

خطاب الهوية في المسرح السوداني

زمرة التجلي والكيفيات

راشد مصطفى بخيت*

مفهوم الخطاب:

يمكن القول أن مصطلح الخطاب يعتبر ضمن منظومة المصطلحات اللسانية المعاصرة والتي بدورها قد ميّزت حمولته المفاهيمية بجعله يختلف عن مصطلح نص وكلام وكتابة وغيرها من المصطلحات التي تقع تحت دائرة اشتغالها المباشر، فهو يشتمل على أي إنتاج ذهني منطوقاً كان أو مكتوباً، فردياً أو جماعياً.

لذلك فإنه بالضرورة يتميز بامتلاكه لمنطق داخلي يخصه وبارتباطات مؤسسية، باعتباره لا يقتصر على منتج الذات الفردية التي يعبر عنها أو يحمل معناها فحسب، بل قد يكون خطاب مؤسسة أو فترة زمنية أو فرع معرفي ما(1)، أو ربما يجسد الخطاب في أحد تجلياته الطريقة اللاواعية في النظر إلى معطيات الحياة وردود أفعالنا تجاهها كما يعبر عن ذلك ميشيل فوكو بقوله: يبدو الخطاب في ظاهره شيء بسيط للغاية، لكن أشكال المنع التي تلحقه تكشف باكراً عن ارتباطه بالرغبة والسلطة، وما المستغرب في ذلك ما دام الخطاب، وقد أوضح لنا التحليل النفسي ذلك، ليس فقط ما يظهر أو يخفي الرغبة، لكن هو أيضاً موضوع الرغبة. ومادام الخطاب والتاريخ ما فتئ يعلمنا ذلك ليس هو فقط ما يترجم تلك الصراعات أو أنظمة السيطرة بل هو ما نصارع من أجله وما نصارع به وهو السلطة التي نحاول الاستيلاء عليها(2).

وبهذا المعنى، فمن المفترض أن الخطاب غالباً ما قد يكون واقعاً تحت تأثير العديد من المتغيرات التاريخية والمعرفية على حد سواء، ففي فترة ما أو حيث الوقوع في مغبة أي من أنظمة الرضوخ والتسلط قد يسود خطاب أيديولوجي/سياسي/ديني/دفاعي، ليس هو بالضرورة الخطاب الوحيد في تلك الفترة بل ربما تكمن وظيفته الأساسية في الامتداد والسيطرة على أذهان المجموعة البشرية التي



يخصها عمداً أو عن غير عمد. إذن فإن الخطاب في معناه الاصطلاحي المعاصر يعني الكلام المنظم عن أشياء بالسكوت عن أشياء وإبراز الأخرى، وبعبارةٍ أخرى الاستدلال على أشياء بأشياء أخرى مع إغفال الكثير من الأشياء(3). ولكل ما تقدم، يقع مصطلح (خطاب) ضمن مصطلحات المنهجية الحديثة في قراءة وتفسير النصوص والتي من أهم فوائدها أنها تعلمنا الانتباه ليس فقط إلى ما ينطق به النص والكيفية التي ينطق بها، بل توجه اهتمامنا أيضاً إلى النظر فيما سكت عنه النص والكيفية التي بها سكت(4)، ليصبح بمقدورنا محاكمة ما تجلى من منطوق ذلك النص ومعرفة ارتباطه بأي من الخطابات السائدة في ذلك السياق المنتج بداخله. ومن ثم فهو يساعدنا على معرفة الاغفالات والتجاوزات التي تمت لعدد من الأطروحات الأخرى في ذات السياق ليتضح ما إذا كان لهذا الإغفال أدواراً أيديولوجية أو سياسية أخرى يلعبها.

المسرح والهوية الثقافية:

إذا كانت الهوية الثقافية تعني في أحد وجوهها مجموع السمات النفسية والاجتماعية والحضارية المرتبطة بطرق تفكير وحياة جماعة ما من البشر عبر تاريخ طويل، فلا شك في أن هذه الماهية هي القاسم المشترك الأكبر بين الهوية والمسرح. باعتبار أن المسرح عمل إبداعي اجتماعي بكل الصيغ والنبيرات والاجترحات، 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 الفنية والجمالية لدى الأفراد(5).

وأينما وجد ذلك المجموع البشري، بثقافته تلك، كان للمسرح حضوره المتواقت مع ذلك الحدث. فالمسرح هو العمل وهو التسلية، إلا أن أكثر ما يميزه هو أنه تمثيل مع آخرين من أجل آخرين، إنه ذلك التعايش المشترك والعمل المشترك، ولأنه كذلك، وأكثر، استمد سلطته وأصبح الأداة الأثيرة للذين ينشدون المتعة والحرية والشعور بذواتهم والتعبير عن هوياتهم. فهو يستخدم الآن، وفي كثير من بلدان العالم، من قبل المهمشين عرقياً أو طبقياً(6) لكفاءته وفعاليته في التصدي للقضايا ذات الصلة المباشرة بالصراعات القائمة على نزاع الهويات والتمييز العرقي. ذلك لأن المسرح جوهره الصراع وإن الإنسان فيه هو إنسانٌ متعددٌ وذاتٌ مختلفة، يستمد هذا التعدد من تنوع الأفكار التي يتعامل معها



ويطرحها، وبالتالي من تعدد الثقافات التي تنتج هذه الأفكار. فبناء الشخصيات المسرحية في العمل الدرامي ينبغي، بالضرورة، أن يكون هو الحامل المتعادل بنائياً لمجموع مختلف من الثقافات المُعبَّر عنها بوساطة هذه الشخص، وبالتالي إبراز التصورات العامة واتجاهات التفكير واللاشعور الثقافي بكل حمولته المستقاة من الإرث الحضاري والعادات والتقاليد والمؤثرات الثقافية الأخرى التي تشكل مضمون الهوية الفردية.

وبما أن الإبداع عموماً والمسرح على وجه الخصوص هو عمل جماعي، فهو إذاً ينهض على التعبير عن إرادة الفرد باعتباره جزءاً من المجتمع وضمن إطاره. فالكاتب والفنان والمفكر يكتب أو يمثل أو يفكر عبر تجربة المجتمع، ولذلك فلكل أبداع طابعه الهويوي المحلي، حتى وإن اتخذ بعداً عالمياً. وهكذا يمكن أن يفهم أفلاطون وابن رشد والمتنبي وشكسبير وروسو ولوك وماركس ورسل(7). ذلك لأن الكتابة الإبداعية تعنى في أحد وجوها أن يفكر الإنسان بوساطة الثقافة التي ينتمي إليها، ما يعني التفكير من خلال منظومة من القيم تتشكل إحدائياتها الأساسية في الانتماء لهوية محددة مرتبطة بذلك الإنسان وتلك الثقافة. وبهذا الشكل يمكن القول إجمالاً بأن التعبير المسرحي يرجع في نهاية الأمر إلى تعبير عن انتماء وهوية معينة تتضح ملامحها بسهولة على الأنشطة الإبداعية كافة. فالموضوع هو ممارسة يومية لكل إنسان ولكل مجتمع، ولا تستقيم الحياة الاجتماعية إلا في إطار الهوية، فهي الاسم السياسي للشخصية التاريخية أو الشخصية الثقافية أو الكيان الحضاري لمجموعة من البشر في مكان معين، كما وأنها تمثل الحقائق الحضارية التي ابتدعتها المجموعة التي تنتمي إليها من لغة ودين وقيم جمالية وأخلاقية وأنماط علاقات اجتماعية(8) واقتصادية وتاريخية.

وقد أثبتت بعض التجارب المسرحية العالمية أن المسرح، كجنس إيداعي يمكن أن يساعد في التعرف على الهويات الاجتماعية المختلفة، والكشف عن أعمق بنياتها الدفينة في العقل البشري. ووفقاً لذلك بدأ الرجال والنساء الملونون في استخدام فن الأداء للبحث عن هويتهم ولاستكشاف اهتماماتهم الاجتماعية والثقافية والعرقية الخاصة والتعبير عنها. وشعرت النساء الملونات في مجموعة (المرأة العنكبوت) أن ادعاء المجموعة للتنوع لم يكن سوى تكرار للديناميكية الاجتماعية المعروفة التي هي في نهاية الأمر قناع لسيطرة البيض(9)، كما حاولت بعض المجموعات السودانية، كمجموعة (كواتو)، التواصل مع هويتها الثقافية من خلال الاستفادة من المسرح، فخلقت بذلك شكلاً متميزاً يمكن تسميته بـ (مسرح الهوية الثقافية) أو (مسرح البحث عن الذات).



خطاب الهوية في المسرح السوداني:

على الرغم من أن إشكالية الهوية الثقافية للمجتمع السوداني قد طرحت في خضم الدراسات المسرحية، منذ وقت مبكر، وسابق لكل الفنون السودانية الأخرى، إلا أن صيغة السؤال الذي طرحت به شابة الكثير من الالتباس والتعثر حتى تباعد عن الصيغة التساؤلية التي كان ينبغي أن يُطرح بها، وهي صيغة المحاولة على الإجابة عن السؤال حول ماهية هوية المجتمع السوداني ككل، بعيداً عن طرح السؤال في صيغة البحث عن هوية خاصة للمسرح السوداني نفسه. فلقد تجاوز سؤال الهوية المطروح بهذا الشكل، في خضم الدراسات المسرحية، طرح السؤال الكلي والمحوري الذي يُفترض أن يجيب على أسئلة الهوية بالنسبة للمجتمع السوداني ككل، كما تعاملت مع ذلك الفنون السودانية الأخرى كالشعر مثلاً.

لذلك رأينا أن سؤال البحث عن هوية مسرح سوداني يجب أن يتحوّل، بالضرورة، إلى سؤال عن هوية المجتمع السوداني عبر المسرح، ومن ثم يتم رصد الكيفية التي تعامل بها الخطاب المسرحي مع هذه الإشكالية عبر تاريخه الطويل في التأليف والتنظير بغرض تقويم هذه الكيفية والمساهمة بشكل جدّي في طرح واحدة من أكبر مشكلات المجتمع السوداني، وهي المتعلقة بمشكل الهوية والصراع العنصري، والتي تحوّلت في تاريخنا الحديث إلى محرك أساسي للصراع بعد أن كانت في سابق عهدها تجلياً له. فكيف لشعب لا يعرف هويته، أو هوياته المختلفة، أن يبحث عن هوية لمسرحه الخاص؟! وعلى هذه الخلفية نعيد طرح السؤال بصيغة مختلفة تبحث عن تجليات خطاب الأزمة الأم، وهي أزمة الهوية الثقافية للمجتمع السوداني عبر خطاب المسرح في مستوياته المختلفة من كتابات وتآليف وعروض وآراء بعض الرواد المنظرين له. فلقد طرح أحد رواد الحركة المسرحية السودانية السؤال، منذ وقت مبكر، بذات الصيغة التي نقترحها الآن، وهو الفكي عبد الرحمن، وذلك عند ما عبّر عن هذه الإشكالية قائلاً: نحن أفارقة جغرافياً ونتحدث بالعربية، فهل نتبع المسرح العربي أم نتبع التجربة المسرحية في أفريقيا، أم نمزج بين التجريبتين؟⁽¹⁰⁾. وهو بهذه الطريقة يكون قد تلمس أوجه الكيفية الصائبة التي ينبغي أن يُطرح بها السؤال داخل فضاء الدراسات المسرحية في ارتباطها بالإنسان، والذي هو في نهاية الأمر ارتباط مباشر بالمجتمع وبإشكالاته وقضاياها. وبذات القدر هنالك العديد من الآراء والتوجّهات الأخرى التي عملت على تجاوز هذا الطرح وحاولت لي عنق الحقائق



في كثير من الأحيان مما سيجيء الحديث عنه في أوانه، خصوصاً تلك الآراء التي تناولت موضوع الهوية في مسرحية (المك نمر) للكاتب السوداني إبراهيم العبادي.

وقد لاحظنا أيضاً أن هنالك بعض الآراء الأخرى التي اقتربت من هذه الصيغة التساؤلية إلا أنها اتخذت مساراً آخر في وقت لاحق، مثل آراء الدكتور عثمان جمال الدين التي طرحها عام 1987م عبر صحيفة (السياسة) السودانية، قائلاً، آنذاك، بأن الوقت قد حان لنتحدث بشدة تشوبها الحدة والصراحة، فالعرض المسرحي لا يمكن تقديمه بشكل سري. ما هي علاقة المسرح بالدولة والدولة بالمسرح؟ وهل هذا المكان هو مسرح قومي حقاً أم تسمية فقط؟ وهل نشاهد عليه مسرحاً قومياً أم خرطومياً؟ إنها أسئلة تحتاج إلى أجوبة حاسمة وجريئة (11). وقد استنتجنا من هذا الحديث، وبهذه اللهجة الغضوب، أن سؤال قومية المسرح السوداني الذي تم طرحه لا بد أن يكون قد طُرح على خلفية بعض التحيزات أو الهيمنة الثقافية التي عبّرت عنها نصوص أو عروض المسرح السوداني في تلك الفترة. كذلك أشار الكاتب (يحيى فضل الله)، بذات الكيفية، إلى الطريقة التي ينبغي أن يكون عليها سؤال الهوية مطروحاً على المسرحيين السودانيين، حيث أشار في إحدى كتاباته إلى أن هناك معضلة أساسية واجهت كل الحركات المسرحية، وهي أنها تمت في وسط السودان فقط، وعلى الرغم من تنوعه، وأنها كتبت بلغة الوسط (خطوبة سهير على سبيل المثال).

لكن .. السودان متنوع بين عرب وزنوج وغيرهم. وطالما أن هناك إنسانا بكل تكتلاته، فهذا معناه أن هناك موضوعاً فنياً معيناً، وبالتالي موضوعاً مسرحياً، لكن نحن حتى الآن، كمسرحيين، لم نستفد من هذا التمازج بين ما هو عربي وما هو أفريقي كثيراً في حركة المسرح إلا في بعض الأشياء المبسطة (12). ثم يستطرد مواصلاً تساؤله عن غياب الخط الأفريقي في المسرح السوداني وعن بعض المواقع التي يمكن تلمسها فيها.

أما عن الدعوة الشهيرة التي قدمها الكاتب المسرحي يوسف عايدابي (مسرح لعموم أهل السودان) فنرى أنها، رغمًا عما تشير إليه من دلالات قومية تتفق وطرح سؤال الهوية، إلا أنها لم تبحث في ذات المسار الذي نفترضه، بل اهتمت بالبحث عن هوية لمسرح سوداني يمكن خلقها وإيجادها بالاستفادة من معطيات الموروث الشعبي. وهذا ما عبّر عنه صاحب الأطروحة، في حوار أجريناه معه، عندما قال إن دعوتنا لمسرح عموم أهل السودان تنهض على الاستفادة من تقنيات الأداء



الموجودة ضمن الموروث الثقافي في عملية تطوير معملية لبعض الموروثات. وهنا يجب التحدث عن التداخل بين الثقافات التي بينها قواسم مشتركة، فيجب أن نعلم أن هناك تداخلاً وهناك خصوصيات، فلو طلب مني أن أقدم (نبذة حبيبتني) بأجوائها الطقوسية، وذلك القمر والنجم، فيجب أن أسأل نفسي عدة أسئلة؛ مثلاً ما هو التمثيل المناسب لهذه الطقوسية ولماذا يجب أن يكون سودانياً ومتناسباً مع الأداء؟ هذا الأمر هو الذي كان همناً. فمثلاً كنا نقدم رقصة (الصقرية) عند البني عامراً لأن هذه الأشياء يمكن أن يكون لها قوالب توصلك إلى الجمهور (13). وهذه الفرضية تنهض على ذات الأرضية صاحبة الصيغة التساؤلية الإشكالية التي أشرنا إليها من قبل والتي تتجاوز حيثيات الصراع الهويوي في السودان وتهتم بالبحث عن هوية لمسرح سوداني الشكل.

وحتى نستطيع أن نجلي وجهة نظرنا بوضوح في هذا الصدد علينا أن نفكر معاً في هذا التساؤل الذي يقفز على أرضية الكل المركب بحثاً عن جزء منفصل ليس هو الثابت في طرفي هذه المعادلة وإنما على العكس من ذلك هو المتغير المرن والمستجيب لمقتضيات الصراع في كل مكان.

في زمن أصبح فيه الحديث عن هوية سودانية واحدة ضرباً من الشعوذة البحثية واتجه النظر المدقق إلى اكتشاف هويات سودانية تقوم على التنوع والاختلاف في كل مركبات موضوعة الهوية نفسها من لغة ودين وتراث مشترك وأنماط إنتاج وخلافه، هل يجوز بعد كل ذلك أن نبحث عن صيغة هويوية واحدة لمسرح سوداني؟!

خطاب الهوية في مسرحية (المك نمر):

رغم أن المسرحية التي يعود تاريخ كتابتها إلى العام 1927 هي من أول المسرحيات التي تناولت موضوع الهوية الثقافية والصراعات العرقية في السودان، وبصيغة واضحة المعالم والتخوم وقعت بوضوح وجلاء شديدين في فخ التحيز للمجموعة العربية في السودان، إلا أن أغلب الدراسات التي تناولتها تغافلت عن هذا التحيز الهام في مسار تكون الوعي بهذه الأزمة ذات الطابع الاستبعادي القائم على ضرورة نفي الآخر وعدم الاعتراف له ولو، على الأقل، بانتسابه إلى رقعة جغرافية تآكلت من جهاتها الثلاث، عدا الشمال، نتيجة لهذا الوعي ذي المضمون الاستبعادي نفسه. ولم تشر، ولو على سبيل المغازلة، إلى ذلك الآخر المنفي ذاته في حدود خارطته نفسها. فقد عبّر كاتب هذه



المسرحية (إبراهيم العبادي)، وعلى لسان أحد شخصوه، وهو (النصيح)، عن كل ذلك الوعي الإشكالي القائم على اعتبار السودان موطناً للقبائل الشمالية فحسب وهذا عندما قال:

– "يا روس القبائل انتو تحيوا تعيشو/ وجناح العرب بيكم يههب ريشو/ ما تحاسبونا
بي اعمال سفيهننا وطيشو/ الرئيس عليهو يضاري عورة ديشو/ انحنا عرب اصل في
جزورنا عالية انسابنا/ هدانا الخلاف بسيوفا نفنى رقابنا/ يا روس العرب بالدرقة لمو
عقابنا/ نبقى أولاد رجل الغير يعملوا حسابنا"

– "جعلني ودفلاوي وشايقي شن فايداني/ غير خلقت خلاف خلت اخوي عاداني/ خلو
نبانا يسري مع البعيد والداني/ يكفي النيل أبونا والجنس سوداني"(14)

وبذلك، ورغم أن ظاهر المسرحية يخبر عن دعوة واضحة للتخلي عن التعصب العرقي في السودان، إلا أن المؤلف تجاوز عامداً العديد من المجموعات الثقافية السودانية الأخرى غير الشمالية، والتي من المفترض أن يُبنى الحديث عن التسامح الثقافي على أساسها، لا بتجاوزها مطلقاً، مثل كل المجموعات الإفريقية في جنوب السودان والأنقسنا وجبال النوبة والبجة والفور، والتي هي رأس رمح مُشكّل الهوية الثقافية للسودان، مثل ما تعلمنا ذلك ضمن مباحث مشكلة الهوية السودانية، بالإضافة إلى كون السياق التاريخي الذي تشكل بداخله وعي الكاتب وخطت فيه هذه السطور، لم يكن بمعزل عن حيثيات ذلك الصراع الهويوي. فالثابت تاريخياً أن هذا الصراع حول هوية السودان قد برز إلى سطح المجتمع قبل تلك الفترة بسنوات عديدة، متجلياً عبر عدد من الأشكال المختلفة، مثل الصراع الذي نشب بين علي عبد اللطيف وسليمان كشة بعد أن جمع سليمان كشة، في خريف 1923م، وكجزء من أنشطة جمعية الاتحاد السوداني، القصائد التي تُلّيت في ليلة مولد النبي (ص) ونشرها في كتاب بمقدمة بدأها بـ (الشعب العربي الكريم)، واحتجّ علي عبد اللطيف على ذلك، وكان رأيه ألا يكون ثمة فرق بين العرب والجنوبيين(15). وقد سبق هذا الصراع بفترة تزيد على ثلاث سنوات أيضاً شاهد تاريخي آخر على هذا الصراع، هو تلك الوثيقة الشهيرة والموقعة بـ (ناصر مخلص أمين)، والتي وزّعت في شتاء 1920، والتي ركّزت على مسألة استبعاد البريطانيين للقسم السامي والحر أكثر من تركيزها على استبعاد الوضيع والعبد، وأن البريطانيين مدانون طالما أهانوا الناس ذوي الشأن – يقصد العرب



– ورفعوا الطبقات الدنيا والوضيعة – يقصد الجنوبيون – بل وتتميز هذه الوثيقة بتحملها الشديد على الجنوب غير العربي وغير المسلم(16).

إذن، وبالقياس على هذه الشواهد التاريخية السابقة والكثير من الشواهد الأخرى التي لا يسع المجال لذكرها جميعاً، مثل تلك الثورات الثلاث التي نشبت في جنوب السودان (ثورة الشُّكُّ والديِّنكا والنُّوير)، لا يبقى لدينا مجال لتبرير ذلك التوجه في كتابة العبادي بحجة السياق التاريخي ونسبية الوعي بهذه المشكلة في تلك الفترات.

تجليات النزعة السنارية ضمن خطاب الهوية في المسرح السوداني

نرمي من استخدامنا لمفردة (النزعة) هنا التفريق بينها وبين مفردات أخرى كثيرة تفيد نفس المعنى في مجالات ومباحث أخرى ذات دلالات إيجابية في كثير من الأحيان، بحيث يأتي النزوع هنا مترادفاً مع الإحالة المتعمدة إلى مرجعية واحدة ليست بأي شكل المرجعية الوحيدة بشأن الموضوع المُتَوَجَّه إليه نزعويّاً. ونقصد بموضوع (النزعة السنارية)، على وجه الدقة، تلك النصوص المسرحية العديدة التي اتخذت من سنار (السلطنة الزرقاء) مُلهماً ومصدراً أساسياً لموضوع كتابتها الإبداعية، كتفرع للاتجاه الأفروعروبي في مجالات فنية أخرى.

والنزعة السنارية، كما هو معروف عنها، نزعة تميل إلى اختزال مجمل التاريخ السوداني، والذي يعود إلى مراحل ما قبل التاريخ، بدءاً بإنسان سنجة ومروراً بكافة الممالك والحضارات السودانية القديمة في نقطة تاريخية واحدة معزولة عن هذه السيرورة المتصلة هي سنار المملكة، التي شهدت أول النقاء مؤثر للثقافة العربية الإسلامية بالثقافة الإفريقية في السودان، وأصبحت بذلك هي الجِزر المفهومي المؤسس لانطلاق هذه النزعة في مختلف الحقول الإبداعية. وقد برز هذا الجِزر، أول ما برز، في مجال الشعر، محاولاً تدعيم دعوة (حمزة الملك طمبل) الشهيرة إلى قومية الشعر السوداني وتطويرها، من خلال عكس مفردات التداخل الثقافي بين تلك المجموعات، ومنتخداً من سنار رمزاً لهذا التداخل والتعايش السلمي، ومعبراً عن هوية الشعب السوداني الهجين.



ثم امتد هذا الاتجاه ليشمل الكتابة الإبداعية في مجال التأليف للمسرح بذات التوجه، بدءاً بمسرحية الطاهر شببكية (سنار المحروسة) والتي كتبت في العام 1966م، مروراً (بحصان البياحة) ليوسف عيدابي، و(ريش النعام) لخالد المبارك، انتهاء بتجربة (بين سنار وعيزاب) التي أعدها عثمان جمال الدين وأخرجها للمسرح علي مهدي نوري في العام 2006م.

ورغمًا عن ذلك الاختلاف الواضح بين هذه النصوص، من حيث انتقائها للمادة التراثية موضوع المعالجة، وكيفية المعالجة نفسها، إلا أن القاسم المشترك الأكبر بين جميع هذه النصوص هو اتخاذها لمملكة سنار مرجعية تاريخية ومفهومية تبحث من خلالها عن هوية سودانية تمثل المُعبر عن الوجدان الجماعي السوداني. فمسرحية (سنار المحروسة) مثلاً تبدأ بلقاء ملك الفونج بشيخ العبدلاب، وبعد السؤال عن الحال يدور الحوار التالي:

الملك: العوين

الشيخ: مستورات ومكجورات ومحجورات

الملك: العلماء والأولياء والصالحين ، كيف حالن ؟

الشيخ: حالن زين البعلم منهم بعلم والبمسك الطريق بمسكه والحيران جميع جالسين ومتأدبين لي

حضرتن وطابقين الورك في جلستن.

الملك: والدين والشريعة .. الخ.

ويستمر الحوار إلى أن يصل:

الشيخ: بالحيل ياملك الملوك يحكو لنا اهلنا القدام الله يرحمن قالو نحن ناس قبيل جينا من الجزيرة العربية بلد الشريف السمحة وفي زمان زمن عمارة دنقس اللمه الصعيد والسافل جماع جميع السافل.

الملك (مكماً): وحاربو الفنج النصارى في سوبا وخربوها خراب يضرب به المثل(17)

من خلال هذا الحوار يسهل استخلاص بعض الدلالات التي تؤكد انتماء المسرحية لهذه النزعة، فهي، أولاً، مستوحاة من (كتاب الطبقات) الشهير لود ضيف الله، والذي يعتبر الوثيقة الأم في تاريخ المملكة نفسها، لدرجة تطابق نصوص بعض حواراتها مع النصوص التاريخية الموجودة في الكتاب. ثم إن



الرجوع لاستلهاام التراث ليس مبرراً من التوجه الأيدلوجي بأي شكل، وإنما هو استرجاع لنقطة هامة في مسار ومنحنى التاريخ الثقافي للمجتمع السوداني لا شك في انه ملغوم بعدد من المحاذير التي وقعت فيها هذه المدارس المنضوية تحت لواء النزعة السنارية. فسناار المملكة الزرقاء يتم الرجوع إليها باستمرار للبحث عن صيغ تماثلية تجسد التصور العام الذي يجب أن تكون عليه الهوية السودانية وبذلك يتم تصويرها كرمز للتعايش السلمي والسماحة المنشودة والمعاملة الكريمة التي سادت حياة العرب والأفارقة حينها.

وهذا القول أو تلك الاستعادة لا تخلوان من كثير من التجاوزات التاريخية والاجتماعية كما أوضح ذلك الدكتور عبد الله بولا. فأقل ما يمكن أن يقال في هذا الخصوص أن سناار كانت، في جملة ما كانته من حسن وقبيح، سوقاً لتجارة الرقيق، وفيها نصيب لا يمكن إنكاره إلى جانب التجارات الأخرى. فإلى جانب الوثيقة التي أوردها أبو سليم وسبولندق التي تتناول علاقات الرق بالمجتمع السناري، فإن كتاب الطبقات نفسه احتوى على أنباء الرقيق منثورة بين ثنايا تراجمه لأعلام ذلك العهد في أكثر من ثلاثين موضوعاً بين ص 59-361، كما لاحظ ذلك محمد إبراهيم نقد في كتابه "علاقات الرق في المجتمع السوداني". وأخشى أن يحتج علينا أحد بحجة المعاملة السمحة التي يُفترض أن الرقيق كانوا يلقونها في مجتمع سناار الصوفي القائم على مبدأ كرامة الإنسان الحق في الإسلام. ويكفي لبطلان هذه الحجة ما أورده ود ضيف الله في ترجمة الشيخ حمد النحلان، شائب الصوفية كما كان يُسمى كناية على جلال مكانته بين القوم، وقد كان نموذجاً في المودة والورع. فقد جاء في تلك الترجمة أنه كان يابساً من اللحم والدم، وسموه الناس (النحلان) فخرج من الدنيا وقال فتحت باب الله وقلت باب المخلوقين، فكان لا يقبل الهدية ولا جاه له ولا شفاعة ولا يكتب الحجب كعادة الأولياء وليس له حرفة أو زراعة، ومع كل ذلك فقد رد على أحد مقاديم الملك بادي الأحمر حين هدده بالقتل قائلاً: تقتلني يا عبد كاز قيل يا أكل الضبابة، وقد شرحها البروفسور يوسف فضل - أي كاز قيل - بأنها موضع في كردفان يقطنه العبيد الذين لا سادة لهم وهم أحط درجة في نظر رصفائهم المنتمين إلى سادتهم(18).

لم تختلف كافة النماذج الأخرى من السير قدماً في ذات الاتجاه، فمسرحية حسان البياحة على سبيل المثال تتكى على كتاب الطبقات مباشرة، حتى كتب عنها الدكتور عثمان جمال الدين قائلاً: "لقد استدعى يوسف عايدابي من بطن كتاب الطبقات الشيخ حسن ود حسونة والشيخ فرح ود تكتوك وإسماعيل صاحب الربابة والشيخ إدريس ود الأرباب وسلمان الطوالي الزغراد وعبد الله ابن صابون



والمسلمي، مطوعاً هذه الشخصيات الدينية في نسيج ذي دلالات إيحائية تكشف عموماً عن أن هذا التراث دائب الحضور في وجدان الإنسان السوداني لأنه جزء من ذاكرته(19)، كما قال أيضاً عن مسرحية (ريش النعام) لخالد المبارك أنها أتت كإشارة ضمنية إلى المكونات الإثنية في السودان وتمازجها وتسامحها على مدى القرون(20) ذاهباً في ذات الاتجاه الزاعم بسماحة وتعايش المجتمع السناري القديم.

بقي أن نشير، بالإضافة إلى كل ما تقدم، إلى بعض الفرضيات الفكرية عنصرية المنشأ، والتي تتمدد في مخيال هذا الاتجاه، وتؤسس له، حيث تقف دعوة الأفروعروبية بيولوجياً على ما روَّجه المؤرخون والإثنوغرافيون خلال هذا القرن من أن سكان شمال السودان هجين عربي أفريقي. وقد صدرت هذه النظرية في سياق نقد هؤلاء لمزاعم النسابة السودانيين من أهل الشمال في إلحاق أهلهم بنسب عربي صريح. فساءهم إسقاط النسابة لاختلاط الدماء العربية الأفريقية في من عدوهم عرباً أقحاحاً. فهارولد ماكمايل مثلاً يصف الخليط من النوبة والبقارة والعرب، ممن أقاموا على النيل من القرن التاسع إلى القرن الرابع عشر، كهجين أفروعروبي، وقد تبعه في ذلك جمهرة من العلماء أمثال ج. ترمنجهام ويوسف فضل وسيد حامد حريز ووليم آدمز وحيدر إبراهيم وغيرهم كثير. ونقول استطراداً بأن دعوة الهجنة في أصولها العرقية عند ماكمايل، وتجلياتها الثقافية عند ترمنجهام، تنطوي على فرضية انحطاط، وهو انحطاط نجم في نظر دعائها عن امتزاج العرب المسلمين بالنوبة الأفريقيين. فقد جاء عند ماكمايل ما يوحي بأن الدم العربي أرفع من الدم الأفريقي. وجاء عند ترمنجهام أن الهجين العربي الإفريقي قد سرَّب من العقائد إلى الإسلام ما أدخله في الوثنية. ومن الواضح أن المكون الأفريقي في هذا الهجين هو أكثر من تأذى من نظرية الانحطاط هذه، فقد ردَّ ترمنجهام عصبية البقارة التي ناصرُوا بها المهدية إلى غلبة الدم الإفريقي فيهم(21)، وهذا يشير بوضوح إلى أن الخلفيات الفكرية التي تأسست عليها افتراضات هذه النزعة هي خلفيات لا تخرُج من دائرة (المركزية العرقية)، ولا تتفق مطلقاً مع أسس الموضوعية والمنهجية العلمية غير المتحيِزة.



تجارب مختلفة ضمن خطاب

الهوية في المسرح السوداني:

من الملاحظ أن هناك العديد من التجارب المسرحية السودانية التي دخلت معترك مباحث الهوية السودانية، لكنها لم تشكل تياراً أو مدرسة في مستقبل أيامها، غير أنها تتوحد بنسيج رفيع من الرؤى والإحداثيات الفكرية ساهمت من خلالها في توضيح أو استنتاج أو مناقشة مآلات الخروج من هذا النفق المظلم. ومن أبرز هذه النماذج مسرحيتا عبد الله علي إبراهيم (الجرح والغرنوق) و(السكة حديد قربت المسافات .. وكثيراً). فكتابات هذا الكاتب المسرحية لا تختلف كثيراً عن كتاباته الفكرية والثقافية الأخرى، إذ كثيراً ما تلاحظ أنها تعبر عن فكرة واحدة، أو تطرح مشروعاً فكرياً واحداً، هو مشروع عبد الله ورؤاه السياسية، فكثيراً ما عبرت هذه المسرحيات عن رؤى الكاتب في التاريخ والثقافة والعرق والطبقة(22)، بحيث لا تختلف الأرضية المفاهيمية أو المرجعية المعرفية نفسها للكاتب بقدر ما اختلفت أشكال التعبير عنها، وهذه ملاحظة جديرة بالتوقف عندها، ولو قليلاً، لمحاولة استكناه وجه الشبه بينها وبين الأساليب التي راجت على مستوى خارطة التفكير العالمية والعربية والمحلية. فمثلاً عبّر سارتر، وهو الفيلسوف والأديب والمسرحي، عن مجمل أفكاره في مسرحيات له مثل (الذباب) أو (الآخرون هم الجحيم) أو غيرها، كما فعل نيتشة أيضاً، وكذلك (ريجيه دوبريه) عبر الرواية، وبرتولد برشت عبر الشعر والمسرح، والفيلسوف الألماني ليسنغ عبّر المسرح، تماماً مثلما فعل الشيء نفسه محمود أمين العالم في كتاباته النقدية، وعبد الله العروي في رواياته.

وفي السودان اشترك في هذه الصفة أيضاً العديد من المثقفين، منهم عبد الله علي إبراهيم نفسه في القصة القصيرة والمسرح، وكمال الجزولي في الشعر، وبولا وحسن موسى والكثير غيرهم، أفليست هذه الملاحظة جديرة بالتوقف ولو قليلاً؟! عموماً يمكننا الإجابة على هذا التساؤل في مبحث آخر، حيث لا يسع المجال لهذا هنا، إلا أن ما دعانا للاستطراد في هذه الناحية، هو ملاحظة ارتباط العقلية الإبداعية بالنظر الفاحص في المستوى الفكري والمعرفي.

لقد تضمنت مسرحيات عبد الله علي إبراهيم العديد من المحاور الجريئة التي وظفها لخدمة قضية الهوية والصراع العرقي وكيفيات تجليها الاجتماعي، فنقرأ مثلاً من مسرحية "الجرح والغرنوق" هذا الحوار الذي يعبر عن أوجه الصراع العرقي في السودان من زاويته الثقافية البحتة:



"سالم: يا ملائكة الرحمن مضى زمنٌ طويلٌ منذ أن بعثت لنا الحكومة بورقة الحرية التي أعتقت بمقتضاها كل الرقيق، استخفنا بالورقة فقلنا إن الرقيق خلقٌ رماه الله فما لهم من رافع وهم لا يعرفون غير مواسم الكدح والأرض، لكن سرعان ما خطفوا أرجلهم من بلدنا سرّاً وجهرّاً. هاجروا ولم يعودوا. ذات يوم وبّختُ صافي النية في أمر ما، تعرفونه عبداً دووباً لكن فيه سفهاً وغفلة وخفة قلب، فقال لي: ليس لك وجهٌ توبخني به أنا حر، كان يقرأ من تلك الورقة اللعينة، أصدقكم القول خفت، فقلت له يا صافي النية كنت حرّاً من قبل ورقة الحكومة، نحن إخوة في النشأة والتربية والدين، إذا كنت تخدمني فليس أكثر مما يفعله الأخ لأخيه، وإذا غلظت عليك فذاك عتاب الكبير للصغير. فقال لي: إذا كنت تسميني أخواً فذاك شأنك، إن الذي خدم بيتكم خدمتي يعرف أن له اسماً آخر" (23).

كذلك يعرض ردُّ الفعل الاجتماعي لهذا الحدث في حوار السُّوس، أحد شخوص المسرحية، عندما يصيح قائلاً لأقرانه:

"دعوتكم يومها لجهاد الحكومة الكافرة التي تؤلب العبد الأبق على سيده" (24).

أما مسرحية "السكة حديد" فلا تختلف كثيراً عن سابقتها من حيث مستويات تناولها لمشكلة التمييز العرقي، لكنها تتسع أكثر في فتح دائرة التشخيص الاجتماعي لتتناول وجهاً آخر من أوجه صراع الهوية في السودان، وهو الصراع المرتبط بنقاء العرق، أو النسب العائد إلى أصول عربية، والطعن في حرية ما عداه من أنساب. ونلاحظ ذلك من خلال الحوار الذي يدور بين عبد الهادي ونور الدائم وعبد الموجود:

عبد الهادي (وهو محجوز): أسكت يا عبد.

عبد الدائم: والله كضبت في بكائك ده.

عبد الموجود: والله ما كضب والله ما كضب وحاة النهار ده من جدي اب ريده وما قول قائل، قال لي أولاد سالم في ابكر في البديرية عبيد ثم عبيد، فقلت له يا جدي هم قايلين سرّة أبكر، قال لي من خشمو لي أضانِي يا ولدي ما تسمع ساكت ابكر ضربت بيؤضه



وكردفان مع فزارة، وجهينة قال لي ما بحكم عنج وهمج وأورتية عبيد بطلموس، تظلمهم
قَدْر ما تظلمهم، ما تطلع منهم خصلة أحرار واحدة(25).

وهذا الطعن في الأنساب القبلية عادة متوارثة على مستوى طرق تفكير العقل العربي، والعقل الشمالي
السوداني بالضرورة، وهو ينهض على افتراض سيادة جنس أو عرق على عرق آخر، هو، بحكم
موقعه الطبيعي، لا يمكن أن يكون إلا عبداً لسادة آخرين. وقد غزى هذا الافتراض بدوره العديد من
الصراعات العرقية في المجتمع السوداني، وهو يتضح أكثر في بناء المسرحية عندما تخاطب تام زينو
قبر الرب وجود وللإسمين دلالاتهما التاريخية في الثقافة السودانية قائلة:

– "الرب وجود سلام عليك انا تام زينو، أجي أجي أجي، يعني الموت بغيبك فيني يا خادم
(تضحك) أسمعني النحدتك: خليك من لماضة الدنيا يا خادم واقعدي بأدب، كان قدامك
الموت أو الغلب، واخترتي الموت على الغلب، صدق سيدي كان بقول لي العبيد ربنا ما
بذم ليهم أجل اللوح المحفوظ، العبد ينقد من سواد نيتو ويموت، وسويتها يا خادم"(26).

يعكس عبد الله بهذا الحوار، السيطرة الشديدة لبعض المفاهيم العرقية على الذهن السوداني الذي تنشأ
على هذا التصورات المريضة، بفعل تأثير المكوّن الثقافي الإسلامي العربي في السودان.

وهناك أيضاً بعض التجارب الأخرى، كتجارب مجموعة "كواتو" المسرحية التي يمكن تصنيفها ضمن
دائرة مسرح الهوية، لمحاولتها تجسيد الثقافات الخاصة بالمكونات الإثنية التي تعبر عنها، والمختلفة
عن ثقافة المركز، ونعني حكاياتها وأساطيرها، التي تُقدّم، بالضرورة، تصوراً مختلفاً للإنسان والحياة،
كما في مسرحيات "كواتو" و"قلق قلواك" و"قمر أطلع"(27). ومن المعروف أن أهم مشاريع هذه
الجماعة، كما أشار إلى ذلك المخرج السّماني لوال، هو العودة إلى الذات، لا بغرض الانكفاء عليها،
وإنما لإعادة تماسكها لتسهم في بناء الذات السودانية.

وهناك أيضاً تجربة جماعة "الجوّ الرطب"، والتي قدمت عرضاً مسرحياً بحمولة أيدلوجية عروبية
ثقيلة، فقد كانت الفكرة الكلية فكرة لا تتسق وحيثيات صراع الهوية في السودان، فهي تدعو إلى
الوحدة العربية وقضاياها، رغم أن هذه (العروبية) ودعوتها المستمرة كانت هي السبب المباشر وراء
تفاقم صراع الهوية واشتعال العديد من الصراعات والحروب الأهلية في السودان(28).



كما قدمت جماعة (مسرح السودان الواحد) عرضاً تحت عنوان (صور للتعايش والسلام) تناول قضايا الحروب الأهلية في السودان، خصوصاً في نموذجها الأطول عمراً وهو حرب الجنوب، وكذلك تناول إشكالات التمييز والاضطهاد العرقي والثقافي الذي يعانيه إنسان الجنوب ضمن دائرة الشمال الثقافي، ولهذا تطرق العرض إلى موضوع وحدة السودان أو انفصاليته (29)، ثم اختتم بأن هذه المشكلة ربما تؤدي إلى خيارات مؤلمة، تنبأ العرض بأن يكون الانفصال في مقدمتها.

الهوامش:

- (1) ميشيل فوكو؛ نظام الخطاب، ترجمة محمد سبيلا، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ص 90
- (2) المصدر نفسه، ص 10
- (3) محمد عابد الجابري؛ تكوين العقل العربي، ط 8، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، يونيو 2002 ص 13
- (4) المصدر نفسه، ص 61
- (5) محمد سبيلا؛ "الابداع والهوية القومية"، مجلة الوحدة، ع/59/58، 5، يوليو 1989، ص 7
- (6) السر السيد؛ "المسرح والهوية: تجارب سودانية"، م/كتابات سودانية، ع/11، مارس 2003، ص 58
- (7) ناجي علوش؛ مداخلة في "ورشة الابداع والهوية"، م/الوحدة (مصدر سابق)، ص 23
- (8) محي الدين صابر؛ مداخلة في "ورشة الابداع والهوية" (مصدر سابق)، ص 27
- (9) مارفن كارلسون؛ فن الأداء: مقدمة نقدية، ترجمة د. منى سلام، مركز الشارقة للابداع الفكري، ص 286
- (10) الفكي عبد الرحمن؛ مداخلة في "ندوة دمشق المسرحية: المسرح والثورة العربية"، م/المعرفة، ع/104، اكتوبر 1970، ص 156/157
- (11) عثمان جمال الدين؛ "مناقشات مسرحية"، صحيفة السياسة (الملحق الثقافي)، 1978/5/8
- (12) يحيى فضل الله؛ "الابداعية في المسرح السوداني"، م/ثقافات سودانية، المركز السوداني للثقافة والاعلام، ع/3، 1996 ص 20
- (13) راشد مصطفى بخيت؛ "حوار مع المسرحي يوسف عايدابي"، صحيفة الصحافة (الملف الثقافي)، 21 ابريل 2006
- (14) ابراهيم العبادي؛ (المك نمر)، نص مسرحي، ص 88/89.
- (15) يوشيكو كوريتا؛ "مفهوم الوطنية عند حركة جمعية اللواء الابيض"، ترجمة مجدى النعيم، م/كتابات سودانية، ع/5، أغسطس 1994م، ص 15
- (16) المصدر نفسه، ص 14



- (17) عثمان جمال الدين؛ الفلكلور في المسرح السوداني، مؤسسة أروقة للثقافة والعلوم، الخرطوم، ص10
- (18) عبد الله بولا؛ "شجرة نسب الغول في مشكل الهوية الثقافية وحقوق الانسان في السودان" – ورقة ليست منشورة، ص 9
- (19) عثمان جمال الدين؛ الفلكلور .. (مصدر سابق)، ص126
- (20) المصدر نفسه، ص/131
- (21) عبد الله على ابراهيم؛ "الأفروغروبية أو تحالف الهاربين"، م/المستقبل العربي، ع/119، يناير 1989، ص 111
- (22) السر السيد؛ "مسرح عبد الله على ابراهيم"، صحيفة الايام، 2005/12/24
- (23) عبد الله على ابراهيم؛ الجرح والغرنوق – السكة حديد (مسرحيتان)، منشورات معهد الموسيقى والمسرح 1981، ص 21
- (24) المصدر نفسه ص 22
- (25) المصدر نفسه ص 36
- (26) المصدر نفسه ص 44
- (27) السر السيد؛ "المسرح والهوية تجارب سودانية"، م/كتابات سودانية، ع/11، مارس 2003، ص 61
- (28) راشد مصطفى بخيت؛ "محاولة للمسرح عبر بروباقياندا فوبيا الاستعراب"، صحيفة الصحافة (الملف الثقافي)، 2005/2/15
- (29) راشد مصطفى بخيت؛ "صور للتعايش والسلام: فكرة دأوية عبر أداء صامت"، صحيفة البقعة، نشرة مصاحبة لمهرجان أيام البقعة المسرحية، ع/3، 2005/3/29

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

