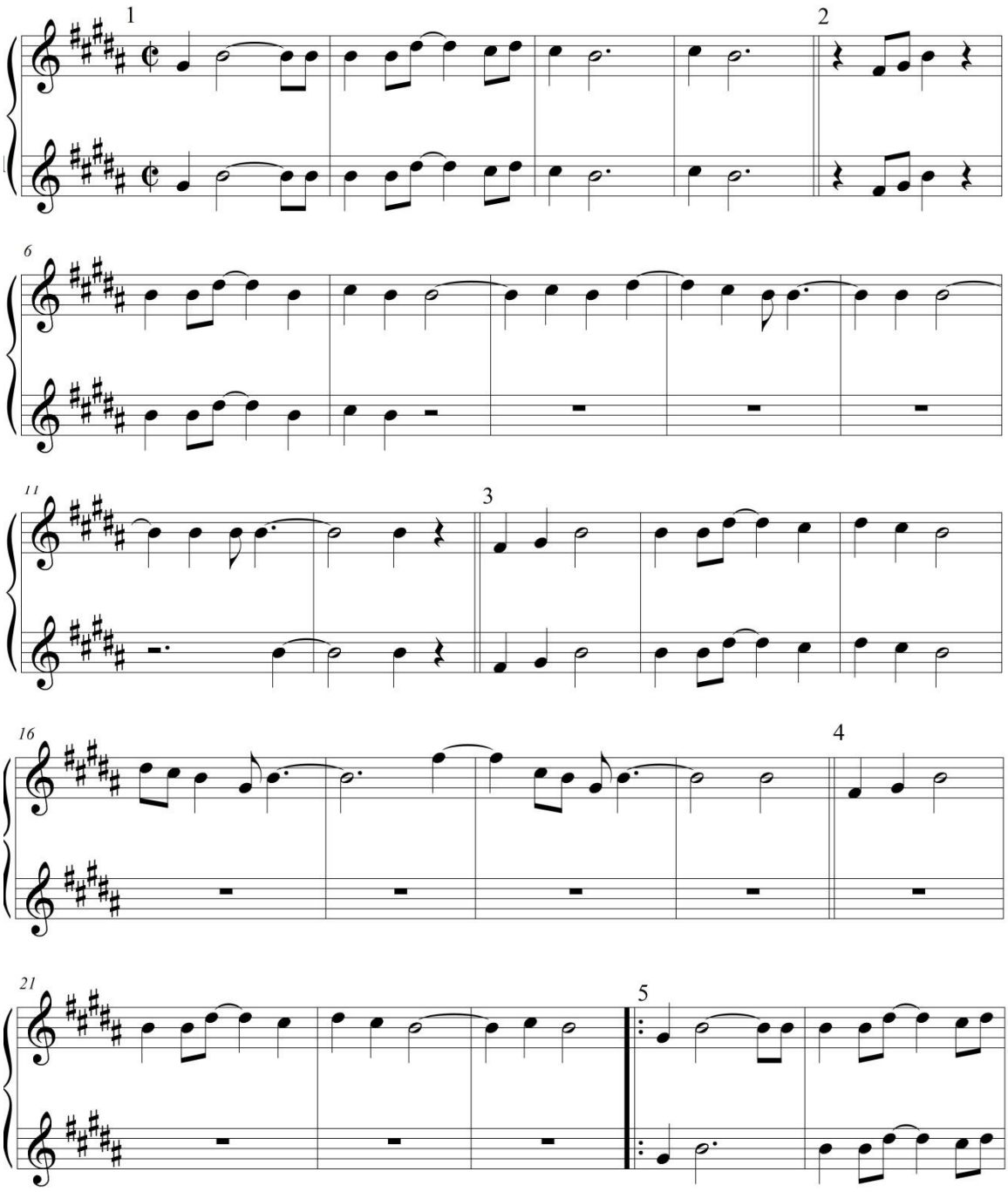
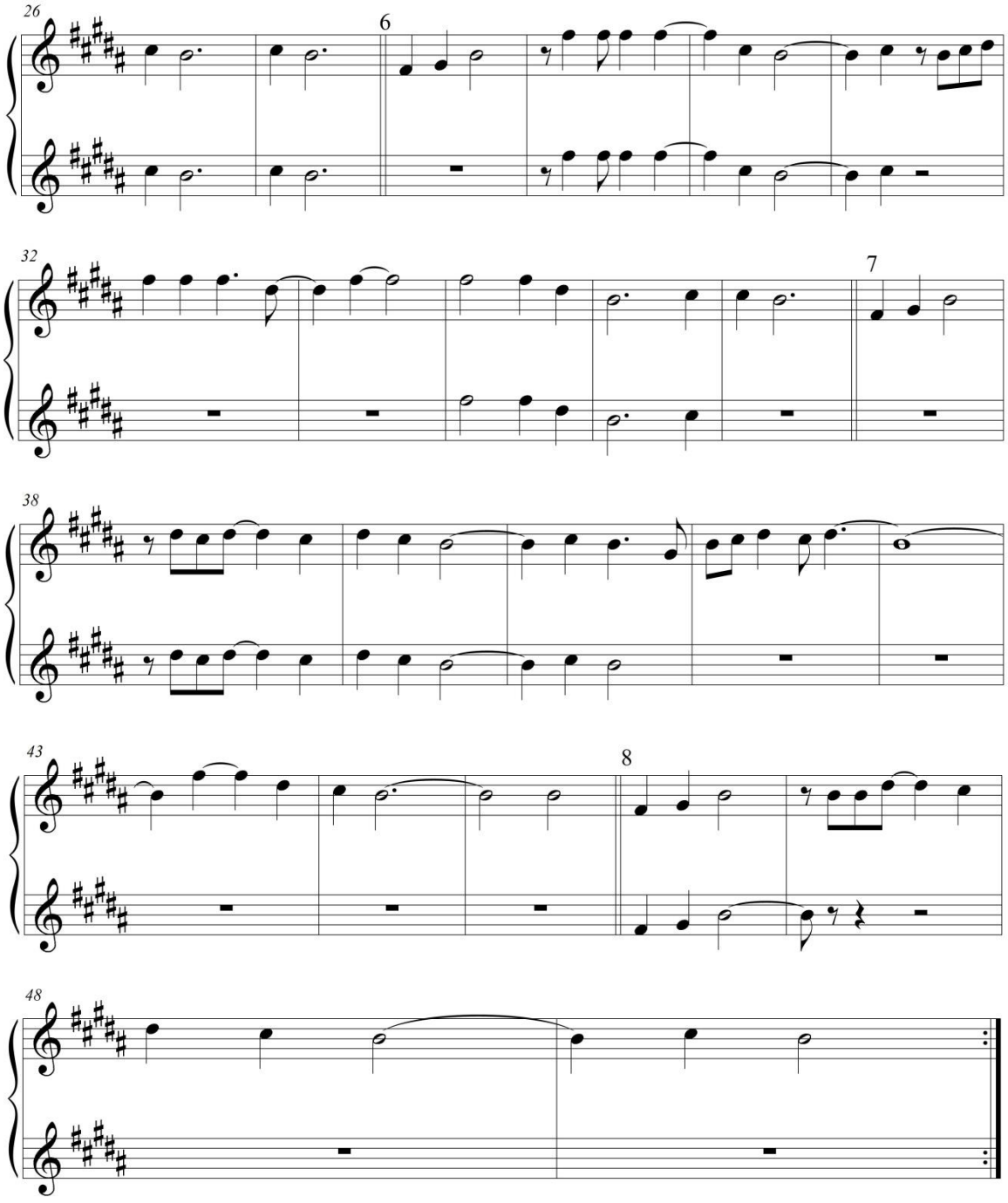
# ملحق (6)

## المدونة الموسيقية لمدحة الالوبة يا خُدامه

**لحن:** الشيخ المكاوي **أداء:** اولاد الامين القرشي

23
28
6-7-8-9
32
38

# ملحق (7)

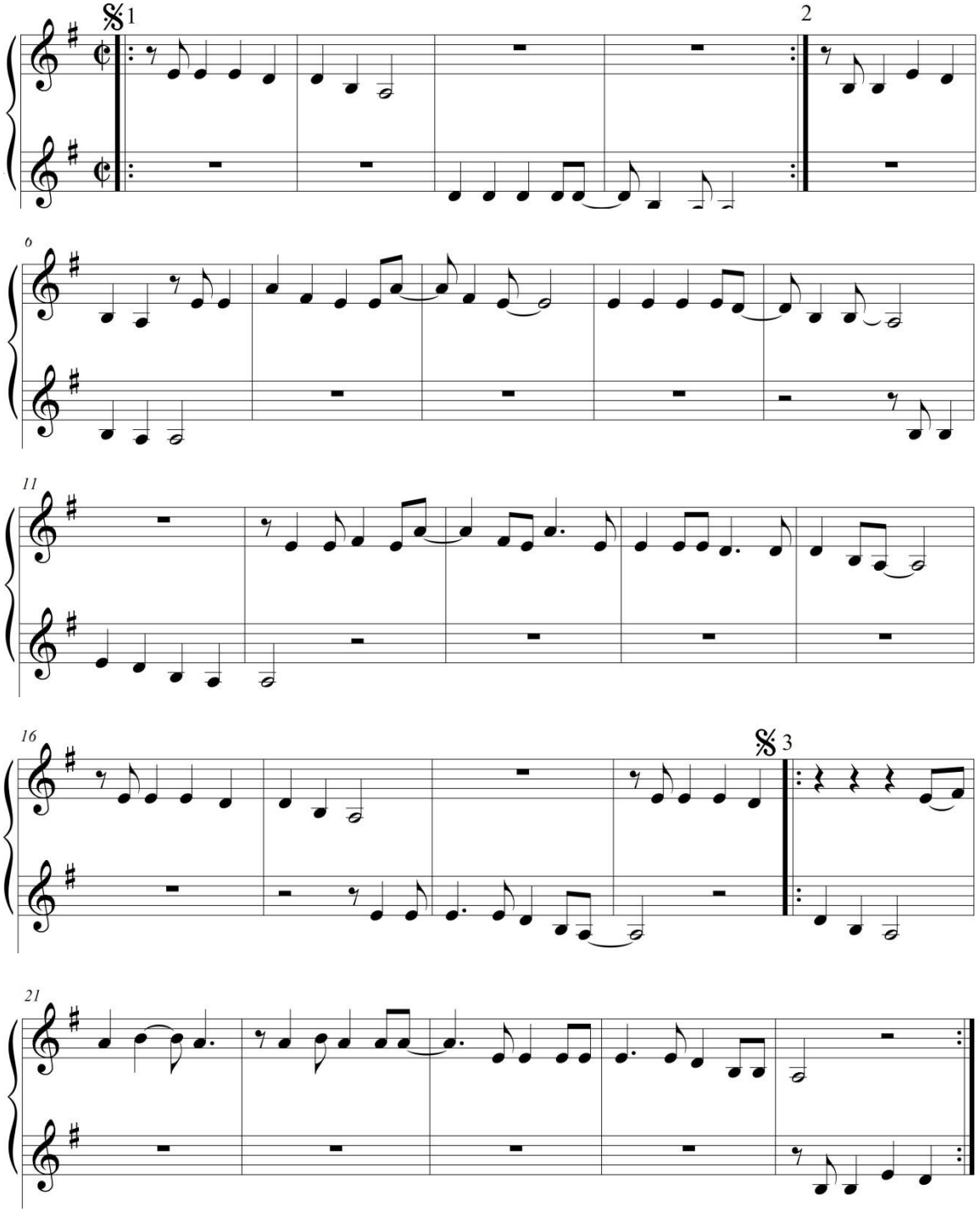
## المدونة الموسيقية لقصيدة ابلي المشرفات

**الشاعر والملحن: عبدالرحيم وقيع الله البرعي.** **الاداء: اولاد البرعي.**

26
6
32
7
38
43
8
48

صورة (7) (Picture)اولاد البرعي

# ملحق (8)

## المدونة الموسيقية لقصيدة الو لااك سار (8-1)

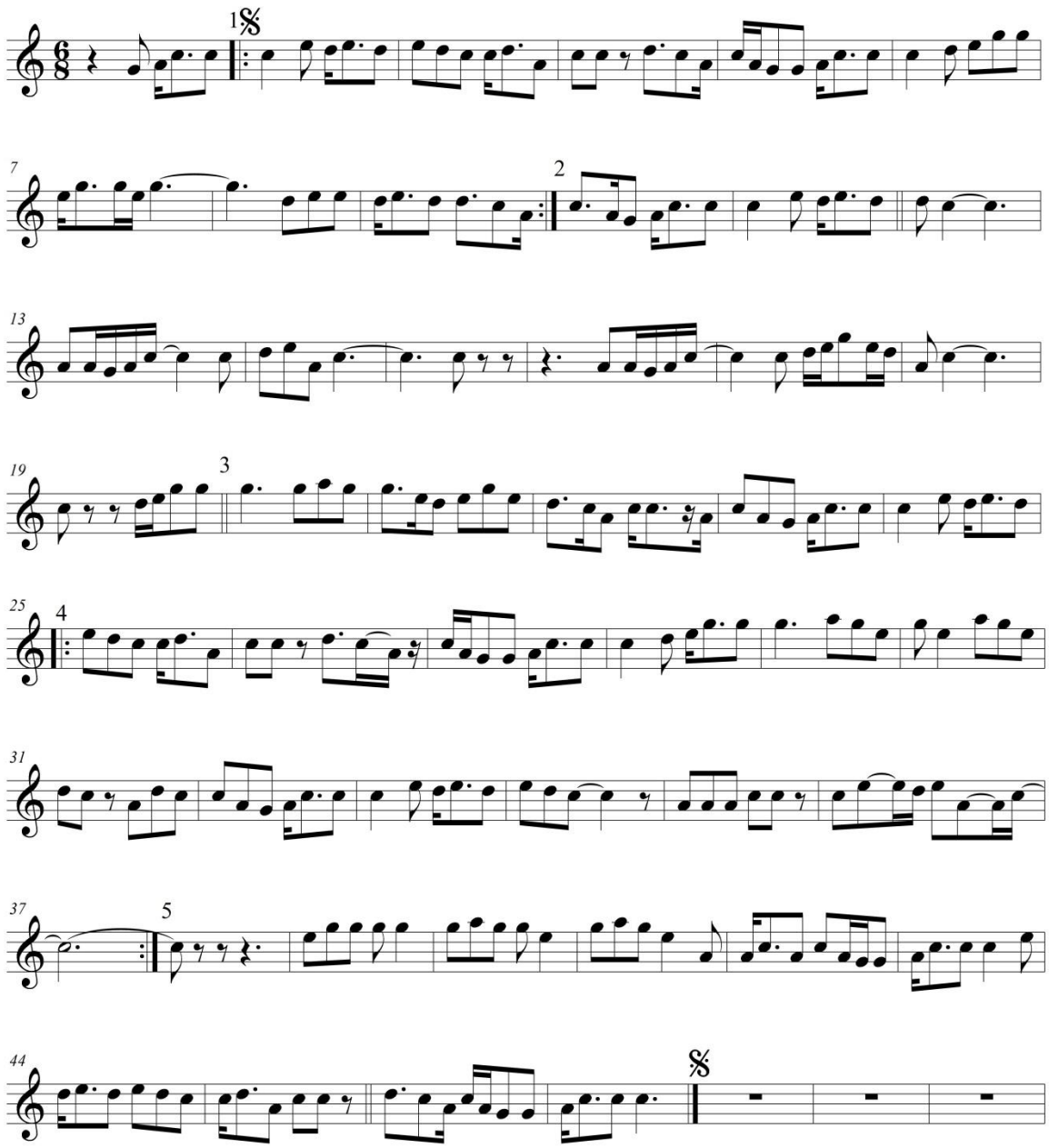
**الشاعر، والملحن، والمؤدي :** احمد صالح المكاشفي الهواري

# ملاحق اغاني الثنائيات

## ملحق (9)

## ملحق المدونة الموسيقية لأغنية

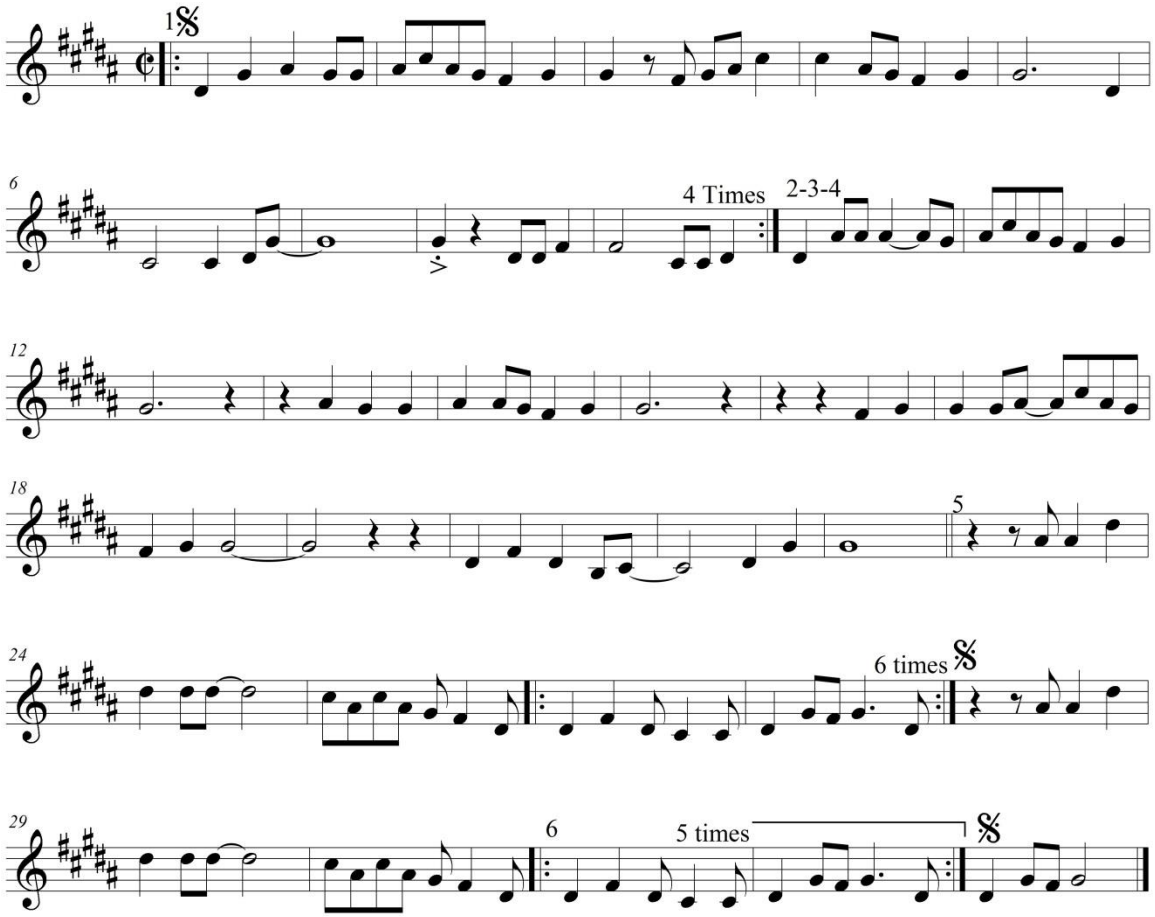
## أنسنا الظريفة

**شعر:** عمر البنا- **لحن:** عبد الكريم كرومه - **أداء الثنائي:** اولاد شمبات (عوض، واحمد يوسف)



# ملحق (10)

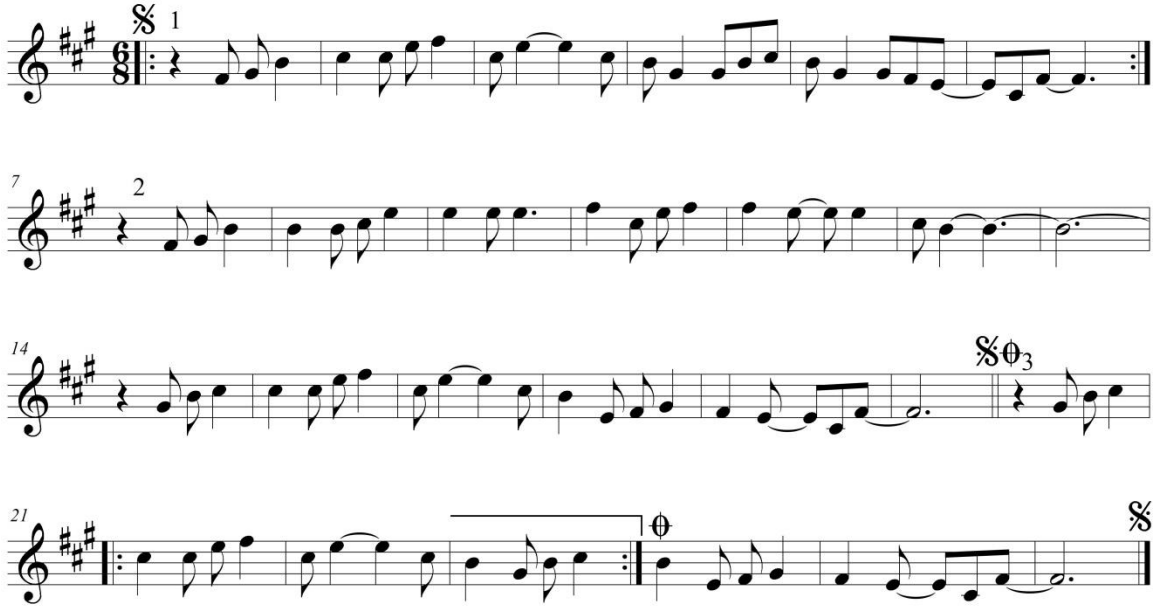
## المدونة الموسيقية لأغنيه أرجوك يا نسيم

الشاعر: محمد بشير عتيق. لحن: عبد الكريم عبدالله (كرومه)

# ملحق (11)

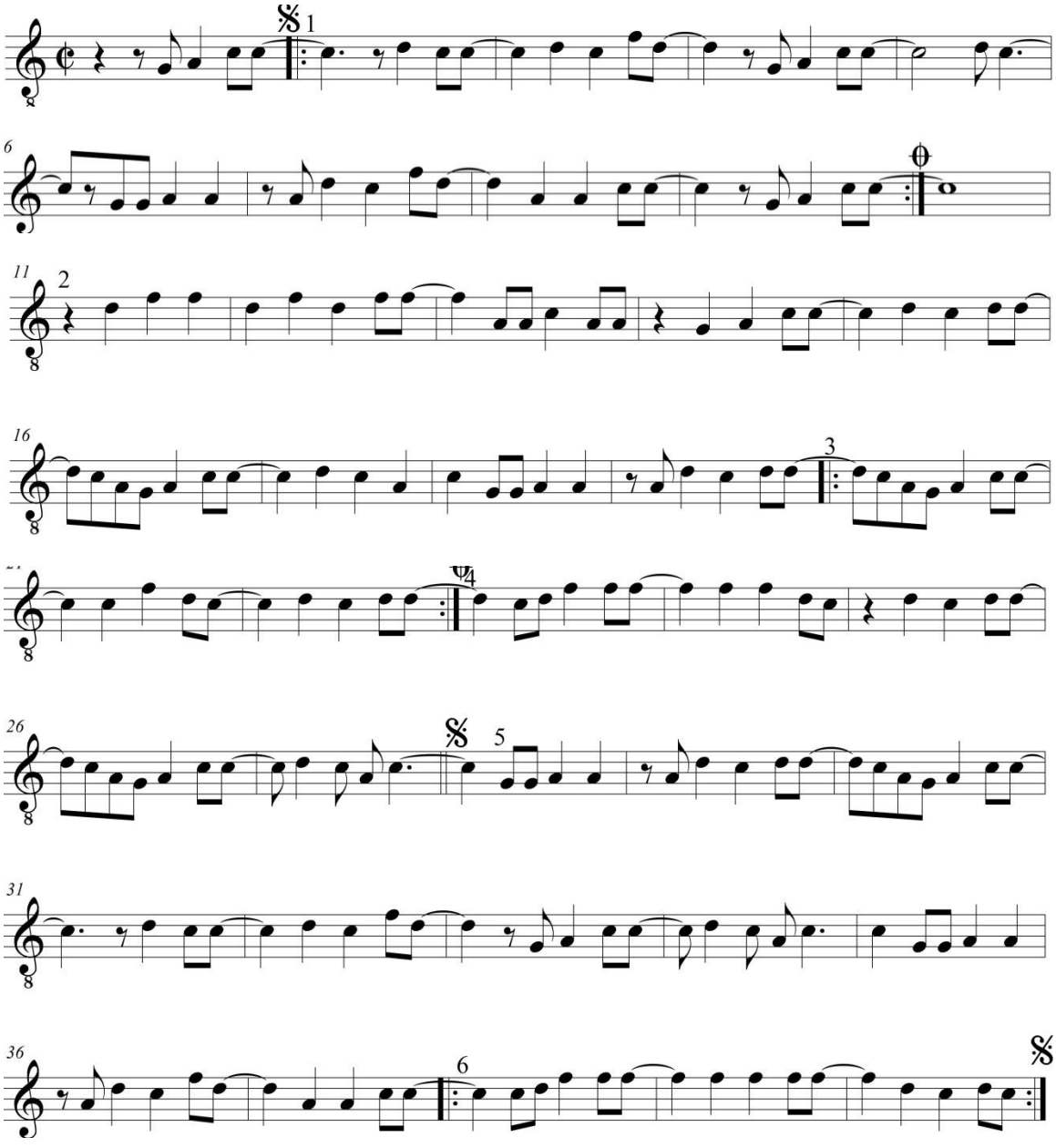
## ملحق المدونة الموسيقية لأغنية: الهواكم

**الشاعر:** احمد عبد الرحيم العمري

**لحن:**حاج الماحي (كاملاً)

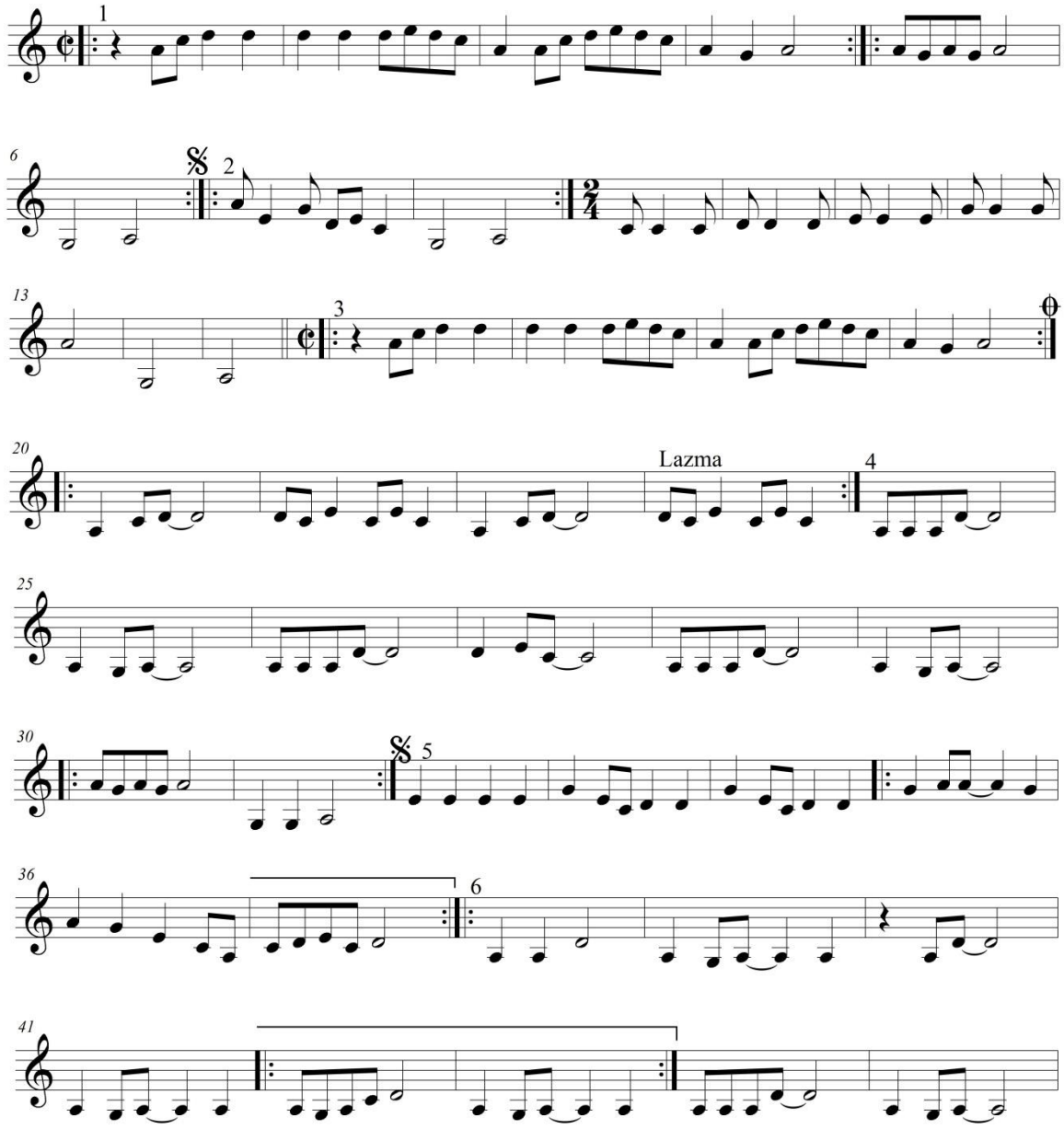
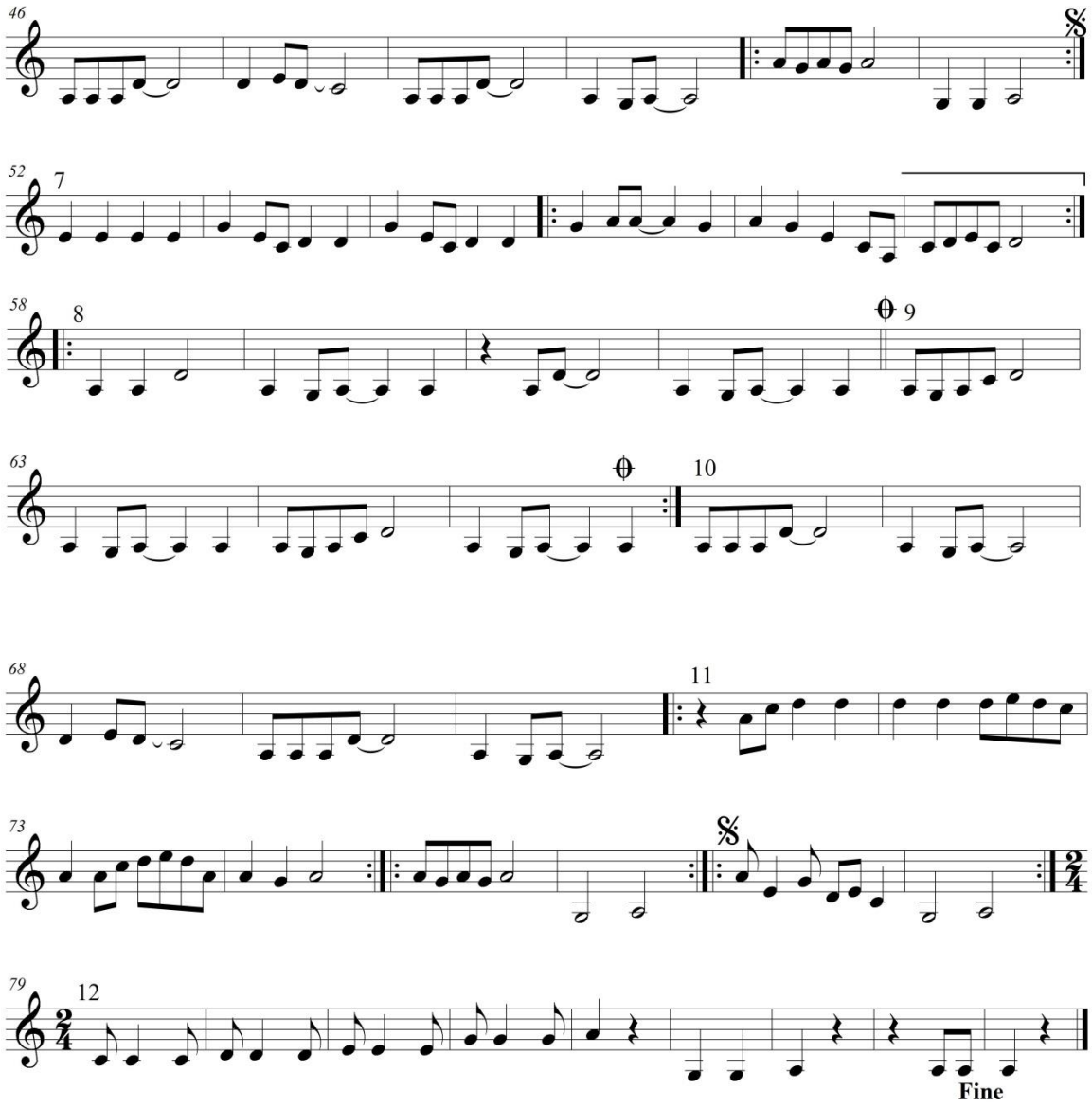
**المؤدين:** اولاد بري ( بابكر، وحميدة)

# ملحق (12)

## المدونة الموسيقية لاغنية النيل والقمر

**شعر:** محمد بشير عتيق. **الملحن**: كرومة. **المؤدين:** اولاد الموردة (عطا ومحمود)

# ملحق (13)

## المدونة الموسيقية لأغنية: ارض النيل

**الشاعر:** عبد الرحمن الريح **الملحن:** .عبد الرحمن الريح

**المؤدين:** حسن عطية، و منى الخير.

صورة (8) منى الخير صورة

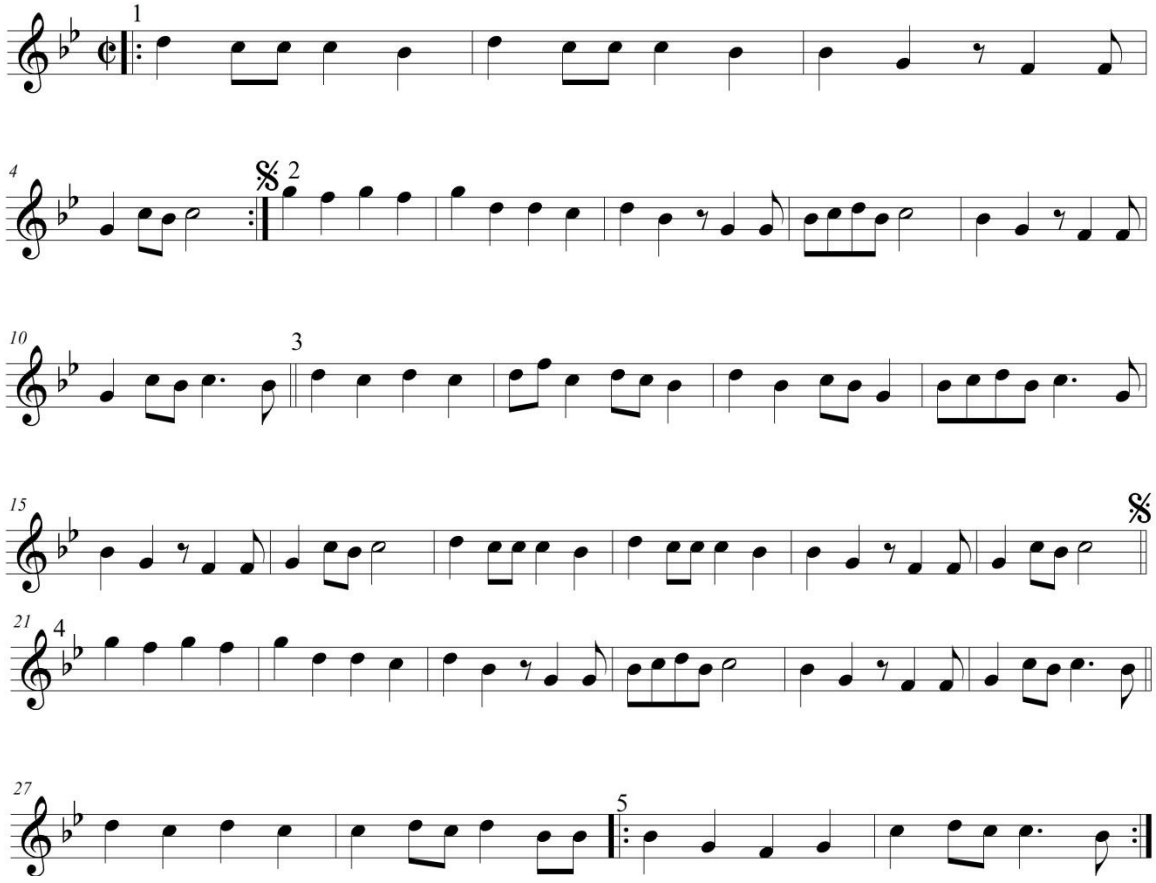
( 9) حسن عطية

# ملحق (14)

## المدونة الموسيقية لأغنية لحظة سعيدة

**شعر:** محمد على عبدالله.

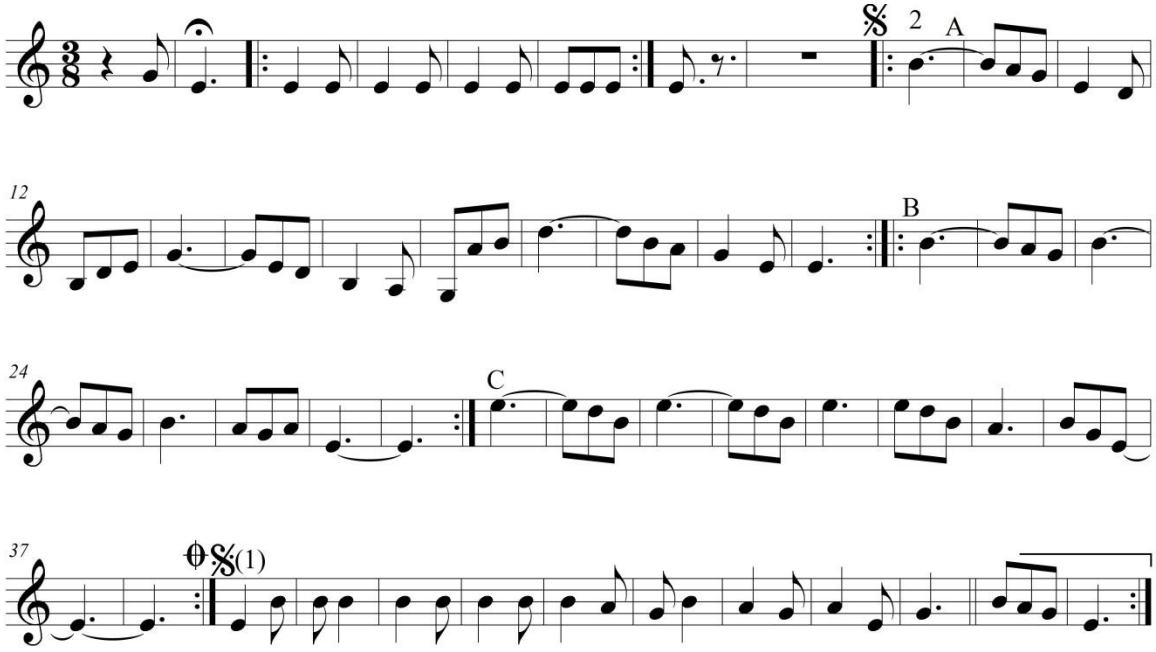
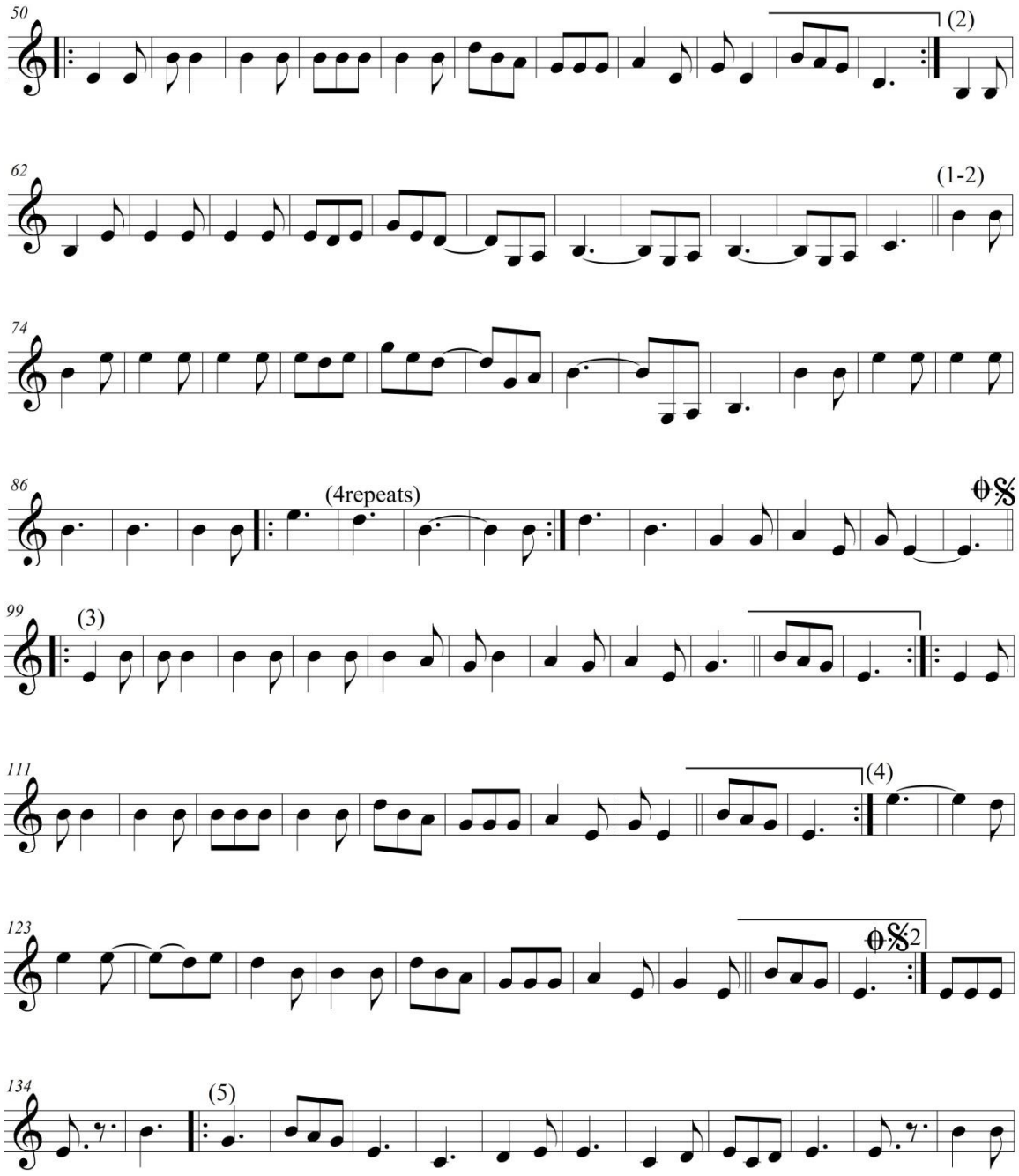
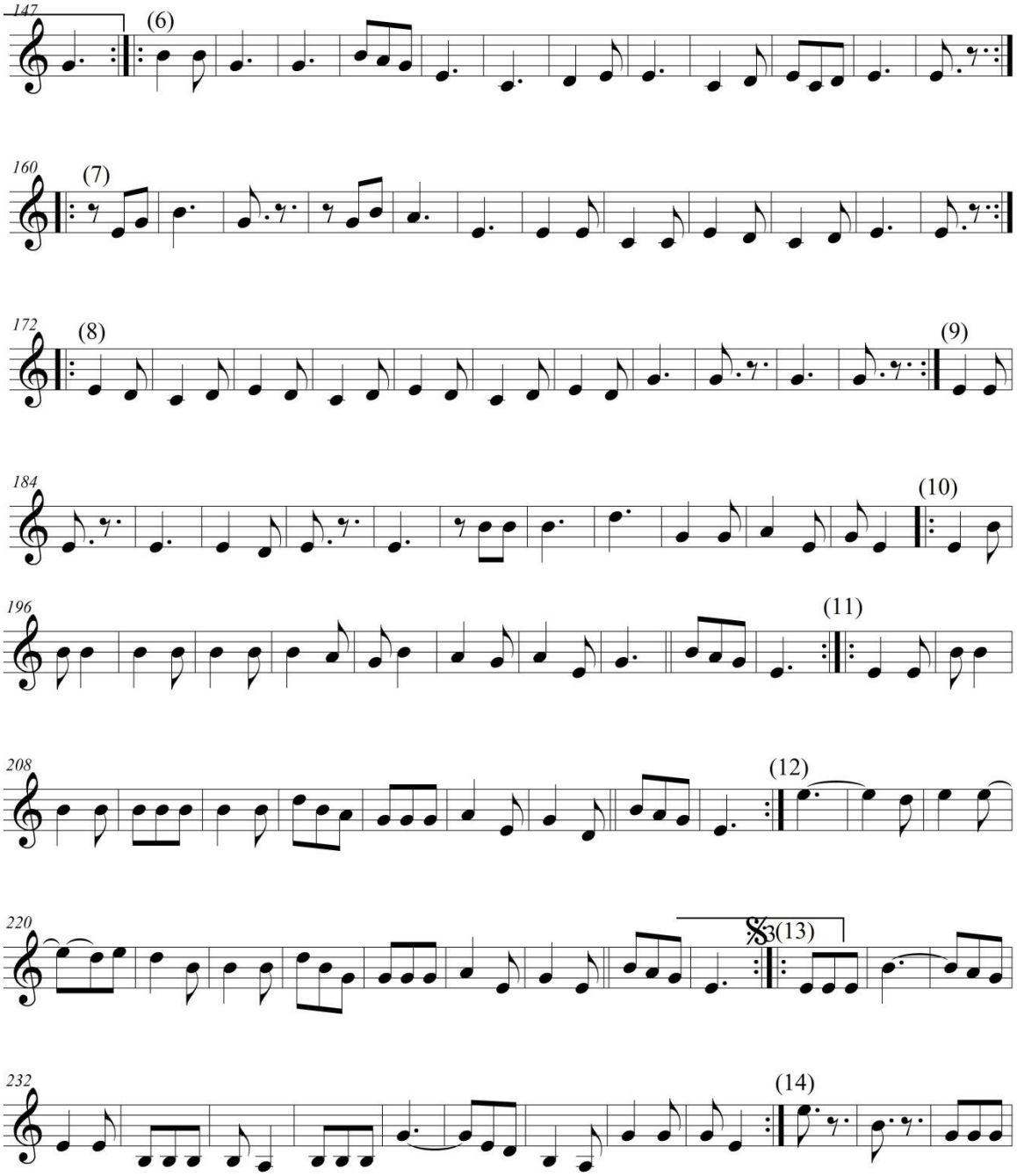
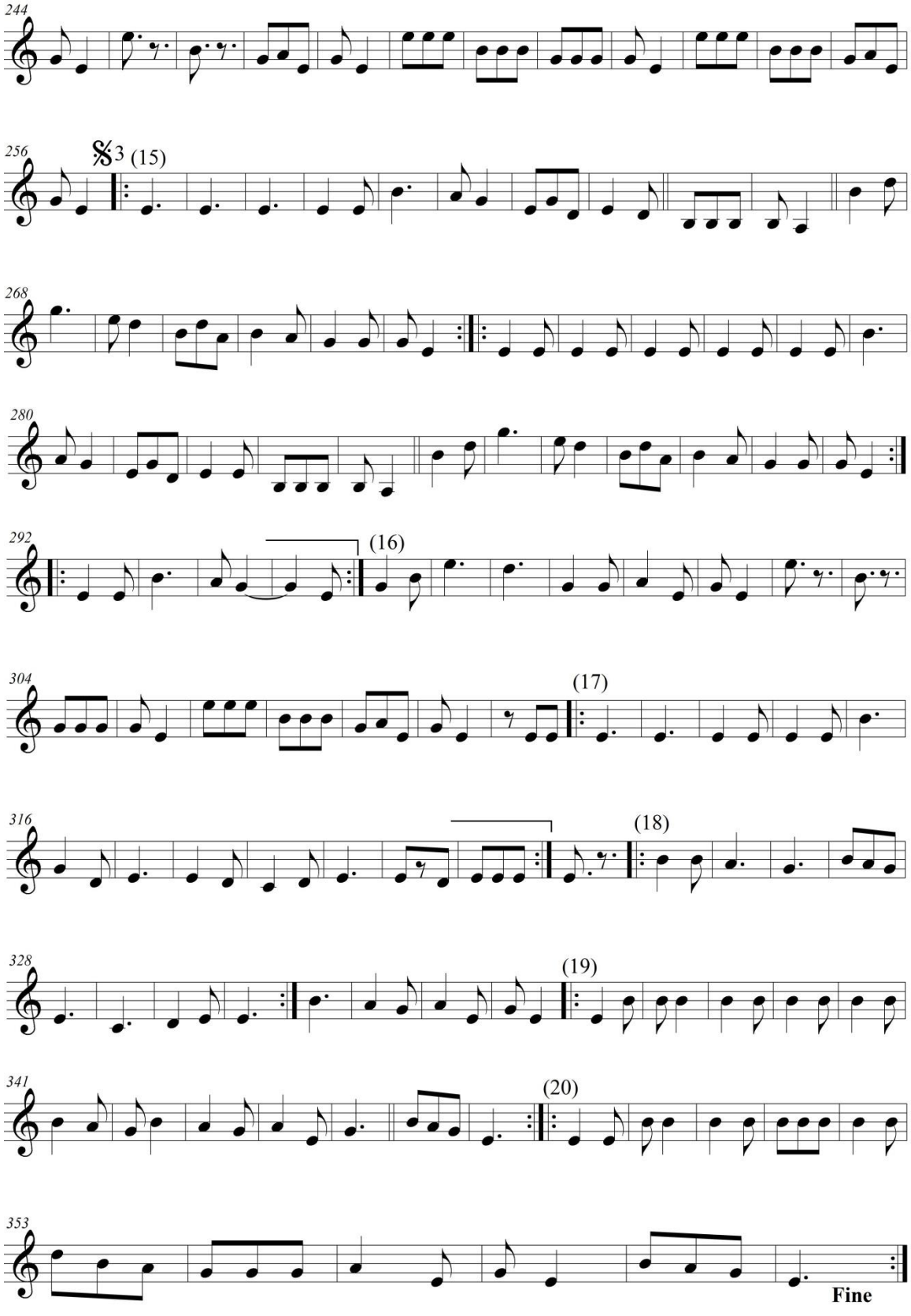
**لحن:** ميرغني المأمون.

**غناء:** ثنائي ام در

# ملحق (15)

## المدونة الموسيقية لأغنية امة الامجاد

**الشاعر: الشاعر:** مصطفى عبدالرحمن [مصري]

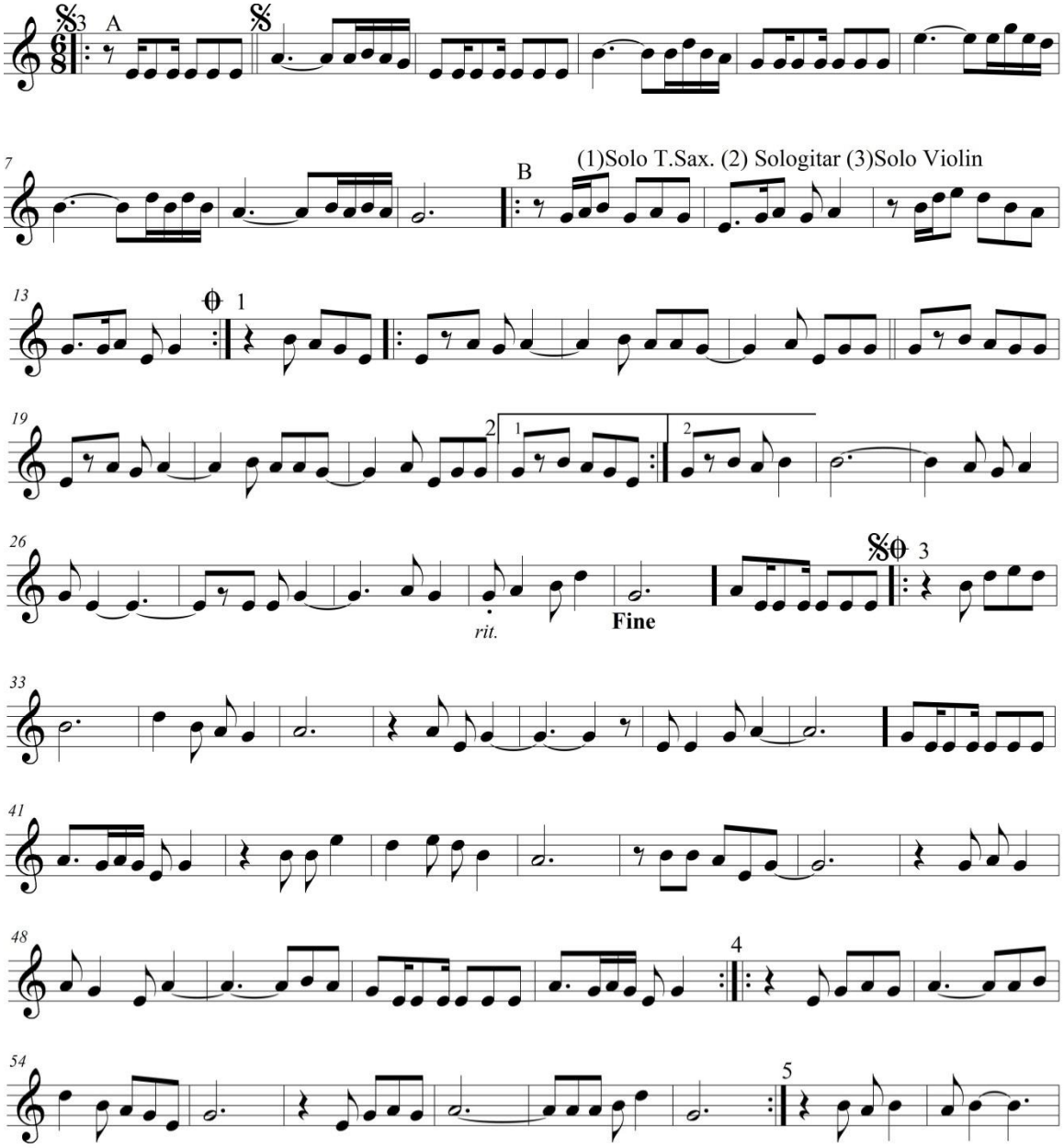
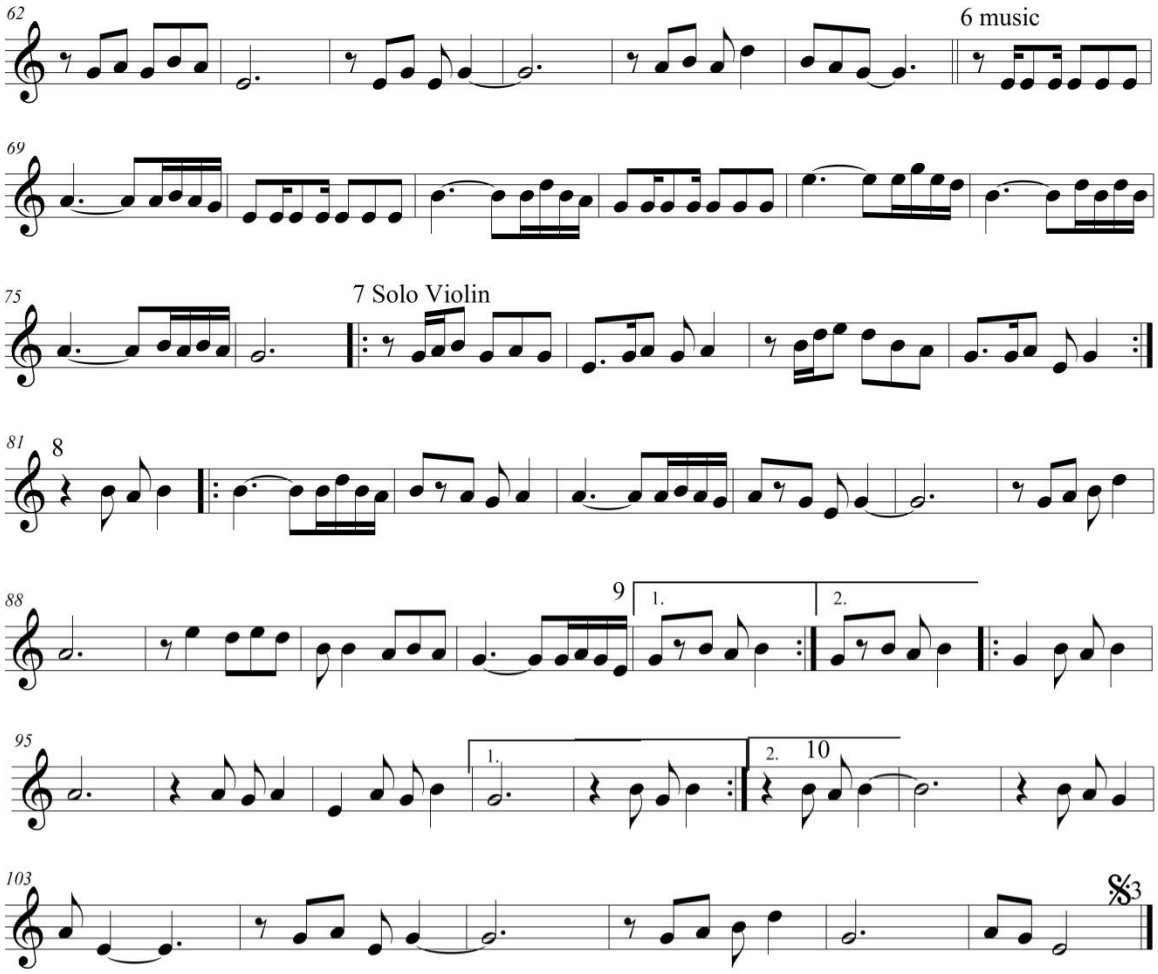
**الملحن:** محمد حميدة

**المؤدين:** الثنائي الوطني (محمد حميدة، ويوسف السماني). بمصاحبة اوركسترا وكورال معهد الموسيقى والمسرح والفنون الشعبية. 1974م

50
(2)
62
(1-2)
74
86
(4repeats)
99
(3)
111
(4)
123
2
134
(5)

147
(6)
160
(7)
172
(8)
(9)
184
(10)
196
(11)
208
(12)
220
(13)
232
(14)

244
256
𝄋3 (15)
268
280
292
(16)
304
(17)
316
(18)
328
(19)
341
(20)
353
Fine

# ملحق( 16)

## المدونة الموسيقية لأغنية لمِّ ترجع بالسلامة

**الشاعر:** على شبيكة. **الملحن:** السني الضوي.

**المؤدين:** ثنائي العاصمة (السني الضوي، وطبيقه، ابراهيم ابو دية) مصاحبة فرقة الاذاعة السودانية (ام درمان)

62
6 music
69
75
7 Solo Violin
81
8
88
9
1.
2.
95
1.
2.
10
103
3

# المراجع


1/ نصر الدين سليمان على(2008م)- دراسات فكرية في التصوف بالسودان- دار عزة للنشر- الخرطوم.

2/ بابكر فضل المولى حسين(2005م)- مظاهر الحضارة في دولة الفونج الاسلامية1504 م-1821م-منشورات الخرطوم عاصمة للثقافة العربية.

3/محمد النور بن ضيف اللة(1985م) - الطبقات- ط 2 - تحقيق؛ يوسف فضل حسن- دار النشر جامعة الخرطوم.

4/ عفاف محمد خيرى(2006م)- دورالطوائف الدينية في العمل السياسي في السودان 1956/1919م الدار العربية للنشر- القاهرة.

5/ جوليت عدلى غابيوس (2006م)- علاقات دولة الفونج ببلاد العرب- ط-1- الدار العربية للنشر- القاهر.

6/ طارق احمد عثمان(2010م) الحياة الدينية في ارض المناصير- ط1 – سلسلة اصدارات وحدة تنفيذ السدود (24) رئاسة الجمهورية- السودان.

7/ حسن محمد الفاتح قريب اللة(1987م)- التصوف في السودان في نهاية عصر الفونج- ادآب جامعة الخرطوم- السودان.


**الروايات الشفهية**

| الرقم | الاسم | الحالة | العمر | تاريخ المقابلة | مكان المقابلة |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | على مصطفى على | مغنى(فردة ثنائى) | 60 سنة | 2013/2/13م | امدرمان- مقر الفرقة القومية |

**الدراسات والبحوث**


1 / أنس العاقب حامد(2006م)؛ الخصائص اللحنية والايقاعية لموسيقى الطرق الصوفية بالسودان- رسالة - دكتوراة- اشراف؛أ.د.الفاتح الطاهر دياب- جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا- كلية الدراسات العليا.

2/ حواء محمد ادم على(2003)؛ الغناء الجماعي في السودان - دراسة تحليلية في غناء الجماعات المعاصره- رسالة ماجستير- إشراف د.صلاح الدين محمد الحسن- جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا- كلية الدراسات العليا.