مجلة سوسيولوجيون ISSN: 2716-9170
المجلد: الأول العدد: 02 السنة: 2020

الشعر والموسيقى الحربية بالمجتمع البيضاني ما قبل الاستعمار[1]

Poerty and music of war in pre-colonial Moorish society .

عبد الحميد فائز[2]
faiz.abdelhamid.anthro@gmail.com

ملخص:

تسعى هذه الدراسة الأنثروبولوجية إلى تحليل التقاليد الشعرية الشفوية بالغرب الصحراوي (تحديداً الساقية الحمراء ووادي الذهب والمجال الموريتاني الحالي) من خلال التركيز على الشعر والموسيقى الحربية المقفاة بالحسّانية المحلية. وتغطي هذه التحليلات ثلاثة مستويات رئيسية: إظهار مدى التناغم الهيكلي بين الأشعار شبه الملحمية المسماة «الثْهيدين» (بالحَسَّانية) وبين نظام الموسيقى، أي، «لغْنا» في صورة مقام حربي (يسمَّى «فاقو/ فاغو») مخصص لتمجيد مآثر المحاربين وتحريضهم على خوض المَعارك. وثانيا: دراسة كيف تعدو الموسيقى الحربية إوالية وخطابا لصناعة معنى المحارب في المخيال الجماعي. وثالثا: تحليل الفعالية الطقوسية للموسيقى المرتبطة بعالم المحاربين.

الكلمات المفتاحية: الحرب، الموسيقى، الشعر، أنثروبولوجيا.

Abstract (in English):

This anthropological study aims to analyze oral poetic tradition rhyming in hassania Moorish society (precisely saguiat al-hamra, rio de oro and actual Mauritanian territory) trough focusing on tree main levels : firstly: showing the degree of structural harmony between saga poems called"thaydin" and music system called "lghna" in the form of a warfare meter named "fagu" devoted to glorify exploits of warriors for pushing them to go to war. Secondly: studying how war's music becomes a mechanism and a speech to make a sense to the warrior in the collective imagination. Thirdly: analyzing ritual efficacy related to warrior's world.

Keywords: Warfare, music, poetry, anthropology.

[1] . تم تنفيذ هذه المنشورة (بشكل جزئي) بدعم من المجلس العربي للعلوم الاجتماعية في إطار منحة مقدمة من الوكالة السويدية للتنمية الدولية (Sida) لبرنامج الزملاء الناشئين في دورته السادسة. إن التصريحات والآراء الواردة هنا تكون من مسؤولية المؤلف وحده . الآراء الواردة في هذا المنتج هي لأصحابها ولا تعبّر بالضرورة عن آراء المجلس العربي للعلوم الاجتماعية أو الوكالة السويدية للتنمية الدولية (Sida).

[2]. زميل باحث ببرنامج الزملاء الناشئين بالمجلس العربي للعلوم الاجتماعية. بيروت لبنان.

مقدمة:

نعمل في هذه الدراسة الأنثروبولوجية على تحليل مدى التناغم الهيكلي بين شعر «الملاحم» المسمى «التهيدين»[1] في الغرب الصحراوي، وبين نظام الموسيقى (Taine-Cheikh, 1994, p. 286) ، أي، «لغْنا» (الجنس الشعري والمقام الموسيقي) «الحَسَّاني[2]» في صورة مقام خاص يُسمَّى «فاقو/ فاغو». وقد كان هذا الشعر مقتصراً حصرا على فئة «إگاون» ولغتهم الخاصة بلا منازع.

1. في إثنوغرافيا التمازج بين الشعر والموسيقى الحربية:

لا يحتل الشعر المنظوم بالعربية الفصحى (المخصص للأنظام الفقهية والسِّير والتاريخ) في هذه الدراسة أهمية تذكر بالمقارنة مع الشعر الملحمي. ولا يمكن التعامل معهما منهجيا على حد سواء (فائز، 2016، ص. 106). أما الشعر الملحمي (التْهيْدين) في الغرب الصحراوي مجال الدراسة، فيمثل بلا شك الوجه البطولي للمحارب. تسجل كاثرين تين الشيخ (Taine- 1994, p.283 Cheikh,الغموض الذي يكتنف تعريفه الاشتقاقي والموسيقي .إذ يقترح ليريش؛ باروخا ؛ نوريس وغينار تعريفات متقاربة إلى حد بعيد. لكنها متباينة في تحديد الجنس الأدبي الخاص به (بوصفه بحرا شعريا أو مقاما). بالنسبة لليريش هو «بحر من الشعر الذي يُغنى في مقام فاغو» (Leriche, 1950, p. 728). أما غينار فيقدمه بوصفه، « أكثر هذه الأشكال الشعرية الموسيقية تميزا (...) والذي يغنى في مقام فاقو خاصة في مقامه الأكثر تمردا والأكثر قساوة (الأكثر سواد كما يسميه البيظان). فالأبيات المكتوبة باللهجة يحكيها المغني بصوت مرتفع وبإيقاع سريع يحاكي واقع المعركة، ويتخلله سماع دف طبول المعركة الخافت، والجميع يتم بصورة تتملك بضخامة تُثير الرعب. إن قصائد التهيدين تُغنى لاستنهاض الرجال إلى المعركة، كما يغنى معها الشعر الغزلي بالفصحى وهو يمتدح

---

[1] . يقترح محمد المختار ولد أباه في تقديمه لدراسته حول الشعر والشعراء في موريتانيا أن اشتقاق «تهيدين» من « مادَّة « هدن» التي من معانيها التَّرقيص». بينما يقترح ولد حسني مسارين لاشتقاقاته الخاصَّة: الأول: بمعنى طَوَّعَ أو رَوَّضَ وأيضا من الفعل هَذَّبَ، وكلاهما كما تُلاحظ تين الشيخ، لا يبتعدان عن اللفظ الحساني والجذر اللغوي: «جعل الشيء هادئا ». لكنهما لا يمتان بصلة إلى الجنس الشعري قيد التحليل . أما المسلك الثاني فيعني: «الوصول إلى أقصى الحدود في الثناء على شخص ما» ويتّصف بكونه اقتراحا قد يبدو واعدا، ولكن يتساءل المرء إذا كان هذا الفعل يستفيد حقا من وجود حقيقي». **انظر:** (ولد أباه، 2003، ص. 17)

(Ould Hassni, 1993, p. 7)

نقلا عن:

(Taine-Cheikh, 1994, p. 286)

[2]. حول المدلول الحربي للعبارة انظر: (فائز، 2015)

الشجاعة. كما أنه يستعمل في مناسبات اجتماعية أو في تلاقي وفدين من قبيلتين مختلفتين. وهو يمنح تلك التظاهرات طابعا رسميا» (غينار، 1995، ص. 13-14). أما باروخا فيستعمل لفظا عاما يشير إلى «التهيدين»، بدون تسميته، بوصفه جنسا شعريا ينتمي إلى الملاحم دون أن يستثني وظيفته الموسيقية الأساسية: «يُوظف «فاغو» أساسا في المواضيع الحربية، وذلك من خلال أشعار تشحذ همم المُحاربين، يتم التغني بها حين تشرف المعركة على الانتهاء، كما يُوظف «فاغو» أيضا للتأجيج المُسبق للفرق داخل المخيمات[1]. » (باروخا، 2014، ص. 339). وبالنسبة لكاثرين تين الشيخ، فإن التهيدين « قصيدة مُغنَّاة، بل هو الشِّعر المُغنَّى بامتياز، الذي تم تركيبه ليتم وضعه في الموسيقى (Taine-Cheikh, 1994, p.283) (في مقام موسيقي محدد يُسمى فاغو). وفي تعريف نوريس: « يؤدي الكر إلى «الفاغو»، ولعل هذه اللفظة من البمبارة، الظهر الذي يثير المرارة. إنه يعبر عن القوة والفخر والشجاعة والغضب. إنه صيغة لأغاني الحرب التي تنشد في المعركة. (نوريس، 1979، ص. 38)

لكن هذا التَّناغم لا يسري على نحو مُتطابق في قصائد الحرب العربية المغناة في مقام فاغو ببحوره المختلفة[2] (تحرار فاغو، سيني فاغو...)، بالرّغم من إنشاد عدد من قصائد الفخر والمدح في

---

[1] . يشمل « فاغو» بالنسبة لباروخا ثلاثة أنواع:

1. « فاغو» في حد ذاته، وهو مطول وذو نغمات عالية وأداء معقد، وهو الذي يتم التغني به إبان المعركة.
2. «التَّحرار»، وهو نوع ألين يتميز بالقصر، كما يكتسي أحيانا صبغة عاطفية. وعلى الرغم من أن نوع «الفاغو» يوظف لمدح شخص مُعين، فإن ذلك يتم عبر تسليط الضوء أساسا على قدراته وأدائه في ميدان المعركة.
3. «التَحزام»: وهو نوع لطيف من الغناء.

الصَّغيْرْ»، وهو نوع من الغناء شعبيته ضعيفة في الساحل عموما، وخاصة في المنطقة الإسبانية. وعلى عكس ذلك فهو نوع محبوب في الجنوب، وبالذات عند الترارزة . خوليو كارو باروخا. دراسات صحراوية، نفس المرجع، ص.340. وفي أقدم المخطوطات ذات الصلة بالموسيقى الحَسَّانية تم تحديد (اظهورة) فاغو على نحو مُتباين: يحددها محمد بن **البخاري الفيلالي**، في «كَرْزِتْ أَزَّوَان» على نحو ما يلي:

أمَرَايْ رَكْتِو التحزامْ الْفَاغُو لبيظْ واسرُوزِيه

وُفاغُو الكْحَلْ يَكَانْ ارْتَامْ تنجّوگَه وللَّ سيْنِيه وفاغُو لكبيرْ اخْلَ لخْيامْ أَمَدْشْ اظْهَرْ بِنْسُو فِيه. أما محمدو بن البراء بن بگي الديماني في « نقلة موجزة في الموسيقى الشنقيطية» **فيقسم اظهورة فاغو إلى عشر:** « فاغو: اظهورتُ عشرةٌ: اظهر ، فاغو لكبير اگبال: إشبار، انوفل، رزَّه، لعجيْنْ،تنجوگه. الرمل والبسيط ينشدان في تنجوگه. لمسگمْ بتْ، وبت الطبول وما بعد ذلك فكل بحر وبت ينشد في فاغو وسيني فاغو واسروزي والتحزام ومَرَايْ ركْتِي أمَدْشْ اظهر للجنون،جابرْإلْجِر». انظر: (بن حامدن، 2018، ص.8-9).

[2] . هناك أمثلة عديدة في هذا السياق: إذ غنى سيمالي ولد همد فال قصيدة عنترة بن شداد «أنا في الحربِ العوان» في مقام فاقو. وكذا غنى حماد أطويف في «سيني فاغو» مُعلقة عمرو بن كلثوم التغلبي من البحر الوافر في الحماس

مقام فاغو مثل ما بات يُعرف ب: «بيت الحرب ». وهكذا، فإن التنويعات التي تغنى من خلالها القصيدة الواحدة يطرح أكثر من دلالة. وبذلك فإن الادعاء بأن: «هناك اتفاقا بين أنواع معينة الموسيقية وبعض البحور النَّغمية في فاغو، الحربي، على سبيل المثال، يُغنى في الرمل في حين أن «الخفيف» يغنى في الأبيض، عند الانتقال إلى الرثاء »، بينما «يغنى الرمل والبسيط ينشدان في تنجوگه، لا يتناسب مع التناغم بين بحر الشعر والمقام في الحسانية ذاتها. (Ould Bah, 1970, p. 18)

2. موسيقى الحرب: الشرف والرجولة الحربية.

يكتنف المعنى الاشتقاقي لمقام فاغو غموض خاص. ونستغرب من غياب تأويلات دقيقة لتعريف جذره الاشتقاقي من لدن ليريش وغينار وتن الشيخ. أما لدى المُشتغلين على الموسيقى الحسَّانية و «خبرائها المحلّيين » فهناك ثلاث مسارات متنازعة للتعريف: الأول: ينسب جذره اللغوي إلى الأصل العربي كما تُمثله عبارة «الفُواق » (اسم) التي تعني «الشَّهقةَ العالية»[1] أما الاتجاه الثاني: فيُرجع جذره الاشتقاقي من «أفوُكَه»، وهو التَّصبب من أعلى في الغارة تشبيها بالشَّلال والمقام مقام حرب. واللفظ صنهاجي» (ولد احظانا، 2013، ص. 138) بينما يتجه آخرون، إلى نسبه إلى العلامة الموسيقية (فاديز)، لأن فاقو في الموسيقى الحسانية (من اظهورت وبحور أزوان) هو الوحيد الذي يتضمن علامة «فا» قوية، وذلك عندما تكون «دو» هي نغمته الإيقاعية. (ولد همد فال، 2007) ويبدو أن هذه الاشتقاقات بصرف النَّظر عن الأصل اللغوي، تتعارض في تحديد المعنى الاشتقاقي لمقام فاغو ، بخلاف اتّفاقهما على كونه مقام حرب. وإذا ما حاولنا، افتحاص هذه الدَّلالات، فإن

والفخر : «أَبَا هِنْدٍ فَلاَ تَعْجَلْ عَلَيْنَا» ، وغنى أيضا المختار بن محمد بن اعلي بن محمد بن المُيَدَّاح قصيدة طرفة بن عبد في عَروض الرَّمل : « يوم تحلاق اللمم ». انظر: انظر التسجيلات التي قامت بها المؤسسة الصوتية ومتحف الكلام والإيماءة بجامعة باريس سنة 1931 مع لمغني حماد أطويف وقد تم إعداد ملفها الصوتي للاستماع والتحميل على رابط المكتبة الوطنية الفرنسية:

http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k128457g/f1.media

انظر أيضا: ا: (ولد حامدن، 2018، ص. 72).

1 . انظر وثائقيا خاصًا بالموسيقى الحَسَّانية يذكر فيها الفنان الراحل سيمالى ولد همدفال أصل الاشتقاقي من الشَّهقة العالية: وهو يقتبس من كتابه غير المنشور المحيط في موسيقى شنقيط. وعلى نحو ما ورد في القواميس العربية فإن اشتقاقها: أي ترديد الشَّهْقة العالية، كما في لسان العرب، وتعني أيضا الفُواق الذي يأخذ الإنسانِ عند النزع، وكذلك الريح التي تَشْخَصُ من صدره، وبه فُواق؛ ومثله لدى صاحب القاموس المحيط، نجد الفواق بمعنى «الذي يأخُذُ المُحْتَضَرَ عندَ النَّزْعِ، والريحُ التي تَشْخَصُ مِن الصَّدْرِ » انظر: (ابن منظور، ص.315) (آبادي، ص.21) لكن سيمالي ولد همدفال يُرجع أيضا التفسير الموسيقي من الفاقوية (فاديز بالفرنسية) لأنه المقام الوحيد في الموسيقى الموريتانية الذي توجد فيه تلك النغمة (فاديز).

اسم الفُواق (الشهقة) يتناغم مع الإيقاعات الصَّوتية التي يتطلبها الأداء الغنائي لمقام فاغو؛ وطول القصيدة المُغناة في استعارة خالصة لإيقاعات المعارك ذاتها. (الصوت العالي والإيقاع السريع كما رأينا مع غينار). مما يستوجب من المُغَنّي (إيگاون) مُسايرة الطبقات الصوتية على نحو أكثر قوة وإجهاداً. (شهقات عالية). لكن توسيع هذه المعاني يحيل على اشتقاقات أخرى أكثر تركيبا وتنوعا: ففي لسان العرب يعني فعل: «فاقَ» جاد بنفسه عند الموت. وفاقَ الرجل أصحابه يَفُوقهم أي علاهم بالشرف. وفاقَ الشيءَ فَوْقاً وفَواقاً: علاهُ، وفاقَ الرجل صاحبه: علاه وغلبه وفَضَلَهُ..يساعد صهر هذه المعاني، بدون مُجاراة كثافة التأويل الواحد على استيعاب هذه التّفسيرات الاشتقاقية في العربية. وكما يعني الفُواق محاكاة «المغني» لإيقاعات المعارك، فإن المعاني المُتولدة عن فعل «فاق» بمعنييه (علو الشرف، الجود بالنفس عند الموت) يفيدنا في استيعاب المعنى نحو من يُتوجَّه إليه المَدح والثناء (أي المُحارب). ونعرف أن كثافة المدح تتصل بالشرف الذي يحمل المُحارب على خوض المعارك، من مثيل ما نجده في مرويات إمارة أولاد امبارك ذات التقاليد الحربية: « وكان من العار والشَّنار عندهم أن يموت واحد من صميم أولاد امبارك مريضا، بل المجد كل المجد عندهم أن يموتوا مقتولين، ومن أجل ذلك يزعمون أن جدهم امحمد ازناگي قال لأولاده (...). واعلموا يا أبنائي أن من مات منكم مريضا لم تُصبه رصاصة فإنه مات ميتة حمار، والفرار من الموت وقت القتال عار عظيم، صاحبه لا يقود قبيلته ولا يتأمَّر على رعيّته» (بن بابه، ص. 1) وبعبارة أخرى أكثر اختصارا، فإن الشعر والموسيقى المُوجهان لمدح المحاربين يصبحان بهذا المعنى؛ أداةً لمسرحة التنافس بين المحاربين. أما سياق تفسير اللفظ في صياغته الصَّنهاجية والنَّظرية الموسيقية فتغلب عليهما كثافة التَّأويل المُلتبس. وتنصهر ملامح هذا التَّناغم في صور موجهة للمحاربين الكبار والأمراء ذوي السلطة الزمنية.

تُمثل، «وحدة المقام المُوسيقي» ووحدة المواضيع (الثناء والمدح والفخر...) ملامح التَّوازن بين العالم الموسيقي الملحمي وعالم المحاربين. إذ تتكاثف البلاغة الاستعارية والشعرية والأداءات الموسيقية العالية مع الخطابات الشفوية المتضمنة لملامح الفروسية والكرم التي يصفها «المْغني»: «يقول المقاتلون القدامى إنه عندما يُسمع «الفاغو» فإن الخيل ذاتها يصعب عليها الهُدوء، إذ إن الجميع يحس بغليان الدم في جسمه، حتى إن أكبر الجُبناء قد يشعر إبانه بالحماس». (باروخا، 2014، ص. 339) ويعدو بذلك، شعر التهيدين المُغنى في مقام فاغو تشجيعا للمُحارب على تقمص صورة «المحارب المثالي» وصناعة لقبه الاجتماعي. وبعبارة ليريش، «فإن عدة أعمال بطولية لا يتم القيام بها إلا من حيث إنها مصدر أمل في أن تكون مناسبة لنظم أبيات تتناقلها الشفاه من مخيم لآخر». (Leriche, 1950, p. 749) وبذلك، فإن «أرقى مظاهر فنّ المغنّين وأكثرها إثارة هي تلك التي

تُنشد فيها المدائح المطوّلة (اتهيدينة) الموجّهة إلى كبار الزعماء المحاربين بأشدّ الأساليب الغنائيّة «توتُّراً» (فاقو) ونذكر كمثال عن هذه المدائح المقفّاة والمغنّاة، تلك التي مدح فيها سدوم ولد انچرتو (النصف الثاني من القرن الثامن عشر)، وهو أحد أهمّ أباطرة لَغْنا، الزعماء المحاربين لوسط موريتانيا الحاليّة، وخاصّة منهم وجهاء قبيلة إدوعيش. ولكن خطاب المغنّين، المطلوب والمهاب، كان ذا حدّين. فإذا ما كانت مدائح المغنّين تساعد على تخليد نماذج الشجاعة أو الكرم، فإنّ هجاءهم يمكن أن يُحطّم بشكل نهائي صورة ضحاياهم. وبوقوعه ضمن جانب الشفويّة، وعالم الحرب والقيم الدنيويّة، فإنّ خطاب المغنّين وموسيقاهم تتعارض بالتّالي إلى حدّ ما مع المعرفة المكتوبة للزوايا والتي تهيمن عليها اهتمامات دينيّة» (ولد الشيخ، 2018، ص. 145). وبذلك فإن عالم المغنيين يمثل رهانا حقيقيا للتنافس حول السلطة والصراع حول المراتب والقيم بين القبائل ذات الشوكة بوجه خاص. وبذلك تستأثر التهيدينات الشعرية بتقديم صُورة المُحارب المثالي بوصفه نموذجا في المخيال الجماعي للقبيلة، أو بالأحرى، ما يجب أن تكون عليه القبيلة.

3. طقوسية الأسلوب الغنائي الحربي.

لا تكتمل معالم هذه التحليلات دون الانتباه بصورة مختصرة إلى الفعالية الطقوسية في موسيقى «أزوان». إذ يجري تصنيف هذه المقامات الموسيقية من لدن منتجيها وخبرائها في انسجام تام مع رؤية خاصة لتقسيم دورة العُمر. فضلا عن نظام ترتيب أدائها في الاحتفالات الطقوسية. يحتل فاغو ضمن هذه الهيكلة الزمنية والطقوسية، موقع الفُتوة والرُّشد[1] بما يعنيه ذلك من تناغم هذه الرُّؤى مع طقوسية العبور ذاتها. (مرحلة الفتوة هي مرحلة ما بين عالم الطفولة وعالم المحاربين). وهكذا، فإن «الموسيقى نفسها تتلائم في نظر بعض العارفين من البيضان مع رؤية للكون تربط العناصر الأساسية للكون من (ماء، ونار، وتراب وهواء) ومراحل الحياة (الطفولة، الشباب، وسن الرشد، والشيخوخة) والطبائع من تقلبات المزاج (دم، وقلق، وبلغم، ومزاج)، وهي رؤية تمنحها (نظريا) «الميتافيزيقي» والذي يتجاوز كونها مجرد لعب على آلة الاحتفال والسُّلطة» (بونت، 2015، ص.57). وبعبارة أخرى، يشبه ارتسام هذا «الزُّهو » على المستويين الطقوسي والأسطوري إلى حد ما «الدراما الملحمية ». ومن جهة ثانية، تتناغم الصِّيَغ الجمالية للتهيدين والإيقاعيات التي تجسدها الأداءات الطقوسية المُصاحبة للأغاني.

1 . يشتمل الغناء الموريتاني علي أربع نغمات, تسمي ظهورا أو بحورا، يتمثل فيها التأثر بالعواطف التي تعتري النسان. وهي: الفرح وظهره: «كر» والتحمس واستعظام النفس، وظهره: «فَاغُو». والشوق، وظهره: «سِنْيِيمَه». والحزن، وظهره: «بَيْكِي» و«لِبْتَيْتْ»(ولد حامدن، 2017 : 41.) هذه الرُّؤية التصنيفية تُحاكي نزوع المجتمعات ذاتها إلى الترميز. انظر أيضا، (ولد حامدن، 1990، ص.90).

4. الموسيقى الشعر والذاكرة:

إن اختبار ملمح آخر للتَّرميز الشفوي كما يتشكل في «شعر الملاحم» في صوره الشعرية والموسيقية (فاقو) يُحيلنا على الخطابات الشفوية المُصاغة على نحو يلاءم مقاسات المُشرفين على إنتاج هذه الخطابات. (أقصد المحاربين). وبعبارة أكثر وضوحا، فإنه بصرف النظر عن التنويعات التي تُغنى بها اظهورت فاغو (سيني فاغو، تنجوگه، التحزام،..) أو التركيبات الخطابية أو الهيكلية للقصيدة ذاتها، فإن نموذج «المُحارب المثالي» لا يكف عن التجلي على نحو أكثر ثباتا في هذه الأشعار المُغناة. ونكتفي في هذا السياق بتحليل أوَّلي للتَّوازن بين الإنتاج الشَّفوي وبين ما تُمثله الصياغات السَّردية. يتكلّف الإيگاون بإنتاج/إبداع أو ترديد التهيدينات الخاصَّة بزعماء الحرب ورموز السلطة الأميرية. ويحرصون على تناقل هذه المأثورات المُغناة على نحو مُتوارث (أهل مانو، أهل انچرتو، أهل أگمتار...). وتُمثل قصائدهم المُغناة «شهادة تاريخية» للمعارك في كثير من الأحيان[1]، إذ تتناسب هذه الشهادات التي يؤديها مُغنون متخصصون مع تقنيات خاصة للخطابة والسرد الملحميين اللذين بواسطتهما يحفظ الإيگاون أمجاد المُحاربين على نحو ما تخلد الذاكرة القبلية ملاحم الماضي.

يصف سدوم ولد انچرتو أول مؤسسي الشعر والموسيقى الحسَّانية، في تهيدينته الشعرية المشهورة حصار الحْنيكات (أو احْنيكات بغداده) الذي تحالف فيه المْغافرة: (أولاد امبارك وأولاد النَّاصر أولاد يحيى بن عثمان والبراكنة) على حصار إدوعيش في تگانت. وفي قصيدته المُسماة «أم الرثم» (فرس) التي نظمها على وزن «البتيت التام» يمدح سدوم المُحارب إبراهيم بن أعمر بن سدوم بن خونا الإدوعيشي[2]. ولا يكتفي سدوم بالتَّغنّي بمآثر إبراهيم بن أعمر الحربية، وإنما يُقدّم أحلاف المُعادين لإدوعيش وزعمائهم. ويحفل النَّص الشعري بقاموس حربي لصُور المعارك السابقة بين أولاد امبارك وإدوعيش وأشكال القتال ولباس المُحاربين: لكنَّ «شهاداته التاريخية» رغم ذلك جاءت أقل تفصيلا، وبمعنى أكثر وضوحا، «فإن أغاني الحرب ليست كذلك روايات مفصلة عن المعارك، ولا تنقل معلومات وقائعية، فهي تتألف من أساس عام (باستثناء التسميات الصريحة

---

[1] . لقد جاء في عدد من التهيدينات التي مدح بها سدوم انچرتو أمراء ومحاربي أولاد امبارك ثم إدوعيش لاحقا ، ذكرا لعدد من المعارك وأبطالها (وقعة البهرة، حصار الحْنيكات، ...). وهذه بعض النّماذج المُختصرة: في تهيدينة مدح بها أحمد بن بكار بن أعمر بن امحمد بن خونا الإدوعيشي يقول فيها: واخْبَارْ لِيلة بَهْرتن أخْ،يَ،ز أخبارْه ما تشتد. وفي مدحه لبكار بن امحمد شين الإدوعيشي يعيدُ ذكر نفس الواقعة: في البهره وقت ان راز أول رجلين يتكء وشء ح والگ، اه. وقد: سگايت مغفر حر ا إزعاف أمرظِل سُم الكاس انظر: (ولد انچرتو، 1996، ص. 41) (ولد حامدن، 2011، ص.169).

[2] . مطلع القصيدة: وكتِن حنط اعلين حسان واعمل دخلنا خوتْ وابن عم. (ولد انچرتو، 1996، ص. 100)

للأعداء والمحاربين) من التوصيات العسكرية، إثارة القيم الحربية. Camargo et Riviere, 2003, (p. 95). وهي بالموازاة مع ذلك، ممزوجة بخطابات ملحمية تندرج في سياق إعادة رسم ملامح صورة البطل المُحارب، «ولعل من السمات الملحمية في شعر سدوم ولد انچرتو وأيسرها كشفا غلبة المدح وما يقتضيه من تنويه بقيم الأصالة متمثلة في صورة وسلوك بطل يجسد مطامح الجماعة وتمثلاتها للخير والصلاح والحق، ويكون وجوده نفسه وصورته المثالية رمزا يُلخص القيم الجوهرية للجماعة التي لا تنفصل عنه، فهما شخص واحد: فرد يمثل جماعة أو جماعة تعبر عن ذاتها من خلال وجود وسلوك فرد. وهذا الملمح يمكن تسميته «جماعية البطل»، حيث يمدح السيد من خلال قومه، ومن خلاله- بالمقابل- يُمدحون. ومنها طغيان الأسلوب الحماسي وما يقوم عليه من عرض مناظر القتال والوصف التفصيلي لآلة الحرب من سلاح وخيل وعتاد وأزياء الجنود، وعُددهم، وذكر ما يحققون من الانتصارات بعد حسن البلاء في مواقف الضيق والأزمة، وكذلك الحرص على ذكر العامل الغيبي الداعم لمشروع البطل، والقائم وراء انتصاراته» . إن المدائح التي خص بها، على سبيل المثال، سدوم ولد انچرتو أمراء إدوعيش وأولاد امبارك تشكل ما مجموعه (3800 تافلويت) خصَّص أكثر من المدائح 3600 تافلويت منها لأغراض المدح والمساجلة والفخر». (ولد انجرتو، 1996، ص. 30).

تبين هذه الصورة كيفية تواري وقائعية الحروب لصالح عناصر تمجيد المُحاربين وخصالهم وعبر ذلك أيضا أمجاد القبيلة وعصبيَّتها في المعارك ثم انتصاراتها. وكثيرا ما تم ترديد «أن مجد إدوعيش لم يكن له أن يكون لولا سدوم». وبذلك، فإن إن رهانات التهيدين والموسيقى المغناة على شرف المحاربين تتجاوز هذه القراءة الاستعادية للتناغم بين عالم الشعر الملحمي وعالم المحاربين. إذ تبين أمثلة عديدة هذا التمازج بين قوة الانتساب القرابي وخصال المُحارب. وفي أقدم التهيدينات التي يعود تاريخها إلى القرن العاشر في مدح أحد زعماء أولاد رزگ يكافئ الشاعر بين مآثر المحارب وأصالة نسبه:

مارت عن حسبك عاد إنهول .
أُمارْتْ عن مَّا كيفك رِزكاني.
فيك ممُّ أُفِيك إمْهَلهَل
أُفِيكْ امْهَمَّاد أُكَانِي[1]. (ولد انجرتو، 1996، ص. 18).

1 . ترجمته العربية هي:
إن علامة أن حسبك يهز مشاعرنا
وعلامةَ أن ليس في بني رِزك من يشبهك

ومما يُثير أيضا، أن هذه الشواهد الخطابية شبه التاريخية والملحمية. يجري وضعها في قالب من «القص الملحمي للماضي البطولي». وهكذا تظهر أشعار التهيدين في الساحل (الساقية الحمراء ووادي الذهب)، صورة مغايرة لهذا النوع من الشعر الذي يمتزج فيه القص الملحمي مع الوصف المُقتضب للمعارك، وفي غالب الأحيان ينظم الشعراء في هذا المجال (وليسوا إيگاون) تهيدينات خاصة بالمعارك في تناغم مع الروايات السردية المُفصلة.

خاتمة:

لقد حاولنا في هذه الدراسة أن نقدم أوجه الترابط بين الشعر والموسيقى في الغرب الصحراوي. وقد اخترنا أكثر الأشكال الموسيقية والشعرية تأثيرا ورسوخا في المخيال الجماعي الراهن. يخدم البناء الشعري كما المقام الذي يغني فيها إگاون فاغو؛ رؤية خاصة لما يجب أن يكون عليه المحارب. وتعَزز هذه الرؤية، عبر تُهيدينات شعرية وغنائية مقفاة يمتزج فيها القص الدرامي للمآثر والأمجاد الماضية للمحاربين مع إعادة تشكيل للذاكرة الشفوية (مقابل الذاكرة المدونة) .

المراجع:

1. احظانا، محمد ولد (2013). «الموسيقى الحسانية (موسيقى التِّيدِنِيتْ): ملامح البنية والدلالة والوظيفة». **مجلة الثقافة الشعبية**. عدد 21.
2. باروخا، خوليو كارو (2015). **دراسات صحراوية**. ترجمة أحمد صابر. الرباط. مركز الدراسات الصحراوية.
3. بن بابه الأيبيري، سِدات (د.ت). **راية أولاد امبارك لونها بياض وحمرة**. مخطوط منسوخ في ميكروفيلم تحت رقم 990 مصادر المخطوطات الشرقية المخطوطات الموريتانية-جامعة فرايبورغ- ألمانيا.
4. بونت، بيير (2015). **مرويّات أصول المجتمعات البيظانية مساهمة في دراسة ماضي غرب الصحراء**. ترجمة: محمد بن بوعليبه بن الغراب. نواكشوط . دار النشر جسور.
5. غينار، ميشيل (1996-1995). **الموسيقى شرف ومتعة في الصحراء**. ترجمة الكور ولد أحمد سالم. بحث لنيل شهادة المتريز في الترجمة تحت إشراف جد أمين إسلم ولد محمد فال. نواكشوط. كلية الآداب والعلوم الإنسانية.

أنا نعرف فيك شمائلَ ممُّ ومهلهل
وأبي هُماد وكَاني.
(ولد أباه، 2003، ص. 18).

6. فائز، عبد الحميد (2015). «النظام الاجتماعي للحرب في المجتمع البيضاني قبل الاستعمار». **مجلة عُمران**. عدد 13. بيروت. المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات.
7. فائز، عبد الحميد (2016). «الشعر في المجتمع البيضاني بين الأدب والأنثروبولوجيا» محمد حمادي (تنسيق). **المظاهر التعبيرية للإبداع الفني**. عمان. دار الحامد للنشر والتوزيع..
8. نوريس، هـ، ت (1979). «الموسيقى والغناء والرقص الموريتاني». ترجمة: كاظم سعد الدين. مجلة التراث الشعبي. عدد 12.
9. ولد أباه، محمد المختار (2003). **الشعر والشعراء في موريتانيا**. الرباط. دار الأمان.
10. ولد الشيخ، عبد الودود (2018). «الإناسة و/أو التاريخ بين الشفويّة والكتابة». عبد الحميد فائز وأناس بن الشيخ. **بيير بونت: أنثروبولوجيا مجتمعات غرب الصحراء**. الرباط. مركز الدراسات الصحراوية.
11. ولد انچرتو، سدوم (1996). **ديوان الشعر الشعبي**. جمع وتحقيق سيدي أحمد ولد أحمد سالم وآخرين. نواكشوط المطبعة الجديدة.
12. ولد حامدن، المختار (1990). **موسوعة حياة موريتانيا: الحياة الثقافية**. تونس، الدار العربية للكتاب.
13. ولد حامدن، المختار (2011). **حوادث السنين**. تحقيق سيدي أحمد بن سالم. أبو ظبي. دار الكتب الوطنية
14. ولد حامدن، المختار (2018). **موسوعة حياة موريتانيا: كتاب الأغاني والمغنين**. تقديم وتعليق سيدي أحمد ولد الأمير. الرباط. مركز الدراسات الصحراوية. مطبعة Imprimat.
15. ولد همد فال، سيمالي (2007). «موريتانيا إذ تُغني». وثائقي بقناة الجزيرة الوثائقية. بتاريخ 2007. https://www.youtube.com/watch?v=uJmWBkwGLvo
16. Leriche, Albert (1950). Poésie et musique maures. *Bulletin de l'IFAN* XII/3, 710-743. Camargo, Eliane & Riviere, Hervé (2003). «Trois chants de guerre wayana». *Anthropos*, no 26-27.
17. Ould Bah, Mohamd El Moktâr (1970). « Introduction à la poésie mauritanienne », *Arabica*, vol. 18.
18. OULD CHEIKH, Abdel Wedoud (1985). *Nomadisme, islam et pouvoir dans la société maure précoloniale*, thèse de doctorat. université de Paris-V.
19. Ould Hassni, Moulay Ahmed (1993). «Le Theydîn». *Al Wasît*. no 4. l'IMRS.
20. Taine-Cheikh, Catherine (1994). «Pouvoir de la poésie et poésie du pouvoir : Le cas de la société maure.» *Matériaux arabes et sudarabiques*. (N.S.), 6: 281–310.