بسم الله الرحمن الرحيم
جامعـــة السودان للعلوم والتكنولوجيـــا
كليـــــة الدراسات العليـــا
كليـــة الموسيقى والـدراما
قسم الـــدراما

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه الفلسفة في الدراما

بعنوان:

إمكانية استفادة المخرج المسرحي من أساليب تشكيل الصورة في طقس تتويج الكجور لدى قبيلة الدلنج

The Possibility of the Theatrical Director Benefiting from the Image Formation Methods in the Al-Kujur Coronation Ritual of Dalanj Trib

إعداد الدارس:
عبد الوهاب الشفيع الفضل الشفيع

إشراف:
البروفسير: سعد يوسف عبيد

الخرطوم
فبراير ٢٠٢٢م

بسم الله الرحمن الرحيم

قال تعالى:

(يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُم مِّن ذَكَرٍ وَأُنثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوباً وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِندَ اللَّهِ أَتقَاكُم إِنَّ اللَّهِ عِليم خَبِيرٍ).

صدق الله العظيم

سورة الحجرات الآية ١٣

إهداء

إهدي هذه الدراسة إلى:

إلى الوالدة الحنونة:

عزيزة محمد الباشا

إلى والدي العزيز:

الشفيع الفضل الشفيع

إلى الدكتور/ إدريس محمد القديل

إلى روح الموسيقار/ يوسف محمد القديل

الذي رحل عنا ونحن أحوج إلى فنه

أهدي إليكم هذا البحث

الباحث

شكر و عرفان

الشكر أولاً واخيراً لله سبحانه وتعالى. والحمد له كما ينبغي لجلال وجهه وعظيم سلطانه الذي وفقني حتى أكملت هذه الدراسة.

قدمتم فأوفيتم

الشكر أجزله إلى البروفسير/ سعد يوسف عبيد، الذي أشرف على هذه الدراسة بكل اهتمام، و لَم يبخَل عليّ بالمعلومات و التوجيه، له الشكر الجزيل.

يتقدم الباحث بأسمى عبارات العرفان و الوفاء لكل من أسهَمَ معه في إنجاز هذه الدراسة بكل أشكال المساهمة من خلال التوجيه أو الإرشاد.

شكر خاص إلى البروفسير/ يس مزقول إسماعيل أنداسو. لمراجعة و ضبط لغة البحث. و الشكر كذلك إلى الدكتور/ إدريس محمد القديل. الدكتور/محمد موسى الدود. الدكتور/عبد المنعم حسن حاج عبدالله. و الدكتور/ أبوذر بشير الحاج، الدكتور/ كباشي عمر صابون، الدكتورة/ رحاب عثمان سليمان. الأستاذ/ حسين آدم فضل محمد. الأستاذ / أنور التجاني محمدين. الأستاذ/ يوسف التجاني بادكو. الأستاذ/ أحمد عثمان .الأستاذة/ لبنى ميرغني حملون.

الشكر إلى جامعة السودان للعلوم و التكنولوجيا/ كلية الموسيقى و الدراما. على هذه الدراسية.

الشكر إلى أسرة مكتبة كلية الموسيقى و الدراما التي أمدتني بالمراجع النادرة التي أسهَمَت معي في إنجاز الدراسة.

الشكر إلى كل الزملاء بجامعة الدلنج، و كلية المعلمين

الباحث

المستخلص

موضوع هذه الدراسة هو: إمكانية استفادة المخرج المسرحي من أساليب تشكيل الصورة في طقس تتويج الكجور لدى قبيلة الدلنج، وتوظيفه في الإخراج المسرحي. تتبع أهمية الدراسة في أنها محاولة للبحث في التراث الشعبي وإيجاد أشكال مسرحية ذات خصوصية سودانية، وأنه عمل ميداني يسعى نحو الاستفادة من الموروث الثقافي المحلي في إيجاد هوية سودانية للمسرح في السودان، بما يدعم الجهود المبذولة في هذا الإتجاه. هدفت الدراسة إلى الكشف عن طقس تتويج الكجور كممارسة شعبية ذات علاقة بالجوانب الاجتماعية والعقائدية، ومعرفة مكونات الصورة المتعلقة بطقس تتويج الكجور والرقص الشعبي المصاحب له. ولتحقيق الأهداف استخدمت الدراسة الملاحظة والمقابلة والمشاهدة والتصوير والمشاركة كأدوات لجمع البيانات. هذا إضافة للعمل الميداني والاستفادة من المكتبة الالكترونية والمقروءة. ارتكزت الدراسة على فرضية اساسية: بأن طقس تتويج الكجور غني بالعناصر والصور المسرحية والدرامية وأن الجوانب الروحية ذات أثر على أداء الراقص. وكما ناقشت الدراسة طقس تتويج الكجور وتوظيف الصورة والعناصر الإخراجية التي يمكن توظيفها في تطوير عمل المخرج السوداني. ومن أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة: طقس تتويج الكجور لدى قبيلة الدلنج غني بالعناصر المسرحية والإخراجية التي يمكن توظيفها في تطوير عمل المخرج السوداني. توصلت الدراسة إلى توصيات أهمها، تشجيع المخرجين السودانيين على دراسة الطقوس والرقص الشعبي، والاستفادة منه في تطوير شكل الصورة المسرحية والفرجة والإخراج في السودان.

Abstract

The subject of this study is: The possibility of the theatrical director benefiting from the methods of image formation in the coronation ritual of the Al-Kjour of the Dalanj tribe and its use in theatrical direction. The significant of the study is an attempt to research folklore and find theatrical forms of Sudanese specificity, and it is a field work that seeks to benefit from the local cultural heritage in creating a Sudanese identity for theatre in Sudan, in order to support the efforts made in this direction. The study aimed at revealing the ritual coronation of Al-Kjour as a popular practice related to social and ideological aspects, and to know the components of the picture related to the ritual coronation of Al-Kjour and the accompanying folk dance. To achieve the objectives, the study used the descriptive analytical method for its fitness with the nature of the study, in addition to the fieldwork method. The study used observation, interview, photography and participation as tools for data collection. It also used the electronic library and books. The study based on a basic hypothesis: that the ritual coronation of Al-Kjour is rich in theatrical and dramatic elements and images, and that the spiritual aspects have an impact on the performance of the dancer. The study also discussed the ritual of crowning Al-Kjour and the creation of the image and the directing elements that can be used in developing the work of the Sudanese director. The most important finding of the study is that the coronation ritual of the Al-Kjour in the Dalanj tribe is rich in theatrical and directorial elements that can be used in developing the work of the Sudanese director. The study recommends encouraging Sudanese filmmakers to study rituals and folk dance, and to benefit from it in developing the form of theatrical image, watching and directing in Sudan.

فهرس الموضوعات

م	عنوان الموضوع	رقم الصفحة
١.	آية	أ
٢.	إهداء	ب
٣.	شكر وعرفان	ج
٤.	المستخلص باللغة العربية	د
٥.	Abstract	هـ
٦.	فهرس الموضوعات	و- ز
٧.	فهرس الخرائط و الصور	ز_ ح ـ ط
	المقدمة	
٨.	المقدمة	١
٩.	أسباب إختيار الدراسة	٢
١٠.	مشكلة الدراسة	٢
١١.	أهمية الدراسة	٢
١٢.	أهداف الدراسة	٣
١٣.	أسئلة الدراسة	٣
١٤.	فرضيات الدراسة	٣
١٥.	منهج الدراسة	٣
١٦	حدود الدراسة	٣
١٧	وسائل وأدوات جمع البايانات	٤
١٨	هيكلة الدراسة	٤
١٩	الإطار النظري والدراسات السابقة	٤_١٠
٢٠	مصطلحات الدراسة	١١
	الفصل الأول **الدلنج الجغرافيا الطبيعية و السكان**	
٢١.	المبحث الأول : الموقع الجغرافي والأنشطة الإنتاجية بمنطقة الدلنج	١٢
٢٢.	المبحث الثاني : التركيبة السكانية والنشاط الاجتماعي بمنطقة الدلنج	٢٤
٢٣.	المبحث الثالث: العادات والتقاليد والثقافة المحلية بمنطقة الدلنج	٣٥
	الفصل الثاني	

	فلسفة الطقوس والرقص عند قبيلة الدلنج	
٢٤.	المبحث الأول : فلسفة الطقوس عند قبيلة الدلنج	٤٦
٢٥.	المبحث الثاني :مفهوم طقوس تتويج الكجور عند قبيلة الدلنج	٥٦
٢٦.	المبحث الثالث : فلسفة الغناء والرقص في جبال النوبة	٦٣
	الفصل الثالث تشكيل الصورة في الإخراج الدرامي والرقص الشعبي	
٢٧.	المبحث الأول : مفهوم الدراما نشأتها وتطورها	٧٢
٢٨.	المبحث الثاني : الإخراج المسرحي	٧٨
٢٩.	المبحث الثالث : مفهوم الرقص الشعبي والقيم الاجتماعية	٨٥
	الفصل الرابع الإطار التطبيقي	
٣٠.	دراسة تطبيقية: المُخرج والإخراج في طقس تتويج الكجور"الدلنج"	٩٢
	النتائج والتوصيات والخاتمة	
٣١.	الخاتمة	١٢٨
٣٢.	النتائج	١٣٠
٣٣.	التوصيات	١٣١
٣٤.	قائمة المصادر والمراجع	١٣٢

- **فهرس الخرائط و الصُوَر :**

الصـــــورة	الصفحة
خريطة جبال النوبة المصدر (Google2021)	١٢
خريطة محلية الدلنج	١٤
صورة الأقمار الصناعية محلية الدلنج	١٧
صورة رقم (١) نموذج لصناعة البنابر عند قبيلة الدلنج	٢٣
صورة رقم (٢) نموذج للمصنوعات الفخارية عند قبيلة الدلنج	٢٣
صورة رقم (٣) موقع جبل امارة الأجانج مكوكية الدلنج"منطقة الدلنج"	٢٨
صورة رقم (٤+٥+٦) نماذج للتنشئة الاجتماعية للأطفال عند قبيلة الدلنج	٣١
صورة رقم (٧) نموذج للمصارعة البيئية	٣٢
صورةرقم (٨) ، نموذج زينة المرأة	٣٣

صورة رقم (٩) ، نموذج للشلوخ لدى قبيلة الدلنج	٣٤
صورة رقم (١٠) ، نموذج لفنون السكن أثناء البناء عند قبيلة الدلنج/ "القطية"	٣٨
صورة رقم (١١) ، نموذج لفنون البناء و الزينة والتجميل للسكن عند قبيلة الدلنج	٣٨
صورة رقم (١٢) ، نموذج للسويبة والحصاد عند قبيلة الدلنج	٣٨
صورة رقم (١٣)، نموذج لسكن الكجور. قطية الكجور.	٣٩
صورة رقم (١٤) ، نموذج للنحاس عند قبيلة الدلنج	٤٤
صورة رقم (١٥) ، نموذج للقدح والثقافة الغذائية لقبيلة الدلنج"سبر الأرومالجي"	٤٥
صورة رقم (١٦) ، نموذج لمشروب "المريسة" البلدي	٤٥
صورة رقم (١٧)، نموذج للعروس عند قبيلة الدلنج الدلنج الصورة ضمن "سبر الأرومالجي"	٤٩
صورة رقم (١٨) ، نموذج لصورة العروس يظهر في الصورة إستخدام الدلنج للبروش ضمن المصنوعات اليدوية	٥٠
صورة رقم (١٩)، نموذج لصورة العنقريب عند الدلنج– يختلف فقط في الأحجام لدى قبائل المنطقة	٥٤
صورة رقم (٢٠) ، (أزياء) و درع و حربة الكجور عند قبيلة الدلنج	٥٦
صورة رقم (٢١) ، صورة للباحث بأزياء أخر كجور للدلنج ضمن عرض مسرحي (طقس تتويج الكجور).	٥٧
صورة رقم (٢٢ + ٢٣) ، نماذج لاحتفالات "الدلنج"	٦٠
صورة رقم (٢٤) ، نماذج لسبر "الأرومالجي" لدى قبيلة الدلنج	٦٠
صورة رقم (٢٥)، نموذج للأسبار العامة عند النوبة"سبر الصبي أحد فروع الأجانج"	٦٢
صورة رقم (٢٦) ، نموذج للأسبار العامة "سبر النتل	٦٢
صورة رقم (٢٧) ، جلسة البن التي تتخللها رقصة الدري والرومبة عند قبيلة الدلنج "ضمن سبر الأرومالجي"	٦٤
صورة رقم (٢٨) ، رقصة الكيسة" كادوقلي" قبيلة أبو هشيم.	٦٦
صورة رقم (٢٩) ، نموذج لرقصة الكرنك	٦٧
صورةرقم (٣٠) ، الباحث مجموعة رقصة الكمبلا"كادوقلي"	٦٧
صورة رقم (٣١) ، نموذج أدوات العزف لرقصة البخسة	٧٠
صورة رقم (٣٢) ، فرقة نقارة كُلبا	٧١
صورة رقم (٣٣) ، نموذج للمدرب في رقصة الدري ، "المدرب المشهور ب "سليمان شمس"	٩٢
صورة رقم (٣٤) ، نموذج للمكان "سبر الأرومالجي" عند قبيلة الدلنج	١٠٠
صورة رقم (٣٥) ، نموذج لشكل التكوين في رقصة الدري"الخط المستقيم للحركة" ضمن	١٠٣

سبر الأرومالجي.	
صورة (٣٦) ، تحول شكل التكوين إلى الشكل الدائري وكسر نمط الخط الواحد ويتحول إلى رقصة الكرنك.	١٠٣
صورة رقم (٣٧) ، نموذج حركة التكوين الدائري	١٠٣
صورة رقم (٣٨) ، جانب من الحركة الدائرية في الرقص ضمن سبر الأرومالجي سبر تتويج الكجور.	١٠٦
صورة رقم (٣٩) ، جانب للتعبير الجسدي في الرقص	١٠٨
صورة رقم (٤٠)، نموذج للإيقاع في الرقص.	١١١
صورة رقم (٤١) ، جانب من شكل الأداء في الرقص	١١٤
صورة رقم (٤٢) ، جانب من الديكور وتغيير الديكور بتتغير مكان الطقس حسب أنتقال الطقس من مكان لآخر.	١١٦
صورة رقم (٤٣) ، نموذج لأزياء الكجور(صورة للباحث)	١١٧
صورة رقم (٤٤) ، نموذج للرسم على الجسم وتقنع الوجه بالألوان والأصباغ في الرقص والطقس	١٢٠
صورة رقم (٤٥) ، نموذج للاكسسوارات التي تدخل ضمن المشاط والكوفير وتصدر أصوات إيقاعية أثناء الرقص	١٢١
صورة رقم (٤٦) ، جانب للأزياء والاكسسوارات التي يظهر فيها "الكشكوش" في الارجل	١٢٢
صورة (٤٧) ، نموذج "الكشكوش"، يدخل ضمن المؤثرات الصوتية لضبط الإيقاع و أصدار الصوت	١٢٤
صورة رقم (٤٨) ، نموذج للإيقاع الطبلة" الكرتنق"	١٢٥
صورة رقم (٤٩) ، نماذج لمشاركة الجمهور في الرقص	١٢٥
صورة رقم (٥٠) ، نماذج لمشاركة الجمهور في الرقص	١٢٥

مقدمة :

تسعى هذه الدراسة إلى إمكانية استفادة المخرج المسرحي من أساليب تشكيل الصورة في طقس تتويج الكجور لدى قبيلة الدلنج، وتوظيف ذلك الطقس والرقص الشعبي المصاحب له في تغذية ذاكرة المخرج بالصورة البصرية والحركية التي قد تفيده في عمله، و تساعده في تأسيس المكان المسرحي في الدراما و المسرح السوداني، من ناحية تشكيل الصورة المسرحية و صورة العرض الدرامي و المسرحي، و الخروج عن الصورة النمطية للمسرح الغربي و استلهام التراث و الطقوس و الممارسات الاحتفالية الشعبية و توظيفها في المسرح و فن الإخراج لإعطاء صبغة سودانية للعرض المسرحي.

تمثل الممارسات الطقوسية، شكلاً من أشكال الثقافة، و يمكن من خلاله قياس و عي الشعوب أدركها و تصوراتها، كما أنه يشكل مستودعاً لتراث و ثقافات الشعوب، و يتحقق من خلاله التواصل الاجتماعي و الانتماء لثقافة المجموعة. "وتشير الدراسات التاريخية إلى أن للطقوس و الممارسات الإنسانية الاحتفالية الشعبية دورها الواضح في نشأة المسرح، حيث أكدت الدراسات أنه قد وصول المسرح بشكله العلمي الحالي، من الاحتفالات الدينية الإغريقية والتي من المؤكد أنها استفادت مما سبقها من حضارات أسهَمَت معها في نضج هذا الفن. ومما لا شك فيه أن الطقوس والرقص والممارسات الشعبية قد ظلت رافداً أصيلاً من روافد المسرح عبر فتراته التاريخية المختلفة لدى كثير من شعوب العالم". (عبدالمنعم حسن،٢٠١٧م، ص٢).

يتمتع السودان بتعدد الظواهر الطقسية والممارسات الشعبية، لذا يشكل الرقص الشعبي أهم مظاهر الطقوس عادةً، وذلك كنتاج طبيعي لتنوع المصادر الثقافية بمنطقة الدلنج، والرقص جُزءٌ أساسيٌ في الحياة الاجتماعية في كثير من الثقافات، ويُعد من مكونات الفنون، والرقص في المسرح بديل للغة المنطوقة، ويساعد في التربية الجسدية والفكرية والنفسية، وتطور وعي الناس وقدراتهم على الاستجابة والتعبير و الاستيعاب و التصور و التفكير. و الرقص هو أول فنون الأداء الحركي التي مارسها الإنسان، و هو شكل من أشكال التعبير الجسدي الذي يحقق من خلاله الإنسان أكبر قدر من المتعة الذاتية، وغالبية الموضوعات المعُبرَ عنها بالرقص خاصة وأنها مشبعة بالناحية الحركية مأخوذة من حركة الحيوان السائد في المنطقة، كما أن هذه الممارسات الطقسية والرقصات الشعبية بمنطقة الدلنج تزخر بكَّمٍ هائل من العناصر الدرامية والإخراجية والدلالات البصرية والحركية ذات الجذور الفكرية على مستوى الرقص الشعبي الذي يكون في أحيان كثيرة منتوجٌ به كثيرً من اساليب تشكيل الصورة البصرية وعناصر الإخراج المسرحي المتعددة والمتنوعة.

أسباب اختيار الدراسة:

من الأسباب التي حفزت الدارس على اختيار موضوع الدراسة، أنه يمثل امتداداً لدراسة الماجستير حول عناصر الإخراج المسرحي في الرقص الشعبي بجبال النوبة (تطبيقاً على رقصة الكيسة)، إلى جانب البحث و استكشاف ممارسات سودانية قد تُسهِم في إعطاء صبغة سودانية للمسرح في السودان. وذلك بحكم تخصص الباحث في المسرح.

هنالك أيضاً أسباب موضوعية أسهَمَت في اختيار الدراسة، منها قلة الدراسات المتعلقة بسبر "الاورومالجي" وطقس تتويج الكجور، بالرغم من ثرائه المسرحي.

مشكلة الدراسة:

يشوب تناول الممارسات الطقسية والشعبية في الأعمال الفنية الكثير من أوجه القصور العفوي حيناً والمتعمد أحياناً أخرى. فمن الناحية النظرية، يعتمد الكثير من الدارسين على الأدب المكتوب عن هذه الممارسات توفيراً للجهد والوقت الأمر الذي يتم على حساب المادة العلمية.

١. الدراسات الميدانية لا تحظى باهتمام كبير من جانب الباحثين في مجال المسرح.
٢. الطقوس والرقص الشعبي في منطقة الدلنج يمارس في السياق المحلي فقط؟ عليه رأت الدراسة أهمية و ضرورة البحث في هذا الموضوع و الاستفادة من ثقافة الآخر المحلية و من ثم توظيفها في الإخراج المسرحي.
٣. الإخراج المسرحي في السودان لم يستفِد بشكل واضح من الطقوس و الرقص الشعبي في التجارب الإخراجية السودانية، و ظل يتبع المناهج الإخراجية الغربية. مع وجود الجوانب الحركية وقوة الصورة المرئية و تشكيل السينوغرافيا لمفهوم المكان و الصورة المسرحية في الطقوس و الرقص الشعبي و الرقص الإيمائي و إمكانية استفادة المخرج من تلك العناصر.

أهمية الدراسة:

نبعت أهمية هذه الدراسة من التالي:

١. يسعى البحث نحو الاستفادة من الموروث الثقافي المحلي في إيجاد هوية سودانية للمسرح في السودان، بما يدعم الجهود المبذولة في ذلك.
٢. قلة الدراسات العلمية المتعلقة بطقس تتويج الكجور والرقص الشعبي بمنطقة الدلنج بما يحمل من عناصر درامية ومسرحية.
٣. لا تحظى الدراسات الميدانية باهتمام كبير من جانب الباحثين في مجال المسرح، لذا فإن هذه الدراسة يمكن أن تعتبر دعماً للدراسات في هذا المجال.

أهداف الدراسة:

هدفت هذه الدراسة إلى الآتي:

١. الكشف عن طقس تتويج الكجور كممارسة شعبية ذات علاقة بالجوانب الاجتماعية والعَقَدِيَّة.
٢. الاستفادة من الرقص الشعبي والممارسات الطقوسية الشعبية في إيجاد شكل مسرحي يفتح آفاقاً جديدة للإخراج المسرحي من ناحية الشكل والمضمون.
٣. طقس تتويج الكجور والرقص الشعبي المصاحب للطقس غني بعناصر الإخراج المسرحي، وتهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن هذه العناصر، و توظيفها في العمل الدرامي المسرحي من قبل المخرج.

أسئلة الدراسة:

تحاول الدراسة الإجابة عن الأسئلة التالية:

١. هل يرتكز طقس تتويج الكجور على مرتكزات فكرية؟
٢. هل يحتوي طقس تتويج الكجور على صور درامية يمكن أن تفيد في عمل المخرج؟
٣. هل يمكن توظيف الصورة المسرحية من طقس تتويج الكجور في مجالات الفنون الحركية الأدائية خاصة فن الإخراج المسرحي؟

فرضيات الدراسة:

ترتكز الدراسة على الفرضيات التالية:

١. هنالك عناصر بصرية وحركية وسمعية في طقس تتويج الكجور والرقص الشعبي المصاحب له قوامه الحركة والجسد والإيقاع، يمكن أن تفيد المخرج المسرحي بتوظيفها في تشكيل وتكوين الصورة البصرية في عملية الإخراج المسرحي.
٢. الجوانب الروحية في طقس تتويج الكجور ذات أثر على أداء الراقصين.
٣. طقس تتويج الكجور ممارسة شعبية اجتماعية لها أصولها ومواقيتها المحددة، و لا تتجاوز القواعد العلمية في أدائها.

منهج الدراسة:

اتبع الباحث في هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي ،مع الاستعانة بالمنهج التاريخي في بعض جوانبه كمناهج تناسب طبيعة الدراسة.

حدود الدراسة:

- **الحدود المكانية:** تغطي الدراسة إقليم جبال النوبة، (منطقة الدلنج).

- **الحدود الزمانية:** ركزت الدراسة على الفترة الزمنية للطقس التي تبدأ بعد فترة الخريف ابتداءً من منتصف شهر أكتوبر إلى نهاية شهر نوفمبر باعتبارها الفترة الزمنية المحددة للممارسة الطقس والسبر.

وسائل وأدوات جمع البيانات:

استعان الباحث بصورة أساسية بالمصادر التالية:

المصادر الأولية:

١. الملاحظة. ٢. المشاهدة. ٣. المقابلات.

٤. التسجيلات الصوتية. ٥. التصوير. ٦. المشاركة.

٢. المصادر الثانوية:

١. الكتب.

٢. المجلات.

٣. الدوريات.

٤. البحوث الجامعية. ٥. شبكة المعلومات الدولية (الانترنت).

هيكل الدراسة:

تتكون الدراسة من مقدمة و أربعة فصول وخاتمة، جاء ترتيبها كالآتي:

المقدمة: وتحتوي على:

مقدمة الدراسة : قدم فيها الباحث الخطة لإنجاز الدراسة، والتي احتوت التعرف على مشكلة الدراسة وأسباب اختيار موضوع الدراسة وأهميتها وأهدافها واسئلة الدراسة والفرضيات ومنهج الدراسة والحدود الزمانية والمكانية والأدوات والوسائل المستخدمة في الدراسة، هيكل الدراسة واخيراً مصطلحات الدراسة.

الفصل الأول: جاء بعنوان: الدلنج .. الجغرافيا الطبيعية والسكان.

تناولت الدراسة في هذا الفصل بصورة عامة خلفية تاريخية لمنطقة الدلنج، في البدء يتناول الفصل بوصف الموقع الجغرافي لجبال النوبة ومنطقة الدلنج من حيث المصطلح والمساحة وخطي الطول والعرض، بالإضافة إلى الحدود الإدارية مع الولايات المجاورة لها، يتناول الفصل منطقة الدلنج موضحاً الموقع الفلكي والمساحة والسطح والتضاريس والتركيب الجيولوجي ونواع التربة والخصائص البيئية ونوع المناخ السائد في المنطقة، كما تطرق إلى الآراء التي تناولت أصل سلالات النوبة. بالإضافة إلى الأنشطة الإنتاجية والاقتصادية. وهذا بالإضافة إلى التركيبة السكانية والنشاط الاجتماعي، وعادات وتقاليد منطقة الدلنج.

الفصل الثاني: بعنوان : (فلسفة الطقوس والرقص عند قبيلة الدلنج).

أستعرض الفصل أشكال الطقوس في منطقة جبال النوبة وفلسفتها، وتستعرض الدراسة مجموعة من الطقوس الاحتفالية في المنطقة. وكذلك مفهوم طقوس تتويج الكجور والأسبار في منطقة الدلنج . إضافة إلى الغناء والرقص في إقليم جبال النوبة.

الفصل الثالث: بعنوان: (تشكيل الصورة في الإخراج الدرامي والرقص الشعبي).

جاء هذا الفصل بصورة عامة مُتحدثاً عن مفهوم الدراما ونشأتها وتطورها، مع تعريفات مصطلحي الدراما والمسرح ونشأة الدراما والمسرح والرقص. وكذلك الإخراج المسرحي، ومفهوم المخرج قديماً وحديثاً والمخرج والإخراج، إلى جانب وظيفة المخرج، إضافة إلى مفهوم الرقص الشعبي والآراء التي عرفته والقيم الاجتماعية والفنية في الرقص الشعبي.

الفصل الرابع: بعنوان: (المخرج والإخراج في طقس تتويج الكجور "الدلنج")

هذا الفصل هو الإطار التطبيقي للدراسة، فيتضمن المخرج والإخراج في الطقس. الإعداد والتدريب في الرقص والطقس. المخرج وتشكيل الصورة البصرية. مكونات الصورة البصرية. التشكيل البصري والسينوغرافيا. المكان في الرقص والطقس. المكان في الطقوس والاسبار. التكوين والحركة في الرقص والطقس. شكل التكوين في رقصة الدري. العناصر المجردة للإخراج والطقس والرقص. مفوم الحركة والجسد والايقاع. عناصر الإخراج المسرحي في طقس تتويج الكجور. النص. الممثل. الديكور. الماكياج. الاكسسوار. الإضاءة. المؤثرات الصوتية. الجمهور.

الإطار النظري والدراسات السابقة:

وجد الباحث دراسات مختلفة تتصل بموضوع دراسته، و قد أعانته في بعض الجوانب النظرية إذ أدت دورها في خدمة هذه الدراسة، والدراسات هي:

الدراسة الاولى:

– دراسة ماجستير، بعنوان : (توظيف الرقص الشعبي في تطوير تقنيات الممثل تطبيقاً على رقصة الموت لدى الفرتيت)، للدارس: جاستن جون بيلي.

تاريخ الدراسة ومكانها: كانت هذه الدراسة في العام (٢٠٠٩م) جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا. كلية الموسيقى والدراما، قسم الدراما.

هدفت الدراسة إلى التعرف على اللغة المرئية في قوة الصورة في التأثير والتعبير والأفكار والثقافات والاستفادة من الرقص الشعبي لتطوير إمكانيات الممثل السوداني الذي مع شح فترات التدريب وانعدامها في الغالب. تحول من الممثل المتكامل إلى ممثل يميل إلى الثرثرة الأدائية. اتبع الباحث في هذه الدراسة البحثية المنهج الوصفي التحليلي التطبيقي وذلك لأهمية تطبيق الفرضيات للتأكد من صلاحيتها في تدريب وتطوير تقنيات الممثل الأدائية.

وكانت أهم النتائج التالية:

١. إمكانية الاستفادة من الموروث الأدائي في السودان في تدريب وتطوير إمكانيات الممثل الأدائية.
٢. العمل والتدريب المستمرين يحرران طاقات الممثل الإبداعية ويؤسسان الطبيعة الثانية والتي بدورها تتجاوز محروزيته الطبيعية التقليدية. احتواء طقس القازا على قدر من الطاقات التي يمكن أن توظف في التدريب.

٣. الممثل طاقة يمكن أن تحمل الكثير من الدلالات الثقافية والفكرية لتعبر عن الجماعة من خلال الأنا الإبداعية.

الدراسة الثانية:

– دراسة ماجستير، بعنوان: (التعبير الحركي لدى قبيلة الأشولي).

الدارس: عبد المنعم حسن حاج عبد الله.

تاريخ الدراسة ومكانها: كانت هذه الدراسة في فبراير ٢٠٠٨م، بجامعة جوبا–كلية الفنون والموسيقى والدراما.

هدفت الدراسة الوصول إلى:

قبيلة الأشولي واحدة من القبائل الغنية بفنون التعبير الحركي، ويهدف البحث إلى الكشف عن:

الاستفادة من الممارسات الشعبية في إيجاد شكل مسرحي مربوط بالثقافة السودانية ويستمد خبرته من المجتمع.

البحث عن أشكال من الأداء الحركي تسهم في إضفاء روح سودانية على المسرح السوداني.

و كانت أهم النتائج:

١. الممارسات الشعبية والطقسية السودانية غنية بالأشكال التعبيرية والملامح الدرامية وبإمكانها أن تشكل أساساً لهوية سودانية للمسرح.

٢. لم يستطع المسرح السوداني التخلص من أسرار التجربة الأوربية، مع عدم تطوير المناهج التي حاولت الاستفادة من جانب التراث والفولكلور.

٣. ضعف الاتجاه لدراسة الممارسات الشعبية بشكل ميداني في مجال الدراسات العليا بالكليات المتخصصة بغرض دراسة إمكانية الاستفادة منها في مجال الفنون بشكل عام.

الدراسة الثالثة:

– دراسة ماجستير، بعنوان: (إخراج الحكايات والأساطير في جنوب السودان، (منطقة تركاكا أنموذجًا)

الدارس: الوليد محمد الحسن إدريس

– تاريخ ومكان الدراسة: في العام ٢٠٠٨م، جامعة جوبا كلية الفنون والموسيقى والدراما، قسم الدراما.

هدفت الدراسة إلى:

١. التعرف على الأسطورة والحكاية الشعبية في صنع العرض المسرحي، وأنها تضرب في عصب الوجدان الجمعي لجمهورها، والأسطورة والحكاية في لغتها ومضامينها، أنسب ما يمكن أن تقدم للأطفال، لأن الجماعات بذهنها الجمعي أن استمرارها يكمن في هذا الطفل.

٢. ويهدف البحث للتعرف على عناصر العرض –النص –المكان–الجمهور.

وكانت أهم نتائج الدراسة هي:

١. المخرج والعملية الإخراجية يتواجد ضمنا باعتبار نص الحكاية بمثابة (نقطة انطلاق) تهيمن وتسيطر على الممثل المؤدي الحامل الوحيد لفكرة العرض من خلاله كمخرج وممثل في آن واحد، والمخرج هو المؤدي نفسه وهنا يمكننا اعتبار فكرة الممثل هو الحامل الوحيد للعرض.

٢. والنص الذي يحمل فكرة عامة وموضوعاً ذا ملامح تقبل أن تكون غير محددة أنها عرضة للتغيير وبذلك يصبح النص يماثل(المرتجلة) وبذلك يكون قابلاً(إخراجياً) للاستقلال والقدرة على الخلق الفني باستخدام طريقة تقضى بإعادة بناء الدلالات المشهدية وإيجاد طرق مبتكرة–إضافية وتكرارية–تقوم بإثراء النص الأصلي لخلق (نصا إخراجيا) أو نصا للعرض.

الدراسة الرابعة:

– دراسة ماجستير، بعنوان: (دور الأسطورة والطقس في تشكيل الصورة المسرحية).

– الدارس: صالح محمد عبد القادر.

– زمن الدراسة ومكانها: كانت هذه الدراسة في ديسمبر ٢٠٠٦م، بجامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا كلية الموسيقى والدراما، قسم الدراما.

هدفت الدراسة:

للمحاولة أن تؤسس لدراما/مسرح سوداني يستند على تراثه وحضارته، بتجديد الظاهرة المسرحية.

وكانت أهم النتائج التالية:

١. وافدية الدراما/المسرح في الحياة الثقافية السودانية بشكله الغربي الأرسطي.

٢. رغم المحاولات الأولى والمبكرة لتجذير الدراما/المسرح إلا أنها لم تأت ناضجة ومستندة على فلسفة واضحة، مما جعلها مجرد دعوات ونداءات لخلق مسرح سوداني رغم محاولات استلهام التراث وتوظيفه، إلا أنه جاء على نفس النمط الغربي في ذات العمارة المسرحية "الأرسطية".

٣. موسمية الفعل الدرامي/المسرحي نفسه ومركزيته، وعدم الاستفادة من النشاط الدرامي/المسرحي وتطويره ودعمه في الهامش–خارج المركز–.

الدراسة الخامسة:

– دراسة دكتوراه، بعنوان: (توظيف طقوس العلاج عند الزاندي والشلك في بناء الصورة المسرحية).

– الدارس: جاستن جون بيلي.

– زمن الدراسة ومكانها: كانت هذه الدراسة في العام (٢٠١١م) بجامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا–كلية الموسيقى والدراما–قسم الدراما.

هدفت الدراسة إلى:

كيفية الاستفادة من الطقوس الأدائية في تطوير تقنيات بناء العرض وتكوين فضاء السيميولوجي، بحثاً عن هوية الصورة في دراما المسرح، ودراسة طقوس العلاج كظاهرة أدائية معتقدية عبر بها الإنسان.

وكانت أهم النتائج التالية:

١. التفكير من خلال العناصر الشعبية المتاحة للمخرج، يحرره من تبعية المناهج الإخراجية، لتحقيق خصوصية العرض المسرحي، كنتاج لجدلية الشرط الإبداعي والعملية الثقافية التي شكلت التجربة.
٢. يمكن الاستفادة من طقوس العلاج وتوظيفها في تطوير أيقونات الإخراج المسرحي وبناء الصورة لدراما المسرح.
٣. الذاكرة الجسدية للممثل بقيادة ذاكرة المخرج الثقافية يؤسس طقوس العملية الإخراجية وهوية الصورة في دراما المسرح.

الدراسة السادسة:

– دراسة دكتوراه، بعنوان : (الدلالات الحركية والبصرية في سبر الكمبلا).

– الدارس: عبد المنعم حسن حاج عبد الله.

زمان الدراسة ومكانها: كانت هذه الدراسة في العام(٢٠١٦م). بجامعة بحري . كلية الدراسات العليا.

هدفت الدراسة إلى:

كيفية الكشف عن سبر الكمبلا كممارسة شعبية ذات علاقة بالجوانب الاجتماعية والعقائدية، ومعرفة الدلالات البصرية والحركية المتعلقة برقصة الكمبلا، ودراسة أثر الجوانب الروحية على أداء راقص الكمبلا.

وكانت أهم النتائج التالية:

١. هناك نقص واضح في الدراسات الميدانية الخاصة بالسبر. مما يضاعف مجهود الباحثين لعدم وجود دراسات سابقة في هذا المجال.
٢. لا يزال الكجور يؤدي دوراً مؤثراً في مجتمع جبال النوبا. بالرغم من تراجع عدد المعتنقين للديانات غير السماوية وتنامي اعداد معتنقي الديانات السماوية. إذ لا يزال الكجور يمارس دوره في رعاية الأسبار. فيما لا تزال كثير من مجتمعات النوبة تعتقد في قدرات الكجور الروحية.
٣. سبر الكمبلا ممارسة شعبية لها أصولها ومواقيتها المحددة التي تقام فيها وفقاً لشروط محددة. إذ يعتقد مجتمع السبر أن تجاوز هذه الشروط يترتب عليه حدوث ابتلاءات تصيب المتسبب في ذلك.

الدراسة السابعة:

– دراسة ماجستير، بعنوان: (عناصر الإخراج المسرحي في الرقص الشعبي بجبال النوبة)، (تطبيقاً على رقصة الكيسة).

– الدارس:عبدالوهاب الشفيع الفضل الشفيع.

– زمن الدراسة ومكانها: كانت هذه الدراسة في العام (٢٠١٦م) بجامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، كلية الموسيقى والدراما، قسم الدراما.

هدفت الدراسة إلى:

١. الاستفادة من الرقص الشعبي بجبال النوبة في إيجاد هوية سودانية للمسرح في السودان.
٢. رقصة الكيسة من الرقصات الشعبية الغنية بعناصر الإخراج المسرحي، وتهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن هذه العناصر.
٣. الاستفادة من الرقص الشعبي والممارسات الطقوسية الشعبية في إيجاد شكل مسرحي يفتح آفاقاً جديدة للإخراج المسرحي من ناحية الشكل والمضمون.

وكانت أهم النتائج التالية:

١. الرقص الشعبي بجبال النوبة غني بالعناصر الدرامية والإخراجية التي يمكن توظيفها في تطوير عمل المخرج السوداني.
٢. الممارسات الشعبية والطقوسية السودانية غنية بالأشكال التعبيرية والرمزية التي يمكن من شأنها إعطاء خصوصية للإخراج المسرحي في السودان من تبعية المناهج الإخراجية الغربية.
٣. بحث المخرج السوداني المستمر في الرقص الشعبي والطقوس والممارسات الشعبية الاحتفالية السودانية، يمكن أن يفيد المخرج في إيجاد شكل من الخصوصية للإخراج المسرحي في السودان.

الدراسة الثامنة:

– دراسة دكتوراه، بعنوان: طرائق فن التمثيل وعلاقاتها بالأداءات الطقوسية في السودان.

– الدارس: كامل عبد الرحمن الرحيمة حمدين.

– زمان الدراسة ومكانها: كانت هذه الدراسة في العام (٢٠٢٠م). بجامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، كلية الدراسات العليا. كلية الموسيقى والدراما. قسم الدراما.

هدفت الدراسة إلى:

١. تبيان كشف العلاقة بين أشكال التعبير الفني (المحاكاة، فن الأداء التمثيلي) والطقوس استناداً على دراسة الابعاد الاجتماعية وفق نمط قواعد السلوك الاجتماعي والفسيولوجي عند مقارنة نشاط الانسان الحياتي اليومي وطرائق التعبير الفني.
٢. طرح السؤال الابستيمى (المعرفة) في علاقة الأطر والروابط الجامعة بين الطقس في حيز النشاط الاجتماعي وارتباط ذلك بالأداء التمثيلي كنشاط جمالي مقصود لعينه.

٣. الكشف عن سؤال أهمية العلاقة بين المسرح والهوية وأثر ذلك في استكشاف قدرة المكون الشعبي الطقوسي من ابتداع منهج أو طريقة للأداء التمثيلي.

وكانت أهم النتائج التالية:

١. أنماط الأداء الطقسية في السودان حفلت بمظاهر أداء إيهامي، حركي على السواء عملت على توضيح حالة المؤدي/ الممسوس/ في سياق الطقس هذه المظاهر من شأنها أن ترفد فن التمثيل باستمرار وتعمل على تغيير نمط الممارسة.

٢. نمط الطقوس في السودان بما يحويه من ثراء روحي وماديرققى إلى تكوين نظرية عرض ذات خصوصية أفروعربية، كما أنه يمتلك القدرة على خلق نمط إلهام واسع لدى الممثل.

٣. في الممارسة الطقوسية يتداخل ماهو ثقافي مع ماهو ديني عبر تمظهرات بنية عناصر الأداء في الطقس (اللغة/ الإيماءة/الإشارة/ الحركات) والسبب خاصية الطقس في تكسير الجدر وخلط المياه مع بعضها البعض وذلك لأن الطقوس لها بعد اجتماعي تعمل على تحقيقه دائما وهو التواصل.

ويرى الباحث أن هذه الدراسات السابقة ذات صلة بموضوع دراسته الحالية وذلك من خلال تناولها لمفهوم الرقص الشعبي في تطوير إمكانيات الممثل الأدائية، وتحدث عن التعبير الحركي، والاسطورة، والطقس، وإخراج الحكايات، والصورة المسرحية.

يختلف هذا البحث عن الدراسات السابقة، في أنها تناولت مفاهيم الطقوس والرقص الشعبي في تطوير عمل المخرج من منظور تشكيل المخرج للصورة والعناصر الإخراجية، والصورة المشهدية المسرحية، وكيفية استفادة المخرج من المكان، والجسد، والحركة، والإيقاع في الطقوس والرقص الشعبي في منطقة الدلنج، مستفيداً من الجانب التاريخي، والثقافي لجبال النوبة. إلا أن الدارس استفاد من هذه الدراسات في أنها وفرت له كثيراً من المعلومات، كما أنها دلته على بعض المراجع.

مصطلحات الدراسة:

١. **الكجور**: هو الشخص الذي تحل فيه روح الجد وتدخله في غيبوبة تقام له في نهايتها الطقوس التي بدونها لا يكتمل توليه لهذا المنصب. وبعد ذلك يصبح هو الوسيط بين الناس وتلك الروح، ويملك القدرة على تلقي الأوامر منها ومعرفة رغباتها ونقلها من خلال طقوس معقدة وطويلة إلى أفراد قبيلته"(يوسف اسحق، ٢٠٠٨م، ص ٨٩).

٢. **تتويج الكجور**: هي الطقوس الخاصة بعملية تنصيب الكجور لمنصبه لمارسة التكجير والتسبير"(يوسف اسحق، ٢٠٠٨م، ص٩٧).

٣. **الصورة المسرحية**:هي رؤية المتفرجين لخشبة التمثيل محاطة بالبرواز المسرحي،في لحظة معينة كصورة يعيش داخلها الممثلون في علاقات فنية مع بعضهم، ومع المنظر المسرحي بكل عناصره المختلفة."إبراهيم حمادة،١٩٧٢م،ص١٦٢).

٤. **التشكيل**: كما جاء في معجم المعاني الجامع:تشكيل ،(اسم) الجمع تشكيلات:مصدر شكل، تشكيل المنظر: الباسه صورةً، تشكيل الكلمة ضبط حروفها بالحركات.

٥. **الطقوس**: ومفردها طقس: (النظام والترتيب، ونظام الخدمة الدينية إزاء شعائرها واحتفالاتها)"، (المنجد في اللغة، ص٤٦٨).

٦. **الإخراج**: عملية تجسيد النص المسرحي بواسطة العناصر البصرية والسمعية والحركية على خشبة المسرح. وتطور حتى أصبح له قواعد خاصة". (حسون، عبد الحميد،١٩٨٠م، ص٣)

٧. **المخرج**: هو المخطط لمشروع الإنتاج وهو في الوقت نفسه العقل المدبر لكل تفاصيل العرض المسرحي، وهو القيادة الفنية والفكرية لعملية الإخراج"(سعد أردش،٢٠٠٧م، ص١٥).

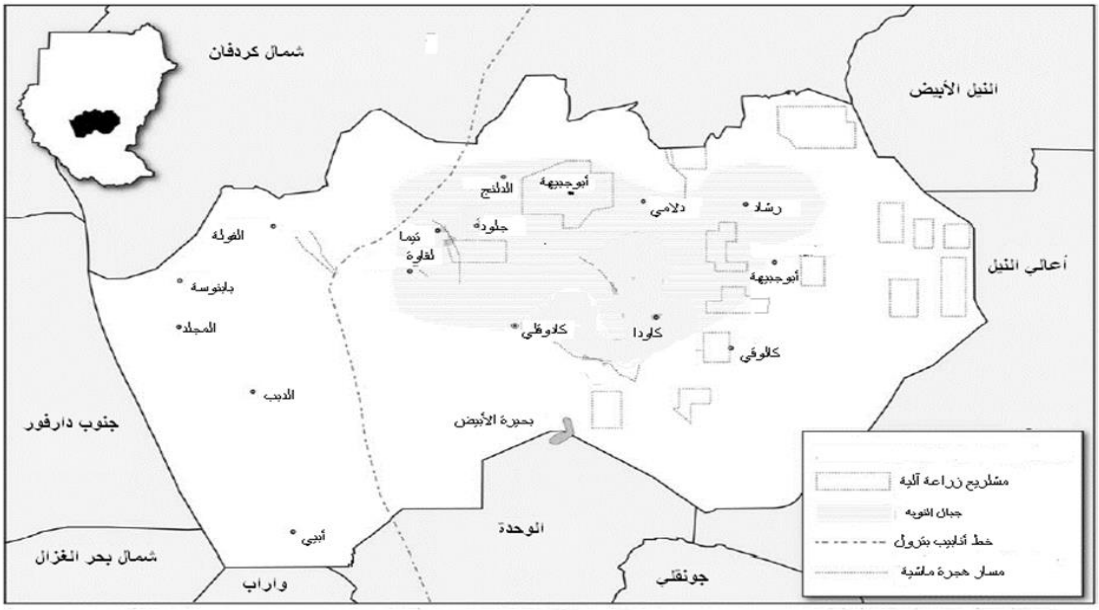
المبحث الأول:

الموقع الجغرافي والأنشطة الإنتاجية بمنطقة الدلنج:

يطلق مصطلح جبال النوبة "Nuba Mountains" أو "Nuba" Hills" أو الجبال "Jibal" أو إقليم الجبال في السودان، وفي كردفان على وجه التحديد على المساحة الجغرافية التي تقع بين خطي عرض (١٠_١٢) درجة شمالاً، وخطي طول (٢٩_٣١) درجة شرقاً، في مساحة تقدر بحوالي أربعة وثمانين ألف كلم٢ أنها تساوي مساحة دولة أسكتلندا". (يوسف اسحق،٢٠٠٨م،ص٥).

تبعد منطقة جبال النوبة عن العاصمة القومية الخرطوم بنحو ٨٩٢ كيلو متر، وتعد المنطقة جغرافياً منطقة تماس بين الجنوب والشمال. وتجاورها خمس ولايات، من جهة الشمال ولاية شمال كردفان المركز الرئيس لإنتاج وتسويق الصمغ العربي، ومن ناحية الغرب ولاية جنوب دارفور الغنية بالثروة الحيوانية، ومن ناحية الشرق الحدود لولايتي النيل الأبيض و أعالي النيل، حيث المشاريع الزراعية للحبوب الغذائية، وتحدها جنوباً ولاية الوحدة الغنية بالنفط في جنوب السودان". (الماحي أدونا،٢٠٠٥م، ص٦٢).

تقع جبال النوبة في الجزء الجنوبي من إقليم كردفان، "أما مساحتها فتقدر بحولي خمسين ألف ميل مربع، وتعتبر منطقة جبال النوبة من المناطق التي تتميز بكثافة سكانية عالية". (يوسف إسحق،٢٠٠٨م، ص٢١).



خريطة جبال النوبة المصدر(Google2021)

الخصائص البيئية لمنطقة الدلنج:

يرى الباحث التركيز على منطقة الدراسة "الدلنج" التي تقع ضمن منطقة جبال النوبة، وأبراز الموقع والخصائص البيئية للمنطقة.

الدلنج الموقع:

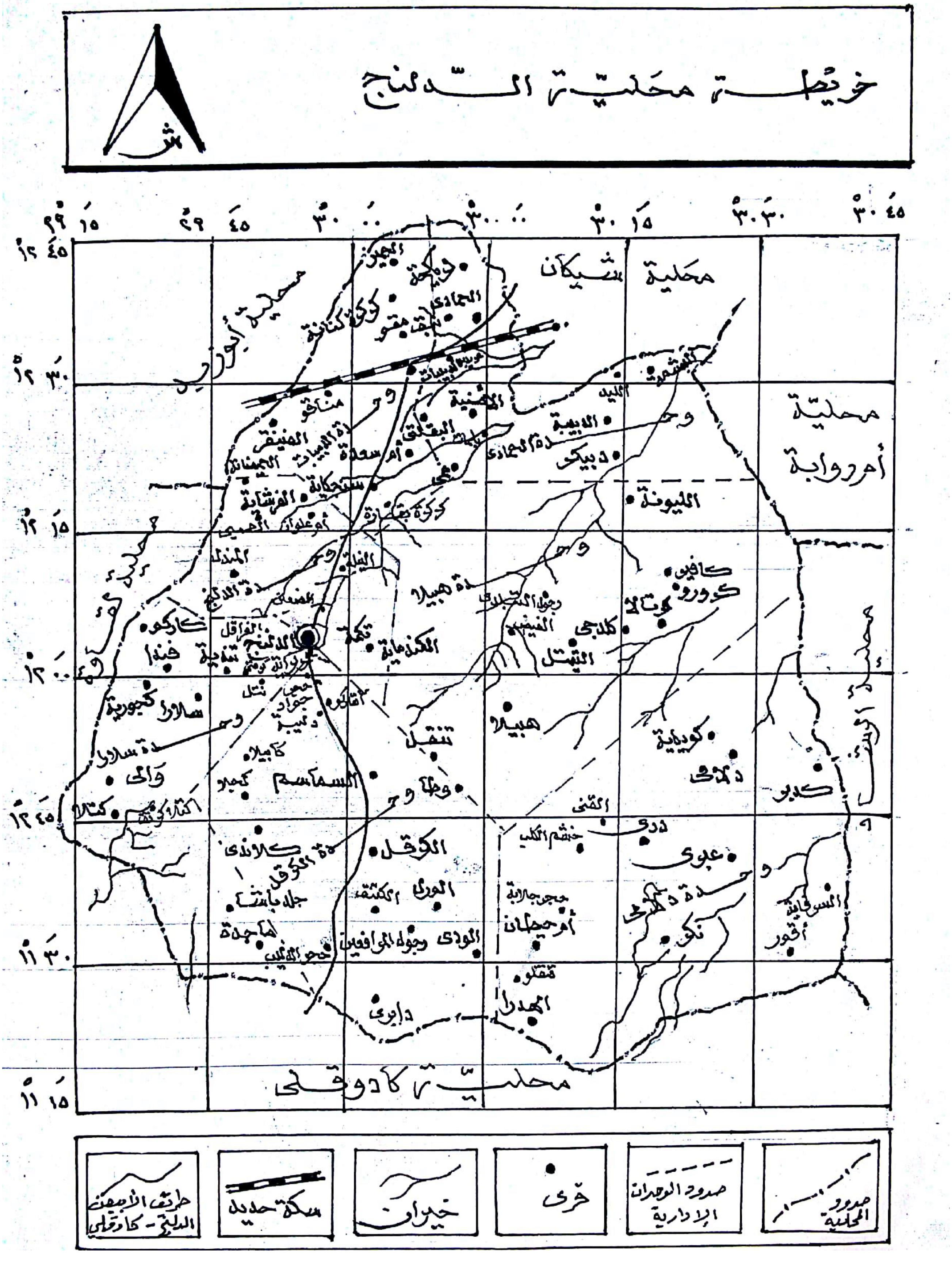
تقع محلية الدلنج في ولاية جنوب كردفان على إرتفاع ٦٨٨ متر (٢.٢٥٤ قدم) فوق مستوى سطح البحر، وهي ثاني أكبر مدينة في منطقة جبال النوبة، عدد القرى المحيطة بها حوالي (٦٨) قرية، وتتوسط منطقة جغرافية متنوعة الطبيعة تتميز بتلالها و وديانها الموسمية و تربتها الطينية و الرملية و الحجرية التي جعلت منها منطقة زراعية مهمة، كما تعتبر من المدن الرائدة في مجال التعليم بالسودان، وكان معهد إعداد المعلمين الدلنج الذي تأسس في العام ١٩٤٨م بداية شرارة التعليم في المنطقة والسودان.

المصدر: (محلية الدلنج، ٢٠٢١م).

منطقة الدلنج :

أخذت مدينة الدلنج أسمها من (قبيلة الدلنج)، و هي إحدى فروع قبائل (الأجانج). و اللفظ (الدلنج) يُنطَق بفتح الدال واللام وتسكين النون مع إغفال الجيم، والنون فيه معطشة مثل النون الإسبانية Ñ (كاف فوقها ثلاث نقاط)، وهي حرف طبقي أنفي يرمز له بالأبجدية الصوتية الدولية بالرمز (e..e)، يقابله بالعربية ك (كافا فوقها ثلاث نقاط)، و يأخذ اللفظ عدة أشكال هجائية باللغة الإنجليزية، فهو "Dilling"(كما في الوثائق القديمة)، أو "Dalanj" (كما هو مستخدم حالياً في جامعة الدلنج) أو "Dalang" (في المكاتبات الرسمية الحديثة أحياناً).

يرجع تاريخ مدينة الدلنج إلى القرن التاسع عشر الميلادي، حيث نشأت كقرية صغيرة يقطنها أفراد من قبائل النوبة والحوازمة والمسيرية، و تطورت فيما بعد إلى سوق موسمية كبيرة يتم فيها تبادل السلع والمقايضة بين الرحل و السكان، و من المرجح أن الدلنج كانت تخضع لمملكة تقلي التي حكمت المنطقة من عاصمتها مدينة العباسية. و تضم محلية الدلنج مزيجاً من القبائل والإثنيات السودانية المختلفة، و يقدر عدد السكان حتى تعداد ٢٠١٥م بحوالي ٤٦٦.٢٦٨ نسمة. (الجهاز المركزي للإحصاء ٢٠١٧م). (سهيل الريح: ٢٠٢١م :١٧).



المصدر محلية الدلنج (٢٠٢١م)

الدلنج). تحدها من الشمال محلية شيكان (ولاية شمال كردفان)، و من الجنوب محلية كادقلي، و من الشرق محلية الرشاد، و من الغرب محلية السلام. تبلغ مساحتها حوالي ٢٧.٢٣٥كلم^{٢}. (مركز معلومات ولاية جنوب كردفان).

السطح والتضاريس :

معظم أراضي المنطقة عبارة عن سلسلة غير منتظمة من الجبال والهضاب غير المستوية، تفصل بينها أودية عريضة تعرف محلياً بـ"الخيران". من أعظم هذه الأودية (خور أبوحبل)، الذي يتفاوت سطحه ما بين تربة طينية و رملية تنساب في سلاسل الجبال وهضاب ذات تكوينات صخرية معقدة، تفصل بينها أودية منخفضة تعرف بـ"الفاو"، و تربة طينية سوداء متشققة تعرف باسم "الحَدَب".

لمظاهر السطح دورٌ بارز في البيئة الطبيعية و أنماط النشاط البشري الذي يمارسه إنسان المنطقة، و تُعَد مظاهر السطح من أهم العناصر الطبيعية للبيئة الجغرافية، حيث أنها توجه كثير من نوع النشاط البشري في البيئة المعنية. نجد أن السطح و التضاريس في منطقة الدراسة تتمثل في السهول والتلال والجبال التي تتصل في شكل سلاسل، و تنفصل أحياناً. كما نجد بعضها يمثل خطاً لتقسيم المياه بالنسبة للأودية و الخيران التي تجري في المحلية و أهمها "خور أبو حبل"، حيث نجد أن المنطقة بها مجموعة من الحركات والعمليات الجيولوجية التي حدثت بالمنطقة خلال التاريخ الجيولوجي للمنطقة، و هي ضمن الأحداث التي أثرت على المنطقة، و التي تمت خلال عشر دورات و لفترة زمنية مختلفة"(سهيل الريح،٢٠٢١م، ١٥).

التركيب الجيولوجي لمنطقة الدلنج :

تكمن أهمية التركيب الجيولوجي في تفسير كثير من الأمور، سوى كان ذلك في تفسير مظاهر السطح أو معرفة نوع الصخور الموجودة في المنطقة، أو في معرفة تفسير نوع التربات التي تشكل المصدر الرئيسي للأراضي الزراعية و الإنتاج النباتي. تقع محلية الدلنج داخل التكوينات المعروفة بـ(تكوينات جبال النوبة)، التي قوامها الصخور الأساسية، وهي عبارة عن مجموعة الصخور النارية و المتحولة، و بعض التكوينات الرسوبية التي تكونت في الحقب الوسطى، و هذه التكوينات إما أن تكون مستترة تحت الرسوبيات الحديثة في الغالب أو تنكشف على سطح الأرض في مناطق متفرقة في شكل نتوءات أو سلاسل جبلية.

التربة :

توصف طبغرافية جبال النوبة – و التي تُعتبر منطقة الدراسة جزءاً منها – بوجود الأسطح المتموجة والسلاسل الجبلية، والنمط الموجود هو تدرج التربة بأنواعها المختلفة من سطح جبلي إلى سهل طيني بالمنخفضات، و تتدرج التربات من التربة الطينية في أقصى جنوب المحلية والتربات الصخرية في المناطق الوسطى والتربات الرملية وتربة القردود في الأجزاء الشمالية من المحلية. (الزراعة الآلية الدلنج:٢٠١٩م).

تكونت التربات نتيجة لتفتتات الصخور الرسوبية، و أصبحت إرسابات فيضية فوق الصخور الرسوبية، وبالتالي يختلف سمكها لعوامل الجرف بواسطة الرياح والمياه، إذا أخذنا هذا التدرج من سطح الجبال حتى السهل الفيضي، توجد التربات في المنحدرات العليا المحيطة بالجبال التي تكونت نتيجة لتعرية

الصخور المحلية، التربة الخشنة تكونت نتيجة للتجوية والتعرية أسفل المرتفعات، وهي حديثة التكوين وتغطي مناطق عديدة من أراضي المحلية وهناك عدة أنواع من التربات منها:

– **تربة القردود:** (Girdwood Soil)، تُعرف بالسهول الطينية، و هي أراضي تكون في مساحات مرتفعة قليلاً عن التربة الطينية المتشققة داخل السهول الطينية، و يميل لونها إلى الرمادي أو البني، و هي تربة غير متشققة ونسبة الطمي فيها عالية، وهي تصلح لمختلف المحاصيل الزراعية، و تُوجد في أواسط و شمال المحلية، وهي تربة صلصالية خالية من الأملاح المعدنية، تنمو فيها بعض الأشجار الشوكية ومناطق القردود في كثير من الأحيان تكون مناطق جيدة لإقامة القرى وخاصة قرى الرحل. توجد بها أشجار كثيفة من الهجليج (Balanitesaeqytica) والعرد (Acaciaglaucophylla) والحميض (Sclerocaryabirrea) والأبنوس (Dalbergia Melanoxylon) والغبيش (Guierasengalensis) والكتر (Mellifera Cacia) والعرديب (Tamarindusindica) والهبيل (Cordofanum Combretum) خلال الفصل المطير". (سهيل الريح،٢٠٢١م،ص١٨).

– **تربة القوز:** من التربات الرملية المنقولة التي تنتشر بشكل واضح في شمال المحلية، وتعتبر من التربات الموجودة في المحلية وتتميز تربة القوز بقابلية الخصوبة بوجه عام وإن كانت تحتفظ بماء المطر حتى يستفيد منه النباتات أثناء فترة الجفاف الطويلة ومع ذلك تعتبر أراضي القوز من مناطق الزراعة المطرية الرئيسية فهي تعطي محصول جيد من الدخن والفول السوداني والكركدي وتوجد بصفة خاصة في شمال المحلية أي فيما يسمى بمناطق القوز. توجد بها أشجار كثيفة من الهجليج (Balanitesaeqytica) واالعرد (Acaciaglaucophylla) والحميض (Sclerocaryabirrea) والأبنوس (Dalbergia Melanoxylon) والغبيش (Guierasengalensis) والكتر (Mellifera Cacia) والعرديب (Tamarindusindica) والهبيل (Cordofanum Combretum).

– **تربة الكركر:** (Karkar Soil) : هي تلك التربات التي تقع تحت منحدرات الجبال حيث تعد غير ناضجة أي في مرحلة التكوين تكثر بها الأحجار وتظهر فيها آثار عوامل التجوية واضحة عليها وتنتشر هذه الأنواع من التربات بالقرب من الكتل الجبلية .

– **تربة الحَدَبَة:** (Hadaba Soil): وهي نوع من التربات الطينية السوداء أو ما يعرف بتربات القطن (Cotton Soils) وتنتشر في مناطق واسعة من المنطقة، وهي تنتمي إلى التربات الصلصالية المتشققة التي تنكمش بدرجة كبيرة في فصل الجفاف وينتفخ في الفصل المطير، أي أنها شديدة التماسك والصلابة في فصل الجفاف وشديدة اللزوجة وقليلة النفاذية في فصل المطر تعد أخصب التربات في المحلية وقد قامت عليها المشاريع الزراعية المطرية التي تعتمد عليها الولاية .

– **تربة البطحة:** (Bataha Soil): هي عبارة عن إرسابات نهرية منقولة بواسطة المياه المنحدرة من المرتفعات الجبلية التي تجري في الأودية المعروفة بالخيران، وهي تربات محدودة الانتشار. توجد بجانب هذه الأودية عند مصباتها التي غالباً ما تنتهي في مناطق منخفضة واسعة المساحة و تعتبر من التربات الخصبة الحاملة للمواد العضوية وتنتشر في مناطق زراعة الخضر والفواكه .

- **تربة المنحدرات الوسطى:** هي تربة كاملة التطور، وهي عبارة عن خليط من مواد التعرية والطين وقليلة التشقق، لونها بني مائل إلى الإحمرار، وتصلح لزراعة مختلف المحاصيل ولكنها أصلح للمراعي .
- **تربة السهول الطينية المتشققة:** وهي تربة لَزِجة متجددة، من أخصب التربات .
- **تربة السهول الفيضية:** توجد في شكل طبقات متعددة من الرواسب الطبقية على ضفاف المجاري المائية وتصلح للزراعة التقليدية والرعي والغابات .

وهكذا يلاحظ تنوع التربات في المنطقة، الأمر الذي جعلها مورداً تتنازع عليها المجموعات السكانية الموجودة في المنطقة. (سهيل الريح،٢٠٢١م،ص١٨).

صورة الأقمار الصناعية محلية الدلنج

المصدر (Google ٢٠١٩م)

المناخ :

نجد أن منطقة جبال النوبة تقع بالقرب من خط الأستواء، إبتداءً من دائرة العرض ١٠° شمالاً. يقع مناخ منطقة الدلنج ضمن المناخات المدراية الرطبة التي تقع جنوب خط العرض ١٤ درجة شمالاً، و يتميز المناخ بإرتفاع درجة الحرارة في الصيف وإنخفاضها في الشتاء، حيث تتراوح بين (١٧-٤٣) درجة مئوية، وتبلغ درجة الحرارة أقصاها في شهر مايو. و يُصنف مناخ المنطقة ضمن نطاق المناخ القاري الحار شبه الجاف . و أهم **عناصر المناخ:**

- **الحرارة** : تتراوح درجة الحرارة العليا ما بين ١٧-٤٣ درجة مئوية تقريباً بينما تتراوح درجات الحرارة الدنيا ما بين ١٧-٢٠ درجة في موسم الجفاف. (الأرصاد الجوي الخرطوم٢٠٢١).
- **الرطوبة** : نجد الرطوبة نسبية فهي منخفضة تتراوح بين ٢٠-٣٠% في موسم الجفاف، وترتفع إلى ٨٠° في موسم الأمطار. (مكتب الزراعة الآلية، الدلنج،٢٠٢١م).

- **الرياح:** تسود في المنطقة الرياح الشمالية الشرقية الجافة شتاءً في الفترة من أواخر أكتوبر حتى أبريل، حيثُ تسود الرياح الجنوبية الغربية الرطبة التي تسبب هطول الأمطار من أواخر مايو حتى أواخر سبتمبر، ونجد انه في السنوات الأخيرة قد إنخفض معدل الأمطار مما جعل الرمال تزحف جنوباً مما قد يسهم في تدهور البيئة.
- **الأمطار:** نجد أن منطقة الدراسة تقع في إقليم السافنا، حيث الأمطار الصيفية التي تسببها الرياح الجنوبية الغربية المشبعة بالرطوبة، والفصل الممطر يمتد إلى خمسة أشهر (من مايو حتى أكتوبر)، وفصل جاف وحار نسبياً يمتد إلى سبعة أشهر، ويصل هطول الأمطار قمته في شهر أغسطس. معدل المطر السنوى في المحلية يتراوح بين ٤٠٠-٨٥٠ ملم في العام وتتدرج الأمطار من حيث الكمية من الشمال إلى الجنوب، وتتميز الأمطار بالتذبذب بين الزيادة والنقصان سنوياً مما أثر على الإنتاج الزراعي في منطقة الدراسة، وهي إحدى مظاهر ومؤشرات التدهور البيئي .
- **الغطاء النباتي:** يختلف الغطاء النباتي تبعاً لإختلاف كميات الأمطار ومظاهر السطح، وتتدرج كثافة الغطاء النباتي تبعاً لتدرج الأمطار من الشمال إلى الجنوب. تقع منطقة الدراسة في نطاق السافنا الغنية لذا تسود فيها غابات السافنا، ففي الفصل المطير تأخذ الحياة الغابية في النمو بسرعة كبيرة لتكسو الأرض طبقة كثيفة من الحشائش المتنوعة مثل (العدار، النال، أم جر، الكول، أم بانق، وأبو بليلة). يرجع النمو السريع لهذه الحشائش إلى الأمطار الغزيرة والحرارة الشديدة، إضافة إلى وجود أنواع مختلفة من الأشجار كالصهب، القمبيل، الدليب، التبلدي، العرديب، الهبيل، القَفَل، النبق، أم سنينة، ...، و يُمكن تصنيف الغطاء النباتي كالآتي :

١/ الغطاء النباتي للتربة الرملية شمال المحلية :

وتتميز بوجود أشجار المرخ (Leptadeniapyrotechnica) والهشاب (Acaiasengal)، كما توجد انواع من الحشائش مثل حراب الهوسا والحسكنيت والمحريب.

٢/ الغطاء النباتي في مناطق التربة الطينية:

يتمثل في أشجار الأكيشيا (السنط، الهشاب، الطلح،والكتر) تتخللها بعض الحشائش، كما توجد أشجار الهجليج والهبيل، فضلاً عن القَفَل والعَرَد والحِمَّيض والعرديب وغيرها من الحشائش .

٣/ الغطاء النباتي في المناطق المرتفعة :

حيث توجد في بعض المرتفعات، وأغلبها من نوع الأكيشيا الشوكية ونباتات السافنا الأخرى.

أثر البيئة والجغرافيا على الإنسان في منطقة الدلنج:

تمثل البيئة كل العوامل الخارجية التي تؤثر تأثيراً مباشراً أو غير مباشر على الفرد، وتشمل البيئة العوامل المادية والاجتماعية والثقافية والحضارية، وللبيئة دورٌ كبير حيث تسهم في تشكيل شخصية الفرد النامي وفي تعيين انماط سلوكه وأساليبه في مجابهة مواقف الحياة، "وأن البيئة الاجتماعية التي يعيش فيها الطفل منذ أن يرى مَن حولَه يكون ذلك تشكيلٌ اجتماعي لشخصيته، و تحول كبير إلى شخصية اجتماعية ممتميزة. و مِن هذا كله و نتيجة لتفاعل الفرد مع البيئة الاجتماعية و مع غيره من الناس، أي عمليات

التنشئة والتطبيع الاجتماعي، و كذلك فإنَّ البيئة تُسهِم بقدر كبير في عملية النمو الاجتماعي للفرد، و دليل على ذلك اختلاف الأدوار الاجتماعية لكل الجنسين". (صلاح قادوس، ١٩٩٣م، ص ٢٧٦).

تلعب البيئة والجغرافيا التي تسكن فيها أي جماعة إنسانية دوراً مُهماً في البيئة الاجتماعية لتلك الجماعة، و من المسلمات المعترف بها قديماً و حديثاً أنَّ البيئة الجغرافية و طبيعتها المادية تؤثر في السكان و تفاعلاتهم و علاقاتهم و أنماط سلوكهم و أساليب حياتهم، حتى أنَّ بعض المفكرين ذهبوا "إلى أن المؤثرات البيئية هي التي تحدد وتشكل بصورة حتمية الفعاليات و المناشط و العلاقات و النظم و الثقافات للجماعة الإنسانية. بل ذهبوا إلى أبعد من ذلك بكثير إلى حد أنهم قالوا إنَّ شكل الإنسان الجسماني و تركيبه البدني و قابليته العقلية و مقدار فاعليته المختلفة ما هي إلا نتيجة حتمية من نتائج البيئة الطبيعية المحيطة به، فالإنسان على ما يرى هؤلاء ما هو إلا صنعة من صنائع البيئة الجغرافية، تشكله بالقالب الذي تريده.

صحيح، أن البيئة الطبيعية أثرها على الإنسان، و لكن لا يصل الأمر إلى درجة الحتمية، و إنما يتناسب هذا الأثر عكسياً مع درجة تقدم المجتمع في سلم الحضارات و مدَى مقدرته على تسخير و تطوير البيئة الطبيعية في خدمته". (عطا البطحاني، ٢٠٠٢م، ص ١٠٥). بينما يُرى أثر البيئة واضحاً في المجتمعات التقليدية البسيطة التي لم يتوفر فيها التقدم العلمي و التكنولوجي و الثقافي بحيث يتمكن الإنسان من التعديل و التغيير و التحوير في الظروف البيئية المحيطة به، ففي هذه المجتمعات، "ومجتمعمنطقة الدلنج كغيره من المجتمعات يتعامل مع البيئة على البناء الجسماني لشخصية النوبة، وتأثير البيئة على البناء الجسماني للسكان، و أسهَمَت في تحديد تحركاتهم و استقرارهم، و في درجة اتصالاتهم و علاقاتهم الاجتماعية بغيرهم من المجتمعات و أثر ذلك واضح في ثبات النظم الاجتماعية لقبيلة الدلنج عبر تاريخهم الاجتماعي". (الماحي أدونا، ٢٠٠٥، ص١٠٦).

عوامل الوراثة والبيئة:

يرى الباحث أنَّ أثر البيئة يظهر للسكان في إقليم جبال النوبة في قوة الأجسام، وانعكس ذلك في شكل الطقوس و الرقصات الشعبية بالمنطقة خاصة طقوس تتويج الكجور، و امتيازها بقوة الحركة و الأداء، و نكاد نجزم أن كل الرقصات الشعبية في منطقة جبال النوبة و كل الطقوس و الممارسات الإنسانية يظهر فيها شكل الحركة المبنية على قوة الأجسام، مثال ذلك رقصة الكمبلا و الكِرَنْق. كل هذه الرقصات تعتمد بشكل أساسي على القوة البدنية والشكل الجسماني للمؤدِّي "الراقص".

الأنشطة الإنتاجية منطقة الدلنج:

لأحظ الباحث بأن النشاط الإنتاجي و الاقتصادي في منطنقة الدلنج كُله متكامل و مترابط الأجزاء و القيم و المفاهيم و الأفكار و العادات و التقاليد التي تعمل بشكل متضامن في تنظيم سلوكيات الأفراد و العادات عند قيامهم بنشاطات إنتاجية لتوفير الحاجات الإنسانية. و نجد أن بيئة المنطقة تلعب دوراً مهماً في الاقتصاد التقليدي لجماعات قبيلة الأجانج"الدلنج"، فالموارد الطبيعية الموجودة و المتاحة هي التي تحدد إلى حد كبير نوع الاقتصاد السائد في منطقة جبال النوبة بصفة عامة و منطقة الدلنج بصفة خاصة.

ويمكن أن نقسم الأنشطة الاقتصادية إلى أربعة أنشطة رئيسه هي:

١. النشاط الزراعي. ٢. النشاط الرعوي. ٣. الصيد. ٤. المصنوعات اليدوية.

١. النشاط الزراعي:

أما الزراعة فقد مارسها الدلنج في الماضي في حدود ضيقة، ذلك لأنهم لم يدخلوا في دائرة التعامل النقدي – مقارنة بجهات السودان الأخرى – إلا مؤخراً في فترة الحكم الإنجليزي المصري، و كان القطن هو أول تلك السلع النقدية، و يُزرع في السهول الواسعة بعيداً عن سفوح الجبال، و نتيجةً لانعدام الأمن في السهول انحصرت الأراضي الزراعية في سفوح الجبال و منحدراتها، و لذلك أقام الدلنج التروس و عرفوا زراعة المدرجات، التي لا زالت آثارها موجودة في مناطق كثيرة في جبال النوبة ومنطقة الدلنج. "و منذُ القِدم تشابهت المنتجات الزراعية في كل أنحاء جبال النوبة، و أهمها: الذرة، السمسم، الفول السوداني، اللوبيا، البامية، الدخن، الذرة الشامية، و كل هذه المحاصيل زُرعت بغرض الاكتفاء الذاتي، غير أن بعضها قد دخل الأن في مجال الإنتاج النقدي". (يوسف اسحق، ٢٠٠٨م، ص ٢٥). والآن يمثل النشاط الزراعي الحرفة الرئيسة لسكان منطقة الدلنج بصفة عامة، "و تُمارس قبائل الأجانج الزراعة التقليدية، و بالرغم من توزيع مشروعات التحديث الزراعي، إلا أن الزراعة التقليدية ما زالت تُمارس في نطاق واسع من المنطقة إذ إنها تُسهِم بحوالي ٨٠% من محصول الاحتياج المحلي من الذرة و السمسم و الكركدى و الفول، بجانب زراعة القطن الذي كان يمثل أهم إنتاج جبال النوبة في الفترة السابقة". (عطا البطحاني،٢٠٠٩م، ص٩٨).

تحتل كل قبيلة مساحة من أراضي الزراعة التقليدية و توزع الملكية على الأُسر "خشم البيوت" ليتوارثها الأفراد، أَباً عن جد، و تُستخدم في الزراعة الأدوات البدائية، كالسلوكة و الجراية و الفأس و المُنجَّل و السكين و المُدقاقة، و تتُخذ في زراعتها خمسة أقسام زراعية هي:

١. **الزراعة على سفوح الجبال:** و يمثل في الماضي الميزة لكثير من القبائل في الدلنج خاصة زراعة المحصولات النقدية مثل الذرة والفول والسمسم والذرة الشامي واللوبيا التي تزرع بالقرب من المنازل"الجباريك" وهي غالباً من اختصاص النساء والأطفال.
٢. **الزراعة على المدرجات:** تُزرع في المدرجات على حافة الجبال بحيث تحجز المياه الساقطة من الجبل، وهذان النوعان من الزراعة في الجزء الشمالي الشرقي لمدينة كادقلي بجبل "كُلبا". كما تمتد الزراعة من الجزء الشمالي الغربي حتى الجنوب من المدينة وهي امتداد سلسلة جبلية وحاجز طبيعي لمدينة كادقلي ونجد هذا النوع من الزراعة في منطقة الدلنج" (تية،٢٠١٠م، ص٢٦).
٣. **الزراعة في الأرض السهلية (الوديان):** هي الزراعة السائدة، و قد أدخلت بها الزراعة الآلية، ونسبة لشح موارد المياه نجد أحياناً فإن العديد من العمليات الزراعية خلال الصيف وفترة الحصاد تعتمد على توفير المياه في السهول تقع المزارع الرئيسة للفلاحين، خلال الصيف، ويقوم المزارع بقطع وحرق سيقان القطن وتنظيف الأرض استعداد حيث للموسم الجديد، وكذلك يزرعون بذور

الحبوب سريعة النضج مثل (الدخن والذرة النجاض) ويسمونه "بالرميل" (عطا البطحاني، ٢٠٠٩م، ص١٩٣).

٤. **الزراعة حول مرابط الماشية:** و تعتبر ذات أثر ضئيل على الإنتاج حالياً.

٥. **الزراعة الآلية:** دخلت حديثاً بالمنطقة، "حيث كانت زراعة القطن بكثافة في الماضي وهي أهم العوامل التي جذبت المهاجرين إلى جبال النوبة عامة والدلنج وما حولها من مناطق مثل الليري وتلودي" (صالح تية، ٢٠١٠م، ص٢٦).

٢. النشاط الرعوي:

أما النشاط الرعوي فيأتي في المرتبة الثانية بعد الزراعة، والنوبة يمتلكون أعداداً كبيرة من الأبقار، ولكن لا نستطيع مقارنة ما لديهم من أبقار بالأعداد الضخمة التي يمتلكها جيرانهم من عرب المسيرية وغيرهم من قبائل البقارة الحوازمة. "وتسببت الحرب التي اندلعت في المنطقة في أواخر الثمانينيات من القرن الماضي في تناقص أعداد أبقارهم، فضلاً عن النزوح الجماعي للنوبة إلى المدن، و لا تقتصر الماشية على جماعات النوبة في الأبقار فحسب، بل لديهم أعداد كبيرة من الماعز والضأن والدجاج البري، ويمكن القول بأنهم يعتمدون أساساً على الأبقار. ويحتفظ النوبة بماشيتهم في معسكرات الماشية في فترة الزراعة، و بعد فترة الحصاد – في الشهور من يناير و حتى مايو – يبدأ السماح لحركة الأبقار إلى المراعي المختلفة. و للثروة الحيوانية في أواسط النوبة وظائف محددة، فالماشية تُقدَّم كهدية ملزمة تجاه جماعة القرابة خاصة الأبناء و أبناء الأخوات و الأخوان، حيث المساهمة في دفع المَهر، و هذا تقليد مُعترَفُ به في معظم جماعات النوبة". (الماحي أدونا، ٢٠٠٥م، ص ٩٩).

٣. الصيد :

يُعد الصيد الحرفة الثانوية في اقتصاد الدلنج التقليدي للوفاء باحتياجاتهم من اللحوم بصفة خاصة، كما أنهم يصنعون "القِرَب" لحفظ الماء من جلود الحيوانات، و يستخدمون ريش النعام في الزينة. و كذلك دهون النعام التي تستخدم في علاج الكسور و أورام العين. و لحم "أبو شوك" الذي يستخدم في علاج ضعف الشهية. و توجد في منطقة الدلنج الكثير من الحيوانات البرية، على سبيل المثال: الغزال، و التَيتَل، و الأرنب الجبلي "الكيكو"، و غير ذلك من الحيوانات. و يستخدم الدلنج الكلاب في الصيد و حراسة الماشية". (الماحي أدونا، ٢٠٠٥م، ص١٠٠).

٣. المصنوعات اليدوية بمنطقة الدلنج:

١. **المصنوعات السعفية:** كصناعة الحِبال التي تستخدم في نساجة العناقريب و الحصائر من السعف، والدوم و الدليب و البنابر و البروش، و من أشهرها "الكَدَرو" و القُفاف. "عرف الأجانج الدلنج أنواعاً أخرى من الصناعات المحلية و التي كانت في الماضي تستجيب لحاجاتهم المحلية، ثم أصبحت اليوم من السلع النقدية التي توفر لهم دخلاً إضافياً بجانب الإنتاج الزراعي، و من تلك الصناعات صناعة الحبال من لحاء الأشجار و السعف، "خاصة شجر التبلدي"، و تستعمل هذه الحبال لنساجة السراير "العناقريب" بصورة رئيسية، و هنالك صناعة الحصائر من سعف الدوم و الدليب، و هي المعروفة اليوم باسم (البروش)،

"مفردها برش"، و قد أتقن الأجانج هذه الصناعة حتى سُميت بعض أنواعها بأسماء فروع منهم، مثال ذلك: بروش الكدرو المشهورة". (يوسف اسحق، ٢٠٠٨م، ص١٨٠). صناعة السعف من الممارسات التي يقوم بها إنسان الدلنج ، حيث يباع كخام أو يصنع في شكل حبال تسمى محلياً بـ"التُجاج" لتجليد العناقريب والبنابر، لكن أهم استعمالات السعف هي صناعة البروش، و هي حرفة تمارسها المرأة حيث تدر عليها دخلاً لمقابلة الاحتياجات الضرورية للأسرة. "هذا فقد أصبحت تجارة البروش تجارة رائجة خاصة في مناطق الليري و كلقوقي و قدير. كذلك مصنوعات الرقص الشعبي مثل رقصة الدري عند قبيلة الدلنج ورقصة الكمبلا تحتاج إلى الرحط والكشكوش الذي يدخل السعف في صناعته.

كذلك من الحِرف الرائجة في أوساط قبائل الدلنج "الحدادة": حيثُ لها مكانة اجتماعية كُبرَى لدَى قبائل النوبة عموماً، و للحداد في كل قرية "شخصية" لها مكانتها، و له طقوسه التي يمارسها قبل أن يمتهن الحدادة، فهو الذي يمد المواطنين بأسلحتهم البيضاء "التقليدية" مثل الحراب و السكاكين و السيوف والفؤوس، و كما يمدهم بالآلات التي تستخدم في الزراعة مثل الحشاشات و غيرها. و تختلف هذه الآلات من قبيلة لأخرى. كذلك صناعة الدمور من الثقافة المادية للدلنج، حيث لم تنتشر صناعة الدمور في كل جبال النوبة، بل كانت هناك جبال يتم فيها النسيج، أما عملية غزل القطن أو حتى حَلجِهِ فكانت تتم في كل قرية تقريباً، ثم يتم تسويقها لأصحاب المناسج، فعملية الحلج تتم عن طريق آلة خشبية مصنوعة محلياً تسمى" غوغاية"، أما الغزل فيتم بواسطة آلة رفيعة تسمى"المُترار"، فهو عبارة عن عود رفيع في نهايته العليا قرعة مستديرة الشكل من فوقها مشجب في شكل"هِلب".

٢. **المصنوعات الجلدية:** صناعة الجلود من أقدم الصناعات التي عرفها إنسان قبيلة الدلنج، فمن جلود الحيونات كان الإنسان يتخذ ملبسه، فجلود الأبقار والزراف والأفيال كانت تستعمل لصناعة "الدَّرَقَة"، و هي تقي الرجال في الحرب من الضربات أو الطعن أثناء المبارزة، و كما تُستعمل أيضاً في صنادل الجلد، التي تُسمى محلياً بِـ"كوباجية"، و تُستعمل كذلك كسيور لتجليد العناقريب و الطبول أو النقاقير "جمع نقارة"، و كل أنواع الطبول المختلفة. و جلود الأغنام – خاصةً البيضاء – تُقطع في شكل شرائح و سيور رفيعة تُستخدم كزينة في المنازل". (علي سنقادي، فيصل بشير، ٢٠٠٥م، ص١٨).

٣. **المصنوعات الخشبية:** هي من الحِرَف الرائدة في جنوب كردفان عموماً، و منطقة الدراسة بصفةٍ خاصة، حيثُ تنتشر صناعة العناقريب – التي اندثرَت إلى حدٍ ما – و البنابر و الأثاثات المنزلية الأخرى "كالترابيز و الفنادِك و السُّروج و..."، و بعض الأدوات الزراعية التي ما زالَت مُستخدَمة في المنطقة.

صورة رقم (١) نموذج لصناعة البنابر عند قبيلة الدلنج

٤. المصنوعات الفخارية: يصنعون الأواني المنزلية المختلفة كالطاسات والقُلَلْ الصغيرة، و تقوم بصناعتها النساء، بالإضافة للمزهريات ذات الشكل البيضاوي والقاعدة المُسطحة والمباخر دائرية الشكل، و بعض الأواني التي تستعمل لحفظ مواد الزينة. و نجد كذلك الخَزَفْ من المصنوعات التي عرفها إنسان الدلنج منذ القِدَم، و استعملوها في حياتهم اليومية لأغراض الطبخ و جلب المياه و الأكل و التخزين، و هي جزء أساسي من الأدوات التي تحملها العروس في الماضي إلى منزلها الجديد". (يوسف اسحق، ٢٠٠٨م، ص ١٨٧). تَعرَفْ إنسان قبيلة الأجانج "الدلنج" على الثقافة المادية، و دخلت تلك الثقافة في الأنشطة الإنتاجية والاقتصادية مثل الصناعات اليدوية و الحِرفية. "و نجد أن أهمها نجر أرجل العناقريب والمقاعد الخشبية وملاعق الأكل وخلافه". (علي سنقادي، فيصل بشير، ٢٠١٥م، ص١٧). وكُل هذه نماذج من الأنشطة الإنتاجية و الاقتصادية لمنطقة الدلنج. الصورة نموذج للمصنوعات الخارية لدى قبيلة الدلنج)

صورة رقم (٢) نموذج للمصنوعات الفخارية عند قبيلة الدلنج

المبحث الثاني:

التركيبة السكانية و النشاط الاجتماعي بمنطقة الدلنج:

أولاً: أصل النوبة: بعض الآراء حول أصل النوبة:

اختلف الباحثون حول اصطلاح "نوبة"، و"نوبا"، أو"Nuba"، "فيرى البعض أن كلمة "نوبة" غامضة الأصل، وظلت مثاراً للجدل، "ويمكن القول إن راتسثين"Eratosthenes" المؤرخ الجغرافي اليوناني هو أول من أطلق هذا الاسم حوالي عام ٢٠٠ ق.م، "نوبت" أو "نوبة" "Nuba or Nubit" على المنطقة جنوب أسوان و الجندل الرابع، ثم أخذ "سترابو" منه الكلمة و ذكرها في كتابه "علم الجغرافيا" الذي يرى أنه أول من أطلق هذا المصطلح، و أشار به للسكان النوبيين شمال مروي و غرب النيل". (الماحي أدونا، ٢٠٠٥م، ص٢٤).

"استُعملت كِلمة "نوبة" بصورها و اشتقاقاتها المختلفة "نوباي"، "نوبات"، "نوبيون" لتشير لقبائل مختلفة سكنت النوبة العليا بجمهورية السودان، و النوبة السفلى بجمهورية مصر، و قد أثار المؤرخون جدلاً كبيراً حول هذا الاسم مما أدى إلى الخلط في تحديد المدلول التاريخي و العرقي له. و سنحاول في هذا المبحث تتبع الجذور التاريخية لهذا الاسم و التعرف على الشعوب و القبائل التي سُميت به قديماً للوقوف على حجم الصلة و العلاقة بينهما و بين قبائل النوبة الموجودة اليوم في جنوب كردفان. "إنَّ أول استعمال لكلمة "نوبة" أو ما يشابهها من كلمات في المصادر القديمة، كانت كلمة "نُب" "Nob"، و التي استُعمِلت في اللغة المصرية القديمة لتعني الذهب، و بما أن البلاد التي تقع جنوب مصر قد اشتهرت منذ القدم بإنتاج هذا المعدن، فقد ظن البعض أن الاسم ربما أُطلق أيضاً على تلك البلاد باعتبارها مكاناً لإنتاج الذهب، وخاصة أن قدماء المصريين قد اعتمدوا على ذهب بلاد النوبة، و اهتموا بتأمين الطرق المؤدية إليه، بل و أصبحت حماية هذه المنطقة من المهام التي واظب عليها حكام الدولة المصرية الوسطى و الحديثة.

و هذا التفسير لأصل كلمة نوبة وإن كان مقبولاً بعض الشي، إلا أننا لا نستطيع التسليم به خاصة و أن لفظ "نوبة" هو شبيه بلفظ " نُب Nob". و يُقال أنها مشتقة من الكلمة القبطية "نوربت Nirbt" و التي تعني "يمشط"، أو كلمة "نبد" Nebed" و التي وصف بها قوم ممشوطي الشعر كانوا يقيمون جنوب الشلال الثالث، و هذا قد وافقه ستيفن أيضاً في هذا التفسير". (يوسف اسحق، ٢٠٠٨م، ص٥٦). و قد ورد في كتاب تاريخ العرب في السودان "لماكمايكل": "أن كلمة "نوبة" كانت تطلق على سكان الممالك النوبية القديمة في شمال السودان، و سكان جبال النوبة في إقليم كردفان، و إنما هؤلاء كان تميزهم بعبارة النوبة الزنوج". و هنالك آراء أخرى هي كلمة "نوبو"، "استُعملت في الكتابات المصرية القديمة بمعنَى "الذَّهَب" في زمن أقدم بكثير من زمن "توتموسيس"، فقد ظهرت الكلمة في كتابات "أمنحات" أحد ملوك مصر في الأسرة الثانية عشر، و الأرجح أن كلمة "نوبو" هي أصل نوبة. و قد اشتهرت أراضي النوبة بمعدن الذهب في العصور القديمة". (علي عثمان، ١٩٨٠م، ص١٣). و يرى "نعوم شقير" أن سكان الجبال في كردفان استمدوا هذا الاسم من نوبة الشمال الذين يسكنون وادي النيل في إقليم دنقلا، و ذلك لأنهم كانوا تحت مملكة واحدة في حقب التاريخ القديم، و أدخلوا عليهم لغتهم و ثقافتهم". (نعوم شقير، ٢٠٠٧م، ص ١٥٤).

و يرى محمد هارون كافي – و هو باحث في مجال التراث و الفلكلور بمنطقة جبال النوبة – أن تعدد الآراء حول أصل قبائل النوبة، يرجع إلى آراء كثيرة منها، ما ورد على لسان "سي جي سلقمان" في كتابه "القبائل الوثنية بالسودان النيلي"، فيما تعتقد فيه قبائل النوبة أنفسهم من أن أصل كل مجموعة تقطن جبلا، خرج جدهم الأول إلى الوجود من نفس ذلك الجبل الذي يقطنونه، و هذا الرأي أسطوري نُقل من منطقة النيمانج بالجبال الشمالية. و هناك رأي آخر، و أغلب ذلك ورد في التقسيمات اللغوية، **و هو تقسيم النوبة إلى ثلاث مجموعات، هي:**

١. النوبة : و هُم كردفانيون.

٢. و نوبيون.

٣. ثم مجموعة الداجو، و هذه كَتَب عنها كثيراً الكاتب "أرباي دبيلو"، و لكن أعماله غير مطبوعة في كُتب. وهنالك رأي آخر هو رأي الألماني "زيلارز" أنه يقول: "أما وطن النوبيين الأصلي هو في كردفان. و النوبيون يرمزون إلى قبيلة كبيرة تقسم إلى عدة قبائل صغيرة حسب اختلاف لغاتهم". (محمد هارون، ٢٠٠٢م، ص ١٩).

و يرَى الباحث من خلال المقابلات التي أجراها أنَّ خلاصة تلك الآراء حول أصل النوبة – رغم التباين و الاختلاف في وجهات النظر – أن الرأي الغالب لدى كثير من الباحثين هو أن النوبة في الجبال ليسوا جمعياً من أصل و عِرق واحد، وإنما ينتمون إلى عدة مجموعات عِرقية، يوصفها البعض إلى ما يفوق الخمسين مجموعة عرقية، و تختلف كذلك اللغات من جبل إلى آخر، إذ تفوق عدد لهجات المنطقة خمسين لهجة في إطار تمييز المصطلحات و المفاهيم أنه من الأجدى استخدام اصطلاح " نوبة" لتشير إلى المجموعات الإفريقية في جبال النوبة بولاية جنوب كردفان، منطقة الدلنج مجتمع الدراسة.

السكان في منطقة الدلنج :

١/ دراسة السكان :

من الناحية البشرية فإن محلية الدلنج عبارة عن مجموعة قبائل متباينة في عاداتها وتقاليدها ولغاتها، ويمثل النوبة (٧٠%) من النسبة الكلية للقبائل القاطنة بمحلية الدلنج، فبعض المدن تحمل اسم القبائل بالمنطقة كمدينة الدلنج، نسبة لقبيلة الدلنج (الأجانج)، و تأتي مجموعة القبائل العربية في المرتبة الثانية بقبائلهم المختلفة ضمن أكبر القبائل الموجودة بالمنطقة، أكبرهم قبيلة (الحَوَازمَة)، و يُطلق عليها أسم (البقارة)، بالإضافة إلى بعض مجموعات القبائل الأخرى بأعداد قليلة مقارنةً بالنوبة و العرب، كالفلاتة والبرنو و بعض القبائل الوافدة من مناطق شمال السودان بغرض التجارة أو الزراعة،حيثُ إتسمت العلاقة بين هذه المجموعات بالتعايش السلمي و التداخل الثقافي و المصاهرة، حيث توجد كثير من بطون القبائل العربية تنحدر من أصل نوبي، و كانت هناك تحالفات قوية بين بعض قبائل النوبة و العرب، يسود نظام الإدارة الأهلية حيث يوجد بمحلية الدلنج عدد خمسة أُمَراء و(٤٣)عمدة و(٧٣١) شيخ. (مركز المعلومات، ولاية جنوب كردفان ٢٠٢١م). و يتولى هذا النظام إدارة شؤون القبائل المختلفة، و يعمل على حل النزاعات

القبلية التي قد تنشب بين الحين و الآخر باستخدام وسائل فض النزاعات المحلية، كالجودية و الصلح والديات. (سهيل الريح،٢٠٢١م، ص٣٣).

حجم السكان :

يبلغ عدد السكان في محلية الدلنج الكُبرُى حوالي (٢٣٩٤٧٦) نسمة، و عدد الأسر حوالي (١٧٥.٤٥١) أسرة، و بها أربعة وحدات إدارية هي: إدرية دلامي، و إدارية هبيلا، و إدارية سلارا، و إدارية الدلنج. و عدد القُرَى حوالي (٦٨) قرية، و عدد اللجان الشعبية حوالي (٥٢٥) لجنة شعبية. (محلية الدلنج: ٢٠٢١م).

٢/ التركيب السكاني :

يُعد التركيب السكاني مظهراً من المظاهر الديموغرافية وذلك لأنه نتاج من العوامل التي تؤثر فيه و تتاثر به، و يُعني التركيب السكاني من الخصائص الكَمية للسكان التي يمكن التعرف عليها من بيانات التعداد، و أهم هذه الخصائص: التركيب العُمري و النوعي و اللغوي و الديني و المهني و الحالة التعليمية، حتى تكون الصورة الإجتماعية و الإقتصادية و الطبيعية متكاملة .

التركيبة الإثنية لسكان المحلية :

من خلال البحث و الدراسة لمجتمع منطقة الدلنج، يمكن تقسيم سكان المنطقة إلى ثلاث مجموعات إثنية رئيسية، هي:

١. مجموعة القبائل النوبية.
٢. مجموعة القبائل العربية.
٣. مجموعة القبائل الأخرى.

نجد أن محلية الدلنج تقطنها مجموعات كثيرة و متباينة من حيث العادات و التقاليد و الثقافات، **و تقسم المحلية من حيث القبائل والسلالات إلى مجموعات:**

١) مجموعة القبائل النوبية:

تمثل قبائل النوبة مجموعات قَبَلية يفوق عددها مائة قبيلة، و قد حدث اختلاف في تقسيمها، فهنالك من قسمها إلى مجموعات قبلية، وهنالك من قسمها إلى مجموعات لغوية على أساس اللغة المشتركة، و قد أخذ علماء اللغة بهذا التقسيم برغم أنه يأخذ في الاعتبار اللغات المختلفة للمجموعة الواحدة، و **تتكون المجموعات اللغوية من:**

١. **مجموعة كادقلي:** و تضم قبائل: كادقلي، كُرُنفُو، تُلَشِي، كَاتْشَا، قبائل ميري، مع الملاحظة أن بعض القبائل المكونة للمجموعات تضم في داخلها مجموعات كبيرة من القبائل، **مثال لذلك:** تضم قبائل ميري (ميري برا، ميري جوة، جدورو، كانقا، ليما، أبوسنون، كُرْسي، كُسلي، كُوفا)، و غيرها.
٢. **مجموعة الكواليب:** و تشمل قبائل: (الكواليب)، المورو، هيبان، تيرا، الليري، بالإضافة لمجموعات من القبائل الصغيرة الأخرَى.
٣. **مجموعة تقلي:** و تضم قبائل: (تقلي)، الرشاد، الكجاكجة، تومي، المواريب، وغيرها.

٤. **مجموعة تلودي:** و تضم: تلودي، الليري، أجرون، تجّو، كُلولو والمساكين
٥. **مجموعة الأجانج:** و تضم قبائل الجبال الستة: الغُلفان، الكاركو، والي، فندا، الدلنج، الكُدُر، و هُم سكان منطقة الدلنج الاصليين". (عبد الله محمد، ٢٠٠٩م، ص٢٦).
٦. **مجموعة الداجو:** وتضم (الداجو)، الشات بأقسامها، و لقوري.
٧. **مجموعة تِيمين:** و تضم قبيلة (تِيمين، تيس، كيقا).
٨. **مجموعة كَتلا:** و تضم قبيلة (كتلا، جُلد).
٩. **مجموعة النيمانج:** و تضم قبيلة (النيمانج، افيتي).
١٠. **مجموعة لفوفا:** و تضم (لفوفا، اميرا).

أما نُوبة الشمال ينقسمون إلى قسمين، و لَهُم لُغتان بهما تشابه، ومجموعاتهم اللغوية هي:

١. **مجموعة المتوكي:** و تشمل (الدناقلة، والكنوز)، و لغتهم واحدة.
٢. **مجموعة المريسي:** و تشمل (المحس، السكوت)، و لغتهم واحدة. (محمد كندة، بدون تاريخ، ص ٢٨).

٢) مجموعة القبائل العربية:

تضم قبائل الحوازمة بأقسامها الثلاثة: "أولاد عبد العال (دار بخوته عدلان. دار نعيلة، دار بتي، أولاد غبوش). الحلفاء، الرواوقة، والمسيرية (الزرق والحُمر)، الكواهلة، كنانة، أولاد حميد، الشنابلة، المعاليا، الشوابنة. و تُنسَب هذه المجموعات إلى قبيلة جُهَينَة، و هي قبيلة عربية يمنية الأصل، و هي القبيلة التي يصفها كثير من الكتاب و المؤرخين بأنها الأصل الذي تنتمي إليه مجموعة كبيرة من القبائل العربية في السودان". (علي حمودة، ٢٠٠٤م، ص١٩).

تشير بعض الكتابات إلى أن "هجرة العرب إلى جبال النوبة أخذت زخمها في القرن الثالث عشر الميلادي. أن هجرة العرب الرعوية جاءت من شمال إفريقيا، عبوراً بتشاد و دار فور، و قَدِمَت إلى جبال النوبة". (عبدالله محمد، ٢٠٠٩م، ص٢٧).

٣) مجموعة القبائل الأخرى:

تشمل القبائل التي هاجرت إلى المنطقة من غرب و شمال و وسط السودان، و تضم هذه المجموعات قبائل: (الفلاتا، البرنو، البرقو)، و تمتهن هذه القبائل حرفة الزراعة، و خاصة البساتين، أما القبائل التي قَدِمت من شمال السودان و وسطه بعضها من قبائل الجعلين، و الشايقية، و البديرية، والجوامعة، و تمتهن حرفة التجارة، و كانوا يعملون في العمل الحكومي.

و جود هذه المجموعات في المنطقة، وجود متداخل، فمع التسليم بوجود ما يعرف بالحيازات القبلية للأرض "دار القبائل"، إلا أنه عملياً لا توجد قرية في الدلنج و جبال النوبة تخلو من المجموعات الثلاثة المذكورة. نوبة، عرب، أخرى". (عبدالله محمد، ٢٠٠٩م، ص٢٨). و قد ترتب على ذلك نتيجة مُهمة، و هي: "التزاوج و التصاهر بين تلك المجموعات القبلية، كما حدث تأثير ثقافي و اجتماعي متبادل إلى ما أسماه "حامد البشير إبراهيم" (تَبقرُّ النوبة، وتَنَوُّبْ البقارة) العرب". (حامد البشير،٢٠٠٢م، ص ٧٢).

مجموعة قبائل الأجانج:

يرى الباحث أهمية الحديث عن قبائل الأجانج التي تقطن منطقة الدلنج، و هم أصل السكان للمنطقة، و منهم قبيلة الدلنج حقل الدراسة وأصل التسمية للمنطقة.

أجانج "Agang" هو الاسم الذي أطلقه الأجانج في الماضي على مجموعة المهاجرين من الشمال إلى جبال النوبة، و يُقال أن الاسم ربما كان أحد اشتقاقات أو تحريفات كلمة "عنج" ذلك أن الأجانج يقلبون حرف العين إلى صوت الصائت (أ) لعدم وجود حرف العين في لغتهم، و كما ينطق القاف أحياناً (غ)، فتُصبح بذلك "عنج" "انجق"، و بمرور الزمن أصبحت أجنق (Ajang)، و هو الاسم الذي يطلقونه على أنفسهم و يُكتب (أجانج، أو أجنق)". (يوسف اسحق، ٢٠٠٨م، ص٦٥).

مجموعة الأجانج:

تتمركز اليوم فروع الأجانج الرئيسية حول عاصمتهم منطقة الدلنج، و منها ينتشرون في كل الاتجاهات في سلسلة منحنية كانحناءة حدوة الحصان كما يحلو لبعضهم أن يصفها. و يمكننا أن نقسمهم إلى أربع مجموعات رئيسية تمثل مجتمعة وحدة قبلية تربطها مع بعض وحدة اللسان، الأصل، الدين، النظام الاجتماعي، و الوطن الواحد، مع وجود بعض الفوارق الطفيفة التي تميز كل مجموعة عن الأخرى. لكل فرع من الفروع اسمه المحلي بجانب الاسم الآخر الذي يعرف به عند القبائل الأخرى خاصة العربية، والذي يستمد عادة من اسم الجبل أو المنطقة التي يقيمون فيها.

صورة رقم (٣) موقع جبل امارة الأجانج مكوكية الدلنج"منطقة الدلنج"

الجغرافيا القبلية لمنطقة الأجانج:

منطقة الأجانج: تنحصر المنطقة في الجزء الشمالي الغربي من جبال النوبة، و الذي يعرف إدارياً ومنذ الحكم الثنائي بمركز شمال الجبال، و تقع بين خطي عرض ١٢:٤٥ درجة، ١١:١٥ درجة شمالاً، و٣٠:٢٥،٢٩:١٥ درجة شرقاً. (أنظر الخريطة رقم ١)، يتبين لنا من الخريطة أن منطقة الأجانج تمتد من الحزام الشمالي لجبال النوبة من الحجيرات في دار المسيرية في الغرب، إلى جبال الداير و الكُدر في الشرق، أما في الجنوب فتمتد إلى منطقة دابري على طريق الدلنج كادوقلي، و تحدها من الشمال الفرشاية.

وأكبر المدن في المنطقة هي مدينة الدلنج، حاضرة الأجانج، و تقع جنوب الأُبيِّض عاصمة إقليم كردفان". (يوسف اسحق، ٢٠٠٨م، ص٢٢). أكبر هذه المجموعات هم (الكاركو)، و اسمهم المحلي "كاك" "Kak"، و موطنهم غرب الدلنج، و **تضم هذه المجموعة كُلاً مِن:**

- **الوالي:** و اسمهم المحلي (وأديرو "Wadiro").
- **الكجورية:** و اسمهم المحلي (كاداكو Kadako).
- **الفندا:** و اسمهم المحلي (فند Fund).
- **الكاركو:** (Kak)، و تفصل بين هذه المجموعات و مجموعات الأجانج الأخرى من ناحية الشرق والجنوب الشرقي قبائل النمانج و جَلَّد و تيمين.

مجموعة الغلفان:

و اسمهم المحلي "ونكو" (Winko)، و يحتلون الجزء الجنوبي من المنطقة (جنوب مدينة الدلنج)، و هم أكثر عدداً من الكدرو، و أقل من مجموعة الكاركو، و **يمكن تقسيمهم إلى مجموعتين:**

أ. الغلفان الغربية، و تضم كُلاً مِن: كابلا، مجلا، جوكو، وكل.

ب. الغلفان الشرقية، و تضم كُلاً مِن: الكُرقُل، دابري، واطا، نجا، الكَتَنق، و نما.

المجموعة الثالثة: هم الكدرو، و اسمهم المحلي"كادانيرو (Kadanero)، و يأتون في المرتبة الثالثة من حيث عدد السكان، و هم أكثر القبائل التي تأثرت بالهجرات الوافدة منذ القدم.

المجموعة الرابعة: هي "الدلنج"، أصغر هذه المجموعات، و تُعرف محلياً باسم "واركي" (Warki)". (يوسف اسحق، ٢٠٠٨م، ص ٢٨).

يرَى الباحث أن مجموعة الاجانج من خلال الدراسة و المقابلات يمكن أن يقال عليها أنها تتحدث معظمها لغة واحدة و ذات ثقافة واحدة. و الأجانج – كمجموعة – يُقصد بها قبائل: "الدلنج، الغلفان، الكُدر، كانتشا، شِفِر، طَبق، أَبو جُنوك، والي بابويا، كجورية، و كاركو، و فندا، و الجبال الستة، و هي: (كَدَرو، كرتالا، كُرورو، كافير، كُلدُجي، الدباتنة). و مجموعة المنادل، و تضُم: (الصُّبَيْ، عدلان، باوي، ولل). والحجيرات. و أما مجموعة الغلفان فنجد: غُلفان "نما" و تضم مجموعات: دابري، انقاركو، كجورية، فندا من الناحية الجنوبية. والي أم كرم و والي بابويا من الناحية الغربية، بالإضافة إلى وجود بعض الجبال كجبال كبجة، شاشات و أبو جنوك، طبق، و بعض الجبال الصغيرة. "غُلفان نَما" تنقسم إلى: شرق و جنوب الكُرقُل و دابري شرقاً. "غُلفان مُرنج" (كابيللا، كَجلا، كَلندي). و يمكن تقسيم الأجانج الغربية إلى (كاركو) والي فندا، كجورية، شِفر، الكدر. أما من الناحية الشرقية – و نعني بها الدلنج وهبيلا شرقا – نجد الجبال الستة أيضا. نجد أيضا شمال غرب الدلنج منطقة الحجيرات تقع غرب أبوزبد وهم، (ككجة، شنشل). هناك بعض الأجانج في شمال كردفان، و هم "الدواليب" و"الميدوب" "كاجا و كاتول"، (الميدوب في شمال دارفور). فمجموعة الشمال الغرب هم: النيمانج (الأما)، الأجانج، كتلا، تيمين". (على سنقادي، فيصل بشير، ٢٠١٥م، ص١٠).

قبيلة الدلنج:

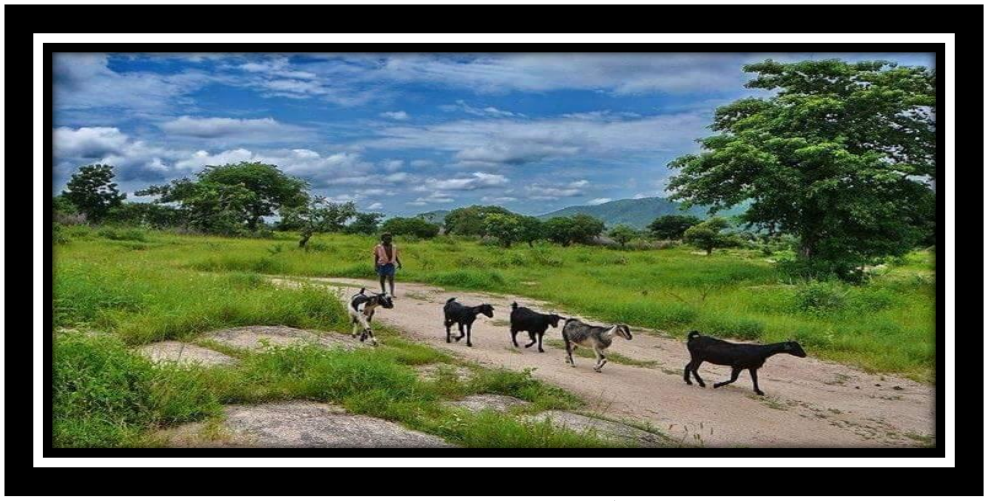
هي أحد فروع قبيلة الأجانج، (و هم الأصل في هذه الدراسة)، و هذه المجموعة تُعرف محلياً باسم "وراكي" (Warki)، و يسميهم جيرانهم النمانج باسم "أبك" (Abick)، و تعني "أبناء الأم". و ينقسمون إلى مجموعتين، أو فرعين رئيسين، هما: "شلنرى" (Shillnary)، و "اورنرى" (Uronary). و يمكننا أن نضم إليهم مجموعة صغيرة تقيم شمال الدلنج في جبل منفرد و هُم: "الكُدُر"، و يُعرفون محلياً باسم "كواشو" (Kowashi)، و تتمركز فروع الدلنج في السهول التي تقع في اتجاه الجنوب و الجنوب الشرقي لمدينة الدلنج، و تمتد جنوباً إلى مناطق الغُلفان، أما ناحية الشرق فيجاورهم الكدرو و الكواليب، و تُعتبر منطقتهم الحد الفاصل بين القبائل العربية في الشمال و النوبة في الجنوب". (يوسف اسحق، ٢٠٠٨م، ص٢٩).

الأنشطة الاجتماعية لدى قبيلة الدلنج:

النظام الاجتماعي يسيطر عليه الكجور، فهو يدخل في حياة الفرد و الجماعة، حيث ينظم حياتهم الاجتماعية، و يساعده في ذلك أشخاص يتم اختيارهم من داخل المجتمع بشروط معينة، من بينها أن يكون الشخص أميناً، طيب الأخلاق، و حسُن السير و السلوك، و غير ذلك من مكارم الأخلاق، و بعد اختياره لا يحق له أن يخرج من منطقته إلا لتمثيل الكجور في مناسبات خارجية داخل المجتمع الكبير، و أيضاً من مهامه الإشراف على بيت الكجور و استقبال الضيوف و الإشراف على المناسبات.

١. التنشئة الاجتماعية عند الأجانج "الدلنج":

إن عملية التنشئة الاجتماعية عند الدلنج لا تختلف عن التنشئة لدى كثير من القبائل في جبال النوبة، و هي ظاهرة مشتركة، يولد الطفل و يكون تحت رعاية أخته الكبرى، يتغذى على المديدة و البليلة و اللبن و المريسة، و عندما يقوى البدن توكل إليه مسؤولية رعاية البهائم الصغيرة حول القرية، و يتعرف على أقرانه، في مناهل المياه و يتعلم المصارعة البيئية و يمارسها أيضاً، "في مرحلة الصبا يكون حلقة الوصل بين الشباب و الأسرة بنقل الطعام و الشراب من المنزل إلى الشباب "بالزرائب". و يتعلم فنون المصارعة البيئية و الصيد و تحمل المشاق، و هذه الفترة هي إعداد للبدن ليتعلم فيها فنون الرقص الشعبي و كُل العادات و التقاليد الخاصة بالقبيلة و القبائل الاخرى المجاورة لهم، بهذا يكون تشرب ثقافة منطقته و المناطق المجاورة، حتى يكبر و يتزوج و تتواصل الدورة الاجتماعية". (علي سنقادي،فيصل بشير، ٢٠٠٥م، ص ٤٠).



صورة رقم (٤)⬆ صورة رقم (٥)⬇

صورة رقم (٦)⬇

صورة رقم (٤+٥+٦) نماذج للتنشئة الاجتماعية للأطفال عند قبيلة الدلنج

الرياضة الشعبية والزي والزينة عند قبيلة الدلنج:

الرياضة الشعبية:

الرياضة من الاهتمامات الشعبية التي ما زالت تحتفظ بقوتها كنشاط اجتماعي و شعبي، و تهتم كل قبائل الجبال بها و بصورتها التراثية المعبرة عن قيم المجتمع، و كانت تمارس رياضة الصراع عند قبيلة الدلنج ضمن سِبِر(الأرومالجي"، و هو السبر الذي يُتوج فيه الكجور. و الرياضة تمثل التسامح و المحبة والتعاون و الصداقة، و مهما كانت نتائج المنافسات الرياضية فلا يمكن أن تؤدي إلى مشاجرة، بل العكس يعزز ذلك العلاقات بين القبائل في مناطق جبال النوبة المختلفة. "و المناشط الرياضية التي تمارس كثيرة و متعددة، منها: "الدُّواس"، و رياضة "السباق" أوالجري، و "القنيص" أو "الديبوي"، و المصارعة.

نأخذ المصارعة "الصُّراع" كنموذج لهذه المناشط الرياضية. و للصراع عند قبائل الأجانج "الدلنج" – و كل قبائل جبال النوبة – قوانينه المنظمة، و التي يلتزم بها الجميع مصارعون و سَبَّارَى و متفرجين. فالمصارع يُعتبر مهزوماً إذا لمس الأرض فاقداً قدرته، و كما لا يسمح للمصارع بأخذ الراحة دون إذن من الحَكَم، إذ أن الحَكَم هو الذي يوقف الصراع في أي وقت يراه مناسباً حسب خبرته، و المصارع المحترف يزاول الصراع لفترة طويلة، و بعدها يعتزل و يُصبح حَكَماً. و من صفات المصارع المحترف و علاماته ومهارته تجده يربط بخصة في صُلبه تحدياً منه بأنها إذا انكسرت يُعتبر مهزوماً. و للصراع سبر معروف يُقام لكل مصارع، و بعد هذا السَّبرْ يصبح محترفاً، و ذلك بعد خوضه خمسة صراعات تنافسية لم يهزم فيها. و بعد هذا السَّبْر يوضع في كشف المحترفين. و يشبه هذا السَّبْر التكريم الذي يُقام لقدامى الرياضيين في فروع الرياضة المختلفة". (عبدالعزيز خالد،٢٠٠٢م،١٦٢).

صورة رقم (٧) نموذج للمصارعة البيئية

الزي و الزينة عند الدلنج:

تُعد الثقافة المادية أغنى عناصر التراث، و أصبحت جزءاً أصيلاً من المظاهر الاجتماعية لمنطقة الدلنج، و يدخل في نطاقها الزي و الزينة بصورة عامة. و الزينة عند النوبة بصورة عامة – و قبيلة الدلنج بصورة خاصة – لا تقتصر على زينة الرجل و المرأة، إنما تشمل و بتركيز شديد المنزل الذي يُزَين داخلياً و خارجياً، و تُزيين أدواتهم المستخدمة في مختلف أوجه نشاطهم، من أدوات الطهي، "و الزينة قديماً عند الإنسان النوبي، فعلى مر العصور كانت الزينة من مستلزمات المرأة و الرجل النوبي، و لعل أقدم أشكال الزينة في العصور الوسطى تلك التي وجدت في شكل زخارف على أواني الفخار و الأدوات المنزلية، ثم ظهرت بعد ذلك الأختام و الأقراط المصنوعة من الخرز و الحجارة اللامعة التي وجدت في مدافن الملوك". (عبدالعزيز خالد، ٢٠٠٢م، ص ١٥٣). و نقصد بالزينة كل ما يضيف لمسة جمالية للشخص رجلاً كان أو امرأة، و كل ما يضيف شيئا من الجمال لمسكنه أو الأواني التي يستخدمها أو أثاثاته و أدواته التي يحملها كالعصي و الحُراب و أشياءه التي يستعملها، "فالدلنج مولعون بالزينة، فكل شيءٍ عندهم يجب أن يُزين، المَسكَنْ و أواني الأكل، اللبس، أدوات العمل، الأثاثات المنزلية، حتى الجسم يجب أن يُزين بالسُكسُك، و يُعتَبر السُكسُك و الودع من أدوات الزينة عند المرأة الدلنجاوية ، حيث كانوا ينسجون من السُكسُك و الودع الملون قطعاً لتغطية بعضاً من أجزاء الجسم و الرأس، و يُلبس آخر حول العُنق و الأَيدي. أما الودع فيُستعمل كغِطاء للرأس أو يربط حول الأَرجل، كما تُزَّين المرأة أصابعها بأختام هي عبارة أسلاك الفضة و النحاس، خاصة في موسم سبر"الأرومالجي". و كان النوبة عموماً يُحدثون ثقوباً في آذانهم و أنوفهم لوضع بعض القطع المعدنية اللامعة، كما شاع استعمال حجول الفضة و عقود العاج، و كان ريش النعام و ريش الطيور الملونة من مكملات الزينة عند النوبة، و هذا يُعَد من المظاهر الاجتماعية عندهم". (علي سنقادي، فيصل بشير، ٢٠٠٥م، ص٤٢).

صورةرقم (٨) ، نموذج زينة المرأة عند قبيلة الدلنج

الوشم عند الدلنج:

عرفت الشلوخ في الجزء الشمالي من السودان، خاصة في بلاد النوبة منذ العهد المروي(٧٥٠ ق . م_ ٣٥٠ ق. م) اذ اكتشف علماء الاثآر بعض التماثيل والنقوش لاشخاص مشلخين ترجع إلى ذلك العصر، وتمثل تلك الشلوخ أنماطاً مختلفة فبعضها على هيئة خطوط أفقية مستقيمة وأخرى مائلة وبعضها هلالية الشكل، وقد استمرت هذه العادات منذ ذلك التاريخ حتي شملت معظم أجزاء السودان."يوسف فضل حسن،١٩٧٦م، ص٢٤). يرى الباحث بأن هجرة قبيلة الدلنج كانت من شمال السودان، وانتقلت معهم عادات الوشم والشلوخ مازالت تمارس هذه العادة إلى عهد قريب.واصبحت تأخذ مدلاولات محلية متعارف عليها عند القبيلة وهنا نذكر ما أورده يوسف اسحق في (كتابه الماضي المعاش في جبال النوبة) يرى "عرف الأجانج (الدلنج) عادة الوشم للرجال و النساء على حد سواء، غير أن هذه العادة ارتبطت عند الرجال بمناسبة الختان الذي يعطي الشاب وضعه الاجتماعي النهائي في القبيلة، و يؤهله بعد ذلك للزواج. إن الوشم لهذا الغرض لا يعتبر وسيلة من وسائل الزينة عند الرجال، غير أن الرجال – و خاصة الشباب – قد يستعملون أنواعاً أخرى من الوشم بغرض تأكيد شجاعتهم أو للزينة فقط . مثال لذلك أن يرسم الشاب في ذراعه صورة لبعض الزواحف مثل الثعبان السحلية. كذلك عرفت نساء الأجانج نوعين من الوشم، فهنالك العلامات التي تصنع في الوجه بعضها يشبه الشلوخ النوبية القديمة"الثلاثة مطارق" (نموذج الصورة إدناه) و بعضها عبارة عن ثلاثة خطوط أفقية متوازية، و هنالك الشلخ في الشكل (T). وكذلك أستخدم الوشم في جسم الفرد لوحة مقروءة، و يمكن للناظر إليه أن يحدد بسهولة وضعه الاجتماعي و الجيل الذي ينتمي إليه". (يوسف اسحق، ٢٠٠٨م، ص١٨٣).

صورة رقم (٩) ، نموذج للشلوخ لدى قبيلة الدلنج
الحكامة/ أرض الشام محمود ناصر.

المبحث الثالث

العادات و التقاليد و الثقافة المحلية بمنطقة الدلنج:

تُعد جبال النوبة عامة – و منطقة الدلنج خاصة – من المناطق الغنية بتراثها و ثقافتها المحلية. ويتميز تراثها بالقوة و القدرة على البقاء و القابلية للتطور، لا سيما أنه قد أفرز العديد من العادات والتقاليد التي لا تزال تمارس مع شيءٍ من التطوير، سواءً من الناحية المعنوية أو المادية. و قد عرفت التقاليد بأنها الأعراف، و هي أيضاً المحاكاة.

العادات والتقاليد:

العادات: هي مجموعة أمور اعتدنا القيام بها منذ الصغر، أما التقاليد فهي موروثات ثقافية و رثناها عن الآباء والأجداد تؤثر في نشأة الإنسان كركائز أساسية في التكوين العقلي و النفسي لقاطني كثير من المجتمعات التي تحكمها هذه الظاهرة الاجتماعية بقوة، أمور تتبعها الأجيال من دون العلم بأصلها وفصلها. نجد أهم تأثير العادات والتقاليد على الإنسان في منطقة الدلنج، حيث وجود المعتقد الشعبي و الموروث المحلي، و هو أساس التشريع و الحكم و أهم مظاهر الثقافة المحلية لإنسان منطقة الدلنج "الأجانج" والقبائل النوبية بصفة عامة.

التقاليد: هي العادات المتوارثة التي يقلد فيها الخلف السلف. مفردها تقليد، و من أهم عادات و تقاليد مجتمع الدلنج، و جبال النوبة بصورة عامة (الكجور، والسبر)، فهُما من الظواهر الاجتماعية ذات السطوة والتأثير على الأفراد و الجماعات، و هي مجموعة التقاليد التي تنشأ بين الأفراد و الجماعات". (صالح تية، ٢٠١٠م، ص٤٠).

و العادات و التقاليد عند الدلنج هي الممارسات الاجتماعية المرتبطة بمواسم الفرح الكُبرَى في حياة المجتمع، و التي تكون لها صفة الاستمرار و الموسمية، كما إنها ترتبط أيضاً بالحُزن و مختلف المناسبات الأخرى كالاحتفالات الخاصة، مثل الزواج و ختان الأطفال و عادات الولادة و الموت و رعاية المولود وحياة الإنسان.

أما المعتقدات الشعبية: فهي ما أتفق عليه العرف الشعبي و أصبح يُمارس في المجتمع بشكل مقدس وطقوس معينة، و سواء كان ذلك في مواسم معينة مرتبطة بالطقوس و الأوضاع الجغرافية، "أو مرتبطة بتطور المجتمع و تشابك العلاقات الإنسانية السائدة فيه. و كثيراً ما يتخذ شكل المعتقد الإيمان المطلق بوقوع سيطرة المجتمع أو الفرد تحت نفوذ قوى خارج قوى الطبيعة، حتى و إن كان ذلك الفرد مؤمن بدين سماوي". (علي سنقادي، فيصل بشير، ٢٠٠٥م،ص٨).

لاحظ الباحثُ أن منطقة الدلنج تتمتع بنمط ثقافي حضاري متنوع، و من أهم ملامح العادات و التقاليد "الكجور"، الذي تدور حوله كل محاور الطقوس و المعتقدات، بما أن جبال النوبة تتكون من مجموعة من القبائل إذ تخضع كل قبيلة لنظام اجتماعي و ثقافي متوارث، و يشكل هذا النظام إطاراً عاماً لكل علاقات الأفراد و الجماعات مع بعضها البعض، فالنشاط الاجتماعي و الاقتصادي و نظم الزواج و الوفاة و الثقافة والتربية و كل التصرفات الاجتماعية مرتبطة مع بعضها.

ترتيب الأسماء عند النوبة:

تختلف الأسماء من قبيلة إلى أخرى، و هذا الترتيب للأسماء تتفق فيه أغلب القبائل التي تقطُن المنطقة، حيثُ تُرتَّب أسماء المواليد لدى قبائل النوبة حسب موقع المولود من بقية إخوتِه من نفس الجنس ترتيباً من الأكبر للأصغر، فيكون للذكور أسماءً محددة وللإناث كذلك. إذ يكون ترتيبهم لدى "الكواليب وهيبان" – و هُم مجاورين لقبائل الأجانج – كما يلي:

أسماء الذكور

الترتيب	الاســـم
الأول	كوكو
الثاني	كودي
الثالث	كالو
الرابع	كومي
الخامس	كَجُّو
السادس	كندة

أسماء الإناث

الترتيب	الاســـم
الأول	كاكا
الثاني	كَنِّي
الثالث	كَجِّي أو كوشي
الرابع	كباي
الخامس	كبرو
السادس	كوتو ، أو كَتُّو

إلا أن هذا الترتيب يختلف من قبيلةٍ لأخرى، فعند قبيلة "السبوري" مثلاً يسمون حتى المولود الثامن، ثم تُكرَّر الأسماء مرة أخرى ملحوقةً بالثاني (كوكو الثاني، كوري الثاني... إلخ)، ذلك في حالة إنجاب أكثر من ثمانية من نفس النوع، حيث يكون ترتيب أسماء الذكور و الإناث على النحو التالي:

أسماء الذكور

الترتيب	الاســـم
الأول	كوكو
الثاني	كوري
الثالث	تية
الرابع	توتو
الخامس	كَوة
السادس	ككي
السابع	أسو
الثامن	كنو

أسماء الإناث

الترتيب	الاســـم
الأول	كاكا
الثاني	تتو
الثالث	كوشي
الرابع	كيكي
الخامس	كوة
السادس	أكاكي
السابع	أسونق
الثامن	كنو

المصدر: (عبدالمنعم حسن، ٢٠١٦م، ص ٦٠). لاحظ الباحث عند قبيلة الدلنج لا يوجد لديها ترتيب محدد للأسماء. وهذا الترتيب مازال يمارس مع بعض التغيير البسيط في الاسماء عند نفس القبائل.

فنون البناء والسكن عند الدلنج:

العمارة الشعبية:

مرت العمارة الشعبية عند الدلنج بمراحل عدة، "بدأت بالكهوف (الكراكير)، و التي أوجدتها الطبيعة الجبلية و حتمتها الظروف الطبيعية و الأمنية، حيث وجد الدلنج الأمن و الطمأنينة في هذه الكراكير، احتموا فيها من غارات الحيوانات المفترسة و اعتداء الإنسان. و الكراكير مفردها "كركور"، و هو غار داخل الجبل، و هو منزل طبيعي، و نسبة لطبيعة الجبال ذات الصخور الجرانيتية فقد كان من السهولة أن توجد ينابيع للمياه فوق تلك الصخور، فيما يعرف بالسَّرَف، مما أوجد الحياة فوق تلك الصخور، و لكن إنسان الدلنج تدخل في شكلها بحسه الفني المرهف، فصار يشكلها و يرسم عليها أنواعاً من الرسومات من وحي طبيعته". (عبدالعزيز خالد، ٢٠٠٢م، ص١٤٧). مساكن الدلنج الأصلية تتكون من خمس إلى ست قطاطي في شكل دائري، حيث يكون وسطها ساحة كبرى تحفظ فيها البهائم التي يستبقيها معه الرجل في المنزل، و يسكن الرجل و زوجته في قطية، و قطية كمطبخ أو ما يسمي بـ(بيت النار)، و هي تخدم كل الأغراض التي تقوم بها المرأة. و هناك "سويبة" خاصة للبنات، و سيوبتان لحفظ الذرة، و هي تُبني من الطين و القش، و رغم أن سمك هذه القطاطي رفيعٌ إلا أنها تعيش لفترة طويلة، فالسوبية هي: قطية لها فتحة دائرية في الجزء الأعلى، و هي بمثابة مخزن للغلال كما المطمورة عند بعض أنحاء السودان. للسويبة عند بعض العشائر طقوس و تقاليد، فعند قبيلة "أنقولو" تُغلق السويبة بعد ملئها بالداخل بالذرة، تغلق من الخارج بالطين و لا تفتح لا بواسطة الأخت، حيث أن الزوجة ليست لها حق فتح سويبة زوجها، و لكن لها مطلق الحرية في فتح سويبة شقيقها، و يحرص الشباب على ملء سويبتين أو ثلاث قبل انتقال زوجته إلى منزل الزوجية". (علي سنقادي، فيصل بشير،٢٠٠٥م، ص١٩). سكن الأجانج "الدلنج" في الماضي في قرى وتجمعات بُنيت فوق قمم الجبال حيث توجد مساحات مسطحه تصلح لذلك، و تتوفر فيها موارد للمياه و الرعي، و تتكون قرية الأجانج من مجموعة من الوحدات السكنية التي تجاور بعضها البعض، و لكل أسرة وُحدة سكنية خاصة بها، و بجانب هذه الوحدات السكنية توجد مجموعة من القطاطي التي خصصت لأغراض دينية، و هي بمثابة المعابد التي تقام فيها الطقوس الدينية المختلفة، و هنالك مجموعات من الرواكيب (جمع راكوبة) تُخصص للأغراض الدينية و الاجتماعية أيضاً. و جانبها توجد مجموعة من الآبار و الحفائر. و من الملاحظ أن لكل سكان جبال النوبة نمط واحد في تصميم الوحدة السكنية، و تتكون عادة من ثلاثة أجزاء هي القطية والراكوبة والسويبة. و هذه المباني لا تختلف من قبيلة إلى أخرى من حيث التصميم و المواد المستعملة في البناء، و لكن لكل جماعة طريقة خاصة في تحديد موقع هذه الأجزاء في الوحدة السكنية مجتمعة. في الماضي كان للأجانج مساكن تتكون من أربع غرف هي عبارة عن قطاطي مبنية من الطين و القش و فروع الأشجار، و تربط مع بعضها بحوائط تعطينا في النهاية شكلاً رباعياً في شكل صالة تفتح فيها الغرف الأربعة. و من الداخل تُطلَي أرضية الغرفة بالطين الناعم، و تُرسم فيها خطوط و تربة تعطي شكل البلاط و التزين. و لقبيلة الدلنج اهتمامات بتزين السكن من الداخل و الخارج، و اشتُهروا بذلك بين قبائل المنطقة". (يوسف اسحق، ٢٠٠٨م، ص١٧١).

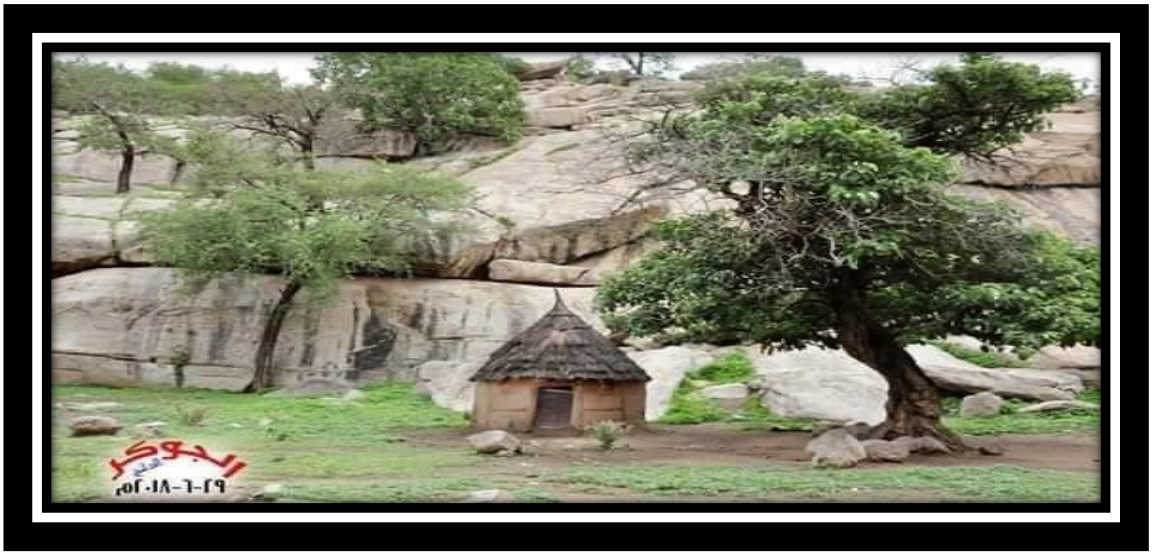
صورةرقم (١٠) ، نموذج لفنون السكن أثناء البناء عند قبيلة الدلنج/ "القطية"

صورة رقم (١١) ، نموذج لفنون البناء و الزينة والتجميل للسكن عند قبيلة الدلنج

صورةرقم (١٢) ، نموذج للسويبة والحصاد عند قبيلة الدلنج

سكن الكجور عند قبيلة الدلنج:

يتكون سكن الكجور من مجموعة من القطاطي أعلى الجبل، أما في داخل قطية الطقوس فيوجد عمود طويل من الخشب يربط في أعلاه كيس من الجلد توضع في داخله الأدوات الخاصة بالطقوس. و في الداخل أيضاً يوجد سرير من الخشب المزين بشرائح من نبات الزان المنسوجة، و فيه يرقد الكجور في فترات أدائه للطقوس الدينية أو الاعتكاف. و أمام هذه القطية توجد راكوبة فيها نفس الأشياء سابقة الذكر، إضافة إلى عمود خشبي ذو ثلاثة رؤوس يسمى"تارننق"، و يوجد آخر مثله على الأرض خارج الراكوبة، وفي هذه الأعمدة يوجد إناء من الفخار يضع فيه الأفراد الهبات و القرابين المقدمة للأرواح، مثل المريسة واللبن و لحوم الصيد، و ذلك للتعبير عن الشكر و الإمتنان"للأررو"، أو لطلب شي منه، ظانين أنه سوف يأكل منه". (يوسف اسحق، ٢٠٠٨م، ص١٧٢). و قد ظهرت حديثاً مباني الطين و الطوب الذي يستخدم فيه النفير الشعبي. أما الطوب الأحمر فيصنع في كمائن صغيرة مخصصة لإنتاجه، و تختلف في شكلها وحجمها عما هو موجود في بقية مناطق السودان، و غالباً ما تُبنى به المدارس و المساجد، و يلعب النفير الشعبي دوراً كبيراً في هذا النوع من العمارة الحديثة". (عبدالعزيز خالد، ٢٠٠٢م، ص١٥١).



صورة رقم (١٣)، نموذج لسكن الكجور.قطية الكجور. تصوير شرف الدين موسى(الجوكر).

اللغة عند الدلنج:

اللغة في منطقة جبال النوبة ليست لغة واحدة، لأن القبائل في المنطقة ليست من أثنية واحدة كما هو موضح في مبحث التركيبة السكانية للمنطقة، فهنالك لهجات محلية لكل قبيلة.

تمثل لغة الأجانج "مجتمع الدراسة" إحدى أدوات الوحدة الثقافية و الدينية و الاجتماعية في المنطقة، لقد ظلت لغة الأجانج تمثل الوعاء الذي تنصهر فيه و تتشكل كل المفاهيم الدينية، و من خلالها أيضاً رسم الأجانج صورة لتاريخهم الذي يحتل مساحة واسعة في وجدانهم. و يوجد كل هذا التاريخ في أغاني الملاحم والتي يغنونها في مناسبات خاصة مثل المآتِم و الأعياد الموسمية و مناسبات تتويج الكَجَرَة الجُدد، وأحياناً في الأفراح العامة. و لعل أبرز الأدوار التي تلعبها لغة الأجانج في المجتمع هي الدور الديني، لأن كل

الطقوس الدينية الكبرى عند قبائل النوبة في المنطقة" مثل حالات الحلول الروحي "ترتبط بهذه اللغة باعتبارها اللغة الرسمية للدين، و مثال ذلك أن كل الكَجَرَة في المنطقة – بما فيهم كَجَرَة القبائل الأخرى من غير الأجانج، مثل النمانج و الصُّبَيْ و المَندَل – يتحدثون بلغة واحدة في حالات الحلول الروحي، و هي لغة الأجانج، و من خلالها ينقلون للأفراد رغبات "الأرو"، و يتنبأون لهم بالمستقبل، و يقدمون لهم النصائح، و يحلون لهم بعض المسائل المستعصية، و هذه اللغة التي يتحدث بها الكجرة اليوم ربما كانت فرع من فروع اللغة النوبية التي لم تعد مستعملة الآن، و لا يعرفها عامة الناس، لذلك يقوم الجنادي وزوجات الكجرة و بعض المسنيين من أفراد القبيلة بدور المترجمين.

بذا ، نستطيع القول أن لغة الأجانج قد أسهَمَت بدور كبير في خلق الوحدة الدينية على مستوى قبائل المنطقة، و حافظت على ذلك إلى اليوم، بدليل أن الكجور من أي قبيلة لا يستطيع ممارسة طقوسه الدينية والتعبير عن مفاهميهما مهما كانت اللغة التي يتحدث بها في حياته اليومية، إلا باستعمال لغة الأجانج، "لغة الكَجَرَة"، و لذلك أصبحت عندهم لغة مقدسة.

و من ناحية أخرى فإن استعمال هذه اللغة القديمة عند الكجرة، يشير إلى قدم هذه المعتقدات التي ربما كانت هي نفس المعتقدات الدينية التي مارسها الأجانج في موطنهم الأول في الشمال موطنهم الأول الذي هاجروا منه إلى منطقة جبال النوبة، ثم نقلوها معهم إلى جبال النوبة لتستعيرها منهم القبائل الأخرى". (يوسف اسحق، ٢٠٠٨م، ص١٦٥).

الأديان و المعتقدات في جبال النوبة:

العديد من المعتقدات والممارسات يمكن الكشف عنها في أي مجتمع أفريقي، لكن تلك ليس بالضرورة أن تكون مصاغة في منظومات عقائدية منتظمة يتوجب على الفرد قبولها. يتَّبع الناس أي أفكار وممارسات دينية تعتنقها أو تمارسها أسرهم ومجتمعاتهم في أغلب الأحيان، تلك التقاليد تأتي من الأجداد، ويتقبلها كل جيل مع التعديلات الملائمة لوضعه واحتياجاته التاريخية الخاصة، فالأفراد يختلفون في وجهات النظر فيما يتعلق بمسائل مختلفة؛ "و قد تختلف الأساطير و الطقوس و الاحتفالات في التفاصيل من منطقة إلى أخرى، إلا أن مثل هذه الأفكار أو وجهات النظر لا تعد مخالفة أو معارضة لأية فكرة دينية، بالتالي عندما نقول في هذه الدراسة أن هذا المجتمع أو ذاك "يعتقد" أو "يروي" أو "يمارس" هذا و ذاك، فإننا لا نضمن بأيِّ حال أن كل فرد في ذلك المجتمع يسهم في تلك العقيدة أو يمارس ذلك الطقس. تلك معتقدات و أفعال مشتركة، و لا يمكن أن تكون هناك جماعية في مثل تلك المعتقدات والأفكار، والممارسات."يوسف اسحق،٢٠٠٨م،ص١٢٠".

في الديانات التقليدية ، فإنَّ العقائد مدونة في قلب الفرد، و كل فرد هو بنفسه عقيدة حية بديانته الخاصة. أينما وجد الفرد هناك توجد ديانته، ذلك أنه كائن ديني. هذا هو ما يجعل الأفارقة متدينون بالفطرة حسب الفهوم اللغوي للدِّين. و من صعوبات دراسة الديانات و الفلسفة في جبال النوبة تكمن في انعدام كُتُب مقدسة خاصة بها فالديانة في المجتمعات الخاصة بالمنطقة غير مُدونة في ورق، لكنها مدونة في قلوب الناس و عقولهم و تاريخهم الشفهي، و طقوسهم، و في رؤوس الشخصيات الدينية مثل الكجور، و

صُناع المطر، و كبار السِّن، فكل فرد في المجتمع هو حاملٌ ديني، و بالتالي ليس علينا فقط دراسة المعتقدات الخاصة بالإله و الأرواح، و إنما أيضاً دراسة الأشخاص المسؤولين عن الطقوس و الاحتفالات الرسمية، فما يفعله الناس – في ذاك لمجتمع – يتم تحت تحفيز ما يعتقدونه، و ينبع ما يعتقدونه مما يفعلونه ويجربونه.

الاسلام :

يدين سكان جبال النوبة بالإسلام، و المسيحية، و بالمعتقدات المحلية، و لكن أغلبية السكان هم من المسلمين، إذ يُمثلون أكثر من ٨٠% . فقد دخل الإسلام إلى جبال النوبة منذ القرن السادس عشر بميلاد مملكة تقلي التي كانت تُحكم بواسطة الحكام المسلمين. في عام ١٥٦١م تعزز انتشار الإسلام في المنطقة، و امتدد نور مملكة تقلي إلى حدود ولاية شمال كردفان شمالاً، و حتى النيل الأبيض جنوباً، و مع حدود ولاية النيل الأبيض شرقاً حتي الجبال الستة غرباً، و هو ما يُعرف حالياً بـ(الجبال الشرقية)، و التي تضُم: رشاد، أبوجبية، تلودي، و تُعتبر العباسية هي العاصمة التاريخية لمملكة تقلي. فهذه بداية الإسلام في المنطقة، و الآن أغلبية السكان من المسلمين السنة."صالح حمدان،٢٠١٠م،ص٣٦).

المسيحية:

توجد بمنطقة جبال النوبة أقلية مسيحية في حدود ٥% من السكان، و تعود بداية المسيحية إلى الحملات التبشيرية التي كان القس الإيطالي "دانيال كمبوني"أحد رودها منذ العام ١٨٦٤م، فقد وفدت إلى المنطقة أول بعثة إرسالية كاثولكية عام ١٨٧٥م، و مع بداية اندلاع الثورة المهدية عام ١٨٨٥م تمت إعاقة تلك الإرساليات الأجنبية إلى البلاد. و لجهود الدُّعاة المسلمين أثر كبير في الحد من المسيحية في منطقة جبال النوبة. "صالح حمدان،٢٠١٠م،ص٣٦).

الوثنية والمعتقدات المحلية:

أما بقية السكان فهم من الوثنيين الذين يدينون بالمعتقدات المحلية كالكجور وغيرها. يذكر أن هذه الديانات و المعتقدات المتباينة ظلت تُمارَس في المنطقة في ظل التداخل و التسامح الديني و التعايش السلمي، إذ لم تشهد المنطقة أي نزاع ديني بين السكان، يصادف أن ينتمي أفراد الأُسرَة الواحدة ديانات مختلفة دون أن يكون لذلك أي أثر على الصلات و العلاقات الاسرية". (دلدوم أحمد، ٢٠١٢م، ص٧٥).

هنالك نسبة صغيرة من سكان جبال النوبة تعتنق الأديان غير السماوية، (الاعتقاد بأن الكائنات غير الحية لديها أرواح)، مثل قبائل المساكين و كُرُنقو و تُلُشِي، لكن و بالرغم من أن هؤلاء الأرواحيين يتشاركون في بعض العناصر العَقَدية، إلا أن كل مجموعة عرقية منهم لها دينها الأصلي الخاص بها. إذ تتعدد الآلهة عندهم بتعدد المواقع، و تختلف أسماؤها باختلاف المكان، فيما تشترك كل هذه الأديان في مفهوم الروح العليا أو الإله، و عادةً ما تكون هي الرب الخالق". (عبدالمنعم حسن، ٢٠١٦م، ص٥٢).

نستطيع القول بأن منطقة جبال النوبة – و منطقة الدلنج كجزء من المنطقة – تأثرت بكل الأديان والمعتقدات، و تميزت بالتعدد في الديانات، إذ توجد فيها، المسيحية، والوثنية، والإسلام، حيث بدأ النشاط التبشيري بها منذ أوائل عهد الحكم الثنائي. و قد ساعد في ذلك إجراءات الاستعمار و سياساته، كقانون

المناطق المقفولة، و لم تنتشر المسيحية كثيراً لمعارضة الوطنيين المتمسكين بعاداتهم و تقاليدهم و دياناتهم المحلية التي تتناقض مع ما جاء في الدين الجديد في الكثير من الطقوس، و أحاطه الدين الإسلامي في بعض المناطق. و من الخطط الناجحة التي اتبعتها حركة التبشير هي "الإرساليات التعليمية"، إذ خرَّجت جيلاً من المتعلمين المسيحيين الذين قادوا النوبة بمنطق ثقافة الدين المسيحي، أبرزهم الأب "فيلب عباس غبوش". أما الوثنية فهي موجودة في جبال النوبة، و لا تعني الوثنية وجود عبادة الأوثان بقدر ما تعني ظاهرة الكجور، و الكجور نفسه ليس كائناً معبوداً، بل هو شخص عادي يُعتقد فيه أنه يقربهم إلى الله، ويحقق للناس بعض احتياجاتهم، كجلب الأمطار، و شفاء المرضى، و غير ذلك من المعتقدات، حيث إن لهؤلاء السكان اعتقادٌ بأن الكجور له صلة روحية مع الله، مما يدل على عدم تعصب المنطقة لديانة دون أخرى، و هو سبب اعتناق كثير ممن يتعاملون مع الكجور الإسلام". (صالح تية، ٢٠١٠م، ص٣٦).

الكجور عند الأجانج:

و يرى "يوسف إسحق أحمد"، (في كتابه الماضي المُعاش في جبال النوبة) بأنه: تدور الطقوس الدينية عند قبائل جبال النوبة بجنوب كردفان حول "الكجور" و "السبر"، و ذلك على مستوى القبيلة و المستوى الفردي معاً، و لكي نستطيع فهم العلاقات الدينية القائمة على هذه الطقوس و أثرها الاجتماعي و الديني في الحاضر لا بُد لنا من معرفة معنى هذين اللفظين. "الكجور" و"السِّبِر"."يوسف اسحق،٢٠٠٨م،ص٨٩).

معني كلمة " كُجُور ": لفظ "كُجُور" جرى استعماله في كل مناطق جبال النوبة بجنوب كردفان، على اختلاف لغاتها و لهجاتها. فهو مثل الألفاظ الأخرى التي ذاع انتشارها في النوبة مثل "سِبِر". فكل من هاتين الكلمتين، تختلف باختلاف اللغات التي في الجبال ولكنها على ذلك، ذاعت هكذا حتى عرفها الناس على هذا المحتوى. و "الكجور" كلمة روحية، نجدها في الرطانات "اللغات المحلية" (ta: musala تامصلا) و (bel، بيل) (kuni، كني)، و غيرها، فلكل قبيلة لغتها المحلية التي قد تختلف عن الأخرى، أما كل قبائل النوبة مع الاختلاف اللغوي، فهي يربطها شيئان يحددان اختلاف هذه القبائل عن سواها في سير حياتها هما "الكجور" و "التسبر". (محمد هارون، ٢٠٠٢م، ص٣١). أما "الكجور" عند قبيلة الدلنج – وكما جاء في كتاب (الماضي المُعاش في جبال النوبة منطقة الأجانج) للكاتب يوسف اسحق أحمد – فهو: "الشخص الذي تحل فيه روح الجد و تدخله في غيبوبة، تقام له في نهايتها الطقوس التي بدونها لا يكتمل توليه لهذا المنصب. و بعد ذلك يصبح هو الوسيط بين الناس و تلك الروح، و يملك القدرة على تلقي الأوامر منها، و معرفة رغباتها و نقلها من خلال طقوس معقدة و طويلة إلى أفراد قبيلته. و قد عُرف هذا النوع من العقائد عند كثير من القبائل الإفريقية و اصطلح الباحثون على تسميته بعقيدة الشامان (shaman cuit). وعلى الرغم من وجود بعض الاختلافات في كيفية ممارسة الطقوس الخاصة به من قبيلة إلى أخرى، إلا أن الفكرة واحدة، و هذا ينطبق – في رأي الباحث – على قبائل النوبة في جنوب كردفان أيضاً.

و للكجور بهذا المعنى أسماء كثيرة عند النوبة في جبال النوبة، و تختلف باختلاف ألْسِنَة القبائل، فالنمانج يسمونه كوني (kuni)، و التيما كامال (kama)، و الميري تامسلا (tamsala)، و الكواليب بايل (bayel)، بينما يسميه الأجانج بكل فروعهم "أورو" (Auro). و على الرغم من هذا الاختلاف، نجد أن كل القبائل في جبال النوبة اليوم – بما فيهم المتحدثون باللغة العربية – يتفقون على اسم "الكجور". أما أصل الكلمة فيرى البعض أنها كانت "كوجي"، و تعني في لغة الأجانج "ركِب" أو "يركب"، و منها جاءت كلمة "كجور" بمعنى الركوب أو الامتطاء، و هذا التفسير معقول، غير أن الاسم مكون من مقطعَين: الأول "كُج" بمعني "حصان"، و الثاني "أرو" بمعني الروح، و من المحتمل أن الأجانج قد شبهوا الشخص الذي تحل فيه روح الجد "الكجور" بالحصان، خاصة و أن الحصان من الحيوانات المقدسة عندهم، و بذلك أصبح المعني "روح الحصان"، أو "حصان الروح". و بمرور الزمن أصبحت "كجور". (يوسف اسحق، ٢٠٠٨م، ص٨٩).

و يرى آخر بأن الكجور هو مصدرٌ للتشريع في المجتمعات الوثنية (اللا روحية) التي تدين و تعتقد في الكجور، فهو مصدر التشريع و منفذ كل الأحكام و العقوبات، "و هو الوسيط ما بين الآلهة و المجتمع، و يعمل على ترسيخ العادات و التقاليد و الأعراف القبلية التي تأثرت بالخيال و الخوف من قوى الطبيعة باعتبارها اليد التي تبطش بالعصا الظالمين الذين يخالفون أوامرها، لذا يعتقد بأن كل الكوارث ماهي إلا نتيجة لغضب الآلهة، فتؤدَّى الأسبار في المواسم المختلفة إرضاءً للآلهة حتى لا تغضب، و هنالك تشابه كبير بين كل قبائل النوبة في العادات و التقاليد و الطقوس الخاصة بالأسبار". (عبدالله محمد، ٢٠٠٩م، ص٣٦).

الكجور عند الدلنج:

عند قبيلة الدلنج – غير موقِعِهِ في القبيلة – "الجانب الروحي" له مهام أخرى، و للكَجَرَة مهام كثيرة يقومون بها لصالح أتباعهم كُلٌ حسب تخصصه، و يتولى كبير الكجرة الأمور الكبرى الخاصة بكل القبيلة، مثل الكوارث الطبيعية، كما يشرف على أداء الطقوس في الأعياد الكبرى مثل بداية الزراعة، و عيد الحصاد، كما يتولى القيادة السياسية في بعض المجتمعات (مثل مجتمع الغلفان)، و ذلك عندما يسجل القادة السياسيون غياباً لسبب من الأسباب.

و عند قبيلة الدلنج يقوم الكجور بكفالة الأيتام، و من مهامه أيضاً التنبؤ بما يمكن أن يحدث في المستقبل، و الكشف عن الجرائم التي يرتكبها الأفراد في الخفاء، مثل السرقة، هذه المهام الخاصة بكبير الكجرة و الذي ساوت مكانته مكانة كبير الكهنة في المعابد المروية، و يقوم كبير الكجرة بأداء مهامه في ساعات الحلول الروحي، و في هذه اللحظات تعتريه حالة من (الهستيريا)، يهتز فيها جسمه، و قد يدخل في غيبوبة في بعض الأحيان، ثم يبدأ مخاطبة الأفراد من حوله بلغة غريبة لا يفهمها إلا مترجمون ينقلون معانيها للآخرين. و من بين هؤلاء المترجمين زوجة الكجور. أما صغار الكجرة فهم يمثلون أيضاً أرواح الأجداد، و لكن ليس أجداد القبيلة كلها، و إنما يمثل الواحد منهم روح جد مجموعة من الأسر تعرف بـ(خشم البيت)، و هم الذين يجمعهم جد واحد و يكونون وحدة صغيرة داخل القبيلة.

النحاس عند قبيلة الدلنج:

النحاس ، عبارة عن طبول تُستخدَم كآلات موسيقية في المناسبات، كما تُستخدَم وسيلة إعلام أو إنذار في حالات الكوارث المختلفة، و يُلاحظ اختلاف استخدامها في جبال النوبة عن بقية أجزاء السودان، إذ يرتبط استخدام النحاس غالباً بالسبر، و فيه أيضاً خلط ما بين السلطة و السبر، "فالنحاس مناسبة في بداية العام الجديد، و يكون في يوم الجمعة، و للنحاس بيت خاص يُسمى بما يعني ترجمته حرفياً (بيت الله)، و يُشرف عليه أشخاص معينون (أيورا) أو الجندي، الذي يشرف على البيت، و لا يدخله إلا من هو طاهر، و يوجد داخل البيت قُلة للماء اعتقاداً منهم بوجود الأرواح، و هو مكان للدعاء يُستجاب في الحال. أما الجندي، يراعى اختياره كونه أكثر انضباطاً، و حسن السير و السلوك، حيث يقوم بإشعال النيران داخل البيت كل مساء، و يطلق أفضل أنواع البخور، و أيضاً يشعل الجندي النار أعلى قمة الجبل عندما يتوقعون حدوث شيء كالحرب مثلاً". (صالح تية، ٢٠١٠م، ص٤٦).

صورة رقم (١٤) ، نموذج للنحاس عند قبيلة الدلنج

الثقافات الغذائية عند قبيلة الدلنج:

تتعدد أنواع الأطعمة و الأغذية التقليدية في جبال النوبة عامة، و بمنطقة الدلنج خاصة، و منها ما يتفق عليه الجميع في المنطقة، و منها ما هو خاص بمنطقة دون الآخرى. و المُتفق عليه مثل: (العصيدة) و (المديدة) بأنواعها المختلفة).

١. العصيدة: وجبة رئيسه لإنسان الدلنج، تُصنع من دقيق الحبوب المختلفة، أهمها الذرة بأنواعها، حيث تؤكل باللبن أو الزيت أو بملاحات مصنوعة من البقوليات المختلفة. و العصيدة نوعان، هما:

أ. **الأولي:** تُصنع من العجين المُخمَّر لدرجة الحموضة، مع إضافة القليل من الدقيق، و يستغرق زمناً في الطهي. أي أنها تتكون من الماء المغلي إضافة إلى العجين المخمر ثم الدقيق.

ب. **الثانية:** تصنع من الماء و الدقيق أو "اللبَن و الدقيق"، و تُوكَل باللبن، و تُسمَّى: "أم لبنين"، أو "أم حليبَين، و هي سهلة و سريعة الطهي، و تنتشر كثيراً في أوساط الرُّحَّل.

٢. **المريسة:** مشروب شعبي يُصنع من الذرة الرفيعة، و يُعتَبَر مصدراً مُهماً من مصادر الغذاء بشكل عام، خاصة في المناسبات المحلية كالنفير و الأسبار، و في سبر الأرومالجي يُقدَّم لأرواح الأرو "الأسلاف".

٣. **الكُرناكة:** (بضم الكاف الأولى)، هي النّواة الداخلية لثمار اللالوب، ثمار شجرة "الهجليج"، حيث يتم كسر الغلاف الخارجي لثمرة اللالوب و تؤخَذ النواة الداخلية "اللُّب" الذي يعتبر البذرة أو الثمرة الحقيقية لشجرة الهجليج، ثم تُغلى بالماء. و برغم مرارة طعمها و صعوبة كسر غلافها الخارجي لصلابتها إلا أن النوبة يأكلونها، كما يأكلون ورق هذه الشجرة في مرحلة النمو في بدايات موسم الأمطار، حيث تكون في قمة الاخضرار، أما في مرحلة ذبولها و جفافها تستقر بداخل تجاويفها نوع من الديدان يُقال له (دود ماني)، تعد أيضا غذاءً، و يلاحَظ استفادتهم من شجرة اللالوب في كل مراحلها". (صالح تية، ٢٠١٠م، ص٣٧).

٤. **الجراد:** يأكلون الجراد، و هو من الحشرات التي تأكل الزراعة، و هي كثيرة الانتشار، غير أنها من أشهى المأكولات لإنسان جبال النوبة، و خاصة قبائل الأما المجاورة.

صورة رقم (١٥) ، نموذج للقدح والثقافة الغذائية لقبيلة الدلنج"سبر الأرومالجي"

صورة رقم (١٦) ، نموذج لمشروب "المريسة" البلدي

المبحث الأول:

فلسفة الطقوس عند قبيلة الدلنج

الطقس:

جاء في معجم المنجد في اللغة و الأعلام أنَّ: "طقس – الجمع طُقُوس – و تعني: الطريقة، و غلب على الطريقة الدينية، فهو بمعنى النظام و الترتيب و إقامة الشعائر". (المنجد،٢٠٠٠م، ط ٣٨، ص٤٦٨). و جاء في مجموعة من المعاجم بأن الطقس: طقوس، و اسم، طقوس جمع طقس، و الطقس: هو النظام والترتيب. الطقس: حالة الجو من برد. الطقس: و عند المسيحين، نظام العبادات الدينية و أشكالها، شعائرها و احتفالاتها. اتفقت مجموعة من المعاجم بأن: الطّقسُ: النظام و الترتيب. و الطقس – عند النصارى – نظام الخدمة الدينية أو شعائرها و احتفالاتها" وطقس: (كلمة من أصل يوناني، و هي "Taxic"، و معناها: ترتيب، أو نظام).

ويرى صالح عبدالقادر في (كتابه الطقس والاسطورة تشكيل الصورة المسرحية) بأن: "إذا كان المعتقد عبارة عن خبرة ذهنية تأملية ومجموعة من الأفكار المتعلقة بعالم المقدسات والاعتقاد والإيمان بها فان الطقس: عبارة عن مجموعة من الأفعال المتعلقة بأسلوب التعامل مع العالم، ويتمظهر ذلك كأنه اقتحام على العوالم القدسية، وفتح وسائل اتصال دائمة معه فالطقس يتكون من التكرار النمطي المغلق لنشاط ما ويعني ذلك تكرار الممارسة الطقسية من قبل الجماعة وقت مناسبتها"(صالح عبدالقادر،٢٠١٦م،ص٢١).

تعددت الآراء حول مفهوم كلمة (الطقس) كسلوك ممارَس ارتبط وجوده بالمقدَّس، الوجود المعتقدي للمجتمع الإنساني منذ العصور الأولى في تاريخه، و التي كانت نتيجة حتمية، مثلت ردود أفعال تجاه قوى الطبيعة المختلفة و التي صعب عليه حينها إدراك كنهها. و الطقوس – كما يُعرفها علماء الأنثروبولوجيا – "علم دراسة الإنسان"، و هي مجموعة حركات متكررة يتفق عليها أبناء المجتمع الواحد. و تُصبح الطقوس إحدى تجلياتها الرئيسة، نوعاً من السلوك الاجتماعي، و لها صفتها الرمزية التي تنعكس من خلال الشعائر والممارسات الدينية، و أحياناً يتم التعبير عنها في السياق الاجتماعي الثقافي بـ(العادات و التقاليد)، و في ذات السياق فهي توضح معالم التركيب الاجتماعي، إذ تحدد أنماط السلوك و العلاقات الاجتماعية القائمة بين المجتمع". (عبدالوهاب الشفيع، ٢٠١٦م، ص٤٦).

و يرى مأمون زروقفي كتابه(ملامح وإضاءات القيم الفكرية والجمالية بين المسرح والتراث التقليدي الافريقي) بأن: الطقوس و الممارسات الشعبية ذات الطابع الطقسي هي أصل ثقافة المجتمع الإفريقي التقليدي، و المجتمعات الإفريقية لها أنظمتها الدينية و الاجتماعية التي تتشكّل من نسقٍ من المعتقدات و التصورات و المفاهيم الفكرية والروحية و الجمالية، و ما ينبثق عنها من ممارسات و طقوس دينية و اجتماعية، و هذا النسق يعكس فلسفة المجتمع الإفريقي التقليدي في نظرته للكون و القوى الحيوية". (مأمون زروق، ٢٠١٤م، ص٢٦).

و يرى الباحث أنَّ منطقة جبال النوبة، لا تنفصل عن الثقافة الإفريقية الغنية بالطقوس و الممارسات الطقسية في كل مناحي الحياة، منذ الحمل و الولادة، السماية، الرضاعة، إلى الموت و الدفن، في كل هذه

المراحل يمر الإنسان بطقوس محددة، و هو يؤمن بها، مع الاعتقاد التام في هذه الطقوس مما جعل المنطقة غنية بالممارسات الطقسية.

الدراما الطقوسية:

ينتمي المصطلح غالباً إلى العصور الوسطى الأوربية، و يدُل على التمثيليات الدينية التي تستمد موضوعاتها من الكتاب المقدس، و تقدم في الأعياد و المناسبات الدينية كجزء من الطقوس الخاصة بالكنيسة الكاثوليكية الرومانية. و في بداية الأمر، كانت تلك التمثيليات تُكتَب باللاتينية لتمتزج تدريجياً بمظاهر الحياة الدنيوية.

دراما المأثورات الشعبية:

كما جاءت في معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية (دراما الناس) تمثيلية بسيطة التكوين الدرامي، شبه مرتجلة، تعتمد في استخراج مادتها الأساسية على قصص المأثور الشعبي ذي الصبغة المحلية. وعادة ما يقوم بأدائها بعض سكان المناطق الريفية الذين يعيشون تلك المأثورات في ثقافتهم العامة، و ذلك في مناسبات دينية أو قومية. أما في الحاضر، فالمصطلح يعني في الولايات المتحدة الأمريكية: المسرحيات التي يكتبها محترفون عن وعي وخبرة درامية، و يعالجون فيها تقاليد، و مواقف، و متاعب الجماهير وأزماتها. و عادةً ما تتم تلك المعالجة في صيغة واقعية مفعمة بالروح الإنسانية. (إبراهيم حمادة، ١٩٧٢م، ص١٥١).

و الطقوس في جبال النوبة دائماً ما تأخذ شكلاً احتفالياً، و يكون فيها الجمهور في شكل الفُرجة ومشارك في الطقوس بصورة فاعلة، عدا الأسبار و الطقوس الشخصية، و فيما يلي يتعرض الباحث على بعض الطقوس و الممارسات الطقسية في منطقة جبال النوبة بصفة عامة، و منطقة الدراسة (الدلنج) بصفة خاصة.

الطقوس عند قبيلة الدلنج:

في أشكال الطقوس المختلفة لدى قبيلة الدلنج نجد أشكالاً مختلفة شبيهه بتمثيليات المأثورات الشعبية، و كذلك في هذه الطقوس تُمارَس أشكال أدائية يغلب فيها الطابع الرسمي، و لكنها تحمل في طياتها بذرة التمثيليات المأخوذة من المأثورات الثقافية. و من ذلك لاحظ الباحث أن أغلب أشكال الطقوس والممارسات الشعبية الاحتفالية في منطقة الدلنج – و عند قبائل الأجانج – يغلُب عليها (الرقص)، و يكون الرقص الشعبي السمة المميزة للطقوس. كما نجد أن كُل الطقوس و المارسات الاحتفالية لدى قبيلة الدلنج يأخذ الرقص و الغناء السمة المميزة للطقس، ابتداءً من طقوس (الولادة، السماية، الختان، و طقوس العبور، حتي طقوس الموت و الدفن)، يُمثل الرقصُ الشعبي فيها السمة المميزة .

طقوس "العبور": "**العبور**"، هي الطقوس التي تُجرَى للشخص بمناسبة العبور من حالة سابقة أو وضع سابق إلى حالة لاحقة و وضع جديد. كذلك يُطلَق على هذه الطقوس طقوس أو عادات دورة الحياة، حيثُ تُصنَّف إلى: الميلاد، الزواج والوفاة.

الأسبار الشخصية: يمتد نشاط الكجور عند قبيلة الدلنج إلى هذه الطقوس، و رغم أن الفرد قد لا يسعى في طلب الكجور لفترة قد تطول أو تقصر إلا أنه يحتفظ بشيءٍ مِن طلاسم الكجور. و الأسبار الشخصية هي أسبار أشبه بالنذر، و هي فردية، و لكنها في حالات تتعدى الفرد و الجماعة". (مقابلة مع الملك "سليمان جبر الدار، ٢٠٢١م).

طقوس الزواج الولادة و السماية و الختان عند قبيلة الدلنج:

أ/ طقوس الزواج:

المرأة عند قبيلة الدلنج – و منذ ولادتها – تُشارك في مجتمعها، و لها أهمية في المجتمع، تُشارك بنشاط منذ صغرها مع أشقائها الذكور في رعاية الحيوانات، و زارعة الأرض، و غيرها من الأنشطة المُدرة للدخل. هذا إلى جانب مسؤوليتها عن توفير الغذاء للرجل الذي عادةً ما يقوم بمهام شاقة تتمثل في جمع الحطب و الماء من مسافات بعيدة. "فبالرغم من تشابه مطلوبات الزواج بشكل كبير لدى معظم شعوب النوبة، إلا أننا نلاحظ بعض الاختلافات الناتجة عن طبيعة المجتمع الديني للمجموعة، هذا إلى جانب الأثر الثقافي الناجم عن الاحتكاك بمجموعات ثقافية أخري، كما عندما يُعجَب شاب بفتاة في مجتمع الدلنج، يمكنه التقرب منها بأشكال مختلفة من أجل الحصول على موافقتها بالزواج قبل التقدم لعائلتها. إذ يمكن أن يرسل أحد أقربائه أو أي فتاة موثوق بها لإبلاغها باختياره لها إن كان غير واثقٍ من ردها، و يُريد تجنب الإحراج". (عبدالمنعم حسن،٢٠١٧م، ص٦٤). لمجموعة الأجانج بصفة عامة وقبيلة الدلنج كجزء منها عادات تمارس بعضها على المستوى الجماعي في داخل القبيلة، مثل الختان و الخطوبة، و بعضها يُمارَس على مستوى الأسرة، مثل الاحتفال بذكرى أرواح الموتى و الولادة و السماية، و هذه العادات عند قبيلة الدلنج، يلعب الكجرة فيها أدوراً متفاوتة في بعض مراحلها مما يجعل عملية الفصل بين الناحية الدينية والاجتماعية أمراً صعباً، و في الماضي كانت الخطوبة تتم بشكل جماعي عند قبيلة الدلنج، و في تاريخ واحد و هو يوم الاحتفال بسبر"أرومالجي"، و في هذا اليوم يُلازم الشاب الفتاة التي وقع اختياره عليها في كل تحركاتها، و بعد أن يتأكد من صحة اختياره، يُخبِر والده لكي يتقدم إلى أهلها طالباً زواجها. أما الطقوس الرسمية للزواج فتبدأ في شكل سلسلة من المراسم الطويلة التي تُسمَّى (كولدقونيا Koldogonya) و فيه يتم تسديد المهر و بعدها يُمكن ترحيل العروس إلى بيت زوجها، و هذا ما كان تفعله قبيلة الدلنج". (يوسف اسحق، ٢٠٠٨م، ص١٣٠).

في الفترات الاخيرة عند قبيلة الدلنج يختار الشاب الفتاة التي ينوي الارتباط بها. كما قد تختار الأسرة فتاةً محددةً بموافقة الشاب. فعادة ما يكون مثل هذا الاختيار نتاجاً لصداقة تربط والد الشاب بعائلة تلك الفتاة. فترغب الأسرة في تمتين هذه العلاقة بالزواج الاختلاط (الدم). بعد تحديد الفتاة يقوم أهل الشاب بمقابلة أسرة الفتاة فيما يُسمَّي بـ(فك الخَشُم)، فيقدمون خلال هذه الزيارة الهدايا لأهل العروس. ففي حالة الموافقة، تُحضِر أسرة العريس ما يسمى بـ(البينة) أو (الشيلة)، و هي عبارة عن المأكولات و احتياجات العروس. بعد ذلك تأتي مرحلة عقد القران التي تعقبها رقصة "الكرنق". ثم يلي ذلك قطع "الرحط"، حيث ترحل بعده العروس إلى منزل الزوجية، لتمكث فيه سبعة أيام تخرج بعدها لتستقبل مهنئيها. "مهر الزواج

عند أغلبية الأجانج يدفع لأسرة العروس عيناً و ليس نقداً، و هو عبارة عن أبقار و أغنام، و بنادق، أو ذرة، و بعد الموافقة على طلب البنت تقدم بعض الهدايا، و يكون التعارف بين الأسرتين، و يقوم الشاب بتقديم بعض الهدايا و المساعدات لأسرة الخطيبة، كالمساعدة في البناء و الزراعة وغيرها، مع تبادل الاحترام. في بعض القبائل يتم نقل الزوجين إلى منزلهما الجديد المخصص لهما بعد الزواج مباشرة، و الجدير بالذكر أن الطقوس الدينية لا تظهر إلا في المراحل الأخيرة للزواج، عندما تذهب العروس إلى الكجور ليضع في عنقها عقداً من الخرز يبقى معها إلى الأبد، و لا تخلعه إلى الممات. و في حالات أخرى يقيم الزوجان مع أسرة الزوجة لفترة قد تزيد عن العام، أي إلى ما بعد الإنجاب أحياناً، لإجراء طقوس معينة للمولود الجديد، منها تعليق الحبل السري على شجرة اللالوب (الهجليج) بجزء من الفخار، أيضاً و ضع زيت مخلوط بالرماد أو السكن (مسحوق الفحم النباتي أو بقايا أثر الدخان داخل المنازل) على جبين المولود، أو ربط الودع على عنقه حفاظاً من العين". (يوسف اسحق، ٢٠٠٨م، ص ١٣٢).

أما الطلاق، فيرى البعض أنه لم يعرف عند الدلنج في الماضي، و لَم يُمارَس قي مجتمعهم إلا في الآونة الأخيرة نتيجة للتغيرات التي طرأت على التظام الاجتماعي بفعل المؤثرات الخارجية". (مقابلة مع عفاف بخيت كباشي، ٢٠٢١م).

صورة رقم (١٧)، نموذج للعروس عند قبيلة الدلنج الدلنج الصورة ضمن "سبر الأرومالجي"

صورة رقم (١٨) ، نموذج لصورة العروس يظهر في الصورة أستخدام الدلنج للبروش ضمن المصنوعات اليدوية للمرأة

طقوس الميلاد:

أما الولادة و السماية فهما مناسبتان تكتسبان أهمية كُبرَى عند قبائل جبال النوبة بصفة عامة، وقبيلة الدلنج بصفة خاصة، هذا و عندما تظهر علامات الحمل عند المرأة من الدلنج تحديداً يتوقف زوجها فوراً عن ممارسة كثير من الأعمال العادية التي كان يمارسها في الماضي، مثل ذبح الحيوانات أو الطيور، الصيد، حلاقة الشعر، حفر الأرض، و تقليم الأظافر، لاعتقادهم أن هذه الأعمال سوف تلحق الضرر بالجنين في بطن أمه. و من الملاحظ أن بعض الأفراد أنهم – إلى اليوم – يحرصون على هذه الموانع، خاصة قبيلة الدلنج. و عندما تضع المرأة مولودَها، يُسمح للرجال بزيارتها، و يُوضَع لهم إناء به زيت وقطعة لحم يمضغها الزائر ثم يخلطها بالزيت و يمسح بها جبين الطفل و صدره، و كذلك يفعل لأمه، و يُفضل أن يقوم بذلك الفارس القادم من بعيد". (يوسف اسحق، ٢٠٠٨م، ص١٣٢).

إن بعض الطقوس الخاصة بالسماية و الولادة التي مارسها الدلنج و بعض القبائل الأخرى في جبال النوبة من أسلافهم في الماضي، لا زالت مُعاشَة اليوم، حتى عند القبائل غير النوبية في المنطقة، و من ذلك أن المرأة لا تخرج من بيتها إلا أن يمضي على الولادة أربعون يوماً، و أول ما تفعله هو الذهاب إلى البئر أو النبع لجلب الماء، و التبرك. هنالك طقوس شبيهه بذلك تمارس في مناطق أخرى من السودان، مثل المناطق النيلية، إن المرأة هناك لا تخرج من البيت بعد الولادة إلا في مساء اليوم الأربعين من تاريخ الولادة ، و تحمل طفلها المولود إلى النهر لغسله، ثم يربط بين هذا التقليد و عادة تعميد الطفل بالغطاس

عند المسيحيين. ويذكر أن طقس و تقليد أربعين الولادة لا زال متبعاً في بعض الكنائس الشرقية بمصر وإثيوبيا ومعظم إنحاء السودان." يوسف اسحق،٢٠٠٨م،ص١٣٢).

طقوس السماية عند قبيلة الدلنج:

في اليوم المحدد للسماية عند قبيلة الدلنج، يُحضِر والد الطفل "جلد وَرَل" يُصنع في شكل سيور تُربَط للمولود في يده، ثم يُطلَق عليه الاسم الذي يلازمه طوال حياته، و في بعض الأحيان يُستَعمل جلد الحرباء لنفس لغرَض عند بعض فروع الأجانج، ولعل هذه الحيوانات كانت مقدسة عند أجدادهم في الماضي. و بعد السماية تسير حياة المولود بصورة هادئة إلى أن يصل سن البلوغ، و في هذه المرحلة لا بُد من أن تُجرَى له عملية الختان – إن كان الولودُ ذَكَراً – أما البنات فلا تُجرى لهن عملية الخفاض". (يوسف اسحق، ٢٠٠٨م،١٣٢).

الختان وأدواته عند قبيلة الدلنج:

في الماضي كانت عادة الختان تُمارَس مصحوبةً بمجموعة من الطقوس التي تكسبها أهمية قصوى في حياة الفرد من الأجانج، و بما أن هذه الطقوس قد اختلفت في طريقة أدائها من فرع إلى آخر في داخل مجموعة الأجانج الواسعة الانتشار، فسيكتفي الباحثُ هنا باستعراض ما يحدث عند قبيلة الدلنج، لأن طقوسها أصل الطقوس للمنطقة و الدراسة، و تشمل كل ما تفعله الفروع الأخرى مع بعض الاضافات.

تتم عملية الختان عند قبيلة الدلنج بقطع جلد مقدمة الذكر، عن طريق شده بحبال رفيعة مصنوعة من لِحَاء شجرة التبلدي، هذا و يُستعمل في عملية الختان هذه أداة (الفأس)، و هي فأسٌ شبيهةٌ بالفاس الفرعوني، و أيضاً هناك حجرٌ أملس يُسمى (كولوم "Kulum")، بالإضافة إلى قطعة خشب كبيرة تُسمى (ميرق "Mairage")، فيُقطع الجلد المشدود من مقدمة الذكر بواسطة الفأس بعد ضربِهِ على الحجر الأملس ضربة واحدة، ثم يُرجع باقي الجلد إلى الأمام، و يُوضع على الجرح عُشبٌ يُسمى (أم قوب) بعد سحنه، فهو علاج تستعمله قبائل الأجانج لكل الجروح، ثم يُلَف المتبقي "مكان الجرح" بلحاء شجرة اللعوت، و يُدفن الجلد المقطوع في مكان الختان. هذا الاجراء العلاجي يدل على معرفة قبيلة الدلنج للطب الشعبي "البديل" و الاستفادة من البيئة المحيطة في الوقاية من الأمراض. و بعد إتمام عملية الختان – و عادةً ما يكون جماعياً – يتوجه الشباب إلى منطقة معينة في الجبل وارفة الظلال للقيلولة و أخذ قسط من الراحة، وكذلك بغرض الابتعاد عن الناس و الأهل و النأي بآلامهم و أنَّاتهم بعيداً عن المجتمع، حيث يتبعهم أبناؤهم "المرافقون" الذين يعرفون بـ(البرن ندونجي)، و مفردها (البرن ندو) بالمأكل و المشرب في مقر إقامتهم النهارية، فيما يعودون في المساء إلى مقر منامهم، و يصاحب طقس الختان عند الدلنج الغناء والرقص و تشجيع الاطفال على عدم البكاء من الم الختان". (عبدالمنعم حسن، ٢٠١٦م، ص٦٢).

التنشئة الاجتماعية عند قبيلة الدلنج:

في بداية التنشئة الاجتماعية يكون الإشراف أو الإرشاد للطفل بواسطة أقرب شخص من القرية أو المنطقة، و ليس بالضرورة أن يكون من الوالدين، و هو ما يسُمي بـ(التنشئة الجماعية) لكل جيل من الأجيال بالمنطقة، الأمر الذي يعكس فلسفة التربية الاجتماعية لدى مجتمع قبيلة الدلنج، هنالك طقوس

خاصة متعلقة بالأسبار، و تبدأ منذ فترة الحمل، مروراً بالولادة فالرضاعة و الفطام، ثم يبدأ إيكال بعض المسؤوليات للصغير، و يتطور و ينقل من مرحلة لمرحلة أخرى، و هو يتحمل في كل مرحلة مسؤولية تتناسب و سنه من رعاية الأغنام ثم العجول ثم الأبقار، و يأتي بعد ذلك الزواج و تحمل المسؤولية الأسرية. و مِن المظاهر المشتركة لهذه الأسبار هي مرتبطة بـ"الرقص و الغناء" فنجدها مرتبطة بالفرح وتشارك فيها القبائل المختلفة، و يكون ذلك مظهراً من المظاهر الاجتماعية للقبائل النوبية – و بعض القبائل الأخرى – التي تُشارك النوبة السكن في المنطقة". (علي سنقادي، فيصل بشير، ٢٠٠٥م،ص٤٠).

طقوس الموت عند قبيلة الدلنج:

الموت حدثاً حزيناً عند كل المجتمعات البشرية، وعند قبيلة الدلنج له طريقة خاصة في الطقوس المصاحبة للموت. "حيث تقام العديد من الاحتفالات الطقسية المصحوبة بالرقص والغناء. عند موت الرجل المُسن، يُعبر أفراد المجتمع عن حزنهم بأشكال مختلفة، و يبقون مع أسرة المُتوفَّى لأكثر من أسبوع. يُعرّف الأجانج الموت بـ"انفصال الروح" – و تُعرف بـ"الظل – عن الجسد، فإذا توحدت الروح مع الجسد تكون الحياة، و إن فارقته كان الموت، و يكون للكجور في حالات الوفاة دور كبير، ففي حالات غياب الأفراد عن أسرهم لفترات طويلة فهم عادة ما يلجؤون للكجور للمساعدة لمعرفة ما إذا كان على قيد الحياة أم لا. يدخل الكجور إلي بيت الغائب أو غرفته مع بعض الأدوات المتعلقة بحرفته، وبعد أن يعد طقوسه يصدر صوت من داخل الأرض شبيه بصوت الشخص المفقود، عندها يسأل الكجور أسرته بالتحدث إليه و سيُجيب عليهم. و هذا يعني انفصال الظل عن الجسد، و أن الشخص قد توفي. أما إذا لم يسمع الصوت فهذا يعني اتصال الظل بالجسد، مما يعني بأن الشخص لا ازل حياً. فالروح تأتي فقط في حالات الموت الحقيقي. تقوم مجموعة الكجور بأخذ (الظل) أو الروح وتتخلص منها في بئر عميقة وسط الجبال، و يقوم الكجور بالتحدث إلى الروح المنفصلة التي توصيهم ببعض الأشياء لتؤدي لها، أو ممتلكات معينة لتوضع في القبر أو بعض الاحتفالات التي يجب أن تؤدى لتجنب انتقام السفاح المتعطش للدم.

يقوم الأهل عادة بذبح ماعز و مزج دمها بعصير العرديب ورشها في كافة أرجاء منزل المتوفَّى تجنباً للانتقام، و يتم اختيار أشخاص محددين لأكل لحم الماعز المذبوحة. على الرغم من حالة الحزن، إلا أنه عند وفاة الشخص المُسِن يتغنى الجميع بذكرى خدماته، إذ أنهم يعتقدون أنه عاش بما فيه الكفاية، و أنه لا داعي لتقديم العزاء لهم بمرارة كما يعزى في الشاب الذي كانوا يتمنون أن يروا أبناءَه، و أن يتمتع هو بحياته". (جلال تاور، ٢٠١٠م، ص٦٤).

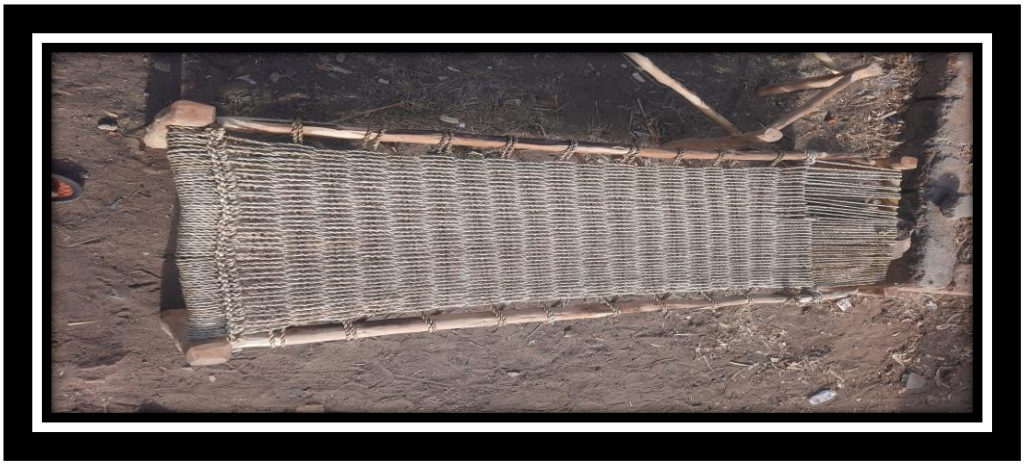
طقوس الدفن عند قبيلة الدلنج:

تختلف الطقوس المصاحبة لدفن الموتى عند قبائل الأجانج باختلاف مكانة الميت الاجتماعية، فهنالك رجال الطبقة العليا في المجتمع، مثل: الكجور، الشل (الملك)، الفارس، و الرجل المُسن، و أخيراً عامة الناس. و في كل الحالات – عدا حالة الرجل المُسن، و الذي يصاحب دفنه الغناء و الرقص – تتوقف كثير من العادات الاجتماعية تماماً لمدة خمس سنوات لا يتم فيها زواج و لا يدخل الرجال على زوجاتهم، و كذلك يحلق جميع أقرباء المتوفى رؤوسهم بما فيهم النساء عند بعض فروع الأجانج مثل الفندا،

وعندما يموت الشل عند الكاركو. ويجهز الميت للدفن بكامل أدوات زينته عدا أسورة الكجور و الشل، التي تنزع ليستلمها خليفته، هذا عند الدلنج. و بعد تجهيز الجثة بكل احتياجاتها، تُلَف جيداً بقطعة من القماش، ثم تُطوى من فوقها قطعة برش، و بذلك تكون جاهزة لحملها إلى المقبرة. و يتكون القبر من حفرة رأسية ذات شكل أسطواني يبلغ طولها حوالي مترين و عرضها متراً واحداً، يُدفَن فيها الميت، عدا الكجور الذي يدفن في بيته". (يوسف اسحق، ٢٠٠٨م، ص١٤٢).

و عند الدلنج تُحفر مقبرة الكجور لعمق متر و نصف من سطح الأرض في شكلٍ دائري، ثم في نهاية هذه المرحلة تُحفر دائرة في منتصفها لعمق حوالي متر، و أسفل هذه المسافة الثانية تعمق الحفر وتوسع في وسع حوالي مترين لتحمل أكثر من رجل، و آنذاك تكون المقبرة صالحة لدفن الكجور، فيُحمَل الجثمان إلى مكان الدفن على عنقريب. و ما زال كثير من السودانيين _ و إلى الآن _ يحرصون على حمل الميت على العنقريب، "أما الكجور فلا تحمل جثته، و إنما تُسحَب سحباً على رجليها، و تُحرك نحو القبر كأنه حي يمشي عليهما، و هُم بذلك يعبرون عن اعتقادهم بأن الكجور لا يموت، و إنما يرحل إلى"توالا"، أي: الدار الآخرة. و تُنزل الجثة داخل القبر و الأرجل إلى أسفل، و يكون في الداخل رجل واحد، و في بعض الأحيان أثنان يستلمانها ثم يقوم أحدهما بسحبها عبر الممر إلى غرفة الدفن، حيث ترقد على اليد اليمني و الرأس نحو الجنوب، و إلى جانبها جُثث أخرى لموتَى سابقين من أفراد الأسرة، أما الكجور و أفراد الطبقة العليا، فتوضع جثثهم على"عنقريب" يتم تركيب أجزائه داخل المقبرة، و يُجلَّد العنقريب بجلد أضحية ذبحت بهذه المناسبة، و يكون الرأس فوق مسند من الخشب، و تُوضَع على حافة العنقريب عصاة من الحديد، و زيت في يقطينة مزينة بالودع. و بعد وضع الجثة بالطريقة الموضحة، يخرج من بداخل القبر و تُسَد الفتحة بحجر أو قطعة من الخزف، أما المدخل الرئيسي فيُهال عليه التراب ليكون كومة دائرية الشكل، هذا و يمكن فتح هذه المقبرة كلما أريد دفن أحد أقرباء صاحبها – عدا مقبرة الكجور – لأنها مقدسة". (يوسف اسحق، ٢٠٠٨م، ص ١٤٥).

فمثل هذا القبر يصلح للدفن فيه مرات عديدة، يفتح باب القبر لإدخال الميت فيه ثم يقفل، و هكذا. و مقابر الكجور – التي بالأجزاء الشمالية لمنطقة جبال النوبة – لا تُفتح مرة أخرى لدفن كجور آخر، و هذا عكس التي بجنوب الجبال، ففي أعلى الجبل "جبل كولا" بمنطقة "ميري برا" غرب كادقلي، حيث المنزل الخاص بمراسم الكجور و الشعائر و الأسبار، هنالك مقبرة مسورة بالحجر و شجرة التبلدي التي بأسفلها حجر صغير توضع عليه الطبول، و هذه الشجرة نفسها فيها اعتقاد خاص، هذه المقبرة مسورة بالحجر في شكل مستطيل وارتفاع هذا السور حوالي المتر تقريبا، تُفتح هذه المقبرة و تُخرَج عظام الكجور المتوفَّى لِتوضَع جانباً ثم يُدفن الكجور الآخر، و هكذا، هذا يعني أن الكَجَرَةَ العُبَادْ الذين تولوا مسؤولية هذه الدار، دُفِنوا تباعاً في هذا القبر الواحد". (محمد هارون، ٢٠٠٢م،ص١٠٩).



صورة رقم (١٩)، نموذج لصورة العنقريب عند الدلنج- يختلف فقط في الأحجام لدى قبائل المنطقة

طقوس سبر المأتم في جبال النوبة:

"سِبِر المأتم" من الأسبار التي تحافظ عليها المجتمعات النوبية اعتقاداً منهم بأن الذي مات هو قد فارق الحياة جسدياً فقط، لكن روحه ما تزال حية تتجول في الجبال و المزارع و الأماكن العامة، و بعض الأشجار، لذا يحرص المواطنون في الجبال على تقديم الهبات و القرابين لتلك الأرواح خوفاً من أن تتحول إلى أرواح شريرة تعود لهم بالبؤس و القحط و المرض و الكوارث، و كما أن هنالك علامات قد تظهر في أي مكان هي الدليل على حاجة تلك الروح إلى كرامة أو تقديم القرابين، فقد تظهر قصبة من الذرة بها أكثر من سبعة رؤوس، و شكل غير مألوف و مخيف، أو قد يُرى في المنام الشخص المتوفَّى و هو يسأل عن إجراء طقوس السبر له، أو أي علامات تدل علي طلب المتوفى إقامة طقوس السبر له. بعد أن يجد أحد أفراد الأسرة إحدى العلامات الدالة، يعود إلى المنزل و يُبلِّغ أفراد الأسرة، لتقوم الأسرة في صبيحة اليوم التالي صباحاً بالذهاب إلى المزرعة للتأكد من رؤية مما قاله ذلك الشخص. و بعد التأكد يتم قلع تلك القصبة برفقٍ، و تُلَف بقطعة قماش، و تُحمل إلى المنزل، و يتم عقد اجتماع أسري لمناقشة إمكانية إقامة ذلك السبر. و يعتمد إقامة السبر على الحالة الاقتصادية للأسرة، و بعد الاتفاق يتم الإعلان عن موعد إقامة السبر و الزمن و المكان و مسؤوليات أفراد الأسرة "و خشوم البيوت" التي ينتمي إليها المتوفى. وللتجهيزات لهذا الطقس، يتم تجهيز المأكولات و المشروبات البلدية، و يتم دعوة أصدقاء المتوفي و القبائل المجاورة لحضور ذلك الطقس، بعض الرقصات الشعبية و الصراع، طقس الصراع مرتبط بالمتوفى إذا كان رجلاً، فيكون هنالك صراع، أما إذا كانت امرأة فيكتفي الطقس بالرقصات الشعبية، في ذلك اليوم يقوم الأصدقاء و الأسرة و كل من كان مقرباً من المتوفى، بذكر فضائل المتوفى و حسن خلقه و مواقفه البطولية خلال فترة حياته. أما إذا كانت امرأة فيتم ذكر حسن معاشرتها و عدد أبنائها و تعاونها مع الأسرة والأقرباء و الأصدقاء و حفظها لنفسها "عفتها".

و بعد ذلك يأتي الجميع إلى الطقس المعد لروح المتوفى، و هو في الساحة أو المكان المُعد للطقس، و يتم حفر مقبرة و يُحضر القندول أو القصبة الملفوفة بالقماش في شكل جثة تُحمل على أربعة و تُدفن في تلك الحفرة "المقبرة". وبعد الدفن يستمر الطقس و يتزايد إيقاع السبر و يعلو، و تعلو الأصوات و يستمر

"الرقص و الغناء" و الصراع – حسب مكانة المتوفى الاجتماعية – حتى المساء. و في نهاية السبر "الطقس" يؤذن للجميع بالانصراف بما فيهم أسرة المتوفى، و هذا ما يُسمى بـ(سِبِر القندول)، أو (طقس المتوفى). و الجدير بالذكر أن تلك الطقوس غير مرتبطة بحضور الكجور، بل يُبَلَّغ ضمن المدعوين للطقس". (على سنقادي، فيصل بشير، ٢٠٠٥م، ص٨٩).

المبحث الثاني

مفهوم طقوس تتويج الكجور عند قبيلة الدلنج

شخصية الكجور عند الدلنج:

يمثل الكجور الأب الروحي و المفكر الأول لمجتمع جبال النوبة عامة، و مجتمع الدلنج بصفة خاصة، لذلك فهو يمتاز بشخصية قوية، و رغم أنه لا يملك السلطة السياسية و الإدارية التي تحولت منه إلى زعماء العشائر و المحكمة الشعبية إلا أنه يؤثر بشكل ما على مجريات الأمور، فيمكنه أن يأمر الناس بإطاعة أمر المشايخ أو رفضه، و يرجع إيمان المواطن العميق بما يصدره الكجور إلى اعتقادهم بأنه عالِمٌ روحانيٌّ يؤثر على كل أمور حياتهم، و من شأنه أن يهب الحياة أو ينزعها، هو الوسيط بينهم و بين ذلك العالَم المقدس". (عبدالعزيز خالد، ٢٠٠٢م، ص٩٠).

و كما جاء في كتاب "الكجور و دور العرافة الإفريقية" لمحمد هارون كافي: أن الكجور كلمة روحية تستخدم عند كل قبائل جبال النوبة و سائر قبائل السودان ذات الثقافة الإفريقية، و هذا اللفظ هو المعروف عند كافة السودانيين. و هنالك عدة ألفاظ أخرى تعني نفس الكلمة، و هي تختلف من قبيلة إلى أُخرى باختلاف عامل اللغة، و هذه الكلمة "الكجور" مأخوذة من جبال النوبة الشرقية من الفِعل "كج"، و التي تعنى: "علق"، و معنى آخر يعني أنه "العابد المتفقه"، و معانٍ أخرى غير هذين نجدها بجبال النوبة.

و "الكجور" هو الوسيط الروحي أو الشخص الذي تقمصته الأرواح و تعلقت به. و الحديث عنه هنا ليس لأنه شخصٌ مفرد، بل من جانب أنه الأداة العظمى التي تنظم حياة الأفراد في منطقة الدلنج. و عندما نتحدث عن الكجور فإننا نتحدث عن جانب الجوهر العام للحياة الشعبية في جبال النوبة في جانبي العقيدة والعادة". (محمد هارون، ٢٠٠٢م، ص٩).

و يرى الباحثُ أنَّ الحديث عن "الكجور" و "الأسبار" التي تقام بمنطقة الدلنج هي أساس الثقافة المحلية، لذا يكون الحديث عن الكجور كذلك و عن ارتباط الكجور بالمجتمع و صِلة المجتمع به، و عن الطريقة التي على هديها يسير تراث النوبة الشعبي متمثلاً في هذا النظام الكجوري، و الأسبار عند قبيلة الدلنج، و الأسبار الشبيهة لسبر الأرومالجي عند قبائل النوبة بالمنطقة.

صورة رقم (٢٠) ، (أزياء) و درع و حربة الكجور عند قبيلة الدلنج

صورة رقم (٢١) ، صورة للباحث بأزياء أخر كجور للدلنج ضمن عرض مسرحي (طقس تتويج الكجور).

طقوس تتويج الكجور عند قبيلة الدلنج:

يتم ترشيح الفرد لمنصب "كبير الكَجَرَة" بطريقة متشابهة عند كل قبائل النوبة في المنطقة، غير أنه توجد هنالك بعض الاختلافات الطفيفة في الطقوس الخاصة بعملية التتويج النهائية، و التي بها يستطيع المرشح أن يمارس سلطاته كممثل لسلطات "الأرو" روح الجد الأكبر، و تبدأ عملية الترشيح لهذا المنصب بعد وفاة كبير الكجرة، و ذلك بحلول روح الجد في عدد كبير من الأفراد، و في ذلك إشارة إلى رغبة هذه الروح في اختيار أحد ليحل محل الكجور المتوفى. و يدخل الشخص الذي تحل فيه الروح في حالة غيبوبة لفترات زمنية متفاوتة، و قد يرى خلالها بعض الأحلام المزعجة، و هذه إشارة يفهمها كبار القبيلة جيداً، ومنها يستنتجون أن هذا الشخص قد تم ترشيحه من قبل الأرو "الروح".

و عند الكُدُر يُختَبَر الشخص الذي تحل فيه الروح للتأكيد من صحة ذلك، و يستعملون في هذا الاختبار عصاً لها شكل صليب في طرفها الأعلى تُسمَّى (تاجير Tagir)، و يُوضع التاجير في أنف من يدعي أنه قد حلت فيه روح الجد، إذا كانت حالته صحيحة يبدأ فوراً في الحديث بلغة الكجرة، و إلا عرفوا أنه مُدَّعٍ". (يوسف اسحق، ٢٠٠٨م، ص٩٧). و عند قبيلة الدلنج يتم الاختيار بعد وفاة الكجور يجتمع كبار القبيلة لاختيار الكجور الجديد، و هذا الشخص لا بُد من أن تتوفر فيه بعض الشروط و الصفات، كأن يكون الشخص المختار كريماً، لأنه يقوم بكفالة الأيتام، و شُجاعاً، و كُل الصفات الحميدة لديهم. وبعد الاختيار من الجميع و اختيار روح "الارو" له، يصاحب طقس التتويج الغناء و الرقص، غناء النساء (الحَكَّامات)، و يذهب به إلى بيت النمل، و تُقام هناك بعض الطقوس، و يصاحب ذلك غناء من نوع خاص (غناء روحاني)، و تظهر عليه حالة حركة شديدة، حركة في الجسد، يغطى بعدها بتوب جديد

ويُعزَل عن المجتمع، و يُذهب به إلى بيته في الجبل بمصاحبة الغناء و الرقص، و يسكُن في الجبل مع زوجته في المكان المعد للكجور"بيت الكجور". (مقابلة مع الملك سليمان جبر الدار، ٢٠٢١م).

لأحظ الباحثُ أنَّ كُل طقوس تتويج الكجرة عند الأجانج – و كل قبائل جبال النوبة – يُذهب بالكجور المُتوَّج إلى (بيت النمل)، و هناك تُقام بعض الطقوس، و إذا أرد الكجور ممارسة الطب الشعبي و العلاج يذهب بالمريض – أو من يطلب العلاج – إلى بيت النمل، و عند السؤال: لماذا بيت النمل بالتحديد ؟ ذَكَر المَك "سليمان جبرالدار جوامع" في مقابلةٍ للباحث معه، قال: بيت النمل مكان مقدس بالنسبة للكَجَرَة، و لا يسكنه الشيطان، لذا يبدأ الكجور عمله هناك. و تختلف الفترة الزمنية التي تنقضي بين ظهور الروح و اكتمال عمليات التتويج من قبيلةٍ الى أخرى، فعند "الكواليب" و "الدلنج" تتم بعد حلول الروح في المرشح مباشرةً، بينما تؤجل لعدة سنوات عند قبائل أخرى، مثل "النمانج". فعند الدلنج – مثلاً – يتم اختيار الكجور الكبير من بين مجموعة من الأفراد الذين تتكرر فيهم حالات الحلول الروحي، و يشترط في الشخص الذي يقع عليه الاختيار أن يكون من خشم بيت (أرونري uronari)، و أن يكون فريداً لا أشقاء له. لربما أرادوا بهذا الشرط أن يتجنبوا تحول المنصب وراثياً في أسرة واحدة. من ناحية أخرى لا بُد أن يكون المرشح متزوجاً، لأنَّ زوجته تصير "كجوريَّة"، و يظهر لنا في هذا الشرط أيضاً حرص "الدلنج" على الإبقاء على دور المرأة البارز، و الذي يشبه في وجوه كثيرة دور "الكنداكة" الأم في مملكة مروي. و من تلك الشروط أيضاً أن يكون المرشح صبوراً، لأن الكجور إذا كان كثير الانفعال في المواقف الصعبة قد يتعجل الدعاء على الناس بالشر، و هُم يعتقدون أن دعوته مستجابة. و بعد اتفاق الجميع علي شخص معين يدخل ذلك الشخص في فترة اعتكاف لمدة خمسة أسابيع، و في فترة الاعتكاف يقلل المرشح من كميات الطعام و الماء وكل أنواع المشروبات التي اعتاد تناولها، و هذا نوع من التدريب على تحمل المشاق في المواقف الصعبة.

و عند "الكدرو" تختار الروح مرشحها في مناسبة معينة، و هي: (عيد الحصاد)، و يكون الحلول الروحي في المرشح بصورة عنيفة تجعل المصاب يقع علي الأرض في حالة غيبوبة تدوم يوماً كاملاً، و عند ذهاب الروح يعود الشخص إلى وعيه، و لكنه لا يستطيع الوقوف، لذلك تُبنَي له راكوبة في مكانه، و عندها تقام له كل الطقوس التي يصير بموجبها كبيراً للكجرة. بينما يذهب الشخص الذي تحل فيه الروح عند "الغُلفان" مباشرة إلى بيت الكجور المتوفى، و هناكُ تقام له كل الطقوس". (يوسف اسحق، ٢٠٠٨م، ص٩٩).

السبر عند الدلنج:

إن كلمة (سِبر) بهذا اللفظ غير مستعملة في لغة الأجانج، فهُم يسمونه "شميري"، و ربما تحرفت الكلمة بمرور الزمن – و بتأثير من اللغات الوافدة إلى المنطقة مثل العربية – لتصير"سبر". و الكلمة في الأصل هي "سير" بالياء، و أصلها عند الدلنج "الأجانج" لفظ (شور)، و تحولت الواو إلى ياء و الشين إلى سين، و اللفظ عندهم يعني "المعالجة المتأنية للشي"، غير أن لفظ (سبر) هو المستعمل اليوم عند كل قبائل المنطقة، بما فيها القبائل العربية". (يوسف اسحق، ٢٠٠٨م، ص١١٠).

و المقصود بـ(السِبر) عند قبيلة الدلنج من الناحية العملية هو: منع الأفراد من أكل المحصول الجديد قبل أن يذوقه الكجور أولاً، أما اليوم فإنَّ كلمة (سِبر) تعني: كل الأعياد الموسمية التي تقيمها قبائل النوبة في المنطقة، إضافة إلى كل الطقوس المتعلقة بمعتقداتهم الدينية. و من هُنا يضحُ لنا مفهوم الـ(سِبر) عند قبيلة الدلنج، فهو يعني: تنظيم الحياة الاجتماعية و معالجة أمورها الحياتية بطريقة تضمن سيادة النظام، وتمنع انتشار الفوضى التي قد تؤدي إلى ضعف التماسك الاجتماعي، و رُبما زوال القبيلة من الوجود. ومن ناحية أخرى يهتم السبر بمعالجة كل أمور الحياة في مجتمعهم على مستوييها الفردي و الجماعي. فغلى المستوى الجماعي تنحصر الأسبار في الأعياد الموسمية و الأمور الكُبرَى التي تمر بها القبيلة، مثل الحروب و الكوارث الطبيعية، و تتويج الكَجَرَة و الزعماء، أما على المستوى الفردي فالسبر يهتم بكل ما يتعلق بحياة الفرد، ابتداءً بمولده و ختاماً بدفنه، و ما يمكن أن يحصل له خلال هذه الفترة من أفراح وأتراح.

سبر "أرومالجي" (Uromalchi) عند قبيلة الدلنج:

سبر الـ(أرومالجي) هو السبر الثالث بعد "سبر الجداد" و "سبر اللوبيا"، و (أرومالجي) – في لغة الأجانج – تعني: خروج "الروح" للاحتفال. و يُسمِّى "الدلنج" هذا العيد بـ"عيد ذهاب الأرواح"، لأنهم يعتقدون أن أرواح الموتى في ذلك العام تظل موجودة بين الناس إلى أن يُقام هذا الاحتفال، و بعده تذهب إلى غير رجعة، و في هذه المناسبة يسكب الأفراد مشروب "المريسة" في الأرض لظنهم أن الأرواح سوف تشرب منها. و بالنسبة لقبيلة الدلنج فإن هذا الاحتفال يكون بديلاً عن سبر النار الذي تحتفل به بعض فروع الأجانج لنفس الغرض.

"هذا و قد تختلف مواعيد هذا السبر من قبيلة إلى أخرى، و لكنه لا يتعدى شهري أكتوبر و نوفمبر من كل عام، و تبدأ الاستعدادات بنفس الطريقة السابقة، غير أنهم يصنعون في هذه المرة كميات كبيرة من المريسة، و يذبحون بقرةً لإطعام أهل القرية و الضيوف الذين يحضرون من كل القُرى المجاورة للمشاركة في الاحتفال. و من أهم الأشياء التي تحدُث في هذه المناسب، تجديد بيت الكجور، و قيام الشباب باختيار زوجات المستقبل، و بذلك يكون من أهداف هذا العيد عرض البنات للزواج، كما يقوم الكجور بإكرام الأرامل واليتامى باستضافتهم في منزله لمدة أسبوع كامل". (يوسف اسحق،٢٠٠٨م، ص١١٣).

قبل يوم واحد من موعد السبر يتقاطر الناسُ رجالاً و نساءً إلى مدينة الدلنج و هُم يمتطون الخيول والدواب الأخرى، و بعضهم على الأرجل، حيث يبيتون ليلتهم تلك في الدلنج. و في عصر يوم الاحتفال يصعد الجميع إلى "بيت الكجور" في جبل "كلنق"، و تبدأ النساء في الغناء، و مِن ثَم يتحول إلى رقص، وخاصة "رقصة الدرى" بشد الراء، حيثُ يبدأ الجميع في الرقص، بينما يكون الكجورُ قابعاً في قُطيتِهِ، و مع ازدياد الناس و الحماس و الزغاريد و تعالي أصوات الإيقاع و الرقص، يُطلق الرجال الأعيرة النارية في الهواء احتفاءً بتلك المناسبة، وسط الرقص يخرج الكجور من القطية و هو يحملُ "رُمحاً"، فيندفع الشباب نحو الرمح كل يريد أن يمسكه، و بعد فترة زمنية محددة يُطلق الكجور الرمح، فيجري كل الشباب خلف الرمح، و مَن يتحصَّل عليه ينطلق به نحو منزله، و هذا باعتباره "فأل خير" له و لأسرته، و يعيد هذا الرمح في السبر القادم. بعد أن يتوقف الرقص و الغناء يتقدم الكجور إلى وسط "الحلبة" و يخاطب الجميع

حاثّاً إيَّاهم بالمحافظة على العادات الطيبة و الإنتاج و حُسن التعامل مع القبائل المجاورة. و بعد نهاية كلمة الكجور – وسط الرقص – ينزل الجميع من الجبل إلى مكان الرقص الذي يستمر مصحوباً بالغناء حتى صباح اليوم التالي، خاصةً رقصة "الدّرى"، ثم "الكِرَنك"، و يُختم الرقص برقصة النط العالي". (علي سنقادي، فيصل بشير، ٢٠١٥م، ص٦٤).

صورة رقم (٢٢)⬆ و (٢٣)⬇ نماذج لاحتفالات "الدلنج"

صورة رقم (٢٤) ، نماذج لسبر "الأرومالجي" لدى قبيلة الدلنج

الأسبار العامة عند النوبة:

هي الأسبار التي يشارك فيها جميع أفراد القبيلة أو مجموعة من الجبال تشترك في نفس السبر، و من أمثلة الأسبار العامة :

١. سبر الخيل، عند قبيلة الدلنج.
٢. سبر البخصة. عند كقولوا، و هي المجموعة التي تضم: كادقلي، ميري، كرنقو، كانتشا.
٣. سبر قطع الجير، عند التيرا ، و أُطورو .
٤. سبر الديبوي، أو (هِر) بكسر الهاء، عند المساكين، أنقولو، الريكة، البرام.
٥. سبر ورق اللوبيا، عند الأما (النيمانج).
٦. سبر الكمبلا، عند اللقوري، و كادقلي، و ميري.
٧. سبر التبش، و يُسمي بـ"سِبر النَّجَّاض"، عند بعض القبائل، و هي أسبار تتعلق بالنشاط الزراعي.

وهنالك أسبار أخرى في المنطقة.

أسبار الانتقال:

و تتضمن :

١. "سبر قطع الجير"، عند تيرا و أُطورو .
٢. "سبر الحصاد"، عند التيرا و أُطورو .
٣. "سبر الختان"، عند الأما، تيرا، كاركو .
٤. "سبر البلوغ"، عند مجموعة الريف الجنوبي.
٥. "سبر الولادة"، عند معظم المجموعات النوبية.
٦. "سبر الوفاة". (على سنقادي، فيصل بشير، ٢٠٠٥م، ص٦٢).

مزايا الأسبار للقبائل النوبية :

هنالك اختلافات طفيفة بين المجموعات النوبية المختلفة أو حتى بين المجموعة الواحدة فيما يختص بالمراسم و طريقة الأداء و المناسبات التي تقام فيها تلك الأسبار، إلا أنَّ هُناك بعض المزايا تجمع تلك القبائل في بوتقةٍ واحدة، نذكر منها :

أولاً: يغلُب الرقص و الغناء على كثير من تلك الأسبار، مما يثري هذه الاحتفالات، ويجعلها تضفي على الناس البهجة و السرور، و هنالك أسبار تهدف إلى تربية الفرد تربية روحية و عاطفية و جسمانية، بحيث ينشأ تضامن بين أفراد الجيل الواحد.

ثانيًا: مشاركة سكان القبائل الأخرى و القبائل العربية و الإفريقية التي تعيش في المنطقة، مشاركة القبائل النوبية تلك الأسبار مما يخلق علاقات حميمة بين المجموعات المختلفة، و إثراء روح التعاضد و التضامن والتعاون بين القبائل، و بناء جسر الصداقة و المودة بين أفراد تلك الجماعات، إضافة إلى تجديد الأحلاف القائمة بين القبائل الوافدة و القبائل المستقرة، لتعظيم مقولة (الناسُ شركاء في ثلاثة: الماء، و النار، والكلأ).

ثالثاً: إن مهمة الأسبار هي خلق التضامن و الترابُط بين أفراد القبيلة، و السعي لتحقيق وحدة و رفاهية القبيلة، و خلق علاقات متينة بين القبيلة و القبائل الأخرى المجاورة، كما يستهدف أيضا البعد عن المشاكل وتجنب وقوعها.

رابعاً: كما أن هذه الأسبار تؤدي وظيفة أخرى ذات أهمية كُبرى لدى السكان، و هي: الترويح عن النفس بالرقص و الإيقاعات و الطبول، و هي روح الأفارقة، و كجُزءٍ من القبائل الأفريقية النوبية، فالنوبة مولعون بالرقص و الغناء و المصارعة.

خامسًا: تأخذ التربية البدنية مكانة خاصة في مجتمع النوبة، يتمثل في تدريب الشباب على تحمل المسؤولية و المشاق.

صورة رقم (٢٥)، نموذج للأسبار العامة عند النوبة"سبر الصبي أحد فروع الأجانج"

صورة رقم (٢٦) ، نموذج للأسبار العامة "سبر النتل

المبحث الثالث

الغناء و الرقص في جبال النوبة

الرقصات الشعبية :

تتميز جبال النوبة بالرقصات الشعبية المتعددة التي تختلف في طريقة أدائها من منطقة لأخرى، و من مجموعة قبلية لمجموعة قبلية أخرى، و معظم الرقصات الشعبية لها سبر معين تؤدى فيه، و بعضها يرتبط بعادة عقائدية معينة، و تُؤدَّى كل رقصة في موسمها، فهناك رقصات تُؤدَّى في موسم الزراعة، و أخرى تُؤدَّى في موسم الحصاد، و بعضها مرتبطٌ بمناسبات اجتماعية معينة، و القليل من الرقصات الشعبية النوبية يُؤدَّى طوال أيام السنة. أما الرقصات التي ترتبط بـ"السبر"، فهي عبارة عن مهرجانات كبيرة يؤمن بها كل الناس، و غالباً ما تقام في ميادين مُعَدَّة لمثل هذه الرقصات. "أما الرقصات التي تُؤدَّى دون ارتباط بسبر و موسم معين و ليس لها ارتباط بذلك يكون هناك زمن معروف لبدايتها و نهايتها. إضافة للرقصات التي تؤدى في المناسبات على طول أيام السنة، كرقصات الأفراح". (عبدالعزيز خالد، ٢٠٠٢م، ص١٦٧).

و هنالك تلازم دائم بين الأسبار و الرقص و الغناء، فالرقص إحدى متطلبات السبر، كما أن هناك تلازم بين "الغناء و الرقص" في أغلب الأحيان، فلا تُذكر أُغنية إلا و ذُكرت معها الرقصة التي تصاحبها، فأغاني الدري لرقصة الدري، و أغاني النُقارة لرقصة النقارة، و هكذا، و لكن هنالك أغاني أيضاً لا ترتبط بأي رقصة، مثال لذلك: أغاني الربابة "الطنبور"، فالربابة يُمكن أن يستعمل في الأغاني التي ترتبط بالرقصات. و الحالة الثالثة، هي الأغاني التي لا ترتبط إطلاقا بأي رقصة وهي تلك الأغاني التي تبعث في الرجال معاني الشجاعة و الكرم و الجرأة و الرجولة و الشهامة و العمل.

أغاني الرقصات:

هنا نجد أن لكل أغنية معينة حديث خاص، "يمكن أن يتحدث الناس عن أغاني خاصة برقصة الكمبلا، و ذلك من واقع إيقاعات رقصة الكمبلا، كما نجد أن لرقصة البُخسة أغاني خاصة بها تنسجم مع إيقاعات رقصة البخسة، كما و لكل رقصة أغاني. أما أهم الموضوعات التي تعالجها أو تتناولها هذه الأغاني فغالباً ما تكون هجاءً و ذماً للصوص و الخارجين عن نظم المجتمع المعني. فكل من سرق بهيمة أو بنت حملت سفاحاً، أو كل من ارتكب جرماً يُعتبر عند القبيلة جرماً تتناوله أغاني الموسم في كل المجالات، في البخسة أو الكيسة أو النقارة أو كِلاهما". (علي سنقادي، فيصل بشير،٢٠٠٥م،٤٥).

ارتباط الرقص بالغناء في جبال النوبة :

ليس من العجب أن نجد الرقص – و منذ البداية – في ترابط وثيق مع الطقوس و المعتقدات والبيئة. "فنجد الرقص عند الخروج للصيد، وطرد الأرواح الشريرة، و في احتفالات و مناسبات الزرع و الحصاد واحتفالات الولادة و الختان و التأهيل و مراسم الوفاة. إن الرقص فن يهدف في أغلبه لعرض وتوضيح فكرة معينة والوصول إلى غاية محددة". (إبراهيم الحيدري، ١٩٨٤م، ط١، ص٨٤).

يرى الباحث أن هنالك ارتباط ما بين الأغاني و الرقص، و هنالك أيضا ارتباط بين الرقص والطقوس التي يمارسها الكجور في الأسبار و الاحتفالات العامة، حيث أن لكل سبر رقصة تميزه عن السبر الآخر.

وبما أن هذه الرقصات كثيرة بحيثُ نجد أنّ لكل مجموعة عددٌ من الرقصات. كان لزاماً على الباحث الوقوف على بعض تلك الرقصات التي ترتبط بطقوس موسمية، مثل رقصة "الدري" عند الدلنج، و رقصة "الكرنك" عند الأما، و رقصة "الكمبلا" عند الصبوري و اللقوري، وعند قبيلة ميري و مجموعات أخرى، و رقصة البخسة عند مجموعة كادقلي، و عند مجموعة تقوي، و النقارة عند مجموعة ميري كُحليات، و تنقلي و تُلشي، و أطورو، و رقصة "الكتارة" عند قبائل مورو و أطورو، و رقصة "النقارة" في مناطق كادقلي، رقصة النقارة عند القبائل العربية، و رقصة "المردوم".

رقصة الدري عند قبيلة الدلنج :

هي رقصة تُصاحب سِبر "أورمالجي" وهو سِبر الحصاد الأكبر عند قبيلة الدلنج، و يُقام في نوفمبر من كل سنة، و يشترك في الرقص الرجال و النساء – خاصة كبار السن – حيث يدور الراقصون في حلقتين حول ضارب الطبل ، و النساء في دوران حركة اتجاه عقارب الساعة، و الرجال في الاتجاه المعاكس، لا يلزم الرجال ارتداء ملابس معينة لهذه الرقصة مقارنة بالنساء، فإنهن يربطن الثوب على الكتف تماماً مثل اللاوي عند القبائل النيلية، و يُسمى محلياً بـ"الكتيفة". و بعد مرور زمن ليس بالقصير أثناء تأدية الرقصة، يمكن أن تكون هناك مداخلات من حين لآخر من رقصة الكرنك الصاخبة سريعة الإيقاع، التي تولد في الحضور و الراقصين الحماس و الفرح و المُتعة و الاستمرار و تجديد النشاط ، كما يمكن أيضاً إضافة فقرات من رقصة "نط العالي"، و هي أن تقفز المرأة عالياً و يتبعها الرجال أيضا، هذه الرقصة نجدها بكثرة عند القبائل النيلية ، كما أنها تحمل معانٍ أخرى عند النساء – خاصة الضرائر – فتقول إحداهن إنها تصعد "النط العالي" لأعلي نقطة متفوقة في ذلك على ضرتها، جاذبةً بذلك نظر زوجها ليرعاها بالاهتمام والإعجاب . أما الآلة الوحيدة المستخدمة في هذه الرقصة هي النقارة. و أدوات الزينة التي تتزين بها النساء فلا حصر لها فكل ما يخطر في البال من الزينة عند المرأة النوبية فهو موجود في هذه الرقصة". (علي سنقادي، فيصل بشير،٢٠٠٥م،٤٨).

صورة رقم (٢٧) ، جلسة البن التي تتخللها رقصة الدري والرومبة عند قبيلة الدلنج "ضمن سبر الأورمالجي"

رقصة الكيسة:

رقصة "الكيسة" من الرقصات المعروفة في مجتمع جبال النوبة، خاصة المنطقة الجنوبية في كادقلي. "وهي رقصة حرة بمعنى إنها لا ترتبط بأي طقوس ولا ترتبط بأي زمان، إنها ترقص في أشهر الشتاء والصيف وتتوقف في أشهر الخريف لا للطقس فقط لكن نسبة لأنشغال المواطنين بالعمليات الفلاحية. التقليد الوحيد المتبع أنه عندما تقوم إحدى الحكامات بتأليف قصيدة جديدة تختلف من حيث الشكل والمضمون تتم إجراءات البروفة وبعد التجويد يتم الأتفاق على موعد محدد يقام فيه الاحتفال لتعرض الحكامة قصيدتها وغالباً ما تعجب الحضور. رقصة الكيسة يشترك فيها الرجال والنساء ولكنها تعتمد على الاختيار، فالمرأة أو الفتاة تختار من يرقص معها وكل أنثى يجب أن تختار رَجُلاً، وبعد أن تتم عملية الاختيار يبدأ الرقص، أما الذين لم يحالفهم حظ الاختيار عليهم الانتظار حتى نهاية الرقصة علماً بأن ضبط الإيقاع يتم بضرب الأرجل والكشكوش يضيف للإيقاع روعة"(علي سنقادي،فيصل بشير،٢٠٠٥م،٥١).

رقصة الكيسة من الرقصات المميزة عند أبو هشيم، لأن الرقصة عندهم دائماً ما تضم أعضاءها من الراقصين الشباب، وفي هذا يكون فيها استعراض للقوة وجماليات الحركة والانسجام في الرقص.

يبدأ موسم رقصة الكيسة بعد نهاية الخريف مباشراً، حيث تبدأ الحكامات بتأليف الأغاني الجديدة للموسم الجديد، لأن أَي موسم له أغنيات جديدة تُعبر عن كل ما دار في الموسم من أحداث. وتتم عملية تحفيظ الأغاني الجديدة للبنات، وتَحرص النساء على عدم تسريب الأغاني الجديدة للشباب حتى يكون هنالك عُنصر المفاجأة عند سماع الأغاني الجديدة أثناء الرقص. وهنالك طقوس خاصة لخروج الكيسة إلى الميدان: يذهب مجموعة من الشباب الأقوياء إلى منزل الحكامة الكبيرة حيث المكان الذي تجتمع فيه النساء والشابات داخل قطية كبيرة، يأتي الشباب أمام القطية ويقفون في شكل صف واحد، وتمُدْ لهم عصا ويمسك بطرفها البنات من داخل القطية وتبدأ عملية جذب من الطرفين، وأخيراً يسحب الشباب الشابات خارج القطية، وبهذا الطقس تتم عملية " خروج الكيسة"(مقابلة،كريا كباشي،٢٠١٥م).

وهذه الرقصة أساسها الكشكوش والحركة، ويأتي جمال الرقصة من أنها لا تعتمد على الإيقاع الخارجي مثل رقصة النقارة أو البخصة، أو نفخ القرن أو أي إيقاعات أخرى مصاحبة للرقص، بل إصدار الإيقاع يعتمد في المقام الأول على الراقصون بتنوع إصدار الإيقاعات المختلفة بالضرب على الأرض بواسطة الحركة وصوت الكشكوش، ويصدر الراقصون أصواتاً متجانسة منسجمة في شكل معزوفة موسيقية. يصدر الأول صوتاً محدداً والثاني صوتاً مختلفاً والثالث وهكذا كل مجموعة الراقصين، وذلك في سرعة منسجمة لتخرج جميع هذه الأصوات في شكل منسجم ومُنغّم"(مقابلة مع، حسن كوة،٢٠١٥).

صورة رقم (٢٨) ، رقصة الكيسة" كادوقلي" قبيلة أبو هشيم.

رقصة الكرنق" الكرنك":

هي رقصة جماهيرية صاخبة عرفت في معظم مناطق جبال النوبة، فهي منتشرة وأصبحت كل القبائل النوبية تمارسها. وليس لها زي محدد، ويشترك فيها الرجال والنساء، والشيب والشباب، وهي رقصة عنيفة تهز الأرض من جراء ضربات الأرجل السريعة، وكل قبيلة لها أداؤها الخاص وأسلوبها في الرقص، خاصة فيما يتعلق بوضع اليدين أثناء الرقص، وقد انتشرت رقصة الكرنك حديثاً عبر وسائل الإعلام خاصة التلفزيون فعمت كل أرجاء البلاد وقد تعلمها الناس من خلال أداء الفرق الشعبية بالتلفزيون وأصبح يرقصها الجميع، أهازيج الأطفال في المدارس، وذلك لروعة هذه الرقصة وخفتها وطريقتها الجماعية"(عبدالعزيز خالد،٢٠٠٢م، ص١٨٢). فهي تُرقص في كل الأوقات وفي كل الفصول. وهي كذلك تعتمد على الاختيار مثل الكيسة. فالشخص يختار من يريد من النساء وتخرج هي الساحة ويخرج الذي اختارها ومعه مجموعة من زملائه يراقصونها حتى يغلبها التعب فتنسحب من الساحة أو حلبة الرقص والكرنك مشهورة في مناطق الدلنج، والأما، والغلفان، وكما أنها تُمارس في أسبار الدلنج والأما ولكنها الآن أصبحت تُمارس في معظم جبال النوبة. ولكل مجموعة أسلوبها الخاص في أداء رقصة الكرنك ويمكن للمتابع أن يتعرف على كل قبيلة وطريقة أسلوبها في الرقص، فأسلوب الكواليب في أداء الرقصة يختلف كثيراً عن أسلوب الأما " النمانج " وأسلوب الأما يختلف عن الدلنج والغلفان، والذي يختلف أن أسلوبهم يعتمد على الكشاكيش في أرجل النساء، والآلات المستخدمة هي الطبول الصفيح لضبط الإيقاع "الكرتك". الكرنق والكيسة يعتمدان على حركة الأرجل السريعة والعنيفة"(علي سنقادي، فيصل بشير،٢٠٠٥م، ص٤٨).

صورة رقم (٢٩) ، نموذج لرقصة الكرنك

رقصة الكمبلا:

الرقصات الشعبية في جبال النوبة عامة، وخاصة في جنوبها " منطقة كادقلي" في تقسيمها القديم والذي يضم الريف الجنوبي، والريف الشرقي، إلى مناطق هيبان، والريف الغربي إلى حدود غرب كردفان، ينحصر في رقصات أساسية ورقصات فرعية والكمبلا تعتبر من الرقصات الأساسية في منطقة كادقلي، ابتداء من منطقة تِلَّو، وصبوري، ولقوري، وأم دريس، والتيس، والعفين، ومناطق دلدقوا، وجميع هذا القطاع يرقص الكمبلا. ونشأت هذه الرقصة في منطقة العفين، وحتى الآن القطية الأثرية الخاصة بسياط الكمبلا موجودة في هذه المنطقة. لها ما يقارب الأربعمائة سنة. وهي عبارة عن قطية صغيرة مساحتها اثنتان متر مربع في شكل دائري في قاعدة حجرية وأعاليها بالقش، موجود بداخلها سياط الكمبلا ولا تخرج إلا بواسطة الكجور المعني، وأي إنسان غير الكجور لا يلمس هذه السياط. وتخرج السياط في موسم السِبر عادة"(مقابلة مع مصطفى عبدالله،٢٠٠٥م).اشتهرت بأداء رقصة الكمبلا منطقة شرق كادقلي حيث قبائل صبوري ولقوري ونسبة لتشابه العادات والتقاليد بين هاتين القبيلتين والقبائل والقرى المجاورة لها فقد إنتقل هذا السِبر أو هذه الرقصة إلى مناطق مُرتا، حجر المك، تافري، ميري برا، ميرة جوه، ومناطق غرب وجنوب كادقلي، وعموماً فاقت القبائل التي تمارس هذه الرقصة الآن خمسة وأربعين قبيلة. وهي أول رقصة وجدت فرصتها للخروج من منطقة جبال النوبة والانتشار على مستوى القطر بل تعدت شهرتها السودان، وكان الفضل في إنتشارها يرجع في الأساس إلى معهد التربية بالدلنج وذلك في العام ١٩٤٨م، حيث تكونت فرقة من أبناء كادقلي تؤدي الكمبلا. تتكون أدوات الرقص من قرون البقر التي تُربط على الرأس بواسطة شريط" أوعمامة" ومن رحط مصنوع من السعف يُربط في الخِصْر، ويمتد إلى تحت الركُبة، وكشكوش يُربط في الأرجل لإحداث الإيقاع، وجرس يُحمل في اليد اليمنى لإحداث إيقاع أيضاً، وذيل يحمل في اليد اليسرى يسمى" سبيب" للتلويح به أثناء الرقص وذيول صغيرة تربط في العضلات وجلود طويلة تربط فوق الرحط وتحت الركبة شرائح من الجلد، وعلى جنبيه عقود وزينة، أما النساء فهن يرقصن بالزي العادي، وغالباً ما تَحِمل إحداهن

عصا صغيرة أو سبيباً لتهوية الوجه والحركة به"(عبدالقادر سالم،٢٠٠٦م،ص٩٣).والرقصة تعود إلى قبيلة لقوري بعدها تسربت إلى المك رحال مك قبيلة كادقلي حيث كانت تمارس في المناسبات الرسمية عند القبيلة. كان في الماضي أي قبيلة تود ممارسة رقصة الكمبلا لا بد لها من الاستئذان من قبيلة اللقوري مقابل تقديم فحل من الغنم "تيس" أو أي شيء عيني بعدها يتم السماح. الرقصة يمارسها الشباب ويتعرضون خلال الرقص للجلد بالسياط وهو عادة ما يصنع من السعف، وكما للرقصة أغانٍ خاصة بها تتناغم مع إيقاعات الكشكوش المربوط على الساق والأجراس يحركها الراقص بيده"(علي سنقادي، فيصل بشير،٢٠٠٥م، ص٥٠).إن رقصة الكمبلا في ماديتها أو شكلها الظاهري ، تُعَدْ حركات مباشرة لحالة التلازم والتقليد المتكرر بين أحد رجال القبيلة ، والثور الذي يقود القطيع ، وهذا ما تعكسه رقصة الكمبلا ، فأمامنا رجل يتصدر رفاقه الراقصين ، ويقودهم وعلى رأسه قرون ثور ضخمة وحادة، وهو يتقمص شخصية الثور ويحاكيه في كل حركة يقوم بها الثور، مُدِللاً على فحولته ورجولته، وتشاركه نسوة في نصف دائرة يتغنين ويرقصن ، ولكل منهن "ذيل ثور" يمسكن به ، ورجال يلبسون قرون ثيران، ويشارك أيضاً إيقاع الطبل الإفريقي الحاد في تكملة الشكل العام للموقف لدرجة خلق توافق بين الإيقاع وحركة الراقصين ، ومنظر الراقصين يمثل تجانساً لسير القطيع ، وقائد القطيع هو الثور الأكبر، قوي البنية ، يَعرِف أصول الرقصة، يرقص ويميل في خط متعرج وهو يميل بجسمه ويحرك رجليه ويديه، ومن خلفه الراقصون يتْبعونه ويفعلون فِعلهِ، وتسمع صياح وجلبة أشبه بخوار البقر، وتكمل الصورة بمؤثرات صوتية فيها أجراس وخلاخل في الأقدام ، ويبدو الراقصون وكأنهم في لحظة جنون جماعي ، جنون من نوع أخر ، غير المتعارف عليه ، ويكتمل الإلهام بالبهجة التي تغمر الوجوه وعليها يسيل العرق مدراراً، فالامتناع عن الرقص يجلب للناس المجاعة والتعاسة ، أما الفرحة فهي بشرية ، وحين يرقصون حسب المفهوم القبلي ، تنمو المحصولات"(عادل حربي،٢٠٠٣م،ج١،ص٦١). بما أن الكمبلا أصبحت تُمارس بشكل واسع عند قبائل منطقة كادقلي، نجد لها ثلاثة أشكال أدائية في الإيقاع وهي، خفيق ومتوسط، وثقيل، نجد كمبلا القطاع الشمالي من كادقلي مشهورة بكمبلا كيقا: وهي ذات إيقاع خفيف. وكمبلا القطاع الشرقي: وهم أصل الكمبلا نجد إيقاعهم متوسط. والقطاع الغربي: تافري إلى ميري الغربية ذات إيقاع ثقيل"(مقابلة مصطفى عبد الله ،٢٠٠٥م).

صورةرقم (٣٠) ، الباحث مجموعة رقصة الكمبلا"كادوقلي"

رقصة البُخْسَة:

هي رقصة تمارسها مجموعة كادقلي، ميري، كرنقو، ولا تزال تُمارس حتي الآن في كل من مُرتا وأم بطاح" أحياء مدينة كادقلي" ودمُبا، وكرنقو، كاتشا، أبوهشيم، تكو، وهي أيضاً رقصة متلازمة مع سِبر الحصاد في نوفمبر أو أوائل ديسمبر، وهنا أيضاً يشترك الجنسان، الذكور والإناث ، شباب وشيوخ في هذه الرقصة ولذلك ينتظم الراقصون في حلقات، النساء مع حركة عقارب الساعة والرجال في الاتجاه المعاكس أيضاً حيث نجد العازفون يقفون في مكان عال وتدور الحلقات حولهم، ويمكن أن تُشاهد كل أنواع الأزياء والملابس، والأقنعة والزينة المفضلة عند الفتيات وهي السكسك الملون المنظوم بشكل هندسي رائع وجاذب يغطي منطقة الصدر والخِصْر والوسط بينما يحلى الودع الرأس الممشوط بأشكال تحكي عظمة التراث والإبداع الفني والذوق حول الفنون والفولكلور الشعبي عند تلك المجموعات. أما الشباب يزينون أجسادهم بالرماد وسيور من جلد الماعز "كالرحط" ويفضل دائماً الماعز ذات الصوف الأبيض، كما أن هنالك من يربطون فروع الأشجار على أوساطهم، وقطعاً من جلد الماعز والأبقار على المِعْصَّم والأَرجل والرقبة، وأحياناً يربطون على الرقبة ظهر سلحفاة بداخله أجراس النحاس، وعلى الأرجل كشكوش لإصدار أصوات تتناغم وتنسجم مع إيقاعات الأرجل والتصفيق والغناء كما يحمل الشباب عصاة ودرقة وتكتفي الشابات بحمل عصاة مزخرفة بالسُكْسُك ومحلى بالودع. أما كبار السِن من الجنسين فيرقصون بملابسهم العادية. ورقصة البُخسة تُؤدى على إيقاع ونغمات تصدر من ثمانية آلات من القرع المطاول يشبه "الوازا" في مناطق الأنقسنا بالنيل الأزرق، إلا أن آلات القرع عند الوازا أطول من تلك التي تستخدم عند رقصة البُخسة في جبال النوبة، يعزف على تلك الآلات الثمانية من العازفين البارعين في فنون النفخ الآلي كما يقوم أحدهم بضبط الإيقاع. كما أن العرض قد تتخلله فترات من الراحة"(علي سنقادي، فيصل بشير،٢٠٠٥م، ص٤٨). ورقصة البُخسة رقصة تُعبير بالجسد الأعلى، عكس الكمبلا هي عبارة عن حركة وضربات

بالأرجل، ورقصة البُخسة رقصة تعتمد على الغناء والعزف على أبواق البُخسة". (مقابلة مع، مصطفى عبالله،٢٠٠٥م).

صورةرقم (٣١) ، نموذج أدوات العزف لرقصة البخسة

رقصة الكتارة:

هي رقصة كرنفالية عند قبائل مورو وأطورو، الكل فيها يسير ويرقص على إيقاعا لطبول وغناء كورالي مصاحب من الجميع رجالاً ونساءاً، أثناء هذه المسيرة يقوم الرجال بالاستعراض أمام الجميع ويفتخرون. ويتحدثون عن أنهم يخوضون الصعاب كأَن يقول أحدهم "أنا سرقت مُراح بَقر وأسياد البقر "طاردوني بالخيول وأنا سبقتهم " وهذا الكلام ليس من ضرورياً أن يكون صحيحاً ولكنه على كلٍ أبراز جانبا من ثقافاتهم. إذ إن السرقات الكبيرة مثل هذه لا تعتبر عيباً بل إظهار لمعنى الرجولة والشجاعة والفروسية والجراءة، فهذه هي ثقافة المجتمعات في بقاع الأرض. فما تراه عيبًا مخجلًا في مجتمع يكون ظاهرة عادية في مجتمع آخر، وما هو إلا علامة من علامات الرجولة والشهامة والكرم في بعض المجتمعات يعد جُرماً وخيانةً وبخلاً في مجتمعاتً أُخرى. وعليه حتى تتمكن من الدخول في مجتمعات ودراستها دراسة انثربلوجية لابد من الوقوف على العادات والثقافات لتلك المجتمعات حتى لا يتم الحُكمْ على عمل اغتُرِفَ تحسبه جريمة لا تغفر. وفي مجتمع آخر يكون فعلاً عادياً يثابُ فاعِلهُ في مُجتمع آخر". (علي سنقادي، فيصل بشير،٢٠٠٥م،ص٤٩).

ورقصة الكتارة هي رقصة ترقص في كل المناسبات ولكنها تأخذ مضموناً خاصاً عند سبر الجير. وفي فترات التوقف عن الرقص تقوم الفتيات بالرقص تجاه الشباب في رقصة هادئة حتى تواجه الشباب فتصدمه بصدرها. فيبدأ الشاب بالافتخار: كأن يقول أحدهم أنا الأسد، أنا الفيل، أنا النمر، أنا الكرم يمشي على قدميه، علماً بأن الناسَ أو الراقصين لا يتقيدون بأزياء معينة بل تجد مجموعة من الألوان المتفرقة والتي يغلب عليها الأزياء المزركشة، وهي من الأزياء التي تصادف هوى في قلوب ونفوس الأفارقة بصفة عامة، ومجتمع النوبة بصفة خاصة. أما الآلات التي تستخدم فهي الطبول وموسيقى القرن الصغير". (مقابلة مع حسن كوة، ٢٠٠٥م).

رقصة النقارة:

هي رقصة تُمارس في كثير من مناطق كادقلي وهي ترتبط بسبر الديبوي وأنشطة القنيص وهي أيضاً ليس لها زي خاص ويشترك في أدائها الجميع، والآلة الوحيدة المستعملة فيها هي النقارة وتستمر طيلة ليالي فصل الصيف لا تتوقف إلا عند نزول الأمطار ولها أغاني خاصة بها وتتميز هذه الأغاني بالتركيز على فضائل الرجال وقوة التحمل والكرم والشجاعة والإشادة بهذه الخِصال". (خالد، ٢٠٠٢م، ص١٨٢).

من التسمية. والآلة الوحيدة المستخدمة هي الطبول وهي رقصة هادئة يمكن لأي شخص أن يرقصها دون تعقيد أو طقوس لازمة حيث يجلس طارق الطبل على الأرض ومن ورائه الحكامات يتغنين بينما يطوف الرجال والنساء في حلقات دائرية كل يسير عكس الآخر ويمارسها الكبار والصغار والنساء. وليس هناك تقيد بأزياء محددة، ولكن النساء دائماً يتزين بالأساور والسُكسُك والودع، والرجال يحملون العِصِي والَدَرقْ وهي رقصة تُمارس أثناء ليالي الصيف المُقمِرة وتبلغ الذروة أثناء سِبر الديبوي: وهو بداية موسم هُطول الأمطار، وبعدها ينتهي السِبر ويبدأ المواطنون الاستعداد للزراعة. هذه الرقصة فقدت مضمونها الطقسي وأصبحت تُمارس في كل المناسبات. أُشْهرَ فِرَقْ النُقارة مُمارسةً الآن في جبال النوبة هم كحليات وكرنقو عبد الله"(سنقادي، بشير،٢٠٠٥م، ص٥١). ونقارة كرنقو رقصة مشهورة في منطقة كادقلي: وهي عبارة عن عدد من الطبول متفاوتة في الأحجام والأصوات، والآلات هي القرع وقد إشتهرت بها قبائل كرنقو، ولها اكسسوارات أخرى. ونقارة كحليات تُرقَصْ في شكل صفوف متوازية وفي شَكلٍ دائري وتَعتمدُ على ضَاربِ النقارةَ"(مقابلة، مصطفى عبدالله،٢٠٠٥م).

صورة رقم (٣٢) ، فرقة نقارة كُلبا

المبحث الأول

مفهوم الدراما ونشأتها وتطورها

مفهوم الدراما:

الدراما (Drama) كلمة إغريقية قديمة، يرجع اشتقاقها اللغوي إلى (الفعل) (darn) الذي كان يعني عند الإغريق (الفعل)، أو التصرف، أو السلوك الإنساني بوجه خاص. و لقد كانت اللغة الإغريقية التي اشتهرت، ولا تزال بغنى ترادفاتها ودقة معانيها واتصافها بالمنطقية والإيحاء الفني والفكري وتتضمن كلمات أخرى ذات معانٍ قريبة من معنى الفعل، مثل كلمات – الحدث–الصنع، أو غير ذلك مما لا علاقة له بالمعنى الذي اتخذته كلمة دراما، خصوصاً منذ عصر ازدهار المسرح الأثيني، ولكن الإغريق لم يختاروا للاستخدام سوى كلمة (Drama) بعينها للدلالة على كل الفنون المتعلقة بالمسرح، حيث تتم المحاكاة عبر التمثيل". (كمال حمدي،١٩٩٤م، ص٨).

عليه، يتناول الباحث هنا أولاً: مفهوم كلمة (دراما) من خلال دلالة المعنى اللغوي و المعنى الاصطلاحي، وإبراز تاريخ الرقص. كلمة "دراما" هي لفظ مشتق من الفعل " دراؤو" في اللغة اللاتينية، بمعنى(اعمل). (عبدالعزيز الياغي، ١٩٩٨م، ص٨).

تنحدر كلمة دراما من الكلمة اليونانية "DRON"، و ترجمتها الإنجليزية "TO PERFORM"، وبالعربية: "يؤدي"، أو يفعل. و تشير هذه الكلمة في الفنون لسلسلة من الأحداث بين قوى متصارعة، سواء كانت هذه الأحداث عنيفة، أو مضحكة". (محمد إبراهيم، ٢٠٠٦م، ص١٨).

و يرى معجم المصطلحات المسرحية و الدرامية بأن: "دراما" كلمة يونانية الأصل، dran، و معناها الحرفي (يفعل)، أو (عملا يقام به). ثم انتقلت الكلمة من اللغة اللاتينية المتأخرة "drama" إلى معظم لغات أوربا الحديثة. و الآن الكلمة شائعة في محيطنا المسرحي، فيمكن التعامل معها على أساس التعريب. فنقول: عمل درامي، حركة درامية، كاتب، ناقد، عرض، معالجة، صراع، فن، مهرجان، تاريخ، أدب، الخ. وقد عرف أرسطو الدراما بأنها " محاكاة لفعل إنسان". (إبراهيم حمادة، ١٩٧٢م، ص١٩١).

وتُعرِّفْ لنا القواميس و المعاجم الغربية بين مصطلحي (المسرح theater) و (دراما Drama)، فقاموس أكسفورد المختصر للمسرح، يعرف مصطلح المسرح بأنه (دار للعرض)، على حين يُعَّرف الدراما بتعريفين هما:

١. أنه مصطلح ينسحب بشكل واسع على الجسم الكامل لعمل مكتوب للعرض المسرحي.
٢. أنه مصطلح قابل لأن ينطبق على أي موقف يحوي صراعاً درامياً.

ذلك الصراع الذي يتم تجسيده من خلال تقمص للشخصية، ولأن الغريزة الدرامية متوارثة في الإنسان، فإن أكثر أشكال الحوار قدَماً مع الغناء والرقص عادة ما تصف على أنها دراما". (حسن عطية، ١٩٩٠م، ص١٠).

إذن، الدراما تعني: "الفعل"، و هي في حقيقتها: التعبير الفني عن "فعل" أو موقف إنساني، و بدون هذا الفعل لا تكون هناك دراما". (كمال ممدوح، بدون تاريخ، ص٧).

و أورد عثمان جمال الدين (بروفسير)، تفسير بعض المترجمين لكلمة دراما – و هنالك اختلاف وتفاوت في ذلك:

- **التعريف الأول:** اصطلاح يطلق بشكل عام على كل ما يكتب للمسرح، كأن يُقال: "الدراما الانجليزية"، أو "الدراما الفرنسية"، أو على مجموعة من المسرحيات تتشابه في الأسلوب أو في المضمون، مثل دراما عصر النهضة، أو الدراما الواقعية.
- **التعريف الثاني:** اصطلاح يطلق على أي موقف ينطوي على صراع، و يتضمن تحليلاً لهذا الصراع، للأغراض المسرحية عن طريق افتراض وجود شخصيات". (عثمان جمال الدين، ٢٠٠٢م، ط١، ص٨٨).

و ترى "نهاد صليحة" أنَّ: الدراما هي نشاط معرفي، حركي، جماعي، تمثيلي، بمعنى أنه قد يستحضر تجربة ماضية استحضاراً واعياً مصطنعاً، أو قد يجسد رؤية افتراضية في شكل محسوس، و هو نشاط يطرح صراعاً يحدد من خلاله طبيعة القوى المتصارعة، و يتتبع مسار الصراع في مراحل احتدامه و تأزمه، ثم انفراجه سواء عن طريق المصالحة أو الفصل بين قوى الصراع". (نهاد صليحة، ١٩٨٦م، ص١٩).

و يرى "حسين رامز" أنَّ: الدراما اصطلاح يطلق على أي موقف ينطوي على صراع يتضمن تحليلاً لهذا الصراع". (حسن رامز، ١٩٧٢م،٢٨).

الدراما إذن في حقيقتها هي التعبير الفني عن "فعل" أو موقف إنساني، و بدون هذا الفعل لا تكون دراما. و الدراما هي: التعبير المسرحي للسلوك البشري الناتج عن الفكر، الدراما هي في الأصل فطرة إنسانية، نشأت من حاجة الإنسان للتعبير عن نفسه". (فضل الله أحمد، ٢٠٠٣م، ص٧٣).

و من خلال التعريفات السابقة لم يكن هنالك معنىً دقيقاً نستطيع أن نطلقه على مفهوم الدراما، ولكن الدراما فن من الفنون التي عرفتها كل الشعوب و الثقافات القديمة من الإغريق و اليونان. انتقلت الكلمة إلى اللغة العربية لفظاً لا معنىً، ولأن معناها في اللغة اليونانية التي نشأت عنها هو "الفعل"، إلا أن استعمالها بوصفها نوعٌ من أنواع الفنون جعلها إحدى الكلمات التي يصعب تفسيرها أو شرحها في بضع كلمات أو جمل، و هي بذلك، لا نكاد نجد لها تعريفاً محدداً و دقيقاً يمكن قبوله، فتعاريفها تتعدد، بتعدد وجهات النظر إليها". (شمس الدين يونس، ٢٠٠٣م، ص٤٤).

و زيادة في التوضيح يمكننا أن نقول: إن الدراما نشاط معرفي جماعي واع يقوم على جدل بين واقع العرض المصطنع و التجربة المسرحية المعروضة بوصفها افتراضاً وهمياً للواقع، و يتم استقبالها من متفرج يقيم بدوره جدلاً بين الرؤية المسرحية كما يطرحها الحوار، و واقعه و انظمته المعرفية، حتى يتمثل معناها". (نهاد صليحة، ١٩٨٦م، ص٢١).

مفهوم المسرح:

المسرح : هو المصطلح الانجليزي "THEATRE"، المأخوذ من الأصل اليوناني: "The atrer". والكلمة تعنى في اللغةً: "يرى" و "يشاهد"، و تتعدد معاني المصطلح لتشمل فن المسرح و مبانيه و المباني

الشبيهة، كدور السينما و مدرجات الجامعات و غرف العمليات. و يلتقي مع هذا المصطلح بل و يتطابق مع بعض مدلولاته مصطلح دراما "DRAMA". (سعد يوسف، ٢٠٠٢م، ط١، ص٧). و يمكن أن يضاف إلى المصطلح كل ما يتعلق بفن العرض التمثيلي، فنقول: كتابة مسرحية، ناقد مسرحي، ... الخ". (إبراهيم حمادة، ١٩٧٢م، ص٢٤٠).

و هنالك تعريفات للمسرح من منظور اللغة و الاصطلاح.

و يرى آخر ' المسرح هو: دار للعرض"(حسن عطية،١٩٩٠م، ص٩).

تتفق كل المراجع والمعاجم في أن المسرح فن من فنون العرض يتكون من جمهور و مكان للعرض و"عارض"، أو ممثل يقدم عرضاً قد يكون محتوياً عناصر الدراما. أما المسرح المعروف الآن فقد تطور عن الأصل اليوناني كما نظر له أرسطو. إذاً فهنالك مواصفات عامة للمسرح بصفته فناً من الفنون ومواصفات خاصة بالمسرح اليوناني، أو المسرح الغربي في عمومه". (سعد يوسف، ٢٠٠٢م، ص٨).

المسرح هو من أقدم الفنون التي عرفها الإنسان، وأرجعها بعض الباحثين إلى فجر تكوينات المجتمعات البشرية. وفي القرن الخامس قبل الميلاد تطورت هذه الاحتفالات في بلاد الإغريق إلى فن بمواصفات معينة أطلق عليها اسم المسرح. والفيلسوف الإغريقي أرسطو طاليس هو الذي حدد وأطر لهذا الفن، عندما عرف الدراما بأنها (محاكاة لفعل)، لذلك يعتبر أرسطو الفعل "Action" هو أساس الدراما". (أرسطو طاليس، ١٩٧٣م، ص١٨).

مفهوم فن الرقص:

الرقص: هو عبارة عن تعبير ثقافي وعملية رمزية اجتماعية بنيوية، والرقص مجموعة مركبة من العلاقات التي تبلغ ذروتها في التعبير عن المعتقدات الثقافية من خلال أشكال جمالية تتراوح بين الأفكار المدركة في شكل التفاعلات المتوافقة ثقافياً، أي في شكل التواصل بين الأجساد. بذا يكون الرقص انعكاسا للثقافة ومصدراً تاريخياً للمعلومات حول الشعب حيث يتضمن روح ونبض العصر والعقل للجماعة التي أنشأته.

أن الرقص من الوجهة العامة هو ترجمة حقيقية شاملة لإرادة الإنسان، و هو يعبر في لغته تعبيراً كاملاً صادقاً عن ارادته لا في أجزائه فحسب بل في جوهره كله وفي أطواره المختلفة المتعددة أيضاً وهو يعبر عن الألم كله والسرور كله في جوهرها وطبيعتها لأنه يعتمد على الحركة، والحركة هي الحياة". (أحمد جمعة "بروفسير"، ٢٠٠٥م، ص٥).

الرقص: هو شكل من فنون الأداء الحركي التي مارسها الإنسان، وهو شكل من أشكال التعبير الجسدي الذي يحقق من خلاله الإنسان أكبر قدر من المتعة الذاتية. وغالبية الموضوعات المعبر عنها بالرقص خاصة وأنها مشبعة بالناحية الحركية مأخوذة من حركة الحيوان السائد في المنطقة وأشكال الحركة الإنتاجية والحركية التي يمارسها الناس، كالصيد والزراعة والحصاد والحرب، ويتم الرقص بصورة جماعية يشترك فيها الرجال والنساء، ويعتمد الرقص على الغناء سواء من جانب النساء، أو متبادل بين الرجال والنساء في شكل تناغم لحني، ويستخدم الناس الإيقاع وهو إما أن يكون بالأرجل أو التصفيق أو قرع

الآلات، هذا بالإضافة إلى إصدار الكَرِيزْ و التعبيرات الصوتية المحددة المنغمة". (سليمان يحى، "بروفسير"، ٢٠٠٧م، ص١٢٦).

الرقص: هو أقدم الوسائل التي كان الناس يُنفِسونَ بها عن انفعالاتهم منذ فجر التاريخ للتسلية والمتعة والتعبير عن مشاعرهم في شتى المناسبات. وفي ظل الطقوس والممارسات البدائية، كان الرقص وسيلة تعبير للتواصل والتفاهم مع القوى الغيبية. ويؤكد" شلدون تشيني" أن " الإنسان البدائي يرقص بدافع المسرة، ويكون الرقص طقساً دينياً، فهو يتحدث إلى آلهته بلغة الرقص ويصلي لهم بلغة الرقص ويشكرهم ويثني عليهم بحركاته الراقصة". (عادل حربي، ٣٠٠٣م،ج١، ص٥٧).

نشأة و تاريخ الرقص:

الرقص: بدأ بصورة ما، كانت بدائية بطبيعة الحال، و لكنها بدأت مع الإنسان الأول قبل أي فن من الفنون فهو الفن الأول، فالرقص نوع من أنواع الفنون، وهو متنوع أيضاً، فمنه الرقص الشعبي، والرقص التاريخي، والرقص الكلاسيكي، والرقص الحديث وأنواع أخرى للرقص". (أحمد جمعة،٢٠٠٥م، ص١٤).

إن الإنسان فنان بطبيعته، أحس الرقص في جسمه ولمس إيقاعاته في بدنه قبل أن يتعرف على العالم الخارجي بل حتى قبل أن يهتدي إلى لغة للتخاطب والمعاملة بمعنى أن الرقص قد ظهر مع بداية الخطوات الأولى للبشرية إذ بدأ مع الإنسان و تطور معه عبر السنين و العصور و القرون". (وولتر سوريل، بدون تاريخ، ص١٧). إن الدراما و الرقص كانا منذ البداية متصلين بالآخر اتصالاً وثيقاً، فالرقص في حركته يشبه التحليق الشعري للغة في مجال الفكر، والرقص يملأ خشبة المسرح في الوقت الذي يقوم فيه الراوي بسرد قصته ونجد ذلك في مسرحيات (الكاتاكالي) الراقصة. و يظهر توظيف الرقص في المسرح عند المجتمع الشرقي لأنه وجد في الرقص الرمزي أو التعبيري الحركي المؤسلب وسيلته الناجحة في الظهور والبقاء". (فراس الديموني،٢٠١٤م، ص٦٨).

الإنسان يرقص: فبعد النشاطات التي تضمن للبدائيين الضرورات المادية يأتي الرقص أولاً. الرقص: إذن هو بمثابة الأم الكبرى للفنون. ويستحيل أن نعرف متى أو أين تطور الرقص، لقد جاء البشرية في آلاف الأمكنة وآلاف الأزمنة، إنه التاريخ الذي يسبق كل ما أتى للبشرية، كما أنه ليس من السهل أن نحدد متى ظهرت الدراما، ومتى دخل الرقص والشعر مع الموسيقى في القصة أو الحبكة لإكمال الشكل الدرامي". (شلدون تشيني، ١٩٩٨م، ص٢٩).

نشأة الدراما و المسرح و الرقص:

يرى "شيلدون تشيني" بأن نشأة الدراما والمسرح من الرقص، لقد رقص الإنسان الأول، رقص تعبيراً عن السرور وتعبيراً عن الطقوس. لقد كلم آلهته بالرقص وصلى بالرقص وقدم الشكر بالرقص. ولا شك أن كل هذا النشاط كان نشاطاً درامياً أو مسرحياً، ولكنه في حركته وضع جرثومة الدراما والمسرح. ويقول الاسم الحقيقي للمسرح في كمبوديا يعني " دار الرقص". (شلدون تشيني، ١٩٩٨م، ص٢٧).

يقول عثمان جمال الدين: إن الدراما فطرة إنسانية، لأن الدراما نشأت في الأصل من حاجة الإنسان للتعبير عن نفسه في مرحلة سبقت المدارس والمذاهب المسرحية والدرامية وعلى هذا فأي تحديد حقيقي

لمفهومها ينبغي أن يتخذ منطقه المبتدء في فهم هذه الحاجة الإنسانية التي أنشئت في بادئ الأمر من الرقص الشعبي"Folk Dance". "تشيني" هنا يفرق بين الحركة "Action"، و نواة المسرحية أو بذرتها التي احتوت مستقبلاً الحوار، وبين الرقص الطقسي أو الاحتفالي الذي يحتوي في مكوناته على الدراما الشعبية. إذاً: من الجوانب التاريخية وعلى صعيد الشكل لا تنفصل الدراما عن الرقص الشعبي و الموسيقى الشعبية "Folk Music" أو أغنية الرقص التي تحتوي في كونها بهذا المفهوم على عناصر درامية مرتبطة بالحركة كمادة محورية أصيلة تطورت إلى دراما شعبية. وعندما امتزجت فيما بعد بالشعر، لذلك فالمسرحية الأوربية الحديثة تنتمي في أصولها إلى المسرحية اليونانية التي تطورت بعد أن امتزجت فيها عناصر الرقص الطقسي الديني بالعناصر الناجمة عن شعر الديثورامبوس". (عثمان جمال الدين،٢٠٠٢م، ص١٠).

إن المسرح بدأ البداية الأولى من الطقوس البدائية إلى مسرح، وكان الرقص والتقرب إلى الطبيعة عبرة اللبنة الأولى". (ريتشارد كورسون، ٢٠١٠م، ص٣١).

الرقص الدرامي و دراما الرقص:

لكي نوصل فكرة الرقص الدرامي لابد أن تكون هذه الفكرة قوية ومثيرة ودرامية بشكل كبير وقد تتضمن الصراع بين الناس أو داخل الفرد الواحد و الرقص الدرامي يرتكز على المزاج أو الحدث والذي لا يشرح القصة. و دراما الرقصDance Drama من ناحية أخرى لها قصة تحكي، ويتم ذلك بمناظر مرتبة ومتتابعة من رقص درامي. ولأن كلاً من الرقص الدرامي ودراما الرقص يختص بالانفعالات والأحداث المرتبطة بالناس فإن خصائص هذا النوع من الرقص هي إبراز الملامح ومكنون الرقصة، عليه أن يدرس بعناية الشخصية ومزاجها في الواقع ويفهم كيف يتحول محتوى الحركة الدرامي إلى رقصة، ويتعلم من خلال المبالغة في خصائص الفعل "Action" أو الجهد "effort" أو المكان"space"

وأن تظهر بصفة خاصة الأنماط الإيقاعية، وتؤكد شكل ووقفة الجسم، والتأكيد على محتوى الجهد في الحركة دائماً يميل لإعطاء أثر درامي، وفي دراما الرقص هنالك أيضاً علاقة بين الناس أو بين الفرد وشيء ما، وهذه العلاقات دائماً انفعالية عاطفية وإبراز المحتوى الدرامي من الفنيات الصعبة في تكوين الرقصة فالمكون عليه أن يحاول إبراز هذا المحتوى بطرق عديدة"(فاطمة العذب،١٩٩٣، ص٢٨).

وقد يقال كذلك بأن هناك مشابهة قوية بين الدراما، وهي فوق خشبة المسرح والرقص. فكل من الممثل والراقص يستخدم حركات جسمية مختلفة ذات دلالات ومعان معينة، وهذه الحركات تعيش في فراغ له أبعاده الثلاثة، كما تمتد في حيز زمني موقوت، ولكن الشاهد المؤكد أن هنالك اختلافات واضحة في تشكيل الحركات وكيفية التعبير بها في كل من مجال الدراما و الرقص". (إبراهيم حمادة،١٩٧٨، ص٥).

المسرح و الرقص:

المسرح فعل حركة قبل أن يكون كلمة، فالحركة أساس هذا النشاط، وتعد الحركة نوع من اللعب، واللعب ايضاً نوع من أنواع الرقص، والرقص هو البذرة الأولى في نشأة المسرح الأولى في القرن الخامس قبل الميلاد، وربما قبل ذلك وتعتبر الحركة أداة أساسية من أدوات فن الممثل إلى جانب الكلمة عندما كان المسرح عارياً من كل مظاهر التفسير والزينة. وكان المسرح في البدء حركة ثم كلمة وكان الرقص جزءً

أساسياً في الحياة الاجتماعية في كثير من الثقافات ويعتبر من مكونات الفنون، و الرقص في المسرح بديل للغة المنطوقة،ويساعد في التربية الجسدية و الفكرية و النفسية، و يربط الحركات بالمشاعر و الأحاسيس التي تطور وعي الناس و قدرتهم على الاستجابة و التعبير و الاستيعاب و الإحساس و التصور و التفكير". (محمد نصار، ٢٠٠٤م، ط١،ص١٣).

كما أن الرقص في حد ذاته لغة وتعبير. ويشكل الرقص مصدراً أساسياً في بعض الأجناس الدرامية مثل البالية، فالرقص من نفس الجنس بل أساس في هذا النشاط. و كذلك الدراما و هي مجسدة فوق خشبة المسرح، تحمل عناصر سمعية، هي النص و الموسيقى و المؤثرات و عناصر بصرية كالتصوير، والديكور، و حركات الرقص و التمثيل، فإذا كان التمثيل يستعين فعلاً بحركات هي أصلاً من مكونات الرقص فإنه يحولها إلى نمط جديد من التعبير الحركي، غريب على أصله، يتوافق مع طبيعة فن المسرح.

المبحث الثاني

الإخراج المسرحي

إن الوظيفة الإخراجية الفنية المسرحية ليست مستحدثة، فوجودها يرتبط بنشأة النشاط المسرحي، و لكن دون تحديد إطاري تعريفي يحدد مهامه التوظيفية بشكل تميزي بل كان في كثير من الأحيان ضمنياً أو تحت مسميات أخرى، فالحقيقة الاستدلالية تجعل من يقوم بالتنظيم والإرشاد والتوجيه في الممارسات الطقسية لعملية الصيد مخرجاً توظيفياً لهذا الفعل الطقسي المسرحي وكذا الحال في المسرحة للطقوس الدينية والاحتفالات الشعبية ، لأن الوثائق التاريخية اكتفت بالإشارة إلى تلك الوظيفة باعتبارها جزءاً من مهام الساحر أو الكاهن أو قائد الاحتفال دون الفصل بين المهام الطقسية والتكوينية الجمالية ، أي الفصل بين الإرشادات التوجيهية التي تخص الطقس وتلك التي تهتم بالتطبيقات الفنية الجمالية للتكوين الطقسي ، حيث من هذا الفصل نشأ الفعل الفني الإخراجي و تطور مع تطور مهامه، فقد سجل التوثيق التاريخي لليونان القديم أن احتفالات الديثرامث البدائية ، لها قائد يقوم بتوجيهه وإرشاد الكورس وتقسيم الأدوار بل ويبدأ الاحتفال بإشارة من قائد الكورس .كذلك نجد نماذج مشابهة لتلك الوظيفة التوجيهية الإرشادية في الطقوس الصينية القديمة والفرعونية، كما أنه مع انتقال الاحتفالات الطقسية من المراحل البدائية إلى المراحل الأدبية. "(عبدالوهاب الشفيع، ٢٠١٦م، ص٨٩).

بالرغم من قدم الدراما المسرحية على مستوى الممارسة و التنظير، حيث يرجع ذلك إلى ما قبل التاريخ، نجد أن فن الإخراج لم يُعرف كمسمى و مهام و ظيفية إلا من خلال القرنين الأخيرين، حيث خلت الدراسات المسرحية القديمة من أي دلائل تشير إلى حقيقة فن الإخراج و أبعاده و أوصافه". (أحمد زكي، ١٩٨٩م، ص١١).

مفهوم المخرج والإخراج:

في البدء لابد من محاولة التوصل إلى تعريف مانع جامع للمخرج والإخراج منعاً للخلط الشائع بين الناس في تعريفهما، وضبطاً للمصطلح وتخليصه من الشوائب الكثيرة التي توقعنا فيها المتاهات التي خلقتها التعريفات المتعددة، المختلفة بل المتناقضة أحياناً، لعل من المفيد هنا تثبيت حقيقة أن المخرج والإخراج مصطلحان ظهرا في وقت متأخر من تاريخ الحركة المسرحية (عند حوالي منتصف القرن التاسع عشر)". (سعد يوسف،٢٠١٤م، ص٥).

المخرج والإخراج في اللغة:

المخرج عند الأمريكان Director، و كان المخرج عند الإنجليز"Producer "و هو مصطلح يدل على المنتج عند الأمريكان إلى أن تم توحيد المصطلح عندهما فأصبح الآن المخرج. عند الإنجليز والأمريكان و كل الناطقين بالإنجليزية "Director"، و المنتج عندهما "Producer"، و في ألمانيا و روسيا كانوا يطلقون على المخرج مصطلح "Regisseur". و كلمة "Regisseur" تعني عند الفرنسيين: "مدير الخشبة" Manager "Stage". أما مصطلح "Miser en scene" (ميزانيسين)، الذي نستخدمه للتعبير عن رسم حركة الممثلين على خشبة المسرح، فإن الفرنسيين يطلقونه على الإخراج كما يطلقونه على الإنتاج

المسرحي بكامله، إلا أنه يمكن القول بأن المصطلح قد أصبح الآن معروفاً ومعتمداً لدى دارسي الفنون المسرحية والدرامية إن البحث عن معنى كلمتي "Director" و"Directing" في معاجم اللغة العربية" سواء تلك التي تشرحها باللغة العربية أو الإنجليزية" تقودنا إلى الفعل"Direct " ولهذا الفعل معاني عديدة من بينها (يقود، يشرح، يوجه، يدير) أما الاسم"Director "فهو الشخص الذي يقود أو يوجه أو يدير أو يشرف على مجموعة من الناس أو الوحدات الإدارية أو غيرها، وعلى ذلك يصبح الDirector لغة هو المسؤول الأول عن قيادة أو إدارة أو توجيه أو الإشراف على مجموعة أو وحدة إدارية أو شركة أو فرقة أو أي تنظيم آخر مهما اختلفت طبيعته". (سعد يوسف، ٢٠١٤م، ص٦).

نتعرف على مفهوم كلمة مخرج في اللغة العربية، يمكن القول بأن اللغة العربية لم تكن خالية من كلمة(إخراج) فكلمة إخراج هي مصدر الفعل أخرج وتصرف كالآتي (أخرج يخرج إخراجاً) وأخرج الشيء تعني أبرزه، و أخرج الحديث" النبوي" أي نقله بالأسانيد الصحيحة. و المعنى الاصطلاحي للكلمة" خرج خروجاً: برز من مقره أو حاله و انفصل، و خرج فلان من دينه: قضاه. و خرج على السلطان: تمرد و ثار. و فلان في العلم أو الصناعة: نبغ فيها. فهو خارجّ، وخراج. (إخراج) الشيء: أبرزه". (المعجم الوجيز، ٢٠٠٦م، ص١٨٩).

المخرج و الإخراج اصطلاحاً:

أما المخرج "Director" كمصطلح فني فإن دائرة المعارف البريطانية تعرفة بأنه: (هو المسؤول عن تفسير النص و اختيار الممثلين و المناظر و الأزياء، يساعده في ذلك مدير الخشبة، و ربما يستخدم مساعدين آخرين. و يشرف المخرج على سير البروفات و على كل الجوانب الفنية للعرض مثل الإضاءة وإشارات رفع الستارة و الإكسسوارات و الملحقات و المؤثرات الصوتية و غيرها. في هذا التعريف نتوقف عند مسؤولية المخرج عن تفسير النص و اختيار عناصر العرض الفنية و البشرية بجانب إدارته لمساعديه وجلسات التدريب" البروفات" و على ذلك يكون للمخرج نوعان من المسؤوليات:

١. مسؤوليات فنية.
٢. مسؤوليات إدارية". (سعد يوسف،٢٠١٤م، ص٧).

و هنالك تعريفات كثيرة للمخرج المسرحي نعرض منها التالي:

المخرج: هو الشخص الذي له المسؤولية النهائية في توجيه الممثلين مباشرة أو بطريقة غير مباشرة بواسطة أعضاء هيئة الإخراج الآخرين (مصممي المناظر، و الملابس، و الإضاءة، ومدير المنصة) و له حق الاعتراض النهائي". (أمين سلامة،١٩٩٧م، ص٨). و يرى "بيتر بروك" في كتابه النقطة المتحولة بأن: بوسع المخرج أن يتعامل مع المسرحية كالفيلم السينمائي، ومن ثم فهو يستخدم كل العناصر المسرحية من ممثلين ومصممين وموسيقيين الخ، كأنهم خدم له، من أجل أن ينقل للعالم كله ما يريد أن يقول"(بيتر بروك،١٩٩١م، ص٢١). إن كلمة مخرج Director تعني لفظياً " الموجه" ومن هذه اللفتة في التمييز بين عمل المخرج، و ضع الخطوط والتوجيه". (كليرمان، ١٩٨٨م، ط١، ص٢٤).

المخرج هو" المنسق لمجهودات المؤلف، الممثل، مصمم المناظر، و المشتركين الآخرين في العرض المسرحي". (إبراهيم حمادة، ١٩٧٨م، ص٢٣٢). من المعلوم أن المخرج هو الذي يخرج النص من حالته المجردة الكتابية إلى حالة المعايشة و التجسيد الحركي الملموس. و من ثم يمكن الحديث عن ثلاثة أنماط من المخرجين: المخرج المفسر (المخرج الحرفي)، و المخرج المرآة (المخرج الذي يغير و يحافظ على روح النص)، و المخرج المبدع (المخرج الذي يغير النص و يعيد بناءه من جديد)". (جميل حمداوي،٢٠١٠م، ص٤٧). مُعلناً بأن حدد للمخرج ثلاثة وجوه:

١. المخرج – المفسر: و هو الذي يفسر للممثل دوره، و يُريه كيف يؤديه.
٢. المخرج – المرآة : التي تعكس ملامح و سمات الممثل الشخصية.
٣. المخرج – المنظم: منظم العرض المسرحي: و هو الذي يدير شؤون العرض المسرحي ويشرف عليه.

يقول نحن كمتفرجين لا نعرف إلا الوجه الثالث، لأننا نراه عياناً، مادياً محسوساً أمامنا. نراه في عناصر العرض، في الحركة و الديكور و الإضاءة و الأزياء الخ، في حين أن الوجهين الآخرين غير ملموسين، و لا يقاربان المتفرج. إذاً المخرج كما يردد الكثيرون، هو ذلك (المايسترو) أو قائد الأوركسترا، الذي يتطلع العازفون إلى عصاه. و إن لم يتجاوبوا مع علاماته، توقفوا عن العزف". (نديم معلا، ٢٠٠٤م، ص٤٣).

و كل ذلك ينصب في إناء واحد بأن المخرج هو الشخص المسؤول عن العرض المسرحي منذ البداية من اختيار النص و الممثلين و الفنيين، إلى أن يخرج النص بشكله النهائي إلى مجموعة المشاهدين.

وظيفة المخرج:

المخرج في المسرح المعاصر: هو المخطط لمشروع الإنتاج المسرحي، و هو في الوقت ذاته العقل المفكر و المبدع لتفاصيل و كليات العرض المسرحي: هو القيادة الفنية والفكرية للعملية المسرحية، و إن لم يكن بالضرورة القيادة الإدارية و المالية.

المخرج:

هو الذي يختار النص المسرحي، أو يوافق عليه على الأقل" إذا قامت إدارة الفرقة باختياره" وهو الذي يحدد متطلبات العرض المسرحي: مكان العرض، و الفنانين التعبيرين من ممثلين و راقصين و موسيقيين". (سعد أردش، ٢٠٠٧م، ط٢، ص١٤).

و لما كان المخرج رئيس هذه الجماعة المفسرة، فله وظيفة ثلاثية المهام:

- أولاً : يجب عليه أن يحدد بالضبط الأثر الذي يحاول المؤلف المسرحي أن يحصل عليه بمسرحيته.
- ثانياً: يجب عليه تصميم خطة إخراج تنتج الأثر المطلوب، على المشاهد.
- ثالثاً: يجب عليه أن يستخدم كافة فنون المسرح لتنفيذ خطته. و لتحقيق هذا العمل، لا بُد أن يكون المخرج ذا إدراك". (كارل النزويرث، ١٩٨٠م، ص٥٥).

لقد أصبح من المتفق عليه أن المخرج هو الفنان الذي يوحد بين العناصر الفنية التي تشارك في الإنتاج المسرحي، و يوجهها لتصب في رافد واحد هو رؤياه باتجاه إيصال الأفكار التي يريدها إلى المتفرجين، لذلك فإن مهمته تتعدى توجيهه الممثلين إلى توجيه المصممين و المنفذين و تصل أحياناً إلى توجيه الإداريين والمتفرجين أيضاً، فهو ليس مفسراً وإنما خالقاً و منظماً أيضاً". (بدري حسون، سامي عبد الحميد،١٩٨٠م، ص٣٣).

و من مهام المخرج أيضاً :

– استخلاص الفكرة من وراء كل العبارة بالتحليل، أو بالتفكيك.

– توجيه صوت الممثل و مشاعره لخدمة الفكرة التي استخلصها خلال رؤيته في إخراج النص المسرحي المعين.

– توجيه حركة الممثل تجاه الفكرة المستخلصة من الحوار و العلاقات و الدوافع مع مراعاة تناغم الحركة شكلاً في حالة صنع اكتمال فني.

– إيجاد حلول لكل مشكلة من مشاكل التجسيد عن طريق التصوير و التخيل واستشارة المصممين والمساعدين"، (أبو الحسن سلام، ٢٠٠٤م، ط١، ص١٤). و لكن الوظيفة الأساسية التي تغتضي من المخرج الجهد الأكبر في إعداد العرض المسرحي، هي اختيار مجموعة الممثلين الصالحين لتجسيد شخصيات المسرحية، بحيث تتوافر لكل منهم المقومات الفنية التي تمكنه من الاقتراب من الشخصية الفنية التي سيقوم بأدائها، وبحيث تتوافر لجماعة الممثلين إمكانيات التواؤم في مجموعة عمل واحدة تتعايش فترة من الزمن تطول أو تقصر حسب ضرورات العرض المسرحي، ثم تأتي وظيفة تدريب مجموعة الممثلين على أدوارهم". (سعد أردش،٢٠٠٧م، ط٢، ص١٥).

و المخرج في بدايات تشكيل مهنته، أي قبل أن تتبلور لتأخذ شكلها الناجز، الذي نعرفه اليوم، كان يُفهم على أنه القدرة على التحريك، وبث الحياة عبر الحركة التي يقوم بها الممثل على خشبة المسرح. بيد أن تحريك الممثلين، ليس إلا لحظة من لحظات عمل المخرج". (نديم معلا،٢٠٠٤م، ص٣٦). إذن، وظيفة المخرج هي ليست تحريك الممثلين على خشبة المسرح، و ليست اختياراً للنص فقط، بل تتعدى ذلك بأن يكون هو المسؤول النهائي والعقل المدبر لكليات العملية المسرحية والإدارية.

مفهوم المخرج قديماً:

لقد تطور عمل المخرج عبر العصور تطوراً كثيرًا حتى أواخر القرن التاسع عشر لم يكن مركز المخرج في الإنتاج المسرحي قد تحدد بعد، ففي عهد الإغريق القدماء كان الكاتب أو الشاعر هو الذي يقوم بعملية توجيه الممثل و الجوقة" فهذا لم يكن يعلّم الرقص (تكنيكه) للراقصين المتفردين و الرقصات الجماعية فحسب، و لكن كان يفسر موضوع الدراما و كان يتدخل في النواحي الفنية الأخرى". (بدري حسون، و سامي عبد الحمبد، ١٩٨٠م، ص٩). كانوا يعهدون، في مختلف عصور تاريخ المسرح، بتفسير المسرحية إلى طوائف شتى من الناس. فلدى الإغريق، كان المسؤول عن التفسير عادةً، هو المؤلف أو مدرب الكورس الموكول إليه أمر تنسيق الإخراج كله وإبّان العصور الوسطى، كان المسؤول عن هذا العمل

هو أحد القساوسة أو أحد رؤساء نقابات العمال، أي فرد لديه فكرة عن إخراج المسرحية". (كارل النزويرث، ١٩٨٠،ص٥٥).

و عندما نشأت جماعات التمثيل الجائلة الدائمة، كان المسؤول عن هذا العمل، عادة، مدير الفرقة، الذي قد يكون ممثلاً نفسه، أو مؤلفاً مسرحياً (و هذه فترة الممثل النجم أو الكاتب المسرحي هو من يقوم مقام المخرج).

و في القرن الثامن عشر، عند نهاية شرارات الابتكار اللامعة لعصر النهضة كان المسرح مجال الممثل"the star actor"، فاختصرت المسرحية إلى وسيلته لعرض ممثل معين أو شخصيته، كان هذا الممثل هو الذي يقرر ما يرى و ما يسمع. فقرب نهاية القرن التاسع عشر برهن دوق ساكسيه "ميننجين" هو و فرقته من الممثلين، في برلين المميزات العظمى للتمثيل المتماسك، و الذي يمكن تحقيقه عن طريق إرشاد قائد ذكي و هو "المخرج" و برهن هؤلاء الرجال، بما أرضى معظم الناس، على أن المخرج مسؤول، و يجب أن يظل مسؤولاً عن إدماج وتنسيق جميع عناصر الإنتاج، التمثيل و المناظر و الإضاءة والملابس والموسيقى، حتى تندمج معاً، و تخرج وقعاً موحداً على المشاهدين. و هو الذي يقصده مؤلف المسرحية أيضاً". (كارل النزويرث، ١٩٨٠م، ص٥٥).

خلاصة ذلك، نستطيع القول بأن فعل الإخراج بدأ مع بداية الفعل المسرحي، و وجود الإنسان نفسه، إلا أنه لم يكن بمفهوم الإخراج اليوم، بل كانت ملاحظات يؤديها المعلم و المؤلف في قيادة الجوقة في الرقص عند الإغريق. و صاحب المجموعة عند الرومان، و قام بهذه المهمة كذلك رجال الكنيسة في العصور الوسطى، و قام بها ساكس ميينجن، و شكسبير و موليير، حتى تطور فن الإخراج بشكله الحالي، و كان الغرض من كل ذلك هو الإشراف و وضع الخطوط الإخراجية للممثلين و الإشراف على تنفيذ فنيات العرض المسرحي من أزياء و ديكور و اكسسوار و مؤثرات، الخ، حتى يصل النص المسرحي إلى المتلقي بالشكل الذي أراده المخرج باعتباره المسؤول الأخير عن العرض المسرحي.

الإخراج المسرحي:

يمكن تعريف الإخراج بأنه: عملية تجسيد النص المسرحي بواسطة العناصر البصرية و السمعية والحركية على خشبة المسرح. و الحقيقة فإن المخرج و هو العامل الرئيسي في العملية الإنتاجية لا يستطيع في الوقت الحاضر أن يقوم لوحده بتنفيذ عناصر الإخراج المختلفة، و لا بُد من تعاون العاملين الآخرين معه لكي يتم إنجاز تلك العملية، و هم الممثلون و المصممون و الفنيون و إدارة الإنتاج، و من هذا نفهم أن عملية تجسيد النص المسرحي و تقديمه إلى المتفرج تغتضي و جود خبرات و مهارات معينة.

و لقد حتمت التجارب و المهارات و المعارف التي تبلورت عبر الزمن نوعاً من التخصص في كل عنصر من عناصر الإخراج المسرحي، إذا أردنا تعريف الإخراج المسرحي فسنقول بأنه: تحويل النص المكتوب إلى عرض نابض بالحياة. و كذلك هو قراءة ثانية أو تأليف ثانٍ للنص المسرحي ، و هو الطريقة الوحيدة التي تجعل مجمل عناصر العرض المسرحي المختلفة و المتعددة منظمة و منسجمة مع بعضها البعض لتدخل ضمن رؤية فنية و فكرية واحدة ، و هذا لا يعني بأن الإخراج عملية تابعة للتأليف أو ترجمة

له، بل هي عملية فنية مستقلة بذاتها، فأدوات المؤلف هي الورق و الحبر و الكلمات، بينما أدوات المخرج أكثر سعة و جمالاً و تنوعاً و خطورة في نفس الوقت، إنها الممثل (الإنسان) بالدرجة الأولى، فالديكور والإضاءة و الأزياء و الماكياج و الإكسسوارات و فنون بصرية و سمعية مختلفة ، لذلك فالإخراج يكتب بلغات مختلفة و متعددة، هو يضعها متضافرة في وحدة عضوية قوامها ما عجزت اللغة والكلمة في طرحه، و المخرج هو الذي يبني هذه الوحدة بدقة". (بدري حسون، سامي عبد الحميد، ١٩٨٠م، ص٣).

"لقد أصبح من المتفق عليه أن المخرج هو الفنان الذي يوحد بين العناصر الفنية التي تشارك في الإنتاج المسرحي و يوجهها لتصب في رافد واحد هو رؤياه باتجاه إيصال الأفكار التي يريدها إلى المتفرجين.

لا شك أن عملية الإخراج – لصعوبتها – قد جعلها الكثير من فناني المسرح يفكرون مئات المرات قبل الإقدام على التعرض لنص مسرحي بالإخراج، لأن الإخراج المسرحي: هو فن قيادة عناصر العرض المسرحي، نصاً و أداءً و تشكيلاً، إلى جانب الإعداد لكل هذه العناصر مجتمعة بحيث تبدو منسجمة، وفي خط إيقاعي واحد ينبض في أجزاء العرض كله" لذلك فلا بد من أن يكون المخرج أياً يكن اتجاهه الفني قادراً في البداية على ترجمة النص إلى حياة و شخصيات تتحرك بشكل مقبول على أقل تقدير فوق خشبة المسرح و هذا يتحقق بقدرة المخرج على توزيع الأدوار و توظيف باقي عناصر العرض بشكل يتلائم مع النص المسرحي وابداعات المخرج الصادقة". (محمد نصار، قاسم كوفحي، ٢٠٠٤م، ص٤١).

يذكر لنا التاريخ أن الفترات التي سبقت القرن التاسع عشر لم تكن فيها هوية محددة للمخرج المسرحي، فطالما كان المؤلف هو المخرج، و كما هو معلوم فإن اسيخيلوس كان يخرج مسرحياته، و موليير كذلك وفي أحيان أخرى يكون الممثل الرئيسي هو المخرج، و قد يكون مدير الخشبة هو المخرج، كما كان قائد الجوقة في المرحلة الإغريقية هو المخرج". (أحمد زكي، ٢٠٠٢م، ص ١٥). أما المخرج الذي نعرفه اليوم في عصرنا الحاضر فهو نتاج مسرح القرن التاسع عشر، بدأ الإخراج الحديث عام ١٨٦٦م مع الدوق ساكس مينغن الذي أسس فرقته "ميينغين بليرز"، و كان القوة المحركة لها، على الرغم من أن الدوق ساكس كان رساماً و مصمماً للمشاهد و ليس مخرجاً بالمعنى الحرفي للمخرج، لكنه بالنتيجة استطاع أن يؤثر في كل من ستانسلافسكي المخرج السوفيتي الشهير، و كذلك أندرية أنطوان. و لعل ما بلور مفهوم الإخراج المسرحي كما نراه اليوم هو كتابات غوردن كريج التي بدأت عام ١٩٠٥م، و كان مبدأه هو الإصرار على الوحدة حيث كان يؤكد أن المسرحية ليست نصاً يتراكم فوقه الممثلون والمشاهد والموسيقى، بل هو جسد واحد أجزاؤه هي تلك العناصر المختلفة.

إن مفهوم الإخراج بعد تجربة الدوق ساكس قد تحول بشكل جذري، حيث أصبح المخرج قائداً فعلياً و معلماً. للمخرج المسرحي مهمة مستقلة، ولكنه شأنه شأن أي شخص آخر في المسرح يجب أن يعتمد على المتعاونين معه. هكذا كان الإخراج المسرحي قبل الدوق ساكس ولكن مع تجدد الاهتمام بالجانب الفني للمسرحية، و مع تزايد السبل التقنية المساعدة على تحقيق العمل المسرحي المتقن و أهميته على

الخشبة، أصبح لا بُد من وجود مخرج موجه للعمل، بما أن عناصر الإخراج المسرحي قد اجتمعت في عمل مسرحي نحو الهدف، لذا ظهر المخرج في المسرح المعاصر". (سعد أردش،٢٠٠٧، ط٢، ص٢٣).
إذاً نستطيع القول: بأن العملية الإخراجية هي الاستراتيجية الجمالية في تحويل النص المسرحي أو الفكرة التي يقوم عليها العرض إلى منظومة متناغمة من المؤثرات الصوتية و المرئية التي تحتوي المشاهد و تثير تأملاته وانفعالاته.

المبحث الثالث

مفهوم الرقص الشعبي والقيم الاجتماعية

الإنسان في منطقة الدلنج يعتمد بشكل أساسي و بصورة طبيعية حرة على ممارسة الرقص الشعبي بدافع من الغريزة كمحرك حر يعبر عن تجاربه و علاقته مع العالم المحيط به من حيوانات و جبال وغابات و بشر و آخرون. يستطيع الباحث القول: إنَّ الرقص الشعبي قد أصبح في الصدارة بين أشكال التعبير في مجتمع جبال النوبة عامة، و مجتمع الدلنج خاصة، و بخاصة بعد أن اتضحت أصالته و قدرته على البقاء و الوفاء بحاجات المجتمع الشعورية، و المعنوية، ذلك لأنه يحقق الحياة و يُعين على حركة التاريخ. ويُكْبِر من شأن القيم الاجتماعية و الإنسانية العليا، و يُبْرِز خصائص القومية و الملامح الوطنية و المثل الاجتماعية.

تعريف الرقص و أنواعه:

أستخدم الإنسان الأول الرقص للتعبير عن عواطفه باعتباره واحداً من أقدم أشكال التعبير عن الذات التي عرفها إلى جانب الصوت و الدراما، ليشكل أساساً و انطلاقاً لباقي الفنون من بعده. إذ يجمع الرقص بين الرياضة و الموسيقى و الحركة و التاريخ الثقافي و الاجتماعي بحركات متناسقة تختلف في شكلها وإيقاعها باختلاف وقت و مكان ظهورها، لارتباطها بالعادات و التقاليد المجتمعية.

يُعرف الرقص بوصفه "لغة الجسد"، و هو تعبير إيمائي يقوم على تشكيل جسماني بشري حركي بجميع أعضاء الجسد الإنساني، لا سيما الرقبة و الأطراف، تلازمه الموسيقى اليدوية، أو الآلات، أو الغناء، فيتفاعل معه بحيث تتأصل في هذه الحركة القيمة الجمالية و لإمكانات الرمزية". (عبدالمنعم حسن، ٢٠١٦م، ص ١٠٤). و هو شكل من فنون الأداء الحركي التي مارسها الإنسان، و هو شكل من أشكال التعبير الجسدي الذي يحقق من خلاله الإنسان أكبر قدر من المتعة الذاتية. و غالبية الموضوعات المعبر بالرقص، خاصة و أنها مشبعة بالناحية الحركية مأخوذة من حركة الطبيعة و الحيوان السائد في المنطقة وأشكال الحركة الإنتاجية و الحركية التي يمارسها الناس، و الزراعة و الحصاد و الحرب، و يتم الرقص بصورة جماعية يشترك فيها الرجال و النساء. (سليمان يحي،٢٠٠٧م،ج١، ص١٢٦).

يُصنَّف الرقص إلى أنواع مختلفة أهمها:

١. الرقص الديني: كما في رقص الشعائر الدينية القديمة، و الرقص الصوفي.
٢. الرقص الشعبي: فلكل شعوب العالم رقصاتها القومية المحلية الخاصة بها بألوانها و حركاتها.
٣. رقص الباليه.
٤. الرقص الكلاسيكي الحديث.

الرقص الافريقي:

الرقص في المجتمعات الافريقية يخدم تنوعاً معقداً من الأغراض الاجتماعية، "لذا فغالباً ما يرتبط فعل الرقص في الثقافة الافريقية التقليدية، بعلاقة أو روابط بين القوى الروحية و المجتمع. يتأصل الغرض الروحي و التعبيري في الرقص الإفريقي سواء كان رقصاً جماعياً يُؤدَّى في كثير من الأحيان في تشكيلات

دائرية، أو على شكل رقص منفرد. فالرقص التقليدي الافريقي عادةً ما يرتبط بأغراض دينية و اجتماعية وتعليمية أو حتى علاجية. ما يؤكد الرباط العميق بين الرقص و الدين في المجتمعات الأفريقية التقليدية بشكل عام". (عبدالمنعم حسن، ٢٠١٦م، ص١٠٦). يرى الباحث بأن الدلنج – حقل الدراسة – بصورة خاصة مرتبط بالثقافة الأفريقية، أن المشاركين في الطقوس دائماً ما يكون الرقص جزءاً أصيلاً من حياتهم الاجتماعية منذ الولادة، و طقوس العبور باستخدام الرقص للتعبير عن أنفسهم. فالرقص يعبر عن وجودهم وتفاعلاتهم الاجتماعية. و لاحظ الباحث أن الرقص و الموسيقى و الغناء يشكل السمة المميزة لأنسان منطقة الدلنج. فالرقص يستخدم في تعليم الأطفال التحكم البدني، و تثبيت معايير السلوك المقبولة لدى المجتمع. تؤدي الرقصات في مجتمع جبال النوبة لأغراض مختلفة منها طقوس الجنازة و مراسم الدفن والزواج و الرقص في مراحل الإنسان المختلفة، منها الرقص في طقوس العبور في حياة الفرد و الجماعة.

الرقص الشعبي في حياة الإنسان لدى قبيلة الدلنج:

يستخدم مصطلح الرقص الشعبي بصفة عامة لوصف الرقصات المتعارف عليها بين الشعوب المختلفة، و التي تكون ذات أصول متشابهة تم تناقلها من جيل لآخر لفترة زمنية طويلة. و كانت الرقصات الشعبية منذ قرون مضت تُستقى من العادات و الطقوس و المِهَن الشعبية المختلفة التي يمارسها أفراد الشعب، و تؤدى في المناسبات و الأعياد. "و يُعتبر الرقص بصفة عامة وسيلة هامة لترجمة أحاسيس ومعتقدات الشعوب". (فاطمة العذب، ١٩٩٠م، ص٣). و تميزت منطقة الأجانج بهذا الشكل من الرقص، إذ لكل فرع منها رقصات شعبية خاصة بها، و منها الرقصات الجماعية المشتركة بين القبائل في المنطقة، ومنها رقصات مرتبطة بأسبار و طقوس روحية، و منها ما هو اجتماعي يرقص في المناسبات العامة.

أولاً: الآراء التي عَرَّفَتْ مصطلح الرقص الشعبي:

عَرَّفته "فاطمة العذب" بأنه: "تشكيل رمزي للشعب، يتحرك فيه وفقاً لتراثه و طبيعته العامة، و يُمكن أن يُقال: خطوات و حركات تعبيرية نابعة من البيئة تُعبر عن العادات و التقاليد الشعبية في طابع مميز. الرقص الشعبي يُعتبر"تعبير صادق عن انفعالات شعب عن أفراحه و آلامه و أحلامه و خوفه من المجهول، و تبركاً للعطاء الجزيل، و من الفنون الشعبية ينبعث الشعور القومي و نقاط التلاقي للثقافات المتباينة، و للفن الشعبي وظيفة اجتماعية هي ربط المواطن بتراثه و تجميع الشعور القومي و تكثيفه وشحذه، و ذلك بالكشف عن القيم الفنية فيه". (عادل حربي، ٢٠٠٤م، ص ٦٨). و في السودان ارتبط الرقص الشعبي بقيم المجتمع و عاداته و ثقافاته المتنوعة المتعددة و احتياجاته فتنوعت الرقصات و تعددت تبعاً للعرقية المتنوعة و الجغرافية المتعددة و الثقافات المختلفة. و كما احتضنت هذه الرقصات المتنوعة في داخلها عناصر متنوعة و متباينة في وحدة واحدة أكسب الرقصات الثراء و التفرد، و أصبحت أي رقصة تجربة جمالية اجتماعية خاصة ترتبط بفكر و قيم خاصة. هذه الأهمية التي يتصف بها الرقص الشعبي عند كافة الشعوب هي الخطوة الأولى نحو الفنون، فالإنسان في بدياته، و على الرُغم من فقر وسائله الرتيبة الموزونة، و مَرَد ذلك أن الطبيعة من حوله تتحرك حركة إيقاعية، فكان من هذا الإنسان البدائي

يرقص بدافع الفرح أو الحزن، و يكون الرقص طقساً دينياً، فهو يتحدث إلى آلهته بلغة الرقص، ويثني عليهم و يشكرهم بحركاته الراقصة". (عثمان جمال الدين،٢٠٠٢م، ص٩١).

أورد (عادل العليمي، ٢٠٠٥م، ص ٦٤) بأن: "الدراما الشعبية و الرقص الشعبي، هي كل ما أبدعه الشعب في مجد حياته، من فنون تعبيرية و درامية، تلبية لحاجات اجتماعية و نفسية و جمالية، بعيداً عن الفن الرسمي النظامي". و في تصوُّر الباحث، فإن الرقص الشعبي – بأشكاله المختلفة – و هو دراما الطبقات الشعبية و واحد من مكوناتها الثقافية و السياسية و الجمالية المنعكسة عن أوضاعها الاقتصادية والاجتماعية و التاريخية.

و هذا النوع من الرقص أكثر من غيره من أنواع الرقص الأخرى، بعد تراكمات لمعتقدات و لأفكار بلدان مختلفة، مع تنوع ثقافاتها من خلال حركات متتابعة و معبرة مرتبطة بالموسيقى و الغناء و طبقا لطقوس معينة و زي مميز". (فاطمة العذب، ١٩٩٠م، ص٤).

يرى الباحث أن الرقص الشعبي أحد الفنون المرتبطة بالبيئة و بثقافة المجتمع، و من خلاله يمكن ابراز ما تحتويه تلك الثقافة من تقاليد و عادات و قِيَم، و كما أن بعض العوامل الاجتماعية و الاقتصادية تلعب دوراً في الثقافة بصفةٍ عامة، و ترتبط ارتباطاً وثيقاً بظاهرة الرقص الشعبي و انتشاره في المجتمع المعني، لذا أصبح الرقص الشعبي جزءاً من عادات و تاريخ الشعوب، بحيث نجدهم يقلدون الحيوانات والطيور، و يرقصون بدافع المسرة، أو تعبيراً عن الحزن لوفاة عزيز، أو بدافع الحوجة للمطر و الغذاء، فالقبيلة محتاجة إلى المطر الذي يجعل المحصولات تنمو، لذلك ترقص القبيلة رقصة المطر ورقصة الإخصاب و الصيد و الحرب، و دفاعاً عن القبيلة و مخاطر الشر". (عادل حربي،٢٠٠٤م، ص٦٥).

نجد أن الأداء الحركي (الرقص) من أقدم ما قام به الإنسان القديم من فنون، إذ يأتي في مقدمة الفنون التي استخدمها الإنسان منذ أقدم الحضارات الإنسانية التي قدمت له فرصة متميزة للتنفيس عن التوتر الداخلي و الروحي و النفسي و الرغبات المكبوتة من فرح و ألم و اكتئاب، و ذلك من خلال انشغال الإنسان بالأداة الأولية التي يمتلكها، و هي الجسم الإنساني، و يبقى الرقصُ أكثر الفنون حركة و حيوية، إلى جانب كونه وسيلة من وسائل التنفيس و التعبير الفردي و الجماعي، و لا يمكن أن يرتبط الرقص الشعبي بمجتمع واحد، لأن كل المجتمعات التقليدية تستعمل هذا الفن في كثير من المناسبات و المراسيم الاجتماعية و الدينية و الطقسية". (عبدالقادر سالم، ٢٠٠٦م، ص٨٥).

أورد "محمود رضا" في كتابه (في معبد الرقص)، بأن الرقص الشعبي الذي يكون فيه مجهود مبذول مسبقاً يصبح لدى المشاهد ذلك الرقص الذي يخاطب روحك و طوايا نفسك، و يشيع بين جوانحك فُيوض الجمال و نفحاته، فتؤخذ به كأنما تَنهلُ من أَكرِم الشعرِ أو بدائع من أعذب الغناء". (محمود رضا،١٩٦٨م، ص٨).

و يُعد الرقص الشعبي من أقدم أنواع الرقص، فهو مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتاريخ، كما أنه يعبر عن الروح القومية و الملامح الوطنية لكل مجتمع، فهو وسيلة حية لترجمة أحاسيس و معتقدات و طبائع الشعوب، و هو يلعب دوراً مُهماً في الترويح عن النفس، و لا يوجد مجتمعٌ متحضرٌ أو ما زال يعيش على

الفطرة إلا و يدخل الرقص في احتفالاته و حفلاته، و لهذا فالرقص الشعبي نابع من الإنسان، لأنه ظاهرة اجتماعية لها مكانتها منذ القدم، و ما زالت حتى الآن، و سيبقى أبد الدهر هو العامل المؤثر في نفسية الشعوب. و يُعد الرقص الشعبي لكل شعب تراثاً له، يعكس عاداته و تقاليده و تاريخه عبر السنين و الأيام". (أحمد جمعة، ٢٠٠٥م، ص١٤). و ممارسة الفنون الشعبية تنمي الذوق و القيم الجمالية، و تدعو لروح الوحدة في الجماعة. و نجد الرقص الشعبي و هو أقدر الفنون الشعبية على التعبير عن تحركات و أفكار و انفعالات الإنسان، فهو الخطوة الأولى نحو كل الفنون"، (عادل حربي،٢٠٠٤م،٦٩). و ما أصدق "شلدون تشيني" حين قال: "الرقص هو أقدم الوسائل التي كان الناس يُنفسون بها عن انفعالاتهم، و قد كان الإنسان البدائي – على الرغُم من فرق وسائلة التعبيرية و قِلة محصوله – مِن أوليات الكلمات الأساسية المنطوقة، كانت وسيلته الشائعة في التعبير عن أعمق مشاعره، هي الحركة الرتيبة الموزونة، و ذلك لأن الطبيعة من حوله كانت تتحرك حركة إيقاعية، و ذلك لحركات الأمواج المائية و تموجات الحقول التي تداعبها أنامل الريح. و لقد كان القمر و الشمس يشرقان و يغربان في نظام ثابت، و كانت ضربات قلبه إيقاعية، و كان طبيعياً لهذا السبب أن يخلق الحركة الإيقاعية يعكس بها ما يخامره من فرح وبهجة". (شيلدون تشي، ١٩٩٨م، ص١١).

ثانياً: علاقة الرقص الشعبي بالفنون الشعبية:

الفنون الشعبية:

هي الأرضية التي ينبعث منها الفن القومي الحقيقي، و الوظيفة الاجتماعية للفن الشعبي هي ربط المواطن بتراثه و تجميع الشعور القومي و تكثيفه و شحذه، و ذلك بالكشف عن القيم الفنية و التاريخية فيه. و قد خضعت الفنون الشعبية في القرن التاسع عشر للدراسة العلمية و النظريات و المناهج، و أصبحت موضوعات مهمة من موضوعات الدراسة، و مدر اهتمام علماء التاريخ و الاجتماع، و بذل العلماء من الجهد للتنقيب عن مأثورات شعوبهم و تدوينها و تحليلها، و كان الدافع الأساسي لهؤلاء الرغبة القوية في إحياء الروح القومية. و الفولكلور يشمل جميع الفنون الشعبية الموروثة و العادات و العقائد الاجتماعية و الأمثال الشعبية و الأساطير و الحكايات، و جميع الجوانب الإنسانية التي تعبر عن حياة المجتمعات الشعبية، و تدخل في دائرة الأبحاث الانثروبولوجيا و التي تبحث حياة الإنسان و المجتمعات". (فاطمة العذب،١٩٩٩م، ص١٧).

ثالثاً: خصائص الفن الشعبي:

يتميز الفن الشعبي عن سائر الفنون بالآتي:

١. قدرته على التعبير عن المفاهيم الجمعية التي تدور بين افراد المجتمع و اهتماماته الروحية والترويحية، و التي تتميز بعدم القابلية للتغير السريع، لأن الإنسان الشعبي البسيط باق بعواطفه واستجاباته للحياة على مدى كل زمان و مكان، و الجدير يكون لديه مرتبط برغبته في سد احتياجاته و تجميل حياته.

٢. لا يخرج الفن الشعبي عن الأبعاد الاجتماعية و الحضارية للمجموعة المجتمعية باعتبار أن فكرة الإبداع الشعبي للتعبير عن الذوق الجمالي في المجتمع لا يمكن أن تنفصل عن هذه الأبعاد، فببقاء الأجيال تبقى الممارسة حيث يتم نقله عبر الأجيال وهذا أضاف إليه بعداً آخر، و هو البعد التطبيقي و الذي من خلاله يتم تناقل هذه الخبرات، و في المقام الأول تكون الأولوية للدور الاجتماعي و الوظيفي بعدها يلي البعد الفني.

٣. هو ممارسة جماعية شأنه في ذلك شأن سائر الممارسات الاجتماعية الأخرى، و التي يلجأ إليها المجتمع في حياته اليومية. مما يكسب فنهم خواص المكان وسمات الإنسان (فهي استجابة طبيعية للوعي الجمعي أو هو التعيين عن رد فعل الوعي الجمعي لدى فئة معينة من الجماعة يربطهم سياق اجتماعي معرفي معين". (عبدالوهاب الشفيع،٢٠١٦م، ص ٦٢).

٤. ممارسة هذه الفنون الشعبية تحقق للفرد شعوراً بالانتماء إلى الجماعة و الإحساس بالتجانس معها وهو شعور يشجع في نفسه السكينة والطمأنينة و يقول في ذات المعني.

إن من الوجهة النفسية أن المشاركة في مثل هذه الطقوس هي في بعض الأحيان تشمل أعمالاً عتيقة تنهك البدن، رغم هذا إلا أنه يحقق له نوعاً من التخلص من طاقته الزائدة ومن الأعباء الروحية.

رابعاً: الرقص الشعبي و المجتمع :

عند دراسة هذا الفن دراسة متعمقة نقف على حقائق مهمة عن تطوره، و وظيفته و مناسباته. "فالرقص الشعبي يُؤدي وظائف مهمة في المجتمع، و في كثير من المناسبات المهمة في حياة الفرد مثل: ميلاده، و زواجه، و وفاته، و في حياة الجماعة". (سعيد السيابي، ٢٠٠٥م، ص٢١٠).

و عند دراستنا للرقص الشعبي و المجتمع يتيح لنا معرفة كم هائل من معلومات و ثقافات شعوب كثيرة في أماكن متفرقة من العالم، و عبر عصور زمنية مختلفة.

خامساً: قيم الرقص الشعبي:

إن القيم هي أحد مقومات التكامل الثقافي فهي كل المبادئ و الأحكام و الاختيارات التي اكتسبت معاني اجتماعية خاصة خلال التجربة الإنسانية، و الثقافة وتوجه الفرد نحو اكتساب اتجاهاته و القيم التي يؤمن بها، و الأهداف التي يسعى إليها، لأن الفرد يكتسب القيم خلال تفاعله مع ثقافته في المواقف الاجتماعية. فالقيم مجموعة من المفاهيم المتقاربة و المبادئ و المعايير التي وضعها المجتمع الذي يعيش فيه الفرد و الذي يحدد المرغوب فيه و المرغوب عنه من السلوك، و القيم الإيجابية هي قيم مرغوب فيها والقيم السلبية قيم مرغوب عنها، فهي النسبية للأشياء". (فاطمة العذب،١٩٩٠م، ص٤).

القيم الفنية: يقول عادل حربي: للرقص الشعبي في السودان قيم أساسية، تنحصر القيمة الفنية في شكل الأداء الفردي و الجماعي الذي يتجسد في مفهوم التقمص و التقليد، ممثلة في الحيوانات التي ظلت تحتل مكانة خاصة في وجدانه و حياته، كما ارتبطت القيمة الفنية بالجسد و نشاطه الذي يؤثر في بناء الجسم وتشكيله و مهاراته الحركية، من رشاقة و قوة و لياقة و جمالية مفرداته، و القيمة الفنية خلقت للجسد

مفهوماً جديداً، و هو ما يُعرف بثقافة الجسد أو النشاط الجسدي الاجتماعي، و هو دوماً يظهر عن المفردات الجمالية الخاصة للمجتمع الذي نما فيه الجسد". (عادل حربي،٢٠٠٤م،ص٧٢).

إن عملية اختيار القيم لا تتم من فراغ، و إنما يقوم الأفراد بهذه العملية متأثرين بالأساس الثقافي للمجتمع الذي يعيشون فيه، و بالوسيط الذي ينشؤون منه، و ما ينظمه هذا الوسط من نظم و تقاليد. و من أنماط سلوكية، و من عادات اجتماعية أصبحت جزءاً من ثقافة المجتمع.

و يشتمل الرقص الشعبي على القيم التالية:

١. **القيم البدنية:** يعدُّ الرقص الشعبي نشاطاً بدنياً يؤثر بصورة واضحة في بناء الجسم وتشكيله، فحركته المتتابعة والعديدة تضيف الكثير إلى تعلم المهارات الحركية و اكتساب القوام الجيد والاحتفاظ بالصحة و زيادة كفاءة الأجهزة العضوية في الجسم، إلى جانب مساهمته في رفع مستوى اللياقة البدنية عن طريق تحسين و تنمية كل من القوة، و الرشاقة، و المرونة، و التوافق، و التحمل، إلى غيره من عناصر اللياقة البدنية. و كما يُنمي الإحساس بالإيقاع و العلاقة بين المسافات، و الهدف من التدريب و ممارسة الرقص الشعبي هو اكتساب الجسم الصحة و القوة والسرعة في الحركة، و الجمال في الأداء". (فاطمة العذب،١٩٩٠، ص١٤).

٢. **القيمة الاقتصادية:** نجد في كثير من الأحيان للرقص قيمة اقتصادية تظهر قدرة القبيلة من قوة وبطولة، فمثلاً رقصة النقارة تعبر عن صيد الأفيال، ففي الرقصة أبعاد تبرز معنى الثراء لهذه القبيلة، فصيد الفيل يحقق الثراء و يعبر عن القوة".(عادل حربي،٢٠٠٤م، ص٧٢).

٣. **القيم الاجتماعية:** تتصف حركات الرقص الشعبي بالسهولة و التلقائية و الجماعية، مما يشجع الأفراد من الجنسين، و من كافة المستويات الاجتماعية، و في مختلف المناطق على ممارسته، مما يعمل بالتالي على اكتساب خبرة العمل مع الجماعة، و توفير روابط الصداقة و الألفة بين الأفراد، فالفرد يتعلم باشتراكه مع جماعة الرقص الشعبي كيف يتعاون مع الآخرين و كيف يقبل مسؤولية اللعب لدوره المحدد له في الجماعة.

٤. **القيم الثقافية:** يعدُّ الرقص الشعبي وسيلة مثالية لتطوير التفاهم واحترام الثقافات الأخرى. إن دراسة بعض الأفراد للرقص قد يكون في نظرهم مجرد دراسة للحركة، و في نظر البعض الآخر قد يكون صورة معبرة عن الحياة القومية بألوانها و خلفيتها الرائعة من خلال زي الرقص، و العادات، و الفن، و الموسيقى، و القصص الشعبي. لأن لكل شعب من الشعوب رقصاته المختلفة التي تميزه عن غيره من الشعوب يتمسك بما تحمله من مظاهر البيئة الاجتماعية و التقاليد الموروثة، لذا يصبح لكل طابعه المميز في رقصاته تبعاً لاختلاف البيئات والموروثات، ومن هنا تكون دراسة الرقص الشعبي وسيلة للتعريف بالبيئة"

٥. **القيم الترويحية:** لا يجب أن نهمل أو نغفل الجانب الترفيهي للرقص الشعبي و السعادة و المرح الذي يكتسبه الفرد من الرقص في مجموعة تتصف بالود واحترامها للآخرين وإذا ما تم أداء الرقص

الشعبي في صورته الطبيعية فإنه يحقق الانتعاش و الارتياح، و يزيل الإرهاق العقلي و القلق العاطفي". (فاطمة العذب،١٩٩٠م، ص١٥).

سادساً: أهمية الرقص الشعبي:

يرى الباحث أن للرقص الشعبي أهمية تتمثل في الاتي:

١. تنمية اتجاهات اجتماعية مرغوب فيها في نشاط المجموعة.
٢. تنمية الجسم بما في ذلك التوافق، السرعة، الرشاقة، التوازن، التحمل، إلى غير ذلك من عناصر اللياقة البدنية، و ذلك من خلال ممارسة المهارات الحركية الأساسية و مزيج من المهارات الأخرى.
٣. تنمية و فهم واحترام وظيفة الفرد و ميراثه الاجتماعي، و كذلك احترامه للآخرين.
٤. تطوير و قدير قيمة الرقص الشعبي كنشاط مَرِحْ يستمر طوال حياة الفرد.
٥. القيمة الترويحية التي يشعر بها الفرد أثناء و بعد ممارسة الرقص الشعبي.
٦. يعتبر الرقص الشعبي خبرة سارة و نشاطاً صحياً مصحوباً بالابتهاج و المرح، و تتخلله الموسيقى المصاحبة التي لها أثرها النفسي العميق على الفرد.
٧. يغير الرقص الشعبي في سلوكيات الممارسين له، حيث أن الخبرة تعطي ثقة كبيرة في النفس تنعكس آثارها على جميع مظاهر الحياة.
٨. يعتبر الرقص الشعبي نشاطاً علاجياً، حيث يؤكد على احترام التراث و تحمل ظروف الحياة المتغيرة، فيخفف من ضغوط الحياة اليومية المختلفة.
٩. يُعطي انطباعاً اجتماعياُ قوياً بالمشاركة و التعاون مع الآخرين لتكوين صداقة اجتماعية.
١٠. تكوين العادات و اكتساب المعارف عن حياة الشعوب من خلال الاشتراك في الرقصات الشعبية المختلفة.

الفصل الرابع

المُخرج و الإخراج في طقس تتويج الكجور عند الدلنج

يَرَى الباحثُ أنَّ المعلومات الخاصة بطقس تتويج الكجور لدى قبيلة الدلنج، و الرقص المصاحب للطقس، يتضمن أساساً الفهم الوظيفي في مجال الحركة و التكوين، و تكوين الصورة البصرية والسينوغرافيا المُشكلة للصورة، الذي يدخل في اطارها المكان و الحركة و الجسد و عناصر الإخراج المسرحي.

بما أن عناصر التشكيل الحركي لا توجد إلا في المكان لكي تأخذ بعدها البصري الدال، فالممثل (الراقص) و عناصر البيئة بأبعادها التشكيلية، يعمل المخرج على إنتاجها في وحدة فنية تشكيلية داخل المكان الذي يوظفه المخرج. الطقوس و الرقص الشعبي، و كافة فنون العرض التقليدية هي منبع مهم من المنابع التي يستفيد منها المخرج المعاصر في تكوين عرضه المسرحي، و هنالك تجارب كثيرة لمخرجين واتجاهات مسرحيين معاصرة "عربية أو غربية أو إفريقية أو عالمية" اعتمدت على عناصر سمعية وبصرية في الرقص الشعبي و الممارسات الشعبية التقليدية". (مقابلة مع البروفسير سعد يوسف عبيد، ٢٠١٦م).

صورة رقم (٣٣) ، نموذج للمدرب في رقصة الدري ، "المدرب المشهور ب "سليمان شمس"

ففي رقصة الدري عند قبيلة الدلنج – و ضمن طقس تتويج الكجور – هنالك من يقوم مقام المخرج، هو "المدرب"، و دائماً ما يكون شخصاً كبيراً في السِّن، و ذو خبرةٍ و إلمام بالتراث و الثقافة المحلية للقبيلة، إذا كان المخرج هو المخطط و المُدبر للعرض، هنالك من يقوم مقام المخرج، و هو "المدرب" الذي يدرب الراقصين على الرقص و الحركة، و هو أيضاً له حق اختيار المكان للرقص اثناء التدريب فقط، إذ أنَّ مكان العرض محدد مُسبقاً، و هو مكانٌ مُقدَّس، مثله مثل المعابد في بداية الدراما عند الاغريق أذا أخذنا في الاعتبار النشأة الأولى للدراما.

و من مهام المدرب (المخرج)، تحديد أزياء الرقص، و هو أحياناً يكون مشاركاً في الرقص و يقود الصفوف و يوزع الحركة أثناء الرقص، و هو من يعطي الإشارة بإيقاف الرقص، و هو أيضاً الذي يفتتح الرقص. فدور المخرج في الرقص موجود و متأصل منذ نشأة الرقص و مراحل تطوره المختلفة. هنالك من يشرف عليه، و هنا نطلق عليه لفظ المخرج (المدرب)، المشرف هو من يقوم مقام المخرج في الرقص الشعبي. و يشترك مع المدرب مجموعة من المساعدين، كما في الإخراج مجموعة من الذين يشرفون على

الأزياء و الماكياج و الإكسسوارات و تنفيذ المؤثرات الصوتية، حتى يخرج في النهاية الرقص بصورة نهائية إلى جمهور مشارك بصورة أساسية في الرقص (العَرض)، بهذا يكون المدرب قد أنجز خطته تجاه الرقصة، و بمساعدة المساعدين له في رقصة الدري. إذا ما حاولنا مقاربة العرض المسرحي، و الرقص الشعبي، يمكن التوصل إلى أن بعض العناصر المسرحية لها ما يقابلها في الرقص الشعبي، حيث إن الممثل أو "المؤدي" في العرض المسرحي هو أشبه ما يكون بالراقص في الرقص الشعبي. و بالتالي إذا ما نظرنا إلى الدور الذي يقوم به المخرج في العرض المسرحي نجده قريباً من دور المدرب، يختلف هنا في اختيار المكان في الطقس، هو مكان متفق عليه و لا يغير لقدسيته. و استمر الإنسان في ممارسة الحياة بما تتوافر لديه من إمكانات و بما لديه من خبرة مكتسبة، و ظل يكتسب كل يوم خبرة و معرفة جديدتين تتوارثها الأجيال. و تطور الإنسان و عرف إمكاناته، و عرف كيف يستغل ما حوله لإشباع حواسه، وحواس الإنسان بالرغم من محدوديتها إلا أن طموحها لا ينتهى، فالسمع و البصر و الشم و التذوق واللمس كل هذه الحواس التي هي نوافذ على العالم، ما زالت هي شغل الإنسان الشاغل حتي يومنا هذا. و نتيجة لعمل الحواس و صل الإنسان إلى علمه باستغلال عقله و خبرته و تجاربه و حواسه، كما أبدع في الفن الذي هو إمتاع للبشرية، و هو القوة التي تبعث أنغام أوتار المشاعر و الاحساسيس لدى الإنسان، و تطور الفن حتي وصلنا اليوم إلى تطوير فن الرقص و الطقوس الشعبية الإحتفالية، الذي هو موضوعنا في هذه الدراسة، و طرائق التدريب و أدواته، و دور المخرج في تشكيل الصورة البصرية و الحركية المكونة للطقوس و الرقص الشعبي المصاحب لتلك الطقوس، "و خاصة طقس تتويج الكجور عند قبيلة الدلنج"، منطقة الدراسة.

الإعداد و التدريب "المدرب في الرقص":

مفهوم الإعداد: الإعداد لُغةً، مِن الفعل " أعَدَّ "، و "أعَدَّ الشيءَ": أي هيأه و جهزه .

التدريب : مِن الفعل " دَرَّبَ "، درب عليه أي: عوَّده و مرَّنَه". (عادل حربي، ٢٠٠٣م، ص٥).

في مقابلة مع الأستاذ "عادل حربي" أستاذ التمثيل و الإخراج بكلية الموسيقى و الدراما، و الخبير في مجال الرقص الشعبي، قال: "إنَّ طبيعة الفرد في الرقص الشعبي مرنة متفاعلة مع البيئة، و ليست ثابتة محددة، و ليس لها شكل معين من السلوك، لذا يستطيع الفرد اكتساب آلاف العادات، فعرف الإنسان التعليم بأبسط صورة في المجتمعات التي يعيشها، و وفر الحماية لحياته يتأقلم مع ظروف البيئة. هذا يؤكد ويجعل التدريب المباشر في الممارسات و الطقوس و الرقص الشعبي توارث عبر الأجيال عن طريق العملية التدريبية المتوارثة". (مقابلة مع، عادل حربي، ٢٠١٦م).

يرتبط التدريب باستعداد الفرد و خبراته الذاتية التي تؤهله لذلك، و بخصائص الثقافة و طابعها، فخصائص الثقافة هي عوامل أساسية بواسطتها يحقق الإنسان سلوكه و توازنه، و ذاته و التوافق، و بين مضامينه الثقافية و بيئته التي يعيش فيها، و خاصة البيئة الاجتماعية.

التدريب:

عملية تعليمية متخصصة و موجهة بهدف اكساب المتدرب خبرة محددة، فاذا كان التعليم هو: اكساب قواعد المتعلم المعرفة العامة، فالتدريب هو: إكساب المتدرب المعرفة المتخصصة في مجال

حصري متخصص، بهدف رفع الكفاءة إلى أقصى درجة تنافسية. إن التدريب عملية مستمرة خلال حياة الفرد وفقاً لاحتياجاته كفرد و كعضو في المجتمع، و هو يسعى إلى إحداث تغييرات في أنماط السلوك من خلال تعريضه لأساليب و وسائل تدريبية. و أن الكفاءة في العملية التدريبية ترتبط بمجموعة من العناصر التدريبية المهمة، منها: المدرب، المتدرب، مكان التدريب، و محتوى التدريب، و وسائل التدريب.

التدريب في رقصة الدري يبدأ من المدرب، و هو عبارة عن شخص كبير في العمر و ذو خبرة و دراية بالرقصة منذ طفولته، و لا بُد أن تتوفر فيه صفات مثل الصبر، و الحِكمة و معرفة سلوك الراقصين، والمتدرب "الراقص" في رقصة الدري يبدأ منذ الطفولة الأولى بالخروج إلى مكان الرقص و محاكاة الراقصين و توفير ماء الشرب و خدمة الراقصين الكبار، و مشاهدة أداء الراقصين، و يتطور مع تتطور العمر وبمساعدة المدرب المخرج حتى يصبح راقصاً.

مكان التدريب :

مكان التدريب هو المجتمع نفسه، و الراقص يتدرب طوال فترة وجوده في المنطقة و مشاهدة طقوس التتويج المستمرة و مشاهدة الرقص المصاحب لها، و يُسهِم ذلك في تغذية الذاكرة لدى المتدرب في البيئة التدريبية المفتوحة. و محتوى التدريب، هو تعلم رقصة الدري و كل الرقصات الشعبية الخاصة بالقبيلة، مع الحرفية في الأداء و ضبط الإيقاع و الحركة و القدرة على التعبير بالجسد.

وسائل التدريب :

هي كل الوسائل التعليمية المتاحة في التدريب، حتى يخرج في نهاية العملية التدريبية راقصاً ذا قدرة وكفاءة عالية في أداء رقصة الدري الذي سوف يشارك بها في سبر التتويج الخاص بالكجور ويعمل المدرب (المخرج) في رفع كفاءة الراقصين خلال هذه الفترة، و هي باعتبارها مرحلة (البروفات) و الخروج إلى العرض، و هو طقس تتويج الكجور. و الاستفادة من الإعداد و التدريب هو أساسي و ضروري لتهيئة الراقص "المؤدي" في التعبير عن إحساسه، و هو يفيد المخرج المسرحي في تنفيذ عمله". (مقابلة مع عادل حربي،٢٠٢١م).

المدرب "المخرج" و تشكيل الصورة البصرية:

إنَّ أول ما يرصده الباحث، هو التفكير في تشكيل المدرب "المخرج" للصورة البصرية في الرقص الذي يلازم طقس تتويج الكجور، و هو جُزءٌ أصيل من مكونات الفضاء الذي يشكله "المدرب" الإطار الجوهري الدرامي، لأن المكان المسرحي هو أول عنصر يواجه المتلقي، و بالتالي فهو الذي يؤسس الفرجة، و يبلورها فنياً، و يشكلها جمالياً، و نعني بالفضاء كل ما يؤطر الخشبة المسرحية أو المكان في الطقس من سينوغرافيا و جداريات و ديكور و أجواء و ظلال فنية و علامات سيمائية و إشارات بصرية و لغوية يتزين بها العرض و المكان، و تأثير ذلك على المفهوم الكلي للصورة البصرية، و إمكانية تشكيل المخرج لهذه الصورة بصرياً وحركياً. و المخرج هو الذي يختار مكان العرض الذي يراه مناسباً للعرض وبالتالي له الحق في استغلال المكانين (مكان الجمهور و مكان الممثلين) لمصلحة خلق الجو الملائم لتوصيل رؤيته الإخراجية، و هذا لن يكون متاحاً أو سهلاً إن لم يكن للمخرج معرفة تامة بالخصائص المعمارية العامة

للأشكال المختلفة للمسارح و الاماكن المختارة للعرض المسرحي". (سعد يوسف،٢٠٠٣م، ص٥٩). لذا نستطيع القول بأن يلعب المكان دوراً مهماً في الطقوس، كما هو الحال في المسرح و الدراما، "لأن المكان نفسه، في إطار فهم العملية، المسرحية أو الطقوسية، لا يمكن تجاهله، لأن جوهر الشكل في المسرح أو الطقوس هو العرض". (شمس الدين يونس،٢٠٠٣م، ص٥٩). هذا يقود الباحث إلى الحديث عن مفهوم تشكيل المخرج للصورة المسرحية و السينوغرافيا.

التشكيل: كما جاء في معجم المعاني الجامع: تشكيل، (اسم) الجمع تشكيلات: مصدر شكل، تشكيل المنظر: الباسه صورةً، تشكيل الكلمة ضبط حروفها بالحركات.

والتشكيلات: هي عملية تنظيم أوضاع و مواقف اللاعبيين فوق خشبة المسرح، و لا شك أن التشكيل في نظر المخرج خاضع لأسس نفعية و جمالية أيضاً". (إبراهيم حمادة،١٩٧٢م، ص١٠١).

مفهوم الصورة المسرحية :

الصورة في اللغة العربية تعني: شكلاً، و التمثال المجسم. و كما أنها تتخذ نفس المعنى في اللغة الإنجليزية. إذن فـ"الصورة" في اللغة تدل على الهيئة التي تبدو عليها الأشكال، سواء كانت مجسدة مادياً بحيث تدركها حاسة البشر أو تصوراً في مخيلة الإنسان.

أما الصورة كمصطلح فني تعني: مجالاً بصرياً مكوناً من عدة عناصر، مثل اللون و الخط و الكتلة والسطح و الظل، ... الخ". (سعد يوسف،٢٠٠٣م، ص١٠٣).

الصورة المسرحية :

هي رؤية المتفرجين لخشبة المسرح في لحظة معينة، كصورة يعيش داخلها الممثلون في علاقات فنية مع بعضهم و مع المنظر المسرحي و بكل عناصره المختلفة. "و عليه تشتمل الصورة المسرحية على كل ما يراه المشاهدون من كتل و أحجام و ألوان و ظلال و خطوط و مسطحات، و لا تقتصر على الديكورات والإكسسوارات، بل يدخل في قلبها الممثلون و المجاميع كعناصر رئيسية مكونة لها". (سعد يوسف، ٢٠٠٣م، ص٩). كما أن هذا التعريف لم يقم بحصر مكونات الصورة المسرحية بما هو على الخشبة ثابتاً أو متحركاً، بل تعداها إلى الجزء الظاهر من معمار المسرح، و هو هنا يتحدث عن البرواز المسرحي، مما يشير إلى تناول التعريف لشكل واحد من أشكال المسارح هو، المسرح البروازي. و يرى البروفسير "سعد يوسف عبيد" بأن التعريف يمكن أن يندا ح ليشمل كافة الأنماط المعمارية للمسارح". (سعد يوسف، ٢٠٠٣م، ص٩). من هذا نرى أن الرؤية البصرية تكملها الرؤية العقلية، و أن الصورة يكملها إطارها في الماضي والحاضر، و أن الرؤية ليست عملية سلبية، "و كذلك الإحساس الذي تبعثه الحواس للمخ"، فبين المخ وأعضاء الحس يدور حوار مستمر تكون حصيلته انجلاء الرؤية و تطابق الصورتين البصرية و الذهنية". (جمال عبد الملك، ١٩٧٢م، ص١٩).

تكوين الصورة المسرحية :

الصورة المسرحية كما يقول إبراهيم حمادة: هي رؤية المتفرجين لخشبة التمثيل محاطة بالبرواز المسرحي، في لحظة معينة. كصورة يعيش داخلها الممثلون في علاقات فنية مع بعضهم. و مع المنظر

المسرحي بكل عناصره المختلفة". (إبراهيم حمادة،١٩٧٢م، ص١٦٢). أما صورة المنصة فهي: ما يراه المشاهد في لحظة معينة أثناء التمثيل، و بطبيعة الحال لا تستمر هذه الصورة ثابتة. التكوين الفني للصورة: هو تصميم صورة المنصة أو نمطها، و يشمل الممثلين و ملابسهم، و المناظر. و يرى "كارل النزويرث": التكوين الفني يشير إلى نمط صورة المنصة، فإن تكوين الصورة هو التمثيل البصري، إنه التفسير البصري للمعنى". (كارل النزويرث،١٩٨٠م، ص٧٨).

يتضح مما سبق أن الصلة بين الصورة و التكوين الفني قريبة. إن تقسيم النزويرث للصورة المسرحية إلى "تصوير" و "تكوين" لا يعني إمكانية فصل أحدهما عن الآخر عند الإخراج أو عند الفرجة، بل هو نفسه يراهما "وجهان لتصميم واحد، و يشتركان معاً في خلق الصورة التي يتلقاها المشاهد كصورة مسرحية واحدة موحدة". (سعد يوسف،٢٠٠٣م، ص١٠). بينما يرى "سعد أردش" بأن: الصورة المسرحية كُلٌ متكامل، و يُعتبر نتيجة تضافر جهود إبداعية و حرفية يمكن إجمالها في عناصر أربعة: الكلمة، التعبير، الجمهور، التنظيم". (سعد أردش،٢٠٠٧م، ص١٠).

مكونات الصورة البصرية:

يرى سعد يوسف بأن النزويرث أجمل مكونات الصورة المسرحية في عنصرين رئيسيين، هما: التصوير، و التكوين. و لعل تقسيم الصورة المسرحية إلى تصوير و تكوين لا يعني إمكانية فصل أحدهما عن الآخر عند الإخراج أو أثناء الفرجة، حيث أن النزويرث نفسه يراهما (وجهان لتصميم واحد، و يشتركان معاً في خلق الصورة التي يتلقاها المشاهد كصورة واحدة موحدة". (سعد يوسف،٢٠٠٣م، ص١٠٤).

الشكل والمحتوى:

إن الفنون كلها تلتقي في الشكل عند كونها ترتيباً للعناصر الجمالية المشتركة في الأشياء المعروفة اجتماعياً، و أنها وليدة التكامل بين الغريزي و العقلي في الإنسان، و أنها نابعة من فعل إبداعي يتجه لتنظيم تجارب ذاتية في إطار ذي أصول اجتماعية. و هو فعل يكتمل بالتذوق و يسعى لاستعادة حالة، أي لتكامل الفرد و المجتمع". (جمال عبد الملك،١٩٧٢، ص١٣١).

"الشكل و المحتوى" يعني: التشكيل البصري عبر عناصر التصوير و التكوين التي تخلق الصورة النهائية عند الفرجة في الرقص، عبر تشكيل المخرج لسينوغرافيا توظيف الفضاء و المكان. تتكون الصورة في الطقوس و الرقص الشعبي من ذات مكونات المسرح من ازياء و ماكياج و اضاءة، ... الخ) غير أن الصورة في الرقص الشعبي يدخل جمهور المتفرجين ضمن إطارها، و ذلك لأن مسرح الرقص الشعبي "دائري"، و حينما تنظر إلى المؤدين فإنك تشاهد معهم جزءاً من الجمهور. بالإضافة إلى أن جمهور الرقص الشعبي ليس متفرجاً فقط بل هو أيضاً مشارك في العرض و مشترك في الطقس، لأن الطقس هو لحظة من لحظات التعبد، و يخضع الجميع فيها إلى توجيهات محددة ناتجة من جانب عقدي.

و لاحظ الباحث بأن عملية تتويج الكجور لدى قبيلة الدلنج – غير أنها مقدسة لديهم و لها جوانبها الروحية و مواقيتها المحددة – هي مهرجان يؤمه عدد كبير من الناس مشاركين في الطقس، و مشاركين في الرقص، و يتحول الجمهور من لحظات المشاهدة إلى الرقص "الفعل"، و منها يتحول إلى مشاهد مرة

أخرى، بهذا فهو يدخل في جوهر الشكل و المحتوى، و يكون بذلك هو أحد مكونات الصورة البصرية للطقس.

التشكيل البصري و السينوغرافيا:

من المعلوم بأن المخرج لا يمكنه بمفرده أن يترجم النص إلى عرض مسرحي، "إلا إذا تكاتفت جهوده مع مجموعة من المساعدين الأساسيين، كالمتخصصين في تقنية الإضاءة و تقنية الموسيقى، و صانع الماكياج و العناصر المكونة للسينوغرافيا. و أن السينوغرافيا مهمة في العرض، و يستند إليها المخرج الدرامي المعاصر بشكل واضح". (جميل حمداوي،٢٠١٠م، ص٢٤).

و يمكن القول إن المصطلح بدلالته المعاصرة يشير إلى عملية "تحقق و تضافر الصوت و الحركة والتشكيل و الأزياء و الإضاءة، في فضاء العرض المسرحي، و تعني تنسيق الفضاء المسرحي و التحكم فيه". (نديم معلا،٢٠٠٤م،٩٧).

السينوغرافيا المسرحية:

ترجع السينوغرافيا إلى جذورها اليونانية القديمة (سكينغرافين) Skenegraphein، و تعني: تصميم الديكور أو تزيين واجهة المسرح بالألواح الخشبية المطلية بالرسوم. و يعرف قاموس بأفيس "Pavice" الفرنسي السينوغرافيا على أنها: (فن تزيين المسرح، الديكور، التصوير).

تتكون السينوغرافيا من كلمتين مركبتين أساسيتين، هما: الـ"سينو scene"، بمعني: الصورة المشهدية، وكلمة: "غرافيا Graphie"، و التي تعني: التصوير، و بهذا فالـ"سينوغرافيا" علم و فن يهتم بتأثيث الخشبة، و تعني أيضا: هندسة الفضاء المسرحي من خلال توفير هرمونية و انسجام متآلف بين ما هو سمعي وبصري و حركي، و من ثم تحيل السينوغرافيا إلى ما هو سيمائي بصري مشهدي، من جسد و ديكور وإكسسوار و ماكياج و أزياء و تشكيل و صوت و إضاءة". (جميل حمداوي،٢٠١٠م، ص٢٥).

عرف "إبراهيم حمادة" الصورة المشهدية بأنها: العرض المسرحي الذي يتكون من رقصات حية، وحركات إيمائية، و موسيقى، و مناظر جميلة، ... الخ". (إبراهيم حمادة،١٩٧٢م،٢٧٥).

يرى الباحث أن التشكيل البصري الحركي يعني: وضع المشهد في شكل الفرجة التي يستطيع "المدرب" المخرج من خلالها تشكيل الصورة الفنية بواسطة عناصر الرقص و التكوينات التشكيلية في فضاء المكان. فن السينوغرافيا لا يقف عند حدود خشبة المسرح، بل يتجاوزها إلى مظهر المكان كله من الخشبة إلى الصالة، و يمكن أن تتجاوز داخل البناء المسرحي أي يمكن أن تخرج الهواء الطلق (خارج البيوت والمسارح، و للسينوغرافيا عدة اهتمامات، كما أنها فن متكامل في عناصره، يقوم على نقل المجرد و تحويله إلى واقع عن طريق التجسيد و إعادة الخلق، فالسينوغرافيا في المسرح تعتمد على تحقيق رؤية متكاملة في عناصر الإضاءة و الصوت أو المؤثرات الصوتية الموسيقية الغنائية و الديكور و الملابس بالقدر نفسه، ويدخل المخرج و المؤلف لخلق فضاء خاص للعرض ينقله من مجرد تجسيد للنص. و يبدو من شمولية هذا المصطلح أن مهمة المخرج امتدت لتطول إدارة و ضبط عملية التحقق، و لم يعد المخرج مجرد مسؤول عن اختيار المكان فقط، بل تشكيل المكان نفسه. و بالتالي – و أمام سطوة المشهدي و البصري و القراءة

السيميولوجية الدلالية – كان لا بُد للمخرج من أن يلتفت إلى عناصر العرض المسرحي كلها، مستنطقاً إشاراتها و علاماتها وصولاً إلى المعنى الذي ينطوي عليه العرض المسرحي. و أهم ما يشكل الصورة البصرية هو المكان في العرض أو الطقس أو الرقص، هذا يحدد لنا أهمية المكان.

المكان في المسرح و الرقص والطقس:

المكان في المسرح :

مكان العرض المسرحي: هو المسرح أو المكان الذي تقدم فيه العروض المسرحية، و يشتمل على مكان التمثيل (خشبة المسرح)، و مكان الجمهور (صالة المسرح) و ملحقاتها". (سعد يوسف، ٢٠١٤م، ص٥٨). و يرى "شكري عبد الوهاب" بأنه: هو ذلك المكان الذي يتصف بسمات خاصة بهدف رؤية أُناس يقدمون و يجسدون أحداثاً و يقولون بعض العبارات و الجُمَل، و تسمع ما يلقونه عليك، و كل ما ترى و ما تسمع أعده أُناس آخرون، و مؤلف، مخرج، مصمم مناظر).

يُمثل المكان أحد عناصر المسرح المهمة، فهو المكان الذي يجد فيه زائر المسرح مبتغاه، و المكان في المسرح له ازدواجية في معناه، فهو المكان المادي (كمبنى له هيئة و شكل)، و معنى رمزي (لمكان داخل العرض أو النص أو الموضوع المقدم مسرحياً). و بهذا نجد تحديد تعريفه و فقاً من الثنائيات المرتبطة بالمكان. إنَّ مصطلح المكان، يعني معاني عديدة، أقربها إلى ذهن المشاهد تلك البيئة المسرحية التي يشرحها المؤلف، مؤلف موسيقى. و بهذا المعنى هو توظيف كل ما يدور في المسرح". (عبدالوهاب شكري، ٢٠٠٢م، ص ٥)

المكان في الرقص:

المكان في الرقص مرتبط بالإنسان نفسه. و قد يصبح المكان فارغاً (فضاء) دون معنى إذا كان خالياً من الكينونة و الصيرورة، أو خالياً من الجسد "الشخوص"، فالجسد هو الذي يُعطي المكان كينونته و تفسيره و ضرورته و حيويته، و كذلك فإنَّ المكان يُسهِم في بلورة الشخصية و كيانها و أبعادها الاجتماعية والنفسية و الحركية، الأمر الذي يشكلها معرفياً و فكرياً و جمالياً، و يُصبح المكان وعاء لها". (عبدالوهاب الشفيع، ٢٠١٦م، ص١١٥). فالمكان لا يُحقق قصديته إلا من خلال عنصر الشخصية "الجسد"، والدرامية المحركة، فتضفي قيمة للمكان و تمنحه دلالات تكسبه القوة و المرونة و التنوع، و هذه الصفة لازمة المكان". (نجم الدين العليمي، ١٩٩٩م، ص٦١).

إن الرقص هو "فن المكان"، و هو "فن الزمان"، فالرقص يوظف استخدام المكان و يستغل وقتاً معيناً من الزمان، و هذان العنصران (المكان و الزمان) لا ينفصلان". (فاطمة العذب،١٩٩٣م، ص٦٥).

إن جوانب المكان يجب دراستها و اكتشافها من أجل حركة واضحة و ذات معنى. فالمكان الذي يتم فيه الرقص هو ببساطة كل المكان الذي يحيط بالرقص، سواء أكان ذلك على المسرح أو في أي مكان آخر. في مقابلة أجراها الباحث مع البروفسير "سعد يوسف عبيد"، يرى في رأيه الخاص أنَّ "المكان في الرقص الشعبي و الطقوس و الممارسات الشعبية الاحتفالية يشير بوضوح إلى عادات الفرجة. و الرقص الشعبي في السودان يؤدى في ساحة هي أقرب ما تكون إلى المسرح الدائري، و بالتالي فإن المسرح في السودان

بحاجة إلى الاستفادة من عادات الفرجة السودانية التي تعتمد على المسرح الدائري الذي يمنح المشاهد فرصة المشاركة في العرض، و عليه فإنه قال: "يُمكن ما يطلق عليه مسرحاً سودانياً هو مسرح دائري يسمح للمتفرجين بالمشاركة في العرض الذي تتخذ فيه الموسيقى و الرقص مكاناً متقدماً بين عناصر العرض". (مقابلة، مع البروفسير سعد يوسف عبيد، ٢٠١٦م). و هذا ما لاحظه الباحث في الرقص الذي يصاحب طقس تتويج الكجور، و يلتقى مع وصف قبيلة الدلنج للطقس، بأن الجمهور يقف في شكل دائري ويشارك في تأدية الرقصة بالتصفيق و ترديد الغناء مع المغنية الأساسية في الرقصة، التي تسمى محلياً "الحَكَّامة"، و دائماً تكون الأغاني في الطقس أغاني تخص الكجور في ذاته، لأنها أغاني روحية تساعده في تقمص الروح (روح الأجداد و الاسلاف)، و يصل تأثير مكان العرض مرحلة جعل المشاهد مشاركاً بصورة واضحة في الرقص "العرض". و المكان هنا يُفيد المخرج في الخبرة البصرية لتشكيل العرض، في إطار المكان الشخصي للمؤدي أو المكان العام الذي تدخل فيه مكونات الصورة البصرية من صورة مسرحية والشكل و المحتوى و التشكيل البصري و السينوغرافيا .

المكان في طقوس تتويج الكجور عند قبيلة الدلنج:

إنَّ دراسة الأسبار و الطقوس الخاصة بتتويج الكجور عند قبيلة الدلنج باعتبارها طقوس ذات خصائص درامية، تُعطي صورة عن النظام الاجتماعي، و يُعتبر الطقسُ نوعاً من أنواع الممارسات ذات الطابع المقدس، و هي ممارسة فردية و جماعية تقود إلى التقرب لقوى غيبية، و الاعتقاد بأن هذه القوى تمنح السعادة أو البؤس. لأحظ الباحث الأسبار أو الطقوس التي أشرنا إليها، يلازم جلها "رقص و غناء " و أضحيات، و خاصة الجماعية منها، و على الإيقاع، يبدو الراقصون و كأنهم في لحظة جنون جماعي، جنون من نوع آخر غير المتعارف عليه يتعالى فيه الصراخ و تغمر البهجة الأوجُه التي عليها يسيل العرق مدراراً. فعند الرقص – حسب المفهوم القبلي – تنمو المحصولات. و يقول محمد هارون كافي: "إنَّ الرقص الإفريقي له دائما طابع معين، أنه يحمل طابع النظام العالمي في طريقته، و لذلك فأنه ضروري و لا غنى عنه. أما القرابين التي تقدم في الأسبار فهي في الغالب حيوانات تقدم على انها هبة للآلهة لتقبل الدعاء، ولها ارتباط بالمكان الذي يُقدم فيه الطقس و السبر". (محمد هارون، ٢٠٠٢م، ص٧٠).

المكان في الأسبار و الطقوس في منطقة الدلنج هو مكان مقدس، لأنه مكان للتقرب للقوى الغيبية وأرواح الاسلاف، فالراقص في هذا المكان يلتزم بأدبيات القبيلة و الطقس، و لا يخرج عنها حتي لا يصيبه غضب الاله أو تلك القوى الغيبية التي يمثلها الكجور في النظام الاجتماعي لديهم.

صورة رقم (٣٤) ، نموذج للمكان "سبر الأرومالجي" عند قبيلة الدلنج

التكوين و الحركة في الرقص و الطقس:

التكوين: هو الترتيب المعقول للناس المؤدى في مجموعة على خشبة المسرح من خلال استعمال التأكيد و الثبات و التتابع و التوازن لتحقيق الوضوح و الجمال الذي يروق للناس". (الاسكندر دين، ١٩٨٣م، ص١٧٣). التكوين: ليس كلمة عابرة نمر عليها، بل كلمة يجب أن نقف عندها كثيراً، و هناك الكثير من الآراء التي اختلفت بمضامينها في التعبير عن التكوين كمفهوم مسرحي، و لكنها اجمعت بمضمونها وتقارب آرائها كفكرة.

كلمة التكوين على المستوي اللغوي:

كلمة (تكوين) وردت على أساس و صيغة (كون) و (كان) و (وكن). و في هذا الجانب نستعرض أصلها و معناها في عدد من القواميس العربية بما يستوفي تعريف و تقريب معنى و مفهوم الكلمة: وردت في قاموس مختار الصحاح و المصباح المنير و القاموس المحيط، كالتالي: (كان ناقصة، و تحتاج إلى خبر، و تامة بمعنى حدث و وقع، و لا تحتاج إلى خبر. تقول: أنا أعرفه منذ كان، أي: منذ خُلق. و تقول: كان كوناً و كينونةً، و كوَّنه فتكوَّن، أي: أحدَثَه فحَدَث، و كوَّن اللهُ الشيءَ فكان، أي: أوجدَهُ. و الكون واحد الأكوان، و "المكانة" المنزلة و الموضع.

المستوى الاصطلاحي للتكوين: التكوين في مفهومه العام هو: الانتقاء و التنسيق تبعاً لبعض المبادئ، وضرورة أساسية في الفن و في معظم ألوان الجمال الطبيعي إن لم يكن كلها، و تُسمى عملية الانتقاء والتنسيق في فن باسم "التكوين". و التكوينُ وسيلةٌ مُهمَّة في الدراما لتوضيح و تركيز القيم العقلية والعاطفية في الإخراج". (عبدالوهاب الشفيع، ٢٠١٦م، ص١٠٠).

للتكوين عدة عوامل مساعدة أو عوامل رئيسة في التكوين. شكل التكوين، و هذا ما أكده (أ. ف. فايفليد) بقوله: "التكوين ربط و مزاوجة و ترتيب مختلف عناصر العمل الفني، و يشير أيضاً إلى أنَّ التكوين هو: تصميم حركة العمل الفني، و هو عملية تجسيد المعنى الذي يشتمل على جميع عناصر

العمل الفني بدون استثناء. و يقترب "الإسكندر دين" في تعريفه للتكوين من "فايفيلد" بالمضمون من تعريف التكوين، و هو بناء أو شكل أو تصميم المجموعة، و مع ذلك فهو ليس يعني الصورة. فالتكوين قادر على التعبير عن شعور و لكنه حالة الموضوع المزاجية من خلال اللون و الخط و الكتلة و الشكل، إنه التكنيك وليس التصور.

و يرى "الإسكندر دين" كذلك – في كتابه أسس الإخراج المسرحي– أنَّ التكوين هو: الترتيب المعقول للناس الموجودين في مجموعة على خشبة المسرح من خلال استعمال التأكيد و الثبات و التتابع و التوازن لتحقيق الوضوح و الجمال الذي يروق للناس". (الإسكندر دين،١٩٨٣م،١٧٣).

و التكوين: هو نمط أو شكل الصورة بما فيها من ممثلين و مناظر و مؤثرات ضوئية، و يدخل في تكوينها عدد من العناصر، هي: التأكيد و التأكيد المتعدد، و التوازن و الثبات و التنوع". أن التكوين الفني بشكله العلمي المعروف يمارس بصورة غير قصدية في الرقص الشعبي عند قبيلة الدلنج، و خاصة رقصة الدري، بها جوانب من أشكال التكوين الفني المسرحي، و فيما يلي سوف يستعرض الباحث أشكال التكوين في رقصة الدري، **و كذلك يستخدم الراقصون أحياناً أنواع التأكيد التالية:**

١. التأكيد المباشر . ٢. التأكيد المزدوج. ٣. التأكيد المتنوع. ٤. التأكيد الثانوي.

و يرى الباحث أن التكوين في الرقص هو الصورة البصرية التي نحصل عليها بمزاوجة كُل العناصر التي ذُكِرَت سابقاً، و التي يستنبطها المخرج من خلال قراءاته للنص المسرحي. و أيضا هناك التعبير الحركي الذي يمارس من خلال تجسيد التكوين لإشباع النظر عند المتفرج، و أيضا "التكوين عنصر جمالي يضاف إلى جماليات العرض المسرحي إذا وُظِّفَ بصورةٍ جمالية و علمية. و يمكن لدارسي فنون الإخراج عملياً البحث عن عناصر التكوين في الطقوس و الرقص الشعبي، و سوف يتوصلون إلى أن غالب هذه العناصر موجودة في الرقص الشعبي، و حلقات الذكر، و الزار، و غيرها". (مقابلة مع البروفسير "سعد يوسف عبيد"، ٢٠١٦). و كذلك التكوين في الرقص هو الترتيب البصري لمفهوم المكان و عناصر الرقص من إيقاع و حركة و جسد، لتدخل كل العناصر في تكوين عملية تحقق و تضافر الصوت و الحركة والتشكيل و الأزياء و الإضاءة، في فضاء المكان، و تعني تنسيق الفضاء المسرحي و التحكم فيه عبر تشكيل المخرج (المدرب) للراقصين، و يدخل معهم الجمهور في تكوين الصورة النهائية لتكوين الطقس والرقص.

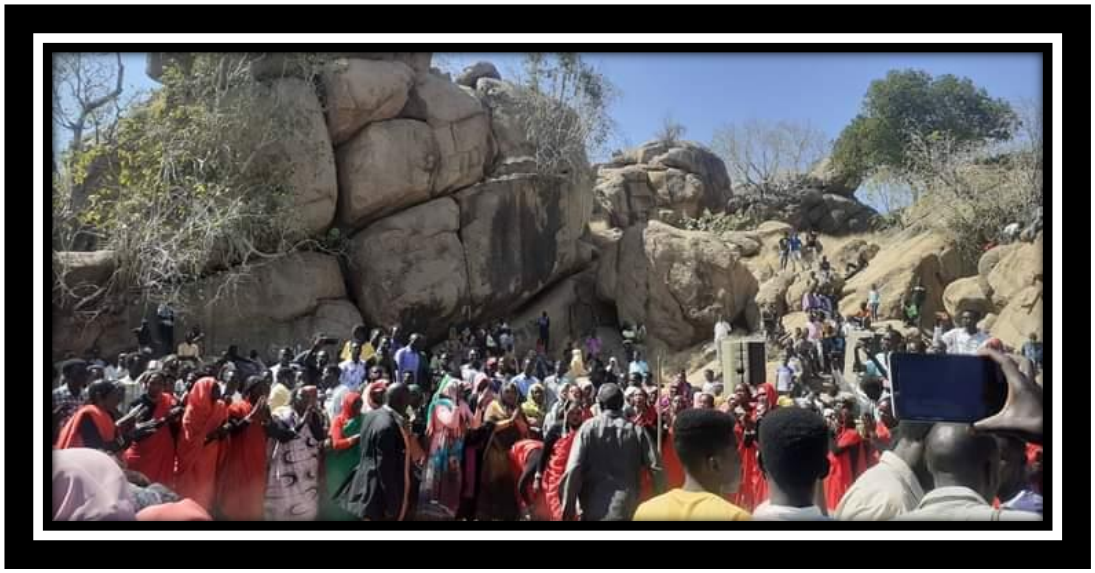
و يظهر التكوين بشكل واضح في طقس تتويج الكجور و الرقص المصاحب له، خاصة رقصة الدري التي تؤدى في سبر(الأرومالجي)، و هو السبر الذي يُتوَّج فيه الكجور. هو شكل الحركة الشخصية الأساسية في الطقس (الكجور)، و حركة الراقصين من حوله و الصعود به إلى الجبل مكان التتويج. ويمكن الحُكم على التكوين في رقصة الدري من خلال الانسجام الواضح بين العناصر التي تشكل الرقص والطقس، ذلك من خلال عناصر الوحدة، التنوع، الاتساق، التضاد، التوازن، و التأكيد في تكوين صورة الطقس، و يظهر ذلك من خلال استجابة الجمهور للمشاركة في الرقص.

شكل التكوين في الطقس و رقصة الدري:

يدخل الراقصون لرقصة "الدري" أثناء الطقس و بدايته في شكل خط واحد مستقيم تقوده المغنيات "الحكامات" و هُنَّ يرددنَ أغاني روحية خاصة بالكجور بلغةٍ لا يفهمها الكثيرون، و هي لغة الاحلال الروحي الخاصة بالتتويج، و يُرددها بعض كبار السن، لأنهم يفهمون هذه اللغة "الحكامات و زوجات الكجور"، و يستمر هذا الخط – حسب المفهوم القَبَلَي – يعني عندهم الالتزام و الانضباط، و يلتزم به الجميع خاصة الراقصون، لأن الرقص هنا طقسي بحت. و يصل هذا الخط المصحوب بالرقص و الغناء إلى اعلى الجبل في التزامٍ تامٍ محاط بالغناء و الرقص. و عندما يصل إلى قمة الجبل – مكان سكن الكجور – "مكان التتويج"، يتشكل في شكل دائري يإخذ شكل الفرجة، و تتحرك الصفوف في شكل دائري ونصف دائري، و منها تبدأ حركة الرقص في صورته العادية، مُحاطاً بالجمهور الذي يشارك في الطقس من حين إلى آخر.

صورة رقم (٣٥) ، نموذج لشكل التكوين في رقصة الدري"الخط المستقيم للحركة" ضمن سبر الأرومالجي.

و التشكيل الدائري في الرقصة يُعتبر التشكيل الاساسي، و لا يستمر الرقص في نمط واحد، سُرعان ما نلاحظ كسر هذا النمط من الرقص برقصة "الكِرَنق" الصاخبة، التي تبدو فيها الحركة قوية بضرب الرجل على الأرض بصورة تُظهِر قوة الراقص، بمشاركة النساء، و الغناء الحماسي، مع ملاحظة ميل رأس و جذع الراقص إلى الأمام اثناء الرقص، و هذا الوضع يُميز الرقص فيمنطقة الدلنج و جبال النوبة عامة.



صورة (٣٦) ، هنا يتحول شكل التكوين إلى الشكل الدائري وكسر نمط الخط الواحد ويتحول إلى رقصة الكرنك.

و يستمر تكوين الرقص على هذا النحو"الدائري"، و يكسر في بعض الجزئيات من الرقصة، و هو خروج أحد الراقصين لأستخدام الفراغ في المكان و الرقص المنفرد، مع تصفيق مجموعة الراقصين، و احياناً يجلس كل الراقصين و يستمر الراقص الاساسي وسط الدائرة، و استعراض فنون الرقصة وسط تشجع الحضور"الجمهور". و نجد هنا أستخدام الفراغ في الرقص و التكوين و استخداماته المختلفة من التأكيد المباشر، و التأكيد المزدوج، و التأكيد المتنوع، و التأكيد الثانوي. و هذا ما نحصل عليه بمزاوجة كل عناصر التكوين المذكورة.

صورة رقم (٣٧) ، نموذج حركة التكوين الدائري

و يظهر في تكوين رقصة الطقس هذه الترتيب البصري و الحركي لمفهوم المكان و الصورة البصرية في الطقس. و نلاحظ أيضاً كسر الراقص الصف و يعود إليه في حركة دائرية حول نفسه، و أيضاً حركة في خطوط متعرجة حسب الإيقاع و الغناء، و الحفاظ على الدائرة يُظهِر لنا شكل التتابع في حركة التكوين الراقصين. "و الدائرة في الرقص تُعَدُّ رَمزاً للكمال و الاكتمال قد تدلل على التناغم و الانسجام و نمط

التوحد في معناها الميثولوجي، تعتمد على فكرة الارتباط و التكامل و الوحدة، وليس الانفصال. كما أنها في معناها الفلسفي، دوامة لا متناهية من الاكتشافات، ممزوجة بطعم الحياة الفامضة. و كما أن صور الاستدارة الكاملة تساعدنا على التمسك، و تسمح لنا أن نضفي مزاجاً مبدئياً على ذواتنا، و أن نؤكد وجودنا بحميمية". (عبدالمنعم حسن، ٢٠١٦م،ص١١٨).

و يمكن الحُكم على التكوين العام لرقصة التتويج من خلال الانسجام الواضح بين العناصر المختلفة التي تشكله، و ذلك من خلال عناصر الوحدة، و التنوع، الاتساق، التضاد، التوازن، و التأكيد في بناء التكوينات المتتابعة و التي تظهر في تتابع سريع لصياغة تكوين الرقص، مع توافر التناسب في التكوين مع مساحة المنصة "المكان في الطقس"، و تشكيل تكوينات ذات القيمة الجمالية، و ترتيب التكوينات في تتابع يثير ذهن المتلقي، و يستجيب الجمهور و مشاركته في بعض جوانب العرض، كما عناصر التكوين في الرقصة تشكل وحدة عضوية و جمالية أمام المشاهدين "جمهور الطقس"، لا تنفصل عن المعنى والمضمون الفكري.

العناصر المجردة للإخراج و الطقس و الرقص:

مفهوم الحركة:

الحركة: هي روح الرقص، "و الرقص هو أقدم الوسائل التي كان الناس يُنفِّسون بها عن انفعالاتهم منذ فجر التاريخ للتسلية و المُتعة و التعبير عن مشاعرهم في شتى المناسبات".(عادل حربي، ٢٠٠٣م، ص٥٩). و لإشاعة جَمال الحركة البدنية أمر له تقديره الجمالي في مجالات عديدة، في الرياضة، والجمباز و السباحة، و لكن هذا ليس فناً، إن عمل الفن هو التعبير أو تجسيد شيء يتكون من عناصر متشعبة، ولكنها منسجمة.

و الحركة: هي تجرد من المشاعر الحقيقية أو الأحداث الفعلية لكي نعرض المعاني الدالة على فكرة الرقصة و الحركة". (فاطمة العذب،١٩٩٠م، ص ١٦). و الحركة المعبرة المجردة دون كلمات، هي لغة عالمية، مفهومة عند كل الأمم". (أبو الحسن عبد الحميد،٢٠٠٦م، ص٣٦٣).

الحركة هي الأساس في الرقص باعتبار أنها الاستجابة المادية، المرئية للجسد في الفضاء، و هذه الاستجابة لا تكون في المساحة الموضوعية بالانتقال من نقطة إلى أخرى، بل تجدها متمددة في الزمن وتكون الحركة حينها سكوناً. فالحركة تعد ظاهرة من ظواهر الطاقة في علاقتها بالحيز الزماني و المكاني في الفضاء. و هي في إحدى أشكالها مقاومة شيئاً ما للجاذبية الكونية تارة و مُسايرتها تارة أخرى. إن الحركة سمة من أهم سمات الحياة، إن لم تكن هي الحياة نفسها، و لا تطور بدون حركة. و الحركة في حد ذاتها ظهرت لدى الإنسان قبل الكلام، فنحن نعرف الطفل في بطن أمه يتحرك قبل أن يولد، لذا فإن الإنسان فُطِر على الحركة و التحرك". (عبدالوهاب الشفيع،٢٠١٦م، ص١٢٩).

المعنى في اللغة العربية: حَرَّك، يُحرِّك، تحريكاً. حركك: حراكا و حركةً، ضد السكون، أي سَكَنَ و حرك فتحرك ضد سكنه فسكن.

المعني في اللغة الأجنبية: الحركة بمعنى: "Movement"، أي الانتقال من مكان لمكان آخر.

الحركة بمعنى: "Motion"، أي الحركة بعد التوقف". (قادوس،١٩٩٣م، ص٢٨).

الحركة تعني: الحياة، إذا تحرك الذراع أو الرأس أو أي عضو من أعضاء الجسم، هذا يعنى أن الجسم به حياة سواء كانت تلك الحركات طبيعية أو عشوائية، فأي حركة مهما كان شكلها تصدر عن الإنسان تعني وجود الحياة له". (بسطوسي أحمد،١٩٩٦م، ط١، ص٣٤). فالتعبير الحركي (الرقص) ليس فقط فناً مفعماً بالحيوية، و لكنه أيضاً يعتمد بشكل كبير على الإحساس الحركي، فعندما تشاهد عملاً راقصاً على المسرح فإن المنظومة العضلية لأجسامنا تتفاعل مع حركات الراقصين الناتجة عن انفعالاتهم المستمرة على المسرح، "إن الحركة و الإيقاع أقدم من الكلمة، لأنهما وُجِدا بمعزل عن الألفاظ و العبارات، وكثيراً ما كانت تصاحب الصيحات التي تحمل معنى محدداً بقدر ما تحمل من دلالة شعورية. و من الُمَسلَّم به أن الأغنية الجماعية تقترن دائماً بالتمثيل، و أن الرقص و ما إليه من فنون الحركة لا يزال شائعاً بين الجماعات الإفريقية بفنونها الأصيلة". (شمس الدين يونس، ١٩٨٣م، ص٢٢٧). و "الحركة هي عنصر من عناصر الإخراج المسرحي، و نجد أن الحركة قيمة فنية و قيمة مزاجية". (أسكندر دين،١٩٨٣، ص٢٧٥).

عناصر الحركة في رقصة الدري (رقصة تتويج الكجور).

يرى الباحثُ أنَّ عملية البراعة في تصميم حركة رقصة (الدري) عند قبيلة الدلنج تعتمد على قدرة المصممين لها في إضفاء التشكيل المناسب إلى الحركة، بحيث يضفي على الرقصة معنى و إحساس الشمولية و التكامل، و كما تعتمد على البراعة في التصميم على التنوع في عناصر الحركة، و هي التنوع في الحركة ذاتها، و استخدام حركات جديدة و مختلفة و متنوعة مع تنوع في استخدام الاتجاه، المسار، شكل الجسم، و الجهد و الطاقة المبذولة، و السرعات المختلفة مما يجعل الحركات جديدة و متغيرة ومتنوعة في الشكل. و يظهر ذلك واضحاً في استخدام الراقصين التنوع في الحركات بناءً على فهم عناصر الحركة للرقصة، و هي: الفراغ (المكان)، و الوقت (الزمن)، و الشكل و المحتوى (التكوين)، و الإيقاع الداخلي للرقصة، و عنصر الطاقة لدى الراقصين، و براعة التعبير الجسدي. و عناصر الحركة: هي العنصر الذي يضاف للحركة أو المهارة التي تجعل من الرقصة رقصة تعبيرية و هادفة، و هذا التنوع و التعدد في شكل التعبير الجسدي يكسب الحركة حيويتها و جاذبيتها. يقف راقصوا (الدري) في بداية الرقصة إلى صفين، صف من النساء و الآخر من الرجال، و تبدأ الحركة – بعد غناء الحكامة – من صف الرجال، لاختيار الراقصة التي سوف تؤدي الرقصة معه من صف النساء، و تبدأ الحركة و الرقصة، و سرعان ما تتحول إلى رقصة الكرنك قوية الحركة، و هي ضرب الرجل في الارض بصورة قوية تُظهِر قوة الراقص، مع حركة تعبيرية في الجسد خاصة منطقة "الخصر" عند النساء في حركة إيقاعية منسجمة تتخللها ضربات الأرجل، و ترجع الحركة في شكل عكسي من صف الراقصات و يعود صف الرجال إلى الخلف في نفس الحركة الأولي، و يصاحب ذلك التعبير الجسدي و الاستعراض، واحياناً كثيرة يدور الراقصون في حلقتين حول ضارب الطبل، النساء في دوران حركة الساعة و الرجال في الاتجاه المعاكس، و تتحول الرقصة عند زيادة الايقاع إلى رقصة الكرنك، واحياناً إلى رقصة النط العالي.

صورة رقم (٣٨) ، جانب من الحركة الدائرية في الرقص ضمن سبر الأرومالجي سبر تتويج الكجور.

الجسد في الرقص:

قد شغل الجسد الإنساني اهتمام كل المعتقدات الدينية و الحضارات و الثقافات و كافة العلوم بما له من حركات تعبيرية كلغة تواصل بين البشر، و تكون مفردات هذه اللغة دلالات و رموز لا حصر لها، "و قد ظهر ذلك واضحاً في الرقصات البدائية، و الطقوس الدينية الأولى، ليحاكي الطبيعة. عندما كانت تلك الطبيعة بإيقاعها المتغير مؤثرة في إبداع ضرورة متعددة للتعبير بلغة الجسد، حينما أخذها الإنسان الأول كوسيلة يعبر بها عن طموحاته، و آلامه، و آماله، و مخاوفه، ... الخ. فأمام هذه البدائية في التعبير، وقِلة الحصيلة اللغوية التي تعتمد على الصوت، إلى جانب ثراء الحركة الطبيعية اللانهائية في بناء الدلالات والمعاني التي يرسلها للآخرين، تم تطوير التعبير بلغة الجسد فكانت الطقوس الدينية، و الرقصات الشعبية، و الفنون القتالية التي اعتمدت جميعها على الجسد و طاقته التعبيرية الدالة". (فاطمة العذب، ١٩٩٣م، ص٨٧).

لُغة الجسد لغة تعبيرية رافقت حركات الجسد وايماءاته منذ مراحل وجوده الأولى، و تعقدت وتشابكت هذه الحركات و الإيماءات بدخول الحياة الإنسانية مجالات مختلفة، و ظهور أنماط متقدمة من هذه الحياة، و يبدو أن العلوم الإنسانية لم تكتفِ بملاحظة هذه الحركات و الإيماءات، بل جعلتها مادة للدراسة و التأمل سعياً إلى فك رموزها و دلالاتها، و مِن ثَم تفسيرها". (نديم معلا، ٢٠٠٠م، ص٤٥).

من خلال الإرهاصات في مفاهيم الجسد تأسست نزعة للجسد من حيث الأفكار و التقنية، ترتبط بالكرنفالات و الطقوس الشعبية و الرقص و الأداء الشعبي بكل مظاهره، و أصبح الجسدُ دلالة الثقافة، وخاضعاً لمفهوم التوازن، حيثُ استُخدِم كوسيلة لنقل مشاعر الإنسان الشعبي و إحساسه لكي يعبر عن أفكاره و ينمي طاقاته، حيثُ أصبح الجسدُ هو وسيطٌ لِلُّغة الحية التي تُحقق التواصل و الاتصال عن طريق الحركة و دلالاتها، لذا خضع مفهوم الجسد في هذا التيار لأمرين:

أ. ماديته في الإطار و المفهوم الشعبي.

ب. خضوعه لعامل الطبيعة.

و ما مِن تعبيرٍ جسدي في أي عملٍ فني إلا كان هدفه توصيل رسالة فنية، و بذلك يتبعه مجهود مقابل ينحصر في إدراك تلك الرسالة من خلال الوقوف على مضامينها و محتوياتها. الرقص و لغة الجسد في الطقوس و الممارسات الشعبية تظل أيضاً مُترابطة، و لكنها متعددة بتعدد المجتمعات المؤدية لتلك الطقوس". (عادل حربي،٢٠٠٤م، ص٨٩).

تطور مفهوم التعبير الجسدي في الطقوس و الرقص:

يُعتَبر التعامل مع الجسد و تحولات الأشياء، كلغة بصرية لخلق الصورة المعبرة في فضاء الطقس، أسلوب عمل فني معاصر، "حيث سعت الكثير من التجارب الإخراجية أو سينوغرافيا الفضاء المسرحي لجعل الجسد علامة بصرية واضحة في المسرح، و التعامل مع الجسد كلغة له القدرة على التعبير سواء كان في الرقص أو الأداء المسرحي". (الفاضل سوداني، ٢٠٠٧م، ص٣). و تطوُّر التعبير الجسدي في الرقص هو تطوُّر الإنسان نفسه، لأنَّ الفن يحمل معاني الحياة نفسها، "لأن الإنسان رَقَصَ قبل أن يتكلم)". (محمود رضا،١٩٦٨م، ص٣٠). فالحركة التلقائية في الرقص و لغة الجسد في الطقوس و الممارسات الشعبية، تظل أيضاً مترابطة، "و لكنها متعددة بتعدد المجتمعات المؤدية لتلك الطقوس و الممارسات الشعبية، و من ثم متنوعة الرؤى و الفلسفات، و من هذا ظل الجسد مرتبطاً بعالم الخلود و عالَم الميتافيزيقيا، فأضحت قدرات التعرف و التقمُّص و الانجذاب، و ربما أحياناً تجاوزت تلك الحدود بتلقائيتها و فطرتها". (عادل حربي،٢٠٠٣م، ج٢، ص١٠).

إذن، ما من تعبيرٍ جسدي في أي عملٍ فني إلا كان هدفه توصيل رسالة فنية، و بذلك يتبعه مجهود مقابل ينحصر في إدراك تلك الرسالة من خلال الوقوف على مضامينها و محتوياتها. فإن كان لا مناص قائمة بين الرقص و الحركة التلقائية و لغة الجسد في الممارسات و الطقوس الشعبية من وجهة، و التعبير الجسدي من جهة أخرى، و لكن في الممارسات و الطقوس الشعبية، يظل الجسد يفتقد العمدية و القصدية أو الوعي حدوده الفنية، أما في التعبير الجسدي الفني يتم بقصدية وإدراك.

أهم ما يميز رقصة الدري عن الرقصات الشعبية الأخرى في جبال النوبة، إنها تعتمد على الأداء التعبيري الجسدي، و إيقاع النقارة، و مهارة ضارب الإيقاع، و تظهر جماليات التعبير الجسدي و يظهر الاهتمام بالجسد و تدريبه عند راقص الدري منذ التنشئة، مروراً بمراحل عمره المختلفة، لأن الرقص في مجتمعه قائم على عنصر الجسد، لذا نجده يقيم الراقص فترات لتدريب جسده قبل بداية موسم سبر (الأرومالجي)، و هو سبر الحصاد الذي يحضره الكجور بنفسه، و لتدريب الجسد أهمية بغرض إضافة الحيوية للجسد، و حتى يكون بذلك هو نجم الرقص في الموسم، هذا إضافة لاهتمامه بالاكسسوارات والأزياء الخاصة بالرقصة قبل فترة من بداية موسم السبر، و بهذا نجد أول ما يهتم به الراقص هو جسده لأنه هو وسيلته التعبيرية في توصيل مشاعره و أفراحه و أحزانه أثناء الأداء الحركي التعبيري في الرقص، و يكون الجسد و تدريبه و التعبير به مجال للتنافس بين الشباب الراقصين، أفضل شاب في القرية أو في الرقصة هو من يمتلك جسداً جيداً أو يستطيع الرقص بمرونة و خِفة حركة، هو يكون محط الأنظار، "لذا كان الاهتمام بالجسد عند الراقص من أولى اهتماماته الفطرية و المكتسبة. و تأتي الحركة عند راقصي

رقصة (الدري) لتؤكد حتمية كل ما يؤطره الجسد من لغةٍ على ساحة العرض يتم بدافعية، و بهدف محدد، و بهذا تتملك الجسد في هذه الرقصة حالات معرفية تؤطر للرمز عن طريق الإيماءة لتعبر عن مضمون الطقس. و يبدو جلياً تكيف المؤدي مع جسده الحامل للرموز و الدلالات المكانية و الفكرة الاساسية من الطقس، كما وظفت الحركة و تعبيرات الجسد لتبدو كمنظومة متكاملة تعبر عن حالات إنسانية مختلفة، فهي كجانب أدائي تركبت مع الحالات المتغيرة للنص الشعري المغنى بإيقاته المختلفة لتعبر عن الحالات الانفعالية المطلوبة". (عبدالمنعم حسن،٢٠١٦م، ص١٢٣).

صورة رقم (٣٩) ، جانب للتعبير الجسدي في الرقص

ثالثاً: الإيقاع في الرقص:

نجد أول من استخدم مفهوم و مصطلح الإيقاع "Rhthm" هُم اليونانيون القدماء، تحت مصطلح "Rhytmos"، و الذي كان يعني لديهم في ذلك الوقت: الانسياب المُقنن، حيث أخذوا هذا المفهوم من الحركة المنتظمة و المستمرة لأمواج البحر". (السيد عبد المقصود، ١٩٧٦م، ص٧٨).

الإيقاع: عنصر مشترك في الفنون جميعاً، و هو عنصر رئيسي في الفنون الزمنية بوجه خاص، في الموسيقى و الرقص و الشعر، و في القصة و المسرحية و الفيلم، و الإيقاع حركة عامة في الكون.

الإيقاع ظاهرة فنية لا يقوم فن أو أدب دونها، بل لا يقوم فعل في الوجود دون أن يتخلله إيقاع ما، ملائم لطبيعته الاجتماعية و الاقتصادية.

الإيقاع يُشكل عنصر القبول أو الرفض عند ذوق المتلقي لفكرة من الأفكار، متوافقاً مع إيقاع الأسلوب أو الشكل الذي يكون بدوره نظاماً زمنياً متدفقاً وفق خطة بنائية جمالية محكمة في الزمان (فنون السمع)، أو في المكان (فنون الرؤية)، أو فيهما معاً.

الإيقاع و الطبيعة:

إنَّ الطبيعة بإيقاعاتها المختلفة، تعطي للكون هذه الديمومة و الشكل المميز لها، و الأمثلة على ذلك كثيرة و ظاهرة، كإيقاع الليل و النهار و الشمس و القمر، و إيقاع الفصول الأربعة، و حركات الأجرام السماوية، كل ذلك يحدث بإيقاع منتظم و موزون لا دخل للإنسان في حدوثه أو نظامه، فهذه قدرة الخالق جلت قدرته"، (بسطويسي أحمد،١٩٩٦م، ص٢٢١).

الإيقاع المسرحي:

تبعاً لما تقدم فإن الإيقاع المسرحي، هو ما تلمسه العين و الأذن في آن واحد لمساً مباشراً، و تحيله إلى تركيز مباشر على النسب المرئية و الصوتية المنسقة و المدركة.

الإيقاع المرئي:

هو ما تلمسه العين من النسب غير المنسقة و غير المنتظمة، و المتعاقبة في حيز مكاني. أو هو الصورة، و يتحول إلى إيقاع فني عندما يحوله المخرج و ينسقه. إذن هو ما تلمسه الأذن من الأصوات غير المنسقة، غير المنتظمة، و المتعاقبة في حيز زماني يطول أو يقصر، ينخفض أو يعلو، و يتحول إلى إيقاع موسيقي عندما يتحول، إذن، فلكل فعل صوتي أو حركي قيد إيقاعي، إذ إن الإيقاع هو تقييد الأداء بزمن محدد تقييداً جمالياً تقبله أذواق في مجتمع متلقى له رؤية أو سماع أو لهما معاً". (أبو الحسن عبد الحميد، ٢٠٠٤م، ص٩). و الإيقاع بالغ الأهمية بالنسبة للمخرج، لأن له قوة التأثير مباشرة على النظارة. فبوسعه أن يجعل المشاهدين يشعرون بالمرح و البهجة أو بالحزن، و بسبب هذه القدرة يمكن للإيقاع أن يكون ذا نفع في تكوين الجو العام الملائم. إن الإيقاع حولنا و في دواخلنا و في كل شيءٍ و كل مكان. و يُعتبر الإيقاعُ واحداً من أبرز عناصر اللغة الموسيقية، فهو الذي يضبط حركة الألحان، و يسكب فيها الحياة". (عادل حربي،٢٠٠٣م، ج١، ص٧٤).

الإيقاعية المسرحية:

عرفت بأنها نوع خاص المسرح التقليدي. و الغرض من الواحد أو بين العناصر كلها. و الإيقاع في التمثيل هو ملاحظة التالفات الصوتية و الحركية و مدى ارتباطاتها. أما الإيقاع الإخراجي فيدل على العلاقة الانسجامية بين الإضاءة، و التمثيل و المناظر، ... الخ". (إبراهيم حمادة،١٩٧٢م، ص٨٦).

ماهية الإيقاع الحركي:

الإيقاع يؤدي دوراً رئيساً في الموسيقى، فهو كل ما يتعلق بالشق الزمني للصوت الموسيقي، أي أنه ينظم الأصوات الموسيقية المكونة لأي لحن إلى وحدات زمنية متساوية أو مختلفة النسب، سواءً في الطول أو في القصر، كذلك يؤدي الإيقاع إلى سهولة قراءة القطعة الموسيقية، حيث تكون مقسمة إلى خانات، و هي ما تُسمى بـ(الموازير) أو (الحقول)، و تشتمل كل واحدة منها على عدد متساوي من الوحدات الزمنية التي يحددها الميزان الذي يكتب على يمين المفتاح الموسيقى لكل قطعة موسيقية. فالإيقاع هو الحياة، و الحياة هي الإيقاع. أما الإيقاع الحركي من ثلاث وحدات، هي: (الزمن – القوة – الدافع الأساسي للقوة)، أي يحدد العضلات العاملة في الحركة الرياضية، و بذلك يوفر الجهد المبذول". (فاطمة العذب،١٩٩٢م، ص١١٢).

الإيقاع و الحركة و الطقوس:

يرتبط الإيقاع بالحياة، حيثُ نجده يرتبط بالفنون الزمانية و المكانية، و كُل مظاهر التعبير، حتى في الظواهر الاجتماعية التي تحتوي على بعض العناصر كالممارسات و الطقوس الشعبية. و بالنسبة للفنون الزمانية كالموسيقى، يعتبر الإيقاع أقوى العناصر الموسيقية تعبيراً. إذا رجعنا في الزمان إلى المراحل القديمة للمدينة، وجدنا الإيقاع الموسيقي يرتبط بالشعائر و الطقوس الدينية، و يكون جزءاً من مظاهر العبادة، أو من الطقوس السحرية، لذلك نجد الإيقاع في الممارسات و الطقوس الشعبية في السودان يدخل في إطار زماني و مكاني، حيث يحتوي على حركة و رقص و طبول و تصفيق بالأيدي و ضرب الأرجل، و هي وسائل إيقاعية لتنظيم حركات الطقس أو الممارسة.

و الإيقاع في الرقص يأخذ بُعدين:

أ. **بُعداً مكانياً**، يرتبط بإيقاع حركة الرقصة و أبعادها و إمكانية الانسجام و التوافق و التماثل والتكرار و الحركة.

ب. و **بُعداً زمانياً**، يرتبط بالإيقاع الموسيقي في الآلات الموسيقية التي صنعت خصيصاً لهذه الرقصات حركاتها.

الإيقاع في في رقصة الدري:

رقصة الدري من الرقصات التي تتميز بالإيقاع الذاتي، بمعنى أنها لا تستخدم الإيقاعات الخارجية كثيراً. نجد إن الإيقاع يعتمد بشكل أساسي على المؤدي "الراقص"، و هو نتاج الحركة المستمرة و السريعة، ضربات أرجل الراقص هي التي يعتمد عليها الإيقاع في الدري ، يبدأ الرقص على صوت ضارب النقارة وضبط حركة الراقصين على هذا الإيقاع و الحركة و كل تعابير الجسد على هذا الايقاع، و هكذا حتى يصبح لدينا معزوفة صوتية ملحنة، و معزوفة بدقة و مرسومة على شكلٍ حركي و أداء جسدي تعبيري متناغم، هذا إضافةً إلى غناء الحكامات في بداية التجمع للرقص، و يكون شكل الغناء هو تشجيع و ذكر محاسن الراقصين. خُلاصة ذلك أن رقصة الدري في طقس تتويج الكجور خاصة في موسم سبر"الأرومالجي" تتمتع بإيقاع ذاتي يقيمه مجموعة الراقصين، و هذا ما جعل الرقصة مميزة من قريناتها الأخريات في محيطها. والاستجابة للحركة ذات الصفة الإيقاعية يصحبها شعور بالفرح و الابتهاج، لأن الإيقاع يدعم الرقصة ويزيد من براعتها و يعطيها عمقاً و اتساعاً.

صورة رقم (٤٠)، نموذج للإيقاع في الرقص.

عناصر الإخراج المسرحي في طقس تتويج الكجور عند الدلنج:

عناصر الإخراج المسرحي، هي المكونات الأساسية للعرض المسرحي، و يرى الباحث بأنَّ العرض المسرحي كالبناء المعماري، لا تتكون صورته النهائية إلا باستكمال عناصره و الأدوات المُكملة له.

ينتخب الباحث هذه العناصر، و قد لا تكون هذه كل عناصر الإخراج المسرحي، و لكنها أكثر العناصر شيوعاً في مسرحنا اليوم. و هي العناصر المكونة للعرض المسرحي.

١. النص المسرحي. ٢. الممثل المسرحي. ٣. الديكور المسرحي. ٤. الماكياج المسرحي.

٥. الاكسسوار المسرحي . ٦. الإضاءة المسرحية. ٧. المؤثرات الصوتية. ٨. الجمهور.

قد تتفاوت أهمية هذه العناصر من عرض إلى آخر أو وجهة نظر دون أخرى، و لكن الثابت أن كل عنصر من هذه العناصر له أهمية محددة خاصة يقوم بها أثناء العرض المسرحي، و لها أهمية في الإخراج المسرحي، و لا يجب النظر إلى العناصر التقنية كالأزياء و الديكور و الإضاءة و الماكياج و المؤثرات الصوتية باعتبارها مجرد عناصر مكملة أو غير أساسية، و من الممكن الاستغناء عنها لأنها مع بقية العناصر تشكل صورة العرض المسرحي الحقيقي، و تلعب دوراً جمالياً و تُعطي للمسرح أبعاده الفنية، وتعمق متعة التذوق و سحر الفرجة المسرحية، هذا عدا أهميتها الدلالية المتعددة، لأنَّ عناصر الإخراج بمفردها أو بمجموعها تشكل لغة أو عدة لغات موازية تستطيع أن تخاطب المتفرج و توصل إليه معلومات و حقائق و أفكار و مشاعر، و تؤثر بشكل إيجابي في عملية الإخراج المسرحي و عملية التلقي. هذا إضافة للاستفادة من الرقص و الطقوس و الممارسات المحلية، و الاستفادة من عناصر العرض الموجودة في الرقص الشعبي لدى قبيلة الدلنج، لأنها تملك قدراً من العناصر المسرحية و الدرامية التي يمكن أن يستفيد المخرج منها في تشكيلات الحركة و الإيقاع، و غنى الرموز و الدلالات في الرقص الشعبي.

١. النَّص :

النَّص المسرحي هو أساس العرض، و " تُعتَبر الكتابة المسرحية من أهم الوسائل الجمالية التي تساهم في إثراء الفُرجة المسرحية. و تتخذ الكتابة المسرحية عدة أنماط، من بينها: التأليف و الاقتباس و الترجمة و التوليف و الاستنباط و التكييف". (جميل حمداوي،٢٠١٠م، ص٢١).

إذا اتفقنا إنّ "الكلمة" هي رمز مكتوب أو منطوق يشير إلى دلالة أو مفهوم، و إن الحركة أو الإشارة هي رمز مرئي و محسوس يسعى إلى خلق معنى، كما ترمز الكف الممدودة إلى معنى الترحيب مثلاً، نستطيع أن نصف النص المسرحي بأنه نسق رمزي من الكلمات و الإشارات الحركية يسعى إلى تكوين دلالات من خلال تبادل حواري حركي يفترض وجود مفسر. أي أن العمل المسرحي هو شكل يتكون من وحدات لغوية و إشارية، و يسعَى إلى انتظام معنى، و إذا كان أي نص مكتوب يبحث عن مُفسِّر، فإنَّ الدراما التي تفتقر إلى المنظور الروائي بطبيعة شكلها تُعتبَر أكثر الأنواع الأدبية إلحاحاً في طلب التفسير". (نهاد صليحة، ١٩٨٦م، ص١٠٩).

النَّص: هو الذي يحمل الفكر المراد إقناع المشاهد به، و القصة المطلوب متابعة أحداثها، كما يحمل العناصر الرئيسة لما يجب أن يُسمع أو يُرى. و النَّص المسرحي لا يكون في جميع الأحوال مكتوباً من كلمات منطوقة، و قُسِّم إلى ثلاثة أنواع :

أ. **النص المكتوب:** هي نصوص ما يُسمى بـ(الأدب المسرحي)، حيثُ يقوم المؤلفون بكتابة مسرحياتهم مستخدمين اللغة شعراً أو نثراً، ثم يقوم المخرجون بإخراجها، و الممثلون بحفظها وتجسيدها أمام الجمهور.

ب. **النص المُرتجل:** فكرة يتم الارتجال حولها أثناء مرحلة البروفات، فلا يكتمل النص إلا قبيل العرض.

ت. **النص الصامت:** يُقصَد به نصوص المايم "Mime"، و البانتومايم "Pantomime"، و كلمة "صامت" هنا لا تعني أنَّ العرض لا يحتوي على مسموعات، فقد يُستعان بالموسيقى و المؤثرات الصوتية، و قد يُستَعاض عنها بالحوار و الحركة و الإيماءات، أي بالتعبير الجسدي". (سعد يوسف، ٢٠١٤م، ص٥٥).

في طقس تتويج الكجور يكون البديل للنص المكتوب هو الرقص و الغناء، و هو عصب الممارسة، و لأنها ببساطة رقصة، و الرقص هنا من نوع الرقص التعبيري الذي يحكي قصةً ما عبر الحركات والإيماءات الموقعة على إيقاع الطبول و النحاس، و عازفوها هم – في ذات الوقت – راقصون و مغنون ضمن الطقس، يؤدون مهام محددة لا تخرج عن مضمون الطقس، و الارتجال فيه ممنوع، إلا بعض الضربات الايقاعية الانفعالية التي تكون نفسها ضمن انفعالات الطقس، لأنَّ الطقس مُعتَقَد روحي، و يكون في أعلي درجات الالتزام الروحي.

يرى الباحثُ بأنَّ الصراع في طقس تتويج الكجور عند قبيلة الدلنج يأخذ أشكالاً متعددة في شكل الحركة وتزايد ضربات الأرجل الإيقاعية أثناء الرقص، لأنَّ الرقص و الغناء هو عصب الممارسة الشعبية

أثناء التتويج، و كأنما هنالك صراع بين الراقص و قوى غيبية، و يظهر الأداء التعبيري في الرقصة طريقة وصف الراقصين أشكالاً عبر الأيادي و الجسد، كأنَّما تشير تلك الحركات التعبيرية التي تظهر فيها بعض الهمهمات إلى شكل من أشكال الصراع أثناء الرقص. بالإضافة إلى التعبير الحركي المصاحب للأداء أثناء الرقص، و يظهر خلال ذلك الرقص الإيمائي المعبر. أي أنَّ الفَن الإيمائي الذي مارَسَه إنسان قبيلة الدلنج في شكل رقصٍ إيمائي و حركات و إشارات، كان خير وسيلة للتعبير عما يجول في دواخله، و وسيلة تفاهم "لغة حوارية" مشتركة مع أفراد القبيلة، و هذه الحركات الراقصة المعبرة، هي بديل للغة المنطوقة، حيثُ التعبير بلغة الجسد، و الإشارة، و الإيماء، و الإيقاع، و الرقص، و هذا يُعتَبَر البديل للنص في شكله الحواري المكتوب يستعاض فيه بتلك الحركات و الاشارات التي هي في الأساس المكون للطقس الذي يدخل فيه الجانب الروحي و الاعتقادي بين المؤدي "الراقص" و الكجور المتوج، و قُوى غيبية، هي حلول "الأرو "أرواح الاجداد". كذلك الموازي للنص المكتوب في الطقس هو النص البصري الموازي له في الطقس، هناك نَصٌّ بَصَري بمكوناته من مكانٍ و جَسَد و حركة و إيقاع تساهم مع المخرج في تشكيل الصورة البصرية للنَّص.

٢. التمثيل:

هو حِرفة الممثل، و هي مهنة قديمة قِدَم أول إنسان شارك في تأدية الطقوس الدينية للتعبير عن ذاته بالإيماء و الرقص، ثم بالحوار الدرامي. و الممثل بهذا المفهوم هو الشخص الذي يؤدي دوراً في عرض تمثيلي، و كانت بداية الممثل و التمثيل في بادئ الأمر كعضو في مجموعة من الراقصين و المُنشدين في طقس ديني، عندما أدخل "تسبس" الممثل الأول إلى الجوقة، فكانت بداية التمثيل عند الإغريق الأوائل". (إبراهيم حمادة، ١٩٧٢م،١١١). إنَّ الممثل: "هو الوسيلة البشرية التي تتحدث بها الدراما إلينا، هو الذي يمنح الحيوية و الكثافة و الإنسانية للفن". (شليدون تشيني، ١٩٩٨م، ص١٩).

و يقول "أدوين ديور": "إنَّ التمثيل هو ترجمة أو تفسير لكلمات المؤلف، أو تجسيد لمجالات الحياة الإنسانية التي يصورها المؤلف". (أدوين ديور، بدون تاريخ، ج١، ص٧). و قد ارتبطت كلمة التمثيل بالمؤدي المسرحي، إلى جانب عدد من الكلمات التي أُطلِقت على ذات مؤدي المسرح مثل كلمة مشخص، متقمص، و مؤدي، و لاعب، و مثال، و غيرها من الكلمات، و قد نظر للممثل بأنه بمكان في العمل المسرحي، بل أنه من أهم العناصر فيه، حيث يتوقف العمل المسرحي و يرتكز على قطبين، هما: (الممثل، المتفرج). و يقول "ماكس رانهارات": لولاهما لكان المسرح عبارة عن مبنى لا حياة فيه". (عبدالوهاب الشفيع، ٢٠١٦م، ص١١٨). و كما أشارت المراجع أن الممثل و التمثيل بدأ مع مجموعة الجوقة الراقصين، فإنَّ المؤدي "الراقص" في طقس تتويج الكجور يؤدي مجموعة من الرقصات الشعبية حسب الإيقاع و الرقصة التي تغنيها (الحكامة)، يستجيب لها جسد الراقص "المؤدي" هو الممثل نفسه. و يتميز الراقص في طقس التتويج على الوقوف بحركات الرقص و مشاركة الجمهور بشكل أدائي تعبيري يؤدى في أغلب أشكال الرقص أداءً يشبه أداء الممثل في المسرح. و يرى الباحث أنه في المسرح هو الممثل، و في الرقص (المؤدي) يقوم بدور الممثل.

في مقابلة مع الأستاذ "عادل حربي"، يَرَى أنَّ الأداء التمثيلي في الطقوس و الرقص الشعبي المصاحب له عموماً، هو العلاقة بين "الممثل" في المسرح و "المؤدي" في الرقص، و كلاهما يؤديان حركات جسمانية و إيمائية و إشارة أساسها الجَسَد، و الحركة في ظل المكان و الزمان، غير أنَّ الأداء التمثيلي في المسرح مُعد مُسبقاً، و يتم بصورة قصدية مخطط لها عبر "المُخرج"، غير أنَّ الرقص الشعبي يتم بصورة غير قصدية، إنه رقص متوارث عبر الأجيال، و يتم بصورة عفوية و غير قصدية، و أنها تبدو معروفة و محفوظة نسبة للراقص، المؤدي". (مقابلة، مع عادل حربي، ٢٠١٦م).

لذا فان المخرج في الطقس البصري يتعامل مع الممثل كجسد له قدرات، و ذاكرة مثيولوجية و تاريخية تعبيرية تنتج لغة بصرية للتواصل مع الجمهور، و جسد الممثل في علاقته بمكونات الفضاء الإبداعي يُعتبر أحد المصادر الحقيقية للخلق المسرحي في الرؤية البصرية المكونة للصورة المسرحية". (فاضل سوداني،٢٠٠٧م، العدد٢٠).

و يرى الباحث أنَّ الناظر لشكل الأداء – سواء في المسرح أو الرقص – يجد أنه يجمع بينهما مفهوم الأداء، و كلاهما "يُؤدي فِعلاً"، و هنالك سمات مشتركة بينهما. و المؤدي في طقس تتويج الكجور يكون مُشبعاً بجانبٍ روحي، و الدافعية لديه بأنه يُشارك في تنصيب من يتواصل نيابة عنهم مع الإلَه، أو القُوَى العُليا، لذلك تجد الرقص يختلف من لحظات التتويج إلى الرقص العادي في المناسبات، مثل الزواج. فالمُمثل في الطقس مُقيد بقوانين الطقس. و المُمثل"المؤدي" في الطقس مطلوب منه أعلى درجات التقمُّص عندما يرتبط الطقس بالحلول الروحي، و يلتزم المؤدي هنا بضوابط و قوانين الطقس، عكس المُمثل في المسرح الذي يلتزم بقوانين المُخرج، و له مساحة الارتجال.

صورة رقم (٤١) ، جانب من شكل الأداء في الرقص

٣. الديكور:

يُعرف "إبراهيم حمادة" الديكور المسرحي بأنه: "هو القطع المصنوعة من أطر الخشب و القماش أو نحوها، و المقامة في الغالب فوق المسرح، لكي تعطي شكلاً لمنظر واقعي، أو خيالي أو منهما". (إبراهيم حمادة، ١٩٧٢م، ص١٦١). ورَد في "المعجم المسرحي" بأنَّ كلمة "ديكور" في اللغات الأجنبية المأخوذة من اللاتينية Decoris، التي تعني "التزيينات" في اللغة العربية، استخدمت كلمتي "مناظر" و "تزيينات"، واستخدمت كلمة "ديكور" بلفظها الفرنسي". (ماري الياس، و حنان قفصاب،١٩٩٧م،٢١٤).

أما "معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية" يقول: الكلمة فرنسية المصدر، و لكنها لاتينية الأصل، (décor)، و من الأفضل تعريبها إلى (منظر). العربية متخمة بكثرة الدلالات الدرامية و المسرحية". (إبراهيم حمادة، ١٩٧٢، ص١٦١).

من المعروف أنَّ "الديكور من أهم المكونات التقنية التي تجعل العرض الدرامي غنياً بالفرجة الجمالية. و الديكور يجمع بين كل من المكونات البصرية و السينمائية التي تُعرض على خشبة المسرح، و يعكس لنا المكون السينواغرافي و نوع الرؤية الإخراجية و طبيعتها". (جميل حمداوي،٢٠١٠م، ص١٥). يُسهِم الديكور المسرحي في "توصيل فكرة و مضمون العرض المسرحي، و الديكور هو المساحات و السطوح والكتل و الفضاء و الأشكال الواقعية التي تُسهِم في تفكيك الرؤية الإخراجية، أو توحي بها، و التي تخلق شكلاً متجانساً لتوصيل مضمون العرض". (طارق العذاري،٢٠٠٥م، ص٨٦).

و يرى "لويز مليكة"، "بأنه الفن الذي يحمل معنى المسرحية، و يُبلور فكرتها، و إذا كان الفن المسرحي يتألف من عناصر أساسية هي التي تخرجه في الشكل الدرامي، فإن الديكور المسرحي هو أهم هذه العناصر، و يُعبر عما يحتويه النص، و ليس الغرض منه الرسم فقط، لكنه القدرة على ترجمة فكرة النص في معانٍ واضحة". (لويز مليكة،١٩٩٥م، ص٥). فما يرى الدكتور "عوض الكريم الزين البشرى"، أستاذ فنيات المسرح و الديكور بكلية الموسيقى و الدراما: "بأن الديكور يُسهم في العناصر البصرية وتأسيس الفضاء، و أصبح الديكور الآن هو التصميم الداخلي، و الجانب الذي يتعلق بالرؤية الجمالية المجردة. و المسرح حسب مفهوم "كوف زان" يتكون من عناصر سمعية و بصرية لها علاقة بالزمان والمكان، و الممثل كحامل إشارة دلالية". (مقابلة مع عوض الكريم الزين،٢٠١٦م).

الديكور في الرقص و طقس تتويج الكجور ليس شكلاً ثابتاً، بل هو دائماً ما يكون عبارة عن منظر طبيعي، خلفية جبل، شجر، ... الخ، و يتغير الديكور بتغير مكان الرقص، و هو دائماً يعتمد على الشكل الطبيعي. و عند طقس تتويج الكجور يرتبط الديكور بالمكان، و هو (جبل الكجور)، و المكان يُحدد شكل الديكور الطبيعي، و هو عبارة عن خلفية الجبل بمكوناته، و يتدخل الإنسان في ذلك بصنع بعض "القطاطي"، و هي ما يُسمى بـ(بيت الكجور)، يُجَدَّد سنوياً مع تتويج الكجور أو السبر، خاصةً سبر (الأرومالجي) عند قبيلة الدلنج. و للمكان و الشكل قدسية لدى المؤدِّين للطقس و الرقص، لذا سيمائية الديكور لها وظيفة وجدانية و معتقدية و هو يرتبط بالمكان المقدس في طقس تتويج الكجور، ويدخل

الديكور هنا ضمن تشكيل فضاء الطقس والمعتقد ويؤطر للصورة المسرحية التي تفيد في عمل المخرج عندما يفكر في شكل الديكور الطبيعي لإخراج عمل يشبه طقوس التتويج و بناء الصورة المسرحية.

صورة رقم (٤٢) ، جانب من الديكور وتغيير الديكور بتتغير مكان الطقس حسب أنتقال الطقس من مكان لآخر.

٤. الأزياء:

تُعبر الأزياء عن وضعية الممثلين، و تُقدم لنا معلومات عن سنهم و طبيعة طبقاتهم الاجتماعية و وظائفهم و أدوارهم في المجتمع، و نمط تفكيرهم، و قد تمتاز الأزياء بالأصالة أو المعاصَرَة، و بالحرفية والرمزية". (جميل حمداوي، ٢٠١٠م ص١٢). و من الناحية العملية البحتة تُسهِم الملابس المسرحية في تحقيق عدد من الأهداف المهُمة، "فهي تقوم بدور المؤشر الشامل الذي يُحدد عُمر الشخصية و جنسها وديانتها و مكانتها الاجتماعية، فكأنها فهرس كامل يلخص – على مستوى الصورة – طبع الشخصية وطبيعتها. و الأزياء المسرحية مجرد أن تعتلي جسد المُمثل حتى تصبح جزءاً حياً من شخصيته، فهي تتحكم في حركته و في تعبيراته، و تُسهِم في تشكيل الصورة النهائية للعرض. هذا إضافةً إلى طاقتها الإشارية التي تُسهِم في الإفصاح عن معاني الأحداث و دلالات الشخصيات". (جوليان هلتون،٢٠٠٠م، ص١٦٧). الملابس المسرحية التي يُمكن من خلالها تُقدِّم الشخصية الدرامية نفسها و بُعدَها الفكري و الثقافي، وما على المتلقي إلا أن يلتقط تلك العلامة ليُفسر الشخصية و يفهمها من خلال العرض المسرحي". (إبراهيم حمادة، ١٩٧٢م، ص١٠٣). و عليه، فالزي المسرحي بوصفه إبداعاً مسرحياً في عرضٍ ما، يقوم بإعادة صياغة الواقع الزمكاني من وجهة نظر مصممه و مُخرِجه الذاتية، و التي يريدان من خلاله التعبير عن واقع زمكاني آخر مغاير، ليجعلا من هذا الواقع الجديد وسيلة للمشاركة و المداخلة، و بمساندة عناصر العرض الأخرى". (طارق العذراوي،٢٠١٤م، ص٥٢). فالمخرج – و بالاتفاق مع مُصمم و منفذ الأزياء – يُضفي على الملابس الرموز و الإيحاءات التي تخدم فكرة الشخصيات و العرض المسرحي عموماً، بحيث أصبح ثوب الممثل، كعنصر في الإطار العريض، و هو الإطار البصري للمسرحية ككل". (حيدر جواد، ٢٠٠٥م، ص٩٥).

الأزياء أهم ما يميز الطقوس عموماً و الرقص الشعبي لدى قبيلة الأجانج بشكل خاص، و رقصة الكِرَنق، و النط العالي، و رقصة الدري عند قبيلة الدلنج خاصة فترة تتويج الكجور، لأن ذلك اليوم هو

احتفالٌ مُقدس لَدَى القبيلة، فيلبس فيه الرجال أفضل الأزياء، و النساء تُخرِج أفضل الأزياء و الزينة والحُلي لذلك اليوم. أما الراقصون فلدَيهم أزياء خاصة بالرقص، و دائماً يميلوا إلى الألوان الجاذبة لعين المشاهد، كالأزياء المزركشة التي تميزت بها أفريقيا عن غيرها من البلدان. أما الأزياء الخاصة بالكجور يُشترط لبس اللون الأحمر (جلابية كاملة باللون الأحمر)، و كُل الملحقات الخاصة به تكون بذات اللون. و هو ما يُميز الكجور دائماً في كل المناسبات. فأول ما تُشاهد رجُلاً يلبس اللون الأحمر تعرف أنه الكجور، فأصبح اللون الأحمر هو المميز للكجور. (مقابلة مع، سليمان جبرالدار،٢٠٢١).

و ترَى البروفسير "زينب عبد الله محمد" – أستاذة فنيات المسرح و الأزياء بكلية الموسيقى و الدراما، ومصصمة أزياء عالمية – أنَّ العلاقة بين الأزياء في المسرح و الرقص الشعبي هي أهمية الأزياء نفسها للمؤدي "الممثل"، أو "الراقص"، لأن الأزياء في مفهومها تعني الهوية المميزة للشعوب، و الزي ممارسة اجتماعية و عنصرا ثقافي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالعناصر الثقافية الأخرى، كالأعراف و العادات و التقاليد التي تختلف من إقليم إلى آخر، و من جماعة إلى أخرى داخل المجتمع الواحد. كذلك الأزياء في المسرح، تعتمد بشكل أساسي على" النَّص" و الرؤية الإخراجية، و المذهب الإخراجي، و في الرقص الشعبي هي تأتي بصورة عفوية مُعتمدةً على البيئة، و هي مربوطة بجوانب اجتماعية و عَقَديَّة. و خُلاصة تلك الأزياء في المسرح تتم بشكل قصدي، بينما في الرقص الشعبي تتم بشكل عفوي. و هذا يؤكد أهمية الأزياء بالنسبة للممثل و الراقص "المؤدي"، و الممثل. و أكدت كذلك أن الأزياء هي أساس الصورة البصرية، و لا تكتمل الصورة البصرية إلا باكتمال الأزياء و العناصر الإخراجية الأخرى، و يراعَى في ذلك شكل الإضاءة، لأنها جزءٌ أساسي في الصورة البصرية، و لها تأثيرٌ واضح على الأزياء في المسرح". (مقابلة مع، زينب محمد عبدالله، ٢٠١٦م). لأحظ الباحث الأزياء و مُلحقاتها صُممت بطريقة تُسهل حركة الراقص، فملحقات الراقص من ريش الطيور الملون و السيور الجلدية بألوانها البراقة، و الملحقات المصنوعة من المواد القابلة للرنين، هي تدعم الإيقاع من خلال الأصوات الإيقاعية التي تصدر عنها، لتُضفي لمسات جمالية للراقص و حركة الرقص، و حتي حالة استخدام مواد خارج البيئة فإنَّها تخضع للإيقاع العام للزي و الأقنعة، و تشترك هذه العناصر أيضاً مع الاكسسوارات و تدخل جميعها ضمن المكون البصري و السينوغرافي للصورة و للمكان و للطقس.

صورة رقم (٤٣) ، نموذج لأزياء الكجور(صورة للباحث)

٥. الماكياج:

يُبرز المكياج المسرحي كثيراً من الملامح الشكلية و النفسية في الشخصية، خاصةً فيما يتعلق بالوجه. و الماكياج يدخل في جميع أعضاء الجسم، و كذلك البشرة و التشويهات و الجَمال، و غيره، فهو إما يُغير ملامح و سمات و شكل المُمثل بما يتناسب و الشخصية الجديدة التي يُمثلها، أو يؤكد على قيم وشكل الممثل نفسه ليقربه من الشخصية، و يبالغ في تحديد ملامح الوجه و يُقرب الشخصية إلى الجمهور". (عبدالعزيز صبري،٢٠٠١م، ص٩٩). و الماكياج كاصطلاح درامي يعني أن يُعَد المُمثل أو يُهيَّأ للولوج في الشخصية، سواء اندماجاً أو عرضاً، إنه الوسيلة التي يَعبُر من خلالها إلى الشخصية". (ريتشارد كورسون، ١٩٨٢م، ص١).

و يرى "جميل حمداوي" بأنَّ "الماكياج ليس فعلاً زائداً نستعمله من أجل الحفاظ على وجوهنا، أو نستعمله وقاءً من أشعة الكاميرا أو العاكسات الضوئية الأرضية أو العلوية، بل الماكياج تقنية وظيفية تساهم في إغناء العرض المسرحي و إثرائه وظيفياً و مشهديًا، و يعكس الماكياج طبيعة الشخصية وقناعها الدرامي، و وظيفتها داخل المسرحية، و قد يكون الماكياج جزئياً أو كلياً، طبيعياً أو اصطناعياً، و قد يكون لغوياً أو بصرياً". (جميل حمداوي،٢٠١٠م، ص١٣). و من هنا نقول: "إن الماكياج هو الذي يؤطر الشخصية و يشكلها بصرياً و سيمائياً، و يُعبر عن الأحوال النفسية التي يكون عليها الممثل و طبيعة الأدوار التي يؤديها فوق الخشبة". (هومان بوشمان،٢٠٠٢م، ص٥).

وعن طريق الماكياج يستطيع الممثل أن يضيف سنيناً إلى عُمره، أو أن يبدو في معية الصبا، و على المستوى الجمالي يُستخدم الماكياج المسرحي في تجميل صورة الممثل، و يلعب كذلك الماكياج دوراً مهماً في الإشارة إلى الأصول العِرقية للشخصيات و ثقافاتها المختلفة، و له عدة استخدامات وظيفية، منها التأكيد على ملامح وجوه الممثلين و ابرازها و التأكيد على الملامح التي تلائم الشخصية". (جوليان هلتون، ٢٠٠٢م، ص١٢٨).

لا شك أن لِفَن الماكياج تأثيراً بيناً لا يخفى على العمل الدرامي، إذ إنه يعمل على إظهار شخصياته على النحو المراد إفهامه للمتلقي. إذ إن فن الماكياج ينطبق من الوجه بوصفه محل تعبير يبين حالة أشخاص العمل الدرامي.

الرقص الشعبي كغيره من الفنون يهتم اهتماماً واضحاً بالمكيجة، لأنها تُسهِم و بصورة واضحة و فعالة في خلق الجو النفسي للراقص، و تساعده في الولوج إلى عالم الرقص. و بمجرد وضع الماكياج والعناصر الأخرى، يتحول الشخص من مجرد شخص عادي إلى شخصية أخرى"الراقص". (مقابلة مع، عادل حربي، ٢٠١٦م). و في مقابلة مع الدكتورة "عايدة محمد علي"، أستاذة و خبيرة الماكياج بكلية الموسيقى و الدراما، قالت : "يدخل الماكياج بصورة أساسية في الصورة البصرية بوصفه محسِّن و مُجمِّل لتلك الصورة البصرية، و يرتبط الماكياج في الرقص بصورة عامة على مجموعة من القيم الفنية ذات الدلالات البصرية، و الماكياج قديم و متأصل في كل الحضارات القديمة، لأنه يدخل في الزينة و التجميل،

و الاستعداد النفسي للمؤدي "الراقص"، و حتى الجمهور المشارك في الرقص يستخدم نوعاً من أنواع الماكياج بغرض الزينة و الجمال". (مقابلة مع، عايدة محمد علي،٢٠١٦م).

الماكياج في الرقص الشعبي أصيلٌ و مُتأصل، و ضاربٌ في القِدَم بشكلٍ مُختلف، و في طقس تتويج الكجور نجد النساء يستخدمن ألواناً مختلفة لتلوين الوجه و تجميله، في السابق كُنَّ يستخدمن "التربة" تستخرج منها الألوان. إضافة إلى مشط و كوفير الشعر بالمحلب و القرنفل لتفوح منه الرائحة الذكية، ومشاط الشعر بالسُّكسُك من وسط الرأس حتي مقدمته". (مقابلة مع، فاطمة سليمان جبرالدار،٢٠٢١).

يرى الباحثُ أنَّ لأي رقصة في جبال النوبة شكلاً و ماكياجاً يختلف عن الرقصة الأخرى، لأن الكمبلا تحاكي "الثور الهائج"، فالماكياج يُستخدم بشكل مكمل لشكل الراقص، و للماكياج أهمية للراقص في كل الطقوس و الأسبار في جبال النوبة، خاصة عند قبيلة الدلنج، و المرأة التي تخرج بشكل أفضل يتقدم لها الشباب للخطبة و الزواج، لذا هنالك أهمية للماكياج في الرقص، و كُل الطقوس خاصة سبر"الأرومالجي" عند قبيلة الدلنج، للماكياج أهمية كبيرة لأن في هذا اليوم تتم فيه الخطبة الجماعية للبنات المُقبلات على سن الزواج، فيجد هذا اليوم – دون الأيام – أهتماماً خاصاً بالماكياج و الاعداد له مسبقاً.

القناع في الطقس:

عُرف القناع على نحو واسع بين مختلف المجتمعات الإنسانية، و إن اختلف استخدامه من حيث الوظيفة و الغرض، أو من حيث المادة المستخدمة في صنعه. القناع لا يزال يُستخدم بين مختلف الشعوب، فتاريخ يرجع إلى مراحل مبكرة عندما كان الإنسان يخطو خطواته الأولى نحو فهم الطبيعة مِن حولِهِ، ومجابهتها من أجل بقائه. فتنوعت أستخدامات القناع، فاستُخدم في السحر و الممارسات الطقسية، والحروب و الألعاب.

كلمة (قناع) في العربية مِن الفعل "تقنّع"، أي وضع قناعاً على وجهه لاخفاء حقيقته، أو إعطائه هوية غير هويته. أما كلمة "ماسك Mask" منحدرة من الكلمة اللاتينية "Masaca". ارتباط القناع بالمسرح قديم قدم الدراما نفسها، حيث كان القناع أحد عناصر العروض الدرامية الإغريقية قبل الميلاد، ففي التراجيديا كان القناع يزيد من مهابة الشخصيات ذات الرفعة، بينما الكوميديا يضخّم القناع الصفات التي يُراد الضحك و السخرية منها". (مأمون زروق،٢٠١٤م، ص٤٠).

القناع موجودٌ بصورة واسعة في المجتمعات الإفريقية، و جبال النوبة كجزء من هذه الثقافة، أنتجت ذخيرةً غنية و متنوعة من الأقنعة المتباينة في أشكالها و رموزها، فهنالك نمط من الأقنعة ينحو نحو الطبيعة و الواقعية، و عادة ما يكون تصويراً لوجهٍ إنساني أو حيواني، و تنوعت أشكال الأقنعة، فمنها أقنعة صُممت كواجهة للوجه، و منها أقنعة تم تصميمها كخوذة تغطي الرأس و الرقبة، و يكون زي الراقص امتداداً للقناع، و في بعض الاحيان قد تُضاف قرون الثور كما في رقصة الكمبلا الطقسية.

و في طقس تتويج الكجور، القناع عبارة عن رسمٍ بالألوان و الأصباغ على وجه الراقص، و هو ما يُعرَف بـ"تقنيع الوجه"، و يُستخدم هذا القناع كثيراً في الطقوس الاحتفالية. كما أن القناع المرسوم بأدوات الماكياج على الوجه لا يكون في حالة ساكنة، لأن الحياة تدب فيه إلا في حالة الفعل الطقسي و حلول

الأروح، و الحركة، و عندما يتحد مع أضواء المشاعل و إيقاعات الطبول و النحاس، و الرقص و الغناء يدخل ضمن مضمون الطقس، و أحياناً يكون بديلاً للماكياج بشكله التجميلي و التصحيحي ويكون مكمل لأساليب تشكيل الصورة البصرية في طقس تتويج الكجور لدى قبيلة الدلنج.

صورة رقم(٤٤) ، نموذج للرسم على الجسم وتقنع الوجه بالألوان والأصباغ في الرقص والطقس

٦. الاكسسوار:

الإكسسوار: كلمة فرنسية، استُخدِمت في المسرح المصري بمعنى "مُلحقات"، أو لتدل على الشيء الموجود فوق خشبة المسرح، فيما عدا المناظر المسرحية، و أجهزة الإضاءة و الملابس. و تنقسم الملحقات إلى ثلاثة أنواع:

١. **ملحقات يدوية:** و هي الأشياء التي يستخدمها الممثل، كالمنديل و السجائر و الكتب.

٢. **ملحقات المنظر:** أشياء ثابتة فوق المسرح، لا تستخدمها اليد في التناول كمطفئة السجائر.

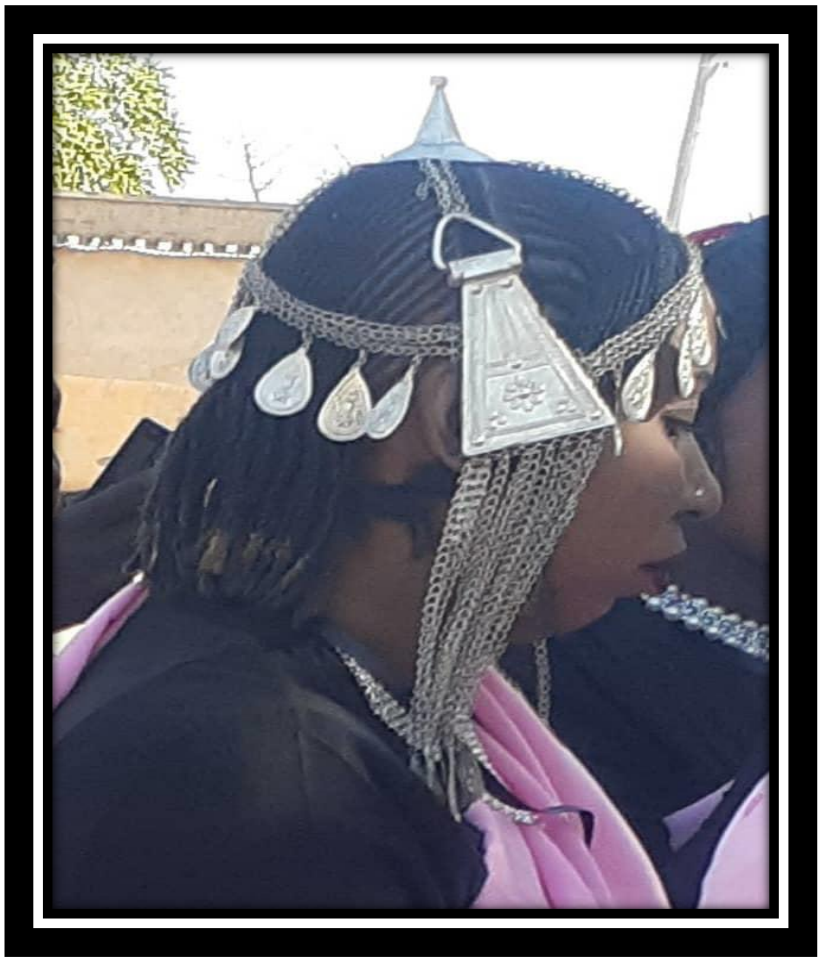
٣. **ملحقات التزيين:** كالصور المعلقة، و الستائر". (إبراهيم حمادة،١٩٧٢م، ص٢٨٢).

الإكسسوار أو الملحقات التي يستخدمها الممثل على المسرح تضفي حيوية كبيرة على صورة المشهد، خاصة إذا كانت الحاجات المستخدمة جاءت من طبيعة الشخصية و دوافعها و مهنتها، لتُصبح مبررة وذات تأثير على المشهد، و غير زائدة أو متطفلة على المشهد و الفعل المسرحي المرئي"، (عبد العزيز الياغي، بدون تاريخ، ص١٠١). و يُطلق أيضاً على الإكسسوارات المسرحية مصطلح (المهمات المسرحية) على كل الأدوات و الأشياء التي تستخدم في تحقيق الأحداث المسرحية أثناء العرض، فالقتل يستلزم وجود مسدسات أو خناجر، و توظيف المهمات المسرحية في بعض الحالات لأداء مهام خاصة في العرض، فتتحول وقتها إلى عنصر فاعل في العرض المسرحي". (جوليان هلتون، ٢٠٠٢م، ص١٦٢). و كذلك

يطلق على الإكسسوار "الأشياء". و يمكن القول بأن "الأشياء" في كثير من الأوقات تتحول إلى أشياء مهمة في العرض المسرحي، و هكذا يظهر لنا أن الأشياء متعددة الدلالات و الوظائف و الاستعمالات". (جميل حمداوي، ٢٠١٠م، ص١٦٢).

الاكسسوارات المستخدمة في طقس تتويج الكجور و الرقص المصاحب للتويج، أهمها:

١. "حَربَة الكجور"، – و هي أساس – عبارة عن حربة يهتم بها جميع مَن في الطقس، خاصةً الشباب، و تُزيَّن هذه الحربة بكل أشكال الزينة، و يخرج بها الكجور من داخل قطيته بعد تقديم الرقص الخاص به والطقوس الخاصة بخروج الكجور، حيثُ يقوم برمي هذه الحربة بقوة، و يتسابق كل الشباب نحوها، و الفائز بها يُعتَبَر صاحب حظ مميز في هذا الموسم، له و اسرته. فيقوم الفائز بها بتزينها بالحرير الأحمر، و ارجاعها الموسم القادم لسبر الأرومالجي ونجد كذلك الاسلحة النارية في ايادي الرجال". (مقابلة مع سليمان جبر الدار،٢٠١٢م).
٢. الاكسسوارات المُستخدمة في الرقص – عند النساء – و هي: الزُّمام، و السكسك، و الودع يدخل في المشط و الكوفير.
٣. أما الرجال فدائماً يكون في أيديهم السلاح الناري، لاطلاق الاعيرة النارية تعبيراً عن الفرح و البهجة بهذه المناسبة.



صورة رقم (٤٥) ، نموذج للاكسسوارات التي تدخل ضمن المشاط والكوفير وتصدر أصوات إيقاعية أثناء الرقص

صورة رقم (٤٦) ، جانب للأزياء والاكسسوارات التي يظهر فيها"الكشكوش" في الارجل

٧. الإضاءة:

تُعد الإضاءة المسرحية من أهم التطورات التكنولوجية التي أدخلها المجتمع الصناعي على فن المسرح، إذ لا يُمكن تقديم عرض مسرحي دون وجود نور أو ضوء، في العراء أو داخل الصالات المغلقة، فللإضاءة وظائف في المكان لا يمكن الاستغناء عنها". (طارق العزاري،٢٠٠٥م، ص١٠٣).

ليست الإضاءة المسرحية مكوناً سينوغرافيا زائداً، بل هي لغةٌ مُعبرةٌ و خطاب بصري يتوازى مع الخطابات السيميائية المشهدية الأخرى، و قد اهتم كثير من المخرجين بالإضاءة، نظراً لأهميتها في تشكيل العرض الدرامي و إيصاله للجمهور، فمن هنا فإنَّ الإضاءة خطاب بصري و وظيفي يقوم بدور مهم في العرض المسرحي، و تأكيد الممثلين و الديكور و الفصل بين المشاهد و الفصول، و من المخرجين العالميين الذين اهتموا بالإضاءة المخرج أدولف أبيا".(جميل حمداوي،٢٠١٠، ص١١).

و الإضاءة الناجحة هي التي يَعرِف صاحبها كيف يخلق صورة جذابة، تَقترب من اللوحة التشكيلية، من حيث توزيع الظل و الضوء و فرز ما هو أهم على خشبة المسرح. الإضاءةُ تخلق أيضاً الإحساس بالتجسيم، تماماً كما تخلق الإيهام بالبُعد الثالث، ولها تأثيرٌ واضح على اللون في المسرح، كما أنَّها تُحدِّد الزمن (النهار و الليل)، و لها تأثيرٌ في تشكيل الممثل والصورة البصرية". (نديم معلا،٢٠٠٠م، ص١٩).

الإضاءة في طقس تتويج الكجور:

بعض الطقوس تقام في وضح النهار، خاصَّة الطقوس الاجتماعية المصاحبة لبدء الزراعة أو الحصاد، و تتسع رقعة المشاركين. أما الطقوس التي يغلب عليها الطابع الديني فتتم ليلاً، كطقوس تمجيد واستحضار أرواح الأسلاف. و مصادر الضوء في الطقوس الليلية هي النار الأرضية التي تتوسط حلقة الرقص، و المشاعل اليدوية بأيدي مساعدي الكجور المُوزعين على مسافات محددة، أو ضوء القمر. هنا

أختيار الليل ليس عشوائياً، لأنَّ النار الأرضية و المشاعل كعنصر مادي للضوء مرتبطة بإيحاءات نفسية عميقة للراقصين في الطقس و الجمهور معاً، و مرتبطةٌ بالأهداف الفكرية و الدينية للطقوس، كما توسع الطاقات التعبيرية لعناصر الطقس الأخرى، كالموسيقى و النحاس المستخدم في الإيقاع. فالإضاءةُ هنا ترتبط بالمفهوم الخاص بالزمن، باعتبار أنَّ الأسلاف موجودون و يؤثرون في الحاضر، فاذا كانت وظيفة الإضاءة في المسرح – إلى جانب إنارة الخشبة – للتعبير عن تتالي الزمن من الصباح للمساء، مِن الماضي للحاضر و بالعكس، "البُعد الأفقي للزمن"، فالإضاءةُ في الطقوس تعكس مفهوم البُعد الرأسي للزمن بتأكيد وجود الماضي و الحاضر. فالإضاءة هنا تُؤدي هذا الدور بالإندماج مع بقية عناصر الطقس مثل "الاقنعة، و الطبول، و الرقص"، أي بتحولها من عنصر بصري مادي إلى عنصر روحي يؤثر في الرقص و الجمهور معاً كطقس تتويج الكجور، و في رقصة "الدري" دائماً ما يُستخدم أول مصدر للإضاءة و هو الشمس، لأن الرقص دائماً ما يكون في الصباح أو المساء. أما في الليل، فينتظرون الليالي القمرية لاستخدام إضاءة القمر، و أحياناً يوقدون النار بغرض الإضاءة، و لكنها تكونُ إضاءةً خاصة بالطقس، حسب الوقت المُحدد له، و هي ايضاً من مكونات الصورة التي يشكل بها المخرج العرض المسرحي.

٨. المؤثرات الصوتية:

تتولد المؤثرات المسرحية عن طريق تشغيل أجهزة في أوقات معينة أثناء العرض، و ذلك بقصد خلق مشابهات واقعية، و قبل اختراع أشرطة التسجيل و الأسطوانات التي أمكنها الآن أن تعطي كل المؤثرات الصوتية المطلوبة، و الغرض منها توليد أصوات واقعية أو مُتخيلة، مثل الرعد، هبوب الريح، هطول الأمطار، ... الخ". (إبراهيم حمادة، ١٩٧٢م، ص٢٢٢). فإن الذي يهمنا في هذا هو مدى الروابط التي تجمع الموسيقى و المؤثرات مع بقية عناصر العرض المسرحي الأخرى لإعطاء وحدة فنية نموذجية، لأن الموسيقى عنصر درامي تبلورت دراميته في المسرح باعتباره المجال الأول للدراما، و لهذا كانت الموسيقى مصاحبة للمسرح منذ نشأته الأولى، و ظلت تصاحبه إلى الآن". (طارق العزاري،٢٠٠٥م، ص١٠٧).

و أهم ما يُشكل المؤثرات الصوتية "الموسيقى"، "لأن لها القدرة على إعطاء جميع الأصوات المطلوبة للمسرح، مِن طبول و أصوات، و الموسيقى من المكونات الأساسية في تفعيل العرض المسرحي، و تُسهِم الموسيقى كثيراً في خلق تواصل حميمي فني و جمالي و نفسي بين العارض و الراصد المشاهد، و تحضر الموسيقى في شكل مؤثرات اصطناعية أو أصوات طبيعية محاكية، أو موسيقى ملحنة على ضوء قواعد موسيقية مدروسة، أو أغاني مهجنة بلغات مختلفة، و حركات و رقصات معبرة، كما تحضر أيضاً في العرض بمثابة أصوات خلفية بشرية أو الية". (جميل حمداوي،٢٠١٠م، ص١٢).

إن الموسيقى عنصرٌ سمعي، فيُمكن أن تصمم على أساس إمكانياتها في التأثير على المشاهد، و هي لا تبتعد عن العناصر المسرحية الأخرى، بل مرتبطةٌ بها، و لكي يكون الديكور منسجماً مع المسرحية، لا بُدَّ من سماع الموسيقى التي تشترك معها في إظهار العوامل المعبرة المختلفة، فالموسيقى تروي القصة والصراع الذي يدور في المسرحية، و ترسم الشخصيات". (طارق العزاري،٢٠٠٥م، ص١٠٨).

الموسيقى في طقس تتويج الكجور:

عند قبيلة الدلنج، يبدأ الاطفال في الغناء و الحركة مع الموسيقى منذ تعرُّفِهِم على الحياة، و ترديد الكلمات بشكل مفهوم و تعلُّم الغناء. تلعب الموسيقى و الغناء و الرقص دوراً مهماً في حياتهم، فهنالك نسق من الأغاني و الرقصات تُصاحب الولادة، و الطقوس التقليدية، و الزواج، و دفن الموتى، و الحصاد والعمل و الطب الشعبي، و طلب الشفاء، و المطر، و الترفيه. و يلعب الإيقاع في تشكيل حركة الفرد والمجتمع، و الأسبار – بعضها أو كلها – لا تخلو من الموسيقى والطبول والنحاس، و إن كانت الآلات الموسيقية المستخدمة كانت بدائيةً، مثل القرون و الربابة و الآلات محلية الصنع، إذ لا يخلو طقسٌ مِن الموسيقى و الغناء و الرقص، يدخل ذلك ضمن المنظمومة البصرية و الحركية للطقس.

أهم ما يُميز المؤثرات الصوتية في طقس تتويج الكجور هو "النحاس"، و هو عبارة عن طبول تُستخدم كآلات موسيقية في المناسبات المُختلفة، و عند الدلنج مُرتبطٌ بالسبر و الطقوس الخاصة بالكجور، و فيه خليطٌ بين السُّلطة و الكجور. عندما يضرب الجندي على النحاس فهذا يعني بداية الاستعداد للسبر والطقوس المصاحبة له. و في رقصة "الدري" نجدُ أنَّ الآلة المُستخدمة هي "النُّقارة"، التي تضبط إيقاع الرقصة. و كذلك "الصُّفارة" عند الراقصين.

صورة (٤٧) ، نموذج "الكشكوش"، يدخل ضمن المؤثرات الصوتية لضبط الإيقاع و أصدار الصوت

صورة رقم (٤٨) ، نموذج للإيقاع الطبلة" الكرتنق"

٩. الجمهور:

كثيرون لا يحسبون الجمهور عند حسابهم لعناصر العرض المسرحي، و لكن الوجود الحي للجمهور هو ما يُميز العرض المسرحي عن سواه من فنون الدراما. الجمهور – بشكلٍ أو بآخر – مُشاركٌ في الإبداع، فالمُمثل يتلقى إشارات مباشرة من الجمهور في كل لحظة من لحظات العرض، و يكون لها تأثير على إبداع الممثل نفسه، لقد كان الجمهور منذ البدايات الأولى للظاهرة المسرحية عنصراً لا يُستغنَى عنه. و الجمهور هو الذي يمنح العرض استمراريته إذ أن الإقبال الجماهيري من أهم مؤشرات نجاح العرض المسرحي". (سعد يوسف،٢٠١٤م، ص٩١). أما جمهور المسرح فيتفاعل مع فعل حي، و يشارك بوجوده عناصر العرض الأخرى، و يمتلك التأثير المباشر على الممثلين، حيث ردود فعله (كالتصفيق، أو الضحك، أو الصفير، أو البكاء، أو الاستهجان، أو الصمت)، عملية تغذية عكسية مباشرة تؤثر فوراً في الممثلين و بشكلٍ تلقائي، و يتجدد هذا التفاعل بين الممثلين و الجمهور مع كل مرة يُعاد فيها العرض المسرحي". (إبراهيم حمادة، بدون تاريخ، ص٣٩).

الجمهور في الرقص و طقس تتويج الكجور:

الجمهور في الرقص الشعبي هو جمهورٌ مُشارك في الطقس أو الرقص، و يتكون الرقص من المؤدين "الراقصين" و الجمهور. و تكون مُشارَكة الجمهور بأشكال مختلفة، قد يكون مشاركاً في الرقص من حين لآخر، أو ترديداً للغناء. فالجمهور في الطقس و الرقص يقفُ في شكلٍ دائري محيط بالراقصين، و تتخذ شكل الفرجة شكلاً دائرياً، و يُشاركون بترديد الغناء المصاحب للرقصة، لأن الرقصة قائمة على الغناء والرقص، و أحياناً يُشارك الجمهور في الرقص. و للجمهور أهمية كُبرى للمؤدي "الراقص" في العرض، لأن الرقص مُصمَّم ليُعرض أمام جمهور مشارك فيه. و في طقس تتويج الكجور عبارة عن جمهور مشارك في الطقس، و مشارك في الرقص و تريد الغناء، خاصة كبار السن من الرجال، هم من يبدأ الغناء الخاص بالتتويج، و مِن بعدهم يبدأ ترديد الغناء من جمهور الحضور. الجمهور هنا ليس ذلك المشاهد فقط ، بل

هو الذي يتحرك جسده منذ الضرب على الإيقاعات، و لعل العلاقة بين الجسد و الإيقاعات تدفعه لتناول ما يُسمى "الجانب الحسي" في الموسيقى و الرقص، "الإثارة الحسية"، التي تكشف عنها الاستجابات المتبادلة بين العازف و الراقص و الجمهور الذي يقف، مع تصاعد النشوة، لأنَّ العازف و الرقص يُقدمان "بُعداً حسياً" ملموساً للجماليات، حيث لا ينفصل الذهن عن الجسد عند الجمهور و الراقص. وكل هذه العناصر مجتمعة تدخل ضمن تشكيل المخرج المسرحي للصورة في الطقس، ويمكن أن تفيد المخرج المسرحي في عمله بتغذية الذاكره لديه.

صورة رقم (٤٩) ، نماذج لمشاركة الجمهور في الرقص

صورة رقم (٥٠) ، نماذج لمشاركة الجمهور في الرقص

الخلاصة :

تخلُص الدراسة مِن خلال البيانات التي تحصل عليها الباحثُ، و ما تم من دراسة و تحليل لهذه البيانات إلى أن منطقة الدلنج تُعتبر نموذجاً مثالياً لبيئة متعددة الثقافات و الممارسات الطقوسية. ذلك لضخامة الموروث الثقافي للمنطقة. من كل ما سبق ذكره يتضح أن تشكيل المُدرب "المُخرج" للصورة في طقس تتويج الكجور لدى قبيلة الدلنج يلتقي مع تشكيل المخرج للعرض المسرحي بمفهومه الغربي في الآتي:

١. عناصر الإخراج المسرحي، من النَّص، المُمثل، الديكور، المكان، الماكياج المسرحي، الاكسسوار المسرحي، الإضاءة، المؤثرات الصوتية، الجمهور.
٢. الإعداد و التدريب، بحيثُ يُوجد في المسرح تدريب للممثل، و في الطقوس و الرقص يوجد تدريب مستمر للراقص "المؤدي".
٣. سينوغرافيا العرض، العرض المسرحي و تشكيل الصورة البصرية.
٤. عناصر التكوين المسرحي.
٥. و العناصر المجردة للإخراج المسرحي، مثل : الحركة، و الجسد ، و الإيقاع.

بينما يختلف معه في الآتي :

١. الطقوس و الممارسات الشعبية تتخذ منطقها من الاعتقاد و العادة، و أنها تتم بصورة غير قصدية، بينما يتم المسرح بشكله الغربي بصورة قصدية و مخطط لها مسبقاً.
٢. التمثيل في المسرح يتم بصورة مُعد لها مسبقاً، بينما المُؤدِّي في الطقس و الرقص يتم بصورة عفوية غير قصدية.

و عليه يمكن للمخرج الاستفادة من الاساليب التي يستخدمها مُدرب الرقص في منطقة الدلنج في تطوير فن الإخراج المسرحي في السودان، الأمر الذي يُشكل إضافةً نوعية للإخراج العالمي.

الخاتمة :

دَرَس الباحثُ من خلال أبواب و فصول هذه الدراسة، امكانية استفادة المُخرج المسرحي من اساليب تشكيل الصورة في طقس تتويج الكجور لدى قبيلة الدلنج، و محاولة إيضاح دور المخرج "المُدرب" لتشكيل تلك العناصر، بجانب توظيف الحركة و الجسد و الإيقاع و المكان، و محاولة التوصل إلى الصورة في التشكيل البصري في طقس تتويج الكجور و الرقص الشعبي، و إمكانية استفادة المخرج المسرحي من ذلك.
و قد جاءت هذه الدراسة مُعتمدةً على فرضيةٍ مفادُها :

- هنالك عناصر بصرية و سمعية في طقس تتويج الكجور و الرقص الشعبي المصاحب له، قوامها الحركة، و الجسد، و الإيقاع، يُمكن أن تُفيد المُخرج المسرحي بتوظيفها في تشكيل و تكوين الصورة البصرية و الحركية في عملية الإخراج المسرحي.

و في طريق إثبات أو نفي تلك الفرضية، درَس الباحثُ منطقة الدلنج بعنوان: (الدلنج، الجغرافيا الطبيعية و السكان). تناولت الدراسة في هذا الفصل الأول – بصورةٍ عامة – خلفية تاريخية لمنطقة الدلنج، في البدء تناول الفصلُ وصف الموقع الجغرافي لجبال النوبة، و منطقة الدلنج، من حيثُ المصطلح و المساحة و خَطي الطول و العرض، بالإضافة إلى الحدود الإدارية مع الولايات المجاورة لها. كما تناول الفصل منطقة الدلنج موضحاً الموقع الفلكي و المساحة و السطح و التضاريس و التركيب الجيولوجي، و نواع التربة، و الخصائص البيئية، و نوع المناخ السائد في المنطقة، كما تطرَّق إلى الآراء التي تناولت أصل سلالات النوبة. كما تطرق إلى الأنشطة الإنتاجية و الاقتصادية. هذا بالإضافة إلى التركيبة السكانية و النشاط الاجتماعي، و عادات و تقاليد منطقة الدلنج.
الفصل الثاني بعنوان: (فلسفة الطقوس و الرقص عند قبيلة الدلنج).

جاء هذا الفصلُ متناولاً طقوس تتويج الكجور، والرقص، و الغناء في منطقة الدلنج، مُستعرضاً أشكال الطقوس في منطقة جبال النوبة، و فلسفتها. كما استعرَض الفصلُ مجموعةً من الطقوس الاحتفالية في المنطقة، و كذلك مفهوم طقوس تتويج الكجور والأسبار في منطقة الدلنج . إضافة إلى الغناء و الرقص في إقليم جبال النوبة.
الفصل الثالث: بعنوان: (تشكيل الصورة في الإخراج الدرامي والرقص الشعبي).

هذا الفصل – بصورة عامة – تناول: مفهوم الدراما و نشأتها و تطورها، كما تناول تعريفات مُصطلَحَيْ "الدراما" و "المسرح"، و نشأة الدراما و المسرح و الرقص. و كذلك الإخراج المسرحي، و مفهوم المخرج ، و المخرج و الإخراج، إلى جانب وظيفة المُخرج، و المُخرج قديماً، إضافةً إلى مفهوم الرقص الشعبي و الآراء التي عرفته، و القِيَم الاجتماعية و الفنية في الرقص الشعبي.
الفصل الرابع: بعنوان: (المُخرج و الإخراج في طقس تتويج الكجور "الدلنج")

هذا الفصل هو الإطار التطبيقي للدراسة، و قد تضمَّن الإعداد و التدريب في الرقص و الطقس، المخرج و تشكيل الصورة البصرية، مكونات الصورة البصرية، التشكيل البصري و السينوغرافيا، المكان في

الرقص و الطقس، المكان في طقوس تتويج الكجور عند قبيلة الدلنج، التكوين و الحركة في الرقص والطقس، شكل التكوين في رقصة الدري، العناصر المجردة للإخراج، و الطقس و الرقص، مفوم الحركة والجسد و الايقاع، عناصر الإخراج المسرحي في طقس تتويج الكجور، النَّص، المُمثِّل، الديكور، الماكياج، الاكسسوار، الإضاءة، المؤثرات الصوتية، الجمهور. بجانب النتائج و التوصيات، و قائمة المراجع والمصادر.

النتائج :

توصل الباحثُ إلى النتائج التالية:

١. طقس تتويج الكجور و الرقص الشعبي المصاحب له عند قبيلة الدلنج غنيٌ بالعناصر الدرامية والإخراجية التي يمكن توظيفها في تطوير عمل المخرج السوداني.

٢. الممارسات الشعبية والجوانب الروحية في طقس تتويج الكجور غنيةٌ بالأشكال التعبيرية و الرمزية، التي مِن شأنها إعطاء خصوصية للإخراج المسرحي في السودان، من اتِّباع المناهج الإخراجية الغربية.

٣. بحْث المخرج السوداني المُستمر في الرقص الشعبي و الطقوس و الممارسات الشعبية الاحتفالية السودانية، يمكن أن يفيده في إيجاد شكل من الخصوصية للإخراج المسرحي في السودان.

٤. يُمكن للمخرج الاستفادة من الحركة الجسدية و التعبيرية في رقصة الدري لتدريب الممثلين.

٥. رقصة "الدري" بها تنوع في العناصر المسرحية و الدرامية و الإخراجية، التي تشتمل على عناصر سمعية و بصرية، و ذات سمات إيقاعية و حركية.

٦. طقس تتويج الكجور عند الدلنج غنيٌّ بالصور البصرية و الحركية التي تُفيد المُخرج في تكوين سينوغرافيا العرض المسرحي.

٧. طقس تتويج الكجور ممارسة شعبية اجتماعية لها أصولها ومواقتيها المحددة، و لا تتجاوز القواعد العلمية في أدائها.

التوصيات

من خلال ما خَلُصَت إليه هذه الدراسة مِن نتائج، فقد توصَّل الباحثُ إلى أهمية أن تكون هنالك مجموعة من التوصيات على النحو التالي:

١. تشجيع الباحثين في مجال الإخراج المسرحي في البحث الميداني، عبر الطرق العلمية لجمع رقصات شعبية، و معرفة جوانبها الاجتماعية و الثقافية و الفكرية، و معرفة الآخر.
٢. على المخرجين السودانيين الاستفادة من طقوس التتويج الخاصة بالكجور، و الرقص الشعبي بجبال النوبة، و دراستها و توظيفها في الإخراج المسرحي، بما تحتويه مِن جماليات العرض المسرحي.
٣. على طلاب كلية الموسيقى و الدراما إجراء الزيارات الميدانية إلى منطقة جبال النوبة، و الاستفادة من الممارسات الطقسية، و الوقوف على مكونات الثقافة الشعبية المتوارثة، توظيفها في أعمال فنية محدثة، من حيث الاستلهام و التوظيف في الإبداع الفني و الإخراج المسرحي.
٤. على الباحثين في مجالات الدراما المختلفة مواصلة البحث العلمي في استخراج أكبر قدر من عناصر المسرح و الدراما و الإخراج من الموروثات الشعبية و الممارسات الطقسية السودانية.
٥. تشجيع ممارسي الفنون الأدائية على الاستفادة من الممارسات الطقسية، و دراسة جوانبها الفكرية والروحية، من ثم توظيفها في الإخراج و التمثيل، لإضفاء صبغة سودانية للعرض المسرحي.

قائمة المصادر و المراجع

(أ) المراجع باللغة العربية :

١. إبراهيم مدكور، ٢٠٠٦م . المعجم الوجيز–مجمع اللغة العربية ، طبعة خاصة، القاهرة، مصر.

٢. إبراهيم حمادة ، ١٩٧٢م . معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، مصر.

٣. إبراهيم الحيدري، ١٩٨٤م . اثنولوجيا الفنون التقليدية، دار الحوار للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى–سوريا.

٤. أحمد ذكي، ١٩٨٩م . دراسة في عبقرية الإخراج والمدارس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر.

٥. أحمد ذكي، ٢٠٠٢م . اتجاهات المسرح المعاصر، (فنون العرض)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر.

٦. أمين سلامة، ١٩٩٦م . دليل الإخراج المسرحي، العرب للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر.

٧. أبو الحسن سلام، ٢٠٠٤م . المخرج المسرحي و القراءة المتعددة للنص، ط١. دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، القاهرة . مصر.

٨. أحمد جمعة. ٢٠٠٥م، (بروفسير)، الحركة في فن البالية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر.

٩. أرسطو طاليس، ١٩٧٣م . فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، بيروت، دار الثقافة، ١٩٧٣م.

١٠. أبو الحسن عبد الحميد سلام، ٢٠٠٦م . الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الاسكندرية، مصر.

١١. ادوين ديور، بدون تاريخ . ج١. فن التمثيل الأفاق والإعماق، ترجمة، مركز اللغات و الترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة ، مصر.

١٢. المعجم الوجيز، ٢٠٠٦م مجمع اللغة العربية القاهرة، طبعة خاصة بوزارة التربية و التعليم، القاهرة . مصر.

١٣. السيد عبد المقصود، ١٩٧٦م . نظريات التدريب الرياضي، الفنية للطباعة و النشر، الاسكندرية، مصر.

١٤. الكسندر دين، ١٩٨٣م . أسس الإخراج المسرحي، ترجمة، سعدية غانم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر.

١٥. بدري حسون فريد و سامي عبد الحميد، ١٩٨٠م . مبادئ الإخراج المسرحي، و زارة التعليم العالي، بغداد ، العراق.

١٦. بيتر بروك،١٩٩١م، (النقطة المتحولة) أربعون عاماً في استكشاف المسرح، ترجمة، فاروق عبد القادر، عالم المعارف، الكويت.
١٧. بسطويسي احمد، ١٩٩٦م . أسس نظريات الحركة، دار الفكر العربي للنشر، القاهرة، مصر.
١٨. جميل حمداوي، ٢٠١٠م . الإخراج المسرحي، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة.
١٩. جمال عبد الملك، (أبن خلدون)، ١٩٧٢م . مسائل في الابداع و التصور، التأليف و الترجمة جامعة، الخرطوم، السودان.
٢٠. جوليان هيلتون، ٢٠٠٠م . نظرية العرض المسرحي، ترجمة: نهاد صليحة، هلا للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر.
٢١. جرهام عبد القادر دمين حسان، التاريخ و الإسطورة في جبال النوبة، ٢٠٠٥م، الناشر كادقلي عاصمة للتراث السوداني، السودان.
٢٢. حسن عطية، ١٩٩٠م . الثابت و المتغير، دراسات في المسرح و التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر.
٢٣. حسن رامز، محمد رضا، ١٩٧٢م . الدراما بين النظرية و التطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان.
٢٤. حامد البشير إبراهيم، ٢٠٠٢م، في البحث عن الحقيقة الغائبة و الوعي المفقود، السودان، الخرطوم السودان.
٢٥. حيدر جواد الكاظم العميدي، ٢٠٠٥م . جماليات الأزياء المسرحية، دراسة نقدية في أزياء العرض المسرحي، دار رضوان للنشر و التوزيع، عمان.
٢٦. رمضان الصباغ، ٢٠٠٤م . العلاقة بين الفن و الأخلاق (عند جاك مارتن)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر.
٢٧. ريتشارد كورسون، ١٩٨٣م . فن الماكياج في المسرح و التلفزيون، ترجمة، أمين سلامة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر.
٢٨. سعد يوسف عبيد، ٢٠٠٢م. أوراق في قضايا الدراما السودانية، للثقافة و العلوم، طبعة الاولى، الخرطوم ، السودان.
٢٩. سعد يوسف عبيد، ٢٠٠٣ م الإخراج المسرحي بين الفاضل سعيد و مكي سنادة، مؤسسة أروقة للثقافة و العلوم، الخرطوم، السودان.
٣٠. سعد يوسف عبيد، ٢٠١٤م. (بروفسير)، أسس الإخراج المسرحي، دار جامعة السودان للنشر والطباعة و التوزيع، الخرطوم، السودان.

٣١. سمير سرحان، ٢٠٠٥م. مبادئ علم الدراما،هلا للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر.
٣٢. سهيل حبيب سلامة، ١٩٨٤م ، معجمي الحي، مكتبة سمير.
٣٣. سليمان يحي محمد، ٢٠٠٧م. (بروفسير)، موسوعة تراث دار فور، الجزاء الأول، شركة مطابع السودان للعملة، الخرطوم ، السودان.
٣٤. سيرج ليفار، ١٩٦٤م، فن تصميم الباليه، الدار المصرية للتأليف و الترجمة، القاهرة، مصر.
٣٥. سعيد محمد السياني، توظيف الأدب الشعبي في النص المسرحي، الناشر: وزارة الثقافة و الاعلام، الشارقة،٢٠٠٥م.
٣٦. سعد أردش، ٢٠٠٧ م . المخرج في المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، القاهرة، مصر.
٣٧. ستوارت كريفش، ١٩٨٦م. صناعة المسرحية، دليل إلى فن بناء المسرحية و المبادئ الأساسية للدراما، ترجمة: د. عبد الله معتصم الصباغ، دار المأمون للترجمة و النشر، بغداد، العراق، الطبعة الثانية،
٣٨. شكري عبد الوهاب، ٢٠٠٢م. المكان المسرحي، الموسوعة المسرحية، الكتاب الأول، دار فلور للنشر و التوزيع.
٣٩. شمس الدين يونس نجم الدين، ٢٠٠٣م . الطقوس السودانية عبر التاريخ، مؤسسة أروقة للثقافة والعلوم، الخرطوم، السودان.
٤٠. شلدون تشيني، ١٩٩٨م. المسرح في ثلاثة آلاف سنة من الدراما و التمثيل و الحرفة المسرحية، الجزء الأول، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، سوريا.
٤١. عطا الحسن البطحاني، ٢٠٠٩م. جبال النوبة الاثنية السياسية و الحركة الفلاحية، دار عزة للنشر والتوزيع، الخرطوم، السودان، الخرطوم.
٤٢. عبد العزيز خالد، ٢٠١١م. مستقبل الاندماج الوطني في السودان (جبال النوبة نموذجا)، مؤسسة الصالحابي للطباعة و النشر، سوريا.
٤٣. عبد العزيز خالد، ٢٠٠٢م. جبال النوبة أثنيات و تراث، المجلس الاتحادي للمصنفات الأدبية، الطبعة الثانية، الخرطوم، السودان.
٤٤. علي جمعة سنقادي، فيصل بشير أحمد، ٢٠٠٥م. جبال النوبة، الثقافة و التراث و التاريخ، الناشر، كادقلي عاصمة التراث السوداني، الخرطوم، السودان.
٤٥. علي حمودة منزل كحيف، ٢٠٠٤م. قبيلة الحوازمة و مكنون الهوية السودانية، شركة مطابع السودان للعملة، الخرطوم، السودان.

٤٦. عبد العزيز ياغي، ١٩٩٨م. في الجهود الإغريقية الأوربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر.

٤٧. عثمان جمال الدين، ٢٠٠٢م. دراسة في كتاب الطبقات، مؤسسة أروقة للثقافة و العلوم، الطبعة الاولي، الخرطوم، السودان.

٤٨. عثمان جمال الدين، ٢٠٠٤م. الفلكلور في المسرح السوداني، مؤسسة أروقة للثقافة و العلوم، الخرطوم، السودان.

٤٩. عز الدين اسماعيل، ٢٠٠٣م. الفن و الإنسان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر.

٥٠. عادل حربي، ٢٠٠٣م. فنون الأداء التمثيلي في السودان، (الأبعاد الثقافية) مؤسسة أروقة للثقافة والعلوم، الخرطوم، السودان.

٥١. عادل حربي، ٢٠٠٣م. فنون الأداء التمثيلي في السودان (الابعاد الحرفية و التقنية)، الجزء الثاني، مؤسسة أروقة للثقافة و العلوم، الجزء الثاني،الخرطوم ، السودان.

٥٢. عادل حربي–٢٠٠٤م. محاور في المسرح العالمي (الأفكار التقنية)، دار السودان للطباعة و النشر، الخرطوم، السودان.

٥٣. عادل حربي، ٢٠٠٥م. محاور درامية في الثقافة السودانية، مطبعة جامعة الخرطوم، الخرطوم، السودان.

٥٤. عادل العليمي، ٢٠٠٥م. الزار و مسرح الطقوس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر.

٥٥. عبد القادر سالم عبد القادر، ٢٠٠٦م. الغناء و الموسيقى التقليدية بإقليم كردفان، الطبعة الاولي، الخرطوم، السودان.

٥٦. عبد الحميد يونس، ٢٠٠١م. دفاع عن الفولكلور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر.

٥٧. عبد العزيز صبري، ٢٠٠١م. القيم التشكيلية في الصورة المرئية المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر.

٥٨. فاطمة العذب، ١٩٩٣١م. العناصر الفنية للتعبير الحركي، مركز الدنيا للطباعة، القاهرة، مصر.

٥٩. فاطمة العذب، ١٩٩٠م. الأسس العلمية للتعبير الحركي الشعبي، الناشر: دار بور سعيد للطباعة، الاسكندرية، مصر.

٦٠. فاطمة العذب، ١٩٩٣م. التعبير الحركي بين النظرية و التطبيق، مركز الدنيا للطباعة و النشر، القاهرة، مصر.
٦١. فضل الله أحمد عبد الله، ٢٠٠٣م. الدراما و الهوية في شعر عبد الحي، مؤسسة أروقة للثقافة والعلوم، الخرطوم، السودان.
٦٢. فراس الديموني، ٢٠١٤م. الطقوس البدائية في المسرح، دار مكتبة الكندي للنشر و التوزيع، عمان.
٦٣. كمال ممدوح حمدي، بدون تاريخ. الدراما اليونانية، دار المعارف، القاهرة، مصر.
٦٤. كمال الدين عيد، بدون تاريخ. اعلام و مصطلحات المسرح الأوربي، مراجعة : ابراهيم حمادة، القاهرة، مصر.
٦٥. طارق العذارى، ٢٠٠٥م. حرفية الإخراج المسرحي، دار الكندي، الأردن.
٦٦. كارل النزويرث، ١٩٨٠م. الإخراج المسرحي، ترجمة: امين سلامة، مكتبة الانجلو المصرية، مصر.
٦٧. لويز مليكة، ١٩٩٥م. الهندسة و الديكور المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر.
٦٨. محمد أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، دار الفكر للطباعة و النشر .
٦٩. محمد هارون كافي، ٢٠٠٢م. الكجور، و دور العرافة الإفريقية في جبال النوبة، مكتبة الشريف الاكاديمية، الطبعة الثانية، الخرطزم، السودان.
٧٠. محمد حمدي إبراهيم، ١٩٩٨م. نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر.
٧١. محمد نصار، و قاسم كوفعى، ٢٠٠٤م. الإخراج المسرحي في المدارس، جامعة اليرموك، بغداد، العراق.
٧٢. محمود رضي، ١٩٦٨م. في معبد الرقص، دار المعارف، القاهرة، مصر.
٧٣. محي الدين صابر، ١٩٨٧م. التغير الحضاري في مجتمع افريقي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان.
٧٤. محمد كندة كافي، بدون تاريخ. الارث واللغة المشتركة بين نوبة الجبال و الشمال، شركة مطابع السودان للعملة، الخرطوم، السودان.
٧٥. منال نجيب العذارى، ١٩٩٧م. ابجدية فن الأزياء في المسرح، الأكاديميون للنشر و التوزيع، عمان، الاردن.

٧٦. ماري الياس، و حنان قصاب، ٢٠١٤م. المعجم المسرحي .
٧٧. معجم لسان العرب، لأبن منظور، جمال الدين محمد، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الترجمة و النشر، الجزء التاسع.
٧٨. معجم المنجد في اللغة العربية و الأعلام، دار المشرق، الطبعة الثانية.
٧٩. نديم معلا، ٢٠٠٤م. لغة العرض المسرحي، دار المدى للثقافة و النشر، دمشق، سوريا.
٨٠. نعوم شقير، ٢٠٠٧م. جغرافيا و تاريخ السودان، دار عزة للنشر و التوزيع، الخرطوم، السودان.
٨١. هارولد كليرمان، ١٩٨٨م. حول الإخراج المسرحي، ترجمة: ممدوح عدوان، مراجعة: علي كنعان، دار دمشق للطباعة و الصحافة و النشر، الطبعة الاولي . سوريا. دمشق.
٨٢. نجم الدين العليمي، ١٩٩٩م. المكان في النص المسرحي، دار الكندي للنشر و التوزيع، الطبعة الثانية، الاردن.
٨٣. هينج نلميز، ١٩٦١م. الإخراج المسرحي، ترجمة: امين سلامة، مطابع مؤسسة فرانكين، القاهرة، مصر.
٨٤. هومان بوشمان، ٢٠٠٢م. عجائب الماكياج السينمائي و التلفزيوني، مؤسسة الإيمان، بيروت، لبنان.
٨٥. وولتر سوريل، بدون تاريخ. الأوجه العديدة للرقص، ترجمة: عنايق عزمي، مؤسسة فرانكين للطباعة و النشر، نيويورك، الناشر: مكتبة غيب.القاهرة، مصر.
٨٦. يوسف اسحق أحمد، ٢٠٠٨م. الماضي المُعاش في جبال النوبة، (منطقة الأجانج)، دار عزة للنشر والتوزيع، الخرطوم، السودان.

(ب) الدوريات و المجلات:

١. إبراهيم حمادة، مايو ١٩٧٨م . هل الدراما فن جميل؟، مجلة اقرأ، دار المعارف، القاهرة ، مصر.
٢. علي عثمان محمد صالح، ديسمبر ١٩٨٠م. خواطر حول أصل الثقافة السودانية، مجلة الثقافة السودانية، العدد السادس عشر ، السودان ـ الخرطوم.
٣. سعد عزيز دحام، ٢٠١٠م. جماليات التجديد في مناهج الإخراج، مهرجان النور الثاني للابداع.
٤. مقال بعنوان: جماليات التكوين في العرض المسرحي، منتدى الاعلام التربوي، العراق، قسم المسرح، ٢٢ ديسمبر ٢٠١١م.
٥. فاضل سوداني، بصريات الجسد في الطقس المسرحي، الحوار المتمدن، عدد١٩٤٧، ٢٠٠٧/٦/١٥م.

٦. عادل حربي، ٢٠٠٠م. التدريب في الأعداد الشعبي "غيرالمباشر"، مجلة الوزا، الناشرون، وزارة الثقافة والإعلام، العدد ١٢، السودان . الخرطوم.

(ج) الرسائل الجامعية:

١. الماحي أدونا أمينا، ٢٠٠٥م. أثر التحديث في بعض القيم الإجتماعية بجبال النوبة، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة دنقلا، كلية العلوم الإجتماعية/ السودان.

٢. عبد الله محمد عبد الله سلمان، ٢٠٠٩م. النزاع المسلح في منطقة جبال النوبة، أسبابه و نتائجه، رسالة ماجستير–غير منشورة، جامعة جوبا، مركز دراسات السلام و التنمية/ الخرطوم، السودان.

٣.عبدالوهاب الشفيع الفضل الشفيع،٢٠١٦م،عناصر الإخراج المسرحي في الرقص الشعبي بجبال النوبة(تطبيقاً على رقصة الكيسة)، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا،كلية الموسيقى والدراما،السودان /الخرطوم.

٤. عبد المنعم حسن حاج عبد الله، ٢٠١٦م. الدلالات البصرية و الحركية، سبر الكمبلا، رسالة دكتواره غير منشورة، جامعة بحري، كلية الدراسات العليا، السودان / الخرطوم.

٥. صالح حمدان تية، ٢٠١٠م. سوء إدارة الالغام الإرضية و أثرها على السلام، (منطقة كادقلي نموذجاً)، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة السودان للعلوم و التكنولوجيا، مركز ثقافة السلام، السودان/ الخرطوم.

(د) المقابلات المسجلة:

١. حسن محمد كوة، تسجيل صوتي بتاريخ: ٢٠١٥/١٠/٧م، بأكاديمية العلوم الصحية، بمدينة كادقلي.

٢. بابكر علي جمعة سنقادي، تسجيل صوتي بتاريخ: ٢٠١٥/١٠/٧م، بأكاديمية العلوم الصحية، بمدينة كادقلي.

٣. مصطفي عبد الله حسن عبد الله، تسجيل صوتي بتاريخ: ٢٠١٥/١٠/٨م، بإذاعة جنوب كردفان_ بمدينة، كادوقلي.

٤. سليمان جبر الدار جوامع، تسجيل صوتي بتاريخ: ٢٠١٢/١٠/٧م ، بمنزله بمدينة الدلنج.

٥. فاطمة سليمان جبرالدار، تسجيل صوتي بتاريخ: ٢٠٢١/١٠/٧م، بمنزل سليمان جبر الدار، الدلنج.

٦. عفاف بخيت كباشي، تسجيل صوتي بتاريخ: ٢٠٢١/١٠/١٠م. بجامعة الدلنجِ.

٧. عوض الكريم الزين البشري، (دكتور)، تسجيل صوتي بتاريخ: ٢٠١٦/٣/٢٢م، بكلية الموسيقى و الدراما.

٨. زينب عبد الله محمد، (بروفسير)، تسجيل صوتي بتاريخ: ٢٠١٦/٣/٢٧م، بكلية الموسيقى و الدراما.

٩. عايدة محمد علي (دكتورة)، تسجيل صوتي بتاريخ: ٢٥ /٢٠١٦/٣م، بكلية الموسيقى و الدراما.

(و) اللقاءات المكتوبة:

١. كريا كباشي عطية، (أستاذ)، لقاء مكتوب، بتاريخ: ٢٠١٥/١٠/٩م، بأذاعة جنوب كردفان، بمدينة كادقلي.

٢. سعد يوسف عبيد (بروفسير)، لقاء مكتوب، بتاريخ: ٢٠١٦/٣/٢٤م، بمنزله بأمدرمان.

٣. عادل حربي، (أستاذ)، لقاء مكتوب، بتاريخ: ٢٠١٦/٣/٢م، بكلية الموسيقى و الدراما.