

تقاليد الفن والاختيار: بيت اللعبة في أمدرمان 1920 - 1940م

قسم الفولكلور - معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية
جامعة الخرطوم

د. عفاف عبد الحفيظ محمد رحمة

ملخص:

تقدم هذه الورقة لمحة من ملامح الثقافة السودانية. وتسعى لأن تبين أن الثقافة لا تموت لكنها تدخل في مراحل من السبات. وأنه عندما تتعرض المجتمعات للمحن أو الانهيار في نقاط مختلفة من التاريخ، فإن الجوانب الأكثر أهمية في حياة الشعوب - وأعني بها (التقاليد الشعبية) - تبقى على قيد الحياة. وذلك لأن الأفراد يسلمون أو ينقلون هذا الجانب المهم من المعارف من الآباء إلى الأحفاد، حيث يمثل هذا الانتقال للثقافة قلب الفولكلور. كما تسعى هذه الورقة لأن تبين أن للفولكلور وظائف يمكن أن تشمل على إعادة بناء المجتمعات، والمحافظة على ثقافتها وقيمها وتقاليدها، ولملمة شتاتها، ومساندتها خلال الأوقات الصعبة. تتعرض هذه الورقة لتاريخ وطبيعة دولة المهديّة الدينية التي منعت كل أشكال الغناء فدخلت هذه الأشكال في حالة من السبات لمدة من الزمن. ثم تتعرض لأكبر محنة حاقت بمجتمع مدينة أمدرمان وهي معركة كرري 1898م التي أنهت وجود دولة المهديّة في السودان. لقد كانت معركة كرري أقرب إلى الإبادة الجماعية منها إلى معركة. حيث استشهد فيها الآلاف من سكان المدينة في بضع ساعات دفاعاً عن أوطانهم وقيمهم. وتعرض مجتمع مدينة أمدرمان نتيجة لذلك لمحنة إنسانية تمثلت في الفقد الإنساني والبشري الذي هز أركان مجتمعها. بعد عشرين عاماً من واقعة كرري طور مجتمع مدينة أمدرمان تقاليداً للفن شملت مولد أغاني فريدة من نوعها عرفت فيما بعد باسم أغاني (الحقبة). اعتبرت هذه الأغاني امتداداً لتاريخ الغناء والأنشطة الموسيقية والتقاليد الاحتفالية في السودان في الفترة التي سبقت المهديّة (والتي كانت المهديّة قد حظرتها) فانبثقت مرة أخرى وعاودت الظهور في أمدرمان بعد انهيار المهديّة. تميزت هذه الأغاني بلهجتها العربية الدارجة والتي عكست التنوع السكاني للمدينة. كما اهتمت بقيمة النص المكتوب وجماليته اللغوية. كانت هذه الأغاني تؤدي في بيت العرس التقليدي والذي أطلق عليه (بيت اللعب أو اللعبة، يعنى الحفل/ الحفلة). ووظفت هذه الأغاني لخلق تقاليد وطقوس فريدة للفن والاختيار. كان الهدف من هذه التقاليد تشجيع الشباب على اختيار الشريك المناسب، والتغلب على الكارثة الإنسانية الكبرى التي حاقت به جراء معركة كرري والمضي في تعمير مجتمع مدينة أمدرمان من جديد. كان السياق العام لحفل الزواج التقليدي ومسرح تقديم هذه الأغاني والمغني والأداء والجمهور والأدوار كلها معدة وموزعة بعناية. وقد دامت هذه التقاليد طالما كان المجتمع في حوجه لها ثم بدأت بالاندثار والاندواء بعد أن أدت الغرض منها وانتفت الحوجة إليها.

Traditions of Art and Choice: La‘bah House in Omdurman 1920-1940
Dr. Afaf Abdelhafeez Mohamed Rahma - Department of Folklore - Institute of African and Asian Studies - University of Khartoum

Abstract:

This paper provides an overview of features of Sudanese culture. It seeks to show that culture does not die, but rather enters stages of hibernation. And when societies experienced ordeals or collapse at different points of history, the most important aspects of peoples' live i.e., folk traditions survive because individuals pass this knowledge on from parents to descendants. This transmission of culture is the heart of folklore. It also seeks to show that folklore has functions that can include rebuilding societies, preserving their culture, values and traditions, and healing and supporting them during difficult times. This study reveals the history and nature of the Mahdia State, which prohibited all forms of singing, so these forms fell into a state of hibernation for a period of time. Then it is examined the greatest ordeal that befell in the society of Omdurman, that is the battle of Karri in 1898 AD, which ended the existence of the Mahdist State in Sudan. Karari battle was more of a genocide than a battle in which thousands of Sudanese were killed in a few hours in defense of their homelands and values. As a result of this horrible battle, the community of Omdurman was exposed to human ordeal, that is the shocking death of its men and the human loss that shook its pillars. Twenty years after Karri battle, Omdurman community developed art traditions that included the birth of unique songs later known as ḥaqībah Songs. These songs considered an extension of singing and musical activities before Mahdia and which re-emerged after the fall of Mahdia State. These songs were performed in the house where traditional wedding celebrations were held, which named (la‘bah) house, means the house in which party were held. These songs were distinguished by their local Arabic dialect which reflected the city's population diversity. It also paid attention to the value of the written text and its linguistic esthetic. These songs were employed to create unique traditions of performance aimed to encourage youth to choose their partner so the community could blossom again and overcome the great ordeal of Karari battle. The general context, the per-

former, the theater, the performance, the audience, and roles of all participants were all carefully set and prepared in unique traditions of art and choice that remained as long as community needed it, then it began to disappear after it fulfilled its purpose, and the community no longer need them.

مقدمة وخلفية تاريخية ضرورية:

يعكس الفولكلور معلومات عن الخلفية الاجتماعية والتاريخية لمجتمعه تتجاوز ما يمكن أن توفره السجلات التاريخية العادية. فهو وسيلة المجتمعات التي تفصح بها عن رغباتها ومكنوناتها. وكما يعلق (دنديز) فإن في إمكان الفولكلور أن يجد وسائل تعبر بطريقة مباشرة أو غير مباشرة عما ترغب فيه الجماعة أو المجتمع. ولذلك فهو يعتبر مصدرا فريدا للمعلومات للباحثين الذين يرغبون في دراسة تلك الجماعة أو المجتمع. ذلك أن في إمكان الفولكلور أن يجد إجابات عن الأسئلة التي إذا ما طرحت بشكل مباشر ربما لم تجد إجابة.⁽¹⁾ ومن المؤكد أن دور الفولكلور لا يقتصر على التسلية والترويح على النفوس كما قد يتبادر إلى أذهان البعض. لكن له دورا تنمويا وتقدما وتحرريا تهدف وظيفته إلى المحافظة على ذات الفرد والجماعة في إطار مواطنة عزيزة تكفل الحياة الكريمة. وإن دراسة الفولكلور مثل دراسة التاريخ التي لم ترد في كتب التاريخ؛ لأن الفولكلور شخصي ومجتمعي. ويمكن أن يظهر الكثير عن من أين أتينا على المستوى الفردي والوطني. كما أنه يساعد في إنشاء روايات وطنية تشرح الماضي على نطاق أوسع. حيث يمكن أن يساعدنا النظر إلى هذا الماضي غير الرسمي في فهم حاضرنا ورؤية مستقبلنا بسهولة أكبر. فالفولكلور يشبه الذاكرة الطويلة المدى للمجتمع البشري؛ لا يمكن للمجتمع البشري أن يعمل - ولا يعمل - بدونها. وللفولكلور علاقة حميمة مع الناس وأحلامهم وتطلعاتهم كما هو الحال مع هويتهم. فهو الثقافة التي صنعها الناس بأنفسهم ولأنفسهم. وهو إبداع نابع من مجتمع ثقافي وقائم على التقاليد التي تعبر عنها جماعة أو أفراد معترف بأنهم يصورون تطلعات المجتمع؛ وذلك بوصفه تعبيراً ملائماً عن الذاتية الثقافية والاجتماعية لذلك المجتمع. ويلعب الفولكلور هذا الدور لأنه ينمو من الأرض. إنه تعبير عفوي عن مشاعر الناس يشكلونه بأنفسهم ليعبروا به عن حاجاتهم. وهو يتجلى فيما أنتج الشعب بأفراده وجماعته خلال الأجيال وفي مختلف المجالات، وبه أكد وجوده وحقه في الحياة وصراعه من أجل الأحسن والأفضل. وبه أثبت قدرته على ممارسة العقل والروح والعطف والذوق. وهو بهذا يعد الوثيقة التي يقدم بها الشعب نفسه مبرزا مجموع مكتسباته ومبرزا كل ما يشكل معتقداته الذهنية وروابطه الروحية.⁽²⁾ وللفولكلور وظائف عديدة في مجتمعاتنا منذ سنوات مضت وحتى اليوم؛ وهي وظائف متعددة وتختلف باختلاف الثقافات والتقاليد. ويحدد (وليام باسكوم) أربع وظائف للفولكلور بقوله: «من بين أكثر وظائف الفولكلور شيوعا والتي تتضمن المساعدة في تعليم الشباب هي: تعزيز شعور (الجماعة) بالتضامن، وتوفير طرق معترف بها اجتماعيا تصنف الأفراد بالنسبة لآخرين، أو تسمح للأفراد بتوجيه اللوم أو الإدانة لآخرين، كما يعمل كوسيلة للاحتجاج الجماعي، ويتيح هروبا ممتعا من الواقع، ويحيل العمل الممل الى متعة».⁽³⁾ ويبدو (باسكوم) هنا كأحد الفولكلوريين الذين يقدرون القوى الاجتماعية والفنية الكامنة في الأجناس الفولكلورية. وقد عبرت (بيتي وانغ) عن نفس

هذا الاتجاه عندما كتبت: «إحدى أهم وظائف الفولكلور هي أنه يعمل كوسيلة للاحتجاج الجماعي، فعندما يكون هناك ظلم وقهر يمكن للمرء أن يكون أكيدا أن الضحايا سيجدون السلوى في الفولكلور.»⁽⁴⁾ ويمكنني هنا أن أضيف أن وظائف الفولكلور يمكن أن تشمل بالإضافة إلى ذلك مساندة المجتمعات خلال الأوقات الصعبة. فالناس يلجأون خلال الأوقات الصعبة إلى موروثاتهم التي تعبر عن هويتهم الثقافية ويتشبثون بها. ويجدون فيها الملاذ والمأوى لأحزانهم، ويعبرون من خلالها عن آمهم ويتأملون عبرها في غد أفضل. فتعزز شعورهم بالتماسك والتضامن وتساندهم خلال أوقاتهم الصعبة. وتجدد لديهم القوة والعزم لخلق واقع أفضل.

تعرض هذه الدراسة لطقوس فريدة للفن واختيار الشريك ظهرت في مدينة أمدرمان في مستهل عشرينات القرن الماضي. انبثقت تقاليدها من أشكال من الفن كانت قد قمعتها الدولة المهديّة (-1885م) 1898م لكنها سرعان ما عاودت الازدهار بعد سقوط المهديّة. ووظفت هذه التقاليد في تشجيع الشباب على اختيار الشريك والزواج والمساهمة في نمو وازدهار مجتمع مدينة أمدرمان بعد الكارثة الإنسانية التي حاقت به في معركة كرري في العام 1898م. ولأوسس لخلفية تاريخية مهمة لهذه الدراسة سأستعرض بعض ملامح من تاريخ السودان خلال فترات الاستعمار التركي (1885-1821م) والدولة المهديّة (1898-1885) والحكم الثنائي (1898-1956م) بإيجاز شديد. وذلك لأبين الظروف المختلفة التي خضعت لها نفوس السودانيين خلال تلك الفترات التاريخية التي كانت تمور بأحداث متباينة مضطربة. ولأن هذه الفترات بزخماها المتواصل هي التي أسهمت في خلق هذه التقاليد من الفن.

كانت فترة الحكم التركي فترة بغیضة في تاريخ السودان عانى فيها السودانيون الأمرين من حاكم ظالم، وضرائب باهظة، وانعدام القيم الأخلاقية، وانتشار تجارة الرقيق. وشهدت فترة الحكم التركي المصري وخاصة في سنینها الأخيرة ازدهار متزايد لتجارة الرقيق. وكان فساد الأخلاق في الخرطوم الغارقة إلى حد بعيد في هذه التجارة هو أحد الأسباب التي أشعلت ثورة المهديّة في عام 1881م والتي دعت إلى العودة إلى روح الإسلام.⁽⁵⁾ وتنادي الناس لنصرة الثورة المهديّة (1885-1881م) وإمامها محمد أحمد المهدي (1885-1843م) من كل أنحاء البلاد. وانتصرت الإرادة الشعبية وتمكنت الثورة المهديّة من اقتلاع الحكم الأجنبي من البلاد وأسست لدولة إسلامية استمرت نحو من سبعة عشر عاما.

بعد الانتصارات التي حققتها الثورة المهديّة وطردها للمستعمرين من البلاد وما تبع ذلك من احتلال المهدي للخرطوم عاصمة النظام التركي المصري في عام 1885؛ قرر المهدي ألا يسكن مكانا دنسه الكفار. وبسبب شجبه لطبيعة الحياة في الخرطوم اختار أمدرمان لتكون عاصمة له وأطلق عليها (البقعة المباركة) (وأرض الهجرة). وذلك في تعريف محدد لوظائفها كعاصمة لدولة دينية من شأنها حشد المسلمين للقتال من أجل دينهم. كانت أمدرمان حين اختارها الإمام المهدي لتكون عاصمة لدولته قرية صغيرة مقارنة بالخرطوم التي كانت قد ازدهرت خلال فترة الحكم التركي المصري كعاصمة للإدارة التركية المصرية.⁽⁶⁾ وكان سكانها خليطا من المصريين والأوروبيين والشوام والسوريين وبعض الجنسيات الأخرى التي كان لها قسلياتها ومجتمعاتها ومدارسها ونواديه.⁽⁷⁾ وخطط المهدي للحياة في أمدرمان لاستكمال مبادئ الثورة المهديّة. وليؤسس فيها لمجتمع وقيم الإسلام التي نادى بها والتي عمل خليفته بعد وفاته على تحقيقها. وفي السنين

اللاحقة هاجرت العديد من القبائل من جميع أنحاء السودان إلى هذه العاصمة الجديدة بدعوة من المهدي للانضمام إلى حركة الجهاد.

بعد استقرار الأمور في العاصمة الجديدة حاول المهدي أن يجعل مجتمع عاصمته في أمدرمان يخضع لبرنامج إصلاح ديني شامل. وتطبيقاً لهذا البرنامج نهى المهدي عن التفاخر في المأكّل والملبس. وقيد عادة تملك العبيد. وعاقب أولئك الذين ينغمسون في المبالغة في استعراض ممتلكاتهم الدنيوية. أمر المهدي الرجال بلبس الجبة (وهي رداء قطني فضفاض بسيط ومتواضع)؛ وألا يقلدوا الأجانب أو يتشبهوا بهم في الزي. وأمرت النساء بتقليل زينتهن الشخصية وارتداء الحجاب الإسلامي. وقد منع أيضاً استعمال الآلات الموسيقية بما في ذلك الدلوكة والنحاس.⁽⁸⁾ على الرغم من أن الأخير كان أداة لإظهار سيادة القبائل وقوتها.⁽⁹⁾ وقد منع المهدي أيضاً النياحة على الميت الشيء الذي أدى إلى اندثار تقاليد (المناحة) بما يشمل الأشعار والمرثي والتي كانت تؤدي على إيقاع القرع (حيث توضع كمية من نباتات القرع المجوفة الجافة بأحجام مختلفة في إناء كبير من الماء فتطفو عليه وتطرق بعصى خشبية فتصدر أصواتاً منغممة تنشد على إيقاعها المرثي للميت). نهى المهدي أيضاً عن الهوس التقليدي بمدح قادة الطرق الصوفية. وقام بحل جميع الطرق الصوفية، ودعاهم للانضمام إلى ثورته لتوحيد المسلمين وللمشاركة في الجهاد. كما منع العروض التقليدية للطرق الصوفية في احتفالاتهم الدينية معتبراً إياها عناصر تشتت انتباه الناس عن الجهاد وتشوه معتقداتهم. واصل خليفة المهدي (الخليفة عبد الله 1899-1846) الحملة ضد الغناء ومختلف أنواع الملهيات. وأمر أن تقتصر احتفالات الزواج على النساء فقط وفي أضيق الحدود.⁽¹⁰⁾ نتيجة لذلك توجه الإنتاج الإبداعي في فترة المهديّة إلى مدح النبي (ﷺ)، ومدح المهدي، ومدح البطولة لتشجيع الرجال للمشاركة في الجهاد.

عانى المغنون في هذا الجو من البطالة. وأجبروا على العيش في عزلة في عهد المهديّة.⁽¹¹⁾ ويمثل منع المغنية (شريفة بت بلال، توفيت في أواخر عشرينات أو أوائل ثلاثينات القرن العشرين) من الغناء مثالا على رقابة دولة المهديّة القوية على الغناء والأنشطة الموسيقية. كانت (شريفة) قد اشتهرت بصوتها الرائع في فترة الحكم التركي المصري في مجتمع (الخرطوم). حيث اعتادت أن تحيي حفلات الزواج والحفلات الخاصة.⁽¹²⁾ وكانت تشيد بالجيش التركي المصري وتصف رجاله وبطولاته. وقد كرمها عبد القادر حلمي، حاكمدار عام السودان (1882-1883) تقديراً لفنها وحسها القومي.⁽¹³⁾ بعد فتح مدينة سنار وقعت (شريفة) في أسر الخليفة عبد الله. وأمرت باعتزال الغناء فاعتزلت الغناء ولزمت الصمت خلال فترة المهديّة ولم تعد إليه إلا بعد زوال دولة المهديّة في 1898. على أن هناك أدلة تشير إلى أن منع المهدي للغناء في أمدرمان (نجح فقط في جعله نشاطاً سرياً). فقد دون بعض الباحثين في التقاليد الشفوية التي تعود لتلك الفترة نصوص أغاني ذكرها لهم رواة من أمدرمان قالوا: إنها تعود لفترة المهديّة وإنها وصلتهم من آبائهم وأجدادهم. وقد أخبر كبار السن من الآباء والأجداد هؤلاء الرواة أن تلك الأغاني كانت تؤدي في تجمعات سرية بعيداً عن عيون سلطة المهديّة. وهكذا انتقلت هذه التقاليد من الآباء إلى الأبناء بشكل سري؛ لأنه كان من المتعذر نقلها في سياقها العادي. وقد اعتبر بقاء هذه النصوص دليلاً على جوهر ثقافة المدينة ونظامها والذي نجح في الحفاظ على حيويته بطريقة أو بأخرى خلال فترة المهديّة.⁽¹⁴⁾

على أية حال وعلى الرغم من أن المهديّة كانت ضد الأنشطة الغنائية إلا أنها ساهمت في جعل أمدرمان موطناً للعديد من القبائل والجماعات البدوية. والتي أدّى تنوعها وتفاعلها وتجاربها المشتركة إلى تناغم اجتماعي وتبادل ثقافي. لقد جاءت هذه الجماعات، من جميع أنحاء البلاد ومن خلفيات إثنية وعرقية مختلفة، وجلبت معها أمّاط حياتها وعاداتها وتقاليدها وحتى أمّاطها المعمارية في البناء. وقد أعطى هذا المزيج من الناس والثقافات التي انصهرت في بوتقة واحدة مدينة أمدرمان إحساساً مجتمعيها الفريد. ولهذا السبب توصف مدينة أمدرمان بأنها بوتقة انصهرت فيها الثقافات والتقاليد السودانية المختلفة.⁽¹⁵⁾ كان لكل مجموعة عرقية خصائص وتقاليد ثقافية فريدة شملت الأغاني والرقصات واللهجات والآلات الموسيقية.⁽¹⁶⁾ وما يستفاد من هذا أن المهديّة وبخلقها لهذا المجتمع الجديد ساهمت في دمج المجموعات العرقية المختلفة، والتي أصبحت مهياًة لتجربة إبداعية مشتركة.

انقضى عهد الدولة المهديّة بدخول جيش الحكم الثنائي الغازي في 1898م. وما تبع دخوله من سقوط مدينة أمدرمان بعد معركة كرري الفاصلة في صبيحة 2 سبتمبر 1898م بين قوات المهديّة السودانية والقوات البريطانيّة في منطقة (كرري) شمال أمدرمان. كان قوام القوات المهديّة في معركة كرري يقارب الستين ألف جندي مسلحين بالأسلحة البيضاء وعدد محدود من البنادق. بينما بلغ تعداد الجيش الإنجليزي حوالي ستة آلاف جندي كانوا مسلحين بالبنادق الرشاشة والمدافع الأوتوماتيكية الحديثة تدعمهم البواخر الحربية. وقد انتهت المعركة في ساعتين من الزمن بسبب التفوق في الأسلحة. فاستشهد أكثر من 18 ألف سوداني من قوات المهديّة الذين دافعوا عن مبادئهم وبلادهم حتى الرمق الأخير. إضافة إلى سقوط أكثر من 30 ألف جريح. وقد قُتل الأسرى والجرحى بعد انتهاء المعركة لأن الجيش الغازي تفاجأ بمقاومة صلبة من كل جريح. كان الجرحى في الميدان يهبون من رقدة الموت فجأة فيفرغون آخر طاقاتهم في إطلاق طلقات أو تسديد طعنات لعساكر الغزو؛ وهو الشيء الذي استغله الجيش الغازي للقضاء على جميع الأسرى والجرحى.⁽¹⁷⁾

في ذلك الوقت كان الخليفة عبد الله قد ملم بقية قواته وانسحب جنوباً. بينما اندفعت مئات العائلات بأطفالها وامتاعها هاربة من أمدرمان على الطريق الموازي للنيل.⁽¹⁸⁾ دخل الجيش الغازي أمدرمان بعد المعركة فأطلق نيرانه الكثيفة على المدينة الخالية من الرجال فلم يخلُ بيت واحد من الجرحى. وشوهت الجثث المتكدسة في الشوارع وفي كل مكان. وقّمت استباحة المدينة لمدة ثلاثة أيام قام الجيش الغازي خلالها بضرب قبة المهدي بالمدافع فهدمها. وفي أرض المعركة تكدست الجثث فوق بعضها البعض لدرجة أنه أحصيت 400 جثة في قطعة من الأرض لا تتجاوز مساحتها مائة ياردة مربعة. وظلت شمس الصيف تسلط أشعتها على من تبقى من الجرحى في ميدان المعركة؛ والذين حاول بعضهم الوصول إلى النيل زحفاً ليتزودوا بضع قطرات من الماء فمات بعضهم وعيونه ترنو إلى النيل.

أما نساء أمدرمان فقد ظلن يتسللن في كل ليلة وقد تلفحن بالظلام، وهن يحملن الماء والطعام لعلاج الجرحى ودفن أعضائهن من الموتى. لقد كتّمت الجبال الساكنة سرهن كل ليلة وهي تستمع لعويل الثكالي وهن يدفن موتاهن، والهمس المتقطع عبر الدموع المتساقطة الممتزجة بماء الشرب.⁽¹⁹⁾ كانت معركة كرري إذن بمثابة كارثة إبادة جماعية حلت بمدينة أمدرمان. حيث استشهد الآف الرجال ولم يبق بالمدينة إلا النساء والأطفال وكبار السن وفقّدت العائلات كل معيل. كانت الخسارة في كرري قاصمة الظهر للمهديّة

ونهاية عهدها. ومثلت ختام المقاومة الباسلة التي قام بها السودانيون لمقاومة الاستعمار الأجنبي. وبعد هذه المعركة الفاصلة دخل السودان في فترة الحكم الثنائي والذي استمر حتى العام 1956م. ومثلت معركة كرري كذلك خاتمة لفترة صعبة من تاريخ السودان شهد فيها السودان توترات وحروب، إضافة إلى ظروف إنسانية غير مؤاتية أخرى. أشار المؤرخ البريطاني ثيوبولد إلى ذلك في كتابه (المهدية: تاريخ السودان الإنجليزي المصري) معلقاً على نهاية دولة المهديّة قائلاً: «لقد ظل السودان ثمانية عشر عاماً في حروب متواصلة تقريباً (يعنى منذ حروب المهديّة وحتى إعادة فتح السودان ومعركة كرري)، وكان الشعب السوداني الذي فقد نصفه من جراء الحروب والمجاعة والأمراض والقهر يحتاج قبل كل شيء لسنوات طويلة من السلم والحكم الرشيد المنظم حتى يتمكن من إعادة بناء موارده المحطمة وإعادة تعمير الأرض وزيادة النسل.»⁽²⁰⁾ وربما أعطى تعليقه هذا فكرة حقيقية عن الأحوال العامة في البلاد في تلك الفترة مترافقة مع ما شهدته الفترة من أمراض ومجاعة وتوترات وحروب.

بعد استقرار الأمور للمستعمر الجديد، تم تهيمش مدينة أمدرمان عمداً لصالح الخرطوم والتي كانت تحت الأنقاض طوال فترة المهديّة. وكان سكان الخرطوم من الأجانب قد هجروها وفروا منها عندما غزاها جنود المهديّة ونهبوا المنازل ودمروها.⁽²¹⁾ وقد رأينا كيف تجنب المهدي الخرطوم وتركها تنداعى وتُهجّر عن طريق نقل عاصمته إلى أمدرمان. أما البريطانيون فعلى العكس منه عندما أعادوا احتلال السودان فقد تعمدوا أن تدفع أمدرمان الثمن باعتبارها ضريح عدوهم المكروه (المهدي) وقاتل قديسهم (غوردون باشا). وجعل البريطانيون قبة المهدي وقبره هدفاً لمدافعهم بعد المعركة. وقد هدفوا إلى تحطيم معنويات الناس عن طريق ضرب القبة وإذلال إمامهم وبطلهم. وحتى بعد حصولهم على النصر الكامل على الدولة المهديّة، قرر البريطانيون أن تغلق المتاجر في أمدرمان وأن يتم إخلاء المدينة من سكانها. وقد اضطر سكان أمدرمان إلى تقديم التماسات إلى السلطات البريطانيّة لتراجع عن قرارها، فوافق البريطانيون على مضم.⁽²²⁾

بحلول منتصف العشرينات من القرن الماضي، تحولت أمدرمان إلى ما يمكن أن نطلق عليه مدينة (قومية)؛ على عكس الخرطوم التي تطورت لتشبه المدن الأوروبية ولتكون عاصمة للنظام البريطاني. وبالخلاصة فقد بدت أمدرمان مدينة من صناعة وطنية، في مقابل الخرطوم التي كانت من صناعة الأجانب. فقد تشكلت أمدرمان كمدينة سودانية حقيقية لم يسكنها الأجانب أبداً، وانصهرت فيها جميع أنواع الثقافات السودانية، وخلقت بدورها ثقافتها الخاصة. وقد صور الكاتب والصحفي (محمد حسين هيكل -1888-1956) والذي زار السودان في العام 1927 الحياة في مدينة أمدرمان خلال تلك الفترة فكتب التالي: (رأيت أمدرمان ورأيت مدينة سودانية حقيقية وحياة سودانية حقيقية. وعلى عكس الخرطوم فقد جعلت هذه المدينة ساكنها يشعرون بأنهم يعيشون في وطنهم وجعلت ضيفهم يشعر بأنه سيكون في ضيافتهم وحمائيتهم).⁽²³⁾

طقوس الفن والاختيار: بيت اللعبة في أمدرمان 1920-1940م:

ظهرت أمدرمان في بداية القرن العشرين كقرية صغيرة تعوزها أماكن الترفيه العامة أو الحدائق أو دور السينما.⁽²⁴⁾ ولم يتم إدخال الكهرباء إلى المدينة حتى العام 1928. وكانت العلاقات بين السكان وتشاركتهم في مناسباتهم وتجمعاتهم الاجتماعية هي المنتفس الحقيقي لهم. كان الاحتفال بالزواج في

أمدرمان خلال العشرينات والثلاثينات والأربعينات من القرن الماضي من أبرز مساحات الفرح التي ينفس فيها المجتمع عن نفسه. وكانت هذه الاحتفالات تتكون من سلسلة من المناسبات المترابطة التي تقيمها أسرنا العروسين ويشترك فيها الأهل والأصدقاء والجيران. وكانت الاحتفالات تستمر لمدة طويلة يمكن أن تتجاوز الأسبوعين بل إنها يمكن أن تستمر لمدة تصل إلى أربعين يوماً.

كانت المراسم والتحضيرات تبدأ بمجرد حصول الموافقة على الزواج بين الأُسرتين. كانت النساء المتزوجات من أقارب العروس يتولين أمر التجهيزات في منزل العروس بما في ذلك تحضير الطعام الذي يستمتع الضيوف بتناوله طوال أيام المناسبة. إضافة إلى إعداد العطور التقليدية للعروس، وتحضير العروس نفسها لتكون جاهزة ليليتها الكبيرة. وكان أهم ما في هذه التحضيرات هو حمام (الدخان) الذي يجب أن تواظب عليه العروس لمدة تصل إلى شهر أو تزيد قبل الزواج.⁽²⁵⁾ وحمام الدخان هو عبارة عن تعريض جسم العروس للدخان المتصاعد من حرق أعواد عطرية معينة بعد مسحه بالزيوت والتدثر بغطاء ثقيل. ويجب أن تواظب العروس على هذا الحمام في الصباح والمساء لمدة يمكن أن تصل إلى شهر أو أزيد قليلاً ولمدة تتراوح ما بين ساعة إلى ساعتين يومياً. ويسهم هذا الحمام في شد وتنظيف البشرة. فبعد إزالة آثاره يكتسب الجسم نعومة فائقة لا يمكن أن تتأق إلا بالصبر على هذا الحمام الحار من الدخان. كما انه يسهم في تطيب الجسد بشكل يدوم لمدة شهور. فكلما لامس الماء الجسد انبعثت منه رائحة جميلة؛ الشيء الذي يسهم أيضاً في بقاء ودوام العطور التقليدية التي تستخدمها العروس للتطيب في جسدها أو ملابسها.

أما أسرة العريس فتقوم بدعوة الأقارب والأصدقاء لحضور الاحتفالات التي تسبق يوم الزفاف الفعلي. وأهم ليلة في هذه الاحتفالات هي الليلة التي تسبق يوم الزفاف وتسمى بليلة (الحنة). وفيه تطبق الحناء على أيدي وأرجل العريس. ويتم ذلك بحضور أصدقائه والذين يقومون في تلك الليلة بمساهمة مادية بقصد المشاركة في تكاليف الزواج؛ وللتعبير عن مشاركتهم ودعمهم للعريس على أعتاب حياته الجديدة. وتجلس أخوات العريس وقربياته من النساء حوله في تلك الليلة وهن يغنين أغاني خاصة تجمد أصوله النبيلة وكرمه وخلقه المثالي وشهامته.⁽²⁶⁾ عشية ليلة الزفاف يذهب أهل العريس إلى منزل أهل العروس في رحلة تسمى (السيرة) (من الفعل سار). وكان العريس خلال هذا الموكب يمتطي ظهر فرس ويتقدم الموكب أصدقاؤه وأقاربه الرجال وبعدهم قريباته من النساء. وتغني في هذا الموكب امرأة محترفة تسمى (الغناية: من الفعل غنى) أغاني السيرة والتي ألفت خصيصاً لهذه المناسبة، وتشاركها في أداء الأغاني مجموعة النساء. ولأن (السيرة) تكون عادة بعد المغيب تحمل النساء مصابيح زيتية ذات قبة زجاجية تسمى (الرتينة) في أيديهن. في نهاية المطاف يصل الموكب إلى بيت العروس. فيستقبله أهلها باحترام وكرم كبيرين حيث تقدم المأكولات والمشروبات لهم.⁽²⁷⁾ وفي ذات الليلة تبدأ الاحتفالات التي يحييها الفنانون في بيت العروس وسوف تستمر هذه الاحتفالات لعدة ليالي لاحقة. كان الحفل في هذا السياق يسمى (لعبة) (من الفعل: لعب)، وهكذا كان البيت الذي تقام فيه احتفالات الزواج يسمى (بيت اللعبة).

أُطلق على الأغاني التي كانت تقدم في هذه الاحتفالات فيما بعد أغاني (الحقيقية). ويشير مصطلح (الحقيقية) إلى أغاني العشرينات والثلاثينات والأربعينات من القرن العشرين في السودان. وتعرف هذه الأغاني أيضاً بأغاني ما بين الحربين أو أغاني أمدرمان في إشارة إلى المدينة التي شهدت ميلاد هذه الأغاني. وقد أُطلق

على هذه الأغاني اسم (الحقيقية) في بداية الستينات من القرن الماضي عندما بدأت إذاعة أمدرمان في بث برنامج يقدم هذه الأغاني إلى جمهور جديد. وقد أطلق المنتجون على هذا البرنامج اسم (حقيقية الفن). وهكذا أصبحت هذه الأغاني التي تعود إلى عقود من الزمان تعرف بأغاني (الحقيقية). وقد تميزت هذه الأغاني بأشعارها الغزلية، والأداء الذي صاحبها، والوظيفة الاجتماعية والفنية التي ارتبطت بها. وتكشف دراسة الأنشطة الغنائية والفنية قبل عصر الحقيقية علاقة قوية لهذه الأغاني مع ما سبقها من الأنشطة الموسيقية والغنائية. على وجه الخصوص علاقتها بتقاليد فن المديح النبوي⁽²⁸⁾ وتأثرها بفن الدوبيت⁽²⁹⁾ وبعض الأغاني التقليدية الأخرى مثل أغاني السيرة والذلوكة التي كانت تؤدىها النساء في مناسبات الأفراح. فعلى سبيل المثال أثر فن المديح النبوي على أغاني الحقيقية في لغتها، وفي الآلات المصاحبة لها، وفي جودة النص، وفي طرق الأداء. فقد قلد شعراء الحقيقية فن المديح النبوي في استخدامه مزيجا لغويا من اللغة العربية واللهجات المحلية. واستخدمت هذه اللغة لعكس الواقع المحلي بطريقة أحاطت بنجاح بالصور الاجتماعية والثقافية لزمانها. وأظهر كلاهما (الحقيقية والمديح النبوي) تشابها مع الشعر العربي القديم في استخدام الأساليب البلاغية والزخرفية.⁽³⁰⁾ واستخدم في أداء كلٍّ من النوعين (الرق)⁽³¹⁾ و(العصي الخشبية) وحتى التصفيق بالأيدي.⁽³²⁾ ومن التأثير الذي خلفه فن المديح النبوي في فن الحقيقية الاعتماد الحصري على مقدرات المؤدى الصوتية. حيث كان الاعتماد على قوة صوت المؤدى الرئيسي في أداء أغاني الحقيقية هاما وأساسيا.

بالنسبة لتقاليد الأداء المصاحبة لأغاني الحقيقية فقد ورثت أغاني الحقيقية أيضا تقاليد الفنون الأدائية في محيط المدن والتي بدأت في التشكل في الخرطوم أثناء فترة التركية السابقة (1821-1881). حيث كانت الخرطوم موطنًا للعديد من المجتمعات الأجنبية والتي جلبت معها فنونها وآلاتها الموسيقية.⁽³³⁾ حتى أن الاحتفالات المستمرة كانت قد أصبحت سمة من سمات مدينة الخرطوم في أواخر عهد الحكم التركي المصري. وكانت تحيي هذه الاحتفالات فرق أجنبية تتكون من فنانين مصريين كان (الخدوي عباس 1874-1944) قد أبعدهم عن مصر. وقد وصف الرحالة والمستكشفون هذه الاحتفالات بما في ذلك وصف هذه الفرق وأساليبها وأزيائها ورقصاتها وتسريحات الشعر. وكان من المعتاد دعوة هذه الفرق المصرية للأداء في احتفالات الزواج أو في المناسبات الرسمية أو الاجتماعية. وضمت هذه الفرق الراقصات المصريات اللاتي ارتدين أزياء الحرير اللامعة؛ والراقصات السود اللاتي ارتدين الرحط (تنورة تصنع من شرائط جلدية). وأما الرقصات فقد شملت الرقصات المصرية والتركية وحتى الإسبانية. بينما كان المغنون يؤدون الأغاني السودانية والمصرية وأحيانا الأثيوبية. وقد أدت هذه الفرق أحيانا بعض المسرحيات القصيرة وبعض الاسكتشات الضاحكة في بيوت كبار المسئولين والتجار الموسرين. وشملت تقاليد الأداء هذه وجود المسرح والجمهور.⁽³⁴⁾

بعد أن حظرت المهديّة كل أنواع الغناء والتعبير الموسيقي انزوت هذه التقاليد ودخلت في حالة من السبات. لكنها عادت وانبثقت مرة أخرى بعد انهيار المهديّة في 1898 وبعد أن استقرت الحياة في المراكز الحضرية. فعادت هذه التقاليد الظهور على وجه الخصوص في مدينة أمدرمان واستمرت في التطور والتشكل. وهكذا فقد استمرت هذه التقاليد من التداخل الاجتماعي، واحتفالات الزواج بشكلها الاجتماعي وحضورها، والأداء المميز للغناء والرقص، والمسرح بوظائفه المتعددة، والجمهور، كلها استمرت وانتقلت إلى فترة أغاني الحقيقية وساندت أداءها. فأديت أغاني الحقيقية في مناسبات الأفراح وبوجود المسرح والجمهور والتقاليد المميزة للرقص والغناء.

كانت نساء أمدرمان خلال عصر الحقيية (1920-1940) يعشن في عزلة عن مجتمع الرجال؛ محكومات بتقاليد مجتمع ذكوري ورث الكثير من تقاليده وقيمه من فترة الدولة المهديية. لم يكن مسموحاً للنساء بمغادرة منازلهن ما لم يكن ذلك ضرورياً. وكانت احتفالات الزواج هي المساحة الوحيدة المسموح لهن فيها بالحضور والمشاركة في الأنشطة الاجتماعية؛ حيث كان مسموحاً لهن بحضور الحفلات وبالمشاركة في الرقص تبعاً لتقاليد معينة. بالنسبة للشباب من الذكور كانت احتفالات زواج أحدهم هي الفرصة الوحيدة التي يمكن أن يتواجد فيها الشباب من الجنسين في مشهد واحد؛ والتي يمكن من خلالها أن يختار أحدهم عروسه المستقبلية. وربما المحتم تسمية الحفل (باللعبه) إلى أن التقاليد تبدو وكأنها تسمح بمساحة من الحرية تؤذن بالوقوع في الحب واختيار شريكة المستقبل. ويبدو وكأن العقل الجمعي يعترف بأنه سيكون هناك نوع من الترفيه في مناسبة معينة. بما في ذلك الرقص والغناء الشيء الذي يتعارض مع طبيعة المجتمع المحافظة؛ والتي تضع ضوابطاً على الغناء والرقص والاختلاط العلني للرجال والنساء.⁽³⁵⁾ وهكذا نفهم أن (بيت اللعبه) كان هو المكان الوحيد الذي يمكن أن يلتقي فيه الشباب من الجنسين. وكان هو الفرصة التي ينتظرها المجتمع للترويح عن نفسه والاسترخاء. كان الناس في ذلك الوقت يتوقون ويتربون لهذه الحفلات التي كانت تقام بين الفينة والأخرى.

لم تكن مناسبة الزواج اذن هي السبب الوحيد للاحتفاء والاحتفال، إذ كان هناك وظيفة نفعية لبيت اللعبه. فقد أدرك الناس أنه في هذا السياق حيث تتباهى الفتيات في الرقص، سيكون متاحاً للشباب رؤية الفتيات عن قرب واتخاذ خيارات بشأن زواج المستقبل. والأبعد من ذلك فإن مناسبة زواج أحدهم كانت هي الفرصة الوحيدة لغيره من الشباب لاختيار زوجاتهم المستقبليات من بين الشابات الحاضرات.⁽³⁶⁾ كان الكل مدعواً للحفل. ولم يكن من الضروري الحصول على دعوة فعلية. ولهذا السبب بالذات لم يكن هناك غبار من أن يغشى الشباب بيوت (اللعبه) حتى ولو تربطهم علاقة فعلية بالعريس. وفي الواقع فقد كانت مشاركة المجتمع كله متوقعة وفي الحسبان. كان يتم الترحيب بالضيوف من الشباب في (بيت اللعبه) حيث تقتضي التقاليد أن يتأكد العريس من حصول الشباب على أماكن جيدة للجلوس لمشاهدة الفتيات في أثناء الرقص.

كانت الأغاني التي تقدم وطريقة صياغتها وتقديمها وأدائها هي الإبداع الاستثنائي لهذه المناسبات. كانت بنية الأغاني، والأداء، ومشاركة الرجال والنساء في طقس الرقص، والحدود والقواعد التي تحكم هذه المشاركة وتضبط تداخل الرجال والنساء كلها واضحة ومفهومة للجميع. وكان المشهد الاجتماعي وترتيب أنشطته كلها موصوفة وتحت المراقبة. ويعني كل ذلك أن (بيت اللعبه) مثله ومثل أي لعبة أخرى لديها قواعد تحكم الانضمام إليها والمشاركة فيها. كان بيت اللعبه اذن شأنًا مجتمعيًا يخضع لقواعد معينة. فكل بيت لعبة كان مسرحاً لمجتمعه الذي أبدعه ووضع له قواعدً وتقاليد تحكمه. فعلى سبيل المثال خلال الحفل كان مسموحاً للفتيات أن يبدن زينتهن وجمالهن في أثناء الرقص أمام الجمهور؛ الشيء الذي لم يكن مسموحاً به في حياتهن العادية.⁽³⁷⁾

الحفل والمسرح والسبابة:

يبدأ الحفل بشكل جدي بعد منتصف الليل. حيث يبدأ المغنى في أداء الأغاني أمام الضيوف. كان واجباً أم العروس يقتضي أن تقوم بتحضير المسرح للمغني وفرقته؛ والذي يكون عادة في فناء البيت. وتقوم

أيضا بتحضير العديد من الأبسة الملونة والمنسوجة يدويا من سعف النخيل وتسمى (السباتة). وكانت هذه الأبسة تمد في ساحة المنزل الداخلية حيث يقام الحفل⁽³⁸⁾. كانت الفتيات في هذا المشهد يجلسن على السباتة وهن يواجهن الحائط وقد اعطين ظهورهن للحضور. ولا يكشفن عن وجوههن إلا إذا تمت دعوتهن للرقص أمام الحضور. لقد تكررت الإشارة الى مشهد الفتيات وهن جالسات في السباتة بهذه الهيئة كثيرا في نصوص أغاني الحقيبة. ووصف هذا المنظر أحد شعراء الحقيبة وهو الشاعر محمد أحمد الرضي (-1884 1982) في أغنية نالت الكثير من الشعبية وأصبحت فيما بعد شعارا لبرنامج (حقيبة الفن) الإذاعي؛ الذي يحتفي بهذه الأغاني والذي بدأ بثه في العام 1954 ومازال يبث حتى الآن من إذاعة أمدرمان. لقد قدّر الشاعر في هذا النص مجرد حضورهن للحفل وجلسهن على السباتة قائلا:⁽³⁹⁾

جلسن شُوف يا حلاتن

فُرز في ناصلاتن

قالوا لي جن هُوى يا الله

الحبايب حباين

التاعسات كاحلاتن

والله بريد غلاتن

قالوا لي جن هُوى حباين يا الله⁽⁴⁰⁾

وأما الشاعر مصطفى بطران (1904-1939) فهو مفتون بمشاهدتهن وهن داخلات للحفل. إنهن أقمار سافرة وجمالها مهيب. ويصف جلسهن في السباتة متقاربات كأنهن قطيع من الإوز أو الحمام:

جَات البُدور تختال مجلية سافرة لثام

لابسة السكينة وشاح لابسة الفضيلة وسام

عزت على الإدراك صعبت على الرسام

مهما يجيني خيال ما يكون لدى إمام

أرسل خيالي يَغُوص ويرجع لي ما هو تمام

أصف المناظر صيد واصف السباتة تمام

وارجع أقول ده النيل الفيهو وز وحمّام.⁽⁴¹⁾

ويصفهن علي محمود التنقاري (1918-1968) في جلستهن بعد الدخول المهيب بقوله:

جلسنُ بي أدب

ضوى الكون جبينهن والقمر إحتجب

كلّ من رآهن ما بعشق سواهن

سلبن قلبي منى في داخل خباهن⁽⁴²⁾

الرقصات وأغانيتها:

في الوضع النموذجي لحفل العرس يبدأ المغني بالغناء وهو جالس. ويتندر الغناء بمقدمة بسيطة للأغنية تسمى (رمية) وهي مقدمة قصيرة للأغنية تتكون من بيتين من الشعر المغنى). تقوم واحدة

من قريبات العريس من كبار السنة بدعوة فتاة واحدة للرقص في كل مرة. إن الغرض من مقدمة الأغنية (الرمية) هي أن تمنح الفتاة المختارة للرقص الفرصة الكافية للنهوض من السباتة والاقتراب من المسرح. تحاول المرأة التي تدعو الفتيات للرقص واحدة بعد الأخرى اختيار مجموعة متقاربة في الحسن في كل مرة؛ حتى لا تطغى الجميلات على الأقل جمالا. وحتى تعطينهن فرصا متساوية للحصول على زوج المستقبل من بين جمهور الرجال.⁽⁴³⁾ يقف المغني مع اقتراب أول الراقصات من المسرح ويلقي نظرة سريعة إليها، فيختار بحس سليم أغنية تتناسب مع السمات الجمالية للراقصة. فالأغاني تصف الجمال بطرق عديدة، وتبرز جمال مظهر كل واحدة: فالنحيفة والممتلئة والطويلة والقصيرة والسمرء والسوداء لكل واحدة نصيب من المدح والثناء. وتقع على عاتق المغني مهمة اختيار الأغنية المناسبة التي تصف نوع الجمال الذي تتمتع به الراقصة.⁽⁴⁴⁾ إن اختيار الأغنية المناسبة التي تصف نوع الجمال الذي تتمتع به الراقصة يعتبر نجاحا لكليهما: المغني الذي أثبت ذكاه وسرعة بديهته، والفتاة التي منحت الفرصة المناسبة لإظهار حسناتها والتي تزيد فرصة حصولها على الخطاب في المستقبل.

كانت الرقصة المصاحبة لأغاني الحقيبة تسمى برقصة (الحمامة).⁽⁴⁵⁾ في أثناء تأدية هذه الرقصة، تثنى الراقصة ظهرها وتدفع بصدرها الى الأمام لتكشف عن بنيتها وليونة جسدها. وتقرّب من المسرح تدريجيا في خطوات منغمة. فتعطي بذلك الحاضرين الفرصة كاملة للنظر إليها مليا. بينما يكون في إمكانها أيضا استراق نظرات سريعة للحاضرين. تستمر الفتاة في الرقص طوال مدة الأغنية. ثم يبدأ المغني في التمهيد لنهاية الأغنية. فيبدأ في إنشاد خاتمة قصيرة متكررة (يا ليلي هوى يا ليل) وهي بمثابة إشارة للراقصة بأن تنهيا لإنهاء رقصتها والرجوع بلياقة وأناقة لمجلسها في السباتة⁽⁴⁶⁾. ربما عبرت رقصة الحمامة بشكل ما عن رغبة الاختيار. الشيء الذي نلاحظه في سياقات أخرى من التقاليد الاجتماعية والقبلية. فعندما يقفز راقص من (جبال النوبة) في جنوب كردفان خلال رقصه عاليا في الهواء، فإنه يقصد أن يعرض مقدراته الجسمانية أمام الحاضرات من نساء القبيلة. ونفس الشيء ينطبق على الراقصات حين يؤدين رقصة الحمامة مع أغاني الحقيبة. فعندما ترقص الفتاة فإنها تكشف عن محاسنها وتزيد من فرصها للحصول على زوج المستقبل.⁽⁴⁷⁾

لم يتمكن معظم رواة فن الحقيبة الذين إستطاعتهم من تحديد مصدر أو تاريخ معين لظهور رقصة (الحمامة). وعلى كل حال فإن أحدهم والذي يصدف أنه مهتم بالحياة البرية في السودان وبالصيد في سهول البطانة وغابات جنوب السودان؛ يعتقد إن هذه الرقصة ربما نسخت الحركات الطقسية التي تؤديها الحيوانات في موسم التزاوج. وعلى وجه الخصوص الحركات التي يؤديها ذكر النعام والتي يظهر فيها جمال ريشه الملون بينما يتهدى أمام إناث النعام.⁽⁴⁸⁾ ويقترح عبد الله الطيب (1921-2003) الباحث السوداني المجيد في الأدب العربي وجهة نظر أخرى قريبة من هذه، فيقول: «تمثل المرأة في رقصة الحمامة الفريسة بينما يمثل الرجل الصياد.»⁽⁴⁹⁾ إن العلاقة بين الرقص والبيئة المحلية ربما كانت هامة، لأنها تحتفي بالأبعاد الأصيلة في تشكيل تقاليد الرقصة التي صاحبت أداء أغاني الحقيبة.

المصور الفوتوغرافي موثق أحداث الحفل وإلهاماته:

كانت التقاليد تقتضي أن يدعو العريس الشعراء لحضور حفلات الأعراس. وكان الشاعر الذي يكتب كلمات الأغاني هو في الواقع المصور الفوتوغرافي الذي يوثق أحداث كل حفل زواج.⁽⁵⁰⁾ لم يكن مطلوبا من

الشاعر/ المغني في عصر الحقيبة أن يرفه عن الجمهور في الحفل فحسب؛ بل كانت مهمته تتطلب أيضا ترك سجل بأحداث ومشاهد الحفل للأجيال القادمة. كانت التقاليد تقتضي أن يضطلع كل شاعر بمهمة تصوير وتوثيق أحداث حفل زواج معين. وذلك من خلال تخليد الأحداث في قصيدة شعرية. حيث لم يكن هناك من طريقة أخرى لحفظ تلك الأحداث إلا في الذاكرة. ويقوم الشاعر عادة بوصف الأحداث التي عاشها الجمهور. ويصف الضيوف والرقصات وأحداث السيرة وجمال الفتيات الراقصات. وعلى عكس شعراء المديح النبوي الذين اعتادوا أن يدرجوا أسماءهم الشخصية في نصوص قصائدهم كنوع من إثبات الملكية أو نسبة القصيدة إليهم؛ فقد اهتم شعراء الحقيبة بذكر اسم العريس بشكل محدد مع أمنياتهم الشخصية له بالسعادة. فنجحوا بذلك في جعل كل قصيدة تذكارا عزيزا لمناسبة معينة. ويمكن أن يشير الشاعر إلى حقيقة ملكيته للقصيدة وذلك بذكر اسمه في النص. كما يمكن أن يشير أيضا إلى أسماء أعضاء من الفرقة فيمتدحهم أو يبدي تقديره لهم. لكن ذكر هذه المعلومات كان المقصود منه أن يُعرف عن كل قصيدة والمناسبة التي قيلت فيها، وأنها خلدت حفل زواج شخص معين.⁽⁵¹⁾

كان بيت اللعبة مصدرا كبيرا لإلهام الشعراء لأنه كان يوفر نافذة على السبابة، والتي يرى الشعراء من خلالها الجمال الذي لم يكن من الممكن أن يروه في الحياة اليومية بسبب عزلة المرأة عن مجتمع الرجال. ويستطيعوا أن يتحدثوا عنه في قصائدهم. لقد أشار الشاعر حدباي (1903-1981) أحد شعراء الحقيبة إلى أن أحداث حفل الزواج كانت مصدرا لإلهام الشعراء. فهي بالنسبة لهم (أسواق الأدب) التي كانت تغري الشعراء بقرض الشعر والانخراط في المجازاة⁽⁵²⁾ فيه؛ حيث يحاول كل منهم أن يظهر مقدراته في وصف الحفل ببلاغة وفصاحة. يقول في قصيدته التي ألفها في العام 1928:

أسواق الأدب راجت أقدح يا ذهن سَاهِم

أظهر غالى مكنونك واشرح لاتكن واهم

أيام الزمان جادت حلت قبضة الجاهل

نارت ظلمة الجاهل وزادت خبرة الفاهم.⁽⁵³⁾

دعي شعراء الحقيبة لحفلات أكثر العائلات المحافظة في أمدردمان ليقوموا بتوثيق هذه الحفلات في كلمات تتناولها الأجيال. وكانت هذه العائلات تعاملهم باحترام وتقدير كبيرين. وقد بذل هؤلاء الشعراء مجهودات كبيرة ليسعدوا هذه العائلات.⁽⁵⁴⁾ لقد منح الشعراء أفضلية أن يُسمح لهم بامتداح جمال الفتيات الشيء الذي لم يكن مسموحا به في الحياة العادية. حيث النساء يعشن في عزلة عن مجتمع الرجال، وحيث يعتبر حديث الرجال عن جمالهن نوعا من المحرمات. لقد كانت معظم الأوصاف في قصائدهم أوصافا حسية لا مرأى فيها. ولكن (رخصة الشاعر) إن شئت هي التي صنعت المعجزات وجعلت في إمكانهم أن يتخطوا الحدود التي ما كان مسموحا بتخطيها في العادة. وسوف ينغمس الناس في التمتع بهذه الخيالات الفنية لمدة من الزمن. ولن يقال المزيد عن جمال هؤلاء الفتيات في الحياة الواقعية إلى أن يجتمع الناس في (بيت لعبة) آخر. وفي واقع الأمر يبدو التناقض واضحا ومحيرا في ذات الوقت ما بين تقاليد المجتمع وعزلة النساء، وهذه الأوصاف الحسية لجمال النساء في شعر الحقيبة. لكن السماح بهذه الأوصاف قد يكون أكثر قابلية للفهم إذا أخذنا في الاعتبار التعليق الذي أفادني به أحد روائي والذي أخبرني أنه استخلص التفاصيل

التالية من الشاعر عبد الرحمن الريح (1922-1991) أحد شعراء الجيل الثاني من شعراء الحقيبة والذي أخبره بالتالي: «إن الوصف الحسي لجمال الفتيات في شعر الحقيبة كان مقصودا منه أن يوفر فرصا مناسبة لأولئك الفتيات ليتم اختيارهن من أجل الزواج من خلال مدح جمالهن في حضور الرجال الشباب من مجتمعهم⁽⁵⁵⁾». وفي اعتقادي فإن التناقض بين القيم الاجتماعية المحافظة في أمدرمان في ذلك الوقت، وبين السماح بهذه الأوصاف المادية لجمال الفتيات في بيوت اللعبة، كان مرتبطا بالظروف التاريخية التي ظهرت فيها أغاني الحقيبة. لقد سمح المجتمع بهذه الأوصاف (والتي لم يكن مسموحا بها في الحياة العادية اليومية) كنوع من آلية دفاع عن النفس مارسها المجتمع للتغلب على الكارثة الإنسانية التي حاقت به في معركة كرري في عام 1898.

كانت معركة كرري هي الحدث الحاسم الذي أنهى عصر المهديّة في السودان. حيث استشهد الآلاف من السودانيين والذين كانوا يؤمنون بالمهدية إيمانا قاطعا. قتلوا وهم يدافعون عما آمنوا به حتى آخر قطرة من دمائهم. وقد عانى مجتمع أمدرمان بسبب هذه المعركة نوعا من الإبادة الجماعية. حيث قتل الرجال بأعداد كبيرة وفقدت النساء والأطفال من كانوا يعيلونهم وتششت الآف العائلات إلى الأبد. لقد خُذ القول الشعبي هذه المذبحة والإبادة الجماعية لرجال أمدرمان بقولهم: (الرجال ماتوا في كرري)، يعني أن خيرة الرجال ومن يوصفون حقا بالرجولة استشهدوا في ذلك اليوم المشؤم. وشهد الاستيلاء على أمدرمان أعمالا وفضائح غير أخلاقية بما في ذلك قتل الرهائن، وتدنيس المدينة، ونبش القبور. كانت أمدرمان بعد أسرها غارقة في حزن مرير. وأخبرني أحد رواتي والمولود في العام 1947 والذي عاصر جدته التي شهدت سقوط أمدرمان، أخبرني ما أخبرته به على لسانها حيث قالت: «كانت النساء غارقات في الحزن والغم، وكان في إمكاننا حتى بعد مرور ثلاثة أشهر على انقضاء المعركة أن نشم رائحة البارود الذي قتل أزواجنا وأبائنا وأولادنا يفوح من ثياب (القنجة)⁽⁵⁶⁾ التي نلبسها.»⁽⁵⁷⁾

كانت معركة كرري إذن يوما لا ينسى في تاريخ السودان. وجرحا لم تترثه السنوات. لكن كان على المجتمع في أمدرمان أن ينهض وأن يواصل المسير. وبعد مرور سنوات على هذه المعركة بدأت الحياة تعود مرة أخرى للمدينة الجريحة، والناس يحاولون الاستمرار والتغلب على ذكرى المعركة المريرة. وقد سمح للشعراء بان يتدحوا جمال الفتيات في سياق معين. وسمح للفتيات أن يظهرن أمام الرجال في سياق معين أيضا. وذلك بهدف لتشجيع هؤلاء الشباب على الزواج وبناء المزيد من الأسر وتعمير مجتمعهم من جديد. كان هذا السماح في نظري هو آلية الدفاع عن النفس التي مارسها المجتمع أمام الإبادة التي واجهها خلال معركة كرري. وأنه هنا وعبر هذه الأغاني وسياق أدائها تجلى دور الفن الذي انبثق من تحت أقدام الناس العاديين بعد عقدين من الزمن من واقعة كرري الشهيرة. والذي شجع به المجتمع من نجا من المعركة الرهيبة وبلغ مبلغ الشباب أن يواصل المسير وأن يسهم في عودة المجتمع لحياته الطبيعية، فيزيد وينمو ويزدهر. وذلك عبر تقاليد فريدة للفن واختيار الشريك عاشت طالما كانت لها حوجة في نفوس صانعيها؛ وبدأت بالاندثار والانزواء بعد أن أكملت وظيفتها وانتفت الحوجة إليها. وهذه في الواقع ميزة فريدة من ميزات الفولكلور. فالفولكلور ينتقل من مكان إلى مكان بانتقال من يحملونه معهم. وهو يتكيف مع بيئاتهم ومحيطهم الجديد في كل مرة. وهو يدخل في حالات من السبات، ويعود ينبثق من جديد إذا ما واتته

الفرصة. ويدوم هذا التراث ما دام محتفظاً بإغرائه وسطوته على أهله، أي ما دامت في نفوس أصحابه حاجة نفسية أو اجتماعية أو روحية له، وما دام هذا التراث يلبي احتياجات بيئتهم الاجتماعية. فإذا ما اختلفت حياة الناس وتبدلت البنى الاجتماعية وتغيرت القيم، فإن هذا الفولكلور أو التراث ينحسر ويزول شيئاً فشيئاً. وربما أصبح تاريخاً، وكف عن كونه تراثاً حياً نابضاً؛ تاركاً الحياة الاجتماعية لألوان جديدة من المعارف والعادات والظواهر.

لقد ازدهرت أغاني الحقيبة في تلك الفترة لأنها عبرت عن مضامين وحواسر مجتمعية محددة. وقد أسهمت من جهة أخرى في خلق تقاليد في أدائها وفي الرقص المرتبط بها ووظيفته المجتمعية. كما أسهمت في خلق تقاليد معينة في صياغة الشعر. والأهم من ذلك أنها أسهمت في رفع مكانة الشاعر والمغني في المجتمع. لقد كان من غير المقبول بشكل قاطع قبل عصر الحقيبة أن يشارك رجل ينتمي إلى عائلة محترمة في الغناء. وكان الغناء مقصوراً على النساء والرقيق وأولئك المنتمين إلى أصول اجتماعية متواضعة. وقد أمضى الرجال الذين شغفوا بأداء الأغاني قبل عصر الحقيبة أوقاتهم في البحث عن بيوت الأفراح للمشاركة فيها بدون توقع أي أجر. وحيث إن المال أو الشهرة لم يكونا متوقعين من الانخراط في الغناء في ذلك الوقت فقد كان (الشغف) هو السبب الوحيد الذي دعاهم إلى ركوب ذلك المركب الصعب. كان المجتمع المحافظ في أمدرمان يطلق على المغني الذكر قبل عصر الحقيبة لقب (صايح)، وتجمع على (صَيَّاح: بمعنى فاشلون لا يفعلون الكثير لجني أرزاقهم). وقد أطلق هذا اللقب على الرجال الذين كانوا يشاركون في الأداء في بيوت الأفراح قبل عصر الحقيبة.⁽⁵⁸⁾ وهو لقب ربما عكس تأثير مبادئ المهديّة التي عارضت الغناء بهدف إحياء التعاليم الإسلامية والدعوة إلى الجهاد.⁽⁵⁹⁾ وعلى كل حال فإن هذا الحكم السلبي يشير إلى عدم احترام المجتمع للمطربين إلى الحد الذي كان يجعل الآباء محجّمين عن تزويج أحدهم من إحدى بناتهم.

لكن أغاني الحقيبة حققت طفرة في رفع الغناء إلى مستوى جعله فناً راقياً ومحترماً. ومع أن الاسم المهين الذي وصم المغنيين قبل الحقيبة (صَيَّاح) لم يطلق على مبدعي الحقيبة بالضرورة؛ إلا أن هناك شواهد إضافية على أن رواد الحقيبة نحوا في تغيير وضعهم في نظر المجتمع وخلقوا واقعا جديداً يحترم فهمهم. وكان أهم تطور أحدثه هو أنهم جعلوا القصيدة الغنائية عالماً في حد ذاتها. وحققت شعر الأغاني مستوى أعلى من اللغة التعبيرية، حيث بدأ في معالجة تجارب الحياة ولمس حياة الناس العاديين. وبسبب تطور اللغة الشعرية أصبحت الأغاني في عصر الحقيبة ذات مغزى، وبدأت في مرحلة لاحقة في المشاركة في الشواغل الحياتية والنقد الاجتماعي والحراك ضد المستعمر البريطاني. يقول (خضر حمد) وهو أحد خريجي كلية غوردون التذكارية وهو كاتب وشاعر وكان أحد البرلمانيين السودانيين (1953-1958) في فترة ما بعد الاستقلال في مذكراته التي نشرت في عام 1980: « كان شعراء الحقيبة يقدرون قيمة أعمالهم الفنية، لأن شعرهم أصيل ويعبر عن المشاعر والفضيلة والفروسية. ولم يكن المغنون يطلبون أجراً مقابل أدائهم. وكانوا يظهرون على الجمهور متأنقين. وكانوا يغنون للنساء باحترام كما لو كانوا يغنون لسلطان من السلاطين».⁽⁶⁰⁾

إن دراسة السياقات الثقافية والاجتماعية لعصر الحقيبة تشير بوضوح إلى أن الوضع الاجتماعي لفنانها وشعرائها وصورتهم ووضعهم في المجتمع قد تغيرت بطرق إيجابية. وتشير علامة الثقة تلك التي منحها المجتمع لشعراء الحقيبة بالسماح لهم بامتداح الجمال في أشعارهم، تشير بوضوح إلى أن المجتمع

يحمل الكثير من الاحترام والتقدير لهؤلاء الشعراء ولفهمهم؛ والذي تقبله كأداة للتغيير والإصلاح الاجتماعي. وأن المجتمع احتفى بأغانيهم مما أتاح الفرصة للتعبير عما كان ممنوعاً في الحياة العادية. باختصار فقد خضع المجتمع في أمدردان لتغيير جوهرى في موقفه تجاه الغناء كمهنة. وترك لقب (الصياع) الذي كان يصم به الفنانين وراءه. واحتضن هذا المجتمع الذي شغف بأغاني الحقيقة فنانها وأمطهرم بالثناء والمديح. لقد خلقت هذه الأغاني واقعا جديدا للشاعر والمغني والمؤدي منذ ذلك العصر وحتى الآن. ومازالت هذه الأغاني عزيزة على الذوق السوداني تقام لها المنتديات الراقبة؛ ويعاد تقديمها مرارا وتكرارا بأشكال وتوزيعات موسيقية جديدة. والآن وبعد مرور ما يقارب القرن على فترة الحقيقة أصبحت أمدردان هي العاصمة الوطنية والروحية للسودانيين. فهي المدينة التي انصهرت فيها كل إثنيات السودان بثقافتهم المختلفة، وخلقت بدورها ثقافتها الخاصة. وهي المدينة التي ماتت في معركة كرري 1898 وعادت للحياة مرة أخرى، وكافحت لتبقى على قيد الحياة. وهي المدينة التي خلقت وطورت تقاليد (بيت اللعبة)، وكانت مسرحاً لأداء أغاني الحقيقة. كان معظم شعراء ومبدعي الحقيقة يعيشون في أمدردان. وكانت بالنسبة لهم هي الوطن. وقد كتب هؤلاء عن أمدردان غالباً، وعبروا عن تقديرهم لهذه المدينة. وكانوا في كثير من الأحيان يختزلون الوطن في هذه المدينة، ويعبرون عن توقهم إليها عندما يرحلون عنها لفترة من الزمن. وعادةً ما ارتبط هذا التوق برمزياتها كعاصمة وطنية للسودانيين ارتبطت بتراثهم وفخرهم وتاريخهم. وحتى أوائل العشرينات من القرن الماضي، كانت قلة قليلة من النساء في شمال السودان قد حصلن على فرصة في التعليم. وبالتالي، لم تتمكن النساء من المشاركة في الكثير من الأنشطة التي نتجت عن الحراك الثقافي والاجتماعي الذي كان أخذاً في التصاعد في البلاد أوائل العشرينات. وأعادت التقاليد النساء عن الانخراط في مجتمعهن.⁽⁶¹⁾ وقد بدأ المتعلمون السودانيون لاحقاً في الانتباه للفجوة الثقافية المتسعة بين الجنسين؛ حيث كان عالم الرجال المتعلمين يتغير نتيجة للتحديات الثقافية في المدارس والمكاتب والسينما وصفحات المجلات والكتب والمطبوعات. في حين لم يكن أي من ذلك لم يكن متاحاً للنساء.⁽⁶²⁾ وبدأ المتعلمون السودانيون بالدعوة لتعليم المرأة. حيث عكست دعواتهم الإصلاحية هذه طموحهم لجعل المرأة السودانية جزءاً من الحداثة التي كانوا يتطلعون إليها. لكن في الوقت نفسه، ظلوا يشجعون النساء باستمرار على الحفاظ على أخلاقهن ومواصلة لعب أدوارهن كزوجات وأمّهات صالحات.

نتيجة لهذا التنوير بدأت الدعوة لتعليم المرأة تثار في الكثير من المناسبات والصحف والمجلات. ومع ذلك كان الخلاف في وجهات النظر مشهوداً حول هذا الموضوع. كان معارضوه هم المحافظون الذين كانوا يخشون أن التعليم سوف يفسد النساء إلى ما هو أبعد من التدارك. بينما نظر المناصرون لتعليم المرأة إلى المرأة على أنها إمكانات قومية تنتظر أن يُستثمر فيها بعناية من أجل أمة حديثة.⁽⁶³⁾ وبالنسبة لهم كانت المرأة السودانية (أيقونة). وعلى العكس من التقليديين، لم ير هؤلاء أي تناقض بين تعليم النساء والتمسك بمجتمع فاضل. لقد لخصت (هيثر شاركي) التي كتبت عن القومية والثقافة في عهد الحكم البريطاني في السودان وجهات نظرهم بشكل مفيد فكتبت: «كان المتعلمون يريدون أن يكون تاريخ أمتهم قديماً وبالتالي موقراً ومهيباً ومبرراً بشكل واضح. في نفس الوقت، أرادوا أن يبدو مجتمع أمتهم حديثاً، وقالوا: إنه تقدمي، يتغير إلى الأفضل وأنه معاصر».⁽⁶⁴⁾

لقد شارك شعراء الحقيبية في مرحلة لاحقة في الدعوة إلى تعليم المرأة مثلما طالب بذلك المتعلمون. واتفقوا على أن تعليم المرأة هو الطريق إلى أمة متناغمة ومزدهرة في المستقبل. وحيث كان الإصلاحيون ينادون بهذه الدعوات في مقالات الصحف والتي تقرأها النُخب؛ اتخذ شعراء الحقيبية موقفاً آخر في توظيف الأغاني والتي كانت تغنى في الأماكن العامة، وحتى في مناسبات الزواج في بيوت اللعبة لهذه الدعوة الجديدة: (تعليم المرأة). ويجب أن نتذكر أيضاً أنه حتى في بيوت اللعبة لم يكن مسموحاً للنساء بالظهور العلني. حيث كن يعطين ظهورهن للحضور ووجوههن للجدار. وكن يصحن جزءاً من الحفل إذا دعين للرقص فقط. وحتى في رقصاتهن كن يغلقن أعينهن حتى يفرغن من رقصهن ويعدن ثانية لمواجهة الجدار. كان هؤلاء الشعراء حاملين متحمسين في رؤيتهم للمرأة في أمة المستقبل. وفي التوفيق بين التعليم والتحرير كانوا يسعون إلى (تمكين المرأة). وكانوا يريدون للمرأة أن تنخرط في التعليم كشكل من أشكال التحرر. وكانوا يعتقدون أن النساء هن من يجب أن يتقدمن وينتزعن حقهن في التعليم بأيديهن.

لقد ساهمت الخطوات السريعة التي خطاها التعليم الحديث في عقود الثلاثينات والأربعينات في تغيير نظرة المجتمع للقيود المفروضة على المرأة. وشهدت فترة الأربعينيات نشوء العديد من مدارس البنات الابتدائية في مختلف أنحاء القطر. وشهدت إنشاء أول مدرسة ثانوية للبنات في أمدرمان العاصمة الوطنية. كما شهدت التحاق أول امرأة سودانية بكلية غردون التذكارية (جامعة الخرطوم الآن). لقد تغيرت بالطبع طرق وأساليب اختيار الزوجة والمحوبة بانقضاء ذلك الزمن، بعد أن عمرت أمدرمان وازدهرت من جديد. وبينما لاحت تباشير الاستقلال في خمسينات القرن الماضي، كانت المرأة السودانية قد خرجت للمشاركة في الحياة العامة. فساهمت في شتى الوظائف واقتحمت العديد من المجالات. ولم تعد أبداً إلى جلسة (السبابة) إلا في خيال شاعر أو غزل حبيب ما زال يناجها بمقاطع خالدة من نصوص أغاني الحقيبية.

الهوامش:

- (1) Dundes, Alan (edt), The Study of Folklore, New Jersey, Prentice-Hall, Inc,1965, P278
- (2) عمار محمد النهار، التراث الثقافي غير المادي وآلية فهم اليونسكو2003م من اجل تحقيق تنمية مستدامة، مجلة دراسات تاريخية، العدد 137، يوليو 2018م، الصفحات (399-428)، ص 414
- (3) Bascom, William, 1965, 'Four Functions of Folklore' in: Dundes, Alan (ed.), The Study of Folklore, New Jersey, Prentice-Hall, Inc, P277
- (4) Wang, Betty, 'Folklore as Regulators of Politics' in: Dundes, Alan (ed.), The Study of Folklore, New Jersey, Prentice-Hall, Inc, 1965, P 308
- (5) التيجاني عامر، أمدرمان، أمدرمان: مركز محمد عمر بشير، 2012، ص 13
- (6) سليمان كشة، سوق الذكريات، أمدرمان: شركة الطبع والنشر 1963، ص10
- (7) أحمد أحمد سيد احمد، مدينة الخرطوم تحت الحكم المصري (18821-1885)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 2005، ص155
- (8) **الدلوكة والنحاس**: الدلوكة هي أداة إيقاعية مصنوعة من جسم أسطواني من الفخار له نهايتين دائريتين غير متساويتين واحدة منهما أكبر من الأخرى وتكون مغطاة بقطعة من جلد الماعز. ولها أيضا فتحات إضافية على جوانبها لتضخيم الصوت. ويصاحب النقر على الدلوكة في معظم الأحوال بالنقر على طبل اخر صغير يسمى (الشم). والدلوكة أداة تقليدية تستخدمها النساء بشكل كبير في أداء الأغاني في حفلات الزواج وفي أغاني السيرة في كثير من أنحاء السودان حتى زمننا الراهن. أما النحاس فهو طبول ضخمة كانت من أدوات إظهار القوة والسلطة عند القبائل في السودان ويطرق في مناسبات خاصة منها إعلان الحرب.
- (9) محمد إبراهيم أبو سليم، أدوات الحكم والسلطة في السودان، الخرطوم: دار جامعة الخرطوم للنشر 1990م، ص 28
- (10) نادر احمد الشريف الحبيب، ملوك أم در، الخرطوم: شركة مطابع العملة السودانية 2012، ص6
- (11) خالد ادم ابن خياط، حول تاريخ الغناء السوداني، مقال بمجلة الإذاعة والتلفزيون، 28 مارس 1968، ص22
- (12) مقال بعنوان شريفة بت بلال، جريدة الصراحة الجديدة، 19 فبراير 1962، ص8
- (13) الفاضل احمد السنوسي، الدور الوطني لفن الغناء والموسيقى في السودان، أمدرمان: مركز عبد الكريم ميرغني الثقافي، 2014م، ص86
- (14) بقيع البدوي، الطاقة: التشكيل في أعمال الإبرة في أمدرمان، الخرطوم: مطبوعات معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية 2008، ص39-40

- (15) نفس المرجع، ص 46
- (16) معاوية حسن يس، من تاريخ الغناء والموسيقى في السودان منذ أقدم العصور وحتى 1940م، أمدرمان: مركز عبد الكريم ميرغني الثقافي، 2005، ص 64
- (17) عصمت حسن زلفو، معركة كبرى، تحليل عسكري لمعركة أمدرمان، الخرطوم: مطابع التوحيد، 1995، ص 546-545
- (18) نفس المرجع، ص 548
- (19) نفسه، ص 551-550
- (20) ثيوبولد (أ. ب.)، المهديّة (تاريخ السودان الإنجليزي المصري 1881-1898م)، ترجمة محمد المصطفى حسن بد الكريم، أمدرمان: مركز عبد الكريم ميرغني الثقافي 2010م، ص 345
- (21) Morehead, Alan, The White Nile, London, Penguin Books 1973, P 65
- (22) سليمان كشة، مرجع سابق، ص 133
- (23) حسن نجيلة، ملامح من المجتمع السوداني، الخرطوم: دار عزة للطباعة والنشر 2005، ص 261
- (24) سليمان كشة، مرجع سابق، ص 95
- (25) حمام الدخان: يتعارف عليه في السودان باسم (الدُّخَان) فقط. وهو عادة سودانية قديمة ومتأصلة تمارسها النساء على وجه الخصوص في شمال ووسط السودان بشكل يومي وهو عادة حصرية للمتزوجات، حيث تبدأ العروس في ممارستها بعد تحديد موعد العرس كنوع من الاستعداد لحياتها الزوجية المقبلة. وحمام الدخان هو عبارة عن تعريض الجسم للدخان المتصاعد من حرق أعواد عطرية معينة بعد مسحه بالزيوت. والغرض منه هو توحيد لون الجسم وترطيبه وتعطيره إضافة الى انه يعمل كما تعمل حمامات الساونا في الحصول على الاسترخاء الجسدي والذهني.
- (26) مقابلة مع السيدة حواء جاه الرسول محمد الطائف، بمنزلها في بحي الضباط في أمدرمان، 2011، مودعة بأرشيف الفولكلور، معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية، جامعة الخرطوم، شريط رقم 4508.
- (27) حسن نجيلة، مرجع سابق، ص 35
- (28) المديح النبوي: هو قصائد مغناة في مدح الرسول (ص)، ظهرت تقاليد فن المديح النبوي في السودان منذ عهد دولة الفونج في سنار (1405-1821) في سياق عربية وإسلامية هذه الدولة وازدهر بانتشار الطرق الصوفية خلال هذه الفترة. وقد قلد شعراؤه الأساليب والتقنيات التي استعملها الشعراء الإسلاميون القدامى من الأساليب البلاغية كالجناس والطباق والاقْتباس من السيرة النبوية وقصص الصحابة ومن تاريخ الإسلام ومن قصص القران الكريم. ولعب المديح النبوي في فترة الحكم التركي المصري دورا هاما في مجابهة النظام وفي التعليق على الواقع السياسي والاجتماعي. وشهدت فترة الدولة المهديّة انتعاش هذا الفن.

- (29) **الدوبيت**: وهو شعر ريفي مغنى يتكون عادة من أربعة أبيات يعتقد انه دخل الى السودان مع الهجرات العربية وكان شائعاً بكثرة بين القبائل البدوية في وسط السودان وأصبح مع بداية القرن العشرين واحداً من أهم أنواع الشعر الشفوي في أمدردمان.
- (30) حليم اليازجي، **السودان والحركة الفكرية**، بيروت: دار الثقافة 1985، ص356
- (31) **الرق**: بكسر الراء وتسكين القاف، وهو آلة تقليدية إيقاعية تتكون من إطار خشبي مع حلقات معدنية مثبتة عليه وغطاء جلدي على أحد جوانبه قابل للنقر عليه ويستخدم لحفظ الإيقاع.
- (32) قرشي محمد حسن، **مع شعراء المديح النبوي**، ج2، الخرطوم: مطبوعات وزارة الثقافة 1974، ص34-35
- (33) نادر احمد الشريف الحبيب، مرجع سابق، ص5
- (34) أحمد أحمد سيد احمد، مرجع سابق، ص295
- (35) مقابلة مع بروفيسور محمد سيف ياسين، بمكتبه بكلية الموسيقى والدراما، شعبة الموسيقى السودانية في جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا بالخرطوم، 2011م، مودعة بأرشيف الفولكلور، معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية، جامعة الخرطوم، شريط رقم 4517.
- (36) مقابلة مع السيد إدريس البنا بمنزله في الخرطوم بحري، 2011م، مودعة بأرشيف الفولكلور، معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية، جامعة الخرطوم، شريط رقم 4510.
- (37) مقابلة مع السيد عوض بابكر بمباني الإذاعة السودانية في أمدردمان، 2012م، مودعة بأرشيف الفولكلور، معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية، جامعة الخرطوم، شريط رقم 4524.
- (38) حسن نجيلة، مرجع سابق، ص 54-55
- (39) الطيب الرضي، **المجموعة الكاملة للشاعر ود الرضي**، الخرطوم: دار عزة 2013، ص255
- (40) **معنى الابيات**: ما أجمل منظرهن وهن جالسات في السباتة. أخروني بقدمهن فأهلا بهن وسهلا فهن الغاليات كحيلات الأعين.
- (41) **معنى الابيات**: جاءت الفتيات يتهادين كأنهن بدور تختال في أنوارها وقد أسفرت عن وجهها (ذلك إن البنات كن يخفين وجوههن بثيابهن في العادة)، كن هادئات متوشحات بالسكينة والفضيلة. إن منظرهن وهن داخلات الى مكان الحفل لمما يصعب على الشاعر وصفه وعلى الرسام رسمه. وعن نفسه يقول الشاعر لم يستطيع خيالي أن يحيط بجمالهن فكلما أرسلته لوصفهن يرجع وهو عاجز. لكنني أستطيع أن أصفهن بأنهن في جلستهن على السباتة يشبهن مجموعة من الغزلان تجمعت وسط الشجيرات أو قطيع من الإوز والحمام يتهادى على صفحة مياه النيل.

(42) معني الابيات: يشير الشاعر الى جلسة الفتيات في السبابة بأدب وكياسة وقد أشرق جمالهن حتى احتجب القمر خجلا من نورهن، وملكن قلوب الحاضرين حتى إنهن سلبن قلب الشاعر فأخذنه معهن الى داخل خبائهن والخباء: هو بيت من شعر أو وبر أو صوف يكون على عمودين أو ثلاثة وربما قصد به الشاعر منازلهن أو مخادعهن.

(43) ميرغني عبد القادر ابن عوف، **أمدرمان عبر الزمان (1885-1956م)**، أمدرمان: مركز عبد الكريم ميرغني الثقافي 2005م، ص25

(44) مقابلة مع السيد على مصطفى الملقب بالدكشنى بمباني اتحاد فن الغناء الشعبي بأم درمان، 2012م، مودعة بأرشيف الفولكلور، معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية، جامعة الخرطوم، شريط رقم 4513

(45) محمد احمد عبد القادر، **شيء من الفن**، مقال بجريدة الثورة، 26 أغسطس 1964، ص7

(46) مقابلة مع بروفييسور محمد سيف ياسين، مرجع سابق

(47) نفس المرجع.

(48) مقابلة مع السيد محمد الحسن الجقر، بمنزله بحي ود البنا في أمدرمان، 2011م، مودعة بأرشيف الفولكلور، معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية، جامعة الخرطوم، شريط رقم 4518.

(49) عبد الله الطيب، **المُرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها**، الجزء3، الخرطوم: دار جامعة الخرطوم للطباعة والنشر 1992، ص910

(50) مقابلة مع السيد عوض بابكر، مرجع سابق.

(51) نفس المرجع.

(52) **المجارة**: تعنى المجارة أن يكتب شاعر قصيدة غنائية استجابة أو إعجابا بقصيدة أغنية كتبها شاعر قبله الشيء الذي كان ينتج عنه إبداع أغنيتين بنصين شعريين مختلفين يتشاركان نفس القوافي والألحان. لقد عبرت هذه القصائد عن زخم المناخ الفني وروح المنافسة بين شعراء تلك الفترة كما هدفت الى الكشف عن أهمية النص الشعري ومعناه وجودته.

(53) **معنى الابيات**: يشبه الشاعر الشعر كأنه بضاعة حان أوانها وراجت فكثر طالبيها ويطلب من قريحته أن تعينه ليساهم بدوره في هذا السوق الرائج فيظهر أغلي ما عنده من المعاني المكونة ولا يتأخر في ذلك ولا يتردد فالزمان قد جاد بأيامه الجميلة التي أنارت ظلمة الجاهل وزادت خبرة العالم فحق للشاعر فيها أن يشعر.

(54) محمد الحسن الجقر، **من روائع حقيبة أمدرمان**، الخرطوم: دار عزة للطباعة والنشر 2005، ص30

(55) مقابلة مع السيد حسين خوجلي، بمباني قناة أمدرمان الفضائية في الخرطوم، 2012م، مودعة بأرشيف الفولكلور، معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية، جامعة الخرطوم، شريط رقم 4522.

- (56) القنجة: ثوب تقليدي من القطن المنسوج يدويا كانت ترتديه النساء في أمدرمان في عصر الدولة المهديّة.
- (57) مقابلة مع السيد محمد الحسن الجقر، مرجع سابق.
- (58) صلاح الدين المليك، فصول في النقد والأدب، الخرطوم: مطبعة التمدن 1978م، ص10
- (59) مقابلة مع السيد حسين خوجلي، مرجع سابق
- (60) خضر حمد، مذكرات خضر حمد: الحركة الوطنية السودانية (الاستقلال وما بعده)، الخرطوم: مطبعة صوت الخليج 1980م، ص58
- (61) بقمع البدوي، مرجع سابق، ص 53
- (62) Sharkey, Heather, living With Colonialism: Nationalism and Culture in the Anglo-Egyptian Sudan, California, University of California Press 2003, P 130.
- (63) عبد المجيد عابدين، تاريخ الثقافة العربية في السودان، بيروت: دار الثقافة 1967م، ص 166-167
- (64) Sharkey, Op. Cit, p 129