الموسيقار مصطفى كامل وتوظيف آلة القانون في الموسيقى السودانية الحديثة

د. كمال يوسف علي[1] (السودان)

مقدمة:

- تأثرت الموسيقى السودانية الحديثة منذ نشأتها حوالي العام ١٩٢٠م وعبر مراحل تطورها المختلفة؛ تأثرت بالعديد من العوامل الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية؛ سلباً وايجاباً، لكن وفي حال رصد التطورات الإيجابية التي لازمتها خلال هذا القرن من الزمان يمكننا أن نقف على تطورها في الشكل حيث بدأت بالغناء الغير مُصاحَب بالآلات الموسيقية، وتَطور هذا الغناء في بنيته من حيث الصيغ والبناء اللحني والنغمي، وما فتئ أن بدأ في استيعاب كل ما أُتيح أمامه من آلاتٍ موسيقية وتقنيات تسجيل، وتدرجت هذه المراحل بدءاً بتسجيل الاسطوانات خارج السودان، ثم التسجيل في الإذاعة السودانية على الاسطوانات ثم على الأشرطة. بالنظر إلى العامل الاقتصادي فنلاحظ أنه ومع تطور الحياة بشكل عام خلال سنيّ القرن العشرين فقد تزايد استخدام الآلات الموسيقية بمختلف أصنافها وأُسَرِها من حيث النوع والكم معاً، كما أثرت إمكانية الاستماع للإذاعات العالمية المختلفة ومشاهدة أفلام السينما على أذواق المستمعين؛ وعلى التفكير الموسيقي لدى المؤلف والموسيقي السوداني، ثم أتى افتتاح المسرح القومي بأمدرمان في نهاية العام ١٩٥٩ وكان له دوره البارز في دفع الحركة الموسيقية من خلال ما كان يحيه من حفلاتٍ جماهيرية، كذلك كان لإنشاء تلفزيون السودان في العام ١٩٦٢ ذات الأثر، فكان كل ذلك بمثابة المحركات التي أسهمت في تطور

[1] أستاذ مساعد بجامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، كلية الموسيقي والدراما مارس ٢٠٠٥ . وحتى ٢٠١٠ . عضو المجالس واللجان الأكاديمية والفنية المختلفة بجامعة السودان وكلية الموسيقى و الدراما حتى ٢٠١٠. حصل على الدكتوراة في العلوم الموسيقية ، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا فبراير ٢٠٠٥م وهو مؤسس أوركسترا النيل ١٩٨٧. وأوركسترا التبر ٢٠١٠.

الموسيقى السودانية الحديثة من حيث الشكل والمضمون؛ فنمت فيها فكرة المقدمة الموسيقية والمصاحبة الموسيقية بأنماطها المختلفة، كما تأثرت بمختلف التيارات العالمية مثل موسيقى البوب والجاز؛ فنشأت إثر ذلك الفرق والمجموعات الموسيقية التي وظّفت مختلف أشكال التكوين الموسيقى من آلاتٍ نحاسية وكهربائية حين ظهورها في وقتٍ لاحق. على مستوى القدرات البشرية لم يكن أمر هذا التطور حصرياً على الموسيقيين السودانيين، بل أتاحت مختلف الظروف السياسية والاجتماعية الفرصة أمام العديد من الموسيقيين غير السودانيين للإسهام في هذه الحركة، بدأ ذلك بالموسيقيين الإنجليز الذين وفدوا ضمن الفرقة الموسيقية للجيش المُستعمر، وموسيقيو الجاليات العربية والأوربية الذين عاشوا في السودان، وقد تراوح هذا التاثير بين إتاحة الفرصة أمام السودانيين للإستماع لمختلف الثقافات الموسيقية وبين التعليم المباشر للموسيقيين السودانيين أساليب العزف على مختلف أنواع الآلات، ومن أبرز الأمثلة على هؤلاء الموسيقار المصري الجنسية مصطفى كامل؛ عازف القانون الذي قضى نحو عقدٍ من الزمان في الفرقة الموسيقية للإذاعة السودانية مشرفاً عليها ومدوناً لأعمالها الموسيقية، ومُعلماً للعديد من أفرادها، ومشاركاً بالعزف في مُعظم الأعمال التي تم تسجيلها في ذاك العقد. أتى في مرحلةٍ لاحقة الموسيقار الإيطالي عزو مايسترلي عازف الكمان الذي لعب ذات الدور في الإشراف على الفرقة الموسيقية وتطوير مهارات العزف على الكمان والمشاركة في تسجيلات الإذاعة حتى نهاية عقد الستينات والتدريس في معهد الموسيقى والمسرح إثر إنشائه في العام ١٩٦٩م. بعد تاسيس المعهد وفي العام ١٩٧٢ استُقدِمت إلى هيئة تدريس المعهد نخبة من الخبراء في التعليم الموسيقي من جمهورية كوريا الشمالية؛ أشرفت على إنشاء وتكوين الأوركسترا والكورال للمعهد؛ إلى جانب تدريس العلوم والفنون الموسيقية المختلفة حتى العام ١٩٩٢م. في ظل هذه الجهود التي كان لها الأثر الملموس في تطوير الموسيقى السودانية الحديثة مفاهيمياً وتطبيقياً؛ وفي رفع وعي وذائقة المستمع السوداني؛ كان الموسيقار مصطفى كامل رقماً مهماً ذا أثر بالغ لا يمكن تجاوزه في تاريخ الموسيقى السودانية الحديثة في واحدة من أثرى مراحل إنتاجها وهي حقبة عقد الخمسينات.

- موضوع البحث:
- يسلط البحث الضوء على واحدٍ من الموسيقيين الذين أسهموا في بناء وتطوير الفرقة الموسيقية في الإذاعة السودانية وذلك من خلال الضبط النغمي وتدوين الألحان وتطوير مهارات العزف والأداء لجيلٍ من رواد الموسيقيين السودانيين في القرن العشرين، إلى جانب مشاركته في العزف بآلة القانون في تسجيلات تلك الفترة.
- أهمية البحث:
- تتمثل اهمية البحث في أنه يبتدر الدراسة والسؤال عن الدور الذي قام به الموسيقار مصطفى كامل عبر آلة القانون في الحياة الموسيقية الحديثة في السودان؛ ويعمل على توفير الإجابات الموضوعية من خلال ما هو متاح من تسجيلات الإذاعة السودانية التي شارك فيها.
- أهداف البحث:
- يهدف البحث إلى معرفة وتحديد الدور الذي لعبه الموسيقار مصطفى كامل وآلة القانون في الموسيقى السودانية الحديثة وذلك من خلال:
- ١/ تحديد مدى أهمية هذا الدور وما أضافته آلة القانون للفرقة الموسيقية للإذاعة.
- ٢/ عرض وتحليل لبعض النماذج التي تُبين أبعاد هذا الدور.
- أسئلة البحث:
- ١/ ما الدور الذي لعبه مصطفى كامل وآلة القانون في تطوير الفرقة الموسيقية للإذاعة؟
- ٢/ ما هي التقنيات التي تميز بها أداء آلة القانون في الموسيقى محل الدراسة؟
- تطور الموسيقى السودانية الحديثة حتى منتصف خمسينات القرن العشرين:
- تمازجت العديد من العناصر التاريخية في تكوين الحضارة والثقافة السودانية، فبالإضافة إلى الأصل النوبي الأفريقي لحضارات السودان القديمة، دخلت عليها حضارات مصر الفرعونية وتاثيرات حضارات غرب آسيا وحضارات الهند في مختلف عصور ما قبل الميلاد، إلى أن اتصلت بها حضارات اليونان والرومان، فبدأ عهد جديد بالممالك النوبية التي تاثرت بالديانة المسيحية في القرون

الأولى للتاريخ الميلادي، ثم أعقب ذلك دخول الدين الإسلامي عبر الهجرات العربية من الجزيرة العربية شرقاً ومن جزيرة سيناء وشمال أفريقيا عبر قرون عديدة. تأسست سلطنة الفونج الإسلامية في العام ١٥٠٤م إلى جانب غيرها من الممالك الإسلامية الأخرى في مختلف أنحاء السودان. دخلت بعد ذلك الحضارة والثقافة السودانية في العصر الحديث في طورٍ جديد احتكت فيه بالسلطنة العثمانية عبر الغزو التركي المصري للسودان في العام ١٩٢١م، والذي انتهى عهده بعد ستة عُقود بقيام الثورة المهدية التي عمدت إلى خلق ثقافة قامت على فكر وأحكام الدين الإسلامي وحاربت كل ما له صلةٌ بتلك الثقافات القادمة من خارج حدود السودان. لم يستمر حكم الدولة المهدية طويلاً إذ عاد الإستعمار الأجنبي مرةً أخرى في نهاية القرن ممثلاً في الغزو الثنائي الإنجليزي المصري في العام ١٨٩٨م. وقد أنتج هذا التداخل لكل هذه العناصر عبر هذا التاريخ الطويل؛ أنتج ثقافة السودان التي يعيشها اليوم، وتُمثل الموسيقى السودانية الحديثة واحداً من مكونات هذه الثقافة. وفي شأن هذه العوامل التي كونت الثقافة السودانية المعاصرة؛ ينقل جمعة جابر عن حسن إسماعيل عِبيد قوله: "إن الثقافة في السودان وُلدت افريقية حيث كُفِلت لها كل أسباب النمو، إلا أنه وبمرور الزمن وبفعل عمليات التلاقح الفكري والتمازج العرقي؛ استحالت إلى ثقافة هجينة، انصهرت في بوتقة الواقع المحلي؛ حيث تحددت أنماطها المكونة واكتسبت بتأنٍ في هذا الأتون صفات جديدة تجاوزت بفعلها مقومات أصلها وواقعها التاريخي."[٢]

- يرى الفاتح الطاهر أن الفترة منذ مطلع القرن العشرين وحتى بداية عشريناته هي "مرحلة طفولة الأغنية السودانية الجديدة" معللاً ذلك بالجهود التي بذلها كلٌ من محمد ود الفكي، خليل فرح ومحمد أحمد سرور، الأمر الذي ساعد على تحقيق قفزة نوعية في لون الأغنية السودانية في المدينة حددت اتجاه تطورها اللاحق.[٣] وهي المرحلة التي أطلق عليها الفاتح الطاهر نفسه اسم "المدرسة الفنية الأولى" والتي عُرفت لاحقاً باسم "الحقيبة". وهو يرى أن الجذور التي نشأت عليها تلك الأغنية هي ذات جذور الحياة الموسيقية في ذلك الوقت قائلاً: "بدأت التقاليد الغنائية الفنية رفيعة المستوى في

[٢] جمعة جابر. الموسيقى السودانية، تاريخ تُراث، هُوية، نقد. شركة الفارابي للنشر والأدوات المكتبية المحدودة، الخرطوم. بدون تاريخ. ص ٢٢
[٣] الفاتح الطاهر. أنا أمدرمان تاريخ الموسيقى في السودان. ماستر التجارية، الخرطوم. ١٩٩٣. ص ٣٢

أعماق التقاليد الدينية، بخاصة في المدائح والقصائد التي بلغت أوجها في أُطر التقاليد الموسيقية في المدينة في مطلع القرن العشرين، فالرميات[٤] القصيرة التي تطورت في ابداع ممثلي المدرسة الفنية الأولى (الحقيبة)[٥] أخذت عناصر البناء الشكلي والأسلوب من الأناشيد الدينية التي كانت تُنشد في المناسبات الدينية والأعياد"،[٦] هذا إلى جانب غناء المرأة في مختلف المناسبات، وإلى جانب مختلف الأشكال الفولكلورية التي ظهرت مع قدوم القبائل من مختلف أنحاء السودان والتي كانت تُؤدىَ في المناسبات المختلفة، فضلاً عن النشاط الموسيقي لأبناء الجاليات الأجنبية الذين يملكون مختلف انواع الآلات الموسيقية مثل البيانو والكمان والتشيلّو[٧] كما كانت هناك الأشكال المختلفة للغناء المقتبس عن الموسيقى العربية (التركية المصرية والسورية).[٨] ويؤكد جمعة جابر على أن فنون الغناء الشعبية كانت هي المصدر الذي اعتمدت عليه الأغنية السودانية في بداية تكّونها مطلع القرن العشرين؛ قائلاً في هذا الشأن: "لم تكن الموسيقى السودانية عصرئذ خارجةً عن كونها موسيقى شعبية على مستوىً من التنوع الحضاري (العربي الأفريقي)"[٩] وينسب نشأة وتطور هذه الأغنية إلى المدينة متمثلةً في عاصمة البلاد والمكونة من ثلاث مُدن هي (الخرطوم، امدرمان وبحري) وكما تفضل بالذكر فهي "النقطة التي تشع منها الحضارة على بقية أجزاء القطر"[١٠] مؤكداً على ذات ما أورده الفاتح الطاهر أعلاه عن الفترة التي عُرفت باسم (الحقيبة) قائلاً: "بدأت في العاصمة السودانية البدايات الأولى للغناء والموسيقى في شكل ما يُسمى (أغاني الطنبور)[١١] الذي كان في أشكالٍ شعبية إلى أن تحوّل إلى شكلٍ أكثر تقدماً يسمى الآن بفن (الحقيبة)."[١٢] ويُلخص جمعة جابر خصائص هذا الفن في أنه كان يعتمد على الشاعر الغنائي الذي كان هو المُلحن في معظم الأحيان وأحياناً هو

[٤] الرميات جمع المفردة (رمية) وهي عبارة عن تمهيد يسبق الأغنية في شكل أداءٍ مُرتل Recitative.
[٥] أطلق اسم الحقيبة على غناء الفترة منذ نهاية العقد الثاني للقرن العشرين ١٩٢٠ تقريباً وحتى منتصف أربعينات القرن تقريباً.
[٦] الفاتح الطاهر، المصدر السابق. ص ١٧
[٧] المرجع السابق. ص ٢٢
[٨] نفس المرجع. ص ٣٤
[٩] جمعة جابر. مصدر سابق. ص ٢٨
[١٠] نفس المصدر. نفس الصفحة.
[١١] الطنبور اسمٌ لنوع من الغناء الذي لا تصاحبه آلة موسيقية، والكلمة تُشير إلى نوع من الأداء الصوتي الحلقي يؤديه الرجال مصحوباً بالتصفيق باليدين والضرب على الأرض بالأرجل، والمؤدي لهذا الفن يسمى (طنباري) ويجمع على (طنابرة) ويوصف الفن نفسه باسم (الطنبرة).
[١٢] جمعة جابر. المصدر السابق. ص ٢٩

المغني، أما شكل الأداء فكان يعتمد على المغني المنفرد الذي يقود مجموعة من المصاحبين (المذهبجية) والذين عُرفو باسم (الشيالين)، وكان الإيقاع يعتمد على التصفيق بالأيدي من قبل الشيالين، أما المسرح الإجتماعي الذي نما فيه هذا الفن فهو مناسبة الزواج والتي كانت تُعرف باسم (بيوت الأعراس) والتي كانت تمتد الإحتفالات فيها لأيامٍ عديدة،١٣ وكانت ألحان أغنيات الحقيبة تقوم على النظام النغمي الخماسي للموسيقى السودانية. ويرى الفاتح الطاهر بأن تطور هذا الفن قد نتج عن "أن عدداً من شعرائها وملحنيها صاروا يبذلون جهداً في إضافة تنويعاتٍ وجُملٍ لحنية جديدة على مسار لحنها الأصلي استجابةً لأغراضٍ اجتماعية وثقافية"١٤ مع مراعاة الفروق في الموهبة وأساليب الأداء بين أقطاب هذه المدرسة.

- من جهةٍ ثانية وفي مطلع القرن العشرين شكّل الإنجليز جيشاً سودانياً جديدا، وكانت الفرق الموسيقية تتبع لتشكيلات هذا الجيش المختلفة، وكانت عبارة عن مدارس موسيقية تُعِدُ الموسيقيين العسكريين في مجال العزف على آلات النفخ الخشبية والنحاسية، وكانت بمثابة أول مؤسسات للتعليم الموسيقي في السودان، وفي هذا الشأن يقول الفاتح الطاهر: "كان ظهورها بمثابة فتح مرحلة جديدة في الثقافة الموسيقية السودانية حيث أصبح التفاعل بينها وبين التقاليد الموسيقية الأوربية على مستوىً أكثر انفتاحاً وتطورا". حيث كانت هذه الفرق تقدم عروضها للجماهير في الميادين والساحات المفتوحة.١٥
- "في بداية الثلاثينات ازداد الاهتمام بالآلات الموسيقية ازدياداً ملحوظاً في المدن السودانية حتى البيانو، وكان ذلك يعكس تأثراً بالحضارة الأوربية"،١٦ وفي أواسط العام ١٩٣٦ تم تأسيس جمعية الموسيقى في كلية غُردون التذكارية وكان يشرف عليها موسيقيون من الإنجليز والسودانيين من موسيقى الجيش، وكانوا يعزفون على آلات الكمان، العُود والماندولين، وكانت تلك المجموعة بمثابة نواةٍ لفرق الهواة في البيوت والأندية الرياضية.١٧ في ذات الوقت استوعبت أغنية الحقيبة كل ما أُتيح امامها من آلاتٍ موسيقية بخاصةٍ في تسجيل الاسطوانات بعد أن كانت تعتمد على الصوت البشري

١٣ نفس المصدر. نفس الصفحة.
١٤ الفاتح الطاهر. مصدر سابق. ص ٣٥
١٥ الفاتح الطاهر. مصدر سابق. ص ٢٢
١٦ المصدر السابق. ص ٥٠
١٧ نفس المصدر. نفس الصفحة.

فقط، "حيث استُخدِم المثلث وأكورديون الأزرار، الرق والكمان، القِرب الاسكوتلندية Bagpipe، البيانو والفلوت، فأدى ذلك إلى إدخال المقدمة الموسيقية التي تؤديها هذه الآلات أحياناً في شكل فردي كأغنية (صباح النور) للمطرب محمد أحمد سرور والتي استهلها بمقدمة موسيقية للحن الأساسي من آلة الكمان بمصاحبة إيقاع الرِق، أو في أداء جماعي كأغنية (الهلال) للمطرب كرومة والتي تُؤدِي مقدمتها آلات الفلوت والكمان والآلات الإيقاعية، كما شارك البيانو في العديد من الأغنيات وتم توظيفه في مقدمتها كأغنية (دمعة الشوق) لكرومة وكان يعزفُ عليه صاحب استوديو التسجيل، كما سُجلت بعض الأغنيات بمصاحبة فرقة تخت شرقي مصرية مثل أغنية (رسائل الشوق) للمطرب إبراهيم عبد الجليل والتي برزت فيها آلة القانون بشكل واضح."[١٨] ساعد كل ذلك على تطور الثقافة الغنائية في السودان في تلك المرحلة ولعب انتشار الاسطوانات التي حملت تسجيل أغنيات مطربي المدرسة الفنية الأولى دوراً مهماً في ذلك، حيث انتشرت في كل المُدن والقرى تقريباً، وكان التجار الذين يأتون إلى العاصمة للتزود بالبضائع لا ينسون أن يحملوا معهم الإصدارات الجديدة من هذه الاسطونات. وقد شجع نجاح الاسطوانات رجال الأعمال السودانيين على تمويل انتاجها والتعاقد مع المطربين وشركات الإنتاج المصرية لهذا الغرض.[١٩]

- مثّل إفتتاح إذاعة أمدرمان في مايو ١٩٤٠ مرحلة جديدة في تطور الأغنية والموسيقى السودانية الحديثة، ومع تطور الإذاعة نفسها بدأت في تأسيس فرقة موسيقية بدات بآلتي العُود والكمان، وبذلك زادت شهرة المطربين الذين قدمتهم الإذاعة مثل المطرب إبراهيم الكاشف وحسن عطية،[٢٠] في العام ١٩٤٧ بدأ تكوين أول فرقة موسيقية تهدف إلى رفع مستوى الأداء الموسيقي لأفرادها، وكانت هي نفسها خطوة أخرى في تطوير الفرقة الموسيقية للإذاعة، وكانت تتكون من آلات العُود والكمان وصفارة الأبنوس،[٢١] وكان ذلك بعد اتساع نطاق الحركة الفنية الغنائية في مختلف مدن السودان، حيث انتشرت الفرق الموسيقية في الأندية، وطاف المطربون على هذه المدن يقدمون فنونهم الغنائية،

[١٨] كمال يوسف علي. الموسيقى السودانية الحديثة عبر قرن من الزمان ١٩٢٠ – ٢٠٢٠. بحث غير منشور. ص ٤
[١٩] الفاتح الطاهر. مصدر سابق. ص ٥١
[٢٠] المصدر السابق ص ٦٧
[٢١] جمعة جابر. مصدر سابق. ص ٩١

إلى جانب افتتاح فروع لمكتبة (البازار السوداني) التي تم تأسيسها في العام ١٩٢٠م في الخرطوم – في مختلف المدن مما ساهم في انتشار اسطوانات المطربين السودانيين المسجلة في مصر وفي تسويق الآلات الموسيقية.

- ونتج عن هذا النشاط أن وفد إلى مدينة أمدرمان الموسيقيون من مختلف المدن الأخرى والذين كوّنوا مع الموجودين في الإذاعة النواة الأولى لفرقتها الموسيقية وأصبحوا من الموسيقيين البارزين على مر العقود التالية ومن هؤلاء عازفّي الكمان بدر التهامي من مدينة (ود مدني) وحسن الخواض من مدينة (عطبرة). وكان ذلك انتقالاً لمرحلة اخرى في تاريخ تطور الموسيقى السودانية الحديثة حيث انتقلت إلى ما عُرف باسم "المدرسة الوترية" أو ما أسماه جمعة جابر "فن الموسيقى الوتري الحديث"٢٢ وذلك نسبة لتزايد عازفي آلة الكمان ودخول آلات التشيلّو والكونترباص بشكلٍ تدريجي، ونتيجةً لهذا التطور في شكل وتكوين الفرقة الموسيقية لم يعد كافياً للموسيقى أن تقوم بمجرد مصاحبة المطرب وتكرار اللحن بشكل بسيط، فكان أن بدأ البحث عن بعض الحلول التي تمثلت في وضع مقدمة موسيقية، ووضع جملٍ موسيقية جديدة بين المقاطع بغرض التنويع وعدم الإكتفاء بتكرار ما يؤديه المطرب، ويذكر الفاتح الطاهر أن اثنين من المطربين والذّينِ كانا يضعان ألحان أغنياتهما بأنفسهم؛ قد نجحا في هذ الاتجاه وهما التاج مصطفى وعثمان حسين، وكان ذلك منذ أواخر الأربعينات وحتى بداية الخمسينات.٢٣
- مثّل مطلع الخمسينات ذروة مقاومة الحركة الوطنية السودانية للإستعمار الإنجليزي المصري، وتكللت جهوده بتوقيع اتفاقية فبراير ١٩٥٣ والتي نصت على نيل السودان لحق الحُكم الذاتي والذي ترتب عليه نيل السودان استقلاله في فجر يناير من العام ١٩٥٦م، ولقد كان لكل هذه الأحداث السياسية تأثيرها على حركة نمو وتطور الموسيقى السودانية الأمر الذي يصفه الفاتح الطاهر قائلاً: "لقد تعرّض فن الغناء في تلك الأعوام لتغيراتٍ جدية نتيجة للمستجدات السياسية والاقتصادية في

٢٢ المصدر السابق. ص ٨٩
٢٣ الفاتح الطاهر. مصدر سابق. ص ٨٠

حياة البلاد، واكتسبت الموسيقى في تلك الفترة طابعاً شعبياً ديموقراطياً لأنها كانت تخدم بشكلٍ خاص الفئات المتوسطة من الشعب وتعبر عن أذواقهم ورغباتهم."[٢٤]

- في هذه المرحلة من مراحل تطور الفرقة الموسيقية والموسيقى السودانية الحديثة؛ وفي ظرف هذه المستجدات السياسية والاقتصادية في السودان حضر مصطفى كامل بوصفه معلماً للتربية الموسيقية في مدارس البعثة التعليمية المصرية بالخرطوم، تعرّف عليه الموسيقيون العاملون في فرقة الإذاعة وبدافع شغفهم بتطوير الفرقة والأداء الموسيقي طلبوا منه التعاون مع الفرقة، وكان أن تعاونت معهم إدارة الإذاعة بمخاطبة البعثة التعليمية في الأمر وترتب على ذلك أن حضر مصطفى كامل وعمل في الإذاعة وقدّم مساهمةً نوعية يشهد له بها تاريخ الموسيقى السودانية، ويصف الفاتح الطاهر الدور الذي لعبه بأنه دور خالد حيث: "نهض بالإشراف الفني والتوجيه لمئات من الأغاني السودانية بعد أن أشرف على البروفات الشاقة مع أوركسترا الإذاعة وشارك بالعزف على القانون؛ وقام بتدريس أفراد الفرقة الموسيقية ودوّن عشرات الأغاني السودانية على الكراسة الموسيقية."[٢٥] وفي وصفه للنشاط الذي شهدته الحياة الموسيقية بعد نيل الإستقلال يورد جمعة جابر مصطفى كامل كواحدٍ من الذين أسسوا لدراسة الموسيقى قائلاً: "وفصل الأستاذ المصري مصطفى كامل عازف القانون الذي كان رئيساً لفرقة الإذاعة وساهم في تجويد العمل الموسيقي لسنين عديدة."[٢٦]
- نماذج البحث:
- يتناول الباحث بعضاً من النماذج المحدودة مقارنةً بكم الأغاني التي اشترك في تسجيلها مصطفى كامل وذلك بغرض الوقوف على الدور الذي لعبته آلة القانون ومدى مناسبتها للموسيقى محِل البحث.
- نموذج رقم (١) أغنية الصباح
- كلمات صاوي عبد الكافي، لحن مصطفى كامل، غناء العاقب محمد حسن
- تاريخ التسجيل ١٧ مارس ١٩٥٨

[٢٤] المصدر السابق. ص ١٠٢
[٢٥] نفس المصدر. ص ٩٣
[٢٦] جمعة جابر. مصدر سابق. ص ٩٠

- نتناول من هذه الأغنية المقدمة؛ والتي تبدأ بجُملةٍ إستهلالية من آلة القانون منفردة؛ لترد عليها مجموعة الوتريات التي تعزف بتقنية النقر على الأوتار Pizzicato حيث يبتدر القانون بالجملة الأساسية لترد عليه الوتريات بهذه الجملة (A)، ثم ينتقل إلى جملةٍ اخرى ترد عليها الوتريات مستخدمة الأقواس في صيغة السؤال والجواب بين القانون والمجموعة الوترية (B)؛ لتنتقل بعدها الأوركسترا لتكرار الجملة كاملةً قبل إعادتها مرة أخرى؛ ويلاحظ على هذا الجزء أنه قد أتى في صيغة الأداء الإيقاعي الحُر Ad libitum ليبدأ بعد ذلك الجزء الثاني من المقدمة الموسيقية باستهلالٍ من الآلات الإيقاعية (البُنقز والكشاكيش) تمهيداً لعودة القانون مرةً أخرى في جملة جديدة تعيدها بعده الأوركسترا (C)، ليعقبها بجزء جديد من اللحن أيضاً يبدأه بصيغة السؤال من القانون لترد عليه الأوركسترا قبل أن تقوم بإعادة أداءه كاملاً (D)، ثم يأتي الجزء الأخير من هذه المقدمة في إيقاعٍ أسرع وهو بمثابة التمهيد لتسليم المغني، ويستمر فيه المؤلف على ذات منوال الحوار بين القانون والأوركسترا في صيغة السؤال والجواب على الرغم من قِصر الجملة التي لم تتجاوز الحقل الواحد في أيٍ من جزئيها (F). يلاحظ في هذه المقدمة مدى سيطرة آلة القانون على تكوينها وابتدارها لكل الأجزاء الخمسة بلا استثناء، الأمر الذي يعكس ثقة المؤلف بمدى قدرتها على التعبير عن أفكاره عن الصباح ومحاولة تصويره كحالةٍ لها ما يميزها كوقتٍ له خصوصيته المرتبطة ببداية اليوم وما يتنوع فيه من تدرجٍ لألوان الضوء وما يمر فيه من نسيم يتلاشى مع بداية اليوم وبزوغ الشمس وهدوء في حركة الكائنات حتى بداية اليوم. اتسم اللحن بالروح الدرامية والنهج التصويري لمعاني ومضمون النص الأدبي بشكلٍ عام، وتُحمد للمؤلف قدرته على مراعاة الخصائص النغمية للنظام النغمي الخماسي؛ الأمر الذي تُمكن ملاحظته في كل مراحل تنمية وتنويع لحن هذه المقدمة في مختلف إتجاهات الخط اللحني صعوداً وهبوطا حيث أنه دائماً ما يرتكز على النقاط الأساسية للمقام الخماسي الذي بُني عليه اللحن وهو النوع الأول من المقامات الخماسية وهو الذي يرتكز على النغمة (دو) مبنياً في هذا اللحن على درجة ركوز (فا)، وبالعودة لتاريخ تسجيل الأغنية في العام ١٩٥٨ نجد أن مصطفى كامل قد قضى من الزمن ما مكّنه من معايشة وتفهُّم هذه الخصائص النغمية.

- نموذج رقم (٢) مقدمة أغنية تَحَدِي
- كلمات علي محمود التنقاري، لحن وغناء رمضان حسن
- المقدمة عبارة عن عزف مُنفرد لآلة القانون يستغرق سبعٌ وثلاثون ثانية، وهي بمثابة الإرتجال على مقام اللحن وهو النوع الأول من المقامات الخماسية المبني على النغمة (دو) مرتكزاً على ذات النغمة، وقد أتت هذه المقدمة على مدى صوتي واسع امتد من النغمة (صول) تحت المُدرّج الموسيقي وحتى النغمة (مي) في المسافة الرابعة على المُدرّج. تبدأ الجُملة الأولى من النغمة (دو) على المسافة الثالثة في المُدرّج؛ هبوطاً إلى النغمة (صول) ثم صُعوداً إلى النغمة (دو) وصولاً إلى النغمة (مي) وهو أداء في الطبقة الوسطى وبداية الطبقة الحادة للآلة. يُنمي العازف اللحن بالحركة في نطاق الديوان مرتكزاً على النغمات المُحَدِدَة للطابع الخماسي للمقام؛ النغمة (لا) ثم النغمة (صول) نزولاً إلى النغمة (مي) حيث يتسع بذلك المدى الصوتي للحن نزولاً إلى الطبقة الدنيا للآلة وصولاً إلى النغمة (صول) ادنى المُدرّج؛ مستقراً بعدها على درجة الركوز الأساسية (دو) منتقلاً منها إلى النغمة (مي) ثم (صول) مستخدماً تقنية الإنزلاق النغمي صعوداً إلى النغمة (صول) ثم منها إلى النغمة (دو) أعلاها موظّفاً ذات التقنية، ثم يعود إلى الطبقة العليا مرتكزاً على النغمة (رى) على الخط الرابع للمُدرّج هابطاً منها عبر النغمة (دو) ليستقر على النغمة (لا) ليبدأ منها عبارةً جديدة مُتحركة عبر النغمة (صول) نحو النغمة (مي) ومنها نحو النغمة المركزية (دو) عبر النغمة (رى) وصولاً إلى النغمة (صول) ثم (لا) عائداً للإستقرار على النغمة الأساسية للمقام (دو).
- نلاحظُ على هذه الإنتقالات أنها تُمثل سياحةً نغميةً على النغمات الخمس المكونة للمقام، اعتمد فيها مصطفى كامل على خصائص البناء النغمي الخماسي والمعتمد بشكلٍ أساسي على القفزات حيث تميز تكوين هذه المقدمة بقفزات الثالثة والرابعة صعوداً وهبوطاً مروراً بالنغمات البينية سواء كان ذلك عن طريق البناء التقليدي أو عن طريق الانزلاق النغمي Glissando الذي يمنح الجُملة عمقاً درامياً ويمنحها حيوية تضفي عليها لوناً نغمياً وبصمةً مُمَيِزة. وتُعدُ هذه المقدمة على قِصَرها من أشهر المقدمات التي وضعها مصطفى كامل بآلة القانون في عملٍ موسيقي سوداني حيث صارت سمةً

مميزة لهذه الأغنية التي تم تسجيلها في عقد الخمسينات من القرن العشرين، وعندما أعاد تقديمها المُطرب السوداني محمد الأمين في مطلع الثمانينات على خشبة المسرح وبمصاحبة فرقته الموسيقية لم يجد بداً من البدء بهذه المقدمة مُسجلةً قبل أن يبدأ أداء الفرقة المصاحبة المباشر للحن الأغنية.

- نموذج رقم (٣) أغنية هوى الروح
- كلمات ولحن عبد الرحمن الريح، غناء إبراهيم عوض
- تاريخ التسجيل ١٩٥٨
- موسيقى أغنية هوى الروح من النماذج الجيدة التي توضح توظيف آلة القانون في الموسيقى السودانية الحديثة بما يتناسب والخصائص الأدائية وطريقة العزف على الآلة؛ على الرغم من عدم إفراد مساحة كبيرة للآلة للظهور المنفرد كما في مقدمة أغنية تحدي للمطرب رمضان حسن أو في أغنية الصباح للمطرب العاقب محمد حسن. يلعب القانون في هذه الأغنية جُمل لحنية صغيرة؛ لكنها كانت مناسبة لسياق اللحن واللون الصوتي لآلة القانون.
- تبدأ موسيقى الأغنية بتمهيد إيقاعي يعقبه الدخول في الجملة الأساسية للحن المقدمة من الفرقة مجتمعة، واللحن في النوع الخامس من المقامات الخماسية والمُرتكز على النغمة (لا) مبنياً على النغمة (رى)، وهي جُملة بسيطة التكوين تبدأ فكرتها الأولى على النغمة (دو) تليها فكرة ثانية تبدا بالنغمة (رى) وتنتهي فيها مؤكدةً على استقرار اللحن عليها (A)، يُعاد تكرارها عدة مرات ثم تُفرد المساحة لآلة القانون لتؤدي جُملة في صيغة السؤال تردُ عليها الأوركسترا بذات الفكرة الأولى للحن والمبتدئة على النغمة (دو) ثم يؤدي القانون جُملةً مختلفة تردُ عليها الأوركسترا بذات الفكرة الأولى للحن والمبتدئة على النغمة (دو) (B)، بعد ذلك ينتقل اللحن إلى فكرة جديدة (C) تؤديها مجموعة الآلات الوترية بتقنية النبر على الأوتار Pizzicato يُلحقها القانون بانزلاقٍ نغمي هابط تعقبه إعادةٌ للفكرة الأولى المنتهية على درجة ركوز المقام (رى) تمهيداً لتسليم المُغني.
- لحن الأغنية في الصيغة الدائرية البسيطة حيث تعود ذات المقدمة الموسيقية عقب كل مقطعٍ غنائي، لكن تم تزييل اللحن بتنويع على ذات الفكرة اللحنية وذات الإيقاع، وهو جزء يتسم بالتنويع

على مستوى الجُمل اللحنية التي تخللت الغناء ومنها جزء يتوقف فيه الإيقاع ويؤديه المغني منفرداً مع رد بسيط عبارة عن صوت ممدود من مجموعة الكمان؛ يعقبه القانون بانزلاق نغمي هابط يلعبه العازف على الأوتار خلف الفرسة، فيعطي لوناً صوتياً جديداً أشبه بالصفير؛ وهو بذلك لا يخلو من صفةٍ تصويرية ربما حاولت التعبير درامياً عن حالة المنطوق الأدبي في هذا الجزء من الأغنية.

- نموذج رقم (٤) أغنية أيام زمان
- كلمات حسين عثمان منصور، لحن وغناء أحمد المصطفى
- تاريخ التسجيل ١٩٥٩
- هي واحدة من الأغنيات السودانية الكبيرة؛ إذ تستغرق من الزمن تسع دقائق، لكنها لا تكتسب هذه الصفة من عامل الطول في الزمن الذي تستغرقه فقط؛ بل من بنيتها اللحنية، فلحنها قد أتى في صيغة حرة منوّعة لم يُعتمد التكرار في بنائها. اللحن قائم على النوع الخامس من المقامات الخماسية مرتكزاً على ذات درجته الأساسية (لا). بدأت الأغنية بمقدمة موسيقية يمكن وصفها بأنها تصويرية؛ حاول من خلالها المؤلف التعبير عن مضمون الأغنية فاستخدم فيها ألواناً صوتيةً شتى؛ بدءاً بصوت النقر على أوتار مجموعة الكمان التي تُدير حواراً مع آلة البكَّلو ثم تنتقل إلى الأداء بواسطة الأقواس؛ ثم تعود لتكرار ذات الجملة بعد قنطرةٍ من العُود، كل ذلك ممزوجاً بصوت آلة (البُنقز) الإيقاعية، وعلى الرغم من هذا التنويع في اسخدام الآلات الموسيقية التي شاركت في تنفيذ الأغنية؛ إلا أن القانون ظل بعيداً ويظهر صوته ضمن الأداء الجماعي دون تركيز عليه، لكن مراحل نمو وتطور اللحن تكشف عن أن المؤلف قد آثر ادخار لونه الصوتي للحظةٍ معينة أراد لها أن تكون نقطةً حيويةً أخرى في مسار تنويعه على اللحن، ففي الثُلث الأخير من عمر الأغنية تم تزييل اللحن بنوعٍ من الأداء الإلقائي الحُر المُرتّل Recitative فتوقفت الأوركسترا في صوتٍ ممدود ظهر خلاله صوت القانون في أداء انزلاقٍ نغمي صاعد نحو النغمة المركزية للمقام (لا)، يبدأ بعدها في أداء تجاوبي مع الأوركسترا حيث يبدأ بجملةٍ يستقر بها على النغمة (مي) لتجيب عليه الأوركسترا بصوتٍ ممتد على ذات النغمة، ثم جملة أخرى عبارة عن تنويع على الأولى لتستقر على النغمة الأساسية

للمقام (لا) تجيب عليه الأوركسترا أيضاً بصوتٍ ممتد على ذات النغمة، ثم يُعاد هذا الجزء كاملاً قبل إضافة جُملةٍ جديدة تؤديها مجوعة الآلات الوترية يستلم منها المغني مؤدياً الجزء المُخصص له في هذا الإلقاء المُرتّل. يأخذ هذا الجزء من الأغنية طابعاً دراماً كأنما المؤلف قد أراد به ان يُحاكي حكيماً يُلقي على سامعيه خلاصة تجربته بتؤدةً وروية؛ ذلك بعد أن عمِل على مناداتهم وجمعهم حوله بواسطة أنغام قيثارته، خلاصةٌ ما كان يتأتى لها أن تُلقَى في ظل الإيقاع المنتظم الذي سار منذ بداية اللحن، فكان هذا الجزء بمثابة إحكامٍ للأغنية وتلخيصاً لما أرادت بلوغه من معنى، وقد لعب القانون بمصاحبة الأوركسترا دور التصوير الموسيقي لهذا المشهد، فعلى الرغم من وجود العُود وآلة الكمان التي كان يمكن أن توظف منفردةً؛ إلا أن الاختيار قد وقع على القانون ربما للطابع الدرامي الذي يتسمُ به.

- من خلال هذا العرض لهذه النماذج يمكننا الوقوف على الدور الأساسي الذي لعبته آلة القانون في الموسيقى السودانية الحديثة من خلال تسجيلات الإذاعة السودانية خلال عقد الخمسينات من القرن العشرين، ويتجلى هذا الدور في أن القانون لم تكن آلةً ثانوية في عداد الآلات المكونة للفرقة الموسيقية للإذاعة مثل آلة الزايلفون المعدني مثلاً؛ والذي ظهر في بعض التسجيلات فقط، كذلك آلة الماندولين، لكن احتلت آلة القانون ذات المكانة التي احتلها العُود والكمان والأكورديون ومختلف آلات النفخ الخشبية والنحاسية، على الرغم من ان كل هذه الآلات قد توفر لأيٍ منها عددٌ من العازفين الذين أجادوا العزف عليها ولمعت أسمائهم من خلال ما قدموه من أدوارٍ منفردة وفرّت لهم حيزاً من الشهرة ومعرفة الجماهير بمدى تميز أيٍ منهم، لكن لم تعرف آلة القانون عازفاً غير الموسيقار مصطفى كامل الذي شارك في هذه التسجيلات وثبّت اللون الصوتي والطابع الأدائي للآلة في الموسيقى السودانية الحديثة؛ إلى الحد الذي جعل المستمع يفتقد وجودها مع حلول عقد الستينات من القرن العشرين وعقب عودة الموسيقار مصطفى كامل إلى بلده الأم مصر.
- بالنسبة للتقنيات التي تم استخدامها في توظيف آلة القانون؛ فنجد أنها ومن خلال ما تم تناوله من نماذج قد مثّلت مختلف التقنيات المُعبرة عن طابع الآلة وخصائصها الأدائية، بدءاً بمشاركة

الأوركسترا في الأداء الجماعي Unison وإثراء اللون الصوتي للأوركسترا بطابع آلة القانون، إضافةً إلى الأدوار المنفردة التي لعبتها الآلة سواءً في المقدمات الموسيقية أو الجمل اللحنية المتخللة لحركة اللحن، إلى جانب استخدام التقنيات المُميزة لطابع القانون مثل الانزلاق النغمي صعوداً او هبوطاً، وسرعة الإنتقال بين الطبقات المختلفة للآلة في مداها الذي يُعد واسعاً، كما تمت الاستفادة من الروح الدرامية والقدرة التصويرية للآلة بشكلٍ واضح في عدد كبير من الأعمال. هذا إلى جانب عدد من الأعمال الموسيقية البحتة التي ألّفها وسجلها مصطفى كامل للإذاعة السودانية في عزفٍ منفرد على آلة القانون وهي مبنية على المقامات العربية منها معزوفة (أنوار) ومعزوفة (في السحّر).

- خاتمة:
- لا شك أن الدور الذي لعبه الموسيقار المصري مصطفى كامل في تطوير الموسيقى السودانية خلال عقد الخمسينات في حاجة لمزيد من البحث والدراسة، أما مشاركته الأدائية بالعزف على آلة القانون فهي أيضاً في حاجة لمزيد من الإحكام وحصر كم الأعمال التي شارك في تسجيلها؛ الأمر الذي يتجاوز نطاق إجراء هذا البحث ويحتاج لإفراد مساحةٍ أوسع في دراسةٍ اكاديمية متخصصة لنيل درجةٍ علمية مثلاً. لكن يبقى أن الأثر الذي تركه مصطفى كامل وآلة القانون ما زال قوياً على الرغم من مرور ستة عقودٍ على انقطاعه، وتجدر الإشارة إلى عودة الآلة إلى حقل الموسيقى السودانية بعد كل هذه السنين من خلال مؤسسة (بيت العُود العربي) بالخرطوم والذي استقدم الأستاذ ضياء حافظ لتدريس هذه الآلة ويدرس معه ولأكثر من عامٍ مضى عددٌ مقدر من الطلاب من الجنسين.

مصطفى كامل وأوركسترا الإذاعة السودانية في خمسينات القرن العشرين

المراجع والمصادر

- الفاتح الطاهر. أنا أمدرمان تاريخ الموسيقى في السودان. ماستر التجارية، الخرطوم، ١٩٩٣م.
- جمعة جابر. الموسيقى السودانية، تاريخ، تراث، هُوية، نقد. شركة الفارابي للنشر والأدوات المكتبية المحدودة، الخرطوم. بدون تاريخ.
- كمال يوسف علي. الموسيقى السودانية الحديثة عبر قرنٍ من الزمان ١٩٢٠ – ٢٠٢٠م، بحث غير منشور تم تقديمه في مؤتمر الفن العربي المعاصر التاسع، جامعة اليرموك، كلية الفنون الجميلة، يوليو ٢٠٢١.
- برنامج (نغم وجمال) الذي يُعده ويقدمه مُعد البحث في إذاعة البيت السوداني، حلقة خاصة بالموسيقار مصطفى كامل في العام ٢٠١٤.
- التسجيلات من مكتبة الإذاعة السودانية.