

المسرح والتعدُّد الثقافي في السودان مداران وأفق واحد *

راشد مصطفى بخيت **

توطئة

تحاول هذه الورقة التعرض لمسيرة واحدة من أكبر مشكلات المسرح السوداني، بحكم معالجتها لعنوان يتكون في جذره المفهومي من متغيرين أساسيين وثابت واحد.

المتغير الأول هو فن المسرح بكل أبعاده المكونه له كمنشأط يحكمه سياق ثقافي، وحاضنة تاريخية تؤثر وتتأثر بجملة معطيات بدهية تفرضها شروط ارتهانه لحيثيات متوزعة بين نظرية المسرح الخاصة ومتحولات الواقع الذي يتحرك به. أما المتغير الثاني فهو مفهوم التعدد الثقافي الذي يكتسب أهمية بالغة في حالة مقارنته مع تعرجات ذاكرة الدولة السودانية بكل تكتلاتها التاريخية وما تمور به بنيتها من خصوصيات عديدة متفجرة بذات خصوص القضية مثار النقاش، بالتداخل مع أبعاد تاريخية وخلفيات سوسيو – سياسية عديدة، تراكمت عبر تواريخ ضاربة في القدم.

فالسودان بلد تميزه معطيات بالغة الكثافة بخصوص قضايا التعدد الثقافي. فهو كقطر يضم ما يربو عن "الخمسين مجموعة إثنية تنقسم الى ما لا يقل عن 570 مجموعة قبلية تتحدث أكثر من 114 لغة، مع وجود العربية كلغة مشتركة بين معظم المجموعات. فالشمال الثقافي للسودان المعاصر، بمفرده، تستقر به المجموعات المنتسبة للأصل العربي ذات النسبة الأكبر من السكان، كما تتواجد معها عدد من المجموعات الإثنية غير العربية كالبجا الذين يمثلون 6% ويتمركزون على طول الحدود مع محازاة البحر الأحمر ولهم لغتهم الخاصة وتقاليدهم المتميزة. وهناك أيضاً قبائل النوبة في غرب السودان ولهم لغاتهم وأديانهم المميزة. كما توجد في أعلى الشمال مجموعات النوبيين المختلفة بلغاتهم وعاداتهم المتميزة عن قيم القبائل العربية في ذات المنطقة. وتوجد في أقاصي الغرب المجموعات المتداخلة مع تخوم القبائل المتحركة من غرب أفريقيا من فور وزغاوة، والتي تصنف ضمن الشمال الثقافي بينما لها ثقافات تميزها تماماً عن الثقافة العربية السائدة في الشمال الثقافي.

أما جنوب السودان، فهو يتميز بقدر كبير من التنوع والتعدد الثقافي، إلا أن أكثر ما يجمع بين معظم قاطنيه أنهم من أصول أفريقية، حيث تتقاسمه مجموعات إثنية كبيرة تتفرع منها مجموعات قبلية أصغر مثل قبيلة الدينكا التي تعد من أكبر القبائل في السودان وتمثل نسبة 40% من سكان الجنوب كما توجد



قبائل النوير، والشلك، والزاندي، والأنوك، والماندي، وغيرها من قبائل¹. لذا، فإن خارطة التعدد الثقافي التي يذخر بها السودان كقطر، تحتم علي مسرحه الخاص التعرض لجملة قضايا مترابطة ومتداخلة في آن واحد؛ ولا يستطيع، دون معالجتها، التطرق لقضايا المجتمع الذي يعيش فيه. ولذلك، فقد توزعت مجهودات المسرح السوداني في مقاربة هذا التعدد في أكثر من اتجاه تحاول الورقة استعراض بعضها بما تتيحه أو تسمح به فرصة السياق المتحركة بالأصل وفقاً لضروراته المنهجية.

المسرح والتعدد الثقافي

إذا كانت موضوعة التعدد الثقافي تعني في أحد أوجهها مجموع السمات النفسية والاجتماعية والحضارية المرتبطة بطرق تفكير وحياة، جماعة ما منفردة من البشر، وصراعها عبر تاريخ طويل، فلا شك أن هذه الماهية هي القاسم المشترك الأكبر بين التعدد كمفهوم وبين فن المسرح كمارسة، باعتبار أن المسرح عمل إبداعي اجتماعي بكل الصيغ والدلالات. ذلك لأن "الإبداع ليس اجتماعياً فقط من حيث دوافعه وشروط إمكانه، بل هو اجتماعي في مضمونه وأدواته كذلك، وهو من هذا المنظور عملية ذات أبعاد اجتماعية تستمد مقوماتها من ثقافة الجماعة وتسهم في نفس الوقت في تغيير الحساسية الجمالية والفنية لدى الأفراد"²

وأينما وجد ذلك المجموع البشري بتقافته تلك، كان للمسرح حضوره المتواقت مع ذلك الحدث معبراً عن ذاكرة حية لحيثيات التعدد الثقافي تحكمه في ذلك ذاكرة المكان والجغرافيا وثقافات الأفراد المتعددة التي يجسدها ضمن شخوصه الموجودة في نسيج العمل الواحد. "فالمسرح هو العمل وهو التسلية، إلا أن أكثر ما يميزه أنه تمثيل مع آخرين من أجل آخرين، وهو ذلك التعايش المشترك والعمل المشترك. ولأنه كذلك، وأكثر، استمد سلطته ليصبح الأداة الأثيرة للذين ينشدون المتعة والحرية والشعور بذواتهم والتعبير عن هوياتهم/ثقافتهم المتعددة. فهو الآن، وفي كثير من دول العالم، يستخدمه المهمشون لأسباب عرقية أو طبقية"³ لفعاليته الفذة وكفاءته في التصدي للقضايا ذات الصلة المباشرة بالصراعات القائمة على نزاع الهويات والتمييز العرقي واللذان ينجمان، في نهاية الأمر، من مشكلات عدم القدرة علي إدارة التعدد الثقافي بالشكل المطلوب. ذلك لأن الإنسان في المسرح هو إنسان متعدد، يستمد تعدده من تنوع الأفكار التي يتعامل معها وي طرحها، وبالتالي تعدد الثقافات التي تنتج هذه الأفكار والتي يضطلع المسرح بعبء التعبير عنها وعن إنسانها.

لأن الكاتب المسرحي غالباً ما يكتب أو يفكر بواسطة الثقافة التي ينتمي إليها؛ والتفكير بواسطة ثقافة ما، معناه التفكير من خلال منظومة من القيم تتشكل إحدائيتها الأساسية في الانتماء والالتصاق بهوية ثقافية محددة محددة، مرتبطة بذاك المجتمع وتلك الثقافة. فتقافة الأمة هي واقعها، والفن مثل اللغة هو



وسيلة التعبير عن ذلك الواقع. وبهذا الشكل، يمكن القول إجمالاً بأن التعبير المسرحي أو الفني يرجع في نهاية الأمر إلى تعبير عن انتماء وهويات معينة ومتعددة ثقافياً، يمكن أن تتضح ملامحها الأساسية عبر كافة الأنشطة الإبداعية، "فالموضوع هو ممارسة يومية لكل إنسان ولكل مجتمع في الحياة، ولا تتم الحياة الاجتماعية إلا في إطار الهوية المتعددة، قيمها وتصوراتها وإمكاناتها وأدواتها التي تشكل خصوصيتها، ذلك لأن الهوية هي الاسم السياسي للشخصية التاريخية أو الشخصية الثقافية أو الكيان الحضاري لمجموعة من البشر في مكان معين، وهي تمثل الخصائص الحضارية التي ابتدعتها المجموعة التي تنتمي إليها، من اللغة والدين والقيم الجمالية والأخلاقية وأنماط العلاقات الاجتماعية"⁴ والاقتصادية والتاريخية.

وقد أثبت بعض التجارب المسرحية العالمية أن المسرح كجنس إبداعي يمكن أن يساعد في التعرف على الهويات بمختلف تعدديتها الثقافية والاجتماعية المختلفة والكشف عن أعماق بنياتها الدفينة في العقل البشري. ووفقاً لذلك "بدأ الرجال والنساء الملونون، في استخدام فن الأداء للبحث عن هوياتهم ولإستكشاف اهتماماتهم الاجتماعية والثقافية والعرقية الخاصة، والتعبير عنها، وشعرت النساء الملونات في مجموعة **المرأة العنكبوت** أن أدعاء المجموعة للتنوع لم يكن سوى تكرار للديناميكية الاجتماعية المعروفة والتي هي في نهاية الأمر قناع لسيطرة البيض"⁵.

إذن ووفق كل ما تقدم، يتضح جلياً أن العلاقة بين المسرح وقضايا التعدد الثقافي علاقة جوهرية المنشأ من حيث التعالق البنوي، بين المسرح كفن وبين التعدد كمفهوم سوسولوجي جوهرى بالنسبة لشروط وكيفيات عمله؛ من حيث أن المسرح هو فن التعبير عن ذلك التعدد وعن جُل ما يرتبط به من صراعات أصلها التعدد الثقافي ومظهرها التعبير عن الهويات الثقافية المختلفة لمعظم منتسبيه.

تيارات مقاربة التعدد الثقافي مسرحياً في السودان

في الحالة السودانية، برزت تعالقات موضوع المسرح والتعدد الثقافي من خلال تيارات واتجاهات عديدة، عملت علي تناول موضوع التعدد الثقافي مسرحياً من حيث معالجتها أو تحيزها لثقافة ما دون الأخرى من الثقافات السودانية المتعددة بالأصل كما ذكرنا في بداية الورقة، أو في أحسن الأحوال، حاولت استلهاً شكل من أشكال التعدد الثقافي الطقسية من ذاكرة التاريخ، لدمجها كجزء من مكونات الصورة المسرحية في جسد العرض المسرحي السوداني.

وبما أن الثقافات السودانية متعددة بالأصل، كان من الضروري أن تتعدد صور وأشكال ممارساتها الثقافية الطقسية، لتسهم في تخصيص جسد العرض المسرحي ضمن محاولة الاستلهاً تلك، وضمن



محاولاتٍ أخرى شملت تجارب ومحاولات البحث عن هوية خاصة للمسرح السوداني في واحدة من تياراته المنشغلة بتلك القضية والتي استلهمت ضمن ما استلهمت من أشكال ثقافية متعددة، طقوساً تنتمي إلى أكثر من ثقافة من ثقافات السودان المتنوعة، فقدموا بذلك أشكالاً متعددة من الطقوس والممارسات الشعبية المنتمية إلى أكثر من ثقافة من ثقافات السودان، من خلال معالجتهم لحلقات الذكر الصوفية مسرحياً كجزء من مكونات الثقافة العربية الإسلامية في السودان، أو تقديمهم لطقوس ثقافية أخرى تتوزع على أكثر من ثقافة ما داخل أرض السودان، كطقس رقصة العروس بالنسبة لبعض قبائل الشمال السوداني، أو طقس تنصيب رث الشلك بالنسبة لقبيلة الشلك الإفريقية بجنوب السودان، أو رقصة الصقريّة المتصلة بممارسات قبائل البجة والبنّي عامر والهدندوة في أقاصي شرق السودان، أو طقس الزار، ذلك المأثور الإفريقي العنيد، أو طقس الكجور المشابه لاعتقادات المتصوفة رغماً عن إفريقيته وعروبية الثاني، والعديد من الطقوس الثقافية المتعددة تعدد الخارطة الثقافية للسودان نفسه. والتيارات الأخرى من تيارات مقارنة المسرح والتعدد الثقافي في السودان، عمل على معالجة قضايا التعدد الثقافي من خلال إبراز قيمة الانتماء المرّضي والتعصب لثقافة ما واحدة من الثقافات السودانية، ومتمركزة حول نفسها بما لا يسمح لها ترك مساحةٍ أخرى لبقية الثقافات السودانية للتعبير عن نفسها بأي شكلٍ من الأشكال.

وقد عمل هذا الاتجاه على تكثيف حالة استدعاء شكل من أشكال الثقافات السودانية المهمشة تاريخياً وبالتالي استدعاء قضاياها، ومحاولة إبراز بعض أشكال تغول الثقافة العربية الإسلامية عليها. ومن المعروف بالنسبة للحالة السودانية ضمن مشهد نزاع هوياتها وثقافتها المتعددة، أن مفردات القهر الثقافي والتهميش والتجاوز، تتجه على الدوام جهة مكونها الثقافي الإفريقي أو الغير عربي على وجه العموم.

وفي هذا السياق، نحاول التعرض لبعض نماذج هذه التيارات، لتبيان أشكال النظر التي تبتغيها لمعالجة وتأسيس أرضية متساوية بين هذه الثقافات، قوامها التعدد الثقافي والاعتراف به بين كل المجموعات الثقافية السودانية المختلفة، عربية كانت أم إفريقية أم غير ذلك.

مسرحية الملك نمر، التعدد الثقافي أم الانتماء للقبيلة؟

مسرحية الملك نمر من المسرحيات السودانية الرائدة في مجال التأليف المسرحي في السودان، وهي المسرحية الأولى المكتوبة شعرياً كذلك. وقد كتبها الرائد المسرحي إبراهيم العبادي في العام 1932. بعد معاصرته للكثير من الأحداث التاريخية المعقدة في السودان الحديث. "فقد سبقها دحر الإنجليز



لثورة 1924، وحظر النشاط السياسي، فأصبح علي عبد اللطيف ورفاقه أبطالاً قوميين يتناول مآثرهم الشعر والأدب⁶. ويجيء انتماء هذه المسرحية إلي تيار التعدد الثقافي مطعوناً في نسبته لأن العديد من الآراء النقدية في السودان تصوب سهام نقدها جهة هذه المسرحية باعتبار انها دعت إلي ذوبان الثقافات العربية الإسلامية وحدها في بنية الدولة السودانية من خلال معالجتها لقضايا العديد من القبائل السودانية التي تنتمي كلها في نهاية الأمر إلي مجموعة القبائل العربية في السودان رغماً عن تنازعها هي نفسها فيما بينها، فضلاً عن تجاهلها لصفوف القبائل الإفريقية أو الغير عربية في السودان.

تدور أحداث المسرحية متمحورة على قصة طه وابنة عمه ريا، وهما من قبيلة البطاحين، يحبان بعضهما بعضاً ويحلمان بالزواج الذي تأخر بسبب وفاة والد ريا. يطلب ود دكين يد ريا وفي هذا اعتداد بالنفس، غير أن البطاحين قبيلة صغيرة بالنسبة للشكرية، وود دكين أحد رجال الشكرية المرموقين، فإن لم يوافقوا على زواجه فإنه يستطيع أن يأخذ ريا بالقوة. وأمام هذا الوضع يرفض طه أن يتنازل، غير أنه يخشى أن يجر الخراب على قبيلته فيهرب مع ريا إلى ديار الجعليين ليحتمي بالملك نمر، غير أن ود دكين يلحق به في الطريق ويتبارزان فيقتل طه ود دكين ويواصل الهروب إلى شندي. وفي شندي، يقابل الملك نمر فيضمن له حياته وحمايته هو وريا. غير أن الأمور تتعقد عندئذٍ لأن الملك نمر صهر شيخ الشكرية الأكبر.

شمة بنت شيخ الشكرية الأكبر هي زوج الملك نمر وأم أبنائه. وفعلاً يبعث شيخ الشكرية الأكبر برسالة مطالباً فيها بتسليم طه أو الحرب مع الجعليين الذين لا يراعون للنسب حرمة. يرفض الملك نمر تسليم طه حتى عندما يوافق طه على أن يُسلم حقناً للدماء. تبدأ الاستعدادات للحرب، وهنا تبذل شمة جهوداً خاصة للتوفيق بين زوجها ووالدها، يساعدها في ذلك ود النعيسان ابن عم الملك نمر. تتجح هذه المساعي ويتعافى الجميع في النهاية.⁷

ورغماً عن أن هذه المسرحية التي يرجع تاريخ كتابتها إلى العام 1932 من أوائل المسرحيات التي تناولت موضوع الهوية الثقافية وإشكالية الاعتراف بالآخر وبالتعدد الثقافي، ومن خلال نبذها لتمظهرات الصراع القبلي في السودان وبصيغة واضحة الملامح، إلا أنها، وفي ذات الوقت، وقعت بوضوح تام في فخ التحيز العرقي للمجموعة العربية في السودان. وبالرغم من ذلك، نجد أن أغلب الدراسات التي تناولتها في سياق مسيرة المسرح السوداني، تغافلت عن هذا التحيز المهم في سياق مشكلات الهوية الثقافية وقضايا الاعتراف بالتعدد كأساس وموقعها من أزمة المجتمع ككل. فقد عبر مؤلف المسرحية إبراهيم العبادي على لسان أحد شخوص المسرحية وهو شخصية **النصيح** متناولاً موضوع الهوية الثقافية المتعددة للسودان، مختزلاً إياها في مجموعة ثقافية واحدة هي المجموعة



العربية فحسب. ذلك عندما ختم بناء مسرحيته بالإشارة الى كيفية الخروج من هذه المشكلة، متحدثاً عن الهوية السودانية بعمومها، مع تغافل تام لبعض العناصر الأساسية في الصراع من الإثنيات الثقافية التي لا تتفصل مشكلة الهوية عنها بأية حال، إن لم تكن هي الأكثر تعرضاً لها. لذلك يجب التركيز عليها أكثر عند معالجة الموضوع، وذلك عندما همّ قائلاً:

ياروس القبائل انتو تحيو تعيشوا
وجناح العرب بيكم يههب ريشو
ما تحاسبونا بي أعمال سفيهننا وطيشو
الريس عليهو يضاري عورة ديشو
نحن عرب أصل في جذورنا عالية أنسابنا
ضرانا الخلاف بي سيوفنا نفني رقابنا
ياروس العرب بالدربه لموا عقابنا
نبقى أولاد رجل الغير يعملوا حسابنا
جعلني ودنقلاوي وشايفي شن فايداني
غير خلقت خلاف خلت اخوي عاداني
خلو نبانا يسري مع البعيد والداني
يكفي النيل أبونا والجنس سوداني.⁸

وبهذا الحديث، ورغم أن ظاهر المسرحية يخبر عن دعوة واضحة الملامح للتخلي عن أزمة التعصب القبلي والعرقى في السودان والاعتراف بالتعددية الثقافية، إلا أن الكاتب تجاوز عامداً العديد من المجموعات الثقافية الأخرى التي لا تعود جذورها الى أصول عربية، والتي ذكرها المخرج المسرحي عادل حربي، وهي مجموعات الأنقسنا، جبال النوبة، الفور، قبائل جنوب السودان، البجا وغيرها من المجموعات غير العربية، التي لا يمكن، كما أسلفنا الذكر، تناول موضوع الهوية الثقافية للسودان دون أن تكون حاضرة فيه بالقدر الذي يعبر عن استيعاب جذور المشكلة في بعديها التاريخي والاجتماعي. الشيء الذي يشير إلى أن المسرحية، وفي سياق حديثها عن السودان بأكمله، لم تعترف لهذه المجموعات بحق انتمائها لهذا الوطن من ذات منظور عدم عروبته العرقية، وهي نزعة تكررت تاريخياً واشتهر بها دعاة العروبة ضمن مباحث الهوية الثقافية في السودان، ذلك لأن السياق التاريخي الذي كتبت فيه هذه المسرحية، لم تكن قضية الهوية الثقافية فيه ليست واضحة المعالم بما يضع المبرر لتجاوزها من قبل من يحاول معالجة قضاياها بشكلٍ ما.



فالثابت تاريخياً أن الصراع حول هوية السودان، عربيتها أو أفريقيانيتها، قد برز قبل تلك الفترة بسنوات عديدة، متجلباً عبر عدد من الأشكال المختلفة، من مثل الصراع العرقي الذي نشب بين علي عبد اللطيف وسليمان كشه بعد أن جمع سليمان كشه في خريف 1923، "وكجزء من أنشطة جمعية الاتحاد السوداني القوائد التي تليت في ليلة مولد النبي ونشرها في كتاب، وصدر الكتاب بمقدمة بدأها بـ"الشعب العربي الكريم" واحتج علي عبد اللطيف على ذلك، إذ كان رأيه أن سليمان كشه، يجب أن يكتب "الشعب السوداني الكريم" حيث لا يجب أن يكون هناك ثمة فرق بين العرب والجنوبيين"⁹. وقد سبق هذا الصراع أيضاً وبفترة تزيد على ثلاث سنوات تلك الوثيقة الشهيرة الموقعة بـ"ناصر أمين" والتي وزعت في شتاء 1920 وركزت على مسألة استبعاد البريطانيين للقسم السامي والحر، أكثر من تركيزها على ما اسمته "استبعاد الوضع والعبء"، وأن البريطانيين مدانون طالما أهانوا الناس ذوي الشأن - يقصد بذلك العرب - ورفعوا الطبقات الدنيا الوضيعة- ويقصد الجنوبيين-، بل وتتميز هذه الوثيقة بتحملها الشديد على الجنوب غير العربي وغير المسلم"¹⁰. وهذا أن دلَّ إنما يدلُّ على أن نزعة التوجه العروبي التي أفصح عنها إبراهيم العبادي من خلال مسرحيته، لم تكن نزعة بريئة المضامين كما فسرتها سياقياً العديد من الدراسات، إنما كانت، وفي صميم محتواها الفكري، تنهض على خطاب تمييز عرقي لا يعترف بالتعدد الثقافي ولا يعترف بغير المجموعة العربية في الدولة السودانية، وهو خطاب ظل مسيطراً على تلك الفترات من التاريخ السوداني واستمر تاريخياً بذات القدر، إلى أن تسبب في اشعال العديد من الحروب الأهلية في السودان. وهذا ما دعانا للقول بأن الكاتب كان متعمداً في تجاوزه لهذه المجموعات التي يرى حسب ما تشير كلماته الى ذلك، بأنها الوحيدة التي لها الحق في أن تخاطب بصفة السودانية، وهي المجموعات التي يمتد نسبها إلى أصول عربية، أو تقع ضمن مجموعات الشمال الثقافي. وهذا ما لاحظته الناقد المسرحي عز الدين هلالي عندما ذكر "أن الطاهر محمد على قد كان دقيقاً في استنتاجاته بأن دعوة الوحدة الوطنية كانت قاصرة على وحدة القبائل العربية وليست وحدة السودان في شموله"¹¹.

نخلص من كل ما سبق ذكره إلى أن مسرحية المك نمر ليست مسرحية قومية تزكي مفاهيم التعدد الثقافي والوحدة والوطنية كما تقول بذلك بعض الدراسات المسرحية السابقة في السودان، بل على العكس من ذلك، تزكي هذه المسرحية استمرار سيطرة النزعة العروبية في الدولة السودانية ويمكن أن تقع في مباحث الهوية السودانية واتجاهاتها، ضمن الاتجاه القائل بعروبة السودان الثقافية المحضة، ذلك التيار الذي يغفل العناصر والمكونات الأخرى غير العربية في السودان، رغماً عن انتمائها الأصيل إليه، كما يغفل أيضاً عن حقائق التعددية الثقافية التي يذخر بها المجتمع السوداني كما سبق الذكر.



يكتب العبادي للمسرح بواسطة العامية العربية للسودان الشمالي الأوسط، بالتركيز علي لهجات القبائل العربية فيه.

مسرح مجدي النور، سؤال الهوية نافذة علي حلم الاعتراف بالتعدد الثقافي

تجربة مجدي النور المسرحية تجربة غنية باستعراض سؤال الهوية والتعدد الثقافي للمجتمع السوداني من منظور معاصر، إذ تعتمد هذه التجربة في تناولها لهذا الموضوع على منهج جديد للنظر في قضايا الهوية والتعدد الثقافي. هذا المنهج الذي يتبعه مجدي النور لمقاربة المشكل، ينطلق من فرضية تحول الصراع الإثني/ الثقافي في السودان، إلى شكل آخر له يمكن التعبير عنه من خلال مصطلح جدلية المركز والهامش.

وجدلية المركز والهامش ضمن مباحث وأطروحات الهوية الثقافية في السودان، يعرفها أبكر آدم إسماعيل بأنها "الوضعية التاريخية للدولة التي تجتمع فيها كيانات ما قبل رأسمالية متنوعة ثقافياً، متميزة عرقياً ومختلفة دينياً ومتفاوتة تاريخياً في شكل الدولة الحديثة. وتقول الفرضية بأنه غالباً ما تقوم بعض هذه الكيانات بالسيطرة على جهاز الدولة وتستثمره اقصاصياً على مستويات عديدة. وتتحول المحددات الثقافية، من لغة وآداب وفنون وعادات وتقاليد وعقائد وترانيمات اجتماعية، الى أسلحة أيولوجية، ويتداخل العرق واللون مع الطبقة وتقسيم العمل، والديني مع السياسي، والمذهبي واللغوي مع الاجتماعي، وتكون النتيجة وضعية تاريخية مأزومة، ويكون الصراع فيها صراعاً شاملاً. صراع هويات ضد هويات، وصراع كل ضد كل، صراع ثوابت ومتحولات عند كيان اجتماعي ما، ضد ثوابت ومتحولات عند كيان آخر.

هذه الوضعية نسميها "جدلية المركز والهامش" التي هي ليست بالضرورة قائمة على البعد الجغرافي، بل هي جوهرياً تمركز وتهميش عرقي وثقافي وسياسي واقتصادي وديني. وقد تأخذ أبعاداً مذهبية في الدين الواحد، وتتطور بإعادة إنتاج نفسها في شكل أزمات متصاعدة، وتتعارض هذه الوضعية التاريخية جوهرياً مع الديمقراطية والتنمية، مما يقود الى أقصى تجليات أزمته في الحروب الأهلية وأزمات الهوية¹²

هذا الشكل الجديد من أشكال صراع الهوية والتعدد الثقافي في السودان، عبّر عنه المخرج والمؤلف المسرحي مجدي النور من خلال مسرحياته العديدة، وتعامل مع مقولاته الجوهرية خصوصاً في مسرحيته **لمة نقارة وعجلة جادين التريزي**.



فكتابات مجدي النور المسرحية "كثيراً ما تناولت القضايا الاجتماعية المعاصرة للإنسان السوداني، مثل قضايا الفقر والتهميش الاجتماعي والتراتبية القائمة على أساس العرق وبصور درامية، تكشف عن أعماق الخبايا الدفينة في بنية هذه المشكلات نفسها. فقد تميزت هذه الكتابات، أكثر ما تميزت، بالانحياز لقضايا وموضوعات وإنسان الهامش، بعيداً عن سلطة المركز ومرجعياته الثقافية والفكرية. وهو انحياز ينم عن وعي عميق بحوثيات الصراع الاجتماعي المعاصر في السودان، الذي استحال في أوقانتا الحاضرة الى صراع هويات وأطراف متفجرة ضد بؤرة مركزية واحدة، عملت على تفتيت هذه الهوامش وإحالتها الى خرابات وأصقاع متحاربة¹³.

كما يلاحظ الدارس لكتابات مجدي النور، أن "شخصياته جميعاً تميل الى الهزل، وهي شخصيات تعيش على هامش الحياة، ف"صاحب الربابة" هو متصوف كان يعيش على هامش حياة التصوف - ملاماتي - ، وهم ليسوا أهل مركز في التصوف، بل في الغالب مقصيون من المسرح الأساسي وتجدهم مع أهل الهامش. وحتى حين انتخب مجدي شخصية لها سحر خاص (متصوف)، جاء انتخابه من متصوفي الهامش"¹⁴.

حيث يعمق مجدي النور هذا الانتماء للهامش، بارتباطه بقضايا الهوية والتعدد الثقافي في السودان، فيتناول عبر مسرحية **عجلة جادين التريزي** واحدة من أشكال صراع الهوية الثقافية في السودان بصورة تنهل من مقولات التمركز والتهميش في قالب درامي معقد البناء، إذ تتحول الأحداث في هذه المسرحية "من البحث عن العجلة المسروقة، الى البحث عن الأنا الضائعة. إنها رحلة التيه التي لا عودة منها أبداً"¹⁵. فجادين التريزي بدأ رحلة البحث عن هويته بعد أن كان يبحث عن عجلته المسروقة، ليتكشف زيف واقعه وزيف الحياة التي فقد فيها حتى اسمه، إنه مايكل وليس جادين، وأنه كان طفلاً عندما شردت الحرب الأهلية لم شمل أسرته التي لا يعرف مصيرها. جاء به الأستاذ جيمس إبان اندلاع تلك الحرب الأهلية في الجنوب وكان طفلاً لا يدري ما يدور من حوله ليبدأ مشوار الشقاء والألم الطويل قسراً فاقداً هويته، وهذا هو مربط الفرس الذي نسج من خلاله الكاتب مجدي النور للعبة المسرحية. ولقد ظل الكاتب طوال حياته القصيرة يدق ناقوساً معلناً عن سؤال الهوية والعدالة الاجتماعية والمساواة، فكان هذا الثيم ينداح ليشمل كل أعماله المسرحية"¹⁶. حيث يعالج مجدي النور في هذه المسرحية، قضية من أبرز قضايا مخلفات الحرب الأهلية في السودان الناشئة بسبب عدم القدرة علي الإدارة العادلة لقضايا التعدد الثقافي، معبراً عنها من خلال تداخلات الحرب والهوية والعرق ومجمل تجليات التمركز والتهميش.



وعبر مسرحيته **لمة نقارة** ينتخب الكاتب أيضاً مجموعة أخرى من مجموعات الهامش الثقافي/الاقتصادي، ليعبر من خلالها عن تداخلات ذات المفهوم السابق، مستعرضاً أثر العرق والثقافة والتهميش على اندلاع الحرب الأهلية في غرب السودان. "فكون اختيار الكاتب أو المؤلف لهذه الشخوص القادمة من غرب السودان - ذو الثقافات السودانية المتعددة - والتدليل على هذا الحضور الثقافي من خلال لهجة هذه الشخوص واحتفالها بمقدم الضيوف أو بتفريج الكرب بواسطة النقارة، التي سميت عليها المسرحية، ليستدعي الى الذهن ذلك الحنين الجارف الذي يملأ وجدان هذا الإنسان للاجتماع ببني جلدته، الذين فرقته عنهم العديد من الظروف الاقتصادية الطاحنة والمعروفة في هذا الوقت بالذات. بالإضافة الى أنه يستدعي ومن خلال أحداث المسرحية نفسها، العديد من علاقات القهر والرضوخ التي تربط هذا الإنسان بمؤسسات الدولة الأخرى، التي كانت سبباً مباشراً وراء محنته"¹⁷.

والملاحظ أن معظم شخوص هذه المسرحيات، يتم التدليل على انتسابها مباشرة لمجموعات الهامش الثقافي الاقتصادي في السودان، ضمن أحداث ورؤية المسرحية نفسها. فجادين فضلاً عن كونه ممارساً لمهنة هامشية على المستوى الاقتصادي، هو من أبناء جنوب السودان ثقافياً. وصاحب الرابطة من هامش التصوف كما ذكرنا قبل قليل، وشخوص مسرحية **لمة نقارة** من أبناء غرب السودان، ولا مهنة لهم جراء النزوح الذي تعرضوا له. ويتداخل هذا التشابك عند مجدي النور، مع أسئلة الهوية والتعدد الثقافي غير المعترف به من منظور مفاهيم المركز والهامش، حيث تتداخل عناصر العرق والثقافة مع وضعيات الحرب المأزومة ويتخذ الصراع شكل نزاع ثقافات ضد ثقافات أخرى مختلفة.

يذكر أن مجدي النور يكتب مسرحياته باللهجة العامية للسودان الأوسط مضيفاً إليها لهجات مناطق أخرى من جهات السودان المختلفة.

وليد الألفي، الاعتراف بالتعدد يعني الاعتراف بقضايا الآخر

تجربة المخرج (وليد الألفي) المقدمة عبر مهرجان أيام البقعة المسرحية، تجربة تستحق التوقف عندها ودراستها بشئ من التأني، فهي قد تصلح أكثر من غيرها للتصنيف كتيار لوحدها. تيار تتحرك ثيماته الأساسية حول تكريس شكل ومضمون ثابتين يخصان الألفي وحده، يكتفان تناول قضايا الحرب والسلام في المجتمع السوداني أملاً في ايجاد عالم بديل يعترف بالتعدد الثقافي سبيلاً لإيقاف تلك الحرب، وبالخصوص تلك الحرب الدائرة رحاها في الغرب منه وبالتحديد في دارفور.

ذلك لأن هذه التجربة، غنية بالعديد من المحاور التي يمكن الدخول منها ومقارنتها ببعضها البعض في إطار كلي عام، يحمل بصمات تفرد واضحة وثابتة المعالم عبر مسيرتها القصيرة. فوليد الألفي قدم في



ذات المهرجان، من قبل، مسرحية "كايليك" في العام 2006 إخراجاً وتأليفاً. مثلما هو الحال في الدورة التي تلتها.

وبين هذين العرضين، تقف الكثير من الشواهد علي فريدة وتميز هذه التجربة، بالمقارنة مع تجارب أخرى كثيرة، مما سنحاول إيضاحه في هذه السانحة من خلال محاولتنا بناء شكل ومضامين ثابتة، تميز بها مخرج العرض وليد الألفي. الشئ الذي ندرسه من خلال محور التأليف وحده في هذه التجربة.

وعبر هذا المحور، يلحظ المنتبغ لمسيرة هذه التجربة، أن المؤلف يتميز بخصائص وسمات واضحة المعالم، تجعل كتابته المسرحية تنزع نحو اكتمالها في "نمط" متشابه الخصائص والتنويعات المنبئية عليه، مما يمكن من التعامل معها علي أساس رؤية كلية تحكم مسيرة التأليف عند هذا الكاتب، تتحرك بكاملها كما ذكرنا لتقديم قضايا الحرب والسلام في المجتمع السوداني، من حيث أنها قضايا غياب الاعتراف بالآخر الثقافي المختلف.

وأول هذه الخصائص التي ندخل عبرها لدغدغة جسد هذه التجربة، هي خاصية الإنتماء الأصيل إلى ثقافة محددة يتعامل معها الكاتب بشئ من المسؤولية، وبالتالي يتعامل مع جملة قضاياها الراهنة المشوبة بنتشوهات الحروب والنزاعات الأهلية وهي ثقافة أو فنلقل ثقافات غرب السودان. فمسرحية "كايليك" السابق ذكرها، بنيت الحكاية أو اللعبة المسرحية فيها اتكاءً علي هذه الثقافة في مستويها الماضي والحاضر، انتماءً عكسته جملة من العناصر المكونة للعرض المسرحي، ونذكر في هذا السياق علي وجه التحديد، عنصر اللهجة المحلية التي تشير بوضوح لا لبس فيه إلي هذه الجغرافيا. وبنفس القدر ينتمي موضوع مسرحية "أهل الكهف" إلي ذات الثقافة التي تشكل محوراً متعاضماً من محاور اهتمام المؤلف.

أما الخاصية الثانية، فتتصل بمسألة ركون المخرج إلي معالجة قضايا هذه الثقافة، من خلال مقولاتها المستندة إلي جملة من التواريخ والحكاوي الشعبية والطقوس الخاصة بها، ثم القيام بمعالجتها درامياً في شكل مسرحي ثابت في بناء العرض، علي الطريقة البرشنتية في استخدام اللوحات المشهدية المنفصلة في ترتيبها المنطقي للحدث. والتفكير بواسطة ثقافة ما، معناه التفكير من خلال منظومة مرجعية، تتشكل إحدائياتها الأساسية من محددات هذه الثقافة ومكوناتها وفي مقدمتها الموروث الثقافي والمحيط الاجتماعي، كما يقول بذلك المفكر المغربي محمد عابد الجابري.

فمسرحية *كايليك* مثلاً، استخدمت طريقة بناء اللوحات في عكس صور مختلفة من طبيعة الحياة في قرية كايليك تُعرض داخل نسيج العرض كقضية واحدة ضمن منظومة من القضايا الأخرى ذات



الصبغة السياسية والاجتماعية والفكرية عكستها تلك اللوحات، كما تجلي ذلك مثلاً في اللوحة الخاصة بتقديم صورة عن الحياة الطبيعية في هذه القرية ببساطتها وثرائها السلمي، كصورة نقيضة لما سيؤول إليه حالها في مشهد آخر يخص نفس القرية، أُقحمت فيها رغماً عن أنفها، وهي حالة الحرب والنزاعات الأهلية التي اندلعت بداخلها في فترات لاحقة من قبل ثقافات لا تقبل التعدد الثقافي ولا تعترف بالأخر المختلف. ونجد ذات السمة مستمرة في عرض مسرحية "أهل الكهف"، حيث تم بناء العرض فيها علي طريقة لوحات منفصلة تقود في نهاية الأمر إلي إيصال الدلالات الكلية له، مثل اللوحة الافتتاحية لأهل الكهف أنفسهم وهم يعودون إلي الحياة بعد نومهم الطويل، أو لوحة نساء القرية اللاتي يقضين فترة ظهيرتهن في ممارسة حياتهن الخاصة، أو لوحة تجسيد فترة السلطان كسوفورو التاريخية وما كان يمارسه من قهر علي هذه القبائل وغيرها من اللوحات الأخيرة.

المحور الثالث من مشتركات التأليف في تجربة الكاتب والمخرج وليد الألفي، يتمثل في اهتمامه المتزايد بمحاولة توظيف مفردات هذه الثقافة ولهجتها المحلية في بناء حوار المتصل، من مثل استخدامه للغة الأمثال الشعبية والكثير من المفردات الأخرى، التي لها دلالاتها الخاصة في بناء هذه الثقافة وحدها، مثل استخدامه للـ"تقارة" و"الفرنقبية" وغيرها من مفردات أخرى في حوار مسرحية **كايليك**. وبنفس المنوال، استخدام مفردات وأمثال هذه الثقافة في مسرحية أهل الكهف، مثل "أي زول يلبسه خلقانو ويلا نجري"، أو "دنيا شالا هبوب كن بقي زيارة"، أو "الفي ضهرو شوك، ولا برقد أم قفا" أو "جرادة في سروال ولا بعضي، إلا قعادو ولا سمح... إلخ.

وآخر سمات التأليف في مسرح وليد الألفي هي سمة النزوع نحو الاستفادة من الوقائع التاريخية لهذه الثقافة في بناء عناصر الحكاية. فمسرحية **كايليك** مثلاً بنيت علي قصة تلك القرية المسمية المسرحية باسمها، والتي تعرضت لحادثة إبادة شاملة في إطار نزاع الحرب الدائرة في غرب السودان والتي يعلم الجميع تفاصيلها الدقيقة. أما مسرحية "أهل الكهف" فقد بنيت أحداثها أيضاً علي استلهام قصة السلطان كسوفورو التاريخية، المسمي في الحقيقة بالسلطان "عمر حسب الله"، والذي أُسْتُجِبَ خصيصاً لتأديب قبائل الفرتيت وإدخالهم الإسلام. حيث مارس هذا السلطان العديد من الطرق القهرية التي تتناولها الذاكرة الشعبية إلي راهنا المعاصر. بالإضافة إلي قصة أهل الكهف القرآنية المعروفة أيضاً، ودمجها في بنية دلالية واحدة تقود إلي معني يخدم هدف النص الكلي وتوصيل رسالته في نهاية الأمر.

تهدف مسرحيات وليد الألفي إلي تقديم صورة موازية لصورة القهر الثقافي القائم بسبب عدم احترام التعدد الثقافي في السودان مسرحياً، كما تحض إلي التمسك بالثقافات المحلية للمجموعات المهمشة في السودان ومحاولة الاستفادة منها في تقديم مفرداتها وأشكالها الطقسية للجمهور في قالب فني مسرحي.



يستخدم وليد الألفي أيضاً اللهجة العامية العربية في السودان، مخصباً إياها بلهجات أكثر خصوصية لغرب السودان.

خاتمة

نخلص من كل ما سبق ذكره إلي أن المسرح السوداني تعامل مع مقولات التعدد الثقافي بأشكال ومفاهيم مختلفة من حيث المعالجة والهدف، وفي ذلك وضح لنا أن المسرح السوداني ينشغل ايما انشغال بقضايا التعدد الثقافي ويحاول جهده تقديم حلول ممكنة لمعالجة مشكلات عدم القدرة علي إدارة التعدد الثقافي الذي تمخضت عنه العديد من الحروب الأهلية، من بينها الحرب الأطول عمراً في إفريقيا والتي استمرت قرابة الأربعين عاماً، هي حرب الجنوب.

ومع ذلك، بالرغم من تباين هذه التيارات في موجة قضايا التعدد الثقافي والمسرح في السودان بين مدارين مختلفين، يتحرك أولهما صوب مركز عروبي إقصائي لا يعترف بالتعدد ولا يعترف بغير الثقافة العربية في السودان، ويتحرك ثانيهما نحو طرق وتناول قضايا الثقافات المهمشة لأقاليم ومجموعات السودانية المختلفة، بالتركيز علي المجموعات الغير عربية في السودان، إلا أن ذينك المدارين يطوقهما أفق واحد، هو أفق التأليف للمسرح بواسطة لغة واحدة هي اللغة العربية بلهجاتها المختلفة! فأين إذن بقية المائة وثلاثة عشر لغة أخرى!؟

¹ - Leasc and mosely – The Sudan contested National Identity - Oxford James curry ltd.

² - محمد سيبل - الإبداع و الهوية القومية - م/الوحدة - العدد 59/58 - يوليو 1989م - السنة الخامسة - ص 7 .

³ - السر السيد - المسرح والهوية تجارب السودان - م / كتابات سودانية - العدد 11 مارس 2003 - ص 58.

⁴ - محي الدين صابر - حول الإبداع والهوية القومية - م / الوحدة - مرجع سابق - ص 27.

⁵ - مارفن كارلوسون - فن الأداء مقدمة نقدية - ترجمة د. مني سلام - مركز الشارقة للإبداع الفكري - ص 286.

⁶ - شمس الدين يونس نجم الدين - المسرح الشعري في السودان 1930 - 1940 - منشورات الخرطوم عاصمة للثقافة العربية 2005 - شركة مطابع السودان للعملة المحدودة - الطبعة الأولى - (د.ت) - ص 99.

⁷ - خالد المبارك - حرف ونقطة - منشورات الخرطوم عاصمة للثقافة العربية 2005 - الطبعة الثانية - ص 11 - 12.

⁸ - ابراهيم العبادي - المك نمر - نص مسرحي - (د.ت) - ص 89/88



- 9- . يوشيكو كوريتا - مفهوم الوطنية عند حركة جمعية اللواء الابيض - ترجمة مجدي النعيم - م / كتابات سودانية - العدد الخامس - اغسطس 1994 - ص 15.
- 10- المصدر نفسه - ص - 14.
- 11- عز الدين محمد أحمد هلالى- حركة النقد المسرحي في السودان من البدايات الاولى إلى 1985 - رسالة دكتوراه - المعهد العالي للنقد الفني - أكاديمية الفنون - القاهرة - 1993 - ص 294.
- 12 - أبكر آدم إسماعيل - جدلية المركز والهامش وإشكالية الهوية الثقافية في السودان - ورقة ليست منشورة - ص 4 .
- 13 - راشد مصطفى بخيت - ما قبل الكتابة الأسس الفكرية والسوسيولوجية في تجربة مجدي النور - مجدي النور رؤى من مسافات أقرب - مجموعة كتاب - منشورات المسرح الوطني - مسرح البقعة - مارس 2007 - ص 19 .
- 14 - محمد علي إبراهيم - الكاتب مجدي النور ، فلسفة التأليف - مجدي النور رؤى من مسافات أقرب - مرجع سابق - ص 10 .
- 15 - عبد الله الميري - عجلة جادين التريزي ، سيزيف كان راضياً بمصيره وشقائه الأبدى - نفس المرجع - ص 14 .
- 16 - المرجع نفسه - ص 14 .
- 17- راشد مصطفى بخيت - ما قبل الكتابة الأسس الفكرية والسوسيولوجية في تجربة مجدي النور ، - مجدي النور رؤى من مسافات أقرب - مرجع سابق - ص 22 .

* قُدمت هذه الورقة في الملتقى الفكري لمهرجان أيام المسرح العربي بالقاهرة في مايو 2009

** راشد مصطفى بخيت عضو اللجنة التنفيذية لاتحاد الكتاب السودانيين، باحث وناقد في مجالات الدراما والمسرح، نشر عدداً من المقالات والدراسات.

