مجلة العلوم الإنسانية
SUST Journal of Humanities
Available at:
http://scientific-journal.sustech.edu/

مسارات المسرح فى السودان
التأثير و التأثر

لؤى حامد محمد الحاج حامد والقاسم قور حامد
جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا – كلية الموسيقى والدراما – E.M: loayhamid87@gmail.com

مستخلص :

يتناول الدارس قضية المسرح السودانى منذ البدايات وحتى تطوره الحالى ، حيث يرى الدارس أن المسرح السودانى ظل متأثر بمحيطه العام السياسى والإجتماعى والثقافى ، ومن ثم متأثراً بمحيطه الأقليمى العالمى والعربى ولم يكن هو أبداً بذاته المعرفى والسسيولوجى ، ودائما ماتتكرر الأسباب نفسها لوجوده بدواعى الأسباب الثقافية التى ولجت مع المستعمر، حيث ظهرت هذه الممارسات المسرحية مع دخول المستعمر، ومصر المدخل التاريخى والجغرافى للثقافة فى السودان، حيث لم يكن عمق السودان الأفريقى ظاهراً لافى الشكل ولافى المضمون ، وذلك لأن تلك الظواهر كانت محدودة وتمثل جزء من حياة الناس وعلاقاتها الروحية بالطبيعة ولكنه شكل المادة التى كان يمكن لها أن تنمو وتتطور، ولم يكن هناك اى إسناد او ظاهرة محلية تشكلت كبذرة ، بل ظهر المسرح فجاة بشكله الإحترافى فى ممارسات الجاليات الأجنبية، بالرغم من الدعوات والتيارات الفكرية الباكرة واللاحقة التى حاولت تاصيله ووجوده ككيان معبر عن الهوية السودانية ، إلا أنها ظلت محدودة ولم تنطلق من بدايات بديهية . ويرى الدارس أن المسرح السودانى اخذ فى التطور بذات السمات التى عرف بها محبوساً فى النظريات والمذاهب الغربية كوسيلة للبحث عن خصوصية ، ولكن بفلسفة غربية ، ويحاول الدارس من خلال هذه الورقة تحليل وتشريح تلك الحقب السياسية والإجتماعية التى شكلت الأسباب المباشرة لظهور المسرح السودانى وتتطوره لشكله الحالى ، ويامل الدارس الوصول لنتائج تعزز بعض المجهودات السابقة التى إستندت لأسس معرفية وفكرية ، جمالية وأكادمية ، لأجل مسرح سودانى معبرعن الهوية .

Abstract:

The researcher approach sudanes theater issue from the beginning until its current development. He considers sundaes theater has been preferable to it is political social culture's circumference. There after (regional - international Arabic circuit and it is not with knowledge and the sociology selfsame. Ever the reason repeated itself because it forms by cultural reasons which enter with colonize. where these practices appeared during colonize entering Egypt consider the historical cultural geography entrance to Sudan whereas Africanism depth not seminally in found and content because that phenomena's limited and consider as part of people life and it is spiritually relation with natural element. Which can but it forms developed and growth or phonomenois formed as spawn but Sudanese theater appeared suddenly with its professional form throw the

foreign communities practices in spite of earlier and suffix currents which attempted to origin and found it as entity express about Sudanese identity unless it be limited not yet tripping from truism starts. The researcher considers Sudanese theater take-in development by the Sam characteristic's which knew about in western theories and creeds as channel to search about specialty however by western philosophy the researcher attempt paper analyses and autopsy that political and social period which formed direct reason lead to appear Sudanese theater and its development in current form. The researcher hopes to reach to results reinforce some previous ingredients which based on cognitive intellectual aesthetics and academic basics for Sudanese theater express about Identity.

الكلمات المفتاحية : المسرح السوداانى – Sudanese theater ، التأصيل The rooting و الحداثة The modernity

اهمية الدراسة :

تاتى أهمية الدراسة فى محاولات البحث عن مسرح سودانى بالتحليل والتفكير فى التاريخ الذى شكل بدايات المسرح فى السودان إلى حاضره ، لمحاولة تشخيص المشكلة التى حالت دون تتطور ومواكبة المسرح السودانى للشعور القومى والشعبى.

مشكلة الدراسة:

المسرح السودانى ليس من المكونات الرسمية والشعبية للثقافة السودانية

أهداف الدراسة:

1/ المسرح السودانى كقيمة ثقافية معبرة عن الوجدان السودانى

2/ مسرح سودانى يواجه نظيره الإقليمى والعالمى بثقله المحلى السسيولوجى

3/ تتطوير الظواهر الشعبية الفنية لرفد المسرح العالمى بالجديد

أسئلة الدراسة:

1/ ماهو المسرح السودانى ؟

2/ هل فن المسرح من صفات الفنون الشعبية والقومية السودانية؟

3/ الحداثة فى المسرح السودانى تجديد لماهو قديم أم تأصيل ام تجريب ؟

فروض الدراسة:

1/ المسرح فى السودان ليس هو المسرح السودانى

2/ المسرح فى السودان مظهر من مظاهر الثقافة العصرية

3/ المسرح السودانى مرتبط بالظرف السياسى والإجتماعى (الإرادة الأخرى)

4/ الشعر الشعبى واحدة من مكونات المسرحية السودانية

حدود الدراسة :

1/ الزمانية : 1905م ـ 1980م

2/ المكانية : السودان

3/ الموضوعية : تشمل الدراسة كل الممارسات المسرحية منذ فجر ظهورها وحتى بلوغها مرحلة الإحتراف بظهور المعهد العالى للموسقى واامسرح سابقاً كلية الموسيقى والدراما حالياً

أدوات الدراسة:

التحليل وإستخلاص الروافد من المراجع والشبكة العنكبوتية

المفاهيم والمصلحات :

1/ الإرادة الأخرى : يقصد بها الدارس الدواعى الثقافية الإجتماعية والسياسية التى فرضت على المسرح فى السودان شكله ومضمونه ، وكانت سبباً مباشراً فى وجوده

2/ عمق السودان الأفريقى: يقصد به التكوين الأفريقى الجغرافى للسودان

3/ السسيولوجيا: علم الإجتماع الذى يدرس المجتمعات والقوانين التى تحكم تطوره وتغيره

4/ الأنثربولجيا : علم دراسة البشر وسلوك الإنسان والمجتمعات الماضية والحاضرة ، وعلم الإنسان الإجتماعى والثقافى .

منهج الدراسة:

يستخدم الدارس المنهج الوصفى التحليلى لأنه يتناسب مع طريقة إستقراء التاريخ الوضعى ومحاولات تقصى الحقائق ، ثم المنهج التاريخى لأنه يعنى بدراسة الماضى

صعوبات الدراسة:

واجه الدارس صعوبة توفر المراجع التى تناولت شأن المسرح السودانى ، ولاحظ أن أغلب المراجع الموجودة تستقى مادتها من مراجع محددة، ولعل ذلك يعود لأن حركة التوثيق بدأت متأخرة ، وأن الإهتمام بها بدأ يتعاظم ، ولذلك سلك الدارس طريقة التحليل والتشريح والإستنباط فى أغلب تفاصيل الدراسة ، ويحاول بذلك التدليل على نتائجه التى توصل إليها

دراسات سابقة :

1/ مسرح المشاركة والتغيير الإجتماعى ، إعداد الدارس محى الدين خليفة الحاج ، إشراف الدكتور شمس الدين يونس نجم الدين ، مايو2014م

تناولت الدراسة مسرح المشاركة ودوره فى إحداث عمليات التغيير الإجتماعى بالإستناد إلى مفاهيم تطور الدراما و المسرح فى تجارب مابعد الدراما ومابعد مسرح الحداثة والتى تتم تحت شروط غير أرسطية ، وإستندت إلى نظريات مستحدثة مثل (بريخت / العبث / مسرح المقهورين الخ ..) ويفترض الدارس انها شكلت تحولات وإتجاهات جديدة وفق الحراك الإجتماعى السياسى الذى أوجب توظيف المسرح ومشاركته فى بلورة الثقافة الجديدة ، وإفترض ان مسرح المشاركة فى السودان اداءة من ادوات التغيير الإجتماعى يقوم على منهج عمل متكامل مورس فى السودان ضمن صيغ وتجارب مختلفة وتوصل الدارس إلى ان كل المرتكزات الفكرية والفلسفية لمسرح المشاركة بتجاربه وتياراته المختلفة فى السودان إستند على تعاليم بريشت واوغستو بوال وبول فرايرى لصنع التغير المجتمعى يتحويل المسرح لأداءة توعية فاعلة وتلامس الواقع اليومى وبذا سماه مسرح المشاركة وإعتبره منهج عمل مسرحى متكامل فى معالجة المشكلات الإجتماعية بشكل فعال ومبتكر ، وان مسرح الشارع فى السودان يتقاسم المشاركة مع المسرح التنموى والتفاعلى فى إحداث االتغيير وفى النهاية إعتبر مسرح المشاركة هو الصيغة الأم التى انبثقت منه كل التجارب المسرحية مع مراعاة الخصوصيات الثقافية والإجتماعية والنفسية ، إنتهى.

يرى الدارس ان الباحث اعلاه توغل قى قراءة التجارب المسرحية الحديثة فى السودان وفق قراءة الظروف المستحدثة التى تفرض على المسرح وجوده إعترافاً منه بقوة أثر البيئة المحيطة التى تفرض وظيفة المسرح داخل المجتمعات المتحولة

والمتعددة ثقافياً ، وهنا يتقاطع مع مقاصد هذه الورقة العلمية التى تبحث فى اسباب وجود المسرح بشكله الحالى مع حساسية وظيفته الإجتماعية فى مابين قضية الذات والأخر ، والتى لم تكن من مقاصد دراسة الباحث أعلاه بقدر ما كان يبحث فى تكوينات المسرح الحديث بإتجاهاته الحديثة فى السودان ومدى وظيفته الفاعلة إجتماعياً ، مع إغفاله لدراسة حركة المسرح التاريخية فى السودان ، وكيف كان المنشا يتحكم فى تطور الأسباب المعوقة لإنتاج مسرح سودانى معبر عن الهوية ؟

2/ الأصول الفكرية للإخراج المسرحى فى السودان فى االفترة مابين 1969م – 1979م ، إعداد الدارس هاشم البدوى منصور ، إشراف البروفيسر عثمان جمال الدين ، يونيو2017م .

سعى الدراس لإستقصاء الأبعاد الفكرية التى يقوم عليها العمل الفنى عموماً والمسرحى خصوصاً ، لاسيما الإخراج المسرحى ، عبر التاريخ الفنى ، وحصرها فى ثلاثة مرتكزات تتمثل فى الفكر الدينى والفكر الفلسفى ، والفكر العلمى ، وهدف بدراسته هذه إلى المؤثرات الفكرية فى الإخراج والمخرجين ، ومدى تاثير المخرجين بالفكر الدينى والسيايسى والثقافى فى السودان ، وإفترض ان هناك غياب فكرى للرؤية النابعة من خصوصية الوجود التاريخى والثقافى والإجتماعى ، تغلب على العرض المسرحى ، ومدى تاثر المخرجين بالنظريات الغربية دون نقدها، مما أعاق نمو مسرح ذا خصوصية . وتوصل الى ان الفكر الدينى المتمثل فى الدين الإسلامى هو الغالب بإعتباره دين الغالبية العظمى وهو كفكر يمثل المرجعية الأساسية لكل القيم الثقافية والإجتماعية والإقتصادية ، وبعد دخول المستعمر إنفتح السودانيين على العالم ، وتلقوا العلوم والمعرفة الحديثة ، واخذوا يطبقونها على القوالب الإجتماعية والثقافية و الإجتماعية ، والنصوص مغرقة فى عكس كل ماهو دخيل وفق المرجعية الدينية ، والفكر العلمى والفلسفى لايظهر فى العرض او النص و إنما يظهر فى إتباع تقاليد المنهج الأكاديمية ، انتهى .

يرى الدارس ان الباحث يستدرك مدى قيمة الفكر الذى يكون خلف التعبير الفنى على مستوى الشكل ، والذى هو باى حال لايبرأ من تسببه فى بلورة الفكر الثقافى والدينى ، ويتفق مع مقاصد الورقة العلمية هذه ، ان المحيط الذى كون هذا الفكر هو الدافع لإنتاج العمل المسرحى وفق إجندة المخرج الثقافية ، والتى هى نتاج لتراكمات الوعى الإجتماعى للشخصية الفنية ومواجهتها بالضرورة للمهدد للنسيج الإجتماعى ، ويرى الدارس ان الفكر الفنى هو مكتسب ولم يتدرج من بديهيات أنتجت الظواهر الفنية الشعبية وإنما وفدعليها بقالب فلسفى غربى، وشكل عامل من أحد عوامل الإرادة الأخرى، وأحد المعوقات الشاخصة فى تكوين مسرح سودانى ، ويعتبر الدراس أن الفكر الدينى سوى سلباً او ايجاباً بخصوصيته هو احد المكونات للإرادة الأخرى ولا يجب أن ينظر له كمنظومة متحوصلة تشكل المبادىء الاساسية لمفهوم التعبير، ولكن النظر له يكون كفلسفة إجتماعية وطريقة حياة ، وبذا يرى االدارس على الفكر ان يتجرد من قوامته الفلسفية الغربية حتى يتوازى مع الظواهر الشعبية المحلية وفق معطياتها وظروف إنتاجها . وإن الفكر منذ ظهور المسرح فى السودان كان متوافقاً مع نموه كظاهره إلى يومنا هذا، ولم يشكل وجود إستراتيجى مغاير على مستوى الإنتماء .

مقدمة :

يقدم الدارس فى هذه الورقة قراءة فى المسرح السودانى، ومسيرته من بدايات القرن العشرين وحتى الثمنينات منه ، يحاول بذلك، البحث فى جسم المسرح السودانى ، حيث يميل الدارس إلى تقسيم نشأت ومسيرة المسرح السودانى إلى مراحل ، كل مرحلة عبرت عن محيطها المعرفى الثقافى و السياسى(مضموناً وجوهراً وفكراً وشكلاً) ، فقد نشأ تحت ظل (سياسى، ثقافى،إجتماعى،عربى) ((وهذا الوافد الجديد تعهده الوجدان العربى أولاً ثم السودانى فيما بعد بالرعاية والإهتمام حتى شب عن الطوق، كفن ذى أصول وتقاليد)) (سعد يوسف ، عثمان على الفكى – الحركة المسرحية فى السودان –11) ، وهذه البداية

حتمت عليه مسيرة طوبلة من حياة الظل تحت الوطاة السياسية والإجتماعية (الإثنية) لم يستطع التحلل منها، ويكون فن مسرحياً خالصاً ، لأنه ظل دائماً أداة من أدوات الإرادة الأخرى (دولة المدينة الحديثة العهد) وأطرافها التعدد الثقافى ، ((وما كان الإهتمام به إلا لأنه أصبح من العناوين البارزة لثقافات الأمم ومن أكثر المؤشرات لنمو وتطور الأمم حضارياً)) سعديوسف ـ عثمان على الفكى ـ المرجع السابق – 11).

ويرى الدارس أن هذه المشكلة صاحبت هذه المسيرة المسرحية فى السودان إلى قرن كامل من التكوين والنشأة، حتى أصبحت معوق من معوقات النمو والتطور، حتى الأكاديمية التى ظهرت فى الستينات من القرن العشرين (معهد الموسقى والمسرح) كانت مرحلة من هذه المراحل لأن الأسباب الموازية ذاتها كانت أيضاً فى تتطور، حيث كانت الحاجة الملحة لوجود هذا الفن بفاعلية ليخدم قضية الهوية والذات، فكانت النظرة أكاديمية متقمصة الفكر الوافد بتطوراته ((لأننا نرى الدراما الشعبية لأول وهلة ، ولأننا نبحث عنها بمعايير مسرح أرسطو)) (عثمان جعفر النصيرى ـ المسرح فى السودان 1905م ـ 1915م ـ 4) ، وبما أن المحيط العام ساهم فى تكوين المسرح فى السودان ، كما يظن الدارس، فإن التحولات السياسة والإجتماعية منذ العشرينات، صحبتها شعارات ونداءت وبواعث متفرقة عبرت عنها ، ولذا يلاحظ الدارس ثمة مراحل فى تارخ السودان السياسى والإجتماعى أثرت فى مسيرة المسرح ، وشكلت مبدأ السببية الذى دائماً مايفرض على المسرح فى السودان حضوره ، وهو مفهوم متمحور حول وجود المسرح لأجل الإرادة الأخرى ، وهو الظل الدائم، ومهد للتعبير والثورة على التحولات الأخرى ، ولم يكن نفسه أبداً.

ويحاول الدارس قراءة هذه الدوافع والأسباب وفق تلك الظروف التى صاحبت مسيرة المسرح فى السودان وشكلت وجوده ، كى يساعد فى تشخيص المشكلة التى قطعت الطريق لنمو ما يعرف بالفن المسرحى السودانى ، والمسرح فى السودان بدا كظاهرة ، وتدرج فى صياغه كظاهرة إلى يومنا هذا ، وما هم التأصيل والسودنة الباكرة والحاضرة إلا قلق ومحاولات لتوطينه، كما دعا عربياً توفيق الحكيم إلى قالب مسرحى يستمد مشروعيته من الفنون المحلية والشعبية ، ورفع يوسف إدريس شعار نحو مسرح مصرى ،

قسم الدارس تاريخ المسرح إلى ستة مراحل سياسية وإجتماعية وفق مفهوم فاعلية النشاط المسرحى و إستمراره وتأثيره على المدى الزمنى ، ونقراه كالأتى :

1/ مرحلة الإستعمار الإنجليزى ـ التركى (الجاليات) 1905م– 1915م

2/ مرحلة النضال (حركات التحرر الوطنى) 1915م – 1925م

3/ / مرحلة التأثير الفنى 1930م – 1940م

4/ مرحلة التعليم 1940م – 1956م

5/ مرحلة الإستقلال 1956م – 1968م

6/ مرحلة الأكاديمية 1969م – 1990م

1/ مرحلة الإستعمار: (الإنجليزى والتركى)

أشارت المراجع لوجودعرض مسرحى للجيش الإنجليزى بدعوى إستعراض وتمجيد البطولات التى خاضها فى معركة كررى ضد جيش الخليفة عبدالله التعايشى ((فقدم الجيش الإتجليزى عام 1889م وأمام جمع غفير عرض سمى بالتاتو ، وهو لمعركة كررى بالذخيرة المنخفضة من وجهة النظر التى تعرض إنتصارهم فى المعركة)) د.عثمان جمال الدين – 2004م ـ 13)

. ويرى الدارس أنها رؤية دعائية إعلامية من أجل تعزيز قوة الجيش الإنجليزى . وساهم المسرح فى رفع شعار الجنود الإنجليز ، ولم يكن هناك قبله مذكور فى المراجع السودانية سوى عرض مسرحى عام 1881م فى مدرسة الخرطوم طلاب سودانيون ((تقدم طالبان هما طه وحسين ومثلا ما إحتوته المقامة الحريرية الفقهية ، فكان أحدهما يمثل أبازيد السروجى والأخر الحارث بن همام ، بلهجة عربية فصحى وأصوات تمثيلية غاية الزروة فى الإتقان بإشارة الأيدى والحركات والرؤوس والفضل فى ذلك يرجع للأستاذ أحمد محمد الجداوى الأسوانى باش خواجة المدرسة)) (د.عثمان جمال الدين ـ مرجع سابق ـ 12) ، ومن الواضح أن هذا العرض طبقت فيه حركات متفق عليها بغرض إحداث تاثير، من خلال التأكد من سلامة اللغة العربية الرصينة ، والغرض كما يظن الدارس تعليمى فى المقام الأول ثم ثقافى يمثل الرؤية التعليمية الثقافية الرسمية انذاك ، ولم يكن يخالف أو يعارض السلطة الثقافية السياسية ، وورد فى المراجع ، رؤية الإنجليز للحركة الثقافية فى البداية كانت مستنيرة ولكنها تبدلت بعد عام 1924م (ثورة الخريجين) ((أن الإنجليز كانوا أبعد نظرا من المستعمرين الأتراك فسمحوا لبعض النشاط الفني والثقافي بالقيام في السودان على عكس المستعمرين الأتراك الذين كانوا هم أنفسهم غير مثقفين وبالتالي كانوا أعداء للثقافة.)) (بدرالدين حسن على ـ1977م ـ بدون رقم) ، وهذا يعنى أن ممارسة المسرح تتوافق مع سياستهم الثقافية ، وكان وراء هذا النشاط أجانب، وفدوا مع مؤسسات المستعمر المختلفة (الإنجليزى والتركى) قساوسة، معلمين وقضاة وتجار ، وشكلو جاليات مختلفة، مارست ثقافتها، ففى(31/ 7 عام 1905م) ذكرت جريدة السودان ((أن مدرسة الرسالة الكاثوليكية للبنات بأم درمان قد إحتفلت بتوزيع الجوائز بحضور كثيرين من ذوى الطالبات فألقت الطالبات خطباً ومثلن رواية أدبية وعرضن أشغالهن اليدوية على الجمهور، وختم سيادة المطران جابر الحفل بشكر الحاضرين وتمنى النجاح والتقدم للمدرسة)) (عثمان النصيرى ـ مرجع سابق ـ 13)، ويرى الدارس أن النشاط المسرحى للجاليات الأجنبية فى السودان، كانت دوافعه ثقافية وترفيهية ، لأنه مظهر مهم من مظاهر الثقافة الأجنبية ، ولم يكن بحال من الأحوال يلامس القضايا المحلية فى السودان كقضية التعليم مثلاً او الإستعمار، بل كان يعتمد على المناهج الغربية للمسرح ، وإعتبر عثمان جعفر النصيرى أن المسرح الأرسطى غريب على الشرق كله وأفريقيا، والسبب أرجعه للحملة الفرنسية التى كان تحتوى داخلها ثيمة ثقافية، وعدد الدوافع الحقيقية لإقامة العروض المسرحية فى ذلك الوقت ((والذى حدث فى بلادنا هو أن الجاليات ، الشامية والمؤسسات الأوربية الأخرى حاولت إستنبات هذا الزرع هنا، ربما بدافع الملك والرغبة فى التسرية عن النفس، وربما فى محاولة الظهور بمظهر المتحضر أمام المستعمر وبدافع دعم الاعمال الخيرية، وكل هذه وتلك أسباب شرعية تماماً ولانستطيع تجاهل أثارها الإيجابية)) (عثمان النصيرى ـ مرجع سابق ـ 4) ومن أبرز ماذكر، ما جاء ايضاً فى جريدة السودان بتاريخ 5/ إكتوبر/ 1905م ((تألفت لجنة من حضرات الخواجات (كباتو، و برتلى ، ووكفاديا ، وريستو ، و سكوتو) لجمع الإحسان من زويه بمساعدة لمنكوبى الزلزال فى كلابريا وقد جمعت اللجنة من ذوى البر مائة وعشرين جنيهاً ، ــ إلى ــ وقد عزمت جمعية التمثيل على إحياء ليلة فى الإسبوع القادم يقسم ربحها بين منكوبى كلابريا ومنكوبى الحريق فى أدرنة)) (عثمان النصيرى ـ مرجع سابق ـ 5) ويعتقد عثمان النصيرى هذه هى اول إشارة لجمعية مسرحية فى السودان وهذا الإعلان يثبت أن ((أن المسرح فى بلادنا طوال المرحلة موضوع الدراسة ، وهذه صفة لازمته طويلاً ، ظل فاقداً لقيمته المستقلة)) (عثمان النصيرى ـ المرجع السابق ـ 3) ولعل ثمة دوافع واضحة هنا لضرورة المسرح ، ولكنها لم تستهدف قوامة المسرح كمشروع إنما وسيلة لأغراض أخرى .

ورد فى كتاب حياتى ج2 ل(بابكر بدرى) إشارة لعرض مسرحى فى العام ((1903م)) (د. عثمان جمال الدين ـ مرجع سابق ـ13) ، ولم يعرف ماهوشكله وهل سار على النمط الغربى؟، أم كان عرض يستهدف فنون شعبية؟ ، ويستنتج الدراس أن دوافع العرض ، لم تكن لإغراض بقدر ما كانت حب لهذا الشكل الجديد ومظهر من مظاهر التعليم الحديث يماشى روح العصر، ويدل على ذلك ان بابكر بدرى إستن تقليداً ، بأن تشتمل إحتفالات مدرسته بإبتدار وختام العام بمسرحيات قصيرة كما ذكر د.عثمان جمال الدين فى نفس المرجع ، وهو الظاهرة الوحيدة فى تلك الأعوام يعتبرها الدارس تستهدف المسرح كقيمة .

ثم إنتقل بعد ذلك من الأسوار المغلقة إلى الأبواب المفتوحة العامة وتوسعت المشاهدة ((كان الجمهور الذى حضر الليلة الماضية جمهوراً كبير)) (عثمان النصيرى ـ مرجع سابق ـ 7) وبدا الوعى الموازى للظاهرة فى النمو، بظهور مسرح الخواجة (كوستى لويزو) اليونانى وهو أول منبر حر لإقامة الحفلات والمسرحيات ((وفي عام ١٩٠٥ نشرت جريدة السودان بتاريخ ٥ أكتوبر أن« جمعية حب التمثيل » ستقيم ليلتها الخيرية مساء الخميس التالي في قهوة الخواجة لويزو حيث يقوم أعضاؤها بتمثيل بعض المسرحيات الهزلية بالإنجليزية والعربية إلى جانب فقرات موسيقية يشملها الحفل. وفي ١٥ نوفمبر ١٩٠٩ نشرت جريدة السودان خبرا عن مسرحية عرضت باسم« :هفوات الملوك وتستمر أنباء المسرح في جريدة السودان على هذا المنوال فتذكر مسرحيات قدم أغلبها على مسرح الخواجة لويزو.)) (بدرالدين حسن على ـ 1977م _ بدون رقم) . وكانت الجالية السورية الأكثر حضوراً وفاعلية فى تقديم المزيد من العروض خلال عامى ((1911م ـ 1912م))[14] (عثمان النصيرى ـ مرجع سابق ـ8 ـ 9) وقدموا مسرحية (شارلمان) باللغتين الإنجليزية والفرنسية بمساعدة سيدتين فى جوقة الخواجة لويز (د. عثمان جمال الدين ـ مرجع سابق ـ14) وتوالت العروض حتى جاء العرض المصرى الإثنين 1912/6/10م (شارل وريتشارد، التوبة الصادقة) ، وهى رواية تهذيبية أخلاقية بقلم حضرة الأديب توفيق أفندى ويقوم بتمثيل أدوارها هو وبعض أدباء مصريين (عثمان النصيرى ـ مرجع سابق ـ 11)، وجاءت ردة الفعل قوية لهذا العرض وبشرت بميلاد أول فرقة من طلبة الكلية ، وهنا يرى الدارس إتساع فى رقعة الممارسة ، وبدأت الأهداف والأسباب أيضاً تتسع، وكسب المسرح فى السودان دماء جديدة على مستوى المشاهدين من عامة الشعب ((أن الذين شاهدوا هذه المسرحية يقطعون بأنها خلقت شغفا في نفوس طلبة الكلية للتمثيل ، جعل إدارة المدرسة تأخذ في تكوين فرقة من الطلبة وسمح للطلاب الداخليين بحضور العروض واحياناً كان يسمح للطلبة الخارجين بحضور العرض مقابل قرش صاغ للواقف وقرشين للجالس.)) (بدرالدين حسن على ـ مرجع سابق بدون رقم) ويرى الدراس أن الإهتمام واالشغف لم يخدم قضية إستقلالية المسرح بقدر ما كان تقليد لما شاهدوه فى المرحلة الأولى ثم محاولات لاحقاً للإنقلات والتمرد ، ولم تكن هناك محاولات لدراسة الفكرة وتسكينها وفق االبئة المحلية الثقافية السسيولوجية.

ويشير الدارس إلى أهم عرض مسرحى فى فترة الجاليات ، سودانى موضوعاً وشكلاً ، مسرحية (نكتوت) مؤلفها المأمور المصرى عبدالقادر مختار مأمور القطينة فى عام 1909م ((وقد كان القصد من تأليفها أن يؤدى المسرح دوره فى تغيير العادات والتقاليد، مركزة على فوائد العلم ومضار الجهل)) (د. عثمان جمال الدين ـ مرجع سابق ـ 14) ويعتقد الدارس أن هذه المسرحية كانت أول تجربة لامست وجدان المجتمع السودانى بتناولها واحدة من المواضيع المحلية وعبرت عن واحدة من مشاكل المجتمع انذاك ((نكتوت ومعناها:المال وتدور حوادثها بين صاحبة خمارة شعبية وتلميذ وتاج)) (بدرالدين حسن على ـ مرجع سابق ـ بدون رقم) ولم يخفى (إبراهيم العبادى) إمتعاضه من ظهور هذه المسرحية على يد كاتب أجنبى ، بالرغم

من إقراره بأنها ((تعكس بصدق صورة من صور المجتمع السوداني في ذلك التاريخ))(بدرحسن على ـ مرجع سابق ـ بدون رقم) . ولكنها لم تكن ذا تأثير كبير، لأن الدارس يعتقد أن الممارسة مازالت تنقصها الوعى (ثقافتها) وإلا توالت بعدها محاولات أخرى أكثر توغلا فى سبيل توطين المسرح ، ولكنها بالتاكيد كما يرى الدارس بصيص نور للمسرح فى السودان، الإقتراب من الوجدان العام للسودانيين بظهورهم على المسرح.

وجاء النشاط السابق كله متقطع ، ولم يجد إهتمام رسمى كثقافة، لأن الدولة لم تظهر إهتمام لرعاية هذه الحركات وتطويرها، وكانت هذه المبادرات خاصة، متمثلة فى الجاليات والمعلمين والقضاة ، وكما أسلف الدارس أنها أغراض بعيدة عن جوهر وماهية الفن المسرحى، وهذه المرحلة لم تجد معارضة سياسية لأنها كانت هادئة، وتمارسها مؤسسات الإستعمار الإجتماعية ويمكن أن يكون طابعها الفنى، فنى، وغير سياسى ويمثل نشاط يمكن أن يكون ترفيهى ثقافى ، ولكننا لا يمكن أن نطلق عليه صفة مسرح سودانى كما يسأل البروفيسرسعد يوسف ((هل هو مسرح سودانى؟ أم مسرح فى السودان؟)) (سعد يوسف العبيد ـ 2002م ـ 10) . ويرى الدارس أن هذا العيب فى المنشأ سببه التغول الحضارى والتمدد السياسى الغربى ، الذى بدوره قطع الطريق أمام النشأة الطبيعية للمجتمعات العربية والأفريقية ، وأوقف كل حركة تطور الفنون الشعبية ورقيها من مرحلة بدائية إلى مرحلة متقدمة، ونقل إليها كل ثيماته الثقافية ضمنياً داخل رسالة المسرح الوافدة ، ونستخلص من هذه المرحلة أن المسرح فى السودان وافد كماعرفه العالم بشكله الأرسطى او غيره وعرفه السودانيين كنشاط أجنبى بأغراض ترفيهية ودوافع الممارسة الثقافية والتعليمية ولم يكن أبداً مسرح سودانى ، ودخل المحليين فى جدل عميق مابين الذات والأخر وإستمر هذا الجدل طويلاً إلى يومنا هذا، وإنفجر هذا السؤال ضمنياً فى المرحلة التالية ممزوجاً مع مشاعر التحرر بقوة والشوق إلى الذات السياسى ، وكان المسرح أحد الوسائل، والشرارة التى أشعلت الفتيل وباينت بين مشاعر التحرر الوطنى وقوة المستعمر الذى بدأ يشعر بالخطر من ممارسة السودانيين للمسرح كما سياتى فى المرحلة التالية

2/ مرحلة النضال: (1915م – 1925م

يرى الدارس أن مرحلة النضال بداية الوعى بوظيفة المسرح ، ودواعى وجوده كوسيلة للتعبير عن الوطن ، والثورة السياسية الخفية ، وأهم مايميزها إسلوب الخطابة الذى ميز المسرحيات التاريخية (صلاح الدين الأيوبى)، وكان يحتوى داخله التمجيد والتعظيم لشخصية البطل رمز الثورة ، وإسلوب الخطابة يعزز الحس الثورى ويشعل الصدور، وإنتهاج هذا المنحى جاء مطابقاً للحس الثورى الذى بدأ يطفو على السطح ، وظهرت جماعة صديق فريد فى عام (1918م) بدرالدين حسن على ـ مرجع سابق ـ بدون رقم) بنادى الخريجين الذى تأسس فى نفس العام ، وقدموا عرض مسرحى عن تعليم المرأة ، وفى نفس الليلة قدموا عرضاً للمسرحية التأريخية صلاح الدين الأيوبى مساء الخميس 9/ 12 / 1920م ، ويصف الأستاذ حسن نجيلة هذين العرضين وعظمة رد الفعل من الحاضرين قائلاً : ((وما كاد الستار يسدل على حوادث الفصل الأول حتى دوى المكان بالتصفيق وهرعنا إلى ماوراءءالكواليس ، وشهدنا الضابط على عبد اللطيف مندمجاً فى إعداد الممثلين ، ورأينا ذلك الفتى القاضى توفيق وهبى يساعد فى إخراج المسرحية)) (بدرالدين حسن على ـ مرجع سابق ـ بدون رقم) ومن الواضح كان هناك إتحاد بين المشاهدين والخشبة فى هذا المشهد الذى وصفه حسن نجيلة ، إتفاق على مضامين خفية تصدرها المتعلمين وضباط الجيش السودانى لعب فيها المسرح دور بارز فى بعث وتأجيج الثورة داخل االنفوس ، وثورة التعليم وتطلعات الطلاب للدراسة بمصر كانت تقلق الإنجليز ذكر حسن نجيلة ((فقد بنى سداً منيعاً بين طلبة الكلية وبين التطلع إلى معاهد العلم خارج السودان وإلى مصر بالذات التى كانت قلوبهم تهفو إليها بحكم الجوار، ووحدة اللغة والدين والمشاعر ومانالته من تقدم فكرى وحضارى ،

فقد كانت بحق قبلة آمالهم)) (حسن نجيلة ـ 1980م . 37) ، ويرى الدارس أن ما كان يجمع السودانيين الدين، أكثر من الوطن الجغرافى، ولذلك كانوا يتمسكون بكل مايشغل الأمة الإسلامية ويعتبرونها وطنهم وأمجادها أمجادهم، ولذلك جزع الإنجليز من ثورة المعرفة والعلم ، وأى اتصال بين السودانيين ووطنهم الدينى ، ولذلك ضيقوا على السودانيين . الذين إتحدوا مع المسرح فى إيصال رسائلهم السرية للمتابعين ((يذكر الشهيد على عبد اللطيف فى أجوبته على المحكمة فى جلسة 16 مارس 1925م :أنا لم أدخل النادى المصرى إلا مرة واحدة لإشاهد رواية الواجب وكنت اعلم إنه لايقبل غير مصرى . وفى جلسة يوم 25 يقول عبيد حاج الأمين : لم أذهب للنادى المصرى لغرض سياسى أبداً ، وإنما كنت أذهب لأحضر تمثيل رواية))(عثمان النصيرى ـ مرجع سابق 6) .

وبهذه الشهادة التاريخية يبرز دور جديد للمسرح يرى الدارس أنه لم يدون ولم يعترف به رسمياً، فقد أصبح المسرح رمز من رموز المعارضة للسلطة دائماً لصلته التاريخية بالتغيير، وبرز هذا الدور أكثر بعودة الطالب عبيد عبد النور من بعثته الخارجية وكون فرقته وقدم نص من تأليفه ((مسرحية المأمور والمفتش ورجل الشارع عام 1919م صور فيها إستبداد رجال الإدارة بالمواطنين فأحدثت عند عرضها صدى واسع مما دعى مدير المخابرات لإستدعائه وإلغاء العرض)) (د. عثمان جمال الدين . مرجع سايق ـ 14) وتوقف بعدها نشاطه المسرحى ، الذى بدأه بتقديم المسرحيات الأجنبية القصيرة ويسودنها، وقدم مسرحية مسودنة ((تصور إستهتار إبن إسرة محافظة بالعادات والتقاليد)) (بدرالدين جسن على ـ مرجع سابق ـ بدون رقم) ، والسودنة تعنى أولاً الوعى بالأصل، ثم الوعى بالفرع ومدلولاته السسيولوجية حتى يصل الهدف الجديد من العمل المترجم ، داخل منظومة مختلفة كلياً عن الأصل، وكان النتيجة مواجهة مع السلطة الإجتماعية، حينما طلب أحد القضاة من شيخ العلماء أن يصدر فتوى بتكفير عبيد عبد النور ، وقابل شيخ العلماء وحكى له أحداث المسرحية فأصدر الشيخ فتواه :(بأن ناقل الكفر ليس بكافر)، وأخلى سبيله ، ودعى له بالتوفيق (بدرالدين حسن على ـ مرجع سابق . بدون رقم) ، ولا يعرف الدراس هل شذ عبيد عبد النور فى نقله للفكرة، فغفل عن تفاصيل لاتناسب المجتمع، أم أنه كان يساير غروره العلمى فسقط فى هوة ؟، عموماً يرى الدارس أنها كانت دوافع نفسية تجتمع فيها عدة إتجاهات (المعالجة الفنية ، عقدة الإضطهاد العلمى، عكس القضايا الملحة ، نبوغ الفكر السودانى .. الخ) .

وفى هذه الفترة أيضاً نشط صديق فريد من نادى الخريجين وجماعته وسلكوا سبيل المسرحيات التاريخية، لأنها تجنبهم المصادمة مع المستعمر الذى إرتفعت حساسيته من المتعلمين والمنشغلين بالمسرح ولذا كانوا فى رقابة دائمة ، على أن الغناء بالأمجاد وإستدعاء تاريخ الأبطال يوقظ الشعور العام ويحرض الذات ضدالظلم والطغيان، ويرى الدارس أن المسرح فى هذه المرحلة تغير نوعاً على مستوى المضمون والدوافع والأسباب، ولكنه مازال فى قبضة الإرادة الأخرى، وإن المحاولات السامية السودانية الحس فى عكس قضايا المجتمع تمت فى الصياغ الأرسطى، ولكن وجدت المتابعة والقبول، يقول حسن نجيلة وقد شاهد إعادة عرض مسرحية (صلاح الدين الأيوبى) ((وحينما إعيدت المسرحية من بعد، قام بدور البطل : صديق فريد الممثل الذى فتن به الناس أنذاك بقامته الفارعة وتكوينه الجسمانى الفحل ، لم نكن نصفق أو نهتف فحسب، بل كنا نصرخ ملء أصواتنا تجاوباً مع صديق فى دور صلاح الدين وبكى بعضنا وإنتحب وتأثر حتى صبية المدارس الصغار، وكان منهم من يقلد صديق فريد فى دور صلاح الدين)) (بدرالدين حسن على ـ مرجع سابق ـ بدون رقم)

كان صديق فريد كممثل وقدرات، يضيف للمشهد المسرحى قوة وبهاء، ويجسد الشعور بالقوة النفسية والثقة فى الذات، وساعده فى ذلك إيمانه بالدور الخفى الذى يلعبه فى سايكلوجية الجمهور، ويعنى ذلك إتحاد كامل بين الخشبة والصألة ، وقال عنه

الأستاذ حبيب مدثر ((إنه أقوى ممثل سودانى إعتلى خشبة المسرح ، صوته جذاب ، جهور ، سريع الحركة ، ينفعل بقوة ويهدأ فى لطف ، وقد روى عنه إنه عندما كان يؤدى دور صلاح الدين يصمت المتفرجون صمت القبور وفى ليلة العرض الأولى ، صال وجال فوق المسرح وفجاءة جرد حسامه فى ثورة وغضب فهب النظارة واقفين.))

(بدرالدين جسن على ـ مرجع سابق ـ بدون رقم) .

ويرى الدارس أن نشاط صديق فريد وجماعته حقق نجاحاً ملحوظاً فى كسب جمهور للمسرح ومتابعته لهم، وقام بعرض هذه المسرحيات فى المناسبات الدينية والإحتفالات خارج العاصمة (ود مدنى ـ عطبرة) ، وإتسعت بذلك رقعة الجمهور المتابع للمسرح فى السودان ، وبدأ ينمو فى النفوس كرمز وطنى بالرغم من تناوله لمواضيع غير سودانية ولكنها لامست شعور الحماسة ، والحاسة الشعرية التى تعبتر واحدة من فنون السودانيين ((وأجادت الجماعة تمثيل (مجنون ليلى) على وجه الخصوص ، وأضافت إلى برامجها مسرحيات معربة مثل مسرحيات (شكسبير) (أنطونيو وكيلوباترا ـ يوليوس قيصر ـ تاجر البندقية))(بدرالدين حسسن على ـ مرجع سابق ـ بدون رقم) ، وهى خطوة أخرى من مسرح جماعة صديق فريد (الثقافة) ، الحاجة لمناقشة مواضيع أخرى غير المسرحيات التاريخية والإتجاه للعالمية من باب المواكبة ، ويبدوء أن سطوة المسرح قويت، وتسربت إلى نفس الجماعة، ويعيب الأستاذ بدرالدين حسن على ، على الجماعة ((إتجاهها للتنفيس عن الضغط والكبت بعرض مسرحيات تمجد البطولة الفردية أو تعلى شأن الإستشهاد الدينى أو تتحدث عن بطولات الشعر (صلاح الدين اليوبى ـ تاجر البندقية ـ ووفاء العرب) وذلك بدلاً من إستنهاض الجماهير بالمسرح لمقاومة المستعمر، كما يعيب عليها أنها كانت فى هذا الإتجاه صدى مخلوطاً لما كان يحدث فى المسرح المصرى)) (بدراللدين حسن على ـ مرجع سابق ـ بدون رقم) ، ويرى الدارس فى هذه الحركة أنها سلكت سلوك معرفى طبيعى للمسرح وفق الظروف التى شكلته وهو سبيل منطقى وتحايل ذكى على الأوضاع السياسية، وأن الرؤية أعلاه متقدمة جداً ولاتشكل إعابة بقدر ماهى قراءة نفسية تطالب المسرح بوعى أخر (تحريضى) لا يملكه ولايستطيعه .

ونستخلص من مرحلة بداية النضال أن المسرح كان سبباً فى التعبير عن الذات والهوية ، وإيقاظ الحس الشعبى بإستدعاء التاريخ العربى والدينى من أجل الثورة على المستعمر ، وبعد ثورة (1924م) عظم الشعور بالخطر عند المستعمر، فاخذ يتعسف مع المسرحيين السودانيين ، وإعتزل صديق فريد العمل المسرحى وتوقفت الحركة المسرحية كلها كردة فعل للنشاط السياسى الذى بلغ زروته فى المواجهة مع المستعمر ، وإنتهت أهم مرحلة لعب فيها المسرح دور بارز وبدأ يضع قدمه فى أول السلم كفن مهم ، بالرغم من أنه لم يكن لذاته ولكن يكفى انه إكتسب الجمهور، والوعى به، وخرج من مرحلة خصوصية الممارسة ، إلى الممارسة والمشاهدة العامة .

3/ مرحلة التأثير الفنى: (1930م – 1940م)

يرى الدارس فى هذه المرحلة حتمية التدرج ، فلم يمت المسرح ولم يسكت، بعد إسكات ثورة 24 بل ظهر أقوى كفن إحترافى، فى قوة المؤلف المثقف، المتطلع ، وظهر النص المسرحى السودانى متأثراً شكلاً بالثقافة المصرية ، بدخول الثقافة السودانية مرحلة الأندية ، فى عام 1929م (د.عثمان جمال الدين ـ مرجع سابق ـ 14) .

تأسس نادى الزهرة الرياضى ، وإرتبط النشاط المسرحى فيه ب (خالد ابو الروس) الذى درس بالمعهد العلمى بام درمان وتأثر بما كان يقدم من مسرحيات قصيرة فيه ، وكتب أول مسرحياته (تاجوج والمحلق) عام 1933م ، ثم كتب خراب سوبا عام 1937م (د.عثمان جمال الدين ـ مرجع سابق ـ 15) ، واهم مايميز التجربتين إتجاههم نحو التراث السودانى، ولكنه حاكى

إسلوب الشاعر المصرى الشعرى أحمد شوقى فى كتابته لمسرحيته (كيلوباترا) ، وكتب بالدارجى السودانى، وحكى خالد ابو الروس نفسه عن هذه التجربة قائلاً: ((عندما كان المسرح يقدم الروايات الأدبية مثل (تاجر البندقية و الفارس الأسود و صلاح الدين) دار بخلدى أن أضع رواية سودانية لحماً ودماً ، ولم يطل بى التفكير حتى إستهديت بقصة المحلق وتاجوج فشرعت فى جمع المعلومات والمراجع وبدأت بالتأليف .)) (بدرالدين حسن على ـ مرجع سايق ـ بدون رقم) ، إختار الشعر العامى كحامل للموضوع ، لأنه يمثل الفن الأصيل الذى يهواه السودانيين والشائع، والمعبرعن الوجدان.

إن التفكير فى رواية سودانية لحماً ودماً وحده كان سبباً وراء تجربة خالد ابو الروس اى النزوع نحو الذات والتخلص من الأخر ، وجاء هذا من الشعور بالتجسيد على خشبة المسرح بعد مشاهدة خالد ابو الروس لمسرح صديق فريد وعبيد عبد النـــــــــور (الخريجين) ، وكانت البداية الناجحة التى وقف عليها(الخريجين) أنفسهم حينما سمعوا بها وساهموا فى التدريبات ((وسمع بها الأستاذ بابكر بدرى ، وجاء معه الفنان صديق فريد وعبيد عبدالنور وشاهدو التمثيل وأخذ الفنانان يوجهان التمثيل ثم إتفق الجميع على تقديم المسرحية على خشبة نادى الخريجين .)) (بدرالدين حسن على ـ مرجع سايق ـ بدون رقم) ، ولاقت المسرحية نجاحاً كبيراً ، وبذا ظهر المسرح مرة أخرى ولكن على منابر الأندية الرياضية الشعبية ، وأخذ كل نادى يبحث عن الكتاب وفنانى المسرح فظهر إبراهيم العبادى بمسرحيته (الملك نمر) فى نادى المريخ ، والتى كتبت بالشعر الدارج برواية محلية من وحى خيال المؤلف ، ((وإتجه نادى الحديد للشاعر سيد عبد العزيز وكذلك فعلت أندية أخرى مثل نادى التاج ونادى الإخلاص)) (بدرالدين حسن على ـ مرجع سابق ـ بدون رقم) . وإن واحدة من نجاحات هذه المرحلة إعتماد المسرح على الشعر، فقد كان السواد الأعظم من الشعب يسمع ويكتب ويهوى الشعر، وكذلك ساعدت ظهور الكتابات عن المسرح فى نشر الوعى به وخلق محيط عام حوله ، فبرز فى ذلك الوقت ((عرفات محمدعبدالله على صغحات النهضة 1931م حول مسرحية (وفاء العرب ، وفران البندقية) وغيرها ، وما أردفه زميله الناقد محمد عشيرى الصديق فيما أشار إليه من دراسات حول المسرح وأنشطته على الساحة الثقافية السودانية ، ودعوته إلى قيام مسرح سودانى يتناول القضايا السودانية الملحة مما كان له الأثر فى تفعيل النشاط المسرحى ببقية الأندية,)) (د. شمس الدين يونس ـ عبد الحفيظ على الله ـ د.فضل الله أحمد ـ 2009م ـ 10) . يرى الدارس أن الجهود بدأت تتضافر فى خلق أسباب وضرورة للمسرح فى السودان ، وقد إتسعت الرؤية بأهمية النشاط المسرحى ، وسافر خالد ابو الروس متجولاً فى أرجاء السودان ، وقدم مسرحياته تباعاً (السبعة الحرقوا البندر، ومات طه ، والضحية، والحب والمال) ولكن بعد هذه النشوة المسرحية التى بدأت تسرى فى الجسم الثقافى السودانى ، ظهر الفيلم المصرى العربى كمنافس خطير وخاصة أفلام محمد عبد الوهاب ((فلم الوردة البيضاء ، ويحيا الحب)) (بدرالدين حسن على ـ مرجع سابق ـ بدون رقم)، ومرة أخرى يتراجع المسرح ويترنح لأنه غير أصيل فى الوجدان السودانى .

ويرى الدارس أن النشاط المسرحى فى السودان أنذاك، كان يقوم على المبادرات الشخصية ، ولايجد أى سند من السلطة بل السلطة كانت تتامر عليه ، وتضعف الحركة المسرحية كل ما واجهتها ظروف سياسية أو تغيرات إجتماعية ، أو زوال أسباب ودوافع وجودها. و ماقاله محمد المهدى بشرى فى نشاط الثلاثينيات((عدم إهتمام كتاب الثلاثينيات بالدراما والأعمال المسرحية على مستوى التأليف والإخراج)) (د. شمس الدين – عبدالحفيظ على الله – د. فضل الله أحمد – مرجع سابق ـ 49) يجافى منطق البناء الفنى للبدايات ، لان المعرفة تتذايد وتتقادم بالممارسة ويجب ان لاننسى أن الحركة المسرحية ، كانت مازالت تتحسس وجودها ، وواجهت الكثير من المعوقات بعد ثورة 1924م ، وأن كل خبرة وتراكم معرفى عبارة عن مقاومة ونضال معرفى قائم على الملاحظة والمشاهدة ، وبالرغم من ذلك أحدث خالد ابوالروس فى ذلك الوقت أحد الشعارات

الحديثة لتاسيس مسرح سودانى (إستلهام التراث) . وتوقفت حركة المسرح فى الثلاثيات أمام سحر السينما العربية المدهش فى ذلك الوقت ، فترك الناس المسرح ، لأنه ظاهرة طغت عليها ظاهرة أخرى جديدة (السينما) .

ونستخلص من هذه المرحلة أن المسرح كان سبباً ودافعاً لإستلهام التراث بغرض التحقق ورغم أنه حاكى تجارب خارجية لكنه إقترب نوعاً ماء من نفسه كقيمة ثقافية ، ولكنه كان هشاً يحمل داخله بزرة الفناء بإستناده الكلى على التجربة المصرية فما لبث أنن إنتهاء بنفس السبب ظهور الفلم العربى على الساحة ، وذلك لأن دوافعه لم تكن قوية وإستراتيجية.

4/ مرحلة التعليم: (1940م – 1956م)

وفى هذه المرحلة ظهر التعليم بأوسع أبوابه محتضناً المسرح كمظهر من مظاهر التقدم والفكر، وشهد أهم حدث تأريخى وهو ظهور المرأة لأول مرة فى تأريخ المسرح الممثلة ((سارة محمد)) (د.عثمان جمال الدين ـ مرجع سابق ـ 15)، وهذا الحدث قد فتح أبواب المسرح من حيث تناول المواضيع ، بعد دخول هذا العنصر الذى كان يقوم به الرجال ممايفقده المصداقية ، وكان الأستاذ (ميسرة السراج) صاحب المبادرة وقدم مسرحياته (وفاء وعجائب ، وإنتقام وغرام) وصاحب ذلك رفع شعار الإحتراف رسمياً بمبادرة (اعطنى قرشاً أعطيك مسرحاً) 1946م (عثمان جمال الدين ـ مرجع سابق ـ 16) ، ويرى الدارس أن هذا الشعار قد حقق للمسرح فى السودان مبدأ الإحتراف ، وإنتقل النص إلى مرحلة الصناعة المسرحية بدوافع إحترافية ، ولا يعنى هذا أن المسرح فى السابق بالمجان ولكن رفع الشعار يعنى مسرح من أجل المسرح، كان له الأثر فى تكوين نظرة رسمية للمسرح .

وفى هذه المرحلة أيضاً ظهر معهد بخت الرضا كقاسم أعظم للنشاط المسرحى وقام به المتعلمين المثقفين ((برعاية الدكتور أحمد الطيب)) (د.عثمان جمال الدين ـ مرجع سابق ـ 15) وقدموا روائع المسرح العالمى (يوليوس قيصر ـ الملك لير ـ هاملت) ، والجديد فيها القدرة على الترجمة والسودنة لتلائم المزاج السودانى ، وصاحب ذلك على التوالى حركة أخرى فى شندى معهد التربية ، وقدموا ايضاً المسرح الغربى مترجمين له (القاعدة والإستثناء لبرتولد بريشت ، وعطيل لشكسبير) مابين عامى 1947م ـ 1952م (د.عثمان جمال الدين ـ مرجع سابق ـ 68) ويعنى هذا مزيداً من العلم فى إتجاهات المسرح الغربى التى كانت قد بلغت أوجها .

ويرى الدارس إن تناول مسرحية (القاعدة والإستثناء) فيه الكثير من التقدم العلمى فى الفن المسرحى ، لأن (بروتلد بريشت) من المحدثين الذين كسروا القاعدة الأرسطية الدرامية ، ونظروا فى سبل تقديم العروض ، وهى مرحلة متقدمة فى السودان ، عما كان سائداً فيه ، ولم يرد فى المراجع صدى هذا العرض ، وهل قدم بالإسلوب البريختى (المسرح الملحمى) ؟ ، وأياً كان يعتبر الدارس ذلك تطوراً فى أسباب ودوافع المسرح، مواكبة العالمية، وخطوة نحو ملامسة مفهوم الحداثة ، ولكن فى الوقت ذاته هى خطوة فى تيار المسرح الغربى ، وعليه إن المتعلمين قدموا للمسرح المواكبة والمقاربة ونقلة على مستوى الترجمة والسودنة ولكنهم لم يقدموه كمسرح سودانى ذا خصائص بيئية ومعرفية ، ومرة أخرى كان مبدأ السببية واحد من دوافع وجود مسرح الأربعينات ، وهذه الأطوار المتلاحقة من الإرادة الأخرى باعدت المسافة بين المسرح السودانى وحقيقته التى لم نعرفها بعد، بسبب هذا الطمس المعرفى والممارسة السببية ، الشى الذى يجعله يواصل المسير كإرث بالغ التعقيد ، يقول بدر الدين حسن على واصفاً هذه النشاط العام للمسرح فى الفترة السايقة ((مجرد حركات ولم تتعد السطح وما كان فى إستطاعتها أن تفعل ذلك وهى واقعة فى بحر السكون الشامل ومواجهة بواقع لغوى وإجتماعى وعرقى شديد التعقيد)) (بدرالدين حسن على ـ مرجع سابق ـ بدون رقم) . ومن المحتمل أن بدرالدين حسن بتلك القراءة فى هذه المرحلة يشير لقضايا المسرح ومهامه

السياسية والإجتماعية بدعوته الخفية لتفعيل المسرح فى قضايا التعدد الإثنى والثقافى ليكون منظومة موظفة داخل المجتمع ، ويرى الدارس أن مجرد الإستمرار باى شكل يرفع الوعى وثقافة الممارسة وميزة الإكتشاف.

ما لبثت حركة ميسرة السراج تستقر حتى فأجأها الراديو وخطف إهتمام منسوبيها على راسهم ميسرة السراج نفسه والممثل عوض صديق ومحمود الصباح ،فتفرق الناس إلى الإذاعة ولكن بداءت تظهر لونية جديدة وهى برامج فكاهية كان يقدمها ((عثمان حميدة وإسماعيل خورشيد، وهى هزليات كانت معروفة بثور الجر)) (بدرالدين حسن على ـ مرجع سابق ـ بدون رقم) ، مهدت لظهور النشاط الأكثر نجاحاً ، الشخصيات النمطية الهزلية، (محمد السراج فى شخصية أبوقبورة ـ وعثمان أحمد حمد فى شخصية أبودليبة ـ الفاضل سعيد فى شخصية بت قضيم وعجب أمو) وقد أستطاع هؤلاء تتطوير هذه الشخصيات لتكون موضوع على المسرح، وحصلوا على النجاح ، والسبب فى راى الدارس هو يأس الجميع من مواجهة الحياة السياسية وتعقيداتها، وإنعكاس ظلالها على الحياة الإجتماعية ، فاقتنص المسرح الكوميدى الفرصة كظاهرة جديدة ، للتسلية والترفيه، وكان هذا النشاط الجديد قريب من الجمهور، يساعده فى التخفيف من الوطأة السياسية ، ولكنه كان ايضاً خطوة فى طريق المعوقات المعرفية ئوالجمالية للمسرح وفق الرؤية الفلسفية .

ومرة أخرى ظهرت السببية كعازل، وتطور طبيعى للدوافع التى لاتمنح المسرح مشروعه المعرفى وفق تزايد الأسباب، حتى بعد الإستقلال كما سنرى فى المرحلة التالية ، لم يستقل بذاته كمعرفة سودانية ذات هوية وخصائص ، حيث لم يستفيد السودان الجغرافى من عمقه الأفريقى الملىء بالأشكال الفنية المتنوعة ، بسبب غياب الرؤية الإستراتيجية ، وتعنت الإرادة السياسية والثقافية الأزلى ، التى سيطرت على فكر السودانين الأوائل قبل و بعد الإستقلال .

5/ مرحلة الإستقلال: (1956م – 1968م)

فى 1956/1/1م حصل السودانيين على إستقلالهم ((غير أن هذا الحدث الكبير لم يجد تعبيراً عنه فى المسرح الذى إكتفى بالإسكتشات الفكاهية)) (د. عثمان جمال الدين ـ مرجع سابق ـ 16) غياب كامل للمسرح فى السودان، فى مثل هذا الحدث الكبير حتى على مستوى النص (التأليف) ، ومدى والوعى به إنكشف بعد زوال الأسباب المباشرة للطغيان (المستعمر)، وبالتالى إنتفت الأسباب التى كانت تستدعى المسرح ، ووجد المسرح نفسه فارعاً من المجددين، الذين كانوا يمثلوا ظواهر سرعان ماتزول ، ووجد النمط الكوميدى مرة أخرى الفرصة فى الترفيه والتسلية عن الجميع بعد العناء والنضال السياسى إلى أن جاء الفريق عبود إلى السلطة وبناء المسرح القومى فى ((1959م)) (بدرالدين حسن على – مرجع سابق – بدون رقم) ، ولكن ظل مبنى لايجسد معنى المسرح ، سوى بعض الممارسات للإنشطة الكوميدية فى الإحتفالات، ولانعرف سر تسميته، هل هو دار لعرض المسرح السودانى؟ أم منبر قومى للإحتفالات القومية؟.. .

جاءت ثورة إكتوبر 1964م حيث ظهرت مجموعة (ابادماك) وقدمت نفسها بروح شعبية وهى تتناول قضايا أهلية، بصفة ثورية ضد السلطة الغاشمة الضالعة فى حادث (عنبرجودة) ، فكسبت عطف الجمهور وقدمت مسرحيات أخرى فى باحة القصر(أحزان مابعد الساعة السادسة والنصف) من تأليف الأستاذ عبدالله على إبراهيم ، وقدمت الجماعة (مسرحية الفترينة ، وخطبة دفاع عن سميح القاسم كتفاعل مع القضايا الإقليمية) وكسبت المزيد من المشروعية الفنية والثقة ، لتعاطف الجميع مع القضية الفلسطينية ، ولكن لم يجد الفن المسرحى نفسه مرة أخرى خاصة بعد الإستقلال وثورة إكتوبر حيث كانت الفرصة مواتية أن ينهض كمسرح سودانى ، وكان الكسب لبطل مجدد، نال نشاطه، الثناء والإعجاب .

وكانت الروح الشعبية التى إعتلت المسرح سبباً فى ظهور المسرح الجامعى مرة أخرى الذى توقف منذ نادى الخريجين ، وقدم إتجاهات مختلفة للمسرح العالمى الحديث مسرحيات (المغنية الصلعاء ل(يوجين يونسكو) ـ والحفل والخطوبة ل(تيشخوف) ـ والإمبراطورجونز ل(يوجين أونيل) ـ ومارا صادا ل (بيتر فايس) ـ وانت ال قتلت الوحش ل(على سالم) ـ وجان دارك ل (بريخت) ـ قصة حديقة الحيوان ل (إدوارد ألبى)) .

ويرى الدارس ان المسرح الجامعى كان فاعلاً وهو يتقارب مع المسرح العالمى فى إتجاهاته المختلفة ، ولكن كان ينقصه النظرة الإستراتيجية والبعيدة فى تطوير الفنون المحلية، أو على الأقل تقديم موضوع سودانى ، ولعله كان متأثر ثقافياً بالمسرح العالمى، كمهظر للتقدم يضاهى قوامه المعرفى والعلمى ، ولذلك كان محدود فى محيطه الجامعى والثقافى ، ويقول الأستاذ بدرالدين حسن ((فقد حصدت الحركة المسرحية السودانية منه ثماراً كثيرة تتمثل في تحول معظم العاملين فيه إلى الحركة المسرحية الواسعة، وحتى المسرح المدرسى إستعان بهم في أعماله) (بدرالدين حسن على ـ مرجع سابق – بدون رقم) ومن المؤكد أن له صدى فى التكوين المعرفى للحركة المسرحية العامة على مستوى المعرفة وفلسفة المسرح كما قال بدرين حسن.

ويرى الدارس إن هذه الثورة الشعبية إستمرت حتى بعد الإستقلال وبحساسية عالية، بفعل الأحقاد المتراكمة مع مطلق السلطة عموماً ، وقادها المتبصرون على مستوى التعبير الفنى ، ولأن السياسين الأوائل إحتفظوا ببعض الممارسات الإستعمارية فى الشأن الإجتماعى ، ولم يعدلوا فى الكثير من القوانين التى تتوافق مع النمو العادل لهذا البلد المترامى الأطراف ومتعدد الثقافات ، وكانت كل مظاهر الرقى والتقدم تتمركز فى العاصمة والمدن الكبرى ، لأن المستعمر تعامل مع خيرات البلد الجغرافية فقط وتركزت فى أماكن إستقراره ، ولم يكن همه النشأة .

فى العام ((1967م)) (د. عثمان جمال الدين ـ مرجع سابق ـ19) عين الأستاذ الفكى عبدالرحمن مديراً للمسرح القومى ، بعد عودته من البلاد ، بعد دراسة متخصصة ويرى الدارس بذلك، دخول المسرح فى السودان مرحلة التخطيط والتدبير للنشاط المسرحى كعمل إحترافى بشكل رسمى، فقد ساهم الأستاذ الفكى عبدالرحمن فى وضع النشاط المسرحى على خشبة المسرح القومى السودانى ، عبر تنظيم المواسم المسرحية ، وجعلها مركزية ((بدأها فى موسمها الأول 1967م – 1968م ب (الملك نمر) للعبادى ومن إخراجه ، ثم (سنار المحروسة) تأليف وإخراج الطاهرشبيكة، ثم (إبليس) لخالد ابو الروس تأليفاً وإخراجاً ، ثم (أكل عيش) للفاضل سعيد)) (د.عثمان جمال الدين – مرجع سابق – 16) ، وحاول بذلك التوطين القضاء على الكثير من العقبات والمحمولات السلبية التى حملها المسرح على ظهره وأثقلت كاهله ، ويعتقد الدارس أنها خطوة نحو الإستقلال الحقيقى للمسرح ، وتأسيس معنوى ومنتظم ، خرج بالمسرح من إلتصاقه بالمناسيات الدينية والأعياد والإحتفالات ، وجعله كوحدة إحترافية شاخصة فى مرافق الدولة الثقافية ، وجمع شتات الفرق المتناثرة من خلال العروض المسرحية والندوات المصاحبة للتثقيف ، وحفل المسرح السودانى بالمزيد من الدماء الجديدة بفضل مركزية الحركة المسرحية ، فأنشاء الفكى عبد الرحمن إدارة للفنون المسرحية والإستعراضية تعنى بالجودة والتخطيط والتفكير للمسرح السودانى ، وشجع المؤلف السودانى برفع الأجر، ومهد ذلك لظهور أهم مرفق أكاديمى يوفد العاملين للمسرح كموظفى دولة ومختصين (ممثلين ـ مخرجين ـ كتاب ـ نقاد ـ ديكور ـ إضاءة ـ أزياء .. الخ) ، وهو المعهد العالى للموسيقى والمسرح.

6/ مرحلة الأكاديمية :

إحتاجت التجربة الطويلة للمسرح السودانى المتفرقة إلى أن تتركز بعلمية حتى تثبت أركانها بعد مسيرها الطويل والملىء بالعيوب ، وخصوصاً بعد تأسيس المسرح القومى ، فتم إنشاء المعهد العالى للموسيقى والمسرح فى العام ((1969م)) (د. شمس الدين يونس ـ عبد الحفيظ على الله ـ د.فضل الله أحمد ـ مرجع سابق ـ 21) للبحث العلمى والذهاب نحو المسرح كممارسة ثقافية ، وكان السبب لأول مرة هو المسرح الفن ، ولم تكن هناك دوافع أخرى سياسية او إجتماعية، سوى السيطرة على هذا الفن ووضعه فى مكانه ، ووجد المعهد العالى للموسيقى والمسرح نفسه امام مهام كثيرة ، إكتشفها بعض معلميه وطلبته وخريجيه ، وعكفوا على محاولات إصلاح فى الجسم المسرحى السودانى وتعديله من مسار المسرح فى السودان إلى المسرح السودانى، ولكن خابت بعض الظنون بتوسلها للمسرح الغربى مقاربة ،وتارة مجارة ، وأخرى تمرد بالسودنة والإعداد ، ومرة بإختلاس الفكرة ، والبعض الأخر ذهب فى إتجاه تعزيز الثقافة الشعبية (التأصيل) (حصان البياحة).

ولعل البعدين (الشكل والمضمون) متجاورين فى هذه الأزمة، فهناك مجربون فكروا فى الشكل واخرين فكروا فى المضمون، وهذا ينقص من ذلك، ((لأننا نرى الدراما الشعبية لأول وهلة ، ولأننا نبحث عنها بمعايير مسرح أرسطو))

(عثمان النصيرى ـ مرجع سابق ـ4) ، وهذه هى المشكلة الأساسية، النظر للظواهر الشعبية الفنية بمعاير تجارب أممية أخرى ، والتى تزيد من مشكلة وظيفة المسرح السودانى كمعبر عن الهوية السودانية ، بل ودخل مفهوم التجريب الحديث فى المسرح الغربى ممزوج بمفهوم التجريب العربى المرتبك ، وصارت المادة الشعبية خام لمحاولات إنتاج مسرح سودانى.

ويرى الدارس ان الأكاديمية لم تسلك السبيل الصحيح ، وماهى إلا تتطور للعيوب التى لاحقت المسرح من مرحلة إلى مرحلة، لأنها تمسكت بالمعرفة وبحثت فى تعالى، ترقية الخصائص المحلية (الفنون الشعبية) هناك، وسط التجربة الغربية المسخنة بالتاريخ الطويل، وإعتبرتها ظواهر درامية كافية للخروج من أزمة المسرح فى السودان ، ونتج عن ذلك المزيد من الغربة والمسافات ، فالبناء المعرفى للنص هى حالة نفسية من أجل التغيير والتميز والشرود فى تيار الحداثة ، مع أننا لم نكتفى من المبادىء الأولية للمسرح الأرسطى ، وهى مشكلة متوازية مع المحيط السياسى العربى الذى مازال يواجه تحدى الغربة والحضارة ، بمفاهيم وإسئلة حائرة ((مما لاشك فيه ان حركة التجريب فى المسرح السودانى قد خضعت جميعها لتمسرح أساليب حداثية وتراثية لتأسيس جمالية ذات خصوصية سودانية)) (د. شمس الدين يونس ـ عبد الحفيظ على الله ـ د.فضل الله أحمد ـ مرجع سابق ـ 2) ، والدافع الأساسى تحقيق (مسرح سودانى) ، ولم تكن أفكار جوهرية نبعت من حس مؤلف او مفكرمسرحى، بقدر ماهى شعار مرفوع وحماسى ، ولاننسى الوعى العام الذى لم يتعودعلى المسرح كفن خاص دائما ماكان عنصر ثانوى متألف مع الأسباب المحيطة به (إحتفالات، مناسبات)، وايضاً ظهور المسرح الكوميدى السودانى النمطى (ظاهرة الشخصيات والنكات والمونلوج / اب دليبة / اب قبورة / العجب / تور الجر الخ ...) خصم كثيراً من مسار الوعى العام بالمسرح.

ويقدم الدارس تطبيق مبسط على ثلاثة نمازج من التجارب الحديثة (نبته حبيبتى ، حصان البياحة) ثم نذهب للتجربة الأكثر غرابة وبعداً وتجسد مقاصد هذه الورقة (تجربة الطيب المهدى) ، ونبحث فى مبدأ السببية الذى تابعنا مساره منذ بداية الورقة والذى خصم من مفهووم مسرح سودانى ذا خصائص متفردة .

أولاً نبته مسرحية حبيبتى:

تأليف الأستاذ هاشم صديق، التجربة الأكثر أكاديمية وحداثة (كما يرى الدارس) وهى مستوى من التأثر بمفهوم التجريب فى المسرح السودانى بإسقاط فلسفى ذاتى ، فى إستلهام الاسطورة إن كتابتها فيهو الكثير من المهارة الفنية بوعى الكتابة المسرحية

والتدبير لها ، بمعنى انه كان هناك كاتب فى البدء ذو مهارة عالية فى البيان ، وثقافة بتناول التراث (الفكلور) ((من هنا إنتخب الكاتب هاشم صديق هذه الأسطورة ليس مستلهماً كما درجت معظم الكتابات التى تناولت عرض المسرحية ، أنما سجل وعياً جديداً بالتراث فى عمومه مدعوماً بوعى الدور التاريخى للمثقف)) (د.عثمان جمال الدين – مرجع سابق ـ 119)، ومن ثم جاء الموضوع كإختيار ذكى للتعبير عن قضايا ملحة يراها الكاتب هاشم صديق ، فلقد قدم أسطورة سالى فو حمر بسيمائية عالية نقلها عبر نظام كلامى يجيده (الشعر) ، ونضيف عليه صفة الشاعر ثم الدرامى ، وقدمنا الاولى على الثانية ليس لضعف الثانية ولكن لقوة الاولى ، وإن الشاعر أكثر حماسةً واسرع تفاعلاً مع القضايا الآنية ، وقد سبقته بعض التجارب ، فى هذا المضمار (المسرح الشعرى) مثل مسرحية الملك نمر لإبراهيم العبادى والتى جاءت على نسق الشعر الشعبى ، ومسرحية بامسيكا لعثمان حميدة وخراب سوبا لخالد ابوالروس ومن التجارب الإقليمية مسرحية مصرع كيلو باترا (لاحمد شوقى) على سبيل المثال .

وأحسبه تطوراً طبيعياً وفنياً لتلك التجارب (راى الدارس) وذلك لدخول الصنعة والقصدية ممزوجة بالمهارة الفنية العالية ، بإنفعالية وحماس الفنان الشاعر الدرامى ، وفى تقدير (الدارس) أن الكاتب أراد ان يوجه رسالة بوعى مسرحى عالى بكتابته هذه المسرحية يقابل منتوجه الشعرى الثورى ، والأستاذ هاشم صديق شاعر ثورى له العديد من القصايد الثورية أبرزها الملحمة الاكتوبرية ، ودائماً مايمثل الشاعر ذو الكلمة الفاعلة فى الأحداث ضمير الشعب ومعلمه .

بهذا المدخل والتركيز على شاعرية الاستاذ هاشم صديق ، عمد (الدارس) على إبراز هذا الجانب كمرتكز لموضوعه عن مسرحية نبته حبيبتى ، ولأن الشعر العربى به الكثير من الدلالات والرمز سوى بالعامية او الفصحة ، فإنى أعتبر أن مسرحية نبته حبيبتى من الكتابات المؤقلة فى الرمزية الرومانسية وفيها إسقاط سياسى واضح ومزج زمنى آنى، يتحدث بلسان زمن ماضى :

((الوزير: ناس نبتا ضواحى جابوا عريضة .

عكاف: مالهم؟

الوزير: محتجين ، وبقولوا دى ماطريقة. قالوا الحطب وبرضو السمك كمل إنعدم

عكاف: والسمك مالو إنعدم

الوزير: طبعاً زمان كان ديمة فى .. لكن تماسيحنا الكبيرة قرضت سلالاتو الكتيرة ومافضل فى المويه شيء)) (د.صالح محمد عبد القادر – 2014م –44 – 45).

وتتجسد رمزية ورومانسية الأستاذ هاشم صديق فى أنه كان يفترض أن بطله المغنى (فارماس) هو المحرك للثورة (الفنان) بوصفه سبيل للمعرفة والعلم والحياة الشريفة فى مملكة نبتا، والتى يرمز بها المؤلف للسودان ((على شاشة بيضاء نتابع لقطات سينمائية .. اللقطات عبارة عن معابد – أثار – إهرامات صغيرة – محمد احمد المهدى – ود حبوبة – عثمان دقنة – معركة كررى – جامعة الخرطوم – الشهيد القرشى – مظاهرات – الخ ..)) (د.صالح محمد عبد القادر – مرجع سابق –27) وفى الرواية الاسطورية كان الأمير (قامينى– 218 ق.م – 220 ق.م) (د.عثمان جمال الدين – مرجع سابق –68) (عكاف) هو المحرك للثورة ، فابوه بعثه لبلاد الإغريق فتعلم منها ثقافة علم النجوم وإكتشف أن حديث النجوم إفتراء من الكهنة ، وأراد المؤلف للفنان لعب هذا الدور ، وفى (راى الدارس) إنه فكرة حديثة غلبت على المسرح ودوره الإجتماعى ، ظهور المؤلف مستتراً خلف مواضيعه وشخصياته (إسقاط)، وهى نزعة تعبيرية خالصة ، (تسلط المؤلف على مواضيعه) ، ونلاحظ ذلك

ايضاً ، فى مسرحية المؤلف نفسه الساخرة ، وجه الضحك المحظور والتى يبرز فيها خوف اللجنة المسؤولة (وجه السلطة) عن إجازة النصوص ، من النص الخاص بالكاتب لؤى ، ووصل الخوف بهم حد الفوبيا من تأويل كلماته ، وهو تهويل لمستوى الحدث وغير معقول، ولكنه يحدث الأن . ويرى الدارس أن المشهد السياسى انذاك ، سيطر على المؤلف وهويكتب المسرحية ويوجه أحداثها وفق رؤية علمية بحس ثوري ونضالى فى مواجهة النظام الفاسد المتمثل فى (الكهنة) .

ثانياً: (مسرحية حصان البياحة)

إن الاتجاه للتاصيل كان أمر حتمى للخروج من أزمة وظيفة المسرح ، فى السودان ومحيطه العربى ، وكان التراث واحد من المقاصد لخصوبتة كمادة للمسرح ، واتجه الاستاذ الدكتور يوسف عيدابى لمعترك وسط تلتقى فيه الأفرو عربية ، احاجى الفونج ، فدولة الفونج عبارة عن إمتازج الثقافة العربية بالأفريقية (الصحراء والغابة) وكانت تجربة مقصودة بمعنى ان الدراسة لها سبقتها ، لضرورة مرحلة المسرح السودانى ((بإنجاز الدكتور يوسف عيدابى مسرحيته حصان البياحة موسم 73 – 1974م بدأت أولى الخطوات الهامة فى إستيعاب التراث والنظر اليه فى بنيته القيمية (الدين) وهى خطوة فى محتواها العام اشبه بخطوة توفيق الحكيم فى معالجته (لإهل الكهف) وذلك بخضوع موضوع مسرحيته (حصان البياحة) مباشرة من ترجمات كتاب الطبقات للأدوات العلمية المعاصرة وللموقف الأيدولوجى)) (د.عثمان جمال الدين – مرجع سابق –119) ويرى الدارس أن المعاصرة العلمية كانت واحدة من اسباب كتابة مسرحية حصان البياحة للحصول على مسرح سودانى اصيل مواكب للواقع ومعبرعن الهوية السودانى . ولكن شكلاً تأثر بإسلوب المسرح الملحمى (بريخت) أحد إفرازات عصر مابعد الحربين ونتاج للفلسفة المادية التى تؤمن بالواقع كمصدر للأفكار، يقول الدكتور يوسف عيدابى فى مقدمة طبعة المسرحية ((في إطار" الغابة والصحراء"، ذهبت إلى المناداة ب" مسرح لعموم أهل السودان"، ينطلق من تقاليد الفرجة والاحتفال لأهل السودان، على تعددية وتنوّع ثقافاتهم .وضمن المسعى ذاته، ذهبت إلى" كتاب الطبقات في خصوص الأولياء والصالحين والعلماء والشعراء في السودان، من تأليف محمد النور بن ضيف الله، في تحقيق وتعليق وتقديم يوسف فضل حسن، نشر جامعةالخرطوم، الخرطوم، عام 1971 م"، فكتبت نص مسرحية" حصان البياحة "عام1972 م، وهي معالجة درامية استعادية لأهالي دولة الفونج الفونجاويين، التي حكمها)) (مشوورات المسرح القومى 9) .

وخلاصة يرى الدارس أن مبدأ السببية كان دأئماً يتقدم على المسرح ويفرض عليه الضرورة لأجل تحقيق أهداف الإرادة الأخرى.

ثالثاً: تجربة الأستاذ الطيب المهدى :

يرى الدارس أن الطيب مهدى صدر عن نفسه الطموح ، ويتجلى ذلك فى كتاباته المختلفة عن نظرائه ولا نقول متميزة عنها ، ولكنها ذات خصوصية او هى صراخ قبله صمت دائم لفنان نادر مايتحدث ، ويمكن للغة الصمت عنده دلالات وإشارات ظهرت فى إنتاجه الغزير للكتابة المسرحية ، فقد رصد الدارس له مايقارب 16 مسرحية قصيرة ذات لوحة واحد وذات لوحتين ، حملت كلها فكر الطيب مهدى وطموحاته الفنية وكيف كان يرى المسرح كفن .

وتحتوى أعماله على نص حاضر وأخر خفى نتعرف عليه من خلال إسستنباط الدلالات المشحونة داخل العمل والإشارت الذهنية ، فهناك دائماً ماهو غامض أشبه باللغز الذهنى ، تتحدث به الشخصيات وهذا نمط عبثى يشير الى مجمل أحداث غائبة تشكل الحدث الأساسى داخل الخشبة ، وهى لغة الدال والمدلول ، جدلية بين المشاهد وخشبة المسرح ، وغالباً ماتكون الشخوص عبارة عن أرقام (ممثل 1 ـ 2 الخ او أوصاف (الكاتب ـ المخرج ـ الممثل ـ الممثلة ـ هى ـ هو... الخ) وهو نمط تعبيرى لا يحتفل بماضى او تاريخ الشخصيات إنما يركن للحدث الذى تدور حوله ، ونلاحظ لغة الوصف مابين الكلام تشمل

الحركة ، محددة على جغرافيا الخشبة ، ويعتقد الباحث أنها مهمة لأنها كما تصورها المؤلف جزء من الكتابة تشير الى الحركة النفسية بأبعادها تشكل معنى متخيل عنده وهى قد تكون معضلة لنصوص المؤلف إذ أنها تعتبر شبه تعليمات للإخراج والتمثيل أيضاً ، وهنا يظهر جلياً خبرات المؤلف الاستاذ الطيب المهدى كممثل ومخرج.

وفى الغالب مايستخدم المؤلف دلالات الطبيعة ليرمز لمعانى وقيم مثلاً الجبل ، رمز للصمود وما إرتفاع الراية فيه ، فى (مسرحية وإنفرج الستار) ، إلا معنى لقيمة النصر لموقف الشاب وهى دلالة سوريالية ، منظر يحكى عن حالة داخلية نفسية او شعور، أشبه بإستخدامات يوجين يونسكو وصامويل بيكت للأشياء داخل الخشبة والتعبير عن المفاهيم فى شكل صورى ، وإستخدام الغابة فى مسرحية (الحلقة) كمكان دائم او خلفية يختفى فيها سامى بطل المسرحية بنهايتها ، إذن المكان عند الطيب المهدى دائم الدلالة والمعانى وهو جزء من النص يقابل الحالة النفسية الداخلية للشخوص إما بإشارة النصر أو الإنفراج أو يشكل الأمل او الحل او مقولة المؤلف ، وهو إمعان فى التعبير بالصورة على خشبة المسرح يشمل تصور الإضاءة التى تضيف معنى أراده المؤلف . والصراع غالباً من اجل إعلاً مفهوم ماء ولايوجد طرف صراع تقليدى نمطى ولكن هناك معاناة دائمة للشخصيات من وضع ما .

كتب الأستاذ الطيب مهدى المسرحيات القصيرة ذات اللوحة الواحدة او ثلاثة ورقات الخ ، شأنه شان صامويل بيكت فى اخر ايامه ، وحملها معانى و دلالات ورموز كبيرة تفتح التأويل عند المتلقى على مستوى الصورة والحوار الذهنى المعقد الذى يفضى لإغلوطة وهو بذلك يحمل اللغة مالا تتطيق من سماجة لاتكتمل وحدها دون معناً إلا باتحاد العناصر الأخرى ، ويرى الداس أن الخطاب الصورى عند الطيب المهدى يتلقاه المشاهد كاملاً كما صوره هو ،لاينقص فتضيع مقاصده كل جزئية فيه مشحونة بدلالة .

تجربة الطيب المهدى تزامنت وعاصرت تجارب الأستاذ هاشم صديق والدكتور يوسف عيدابى ولذا لايستطيع الباحث فصلها من ذلك الهم الإبداعى، النهوض بقضية المسرح علمياً وعملياً لأنهم على قمة المستنيرين المسرحيين ، ووجب عليهم حمل هذا العبء الثقيل ، فى بلد ما ذالت تتحسس الخشبة المسرحية وعليهم رهانات وتحديات أخلاقية بوصفهم معلمين وفنانين ، مما أثقل تجاربهم بالأفراط الأكاديمى، وقد يكون ذلك ترك مسافة بينهم والجمهور العادى ، وبالأخص الطيب المهدى لأن تجربته كما أسلف الدارس إتخذت مسارات صفوية بعيدة من تماسات المتلقى ، عكس تجارب الأستاذ هاشم صديق والدكتور يوسف عيدابى التى نوعاً ما كانت تحاول أن تقترب بإختيارها مواضيع تلامس الوجدان والعقل العادى ، ومن المحتمل ان الطيب المهدى أثقل كاهل المسرح بذاته الفنية ، كاملة العنفوان الأكاديمى، ووزن خبراته كمتلقى ومتأمل ومعلم ومخرج وممثل وناقد .

وإذا بحثنا عن منطق السببية فى مسار الطيب المهدى ، نجده يتمثل فى شخصه ، المحمل بالرؤى الفلسفية والأكاديمية، بالرغم من أنه تحلل من الإرادة الأخرى، ولكنه سقط فى الإرادة الذاتية ، ويرى الدارس أن قراءة تجربته من الضرورة لأنها تمثل قمة مفهوم التجريب المسرحى فى السودان ، فقد إختار ان يتحد مع الإتجاهات العالمية للمسرح ، وهبط بالافكار إلى مستوى تجريدى فى مواضيع بسيطة وعادية تكاد يكون فيها عنصر الدراما ضعيف ، ولكن شخوصه تفاجئنا بإنفعال مفجرةً الموقف بدوافع خفية تظهر فى نهاية المسرحية ، وقد تكون الزروة فى بداية المسرحية او لازروة ، أو تنتهى المسرحية فى زروتها.

النتائج :

وخلاصة هذه الورقة تتمثل فى نتائج عامة توصل إليها الدارس أدناه :

1/ المسرح فى السودان حالة سياسية وإجتماعية ثم فكرية وفنية.

2/ مازال المسرح السودانى غائب كمعبر عن الهوية السودانية.

3/ الأكاديمية لم توظف فى كسب مسرح سودانى من السسيولوجيا والأنثربولجيا.

4/ المسرح الكوميدى السودانى التقليدى الذى إستند على الإضحاك والنكات كهدف ، بدون إسناد فكرى ومعرفى وجمالى واحدة من الممارسات التى خصمت من قيمة الوعى بالمسرح السودانى ، وساهمت فى عدم ترقى التذوق الفنى للمتلقى.

مناقشة النتائج:

1/ يرى الدارس ان المسرح فى السودان ظهر فجاءة مع المستعمر، ولم يكن فن شعبى ممارس أصلاً كما كان فى منشأه الغربى (اليونان)، وهو حال المسرح فى الوطن العربى كله ، ولاينفى وجوده كمظهر أدائى فقط فى الفنون الشعبية الراقصة التى تصاحبها الأزياء والأكسسوار، والحاجة إلى وجوده بشكله المتعارف عليه فرضتها ظروف إجتماعية وسياسية أولا حينما ولج مع المستعمر ، ولكنه مضى حتى تتطور وأصبح ضرورة فكرية وفنية .

2/ يتفق الدارس مع البروفيسر سعد يوسف حينما سماه المسرح فى السودان نافياً بذلك عنه صفة السودانية ، رغم المحاولات الجادة إلا انه مازال رهين الظروف التى تنتجه (الإرادة الأخرى والإرادة الذاتية التى تتمثل فى رغبة المؤلفين) ، ولم يعبر عن الهوية السودانية ، لأنها عبارة عن كيانات إثنية متفرقة جمعها الإستعمار سياسياً ، وبعد الإستقلال إنعدمت الرؤية الفكرية والسياسية الإستراتيجية لجمع هذا التعدد الإثنى . رغم وجود هذه الرؤية فى المرحلة الولى فى بمحاولات خالد ابو الروس وإبراهيم عبادى وشعورهم الباكر بالتأصيل بالرغم من تناولهم مواضيع سودانية ، لم تجد الرعاية الرسمية.

3/الأكاديمية كانت تحاول جادة إيجاد مخرج لهذا المأزق ولكنها نظرت لهذا الفن بالعين ذاتها (الغربية) وفق القواعد والنظريات الغربية المتمثلة فى ثقافة وخبرات المجربين (الطيب المهدى ، خالد المبارك ، يوسف عيدابى ، هاشم صديق، الخ ...)

4/ المسرح الكوميدى السودانى ويقصد به الدراس ذلك المسرح الذى ظهر فى ستينيات القرن الماضى ، والذى استمد مواضيعه من النكات والشخصيات والمونلوج الكوميدى الشعرى ، ويهدف إلى الإضحاك، ووجد قبول عالى عند المتلقى أكثر من المسرح الفكرى ، لأنه إستقى مواضيعه من واقع الشارع العام ، كما أن قالبه بسيط غير معقد ، وذلك لأن المسرح الفكرى كان يقوم على النضال والمقاومة ، وبالإستقلال إستنفد أغراضه ، ونقول ايضاً أن وجوده لحاجة ، وانقضت ، وبذا تسيد المسرح الكوميدى المشهد حتى يومنا هذا ، وظل المسرح الأخر حبيس فى المنابر الخاصة بالمثقفين االسسودانيين

التوصيات :

1/ البحث فى الخصئص السودانية بتنوعها وتطويرها إلى فنون عرض مسرحى

2/ لابد من إرتباط البحث عن مسرح سودانى بالعلوم الأخرى (الفكلور) والظواهر الشعبية الفنية والأساطير

3/ أقامة الورش والندوات والمتابعة الميدانية لإستكشاف طرائق جديدة

4/ إنشاء مختبر مسرحى سودانى

المراجع :

1/ بدرالدين حسن على _ 3 مقالات فى مجلة الأقلام العراقية_ 1977م – صحيفة الحوش السودانى الأليكترونية _ الشبكة العنكبوتية الأربعاء 24 / أبريل/ 2019م _ الساعة الرابعة والنصف م

2/ حسن نجيلة ـ ملامح من المجتمع السودانى . الجزء الثانى – السودان ـ الخرطوم ـ الناشر إدارة النشر الثقافى ـ مصلحة الثقافة وزارة الثقافة والإعلام ـ الطبعة الأولى (1400هـ – 1980م)

3/ سعد يوسف – عثمان على الفكى ـ الحركة المسرحية فى السودان (1967م ـ 1978م) ـ المسرح القومى ومواسمه فى السودان ـ ورشة كتابة تاريخ الحركة المسرحية فى السودان ـ الهيئة العربية للمسرح يوليو 2018م

4/ سعد يوسف العبيد ـ أوراق فى قضايا الدراما السودانية ـ سلسلة أروقة (2) ـ الناشر مؤسسة أروقة للثقافة والعلوم ـ الخرطوم ـ الطبعة الأولى 2002م

5/ د. شمس الدين يونس ـ عبد الحفيظ على الله ـ د.فضل الله أحمد ـ المختصر المفيد فى المسرح العربى الجديد – المسرح فى السودان ـ حقوق الطبع والنشر الهيئة العربية للمسرح – الأمانة العامة – الشارقة ـ دولة الأمارات (1430هـ ـ 2009م) الطبعة الأولى

6/ د. صالح محمد عبد القادر – مسرحيتان من السودان – نصوص10 – الهيئة العربية للمسرح – الأمانة العامة – الشارقة ـ دولة الأمارات (1435هـ – 2014م) الطبعة الأولى

7/ عثمان جعفر النصيرى ـ المسرح فى السودان (1905م ـ 1915م) ـ السودان ـ منشورات المسرح القومى ـ مطابع الأعلام والثقافة ـ بدون تاريخ

8/ د.عثمان جمال الدين – الفكلور فى المسرح السودانى ـ السودان ـ مؤسسة أروقة للثقافة والأعلام الخرطوم ـ 2005م

9/ منشورات المسرح القومى ـ بدون تاريخ