# آداب

مجلة كلية الآداب جامعة الخرطوم

ISSN 0302- 8844

مجلة علمية نصف سنوية محكمة. تصدر عن كلية الآداب – جامعة الخرطوم

العدد 54

المجلد 1

يناير 2026

العدد ٥٤ المجلد ١. يناير ٢٠٢٦م


| هيئة التحرير | الهيئة الاستشارية |
|---|---|
| رئيس التحرير | |
| أ.د. صديق مصطفى الريح | أ.د. فدوى عبد الرحمن علي طه |
| مدير التحرير | أ.د. علي عثمان محمد صالح |
| أ.د. أزهري مصطفى صادق علي | أ.د. جلال الدين الطيب |
| أعضاء هيئة التحرير | أ.د. رقية السيد الطيب العباس |
| أ.د. الصادق يحيى عبد الله | أ.د. حمد النيل محمد الحسن |
| د. محمد الفاتح حياتي | أ.د. الحسين النوريوسف |
| د. عفاف محمد الحسن | أ.د. يحيى فضل طاهر |
| د. رشا البارودي | أ.د. مبارك حسين نجم الدين |
| د. نادرة عبدالله علي | د. يونس الأمين |
| د. وليد نور الدائم | د. محاسن حاج الصافي |
| د. أحمد عبد المنعم | د. حسن علي عيسى |
| سكرتارية المجلة | |
| أ. وليد مدثر | |
| أ. سارة مأمون | |


تعنون إلى رئيس التحرير: كلية الآداب جامعة الخرطوم. ص. ب ٣٢١
أو البريد الإلكتروني: Journal.art@uofk.edu أو siddig.alrayyah@uofk.edu

# المحتويات

## القسم العربي


١. التوظيف السياسي للأسطورة في المسرح السوداني (نبتة حبيبتي/ مأساة يرول أنموذجاً). د. سلوى عثمان أحمد محمد ..... ١

٢. نماذج مختارة من تعدد آراء الفارسي في المسألة النحوية الواحدة. د. أديب محمد عبد الصفي .د. كمال حامد عبد الله ..... ٤٥

٣. تقاطع اللسانيات الوظيفية مع مرحلة تأسيس البلاغة العربية. د. ندى نور الدائم سيد أحمد ..... ٦٩

٤. الجواب النحوي على من ادّعى أنّ في القرآن خطأً نحويًّا. د. محيي الدين محمد جبريل محمد ..... ٩١

٥. شُحُّ النفس في القرآن الكريم: دراسة نفسية. د. السر أحمد محمد سليمان ..... ١١٩

٦. اللوحات الشعبية في شعر المجذوب. د. قاسم نسيم حماد حربة ..... ١٥٣

٧. التمويل الإسلامي وأثره على القطاع الزراعي. د. أزهري عثمان إبراهيم عامر ..... ١٩٣

٨. الدعم النفسي والاجتماعي وأثره في دور المرأة من وجهة نظر المرأة المتأثرة بالحرب. دراسة ميدانية على النساء السودانيات. د. أم العز يوسف المبارك ..... ٢٢٧


## القسم الأجنبي


9. The Role of Artificial Intelligence in Automating and Personalizing Lesson Planning for Teachers. Dr. Lana Hussain Ahmed Shahata, Elfadil Mahgoub Ibrahim Ahmed ……..…….. 299

10. Islam and Feminism: Negotiating Identity Between Conflict and Reconciliation. Maeed. Almarhabi …… 311

# قواعد النشر وشروطه

آداب مجلة علمية محكمة تصدر في يناير ويوليو من كل عام عن كلية الآداب جامعة الخرطوم وتقبل البحوث في مجالات الآداب والفنون والعلوم الإنسانية باللغة العربية والإنجليزية والفرنسية مع مراعاة الآتي:

١. ألا يكون البحث المقدم للمجلة قد نشر أو قدم للنشر في مكان آخر.
٢. تخضع البحوث المنشورة في هذه المجلة للتحكيم العلمي الذي يتولاه أساتذة مختصون وفق ضوابط موضوعية.
٣. تسلم نسختان مطبوعتان من البحث على معالج نصوص (حاسوب) مع أسطوانة مدمجة تحتوي على البحث. أو ترسل على البريد الإلكتروني journal.art@uofk.edu أو prof.siddig.alrayyah@gmail.com.
٤. يراعى في البحث ألا يتجاوز ١٠,٠٠٠ كلمة، وألا يقل عن ٥٠٠٠ كلمة، ويرفق الباحث مستخلصاً باللغتين العربية والإنجليزية لبحثه بما لا يتجاوز صفحة واحدة (٢٠٠) كلمة، ويذيل هذا المستخلص بما لا يزيد على خمس كلمات مفتاحية تبرز أهم المواضيع التي يتطرق إليها البحث. ويراعى أن تحتوي الصفحة الأولى من البحث على عنوان البحث واسم الباحث، والجامعة أو المؤسسة الأكاديمية وعنوان البريد والبريد الإلكتروني باللغتين العربية والإنجليزية.
٥. تنشر المجلة مراجعات الكتب بحدود (٢٠٠٠) كلمة، على ألا يكون قد مضى على صدور الكتاب أكثر من عامين، ويدون في أعلى الصفحة عنوان الكتاب واسم المؤلف ومكان النشر وتاريخه وعدد الصفحات. وتتألف المراجعة من عرض وتحليل ونقد، وأن تتضمن المراجعة خلاصة مركزة لمحتويات الكتاب. مع مراعاة الاهتمام بمناقشة مصداقية مصادر المؤلف وصحة استنتاجاته.
٦. أن يوثق البحث علمياً بذكر المصادر والمراجع التي اعتمدها الباحث في نهاية البحث. وترتب المراجع في نهاية البحث هجائياً على ألا تحتوي قائمة المراجع إلا على تلك التي تمت الإشارة إليها في متن البحث. يشار إلى جميع المصادر في متن البحث كالطريقة التالية (اسم العائلة. سنة النشر. الصفحة او الصفحات) مثال: (صادق. ٢٠٢١. ١٤) (Adams. 2000. 14). وتوثق في قائمة المراجع والمصادر كما يلي:

للكتب وبحوث المؤتمرات:

- أحمد بدوي. **أسس النقد الأدبي عند العرب**. القاهرة، دار نهضة مصر، ١٩٦٤م.

للمقالات والفصول في الكتب:

- قاسم المومني. "علاقة النص بصاحبه دراسة في نقود عبد القاهر الجرجاني الشعرية". **عالم الفكر**. الكويت: العدد الثالث يناير/ مارس ١٩٩٧م. ١١٣-١٢٨.

يراعي في المراجع الأجنبية النمط نفسه

٧. تعبر البحوث التي تنشرها المجلة عن آراء كاتبيها، ولا تعبر بالضرورة عن وجهة نظر المجلة أو أية جهة أخرى يرتبط بها صاحب البحث.
٨. لهيئة التحرير الحق في إدخال التحرير والتعديل اللازمين على الأبحاث. وتعد هيئة التحرير رأي محكم المقال نافذاً بالنسبة لنشر البحث أو عدمه أو إدخال التعديلات التي يوصي بها المحكم.
٩. لا تقبل البحوث والدراسات التي تعد لإكمال مطلوبات إجازة الرسائل الجامعية (الدكتوراه).
١٠. لهيئة التحرير الحق في رفض أي بحث مقدم لها دون إبداء الأسباب.
١١. دفع رسوم النشر المقررة على الباحثين غير السودانيين والسودانيين بالخارج أو من خارج الجامعة كل على حسب فئته.

# التوظيف السياسي للأسطورة في المسرح السوداني
# (نبتة حبيبتي/ مأساة يرول أنموذجاً)

د. سلوى عثمان أحمد محمد

أستاذ الأدب والنقد المشارك – عميد كلية الآداب – جامعة النيلين

## المستخلص

نتناول في هذا البحث التوظيف السياسي للقصص الأسطورية في المسرح السوداني وكيف أعاد مؤلفو هذه المسرحيات خلقها وصياغتها بشكل يعبّر عن قضايا الإنسان المعاصر وموقفه من السلطة. وبعد التعريف بالأسطورة ومفهومها وكيف تعامل معها الأدباء، ثم تناولنا مفهوم المسرح ونشأته وعلاقة الأسطورة بالمسرح. ذهبنا للدراسة التطبيقية؛ حيث تم التطبيق على مسرحيتين سودانيتين وهما: نبتة حبيبتي لمؤلفها هاشم صديق، ومأساة يرول للخاتم عبد الله، وقد توصل البحث لعدد من النتائج أهمها: ظلت الأسطورة موردا للأدباء في كل عصر – عالم الأسطورة لا يخضع في الواقع لأسس ثابتة– أعاد هاشم صديق خلق أسطورة سالي فو حمر في ثوب جديد لتعبّر عن تجربة الإنسان المعاصر وتطلعاته–نجح الخاتم عدلان في صنع نص موازي من قصة يرول–كشفت المسرحيتان سوء استخدام السلطة وتسلط الحكام في رمزية عالية– الوعي والعلم والكلمة هي أساس مناهضة الظلم والتسلط– يظل المسرح أبو الفنون لما يتركه من أثر في الناس يزلزل عرش الحكام.

**الكلمات المفتاحية**: الأسطورة، المسرح، نبتة حبيبتي، مأساة يرول

## Abstract

*In this research, we discuss the political use of legendary stories in Sudanese theatre, and how the authors of these plays recreated and formulated them in a way that expresses the issues of contemporary man and his position on authority. After introducing myth, its concept, and how writers dealt with it, we then discussed the concept of theater, its origins, and the relationship of myth to theater. We went to the applied study; It was applied to two Sudanese plays: My beloved Nabtaa, by Hashim Siddiq, and The Tragedy of Yarwal, by Al Khatim Abdullah. The research reached a number of results, the most important of which are:Myth has remained a resource for writers in every era-The world of myth is not subject to fixed foundations in reality-Hashem Siddiq recreated the legend of Sally Fohamer in a new guise to express the experience and aspirations of modern man-Al-Khatim Adlan succeeded in creating a parallel text from the story of Yarul- The two plays revealed the misuse of power and the tyranny of the rulers with high symbolism-Awareness, knowledge, and the word are the basis of combating injustice and tyranny-Theater remains the father of the arts because of the impact it leaves on people that shakes the throne of rulers.*

**Keywords:** myth, theater, my beloved Nabtaa, the tragedy of Yarol

**مقدمة:**

ظّلت الأسطورة مصدراً سخياً للأدباء لاسيما الشعراء في كل عصر، وذلك عبر تجسيد الكثير من أفكارهم ومشاعرهم عن طريق معطياتها مستغلين ما في لغة الأسطورة من خيال طليق لا تحده حدود وما تحمله من طاقات إيحائية خارقة.

الأسطورة المعنية في هذا البحث الأسطورة (قصة سردية مرتبطة بالشعيرة) والتي اتخذها مؤلفو المسرح موضوعاً لمسرحياتهم.

نتناول في هذا البحث توظيف الأسطورة سياسياً في المسرح السوداني، واخترت مسرحيتين للدراسة الفنية وهما مسرحية نبتة حبيبتي لهاشم صديق، ومسرحية مأساة يرول للخاتم عبد الله. ينطلق المبحث من سؤال رئيس وهو كيف وظف المسرح السوداني الأسطورة؟ تأتي أهمية هذا البحث في أنه يتناول الأسطورة في المسرح السوداني من خلال مسرحيتين أثارتا جدلاً واسعاً، كما يهدف البحث إلى الوقوف على جماليات تناول الأسطورة في المسرح. اتكأ البحث على المنهج الوصفي التحليلي. قُسم البحث إلى عدة محاور:

- التعريف بالأسطورة ومفهومها.
- المسرح النشأة والتطور.
- علاقة المسرح بالأسطورة.
- الدراسة التطبيقية مسرحية (نبتة حبيبتي/ مأساة يرول).

قبل الدخول في ثنايا البحث لابد لنا من التعريف بعدد من المصطلحات والمفاهيم التي تساعد في فهم البحث والتعامل معه.

**أولاً: مفهوم الأسطورة**

الأسطورة في اللغة: جاء في مختار الصحاح السطر هو الصف من الشيء، يقال بني سطراً وغرس سطراً، والسطر أيضاً الخط والكتابة، وهو في الأصل مصدر، وبابه نصر. وسطراً أيضاً بالفتحتين والجمع أسطار كسبب وأسباب، وجمع الجمع أساطير. وجمع السطر أسطر وسطور كأفلس وفلوس، والأساطير الأباطيل، الواحدة أسطورة بالضم (الرازي، ١٩٩٩م، سطر).

سطر الكتاب سطراً: كتبه سطر فلاناً: صرعه، وسطر الشيء بالسيف قطعه/ وسطر الورقة: رسم فيها خطوطاً بالمسطرة. وسطر العبارة: ألفها. ويقال سطر الأكاذيب. وسطر علينا: قص علينا الأساطير، والأساطير الأباطيل والأحاديث العجيبة، وفي التنزيل العزيز: ﴿**إِذَا تُتلَىٰ عَلَيهِ ءَايَٰتُنَا قَالَ أَسَٰطِيرُ ٱلأَوَّلِينَ** ﴾ (المطففين: ١٣). وأحدها: إسطار وإسطير، وأسطورة. وبالهاء الثلاثة، والسطر: الصف من كل شيء، يقال سطر من الكتاب، وسطر من الشجر. والجمع: أسطر، وسطور، وأسطار. وجمع الجمع أساطير. (مجمع اللغة العربية، د. ت) سطر. سطراً: كتبه. سطر: ألف الأساطير. سطر القرطاس: رسم عليه خطوطاً يحتذيها في الكتابة لأجل استقامة الأسطر. والعامة تقول سطر العبارة أي كتبها، وسطر عليه: جاء بأحاديث تشبه الأباطيل وزخرفها له، والسطر جمعه أسطر وسطور وأسطار، وجمع الجمع أساطير، الصف من الشيء كالكلمات والشجر، السطر: الأقاويل المنمقة المزخرفة، الإسطار والأسطار، وأيضاً بالهاء والجمع أساطير: ما يكتب، الأسطور والأسطير والجمع أساطير: ما يكتب والأسطورة والاسطيرة، والجمع أساطير. الأسطور: الحديث الذي لا أصل له. (المنجد في اللغة والأعلام، د. ت) ليس من الصعب معرفة أصل الكلمة العربية

أسطورة ومشتقاتها، كما أنه من الواضح أيضاً أن معظم المصادر العربية ترى أن الأسطورة باطل والجمع: الأساطير (الأباطيل)، أي قصة غير حقيقية وبعيدة كل البعد عن الصدق.. أما في اللغات الأوروبية القديمة والحديثة. على حد سواء فالوضع مختلف تماماً. في الإنجليزية على سبيل المثال لدينا لفظ myth وmythology، وفي الفرنسية لفظ mthe و mythologie، وفي الألمانية der mythus و der mythologe، وفي الإيطالية mito و mitologia، وفي الإسبانية mito و mitologia. واضح إذن أن أصل الكلمة واحد في أغلب اللغات الأوروبية الحديثة، وهو أصل إغريقي فكلمة myth تقابلها في اللغة الإغريقية كلمة (muthos)، وكلمة mythology تقابلها كلمة (muthologia) تعني كلمة muthos (μυτηοσ ) الإغريقية أكثر من معنى: كلمة تخرج من الفم، أو مجرد كلمة، أو حديث أو قصة أو رواية، وذلك دون النظر إلى كونها حقيقية أو غير حقيقية. أما كلمة muthologia (muthologia) فإنها تتكون من كلمتين: الأولى: muthos (μυτηοσ )، والثانية (logos)، تعني الثانية أكثر من معنى أيضاً: فكرة أو علم أو تعبير أو تقرير... الخ.

استخدمت كلمة mythology في الإنجليزية لأول مرة في القرن الخامس عشر الميلادي بمعنى تفسير الأساطير exposition of myths. أما المعنى الأعم لهذه الكلمة، وهو مجموعة أساطير body of myths فلم يستخدم قبل العام ١٧٨١م (Oxford English Dictionary) والصفة mythical يعود تاريخ استخدامها لأول مرة إلى العام ١٦٧٨م. أما استخدام كلمة myth بمعنى قصة غير حقيقية untrue story فقد ظهر لأول مرة في العام ١٨٣٠م على أي حال فإن المعنى الشائع لكمة أسطورة العربية وكلمة myth الإنجليزية هو قصة يعتقد البعض أنها حقيقية ولكنها غير حقيقية، أو الحديث الذي لا أصل له، ذلك هو المعنى الشائع بين غير دارسي الأساطير. أما دارسو الأساطير فإن لهم بالتأكيد آراء أخرى، يشير مصطلح mythology الآن إلى علم الأساطير، كما يشير أيضاً إلى مجموعة أساطير شعب من الشعوب.

علم الأساطير المقارن هو دراسة العلاقات بين أساطير تنتمي إلى ثقافات مختلفة. أما مصطلح Greek mythology على سبيل المثال فيعني مجموعة الأساطير التي وصلتنا من الشعوب الإغريقية. وهكذا أيضاً Egyptian mythology ويعني مجموعة الأساطير التي وصلتنا من الشعب المصري في أثناء عصور الفراعنة، وNorse mythology يعني مجموعة الأساطير التي وصلتنا من الشعوب الإسكندنافية وهكذا. قد يستخدم مصطلح أسطورة في الأوساط غير الأكاديمية بمعنى قصة غير حقيقية، لكن أي دراسة أكاديمية بوجه عام يجب ألا تهتم بوجود عنصر الصدق في الأسطورة أو عدم وجوده. في ميدان دراسة الثقافات الشعبية قد تعني الأسطورة رواية مقدسة تشرح كيف نشأ العالم وظهر أفراد البشر، وكيف تطور الكون حتى وصل إلى ما هو عليه في العصر الحديث؟ (عبد المعطي، ٢٠١٢م، ٢٠٨.147 ,Idem ;42 ,Idem ;2 ,Dundes ). يستخدم بعض الدارسين في مجالات أخرى كلمة أسطورة في مجالات مختلفة واستخدامات مختلفة. أما بوجه عام وعلى نطاق واسع فإن كلمة أسطورة تشير إلى قصة تتناقلها الأجيال عبر العصور.

تتناول الأساطير عادة شخصيات مقدسة مثل الآلهة والربات أو شخصيات الأبطال ذوي القدرات الخارقة. ومن أجل منح القصص الصبغة المقدسة فإن صانعي الأساطير يضمنونها شخصيات الحكام والقديسين ويربطون بينها وبين الأديان والعقائد. وفي المجتمع الذي تروي فيه الأسطورة عادة ما تعدُّ رواية صادقة لحدث وقع في الماضي السحيق ( Bascom, 9; Eliade, 23; Pettazoni, 102). إن لدي مجتمعات كثيرة فئتين من الروايات المرتبطة بالتقاليد والعادات، الفئة الأولى: مجموعة قصص غير حقيقية، وفقاً لتقاليد الشعوب وعاداتها، وتعرف بالأساطير. والفئة الثانية: مجموعة قصص غير حقيقية وتعرف بالخرافات. عادة ما تنتشر الأساطير في العصور البدائية حيث لم يكن العالم قد اتخذ شكله المألوف بعد. وبالتالي فإنها تحاول أن تشرح كيف اكتسب العالم شكله المألوف؟، وكيف نشأت العادات والتقاليد والسلوكيات الاجتماعية والمحظورات والمحرمات؟

يرى أغلب الدارسين أن هناك علاقة بين الأسطورة myth والرواية الموروثة legend والحكاية الشعبية folk tale فالأساطير والروايات الموروثة والحكايات الشعبية ليست سوى نماذج مختلفة لقصص أو روايات مرتبطة بالتقاليد (Bascom, 7) لكن هناك اختلافاً بين الأسطورة والحكاية الشعبية، فالحكاية الشعبية يمكن أن توجد في أي زمان وفي أي مكان، ولا يمكن لأفراد المجتمعات الذين يروونها وأن يعتقدوا أنها تروي أحداثاً حقيقية أو مقدسة. أما الروايات الموروثة فإنها تشبه الأساطير في أنه يمكن اعتبارها تقليدياً قصصاً حقيقية، ولكنها تنتمي إلى عصر أكثر قدماً، حيث كان شكل العالم يشبه إلى حد كبير ما يكون عليه شكل العالم الذي تسود فيه الرواية الموروثة، كما أن الروايات الموروثة تتناول – بوجه عام – الملامح البشرية لشخصيات أبطالها، بينما تركز الأساطير عموماً على الشخصيات غير البشرية التي تفوق قدراتها قدرات البشر.

إن محاولة التمييز بين الأسطورة والرواية الموروثة والحكاية الشعبية ربما تكون وسيلة مفيدة من أجل تقسيم القصص المرتبطة بالتقاليد والعادات إلى فئات مختلفة. لكن ربما يكون من الصعب في كثير من الثقافات وضع حدود واضحة ومؤكدة بين الأساطير والروايات الموروثة؛ بل إنه من الملاحظ أن بعض المجتمعات بدلاً من تقسيم القصص المرتبطة بالعادات والتقاليد إلى فئاتها الثلاث: أساطير وروايات موروثة وحكايات شعبية، فإنها تقسمها إلى فئتين اثنتين فقط: الأولى تضم بشكل عام الحكايات الشعبية، بينما تجمع الثانية بين الأساطير والروايات الموروثة. وحتى فئة الأساطير وفئة الحكايات الشعبية قد لا يمكن التمييز بدقة كاملة فالقصة الواحدة قد تعدُّ حقيقية، وبالتالي فهي أسطورة في مجتمع ما، وقد تعدُّ غير حقيقية، وبالتالي فهي حكاية شعبية في مجتمع آخر. وعندما تفقد الأسطورة مكانها في المنظومة الدينية فإنها تكتسب ملامح جديدة تشبه إلى حد كبير ملامح الحكاية الشعبية، حيث ينظر إلى شخصياتها المقدسة السابقة على أنهم أبطال بشريون أو مردة أو مخلوقات تنتمي إلى عالم الجن. إن الأساطير والروايات الموروثة والحكايات الشعبية ليست إلا فئات قليلة من القصص المرتبطة بالعادات والتقاليد (Bascom, 10). فهناك فئات أخرى مثل الحكايات الخيالية

والقصص النادرة وقصص العفاريت والأرواح الشريرة والنوادر وغيرها.

يرى بعض الدارسين أن الأساطير ليست سوى روايات مشوهة لأحداث تاريخية حقيقية. ووفقاً لهذه الرؤية فإن الرواة والقاصين كانوا يحاولون دائماً تنميق رواياتهم للأحداث التاريخية لدرجة أنها جعلت أشخاص رواياتهم تكتسب صفات الآلهة؛ فأسطورة أيولوس Aeolus إله الريح على سبيل المثال، ربما كانت رواية تاريخية حقيقية عن ملك علَّم أهل مملكته كيف يستخدمون الشراع، ويتعرفون على اتجاهات الرياح.

يرى دارسون آخرون أن الأساطير بدأت في هيئة قصص مجازية أو رمزية. ربما بدأت هذه الأساطير كروايات تركز إلى الظواهر الطبيعية: فالإله ابوللون – مثلاً – يرمز إلى عنصر النار، والإله بوسيدون يرمز إلى عنصر الماء. ربما أيضاً قد نشأت الأساطير كروايات ترمز إلى مفاهيم فلسفية أو روحانية فالربة أثينة. على سبيل المثال ترمز إلى الحكمة، والربة أفروديتي ترمز إلى الرغبة. ربما أيضاً نشأت الأساطير كروايات تصف الطبيعة بأسلوب رمزي، ثم بدأت تدريجياً – عن طريق الانتقال من جيل إلى جيل – تفسر تفسيراً حرفياً، وبالتالي أصبح البحر الثائر إلهاً ثائراً. وقد يرى دارس آخر أن الأساطير قد نتجت عن تشخيص الأشياء والقوى الجامدة غير الحية. ووفقاً لهذه الرؤية فإن بعض الشعوب في العصور السحيقة اعتادت عبادة الظواهر الطبيعية مثل النار والهواء، ثم بدأت بالتدريج في وصفها كما لو كانت آلهة. وهناك رؤية أخرى تعرف بالفكر الإبداعي للأساطير mythopoetic thought، حيث يرى أصحابها أن بعض الشعوب في العصور السحيقة أرادت رؤية الأشياء كأشخاص وليس مجرد أشياء جامدة، وبالتالي فإنهم يصفون أفعال الطبيعة على أنها أفعال شخصيات إلهية، وبذلك يخلقون فرصة مواتية لظهور الأساطير.

وهناك من يربطون بين الشعيرة والأسطورة ويرون أن وجود الأسطورة مرتبط بالشعيرة؛ بل أنهم يرون أن الأسطورة قد نشأت لشرح الشعيرة. يلاحظ أصحاب هذه الرؤية أن الشعوب

بدأت تمارس بعض الشعائر لأسباب غير أسطورية، ثم بمرور الأجيال نسوا السبب الأصلي لنشأة الشعيرة التي كانوا يمارسونها؛ ولذلك أرادوا أن يخلقوا سبباً فابتكروا أسطورة وادعوا أن الشعيرة تذكرهم بالأحداث التي تصفها تلك الأسطورة. أما علماء الانثروبولوجيا فإنهم يرون أن الرجل البدائي كان في بداية حياته يؤمن بقوانين السحر، لكنه بعد ذلك بدأ يفقد الثقة في السحر، وبالتالي فقد ابتكر أساطير عن الآلهة وادعي أن شعائره السحرية السابقة ليست سوى شعائر دينية كان الهدف منها التخفيف من غضب الآلهة.

قد يكون أهم وظائف الأسطورة هو خلق نماذج وأنماط من السلوك، فالأشخاص الذين تصفهم الأساطير أغلبهم شخصيات مقدسة، فهم جديرون بأن يتخذوا مُثلاً عليا لأفراد البشر، وبالتالي فإن الأسطورة قد تستخدم لتوطيد أركان التركيبات والأنظمة الاجتماعية السائدة وتبرر وجود تلك العادات والسلوكيات، بحجة أنها قد نشأت على أيدي كائنات مقدسة. وظيفة أخرى للأسطورة هي أن تمد الناس بالتجربة الدينية، فعن طريق إعادة رواية الأساطير ينزع أفراد البشر أنفسهم من الحاضر ويعودون إلى عصر الأساطير، وبالتالي يصبحون أكثر قرباً من الآلهة. وفي بعض الأحيان قد يجنح المجتمع إلى إعادة ممارسة ما جاء في الأساطير محاولة منه أن يحقق النفع نفسه الذي كان يتحقق في أثناء العصر الأسطوري. فقد يحاول، على سبيل المثال أن يمارس الشيء نفسه الذي كان يفعله إله ما في الأسطورة في أثناء العصور الماضية من أجل شفاء مريض في العصر الحالي (عبد المعطي، ٢٠١٢م، ٢١١).

هكذا هناك أنواع كثيرة من الأساطير مثل: الأساطير الشعائرية Ritual myths، أساطير النشأة Origin myths، الأساطير العقائدية Cult myths، أساطير البعث والحساب Eschatological myths، أساطير تأصيل الأنساب Prestige myths، أساطير الخلق Creation myths، أساطير الطبيعة Nature myths، الأساطير النفسية Psychological myths. كما يرى

البعض أن علم الأساطير mythology بوجه عام هو عبارة عن منظومة من الكلمات تحاول أن تحقق تقارباً بين مجموعة من الصور المختلفة، لكنها تنجح في تحقيق ذلك بدرجات مختلفة من التوفيق والنجاح (عبد المعطي، ٢٠١٢م، ٢١٣).

**المسرح العربي وفن المسرحية:**

لا يعدُّ المسرح فناً من فنون الأدب التقليدية التي عرفها العرب القدماء وخلفوا لنا فيها تراثا يشبه ما خلفوه من فنون الأدب الأخرى. ومن المعروف أن فن المسرحية من الفنون الوافدة على البيئة العربية في منتصف القرن التاسع عشر. ويذكر محمد مندور في كتابه المسرح أنه كانت هنالك فنون شعبية تشبه المسرح، ومن أهمها خيال الظل الذي يسمى بالإنجليزية shadowplay أي مسرح الظل. وتسمى المسرحيات التي يعرضها صاحب الظل (البابات) ومفردها (بابة)، وكان يعتمد على الهزل والسخرية والإضحاك، إلا أن فن خيال الظل لم يرق ليمتلك مقومات المسرح، رغم توفر المادة من الموضوعات التاريخية والاجتماعية للأمة العربية، ومن أمجاد وبطولات، التي تستحق أن تترجم إلى مسرحيات ترقى بها الفن إلى مصاف العالمية، وفن (الأرجوز) وتمثيليات (صندوق الدنيا)، وكل ذلك مهد العقول والحواس للإقبال على فن التمثيل (مندور، ٢٠٢٢م، ٨-١٠).

ولعل من أهم الأسباب في عدم اهتمام العرب الأوائل بالمسرح، يعود إلى أسباب عديدة نذكر منها: أن الذات العربية كانت ذات تفتخر بنفسها ولا تأبه للمجتمع الذي تعيش فيه، فهي ذات أقرب ما تكون إلى الواقعية؛ لذلك لم يتبادر إلى أذهانهم التمثيل فهم بطبعهم يميلون إلى التغني، كما أن إحجامهم عن التأليف المسرحي في عصوره الأولى، يعود إلى ارتباط التأليف المسرحي بالأساطير، حيث تجسيم شخصيات وأبطال المسرحية بالآلهة وأنصاف الآلهة، التي تمثل نزعة وثنية، سعى الإسلام على اقتلاعها من جذورها وما كانت لتنمو في بيئة إسلامية محافظة. حيث إذا جاء العصر الحديث برز العديد من الأدباء الذين كان لهم قصب السبق في نشر هذا الفن بعد أن احتكوا بالمسرح

الغربي وتأثروا به، خاصة بعد حملة نابليون بونابرت على مصر والاحتكاك الثقافي مع الغرب عن طريق البعثات التعليمية والرحلات التعليمية والسياحية.

ظهرت أولى الفرق المسرحية العربية في عام ١٨٤٧م في مدينة بيروت على يد مارون النقاش، الذي كان مولعاً بالأدب والفنون واللغات، فتعلم التركية والايطالية والفرنسية، وقد سمحت له ظروف عمله المتمثلة في التجارة من زيارة العديد من البلدان خاصة إيطاليا، حيث تعرف على فن المسرح وشاهد العديد من المسرحيات والأوبرات، فشده هذا الفن وعند عودته إلى لبنان شرع في عمله المسرحي وأطر العديد من التلاميذ نذكر منهم أخاه نقولا النقاش وابن أخيه سليم خليل النقاش، والذين ألفوا فرقاً وكان تأثيرهم بارزاً على المسرح العربي بعد ما نقلوا خبرتهم إلى مصر. حيث نجح توفيق الحكيم بإدخال المسرح المصري إلى العالمية عندما ظهرت مسرحيته (أهل الكهف) عام ١٩٣٣م، ثم توالت مسرحياته العديدة بعد ذلك تمهد الطريق لكثير من كتاب المسرح على المستوى العربي ليدلوا بدلوهم ونشر الوعي بين أبناء الأمة. حتى أصبح فن المسرح من أهم الفنون الأدبية في المجتمع العربي، وتوجه اهتمام معظم الأدباء والكتاب نحوه وبات في فترة من فترات الزمن هو الفن الذي يمنح شهرة ونجومية أكثر من غيره من الفنون الأدبية (الراعي، ١٩٧٩م، ٦٥ –١٧٠).

يجد المسرح العربي بعد ذلك طريقه إلى معظم البلدان العربية وسوريا والأردن وفلسطين والعراق والسودان والجزائر وتونس والمغرب وغير ذلك من البلدان العربية، التي كان المسرح فيها يتكئ على الأشكال التمثيلية الشعبية التي تقوم على الهزل والنكتة وخيال الظل والأراجيز، والتي تفتقد أغلبيتها إلى عناصر المسرح الحديث، ليشهد المسرح العربي بعد ذلك تحولاً عميقاً من خلال تأثره بالمسرح الأوروبي من خلال الترجمات والاقتباس والتأليف، مثبتاً أهمية المسرح في تثقيف الشعوب، وزيادة الوعي بين الأفراد من خلال نقد الأوضاع السياسية والاجتماعية وطرح البدائل

لذلك.

**بين المسرح والأسطورة:**

إذا كان المسرح وسيلة تعبير إنسانية جعل من الأسطورة نوعاً يفسر من خلالها الأحداث في عالم ما قبل العلم (اليوسفي، ٢٠٠٠م، ٧٨). وبذلك كان للحضور الأسطوري في المسرح من الصدى الثقافي ما أهله لتسليط الضوء على مرحلة معينة من الفكر البشري، باعتباره الأسطورة سجلاً تاريخياً للأحداث والثقافة والمعرفة البشرية في طورها البدائي. كما أن المسرح يعتبر الأسطورة الفضاء الأرحب القادر على استيعاب الأبعاد الثقافية التي تعبر عن التجربة الإنسانية في طورها الأول.

تعدُّ شعائر الإنسان القديم هي البداية الحقيقية لفن المسرح؛ أي أن المسرح ولد مع مولد الأسطورة، ولم يكن فناً قائماً بذاته، منفصلاً عنها بل جزءاً لا يتجزأ منها.

كانت هذه الشعائر تنمو مع النمو الوظيفي للأسطورة فإنها تؤدي له حاجة حياتية تفيده وتفيد بقاءه، فهي فعل ينتظر منه تحقيق فعل آخر، ومن خلال هذا الفعل الأول كان الإنسان يحاول أن يصنع المعجزات (أحمد، د. ت. ١٨)، "لا لأنه يغفل حدود قواه العقلية، بل على العكس لأنه عارف بها تمام المعرفة (كاسيرر، ١٩٦٠م، ١٥٤)، ولم يكن هذا الفعل إلا مجرد محاولة فجة تتحسس الطريق إلى تمثيل واقعي، ولكنها كانت في كثير من الأحوال نوعاً من الفن مختلفة اختلافاً جذرياً مصبوغاً بطريقته الخاصة بمختلف الأهداف والمستويات مثل الرمزية والتصميم والتعبير". (توماس، ١٩٧٠م، ٣٢٣).

والحقيقة أن الإنسان القديم وهو يعيش الأسطورة ويؤديها لم تكن غايته أن يعيد تمثيل الطبيعة أو التشابه معها، وإنما كان يعيش في الطبيعة محاولاً احتواءها، وانتقال الإنسان القديم في أدائه

للشعيرة من فعل حقيقي إلى فعل تمثيلي انتقل به خطوات نحو فن المسرح (أحمد، د. ت، ١٥).

عليه كل القصص السردية الأسطورية التي اتخذها مؤلفو المسرح موضوعاً لمسرحياتهم هي القصص التي ارتبطت بالشعيرة.

**الدراسة التطبيقية:**

**١/ مسرحية نبتة حبيبتي لهاشم صديق**

مسرحية (نبتة حبيبتي) مستوحاة من قصة (سالي فو حمر) التي تقول: في مملكة من ممالك السودان القديمة (نبتة) كانت تُمارس عادة توارثها الجدود والأبناء عبر آلاف السنين. ومضمون هذه العادة هو أن كهنة البلاد كانوا يراقبون النجوم والقمر في كل ليلة. وعندما تقترب النجوم من القمر على شكل محدد تكون هذه إشارة بأن الملك قد حانت منيته فيسوقونه إلى المعبد وسط الأدعية والتراتيل ليُذبح ذبح الشاه ثم ينصّبون مكانه ملكاً جديداً يكون ابن أخت الملك الراحل. وكانت العادة أن يختار الملك مجموعة من أخلص أصدقائه ومن عليَّة القوم لتُذبح معه يوم أن تقول النجوم كلمتها، وكان أيضاً من ضمن مراسيم تلك العادة أن تُوقد نار كبيرة يوم تنصيب الملك الجديد تقوم على حراستها فتاة عذراء لا تتركها أبداً وكانت هذه النار تُخمد عندما يحين أجل الملك وتُوقد نار جديدة عند تنصيب الملك الجديد، أما الفتاة فهي تُساق مع الملك ورفقته لتذُبح معهم، ثم يتم اختيار فتاة جديدة لحراسة النار الجديدة وتستمر العادة على هذا المنوال. تم اختيار الملك (عكاف) الذي اختار بدوره من يرافقه في رحلة الموت فاختار خادماً يدعى (فارماس) ليقود من اختارهم الملك لمرافقته، وكان شاباً ذكياً، مرحاً، يعرف حكايات الملوك والصعاليك، شخص مؤثراً يعرف فن الحديث والكلام يشجي ويُطرب، واختار الكاهن لحراسة النار (سالي فوحمر) أخت الملك صبية في زهرة العمر، كان جمالها حديث الناس، انصرفت لحراسة النار وعكف (فارماس) على قصصه

يجوّدها. وفي غمرة خوفه – الملك عكاف – من لحظة قتله أبت عيناه النوم من هول التفكير في هذه اللحظة فنادى فارماس ليقص عليه شيئاً من قصصه؛ حتى يسليه وينسيه همومه، كان حديث وقصص فارلماس لها كبير الأثر على الملك وعلى أخته التي وقعت في غرامه ووقع هو الآخر في حبها، فأصبحت لديهم رغبة في الحياة وانتقل ذلك التأثير إلى الكهان وإلى بقية الناس فتغيرت نظرتهم للحياة وتمرد الجميع على هذه الطقوس. هذا مختصر لقصة (سالي فو حمر) شهرزاد نبتة (جمال، د. ت، ١٠٥).

مسرحية نبتة حبيبتي لهاشم صديق مسرحية شعرية من فصلين تبدأ المسرحية بمراسم تنفيذ حكم النجوم بذبح الملك واختيار الملك الجديد: يفتح الستار وخشبة المسرح مظلمة (من أعلى وسط الصالة يظهر موكب الكهنة وسط الطبول والأدعية والتراتيل. يتقدم الموكب رجل في ثياب ملكية ومن خلفه مجموعة من الرجال وفتاة، يحيط بهم الكهنة والحراس من الجانبين.. يستمر الموكب في سيره وهو يخترق وسط الصالة ويقترب من خشبة المسرح). (تُضاء خشبة المسرح لنرى مدرجات تمتد من أسفل المسرح وحتى أعلاه وتنتصب على أعلى هذه المدرجات أعمدة لمعبد يقبع بينهما شكل حجري يبدو كالمذبح). الموكب يصعد الى خشبة المسرح ويصعد المدرجات حتى يصل إلى أعلى المسرح). "الأدعية والتراتيل لا زالت تتواصل مع إيقاع الطبول" الموكب يتوقف أمام المعبد ثم ينتشر حوله في تشكيل نصف دائري.. الملك المقنع يصعد المدرج على إيقاع الطبل حتى يصل أعلاه ويقف أمام الكاهن.. الكاهن يتأمله في برود.. الملك يركع أمام الشكل الحجري ويضع رأسه عليه في اتكاءة مستسلمة.. الكاهن يحمل السكين.. رفاق الملك وفي إيقاع موحد يهتفون.. رفاق الملك: حبيبتي نبتة نبتة حبيبتي (الكاهن ينحدر بالسكين على عنق الملك.. ينزل ستار أسود من سقف المعبد يحجب المشهد والمعبد.. مع نزوله تعلو الموسيقى البكائية ثم يظلم المسرح.. فترة يُضاء المسرح في أسفل الوسط – نهار) (يدخل رجل من عامة الشعب يصيح) الرجل: النجوم قالت كلامها: ملكنا مات أيامو فات فيها الفوات (يدخل جمهور من أماكن متفرقة ويلتف حول الرجل).

امرأة (١): النجم لمس القمر؟

رجل (١): النجم لمس القمر؟

الرجل: والكهنة جزوا الرأس من الملك القديم قبال يبين نور السَحَر

رجل (٢): ومنو البقى الملك الجديد؟

الرجل: عاكف وليد فوحَمَر

رجل (١): ونارنا القديمة خلاص طفوها؟

الرجل: وولّعوا النار الجديدة وبرضو يوماً تنطفى لما النجوم تنطق كليماتها السديدة ويحين أجل ملكاً جديد.

رجل (٣): (محذراً) خلوا الكلام وامشوا لي حفرة نحاسكم ولى جبيلات الحديد.

رجل (١): يا زول أقيف ومنو البِحَرسْ النار بعد ماتوا الوليدات الصغار؟

الرجل: سالي بت فوحمر

امرأة (١): أخت الملك؟ وا حرقة أيامها وحشاها.

الرجل: عكاف أخوها القال تقيدها وتَحْرِسها لا زول يِجِن لعيونها ديك لا زول يجيها يِعَرسها ولا من تقول يومو النجوم.

رجل (١): (ساخراً) الكهنة فيها يبركو اكوم

رجل (٢): ومنو البموتوا مع الملك لامن يموت ويلقى الأجل؟

الرجل: لسه العدد ما اكتمل.. الخ (هاشم، د. ت، ١٢).

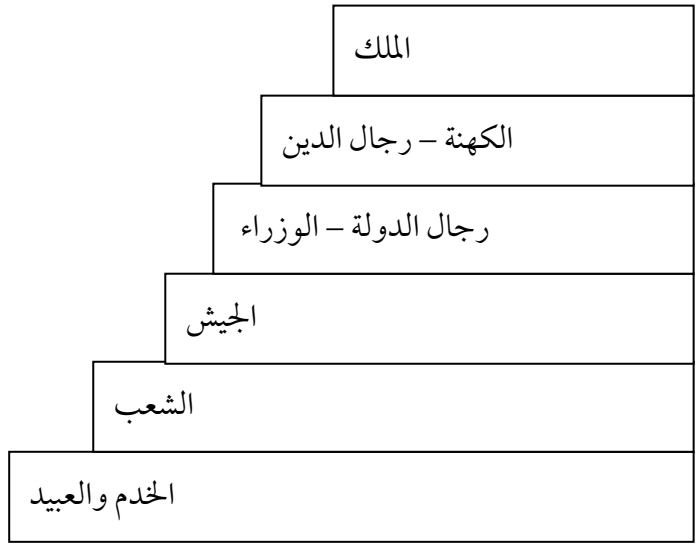
إن موقع مسرحية نبتة حبيبتي بين المعتقد والأسطورة والطقس والتاريخ، متداخل ومتشابك بينهم، ويتمثل ذلك في أنها تقع في موقعين أساسيين الأول أنها تاريخية/ أسطورية، والثاني أنها أسطورية/ طقسية، حيث أن الموقع الأول يفيد بأن الحادثة تاريخية؛ أي أنها واقعة في التاريخ القديم لحضارة مملكة كوش – نبتة/ مروي (يوسف، ١٩٧٥م) ومن ثم تحولت إلى أسطورة من حكاية تاريخية عبر تناقلها وتواترها بين الأجيال من خلال مفهوم الثابت والمتحول بواسطة المخيلة الشعبية الشفاهية.

أما الموقع الثاني أنها تتضمن طقسين الأول طقس القتل للملك السابق، والثاني طقس التتويج للملك الجديد (عكاف) ثم بعد ذلك طقس القتل من قبل الكهنة من خلال مفهوم الاعتقاد بأن (النجم لمس القمر) وأن (الإله) قد حدد ميقات القتل.

نجد أن الأديب هاشم صديق استدعى قصة ( سالي فو حمر) لتكون معادلا موضوعيا لفكرته ومعتقداته ، وعلى هذا فلكي يستطيع الأديب أن يستخدم شخصية من شخصيات أسطورة ما فلابد أن يستوعب أبعادها ويتمثلها جيداً حيث "إن إمكانيات أية أسطورة لا يمكن أن تُستغل إلا إذا أتيح لها الأديب الذي يفهم مغزاها لتعليق حالته عليها" (أحمد كمال، ١٩٦٧م، ١٢٧)؛ فقد ظلت الأسطورة موردا سخياً للشعراء في كل عصر وفي كل بقعة يجسدون عن طريق معطياتها الكثير من أفكارهم ومشاعرهم مستغلين ما في لغة الأسطورة من طاقات إيحائية خارقة ومن خيال طليق لا تحده حدود (علي عشري، ٢٠٠٦م، ١٧٤).

وإذا ما نظرنا إلى البناء الثيوقراطي في حضارة مروي/ نبتة من خلال قصة (سالي فو حمر)

والذي يعادل البناء الثيوقراطي في مسرحية (نبتة حبيبتي) نجده كالآتي: (صالح، ٢٠١٦م، ١٢٩)




**الشخصيات:**

| |
|---|
| عكاف (الملك) |
| كبير الكهنة + ثلاثة كهنة |
| سالي (حارسة النار) |
| فارماس |
| وزير |
| شخصيات عامة (تمثل الشعب) |

جاء توظيف الأسطورة، وإسقاطها على زمن واقعي افتراضي آني، حيث برز الاتجاه الذهني في مسرحية نبتة حبيبتي الذي لم يبعد عن المجتمع وكانت الغلبة لهذا الاتجاه، وركز المؤلف على القضايا الفكرية في مسرحية (سالي فو حمر) والكاتب يقف بين الزمانيين ممسكاً باللحظة التاريخية:

الواقع – الماضي – المستقبل – ناظراً إليه في شاعرية درامية/ مسرحية. ومن أهم القضايا التي تناولها المؤلف الإذعان إلى السلطة دون اعتراض وصاغها لنا في نص شعري معبّر:

عكاف يجلس على كرسي العرش يبدو مهموماً.. يدخل كبير الكهنة)

ك الكهنة: (ينحني للملك) لملكنا آلاف التحايا وعرشو بتباركو النجوم

عكاف: (ساخراً) هه.. عرشو بتباركو النجوم.. أمر النجوم أمراً عجب..

ك الكهنة: (مصححاً في هدوء) أمر النجوم بصونو رب

(ينظر للملك في تركيز) مالو الملك؟ شايفك مِدَنْدِن مكتئب

عكاف: فرحان بالصبح القريب (ساخراً)

ك الكهنة: هو أنت أول.. ولاّ آخر لما سارح في الكُرب

عكاف: لاني أول.. ولاني آخر.. إلا.. بس..

ك الكهنة: بس شنو؟

عكاف: الله يّدي.. والله ياخُد وكل عمراً ليهو آخر إلا بس قول النجوم الليهو كُهانك تساهر ما أظن أمر الإله أمر الإله معناهو ظاهر

ك الكهنة: كأني بيك زي البقيت لي دينا ناكر

عكاف (لا يرد)

ك الكهنة: ولا خايف من سكاكين الإله؟!

عكاف: الإله سكينه ما عميا وبليدة

ك الكهنة: قولك عَجَب من بَدَت عادْة النجم وما في ملكاً عادى رب

عكاف: دي ما عداوه

ك الكهنة: نان شنو؟

عكاف: حُكم النَجِم ما كلمة الرب البحبو هو البِمْلك عدالْة الرب منو؟

ك الكهنة: الرب براهو والكهنة واسطة بين كَلِمْتوُ وبين عبيدو

عكاف: والرب كمان دايرلو واسطة؟!

ك الكهنة: خلي كُفرك يا ملكنا وما تهينو

عكاف: ما في زولا عقلو فالح بعصى ربو الا بس قول النَجِم... الخ. (هاشم، د. ت، ١٢) .

كتبت المسرحية شعراً عامياً وتكونت من فصلين. كان لهذا الأسلوب أثره لعلاقة الشعر بالأسطورة، ولما في الشعر من لغة رمزية وصورة وعلامة، وسحر، حيث استخدم كثيراً لغة الرمز الشعري ليكثف به الدلالات والعلامات. من الحوارات المعبرة في المسرحية عندما تم اختيار (فارماس) ليرافق الملك (عكاف) في رحلة الموت وهو الخادم الذي استنكر اختياره الكهنة وعامة الشعب ولكن للملك رأي مخالف ويرى في صحبته فائدة كبيرة له، وأحبته سالي حارسة النار، وهنا نجد أن الحب لا يعرف الفوارق، وهي دعوة للمساواة بين الناس. وقتها لم يتوقع عكاف أن فارماس

سيكون سبباً في إنقاذه من الذبح:

عكاف: فارماس انا اخترتك تمشي معانا.

فارماس: لي وين يا مولى؟

عكاف: لدار الآخرة.

فارماس: أسوي شنو؟

عكاف: تقول غنواتك وتفَرِج حالنا.

فارماس: وأسيب الدنيا؟

عكاف: سيبها تميِّل بالُكهان، ولما يقول النجم الكلمة تمشي معانا تغرد وتَصْدَح بالألحان.

فارماس: يا مولى بلدنا.. الدنيا جميلة.. الدنيا ظليلة خايف أمشي معاك الآخرة.. ألاقي النار أو ألقى سراب.

عكاف: ما أصلك يوم راح تمشي الآخرة أخير تتبعنا تعدِّي الباب.

فارماس: لما أموت.. أموت موت الله أخير من أسجد للكُهَّان سكينهم تسرح فوق الرقبة.. أكورك وأبكى ويقولوا جبان.

عكاف: يا زول أحسنلك تمشى معايا.

فارماس: أمشى براك.. أنا بستنى إرادة الله.. الفاصلة الجاية.

عكاف: الدنيا حتحلى بعد ما ملكك ياخدو الموت؟

فارماس: ما كل الناس في يوم بتفوت.. أنت.. أَمِش وأنا في يوم بلقاكَ هناك.. لكن ما حسه.. ما بقدر حسه.. أعّدي معاك.

عكاف: ومنو ألفي الآخرة بغنى عشانى؟

فارماس: بتلقى هناك فارماس تانى.

عكاف: مافيش فارماس غير واحد وبس لازم تمشى معاي ترعانى.

فارماس: ما بقدر أموت بي ايد الكهنة شوفلك زولاً كِرْه الدنيا.

عكاف: ولو الكاهن ساقك عِنْيَه.

فارماس: ليه يا مولى؟

عكاف: ما أنا اخترتك وقولي الفاصل.

فارماس: وليه تختار لك زول ما داير يموت؟

عكاف: عاداتنا بِتَحكم حتى الموت.

فارماس: أنا مملوك وأسير في دياركم أختار لك زول قنعان من ناسكم.

عكاف: أنا دايرك أنت.

فارماس: ما تشوف غيري.

عكاف: لا دايرك إنت.. وديّ العادة وهيَ بتحكم.. وما في خلاص.

فارماس: حقو البحكم يكون الرأس. (يتبعها بإشارة لرأسه)

عكاف: والكهنة بعرفوا كلام زي ده؟

فارماس: حقو السُلطة تكون الحاكم مش الكهنة.

عكاف: عندنا نحنا السُلطة الكهنة وقولهم فاصل. (كمن يسخر من هذه الحقيقة)

فارماس: لكن ما تلقوا الحل للحاصل، دي حاجه عجيبة.

عكاف: ايه الحل في رأيك أنت.

فارماس: يفوتو الكهنة.

عكاف: (يضحك) حل معقول لو سمعك كاهن بِعجِّل بيك. شوف يا صاحب الكهنة اعترضوا حتى عليك بقولوا الخادم ما يموت مع والي، واللازم يموت حقه يكون في مقامٍ عالي ولو سمع الكاهن إنه الخادم بناقش المولى حيقولوا دي ظاهرة تَخَرب الدولة.

فارماس: وكت الكاهن رافض أموت.. ليه دايرني معاكَ أفوت.

عكاف: أنا البختار ودي العادة.

فارماس: لكن يا مولى..

عكاف: (يقاطعه) كفاك بزيادة. أنا برضو أبيت العادة، وقالوا كفرت (ثم كمن يسخر) وإنت كمان أحسن ما تكفر (هاشم. د. ت، ١٤).

وبدأ فارماس في تفجير الرأي عند الجماهير بدءا بالملك، وسنرى كيف انتقل تأثيره من الملك إلى الناس. وسالي التي سعت لكي تسمع قصصه وكلامه، وعندما قابلته تعلقت به وتمنت الزواج منه، بدأت سالي مشوارها في إقناع الملك عكاف ليسمح لها بالذهاب إلى الاستماع إلى فرماس الذي تأثر به الناس، وأخذوا يتناولون حديثه في كل مكان، وبعد أن سمح لها الملك بالذهاب تبقى لها إقناع الكهنة. نورد نصا لسالي في محاولة إقناع كبير الكهنة للذهاب للاستماع فلأرماس:

سالي: ربنا يرعى رجال الدار.

ك الكهنة: (مدهوشاً) سالي؟ ايه الجابك وإنتى الحارسه للهب النار؟

سالي: دايره استأذن وأغشى أخويا وأطل الدار.

ك الكهنة: أخوك أختارك تَحْرِسي نارنا.. دايره تقلبي ديارنا خراب؟

سالي: يا سيدي الكاهن.. سمعت كلام بتقولوا الناس عن حكم وحكاوي.. وطرب وأغاني ملاحم ريد في جراب فارماس.. ودايره الليلة أقابلو واسمع.

ك الكهنة: الحارس النار ما بسيبها ويفوت.. إلا في يوم يلقاهو الموت.

سالي: الموت في يوم جاي وملحوق.. خليني الليلة أحس بالفرحة وليها أضوق.

ك الكهنة: ما ممكن أسمح ليك يا سالي روحي مكانك احَرَسْي النار

سالي: يا كبير كهانًّا كلامك غالي، لكن اسمحلي لازم أمشي.

ك الكهنة: حتعصى كلامي؟

سالي: رسلت رسول لأخويا الغالي.. وقالي مراحب ولينا تعالى.

ك الكهنة: هـه... حتى الملك صبح مشغول بقصص فارماس وكتير القول.. وبرضو يقولك سيبي النار ده داير بكره يصيبنا ودار.. لا يمكن تمشي.

سالي: لازم أمشي.

ك الكهنة: لو طاوعتي دريب الخادم.. عقلك بخرب.

سالي: واعى عقيلى وصاينو الرب... لين يا كاهن برجع بدري.

ك الكهنة: لا يمكن اسمح.. ما تضيقي صدري (غاضباً) ارجعي نارك زيدي لهيبها

سالي: ولهيبى الزايد مين بطفيهو؟! لين يا كاهن الملك أداني الإذن الواضح.

ك الكهنة: أخوك ما عاقل.. وفعلو أتبدل وأصبح فاضح كيف يسمحلك.. ويخلي عقيلك يتابع جهلك.

سالي: يا سيدي الكاهن كفاني أصاقر للدخان والدنيا هناك طرب وألحان (كمن تشير للقصر) ليه يا كاهن كل أيامي أقابل النار .. ومحرومة أزور أخوي في الدار ليه يا كاهن؟

ك الكهنة: الحارس النار ما بسيبها يفوتها.

سالي: القال منو؟

ك الكهنة: (وهو يشير للسماء بتعالٍ) النَجِم.

سالي: وكت النجم آمر نموت.. كان سبت نارو ايه بهم؟!

ك الكهنة: ما الموت براوه .. كل الأَمر بيهو النَجِم لازم يمشْ لا من يحين بالموت لقاهو.. والبكون حارس لهيب سيدْنا النَجِم محروم عليهو يفوتو يوم.. محروم عليهو حتى النَضِم.

سالي: حكم النجم قاسى وصعيب.

ك الكهنة: أمرك عجيب يا بت أخير.. ما تَكْفُري.

سالي: ولو مشيت إيه البحصل؟

ك الكهنة: بتبدل دينك... وتصبحي كافره.. وللكهنة وشعبك... تصبحي ناكره

سالي: شعبي بقاسي زيي وواحد.. والرب ما نجمه تلامْس القمره الرب يا كاهن الله الواحد.

ك الكهنة: (غاضباً) ده كله كلام من رجس.. الخادم لكن يا جاهلة.. أنا بعرف أخلي قليبك نادم روحي وتابعي الكلمة اللاهيه.. روحي في داهيه.

سالي: حأمشِي وأسمع قول الخادم (منفعلة).. والدايره أعَمْلو (تخرج غاضبة).

(الكاهن يتحرك في عصبية كمن.. يفكر.. يتوقف للحظات ثم فجأة يصرخ بطريقة مضحكه ممطوطه). ك الكهنة: مؤامرة (هاشم. د. ت، ١٨) .

قام الكاتب بتزامن الشخصية في الأسطورة والشخصية الواقعية بمعنى أنه تمت مزاوجة فنية بين ما هو أسطوري تاريخي والزمن الواقعي الافتراضي، ومن خلالها تم تقديم المتناقضات التي ينبض بها قلب المجتمع السوداني مازجاً بين الواقع والأسطورة – الماضي مع الحاضر لاستشراف المستقبل، حيث راهن الكاتب من خلال شخوص المسرحية على قيمة الوعي على لسان شخصية (فارماس) من خلال الصيغ الكلامية "الوعي، الفكر، الحب، الجمال، الإخلاص، الحياة، الموت، الشرف، الكلمة، الناس، ..."والتي قامت بتغيير المعتقدات السائدة. وتمثل شخصية سالي (الثورة) التي استعانت بفارماس والملك لتقويض النظام الذي كان سائدا وأشركوا معهم كافة مكونات المجتمع، ويظهر لنا ذلك جليا في عدد من المواقف داخل نص المسرحية، مثلا عندما حاولت سالي إقناع الكاهن بضرورة الاستماع الى فارلماس:

سالي: يا سيدي الكاهن.. قبل ما تبل محرابك دم شان الله يحن والناس تسلم.. أسمع قولى.

ك الكهنة: قولك فاضح ... خطيئة وذم.

سالي: الكاهن بسمع قول الناس.. وبعدها بحكم.. ولا أتبدّل حالنا خلاص؟

ك الكهنة: حتقولي شنو؟ هه.

سالي: دايراك تسمع قول فارماس.

ك الكهنة: خادْم المولى اللفظو مساخر؟

سالي: أنت سمعتو؟

ك الكهنة: ما بسمع أبداً قولاً كافر.

سالي: الكاهن قالوا آمين الرب.. لازم يسمع وبعدها يعدل.. ولا ثقتنا الفيك حَتَخْرب أحسن أول تسمع قولو.

ك الكهنة: (ينظر إليها في تمعن).. هه.. فارماس.. هوْ البدَّل روحك ودينك وطوّع روحك للشيطان؟!

سالي: هوْ الفَتّح زهر الدنيا.. وصاغ كلمات الرب ألحان.

ك الكهنة: كلمات الرب في النجم السادر.. وماها ضلال في لفظ الجان.

سالي: يا سيدي الكاهن.. لو طاوعت وتسمعوا مرة.. حاتغير حُكمك.. وتلقى الدنيا أمان ومسرة.

ك الكهنة: (متهرباً) وأبيع الروح بكلاماً هايف؟

سالي: (ماكرة) لو أصلك مؤمن ما بْتِنْضَره.. ولا أظنك راجف وخايف.

ك الكهنة: أخاف من أيه.. من مملوك خائن. أخاف من أيه وربي بعاين؟

سالي: وكت أصلوا بعاين.. وصاحي.. وشايفك.. أسمع مرة كلام فارماس حتخسر روحك؟ وتنسى صلاتك؟

ك الكهنة: (متملصاً) ولو فت سمعتو.. مين حيراقب نجم المولى؟

سالي: ما كلها ليلة

ك الكهنة: ولو زعل الرب.. وهدم الدولة.. وصابنا خراب

سالي: مش أنت حبيبو.. وذاكر أسمو على المحراب؟! ما بزعل منك.

ك الكهنة: (في محاولة أخرى للهروب).. وايه حيقولوا عليّ الناس الكاهْن الأكبر أصبح لاهي؟

سالي: ما بمسك قول.. وأنت أمين الرب الصاحي.

(يسير الكاهن كمن يفكر لفترة) (ثم يلتفت لسالي)

ك الكهنة: كلمات فارماس عن إيه بتدور؟

سالي: حِكم منظومة تشع بالنور

ك الكهنة: (جانباً) الظاهر إنو عبِد مسحور (فترة ثم يلتفت لسالي) حأمشي وأسمع قول فارماس.

بدأ ينشأ صراعاً في مسرحية نبتة حبيبتي الذي تمثل لنا في الصراع بين الملك وفارماس وسالي ضد الكهنة، لكن الصراع الأساسي الخفي يتمركز في امتلاك الوعي، وكيفية امتلاكه لدى الإنسان عندما يمتلك الإنسان الوعي، فإنه يستطيع أن يحدد موقعه من الأشياء والآخرين، لذلك كان الصراع الحقيقي ما بين الجهل والتسلط والوعي، وأن تلبّس بثوب خارجي تمظهر في الملك وعكاف وسالي ضد الكهنة. لترسيخ مفاهيم قيم العدل والحرية وتحقيقها من خلال (الكلمة – الفنان) والرجوع إلى تحكيم العقل في التفكير في ذلك المعتقد (عادة قتل الملوك) وإعمال الفكر، ومن ثم إبداله بمفهوم آخر. وقوى أخرى تدعو إلى ترسيخ السلطة الدينية متمثلة في الكهنة استناداً على المفهوم العقدي لدى المجتمع، ومن استغلالها في استلاب أملاك وحقوق الشعب، وبالتالي فهي تمثل مؤسسة المعبد الاستبدادية.

كما نجد صراع البقاء والموت – الذبح – من خلال التأملات الفكرية في قيمة الوجود

الإنساني، حيث ظلت العادة متوارثة من زمن الجدود، ولم يتم التفكير والتأمل فيها أو مراجعتها ربما لأنها تمثل أحد المرتكزات الأساسية في البنية العقدية في ذلك الوقت لكن تأملها (فارماس) حسب وعيه وعقيدته وبدأ يبثها إلى (سالي والملك)، حينها بدأ يتساءل الملك ويتأمل، وأدرك أنها إحدى الأدوات الأساسية التي يسيطر بها الكهنة – السلطة الكهنوتية – على الواقع السياسي والاجتماعي ومن ثم المجتمع ككل. باعتبار أنها مقولة النجم والتي هي مقولة (الإله) وأنهم واسطة – أي الكهنة – بين كلمتو وعبيدو.

بدأ الملك يفكر في التخلص من الكهنة بواسطة فارماس وسالي عن طريق سحر الكلمة، الفن – الفكر – العدل – الحب. وبثها في روح الشعب تمهيداً للثورة على السلطة الكهنوتية. وهي أس الصراع الحقيقي الذي تم إسقاطها داخل النص، دلالةً على المعاصرة ومعالجة الإشكالات الأساسية في تلك الفترة – كتابة النص – صراع الشعب ضد الفقر – الجوع محاربة الجهل – الاستلاب السياسي الديني من قبل الكهنة جهل وعدم اكتراث الساسة لهموم وقضايا الشعب في بعده الأول، ثانياً الخوف من السلطة والتي تمثلت في أعلى درجاتها في الكهنة، واستغلالها ضد آمال وأحلام الشعب، "المثلث الذي يمثل تيار الوعي بقيادة فارماس ثم سالي ومن ثم الملك وأخيرًا الشعب ضد الكهنة" (صالح، ٢٠١٦م، ١٣٠).

يرصد لنا الشاعر هاشم صديق التظاهرة التي تعبر عن الوعي الذي حدث للناس بواسطة فرماس:

(الكاهن الأكبر وبقية الكهنة يظهرون في قاعة عرش الملك)

(الجمهور يركض الى قاعة العرش ومعه سالي وفارماس)

(يصبح الكهنة في جانب وسالي وفارماس والجمهور في جانب آخر)

الجمهور (يهتف في صوت صاخب مجسم) نقيس أفعالنا بالتفكير وما نتبع مهاوي العادة والكهان نفرق بين عبادة النجم وبين الخشية والإيمان الكاهن الأكبر يصرخ في صوت مجسم) مؤامرة (الجمهور يستمر في الهتاف)

الجمهور: ندور الحق يسود للناس ونبتا تقيف تعاند الليل وما تسجد عشان تنداس وما تحكمنا عادة الكهنة واليحكمنا حقو الرأس.

(كبير الكهنة والكهنة يصرخون في صوت واحد وبطريقة ممطوطة)

الكهنة: مؤامرة

(الجانبان في وضع مواجهة)

(الهتاف يستمر)

تعلو موسيقى قليلا قليلا حتى تطغى على الأصوات.. والستار يغلق في بطء) (هاشم، د. ت، ١٨).

**النهاية**

وهكذا يمكن تلخيص الرسالة الأساسية التي أراد مؤلف المسرحية إرسالها في عدة مفاهيم وقيم أساسية:

أ/ الحرية: والحرية ليست فردية وإنما هي جماعية بتملك الشعب الوعي الحقيقي؛ ليقوم بدوره في التفسير السياسي – الديني والاجتماعي للقيام بالثورة والحلم بميلاد جديد، وذلك بالقضاء على عادة

قتل الملوك، وذلك بتمرد المجتمع على الكهنة. وقول "واليحكمنا حقو الرأس "تحمل دلالة كبيرة لأهمية الوعي والعلم في إدارة الحياة.

ب/ الحب: وهو يمثل الجانب الإنساني الذي لا يعرف الحدود والفوارق الطبقية وأعلى درجاته هو حب الوطن "حبيبتي نبتة متين يزور ليلك صباح"، ويتمثل لنا ذلك في حب سالي للخادم فارماس.

ج/ أدوات التغيير: ضد الكهنة (بالفن) – الكلمة – الفنان – لبث قيم الوعي، العلم – الحب – الحرية والتي أثبتها الدور الذي قام به فارماس وهنا تصدق مقولة (يوضع سره في أضعف خلقه).

توظيف واستلهام الأسطورة وكتابتها شعراً عامياً، مزاوجاً بين دلالاتها الرمزية ومعطيات الواقع آنذاك – سياسي – اقتصادي – اجتماعي حيث تمت الاستفادة من القيم الإنسانية في الأسطورة الحب – الحرية – الوعي – الفكر – الثورة والمزج بينها وبين الأصالة والمعاصرة بوصفها أسلوبا فنيا. وهنا نرى "توظيف الرمز القديم إلى واقعة إنسانية عامة ذات مغزى رمزي، وإن كان الشاعر إنما يحدثنا عن واقعه الشعوري الذي يرتبط في الوقت نفسه ارتباطا شعوريا وثيقا بتلك الواقعة الرمزية القديمة، فإن تعبيره حينئذ عن هذا الواقع إنما يأخذ طابعا رمزياً لأنه استطاع أن يربط بين واقعته الشعورية الخاصة، والواقعة الأسطورية العامة" (عز الدين، ١٩٦٧م، ٢١٤-٢١٥).

وختاماً نقول أن هذه المسرحية والتي يحيل عنوانها إلى زمان نوبي موغل في التاريخ يمجّد الحضارة السودانية وإنسانها، قدمت نقداً ذكياً لنظام وشكل الدولة وإدارتها وفق نسق بديع مميز محمّلا بالرمزية، أُوقف عرض المسرحية بعد يومين من عرضها من قبل نظام الدولة، وتم استدعاء مؤلفها للتحقيق معه، والتأثير الذي تركته هذه المسرحية في الناس إنما يدل على وعي المجتمع، وأهمية المسرح في توصيل الرسائل.

## ٢/ مسرحية مأساة يرول (الزنبقة الزرقاء) للخاتم عبد الله عدلان

(مأساة يرول) مسرحية للخاتم عبد الله يونس أخذ قصتها من أسطورة في جنوب السودان، والتي عثر عليها في كتاب مدرسي يُعرّف ببعض العادات والتقاليد السائدة في مناطق مختلفة من السودان، والذي أصدرته دار النشر التربوي للصبيان لمؤلفه (الفكي عبد الرحمن). وكل ما وجده في هذا الكتاب عبارة عن أربعة أسطر فقط تذكر بأن (يرول) اسم فتاة كانت من أجمل فتيات القبيلة، قضت مشيئة الكجور أن تُقدم قرباناً للآلهة حتى ترضي فتطلق الأمطار بعد إمساكها حيث جفّت الغدران والآبار وجفت البحيرة بعد أن جف النيل نفسه (الخاتم، ١٩٩٥م، ٦).

بدأ الكاتب البحث والتنقيب في جمع المعلومات التي تمكنه من استكمال الصورة المسرحية – بوصفها نصا أدبيا – وبدأ أول الأمر صياغتها شعراً، لكنه رجع عن ذلك عندما اكتملت عناصرها المسرحية، صاغها نصاً مسرحياً بالشعر الحر لقناعته بأن الشعر هو أكثر الأشكال التعبيرية قدرة على التجسيد وتمثل المشاعر والأحاسيس وتصويرها؛ لخلق صراع المشاعر والأحاسيس والأفكار بوصفها وسيلة أو أداة بالغة الأثر في رسم خريطة الوجدان البشري (صالح، ٢٠١٦م، ١٤٠).

يلعب المعتقد في حياة قبيلة الدينكا دوراً مهما من الناحية الدينية والاجتماعية والدنيوية، مما يسهم بشكل أساسي في تأسيس نظرتهم للكون وتأطيرها، ورؤيتهم الكونية Cosmology التي تشكل أنساق العلائق التي تنظم حياتهم، وذلك عبر الاعتقاد بالقوة السماوية الهائلة – الرب – (دوشيك)، التي هي مصدر الحياة وناموس الأشياء. ويرجع لهذه القوة سر وجود كل المخلوقات، (غير أن علاقة هذا الكائن العلوي – دوشيك – بالمخلوقات الأرضية، ومن بينها الإنسان علاقة ضعف، قوة، سيادة، سيادة للأعلى وضعف الأدنى، لذلك يتم التواصل، التعبد الروحي، الطقسي، من قبل الأدنى، الإنسان، للأعلى، والذي لا يتم مباشرة لغياب فكرة الندية، حيث أن التعامل المباشر في اعتقادهم يتحقق فقط بين أنداد، لذلك لزم وجود قوى وسيطة تعرف بـ(الكجور) – جوك –

والتي تمتلك بعض من خصائص الأعلى، وبعض خصائص الأدنى، وهذا الوسيط الروحي مسؤول عن تنظيم علاقة الأعلى/ الرب بالأدنى/ الإنسان، والموجودات في شتى مجالات الحياة – مرض – زراعة – مطر) (السماني، ١٩٩٤م، ١٤).

ويتجلى ذلك أيضاً من خلال تقديم (القرابين) وممارسة الشعائر الدينية والطقوسية، في البنية الاجتماعية والنظرة الكونية للمجتمع، فالكجور إذن كلمة روحية – الوسيط الروحي – ولها قداستها، ونجدها مستخدمة كثيراً في مجتمعات جبال النوبة، وهو (يعني ويرمز للمسلك الروحي، وبذلك يدخل في حياة الفرد والجماعة) (محمد، د. ت، ٣٦).

فتتقمص القوى العليا (الكجور) وبالتالي تزيد من قوته الطبيعية باعتبارها قوى كونية، حيث تقوي وجوده عن طريق التواصل معها مباشرة، وهي ليست مرئية ولكنها محسوسة، وبذلك يصبح الكجور بمثابة القوى الصغرى في جسد إنساني، بوصفه حلقة وصل بين القوى العليا وأفراد المجتمع. ومن هذا يتضح لنا أن (الكجور) – جوك – ليس هو الإنسان الآدمي العادي، بل هو القدرة الروحية التي تجسدته، وهذه القدرة إنما هي نابعة من الذات العليا – القوى العليا/ الرب.

إنه في زمان ما في جنوب وادي النيل في منطقة تسمي الآن (يرول) كانت تقطنها قبيلة من القبائل النيلية، وهي فرع من الدينكا، تقول الأسطورة الطقسية أن هذه المنطقة قد حدث فيها جفاف، وانعدمت الأمطار وجفت الغدران من المياه، ورحلت الحيوانات عن الغابة التي أصابها الجفاف فأصبحت جرداء، فماتت الأبقار، عندها قام (الكجور) بممارسة شعائره وطقوسه الدينية، التي ترتب عليها أن أوحي إلى أهل القرية من الحكم والشيوخ وأتباعه أن الحل يكمن في تقديم قربان للرب كي يرضى، لتنهمر المياه على أن يكون هذا القربان من أجمل فتيات القبيلة. ولما كانت (يرول) أجمل الفتيات وقع الاختيار عليها كي تفدي القبيلة من الضياع والهلاك، لتعيش في سلام وأمن واستقرار.

فالصورة الطقسية هنا تأخذ طابعاً شعائرياً دينياً، وتذخر بأحاسيس الخوف والخشوع والألم لهذا المصير، مما يجعلها صورة درامية تراجيدية – مأساوية – تحيط بها هالة من القداسة والرهبة؛ لأن فعل القتل أو الفداء يعادل تضحية الفرد الواحد تجاه الجماعة – القبيلة – التي ينتمي إليها، وهو فداء يتم وفق شروط الطقوس والشعائر الدينية، أي أنه قتل، أو فداء طقسي، وهذا في (حقيقة الأمر قد كان محاولة للحفاظ على التصور الديني والسياسي للمجتمع) (شمس الدين، ٢٠٠٣م، ٥١) بمعني تماسك المجتمع ووحدته، ومعالجة قضاياه الاجتماعية والدينية (صالح، ٢٠١٦م، ١٤١).

**المعالجة الإبداعية الدرامية:**

مسرحية (مأساة يرول) أو (الزنبقة السوداء)، مسرحية شعرية في خمس لوحات، لفترة زمنية مجهولة، في مدينة تُعرف الآن بمدينة (يرول) تقع في جنوب السودان تقطنها قبيلة (الدينكا)

١/ أشول: فتاة في ريعان شبابها تعتقد بالكجور وتقدسه باعتباره سلطة روحية دينية واجتماعية، إلا أنها تغير من أفكارها بعد حوارها مع (يرول) والتي كشفت لها عن استغلاله لنفوذه وسلطته الدينية في تنفيذ مآربه الذاتية، وذلك عندما قامت (يرول)بزيارته لتقديم النذر الذي نذرته أمها للإله.

٢/ يرول: أجمل فتيات القبيلة تتمتع بحضور اجتماعي كبير، وهي محبوبة من قبل كل أفراد القبيلة لجمالها وذكائها؛ حيث تتمتع بقدرات ذهنية عالية وهي عشيقة دينج (دينق) أشجع وأمهر شباب القبيلة.

٣/ دينج: محارب، شاب قوي البنية يعدُّ رمزاً للقائد الثوري متفتح الذهن، ثاقب النظر، من الشباب الذين يحمون القبيلة، يحاول أن يجد حلاً لمشكلة القبيلة من خلال بحثه عن مكان آخر فيه الماء، ويريد أن يخرج أهل القبيلة من قبضة الكجور وهيمنته على القبيلة باسم الدين إلى آفاق

أخرى.

٤/ الكجور: الوسيط الروحي يمثل السلطة الدينية والاجتماعية، قوي البنية يستغل سلطته الدينية في تنفيذ مآربه الشخصية، يتنبأ بالأحداث، ويقوم بالطقوس الدينية، وتقديم القرابين – النذور – يستعين في ذلك بالطوطم (عفيف، ١٩٩٥م، ٣٧) فيه رهبة، لا ينظر إليه القوم مباشرة، ذلك لقداسته، يقطن بعيداً عن أهل القبيلة، لا يظهر إلا ليمارس طقساً محدداً، ويعود أدراجه له الحق في رفض النذور والقرابين المقدمة من أهل القبيلة.

٥/ ثلاثي الشيوخ: أليِر، ملجوك، رينج (شيوخ القبيلة) أصحاب الحكمة والمشورة، وهم الذين يحافظون على تراث وتقاليد الأجداد بشعائرهم وحكاياتهم، واحتفالاتهم وطقوسهم الدينية والدنيوية.

٦/ ملوال: صديق دينج – من الشباب الواعي في القبيلة – محارب – قوي البنية يتفق مع دينق في البحث عن مكان آخر، تتوفر فيه شروط الحياة الكريمة غير هذا المكان الذي أصابه القحط والجفاف، وسيطر عليه الكجور بجبروته.

٧/ الشباب: فتيان وفتيات يشكلون الجو العام للقبيلة يقومون أيضاً بالشعائر والاحتفالات ويتمظهر ذلك جلياً في الاحتفال الذي تتم فيه خطبة (دينج) من (يرول).

**البناء الدرامي للمسرحية:** (صالح، ٢٠١٦م، ١٦)

١/ الصراع:

ثنائية الجفاف والماء + الكجور

في صراع القبيلة

٢/ الفعل الأساس:

استغلال الكجور لسلطته الدينية والروحية والاجتماعية

مواجهة يرول للكجور

٣/ الحدث التحريض:

البحث عن مكان آخر يوجد فيه الماء، والابتعاد عن سلطة الكجور

مقابل القحط والجفاف

٤/ الذروة:

المؤامرة التي يقوم بها الكجور لقتل (يرول) قربانا للإله

أثناء غياب (دينج) في بحثه عن الماء

٥/ الفاجعة:

قتل (يرول)وتقديمها قربانا للإله

ثم عودة (دينج) بعد ذلك

٦/ الحل:

خسران القبيلة لـ (يرول) واستمرار القبيلة في بحثها عن الماء

والخلاص من الهلاك

تتناول المسرحية فكرة جدلية الماء والجفاف من خلال استلهامها للأسطورة الطقسية، ورغم تعدد الحلول أجزم الكجور بالتضحية بـ(يرول) كي تُقدم قرباً للرب لتنهمر الأمطار.

دينج : الرب ظمئ يا صحبي.. شرب الغدران وماء النيل.

مادون : ما دام الرب ظمئ يا دينج

صوت مقاطعاً : فلما الهجرة.. ما دام يلاحقنا أنى رحنا؟

دينج : الرب هنالك غير إله قبيلتنا.. (صمت) ويقيناً أن إله قبيلتنا لا يجسر أن يجتاز الغاب (كأنما يتذكر) وهنالك خلف الغاب بأعلى النيل سترون الخير يعم الأرض (الخاتم، ١٩٩٥م، ٢٩)

هذا أحد الحلول – الهجرة – ويريد دينج أن يخرج أهل القبيلة من مأساتهم الطبيعية ومن كيد وظلم الكجور. ولكن ينشأ صراع بين الحاضر القاسي من خلال إصرار البعض على البقاء في أرضهم رغم الجفاف والعطش والصعوبات المصاحبة - وبين المستقبل الغامض من خلال نصائح وأصوات تنادي بضرورة الهجرة إلى مكان جديد ظروفه البيئة أفضل.

كشفت لنا المسرحية سوء استخدام السلطة الدينية المتمثلة في الكجور، باعتباره القوة التي تتحكم في آلية وحياة الناس، برفضه لأي حل مقترح من شأنه أن يجبر ضرر أهل القرية.

وبذلك استطاع المؤلف أن يقدم رؤية متقدمة لكشفه عن زيف المؤسسة الدينية – الكجور – قديمها وحديثها بإسقاطها آنياً ورمزياً من خلال استغلال البعد القيمي الديني لتنفيذ المصالح الذاتية، التي لا تهم المجتمع في شيء، فالإله لم يكن ذلك المثال الذي يسعى إليه الإنسان للتعبد والتقرب منه؛ بل إنه الإله – الكجور – الذي يساوم بالأبقار، وبكل ما يملك من أجل الإشباع البيولوجي – الغريزي – فقط، إنه يستطيع أن يحيك المؤامرات وتصفية حساباته وصراعاته مع خصومه الذي يعرفون حقيقته إضافة إلى ذلك فإن المسرحية تقدم موضوعات غاية في الأهمية – صراع القديم والحديث – صراع الأجيال – الأفكار الدينية – والصراع الوجودي نفسه في قيمة الوجود للقبيلة من خلال بحثها عن الماء الذي هو أساس الحياة، وصراع الذات بين الواجب والتضحية المتمثل بشكل أساس عند (يرول).

الكجور : لن يرفع هذا الجدب إذا لم ترض السماوات.. فدعي عنك الأحزان لأجل الناس البسطاء.

يرول : لو كنت تظن بأني أخشى الموت فطب نفساً، إني يملؤني أي فخار لو أفدي قومي.. أو أني أمضي كي يبقي هذا الجمع المحزون.. لكن قل لي: من يضمن أن ينزل هذا الحلم إذا ما رحت، أو تضمنه السماوات.. قل لي: من يضمن أن يهطل أفقكم المصبوغ بلون الدم.. قل لي.. قل لي. (الخاتم، ١٩٩٥م، ٦٥)

وتصرخ يرول في وجه الكجور:

"إنني أفهم الرب عوناً ورحمة

أراه وراء الجفون وضيئاً كنجمة، رقيقا كنسمة

ربٌ كهذا سيخلق من روحه الطاهرة ضياءً ونوراً على من يصطفيه.

ثم تقذفه في وجهه:

أهذا هو إلهك سيدي؟ أهذا الذي قلت أن يعبدوه؟ إذن فادعه للوليمة يتلقم" (الخاتم، ١٩٩٥م، ٦٦).

**الصورة المسرحية:**

المكان الذي تدور فيه أحداث المسرحية كفضاء مشهدي مسرحي، والزمان المتخيل لحقبة مجهولة التاريخ، وخصوصية البيئة التي هي من (جنوب السودان) والتي تمتاز بالملامح الزنجية الإفريقية، شكلت الصورة العامة للمسرحية؛ وهي عبارة عن غابة وأشجار أصابها الجفاف، وأكواخ من الطين والقش هنا وهناك وآثار دخان منتشر بفعل الحرائق وصخور ومرتفعات بعيدة يجلس عليها بعض الشباب، إضافة إلى ذلك فضاء آخر وهو الساحة التي يحتفل فيها أهل القبيلة.

أما الكوخ الذي يقطن فيه الكجور باعتباره مكانا له خصوصيته حيث يوجد به (الطوطم) و(القرع) وأنواع من الريش وحباب من (السكسك) الملون تكتسب الأفعال التي تحدث فيه أبعاداً أخرى من ناحية الحركة والأداءات التعبيرية – الإيماءات، والإشارات – التعبد – الطقس، تكون محملة بالدلالات والإشارات والرموز، فالصورة المسرحية تأخذ طابعاً شعائرياً مقدساً لممارسة طقس جسدي ملئ بالرعب والخشوع والرهبة.

الساحة التي يتم فيها الاحتفال تتشكل خلفيتها من الأشجار الجافة والأكواخ المتفرعة في شكل حلقة تحيط بالساحة، فالصورة المسرحية تأخذ طابع الاحتفالية، من خلال الرقص والغناء، والإيقاعات والطبول والإكسسوارات والإضاءة التي توحي بضوء القمر.

إن التعدد في الفضاءات المشهدية في وظائف المكان ليست إطاراً خارجياً لمفهوم المكان فقط، بل هو ثراء للصورة المسرحية من ناحية جمالية ومعرفية وفكرية، إذن فالصورة المسرحية ذات طابع متعدد الأشكال، ما بين الحب والخوف، والشعائرية والاحتفالية والطقوسية، طقس القتل المتمثل في يرول، بين الألم والعنف والخوف الذي جعل الصورة المسرحية محتشدة بأنماط كثيرة ومتباينة مما كثف من قيمة الدلالة والرمز.

أزياء الكجور عبارة عن قطعة من القماش تسمي (اللاّوي) غالباً ما يلبس الكجور اللون الأبيض، لأنه يرتبط بمفهوم وفكرة نقاء القلب وصفائه، لمقامه الروحي بوصفه وسيطا، وأحياناً العكس يكون لون الموت، حسب نوع الاعتقاد وثقافة اللون ودلالته، أيضاً يلبس الكجور ألوانا ترمز إلى البيئة وطبيعة المنطقة، الأخضر – الأزرق – ، ولكن دراماياً فإنه يرتدي قماش من اللون الأحمر الغامق.

أما الإكسسوارات التي يحملها تتكون من صولجان في يده اليمنى ويكون من الحديد، يزخرف بسلوك ذهبية في شكل دوائر متباعدة المسافات، وعلى رأس الصولجان (ذيل) للثور أو غيره وذيلاً آخر في يده اليسرى، وعلى أذنيه – الكجور – أقراط في شكل حلقات ويكون لونها فضي أو ذهبي، وأي كجور يوشم على رأسه أوشاماً دائرية أو مثلثات، وأقصى عدد لخطوط الوشم هذه عشرة خطوط.

أما أفراد القبيلة فإنهم يرتدون أيضاً (اللاوي) ألوانها تشير إلى البيئة والطبيعة إضافة للإكسسوارات مثل السكسك بألوان مختلفة، وبعض الحلقات الحديدية على اليد والرقبة – العنق – وتكون أحياناً من البلاستيك الأولى تميل ألوانها إلى اللون الذهبي – النحاسي، أما الحلقات البلاستيكية فهي سوداء، ويحمل الفتيان الحراب، والدروع، والشيوخ العصي. أما الفتيات فزينتهن من الأساور والأغراض الملونة ذات الألوان الصاخبة.

إن ثراء وخصوصية البيئة التي تم استلهام الأسطورة منها جعل المسرحية تمتاز بتنوع في الحركة التعبيرية، والتي تتمثل في الرقص الجماعي والفردي وحركة المجاميع، والتكوينات في جميع تشكيلاتها الأدائية بمصاحبة الآلات الإيقاعية والمتمثلة في الطبول بتنوعاتها المادية والإيقاعية الصوتية وكل ذلك يؤسس لفعل احتفالي استعراضي/ درامي/ مسرحي. (صالح، ٢٠١٦م، ١٤٢)

مسرحية مأساة يرول أسطورة جنوب سودانية، تناولها الخاتم عبدالله يونس وهو من شمال السودان، وعالجها بتلك اللغة الشعرية الرصينة أبان فيها سوء استخدام السلطة الدينية، وكان موضوع الهوية من الدلالات القوية التي ظلت حاضرة في مضمون القصة.

**الخاتمة**

وبعد هذا التطواف في توظيف الأسطورة في المسرح السوداني وصلنا لعدد من النتائج أهمها:

١/ ظلت الأسطورة موردا للأدباء في كل عصر.

٢/ عالم الأسطورة لا يخضع في الواقع لأسس ثابتة.

٣/ أعاد هاشم صديق خلق أسطورة سالي فو حمر في ثوب جديد؛ لتعبّر عن تجربة الإنسان المعاصر وتطلعاته للحرية والعدالة.

٤/ نجح الخاتم عدلان في صنع نص موازي من قصة يرول.

٥/ كشفت المسرحيتان سوء استخدام السلطة، وتسلط الحكام في رمزية عالية.

٦/ الوعي والعلم والكلمة هي أساس مناهضة الظلم والتسلط.

٧/ يظل المسرح أبو الفنون لما يتركه من أثر في الناس يزلزل عرش الحكام.

## المصادر والمراجع

**أولا**: القرآن الكريم

ثانيا: الكتب


- أحمد شمس الدين الحجاجي، **الأسطورة في المسرح المصري المعاصر**. ١٩٣٣-١٩٧٠. دار المعارف، القاهرة ١٩٨٤م.
- أحمد كمال زكي، **نقد، دراسة وتطبيق**، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٧م.
- توماس مونرو، **التطور في الفنون**، ترجمة محمد علي أبي درة وآخرين، الهيئة العامة للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٧٠م.
- جمال محمد أحمد، **سالي فو حمر**، دار الطباعة/ قسم التأليف والنشر، جامعة الخرطوم، ط١، د.ت.
- حسن اليوسفي، **المسرح والانثروبولوجيا**، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٠م.
- الخاتم عبد الله، **مسرحية مأساة يرول أو الزنبقة السوداء**، أمانة الثقافة والنشر، الخرطوم، ط١، ١٩٩٥م.
- السماني لورال ارو، **أوجه الشبه والاختلاف بين ثقافة الدينكا والنوير**، دراسة غير منشورة، قسم الدراسات الإنسانية، كلية الدراسات العليا، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، مكتبة كلية الموسيقى والدراما، ١٩٩٤م.
- شمس الدين يونس، **الطقوس السودانية عبر التاريخ**، الطبعة الأولى، مؤسسة أروقة للثقافة والفنون والعلوم، الخرطوم،٢٠٠٣م.
- الشيخ الإمام محمد بن أبي بكر عبد القادر الراوي، **مختار الصحاح**: المكتبة العصرية، بيروت،١٩٩٩م

- صالح محمد عبد القادر، **الأسطورة والطقس في المسرح السوداني**، ٢٠١٦م.
- عبد المعطي شعراوي، **الأسطورة بين الحقيقة والخيال**، عالم الفكر، م٢٠١٢م.
- عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧م.
- عفيف البهنسي، **معجم العمارة والفن**، مكتبة لبنان، ط١، ١٩٩٥م.
- علي الراعي، **المسرح في الوطن العربي**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٧٩م.
- علي عشري زائد، **استدعاء الشخصيات التراثية**، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م.
- كاسيرر، **مدخل إلى فلسفة الحضارة ترجمة إحسان عباس**، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٠م
- محمد مندور، **المسرح**، مؤسسة هنداوي للنشر، ٢٠٢٢م.
- محمد هارون كافي، **الكجور في جبال النوبة**، د. ط، د. ت.
- المعجم الوسيط، **مجمع اللغة العربية**، جمهورية مصر العربية، الطبعة الخامسة، مكتبة الشروق الدولية: سَطَرَ.
- **المنجد في اللغة والأعلام**، دار المشرق، بيروت: سَطَرَ.
- هاشم صديق، **مسرحية نبتة حبيبتي**، دار مكتبة الهلال، بيروت.
- يوسف فضل، **دراسات في تاريخ السودان**، دار جامعة الخرطوم للتأليف والترجمة والنشر، الخرطوم، ط١، ١٩٧٥م.


ثانياً: المراجع الأجنبية:


- Bascom , W. 1965. The Forms of Folklore: Prose Narratives. *The Journal of American Folklore*. Vol. 78, No. 307 (Jan. Mar, 1965), pp. 3-20.
- Dundes, A. 2007. "Madness in Method Plus a Plea for Projective Inversion in Myth," in: *The Meaning of Folklore: The Analytical Essays of Alan*

*Dundes*," edited Simon J. Bronner. Utah State University Press.

- Oxford English Dictionary, 2009. S. V. Mythology.
- Pettazzoni, R. 1945. The Truth of Myths, In: *Essays on the History of Religions*. 11–23.