SUDAN UNIVERSITY OF SCIENCE AND TECHNOLOGY جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا
DEANSHIP OF SCIENTIFIC RESEARCH عمـادة البحـث العلمـــي
مجلّة العلوم الإنسانية
JOURNAL OF HUMANITIES SCIENCES (JHS)
Available at: https://repository.sustech.edu/handle/123456789/16997
QUARTERLY PEER-REVIEWED SCIENTIFIC JOURNAL مجلة علميّة محكّمة - فصليّة

الإسهامات التأسيسية الرائدة لصديق فريد في مسيرة المسرح السوداني - عرض "مصرع تاجوج والمحلق" نموذجاً.

1/ عصام أبو القاسم عبدالواحد*

ناقد مسرحي يقيم ويعمل في الشارقة
essamgaseem@yahoo.com

المستخلص:

تسعى هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على الإسهامات التأسيسية الرائدة لمحمد صديق فريد في مسيرة المسرح السوداني في العقدين الثاني والثالث من القرن العشرين، مع التركيز على دوره كصانع عرض مسرحي ومهندس فني في تجربة "مصرع تاجوج والمحلق". اتبعت الدراسة المنهج التاريخي التحليلي لاستنطاق الوثائق والشهادات والمصادر المتاحة. خلصت الدراسة إلى أن صديق فريد لم يكن مجرد ممثل بارز فحسب، بل كان له دوره الملموس في صناعة العرض، فهو مصمم السينوغرافيا، والمخرج الذي أرسى قواعد الأداء والحلول التقنية المبتكرة في بيئة شحيحة الإمكانات. كما أظهرت النتائج دوره المركزي في تجاوز التحديات التقنية والفنية وصناعة تلك البداية المسرحية المبكرة.

الكلمات المفتاحية: رائد الإخراج، السينوغرافيا، الأداء التمثيلي.

Abstract

This study aims to highlight the pioneering foundational contributions of Muhammad Siddiq Farid to the trajectory of Sudanese theater during the second and third decades of the twentieth century, focusing on his role as a theater-maker and artistic designer in the production of "Masra‘ Tajuj and Al-Mahlaq". The study adopted a historical-analytical methodology to examine the available documents, testimonies, and sources. It concluded that Siddiq Farid was not merely a prominent actor, but played a tangible role in crafting the show; he served as a scenographer and director who established the rules of performance and innovative technical solutions within a resource-scarce environment. The results also demonstrated his central role in overcoming technical and artistic challenges and shaping those early theatrical beginnings.

Keywords : Pioneer of Directing, Scenography, Acting Performance.

المقدمة:

شهد تاريخ الحركة الثقافية والفنية في السودان تعقيدات ملحوظة في مسيرة التأسيس الأولى، ولا سيما الفنون المسرحية التي نشأت في سياقات استعمارية واجتماعية مرتبطة بالتحولات الحديثة. وتشكلت في مرحلة العقدين الثاني والثالث من القرن العشرين أولى ملامح الفعل المسرحي الواعي، عبر تجارب مبكرة سعت لبلورة هوية عرض درامي وطني متميز وسط إمكانات شحيحة وتحديات توثيقية جمة. وإذا كانت بدايات المسرح السوداني قد حظيت باهتمام بحثي محدود، فإن قراءة الدارس في مرجعيات تلك التجربة كشفت عن اختلالات واضحة في منهجية التأريخ، ارتهنت في الغالب للرواية الشفاهية الأحادية وأغفلت الأرشيف المكتوب والتسجيلات الموثقة. ويبرز عرض "مصرع تاجوج والمحلق" (1933) كأحد أهم محطات هذا التأسيس المبكر، غير أن تتبع ظروف إنتاجه يكشف عن مفارقات نقدية وتاريخية؛ لعل أبرزها طغيان الرواية الشفاهية والتأثير الإعلامي لخالد أبو الروس على حساب الدور المحوري الذي لعبه الرائد محمد صديق فريد- وسيرد في البحث باسم شهرته صديق فريد- بوصفه "صانع العرض" والمهندس الفني الأول له.

مشكلة البحث:

تتمثل مشكلة البحث الرئيسة في وجود تباين بين الروايات والمصادر التاريخية المتعلقة بأدوار المشاركين في إنتاج وعرض "مصرع تاجوج والمحلق" للمرة الأولى، ولا سيما ما يتعلق بالدور الإخراجي والفني لصديق فريد، الأمر الذي يستدعي إعادة فحص المصادر المكتوبة والشفاهية والأرشيفية ومقارنتها بهدف إعادة بناء أكثر دقة لهذه التجربة ضمن تاريخ المسرح السوداني وعليه تجمل مشكلة البحث في السؤال التالي:

- ما طبيعة الإسهامات التقنية والفنية للرائد صديق فريد في العرض الأول لمسرحية "مصرع تاجوج والمحلق"؟

ومن هذا الاستفهام تتفرع الأسئلة التالية:

ما طبيعة الدور الفني والإخراجي الذي أداه صديق فريد في عرض "مصرع تاجوج والمحلق"؟

- ما أوجه التباين بين الروايات الشفاهية والمصادر المكتوبة والأرشيفية بشأن عرض "مصرع تاجوج والمحلق"؟ ؟
- ما العوامل التي أسهمت في اختلاف نسبة الأدوار الفنية بين الشخصيات المؤسسة في عرض "مصرع تاجوج والمحلق"؟ ؟
- ماذا تكشف هذه المقارنة عن مشكلات توثيق تاريخ المسرح السوداني؟

أهداف البحث:

يهدف هذا البحث إلى تحقيق الأهداف المنهجية والتاريخية والنقدية التالية:

- الكشف عن الاختلالات المنهجية التي اكتنفت كتابة بدايات المسرح السوداني.
- إعادة الاعتبار والتوثيق للمنجز الفني والريادي للمخرج والممثل والسينوغراف صديق فريد.
- معاينة واختبار الروايات والتسجيلات الأرشيفية على نحو يزيد من المعرفة حول تجربة العرض الذي يعده الدارسون أول عمل مسرحي سوداني.

منهج البحث:

اعتماداً على طبيعة المشكلة المعرفية والتوثيقية، اتبع البحث بالمنهج التاريخي، مع اسلوب التحليل النقدي الذي يستند إلى نقد المصادر والوثائق في أشكالها ومضامينها.

قام الدارس بدراسة نقدية للتناقضات والفجوات بين الوثائق والمدونات التاريخية المكتوبة والمقابلات الصحفية، إضافة إلى المواد الشفاهية المسجلة والتي تمثل الموضوع قيد البحث، وقد أُخضعت هذه الوثائق لتحليل ومقارنة زمنية وموضوعية، بهدف استنباط الحقائق التاريخية وتحليل الأدوار الفنية، وهي:

- مذكرات بابكر بدري "تاريخ حياتي": يُعدّ مصدراً أولياً معاصراً أكثر موثوقية؛ لكونه كُتب بأسلوب اليوميات ودفاتر الحسابات، وارتبط بحدث تاريخي معلوم وهو تأسيس مدرسة "الأحفاد" بأم درمان عام 1933م .
- مقالات وحوارات خالد أبو الروس (1971–1983م) في الصحف: مصادر لاحقة للحدث بعقود طويلة، وهو ما يجعلها عرضة لإشكاليات التذكر والنسيان والتأثر العاطفي.
- دراسة الطاهر شبيكة (1979م): مرجع مكتوب له قيمة توثيقية عالية؛ لاستناده إلى أرشيف عائلي ومواد تسجيلية محفوظة بمعهد الموسيقى والمسرح.
- شهادات خالد أبو الروس: كشف النقد الداخلي تضارب تواريخ العرض لديه بين (1932م، 1933م، و1934م)، وسعيه فيما نُشر له صحفياً عام 1977م إلى نفي الدور الفني لمعاصريه لإبراز نصّه، في حين أقرّ في إفاداته العفوية في حواره الإذاعي عام 1983م بتفاصيل دور صديق فريد الإخراجي والتقني.
- مذكرات بابكر بدري: تتميز بالاتساق الذاتي الخالي من الغرض الفني؛ إذ انحصر اهتمامه في توثيق المعاملات والتحديات المالية التي واجهت تأسيس المدرسة بأم درمان.

تقييم الوثائق والمدونات التاريخية:

المقارنة:

- عقدت المقارنة بين الروايات الشفاهية لخالد أبو الروس والمصادر المكتوبة والأرشيفية (مثل مذكرات بدري، دراسة شبيكة، والنسخة الأصلية لنص المسرحية المحفوظة بأرشيف جامعة درهام ببريطانيا) .
- أظهرت المقارنة عدم دقة بعض الأبحاث الحديثة (مثل دراسة عبيد 2019م) لتجريدها صديق فريد من حقه الإخراجي؛ نتيجة الاعتماد على تسجيل صوتي لأبو الروس دون مقارنته مع ثبت العروض الـ (15) لشبيكة أو الحوار الإذاعي لعام 1983م.

الترجيح:

- تاريخ العرض (1933م): رُجّحت رواية بابكر بدري المقترنة بسجل حسابي وبحدث معاصر (انتقال مدرسة الأحفاد) على تضارب إفادات أبو الروس بين عامي 1932م و1934م .
- الدور الإخراجي والتقني: رُجّح دور صديق فريد بناءً على دراسة شبيكة (1979م) وإقرار أبو الروس العفوي في حوار 1983م بقيامه بالتدريب، وتصميم الأزياء، والديكور، وصناعة الباروكة .
- بنية النص الدرامي: كشفت مقارنة النص المطبوع بالنسخة التاريخية بأرشيف جامعة درهام ومذكرات بدري عن وجود تعديل بنيوي ونثري سدّ فجوات النص، خلافاً لرواية النص المكتمل الفردي للمؤلف.

أهمية البحث:

تنبع أهمية البحث من تقديمه قراءة نقدية لأرشيف المسرح السوداني، وإعادة الاعتبار للمفاهيم الإخراجية والتقنية الأولى (البروفة، والأزياء، والمكياج، والديكور) التي ابتكرها صديق فريد في بيئة شحيحة الإمكانات، مما يُثري المكتبة الأكاديمية والمسرحية السودانية بمادة علمية موثقة.

الدراسات السابقة:

- دراسة عبيد (2019م) بعنوان: الإخراج والمخرجون في المسرح السوداني.

تناول سعد يوسف عبيد في دراسته الموسومة بـ "الإخراج والمخرجون في المسرح السوداني" تاريخ الإخراج المحلي؛ وبرغم حداثة الدراسة وعمقها، إلا أنها اعتمدت بشكل رئيسي على تسجيل صوتي لخالد أبو الروس، مما جعلها تغفل التأسيس لتجربة صديق فريد الإخراجية، وتجرده من حقه في إخراج "تاجوج والمحلق"، لينسب الإخراج تارة لأبو الروس وتارة لبابكر بدري، كما سجلت الدراسة لفريد ثلاثة عروض فقط.

- دراسة إسماعيل (2019م) بعنوان: النشاط المسرحي بنادي الخريجين بأم درمان 1938-1948.

أورد عبدالقادر محمد إسماعيل في دراسته "النشاط المسرحي في نادي الخريجين بأمدرمان" وثائق تاريخية تشير إلى قيود إدارة نادي الخريجين في حجز وتأجير مسرحها للفرق خلال ثلاثينيات وأربعينيات القرن الماضي.

- دراسة المبارك (1999م) بعنوان: «السودان»، ضمن: دون روبين (محرر)، الموسوعة العالمية للمسرح المعاصر.

في التقرير/المدخل الذي كتبه خالد المبارك ضمن "الموسوعة العالمية للمسرح"، أورد فقرة مقتضبة تسلط الضوء على دور صديق فريد في مسار المسرح السوداني.

- دراسة هلالي (1988م) بعنوان: تأثير البنية الاجتماعية والفكرية على المسرح في السودان 1967-1980.

أشار عز الدين هلالي في رسالته للماجستير إلى نشاط الفرق المسرحية واتساع إشعاع فرقة "جماعة صديق فريد"، لافتاً إلى انشقاق شوقي الأسد عن صديق فريد وتأسيسه لفرقة مستقلة، وإن كانت هذه الإشارة قد افتقرت للتوثيق والدعم المصدري الدقيق.

- دراسة شبيكة (1979م) بعنوان: صديق فريد والمسرح العربي في السودان»، مجلة الموسيقى والمسرح.

تُعد دراسة الطاهر شبيكة "صديق فريد والمسرح العربي في السودان" (المنشورة بمجلة الموسيقى والمسرح) المرجع المكتوب الأوفى والأكثر دقة حول سيرة فريد؛ إذ اعتمدت على الأرشيف العائلي ومستندات تسجيلية بمعهد الموسيقى والمسرح، وأوردت لأول مرة ثبتًا يضم (15) عرضاً مسرحياً أخرجها صديق فريد.

الاطار النظري:

صديق فريد.. الريادة وشواهد التوثيق:

كان الهدف قبل حينٍ من هذه الدراسة رسم صورة قلمية موجزة لرائد المسرح السوداني صديق فريد، وإبراز دوره المحوري في أول عرض مسرحي سوداني "لحماً ودماً" كما يُقال، وهو مسرحية "مصرع تاجوج والمحلق" التي قدمت في نادي الخريجين عام 1933. غير أنّه بدا واضحاً بعد اطلاع ومدارسة، أن ثمة غياباً أو تهميشاً للرجل من حكاية تلك التجربة المسرحية الرائدة، رغم حضوره القوي فيها وفي تجارب مسرحية أخرى؛ إذ كان فريد - كما وصفه الطاهر شبيكة (1979م، ص27) - «ملء السمع، وملء البصر».

لا تقتصر أهمية صديق فريد على الفن وحده، إذ تشير المصادر المتاحة إلى أنه كان شخصية وطنية وثقافية متعددة الأبعاد؛ فقد كان سياسياً بارزاً من خلال عضويته في "لجنة الستين" التي قادت إلى تأسيس مؤتمر الخريجين (المبارك، 1999م، ص224)، وإعلامياً من أوائل العاملين في الإذاعة السودانية، فضلاً عن اشتغاله المبكر بالترجمة الصحافية (باشري،

1991م، ص 326). كما أنه ينتمي إلى أسرة عريقة لعب أحد أفرادها دوراً محورياً في إنشاء "المسرح القومي" بأم درمان عام 1958م، وهو شقيقه الأصغر، وزير الإعلام اللواء طلعت فريد (المبارك، 1999م، ص 225).

وبدا أن معظم ما كُتب عن صديق فريد قد صدر عن باحثين من خارج الحقل المسرحي، أبرزهم حسن نجيلة ومحجوب عمر باشري، وأن معالجة الأخير كانت الأكثر استيفاءً لسيرته، بل وأصبحت المرجع الذي اعتمدت عليه معظم الكتابات المتفرقة لاحقاً. غير أن هذا التصور سرعان ما تبدّد بعد مراجعة فاحصة للدراسات والمقالات السابقة للتحقق من مدى دقة الفرضية حول دور صديق فريد؛ إذ عثر الدارس على مقالة مهمة للطاهر شبيكة نُشرت في مجلة "الموسيقى والمسرح" (أبريل 1979م) التي كان يصدرها معهد الموسيقى والمسرح، بعنوان «صديق فريد والمسرح العربي في السودان»، وهي دراسة ضمّت إفادات موثقة من أفراد أسرته، وأشارت إلى تسجيل توثيقي محفوظ في مكتبة معهد الموسيقى والمسرح. الأمر الذي يطرح تساؤلاً منهجياً ملحاً: إلى أي مدى تم استثمار هذا الأرشيف في كتابة تاريخ المسرح السوداني؟ ولماذا ظلّ أثره محدوداً ومهمشاً رغم قيمته التوثيقية الواضحة؟

وبدا للدارس أن مقالة شبيكة، في قراءتها الأولى، وافية كافية، وكاد يتراجع عن البحث في سيرة صديق فريد المسرحية؛ إذ بدا أن ما سيضيفه لن يتجاوز ما أورده شبيكة من معلومات. غير أن هذا الانطباع ما لبث أن تراجع حين تجمعت لدى الدارس مواد متفرقة من مصادر مختلفة، كشفت عن خطوط مقطوعة ومعلومات مغلوطة تكتنف توثيق تلك البدايات المسرحية وسيرة أهم رجالاتها.

وكان أول ما لفت نظر الدارس في هذا السياق هو التباين الواضح بين المصادر حتى في أبسط المعلومات المتعلقة بسيرة صديق فريد، مثل تاريخي ميلاده ووفاته؛ إذ يورد شبيكة أنه عاش بين (1887–1941م)، بينما يذكر باشري أنه عاش بين (1895–1949م)، في حين يورد المبارك تاريخ (1889–1941م). وبما أن المبارك كان مديراً للمعهد ومشرفاً على مجلة "الموسيقى والمسرح"، فمن المرجّح أنه اطّلع على مقالة شبيكة قبل إعداد تقريره في "الموسوعة العالمية للمسرح" الذي أورد فيه لمحة قصيرة عن صديق فريد؛ وعليه، فإن الاختلاف في تاريخ الميلاد بينه وبين شبيكة قد يكون ناتجاً إما عن خطأ مطبعي أو نتيجة مراجعة تدقيقية استند فيها المبارك إلى وثائق أخرى.

غير أن هذا التفاوت، برغم بساطته الظاهرة، يعبر عن هشاشة التوثيق التاريخي لكتاب تلك المرحلة، وعن اعتماد معظم الكتابات اللاحقة على مصدرين رئيسيين دون فحص وتدقيق مادتها في ضوء الأرشيف العائلي أو التسجيلات المحفوظة بمكتبة المعهد؛ وهي المواد التي أشار إليها شبيكة، والتي يبدو أنها لم تُقرأ كما ينبغي.

كما يتكشف للدارس أن شبيكة ربما كان الوحيد –من بين الذين كتبوا عن صديق فريد سابقاً ولاحقاً– الذي أورد قائمةً بأسماء خمسة عشر عرضاً أخرجها فريد، وذلك دون ذكر تواريخها (رغم أن تواريخ بعضها وردت في مجلة الفجر الثلاثينية)، مستفيداً في ذلك من محاورته لأحد أفراد عائلة الراحل. وتلك العروض هي: (الفارس الأسود، تاجر البندقية، وفاء الغانيات، القبلة القاتلة، التوبة الصادقة، يوليوس قيصر، عطيل، في سبيل التاج، صلاح الدين الأيوبي، فران البندقية، مجنون ليلى، العباسة، المروءة والوفاء، وفاء العرب، عنترة).

وهي قائمة يبدو لافتاً أنها غائبة تماماً عن كتابات نجيلة أو باشري أو المبارك وسواهم؛ وهو ما يعزز أولاً فرضية أن دراسة شبيكة هي المرجع الأوفى في تتبّع التجربة المسرحية لفريد، وثانياً أن ثمة انقطاعات خطيرة في تواصل المصادر وتناقل المعرفة في شأن هذه السيرة.

وتفيد مقالة شبيكة بأن فريد بدأ نشاطه المسرحي في عام 1918م أو قبله بقليل، واستمر إلى منتصف ثلاثينيات ذلك القرن؛ إذ يوضح شبيكة: «إلا أنه كان في أواخر هذه الفترة يرشد الفرق الناشئة ويقدم لها المشورة» (1979، ص26). ومن المعلوم أن الفرقة المسرحية في نادي الخريجين كان اسمها «جماعة صديق فريد»، ويبدو أن إشعاعه في تأسيس الفرق المسرحية امتد لخارج النادي أيضاً؛ إذ ثمة إشارة لعزالدين هلالي في رسالته للماجستير - ولو أنها بلا مصدر محدد - تفيد بأن «شوقي الأسد انشق عن صديق فريد وكون فرقة شوقي الأسد في نادي الضباط» (عزالدين هلالي، 1988م، ص 97).

وبقليل من التأمل يتكشف للدارس أيضاً - استناداً إلى المعطيات التي قدّمها شبيكة - أن صديق فريد، الذي يشير خالد المبارك إلى أنه تشبّع بالدراما الغربية في كلية غردون وتواصل مع كلاسيكيات المسرح العربي عبر احتكاكه بالجاليات الشامية في الخرطوم (المبارك، 1999م، ص 224)، يستحق أن يُعدّ من أوائل من قدّموا أعمال وليم شكسبير ومسرحيات أحمد شوقي الشعرية في السودان؛ إذ لا يرد في المصادر المتاحة أي ذكر لتجربة سبقت محاولاته في هذا الباب. وبناءً عليه، يمكن عدّه صاحب أول تجربة سودانية واضحة المعالم لما يُعرف بـ«المسرح الأدبي»؛ أي المسرح الذي ينطلق من مركزية النص الدرامي المكتوب باللغة العربية (شِعراً أو نثراً).

غير أن هذه المعطيات، على أهميتها، لا تُعرف على نطاق واسع. وغنيّ عن القول إن مجلة "الموسيقى والمسرح" - التي نُشرت فيها مقالة شبيكة - لم تكن مصدراً شائعاً أو واسع الانتشار؛ فقد صدرت في نطاق محدود ولم تستمر لأكثر من ثلاثة أعداد، وهو ما يفسّر، بوجهٍ ما، عدم ذيوع تلك المعلومات. ومع ذلك، فإن محدودية انتشار المجلة لا تكفي وحدها لتفسير خفوت سيرة صديق فريد أو غيابها، في مقابل بروز سيرة خالد أبو الروس وسطوعها في ذاكرة بدايات المسرح السوداني، على الأقل في الدراسات والأبحاث العلمية. ومن هنا، سيحاول الدارس اختبار عنصر آخر انطلاقاً من تجربة مسرحية "مصرع تاجوج والمحلق"؛ وهو الدور الذي لعبه خالد أبو الروس في تشكيل الرواية الأكثر شيوعاً ورسوخاً عن تلك المحطة التاريخية، وما نتج عن ذلك من حجب لموقع صديق فريد في الدراسات والحكايات اللاحقة عنها. إذ يبدو أن أثر الشهادة الشخصية الصادرة عن أبو الروس هيمن على المصادر المتاحة كافة حول هذا الموضوع، وهو أثر شمل - ضمن من شمل - الطاهر شبيكة نفسه، برغم جهده الواضح في لملمة سيرة فريد؛ إذ غاب عنه إدراج مسرحية "مصرع تاجوج والمحلق" في ثبت أعماله! بل إن الرواية التي أشاعها أبو الروس يبدو أنها طغت واستحوذت على أحد أبرز الدارسين الذين اشتغلوا في حقل الإخراج في المسرح السوداني، وهو سعد يوسف عبيد؛ الذي برغم سعة جهده وعمق دراسته المعنونة "الإخراج والمخرجون في المسرح السوداني"، إلا أنها غفلت ليس فقط عن التأسيس للتجربة الإخراجية المحلية انطلاقاً من تجربة صديق فريد، بل أيضاً:

- جردته من حقه في إخراج مسرحية "مصرع تاجوج والمحلق" فلم تنسبها إليه.
- لم تُثبِت له سوى ثلاثة عروض فقط في الخانة التي خصصتها للأعمال التي أخرجها.
- نسبت إخراج مسرحية "مصرع تاجوج والمحلق" مرة لخالد أبو الروس ومرة لبابكر بدري، ولم تنسبها لصديق فريد (عبيد، 2019م، ص ص 117، 122، 128).

ولعل ذلك ما كان ليقع لو أن عبيد لم يعتمد في إيراد معطياته عن الإخراج والمخرجين في تلك الفترة على تسجيل صوتي لخالد أبو الروس يبدو أنه عثر عليه بمكتبة معهد الموسيقى والمسرح (عبيد، 2019م، ص 97).

وفي رأي الدارس، فإن السطوة الإعلامية لخالد أبو الروس (1908–1985م) - التي اكتسبها من موهبته في الشعر الغنائي وجعلته مطلوباً دائماً في وسائل الإعلام العاصمية، فضلاً عن حيويته الشخصية وعمره المديد - أسهمت في بناء ونشر رواية أحادية عن ظروف إنتاج أول عرض لمسرحية "مصرع تاجوج والمحلق" وتكريسها عبر عقود من خلال حواراته الصحفية

والإذاعية، مُسبغاً على نفسه ألقاباً مثل "أبو المسرح السوداني" و"شكسبير السودان"، بقدر ما كانت سبباً في التعتيم على أدوار رفاقه في التجربة، ولا سيما دور صديق فريد.

والواقع، بمراجعة المصادر، يتبيّن أن حكاية مسرحية "مصرع تاجوج والمحلق" لطالما كان راويها ومصدرها الوحيد هو خالد أبو الروس نفسه؛ ففي محاضرة قدّمها خالد المبارك عام 1976م بجامعة الخرطوم (ونُشرت لاحقاً عن الهيئة العربية للمسرح، 2019م)، يذكر المبارك أن «مسرحية الرائد هذه اضطرت للانتظار ثلاثة وأربعين عامًا لكي تجد من يحللها ويناقشها» (المبارك، 2019م، ص 41).

وهذا يوضح أن كل ما قيل - شفاهةً عبر الإذاعة أو الصحافة - على مدى نحو نصف قرن من تقديم العرض الأول بنادي الخريجين، إنما كان يستند حصراً إلى ما يقوله أبو الروس نفسه، دون توفر رواية أو قراءة موازية أو مصدر آخر يناقضها أو يكملها.

لقد أثارت محاضرة خالد المبارك في جامعة الخرطوم (1976م) ردود فعل غاضبة من خالد أبو الروس، الذي يبدو أنه رأى في مراجعة روايته التاريخية تهديداً لمكانته؛ فعبر صفحات مجلة "الإذاعة والتلفزيون والمسرح" (بداية من 24 مارس 1977م)، نشر أبو الروس سلسلة مقالات هاجم فيها طروحات المبارك النقدية، متهمًا إياه بالاغتراب الأكاديمي لدارسته المسرح في لندن، ومدافعًا باستماتة عن ريادته المطلقة في مواجهة أي محاولة لإعادة قراءة تاريخ المسرحية أو إبراز أدوار رفاقه المؤسسين.

غير أن ما يهمّنا في محاضرة خالد المبارك، في سياق هذا المقال، أمران أساسيان؛ يكشف أولهما عن جانب مهم من تاريخ التحوير والتطوير في مسار مسرحية "تاجوج"، وهو إشارة المبارك إلى أن النص المطبوع في السبعينيات يختلف عن النص الأصلي الذي قُدّم في الثلاثينيات. وقد اكتشف المبارك ذلك حين عثر على النسخة الأصلية في مكتبة جامعة درهام ببريطانيا، وهو ما جعله يرجح أن أجهزة الاستعمار البريطاني أودعتها أرشيفها بعد إجازتها للتقديم.

والأمانة التاريخية تقتضي الإشارة إلى أن المبارك، رغم استعراضه المستفيض للفروقات بين النصين، قد رجّح أن يكون أبو الروس قد نسي بعض المقاطع أو أضاف أخرى حين عاد لكتابة النص من ذاكرته.

أما الأمر الثاني، فيتمثل في ذلك الانزعاج الصارخ الذي أبداه خالد أبو الروس من إشارة المبارك إلى الدور الرائد لصديق فريد في تجسير المسافة بين النشاط المسرحي للجاليات العربية والأجنبية في الخرطوم والمجتمع السوداني. ففي رده على المبارك كتب:

> «وبعد المقدمة التي هاج فيها وماج وملأ الأرض ضوضاء، ذكر رائد المسرح صديق فريد بقوله إن صديق فريد من الذين كانوا يشكلون حلقة وصل هامة بين طلائع المثقفين وبين الجاليات العربية ذات الاتصال بالحركة المسرحية في مصر والشام.. وهذا قول يفقد السند المنطقي والدليل الواضح.. إن صديق فريد رحمه الله دخل مجال التمثيل وهو لا يملك غير الموهبة والصوت الجهوري والشخصية الحية، أما أنا فقد دخلت هذا المجال وأنا أملك الموهبة والصوت الجهوري والشخصية الحية، زيادة على أنني أتأبط النص المسرحي السوداني الخالص من تأليفي، وهذا ما يفتقده صديق فريد؛ لأنه دخل المجال وهو يعتمد كل الاعتماد على النصوص الأجنبية التي لا تمثل الذوق السوداني ولا التقاليد السودانية، وبلغة لا يعرفها الرجل العامي بل يعرفها من تعلم ودرس، أما أنا فتقدمت بنصوص يعرفها الشخص العادي والدارس وكل طبقات الشعب» (أبو الروس، 1977م، ص22).

وحين نكتشف أن ما قاله خالد المبارك عن دور صديق فريد بوصفه «حلقة وصل بين الجاليات والمجتمع» سيردّده لاحقًا أبو الروس نفسه في حوار أُجري معه في الإذاعة السودانية (برنامج رحلة عمر: حوار مع خالد أبو الروس، 1983م)، لا نجد تفسيرًا لانفعاله من تلك الملاحظة سوى أنه اتخذها ذريعة لإبراز أهميته وتفوقه مقارنة بمعاصره صديق فريد.

والواقع أننا نجد - في مناسبتين اثنتين على الأقل، في مقاله المذكور وفي حوارٍ آخر أجراه معه محمد شريف— أن أبو الروس يصرّ على فكرة أن ظهوره كمؤلف وممثل مسرحي كان معناه اختفاء تجربة صديق فريد المسرحية؛ ففي المقال نفسه يكتب: «فرقة صديق فريد، بعد تقديم مسرحية تاجوج، لم تقدم أي نص، ولم يظهر للفرقة أي أثر فني في الأفق، وقد تلاشت إلى الأبد» (أبو الروس، 1977م، ص 22).

وفي حواره مع محمد شريف يقول: «في نهاية العرض جاءني بابكر بدري وقال لي: الجمهور عايز يشوف المؤلف.. سمعت دعواتهم وعبارات إعجابهم وبكيت.. وقال لي صديق فريد: مسرحنا بعد هذه المسرحية انتهى» (أبو الروس، 1976م، ص10).

ويظهر في ادعائه أن صديق فريد قال له: «مسرحنا بعد هذه المسرحية انتهى» كيف أن خالد أبو الروس، في شدة احتكاره لتجربة مسرحية "تاجوج" بوصفها ملكًا خالصًا له، استعار صوت شريكه في التجربة ليؤكد عبره حضوره هو.

وحين نتأمل عباراته مثل: «لم يظهر للفرقة أي أثر فني في الأفق»، و«تلاشت إلى الأبد»، يتبين لنا كيف كان الرجل يحكم على تاريخ معاصره ومخرجه - بل ومعلمه المسرحي كما سنكتشف لاحقًا - صديق فريد، بصفته مجرد «مشروع أجنبي» لا يعبّر عن وجدان الجمهور السوداني، في مقابل نصّه هو الذي رأى فيه التعبير الأصدق عن الهوية الوطنية.

إشكالية الإنتاج والتأليف في مسرحية مصرع تاجوج والمحلق:

يسهل للباحث عندما يراجع المصادر أن يلاحظ —عند رصد ما صدر عن خالد أبو الروس - أنه كان كثير التعديل للمعلومات والإفادات التي يدلي بها. فمثلاً، بشأن تاريخ العرض الأول لمسرحية «مصرع تاجوج والمحلق»، يشير في مقدمة الطبعة التي أصدرها المجلس القومي لرعاية الآداب والفنون عام 1971 إلى أنها عرضت سنة 1932، بينما ذكر في مناسبة لاحقة أن العرض كان عام 1934 (أبو الروس، 1976، ص 10). غير أن التدقيق - وهو جهد سبق الدارس إليه خالد المبارك - يُظهر أن بابكر بدري (1861–1954م)، الذي قام بتمويل إنتاج العرض واستصدار التصريح اللازم له من السلطات الاستعمارية، يؤكد أن ذلك الحدث وقع في عام 1933م (بدري، ب.ت.ج. 3، ص 89). ولئن كان الاختلاف حول دقة التواريخ أمراً وارداً، إلا أن ما يعزز ما سجله بدري هو أن ذلك العام شهد حدثاً مهماً في حياته، وهو تأسيسه لمدرسة «الأحفاد» بأم درمان، فضلاً عن أن طبيعة النص الذي أورد فيه هذه المعطيات تبدو أقرب إلى التدوين المباشر في دفتر حسابات أو مدونة يوميات، كما سيتبيّن لاحقاً.

وعلى أي حال، فإن تركيز النظر فيما صدر عن أبو الروس حول تجربة العرض الأول لمسرحية تاجوج يكشف فجوات ويطرح أسئلة مهمة غفلت عنها الجهود البحثية السابقة. فمثلاً، بقراءة المقدمة الواردة في نسخة المسرحية المطبوعة - أو حتى في إفاداته اللاحقة - يُلاحظ أنه لا يذكر السبب الحقيقي وراء لجوئهم - بصفتهم أعضاء نادي الزهرة - إلى بابكر بدري؛ إذ لم يكن السبب الأساسي طلب العون الفني أو الخبرة الإخراجية. بل يمكن القول إنهم أرادوا استغلال علاقات الرجل الواسعة بالسلطات الاستعمارية لاستصدار تصريح يبيح لهم تقديم العرض أولاً، والاستناد إلى سمعته وسط "الأفندية" لحجز مسرح نادي الخريجين ثانياً؛ إذ لم يكن النادي يوافق على إتاحة مسرحه بسهولة - ولم يستجب لطلبٍ تقدم به نادي الزهرة نفسه عام

1946م (إسماعيل، 2019م، ص 40) - فضلاً عن الاستفادة من مكانته بين الأعيان لتسويق تذاكر العرض؛ حيث كلفوه بتقديم التذاكر عالية القيمة للرموز الوطنية.

وكل ذلك يكشفه بابكر بدري بوضوح في سيرته؛ إذ يذكر أنهم جاؤوه طالبين تصريحاً باسم مدرسة "الأحفاد". فلما اطّلع على المسرحية قبل أن يشاركهم، وجدها مختلة؛ إذ يقول:

«فلما عرضوها عليّ وجدتها ناقصة حتى في هيكلها فضلاً عن إخراجها، فأخذنا في إصلاحها كل ليلة... وكلما وجدت فيها فجوة بين حادثتين أكتب لهم ما يسد المعنى في هذه الفجوة نثراً، فينظمه الشيخ خالد عبد الرحمن نظماً ينسجم تماماً في مكانه، حتى لاقت للعرض في 19 ليلة» (بدري، د.ت، ج 3، ص 89).

هذا التفصيل في غاية الأهمية؛ إذ من المعروف - وفق ما ظل يردده أبو الروس نفسه - أن بابكر بدري ما إن اطّلع على النص حتى سأله عن مصدر القصة، فردّ عليه أبو الروس بأن عمته حكتها له، غير أن بدري بيّن له أن تفاصيلها مدونة في كتاب نعوم شقير "تاريخ السودان قديمه وحديثه وجغرافيته" الصادر في طبعته الأولى عام 1903م، وجاء به وقرأ له ما ورد فيه عن قصة تاجوج. ومع أن ما ذكر في مذكرات بدري يمثل شهادة فردية تبقى قابلة للنقد والتفنيد، إلا أنها تشير بوضوح إلى أن تدخل بابكر بدري لم يكن في الإخراج (الذي تولاه صديق فريد كما أثبت الدارس وسيثبت)، بل في التأليف وبنية النص، ولعلّ تدخله هذا كان يتصل بدقة المعلومات التاريخية وحساسيتها، استنادًا إلى ما قرأه لدى شقير، وبحكم خبرته الاجتماعية بالنعرات القبلية ومخاطرها.

وعلى أي حال، لم يذكر أبو الروس أن بدري تدخّل في النص تعديلاً أو إضافةً!

لكن أبو الروس ذكر مراراً أن بدري أو جهة الإنتاج تعمّدت ألا تكتب اسمه في دعاية/ تذاكر العرض الأول بنادي الخريجين، خشية أن يتسبب عدم معرفة الجمهور به في عزوفهم عن الإقبال، ولذلك صدرت "تذاكر" العرض مكتوباً في خانة التأليف عبارة "تأليف وطني" دون ذكر اسمه.

وبالعودة إلى شهادة بابكر بدري عن التجربة، نجده يذكر أن أعضاء نادي الزهرة تفاوضوا معه على منحه جزءاً من مبيعات العرض مقابل تحمل تكاليف الإنتاج، حيث:

«اشترطوا عليّ أول مرة أن يكون للأحفاد الثلثان ولناديهم الثلث في أول تمثيل، وبعد ذلك تقسم الإيرادات بالمناصفة. فتحملت كل قيمة الأدوات اللازمة للتمثيل فكلفتْني تسعة جنيهات وخمسمائة مليم من ملابس وغيرها لتاجوج ورفيقاتها، ودقن وسيوف وشعر رأس وحراب للرجال» (بدري، ص. 89).

يُظهر الحساب المالي الوارد في النص ما ذهب إليه الدارس من أن بدري يسجل سيرته مستنداً إلى دفتر حسابات أو يومية مقيدة بالتواريخ. كما يبرز الاقتباس مؤشرات مبكرة لما يمكن عده أول شكل من أشكال «المسرح التجاري» في السودان، أو أول صورة لشخصية «المنتج المسرحي» السوداني، مع تأكيد حقيقة أن مشاركة بابكر بدري جاءت بهدف جني المال لسد نفقات مدرسته حديثة التأسيس التي اضطرتها السلطات الاستعمارية إلى الانتقال من رفاعة إلى أم درمان، بسبب الضائقة المالية حينها.

وما حصل بعد ذلك، وفق رواية بابكر بدري، هو أن أعضاء النادي «طمعوا» (والكلمة له)؛ فلما صدر التصريح وطبعت التذاكر، جعلوا المصروفات بيدهم. ويختم البدري بالقول:

«فلما انتهى التمثيل لم أحصل على فائدة نقدية أكثر من اثني عشر جنيهاً، لأن شركائي جعلوا ما تحصل بيدهم... نصيبهم كاملاً، واستحوذوا على أدوات التمثيل كلها» (بدري، ص. 89).

وتكشف الخاتمة عن مآل التجربة؛ إذ بعد أن نال العرض من الأصداء ما يكفي، توجهوا لاحقاً للمركز وسجلوا الرواية باسم ناديهم، وحاولوا مساومة بدري في ثمن أدوات التمثيل، مما دفعه إلى أن يقول لهم: «خذوها بلا ثمن»، وقرر «ألا اشتترك في تمثيل بعدها».

وحين يتفق الدارس مع المصادر التي تقول إن بدري هو أول سوداني ينتج عرضاً مسرحياً في حدود عام 1903م، يدرك أن هذه التجربة الأخيرة، التي من الواضح أنها أحزنته، قد تكون السبب في تركه لهذا المجال.

صديق فريد: صانع العرض المسرحي:

يمكن القول إن تعبير "صانع العرض" الذي شاع حديثاً —بما فيه من شمول وما يتضمنه من اشتغال عملي وميداني— يطابق الدور الذي قام به صديق فريد في مسرحية «مصرع تاجوج والمحلق» حين قُدّمت للمرة الأولى في نادي الخريجين؛ فهو من علّم مؤلفها وممثليها معنى المسرح، وهو من دربهم على مفهومي "الحركة والكلمة" في بروفات استمرت بحسب بابكر بدري تسعة عشر يوماً، وبحسب خالد أبو الروس ثلاثة أشهر. كما أنه من صنع أزياء المسرحية، وصمم مكياج ومستلزمات ممثليها وديكور العرض، وليس ذلك فحسب، بل إنه قاوم كل الإكراهات والتحديات لينجز جميع لوازم المسرحية.

وحين يُقال ذلك، فليس لأن ذلك ما يمكن استخلاصه مما أورده الدارس أعلاه فحسب، بل لأن ذلك ما سيقوله خالد أبو الروس نفسه، الذي لا يكاد يتبين سبب بدئه -ابتداءً من أواخر سبعينيات القرن الماضي— في الإضافة والإسهاب في إبراز دور صديق فريد بعد عقود من إغفاله. ويسهل للمتتبع أن يلحظ أن أبو الروس بدأ بذكر دور صديق فريد في العرض بلا تفصيل أولاً، ثم بتفصيل أكثر لاحقاً؛ فعلى سبيل المثال، في حوارٍ أجراه معه محمد شريف علي، يروي أبو الروس أنهم حين جاؤوا بالنص لبابكر بدري، وجدوا في استقبالهم عبيد عبد النور وصديق فريد، ويضيف:

«لقد جهّز الرجل لجنة تحكيم ممتازة؛ فعبيد هو رئيس فرقة كلية غردون للتمثيل، وصديق فريد هو مؤسس ومخرج وبطل مسرح نادي الخريجين... قدمنا المسرحية أمامهم. كان الإخراج ضعيفاً، وكل ما نعرفه عن الإخراج بضع عبارات سمعناها من صديق فريد وهو يخرج مسرحيات نادي الخريجين مثل: "ارفع صوتك" و"ما تضاري أخوك".. أعاد بابكر بدري وصديق فريد تدريبنا حتى وقفت المسرحية على أقدامها..» (أبو الروس، 1976، ص10)

وبتحليل هذا الاقتباس، يتبين أن دور صديق فريد لم يكن ثانوياً بأي حال من الأحوال في تجربة هذا العرض؛ فهو أولاً حضر بصفة خبير أراد بابكر بدري - باعتباره المستثمر أو المسؤول - مشاورتَه في جودة العمل، وثانياً كان فريد هو المرجع الفني الأساس لأبو الروس نفسه ولأعضاء نادي الزهرة الذين استقوا منه أبجديات الإخراج من خلال متابعتهم لعروضه في نادي الخريجين. واليوم، حين يُطرح سؤال مثل: أين تعرّف "أبو المسرح السوداني" على الفن المسرحي لأول مرة؟ فمما لا شك فيه أن الإجابة الدقيقة هي: في مسرح صديق فريد! وقد أقرّ أبو الروس صراحةً بأن فريد ظل ملازماً لهم في البروفات حتى استوت المسرحية ووقفت على أقدامها.

بعد نحو خمس سنوات، أجرى مصطفى سند حواراً للإذاعة السودانية مع خالد أبو الروس في برنامج «رحلة عمر» (الإذاعة السودانية، 1983م). وهنا يُلاحظ - نتيجة لاختلاف الوسائط الإعلامية - كيف أن ما كان يصدر عن أبو الروس مكتوباً ومنشوراً في الصحف والمجلات كان متقطراً وشحيحاً ومحكوماً بنزعة للسيطرة على المعلومات والوقائع المخزنة في الذاكرة،

بينما جاء حديثه الإذاعي "الشفاهي" متدفقاً ومتداعياً بعفوية وحيوية، مما دفعه إلى الإفصاح والإسهاب بتفصيل أكبر في دور صديق فريد وحضوره المحوري في إنتاج مسرحية «مصرع تاجوج والمحلق». فما الذي يكشفه حديثه مع مصطفى سند؟

يكشف حديثه أولاً أنه ورفاقه في المدرسة كانوا من جمهور مسرح صديق فريد؛ فهو يشير إلى أن قرب المعهد الديني - الذي كان يدرس فيه - من نادي الخريجين مكّنه وزملائه من التسلل لمشاهدة بروفات فريد: «كنا نمرق نشوف بروفاتهم، بسواها بالنهار». ثم يضيف أن صديق فريد تعلّم المسرح في كلية غردون من أساتذته "الشوام"، وخرج به من هناك ليؤسس فرقة مسرحية في نادي الخريجين، ويوضح قائلاً: «كان عندو رواية صلاح الدين الأيوبي كنا نجي نتفرج.. ونتكيف جداً. لكن ما كان في فكري.. ولا في حد بيعرف حاجة عن المسرح».

ثم يعيد أبو الروس قصة لقائهم ببابكر بدري، ويقول:

«صديق فريد قال أنا بتولى الإخراج -ما قال إخراج، قال تدريب- بس تلتزموا بالزمن.. وهو كان رجل صعب شوية. الحاجات البيقولها: عيش في دورك، وما تضاري أخوك، ولمن الناس يصفقوا أقيف ولمن يضحكوا أقيف، لازم صوتك يكون عالي. حتى في ناس أصواتهم ضعيفة شالهم قال داير أصوات كبيرة لأنو الزمن داك مفيش مكروفانات.. دربنا يمكن تلاتة شهور، لحد ما الرواية خلاص.. هي حفظ محفوظة، لكن كونه -فريد- حرّكنا وبتاع.. وكل شيء..».

ومع أن ذلك يمكن أن يُعدّ مجرد افتراض، إلا أنه من الجدير تسجيله: لو أن خالد أبو الروس لم يكن فناناً فطرياً، ولو تلقى القليل من المعارف المسرحية، ربما كان سيروي شهادته هذه بمصطلحات مسرحية؛ فيتحدث عن دور فريد في "رسم الحركة" و"الإلقاء الصوتي" و"التفاعل مع الجمهور"، وبالتأكيد كانت ستكون ذات دلالة مختلفة في أذهان الدارسين المسرحيين الذين جاءوا بعده، وأخذوا عباراته العفوية مثل: "ما تضاري أخوك، ولمن الناس يصفقوا أقيف" - لا كدليل على مسافة أبو الروس من الجهاز المفاهيمي للمسرح - ولكن كدليل على سذاجة التجربة الإخراجية التي ارتبطت بمسرحية تاجوج، أي بتجربة صديق فريد! فها هو سعد يوسف عبيد يأخذ العبارات ذاتها في دراسته الحديثة ويحكم من خلالها على سذاجة الإخراج ما قبل عام 1967م (عبيد، 2019 ص. 97)، والعبارات ذاتها تكررت لدى سواه.

ابتكار الأدوات المسرحية:

ومن بين ما أورده أبو الروس في حواره مع سند، ما يكشف لنا بوضوح أكبر أن دور صديق فريد لم يقتصر على الإخراج، بل شمل أيضاً تصميم المنظر المسرحي؛ فقد استعان بقماشة مرسومة من مسرحية سابقة أخرجها وهي «مجنون ليلى»:

«جاء صديق فريد جاب لينا ستارة مجنون ليلى لأنها خلوية.. طبعاً تاجوج كلها خلا...» (برنامج رحلة عمر، الإذاعة السودانية، 1983م).

وبقدر ما يكشف هذا الاختيار عن فقر الإمكانات المتاحة في ذلك الحين، فإنه يبرز أيضاً خصوبة الخيال الإخراجي لدى فريد ، ووعيه بالصلة المضمونية بين المسرحيتين، أي «مجنون ليلى» و«مصرع تاجوج». وقد لاحظ خالد المبارك لاحقاً هذه الصلة وأكد قوة التقاطع بين مضموني العملين (المبارك، 2019م، ص ص. 37–38). وفي المقابل، ألحّ شمس الدين يونس على أنه - برغم قول أبو الروس إنه حاكى بمسرحيته «مصرع تاجوج» مسرحية «مصرع كليوباترا» - توصّل إلى غياب هذه المحاكاة بنيةً وموضوعاً، مرجحاً أن يكون أبو الروس قد تأثر في كتابة «تاجوج» بمسرحية «مجنون ليلى» (يونس، 2003م، ص. 93) التي قُدّمت في ذلك الوقت في السودان، وهي واردة في القائمة التي وضعها شبيكة لمسرحيات صديق فريد.

وبالعودة إلى حوار أبو الروس مع سند وتعداد أبو الروس لجهود صديق فريد، نجده يشير إلى أنه حين انتهت البروفات، أعدّ فريد الأزياء:

«ابتدأ يجيب الملابس.. عمل ملابس الهدندوة وعمل ملابس تاجوج.. نحن طبعاً ما كنا بنعرف حاجة».

وفي هذا السياق، ثمة تفصيل آخر حكاه أبو الروس في إطار تعداد جهود صديق فريد، يتسم بالطرافة بقدر ما يعكس دقة وعناية فائقة؛ ويتعلق الأمر بانتباه فريد إلى أن دور "تاجوج" —بما أنه سيلعبه رجل لعدم توفر ممثلات نساء آنذاك— يستوجب توفير "باروكة". لكن المشكلة التي واجهته هي خلو السودان في ذلك الوقت من هذا الغرض المسرحي:

«جينا في مسألة تاجوج في راسها تلبس شنو؟ ومافي باواريك في الزمن داك ولا خلقت الباروكة.. مشى يشوف باواريك عند الجاليات لقاها كلها أفرنجية، طبعا ما ممكن تاجوج يكون عندها ضفيرتين.. والمسألة دي حيرتو جداً. أتذكر مشى السوق أخد كمية من الشعر وأداها ناس بيتهم جوة، قال ليهُم: كلو سووه ضفائر.. سووا يمكن مية ولا مئتين ضفيرة، ومشى سوى طاقية زرقاء وجاب الضفائر دي خيطها في الطاقية الزرقاء، بعدين جاب النحاس زينها بيهو والودق والسكسك زي شعر بت العرب.. لمن يلبسوها باروكة سودانية مية المية..».

وهذه الفقرة المحكية - التي تعكس الكفاءة التقنية، والجهد الحرفي، والحساسية الثقافية المتمثلة في إصرار فريد على صنع شعر مستعار (باروكة) بخصائص محليّة بحيث تشبه شعر «بت العرب» - يمكن عدّها تسجيلاً لمؤشر مبكر في تاريخ «صناعة الأزياء والإكسسوارات المسرحية» في السودان، ومادةً ذات قيمة تعليمية في مجالات التصميم الفني بالمعاهد المسرحية.

وفي إطار تعداد دور فريد في العرض، يذكر أبو الروس أنه هو من قام أيضاً بتزيينهم:

«جاء عمل لينا المكياج، طبعاً ما بنعرف مكياج ولا شيء، هو جاء عمل المكياج لتاجوج ولينا».

صوت المرأة على المسرح:

الجزء الذي يعكس أيضاً الإرث الإخراجي التجريبي لصديق فريد - على الأقل محاولاته في كسر القيد الذي يحرم ظهور المرأة في المسرح - يكمن بوضوح في هذا الجزء من الحوار:

(سند: في المسرحية كان في دور تاجوج وفي شخصيات نسائية.. مين اللي مثل تاجوج؟

أبو الروس: واحد اسمه أمين علي شرف.

سند: ما كان في إمكانية تجيبوا امرأة؟

أبو الروس: مش ممكن.. حاولها صديق فريد مرّة - أي في عرض آخر - وجابها بس من ورا الستارة تتكلم بس.. يجي مارق صوتها.. قام الجمهور يكورك: "أمرقي! أمرقي!".. صديق فريد ذاتو بطل تاني يجيب ليه مرّة.)

ويبين هذا الاقتباس جرأة صديق فريد ووعيه المتقدّم؛ فقد تحدّى الحرج الاجتماعي المتعلّق بصوت المرأة، متحايلاً على غياب حضورها الجسدي بجعلها حاضرة من خلف الستار عبر صوتها. وفي الحالتين يكشف فريد عن رؤية إخراجية تؤمن بأن المسرح لا يكتمل دون محاكاة الواقع بوجود العنصر النسائي. ومن خلال هذه المحاولة، المتمثلة في تقديم المرأة صوتًا لا جسدًا، يُعدّ فريد من المسهمين في الجهود الأولى التي سعت إلى فتح الطريق أمام مشاركة المرأة في المسرح السوداني وتهيئة حضورها اللاحق فوق الخشبة.

الخاتمة:

تبيّن للباحث، عند تتبّع سيرة محمد صديق فريد في سياق العرض الأول لمسرحية «مصرع تاجوج والمحلق»، وجود اختلالات ملموسة في منهجية التأريخ لبدايات المسرح السوداني؛ إذ يطغى الاعتماد على الرواية الشفاهية غير المدقّقة، ويظهر ضعف واضح في مراجعة المصادر المتاحة واختبار ما تقوله من وقائع.

ومن خلال القراءة النقدية للمصادر التي تناولت السيرة المسرحية لصديق فريد، اتّضح أنه لم يكن النجم الأول في التمثيل خلال تلك المرحلة فحسب - كما يشهد بذلك حسن نجيلة في وصفه لعرض «صلاح الدين الأيوبي» - بل كان أيضًا "صانع العرض" الحقيقي والمهندس الفني الأول الذي وضع اللبنات الأولى للإخراج والسينوغرافيا والمكياج والأزياء، وابتكر حلولًا تقنية من بيئة شبه معدومة الإمكانات، مسهمًا في تأسيس لغة مسرحية محلية رغم هشاشة الظروف.

وعليه، فإن إعادة الاعتبار لسيرته عبر مزيد من الدراسات والمراجعات تُعدّ ضرورة علمية ملحّة، خصوصًا في هذا الوقت الذي تتداعى فيه ذاكرة التوثيق السودانية، وتغدو الحاجة ماسّة إلى إعادة بناء سردية المسرح على أسس بحثية أكثر عمقاً ورسوخاً.

النتائج:

خلص الدارس بتحليل الوثائق والمصادر التاريخية إلى النتائج الآتية:

- تشير الأدلة التي تمكن الباحث من الوصول إليها أن محمد صديق فريد من رواد ما يمكن تسميته بـ "المسرح الأدبي" في السودان؛ ومن أوائل من قدّموا أعمال وليام شكسبير وأحمد شوقي الشعرية على الخشبة المحلية مقتبساً من تجارب الشوام ("مسرح الجاليات")، ومستفيداً من دراسته في كلية غردون.
- تبيّن - وفق شهادة خالد أبو الروس في الحوار الإذاعي مع مصطفى سند - أن دور فريد في مسرحية «مصرع تاجوج والمحلق» لم يقتصر على الاستشارة الفنية، بل كان هو مصمم السينوغرافيا؛ وقام بإخراج العمل، وتولى تدريب الممثلين على الحركة والإلقاء، وصمم الأزياء والمكياج، وابتكر "باروكة تاجوج".
- يُسجّل لصديق فريد إسهامه المبكر في مواجهة القيود الاجتماعية المناهضة لظهور المرأة، وذلك بتقديمه لصوتها من خلف الستار في إحدى تجاربه المسرحية.
- كشفت الدراسة عن اختلالات منهجية في توثيق بدايات المسرح السوداني؛ ناتجة عن الاعتماد الأحادي على الرواية الشفهية لخالد أبو الروس، والتي ركّزت على نموذج «المؤلف والمنتج الفرد»، على حساب إبراز الأدوار الفنية الميدانية لصديق فريد.
- تبيّن وجود فجوة في التواصل بين الدراسات المسرحية الأكاديمية الحديثة والأرشيف المتاح؛ حيث لم تُستثمر التسجيلات الصوتية المتاحة في مكتبة معهد الموسيقى والمسرح مع أسرة صديق فريد، كما لم يُدرس الحوار الإذاعي المرجعي الذي أجراه مصطفى سند عام 1983م مع أبو الروس، والذي أقرّ فيه تفصيلياً بالدور الأساسي لصديق فريد وإسهاماته الإخراجية والتقنية في مسرحية مصرع تاجوج والمحلق.

التوصيات:

- تحديث مناهج تخصصات الديكور، والمكياج، والأزياء، والإخراج بالمعاهد والكليات المسرحية الوطنية؛ عبر تضمين الحلول الابتكارية الأولى التي قدّمها صديق فريد (كصناعة الأزياء الشعبية، وتصميم الحركة، والإلقاء المسرحي).
- البحث في أرشيف الإذاعة السودانية والمكتبة الصوتية بكلية الموسيقى والدراما؛ لتفريغ المادة الصوتية التاريخية غير المدروسة وتحليلها منهجياً.
- مراجعة تاريخ الفن والمسرح السوداني وفق منهج توثيقي نقدي مُحقّق، يُمحّص الروايات الشفهية والشهادات الانطباعية.
- تأسيس قاعدة بيانات رقمية لتاريخ المسرح السوداني، تتضمن النصوص، والصور، والملصقات، والمذكرات، والشهادات التاريخية.

- إجراء دراسات مقارنة حول بدايات المسرح في السودان ومصر لتحديد أوجه التأثر والتأثير.

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

1. المبارك، خالد (1999): «السودان»، ضمن: دون روبين (محرر)، الموسوعة العالمية للمسرح المعاصر (المجلد 4)، ص 223-233.
2. بدري، بابكر (د.ت): تاريخ حياتي (الجزء 3)، الخرطوم، ص 89.

المراجع:

3. باشري، محجوب عمر (1991): «محمد صديق فريد 1895-1949»، ضمن كتاب: رواد الفكر السوداني، دار الجيل، بيروت، ص 325-327.
4. يونس، شمس الدين (2003): المسرح الشعري في السودان 1930-1940، شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، الخرطوم.

المجلات والمنشورات:

5. أبو الروس، خالد (1976): حوار صحفي بعنوان «خالد أبو الروس يقول: أنا شكسبير السودان»، أجراه محمد شريف علي، مجلة الإذاعة والتلفزيون والمسرح، السنة السابعة والثلاثون، العدد (4)، ص 10-12.
6. أبو الروس، خالد (1977): «الدرس الثالث للدكتور خالد المبارك»، مجلة الإذاعة والتلفزيون والمسرح، السنة الخامسة والثلاثون، العدد (36)، 07 أبريل 1977، ص 22-23.
7. شبيكة، الطاهر (1979): «صديق فريد والمسرح العربي في السودان»، مجلة الموسيقى والمسرح، العدد (1)، ص 23-27.
8. إسماعيل، عبد القادر (2019): النشاط المسرحي بنادي الخريجين بأم درمان 1938-1948، منشورات جائزة الدكتور يوسف عيدابي، الخرطوم.
9. عبيد، سعد يوسف (2019): «الإخراج والمخرجون في المسرح السوداني»، ضمن: عثمان البدوي وآخرون (محررون)، المسرح في السودان: وقائع ورشة علمية، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، ص 90-106.
10. المبارك، خالد (2019): «تاجوج.. استدراكات ومراجعات للتراث في المسرح السوداني»، سلسلة دراسات، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة.

الاطروحات الجامعية:

11. هلالي، عز الدين (1988): «تأثير البنية الاجتماعية والفكرية على المسرح في السودان 1967-1980»، رسالة ماجستير غير منشورة، المعهد العالي للنقد الفني، أكاديمية الفنون، الهرم - مصر، ص 97.