مساهمة اللغة العربية وتأثيرها في أغاني الفنون التمثيلية لمهابلا في كيرالا

مقالة جامعية قُدِّمت إلى جامعة جواهرلال نهرو لنيل شهادة

ما قبل الدكتوراه

من

شكيب كى. تي.

تحت إشراف

دكتور/ مجيب الرحمن

مركز الدراسات العربية والإفريقية
كلية دراسات اللغة والأدب والثقافة
جامعة جواهرلال نهرو - نيو دلهي - ١١٠٠٦٧
يوليو - ٢٠٠٧

مركز الدراسات العربية و الأفريقية
Centre of Arabic and African Studies
School of language, Literature and Culture Studies
Jawaharlal Nehru University, New Delhi-110067
जवाहरलाल नेहरू विश्वविद्यालय, नई दिल्ली-110067

DECLARATION

30th July 2007

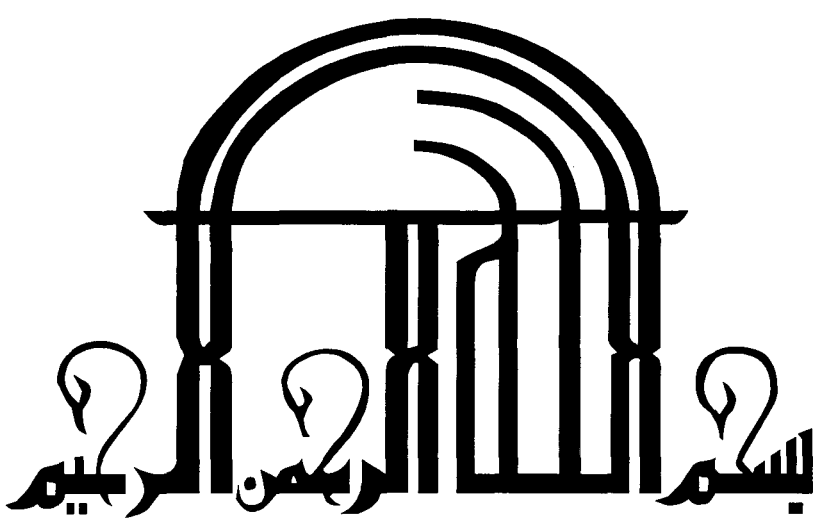
I declare that the dissertation entitled *"Contribution of the Arabic Language and Its Influence on the Lyrics of the Performing Mappila Arts in Kerala"* submitted by me is in the partial fulfillment of the requirements of the award of the degree of *Master of Philosophy* of this university. This dissertation has not been submitted for any other degree of this university or of any other universities and is my own work.

SHAKEEB K. T.
(Research Scholar)

Prof: F.U. Farooqi
(Chairperson)

Mujeebur Rahman
Dr. Mujeebur Rahman
(Supervisor)

Gram : JAYENU Tel.: 2670 4253 TELEX : 031-73167 JNU IN Fax : 91-11-2671 7525



In the Name of Allah, the Most Gracious, the Most Merciful

المحتويات

مقدّمـــة ١

الباب الأول : اللغة العربية و'مهابلا مسلم' في كيرالا **٨**

الفصل الأول : ولاية كيرالا وخصوصياتها ٩

الفصل الثاني : فكرة 'مهابلا مسلم' وتاريخهم ٢٨

الفصل الثالث : قدوم اللغة العربية إلى كيرالا وانتشارها ٣٤

الباب الثاني : نشأة الفنون التمثيلية لمهابلا وتطورها **٤٥**

الفصل الأول : فكرة الفنون وفلسفتها الذوقية ٤٦

الفصل الثاني : تراث الفنون التمثيلية لمسلمي مهابلا ٥٤

الفصل الثالث : أخص العوامل في تطور الفنون التمثيلية ٦٢

الفصل الرابع : عباقرة الفنون التمثيلية في كيرالا ٦٦

الباب الثالث : أصناف الفنون التمثيلية لمهابلا وأشكالها **٧٩**

الفصل الأول : رقص أوفنـــا ٨١

الفصل الثاني : ألعوبة كولكـــالي ٩٢

الفصل الثالث : ألعوبة ضرب الدف ١٠٠

الفصل الرابع : ألعوبة ضرب أرابانا ١٠٤

الفصل الخامس : الأغاني المنشدة في الفنون التمثيلية ١٠٨

الباب الرابع : مساهمة اللغة العربية في أغاني الفنون التمثيلية لمهابلا **١١٣**

الفصل الأول : الكلمات العربية المتنوعة في أغانيها ١١٦

الفصل الثاني : تأثيرات الأوزان والقوافي العربية عليها ١٣٢

الفصل الثالث : الرموز العربية في أغانيهم التمثيلية ١٤٣

الفصل الرابع : مواضيع الأشعار العربية في أغانيهم التمثيلية ١٤٧

الفصل الخامس : البلاغة العربية وتأثيرها في أغاني مهابلا ١٥٠

الخاتـــمة **١٥٤**

المصادر والمراجع i - xiv

كلمة الشكر

الحمد لله الذي علّم بالقلم، علّم الإنسان ما لم يعلم، أحمده وأشكره وأثنى إليه، وأسلّم على أشرف أنبيائه وصفوة خلائقه سيّدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين. أما بعد،

هذه محاولتي المتواضعة لإلقاء الضوء على مساهمة اللغة العربية وتأثيرها في أغاني الفنون التمثيلية لمهابلا في كيرالا، من حيث الكلمات والإيقاعات والآداب المتنوعة، تمسّ بكل العوامل والتأثيرات الموجودة فيها، بذلت جهدي لإتمامها مع أعوان أساتذتي الكرام ووالديّ العزيزين وأصدقائي الكرماء.

وأشكر أولا مشرفي الفاضل الدكتور مجيب الرحمن، مصدر الخير والكرم، محبّ العلم والمعرفة، ومنبع التوجيه والإرشاد، لا يزال وسيزال يحرّضني على تحصيل العلم والمعرفة، فجزاه الله أحسن الجزاء.

وأذكر والديّ الحنون، ألّفاني بالعلم والمعرفة، وحفزاني على اتباع أعقابهما مع المعاونات المالية، وأمدّاني في البحث بخبرتهما بالأكادمية، أقدّم الشكر لهما وأدعو الله للجزاء الموفور لخيرهما واحسانهما. ولا أنسى أجدادي الذين انتقلوا الى رحمة الله، اللهم ارحمهم وأجمعهم معنا بجناتك الفردوس.

وأقدم الشكر لجماعة الأساتذة الكرام، هم الأستاذ فيضان الله الفاروقي، والأستاذ سيّد إحسان الرحمن، الأستاذ محمد أسلم الإصلاحي، والدكتور بشير أحمد الجمالي والدكتور رضوان الرحمن، وأشكر موظفي المكتبة العامة بجامعة جواهرلال نهرو، والجامعة الملّية الإسلامية، وجامعة همدرد بدهلي، وجامعة كاليكوت، وجامعة كيرالا، وبمكتبة موين كوتي ويديار، ومكتبة مركز الحرى، ومكتبة العمومي بكاليكوت، وأتقدم بأجزل الشكر إلى الفنانين الذين تعاونوا بإعطاء أوقاتهم الثمينة للمقابلات مثل وي ام كوتي وأو ام كرواراكوندو وغيرهما.

وأقدم الشكر الجزيل لأعضاء أهلي الحنون وأقربائي الأحباء الذين حفزوني على المعرفة ووهبوا لي المعاونة طول حياتي. وأشكر جميع أساتذتي الكرام وأصدقائي الحنون لإرشاداتهم واقتراحاتهم القيّمة في إعداد البحث، وخاصة إلى الأستاذ محمد الصلاحي الذي أخبرني بهذه الجامعة أولا.

وهنا أنتهز الفرصة لأتقدم بالشكر الجزيل إلى جميع أصدقائي المقيمين بمساعدتي عند الحاجة، وخاصة حميمي جعفر ام. بتصحيح أطروحتي، وسهيل وأبيلاش ورؤف بمواد البحث، وزبير وفيصل وستيشن بالإرشادات، ونوشاد وتاج الدين وروجي بالحوافز، وإبراهيم ونواز نزار بحاسوبهما وغيرهم.

نسأل الله أن يجعل أعمالنا خالصة لوجهه، وبه وحده التوفيق.

شكيب بن محمد كلّنجاتودي

مقدّمـــة

الهند تقع في جنوب آسيا، كانت موزّعة إلى تسعة أقاليم قبل تكوين الولايات على أساس اللغة، ومن جملتها إقليم 'مدراس' (Madras) حيث تنتسب مقاطعات كثيرة إليها، وكانت تحتها مليبار. تخصصت كيرالا بمتكلمي اللغة المليبارية حينما تشكّلت الولايات على أساس اللغات المحلية. وهي 'خير الله' في أقصى جنوب الهند بسواحل البحر العربي، تتميّز بتعدد الثقافات وتنوع الأديان والانتماء إلى التراث العريق.

وإن كيرالا منطقة يقطنها الهندوسيون والمسلمون واليهود والنصارى وأتباع الأديان الأخرى منذ أقدم العصور، وكل طائفة لها أعرافها وعاداتها وعقائدها الخاصة. ومن العجيب جدّا، أن الكيراليين مع تنوّع أديانهم ومعتقداتهم لا يزال يعيشون في جوّ متبادل من الحب والتسامح والصداقة والتعاون والتضامن والاحترام والإكرام، وهذا أمر يميّز الكيراليين من الآخرين حتى يشعر الناس بأنهم أبناء أب واحد، وعلى الرغم من أنهم لا يتهادون في أمورهم الدينية ومعتقداتهم، بل يتمسّكون بها أيّما تمسك. وهم خير مثال للمثل : الوحدة في التعددية.

وفيهم المسلمون الذين يتميّزون بسِيرهم وعاداتهم عن غير الأقوام، وينقسمون إلى أنواع عديدة، أشهرها مسلمو 'مهابلا' ومسلمو 'باتاني' ومسلمو 'راوتر' (*Mappila Muslims, Pattani Muslims, Rawther Muslims*)، من حيث الخصوصية والميزات وإن كانت خفيفة، توجدها في لغاتهم العامية والريفية،

وأساليبهم العادية. وبمرّ الدهور، إن المسلمين في مليبار اشتهروا باسم 'مهابلا' أو 'مهابلا مسلم' أو 'مهابلا الملیبارية'، تظهر فيهم الميزات المخصوصة في أساليب الكلام والنطق والعادات الحياتية عن غيرها، ولعلها خفيفة.

هي جماعة عريقة تستقرّ أكثرها بشمال كيرالا، ويشتهر أهاليها الآن بـــ'مهابلا' ويفتخرون به، وكان آبائهم يزهون بانتمائهم إلى العربية والعرب الذين جاءوا إليها للتجارة. وبذا تنعكس ميزات العرب الخاصة في سِيرهم وأساليبهم في الكلام والنطق والكتابة وغير ذلك، لأنهم احتكوا بالعرب أيّما احتكاك عن طريق التجارة معهم، ومن جراء ذلك حصل تبادل ثقافي وحضاري مع العرب، فأفادوا واستفادوا من العرب. وهذا يظهر الآن في أسلوب معيشتهم ونمط حياتهم.

ويعود تاريخ العرب في كيرالا إلى القرن السابع أو إلى عصر سليمان بل قبلها، انتقلوا إلى سواحلها تاركين أهاليهم في بلادهم، فأحسّوا بالعزلة، ولذلك شغلوا أنفسهم بالمزاولات الفنية في أوقات فراغهم، ثم فكّروا في إقامة علاقات مستقرّة مع الأهالي عن طريق الزواج. وكان الملوك والسلاطين يرحبون بهذه العلاقات الزوجية، لأنها وسيلة مساعدة لتشييد التجارة وتوطيد العلاقات لاكتساب الأموال، فشجّعوا الناس على تزويج فتياتهم مع العرب، فأنجبت لهم أولادا كثيرين، آبائهم عرب وأمهاتهم أهلية، ويؤكد المؤرخون أن هؤلاء الأبناء هم يعرفون بـــ'مهابلا' بمعنى 'الشيخ المحترم' أو 'الولد المحترم'.

وأما يتعلق تاريخهم بسواحل كيرالا، إذ كانت مدينة فنّان وكدونغلّور وتانور وتشاليام (*Ponnani, Kodungallur, Thanur, Chaliyam*) أشهر مراكز للتجارة، ترد إلى سواحلها أجود نتائج كيرالية وهندية مثل الفلفل والفوفل والقرنفل والساج والسيف وغيرها، ثم تحملها السفن إلى الأسواق العالمية، فنالت هذه المنتجات

شهرة واسعة كما اشتهرت الفلفل والفوفل والقرنفل والزنجبيل والساج الكيرالي والسيف الهندي. وقد وردت الإشارة إليها في المعلقات الجاهلية والقصائد القديمة، وتثبتها رواية الرسول ﷺ إيضا كما تتمسّك بها روايات المؤرخين، ورموز هذه التجارة لا تزال تتلألأ في كيرالا حتى الآن، وإن وقعت تغيّرات خفيفة فيها.

وتأثّرت هذه العلاقات في أساليب المهابليين وكلامهم وكتاباتهم وعاداتهم وأعرافهم وأعيادهم ومحافلهم وكل إجراءاتهم اليومية، حتى يُظنّ أنهم أبناء العرب لأبوين عربيين خالصين، تصطبغ لغتهم المحلية بصبغة عربية حيث توجد فيها الكلمات العربية وعباراتها واستعمالاتها، فأحيانا يتكلّم البعض العربية الخالصة في بيوتهم. ومنهم من يرى أن العربية يجب تعليمها وتعلّمها على كل مسلم بالغ لأداء شعائر الدين الإسلامي وفهمها، ومنهم من يفتخر بأنسابهم إلى الرسول، ولذلك يحتفظون بها، لأنها لغة إلهية ولغة قرآنية.

وتتمسّك هذه الجماعة بالآداب الإسلامية والعربية وأساليبها في ملابسها وأطعمتها، وتختلف عن غيرها باستعمال القبّعة والحزام على العجز والسكين فيه. وكل معالجاتهم اليومية وحلاهم وأدواتهم ومفروشاتهم تتشابه بأدوات العرب مباشرة أو غيرها، أو مأخوذة عنهم. وهم يسكنون في بيوت مربّعة الشكل ذات أطراف عديدة على سقائفها، ورواق مطول وفناء بوسطها. وكل هذه الأساليب والأنماط الحياتية تميّزهم عن الآخرين.

وأمّا الأعياد فهي تتعلق بالأدب والسرور وأنواعهما وغير ذلك، ومنها الدينية مثل العيدين المباركين وميلاد الرسول ﷺ وأيام رمضان وليلة البراءة وأمثالها. والاجتماعية مثل الولادة ومتعلقاتها كالتكحن ورؤية بطن الحامل (*Pallakanal*) وغسل بيوم الأربعين بعد الولادة (*Nalpathukuli*) وإتمام التسعين بها،

ثم التختّم للمولود، والتقرّط للبنات والتختين للبنين، والالتحاق بالدروس المساجدية أو أوتوبالي (*Othupalli*)، والتزويج ببلوغ السنّ وتعيين المهور والنكاح، وبهذه المناسبة استعداد 'مانيارا' (Bridal Chamber) واستعمال الحنّاء للعروسة. وكل هذه العادات حافظوا عليها في الطقوس والاحتفالات.

وقد تمسّك هؤلاء بتنوع الفنون كغير الأقوام المجاورة لهم، فقاموا بالحفاظ عليها للاستمتاع والتلذّذ بها، وكانوا يعالجونها في أوقات فراغهم متبعين مذاهب آبائهم 'العرب'. فطبعا وقعت الاختلاطات بين هذه الفنون المتعددة أخذا وعطاء، وتبادلت العوامل وتماثلت المشابهات بينهم حتى ارتبطت بعضها ببعض.

ومنها المادية وغير المادية، وهي تمثل في محافل آدابهم ومجالس سرورهم ومناسبات فرحهم واجتماعاتهم للحاجات المتنوعة، مثل الاجتماع بمناسبة الولادة أو الزواج أو المأدبة أو الموت أو التعزية أو أمثالها الكثيرة، وأيّا كانت المجالس، إنها تتعلق بالعربية وآدابها المتنوعة وتراثها اللغوي، مقتبسة عن علومها المتنوعة. ولكن تختصّ فنونهم التمثيلية بمحافلهم السرورية ومعارضهم الأدبية فقط، وتعدم عن الحفلات المؤسفة والمؤلمة، لأنها تمثل الاستمتاع والسرور فقط. ولا توجد إلا الأغراض والمناسبات التي تمثل فيها الفرح والبهجة في حياة الناس، وفي هذا البحث سأقوم ببيان ذلك وبتحليله.

فتجدر الإشارة هنا إلى خصوصية أغانيهم التمثيلية، ولا شك أنها 'نبضة المهابليين' لغويا وموضوعيا وأدبيا وثقافيا وأمثالها، وتُوجد فيها الكلمات العربية مباشرة، وهي تعالج موضوعات تتشابه بالإنتاجات العربية كالمعلقات والقصائد والتاريخ، مثل العشق والغرام والوصف والأحداث القديمة، وتُقتبس عن علومها مثل البلاغة والنحو والعروض وما إلى ذلك. وقد ورد فيها الكثير من الاستعارات

العروضية أو مماثلاتها أو ما شابهها حتى يُحِسّ قرائها كأنها نسخة مليبارية للأدب العربي، وقد أخذتُ على عاتقي أن أقوم بإبراز هذا الجانب في بحثي هذا.

وهذه الأمور المذكورة استحوذت على فكرتي وجذبت انتباهي، وجعلتني راغبا في الموازنة بين أغاني مهابلا والشعر العربي. ففكّرتُ فيها بإمعان، وراجعتُ حولها الكتب وتأثّرتُ بنشائدهم وفنونهم، وعلى الأخص بفنونهم التمثيلية وأغانيهم بالسماع والاستمتاع خصوصا في دراستي العليا، ووجدتُ فيها آداب اللغة أكثر من عداها. ومع كل هذا، تجرّبتُ بالفنون التمثيلية وتداولها في المناصب المتعددة منذ دراستي الابتدائية، وجرّبتُ الغناء لأوفنا وكولكالي وضرب الدف، وعند الحاجة الماسة أمثل مع جماعتها في المدارس.

ومنذ أن الـتفت إلى ذلك، بدأتُ أقوم بتحليـل مساهمات العـرب والعربيـة والإسلامية في تنمية الأغاني التمثيلية لمهابلا، فاكتشفتُ فيها كثيرا من التشبيهات والتمثيلات والاقتباسات والاستعارات، لغوية كانت أو اصطلاحية أو تمثيلية أو أغراضية، ولكن ليس هناك أيّ مرجع موثوق يمكن الرجوع إليه للمناقشة حول ذلك.

ورغم هذه المشاكل قد شددت مئزري لأقوم بالبحث في هذا، مدركا خطورة المشاكل وأهمية الموضوع، فقرّرت هذا الموضوع المهم لدراسة تحليلية، فعيّنت الموضوع بعنوان "مساهمة اللغة العربية وتأثيرها في أغاني الفنون التمثيلية لمهابلا في كيرالا". وقد وزّعت البحث إلى أربعة أبواب ومقدّمة وخاتمة.

فالباب الأول يبيّن أخبار كيرالا عامة في ثلاثة فصول؛ الأول : ولاية كيرالا وخصوصياتها، وأسباب تسميّتها وجغرافيتها وثقافاتها وأديانها وتراثها المتنوع

وعلاقتها بالخارج عبر سواحلها للغرض المهم – ألا وهي التجارة، ويأتي بكلام مالك بن دينار وإسلام تشيرمان فرمال (*Cheraman Perumal*) وانتشار العربية وآدابها فيها. وبعدها ينتقل النقاش في الفصل الثاني إلى فكرة 'مهابلا مسلم' من حيث تراثهم وتاريخهم القديم مع البراهين القاطعة، والأسباب الإصلاحية وآثارها في هذا القوم. ويقوم الفصل الثالث ببيان 'قدوم اللغة العربية إلى كيرالا وانتشارها' بذكر معاهدها ومدارسها وتضحيات الجامعات وإسهامات الحكومة الكيرالية، وأخيرا عن لغة 'عربي مليالم' الخاصة بهم، التي دُوِّنت فيها إنتاجاتهم القديمة.

والباب الثاني يناقش إنشاء فنونهم التمثيلية وتطورها، ويتضمن الباب أربعة فصول؛ الأول : فكرة الفنون وفلسفتها الذوقية، حسب تمثيل الفنون ومسارحه المخصوصة عند المهابليين. والثاني، بعنوان تراث الفنون التمثيلية لمسلمي مهابلا، وإجراءات تراثهم عن العرب وتعليقاتهم أخذا وإعطاءا، والكلام عن أقسام الفنون وعلاقتها بالجيران والعرب، وآرائهم المتنوعة في موضوع استعمال الأدوات الموسيقية. والثالث، يبيّن العوامل في تطوّر الفنون التمثيلية، وفيها أدوار الوسائل الإعلامية المتنوعة، وتضحيات الحكومة وتبرعاتها ومدارسها ومعاهدها في ذلك. والرابع، عباقرة الفنون التمثيلية في كيرالا، واخترت لها الأربعة من الماهرين فيها الذين ضحوا حياتهم في تعميمها مع ذكر إنتاجاتهم المهمة فقط.

والباب الثالث يقوم بذكر وإيراد في أصناف الفنون التمثيلية لمهابلا، ويوجد هناك كثير من الفنون التمثيلية لمهابلا، ولكن اخترت أشهرها الأربعة في أربعة فصول، الأول : رقص 'أوفنا' (*Oppana*) والثاني : ألعوبة 'كولكالي' (*Kolkali*) والثالث : ضرب الدف (*Daffumuttu*) والرابع : ضرب أرابانا (*Aravana Arabanamuttu* /)، بيّنتها مع ذكر أدواتها وأدوارها وإنشائها وأنواعها وعواملها

المشهورة حتى يُغطّى جميع أنحائها. وتجري المناقشة حول المناسبات لهذه الفنون والخطوات المستعملة في هذه الفنون التمثيلية والأغاني المنشودة فيها وخصوصياتها وأحوالها المعاصرة وأنواعها المتعددة وإنشائها وأدواتها المستعملة فيها وما إلى ذلك. وأخيرا الكلمات عن الأناشيد التي يتغنى بها في الفنون في الفصل الخامس.

والباب الرابع هو بمثابة القلب في الجسد، حيث يقود البحث في موضوعنا إلى الإنتاجات، وقسّمته إلى خمسة فصول؛ الأول: الكلمات العربية المتنوعة في أغانيها، حسب أقسامها وأنواعها وميزاتها وخصوصياتها، والثاني : تأثيرات الأوزان والقوافي العربية فيها، ثم إسهاماتها للأغنية التمثيلية بالبيان، والثالث : الرموز العربية في أغانيهم التمثيلية، والرابع : موضوعات الأشعار العربية في أغانيها. وأخيرا علاقة البلاغة العربية وتأثيراتها بالأغاني التمثيلية لمهابلا، حسب الاقتباس والاستعار والاقتطاف في الفصل الخامس.

وألخص بالقول، إن هذه الجماعة المختصة بكيرالا – مهابلا – لا تزال تحتفظ بكثير من التراث العربي والعربية، الذي ينعكس في حياتهم اليومية وعاداتهم الحياتية وأعرافهم العامية وتظهر حرمتها فيهم، لأنهم اقتبسوها عن حضارة النبي الأمين وكتاب الله الفرقان. وقد أخذوا عن نتائج العرب والعربية قطعة قطعة بقدوم مالك بن دينار إليهم، وتناوبوا إليها ورضوا عنها، واقتطفوا من العرب إشارة لغوية وفنية واستعمالية وإدارية وما إليها من الخصوصيات جمعاء.

الباب الأول

اللغة العربية و'مهابلا مسلم' في كيرالا

الفصل الأول : ولاية كيرالا وخصوصياتها

الفصل الثاني : فكرة 'مهابلا مسلم' وتاريخهم

الفصل الثالث : قدوم اللغة العربية إلى كيرالا وانتشارها

الفصل الأول

ولاية كيرالا وخصوصياتها

الهند دولة جمهورية وديمقراطية في جنوب آسيا، وثاني أكبر البلدان في العالم من حيث عدد السكان، وعرفت بكونها مهد الأديان والحضارات المختلفة التي شهدها العالم القديم، وبتعدد الطرق التجارية المختلفة والمستقرة عبر التاريخ. ظهرت أولى المستوطنات البشرية الدائمة منذ حوالي ٣٠٠٠ سنة (ق.م) بحضارة شواطئ وادي السند وبجانب موهنجدارو وهارابا القديمة. بدأت الغزوات من آسيا الوسطى وتوالت معها غزوات المماليك المختلفة الأصول، حتى حصلت الهند على الاستقلال من السلطنة البريطانية. وحلّ لها العصر الذهبي بالتقدم المذهل في العلوم والفنون والرياضيات والفلك والهندسة والفلسفة.

بدأت الجيوش الإسلامية محاولاتها الأولى لفتح الهند منذ العصر الأموي، واستقرت رقعة الدولة الإسلامية على حدود نهر السند، وقامت إثرها سلطنة دلهي أولى المماليك الإسلامية المستقلة. واستطاعت آل تغلق (١٣٥٠م) أن تضم أغلب أراضي شبه الجزيرة الهندية ما عدا مناطق أقصى الجنوب. وتوالى المغول بتأسيس حضارة جديدة متمازجة الثقافتين الهندية والإسلامية.

وباكتشاف الطرق البحرية الجديدة بدأ الأوربيون يتوافدون إليها، وكانت فرص التجارة المتوفرة فيها حافزا لتنافس البرتغاليين والفرنسيين والانجليز بعدهم. واستغلّ هؤلاء مرحلة الضعف والتشتت الطائفي بتأييد قوانين جديدة بدافع استغلال

موارد البلاد إلى أقصى درجة، فحاول الهنود التمرّد على الوضع الجديد فقامت ثورة شعبية عام ١٨٥٧م (أول حرب الاستقلال الهندي) ضدّ شركة الهند الشرقية البريطانية (British East India Company)، وانتهت الثورة بالقضاء على مظاهر الحكم المغولي في الهند، وأصبحت البلاد منذ ذلك العهد خاضعة للتاج البريطاني حتى أحرزت الهند الاستقلال في ١٥ أغسطس ١٩٤٧م، ثم أصبحت جمهورية في ٢٦ يناير ١٩٥٠م.

وهي تنقسم إلى ثمان وعشرين ولاية، وستة أقاليم اتحادية (Union Territory) وإقليم العاصمة الوطنية (National Capital Territory)، – دلهي، ولكل ولاية حكومتها الخاصة المنتخبة، هذه خلاصة تاريخ الهند، بيّنتها لإظهار ميزات كيرالا عن غير الولايات وإبراز تراثها المخصوصة وعلاقاتها الوثيقة مع العرب منذ قديم الزمان، وأنا أريد أن أسلط الضوء على ذلك في السطور التالية.

ولاية كيرالا وتسميّتها

كيرالا بقعة مباركة ومعروفة عند العرب بـــ'ملبار' أو 'مليبار' منذ قديم الزمان، ومنطقة ساحلية في أقصى جنوب الهند، تحيطها مياه البحر العربي في الغرب وسلسلة الجبال الشرقية في الشرق.[1] واستمرت تحت سلطنة رعاة محلية وملوك عديدة حتى بعد استقلال الهند. وكانت جزءا تحت ولاية 'تامل نادوا' أو ولاية 'كرناتكا' – الولايتان المجاورتان.

---

[1] Gangadharan, T.K.,; ***Kerala History***, Calicut University Central Co-operative Stores Ltd. Calicut University P.O. Kerala, (1998). P: 46

وحدودها ليست معيّنة بالضبط، يتوسّع ويتضيّق حسب غايات الملوك ورغبات الرعاة، ولذلك كان الملوك يتقاتلون فيما بينهم لتوسيع الحدود. ويشير كتاب 'كيرلولبتي' و'كيرالا ماهاتميام' (*Keralolpathi and Kerala Mahatmyam*) إلى هذه التغيرات الحدودية، ثم عيّنت الحدود حسبما نراه الآن.[١] ولما تولّدت الولايات في الهند حسب اللغات المحلية صارت ولاية كيرالا ولاية جديدة في سنة ١٩٥٦م، يتكلم أهلها اللغة المليبارية، وتمتدّ من 'كاسركود' إلى 'باراشالا' (From Kasaragode to Parassala) طولا، ومن البحر العربي إلى الجبال الغربية عرضا، وثلثها جبال وغابات لا يصلح للسكنى.

وعند هندوس كيرالا حكاية مشهورة في نشأة كيرالا. وذلك أن 'برشو راما' (*Parashu Rama*) الناسك قتل كثيرا من رجال طبقة 'كشتريا'، لأن رجلا منهم كان قد قتل والده. فلم يزل يمشي وفي يده فأس قاتل، ولما ملّ من قتل الناس تأسّف وتاب وأصلح قلبه، وعكف على العبادة المستقرة الصامتة سنين. وأخيرا رمى الفأس فارتفعت تلك الأراضي من البحر وتحولت برّا. فجاء البراهمة وأهدى لهم هذه الأراضي الجديدة.[٢]

فيعتقد أنها كانت منغمسة في البحر، ثم ارتفعت من الماء قبل سنين بتأثّر بعض زلازل أرضية. ويؤيّد الجيولوجيون أيضا أن كيرالا أرض قد ارتفعت من البحر وإن عجزوا بالإتيان بدليل قاطع. ونكفي هنا مشاهدة البراهين من القرى التي

---

[1] Menon, Gopala. A. (Prof.),; ***Kerala Studies***, University of Travancore, Trivandrum, Kerala. (1955). P: 15

[2] الفاروقي، ويران محي الدين (دكتور)؛ ***الشعر العربي في كيرالا – مبداه وتطوره***، عرب نيت، كاليكوت، كيرالا، ٢٠٠٣م. ص: ١٦

يقال عنها إنها ارتفعت من البحر ثم استوطنها الناس، وهذا من أجل أن عثر على بعض النتائج البحرية وآثار جثث الحيوانات المائية التي هي مدفونة تحت أراضيها.[١]

وتنوعت الآراء باختلاف المؤرخين في منبع كلمة 'كيرالا' ومعناها وإن كانت مروية في التاريخ منذ ألفين ومائتي سنة، كلهم يحاولون لتأييد آراءهم بادعاء ما عندهم من الدلائل القاطعة، يجدر النظر إليها لحظة.

يرى بعضهم أن هذه الكلمة ذكر بها سائح مشهور "إنها مدينة 'كيرالا بوترا' لما يوجد في بعض المنقوشات الحجرية لملك أشوكا (٢٧٣-٢٣٢ق.م)"،[٢] ويذكر عنها في تاريخ الاسكندر المقدوني (٣٥٢-٣٣٤ق.م) أيضا، وتتابعت إلى القرن الخامس عشر الميلادي.

ويرى 'هيرمان غوندارت' (١٨١٤-١٨٩٢م) أنها لهجة كرناتكية [٣] لكلمة 'تشيرا' (*Chera*)، الأسرة المالكة القديمة في كيرالا، ثم ركّبت إليها كلمة 'ألم' أو 'عالم' يعني 'البلد' أو 'ساحل البحر' وتكوّنت 'كيرالا' أو 'كيرالم' كما يكتب في اللغة المليبارية. [٤]

---

[1] Gangadharan, T.K.; ***Kerala History***, Calicut University Central Co-operative Stores Ltd. Calicut University P.O. Kerala, (1998). P: 44

[2] سيد محمد، بي. اى.؛ ***كيرالا مسلم تشاريترام*** (تاريخ مسلمي كيرالا)، الهدى بوك سطال، كوزيكود، كيرالا، ١٩٩٦م. ص: ١٣

[3] ولغة 'كرناتكية' و'تامل' كانتا من اللغة الدرافدية يتكلمهما سكان كيرالا ذلك الحين.

[4] مادهاوان بلاّ؛ ***آتهونيكا مليالا دكشنيري***، (معجم مليالم المعاصر). ج - ١، ص: ١٩٦

ولعلها لهجة كرناتكية لكلمة 'جيرال'(*Cheral*) معناها 'الجبال' في لغة 'تامل'،[1] إذ شعراء 'تامل' استعملوا كلمة كيرالم اسما لهذه المنطقة المباركة قديما حوالي سنة ١٤٠م.

وعلماء 'السانسكرتا' يرون أنها مروية من 'كيرا' (*Kera*) معناها النارجيل، ثم ركّبت إلى 'ألم'، فيعني بها 'بلاد النارجيل'. لأن أشجار النارجيل تنمو بها خصبا، ولا توجد في سائر أنحاء البلاد كما توجد في كيرالا.

وكيرالا فارما من ملوك 'تشولا' (*Chola*) سماها بـــ'ملاناد' (*Malanadu*) في بعض رسائله الرسمية كما يستدل من بعض المنقوشات الحجرية في الهياكل بتنجافور.[2] وتعني كلمة 'ملا' (*Mala*) بالمليبارية 'الجبل' و'نادو' (*Nadu*) معناها 'البلاد'. وبالجملة 'بلاد الجبل' أو 'المنطقة الجبلية' بجبالها ومناطقها المرتفعة كما يقال في اللغة المليبارية.

ويصفها كوسماس – التاجر المصري – بلدة شهيرة لتجارة الفلفل في الشاطئ الجنوبي لبحر الهند باسم 'مالي' كما يصفها ابن خردابه عن رحلته. وبالجملة كانت هذه الأسماء 'ملاناد' أو 'ملينـاد' تستعمل لكيرالا من القرن السادس إلى العاشر.[3]

---

[1] Krishna Ayyar, K.V,; ***A Short history of Kerala,*** Pai and Co., Ernakulam, Kerala. (1966). P: 1

[2] شمس الله القادري، (دكتور)؛ ***براجينا ملبار*** (مليبار القديم) وي. عبد القيوم (مترجم/ المليبارية) بشرى بابليشينغ هوس، كوزيكود، كيرالا، ١٩٥٤م. ص: ١

[3] الفاروقي، ويران محي الدين (دكتور)؛ ***الشعر العربي في كيرالا – مبدأه وتطوره***، عرب نيت، كالبكوت، كيرالا، ٢٠٠٣م. ص: ١٣

ولم يطلع القرن الحادي عشر حتى أطلق عليها اسم 'مليبار' أو 'ملبار' (*Malaibar / Malabar*) المؤلفون العرب في تأليفاتهم. بدأ البيروني (٩٧٣-١٠٤٨م) مقتبسا من كلمة 'ملي' معناها الجبل و'بار' الفارسية أو 'برّ' العربية، وجمعت معناها 'بلاد الجبل'، واتبعه بها ياقوت الحموي صاحب معجم البلدان. ويقول "مليبار إقليم كبير يشتمل على مدن كثيرة يجلب منها الفلفل إلى جميع الدنيا".[١] وبعده الشريف الإدريسي (الجغرافي الشهير)، ثم ماركوبولو مستعملا هذه الكلمة حينما وصف هذه المنطقة في رحلته.

بعض المؤرخين يرون أنها كلمة عربية 'خير الله'، إذ منّ الله بها بوافر النعم والبركات وبطبيعة متراوحة النفس. ثم انحرفت إلى كيرالم من جراء تبادل ألسنة الناس بها. وكلمة مليالم أيضا تستعمل لكيرالا بغرض أنها بلاد بين الجبال والمياه.

ميزتها الجغرافية

أراضيها خطّ طوله بين ٧٤-٧٧ وعرضه بين ٨-١٢ بين البحر العربي والجبال الشرقية. يوجد فيها الجبال والآكام والغابات والأشجار والسواحل البحرية والمناطق الغديرية،[٢] متميّزة عن سائر البقاع الهندية الأخرى، ومنفردة بوضعها الجغرافي وطبيعتها الفذّة ومناخها الممتاز ومناظرها الخلابة وعاداتها المتعددة وتقاليدها المتنوعة ولغتها الخاصة وطقوسها الملوّنة.

---

[1] ياقوت الحموي؛ ***معجم البلدان***، دار الصادر، بيروت، ١٩٧٧م. ج. ٥، ص: ١٩٦

[2] Sharma, Smita Vats,(Ed.); ***India – 2006***, *A Reference Annual*, Ministry of Information and Broadcasting, Government of India, (2006). P: 980

وتبلغ سلسلة الجبال أقصى ارتفاعها خمسة آلاف قدم تحمي من الأعداء، وتقوم كسد منيع أمام غارات الأعداء ونفوذ الأجنبيين المسلحين عبر البرّ. ولم يمكن للمحتلّين والمستعمرين وسلاطين شمال الهند بسط نفوذهم إلى هذه البقعة الآمنة بفضل هذه الطريقة الصعبة، إذ تقوم كالحصن الحصين الطبيعي موفرة الأمن والهدوء والسلامة عبر القرون.

أما البحر العربي فله أهمية خاصة حيث يمتدّ ساحله من أقصى الشمال إلى الجنوب يمنح قوة بحرية تدافع للبلد. وكان تعلقها بالبلدان الخارجية أكثر بمرات عن الولايات الأخرى الهندية بمجاورتها بالبحر، جذبت الأوربيين والعرب إلى مينائها المشهور مثل 'مسريس' و'تنديس' و'براكا' و'نلكندا' و'كوشن' و'كولم' و'كاليكوت' للتجارة البحرية.

ومجاورة كيرالا بالبحر العربي في جهتها الغربية أدت إلى تأثيرات متتابعة من البلاد الخارجية، وجلبت لها آثارا قيّمة وخالدة في ثقافة كيرالا وعاداتها وتاريخها سواء كانت دينية أو فنية. ومع ذلك أدت إلى دخول الأديان السماوية في الولاية وتجذرت بين الناس بواسطة هذه الروابط البحرية وإن كان غرضها الهام التجارة.

وفيها العيون والأنهار التي تنبع من سلسلة الجبال الشرقية وتجري إلى الغرب وتصبّ في البحر العربي وتجعلها شبه جزيرة وتعطي لها منظرا خلابا وشكلا جغرافيا خاصا. وعدد الأنهار بها ينسب إلى أربعة وأربعين، وقد ساعدت هذه الأنهار في تنمية التجارة الداخلية قديما، ولنقل البضاعات بهذه الطرق المائية.

فتربط بأراضيها العرب والغرب لعدة قرون متتالية، ولا شك أن أحوالها الاجتماعية والسياسية والثقافية أرقى من بقية ولايات الهند الأخرى، حتى يسميها بلاد 'خير الله' (أي بلاد الله). وطبيعيا فأن ثقافة الوافدين وعاداتهم وميزاتهم أثرت في البقعة أكثر من سائر الولايات. وأراضيها تقسم إلى ثلاثة: السواحل، والسهول، والجبال. ومجموع سكانها ثلاثون مليون نسمة وفق الإحصاء الرسمي.

كيرالا مجمع الثقافات والأديان المتنوعة

إن العلاقة بين مليبار وبلاد الشرق الأوسط لا سيما شبه الجزيرة العربية قويّة بسبب الزيارات المتكررة والمتبادلات بينهما، والتجارة البحرية والمتساندة بالتبادل الثقافي بينهما. ويرى المؤرخون أن هذا الارتباط يبدأ منذ أيام نبي الله وملك الدنيا سليمان عليه السلام، بل قبلها بعدم وجود التاريخ، البابليون والفينيقيون والاسرائيليون والاغريق والروما والصين والعرب كانوا من أقدم المسيطرين بكيرالا للتجارة. وقد قامت هناك تأثيرا بهذه الحضارات الأجانب وأديانهم المختلفة مثل اليهودية والنصارى والإسلام وما إلى ذلك، ويوجد علاماتها في شواطئ موهنجدارو وهاربا.

وسكانها يختلفون من حيث الأجناس والأديان والثقافات والعادات والتقاليد، ولكن يتفقون بلغة موجودة – هي اللغة المليبارية. وأغلبية سكانها الهندوسيون ويأتي بعدها المسلمون ثم المسيحيون، ويوجد فيها اليهود والبراهمة وأصحاب ملّة 'بوذا' و'جينا' وإن كانوا قليلا.

وفي الهندوسيين طبقات كثيرة وأجنـــاس متفرقة ذات تقاليد متفرعة وعقائد متباينة وعادات متوارثة. والبراهمة هم الطبقة العليا من الهندوس وهم يفتخرون به. ويدعي بعض المؤرخين أن كلمة البراهمة مشتقـــة من إبراهيم، وهم يتقلّدون خيطا كما يتقلد المسلمون السيف. وتقدموا إلى كيرالا لأجل التجارة واستوطنوها من قديم.[١]

وعند الآنثروبولوجيين، إن طبقة 'ناير' جاءت من نيبال أو من جبال ناغا. كلمة ناير مشتقة من ناين يعني القائد، ولكنهم يتمكنوا في تحديد تاريخ قديمهم بعد. وهم مشتغلون بالحرب والقتال، وبيوتهم تحت سيادة نسائهم اكتسبوا مكانة عالية في المجتمع بسبب ارتباط نسائهم برجال البراهمة. [٢]

وتعتبر في المنزلة الثالثة طبقة 'إيزاوا' أو 'تيّا'، وكلمة 'إيزام' ترادف 'لنكا' أو 'سمهلا'، فكلاهما إسم لـــ'سيلان' بلد 'شريلنكا' الحالي. ويروي علماء النبات أن شجرة النارجيل ليست بكيرالية الأصل، وإنما جاءت إليها من إندونيسيا مباشرا، أو بطريق سيلان. ولذلك صناعة قطف أثمارها لا تزال محصورة فيهم حتى اليوم. وفي هذه المنزلة طبقات أخرى، مثل النجار والحداد والصائغين، ومنهم من يرى أن فرقة 'تيّا' من لكشاديب (*Lakshadweep*) حيث توجد شجرات النارجيل بوفرة.

---

[1] Krishna Ayyar, K.V,; ***A Short history of Kerala,*** Pai and Co., Ernakulam, Kerala. (1966). P: 15

[2] الفاروقي، ويران محي الدين (دكتور)؛ ***الشعر العربي في كيرالا - مبدأه وتطوره***، عرب نيت، كاليكوت، كيرالا، ٢٠٠٣م. ص: ١٨

والمنبوذون هم الطبقة السفلى أو الدنيا في الهندوس، وفيهم أجناس مختلفة، ولكل منها تقاليد خاصة. وكانوا ملوك هذه الأراضي وزراعها ومن أهاليها الأقدمون. وحاليا يعرفون بالمنبوذين لأنهم محرومون عن جميع الحقوق الانسانية، ويعيشون تحت أقدام الطوائف الهندوسية، حتى أن ظهر الزعيم الكبير 'مهاتما غاندي' وقام بالدفاع عنهم الكفاح من أجل منح الحقوق لهم، وسماهم بـــ'هريجنا' (*Harijana*) يعني أبناء 'ويشنو'.

وكان مذهب 'بوذا' في كيرالا منتشرا في عصر أشوكا وإن كان موجودا قبله، وتوجد هذه الطبقة في سكان 'مانغلور' و'كولم' و'كدنغلور'.

وانتشر الدين المسيحي في كيرالا على أيدي توماس القديس المنزّل بكدنغلور سنة ٢٥٢م،[1] وشرع يدعو الناس إلى الدين واعتنقه الكثيرون بالإخلاص، وأنشأ فيها كنائس المسيحيين، وهو يعتبر من الإثني عشر تلميذ للمسيح عليه السلام، وينسب إليه أنه من قام بتبشير المسيحية في الهند. والآن وهم في مرتبة عالية في مجال المعارف والوظائف وغيرها.

ويثبت أن اليهود جاءوا إلى كيرالا بناء على العلاقة التجارية القديمة بين كيرالا والبلاد الشرقية، واستوطنوا كثيرا من البلاد بسواحـــل بندلايني (*Panthalayani*) وكلاّي (*Kallai*) وجاوكاد (*Chavakkad*) وغيرها.

---

[1] غوبالان، سي، ناير (دوان بهادور)؛ ***مليالاتيلى مهابلامار*** (المهابليون بكيرالا)، مانغـــلور، ١٩١٧م. ص: ٢٤

والدرافديون هـــم أهالي أصليون وحراثها القدماء وزراعها الأصيلون، والأجناس الأخرى جاءت من البلاد الخارجية.

ولما ظهر الإسلام في جزيرة العرب طفق ينتشر في البلاد المجاورة، ووصل نوره الساطع إلى مليبار بواسطة التجارة البحرية التي كان يديرها العرب، وتوالت إلى عدة قرون متتابعة وأوقدوا شغلة ديانتهم وثقافتهم من الصحابة الكرام في الفترة المبكرة من الإسلام. إذ أنهم كانوا يتحدّثون عن الدين الإسلامي في المحافل التجارية والمناسك الاجتماعية فيما بين المخالفين والموافقين. ومن الممكن أن ذلك قد أدّى إلى انتشاره في طول البلاد وعرضها بألسنة التجار فاعتنقه كثير من الناس.

تراث كيرالا بالبلدان الخارجية

وإن علماء الآثار (Archeologists) يؤيّدون علاقة كيرالا بالبلدان الخارجية مع دلائل وثيقة موجودة في حضارات قديمة، مثل حضارة موهنجدارو وهارابا ونهر السند وما إلى ذلك. قامت هناك حضارة مختلطة بامتزاج الأجانب والأهالي والأديان المختلفة مثل الإسلام والنصارى واليهودية، وباختلاطهم بهذه الحضارات المختلفة. يختلطون في حياتهم الاجتماعية والدينية ويعيشون مع الودّ والإخاء، مساكنهم متقاربة ومعابدهم متجانبة، يتعاونون فيما بينهم في الحياة الاجتماعية ويختلطون في المحافل والمجالس ويقومون معا للبرّ والنفع ويتحركون معا ضدّ الإثم والعدوان كأنهم أعضاء أسرة واحدة.

ويرى المؤرخون أن هذه العلاقة ترجع جذورها إلى ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد، إذ وجدوا في مواطنهم الأدوات والسلع القديمة المنقولة من كيرالا. ويؤيّدها

علماء الآثـــار حيث يوجود الساج والصندل في أدوات قصر ملك 'نيبوكادوناسر' (Nebucadoncer) الإمبراطور لـــ'اتحاد بابل' سنة ثلاثة آلاف قبل الميلاد. وهذه الأدوات لا تصدر إلى الخارج إلا من كيرالا كما يؤكد 'سيس' عالم الآثار المشهور، و'هيويط' وغيرهما.[١] وكذلك نرى هناك الأوامر على الإسرائيليين أن يأتي بالقرنفل وغيرها لتأدية معاملة الدين.[٢] والمذكور هنا أن هذه الأدوات لا توجد إلا في كيرالا ذلك الحين.

إن ملكة 'شيبا' جاءت مع أصحابها لزيارة سليمان عليه السلام – الملك في القرن العاشر قبل الميلاد – بجمع الروائح العطرية إذ كانت لها مساهمات في تهييج الفكر الغرامية.[٣] وإن أخشاب الساج تستعمل في بناء القصر والمعابد لملك قطب نصر (٢٠٥-٥٦٢ق.م) آنذاك.

وتؤيّد الأشياء القديمة التي وجدت في أراضي موهنجدارو وهارابا العلاقة بينهما، إذ وجد فيها كثير من الأدوات الموجودة في جنوب الهند آنذاك، وهم كانوا يسكنون فيها للتجارة مع الخارج. ولعل جميع هذه الأدوات تنقل من سواحل كيرالا إلى سواحل بحر سندو ثم إلى البلاد الخارجية.[٤]

---

[1] بنيكاشيري، ويلايودهان؛ ***كيرالا تشاريترا بدهانانغال*** (الدراسة التاريخية بكيرالا)، كاراندو بوكس، تريشور، كيرالا، ١٩٩٨م. ص : ١٢

[2] بايبيل (The Bible)، بربادو بوستاكام. الباب : ٣٥

[3] بنيكاشيري، ويلايودهان؛ ***كيرالا تشاريترا بدهانانغال*** (الدراسة التاريخية بكيرالا)، كاراندو بوكس، تريشور، كيرالا، ١٩٩٨م. ص: ١٣

[4] نفس المصدر، ص: ١٠

وفي أواسط القرن الأول قبل الميلاد ثبتت علاقة التجارة بالإغريق الذين كانوا يجلبون الأدوات إلى بلادهم بواسطة مصر، ولكن لما سيطرت إمبراطورية روما على مصر بدأوا نقل هذه السلع إليهم مباشرة. ويقول المؤرخون إنه كان هناك مركز خاص للروم. وبطلوع القرن الثالث انطوت التجارة البحرية للأسباب الاجتماعية والسياسية.

ولكن لم تطلع القرن السابع الميلادي إذ تسلمت التجارة إلى أيدي العرب التجار وصارت وثيقة عندهم. ولعبوا فيها دورا هاما حتى اكتشف 'واسكودي غاما' كاليكوت، فجعلها في أيدي البرتغال في ١٤٩٨م.

علاقة العرب بسواحل كيرالا

وقد وجدنا وثائق تقرر أن علاقة كيرالا بالبلدان الخارجية كانت مستمرّة لعدة قرون متتالية قبل الإسلام وعريقة وإن عجزنا عن أن نضبط أوليّتها. ونفهم علاقتها بالعرب والعربية حينما نمعن النظر في أسماء المواضع وأسبابها وكلماتها في جنوب الهند.

ويقول المؤرخون في حضارة الهند أن هذه العلاقة بدأت قبل أربعة آلاف سنة قبل الميلاد في شواطئ نهر السند، إذ كانوا يجلبون السلع الكيرالية والمنتوجات المليبارية بواسطة سواحل نهر السند بعدما تناقلوا إليها من سواحل مليبار. ويؤيدون أنه كان هناك ميناء كبير متعلقا بتجار العرب في سواحل موهنجدارو.

وملحوظ في تاريخ كيرالا، أن تصدير السلع الكيرالية كان يجري منذ ثلاثة آلاف قبل الميلاد، إذ أن أهالي الأسيريون وبابليون كانوا يجلبون الفلفل والفوفل والقرنفل منها ثم يتجرون بها.[١]

وجود كلمة فلفل في معلقة امرئ القيس يدل بوضوح على علاقة الكيرالية بالعرب منذ العصر الجاهلي أو قبلها، إذ كانت العلاقة بالعرب مباشرة من مليبار، إذ يقول في معلقته :

ترى بعر الآرام في عرصاتها وقيعـــانها كـــأنه حب فلفـــل.[٢]

والشاعر عنترة العبسي (٥٢٥-٦١٥م) يشبه سواد شعر أمّه بالفلفل الأسود في شدة السواد، ويقول :

أنا ابن سوداء الجبين كأنهـــا ذئب ترعرع في نواحي المنزل

الساق منها مثل ساق نعامـــة والشعر منها مثل حب الفلفـــل[٣]

ثم بدأت العرب التجارة بسواحل كيرالا مباشرة بقدوم مالك بن دينار بواسطة سواحل البحر العربي، وقد ساعده في ذلك إسلام تشيرمان فرمال الملك القوي. وبعده دخل في الإسلام كثير من الناس الكيراليين، وتعاونوا فيما بينهم في التجارة والعلاقات الانسانية. وقد أدى ذلك إلى إنعاش التجارة وتنمية المجتمع دينيا

---

[1] Rowlinson, H. G,; ***Intercourse between India and the western world***, *from the earliest time of the fall of Rome*, Cambridge, University Press, (1916).

[2] الزوزني، أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين؛ ***شرح المعلقات السبع***، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، ١٩٩٣م. رقم البيت - ٣، ص: ١٣

[3] علي الجارم ومصطفى أمين؛ ***البلاغة الواضحة - علم البيان وعلم البديع***، مكتبة ماس، كاليكوت، كيرالا، (د.ت). ص: ٥٧

وثقافيا واجتماعيا، وسنبحث عنها في الأبواب القادمة. وأيّا كانت الأمور، فقد حصلت سيطرة التجارة في أيدي العرب، ويشير إلى ذلك بعض من الدلائل التاريخية.

ويقول الكاتب هيرودوتاس (٤٨٤-٤١٢ ق.م) : أن العرب كانوا يبتاعون منتجات كيرالا ومحصولاتها الزراعية حاملين في مراكبهم الكبيرة إلى العدن، حيث كانوا يبتاعها منهم الفينيقيون والمصريون، وهم يبيعونها لسكان سواحل البحر المتوسط والبحر الأحمر.[١]

والرحالة 'بليني' يصدق وصول السفن التاجرة من سواحل بلاد العرب إلى كدنغلور (*Kodungallur*) بمسيرة أربعين يوما إذ صادفها هواء مناسب. والفلفل الأسود كان لا يزرع إلا في كيرالا، وكان ذلك مشهورا عند العرب من قديم الزمان، حتى نقله الإفرنج إلى 'جافا' في القرن الثامن عشر الميلادي.[٢] وقال 'ساموتري' ملك كيرالا حينما أخبر عن نقل الإفرنج الفلفل إلى بلدهم وزراعتهم إيّاه هناك : "إنهم قادرون على نقله إلى بلدهم ولكنهم هل يقدرون إلى نقل موسم المطر اللازم لنموّه من بلدنا إلى بلدهم". [٣]

وقال البلاذري : إن أسعد بن زرارة بعث إلى النبي ﷺ بسرير له عمود وقوائمه ساج. ويقول نفسه: أصاب رسول الله ﷺ من سلاح بني قينقاع ثلاثة سيوف سيفا قلعيا، والسيف القلعي من السيوف الهندية العتيقة، والقلعي أصله من كلهي بلدة

---

[1] إيلام كولام، كونجان بيلا؛ ***أنّاتى كيرالم*** (كيرالا في تلك الأيام) كوتايم، كيرالا، ١٩٥٩م. ص: ٤٠

[2] الفاروقي، ويران محي الدين (دكتور)؛ ***الشعر العربي في كيرالا - مبدأه وتطوره***، عرب نيت، كاليكوت، كيرالا، ٢٠٠٣م. ص: ٢٨

[3] نفس المصدر، ص: ٢٩

مشهورة على ساحل الهند الجنوبي.[1] وقال إبن قتيبة وهو سرير عائشة من خشبي الساج، وكان لحجرة عائشة باب من الساج وكان النبي وأصحابه يستعملون بعض الأدوية الهندية التي تباع في أسواق العرب كالكافور والزنجبيل الهندي،[2] وهناك كثير من الجاليات الهندية حتى صاروا من المواطنين مع بقايا تقاليدهم القديمة وعوائدهم الهندية.

إسلام تشيرمان فرمال

ومع العلاقة التجارية القديمة وصل إلى كيرالا كثير من الوفود العربية والإسلامية في مختلف العصور، وعاشوا فيها كدعاة الإسلام ناشرين بأيديهم الإسلام واللغة العربية والحضارة الإسلامية والثقافة الدينية. وكذلك انتقل تجار الهنود إلى البلاد العربية وعاشوا مختلطين بينهم ومشتركين في الحضارات والعادات والتقاليد جميعها. ومنهم من يعتادون اجتماع الأسواق التجارية المهمّة مثلما اعتاد الجاهليون بعكاظ وذي المجنة وذي المجاز وغيرها.

وقد روي أن رسول الله ﷺ سئل عن فلان "من هذا الفلان الهندي ؟ "، وكان هناك حارس هندي من حراس خزانة عليّ بن أبي طالب رضي الله عنه. وكذلك ذكرت الريح التي تهبّ من الهند في قصيدة 'البردة' للشاعر المشهور الإمام البوصوري، وهي تبدأ كذا :

---

[1] المباركفوري، أطهر؛ ***العقد الثمين***، أبناء مولوي غلام رسول، سورة، ١٩٦٨م. ص: ١٩-٢٠

[2] نفس المصدر، ص: ١٤

أمن تذكر جيـــران بـــري سلـــم أم مذجت دمعا جرى من مقلة بـــدم

أم هبت الريـــح تلقـــاء بقاضمـــة وأومض البرق في الظلماء من عظم

وفي السنة السابعة للهجرة أرسل الرسول ﷺ الرسائل إلى الملوك المجاورة المعروفين يدعوهم إلى الإسلام، وفي جملتها رسالة إلى تشيرمان فرمال. وبهذه الرسالة تتجلى إمكانية إسلام تشيرمان فرمال في عهده صلى الله عليه وسلم.[1] وبهذه الرسالة أن ملك تشيرمان فرمال فهم عن الإسلام وعظمته وواقعة انشقاق القمر وبواسطة تجار العرب المستقبلين، واعتنق في نفسه عشقا للإسلام ولكنه لم يعلن.

ولم يمض الزمان أكثره، سافر وفد من العرب إلى جبل آدم بسيلان، وفي أثناء رحلتهم نزلوا في ميناء كدنغلور للاستراحة حيث كانت عاصمة بلاد كيرالا، وقد اتصل بالوفد ملك تشيرمان فرمال بحبه المكتوم للإسلام في نفسه. وعلم منهم خبر الرسول ﷺ وواقعة انشقاق القمر، ورغب في مواجهة الرسول ﷺ والتسليم مباشرة منه، وطلبهم أن يردوا إليه عند رجوعه من سيلان إلى العرب.[2]

وأكثر المؤرخين يرون أن ملكا من ملوك كيرالا قد اعتنق الإسلام في بداية نشره في البلد، وإن اختلفوا في إسم هذا الملك وعصره بالضبط, واتفقوا على

---

[1] سيد محمد، بي.اى.؛ ***كيرالا مسلم تشاريترام*** (تاريخ مسلمي كيرالا)، الهدى بوك سطال، كوزيكود، كيرالا، ١٩٩٦م. ص: ٤٧

[2] الغزالي الفناني، الشيخ زين الدين بن محمد المليباري؛ ***تحفة المجاهدين في بعض أخبار البرتغاليين***، مكتبة الهدى، كاليكوت، كيرالا، ١٩٩٦م. ص: ٢٧

أنه ملك من ملوك أسرة 'تشيرا' الأسرة المالكة القديمة المعروف باسم تشيرمان فرمال.

وقد اختلف العلماء في تعيين عصر هذا الملك الذي اعتنق الإسلام في عهد الرسول ﷺ، وفيهم من يقول إنه جاء إلى كيرالا في عهد خلافة عثمان بن عفان رضي الله عنه تحت قيادة مغيرة بن شعبة، إذ كان السلطان حينئذ السامري، فأسلم هذا الملك بهذا الوفد وسار إلى مكة، ومات عند رجوعه إلى مليبار في ظفار وكان قبره موجودا هناك. [1]

والرحالة ابن بطوطة يذكر بإسلام ملك من ملوك كيرالا.[2] ويقول ام جي اس نارايننن (*M.G.S. Narayanan*) لا حاجة لإنكار ملك من ملوك كيرالا وهو يعترف بهذه الحادثة، ولكنه يرى في إسمه وعصره اختلافا لما يختلف المؤرخون الآخرون. [3]

وإنه انتقل إلى مكة واعتنق الإسلام، ورجع هناك بعد سنين بجماعة من جزيرة العرب إلى مليبار لعمارة المساجد وإظهار دين الإسلام فيها، ثم إن الملك مرض، واشتد مرضه ووصى أصحابه، ومنحهم رسالة يفسّر عن حدود سلطنته، ووصى أن يكتم أخبار موته إن مات في هذه الرحلة. وانتقل إلى رحمة الله في أثناء السفر، إنا لله وإنا إليه راجعون. وفي هذا الوفد كان أصحاب العرب مثل شرف بن مالك وأخوه مالك بن دينار وابن أخيه مالك بن حبيب وغيرهم. وانتقل هؤلاء

---

[1] محمد عبد الكريم نقلا عن اليافعي، ***تشيرمان فرمال*** (المليبارية)، ص: ١١

[2] ابن بطوطة؛ ***رحلة ابن بطوطة***، دار التراث، بيروت، ١٩٦٨م. ص: ٥٥٢

[3] الفاروقي، ويران محي الدين (دكتور)؛ ***الشعر العربي في كيرالا – مبدأه وتطوره***، عرب نيت، كاليكوت، كيرالا، ٢٠٠٣م. ص: ٤٠

الأصحاب إلى مليبار في مركب برسالة تعين فيها مكانة أمرهم، ثم نزلوا كدنغلور أو 'درمفتن' (*Dharmadam*) أو 'فندرينا' (*Pandalayani*) أو 'كولم' (*Kollam*) وقال لسلاطينها عن وصيته.

أولا بنى مسجدا في كدنغلور وتوطّن فيها مالك بن دينار، وأرسل ابن أخيه مالك بن حبيب إلى كولم، وبنى مسجدا وأقام زوجته بها وبعض أولاده.[1] وانتقل إلى مانغلور ثم إلى كاسركود وشاليات، وبنى في هذه المواضع مساجد كثيرة.

والاختلاف المذكور في تاريخ إسلام تشيرمان فرمال يتبع في تاريخ قدوم وفد مالك بن دينار، لأن بينهما ترابطا وتوافقا ومواصلة كاملة كما يرى كثير من المؤرخين. والقاضي أبو بكر بن محي الدين الكاليكوتي يقول : إنه الملك الذي بنى مسجد كدنغلور سنة ٢١ للهجرة. [2]

واستمرارا لهذه العلاقة إن شبان كيرالا بمن فيهم المسلمون والهندوسيون يرتحلون إلى البلاد العربية لاكتساب قوتهم ولحاجتهم الماسة، ويعملون جهدهم لتحسين وضعهم المالي كما أنهم يكتسبون المال من سواحل كيرالا في قديم الزمان مرتحلين إليها، والآن نحن نرتحلون إليهم. والحمد لله الذي وفّق لهذه العلاقة المباركة، وهو الذي جعل أرض كيرالا مشهورة في الآفاق، ومحصولاتها شائعة في البلاد الخارجية حتى استقر ذكرها في صفحات التاريخ للأبد.

---

[1] غوبالان، سي، ناير (دوان بهادور)؛ ***مليالاتيلى مهابلامار*** (المهابليون بكيرالا)، مانغلـــور، ١٩١٧م. ص: ٣٠

[2] الكاليكوتي، أبو بكر بن محي الدين (القاضي)؛ ***مصابيح الكواكب*** (مخطوطة).

الفصل الثاني

فكرة 'مهابلا مسلم' وتاريخهم

إنّنا ناقشنا عن رحلات التجار الأجنبيين إلى سواحل كيرالا لغرضهم المهم، هي التجارة البحرية، وما زال هذا الغرض قائما بينهم، إذ كان الكيراليون يرحبونهم ويكرمون مثواهم، من حيث أنهم يرغبون في التجارة المنافع والتعاون بينهم. فكانوا يتعاونون لها مع الودّ والاخاء حتى يقدم البرتغاليون إليها، لأن طبيعة الانسانية لمهابلا كانت هدوءا وسلامة لمعمارية العرب، وإن كانت الولاية تحت سلطنة الهنادك.

واستعملت هذه الكلمة – مهابلا – للأجنبيين كلهم حرمة وتكرمة لهم، وفي جملتهم المسلمون والنصارى واليهود، فتوجد فيهم فئة مهابلا أيضا كما يوجد في جنوب كيرالا،[1] أو يعتبرون محروما لعلم الكتابة وكان الناس كلهم يجهلون عنها. وهي مركبة من كلمتي 'مها' و'بلا' يعني 'الشخص المحترم' أو 'الولد المحترم'.[2] أو لعلها – كلمة مهابلا – إسم لجنس بشري من مسلمي كيرالا الذين ولدوا للعرب من نساء كيرالا.[3]

---

[1] وهو مهابلا مسلم أو مهابلا الجونكي الذين ينتمون إلى الإسلام، أما مهابلا النصراني ومهابلا اليهودي أقل قليلا.

[2] Miller, Roland E; ***Mappila Muslims of Kerala***, *A study in Islamic Trends,* Orient Longman, Madras, (1976). P: 31

[3] Singh, K.S. (Ed.); ***People of India – Kerala***, Vol: XXVII, Anthropological Survey of India, New Delhi, (2002). P: 876

ومنهم من يقيمون بكيرالا أياما وشهورا يحتاجون لتشييد التجارة بأهاليها في علاقة عريقة، أكثرهم يرتحلون إليها تاركين وراءهم عائلاتهم وأزواجهم وأبنائهم وكل حاجاتهم من الحياة. ومن الطبيعي أنهم يحتاجون المسكن وأدواته للبهجة والاستراحة، فاختاروا نساءا من مليبار أزواجا لهم.[١]

وكان الناس وملوكهم يحرضون المسلمين على هذا، حتى قيل إن ملوك تشيرا يحرضون أهاليها للإسلام لعلاقة الزوجية ثم تشديد العلاقة بتجار العرب. فتولدت فيها أمة بشرية جديدة من ذكور العرب وإناث مليبار، وسمّى المؤرخون هذا الشعب باسم مابلا.[٢] وكلمة 'ما' معناها 'الأم' بالسنسكريتية، و'بلا' هي 'الولد' أو 'الإبن'، فكوّنت إبن الأم نسبة إلى الأمهات الأهالية حيث آبائهم أجانب.

ومن المستحيل أنها مقتبسة من 'ما فلاح' بأنهم ليسوا فلاحين، بل مشتغلين بالتجارة، أو من كلمة 'محفل' أي حفلة الاجتماع عند البهجة والسرور مثل الزواج،[٣] ثم عيّنت للزوج أو زوج البنت كما يسمّى في المليبارية.

وأيّا كانت الأمور، قد أجريت البحوث وتوالت المناقشات بين المؤرخين والأكاديميين في الجامعات الأهلية والأجنبية إلى عدة قرون متتابعة حول هذا الموضوع 'مابلا' – المجتمع العريق ذو تأثيرات قيمة في نهضة الأمة الإسلامية، بل المجتمع العالمي كله. وكانوا يلتفتون إليها راغبين في معرفة ميزة هذه الأمة المتفرقة بثقافتهم ومساهمتهم للأجيال المتعددة، متسائلين كيف استطاعت هذه الأمة أن تلعب

---

1 Chand, Tara.; ***Influence of Islam on Indian Culture***, Allahabad (1946). P: 31-32

2 N.C.A.; ***Goegraphical history of Madrass state*** , P. 190

3 Miller, Roland E; ***Mappila Muslims of Kerala***, *A study in Islamic Trends,* Orient Longman, Madras, (1976). P: 32

دورا هاما في تقويم الأحوال الاجتماعية العامة، وتصحيح فكرتهم ضدّ استعمار البرتغاليين، وكيف استطاعوا أن يزحف للحرب الاستقلال ؟.

ولا شك في أن هذه الطبقة في المجتمع الهندي فذّة وفريدة من حيث الحضارة والثقافة والعلم وما إلى ذلك. وقد تمخضت البحوث عن صدور كتب تاريخية ذات قيمة جليلة. ومنها كتاب 'تحفة المجاهدين في بعض أحوال البرتغاليين' للشيخ زين الدين المخدوم المليباري. [١]

ثم توالت البحوث وصدرت كتب قيمة بأعلام تي. كى. غوبال بنيكار بكتابه ملبار آند إتس فولك (١٩٢٩) [Malabar and its Folk]، وفي. اى. سيد محمد بكيرالا مسلم تشاريترام (١٩٥٦) [*Kerala Muslim Charithram*]، وخان بهادور كى محمد بمهابلامار إنكوت ؟ [*Mappilamar Engottu?*]، وبراهماداتان نمبهوتري بادو بخلافة سمارانكال [*Khilafath Samarangal*]، ووليام لوغان بملبار مانوال (١٨٨٧) [Malabar Mannual]، وسي اى إن اس بملابار غهاساتيار [Malabar Gazetteer]. [٢]

وفي العصر الحاضر، قد صدرت الرسالات في تاريخ مهابلا كمثل 'ملبار لهلا' لكويوتي مولوي (١٩٢١م) و'محمد شاه تنغل' لميران كوتي، و'سيد علوي تنغل' لكى كى محمد عبد الكريم، و'مليالتيلى مهابلامار' لسي غوبالن ناير، و'ملبار كلابام' لكى مادهاوان ناير، و'فرمالس أوف كيرالا وكلجرال سمبيوسيس إن كيرالا' لام جي اس نارايئن، و'آل راجاس أوف كنور' لكى كى ان كروف وغيرها.

---

[1] Dale, Stephen Frederic.; ***The Mappilas of Malabar 1498-1922,*** *Islamic Society on the South Asian Frontier*, Clarendon Press, Oxford, (1980). P : 3

[2] Kunju, A.P. Ibrahim, (Dr.); ***Mappila Muslims of Kerala,*** Sandhya Publications, Tiruvanandapuram, (1989). P : 11

وهذه الكتب التاريخية تقدم لنا علما وافرا عن جماعة مهابلا بكيرالا وتاريخها ومساهماتها في إصلاحها بنفسها وإصلاح الأمة الكيرالية كلها.

بعض تراث العرب لمهابلا مسلم

وقد وجدنا أن مهابلا مسلم بكيرالا قد اتصلوا بالعرب ماديا وفكريا بحكم علاقتهم الخالصة وحضارتهم المتوارثة راغبي حماية تراثهم العربي الموروث مباشرة، غير أنهم لم يتأثروا بالحضارة الفارسية أو التركية، وفيما يلي بعض مظاهر هذا :

١- اتخاذ الأسماء الإسلامية والعربية مثل محمد، أحمد أكبر وغيرها، وكذلك تحريم الأكبر باسم الحرمة مثل 'صاحب' و'شيخ' و'مولوي' وغيرهم.

٢- نكاح المتعة : ودخل مسلمي مهابلا هذا المسلك متبعين آبائهم العرب، إذ كانوا يتزوّجون من مكان المنزّل في رحلتهم.

٣- وحفظن نسائهم بعادة الخمار وستور العورة ولهجات اللباس العربية كما تعودن نساء العرب في بلادهن.

٤- الرغبة إلى حفلات الفنون والآداب الذين يجتمعون فيها الناس لتذكرة الوقائع التاريخية والإسلامية. النشيدة الإسلامية مثل نشائد الطيور [*Pakshippattu*] والانتقال إليها كانت مشهورة عندهم.

٥- عادة قراءة القرآن في أوقات مهمّة وتوظيف القارئين للتبرّك في حفلات المواليد ويوم الاحتفال لختان الصغار، والاجتماع بأجانب الموتى والتعزية وزيارة القبور والقراءة للموتى وما إلى ذلك.

TH-16073

Jawaharlal Nehru University Library

٦- تحريض المسلمين على تقيّم اللغة العربية واستعمالها عند البلوغ، لأن تعليمها وتعلّمها واجب على كل مسلم لفهم أحكام الدين وشريعة الإسلام واستعمال الأدعية العربية.

٧- كانوا يستخدمون الروائح العطرية ويستعملونها عند الانتقال الى الحفلات والمجالس السرورية.

٨- بدأ المعاملات الحسنات بالجهة الشمالية مع البسملة مثل تمشيط الشعر والغسل واستعمال الحذاء واللباس، وتنظيف الأسنان بالأراك.

٩- انتشار القهوة والشاي وعليسة بينهم.

١٠- رغبتهم في اللون الأبيض في الجمعة والصلاة، وحبّهم للمساجد أن توجد فيها منارة رفيعة تشهد من بعد.

١١- حبهم لسماع الوقائع والحركات الإسلامية، مثل حرب بدر الكبرى وتجديد فكرتها بالنشائد المذكورة، ومن خلالها يحرضون على حماية الدين. ونرى فيها أن صاحب تحفة المجاهدين حرض المسلمين على الحرب ضدّ البرتغاليين – أعداء الدين الخالص.

١٢- تذوّقهم للفنون الإسلامية مثل صورة المساجد والكعبة، وتقليدهم في بيوتهم، وتحريضهم للمسرح الإسلامي في مناسبات أدبية. أما الفنون التمثيلية المتخذة من أهاليها كانت حرمة وسلامة، وسيأتي الكلام عنها في الأبواب التالية إن شاء الله.

التصوف والتسامح الديني في نهضة مهابلا مسلم

وهي حركة روحية في الدين الإسلامي، يقصد بها حبّ الله ورضاه والعمل لبلوغ السعادة بإدراك عظمة الله رجالا ونساء لصفاتهم الفردية، انتشرت مع

وجود الإسلام في كيرالا بتقديم قدرات غيبية وكرامات عجائبية، يتنبأون بالأمور المستقبلية واكتشاف الأشياء المفقودة، وإنزال الغيث في أوقات القحط يتمتّع أصحابها بالاحترام والتكريم والتعظيم من كل فئات الناس، ولكن يتزوّجون إذ لا رهبانية في الإسلام كما في النصرانية. [1]

وللصوفية أدوار خاصة بين الأديان الأخرى، إذ كان المجتمع كله موزّعا على أساس نظام الطبقات، فالتفتوا إلى إزالة نظام الطبقات من المجتمع، فنالوا استقبالا من الهندوس وكانوا أتمّ الطبقات الموجودين آنذاك، وانجذب بعضهم إلى الإسلام خصوصا الذين كانوا ينتمون إلى الطبقة السفلى.

وبقدوم البرتغاليين في أوائل القرن الخامس عشر الميلادي، ازدادت العداوة ضدّ المهابلين المسلمين وحضارتهم وتجارتهم، حتى ظهرت في مدى الحياة الإنسانية حيث تعرضت النساء والصبيان لأنواع الاضطهاد، فثارت المشاعر ضدّ استعمار البرتغال، وتشيد الناس للحرب والجهاد في سبيل الله ولحماية الدين الخالص مع نهضة ساموتري ومساعدة كنج على مراكار. وحملوا على عواتقهم مسؤولية تنظيم الناس كلهم للحرب ضدّ تغلب ثقافة البريطانيين، وانتقلوا لها إلى القرى الداخلية بعض فئات المسلمين، واستقروا هناك صائرين دعاة التسامح الديني والاتحاد بين الهندوس والمسلمين. وقد نفى من هذه البلاد عادة 'ستي' وغيرها من العادات الفاحشة والمنتشرة.

---

[1] كروف، كى. كى. إن. (دكتور)؛ ***تراث مسلمي ملبار***، (ترجمة العربية/ الأستاذة زهرابي ماتومال والأستاذ كى.تي. محمد كلّنجاتودي)، مكتبة الهدى، كاليكوت، كيرالا، ١٩٩٩م. ص: ٥٤

الفصل الثالث

قدوم اللغة العربية إلى كيرالا وانتشارها

هذه اللغة المباركة تستعمل في البلاد العربية وأفريقيا والشرق الأوسط، وأكثر الكتب الكلامية والفلاسفة والطب والتاريخ والجغرافية مكتوبة فيها ذلك الحين، وقد حصلت قمّة مجدها بآدابها المرموقة وإنتاجاتها القيّمة حتى في خارج البلاد العربية، إذ كان الناس ينظرون إليها لأنها هي لغة القرآن، ونرى تأثيرها في بلادنا في لغة 'عربي مليالم' و'عربي تامل' و'عربي بنجابي'.

وكانت ناضجة بكمالها ومتأثرة باللغة الهندية والفارسية حتى القرن السابع الميلادي كما يدعي جواهرلال نهرو.[1] وتتخذ منزلة اللغة التجارية في الأسواق الدولية منذ قديم الزمان، يبرهن ذلك رسالة عربية مرسلة إلى ساموتري ملك الهند بيد ملك البرتغال بواسطة 'كبرال' سنة ١٥٠٠م.

وتعتبر هذه اللغة لغة سامية، لأن سام بن نوح أقدم الآباء، وتصل سلسلة نسبها إلى إبراهيم عليه السلام، إذ أنه عاش مع قحطان بن يبر من أبناء سام بن نوح. ويعتبر أنه أول من أطلق لسانه باللغة العربية في ٥٠٠م. وهي تنعكس ضبطها وشكلها برائحة السامية أكملها وإن كانت من أواخر اللغات السامية، وتحميها حرمة قِيم القبيلة والمجتمع وجغرافية العرب ببعد جوارها وعدم الجذب من الخارج، وانتشرت في جزيرة العرب وما جاورها من البلاد.

---

[1] Nehru, Jawaharlal.; ***The Discovery of India***, Jawaharlal Nehru Memorial Fund, Oxford University Press, New Delhi, (2003). P: 99

وقد دبّت هذه اللغة إلى كيرالا دبيبة عن طريق التجارة على أيدي أولئك الذين قدموا إلى هذه البقعة، وتكلموا بها في أسواقها قبل الإسلام، وكان أهاليها يتكلّمون باللغة الدرافدية إما لغة 'تامل' أو 'كرناتكا'. وقد ارتبطت ارتباطا وثيقا مع انتشار الإسلام هنا كما انتشرت في العالم ونواحيها المختلفة.

وبالنسبة للمسلمين فان تعلّم هذه اللغة ضرورية، لأن شريعة الإسلام الأصلية – القرآن والأحاديث – موجودة فيها. وأول كلمة لاعتناق الإسلام والأدعية في العبادات والواجبات والمستحبات والمعاملات والاعتقادات وغيرها كلها متعلقة بها في أية وسيلة مباشرة كانت أو غيرها. ويبتغون بها رضى الله مع دخولهم إلى آفاق الدين الخالص جزاهم الله خير الجزاء.

وهذه اللغة تستعمل في الحياة العادية واليومية، ابتدأوا من الترحيب الإسلامي والفرح والشكر والتعجّب والاسترجاء والأقوال تلقى في المناسبات المختلفة، ولهذه الكلمات التقاليدية العربية أثر بليغ في تراجمها في أية لغة أخرى.[1]

وهي تتعلق تعلقا قويا بحياة المسلم الروحية والمادية في أية بلدة دخلها الإسلام، ولمّا دخل المسلمون في هذه البلاد كدعاة مرشدين أو علماء محققين من خيرات وحسنات وتحف وطرف إسلامية تأثروا بهذه اللغة فانتشرت اللغة في نواحيها واستقرت في أرجائها، وبفضل ذلك توسعت اللغة وتعددت أنواعها وفنونها.[2] وشاع استعمالها حتى أن دخلت في لهجاتها المحلية ولغاتها الأهلية، وانسجمت مع

---

[1] الفاروقي، ويران محي الدين (دكتور)؛ ***الشعر العربي في كيرالا – مبداه وتطوره***، عرب نيت، كاليكوت، كيرالا، ٢٠٠٣م. ص: ٤٥

[2] الندوي، أبو الحسن علي الحسني؛ ***المسلمون في الهند***، المجمع الإسلامي العلمي، ندوة العلماء، لكهناؤ، الهند، ١٩٨٦م. ص: ٢٩

لغات الهند كلها، وفيها 'عربي مليالم' حتى يصعب الرجوع إلى أصلها إذ يستعملها كلهم مع اعتقاد أنها في كلمة أصلية في لغتهم.

نهضة اللغة العربية وانتشارها

إن دخول الإسلام واعتناقه من قبل أهالي كيرالا قد أحوج إلى دراسة الدين واللغة معا لفهم الشريعة الإسلامية المفروضة، فاجتمع الناس في الحلقات الدراسية التي كانت تعقد في مساجد، وتوقد فيها مصابيح زيت بذبال كثيرة في الليالي لقراءة القرآن وبيان أحكام الدين، وهذه الدراسة الدينية جارية منذ ظهور الإسلام اقتداء بأصحاب الرسول ﷺ في المسجد النبوي حتى سماهم الناس بأهل الصفة.

وأصبحت المساجد مراكز التعليم والتدريب الدينية، واستمرّت الحالة إلى عدة قرون حتى تبحّر الناس في العلوم الدينية، ثم اتجه الطلبة إلى البلاد العربية ومنبت الوحي الإسلامي، مثل الشيخ عبد الله بن عبد الرحمن المليباري الذي قرأ الأحاديث في دمشق على العلامة أحمد بن عبد الواحد في القرن السادس للهجرة، وعبد الله بن أحمد الكاليكوتي الذي تلقى الأحاديث من مكّة المكرمة من الحافظ الحاوي. [1]

وبشيوع العلم وذيوعه انتشر في هذه البقعة كثير من العلماء الذين أغنوا المكتبة العربية الإسلامية بتأليفاتهم العربية في النثر والنظم. وحصلت هناك نقلة علمية ذاع صيتها. وكانت فنان (*Ponnani*) أكبر مراكز الدروس الإسلامية والعربية،

---

[1] الفاروقي، ويران محي الدين (دكتور)؛ ***الشعر العربي في كيرالا – مبدأه وتطوره***، عرب نيت، كاليكوت، كيرالا، ٢٠٠٣م. ص: ٤٧

ومعروفة بـــ'مكة مليبار'، بأنه كان منارة النور الساطع للثقافة العربية والإسلامية في آفاق مليبار. ويدعي البعض أن هذا المركز أسّس في القرن السادس الهجري أو قبله، ووصل إلى ذروة شهرته في عهد المخدوم. وكان يدرس فيه الطلبة من مليزيا واندونيسيا وغيرهما من البلاد الخارجية، ومن جملتهم شهاب الدين أحمد بن عثمان اليمني، والشيخ زين الدين بن محمد الغزالي.

ومن أقدم الدروس المساجدية جامع كاليكوت، وجامع شاليات، ودرس مسجد بتانور (١٣٩٠م)، وجامع نادابورم، وجامع كودياتور. ويدرس في هذه المراكز علاوة على الدراسات الإسلامية واللغة العربية كثير من الفنون والعلوم المعروفة مثل المنطق والمعاني وعلم الكلام وعلم الأفلاك والنجوم وعلم الحساب والجغرافيا والتاريخ وغيرها. وفي الدراسات الإسلامية تفسير القرآن وعلومه، والحديث وأصوله، والفقه، والتصوف، والقصائد العربية، وقواعد اللغة العربية، والسيرة النبوية، وغيرها باتباع مناهج دراسية منظمة مثل المناهج النظامية أو المناهج الفكرية.

ويا للأسف ! تخربت كبار الدروس المساجدية إثر الثورة المليبارية،[1] وقد شاعت أنوارها لعدة قرون متتابعة. فقام بعض مصلحي الأمة بتأسيس الجمعيات الإسلامية مثل جمعية 'أيكيام' (الإتحاد) وجمعية العلماء بكيرالا، وجمعية العلماء بسمستا كيرالا وغيرها،[2] فأقاموا المدارس الإسلامية والكليات العربية، فهبت ريح اللغة العربية، وطار صيتها في فضاء الولاية كلها.

---

[1] نفس المصدر، ص: ٤٩

[2] K.P. Abdu Rahman, **"Keralathile Islahi Sankadana"** (Mal.), Hasan, K.A. Siddique,(Ed.); ***Prabodhanam Special Issue, Kerala Muslim Navodhana Charithram,*** (April-1998), Calicut, Kerala. P:121

وبتعدد الطلاب في الحلقات الدراسية أدّت إلى تأسيس الكتاتيب التي لا تستند إلى ترتيب ولا نظام. وفي أواساط القرن العشرين جرى بعض التطورات في المنهج الدراسي للمدرسة الابتدائية بنهضة الشيخ شاللكت كنجي أحمد الحاج فبدأ مشروعا في مدرسته بوازكاد، إذ حرّض طلبته على تعليم العربية مع المليبارية،[1] وكان المسلمون متأخرين جدا في دراسة لغة ملیالم – لغتهم الأم. فجعلها موضوعا وعيّن لكل صف شرعة ومنهاجا، وبمرور الأيام والسنوات بعدها تحوّلت هذه الدروس المساجدية إلى الكليات العربية أو الشرعية.

وبازدياد المدارس الدينية حصرت الكتاتيب وقتها الرسمي صباحا، واليوم صارت المدارس الدينية منتشرة ومتطورة، فاختارت بمناهج دراسية مقررة تحت جمعيات تعتني بها اعتناء بالغا مثل مجلس التعليم الإسلامي للجماعة الإسلامية وجمعيات التعليم والتدريب لجمعية العلماء بكيرالا وجمعية العلماء بسمستا كيرالا وغيرها الجمعيات.

الكليات العربية ومساهماتها في هذا المجال

يتكوّن أكثر الطلاب في هذه المعاهد من البنات اللاتي يرغبن في الدروس الشرعية، ويعتبرن هذه الدراسة عرضا لحياتهن اليومية، تنقسم المعاهد والكليات إلى المقررات بالجامعات والحكومة معا فتمنح رواتب الأساتذة من الحكومة، والمقررات بالجامعات فقط، وغير المقررات بهما فيعود هذه المسؤولية كلها على عواتق المحامي. وتعتبر كلية دار العلوم بوازكاد أقدم الكليات العربية التي أسّست في عام

---

[1] إريويتي، عبد الرحمن؛ *إصلاحي براستهانام* (الجمعية الإصلاحية)، كى. إن. ام. بابليشينغ وينغ. مجاهد سيندار، كاليكوت، كيرالا، ٢٠٠٢م. ص: ٥٦

١٨٧٢م، يفد الطلبة إلى فنائها العلمية من شتى أنحاء كيرالا. ثم افتتحت كلية عربية بآلواي في جنوب كيرالا (بيد السيد الهمداني في عام ١٩١٤م) وكلية روضة العلوم بفاروقاباد (١٩٤٧م)، وكلية مدينة العلوم العربية ببوليلكال (١٩٤٧) وكلية سلّم السلام العربية بأريكود، ولا تزال سلسلة هذه الكليات العربية على قدم وساق.[1]

ومما يلفت النظر أن هذه الكليات لم تظهر في المدن فقط، بل تأسّست في كل أنحاء الولاية، وقد رحب الناس بهذه الكليات بنفوسهم المملوءة بالفرح والسرور، إذ أنهم يعتبرون طلابها عرضا للأمة، ويحسبون أن هؤلاء الطلبة خصوصا البنات في حاجة ماسة إلى التربية الإسلامية السمحة، لأنهن يربين الجيل الجيّد حتى أنهم ينشدون ويعلّمون كذا :

الأم مدرســـة إذا أعـــددتهـــا أعددت شعبا طيب الأعراق

وما زالوا يفكرون في إنشاء الكليات المخصوصة للبنات، ومن هذا المنطلق أسّست كلية أنوار الإسلام العربية للبنات بمونغام، الكلية الأولى للفتيات في الولاية التي أقرّتها جامعة كاليكوت، تُخرّج الفتيات بشهادة أفضل العلماء ويخدمن الأمة خدمة صالحة طيبة وجليلة.

والخريجون من هذه الكليات طليقون في اللغة العربية وآدابها، ومتهيئون للاختلاط بالعرب والعربية بواسطة الكلام والمراسلات، فيغادرون للدراسة العليا إلى الجامعات العربية المتعددة في البلاد العربية، وبعض الكليات معتمدة من الجامعات الأجنبية. ويتأهل بعضهم للعمل ويكتسبون من خلال تدريس اللغة العربية في الكليات

---

[1] الندوي، أبو الحسن علي الحسني؛ ***المسلمون في الهند***، المجمع الإسلامي العلمي، ندوة العلماء، لكهناؤ، الهند، ١٩٨٦م. ص: ١١٨

العربية أو الدروس المساجدية أو التعليم في المدارس المدنية وغيرها من الوظائف الدراسية العربية في شتى أنحاء البلد.

وكانت الأمة المسلمة متخلفة جدا في المعارف العصرية ومنعزلة عن التمدن العالمي والحضارة الحديثة والوظائف الحكومية، لأن المسلمين كانوا يعتنون بدراسة الدين فحسب، ولا يولون أيّ اهتمام لتحصيل التعليم العلمي والتكنولوجي والعلوم العصرية الأخرى.

وتقدّمت الحكومات المتعددة ببرنامج جديد لرفع مستوى الطلبة المسلمين في العلوم العصرية ونفذت مشروعات جديدة، وشارك فيها بعض مصلحي الأمة المسلمة مثل عبد القادر الوكمي وكى ام مولوي بمشروعات مدعمة من الحكومة، وسعوا إلى تعليم القرآن في المدارس المدنية حتى ينجذب إليها عامة الناس وأعضاء الأمة وعينوا لها المعلمين. وكانت هذه الدراسة غير شروع الموضوعات المدارسية، ولكن لما اعترف الوزير رام سوامي أيار أهمية هذه اللغة جعلها مادة في المقرر الدراسي.

ومنحت حكومة الهند البريطانية علاوات مالية لمعلمي القرآن في الكتاتيب، ثم أقرت هذه الكتاتيب بشكل مدارس مدنية، ويدرس فيها القرآن قبل بداية وقت الدوام، وكانت الحكومة قد وظفت لهذا الغرض بعض المفتشين لتنفيذها ومعلميها السابق.

وقــد وسعت دائرة هذا النظام التعليمي في طول الولايــة وعرضها بتولية سي اتش محمد كويا (C.H. Muhammed Koya) منصب وزير التربية والتعليم

في حكومـــة كيرالا، وتتابعت هذه المناهـــج تطورا، وبلغت إلى أقصاها بخبيرين بتراث اللغة العربية وحضارتهـــا وميزتها ومزيّتها. الحمد لله الذي وفّق هذه البقعة بهذه النعمة.

دراسة العربية في المستوى الجامعي

وبعد إتمام الدراسة الابتدائية والعالية والثانوية هناك تسهيلات كثيرة لدراسة اللغة العربية في كليات كيرالا وجامعاتها مع مواد أخرى كلغة ثانية أو كمادة الاختصاص للدراسة في مرحلة البكالوريوس أو الماجستير أو الدكتوراه.

وهناك قسم مخصوص للغة العربية في جامعة كاليكوت وجامعة كيرالا وجامعة كنور وجامعة مهاتما غاندي والكليات الحكومية والأهلية، يجري فيها تدريس اللغة العربية وآدابها في مرحلة الماجستير والدكتوراه حول الموضوعات المختلفة والمتعلقة بالدراسات العربية كما رسم فيها تدريس اللغة التجارية، وتدرس فيها مادة الترجمة والتعبير الشفوي وغيرها.

بالجملة فإن كيرالا تقدم تسهيلات كثيرة لتعليم اللغة العربية، وبفضل ذلك نبغ في آدابها وتفقه في علومها وتبحر في أنواعها المتعددة عدد لا بأس به من العلماء، فنتيجة لذلك تولدت نتائج أفكارهم نثرا وشعرا ثم إلى قمتها، وانتشرت رائحتها في آفاق كيرالا.

إنتاجات مهابلا مسلم في اللغة العربية

وقد اتسعت أفكار مهابلا في الأدب العربي، فانفجر الأدب شعرا ونثرا. وقد بدأت اللغة العربية فيهم بالأحكام الدينية والأمور المقتبسة من اليونان والعرب، فنظموا فيها المقطوعات الشعرية الصغيرة، ثم الأبيات وبعدها القصائد حسب الحاجة. ولكنها لم تبق بكرّ الأجيال ومرّ الدهور إلا القليل منها.

والقاضي أبو بكر بن رمضان الشالياتي (المتوفي عام ١٤٩٠م) قام بتصنيفات عديدة مثل تخميس البردة وتخميس قصيدة بانت سعاد وغيرهما، والشيخ زين الدين بن علي المعبري (المتوفي عام ١٥٢٢م) بجملة إنتاجاته هداية الأذكياء إلى طريقة الأولياء وتحريض أهل الإيمان إلى جهاد عبدة الصلبان، وهما يعتبران من أوائل الجيل الأول.

وبعده شيخ جفري (المتوفى سنة ١٨٠٢م)، وعمر بن علي البلنكوتي (١٨٥٢م) والقاضي أبو بكر بن محي الدين الكاليكوتي، وأشعار هذا الجيل الثاني تنوعت إلى عواطف مختلفة في الموضوعات والمناسبات. والجيل الثالث من شعراء كيرالا يتميّز بوصف مداخل الحياة الانسانية. وفي مقدمتهم أبو ليلى محمد بن ميران، ومحمد الفلكي الجمالي، ومحمد أبو الرحمة، ومحمد الفيئي وعبد الله بن محمد النوراني، وعبد القادر الفضفري، وأمثالهم من ذوي أذواق مختلفة ورغبات متنوعة وعواطف منتشرة، تعكس العقائد والعادات والتقاليد الدينية.

المدح والترحيب والرثاء والمراسلات الشعرية هي الموضوعات الرئيسية في الشعر العربي في كيرالا. الشعراء يمدحون العلماء والأمراء بالأشعار الذين

يفدون إليهم من البلاد العربية بالأشعار العربية بأغراض مختلفة، وينشدون أمامهم ترحيبا لهم أو يمدحون أعمالهم في سبيل الحق أو يذكرون أعمال الموالي بالرثاء. وهذه الأناشيد يقرضها شعراء كيرالا من أمثال الفلكي الجمالي وأحمد بن كنجي أحمد كوتي الكدوتوري ومحي الدين علي وغيرهم. ولم يستطع شعراء كيرالا أن تضيعوا بهذه الميزة إلا بعلاقاتهم وتعارفهم مع أدباء العرب المعاصرين والسابقين لهم.

'عربي مليالم' و'مهابلا مسلم'

وقد تعودت العرب كتابة لغة الأجانب في الخط العربي بعدما سيطروا علي الهند، وذلك لتبادل الثقافي واللغوي والتواصل مع أهل البلاد، وبالنتيجة ولدت 'عربي مليالم' و'عربي بنجابي' و'عربي تامل' و'عربي سمهلا' وغيرها.

كانت التجارة العمود الفقري لعلاقة العرب مع أهل كيرالا، فلمّا تعمق الاتصال بين الشعبين نشأت مشكلة التواصل والتفاهم بينهما، ونتيجة لذلك نشأت لغة عربي مليالم، وهي عبارة عن كتابة اللغة المليبارية بالخط العربي.[1]

تمتع بشعبية واسعة بين مسلمي كيرالا حتى انجذبت نساء مهابلا إلى هذه اللغة منذ قديم الزمان، وبدأت تعلمها والتمهر فيها، ويعتبر من المفاخرة في المجتمع الكيرالي، لأن هذه اللغة أصبحت رمزا للحضارة والثقافة، فالنساء اللاتي لا يعرفن قرض الشعر فيها كنّ يعرن من المجتمع.

---

[1] Abdul Kareem, K.K. Muhammed,; **"Arabi-Malayala sahithyam"** (Mal.), Hasan, K.A. Siddique, (Ed.); ***Prabodhanam Special Issue, Kerala Muslim Navodhana Charithram,*** (April-1998), Calicut, Kerala. P: 79

دور المجلات والجرائد في نهضة مهابلا مسلم

وقد واجهت اللغة العربية مشاكل كثيرة في نموها وتطوّرها بسبب قلة الجرائد والمجلات التي تهتم باللغة العربية ونشرها. ولكنها تحللت رويدا رويدا بصدور بعض من الجرائد والمجلات في هذه اللغة على أيدي الصحافيين المسلمين، وهاجت ريحها إلى مداها وبلغت إلى نواحيها المختلفة الراغبين في اللغة العربية، ومن أشهر هذه المجلات والجرائد العربية 'المرشد' و'البشرى' و'الاتحاد' و'البيان' و'البرهان' وغيرها.[1]

وأما الآن فإن الجرائد اليومية كثيرة لمهابلا مسلم مثل 'تشندركا' و'ماديمام' و'سراج' و'ورتمانم' وغيرها في اللغة المليبارية. وتصدر في اللغة العربية 'ملابار' و'الصلاح' و'البيان' وغيرها، ومن المجلات 'تشندريكا' و'ماديمام' و'شباب' و'ستيدارا' و'برابهوتانم' و'المنار' و'الإصلاح' و'سنّي أفكار' وغيرها في اللغة المليبارية. أما المجلات المخصوصة للنساء فهي 'بونكاونم' و'بوداوى' و'مهلا جندريكا' وغيرها، والمخصوصة للطلبة 'بالكوتكم' و'ملاروادي' و'كسومم'.

وبالجملة إننا بحثنا وناقشنا عن تاريخ مهابلا بكيرالا ومساهماتهم في تعمير الإسلام وتنقية المجتمع بأعمالهم الخالصة. ويجدر بنا أن نفهم هذه الأمور بالدقة والصناية قبل أن نخوض في موضوعنا المهم – وهو فن مهابلا الثمثيلي، وسيأتي الكلام عنها في الأبواب القادمة إن شاء الله.

---

[1] أبو، او؛ ***عربي مليال ساهتيا تشاريترام*** (تاريخ الأدب العربي المليالمي)، ساهتيا براورتاكا ساهكارانا سانغام، كوتايم، كيرالا، ١٩٧٠م. ص: ١٣٦

الباب الثاني

نشأة الفنون التمثيلية لمهابلا وتطورها

الفصل الأول : فكرة الفنون وفلسفتها الذوقية

الفصل الثاني : تراث الفنون التمثيلية لمسلمي مهابلا

الفصل الثالث : أخص العوامل في تطور الفنون التمثيلية

الفصل الرابع : عباقرة الفنون التمثيلية في كيرالا

الفصل الأول

فكرة الفنون وفلسفتها الذوقية

وقد ولد الناس في العالم على فطرة سليمة ونفس صافية وروح نقية، وهي تؤثر في عواطفهم الفكرية وأخيلتهم الفنية وأساليبهم الجمالية منذ نشأتهم، ولا تزال تهزز شعورهم وتجذب قلوبهم إلى الفنون، بارتباط الجمال وأدواته بها حيث يعتبر أن الجمال هو روح الفن، أي روح اللذة والاستمتاع والسرور. وتضخمت فوائد الفنون الآن حتى اتخذها علماء النفس وسيلة لعلاج أمراض القلب وحلّ المشاكل النفسية، إذ أنها تهدي إلى التسلية من التوتر ثم إلى السرور.

وقد انطلقت كلمة 'الفن' إلى إبداع إنساني متنوع بذوق سليم مختلف الآثار، ثم توسعت وتنوعت آفاقها إلى أقسام متعددة. وإن الفنون تعطي للنفوس تسلية حسب التأثر بها، وكذلك يختلف ميزان الاستمتاع من أقوى إلى أضعف حسب أحوال نفوس المتذوقين وأحاسيسهم عنها. وهي تتميّز بالأدوات والمشتملات والمستعملات فيها بآراء متذوقي الجمال (Aesthetes). واتفقوا على أنها تعتمد على القلب والروح السليمة والقيم الفنية إما ضعيفة أو قوية، وتتفرّق معاييرها بأحوال الحساسين وحسب قلوبهم وسلامتهم النفسية.

إن تراث الفنون الأدبية يرجع إلى أربعين ألف سنة قبل الميلاد بل قبلها، وإن الجثث المعثورة عليها بغار أفريقا الجنوبية (South Africa) تؤكد أقدميتها بمائة ألف سنة. فيتعلق تراثهم الفني القديم بحضارة قديمة كحضارة مصر القديمة

وميسوبوتاميا (*Mesopotamia*) والفارس والهند والصين والروما والعرب (اليمن وعمان القديمة).[1]

وطبعا، إن التذوّق بالجمال (Aesthetics) يوجد في كل الحركات ما بين السماء والأرض ميزة ومميّزة إنسانا كان أو غيره. ويوجد في الحركات الانسانية بأعضائها الجسدية والرياضية على غيرها، فيوجد الجمال في حركاتهم مثل المشي والتمشيط والنشاطات البدنية وغيرها من الأعمال، وقد يختلف فيها الفرد من الفرد، أو أحيانا تتغير وتتطور بطول حياتهم وتنعكس على شخصيتهم.

فكرة الفنون والفنون التمثيلية

وقد انعقدت مناقشات عديدة في العالم عن الفنون وإنشاءها وتطورها، واختلفت الآراء عند الفنانين (Artists) بتعريفاتها العديدة وتقسيم أدواتها الكمالية وأنواعها المستقرة. والكتب الفلسفية تعرف بعض تعريفات صاحبيها، وإن كانت تختلف عند المؤرخين ومتذوقي الفنون ومستمتعيها بمرّ الدهور.

والقاعدة المستمرة للفنون هي كل ما يتضمن الجمال والذوق والاستمتاع ونحوها، قد يكون صورة أو نحتا أو نقشا (Picture, Sculpture, Carving) أو نحو ذلك، ولكن يعطي اللذة والمتعة كما يرى أفلاطون؛ إذ يؤيد "إن الفنون هي ما تتعلق الجمال والاستمتاع، وتتواتر بين الأجيال بتبديلات الحضارات الانسانية". ثم جاء تولستوي (*Tolstoy*) بتعريفه على أنها "وجود الإبداع الخيالي بين الفنانين والمستمتعين إليهم وما تؤدي الفنون إليها". فالفنون بالحقيقة، تحتاج إلى اجتماع الناس ومداولاتهم بميزاتها، هي الوضوح والحقيقة وإمتاع قلوب السامعين أو الحساسين.

---

[1] **Wikipedia**, the free encyclopedia, *http://en.wikipedia.org/wiki/Art*

ويؤيد صاحب 'المنجد' هذا الرأي بقوله : "إن الفن هو تطبيق عملي لقواعد نظرية ووسائل تحقيقها، ومجموع القواعد تتعلق بحرفة أو مهنة أو نشاط اجتماعي، إما تعبيرا جماليا مثاليا يختص بحضارة معينة، أو مجموع أساليب وطرق خاصة".[١]

وفي معجم أوكسفورد هو "التعبير الفكري لنتاج الإبداع الإنساني بشكل الرسم أو النحت".[٢] والموسوعات العلمية البريطانية عرّفته بأنه " نتاج إبداعي إنساني إما بشكل المواد التمثيلي أو التعبير الفكري أو الترجمة الأحاسيسي أو أوامره بصور وأشكال تحييها أعمال الفنانين".[٣]

وانتشرت كلمة 'الفن' بانفجار المعرفة (Educational explosion)، وتوسع نطاقها بأنواع وأجانب بالتماسها بأدوات الحياة الانسانية المتنوعة، وتطورت أطرافها وتمددت إلى معانيها المختلفة حتى قيل إن الفنون هي "التعبير المنسق المبدع الماهر عن تصورات ذات انفعال بوسائل خاصة، وتضمن القواعد بالجمال والذوق".[٤] ثم أستعملت لقرض الشعر والأدب بوجود الذوق والجمال فيه، وكان القدماء يستعملون كلمة 'الصناعة' قبلهم كما يوجد في كتاب 'الصناعتين النظم والنثر'. فبدأ الأدباء المعاصرون باستعمال كلمة 'الفن' بدلا للصناعة أيضا.

---

[1] أنطوان نعمه وعصام مدوّر ولويس عجيل ومتري شمّاس؛ ***المنجد في اللغة العربية المعاصرة***، دار المشرق، بيروت، لبنان، ٢٠٠٠م. ص: ١١١١

[2] Soanes, Catherine; ***Oxford dictionary***. Oxford University Press, New Delhi, India (2004). P: 302

[3] McHenry, Robert (Ed.),; ***The New Encyclopaedia Britanica*** (Micropaedia), University of Chicago, Chicago (1993). Vol – 1, P: 596

[4] عفانه، حسام الدين، (الدكتور)؛ "**الإسلام والفنون**"، كلية الدعوة وأصول الدين، جامعة القدس، *www.yasaloonak.net/articles/alislam.asp*

ولها فروع وأنواع مخصوصة حسب الموضوعات المعالجة فيها، فإن 'الفن العسكري أو المسرحي' يتعلق بحرفة أو مهنة أو نشاط إجتماعي، و'الفن الإيطالي' يتضمن تعبيرا جماليا مثاليا يختص بحضارة معينة، و'الفن في الخداع' هو طريقة بارعة في عمل شيئ وحذق مهارة في التصرف، و'فن الرسم' هو مجموع الأساليب والطرق الخاصة بحرفة أو صناعة، و'الفن المأسوي' فن أدبي خاص بالمأساة و'فن الخطابة' فن أدبي نثري غايته الوعظ أو الإقناع، و'الفن التشكيلي' فن الرسم والنحت والهندسة المعمارية، و'الفن الأدبي' هو أنواع معالجات الآداب الموزعة بين مواضيع نثرية وشعرية ومسرحية كالروايات والملحمات والمأساة وغيرها المواضيع.[1]

وعلماء الفنون قسّموها إلى الفنون البصرية مثل الرسم والنحت والعمارة والتصميم الداخلي والتصوير والفنون الزخرفية والأعمال اليدوية وغيرها من الأعمال المرئية، ثم عيّنها مادية كالرسم والنحت والزخرفة وصنع النجار والنسيج والطبخ، وغير مادية مثل ما نجدها في الموسيقى والرقص والدراما والكتابة القصصية والرواية.

وسمِّي بالجملة بـــ'الفنون الجميلة' (Fine Arts)، لأنها تظهر مهارة الأديب ونقد الناقد وعاطفة المتذوق بإبداعه وخياله وعاطفته، فتشترك فيها الفنون التمثيلية مثل المسرح (Drama) وأوبرا (*Opera*) والرقص (Dance) وأوفنا (*Oppana*) وكولكالي (*Kolkali*) وضرب الدف (*Daffumuttu*) وفن العمارة (Architecture) والتصميم الداخلي (Interior designing) والرسم (Drawing)

---

[1] أنطوان نعمه وعصام مدوّر ولويس عجيل ومتري شمّاس؛ ***المنجد في اللغة العربية المعاصرة***، دار المشرق، بيروت، لبنان، ٢٠٠٠م. ص: ١١١١

والتأثيث (Furnishing) والتصوير (Painting) وفوتوغرافيا (*Photography*) والتصميم المصبوغ (Color designing) والنحت (Sculpturing) والخزف (Ceramics) والشعر وغيرها.

فالفنون التمثيلية (Performing Arts) تعدّ في 'إطار الفنون العامة'، هي نتيجة إبداعية إنسانية تتمثل في صبغة الثقافة الإنسانية وحضارته بتعبيرية ذاتية، وتخضع للحساسية العامة كفن الرقص والتمثيل والتصوير ونحو ذلك مما يكون فيه الإشارات والرموز بالأيد والأرجل والأعين والأصابع وغيرها من الأعضاء الجسدية حسب إيقاعات الأغنية التي تنشد فيها وتُميّزها بالفنان، وعددها كتطلبات الحياة الإنسانية ماسّة حتى اعتبر ضرورة كالماء والطعام.

وهي تكون تمثيلا فرديا أو اجتماعيا بوقت معين في قاعة مستعدة لها، والوقت والموضع وأحوال الممثل والمستمتع والعلاقة بينهما هي العناصر فيها، وهي أربعة، والممثل يستعرض شخصيته الفنية بأسلوبه الفكري حسب ما تعاطفها بنفسه وتخايلها بسلامته. ويتجوّد التمثيل بالتغلغل في أعماق الشخصية وتجربته وتدريبه ومهارته بالتقاليد والمحاكاة، طالما تتجوّد بإدراكها وتكرارها يحسن تمثيله واستعراضه.

فعلى الممثل أن يكون منهمكا فيه بدون تسلّط خارجي مثل حركات المتذوقين أمامهم، فيبطل ويسقط التمثيل مغلوطا، ومحاولا لإجادته بالتكرار والإتقان لأحواله الجسدية والنفسية والرياضية بكل المعنى، إذ يحتاج الراقص إلى أياديه

وأصابعه للتصفيق والرموز كما تلزم العيون للمراقب، وإلا يكون تمثيله واستعراضه غير متكامل.[1]

ويجدر بالفنان أن يتعرض شخصية تمثيلية لا شخصيته النفسية، وأن يكون مولعا بالشخصية ومتذوقا بخلقها وعاداتها لتحقيقه، فيصل الفن إلى قيمه المرموقة بكون الفنان كآلة ماكينة، إذ يتبدل شخصيته بشخصية الممثَّل وتصنع بقالبها الحضاري وتصبغ بصبغتها التراثية ويمثلها أمام المجتمع، فلا يرى متذوقوها كشخصية الفنان، بل شخصية الممثَّل التي يتصورها في الفن. فهذه الفكرة تتشكل بالمنصة الخيالية (Imaginary Platform).

فبالجملة، إن الفنون التمثيلية هي إظهار شخصية تمثيلية وابتكارها بحركات جسدية مخصوصة، تشترك العيون والأيدي والأرجل والأصابع وأعضاء الجسد جميعها، وتهتم بالملابس المختصة والمتفقة بين الفنان أو المتفرقة بينهم بأنواعها وألوانها وأساليبها، تشترك فيها بعض الأناشيد المتبعة، تهدي متذوقيها إلى أغراض حسنة وتعطي رسالة لهم، وتتميّز ببعض العادات والتقاليد المتبعة وتكون القاعة منصة لها.

فكرة مهابلا عن الفنون التمثيلية

إن المهابليين بكيرالا تختلف آراءهم عن الفنون التمثيلية، فبعضهم يحبّذون بها تماما والبعض الآخر يرفضها بتاتا. وذلك بناء على اختلافهم في فهم النصوص الدينية. فطبعا أنها أدت إلى التحزب حسب مقاييسهم وإدراكهم وفهمهم للشريعة

---

[1] من مقابلة شخصية بـ'إن اى رحمن، وازكاد' (N.A. Rahman, Vazhakkad)

الإسلامية، فيستقر الأصحاب بآراء جمعياتهم المؤيدة أو المعارضة بناء على الدلائل والبراهين، وبسبب هذه الخلافات اشتدت العصبية بينهم.

ومن المؤسف جدا، أن بعض أفراد المجتمع حرموا الفنون التمثيلية بأكملها، وضيقوا نطاق الدين الحنيف وتصوروا الدين بـــ'غير عملي'، فعارضوا أوامره فيها وما انتفعوا بها شيئا ما يبيحه، وقد شددوا في ذلك أيّما تشدد من جراء سوء الفهم للدين الحنيف. ونفوها عن المجتمع اعتبارا بأنها مزامير الشياطين. فيا للأسف! حبسوا فكرهم ومتعتهم النفسية بالجهالة.

والآخرون منهم عبروا حدود الإسلام كلها بفتاوى قاضية بأن الحياة كلها للترفيه والسرور، فيجوز أدائها بأغراضها الشاملة بدون حدود وقيود، إذ لم تخلق الفنون التمثيلية والأدوات الموسيقية وأنواع الأغنية كلها إلا لمنفعة الناس وتسليتهم. فإنهم يتمتعون بكل أنواع الفنون وأدواتها لتغنية الألحان. فهنا ظلموا الإسلام واعتدوا عليه وحطوا من شأن الحضارة الإسلامية وروحها.

وقد قبلها الجمهور، ولكن بشرط أن تكون في ضوء تعاليم الإسلام وتعمل لرفع عزة الإسلام وعرضه، وموافقة لشعائر الدين وتراث العرب الحضاري والثقافي لما تعود على الإنسانية بنفع وخير وتساعد في تحسين الحياة الإنسانية ورفع مستواها.

والحق، أن أكثر المجتمع الحضاري القديم يبيح هذه الفنون التمثيلية ويمارسها حتى في عصر الرسول ﷺ والإسلام. إذ رحب الرسول بالفنانين وشجعهم لأنهم أقاموا شعائر الدين وفهموا رموزه، وهم يستخدمونها في مجال نشر الدعوة الإسلامية.

وقد رحب المغنيون بالرسول ﷺ بضرب الدف حينما قدم مع أصحابه مهاجرا إلى مكة المكرمة، وكانت الباكرات ينشدن بضرب الدف ترحيبا وتحية له. وحينا آخر، كان الرسول ﷺ جالسا مع أبي بكر الصديق رضي الله عنه، فإذا ببعض الباكرات المغنيات ينشدن بضربْ الدف بمناسبة العيد، فثار أبو بكر الصديق غضبا وأشار للإلغاء به، فقال رسول الله خلّهن للغناء، فإننا بعيد الإسلام.[١]

والمفهوم، "إنها تتعلق بفكرة الناس وخيالهم بتعدد التمثيلية والإحساسية والذوق والعشق والتأثير في نفوس السامعين أو المستمتعين إليها والآراء بعدها، ولذلك فإنها بمثابة العلم، إن كان الغرض منه الحسن والنصيحة فيكون فنا حسنا يقود إلى حضارة مرموقة، وإلا ففنا يوقع الناس في الغلطة والفساد".[٢]

فبالجملة، أكثر منهم أصبحوا حريصين على الفنون التمثيلية إذ أجازها الإسلام والدين الخالص. ويحرضون الناس كلهم عليها، واتخذوها وسيلة للتبليغ والانتفاع بها، وبذا تتمثل بعضها في المساجد والمدارس الإسلامية خصوصا بمناسبة الأعياد الدينية مثل العيدين الأعياد الأخرى.

---

[1] القرضاوي، يوسف؛ ***الإسلام والفن***. توراكال، عبد الرحمن؛ ***إسلامم كلايم*** (مترجم/ المليبارية)، إسلامك بابليشينغ هوس، كاليكوت، كيرالا، ٢٠٠٥م. ص: ٦٣

[2] نفس المصدر، ص: ١١

الفصل الثاني

تراث الفنون التمثيلية لمسلمي مهابلا

ولا شك في أن آباء مهابلا منذ أقدم العصور حريصون على الفنون التمثيلية المتنوعة، يحتفلون بمجالسها في أسواقهم ويتلذذون بها حتى يقود ذلك إلى المعارك الأدبية أحيانا. فهذا يشبه الجاهليين بما يوجد في المعلقات، يصفون أصحابهم ويمارسون حياتهم وكل ما يتعلق بعشيقاتهم. وما زالوا يجادلون على نقدها ولتحسينها لنيل القبول والاستحسان لدى المستمتعين. ويريقون إلى الكتب السماوية مثل الإنجيل والزبور، وفهموا أدبها التمثيلي وما يتعلق به من الأحداث الماضية مثل طوفان في عهد نوح عليه السلام وأخبار أسلافه الأنبياء والأولياء ومحادثة النملة مع موسى عليه السلام وما إلى ذلك، ويمكن التلذذ بها بالخيال كما يُتذوق برؤيتها مباشرة.

وأكثر المجتمع الإسلامي قد استمد الفنون من الإسلام، إذ لا يمنع الدين عما ينفع الناس ويغذي أفكارهم وأخيلتهم ويزكي عواطفهم، بل يحث معتقديه على رؤية جمال الخلائق كلها، ويشجع متبعيه على التفاعل بها إما سماعا أو تمثيلا. والقرآن والسنة يبيحان هذه الفنون واستمتاعها بصفاتها الطبيعية، إذ أنها استراحة للنفوس كالعبودية للأرواح تغذيها، والرياضة للعمل توحيه، والعلم للمخ يوسعه. فاستمسك جمهور المجتمع بهذه الآراء الدينية.

وقد تعمقت الجماعة في الحضارات المتنوعة بقدومها إلى كيرالا واختلاطها بسكانها، التقطت منها الأعراف والعادات الريفية والفنون الفوكلورية إما تمثيلية أو غيرهـــا، كما انضمت إلى الدواوين المالية والوظائف الحكوميـــة

وغيرها. وتبادلت إلى الفئات الأخرى فنونها مع القيادة إلى الأخلاق الدينية والآداب الإسلامية.

وبطول الإقامة في كيرالا فإن المهابليين استمتعوا في أوقات فراغهم ممثلين هذه الفنون التمثيلية، واتخذوها وسيلة للسرور والفرح، بعضهم يضربون على الدف أو ينشدون الغناء مع اتباع الصفقات أو أصوات العصى وما إلى ذلك من الألعوبات التي توارثوها من آبائهم. وقد يقال إن فنون مهابلا نزحت وتواترت من آبائهم العرب إلى هذا القوم، وأنشأوا بعدها وطوروها باستعانة الدين والحضارة والعقائد وغيرها.

فبالخلاصة إن المهابليين توارثوا من العرب كثيرا من العادات والحضارات المتعددة كما وجدنا من قبل، ولعلها من حضاراتهم الفنية أو التمثيلية أو الفنون الفوكلورية الريفية. ومع ذلك بعض التبديلات الفنية إما في شكل الأبيات أو الحركات الرقصية وغيرها.[1] فمثلا كان أدباء مهابلا يقرضون الشعر ويلحنون الأناشيد لتمرين أطفالهم على العقيدة الإسلامية، واعتمدوها لتسهيل العلم وتمتيعه بالتمثيل. ومنها ما يلي...

إسلام كاريام أنجانو إيمان كاريام آرانو أواكال أريال فرضـــانو

إيمان إسلام أرنـــــــــجيلانكل نركـــــــام أورودى بيتـــانو[2]

وتعبر الإحتفالات والفنون التمثيلية عن سير أجدادهم وأساطيرهم التي كانت عن الخلق أو المواعظ والدروس التثقيفية، ويتخذها أكثرهم وسيلة لنيل المساندة

---

[1] K.M.K. Kutty, "**Impact of Islam in Kerala Culture**", ***Anjuman Taleemul-Qu-ran*** Souvenir – 1978, Kozhikkode, Kerala. P: 51

[2] مسموعة من أساتذتي الكرام في طفولتي

من العالم الروحاني في حياتهم، حتى يستأجر حكام المجتمعات الكبرى الفنانين لإدارة شؤون السلطنة ولخدمة بنائهم السياسي ولتثقيف أبنائهم. ومنهم من يقوم بالمجادلات الفنية ويعرض الأناشيد التمثيلية المدحية كما وجدت في العصر الجاهلي، فيزدحم بلاط السلاطين بالممثلين كما يوجد في السلطنة المغولية والتراوانكورية (*Travencore*) والمليبارية.

وأجادتها طائفة الفنانين العليا باستخدام الملابس والمجوهرات والمعدنية وأسباب الزينة الأخرى، وبخاصة اهتمت بالتجمل واتخاذ الزينة إبان القرنين الخامس عشر والسادس عشر الميلادي لتدل على مرتبتهم بين الأجمعين، ولكن الطائفة السفلى تلبس الخشنة والرثة. وحاليا نجد أن الفنون المتبعة في المجتمعات الكبرى كانت لغرض تجاري أو سياسي أو ديني أو للمحافظة على أفكارها.[1] وبالأقل إنها تجري مع حياتهم الريفية والأهلية، وأثّرت في الفنون الفوكلورية الريفية وتسللت إلى المسارح والمحافل الأدبية، ولذلك تضرر تراثها الأصيل في الفنون الفوكلورية الريفية.

واستقرت بعض الفنون على أوامر الدين الحنيف، وابتعد أكثرها عن الدين، فواجه الفنانون المشاكل إذ كان أكثر الناس الذين كانوا يتذوقون بها كانوا موزعين في فئتين مناوبتين. وكان الفنانون يعرفون هويتهم خلال الإيضاح الفني التعبيري (Artistic Manifestation) الذي يعبر عنه بالتمثيل، الذي ربما يكون بأشكال الملابس وطرزها وزخرفة الجسم وتزيينه وعادات الرقوص وإشاراتها

---

[1] ***Wikipedia***, the free encyclopedia, *http://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%81%D9%86*

واحتفالات المجتمع ورموزها حتى تمثل في 'التويم'[1] الذي يدلّ على قبيلته أو عشيرته، وفي المجتمعات الصغيرة كانت الفنون تعبر عن حياتها أو ثقافتها.

وفي العصر الحاضر أدخلت هذه الفنون في الفنون الجميلة (Fine Arts) التي تشتمل على فنون متنوعة، وجاءت التوسعة فيها بالمسرح والفيلم والرسوم المتحركة كما ظهر في السبعينيات بمصطلح الفنون الإعلامية مثل فن الفيديو (Video Art) والرسوم الإلكترونية والمتحركة (Electronic Animation) والشبكة الدولية (Internet).

أقسام الفنون وأنواعها لمسلمي مهابلا

وقد قسّم العلماء الفنون إلى ثلاثة أقسام بشرائط وجود الأدوات الاستعراضية فيها والأشكال التمثيلية والعوامل المخصوصة لها.

القسم الأول – الفنون ما تكون فيها الهيئة الشفوية فحسب : وهي تكون خالية عن الحركات الجسدية والرياضية والأدوات الموسيقية وما إلى ذلك، مثل 'وتاباتو' (*Vattappattu*) و'بادي باراجيل' (*Padipparachil*). وقد انتشر هذان النوعان في كيرالا في البداية وكانا يعالجان في بيوت مهابلا في المناسبات المخصوصة، ويشترك فيها أعضاء الأسرة جمعاء ويوضع فيها الأحداث الاجتماعية المعاصرة أو المناسبات الألعوبية.

إن 'واتاباتو' (*Vattappattu*) هي أنشودة المغنيين المستديرين بموضع مستعد لها إما في سقيفة الزواج أو الحفلات الأدبية. ولا تستخدم فيه الأدوات الموسيقية والحركات الجسدية إلا الغناء الجماعي. فتتجمل الأنشودة بأعضاء جماعة

---

[1] وهي مادة تزخرف بالنقش لتروى قصة الأسلاف أو تاريخهم

المغنيين الماهرين فتنبت فكرة المسابقات والمبارات حتى تؤدي بعض الأحيان إلى المعارك الغنائية. فيحاول المتسابقون الغلبة على خصومهم.

ويتغنى بها لدى احتفال الزواج والحفلات الاجتماعية السرورية مثل الأعياد، ويتضمن موضوع الغناء المدح للعروس أو العروسة والوصف لنسبهما وتذكرة أخلاقهما الحسنة أو العصبية، وإظهار البطولات النفسية وعتاب الخصوم فيها في الحفلات الأدبية. فيطول البرنامج حسب مرتبة الموصوف أو قوة المغنين أو مناسبات الاستعراضية أو التسابق بأقواها على غيرها.[1]

وقد اشتهر هذا النوع بارتباطه بزواج حناء (*Mailanchikkalyanam*) الذي يعقد في ليلة الزواج، إذ تزدحم بيوت العروس بالبنين والبنات بوضع ميلانجي (حناء)، فينشد حسب مهارتهم عن الموضوعات المناسبة، وهي الزواج والعروس وليلة الزفاف (*First Night*) وشهر العسل (*Honeymoon*) وما إلى ذلك، ثم استقر على نظام، وعرف بـــ'أوفنا'.

و'بادي براجل' (*Padipparachil*) هي الأنشودة المختلطة بالكلام، ينشد الأشخاص ويفسرونها بالكلام تفسيرا حسب موضوعها وآراءها وأغراضها وكل ما يتعلق بها، فيتخذون الأخبار الحديثة موضوعا لها كالزواج والغرام والعشق والحزن والتبتل وغيرها، ثم يقرضون الأناشيد وينشدونها أمام الناس ويفسرونهم. وقد تمهر فيها جميع الناس وعالجوها بغير الوزن والقافية الشعرية، ولكن بشكل الأبيات النغمية والموسيقية. وأكثرها يوجد في المجتمع الريفي إذ أنها تهدف إلى تسلية النفوس

---

[1] Kutty, V. T. Abulla, Pookottoor; **"Ormayile thollappattukal"** (Mal.), ***Chandrika Weekend Edition,*** Calicut, 20/10/1988, P: 3

وتناسي مشكلات حياتهم اليومية. فتختلف أغنية الصياد من الزراع والنحاس من الصناع وما إلى ذلك.

ثم تحول هذا النوع إلى 'كتابراسانغام' (*Kadhaprasangam*)، وهو عبارة الأناشيد بالخطبة، أي يوجد كلاهما تدريجيا حينا بعد حين، وهو مشهور بالقصص المختلفة تعرض بعضها في شكل الغناء وبعضها الآخر في شكل الخطبة، وهذا النوع شيق وهو ورشيق. وقد اشتهر فيها قصص الأنبياء والأبطال والملائكة ثم السلاطين.

القسم الثاني – الفنون الحربية (Martial Arts) : تعد فيها الرياضات والحركات الجسمانية مثل 'كلاري بياتو' (*Kalarippayattu*) و'بريجا موتو' (*Parijamuttu*) و'باداكالي' (*Padakali*) وغيرها من الفنون المشهورة، لأنها تقوي الأضلاع والعضلات الجسدية. وكان الناس يتمرّنون عليها ويتخذونها بإجازة العلماء، ولكن للدفاع عن النفس، وتمهروا في الأسلحة وذلك دليلا على الفروسية والشجاعة.

فلا حاجة هنا إلى المناقشة حول شجاعة مهابلا ومروئتهم، إذ لا يزالون يجاهدون ضدّ الحركات الكثيرة للفتن وضدّ البؤس الاجتماعي كما وجد في 'ملبار لهلا' (*Malabar Lahala*) وغيرها من حروب الإستقلال الهندي. وإنهم خاضوا معارك كثيرة بشجاعتهم المكتسبة من الفنون الحربية والقوى الجسدية والممارسات الرياضية.

القسم الثالث – الفنون التمثيلية (Performing Arts) : وهي ما تشترك فيها الحركات الجسدية والخطوات البدنية بالأناشيد، وفي هذا القسم يعدّ رقص أوفنا (*Oppana*) وكولكالي (*Kolkali*) وضرب الدف (*Daffumuttu*) وضرب أرابانا (*Arabanamuttu*)، وسأوضحها في الأبواب المستقبلة.

وأيّا كانت الفنون، إن الأناشيد المستعملة فيها تعرف بـــ'أنشودة مهابلا' (*Mappilappattu*)، إنها تتمسك بأوزانها وقوافيها المقررة من العلماء، وتعكس أرواح القوم وعاداتهم وعقائدهم وحضاراتهم وتراثهم العربي أو الكيرالي أو امتزاجهما، سواء كانت متوارثة أو متولدة من حياتهم الاجتماعية أو كانت وليدة التلاقح بين الثقافات. وبمرّ السنين إنها نالت شهرة في المجتمع حتى تقبّلها غير مهابلا وغير المسلمين، وقد وصلت إلى هذه المرحلة بالمساعي المشتركة من فئات المجتمع.

التغييرات الفنية بجوار مهابلا

وإن الاختلاط بين مهابلا والطبقات الأخرى أدى إلى تمازج وتبادل الفنون بينهم بحكم الأخذ والعطاء، إذ تنعكس هذه التغييرات الفنية بحكم التأثيرات الأهلية بخصوصياتها في الفنون. وقد حصل هذا التبادل مع الهندوسيين والنصارى واليهود وهم كانوا يشكلون الغالبية من سكان كيرالا آنذاك.

وإن بعض الفنون الكيرالية مستمدة من العرب مباشرة كانت أو غيرها، فمثلا أن ألعوبة ضرب الدف (*Daffumuttu*) لمسلمي مهابلا كانت موجودة عند العرب في عصر الرسول ﷺ، واقتبس منهم المهابليون في كيرالا بواسطة العرب الذين قدموا إلى سواحلها، واتخذها الهنادكة منهم ألعوبة لهم، فتوجد المماثلات الفنية المتنوعة بين العرب ومسلمي مهابلا. وهي مماثلة لـــ'أيالى' (Ayala) المتواجدة عند العرب المعاصرين أيضا.[1]

---

[1] Pallikkandi, Aattakkoya,; **"Karbalayil oru kalyana virunnil"** (Mal.), ***Aaraamam special issue 2002***, Calicut, Kerala. P: 136

وإن فنون المهابليين أسهمت في نشأت الفنون الأهلية، إذ أنهم اتخذوا الفنون الأهلية وأساليبها وسلوكها وأدواتها حسبما يتفق مع معتقداتهم وعاداتهم الدينية، ويتطابق مع الشعائر الإسلامية وشرائعها. ولعل ذلك بالتبديلات الشكلية والعرضية وتمثيلها. وبتحليل مبدأ ألعوبة كولكالي (*Kolkali*) الموجودة لدى أهالي كيرالا ندرك أنها نسخة مهابلية لفنون الهنادكة الكيرالية المعروفة بـ'كولاتام' (*Kolattam*) أو 'راجاسويا' (*Rajasuya*). والمهابليون اتخذوها شكلا بتبديل الأناشيد الإسلامية أو العربية في محل الأناشيد التعبدية الهندوكية.

واقتبس المهابليون الفن الحربي المسمّى بـ'كلاريبياتو' (*Kalarippayattu*) من أهالي كيرالا واتخذوه بتحولات خفيفة، وإن 'مراكز كلاري' (*Kalari Centers*) المخصوصة لهم أقرب بمراكز كلاري لطبقة ناير، وكانوا ماهرين فيه ذلك الحين. واقتُبس 'بريجا كلي' (*Paricha Kali*) من كلاري بايتو (*Kalarippayattu*) وأُخذ من خلفاء مهابلا – أي الهندوس وطبقاتها – بالتغييرات مع تمسك التراث العربي لمهابلا.

ورقص 'أوفنا' (*Oppana*) لمهابلا أشبه بكيكوتي كالي (*Kaikottikkali*) أو تروواتيراكالي (*Tiruvathirakkali*) المشهوران عند النساء الهندوكية في الأيام القديمة،[1] إذ يوجد فيها كثير من التشابهات والتماثلات في حركات الرقوص وخطواتها ونشائدها، ولكن ينشد فيه أنشودة مهابلا بدلا من الأنشودة التعبدية الهندوكية.

---

[1] Abdurahiman K.P.; ***Mappila Heritage: A Study in Their Social and Cultural Life.*** *Unpublished Ph.D. Thesis*, Department of History, University of Calicut, Calicut, Kerala, (2004). P: 354

الفصل الثالث

أخص العوامل في تطور الفنون التمثيلية

وقد تطورت الفنون التمثيلية بارتقاء الوسائل الإعلامية، وإنها كانت مسجلة على غرامافون (*Gramophone*) منذ قديم الزمان، ثم على الشريط السمعي (Cassette)، ولكن المهابليين واجهوا المشقات بسبب قلة الآلات. فالحلّ الوحيد للاستمتاع بها هو الاشتراك والرؤية مباشرة، ولذلك لم تنتشر الفنون التمثيلية إلا بسرعة بطيئة.

وقد تحللت هذه المشكلات بقدوم الأقراص السمعية والصورية (Audio & Video CDs)، وانتشرت في المجتمع كله حتى تباع بثمن رخيص. وقد حاول المهتمون بهذه الفنون ومنشئوها لتعميمها في المجتمع، واهتموا فيها بالفنون القديمة مع الجديدة كما توجد كيكوتي باتو (*Kaikottippattu*) وواتاباتو (*Vattappattu*) وكليانا باتو (*Kalyanappattu*) وميلانجي باتوا (*Mailanjippattu*) وغيرها في الأقراص المشهورة مثل قلبانو فاطمة (*Qualbanu Fathima*) وإشال محروبا (*Ishal Mehruba*) ودلحى فاطمة (*Dilhe Fathima*) وأودانى جميلة (*Udane Jumailath*) ومداد (*Midad*) وجديد (*Jadeed*) ومديد (*Madeed*) وغيرها، وتمّ الأغنياء فيها بالفنون القديمة ولكن بالتمثيل العصري والمتغيرات الحديثة من حيث العرض والأدوات المستعملة فيها.

وبتقدم تقنية المعلومات (Information Technology) والأدوات السمعية والبصرية (Audio-Visual Instruments)، حصلت نقلة نوعية في تطور الفنون

التمثيلية حتى ولو واجهت معارضة من المجتمع في بادئ الأمر، وحتى أن الراديو والتلفزيون قوبلا بالاستنكار في البداية بادعاء أنهما من مزامير الشياطين، وأصواتهما تنبع من الجنون، فلا بدّ أن يبتعدوا عن هذه الأجهزة. ثم أدركوا ميزاتها وفوائدها فاستخدموها، فأصبحت هذه الأجهزة جزءا في حياتهم، حيث توجد الآن في كل بيت أو منزل، وأصبحت تعتبر من أساسيات الحياة الحديثة ولوازمها.

ولا جرم عندهم اليوم إذاعة الفنون في المناسبات والأعياد لمهابلا مثل العيدين وميلاد الشريف ويوم بدر الكبرى وأيام البراءة وغيرها، والتشجيع على سماعها، وإنهم يتلذّذون بها ويأتون لمشاهدة تمثيلها. وإن أدباء الفنون لمهابلا المشهورين اليوم فهموا عنها ضبطا مثل ويكام محمد بشير (*Vaikam Muhammed Basheer*) وماموكويا (*Mamukkoya*) وكى في عمر (*K.P. Umer*) وغيرهم.

ويرى الناشد المشهور إن اى رحمن (*N.A. Rahman*) "لقد أصبح الراديو والتلفزيون مهتمَّين بعرض البرامج عن مجتمع مهابلا، ولم تحظ بالرغاية في السابق، ولكن الآن تعطي الفرص لعرض الفنون التمثيلية بالمناسبات والحفلات المتعددة. وما داموا يذيعونها، لأن المستمعين والمشاهدين لها يكثرون يوما فيوما ويرسل المتذوقون آراءهم إليها وينقدونها".[1]

ولا شك في أن هذه الفنون التمثيلية مثل أوفنا وكولكالي وغيرها تعكس الحياة لمهابلا ومتصوراتها الجمة إذ لا يحسبونها كفن فحسب، بل تنعكس فيها جوانب حياتهم المتنوعة التي تنم عن إبداعهم وابتكارهم الفني. وقد شارك المسلمون

---

[1] من مقابلة شخصية به، عُقدت بيوم السبت المناسب ٢١ \ ٠٤ \ ٢٠٠٧

وغيرهم في ترويج هذه الفنون التمثيلية وقدموا مساهمات فعالة لتمثيل حياتهم الريفية وأساليبهم، ولذا اشتهرت هذه الفنون في المجتمع، بل في العالم كله.

وقد قاد في ذلك مخرجو السينيما المليبارية ومنشئوها مثل كريشنان ناير (*Krishnan Nayar*) وبوبان كنجاكو (*Boban Kunchakko*) وجيا راج (*Jayaraaj*) وآريادن شوكت (*Aryadan Shaukath*) وغيرهم. إذ تخصصوا في سينيماهم بهذه الفنون الجميلة وأساليب مهابلا في الحياة وأعرافهم وتقاليدهم الموروثة منذ قديم الزمان.

وقد نالت صناعة السينما المليبارية (Malayala Cinema Industry) تقديرا وتصفيقا وشهرة بعرض الفنون التمثيلية وحفظها وتعميمها، إذ يوجد كيكوتيباتو (*Kaikottippattu*) في السينما مثل 'ديوا ناماثل' (*Daivanamathil*) و'كوتي كوبايم' (*Kuttikkuppayam*) وسنجاري (*Sanchari*)، ورقوص أوفنا في ميلانجي (*Mailanchi*) وبتي نالام راوو (*Pathinalam Ravu*) وأولباتي (*Ulpathi*) وسمّانم (*Sammanam*) ومانيا مها جننغالي (*Manyamaha Janangale*) وسميلانام (*Sammelanam*) ومارك آنداني (*Mark Anthony*) و١٩٢١ وغيرها.

دور الحكومة والمعاهد في تطويرها

وقد تبرعت حكومة كيرالا لرقيها ونشرها بأموال هائلة وقامت بإنشاء مراكز مخصوصة لها، فأسست المراكز العديدة والمعاهد المتنوعة للفنون التمثيلية والأدب لمهابلا، مثل مركز موين كوتي ويديار بكوندوتي (Moinkutty Vaidyar Smaraka Mandiram, Kondotty) ومركز التدريب الكيرالي لفنون مهابلا بكاكودي (Kerala State Mappila Kala Coaching Centre, Kakkodi) وغيرهما.

ولا تُنسى دور المدارس المنتشرة بكيرالا وإسهاماتها في تطويرها، إذ لعبت دورا هاما في تطوير مهابلا وثقافتها، وبمرور الحركات الإصلاحية اتخذوا كلها لذيوع الفكر الإسلامية وإفشائها، ولكن بطوال هذه الفنون، حيث تتضمن وتهدي بالرسالة والتبليغ سواء للدنيا أو الآخرة. واتخذوها للممارسات الفنية ومعالجاتها مع تشييد جذورها.

فيوجد لجميع المعاهد خبيرا في هذه الفنون يقوم بإعداد الطلاب وتدريبهم على عرض الفنون التمثيلية في الأعياد والمناسبات والحفلات وما إليها، وهم يمثلونها أمام العوام وينالون تقديرا وتصفيقا من الناس، زاحفين طول الشوارع كي يتمتع بها كل الناس. وإنهم يستقبلون ترحيبا جيدا في المحافل إما في الأسواق أو المجالس العامة.

وتتولى وزارة الشئون الثقافية (Ministry of Cultural Affairs) التابعة بحكومة كيرالا مهمّة رعاية الفنون ونشرها، ثم قسم التربية والتعليم (Ministry of Education)، وتعقد المحافل الأدبية تحت رعايتهما، وتعرض فيها فنون مهابلا وعلى الأخص الفنون التمثيلية. وتمثل هذه الفنون في المحافل الأدبية المدرسية (School Youth Festival) عامة، وفي المحافل الأدبية العربية (Arabic Festival) خاصة.

الفصل الرابع

عباقرة الفنون التمثيلية في كيرالا

وقد لعب العباقرة في هذه الفنون الخاصة دورا عظيما بتضحية حياتهم في سبيل نشرها وتعميمها وترويجها، ومنهم الذكور والإناث، وقد اكتسبوا المهارة بممارستهم للفنون طول حياتهم. ولكن ممّا يلاحظ وجدير بالذكر هنا أنهم لم يعتبروا الفن للفن، ولم يروه وسيلة لاكتساب المال، ولكنهم اتخذوها مرآة لحياة مهابلا بكيرالا، وجعلوها نبضة قلوبهم وشخصياتهم، ونذروا حياتهم لإعلاء كلمة الفن ولخدمة المجتمع.

وفي مقدمة هؤلاء القاضي محمد الكاليكوتي (١١٧٩– ١٢٧٣هـ) وموين كوتي ويديار (١٨٤٨– ١٨٩٨م) وتشيتواي بريكوتي (١٨٤٨–١٨٨٦م) وبوليكوتل حيدر (١٨٧٩– ١٩٧٥م) ومولوي شجاعي (١٢٧٨– ١٣٣٨هـ) وتي عبيد (*T. Ubaid*) ومولوي بي تي بيران كوتي (*P.T. Veerankutty Moulavi*) ووي ام كوتي (*V.M. Kutty*) واو ام كرواراكندو (*O.M. Karuvarakundu*) وغيرهم المشهورون.

<u>موين كوتي ويديار (*Moyinkutty Vaidyar*)</u>

هو شاعر الفكر والحرية وسلطان أنشودة مهابلا، لأنه اكتسب الرئاسة والإمارة فيها بفخامته اللسانية وجزالته البيانية وفطرته النغمية والموسيقية كما تظهرها أناشيده ودواوينه، وكانت ملحونة لإصلاح المجتمع وتحسين الأخلاق الانسانية وإبعاد الناس عن الفواحش وتقريبهم إلى الملذات النفسية والاستمتاع بها.

وقد زيَّنها بأخبار الحروب والرسائل والغزل والتاريخ وغيرها المتعلقة بالحياة الانسانية بقالب الخيال الفكري، وعرضها أمام المجتمع في إطارها الواسع بواسطة أناشيده، حتى لم يستطع أي شاعر قبله ولا بعده أن يضاهيه في ذلك. وهذه الأناشيد تستعمل في الفنون التمثيلية لمهابلا لما يوجد فيها القيم الاجتماعية والأغراض الحسنة والغايات النبيلة، رغم أنه النقي يُوجد فيها اتباع الأوزان والقوافي.

وهو مبدع الأدب العربي المليباري (*Arabi-Malayala Literature*) حقًّا باعتراضه عن الفواحش ووصفه للنساء المحبوسات بالسلاسل، فحثّهن على الحرية وصور آمالهن ورغباتهن وغرامهن وحزنهن وخوفهن وكل ما يتعلق بهن، ثم اتخذ موضوعا للشعر كما يتجلى في ديوانه. وقد أعانه في ذلك معرفته باللغات الأجنبية والأهلية واضطلاعه بالأشعار القديمة حتى نال هذه المنزلة الفكرية العالية.

وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر كانت الحياة الاجتماعية في كيرالا بائسة وتعيسة بسبب اضطهاد الحكومة البريطانية التي اتصفت بالقسوة والصرامة والظلم والبغي. وقد شهدت الولاية حروبا وثورات صغيرة وكبيرة، وفي مقدماتها ثورة مزارعي مهابلا، وبذا سمي ثورة مهابلا أو مهابلا لهلا (*Mappila Kalapam / Lahala*) بالمليبارية.

ولد موين كوتي ويديار (*Moinkutty Vaidyar*) في عام ١٨٥٢م في نسب آلنغال كندي بقرية بوليكال بمقاطعة ملابورم لأبوين أوني ممّاد ويديار وكنج آمنة (*Unnimammad Vaidyar & Kunchamina*). وفي الرابعة ألحقه أبوه بمدرسة لتعلّم كتابة المليبارية وكان المجتمع يعتقد أن الكتابة مكروهة. وعلّمه إلى جانب ذلك اللغة السانسكريتية والطب الآيورفيدي (Ayurvedic Medicine)، ثم تعلّم الفارسية من الشيخ نظام الدين، والعلوم الدينية والفقه من قضاة المسجد حوله.

ولم تظهر شاعريته حتى تبحر في اللغة التاملية في تينغاباتانام (*Thengapattanam*) وكايل باتانام (*Kayal Pattanam*) وتعلّم آدابها الشعرية. وألمّ بقصائد مهابلا وشيء من القصائد اللغات مثل 'كريشنا كهاتا' (*Krishnagadha*) و'تولال' (*Thullal*) و'أدياتما راماينام كيلي باتو' (*Adyatma Ramayanam Kilippattu*) و'مهابهارتهم كيلي باتو' (*Mahabharatam Kilippattu*) وإنتاج 'راما جاريترام' (*Ramacharithram*) و'أنشودة راما القصصية' (*Ramakadhappattu*) وغيرها من الإنتاجات الموجودة هناك.

وقد تمهّر خلالها بنغمات أناشيد مهابلا وعروضها والعروض التاملي وقواعدهما النحوية وغيرها. وقد فاضت قريحيته في الشاعرية فبرع في تصوير جميع جوانب الحياة وأدواتها مثل المشقات والأسف والحزن واقتنع بتحليلها. وإن إنتاجاته ستبقى للأبد محفوظة ومكررة على شفاة الأطفال كديوان 'وندوم بووم'[1] (الخنفساء والزهرة)، التي دوّنها في صغره بوزن كابا باتو (*Kappappattu*)، واتبع فيه قواعد العروض وقوانين القوافي.

وله أناشيد الرسائل (*Letter Songs*) أيضا، وكان العشاق يتبادلون الأخبار مع عشيقاتهم عن طريق الرسائل، ثم حوّلوها إلى النشائد أو الدواوين، وهم يقرضون الأبيات أو يستأجرون الشعراء ليكتبوا لهم رسائل غرامية، ثم وسّعوا إطارها حيث أدخلوا فيها أناشيد عامة حول العتاب والوصف والمدح وما إلى ذلك.

وأناشيد الرسائل الملحونة على إشال 'باتم' (*Patham*) أو 'سوكتودى' (*Sukhathode*) مشهورة جدّا، ثم توسع موضوع الرسائل ليشمل الإجابة والعتاب

---

[1] يشبه فيه العاشق والعاشقة وسيولهما الغرامية وأفعالهما الغزلية بزهرة وخنفساء، ومعالجتهما العسل وما إلى ذالك من التشبيهات الممتعة.

والغضب وعواطف العشيقات وإحساساتها ومشاعرها وما إلى ذلك، فتوسعت آفاقها إلى الأبد وإن لم تسجل هذه الأبيات في كتاب، ولكن تبادلها الشفاه بالشفاه وانتشرت في الآفاق. ومن أشهرها شعر الغزل بإشال 'باتم' يرقص بذاكرة مهابلا المليباري.

ملـــكـــابـــونكـــا ونـــاتـــل تامســكوننولى

مـــــنغاكـــــل سكـــا لاتـــلـــم منجتيـــام ميـــلالى

وفي نفس الوقت اشتهر ويديار بتدوين سلاسل الأبيات والأناشيد القصصية والمدحية والغناء الزواجي والأنغام الموسيقية، وحصل الترحيب بحفلات الزواج حيث يجتمع الأكثر للاستمتاع بها، فاستعملت لغناء 'وتاباتو'. وله الأناشيد الفوكلورية الريفية (Folk Songs) أيضا ذات فصاحة كبيرة، ومنها أنشودة عن استعداد 'مرق القرعة'.

سلسلة كلاتي مالى (*Kilathi Mala*) : وقامت العلاقة بينه وبين تنغال الكوندوتي المنتمي إلى مذهب الشيعة الذي حرضه على تدوين أناشيده حسبما سمع عن الرسول ﷺ وما يتعلق بنسبه وأصحابه وأتباعه من حيث الأحداث الإسلامية الكبرى وشعائرها. فتولدت 'كلاتي مالى' عن الواقعة التي حدثت في مجلس الرسول ﷺ عن عجوزة حاملة على رأسها، استعانت بأعضاء المجلس لوضع بعض الأشياء على رأسها فعجزوا كلهم عن حملها حتى جاء حسين بن على (ر) حفيد الرسول ﷺ ووضعها على رأسها، ويعتقد أن هذه الواقعة تشير إلى عظمة الشهادة لحسين بن علي رضي الله عنه. وقد اتخذها ويديار موضوعا لأبياته الشعرية وسماها بـــ'كلاتي

مالى'[1]. وذاع صيتها بين النساء إذ تعوّدن على معالجتها في محافل الزواج ومجالس الفرح خصوصا في 'كي كوتي باتو' (*Kaikottippattu*).

أنشودة مولابورانام (*Moolappuranam*): وهي عبارة عن بيان حياة الرسول ﷺ من المهد إلى اللحد، تتضمن النبوة والزواج بخديجة وفاطمة بنته وزواجها بعلي رضي الله عنهم أجمعين في ثمانية أناشيد بتعدد إشال الشعرية المليبارية مثل 'أوفنا جايل' و'أوفنا موروكام' وما إلى ذلك، وتعودت جماعة المغنين على إنشادها في حفلات الزواج ومهرجانه بالتصفيق من الحضور.

أنشودة قصة السلاسل (*Salasil Quissappatt*) : ويؤكد المؤرخون على أنها دوّنت في الخامس عشر أو السادس من عمره اتباعا للقصص الفارسي عن الغزوات الساقمة التي حدثت بين ابن بائل – القائد الأعظم، ومعه الجنون والأرواح – والحيوانات المتوحشة، وقد أجيد تلحينها بإتيان الألحان الموسيقية بمبدئها كأدوات حربية وقواها كما فعل كنجان نمبيار (*Kunjan Nambiar*) الأديب المليباري في ديوانه سيامنداكم تولاّل (*Syamandakam Thullal*) – الملحونة بها. واتبعها ويديار في ديوانه في إشال 'أوشا' المشهور هناك.

إليبادا وسليقة بداباتو (*Elippada & Saleequat Padappattu*): 'إليبادا' موضوعه هو المعركة المحترمة بين القطاط والجرذان، ثم جاء بديوان 'سليقة بداباتو' في السابع عشر من عمره موضّحا بسالة علي رضي الله عنه وأصحابه الأبطال في المعركة، ولكن معتمدا على الذاكرة بدون أي براهين تاريخية.

---

[1] كلمة 'كلاتي'، لعلها منحرفة من 'كلاواتي' بالمليبارية، تعنى بها 'العجوزة' بالعربية.

قصيدة بدر المنير حسن الجمال : وفي العشرين شهدت حياته إنجازا عظيما، حيث دوّنت القصائد الغزلية وظهرت على المسرح العام، فلقب بـــ'مها كوي' أي الشاعر العظيم (Mahakavi). وتذوقت الجماعة أخبار ووقائع غزلية وكانوا جاهلين عنها، إذ ترسم فيها عاطفة العشق والغرام وحزن الفراق وحلاوة اللقاء مع ما فيها من عواطف رقيقة. وهي نسخة مليبارية لكتاب معين الدين شاه، مضرب القصص الفارسي بالأمثال.

وتقع أحداث القصة في مدينة 'أسمير' بدولة 'هند'، وبطلتها هي 'حسن الجمال' بنت ملك بـــ'محاسين' عاشقة، و'بدر المنير' ابن وزير عاشقا، ومعهما بعض العفاريت والأرواح والجنّ مع الأبطال الآخرين، وتمرّ القصة بالأحداث المدهشة والوقائع المفضلة بها. وقد أعدت القصيدة بإطار هذه القصة المروية.

وإن ويديار قد مثلها بتسع وتسعين بيت بأوزان (إشال) مختلفة لأنشودة مهابلا، يفسر ويصف جمالهما البدني ووقوعهما في الغرام وكانوا رفقاء في اللعب، وحياتهما الغرامية وحصول 'أبو زياد' على الانقطاع لنيلها عشيقة له بعون العفاريت، والمعركة مع ملك 'بهجر' والجن 'مشتاق'، وقد فاتت ذاكرتها بصوته الفاحش وحصلها وأخفاها في أعماق البحر.

وما زال بدر المنير باحثا عن عشيقته، وبسوء الحظ وقعت بأيدي الجن 'شداد' ورماه إلى البحر وظل يصيح باسمها، والتقى بـــ'عبيس' مع صاحباتها فعشقت به فعلق بسحرها. ثم نجى عن أعماقها طائرا بجناحيه، ونزل ببلاط 'قمربان' – سيدة الجن، حيث تستريح في سريرها عارية، وكاد أن يقع بالغزل بها ولكن الذاكرة عن عاشقتها ردته عنها، فطار منها بختام قمربان. ثم جاء إلى مشتاق وفسر قصصهما ونالها بنصرته ووصلا إلى بلاط محاسين بتعاونه، ثم انعقد الزواج بينهما.

وأناشيده مرموقة بالنغمات الموسيقية والفكر العاطفية أكثر من إنتاجاته الأخرى، إذ يهتم بالنغمات الإشارية وإشال المتتالية والجمال التركيبي. فتبدي القيم الفنية بموجوداته الفكرية فيها وعبقريته في مجال أنشودة مهابلا.

وإن القصة تبدي فكرة استقلال النساء، كنّ محبوسات ومغلقات في بيوتهن، وتهدي إلى حرية النساء لزواج من يحببنه، وتحرّضهن على التحرر من الظلم المنزلي، وتحثهن على الخروج منها. فيا للأسف! اتهمه العلماء بإملاء العشق والغرام وزرع الفواحش في نفوس الشبان، فنفوه عن بلاده، فاستحال عليه بتدوين 'قصيدة قصة بدر الكبرى'.

<u>قصيدة قصة بدر الكبرى (*Badr Quissappattu*)</u> : وقد نالت القصيدة الترحيب الواسع من مهابلا، لأنها تعكس القصة الدينية وشرائعها بعد أن نسجها في الفكرة برعاية الترتيب، وقد شبه الأدوات الموسيقية بقوات المعركة ومثلها بأجود. وله إنتاجات أخرى مثل 'بدر مالى' و'بدر بيت' و'بدر أوفنا' و'بدر قصّة'، وارتحل مفتشا عن المواد لها طول البلاد لنظمها وترتيبها حسب التاريخ.

ولم يتجاوز الرابعة عشر من عمره حتى لُحّن بدر بدا باتو *(Badr Padappattu)*، في لغات عديدة مثل المليبارية والعربية والسانسكريتية والتاملية والكانادية والعامية لمهابلا، أنشدها على كوندوتي تنغل (*Kondotty Thangal*) بلحنها الموسيقى. واتخذها المجتمع للإنشاد في حفلاتهم الأدبية في المعاهد الإسلامية إذ يعتبرونها من المستحبات الدينية.

وهي تبدأ بثناء الله ووصف الهجرة وزحاف الرسول ﷺ طامحا لأبي سفيان وهو يقود تجاره، واستعداد أبي جاهل للالتقاء به، ودعائه بامساك قلة الكعبة

وركوبه على الحصان. والأدوات الحربية والنحاس كلها شبهت بالأدوات الموسيقية مثل الطبل والجرس والدف والرباب والكنارة والعود وأوكارنا وما إلى ذلك. واتخذها استعمالات مجازية وزينات مناسبة للأبيات القصيدية، وانتسبت إليها الكلمات المناسبة بأصوات الآلات المنبثة.

ملابورم بدا باتو (*Malappuram Padappattu*): وهي تصوير المعركة بين طائفة ناير وجماعة مهابلا نتيجة لسوء التفاهم بينهم، ولكن أدت إلى تدمير الرفاقة بينهم. وكان 'بانرمبي'– سلطان ملابورم – وآل مركار – جابي الضرائب له – خصومان فيها. حاول آل مركار لأخذ الضرائب من النيار، فبدأت العداوة وتبعها الالتقاء بينهم.

وقد أصيب مهابلا بخسائر فادحة في الأرواح والممتلكات بسبب الحرب. ولما علم بانرمبي الحق تاب، لأنه تعرف على بطولة مهابلا وبسالتهم مباشرة بالتقائه مع سلطان كوتاكل (*Kottakkal*) وكان قواده كلهم من جماعة مهابلا، فعوّض لهم ما خسروه في هذه الحادثة المؤلمة، وبنى مسجدهم ثم قامت العلاقة كما كانت من قبل.

والقصيدة تبدأ بحمد الله والثناء للرسول ثم تتدرج إلى تاريخ كيرالا وتشيرمان فرمال وحياته وفقا لكيرلولباتي. وتصف بعدها مسجد 'ملابورم' المبنى بقيادة سلطان القرية، وتُبيِّن فخامة فنونه الصناعية. ثم تصوّر الحوادث الحربية والوقائع المؤسفة هناك. وإنه استقر بملابورم لإتمام الحاجة وتجميع المواد لها، واشتهر بأول قصيدة حربية بكيرالا.

وحفزت هذه القصيدة الحربية آل مسليار (*Alimusliyar*) ووارين كنت كنج أحمد الحاج (*Varian Kunnath Kunj Ahmed Al-haj*) وغيرهم فى 'مهابلا لهلا'

(*Mappila Lahala*) بـــ١٩٢١م، وكانوا أيضا يحرضون أصحابهم بإنشاد هذه القصيدة الحربية التي تعبر عن عواطف أصحابها. ويروى أن نسختها قد اكتشفت من ذروع الشهداء بـــ'فوكوتور' (*Pookottoor*).[١]

وتوالت جهوده في تدوين القصائد المتعددة، ويعتبره الشعراء الموجودون بكيرالا كلهم 'الشاعر الكبير'، ولا شك في أن إنتاجاته الفخمة كلها لعبت دورا باهرا في إثراء الأدب المليباري حتى يرى 'جي شنكرا كروف'(*G. Shankara Kuruppu*) الشاعر الأكبر "ولم يكمل الأدب المليباري إلا بقصائد مهابلا وغنائهم".[٢]

تشيتواي بريكوتي (Chettuvayi Pareekkutty)

ولد بعام ١٨٤٨م، واشتهر بإنتاجه الأول 'سوبهاكيا سندري' (*Soubhagya Sundari*)، عن جمال حور العين بالجنة وزينتهن، ثم قام بتدوين 'فتح الشام'، واشتهر به بين الناس حيث يصور فيها حادثة 'فتح سوريا'، وأكمله في عام ١٨٧٧م في سنّ التاسعة والعشرين.[٣]

ويصور فيه رثاء زوجة بجانب الشهيد بحيث لم يكمل إلا شهرا بعد الزواج، وبعضهم يرون أنه لم يشبع أوزان نشائد مهابلا، وله كثير من الأبيات المتعلقة بالملاحم والأبيات المشهورة وغيرها.

---

[1] وي. ام. كوتي؛ ***مها كاوي مويين كوتي ويديار*** (الشاعر الكبير مويين كوتي ويديار)، ساهتيا أكّادامي، نيو دلهي، الهند، ٢٠٠٧م. ص: ٨٣.

[2] وي. ام. كوتي؛ ***مهابلا باتندى جرترا سنجارنغال*** (الرحلات التاريخية لأناشيد مهابلا)، كيرالا مهابلا كلا أكادمي، كاليكوت، كيرالا، ٢٠٠٦م. ص: ١٥.

[3] Abubacker, K., Koduvally (Master); "**Literary Tradition of Kerala Muslims**", ***Al-Bahjath***, (Souvenir) (1992), Vatakara, Kerala: *b.u.s.a, Rahmania Arabic College, Katameri*. P: 65

وي ام كوتي (V.M. Kutty)

ولد بـــ'بوليكل' (*Pulikkal*) بمقاطعة ملابورام في ١٦ نيسان في عام ١٩٣٥م لأبوين كريمين 'أنين كوتي مسليار' و'إتّاجوكوتي' (*Unnenkutty Musliyar & Ithachukkutty*). التحق بالمدارس وأخذ منها العلم، ونال شهادة الثانوية في عام ١٩٥٤م وشهادة التدريب في ١٩٥٧م، وفي نفس العام التحق بالمدرسة الابتدائية كرئيس الأساتذة.

بدأ مثوار أغانيه بالراديو الهندي (*All India Radio*) وهو طالب في مرحلة التدريب، واشتهر بـــ'آكاشواني كاليكوت' (*Kozhikkode Akashawani*) وشدّ مئزره فيها وأسَّس جمعية للفنون، ومثلها في أواسط المجتمع باستخدام الأدوات الموسيقية، وكانت قبلها منحصرة في بيوت الزواج والحفلات الأدبية أو الفنان فقط. وقام بنشرها في المجتمع فتعرَّف الناس أجمعون عليها.

وكانت الأناشيد كلها ملحّنة بـــ'عربي مليالم' لا يعلمها غير مهابلا، فحوَّلها إلى المليبارية الخالصة. ودرّب المغنيات على تلحينها وإنشادها وأعطى فرص التمثيل على خشبة المسرح، واشتهرت هذه الأناشيد في المجتمع ونالت شعبية واسعة. وقد أمَّر جماعة الغناء لحفلات عديدة في كيرالا والولايات الأخرى والدول

راوو (*Pathinalam Ravu*) وأولباتي (*Ulpathi*) وسمّانم (*Sammanam*) ومانيا مها جننغالى (*Manyamaha Janangale*) وسمّيلانم (*Sammelanam*) ومارك آنداني (*Mark Anthony*) و ١٩٢١ وغيرها.[1]

وإنه لا يزال عكوفا على ترويج فنون مهابلا وأغانيها، وقد كثرت المقالات والكتب والدواوين والأشعار والأبيات في فنون مهابلا. ومن إنتاجاته القمة كرويكوت (*Kuruvikkooth*) هي قصص الأطفال، ومسرحية 'مهما' (*Mahima*) وبهاكتي غهانانغال (*Devotional Songs*) والأغاني التعبدية (*Worship Songs*) ومايتري غهانانغال (*Maithree Ganangal*).

ومن كتبه 'ويكام محمد بشير مالا باتو' (*Vaikom Muhammed Basheer malappattu*) و'مهابلا باتندى لوكام' (*Mappilappattinte Lokham*) (مجموعة المقالات) وإشال نلاو (*Ishal Nilavu*) (أناشيد مهابلا)، ومهاكوي مويين كوتي ويديار (حياته وآثاره) المنشور من قبل مجمع الأدب المركزي، و'مهابلا باتندي تاي ويروكال' و'مهابلا باتندي جرترا سنجارنغال' المنشور من قبل مجمع فنون مهابلا بكيرالا.

وقام بتكريمه مجمع الموسيقى والمسرح الكيرالي (*Kerala Sangeetha Nataka Academy*) ومعهد دراسات مهابلا (*Institute of Mappila Studies*) ولاكشا دويب بريشاث (*Lakshadweep Parishath*) وغير الجمعيات، وقد منحت له جائزة تي عبيد (*T. Ubaid Trophy*).

---

[1] K. Rajan,; "**Widening the reach of Mappilappattu**", ***The Hindu Daily*** (News Paper) Friday Review, March 16-2007, P: 3

وقد عمل بالإخلاص وبذل كل غال ورخيص لرقي الفنون وازدهارها، تقاعد عن وظيفته في عام ١٩٨٥م، ومثل أناشيد مهابلا أمام 'راجيو غاندي' (*Rajeev Gandhi*) و'نارا سمها راو' و'سونيا غاندي'، وتوظف قاضيا للفنون الأدبية الحكومية منذ عشر سنوات ماضية.

واشتهر بتلحين أناشيد مهابلا وغنائها منذ حوالي خمسين سنة، والآن إنه يخرج الأناشيد الاتفاقية (*Maithree Songs*)، والمجتمع في حاجة إلى التعرف على المساعي والجهود الجبارة التي بذلها هذا الإنسان لإعلاء كلمة الفن.

وحاليا إنه عضو في مجمع الموسيقى والمسرح الكيرالي (*Kerala Sangeetha Nataka Academy*) ولاليتا كالا أكادمي (*Lalitha Kala Academy*) ومعهد تعليم مهابلا وموين كوتي ويديار ساركا أكادمي (*Moinkutty Vaidyar Smaraka Academy*)، وينتمي إلى لجنة معهد تعليم مهابلا (Institute of Mappila Studies) وجمعية الرفاهة للموسيقيين (Musicians Welfare Association) وغيرها.

<u>او ام كرواراكوندو (O.M. Karuvarakundu)</u>

هو 'او ام موتوكويا تنغال' (*O.M. Muthukoya Thangal*) المعروف بـــ'او ام كرواراكوندو' (*O.M. Karuvarakundu*) نسبة إلى مدينته التي ولد بها في مقاطعة ملابورم، ساهم بتأليف الأبيات الغنائية وعلى الخصوص أناشيد مهابلا والقصائد المتكاملة بفكرة النشائد، وأبيات أوفنا والدف، وسجل القصص والتاريخ فيها، وقد طار صيته في طول كيرالا وعرضها كفنان مهابلا بينهم.

وقد قدم إسهامات جليلة في هذا المجال بتصنيفاته العديدة ذات قيم مرموقة، ومن أشهرها 'مهابلا كلاكل' (*Mappilakalakal*) و'او. ام. اندى تانيميارنا مهابلا باتوكال' (*O.M. inte Thanimayarna Mappilappattukal*) و'إشال بونكاونام' (*Ishal Poonkavanam*) و'او. ام. اندى بهاكتي غهانانغال' (*O.M. inte Bhakhthi Ghanangal*) و'أوفانا مونجاتي' (*Oppana Monjathi*) وما إلى ذلك.

وقد توظف قاضيا لفنون مهابلا في الحفلات الأدبية والمدارسية، والأمين العام لـــ'إشال أرانغ' (*Ishal Arangu*) بمجلس الأدب والفنون لمهابلا بكيرالا، وغنَّى الناشدون المعروفون أناشيده مثل إيشوداس (*Yesudas*) وجيترا (*Chithra*) وسجادى (*Sujatha*) وغيرهم. وقد منحت له ثلاث جوائز مثل جائزة بوليكوتل جنْما شتابتي (*Pulikkottil Janma Shadapthi Trophy*) وجائزة كيرالا مهابلا كلا ساهتيا ويدي (*Kerala Mappila Kala Sahithya Vedi*) وجائزة انستيتيوت أوف مهابلا ستاديس (*Institute of Mappila Studies*) وغيرها بناء على جهوده المخلصة.

وهو رائد أناشيد آلبوم (Album Songs) 'مداد'[1] ثم 'جديد' و'مديد' و'ميلانجي باتوكال' و'إلهي' و'مراد'، وكرم بميدالية ذهبية من 'مجمع الموسيقى مهابلا بكيرالا' (Kerala Mappila Music Academy). وقد تبحر في مجاله وتعمق في منصبه حتى ذاع صيته في كيرالا وفي البلدان الخارجية.

---

[1] او. ام. كروراكوندو؛ ***أوفانا مونجاتي*** (رائدة أوفنا)، ويكاس بوك سطال، منجيري، كيرالا، ٢٠٠٥م. ص: ٤

الباب الثالث

أصناف الفنون التمثيلية لمهابلا وأشكالها

الفصل الأول : رقص أوفنـــا

الفصل الثاني : ألعوبة كولكـــالي

الفصل الثالث : ألعوبة ضرب الدف

الفصل الرابع : ألعوبة ضرب أرابانا

الفصل الخامس : الأغاني المنشدة في الفنون التمثيلية

فكرة عامة عن الفنون التمثيلية

وقد أجمع الفنانون والمعاصرون على أن الفنون التمثيلية لمسلمي مهابلا تلعب دورا هاما في حركات إصلاحهم بقيمها المرموقة وثقافتها الناضجة، وتثبت قيمتهم ومكانتهم بين المحدثين، وتجذب اهتمام الناس إليها لما فيها من دروس وعبر وعظات وغناء فكري وثقافي. ويتضمن هذا النوع أصنافا مختلفة أكثرها ما توارثوا عن العرب بعلاقتهم بها أو العائلات العربية المقيمة في أرض كيرالا إما كلمة أو شكلا أو ألحانا أو غيرها.

وتعكس هذه الفنون حضارة الجماعة الكيرالية وتقاليدها وعقائدها وأعرافها وعاداتها التي توارثوها، وبالأخص ما يتعلق باللباس واللسان والأعياد. وقد حثّ العلماء وتشجّعوا على استماعها واستمتاع بها وممارستها في المناسبات والمحافل والمجالس لهم بموافقة حرمة الدين، فاتخذها الكيراليون وتوسعوا بها إلى أنحائه المتعددة المتنوعة.

وقد جرت مناقشات عديدة حول الفنون التمثيلية، ومنها أنواع كثيرة تتعلق بالكيراليين، وانتشرت آدابهم بين المعاصرين، تميّزت بتعددها وتنوعها وتشابهها فيم بينها، حتى يحسّ متذوقوها كأنها من أصل واحد. ولذلك بعض الفنون تعتبر مز فنونهم بدون براهين معيّنة ومؤكدة.

سأتكلم الآن عن بعض الفنون التمثيلية لمهابلا في كيرالا وعن كيفي بدايتها ونموها وارتقائها وانتشارها وتطورها وكرامتها، رغم أن أشكالها وأدواته وقوانينها تتعلق بالتمثيل. سيتحلى لنا ما لها من القيم الأدبية واللغوية بفضل علاقته بالعرب والعربية.

الفصل الأول

رقص أوفنـــا

وقد حظى الفن التمثيلي 'أوفنا' (*Oppana*) بشعبية في المجتمع المهابلي منذ تاريخهم القديم، وإن كانت المجادلات لا تزال تجري بين الفنان الممثلين (Performing Artists) والمؤرخين عن تسميته ونشوءه وكيفيته حتى تناقضت الآراء عندهم. وعجز التاريخ عن ضبط هذه الأمور بقلة الدلائل والسجل المدقق، وتقوي المناقشات بالتحيز والتغرض فيها.

وقد اشتهر هذا الفن التمثيلي طول كيرالا وعرضها حتى النصف الأول من قرن العشرين باسم 'كليان باتو' (Marriage Song)، لأنه يوجد بشكل النشيدة المخلوطة بالصفقة في مناسبة احتفال الزواج ووليمته إما في بيت العروس أو العروسة. أو يعرف بـــ'وتاباتو' (Round Song) معتبرا على إقامته مستديرة المغنين، أو ميكاتلا باتو (Portico Song) لتكوين الرواق منصة التمثيلية ورقصه.[1] وأيّا كان الأمر اتخذ الناس هذا الفن وترحبه بوسعة قلوبهم وذاع صيته فيهم بأساليبه المدهشة ومغناطيسيته العالية.

ويرى جمهور العلماء أن كلمة 'بان' (*Pana*) تعني بالغناء والنغم، و'أوبا' (*Oppa*) بـــ'الجماعة' في المليبارية، وركبت الكلمتان وجعلت أوبابانا (*Oppapana*) ثم تحولت إلى 'أوبانا' أو 'أوفنا' معناها 'غناء الجماعة'.[2]

---

[1] بنّور، بكر؛ (محرر)، ***مهابلا كلا دهرياناام*** (مرآة فنون مهابلا)، ساهتيا براورتاكا ساهكارانا سانغام وناشنال بوك سطال، كوتايم، كيرالا، ١٩٩٨م. ص: ٤٣

[2] او. ام. كروواراكوندو، (محرر)؛ ***مهابلا كلاكل*** (فنون مهابلا)، ويكاس بوك سطال، منجيري، كيرالا، ١٩٩٥م. ص: ١٦

ويروى أنها منقسمة من إشال 'نشائد مهابلا' (*Mappilappattu*) أو ألحانها مثل 'أوفناجايل' (*Oppanachayal*) و 'أوفنامروكام' (*Oppanamurukkam*) التي تنشد في هذا الرقص، وبمرّ الدهور اشتهر بـــ'أوفنا' فحسب، خصوصا بعدما تمتّ الأشكال لأوفنا، أو مقتبسة من كلمة 'حفن' بالعربية يعني "بملء الكف أو الكفين من شيء"، لأن أدوار الكفين في الرقص حاسمة جدا، ثم تحولها إلى 'أوفنا' بمعالجة الشفوات. أما الكاتب المشهور او. أبو (*O. Abu*) يراها "وهي متخرجة من كلمة 'أوفاناي' بالتاملية يعني بها التجميل".[1]

المناسبات لرقص أوفنا

ولا شكّ أن قوم مهابلا كانوا يحرصون على الأعياد الدينية والاحتفالات الفرحية والمهرجان الموسيقية والأغذية والسينما، ولعل أكثرها متعلقة بالعقيدة الإسلامية مثل العيدين المباركين وميلاد الشريف وأيام رمضان، أو بالحياة الإجتماعية كالحلقات الشعرية والأندية الأدبية والعادات، أو بالتقاليد القومية مثل غسل النساء بيوم الأربعين بعد الولادة وختان الصبيان وتحليق الأطفال. ومن الأخص، كلهم يشتركون فيها وينتفعون عنها كيفما تتفق عقيدتهم وحرمتهم الدينية.

وفي هذه الحفلات المتعددة يجتمع جماعة الغناء المخصوصة من الذكور والإناث، ولها دور حاسم في تكريم الأضياف الذين ينتقلون إليها وترحيبهم، وعليهم أن يجعلها مملوءة الفرح والسرور لكل الحاضرين فيها. وإذا وقع أيّ نقصان أو

---

[1] O.Abu, **"Oppana"** (Mal.), ***Kerala Mappila Song Lovers Association Souvenir,*** Calicut-1991, P: 134

مغلوط فيها، رُبّما يقطع الأنساب به. وهذه الجماعة تغنون النشائد باتباع الصفقات والحركات الجسمية إما بوجود الخطوط القدميّة واليدوية أو أمثالها.

ولا يزال جماعة المغنيين بأناشيدهم في السقيفة حتى يستعدّ العريس أو العريسة للنقول إلى بيت الزوج مع أصحابهم. وينتقل العريس إلى جماعة المغنين والممثلين ثم يبدأون رقص 'أوفنا'، ويقاد بعده بالمغنين إلى بيت زوجته طول عجز الطرق المملوءة بالأناشيد والصفقة، ويصادف فيها الأناشيد العربية والأشعار الحالية خصوصا في مليبار الجنوبي، وعند الحاجة يجتمع عباقرة نشائد مهابلا أيضا.

ولعلّ الغناء مدحا لأصحاب البيت أو العريس والعريسة، أو وصفا بكرامة صاحب البيت مع ذكر جوائزه في المجتمع، أو شجاعته بالأخلاق الممدوحة أو على من تنعقد الحفلات أو مثل ذلك على كل ما، أو ذمّا وعتابا على خصومهم. وأحيانا يزدحم فيها الجماعة أو أكثر، فطبعا تنبت المنازعات والحروب الغنائية بين الجماعات حتى تشتدّ وتطول إلى أيام، كلهم يحاولون للدرجة العليا ولإظهار عبقريتهم ومهارتهم على الآخرين.

فهنا يحتاج لسيدها إلى تلحين الأنشدة حينما يستعد لمسابقات الأغنية نسبة إلى الأوقات، ويكون معارضة على الأعداء وايحاءا على أهلهم بالصفات وتجميلهم بالنعم وتجنبهم عن النقم. وهنا يظهر في نفوس مهابلا مهارة تشيتواي بريكوتي (*Chettuvai Pareekutty*) وبي. تي. الكوندوتي (*P.T.of Kondotty*) – وزوجته رئيسة جماعة المغنيات – ممن بلغ بهذا المجال، وقد انزلق أوفنا بطول هذه المجادلات والمعارك النشيدية والتمثيلية تلحينا للأغنية وحماية للسيّد.

وان قاعة البيت أو السقيفة المستعدة تكون معرضا لهذا الفن التمثيلي للذكور، أما الإناث فهن يمثّلن مستديرات بالعريسة مع مختلطات بالصبايا. وإذا كانت الإلتقات الغنائية بين الذكور والإناث فتنعقد بقاعة البيت أو بعرفة الاستقبال. فيوجد لكل الجماعات رئيسهم المعروف بـــ'موبان' (*Mooppan*) أو 'كروكال' (*Gurukkal*) ، أو رئيستهم المعروفة بـــ'موباتي' (*Mooppathi*).

ويبدأ الرقص قائمين أو جالسين في حلقة أو كتلة مفرشة، ثم يصفق مناسبة بألحان الأنشدة والأغنية. وتوزع القدماء هذه الجماعة إلى أصحاب الغناء (دون الصفقة) وأصحاب الصفقة مع الغناء، ولم يحرضوا النوع الثاني بفتوى أن الصفقة مكروهة في الدين، فتولدت فرقة المصفقين وفرقة المغنين، وجمد انتشاره بسنوات متتالية.[1] ولكن بمرّ الدهور أشرقت الحفلات بهم وإن اشتدت الخلاف بين جماعة المصفقين والمغنيين (بعدم الصفقة)، وظهرتها حتى بتحريم الزواج بينهم، والصفقة يتبع الغناء بأنحاء مليبار.

وتعيّن فنان مهابلا عدد راقصي الجماعة لأوفنا بستة أعضاء ذكرا كان أو أنثى، ولكن لا يجوز الاختلاط بين الجنسين، ويجلس في وسط الفنانين من تنعقد عليه الحفلات، فيرقص على العريس أو العريسة بمناسبة الزواج، أو الصبي والصبية وحنّاء (*Henna*) بمناسبات محافل الختان وكاتو كوت كليانام (*Kathukuthu Kalyanam*) وميلانجي كليانام (Henna Marriage) على التوالي. ويذم ظهور الحمو (Father in law) والحماة والدلاّلة (Broker) وغيرهم فيه، كما يوجد ببعض الأحيان في كيرالا.

---

[1] Vilayil, Rahman,; **"Koyamarude kalyana visheshangal"** (Mal.), ***Aaraamam special issue 2002,*** Calicut, Kerala , P: 126

وبافتتاح الأناشيد برئيسهم يتبعونه الباقون ويمثلونه حسب نظامه وقانونه بالصفقة. ويبدأ بالبسملة والحمد لله والثناء إلى رسوله ﷺ بدون صفقات اليد وحركات الجسم وخطى الأقدام، ولكن ملحونا بالشفوي. ثم يدخلون الحركات الجسمية والخطوات القدمية والصفقات اليدوية وما إلى ذلك من الحركات التمثيلية الماسة.

الأدوات المستعملة فيها

وأكثر الأحيان ينعقد رقص أوفنا بدون متابعة الأدوات الموسيقية، ولكن يروى أن القدماء يستعملون 'كنارم' (*Kinnaram*) و'كوزي تالم' (*Kuzhithalam*) ببعض الجماعة.[1] وأما البعض يتخذون 'المبصقة' (Spittoon) المكونة في مركز الفنانين ثم يرقصون حولها حسب النغمات المصدورة منها بالدقوق. ولم يروي التاريخ ما عداها من الأدوات الموسيقية المستعملة فيها.

وبعض الفنان أجمعوا على استعمال الأدوات الموسيقية المعاصرة، لأنها تفترس نفوس السامعين وتدعوهم إلى العالم المغناطيسية العاطفية مع تخبير أغراضها المهمة، وتحرض الفنان بالأغنية المرفوعة بالصوت مع الصفقة وبدون أغنية خلفية.

وتجوز الفنان أن يكون مثيلا لحضارات مهابلا ومنعكسا بها، بإرشاد ما يجوز فيه وما لا يجوز من أدواته المستعملة فيه، فيُستحب تمثيله في ملابسهم الريفية والعامية، وهي السراويل الأبيض والقبّعة للذكور في بيوت الزواج، ولا يجوز القمح والصندل وما إلى ذلك بل الرائحة يجوز. وكاجيا موندو (*Kachiya Mundu*) الذي

---

[1] وي. ام. كوتي؛ "**أوفنا – الإناث**"، او. ام. كرواراكوندو، (محرر)؛ ***مهابلا كلاكل*** (فنون مهابلا)، ويكاس بوك سطال، منجيري، كيرالا، ١٩٩٥م. ص: ٣٢

يتطرف له بحاشية الأخضر وكميس الأبيض للإناث، وبعض الحلى بأعناقهن والأسورة بأيديهن والحناء (*Henna*) في أيديهن وأرجلهن.

ولا يستحب معالجة أدوات المعاصرة مثل الأحمر الشفوي والزغفران وألوان الأصابع وما إلى ذلك. ولكن بعضهم مثل وي. ام. كوتي (*V.M Kutty*) يرون بترحيب النزعات المعاصرة في هذه الفنون، مثل معالجة اللباس والحلي والألوان في الوجوه مناسبة للمعاصرة إما في الأنواع أو الألوان أو الأشكال عند الحاجة الماسة. ومع ذلك إنه تحير العوام وفتك آرائهم بتمثيل أوفنا مدورة بحناء بدون عريس أو عريسة، عكسا على اعتقاد العوام إذ أنها تتعلق بالزواج والعروسة فقط.[1]

الأغنية المنشودة فيه

وينشد فيه الأغنية التاريخية والتعبدية والزواجية والملاحمية وغيرها، أو النشائد الملحونة (Composed) بنفس الفنان، إما بلغة 'عربي مليالم' أو المليبارية أو العربية، أو الغناء المقتبسة من الأدباء التامليين. وبعض الأحيان تلحّن الأغنية حسب حاجاته ومناسباته، فالموضوع لها مدحا أو حمدا أو صفة وغيرها لرب البيت أو ربته أو العروسة، يصف فيها مروأتهم أجمعين ويحمد نسبهم ورجولتهم وما إلى ذلك من الأخلاق المحمودة.

ويمثّل هذا الرقص بأناشيد الأغنية الملحنة بإشال 'موركاتل جاتّ' (*Murukkathil Chatt*) و'موركاتل جروت جاتو' (*Murukkathil Churuttuchattu*) و'جايل' (*Chayal*) و'ايرو مروكم' (*Iru Murukkam*) و'توندام' (*Thundam*) و'كابا

---

[1] مقابلة شخصية التي عقدت به في يوم الجمعة المناسب ٢٠٠٧١٠٤١٢٠.

باتو' (*Kappappattu*) و'تونكال' (*Thonkal*) و'وينيلام' (*Vaineelam*) و'آكاشم بهومي' (*Aakasham Bhumi*) و'يمن كيت' (*Yemen Kettu*) و'كومب' (*Kombu*) و'آرمبا' (*Aramba*) ثم 'حكانا' (*Hakkana*)، والأنغام التاملية الأخرى التي دوّنها الأدباء التامليون.

وقد نالت الحرمة بكثير من الشعراء بتدوين الأناشيد له، مثل موين كوتي ويديار (*Moinkutty Vaidyar*) ووي. ام. كوتي (*V.M. Kutty*) واو. ام كرواراكوندو (*O.M. Karuvarakundu*) وغيرهم، وتجيء في جملة النساء في. كى. حليمة بيوي (١٩٠٩م) (*P.K Haleema Beevi*) وآمنة بتورية (*Amina Puthoor*) وكنج آمنة الكندولية (*Kundil Kunjamina*) وغيرهن، يضحن حياتهن لأناشيد أوفنا القديمة بسلسلتهم الغنائية. وبعضهم يدوّنون الأناشيد ويغنونها معا.

وأما سلسلة النشائد المشهورة لأوفنا هي تروترولا مالا (*Thirutharulamala*) ورسانكريتا مالا (*Rasamkrithamala*) لبايل قيات (*Payyal Quayyath*)، وجندرا سندري مالي (*Chindirasundarimala*) وبدر المنير أوفناباتو (*Badrul Muneer Oppanappattu*) لفي كى حليما بيوي (*P.K. Haleema Beevi*)، ومنغابونغار سنغيدام (*Mangalapongara Sangeetham*) لفي كى كويا (*P.K. Koya*)، ومنغلالنكارم بدوكباتو (*Mangalalankaram Pthukkappattu*) لكى تي آمنة (*K.T. Amina*)، وغيرها.

وفي جملتها سبهالنكار سنغيدام (*Sabhalankara Sangeetham*) لكى محمد كوتي (*K. Muhammed Kutty*)، وبنجاك نكرتنامالا (*Panchaka Nakaratnamala*) لسي في حسن كوتي (*C.P Hassan Kutty*)، وسوريا كوماري مالا (*Surya Kumarimala*) لأوليل كنجي محمد (*Kunchi Muhammed of Oliyil*) وجياماني مالا

(*Jayamanimala*) لام بريكوتي (*M. Pareekutty*)، ونشيدة شبها ولنكي (*Sabha vilanki*) لعبد القادر ولوتاندي بكنور، (*Veluthandi Abdul Kadar of Kannur*) وسوبهاكهيا سندري (*Soubhagya Sundari*) لتشيتواي بري كوتي (*Chettuvai Pareekutty*)، ونشيدة التزويجي بروشار منغالام (*Purushara Mangalam*) لكى تي محمد (*K.T. Muhammed*)، ونشيدة أوفنا البدر لنلالم بيران (*Nallalam Beeran*) وغيرها تنزلق بشفوات محبي أوفنا ومتمتعيه.

ومعها ذاعت الصيت لتشريف نشيدة أوفنا (*Thashreef Oppanappattu*) المخصوصة للذكور لماتومال كنجي كويا (*Mattummal Kunchikoya*)، وميلانجي باتو (*Mailanchippattu*) للإناث.[1] ويوجد هناك كلاتي مالي (*Kilathimala*) ومولابورانم (*Moolappuranam*) لمويين كوتي ويديار (*Moinkutty vaidyar*)، وأما الأناشيد الأخرى لم يعرف مدونوها مثل أمّايي باتو (*Ammayippattu*) وأبّا باتو (*Appappattu*) وويتلا باتو (*Vettilappattu*) وآدي متهال برانم (*Aadimudalpuranam*) وغيرها.

وإن لحن 'آدي متهال برانم'(*Aadimudalpuranam*) هو أقدم من 'نشائد أوفنا' الذي ينشد بمناسبة الزواج، إذ يصور فيها حياة الرسول ﷺ وأخباره من الولادة إلى الرضاعة بل من المهد إلى اللحد كلها، ولكن أديبها غير معلوم حتى الآن.[2]

---

[1] وليكونو، بالاكرشنان، "**أوفنا إنّا كلا روبام**"، او. ام. كروراكوندو، (محرر)؛ ***مهابلا كلاكل*** (فنون مهابلا)، ويكاس بوك سطال، منجيري، كيرالا، ١٩٩٥م. ص: ٣٥

[2] مولوي، سي. إن. أحمد، عبد الكريم، كى. كى. محمد؛ ***مهتّاي مهابلا ساهتيا بارمباريام*** (التراث العظيم للأدب المهابلي)، بي سيار ا سهايي بي اس، كوزيكوت، كيرالا، ١٩٧٨م. ص: ٢٢٥

مساهمة أوفنا حالية

وأما الآن أن أوفنا يعدّ نوعا من الرقص على كل معناه، فاشتهر باعترافه في السينما المليبارية والحفلات الأدبية المنتشرة في كيرالا الراهنة، ولا يسمى به قبل خمسين عام. ومن المؤسف، إنه لا يتمسك اليوم طرافته وابتكاره، ولا ينشد فيه 'أوفناجايل' أو 'أوفنامروكام'- الألحان المشهورة منذ قديم الزمان، ولكن يمثل لأناشيد مهابلا (*Mappilappattu*)، وهى تحمل القيم حيث تستعمل الألحان المشهورة والتشابه فحسب. وبعضهم عبروا الحدود الابتكارية حتى يمثله لأيّ أغنية مسموعة بلا اعتبار طرافته، وأكثرها يسللون بالأشرطة وينتشرون بها واشتهره بتولية الأدوات الموسيقية.

فقد انحصرت أساليبه وتحولت طرافته وجمدت قيمه حتى يجده المجتمع كرقص مسرحي فقط، والآن انمحى الفن عن الحفلات المشهورة مثل الزواج واجتماع العوائل وغيرهما، فجعلته إلى جماعة المغنيين والمصفقين الخاصة بهم، بحيث الانتخاب إليه بناءا على رقص الفنان، لا قيم بحسن غنائه خلافا بالعصر القديم، فيقوم الغناء بعد التصفيق حسب ترتيبه، إذ يعتبر الغناء بالمرحلة الأولى عند القدماء.

وها تتدرج الأساليب القبيحة إليه بتصويره على كل الأناشيد جيدة كانت أو قبيحة. وبارتحاله طول المجتمع والحفلات الاجتماعية أدت بتغيرات وتبديلات أصلية حتى تساءلت على أصله وصافيته، والمجتمع المعاصرة يشاهدون هذا الفن في المجالس الأدبية والسينما بدل أن يقربه مباشرة بسقائف الزواج أو الحفلات الفرحية.

ومن المؤسف هنا، فقد انحصر ابتكاره وطرفه إلى الأبد، وتقلصت السقائف في أيدى النقمة لفرقة الموسيقية بدلا لأصحاب 'واتاباتو' أو أوفنا، وينشدون الأغنية المعاصرة باتباع الأدوات الموسيقية الراهنة. ويندفع إليها العوام بطول كيرالا وعرضها، ويستقبلون بالتقديرات من متمتعيهم ويترحبون بهم، إذ يهبون التسلية حسب حاجتهم وابتغائهم ونزعاتهم خصوصا للشبان. فسرقوا محافل أوفنا وهلكوا بها فكرة الناس الصافية ونتج به بتهديم أوفنا وإهلاك عبره، فضاقت في فكرة 'الفن للفن' لم تنعكس فيها حياة المجتمع شيئا.

وعلى كل هذا، أن القضاة لم بكن متجربين به أكثر من مشاهدتهم في السينما أو الحفلات الأدبية، ولا يعرفون اعتبار التقييم المقررة بالفنان. وبعد حلول ١٩٥٠م حدثت التبديلات وانتمى إلى المتدربين والمغنيين والمعترفين وفنان السينما، ثم إلى الأساتذة المهني له فقط، وكانت قبلها تتجرب بأهالي كيرالا أجمعين بأنهم فنانون ومتمتعون معا بدون تغييرات. وبهذه المرحلة الحاسمة بعُد أوفنا عن العوام وضاق بأيدي فتاك الفنون فانحصرت تنميته، ثم تحولوه إلى ما يشاءون.

وتخرجت المغنيات والنساء إلى أوساط المجتمع بغنائهن وتقدمنه لهم، وكانوا تقدمونه في أدوار البيوت أو المسارح المستعدة المخصوصة لهن. وبتأثير الجماعة حضاريا وفكريا أدى إلى اتخاذ الأساليب المحدثة، خصوصا النساء في الأزياء والملابس مع تبديل الآداب الغنائية وأساليبها، وكانت متقدماتهن يمثلن رقص أوفنا بلباس ريفية اتباعا 'غناء عربي مليالم'.

وتحرصوا على الأحداث والألحان الموسيقية المعاصرة بتغير الأخيلة التمتعية الفنية الجميعة، متمتعين إليها باعتبار أنها وسيلة حلّ المشكلات النفسية الموجهة في الحياة، وتوجهوا إلى الفنون المتفرع وفرقها مثل ديسكوا أوفنا (*Disco*

(*Oppana*) ودراماتك أوفنا (*Dramatic Oppana*) حيث يكون خطوات الرقوص السينيمائي وتغيير اللباس لحظة بلحظة.

وإن أوفنا يتعلق باللغة العربية وآدابها شعرا ونثرا، والأغنية المنشودة فيه أو الأفكار المتصورة بها، فلحن أغنية 'يمن كيت' (*Yemen Kettu*) يتصل بوزن 'الرجز' ونغم 'أوفنا' بوزن 'المديد'. وهاك المثال :

يا لبكرن أنصـــر لكلايبـــن　　يـــــــا لبكر أين أين الفـــرار

مالك الرحمن تندارولنـــالى　　محمود النبي تن ام برون راوى

وسيكون الكلام عنها فصيحا في الأبواب القادمة.

الفصل الثاني

ألعوبة كولكالي

وهي ألعوبة بعصى مخصوصة ومستعدة، المسمى ب'كول' (*Stick*)، بالالتفات إلى الأجانب متبعا ومناسبا لأنغام 'نشائد مهابلا' ولألحانها، يجب صحة الجسم لتمثيلها. ويتمهّر فيها بممارساتها المطولة بالشهور، توجد في أنحاء الريفية القديمة بكيرالا منذ القديم، ثم شاعت إلى قوم مهابلا منهم.[1]

وقد انتشرت 'فنّ كولكالي' بين المهابليين من حيث أنها فنّ كيرالي بالمعانى المتنوعة، يرى بين طائفة ناير وحريجان باسم 'كامبو كالي' (*Kambukali*) نسبة إلى العصى إذ تمثل وتساهم بها الفن. ويعتقد طائفة حريجان أن 'بنجاباندواون' (*Panchapandavan*) اخترعوها لحل مشكلاتهم الحياتية المنفردة عن الناس، ويمثّلونه بدون القوانين المستقرة، ولكن بشرط أن يلبسونهم تاتو (*Thattu*) مع عصابة عامة.

وهي تعرف بـــ'كولادي كالي' (*Koladikkali*) أيضا، بأنها تعرض بضرب العصى بين الممثّلين، وقد عيّن المعاصرون هذا النوع للإناث بسهولته في التمثيل، وبذا يوجد ممارساتها بين الإناث والصبيات في المعاهد الأهلية ويعتبرنها ألعابا رياضة لهن. وباقيها للذكور بوجودها الحركات السريعة والخطوات المشقة.

---

[1] دي بي آليكوتي كروكال، "**كولكالي أورو آيودهانا كلا**"، او. ام. كرواراكوندو، (محرر)؛ ***مهابلا كلاكل*** (فنون مهابلا)، ويكاس بوك سطال، منجيري، كيرالا، ١٩٩٥م. ص: ٧٣

ويعرضونها مستديرين وضاربين بالعصى المستعدة لها، وملتفتين إلى أنحائهم وأجانبهم اليمنى واليسرى والأمام والوراء إما جالسين أو قائمين، وتضرب عصاهم إلى الأعلى والأسفل تدريجيا، ولكن بترتيب نظامي ومجموعة بين الممثلين. ويقادون بسيدهم الذي ينشد الغناء للفنان الباقين ويتبعونه بألحانه، الغناء والإشارات المقودة للفنان هي دورها المهم.

والنشائد تقود بالملاحم والقصص والقوانين والمسرحيات والمأساة والبطولات وما إلى ذلك من الأحداث، وتتدرج سرعتها وضربها متساوية حسب سرعة النشائد وتدريجها، فتسرعها أحيانا أو تخفض حتى في أواخرها. وينعقد هذا الفن بمناسبة حفلة 'أونام' – حفلة وطنية،[1] أو حفلات الزواج وما إلى ذلك.

ويحسب أن كولكالي انتشرت إلى النيار من كلاري بـــ'كدتنادو' (*Kalari of Kadathanadu*) التي يسميها بـــ'راجاسويام' (*Rajasuyam*). وقد رأوها تدريبا لتكميل القوى الجسدية (*Body Power*) لممارسة كلاري، أو اتخذها تدريبا رياضة فقط. يبدأها بالحمد والثناء لكنابدي (*Ganapathi*) – رب النيار، بإقامة مستديرة لمصباح منوّر بالتصفيق الخفيف لنشيدة تعبدية بآلهة وتصوف لربوبهم، أو لملحمات وتذكرة للبطولات الكداتنادية (*Kadathanadan*). ويستعمل الأطبال (*Tabalas*) في بعض الأحيان خلفية.

ولكن يتفرق هذا الفن عند المهابليين وغيرهم، حيث يوجد الآن أسلوبان مشهوران فيها، أولها 'تالاكالي' (*Thalakkali*) المشهور بأهالي كاليكوت وما جاورها من الأنحاء السواحيلة مثل بربننغادي (*Parappanangadi*) ووليكونو

---

[1] حفلة كيرالية، ومتعلقة بالعقائد الملحمية.

(*Vallikkunnu*) وشاليام وبيبور وغيرها. وثانيها 'كوريكالم كوتيكالم' (*Kurikkalum Kuttikalum*) الموجودة بالمناطق الداخلية بمقاطعة ملابورام.

تالاكالي (*Thalakkali*): يعرض بالكلمة 'المتكامل بالإيقاع الموسيقى' حيث كانت تقاد الألعوبة بإيقاع الأغنية وألحانها. وانتشرت بينهم بخصوصية حركاته الجميلة وأغنيته المتكاملة بالأصوات اللذيذة للمستمتعين بها، وبقيادة 'وايتاري' الماهر بخبرة المجال. ولعلها تسللت منهم إلى قوم مهابلا بواسطة مهابلا كلاري، إذ يوجد فيه الحركات المسرعة والممارسات المنتظمة، ورئيس الجماعة فيها يعرف بـــ'كوريكال' (*Kurikkal*) أو 'غروكال' (*Gurukkal*).

كوريكالوم كوتيكالوم (Kurikkal and Sons) : ويلعبها بتشديد المنديل على العنق والعرق حول الأعجاز باشتراك كوريكال، هو الرئيس فيها ينشد ويلعب ويرشد بـــ'وايتاري' معا، والأناشيد فيها قصص البطولات المخصوصة وأناشيد مهابلا ذات الفصاحة بينهم والغناء القصصي.

خصوصية ألعوبة 'كولكالي'

تصنع العصى من قضيب شجرة الفوفل أو النخيل، ويكون الطرف المقبض ثخينا على الطرف الآخر، ويدلك عليها الزيت للتقوية واللمعة. وعدد أفراد الجماعة يكون من الثامنة إلى ستة عشر مثنى مثنى، يستحب إلى ستة عشر لأن يكون إيقاع الدور فيها متكاملا.

وكل مرحلة الألعوبة تعرف بـــ'أداكم' وانتهائها بـــ'أداكم ويكال'، فعامة لكلها تداكاتالا وايتاري (*Thudakkathala vaithari*) عند بدئها، وأداكاتالا وايتاري

(*Adakkathala vaithari*) عند انتهائها. ويتضمن وايتاري بمعنى كامل وارشادات معروضة به، فيجب اتباعها لتكميل الألعوبة جيدة وملذذة به.

وإن وايتاري هي الإرشادات لممثلي الألعوبة بشكل الكلام بلحن مخصوص ذوات الذوق بالسماع وإن لم يشعر معناها للعوام، يرشد بها رئيس الجماعة الذي يقوم وسطهم. ولا يستطيع تدريج الضربات المتنوعة إلا بنغماته وإيقاعه الموسيقى. وعندما يبعد الفنان بأفكارهم منه يقتبسها 'كوريكال' بجهره 'أورما' (*Orma*). وإن قلة 'وايتاري' المتكامل تؤدي المشكلات بتقديمها مع الإيقاع والألحان. وبذا الألعوبة تجري حسب الغناء أكثر ما يتبع وايتاري.

وقد تنوّعت الألعوبة مناسبة لوايتاري المختلف وأنواع أداكام مثل جيروكالي (*Cherukali*) وجيريا تالمكالي (*Cheriya thalamkali*) ووااليا تالمكالي (*Valiya thalamkali*) وجيريا أوزيجالي موت (*Cheriya ozhichalimuttu*) ومونادينيري مار (*Moonnadi nere maru*) وكودوكودى تاي (*Kudukudethai*) وأنوكالي (*Anukkali*) وغيرها. ويبدأها خفيفا بأغنية الجماعة، ثم يكررها بأفراد الجماعة الباقون مع اتباع الضرب بصوت خفيف حسب مراتب الألحان بالأول إلى الثالث وتدريجها. يسرع التمثيل بتكرار قوافي الأغنية، ويظهر بدء أداكم بالأغنية المتكررة المستديرة بها.

وتبدأ الألعوبة بألحان كوريكال 'تكرتا تاتكرتا تكرتا بلاتي' (*Thikritha thakritha thakritha billathai*) والضرب بالعصى وخطوات تيتوكول (*Thettukol*) ومروكول (*Marukol*) إلى اليمنى واليسرى. وقد رتبت ألحان أدوار الألعوبة وقوانينها بالشكل الموسيقى الكلاسيكية، المضمون بثمانية خطوات أو مضاعفها.

وتبدأ جيروكالي (*Cherukali*) بألحان مبدوءة بجورنجادي (*Churinjadi*)، ويتبعه أربعة ضروب إلتفاتية المسمى بجانجادي (*Chanjadi*) ثم تجري إلى الألعوبة.

<u>منابع وايتاري للميول إلى الأجانب</u>

وقد وضع فنان كولكالي بعض القوانين المستقرة كما يلي:

١- جانجادي جانجادي: وفيها بيكالي مار (*Baikalimaru*)، ثم أودى تيتوكول مروكول (*Avide thettukol marukol*) ومروبورم جانجو (*Marupuram Chanjo*) وجانجو (*Chanjo*) ونيرى بيكالي مار (*Nere Baikalimaru*) بالترتيب، ويتبع إرشادات كوريكال.

٢- وفي هذه المرحلة الثانية لجانجادي يوجد ألحان بيكالي من كالي نيرى بيكالي مار (*Baikali Minnu Kali Nere Baikalimaru*) بدل أن يدخل في ألحان نيرى بيكالي مار (*Nere Baikali Maru*) بألحان جانجادي جانجادي.

٣- وفي الثالثة يتحولها إلى بيكالي (*Baikali*)، منوكالي أوزيجادي (*Minnukali Ozhichadi*) وتيتي كول (*Thettikkool*)، ثم نيرى بيكالي مار (*Nere Baikali Maru*).

٤- وفي الرابعة تهدي الألعوبة حسب ارشادات كوريكال، بعد أن جاء ألحان 'منفو منفو جرنجادي منفو منفو نيرى كدوتو، فو نيرى بيكالي مار' (*Minfo Minfo Nere Kodutho, Fo Nere Baikali Maru*) المتبع بأوزيجادي تيتي كول (*Ozhichadi Thettikkool*).

وفيها 'ألعوبة كبات' (*Kabath kali*) النوع المقرّر في 'جيروكالي'، يلعبون بست عشر ممثل، حسب أربع جماعات بأربعة فنان، يراها كالمقلدين في الخيوط بتحركاتها الصفوفية. يبدأ الألعوبة بالجماعة مستديرا المنتشرة في المعرض التمثيلي، ثم يتفرقهم إلى جماعتين بثمانية أفراد ثم إلى أربع جماعات بأربعة أفراد على الترتيب. وهذه التفريقات الترتيبية هي جمال الفن وتشرقها ما عداهم، وبعدها ينتهي الألعوبة بعد إرشاد كوريكال لأدكاتالم (*Adakkathalam*) بكلمة 'منفو' (*Minfo*).

ألعوبة جرياتالم كالي ووليياتالم كالي

وسميت ألعوبة 'جرياتالم كالي' (*Cheriyathalamkali*) و'وليياتالم كالي' (*Valiyathalamkali*) معتبرا على طول 'وايتاري' (*Vaithari*) لـــ'منو كالي' (*Minukali*) وكاليجو كالي (*Kalicho kali*)، فتنتهى ألعوبة جرياتالم كالي بانتهاء الألحان 'من كالي' (*Minukali*) (بثلاث مرات) و'تابينكالي منكالي' (*Thabainkali Minukali*) و'تدتو تد' (*Thadtho thad*) فقط، إذ تنتهى وليياتالم كالي بانتهاء 'منكالي منكاليدا' (*Minukali Minukalida*) 'بيكالي منكالي' (*Baikali Minukali*) 'منوتوزيجو' (*Munnotozhicho*) أويدى أوزيجو مرنجادي تدتو تد (*Avide Ozhinjo maranjadi thadtho thad*) وتكميلها.

يكون استعراض وايتاري في ألعوبة وليياتالم كالي وهي 'كلجو كلجو أوتا تالم تيم تميتا جلاتي تدتو' (*Kalicho Kalicho Ottathalam Theeta Thimita Chillathai Thadtho*) في موضع ألحان كلجو كليل كليل كلجو كلجو أوزيجادي تالم

تاكرتا تاكرتاي تيتا (*Kalicho Kaliyil Kaliyil Kalicho Kalicho Ozhichadi Thalam Thakritha Thakrithaie theetha*) الموجودة في ألعوبة جرياتالم كالي.

وتظهر هذه التغيرات في ألحان وايتاري في جيريا أوزيجالي موت (*Cheriya Ozhichalimutt*) ووااليا أوزيجالي موت (*Valiya Ozhichalimutt*) ومونادي نيرى مار (*Moonnadi Nere Mar*) وكودوكودوتاي (*Kudukuduthaie*) وفي الإشارات في أنوكاليكال (*Anukkalikal*) أيضا، ويعرف أنواع أداكام بهذه الأسماء حسب التغييرات 'وايتاري' في مراحل ألعوبة كليجو (*Kalicho*) الموجودة فيها. فيتلفظ 'كوريكال' وايتاريها مرة بـــ'أوزيجالي موت تا' (*Ozhichalimutt tha*) في جيريا أوليجالي موت، في موضع الثلاثة المتكررة في وليا أوليجالي موت، وبالخلاصة أن أوليجالي موت (*Olichalimuttu*) هي أسرع حركات الموجودة في ألعوبة كولكالي.

<u>الألحان والإشارات لأوزيجالي موت (*Ozhichali muttu*)</u>

تاي كلجو – كلجو أوتا – أوتا تا – أوزيجالي موت تا – أوزينجو بننجو – أوزينجو بننجو – تالم مون مون تي تاي أوزينجو بنينجو – أوزينجو بنينجو – مرنجادي تدتو تد (*Thai Kalicho - Kalicho Otta – Ottatha – Ozhichali Muttu Tha – Ozhinjo Penanjo – Ozhinjo Penanjo – Thalam Moonnu Moonnu Thethai Ozhinjo Penanjo – Ozhinjo Penanjo – Maranjadi Thadtho Thad*) (ويتكررها الجماعة الأخرى هذه الألحان) ويحصل الألعوبة على علوّ قمتها بسرعة الألحان وحركاته الجسدية حسبها.

وليست التغييرات المذكورة هنا إلا تضعيف وايتاري حسب ألحان 'أوزيجالي موت تا' بثلاث مرات، وسيمثل هذا الفن بأوزيجالي موت الأول والثاني والثالث أيضا. ويعرض فيه مونادي نيري مارل (*Moonnadi Nere Maral*)، ويتبع ألحان 'منو كالي منفو' بالاستعراض على مونادي نيري مار (*Moonnadi Nere Maru*) وأودى ترينجادي (*Avide Thirinjadi*) ومنفو منوكالي بوت (*Minfo Minukkali Poottu*) وتاي منفو منفو (*Thai Minfo Minfo*) وتاكر تافو (*Thakru Thafo*) وبيكالي تدتو تاد (*Baikali Thadtho Thad*)، أو يمثل فيها ألعوبة 'كلجو كلي' بألحان تاي كلجو كلجو أوتا نيرى مار (*Thai Kalicho Kalicho Otta Nere Maru*) وتيتا (*Theetha*) وتمِتا (*Thimitha*) ومونوتوزينجو (*Munnottozhinjo*) وبيكالي تدتو تاد (*Baikali Thadtho Thad*).

ومن حيث الخبراء بهذا الفن التمثيلي ونشرائه هم كنجي محمد كوريكال التشالياتي (*Kunchimuhamed kurikkal of Chaliyam*) وجملة تلامذته بجي كويا كوريكال (*Bichikoya kurikkal*) وعبد كوريكال (*Abdu kurikkal*) ممنوح جائزة مكافأة جمعية المسرحية الموسيقية الكيرالية (*Kerala Sangeetha Nataka Academy*) وممد كويا كوريكال (*Mammad Koya Kurikkal*) وإمبيجي كويا كوريكال (*Imbichi Koya Kurikkal*) وآل كوتي كوريكال (*Alikkutty Kurikkal*) وغيرهم.

وإن التبديلات المنفردة بالألحان المختلفة نقلت شهرتها، ورفعت أقصاها بتذبذب الألحان خطوة بخطوة. ويقال أن نوع 'أنوكالي' (*Annukali*) تشكّلت بيد مرحوم كنجي محمد كوريكال التشالياتي يحسن تمثيلها بست عشر أفراد.

الفصل الثالث

ألعوبة ضرب الـــدف

إن الدف هي أداة للألعوبة، يضرب على جلدها في حفلات البهجة والسرور، يقال إنها اكتشفت بمصر قبل ألفين، بل قبلها بثلاث مائة سنين قبل المسيح، وعرفت بأسماء شتى مثل مستدير المربع ومستدير الأجراس لوجود الجرس حولها، ومستدير أدوات الرنانة ومستدير القصيد ومستدير الأوقات ومثلها.[١]

ويتغير الأشكال بمر الدهور ويتحول تلفظاتها في البلاد المتفرقة إلى دف، أدف، تُف (*Daffu, Uduffu, Thuffu*) حتى نالت الرائجة بها.[٢] فاتخذها المهابليون منهم ومن العرب بواسطة قدومهم إلى كيرالا ومداولاتها بالحفلات والمجالس المتعددة، ثم ذاعت ألعوبتها بالحفلات الأدبية التي تنعقد في المعاهد المنتشرة بطول كيرالا وعرضها.

ولم يروى بالضبط عن بداية هذه الألعوبة والخطوات المستعملة فيها وأساليبها وأشكالها والأبيات التي تنشد فيها، ولكن تواترت بلسان الفنان والمتمتعين حسب الرؤية والاستمتاع بها دون قواعد مضبوطة بالكتابة أو الرسوم. وعندنا الدلائل المشيرة إلى أقدم عصورها كبني إسرائيل والأوربيين يستعملون هذا الفن في

---

[1] عبد الله كرواراكندو؛ "**دف – أربانا**"، او. ام. كرواراكوندو، (محرر)؛ ***مهابلا كلاكل*** (فنون مهابلا)، ويكاس بوك سطال، منجيري، كيرالا، ١٩٩٥م. ص: ٧٩

[2] Abdulla, Karuvarakkundu,; **"Daffu - Arabana"** (Mal.), ***Bulbul, Dashavarshika Padippu***, P: 88

معابدهم وكنائسهم لترحيب كهانهم (*Priests*) وتقديم قسّيسهم إلى حفلاتهم الدينية وطقوسهم لمعمودية (*Baptism*). وبذلك لم يعتبر الدف وفنها التمثيلي بفن المسلمين بالمعنى الكامل.

وتسللت إلى كيرالا بواسطة العرب القادمين إليها منذ عصر الرسول ﷺ أو قبله، وكانوا يلعبونها هواية في أوقات الفراغ متخذين سنّة الإسلام. إذ كان أصحاب الرسول ﷺ وأهاليه يستعملونها وسيلة للسرور بحيث يمثلها الإناث والباكرات بالدفوف وينشد معها.[1] ويؤيد وجودها بحادثة الباكرات بمجلس الرسول ﷺ كنّ يضربن بتضحية ترحيبهن للرسول بأناشيدهن، حينما قدم إلى المدينة من مكة. وهي:

طلـــع البـــدر علينـــا من ثنيـــــــات الوداع

وجـــب الشكر علينـــا مـــــــا دعـــى لله داع

ويمثل هذا الفن في بلاد أوربا والعرب بتغيرات خفيفة في أدواته، فيعرف بأسماء شتى، لأنهم اتخذوها فنا استمتاعيا للعوام ذات القيم الإعتقادية الجيدة ومتعلقات بحضاراتهم الأوربية والعربية، ولعلها مدبوبة بهم حينما تسللوا إلى كيرالا مباشرة أو بواسطة ليكشادويب (*Lakshadweep*)، حيث كانت قبلها.

وقد اتخذ هذا الفن مسلمو كيرالا بارتباطهم الوثيق في عقيدتهم الإسلامية، إذ يمنحونهم الأفكار الدينية باعتقادهم أنه تسلل مباشرة من العرب – متبعي رسول الله، وترحبت فنانها بالرسول الكريم. وانتشر هذا الفن في حفلاتهم الدينية ومجالسهم

---

[1] الترمذي، محمد بن عيسي بن سورة بن موسي بن الضحاك؛ ***سنن الترمذي***، كتاب المناقب، رقم الحديث : ٣٦٢٣.

التعبدية، وتسللت إلى النذر لأولياء الله الذي يعيد في يوم خاص لهم، إما يوم الولادة أو الموت.

ثم وسعه لحفلات ميلاد الرسول ﷺ التي تعقد في شهر ربيع الأول، وبعدها إلى المجالس السياسية، خصوصا تمثل في مجالس الرابطة المسلمين (*Muslim League*) بكيرالا، وفي زحفها لإظهار قواهم قبل الانتخاب السياسي (*Political Election*) لتشييد الجمعية، فيمثل هذا الفن أمام المجتمع وتتلوّن حفلاتهم بها، ويحصدون بها فكر المجتمع بهذه الواسطة المنتشرة.

والآن انزلق الفن إلى المجتمع إذ يمثل مرجلين طول الطرق، وقبلها مستقرة بمسارح مستعدة، وفي شكل أوفنا وكولكالي بحيث حركاتهما وخطواتهما مثل الحركات الإلتفاتية إلى الأجانب اليسرى واليمنى. ولعلهم يستعملون أداة مخصوصة بصفائح القصدير (Tin sheet) المشتدّ حولها بالألياف بدلا للدف.

ورجال البلاد العربية لم يداول الدفوف بكل أفراد الجماعة، بل بأيدي الرئيس فقط. والباقون ينشدون معه اتباعا ألحان نشائدها أو يصوتون بالعصى. وأهالي جنوب الهند الذين يتكلمون اللغة الأردوية يمثلون هذا الفن بدف واحد، لا يستعملها اللاعبون كلهم بل يصفقون بأيديهم ويصورونها ذات قيم فنية.

<u>أداة الدف وشكل ضربها</u>

إن الدف هي أداة مختصة مستديرة، ومعروضة بالشبر ومشتدة بالجلد الحيوان في أحد نواحيها، تصنع بأخشاب الشجر المستديرة بعد أن حفزها بشكل مستدير، ومسافة أطرافها تكون بأربع أناكل أو ستة. ويحسن أن يحررها بضوء الشمس متكررا لتكوين الصوت الممتعة.

ويبدأ الألعوبة بالحمد لله تعالى والصلاة على رسوله الكريم، يسرع حركات الدف بنغمات الأنشدة حتى يدنو بالنهاية. ويكون فيها الفاتحة على الرسول ﷺ والخلفاء الراشدين رضي الله عنهم والشيخ محي الدين عبد القادر الجيلاني والشيخ الرفاعي رحمهم الله، وعلي وحسن وحسين وفاطمة رضي الله عنهم أجمعين، حسب توفير الوقت الممكن كما يرى في 'حفلة راتيب'.[1] ثم المعوذتين من القرآن الكريم ويتبعها الدعاء أيضا، ويجوز الدعاء والصلاة بشكل الأبيات العربية. وبعض الأحيان يخففها بالصلاة على الرسول ﷺ بدلا للفاتحة والدعاء فيها، ثم إلى الأبيات تدريجيا ويعلى إلى قممها ويسرع إلى درجاتها خطوة خطوة، خصوصا في الحفلات الأدبية والمسابقات الفنية بتحديدها إلى عشرة دقائق.

وقد أقرت القوانين بحكام هذا الفن حسبما تواتروه فحسب بعدم التسجيل والأشكال المستقرة لها وبتراثها بأقدم العصور. وبعض العلماء يرون أن هذا التمثيل مختص بالإناث بالدلالة على أن لعبت الباكرات في عصر الرسول ﷺ، وأما الآخر لم يتفرق بين الذكور والإناث في تمثيله، ولكن بشرط إذا كانت الممثلة باكرات فعليهن أن لا يرفعنها على رؤوسهن ولا يسحقنها ادنى بركبتهن، فيجزن أن يدللن جسدهن بالعجز. واتفق أن يقبض على الحبل المشيد بالدفن بسبب أن الأصوات يتغير حسب القبض فيه.

---

[1] عبد الله كرواراكوندو، "**دف – أربانا**"، او. ام. كرواراكوندو، (محرر)؛ ***مهابلا كلاكل*** (فنون مهابلا)، ويكاس بوك سطال، منجيري، كيرالا، ١٩٩٥م. ص: ٨٠

الفصل الرابع

ألعوبة ضرب أرابانا

وكان المجتمع العربي منذ قديم الزمان يضربون على أداة 'أرابانا' (*Arabana*) بألحان غنائهم الريفية ورقوصهم العامية كإشارة لإعلان المعركة أو اجتماع الأفراد المشيعين بالصحارى. وهي أداة مختصة مستديرة ومصنوعة بأخشاب الشجر المعروضة بخمسة أصابع ومشتدة بالنحاس حولها وبالجلد الحيوان في أحد نواحيها، وقطره نصف وواحد على الأقل ومتهيئا الخشاخش عليه.[1] ويكره وضع أربانا على الأرض فيذم بالعقاب، وكذلك يذم استعمالها للأبيات الأخرى وألحانها ما عدى أبيات راتيب.

ويتمسك هذا الفن نقاوته بمعالجة الناس بالمحافل الدينية كمجلس الراتيب واجتماع النذور والأعياد التعبدية الأخرى، وذاع صيته بين مسلمي كيرالا بتنافسهم وتبادلهم فيه بأعراضه الحق، ويقرر جماعة كيرالا علاقته الوثيقة بالدين الإلهي، وكان الفن ما عداه مثل أوفنا وكولكالي فنا للإستمتاع فقط. ولكن هذا النوع الفني يتعلق بالخضوع الإلهي والديني، إذ لا يزال يستقر بالنذور الديني باستمارة الناس مترجلين في طرق البلاد طولها، وتعودهم به في الليال لنقل المرض القاتل 'الجدرى' عن بلادهم، وأحيانا ينظف بها بيوت المرضى بعد شفائهم بأبيات 'الراتيب' فيتبعها ألعوبة أرابانا.[2]

---

[1] إيداكازيور، بكر؛ ***أرابانا موت، جيتاكال - باتوكالوم*** (ضرب أرابانا، قوانينه - والأناشيد)، (على نفقة 'وزارة الثقافية بحكومة كيرالا')، تريشور، كيرالا، ٢٠٠٤م. ص: ١١٣

[2] نفس المصدر، ص: ٨٥

إن العرق لشجرة ايزاجيمباكم (Eazhachembakam) هو الأحسن بصناعها، ويصنع بعرق شجرة أياني (*Ayani Wood*) أو شجرة الفنس (*Jackfruit Tree*) أيضا. ويغطيها بجلد الجاموس أو الغنم بعد نضوجه بالذباغة ونُقولِ الشعر منه. ويصح الصوت حسب مضغوط الجلد وأصنافه، وتستقر حياتها حسب معالجة المتجاربين بها.

وتبدأ الألعوبة بضرب 'آجل موت' (*Achal Muttu*) المبدوء بـــ'مرادي يا مرادي يا مرادي.....' (*Muradiya... Muradiya... Muradi...*) قاعدا على الأرجل بالناحية اليمني، ومعها تتحرك أربانا إليها مأخوذا باليد اليسرى، ويضرب عليها باليد اليمنى، ويلتفت إلى النواحي. فيبدأ بالضرب ثم الضربين في كل الأحوال، ويحسن الضرب كله على أطرافها، وإلا يكون الصوت خفيفا أو ينكسرها.

وتكون الدقوق على أرابانا حسب التفات الممثلين بألحان نغم الأبيات المنشودة، ويستحب برمي الأعين إلى أنحاء أخرى لا أن يرى شيئا ولم يرى شيئا، فطبيعيا ستكون الدقوق مبطلة برؤية تجريح الصدور بسكين لامعة الحدود القاطعة، وإجراء 'دبوس' (هي أداة محدودة تستعمل للقتل) على نحورهم وستؤديها بمصيبة النحاس حتى القتل، لأن أفعاله تجري لأنغام الأبيات وباشتراك الدقوق على أرابانا.

وتفرض الحركات الجسدية حسب الأنغام والرؤية إلى الأجانب معا، لإشتراك التقوى مع الجمال. فيكون آجل موت حركات أوتوماتيكية (Automatic movements) لا يدريها كيف تحدث.

تسرع بأواخر الأبيات المنشودة فيها تدريجيا لتكوين إثارة السامعين مع اللاعبين بها. وتعلن النهاية بقول 'سي' (Saei) بأفواه سيدهم هو الذي يقودهم فيها، أو بضرب العصى على الأرض فينتهى 'أداكام'.

وينشد السيد الأبيات على اللاعبين، فيتكررونه مرات لاستظهارها في قلوبهم. إذ كانوا يعتقدون أن التعليم بالكتابة مكروه، فيجب على الشفوية فقط.

متى يرضى السيد بنفسه عن أغنية الفنان من لسانهم يصيح بـ'موت' (*Muttu*)، ثم بألحان مرادي يا.... مرادي يا..... (*Muradi ya...Muradi ya...*)، ويتبعها ضرب 'أنجو موت' (*Anchu Muttu*). ولكل برنامج ضرب مخصوص يعلنه بالمستقبل، فكوري موت (*Kori Muttu*) يستعمل في 'أرابانا الراتيب (*Ratheeb Arabana*) حيث يبدأ.....

شيل الله يا عبد القادر شيخ أحمد رفاعي[1]

ويضرب على أرابانا بعد أن خفضها على الرجلين، ويستقرون بالركبة بعد الإقامة بالتخفيض، ويعليها على الرأس والعينين تتبع معها، ثم الضرب عليها بعد خفضها. ولا شك أن هذه التخفيض والتعلية بألحان الأبيات المنشودة وأنغامها مشقة أشدّها.

وتلحين أبيات راتيب وصفقتها يجب أن يكون قائما، إذ يأتي معالجة الجراحة معها بألحان 'صلاواتي على النبي والسلامي' وضربها المتم على 'آجل موت'، والتصفيق هنا مشقة بصيحة 'شيخى' عن النحاس، إذ يأتي أحيانا بالمصيبات، فيركب فيها 'آجل موت' المسهول بمهارة الفنان نسبة بالضروب الغير،

---

[1] نفس المصدر، ص: ٣٠

بل يحصل النغمات والألحان بمتمتعيها ويعليها إلى أقصى درجاتها. ولا يخبر بـــ'راتيب موت' إلا بممارسة مشتدة مطوّلة بالشهور.

وإن 'كلي موت' هو نوعا من ضرب أرابانا، ولكن بتغييرات قلائل بتمثيلها. يبدأها بفاتحة الكتاب يغنيها بشكل الأبيات، ويتبعها بعض الأبيات مثلها بوزنها فحسب. ثم يقول 'ساي' (*Saei*) فيبدأ فرقة الأبيات وضروبها معا، وبعد ميولها طول الأبيات الخمسة وفرقها تنتهي ألعوبتها ثم تبدأ جديدة، فبالجملة أنها سلسلة النشائد والأبيات وفرقها.

ولكن تمثل 'كلي موت' في الضروب على كل أنحاء أرابانا إما في يده أو في غير الفنان، بظهر اليدين ومرفقيها والجبهة والذقن (*Beard*) والعواتكين وغيرها، خلافا من ضرب أرابانا (*Arabanamuttu*) إذ تشترك فيها اليدين على ظهرها التي في يده فقط.

ويشترط للأبيات على أن تكون مرتبطة بينها وإن كانت متنوعة، وأخصها ثمانية ضروب تعرف بأشتادواني (*Ashtadhwani*) المبدوءة ببطن أرابانا، والضرب الثاني يكون بإصبعين بظاهرها. ويحسن فيه اختيار الأبيات المناسبات للضرب والمرتبطات بينها. وقد ضبطت هذه الضروب بالمواضيع والأبيات بالقوانين والألحان العشرة 'أداكم' بالأنواع.

ويمثلها استراحة بين 'راتيب موت' ولكن يوجدها أحيانا قبلها، وتسلطت هذة الألعوبة على أفكار الناس وترحبت بهم، ولا شك أنها بالمرتبة الثانية بعد ضرب أرابانا. ثم تسللت ضرب أرابانا إلى الحلقات العامة وتقدموها فنا استمتاعيا.

الفصل الخامس

الأغاني المنشدة في الفنون التمثيلية

ولا شك أن النشيدة توجد أينما يوجد الناس، إما بنشيدة ريفية أو قومية أو دينية مثل أيابان باتو (*Ayyappanpattu*) ووداكن باتو (*Vadakkanpattu*) وغيرها، وكانت كيرالا مزدحمة بهذه الأناشيد المتنوعة المتعددة بالأسماء حسب المناسبات المنشودة. ومن اشهرها نشيدة مهابلا (*Mappilappattu*) التي تنشد في الفنون التمثيلية لمهابلا. وهي النوع الشعري المختص للأدب العربي المليباري (*Arabi-malayala Literature*)، وممتلأة الحضارات لمهابلا وعاداتهم، نتيجة لانتشار الإسلام طول ولاية كيرالا.[1]

وقد اتفق الملحنون كلهم بتلحين أبياتها على شرط أن يوافق بإصلاح المجتمع وعلوه حضاريا وفكريا. إذ أن الإسلام حرض الغناء وأصحابها وممتعيها بتأييد الرسول ﷺ وأصحابه، وآراء الخلفاء والتابعين أيضا حللوها وقرروها وحرضوا الناس عليها.

وأولى هذا النوع وأقدمها الموجود فيه هي 'محي الدين مالا' (*Muhyuddeen Mala*)، التي دوّن بقاضي محمد الكاليكوتي عن حياة الشيخ محي الدين عبد القادر الجيلاني البغدادي، وتابعها كاباباتو (*Kappappattu*) ونول مدح (*Nool Mad'h*) لكنجايين مسليار (*Kunjayen Muslyar*) – أحد مرشيدي لملك ساموتري، وسفلمالا (*Safala Mala*) لشجاعي مولوي وغيرها.

---

[1] Mattathu, Muhammed,; **"Aadhunika mappilappattukal muslim paithrikathinte kadakkal vecha kathi"** (Mal.), ***Bulbul, Dashavarshika Padippu***, P: 84

واشتهر محي الدين مالا (*Mala*) نسبة إلى مدوّنها، وسمي مؤلفها بنفسه 'مالا' بأنه تلحن بترتيب الكلمات كالذرات بخيط تشبيها بالقلادة، ولا شك أن القصيدة مدونة بلغة عربي مليالم قبل سنوات لكلي باتو لـــ'إيزوتاجان' (*Kilippattu of Ezhuthachan*). وتعرف بـــ'سبينا باتوكال' (*Sabeenappattukal*) أيضا بمداولاتها في البيوت بالليالي للبركة والسلامة، إذ تعني 'المستعمل بالليال' بالفارسية، أو نسبة إلى سفينة بالعربية ثم تحولت بطول استعمالها.[١]

فها يلد بعدها 'كباباتو' (*Kappappattu*) لكنجايين مسليار، إذ يشبه فيه اجسام الناس بالسفينة وعقائدهم وعاداتهم بسلعاتها، ولعل الكلمة من 'كبا' أو 'كبال' بالمليبارية إذ يراد إلى السفينة بالعربية. ثم ولدت أناشيد الخط (Letter song) وذاعت في كيرلا انحائها مثل 'مرياكوتي كاتو باتو' لـــ'بوليكوتيل حيدر' (*Mariyakkutty kathupatttu of Pulikkottil Hyder*)، وقد اعتاد مسلمو كيرالا الترحيل إلى خارجها مستزرقا، فتحسسوا البعد عن اقربائهم وعوائلهم لعدة سنين، وانتقل الأخبار بواسطة الخطوط بينهم فنتجت بها اناشيد الخطوط وتسلط نفوس مهابلا. ومن اشهرها 'دبي خط باتو'(Dubai letter songs) الملحن باس اي جميل بأبو ظبي (*S.A .Jameel, Abu Dhabi*) بعام ١٩٧٨م.[٢]

والآن تزدحم كيرالا بالمنشدين الماهرين مثل كي اس محمد كوتي (*K.S. Muhammed Kutty*) واى وي محمد (*A.V. Muhammed*) وي ام كوتي (*V.M. Kutty*) وبير محمد (*Peer Muhammed*) وموسى ارينجولي (*Moosa Eranjoli*) ونلمبور شاجي (*Nilambur Shaji*) اس اي جميل (*S.A .Jameel*) وعزيز تاينيري

---

[1] عبد الكريم كي كي محمد، *'عربي مليال ساحتيام'* ، برابهوتانم شبيشال بتيبو (١٩٩٨)، ص: ٨٣

[2] V.M. Kutty, **"1950 kalku shesham mappilappattukal"** (Mal.), ***Madhyamam Special Issue 2006,*** Kozhikkode. P: 75

(*Azeez Thainery*) شريف كوتشي (*Shareef Kochi*) وسبلى (*Zibella*) وسنديا (*Sandhya*) وسجادى (*Sujadha*) وشريف نريباتا (*Shareef Narippatta*) ونسيم آلابوزي (*Naseem Alappuzha*) وسلام تروللور (*Salam Thiruvallur*) وسريش كوزيكود (*Suresh Kozhikkode*) وولايل فصيلة (*Vilayil Faseela*) وساجدة (*Sajidha*) ورحنا (*Rehna*) وغيرهم.[١]

العروض والقوافي بنشيدة مهابلا

وإن تراث الألحان والنغمات في أناشيد مهابلا يرجع إلى انتاجات العلماء الخبراء في قوانين الشعر العربي وعروضها وقوافيها وتمسكها في تدوين نشائدهم وقصائدهم، وتنعكس هذه الخصوصية على الانتاجات الأولى مثل محي الدين مالا وكاباباتو. وتواتروا عنها متبعيها واهتموا بقرض الأبيات في وزن رجز ومديد ووسيط وغيرها. وقد توارثت بها سخوم بداباد (*Suqoom Padappattu*) الممتلئة بالألحان والأنغام والأوزان الموجودة هناك باللغة العربية، حتى تنوعها علماء نشيدة مهابلا مثل موين كوتي ويديار (*Moinkutty Vaidhyar*) وقاضي محمد (*Quazi Muhammed*) ومحي الدين كوتي الجاكيري (*Chakkeeri Moideenkutty*) واصحابهم هذه الالحان والانغام مقتبسا ومعتبرا عن هذه الانتاجات القيمة.[٢]

والألحان هي روح النشيدة، يسمي 'إشال' (*Ishal*) بالمليبارية، مقتبسة من 'إيال' (*Iyal*) التاملية يراد بها 'الصورة'، إذ كانت تتبع بعباقرة التاملية وشعورهم شبرا بشبر، وبذا يوجد التعليقات في لغاتها وكلماتها وألحانها وأنغامها، ولكن بشرط

---

[1] Irumbuzhi, Usman,; **"Mappilappattinte Madhuram"** (Mal.), ***Rajadharegha,*** *M.S.S. Silver Jubilee Souvenir – 2005,* Calicut, Kerala. P: 60

[2] Ahmed, K.M,; **"Chakkeeri Moideen kutty mappilappattinte parishkarthavu"** (Mal.), ***Madhrubhumi Ramzan Supplement - 2005***, Kozhikkode, Kerala. P: 52

أن تكون متوافرة بالألحان النحوية واللغوية. ومن المؤسف، انحصرت النشائد بتدوينها عكس القوانين الموروثة والألحان المقررة بها.

وأما إشال فيها هي كثيرة فيها مثل وروتام (*Virutham*) كوي (*Kavi*) كومبو (*Kombu*) تونكال (*Thonkal*) اكا وليب (*Akavalippu*) جاتوجاجيل (*Chattuchachil*) ايدا موروكام (*Edamurukkam*) ندومروكام (*Nadumurukkam*) كتراتالم (*Kuthirathalam*) جندو (*Chindu*) إراتاجندام (*Irattachindam*) ندوجاتو (*Naduchattu*) كودوكي مروك (*Kudukkimurukk*) جايل (*Chayal*) جايب (*Chayp*) وغيرها مشهور بعوام مهابلا، بعضها يعرف على مبدئها وغيرها حسب الأنغام.

ومع ذلك تشهر بعضها بتيروب (*Thiruppu*) جاتاكاوي (*Chattakkavi*) مناجات (*Munajath*) ورنام (*Varnam*) باستعمالها الموسعة. وإن كيسو (*Kessu*) معروف بالعوام، وتونكال (*Thonkal*) وكومبو (*Kombu*) أعرفها ببساطة الإنشاء.

وأما قوانين القرض يوضع على قوانين القوافي المهمة، مثل كامبي (*Kambi*) وكزوتو (*Kazhuthu*) ووالكامبي (*Valkambi*) ووالومال كمبي (*Valummal Kambi*) وغيرها، واختيار الألحان المناسبات دون فوات المعنى والأغراض بها،[1] وتجديد النغم بترتيب الكلمات متبعا بالإنتاجات السلفيين ومرتبطا على كتبهم ومتعلقا بالقوانين والأنغام، إذ تقوى هذه المرحلة قيمها الجمة.

---

[1] ولّيكونو، بالاكريشنان؛ ***مهابلا باتو - أورو آموكها بدهانام*** (نشيدة مهابلا – دراسة تمهيدية)، بونكاوانام بابليكيشنس، كاليكوت، كيرالا، ١٩٩٩م. ص : ١٠٨

و'موزي' (*Mozhi*) بالمليبارية هي مجموع الأبيات لنشيدة مهابلا، إذ أن الأبيات يسميها بـــ'شيل' (*Sheel*)[1] بالمليبارية، وأنواعها يوزع على أرقام الأبيات أي شيل، فيوجد 'موزي' التي فيها إثنان 'شيل' وثلاثة 'شيل' وأربعة 'شيل' أو اكثرها. وإذا اتفق أول الحرف لكل الأبيات في 'شيل' فيدوعوها ب'كمبي' (*Kambi*).

وتهتم بجمالة الألفاظ وفخامة اللسان ونغمات الموسيقية وجزالة الألفاظ وسهولة المعالجة للكل، وأن يكون بلسان مهابلا كما يوجد بلياباتو (*Pulayappattu*) بأدب بولايا (*Literature of Pulaya*)، بدون اعتبار أيّ تطور حضاري فيها. فيكون النشيدة مترحبة بمحبي نشائد مهابلا ومحيا إلى الأبد.

---

[1] نفس المصدر.

الباب الرابع

مساهمة اللغة العربية في أغاني الفنون التمثيلية لمهابلا

الفصل الأول : الكلمات العربية المتنوعة في أغانيها

الفصل الثاني : تأثيرات الأوزان والقوافي العربية عليها

الفصل الثالث : الرموز العربية في أغانيهم التمثيلية

الفصل الرابع : مواضيع الأشعار العربية في أغانيهم التمثيلية

الفصل الخامس : البلاغة العربية وتأثيرها في أغاني مهابلا

اللغات في أغاني الفنون التمثيلية وخصائصها

لقد تأثر المهابليون باللغة العربية وغرفوا من علومها وإنتاجاتها المتعددة واقتطفوا من معادنها المشهورة مثل العروض والنحو والقوافي بعدما تعرفوا عليها، ثم اتخذوا عنها كثيرا وقرضوها بأساليبهم في خط 'عربي مليالم' – اللغة الخاصة بهم. فطبعا، اختلطت إنتاجاتهم بالكلمات العربية وآدابها وموسيقاها ونغماتها الشعرية، ولا تزال تظهر آثارها حتى الآن وإن نضجت اللغة المليبارية إلى أقصى مداها. واتخذ المليباريون كثيرا من الأساليب العربية سبكا ومداولة، من حيث تجلب بكلماتها ومماثلاتها ومشابهاتها إما في الأوزان أو القوافي أو البلاغة أو أنواع الشعر المتنوع والمتعدد.

وكانت الأناشيد كلها مدوّنة بلغة 'عربي مليالم' في قديم الزمان كما توجد نسخها مثل 'محي الدين مالي' و'بدر فدفاتو' في المكاتب القديمة، ولكن انتشرت الأناشيد وتلحينها وتدوينها بالخط المليباري مع بداية اللغة المليبارية. وجذبت انتباه العوام بميزاتها حيث تتضمن في طياتها كلمات العربية والمليبارية ولغة 'مهابلا مليالم'،[1] تُثير النفوس بخصوصية معانيها الضخمة وتهز العواطف الانسانية بمداولاتها الطوال.

فالأناشيد تتضمن كلمات 'مهابلا مليالم' مثل 'مونجو' و'تنجام' و'رنكو' و'إشك' و'بوساك' و'جوروك' و'بور'[2] وغيرها. وقد اهتم المهابليون باستخدامه

---

[1] تي. كي. حمزة؛ ***مهابلا باتندى مهاتهوريام*** (ذوق أناشيد مهابلا)، أوليوو بابليكيشنس، كوزيكود كيرالا، ٢٠٠٧م. ص: ٢٤

[2] معني هذه الكلمات : مونجو – Beauty، تنجام – Chance، رنكو – Interest، اشك – Love، بوساك – Pride، جوروك – Grace، بوْر – Affectation.

وبثها في المجتمع، لأنها تحتوي على معاني واسعة، وتثير العواطف والمشاعر في النفوس، فيُحرَّض الملحنون على إدخالها في نشائدهم باعتقاد أن النشائد المهابلية لا تكمل إلا بهذه الكلمات.

ولا شك أنها نبضة من نبضات هذا المجتمع، تمسّ مراحل الحياة كلها وأخبارها حتى يحسّ المتذوق كأنها هي دائرة المعارف الحياتية لهم، وتعكس آدابهم وعاداتهم وأعرافهم وتراثهم وغيرها كالوصف والغزل والهجاء والفخر والرثاء وغيرها، وترتبط بحياتهم الاجتماعية والفردية، وتمتلأ بالسرور والأسف والبهجة والمصيبة والمتعة.

ومن الأخص! إن فنونهم التمثيلية لا تتعلق إلا بمجالس الأعياد ومحافل السرور التي حافظوا عليها وتمسكوا في عاداتهم، وتتمثل هذه الفنون في المناسبات والمحافل لانتفاع الناس كلهم بها مثل احتفال العيدين ويوم ميلاد الرسول ﷺ وأيام الممدوحات والمجالس الأدبية والأعياد المختلفة التي يجتمع الناس فيها للاستمتاع بها، فتبعد عن المناسبات المؤسفة. وينبغي أن تكون الأناشيد فيها بأخبار السرور والأفراح والحسنات والأوصاف، وبهذا المعنى إنها لا تتضمن أغراض الشعر العربي جميعها، ولكن معظمها عن أخبار السرور ومناقشات الفرح والبهجة.

والنقاش في هذا الباب يدور حول مقارنة بين الأشعار العربية والأناشيد المهابلية، والتشابهات بينهما في الموضوعات والرموز وغيرها، وما هي دواعي وأسباب هذه التشابهات بينهما.

الفصل الأول

الكلمات العربية المتنوعة في أغانيها

وإن جماعة مهابلا كانت حريصة على تلحين الأناشيد وتدوين الأغنية القيمة حسب حاجاتهم، خصوصا على أغنيتهم التمثيلية، وزيّنوها ببعض الكلمات العربية وبآدابها المتعددة متبعين أساليب العرب المختصة وتراثهم في الشعر العربي. وحرصوا على إتقان العربية كتابة وتلفّظا حتى اكتمل نموّهم إلى هذه المستوى المألوف.

ونجحوا في ذلك بالتقاط الألفاظ العربية المناسبة واتخاذها لنشائدهم وفنونهم إما لغويا أو اصطلاحيا، فأصبحت الألفاظ متجذرة ومستوعبة عندهم حتى استعملوها في حياتهم اليومية، ثم توسعت آفاقها عبر الفضاء. فدخلت الكلمات العربية في أغانيهم التمثيلية بتنوع أساليبها متوافرة الميزات والمميزات، وهي من ثلاثة أنواع.

١ – كلمة عربية الأصل : وكانت بعض الكلمات المليبارية عربية الأصل ومقتبسة عنها حتى لم توجد ترجمة مليبارية بالضبط، مثل كلمة 'وكيل' و'نكاح' و'آمين' و'مهر' وأمثالها، واشتهرت هذه الكلمات فيهم بشكلها العربي الأصلي فحسب، أو بتغيير خفيف في التلفظ كما تتلفظ كلمات عشق بـــ'إشك' وحور العين بـــ'حوري' ومَحبة بـــ'مُحبة' وغيرها.

٢ – كلمة أجنبية أو أعجمية الأصل : وهي تتضمن الكلمات المأخوذة عن اللغات الأجنبية أو الأعجمية مثل اللغات الفارسية والإنجليزية واليونانية وما إلى

ذلك. وفيها أسماء الانسان والبلدان والمواضع القديمة في العصور المختلفة مثل إبراهيم وأبقراط وعراق وبين الوركين وغيرها، ويحرض على استعمالها في العربية ولكن تكتب بخط المليبارية، إذ لا يحسن الترجمة لها إلى لغات محلية.

٣ – كلمة عربية ذات ترجمة مليبارية بالضبط : هي كلمة عربية توجد معانيها متساوية بالمليبارية مثل 'قلب' و'حرير' و'شهر' و'جمال' و'عجب' (وفي المليبارية هريدايم، بتّو، ماسم، بهانغي، ألبهوتام، على التوالي) وغيرها. ويشجع الملحنون على استعمالها بالعربية في أغانيهم، لأنهم توارثوها بعلاقاتهم الوثيقة بسبب سهولة التلفظ وتعايشهم بمعانيها وغيرها من الخصوصيات.

وهذه الكلمات العربية تتمسك بميزات ومميزات في النشائد حتى يحس الفنان والعوام ومستمتعوها كأنها تمسّ جميع أنواع اللغة وآدابها من حيث تتضمن الأسماء والأفعال والأحرف وأنواعها المتعددة وأساليبها المتنوعة، وبذا يجدر الكلام بطول أقسامها المنتشرة، وهاك بيانها.

الأسماء وأقسامها وأنواعها

١ – أسماء الله وصفاته : وأكثر الأحيان إن الأغنية التمثيلية تبدأ بالبسملة والدعاء إلى الله والإستغفار والحمد، وتنتهي بالدعاء والشكر إلى الله، فتستعمل فيها أسماء الله المتنوعة، أو صفاته المتعددة، مثل خلاق، ورزاق، ورب، وخالق، ومالك، ورحمن، ورحيم، وحيّ، وقيوم، وسبحان، وجل جلال، وغيرها، وهي مقتبسة من القرآن الكريم أو الحديث النبوي أو التاريخ الإسلامي وغيرها من الإنتاجات العلمية أو الشفوية. وأحيانا تبدأ أغنية كولكالي بالأبيات التالية، تتوضح فيها أسماء الله وصفاته.

آدي أحـــدآي رحمـــن لم ستوتـــي – أوتـــي

آديامـــاي سمربانـــام سهريدايـــاري ســـــلام [١]

وقد أتى الملحن (Composer) فيها بصفات الله 'أحد، ورحمن' بدلا لأسمائه مع وجود التراجم المناسبة بالمليبارية لكليهما، وهي تبدأ بالحمد لله والسلام على متذوقيها.

٢ – أسماء الرسول ﷺ وصفاته وكناه وألقابه : يكون فيها الثناء للرسول والسلام عليه والدعاء والصلاة له في أكثر ابتدائها، لأنه هو سيد المهابليين بل سيد البشر كله، فتداول فيها أسمائه وصفاته المشهورة كالسيد، وطه، ومحمد، وأحمد، ورسول الله، وخاتم النبي، ومثلها مع ذكر الصلاة عليه، أو كنيته مثل أبو القاسم، أو لقبه مثل أشرف الخلق، والأمين، وعلامة الرحمة، وسيد الإسلام، ومجموع الأخلاق، وغيرها. وإن الناس كلهم يحرصون على تذكرته وأخلاقه الممدوحة وقربه المستشرق، فطبعا يقتطفون من أسمائه أو صفاته أو يتشبهون بمن يحبونهم. وها تخبر أغنية كولكالي بصفته 'طه النبي' حيث تبدأ بالتحميد لله والثناء على رسوله الأمين.

آدي باسم الله حمـــد م أوتـــي نجانغل كولكالي باتو تدانغيدوني

آرمبا طه نبي نـــدي بيريـــل صلوات م ســـلام م جوليـــدوني [٢]

٣ – أسماء أسلاف الرسول ﷺ أو معاصريه : وإن الحوادث التاريخية القديمة والوقائع الملحمية والقصص المتعلقة بهم والمتواترة، تكون موضوعا للفنون

---

[1] ***Udane Jumailath;*** *The First Ever Non-Stop 40 Mts. Music Video* (VCD), Vijayan East Coast. (Director), Cochin: East Coast Entertainments. Time- 00:00:02 Hrs

[2] Ibid, Time- 00:00:01 Hrs

التمثيلية خصوصا لألعوبة كولكالي وأرابانا وضرب الدف بأكثر الأحيان، فطبعا تكون الحاجة إلى أسماء الشخصيات المتعلقة بها مثل أسماء الأنبياء والأولياء والشهداء والبطولات والشيوخ والسادات وعوائلهم أجمعين أو صفاتهم من أبي البشر آدم عليه السلام إلى الآن.

فهي تتضمن أسماء الأنبياء والشهداء والرسل والسابقين له مثل آدم، وإدريس، وموسي، وعيسي، وإبراهيم، ويوسف، وغيرهم من الأنبياء الكرماء، أو فرعون وآزر وعمران وغيرهم المتكبرين على الله. فنرى إسم يوسف عليه السلام في نشيدة أوفنا أو كولكالي في تشبيه جمال العريس بيوسف والعريسة بـ'حور العين' في الجنة، فتتضمن شخصيات مثل 'زليخة' و'يوسف' وغيرها. وهنا المثال

سباركتلي حور العيـــن كلي رنغ إتا نجانكلي منكاكـــوندو

زلـــيخـــي بي سوبنام كندا يوسف إن أزاك مارنوندو [1]

وأحيانا يتم اشتخدام أسماء عائلة الرسول ﷺ مثل فاطمة وخديجة وعائشة وزينبة وعليّ وحسن وحسين وعبد المطلب وأبو طالب وغيرهم كما نشهدها في ألعوبة أرابانا، ينشدها الأطفال بمناسبة ميلاد الرسول ﷺ، يورد فيها صفات أنساب الرسول ﷺ وأخلاقية أعضاء أسرته المتضمنة فاطمة وأبا طالب وعليّ – إما فردية أو اجتماعية :

أم القري ول أنانجا أم الكتـــاب إندي أوداما

نمـــــودي نبي ندي مكل فاطمة بيوي

---

[1] سبركة – معناها، الجنة، رنغ – معناها، الجمال

ننما أبو طـــالب ندي بون مكن آيولا علـــيّ

حيدر ندي بومنا بي فاطمـــة بيـــــوي

وتنشد هذه الأبيات المتقدمة في ضرب أرابانا بمناسبة ميلاد الرسول، أستعملت فيها كلمة 'أم القري'، و'أم الكتاب' بدلا من مكة والقرآن ترتيبا، وتتبعها فاطمة وممدوحات لأبي طالب بـــ'الخير' ثم يتبع بعلي بن أبي طالب وغيرهم.

أو معاصرو الرسول ﷺ مثل حمزة وعتبة وشيبة وأبو جاهل وأبو لهب وسيدة هند وأبو طالب عم الرسول ﷺ وهاجرة وغيرهم من الأبطال القريشيين والهاشميين والمعاصرين له، وهاك نشيدة كولكالي وأوفنا تناقش قيادة أبو جاهل وكبريائه بمعركة بدر الكبري، لحّنها سلطان نشيدة مهابلا 'موبين كوتي ويديار' بقصيدته 'بدر بدباتو' :

بـــربيـــت أبو جاهـــل أودان كبر بنكيالندو لبـــاس جميـنـــد

بتمـــا كسوتـــوكـــال بيـــتـــم حـــــريـــر أوم أدوتـــــداوي [1]

وعلى سبيل المثال، تقتطف أسماء الأصحاب كأبي بكر الصديق وعمر بن الخطاب وعثمان ابن عفان وحمزة وأبو سفيان وآمنة رضي الله عنهم، أو اتباعه كالأولياء والشهداء والسادات الذين ضحوا لرقي الدين النقي بحياتهم مثل الشيخ محي الدين عبد القادر الجيلاني والشيخ الرفاعي وغيرهما رحمهم الله أجمعين، ثم تلحن الأبيات عليها.

---

[1] تي. كى. حمزة؛ ***مهابلا باتندى مهاتهوريام*** (ذوق أناشيد مهابلا)، أوليوو بابليكيشنس، كوزيكود، كيرالا، ٢٠٠٧م. ص: ٨١

آريــلار الــنبي زوجـــة أوري

عائشة ابنة ابــو بكــر الصديــق أوري [١]

٤ – الشخصيات والبطولات العربية: وهي أسماء البطولات المتعلقة بالحوادث المقتبسة من الكتب الإلهي وكلام الأسلاف والمتقدمين مثل قصة يوسف وحوادث خضر – نبي الله – وكرامة الرسول ﷺ ونبوة محمد وموسي وعيسي رضي الله عنهم أجمعين، وحادثة فرعون والغزوات وأمثالها، أو شخصيات من القصص العربية أو بطولاتها مثل قصة ألف ليلة وليلة وبدر المنير – حسن الجمال وقصيدة ليلى مجنون وكليلة ودمنة وأمثالها. فتقتبس عن هذه الإنتاجات بشخصية بدر المنير وحسن الجمال وأبو زياد وقمربان وليلى ومجنون وشهريار وغيرهم من الأبطال العربية، وها هي نشيدة مشهورة أنشدها أوفنا يصف فيها جمال بدر المنير وحسن الجمال.

بــو مكــالاني حسن الجمال بنـــاري تالــم مكندي بيوي

....

نامــكّــاروتــم بــدر المنير نــالوكــالوتا بوروشار إلــّى [٢]

أو يلتقطها من المسرحيات والأقصوصة والروايات والدواوين أو يقتطفها عن المعلقات الجاهلية والقصائد الشعرية والآداب المشهورة.

---

[1] إيداكازيور، بكر؛ ***أرابانا موت، جيتاكال – باتوكالوم*** (ضرب أرابانا، قوانينه – والأناشيد)، (على نفقة 'وزارة الثقافية بحكومة كيرالا')، تريشور، كيرالا، ٢٠٠٤م. ص: ٧٩

[2] تي. كى. حمزة؛ ***مهابلا باتندى مهاتهوريام*** (ذوق أناشيد مهابلا)، أوليوو بابليكيشنس، كوزيكود، كيرالا، ٢٠٠٧م. ص: ٣٣-٣٤

٥ – أنواع الكلمات والألقاب المتعددة : فهي الأسماء المشهورة في المجتمع، وإن لم تثبت له علاقة تاريخية مثل عاشق وحبيب ووليد وعبيس وعبيدة وفصيلة وزينب وسميرة وجميلة ومثلها التي لها أصل عربي، هاك أنشودة الغزلية لـ'كيكوتي كالي' يصف العاشق جمال عاشقته بهاجرة في هذه الأبيات :

بولاريبوم جرياي بولكنغال جارتم بومانكا بي هاجرة

بيرمبا بو هاجرة

بتمارن إنم بريشام كودو كان بليووتا مول هاجرة

بوكلوتا ول هاجرة [1]

وتحتوي على أسماء الحيوانات كالناقة والحصان والبعير أو الطيور مثل النعامة أو الجماد كالخمر والبستان والمسجد والخناس والديار والقلب والكعبة والحديقة والبحر وإبليس وشيطان وأمثالها.

إيزام بحر ندي واتل ترانولي

عصر ملا بولولا بني – نن

محبة ن إنياي كني ..... [2]

فتدور الصفات حول هذه الأعلام والمدائح بهذه الأشخاص في أكثر الأحيان. فيختار الملحنون أحداثهم وممدوحاتهم ورجولاتهم وشخصياتهم المستقرة عليهم، ثم يلحنون عليها الأناشيد ويدوّنون بها الأغنية، معلقين الأوصاف كلها على

---

[1] ***Anandakkanneer*** ; Mappila Songs, (MP3 C.D), 02 Jadeed/ABC1.mp3

[2] ***Daivanamathil,*** (Malayalam Movie) Jayaraaj (Director) Clear Image (Presents), (2005). Time - 00:37:15 Hrs

عواتق المحبوبين، ويصفونها بالممدوحات وينشدونها في التمثيلية مثل أوفنا وكولكالي وغيرهما، فمثلا هنا الأنشدة المشهورة تبدأ كما يلي :

بـــال نـــلا بـــونجـــــيري تـــــــوكـــووان سنـــــدري

بيـــريلـــــم حور العيـــــن بـــــومـــــكـــــل فـــاطـــمة [1]

ونحس بسماعها كأنها تنوّر بأخلاقية فاطمة بنت الرسول ﷺ وصفاتها وجمالها المتلألأة على الآخرين، شبهت بحور العين والنور المتنور وأوراق الزهرة لنسب هاشم، جعلتها أميرة النساء ومستقرة القلوب بأسمها وصورة الجمال بالعالم وشكل الحقوق بتوافرها وهدية الرسول ﷺ للبشرية إلى الأبد، تبتسم كالنور المتشرق وتزدوج مع عليّ سيف الإسلام وتتشجع عند التقاء الجمعين وتتمسك بالدين الحنيف. ولا شك هي مثالية للعالمين كلهم وتتلألأ كالثريا بين الكواكب.

٦ – أسماء المكان والزمان : ويأتي في ضمنها مكة والمدينة وأم القري ومسقط ومصر وغيرها حسب طبيعة الأناشيد، فلا حاجة لترجمتها بل تكتب بالخط العربي. فتدخل فيها العراق والمدينة ومكة ومسقط ومصر كأسماء المكان، وتشتمل على الليل والنهار والعصر والظهر ويوم الجمعة ويوم العيد وأمثالها كأسماء الزمان، ورمضان وشعبان وشوال وما إلى ذلك كالشهور وغيرها :

كدو نيلي كنولا مونجاتيك إندوندو كـــــدليزوم أودي كادنا بو باتونـــدو

مسقط نّ تّاتا كوندونـــا بونونـــدو متـــاركوم إلاتا بجا قمـــيص أونـــدو

[1] ***Anandakkanneer*** ; Mappila Songs, (MP3 C.D),09 MIDHADH/ABC1.mp3

وفي أنشودة أخرى :

شهر-ل أولي لنكوم شعبان أدوتبول بوتوناري سميري ندى بونارى كليانم[١]

٧ - أسماء الأدوات والحلي والقميص وغيرها: وفيها أسماء الأدوات المستعملة في حياتهم اليومية أو الحربية مثل السكين والسيف والثلاج والباص والفرس، أو الحلى المنتشرة كالخاتَم والقلادة والسلاسل والتاج، وقد صوِّر في البيت التالي أحوال أبي جاهل وجرأته إلى المعركة الفانية، وكان قد ارتدى لباس حرير وخاتما جديدا في أصابعه .....، وها هي الأنشودة تصف عنها :

بربيت أبو جاهل أودان كبر بونكـــي ادوتـــو لبـــاس جمينـــد

بتمـــا كســـو ايتـــــو كـــال بيـــت م حريـــر م ادوتـــيـــدأوي

ميكا ميكواي بتوكـــلال أولا مينما جتاكالوم اري نادا جوتيكالم

بـــلا بـــاني بوتوما ادوتورو خـــاتـــم اتلـــكو بـــديتـــيـــدالاي

٨ - أسماء التفضيل والألوان : وأحيانا تتضمن أسماء التفضيل مثل أكبر وأفضل وأشرف، أو الألوان كأحمر وأزرق وأخضر وأبيض وأسود وما إلى ذلك.

بـــدر الهدى يس أنو نبي خرج إنيـــرام

بظار كودي مونينام كيتيـــدي أتيلونـــدي

أبيض ورنامتا بن رندوم أسود م آنـــي [٢]

---

[1] ***Udane Jumailath;*** *The First Ever Non-Stop 40 Mts. Music Video* (VCD), Vijayan East Coast. (Director), Cochin: East Coast Entertainments. Time - 00:14:28 Hrs

[2] وي. ام. كوتي؛ ***مها كاوي موبين كوتي ويديار*** (الشاعر الكبير موبين كوتي ويديار)، ساهتيا أكّادامي، نيو دلهي، الهند، ٢٠٠٧م. ص: ٥٠

أنواع الأفعال المتعددة فيها

وقد أثرت أقسام الأفعال أيضا في الأغنية التمثيلية بتنوع آفاقها المتعددة إلى الأبد، وحيث يتضمن إطارها الفعل الماضي والمضارع والأمر والمصدر والفاعل والمفعول وما عداها من كل الأنواع والمعاني.

١ – أنواع الأفعال حسب الزمان : وقد وردت الأفعال الماضية فيها بكثرة مثل خرج وطاب وقتل وصاح وأمثالها، خصوصا لدى الاقتباس من رواية الحوادث الماضية والملاحم والمسرحيات والإنتاجات الأخرى. وإليكم كلمة 'طاب' الماضية المستخدمة في هذه الأغنية التي تنشد لألعوبة كولكالي :

أوراتيبا مولى العروبى　　أشير إنكال يـــا حبيبـــى

أوتي منكـــوم طـــاب　　طـــاب يـــا رســـول الله

٢ – الفاعل والمفعول فيه : فيوجد فيها فاعل الكلمات الثلاثية كناصر وعالم وخاتم وطاهر وحبيب وجاهل وظاهر، وغيرها مثل مجاهد ومهاجر ومقاتل وما إلى ذلك. وأما كلمات المفعول فهي كما توجد في كلمات محبوب ومنصور وأمثالها.

توصـــلنـــا ببـــاسم الله　　ومن هـــادي رسول الله

وكـــل مـــجـــاهـــد لله　　بأهـــل البـــدر يـــــا الله [1]

٣ – المصادر: وقد جرت مصادر الكلمات إليها كمحبة، نكاح، مهر، لباس، شوق، نصيب، إخلاص، رحمة، بعث، ثواب، صيحة، حاجة، عجب، صفية،

---

[1] ***Mubarak Fest – 2006;*** *14th Annual Day, Mubarak English School,* Manjeri. Kerala: Disc. Vol – VII, Time - 00:33:50 Hrs

سبب، جواب، حقّ، جهل، وسواس، فساد، إجابة، بدعة، سفر، مظهر، غضب، كفر، خلافة، شجاعة، مجد، جنابة، تحير، سجود، برهان، سيرة، فضل، حوض، مثقات، ركوع، مثقال، وغيرها الكلمات الكثير مثل الأناشيد كما يلي.

أرو كـــدوكا بنو ترام　　بـــــنالولورو منو تـــرام

آيرام مثقال ويري ترام　　أنا بديكـــوتو بـــننونـــدو[١]

وفي أنشودة أخرى :

منس أكميل محبة بروتو – كناووكال كروتـــو – مهر مالى إيدوتو

مـــدو مـــــديـــــاي مني – منكـــــا كنانغونا – منوالن إتا ورونى [٢]

٤ – المضاف والمضاف إليه : ودبّ إليها كثير الكلمات المتكونة من المضاف والمضاف إليه مثل 'رب العالمين' و'رحمة الله' و'حياة المؤمنين' و'جنات الفردوس' و'محي الدين' و'نجي الله' و'أبو البشر' و'حور العين' و'محب النور' و'خاتم النبي' و'حور النساء' وغيرها. فيجب على الملحن أن يكون خبيرا بقوانين استعمالاتها وتراكيبها وحركاتها لإزالة الأخطاء عنها.

بـــريشـــاي رحمة الله　　بعث آكـــي أولاتيـــلام

بركـــة أتـــي إدوتـــان　　الله، يـــــا نـــجـــي الله

---

[1] ***Mappilappattukal;*** *From Old Malayala Films,* (VCD). Thomsun (Presents). Song No: 02

[2] ***Udane Jumailath;*** *The First Ever Non-Stop 40 Mts. Music Video* (VCD), Vijayan East Coast. (Director), Cochin: East Coast Entertainments.Time - 00:04:49 Hrs

أساليب إستعمالات الكلمة فيها

الأول : و قد توجد الكلمات العربية فيها مختلطة أو متصلة بالكلمات المليبارية أو بحروف الوصل المليبارية مثل الأنشودة المشهورة لأفنا بين النساء :

أدي بتيـــاي ترو نبـــي طـــــه نبي يوداي عالم نلاور صحاب م

عبـــد م ســـلام ثـــم تسليـــم م أواركـــــل أرول بـــــــــلاري

أدوتمـــام كـــودوتو حريـــر م كسو قميص م أزاكولا ســـالـــوم [١]

فأحيانا تكون هذه الكلمة للبسملة أو التحميد لله أو الصلاة والثناء على الرسول ﷺ بكلام مختصر أو متباين، فمثلا هنا أنشودة أوفنا بوزن 'أوفنا جايل'.....

تشريفـــم مبـــارك آتـــراواي نـــبـــــي أمـــة مـــــــارك

تانمـــانتا مـــانمـــاي ميـــلاي نـــبـــي أم أمـــة مـــــــارك [٢]

الثاني : الكلمات كلها في صدر البيت أو عجزه تكون في العربية، ولكن مختلطة بحروف الوصل المليبارية. ونشهدها في البيتين التاليين إذ معظم الكلمات فيها عربية، تتضمن حروفا مليبارية 'وى، إى' هما حرفا النداء بالمليبارية.

بـــــــدر الـــهـــدي وى سنـــيـــحـــــــا دوداري

حـــاشـــم رســـــــول إى يـــــا نـــــبـــي ســـــــلام

---

[1] ***Ishal Thanima***; *Mappilappattukalile Ishalukal Parambarya Reethiyil Padiyath*, Kondotty: Moyinkutty Vaidyar Smaraka Committee. (2002). Song No: 101

[2] بووكورشي، حيدروس؛ ***أوفانا باتوكال*** (أناشيد أوفنا)، ويكاس بوك سطال، منجيري، كيرالا، ١٩٩٧م. ص: ٧٠

الثالث : وأحيانا تورد الأبيات العربية بين الأبيات المليبارية إما بيتين أو أكثرها. فمثلا هنا توجد ثلاث أبيات عربية بين الأبيات المليبارية كما يلي :

كـــس بـــاتـــن إينـــاميـــلام إنـــكـــو بويـــي مـــانجيدونو

كنو نيروم باكي تنّو ني مرنـــ ـــجـــو أوماني إندى أومالى

ربي يا منان تبت يا رحمـــن سال عينين جئت يـــا سبحن

أسهـــــــــــر في كـــل ليل أفـــتـــش فـــي كـــل حـــول

أيـــن أنـــــت يا حبـــــيبـــي أنـــــت يـــــا مـــــــولاي

كـــــنير بـــــادم كـــيوم نيرام ربـــــى انـــــورو تيـــنغال

الرابع: الأناشيد، يبدأها الشاعر أو ينهيها بالأبيات العربية أو الآيات القرآنية أو غيرها المقتبسات عن الإنتاجات العربية، فيكون الإنتهاء بالدعاء إلى الله لنعمته للحياة وسرورها، وتقتطف لها الأدعية العربية بأكثر الأحيان، ولكن تنشد بنغمات شعرية مثل "ربنا آتنا في الدنيا حسنة وفي الآخرة حسنة وقنا عذاب النار". وهنا الأغنية المبدوءة بالدعاء لأوفنا :

حسبـــــي ربي جلى الله مـــــا في قلبي غيـــر الله

نور محمـــــد صلى الله لا إلـــــــــــــه إلا الله[1]

السادس : الأبيات معظمها في العربية من الأزل إلى الأبد، مثل أغنية ضرب الدف، وهي كالشعر العربي تنشد لألعوبة الدف وأرابانا.

---

[1] ***إيشوداس بهاديا ميلانجي مهابلا باتوكال*** (أناشيد الحناء لمهابلا المنشودة بإيشوداس)، تزورنغادي بوك سطال، تزورنغادي، كيرالا، (د.ت). ص: ٨

إن بيتـــا أنـــت ســـاكنه	ليس محتاجـــا إلى السرج
وجهك الوضاح حجتنـــا	يوم يأتي النـــاس بالحجـــج
ومـــريضا أنـــت زائـــره	قـــد أتـــاه الله بـــالـــفرج
.....	.....
.....	.....
وهو نجينـــا من البلـــوي	طيبـــه مـــن العالـــم الأرج
رب وارزقنـــا زيـــارتـــه	قبل قبـــض الروح والخرج
صل يا رب علـــى الهادي	لســـبيـــل الحـــق والفـــرج[1]

ميزات الكلمات العربية في أغانيها

ولا شك، أن الكلمات العربية تختص بتنوع الميزات والميِّزات المخصوصة لها، منها ما تسهل على التلفظ كقلب وعشق وما تصعب عليه كاحرنجام واستغفار، وما تعكس المعاني والمدلولات بمجرد تلفظها فحسب، إما بإشاراتها أو بنغماتها، مثلما تأتي كلمات قلب وبهجة وزلزلة بمعانيها، وما تحفز على أنفس الناس لسماعها وما لا تحفز، وما تتبع الخصوصيات من إيقاعاتها النغمية. وقد اهتمت هذه الميزات بتقييمها بأعلى القمم وتهديها إلى الشهرة في حياة مهابلا اليومية، حتى تتعمق في معانيها المراد لكل الفنان والعوام، وبذلك فإن أناشيدهم الفنية قد تأثرت بهذه الكلمات وإنتاجاتها المتنوعة عند أدباء مهابلا.

---

[1] ٦٣ ***وكا مولد كتاب***، كى محمد كوتي آند سنس، ترورنغادي، كيرالا. \ سبحان مولد.

وقد التزم ملحنوها باختيار الكلمات المشهورة والرائجة لسهولة تدوينها وتنغيم تلفظها تكون عذبة في سماعها وحساسة في إيقاعاتها، وبذا يهتمون فيها بتكرار الكلمات لتفهيم معانيها للعوام حتى الريفيين، فتكون أغراضها المهمة هي النصيحة أو الإعلام أو التذوق أو الإستمتاع بها. فتُختار الكلمات مثل الحب والعشق والنور والشمس وأمثالها المشهورة لديهم وأنواعها المتعددة حسب المراتب حتى لم تنصب للترجمة المليبارية، فاقتبسوا مجردها بالعربية تبعا لأغراضهم.

جزالة الألفاظ فيها : والألفاظ في الأغاني التمثيلية سالمة من التعقيد اللفظي والمعنوي مع كونها سهلة التلفظ والأداء، إذ أنها تعطي الفرصة لكل جماعة من الناس لاستخدامها وتداولها بميزاتها، ومع ذلك إنها تهز قوما مختلطا بالحضارات المختلفة التي تنتميها باللغات المتعددة، فيعرض بها تحليل المعاني على كل جماعة سواء كان مسلما أو كافرا.

وارتي محمد ندي واشاكا جنكارا مـــوت

جيرتي محمدا بلركال دينوم سمـــاتيتـــى

محمد رسول لوتا أصحـــاب اللـــــــلام

موكهتاويل بريكونا بريـــشـــم جـــــولام

جـــــولي مـــحمـــد جيرتـــي ولانـــدي [1]

وبعض الكلمات العربية تكون ثقيلة على اللســـان، فلهذا السبـــب إنهم تفضلوا الكلمات المليبارية على العربية مثلما تستعمل كلمة 'تين' أو 'مدهو' بدلا

---

[1] ***Ishal Thanima***; *Mappilappattukalile Ishalukal Parambarya Reethiyil Padiyath*, Kondotty: Moyinkutty Vaidyar Smaraka Committee. (2002). Song No: 100

لعسل،[1] و'كليانم' لمأدبة الزواج أو الوليمة، إذ أنهما وأمثالهما تصعبان على التلفظ. وكذلك جاء الاهتمام باستعمالها من قبل أفراد المجتمع وتلفظها بهم بدون المشقة وتداولهم إياها بالسهولة، فنرى أن المغنيين يتلفظون بها بدقة وبنطق واضح وصراحة بالمواقف وإن لم يكن أكثرهم خبراء باللغة العربية، وتدعى هذه الخصوصية بمداولاتهم ومساهماتهم فيها.

فخامة اللسان : هي الكلمات التي لها مدلولات واسعة ومتكاملة، تعطي اللذة والبهجة والسرور والمتعة لنفوس المتذوقين بسماعها، ولعل ذلك بفضل الحروف والأوزان أو وجود النغمات فيها أو بسبب موسيقية التلفظ والتلحين، وكلها من تأثير اللغة العربية وفقا لأصول كلماتها. ولا شك في أن هذه الخصوصية اضفت الجمال على الفنون التمثيلية أو الفنون الجميلة.

جيد السبك : هو تركيب الكلمات بحيث تتناسب وتتناغم وتكون سهلة التلفظ وتنظم بالتواتر والطراز الجيد كما تنظم الجواهر على خيط. وتورد فيها الكلمات العربية والمليبارية معا اعتبارا للتشابه والتناسب، إذ تعطي الجمال والرونق. فتستعمل كلمة الحب والعشق والغرام حسب المراتب فيها والقوة بها.

---

[1] ***Udane Jumailath;*** *The First Ever Non-Stop 40 Mts. Music Video* (VCD), Vijayan East Coast. (Director), Cochin: East Coast Entertainments. Time - 00:30:29 Hrs

الفصل الثاني

تأثيرات الأوزان والقوافي العربية عليها

وإن الإيقاع هو خصوصية عامة للأغنية، يطلق على نغماتها في النظام والتوازن إذ يعبر العلماء على أنه "تتابع الأصوات والحركات بانتظام وتوازن"، فرقص الإيقاع يعني اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء، وإيقاع الحركة لتدرج الحركات والنشاطات في حبكة قصة أو فلم أو مسرحية.[1] ويستعمل لهذا المعنى النغمة والموسيقي أيضا.

ولا شك في أن أكثر الإيقاعات للأغاني التمثيلية ونغماتها تخرجت عن أوزان الأشعار العربية، فلا بأس بأن نقول أن أصول الأغنية لمهابلا ومنبعها يعود إلى أوزان الأشعار العربية وقوافيها، فيجدر النقاش عنها قبل التعمق في فكرة الأغاني التمثيلية والأناشيد الفوكلورية الكيرالية. وهي علم العروض، المجموعة بشكل الكتاب في القرن الثاني للهجرة بمحاولة الترتيب والتنويع بها، وكانت مختلطة قبلها بأشعار الجاهليين.

وقد اشتهر بعلم العروض عندهم، تشتمل على الأوزان والقوافي الشعرية، اخترعها خليل بن أحمد الفراهيدي البصري المتوفي سنة ١٦٠هـ. ولما رأى خليل بعض المحدثين من الشعراء يخرجون عن الأوزان التي عرفها العرب، فإنه عزم

---

[1] أنطوان نعمه وعصام مدوّر ولويس عجيل ومتري شمّاس؛ ***المنجد في اللغة العربية المعاصرة***، دار المشرق، بيروت، لبنان، ٢٠٠٠م. ص: ١٥٥١

على وضع كتاب في قواعد الشعر، عجبا لأمره! فهو المبدع لهذا العلم، ليس له سابق ولا رائد ولا هادي فيه.

لحظة عبر أوزان الأغنية العربية والمهابلية

فالأعاريض هي جمع العروض، مرادها بالعربية ميزان الشعر الذي يظهر المتزن عن المختل اعتبارا بالتلفظ لا بالكتابة، سمّي بالعروض نسبة إلى مكان 'عروض' بمكة الذي دوّن فيه، ويشتمل على التفعيلات الشعرية أو الموسيقية النغمية التي تتكون منها الأبيات، وسماه موجده بأوزان الشعر أو بحوره، وتختص بانتساب الحروف في أواخر الأبيات، وأبرزها الحرف الأخير الذي يختتم البيت به أو الحرف النطقي بأواخرها.

فوجدت هناك تشابهات كثيرة في اللغتين بمداولاتها في اللغتين معا، حتى تساوي الكلمتان – العروض والقوافي – وتشابه في اللغتين معانيهما المتنوعة، وقد استقرت علاقتها بالعربية والمليبارية والدرافدية، فتساوى كلمة آرودام (*Aarudham*) المليبارية وأرول (*Arool*) الدرافدية بكلمة عروض (*Arul*) العربية عند تلفظها. وتتشابه معانيها (اللغوية) بناحية أخرى، إذ كلمة 'عروض' تطلق على ناحية الخيمة أو قطعة الأشجار الموجودة بوسط سقيفها، وآرودام وأرول يطلق على قطعة الشجرة بوسط السقف عند أصحابهم. واصطلح بالعربية لأواخر جزء الصدر للأبيات الشعرية التي تتزين بوسطها حينما تتخيل بسقف البيت.

وهي تشتمل على عشرة عوامل أصلية، متركبة بخمسة حروف أو سبعتها مثل فعولن ومستفعلن ومفاعلتن وأمثالها، اذ تتركب العوامل بالأوتاد والأسباب

والفواصل، وتوزع الأسباب إلى 'السبب الخفيف' المتركبة من الحرفين الساكن والمتحرك مثل فِي، مِنْ، و'السبب الثقيل' المضمون بالحرفين المتحركين مثل هُوَ، لَكَ. والأوتاد تنوع إلى 'الوتد المفروق' أي ما تتركب بحرف ساكن بين الحرفين المتحركين مثل إبن، فَاعَ، و'الوتد المجموع' كما تتضمن الساكن بعد الحرفين المتحركين مثل مَتَى، عَلَى. والفواصل هي ما تتضمن خمسة أحرف أو ستتها، فتوزع إلى 'الفاصلة الصغرى' المبدوء بثلاثة أحرف متحركة ورابعها ساكن – تتركب بسبب ثقيل وسبب خفيف – مثل وَلَهُمْ، وَبِمَا، و'الفاصلة الكبرى' ما تشكل بأربعة المتحركة وتولاها الساكنة مثل حَبْلُهُمْ، وَضَعَهَا.

وتتضمن أجزاء البيت الشعرية الأوتاد المتركبة بالأسباب أو الفواصل، ولا يجوز تكرارهما إلا بالسبب على الأقل، فتوضع الأحرف بالخمسة أو السبعة، فالبيت في علم العروض هي الكلام التام المتفق بأي الأوزان والمتألف بالأجزاء والمنتهي بالقوافي. وفيه مفرد– ما تجرد ببيت واحد، ونتفة – ما المنتظم بالبيتين، وقطعة – ما فيها ثلاثة أبيات إلى ستة ، وقصيدة – من سبعة إلى أعلاها.

وللأبيات شطران، الأول صدر والثاني عجز، وثلاثة أجزاء، عروض وضرب وحشو. ويعرف الجزء النهائي للشطر الأول بعروض، وآخر العجز بضرب، وباقيها يعرف بحشو، فيكون للبيت العروض والضرب والحشوان. ويعرف إيقاع البيت بالوزن أو البحر الذي ينظم به الأبيات.

وهناك خمسة عشر وزنا عند خليل بن أحمد الفراهيدي وزاد عليها الأخفش 'المتدارك'، فأصبحت ستة عشر. وهي الطويل، المديد، البسيط، الوافر، الكامل، الهزج، الرجز، الرمل، السريع، المنسرح، الخفيف، المضارع، المقتضب، المجتث، المتقارب، المتدارك.

ولا شك في أن هذه الايقاعات أثرت في أغاني مهابلا مع تقدم الأساليب العربية تدريجيا في اللحن والموسيقى، فتتأثر بها المهابليون وتمسكوا بالالحان المتعددة متبعين التراث العربي القديم، كما تعودوا على استعمال الأنواع المخصوصة من الألحان المشهورة عندهم، إذ لا يتوسع على كل أنواعها اتباعا بمذاهب العرب، واهتموا بنيل ما فيها من الألحان والموسيقى. فمثلا إنهم لا يصفون الحديقة جميعا، ولكن ناحية من أنحائها مثل الأزهار أو الأخشاب أو أمثالها، فينزلق فكرهم نوعا بنوع، وذراعا بذراع اهتماما بأغراضهم الشعرية – هي الاستمتاع، واختيارا تراثها – هي النغمات، فاخترعوا ألحانهم المخصوصة لهم، فولدت الألحان الكثيرة في الأناشيد لمهابلا وإن كانت تعود إلى وزن واحد.

ولا شك أن أجزاء الأنشودة لمهابلا مثيلة بأوزان الشعر العربي، تسمي بـــ'إشال' (*Ishal*) حيث تتركب بتوندام ونيتام[1] المعروف بموزي (*Mozhi*) المتشابهة بصدر البيت وعجزه كما في العربية. وأوزانها تعتبر على العوامل الايقاعية فقط. فقد أدت هذه الخصوصية إلى خلق الأوزان المتعددة وإن كانت على أصل واحد. وتعينها إلى "أدستانا إشال" (*Main Rhythm*) وبريورتانا إشال (*Migrated Rhythm*) وغيرها. وهناك المثال

أوانـــــي بتـــــي هند نـــدورو بـــــاكتـــــو

أسمـــــير إنـــــو بيـــــراي نكهـــــر تانتو

وينظم الإيقاع هنا بنيتام في الأول والآخر وثلاثة توندام بينهما. وبحورها تتعلق بـــ'نيتو'(*Neettu*) و'توندو' (*Thundu*) كمجموعة إيقاعية في أولها، ويتبعها

---

[1] 'توندام'، هو ما لا يطول بالتلفّظ ويستقرّه بأواخره، وأما 'نيتام' هي التطوّل بالتلفّظ فيكون الإيقاع حسب الماسة.

مجموع الإيقاع بـ'توندو' الإثنين، و'نيتو' الأخير إيقاعا مجردا في أواخرها (فمجموعها ثلاثة الإيقاع باثني عشر أحرف) تعرف بوزن 'تونكال' في أغاني مهابلا، وتتشابه ب'المجتث' في عروض العربية.[١]

مساهمة الأوزان العربية في تطوير الأغنية التمثيلية لمهابلا :

وقد ساهمت النشائد العربية وعروضها في تنمية عروض الأناشيد لمهابلا، إذ نراهما مماثلة في أوزانهما وقوافيهما، وانتقلت العروض العربية إليها بدخول أشعارهم تدريجيا إلى سواحل كيرالا، ونظموا أبياتهم في أوزانها تأثرا بها، فنرى التشابهات في أبيات اللغتين في إيقاعاتهما وأوزانهما وقوافيهما.

وقد اقتبس العلماء هذه التشابهات من بحور اللغتين والتماثلات في إيقاعاتهما والتعلقات في موسيقاهما، فطبعا قد تقطف الثاني من أولها، فالصدفة لإقتباس الإيقاع من العربية لأنها هي الأقدم، فتساوي إيقاعات أناشيد مهابلا بإيقاعات العربية وتظهر هذه التسوية عند الإنشاد والاستماع، وهاك موازنة بين الأغنية المهابلية والأبيات العربية التي ستظهر تأثير الأوزان العربية :

١ – بحر المديد وإشال 'أوفنا جايل'، ومنها ما يلي :

فاعلاتن فاعلن فاعلاتـــــن فـــاعلاتن فـــاعلن فـــاعلاتن

يا لبكر أنشروا لـــي كليـــب يـــا لبكـــر أيـــن أين الفـــرار

---

[١] ولّيكونو، بالاكريشنان؛ ***مهابلا باتو – أورو آموكها بدهانام*** (نشيدة مهابلا – دراسة تمهيدية)، بونكاوانام بابليكيشنس، كاليكوت، كيرالا، ١٩٩٩م. ص: ١٢٥

مالك رحمن تندى أروليناللـــى محمد النبي تما بـــرونا راوى[١]

٢ – بحر الرجز وإشال 'معراج' أو 'يمن كيتو':

مستفعـــلـــن مستفعلـــن مستفعـــلـــن مستفعلـــن مستفعلـــن مستفعلـــن

من ذا يداوي الـقلب من داء الهـــوى إذ لا دواء للـــهوى مـــوجـــود

مصرالى راجن عزيزندى آرمبا زوجة مني تلنغي ولنغي نلكونا راجاتي

٣ – بحر البسيط وإشال 'رندام توتي' :

مستفعلن فعلن مستفعلن فعـــلـــــن مستفعلـــن فعلن مستفعلن فعلن

لا تحقرن صغيرا فـــي مخاصمـــة إن البغوضة تدمي مقلة الأســـد

أورابيبان أرول كيت صحاباكل نلتي أوشارميل كودكالم إنيكلل بديتى [٢]

٤ – العروض المقطوعة والضرب المقطوع لوزن البسيط وإشال 'إيقاع آرمبا':

مستفعلن فاعلـــن مفعولـــن مستفعلـــن فاعلـــن مفعولـــن

ما هيج الشوق من أطـــلال أضحت قفارا كوحي الواحي[٣]

بومكلانى حســـن الجمـــال بونـــارى تـــالم مكندى بيوي[٤]

---

[1] او. ام. كرواراكوندو، (محرر)؛ ***مهابلا كلاكل*** (فنون مهابلا)، ويكاس بوك سطال، منجيري، كيرالا، ١٩٩٥م. ص: ١٦

[2] ولّيكونو، بالاكريشنان؛ ***مهابلا باتو – أورو آموكها بدهانام*** (نشيدة مهابلا – دراسة تمهيدية)، بونكاوانام بابليكيشنس، كاليكوت، كيرالا، ١٩٩٩م. ص: ١٢٦

[3] العروض المقطوع والضرب المقطوع لوزن البسيط،

[4] وي. ام. كوتي؛ ***مها كاوي مويين كوتي ويديار*** (الشاعر الكبير مويين كوتي ويديار)، ساهتيا أكّادامي، نيو دلهي، الهند، ٢٠٠٧م. ص: ٣١.

٥ – فهاك التشابه بين بحر المجتث وإشال 'تونغال':

مستـــفـــعـــلـــن فـــاعـــلاتـــن مستـــفـــعـــلـــن فـــاعـــلاتـــن

البطن منهـــــا خميـــــــص والوجـــــــه مثـــل الهـــــلال

أوني بتي هندنـــدى أورو باكت أسميرينو بيراي نكـــــر تانت

٦ – فبحر الطويل وإشال 'حكانا' لمهابلا:

طويل له دون البحور فضائـــل فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلا ويـــأتيك بالأخبار من لم تزود

حكانا كونامرال مكـــاو ويتا نبي فكـــا مدينة نـــواي – آراروم

ويترتب البيت العربي في بحر الطويل بأربعة تفاعيل في صدرها وتفاعيلن بعجزها، وهي فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن، فيحذف نصف التفاعيل من العجز، أي النصف الثالث والرابع كليا. فترتيب الصدر في 'أنشودة مهابلا' هي التطول (نيتال)، وتوندام، وتوندام، والتطول، وتوندام، وتوندام. وأما العجز فيها التطول، وتوندام، وتوندام، ونصف التطول، فحذف نصف التطول الثاني وتوندام وتوندام.

القوافي العربية وفكرتها في نشائد مهابلا

وقد اجتمع العلماء على أن القوافي قد تحسن الأشعار اللغوية بمساهمات ضخمة أيّما كانت اللغة، كما تحسن القوافي الأشعار العربية، فينبغي للملحن أن يتخذها بحسنة لتجويدها متكاملة للاستمتاع، فيجيد الأنشودة بإيقاعاتها ولحانها حسبما

تزيد تأثيراتها بمناسبة كلماتها، وتميز الأنشودة عن غيرها بهذه الميزات والمميزات، وهي القوافي.

وطبعا تعتبر القوافي في اللغات العربية والإنجليزية والأردية بالحروف في أواخر الأبيات، ولكن في الدرافديات مثل التامل والمليبارية تعتبر بالحرفين الأخيرين. فالأحسن أن تتفق القوافي مع اتباع الأوزان لتجييد الأناشيد وتقوية القوانين. وسميت القافية بـــ'شيل' ومجموعها بـــ'موزي'.

ويختص الشعر العربي بمقامته المرموقة في القوافي، ويعتبر القوافي بآخر كلمة البيت كما عينها الأخفش، أو "الجزء الأخير من البيت المحصور بين آخر ساكنين ومتحرك قبلها" كما يرى خليل بن أحمد الفراهيدي، أو تكون بأحرف الكلمة أو بكلمة وبعضها أو كلمتان أو كلمات.[1] فبالجملة هي تتكون بحرف أو كلمة في الشعر العربي.

وموافقا لهذه المذاهب أن الأناشيد التمثيلية قد اتبعت الشعر العربي، وعين علمائها القواعد المتكاملة مع الضبط. وتكون القوافي بكلمة أو بعضها كما يوجد في أنشودة مهابلا، وتم توزيعها إلى أربعة أنواع كما يلي :

١ – قافية 'كمبي' (*Kambi*) بالمليبارية : هي ما اتفق الأحرف بوحدانية في بداية الشيل، ولكن لم يشتهر هذا النوع في اللغة العربية حتى الآن.

مـــلكا بـــونكـــاونتل تامسيكـــونـــولـــي

مـــنكاكال سكـــالاتلم منجتيـــام ميـــلالي

ولـيـــاليـــــل جيـــليدوننيندي الالو منالي

---

[1] ممدوح حقي، (دكتور)؛ ***العروض الواضح***، مكتبة ماس، كاليكوت،كيرالا، (د.ت). ص: ٦١

وتا موروم موتو ماروم كاتي مونجولولى

واتفق حرف ميم في البيتين الأولين والواو في البيتين الأخيرين

٢ – قافية كزوت (*Kazhuthu*) بالمليبارية تتشابه بالروي العربية :

وهي اتفاق القافية بحرف أو حروف أو كلمة أو أكثرها في المقطوعات الشعرية، كما يوجد في أكثر المعلقات، وهي توجد في أناشيد مهابلا أيضا.

وهنا الأبيات من معلقة النابغة الذبياني

فما وجدت بها شيئا ألوذ بـــه إلا الثمـــام وإلا مـــوقد النـــار

وقد أراني ونعما لاهيين معا والدهر والعيش لم يهمم بأمرار[1]

وأنشودة 'بدر بدباتو' لمويين كوتي ويديار :

كيلو ني مكيكال موبنمـــار شامين

كيرت-ي تجارتـــم جيتونـــدو وارون

ايلوم بـــدر واتـــل ايتوم كهاتـــل ون

ايتام طعـــام أوركونداكـــي نجـــانـــان[2]

فيوجد هنا الإتفاق في هذه الأبيات الموردة مع النوعين، تتفق القوافي بحرف الراء في البيتين العربيتين، وحرف النون بأبيات أنشودة مهابلا، وفي المليبارية فقد اتفق كامبي مع مجموعة البيتين، وكزوت على كلها. فتُشترط في كل الأناشيد على اتفاق كمبي أو كزوت على الأقل، لأن تكون أنشودة مهابلا، وإلا فلا يعتبرها المهابليون كأنها أنشودة لهم.

---

[1] معلقة النابغة الذبياني في البحر البسيط والعروض المخبونة والضرب المقطوع، والقافية متواتر

[2] نشيدة بدر بوزن 'مكا نبي إيدا مروكّام' مماثلة بوزن البسيط.

فتكون الموازنة بالأحرف أو الكلمة أو الكلمات في كليهما. ولكن ليس لها إسم اصطلاحي بالمليبارية كما تترتب أواخرها بكلمة بحر، نحر، محر، حرم، وغيرها من المتواترة بالتلفظ أو الحروف، كما توجد أواخر الأبيات في معلقة امرئ القيس بحومل وشمأل وقرنفل وحنظل وفلفل وأمثالها، وفي هذه الأناشيد المهابلية تتفق كزوت مع بعض الكلمات الأخيرة منها :

منداكاتو منكالابو مـــارنـــوم بنـــداني

منداكاتمـــايي ونـــو مـــانـــدام كنـــداني

جندو بوتي جيتيرا بون موتيرام كونداني

جولي راكـــام ملكا بو بلاكل نـــنـــداني

٣ – وال كمبي (*Valkambi*) : وهي الإتفاق في المقطوعات الشعرية أو أكثرها بالحرف أو الحرفين أو الحروف مثلما توجد في الأمثلة الآتية :

انـــالاتونم جيـــــوي كـــــلوانـــــي

ابوتيـــــــل تونياتلـــي نـــكـــانـــــي

ننايتـــــن فالا مانـــنـــو نجـــانـــــي

ننولانو بهـــا وجيدنـــــو تـــانـــــي

وتنتهي القوافي الأربعة المتقدمة بحرف واحد وهي 'ني' للتطول، إقتبسها عن أسلوب الشعر العربي كما يوجد فيها حرف اللين بالوصل والخروج والردف وغيرها.

٤ – والومال كامبي (*Valummalkambi*) : وهي ابتداء أبيات الأنشودة بكلمة تنتهي بها البيت قبيلها، اعتبارا بالبيتين أو ثلاثة أو أربعة أبيات. فمثلا في الأبيات التالية يبتدأ البيت الرابع بكلمة 'موليندو' التي ينتهي بها البيت الثالث.

جولـــــي محمد جوتـــي ولانـــدو

إن كـــــدروم كوتو أوتـــو تلينـــدو

أماتـــــــرو بورو لوتو مولينـــدو

موليندى تانغيريكونا سميـــام تنيل

محمودر حسين تن حسيـــن تنيـــل [1]

وملخصا يبدو لنا، أن الأوزان العربية والمهابلية تتشابه فيما بينها، لأن أغاني مهابلا قد اقتبست كل أدواتها من العربية وزاد عليها بعضا. وتظهر تأثيرات هذه القوافي وميزاتها في نشائد المهابليين حسب القوافي. ولا شك في أنها نالت هذه الخصوصية باتصالاتهم بالعرب واحتذائهم بأساليبهم الشعرية.

---

[1] وهي قطعة من كلاتي مالي لـــموبين كوتي وبديار التي تبدأ بـــ"وارتي محمد ندى ....."
وتستعمل برقص أوفنا، ووزنها 'أوفناجايل'.

الفصل الثالث

الرموز العربية في أغانيهم التمثيلية

وقد اتخذ شعراء مهابلا كثيرا من الرموز العربية لتدوين أغانيهم وتلحينها، ومن أبرزها البدر والسماوات والجنة وحور العين وما إلى ذلك، واقتبسوها حسب فكرهم الناضج والمتعجب عن الإنتاجات المتنوعة في العربية، وتقود إلى أقسام المشابهات وموضوعات المماثلات إذ كانت الآداب كلها مجهولة عنها إلا العربية. فمثلا اقتطفوا صفات الناقة والبعير وسيولهما من معلقة طرفة بن العبد، وفكرا عن الفرس وبقر الوحش والنعامة وساقها عن معلقة امرئ القيس، إذ لا يوجد هناك أية وسيلة لفهمها وكان الكيرليون يجعلونها. فمثلا وردت الاستعمالات والأفكار العديدة مثل شوال وبحر السابع وأدوار السماوات وحور العين وما إلى ذلك. وهاك المثال:

شـــوال مـــاســـــم كـــاويـــلاتـــوديجولـــى

شوكـــــة أوتا بيني نـــي بـــوتيجيري مولى

وفيها الوقائع القديمة التي توارثوها عن الأدب العربي مثل قصة آدم وإدريس ونوح وإبراهيم، وأخبار الملوك والمماليك وبطولاتها وشخصياتها وغيرها، لا يورد بها إلا التاريخ العربي وآدابه. فتكون الحاجة إلى المراجعة إليها للاستفادة منها. فمثلا إن قصة ليلى مجنون بالعربية تطرقت إلى أنشودة مهابلا إذ يصور صاحبها بجمال شخصياتها :

درجة بو مولالـــي ليلـــي ني انـــدى قلبلي

مجنوواي نجـــان ننى دنيـــاو آكى ترنجنلى

ومثلها قصص من القرآن كقصة يوسف وزليخة:

مصر لى راجن عزيـــزندى آرمبا زوجـــة

مني تلنغي ولنغوم زينـــة أولـــي راجـــاتي

كوسوما تين بووينى تيدوم ونداي زليخة يم

كودي بوناروان تكـــم بـــارتـــو سموكيـــم

ومع ذلك إنهم اقتبسوا المماثلات في الغرام والعشق والغزل من القصائد القديمة والمعلقات المشهورة، فمثلا يوجد بعض التشابهات في أنشودة مهابلا مماثلة لبيت امرئ القيس، وها هو البيان :

إذا ما بكى من خلفها انصرفت له بشق وتحتي شقها لم يحول

وتساوي بها الأبيات التالية حسب معانيها المقصودة :

كونـــدادي رسيتوتـــــــــى كـــوتـــــي ويتى مرتوتـــى

كـــورولا مـــــلار ننجيـــل مـــرونكيـــداتى – سكهيـــي

كهـــونـــامـــايا موكـــهـــام مـــوتـــي مـــنـــاتيـــداتـــــى[1]

وقد أوصلت العربية فكرا عن حور العين والجنة والنار والبدر والهودج والهلال وما إلى ذلك إلى الكيراليين، اذ لم يعرف سكانها ولم يسمعوا عنها من قبل،

---

[1] وي. ام. كوتي؛ ***مهابلا باتندى تشارترا سنجارنغال*** (الرحلات التاريخية لأناشيد مهابلا)، كيرالا مهابلا كلا أكادمي، كاليكوت، كيرالا، ٢٠٠٦م. ص: ٥٢

ولا يدل عليها إلا الانتاجات العربية وقصصها ومسرحياتها، فتجدر المراجعة إليها وما إلى ذلك.

سباركةلى حور العين نكالى رنك إتا نجانكالى منكاكوندو

زليخـــة بي سوبنـــام كندا يـــوسف نـــازاك مـــارنونـــدو [١]

ومن الأسف! تعجز اللغة المليبارية أحيانا عن إظهار المعانى الكاملة بكلمة مفردة وتغنيها العربية بكلمة مفردة، فمثلا لا توجد كلمة واحدة لبدر اليوم الخامس في المليبارية والعربية مثمرة بها، فالمليبارية تستعمل الكلمات الطويلة بالإشارة أو الكلام.

أنجام دوساتي أمبلـــــي بـــولـــولا

أدرالياتيـــلى شورنـــا جشـــاكاتيـــل [٢]

ويستخدم التشبيه الضمني في البلاغة العربية لإظهار المشاعر مع الإشارة. فمثلا أن موبين كوتي ويديار أجاد قصيدته 'بدر المنير حسن الجمال' بتشبيه وجه العاشق بشيئ 'ينوّر به لوطاس' بإشارة مجازية، أي تشابه الوجه بالشمس، ومن المعروف أن المطيق لبدوه هي الشمس فقط، وهاك الأنشودة :

تاميـــــرا بوكـــــوم مكهاتـــى كندال

تينـــال أوزوكـــوم بزاكـــــام كيتـــال

---

[1] سبركة – معناها جنّة، رنك – معناها الجمال

[2] ***Isal Meharuba, Non Stop Mappila Album*** (VCD) Thrissur: Maruthi Videos. Disc. Vol –II, Time - 00:21:30 Hrs

وكذلك يتداول التشبيه الضمني في البيت التالي، ووردت الإشارة إلى القلب بما في داخل النحر الشمالي، وهذه معروفة عند الناس.

كدا كانّن مونـــا كوندين إيـــدا ننجينداكم ويتـــي

بديجورو بنالـــى ننـــدى بداكونا كارالولل محبـــة [١]

[1] ***Udane Jumailath;*** *The First Ever Non-Stop 40 Mts. Music Video* (VCD), Vijayan East Coast. (Director), Cochin: East Coast Entertainments. Time - 00:00:30 Hrs

الفصل الرابع

مواضيع الأشعار العربية في أغانيهم التمثيلية

إنّنا نجد تأثيرا جليا للشعر العربي في أغاني مهابلا عندما نتعمق في أغانيهم التمثيلية، إما في أسلوب الأناشيد أو طرفه أو طرقه، وإنهم اتخذوها مرآة لحياتهم وتاريخا لأيامهم كالعرب، حيث تعكس الجوانب المتعددة لحياتهم اليومية. فنتأكد من ذلك أن أكثر القصائد الغرامية متماثلة للمعلقات العربية الجاهلية، وهي تبدأ بذكر العاشق أو العاشقة كما تبدأها العرب. ويؤكد بعض من الفنان على أن هذه التشابهات ظاهرة في الإنتاجات الكيرالية، ويستشهدون في ذلك بموازنة بين 'ليلا كاويم' (Leelakavyam) لكومارناشان – الشاعر المليباري– وقصة 'ليلى مجنون'، حتى ادعى بعضهم أنها نسخة مليبارية لليلى مجنون ومقلدة بها.[١] وهنا بعض ميزات الأناشيد لمهابلا:

١ – الإبتداء بذكر العشاق : وتبدأ النشائد الغزلية أو الغرامية بذكر العاشقة وأسمائها وجمالها وحركاتها وأخلاقها الممدوحة، فهي تكون إما بتسميتها أو صفاتها أو ميزاتها بالسير أو العادات. وأكثر الأحيان تكون العاشقة نحو ليلى أو فاطمة وزليخة وحسن الجمال وغيرها. أو تبدأ بذكر العاشق بأسماء الأبطال مثل قيس وبدر المنير ويوسف وما إلى ذلك من أسماء الأبطال أو الشخصيات في الآداب العربية، ويوجد مثلها في القصائد المليبارية كما يأتي:

---

[١] تي. كي. حمزة؛ ***مهابلا باتندى مهاتهوريام*** (ذوق أناشيد مهابلا)، أوليوو بابليكيشنس، كوزيكود، كيرالا، ٢٠٠٧م. ص: ١٤

دراجا بومولالى ليلي نـــــي انـــدى قلبلى

مجنو آي نجان ننـــى دنيا واكـــي ترنجيلى

٢ – ذكرى الغزل وأيام اللهو بين العشاق: وقد اتخذ الملحنون رحلاتهم ونزولهم وعواطفهم اللهوية في الأيام الغرامية من المهد إلى اللحد. فاتخذوا الموضوعات من الأشعار أو المعلقات أو القصص العربية مثل مجنون ليلي وبدر المنير حسن الجمال وغيرهما، أو يشبه العاشق بالخنفس أو مفتش العسل من الزهرة – هي العاشقة هنا، كما تفتش بدر المنير عن حسن الجمال. ومع ذلك تتصور خصوصية الأيام التي تعاشقوا فيها بالأزهار والنوار والخنفس فيها مثلما يرى في قرص 'أودانى جميلة'، أو تماثلها بالخدر أو السقيفة أو الهودج أو بضوء القمر وانشقاق الكواكب وغيرها، وتتشابه ثديها بأصيص الزهرة،[1] كما يوجد في أنشودة أوفنا وكولكالي.

٣ – وصف العشيقة وجمالها : هي نوع مميز فيها، إذ ينعكس فيه تراث الأدب العربي، فتتضمن الصفات بشَعر العشيقة وأثداءها وخدّيها وساقيها وعينيها وما إلى ذلك، فتشبه العين بعين البقر الوحشي واضطراب العينين الأسودين بامتلاءها ورميها، وسيرها وسرعة نزولها بالفرس، وكلامها الممتلأ بالغزل بالحثوث والسماع عليها، أو تشبه بالحصان بالتقاطها كما أورده أصحاب المعلقات أو كما يوجد في قصيدة بدر المنير حسن الجمال وغيرها.

---

[1] ***Ishal Thanima***; (2002) *Mappilappattukalile Ishalukal Parambarya Reethiyil Padiyath*, Kondotty: Moyinkutty Vaidyar Smaraka Committee. Song No: 30

وقد وصف اضطراب القلب بالشلالات، وخديها بمرآت تنعكس على الآخرين، أو بخشب الأزهار ولينها،[1] ويشبه شكل شفتيها بالبدر الكاملة بيوم الخامس، وألوانها بألوان لوطس (*Lotus*) أو بالدم. وهي كغزال في مشيها وحركاتها كما تغذي تحت شجرة الأنبج، وأثداءها بشكل الأنبج تدلت وعليها سلة مستورة تخفيها عن الرؤية. فهاك المثال:

كندال كوتي كوندو كـــرال تديكونـــا

كلمان ميزي يولا كيدابـــو منامـــولا

كنادي كويلاتـــو كانونـــا كستـــوري

وهنا يصف العاشق عاشقته بحسن الجمال :

بولـــي نـــاداب شيلاميـــــل بـــودي كـــــوينـــدا بيويـــال

بـــــال ويـــس بتاتـــيـــــل بـــــــــالكموم جننـــدا نـــال

مـــال أنيـــنـــدو بـــاروان مـــاريـــل مـــولي كنندنـــال

قـــال مـــكنـــدي راو تـــان كـــنـــيـــي كـــارونـــانغـــلال [2]

٤ – وصف الشجاعة وسرعة الالتقاط : فقد أجاد ملحنو النشائد بسرد الوقائع الكبرى والغزوات الإسلامية والمعارك الدينية مثيلا لها ومماثلا في نشائدهم. ونراها في نشيدة 'بدر بداباتو' و'ملابورم بدا باتو' وغيرها.

ومثلها يوجد كثير من الموضوعات في نشائدهم التمثيلية.

---

[1] وي. ام. كوتي؛ ***مها كاوي موبين كوتي ويديار*** (الشاعر الكبير موبين كوتي ويديار)، ساهتيا أكّادامي، نيو دلهي، الهند، ٢٠٠٧م. ص :٣٠.

[2] ***Ishal Thanima***; *Mappilappattukalile Ishalukal Parambarya Reethiyil Padiyath*, Kondotty: Moyinkutty Vaidyar Smaraka Committee. (2002) Song No: 22

الفصل الخامس

البلاغة العربية وتأثيرها في أغاني مهابلا

فكرة الفصاحة فيها : ويُعنى بالفصاحة الظهور والبيان، ويُشترط فيها أن تكون الكلمة موافقة ومطابقة لقواعد اللغة وسليمة من تنافر الحروف اللفظي، حتى لا يتأتى الإستكرار والثقل على الآذان بالسمع وعدم الصعوبة على اللسان، فاستخدمت كلمة 'قلب' بدلا لـ'هريدايم' المليبارية و'جنة' بدلا لـ'سواركام' وغيرها.

واشترطوا فيها أن تكون سليمة من غرابة المعاني والاستعمالات، وأن تكون مألوفة عند العوام، فتوجد فيها الموشحات ذات معان واضحة بمداولاتها المنتشرة، مثل 'دنياو' وعشق وحرام ومهر وغير الكلمات، ولعلها مأخوذة عن أدباء العربية إذ كانوا يستعملونها في حياتهم الريفية وغيرها. وهاك اختلاط الكلمات العربية المشهورة بالريفية :

كـــدو نيـلي كنـولا مونجاتيـك إنـدونـدو

كـدليـزوم أودي كـادانـا بـوم بـاتونـدو

مسقط ني تـاتـا كـونـدونـا بـونـونـدو

متـاركـوم إلات بـجـا قمـيـص أونـدو

واشترطوا معها أن تكون سليمة من التعقيد اللفظي والمعنوي، فيكون الكلام خفي الدلالة على المعنى المراد بترتيبهـا حسب القواعد والقوانين، فيكون الكلام فيه إما المعانى الحقيقية أو المجازية. فتختار الكلمة حسب أحوال الأنشودة

وصفاتها وأغراضها وأساليبها إما علميا أو أدبيا أو خطابيا مثلما نرى في قصيدة 'بدر بداباتو':

بـــوداوى كيـــدو كيـــدى نديـــى ندلكالـــوم

جوديـــى موتوكيـــدا جمايـــام جـــمنـــودو

بـــوداوى إداييدى جـــلـــركـــال كاياريـــم

إدايـــل نـــدا نـــدا بـــنـــاروى وري وري

فكرة البلاغة فيها: وهي عبارة عن تأدية المعاني الجليلة الواضحة بعبارة صحيحة فصيحة، عناصرها اللفظ والمعنى، ويمنح التأليف بالألفاظ المناسبة قوة وتأثيرا وحسنا، ثم الدقة في اختيار الكلمات والأساليب على حسب مواطن الكلام ومواقعه وموضوعاته وحال السامعين والنزعة النفسية التي تملكهم.

علم البيان في نشائدهم: وهو علم يتعلق عن بالأساليب المختلفة للكلام وإظهار المعانى المتكاملة بمكان متعددة الأساليب. ويستمد أداءه بالتشبيه أو الاستعارات أو المجازي أو الاستفهامي وغيرها، ولكن يؤديها حسب الأغراض.

فتوجد فيها أنواع التشبيه: وهو بيان الشيئ بآخر شاركت في صفة أو أكثر بأداة هي الكاف أو نحوها ملفوظة أو ملحوظة. وفيها 'ما ذكرت الأداة – المرسل، وما حذفها – المؤكد، وما ذكر وجه الشبه فيها – المفصل، وما حذفه – المجمل، وما حذف منه الأداة ووجه الشبه كلاهما – التشبيه البليغ.[1] وقد وجد تأثيرها في الأناشيد

---

[1] علي الجارم ومصطفى أمين؛ ***البلاغة الواضحة – علم البيان وعلم البديع***، مكتبة ماس، كاليكوت، كيرالا، (د.ت). ص: ١٨-٢٥

خصوصا في الصفات والتزين على ما يحبه مهابلا، فمثلا عند وصف الحبيبة في أنشودة أوفنا نرى التشبيه البليغ.

بالنيـــلا بونجيـــري تـــوكوان سنداري

بيريلـــوم حورالعيـــن بوماكـــال فاطمة

بوريشاييريـــدوم طـــه تـــن كنمـــانـــي

بوريتـــا نـــور بـــومـــاكـــال فـــاطمة [١]

وقد شبه الملحن فاطمة بنت الرسول ﷺ بالتبسم وضوء القمر وحور العين والنور ولكن حذف وجه الشبه وأداته.

والتشبيه التمثيل فيها: وهو تمثيل الأشياء بالأشياء، فيكون وجه الشبه فيه في صورة منتزعة من متعددة، كما نرى في تشبيه الهلال الأبيض اللماع المقوس في السماء الزرقاء بشكل النون من فضة غارقة في صحيفة زرقاء. ونرى هذا النوع من التشبيه في شعر مهابلا

أنجام دواساتي أمبلي بولـــــولا أترالياتيلى سورنا جاشاكاتيل

آتي كوروكي ويجولا بنجامريتام ..... [٢]

فكرة التشبيه الضمني: لا يوضع فيه المشبه والمشبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة بل يلمحان في التركيب فمثلا يصف جمال بدر المنير

---

[1] ***Anandakkanneer*** ; Mappila Songs, (MP3 C.D) .09/MIDHDH / MIDHADH/ ABC1.mp3

[2] ***Isal Meharuba, Non Stop Mappila Album;*** (VCD), Thrissur: Maruthi Videos,. Disc. Vol – II, Time - 00:22:25 Hrs

بالشمس إذ تنور لوطس بلقاءه، كما يوجد في قصيدة بدر المنير حسن الجمال. وليس فيها كلمة مشبه 'الشمس' وجه الشبه، ولكن تفهمها بتجربتهم الحياتية.

تامـــرا بوكـــم موكـــهاتـــى كنـــدال

تينـــار موزكـــوم بزاكـــام كـــيتـــال

التشبيه المقلوب والمجاز اللغوي والحقيقي : أولها هو جعل المشبه مشبها به بادعاء أن وجه الشبه فيه أقوي وأظهر على المشبه به، والآخر هو استعمال الكلمة للمعني الحقيقي أو المجازي:

أندينـــم مثقات بـــاريدى وندا حور النساء يم أورام أرى جانووم ودواي

بوكامام ويدم إيدلاي أور أنديرا ميلو لا جنديرانو كدر أوليدوم تلايـــواي

فتتضمن الاستعارات وأنواعها مثل التصريحية والمكنية والأصلية والتبعية والمرشحة والمجردة والمطلقة والتمثيلية.

علم البديع : هو علم يعلم به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية المطابقة ووضوح الدلالة، فهو دراسة تزيين الألفاظ والمعاني بألوان بديعة من الجمال اللفظي والمعنوي.

وكل هذه الموضوعات البلاغية تبدو لنا مساهمات العربية في الأغاني الأهلية، من حيث أنها تمسّ نبضة هذا المجتمع الكيرالي في حياتهم العامة، ولا شك أن هذا القوم لا يزال وسيزال يطيق على استقرارها في حياتهم.

الخاتمـــة

الحمد لله الذي أنعم على المهابليين باللغة العربية المباركة، هي التي تتوسع على سقوف هذه البقعة المباركة، وتظل لسكانها وتشعل معادنها وتنور أفكارها وفنونها المتنوعة، فطبيعيا توجد ميزات وخصائص في حياة المهابليين الفردية والجماعة من جراء ذلك، وهي تتصل بكافة إجراءات حياتهم من المهد إلى اللحد، ويتمسكون بها في حياتهم كأنها لغة إلهية ودينية.

وقد تحققت هذه الأمور بسبب علاقاتهم مع العرب، رغبوا في أخلاقهم إذ كان لوائها السلامة والاطمئنان، وختامها التعاون والتحارم بينهم، وهذه الخصوصية أدت إلى الارتباط الوثيق بين العرب وأهالي كيرالا، ومن ثماره أيضا تحسن الأحوال الاقتصادية حتى قيل أن اسمها جاء عن كلمة 'خير الله'.

ويثبت التاريخ أن جغرافية كيرالا هي التي ساعدت في إقامة العلاقات السواحلية والتجارة العالمية، وكان أهاليها خبراء بالطرق البحرية السالمة من الأعداء بمجاورتهم بالبحر العربي، وسهلت جلب الإنتاجات الكيرالية من سواحلها إلى الخارج حتى من شمال الهند أيضا، فاستقرت التجارة كذلك على أيدي العرب لمدة طويلة بتعاون أهاليها.

وكان سكانها يرحبون بالعرب ويتعاونون ويعاملون معهم بأخلاقهم الحسنة، حتى استعدوا لتزويج بناتهم الباكرات وأهاليهم الحسناء لهم، وهذه العلاقة أنتجت كثيرا من البنين والبنات، تعرف ب'مهابلا' بالاحترام والتكرم لهم. وقد شاع

أسمائها بالعالم بزحفهم على البرتغاليين والبريطانيين ضدّ تحاولهم لسيطرة هذه البقعة واختطاف التجارة وتدمير الرموز العربية ثم نفي المسلمين عنها. وتعرف هذه الزحوف عند العالمين باسم ثورة مهابلا (*Mappila Rebellion*).

وهذه الجماعة المختصة تحب الحضارة العربية وتطبقها في حياتها الاجتماعية باستعمال اللغة العربية وآدابها وعلومها وأنواعها، بالاستفادة عن معادن اللغة العربية بواسطة آبائها العرب وأجدادها الكرماء. وإنهم تعمقوا في قراءة اللغة العربية وكتابتها لدراسة العلوم الإسلامية، ونتج عن ذلك الآداب المتنوعة وصدرت عن أقلامهم إنتاجات قيّمة، نشرت في صحفهم وجرائدهم ومجلاتهم العربية مثل مجلة 'ملبار' و'الصلاح' و'البيان' وغيرها، وفي مقدم هؤلاء عباقرة العربية الكيرالية مثل أبو ليلى محمد بن ميران وعبد الله النوراني ومحمد الفلكي الجمالي وغيرهم.

ولكن حينما دعت الحاجة إلى الاتصال بجوارهم تدرجوا على استعمال اللغة المليبارية أيضا وتعمقوا فيها، وبسبب غياب الخط المخصوص لها، بدأوا كتابتها بالخط العربي لإظهار أفكارهم أمام الناس، فاستعملوا لها 'عربي مليالم'، وكانت مؤلفاتهم القديمة في هذه اللغة المخصوصة. ومجلاتها هي 'المرشد' و'البشرى' و'الاتحاد' و'البرهان' وغيرها.

وقد سعوا إلى تأسيس المعاهد الإسلامية والمدارس الدينية عبر الولاية لتعليم اللغة العربية وآدابها ونشرها، وألحقوا بناتهم وبنينهم بها لمراجعة الكتب الإسلامية والآداب العربية والتحلية بالأخلاق الحسنة حتى يعتبرونها متكبرا بوسط المجتمع، وتم تأسيس المدارس المساجدية وكليات الفنون والآداب وكليات العربية والجامعات الإسلامية والجامعات الحكومية، كلها ذوات المراكز المختصة للغة

العربية. ويتسابق الطلاب للدخول فيها للدراسة والبحث، وفي بعض الأحيان يسافرون إلى خارج الولاية أو البلد في طلب العلم.

وبتقدم اللغة العربية وآدابها طول كيرالا وعرضها، أثرت أساليبها وعلومها وتأليفاتها وفنونها ومعادنها في أهاليها، كما تأثرت العربية من العلوم والفنون والآداب المليبارية والسنسكريتية، يحصل هناك تبادل ثقافي في المجتمع المليباري، وبالنتيجة وجدت تشابهات في الفنون والآداب لكلتا الثقافتين كما يؤكد الفنان والمؤرخون.

وإن منارات المساجد الكيرالية وأساليب البيوت وأدواتها المستعملات فيها تشير إلى علاقة الفنون العربية المنقولة إليهم، وفيها ما اقتبست من العرب الساكنين فيها أو اقتطفت من المرتحلين إليهم، فيوجد التشابه مع الفنون العربية في فنونهم مثل فن العمارة *(Architecture)* والتصميم الداخلي *(Interior designing)* والرسم *(Drawing)* والتأثيث *(Furnishing)* والتصوير *(Painting)* والتصميم المصبوغ *(Color designing)* والنحت *(Sculpturing)* والخزف *(Ceramics)* والشعر واوبرا *(Opera)* وغيرها.

ولا بأس بالتأكيد أن هذه المساهمات العربية توجد في أنواع فنونهم التمثيلية ورقوصهم أيضا، مثل أوفنا *(Oppana)* وكولكالي *(Kolkali)* وضرب الدف *(Daffumuttu)* وضرب أرابانا *(Arabanamuttu)* وأمثالها إما بشكل تمثيلها وغنائها أو المحافل والمجالس التي تمثل فيها. وبحثي التحليلي يركز على مساهمة العربية وتأثيراتها في فنونهم، فهو يدور حول الأغاني التمثيلية لهم، وأثبت أن هناك تشابها بالشعر العربي وبالقصائد اللغوية والمعلقات الجاهلية من خلال هذه الدراسة.

واللغة العربية وأنواعها الأدبية في أغاني فنونهم التمثيلية تعطي الجمال والسلامة بالتلفظ والتركيب والاستعمالات حيث يوجد فيها كثير من الكلمات العربية، فيها الأفعال (طاب وخرج) والأسماء (إبراهيم وأبو جاهل) والمصادر (عشق وبحر) وأنواعها المتعددة منفردة كانت أو متصلة باللغة المليبارية أو مهابلا مليالم، ومثلا تشهد الكلمات العربية في نشائد أوفنا التالية :

أدي بتيـــاي ترو نبـــي طـــــه نبي يوداي عالم نلاور صحاب م

عبـــد م ســـلام ثـــم تسليـــم م إواركـــــلل أرول بـــــــــلارى

أدو وتمـــام كـــودوتو حريـــر م كساو قميص م أزاكولا ســـالـــوم

وأما الإيقاعية فإنها تتابعت أعاريض العربية وقوافيها من حيث القوانين والتشبيهات والموازنات، تقوم كلمة 'إشال' المليبارية للـــ'بحر' العربي، فمثلا يشابه بحر المديد بإشال أوفناجايل وبحر الرجز بإشال معراج أو يمن كيتو. وترى هنا أن إشال آرمبا يشابه بحر البسيط بالعربية:

مستفعلن فاعلـــن مفعولـــن مستفعلن فاعلـــن مفعولـــن

ما هيج الشوق من أطـــلال أضحت قفارا كوحي الواحي

بومكلانى حســـن الجمـــال بنـــارى تـــالم مكندى بيوي

وكزوت *(Kazhuthu)* المليبارية تساوي الروي العربي من حيث القافية،

فما وجدت بها شيئا ألوذ بـــه إلا الثمـــام وإلا مـــوقد النـــار

وقد أراني ونعما لاهيين معا والدهر والعيش لم يهمم بأمرار

هنا تتفق القافية بحرف أو حروف أو كلمة أو أكثرها في المقطوعات الشعرية، كما يوجد في أكثر المعلقات، وهي توجد في أناشيد مهابلا أيضا، انظر أنشودة 'بدر بدباتو' لمويين كوتي ويديار:

كيلو ني مكيكـــال موبنمـــار شامين

كيرتي تجارتـــم جيتونـــدو وارون

ولا شك في أن الأغاني تقتبس كثيرا من الرموز والإشارات من الآداب العربية، حيث تتضمن الكلام عن البدر والبحر السابع والشمس والجنة والنار وغيرها وكان المليباريون جاهلين عنها، فمن المحتمل اقتبسوها عن العرب أو العربية، كما تشف ذلك من موضوعاتها وأغراضها المهمة مثل الوصف والمدح وما إلى ذلك.

كما أخذوا أغراض البلاغة المتعددة مثل التشبيه وأنواعها والاستعارات وأنواعها وما إلى ذلك، حيث يظهر فيها التشبيه البليغ بأقصى جمالها في أغنيتهم كما وجدنا في وصف بدر المنير. وقد ينعكس فيها فكرة البلاغة والفصاحة والأسلوب في اختيار الكلمات المناسبة.

وأما بعد النصف الثاني من القرن العشرين، فقد شاعت الفنون طوال كيرالا، وانتشرت في المجتمع وفاضت مستقلة عن الأعياد والمحافل إلى المعارض الأدبية حتى نضجت وصبغت بحضارة المعاصرة، وأخذ الفنانون الاختصاصيون يتداولونها. وإنها جذبت انتباه العوام ونالت شعبية عندهم، إذ أحاطت بكافة جوانب حياتهم وتاريخهم القديم وعمارتهم الإسلامية وما إلى ذلك.

ولا شك هي نبضة هذا المجتمع، لأنها تدعو الناس إلى العقيدة الصحيحة وتحتضن آداب اللغة العربية وقدم تضحيات كبيرة في مجال تنميتها كثير من العباقرة المهابليين باعتبار أنها فنون إسلامية، إذ تتضمن الأخبار الدينية والإسلامية واللغوية متبعة الأدب العربي، كما يوجد في القصائد والروايات والمعلقات الجاهلية وغيرها.

ولا ننسى مساهمات المعاهد والحكومة الكيرالية والجماعات الأهلية والحركات المهابلية وتضحياتها في هذا المجال عن طريق إنشاء الفنون وتطويرها. وكانت المعاهد والمدارس من الابتدائية إلى العليا تضمنت هذه الفنون في محافلها الأدبية ومجالس سرورها ولهوها. فقد وقعت القوانين لتمثيل هذه الفنون ووضعت القواعد والقوانين لتعيين المراتب فيها، فطبعا نشأت المجادلات والمناقشات فيها وأدت إلى إجادتها وتجويدها يوما فيوما.

فيؤكد أن المهابليين حريصون عليها حيث يخرجونها للاستمتاع والانتفاع بها أيّما كانت الأنواع وأينما كانت تدور، لأنها تعكس آفاق الأفكار الاجتماعية المتنوعة، ويتناوبون بنفعها كأنها أدوار الحياة الاجتماعية الماسة. ومع ذلك أن الفنانين المهابليين قد ضحوا بحياتهم لإنشائها وتطويرها في أنواع نافعة وصالحة للمجتمع. ومنهم من يدوّن أناشيدها وأخبار منشديها والمزاولين بها وممثليها في المحافل والمجالس والمعارض المتنوعة.

وقد ترأس لها بعض من الجماعات والحركات والمراكز العديدة والمعاهد المتنوعة مثل مركز موين كوتي ويديار بكوندوتي *(Moinkutty Vaidyar Smaraka Mandiram, Kondotty)* ومركز الممارسة الكيرالية لفنون مهابلا بكاكودي *(Kerala State Mappila Kala Coaching Centre, Kakkodi)* وغيرهما. وبفضل الوسائل

الإعلامية إنها ذاعت إلى العالم كله حتى تمثل في التلفاز والمذياع، وتقام المعارض لها بداخل الولاية وخارجها وفي البلدان الخارجية أيضا.

وتتكوّن جماعة الفنانين من معتقدي الأديان المختلفة، منهم وي ام كوتي وموبين كوتي ويديار وتشيتواي بريكوتي وأو ام كرواراكوندو وغيرهم الذين يمثلون روح التمثيل، إنني اخترت بعضا منهم الذين قدموا اسهامات ملحوظة في إعلاء كلمة الفن، جزاهم الله خير الجزاء.

لقد وصلنا إلى بعض استنتاجات مهمة من خلال هذا البحث التحليلي الذي يدور على إبراز مساهمات اللغة العربية وتأثيراتها في حضارة كيرالا كما تتجلى في الأساليب والأعراف والعادات والمحافل التي تخص بالفرح والسرور وما إلى ذلك، وقد استطعت أن أمس مجالاتها المهمة وأوردت من الأبيات والروايات والأقوال لإيضاح الفكرة.

وقد واجهت المشاكل الكثيرة في الحصول على المواد لها وترجمة الكلمات الفنية واختيار الأبيات المناسبة والحافلة بالمعاني والأغاني وما يتعلق بها، ولكن بذلت قصارى جهدي واستطاعتي مع عزيمة إتمامها بالعدالة حتى ينتفع بها القراء والباحثون في المستقبل.

وأخيرا كلمتين للقارئ الكريـــم، هذا بحث ريادي في هذا الموضوع كما أعتقد، لم أستطع أن أوف بحقه كما ينبغي، وأرجو أن يفتح هذا البحث مجـــالا للمناقشة ويمهد السبيل للمزيد من البحوث حول هذا، والله هو الموفق، وهو نعم المولى ونعم الوكيل.

المصادر والمراجع

الكتب العربية :

١) القرآن الكريم.

٢) ***٦٣ وكا مولد كتاب***، كى محمد كوتي آند سنس، تروورنغادي، كيرالا.

٣) ابن بطوطة؛ ***رحلة ابن بطوطة***، دار التراث، بيروت، ١٩٦٨م.

٤) الآلواي، محي الدين (دكتور)؛ ***الدعوة الإسلامية وتطوّرها في شبه القارة الهندية***، دار القلم، دمشق، ١٩٧١م.

٥) أنطوان نعمه وعصام مدوّر ولويس عجيل ومتري شمّاس؛ ***المنجد في اللغة العربية المعاصرة***، دار المشرق، بيروت، لبنان، ٢٠٠٠م.

٦) الزوزني، أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين؛ ***شرح المعلقات السبع***، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، ١٩٩٣م.

٧) علي الجارم ومصطفى أمين؛ ***البلاغة الواضحة***، مكتبة ماس، كاليكوت، كيرالا، (د.ت).

٨) علي الجارم ومصطفى أمين؛ ***البلاغة الواضحة – علم البيان وعلم البديع***، مكتبة ماس، كاليكوت، كيرالا، (د.ت).

٩) علي الجارم ومصطفى أمين؛ ***النحو الواضح في قواعد اللغة العربية***، للمدارس الابتدائية، الجزء الأول والثاني والثالث، مكتبة ماس، كاليكوت، كيرالا، (د.ت).

١٠) علي الجارم ومصطفى أمين؛ ***النحو الواضح في قواعد اللغة العربية***، للمدارس الثانوية، الجزء الأول والثاني والثالث، مكتبة ماس، كاليكوت، كيرالا، (د.ت).

١١) الغزالي الفناني، الشيخ زين الدين بن محمد المليباري؛ ***تحفة المجاهدين في بعض أخبار البرتغاليين***، مكتبة الهدى، كاليكوت، كيرالا، ١٩٩٦م.

١٢) الفاروقي، ويران محي الدين (دكتور)؛ ***الشعر العربي في كيرالا – مبدأه وتطوره***، عرب نيت، كاليكوت، كيرالا، ٢٠٠٣م.

١٣) الفلكي، جابر محمد؛ ***لمحة إلى العروض والقوافي***، فلكي بابليكيشانس، ولتور، كيرالا، ٢٠٠٣م.

١٤) القاسمي، عبد الغفور عبد الله؛ ***المسلمون في كيرالا***، كاليكوت، كيرالا، ٢٠٠٠م.

١٥) كدنامانا، حمزة؛ ***أناشيد الأطفال***، ويكاس بوك سطال، منجيري، كيرالا، ٢٠٠٠م.

١٦) كروف، كى. كى. إن. (دكتور)؛ ***تراث مسلمي ملبار***، (ترجمة العربية/ الأستاذة زهرابي ماتومال والأستاذ كى. تي. محمد كلّنجاتودي)، مكتبة الهدى، كاليكوت، كيرالا، ١٩٩٩م.

١٧) المباركفوري، أطهر؛ ***العقد الثمين***، أبناء مولوي غلام رسول، سورة، ١٩٦٨م.

١٨) ممدوح حقي، (دكتور)؛ ***العروض الواضح***، مكتبة ماس، كاليكوت،كيرالا، (د.ت).

١٩) الندوي، أبو الحسن علي الحسني؛ ***المسلمون في الهند***، المجمع الإسلامي العلمي، ندوة العلماء، لكهناؤ، الهند، ١٩٨٦م.

٢٠) ياقوت الحموي؛ ***معجم البلدان***، دار الصادر، بيروت، ١٩٧٧م.

<u>الكتب الملیبارية</u> :

١) بايبيل (The Bible)، بربادو بوستاكام.

٢) أبو بكر، كى؛ ***مسليمكالودى كلا سامسكاريكا بيتريكام*** (تراث الثقافي والفني للمسلمين)، نور العلماء ستودانس أسوسياشن، كلية جامعة النورية العربية، باتيكاد، كيرالا، ١٩٩٣م.

٣) أبو بكر، كى؛ ***ويدياروى كاويا لوكهام*** (العالم الشعري لويديار)، إسلامك بابليشينغ بيورو، كوزيكود، كيرالا، ٢٠٠٧م.

٤) أبو، او؛ ***عربي مليال ساهتيا تشاريترام*** (تاريخ الأدب العربي الميالمي)، ساهتيا براورتاكا ساهكارانا سانغام، كوتايم، كيرالا، ١٩٧٠م.

٥) أجانامبالم، في. اى. (مولوي)؛ ***كهاتها بريونا كعبام*** (الكعبة القاصّة)، كوتايما بابليكيشنس، إديانغارا، كيرالا، ١٩٩٩م.

٦) أحمد، كى. ام.؛ (محرر)، ***مها كاوي موبين كوتي ويديار بدهانانغال*** (دراسات عن الشاعر الكبير موبين كوتي ويديار)، مها كاوي موبين كوتي ويديار سماركا كمّيتي، كوندوتي، كيرالا، ٢٠٠٦م.

٧) إريويتي، عبد الرحمن؛ ***إصلاحي براستهانام*** (الجمعية الإصلاحية)، كى. إن. ام. بابليشينغ وينغ. مجاهد سيندار، كاليكوت، كيرالا، ٢٠٠٢م.

٨) أشرف كلباتا، (محرر)؛ ***بهاشاديابابا نيما بهودهيني*** (متدرب القانون لمعلمي اللغة)، كى. اى. ام. اى.، ويانادو، كيرالا، ٢٠٠٥م.

٩) ألّور، اس. باراميشوارا أيّار؛ ***كيرالا ساهتيا جاريترام*** (تاريخ الأدب الكيرالي)، تروناندابورام، كيرالا، ١٩٧٠م.

١٠) او. ام. كرواراكوندو، (محرر)؛ ***مهابلا كلاكل*** (فنون مهابلا)، ويكاس بوك سطال، منجيري، كيرالا، ١٩٩٥م.

١١) او. ام. كرواراكوندو؛ ***إشال بونكاونام*** (حديقة الإيقاع)، ويكاس بوك سطال، منجيري، كيرالا، ٢٠٠٢م.

١٢) او. ام. كرواراكوندو؛ ***او. ام. إندى بهاكتي غهانانغال*** (الأناشيد التعبدية لاو. ام.)، أشرفي بوك سيندار آند تروزنغادي برنديرس، تروزنغادي، كيرالا، ٢٠٠٤م.

١٣) او. ام. كرواراكوندو؛ ***او. ام. إندى تانيميارنا مهابلا باتوكال*** (مختارات أناشيد المهابلي لاو. ام)، تروزنغادي بوك سطال، تروزنغادي، كيرالا، ٢٠٠٠م.

١٤) او. ام. كرواراكوندو؛ ***أوفانا مونجاتي*** (رائدة أوفنا)، ويكاس بوك سطال، منجيري، كيرالا، ٢٠٠٥م.

١٥) إيداكازيور، بكر؛ ***أرابانا موت، جيتاكال - باتوكالوم*** (ضرب أرابانا، قوانينه - والأناشيد)، (على نفقة 'وزارة الثقافية بحكومة كيرالا')، تريشور، كيرالا، ٢٠٠٤م.

١٦) ***إيشوداس بهاديا ميلانجي مهابلا باتوكال*** (أناشيد الحناء لمهابلا المنشودة بإيشوداس)، تروزنغادي بوك سطال، تروزنغادي، كيرالا، (د.ت).

١٧) إيلام كولام، كونجان بيلا؛ ***أنّاتى كيرالم*** (كيرالا في تلك الأيام) كوتايم، كيرالا، ١٩٥٩م.

١٨) بلاكال، محمد فيضي، ام.؛ ***إسلامك دف غهانانغال*** (أناشيد الدف الإسلامية)، تزورنغادي بوك سطال، كوزيكود، كيرالا، ٢٠٠٧م.

١٩) بنّور، بكر؛ (محرر)، ***مهابلا كلا دهربانام*** (مرآة فنون مهابلا)، ساهتيا براورتاكا ساهكارانا سانغام وناشنال بوك سطال، كوتايم، كيرالا، ١٩٩٨م.

٢٠) بنّور، بكر؛ ***كنجايين مسلياروم مانغاتاجانوم*** (كنجايين مسلیار ومانغاتاجان)، تزورنغادي بوك سطال، تزورنغادي، كيرالا، ١٩٩٥م.

٢١) بنيكاشيري، ويلايودهان؛ ***كيرالا تشاريترا بدهانانغال*** (الدراسة التاريخية بكيرالا)، كاراندو بوكس، تريشور، كيرالا، ١٩٩٨م.

٢٢) بهاء الدين، كى. ام. (بروفسر)؛ ***كيرالا مسليمكال - جيروتو نلبيندي جريترام*** (مسلمي كيرالا، تاريخهم المقاومة)، إسلامك ببليشنغ هوس، كوزيكود، كيرالا، ٢٠٠٤م.

٢٣) بووكورشي، حيدروس؛ ***أوفانا باتوكال*** (أناشيد أوفنا)، ويكاس بوك سطال، منجيري، كيرالا، ١٩٩٧م.

٢٤) بيوينجا، إبراهيم؛ ***إسلاميكا ساهيتيام مليالاتيل*** (الأدب الإسلامي في كيرالا)، إسلامك بابليشينغ هوس، كوزيكود، كيرالا، ١٩٩٥م.

٢٥) تي. كى. حمزة؛ ***مهابلا باتندى مهاتهوريام*** (ذوق أناشيد مهابلا)، أوليوو بابليكيشنس، كوزيكود، كيرالا، ٢٠٠٧م.

٢٦) سيد محمد، بي.اى.؛ ***كيرالا مسلم تشاريترام*** (تاريخ مسلمي كيرالا)، الهدى بوك سطال، كوزيكود، كيرالا، ١٩٩٦م.

٢٧) شمس الله القادري، (دكتور)؛ ***براجينا ملبار*** (مليبار القديم) وي. عبد القيوم (مترجم/ المليبارية) بشرى بابليشينغ هوس، كوزيكود، كيرالا، ١٩٥٤م.

٢٨) عبد الكريم، محمد كى. كى.؛ ***أوفانا باتوكال*** (الأناشيد لمهابلا)، أوليوو بوكس، إدودي- بداكرا، كيرالا، ١٩٩٧م.

٢٩) غنغادرن، ام.؛ ***مهابلا بدننغال*** (دراسات مهابلا)، وجانم بوكس، كاليكوت، كيرالا، (د.ت).

٣٠) غوبالان، سي، ناير (دوان بهادور)؛ ***مليالاتيلى مهابلامار*** (المهابليون بكيرالا)، مانغلور، ١٩١٧م.

٣١) القرضاوي، يوسف؛ ***الإسلام والفن***. توراكال، عبد الرحمن؛ ***إسلامم كلايم*** (مترجم/ المليبارية)، إسلامك بابليشينغ هوس، كاليكوت، كيرالا، ٢٠٠٥م.

٣٢) كاراشيري، ام. إن.؛ ***بهادهانداراام*** (بعد الدراسة)، كاراندو بوكس، تريشور، كيرالا، ٢٠٠٦م.

٣٣) كاراشيري، ام. إن.؛ ***تيلي مليالم*** (المليبارية الصافية)، دي. سي. بوكس، كوتايام، كيرالا، ٢٠٠٦م.

٣٤) كاراشيري، ام. إن.؛ ***شريعة - جيلا ورتاماتننغال*** (شريعة- بعض أخبارها)، بابيون بابليشيرس، كوزيكود، كيرالا، ٢٠٠٦م.

٣٥) كاراكّونو، شيخ محمد؛ ***يوكا بوروشانمار*** (أعلام القرن)، إسلامك بابليشينغ هوس، كوزيكود، كيرالا، ١٩٩٩م.

٣٦) كاونّور، كى. أحمد كوتي؛ (مسليار)، ***بدر سنغيدا ساراوم جريترا بدهاناوم - أونّام بهاكم*** (أناشيد بدر، بيانها الموسيقى ودراساتها التاريخية - الجزء الأول)، آمنة برنديرس، كوزيكود، كيرالا.

٣٧) كاويل بادو، اي. وي. في.؛ ***ناتهاريووكال- نادن كالاكالوم آجارانغالم*** (العلوم الريفية - الفنون الريفية والعادات)، إتش آند سي بابليشينغ هوس، تريشور، كيرالا، ٢٠٠٤م.

٣٨) كروف، كى. كى. إن. (دكتور)؛ ***مهابلا بارمباريام*** (تراث مهابلا)، إرشاد بوك سطال، كوزيكود، كيرالا، ١٩٩٨م.

٣٩) كونجي أحمد، إي. في.؛ ***ويليامكود حضرة عمر القاضي (ر) يودي جيوا جريتراووم كريتيكالوم*** (تاريخ الحياة والمنتوجات لحضرة عمر القاضي البلنكوتي)، وليامكود محل جماعة كميتي، ويليامكود، كيرالا، ١٩٩٩م.

٤٠) كنجي، أحمد، إي. في.؛ ***وليامكود عمر قاضي (ر) جريترام*** (تاريخ القاضي عمر البلنكوتي)، وليامكود محل جماعة كمّيتي، وليامكود، كيرالا، ٢٠٠٣م.

٤١) كودوولي، عبد القادر؛ ***تي بارونا سوابناغال*** (الأحلام النارية)، وجانم ببليشنغ بيورو، كوزيكود، كيرالا، ٢٠٠٠م.

٤٢) كومار، تي. أنل؛ ***ننغالكوم يواجانولساواتيل بنغيدوكام*** (ستشارك في الحفلات الأدبية)، وجانم بوكس، كوزيكود، كيرالا، ٢٠٠٣م.

٤٣) كونجو، ام. جمال الدين؛ (دكتور)، ***مسلم إجوكيشانال سوسايتي جريترام، ١٩٦٤-١٩٩٤*** (تاريخ جمعية التربية والتعليم للمسلمين، ١٩٦٤ - ١٩٩٣)، مسلم إجوكيشانال سوسايتي، فروك، كيرالا، ١٩٩٦م.

٤٤) كونجي، في. كى. محمد؛ ***عربي بهاشايم ساهتياوم*** (اللغة العربية وآدابها)، إسلامك بابليشينغ هوس، كوزيكود، كيرالا، ١٩٩٨م.

٤٥) كى. تي. محمد؛ (مرحوم)، كى تي محي الدين؛ إي. تي. محمد؛ محمد متّاتو؛ ***اى وي محمد بهاديا مهابلا باتوكال*** (أناشيد مهابلا المنشودة باى وي محمد) – النسخة الرابعة، أشرفي بوك سيندار، ترورنغادي، كيرالا، ١٩٩٨م.

٤٦) كيزو بارامبو، أبو بكر؛ ***عربي ساهتيا أولساوا دايري*** (مفكرة حفلات الأدب العربي)، وكاس بوك سطال، منجيري، كيرالا، ٢٠٠٣م.

٤٧) محمد، ام. في. كى.؛ ***ملبار مهابلامار أورماكاليلودى*** (مهابليون المليباريون عبر الأذكار)، براديرس رسيرج سندار، جنامنغالور، كيرالا، ١٩٩٨م.

٤٨) محمد، كى. ام. (بروفسر)؛ ***عربي ساهتياتينو كيرالاتيندى سمبهاونا*** (مساهمة كيرالا للأدب العربي)، أشرفي بوك سندار آند ترورنغادي برنديرس، ترورنغادي، كيرالا، ٢٠٠٥م.

٤٩) مادهاوان بلاّ؛ ***آتهونيكا مليالا دكشنيري***، (معجم مليالم المعاصر).

٥٠) مولوي، سي. إن. أحمد، عبد الكريم، كى. كى. محمد؛ ***مهتّاي مهابلا ساهتيا بارمباريام*** (التراث العظيم للأدب المهابلي)، برسبارا سهايي براس، كوزيكوت، كيرالا، ١٩٧٨م.

٥١) ناير، آنندا كوتان. وي، (بروفسر)؛ ***كيرالا بهاشا غهانانغال - الجزء الثاني*** (الأناشيد اللغوي الكيرالي - الجزء الثاني)، كيرالا ساهتيا أكّادمي، تريشور، كيرالا، ١٩٨٠م.

٥٢) نيجيكادان؛ ***وديارتيكالك كيرالا كلاكل - بهادانا سهايي*** (الفنون الكيرالي للطلبة - مساعدة التدريب)، أشرفي بوك سندار آند ترورنغادي برنديرس، ترورنغادي، كيرالا، ٢٠٠٦م.

٥٣) واريار، أتشوتا، (بروفسر)؛ ***كيرالا سمسكارم*** (ثقافة كيرالا)، كيرالا بهاشا إنستيتيوت، تروونندابورام، كيرالا، ٢٠٠٣م.

٥٤) ولّيكونو، بالاكريشنان؛ ***مهابلا باتو - أورو آموكها بدهانام*** (نشيدة مهابلا - دراسة تمهيدية)، بونكاوانام بابليكيشنس، كاليكوت، كيرالا، ١٩٩٩م.

٥٥) ولّيكونو، بالاكريشنان؛ ***مهابلا سمسكارتينذى كانا بورانغال*** (حواشي المجهولة لثقافة مهابلا)، كابيتال إندرناشانال بابليشيرس، كوزيكود، كيرالا، ٢٠٠٠م.

٥٦) وي. ام. كوتي؛ ***مها كاوي موين كوتي ويديار*** (الشاعر الكبير موين كوتي ويديار)، ساهتيا أكّادامي، نيو دلهي، الهند، ٢٠٠٧م.

٥٧) وي. ام. كوتي؛ ***مهابلا باتندى تشارترا سنجارنغال*** (الرحلات التاريخية لأناشيد مهابلا)، كيرالا مهابلا كلا أكادمي، كاليكوت، كيرالا، ٢٠٠٦م.

٥٨) ويديار، موين كوتي؛ ***حسن الجمال***، كاراشيري، ام. إن. (محرر)؛ ***حسن الجمال بالا ساهتيام***، (حسن الجمال، الأدب الطفولة)، أشرفي بوك سندار آند ترورنغادي برنديرس، كوزيكود، كيرالا، ١٨٧٢م.

English Books :

1) Abdurahiman K.P.; ***Mappila Heritage: A Study in Their Social and Cultural Life.*** *Unpublished Ph.D. Thesis*, Department of History, University of Calicut, Calicut, Kerala, (2004).

2) Ahamed Kutty, E. K. (Dr.),; (Ed.), ***Arabic in South India*** *(Papers in honor of Prof. S.E.A Nadvi)*, Department of Arabic, University of Calicut, Calicut, Kerala, (2003).

3) Buchanan, Francis.; ***A Journey to Madras through the countries of Mysore, Canara and Malabar***, Kerala Bhasha Institute, Thiruvanandapuram, Kerala, (1996).

4) Chand, Tara.; ***Influence of Islam on Indian Culture***, Allahabad (1946).

5) Dale, Stephen Frederic.; ***The Mappilas of Malabar 1498-1922,*** *Islamic Society on the South Asian Frontier*, Clarendon Press, Oxford, (1980).

6) Faisal, K.P.; ***Tradition and Modernity among Mappila Muslims of Kerala: A sociological Study.*** *Unpublished M.Phil. Dissertation,* CSSS/ SSS, J.N.U., New Delhi, India, (2005).

7) Gangadharan, M,; (Ed.), Making of Modern Keralam, ***The Land of Malabar,*** *The book of Duarte Barbosa* Vol. II, Mahatma Gandhi University, Kottayam, Kerala, (2000).

8) Gangadharan, T.K.,; ***Kerala History***, Calicut University Central Co-operative Stores Ltd. Calicut University P.O. Kerala, (1998).

9) Hussain K.; ***Social and Cultural Life of Mappila Muslims of Malabar (1800-1921).*** *Unpublished Ph.D Thesis*, Department of History, University of Calicut, Calicut, (1997).

10) Kosambi, Damodar Dharmanand,; ***An introduction to the study of Indian History***, Popular Prakashan, Mumbai, India, (1956-2002).

11) Koya. Mohamed S.M.; ***Mappilas of Malabar*** - *Studies in Social and Cultural History,* Sandhya Publications, Calicut, (1983).

12) Krishna Ayyar, K.V,; ***A Short history of Kerala,*** Pai and Co., Ernakulam, Kerala. (1966).

13) Kunju, A.P. Ibrahim, (Dr.); ***Mappila Muslims of Kerala,*** Sandhya Publications, Tiruvanandapuram, (1989).

14) Mathur, P.R.G; ***The Mappila Fisher Folk Of Kerala,*** *A study in Inter-relationship between Habitat, Technology, Economy, Society and Culture,* Kerala Historical Society, Trivandrum, Kerala, (1977).

15) McHenry, Robert (Ed.),; ***The New Encyclopaedia Britanica*** (Micropaedia), University of Chicago, Chicago (1993).

16) Menon, Gopala. A. (Prof.),; ***Kerala Studies***, University of Travancore, Trivandrum, Kerala. (1955).

17) Miller, Roland E; ***Mappila Muslims of Kerala***, *A study in Islamic Trends,* Orient Longman, Madras, (1976).

18) Nasr, Seyyed Hossein,; ***Islamic Art & Spirituality,*** Oxford University Press, United Kingdom, (1990).

19) Nehru, Jawaharlal.; ***The Discovery of India***, Jawaharlal Nehru Memorial Fund, Oxford University Press, New Delhi, (2003).

20) Ostle, R.C. (Ed.); ***Studies in Modern Arabic Literature,*** Arts & Phillips Ltd, England, (1975).

21) Rowlinson, H. G,; ***Intercourse between India and the western world***, *from the earliest time of the fall of Rome*, Cambridge, University Press, (1916).

22) Sharma, Smita Vats,(Ed.); ***India – 2006***, *A Reference Annual*, Ministry of Information and Broadcasting, Government of India, (2006).

23) Singh, K.S. (Ed.); ***People of India – Kerala***, Vol: XXVII, Anthropological Survey of India, New Delhi, (2002).

24) Soanes, Catherine; ***Oxford dictionary***. Oxford University Press, New Delhi, India (2004).

25) Vatsyayan, Kapila; ***Bharata, The Na'tyas'astra***, Sahitya Akademi, New Delhi, (2005).

Journals, Periodicals & Special Issues :

1) Abdul Kareem, K.S.; ***M.E.S. Bulletin,*** Kochi, Kerala.

2) Abdurahman, O,; ***Madhyamam (Weekly)***, Kozhikkode, Kerala.

3) Abdurahman, O,; ***Madhyamam Special Issue 2003,*** Kozhikkode.

4) Abdurahman, O,; ***Madhyamam Special Issue 2004,*** Kozhikkode.

5) Abdurahman, O,; ***Madhyamam Special Issue 2005,*** Kozhikkode.

6) Abdurahman, O,; ***Madhyamam Special Issue 2006,*** Kozhikkode.

7) Abdussamad, P.V.; ***Mujahid District Conference - Malappuram*** *(2003 - December)*, (Souvenir), Kozhikkode, Kerala.

8) Ambalakkadavu, Abdul Hameed Faizi,; ***Sathyadhara,*** (Monthly). Calicut, Kerala.

9) Chandran, P.V,; ***The Mathrubhumi*** *Weekly*, Kozhikkode, Kerala.

10) Cheekonnu, Basheer Faizi,; ***Al-Bahjath***, (Souvenir) (1992), Vatakara, Kerala: *b.u.s.a, Rahmania Arabic College, Katameri.*

11) Cheriyamundam, Abdurazak,; ***Shabab Seminar Special Issue 98,*** Calicut: *Ithihadu shubbanil mujahideen.*

12) Cheriyamundam, Abdurazak,; ***Shabab Seminar Special issue 2002***, Calicut: *Ithihadu shubbanil mujahideen.*

13) Cheriyamundam, Abdurazak,; ***Mujahid State Conference-'02***, (Calicut, Dec. 19-22) (Souvenir), Calicut, Kerala.

14) Hafis Muhammed N.P,; Farook ***College Golden Jubilee Souvenir*** *(1998)* Farook College, Kerala.

15) Hasan, K.A. Siddique,; ***Prabodhanam Special Issue, Kerala Muslim Navodhana Charithram,*** (April-1998), Calicut, Kerala.

16) Kallikkandi, Ishaqali,; ***Mujahid State Conference '97***, (Dec. 18-21) (Souvenir) Kannur, Kerala: *Kerala Nadvathul Mujahideen.*

17) Kallikkandi, Ishaqali,; ***Mujahid State Conference-2002***, (Dec. 26-29) (Souvenir), Ernakulam, Kerala: *Kerala Nadvathul Mujahideen.*

18) Karakkunnu, Shaikh Muhammed,; ***Prabodhanam, (Jamaat-e-Islami 50th year special Issue*** (March-1992), Calicut, Kerala.

19) Kizhuparambu, Ashraf,; ***Al-Jamia 2003***, *(Magazine)* Shandapuram, Kerala: *Al Jamia Al Islamia.*

20) Kunhamu, A.P.; ***Rajadharegha,*** *M.S.S. Silver Jubilee Souvenir – 2005,* Calicut, Kerala.

21) Mathew, K.M.; ***Bhasha Poshini,*** *(special issue -2005),* Kottayam. Kerala.

22) Mohamed, K. M.,; ***Journal of Kerala Studies,*** Vol. XII, March, June, September, December, Part 1- 4, 1985.

23) Nair, S. Jayachandran,; ***Samakalika Malayalam Vaarika***, *weekly*, Kochi, Kerala.

24) Pulpalli, Zubair,; ***Al-Muneer –'07***, Pattikkad, Kerala: *Noorul ulama Student's Associaltion, Jamia Nooriyya Arabic College.*

25) Randathani, Dr. Hussain,; ***Poonkavanam,*** (Kudumba Masika), Calicut, Kerala:

26) Salahudheen, E.; ***Madhrubhumi Ramzan Supplement - 2005***, Kozhikkode, Kerala.

27) Shamsudheen, K.P.; ***M.S.S, Gulf Millennium Special 2000***, Dubai, U.A.E.

28) Shamsudheen, K.P.; ***Vision Forward***, *(Journal, August - 2006)* M.S.S. Dubai Unit, Calicut.

29) Shamsudheen B.M.; ***CICS Silver Jubilee Souvenir,*** Calicut, Kerala.

30) Thangal, Sayyed Ummer Ali Shihab,; ***Sunni Afkar*** (Weekly), Malappuram, Kerala: Sunni Mahal.

31) ***Aaraamam special issue 2002***, Calicut, Kerala.

32) ***Bulbul, Dashavarshika Padippu,***

33) ***Golden Jubilee Souvenir-1994***, Calicut, Kerala: Rouzathul Uloom Association.

34) ***Kalpadukal,*** Chelari, Kerala: *Samastha Kerala Islam Madha Vidyabhyasa Board.*

35) ***Ormakalil,*** Kottakkal, Kerala: *Uthara kerala Mujahid Sammelanam '05.*

Audio and Video CDs :

1) ***Anandakkanneer*** ; Mappila Songs, (MP3 C.D).

2) ***Isal Meharuba, Non Stop Mappila Album;*** (Video C.D), Thrissur: Maruthi Videos, Disc. Vol - I & II.

3) ***Ishal Thanima***; *Mappilappattukalile Ishalukal Parambarya Reethiyil Padiyath*, Kondotty: Moyinkutty Vaidyar Smaraka Committee. (2002)

4) ***Jadeedh ;*** (Video C.D), Vijayan East Coast. (Director), Cochin: East Coast Entertainments.

5) ***Madeedh ;*** (Video C.D), Vijayan East Coast. (Director), Cochin: East Coast Entertainments.

6) ***Malayalam Album;*** (MP3 Songs).

7) ***Mappilappattukal;*** *From Old Malayala Films,* (Video C.D). Thomsun (Presents).

8) ***Midadh;*** (Video C.D), Vijayan East Coast. (Director), Cochin: East Coast Entertainments.

9) ***Mubarak Fest – 2006;*** *14th Annual Day, Mubarak English School,*Manjeri. Kerala: *Disc*. Vol. I – VIII. (2006)

10) ***Udane Jumailath;*** *The First Ever Non-Stop 40 Mts. Music Video* (Video C.D), Vijayan East Coast. (Director), Cochin: East Coast Entertainments.

11) ***Zil Zil Fathima;*** (MP3 C.D).

Malayalam Movies :

1) ***Balyakalasakhi,*** (Malayalam Movie). Sasikumar (Director), (1967).

2) ***Daivanamathil,*** (Malayalam Movie) Jayaraaj (Director), Clear Image (Presents), (2005).

3) ***Kuppivala,*** (Malayalam Movie). S.S. Rajan (Director) (1965).

4) ***Kuttikkuppayam,*** (Malayalam Movie) M. Krishnan Nair (Director) Madras: Jay Maruthi Productions (Presents). (1976)

5) ***Mylanchi,*** (Malayalam Movie), M. Krishnan Nair (Director), Madras: Jay Maruthi Productions (Presents). (1982)

6) ***Neelakkuyil,*** (Malayalam Movie) P. Bhaskaran, Ramu Kariat (Directors) Chandrathara Productions (Presents), Tripunithura: Harmony Videos. (1954)

7) ***Sanchari,*** (Malayalam Movie), Boban Kunchacko (Director). Udaya Studio's (Presents). (1981)

8) ***Subaida,*** (Malayalam Movie). M.S. Mani (Director), (1965).

9) ***Yatheem,*** (Malayalam Movie). M. Krishnan Nair (Director) Madras: Jay Maruthi Productions (Presents). (1977),

Webliography :

1) *http://ar.wikipedia.org*
2) *http://arthistory.about.com*
3) *http://Forum.montadayatbh.net*
4) *http://kotobarabia.com*
5) *http://www.jstor.org*
6) *http://www.lacma.org*
7) *http://yasaloonak.net*

Scholars Interviewed :

1) Sri. Muhammed Koya Parappil.
2) Sri. N.A. Rahman.
3) Sri. O. M. Karuvarakkundu.
4) Sri. V. M. Kutty.

CONTRIBUTION OF THE ARABIC LANGUAGE AND ITS INFLUENCE ON THE LYRICS OF THE PERFORMING MAPPILA ARTS IN KERALA

Dissertation Submitted to Jawaharlal Nehru University in Partial Fulfillment of Requirements for the Award of the Degree of

MASTER OF PHILOSOPHY

By

SHAKEEB K. T.

Under the Supervision of

Dr. MUJEEBUR RAHMAN

Centre of Arabic and African Studies
School of Language, Literature and Culture Studies
JAWAHARLAL NEHRU UNIVERSITY
New Delhi - India - 110 067

July - 2007