أغاني حرب 15 أبريل في السودان:
دراسة اجتماعية ثقافية تحليلية

وملاحظات أولية

(2023–أكتوبر 2024.)

أغاني حرب 15 أبريل في السودان: دراسة اجتماعية ثقافية تحليلية وملاحظات أولية

(2023–أكتوبر 2024).

بمناسبة اليوم العالمي للموسيقى

الحقوق مملوكة لدى مركز سلاميديا

أوغندا - كمبالا يونيو 2025

أغاني حـــرب ١٥ أبـــريل فـــي السـودان: دراسـة اجتمـاعية ثقافية تحليلية وملاحظات أوليـة (٢٠٢٣–أكتوبر ٢٠٢٤).

إعداد:

مركز سلاميديا

.....

تصميم الغلاف:

الفنـــان: نصـــر الدين الدومة

.....

التصميم الداخلي:

أنـــس أحـــمد عمـــر

.....

كمبالا – أوغندا

٢٠٢٥

.....

الحقوق محفوظة لدى

Giving Peace a Chance

شكر وعرفان

مركز سلاميديا يتقدم بالشكر والعرفان لكل المساهمين الذين بذلوا جهداً مقدراً والتغلب على المشاكل وتذليلها حتى ترى هذه الدراسة النور.

و يمتد شكرنا إلى كل من: الأستاذ نصر الدين الدومة، الأستاذ السر السيد، د. عاطف عجيب، الأستاذ أيمن بكري، د. عباس التجاني الذين قاموا بإعداد هذه الدراسة، ومن ثم يمتد الشكر إلى كل من الأستاذ منصور الصويم، الأستاذ محمد آدم أبو، الموسيقار عاصم الطيب و الأستاذ حمزة آدم (كاسترو) الذين لم يبخلوا علينا بالمعلومات والتحليل لاستبيان الدراسة.

ولهم منا فائق الشكر والتقدير.

أسرة المركز

فهرس الدراسة:

المبحث الأول: الغناء التعبوي في السودان - مقاربة تحليلية	27
المبحث الثاني: حرب الخامس عشر من أبريل وتطوراتها	39
المبحث الثالث: خريطة الأغاني	51
المبحث الرابع: تحليل نماذج مختارة من الأغاني	63
المبحث الخامس: نتائج الدراسة وتوصياتها	105
الخاتمة:	112
المراجع و المصادر:	114

Abstract:

This study explores the phenomenon of war songs that emerged during the April 15, 2023 conflict in Sudan (2023–2024), framing them as potent cultural-political tools in shaping social discourse amid armed conflict. The study aims to analyze the content of these songs, uncover the underlying motivations behind their production, and examine the nature of the messages they convey—whether promoting hatred and inciting violence or advocating for peace, unity, and the glorification of individual and collective heroism.

The significance of this research lies in its illumination of the complex relationship between art and conflict and its documentation of a vital facet of the cultural memory of contemporary warfare in Sudan. Given the scarcity of scholarly literature addressing this topic from a sociological and cultural perspective, the study seeks to broaden the understanding of how popular culture is mobilized in conflict contexts and its role in shaping collective perceptions of war and peace.

The research is grounded in the central hypothesis that these songs were not merely spontaneous artistic responses to war but were part of an organized mobilization discourse employed by the warring parties in Sudan. Art was strategically utilized as a medium to influence public opinion and achieve political and psychological objectives. The study adopts a descriptive-analytical methodology and analyzes a representative sample of 32 selected songs, with an in-depth examination of six songs. The analysis focuses on their temporal and political context, linguistic and melodic styles, platforms of dissemination, and targeted audiences.

Findings reveal a fundamental contradiction within the discourse of these songs, where messages inciting violence and glorifying military heroism coexist within the same text with calls for peace and societal cohesion. The results also indicate a coordinated effort by warring factions to employ artistic production, evidenced by the high technical quality of the songs (audio, visuals, animation) supported by systematic funding—challenging the notion of spontaneous grassroots expression.

The study documents a clear dominance in quantity and quality of songs supporting the national army and joint forces (e.g., “Lions of the Joint Forces”) compared to the limited artistic output in favor of

the Rapid Support Forces. This imbalance reflects the enduring influence of the post-independence "State of '56" on Sudanese cultural structures. Notably, women emerged as prominent contributors—both as poets and performers. Despite the political divide, the study highlights a striking cultural paradox: the persistence of a unified artistic identity, as evidenced by shared use of traditional symbols (such as the rababa instrument and local dialects) across opposing narratives.

This research offers a dual academic contribution: first, by bridging a gap in African conflict studies through a model that integrates sociological and artistic tools; second, by documenting the collective memory of the war and revealing the paradox between deepening division and reaffirming cultural unity. The study recommends supporting artistic voices that advocate reconciliation, expanding research to assess the psychological impact of these songs on the ground, and developing regulatory mechanisms to curb hate speech on digital platforms.

المستخلص :

تتناول هذه الدراسة ظاهرةَ الأغاني الحربية التي برزت خلال حرب 15 أبريل 2023 في السودان (2023–2024) بوصفها أداةً ثقافية – سياسيةً فاعلةً في تشكيل الخطاب الاجتماعي في زمن النزاع المسلح، وتهدف الدراسة إلى تحليل مضمون هذه الأغاني، وتحديد الدوافع الكامنة وراء إنتاجها، ورصد طبيعة الرسائل التي تروّج لها، سواءً أكانت تعبّر عن الكراهية والتحريض على العنف، أو تدعو إلى السلام والوحدة وتُمجّد البطولة الفردية والجماعية.

تبرز أهمية الدراسة في تسليط الضوء على العلاقة المعقدة بين الفن والصراع، وفي توثيق جانب مهم من الذاكرة الثقافية للحرب المعاصرة في السودان، في ظل ندرة الأدبيات التي تتناول هذا الموضوع من منظور سوسيولوجي وثقافي، كما تسعى الدراسة إلى فتح أفق أوسع لفهم كيفية توظيف الثقافة الشعبية في سياق النزاعات، ودورها في تشكيل الوعي الجمعي تجاه الحرب والسلام.

تُبنى الدراسة على فرضية رئيسة مفادها أن هذه الأغاني لم تكن مجرد استجابات عفوية للحرب، بل مثّلت جزءاً من خطاب تعبوي منظم وظّفته الأطراف المتحاربة في السودان، مستخدمة الفن كوسيلة للتأثير على الرأي العام وتحقيق أهداف سياسية ونفسية، تعتمد الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، وتُحلل 32 أغنية مختارة كعينة تمثيلية، مع تقديم قراءة تحليلية معمقة لستٍّ منها، بالتركيز على السياق الزمني والسياسي لإنتاجها، وأساليبها اللغوية واللحنية، ومنصات نشرها، والجمهور المستهدف بها.

أظهرت النتائج تناقضاً جوهريّاً في خطاب هذه الأغاني، حيث تجاورت رسائلُ التحريض على العنف وتمجيد البطولة العسكرية مع دعواتٍ للسلام والتماسك المجتمعي في النص الواحد، كما كشفت عن دورٍ منظمٍ للأطراف المتحاربة في توظيف الفن، تجلّى في الجودة الفنية العالية للإنتاج (الصوت، الصورة، الرسوم المتحركة) المدعوم بتمويل ممنهج، مما يدحض فرضية العفوية الشعبية ، سجّلت الدراسة هيمنةً واضحةً للأغاني المؤيدة للجيش والقوات المشتركة (مثل أسود المشتركة) في الكمّ والنوعية، مقابل محدودية الإنتاج الداعم للدعم السريع، مما يعكس استمرار تأثير دولة (ما بعد الاستقلال) في البنى الثقافية السودانية.

برز دورُ المرأةِ لافتًا كشاعرةٍ ومغنيةٍ، في حين أكدت المفارقةُ الثقافيةُ صمودَ هويةٍ فنيةٍ موحدةٍ رغم الانقسام السياسي، عبر اشتراك الأغاني في الرموز التراثية (كآلة الربابة واللهجات المحلية)، تُقدّم الدراسة إسهاماً معرفياً مزدوجاً ، أولاً، سدّ الفجوة الأكاديمية في تحليل توظيف الفن بالنزاعات الإفريقية عبر نموذجٍ يدمج الأدوات السوسيولوجية والفنية، ثانياً، توثيق الذاكرة الجمعية للحرب وكشف مفارقة التناقض بين تعزيز الانقسام وإعادة تأكيد الوحدة الثقافية، توصي بدعم الأصوات الفنّية الداعية للمصالحة، وتوسيع البحث لدراسة التأثير النفسي الميداني، مع تطوير آليات رقابيةٍ للحدّ من خطاب الكراهية عبر المنصات الرقمية.

الكلمات المفتاحية:

حرب 15 أبريل، الأغاني الحربية، الخطاب الثقافي ، التحريض، الفن في زمن النزاع ، التعبئة النفسية ، التناص اللغوي ، الثقافة

الشعبية ، سوسيولوجيا الحرب ، الإنتاج الفني الموجّه ، الذاكرة الجماعية ، الوسائط الرقمية.

مشكلة الدراسة:

تتمثل مشكلة هذه الدراسة في فهم وتحليل دور الأغاني التي ظهرت في سياق حرب 15 أبريل 2023 بالسودان، من حيث طبيعتها ومضامينها ودوافع إنتاجها، وتأثيرها على مسار النزاع.

تثير هذه الظاهرة أسئلة جوهرية حول العلاقة بين الفن والصراع، وتطرح تساؤلات حول ما إذا كانت هذه الأغاني مجرّد تعبيرات عفوية عن الواقع، أم أنها أدوات موجهة تُستخدم كجزء من الخطاب الحربي لتعزيز الاستقطاب أو الحشد أو التلاعب بالمشاعر العامة.

السؤال المحوري لمشكلة الدراسة هو إلى أي مدى ساهمت الأغاني المنتجة خلال حرب 15 أبريل في تشكيل خطاب الحرب في السودان؟ وما طبيعة الدوافع والمضامين التي وقفت خلف هذا الإنتاج الغنائي؟.

أهداف الدراسة:

تهدف هذه الدراسة إلى:

1. تحليل ظاهرة الغناء الحربي في السودان خلال حرب 15 أبريل 2023، بوصفها إحدى أدوات التعبير الثقافي والسياسي في سياق النزاع المسلح.

2. استكشاف طبيعة التناص اللغوي والدلالي في الأغاني التي ظهرت خلال الحرب، وما إذا كانت تحمل مضامين تعبئة

وتحريض أو دعوة للسلام والتماسك الاجتماعي.

3. تحديد أنماط الرسائل التي تبثها الأغاني الحربية، وتصنيفها بين رسائل تحضّ على الكراهية والعنف، وأخرى تعبّر عن الوحدة والمقاومة والبطولة.

4. تحليل مدى ارتباط هذه الأغاني بخطاب الحرب، واستكشاف ما إذا كانت إنتاجًا تلقائيًا شعبيًا أم نتيجة تنظيم وتوجيه من الأطراف المتصارعة.

5. تقديم قراءة تحليلية لنماذج مختارة من الأغاني، من حيث الشكل والمحتوى، وتأثيرها على الرأي العام ومسار النزاع في السودان.

أهمية الدراسة:

تنبع أهمية هذه الدراسة من النقاط التالية:

1. حداثة الموضوع، إذ لم تُتناول ظاهرة الأغاني الحربية السودانية المعاصرة بالدراسة والتحليل المنهجي، رغم حضورها القوي في المشهد الإعلامي والثقافي.

2. إسهامها في توثيق جانب مهم من الذاكرة الثقافية والاجتماعية للحرب في السودان، من خلال تحليل الأغاني كخطاب تعبيري يُوازي السرد السياسي والعسكري.

3. كشف العلاقة بين الفن والصراع، من خلال فهم كيف تُستخدم الأغنية كأداة لتوجيه الرأي العام، وتحفيز الجماهير، أو نشر خطابات الكراهية والسلام.

4. فتح آفاق بحثية جديدة في ميدان سوسيولوجيا الحرب

والثقافة، وتوفير قاعدة بيانات تحليلية أولية لباحثين ومهتمين بدراسات النزاع والفنون التعبيرية.

5. إبراز دور وسائل التواصل الاجتماعي في إنتاج وتداول هذا النوع من الخطاب الفني، وتحديد تأثير المنصات الرقمية في إعادة تشكيل الذائقة الشعبية في زمن النزاعات.

مبررات اختيار الدراسة:

1. حداثة الظاهرة وغياب الدراسات السابقة ، لم تُعطَ الأغاني التي ظهرت في سياق حرب 15 أبريل 2023 بالسودان الاهتمام الكافي من قبل الباحثين، رغم تأثيرها الواسع وتداولها الكبير عبر وسائل التواصل الاجتماعي، ويُعد هذا البحث من المحاولات الأولى لرصد وتحليل هذه الظاهرة من منظور سوسيولوجي وثقافي.

2. التأثير العميق للفن في النزاعات المسلحة ، تلعب الأغنية دوراً فاعلاً في تشكيل الوعي الجماعي والتحشيد أو التهدئة أثناء النزاعات، ما يستدعي دراسة علمية لهذا النوع من الإنتاج الفني لفهم أبعاده الاجتماعية والسياسية والثقافية.

3. تنوّع الخطابات داخل الأغاني الحربية ، أظهرت الأغاني المنتجة خلال الحرب تباينًا ملحوظًا في رسائلها، فمنها ما يدعو إلى العنف والانتقام، ومنها ما يُعبّر عن التوق إلى السلام والوحدة، هذا التنوع يفتح المجال لتحليل الخطاب الكامن خلف هذه الإنتاجات وتأثيرها على الجماهير.

4. التحول في وظيفة الأغنية السودانية ، تقليدياً ارتبط الغناء السوداني بقضايا الحرية والعدالة والمقاومة المدنية، لكن أغاني حرب 15 أبريل كشفت عن تحول في وظيفة الأغنية لتصبح أداة

مباشرة في النزاع المسلح، وهو ما يتطلب تحليلاً علمياً لفهم أسباب هذا التحول.

5. أهمية توثيق الظواهر الثقافية في زمن الحرب، تأتي هذه الدراسة كمساهمة في أرشفة وتوثيق الإنتاج الغنائي المرتبط بالحرب، وهو جانب مهم لفهم ذاكرة الحرب الجماعية، ودور الثقافة في الصراع وبناء السرديات.

6. دور وسائل التواصل الاجتماعي في تسريع الانتشار والتأثير ، الانتشار السريع للأغاني عبر المنصات الرقمية مكّنها من الوصول إلى جمهور واسع، ما جعلها تؤدي دوراً سياسياً وتعبوياً أكبر مما كانت تؤديه الأغنية التقليدية، ما يستدعي دراسة أثر هذه الوسائط في تعزيز أو كبح خطابات العنف أو السلام.

أسئلة الدراسة:

1. ما طبيعة الأغاني التي ظهرت خلال حرب 15 أبريل 2023 في السودان؟ وما خصائصها من حيث الشكل والمضمون والوسائط المستخدمة لنشرها؟

2. ما الرسائل الاجتماعية والسياسية التي تحملها هذه الأغاني؟ وهل تدعو إلى الكراهية والعنف أم تعزز قيم السلام والوحدة والبطولة؟

3. إلى أي مدى يمكن اعتبار هذه الأغاني جزءًا من خطاب الحرب؟ وهل جاءت بشكل عفوي أم كانت موجهة ومنظمة من قِبل أطراف النزاع؟

4. ما هي الدوافع التي تقف وراء إنتاج هذا النوع من الأغاني

خلال النزاع المسلح؟ وهل يمكن تتبع علاقة بين إنتاج الأغاني وتطورات الحرب على الأرض؟

5. كيف تعكس هذه الأغاني التناص اللغوي والثقافي مع خطابات الحرب التاريخية في السودان؟ وما دلالات استدعاء الرموز والمفردات من تجارب سابقة في تاريخ السودان؟

6. ما أثر هذه الأغاني على الجماهير السودانية؟ وهل أسهمت في تعبئة الناس، أو تعزيز الانقسام والاستقطاب، أو الدعوة إلى التماسك والمصالحة؟

7. ما الدور الذي لعبته منصات التواصل الاجتماعي في نشر هذه الأغاني وتأثيرها؟.

فرضيات الدراسة:

الفرضية الرئيسة:

تُعتبر الأغاني المنتجة خلال حرب 15 أبريل 2023 جزءاً من خطاب الحرب، ولم تكن في مجملها نتاجاً عفوياً، بل نتيجة لتخطيط وجهد منظم من قبل الأطراف المتنازعة.

الفرضيات الفرعية:

1. تحمل الأغاني الحربية في السودان رسائل متباينة، تتراوح بين التحريض على العنف وتعزيز الكراهية، والدعوة إلى الوحدة والسلام.

2. يتزايد إنتاج الأغاني وتتنوع مضامينها تبعاً لتطورات الحرب وتحولات موازين القوى،

3. تستخدم بعض الأطراف المتصارعة الأغنية كأداة استراتيجية للتأثير على الرأي العام وبث رسائل أيديولوجية وسياسية.

4. التناص اللغوي في هذه الأغاني يُعيد إنتاج مفاهيم تعزز الاستقطاب والانقسام المجتمعي في السودان.

5. تؤثر هذه الأغاني في المتلقي السوداني تأثيرًا يعادل – أو يتجاوز – بعض الوسائط الإعلامية التقليدية، مثل التصريحات والبيانات الرسمية.

منهج الدراسة:

ستعتمد هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي، حيث تقوم الدراسة بتحليل مجموعة من الأغاني المرتبطة بالصراع، مع التركيز على الخصائص الفنية والزمنية والدلالية لكل نموذج، يتم ذلك عبر تفكيك العناصر التالية لكل أغنية:

عناصر التحليل:

1. عنوان الأغنية
2. اسم الشاعر/الشاعرة
3. اسم الملحن/الملحنة
4. اسم المغني/المغنية
5. الأسلوب الشعري (تقنيات الصياغة الأدبية)
6. عدد أبيات الأغنية
7. الأسلوب اللحني (الخصائص الموسيقية)
8. صيغة البث (مرئي/مسموع/مختلط)
9. تاريخ البث
10. زمن الأغنية (المدة الزمنية)

11. الجهة المنتجة
12. المنصات الناقلة
13. الجمهور المستهدف
14. المصدر (رابط الأغنية)

عينة الدراسة:

تم اختيار (٦) نماذج رئيسية تمثل سياقات متنوعة، وهي:

1. الجزيرة ودالنورة
2. أسود المشتركة
3. ليه الحرب
4. قرجي أبو عاج (الرحيل المر)
5. من ياتو ناحية
6. العودة للسودان

الغاية المنهجية:

يهدف التحليل إلى رصد الدلالات الاجتماعية والثقافية المتجسدة في المضامين اللفظية والاختيارات الفنية، وتحديد سياقات إنتاج الأغاني وتداولها، بما يُسهم في فهم أبعادها الرمزية ودورها في تشكيل الخطاب الجماعي خلال فترة البحث،

أدوات الدراسة:

اعتمدت الدراسة على مجموعة من الأدوات المنهجية لجمع البيانات وتحليلها، مُصممة لتحقيق أهداف البحث في إطار المنهج الوصفي التحليلي، وتشمل:

1. أدوات جمع البيانات:

- بطاقة تحليل المحتوى هو جدول إلكتروني يتضمن الحقول الـ 14 المحددة سلفًا (العنوان، الشاعر، الملحن، المغني، الأسلوب الشعري، إلخ) لكل أغنية.

- السجلات الرقمية هو توثيق المصادر عبر حفظ روابط مباشرة (URL) للأغاني على المنصات (يوتيوب، تيك توك، فيسبوك)، مع أرشفة لقطات شاشة للبيانات غير القابلة للتعديل.

- قواعد البيانات الإعلامية هي الاستعانة بمنصات للتحقق من معلومات الأغاني (تاريخ النشر، الإنتاج).

2. أدوات التحليل النصي:

- تحليل الخطاب النوعي هو تفكيك دلالات الكلمات والاستعارات والرموز.

- التصنيف الموضوعي هو فرز المضامين إلى فئات هي خطاب مقاومة / رثاء / وحدة وطنية / اتهام سياسي، و رصد التكرار اللغوي (مثل: شهداء، وطن، دماء).

3. أدوات التحليل الفني:

- تحليل الموسيقى ، استخدام برامج تحرير الصوت لرصد الإيقاع (سريع/بطيء)، المقامات الموسيقية السودانية.

- تحليل الفيديو وهو دراسة العناصر البصرية (الصور، الألوان، الرموز) في الكليبات عبر برامج تحليل الصورة.

4. أدوات التحقق من الصدق:

- التثليث (Triangulation) وهو مقارنة بيانات الأغنية عبر

ثلاثة مصادر مستقلة (مثال: منصة النشر + صفحة الفنان الرسمية + تقارير إعلامية).

- المراجعة الأقران وهو عرض النتائج الأولية على خبراء في الموسيقى السودانية أو الدراسات الثقافية لتقييم الدقة.

حدود الدراسة:

الزمانية، المكانية، والموضوعية.

1.الحدود الزمانية: الفترة من اندلاع الحرب في 15 أبريل 2023 حتى أكتوبر 2024 ، المبررهو، رصد تطور الخطاب الغنائي خلال المرحلة الأولى الأكثر حدة للصراع، مع استبعاد الأغاني المنتجة خارج هذا الإطار.

2. الحدود المكانية: التركيز الجغرافي حيث أن الأغاني المرتبطة بجغرافية الصراع في السودان (خاصةً مناطق القتال المباشر مثل الخرطوم، الجزيرة، دارفور، كردفان)، نطاق النشر و تحليل المحتوى المنشور على منصات رقمية (يوتيوب، تيك توك، فيسبوك) بغض النظر عن موقع المنتجين، مع استبعاد المواد غير المتاحة إلكترونيّاً.

3. الحدود الموضوعية: من حيث نوعية العينات تقتصر على أغاني الحرب ذات المضمون المباشر (نداءات مقاومة، رثاء الضحايا، تحريض ضد الطرف الآخر)، تستثني الأغاني ذات السياق الاجتماعي/السياسي العام غير المرتبط بـ حرب أبريل 2023، حيث أن حجم العينة يعتمد علي تحليل ٦ أغاني فقط (المذكورة سابقاً) كمرحلة أولية، دون شمولية للإنتاج الفني الكامل، زاوية التحليل سوف يكون التركيز على الدلالات الثقافية والاجتماعية

للنصوص والألحان، دون دراسة التأثير النفسي على المتلقين أو تحليل تقني موسيقي متعمق.

تبرير هذه الحدود:

التماسك المنهجي و ضبط متغيرات الدراسة في ظل تعقيدات الصراع وتدفق المواد الغنائية، الواقعية مع مراعاة صعوبة الوصول إلى بيانات شاملة أثناء الحرب، و التركيز التحليلي لتعميق فهم طبقات محددة من الظاهرة بدلاً من التشتت في موضوعات فرعية.

هيكل الدراسة:

اعتمدت الدارسة علي نظام المباحث ، حيث تتكون الدراسة من خمسة مباحث و المبحث مكون من فقرات ، و هي علي النحو التالي:

المبحث الأول: الغناء التعبوي في السودان – مقاربة تحليلية ، المبحث يحتوي علي الفقرات التالية:

- تطور الغناء كأداة خطابية من مقاومة الاستعمار إلى التعبئة الأيديولوجية.
- تحليل وظائف الأغاني في الحقب التاريخية.
- التناقض البنيوي ، التماسك الاجتماعي ضد تعميق الانقسام.

المبحث الثاني: حرب 15 أبريل 2023 وتطوراتها ، المبحث يحتوي علي الفقرات التالية:

- الجذور الهيكلية و فشل اتفاقيات السلام .
- التحول الخطابي من التحرير إلى مفردات جديدة.

- دور المنصات الرقمية في عسكرة الثقافة.

المبحث الثالث: خريطة الأغاني ، و المبحث يحتوي علي الفقرات التالية:

- تصنيف المضامين ، خطاب تحريضي ، خطاب سلمي .
- المفارقة الثقافية ، توحُّد الرموز التراثية رغم الانقسام السياسي ، دور المرأة في الإنتاج.

المبحث الرابع: تحليل نماذج مختارة من الأغاني ، و المبحث يحتوي علي الفقرات التالية:

دراسة تفكيكية للنماذج ، الربط بين الجودة الفنية والتمويل المنهج.

المبحث الخامس: النتائج والتوصيات ، و المبحث يحتوي علي الفقرات التالية:

- النتائج الرئيسية ، التوصيات ، الخاتمة ، المراجع و الملحقات.

المقدمة :

تعد الفنون – ومنها الغناء – وسيلةً فاعلةً للتعبير عن القضايا الاجتماعية والوجودية، مع التأكيد على أن غايتها الأساسية خدمة الإنسانية عبر تعزيز قيم الخير والجمال والمحبة، بيد أن الفنون قد تسهم أحيانًا – عن قصد أو غير قصد – في تدعيم الظلم، أو نشر الاستبداد والعنصرية والفساد، وفي هذا السياق، يلفت الأستاذ طلال معلا إلى دور الفنان زمن الحرب بقوله:

"مع كل قذيفة هاون أو صاروخ موجَّه إلى أحياء المدنيين ومدارس الأطفال، كانت أسرار العنف والعدالة – كقوتين متعاكستين – تحتاج إلى وعي الفنان لتحويلهما إلى طاقة تُسهم في تفكيك

الواقع، وتخوض المخاطرة الجمالية المعبِّرة عن عمق التفاعل مع الأحداث".

في السودان، أدى الغناء – شعبياً كان أم حديثاً – دوراً محورياً في تعزيز العدالة ونشر ثقافة السلام والدفاع عن الحريات عبر مراحل تاريخية متعاقبة، غير أنه اتخذ أحياناً مواقف مناقضةً لهذه الغايات ، حيث تُمثِّل الأغاني الشعبية في سياقات النزاع المسلح ظاهرة ثقافية-سياسية بالغة التعقيد، تتفاعل مع الواقع الاجتماعي وتُشكِّل وعي الجماهير في آن واحد، في السودان، حيث تشهد البلاد صراعاً مسلحاً طاحناً منذ 15 أبريل 2023، برزت ظاهرةٌ فريدة تمثلت في إنتاج غنائي منظم، تنافس خلاله عشرات الشعراء والمغنين والمغنيات في التعبير عن مواقفهم من الحرب عبر الكلمات والألحان، وقد بلغ تأثير هذه الأغاني – في بعض الأحيان – مستوىً يوازي أو يفوق تأثير الخطابات الإعلامية الأخرى (كالبيانات والتصريحات والمحتوى الرقمي) الصادرة عن الأطراف المتحاربة ، و اتخذ أشكالاً متنوعة بين التحريض والتعبئة والرثاء والدعوة للسلام ، تهدف هذه الدراسة إلى تحليل ظاهرة الغناء الحربي السوداني خلال الفترة من أبريل 2023 حتى أكتوبر 2024، بوصفها أداة تعبيرية فاعلة في الخطاب التعبوي المُوظَّف من قِبل الأطراف المتحاربة، وكشف الطبيعة متعددة الأوجه لهذا الإنتاج الفني ووظائفه الاجتماعية والسياسية.

تنطلق الدراسة من فرضية محورية مفادها أن هذه الأغاني لم تكن تعبيرات عفوية فحسب، بل شكَّلت جزءاً من خطاب منظم وظَّفته القوى المتصارعة لتحقيق أهداف سياسية ونفسية،

مستخدمةً الفن وسائلَ للتأثير في الرأي العام وترسيخ السرديات، تعالج الدراسة مشكلةً مركزيةً تتعلق بفهم الدور الخطابي لهذه الأغاني في تشكيل وعي الحرب، وطبيعة مضامينها المتناقضة أحياناً بين التحريض على العنف وتمجيد البطولة من جهة، والدعوة إلى الوحدة والسلام من جهة أخرى.

تعتمد المنهجية على التحليل الوصفي لمحتوى 32 أغنية تمثل عينة ممثلة للإنتاج الغنائي خلال الحرب، مع تقديم قراءة تحليلية معمقة لستٍّ منها عبر تفكيك عناصرها النصية واللحنية والبصرية والزمنية، وتكمن أهمية البحث في ثلاثة مستويات ، أولاً، سدّ النقص في الأدبيات الأكاديمية التي تتناول الظاهرة من منظور سوسيوثقافي رغم حضورها الإعلامي الطاغي، ثانياً، توثيق جانب حيوي من الذاكرة الجمعية للحرب السودانية المعاصرة عبر أرشيف تحليلي للإنتاج الفني، ثالثاً، الكشف عن الآليات التي تُحوِّل الفن الشعبي إلى وسيط ناقل لأيديولوجيات الصراع، وتأثير المنصات الرقمية في تضخيم دوره.

من خلال هذا المسعى، تسعى الدراسة إلى الإجابة عن أسئلة جوهرية حول دوافع الإنتاج، وطبيعة الرسائل المتضاربة، ودرقة التوجيه المنظم مقابل التلقائية الشعبية، وأثر التناص مع التراث السوداني، وفعالية هذه الأغاني في التعبئة أو نشر خطاب الكراهية، وبهذا، تُقدِّم إسهاماً نظريّاً وتطبيقيّاً لفهم تشابك الفن والصراع في السياقات الهشة، وتفتح آفاقاً لدراسات لاحقة في سوسيولوجيا الحرب والثقافة.

مدخل عام:

شهد السودان في تاريخه الحديث سلسلةً متصاعدةً من النزاعات المسلحة، بدأت مع عام 1955 (عام الاستقلال) بحرب الجنوب التي استمرت حتى 2005، وتُعدُّ الأطول في أفريقيا بين الجيش السوداني وحركتي أنانيا 1 وأنانيا 2، وتشعبت هذه النزاعات لاحقاً مع ظهور الحركة الشعبية لتحرير السودان/الجيش الشعبي (SPLA/SPLM) عام 1983، لتمتد إلى مناطق النيل الأزرق وجبال النوبة وشرق السودان، ثم تندلع حرب دارفور عام 2003 .

وقد نجمت هذه الصراعات – بما فيها حرب 15 أبريل 2023 المستمرة حتى اليوم – عن جذور سياسية وثقافية عميقة، يُلخَّص أبرزها في:

1. عجز المشروع الوطني السائد عن إدارة التنوع الثقافي والجغرافي الواسع.
2. غياب التوزيع العادل للسلطة والثروة.
3. الإرث التاريخي الطويل للحروب القبلية والعنف المنظم منذ الحقبة التركية-المصرية (1821–1885).

وعلى الرغم من توقيع اتفاقيات سلام متعددة (كـنيفاشا 2005 وجوبا 2020) تحت إشراف إقليمي ودولي، فإنها أخفقت في معالجة الأسباب الهيكلية للصراع، كما يشير تحليل الخبراء، وقد أدى استمرار هذه الحروب إلى تهديد المسارات السياسية السلمية، ترسيخ مفهوم الكفاح المسلح كخيارٍ رئيسي في الخطاب السياسي، مقابل تراجع مصطلحات مثل المتمردين أو الخوارج، هيمنة مقولات الصراع (كـالمركز والهامش) على التعبير اليومي والإنتاج الثقافي، خاصةً في الأدب والفنون منذ تسعينيات القرن الماضي.

المبحث الأول:

الغناء التعبوي في السودان – مقاربة تحليلية:

يُمثل الغناء التعبوي في السودان نسيجاً ثقافيّاً مُعقداً، تشكل عبر تفاعلٍ ديناميكي بين التاريخ السياسي والهوية الجماعية، فمنذ حقبة مقاومة الاستعمار، اتخذت الأغاني السودانية وظيفةً توثيقيةً ونضاليةً، تُجسّد توق المجتمع للحرية وتُعزز قيم التضامن، غير أن هذه الوظيفة شهدت تحولاً جوهريّاً مع تصاعد النزاعات المسلحة الداخلية، حيث تحوّل الغناء من خطابٍ مدني يرصد معاناة المُهمَّشين، إلى أداةٍ في يد الأطراف المتحاربة لإضفاء الشرعية على العنف، لا يقتصر هذا المبحث على رصد التطور التاريخي، بل يُضيء على الآليات التي حوّلت الفن من فضاءٍ للتعبير الإنساني إلى سلاحٍ في الصراع على السلطة، مقدّماً إطاراً تحليليّاً لفهم تشكل خطاب الأغاني في حرب أبريل 2023 كاستمرارٍ – لا كقطيعةٍ – لهذا الإرث المتناقض.

في إطار التناول الأكاديمي لأنماط الغناء الشعبي في السودان، يبرز مصطلح الغناء التعبوي بوصفه أكثر شمولاً ودقةً من مصطلح الغناء الحربي، إذ يتسع المفهوم ليشمل كل الأشكال الغنائية التي

تسهم في بناء الوعي الجمعي وتوجيهه، سواء في سياق الحرب أو في زمن السلم ، فإلى جانب الأغاني التي تمجد القتال أو تمجّد أبطال المعارك، يضم الغناء التعبوي أيضاً تلك الأغاني التي تُعلي من شأن القيم النبيلة مثل الكرم، والشهامة، والتكافل، والدعوة إلى العمل الجماعي والخير العام ، بهذا المعنى، فإن الغناء التعبوي يشكل أحد أبرز أدوات التعبير الثقافي التي وظّفها المجتمع السوداني في تعزيز القيم وتكوين الهوية الجمعية.

ويتميّز الغناء السوداني، بأشكاله المتنوعة، بإرث غني فيما يُعرف بـغناء الحماسة والغناء الوطني، وهما نمطان يتداخلان غالباً ضمن الإطار الأوسع للغناء التعبوي، ويجدر بالذكر أن أغاني الحماسة تُؤلَّف غالباً بواسطة النساء، وهو ما يعكس دور المرأة الفاعل في تشكيل الذاكرة الشعبية ورفدها برموز البطولة والمكانة الاجتماعية. وتتعدد أغراض هذا الغناء، إذ قد يُكرَّم من خلاله الأبطال الشعبيون لإسهاماتهم في حماية المجتمع، أو لإبراز كرمهم ومواقفهم النبيلة تجاه الآخرين.

من بين هذه الأغاني، تبرز نماذج مثل ألعوبة يا نديمة واسمك قديم زايط، وأغنية النعيم ود حمد التي تتضمّن أبياتاً ذات دلالة رمزية واضحة، منها:

أنا غنّيت للولد الاسمو النعيم ود حمد

ساعة العيش بقي بالقبض

أنت الكبرى الركز البلد.

تُبرز هذه الأبيات كيف يتقاطع الغناء مع الواقع المعيشي والاقتصادي، إذ يُحتفى بالبطل الشعبي في سياق قدرته على حماية

موارد المجتمع وتوفير الأمن الغذائي، ما يُشير إلى أن البطولة في الثقافة الغنائية السودانية ليست حكراً على ساحة المعركة، بل تشمل أفعال العطاء والحماية في مجالات الحياة المختلفة ، وهكذا، فإن الغناء التعبوي في السودان لا يُعد مجرّد تعبير فني، بل هو أيضاً وسيلة لتشكيل الوعي الجمعي، وتكريس قيم التضامن والمروءة والانتماء، وهو ما يجعله مصدراً غنياً للدراسة في سياقات الثقافة، والنوع الاجتماعي، والتاريخ الشفاهي.

ومن بين أشكال التعبير الثقافي الشفاهي في السودان، برزت الأغاني التي تكرّم صانعي القيم النبيلة وحُماتها، أو التي توثق بطولاتهم في ساحات القتال، وتُعد أغاني الحماسة من أبرز هذه الأنماط الغنائية، إذ تُخلِّد التضحيات وترسم صوراً رمزية للشجاعة والبسالة، ورغم أن بعض هذه الأغاني قد يتضمن تمجيداً للقتل أو تصويراً درامياً لتفكيك أجساد الأعداء، فإنها تعبّر كذلك عن مفاهيم الفداء والدفاع عن الكرامة والهوية الجماعية، ما يجعلها نصوصاً متعددة الدلالات والأبعاد.

ومن بين النماذج البارزة لهذا النوع من الغناء، أغنية أنا ليهم بقول كلام، وأغنية فارس الحديد إن حمى، بالإضافة إلى الأغنية المشهورة بتريد اللطام، التي تُنسب كتابتها إلى شقيقة البطل الشهيد عبد القادر ود حبوبة، الذي أُعدم على يد سلطات الاستعمار البريطاني في مطلع القرن العشرين. وتعد هذه الأغنية مثالًا حيًّا على التقاء التعبير الفني مع المقاومة السياسية، وتجسيدًا لدور المرأة في إنتاج الخطاب المقاوم.

تقول بعض أبيات هذه الأغنية:

بِالحَرْبِ أَمْ طَبايِقُ قابْلُو المَكْسِيمِ
فِي وشِّ المَكَنِ رَقَدُو التَقَوُّلَ نايْمِين
سَيْفُكَ لِلفَقْرِ قَلامٌ.

وقد اكتسبت الأغنية شهرتها الواسعة بصوت الفنان بادي محمد الطيب، ثم انتقلت وتناقلتها الأجيال المختلفة من الفنانين الشعبيين، وتُظهر هذه الأغنية، كسائر أغاني الحماسة، كيف شكّلت الذاكرة الغنائية وسيلة لحفظ السرديات البطولية، ونقل القيم الجمعية المتعلقة بالكرامة، والرفض، والانتماء. وتجدر الإشارة إلى أن غناء الحماسة، بمختلف أشكاله التعبيرية، كان حاضراً في جميع الثقافات السودانية، من الشمال إلى الجنوب، ومن الوسط إلى الشرق والغرب، ما يدل على عمق التجذر الثقافي لهذا النمط الغنائي في الوجدان السوداني.

ومن المهم الإشارة، في هذا السياق، إلى دور الحكامات في غرب السودان الكبير، حيث يشكّل غناؤهن واحداً من أبرز أشكال الغناء التعبوي المرتبط بالنزاعات القبلية، يتميز هذا الغناء بطابعه التحريضي، إذ تحث النساء من خلاله على القتال وتُشيد ببطولات المقاتلين، خصوصاً في إطار الصراعات بين المجموعات المحلية، وتُعد الحكامة شخصية محورية في هذا النوع من التعبير الشفاهي، إذ لا يقتصر دورها على نقل الخبر أو التعليق عليه، بل يتجاوزه إلى التأثير المباشر في السلوك الجمعي، عبر التحميس، والتحفيز، والتعبئة العاطفية، وقد برز هذا الدور بوضوح خلال النزاع المسلح الحالي في السودان، حيث لعبت بعض الحكامات دوراً ملموساً في تحفيز مقاتلي قوات الدعم السريع، ما يُظهر

خطورة توظيف الخطاب الغنائي في إذكاء العنف وتكريس الانقسام المجتمعي.

في المقابل، يُشكّل الغناء الوطني تياراً موازِياً وأكثر شمولاً في التجربة الغنائية السودانية، حيث يرتبط هذا النمط بالغناء من أجل القيم الكبرى مثل الحرية، والعدالة، والسيادة الوطنية، وقد ارتبط هذا الغناء تاريخياً بالحركات الوطنية والتحررية، خصوصاً خلال فترة مقاومة الاستعمار الإنجليزي–المصري للسودان (1898–1956). ومن أبرز نماذجه أغنية يا أم ضفاير قودي الرسن التي تحولت إلى شعار للمتظاهرين في ثورة 1924، وهي الثورة التي مثلت أول تعبير سياسي جماعي ضد الاحتلال.

كما تبرز أغاني أخرى تحمل مضامين وطنية راسخة، مثل ، في الفؤاد ترعاه العناية التي أصبحت لاحقاً نشيداً وطنياً غير رسمي، الشرف الباذخ التي تُمجّد القيم العليا للشعب السوداني، وأغنية كرري تحدث عن رجال، التي أعادت استحضار معركة كرري (1898) في الذاكرة الجماعية بوصفها رمزاً للمقاومة والبطولة ، تُشكّل هذه الأغاني ركيزة من ركائز التكوين الرمزي للهوية السودانية، حيث تُعيد عبر الأجيال إنتاج سرديات النضال الشعبي، وتربط الماضي بالحاضر في نسق وجداني موحِّد، وتتجاوز وظيفتها الترفيهية إلى أدوار أعمق تتصل ببناء الوعي، وتثبيت المفاهيم السياسية، وبلورة خطاب المقاومة.

تُعد الأغاني التي نشأت في سياق العهود الوطنية، وخصوصاً تلك التي تحفّز على الكفاح ضد الأنظمة الاستبدادية، تجسيداً صادقاً لنضالات الشعب السوداني وتوقه الدائم للحرية والعدالة، وقد

تعددت هذه الأغاني وتنوعت بحيث يصعب حصرها أو تصنيفها بشكل دقيق، نظراً لغزارة إنتاجها وتوزعها عبر الحقب السياسية المتعاقبة، وقد برع شعراء ومغنون سودانيون في التعبير عن تطلعات الجماهير، مستخدمين الغناء كأداة للنضال الرمزي والتعبئة الشعبية.

ومن أبرز هذه الأغاني، تلك التي ارتبطت بثورة أكتوبر 1964، والمعروفة اصطلاحاً بـالاكتوبريات، مثل أغنية لحظة من وسن، وأغنية أكتوبر الأخضر، وأغنية موطني ، وتمثل هذه الأغاني نموذجاً لما يمكن تسميته بـالغناء الثوري، الذي يتجاوز الاحتجاج السياسي إلى بناء خطاب وطني جامع، يوحّد الجماهير ويعزز الإحساس بالهوية والمصير المشترك.

وفي السياق نفسه، لا يمكن إغفال دور القوات المسلحة السودانية، ولا سيما عبر سلاح الموسيقى وفرع التوجيه المعنوي، في إنتاج وترويج أغاني ومارشات ذات طابع تعبوي صريح ، وقد أسهمت هذه المؤسسات في صياغة أنماط موسيقية تعبوية، استُخدمت لإلهاب المشاعر وتعزيز الروح القتالية، خصوصاً في سياق الحروب الداخلية، ضد من يُصنَّفون رسمياً كـمتمردين أو خارجين عن القانون، ورغم أن غالبية هذه الأعمال تقع ضمن ما يمكن تسميته بـالغناء الحربي، فإن لها تأثيراً مباشراً في الوجدان الجمعي، وتشكّل جزءاً من البنية الصوتية لذاكرة الصراع في السودان.

ومن المهم التنبيه إلى أن هذه الموسيقى العسكرية، بما تمتلكه من قدرات تنظيمية وتقنية عالية، لعبت دوراً رائداً في تأسيس

ما يُعرف بـالموسيقى الحديثة في السودان، وأسهمت بصورة مباشرة في تشكيل بعض الأنماط اللحنية والإيقاعية التي أصبحت لاحقاً جزءاً من الغناء الوطني.

وفي هذا السياق، يشير الروائي السوداني منصور الصويم إلى البُعد الأنثروبولوجي للمسألة، موضحاً أن ارتباط الغناء والموسيقى بالحرب يأتي من ارتباطها بالحياة، أو ارتباطها بنشاط الإنسان منذ اكتشافه للوعي، وبالتالي قدرته على الإبداع والإنتاج والاستحواذ ، ففي كل الثقافات الإنسانية نجد حضوراً كبيراً للموسيقى ورديفها الغناء، سواء في النداء والاستعداد والتحشيد قديماً عبر قرع الطبول، ونفخ الأبواق، وإطلاق الأصوات الحماسية، أو في عصورنا الحديثة التي لعبت فيها أغاني الحرب وموسيقاها دورً كبيراً في إعداد الجنود، ودفعهم إلى الحماس والاستعداد للقتال ، ويضيف الصويم أن أبرز تجليات العلاقة بين الموسيقى والحرب تتجلى في النشيد الوطني لكل دولة، إذ غالباً ما يُؤدى من قِبل الجنود، وتحمل كلماته وألحانه دلالات رمزية قوية تستثير مشاعر الوطنية، التي بدورها قد تتحول إلى نزعة حربية – دفاعية أو هجومية – بحسب السياق السياسي والاجتماعي ، وعليه، فإن الغناء والموسيقى في السودان، سواء في صورتهما التعبوية أو الوطنية، يشكلان أدوات ثقافية فاعلة، تتقاطع فيها الأبعاد السياسية والاجتماعية والتاريخية، وتكشف عن دور الفن في التكوين الرمزي للهوية الوطنية، وفي صياغة الذاكرة الجمعية، سواء في زمن السلم أو الحرب.

في سياق الغناء الحربي الصريح، تبرز أعمال فنية شكّلت، سواء

على مستوى النص أو الأداء، أدوات للتعبئة المباشرة وتعزيز الروح القتالية، ومن بين هذه الأعمال تبرز أغنية يجو عايدين التي أدتها الفنانة عائشة الفلاتية، والتي ارتبطت بمشاعر الانتظار والترقّب لعودة الجنود من ميادين القتال، ممزوجةً بأمل النجاة والنصر، كما تبرز أيضاً أغنية جوبا مالك عليّ، التي وظّفت صورة المدينة الجنوبية – جوبا – بوصفها مسرحاً للحرب، ما يضفي على النص الغنائي بعداً رمزياً يعكس العلاقة المركّبة بين الجغرافيا والصراع.

وفي هذا السياق، من الضروري تسليط الضوء على تجربة الغناء الجهادي، التي لم تُمنح ما تستحقه من التحليل النقدي والتوثيق الأكاديمي، رغم كونها تمثّل مرحلة فارقة في استخدام الغناء كأداة دعائية وأيديولوجية، وقد ارتبط هذا النمط من الغناء بالحرب التي خاضها نظام الإنقاذ ضد الحركة الشعبية لتحرير السودان خلال تسعينيات القرن العشرين وحتى توقيع اتفاقية السلام الشامل في عام 2005 ، وشكّلت هذه الأغاني أو الأناشيد الجهادية – كما سُمّيت آنذاك – أداة رئيسية للتحفيز على القتال، والدعوة إلى الجهاد، وتمجيد الشهادة في سبيل ما وُصف بـالدفاع عن العقيدة والوطن.

وتميّز هذا النمط من الغناء بعدة خصائص فنية وسوسيولوجية فارقة:

1. أداء غير احترافي ، لم تُؤدَّ هذه الأغاني من قبل مغنين محترفين، بل غالباً ما كان يؤدّيها من يُطلَق عليهم المجاهدون أنفسهم، ما أضفى عليها طابعاً عفوياً، يعكس القناعة الذاتية بالمحتوى

ويعزز صدقيته في نظر المتلقين داخل معسكرات القتال.

2. الطابع الجماعي للأداء ، اتسم هذا الغناء بأسلوب جماعي في الترديد والإنشاد، حيث كان الأداء يتم بمشاركة جماعية بدلاً من الاعتماد على أداء فردي، في مشهد يعكس الطابع التعبوي والتضامني للجماعة المقاتلة.

3. الاستعارة من التراث الإيقاعي السوداني ، استخدمت هذه الأناشيد الإيقاعات الشعبية الحماسية التي تُعرف بها أغاني الحماسة السودانية، مثل إيقاع السيرة، والتُمتم، والمارشات، ما منحها صلة مباشرة بالإرث الموسيقي المرتبط بالحرب والتعبئة في الذاكرة الثقافية السودانية.

ومن بين أبرز هذه الأناشيد، يمكن الإشارة إلى أغنية أرض اللحاق، وأغنية دبابتين أسود الغابة. وقد جاء في بعض أبياتها:

يَومَ دَخَلْنا المَيْسَ
ياما شَفْنا حِرابَةً
عِنْدَنا الرَشّاشُ
زِيٌّ كَأَنُو رَبّابَةَ

وكذلك أنشودة ليش... ليش يا مجاهد، التي جاء فيها:

لِلِقاءِ أعدائِكَ
سُرْعةٌ أتقدَّمُ
لا تَهابُ الدانَةُ
لا تَخشى لَغَماً

رغم التوقف شبه الكامل عن بث هذه الأناشيد عقب اتفاقية السلام الشامل، بفعل تغيّر السياسة الإعلامية الرسمية، فإن عودتها المفاجئة في سياق الحرب الدائرة منذ 15 أبريل 2023 – لا سيما على بعض المنصات غير الرسمية – تكشف عن استمرار فاعليتها التعبوية لدى بعض الفاعلين العسكريين والاجتماعيين، كما تؤشر إلى بقاء هذا النوع من الغناء كمكوّن رمزي حاضر في خطاب الحرب، حتى وإن لم يعد معتمداً رسمياً.

تُمثل هذه التجربة مثالاً متقدّماً على تسييس الغناء وتديينه، حيث يتم توظيف الفنون الشعبية والتراثية في خدمة خطاب أيديولوجي قائم على التماهي بين العقيدة والوطن، والانخراط في الحرب بوصفه فعلاً روحانياً ، وهو ما يستدعي، بلا شك، دراسة معمقة لا لفهم البنية الجمالية لهذه الأناشيد فقط، بل أيضاً لتفكيك مضامينها ومآلاتها في تشكّل الهوية السياسية والدينية في السودان.

تجدر الإشارة إلى أن هذا النمط من الأغاني قد بُثّ ضمن البرنامج التلفزيوني الشهير في ساحات الفداء على شاشة التلفزيون القومي السوداني، إلى جانب برامج إعلامية أخرى ساهمت في انتشاره وتكريسه كجزء من الخطاب الرسمي لنظام الإنقاذ ، وقد بلغت هذه الأغاني ذروتها من حيث الانتشار والتأثير حين قامت بأدائها فرقة الصحوة، التي عُرفت بأدائها الجماعي، وبتكثيفها للرموز الدينية والعسكرية في الأداء البصري والسمعي، ما عزز فاعليتها التعبوية، خصوصاً وسط الشباب والمجندين.

يمكن القول إن الغناء التعبوي، بجميع أنماطه وأشكاله اللحنية

والإيقاعية، يعكس في آن معاً تمظهرات تنتمي إلى ما يمكن تسميته بـ ثقافة السلام – مثلً تمجيد القيم النبيلة، كالشجاعة والكرم والتضحية – وأخرى تنتمي بوضوح إلى ثقافة الحرب، حيث تنطوي بعض هذه الأغاني على محتوى عنيف، سواء في الصور الشعرية أو الأداء المسرحي، يعزز منطق الكراهية، ويحتفي بالموت والقتل والتمثيل بالجثث، بوصفها أفعالاً بطولية.

إن هذا التداخل بين تمجيد القيم السامية والتحفيز على العنف يجعل من الغناء التعبوي السوداني ظاهرة ثقافية معقدة، تتقاطع فيها الوظيفة الجمالية مع الوظيفة الأيديولوجية، وتُظهر كيف يمكن للفنون أن تُستخدم كسلاح رمزي في سياقات النزاع.

ولعل أحد أبرز مظاهر استمرارية هذا الإرث يتمثل في أغاني حرب الخامس عشر من أبريل، التي استلهمت الكثير من مضامين وأشكال الغناء التعبوي السابق، سواء من حيث البناء الإيقاعي أو الخطاب الرمزي، مما يدل على امتداد تاريخي للعنف الرمزي في التعبير الغنائي، مقابل رغبة اجتماعية مستمرة في تحقيق السلام لم تتحقق بعد. وفي هذا السياق، لا يمكن فصل الغناء عن الذاكرة الجماعية التي تشكّلت عبر الحروب والتحولات السياسية، والتي ما تزال تتجاذب بين الأمل في المصالحة، والاستمرار في دوائر العنف والتعبئة.

تحليل ختامي:

يمكن القول إن الغناء التعبوي في السودان يمثّل مرآة دقيقة للتحولات السياسية والاجتماعية التي عرفها البلد، حيث تشكّلت مضامينه ضمن سياقات متعددة، بعضها يعكس قيم التماسك

الاجتماعي والبطولة الفردية، فيما يعكس البعض الآخر منطق الاستقطاب والتحشيد في أوقات النزاع والحرب. لقد اتخذ هذا الغناء أشكالًا متنوعة، منها ما تمجّد الكرم والشهامة والتضحية، ومنها ما يحتفي بأعمال العنف والقتل في سياق النزاعات المسلحة، سواء في حروب المقاومة ضد الاستعمار أو خلال النزاعات الأهلية في العقود الأخيرة.

كما كشفت التجربة السودانية عن دور النساء في صناعة هذا الغناء، سواء من خلال الحكامات أو غيرهن من الشاعرات والمغنيات، اللائي لعبن دوراً محورياً في التعبئة المجتمعية وتكريس رموز البطولة والولاء، ويبرز في هذا السياق أيضًا الغناء الجهادي، الذي استُخدم كأداة أيديولوجية فاعلة خلال فترة حكم نظام الإنقاذ، ثم تراجع لاحقًا ليعود في سياق الحرب المستجدة في أبريل 2023.

وعلى الرغم من الطابع العنيف لبعض أنماط هذا الغناء، إلا أنه يكشف عن بنية ثقافية مزدوجة، تتأرجح بين الرغبة في السلام وتمجيد الحرب، وبين الاحتفاء بالقيم النبيلة وتكريس صور العنف ، هذه الازدواجية تدعو إلى مزيد من التأمل في الدور الذي يمكن أن تلعبه الفنون في إعادة تشكيل الوعي الجمعي، إما باتجاه المصالحة وبناء السلام، أو باستمرار تغذية النزاعات وتعميق الكراهية.

المبحث الثاني:
حرب الخامس عشر من أبريل وتطوراتها:

انفجرت حرب 15 أبريل 2023 في السودان كنتاجٍ لتراكم إخفاقات سياسية واجتماعية، أبرزها فشل اتفاقيات السلام (نيفاشا 2005، جوبا 2020) في معالجة جذور الأزمة من المركزية السياسية، التفاوت الجغرافي، وإرث الحروب القبلية، تميّز هذا الصراع بتحوُّلٍ خطابي نوعي، حيث حلّت مفرداتٌ جديدة (الفلول، الحواضن، انقلابيون) محل خطاب التحرير التقليدي، فيما تحوّل الفن التعبوي – لاسيما الغناء – إلى سلاحٍ في معركة السرديات، مستفيداً من الإيقاعات التراثية والمنصات الرقمية لترسيخ ثنائيات البطل/الخائن ، بهذا، تجاوزت الحرب الصراعَ العسكري إلى معركةٍ على تعريف الهوية السودانية ذاتها.
من اللافت في سياق حرب الخامس عشر من أبريل 2023، والتي اندلعت بين القوات المسلحة السودانية وقوات الدعم السريع، غياب استخدام مصطلح التحرير بوصفه توصيفاً للصراع أو غاية معلنة من غاياته ، ويُعد هذا التحول مفارقة ذات دلالة، لا سيما عند مقارنتها بالحروب السابقة في السودان، حيث شكّل

هذا المصطلح عنصراً مركزياً في الخطاب السياسي والعسكري لعدد من الحركات المسلحة.

فقد تبنّت الحركة الشعبية لتحرير السودان – الجيش الشعبي هذا المصطلح بشكل مباشر في حربها ضد الحكومات المركزية، واعتبرته تعبيراً عن السعي لتغيير بنية الدولة السودانية من منظور تحرري يربط بين الهامش والمركز، كما اعتمدته حركة تحرير السودان في دارفور كجزء من رؤيتها السياسية التي تربط النضال المسلح بتحقيق العدالة وإنهاء التهميش التاريخي للإقليم ، وعلى نحو موازٍ، برزت مصطلحات أخرى مثل العدل والمساواة في تسمية حركةً العدل والمساواة، ما يعكس بُعداً قيمياً وأخلاقياً في سردية الصراع المسلح.

أما في حالة حرب أبريل 2023، فإن الخطاب السائد – سواء على المستوى الرسمي أو الإعلامي أو التعبوي – لم يوظف مفردة التحرير كهدف معلن، وهو ما قد يشير إلى اختلاف في طبيعة الصراع وتصور أطرافه لأدوارهم السياسية والعسكرية، فالصراع لا يقدَّم هنا بوصفه نضالاً تحررياً ضد مركز سلطوي، بل كتنازع بين قوتين مسلحتين على الشرعية والسيطرة على الدولة ومؤسساتها، هذا التحول في المفردات المستخدمة يعكس تحولاً أعمق في البنية الرمزية والسياسية للصراعات المسلحة في السودان ما بعد الثورة، ويستدعي قراءة تحليلية لمضامين الخطاب السياسي والمفاهيمي المصاحب لها.

في سياق حرب الخامس عشر من أبريل 2023، يُلاحظ أن مصطلح التحرير غاب عن الخطاب الرسمي والإعلامي للطرفين المتنازعين، وهو ما يمكن تفسيره بطبيعة الصراع ذاته، الذي

يدور بين كيانات متباينة لكنها تنتمي إلى بنية الدولة نفسها، لا بين مركز وسياق هامشي أو سلطة ومعارضة مسلحة كما كان الحال في النزاعات السابقة.

فرغم ما يبدو من تمايز بين القوات المسلحة السودانية وقوات الدعم السريع، فإن الخيط المؤسسي والتاريخي بينهما لا يمكن تجاهله؛ إذ نشأت الأخيرة من رحم المؤسسة العسكرية، كما أشار إلى ذلك صراحة رئيس مجلس السيادة وقائد الجيش الفريق أول عبد الفتاح البرهان، وقد أضفى هذا الانتماء المشترك بعداً إضافياً للتعقيد في توصيف الصراع، حيث بات من الصعب تأطيره ضمن ثنائية تحررية واضحة، على نحو ما تم في خطاب الحركات المسلحة في جنوب السودان أو دارفور.

كما لا يمكن إغفال حضور تيارات الإسلام السياسي ضمن كلا المعسكرين، بدرجات ونسب متفاوتة، وهو ما أضعف إمكانية صياغة سردية أيديولوجية متماسكة تستند إلى تحرير من خصم خارجي أو بنية قمعية متفق على رفضها ، وفي ظل هذا الواقع المركب، برزت توصيفات بديلة تعكس التنازع الداخلي والتفكك المؤسساتي، فقد وصف البرهان الحرب بأنها عبثية، في تعبير يعكس منظوراً يحمّل الطرف الآخر مسؤولية تفجير الصراع من دون مسوغ وطني، بينما قابل هذا الوصف تصريح مضاد لقائد قوات الدعم السريع محمد حمدان دقلو (حميدتي)، الذي نعت خصومه بـالانقلابيين، في محاولة لإضفاء طابع مقاوم على موقفه، دون أن يرتكز ذلك على خطاب تحريري بالمعنى التقليدي ، يشير هذا التباين في المفاهيم المستخدمة إلى تحول في اللغة السياسية السودانية خلال النزاعات، حيث لم يعد الهدف

المعلن مرتبطًا بإعادة توزيع السلطة أو بناء دولة بديلة، بل بات يتمحور حول الصراع على الشرعية والسيادة داخل الدولة نفسها، مع غياب واضح لأطر أيديولوجية أو قومية موحدة تدعم خطاب التحرير التقليدي.

مع تطور النزاع المسلح في السودان بعد اندلاع حرب الخامس عشر من أبريل 2023، شهد الخطاب السياسي والإعلامي تحولاً ملحوظاً في طبيعة المصطلحات المستخدمة من قبل الأطراف المتحاربة، بما يعكس محاولات متعددة لإعادة تأطير الصراع وتبرير مواقف كل طرف.

فقد بدأت القوات المسلحة السودانية باستخدام مصطلحات مثل المتمردين والخوارج للإشارة إلى قوات الدعم السريع، في استعادة لخطاب تعبوي ديني/سياسي شائع في فترات سابقة من النزاع السوداني، بهدف نزع الشرعية الوطنية والدينية عن الطرف المقابل، في المقابل، وصف قائد الدعم السريع الجيش بـالمختطف من قبل الإسلاميين، مقدمًا نفسه كقوة مصلحة داخل المؤسسة العسكرية، تسعى إلى استعادة السيطرة الوطنية.

ومع استمرار المواجهات واتساع رقعتها، تطورت المفردات لتشمل تسميات جديدة ذات حمولة رمزية واضحة، مثل حرب الكرامة التي أطلقتها القوات المسلحة لتبرير عملياتها العسكرية باعتبارها دفاعاً عن السيادة الوطنية، مقابل مصطلحات مثل دولة 56 واستعادة الديمقراطية التي استخدمتها قوات الدعم السريع، في محاولة لربط مشروعها العسكري بخطاب مدني ديمقراطي يمتد إلى الاستقلال الوطني في 1956.

في هذا السياق، ظهرت أيضاً مفردات ازدرائية تحمل طابعاً تعبوياً

واستقطابياً، مثل الفلول، وعرب الشتات، والخونة، والعملاء، والفزع، وهي مصطلحات تُستخدم من كلا الطرفين لتجريم الآخر وإقصائه من دائرة الانتماء الوطني، ورافق ذلك استخدام مصطلحات وظيفية ميدانية مثل المقاومة الشعبية المسلحة والمتعاون، في إشارة إلى أفراد يُشتبه في دعمهم أو إرشادهم للقوات العسكرية التابعة لأحد الطرفين.

ومن أبرز التحولات المفاهيمية التي طرأت في هذا السياق، هو بروز مصطلح الحواضن، الذي يشير إلى المناطق الجغرافية أو الإثنية المتهمة بتوفير الدعم الاجتماعي واللوجستي لأحد طرفي النزاع ، فعلى سبيل المثال، باتت بعض المناطق في دارفور، لا سيما ذات الأغلبية من قبيلة الرزيقات، تُوصم بأنها حاضنة لقوات الدعم السريع، في مقابل وصف ولايتي نهر النيل والشمالية بأنهما تمثلان حاضنة للجيش ، وقد أسهم هذا المفهوم في تأجيج النزعات الجهوية والإثنية، وشرعنة ممارسات تمييزية بحق المدنيين، شملت التوقيف والاعتقال بناءً على الانتماء الإثني، أو الاسم، أو مكان الميلاد، في سلوكيات ميدانية تكرّست عند نقاط التفتيش التابعة لكلا الطرفين ، تعكس هذه التحولات في المفردات والتوصيفات طبيعة الحرب بوصفها نزاعاً متعدد الأبعاد، ليس فقط سياسياً وعسكرياً، بل أيضاً اجتماعياً وثقافياً، إذ تسهم لغة الحرب في إعادة إنتاج الانقسامات المجتمعية وتعزيز الاستقطاب العنيف، بما يشكّل تهديداً مباشراً للنسيج الاجتماعي ووحدة الدولة.

تشير الشواهد الميدانية والروايات المتداولة إلى أن إنتاج وتداول المصطلحات المرتبطة بالحرب وهوية الفاعلين فيها، لم يكن نتاجاً

لتطور خطي أو تسلسل مفاهيمي منتظم، بل اتّسم بكونه عملية متزامنة ومتسارعة، فقد ارتبطت هذه العملية بصورة مباشرة بالتحولات العسكرية والسياسية التي طرأت على المشهد، إذ كانت كل واقعة عسكرية بارزة تُفضي إلى تصعيد لغوي ومفاهيمي، يُسهم في إعادة تأطير الخطاب السياسي والإعلامي للطرفين.

فعلى سبيل المثال، شهدت الساحة السودانية موجة جديدة من إنتاج المصطلحات عقب سيطرة قوات الدعم السريع على ولاية الجزيرة في 18 ديسمبر 2023، ثم تمددها إلى مدن سنجة وسنار وجبل موية في يوليو 2024، وصولاً إلى اجتياحها لمنطقة ود النورة في 5 يونيو 2024 ، وفي المقابل، أدت استعادة الجيش لجبل موية في أكتوبر 2024، وتثبيته لخطوط الدفاع في عدد من مناطق ولاية الخرطوم، إلى استعادة خطابات ومصطلحات مقابِلة.

ويكشف هذا التسارع في توليد المصطلحات عن وظيفة مزدوجة للغة في سياق الحرب ، فهي أداة للصراع الرمزي لا تقل أهمية عن السلاح، كما أنها وسيلة للتعبئة وتوجيه الرأي العام، سواء عبر تصوير الانتصارات أو تبرير الانكسارات، وهو ما يجعل من دراسة هذا الخطاب الحربي مدخلاً مهماً لفهم التحولات في بنية الصراع، وتفاعلات القوى الفاعلة فيه.

على الصعيد السياسي، تزامن تصاعد الأعمال العسكرية مع مساعٍ دولية وإقليمية لإطلاق مسارات تفاوض بين الأطراف المتحاربة، بدأت هذه المساعي بمفاوضات جدة في 6 مايو 2023، تلتها جولات تفاوضية لاحقة في المنامة في يناير 2024، ثم في جنيف في أغسطس 2024 ، غير أن هذه المحاولات التفاوضية ووجهت بمواقف متباينة داخل المشهد السوداني، لا سيما من قبل المؤيدين

للجيش، الذين يرون في قوات الدعم السريع أداةً لأجندات إقليمية ودولية، يشيرون إليها بشكل خاص من خلال اتهام دولة الإمارات العربية المتحدة بدعمها لتلك القوات ، ويذهب هذا التيار إلى أبعد من ذلك، إذ يشكك في الهوية الوطنية لعناصر الدعم السريع، ويصفها بأنها تخوض حرباً استيطانية على الأرض السودانية، ما يجعل في نظرهم، مبدأ التفاوض معها مرفوضاً، ويدفع باتجاه خيار الحسم العسكري الكامل بدلاً من الحلول السياسية أو التوافقية، وتعكس هذه المواقف تعقيد البعد السياسي للصراع، حيث يتداخل الخطاب السيادي والهوياتي مع حسابات المحاور الإقليمية والتصورات الوطنية المتباينة.

يتعين فهم المشهد الراهن في ضوء التحولات الجارية، خصوصاً فيما يتعلق بوضعية المواطنين المدنيين الذين وجدوا أنفسهم في حالة انكشاف تام أمام العنف، نتيجة لانهيار منظومة الحماية التي يُفترض أن توفرها الدولة أو الأطراف المتحاربة باسم الشرعية، إذ يستند كل طرف إلى تصوره الخاص للشرعية لتبرير مواقفه وخطابه تجاه الآخر، سواء تحت شعارات استعادة الكرامة أو استعادة الديمقراطية، وبين هذين الخطابين، تَعرَّض المواطنون لانتهاكات جسيمة شملت القتل والنهب والاغتصاب، إضافة إلى الجوع والتشريد القسري، حيث تشير تقارير وشهادات ميدانية إلى مسؤولية قوات الدعم السريع عن جزء كبير من هذه الانتهاكات، إلى جانب آثار القصف الجوي والمدفعي العشوائي الذي نفذته القوات المسلحة، والذي ألحق دماراً واسعاً بالمناطق السكنية.

وفي هذا السياق، يبرز الدور المحدود الذي لعبته القوى المدنية في

حماية المواطنين أو التأثير في مسار الحرب، إذ يرى كثيرون أن المكونات المدنية – خارج الفصائل الإسلامية – اكتفت بإصدار بيانات الإدانة والدعوة إلى وقف الحرب ضمن حملات سلمية مثل لا للحرب، أو من خلال الانخراط في جهود دبلوماسية دولية وإقليمية، قد تصل في بعض الحالات، كما هو الحال مع تنسيقية تقدم، إلى المطالبة بتدخلات عسكرية خارجية، وهو ما أثار جدلاً واسعاً في الشارع السوداني.

في المقابل، اتخذ التيار الإسلامي مساراً أكثر فاعلية ومباشرة في دعم الحرب، إذ انخرطت عناصره في العمليات العسكرية من خلال كتيبة البراء، وشاركوا في تعبئة وحشد الموارد، وتوجيه الخطاب الإعلامي، كما أسهموا في تشكيل ما يسمى بـالمقاومة الشعبية، وهي تشكيلات محلية مسلحة نشأت في أحياء متفرقة بهدف دعم الجيش، وقد تمكن هذا التيار من عسكرة الفضاء المدني بدرجة ملحوظة، مستفيداً من امتداداته داخل أجهزة الدولة، ومن قدرته على توظيف إمكانيات المؤسسات الرسمية والإعلامية بما يخدم خطابه وتحركاته الميدانية.

إن تحليل الصراع الدائر في السودان، سواء في ساحاته العسكرية أو المدنية، يتطلب النظر إلى أبعاده الإقليمية والدولية لفهم ديناميّاته بشكل أكثر شمولاً ، فمن الضروري دراسة أدوار الدول الإقليمية الفاعلة، مثل دولة الإمارات العربية المتحدة، وجمهورية مصر العربية، والمملكة العربية السعودية، بالإضافة إلى كل من إثيوبيا وإريتريا، باعتبارها دولاً ترتبط جغرافياً واستراتيجياً بمسار الحرب وتوازناتها، كما لا يمكن إغفال الأدوار التي تضطلع بها القوى الدولية الكبرى، مثل الاتحاد الأوروبي، والولايات

المتحدة الأمريكية، وروسيا، وإيران، وإسرائيل، نظراً لعلاقاتها السياسية والاقتصادية والعسكرية مع الأطراف المتنازعة، فضلاً عن ارتباطها بالقوى المدنية التي تنادي بوقف القتال واستعادة مسار التحول الديمقراطي.

ويُستدعى في هذا السياق الوقوف على طموحات هذه الدول ومخاوفها، التي تتصل غالباً باستقرار الإقليم، وتأمين المصالح الاقتصادية، والتحكم في ممرات الهجرة، ومكافحة الإرهاب، فضلاً عن التنافس الجيوسياسي في منطقة القرن الإفريقي، في المقابل، فإن الأطراف السودانية المتصارعة – سواء العسكرية أو المدنية – مطالبة بإعادة تقييم موقفها من الحرب على ضوء هذه المعطيات الإقليمية والدولية، والتساؤل حول مدى استقلالية قرارها، وقدرتها على التأثير في مجريات الأحداث بدلاً من الانسياق ضمن حسابات قوى خارجية.

ومن خلال استقراء معمق لطبيعة هذا الصراع، يتضح أنه يتجاوز كونه مجرد تنافس على السلطة بين قوتين عسكريتين أو فاعلين سياسيين محليين ، بل هو صراع مركب تدور رحاه حول من يمتلك القدرة الأكبر على تنفيذ وتسهيل الأجندات الإقليمية والدولية، بما يضمن حماية المصالح الاستراتيجية لتلك القوى، وبهذا، يغدو فهم الصراع السوداني رهينًا بفهم تشابك المصالح الدولية والإقليمية التي باتت تشكل – إلى حد بعيد – المحددات الفعلية لمستقبله.

لم يكن من المستغرب أن تتجاهل مختلف الأطراف المنخرطة في النزاع، بما في ذلك غالبية الفاعلين المدنيين الذين وجدوا أنفسهم ضمن مشهد الحرب، الانتهاكات الجسيمة التي تطال المدنيين،

ففي كثير من الحالات، يتخذ هؤلاء الفاعلون المدنيون مواقف منحازة لأحد طرفي النزاع، أو يلتزمون الصمت إزاء الانتهاكات المرتكبة من الطرف الآخر، مما يعكس نمطاً من الانتقائية السياسية والأخلاقية، كما أنهم في الغالب يتغاضون عن عمليات العسكرة الواسعة للمناطق السكنية، والتهجير القسري الذي يُفرغ المجتمعات من سكانها، ويعيد تشكيل الخارطة السكانية على أسس إثنية أو جغرافية.

ولا يُعقل، بحال من الأحوال، أن تكون الأطراف المتحاربة غافلة عن حجم الفظائع والانتهاكات التي تُرتكب باسمها، سواء تعلقت بالإذلال الجسدي والمعنوي، أو بتدمير البنية النفسية والاجتماعية للمجتمعات المحلية، أو بمحو الذاكرة الجمعية والتاريخ الطويل للتعايش السلمي بين المكونات السودانية المختلفة، إن تجاهل هذه الحقائق المؤلمة لا يشير فقط إلى فشل في المسؤولية الأخلاقية والسياسية، بل يعكس أيضاً تحدياً ممنهجاً للثقافات المحلية التي ظلت عبر التاريخ تؤسس لقيم التعايش، والتسامح، والاحترام المتبادل بين المجتمعات السودانية، وهو ما يجعل من استمرار هذا النهج تهديداً مباشراً للنسيج الاجتماعي والسلم الأهلي في البلاد.

من المهم أن تُبرز الدراسة كيف أن التغيرات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي رافقت الحرب، كانت مدفوعة بخطابات إعلامية مدروسة، ذات تأثير بالغ، أسهمت في صياغتها نخبة متنوعة من الكُتّاب، والمفكرين، والدعاة، والفنانين، والإعلاميين ، فقد شكّلت هذه الخطابات جزءاً لا يتجزأ من ديناميات التعبئة والتحشيد، وأسهمت في إعادة تشكيل الوعي الجمعي، من خلال تحميل مضامينها دلالات تتراوح بين تمجيد القتال، وتبرير العنف،

والدعوة إلى الكرامة أو التحرير، بحسب تموضع الجهة الفاعلة.
وفي هذا السياق، ينتقد الصحفي والكاتب صلاح شعيب الدور الذي لعبه بعض الفنانين في تأجيج النزاع، قائلاً إن مغنيي الجيش الذين ينفخون في نيران الحرب، ويحمل بعضهم رشاشه لقتل الإنسان، مجرد أشخاص عاجزين عن القيام بالمهنة العظيمة، فالفنان رقيق بطبعه، وشفاف في حسه... متى عجز خياله عن استخدام ملكاته للتغيير وصناعة السلام، وأخذ يتظاهر بالسلاح أمام الكاميرات، فإنه يسعى لتعويض فشله الفني بأدوار لا تنتمي إليه.
إن هذا التداخل بين الفن والعنف، عبر تمثلات الغناء الحربي، يشكل أحد أهم محاور الدراسة، خاصة بالنظر إلى الدور البارز الذي لعبه الغناء التعبوي –سواء من طرف الجيش أو الدعم السريع– في تكريس ثقافة الحرب وتبريرها وجمالياتها، وهو ما سيتم تحليله في هذه الدراسة.

تلخيص ختامي:

سلّط هذا المبحث الضوء على حرب الخامس عشر من أبريل 2023 بوصفها مرحلة مفصلية في تاريخ الصراع السوداني، إذ كشفت عن تحولات عميقة في اللغة السياسية، والاصطفافات الاجتماعية، والتوظيف الثقافي للفن والخطاب الإعلامي ، تميزت هذه الحرب بعدم اعتماد خطاب التحرير التقليدي، كما في النزاعات السابقة، بل بروز مفردات جديدة عكست طبيعة الصراع المركبة، مثل الانقلابيين، الفلول، الحواضن، والمقاومة الشعبية، ما يدل على أن الحرب لم تُخض على أساس أيديولوجي واضح أو مشروع سياسي جامع، بل جاءت نتيجة لتشظٍ داخلي عسكري ومدني

مدفوع بتحولات داخلية وإقليمية ودولية معقدة. اتضح من خلال المبحث أن النزاع المسلح ترافق مع تصعيد خطابي وإعلامي لعب فيه الفن التعبوي دوراً بارزاً، وأسهم في إذكاء العنف والانقسام، لا سيما من خلال ما يُعرف بـ الغناء الحربي، الذي تكرر توظيفه في مراحل مختلفة من التاريخ السوداني، وبلغ ذروته خلال الحرب الأخيرة، كما برزت أدوار القوى المدنية بدرجات متفاوتة من التورط أو الحياد أو العسكرة، بينما ظل المواطنون العاديون الحلقة الأضعف، ضحايا لانتهاكات متبادلة تم تبريرها بخطابات الكرامة أو استعادة الديمقراطية.

خَلُصَ المبحث إلى أن الصراع ليس مجرد تنافس على السلطة، بل يتصل بمن يمتلك القدرة الأكبر على تنفيذ أجندات إقليمية ودولية تتجاوز حدود السودان، كما بيّن أن عسكرة الخطاب الثقافي، وتسييس الفن والإعلام، ساهمت في تعميق الانقسام المجتمعي و شرعنة العنف، في ظل غياب مشروع وطني جامع يعيد تعريف مفهوم الدولة السودانية على أسس جديدة من العدالة، والمواطنة، والسلام.

المبحث الثالث:
خريطة الأغاني:

يرصد هذا المبحث تحوُّلَ الأغنية السودانية خلال الحرب (2023-2024) إلى خريطة خطابية تُجسِّد انقسام المجتمع وتماسكه في آنٍ واحد، عبر تحليل 32 أغنية، يُظهر كيف وظَّفت الأطرافُ المتحاربةُ الفنَّ لترسيخ سردياتها.

تكشف خريطة الإنتاج الغنائي المصاحب لحرب الخامس عشر من أبريل 2023، والممتدة حتى نوفمبر 2024، عن بروز مساهمات لافتة من قبل عدد من الشعراء الذين اكتسبوا شهرة واسعة في ساحة الغناء السوداني خلال السنوات الأخيرة، وقد أسهم هؤلاء الشعراء في تشكيل المزاج العام، وصياغة خطاب وجداني يرتبط مباشرة بتطورات الحرب وتفاعلاتها الاجتماعية والسياسية، من أبرز الأسماء التي ظهرت في هذا السياق، أمجد حمزة، أحمد كوستي، هيثم عباس، عمر ود الضواها، عبد الله ود البُنكي الزريقي، محمود الجيلي، خالد شقوري، زوبة طاشين، سحر ميسرة، ومفيدة حلمي.

تميزت نصوصهم بتوظيف الرموز والدلالات ذات الطابع الوطني

أو الحماسي، إلى جانب استحضار مفردات المعاناة والفقد والبطولة، مما أضفى على الأغاني طابعاً تعبوياً ووجدانياً يعكس تعقيدات المرحلة، ويعبّر عن تموضعات فكرية وعاطفية متباينة تجاه أطراف النزاع.

عند تتبع خريطة الفنانين المشاركين في إنتاج الأغاني خلال فترة الحرب الممتدة من أبريل 2023 وحتى نهاية عام 2024، يُلاحظ انخراط مجموعة من المغنين والمغنيات الذين حظوا بشهرة ملحوظة في السنوات الأخيرة ضمن المشهد الفني السوداني، من بين هؤلاء المغنين ، أبوالقاسم ودوبا، عمار البطحاني، عبد الله ود دار الزين، صابر الدارفوري، مهند اللورد، جعفر السقيد، إبراهيم إدريس، آدم الطيب، وموسى آدم، كما برزت أسماء عدد من المغنيات مثل ، إنصاف فتحي، فدوى فريد، إيمان الشريف، الميرم زينب، عائشة الجبل، هبة جبرة، رشا الزنجية، إنصاف مدني، ريان الساتة، ميادة قمر الدين، مفيدة حلمي، ونادية الطيب ، يتضح من خلال هذا الحصر أن معظم هؤلاء الفنانين لا ينتمون إلى التيار الشعري والغنائي التقليدي الذي يحظى بسلطة ثقافية أو اجتماعية راسخة، لا سيما في حالة أولئك الذين عبّروا صراحة عن دعمهم لقوات الدعم السريع، كما يُلاحظ أن نسبة كبيرة منهم تعتمد على إنتاج ذاتي، إذ يقومون بتأليف وتلحين أعمالهم بأنفسهم، وهو ما يعكس استقلالية فنية تتجاوز الإطار المؤسسي أو الرسمي.

وتجدر الإشارة إلى أن مشاركة النساء في هذا النمط من الغناء كانت لافتة، حيث شكّلت المغنيات النسبة الأكبر من الفاعلين في هذا الحقل، ومع ذلك، فإنهن كثيراً ما يُشار إليهن بمصطلح قونات،

وهو تعبير ذو دلالة مجتمعية سلبية تُستخدم في بعض الأحيان للتقليل من شأنهن أو لإقصائهن عن التيار الغنائي السائد، رغم حضورهن القوي وتأثيرهن المتزايد في تشكيل المزاج الجماهيري والإعلامي المتصل بالحرب.

يُلاحظ من خلال تحليل أنماط الانتماء والتأثير في الأغاني التي رافقت الحرب، أن الشعراء والمغنين الداعمين للجيش والقوات المشتركة يتمتعون بانتشار أوسع نسبياً، ويُعزى هذا الانتشار إلى اعتمادهم على الذاكرة الشعرية الغنائية والأبنية اللحنية المركزية، وهي عناصر تمثل جزءاً أصيلاً من التقاليد الموسيقية السائدة في السودان، ما يمنحهم رصيداً من القبول الشعبي المتوارث، في المقابل، يتميز الشعراء والمغنون الذين يساندون قوات الدعم السريع بخطاب غنائي مغاير يعكس ثقافات محلية غير مألوفة في الوسط الغنائي السائد، ويعتمد على تعبيرات جمالية جديدة ولغة غنائية مستقاة من الهامش الثقافي، وقد مكنهم هذا الخطاب من إحداث اختراق نوعي في المشهد الغنائي، رغم التحديات الرمزية والمجتمعية المرتبطة به.

وتكشف الخارطة الموسيقية خلال هذه الفترة عن تنوع لافت في المضامين، حيث لم تقتصر الأغاني على التمجيد العسكري، بل شملت أيضاً نماذج تعكس التوق إلى العودة، مستحضرةً الحنين إلى الأماكن والأشخاص، وتعبر عن إيمان جمعي بإمكانية استعادة الحياة وإعادة إعمار ما دمرته الحرب، من بين هذه الأعمال، تبرز أغنية بكرة الهم يفوتنا (كلمات أمجد حمزة، أداء إيلاف عبد العزيز)، وبكرة يا الخرطوم تعودي (كلمات مجاهد عوض، أداء عمار البطحاني)، وبعنود تاني (كلمات أمجد حمزة، أداء إنصاف

مدني)، إضافة إلى العودة للسودان (كلمات أمجد حمزة، أداء نادية الطيب)، كما تتضمن الخارطة الغنائية أغانٍ تُبرز البطولة الفردية، منها قرجي أبوعاج للفنان موسى آدم، ومن ياتو ناحية التي ظهرت في نسختين، الأولى باللهجة المصرية عبر الرابر مروان رشيدي، والثانية بلهجة سودانية أداها الفنان عبد الله الشريف ، و تُظهر هذه الأعمال، بتنوعها اللغوي والموسيقي، تفاعل الحقل الغنائي مع السياق الحربي ليس فقط كأداة تعبئة، بل كمنصة للتعبير عن الوجدان الجمعي وتناقضاته، وعن إمكانيات التجاوز والنجاة الرمزية في مواجهة العنف.

عند تتبع خارطة الأغاني المرتبطة بالحرب، تبرز عدة أعمال فنية تمحورت حول استحضار رموز البطولة الفردية، ومن بينها مجموعة من الأغاني التي حملت العنوان نفسه من ياتو ناحية، والتي خُصصت لتمجيد شخصية الملازم أول محمد صديق، باعتباره نموذجاً للبسالة والانضباط العسكري، يعكس تعدد الأغاني التي تناولت هذه الشخصية مركزية صورتها في الخطاب التعبوي المرتبط بالقوات المسلحة.

كما تظهر في المشهد الغنائي أغنيتان ذات طابع توثيقي لواقعة محددة، هما ماني خايف للمغني آدم الطيب، واثنين وبس... ماني خايف للمغني إبراهيم إدريس، حيث تتناولان شجاعة أحد مقاتلي الدعم السريع، الذي وقع أسيراً في قبضة الجيش، وعبّر عن ثباته من خلال مقولته التي تحوّلت إلى لازمة غنائية وشعار تعبوي، تمثل هذه الأغاني مثالاً على تحويل الأحداث الميدانية إلى رموز ثقافية تُستثمر في الخطاب الغنائي لتكريس مفاهيم الفداء والشجاعة.

وفي إطار الاحتفاء بالشجاعة الجماعية والانتماء للمكان، برزت أغنية نار جوفي ود النورة (كلمات بشري إبراهيم، أداء فهيمة عبد الله)، التي تتغنى بالمكان والشخوص بوصفهم رموزاً للصمود، كما تأتي أغنية ود النورة (كلمات خليفة عثمان خليفة، أداء جعفر السقيد) في السياق ذاته، حيث تمثل امتداداً لفن المديح الشعبي المشبع بالرمزية المحلية والانتماء الجهوي، ما يعكس تداخلاً بين الغناء الحربي والغناء المرتبط بالهوية والمكان.

تُظهر هذه الأعمال تنوع الأطر التعبيرية التي اتخذها الغناء خلال الحرب، من تمجيد الأبطال الأفراد إلى الاحتفاء بالجماعة والمكان، في سياق يتقاطع فيه الفن مع التعبئة النفسية والسياسية، ويُعاد فيه إنتاج الرموز وفق متطلبات اللحظة الصراعية.

تُظهر خارطة الأغاني المرتبطة بالحرب أيضاً حضوراً لافتاً لأعمال فنية تناولت قادة الأطراف المتنازعة، إذ سعت بعض الأغاني إلى تمجيد شخصيات قيادية بارزة في سياق الصراع، سواء في المعسكرات السياسية أو العسكرية، ومن الأمثلة على ذلك، أغنية أسود المشتركة التي أداها الفنان صابر الدارفوري، حيث ذُكرت بالاسم شخصيات مثل مني أركو مناوي، جبريل إبراهيم، الهادي إدريس (طمبور)، الصادق الهادي، محمد سيرو، وسارة كلاش، ما يشير إلى إبراز أدوارهم بوصفهم فاعلين مركزيين في سياق العمليات العسكرية والسياسية ، كذلك تتضمن الخريطة أغنية البرهان، من كلمات الشاعر أحمد كوستي وأداء الفنانة ندى القلعة، التي تُمجد قائد الجيش عبد الفتاح البرهان، وتُصوّره كرمز للثبات والسيادة، بالمقابل، تُبرز أغنية الحر جواده، من أداء الفنان إبراهيم إدريس، صورة قائد قوات الدعم السريع محمد

حمدان دقلو (حميدتي) بوصفه قائداً شجاعاً، في خطاب تعبوي يضفي عليه صفات الفروسية والكرم.
وفي ذات السياق، نجد أغنية براؤون يا رسول الله، التي تشير إلى قائد كتيبة المصباح، وتُوظف مفردات دينية لإضفاء طابع قيمي على القتال، كما في عبارة كلنا المصباح، التي تُظهر حالة من التماهي الجماعي مع القائد، وتؤسس لصورة تعبوية ذات مرجعية دينية ، تعكس هذه الأغاني التوظيف المباشر للفن في خدمة الخطابات السياسية والعسكرية، وتكشف عن كيفية تسخير الرموز القيادية في تشكيل الوعي الجمعي خلال الصراع، ضمن استراتيجية إعلامية تعتمد على التأثير العاطفي وتعبئة الجماهير عبر أدوات الفن الغنائي.
تتضمن الخريطة الغنائية المرتبطة بالحرب في السودان (2023–2024) عدداً من الأغاني التي خُصِّصت لتمجيد أو دعم الأطراف الرئيسية المتحاربة، بما في ذلك الجيش السوداني، قوات الدعم السريع، القوات المشتركة، كتيبة البراء، وجهاز الأمن والمخابرات الوطني، وتُبرز هذه الأغاني البنية الرمزية التي يستند إليها الخطاب التعبوي عبر الفن، من خلال توظيف شخصيات ومؤسسات عسكرية في نصوص شعرية وموسيقية تهدف إلى تأطير الصراع وإضفاء الشرعية الأخلاقية أو الوطنية عليه.
فعلى سبيل المثال، نجد ضمن أغاني الجيش أغنية تسلم يا جيش البلاد، من كلمات الشاعر أحمد العمرابي وأداء الفنانة بسمة حسين، والتي تحتفي بمؤسسة الجيش وتُقدّمه بوصفه الحامي الشرعي للوطن، أما في معسكر الدعم السريع، فتبرز أغنية قوات الدعم السريع، التي كتبها الشاعر عبد الله ود البنكي وأداها موسى

آدم، باعتبارها نموذجاً فنياً يعكس خطاب القوة والانتصار الذي تسعى القوات لنقله إلى جمهورها.
في السياق ذاته، نجد أغاني أُنتجت خصيصاً للقوات المشتركة، مثل أغنية القوات المشتركة للفنانة مفيدة حلمي، إضافة إلى أعمال أخرى أدّاها كل من صابر الدارفوري وندى القلعة، تُظهر حالة من التماهي والدعم للفصائل العسكرية التي تقاتل إلى جانب الجيش.
تُظهر هذه الأغاني، في مجملها، كيف أصبح الإنتاج الموسيقي أداة تعبير سياسي وأيديولوجي بامتياز، يُستخدم في تأكيد الاصطفافات، وبناء الصور البطولية، وتعزيز المشروعية في عيون القواعد الشعبية المؤيدة.
تُلاحظ الدراسة أن كلّاً من كتيبة البراء وجهاز الأمن والمخابرات الوطني، على الرغم من كونهما من الفاعلين العسكريين الرئيسيين في النزاع، لم يحظيا بحضور ملحوظ في المشهد الغنائي مقارنةً بالكيانات العسكرية الأخرى، إذ لم تُرصد سوى أغنية واحدة مرتبطة بكتيبة البراء، وهي براؤون يا رسول الله، والتي أداها بعض أفراد الكتيبة أنفسهم، دون أن تجد طريقها إلى التداول الواسع في الفضاء العام، وبالمثل، فإن جهاز الأمن والمخابرات الوطني لم يظهر إلا من خلال عمل غنائي وحيد هو أغنية أمن يا جن، التي شاركت في أدائها كل من زوبة طاشين وندى القلعة. هذا الضعف النسبي في التمثيل الفني لهذين الفاعلين يُقابله تفوق ملحوظ للجيش السوداني في المجال الغنائي، سواء من حيث عدد الأغاني المنتَجة أو من حيث تنوعها اللغوي والأسلوبي، ويُلاحظ أيضاً أن القوات المشتركة، رغم قلة إنتاجها الفني، لجأت إلى

تضمين لهجات سودانية محلية إلى جانب اللغة العربية في بعض أعمالها، في محاولة لتوسيع قاعدة التأثير الثقافي والمجتمعي.

إن هذا التفاوت في التمثيل الغنائي لا يعكس فقط الفوارق في القدرات التعبوية والإعلامية، بل يعبر أيضاً عن مدى ارتباط هذه الكيانات بالرمزية الوطنية، ومدى حضورها في الوجدان الشعبي، الذي غالباً ما يُعاد إنتاجه عبر أدوات الفن والثقافة.

في حالة كل من المغنية الميرم زينب الجنينة والفنان صابر الدارفوري، يتّضح أن قوات الدعم السريع كانت تمتلك تأثيراً فنياً واجتماعياً أكبر من الجيش خلال الفترة التي سبقت اندلاع الحرب، حينما كانت لا تزال تُصنّف ضمن منظومة القوات المسلحة، وفقاً لما أشار إليه الفريق أول عبد الفتاح البرهان في أحد خطاباته، وقد ارتبط هذا الحضور الفني والاجتماعي الواسع للدعم السريع بعدة عوامل، أبرزها الدعم المؤسسي الذي وفره قائدها محمد حمدان دقلو (حميدتي)، فضلًا عن المساندة السياسية المباشرة التي حظي بها من قيادة الجيش آنذاك.

ويُعزى جزء كبير من هذا النفوذ إلى الجهود الممنهجة التي بُذلت لتكريس صورة إيجابية عن الدعم السريع في الأوساط المدنية والثقافية، مقابل حملات نقدية حادة شنّها خصوم الجيش على الدعم السريع، بما في ذلك التشكيك في شرعية وجوده العسكري والسياسي، ما دفعه إلى اتخاذ موقع دفاعي استراتيجي في الخطاب العام، من اللافت أن تحرر الجيش النسبي من هذا الموقف الدفاعي لم يبدأ إلا بعد اندلاع الحرب في أبريل 2023، حين أُعيد تشكيل السرديات الوطنية حول الانتماء والمؤسسة العسكرية، وهو ما انعكس تدريجياً على خريطة الإنتاج الفني ذات الصلة بالنزاع.

تُظهر خريطة الأغاني التي وثّقتها الدراسة تعدداً في الموضوعات والرسائل، حيث برزت أعمال موسيقية تتناول الحرب من منظور مغاير للخطابات الفنية المتحيزة للأطراف المتنازعة، من بين هذه الأعمال، نجد أغنية ليه الحرب التي جمعت بين الشاعر خالد شقوري والمغنية فدوى فريد، وأغنية ترابك غالي يا وطني من كلمات الشاعر عمر ود الضواها وأداء الفنان مهند اللورد، بالإضافة إلى أوبريت أيام وتعدي الذي كتبه الشاعر محمود الجيلي وشارك في أدائه عدد من المغنيين السودانيين والمصريين.

ورغم أن هذه الأغاني ترتبط بالسياق الزمني والوجداني للحرب، إلا أنها لا تنتمي إلى الفئات التقليدية التي تموضعت ضمن معسكرات محددة (الجيش أو الدعم السريع أو القوات المشتركة)، على العكس، تعبّر هذه الأغاني عن رفض الحرب بوصفها مأساة إنسانية، وتعرض آثارها المُدمرة على المدنيين والمدن والبنية الاجتماعية، من خلال تبنّي خطاب يدعو إلى السلام ويشجع على الأمل. وهي بذلك تسعى إلى تجاوز الطابع التنافسي الذي ميّز حرب الأغاني، التي انقسمت إلى أغانٍ تمجّد الجيش وقياداته، وأخرى تروّج لبطولات قوات الدعم السريع وزعيمها حميدتي، بينما ظهرت أيضاً أغانٍ تؤيد القوات المشتركة وتُبرز شجاعتها في مواجهة قوات الدعم السريع.

إن هذا التنوع في الطرح يُشير إلى وجود تيار فني يسعى إلى استعادة الفعل الغنائي كوسيلة تعبيرية مستقلة، لا كأداة تعبئة عسكرية أو سياسية، مما يعكس التوتر القائم بين الوظيفة الجمالية والوظيفة التعبوية للغناء في سياق الحرب.

يتضح من خلال تحليل مضامين الأغاني المنتجة خلال فترة الحرب

أن العديد منها يتبنى خطابًا داعماً للحرب، ويُشكّل امتداداً للغة التحشيد التعبوي التي تنتجها شخصيات عسكرية وسياسية، إلى جانب مثقفين وصحافيين ودعاة، وتُجسد هذه الأغاني الجوانب الجمالية لهذا الخطاب من خلال تضمين رموز العنف ومفرداته، واستخدامها ضمن تراكيب شعرية وموسيقية تعمل على تطبيع الحرب وإعادة إنتاجها كفعل بطولي أو خلاص وطني.

من السمات اللافتة في هذا الخطاب الغنائي، الاعتماد على مفردات تحقيرية وعنيفة، مثل: بَل، فَتِك، مَتِك ورش، ضبَح، عَفَن، فطيس، خونة، فلول، وهي كلمات تنضح بالكراهية وتُستخدم لتصوير العدو أو الخصم السياسي/العسكري بشكل نزع إنسانيته، كما تُكرّس هذه اللغة الانقسام المجتمعي، وتُعيد إنتاج ثنائيات الخائن/المنقذ والوطني/العميل.

وتتجاوز بعض الأغاني التعبير اللفظي لتدخل في فضاءات ثقافية وأيديولوجية تُعيد استدعاء رموز تاريخية مثيرة للانقسام، مثل مصطلح دولة ٥٦ أو عرب الشتات، ما يعكس ميلاً إلى إعادة تأطير الحرب كصراع هوياتي، يظهر هذا بوضوح في أغنية الحر جواده للمغني إبراهيم إدريس، والتي تتضمن مقاطع شعرية تُدين النخب التي حكمت السودان باسم العرب والدين وتحملها مسؤولية التدهور:

هَزَمَتْ الفُلُولَ الكانُو لِلدَوْلَةِ مُتَوارِثِينَ
حِتُّو قَمِيصِه
حَكَمُوها سَبْعِينَ عام بِاِسِمُ العَرَبِ وَالدِينِ
حِتُّو قَمِيصِه
وَيُضْلِلُوا فِي الشَعْبِ العاجِزِ المِسْكِينِ
حَتُّو قَمِيصِه

إن هذه النماذج تكشف كيف تُستخدم الأغنية كسلاح رمزي في الحرب، ليس فقط للتحفيز العسكري، بل لترويج سرديات سياسية تتعلق بالهوية، والسلطة، وشرعية الحكم، مما يجعلها أداة مركزية في الصراع الأيديولوجي الموازي للمواجهات المسلحة.
من المهم الإشارة إلى أن استخدام مصطلح الفلول في الخطاب الغنائي خلال الحرب لم يقتصر على دلالته السياسية التقليدية المرتبطة بالحركة الإسلامية السودانية (المعروفة بالكيزان)، بل اتسع ليشمل جميع القوى التي استفادت من النظام السياسي الذي تأسس عقب الاستقلال عام 1956، وتُعبّر هذه المقاربة التوسعية عن نقد جذري للبنية التاريخية للدولة السودانية، وتحديداً لمحاولاتها فرض نموذج ثقافي وحيد يقوم على التعريب و الأسلمة ، دون إتاحة المجال لتعبيرات التنوع العرقي والديني والثقافي.
ورغم أن الكيزان لم يحكموا البلاد طوال العقود السبعة الماضية، إلا أن الخطاب الغنائي في بعض الأغاني يرى أنهم امتدادٌ لمنظومة مركزية هيمنت على السودان منذ الاستقلال، وسعت إلى احتكار السلطة والثروة وتعريف الهوية الوطنية على نحو إقصائي، ويظهر هذا التوجه النقدي بوضوح في أغنية وعد الخير التي أداها خالد شقوري وإيمان الشريف، حيث تتضمن مضامين تُعيد مساءلة النموذج التنموي والثقافي الذي فُرض على البلاد، وتُلمّح إلى ضرورة إعادة تعريف مفهوم الوطن بما يتسق مع واقع التنوع التاريخي والجغرافي للسودان.

تلخيص ختامي:

يكشف تحليل خريطة الأغاني المنتجة خلال الحرب الممتدة من أبريل 2023 إلى نوفمبر 2024 عن الدور الفاعل الذي لعبته

الأغنية السودانية، بوصفها أداة خطابية وثقافية تعكس الصراع الدائر، فقد تشكّلت هذه الخريطة من طيف واسع من الفنانين والشعراء الذين انخرطوا في إنتاج أغنيات، إما لتأييد أطراف النزاع (الجيش، الدعم السريع، القوات المشتركة، الأجهزة الأمنية) أو للتعبير عن الأمل والسلام أو حتى لنقد الحرب نفسها.

تميزت الأغاني المؤيدة بتمجيد القادة العسكريين وتوظيف مفردات الحرب والعنف، وظهرت من خلالها بنية خطابية محمّلة برموز الأيديولوجيا والانتماء، وغالباً ما اعتمدت على ثنائية الخائن/البطل أو الوطني/العدو ، كما لعبت المغنيات، خاصةً المنتميات إلى ما يُعرف إعلامياً بـالقونات، دوراً ملحوظاً في انتشار هذا النوع من الأغاني، رغم محاولات التهميش الرمزي والاجتماعي لهن.

من جهة أخرى، ظهرت أصوات غنائية ناقدة تنأى عن الاستقطاب السياسي الحاد، وتُعبّر عن رفض الحرب وآثارها المدمرة، وتُعزز قيم السلام والعودة والبناء، كما في أعمال أمجد حمزة، وخالد شقوري، وآخرين في السياق ذاته، استخدمت بعض الأغاني مفاهيم مثل الفلول وعرب الشتات لتوجيه نقد تاريخي وجغرافي عميق للبنية الثقافية والسياسية للدولة السودانية، مما يُشير إلى تحوّل الأغنية إلى وسيلة تأطير سردي للهوية والانتماء.

في المجمل، يمكن القول إن الأغنية السودانية خلال الحرب لم تكن مجرد ترفٍ فني، بل تحوّلت إلى منصة تعبيرية لصياغة المواقف السياسية، وبناء السرديات، وتشكيل الوعي الجمعي، سواء في سياق دعم الحرب أو مقاومة آثارها.

المبحث الرابع:
تحليل نماذج مختارة من الأغاني:

يحلِّل هذا المبحث ستّ نماذج غنائية كمرايا تعكس التحوُّلات الجوهرية في خطاب الحرب، مُبرزاً كيف تحوَّلت الأغنية إلى فضاءٍ صراعي يُعيد إنتاج التناقضات الاجتماعية والسياسية، من خلال تفكيك العناصر النصية واللحنية والبصرية.

و في هذا المبحث، تسعى الدراسة إلى تحليل ستة نماذج غنائية تم اختيارها بعناية، لتكون ممثلة لمجمل المشهد الغنائي المرتبط بالحرب، التي اندلعت في السودان بتاريخ 15 أبريل 2023 ، وينطلق التحليل من فرضية مفادها أن الأغاني المنتَجة خلال هذه الحرب لا ينبغي النظر إليها كمجرد تعبيرات فردية أو متفرقة، بل بوصفها تشكّل نسقاً ثقافياً مترابطاً تتقاطع فيه الرسائل والدلالات، رغم اختلاف الفاعلين والخلفيات السياسية واللغوية واللحنية التي ينتمي إليها منتجوها.

ويستند اختيار هذه النماذج إلى فكرة أن هناك ذاكرة شعرية وغنائية مشتركة باتت تتكوّن وتُعاد صياغتها ضمن سياق الحرب، وهي ذاكرة تتغذى من موروث ثقافة الصراع، لكنها

تحمل في الوقت نفسه إشارات وإرهاصات نحو ثقافة السلام، من هنا، فإن تحليل هذه الأغاني الست يُعد بمثابة تكثيف رمزي ومضموني لمجمل خريطة غناء الحرب، بما يتجاوز التمثيل العددي أو التحيز لأي طرف من أطراف النزاع.

ومن المهم التذكير بأن الدراسة سبق أن قدمت عرضاً تركيبياً لعدد من الأغاني ذات الصلة، موضحاً من خلالها ملامح الخطاب الغنائي، وتوزيع الأدوار بين الشعراء والفنانين، ومستويات التفاعل الجماهيري معها، وعليه، فإن تحليل هذه النماذج المختارة يُفترض أن يُسهم في تفكيك الرسائل الضمنية والصريحة التي تحملها الأغاني، وربطها بالبُنى الخطابية والأيديولوجية التي تحكم سياق إنتاجها وتلقيها.

النموذج الأول: أغنية الجزيرة ود النورة:

تشكل أغنية الجزيرة ود النورة، المعروفة أيضاً بعناوين فرعية مثل نار جوفي ود النورة أو ببساطة ود النورة، نموذجاً غنياً من حيث البناء الشعري والمضامين والدلالة السياقية، وهي من تأليف الشاعر بشير إبراهيم وأداء المغنية فهيمة عبد الله، وتتميز الأغنية ببنية لغوية وأسلوبيّة تتقاطع مع تقاليد شعر الدوباي، وهو من الأشكال الشعرية الشفاهية السودانية التي تتمتع بقدرات تصويرية عالية، وكانت لها أدوار محورية في بدايات الكتابة المسرحية السودانية على يد رموز مثل خالد أبو الروس وإبراهيم العبادي.

من حيث اللغة، تنطوي الأغنية على استخدام مميز لمفردات نادرة أو غير مألوفة في التداول اليومي داخل اللهجة السودانية، مثل تناغميني، مكبورة، عكل، رتوت، تَزير (من زئير)، ورعديد

(من رعد)، مما يُضفي على النص مسحة لغوية مائزة ويُكرّس صورة صوتية كثيفة تُسهم في خلق طيف تخييلي لدى المتلقي، كما يُسجَّل تنوع في القوافي الشعرية داخل النص، ما يُنتج إيقاعاً داخلياً متسعاً يمنح الأغنية بعداً سمعياً متحركاً ويُعزز الانطباع الدرامي لدى المستمع، ويُفسَّر ذلك ببراعة الشاعر في توظيف الصورة السمعية لخدمة المعنى والسياق.

لحنياً، تُبنى الأغنية على نمط العرضة، الذي يُعد أحد التشكيلات الإيقاعية المشتقة من نمط السيرة، ويتميّز بالحيوية والدينامية، وفقاً لتصنيف الفنان والموسيقي محمد آدم، ويأتي هذا الاختيار اللحني منسجماً مع مضمون الأغنية الذي يحتفي بالفعل البطولي والانفعالات القوية، وهو ما يعزز من الأثر التعبيري للأغنية ضمن سياقها الحربي والرمزي.

صدرت الأغنية في 16 يوليو 2024 بصيغة صوتية، مرفقة بملصق بصري يتضمّن صوراً للشاعر والمغنية إلى جانب معلومات تعريفية بالعمل، وقد رافق البث بعض الحركات البصرية المحدودة على الشاشة، والتي ترى الدراسة أنها صُممت لتعزيز التركيز على المضمون الصوتي وتأطير اللحظة الغنائية، يبلغ زمن الأغنية 6 دقائق وثانيتين، وقد نُشرت عبر قناة أسد البطانة الدباسي على منصة يوتيوب، ما يشير إلى أن عملية النشر والإنتاج ظلت محكومة بسياقات فردية أو مجتمعية محدودة، لا تتبع منصات إنتاج مؤسسية واسعة.

في المجمل، تمثل الجزيرة ود النورة نموذجاً لنمط غنائي تعبوي ذي بنية جمالية متماسكة، يتقاطع فيه التراث الشعري مع لحظة الحرب المعاصرة، ويتجلى فيه خطاب البطولة الفردية من خلال

توظيف مكثف للرمز والمجاز، بما يُسهم في إنتاج سردية عاطفية ذات طابع تعبوي واضح.

كما لقيت حادثة الاعتداء على قرية ود النورة إدانات واسعة على المستويات الداخلية والإقليمية والدولية، إذ أجمعت معظم الأطراف على فظاعة ما جرى هناك من انتهاكات، سواء من حيث حجم العنف أو استهداف المدنيين، وقد مثّلت هذه الحادثة لحظة حرجة في الوعي الجماعي السوداني، بالنظر إلى ما أحدثته من صدمة نفسية ومجتمعية عميقة، الملفت أن حتى الجهات الداعمة للطرف المنفذ للهجوم لم تتعامل مع الحادثة بوصفها نصراً عسكرياً أو إنجازاً ميدانياً، بل سعت إلى تبرير ما وقع، ما يشير إلى إدراك ضمني بخطورة الانتهاك وصعوبة الدفاع عنه أخلاقياً أو إعلامياً. وتُعد هذه الحادثة من أبرز الأمثلة التي تسلط الضوء على تعقيد الخطاب الحربي وتناقضه، إذ تتقاطع فيها السرديات الرسمية مع ردود الفعل المجتمعية والعاطفية، مما ينعكس في الإنتاج الفني المرافق، مثل الأغاني التي تحاول إعادة تأطير الحدث ضمن سردية البطولة أو الفقد، كما في أغنية ود النورة محل التحليل، بهذا المعنى، فإن الأغنية لا تكتفي بوصف الفعل العسكري أو الاحتفاء به، بل تدخل في مواجهة غير مباشرة مع السياق الأخلاقي والسياسي الذي نشأت فيه، ما يعزز من قيمتها كمصدر تحليلي لفهم ديناميات الحرب والإعلام الثقافي في السودان.

تعتمد أغنية ود النورة على استدعاء حادثة اجتياح قرية ود النورة – الواقعة في ولاية الجزيرة – بواسطة قوات الدعم السريع، وذلك من خلال بناء جمالي يتوسل أدوات الغناء الشعبي السوداني لإعادة تشكيل الحدث في الذاكرة الجمعية، بوصفه تجلياً من

تجليات العنف المنظم والممنهج الذي ظلّ يتكرر في تاريخ السودان الحديث، تمثل هذه الأغنية، في بنيتها التعبيرية، نموذجاً لفنّ ينهض على تقاطعات الألم والتوثيق والمقاومة.

تُستهل الأغنية بموّال افتتاحي يعرف بـرمية، يستخدم فيه لحن أقرب إلى ما يُعرف بأسلوب المناحة، وهو غناء تقليدي يُستخدم في حالات الفقد الجماعي والحداد، مما يُضفي على بداية الأغنية طابعاً جنائزياً حزيناً، تتناغم في هذا المقطع آلة الربابة، بأدائها التقليدي عبر العازف محمد صديق، مع أورغ الجفاني وصوت المغنية فهيمة عبد الله، الذي يتميز بالقوة العاطفية، لتشكل جميعها خلفية صوتية تؤسس لحالة من المرارة والفقد في مقاطع مثل:

نارُ جَوْفِي يا وَدالْنُورَة
ما تَناغُمِينُنِي كَيْفَ الشَوْرَةُ
الشُؤْمُ، فَرَتْكُو المَحْكُورَةَ
نارِكَ سِتَّةَ يَوْمٍ مَكْبُورَةٍ
يا وُدُّ النُورَةِ

تبرز تقنية البناء الشعري القائمة على الدوباي، بما فيه من تصوير بلاغي ومفردات نادرة، تخلق مسافة جمالية بين الحدث الواقعي والتمثيل الفني، دون أن تفرغه من قوته الرمزية، كما يوظف النص تقنية الرمز المتكرر عبر تكرار مناداة:

يا ود النورة
يا الجزيرة

وهي صيغة خطابية تُعيد تأكيد مركزية المكان (ود النورة) بوصفه ضحية، كما تخلق إيقاعاً حماسياً متصاعداً، يعكس الحراك العاطفي من الحزن إلى المقاومة.

يتحوّل اللحن تدريجياً من حالة الندب إلى إيقاع ذي طابع ملحمي، مما يعزز الشعور بالمشاركة الجماعية في الحدث، ويُعيد تمثيل الاجتياح والمقاومة ضمن إطار رمزي، يسمح بتداخل الذاتي مع الجمعي، بهذا، يمكن النظر إلى الأغنية كأداة للذاكرة الثقافية، تعيد تشكيل الحدث لا بوصفه لحظة عابرة، بل بوصفه نموذجاً متكرراً في تاريخ الحروب الأهلية في السودان، وكاشفاً للهوة بين المركز والهامش، والفاعلين والعزل.

تعكس الأغنية في مقاطعها التالية تصعيداً دراماياً يتماهى فيه حضور الموت مع البطولة، حيث تتحول مشاهد الدم والدخان والمواجهة إلى عناصر جمالية تستدعي مفهوم الموت الجميل، وهو تعبير مجازي يعكس الكيفية التي يُعاد بها تأطير العنف بوصفه فعلاً بطولياً في سياق المقاومة:

هَزُو وَصَنْدَدُو الفُرْسان
وَآكِلُو الدوشكا وَالجُبَخَانَ
يا وُدُّ النُورَةِ
يا الجَزِيرَةُ

في هذا السياق، تُستدعى صورة المقاتلين بوصفهم فرساناً، لا يخشون الموت بل يأكلونه، أي يواجهونه بشجاعة منقطعة النظير، بما يعكس تحول الذخيرة (الدوشكا والجبخان) من أدوات تهديد إلى رموز فخر وشهامة، وتُستخدم مفردات ذات طابع عسكري شعبي (مثل الدوشكا والجبخان) لترسيخ انطباع الواقعية والاقتراب من لغة الشارع، مما يمنح الأغنية قوة تعبيرية مباشرة تتماهى مع وجدان المستمع.

كما تشير الأغنية إلى أن هذا الموت لم يكن مجانياً، بل كان دفاعاً

عن الحياة وعن العرض، وهي قيمة عليا في المجتمع السوداني، خصوصاً في ثقافات الهامش التي ترتبط فيها مفاهيم الكرامة والبطولة ارتباطاً وثيقاً بالدفاع عن بنوت الحِلّة، كما توضح الأبيات:

مَيِّتَيْن فَوْقَ عُرُوضِ بَنُوت
يَعْلَمُ اللّٰهُ تَشْهُو المَوْتِ

هنا، تُجسّد الأغنية مفارقة مأساوية، الرغبة في الحياة تقود إلى الموت، ولكن هذا الموت ذاته يُستعاد جمالياً بوصفه استشهاداً يُضفي معنى على التضحية، تُبنى هذه الثيمة عبر استخدام خطاب تعبوي عاطفي، يعيد إنتاج مفاهيم الفداء والكرامة والبطولة من خلال مزج متقن بين الحزن والشجاعة.

وتُختتم الأغنية بعودة إلى المقطع الافتتاحي، مضافاً إليه تعبير كيف الشورة، الذي يعزز البُعد البلاغي للنص، حيث يتم استدعاء الشورة – كمفهوم تقليدي مرتبط بالمشورة والنصيحة والقرار – للإيحاء بالحيرة والارتباك أمام حجم المأساة، وبذلك، تنغلق الدائرة النصية بين البداية والنهاية، في حركة دائرية تؤكد استمرارية الألم، وتترك المتلقي في حالة وجدانية مركّبة من التأثر والإعجاب والتساؤل.

يُستهل العمل الغنائي في ود النورة بمقدمة موسيقية تعتمد آلة الطمبور، وهي آلة وترية قومية تتميز بارتباطها التاريخي بالوجدان السوداني، لا سيما في سياقات الحنين والرثاء، هذه الآلة تُستخدم عادةً في الغناء الشفاهي التقليدي، خاصة في شمال السودان وشرقه، وتُعدّ رمزاً لصوت الذاكرة الجمعية التي تستحضر الماضي والمشاعر العميقة، وفي هذا السياق، يُظهر العازف أداءً

يحمل قدراً من البراءة الموسيقية، إذ تُجسَّد الأحاسيس دون تعقيد لحني أو صخب، مما يضفي على المشهد طابعاً جنائزياً، يتماهى مع شكل المناحة التي تعكسها بداية الأغنية.

يُعزز هذا الإحساس صوت المغنية الأنثوي، الذي يأتي محمّلاً بشحنة وجدانية واضحة، تُستدعى عبر استخدام اللحن والموال بتقنية أداء تُذكّر بالبكاء الغنائي أو النواح الشعبي، هذا النسيج الصوتي-اللحني يُشكّل تمهيداً دلالياً لقراءة الحادثة بوصفها مأساة إنسانية، ويهيّئ المتلقي للدخول في أجواء من التأمل والحزن.

غير أن الانتقال المفاجئ من هذا النسق إلى إيقاع السيرة – وهو إيقاع تقليدي يُرتبط في المخيال السوداني بالفرح والحماسة والانتصار – يُحدث قطيعة وجدانية في البناء الدرامي للأغنية، فبينما يسهم هذا الإيقاع في خلق طاقة حركية وديناميكية صوتية تعبّر عن المقاومة والصمود، إلا أن استخدامه بالشكل السريع المتعارف عليه يقلّل من عمق التأثير الحزين الذي رسخته المقدمة.

كان من الممكن – من وجهة نظر الدراسة – المحافظة على الطابع الجنائزي للنص باستخدام إيقاع السيرة التقيل، تحديداً على طريقة العرضة المعروفة في مناطق الجعليين، والتي تجمع بين الرصانة والبطولة دون أن تُفقد النص طابعه الحزين، هذا النمط اللحني يوفر توازناً أفضل بين الإحساس بالفجيعة من جهة، والإصرار على المقاومة من جهة أخرى، مما ينسجم مع طبيعة مضمون الأغنية بوصفها مرثية نضالية تمزج بين الألم والبطولة.

تجدر الإشارة إلى أن البناء اللحني للأغنية اتسم في بدايته بطابع دائري تقليدي، يُستدل عليه باستخدام آلة الطمبور والإيقاع الدائري المتكرر، مما منح العمل طابعاً تأملياً وشبه طقسي، يعزز

من الإحساس بالفقد والانكسار، غير أن هذا الطابع لم يستمر على امتداد الأغنية، إذ في منتصفها تحديداً، بدأ دخول الآلات الإلكترونية الحديثة مثل الأورغ، مما أدى إلى تحوّل في البنية الصوتية، وقد أثّر هذا التحول على طبيعة الأداء الكلي، إذ قلّل من نقاء التعبير العاطفي الأصلي، وأضعف – إلى حد ما – الاتساق الشعوري الذي بُني في بداية العمل، لا سيما في ظل الموضوع الحزين الذي تتناوله الأغنية، من هذا المنظور، فإن إدخال الآلات الإلكترونية يمكن اعتباره عاملاً أحدث تبايناً في الشكل التعبيري، لم يكن بالضرورة متناغماً مع جوهر المضمون الفني والغنائي للأغنية.

النموذج الثاني: أغنية أسود المشتركة – صابر الدارفوري:

تُمثّل أغنية أسود المشتركة للفنان صابر الدارفوري نموذجاً واضحاً للتعبير الفني المرتبط بسياق الحرب والتحالفات العسكرية في السودان، لا سيما في علاقتها بالقوات المشتركة والحركات المسلحة الدارفورية، الأغنية من كلمات وألحان الفنان نفسه، وتعتمد من الناحية الفنية على تركيبة شعرية ذات طابع بسيط ومباشر، يتموضع جمالياً ضمن تقاليد الغناء الشعبي السوداني، حيث يُشكّل الأداء اللحني والصوتي عاملاً أساسياً في إضفاء التأثير العاطفي المطلوب.

يبلغ عدد أبيات الأغنية اثني عشر بيتاً، وتوظف نمطاً من تنوع القافية الذي يمنحها انسيابية وسلاسة على مستوى التلقي السمعي، لحنياً، تستند الأغنية إلى إيقاع البايو (أو ما يُعرف محليًا بإيقاع السامبا)، وهو إيقاع متماوج يُضفي طابعاً إيقاعياً حيوياً يعزز من حيوية الأداء، كما أشار الموسيقي الشاب محمد آدم في إحدى قراءاته الفنية.

تم إصدار الأغنية بتاريخ 30 مايو 2024، مصحوبة بصورة ثابتة للفنان أثناء الأداء، دون مشاهد تصويرية درامية، ما يؤكد على مركزية الصوت بوصفه وسيلة التعبير الأولى، كما تتضمن الأغنية مؤثرات صوتية رمزية، أبرزها زئير الأسد، الذي يعزز من البعد الرمزي المرتبط بالقوة والشجاعة والانتصار، وهي صفات يُراد إسقاطها على القوات المشتركة في السياق التعبوي للأغنية.

على مستوى الرسالة، تستهدف الأغنية جمهوراً محدداً يتمثل في أفراد الحركات المسلحة الدارفورية المنضوية تحت لواء الجيش، إضافة إلى قواعد الدعم الاجتماعي المؤيدة لهذه القوات، كما تُوجّه الخطاب ضد قوات الدعم السريع ومناصريها، في ما يبدو أنه امتداد للصراع الرمزي داخل خطاب حرب الأغاني بين الأطراف المتنازعة.

تُظهر هذه الأغنية، من خلال لغتها المباشرة وبنيتها الإيقاعية، كيف تُوظّف العناصر الفنية في إطار الاستقطاب السياسي والعسكري، وكيف يسهم الغناء في إعادة إنتاج الانتماءات والهويات داخل مشهد الحرب السودانية الراهن.

تتبنى أغنية أسود المشتركة في عمقها موقفاً دفاعياً وتبريرياً، يُمكن قراءته بوصفه رداً غير مباشر على الأصوات الناقدة لانخراط الحركات المسلحة الدارفورية في الحرب إلى جانب القوات المسلحة السودانية ضد قوات الدعم السريع، وتُوظف الأغنية خطاباً يثمن المشاركة العسكرية لهذه الحركات، من خلال إبراز أسماء عدد من قادتها وأدوارهم في المعركة، في محاولة لإعادة تشكيل الوعي العام حول مواقف هذه القيادات، وتبرير تحالفها العسكري ضمن سياق الواجب الوطني أو رد الجميل.

تورد الأغنية أسماء بارزة مثل مني أركو مناوي، جبريل إبراهيم، الصادق فُكّة، محمد سيرو، عبد الله جنا، وسارة كلاش، وتُقرن كل اسم بصفة أو مشهد يُعزز من رمزيته القتالية، فعلى سبيل المثال، تصف مني أركو بـــالزعلان، بما يحمل دلالة وجدانية تعبّر عن الدافع الشخصي أو القومي وراء انخراطه، بينما يُصور عبد الله جنا عبر استعارة حيوانية بوصفه سم العقرب، وهي دلالة على الفتك والدهاء:

(أسد. أسد. راسُه نمر. سم العقرب عبد الله جنا).

أما جبريل إبراهيم، فيُوصف باعتباره مصدر التعليمات، أي مركز القيادة والتوجيه، في حين يُقدم الصادق فُكة كصاحب موقف واضح ومنضبط عبر عبارة رفع تمام، وهي مأخوذة من القاموس العسكري، وتُشير إلى الالتزام والانضباط:

(التعليمات جاي من جبريل
الصادق فُكة رفع تمام
سمح... سمح رد الجميل).

كما تربط الأغنية بين القيادة والقاعدة عبر تصوير تحركات ميدانية نحو طريق مليط بقيادة مصطفى تمبور، وتُبرز المشاركة النسائية ممثلة في زغرودة سارة كلاش، التي تُمنح لقب كنداكة وميرم دارفور، في استدعاء مزدوج للرمزيات القومية والقبلية ذات الصلة بالقوة والشرف:

(زغرودة جات من سارة كلاش
كنداكة وميرم دارفور).

من خلال هذه الصور، تُعيد الأغنية إنتاج مشهد الحرب بلغة رمزية وجمالية تُشيد بالمقاتلين وتُضفي مشروعية على مشاركتهم،

في مسعى لصياغة خطاب تعبوي مضاد للاتهامات التي تُوجه للحركات المسلحة بالتواطؤ أو الانحياز، وهكذا، تعمل الأغنية كأداة دعائية تؤسس لسردية تُسوغ الاصطفاف العسكري وتُعيد بناء الشرعية الرمزية للفاعلين المنخرطين في الحرب.

تختتم الأغنية بند يشدد على رسالة الوحدة والتعاون بين الحركات المسلحة في مواجهة قوات الدعم السريع، حيث تُبرز أهمية التحالف العسكري بين مختلف الفاعلين في تعزيز القوة وإعادة ترسيم ملامح الانتصار الوطني، ففي المقطع الختامي يُقال:

(لُبْسَ البُوت وَالكاكِي مُبَرْقَعْ
أَسْوَدُ وَنُمُورُ قُوّاتٍ مُشْتَرَكَةٍ)

يشير النص إلى أنَّ الأدوات والرموز التقليدية — مثل البوت والكاكِي — لا تزال حية ومستخدمة لتعزيز الصورة الرمزية للقوة، كما يُشدد على أن الأسود ونمور القوات المشتركة ترمز إلى وحدة الصف والقوة المتكاملة لمقاتلي الحركات المسلحة، تعكس هذه الصور دعوة واضحة للتكاتف بين الفاعلين العسكريين في مواجهة الخصم، مما يُضفي على الخطاب تعبوياً وشعارياً يؤكد أنَّ الفاشر شنب الأسد تظل صامدة وقوية بفضل تحالف مقاتلي الحركات المسلحة.

تتميز هذه الأغنية الحماسية بدور محوري في الأداء، إذ يعتمد المغني على استخدام رقصات تعبيرية تحاكي التعبيرات الجسدية العسكرية التقليدية، إلى جانب اعتماد متكرر على التحية العسكرية كعنصر أدائي رمزي، إن هذه العناصر البصرية والحركية تُسهم في تعزيز الأثر الشعوري لدى الجمهور، وتعمل على توطيد الهوية العسكرية المشتركة بين الفاعلين، مما يجعلها أداة فاعلة في الخطاب التعبوي خلال الصراع.

من اللحظة الأولى، يكشف الطابع الإيقاعي لأغنية أسود المشتركة عن طبيعتها العسكرية، حيث يُلاحظ بوضوح استخدام نمط المارش المصاحب عادة للموسيقى العسكرية، بالإضافة إلى إدخال الآلات النحاسية، والتي تُعد من السمات الصوتية المميزة للفرق الموسيقية العسكرية النظامية، إن حضور هذا النوع من الإيقاع والآلات يُحيل المستمع مباشرة إلى رمزية الجيش والدولة، مما يعزز تأويلاً أولياً بأن الأغنية ذات توجه داعم للمؤسسة العسكرية، ومنخرطة في خطاب تعبوي مؤيد للحرب.

من خلال هذا التكوين الصوتي، يتضح أن الأغنية تدعم طرفاً عسكرياً بعينه، فعلى سبيل المثال، لو كانت الأغنية من إنتاج أو تأييد لقوات الدعم السريع، لاحتوت على إيقاعات محلية مألوفة في ثقافة البقارة، مثل درملي أو كاتم أو غيرها من الإيقاعات الإقليمية المرتبطة بثقافتهم السمعية.

تسير الأغنية على وتيرة واحدة تقريباً (monotone)، وتتخذ طابعاً دائرياً أقرب إلى التكرار المنتظم منه إلى الرتابة، ما يُعزز شعور الثبات والاتساق، ويمنح النص نوعاً من التماسك التعبوي، وعلى الرغم من بساطة البناء اللحني، فإن الكلمات تُعبر بوضوح عن لحظة المعركة، وتُنقل من داخل ميدان الحرب إلى الفضاء المجتمعي، مُرسّخة بذلك خطاباً يُمجّد القتال ويُشجّع المشاركة فيه، غير أن هذا التوجه يُبعد الأغنية عن جوهر الموسيقى السودانية ذات البعد الاجتماعي أو العاطفي، ويضعها ضمن خانة الإنتاج الثقافي المرتبط بزمن الحرب، حيث تتراجع الوظيفة الاجتماعية للفن لصالح التعبئة السياسية والعسكرية.

النموذج الثالث: أغنية العودة للسودان:

تُعد أغنية العودة للسودان من الأعمال الفنية التي تندرج ضمن الخطاب الغنائي المرتبط بقضايا النزوح واللجوء في سياق الحرب السودانية، وهي من كلمات وألحان أمجد حمزة، وأدّتها الفنانة نادية الطيب، تتناول الأغنية موضوع العودة الطوعية إلى الوطن، وهو موضوع ظل حاضراً باستمرار في الشعر الغنائي السوداني المعاصر، إلا أنه يكتسب خصوصية جديدة في ظل النزاع المسلح الذي اندلع في أبريل 2023، وما ترتب عليه من موجات نزوح داخلية وخارجية.

من الناحية الشكلية، لا تلتزم الأغنية بنظام قافية موحد، بل تتبنى نمطاً دائرياً يتسم بتكرار اللازمة لمتين... قاعدين لمتين، وهو تكرار ذو بعد بلاغي ووظيفي، يمنح النص الشعري طابعاً احتجاجياً مضمّناً في نداء إنساني، ويعزز الأثر السمعي ويُرسّخ الرسالة في ذهن المتلقي.

تتكون الأغنية من 16 بيتاً، ويعتمد لحنها على إيقاع النوبة، وهو إيقاع شائع في المديح الصوفي، الأمر الذي يضفي على الأغنية طابعاً وجدانياً وتأملياً، ويمنحها مسحة روحية تُعزّز قيمة الوطن كفضاء للسكينة والانتماء، ووفقاً للفنان والموسيقار محمد آدم، فإن هذا الإيقاع يمنح الأغنية بُعداً نفسياً يتجاوز التوصيف المباشر للحدث، ليصل إلى مستويات أعمق من المعالجة العاطفية والانفعالية.

عُرضت الأغنية على منصة Ali Media Center في 10 يونيو 2024 بصيغة فيديو كليب مدته 4:33 دقيقة، مما يشير إلى اهتمام بصري بتعزيز الرسالة الصوتية عبر الصورة. ووفقاً لتقدير الدراسة، فإن هذه الأغنية تمثل نداءً فنياً وإنسانياً لعودة

اللاجئين والنازحين إلى ديارهم، وهي بذلك تنخرط في خطاب السلام والعودة الطوعية، وتؤسس لتقاطع بين الفن والعمل الإنساني في زمن الحرب.

يتأسس الحقل الدلالي في أغنية العودة للسودان على مجموعة من المفردات التي تستدعي الذاكرة الجمعية والانتماء المكاني والعاطفي، مثل راجعون، بيت، حوش، الغربة، همّك، أمك، خالك، عمك، اشتقت، وحشك، قراصة، دمعة، الدفعة، شارع النيل، أتذكر، مشتاقان، البوابة، مشتاقة، خايفة، العود والربابة، الموت، الخوف، بلدنا، وغيرها، تحمل هذه المفردات دلالات شعورية عميقة مرتبطة بمفهوم العودة كحلم إنساني، وتعمل على تكثيف الإحساس بالاقتلاع والانفصال القسري عن الجذور نتيجة الحرب.

يتناغم المحتوى اللغوي للأغنية مع بنيتها اللحنية، إذ تستند إلى إيقاع النوبة الذي يتميز ببعده الروحي، ويُستثمر في الأغنية لتعميق الأثر العاطفي، بينما يُضفي الكورس الخلفي طابعاً صوفياً جامعاً، يعكس بعداً وجدانياً مشتركاً بين مختلف مكونات المجتمع السوداني، من خلال ذلك، تتجاوز الأغنية كونها مجرد عمل فني، لتصبح وسيلة لتجسيد الحنين والاحتجاج ضد العنف دون تبنّي خطاب سياسي مباشر.

لا تتناول الأغنية أسباب الحرب أو أطرافها، بل تركز على المعاناة الإنسانية الفردية والجماعية، وخاصة ما يتعلق بتجربة الاقتلاع والنزوح، تظهر المدينة والحي والبيت كرموز للانتماء، حيث تحضر أماكن مثل أم درمان وشارع النيل وبحري كرموز مكانية للوطن، ويُعاد استحضارها بوصفها الحاضنة الرمزية للهوية السودانية.

كما تستدعي الأغنية عناصر الحياة اليومية – مثل الطعام (القراصة والدمعة) – بوصفها تمثيلات قوية للذاكرة الثقافية، وتدل في الوقت ذاته على معاناة اللاجئين الذين يفتقدون هذه العناصر البسيطة في حياتهم الجديدة، تؤطر الأغنية الروابط العائلية والشخصية (الأم، الخال، العم، الأصدقاء، زملاء الدراسة) كمحاور أساسية في سردية الحنين، وتعكس تمزق هذه الروابط كجزء من مأساة الحرب، ومن خلال المزج بين الذكريات الحميمة والحالة الراهنة من العزلة والقلق، يتحول حلم العودة إلى خيار مصيري، حتى وإن كانت كلفته الموت، بذلك، ترسّخ الأغنية فكراً وجودياً ضمنياً، فكل حياة خارج الوطن – المنزل، العادات، العلاقات، والمكان – هي أشبه بالموت التدريجي، حيث يُصبح التنفس ذاته فعلاً مشوباً بالاختناق.

يلفت انتباه الدراسة في الفيديو المصاحب لأغنية العودة للسودان توظيفها لأسلوب بصري مبتكر يُعبّر عن انعدام الاستقرار النفسي والمكاني الذي يعيشه اللاجئون والنازحون، فالمكان الذي تدور فيه المشاهد يخلو تماماً من أي ملامح تعكس الأمان أو الاستقرار، حيث تظهر المغنية بصحبة طفلها، في فضاء مفتوح وخالٍ، يرمز إلى حالة الاقتلاع من الجذور والانكشاف أمام المجهول.

من أبرز عناصر الجمال البصري في هذا العمل هو انقسام صورة المغنية إلى صورتين خلال الكوبليه الذي تقول فيه:

أتذكر وتمسكني الوجعة،
يا دفعتي والله مشتاقين...
لمتين أنا خايفة ومندسة،
الموت واحد وكلنا ميّتين.

يوحي هذا الانقسام البصري بانشطار الذات وتبعثر الهوية، في تجسيد حسيّ لمعاناة الفرد المنفي عن وطنه، حيث لا تقتصر الخسارة على فقدان المكان، بل تمتد إلى الداخل الذاتي الممزق بفعل التشظي المكاني والعاطفي.

تعكس الأغنية مشاعر القلق الجمعي، وتتناول تجربة النزوح واللجوء كحالة وجودية تُفضي إلى فقدان الحياة الكريمة من غذاء وتعليم وعلاج وأمان، وفي جوهرها، تُعدّ الأغنية احتجاجاً ناعماً ولكنه صلب، ينهل من الألم الجماعي للنازحين واللاجئين، ويدين استمرار الحرب ونتائجها المدمرة، فهي ترفض العنف ليس بصوت صارخ، بل عبر عرض صادق لفقدان الروابط والمكان والانتماء.

الحنين في الأغنية لا يقتصر على العلاقات الاجتماعية، بل يمتد إلى تفاصيل الحياة اليومية البيوت، الطعام، الأحياء، والروائح، وهذا الاشتياق يتخذ طابعاً نفسياً حاداً، حيث لا يُمثّل الرجوع مجرد فعل جغرافي، بل هو رغبة عميقة في لمّ الشمل، واستعادة الذات من حالة التشتت والضياع، في هذا السياق، تظهر الأغنية كتعبير شعري–لحني عن التوق إلى الاستقرار والسلام، وتجسيد عاطفي مكثّف لفكرة أن الحياة خارج المكان والناس واللغة والأكل... هي شكل من أشكال الموت البطيء.

تُظهر أغنية العودة للسودان تكاملاً فنياً لافتاً بين الموسيقى والأداء الصوتي، حيث لعبت الموسيقى دور الخلفية التعبيرية (back-ground music) التي تهيئ المناخ العاطفي والنفسي للمغنية لطرح تساؤلاتها المؤلمة حول واقع الحرب والتشريد، برز هذا التكامل بشكل خاص في الجملة الموسيقية التي تتكرر في شكل

اللازمة ، لمتين راجعين...، والتي تنسجم كلياً مع الأداء الحسي والصوتي للمغنية، لتشكل حالة وجدانية عميقة تعكس الإحساس بالحزن، والانكسار، والتساؤل الوجودي أمام ديمومة الحرب.

إن البنية الموسيقية لهذا العمل تتميز بـ ملمس صوتي متعدد الأبعاد (Texture)، حيث تتداخل الأصوات والعناصر الموسيقية بتناغم يعزز من البنية الشعورية العامة للأغنية، لا تفرض الموسيقى حضورها على الكلمات، بل تدعمها وتعزز قدرتها على التأثير، ما يدل على وعي كبير بالتأليف والتنفيذ الصوتي، ويُظهر براعة في توظيف التوزيع الموسيقي لخدمة المعنى.

تستند الجمل اللحنية إلى وحدة قصيرة ومتوسطة الطول، ما يمنحها مرونة في نقل الشعور ويمنعها من الوقوع في التكلّف، فتصبح أكثر قرباً من المتلقي، خصوصاً في التعبير عن مشاعر الحزن والمواساة، ويُلاحظ أن الثبات في الإيقاع وإعادة الجمل بشكل دائري (monotonic repetition) لا يُعد ضعفاً بل يحمل دلالة رمزية، إذ يعكس حالة التكرار القاسي للمعاناة اليومية، وكأنّ الزول غلب حالو، أي أن الفرد أصبح عاجزاً أمام واقع يتكرر بلا حلول.

وتشير الدراسة إلى نقطة مهمة في البناء اللحني، وهي أن الذروة العاطفية التي كان يُمكن بلوغها لو ارتفع الصوت أكثر في عبارة لمتين... رااا خلاص التعب... لم تُستثمر بالكامل، مما قد يُعد فرصة مفقودة لتكثيف التعبير الدرامي في لحظة الانهيار أو النداء العاطفي الحاد.

مع ذلك، فإن الرتابة اللحنيّة المقصودة جاءت لتخدم الفكرة، وتُحافظ على اتساق الحالة النفسية العامة، وتُعبر عن الإحساس

بالفقد والدوار العاطفي الذي يتكرر يومياً في سياق الحرب، وهذا ما جعل الأغنية لا تكتفي بالتعبير عن الحزن فقط ، بل تعكس في الوقت نفسه احتجاجاً صامتاً على هذا الواقع الذي يرفض أن ينتهي.

النموذج الرابع: أغنية من ياتو ناحية:

تمثل أغنية من ياتو ناحية للشاعر محمد المحسي الكبوشابي، والمؤلفة موسيقياً بواسطة طيفور المكابرابي وأداها طلال المحسي الكبوشابي، نموذجاً دالاً على توظيف الشعر الغنائي السوداني في التعبير عن الحداد، والاحتجاج، والانتماء، تنتمي الأغنية إلى ما يُعرف بالشعر الغنائي الشعبي، حيث تم بناؤها على قافيتين (الألف والتاء المربوطة)، وجاءت بلغة بسيطة لكنها عاطفية ومشحونة، تتناسب مع هدفها التواصلي والجماهيري.

من الناحية الموسيقية، اعتمدت الأغنية إيقاع السيرة، وهو نمط إيقاعي معروف في الموسيقى السودانية، لكنه هنا اتخذ طابعاً غير احتفالي، إذ تم تحويره ليخدم التعبير عن الحزن والانكسار بدلاً من الحماسة، هذه المعالجة اللحنيّة تُمثّل تحولاً رمزياً عميقاً في استخدام الإيقاع نفسه، ليعكس مأساة الشهيد بدلاً من بطولة المعركة، وهو ما يعكس وعياً عالياً بالتأليف الموسيقي في سياق اجتماعي سياسي حرج.

يأتي الأداء الصوتي مدعوماً بتسجيل صوتي فقط دون تصوير مرئي، مصحوباً بصورة ثابتة للشهيد محمد صديق، وهو ما يُكرّس الأغنية كشكل من أشكال التأبين الفني، وتحمل الجملة المفتاحية من ياتو ناحية؟ بعداً شعبياً تجاوز حدود الأغنية لتتحول إلى شعار جماهيري تردده وسائل الإعلام والمجتمعات

ككل، في إشارة إلى حالة التيه والصدمة الناتجة عن الحرب، وكذلك كأداة لغوية تُدين بشكل واضح الدعم السريع، الذي وُصف في نص الأغنية بـــ الحثالة.

تخاطب الأغنية في بنيتها الخطابية أسرة ومحبي الشهيد، وتُستدعى فيها ذاكرة الحرب كجرح مفتوح، حيث لا تكتفي بذكر الضحية بل تُحمّل المسؤولية لجهة بعينها، ما يمنح الأغنية بعداً سياسياً واضحاً، وبالتالي، فإن هذه الأغنية تتجاوز حدود الرثاء التقليدي، لتندرج ضمن أدب الصدمة، الذي يُحوّل التجربة الفردية إلى صوت جمعي يُدين العنف ويُطالب بالعدالة، وإن بطريقة وجدانية.

تُبرز هذه الأغنية كيف يمكن للغناء أن يؤدي وظيفة مزدوجة، الاحتجاج والتضميد، حيث تجمع بين التعبير عن الحزن، واستدعاء روح الشهيد، وتحويله إلى رمز مقاومة جماعي، ومن هنا يتضح أن الأغنية ليست فقط عملاً فنياً، بل وثيقة وجدانية وسياسية ترسّخ في الذاكرة الجمعية.

تستند أغنية من ياتو ناحية؟ إلى حدث واقعي موثّق، تمثّل في لحظة أسر الملازم أول (م) محمد صديق، الضابط السابق في الجيش السوداني، من قبل قوات الدعم السريع، خلال المعركة التي دارت قرب مصفاة الجيلي شمال الخرطوم، وقد ذاع صيت هذه الواقعة بسبب إجابة محمد صديق عندما طُلب منه أن يعبّر عن رأيه في الجهة الآسِرة، فأجاب بسؤال من ياتو ناحية؟، في لحظة كشفت ليس فقط عن الصدمة والذهول، بل عن وعي لغوي مقاوم، تحوّل لاحقًا إلى رمز شعبي واسع الانتشار.

المثير في هذا السياق، أن الإجابة لم تُقابل بالرد، بل بالصفع من

قِبل أحد مقاتلي قوات الدعم السريع، وهو تصرّف يُعدّ انتهاكاً صريحاً للحقوق الإنسانية المنصوص عليها في المادة الثالثة من اتفاقية جنيف بشأن معاملة أسرى الحرب، والتي تحظر الإهانة الجسدية أو المعنوية للمحتجزين، لكن المفارقة اللافتة أن هذا الانتهاك لم يُستدعَ في المخيلة العامة أو وسائل الإعلام بنفس القدر من تداول الجملة من ياتو ناحية؟، والتي تحوّلت إلى شعار ثقافي يفوق الواقعة في رمزيتها وانتشارها.

هكذا، فإن الأغنية التي جاءت بعد هذا الحدث لا تكتفي بتوثيق لحظة شخصية بل تعيد إنتاجها جمالياً وشعرياً عبر الأداء الموسيقي والصوتي، بما يحول الواقعة المؤلمة إلى فعل مقاومة رمزي، فنص الأغنية والشكل الموسيقي المستخدم يسهمان معاً في إعادة بناء الحدث كفعل بطولي، لا على مستوى الفعل الحربي، بل على مستوى الكلمة، إذ غدت الجملة البسيطة من ياتو ناحية؟ أداة تفكيك رمزي لشرعية الجهة المعتدية، واستفهاماً مزدوجاً حول الهوية، والانتماء، والمشروعية.

في هذا الإطار، تتقاطع الأغنية مع ما يُعرف في الدراسات الثقافية بـتحوُّل الألم إلى سردية جماعية، حيث يُعاد إنتاج التجربة الفردية لتُصبح ذاكرة وطنية، وهي كذلك تمثل نموذجاً على كيف يُمكن للفن أن يحتوي السياسة والقانون والتاريخ في لحظة شعرية عابرة، ليُعيد تأويلها ويخلّدها بوصفها رمزاً للكرامة والمقاومة في وجه العنف.

تعتمد أغنية من ياتو ناحية؟ في بنيتها الشعرية على مفردات تعبّر عن معانٍ وطنية وأخلاقية مكثّفة، مثل السودان، فراسة، غيور، شهامة، رجالة، شهادة، هزيمة، عزيمة، ابتسامة، كرامة، حثالة،

ملايش، هذه المفردات تُكوِّن ما يُعرف في تحليل الخطاب بـالحقل الدلالي للمقاومة، حيث توضع مفاهيم مثل الكرامة والشهادة والعزيمة في مواجهة صريحة مع الإذلال والهزيمة والعنف، واللافت أن الأغنية تستخدم هذه المفردات بطريقة تتجنب المباشرة الزائدة، مما يمنحها بعداً رمزياً وقيمياً يتجاوز الحدث المباشر.

لحنياً، تعتمد الأغنية على إيقاع السيرة، أحد الإيقاعات التقليدية السودانية المرتبطة بالغناء الحماسي، لكنها في هذه الحالة تبتعد عن الأسلوب الاحتفالي أو التعبوي المباشر، لتُقدِّم بدلاً عن ذلك لحناً مضمّخاً بالحزن والانكسار، ما يُضفي على العمل طبقة شعورية مزدوجة الاعتزاز بالشهادة والحزن على الفقد، هذا التوظيف الذكي للموروث اللحني يمنح الأغنية جمالية غنائية تعبّر عن الانتماء الجماعي وفي الوقت ذاته عن الحداد النبيل.

أما من حيث المضمون، فتكرّم الأغنية شخصية واجهت الموت بشجاعة، إذ امتنع الشهيد محمد صديق عن تقديم أي إجابة تنقذه، رغم أنه كان في وضعية الإكراه الكامل، وبدلاً من ذلك، بادر بطرح سؤال رمزي من ياتو ناحية؟، وهو سؤال يتجاوز معناه الظاهري إلى مساءلة هوية المعتدي وموقعه الأخلاقي، هذا الموقف الفردي، المُفعم بالوعي والكرامة، تم تحويله عبر الأغنية إلى سردية وطنية وشعبية، حيث تُستَحضر لحظة الاستشهاد بوصفها تعبيراً عن رفض الانكسار، حتى في أقسى ظروف الأسر والانتهاك.

وعليه، فإن الأغنية لا توثّق الحدث فحسب، بل تُعيد تأطيره فنياً وأخلاقياً، لتُحوّله من مشهد ألم فردي إلى رمز مقاومة جماعي، يحتفي بالشجاعة والكرامة ويستنكر العنف، ويُعيد عبر الشعر

والموسيقى صياغة سردية وطنية بديلة في زمن الحرب.
تبرز أغنية من ياتو ناحية؟ كشهادة فنية موثقة لجسارة الشهيد محمد صديق، الذي تحوّل موقفه من لحظة فردية داخل ميدان المعركة إلى سردية جماعية تتجاوز الزمان والمكان، الجملة المحورية التي أطلقها الشهيد – من ياتو ناحية؟ – تكرّست كعبارة أيقونية، تُستعاد في الخطاب الشعبي والإعلامي بوصفها رمزاً للمقاومة والكرامة.
يفتح المقطع:
من ياتو ناحية دي جملة قالا
زول غيور مليان شهامة
زول مستفّ بالفراسة من قديم شايِل وسامة
قالا والسودان بيشهد
وشو مليان ابتسامة
مساحة لتقاطع البعد الذاتي بالجمعي، حيث تُبنى صورة الشهيد لا فقط بوصفه جندياً، بل كامتداد لصفات أصيلة في الثقافة السودانية الشهامة، الغيرة، الفراسة، والكرامة، بينما توظَّف الابتسامة في وجه الموت كرمز صلب، يعكس شجاعة نادرة واستبطاناً عميقاً لمعنى الشهادة، وهي صورة تتردد في الإرث الغنائي السوداني، كما يظهر في أبيات من:
أغنية بتريد اللطام:
الإعلان صدر واتلمّن المخلوق
بي عيني بشوف أب رسوه طامح وفوق
وأغنية نحن رفاق الشهدا لعلي عبد القيوم ووردي:
أي المشانق لم نزلزل

بالثبات وقارها...
تستدعي هذه النصوص الإرث الثوري، حيث يصبح الموت ذاته فعلاً جمالياً مشحوناً بالمجد والوقار.
الأغنية في بنيتها البلاغية تجمع بين الرثاء، والمدح، والهجاء في آنٍ معاً، فهي تنعي الشهيد، وتُشيد بشجاعته، وفي الوقت نفسه تُدينُ الحثالة الذين مارسوا العنف بحقه، ما يُميز الأغنية هو أنها لا تروّج لانتصار عسكري، بل تسرد مأساة المستضعف الذي قاوم وهو أعزل، لتُسلط الضوء على المظلوم لا الظافر.
في ختامها، تُحول الأغنية الجملة الشهيرة إلى تراث معرفي ووطني، إذ يُقال:
جملة تُكتب في المناهج
وتبقى للتاريخ مقالة
هذه العبارة تضفي طابعاً تعليمياً على التجربة، حيث لا يُنظر لها فقط بوصفها لحظة وجدانية، بل كدرس تاريخي وأخلاقي يجب أن يُخلَّد، وتُختتم الأغنية بهذا النشيد:
قالا كان داير الشهادة
وليّها كايس بعزيمة
ربي يرحم روح محمد، ويرزقو الدنيا ونعيمًا
ياتو ناحية... من ياتو ناحية
دي جملة قالا
قالا ود صديق محمد
قالا في وشّ الحثالة
بهذا الشكل، تتحول الأغنية إلى عمل غنائي-سردي مركّب، يُقاوم النسيان ويُؤسّس للذاكرة الجماعية من بوابة الفن.

النموذج الخامس: أغنية قرجي أبو عاج (الرحيل الـمُّر):

تُمثل أغنية الرحيل المر للفنان موسى آدم نموذجًا غنائيًا يُعبر عن الحزن المرتبط بالوداع القسري والانفصال عن الأحبة والوطن، ويأتي هذا العمل بوصفه تعبيراً شخصياً وجمعياً عن وجع التهجير والفقد الذي يُعاني منه ملايين السودانيين في سياق الحرب والنزوح المتكرر.

تتألف الأغنية من 15 بيتاً، وتبدأ بمقطع موال يمهّد لحالة وجدانية عميقة، ثم تنتقل إلى إيقاع يُشبه المردوم، غير أن الموسيقي محمد آدم أشار إلى أن الإيقاع المستخدم يُعرف بـ جمل رقد، وهو إيقاع شعبي ذو طابع إيقاعي ثقيل يحمل خصوصية في التعبير عن الحزن المتراكم والتأملات الطويلة.

يُصعّب تصنيف الأغنية شعريًا في البداية، وذلك بسبب استخدامها لغة بسيطة محكية، تتسم بالعاطفة الجارفة أكثر من الالتزام بالبناء الكلاسيكي للقصيدة الغنائية، ومع ذلك، يبرز الأسلوب الشعري في تكرار بعض المفردات والدلالات ذات البعد الرمزي، مثل الرحيل، المر، الدمعة، وجع، السكة، وداع، صبر، بلد، قاسي، جنازة، فقد، وغيرها من الكلمات التي تستدعي مشهد الرحيل المؤلم، وتفتح المجال أمام المُتلقي لتأويلها ضمن سياقات متعددة ، فقد الأحبة، فقد المكان، وفقد الذات أيضاً.

ما يميز الأغنية هو أنها تدمج بين الأداء الغنائي التقليدي والإحساس الحديث، إذ توظف مفردات الوجدان المحلي بأسلوب يصلح لأن يُبث عبر المنصات الرقمية الحديثة مثل تيك توك وفيسبوك، حيث تم نشرها يوم 29 سبتمبر 2024 على صفحة عالم الرزيقات، مما يشير إلى التقاء التراث بالوسائط الحديثة في

تمثيل الألم الجمعي.
الجانب البصري المرافق للأغنية، رغم بساطته (صورة الفنان ومعلومات النص)، إلا أنه يخدم غرضاً توثيقياً ويعزز من حمولة الأغنية بوصفها شهادة فنية على لحظة رحيل قاسية، غالباً ما تتكرر في حياة من اضطروا للنزوح والشتات.
يُعبر هذا العمل عن رؤية شعرية وجدانية تحاكي وجدان المواطن السوداني الذي يرزح تحت وطأة الحرب، لكنه يُفضّل التعبير بالغناء على الصمت، والموسيقى على الانكسار، الرحيل المر ليست فقط قصة شخصية، بل ترنيمة وطنية حزينة تتقاطع فيها الذات بالوطن، والجسد بالجغرافيا، لتُظهر كيف يمكن أن يصبح الرحيل قدراً يومياً، لا يُحتمل، لكنه يُغنّى.
تُعد هذه الأغنية مثالاً واضحاً على توظيف الغناء كوسيلة لتكريس البطولة الفردية داخل سردية الحرب، حيث تتركز بشكل رئيسي على مخاطبة مقاتلي الدعم السريع ومؤيديهم، مقدمةً مرثية تمجد شخصية مقاتل يُدعى صالح، قُتل خلال معركة الخامس عشر من أبريل، في سياق الحرب المستمرة بالسودان.
تُصنَّف الأغنية ضمن أغاني المديح الحربي، إذ تبتعد عن الطابع الاحتجاجي أو الوجداني العام، وتركز على تمجيد فرد واحد بوصفه شهيداً وبطلاً، ويظهر ذلك جلياً في أوصاف مثل:
مُفْتَرُكُ اليَرْمُوكِ
شَهِيدُ الِاحْتِياطِيِّ
وهذه الأوصاف تُشير إلى معركة محددة في محيط مصنع اليرموك بالخرطوم، وتربط البطولة بالمكان، في محاولة لصناعة ذاكرة سردية تمجيدية، كما توحي عبارة شهيد الاحتياطي بأن المقاتل

لم يكن في الصفوف الأمامية، مما يُعزز صورة التضحية المفاجئة أو غير المتوقعة، وهو عنصر شائع في المراثي ذات الطابع الملحمي.
من الناحية الشعرية، تتسم الأغنية بلغة مباشرة وحماسية، قد تميل إلى الخطاب التعبوي، مع التركيز على تمجيد القتال والتضحية، دون التوقف عند أسباب الحرب أو معاناة المدنيين، وهذا ما يجعلها تُصنف في إطار الأغنية الدعائية، إذ تخدم غرضاً محدداً يتمثل في رفع الروح المعنوية للمقاتلين أو بناء رموز بطولية داخل صفوف الدعم السريع.
من حيث الشكل، تعتمد الأغنية على نظام القصيدة القصيرة ذات الإيقاع المتسارع، مما يخلق تماهياً بين الصوت والكلمة والمحتوى الشعوري، كما يُلاحظ وجود استخدام مكثف لأسماء المعارك والأماكن والصفات القتالية، وهي عناصر مألوفة في خطاب الأغاني المرتبطة بالقتال.
ورغم أن الأغنية لا تحظى بالانتشار الجماهيري الواسع مقارنة بالأغاني التي تدين الحرب أو تعبّر عن الفقد الجمعي، إلا أن أهميتها تكمن في قدرتها على تمثيل الصوت الآخر في مشهد الحرب، حيث تُظهر كيف تُستخدم الموسيقى والأغاني لتقديم روايات بديلة، متصارعة أو متوازية.
يمكن القول إن هذا النموذج يسلط الضوء على دور الأغنية في تشكيل الانتماءات، سواء من خلال التمجيد أو التبرير أو صناعة الرموز، فـمرثية صالح ليست مجرد رثاء، بل خطاب موجه يُعيد إنتاج مفاهيم الشهادة والفخر والولاء، ضمن منظور جماعة مسلحة تحاول صناعة بطولتها في مواجهة الاتهامات والانقسامات.

تُضفي الأبيات التالية:

وَلِضَمْي الرايْق وين
مَكْتُولُ الغُرَّةِ
صالِح الرايق وين
مَكْتُولُ الغَفْلَة

صوتاً مرثوياً شجياً يُغلفه التقدير، ويركز على مفارقة الفقد غير المتوقع، فـالرايق (الهادئ، الطيب) قُتل غِرةً، أي في لحظة لم يكن متأهباً فيها، مما يُضفي على الفقد مزيداً من الألم والرمزية، النداء الحزين وين؟ يتكرر، ليس فقط للدلالة على الفقد، بل أيضاً كصرخة تائهة في وجه الحرب والغياب.

ويمتدح النص صالح بألقاب محلية تعبّر عن الاحترام والرجولة، مثل أبي ريا وأبى علي، وهي تسميات تُطلق عادة على من يتمتع بـهيبة شخصية وكبرياء، وتُعد جزءاً من الثقافة الشفهية في مناطق غرب السودان.

هذا التوظيف يجعل الأغنية تدمج بين المأساة الشخصية والمديح البطولي، على نحو يذكرنا ببنية المديح الرثائي، حيث يُستدعى الموت لا للبكاء فقط، بل لتأكيد الرجولة والشرف.

تعتمد الأغنية على بنية مركّبة من الحزن والتمجيد، حيث يتكثف الأسى في النص مع ازدياد نغمة اللحن واحتشاد صوت المغني بالمشاعر، في ما يُشبه المناحة – وهي طقس شعبي سوداني يُستخدم للتعبير عن الحزن الجماعي، خاصة عند فقد الأعزاء، وتُستخدم كلمات مثل ، المريود، مضروب البارود، الباعش أبوزنود، أخوي المفقود، القاهر خصيما.

في سياق شعري يُكرّر مفرداته ويعتمد على السجع والجرس

الصوتي، مما يعزز الجانب العاطفي والموسيقي.
هذا التكرار النغمي والسجعي يُضفي طابعاً شفاهياً شعبياً، يُقارب الأغنية بأسلوب الحُداء أو الغناء التقليدي الذي يُستخدم في مواقف الفقد الجماعي، لكنه هنا يحمل شحنة بطولية، فالبطل ليس فقط شهيد الاحتياطي، بل هو أيضاً اللي بيمشي بالضيما، أي الذي لا يخضع للمهانة، مما يمنح الأغنية وظيفة مزدوجة ،الحداد على فقيد محبوب ، وتقديمه كنموذج للبطولة والصمود.
يتجلّى الصراع النفسي بين الحزن والفخر في الجملة هَوَى الدُنْيا دِي زايِله، وهي رؤية فلسفية عميقة تختصر زوال الحياة مقابل بقاء الكرامة.
في المستوى الهيكلي الشعري، تُظهر أغنية الرحيل المر توظيفاً مكثفاً لمفردات شعبية قد تبدو عصية على الفهم خارج سياقها الثقافي، مثل ، مقايلا، الردوف، الباعش، طبيقك، وهي مفردات تنتمي إلى لهجات محلية أو سجل لغوي حربي/قبلي يُستخدم ضمن خطاب البطولة، ورغم ذلك، تحتفظ الأغنية بقدر كبير من التواصل مع الجمهور من خلال مفردات عامية معروفة ومتداولة، مثل ، زايلة، مسخت، فرتاك، متكرّف، تمساح الجروف، وكلها تُستخدم لتصوير مشاعر الانكسار أو القوة بحسب السياق.
اللافت هنا أن مفردة فرتاك تظهر أيضاً في أغنية الجزيرة ود النورة، ولكن باختلاف دلالي ، ففي الجزيرة ود النورة تُستخدم في سياق المدح، كدليل على القوة والانتصار ، أما في الرحيل المر، فتأتي بصيغة فرتكوك، في سياق الهجاء أو الحزن، ما يعكس حالة الانكسار والفقد.
هذا التباين في الوظيفة الدلالية لنفس المفردة يُبرز ثراء اللغة

الشعرية الشعبية في السودان، حيث تتحول الكلمات بحسب السياق واللحن والنغمة من رموز للبطولة إلى إشارات للخذلان أو الألم، ويُعد ذلك من ملامح البلاغة الشفاهية في الثقافة السودانية، حيث لا تُقيَّم المفردة بمعناها القاموسي فقط، بل بموقعها داخل النَّص الموسيقي والاجتماعي.

تلتقي أغنية لمتين راجعين؟ وأغنية الرحيل المُر عند رمز الجوف الذي يُستخدم في كلا العملين للإشارة إلى القلب المحترق بالحزن، حيث تقول الأولى، نارك مأكلا الجوف، بينما تصف الثانية ، نار جوفي، بما يعكس شدة الألم الداخلي غير المُفصح عنه، وهو ما يؤكد أن كليهما خرج من وجع الحرب التي لا تُفرّق بين الضحايا، والتي تفجّرت داخل البيت الواحد.

وتُعبّر أغنية الرحيل المُر عن الحرب بلغة شعبية بليغة بوصفها غفلة، والغفلة هنا ليست مجرد نسيان، بل شرخ وجودي مفاجئ يقتل الأبرياء، ويمسخ حياة الباقين، فتقول:

صالِح الرايق وين
مَكْتُولُ الغَفْلَةِ
بتَبْكِي لِي. أَمّا واخُواتاً لِي حَدّاً

أما على المستوى اللحني، فتبدأ الأغنية بـ موال حزين مبني على مقام خماسي غير مألوف – يُرجّح أنه من بنيات البياتي أو مقام عربي منتشر في غرب السودان – مما يضفي عليها نكهة تراثية مميزة، كما استُخدم أسلوب السؤال والجواب بشكل لَحني واضح، سواء في المقدمة أو في الإيقاع الأساسي، ما أعطى للأغنية بعداً سردياً تعبيرياً يلامس المستمع ويدخله في قلب الحدث، بين المرسل والمتلقي، بين الشكوى والرد، بين النداء والغياب.

يتجلى في الأغنية ارتباط عميق بالمحلية والبيئة الجغرافية، حيث استُخدم إيقاع خاص ومميز لأبناء كردفان ودارفور، لا سيما شرق دارفور، وهو ما يمنح الأغنية خصوصيتها، على عكس أغنية لمتين راجعين؟ ذات البُعد القومي العام، التي توجه نداءها إلى الوطن ككل، في المقابل، فإن الرحيل المر تقدم نداءً أكثر خصوصية، نداءً صادراً من وجدان مجتمع محلي، ما يجعلها تُعبّر عن الحزن بلغة المكان وذاكرته.

وقد شكّل الكورس أحد العناصر الحيوية في الأغنية، إذ يجسد الروح الجماعية ويُسهم في تعزيز رسالة النص، بإمكان أي مستمع، خصوصاً من أبناء المنطقة، أن يُشارك في هذا الترديد، مما يُحول الأغنية من مجرد أداء فردي إلى شكل من أشكال الحداد المجتمعي أو الطقس الجماعي للمواساة.

أما على صعيد التوزيع الموسيقي، فقد كان هنالك توفيق واضح في اختيار الآلات، حيث استُخدم صوت آلة الكمان الإلكترونية (عبر الأورغن) لمحاكاة صوت آلة أم سبيّه أو أم كيكي الشعبية، هذه المحاكاة لم تكن زخرفية، بل وظيفية وجمالية في آنٍ معاً، إذ منحت الأغنية نكهة صوتية تشبه الأنين المنساب مع تضاريس الغرب السوداني، بما فيها من تعاريج، وانزلاقات صوتية، وتلافيف مشحونة بالمحنة، وهو ما يُحسب لعازف الأورغ ومهارة الملحن والموزع.

رغم جودة العمل من حيث التلحين والتوزيع، يُؤخذ عليه اعتماده على الآلات الإلكترونية بدلاً من الآلات الشعبية أو التقليدية المباشرة، وهو أمر قد يُضعف من الطابع المحلي لو لم يتم التعامل معه بعناية، ومع ذلك، يبدو أن هذا الخيار كان إما ضرورة تقنية

أو اقتصادية، أو خياراً فنياً لتقديم العمل بأيسر الطرق المتاحة.
في مقدمة الأغنية، برز الحوار بين الآلة والصوت البشري بشكل واضح، حيث تهيّأ المستمع لما هو قادم عبر تمازج متوازن بين الصوت المصنوع والصوت الطبيعي، كما أن اللزمات الموسيقية بين المقاطع الغنائية جاءت موفقة، قصيرة ومكثفة، مما جعل العمل يبدو متماسكاً ومتصلاً دون تشتيت أو إطالة.
من الناحية البنيوية، تنتهي الأغنية بأسلوب الـ Fade out التدريجي للصوت، وهو أسلوب يُضيف طابعاً تأملياً وتراجيدياً للنهاية، حيث يتحول الصوت إلى مجردة موسيقية خالية من الكلمات، وكأنها رمز للغياب، والرحيل الصامت، والتلاشي الوجودي.
ورغم أن الرحيل المر تنطلق من قصة محلية عن فقدان مقاتل دعم سريع، إلا أن نهايتها المفتوحة وحزنها العميق جعلها مرثية رمزية تنطبق على كل ضحايا الحرب السودانية، على اختلاف مواقعهم، إنها أغنية تراجيدية توثق لحظة فناء، وتحول الانفعال الخاص إلى حداد جمعي وصوت وجداني للأمة كلها.

النموذج السادس: أغنية ليه الحرب:

تمثل أغنية ليه الحرب للشاعر خالد شقوري، بصوت المغنية فدوى فريد، نموذجاً للغناء المدنية السودانية المعاصر، الذي ينهل من تقاليد الشعر الغنائي الحضري ويُسهم في التعبير عن القضايا الاجتماعية والسياسية الراهنة، تنتمي هذه الأغنية إلى نمط الأغاني الاحتجاجية التي تنبذ العنف وتدعو إلى السلام، وتطرح تساؤلاً وجودياً وأخلاقياً حول معنى الحرب ونتائجها المأساوية.
تستند الأغنية إلى شعر عامي يمزج بين المفردات المتداولة في الحياة

اليومية وبعض التعابير الفصيحة، ما يمنحها طابعاً شعبياً قريباً من وجدان الجمهور العريض، مع الحفاظ على نَفَسٍ فني رصين، تتكوّن من خمسة عشر بيتاً، تتنوع فيها القوافي بين الحروف (الدال، الباء، الراء)، ما يضفي إيقاعاً داخلياً متدرجاً وتصاعدياً، يُسهم في تكثيف البُعد الشعوري والانفعالي للنص، ويُلاحظ أن الأغنية تقترب في بنيتها من أسلوب الموال أو الرمية، مما يُكسبها نغمة إنشادية تميل إلى التأمل والحزن العميق، وتبتعد عن الطرب الصاخب أو الإيقاعات الراقصة.

اللحن المستخدم في الأغنية يُعزز من وظيفة النص، حيث يميل إلى البساطة والتكرار المدروس، ويُرافقه توزيع موسيقي هادئ وخلفية صوتية متقشفة تعكس أجواء الحزن والرفض، يُشير هذا الخيار اللحني إلى رغبة فنية في جعل الصوت والكلمة مركزَ التأثير، لا الزخرفة الموسيقية، كما أن غياب الإيقاع الصاخب وانعدام التناوب اللحني الحاد، يضع المستمع في مزاج تأملي يُناسب رسالة الأغنية التي تتمحور حول معاناة الإنسان السوداني في سياق الحرب.

تحمل الأغنية سؤالاً وجودياً متكرراً ، ليه الحرب؟، لا بوصفه استفهاماً مباشراً، بل باعتباره صرخة أخلاقية ونداءً للضمير الجمعي، ويُمكن قراءة الأغنية بوصفها خطاباً رمزياً يخاطب الجميع بلا استثناء ، المدني والمقاتل، الداخل والخارج، المتفرج والمنخرط في النزاع، فالأغنية لا تُدين طرفاً محدداً، بل تُوجّه نقداً شاملاً لفكرة الحرب ذاتها، باعتبارها حالة من العبث والفقدان والدمار.

أُنتجت الأغنية على هيئة فيديو كليب باستخدام صور أرشيفية

من الواقع السوداني، في محاولة لربط الصوت بالصورة، والحس الجمالي بالتوثيق البصري، وقد نُشِرت عبر منصات متعددة (Zmusic.sd، يوتيوب، فيسبوك، تيك توك، تلغرام) في 29 سبتمبر، مما يدل على سعي واضح للوصول إلى جمهور واسع، داخل السودان وخارجه، وخاصةً الفئات النشطة على وسائل التواصل الاجتماعي، والمهتمين بالشأن السوداني إقليمياً ودولياً.

إن أغنية ليه الحرب تُعد تعبيراً فنياً راقياً عن وجدان شعبي مثقل بالحرب والفقد، وهي تندرج ضمن ما يمكن تسميته بـالغناء المقاوم أو الأدب الصوتي المناهض للعنف، من خلال مزجها بين البساطة الشعرية، والتقشف اللحني، والدلالات الرمزية الكثيفة، تقدم الأغنية نموذجاً لكيفية تسخير الفن في مقاومة الانهيار القيمي والوجودي الذي تُخلفه الحروب الأهلية، إنها ليست فقط سؤالاً عن الحرب، بل أيضاً عن الإنسان الذي يُحاول أن يظل إنساناً في زمن السلاح.

تنطلق أغنية ليه الحرب من عنوان مكثف يتجاوز البُعد البلاغي ليتحول إلى سؤال وجودي وأخلاقي وسياسي، يختزل معاناة جماعية تتساءل عن معنى الحرب وجدواها وآثارها الكارثية، هذا التساؤل لا يُطرح بوضوح منطقي مباشر، بل يُستَدرَج عبر آليات فنية دقيقة تبدأ بهمسات صوتية مكتومة وآهات تنبع من قاع التجربة الإنسانية، تُشبه أصواتاً تنبعث من أعماق البحر، فتخلق مزاجاً صوتياً غائماً مشبعاً بالحزن والوجع، يُمهّد لمسار الأغنية التأملي.

تُفتتح الأغنية بوصف سردي شاعري يعيد تركيب صورة الوطن في حالته ما قبل الحرب، باستخدام بنية لغوية تُحاكي أسلوب

الحكايات الشعبية أو الأحاجي، ما يجعل النص أقرب إلى ذاكرة جمعية تتحدث بصوت فردي، وهذا الاختيار الفني يضع المستمع في وضع المتلقي للحكاية، لا مجرد المستمع للأداء الغنائي، وهو ما يُعزز قوة التأثير العاطفي للنص.

ويُلاحظ أن الأغنية لا تبدأ من الشكوى أو الهجوم، بل من استدعاء حالة الفرح والأمل التي كانت تميز المجتمع، مما يجعل فقدان هذه الحالة أكثر إيلاماً ، فالمفردات المستخدمة – مثل، عيد، حصاد، أمل، سعيد، هناء، خيرات – تمثل حقولاً دلالية للحياة والوفرة والتكافل، وهو ما يعزز المفارقة التراجيدية بين الماضي الجميل والحاضر الدامي.

كانت بيوت الحلة
تصدح بالنشيد
والشفع أيام الحصاد لبسوا الملوّن والجديد
والناس خفاف
مارقين لطاف
زي كل عيد
والناس أهل
نايمين وصاحين بالأمل
حتى الشقي الفقران سيعيد

هذا المقطع يُعد نموذجاً للحنين الغنائي، لكنه لا يكتفي بالنوستالجيا، بل يستخدمها كمدخل نقدي لتسليط الضوء على ما تم فقدانه بسبب الحرب.

تبتعد الأغنية عن اللحن الإيقاعي السائد في كثير من الأغاني الشعبية أو الاحتجاجية، وتعتمد بدلاً من ذلك على أسلوب الموال

الغنائي، والذي يُعد أحد أشكال التعبير الصوتي العميق في الغناء العربي والسوداني، حيث يكون التركيز فيه على الكلمة والمعنى لا على الإيقاع والرقص، يُشكل هذا الاختيار توجّهًا فنياً واعياً نحو تعميق البعد التأملي للنص، ما يجعل المستمع يصغي للكلمات ويستبطن معانيها.

من الناحية الجمالية، يُعتبر استخدام الموال في هذا السياق ناجحاً لأنه يوفّر مساحة حرة للتعبير الصوتي والانفعالي، ويُتيح للمغنية التعبير عن مواقف متدرجة بين الأمل والحزن، بين الحنين والغضب، دون أن يُقيدها إيقاع راقص أو سرعة لحنية.

تمثل المرحلة التي تصفها الأغنية – مرحلة ما قبل اندلاع الحرب – صورة مثالية، لكنها ليست خيالية أو متخيلة، إنها مرآة مجتمعية تُبرز الحياة اليومية البسيطة للناس، وتُسجّل كيف كان النسيج الاجتماعي قائماً على التكافل والبساطة والانتماء، هذا الاستخدام للسرد الاستعادي يُوظف كأداة فنية لإدانة الحرب من خلال إبراز ما دمّرته، بدلاً من اللجوء إلى لغة هجومية مباشرة.

يتحول سؤال ليه الحرب؟ في أغنية فدوى فريد إلى جسر شعري متكرر يفصل بين مقاطع متعددة تتنقل بين زمنين ، زمن الحياة والبناء، وزمن الدمار والانهيار، إن تكرار هذا السؤال لا يُستخدم بوصفه مجرد لازمة غنائية، بل هو بنية دلالية مركزية تمنح النص تماسُكاً داخلياً، وتُعيد ربط المعاني بمصدرها الأساسي الدهشة الأخلاقية من واقع لا يُحتمل.

في مقابل الصور الزاهية التي مثّلت ماضٍ مشترك، تنقلب الأغنية إلى وصف قاسٍ وواقعي للبلاد بعد اندلاع الحرب، المفردات هنا مشبعة بطاقة سلبية تمثل الانهيار الكامل للنظامين الرمزي

والمادي، فالبيوت لم تعد مأوى، والمزارع والمصانع لم تعد مصدر رزق، والقرى والمدن باتت متشابهة في الحزن، وكل مفردة تُشير إلى توسع الموت وتقلص الحياة.

إيه يعني.... يعني وساع بلد
وصدورنا في ضيق اللحد
خيراتنا يتوطاها شر
وعددنا ذاتو بلا عدد
وأيدينا من قدح اللئام
ممدودة تتمنى المدد

هذا المقطع يُمثل ذروة شعورية، تتحول فيه الأغنية إلى شهادة إنسانية شاملة على الحرب، حيث لا أحد في مأمن، ولا شيء بمنأى عن الانهيار، يصف الشاعر في مفارقة عميقة أن البلاد الواسعة أصبحت ضيقة كالقبر، وهو تعبير رمزي عن فقدان الأمل وضياع المجال العام، بل عن اختناق المعنى نفسه في حياة الناس.

تمتد الصور لتصف فقدان المستقبل ذاته، حيث يُختزل في مشهد ضكارةٌ في الأرحام تضيع، في إشارة إلى أن الحياة قبل أن تولد تُزهق، بهذا التصوير، تنتقل الأغنية من وصف الخراب المادي إلى تجسيد الخسارات الرمزية والوجودية، ليس فقط البيوت والمزارع هي ما تهدم، بل أيضًا الرجاء، الأحلام، وإمكانية إعادة البناء.

وضكارةٌ في الأرحام تضيع
وحياتنا كلها في الحرد
لمتين نشيل حال البلاد
البي أيدينا بتتخرب؟

هذا المقطع يُختتم بطرح السؤال من جديد، ولكن هذه المرة

بصيغة مزدوجة ليس فقط ليه الحرب؟، بل لمتين؟ — ما يعكس انتقالاً من الدهشة إلى التململ، من الحزن إلى الغضب الصامت.
تُعد البنية الشعرية في هذه الأغنية مركّبة بشكل يُعيد توجيه الاستماع نحو الاستنكار الأخلاقي العميق، فالأغنية لا تُدين الحرب بوصفها نزاعاً سياسياً بين أطراف محددة، بل تطرحها كـمأساة أخلاقية عامة، يتضرر منها الجميع دون تمييز، هذه المقاربة تُعيد المركز إلى الإنسان الضحية، لا إلى الفاعلين السياسيين أو العسكريين.
يعتمد هذا الجزء من الأغنية على تناوبٍ بين الشحن العاطفي والانكسار الهادئ، مدعوماً باستخدام مفردات قوية التأثير، مثل اللحد، اللئام، الشر، المدد، الحرد، والتي تُكرّس إيقاعاً داخلياً بطيئاً وموجعاً ، كما أن التنوع في القوافي لا يُضعف التماسك، بل يُثري المعنى ويمنع الرتابة، خاصة في ظل غياب اللحن الإيقاعي التقليدي.
لا تكمن قيمة أغنية ليه الحرب في مضمونها اللغوي فقط، بل تتجلى أيضاً في التكامل العميق بين عناصرها السمعية والبصرية، فقد جاء الأداء الصوتي للمغنية فدوى فريد منسجماً بشكل لافت مع أسلوب الموال، وهو خيار فني بالغ الذكاء، لما يحمله هذا الشكل من قدرة فطرية على استدعاء المشاعر واستثارة الأحاسيس العميقة، أدّت فدوى الأغنية بصوت مشحون بالعاطفة والحزن، بشكل عزّز من حمولتها الأخلاقية والوجدانية.
ومن الناحية البصرية، يمكن الإشارة إلى دور المخرج عاطف أبو عوض الذي أضفى على العمل أبعاداً رمزية إضافية، عبر المزج بين صور الحياة النابضة وصور الموت والخراب، هذا التناوب البصري يُعمّق بنية الأغنية ويمنحها طبقات من المعنى، تجعل منها أكثر من مجرد عمل غنائي، بل صرخة جماعية ضد العنف

المسلح والانهيار الوطني.
يُضاف إلى ذلك الاستخدام المدروس للموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية – كأصوات الرصاص والانفجارات – التي لم تكن زخرفاً، بل جاءت موظفة بإحكام لتعزيز الحس الدرامي للنص وتوثيق الواقع عبر الصوت.
البنية الخطابية في المقطع الأخير
ليه الحرب ليه الحرب
حرب القبايل في الديار
حرب الحدود
حرب البوار
حرب الكبار
وجع الصغار
ووطنًا ضايعًا ومنسلب
ليه الحرب ليه الحرب
فعلاً لماذا الحرب؟
يتطور البناء الشعري في هذا المقطع إلى ما يُشبه المناشدة والاحتجاج الجماعي، حيث تتحول ليه الحرب؟ من سؤال فردي إلى هتاف جمعي مُكرر، يشبه في إيقاعه الشعارات الجماهيرية، ويؤسس لصيغة قريبة من النشيد المدني أو المانيفستو الأخلاقي، تُعدد الأبيات أسباب الحروب القبلية، الحدودية، الاقتصادية، الطبقية... لكنها لا تُبررها، بل تُدينها بوصفها أسباباً للخراب وخسارات جماعية.
وتكمن براعة هذا البناء في تظهير التناقض بين من يخوض الحرب ومن يتحمل تبعاتها، فالحرب التي يشعلها الكبار، يُدفع ثمنها من قبل الصغار، وهو مفارقة أخلاقية وسياسية تضع المسؤولية

في موضعها الصحيح، وتُطالب بالمساءلة لا بالاستسلام.
استلهمت الأغنية في مقدمتها آهات تشبه تلك الموجودة في أغنية عازة الشهيرة، ولكن بأسلوب مُغاير وتصرّف فني يُحسب لصالح العمل، الآهات هنا لم تكن تكراراً ميكانيكياً، بل رمزاً صوتياً للحزن الجمعي السوداني، وإشارة إلى الارتباط الوجداني العميق بالأرض والأم والوطن – وهي معانٍ متداخلة في التراث الغنائي السوداني.
استهلّت أغنية ليه الحرب بنداء وتأوّه يُحاكي أنيناً داخلياً يعكس عمق المعاناة، تزامن مع دخول آلة موسيقية مرافقة تُشبه الناي أو الصفارة، تُوظّف لإثارة مشاعر الحنين والشجن، ورغم أن الصوت مصدره آلة إلكترونية (الأورغن)، إلا أنه نُفّذ بشكل يحاكي الآلات الشعبية التقليدية، مما يعكس محاولة واعية لدمج التقنية المعاصرة مع الحس التراثي المحلي.
هذا المزج بين الموال والآلة المصاحبة منح الأغنية بعداً وجدانياً خاصاً، إذ بدا الموال بمثابة إطار صوتي مفتوح للعاطفة والبوح، يتجاوز الصيغة الإيقاعية المعتادة للأغنية، ويستند بدلاً من ذلك إلى تدفق شعوري حر يسمح للكلمات بأن تأخذ مساحتها في التأثير.
أثبتت المغنية فدوى فريد في هذا العمل قدرتها العالية على التعبير الصوتي، حيث جاء أداؤها صادقاً، عذباً، ومتزناً بين الحزن والقوة، ما مكّنها من إيصال الرسالة الشعورية والفكرية للأغنية دون تكلف، إن التحكم في طبقات الصوت، والتنقل بين الآهات والترديدات والتأكيد على الجُمل المفتاحية، كلّها عناصر أسهمت في تعزيز قيمة النص الشعري والموسيقي في آنٍ واحد.
يرى الروائي منصور الصويم أن الأغنيات الست موضوع الدراسة تُشكّل انعكاساً مباشراً للصراع المسلح الدائر في السودان، وتمثّل في

ذات الوقت أدوات فاعلة ضمن دائرة الفعل التعبوي والتحشيدي، سواء أكان ذلك بشكل مباشر أو غير مباشر، وتُبرز ملاحظته النقدية تباين الأغنيات من حيث اللغة الشعرية، الأداء الصوتي، اللحن، والموضوع، مما يعكس تعددية الأدوار التي يمكن أن تؤديها الأغنية في زمن الحرب، من التعبئة والتحريض إلى التعبير العاطفي، وصولاً إلى الخطاب الأخلاقي والدعوة للسلام.

يشير الصويم إلى أن بعض الأعمال تبنّت انحيازاً صريحاً إلى طرف معين في النزاع، كما هو الحال في أغنيتي أسود المشتركة وقرجي أبو عاج، حيث جاءت الكلمات واللحن والأداء ضمن إطار تعبوي مباشر، يُشبه إلى حد بعيد أغاني المقاومة أو التعبئة العسكرية، في المقابل، توجد أغنيات أخرى تنحو منحى أكثر عاطفية وإنسانية، وإن كانت تُضمر انحيازاً غير معلن للجيش السوداني – حسب رأيه – مثل أغنيتي ود النورة والعودة إلى السودان.

أما أغنية ليه الحرب التي أدّتها فدوى فريد، فيراها الصويم محاولة للانخراط في خطاب السلام، لكنه يعتبرها أقرب إلى الانفعال السطحي من كونها تعبيراً عميقاً عن المأساة، وهو تقييم نقدي يعكس توقعاً لدور فني أكثر التزاماً أو نضجاً من حيث تناول القضايا المصيرية.

والمفارقة التي يطرحها الصويم – وتُعد جديرة بالتحليل – هي انجذابه الموسيقي واللحني لأغنية قرجي أبو عاج رغم اعتراضه على مضمونها، وهو ما يشير إلى التعقيد الجمالي في بعض هذه الأعمال، حيث قد تتقاطع القيمة الفنية العالية مع الرسائل الأيديولوجية المتحيزة أو السلبية، ما يضع المتلقي في حالة من التوتر النقدي بين الاستمتاع الجمالي والرفض الأخلاقي.

تلخيص ختامي :

يتّضح من خلال تحليل النماذج الغنائية الست أن الأغنية السودانية في زمن الحرب ليست مجرد تعبير فني جمالي، بل تتحول إلى أداة خطابية حية تنقل نبض المجتمع وتعكس مواقفه المتباينة تجاه النزاع، فقد جاءت بعض الأغنيات محمّلة بانحياز صريح يخدم التعبئة السياسية، بينما لجأت أخرى إلى التعبير العاطفي والوجداني الذي يضمر انحيازاً ناعماً أو مواربًا، في حين سعت نماذج أخرى، كما في أغنية ليه الحرب، إلى استنهاض خطاب السلام وطرح سؤال وجودي وأخلاقي يتجاوز الاصطفاف إلى تأمل فداحة المأساة.

إن هذا التنوع في التناول والتوظيف، سواء على مستوى الكلمة أو الأداء أو التوزيع الموسيقي أو الرؤية الإخراجية، يعكس تعددية المقاربات التي يمكن للفن أن يسلكها في سياق الحرب، كما أن التلقي النقدي – كما ورد في رؤية الروائي منصور الصويم – يؤكد على ضرورة تحليل الأغنية بوصفها خطاباً مركباً يتداخل فيه الجمالي مع السياسي، والذاتي مع الجماعي، والرمزي مع الواقعي.

وبناءً عليه، يمكن القول إن الأغنية السودانية المعاصرة، في سياق الحرب، قد احتلت موقعاً مركزياً في تشكيل الوعي الجمعي، وساهمت بدرجات متفاوتة في توجيه الرأي العام، والتأثير في المزاج الاجتماعي، سواء عبر التحريض أو التعزية أو الدعوة للسلام، هذا ما يجعلها موضوعاً جديراً بالدرس في إطار دراسات السلام والنزاع، خاصة إذا ما قُرئت بوصفها مرآة ثقافية ووجدانية للصراع وتداعياته.

المبحث الخامس:
نتائج الدراسة وتوصياتها:

يُمثل هذا المبحث المحطة الأخيرة في رحلة هذا البحث التحليلية، حيث يجسد خلاصة الجهد المعرفي والمنهجي المبذول لفهم ظاهرة الأغنية كأداة ثقافية وإعلامية في سياق الصراع المسلح الذي اندلع في السودان في 15 أبريل 2023، ينقسم المبحث إلى شقين رئيسيين مترابطين:

1. عرض النتائج: يستعرض هذا الجزء جملة الاستنتاجات التي توصلت إليها الدراسة، بناءً على التحليل الدقيق لمحتوى العيّنة المختارة من الأغاني المنتجة خلال فترة الحرب، وقراءة السياقات الدلالية والثقافية والسياسية المحيطة بها، تُقدَّم هذه النتائج بشكل منهجي ومنظم، تعكس الأنماط والاتجاهات الرئيسية التي كشف عنها البحث، مثل توظيف الأغنية للإغراق الإعلامي واستقطاب الرأي، وتناقض الرسائل، وطبيعة الخطاب العنيف، ودور المرأة، والتفاعل بين المسار الثقافي والسياسي، وأثر الحرب في تشكيل أغاني الحرب وذاكرتها، وغيرها من الظواهر التي تم رصدها وتحليلها بعمق، تهدف إلى تقديم إجابات واضحة على

أسئلة البحث المطروحة في بداية الدراسة.
2، صياغة التوصيات: انطلاقًا من هذه النتائج التحليلية، ووعيًا بالتداعيات الثقافية والاجتماعية الخطيرة التي أبرزتها ظاهرة عسكرة الأغنية وخطاب الكراهية، يقدم هذا الجزء حزمة من التوصيات البحثية والعملية، تهدف هذه التوصيات إلى:
التعمق البحثي: دفع عجلة البحث العلمي نحو استكشاف أبعاد أوسع للتفاعل بين الثقافة والحرب في السودان.
سد الفجوات المعرفية: معالجة القضايا الأخلاقية والنظرية المستجدة التي أفرزتها الحرب، خاصة فيما يتعلق بإدارة التنوع وبناء ثقافة السلام.
توجيه الفعل الثقافي: اقتراح آليات عملية لتوظيف الفن، وخاصة الموسيقى والغناء، كقوة دافعة نحو المصالحة وبناء السلم الاجتماعي، ومواجهة خطاب الكراهية والعنف الذي تفشى.
تعزيز الحوار البيني: الربط بين حقول المعرفة المختلفة (السياسية، الاجتماعية، الثقافية، الإعلامية) لفهم تعقيدات المشهد السوداني.
وبذلك، يسعى هذا المبحث إلى تقديم رؤية شاملة تلخص ما انتهت إليه الدراسة من استبصارات علمية، وتفتح آفاقاً جديدة للتفكير والعمل في مواجهة التحديات الثقافية العميقة التي كشفت عنها حرب أبريل، متطلعاً إلى مستقبل يستعيد فيه الإبداع الفني دوره الإنساني الجامع بعيداً عن آلة الصراع والتقسيم.

النتائج الرئيسية :

1. التوظيف الإعلامي والاستقطاب: يُعدّ اصطفاف الشعراء والمغنيين (ذكوراً وإناثاً) تعبيراً عن استراتيجية الإغراق الإعلامي، تهدف إلى تشكيل تصورات المتلقي عبر تعزيز الصورة السلبية

للخصم والإيجابية للحليف، مما يؤثر في مواقفه تجاه طرفي الصراع.

2. الجودة الفنية والتمويل: اتسمت عيّنة كبيرة من الأغاني بجودة عالية في الصوت والصورة والتوزيع الموسيقي والإخراج، بما في ذلك استخدام الرسوم المتحركة، مما يشير إلى وجود تمويل ضخم وتخطيط ممنهج يدعم الإنتاج، رغم تسجيل بعض الجهود الفردية.

3. تناقض الرسائل داخل النص الواحد: كشفت التحليلات عن تناقضات داخلية في مضامين بعض الأغاني، فبينما تعبر أغنية الجزيرة عن رفض هادئ، تتضمن عبارات تحمل كراهية شديدة، وبالمثل، تخلط أغنية شندي ما بعيدة بين تمجيد القتل والإساءة للخصم وبين الدعوة للسلام.

4. ظاهرة الإنتاج الكمي والتنافس: لوحظت ظاهرة تشبه شعراء الحقيبة تتمثل في إنتاج كمّي كبير من الأغاني حول موضوع واحد (كالعودة للديار) مما يشير إلى تنافس بين الشعراء وحتى التنافس الذاتي للشاعر الواحد.

5. التركيز على المؤسسة العسكرية وحلفائها: برزت كثافة الأغاني التي تمجد الجيش، الدعم السريع، والبطولات الفردية والجماعية، مما يعكس استراتيجية إعلامية مقصودة من أطراف النزاع، مع ميل واضح للقيادة الفكرية نحو الجيش وحلفائه.

6. التنوع الفني والاستلهام: تميّزت الأغاني بتنوع ملحوظ في الأبيات الشعرية والألحان، مستلهمةً من التراثين الشعري والموسيقي السوداني.

7. التفاوت في الإنتاج الثقافي ودولة 56: أظهر تحليل الكم والنوع

تفوقاً واضحاً لأغاني مؤيدي الجيش والقوات المشتركة، مدعوماً بظهور نجوم خلال حرب الكرامة، في المقابل، قلّت أغاني مؤيدي الدعم السريع كمّاً ونوعاً، مما يُظهر محدودية انتشارهم في المجال الثقافي مقارنة بالميدان العسكري، ويُبرز استمرارية تأثير دولة 56 في البنى الثقافية والجمالية والاجتماعية كـكعب أخيل للدعم السريع.

8. الانفصال النسبي بين المسارين الثقافي والسياسي: رغم الصراع السياسي-العسكري، أظهرت الأغاني اشتراكاً كبيراً في الآلات الموسيقية (كالربابة)، اللهجات العامية، الألحان، الصور الشعرية، والمرجعيات الثقافية، مما يؤكد عمق التعايش والتداخل الثقافي بين مكونات السودان.

9. دور المرأة البارز: برزت المرأة بشكل لافت كشاعرة ومغنية، مسجلةً أعلى معدلات الإنتاج في مجال الشعر والغناء خلال فترة الحرب المدروسة،

10.تعددية الرسائل: تنوعت مضامين الأغاني بين خطاب يحض على الكراهية والعنف والدمار، وآخر يروج للسلام والتآزر والتنمية.

11.ردود الفعل الإبداعية للأحداث: ارتبط إنتاج العديد من الأغاني بردود فعل فورية على أحداث الحرب الميدانية (مثل السيطرة على الجزيرة وود النعمة)، كما في أغنية تاح تاح التي ترفض المفاوضات بشكل قاطع (تاحَ ... تاحَ تُحْسَمُ بِالسِلاحِ).

12.سطوة خطاب العنف والتكفير: اتسم عدد كبير من الأغاني، خاصة في أعمال مثل الشاعر هيثم عباس والمغنية ميادة قمر الدين (مثل ملوك القل، الفزع) وأغاني إبراهيم إدريس (مثل

طوفان الغرب)، بدرجة عالية من العنف والقسوة، واحتوت في بعض الحالات على إيحاءات تكفيرية.

13.صراع السردية واحتلال المصطلحات: تجلى التنافس على السردية في الصراع حول مصطلح الفزع نفسه، حيث أعاد الدعم السريع توظيفه في حرب الراجمات بينما تنافس الجيش عليه في حرب الأغاني،

طُوفانُ الغَرْبِ
ما سِواها مَجْزَرَةً
حَلَّفْتُكُمْ بِي اللّٰهُ ياتو
الِي خافَ جَرْيً.

14.تشكيل أغاني الحرب وإثراء قاموسها: نجحت العديد من الأغاني في ترسيخ نفسها كـأغاني حرب، وخلقت قاموساً خاصاً مستمداً من خطاب الحرب (مثل: بل، وجغم، بتك، فتك).

15.عسكرة الفضاء المدني: يُعزى انتشار الأغاني وتأثيرها جزئياً لتحالف غير معلن بين منتجين من خلفيات مختلفة، ساهموا بشكل جماعي في عسكرة الفضاء المدني وعسكرة الجغرافيا ونشر خطاب الكراهية والقتل والإذلال.

16.اختلاف المرتكزات العاطفية: ركزت أغاني مؤيدي الدعم السريع على تمجيد الشجاعة والصدق والقيادة، بينما تعمقت أغاني الطرف الآخر في استحضار الحنين للوطن ومعاناة اللجوء والنزوح (كما في النازحة).

17.الأغاني كذاكرة للمأساة: تتوقع الدراسة أن تتحول هذه الأغاني، بما فيها المؤيدة للدعم السريع، إلى ذاكرة جماعية تحمل في طياتها سرديات المآسي الإنسانية (القتل، الاغتصاب، التشريد،

الإذلال، التدمير، التمييز العرقي) وتعزيز الكراهية.
18. انعكاس الخطاب السياسي: تعكس الأغاني المؤيدة للجيش بوضوح المقولات والروايات التي يروجها مؤيدوه الإعلاميون (كاللايفاتية والصحفيين).
19. التأثير على القيادة: كان لأغاني مؤيدي الجيش تأثير ملحوظ على القيادات العسكرية، كما في تصريح ياسر العطا حول أغنية ليه الحرب، رغم تناقض موقفها المناهض للحرب مع الدعم الرسمي للمغنية المناصرة للجيش.
20. غياب البيانات الأساسية: لوحظ غياب ذكر معلومات أساسية (كالجهة المنتجة، الملحن، منصة البث) في العديد من الأغاني.
21. اللمسات الإنسانية: تضمنت أغاني من مختلف الأطراف، خاصة تلك التي تناولت البطولات والحنين للوطن، لمسات إنسانية.
22. إثراء المشهد الثقافي والاكتشاف: رغم الظروف، ساهمت الأغاني (لمؤيدي الدعم السريع والقوات المشتركة) بشكل غير مباشر في إحداث تفرس أعمق في الثقافات والفنون السودانية المتنوعة، واكتشاف شعراء ومغنيين جدد (ذكوراً وإناثاً) وإبراز تجاربهم.
23. كشف العنف الكامن في المجتمع: كشفت الأغاني وممارسات تداولها (مثل تداول صور الجثث) عن وجود عنف كامن في الحياة الاجتماعية السودانية يتجاوز ساحات المعركة.
24. انحياز فن الغناء السريع: تميز فن الغناء (مقارنة بفنون أخرى) بسرعة انحيازه لأحد طرفي الصراع ودعمه له، وهي ظاهرة تستحق مزيداً من التأمل والدراسة.

التوصيات:

I. تعميق البحث العلمي في المظاهر الثقافية للصراع: ينبغي إجراء دراسات علمية منهجية تُعنى بتحليل تشكل الخطابات والممارسات الثقافية (خاصةً الشعر والأغاني) خلال حرب 15 أبريل 2023، باستخدام أدوات تحليل سيميائية وسوسيولوجية لفهم آليات توظيفها في الصراع.

II. تفعيل الحوار بين الحقول المعرفية: تنظيم حلقات نقاشية دورية بمشاركة باحثين من تخصصات متنوعة (العلوم السياسية، الأنثروبولوجيا، الدراسات الثقافية، الإعلام) لرصد التفاعلات المعقدة بين التحولات السياسية والممارسات الثقافية في السياق السوداني الراهن.

III. تطوير أطر نظرية لثقافة السلام والتنوع: التركيز على إنتاج أبحاث رصينة تستكشف دور ثقافة السلام في إدارة التنوع السوداني، مع تقديم إجابات علمية للأسئلة الأخلاقية المستجدة التي فرضتها الحرب، عبر دراسات مقارنة تستند إلى النظريات النقدية للصراع.

IV. توظيف الفن موسيقياً لبناء السلم الاجتماعي:

دعم مشاريع إنتاجية فنية (أغاني/ أعمال موسيقية) تعمل كأدوات توحيدية عبر التركيز على موضوعات جامعة كالهُوية المشتركة والسلام والعدالة الانتقالية ، تفكيك الخطابات الإقصائية وترسيخ خطاب سلمي بديل ، و تبني آليات تشاركية تشمل فنانين من خلفيات متنوعة.

الخاتمة:

تُمثل هذه الدراسة تحليلاً منهجياً لدور الأغاني الحربية في تشكيل الخطاب الاجتماعي والسياسي خلال حرب 15 أبريل 2023 بالسودان (2023–2024)، وقد توصلت إلى أن هذه الظاهرة لم تكن تعبيراً فنياً عفويّاً، بل شكّلت أداة خطابية مُمنهجة وظّفتها الأطراف المتحاربة لتحقيق أهداف سياسية ونفسية، أكدت النتائج تناقضاً جوهريّاً في مضامين الأغاني، حيث تتعايش رسائل التحريض على العنف وتمجيد البطولة العسكرية مع دعوات السلام والتماسك المجتمعي داخل النص الواحد، مما يعكس الانقسام البنيوي في السياق السوداني.

كشفت التحليلات عن دور محوري للمنصات الرقمية في تضخيم تأثير هذه الأغاني، مدعوماً بتمويل ممنهج تجلَّى في الجودة الفنية العالية للإنتاج (تقنيات الصوت، الصورة، والرسوم المتحركة)، وهو ما يُدحض فرضية "الشعبية العفوية"، كما سجّلت الدراسة هيمنةً واضحةً للأغاني المؤيدة للجيش والقوات المشتركة (كمثل أسود المشتركة) في الكم والنوعية، مقابل محدودية الإنتاج الداعم للدعم السريع، مما يؤشر لاستمرار تأثير "دولة 56" في البنى الثقافية السودانية.

برزت المرأةُ فاعلاً رئيسياً في هذه الظاهرة، سواءٌ كشاعرةٍ أو مغنيةٍ، متحديةً الأدوار التقليدية، في المقابل، كشف التحليل عن مفارقةٍ ثقافيةٍ عميقة رغم حدة الانقسام السياسي، حافظت الأغاني على اشتراكٍ واسعٍ في الرموز التراثية (كآلة الربابة، اللهجات المحلية، والصور الشعرية)، مما يؤكد صمود الهوية الثقافية الموحدة أمام الصراع.

تُسهم هذه النتائج في سدّ الفجوة الأكاديمية حول توظيف الفن في النزاعات الإفريقية، مقدّمةً نموذجًا تحليليّاً يدمج الأدوات السوسيولوجية (تحليل الخطاب) مع الفنية (النص/اللحن/الصورة)، كما توثّق الدراسة جانباً حيويّاً من الذاكرة الجماعية للحرب، وتكشف عن مفارقة التناقض بين تعزيز الانقسام وإعادة تأكيد الوحدة الثقافية.

توصي الدراسة بتوسيع نطاق البحث ليشمل عيناتٍ أكبر، ودراسة التأثير النفسي الميداني لهذه الأغاني، مع إجراء مقارناتٍ مع تجارب مماثلة (كاليَمَن وسوريا)، على المستوى المجتمعي، تُبرز الحاجة إلى توظيف الفن كأداةٍ لبناء السلام عبر دعم الأصوات الداعية للمصالحة، وتطوير آليات رقابيةٍ لمنع تحويل المنصات الرقمية إلى ناقلاتٍ لخطاب الكراهية، تمثل الأغاني الحربية وثيقةً ثقافيةً معقدةً تُسجل صراع الهوية والسلطة في السودان، وتحليلها ليس مجرد تأريخ للحرب، بل مدخلٌ لإعادة تخيّل دور الفن في تشكيل الذاكرة الجمعية لمجتمعات ما بعد النزاع.

المصادر:

الإحالات المرجعية:

1. محمد عوض الحاج، الموسيقي والحرب فى السودان: صوت الشعب واداة سلاح مقاومة، مجلة البعيد الالكترونية 7يونيو 2024 .
2. طلال معلا، الفن والحرب، مجلة الدوحة 21 يوليو 2020 .
3. مروة كمال، افادة بتصرف لبروفسير عبد الله حمدنا الله ضمن مقال، (القصة الكاملة لروائع أغنيات الحماسة، موقع النيلين الالكتروني 15 فبراير 2013 .

روابط الاغاني:

https://youtu.be/mI1MpU7u4ww?si=9o593YQjgYl
meLhh
https://youtu.be/KRkv_hkw35A?si=_N-R4zNmjDsDt3Mh
https://youtu.be/jE9l-C40byA?si=59eBF3nhdNA5hFMA
https://youtu.be/036xLIj-CTk?si=qjKo5dxgJpGLh2GM
https://youtu.be/o19AcPcSnMM?si=jmTsW_q9nQGvSbGY
https://youtu.be/vkEqlSz4Lvc?si=hA0Zoh0nLaYjfTON
https://youtu.be/llY19r9QLCw?si=xujuBwaFt96aseHM
https://youtu.be/c6iXg_uEwT0?si=I2InSEb2ZNMrNfFe
https://youtu.be/x2UytV--sls?si=RAAx23vYiWfvOLVc
https://youtu.be/squSjfdRl8A?si=0ExpodFFTRdVs2_R
https://youtu.be/-_ASIEs-9sg?si=ENSbAKOuFOaDej_t

https://youtu.be/OzEqLm0Qya8?si=B6tRgFpKMlMnj1sT

https://youtu.be/zD_sVSFL7Yc?si=9eyj19aEiJV_KYQN

https://youtu.be/TtaryVTatOk?si=PG_g68-YxwiKfP5H

https://youtu.be/2XNJ_l4p-Ws?si=izWeTrb1-NVY0LMn

https://youtu.be/4Vm6Z8b6K5E?si=y6GS2K2C-bQHMiFa

https://youtu.be/ZKSam1IV5zI?si=0ga91JbTss4XcQWl

https://youtu.be/Gb18TX0i2Fc?si=H6MWo9bJXOnlw1Qu

https://youtu.be/XdRbbrKDOFQ?si=YRxRTCKT--cMyiqu

https://youtu.be/W0sIWg1_7MA?si=GZgjszI4l9HK2qnC

https://youtu.be/v3S3BW5-1u4?si=aF4LVzilKJBXJaCw

https://youtu.be/iZFEjJRefRM?si=1yP2vI8mgZywCO01

https://youtu.be/Qki1U2_6qB8?si=kL590I0txEZ8UCX4

https://youtu.be/rvC75wdVAPk?si=4FV71H7eh7Jlcg19

https://youtu.be/EWakjXn5QL8?si=0n-5kERpU9jJbL2Z

https://youtu.be/KErbPYbKMQ0?si=Mm0JgwcbGRMGE5gS

1HrMyMB؛https://youtu.be/c6xuLn5XFjo?si=mVHQqs9i9

https://youtu.be/m3bv-VkioGE?si=VZY7iLWE1Fgdmk7n

https://youtu.be/7AkSTJ4569o?si=UHOnVv5BSMHb_hes

https://youtu.be/RnKmFW-6eV8?si=19nFcqodrxR6C7Iq

https://youtu.be/Crf3f8Vnk-4?si=6fVJy_Y1C17AkeNa

https://youtu.be/CRkBtWWhVmk?si=hIpknu6TE8HdWprt

تحليل موسيقي:

عاصم الطيب قرشي.

ملحق (١)
أسئلة الدراسة

مقترح أولي لأسئلة المقابلات

1. كيف تختلف أغاني الحرب عبر الثقافات والفترات التاريخية؟ هل هناك أي موضوعات أو رسائل عالمية لاحظتها؟
2. هل تعتقد أن أغاني الحماس والحرب تعكس مشاعر وتجارب ووجهات نظر أطراف النزاع. هل يمكنك تقديم أمثلة محددة لكلمات أو ألحان أو عروض تتردد صداها معك ولماذا؟
3. ما هو الدور الذي تعتقد في رأيك أن أغاني خلال فترة حرب 15 ابريل تلعبه في تشكيل الرأي العام أو المعنويات.
4. هل يمكنك وصف أي أغنية حرب محددة أثرت عليك أو على شخص تعرفه بشكل عميق؟ ما هي عناصر الأغنية التي برزت؟
5. من وجهة نظرك هل تعمل أغاني الحرب على توحيد الناس أم تقسيمهم أو استقطابهم؟ هل توجد لديك أمثلة لدعم وجهة نظرك؟
6. ما هو منظورك حول كيفية تمثيل الأغنية التعبوية والحماسية لتجارب الجنود والمستنفرين المشاركين في الحرب مقابل المدنيين؟
7. هل تعتقد أن الأغاني التعبوية أو الحماسية خلال فترة الحرب أكثر فعالية كأدوات للدعاية أو الاحتجاج أو التذكير؟ لماذا؟
8. ماهي المشاعر المعقدة التي يمكن أن تنقلها كلمات أو موسيقى أغاني الحرب (الخوف/الأمل/ الغضب/ الفخر).
9. في رأيك ما هو التأثير الذي تعتقد أن وسائل الإعلام والتكنولوجيا (يوتيوب / فيس بوك/ تيك توك) تلعبه في إنتاج أو انتشار هذه الأغاني.
10. هل ترى أي تحولات واضحة في النبرة أو الأسلوب الغنائي بين أغاني الحماس القديمة والحديثة (خلال الحرب) وما في رأيك تعني هذه التغيرات؟
11. كيف تؤثر أغنية كل من الأغاني التي استمعت لها في موضوع الدراسة عليك شخصيًا عندما تستمع إليها؟ هل تثير ذكريات أو مشاعر أو تأملات معينة؟
12. ما هو تفسيرك للرسالة أو الموضوع الرئيسي لكل من الأغاني (موضوع الدراسة وعددها 6) كيف يرتبط بسياق الحرب التي يمثلها؟
13. كيف تنقل كلمات لكل من الأغاني (موضوع الدراسة وعددها 6) المشاعر أو تجارب المشاركين في الصراع؟ هل هناك أسطر معينة تبرز لك؟
14. كيف يعزز التكوين الموسيقي (اللحن والإيقاع والآلات الموسيقية) لكل من الأغاني (موضوع الدراسة وعددها 6) تأثيرها العاطفي أو رسالتها؟
15. هل تعتقد أن الأغاني موضوع الدراسة كانت مخصصة كأداة للاحتجاج أو الدعاية أو رفع الروح المعنوية أو التذكير؟ ما العناصر التي تدعم وجهة نظرك؟
16. كيف تقارن كل من الأغاني موضوع الدراسة بأغاني الحرب الأخرى قبل حرب 15 أبريل؟ هل هناك أي اختلافات ملحوظة في النبرة أو الأسلوب أو الرسالة؟
17. إذا كان بإمكانك طرح سؤال واحد على مبدعي/ منتجي أي أغنية من هذه الأغاني، فما هو. ولماذا؟
18. هل يمكن أن تلعب هذه الأغاني دور في استمرار وتوريث الصراعات للأجيال القادمة؟

الأغاني موضوع الدراسة :

- الأغنية الأولي: الجزيرة ود النورة
- الأغنية الثانية: أسود المشتركة
- الأغنية الثالثة: العودة للسودان
- الأغنية الرابعة: من باتو ناحية؟
- الأغنية الخامسة: الرحيل المُّر
- الاغنية السادسة: ليه الحرب

media
سلامیدیا
Giving Peace a Chance