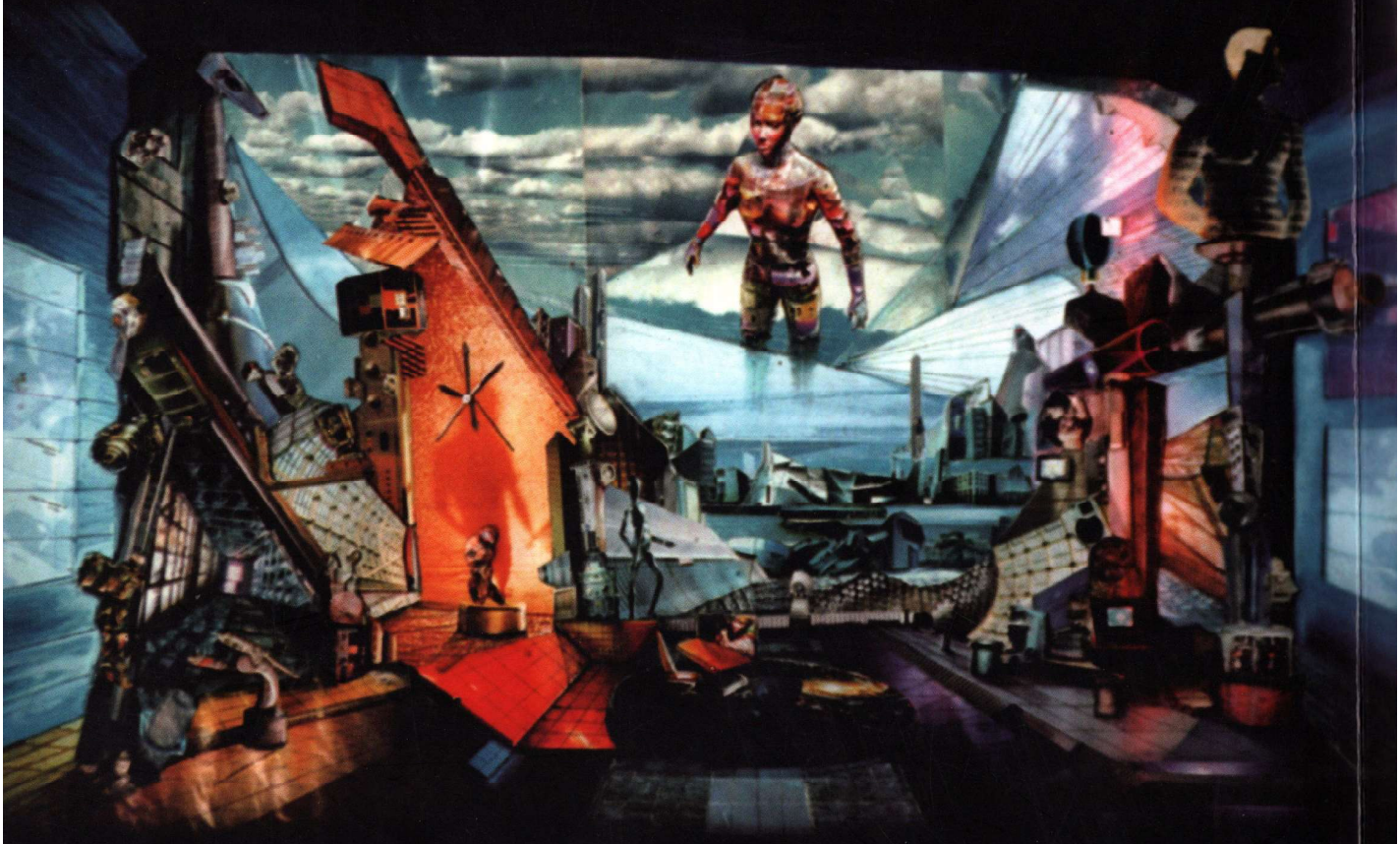
الفن المعاصر

فصلية | علمية | محكمة

خريف 2020 - شتاء 2021

العددان : ٢١- ٢٢



ملف خاص ...

فن السينما ... التحديات الراهنة ... والمستقبل

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

الفن المعاصر

رسالة الفنون من مصر إلى العالم

مجلة علمية فصلية محكمة
تصدر عن أكاديمية الفنون المصرية

العددان 21 - 22
خريف 2020 - شتاء 2021

يـواكب ظهور هـذا العدد الجـديد من مجلة الفن المعاصر لسان حال أكاديمية الفنـون العريقـة ، أحداث مهمـة تمر بها الأكاديمـية في تاريخها وهـي ترنو إلى الـتجدد والتطور علـى جميع المسـتويات الـعلمية والتعليـمية والبنـية التحتيـة من مبـاني وتجهيـزات وتجديـدات وإنشـاء صروح تعليميـة جديـدة في وقت وجيـز نسبق بها الزمن لـيكون لأكاديمـية الفنـون موقعها المرمـوق الذي تـستحقه وسط جميع أكاديميات الفنـون في العالم نقدمها هـدية ، لوطننا الغالي الذي يستحق منا بذل أقصى الجهد في هذه اللحظة التـاريخية الـتي تشهـد نمواً ملحـوظاً تحت قيادة فخامة الرئيـس عبد الفتـاح السيسي الـذي قدم ويقدم لـنا المثال والخارطـة التي نسيـر عليها لتحقـيق التنمية المـستدامة علـى كافـة المسـتويات ، ومن ثم تقـوم أكاديمـية الفـنون بـدورها المـنوط بها على الـوجه الأكمل في تفـريخ القوى الناعمة التي تنهض بالمجتمع وتناهض قوى الإرهاب ، وهو مـا يدفعنـا إلى العـمل على كل الأصعـدة لتقوم الأكـاديمية بدورها التنويري بوصفها بوتقة الثقافة والإبداع .

رئيس مجلس الإدارة
ورئيس التحرير

أ .د / أشرف زكى
رئيس أكاديمية الفنون

هيئة التحرير

رئيس مجلس الإدارة
ورئيس التحرير
أ.د أشرف زكي
رئيس أكاديمية الفنون

مدير التحرير
أ.د مدحت الكاشف

مستشارو التحرير
حسب الترتيب الأبجدى
أ.د/ سمية رمضان
أ.د / شاكر عبد الحميد
أ.د / فوزى فهمى
أ.د / فوزية حسن
أ. / مجدىعبد الرحمن
أ.د / هدى وصفى

مسئول ادارى
صفاء عباس

المراجعة اللغوية
إيناس أحمد

التصميم والإخراج الفنى
هانى صبرى

شروط وأحكام النشر فى المجلة

ترحب **الفن المعاصر** بمشاركة الباحثين والأكاديميين فيها من أى مكان ، وتقبل الدراسات والمقالات العلمية المعمقة فى شتى مجالات الفنون المتنوعة وفقًا للشروط التالية :

- المادة المنشورة فى المجلة تعبر عن رأى كتابها، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلة.
- ترحب **الفن المعاصر** بأية مداخلات أو تعقيبات أو تصويبات على ما ينشر بها من مواد .
- تعتذر المجلة بصفة قطعية عن نشر أية مادة سبق نشرها أو معروضة للنشر لدى منابر ثقافية أخرى فالمقالات والدرسات والمواد المقدمة للنشر بالمجلة تكتب خصيصًا لها .
- تراعى القواعد العلمية المعمول بها فى كتابة المصادر والمراجع كما تراعى قوانين حماية الملكية الفكرية .
- ترسل المواد إلى **الفن المعاصر** مطبوعة الكترونيا مرفقًا معها CD و تسلم أصول الصور والأشكال والرسوم والنوت الموسيقية مع الموضوعات .
- المادة المقدمة للنشر لا تعاد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر .
- ترتيب المواد والأسماء فى المجلة يخضع لاعتبارات فنية وليست له أية صلة بمكانة الكاتب أو درجته العلمية.
- للمجلة مراجعة أصحاب المقالات والدراسات لإجراء تعديلات تراها المجلة ضرورية .
- الدراسات المقدمة من أعضاء هيئة التدريس تمهيدًا لتقديمها للجان الترقيات تراجع فى شأنها القواعد المنظمة للتحكيم المعمول بها فى الأكاديمية .

هذا العدد

ملف خاص .. فن السينما
التحديات الراهنة .. والمستقبل

11 - 30
مسرح أبو العلا السلاموني

31 - 48
تجربة شركة «وتا» للخدع السينمائية

49 - 65
علاقة التطور التقني بنظم العرض السينمائي

66 - 77
شروط عمل فيلم الواقع الافتراضي virtual reality

78 - 85
الدكيودراما نوع جديد أم سينما تسجيلية

86 - 110
تشكيل الصورة عند إيمانويل لوبزكى

111 - 130
دلالة الأصوات اللغوية الفسيولوجية/الفيزيائية

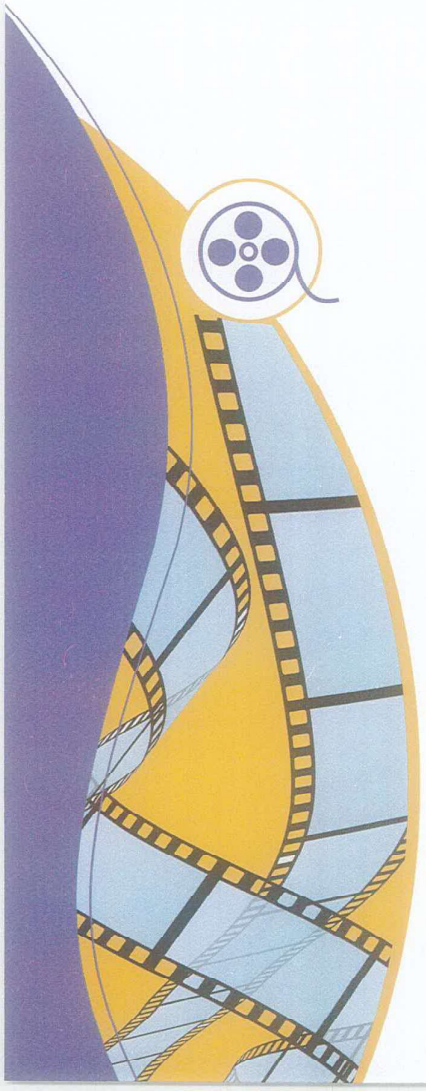
131 - 156
دراسة تحليلية لصورة المرأة المصرية

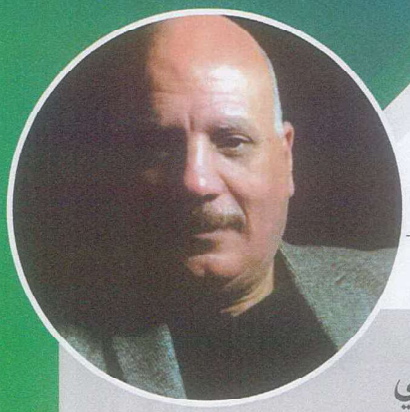
157 - 180
تحليل اسلوب الأداء الغنائى عند أم كلثوم

181 - 192
الموسيقى السودانية الحديثة

193 - 210
تدريبات لعزف نغمات الدوبل كورد

211 - 231
ترقيم الأصابع للمبتدئين بعزف البيانو





البحث العلمي وممارسة الإبداع

هناك العديد من الأصوات التي تزعم بأن المرجعية العلمية في ممارسة الإبداع الفني ليست ذات جدوى ، بل وهناك من يدعي بأن البحث العلمي الأكاديمي في مجال الفنون يقبع في وادٍ خلي بمعزل عن الحركة الإبداعية الحقيقية ، وبالرغم من ذلك فهناك بعض المحاولات الجادة التي تسعى إلى تحريك الماء الراكد في البحيرة ، وتدحض ذلك الوهم الذي ينفي عن العلم دوره المؤسس والكاشف لممارسات المبدعين ، وتكمن هذه المحاولات في حركة البحث العلمي في مجالات الفنون المختلفة ، والتي تقدم تنسيقا علميا لممارسة المبدعين ، وهو ما يتمثل في الأعمال البحثية لمجموعة من شباب الباحثين الواعدين الذين يعملون بجد وجلد ، رغم ما يعتريهم من ضغوط يومية وحياتية وأيضا بحثية ، من أجل أن يضيفوا للفنون أسسا منهجية جديدة ، قد تعين المبدعين على ممارسة إبداعاتهم وفق مرجعيات علمية ترتقي بفنهم إلى الأفضل ، أو على أقل تقدير تستحثهم على إعادة النظر فيما يقدمونه ، ويتأملون فنهم أولا بأول ، من أجل إكسابه حيويته التي تعد طبيعة متأصلة ولازمة له ، والتي كاد يفقدها وسط عالم مزدحم بالنشاطات الإنسانية والإبداعية الأخرى ، والتي أصبحت أسرع منه إيقاعا وأبلغ تصويرا بل وتأثيرا .

فالبحث العلمي الأكاديمي في الفنون لاشك يحفز على التأمل والاستكشاف من خلال التجارب السابقة أو اللاحقة التي تأملها الحركة الإبداعية في السياق الثقافي والاجتماعي العام ، وهي ترنوا إلى التطور ، إن هذه الاستكشافات تحاول الولوج إلى كنه الإبداع ، رغم ما يعتري الباحثين من مشقة أكيدة بل وحتمية من أجل أن ينقلوا لنا متعة الكشف والتأمل وإعادة النظر ، فالمتعة والمشقة في البحث العلمي صنوان يتلازمان ولا يفترقان .

إن البحث العلمي الأكاديمي في الفنون عبر العصور يأتي دوما وكأنه يحاول إعادة تعريف الفنون وربما تجديد دمائها ، فعندما انتشرت الأكاديميات والمعاهد التي تعني بدراسة الإبداع واحتضان الموهوبين في أنحاء العالم الغربي كانت الأفكار النظرية السابقة منذ أرسطو كمنارة التفوا حولها ينهلون منها لتعليم الدارسين أسس الفنون والإبداع ، وعندما تأسست المعاهد والأكاديميات المسرحية في عالمنا العربي وجدت نفسها تسير على نفس الخطى التي سارت عليها معاهد العالم الغربي ، فنهلوا قدر ما أتيح لهم من تاريخ الفنون وتجاربه في محاولة تطبيقه بغرض تطوير إبداعات طلابها ، ومع مرور الزمن جاءت الحاجة لإجراء بحوث أكاديمية عربية تحاول الكشف والتحليل لتجليات الظاهرة الإبداعية في البلدان العربية ، واليوم وقد امتد أثر البعض من هذه المؤسسات إلى أكثر من نصف قرن من ممارسة البحث الأكاديمي في مجال الفنون المسرحية ، الأمر الذي يدعونا لمحاولة التعرف على منجزات البحث العلمي في المؤسسات العلمية في الوطن العربي ، والكشف عن الموضوعات والمناهج والتوجهات

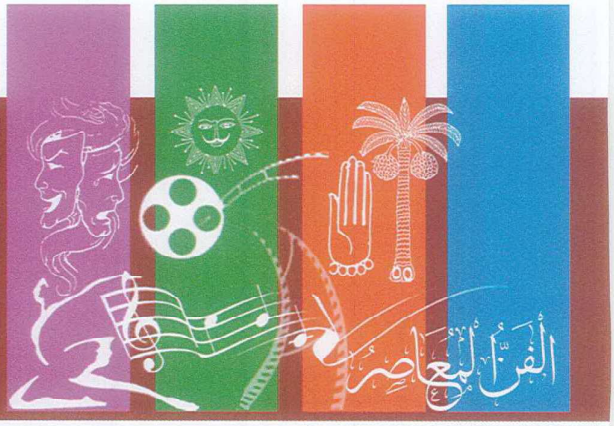
السائدة في ما تم انجازه من أبحاث علمية حول الفنون المختلفة ، ومن ثم ، طرح التساؤلات حول مدى مواكبة تلك الأبحاث للممارسات الإبداعية في مجتمعنا العربي وهل استطاعت الأبحاث الأكاديمية المعاصرة الاستفادة من التطور التكنولوجي الذي أتاح المواد والصور والوثائق التي لم تكن متاحة بيسر من قبل وحتى وقت ليس ببعيد ؟ وهل كان لتوفر تلك المواد التي أتاحتها التكنولوجيا وتقدم العلوم الإنسانية أثر واضح على تطور هذه الأبحاث ؟ . . إن الإجابة على تلك التساؤلات تتجدد مع إجراء كل بحث وطرحه للنشر ليكون في متناول المبدعين الممارسين للفنون المختلفة من جانب ، والمتلقين لهذه الفنون من جانب آخر ، حيث تقتحم تلك الأبحاث المتجددة ما هو مسكوت عنه في الكشف عن أسرار الإبداع وتحليلها ووضعها تحت مجهر المستكشف تارة ، وتحت سيطرة مبضع الجراح تارة ثانية ، وكأن الباحث يرتدي عباءة مقتفي الأثر في بحر من الرمال الناعمة ، متكأ على علوم كثيرة كعلم الجمال الذي يعني بتفسير الظواهر الجمالية للإبداع الفني ، وهو الذي يدفع إلى الاستعانة بعلم النفس وعلم التاريخ وعلم الأخلاق وعلم الاجتماع وعلم الدلالة (السيميوطيقا) وغيرها من العلوم التي تتشابك في خطوطها ومناهجها ومدلولاتها مع فلسفة الجمال ، ومن ثم ، فإن الاستناد إلى علم أو مجموعة علوم هو من الأهمية بمكان لتحليل الظاهرة الإبداعية ، مما يساعد على تفكيك وإعادة تركيب العمل الإبداعي بغية تطويره أو على أقل تقدير تنسيقه وفق أسس علمية لا تنفي عنه كونه إبداعا . . وفي هذا الإصدار الجديد لمجلة الفن المعاصر ربما نجد ما يدل على ذلك وقد اختار

موضوعاته بعناية أستاذي وصديقي الناقد الكبير الأستاذ الدكتور حسن عطية مدير التحرير السابق ، والذي رحل عنا قبل أن يرى هذا العدد النور ، ويضاف إلى رصيده الفكري والإبداعي ، الذي أفادت منه الأجيال من الباحثين والمبدعين ، وستظل ذكراه شاخصة في أذهاننا لعمر قد يمتد أثره ربما لآماد بعيدة . . . رحمة الله عليه . . .وهانحن نكمل ما أنجزه سائرين على دربه في تحرير هذه المجلة الغراء حتى تقوم بدورها التنويري والثقافي والعلمي .

أ .د/ مدحت الكاشف

مدير التحرير

الموسيقى



تطوّر فنون التأليف وأساليب الأداء في الموسيقى السودانية الحديثة بين الامتزاج الثقافي وحوارية التعدد

إن جازلنا أن نشبه أيًا من ضروب الفنون -ومنها الموسيقى -بالجسم اللولبي المتحرك، والمصنوع أصلا من مادة مغناطيسية جاذبة، فلن نختار كثيرا في تفسير ما تشهده ضروب الفنون على اختلافها من تبادل وتثاقف في شتى بقاع العالم، ولاشك في كون الثقافة جسما حيا متناميا ومتطلعا إلى تجديد خلاياه وحقنها بكل ما هو حيويٌّ ودافع له إلى ارتياد آفاق أوسع، وإلا لانغلقت كل جماعة إنسانية على ذاتها، مكتفية بما لديها، ولأصابها نتيجة ذلك الضمور والتفكك، فيصبح الأمر كزواج الأقارب المتكرر والذي غالبا ما يؤدي إلى ضعفٍ جيني في الأجيال اللاحقة.

د/ كمال يوسف على (*)

إذا ما نظرنا إلى أي من عناصر المُنتَج الموسيقي، في أي ثقافة كانت، بدءا بالبناء النغمي أو التشكيل الإيقاعي، مرورا بالآلات الموسيقية على اختلاف أنماطها ووصولا لأساليب الأداء وما يحيط بها من ظروف، فلن يخفى علينا عظم المشتركات بين مختلف الثقافات، على الرغم من بعد الشقة الجغرافية أحيانا بين بعضها والبعض الآخر، ومن ذلك النظم النغمية خماسية أو سباعية التكوين، والضروب الإيقاعية العديدة، وتكوينات الأداء بدءا من الفردي وصولا للمجاميع الضخمة، ومناسبات الأداء الموسيقي وما يتصل بها من أسباب سواء كانت دينية أو اجتماعية أو فنية بحتة. في كل ذلك نقف على المشترَك الذي كونته الحركة اللولبية ذاتها عبر آلاف السنين التي عاشتها الإنسانية بين التمازج الثقافي وحوارية التعدد والتفاعل والاستيعاب. على النسق ذاته الموصوف أعلاه عن طبيعة الفنون والحراك الثقافي المتنوع والمتعدد أصلا تكونت وتطوّرت الموسيقى السودانية الحديثة، وهي الموسيقى التي يؤرَخُ لبدايتها بنهاية العقد الثاني من القرن العشرين والممتدة حتى وقتنا الراهن، والتي نمت وانبنت على جذور الموسيقى الشعبية بمختلف ضروبها ومن مختلف موارد الثقافات السودانية

(*) باحث من دولة السودان الشقيق .

المتنوعة؛ وفقا لتنوع البيئة والجغرافيا والأعراق على مساحة السودان الشاسعة، حتى استطاعت أن تكوّن لونها الموصوف بالحداثة، والذي تطوّر بدوره مستوعبا شتى التيارات والتأثيرات من مختلف المصادر الإقليمية والعالمية، مواكبا لمستجدات الحياة الاقتصادية والاجتماعية في مختلف الحقب والمراحل، فتطوّر التفكير الموسيقي للمؤلف تبعا لاتساع دائرة استماعه عبر السينما والإذاعات العالمية ووسائل البث الصوتي المختلفة، وامتلك من الأدوات كل ما أتاحته المستجدات على المستوى الاقتصادي، بدءا بالآلات الوترية الحديثة ووصولا إلى الآلات الكهربائية، فضلا عن تطور تقنيات التسجيل الصوتي، مرورا بمختلف الظروف الاجتماعية من ترقٍّ في التعليم وتعرّفٍ على الثقافات الأخرى، والظروف السياسية وما كوّنها من ثوراتٍ وصراعات لعبت فيها الآداب والفنون دورا حيويا، وانعكست هي بدورها على الفنون كمصادر للقدح الفكري مسهمةً في تطوير العمل الموسيقى بدءا بصيغته وبنيته النغمية، وصولا إلى آليات تنفيذه متمثلةً في المجموعات الأدائية الكبيرة في الغناء وفي الموسيقى. لم يقتصر الأمر على هذه العوامل بل لعب التعليم الموسيقى دوره أيضا في تطوير الموسيقى السودانية الحديثة في مختلف الحقب خلال القرن العشرين وحتى الوقت الراهن.

الموسيقى السودانية:

تتسم الموسيقى السودانية الحديثة بأنها وعلى الرغم مما ظهرت به من صورٍ مختلفة على مستوى الشكل والمضمون خلال مسيرتها في ذاك القرن المنصرم (2019 – 1919 م) فقد استطاعت أن تحافظ على ما يميزها من خصائص وسمات نغمية وإيقاعية تؤكد للمستمع أنها هي الموسيقى السودانية خماسية الطابع والمستوعبة للثراء الإيقاعي العريض الذي تذخر به الحياة السودانية، سواء كان ذلك على مستوى الضروب والأنماط الإيقاعية أو على مستوى البنية الإيقاعية للمفردات والجمل اللحنية المُكوِّنة لأي خط لحني، أكثر من أن تمتاز بالهارمونية أو الخطوط اللحنية المتداخلة أو المتقاطعة كما في بعض حالات الموسيقى الحديثة للعديد من الثقافات في أنحاء المعمورة. وعلى الرغم من محافظتها على هذه الأصول الثقافية المتمازجة أصلا فقد استوعبت العديد من التيارات الثقافية الأخرى التي وردت للحياة السودانية في مختلف الحقب. تستقي الموسيقى السودانية الحديثة هذه الخصائص والسمات مما نمت وتكوّنت عليه من جذورٍ شعبية، أخذت منها أساليب البناء النغمي وأنماط وأساليب الأداء اللحني والإيقاعي متشربةً بذلك من مختلف الموارد العرقية والثقافية، الأمر الذي أكسبها طابعا قوميا يمكن معه تحليل مفرداتها وردّها إلى مصادرها الثقافية بيسر(١). لكن ما هي الظروف التاريخية والاجتماعية والسياسية التي كونت هذه القومية التي نبعت منها الموسيقى السودانية الحديثة؟ ومن ثمّ ما الموسيقى السودانية الحديثة؟ وما المقصود بمعنى الحداثة في هذا السياق؟ وكيف أفاد الموسيقيون السودانيون من تمازج وتلاقح ثقافاتهم على المستوى المحلي من جهة؟ ومن الامتزاج الثقافي مع ثقافات العالم في مختلف الحقب من جهة ثانية؟ وكيف استطاعوا أن يجدلوا من حوارية التعدد والتنوع الثقافي هذه ما صار يُعرف بالموسيقى السودانية الحديثة؟

تكوّن القومية السودانية(٢):

تعود البدايات الأولى لما يَسِمُ بالسودان اليوم من خصائص وسمات حضارية، وما يميزه على مستوى المكونات الثقافية والحضارية إلى ما قبل الميلاد بآلاف السنين، حيث حضارة كُوش وممالك نبتة ومروي، والتي تمازجت في مختلف الحقب مع حضارات العالم القديم المجاورة لها كحضارة مصر الفرعونية شمالا، والحضارة الحبشية في الجنوب الشرقي، وحضارات شرق البحر الأحمر في اليمن والحجاز، وحضارات غرب أفريقيا، كما امتد هذا التمازج إلى الحضارات البعيدة عنها مثل حضارات الشام والعراق القديم، والحضارات الهندية والآسيوية العديدة، فكان لتبادل الخبرات والتجارب عبر قنوات التجارة والهجرات أثرهُ في بناء وتكوين الرصيد الحضاري والثقافي على السودان الحديث، وظل هذا التبادل وحركة الحياة اللولبية على المنوال ذاته في عصور التاريخ الميلادي، حيث دخلت المسيحية السودان في أواسط القرن السادس الميلادي(٣) وأقامت ممالكها (نوباتيا) وعاصمتها (فرس) في شمال السودان و(علوّة) وعاصمتها (سوبا) جنوب الخرطوم، وامتدت بذلك للتواصل مع الحضارة السودانية حضارات اليونان والرومان، وتركت آثارا ما زال بعضها باقيا حتى اليوم(٤) وعلى مستوى الأداء الموسيقي تقف (السيكونسة)(٥) الكنسية شاهدا حيا، إذ ما زال المطربون ومنذ بدايات المرحلة الأولى للموسيقى السودانية الحديثة يُضَمّنون ألحان أغنياتهم أسلوب الأداء المرتجل في الجزء الختامي للأغنية بما صار يُعرف بالكَسْرَة. أيضا عندما دخل الإسلامُ السودان وضع بصماته الثقافية بيّنةً على كافة مناحي الحياة الاجتماعية والسياسية

والاقتصادية، فقامت الممالك الإسلامية وأبرزها مملكة الفونج أو السلطنة الزرقاء في 1504م، والتي كانت نتاجا لاتحاد العرب النازحين من الجزيرة العربية وقبائل الفونج٦ الأفريقية التي تقطن السودان أصلا، وكانت عاصمتها حاضرة (سنّار) التي تقع على بعد مائتين وثمانين كيلومترا جنوب شرق الخرطوم العاصمة الحالية للسودان، وظلت قائمة حتى الغزو التركي المصري والمتمثل في حملة محمد علي باشا في 1821م، وبدأت بذلك مرحلة جديدة في تاريخ السودان وهي التي بدأ فيها تكوّن السودان الحديث.

أرسل محمد علي باشا جيوشه نحو مملكة سنّار من جهة ونحو سلطنة دارفور في غرب السودان من جهة ثانية، فاضطربت الأحوال بدءا من أول النقاط في شمال السودان، وجمعت القبائل المختلفة قواها لمقاومة الغزو الدخيل، فاشتعلت المعارك بين الجيش الغازي وقبائل الشايقية ومن بعدهم قبائل الجعليين في شمال السودان، وفي منطقة كردفان التابعة لسلطنة الفور من الجهة الثانية لخط سير الجيش الغازي(٧)، أما منطقة شرق السودان والتي تقطنها قبائل البجا، فلم تتحرك نحوها جيوش الغزو إلا بعد عقدين من بداية الغزو(٨)، وبصورة مجملة فقد كانت فترة حكم محمد علي باشا والتي امتدت حتى عام 1849م "حافلةً بالأعمال التقدمية، كما كانت تطفح بالظروف العصيبة والمشكلات الضخمة(٩) فقد تمثلَ الجانب الإيجابي في تكوين حكومة مركزية بسطت سلطاتها على أجزاء واسعة من السودان، وقابل ذلك سلبا استغلال محمد علي لموارد السودان وثرواته دون أن تكون في ذلك فوائد تعود على مواطنيه الأصليين، إلى جانب إثقاله لكاهل المواطن السوداني بعبء الضرائب وسوء إدارة كوادره من الأتراك ومعاونيهم من المصريين(١٠)، مما أبقى جذوة النضال متقدةً ضد هذا الغازي، وقد سُطّرت فيها العديد من الملاحم التاريخية نظما وغناءً، كما عاونت تلك الظروف على تماسك لُحمة القوميات السودانية المختلفة في سبيل المقاومة حتى بلغ الأمر ذروته بقيام الثورة المهدية، والتي كانت بدايتها في العام 1881 م، واتخذت طابعها القومي من خلال حركة قادها محمد أحمد المهدي في مختلف أرجاء السودان من الشمال إلى الوسط، ثم إلى الغرب في مناطق كردفان وجبال النوبة، فتجمع الناس حوله من مختلف القبائل والأعراق، إلى أن تكللت حركته بالنجاح ووصل مدينة الخرطوم عاصمة الحكم التُركي المُستَعمر وفتحها في يناير 1885م. وما يهمنا في هذا السياق كمُّ التمازج العرقي الذي ولّدته تلك الثورة وما نتج عنه من تصاهر اجتماعي وثقافي شكل دفقةً قوية في سبيل تشكّل القومية السودانية في عهدها الحديث، وهو ما يصفه الفاتح الطاهر قائلا: "توحّد الناس من مختلف القبائل والديانات واللغات، وقد أمّنت هذه المرحلة المقومات الأساسية لتشكيل التقاليد الاجتماعية للوحدة الوطنية في القرن العشرين، فنشأت دولة سودانية مستقلة، في إطار القومية السودانية"(١١).

وبمتابعة وصف هذا المشهد الحضاري لتولّد سمات وخصائص القومية السودانية في العصر الحديث وعلى مدى خمسة قرون، هي الفترة منذ قيام سلطنة الفونج 1504م وحتى قيام الثورة المهدية في نهايات القرن التاسع عشر ونجاحها في ضم وتوطين مختلف الثقافات في 1885م يمكننا أن نشهد كم التمازج العرقي والثقافي الذي شهدته هذه القرون على مساحة شاسعة من أرض السودان المعروفة اليوم، ففضلا عن تلاقح الثقافة العربية الوافدة مع أصول الحضارة الأفريقية الموروثة في ممالك السلطنة الزرقاء من جهة، وتمازجها مجتمعة مع سلطنة دارفور المتزامنة معها في أقصى غرب السودان، ومع قبائل البجا العريقة في شرق السودان، فضلا عن كل ذلك لا يمكننا أن نُهمل ما تمّ من تعلقٍ ثقافي بالحكام والإداريين والمواطنين الأتراك والمصريين ومَن وفدوا إلى السودان من جنسياتٍ أوروبية وآسيوية لأغراض العمل أو التجارة، وما حملته هذه الفئات من أسبابٍ جديدة للمعرفة والتواصل والمصاهرة العرقية، فشكل كل ذلك مُجتَمعا الجينات التي تولّدت عنها الشخصية السودانية، والتي تَشَكّل على أثرها السودان الحديث واكتملت صورته المعروفة الآن على مستوى الخارطة السياسية والموقع الجغرافي المحدد، والخصائص والسمات التي تبلورت عبر آلاف السنين لتقدم هُوية السودان التي تميزهُ اليوم بدءا بالمفردة (زول) مرورا بالزي القومي(١٢) وغوصا في كل تفاصيل الحياة اليومية من مأكل ومشرب، وأساليب الحكي والسرد، ولغات ولهجات محلية يصعب حصر عددها؛ ومن بينها عربية أهل السودان الدارجة والتي تتنوع وتتعدد بدورها من منطقة لأخرى وبين إثنيةٍ وسواها والتي ترفد فنون الشعر والغناء بأساليب البناء ومضامين المعاني وما يشكّلها من صورٍ ومقولات، وصولا إلى الموسيقى وبنائها النغمي والإيقاعي، وأساليب التصويت والأداء والتنويع والتذوق، والتي تتباين وتتنوع بتنوع بيئات ومناخات وأعراق السودان ذي المساحة الشاسعة، فيتيح كل ذلك بناء آلات عديدة إن وجدت في منطقة لا توجد في سواها(١٣)، كذلك الأنماط والضروب الإيقاعية التي تعود أصول بعضها إلى أسبابٍ تتعلق بالبيئة وما يرافق الإنسان فيها من أنواع

الحيوان. (١٤) ولنا أن نقرأ من وراء هذه السطور ما لم تقله كتب التاريخ التي عُنيت بالشأن السياسي والاجتماعي بشكلٍ عام أكثر من عنايتها بتفاصيل الحياة الاجتماعية من أنشطةٍ فنية وموسيقى وغناء، حيث يمكننا أن نستشف ما احتواه هذا التمازج وما شمله هذا التنوع من ضروبٍ إيقاعية، وبنيات نغمية وصيغٍ لحنية وأساليب للأداء والتصويت، تمازجت هي بدورها فأوجدت لنا الأساس الذي قامت عليه الموسيقى السودانية الحديثة، أسوة بقيام تفاصيل الحياة الثقافية للسودان الحديث على جذور ذاك التمازج والتنوع على مدى قرون حضارة السودان التليدة.

مفاهيم التطوّر والحداثة والموسيقات القومية:

يظل مفهوم التطوّر واحدا من المفاهيم ذات الحساسية العالية على مستوى حضاري، بخاصة إذا ما ارتبط بالاتجاهات التي ترى العالم مقسّما إلى نوعين؛ أحدهما متطورٌ والآخر مُتَخَلف، ولعل هذا مما دفع بالغرب إلى حالة استعمار شعوب الأرض الأخرى من أقصاها إلى أدناها، فأعمل مفهومه للتطور والذي ارتأى معه أن كل لغة لا يفهمها هي لغة متخلفة، فأحل لغاته الأوروبية محل كثير من اللغات الوطنية لكثير من الشعوب التي وقعت تحت وطأته، ويمكننا القياس على ذلك في الكثير من مناحي الشأن الثقافي في حياة الشعوب. لكن ما يعنينا هنا من هذا المفهوم هو النمو والتغير نحو الأفضل في حياة الشعوب أو المجموعات الثقافية. وفي هذا السياق ننظرُ التعريف الذي أورده علي غربي قائلا: "يُقصد بالتطوّر ذلك التغير التدريجي، كما يدل على الطريقة التي تتغير بها الأشياء من حالٍ إلى آخر ببطء، ويسود الاعتقاد بأن التطوّر يرتبط بالظواهر الاجتماعية كما يرتبط بالظواهر الكونية والعضوية الموجودة"(١٥)لكن مما لا شك فيه أن مفهوم التطوّر في العلوم الطبيعية يأخذ طابعا غير الذي يتصل به في حالة العلوم الاجتماعية والدراسات الإنسانية، ومرد ذلك إلى ظاهرة التعقيد التي تتسم بها الحياة الاجتماعية بطبيعتها وعلى حد زعم علي غربي الذي يقول: "يتفق الجميع (مختصون ومهتمون) على أن مفردات الواقع الاجتماعي ليست بارزة وواضحة للجميع بالدرجة نفسها"، ويوضح ذلك مشيرا إلى عدة اعتبارات حددها كالتالي(١٦):

١- تختلف من حيث اختلاف الراصدين لها.

٢- تختلف باختلاف المتخصصين فيها.

٣- تختلف باختلاف المتعايشين معها.

وباعتبار أن الموسيقى واحدةٌ من مفردات هذا الواقع الاجتماعي، والتي قد تختلف النظرة إليها ويتم تناولها بناءً على اختلاف هذه الاعتبارات، وإذا ما حاولنا تطبيق هذه الاعتبارات عليها، فيمكننا النظر إلى الراصدين باعتبارهم النُقاد، والمتخصصين باعتبارهم مبدعي العمل الموسيقي، أما المتعايشون معها فهم المستمعون، وقد تختلف وجهات نظر هذه الفئات الثلاث حول عمل واحد، فتأتي نظرة النُقاد بمعيارية دراستهم النقدية، وتأتي وجهة نظر المؤلف الموسيقي فيما أبدعه من رؤية جديدة وفقا لفلسفته ومدى التزامه بالمعايير التقليدية المتعارف عليها، أو إعلان تمرده وخروجه عليها وطرحه لبدائل أو مقترحاتٍ جديدة، كما حدث في أحيان كثيرة عندما ظهرت فلسفات اللامقامية والداديكافونية وغيرها في الغرب، أو ما حدث في مختلف أنحاء العالم ومنها نطاقنا العربي حيث تمّ تبني نموذج الأوركسترا السيمفوني الغربي وصياغة أعمال عربية بما يتفق ومواصفات هذا الجسم وقواعد التأليف الصارمة التي اتُبعت في الغرب لوضع المؤلفات التي يتم تقديمها بواسطته، وقد تأتي وجهة نظر فئة المتعايشين من منظور يختلف تماما عن الفئتين الأوليين، وقد تختلف مرة أخرى وجهة نظر أي من هذه الفئات -سلبا أو إيجابا- نحو العمل ذاته تبعا لأي متغيراتٍ على المستوى الاجتماعي أو السياسي. تلك هي طبيعة العلوم الاجتماعية وما تدرسه من الأنشطة الإنسانية والاجتماعية ومن بينها الفنون، وهي بسجيتها تمتاز بالتغير والمرونة، وتلك خاصيةٌ -كما يرى علي غربي " -تضفي على هذه العلوم نوعا من الحيوية والتجديد تفتقدهما العلوم الطبيعية"(١٧). من جهةٍ ثانية يرى علي غربي أن مفهوم التطور "يستند إلى التصور الذي يفترض أن كل المجتمعات تمر خلال مراحل محددة وثابتة، في سلك يندرج من أبسط الأشكال إلى أعقدها. ويبقى أن نشير إلى أن أساس التطور هو التمايز والتعقيد."(١٨)

وإذا ما استندنا إلى المعيار أعلاه ونظرنا إلى التغيرات في المُنتج الموسيقي في سياق ما يحيط بالمجتمع المعين من تطورٍ ونمو، فسنلاحظ أن ارتقاء أشكال وأساليب الأداء من الحيز التقليدي والمحدود بشروط هذه التقليدية، إنما يكون مرتبطا دوما بدرجات من النمو الاقتصادي والتوسع في التعليم، وارتفاع درجات الوعي في المجتمع المعين، وكلما زادت وتيرة هذا الارتقاء كلما تبعتها في ذلك درجة التمايز والتعقيد.

من جهةٍ ثانية وبالنظر في التعريفات العديدة والمختلفة

لمفهوم التنمية، وهو مفهوم اقتصادي في مقامه الأول، سوف نلاحظ أن التعريفات المختلفة لم تتعامل مع العامل الاقتصادي بمعزلٍ عن العوامل الاجتماعية والسياسية والثقافية في عملية التنمية الاقتصادية.(١٩) وعلى الرغم من الاختلاف حول تحديد غايات وأنماط ومستويات التنمية، فهي لم تغفل وضع العاملَين الاجتماعي والثقافي ضمن مقومات تَحَقُّق عملية التنمية وذلك باعتبارها "عملية تغير يمس كل أنساق البناء الاجتماعي بغرض إشباع الحاجات الاجتماعية لأفراد المجتمع"(٢٠)وما من حاجة إلى القول بأن الفنون والموسيقى من ضمن هذه الأنساق المعنية، ولا شك أننا نستطيع أن نلاحظ أنه كلما ارتقت الحالة الاجتماعية للأفراد كلما زادت حاجاتهم إلى الإشباع النوعي الذي يتوافق وتغير الحالة الاجتماعية، فإذا ما كانت أداة مثل الـ"فونوغراف" في مطلع القرن العشرين واحدةً من أدوات هذا الإشباع، فقد حل محلها المذياع بعد عقودٍ قليلة، ثم أتت السينما والتلفزيون بقدرٍ أكبر من البهجة والإدهاش في منتصف القرن تقريبا. ومع ارتقاء الحالة الاقتصادية صار بمقدور الجميع الوصول إلى هذه الأدوات بل واقتنائها والنهل مما تعرض وتقدم، وفي العقد الأخير من القرن ظهرت الفضائيات وانفتحت أمام المشاهد مجالات أوسع للرؤية والتذوق، ومع مطلع القرن الحادي والعشرين اتسع المدى ولم تعد تحده حدود مع تكنولوجيا الهواتف الذكية، فكان من الطبيعي أن ينمو محتوى ما تقدمه هذه الأجهزة من موسيقى بشكل مطرد مع كل هذه التطورات من حيث الكمّ والكيف.

أما فيما يتعلق بمفهوم الحداثة المعني في سياق هذه الورقة والموسومة به الموسيقى السودانية محل الدراسة، فهو لا يبتعد كثيرا عن مفاهيم التطور والنمو التي سارت على دروبها هذه الموسيقى، ومن جهةٍ ثانية فهو ليس ببعيد أيضا عن المفاهيم المطروحة للتحديث ومنها التالي: "هنالك علاقة أو رابطة تاريخية بين مفهوم التحديث والتشبه بالغرب أو (التغريب) والذي يعني الأخذ بأنساق القيم الاجتماعية والاقتصادية والسياسية وغيرها من النُظم التي تولدت في غرب أوروبا في القرن السادس عشر"(٢١)، ويصدق هذا القول على أسباب تطور الموسيقى الحديثة في السودان، فهي وإن لم يوضع لها استراتيجيةً لتحذو بها حذو ثقافة الغرب الموسيقية، إلا أن غلبة استخدام الآلات الموسيقية التي تم تطويرها في أوروبا مثل الآلات الوترية والخشبية والنحاسية، واتّباع طريقة الضبط النغمي للسلم المعدّل؛ قد قادت إلى إلغاء بعض الدرجات الصوتية التي تختلف عن الدرجة ونصف الدرجة في النظام الدياتوني، وأضحت الآلات تضبط على الدرجات النغمية الأوروبية، بل حتى الصوت البشريّ صار يضبط على هذه النغمة متخليا عن العديد من النغمات المختلفة في درجاتها عن هذا النظام النغمي الذي طورته أوروبا فيزيائيا ليُلبيّ حاجات موسيقاها للبيانو المعدّل.(٢٢)ولم يقتصر الأمر على المحتوى النغمي فقط، بل امتد إلى شكل تكوين المجموعات الموسيقية المؤدية، والتي صارت تتبع نماذج التكوينات الغربية للأوركسترا في كيفية وضع الآلات بل وحتى الأزياء الكلاسيكية في أحيان كثيرة. ومع تطور حركة التعليم الموسيقي انتقل التشبه بالغرب إلى مضمون البناء الموسيقي ذاته من حيث توظيف مفاهيم التوزيع والهارموني وغيرها من علوم التأليف الموسيقي. وفي جوانب الأداء سواء كان الآلي أو الأداء الغنائي، صارت تُتبع تقنيات المدارس الأوروبية من حيث طبيعة ونوع الصوت وما يتعلق به من جماليات (الترعيش) أو ديناميكية التباين من حيث الشدة واللين أو القوة والخفوت. وتنوعت أساليب الأداء وبناء المجموعات المؤدية؛ فعرفت الموسيقى الحديثة في السودان فرق الجاز، والتي استلهمت أساليب هذا النوع من الموسيقى من حيث التأليف والآلات المستخدمة وطرائق عزفها، وقد ارتبط ذلك بالمد القوي لموجة موسيقى الجاز العالمية في نهاية الخمسينيات من القرن العشرين، وكان أن تلقفها عدد من الموسيقيين العسكريين بحكم ارتباط موسيقاهم بالآلات النحاسية، وهي الأقرب لموسيقى الجاز، ومن ثمّ دخلت عليها الآلات الكهربائية في عقد الستينيات واتسعت الموجة لتشمل موسيقى البوب وأسلوبها في بناء وتكوين الفرق الموسيقية.

لعلنا نلاحظ من خلال هذا السرد أن ما حدث أقرب ما يكون إلى تعريف سيريل بلاك C. Black لمفهوم التحديث والذي يقول فيه: "بأنه العملية التي يتم بواسطتها تبني ونقل النظم المتطورة تاريخيا لوظائف جديدة ومتغيرة"(٢٣) وهذا ما حدث تماما في حالة الموسيقى الحديثة في السودان، إذ تمّ تبني نظم متطورة تاريخيا متمثلة في الشكل والتكوين واستخدام الآلات لكن لأداء وظائف جديدة تمثلت في المحتوى الموسيقي الذي لم يبرح غاياته في تقديم لونيته السودانية من حيث النغمة والإيقاع ولغة ومضامين نصوصه الغنائية، فعمل بذلك على إشباع حاجات المستمع السوداني الذي اتسعت دائرة معارفه السمعية والذوقية من خلال كثير من العوامل، ولم تعد تروي شغفه أشكال وأساليب الأداء البسيطة والتقليدية التي ألِفَها في عهودٍ مضت. وهنا يمكننا أن نركن مطمئنين إلى أن

الموسيقى الحديثة في السودان قد اتبعت أهم الطرق التي تعرض ملامح عملية التحديث على أنه: "تكامل بين العناصر التقليدية والحديثة في سياق التواصل الاجتماعي والسياسة الثقافية"(٢٤).

وفي سياقٍ متصل لا يمكننا غض الطرف عن مفهوم العولمة وما يتصل به من نُظُمٍ سياسية وتجارية تعمل متضافرة لتحقيق أغراضٍ ومكاسب لصالح البعض على حساب البعض الآخر، الأمر الذي ينسحب أيضا على الأفعال والخصوصيات الثقافية، وفي إطار مناقشته للكيفية التي تُغير بها العولمة سياق بناء المعنى، يتساءل جون توملينسون عن كيفية تأثيرها في شعور الناس بالهُوية، وفي تجربة المكان والذات، وفي القيم والرغبات، والخرافات والآمال والمخاوف المشتركة التي تطورت حول حياة قائمة محليا كما يذكُر، داعما لنقاشه بما قال به أنطوني جيدنز من أن البعد الثقافي يغطي ما صنّفه –جيدنز– بعدا خارجيا out-thereness وبعدا داخليا in-thereness للعولمة، وهو يعني بهذا التصنيف "التحولات المنهجية الهائلة، و التحولات في أكثر (عوالم) تجربتنا اليومية محلية وحميمية" على حد قوله. (٢٥) ومما هو معروف عن السودان وأهله أن الموسيقى والغناء من أثرى تجاربهم اليومية حميمية، وها قد طالتها هذه التحولات المنهجية الهائلة منذ عقود وما فتئت تطالها، لكن الخبر السار فيما يتعلق بمفهوم العولمة –وفقا لتوملينسون –يتمثل في: "إن التفكير في العولمة في بعدها الثقافي يكشف أيضا طبيعتها الدبالكتيكية في الأساس على نحو بالغ الوضوح، الأمر الذي يعني أن العولمة ليست (أحادية الاتجاه) لكنها تتضمن على الأقل إمكان التدخل المحلي في العمليات العالمية"(٢٦) وهذا لحسن الحظ ما حدث ويحدث في حقيقة وواقع جدلية التمازج وحوارية التعدد التي تعيشها الموسيقى السودانية الحديثة.

الموسيقى السودانية الحديثة ومفهوم التطوّر:

الموسيقى الحديثة في السودان هي تلك التي نشأت على أساس الغناء الشعبي بأشكاله وأنماطه العديدة ومناسباته المختلفة، ومن ذلك غناء الرجال في بادية وقرى السودان في أنحائه الجغرافية الشاسعة، وهو غناء يعتمد على الصوت البشري المنفرد والمصاحَب بمجموعة المُرددين الذين يعرفون باسم (الشيالين)، والذين يعتمدون على الإيقاع العضوي الصادر عن التصفيق بالأكف وعن ضرب الأرض بالأرجل أحيانا، كما كانوا يستخدمون العِصيّ (جمع عصا) بطَرْقِ بعضها ببعض لضبط الإيقاع، هذا إلى جانب الغناء بمصاحبة آلة (الطمبور)(٢٧)، بالإضافة إلى العديد من أشكال الأداء المنغم مثل (الدوبيت) وهو إلقاء مرتل مرسل يتخذ طابعا حواريا في بعض الأحيان. يقابل ذلك من جهة ثانية غناء المرأة في مختلف المناسبات الاجتماعية من أفراح وأتراح، إلى جانب أغنيات (الحماس) والتي تدعو فيها المرأة الرجال إلى البطولة والاستبسال عندما يتطلب الأمر ذلك، وأغنيات المدح والشكر والتي تحض على التزام الصفات الحميدة وتَمَثُّل أخلاق الكرم والشهامة، ومن أنماط غناء المرأة (غناء البنات) وهو غناء في مناسبة الزواج والمرتبط بليلة الزفاف التي تحييها صديقات العروس وعلى أغنياتهن وإيقاعات ضربهن على آلة (الدلّوكة) الإيقاعية ترقص العروس. ولكل هذه الأنماط آثارها الحية والمستمرة حتى اليوم، وما زالت تُلاقي قبولا كبيرا في المجتمعات السودانية، ومع غيرها من الأنماط الأخرى مثلت الجذور التي قامت عليها أغنيات المرحلة التي صارت تُعرف لاحقا باسم "الحقيبة"(٢٨).

أغاني الحقيبة:

هي الأغاني التي تم العُبور بواسطتها من مرحلة الغناء الشعبي وترديد أغنيات التراث إلى وضع وتأليف الأغنيات الجديدة ذات الشاعر المعروف والنص المحدد والمُغني المحدد واللحن الجديد أو المستلهم من التراث. وقد أطلق "الفاتح الطاهر" على تلك المرحلة اسم (المدرسة الفنية الأولى)٢٩ لتلك الاعتبارات حيث يُؤرَّخ لبداية هذه المرحلة بنهاية العقد الثاني للقرن العشرين واستمرت حتى نهاية العقد الخامس تقريبا (1947 – 1919م). ومما يسمُها بالحداثة أيضا مواكبتها لحركة التسجيل على الاسطوانات في الفترة من منتصف العقد الثالث في 1925 م تقريبا والتي استمرت حتى عام 1939 م؛ إذ توقفت بسبب بداية الحرب العالمية حيث كانت تُجرى تلك التسجيلات في مصر في شركات (ميشيان وبيضا فون) وفي سوريا أحيانا أخرى، وخرجت بذلك تلك الأغنية من مجرد كونها مادةً مؤداه في المناسبات والأفراح إلى حيز الإنتاج الفني لتصبح مُنجزا إبداعيا ربحيا وملكية فكرية تُصك حولها عُقود الملكية وحق الأداء العلني، ويُجزَى مُبدعها أجرا ماديا متفقا عليه، وهو ما لم يكن ليحدث في نطاقات أدائها المحلية السابقة. لم يقتصر الأمر على كل ذلك بل أصبحت هذه الأغنية تستوعب في تنفيذها كل ما هو مُتاح من آلات موسيقية، فبعد أن كان الأداء فيها يعتمد الصوت البشريّ وحده؛ دخلت عليها آلات الكمان والعود والبيانو والفلوت والقِربة

الاسكتلندية. (٣٠) أما من حيث الشكل فقد تطلب دخول هذه الآلات إيجاد صيغٍ جديدة تفرد فيها المساحات لهذه الألوان الصوتية الجديدة، ومن ذلك أن تبدأ مقدمات بعض الأغنيات بآلة الكمان، وإن كان الكمان يقدم الجملة الأساسية ذاتها للحن الذي سيتغنى به المطرب، ومن أمثلة ذلك أغنية (صباح النور) للمطرب محمد أحمد سرور، وحدث الأمر ذاته عندما أُضيفت آلة الفلوت فأصبحت ترده اللحن ذاته مع الكمان في خط موحّد. ومن أمثلة ذلك أغنية (يا عيني وين تلقي المنام) للمطرب الأمين برهان. لكن النقلة الفكرية النوعية في توظيف هذه الألحان كانت في أغنية (عازة في هواك) وهي أغنية وطنية ترمز فيها (عازة) إلى الوطن السودان، وهي من أغنيات مقاومة الاستعمار الإنجليزي العديدة التي قدمها الشاعر والملحن خليل أفندي فرح الذي سجلها بصوته لشركة (بيضا فون) بمصر في عام 1931 ووضع لها مقدمةً تؤديها آلتا العود والكمان في لحنٍ موحّد، لكنها موضوعة من فكرة موسيقية مختلفة عن الفكرة الموسيقية التي بُني عليها الجزء المُغنّى، ولحن المقدمة مأخوذ من موسيقى شعبية من أقصى غرب السودان من موسيقى مارش عسكري كان يُعزف في حضرة السلطان علي دينار سلطان دارفور الذي اغتالته يد المستعمر في 1916، فأكسب بها خليل فرح أغنيته طابعا قوميا وروحا ثورية جعل منها أغنية خالدة على مرّ الأجيال وحتى اليوم لما فيها من معانٍ رفيعة على مستوى النص، ولما حملته من عمق وشجن على مستوى اللحن والموسيقى والأداء.

وإذا ما عدنا إلى الظروف الاجتماعية التي ارتبطت بإنتاج أغنية الحقيبة بالشكل الموصوف أعلاه، فيمكننا أن نقف مثلا على أن المُنتِج الذي تكفل بإنتاج هذه التسجيلات في مصر كان تاجرا من أصولٍ مختلطة (إغريقية سودانية) عُرف باسم ديمتري البازار(٣١)، وعازف الكمان الذي رافق المطربين في تلك التسجيلات سودانيًا درس الموسيقى في مصر هو السر عبد الله، كما كان عازف الفلوت سودانيا من أفراد الجيش في مصر هو عبد الرحيم سليمان، أما خليل أفندي فرح فهو من خريجي كلية غُردون – التي صارت فيما بعد جامعة الخرطوم – وقد عاصر مختلف فئات المثقفين والفنانين من السودانيين ومن جاليات الشاميين والمصريين والأرمن واليونان في الخرطوم وتعلم منهم العزف على العُود. وقد وثّق لتلك الحقبة وأوجه الحياة فيها في العديد من أغنياته، وهي حقبة اتسمت بالتمازج بين العديد من الثقافات المتباينة، فخليل فرح نفسه عبارة عن مزيج فريد، إذ أنه مواطن من أقصى شمال السودان، ومن أصولٍ نوبية لها لغتها الخاصة، تعلم العربية في المدرسة، لكنه عُرف باستيعابه لمختلف مكونات الثقافات الشعبية السودانية في النظْم ورسم الصور الشعرية المتعمقة في تفاصيل الحياة السودانية في مختلف أنحاء السودان، والمستوعبة لكل ما يشكّله من تنوعٍ عريض.

بكل هذه العوامل مجتمعةً تمددت الأغنية السودانية؛ ومن ثم الموسيقى السودانية بشكل أشمل لاحقا في حيز الحداثة وأصبحت متمايزة بذلك عن الضروب الأخرى من الموسيقات الإثنية لمختلف الأعراق السودانية والأنماط الشعبية المختلفة. وبذلك مثلت أغنية الحقيبة أساسا نمت عليه الموسيقى الحديثة في السودان في مراحلها اللاحقة، وذلك من حيث اعتمادها النغمة القائمة ذاتها على المقامات الخماسية، وصيغ وأساليب البناء اللحني، بل اعتمدت في أحيان كثيرة الصيغة اللحنية الدائرية البسيطة ذاتها والمكونة من الفكرتين (أ) و(ب) وكثيرا ما تم إحلال الآلات الموسيقية محل الصوت البشري الجماعي المصاحب للمطرب.

المدرسة الوترية الحديثة:

هي المرحلة الثانية والتي أعقبت مرحلة الحقيبة، وقد أتت كنتاج طبيعي لتغير الظروف ونمو حياة المدينة بشكلٍ أوسع منذ العقد الثالث في القرن العشرين، فإذا ما كانت أغنية الحقيبة قد تلقفت كل ما وجدته أمامها من آلات موسيقية ووظفته في بنائها فأثّر ذلك بدوره على طرائق تفكير صُنّاعها، فقد غدت الآلات الموسيقية عنصرا مهما في مصاحبة المغنين، وكان أن حلّت محل المرددين (الشيالين) الذين يصاحبون المغني الرئيسي. يرى الفَاتح الطاهر أن تلك المرحلة تُعَدُ طورا جديدا أدى إلى اعتماد أساليب جديدة في التلحين اعتمدت على طبيعة الآلة الموسيقية، فبادر العديد من الشعراء والملحنين إلى اقتناء الآلات الموسيقية وتعلم العزف عليها ومن هؤلاء الشاعر والملحن عبد الرحمن الريح، والمطرب فضل المولى زِنقار.(٣٢) يشير جمعة جابر إلى أن هذا الأسلوب المعتمد على الآلة الموسيقية في مصاحبة الغناء قد مثّل مرحلة جديدة في فن الموسيقى بالسودان عرفت باسم (الفن الحديث) الذي يعتمد على (العود والكمان) إلى جانب (الآلات الإيقاعية) ذاكرا أن بداية هذا الاتجاه كانت بغناء المطرب ومصاحبة آلة العود فقط حيث يصف آلة العود بأنها كانت بمثابة الساحر الذي يبهر الألباب فوجدت على الفور قبولا وانتشارا(٣٣)ويعزو الفاتح الطاهر إلى إسماعيل عبد المعين الفضل في المزج بين آلتي

العود والكمان(٣٤) الأمر الذي أنتج لونا نغميا غنائيا جديدا تزامن مع ظهور الإذاعة وتوسعت صناعة العود محليا، وتقدمت بذلك مهارات العزف على هذه الآلات وتنامى بذلك الثراء اللحني والنغمي لموسيقى وسط السودان(٣٥)، واعتمدت بذلك بداية تكوين الفرق الموسيقية المصاحبة للمطربين على الآلات الوترية مما جعل البعض يطلقون على تلك المرحلة اسم (المدرسة الوترية الحديثة) ويسميها جمعة جابر (فن الموسيقى الوتري) واصفا إياها بأنها مرحلة تاريخية أحدثت نقلة اجتماعية كبيرة لما أسست له من رابطة بين أواسط السودان ومدنه الكبيرة مما خلق نوعا من الوحدة بين مختلف أبناء الأمة السودانية على نسق المدرسة الوترية الحديثة(٣٦).

وقد تزامنت تلك المرحلة مع إنشاء الإذاعة السودانية في عام 1940، ومع تطور الإذاعة نفسها عبر سنوات عقد الأربعينيات؛ أُنشئت كذلك الفرقة الموسيقية للإذاعة من مجوعة من عازفي آلة العود وآلات الكمان، ونمت الفرقة مع مرور الأيام واستوعبت المزيد من فصائل الآلات مثل آلة (الريكوردر) الخشبية والتشيللو والكونترباص والأكورديون، كما تطور فيها قسم الآلات الإيقاعية، فبعد أن كانت الطبلة الآلة الإيقاعية الوحيدة، أضيفت آلات (البُنقز) ثم (الدرامز). وكان من الطبيعي أن يؤثر دخول أي من هذه الآلات على نوع الموسيقى المنتَجَة نفسها، وعلى التشكيل الإيقاعي الذي صار أكثر غنى وثراءً، ومع الزيادة فيما أتيح أمام الملحنين من أدوات وألوان صوتية، اتسع المجال الذي ارتادوه من حيث الابتكار والتوليف، فأنشأوا الجملة المنفردة للآلات، ومزجوا بين بعضها والبعض الآخر، وأبدعوا صورا جديدة من التقابل والحوار بين ألوان آلات العود والكمان والأكورديون والزايلفون والفلوت ومجموعة الآلات الإيقاعية. أما من حيث الشكل، فبعد أن كانت أغنيات هذه المدرسة قد تمددت من أغنيات الحقيبة معتمدةً الصيغة الغالبة عليها وهي الدائرية البسيطة؛ التي تُرَدِد فيها الآلات الموسيقية ذات الجملة الأساسية التي يؤديها المغني، بدأت ومع هذه المعطيات في خلق صيغٍ جديدة خرجت بها عن نطاق الدائرية البسيطة، فأضافت المقدمات الموسيقية ذات الفكرة اللحنية المختلفة عن الفكرة الأساسية للحن الغناء. وزاد عُمر الأغنية فصارت تستغرق زمنا أطول يشغله التنويع اللحني والانتقالات من ضربٍ إيقاعي لآخر وغير ذلك من أسباب تنمية اللحن والأداء الموسيقي والغنائي.

في مطلع الخمسينيات دخلت على الفرقة الموسيقية للإذاعة مجموعة من آلات النفخ الخشبية والنحاسية من موسيقى القوات المسلحة، حيث تعاون بعض الأفراد منها في العمل في فرقة الإذاعة، فدخلت آلات البيكلو والكلارينيت والساكسفون والترومبيت. ولما كانت مدرسة الموسيقى العسكرية تعتمد على دراسة النوتة الموسيقية وتقنية العزف على آلات النفخ المختلفة، في مقابل اعتماد أفراد الوسط الفني على الموهبة والخبرات الشخصية في تعلم العزف على الآلات الوترية، فقد شكل مجيء الموسيقين من العسكريين تيارا أثرى موسيقى وسط السودان بألوان صوتية جديدة وإمكانات آلية أسهمت كثيرا في زيادة آفاق التأليف الموسيقي وتشكيل اتجاهات جديدة للتفكير الموسيقي اعتمدت آلات النفخ الخشبية ـ والبيكلو خاصة ـ محورا لها. هذا إلى جانب فضل هؤلاء الموسيقين في تطوير الأداء من خلال ضبط الآلات وتأسيس فصول دراسة النوتة الموسيقية. ومع هذا النمو في المدخلات المُنتجة للمادة الموسيقية لم يكن أمام موسيقى السودان الحديثة إلا أن تنمو كذلك بشكلٍ مطرد ومرضٍ للمستمع السوداني الذي واكب هذا النمو والتطور. يذكر الفاتح الطاهر أن الكثير من الصحفيين "أصبحوا يكرسون كتاباتهم عن الأغنية السودانية وسبل تطويرها، بل قد تطور الأمر إلى إيجاد صفحاتٍ فنية تعالج هذا الموضوع"(٣٧). من الأمثلة التي تعكس مدى الوعي من قِبل الناقد والمتلقي لهذا التطور وأسبابه، ما نقله الفاتح الطاهر عن جريدة (الصراحة) والمقال الذي كتبه حامد أحمد حمداي بتاريخ 2/5/1951 متحدثا عن التمازج الثقافي في توظيف الإيقاعات والتطور اللحني في الأغنية قائلا: "كذلك فعل الفنان أحمد المصطفى الذي هام بإيقاع السامبا، فأجاد استخدامه لا سيما في أغنيتيّ (أهواك) و(فتنَتي). وسار في الطريق نفسه الفنان التاج مصطفى حينما أخذ في التجديد والعناية بمستواه الموسيقي، لا سيما حينما لحّن أغنيته (ليلة الذكرى)، أما أغنية (الفراش الحائر) للفنان عثمان حسين فقد فتحت آفاقا جديدة أمام الفنانين السودانيين، هذا إلى جانب الفضل في زيادة عدد الآلات الموسيقية وتنوع أنغامها. وهكذا كلما زادت الآلات وعرف الفنان متى وكيف يستعملها تمكن من الارتقاء بفنه"(٣٨). يلخص لنا هذا المقتطف حالة التوافق والرضا، بل والرقابة على المُنتَج الموسيقي والتفاعل معه متى ما التزم مُنتجهُ شروط الوعي اللازم لحفظ التوازن بين العناصر التقليدية الأصيلة وبين مدخلات التحديث المستعارة لتلقيح الأصل التقليدي. وهذا هو الديدن الذي سارت عليه حركة تطور الموسيقى السودانية الحديثة في عقود الستينيات والسبعينيات بعد تأسيس معهد الموسيقى والمسرح، وما أنتجه من مساهماتٍ مشهودة في دفع هذه الحركة. فكان النقد مصاحبا لحركة

التطور. وظل المستمع متلقفا لكل جديد، متفاعلا معه من خلال طلباته المحددة في صفحات الجرائد والمجلات الفنية التي حملت انطباعات المتلقين للجديد من الأفكار والأعمال الفنية، إلى جانب البرنامج الإذاعي (ما يطلبه المستمعون) والذي يُعد مقياسا لنجاح أي عملٍ أو اتجاه جديد في الفكر الموسيقي.

دخلت آلات الجيتار والباص جيتار الكهربائية والأورغ في نهاية عقد الستينيات ومطلع السبعينيات، وتم استيعابها وتوظيفها ضمن منظومة الآلات المعتمدة (٣٩)، وفي عقدي الثمانينيات والتسعينيات ظهرت تقنيات جديدة في التأليف والإنشاء الموسيقي من قبل كبار المؤلفين الموسيقيين، فبلغت بعض الأعمال الغنائية في عمرها ما يربو على الأربعين دقيقة، والتي نجدها قد احتشدت بالأفكار الجديدة والمبتكرة، وبالأخرى المستلهمة من بعض جماليات الموروث السوداني، حيث يتم اقتطاف بعض الجُمل وطليها ببريق الآلات الحديثة ومزجها في بناء اللحن الجديد بما يضفي عليه مزيدا من الثراء والإدهاش. أما توظيف الإيقاعات الشعبية من مختلف ثقافات السودان، فقد كان حيزا للتباري في اختراق حدود الثقافات من قبل الفنانين من مختلف الموارد ومن الثقافات الأخرى. أما في جانب العزف والأداء فقد اتسعت دائرة معارف الموسيقيين عن طريق الدراسة النظامية لمناهج الآلات المختلفة وصقل العديدون منهم خبراتهم من خلال الدراسة في مختلف أنحاء العالم، فعادوا بما أضافوه من إمكانات وعملوا على توظيفها في إنتاج موسيقاهم الوطنية. واتسعت الرؤى في إحكام التوازن بين العناصر الوطنية للموسيقى السودانية وبين هبات التجربة والخبرة الإنسانية المُنشئة للتراث الموسيقى العالمي كلغة كونية مشتركة. وما زال التمازج والتلاقح يعمل في سبيل تطوير هذه الموسيقى ذات اللون والطابع الخاص، وفي أساليب أدائها وتقديمها، وعلى الدرجة ذاتها من النضج والوعي بما يميزها من خصائص وسمات قومية، وبمدى ما يمكنها أن تستوعبه من مفردات الكون المحيط بها.

الثقافة والتعدد وسيكولوجية الإبداع الموسيقي:

تعني الثقافةُ لغةً أخذ المعرفة وإتقانها، وفي لسان العرب لابن منظور: ثقف الشيءَ ثقفا وثقافا وثقوفةً إذا ما حَذقه. وثَقفٌ وثُقُف تعني حاذقٌ فَهِم، وثَقف الشيء إذا ظفر به، فهي تعني الظفر. وتقولُ العربُ ثَقفٌ لَقفٌ أو ثَقيفٌ لَقيف بين الثَقافة واللَقافة، واللقفُ سرعة الأخذ لما يرمى إليك باليد أو باللسان، والتقفه وتلقفه، أي تناوله بسرعة. (٤٠) هذا فضلا عن تعريفات علوم الاجتماع والأنثروبولوجيا، والتي تشير إلى نشاط الإنسان الذي يكوّن حياته ويتخلل تفاصيلها في شقيها المعنوي والمادي، وهي في كل الأحوال تعريفات تشير إلى التفاعل والتبادل في حياة الإنسان، فهو يدور في نطاقاته الجغرافية والاجتماعية سائلا عن المعرفة باحثا عن الجديد، وكلما ازدادت خبرته وحصيلته من المعرفة زادت رغبته في توسيع نطاق بحثه، وهنا يأتي دور التمازج الثقافي الذي يخرج بهذا الباحث من دوائر مجتمعه التي ألفها إلى مجالات أخرى جديدة ومتعددة، ولا شك أن المبدع أو الفنان هو الأقوى ملاحظةً والأكثر شغفا لاكتشاف الجديد. والمبدع كما يعرّفه بيكاسو: "وعاء مليء بالانفعالات التي تأتيه من كل المواقع، من السماء والأرض، من قصاصات الورق، ومن شكل عابر، أو من نسيج عنكبوت... يودع المبدع ما يرى أو يسمع أو يقرأ ليتخفف من وطأة الانفعالات وازدحام عقله بالرؤى". (٤١) والمبدعُ الموسيقي ليس ببعيدٍ عن كل هذه المواقع التي تشحنُ بالانفعالات، بل ربما كانت مجالات تلقيه أوسع من حيث المادة المسموعة وسهولة تناقلها ووصولها إليه أكثر من سهولة تناقل اللوحة التشكيلية أو الكتب وغيرها من مصادر هذه الانفعالات.

يقول عبد العلي الجسماني في هذا الصدد: "إن رصد الحقائق النفسية ومعرفتها حالات لها أسسها الشعورية وشبه الشعورية واللاشعورية، وهي قيم لها مقوماتها النابعة من صميم بنية المرء بمقدار ما تتصف به شخصيته من تفاعل وتناغم مع معترك الحياة"(٤٢) ومعترك الحياة هذا ليس من الضروري أن يقتصر على مكابدة ظروف العيش اليومية بأبعادها الاقتصادية والاجتماعية، إنما يشتمل أيضا على التفاعل مع التجارب الجمالية والمحسوسة عبر مسارات السمع والبصر وسائر الأفئدة، فتترك انطباعاتها في نفسه شعوريا أو شبه شعوريٍ أو لا شعوري، فتتفاعل بدورها في دواخله وفي عقله إلى أن تحين اللحظة التي يستطيع هذا المرء أن يبدع فيها تعبيره عن هذا التفاعل والتناغم. يردف الجسماني أن أبو حيان التوحيدي يقول: (الموسيقار إذا صادف طبيعة قابلة، ومادة مستجيبة، وقريحة مواتية، وآلة منقادة، أفرغ عليها بتأييد العقل لبوسا مؤنقا، وتأليفا معجبا، وأعطاها صورة معشوقة، وحرية مرموقة، وقوته في ذلك تكون بمواصلة النفس الناطقة) لعل التوحيدي يقصد بالنفس الناطقة النفس المبدعة –وفقا لعبد العلي الجسماني –(٤٣).

وعند عقد الصلة بين العملية الإبداعية ومفهوم الثقافة

بمعنى الظَفَر أو التلقف، فنستطيع أن نقف على قيم التمازج الثقافي وديالكتيك التنوع وفتح آفاق التعدد رحبةً أمام المبدع الموسيقي، وهو ما يخفف من حساسية التخوف من ورود مصادر أخرى للمادة الثقافية غير المادة الأصلية التي ارتبط بها الفنان المبدع بشكلٍ عضوي. يورده الجسماني بيان للمرونة الطبيعية التي يتسم بها الإبداع إذ يقول: "يقترن الإبداع بالسياق النفسي والفطري والاجتماعي والحضاري والثقافي للإنسان المبدع. وللإبداع آفاقه الفسيحة وهي آفاق تستمد مقوماتها من حقيقة آفاق المبدع الفكرية والعقلية والنفسية"(٤٤). إذاً فلنتفق على أن الآفاق الفكرية والعقلية والنفسية للمبدع لا تكونها البيئة الثقافية المحيطة به بشكلٍ مباشر، والتي نشأ وترعرع فيها وتشرب قيمها تربيةً وتعليماً فقط، بل هي آفاق أرحب يوسِّعُها باطلاعه ومعرفته عن ومن الثقافات الأخرى القريبة منه أو البعيدة. ويعضد الجسماني هذا المفهوم بقوله: "الإبداع شيءٌ مجسم محسوس صادر عن طبيعة الإنسان ذاته، شيء صادر من روحه، ومزاجه وتاريخه، إنه ينبع من ذات وجوده.، فالإبداع ليس مسألة حسابية أو حرفية"(٤٥).

نستطيع أن نتبين ذلك بشكل واضح فيما صنفته "شفيقة قره" كله من حقول قائلةً: "إن خوارق الإبداع توحي بأن ثمة حقول طاقةٍ ثلاثة تكتنف الكائنات البشرية، وهي أجلى ما تكون نصاعة وأشدّ التصاقا بالمبدعين في أي فن كانوا متمرسين، والحقول هي(٤٦):

١- الحقل الحيويّ أو هيكل الطاقة .Vital field

٢- الحقل الانفعالي .Emotional field

٣- الحقل العقلي أو الذهني .Mental field

ولعلنا نقف هنا على أن الحقل الحيويّ هو الذي يولد الطاقة الإبداعية للفنان ويمدهُ بدافع الابتكار، أما عمليات التمازج الثقافي والاستلهام فهي أكثر ما تكون ارتباطا بالحقل الانفعالي وحقل الجهد الذهني، وذلك أن انطباع عمل معين في نفس المتلقي المبدع ومدى انفعاله به، إنما تحده حكمة العقل وتروّيه في تقرير ماذا يأخذ و بأي طريقة يفعل ذلك، فيعمل الذهن على خلق حالة التوازن بين هذا المُعطى ومدى انفعال المُبدِع به من جهة، وبين مدى تناسب هذا المُعطى وما يحيط بالمُبدِع من ظروف اجتماعية أو ثقافية ومدى مرونتها في تقبل هذا المنتج المستلهم ومن ثمّ الانفعال به والتفاعل معه. ومن الأمثلة التي توضح تفاعل هذه الحقول في مسيرة تطور الموسيقى السودانية الحديثة، ما حدث في منتصف سبعينيات القرن العشرين في ١٩٧٤م حينما قدّم معهد الموسيقى والمسرح الذي تم تأسيسه في عام ١٩٦٩م، أول عروض الأوركسترا والكورال للجمهور، وتمّ في هذا العرض تناول بعضٍ من الأعمال التراثية المعروفة للمستمع السوداني ومن فترة الحقيبة تحديدا، حيث أُعملت في هذه الأعمال المُختارة تقنيات التوزيع الموسيقي وأدخلت عليها الهارموني والأصوات المتعددة في الأوركسترا والكورال، وكان كل هذا قد تمّ بواسطة موسيقيين من جمهورية كوريا الشمالية كانت قد أُوكلت إليهم مهمة التدريس بالمعهد وإنشاء الأوركسترا والكورال، ولم تكن النتيجة في تلقي هذا العمل على قدر درجة الحلم والانفعال التي حملها الأساتذة الكوريون ومساعدوهم من السودانيين وطلاب المعهد الذين مثّلوا قوام الأوركسترا والكورال آنذاك، إذ استغرب الكثيرون من المتلقين الصياغة الجديدة لأعمالٍ ألفوا الاستماع إليها بأشكال أكثر بساطة. لم يقتصر الأمر علَى المستمع العادي بل إن بعضا من النقاد الموسيقيين قد استنكروا تقديم تلك الأعمال بذاك الأسلوب، بل اعتبر بعضهم أن في ذلك تعديا على الخصوصية الثقافية للموسيقى السودانية، فساد لديهم مصطلح "كورنّة الموسيقى السودانية" أي تحويلها إلى موسيقى كورية . (٤٧) ودار حول التجربة سجال طويل انتهى إلى أن الأساتذة الكوريين صاروا لا يقدمون عملا إلا بعد كثيرٍ من الاستشارات حول مدى موائمته لذائقة السودانيين، وهو ما أخذ يتحراه حتى الموسيقيون السودانيون ممن درسوا علوم وفنون التأليف الموسيقي بعد ذلك. كانت تلك هي البدايات الحقيقة لولوج الموسيقى والموسيقيين السودانيين لميادين التوزيع الموسيقي والأوركسترالي، ومزج الألوان الصوتية لمختلف فصائل الآلات على أسسٍ علمية، هذا مع مراعاة أن بعضا من التجارب قد سبقت ذلك، لكن الدراسة بالمعهد هي التي قامت عليها الاتجاهات المعاصرة التي انتقلت بالموسيقى السودانية من حيز التلقين والتحفيظ والمحاولة والخطأ إلى حيز التدوين والتوظيف والتوزيع الموسيقي، وفتحت أمامها مساحات أوسع للمعرفة والتمازج العضوي مع قواعد ونظريات الموسيقى شرقا وغربا، وزادت من قدر مرونتها في التبصر في أساليب البناء والأداء عالميا، كما مكنت الكوادر العاملة في حقول البحث والنقد الموسيقي من تذوق وتفهم موسيقاهم القومية وتقديرها على مدى ما يكتنفها من تنوع وتعدد بشكل أعمق وبوعي أكبر.

نخلص من كل هذا إلى أن التمازج الثقافي وحوارية التعدد والتنوع العرقي والمفاهيمي هو العوامل التي قامت

عليها الموسيقى السودانية الحديثة بكل ما يسمها من تنوعٍ وثراء على مستوى عناصرها كافة، من إيقاع ونغم وأداء، ومن حيث الصيغ والقوالب، حتى اكتسبت الشخصية المميزة لها والتي صارت تعرف بها بمجرد الاستماع إليها في غالب الأحيان. ولعل العوامل ذاتها المذكورة أعلاه هي التي تقف دائما خلف تكوّن الحضارات والثقافات، على مرّ تاريخ الحضارة الإنسانية، وعلى مدى امتدادات رقعتها الجغرافية، فما يجمع بين مختلف الثقافات من مشتركات أكثرُ مما يفرق بينها من اختلافات وإن تبدى لنا ظاهريا عكس ذلك. فإذا كانت السمة الأساسية للعولمة هي تقريبها للمسافات على الرغم من بعدها الجغرافي الحقيقي، بدءا من فكرة "القرية العالمية" لمارشال ماك لوهان M. McLuhan وصولا إلى تعبير "جوارنا العالمي" الذي صاغته الأمم المتحدة مؤخرا(٤٨)، فإن كثيرا من الشواهد تؤكد على أن فكرة القرية هي الأصل في حقيقة الأمر، فالمشتركات في المفاهيم والمعتقدات والممارسات والتقاليد، وفي الشعائر والطقوس الدينية، تخبر بخروجها من رحم واحد، واللغة خير شاهد على ذلك بدءا من حروف الهجاء وما بينها من تشابه بين مختلف اللغات، مرورا بالتراكيب النحوية والتعابير، وصولا إلى الأسماء، إن كانت للأشياء أو الناس على حد السواء، فإن كنا في العربية نسمي الناس بأسماء الأشياء من الجماد مثل حَجَر(٤٩)، فما اسم عالم الفيزياء الألماني الأشهر Albert Einstein إلا (ألبرت بن حجر) هو الآخر، أما الفرنسي Pierre Cardin فهو (حجر بن كاردان) كذلك الروسي Roger Kamien(٥٠) فهو (روجر بن حجر)، وإذا ما كنا نسمي خميس وجمعة، فلا تعني أسماء زونتاغ Sonntag الألماني ودومنغو Domingo الإسباني سوى يوم الأحد وسوكولوف Socolov الروسي هو صقر بكل بساطة، كما تعج دفاترهم بالأسماء المنسوبة إلى المهن كالطحّان والإسكافي، وغير ذلك مما لدينا من أسماء.

إذاً فما يحدث من تمازج موسيقي ما هو إلا أحد أوجه هذه المشتركات الإنسانية، فالآلات الموسيقية تطورت عبر دوراتٍ حضارية عديدة حتى بلغت صورها الحالية(٥١)، كذلك النُظُم النغمية والضروب الإيقاعية انتقلت مع الهجرات البشرية قسرا أو اختيارا في كافة اتجاهات المعمورة، فلا عجب إذاً في أن نعثر على بعض الجمل الموسيقية المشتركة بين من باعدت بينهم مسافات الجغرافيا والتاريخ أو أن يكون من الميسور على الناس بمختلف لغاتهم أن يُحسّوا لغة الموسيقى ويتفهموها دون رجوع إلى أي نوعٍ من القواميس الشارحة، فالموسيقى هي لغة الكون، وهي الأكثر تأهيلا لأن تقرّب بين بني البشر لسهولة تلقفهم لها والتفاعل معها ومزجها بما لديهم من مكونات تقليدية، ولعل هذا هو الموقع الحقيقي للفنون في عالم اليوم بين دفتي الموروث والتعددية الثقافية. وهذا ما دأبت على فعله الموسيقى السودانية الحديثة وما فتئت، فأكواخ القرية ما زالت قريبةً من بعضها البعض.

المراجع

- ابن منظور. معجم لسان العرب. http://wiki.dorar-aliraq.net/lisan-alarab/
- الفاتح الطاهر. أنا أم درمان تاريخ الموسيقى في السودان. شركة ماستر التجارية. الخرطوم. الطبعة الأولى ١٩٩٣م.
- جون تومليسون. العولمة والثقافة، تجربتنا الاجتماعية عبر الزمان والمكان. إيهاب عبد الرحيم محمد (ترجمة). سلسلة عالم المعرفة، رقم ٣٥٤، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت. أغسطس ٢٠٠٨م.
- جمعة جابر. الموسيقى السودانية "تاريخ تراث، هوية، نقد"، شركة الفارابي للنشر والأدوات المكتبية المحدودة، الخرطوم. دون تاريخ.
- كورت زاكس. تراث الموسيقى العالمية. سمحة الخولي (ترجمة). حسين فوزي (مراجعة وتقديم) دار النهضة العربية، القاهرة. ١٩٦٤م.
- كمال يوسف علي. إمكانية الاستفادة من ألحان أغاني الحقيبة في تدريس آلة الفلوت. بحث ماجستير (غير منشور). جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، ٢٠٠١.
- كمال يوسف علي. دور الموسيقى في تعميق مفاهيم التعايش بين الحضارات. مجلة الفن المعاصر. العدد ١١ و١٢ مزدوج. أكاديمية الفنون، القاهرة، ٢٠١١.
- عبد العلي الجسماني. سيكولوجية الإبداع في الحياة. الدار العربية للعلوم. بيروت، لبنان ١٩٩٥م.
- علي غربي وآخرون. تنمية المجتمع من التحديث إلى التنمية. دار الفجر للنشر والتوزيع. القاهرة ٢٠٠٣م.
- ضرار صالح ضرار. تاريخ السودان الحديث. الدار السودانية للكتب. الخرطوم. ط الرابعة ١٩٦٨م.

الهوامش

١ من ذلك أن إيقاع (الدلوكة) من منطقة الجعليين شمال السودان، وإيقاع (الكرانق) من قبائل النوبة جنوب غرب السودان.. إلخ

٢ ترمي الورقة في هذا السياق إلى تقديم تعريف مجمل بملامح تكوّن هذه القومية عبر العصور، بخاصة وأن مُعد الورقة قد سبق وقدم تفصيلا دقيقا وموثقا في بحثٍ سابق بعنوان: "الموسيقى السودانية الحديثة بين الوافد والموروث" (غير منشور) قدمه في ندوة الجمعية الفلسفية المصرية رقم ٢١ في العام ٢٠١٠ في القاهرة، ولا يود تكراره في هذ

الورقة.

٣ ضرار صالح ضرار. تاريخ السودان الحديث. الدار السودانية للكتب. الخرطوم. ط الرابعة ١٩٦٨ ص ١٥.

٤ من ذلك رسم الصليب على جبين الطفل حديث الولادة بالكحل أو السكن، وهذا بالطبع لدى المسلمين.

٥ يعرّفها كورت زاكس بالزخارف الصوتية على حرف المد الختامي (آه) ويصفها بأنها نتاج فن شرقي ناضج والغرض منها كسر رتابة اللحن والانتقال به إلى مزاج جديد.

٦ ضرار صالح ضرار. مصدر سابق ص ١٦.

٧ المصدر السابق. الصفحات من 40.٢٨ –

8 المصدر نفسه ص ٦٣.

٩ المصدر نفسه ص ٦٦.

١٠ المصدر نفسه ص ٦٨.

١١ الفاتح الطاهر. أنا أم درمان تاريخ الموسيقى في السودان. شركة ماستر التجارية. الخرطوم. ط أولى ١٩٩٣م. ص ١٩.

١٢العمامة والجلباب بالنسبة للرجل و(التوب) السوداني بالنسبة للمرأة.

١٣ من ذلك آلات (الوازا) وهي أبواق من القرع ولا توجد إلا في منطقة جنوب النيل الأزرق عند قبائل "البرتا".

١٤ عُرف إيقاع (الجراري أو الجابودي) – وهو إيقاع بطيء وهادئ في سرعته –عند القبائل التي ترعى الإبل في غرب السودان، ويُعرف إيقاع (المردوم) عند قبائل البقارة وهي القبائل التي ترعى الأبقار وتعتمد على الخيول في حركتها؛ وهو إيقاع سريع وخفيف يشبه حركة الخيل. والأمثلة غير ذلك عديدة.

١٥ علي غربي وآخرون. تنمية المجتمع من التحديث إلى العولمة. دار الفجر للنشر والتوزيع. القاهرة ط أولى ٢٠٠٣م ص ٣٧.

١٦ علي غربي وآخرون. المصدر السابق. ص ٢٨.

١٧ المصدر السابق نفسه ص ٢٩ .

١٨ المصدر نفسه ص ٣٨.

١٩ المصدر نفسه ص ٣١.

٢٠ المصدر نفسه ص ٣٣.

٢١ المصدر السابق نفسه ص ٣٩.

٢٢ البيانو المعدّل tempered clavierوهو النظام الذي تمّ بموجبه ضبط نغمات البيانو بحيث يكون البُعد الصوتي بين أيٍ منها والآخر نصف درجة صوتية.

٢٣ المصدر نفسه ص ٤٠ .

٢٤ المصدر السابق نفسه ص ٤١.

٢٥ جون توملينسون. العولمة والثقافة –تجربتنا الاجتماعية عبر الزمان والمكان –سلسلة عالم المعرفة، الكويت العدد ٣٥٤ أغسطس ٢٠٠٨. ص ٤١.

٢٦ المصدر السابق ص ٤١.

٢٧ وتعرف أيضا باسم (الربّابة) وبأسماء أخرى عديدة في مختلف أنحاء السودان، وهي آلة وترية من خمسة أوتار يضرب عليها بريشة وتُحمل ملتصقة بالجانب الأيسر للصدر.

٢٨ اكتسبت هذا الاسم من البرنامج الإذاعي "من حقيبة الفن" والذي خُصص لبث تسجيلات هذه الأغنيات في الإذاعة السودانية بدءا من نوفمبر ١٩٥٤ وما زال مستمرا حتى الآن.

٢٩ الفاتح الطاهر. مصدر سابق ص ٣٣.

٣٠ كمال يوسف علي. إمكانية الاستفادة من ألحان أغاني الحقيبة في تدريس آلة الفلوت. بحث ماجستير (غير منشور). جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، ٢٠٠١.

٣١ هو ديمتري نيكولا كاتافانيدس، المولود في السودان من أب يوناني وأم سودانية، وهو صاحب مكتبة البازار ووكيل شركة بيضا فون بالسودان.

٣٢ الفاتح الطاهر. مصدر سابق ص ٦٨.

٣٣ جمعة جابر. الموسيقى السودانية "تاريخ تراث، هوية، نقد"، شركة الفارابي للنشر والأدوات المكتبية المحدودة، الخرطوم. دون تاريخ. ص ٩٠.

٣٤ تجدر الإشارة إلى أن تسجيل أغنية عازة في هواك كان في عام ١٩٣١ وقد مزج فيه خليل فرح بين العُود والكمان.

٣٥ الفاتح الطاهر المصدر السابق ص ٧١.

٣٦ جمعة جابر. المصدر السابق ص ٩٢.

٣٧ الفاتح الطاهر. مصدر سابق ص ٩١.

٣٨ الفاتح الطاهر المصدر السابق نفسه ص ٩١.

٣٩ من أوائل الأعمال التي استوعبت هذه الآلات أغنية (من غير ميعاد) لمحمد وردي، وأغنية (بخاف) لأبو عركي البخيت، وأغنية (حلوة عيونك) لأبو عركي البخيت أيضا والتي استخدم فيها الأورغ الكهربائي لأول مرة.

٤٠ لسان العرب لابن منظور، الموسوعة الإلكترونية.

٤١ عبد العلي الجسماني. سيكولوجية الإبداع في الحياة. الدار العربية للعلوم. بيروت ط أولى ١٩٩٥. ص ٣٢.

٤٢ المصدر السابق نفسه ص ١٥.

٤٣ المصدر نفسه ص ١٧.

٤٤ المصدر السابق نفسه ص ٢٢.

٤٥ المصدر نفسه ص ٨١.

٤٦ المصدر نفسه ص ٤١.

٤٧ من بين تلك الأعمال أغنية "عازة في هواك" لخليل فرح من مرحلة الحقيبة المشار إليها في فترة الحقيبة.

٤٨ جون توملينسون. مصدر سابق ص ١٢.

٤٩ الحافظ بن حَجَر العسقلاني، مثالا.

٥٠ واضع كتاب التذوق الموسيقي Music An Appreciation

٥١ – كمال يوسف علي. دور الموسيقى في تعميق مفاهيم التعايش بين الحضارات. مجلة الفن المعاصر. العدد ١١ و١٢ مزدوج. أكاديمية الفنون، القاهرة ٢٠١١. الصفحات ١٤٩ – ١٦٤.