



المرتضى مختار السودانية

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا

كلية الدراسات العليا

بِحث بعنوان

الخصائص اللحنية للدوبيت وإمكانية إستخدامها

ضمن مناهج التربية الصوتية

***THE MELODIC CHARACTERISTICS OF THE
DOBAIT AND THE POTENTIAL OF ITS
PEDAGOGIC UTILISATION WITHIN
CURRICULUM OF THE VOCAL EDUCATION***

بِحث لنيل درجة الماجستير فى الموسيقى

مقدم من الباحث :

عثمان مصطفى سليمان

OSMAN MUSTAFA SULIMAN

إشراف أ . د: عباس سليمان السباعي

الخرطوم 2004م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

(وَقُلْ رَبِّ زِدْنِي عِلْمًا)

الآية 114

سورة طه

الشكر والتقدير

الشكر موصول لكلية الدراسات العليا بجامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا ولأسرة كلية الموسيقى والدراما بجامعة السودان لإتاحتهم لي هذه الفرصة كما أخص بالشكر البروفسير عباس سليمان السباعي المشرف على هذه الرسالة لصبره وتحمله متابعة مراحل هذا البحث والإشراف عليه . والشكر موصول أيضاً للسيد عميد كلية الموسيقى والدراما.

كما أخص بالشكر الأستاذ الجليل الطيب محمد الطيب والشيخ عبد الله الحبر والأستاذ عبد الكريم الكابلي الذين أفادوني بالمعلومات القيمة لهذا البحث ولأسرة المكتبة الصوتية والمقروعة بكلية الموسيقى والدراما والدكتور محمد سيف يس والأخ المعز إبراهيم وزوجته الأستاذة رحاب المنصوري الذين أعطوني كل وقتهم وسهروا معي الليالي وتحملوا الكثير في طباعة هذا البحث.

ولأسرتي التقدير لوقوفهم خلفي ورعايتهم لي أثناء البحث والتنقيب .

ولله الحمد والشكر من قبل وبعد لنعمه التي لا تحصى .

المحتويات

المقدمة أ

الفصل الأول

1 الناحية الجغرافية والتاريخية في وسط السودان
4 هجرة العرب إلى السودان وإنتشار اللغة العربية
7 خصائص اللغة العربية وبداية الشعر في وسط السودان
7 الشعر القومي في السودان
..... الشعر الوسيط بين الفصح والعامية

9

الفصل الثاني

13 الدوبييت : خصائصه ومصادره وعلاقته بالموال العربي
..... تاريخ الدوبييت ومراحل تطوره في السودان

14

16 المسدار
16 المجادعة بشعر وألحان الدوبييت
18 الأغراض الفنية لغناء الدوبييت في السودان

.....	الغناء بالدوبييت في العاطفة والغزل	18
19	غناء الدوبييت في المدح	
.....	غناء الدوبييت في الرثاء	19
20	غناء الدوبييت في الفخر	
21	غناء الدوبييت في الهجاء	
22	الغناء بالدوبييت في وصف الطبيعة	
23	الغناء بالدوبييت في السياسة	
23	الغناء بالدوبييت في المشاكل الإجتماعية	
24	الغناء بالدوبييت في الحماس	
25	الغناء بالدوبييت في وصف الهمة	
25	الغناء بالدوبييت في وصف الإبل	
27	قالب الموال العربي وعلاقته بغناء الدوبييت في السودان	
29	قالب الموال في الدول العربية	
.....	الموال الخماسي الأعرج	29
30	الموال السبعاعي النعماني	
31	الآهات وغناء المواويل	
32	علاقة قالب الموال بقالب الدوبييت في وسط السودان	
الفصل الثالث : الإطار العملي		
37	أنواع الأداء الحر "الإرتجالي"	
38	الإرتجال في الإنشاد الصوفي	
39	الإرتجال في مديح الإنشاد	
41	دوبييت من شمال كردفان	
.....	دوبييت من منطقة الحسانية	
44		
46	دوبييت من منطقة الشكرية	

48 دوبيت من منطقة الجعليين "كبوشية"
..... الإرتجالات في تلاوة القرآن الكريم

50

..... التعبير الموسيقي لأذان الصلاة

52

54 الأذان

56 الإرتجالات في الأغنية الدينية " الإنشاد "

57 إنشاد ديني

60 المديح

63 رمية غنائية حرة

الفصل الرابع

..... نتائج البحث

70

..... الطريقة المقترحة لتدريس مادة الإرتجال في التربية الصوتية

80

85 تمارين التربية الصوتية

205 الإجابة على تساؤلات البحث

..... التوصيات

206

..... ملخص البحث باللغة العربية

207

209 المراجع العربية

211 المراجع الأجنبية

212 المقابلات

215 ملخص البحث باللغة الإنجليزية

المقدمة

يعتبر فن غناء الدوبيت في وسط السودان فن شائع ومنتشر أنحصر أداءه في مناطق وسط السودان وأخذ حقه الطبيعي في الإزدهار والانتشار والنضوج حتى أصبح يمثل قاعدة عريضة في فن الغناء الحر الذي يعرفه جميع أهل السودان . بالرغم من أن بعض القبائل لا تستخدمه على الإطلاق نسبة لإختلاف لهجاتهم عن اللهجة العربية العامية في وسط السودان .

ويعتبر قالب الدوبيت من أول القوالب الغنائية السودانية في وسط السودان . وعرف في منطقة الجعليين شمال السودان والكبايش شمال كردفان والحسانية في منطقة النيل الأبيض والشكرية شرق النيل الأزرق ومازال يعيش في حياة الإنسان السوداني حتى الآن مما جعله يغرس السيطرة في الأداء الإرتجالي نسبة لمرونته وإنسجامه مع طبيعة الألحان في وسط السودان ومتأثراً بالبيئة العربية الأولى التي هاجرت من الجزيرة العربية إلى السودان فبنيت كلماته في قالب نغمي طريف من الفن القولي للشعر الدارج متنقلاً من البادية إلى القرى والمدن وأصبح يمثل حقه الكامل في التعبير النغمي الحر مستوعباً نماذج القول الدارجي وأعاريضه ومواضيعه الشيقه حتى أصبحت نماذجه الغنائية مادة حية متطورة إنعكست على حياة الشعب السوداني بصورة متجددة .

يتضمن هذا البحث دراسة الأداء الحر ودوره في وسط السودان وقد أختار الباحث فيه إتباع المنهج العلمي التاريخي الوصفي التحليلي في دراسة وجمع وتدوين الحقائق والمعلومات القائمة على البحث .

ومن أهداف هذا البحث التعرف على غناء الدوبيت في وسط السودان مع حصره وتصنيفه وتحليل نماذجه وأثرها على الغناء السوداني ، وإمكانية إستخدام هذه المادة في صياغة جديدة كمادة علمية في التربية الصوتية ليتناوله أصحاب العلم والمعرفة .

وتأتى أهمية هذه الدراسة لتوثيق هذه المادة حتى لا تندثر بمرور الزمن لكي يهتم الدارسون بها كمادة تثرى الأداء الصوتي . وقد أجاب البحث عن أسئلة منها علاقة الشعر العامي بالشعر العربي الفصيح وعلاقة النميم والدوبيت بالهزج والإنشاد العربي القديم .

وأجرى الباحث هذه الدراسة على نماذج من الإرتجال في منطقة وسط السودان ،

أما تاريخ البحث فيمتد منذ بداية السلطنة الزرقاء حتى نهاية القرن العشرين ، وقد إستفاد الباحث في كل من المقابلات والحوارات التي أجراها مع بعض المتخصصين ، كما أستفاد من التسجيلات الحية التي جمعها من الأغاني الدينية والدينيوية وبعض المراجع والدوريات التي سجلت تاريخ الدوبيت في السودان .

لم يجد الباحث أي دراسات سابقة في التحليل الصوتي الإرتجالي ليعتمد عليها ولذا تعتبر هذه الدراسة هي الأولى في دراسة الإرتجالات الصوتية التي يمكن أن يعتمد عليها في تثبيت المادة العلمية للتربية الصوتية ، وقد وجد الباحث صعوبة في التدوين لإختلاف العاميات في السودان وصعوبة في تصنيف بعض المصطلحات المحلية والتي لا يعرفها غير أهل المنطقة .

أما أساليب الأداء وإستعمال بعض الإمالة والترقيق وإستخراج الصوت يختلف من منطقة إلى أخرى كما أن الخطوط اللحنية متباينة وجاء إستخدام النظام النغمي مختلفاً في بعض المناطق حيث نجد البيئة والمناخ قد أفرزتا أصواتاً حادة وأخرى في درجة متوسطة وثالثة أكثر غلظة .

أما الصعوبة الثالثة التي واجهت الباحث في عدم توفر النص الصوتي الأصلي فالأداء تتغير روايته من جيل إلى جيل ، كما لم يجد إلا بعض التسجيلات التجارية وخاصة في تلاوة القرآن الكريم والدوبيت .

قسم الباحث الدراسة إلى أربعة فصول ، يحتوى الفصل الأول على الإطار النظري الذي أستعرض فيه الباحث جغرافية وتاريخ السودان وهجرة العرب والسكان الأصليين للسودان ثم أستعرض الباحث في الفصل الثاني الدوبيت - خصائصه ومصادره وأنواعه وعلاقته بالأداء الحر بالغناء الإرتجالي في الدول العربية فقام بإستعراض نماذج من شعر الدوبيت . بين الباحث في هذا الفصل الأنماط التي تناولها

شعر الدوبيت من غزل ومدح ورتاء وفخر وهجاء ووصف للطبيعة وكرم كما تناول نماذج من الدوبيت في المشاكل الإجتماعية والسياسية ووثق للحياة وتاريخ الفترات التي مرت بها تلك المناطق المذكورة أعلاه . وقد ركز الباحث على تحديد النظام النغمي المستخدم في الدوبيت والإنشاد فقوم إستخدام النظم النغمية لعموم مناطق الدوبيت والإنشاد .

أما في الفصل الثالث وهو الإطار العملي للبحث ، قام الباحث فيه بإختيار نماذج من كل أداء حر ، فأختار الباحث أربعة نماذج من الدوبيت وهي نموذج لكل من منطقة الشكرية شرق النيل الأزرق ، والكبايش في شمال كردفان منطقة "أم السيالة" والحسانية في منطقة النيل الأبيض ، والجعليين في منطقة كبوشية ، كما أختار نماذج لكل من الإنشاد وتلاوة القرآن الكريم والرمية والأذان . وأجرى الباحث على هذه النماذج تحليلاً مستخرجاً النظام النغمي وطريقة أداء كل نموذج مؤكداً نوعية الزخارف اللحنية والحليات والقفلات ومدى تطابق الإيقاع العروضي مع الأداء اللحني .

أما الفصل الرابع فقد أحتوى على نتائج البحث التي شملت المقترحات الجديدة للتربية الصوتية الإرتجالية .
وأخيراً قام الباحث بالإجابة على أسئلة البحث والتوصيات وملخص البحث باللغتين العربية والإنجليزية .

الفصل الأول

الناحية الجغرافية والتاريخية في وسط السودان

سكان السودان قبل هجرة العرب

السودان (1). بموقعه الجغرافي ومساحته التي تبلغ مليون ميل مربع ، يقع في وسط القارة الأفريقية ، وتحدّه تسع دول مختلفة العادات والتقاليد . فمن الناحية الشمالية تحده جمهورية مصر العربية ، والجمهورية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية ، ومن

الغرب تحده جمهورية تشاد وأفريقيا الوسطي ، ومن ناحية الجنوب تحده جمهورية زائير ، ويوغندا ، وكنيا ، ومن ناحية الشرق أثيوبيا وإرتريا والبحر الأحمر الذي يربط بينه وبين الجزيرة العربية .

وقد أستوطنت أرض السودان قبل هجرة العرب أربعة عناصر بشرية وهم :
النوبة (2) ، البجة ، السود ، وشبه السود .

فالنوبيون هم الذين أستوطنوا على ضفتي النيل من وسط السودان شمالاً إلى داخل الحدود المصرية . وكان لهم الفضل في إرساء الحضارة الفرعونية في تلك المنطقة لإرتباطهم بسكان وادي النيل داخل الحدود المصرية ، وتعدد ممالكهم التي كانت أولها مملكة كوش وعاصمتها الأولى نبتة والتي إحتلت المركز الإداري والثقافي ثم تحولت إلى مرووي والتي بلغت درجة عالية من الشهرة والأهمية حيث كانت مركزاً للحضارة والتجارة والتي دمرتها مملكة أكسوم الحبشية في القرن الرابع الميلادي (3).

وبعد سقوط مملكة كوش تحولت المملكة النوبية إلى ثلاث ممالك منفصلة وهي مملكة نوباتيا التي تقع بين الشلالين الأول والثالث وعاصمتها فرس وهي التي عرفت بالنوبة السفلى ، ومملكة المغرة التي كانت تقع بين الشلالين الثالث والخامس وعاصمتها دنقلا العجوز . وكان يطلق عليها النوبة الوسطي . والثالثة هي مملكة علوة والتي كان موقعها من الشلال الخامس جنوباً حتى حدود محافظة الخرطوم وعاصمتها سوبا ، وكان يطلق عليها النوبة العليا .

وأستوطنت شرق السودان قبيلة البجة التي أمتدت حدودها من ضفاف نهر النيل شرقاً حتى شاطئ البحر الأحمر ، ومنها إلى الحدود الإثيوبية السودانية ، الذين أختلطوا بشعوبها فتعددت منهم القبائل والممالك ومنها (بلقين ، وبازين ، وبارين ، وباضع والنجاش) وكانوا وثنيين فيما عدا الذين كانت لهم صلة بالكنائس الحبشية

(4) .

أما قبائل السود فقد أستوطنوا جنوب السودان وهم قبائل متعددة لكل قبيلة لهجتها الخاصة .

وتعتبر قبيلة الدينكا من أكبر قبائل السودان التي أستوطنت على النيل الأبيض جنوباً إلى بحر الغزال وتليها قبيلة النوير التي كثرت تجمعاتها حول بحيرة (نو) شرقاً إلى حدود مدينة الناصر الواقعة على نهر السوبات ، ثم قبيلة الشلك التي أستوطنت على ضفتي النيل الأبيض في وسط السودان جنوباً إلى حدود مدينة ملكال ، وتعتمد جميعها على تربية الأبقار والزراعة المطرية . بالإضافة إلى بعض القبائل التي أستوطنت في حدود جنوب السودان وهم :

الباري ، المادي ، اللاتوكا ، المكارك ، الشيري ، نيام نيام ، الفراتيت ، البونقو ، القولو ، الجور ، الأجار ، الكريش ، البلندا ، الديور ، الزاندي والأندقو وحرثهم جميعاً الزراعة المطرية وصيد الحيوانات البرية والمائية (5) .

أما شبه السود فهي بعض قبائل غرب السودان التي لها صلات عريقة بسكان تشاد وما جاورها ومنهم :

الداجو ، البرقو ، المساليت ، الفور ، كُبْقَنَةُ ، الزغاوة ، الليري ورنقا هذا بالإضافة إلى قبائل شبه السود التي أستوطنت النيل الأزرق في الجزء الشرقي من السودان وهم : البرتا ، القمز ، الأنقسنا ، الجبلاوين والبرون وحرثهم الزراعة وتربية المواشي . (6) .

هجرة العرب إلى السودان وإنتشار اللغة العربية

هجرة العرب إلى السودان :

دخلت بعض القبائل العربية إلى شرق السودان عن طريق البحر الأحمر بحثاً عن الكأل لقلة الموارد الطبيعية في شبه الجزيرة العربية . وأدت تلك الهجرات إلى إختلاطهم بقبائل البجة في شرق السودان . كما هاجرت بعض القبائل العربية عبر (برزخ السويس) قبل ظهور الإسلام (7) .

إزدادت الهجرات العربية إلى شرق السودان عبر ميناء عيذاب ومصوع وبلاد الحبشة من أثر هجرة الصحابة في صدر الإسلام من مكة إلى بلاد الحبشة في بداية الإسلام ، ثم هجرات حروب الردة والنفي في عهد أبوبكر الصديق (رضي الله عنه) وكان قد أتخذها الأمويون والعباسيون منفي للعناصر العربية غير المرغوب فيها في البلاد العربية (8) . فتوثقت الصلة العربية بالجزء الشرقي للسودان وبخاصة سواحل البحر الأحمر والمرتفعات المتاخمة لبلاد الحبشة . فأنشأ العرب فيها مراكزهم التجارية ، وبتلك المؤثرات العربية إلى شرق السودان ، أخذت القبائل في التغلغل إلى داخل السودان والإستييطان فيه مما أدى إلى دخولها في حروب متكررة مع قبائل البجة .

ورث العرب المراكز القيادية في شرق السودان بعد أن تغلبوا على البجة وأمتزجوا بزعمائهم ، فقوى نفوذهم على نحو أدى إلى إستعراب السكان الأصليين ، وتكونت منهم قبائل مختلفة وهى : العبابدة ، البشاريون ، الأمرار ، الهدندوة ، الحلنقة ، البني عامر ، الحباب والحرمان . الشئ الذي ساعد على إنتشار الدعوة الإسلامية هناك . وتم فتح مصر في عام (20هـ) ودخول الإسلام فيها على يد الفاتح عمرو بن العاص ، فأستقرت بعض القبائل العربية في صعيد مصر متداخلة مع الجزء الشمالي للسودان . فأختلطوا بالسكان الأصليين وإرتبطت علاقاتهم التجارية عبر طريق النوبة

السفلي، ثم بدأت الأحوال الأمنية تتدهور بين جنوب مصر وشمال السودان . مما جعل عمر بن العاص يوجه جيوش المسلمين لمحاربة النوبة في الحدود الجنوبية بين مصر والسودان لحماية تلك المنطقة من الغارات النوبية المتكررة على القوافل التجارية التي كانت تمر على طريق النيل وطريق الأربعين الصحراوي في غرب السودان . فدخل النوبيون في حروب متواصلة مع جيوش المسلمين أدت إلى هزيمتهم في موقعة دنقلا عام واحد وخمسين وستمائة هجرية (9) مما اضطرتهم في دخول في معاهدة للصلح مع المسلمين وعرفت بمعاهدتهم بمعاهدة "البقط" (10) . وبعد هزيمة النوبيين في موقعة دنقلا أنفتح باب الهجرة من مصر إلى شمال السودان وتدفقت العناصر العربية المختلفة ، وأمتزجت بالسكان المحليين مما أدى إلى انتشار الدعوة الإسلامية وإنطلاق اللسان العربي . وبذلك قل النفوذ المسيحي في تلك المنطقة .

أما النوبة العليا فقد أستقرت حولها سلطنة العبدلاب(11) التي كان قوامها جماعة الأعراب الذين يرجع نسبهم إلى بيت الإمام علي بن أبي طالب (رضى الله عنه) وكانوا قد هاجروا من الجزيرة العربية إلى وسط السودان عن طريق البحر الأحمر هرباً من الأمويين (12) . كما أستقرت بالقرب منهم على الشلال الخامس قبائل الجميعاب والجوامعة والجعليين الذين هاجروا من الجزيرة العربية عن طريق البحر الأحمر أيضاً (13) . وأحاطت بالنوبة العليا من الجهة الجنوبية مملكة الفونج التي تكونت من مجموعة الأعراب الأمويين الذين هاجروا إلى بلاد الحبشة هرباً من العباسيين وأستقروا بجنوب وسط السودان على النيل الأزرق وسارعوا بالاندماج مع السكان الأصليين في تلك المنطقة . فكانوا المتحدثين عن حب الإسلام الشيء الذي أدى إلى إختلاطهم مع المواطنين حتى أصبح لهم الوزن والثقل السياسي ، فكونوا مملكتهم الإسلامية التي سيطرت على الجهة الجنوبية من شرق السودان ووسطه (14)،

وأسسوا مدينة سنار عاصمة لهم في نهاية القرن الخامس عشر الميلادي .
وبقيام دولتي (الفونج) و (العبدلاب) حول مملكة علوة المسيحية ظهرت المنازعات
بينهم وبين النوبة حول المراعي والمزارع ونحوها ، مما أدى إلى اضطراب الأمن في
تلك المنطقة ، وكانت نهاية الأمر قيام الحرب بين النوبة والمملكتين المتحالفتين بقيادة
عبد الله جماع شيخ قبيلة العبدلاب وتقابلوا مع النوبة في حرب فاصلة أدت إلى نهاية
النوبة العليا وتدمير مملكة علوة في أواسط القرن السادس عشر ، وأصبحت خاضعة
لنفوذ العبدلاب المتحالفة مع مملكة الفونج .

أما هجرة العرب إلى غرب السودان فقد عرفت في وقت متأخر نسبة لقلّة
المهاجرين إلى تلك المنطقة من حوض النيل لإنشغالهم بالحرب وعدم الإستقرار ،
وجاء التأثير العربي لغرب السودان نتيجة لهجرة بعض القبائل العربية التي يرجع
نسبها إلى العباسيين ، وهي قبيلة التنجور التي هاجرت إلى هناك من شمال أفريقيا
هرباً من قبيلة بني هلال وحلفائهم (15) ، وأختلطوا بقبيلة الفور التي كانت تمثل
رأس الدولة لقبائل شبه السود ، حتى ظهر أول سلطان إسلامي في تلك المنطقة وهو
سليمان سولونج (16) الذي ينتمي لقبيلة التنجور . وأهتم سليمان سولونج بتدعيم
العلاقات الإسلامية والثقافية والتجارية مع بعض الدول الإسلامية وتواصلت
الهجرات العربية إلى السودان بعد القضاء على الممالك النوبية ، وأستوطنت الأراضي
التي كانت تنتشر فيها المسيحية والوثنية فعطلوا بذلك حركة القساوسة والرهبان ،
وأصبح الإسلام بديلاً لتلك الحالة التي كان بها جو من الفراغ العقائدي ، خاصة
وأن كنيسة الإسكندرية التي كانت على صلة بالممالك النوبية ، قد أجبرت على
إهمال رعاياها بسبب زيادة هجرة العرب الذين تدفقت أفواجهم إلى شمال السودان
(17) .

خصائص اللغة العربية وبداية الشعر في وسط السودان

مقدمة :

كانت اللهجات المختلفة في السودان عامة هي اللغة التي تتخاطب بها الشعوب والقبائل في كل أنحاء السودان وذلك حسب الحياة الفطرية التي توارثها السكان الأصليون في السودان . فللنوبة لغتهم الخاصة التي كان لها دواخل ثقافية مع الفراعنة ، وللبجة أيضاً لغتهم الخاصة التي كانوا يتعاملون بها مع سكان الحدود النيلية شرقاً حتى المحيط الهندي وللنوبة لهجاتهم المختلفة التي كانت تربطهم بقبائل الدول المجاورة لهم في جنوب السودان وغربه .

الشعر القومي في السودان :

وجاءت مرحلة اختلاط القبائل العربية التي دخلت السودان عن طريق البحر الأحمر بقبائل البجة حتى الحدود النيلية في وسط السودان 0 وبدأت بكلمات تركبت ألفاظها من كلمات مختلطة بين العربية والبيجاوية التي أصبح يطغى عليها اللسان العربي 0 وبدأت تظهر خيوط الشعر التي أخذت الجانب الدارجي الفطري فظهرت المقطوعات الأولى من الشعر في الجانبين الديني والدينيوي .

لقد تناول الشعر العامي في بداياته وصف الشيخ الذي هو مركز الحركة الدينية والاجتماعية في تلك الفترة فهو ملتقي الأكابر والملوك وقبلة العامة والشيوخ فلا يرد له طلب ولا يعصي له أمر ، فكم من مشاكل للناس بيت في أمرها على يديه رغم أن وقته مكرس للعبادة والعلم ونشده .

هنا ظهر باب المدح في الشعر العامي السوداني ومن الأمثلة قصيدة الشيخ محمد

الهميم في مدح زميله الشيخ بانقا الضيرير :

هَذَا الْمُرَبِّي الْكِرَام سَادَات
سُلْطَان زَمَانُهُ فَالطَّلِبَةُ الدَّعَوَات
الشَّيْخ مُحَمَّد يَوْم لِقَا الْعَرَضَات
هُوَ يَشْفَعُ لِي يَوْم تُكْشَفُ الْعَوْرَات
لَا نَارَ يَخَافُ مِنْهَا وَلَا الْجَنَاتُ
يَشْتَاقُ لِي نَظَرَ الْإِلَهِ حَاجَاتِ
الْمَوْلَى مَقْصُودُو أَعْطَاهُ
تَاجُ الدِّينِ أَبُو وَرْثُو حَالَاتِ
مَرْوِي عَنْ سَيِّدِ السَّادَاتِ
بَيْتِ الْإِلَهِ فِيهِ يُصَلِّي أَوْقَاتِ

أما الشعر الدنيوي فقد سائر الشعراء الدارجي وقد وصف حياة البداوة والأرياف
في وسط السودان وكانت مواضعه وصفاً للطبيعة وإثراء للحياة العاطفية إذ ارتبط
بحياة الناس وسلوكهم وحياتهم الإجتماعية ، ومنها هذا النموذج :
الدنيا أمٌ قَدُودٌ طَلَقَهَا فِي سَابِعِ السَّمَاوَاتِ عَلَقَهَا
فِيهَا بَدُورٌ أَبْرَةٌ وَمَحَلِّقَهَا الْعُقْدَةُ الْعَقْدَهَا مَعَ رَبِّهِ مَا لَكَلَهَا
ومنها هذا المثال أيضاً :

خَايْفُكَ يَا بَابَكَرَ تَلْوِي عَلَيَّ بَصْرُكَ
إِتْ مَحَنَّةٌ وَقَوِي مَالِّي وَسَيْلَةُ غَيْرِكَ
كَمْ عَجَّزَتْ عَاجِزِي لِبَاسِكَ وَخَيْلِكَ
وَكَمْ قَدَّرْتَ يَا الْوَلِيَّ هَلْ نَشْكُرُ لِي غَيْرِكَ

مما تقدم يري الباحث أن المجتمعات العربية وسط السودان التي اختلطت بالسكان الأصليين في دولة الفونج خاصة ، خلقت مجتمعاً ضعيفاً من حيث البنية الإجتماعية والثقافة العربية بنوعيتها الديني والديوي ، فقد كانت نماذج المقطوعات الشعرية الأولى تصدر غالبيتها في التبرك بعقيدة الشيوخ من أتباع الطرق الصوفية ، ومن جانب آخر كانت هنالك أبيات في الوصف وصفات الكرم والشجاعة العربية.

الشعر الوسيط بين الفصح والعامية :

بدخول الحكم التركي إلى السودان في عام واحد وعشرين وثمانمائة وألف ميلادية بدأت تأخذ الثقافات العربية حقها الطبيعي في الانتشار في وسط السودان لإرتباطه بمقر الحكومة التركية في مصر ولسهولة المواصلات النيلية بين البلدين .

هذا وقد أنتقل من مصر إلى السودان شعر البرعي والبصلي وكبار شعراء اللغة العربية من خلال الزيارات المتبادلة والانتشار الثقافي المصري في السودان ، وقد قامت السلطات التركية الحاكمة في مصر بفتح دور التعليم في عهد حكم عباس الخديوي الثاني فأست أول مدرسة بالخرطوم تحت رعاية المعلم رفاعة الطهطاوي وعدد من الأساتذة المصريين وكان ذلك منطلقاً لانتشار اللغة العربية التي ساعدت بعض الطلاب السودانيين على زيادة تلقى علوم اللغة العربية في مصر فأنتعشت ثقافتهم العربية وداوموا على قراءة الشعر العربي الفصيح وظهرت إبتكاراتهم الأدبية في التأليف الشعري بكل خصائصه . كما تمت هناك ندوات علمية في الشعر العربي في السودان حضرها بعض الشعراء المصريين في عهد الحكم الثنائي ، ومن نماذج الشعر العربي الفصيح في الجانب الديوي قول الشاعر السوداني إدريس جماع :

مَالَهُ أَيْقَظَ الشَّجُونَ فِقَاسْتِ وَحَشَّةَ اللَّيْلِ فَاسْتِثَارَ الْخِيَالَ
مَالَهُ فِي ظَلَامِ اللَّيْلِ يَمْشِي وَيُنَاجِي أَطْيَافَهُ وَظِلَالَهُ
هَيِّنٌ تَسْتَخِفُّهُ بَسْمَةَ الْبَطْرِ قَوِيٌّ يُصَارِعُ الْأَجْيَالَ
خُلِقَتْ طِينَةُ الْأَسِي فَغَشَّتْهَا نَارٌ وَجَدٌ فَأَصْبَحَتْ صَلْصَالاً
ثُمَّ صَاحَ الْقَضَاءُ كُونِي فَكَانَتْ طِينَةُ الْبُؤْسِ شَاعِراً مِثَالاً
وَمِنْ نَمَازِجِ الشَّعْرِ الْعَرَبِيِّ الْفَصِيحِ فِي الْغِنَاءِ الدِّينِيِّ قَوْلُ الشَّاعِرِ الصُّوفِيِّ الشَّيْخِ
إِسْمَاعِيلِ بْنِ عَبْدِ اللَّهِ مُؤَسِّسِ الطَّرِيقَةِ الْإِسْمَاعِيلِيَّةِ فِي قَوْلِهِ :
أَقُولُ بِحَمْدِ الْمَنَّانِ وَأَشْكُرُ فَضْلَ الرَّحْمَنِ
لَمَّا أَعْطَى وَأَوْلَانِي مِنَ الْأَسْرَارِ بِأِحْسَانِ
شَرِبْتُ الْحَبَّ كَاسَاتٍ وَلَمْ أَرَى بَمَرَاتٍ
ظَهَرْتُ بِهَا سَكَرَاتٍ لِأَسْقِي كُلَّ ظَمَانٍ

هوامش ومراجع الفصل الأول

1. سمي السودان بناءً على كلمة سود أو بلد أسود وهي تشمل كل الأراضي التي تقع على صحراء أفريقيا الغربية إلى أرض السافانا التي تقع بين المحيط الأطلسي وحدود السودان النيلية.

باسيل دافيدسون - أفريقيا القديمة تكتشف من جديد - ترجمة نبيل بدر وسعد زغلول - مراجعة محمد شوقي الكيال - الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة ص 31 .

2. النوبة : كلمة مشتقة من الكلمة (نوب) ومعناها باللغتين النوبية والمصرية القديمة (الذهب):

صدقي ربيع - النوبة بين القديم والجديد - الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة ص 11 .

3. مرجع سابق - الشاطر بصيلي عبد الجليل - معالم تاريخ السودان وادي النيل - مكتبة العرب - القاهرة - ص 66 / 67 .

4. مرجع سابق - الشاطر بصيلي عبد الجليل - معالم تاريخ وادي النيل - ص 52 .

5. نعوم شقير - جغرافية وتاريخ السودان - الدار الثقافية - بيروت - لبنان - الطبعة الثانية - 1972م - ص 54 .

6. المرجع السابق نفسه ص 68 .
7. Ref. No. (66) Lewis. I.B Lewis-The Arab in history – London – university press – England – pp-23 -4p – 28
8. Ref. No. (37) Yusuf Fadl Hassan – The Arab and the esturn Sudan from the seventh to early sixteen countries – Khartoum – university press – p-p-B- 16.
9. مرجع سابق – نعوم شقير – جغرافية وتاريخ السودان – ص 78 .
10. (البقط) – كلمة لاتينية أشتقت من كلمة Pactum .معني إتفاقية موادعة ويقال أنها فرعونية مصرية .معني عهد أو معاهدة وهي قريبة من الكلمة الإنجليزية Pact .معني معاهدة .
11. العبدلاب – أسم لقبيلة عربية نسبت إلى شيخها عبد الله جماع .
- محمد صلاح الدين – مشيخة العبدلاب وأثرها في حياة السودان السياسية – الدار السودانية للكتب والطباعة والنشر والتوزيع – الخرطوم – الطبعة الأولى – ص 11.
12. المرجع السابق نفسه – الصفحة نفسها .
13. المرجع السابق نفسه – ص 111 .
14. عبده بدوى – مع حركة الإسلام في أفريقيا – الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر – القاهرة – الطبعة الأولى 1970م – ص 122.
15. المرجع السابق نفسه – ص 120 .
16. المرجع السابق نفسه – ص 130 .
17. الطاهر محمد على البشير – الأدب الصوفي السوداني – الدار السودانية للكتب – الخرطوم – الطبعة الأولى 1970م – ص 13 .

الفصل الثاني

الدوبيت

خصائصه ومصادره وعلاقته بالموال العربي

فن غناء الدوبيت فى السودان فن شائع إنحصر غناؤه فى وسط السودان وأخذ حقه الطبعى فى النضوج والإزدهار حتى أصبح يمثل قاعدة عريضة فى فن الغناء الحر الذى عرفه جميع أهل السودان رغم أن بعض القبائل لا تؤديه على الإطلاق نسبة لتعدد اللهجات المحلية غير العربية المنتشرة فى السودان .

يعتبر الدوبيت من أول الأنماط الإنشادية التى عرفت فى وسط السودان وما زالت تعيش مع حياة الإنسان السودانى حتى الآن مما جعلها تفرض السيطرة عليه فى الغناء الإرتجالى الحر ، نسبة لمرونتها وإنسجامها مع طبيعة الألحان المتأثرة بالبيئة العربية الأولى التى أنتقلت من الجزيرة العربية إلى وسط السودان . فهو قالب بنيت كلماته فى نموذج طريف فى الفن القولى من الشعر الدارج وأنتقل فن غناء الدوبيت من البادية إلى قرى وسط السودان ومنها إلى المدن حتى أصبح يمثل حقه الكامل فى

التعبير النغمي الحر مستخدماً نماذج من كلمات عامية وأعاريض شعرية وموضوعات ممتعة حتى أصبحت نماذجه الغنائية حية ومتطورة إنعكست على حياة الشعب السوداني بصور متجددة (1) وأصبح استخدام ألحانه يؤدي في بعض مقدمات الأغاني السودانية الدينية والدينيوية بصورة إرتجالية شيقة واضحة (2) . ارتقى فن غناء الدوبيت في السودان فاستخدمه المغنون في التعبير النغمي المُتقن ، فأستجاب له المستمع السوداني واستمتع بكلماته وألحانه الارتجالية في كل المناسبات الدينية والدينيوية ، بالرغم من اختلاف كلماته من كلمات الشعر العربي الفصيح باستخدام العامية غير المعربة في دائرة اللغة العربية . والظاهرة التي أثارت شعراء الأغنية السودانية فاتجهوا لكتابة أكثر أشعارهم من الشعر القومي السوداني المكون من الكلمات العامية الممزوجة بالعربية .

تاريخ الدوبيت ومراحل تطوره في السودان

الكلمة (دوبيت) هي مصطلح فارسي معرب ومركب في الأصل يتكون من كلمتين (دو) بمعنى اثنان إضافة إلى بيت وهي بمعنى بيتين ومعناها أن البيتين معاً يكونان وحدة إيقاعية مستقلة (3) .

يعتبر الدوبيت مادة فلكلورية "تراثية شعبية" نشأت في بوادي وسط السودان وتطورت هناك ، فهو مادة إنشادية قومية لها مؤلفوها من شعراء الأغنية الشعبية المعروفين في مواقعهم وسط السودان ولهم كتب ومنشورات في هذا الشأن ، وقد تكون مصادر اللحن قد وصلت مع هجرة العرب الأولى من الجزيرة العربية وخاصة رعاة الإبل من قبيلة الشكرية الذين يستوطنون شرق النيل الأزرق في وسط السودان ، ومن الناحية الموسيقية تتفق شطراته الأربعة في القافية والروى مثل قول الشاعر :

روحيّ ليك يا زائر الليلُ فدا يا مؤنّس وحدتي إذا الليلُ هدا

إن كان فراقنا مع الصبح بدا لا أسفرَ بعد ذلك صبحُ أبدا (4)

يختلف الوزن في الدوبيت السوداني إختلافاً كاملاً عن وزن الدوبيت الفارسي فكثيراً ما يحتفظ بأوزان بحر "الكامل" وتسبق تفعيلات كل شطرة مقطع زائد أو مقطعان وسمي العروضيون العرب هذه الزيادة "بالخزم" (5) .

وبذلك إختلف الدوبيت في السودان عن الدوبيت القديم الذي كان يضيف مقطعاً واحداً وحركة ساكنة في بداية كل شطرة فتوسع الدوبيت السوداني وأصبح لا يلتزم بمقطع واحد وإستخدم السبب الخفيف والثقيل والوتد والمجموع وأستنفذ كل أشكال الخزم ، ويستخدم فيه أحياناً التفاعيل مستفعلن ومتفاعلن وأصبحت تلك ظاهرة الإختلاف والتغيير عن الدوبيت العربي القديم (6) .

قسم بعض الباحثين في اللغة العربية الدوبيت إلى ثلاثة أنواع مختلفة وهى الدوبيت الفارسي المعرب ، وهو نوع من الدوبيت الذي نظمت كلماته من اللغة العربية الفصحى في العصر العباسي ، وقد يكون من أنواع الدوبيت التي إنقرضت في السودان مع دخول العرب إلى السودان بعد هجرتهم الأولى ، وربما يكون من نماذجه المتبقية التي عرفت عند الشيخ فرح ودكتوك (7) في عهد دولة الفونج ومن نماذجه الأبيات الآتية :-

النساء فيهن حريم فيهن رميم
فيهن ذهب مخزون قديم فيهن عقارب ساكنة الهشيم

والنوع الثاني هو الرجزى وهو ما يؤدي غناؤه حالياً في البوادي ، وخاصة بوادي شرق النيل الأزرق وقبائل البطانة فهم أول من أطلقوا عليه كلمة (الدوباي) (8) أي الدوبيت في مناطقهم . أما الدوبيت الحضري فهو دوبيت المرحلة الأخيرة الذي تحول إلى نوعية جديدة بعد إنتقال الدوبيت الرجزى إلى قري ومدن وسط السودان

حيث ظهر بنوعية جديدة من الألحان والكلمات العامية المتنوعة التي أنتشرت في المدن والقرى التي تقع على ضفاف النيل الأبيض وشمال نهر النيل حتى مدينة عطبرة ، وأصبح فناً غنائياً يمثل مستويات مختلفة نظراً للبيئات التي أنتشر فيها ومراحلها الزمنية التي مر عليها ، فهو يمثل المستوي للفن البدوي الخالص وانتقل إلى المدينة وتأثر بحياتها فتجددت كلماته وألحانه بطبيعة كلمات وألحان المدينة ذات المعنى الخاص واحتفظ بألحانه ذات الطابع البدوي الخالص . ومن نماذجه الغنائية داخل المدينة الأبيات الآتية :-

الوطنُ العزيزُ علّمهُ بيرفرف فوقه والغاصب طلعَ يِكِي ويِحْنُ بي شوقه
يا مالكِ الحلومُرُ الحناضِلُ ضوقه سُورَة العَظِيم فَتَحُ الطريقَ لى سُوقه(9)

المسندار :-

يتكون فن الدوبيت من أربعة شطرات متحدة القافية . وأبتكر بعض الشعراء السودانيين إضافة أربعة شطرات أخرى تختلف قافيتها عن قافية الأربعة شطرات الأولى وبذلك يكون النوع الجديد في شعر الدوبيت قد تعدي أكثر من أربعة شطرات متفقة القافية ، شبيهاً بتطور القصيدة العربية التي وصلت إلى أكثر من ثلاثين بيتاً من الشعر العربي الفصيح . لقد توصل الشاعر القومي السوداني إلى نوعية هذه الزيادة المطولة للدوبيت لزيادة أبيات من قافية مختلفة كوسيلة فعليه لإبتداع شكل جديد ومتطور لغناء شكل الدوبيت في قصيدة شعرية قومية تسمى (بالمسندار) (10) وهو من الأغاني المطولة من فصيلة الدوبيت التي يتغنى بها المغني السوداني في الظروف الزمانية للصيد ورحلات الإبل إلى مناطق الماء والكأ وأماكن تجمعات الناس في الأسواق المتنقلة ، ويؤدي المغني هذه الأبيات في غناء حر أثناء مسيرة القافلة في المسافات الطويلة.

ومن نماذجه الغنائية الأبيات الآتية :-

من أم عطفه قلمٌ بيّ النّفيل يَطْبُقُ فِي الْقِرْبِ الْخَبَّوهُ دِيل
قال لي العلوق ليشنّ قليل ضحايا بدري جيت في الباك مَقِيل
من الباك سيقته دُكانُ يُويبو يَكْرِبِتْ بِي سَمِحْ ماسِكْ دَرِيو
تَقول مُدناغُ يَجِدغُ فِي دَرِيو المبيّت الباونيب اللامييبو (11)

المجادعة بشعر وألحان الدوبيت :-

الكلمة (مجادعة) مفردها جدع وهى بمعنى رمي عصا أو حجراً أو ألقي أي شئ على الأرض من مكان عال (12) . وهى بمعنى أن يتبادل مغنيان أو أكثر غناء الدوبيت ، وهو أقرب إلى المطارحة في الشعر العربي الفصيح . وقد أنتقل هذا النوع من الغناء الحر إلى مجموعات مديح الطار وفرق الإنشاد الحر أو الطرق الصوفية الحلقية التى تستخدم الآلات الإيقاعية فى مصاحبة الأناشيد الدينية قبل بداية الأذكار الجماعية وبعد نهاية كل فاصل من الذكر . ومن نماذجه الأبيات الآتية :-

أصحاب الرسول اللّبي الجهاد مرقوا

عاقدين الطرّوف السّوا ما أتفرقوا

الصدّيق مرق وأتباعوا مرقوا

شدّوا ليّه البناني والبسوه ومرقوا

من شوفتو الكُفار طاروا وإنحرقوا

البرز قُتل دمه شرقوا

الفاروق عُمر للحرب مُستعجل

وشدّ ليّه البدور الفّي شاتيه بيصهل (13)

الأغراض الوظيفية لغناء الدوبيت في السودان

الغناء بالدوبيت في العاطفة والغزل :-

من الأغراض الفنية في غناء الدوبيت وأهمها ، الغناء في العاطفة في الغزل الذي أخذ دوراً هاماً بين الجنسين من جوانب الحياة اليومية في الريف والبادية والقري في السودان . فالمشاعر بين الرجل والمرأة تتواصل وتتجدد دائماً وتأخذ طابعها في الخصوصية التي تمثل الرؤية الجمالية الحية للشاعر فيعكس هذا الذوق الجمالي الذي يتخيله في كثير من الأحيان بأبيات شعرية تتفق مع ذوقه السليم . فالمرأة السودانية البدوية والقروية من كل قبيلة سودانية لها زينتها الشعبية الخاصة ، وكان من أهمها (الشلوخ) (14) في الوجه والتي ما زالت طابعاً مميزاً في بعض بوادي وأرياف وسط السودان بإعتبارها مقوماً من مقومات الجمال في المرأة السودانية في تكوينها البدني مع لبس الزي القومي وحركة تنقلها في سهول البادية . ومن نماذجها في غناء

الدوبيت الآتي :-

شعراً ريشِ نعامٍ والوجهِ سَمِيحِ مَصْقُولِ
وعُنُقاً صَبَّ قِرَازِ صَانَعَتُو فِي أُسْتَطْنَبُولِ
أَكْتَفَا هَدَلِ وَاللَّيْلِ تَقُولِ مَجْدُولِ

قَامَتِ فِي الْقِيَاسِ بَيْنَ الْعَرْضِ وَالطُّوْلِ (15)

وفي مثال آخر من كلمات الدوبيت في الغزل قال الشاعر :-

يا حورية إنتِ نبيلة
في الكون ما ليكِ زميلة
هايم فيكِ روعي عليلة
أنا مثلتَ قيسُ يا ليله (16)

غناء الدوبيت في المدح :-

وفي جانب المدح كتب بعض الشعراء أبياتاً من شعر الدوبيت الذي يؤديه المغنون
في بعض المناسبات الخاصة في الإحتفالات بتكريم شخص ما ذو كفاءة وكرم
وشجاعة . مثل قول الشاعر في الكلمات الآتية :-
مما قام صَغِيرِ ما جَابِ كَلِمَتِنِ ضَالَعَةِ

وَأَبْتَسَمَ ضَحْكُ وَكَّتِ الْحَبْسِ جَاتِ طَالَعَةِ
وَكَتِ الشُّوفِ بِشُوفِ يَوْمِ الْقُلُوبِ مُتْجَامِعَةِ
صَدْرِكِ زَحْمَةِ النَّارِ أُمِ هَبُوباً قَالَعَةِ (17)

مثال آخر في المدح :-

الناس جاروا في زمن العوج وأتعدن
يوسف جودو زاد بعد الليالي أسودن

نيلاً في فيوضاته القبائل هدن

مصع باز الحمول بعد الجمال ما رقن (18)

وفي مثال للكرم نظمت هذه الأبيات في الشيخ ود الشريف يوسف الشريف إبراهيم
والذى توفى في عام 1971م :-

خليفة حاكم أب بشراً بزِيل العَم

ظاهر كالشمس ودأب عطايأ خَم

ضباح السمين قبل الضيوف تتلم

الليل والنهار سكينو ترعف دم (19)

غناء الدوبيت في الرثاء :-

نماذج غناء الرثاء بالدوبيت في وسط السودان قليلة يؤديها المغني بأسلوب يعبر عن
الحزن لوفاة شخص ما معبراً عن مآثره في مشوار حياة المرثي ، وهى مجموعة من
الأغاني المرغوبة الإستماع أكثر من غناء المدح نسبة لخلوها من المبالغة والشبهه.
وهى كلمات ينظمها الشاعر من تلقاء نفسه دون مطالب مادية أو معنوية لذلك
أصبحت كلمات الرثاء مقبولة في كل المجتمعات السودانية حتى وقتنا هذا . ومن
نماذجه الغنائية لبنونة أبنة الملك نمر في رثاء شقيقها عمارة :-

ما دايرالك الميته أم رماداً شح

يا ريت يا عشاى بي دمك أتوشح

وكت الخيل يقلبن والسيف يسوي التح

والميت مسولب والعجاج يكتح (20)

مثال آخر في الرثاء :-

موتك دُرته فوقُ أصداً مُحَمَّس دافر

يابس فوق سـرـوجن ما هو حاكمك كافر
الموت يا مُقنع كواشف أمات وضياً وافر

مادام العمر عارياً خلو يسافر (21)

غناء الدوبيت في الفخر :-

كتب شعراء الغناء القومي الشعبي في السودان قصائد كثيرة لغناء الدوبيت في الفخر الذي كان هدفه الانتماءات القبلية التي كانت السبب الأساسي في تلك النوعية من الغناء ، حيث يوضح فيها المغني مزايا وشهرة القبيلة التي ينتمي إليها . كثر تلك النماذج من الغناء في الماضي ، إلا أنها قلت تدريجياً مع حضارة المدن حيث قلت فيها نماذج الأغاني التي يغلب عليها العصبية القبلية . ومن نماذجه الغنائية الكلمات الآتية لقبيلة الجعليين في وسط السودان :-

إحنا أولاد جعل أهل الملك بالأوله

وإحنا ملكنا معلوم خايله فهو الصولة

وإحنا الفارقتنا تتخشيهُ الدولة

وإحنا الصاقعة كل الناس تقول لا حولة (22)

مثال آخر في الفخر :-

ما بنتنّبه ونقولك متلنا بعيد

لكن فينا شيمه مارقه من الليد

البدوره بنشيله أم بقيتا حديد

والبنختها الولد البيشيله نجيض (23)

غناء الدوبيت في الهجاء :-

لاحظ الباحث إن إستخدام غناء الهجاء بالدوبيت قليل جداً ولكن هنالك من النماذج الغنائية القديمة التي ظهر فيها الهجاء بين الأفراد في شكل حوارى مثاله النموذج الآتي من الأرياف . الأول راعي للغنم والثاني راع للإبل يحاول كل منهما تمجيد المجموعة التي ينتمي إليها ويبرز محاسنها ويقلل من شأن المجموعة الأخرى .

يقول راعي الضأن :-

أخير الناس الفوق السعد الغنم بتشاشي

مَالا الهمدُ ضوّه وينم فوق حاشِ

كعب للعديّة وللضعيف برّاش

كان اللّيد طلق بوريكّ حيبّ تركاشِ

فيجيب عليه راعي الإبل قائلاً :-

همّدة الضّر تركت العرّض كلاماً شين

هو في حقي مما قمت هبالي قرين

ركوب الحاشِ بتفرطق له بي اليدين

ماك لام فيه يا مُوراك مشي الكرعين (24)

الغناء بالدوبيت في وصف الطبيعة :-

لقد عاصر أكثر شعراء غناء الدوبيت البيئات الريفية المختلفة بما فيه البوادي والأرياف التي تسيل منها مياه الأمطار وتكسو واحاتها الخضراء وتجمعات المياه ومراتع الجمال التي تسرح في المسافات البعيدة . في هذا المجال الخصب كتب شعراء الدوبيت بعض الكلمات منها الآتية لشاعر البطانة عوض الكريم أبو سن :-

طَرِيقُنَا الْفَوْقَنَا أَصْبَحَ بِي كَمَالٍ وَجَمَالٍ
خَلَّ الْأَرْضَ فِي تِيهِ وَرُوقٌ وَدَلَالٌ
جَالِبٌ سَيْلُهُ عَلَى الْوَطَا غَيْرَ مِثَالٍ
وَدِيَانٌ صَبَاحٌ غَرْبًا صَعِيدٌ وَشِمَالٌ (25)

ومثال آخر في وصف الطبيعة :-

الليلة السماء رايب	جأبلو مطور وهبايب
بخت العندو ضرايب	تلبو بسوك النايب
الليلة السماء زرقن	والحفار أترقرقن
بخت اللبلو بعرقن	ديل يختن وديل يلقن
الليلة السماء ساها	وجميع الفارغة ملاها
بطني النار ماكلاها	على الغرزن بلباها (26)

الغناء بالدوييت في السياسة :-

إنّقل غناء الدوييت من البوادي والأرياف إلى المدن مع تجار المواشي والرعاة وتأثر
بغنائهم البدوي الشعراء من أصحاب المدينة الذين تأثروا بكتابة الأبيات القومية
وقاموا بأبتكارات جديدة في كتابة أبيات مخالفة لطبيعة الحياة البدوية وفرضوا على
تجربتهم الأسلوب والتعبير الخاص بتجربة المدينة وعودة الحياة فيها بعد إستقلال
السودان ومن نماذج الغناء بالدوييت في السياسة هذه الكلمات التي يهاجم فيها
الشاعر الحزبية وتخريبها والدعوة إلى الوحدة المتكاملة :-

هَآكْ يَا شَعْبِي هَآكْ أَسْمَعُ نَصِيحَةَ جَلِيلَةَ

لَا تَقْبَلُ تَكُونُ نَفْسُكَ حَقِيرَةَ ذَلِيلَةَ

بِالْحَزْبِيَّةِ تَمْرُضُ تَبْقَى أَنْتَ عَلَيْهِ

تهوى التفرقة وتكون أعز خليله (27)

ومثال آخر في السياسة :-

حوات الريف كالأمن كان سمر وادينا

بي يحي ويعيش أحمد فؤاد نادينا

حب الوحدة مدوّه وكتّ شدينا

لقينا الدابي فرق أيدينا (28)

الغناء بالدوبيت في المشاكل الإجتماعية :-

الغناء بالدوبيت في المشاكل الإجتماعية إرتبط بظروف الحياة الإجتماعية في السودان ضمن النقد والتوجيه شبيهاً بقالب الموالم العربي الهادف الذي دائماً ما يعرض مشكلة إجتماعية للحل . فواقع الحياة في المدينة يختلف إختلافاً واضحاً عن واقع الحياة في البادية التي تربطها صلة القبيلة الواحدة بعكس علاقات سكان المدينة التي فيها علاقات الصراحة في النقد وحلول المشاكل السريعة . مثل هذا النموذج من غناء الدوبيت الموجه إلى الحاكم في عرض مشكلة إختفاء السلع ومعاملة التجار للمواطنين :-

يا حاكم البلاد رحماك قليل أتفكر

شوف الكون عموم ضل وصفاه أتعكر

أرهاب التُّجار في قلوبنا جلس وأتحر

يوم بالبن ويوم بالشاي ويوم بالسُكر (29)

الغناء بالدوبيت في الحماس :-

دوبيت الحماس هو نوع من الدوبيت الذي يؤديه المغني في ذكر مفاخر الأجداد

ووصف الصعاب التي واجهتهم وتغلبوا عليها وفيه يوضح المغني بصوته الإرتجالي صفات الشجاعة والفروسية ومقدرة أفراد القبيلة على مواجهة الأعداء وهزيمتهم ومن نماذجه الأبيات الآتية في الفروسية :-

الليلة أستعدوا وركبوا خيل الكر وقدامن عقيدن بالأقر دفر
الليلة الأسود الليلة تنتر ويل باشا الغشيم قول لي جدادك كر
(30)

ومثل آخر في الحماس :-

نِحَاسَكُ قَنْتُ وَفِي الْمَهِجِرَةِ بِنَانِي
أَيَاماً مَضَتْ عُقْباً يَجْنُكَ تَانِي
أَكَّانَ مَا نَجْرْتَقُكَ دَمَنْ عِلُوجِ وَسَوَانِي
مَا تَجِيْلُنَا حَنْتَوْتَ قَلْبَكَ الْوَصَّانِي (31)

الدوبيت عند الهمباتة :-

الكلمة الشعبية همباتة مفردتها همباتي وهم قطاع الطرق الأقوياء الذين يسلبون التجار وأصحاب المواشي الرحل جزء من أموالهم وممتلكاتهم يوزعوها على الفقراء من أبناء ذويهم ويجدون فيها متعة شخصية ويفتخرون بشجاعتهم في ذلك ولكنهم بقضاء وغير محبوبين لكثرة متاعبهم التي يسببونها للتجار والمسافرين في الطرق الصحراوية والبادية والأرياف (32) .

ومن أمثلة الغناء بالدوبيت الكلمات الآتية لهمباتي أودع السجن :-

قطعنا اللّبراوي وبنادقنا عبّيناها
وكم إبلًا سُمان صِدوره صَادِرْنَاها
المقصود سجين وأيامنا عَدِينَاها
البنية بترُد يا فَندي ما شُفْنَاها (33)

مثال آخر في الهمبته للطيب ود ضحوية :-

الليل أنقسَم وأتدَنقَسَمبوا الخيل
وأندرج المُعَنَّدد فوق عِدِلْ فوق ميل
أبوك يالزينة رُكازة القبيلة أم حَيْل
مِسكين يالتهي شُوف القلايل ديل (34)

الغناء بالدوبيت في وصف الإبل :-

يكثر الغناء بالدوبيت في وصف الإبل عند العرب الرحل في مناطق البطانة وخاصة عند قبائل الشكرية في مناطق شرق النيل الأزرق وقبائل الكبابيش في شمال كردفان الذين شبت حياتهم مع رعاية الإبل في البوادي والأرياف في وسط السودان ، فالعلاقة بين الراعي والإبل في البادية هي علاقة قوية جعلت من الإبل مطاوعة الإنسان من طبيعة الألفة بينهما . ولقد أهتم شعراء الدوبيت في البادية بهذا النوع من الغناء الحر في وصف الإبل وسجلوا فيه أبياتاً للغناء ومن نماذجه الأبيات الآتية :-

وكتّ الليل بَرْد ونجم الكبار أتبتتْ
حَلَيْت نَمْتِي وَقَعْدَ الجمل يتصنّت
فويطِراتك كَشَيْبِ التمر بشوله وحتت

ما بتلد النحل تاني الخوالدة إن جنت (35)

وفي ما يلي قد تحصل الباحث على الخصائص المميزة لغناء الدوبيت الذي ألتمز به المطربون والمنشدون بطريقة الأداء التي يعتمدون فيها على الأداء الحر :-

1. يغلب على غناء الدوبيت الصيغة الفردية حيث يؤديه المغني المنفرد .
2. لا يصحبه مصاحب أو إيقاعاً داخلياً منتظماً إنما إيقاعه هو الإيقاع الشعري إذ أن الشعر والموسيقي يرتبطان في الوزن والإيقاع .

3. يؤدي هذا الأداء الحر في الدوبيت المنشد حسب إمكانياته الصوتية وقدرته على التلوين والتحكم في الجملة طويلاً وقصراً وتخلله فترات سكون قد تطول أو تقصر حسب طبيعة الأداء .

4. يظهر في غناء الدوبيت المد الصوتي وتكرار المقاطع الصوتية بطريقة نبرية على طريقة معينة لمطوعة الإيقاع الداخلي للشعر .

قالب الموال العربي وعلاقته بغناء الدوبيت في السودان

من مصدر أولى ذكر أن الكلمة مشتقة من الكلمة موالي وهم الدولة العربية القديمة الذين كانوا يمارسون الرق قبل أن يحث الإسلام الناس على العتق ، وفي عصر الإسلام أعتق بعض المالكين عبيدهم وجواريتهم وزاد عددهم وإختلطوا بمواليهم وشاركوهم في كل نواحي الحياة الإجتماعية والأدبية والثقافية وعاشوا معهم في البوادي والأرياف وشاركوا جميعاً في إبداعات فن الشعر وأنواع الغناء الحر ومن ثم أصبحت لهم دولة مستقلة فحكم بعضهم البلدان حتى جاء مصيرهم بالأبعاد باعتبارهم الخدم والعبيد (36) .

ومن مصدر ثاني عرف العرب بالشعر قبل الإسلام وعرفت منجزاتهم الفنية في هذا المجال قبل الإسلام أيضاً ، فبرز منهم الحداة الذين أبتكروا الغناء الحر على نسيج الصحراء وحداة الإبل (37) .

ومن مصدر ثالث جاءت مرحلة الاختيار لأحسن أصوات فى الغناء فى عهد هارون الرشيد فتم إختيار مائة صوت لأشهر المغنيين والمغنيات فشاع وقوى سلطان البرامكة فى ذلك المجال وبدأت الحبائث والفتن تأخذ دوراً خطيراً فى تناقل الإشاعات بين الخليفة العباسى هارون الرشيد وقبيلة البرامكة حتى أمر الخليفة بقتل جعفر البرمكى شيخ قبيلة البرامكة وتشتيت أسرته . وكانت تلك نكبة البرامكة المعروفة فى التاريخ حتى الآن .

حرم الخليفة هارون الرشيد رثاء البرامكة ومباكيهم فى كل مرافق الدولة العباسية حتى ولو بيت واحد من الشعر وفرض عقوبات صارمة لكل من يغنى شعراً فى سيرتهم .

وفى حيلة ذكية فكرت إحدى جوارى جعفر البرمكى فى الغناء ببعض الأبيات حزناً على ما أصاب مواليها فتوصلت إلى نوعية جديدة من الغناء عرف فى ذلك الوقت بالمواليا ، التسمية التى أشتق منها قالب الموال العربى المستخدم حالياً فى الغناء العربى وحرصت الجارية أن يكون غناؤها خالياً من المآخذ ضد الخليفة هارون الرشيد فنظمت أبياتاً من الشعر الخالى من الوزن المقفى وكانت هى أول من غنى هذا النوع من الغناء الحر فى ذلك الوقت فى رثاء مواليها مخاطبة دار العز الذى نعمت به وقالت :-

يا دار أين ملوك الأرض أين واموالياه

أين الذين حموها بالقنا والترس واموالياه

قالت تراهم رمم تحت الأرض الدرس واموالياه

سكوت بعد الفصاحة ألسنتهم خرس واموالياه (38) .

ومن مصدر رابع يرى بعض المؤرخين أن نشأة الموال كانت فى مدينة واسط

بالعراق حيث كان الناس يغنون بأبياته أثناء أعمالهم اليومية ويقولون في آخر كل بيت منها الكلمة يامواليه الزمن التي من نماذجها الأبيات الآتية :-
منازل كانت من بعدك درس ... يامواليه
خراب لا للعزاء تصلح ولا للعرس ... يامواليه
فأين عينيك تنظر كيف الغرس ... يامواليه
تحكم والسنة المداح فيها خرس ... يامواليه (39) .

ومن هنا يري الباحث أن الموالم ظهر في البادية في مدينة بغداد بعد مقتل جعفر شيخ قبيلة البرامكة وهذا مع رأي الدارسين في الدول العربية إلا أن الحالة الإرتجالية قد تكون مأخوذة من الألحان الأولى والتي عرفت عند العرب في غناء الحداد وتراتيل الأذان والقرآن الكريم .

قلب الموالم في الدول العربية :-

يعرف قلب الموالم في الدول العربية بثلاثة أنواع أساسية توضيحها كالاتي :-
الموالم المربع البغدادي وهو الموالم الذي يتكون من أربعة أبيات لكلمات زجلية متحدة القافية ، وهو شبيه بالموالم الذي ينسب إلى جارية البرامكة وعمال مدينة واسط ، ومن نماذجها الموالم الآتي :

أين الكرم في الكرم عاش عُمره متعلم

مادام أساسه يكرم ويتعلم

فيه فرق واضح ما بين جاهل ومتعلم

الأب يشكر مادام الأبن مُتعلم (40)

وهناك نوع آخر من المواويل التي تتكون من أربعة أبيات الثلاثة الأولى متحدة القافية والبيت الرابع من قافية أخرى ، ومثاله الآتي :-

من ربيع فلاح في أرضه ساحت الأنهار
من سماه كل ساعة يتهطل الأمطار
ربيع المقام البلید خلاه واقف مُحْتار
في أرضه خِصبة وخلّ اللي عليها جِيع (41)

الموال الخماسي (الأعرج) :-

يتكون الموال الخماسي الذي يطلق عليه الأعرج من خمسة أبيات زجلية ، تتحد قافيته في الأبيات الثلاثة الأولى مع قافية البيت الخامس والأخير ، بخلاف قافية البيت الرابع الذي يتكون من قافية مختلفة . ومثله الآتي :-

لو كان في نوابنا نائب الأوبريت
أو حتى ينظم على تربة أبوه كم بيت
أوحد كان قالوله : أيه روميو وأيه جوليت
ماكانتش يصبح قانون الفن والتفكير
قد شوت لغاية ما بفرق ورق تواليت (42)

الموال السبعاعي النعماني :-

الموال السبعاعي أحياناً يطلق عليه السبعاعي بتكوينه من سبعة أبيات وأحياناً يطلق عليه الموال النعماني ويتميز هذا النوع عن الماويل السابقة ، إذ أن أبياته الأولى والثالثة والسابعة تتكون من قافية واحدة . وأبياته الرابعة والخامسة والسادسة تتكون من قافية أخرى متفقة . ونموذجه الآتي :-

يأهل الحب تعال أنا أديك أوصافو
دله أنسيك أمس صبح اليوم أوصافو
من سان غزال زيت جرح القلب أوصافو

جرح فؤادي وخلاقي عليل بهواه
وإن أحسن المحب بوصفوه بهواه
لأن كثير أصل رسموه الملاح بهواه
والعنق لولى وزن الكتف أوصافو (43) .

وبهذا نكون قد وصلنا إلى أنواع قالب الموال الثلاثة السائدة في المجتمعات الشعبية في "الوطن العربي" ولكن هناك بعض الماويل خرجت عن قاعدة الماويل الثلاثة سابقة الذكر زيادة الأبيات الشعرية الزجلية إلى أكثر من ثمانية عشر بيتاً أو أكثر بقليل كما هو مستخدم حالياً في غناء القصص الشعبية كحسن ونعيمة وأبو زيد الهلالي وغيرهم . أحياناً تقل أبيات بعض الماويل إلى ثلاثة أبيات فقط وهى أنواع الماويل التى يتلقى فيها المغني الهبات المالية التى تعرف بالـ (النقوط) ومن نماذجها الغنائية الموال الآتي :-

ألف ولا سين زينة الجمع يا سيد
اليه والبدال بقية الأسم يا سيد
وأنت تُكرم عشان خاطر السيد (44)

أطلق بعض المغنيين فى مصر تسميات مختلفة على أجزاء الموال باعتباره صيغ غنائية لقالب الموال وذلك على النحو التالي :-

يطلق على البيت الأول من قالب الموال (طاقية الموال) وعلى الثلاثة أبيات الأولى بما فيها البيت الأول (عتبة الموال) ويطلق على القاعدة اللحنية الأولى (فرشة الموال) أما البيت الأخير من الموال الرباعي ويطلق عليه (غطاء الموال) وتنطق تسمية غطاء الموال على كل الماويل الخماسية والسباعية .

كما قسم بعض الدارسين الماويل فى صعيد مصر إلى تسميات فنية بأنواع الماويل

حسب أبياته فعرف الموال الأحمر والأخضر والأبيض : فالأحمر هو الموال العاطفي الذي يمثل الحب العنيف ، والأخضر موال الوصف والأبيض موال المودة والحب (45).

الآهات وغناء المواويل

جرت العادة أن يستخدم بعض المغنيين الآهات في صوت لحني حر في مقدمة بعض قوالب المواويل الثلاثة ، ومن نماذجها الموال الآتي عن أداء الفلاح :-

الأولى آه والثانية آه والثالثة آه

الأولى عيروني أن أنا فلاح

والثانية أقطع وأقلع للناس وأرتاح

والثالثة آه حبيبي شط في وراح (46)

علاقة قالب الموال بقالب الدوبيت في وسط السودان

يتفق قالبى الموال والدوبيت على طريقة الغناء الإرتجالي الحر إلا أن قالب الدوبيت لا تصاحبه الآلات الموسيقية فى السودان على الإطلاق بعكس قالب الموال الذى يصاحب غناؤه الحر إحدى الآلات وبالأخص القانون أو آلة العود أو الكمان أو الناي ، ويختلف قالب الدوبيت عن قالب الموال فى نظام تركيبية الأبيات الشعرية ، فالأول يتكون من أربعة شطرات متحدة القافية ، والثاني جاء تكوينه بأنواع مختلفة وهى الرباعي والخماسي والسباعي ولكل منها قافية مختلفة حسب التوضيح السابق ولكن للخروج من هذه القاعدة بزيادة الأبيات نجد أن المصدر جاء مشابهاً للموال القصصي إلا أنه يختلف عنه بالإستخدام الآلى أيضاً .

شجع هذا النوع من الغناء الحر جوارى البرامكة ومحبيهم الذين طوروا ألحان الموال

وبدءوا يتبارون عليه بكتابة الشعر الذين أجادوه في تأليف كلماته ونوعوا في شطراته الشعرية فأبتكر بعضهم تغييراً في قوافي الشطرات الثالثة والرابعة تغييراً يختلف عن قافيتي الشطرة الأولى وتعددت أنواعه في صيغ بأوزان حرة مختلفة عرفت بالمربع والخمس والسباعي وعرف في مصر بأسماء أخرى منها الموال البغدادي ، الموال الأعرج ، الموال النعماني وأسماء أخرى مثل الموال الأخضر والموال الأحمر والموال الأبيض كما هو في صعيد مصر .

هوامش ومراجع الفصل الثاني

1. عباس سليمان السباعي - قالب الدوبيت وعلاقته بالموال وأثره على الغناء الديني والدينيوي في السودان - مؤتمر الموسيقى العربية التاسع - وزارة الثقافة المصرية - القاهرة - عام 2000م - ص 1 .
2. أستخدم في الإنشاد الديني ومقدمات الأغاني الصوفية والأغاني الدنيوية .
3. عز الدين إسماعيل - الشعر القومي في السودان - دار العودة - بيروت - 1969م - ص 12 .
4. المرجع السابق نفسه ص 13 .
5. الخرم يتكون من حرف إلى أربعة أحرف ويعني أن هذا الدوبيت السوداني يختلف عن الموال العربي في التسمية والوزن والمرجع السابق نفسه - ص 18 .

6. المرجع السابق نفسه - ص 19 .
7. الشيخ فرح ود تكتوك هو من شيوخ الطرق الصوفية في عهد دولة الفونج بمدينة سنار . محمد ضيف الله - كتاب الطبقات في خصوص الأولياء والصالحين والعلماء والشعراء في السودان - طباعة إبراهيم صديق - المطبعة الثقافية - بيروت - لبنان - ب - ت - ص 21 .
8. في لقاء للباحث مع الطيب محمد الطيب خبير الفنون الشعبية في مساء 17 مايو 2002م .
9. مرجع سابق عز الدين إسماعيل - الشعر القومي في السودان - ص 96 / 97 .
10. المسدار من سدر وهى الأرض المرتفعة والجهه التى يتوجه إليها الرعاة بالمواشي ومنها جاءت الكلمة العامية مسدار .
- عون الشريف - اللهجة العامية في السودان - الدار السودانية للكتب - الخرطوم - مع دار الفكر - بيروت - الطبعة الأولى - 1972م - ص 343 .
11. مرجع سابق عز الدين إسماعيل - الشعر القومي في السودان - ص 68 .
12. الكلمة مجادعة مفر - جدع - وهى بمعنى رمى عصاً أو حجراً أو ألقى أى شئ على الأرض من مكان عال .
- مرجع سابق - عون الشريف قاسم - اللهجة العامية في السودان - ص 116 .
13. قرشي محمد الحسن - من شعراء المدائح النبوية - الجزء الرابع - إدارة النشر الثقافي - مصلحة الثقافة السودانية - مطبعة التمدن - الخرطوم - 1978م - ص 184 .
14. الشلوخ : هى فصود على الوجه للجنسين عرفت عن النوبة في شمال السودان

في الفترة من 750 ق م - 350 م وهي تمثل أنماطاً مختلفة فبعضها في هيئة أفقية مستقيمة وأخرى مائلة وبعضها هلالى وشملت كل أنحاء السودان للتمييز القبلي بجمال المرأة السودانية ، يوسف فضل حسن - الشلوخ ، أصلها ووظيفتها في السودان وادي النيل الأوسط - دار جامعة الخرطوم للنشر - الخرطوم - 1976م - ص 24 .

15. مرجع سابق : عز الدين إسماعيل - الشعر القومي في السودان - ص 93 .
16. مرجع سابق - ص 100 .
17. في لقاء للباحث مع الطيب محمد الطيب مرجع سابق نفسه - ص 114 .
18. في لقاء للباحث مع خير الفنون الشعبية الطيب محمد الطيب .
19. المرجع السابق نفسه .
20. مرجع سابق : عز الدين إسماعيل - الشعر القومي في السودان - ص 118
21. في لقاء للباحث مع خير الفنون الشعبية الطيب محمد الطيب .
22. مرجع سابق : عز الدين إسماعيل - الشعر القومي في السودان - ص 131
23. في لقاء للباحث مع خير الفنون الشعبية في السودان الطيب محمد الطيب .
24. مرجع سابق : عز الدين إسماعيل - الشعر القومي في السودان ص 143 .
25. المرجع السابق نفسه - ص 151 .
26. في لقاء للباحث مع خير الفنون الشعبية في السودان الطيب محمد الطيب .
27. مرجع سابق : عز الدين إسماعيل - الشعر القومي في السودان ص 173 .
28. في لقاء للباحث مع خير الفنون الشعبية في السودان الطيب محمد الطيب .
29. مرجع سابق : عز الدين إسماعيل - الشعر القومي في السودان ص 182 .
30. المرجع السابق نفسه - ص 197 .

31. فى لقاء للباحث مع خبير الفنون الشعبية فى السودان الطيب محمد الطيب .
32. مرجع سابق : عون الشريف قاسم - قاموس اللهجة العامية فى السودان - ص 319.
33. مرجع سابق : عز الدين إسماعيل - الشعر القومي فى السودان ص 219 .
34. فى لقاء للباحث مع خبير الفنون الشعبية فى السودان الطيب محمد الطيب .
35. مرجع سابق : عز الدين إسماعيل - الشعر القومي فى السودان ص 227 .
36. أحمد مرسي - الأغنية الشعبية - الهيئة المصرية العامة للنشر والتأليف - 1970م - ص 26 .
37. محمد إسماعيل شهاب الدين - سفينة الملك ونفيسة الفلك - ب ن - ص 280 .
38. يسري العذب - أزجال بيرم التونسي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - 1978م - ص 271 .
39. المرجع السابق نفسه .
40. المرجع السابق نفسه - ص 270 .
41. مرجع سابق - أحمد مرسي - الأغنية الشعبية - ص 33 .
42. المرجع السابق نفسه - ص 35 .
43. مرجع سابق - يسري العذب - أزجال بيرم التونسي - ص 276 .
44. المرجع السابق نفسه - الصفحة نفسها .
45. مرجع سابق - عباس سليمان السباعي - قالب الموشح وعلاقته بالموال - ص 12 .
46. المرجع السابق نفسه - الصفحة نفسها .

الفصل الثالث الإطار العملي أنواع الأداء الحر "الإرتجالي"

تمهيد

توجد هنالك أغاني إرتجالية متعددة بنوعيتها الديني والدينيوي جاءت ألحانها الإرتجالية أمتداداً من ألحان إرتجالات الدوبيت . وظهرت هذه النوعية من الألحان فى مجتمعات السودان ومازالت تستخدم فى الغناء والطرب النفسى والروحي . وجاء اللحن الإرتجالي فى الأغنية السودانية أمتداداً من غناء الدوبيت حيث أستخدمت ألحانه فى مقدمة غناء الطنبور ، ويرتجل المغني فيه منفرداً بعض الكلمات اللحنية المبنية

على إرتجالات الدوبيت كمقدمة وصيغة أولى من صيغ قالب الطنبور الثلاث (1) ويطلق عليها (الرمية) (2) وأنتقلت مع الغناء المصاحب بآلة الرق والمعروف حالياً بغناء حقيبة الفن (3) ، ثم أنتقل الغناء الإرتجالي نفسه في مقدمات الأغنية السودانية الحديثة حتى يومنا هذا ، كما أنطلق الغناء الإرتجالي في بعض الأغاني الشعبية ذات الطابع العربي الذي أستخدمت كلماته من العامية المطعمة ببعض الكلمات العربية الفصحى ويؤدي في فترات الغناء تمهيداً للدخول في الأغاني ذات الإيقاع الراقص . قام الباحث بإختيار نماذج من كل أداء حر ، فأختار من الدوبيت نموذجين من منطقة الشكرية شمال كردفان ومنطقة السيالة ، كما أختار نموذجاً لكل من التلاوة والأذان والإنشاد والرمية . وأجرى الباحث على هذه النماذج تحليلاً مستخرجاً النظام النغمي وطريقة أداء كل نموذج مؤكداً نوعية الزخارف اللحنية والحليات والقفلات ومدى تطابق الإيقاع العروضي مع الأداء اللحني .

الإرتجال في الإنشاد الصوفي

عادة ما يبدأ الغناء الحر عند الصوفية في مقدمة أغاني القصيد ويتبادلها بعض المنشدين من داخل الحلقة ، يتبادلون فيها الإنشاد الحر على أبيات من الشعر القومي تتناول الوصف في شيوخ الطرق الصوفية وعرفت عندهم بمصطلح (الصيحة) وبعد الانتهاء منها ينتقل الغناء الموزون بمصاحبة أدوات الإيقاع ومن أمثلة الأبيات التي يؤديها بعض أفراد الطرق الصوفية في الغناء الحر هذه الأبيات عند الطريقة السمانية :-

يا حليل حبات الليل الماطر بوا في النوم بالحيل
أسياد البركة أم تهليل الضاقوا لى سقط الجويل

يا حلين السلفوا قبيل فاقدين لى نجوم الليل (4)

الإرتجال فى مديح الإنشاد :

طائفة مديح الإنشاد وهى التى يقوم أفرادها بأداء المدايح النبوية بطريقة الإنشاد الحر ويقوم بالأداء فيها فرد فى كل المناسبات الدينية العامة والخاصة .

لاحظ الباحث أن هذا النوع من المدايح النبوية يغلب عليه طابع الفردية حيث يؤدي المنشد هذا النوع من المدايح منفرداً فى غناء حر الأداء ولا يستخدم إيقاعاً مصاحباً أو إيقاعاً داخلياً منتظماً إنما إيقاعه هو الإيقاع الشعري إذ أن الشعر والموسيقى يرتبطان فى الوزن والإيقاع ويكون هذا الأداء المنتشر حسب إمكانياته الصوتية أو موهبته وقدرته على التلوين والتحكم فى الجملة الموسيقية طولاً وقصراً وتتخلله فترات سكون قد تطول أو تقصر حسب طبيعة الأداء الحر الذى يؤديه .

وجاء لحن مديح الإنشاد متأثراً بطريقة غناء الدوبيت الذي عرف عند القبائل في بوادي وسط السودان وفيه يؤدي المنشد إنشاداً على إمتداد زمني أطول في الحروف الصامتة التي يظهر فيها المد الصوتي . أحياناً في الإنشاد ، كما يظهر فيه تكرر المقاطع الصوتية بطريقة نبرية على زمن معين بمطووعة الإيقاع الداخلي للشعر . وغالباً ما تؤدي كلمات الإنشاد من عيون الشعر العربي الفصيح .

ويكتب الشعر الفصيح لمشاهير الصوفية الذين تأثروا بالثقافات العربية الإسلامية ومنهم الأمام البوصيري والشيخ عبد الرحيم البرعي ومن نماذج شعر الإنشاد الذي يؤدي في المناسبات العامة والخاصة هذه الأبيات لمؤلفها الشيخ غريب الله أبو صالح:

مولاي خلصني من أهوائي وأحسن بجولك يا مهيمن دائي
وأجذب إليك أعنتي بجواذي لا أنثني من بعدها بهوائي
وإليك خذ من الفؤاد جميعه بالذات والأوصاف والأسماء (5)

وفيما يلي يوضح الباحث تحليلاً لبعض أنواع غناء الدوبيت لبعض القبائل المستقرة والمحافظة على طبيعتها البدوية وأختار الباحث أربعة نماذج لأربعة قبائل عربية في وسط السودان تعتبر أغانيها في الدوبيت هي النوعية الأساسية التي تؤديها القبائل الأخرى في وسط السودان .

وفيما يلي يوضح الباحث التحليل الواضح للقبائل الأربعة وهي :-

- 1) منطقة شمال كردفان "أم سيالة" الكبابيش .
- 2) قبيلة الحسانية في النيل الأبيض .
- 3) الشكرية في ضفاف النيل الأزرق والجزيرة حتى حدود النيل الأبيض .
- 4) قبيلة الجعليين "منطقة كبوشية" .

نموذج رقم (1)

دوبيت من شمال كردفان

منطقة أم سيالة "الكبابيش"

المؤدي : عبد الباقي ود أم سيالة

النظام النغمي : سلم خماسي كبير مبنى على درجة دو الوسطى

الميزان : بدون ميزان " إرتجالي "

نوعية التسجيل : شريط كاسيت " إنتاج تجارى "

الشركة المنتجة : السنارى للإنتاج الفنى والتوزيع تم التسجيل باستوديوهات المساء.

النص الشعري :

ليل . . . لا
قَصَبَةٌ وَقَائِمَةٌ فُوقَ فِي الفُودَةِ
لا طَيْرٌ لا نِعَامٌ لا قُمْرَى بَيِّضٌ فُوقَهَا
الْبَيْتِ التَّجِيكِ الصَّنَدَلِيَّةِ بَرُودَهَا
ما شَافَتْ شَمْسٌ مِنْ حَرِّ القَمَرِ مَوْرُودِهِ

- ◆ يبدأ بكلمة ليل في جواب درجة الأساس ليمد بصوته على جواب الدرجة الثالثة بمد طويل كما في النموذج الموسيقي الموضح أدناه :



- ◆ يزخرف بصوته في نهاية كلمة ليل على جواب الدرجة الثانية والثالثة في شكل زغرودة كما في المثال أدناه :



- ◆ ثم يرتكز على جواب الدرجة الثانية بشكل غير مستقر لينطق كلمة لا على جواب درجة الأساس بشكل مهزوز غير مستقر .

- ◆ يؤدي باقي البيت الشعري في شكل إرتجالي مؤكداً الإيقاع الحر لكل مفردة مع سرعة في الأداء بشكل خطابي ويكون إنتقال الصوت بين جواب الدرجة الثانية وجواب الأساس على شكل إيقاعي لإيقاع المفردات "قصبه وقائمة فوق" كما في المثال أدناه :



♦ أما كلمة "فوق" فتبدأ من جواب درجة الأساس بشكل ممدود على المقطع "فو" ليهبط بحرف القاف إلى الدرجة السادسة مع عدم وضوح الركوز فهو غير مستقر بين الا ييمول والا بيكار ثم يصمت بمقدار حركتين أي بلانش كما في المثال أدناه :

♦ يؤدي باقي المقاطع الشعرية للرباعي أعلاه في شكل إرتجالي إيقاعي السمات مع



حركة صوتية بين الدرجة السادسة وجواب درجة الأساس كما في المثال أدناه :
♦ ثم يستقر على الدرجة الخامسة ليهبط إلى الدرجة الثالثة بشكل ممدود ليهبط إلى الدرجة الثانية بشكل غير مألوف حسب طبيعة المنطقة ليصدر صوته من طرف الحلق* بشكل غير غنائي كما في المثال أدناه :



ينهى المقطع الرباعي بنمة صوتية بصوت خفيض على شكل زخرف لحنى محصور بين درجة الأساس والثالثة ويكون الإستقرار على الدرجة الثانية كما في المثال أدناه :



*المقصود بطرف الحلق هو مرور الصوت الغنائي بصورة لحنية خافتة .

نموذج رقم (2)

دوبيت من منطقة الحسانية

المؤدي : حسان أبو عاقلة

النظام النغمي : دو الكبير الخالي من صوتي الدرجتين الرابعة والسابعة (فا - سي)

الميزان : بدون ميزان

نوعية التسجيل : شريط كاسيت "الإذاعة السودانية"

النص :

الليلة بابور الترك جات ماشه

مابتشيل كثير غير المدير والباشا

ياحليل لقانا زمان

ياحليل مقام ناس عاشا

- ◆ بدأ النمة بكلمة الليلة من الدرجة دو ثم تدرج صاعداً إلى خامسة النظام ثم دخل الدرجة السادسة والدرجة الثامنة وتدرج حتى هبط إلى ركوز المقام ، ويكون أدائه الليلة بابور الترك جات ماشه كما في المثال أدناه :



- ◆ ثم أدى كلمة مابتشيل بين الدرجة الثانية والثالثة وأرتكز على الدرجة الثالثة . ثم قفز صاعداً إلى الدرجة الخامسة ثم هبط إلى الدرجة الثالثة والثانية ودرجة الأساس وقرار الدرجة السادسة ليرتكز بكلمة الباشا على قرار صوت الدرجة الخامسة كما في المثال أدناه :



- ◆ أدى مقطع "ياحليل لقانا زمان" بأشكال إيقاعية سريعة من أساس المقام ليستقر بصوت طويل ممدود على خامسة المقام بمد كلمة "زمان" كما في المثال أدناه :
- ◆ ثم أختتم الرمية بالمقطع "ياحليل مقام ناس عاشا" بقفزة إلى الدرجة الثالثة ثم هبط إلى الدرجة السادسة بشكل إنزلاق صوتي ليصعد إلى الثانية ثم قفز هابطاً إلى قرار الدرجة السادسة ثم صعد الدرجة الثالثة وهبط ليستقر في الختام بمد كلمة "عاشا"



على قرار الدرجة الخامسة كما في المثال أدناه :

نموذج رقم (3) الشكرية

المؤدى : ود جبارة

النظام النغمي : خماسي مبنى على درجة رى بيكار

الميزان : بدون ميزان

التسجيل : من تسجيلات الإذاعة

النص :

خليفة حاكم أب بشراً

بزيل الغم

ظاهر كالشمس

ودأب عطياً خم

ضباح السمين

قبل الضيوف تتلم

الليل والنهار

سكينو ترعف دم

- ◆ بدأ النمة بكلمة الليلة من الدرجة ري ثم تدرج صاعداً إلى خامسة النظام ثم دخل الدرجة السادسة والدرجة الثامنة وتدرج حتى هبط إلى ركوز المقام ، ويكون أدائه خليفة حاكم أب بشرا بزيل الغم كما في المثال أدناه :



- ◆ ثم أدى كلمة ظاهر بين الدرجة الثانية والثالثة وأرتكز على الدرجة الثالثة . ثم قفز صاعداً إلى الدرجة الخامسة ثم هبط إلى الدرجة الثالثة والثانية ودرجة الأساس وقرار الدرجة السادسة ليرتكز بكلمة كالشمس على قرار صوت الدرجة الخامسة كما في المثال أدناه :

- ◆ أدى مقطع "ضباح السمين قبل الضيوف تتلم" بأشكال إيقاعية سريعة من أساس المقام ليستقر بصوت طويل ممدود على خامسة المقام بمد كلمة "السمين" كما في المثال أدناه :

- ◆ ثم أختتم الرمية بالمقطع "الليل والنهار سكينو ترعف دم" بقفزة إلى الدرجة الثالثة



ثم هبط إلى الدرجة السادسة بشكل إنزلاق صوتي ليصعد إلى الثانية ثم قفز هابطاً إلى
قرار الدرجة السادسة ثم صعد الدرجة الثالثة وهبط ليستقر في الختام بمد كلمة "دم"
على قرار الدرجة الخامسة كما في المثال أدناه :

نموذج رقم (4)

دوبيت من منطقة الجعليين "كبوشية"

المؤدى : محجوب كبوشية

النظام النغمي : سداسي مبني على درجة مى ييمول

الميزان : بدون ميزان

التسجيل : شريط كاسيت إنتاج وتوزيع شركة عالم النجوم ، تم التسجيل

بأستديوهات المساء .

النص :

يا بَتَ الرَّاجِلِ المَثْنِي

يا النَّارِكَ حَارِقَةَ جِسمِي

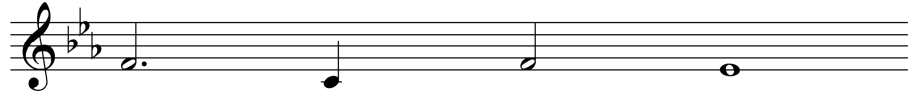
ياالبينة الصَّيْدِ شوية ما بتنقسمي

◆ أتضح للباحث أن بعض غناء الدوبيت في تلك المنطقة من ثلاث شطرات .

◆ النمه تبدأ من الدرجة مى b ثم يقفز إلى الخامسة صعوداً ثم يهبط إلى الدرجة الرابعة والرابعة والدرجة الثانية ، ويكون أداءه يا بت الراجل المثنى :



◆ ثم يؤدي كلمة المثنى بجلية بين الدرجة الثانية ويقفز إلى الرابعة ويعود ليرتكز على الدرجة الثانية . ثم يقفز هابطاً إلى دو الوسطى وهى قرار الدرجة السادسة ثم يقفز إلى الدرجة الثانية ليرتكز على درجة الأساس للنظام السداسي المبني على درجة مى b كما في المثال أدناه :



◆ أما المقطع " يا النارك حارقة جسمى " وضع أدائه بين الدرجة الثانية وقرار الدرجة السادسة مع زخرف لحنى بين الدرجة الثانية والثالثة على شكل إيقاعى داخلي سريع كما في المثال أدناه :



◆ يؤدي المقطع الأخير من الدوبيت " يالبينة الصيد شوية ما بتنقسمى " ويبدأ بشكل إيقاعى لحنى وعلى درجة الأساس للنظام النغمي وذلك من مى b ثم يرتكز على الدرجة الثانية ثم يمد كلمة بتنقسمى على درجة الأساس ليؤكد النظام السداسي المبني على درجة مى بيمول كما في المثال أدناه :



◆ ملحوظة :

1) لاحظ الباحث أن الأداء الصوتي المرتجل لهذا المقطع يتذبذب ما بين نظام نغمي خماسي وسداسي وكانت الدرجة الصوتية للمؤدى عالية والدليل جاءت متناسبة مع درجة مى ييمول بعد الأوكتاف من الأساس .

النصوص الشعرية قصيرة الإيقاع العروضي وسريعة وتكون من ثلاثة أبيات قصيرة .

2) لاحظ الباحث من خلال ما تقدم من النماذج الغنائية الثلاثة لقبائل الجعليين والكبايش والشكرية أن هنالك إختلافاً فى إستخدام الحليات والقفلات الغنائية الحرة والطبقات الصوتية التى تناسب كل قبيلة على حسب الكلمات فى البيئة التى تعيش فيها بالرغم من أن الغناء جاء بروح إيقاعية حرة متقاربة .

الإرتجالات فى تلاوة القرآن الكريم

تمهيد

الموسيقى هى لغة كل الشعوب العربية والإسلامية وبقية شعوب العالم ونظرة الأديان السماوية لها جاءت تماماً بالرغم من إختلاف وجهات النظر والأحكام .

والأديان السماوية جميعها وفى مقدمتها الدين الإسلامى الحنيف تسمو بالروح الطيبة والتزوع بالحياة البشرية الخالصة من التزوات . وللموسيقى رباط قوى بالقرآن الكريم تتمثل فى ألفاظه وتغير فى أسلوبه وبلاغته العظيمة والقرآن الكريم تردد آياته فى كل الشعائر الدينية ومن أهمها الصلاة عماد الدين التى تتصل بها تلاوة القرآن الكريم سراً و جهراً (6).

ومنذ بداية الإسلام كان المسلمون يواظبون على تلاوة القرآن الكريم فى حلقات بأنواع من القراءات العادية واللحنية ثم أنتقلت وأرتفعت إلى مرحلة أستخدم فيها

الأسلوب النغمي بطريقة إرتجالية من واقع بعض المقامات العربية والسلام الخماسية والخماسية المختلطة بالنغمة السداسية بالسودان وجميعها لم تخرج من حدود تلك السلام والمقامات (7).

ودور الموسيقى بهذا المجال هو تناولها من أوسع معانيها في التناسب والأنسجام الدقيق في الحفظ والنسبة الثابتة وضبط الحركة أثناء الترتيل .

فهى تتكون من عنصرين أساسيين الإيقاع والنغم وقد عرف بثلاث وجوه عالمية وهى الدرجة والشدة والنوع ، فالدرجة هى التى يميزها السامع بالدرجات الصوتية التى تبدأ عادة من الغلظ إلى الحدة وهى درجات صوتية يتحدد عليها الترتيل حسب درجة صوت المقرئ ، أما الشدة فهى خاضعة لانتشار التموجات والذبذبات الصوتية فى الطبقة الهوائية المحيطة بمصدر الصوت .

وعلم التجويد فى القرآن الكريم مرتبط بالأداء الحر وتظهر فيه بعض الحروف بالقلقلة والتفخيم الذى يظهر بين السكتات التى يتحكم فيها المقرئ وهى شبيه بسكتات الإرتجال الغنائية . وأصبحت للتلاوة اللحنية مدارس خاصة فى الدول العربية والإسلامية مرتبطة بدراسة المقامات والسلام الموسيقية ، وأخذ كل قارئ طريقته الخاصة فى إختيار الطبقة الصوتية التى تتناسب مع مخارجه الصوتية فى تلاوة القرآن الكريم ، وبذلك أصبحت تراتيل القرآن الكريم ساكنة فى صدور المقرئين المشهورين وهى تتمثل فى إيقاع إرتجالي داخلي متعدد الأنواع والأصوات ففيه الأنسجام بين الحرف والكلمة المنفردة وأصبحت فيه حرية التعبير الكاملة (8).

ويستنتج الباحث أن الجانب الموسيقى فى قراءة القرآن الكريم يتوقف على مقدرة المقرئ ، حيث لا توجد هنالك قواعد ثابتة فى ترتيل القرآن فى السودان خاصة بالنسبة للتدريب على المقامات الموسيقية التى يختار منها المقرئ ما يتناسب مع درجته

الصوتية حيث تختلف تلاوة القرآن الكريم في البلاد ، فكل دولة لها أسلوبها الخاص في ترتيل القرآن الكريم ولكن جميعها متفقة على الأسلوب العربي في التجويد والترتيل اللحني الإرتجالي . ولتأكيد علاقة الصوت الحسن في ترتيل القرآن يأتي هذا التأكيد من القرآن الكريم في سورة المزمّل الآية رقم (6) (أو زد عليه ورتل القرآن ترتيلاً) صدق الله العظيم .

والترتيل هنا مقصود منه التجويد وطلاوة الصوت وقدرة المقرئ على جذب السامعين بأدائه المتميز ، وفي حديث للبخاري عن النبي صلى الله عليه وسلم قال : (ليس منا من لم يتغن بالقرآن) (9) . ويرى الباحث أن هذا الحديث أن دل على شيء إنما يدل على أن الصوت الحسن واجب على كل مقرئ للقرآن ومنشد ديني . ومعروف أن أحاديث العالم الجليل البخاري صحيحة ومسندة .

التعبير الموسيقي لآذان الصلاة

المعروف عن الأذان أنه وسيلة مناداة للمسلمين لكي يقبلوا على أداء فريضة الصلاة في الأوقات الخمس المختلفة وقد كان أول صوت سمع في مناداة المسلمين في المدينة المنورة هو صوت عبد الله بن زيد ، وقد سمع هذا الصوت سيدنا عمر بن الخطاب ولكن لم ترتاح أذنه لسماع ذلك الصوت الصادر من عبد الله بن زيد فطلب من رسول الله صلى الله عليه وسلم إختيار صوت جهوري جميل لكي يجذب المسلمين لإستجابة النداء لأداء فريضة الصلاة ، فكان أن أختار الرسول صلى الله عليه وسلم صوت بلال بن رباح ذي الصوت الجهوري الجذاب العذب ، وهذا ما يدل على أن جمال الصوت وحسنه له أثر فاعل في جذب المسلمين وأيضاً هذا الإختيار يؤكد أن الموسيقي والأداء الصوتي الجميل مطلوب في الإسلام (10) .

ولما كان للصوت الغنائي أثره الفني ووقعه في حياة المستمع فكان لا بد أن يكون للمؤذن صوت جميل مستساغ ذو مخارج جيدة حتى لا ينفّر منه المستمع بل تطرب إليه النفس أينما كان موقعه في مختلف المجالات الصوتية لأن حسن الصوت وجماله ومخارج الألفاظ الصحيحة الواضحة في النداء ترجع إلى صاحبها .
ولذا فضل النبي صلى الله عليه وسلم بلالاً ليحل محل عبد الله بن زيد أول مؤذن في الإسلام .

وقد قال الله سبحانه وتعالى في محكم تنزيله في سورة لقمان الآية (19) :-
(وأقصد في مشيك وأخضض من صوتك أن أنكر الأصوات لصوت الحمير)
صدق الله العظيم .

وهذه دلالة واضحة من الخالق الأعظم سبحانه وتعالى بأن الصوت الحسن هو نعمة من نعم الله على خلقه ومطلوب في الأداء الديني والديني .
ويرى الباحث أن دور الأذان في السودان له طرق خاصة في الأداء مع إختلاف بعض الألحان حسب الطبقات الصوتية فهي ألحان حرة لا ترتبط بزمن معين ولم تخرج عن طابع النغم السوداني الحر فالصيغة اللحنية الأولى للأذان منذ نشأته البعيدة كل البعد عن صيغة الوقت الحاضر في العالمين العربي والإسلامي ولا بد أن تكون قد دخلت عليه مرحلة التطور التدريجية بإضافة بعض التحسينات اللحنية تمشياً مع تطور الموسيقى العربية في الدول الإسلامية .

فألحان اليوم التي نسمعها من إذاعات الدول العربية فيها إنتقالات لحنية بعدة أجناس عربية من أساس المقام سواء كانت بنغم خماسي أو سداسي أو سباعي ويظهر ذلك جلياً بعبارات نغمية إرتجالية مثل (حى على الصلاة حى على الفلاح).
والتكبيرة الأولى وقبل الأخيرة والتوحيد . وغالباً ما يبدأ الأذان في صوت الدرجة

الخامسة أو " القماز " فى المقام أو السلم الموسيقي العربي ويسمع صوت الأذان فيها بطريقة لحنية متقطعة خالية من الأذان جاءت متأثرة بألحان الليالي والمواويل (11) .

كما أن لأذان الفجر فى السودان صيغة لحنية خاصة تختلف فى بعض الأحيان عن صيغة الأذان فى أوقات الصلوات الأخرى وهو ما يسمى بالأذان الأول ويبدأ الأذان من أى درجة صوتية مناسبة لصوت المؤذن فمثلاً يبدأ من الدرجة (فا) ولا يتخطى البعد الثالث منها ، أى تتكرر كل عبارة فى الأذان من ثلاث درجات صوتية تقع فى بعد الثالثة الكبيرة ويبدأ أذان الفجر بالصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم عدة مرات ثم يدخل فى بداية الأذان والتكبير والتهليل ثم عبارة حى على الصلاة حى على الفلاح ثم التكبير وأخيراً التوحيد وجميعها لا تخرج عن بعد الثالثة الكبيرة.

النموذج الرابع

الأذان

نوعية التسجيل : تسجيل الإذاعة القومية السودانية

المؤذن : عبد اللطيف العوض

نوعية الصوت : تينور

النظام النغمي : خماسي مبنى على درجة دو الوسطى

♦ يبدأ المؤذن من جواب درجة الأساس ويرتكز عليها ليؤدى مفردة "الله" ، ثم يبدأ فى الصعود تدريجياً إلى جواب الدرجة الثالثة ماراً بجواب الدرجة الثانية بشكل سريع



بمقدار نصف نغمة ، ليرتكز على جواب الدرجة الثالثة ، ليتذبذب صوت المؤذن

بإرتعاش طبيعي يؤدي كما في المثال أدناه :

◆ ثم يؤدي كلمة "أكبر" بشكل إيقاعي بين جواب الدرجة الثانية وجواب الأساس

كما في المثال أدناه :

◆ ثم يعيد المقطع "الله أكبر" بنفس الشكل السابق .



◆ أما المقطع " أشهد أن لا إله إلا الله " فيؤدي بشكل إيقاعي لإيقاع كل مفردة

ويكون الصوت محصوراً بين جواب الدرجة الثالثة وجواب الدرجة الثانية وجواب

درجة الأساس مع المد الطبيعي على كلمة الجلالة "الله" .

◆ يعيد المقطع " أشهد أن لا إله إلا الله " بنفس الطريقة السابقة .

أما المقطع الخاتم للأذان "لا إله إلا الله" فيبدأ من جواب درجة الأساس ليستقر

بصوت ممدود على جواب الدرجة الثالثة مع ظهور حلية قافزة على جواب الدرجة

الخامسة . ليعود ويرتكز على جواب الدرجة الخامسة كما في المثال أدناه :



◆ أما المقطع " إلا الله " يبدأ بكلمة "إلا" على جواب الدرجة الثالثة بصوت ممدود

. ويحمل صفة التأكيد ثم يعود هابطاً إلى جواب الدرجة الثانية مع الركوز ، أما



كلمة الجلالة " الله " فتؤدى على جواب درجة الأساس بصوت مرتعش إرتعاشاً طبيعياً ليصل بصوته فى الختام قافزاً ليهبط إلى درجة الأساس من جوابه كما فى المثال أدناه :

♦ معظم المؤذنين بالسودان يستقلون ثلاثة درجات الأساس أو جواهرهم .

الإرتجالات فى الأغنية الدينية الإنشاد

الأغنية الدينية من ناحية الشكل عبارة عن أبيات عامية مختلطة بالعريية وأحياناً بلغة عربية فصحة ، أكتملت ألحانها ورافقتها الإيقاعات المتنوعة بنوعيتها الموزون الذى يصدر من الآلات الإيقاعية أو التصفيق أو كلمة الذكر المبنية لفظ الجلالة أو الإيقاعات الحرة التى تصدر فى مديح الأنشاد الحر ومقدمات الغناء عند أصحاب الطرق الصوفية ومضمونها العشق والطرب الروحي الذى أصبح وثيق الصلة بالمعتقدات الشعبية التى أرتبطت بالدين الإسلامى فى شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم وأولياء الله الصالحين .

وظهرت كلماتها من تأليف أفراد ذوى ثقافة دينية أختلفت درجاتهم الثقافية عن ثقافة المجتمع الشعبي وقاموا بتأليف أغانٍ أرتبط مضمونها فى المعتقدات الدينية التى نشأت بين أوساط المتدينين من أصحاب الطرق الصوفية وأهل المديح وأستخدم المؤدون فيها إيقاعات متنوعة بشكل حر وآخر موزون جاءت ملائمة لخبراتهم وقدرتهم على إستيعابها وأصبحت مختلفة عن الغناء الدنيوي المتطور إلا أن الإيقاعات الحرة جاءت على نماذج ألحان الدوبيت .

الإرتجال فى الأغنية الدينية :-

ينقسم الإرتجال فى الأغنية الدينية إلى نوعين وهما :-
الإرتجال فى مقدمات الإنشاد الصوفي .
الإرتجال فى مديح الإنشاد .

إنشاد ديني

أسم النص : الباعوضة

الشاعر : الزمخشري

الملحن : إرتجال حر من أفكار عبد الله محمد عثمان الحبر

المؤدى : عبد الله محمد عثمان الحبر

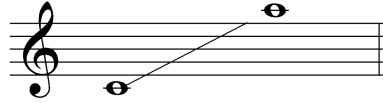
نوعية التسجيل : شريط تجارى تحت أسم الثقلين ، إنتاج وتوزيع سارة للإنتاج الفنى والتوزيع الخرطوم بحري شارع المعونة ، تم الطبع والنسخ بمعامل كايرو توب تيب ، التسجيل بأستوديو سارة نظام دولي .

صوت المؤدى : تينور أول

النظام النغمي : خماسي صغير مبنى على درجة فا بيكار

الإيقاع : حر "بدون ميزان" يؤدي حسب الإيقاع العروضي للمفردة والنص

المجال الصوتي للتينور :



النظام النغمي والمجال الصوتي الذي يتحرك فيه المؤدى :



♦ يبدأ إرتجال المقطع الأول من القصيدة

يا من يرى مد البعوض جناحها

الشكل الإيقاعي للمفردة فيبدأ بكلمة من يرى بمد قصير على الدرجة الرابعة

"سي ييمول" ثم يقفز إلى الدرجة السادسة ثم يصعد إلى السابعة ليستقر على جواب

درجة الأساس ويستقر على الدرجة مؤدياً كلمة الباعوضة وجناحها . أما المد في



الهاء لكلمة جناحها مستعرضاً صوته بأداء حليات سريعة الإيقاع وملونة بين رى

ييمول ومي ييمول ومي ييمول ولا ييمول ويستقر على درجة الأساس على شكل

زغرودة بين الفا بيكار والفا ديزر كما في المثال أدناه :

♦ أما المقطع في ظلمة الليل البهيم الأليل

يبدأ بسكتة قصيرة الجزء الأول في الثلثية على شكل النوار . ويبدأ من الدرجة ثم



ويرى مكان الوطاء من أقدامها فى سيرها وحثيها المستعجل
ويرى وصول غذا الجنين ببطنها فى ظلمة الأحشاء بغير تمقل
ويرى ويسمع حس ما هو دونها فى قاع بحر مظلم متهول
ربى سألتك بالرسول محمد وبما تلاه من الكتاب المتزل
أمنن علىّ بتوبة تمحو بها ما كان منى فى الزمان الأول

النموذج الثانى المديح

أسم العمل : نسام الليل

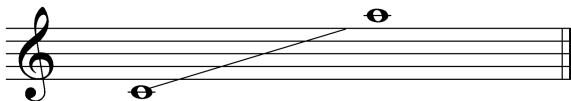
الشاعر : هاشم عبد الحمود

المؤدى : إسماعيل محمد على

نوع الصوت : تينور أول

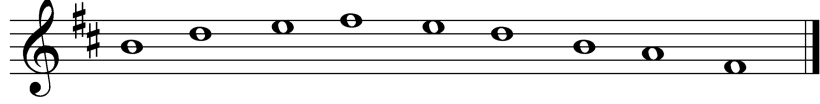
المجال الصوتى للتينور الأول :

المجال الصوتى الذى يتحرك فيه المؤدى أثناء أداء المدحة :



النظام النغمي : خماسي صغير مبني على درجة السى بيكار :

♦ المطلع " نسام الليل هبا بدور نخبة "



يبدأ المؤدى كلمة نسام الليل من الدرجة الخامسة ثم يصعد قافزاً إلى جواب درجة الأساس ، بعد سكتة قيمتها نوار ونصف . ليهبط بحرف الميم إلى الدرجة السابعة ثم يؤدي كلمة الليل على جواب درجة الأساس مع مد كسرة حرف اللام في كلمة الليل ، ثم يؤدي كلمة هبا بشكل إيقاعي على نفس جواب درجة الأساس ثم يبداء



في الهبوط المتدرج من جواب الأساس والسابعة ثم يستقر على الدرجة الخامسة بكلمة نخبة كما في المثال أدناه :

♦ يعيد الشيوخ الشيالين (نفس المقطع الشعري واللحني على نفس الدرجات الصوتية .

♦ أما المقطع الأول والثاني وباقي القصيدة فتؤدي بهذا الشكل المقطع عبداً تبا وقال ياربا .

♦ يبدأ أداء المقطع بعد سكتة نوار ومن جواب درجة الأساس ثم يصعد إلى جواب الدرجة الثالثة ليبدأ الهبوط من جواب درجة الأساس إلى الدرجة الخامسة ويرتكز على هذه الدرجة بمد كلمة "ربا" المد المفتوح كما في المثال أدناه :



- ◆ يكرر الشيالين المطلع مع إعلاء صوت البداية أي يبدأ صوتهم من جواب الدرجة الخامسة كما في المثال أدناه :



- ◆ يتكرر هذا الأداء في عدد أربعة وعشرين بيتاً شعرياً .

- ◆ ملاحظات :

- (1) المؤدى لا ينطق بعض الحروف بصورة جيدة فيخفض بعض الحروف.
- (2) القصيدة رغم أنها عامية ولكن بها بعض المفردات الفصيحة ولكن يؤدى صوتياً كالعامة فينطق كلمة :

"صديق صحبه تنطق " صديق صحبا "

"لى دعاء ربه " تنطق "لى دعى الربا "

"لا تكن فظاً " لا تكون فظاً "

وهى عامية أهل الوسط من المشايخ ومثقفين .

- (3) ظهور الشيالين ، ولرتابة ما يؤدونه يتحايلون على نقطة البداية فتبدأ مرة من الدرجة الخامسة ومرة من جوابها . كما في المثال المذكور أعلاه .

قصيدة نسام الليل هبّ

الشيخ : هاشم عبد الحمود

نسام الليل هبّ بدور نخبة عبداً تاب وقال يا رب

زرعو البربا ويجد القربي على زى القربا سهد العُربا

مجلى الأربا وكامح الأربا صديق صحبا والخير صبا
عمر اللبي لى دعاء الربا عثمان كتب القرآن وهبا
حيدر جذب عقول الأدبا
ذكر للقوم شكر فى محل السر ليهم فسر
الليل يا أحباب قوت الألباب فيه الشراب ورضا الوهاب
الليل شفا العليل العرف الليل ما دارلو خليل
الليل كاسو دار للكاسو فيه الساسو للقام قاسو
الليل شخر شوف نجمو خر ما نال الذخر ليها أدخر
الليل جنّ وعاشقو جنّ سار ما أتأنا ولقا ما أتمنى
محبوبه بكى قام ما أنتكى فى الوكوكة شرع الوكا
هاشم لحظ دايرلو حظ يا أهل الوعظ لا يكون فظ
على المرسل مولاي صل صاحب الأسل نا في المثل

نموذج رقم (5)

رمية غنائية حرة

الأسم : أيقظ الشجون

الشاعر : إدريس جماع

الملحن : عبد الكريم الكابلى

المؤدى : عبد الكريم الكابلى

النظام النغمى : خماسي صغير مبنى على درجة المي

الإيقاع : لا يوجد إيقاع "أداء حر"

نوعية صوت المؤدى : باريتون

- ◆ يبدأ الرمية بكلمة "ماله" من الدرجة سى " قرار الدرجة الخامسة " ويبدأ بمد حرف الميم "ما" ثم يقفز بالمفردة "له" إلى درجة الأساس ليهبط إلى قرار الدرجة السابعة بمد مضموم كما فى المثال أدناه :



- ◆ يعيد أداء نفس المفردة مع تغيير شكل إيقاع "له" على درجة الأساس ثم ينغم صوته بجلية نغمية بين درجة الأساس والدرجة الثالثة ليستقر على الأساس ثم قرار الدرجة السابعة كما فى المثال أدناه :



- ◆ وللمرة الثالثة يؤدى كلمة "ماله" مع تغيير درجة الإستقرار فتكون هذه المرة فى أكثر المناطق غلظة فى صوته أى يستقر على قرار الدرجة الثالثة كما فى المثال أدناه :



- ◆ أما المقطع أيقظ الشجون " فيؤديها بشكل إيقاعي مستغلاً إيقاع المقطع العروضي ليمد حرف النون المفتوحة فتكون نقطة البداية للمقطع من قرار الدرجة السابعة ليمد الصوت فى الدرجة الثالثة كما فى المثال أدناه :



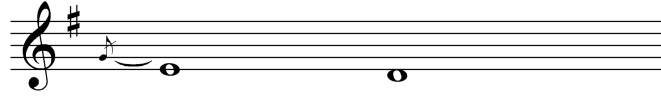
- ◆ أما المقطع "وحشة الليل" يبدأ من درجة الأساس ثم يقفز إلى الدرجة الرابعة



ليهبط بطريقة سلمية ليستقر على قرار الدرجة الخامسة :

♦ يؤدى مقطع "إستثار الخيال" على قرار الدرجة الخامسة فى شكلها الإيقاعي العروضي أما كلمة "الخيال" فتؤدى بعد إستقرار الدرجة السابعة ليقفز هابطاً من درجة الأساس إلى قرار السابعة كما فى المثال أدناه :

♦ أما كلمة الخيال فيؤديها بحلية من الدرجة الثالثة ليمد على درجة الأساس ثم



يستقر على قرار الدرجة السابعة كما فى المثال أدناه :

♦ أما كلمة "هين" يؤديها من الدرجة الخامسة ويقفز بصوته إلى جواب درجة الأساس ويستقر فى الدرجة الخامسة والرابعة ثم يعيد الأداء مع تغيير درجة الإستقرار فتكون على جواب درجة الأساس كما فى المثال أدناه :

♦ أما المقطع "تستخفه بسمة الطفل" فيؤدى بشكل إيقاعه العروضي ، يبدأ من الدرجة الخامسة ليصعد إلى جواب درجة الأساس ثم يهبط متدرجاً إلى درجة الأساس كما فى المثال أدناه :

♦ ثم يؤدى مقطع "يصارع الأجيال" بشكل هابط ليستقر على قرار الدرجة



الخامسة كما في المثال أدناه :



♦ أما المقطع "خلقت طينة الأسي" يبدأ من درجة الأساس ليصعد قافزاً إلى الدرجة الرابعة ثم يهبط ليستقر على درجة الأساس ثم قرار الدرجة الخامسة كما في المثال :



♦ يؤدي كلمة "فغشتها" على درجة غليظة في شكل إيقاعي بين قرار الدرجة الخامسة وقرار الدرجة السادسة ثم يصعد بصوته قافزاً بعد "حادي عشر" أي من قرار الدرجة الخامسة إلى جواب درجة الأساس كما في المثال أدناه :

♦ أما المقطع "ثم صاح القضاء" فيبدأ من الدرجة الخامسة ثم يستقر على جواب درجة الأساس كما في المثال أدناه :



♦ يؤدي كلمة "كوني" بصوت حاد يبدأ من جواب الدرجة الثالثة ليهبط إلى جواب الأساس ثم يستقر على الدرجة السابعة كما في المثال :



♦ يغني مقطع "فكانت طينة البؤس" فيكون أداء "فكانت" بين الدرجة الخامسة

هوامش الفصل الثالث

1. الطنبور : هو بداية الأغاني الدنيوية ، ويؤدى على ثلاث حركات ، الأولى يؤديها المغني منفرداً ببعض الألحان على كلمات الشعر القومي . والثانية وهى البطيئة يؤديه المغني بإيقاع موزون مصاحب بإيقاع التصفيق وكرير الحناجر وضرب الأرجل على الأرض وإيقاع ضربات العصي . والثالثة وهى الجزء الأخير من الأغنية الذي يؤديه المغني والمصاحبون بطريقة الجزء الثاني إلا أنه يقع فى ميزان سريع . أنقرض هذا النوع من الغناء فى مدن وسط السودان بعد ظهور غناء الرق وأنحصر فى البوادي والأرياف .

عباس سليمان السباعي - صيغ وقوالب الموسيقى العربية فى السودان .

2. الرمية : هي مقدمة غنائية إرتجالية تسبق الغناء الموزون يؤديها المغني المنفرد في بعض الأغاني السودانية - في لقاء مع المطرب بادي محمد الطيب .
3. حقيبة الفن : هي من نوعية الأغاني السودانية القديمة التي أستخدم في مصاحبتهآ آلة الرق وسجلت في أسطوانات في بداية العقد الرابع من القرن الماضي حيث أحضر بعضها صلاح أحمد محمد صالح مقدم برنامج أغاني الرق القديمة في دار الإذاعة السودانية فأطلق على برنامجه حقيبة الفن تسمية على الحقيبة التي كان يحمل بداخلها الأسطوانات في عام 1950م .
- عباس سليمان السباعي - النهضة الإسلامية ونشأة الطرق الصوفية والمدائح النبوية في وسط السودان - الطبعة الأولى الجزء الأول - يوليو 2002م - ص 59 .
4. قرشي محمد الحسن - المدخل إلى شعراء المدائح - إدارة النشر الثقافي - مطبعة التمدن - الخرطوم - يوليو 1977م - ص 24 .
مرجع سابق - ص 94 .
5. الطاهر محمد على البشير - الأدب الصوفي السوداني - الدار السودانية للكتب - الخرطوم الطبعة الأولى 1970م .
6. ورد الحديث على لسان الشيخ صالح النهام من إذاعة دولة الكويت بتاريخ 15 / 11 / 2002م يوم الجمعة الموافق 10 رمضان .
7. عباس سليمان السباعي - التعبير الموسيقي للأذان - جريدة الأنباء - الخرطوم 1970/10/15م - ص 5 .
8. المرجع السابق نفسه - الصفحة نفسها .
9. في لقاء للباحث مع الطيب محمد الطيب خبير الفنون الشعبية بتاريخ 2002/5/1م .

10. مرجع سابق - عز الدين إسماعيل - الشعر القومي في السودان - ص 96-97.

11. المسدار : من مسدر وهي الأرض المرتفعة والجهة التي يتوجه إليها الرعاة بالمواشي ومنها جاءت الكلمة العامية مسدار .

عون الشريف - اللهجة العامية في السودان - الدار السودانية للكتب - الخرطوم - مع دار الفكر - بيروت - الطبعة الأولى - 1972م - ص 343 .

12. مرجع سابق - عز الدين إسماعيل - الشعر القومي في السودان - ص 68.

13. الكلمة مجادعة مفرد - جدع - وهي بمعنى رمى عصاً أو حجراً أو ألقى أى شئ على الأرض من مكان عال (مرجع سابق - عون الشريف قاسم - اللهجة العامية في السودان - ص 116) .

14. قرشي محمد الحسن - من شعراء المدائح النبوية - الجزء الرابع - إدارة النشر الثقافي - مصلحة الثقافة السودانية - مطبعة التمدين الخرطوم 1978م - ص 184.

نتائج البحث

يسفر هذا البحث عن عدد من النتائج تتعلق بغناء الدوبيت أو بألحان الدوبيت في وسط السودان وإمكانية إستخدامه في مادة التربية الصوتية بالنسبة لطلاب شعبة الصوت بكلية الموسيقى والدراما " قسم الموسيقى " أو أي كليات موسيقية أخرى في السودان .

وقد قام الباحث بمسح شامل لمختلف المصادر والمقابلات والزيارات الميدانية لمواقع عروض الغناء بشقيه الديني والدينيوي لجمع المعلومات الكاملة لأثر الألحان الإرتجالية

وتوصل فيه إلى نتائج جديدة جاءت على النحو التالي :-

1) أن أغاني وألحان الدوبيت جاءت على ألحان حرة وعلى أنغام خماسية متعددة

مختلفة ولم تثبت على سلم واحد لأن ألحانها الإرتجالية لا تردد .

وقد قام الباحث بتدوين الطبقات الصوتية التي تتناسب مع الغناء المرحلي لكل

فصول الدراسة بكلية الموسيقى والدراما وحددها على المجالات الصوتية الآتية بالنسبة

لغناء النساء والأطفال والرجال كل حسب مجاله الصوتي وجاء ترتيبهم على النحو

الآتي :-

أصوات النساء والأطفال :

1. سوبرانو أول .

2. سوبرانو ثاني .

3. ميتزوسبرانو (وهو أقل حدة من أصوات السوبرانو الأول والثاني .

4. آلطو (وهو من الأصوات الغليظة بالنسبة للمجال الصوتي للنساء .

أصوات الرجال :

1. تينور أول .

2. تينور ثاني .

3. باريتون أول .

4. باريتون ثاني (صوت الباص وهو أغلظ أصوات الرجال) .

وفيما يلي البيان التفصيلي للدرجات الصوتية موضحة في الجداول التالية :

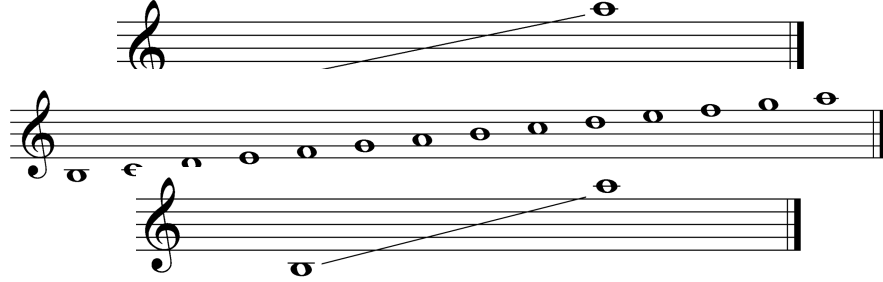
1. المجال الصوتي لطبقات النساء والأطفال :

أ. سوبرانو أول ونموذجه الآتي :



المدى الصوتي :

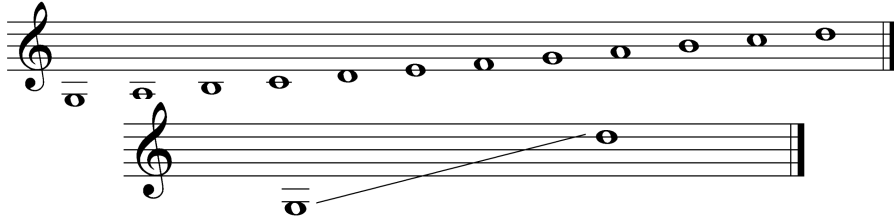
ب. سوبرانو ثاني ونموذجه الآتي :



المدى الصوتي :

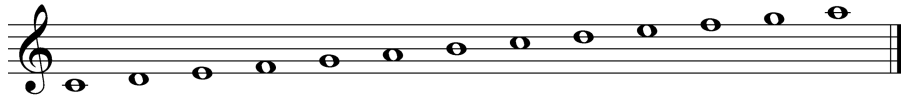
ج. كنتر آلطو ونموذجه المثال الآتي :

المدى الصوتي :

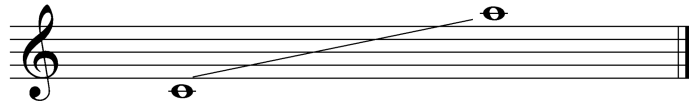


2. المجال الصوتي لأصوات الرجال

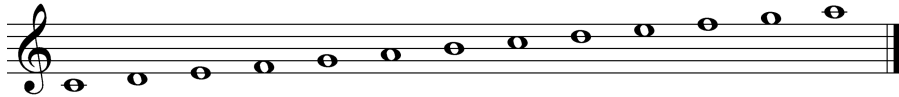
أ. تينور أول ونموذجه الآتي :



المدى الصوتي :

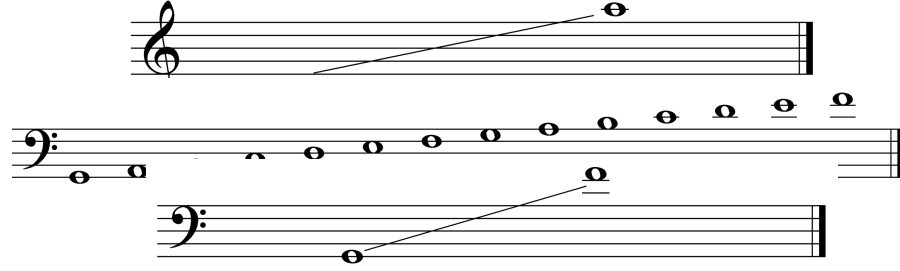


ب. تينور ثاني ونموذجه الآتي :



المدى الصوتي :

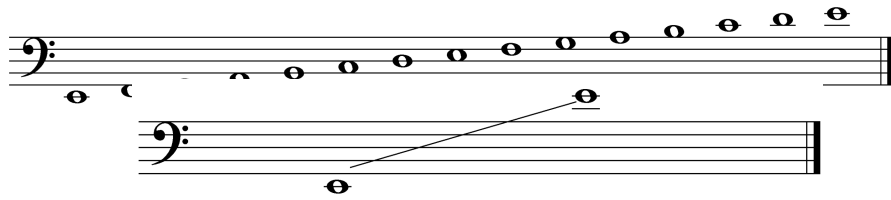
ج. باريتون أول ونموذجه الآتي :



المدى الصوتي :

د. باريتون ثاني ونموذجه الآتي :

المدى الصوتي :



وفيما يلي يجري الباحث إستخدام المجالات الصوتية السابقة للنساء والأطفال والرجال على الطبقات الصوتية الخماسية تمهيداً لأستخدامها في التدريب الصوتي لغناء الألحان الحرة في التربية الصوتية .

السلم الخماسي في وسط السودان يتكون من نوعين أساسيين :

نوع الخماسي الذي ينطق على السلم الكبيرة الإعتيادية

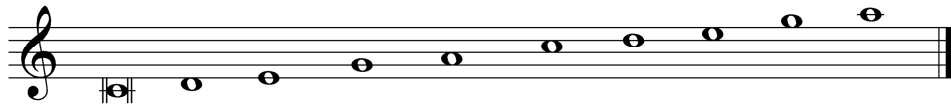
والثاني هو الخماسي الذي ينطق على السلم الصغيرة الإعتيادية .

فللسلم الكبير الخماسي نوعان أساسيان الأول لا يظهر في أبعاده الصوتية صوت الدرجتين الرابعة والسابعة أو الثالثة والسابعة وذلك لخلوه من أنصاف الأبعاد التي توجد في السلم الغربية .

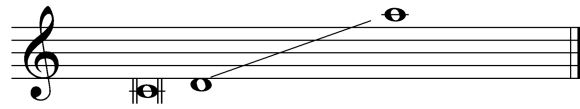
والآخر هو السلم الصغير الحماسي الإعتيادي ولا تظهر في أبعاده الصوتية صوت الدرجتين الثانية والسادسة أو الثالثة والسادسة .

وفي ما يلي يوضح الباحث إستخدام المجالات الصوتية لطبقات النساء والأطفال والرجال على أنواع السلام الحماسية تمهيداً لأستخدامها في مجال التربية الصوتية في الغناء الحر ويأتي تفصيلها :

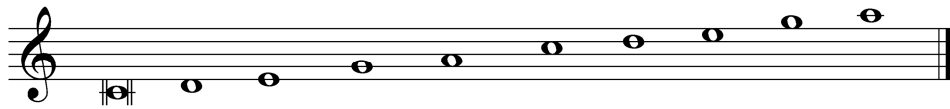
1. صوت السوبرانو الأول على السلم الكبير الخالي من صوتي الرابعة والسابعة ومجاله الصوتي الآتي :



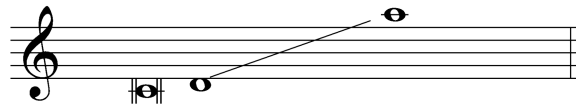
المجال الصوتي



2. صوت السوبرانو الثاني :



المجال الصوتي

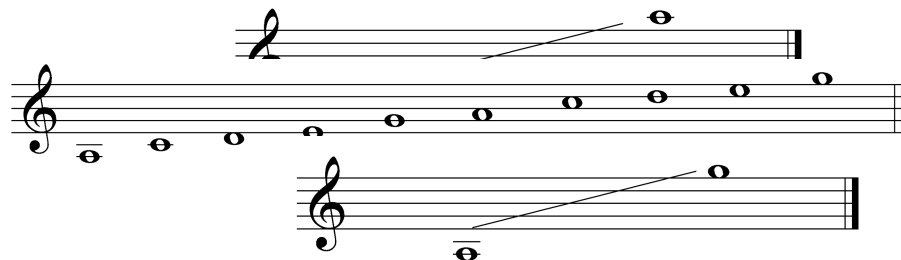


3. صوت التينور الأول :



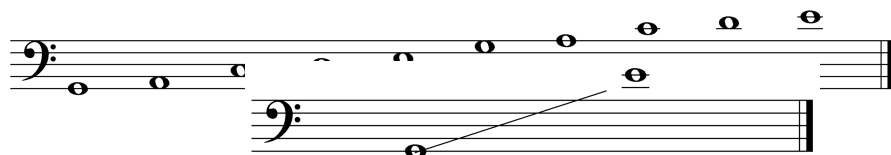
المجال الصوتي :

4. صوت التينور الثاني :



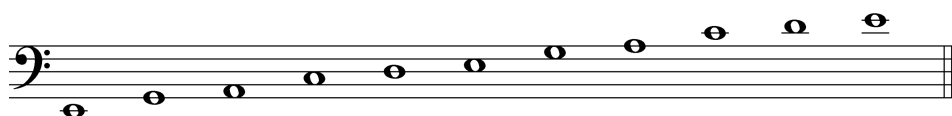
المجال الصوتي :

5. صوت الباريتون الأول :

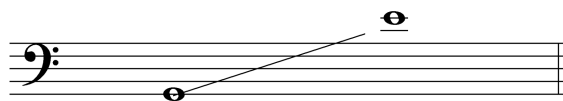


المجال الصوتي :

6. صوت الباريتون الثاني :



المجال الصوتي :



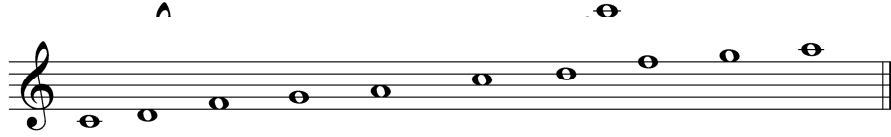
2) صوت النساء والأطفال والرجال على السلم الكبير الخماسي الخالي من صوتي

الثالثة والسابعة :-

1. السوبرانو الأول :



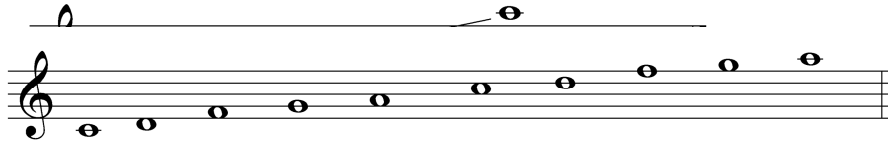
المجال الصوتي :



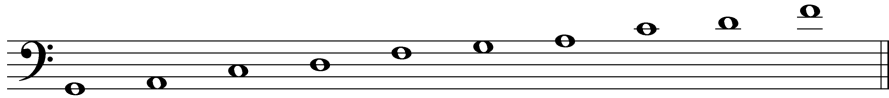
2. السوبرانو الثاني :

المجال الصوتي :

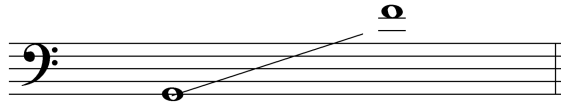
3. التينور الأول :



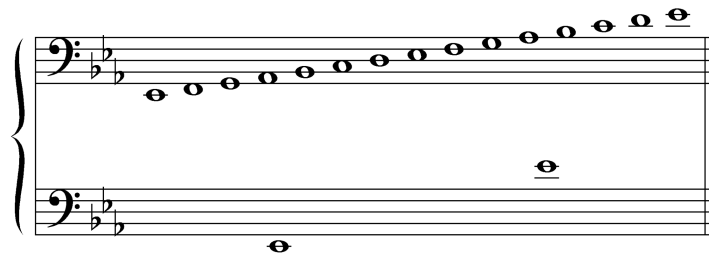
4. الباريتون الأول :



المجال الصوتي :

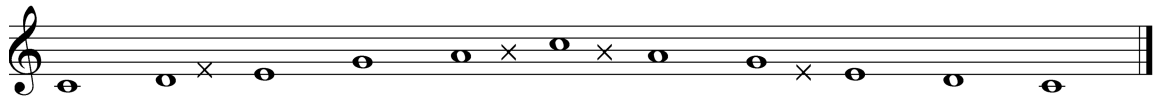


5. الباريتون الثاني باص :



فيما يلي حصر الباحث النظام النغمي والسلام التي تجري عليها ألحان الدوبيت ،
فوجد أن لكل منطقة نظام نغمي "مقام" خاص وحصر السلام فيما يأتي :
السلام الخماسية الكبيرة الخالية من صوتي الدرجتين الرابعة والسابعة كما في المثال
أدناه :

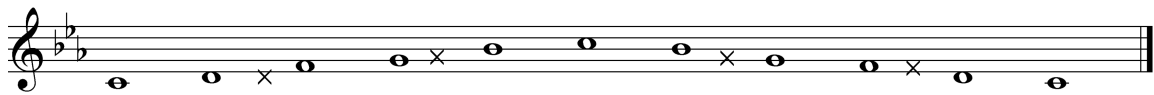
السلم الأول على درجة دو الوسطي* :



السلام الخماسية الصغيرة مع حذف الدرجة الثانية والسادسة كما في المثال أدناه:-

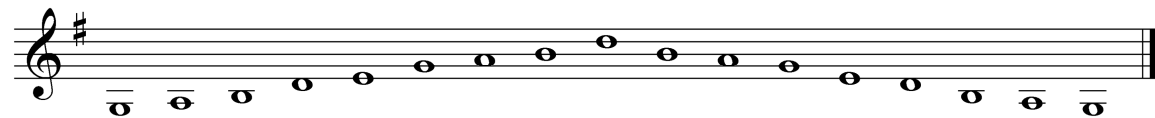


وهذا النظام النغمي الصغير مع حذف الثانية والسادسة هو الأكثر شيوعاً في وسط
السودان أي منطقة البطانة والجزيرة ومنطقة الكبايش شمال كردفان .
أما النظام النغمي الخماسي الصغير مع حذف الثالثة والسادسة كما في المثال أدناه



:-

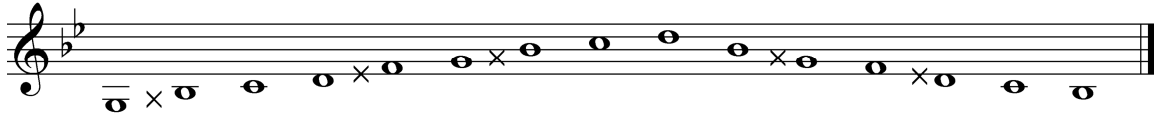
وهذا النظام غير شائع في هذه المنطقة وفي السودان ككل .
والسلام الكبيرة والصغيرة الشائعة والمستخدمه في أداء الدوبيت هي :
صول الكبير الخماسي :



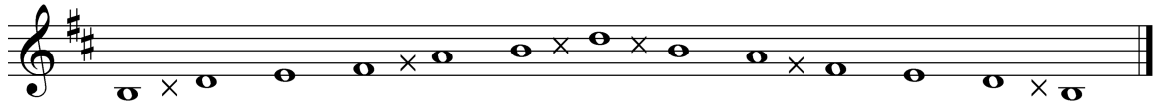
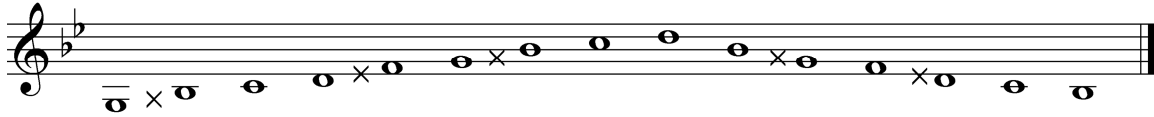
*العلامة x تدل على مكان الحذف من الدرجات الصوتية للنظام النغمي .

ملاحظة : أن الذي يؤدي حركة الدوييت الحرة يبدأ من درجة من السلم الخماسي ويتحرك بحرية إلى جواب الدرجة الخامسة . ويرتكز المشاركون على قرار درجة الأساس باستخدام النمة . أى أداء الصوت الممدود بطريقة Humming أو ما يعرف بالغنة* في اللغة العربية " علم التجويد " .

♦ السلم الصغير الخماسي المبني على درجة صول مع حذف الثانية والسادسة :-



♦ السلم الصغير الخماسي المبني على درجة فا . حذف الدرجة الثانية والسادسة :-



♦ السلم الصغير الخماسي المبني على الدرجة السابعة سي :-

♦ السلم الصغير الخماسي المبني على الدرجة الثانية :-



♦ وأختيار السلم والدرجة الصوتية التي يبدأ منها الدوييت متروك للمؤدي حسب

نوعية صوته وقوته التي تمكنه من الصعود والهبوط وإرتكاز السلم .

♦ لاحظ الباحث أن كل المؤدين هم فقط من أصوات الرجال مع إختلاف نوعية

* الغنة : مصدر الصوت يكون عبر الجيوب الرنانة للأنف مع ضم الشفتين .

أصواتهم ، وأن لا دور للنساء في أداء الدوبيت في كل مناطق السودان .
♦ عندما تكون المجادعة في الدوبيت بين أكثر من صوتين وتنعدم الممارسة التي تؤدي إلى الإتقان أي اختلاف القدرات الصوتية لكل فرد من المؤدين بنصيب الاهتمام في النص الشعري فقط دون المراعاة للنظام النغمي والإتقان الصوتي .

♦ أما أنماط الدوبيت في مواضعه المختلفة فيكون :

الحماسة :

يؤدي دوبيت الحماسة على السلام الكبيرة الحماسية لإظهار نبر الحماسي والقوة لأن طابع السلام الكبيرة القوة .

♦ يكون الأداء بصوت قوي وعالي مع إظهار النبر القوي لكل مقطع وخاصة في القفلات وتسمي النثرة . حتى تثير حماس المستمع .

♦ يؤدي دوبيت الهمبنة على السلام الكبيرة مع الافتخار ودون إظهار قوة أداء الحماسة ومع إظهار النبر القوي عند الافتخار ليدل على الكبرياء بما فعل .

♦ دوبيت السياسة :

يؤدي بحرية مع إختيار السلام والمناسب فيها .

♦ أما باقي مواضيع الدوبيت فمعظمها على السلام الصغيرة مع إظهار الإيقاع العروضي المتسرع في وسط الدوبيت بعد مد الصوت وتموجه في بداية الدوبيت . والختام يكون كبداية الدوبيت بصوت ممدود مع الارتكاز على درجة الأساس بغنة ممدودة .

♦ أما دوبيت الرثاء :-

يؤدي على السلام الصغيرة مع أداء حزين يؤثر على المستمع فيثير الحزن والشجن .

♦ للدوبيت طريقتان للأداء :-

أولاً : يكون بطريقة الرواية والإلقاء الشعري وهذا عندما يكون موضوع الدوبيت مرتبطاً بحادثة معينة أو موضوع سياسي ، فتسرد الحادثة وبعدها يكون أداء الدوبيت إلقاء .

ثانياً : عن طريق المجادعة ، وهذا يؤدي بطريقة غنائية حرة . ويؤدي المشاركون بالنمّة أي الركوز على قرار درجة الأساس .

♦ ملاحظة :

المجادعة في الدوبيت أكثر ما يؤدي في مواضيع الغزل وذكر المحبوبة . ويكثر هنا الإرتجال لإظهار قدرات المجداع . فهم يحاولون كسب ود المحبوبة بإظهار تفوقهم على غيرهم من الشعراء . أو بعضهم بعضا .

الطريقة المقترحة لتدريس الإرتجال في التربية الصوتية

لتدريس الإرتجال في التربية الصوتية أختار الباحث تنفيذ الشروط الآتية لمصلحة الطالب المتلقي للمادة :-

1. ضبط التنفس .
2. دراسة علامات التنفس .
3. دراسة علامات التعبير والشدة والقوة والبر القوي والضعيف .
4. تربية الأذن بتكثيف دراسة الصولفيج الغنائي وقراءة النوتة دون ذكر أسم الدرجات الصوتية .
5. الأبعاد الموسيقية المختلفة والتركيز على دراسة الأبعاد الشائعة في الدوبيت.

6. حفظ الإطار اللحني العام للدوبيت كصولفيج .
7. دراسة نماذج من الدوبيت كنص شعري أولاً وطريقة نطق المفردات العامية لكل مقطع من الدوبيت .
8. دراسة الإيقاع العروضي للدوبيت وطريقة أداء المقاطع إلقاءً مع توضيح طريقة الدمج وإدغام المفردات والإيقاع .
9. مخارج الصوت في إلقاء الدوبيت وطريقة غنائه .

طرق تدريس الإرتجال :

- 1) الأستماع والتقليد .
- 2) حفظ النص مع أتباع الخطوات السابقة مع مراعاة صوتيات النص الشعري القومي .
- 3) التأكد من النبر القوي والضعيف .
- 4) حفظ الحظ اللحني الكروكي .
- 5) حفظ اللحن مع إدخال الحليات والزخارف اللحنية للوصول إلى الإلتقان .

خطوات تدريس مادة الإرتجال :-

- 1) فيما يلي يقدم الباحث الخطوات العلمية الآتية لتدريس مادة الإرتجال في شعبة الصوت كمادة منهجية يستفيد منها الطلاب لرفع المستوى الغنائي من مادة شعبية كانت من أول القوالب الغنائية في السودان إلى مادة ممنهجة وعلمية وقام الباحث بتنظيم وجدولة علمية لطلبة قسم التربية الصوتية حسب مراحلهم التعليمية التي تبدأ من السنة الأولى حتى الخامسة .بمناهج تشمل أنواع الإرتجال في السودان والتي تتكون من الأغنية الدينية والدينيوية .

منهج السنة الأولى :-

يرى الباحث أن يكون جدول السنة الأولى مبنياً على الخطوات الآتية :-

أ. أختار الباحث السلام المناسبة للتدريب الصوتي والتي تتكون من سلم دو الكبير ومباشره دو الصغير - سلم فا الكبير ومباشره فا الصغير بأنواعهما الإعتيادية والتوافقية والميلودية .

ب. الأستماع لأنواع غناء الدوبيت في البادية وعلاقته اللحنية بمقدمات الأغنية السودانية - الأستماع إلى الإرتجال في الأغنية الدينية وعلاقتها بالدوبيت من حيث الخصائص .

ت. تدريب الطلاب بالتلقين على أنواع الإرتجال في الأغنية السودانية والدينية والشعبية .

ث. أستنباط بعض الإرتجال من الطلاب بعد إختيار نماذج من الشعر من العامية والعربية مع ملاحظة إستخدام خصائص الإرتجال بكل أنواعه .

منهج السنة الثانية :-

وفيه تقوم الدراسة بدقة أكثر وتبدأ الدراسة بمراجعة سريعة لمادة السنة الأولى ثم تبدأ دراسة السنة الثانية بالمنهج الآتي :-

أ. تُدرس السلام المناسبة للتدريب الصوتي والتي تتكون من سلمى صول الكبير ومباشره صول الصغير ثم فا الكبير ومباشره فا الصغير للتدريب الصوتي .

ب. الإستمرار في الإستماع لغناء الدوبيت في البادية والأغاني السودانية المسجلة في الغناء الديني والديني وعلاقتها بخصائص الدوبيت .

ت. تدريب الطلاب بالتلقين على أنواع الإرتجال في الأغنية السودانية والدينية والشعبية .

ث. إستنباط بعض الإرتجال على أمثله شعرية قومية وعربية مع مراعاة إستخدام

خصائص الإرتجال بكل أنواعه .

منهج السنة الثالثة :-

- أ. تبدأ الدراسة بمراجعة سريعة لمادة الإرتجال في السنة الثانية للتأكد من إستيعابها والإطمئنان على سير الدراسة .
- ب. تدرس السلام المناسبة للتكنيك الصوتي بسلمى رى الكبير ومباشره رى الصغير وسى ييمول الكبير ومباشره سى ييمول الصغير .
- ت. الدخول فى عمل نماذج إرتجالية عامية وفصحى من حيث النص وأيضاً مع مراعاة خصوصية الإرتجال بكل أنواعه مع التركيز على إستنباط الطلاب وتصحيحه بواسطة أستاذ المادة .

منهج السنة الرابعة :-

- المراجعة العامة لنماذج الإرتجال التى قام بأدائها الطلاب فى العام الماضى لربطها بمادة السنة الرابعة .
- أ. التدريب الصوتي على السلام الآتية :-
 1. سلم لا الكبير ومباشره لا الصغير .
 2. سلم مى ييمول الكبير ومباشره مى ييمول الصغير .
 - ب. الإستمرار فى عمل النماذج الإرتجالية المستنبطة من الطلاب والمبنية على كلمات عامية وفصحى دينية ودنيوية .

منهج السنة الخامسة :-

المراجعة العامة لمنهج الدراسة فى المراحل السابقة لتثبيت القواعد والخصائص للغناء

الإرتجالى بأنواعه الدينية والدينية .

أ. التدريب الصوتي على سلمى مى الكبير ومباشره مى الصغير ولا ييمول الكبير ومباشره لا ييمول الصغير .

ب. إستنباط وإبتكارات الطلاب فى الإرتجال الديني والديني على كلمات من العامة والفصحى الدينية والدينية .

ت. التركيز على تزجيه الطلاب فى التخصص الدقيق على نوعية الإرتجال الذي يتناسب مع الإرتجال الديني والديني .

الإضافات الأساسية لمادة الإرتجال الصوتية التي أختارها الباحث لمصلحة الطلاب وهي مرتبطة بمادة الإرتجال الصوتية :

♦ يرى الباحث أنه من الضروري أن يستمع الطلاب من خلال فترتهم الدراسية إلى نماذج حية فى الإرتجال من ذوى الخبرة والتخصص فى الغناء الديني والديني حتى يستقي الطالب ويتفهم ألوان الغناء الإرتجالي وخصائصه الفنية .

♦ كما لا بد أن يهيأ الطلاب إلى الاستماع للإرتجال العربية الحرة فى قالب الموال العربي والأغاني الدينية والدينية للاستفادة من إمكانية المقامات العربية المستخدم بعضها فى غرب السودان وعلاقتها بالإرتجال الحماسية فى وسط السودان وهنا يكون الطالب قد أتاحت له الفرصة لابتكار نماذج إرتجالية سودانية على الآلة

الموسيقية التي تساعده كثيراً في تنمية قدرته الصوتية حيث تعتبر عملية التقاسيم تربية للأذن الموسيقية .

تمارين للتربية الصوتية

الإجابة على تساؤلات البحث

يطرح موضوع هذا البحث عدة اقتراحات وتساؤلات تتصل بالدوبيت ودوره في الغناء بالسودان ، وردت الإجابة عنها من خلال مضمون هذه الرسالة .

ويلخص الباحث إجابات تلك الأسئلة على النحو التالي :

(1) وضع أرشيف علمي يكون مرجعاً للدارسين :

تعتبر مادة الدوبيت وأثرها في الإرتجال الغنائية والصوتية مادة سودانية صميمة تستحق أن تجمع وتصنف مع الألحان الإرتجالية العربية لتكون أرشيفاً مهماً للدارسين وأصحاب العلم والمعرفة للأجيال القادمة .

(2) إمكانية إستخدام النماذج الغنائية للدوبيت وأثرها على الغناء الديني والدينيوي: يمكن وبكل إهتمام وعناية إستخدام ألحان الدوبيت بكل ألحانه الحرة وأبعاده الصوتية الإرتجالية في الأغنية السودانية والعزف الآلي بعد أن يوضع منهج علمي يدرس في قسم التربية الصوتية تحت إشراف أستاذ متخصص في مادة الإرتجال وذلك حسب المجالات الصوتية للأصوات البشرية لإستخدامه في الغناء الفردي والعزف الآلي المنفرد كمادة علمية ضمن المنهج العلمي للتربية الصوتية .

التوصيات

على ضوء الدراسات التحليلية السابقة يورد الباحث التوصيات والمقترحات التي يرضيها لمستقبل الارتجال في الأغنية السودانية وهي على النحو التالي :

1. يوصى الباحث بدراسة الإرتجال الصوتية بنوعيهما الديني والدينيوي بجانب دراسات التربية الصوتية المنهجية لربط الخبرة الفنية حيث أنها تحمل طابعا خاصا يميزها عن دراسات التربية الصوتية المتبعة عالميا.

2. يوصى الباحث بالعمل على تدريس الإرتجال البسيطة المناسبة مع مجالات الدراسة في مرحلة الأساس لمساعدة التلميذ على الاستماع والتذوق والاستدراك لكي تعينه على التعرف السريع لطبيعة الغناء الإرتجالي في البيئة الشعبية السودانية.

3. الاهتمام بالارتجال في الأغاني السودانية لا يقل مكانة عن الموسيقى التقليدية ومن هنا يوصى الباحث بالاهتمام بجمع تراث الغناء الإرتجالي في السودان بتصنيفه وتحليله حتى يكون مرجعاً يستفيد منه الدارسون والباحثون .

4. يوصي الباحث بأن تشرع كلية الموسيقى والدراما قسم الموسيقى شعبة الصوت بتدريس مادة الإرتجال ضمن مواد الشعبة حتى يمكن تقديمها في العروض الموسيقية تحت إشراف أحد الدارسين المتخصصين في هذا المجال كما هو الحال في بعض البلدان العربية .

5. يوصي الباحث بأن تشرع كلية الموسيقى والدراما قسم الموسيقى باستخدام الإرتجال في العزف الآلي المنفرد .

6. يوصي الباحث بالإستعانة بالخبراء في تلقين الدارسين للأساليب الشعبية للأداء الإرتجالي .

ملخص البحث

يتضمن هذا البحث دراسة الإرتجاللات الصوتية وإمكانية إستخدامها في الموسيقى في السودان . وقد أختار الباحث إتباع المنهج العلمي التاريخي الوصفي التحليلي في دراسة وجمع المعلومات والحقائق القائمة على هذا البحث في التركيز على جمع أغاني الدوبيت في وسط السودان ، وقام بكتابة وتدوين النماذج المؤهلة لدراسة الإرتجاللات بعد وضع الطبقات الصوتية وإمكانية التدريب عليها بالأنواع الخماسية المستخدمة في الموسيقى السودانية . وقد عرف الباحث جوانب دراسته في أربعة فصول على النحو التالي :

الفصل الأول : وعنوانه وسط السودان والناحية الجغرافية والتاريخية ، وأستعرض فيه موقع السودان من الناحية الجغرافية والتاريخية بين العالمين العربي والأفريقي حيث تناول فيه حدود السودان الجغرافية مع الدول العربية والأفريقية . كما أستعرض فيه الأجناس التي أستوطنت السودان قبل هجرة العرب حتى دخول الأجناس العربية وإنتشار الإسلام في السودان .

الفصل الثاني : الدوبيت ومصادره وعلاقته بالموال العربي : تناول الباحث في هذا الفصل دراسة الدوبيت بأنواعه المختلفة من الأنماط التي تطرق إليها من غزل ومدح ورتاء وهجاء ووصف للطبيعة وكرم وشجاعة وحياة إجتماعية وسياسية ، كما وصف حياة الهمبته ورعى الإبل ، وتناول موضوع المسدار الذي يختلف في بنائه الشعري الذي يختلف عن الدوبيت ، ثم تناول الموال العربي وقام بتحليله تحليلاً مفصلاً ، وقارنه بمقارنه واضحة مع شعر الدوبيت السوداني وإرتجاللاته.

الفصل الثالث : الإطار العملي (أنواع الأداء الإرتجالي) : قام الباحث في هذا الفصل بالبحث عن تناول أنواع الدوبيت في الأغنية السودانية والإنشاد الديني والمديح

وأذان الصلاة وتلاوة القرآن الكريم ، تحصل فيه على خصائص الأداء في الإرتجال ،
وقام بتحليلها تحليلاً مفصلاً أستخلص فيه النظام النغمي الإرتجالي الذي يبني عليه
ألحانه .

الفصل الرابع : نتائج البحث : قام الباحث في هذا الفصل بوضع جدولة نظم
تدريس مادة الإرتجال الصوتية لتكون منهجاً من مناهج التربية الصوتية في كلية
الموسيقي والدراما فوضع برنامجاً تدريبياً للتربية الصوتية ، فقام بتوزيع المجالات
الصوتية بأنواعها الأساسية الأربعة وهي :

السوبرانو والآلطي والتينور والباريتون والباص على أنواع السلالم الخماسية الأربعة
لتكون مناسبة مع طبيعة الغناء السوداني وقام بوضع برنامج خاص لتدريس الإرتجال
لصالح شعبة الصوت بقسم الموسيقي .

الإجابة على تساؤلات البحث - التوصيات - ملخص البحث باللغتين العربية
والإنكليزية - مراجع البحث .

المراجع العربية

1. أحمد مرسي - الأغنية الشعبية - الهيئة المصرية العامة للنشر والتأليف - 1970م.
2. باسيل دافيدسون - أفريقيا القديمة تكتشف من جديد - ترجمة نبيل بدر وسعد زغلول - مراجعة محمد شوقي الكيال - الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة .
3. الشاطر بصيلي عبد الجليل - معالم تاريخ السودان وادي النيل - مكتبة العرب - القاهرة .
4. صدقي ربيع - النوبة بين القديم والجديد - الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة .
5. الطاهر محمد على البشير - الأدب الصوفي السوداني - الدار السودانية للكتب - الخرطوم - الطبعة الأولى 1970م .
6. عباس سليمان السباعي - قالب الدوييت وعلاقته بالموال وأثره على الغناء الديني والديني في السودان - مؤتمر الموسيقى العربية التاسع - وزارة الثقافة المصرية - القاهرة - عام 2000م .
7. عبده بدوي - مع حركة الإسلام في أفريقيا - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - القاهرة - الطبعة الأولى 1970م .
8. عز الدين إسماعيل - الشعر القومي في السودان - دار العودة - بيروت - 1969.
9. عون الشريف - اللهجة العامية في السودان - الدار السودانية للكتب - الخرطوم - مع دار الفكر - بيروت - الطبعة الأولى - 1972م .
10. قرشي محمد الحسن - من شعراء المدائح النبوية - الجزء الرابع - إدارة النشر الثقافي - مصلحة الثقافة السودانية - مطبعة التمدن - الخرطوم - 1978م .

11. محمد إسماعيل شهاب الدين - سفينة الملك ونفيسة الفلك - ب ن .
12. محمد ضيف الله - كتاب الطبقات في خصوص الأولياء والصالحين والعلماء والشعراء في السودان - طباعة إبراهيم صديق - المطبعة الثقافية - بيروت - لبنان - ب - ت .
13. محمد صلاح الدين - مشيخة العبدلاب وأثرها في حياة السودان السياسية - الدار السودانية للكتب والطباعة والنشر والتوزيع - الخرطوم - الطبعة الأولى .
14. نعوم شقير - جغرافية وتاريخ السودان - الدار الثقافية - بيروت - لبنان - الطبعة الثانية - 1972م .
15. يسري العذب - أزجال بيرم التونسي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - 1978م .
16. يوسف فضل حسن - الشلوخ ، أصلها ووظيفتها في السودان وادي النيل الأوسط - دار جامعة الخرطوم للنشر - الخرطوم - 1976م .

المراجع الأجنبية :

17. Ref. No. (66) Lewis. I.B Lewis-The Arab in history – London – university press – England
18. Ref. No. (37) Yusuf Fadl Hassan – The Arab and the esturn Sudan from the seventh to early sixteen countries – Khartoum – university press.

المقابلات

مقابلة مع خبير الفنون الشعبية الأستاذ الطيب محمد الطيب

الباحث : أنا الآن بمتزل أستاذنا الكبير الطيب محمد الطيب فى تسجيل بحث فى غناء الدوبيت وأثره فى الغناء الدينى والدينوى وسجلت هذه المقابلة فى 2002/4/15م ونحن سعداء بأن نسمع من هذا الرجل العلامة عن أوصاف وطبيعة غناء الدوبيت ونأخذ نماذج للفائدة حيث تعتبر هذه النماذج هى عمل حى وعمل نلتقيه من أناس سودانيين المراجع الأجنبية لا تكفى لكن الإنسان الذى أخذ طبيعة البادية .

الطيب محمد الطيب : حبابكم عشرة

شوف ... أنا أكلمك بالواضح والبيئة السودانية " النميم والنم والذنة والذندنة دي كلها ، المثقفين يتكلموا فى الإذاعة والتلفزيون يقولوا الدوبيت — الدوباي .

الباحث :

هل الدوباي كلمة عربية هل هى مأخوذة من الدوبيت هل هى لهجة عامية جات من الدوبيت ؟

الطيب :

هذا اللون ظهر فى العصر العباسى ، جو الشباب ودخلوا بغداد قيل ما بمشوا لأشعارهم ما شاع أتعب الكثير ولا يوافق العروض العربية ، - خارج النطاق العربى - قالوا فيه أبيات قليلة جداً جماعة إبراهيم أنيس فى موسيقى الشرق وطوالي تركوه ، هنا فى السودان إذا قلت إرتجال اسمه المربع أول ماطنه أو تقولوا تقول دوبي ، عندنا الدوباي - الشاشاي - والسته مقامات وكلها

(أى - أى - أى) والدوباي - الشاشاي - الهوهاي - كلهم تبع المربع ،
هذه من البحور والمسألة دي لما يقولوا الشعر المربع العروض بتاعتو الرجز
إيقاع أعرج يأتى كامل ومرات رجز (مستفعلن).

الباحث :

ده من ناحية عروضية ؟

الطيب :

نعم من ناحية عروضية المربع يجي رجز وأحياناً هزج .

الباحث :

بين الرجز والهزج ؟

الطيب :

ياخذ من دا وياخذ من دا ، الناس خلاص غلبت عليهم كما غلبت كلمة
همبته على وسط السودان وعلى المناير العامة . وهمبته لا تعرف إلا فى غرب
النيل كردفان ودارفور الناس المؤثرين قط لا جزيرة ولا شرق وال بطانة ولا
أى شئ ولا جعليين ولا زي مابسموا همبته عندهم حاجة يقولك (للفرد)
نهار ومهاجري ومجراوي يقولوا ليهم كدا وهسي آآن غلبت كلمة همبته
دوبيت غلبت أى زول يقول ليك دوبيت .

الباحث :

أى يزول يقول دوبيت غلبت على الدوباي .

الطيب :

دوبيت غلبت على المربع وأنا سويت كتاب سميتو الدوباي .

الطيب :

دى تعريفات بسيطة عن الدوباي يعنى غلبت الكلمة ما بنقدر ننكرها فرضت
نفسها دوبيت وما دام دا بحث أكاديمي لازم تعرف كلامك دا بكلمة
صحيحة وبعد دا كلها إجتهادات فردية .

Abstract

This research combines a study of the vocal improvisations and their possible utilization in the Music of the Sudan.

The researcher has adopted the analytic, historic and scientific methodology in this respect. Emphasis is concentrated on the (Dobait) singing of central Sudan. Dobait is the folkloric ballading or ode sung solo un-accompanied by music, but joined collectively by other singers singing their own interpretation, also monolithically but they give a collective hummen at the end of each couplet or quadruplet sung.

The samples of central Sudan" Dobait" are notated and written on the deliberation that they shall serve as teaching materials for the vocal improvisation. They were subjected, at first for vocal placement of each sound sung prior to using them as training exercises of voice production under the pentatonic scale commonly used in the Sudanese Music.

The research compounds of four chapters:**The first chapter** conveys central Sudan historical and geographical features amongst the two African and Arabian worlds exposing the different ethnic groups, residing in Sudan since pre-Arab and Islamic eras.

The second chapter deals with the "Dobait" & its origins and relation with the similar Arabic "Mawal" Also the different types of "Dobait": love, bravery, generosity, condolence, criticism and landscape ballades, were shown plus the images of the images of the social and political lives of the people, in addition to the "Hambata"- cattle rustlers or armed robbers in the "Robin hood fashion" also Camel grazers: The "Musdar" is also covered in this chapter, which differs from Dobait only in lyric verse. The chapter compares the Arab Maowal with the Sudanese Dobait and its improvisation.

Chapter three deals with the Sudan Dobait, as resembled the Sudanese songs, the religious chanting, the Madeeh “odes to Prophet Mohammed”, the Holly Quran recitation and the prayer calls; for the purpose of extracting the vocal production features to reach the tonality of the pentatonic improvisation structure and composition.

Chapter four includes a charter for the vocal improvisation training timetable suitable for becoming an educational curriculum of voice production at the College of Music and Drama, and as a musical program of exercises set for the main voices of: Bass, Baritone, Tenor and soprano. Based upon the main four pentatonic scales appropriate for Sudanese singing.

Finally, the conclusion answers the research’s question, plus presenting the necessary recommendation and the Abstract both in Arabic and English languages, in addition to the references of the research.