جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا

كلية الدراسات العليا

كلية الموسيقى والدراما

المناظر المسرحية في السودان

بالتطبيق على نماذج مناظر العروض المسرحية في السودان

(1967 – 1978م)

Scenery in Sudan

المناظر في السودان

بحث لنيل درجة الماجستير في الدراما

إعداد:

إحسان محمود الهادي

إشراف:

د. سعد يوسف عبيد

الخرطوم- يوليو 2009م

الملخص

تتناول الدراسة (المناظر المسرحية في السودان) بالتطبيق على نماذج لمناظر العروض المسرحية خلال فترة 1967 – 1978م.

يتكون هيكل البحث من مقدمة وتمهيد وأربعة فصول وخاتمة. الفصل الأول يشتمل على المقدمة والتمهيد.

أما الفصل الثاني فهو بعنوان تاريخ المناظر المسرحية وتعريفاتها ومذاهبها قديماً وحديثاً وتأثير ذلك على المنظر المسرحي.

والفصل الثالث ويتم تناول تاريخ المناظر المسرحية عبر تاريخ الحركة المسرحية السودانية منذ المسرح الشعبي الى مسرح الجاليات مروراً بمسرح نادي الخريجين وبخت الرضا الى مسرح الجامعة ومسرح الاذاعة الى تاسيس المسرح القومي في 1967م وبداية المواسم المسرحي.

الفصل الرابع يتم فيه التطبيق على نماذج من مناظر المسرحيات التي عرضت في العقد الأول من المواسم المسرحية بدءاً بمسرحية الملك نمر مروراً بخطوبة سهير وانتهاءاً بسفر الجفا وعرض بعض النماذج الأخرى.

Abstract

This research discusses scenery in Sudan and its applications on the three patterns of plays during theatrical seasons in the period (1967-1978).

The first chapter started b u introduction to the scenery, the second one elucidated theatrical scenery, stenography starting from definitions, historical progress and different art schools with their effect on scenery.

Chapter three focused on the history of scenery in Sudan through the popular heritage and its ritual theatre then communities theatre and the different trials between graduates club, Bakht er Ruda, University and radio Omdurman theatre until the birth of the national theatre in 1967.

The last chapter displays scenery in three plays during theatrical seasons (1967-1978) in the national theatre and throws some light on other plays scenery in addition to their designers.

الفصل الأول

مقدمة

الفصل الأول

المقدمة:

المسرح هو فضاء متميز لتجسيد الواقع والخيال وسط عناصر متحركة تتميز بوحدة الإيقاع لتعبر عن روح الإنسان وتراثه. والمنظر المسرحي له دور هام في خلق عالم من الوسائط الجمالية في رؤية تشكيلية تعبيرية قوامها الخطوط في بيئة النص والكتل والأحجام لتبرز والإيحاءات المطلوبة تحت التأثيرات السونوغرافية حيث يربط الماضي بالحاضر وبما أنه وعاء جامع للعديد من الفنون الآداب ظل حقلاً خصباً للدراسات المتعددة ولقد اختارت الباحثة الجانب المرئي للعناصر التشكيلية في عروض المواسم المسرحية.

وظلت المناظر المسرحية والعناصر التشكيلية بعيدة عن الاهتمام الذي حظيت به الدراسات الأدبية والنقدية. وجاءت هذه الدراسة لتلفت الانتباه لهذا المجال الذي ظل على ثرائه ميداناً بكراً لم يحظ بدراسات متعددة وشاملة للعروض المسرحية. وهذه الدراسة التطبيقية التوثيقية للثقافة المادية المسرحية المرتبطة بالحركة المسرحية وتشكل رصيداً للتراث المسرحي ومن البدايات التي تشجع على البحث وتمهد لبحوث ودراسات لاحقة في هذا المجال.

ومن الدراسات السابقة في هذا المجال بحث في الصورة المسرحية عند الفاضل سعيد ومكي سنادة مقدم من سعد يوسف عبيد لنيل درجة الماجستير في الدراما من جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا عام 1996م وخلصت دراسته لهذه النتائج:

1-

أ) الصورة مهمة جداً في العروض المسرحية.

ب) الفاضل سعيد ومكي سنادة منهجان إخراجيان مختلفان.

ج) " " " " يشاركان في فنيات عروضهما.

2- أفادت 93% من الآراء إن منهج الفاضل سعيد قد أثر على غيره من الفرق والجماعات والأفراد بينما أفادت 82% منها بتأثير مكي سنادة على سواه.

3- في مجال تعامل كل من الفاضل سعيد ومكي سنادة مع الصورة والكلمة في العرض المسرحي فقد رجحت الآراء انشغال مكي سنادة بالصورة والفاضل سعيد بالكلمة.

4- قارنت الآراء المستطلعة بين اهتمام الفاضل سعيد ومكي سنادة بتصميم المناظر والإكسسوارات والماكياج والأزياء والإضاءة فكانت نتيجة المقارنة 79% إلى جانب مكي سنادة 21% إلى جانب الفاضل سعيد.

لقد اختارت الباحثة هذه الفترة من 67-78 لأنها تشغل بداية الاهتمام بالمسرح عموماً وفنيات المسرح على وجه الخصوص كما أنها شهدت نشاطاً مكثفاً يتوافق مع بداية المواسم المسرحية وانطلاقة الحركة المسرحية في السودان وما لازمها من اهتمام بالفنيات كالمناظر المسرحية والمؤثرات خلال البحث التي استمرت نحو عقد من الزمان.

أما المكان فهو المسرح القومي بأمدرمان حيث تعرض المسرحيات أثناء المواسم المسرحية وله دور كبير في مدى تجاوب المشاهدين مع العروض المقدمة وقد كان يحظى باهتمام الجميع لقلة الوسائط الترفيهية الأخرى آنذاك.

ولقد اختارت الباحثة هذا العنوان لعروض المواسم المسرحية ليعلم المشاهد والقارئ ما يبذل من جهد للارتقاء بالمنظر المسرحي وبلورة حاسة التذوق التي تنميها وتجعلها بقدر الإمكان محط للأنظار من خلال العروض التي قدمت.

وتهدف الدراسة لإعطاء فكرة عن المناظر وعلاقتها بالإخراج والنص الدرامي والتطور الذي لازمها في مجال التطبيق وعلاقتها بالمذاهب الفنية والمؤثرات السونوغرافية لإكمال صورة العرض المسرحي.

لقد قابلت الباحثة الكثير من الصعوبات في فترة جمع المادة العلمية أهمها صعوبة الحصول على النصوص المسرحية وكذلك المقروءة والمرئية مما شكل عقبة

كان تجاوزها مضنياً . ولولا الإسهامات المقدرة من المشرف ونصائحه وارشاداته لما خرج هذا البحث في شكله النهائي.

وتحاول الباحثة أن تثبت من خلال البحث إلى أي مدى استطاع الإطار المرئي أن يخلق حالة من الانسجام والتواصل بين الجمهور والعروض المسرحية ودور الإطار المرئي في تكثيف الدلالات المرئية التي تحمل في بعدها إشارات لمعاني وقيم، والاهتمام بالمناظر المسرحية من خلال العروض المقدمة في المواسم المسرحية وهل قام بتعميمها مصممون محترفون أم المخرجون أنفسهم.

اتبعت الباحثة في هذه الدراسة المنهج الذي يتناسب مع هذا الاتجاه أي المنهج الوصفي التحليلي للعروض المسرحية والاستفادة من استعراض المناظر وانعكاس الإطار المرئي على الجمهور والآثار المترتبة على ذلك وهذا المنهج يناسب دراسة الفنون مع الاستفادة من المناهج النقدية الحديثة ذات الصلة بالموضوع وخاصة المنهج السيميولوجي.

لدراسة المنظر المسرحي كان لابد من الاستفادة من التسجيلات المرئية لقد تمكنت الباحثة من مشاهدة فصل واحد من مسرحية (نحن كدا) بمكتبة التلفزيون، ومقتطفات من (خطوبة سهير) و(سفر الجفا) من خلال البرامج العامة. أما التسجيلات الصوتية فقد حصلت عليها من المكتبة الصوتية بكلية الموسيقى والدراما والمراجع والمجلات والدوريات الموجودة بدار الوثائق المكتبية والصحف اليومية والمقابلات الشخصية مع المختصين في هذا المجال مثل مكي سنادة وصالح الأمين. والجداول والصور الفوتوغرافية الخاصة بعروض المواسم المسرحية.

وخطة البحث تنقسم إلى الآتي:-

قسمت الباحثة البحث إلى أربعة فصول الفصل الأول يشرح مقدمة البحث ومدخل للدراسة فيه أهمية المناظر المرئية.

الفصل الثاني: تناول التمهيد للدراسة والعلاقة بين الخط واللون والمساحة كقاعدة للتشكيل كما يتناول المنظر المسرحي منذ عقوده الأولى والتطورات التي مر بها والمذاهب والمراجع التي حددت أطره.

أما الفصل الثالث: فقد استعرض العناصر الجمالية في المسرح الشعبي إلى ميلاد المسرح الأرسطي في السودان والتغييرات التي لازمت معماريته والتطورات التي لحقت به في فترة ما قبل المواسم المسرحية.

الفصل الرابع: فتضمن دراسة تطبيقية لنماذج من عروض المواسم المسرحية في المسرح القومي وعرض نماذج منها:

1- النموذج الأول: مسرحية الملك نمر تأليف إبراهيم العبادي وإخراج الفكي عبد الرحمن واختيرت هذه المسرحية نسبة لأنها تمثل بداية المواسم المسرحية التي يستند عليها التطور في الشكل المسرحي والخلفية التشكيلية.
2- النموذج الثاني: مسرحية خطوبة سهير من تأليف حمدنا الله عبد القادر وإخراج مكي سنادة والتي صمم مناظرها وهذا التطور الذي كان مواكباً للمنظر المسرحي.
3- النموذج الثالث: مسرحية سفر الجفا تأليف الأستاذ بدر الدين هاشم وإخراج الأستاذ مكي سنادة وصمم المناظر الأستاذ صالح الأمين ومن الأعمال التي جاءت في نهايات الفترة وأظهرت تقدماً ملحوظاً في مجال التصميم.

الخاتمة:-

تتناول الباحثة النتائج ما ثبت من فرضية البحث وتحتم الباحثة الدراسة ببعض التوصيات ثم ملاحق البحث والمراجع والمصادر والصور والجداول.

التمهيد

يعتبر التكوين المعماري جزء أساسي لارتباطه بالمكان والمساحة الداخلية التي يقام عليها العرض والمناظر المسرحية والمكان من المعطيات المهمة وهو الجزء الخاص لبناء المسرح وما يقدم عليه، وهو يساعد على تنظيم العلاقات، وهناك أنواع عديدة من المسارح كالمسرح الدائري والمسرح الروماني المدرج والمسرح البراوزي الإطاري (البروسنيوم) والمسرح في السودان يقوم على النمط البروازي متعدد الأشكال والأحجام[1]، وهو يحتوي على الجزء الخاص بالتمثيل وقفص المشهد وتزيد مساحته كثيراً عن مساحة الصالة ويرتفع إلى ثلاثة أضعافها ويضم الجزء الثاني الصالة والألواح والبلكون وهنا أبرز مانشير إليه خشبة المسرح التي تتكون من الخشب المشدود على فراغ أسفل الخشبة بطريقة تسمح بتنقية الصوت وتقويته وأنواعها كثيرة ومتعددة ولكنها تتفق جميعاً في خدمة المنظر المسرحي والأداء التمثيلي. وأرضية خشبة المسرح تتكون من مساحات تتحرك من أعلى إلى أسفل بواسطة أجهزة كهربائية وذلك لإيجاد مستويات مختلفة بقصد عمل تشكيلات[2] لمناظر مختلفة تمكن الممثلين من الظهور والاختفاء تبعاً لما تقتضيه أحداث المسرحية.

وللستارة دلالة هامة وهي دائماً في مقدمة المسرح وتلي القوس المسرحي والحاجز وتتحرك خلفه موازية له وغالباً ما تكون ذات لون أحمر وهي مكملة لديكور القوس المسرحي للصالة على أشكال مختلفة.

عناصر المنظر المسرحي كثيرة وسوف نتناولها باختصار ومن أهم مبادئ بناء المنظر هو تجهيز عناصر سهلة النقل ذات متانة كافية على أن يكون حجمها ووزنها منخفضاً وهذا لمنع ازدحام خشبة المسرح ولتسهيل عملية النقل والتغيير.

وهنا يجدر بنا أن نقسمها إلى مجموعتين، المجموعة الأولى وهي العناصر الصلبة وتشمل الشاسيهات والفريزات والثانية العناصر اللينة وتشمل العناصر

---

[1] راجع سعد يوسف عبيد . بحث مقدم لدرجة الماجستير . الصورة المسرحية عن الفاضل سعيد ومكي سنادة، ص 78.

[2] راجع د. لويز مليكة . الديكور المسرحي- الهيئة المصرية العامة للكتاب 1981- ص 68 .

المدهونة البلاسية والمجموعة الأخيرة والمكملة وهي الأثاث والمرتفعات وعناصر مساعدة أساسية تشترك في الظهور مع المنظر العام أولها الأرضيات المتحركة والمباني والأثاث والسجاد[1]

يعمل المنظر المسرحي على التكوين (السينوجرافيي) سنوغرافيا العرض أي المعادل المرئ لموضوع الحدث وسينوجرافيا معناها تخطيط الصورة المرئية التي يراها الممثل أثناء التمثيل والتي يراها المتفرج أثناء العرض المسرحي.[2]

والسينوجرافيا وأصل كلمة سينوغرافيا (Scenography) بالانجليزية من أصل يوناني هي كلمة (Skini-grafo) وتنقسم إلى مقطعين (Skini) وتعني خشبة المسرح أما (Grafo) وتعني أن تكتب أو تضع شيئاً على خشبة المسرح.

أما تعريف السينوغرافيا الكلاسيكي:

السينوغرافيا هي علم ملء الفراغ المسرحي بالملابس والمناظر بالإضافة لذلك الممثلين وازيائهم*

انبثقت هذه الكلمة من علوم الفنون التشكيلية والفوتغرافية وهي وحدة متكاملة من العناصر الإضاءة والصوت والمؤثرات الموسيقية والغنائية، والسينوجرافيا فن مثل فنون المسرح الأخرى لا يمكن ممارسته كاملاً إلا في إطار الأعمال المتبادلة التي يخضع استغلالها إلى الضروريات الموضوعية والذاتية[3] من خلال لعبة التوازن التي تتعلق بالفن المسرحي.

ولأن تخطيط الصورة المرئية يتغير وفقاً للمكان ولأن العلاقة المعمارية جزء من الحوار وعليه يتم تخطيط سينوجرافيا العمل وبها نكشف عن وجود الآخر الذي تتمازج فيه الكلمات بالصور وترتبط بالواقع المتغير لإظهار الصورة الفنية الجمالية في رؤيا تتشابك فيها الفنون المسرحية مع الفنون التشكيلية تحت التأثيرات السينوجرافية التي ترتكز على التطور التكنولوجي والتجهيزات المسرحية.

---

[1] د. لويز مليكة . مرجع سابق ص 81.

[2] رمزي مصطفى . من السنوجرافيا . القاهرة المركز القومي للمسرح الموسيقي والفنون الشعبية 1999م ص 271.

* www.m3,are.com الصفحة الالكترونية الانترنت.

[3] بانس كوكس . السنوجرافيا . ترجمة د. سميرة امين – مركز اللغات والترجمة اكاديمية الفنون - ص 123.

وبهذا يكون العرض المسرحي نوع من الأثر الكلي الذي تحدثه الصورة أو التعبير المسرحي وهو يتشكل من العناصر المتباينة منها (الكلمة والحركة والضوء والظل والكتلة والفراغ والصوت والسكون)[2] هذا يندرج تحت مستويين رئيسيين (التعبير الدرامي الصوتي والتعبير الدرامي المرئي) لأن اللغة وسيط بين الصورة والفكرة كما أنها وسيطاً بين الحركة والصورة.

والمسرح يتشكل من مجموعة الصور الصوتية والمرئية بواسطة الأداء التمثيلي الذي يجسد صوراً يتضافر فيها الحوار المؤدي لحركة الممثل.

إن الصورة ليست نتيجة مؤقتة لعاطفة أو تأثير وجداني بل هي كيفية باطنه من صميم الشيء وهو الشيء نفسه بوصفه موضوعاً . (والصورة شيء عيني يمكن أن نعده بمثابة بناء للمكان والمادة نظراً لأنها لا تتحلى إلا بالتوازن في الكتل ونوع من التمايز في الظلال والأجواء فلابد للصورة أن تترك على المكان طابعها وتشكل حيزاً فيه وتخلد أثراً تحفظه الذاكرة ويختزنه الشعور[1]) والتجربة الاستاطيقية لا تنحصر على الخلق والإبداع إنما تشمل الذوق والمشاركة الفنية لأن للإلهام دوراً تلعبه الحواس في دائرة الخبرة الجمالية.

والتنظيم الجمالي في الكلمات والحركات والخطوط والشخصيات لظهورها واختفائها على خشبة المسرح وتتلاقى كي تتفرق وأن تكون متوازية وتتشابك وتتداخل في علاقات مستمرة قوامها الحضور والغياب وأن تكون هنالك عناصر ظاهرة وأخرى مستترة بحيث تبدو الأشكال الرئيسية تعمل، فإن الحركة هي كفيلة بخلق طابع زمني يصدر عن مهارة إبداعية تحرك الساكن بأسلوب الإيقاع والتنظيم والتناسق من أجل فرض ضرب من الوحدة التي تحتوي على التعدد في الأشكال والحركات وتأتي الصورة على شكل تكرار وترديد وتناظر وتماثل وهذه بمثابة ظواهر فنية تساعد على إبراز الإيقاع والتنويع.

وعندما تمسح أعيننا سطح صورة ما يعنى ذلك أن شحنة حسية تمس تكويننا من الداخل وفي هذه الحالة نشم رائحة ونسمع أصواتاً تنحصر عناصر الشكل

---

[2] زكريا إبراهيم مشكلة الفن، ص 36- القاهرة – مكتبة مصر –بدون تاريخ.

[1] المرجع نفسه، ص 36.

واتجاهات الحركة ودرجات الظل والنور واختلافها كيف يتحول العمل الفني إلى رسم يظهر ويؤكد المقومات التي بعثت هذا العمل من عناصر الشكل المختلفة وحيث أن كل عمل له صفاته الخاصة التي تميزه عن الأعمال الأخرى، وهنا ينتج الصراع بين العناصر المكونة وبين سطح الصورة المرسومة عليه[1].

([1]) حسن سليمان – كيف تقرأ الصور – المكتبة الثقافية – الحقبة الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر – دار الكتاب المصري، ص 35.

الفصل الثانـي

المبحث الاول :اهمية التصميم في العمل المسرحي

المبحث الثاني: المناظر المسرحية

المبحث الثالث: أنواع المناظر

المبحث الرابع: المذاهب الفنية وعلاقتها بالمنظر

الفصل الثاني

المبحث الأول

أهمية التصميم في العمل المسرحي

تأتي أهمية التصميم كتعبير للعمل المسرحي الذي يعتمد على رسم المناظر بعد طرح الآراء من قبل مصممي السينوجرافيا والبحث في علاقات الجسم والمساحة واللون والصوت والشكل، وعلاقة المصمم بالعمل الدرامي تبدأ منذ ميلاد الفكرة والسلوك الذي يتبناه في كل مرة لترجمة المعطيات الجديدة حيث يحيلها إلى زمن ومسافة وألوان ويعتمد فيه المصمم على الهندسة المعمارية والفنون التشكيلية في مزج متجانس بين العناصر التي يستوعبها وتتراوح بين الرغبة والخيال والتقنية.

يقرأ مصمم السينوجرافيا المسرحية مرات عديدة حتى تنطبع تأثيراتها في نفسه ويستشعر ألوانها ويتحسس خطواتها حتى تندمج روحه مع روح النص. ويتوقف تنفيذ المنظر على المذهب الفني والأسلوب الذي يتبعه المخرج واستجابة لحاجة النص ويأتي كل هذا باختيار الألوان المناسبة للمكان ويهيئ الجو المناسب وبضبط مقاييس الانسجام وتوافق المسافات في جميع أشكالها عن طريق الوسائل التي يبتدعها في علم الأحجام والنسب والمهارة اليدوية لتعميق الأشكال ليجعل منها نشاطاً خلاقاً وله معطيات يستعين بها على تأليفه وتكوينه وتحويره وهذه التغييرات يجسدها المصمم من المواد والأجسام الحية لتكملة المسرحية وإظهار الجزء الخفي فيها بالخطوط والألوان لنقل المنظر في حقيقة وصدق إلى المتفرج.

فنان الديكور لابد أن يكون ملماً إلماماً تاماً بتاريخ العمارة وفن التصوير وعلم المنظور والموسيقى والملابس والإكسسوار والمؤثرات الصوتية والضوئية حتى يكون قادراً[2] على تجسيم المسرحية معبراً عن طابعها.

ويجسد المصمم ديكوراته على نموذج صغير في صندوق فارغ ليعطي الإحساس بخشبة المسرح ويضع بداخله ماكيت* المنظر الذي يرمز إلى مسافة المسرح وما عليه يحدد فيه حدود نظرة المتفرج والبحث عن النسب الملائمة وتحديدها

[2] د. لويز مليكة – الديكور المسرحي – مرجع سابق ص 6.

* ماكيت نموذج مصغر للمسرح.

على الصورة وحتى يتم ذلك بدقة يجب استعمال الكرتون لتمييز الأحجام والارتفاعات عليه ثم يجري تجارب على ما تم عمله للتأكد من الفكرة الأساسية أو تصحيحها أو إعادة ابتكاره وتصميمه من جديد وفي رحلة تطبيق الرسومات وعلى تنفيذ المنظر الحقيقي للعرض كما أن تلك المرحلة تستوجب الأخذ في الاعتبار بعمارة المكان ومعنى النص في صياغ الإضاءة ولوحة المسرحية العامة.

يطور المصمم عمله من حريته الخاصة بوصفه غطاء تحويل المكان والزمان إلى شكل مادي أي انه يعرض الزمن داخل الزمن ومن المنظور يفترض إختيار الخامات والنسق السردي للمسافة البعيدة والقريبة وهنا تبدأ سلطة المنظور التي تجمع أنظار المشاهدين ويعتمد عليها البناء بوصفه عالماً منظماً عليه نحقق التوازن ونعبر به من الأشكال المحدودة إلى الأشكال اللانهائية ويعطي المنظور تأثيراً واقعياً في اللوحات ذات الأبعاد الثلاثية التي يتم الحصول عليها بالإيهام لمواجهة المسطحات المستوية وبه نستطيع أن نتحكم بخشبة المسرح بأنه أداة تجانس فعالة ويسمح باقامة علاقات جديدة بين العمل الفني والمتفرج تلك العلاقة ذات الطبيعة الجمالية وليس الدينية أو الرمزية مثل ما كان الحال في العصور الوسطى وأيضاً المنظور يسمح بتحريك الشخوص في مساحة ذات عمق.

وفي عملية تنظيم العناصر يكون للتصميم طابعاً زمنياً للإيقاع والتناسق في الزمان والمكان لتعدد الأشكال والحركات والصور وشأن التتابع المكاني يوحي بالزمان وحياة الموضوع الجمالي التي تنتج فيما يدور أمامنا وكأنه يتجه نحو معناه محققاً لذاته[3].

عمد المصممون على إعادة اكتشاف المساحة المسرحية من خلال مكان متجدد والرغبة في إقامة علاقة جديدة ذات طبيعة مسرحية تنم عن تطور العرض المسرحي ليتحول وفقاً لضرورات كل عرض كالنفسية والسياسية لإعادة اكتشاف علم النفس ودور اللغة وعلاقتها المباشرة بالصورة وهنا يتبادر للذهن بريخت الذي جعل من الليونة المسرحية أحدى التعبيرات المفضلة في الفن المسرحي وقد زاد بالعودة إلى مصادر المسرح في القرن العشرين حيث مايرهولد وراينهارت غيرهما بالإضافة إلى

[3] م. مايكل دودقرين – ظاهرة الخبرة الجمالية – ص 387 – صادر من باريس 1953م.

الحركات الفنية مثل السريالية والمستقبلية والتعبيرية وهنا وجدت الصورة المسرحية ارشادات جديدة وهذه التطورات لا يمكن أن تظهر وحدها بل ارتبطت باساليب التغيير الأخرى في القراءة المسرحية من خلال الفراغ واختيار العلاقات وإظهار ما هو خفي وحجب الوضوح الظاهر وهذا يتناغم مع حرية الخطوط والألوان وخاصة الإضاءة عندما نركزها على كرسي أو غابة لجعل النظرة مركزة لتتحرك الإشارات نحو الممثل الموجود على الخشبة وهذا يساعده على تخيل الأشياء.

لقد حرر أودلف أبيا وجوردن كريج الفن التشكيلي المسرحي من المظاهر ومنذ ذلك الحين وضع المخرجون ومصممو المناظر حلولاً مدهشة للمشكلات المطروحة تقع فيها العلاقات بين السكوت والإفصاح وبين الخفئ والمرئي وبين ما يكفي من الاثنين لتأكيد حضور الآخر ولكن ماذا يعني هذا في العلاقة المسرحية وإذا كانت تعني حرفاً في مجملها ستكون السنوجرافيا تعني مجموع الحروف في الخط الدرامي.

وخشبة المسرح في ذاتها وجدرانها لا تشير إلى أي واقع ولا تمثل وجودها العميق الذي يكشف بدوره عن وجود أخر يتطابق عضوياً مع الخشبة وليس شكلياً وهنا تكتسب الخشبة وحدتها الداخلية ووجود الأبواب والنوافذ على اللوحات الخشبية الجانبية أو الخلفية لا يلجأ إليها الرسامون لأن وجودها يقلل من الاحساس بفضاء المسرح الفني ويقربه من منظر الحجرة أو الصالة والتخلي عن الأبواب يضفي إحساساً بحميمية وجود الممثل على الخشبة ويركز على مساحته النفسية.

إذا كان الرسامون يرفضون رسم الأبواب على خشبة المسرح فإن تلك المهمة قد آلت بذلك إلى مصممي السينوجرافيا الذي اصبح عليهم أن يجدوا حلولاً تجسد مختلف أنواع الأبواب في العروض المسرحية فمثلاً أبواب صممت لعروض أبسن وأبواب دون مقابض لعروض تشيكوف وأبواب مغلقة لعروض (راسين) ومفتوحة لعروض موليير ولا توجد معايير ثابتة لتصميم الأبواب فتستعمل معايير مختلفة ولكن لا يجوز استعمالها في الحياة العامة إنما تاتي لمزج بين الفضاء المسرحي واليومي وهي غالباً ما تحيط بالشخوص المارين بها من خلال إطارها، والإطارات الصغيرة تأتي على شكل لوحات.

ويحوي أيضاً المسرح الشجرة وتعتبر رمز ثقة بينما يكون الباب مصدر شك ولكن يجب أن يكون ارتفاعها وحجمها مناسباً للجسد البشري كما يحدث في تصميم الباب الذي غالباً ما يكون مصدر شك ويمكن للمصمم أن يحتفظ بحريته الإبداعية.

بالإطار والمنظور يأخذ العرض طابعاً غير مكتمل للتأكيد على فكرة الظلال التي تتحرك فوق خشبة المسرح والخامات والأقمشة تتفوق على البريق البصري للأزياء على الاهتمام بالظلال على اعتبار أن بريق الملابس ومرونتها يدعمان خطوط الأجساد على خشبة المسرح في ذات المساحة الصغيرة وهكذا يستمر الممثل بنفس المواجهة بين الإطار والمنظورين القريب والبعيد.

ودائماً يكون التوازن مهما إلا في حالة انعكاس النص الذي يبدو خاوياً من الروح وهنا يتناول المصمم المنظور لا بوصفه فناً للتصميم إنما بوصفه تنازلاً للعالم وشروره وتأتي الصورة خاوية من أحد أطرافها ومكدسة من الطرف الآخر وهنا نستشهد بتصميم كوكس[4] حينما صمم جداراً هائلاً تظهر من ورائه أجساد تسكن في عالم خيالي لا عقل لها كما في مسرحية (ماكبث) ونستشف خلل التوازن في شخصية ماكبث للروح البطولية التي تفشل داخل إمبراطورية خيالاتها.

يرتبط اختيار اللون بالمفهوم العام للنسق السينوجرافي الذي وقع عليه الاختيار وفقاً لكل عمل والصورة التي تحتوي على تباين القيم اللونية أو عكسها والألوان الأزرق والأخضر يشكلان لوناً وحركة تحت إضاءة خشبة المسرح وبما أنه جزء من المقتضيات الجمالية التي لا نعيها ولكنها تعطي كل عرض صفته الخاصة.

أما اللون الأبيض الذي نحصل عليه من جميع الألوان ويعطي أفضل الأشكال ويتدرج من الوضوح إلى الغموض ومن المبتكرات اللونية صبغة المساحة بالإضاءة عن طريق آلية تغيير إلى ما لانهاية فاللون يصمم على اللوحة من البداية ليحمل الإضاءة البيضاء فالإضاءة الملونة على الألوان الأساسية التي تشكل أول الأشكال الفوتوغرافية تعطي العرض مصدراً بدائياً مقربة إياه إلى الجماليات السائدة في بداية القرن[5].

---

[4] كوكس والرفقة النبيلة – مرجع سابق ص 143.

[5] كوكس والرفقة النبيلة – مرجع سابق ، ص 86.

وبما أن اللون يساعد على الفكرة السائدة وإثارة الذاكرة وخلق جو العصر في الصيف أو الخريف لابد أن نلجأ إلى الأسلوب الانطباعي للحصول على الأشكال المرتعشة وليست الأشكال المرسومة وقد يتطرف اللون ويصبح عنصراً مصطنعاً أو تساؤلاً عن الواقع بدل من الإيحاء به وربما يفيض عنه فيصبح آخر منفصلاً عنه ويساعد اللون على عكس استخدامه الحسي وعلى حسن قراءة ما يفرضه العرض.

وترتبط أهمية السينوجرافيا إذا ما تعرف المتفرج على بعض الألوان والأزياء الموحدة في الوقت نفسه ينبغي التأمل في اللون بوصفه مؤثراً أيضاً فينظر إلى علاقة الخضرة بالماء والسماء والغروب والشروق ومختلف ساعات اليوم وبما أن اللون يتغير فإن الألوان تنصهر في بعضها البعض مثل ما يحدث عند المرور بالضرورة من الشروق إلى الليل وذلك لتفادي الصورة المصطنعة التي تخلقها الإضاءة الثابتة.

وهنا يجدر بنا أن نشير إلى فان جوج وعالمه اللوني الذي يضج بالألوان النابعة من أعماقه لتتدفق على سطح اللوحة في حيوية متفجرة ما بين الأحمر القرمزي والأزرق الفيروزي والأخضر الذمردي والأصفر المقدس بلون الشمس وانطلقت لوحته لتحصد الضياء وتأسر التركيب الجوهري للأشياء فهذه اللوحة المركبة المليئة بالتباين والتناقض تشكل صراعاً موازياً للصراع المسرحي.

وفي المسرح يرتبط اللون بالمساحة الثلاثية أي أنه رسم يعيش في الزمن ويأخذ فيكل لحظة بعداً جديداً ويمكننا أن نأخذ اللون بمثابة جدل حتى يأخذ قدراً من التباين بين القيم اللونية لديناميكية العرض فيصبح عالماً من الفصل والتقابلات الأخلاقية والأحاسيس والمشاعر العميقة لا نستطيع الوصول إليها عن طريق تباين الألوان فقط إنما عن طريق تبديلها كأسلوب التقاطع اللوني الانطباعي لنحصل على عالم تتحلل فيه الأشكال إلى لون مرتعش غير واقعي.

والذاكرة يلائمها اللون المرتعش الذي يسمح به الأسلوب الانطباعي ومحاولته لانطباع واقعي لم تثمر إلى زيف ونستشهد برسومات (بنكون) الذي ابتعد عن الواقع وانفصل عنه بدلاً من أن يفيض منه أما الأزياء المعاصرة تحولت الى واقع أقوى من الواقع نفسه.

وعندما تقدم الصورة تظل على حالتها كصورة وتوظيفها لا يجب ان يحولها للحقيقة وأن يحتفظ الممثل في جسمه الحديث بشيء يذكره بجسمه القديم.

ومنذ بداية العمل الفني الذي يقوم على الصراع داخل تكوين اللوحة بين الأشكال والألوان والخطوط والكتل والفراغات وبعض الخطوط تسقط وبعضها يرتفع والآخر يتأرجح ويدور لولبياً لذلك استوعب المسرح هذه الحركات لأنها تعبر عن أسلوبه وتعتبر الحركة أهم عناصره الأساسية ويستفاد من الحركة الناتجة من الخداع البصري كالحركة المنظورية والحركات التشكيلية الحديثة وآخر ما توصل إليه التشكيليون المعاصرون هدم تركيب الصورة التقليدية وإحلال الصورة المتحركة لتعادل تلك الحركة التي على المسرح.

المبحث الثاني

المناظر المسرحية

الفن هو محاولة لتصوير إيقاعات الوجود (وكلمة فن باللغة الانجليزية ART) مشتق من اللغة اللاتينية (ARS) وتعني المهارة[6]وبما أن المسرح هو أحد الفنون الجامعة للمهارات المبدعة ظل فنا عظيماً يملك القدرة على تجسيد الواقع والخيال يربط الماضي بالحاضر عبر خبرة تراكمية ذات دلالات ومعاني تضرب بجذورها في ثقافة المجتمع.

والمسرح وعاء جامع، يشمل عناصر عديدة تتمازج فيما بينها لتعطي مسرحاً متكاملاً، وهو الوسيلة المعبرة عن روح الإنسان بأسلوب مؤثر، يتميز بوحدة التشكيل لخلق عالم من الوسائط الجمالية بوصفها رؤيا متكاملة تتشابك فيها الفنون التشكيلية مع الفنون المسرحية، وبما أن المناظر المسرحية من أكثر عناصر العرض تأثيراً ستكون محور دراسة الباحثة في هذا البحث، ولدراسة المناظر المسرحية لابد من معرفة ماهية المناظر وتعريفاتها ثم الخلفية التاريخية للمناظر عالمياً ومحلياً بشئ من الإيجاز.

تعريف المناظر المسرحية:

المناظر لغة: في تعريف كلمة منظر قال ابن منظور (كلمة منظر من نظر، النظر: حسن العين/ نظر نظراً. والمنظر الشئ الذي يسر الناظر إذا نظر إليه، ويقال منظره خيراً من مخبره، ورجل منظري حسن المنظر، والنظر أيضاً الفكر في الشئ يقدره ويقيسه منك)[7].

(والناظر أشراف الأرض لأنه ينظر منها والمنظار المرآة والنظائر: الأفاضل والأماثل)[8].

---

[6] - د. أحمد إبراهيم – الدراما والفرجة المسرحية – دار الوفاء – 2006م- ص13.

[7] - ابن منظور – أبي الفاضل جمال الدين بن مكرم: لسان العرب - مجلد الخامس – دار الصادر للطباعة والنسر –بيروت 1956م – ص116-117.

[8] - الفيروزي أبادي – القاموس المحيط – المطبعة المصرية القاهرة – 1952هـ/1933م – ص145.

كما يستخدم الناطقون باللغة العربية كلمة مناظر مسرحية كمعادل لكلمة (Scenery) وكلمة (ديكور) (Decore) بنفس لفظها الفرنسي الأصل.

(والديكور) في قواميس اللغة الانجليزية يأتي على هذا النحو:

"Decorate" add ornament to make beautiful: give a mark of honor point and paper house).

أداة تضيف جمال أو إضافة طلاء أو ورق إلى الحائط.

"Decoration: noun"

ديكور: اسم

"Decorous" adj. fitting pleasing in appearance.[9]

ديكور: صفة إضافة منظر يوحي بالجمال.

أما المناظر (Scenery) فتعني في قواميس اللغة الانجليزية:

Scenery: 1\The natural features of a landscape.

المناظر الملفتة في العروض المسرحية.

2\ Theatre, the painted back clothe …. etc.

المسرح الخلفية المزينة بالطلاء والملابس.

Used to represent a location in a theatre or studio[10]

تقديم العرض على خشبة المسرح.

المنظر المسرحي: (Stage setting):

(هو مجموعة التركيبات الخاصة بالمنظر والمقامة فوق خشبة المسرح)[11].

Scenery Theatrical المناظر المسرحية أو الديكور المسرحي تأصلت كلمة "ديكور" وهي فرنسية المصدر لاتينية الأصل " Decore".

المناظر اصطلاحاً:

ويعرف إبراهيم حمادة المناظر المسرحية بأنها: القطع المصنوعة من الخشب أو القماش ونحوهما المقامة في الغالب على خشبة المسرح لتعطي منظر بشكل واقعي أو خيالي أو كليهما على أن ترتبط إيحاءات هذا المنظر بمدلول المسرحية[12].

---

[9] - Michel West, New method – English dictionary – longs man page 79.

[10] - William. T. Mcleod – The new Collins, concise English dictionary page 1030.

[11] - د. إبراهيم حمادة – معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية (القاهرة) مارس 1971م – ص299.

[12] - د. إبراهيم حمادة – معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية (القاهرة) مارس 1971م ،ص 246.

المنظر المسرحي فن إيحائي مستقل تم توظيفه لخدمة النص المسرحي وهو يرتبط بالواقع المتغير تحت التأثيرات السبنوجرافية ويعرض ما يحمله النص من أفكار ومعاني ويعتبر كتصميم مرئي مكملاً لعناصر العرض وفقاً للأسس والقواعد العلمية.

للمناظر مهمة أساسية باعتبارها منظومة من العلاقات التي تأخذ تسميات مختلفة مثل ديكور تزيينات، سبنوجرافيا، الإطار المرئي أو عرض المكان الجغرافي مثل جبل، بحر، أو مكان اجتماعي، مطعم، مقهى والمنظر أو أخذ عناصره يمكن أن يدل على زمان مجرد في اليوم والمنظر يعادل في مجال الفنون التشكيلية من الرسم والنحت والعمارة والوسائط المستخدمة متنوعة واختبار هذه العناصر عائد للتقاليد المسرحية والعصر والتيارات الفكرية والثقافية السائدة لذوق صاحبها الشخصي وهناك المنظر المشبع بالتفاصيل وأيضاً المكتفي بعناصره الأساسية وقد تتشكل وتتداخل عدة علاقات لإعطاء دلالة كلية للعرض.

العرض المسرحي متكون من عدة عناصر وهي القول وهو الكلام والموسيقى والغناء والفعل ويشمل الإشارة والحركة والرقص أما الإطار وهو المكان أو الجو العام للمسرحية[13].

لمعرفة التطور الذي طرأ على المناظر المسرحية لابد من الإشارة إلى البدايات والتطور الذي واكبها وهنا نلقي الضوء على سلسلة من الصور التي ترتبط بالواقع المتغير لاكتشاف القيم الفنية والتاريخية في تفاصيل وتمايز بين أساليب قديمة وحديثة وهنا نعرض أربع نماذج للمسارح منذ المسرح الإغريقي ذو المناظر الدائمة ومسرح الكلاسيكية الجديدة والمسرح الذي يتكون من منصة متحركة أو ثابتة في العصور الوسطى وفي عصر النهضة والمسرح ذو الصورة الثابتة[14]. إلى المناظر المسرحية في القرن العشرين وهذه المعطيات تساهم في اكتشاف الخبرة المسرحية التي تمكننا من بناء عالم خيالي مرتبط بالمكان الذي يعد أحد المعطيات المهمة التي يجري عليها الحدث والمكان ومعماريته هي التي تحدد نوع المنظر (والمكان أو دار العرض مر بتطورات استغرقت آلاف السنين حتى تبلور إلى الشكل الذي نعرفه

[13] - د. لويز ملكيه- في الديكور المسرحي – القاهرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1981م – ص5.

[14] - فرد. ب. مليت – فن المسرحية ترجمة صدقي خطاب – دار الثقافة بيروت – ص497.

الآن)[15] فالقدرة الحقيقية للفن المسرحي ترتبط بالاستمرار والتحديث والتأثير والتأثر بوصفه فناً متزامناً مع كل العصور.

أنواع المناظر:

ومن أنواع المناظر التي تختلف بالمواقع المعمارية

1/ منظر بسيط لا يتجاوز لوحه أو بعض الاضافات التي توحي بالمكان والزمان.

2/ منظر بروازي في مقدمة المسرح وهذا يستخدم للمناظر الصغيرة.

3/ منظر بالكواليس له أجنحة عليها رسومات تسمح بمرور الممثلين من خلالها.

4/منظر شبه مغلق يمثل مكاناً مفتوحاً ويتكون من شاسيهات يرسم عليها المنظر.

5/ منظر مغلق وغالباً ما يكون داخل حجرة ويستخدم الشاسيهات لتمثل الحوائط.

6/ منظر طبيعي يتوزع على خشبة المسرح وأحياناً يجمع بين منظرين مغلق وطبيعي وقد يمثل قصر أو تكوين معماري في أي مكان عام.

7/منظر مبني وهو عبارة عن عناصر مبنية وله بانوراما خلفه وغالباً ما تمثل منظر السماء.

8/ المنظر المنظوري وهو ذلك المنظر الذي تتبع فيه قواعد المنظور المسرحي والأبعاد الثلاثية[16].

المنظر في المسرح الإغريقي:

وهنا نستعرض التطور الذي واكب المناظر المسرحية في العهد الكلاسيكي الذي تجاوز الخاص للعام في طريقه للجلال عبر الترتيب والوضوح والصرامة[17] وارتبط المسرح الكلاسيكي بعبادة الإله ديونسيوس، وهو المنهل الذي أخذت عنه كافة الحضارات ويؤكد المؤرخون أن الإغريق هم أول من أظهر الخلفية المرسومة على المنصة حيث كانت على شكل دكة تقام مائلة على سفوح الجبال يحيط بها مدرج على شكل نصف دائرة وفي القرن الرابع قبل الميلاد تحول المسرح إلى بناء حجري وهنا نلاحظ ارتباط المنظر المسرحي بالمعمار وظلت العلاقة وثيقة ومتلازمة وحينها اعتبرت الخلفية المزينة المنقوشة الثابتة في الواجهة الأمامية التي لا تكاد تتغير جزء

[15] - شكري عبد الوهاب – المكان دراسة في تاريخ تطور خشبة المسرح – العربي الحديث – عام 1987م – ص1.
[16] - د. لويز مليكه – الفن المسرحي – مرجع سابق – ص99.
[17] - د. حسن أحمد عيسى – الإبداع في الفن والعلم – المجلس الوطني للثقافة والفنون الكويت – 1979م – ص205.

ثابت من المعمار المسرحي وتطورت إلى أن صارت كالإطار الخلفي وإضافة الأعمدة لبناية المناظر، حيث كانت المسرحية تكتفي بمنظر واحد لا يتغير في المسرحية أما في معظم الملاهي كان الشارع يؤلف إطاراً خلفياً وفي المسرحيات التي كانت تتطلب دقة فلابد لها من التمثيل الإيهامي.

الإغريق هم أول من استخدم المؤثرات وابتكر الوسائل والآليات لتصوير البرق والرعد ولاحقاً أدخلت الكواليس الدوارة وهنا لا بد من ذكر سفوكليس ويوربيدس واسخيلوس الذين أبدعوا في مجال التأليف والإخراج والتمثيل (ولقب اسخيلوس بأبي المسرح لأنه اختص بالرسم والتصميم وتشكيل الأقنعة والتركيبات الهندسية والآلية كما اهتم بالأحذية ذات الكعوب العالية)[18] وهذا يؤكد ما كان عليه الإغريق من ثقافة عالية وعلم واسع وقدر عالي من الاحتراف المبكر في استخدام أدوات المسرح.

المنظر في المسرح الروماني:

أضاف الرومان نهج جديد في أسس التصميم المسرحي واوجدوا لفن العمارة نوع من الهندسة المعمارية الزخرفية حيث ارتفعت المسارح الرومانية وظهرت الأعمدة الكورنيشية حاملة للمبنى بالإضافة إلى وظيفتها الزخرفية الجمالية، وأول نموذج بني بالحجارة على أساس مسرح بومباي كان مسرح روما مرتفعاً وعميقاً جداً لذلك ظهرت الحاجة إلى إقامة مناظر التي تصنع من الخشب، كما كان لهم دوراً في تحريك المناظر وإحداث المؤثرات.

المنظر المسرحي في القرون الوسطى:

اختفت التقاليد الكلاسيكية في القرن الخامس بعد الميلاد وبدأ المسرح يستمد تعاليمه من الكتاب المقدس وظل المنظر المسرحي مرتبطاً بالكنيسة وهو يحدد المكان بالمناظر البسيطة كالسماء والجحيم والأرض ويلاحظ أن شكل المسرح عبارة عن خلفية معمارية خارج الكنيسة لعرض المعجزات والخوارق والأسرار، وظهرت رموز المسيحية ومسرحيات العبادة المختلفة وحينها انتقل المسرح للكنائس والأروقة، وكانت منصة المسرح عبارة عن مكان مرتفع ذات أشكال عير معينة استبدل حائطها الخلفي بأعمدة مختلفة الشكل و تملأ الستائر الفراغ في أقصى اليمين وفي الجانب

[18] - أحمد زكي – الإخراج المسرحي – الهيئة المصرية العامة للكتاب – بدون تاريخ – ص17.

الأيسر عرش الإله محاطاً بالملائكة وفي أقصى اليمين فوهة بركان تعج بالشياطين وبين هذه وتلك توجد بيوت ومناظر مختلفة. وبمرور الزمن انقسم المسرح إلى قسمين مختلفين القسم الأول يمثل المنظر الديني والآخر انطلق صوب التحرر لتقديم التمثيليات المسلية لعامة الشعب[19]. ويوضع المنظر دفعة واحدة على المسرح ويسمى بالمنظر المركب واستفاد من تلك الفترة بنقوشها وزخارفها.

من المبتكرات الايطالية في القرن الثالث عشر خروج المسرح من قبضة الكنيسة مع الإبقاء على الموضوع الديني المأخوذ من الكتاب المقدس.

كما ظهر المسرح المتجول في انجلترا وتحولت المنصة إلى عربة ويحتاج العرض إلى عدة عربات أصبحت ذات دورين الأعلى منها للعرض والأسفل للزينة والملابس.

وفي هذه الفترة ظهر مسرح الحلبة في فرنسا ففي وسطها تدور الأحداث وتعتبر بديلاً لمنطقة التمثيل فتحاط بالمدرجات الخشبية من جميع الاتجاهات ويتحلق المشاهدون حولها، فالمنظر لازال مركباً ويوضع دفعة واحدة.

المنظر في مسرح في الشرق:

كان عبارة عن ساحات للرقص والغناء في الهواء الطلق بالقرب من أماكن العبادة وهذا يشمل الصين والهند وكانت المناظر ترتبط بالرقصات التوقيعية لذلك تبرز الرموز ذات الدلالات العاطفية الصادقة وتتجه نحو تأكيدها الستائر المرصعة بالجواهر والمزينة بالرسومات وهذا ينطبق على كافة المسارح في الشرف التي تتمتع بخشبة عارية رغم تميزها بأشكالها المعمارية المتميزة[20].

المنظر في عصر النهضة:

شهد عصر النهضة ميلاداً جديداً لأوربا خلال القرنين الرابع عشر إلى السادس عشر21 حينما اخترع مصورو أوروبا وفي مقدمتهم ليوناردو دافنشي فن المنظور، واخترعت الآلات المختلفة لخدمة المناظر حيث اشترك المهندسون المعماريون في ترقية فن المناظر والمسرح مما جعله في تقدم مستمر وأنشأت

[19] - أحمد زكي – الإخراج المسرحي – مرجع سابق – ص 18.
[20] - د. عبد لقادر القط – مجلة العربي – وزارة الإعلام الكويت – العدد 422 – 1994م – ص79.

المسارح العديدة في مختلف الدول الأوربية، وتزامن مسرح الإطار مع هذا العصر، وهذه الفترة هيأت شكلاً وسطاً بين الخلفية الثابتة في المسرح الكلاسيكي وبين المشاهد سريعة التغير.

أهم ما يميز تلك الفترة الكلاسيكية الجديدة التي تعتبر من أعظم الحقب، حيث قدمت مآسي (كورني وارسين) و (ملاهي موليير) وكان الجمهور مولعاً بالاستعراض إذ كانت تعرض المسرحيات على مساحة القصر ويعتمد فيها على الإضاءة الاصطناعية وكانت خشبة المسرح تتميز بالأقواس وترتفع على شكل درجات وهذا المذهب الكلاسيكي مع التطوير والتحديث.

وبدخول الإطار الذي أوجده عصر النهضة في مقدمة المسرح أصبح بالإمكان إجراء الكثير من المتغيرات داخل خشبة المسرح لأنه يزيد من قيمة المساحة المسرحية ويجذب أنظار المشاهدين ولتحقيق حدة وضوح ذلك الإطار فلابد من إزالة الهوامش والزوايا والأركان بحيث يكون المنظر المبني ذو عمق محدد وفق ما يسمح به الإطار. وبعد اختراع المنظور الذي تحقق به التوازن بفضل الأبعاد الثلاثية التي تم الحصول عليها للإسهام في مواجهة المسطحات المستوية وهو أداة فعالة تعبر عن منطقة تركيب لإقامة علاقات جديدة بين العمل والمتفرج تلك العلاقة ذات الطبيعة الجمالية[22].

المنظر في كوميديا الفن (كوميديا ديلا آرتي):

يعتبر القرن السادس عشر بداية العصور الزاهية في تاريخ المسرح والتي استمرت إلى القرن الثامن عشر وفي هذه المرحلة ظهرت كوميديا الفن التي تشكل نمط من الفنون المسرحية لابراز المتناقضات التي تثير الضحك وتعتمد على الحوار الذي يرتجله الممثلون ويتميز بالمبالغة والكاريكاتورية[23] وتحرص الشخصيات النمطية على ارتداء ملابس وأقنعة لتساهم في تأكيد خصائص شخصياتهم بينما لا نجد اهتماماً بالمنظر الذي لا يتفق مع هذا الشكل الدرامي وهو يعتمد على التعبير

[22] - بانس كوكس والرقعة النبيلة – السبنوجرافيا – مجموعة كتبات تحت إشراف جورج بانو – ترجمة سهير حمودة ونورة الأمين – مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون – القاهرة – 1994م – ص23.

[23] - د. احمد إبراهيم – الدراما والفرجة المسرحية – مرجع سابق – ص23.

بملامح الوجه وحركات الجسم ويلعب التمثيل الصامت دوراً أساسياً في تاريخ المسرح وجزء من العروض التي تصاحبها الموسيقى وأغنيات الكورس وتأتي بحركات لها مدلول يعرفه الجمهور واشهر من كتب في هذا الشكل الفني هما الأسباني (لوب دي فيجا) والفرنسي (موليير) وكانت التمثيليات ذات طابع شعبي اتسم به هذا القرن وهذا الفن البسيط ذو اللهجة الصريحة بدأ منسجماً مع جمهور المسرح الراقي.

المنظر في المسرح الانجليزي في عهد إليزابيث:

استفاد المسرح الانجليزي من انجازات المسرح الايطالي ولما كان المسرح مرآة للعصر في كل ما فيه من تقاليد وهو يعبر عن أهداف المجتمع وعواطفه وبعد خروج المسرح من قبضة الكنيسة ظلت تقدم المسرحيات في فرنسا وألمانيا واسبانيا في صالات مربعة أو مستطيلة ويقام العرض في وسطها أما المسرح الانجليزي بفضل رعاية الملكة إليزابيث كان مستديراً ثم أصبح على شكل سباعي ويعتبر من المسارح العامة ويلاحظ أن خشبة المسرح مقسمة لمقصورات استخدمت المنطقة التي تلي المقصورات أعلى الحائط الخلفي لتمثل المظاهر الخارقة كظهور الإله وصعود وهبوط الممثلين حسب مقتضيات العرض واتسمت المظاهر فيه بكونها مجموعة من الجبال والصخور والأشجار كما استخدمت الستائر المرسومة لتعبر عن مشاهد العرض وتساعد على تسلسله ويلاحظ أن لهذه الفترة مناظر متعددة اعتمد الكثير منها على خيال الجمهور وابرز الكتاب الذين ظهروا في هذا العصر هو وليم شكسبير الذي اتسمت أعماله بخروج المناظر من الإطار المتعارف عليه حيث تدخل المعلق لشرح القصة وتهيئة خيال المتفرج ليملأ الفراغ والعجز الفني[24] ويعتبر هذا أمر غير مستحب في الفن السنوجرافي الحديث، وأهم ما يتميز به مسرح شكسبير الشرفة وهي جزء من غرفة في أعلى المسرح: أما أسفل الشرفة خصصت لمشهد حفار القبور كما في مسرحية "هاملت" أما النافذة استخدمت لتمثيل مشهد الغزل كما في مسرحية روميو وجوليت وتنتشر الفتحات الموصلة لأسفل خشبة المسرح حيث اعتمد عليها في ظهور الأشباح والأرواح كما في "ماكيث" حين تظهر الساحرات

[24] - شكري عبد الوهاب – المكان – مرجع سابق – ص104.

وأطلق على منطقة أسفل المسرح الجحيم، وسميت تلك المنطقة في أعلى خشبة المسرح بالسماوات لظهور مناظر السحب والأرواح الأثيرية والملائكة والآلهة ونلاحظ أن تعدد مناطق التمثيل أتاح نوعاً من المرونة وساعد المخرج على إخراج مسرحيات متعددة المشاهد، ويعتبر شكسبير من أهم رواد المسرح الرومانسي القديم حيث استخدمت الوحدات الثلاثة لتأخذ مضامين اجتماعية تعبر عن أهواء النفس وتتجه للذات بعكس الاتجاه الجماعي في العصر الكلاسيكي القديم.

وعرف المسرح الانجليزي المؤثرات الصوتية كالرعد والأجراس وصوت المدفع أما الإضاءة فكانت طبيعية لأن المسارح مكشوفة (أما في بعض المسارح الخاصة المغلقة فلابد من استعمال المشاعل لتنوير في آخر جزء من العرض حينما تحل العشية وذلك لأن العرض يبدأ بعد الساعة الثانية أو الثالثة وفي بداية العرض فإن شبابيك المسرح الفسيحة كانت تسمح للضوء بالتسلل)[25].

وفي هذه الفترة ظهرت تطورات كبيرة في عناصر التشكيل بعد سيادة المنظور ونقطة النظر المسرحية حيث تقدم فن المناظر تقدماً باهراً وجاءت المشاهد متتابعة وكانت المؤثرات الصوتية صاخبة والمناظر المسرحية فخمة؛ جذبت أنظار المشاهدين وصرفتهم عن الأداء المسرحي، وأبرز ما يميز هذا العصر انحدار أرضية الصالة نحو الأمام وبناء الألواح العديدة المرصوصة بجانب بعضها البعض بشكل نصف دائرة[26].

كما ظل المعمار مصاحباً للمنظر المسرحي بكل أشكاله وملازماً له في كل المراحل آخذاً من سماته.

واستثمر المنظور للتحكم في خشبة المسرح وتحريك الشخوص داخل مساحة واسعة ذات عمق لتعطي طابع التركيز ولتميز الخطوط على حساب الكتل وتعطي المساحة ديناميكية خاصة للإضاءة وعلاقتها مع اللون الأبيض ونعتمد على المنظور بوصفه البناء الشرعي في خلق نظام التوازن حيث يعبر بنا من الأشكال المحدودة إلى مالا نهاية[27].

---

[25] - إبراهيم حمادة – معجم المصطلحات الدرامية – مرجع سابق – ص79.
[26] - لويز مليكه – مرجع سابق، ص 47.
[27] - كوكس والرفقة النبيلة – السينوجارفيا – مرجع سابق – ص43.

المنظر المسرحي بعد ظهور المخرج:

وهنا برز دور ليون دي سوماي وهو (من أوائل المخرجين في عصر اختراع المناظر، وولع بإمكانيات مسرح الإطار فقدم الممثل والديكور على ما عداهم من معطيات العرض)[28]ومهد لفترة الواقعية حيث كان يعتقد أن الفن هو الواقع وأول من اهتم بالإضاءة وتوظيفها على المسرح كان هذا بداية تطور حقيقي في عهد النهضة وحينها ظهر مصورون أكفاء عهد إليهم الأمراء الإيطاليون ترميم مناظر خارجية منظورية في الشوارع والحدائق على نحو يعطي المتفرج الإحساس بوجود الأبعاد الثلاثة وقد ساعد تطوير تلك المناظر انتشار الملصقات واكتساحها للدول الأوروبية.

وفي عصر اكتشاف المناظر ظهرت أساليب جديدة لم تكن معروفة من قبل كنظرية الإبهام التي تفرض أن كل ما يعرض داخل الإطار هو مجرد إيهام صورة أو لوحة لا تمس.

الإيهام الدرامي (Dramatic illusion):

هو عملية السيطرة على شعور المتفرج عن طريق المجاهدة في جعله يحس في أثناء وجوده على المسرح. وأثناء قراءته لنص درامي – بأن ما يراه فوق خشبة التمثيل هو حقيقي، وواقعي وصادق إلى درجة تدفعه إلى الاندماج في الأحداث والشخصيات[29].

وهذا ما يدعمه (ديفيد جريك) الذي أشتهر بواقعية الأداء التمثيلي وتتبعه (هنري ايرفنج) الذي أضاع أثر النصوص المسرحية العظيمة بسبب الدقة التصويرية. البحث عن الصورة الحقيقية التي كشفت عنها أعمال (ساكس ميننجن) هو جورج الثاني دوق مقاطعة ساكس ميننجن بالمانيا أحدث ثورة حقيقية في عالم الإخراج المسرحي وأظهر اهتماماً بالغاً المناظر والأثاث والأدوات والزوائد المسرحية،

[28] - أحمد زكي – الإخراج المسرحي – مرجع سابق – ص23.
[29] - إبراهيم حمادة – المصطلحات الدرامية – مرجع سابق – ص86.

ويقول أحمد زكي: الصورة المسرحية هي وليدة عملية الكشف المتواصل في أصل الشكل الجمالي الذي يغلف عناصر العرض المسرحي[30] وساكس ميننجن هو رسام مثابر حفزه صبره على الإتقان في العمل التشكيلي وهو ثائر على نظم المسرحية البالية والتقاليد القديمة فيما يتعلق بالمناظر والزوائد، وأحدث ثورة كبرى في عالم الإخراج وتخطيط المناظر وكسر حركة الشكل الرتيب ذو المستوى الواحد ليدخل نظام تعدد المستويات بين ارتفاع وانخفاض وفقاً لتفسير العلاقات الاجتماعية وكره مركز الوسط لأنه يعتقد أن من عناصر التركيز المفتعل وتجاوز ساكس مينجين مفاهيم جيله، مؤكداً على أهمية المسرح الإيهامي عبر المؤثرات والزخارف وأدوات الإبهار.

المبحث الرابع

المذاهب الفنية وعلاقتها بالمنظر:

شهدت نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر ظهور المذاهب الفنية المختلفة واستمرت حتى عصرنا هذا وتسعى لكشف رؤى جديدة تحمل طابعاً ابتكارياً دون أن تتقيد بالقواعد والتقاليد.

(أ) المذهب الرومانسي:

شهدت بدايات القرن التاسع عشر بروز الرومانسية كحركة أدبية فنية جديدة (وكانت ثورة فنية وفكرية وتمرد على السائد في هذا الوقت وأكدت على قيم الفردية وحرية التعبير الشخصية وانطلاق الخيال الإبداعي)[31].

[30] - أحمد زكي مرجع سابق ص 29.

[31] - د. أحمد إبراهيم – الدراما والفرجة المسرحية -= مرجع سابق – ص101.

وقبل ظهور الحركة الرومانسية كانت جميع المناظر مكونة من أجنحة جانبية (كواليس) وستارة خلفية (القندو) فبدأت تزول هذه الظاهرة وحلت محلها حوائط على شكل مباني معمارية لها أثر واقعي، واخترعت أيضاً المناظر المختلفة والطبيعية (مثل ضوء القمر، أشعة الشمس، إشعال النار وبهذه الأساليب المتعددة ظهرت أعمال الفنانين المنسجمة مع طبيعة المشهد) [32] وبظهور الرومانسية في المسرحية اشتد الطلب على مصوري المناظر الذين برعوا في تصميم المسالك الوعرة في الجبال ومناظر البحر والبقاع الجرداء والأبراج والحصون وبواطن ومخارج البيوت وكان هذا المنظر المصور كسباً عظيماً للكاتب المسرحي لأنه لا يحدد مسئوليته.

(ب) المذهب الطبيعي:

ظهر المذهب الطبيعي في أواخر القرن التاسع عشر وقدم الواقع كما هو دون تغيير مؤكداً التصوير الطبيعي للمنظر والأثاث واستبدل مناظر الغرف الخفيفة بجدران صلبة وظهرت كل الأدوات الحقيقية من أبواب وشبابيك وهي عبارة عن هياكل من الخشب مغطاة بالخيش الملون (ومن أشهر المسارح التي أنشأت لتقديم المسرحيات الطبيعية المسرح الحر الذي نشأ في فرنسا ويتزعمه المخرج والممثل الفرنسي أندريه أنطوان)[33].

(ج) المذهب الواقعي:

ظهر هذا المذهب في أواخر القرن التاسع عشر على اعتبار أن فن المسرح ما هو إلا فن إيضاح وذلك يجعل المناظر التي على المسرح مشابهة للواقع لحد ما وليست منقولة نقلاً حرفياً مطابقاً تماماً لما هو كائن في الحياة كما في المذهب الطبيعي وفي المذهب الواقعي يهتم بالتكوين وعمارة المنظر وعلاقات الخطوط والشكل واللون وذلك في تمثيل فكرة لها طابع متكامل بدلاً من تسجيل المظهر الخارجي.

إن المسرح باعتباره فناً فلا بد أن يكون مبني على بعض التقاليد كالتي تبنى عليها جميع الأشياء نابعاً من قوة الخيال، يجب أن لا نتمسك بالتفاصيل الدقيقة.

---

[32] - المرجع نفسه والصفحة.

[33] - فرد .ب. مليت – فن المسرحية – مرجع سابق – ص 388 .

أما واقعية ستانسلافسكي السيكولوجية تتميز بالدقة التاريخية وجاءت الواقعية تخيلية في ألمانيا تقدم أعمالها في المسارح الطبيعية . ومن أشهر روادها (ماكس راينهارت) و(جرافيل باركر) الانجليزي و(جاك كوبوه) الفرنسي وأكد مخرجوا الواقعية موقفهم من الاختراعات الجديدة التي اتسمت بالمناظر المسرحية ذات الإبهار الشديد حيث توفرت للمسارح منصات متحركة بفعل الهيدرولوجية .

(د) المذهب الرمزي:

ويعتبر المذهب الرمزي خادماً للنص المسرحي لدرجة تكفل له الوصول إلى الجماهير. ومهندس الديكور لا يعتبر فناناً إلا إذا صور إنتاجه عن فهم عميق ودراسة ليكتب أسس تكوينه المعماري والزمني.

يعتمد على تلخيص المعنى الذي نحس به في المرئيات أما عن طريق الترجمة المباشرة للموضوعات بتنظيمات مجردة مركب بعضها فوق بعض فالرمزية تشبه الرومانسية في أنها لا تهدف إلى مجرد تصوير الجوانب الظاهرية الواقعة التي لا تفيد نفسها بخلق صورة ساحرة فحسب إنما تؤلف صورة محددة عن معنى فكري أو أخلاقي أو عاطفي أو طبيعي أن يكون مدى الاهتمام بالرموز واسعاً جداً وبعضها مفعماً بالمعاني الاجتماعية أو الشخصية أو الرمزية تشير كثير من المعاني المختلفة في ظروف الإبداع والإخراج تجعل من الرمزية شكلاً ثانوياً وإن كان غامضاً ومميزا.

الرمزية تنقسم إلى رمز مادي ومعنوي والرمز المعنوي: وهو إسدال ستائر سميكة ترمز للفخامة والعظمة والجلال واستعمال الإضاءة الخافتة والظلال ترمز للحالة النفسية والضوء الأصفر والأحمر يرمز للغيرة والشر، أما الرمز المادي فشجرة ترمز لغابة أو نافذة ترمز لمنزل أو سلم يرمز للدور العلوي والجمجمة تعني الموت كما استقر نظام الأجنحة وكافة الزوائد من ستائر وقطع ديكور لمناظر مرسومة و إضاءات الحافة واعتمد على المؤثرات فهي (مزيج من الفراغ والنسب الجمالية والاضاءات الشاملة والأنظمة الضوئية الملونة)[34] وحدد عناصر المسرح بالترتيب الحدث والكلمات والخط ... واللون والإيقاع.

التجريب في المسرح:

[34] - فرد. ب. مليت – فن المسرحية – مرجع سابق – ص83.

وهو يستهدف سير أغوار التجربة الإنسانية المتحولة، والمسرح يدين بوجوده إلى تلك النزعة المتشوقة لاستشراف المجهول[35] وتجاوز كل ما أنجز وتحقق لأن الثبات والجمود ليشكل قيد للتدفق العارم للانطلاق والتجديد.

سجل المسرح الروسي العلامة الكبرى في التجريب المسرحي وطرح أفكاراً كثيرة معادية للواقعية ومضمونها أن المسرح الحق لا يتمثل بالمناظر المبهرة[36] وكان (تايروف) وهو من أبرز أعلام التجريب يركز على الحركة ويهتم بالإيحاء والفراغ وظلت المنصة خالية والجدار الخلفي للمسرح مكشوفاً ومجرداً من أي منظر أو إكسسوار، ومن أعلام التغيير والتجريب (كريج) وهو فناناً ثورياً مجرباً اتحد مع ابيا لتخليص المسرح من المناظر المرسومة لتحل محلها ديكورات من ثلاثة أبعاد تتألف من مسطحات متماثلة رمادية وقشرية كي تتنوع الألوان وتمتزج بالمناظر والأزياء وفقاً للدور النفسي للمشهد ويجب أن يكون الفن إيقاعياً لا يترك للإيهام وتكون خطوط جسم الممثل وحركاته وإيماءته منسقة مع خطوط المنظر ليتم الاتحاد بينهم في إيقاع مميز مع حركة للإضاءة على المنظر لتغيير التأكيدات المطلوبة في أماكن مضيئة تتغير تبعاً لتلك الإيقاعات.

المذهب التجريدي:

والتجريد هو إذكاء اللون وإطلاق العنان للشكل حتى تتداخل الألوان والخطوط وتعج بشتى الأحاسيس والانفعال لتبعدنا عن حال الصمت الكوني والتضاد الدرامي ويتجه اتجاهاً تركيبياً جديداً لترتيب الفوضى الزمنية حيث تستخدم الخطوط الخارجية المنبسطة ومساحات منسقة تسهل علينا فهم صفات الأشياء التي يغلب عليها الجانب الفكري والحسي[37] كما يمتاز بتنمية الأشياء الصحيحة وإبرازها وتسجيلها في الخطوط والأشكال التي تحمل صفات المرئي إلى أن تزداد صلتها بالمعنى الخفي وراء المرئي ويجب على الفنان التجريدي أن يعرف كيف ينتقي ويلخص ويبسط ثم يختار ويؤكد. وعملية الخلق الفني تنتهي إلى التعبير والتطوير بعد التفاعل والاندماج وقد تبتعد عن

---

[35] - د. صبري حافظ – التجريب والمسرح – الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1984م – ص7.
[36] - أحمد زكي – الإخراج المسرحي – مرجع سابق – ص83.
[37] - د. سمير سرحان- تجارب جديدة في السمع مكتبة غريب - بدون تاريخ – ص76.

الأصل فتأخذ معنى خاص بها وتشكل مستويات مختلفة تصلح لأماكن التمثيل لتتفاعل مع بعضها البعض وتعطي إحساساً بديمومة الصورة والحركة والانفعال.

من رواد التجريب في المسرح الألماني بريخت الذي سعى إلى إعادة المساحة المسرحية بأسلوب موضوعي يطلق عليه اسم (المسرح الملحمي) حيث أصبحت الأماكن التي لم تستعمل من قبل هي المفضلة لدى المخرجين لتقديم مقتطفات ذات طبيعة مسرحية[38] تتم عن تطور الفن المسرحي المهتم بالناحيتين النفسية والسياسية وتأثير (بريخت) الذي جعل من المرونة المسرحية إحدى التعبيرات المفضلة في الفن المسرحي وقد زاد بالعودة إلى مصادر المسرح في القرن العشرين فيفضل (ماير هولد) و(راين هارت) وغيرهما بالإضافة إلى الحركات الفنية مثل السريالية والمستقبلية والتعبيرية وجدت الصورة المسرحية مضامين جديدة تؤثر في أشكال الفن القديم وتساهم في تطور تصميم السينوغرافيا وانطلاقا من هذا كان منظره خلفية منقوشة وسيكولوراما مكشوفة في منظر كئيب في منطقة واسعة ليدهش المشاهدين ويحرك فيهم روح الجدل وسط موسيقى تصويرية لتصعيد الحدث ثم غمر المنصة بضوء أبيض ساطع لهدم وهم الواقعية.

المذهب السريالي:

يوجه الاهتمام بتصوير اللاشعور، ويعتبر من أهم الأشياء في الاتجاه الجديد، ويؤكد على دور اللغة وعلاقتها المباشرة بالصورة حيث ظهرت هذه النزعة في فترة ما بين الحربين العالميتين فاصطبغت بحرارة الحرب وسخرت من الجدية الفكرية واتخذت الأفكار الخيالية والرمزية وطرق اللاشعور الوعرة نبراساً لها ابتعدت عن التصوير الحقيقي للأشياء لتنفيس مكبوتات اللاشعور، ومن أشهر رموزه استرفوسكي، والمنظر بدأت تدب فيه روح جديدة تصور ما وراء الواقع والوجود اللانهائي في انبهار لا يخلو من خوف ومناظر تتميز بالألوان الكثيرة التي تحتوي على الإيقاع والإضاءة التي تبدو كما لو كان في ليلة مقمرة فهي تطفي على المنظر خرافية الحلم، ويعتبر هذا تمرد على الطبيعة المرئية والملموسة ويسعى لاستجلاء الشكل

[38] - بانس كوكس والرفقة النبيلة – السبنوجرافيا – مرجع سابق – ص85.

وأبعاده عن طريق تشكيل الخطوط والألوان وهذا ينم عن نزعة القلق والتوتر الذي يسود المجتمع.

المذهب التعبيري:

وهو محاولة لاكتشاف تقنية وطريقة للتعبير، وهو يشكل احتجاجاً على ما في الرومانسية من أباطيل عاطفية وعلى الواقعية لاكتفائها بالتصوير الدقيق للأمور الظاهرية، ويظهر رغبة شديدة في الاستقلال الكامل لجميع ما في المسرح الحديث من وسائل هائلة في المعدات والإضاءة ويحاول المخرج أن يضيف وسائل تخيلية قوية في المسرحية التجريبية من مفاهيم فلسفية ومادية والتعبيريةتنتقل انتقالاً فجائياً لا تعطي له تفسيراً ولعل أقوى تأثير للتعبيرية كان في المناظر وهنا نجد الاتجاه إلى التصغير حتى نرى أن المنظر لا يدل إلا على الأشياء الأساسية من شكل وملامح فهي تعطي المسرحية جواً من التجريد وتجسيد الحالات السيكولوجية المعقدة تجسيداً مؤثراً، والتعبيرية ساعدت على تحطيم الحدود المصطنعة بين الأنماط والنماذج المسرحية ورائد هذا المذهب (فرانك) و(ديكنز) وهؤلاء أسهموا في كسر الروابط الظاهرية لكشف الروابط الحفية لوجود العلة في دخيلة النفس الإنسانية بغرائزها وأسرارها وعدم الانخداع بالمنظر الخارجي وهذا المذهب يقودنا لتجسيم تجارب العقل الباطن في مسرحيات تتكون من مناظر كثيرة متنوعة تضج بالألوان الوحشية التي تغلي تحت الأشكال.

وفي القرن العشرين نشط الفن في التأليف والإخراج واتخذ أنماطاً متعددة[39] وكانت هناك استجابة انفعالية من المنظر المسرحي ذاخرة بالقيم والمعاني ومواكبة للتجديد في جميع الاتجاهات الفنية والفكرية[40] فإنها تتخذ من العلاقات اللونية والتوافق الإيقاعي مادة أساسية في عملية الابتكار الجاد وينحرف للديمومة الباطنة التي تسعى فيما وراء فهمنا محققة لمعناها عن طريق تجارب معزولة تتصل بأعماق النفس الملتاعة لمأساتها الغير مدركة وتستعين بالإيحاء الفرويدي فيما وراء عالم المنطق[41] حيث تندفع للهلاك بقوة لتتجنبه.

---

[39] - فرد.ب. ميلت – فن المسرحية – مرجع سابق – ص369.

[40] - د. لويز ملكيه – الديكور المسرحي – مرجع سابق – ص183.

[41] - زكريا إبراهيم – مشكلة الفن – مكتبة مصر للنشر والطباعة - مرجع سابق– ص228.

المذهب التأثيري الانطباعي:

استعير هذا المصطلح من محيط التصوير في منتصف القرن التاسع عشر ومن رواده (ديجا) و(مونيه) وغيرهم من المصورين الفرنسيين ولقد فضل هؤلاء الثائرون التعبير عن الانطباع الذي يخلقه الموضوع الفني على نفسية الفنان بدلاً من الالتزام بنقل المظاهر الخارجية فبدلاً من تصوير شجرة يمكن تصوير تأثير تلك الشجرة على ذات الفنان ولقد تبنى الأدباء وكتاب الدراما ضمنياً وجهة نظر التأثيرين وذلك للابتعاد عن الحقيقة الموضوعية لذلك آثر الكاتب التأثيريين أن يصور الشخصيات والأهداف أو المكانية من خلال الموقف الشخصي والمزاج الذاتي في لحظة معينة حتى لا تكون محاكاة موضوعية أو فوتوغرافية باردة تصوير المادة من وجهة نظر شخصية مرتبطة بأحاسيس معينة في لحظة معينة كما استخدمت التأثيرية كمذهب في الإضاءة المسرحية وتصميم المناظر[42] لبعدها عن التفسيرية في تشويه الواقع والتجريد المصنوع.

يجدر بنا أن نلفت الانتباه للتجريب والابتكار الذي يجعل العنصر العلماني يحل محل العنصر الديني لتكون الحرفة الايدولوجية قوة أخلاقية مبدعة لتطوير الإمكانيات الفكرية وأساس هذه التجارب ستاسلافسكي في واقعيته السيكولوجية والمسرح الحر في فرنسا وتجارب (كوبوه) وهي لا تحمل فكرة ولكنه يضرب أجمل الأمثال في التجريب أما (جيرزي جروتوفسكي)، فيلسوف المسرح المعاصر يكشف القناع عن الفن الحقيقي للمسرح والاهتمام الروحي شديد العمق ويؤكد اهتمامه بالعلاقة الإدراكية الوحدانية بين الممثل والمتفرج[43]وتسليط الإضاءة الروحية مع توزيع وتصادم الأشياء في المسرح الفقير ومنطقية الفقر هو تخليص المسرح من كل شئ غير جوهري.

أما بيتر بروك فحصاده التجريبي بين عبثية (بيكت) وتكنيك (بريخت) ويبحث في تاريخ الأمراض البشرية واستخدم كل شبر في المسرح استخداماً درامياً وكانت مشاهدة تفسيرية صامتة وهو يسير على درب (آرتو) في مسرح القسوة، أما ماير

[42] - د. إبراهيم حمادة – معجم المصطلحات الدرامية – مرجع سابق – ص69.
[43] - سمير سرحان – الكتاب تجارب جديدة في المسرح – مرجع سابق – ص13.

هولد قمة الإخراج الرمزي، وإذا ارتبط اسم (كريج) بالتصميم وابيا توظيف الإضاءة فقد ارتبط ماير هولد بالأسلوب الهيكلي، أما (جورج برناردتشو) فوظف مهاراته في إكساب الفكرة مسحة شعبية، ولم يستطع (بروك) الخروج كلية من إطار المسرح وحينها لجأ إلى تجربة (انتونين آرتو) التي حاولت تأسيس مسرح بديل مضاد لكل التقاليد المتعارف عليها[44].

ونتيجة للحروب والاضطرابات الفكرية جاءت صيحات التجريب مدوية كمسرح اللامعقول وتجارب المسرح الحي الأمريكي ومسرح البوب والمسرح التسجيلي.

مسرح العبث:

وأبرز ما أنتجته ثقافة الحرب وما بعدها ويعنى الدراما العبثية وهي من أكثر الأجناس المسرحية انتشاراً في القرن العشرين وتعنى هذه الكلمة الإشارة (لا يخضع للمنطق وقواعده وغياب الحقيقة[45]). والبحث عنها في الدراما العبثية بعيداً عن الواقع والمكان محدود الأهمية ويركز مسرح العبث على الفلسفة الوجودية كقاعدة فكرية للمفاهيم وتأثرت بالفنون التشكيلية السريالية وتوجد فيها مؤثرات فنية تجعل المسرحية غريبة عن التقاليد الفنية للدراما الواقعية الطبيعية وكان العبثية ضمن حالة التجريب في المسرح العربي.

المسرح التسجيلي:

ربط المؤرخون المسرح التسجيلي الذي ابتدعه بيترفايس بمسرح بريخت وجعلوه امتداداً له ولكن بريخت يعتمد على الإدراك والتعليمية أما الآخر فيثير رؤى شعورية تتكون من عوامل معقدة.

المسرح الحي:

هو إحدى التجارب الهامة التي تدور في المسرح المعاصر وتحاول أن تتعدى مرحلة ما بعد المسرح الحديث، والمسرح الحي أخذ من مسرح القسوة إطاره، أما مضمونه فتسوده الفوضى التي ابتدعت أساساً للتعبير عن سيكولوجية معقدة في

---

[44] - د. صبري حافظ – التجريب والمسرح – مرجع سابق – ص13.

[45] - د. أحمد إبراهيم – الدراما الفرجة المسرحية – مرجع سابق – ص126.

مجتمع مركب يسوده الرعب والحرب والموت وتتحكم فيه قوة لا سبيل لمصارعتها ورائد هذا المسرح الحي هو آرثو بدأ حياته رمزياً وشارك في السريالية وقدم نظريته عن رفض الواقعية واعتبر الأسطورة والسحر هم أساس العرض وصارت كلمة دراما تعبر عن ما لا يمكن التعبير عنه من خلال اللغة، وحينها نبذ المسرح الحي فكرة دور العرض والمنظر والأزياء المسرحية وتصبح نظرية آرتو هي همزة الوصل بين نظريات الدراما الرمزية وما تتبعه من تجديد ونلاحظ عبقرية المسرحي ماير هولد حيث شكل تصميم العرض بالألوان المتنوعة وقد ساعد تنويع الحدث (وتجلت روعة بعض المناظر في العرض الذي اختلط فيه الحدث مع الجمهور تحت ومضات الإضاءة والألوان لتحقيق التوازن من لون أخضر رمادي إلى لون أحمر بلون الدم مقروناً بحيل مرئية وأخرى صوتية مع مزيج من الأجراس والصفير وسط موجه من إضاءات مشعة وظلام مطبق ممزوج بالصراخ والعويل والتشنجات وكانت هذه صورة ناطقة لعالم الفوضى والضوضاء)[46].

الفصل الثالث

المبحث الأول: المناظر المسرحية في الممارسات الشعبية

المبحث الثاني: المسرح الغربي في السودان

[46] - أحمد زكي – الإخراج المسرحي – مرجع سابق – ص153.

المبحث الثالث: مسرح نادي الخريجين

المبحث الرابع: المسرح في بخت الرضا

المبحث الخامس: المنظر في المسرح الجامعي

الفصل الثالث

المبحث الأول

المناظر المسرحية في الممارسات الشعبية

الممارسات الشعبية اكتسبت دلالاتها من الصراع بين الإنسان وغموض الظواهر الطبيعية، لمحاولة فك طلاسمها التي تثير الخوف وتأتي إشاراته وحركاته كمعادل موضوعي لوجوده والشعور بالأمن حيث يندفع الكل في الذات الكبرى بإيقاع تلقائي راقص يشعر فيه بالحيوية والإنطلاق. وبمرور الزمن صارت هذه الأشكال تقاليد من الموروث الشعبي لها مقومات درامية.

ونحن في السودان لنا الكثير من الموروث الذاخر بالتنوع وهذا لرحابة أرضه التي تمتد على مساحات شاسعة تتباين فيها المناخات وتتعدد الثقافات والأعراف فهي عظيمة الثراء. ففي الشمال نجد أن العادات والتقاليد ذات الظواهر المسرحية في حضارة وادي النيل كتتويج الملوك في مروي والبحراوية والمعبد الكبير في جبل البركل. أما إذا اتجهنا غرباً فهناك ظاهرة الكجور والطقوس المصاحبة لها في منطقة جبال النوبة وفي الجنوب نجد الكثير من هذه الظواهر وأكثر ما يلفت النظر تنصيب الرث زعيم الشلك في فشودة كما نجد العديد من هذه المظاهر كالزار وحلقات الذكر ورقصة العروس ومجالس البرامكة.

أرجع الكثير من الباحثين هذه الظواهر إلى الجذور المسرحية وبما أنها تشتمل على العناصر الدرامية كالصراع بالمفهوم الأرسطي إنما تأتي كرد فعل لا محاكاة لفعل وتستطيع أن تشق طريقها مباشرة إلى قلب الجمهور وتستجيب لما يجري حولها مستخدمة الخبرة التراكمية ذات الدلالات والعواطف الجماعية التي تعبر بالرموز الأسطورية (الأسطورة هي موقف بدائي ونموذج مركب له وجود مستقل في سيكولوجية المجتمعات يوحى لها بالسلوك والاتجاهات الجمعية[47]).

[47]. د. سمير سرحان تجارب جديدة في الفن المسرحي – مكتبة غريب – بدون تاريخ ص 162.

ويـرى علمـاء الانثروبـولجي والمؤرخـون والمسـرحيون أن أصـول الظـاهرة المسرحية تعود لتاثير الأسطورة على الإنسان والممارسات البدائية لطقوس الرقص والأداء الإيمائي في الاحتفالات الشعائرية المتعلقة بالسيطرة على المظاهر الطبيعية والتواصل معها.

وهنا تتناول الباحثة نماذج من الظواهر الاحتفالية التي تحقق نوعاً من الفرجة والإمتاع وتتوفر فيها عناصر المسرحية والتشكيلية التي يدور على ساحاتها العرض، وحلقات الذكر إحدى النماذج التي تحمل هذا المفهوم.

المنظر في حلقات الذكر:

هذه الظاهرة قوامها الدراويش (ومفردها درويش وهو المتقشف الزاهد. وهي كلمة فارسية الأصل للّقب الديني)[48] ويشكل الدراويش حلقات دائرية معدة لهذا النوع من العرض حلقة دائرية يلتف حولها الجمهور في الساحات بحوار المساجد وخلاوي القرآن وهذه المساحات الواسعة تمكن الدراويش من الاحساس بالحرية في أداء حركات الرقص التي تكتسب صفة درامية. وكسائر العروض الشعبية يبدأ العرض بضربات إيقاعية (النوبة) وهي آلة مرتبطة بالمدائح والأناشيد الدينية، وتعتبر الإيقاعات مقدمة للحركات المتلاحقة القوية وحينما ينتفض الجسد ويأخذ أوضاع متغيرة في حركات راقصة داخل المجموعات وفي هذه اللحظات ينفرد أحد الدراويش في عرض راقص ويدور إلى أن ترتفع أزياؤه في نفس الإتجاه.

أزياء الدراويش تأخذ ألواناً مختلفة وتسمى (بالجبِّة المرقعة) التي تتكون من عدة ألوان يكون لونها غالباً أخضر وهذا اللون يأخذ رمزية تتعلق باعتقادهم أما الإكسسوارات فهي أدوات العبادة كالسبح وتكون حول الأعناق والوسط وسجادة الصلاة والإبريق ومكان العرض في ساحات المولد وحول المساجد والخلاوي تعلق عليها رايات باللون الأخضر. والإضاءة قديماً وحديثاً لها حضور لما لها من أهمية بالغة لأن مسرح الساحات يتطلب إضاءة قوية لساعات الليل والمساء.

المنظر في ظاهرة الزار:

---

[48] د. إبراهيم القرشي عثمان -عادات سودانية أصولها عربية – الرياض - 1999م – ص 241.

وتعرف في السودان (بالدستور) وهذا نموذج آخر للعرض المسرحي ومكان العرض عبارة عن حلقة دائرية واسعة تسمح للأبطال أن يتحركوا بداخلها بينما تسمح للجمهور بالمشاهدة تلعب البطولة الأحداث في هذا العرض الشخصية التي تتقمص إحدى شخصيات (الزار) (كاللولية والحبشي والخواجة وأولاد ماما)[49] وتكون هذه مقدمة لحركات شديدة الانفعال ويبرز دور شخصية واحدة تنفرد بالعرض ويتركز عليها الأضواء وهي في حالة تقمص وانفعال وتأتي الانفعالات منهمرة لا تستطيع أن تتحكم فيها. وعند إطلاق البخور تبدأ مرحلة التحول والاهتزازات وبذلك يعلن الشيخ أو الشيخة نوع المرض ويحكي أسبابه ويعرض طلباته ويتعهد بالوفاء. وتكتمل هذه اللوحة المفعمة بالحركة والأزياء التي غالباً ما تأخذ ألواناً موصوفة من الشخصية المتقمصة كالأحمر ودرجاته المتعددة والإكسسوارات كالأسورة والخواتم. والحركات تعطي الجسم القدرة ليتعدى طوره الطبيعي، لتطلق الروح من أسرها لتعيش في عالم غير مدرك. في الممارسات الشعبية تتداعى كصور عميقة من الجذور في اللاوعي والخيال فهي تثير الشعور وتوحي بالابداع الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بتمثيل الرموز واخراجها على شكل رقصات تعبيرية.

رقصة العروس:

ظاهرة رقصة العروس التقليدية تنبع من جذور المجتمع ومكان العرض الدار أو الحوش، الذي يمتزج فيه رائحة الحناء ببخور الصندل، وهو غالباً ما يشكل حلقة دائرية تفرش بالبروش وهو فرش مضفور من السعف ويشتمل على ألوان كثيرة منها الأحمر والأخضر والأزرق والسعف تصنع من سوق النخل وسيقان القمح ويستعمل قديماً كفرش للنوم [50] وتعتبر العروس بطلة استعراضية ويشاركها الدور العريس في كشف المقلب أثناء الرقص الذي يرتبط بحركات (القبض والبسط والتبعيد والتقريب والانحناء والدوران على كافة الاتجاهات ويشارك فيها جميع أعضاء الجسم وبخاصة الأطراف والأكتاف والسواعد والأرجل) [51] وترتدي العروس ملابس مزركشة لامعة

[49] عبد الله ميرغني الميري – أوراق للذاكرة – مطبوعات المسرح القومي (2)، ص 17.

[50] عباس محمد مالك – العرب العباسيون قبائل الجعلين دار حبيب الخرطوم بحري 1987 ص 125..

[51] عادل حربي فنون الأداء التمثيلي في السودان – طبعة أولى 2003م ص 16.

قصيرة تساعدها على الرقص بينما يتم التركيز على الإكسسوارات الذهبية قديماً وحديثاً كالجدلة والأسورة والقلائد والأقراط وقديماً (الزمام)* (والفدو)* (والحجول)* أما المكياج فيتمثل في الحناء وبعض مساحيق الوجه. وقديماً كان يتم تمشيط الشعر بـ(الجورسي) وهو شعر مستعار يستخدم للتطويل وفي مرحلة لاحقة استخدمت الباروكة بكل أنواعها وحديثاً أخذ تجميل الشعر أبعاداً كثيرة كالتقصير والتجعيد والتلميس والتلوين بالكيمائيات.

وتصاحب الرقصة إيقاعات الطبل والدفوف مع غناء البنات الذي يعبر عن المناسبة السعيدة ويتخلل ذلك الزغاريد والإضاءة في كل الأحوال تجسم هذه الصورة الاستعراضية.

الكجور:

الكجور كلمة متداولة في أغلب أنحاء السودان ومركزها منطقة جبال النوبة وتمثل السلطة الروحية وهذه الكلمة لا تعني الإنسان بل الروح المستمدة من الرب التي تحل بشخص الكجور وتكسبه قدرة خارقة [52].

وبيئة الكجور تعتبر مكاناً للعرض وهي عبارة عن ساحات شاسعة تبرز من خلالها الصخرة تلك التي يعتليها الكجور ومن حوله الحشود التي تضج بالحركة والحيوية. في مكان العرض الذي يضج بالحركة والحيوية في ساحات تبرز الصخرة التي يعتليها الكجور ومن حوله الحشود التي تتجاوب مع حواره نحو السماء في تقمص تام ينعكس على الحضور وحينما يرفع رأسه إلى السماء ويهمهم بكلمات وإشارات وحينها يتعالى الصراخ وتضرب على الإيقاعات وتتحرك اجسامهم باندفاع على كل الاتجاهات ويصاحب هذا السرد كرنفالات شعبية راقصة.

أزياء الكجور من جلد النمر ويكون صدره عارياً ويزين ساعديه بأسوار من العاج والنحاس والفضة ويرسم على وجهه نقوش بيضاء وحمراء وزرقاء) وترمز هذه الألوان لصفاء روح الرب والحمراء للقربان الذي يقدم له أما الزرقاء فترمز لروحه

---

[52] محمد هارون كافي - الكجور – مكتبة الشريف. الخرطوم ص 26 (بدون تاريخ).

* الزمام: هي حلقة صعيرة من الذهب او الفضة تضع على الانف.
* الفدو: حلقات كبيرة من الذهب تضع في اعلى الاذن.
* الحجول: حلقات من الفضة سميكة غير مكتملة تزين اسفل الساق.

التي ترتبط بالسماء ويزين رأسه بطربوش دائري بكسوة ريش النعام وعلى يده اليسرى صولجاناً من الأبنوس وعدد من الحراب الصغيرة.

وحينما تدف الطبول وتبدأ المزامير في العزف والرقص تحت الصخرة يخرج الجميع من فرديته ليلتقي مع الآخر ويصاحب هذا السرد الأسطوري كرنفالات شعبية راقصة حتى يعتلي الغبار الكثيف جنبات المكان وبحركة وإشارة منه يهدأ الجميع ويقذف الحكيم (الكجور) بأحدى حرابه في الهواء على السماء يتدافع الجميع لالتقاطها [53] قبل سقوطها على الأرض ومن يحظى بذلك سيكون في ظل العناية السماوية كما يعتقدون.

المبحث الثاني

المسرح الغربي في السودان:

[53] محمد هارون كافي – الكجور مرجع سابق ص26.

المسرح الغربي هو النموذج الغربي (الأرسطو طاليسي) الذي أوجده الإغريق في القرن الخامس قبل الميلاد ويتميز بالوحدات الثلاث ويعتبر هو الأساس للمسرح الحديث شكلاً وموضوعاً .

معظم الباحثين في السودان لم يجمعوا على تاريخ محدد لبداية المسرح في السودان ويقول خالد المبارك: إن القبس الأول جاء من نافذتنا الشمالية على الحضارة في مصر[54] وهو يرمي إلى العرض الذي قدم من معلمين مصريين سنة 1880م من قبل عام من إندلاع الثورة المهدية.

التاتو:

التاتو عرض عسكري مسرحي قدمه الجيش الإنجليزي وهذا يعني أن هناك صراع بين قوتين حيث تتحرك القوات على الساحات العامة بعضهم يمثل الجيش الإنجليزي والاخر يمثل جيش المهدي.

وتتحرك القوات في صفوف منتظمة تطلق الذخيرة الميته على القوات المقابلة لتعلن الانتصار والتفوق في معركة كرري على قوات المهدية وتهدف المسرحية إلى إضعاف الروح المعنوية للمقاومة الوطنية.

وطبيعة العرض تفرض نوع الأزياء والمناظر وهذا العرض يقدم في الساحات والأزياء عبارة عن جاكيتات حمراء أو قرمزية وأضيفت اليها الزرقاء والرصاصي الخفيف والسراويل بخطوط طويلة تنتهي تحت الساق حيث يبدأ شريط الساق حتى الحذاء الأزرق الداكن. حزام الوسط واخر للكتف الايمن وثالث للكتف الايسر ، قبعة مستديرة وبها خمس شرائط والبندقية بالجانب الأيسر.

وأزياء الجيش المهدي عبارة عن سراويل من الدمور السوداني حيكت عليها قطع مربعة ملونة في الأماكن المثقوبة والغير مثقوبة حزام دمور يوضع عليه الخنجر ،عقود من الودع، ومجموعة من تعاويذ الحفظ بقلائد. يحمل بيده اليمنى سيفاً وفي يده اليسرى درقة من الجلد المقوى وعلي قدميه نعال يربط باحزمة[55].

---

[54] د. خالد المبارك – حرف ونقطة – المطبعة الحكومية – 1976م ص 9..

[55] عبد المحمود أبو شامة (من أبا إلى تسلهاي) المطبعة العسكرية 1986م ص 245.

بينما يذكر الأستاذ بابكر بدري في كتاب ذكريات حياتي الجزء الثاني (قدم تلاميذ المدرسة في رفاعة سنة 1903م عرضاً مسرحياً في ميدان المولد) [56] وعلى خلفية ما ذكر بابكر بدري أنه كان من ضمن الأسرى في معركة توشكي وعندما أخذ للقاهرة يبدو أنه تأثر بما رأى من مشاهد مسرحية وأدب مسرحي وتقنية انعكس هذا الأثر على ما قدمه من أعمال وكان ميلاد أول عمل له في عام 1903م كما ذكرنا، وفي عرض آخر لبابكر بدري وكان بمناسبة مرور عشر سنوات على تأسيس مدرسة رفاعة للبنين قدم تلاميذ المدرسة عملاً مسرحية بعنوان (المرأة والحمارة) في احتفال كبير حضره المستر (وينتر) الذي كان قاضياً مدنياً ويقول الأستاذ بابكر بدري رسم لنا رأس حمار ومن ثم قمنا بحشوه (بالتبن) للتمثيل صبغ الشاش الأبيض لصنع المنظر وهذا يؤكد مدى اهتمامه بالتصميم والتجسيم وعرضه للشاش الملون ليوحي بخلفية المسرح التي تبلور موضوع المسرحية والاهتمام بالمنظر وتلوين الشاش الأبيض يوحي بان هناك مكان مرتفع لعرض المسرحية وبما أن العرض داخل المدارس لابد من منصة صنعت من المناضد كما فعل مأمور القطينة عام 1913م كما أن مسرح الجاليات تزامن مع عروض تلاميذ بابكر بدري وهذا أضاف الى رصيدهم الثقافي بفنيات المسرح وهذا يدل على الجهد المنظم والوعي المبكر وخبرته الواعية بفن التصميم المسرحي ويؤكد على خبرته.

يقول الأستاذ جعفر النصيري احتفلت مدرسة البنات في أمدرمان الكاثولوكية بتوزيع الجوائز في الأسبوع الماضي، حضره ذوي الطالبات فألقن الطالبات خطباً ومثلن رواية[57].

مسرحية نكتوت التي قدمها مأمور القطينة في يوم 1909/10/16م ومضمونها يحث على إرسال الأبناء للمدارس وهي مسرحية مصرية سودانية ألفها عبد القادر مختار وهو مأمور القطينة ويقول د. خالد المبارك (قدم أول مسرحية بفناء مدرسة القطينة ولم يكن هناك مسرح ولهذا اعتلى بعض التلاميذ على مناضد

[56] جعفر النصيري – المسرح في السودان – 1905- 1915م منشورات المسرح القومي، نقل عن جريدة السودان الصادرة يوم 1905/7/21م ص 5.

[57] المرجع نفسه، ص 5.

كي يشاهدهم الجمهور ولم يستعمل عبد القادر مختار ستاراً وأشرف بنفسه على البروفات والأزياء من واقع الحياة كما سجلها بالصور التي مع النص) [58] ورفع مستوى العرض بالمناضد واهتم بالمرئيات وكان ينحو نحو المسرح الأرسطي في جعل الرؤية متاحة للمشاهد وعدم استعمال الستارة يستند لعدم وجود المعمار المسرحي، وارتفاع المنصة في حد ذاته يعتبر نقطة تحول نحو تغيير المكان الذي يعد من أهم معطيات العرض واستخدام الأزياء يهدف لإيصال معنى يتعلق بفكرة المسرحية وهي تزيد من قدرة الممثل على التعبير وحينها يتجه العرض نحو تحقيق أهدافه.

وتعتبر فترة ما قبل الجاليات إشارات صغيرة لا تخرج من دائرة نشاط مسرحي متعلق بما قبله من حيث أرضية العرض كالساحات العسكرية وميدان المولد وحرم المدارس ولكنه يؤسس لما بعده.

مسرح الجاليات:

يعد عام 1905م الذي يعتبر بداية لتوافد المهاجرين إلى السودان بعد توطيد النظام الاستعماري وأغلبهم من الشوام والأرمن والإغريق والأقباط وهذه الوفود الزائرة كانت تعرف بالجاليات والتي تحمل ثقافة وارث بلدانها الذي ظهر من خلال نشاطاتها فقدمت الاسكتشات والمسرحية باللغات الإنجليزية والإغريقية والعربية إلا أن هذه النشاطات كانت تقدم متقطعة ولا يقصد منها المسرح في حد ذاته بل تهدف إلى عمل الخير ودعم المؤسسات الكنسية. ومعظم هذه النشاطات تقدم على نظام المسرح الغربي الأرسطي حيث كان مقصوراً على أبناء تلك الجاليات فقط في قهوة الخواجة (كوستا لويزو) ثم انتقل النشاط إلى حوش الخواجة (فواز) بأمدرمان 1914م واستمرت تقدم عروضها فيه حتى الأربعينيات[59].

فقد أورد النصيري في كتابه أيضاً عروض الجاليات واهتماماتها بتشكيل المسرح بتاريخ 1912/7/27م عن عروض جمعية التمثيل والموسيقى السورية قدم

[58] د. خالد المابرك حرف ونقطة مرجع سابق ص 89.

[59] عثمان النصيري – المسرح في السودان – مرجع سابق، ص 11.

الخواجة فواز حوش منزله ليستعمل داراً للتمثيل واشتغل الأعضاء الآخرون بإقامة مسرح خشبي موافق فجاء على غاية ما يرام في الجودة وخصص إثنان من الأعضاء وهما نصري أفندي (فواز) و(حبيب أفندي حورامي) مواهبهما لتغذية التصوير فرسما المناظر والستائر المناسبة[60].

هذا يشير إلى الطبيعة المعمارية لمسرح الجاليات وينطوي على شي مدهش يثير الانتباه لذلك رغم حدوده الضعيفة امتد أثره ومثل بداية لتأسيس المسرح الأرسطي في السودان حيث فصل الممثل عن مستوى المشاهد في منصة ثابتة أو متحركة وقدم عليها العروض التاريخية والهزلية وهذه حتماً تتطلب الاهتمام بالفنيات والأزياء والإكسسوار وتبعاً لذلك جميع عناصر العرض المسرحي في الفواصل الموسيقية التصويرية والمعالجات التي تتعلق بالإضاءة في مقابل دخول الكهرباء إلى السودان عام 1906م كمصابيح الكيروسين أما الأزياء لهذه الأعمال فكانت تستورد من الخارج[61].

وكمثال آخر لمسرح الجاليات مسرح نادي المكتبة القبطية الذي كان يقدم عرضاً أو أثنين على الأقل في العام كما ذكر ذلك الأستاذ عرفات محمد عبد الله ومن ضمن العروض التي قدمت رواية (تسبا) والتي قدمت على مسرح متحرك مؤقت ينصب عند الحاجة ويشغل جزء من برندة بناية النادي حيث كانت المسافة بين شرقه وغربه أكثر بكثير من المسافة بين شماله وجنوبه حتى أن بعض النظارة لا تستطيع أن يرى كل ما يجري داخل المسرح.

وتناول الإضاءة داخل المسرح لا تمكن النظارة من تتبع الرواية وذلك لأن الإشعاع كان قوياً ومسلطاً على أعينهم من سقف المسرح وكان من واجب مدير المسرح الفني أن يلاحظ ذلك ويحجزه بعوارض من قماش رخيص وملون تلوين يتناسق مع جمال الصالون الفخم وكان من الواجب أن يتصل بحافة المسرح الأمامية بدل تأخيره وإظهار كالوس مائلاً قليلاً وشيء آخر لفت نظر جميع الحضور ألا وهو المنظر الفرعوني الذي ظهر في منزل تسبا في الفصل الأخير فهذا الذي شاهدناه

---

[60] المرجع نفسه والصفحة.

[61] المرجع نفسه ص 7.

في رواية (مصرع كليوباترا) [62] ومثل هذه الأشياء التي ربما تعد طفيفة يجب أن تراعي باهتمام عظيم لأنها تذهب برونق الرواية وتضيع أهميتها[63] حيث أنه لا يوجد عنصر نسائي يشارك في المسرحية فالممثلين من الرجال فقط أن ارتداء فساتين السهرة للرجال تظهر الصدور والأكتاف والأذرع، والعضلات وبذلك تفسد المكياج[64].

كما قدمت الفرقة المصرية الزائرة مسرحية (غادة الكاميليا[65]) ولها شهرة تاريخية كبيرة ومثلت الرواية باللغة العربية، ولقد كان المسرح فقيراً يقدم الأثاثات بعينها في كل عرض وهذا لم يكن ملحوظاً بدرجة كبيرة لأن الروايات قصيرة تكفي بمشهد أو أثنين ولكن غادة الكاميليا متعددة الفصول لذلك لابد أن تكون متنوعة المناظر ومتعددة الأوضاع لو كان ضعف الامكانيات حال دون التوفيق في اخراج المنظر الذي بناسب المسرحية وفصولها المتعددة وهذا لا يعد تقصيراً من متعهد الحفلات الذي يقوم بالترتيب والإشراف على جميع العروض الدرامية، والمنظر يؤثر على العمل المسرحي لأن كل شيء فيه يحمل دلالة نص الرواية وإذا تكرر المشهد يسرح المتفرج بخياله للرواية الأولى التي تزامنت مع المشهد.

مما يلفت الانتباه في هذا الزمان الباكر من القرن العشرين تناول الناقد عرفات محمد عبد الله للمسرح عموماً والفنيات على وجه الخصوص بوعي عميق وإدراك لا يختلف كثيراً عن المختصين في هذا المجال في عصرنا هذا تؤكد الإشارات الصادرة عن نقده للعروض الدرامية والتأثيرات الضوئية والصوتية وعن اللون ودرجاته وتناسقه وحديثه عن معمارية المسرح وتكويناتها وتحدد مساحة العرض بحيث تسمح الخطوط الطولية والعرضية لتحديد رؤية المشاهد للعرض ويؤكد أيضاً على أهمية وسط المسرح لإقامة المناظر نسبة لأنها تشكل نقطة إلتقاء لتحديد النظر.

---

[62] الناقد عرفات محمد عبد الله – مجلة النهضة عدد (14) الاحد 24 شعبان 1350هـ الموافق 1932/1/3م مجلد (1)، ص 10.

[63] المصدر نفسه، ص 11.

[64] عرفات محمد عبد الله، مجلة النهضة عدد (12) 1930/12/20م ص 11 مجلد (1).

[65] عرفات محمد عبد الله، مجلة الفجر العدد 23 تاريخ 1935/7/16 ص 9 و 11 مجلد 1.

المبحث الثالث

مسرح نادي الخرجين:

يعتبر عام 1918م بداية لتأسيس نادي الخرجين وإشارة جادة نحو تكوين جماعات ثقافية لكلية غردون بقيادة صديق فريد وبدأ النشاط بنوع جديد من التمثيليات التي تصور الحياة السودانية حيث كانت هنالك محاولات جادة لإيجاد منظر مسرحي يوحي ببيئة النص ويشير إلى التاريخ البطولي عبر الأزياء والإكسسوارات في إشارات موجزة لتثير العواطف التي ترنو لفجر الحرية وكسر قيد الظلم.

وفي وصف للأستاذ حسن نجيلة لعرض مسرحي لصلاح الدين الأيوبي كان النادي مكتظاً ورفعت الستارة وشاهد الناس عجباً وصفقوا وكان صلاح الدين المهندس في دور صلاح الدين وما كاد الستار يسدل على حوادث الفصل الأول حتى هرعنا وراء الكواليس ووجدنا على عبد اللطيف مندمجاً في إعداد الممثلين وحين أعيدت المسرحية بعد عام كان البطل صديق فريد وهو ذلك الممثل الذي فتن به الناس آنذاك بقامته الفارعة وتكوينه الجسماني الفخم. لم نكن نصفق ونهتف فقط بل كنا نصرخ ملء أصواتنا تجاوباً معه[66] إتجه صديق فريد للمسرحيات التاريخية هروباً من الواقع مستمداً منها عناصر التعبير التي تنبعث في الأسماء التاريخية والشخصيات البطولية التي تعلي شأن الاستشهاد الديني ونستشف من حديث حسن نجيلة التطور الحقيقي للمكان المسرحي ويضعنا أمام المحاولات المتواصلة في إعادة صياغة وتأسيس عنصر الإبداع التشكيلي ورفع شأن الثقافة المادية للمسرح والانفتاح نحو مستقبل جديد وانعكاس لمسرح الجاليات على خشبة المسرح والخلفية التي تحمل مضمون النص وتلعب دوراً هاماً في إيصال الإيحاءات المطلوبة في العرض واستخدام الأزياء والمناظر يعطي القدرة على التعبير ويضع ما هو مظلم شفافاً أما صوت صديق فريد الجهوري فيوحي بعدم وجود مكبر صوت وكانت الإضاءة تعبر

[66] حبيب مدثر - نحو مسرح سوداني مجلة الثقافة 1969م، ص 15.

عن مناطق القوة والضعف التي تنطوي عليها ذاكرة التاريخ وسدل الستارة يشير للتكوين الهندسي الذي ينتهي بالستارة الخارجية للعرض.

وقدمت أيضاً مسرحية وفاء العرب[67] وهي من الروايات الحماسية المحببة للجمهور وكان خلفية المنظر عبارة عن مضارب البدو في الصحراء وهذا يؤكده النقد الذي قدم لمسرحية فران البندقية وشاهدنا في مؤخرة منظر الطريق بين القصر والحانة مضارب للبدو لعلها من رواية السموءل التي قدمت من قبل[68].

وفي المسرحيات التي قدمت بنادي الخريجين مسرحية فران البندقية في أول ليالي عيد الفطر ويقول الأستاذ عرفات محمد عبد الله (كان إخراج الرواية لكل ما قامت به فرقة أمدرمان متواضعاً إذا رأيت ستارة داخلية تسدل على مقربة من حافة المسرح مرسوم بها خطوط تدل على باب أو نافذة ولا أدري لماذا؟ وكرسيين من الخشب صغيرين حملت نفسك عنتاً لتقتنع أن هذا قصر أحد الأشراف!) [69]. أما النشيد الذي خرجوا علينا به فقد سبق أن نظمه الشاعر عبد الله عبد الرحمن لرواية نكبة البرامكة.

وفي حديثه عن الأزياء كانت الملابس من موديلات القرن العشرين لا القرون الوسطى التي كتبت الرواية في عهدها.

والمنظر المسرحي يشكل مفارقة من حيث بساطة الرسم وفخامة مصدره كما أشار الناقد ونلاحظ أيضاً أن التكرار في المنظر المسرحي سمة ملازمة لأغلب العروض.

استمر المسرح في العشرينات بتقديم إنتاجه في الأندية الرياضية كنادي الزهرة ونادي العرب والإخلاص حيث كتب إبراهيم العبادي الملك نمر أول نص مسرحي سوداني تناول موضوعات في الأدب الشعبي القومي كما كتب سيد عبد العزيز مسرحية (صور العصر) وتوالت الروايات الشعرية وجاءت (خراب سوبا) (والسبعة الحرقو البندر) لخالد أبو الروس.

---

[67] الأستاذ حبيب مدثر نحو مسرح سوداني مجلة الثقافة – مرجع سابق - ص 20.

[68] مجلة النهضة العدد 8 تاريخ 1931/11/22م مجلد 1، ص 17.

[69] المرجع نفسه ص 13.

المبحث الرابع

المسرح في بخت الرضا:

تأسس مسرح بخت الرضا في عام 1939م وارتبط بالرواد الأوائل[70] كعبد الرحمن علي طه والدكتور أحمد الطيب أحمد وساهم مساهمة فعالة ومهد للأساس المسرحي وتناول الأدب والمسرح وكتب مواضيع عربية وأوربية قدم فيها المفكرون والمؤلفون والغربيون للقارئ السوداني.

وأخرجت العديد من المسرحيات العربية والأوربية كالعاصفة والتي أخرجها الفكي عبد الرحمن وسودنت مسرحيات شكسبير واشترك في الترجمة الدكتور عبد الله الطيب.

والإمكانيات الموجودة في تقديم فنيات المسرح بسيطة جداً حيث كانت المنصة عبارة عن دكة[71] في وسط المدرسة على شكل نصف دائرة أما المناظر وهي عبارة ستارةكبيرة يرسم عليها أعضاء شعبة الفنون ببخت الرضا منظراً عاماً كالعاصفة على شاطئ الجزيرة أو حسب ما يتفق المخرج مع الفنانين على ما يمكن أن يساعد خيال المتفرجين في التقريب من الحدث.

وكانت للأزياء شروطها أولاً أن تكون مناسبة للدور ولأبعاد الممثل ثانياً ويتم الحصول عليها من الأساتذة وزوجاتهم إلى أن جاءت الفنانة غيرزلدا الطيب زوجة الدكتور عبد الله الطيب فتولت الأمر تفصيلاً وتلويناً حسب الشخصيات وأبعادها كما أخذ المنظر المسرحي الخلفي بعداً آخر بعد أن وضعت عليه لمساتها الفنية وهي بارعة في مجال الفنون التشكيلية والتبسيط في المنظر كان مطلوباً لإعطاء صورة يسهل نقلها للمدارس في مختلف أرجاء السودان أما المكياج فلم يكن سوى اللحية والشوارب حيث اهتم به الأستاذ الكبير فخر الدين محمد حيث كان يحمل الكثير من معدات المكياج يذهلنا بما يحمل من معدات وله قدرة فائقة على التصميم والتنفيذ[72]

---

[70] إبراهيم عبد الكريم – مجلة الموسيقى والمسرح العدد الثالث أغسطس 1980 – ص 11.

[71] الفكي عبد الرحمن يا ما كان مطبوعات الخرطوم عاصمة الثقافة العربية 2005م ص 90.

[72] الأستاذ الفكي عبد الرحمان (يا ما كان) مرجع سابق ص 90.

والإكسسوارات تستخدم حسب الدور والإضاءة كانت عبارة عن صفائح حديدية فارغة توضع على حافتي خشبة المسرح لتوضع بداخليها الرتائن (مصابيح الكيروسين).

وفي الأمام تفتح من جانب واحد لتكون الإضاءة موجهة وقوية عندما تبدأ المسرحية وتدار الصفائح إلى الجهة المقابلة وحتى ينتهي العرض ولقد ظلت هكذا إلى أن دخلت الكهرباء فتغيرت الإضاءة.

أما الصوت[73] فكان آدمي فما عرفنا الإلكترونيات ومكبرات الصوت فالممثل صوته قوي واضح ومعبر والجمهور مهذب يعرف كيف يستمع ويشاهد ولم يحدث قط أن صاح وهرج أحدهم كما يفعلون اليوم رغم الإمكانيات المتوفرة.

فكانت تجربة بخت الرضا ثقافية وتربوية وفنية تهدف إلى ربط المشاهدين بمختلف البرامج الملائمة مع البيئة والتقاليد لترقية أذواقهم.

فرقة السودان للتمثيل والموسيقى:

أسسها ميسرة السراج عام 1938م ثم حولها لفرقة بيت المال المسرحية وإنضم للفرقة كوكبة من المبدعين وأول عمل لهذه الفرقة رواية وفاء، وهذه الفرقة تنال شرف أول من ادخل العنصر النسائي في تاريخ المسرح السوداني وفي عام 1946م[74] شرع في بناء مسرح على النمط الغربي وأسس فرقة (السهم الفضي) وفرقة (الهواة) للتمثيل والموسيقى.

وميسرة السراج سجل إضافات حقيقية للمسرح السوداني ببناء المسرح الذي يتغير وفقاً له فنيات العرض وبما أن المسرحيات التي تقدم عليه ذات مضمون اجتماعي واستعراضي فلابد للمناظر من الاستجابة لهذا العرض بالإشارة الصريحة لمضمونه وهذا يؤكده وجود أسماء لتشكيليين مثل سليمان داؤود في المراحل الأولى من تشييده ولاحقاً الفنان شرحبيل أحمد في فترة الخمسينيات وشارك في عمل المكياج سيد احمد غاندي – وهؤلاء أسهموا في التشكيل ورسم المناظر التي توفر الجو

[73] الفكي عبد الرحمن ياما كان، مرجع سابق، ص 91.

[74] الأستاذ الطاهر شبيكة – تاريخ الحركة المسرحية في السودان – يوم 1978/6/13م مجلة الإذاعة والتلفزيون. ص 12.

المناسب الذي يتفق مع مضمون المسرحية والمكياج والأزياء ولوازم العرض المسرحي من مؤثرات ضوئية وصوتية.

مسرح البراميل:

هناك العديد من الفرق والجماعات المسرحية التي تزاول نشاطها المسرحي في الأندية والجمعيات الشعبية والمدارس وانتقل هذا النشاط للإذاعة التي احتضنت معظم المبدعين من أدباء ومسرحيين وكانت برامجها عبارة عن اسكتشات صغيرة وابرزت تجربة مسرح الإذاعة ما يعرف بالشخصيات النمطية مثل ود حامد الفوراوي والفاضل سعيد (بنت قضيم) وعثمان أحمد حمد (أبو دليبة9 وعثمان حميدة (تور الجر) ومحمود سراج (أبو قبورة) وكانت هذه المجموعة تقدم اسكتشات قصيرة الكاراكاتيرستية التي ترجع التسلية والمنلوج غير مكترثة بالمنظر وتركز جل اهتمامها على الأزياء والمكياج لتظهر أبعاد الشخصية التي تثير الضحك وتتحرك الشخصيات على منصة من الخشب الذي يوضع على براميل مصفوفة وتوضع لوحات من الخشب المستقيمة في اعلى البراميل مكونة مسرح البراميل.

المبحث الخامس

المنظر في المسرح الجامعي:

اقترن المسرح الجامعي بفرقة تحمل باسم طلائع أباداماك (إله نوبي قديم) وهي تضم نفراً من المهتمين بشئون الفكر والثقافة والفنون ومن أبرز أعضائها د. عبد الله علي ابراهيم[75] و د. خالد المبارك وعثمان النصيري وصلاح تركاب وعبد الباسط سبدرات وعبد الهادي صديق ويوسف خليل[76].

هذه الفرقة تغوص في الواقع الشعبي لتتلمس همومهم وآلامهم وتعكسها في دراما إنسانية واعية وقد انفتحت على العالم ونهلت شتى ضروب المعرفة وظلت مواكبة لما يجري من حولها مما أهلها لاكتساب الخبرة والمهارة فصار لها أثراً واضحاً وتجاوباً غير مسبوق في المحيط العام.

وحصدت الحركة المسرحية السودانية منها الكثير لتستعين بهم نسبة للخبرة والكفاءة واعتبر المؤرخون أن المسرح الجامعي امتداداً لمسرح بخت الرضا لاسهامه في خلق جيل يتمتع بالعلم والمعرفة والالمام بقواعد الفنون والآداب من إخراج وتمثيل وكافة فنيات العرض المسرحي ويسجل للمسرح الجامعي بأنه أول من فتح نافذة نحو المسرح العالمي وربطه بالمسرح في السودان.

يقدم مسرح الجامعة عروضه ما بين المسرح وقاعة الامتحانات ونادي الخريجين و(السودان كلوب) والمسرح القومي ومسارح الأقاليم ويقوم بتأليف المسرحيات د. عبد الله علي إبراهيم (عنبر جوده) "إلى القصر حتى النصر" "أحداث الساعة السادسة والنصف مساء" وقدم من المسرح الغربي "المغنية الصلعاء (يوحين يونسكو) و"الحفل والخطوبة" "تشيكوف" وغيرها من الأعمال.

يتميز المسرح الجامعي برؤية ثقافية ناضجة تدعم الحركة المسرحية السودانية وتشكل أبرز عناصرها.

---

[75] لقاء إذاعي مع د. عبد الله علي إبراهيم إذاعة إف ام 100، برنامج حلو الكلام من إعداد واخراج وتقديم لمياء متوكل في يوم السبت الساعة العاشرة يوليو 2009م.

[76] د. علي الراعي المسرح في الوطن العربي مطبوعات الكويت ص 342.

اهتم بفنيات المسرح أعضاء نادي التشكيل الذين يقومون بتصميم المناظر ومن أبرزهم الفنان صلاح تركاب.

قدمت جمعية الثقافة الوطنية إحدى روافد المسرح الجامعي مسرحية (المغنية الصلعاء) إخراج جعفر عثمان النصري حيث أبرزت التقدم الواضح في تقنيات الإضاءة حيث جاء دورها هنا كمؤثر سينوجرافي باستخدام "الديمر" الذي يتحكم في مقدار وتوزيع الضوء وهو الذي يحرك كهربائياً ويستعمل كجهاز تحكم لقوة الإضاءة.

وعرض آخر في مسرحية هاملت بقاعة الامتحانات بالجامعة فلجأ المخرج للإظلام والإنارة بدلاً عن استعمال الستارة. واستعاض لعدم الكواليس باللجوء لمناظر ثابتة. غرفة القصر مقدمة للمنظر استفاد المخرج من يسار القاعة لمناظر مثل حفار القبور وظهور الشبح[77] ونلاحظ طابع الرومانسية في هذا المشهد نسبة للإيحاءات الغربية التي تتصل بالعالم الروحي وما وراء الطبيعة وأبدع المخرج في توظيف الإضاءة وانسجامها مع الموسيقى التصويرية في جوء يناسب الحدث. وكانت تصاحب فرقة أباد أماك في فواصلها الموسيقية التصويرية فرقة الرجاف التي تضم موسيقيين من شباب الإقليم الجنوبي.

نشأة المسرح القومي:

جاءت فكرة المسرح القومي عام 1959م[78] بمبادرة من اللواء محمد طلعت فريد للضرورة في إيجاد حيز يسع الجمهور واختبر له الجهة الغربية المقابلة للنيل وكان تصميمه مسرحاً استعراضياً للفرق الزائرة والمحلية كالرقص والأكروبات والغناء والموسيقى للترفيه.

عندما عاد الفكي عبد الرحمن من بعثته تم اختياره لما له من كفاءة وخبرة سابقة ليكون مديراً وبدوره اختار معاونيه من الذين شهد لهم بالتفوق والنشاط في هذا المجال فجاء معه من وزارة التربية والتعليم الأستاذ مكي سنادة نائباً له كما عين من خريجي المعهد الفني سابقاً نفرٌ من الممتازين في المناظر والإضاءة وكان يشتعل

---

[77] د. خالد المبارك حرف ونقطة مرجع سابق ص 49.

[78] الأستاذ حبيب مدثر – نحو مسرح سوداني – مرجع سابق ص 25.

حماساً للنهوض بالمسرح وتذليل الصعاب التي تواجهه وحينها أدخل بعض التعديلات[79] على تصميم المسرح بحيث يمكنه أن يقدم عروضاً مسرحية.

منذ أن وطأت قدماه المسرح بدأ في التحضير للموسم المسرحي الأول وبعد رحلة مضنية لتثبيت قواعد المسرح وإخضاعه للتمارين والتدريب بدأت المواسم المسرحية المنتظمة في عام 1967م برواية إبراهيم العبادي (الملك نمر) فكانت صرخة الميلاد الأولى وبداية إنطلاقة المواسم المسرحية المنتظمة.

في فترة ما قبل المواسم المسرحية أخذ المسرح الشكل الغربي ولم يواكب التطور العالمي في مواصفاته المعمارية الحديثة ومحتوياته السينوجرافية التي تعينه على أداء دوره وقاً للتطور التاريخي وقد انفتح المسرح على العالم وأخذ يقدم العروض الغربية بجانب العربية والمحلية على مسارحه المتاحة في ذلك الزمان وانطلق من واقعيته التي تحمل سماته وتؤهله للتميز. وكانت المعالجات على بساطتها تتطلب مجهوداً عظيماً من المخرج والمصمم لاكتشاف إمكانيات التنوع في المناظر وإدخال المؤثرات الضوئية والصوتية لتتضافر هذه العناصر في الألوان والأحجام لتتحول تلك العلاقات وفقاً للمنظور للوحة ناطقة بالحيوية لتفصح عن جوهر المسرحية وإذا لم تتمكن العروض من الوفاء بما يلزم القصور المادي أو المعرفي ولكننا نؤكد استجابتها للأسس الجوهرية ملامسة لما نرمي إليه لأنها مهدت لفترة المواسم المسرحية.

[79] د. خالد المبارك حرف ونقطة مرجع سابق ص 9.

الفصل الرابع

تطبيق على مناظر العروض المسرحية

(1967م – 1978م)

المبحث الاول: تطبيق على مناظر العروض المسرحية

المبحث الثاني: مسرحية المك نمر

المبحث الثالث: خطوبة سهير

المبحث الرابع: سفر الجفا

الفصل الرابع

يتمتع الفنان التشكيلي السوداني بالحس المرهف والمقدرة العالية على التعبير وهو ينطلق من بعده العربي الافريقي وأرضه البكر ذات التاريخ الحافل بالموروثات الشعبية. ويعتبر التشكيل في السودان حديث العهد لذلك كانت التجربة شاقة يتزرع فيها بالصبر والصمود لارساء القواعد والأساسيات ليتفاعل وينطلق لافاق جديدة تحفزه للقدرة على الخلق الابداع ومن هذا المنطلق تواصلت رحلة مصممو المناظر وهم يحملون زادهم من خبرة وتجارب للنهوض بدورهم في تجربة متفردة.

المبحث الاول

تطبيق على مناظر العروض المسرحية

بدأت المواسم المسرحية في موسمها الأول بمسرحية (المك نمر) من تأليف إبراهيم العبادي وهو نص بالشعر العامي الذي يرتبط بالبيئة السودانية وهو مليء بالإيحاءات والصور وتمتزج فيه الأمثال بالأقوال في حيوية تثير فينا كثير من الأحاسيس كصور تتداعى في خلفيات الأحداث وتأتي مليئة بالدلالات النفسية والاجتماعية التي تتجه إلى الهدف في عهد الاستعمار[80] وهو يدرك غايتها حيث جاءت في قالب موضوعي فيه إضمار يتعذر إدراكه على غير أهل السودان ويتكون من القرائن والذكريات والإدراك المشترك.

توالت عروض المسرحيات على هذا المضمار حيث قدم أبو الروس مسرحيات سودانية كمسرحية (إبليس وتاجوج وخراب سوبا) وتصدرت الأولى أعماله في الموسم المسرحي الأول وكذلك قدم الأستاذ الطاهر شبيكة سنار المحروسة وفي ختام الموسم قدم الفاضل سعيد مسرحية أكل عيش.

تزامنت الحركة المسرحية مع حركة تشكيلية واعية تبحث بعمق وتتغلغل في قلب وعقل كاتب المسرحية وتنطلق عبر الاتجاهات الفكرية والفنية لتكشف جوهر

[80] د. شمس الدين يونس – بحث بيئة التأليف المسرحي للشعر السوداني – يونيو 2004م، ص 15.

الفكرة بعمق وإعادتها كصورة تشكيلية مسرحية مفعمة بالأحاسيس في مزيج قوامه اللون والشكل والتأثيرات الضوئية.

وبما أن العمل المسرحي يقوم على أساس الموهبة وينطلق لاكتساب الخبرة والمهارة عن طريق كشف الأسرار وبذل مشقة لاستيعاب وإدراك تلك الأسرار في بساطة وتلقائية هكذا كان الفاضل سعيد المؤلف والمخرج والممثل والمصمم لكل أعماله.

والفاضل سعيد هو ذاك الموظف الذي أتى من وزارة الأشغال يحمل على عاتقه حصاد تجاربه وتأمله العميق في ساحات الخدمة المدنية وتداعياتها مما أهله لتكوين رؤية أنعشت موهبته وأشعلت حماسه لتقديم اسكتشاته الأولى التي تبلورت وصارت عمل مكتمل في بداية أول موسم مسرحي وهي مسرحية (أكل عيش) التي قدمها على أسلوبه الخاص الكوميدي الارتجالي التي تحمل لمحات كوميديا ديلارتي ذات التقاليد العفوية التي تقدمها شخصيات محترفة ولكن يختلف عنها في أنه مبدع لشخصياته[81] والنص الارتجالي يسمح بالحذف والزيادة وفقاً لما يتطلبه الموقف الذي دائماً ما يستحدث فيه المفارقات التي تثير الضحك ويلفت انتباه المشاهدين لصورة الزيف والخداع والمظاهر والمفاسد ويسلط الضوء على الدوافع التي تجبر الناس على القيام بهذه الأفعال ويقدم هذا النقد في صورة ساخرة ذات مضمون اجتماعي وهكذا تدور عجلة الصراع في أعماله وفق هذا المفهوم.

ومن أعماله التي تحمل هذا الطابع:

- أكل عيش.
- ما من بلدنا.
- النصف الحلو.
- أبو فانوس.
- عم صابر.
- الحسكنيت.
- نحن كده.

[81] د. سعد يوسف – الإخراج المسرحي عند الفاضل سعيد ومكي سنادة – مرجع سابق، ص 68.

وهذه الأعمال قدمت في العقد الأول من المواسم المسرحية قام الفاضل سعيد بتأليفها وإخراجها ومثّل دور البطولة فيها وصّمم لها المناظر والأزياء وأحياناً المكياج ومد له يد العون المصمم صالح عباس في أول عملين (أكل عيش وما من بلدنا) أما في آخر أعماله (نحن كده) شاركه التصميم الأستاذ الطيب الشيخ صمم الفاضل سعيد أعماله المسرحية ما بين المذهب الطبيعي والواقعي وهذا لأنه ينقل مشاهده من الواقع الذي يتمثل في الأزياء والأثاث والإكسسوار أما تكويناته تأتي على شكل حوائط متصلة أو منفصلة لتشكل واقع الحدث الذي يدور دائماً بين عنابر المستشفيات ومكاتب المؤسسات الحكومية.

الفاضل سعيد لا يميل للتشكيل فهو يعتمد على الكلمة والموقف الساخر ويتجاهل المكان إلا بالقدر الذي يؤكد ويدعم رؤيته الارتجالية وبما أن النص مرتجل فتأتي خلفيته وأثاثاته تبعاً لهذا الارتجال ما بين الأخذ والاختزال والاسترسال أما في ما يتعلق باللون ورمزيته لا يأبه كثيراً فإذا نظرنا إلى مسرحية نحن كده أو غيرها من مسرحيات نجد أن ألوان الستائر والأثاثات والأبواب والنوافذ تحمل دلالات رمزية لا تتجاوب مع موقفها وربما تكون محايدة أو غير منسجمة مع بعضها البعض كألوان الستائر المشجرة مع الأبواب والشبابيك وطاولات المكاتب.

ويوجه كامل اهتمامه للأزياء والمكياج ويعتبرها نقطة إرتكاز لشخصياته حيث يوظف الأزياء لدلالاتها اللونية ورموزها الاجتماعية والنفسية والسياسية فهي تقوم بتفسيرات مختلفة تعرضها الشخصية النمطية بمساعدة المكياج الذي يغير من أبعاد الشخصية ويحدد لها ملامح أخرى على البعد الجسماني ويسمح لها بالدخول في شخصيات مختلفة (بت قضيم والعجب) بمساعدة الأكسسوارات المتعلقة بالشخصية الفاضل سعيد يستخدم الإضاءة لإنارة العرض وخلفيته وكذلك ينير الممثل وجوانب المسرح وأعلاه ويؤكد دكتور سعد يوسف أن الفاضل سعيد لم يستخدم الإضاءة بوظيفتها السينوجرافية فعروضه دائماً مضاءة باللون الأبيض ما عدا مشهد مستشفى الأمراض النفسية في مسرحية (أكل عيش) كانت إضاءتها باللون الأحمر وهذا لأن

كافة عروض الفاضل سعيد من نوع الكوميديا التي تتطلب إضاءة بيضاء غامرة دون غيرها من مذاهب الدراما[82].

المصمم مكي سنادة

وتتابع رحلة الإبداع عبر المواسم المسرحية حيث نقف على نموذج آخر يجمع بين كثير من المواهب في عالم المسرح فإذا جمع الفاضل سعيد بين التأليف والتمثيل والإخراج والتصميم فنجد مكي سنادة في ذات الإطار إلى جانب كونه ممثلاً ومخرجاً ورساماً فهو أيضاً مصمماً بارعاً سطع نجمه من خلال المواسم المسرحية.

بدأ مشواره مع المؤلف حمدنا الله عبد القادر وأثبت وجوده في الإذاعة وأجاد في أعمال التلفزيون ونحن نتحدث عنه بصفته مصمماً مسرحياً ظهرت أعماله من خلال مسرحية (ابليس) عام 1967م[83] وكان أول عمل شهد له بأنه مصمم مناظر ثم بدأ مشواره مع التصميم في عمل ديكورات كثيرة من أهمها:

- زهرة النرجس – تأليف مصطفى كمال.
- نبتة حبيبتي – تأليف الشاعر هاشم صديق.
- المنضرة – تأليف حمدنا الله عبد القادر.
- الخفافيش – تأليف أبو العباس محمد طاهر.
- هذا لا يكون وتلك النظرة – تأليف د: خالد المبارك.
- جزيرة العجائب – تأليف محمد سنهوري.
- على جناح التبريزي – تأليف الفرد فرج.
- الدهباية – تأليف د. علي البدوي المبارك ونستعرض نماذج من أعماله.

وكانت "المنضرة" تمثل نموذجاً لتقدم واضح في مسيرة التصميم المسرحي حيث بدأت الدراسة العلمية تضع بصماتها بوضوح وتشكل أبعاداً جديدة للواقعية الرمزية.

ففي موسم 1974م – 1975م صمم مكي سنادة مناظر مسرحية الخفافيش لأبو العباس محمد طاهر وقد قام بجانب التصميم بتنفيزه على خشبة المسرح، وكانت

---

[82] د. سعد يوسف – الإخراج المسرحي عند الفاضل سعيد ومكي سنادة – مرجع سابق، ص 60.

[83] مجلة الإذاعة والتلفزيون المسرحي – بقلم اسماعيل خورشيد الديكور ومكي سنادة – فبراير 1975م، ص 31.

رؤيته تجسّم الإثارة بكل ما فيها من رهبة وجمال وتكشف النقاب عن ذلك العالم الغامض المتمثل في الإثارة فجاءت لوحة الواقعية التاريخية مجسمة من ألواح الخشب الجاف وكتل من (الطرور) والألوان وشيد فيها معبد قديم وأثر تاريخي رائع) يتضمن تماثيل ضخمة وسلالم حجرية ويجعلنا نشعر به ونعيش فيه ويرسلنا إلى العهود القديمة لتعبر عن الفترة التاريخية وينادي بالحفاظ على الآثار الحضارية القديمة.

وفي نفس الموسم تناول المصمم مسرحية "على جناح التبريزي" وقام بتصميمها وتنفيذها على خشبة المسرح هو وزميله حيدر إدريس وهو فنان تشكيلي ساهم في عروض المواسم المسرحية من تأليف الفريد فرج وفيها يبحث عن الإمكانيات الجديدة والأغوار البعيدة لتحقيق رؤيته التي تمتزج فيها الحقيقة والخيال والسحر بالإيهام ليخلق التوازن بين الحركة والسكون والصمت والكلام كما يتحكم في العلاقة بين تكوينات الديكور لخلق علاقة بين الأشياء والأشخاص فصمم خشبة دواره فوق خشبة المسرح وبنى لها المناظر المختلفة وبدورانها يتم تغيير المناظر من مشهد لآخر ويشير هذا الإنجاز لمدى تطور مسير العمل التشكيلي.

فجاءت إبداعاته التجريدية في العالم الأسطوري حيث حاول إيجاد إجابات عبر التاريخ دون أن يلتزم بوصف المؤلف لكنه أخذ الخطوط البارزة في مسرحية نبتة حبيبتي للشاعر هاشم صديق التي استوحاها من الأساطير السودانية وصاغها شعراً ويتجه المصمم نحو التجريدية ليجد المعادل التشكيلي المتناسب مع عالم الأساطير (حيث صمم مركباً ثابتاً مستخدماً فيه المرتفعات ملتزماً بنظرية *كوبوه*[84] المضاد للواقعية) [85] في البعد عن التفاصيل الطبيعية والاتجاه نحو مرونة تشكيلية شاعرية.

وكشف المصمم لنا عبر الإضاءة البيئة الأسطورية والتحول المدهش بين الإضاءة البيضاء والملونة حيث يلتقي الواقع بالخيال ليضيف المصمم الكثير من التجديدات الجوهرية ليوحي بيئة الأسطورة التي ترتفع وتنخفض تبعاً للبعد الاجتماعي

---

[84] جاك كوبوه الممثل والمخرج الفرنسي.

[85] د. سعد يوسف عبيد – الإخراج عند الفاضل سعيد ومكي سنادة – مرجع سابق ص 56.

وجسد الأزياء الأسطورية في ارتداء أزياء تقرب الكهنة إلى مهرجين وتقرب كبيرهم إلى صورة الشيطان بقطع متعددة من الشرائط والشراريب الملونة[86].

ولا يمكننا في هذا المجال أن نتجاوز الإضاءة لأنها من أهم التأثيرات السنوجرافية التي تصل الواقع بالخيال داخل الحدث وتساهم في بناء عالم تتحلل فيه الألوان لتحمل دلالات سريعة التغير من غموض إلى وضوح وحينما ترتبط الإضاءة باللون تتغير التأكيدات وتأخذ أبعاد كثيرة ما بين الثبات والتبديل والتقاطع والانصهار وبهذا تتغير صياغة الرؤى المسرحية.

وبظهور صلاح تركاب وصالح الأمين وبقية التشكيلين الذين أسهموا في الحركة المسرحية أشتد التنافس واختلفت الاتجاهات وانعكس هذا على تطور الجانب التشكيلي في المسرحي.

ويقول خالد المبارك:- في حديثه عن الفنيات في بداية المواسم المسرحية هناك منذ الموسم المسرحي الأول إصرار غريب على الديكور الطبيعي وعرّفه كما في الواقع وسلكت الإضاءة نفس السبيل[87] ويعزي هذا للنص المغرق في الواقعية الطبيعية التي لا تناسب المسرح في السودان نسبة لضيق الإمكانيات ووجه الاهتمام لنظرية جروتوفسكي (المسرح الفقير) وفي هذا المضمار تأتي أهمية البحث عن المذاهب الفنية التي تبرز جوهر الأشياء لأن المسرح عمل غير مكتمل ويمكننا تحريره من الأشياء الغير مهمة لتبرز الكنوز المخبوءة.

ويتجدد البحث عن مساحة يقوم عليها العرض وفق الاتجاهات التي بدأت بالظهور المتجدد في بداية الستينات إلى نهاية القرن العشرين وحصدت تجارب كثيرة تضاف إلى رصيد الحركة المسرحية العالمية ونستطيع أن نستند عليها لخلق رؤى تملك القدرة على تحويل المسرح إلى آفاق جدية ترتكز على الأصالة في سموها نحو المبتكر وبناءاً على هذا ندخل في مجال التصميم في المسرح السوداني ونشير لذلك المصمم الانتقائي الذي يطرح أفكاره المبتكرة بعيداً عن التكرار وتأتي تكويناته بسيطة ذات عمق يكتفي بعلامة أو علامتين ليستدل بهما عما يحويه ويعتبر أن أصالة

---

[86] المرجع نفسه، ص 75.

[87] المرجع نفسه، ص 74.

التفسير تنبع من المعرفة الصحيحة للنص ثم اختزاله إلى رموز ترفع من قيمة العمل التشكيلي وإبداعاته أساسها المزج بين الفراغ والكتل والنسب الجمالية.

المصمم صالح الأمين

هنا نتناول نموذج لذلك المصمم صالح الأمين في مسرحية (الرفض) للكاتب والمخرج حسن عبد المجيد وقدمت في الموسم المسرحي عام 1972م – 1973م[88] فكانت "الرفض" كحجر سقط على سطح بحيرة راكدة ثم تدافعت الماء على حلقات تتسع إلى أن تتلاشى وهذه المسرحية أثارت اهتماماً كبيراً بخروجها عن التقليدية المسرحية المألوفة ومعالجتها للواقع الاجتماعي المعاش وقد حركت مسرحية "الرفض" المجتمع السوداني والمشاهدين وأخرجتهم من دائرة الصمت والجمود وكان المفهوم المحاولة الجادة الدؤوبة لحضورنا الذاتي في كل ما تأخر وندع وبإيمان تام بما خلقته في النفوس من حقائق تكون على أساس علاقتنا بالأحياء والأشياء وبهذا يمكننا أن نفجر ما بداخلنا من إمكانيات وشحنات حتى لا نكرر أنفسنا في حركة دائرية ونكرر صورة الغير فكان "الرفض" لكل ما يعوق مسيرتنا ومضمون المسرحية يرفض القديم المعوق والحديث المستورد والتمسك بما هو أصيل في المجتمع الذي يتماشى مع التطور ورمز الكاتب "الرفض" بالخنافس رغم قلة هذا الأثر وربما كان يرمي الكاتب للأفكار المصاحبة له.

جاءت تصميمات المناظر داعمة لهذه الفكرة وأتجه نحو الرمز والتجريد وأطلق الإضاءة باللون الأحمر لتؤكد الرفض وتتوخى الحذر فهو يرمز لرفض التقليد ومطالب بالرفض الذي يستوعب الواقع المرفوض ليكون الرفض جاداً نعاني من أجله تصحيح هذا الواقع مستمدين أسلوب رفضنا من فهمنا له واستخدم المصمم الإضاءة ذات التأثيرات القوية التي تسمح بالتفسير الفوري لخلق التناغم والانسجام وتستجيب لما يؤمي به العالم الضوئي كالإضاءة النفسية والتأكيدية.

ويعتبر صالح الأمين من أميز مصممي الديكور وأكثرهم إنتاجاً من الأعمال التي صممها في خلال فترة البحث:

1. مأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور.

[88] حسن عبد المجيد (مسرحية الرفض) (نص المسرحية) مطبوعات المسرح القومي.

2. السلطان الحائر لتوفيق الحيكم.
3. من أحلام جبرة لعبد الله الشبلي.
4. الرفض لحسن عبد المجيد.
5. السود لنبيل بدران.
6. ناس السماء الثامنة لعلي سالم.
7. سفر الحفا لبدر الدين هاشم.
8. اللحظات الأخيرة لحسن عبد المجيد.

المصمم صلاح تركاب

صلاح تركاب تشكيلي ساهم في الحركة المسرحية التشكيلية وهو من الرواد منذ الستينات له العديد من الأعمال في مجال الإخراج والتشكيل خريج كلية الآداب جامعة القاهرة وكلية الفنون الجميلة قام بتصميم جميع أعماله التي أخرجها في المسرح القومي وهو من أحد مؤسسي المسرح الجامعي ومسرحية "أحلام الزمان" التي كتبها الشاعر هاشم صديق كانت من أهم إبداعاته.

- حفل سمر لأجل حزيران – المؤلف سعد الله ونوس.
- الثمن – لارثر ميلر.
- جوابات فرح – ليوسف خليل.
- البيت القديم – لمحمود دياب.
- الخضر – ليوسف خليل.

وهنا تناول "أحلام الزمان" وجاء تصميمه باستغلال كل مساحة متاحة مما وفر على المشاهد مشقة النظر إلى مساحات لا معنى لها وأتاح الفرصة إلى أدق التفاصيل[89] تطل بنبطِها من تلك المساحات وللنص الدور الأول في خلق الإبداع واستغلال كافة الفنيات المتاحة وهذا يطور العمل التشكيلي ويساهم في دفعه إلى الأمام.

[89] مجلة الإذاعة والتلفزيون والمسرح – ندوة المسرح صياغة وتعليق إسماعيل خورشيد ص 59.

ونموذج آخر لصلاح تركاب مسرحية "الخضر" مسرحية من فصل واحد ألفها يوسف خليل وأخرجها صلاح تركاب كما أنه صمم ديكورها ونقل لنا مشهد القرية في منظر استعراضي يضح بالاستعراضات الراقصة ولمحات تساعد المتفرج على استيعاب الخلفية هنا تزاح الستارة ونسمع أصوات إيقاعات الدلوكة مع تشكيلات يظهر أمامها رجل في ملابس بيضاء ومعه ثلاثة من الدراويش في أزياءهم المشكلة أو المرقعة[90] وملخص المسرحية يمر عبر قضايا الناس وصراعاتهم وأحلامهم وتنتهي بالتفاؤل لصلاح الناس. ويأخذ التشكيل طابع التأكيد على الدور المعنوي في إطار الابتكارات والقدرات. والمنظر المسرحي الواحد لا يكون شيقاً إلا إذا كان مغذياً للنص لأحداث غير عادية ينتج عنها تفجيرات تسمح للخيال أن ينطلق وأشار خالد المبارك بكافة التشكيلين المسرحين وأكد على درايتهم ووعيهم العميق بفنيات المسرح ومن أبرزهم مكي سنادة وجعفر عثمان النصيري، عثمان قمر الأستاذ صلاح الأمين الذي عاد من فرنسا[91].

[90] - آمال عباس – الخضر – الأيام – 1972/6/12م.

[91] د. خالد المبارك - المواسم المسرحية – الصحافة – 1977/2/1م.

تمهيد

تستمد احداثها من التاريخ في قوالب من الشعر العامي الذي يعد من أبرز سمات المجتمع في البادية وهو يعبر عن الأصالة والوعي ويعكس التجربة والمعاناة ونبذ الفرقة والشتات ويصور الآلام ويرنو للأحلام والتطلعات في فترة الاستعمار قال العبادي: جعلي وشايقي ودنقلاوي ايه فايداني غير فرقت بيننا وخلت أخوي عاداني يكفي النيل أبونا والجنس سوداني. وهو يدعو لفجر ميلاد جديد تتحد فيه القبائل ضد العدو المشترك ويستند على هذه اللحظة التاريخية ليؤرخ لجيل الثلاثينات.

المبحث الثاني

مسرحية المك نمر

كتبها الشاعر إبراهيم العبادي والذي ولد بمدينة أمدرمان عام 1894 م ولم ينل تعليميا نظامياً إلا انه اجتهد وواظب على قراءة المجلات والصحف المصرية كان هذا في حياته الباكرة مما صقل موهبته التي ساهمت في تدفق إنتاجه الشعري وفي عام 1914 أنتج شعرا جادا ومتنوعا كالغزل والرثاء والسياسة والحماس ويلاحظ انه كان معروفا بالجناس والطباق وكلماته قوية نابعة من جذوره ووصفه بليغ وعرف بأنه أقوى وأغزر إنتاجا في الفترة ما بعد المهدية لا يدانيه ولا يتجاوزه الا الحردلو[92] في ما قبلها.

ومن أهم أعماله (عائشة بين صديقين) (والزبير باشا) ومسرحيات اجتماعية أخرى، كرمته العديد من الجامعات ومنحته رئاسة الجمهورية وسام الدولة للآداب والفنون وتوفي عام 1986م.

كتب المسرحية الشعرية عروة وعفراء في عام 1914 م وفي منتصف الثلاثينيات كتب مسرحية المك نمر وجاءت أهميتها من أنها أول عمل سوداني بالشعر الشعبي يأخذ مضامين اجتماعية وتضع حلول يعتبرها الكاتب علاج لأمور كانت متزامنة مع الاستعمار وتتخذ الوحدة الوطنية طريقة للخلاص والتحرر هذه المسرحية نالت شرف أول عمل قدم على خشبة المسرح القومي بالمفهوم الأرسطي

[92] - عبد الوهاب عوض – كتاب الأغاني مركز البحوث والتنمية 1991 ص 83

وقام بإخراجها الفكي عبد الرحمن وهي تشكل نقطة تحول كبرى في ترسيخ وتقنين النشاط المسرحي وقام على أمرها كثير من المسرحيين وتصنف هذه المسرحية ضمن المدرسة الواقعية التاريخية.

وعنوانها يدعونا بالحاح يذكرنا بالحادثة الشهيرة التي حدثت في منطقة الجعليين وهذا لتاكيد البطولة الاسطورية وهذا يضعنا امام المعادل الموضوعي الحتمي التي يجب ان تعرفه بان القوة ليست بالسلاح والجهاد فقط انما القوة الحقيقية في الاتحاد بين كافة القبائل والسعي الى التضامن الذي يقودنا الى فجر الحرية والانتصار.

تدور أحداث المسرحية بين ارض البطانة والجعليين وتتلخص في طه وريا ابنة عمه من قبيلة البطاحين كان يحب كل منهما الآخر وعلى وشك الزواج إلا أن والد ريا توفي وتم تأجيل الزواج ومما يجدر ذكره ان قبيلة البطاحين كانت صغيرة لا تملك من أمرها شيئا وبناءا على العرف السائد آنذاك تهيمن قبيلة الشكرية لأنها كبيرة وتستطيع ان تفعل ما تريد وحمد ود دكين احد افراد هذه القبيلة المرموقة ويأنس في نفسه الكفاءة ليقدم نفسه للزواج من ريا في تحد واضح وهنا يرفض طه أن يتنازل عن ابنة عمه رغم ما قد يترتب على هذا الرفض من خراب ودمار لقبيلته وحرص على الهرب لحماية قبيلته واتجه إلى ديار الجعليين الذين عرفوا بالكرم والشجاعة وحماية المستضعفين[93]. وفي الطريق إلى شندي وهي عاصمة قبيلة الجعليين لحق به ود دكين وتنازلا وقتل (طه) (ود دكين) وواصل سيره وهنا ياتي دور شيخ الشكرية الذي تحدث عن الثار ودم أخيه (ود دكين) وتعقدت الامور نسبة للروابط الأسرية وتعالت الأصوات ومن أبرزها صوت (ود النعيسان) والذي يمت بصلة القرابة للمك ويرمز للحكمة ولا ننسى همزة الوصل وهي (شمة) والتي تبذل الكثير من الجهد في سبيل الحفاظ على زوجها وأولادها وإخوانها وقبيلتها من الناحية الأخرى وهكذا تدور الأحداث إلى أن تفلح الجهود في التصالح بين القبائل

وتعتبر المسرحية من أوائل الأعمال التي قدمت في 9 / 2 / 1967 م على خشبة المسرح القومي بعدما ادخل عليها المخرج الفكي عبد الرحمن الكثير من

[93] من نص مسرحية المك نمر تأليف إبراهيم العبادي – مطبوعات المسرح القومي.

التعديلات وذلك بحذف الكثير من الشخصيات التي كان وجودها يشتت النقاط الأساسية في المسرحية[94].

هذه المسرحية تعتبر من الأعمال التاريخية والشاعر لا يتخيل ما يقول ولا يضيف للتاريخ أحداثه من عنده إلا بالتوجيه والترتيب ويجوز له أن يتحدث عن الواقع مستمدا من عناصر التخيل ويؤوله فنيا ليبعث نماذج إنسانية من أطوائه لان المسرحية تصف واقعية الأشكال والمناظر لتبرز اللغة المرئية بإيجاز واختصار مع التركيز على مضمونها لتكون الصورة نوعا من الصدى الحساس فيما يتعلق بتوضيح المعنى وجوهر اللوحة التي تتصارع مع تكويناتها صراعا موازيا لإحداث المسرحية لتدعيم الروابط بين الانسان والبيئة المحيطة بين انفراج الشكل والسطح وتنوير الفراغات .

بدا الموسم المسرحي الأول وتم الإعداد له في ظروف غير ملائمة ، المبني غير مناسباً والإمكانيات الفنية كالإضاءة والصوت والديكور والملابس لم تكن مكتملة ، والعنصر البشري من مخرجين ومديري خشبة المسرح وممثلين لم يكن متوفراً وباستثناء الأستاذ الفكي عبد الرحمن لم يكن هنالك مخرج واحد له خبرة عملية أو معرفة نظرية والممثلين اغلب الممثلين من كوادر الإذاعة والتلفزيون ورغم هذا بدا الموسم المسرحي الأول[95] .

المنظر في مسرحية المك نمر:

كانت هنالك محاولات متواصلة في خلق بيئة المشهد الذي يوحي بالتاريخ وهذا يدعمه الوصف النصي الذي يتتابع عبر المشاهد الثلاثة .

المشهد الأول والذي تدور أحداثه في ارض البطانة شرق السودان في خيام البروش* والشعر المتفرقة وينقلنا المشهد الثاني لمنطقة الجعليين بنهر النيل بشندي والدامر التي تمثل نقطة التقاء للتأثير والتأثر ، أما المشهد الثالث فينقلنا مرة أخرى إلي مضارب سهول البطانة .

---

[94] د. خالد المبارك – الموسم المسرحي الأول - الأيام الثلاثاء 9 / 4 / 1968 العدد 5310.

[95] - المرجع نفسه.

* البروش هي فرش مضفور من سعف النخل.

وفي حديث للأستاذ مكي سنادة وهو شاهد على عرض المسرحية ومن ضمن المنظومة التي أدت أحد أدوارها (كانت المناظر المسرحية تتلخص في ثلاثة مشاهد قام بتصميمها الأستاذ الجيلي السنهوري وساعده عيد الرحمن الجعلي وهو تشكيلي حديث العهد آنذاك[96]) .

أما الأستاذ الجيلي السنهوري مصمم المناظر لهذه المسرحية تلقى تعليمه بالمدارس السودانية إلى أن تخرج من كلية الفنون الجميلة والتطبيقية وبعث إلى جمهورية ألمانيا حيث نخصص في فنيات المسرح ولا يعرف له عمل آخر غير هذه المسرحية وجاء تصميم المناظر منتميا للمدرسة الواقعية .

وكان تصميم المناظر بسيطا شديد التطابق مع الواقع وتتابع الأحداث التاريخية بلوحات ومناظر تعكس مضارب وسهول البطانة وتتنقل بين القبائل على ضفاف النيل حيث توضح الفرق بين منزل مك الجعليين الذي يتكون من غرفة صغيرة من الجالوص بها نوافذ صغيرة وباب يظهر من خلاله البروش المفروشة على الأرض والعنقريب الوحيد الذي يغطي بالسجاد الذي يجلس عليه المك نمر أما بقية الأثاثات عبارة عن بنبر* وفروة وشمال* وهي مكان يجلس عليه علية القوم من زعماء وعلى الجانب الآخر لا شئ يذكر عن الأثاثات داخل الخيام وبيوت الشعر باستثناء (القِرب)* التي تملا بالماء وتظهر بالخارج مثبته على (الشعب)* وللأثاثات قيمة مركزية تلفت النظر لما يجري من أحداث وتجعل الممثلين يتناوبون على خشبة المسرح.

نرى مزيجا من الصور للحقائق التاريخية تتداعى من خلال الأزياء وألوانها وهي تشكل جزءا كبيرا من الرموز السياسية الاجتماعية وتشارك في الهندسة العامة للوحة وهي تحدد دون ان تمطر المتفرج بوابل من المعلومات حيث تضع الممثلين داخل صورة جذابة تمكنهم من ملء الفضاء لتأكيد ذاتهم .

---

[96]- لقاء مكتوب مع الأستاذ مكي سنادة أبريل 2009م.

* البنبر هو عبارة عن مقعد صغير من الخشب.
* الشملة سجاد منسوج.
* القربة وعاء جلدي يحفظ فيه الماء.
* الشعب هي عبارة عن مجموعة من الاخشاب ترتبط مع بعضها لتعلق عليها قربة الماء.

الأزياء في هذه المسرحية تتمثل في زي زعيم القبيلة الذي أتى من عمق التاريخ يتمتع ببعد جسماني ينم عن مكانته الاجتماعية يرتدي الثوب القبلي والذي يتمثل في الجلباب الواسع هو الجلابية الناصعة والعمامة الكبيرة والعباءة السوداء ينتعل مركوب من الجلد ، أما بقية أفراد القبيلة فيرتدون الّعراقي والسروال والصديري بالإضافة إلى الجلباب الأبيض الطويل والعمامة للأثرياء منهم ، أّما شيخ العرب فيلبس العراقي والسروال والثوب الرجالي والصديري والمركوب ويحمل عصا ويضع سكينا على عضده .

أما إزياء النساء فإمراة الملك ترتدي أزياء محتشمة وطويلة وتلبس الثوب السوداني الذي يسمى بالفردة* وتضعه في وجهها على شكل بلامة فلا يظهر منها الا العينين وترتدي الفدو* من الذهب والزمام والشف وتضع أساور علي يديها وحجول من الفضة على أرجلها، أما نساء البطانة فتمثل ريا التي ترتدي زي كعامة الشعب ثوب بسيط وجلباب واكسسوارتها عبارة عن عاجات وحجول وخرز و(سكسك) أما الإكسسوارات عند الرجال العصا والسبحة وسكين الذراع والسيوف

المكياج:

واستعماله كان قاصرا على البدرة في الوجه والشوارب واللحى والتي كانت تستورد من الخارج ، ويؤكد الأستاذ مكي سنادة بان المشاركين في هذه المسرحية كانت الأدوار تناسب الممثلين تماماً حيث لا احد منهم يحتاج للتكبير بالمكياج انما استعملت اللحي حسب أعمارهم حيث كان الملك نمر ذو لحية دائرية سوداء يشوبها قليلا من البياض وللرجال نوع من الشلوخ ترمز للقبيلة وكذلك النساء بالإضافة إلي اللون الأزرق المائل إلى السواد والذي يوضح على الشفاه.

وعندما نتحدث عن المكياج المسرحي فلابد من ذكر عايدة محمد علي التي ساهمت بجدارة في مسيرة العمل المسرحي في مجال المكياجفكان لها دوراً عظيماً ولا زال فمنذ عرض مسرحية الملك نمر كأول عمل في المواسم المسرحية كانت من ضمن طاقم الفنيين الذين قاموا بتنفيذ فنيات المسرح وهي مثابرة اعتمد عليها المسرح

* الفردة توب من الدمور الذي يصنع محلياً.
* افدو هي عبارة عن حلقات من الذهب توضع في أعلى الأذن.

في عمل المكياج زمناً طويلاً ولا زالت تعطي من خبرتها ودرايتها عبر كلية الموسيقى والدراما في قسم فنيات المسرح مع كوكبة نيرة تساهم بوعي وخبرة وكانت مساهمتهم حقيقية منذ نشأة المعهد العالي للموسيقى والمسرح حيث تخرجت على ايديهم اجيالاً ساهمت في رفع شأن المؤثرات والتصميم في حقل المسرح من ابرزهم الاستاذ كمال محمد عبد الله والدكتور زينب عبد الله التي تخصصت في مجال الازياء فهؤلاء اجادوا وابدعوا وابتكروا.

الاضاءة في هذه المسرحية كانت للرؤية فقط وهي بدائية ضعيفة تغطي جزءا من خشبة المسرح فاذا اضاء نصفه ظل الاخر مظلماً او باهتاً وهذا يشير الى عدم وجود فني اضاءة حيث كان يترك التصميم والتنفيذ للهواة والمجربين، وكان المؤثر الصوتي عبارة عن اصوات حيوانات وكلاب وطيور واصوات الرياح التي توحي ببيئة البادية.

المبحث الثالث

خطوبة سهير

كتبها حمدنا الله عبد القادر وهو من مواليد الجزيرة مدينة الحصاحيصا في عام 1928 م والتي درس بها المدرسة الأولية أما الوسطى فقد كانت برفاعة والثانوية بأمدرمان مدرسة حنتوب الثانوية حيث تخرّج في كلية الآداب جامعة الخرطوم 1951 م وعمل في وزارات الحكومات المحلية حيت أتاحت له فرصة التنقل بين مدن السودان المختلفة وسافر مبعوثا إلى المملكة المتحدة لمدة عام 1965 – 1966 م ودرس التطوير في الإدارة في كامبردج[97]. وحمدنا الله عبد القادر يعتبر من رواد الحركة المسرحية في السودان في فترة الستينات ، بدا عمله بالدراما الإذاعية (الكلمة الحلوة) كأول أعماله 1962 م ثم (المقاصيف) 1963 م و(اللسان المقطوع) 1964 م ، وهو كاتب اجتماعي وقاص ووصف (بابسن) السودان كما وصف (بتشيكوف) لأنه ينهل من الوقع أما في السخرية فشبه (بجورج برنارد شو) الكاتب الايرلندي.

وعالج الكثير من القضايا الاجتماعية وأبرزها للسطح للتحاور والنقاش كما يفعل برخت في المسرح الملحمي وفي أوائل السبعينيات قدمت له على المسرح القومي من ضمن المواسم المسرحية (المنضرة) 1970 م وخطوبة سهير 1971 م كما قدم في (أنتظار عمر) 1972 م .

اغترب للعمل بالجماهيرية الليبية حيث مكث بها عدة سنوات وعاد ليستأنف أعماله الدرامية الواقعية حيث قدّم مسرحية (حكاية نادية) 1995م كانت مسرحية خطوبة سهير بمثابة التجربة الثانية بعد المنضرة ولقاء آخر مع جمهور المسرح وهذه المرة لا تدور الأحداث بين أشخاص مجردين وإنما بين نماذج تاريخية تعرض الأزمة وتوجه الاهتمام للنفس البشرية فيكتشف طواياها ويغوص في أوحالها ليتلمس مواقع الألم وبواعث القلق في جرأة وصدق.

[97]- د. خالد المبارك – المسرح - مجلة الإذاعة والتلفزيون والمسرح - أغسطس 1968.

وواقعية حمدنا الله لا تهدف للتطهير كالمسرح الكلاسيكي إنما تسعى لكشف حركة التاريخ والإرادة في مسايرته[98] وحينما يحتدم الصراع وتطفو المأساة على السطح تتداعى كصور للمتناقضات الفكرية والطبقية التي لا يحمل شعارها بطلا الا باعتباره اختزالا للإنسان الذي يقع عليه عبء التغيير [99] وهذا ما عناه الأديب الروسي (تيشيكوب) انه لا يوجد أدب يستحق العالمية إلا إذا كان محلياً عظيماً .

بدأت أحداث المسرحية[100] في حيوية لا تخلو من المفارقات على اثر اتفاق بين عاصم وسهير لتحقيق التعارف بيت الأسرتين وحينها يبدأ الاستعداد لاستقبال الضيوف وتجري الترتيبات في غرفة الصالون الذي يضم السفرة والجلوس وبعض الأجهزة الكهربائية التي كانت تستعمل حينذاك .

يدخلنا الحوار مباشرة إلي شخصية سكينة والدة سهير وهي نموذج لجيل النساء في ذلك العهد حيث تتخذ طرق متفرقة لتجتمع في خيالها وتظهرها للتفاخر على الأقارب والجيران حيث خلقت من الموظف البسيط عاصم خريج جامعي ومبعوث للخارج وهي ثرثارة تتربع على كرسي الزيف والمبالغة ومشاكسة وعنيدة تحب أن تأخذ أكثر مما تعطي كما ينعتها خليل بأنها كالبالوعة مستهلكة فقط وعندما يدور الحوار مع سهير التي تمثل الجيل الواعي المساهم في عجلة الإنتاج وحركة المجتمع وهي تنطلق من موقف مسئول وهذا يرمز للصراع بين الجيلين أما والدها خليل موظف في السلك الإداري أمضى نصف حياته مع الخواجات منسحب من الحياة منكفئا على الأسلوب الغربي في ممارسة حياته ويكون حاضرا ببدنه غائبا بوعيه تحت تأثير الخمر الذي يتخذه صديقا يشكو له حرمانه حين يعجز الواقع ان يبعث فيه الرضاء عن نفسه.

وعاصم وهو موظف في إحدى الشركات وزميل لسهير ووالده بالمعاش رجلا متشدد وقاسي القلب وحاد الطبع حتى مع أفراد أسرته لا يقبل أسلوب المجاملات إلا ما يسنده ويشكل جزء من مناقب الجميع في الجانب المناقض لخليل.

---

98 - محمد المهدي بشرى، لقاء مع المخرج مكي سنادة "السودان الجديد" 3 / 6 / 1971 ص 9.

99 - المرجع نفسه ، ص 8.

100 نص مسرحية خطوبة سهير – حمدنا الله عبد القادر – دار مطبوعات المسرح القومي دار الوثائق.

تتقدّم سكينة في فرح لاستقبال الضيوف في الصالون الذي اعد من قبل وتمر لحظات من الأنس والسمر وتتحدث سكينة عن سهير وأخلاقها وتعليمها حيث أنها مميزة دائما في اللغة الانجليزية وتواصل حديثها عن خليل وتقاريره العلمية وحينها يقاطعها حسنين لأنه يفهم في هذا المجال ويطلب سجادة للصلاة عند سماع الأذان ، وأتت إليه بالبشكير وبدأت الشكوك تساوره وسال في حيرة عن والد سهير وتجاهلت ذلك بالدعوة إلى العشاء وأثناء جلوسهم تمر عليهم سكينة لتهيئ السفرة وكلمات من المجاملة وحينها سمع الجميع همهمات آتية إليهم وترفع سكينة صوتها هذه الأصوات تأتي من الخارج وتبدو قلقه وتحاول ما أمكن أن تجعل الجو طبيعيا ولكن حدث ما أدهش الجميع وتدافع الناس في كل الاتجاهات هذا خليل ثملا يترنح وسط ضيوفه بين دهشة سكينة إحساسها بالخيبة لا ما حدث فاق كل التوقعات وخرق الاحتياطات .

ما بين غياب الأب عن الوعي وذهول سكينة ووجوم سهير انتهت الآمال والتطلعات وأسدل الستار على نهاية خطوبة سهير بسؤال من الذي افسد هذه الخطوبة ؟ وسؤال آخر ثم ماذا بعد ؟

خطوبة سهير:

صممه الفنان والمخرج مكي سنادة والتزم فيها النهج الواقعي ليعطي صورة شديدة الوضوح . الفنان مكي محمد سنادة[101] وهو المخرج والممثل التشكيلي الذي ولد عام 1943م بمدينة الأبيض حيث تلقى تعليمه الأولى والأوسط ثم انتقل لمدرسة الفاشر الثانوية وتخرج من معهد المعلمين العالي في العام 1966م ثم عمل معلما لمدة عامين وبعدها انتقل إلى وزارة الثقافة والأعلام ، وتقلد منصب نائب مدير المسرح القومي وكبير المخرجين عام 1968م وعمل مساعد لمسجل معهد الموسيقى والمسرح عام 1969م إلى أن بعث في أوائل السبعينيات إلى أكاديمية الفنون بمصر حيث تخصص في دراسة التصميم المسرحي وفور عودته عمل بوزارة الثقافة والإعلام ورئيس لقسم الدراما ثم مدير لإدارة الفنون المسرحية والاستعراضية بالإنابة

101 لقاء مكتوب مع الفنان مكي سنادة 2009/4/20م.

عام 1976م وعام 1982م تقلد منصب نائب مدير مصلحة الثقافة وفي عام 1993م عمل أمينا عاما للهيئة القومية للثقافة الفنون وفي عام 1994م عمل مستشارا لوزير الثقافة والإعلام ثم مدير عام للمسرح القومي حتى تقاعده .

بذل مكي سنادة مجهوداً خارقاً في خلق بيئة النص التي لم تكن صالحة للتصميم العصري حيث كيفها ليأتي بمبررات للموقف الواقعي ويكشف مغزى النص ووسط هذا الواقع أدرك أسرار الخشبة التي يتحرك عليها النص بمقدراته الفذة وخياله الواسع وكما ذكرنا من قبل أن المسرح غير مهيأ ويحتاج للأجهزة والتصميمات الحديثة ولمهندسين ومصممين ومنفذين لهذه الأجهزة ، ووسط هذا الواقع استطاع أن يذلل هذه العقبات ويتحسس الاحتمالات الممكنة للإبداع في المساحات الداخلية ويتأمل الحلول للمشكلات التي تعترض سير العمل على خشبة المسرح القومي وتطويعها للتغلب على أخطاء التصميم واستخدم ببراعة ما كان متوفر من المؤثرات .

استطاع أن ينقلنا لزمان ومكان الحدث ففي هذه المسرحية قد المصمم تعبيراً بصرياً يثير الانفعال ويحدث تأثيراً قوياً ويعطي العمل شكله وأسلوبه من خلال معرفته بالعلاقات بين العناصر المختلفة وتوزيعها على الفراغ لضبط الايقاعات التشكيلية التي تتناغم مع بعضها في العرض المسرحي ويخضعها للمعايير الجمالية.

المنظر في خطوبة سهير

في ذلك الصالون التقليدي السوداني الذي يتكون من سفرة تكون في أعلى وسط المسرح وترتفع بمقدار 40 سم عن سطح الخشبة لتكون في مستوى الرؤيا حيث يجلسون على السفرة أما طقم الجلوس يبتعد قليلا عن السفرة يأخذ الجانب الآخر ليترك مساحة يتناوب عليها الممثلين أمام الباب الأمامي في مقدمة الخشبة وهناك الكثير من المداخل التي تفضي للغرف الداخلية والممرات وتعتبر غرفة الاستقبال هي المكان التي تجري فيه أحداث المسرحية ويحتوي على الأجهزة الكهربائية التي تستخدم في ذلك الزمان وهكذا يدمج الأسلوب الواقعي عدة عناصر متناثرة ويربطها حتى يكون التأثير مرّكباً وعميقاً . وبما أنّ الجُدران جزء من الواقع لم يجعل منها مكي سنادة مجرد حوائط بل استقل الشبابيك والأبواب الكبيرة مختلفة

الأحجام والأشكال في خلق خطوط أفقية في الحوائط المتقاطعة مع خطوط الأبواب والشبابيك المتناغمة مع قوس الباب الداخلي لتعطي الإحساس بالعمق[102] مع حركة الظهور والإختفاء لإبراز المتناقضات التي تسمح بانسياب الحركة.

وهذا التنوع مع الخطوط والألوان والمناظر والأثاث والإكسسوار وهذا التشابه في الخطوط يعكس الصراعات التي تتأجج في هذه الأسرة وما هذه الأبواب والمداخل الكثيرة ما هي إلا لإثارة شكوك هذا الواقع ولخلق صورة المسرحية المتوازنة التي تتحقق عن طريق تصميم المناظر وفق رؤيا بصرية شديدة الدقة مع اتجاهات العمارة داخل بلاغة الفنون التشكيلية .

دمج المصمم ومزج الخامات الكثيرة المتنوعة وأجزاء منقولة مباشرة من الواقع حيث ازدحمت الخشبة بالكراسي بأنواعها المختلفة وهنا لا بد من الإشارة لذلك الشباك الذي عليه ستارة شفافة وهذا يتخذ موقعاً وسطاً ويكون موضع تركيز حيث أطلت منه (سكينة) وهي في حالة غضب (تنادي سهير وتنعتها بأنها شيوعية[103]) وسكينة هنا لا تهدف من وراء هذه الكلمة للجانب الفكري ولكنها تعتبر شيوعية تعني التمرد والخروج عن ما هو مألوف في ذلك العهد. ومن الستائر خلف النوافذ امتد تصوير الواقع لأطراف الحوائط حيث ركب عليها شرائح خشبية لتعطي الإحساس بالبعد الثالث[104] وعلى هذا النحو تأتي الأزياء المستوحاة من الحياة ويظهرها الحوار والحركة وهي تدعم الشخصية المسرحية وتحافظ على العلاقات الاجتماعية وهي العنصر السنوجرافي الوحيد الذي يتحرك وتركز على البعد اللوني والحقيقة المتغيرة وتعتمد على الإضاءة بصورة أساسية وتمثل الأزياء جزء كبير من الرموز الاقتصادية والسياسية ويجب أن نجمع بين البعد التاريخي والثقافي[105] لهذه الملابس وبين النظرة المعاصرة ومنذ السبعينيات لم يطرأ تغيير كبير في الأزياء السودانية لأن الثوب السوداني لا يزال هو ذاك الثوب التي ترتديه (سكينة) و(عديلة) و(مدينة) و(سهير)

---

[102] - د. سعد يوسف عبيد – الإخراج المسرحي بين الفاضل سعيد ومكي سنادة مرجع سابق ص 54

[103] - حمدنا الله عبد القادر، نص مسرحية خطوبة سهير – مطبوعات دار الوثائق عام 1993 ص 15

[104] - د. سعد يوسف عبيد – الإخراج المسرحي بين الفاضل سعيد ومكي سنادة مرجع سابق ص 55

[105] - كوكوس والرفقة النبيلة (السينوغرافيا) مرجع سابق ص 66

مع بعض التعديلات الطفيفة للأجيال الحديثة أما أزياء النساء وكذلك الرجال حيث يلبس حسنين العمة والجلابية ويرتدي الآخرون البناطلين والأقمصة أما خليل وصديقه عوض يرتدون بدل كاملة وهذا يشير لوعي عوض ودراسته ووضعه الإجتماعي أما خليل أزياؤه ترمز للإستعمار والإستلاب الثقافي بدلة دمور مع ربطة عنق وقميص مخطط ومركوب فاشري، وبما أن آدم مواظب على شغله بالمنزل لذلك يرتدي دائماً الملابس التي تناسب عمله.

المكياج :

كان المكياج طبيعياً يقدم شخصية خليل الاب تقدمه في العمر ليعكس وقع الايام على جبينه والمتناقضات التي تعمل داخل نفسه لانسحابه من الحياة بفعل ادمانه على الخمر الذي انعكس على خطواته واورثه الحزن والهموم الى ان شحب لونه واشتعل رأسه شيباً وكذلك شواربه لذلك جاءت اهمية اللون الابيض الذي يصبغ به شعره لتكسبه هذه الصورة. سكينة هي التي تقوم باعباء الاسرة وكان المكياج لتحديد مستواها الثقافي والاجتماعي ومعاناتها وصراعها مع الايام ينعكس على وجهها ويضيف المكياج الكثير من التزيينات لبطلة المسرحية سهير التي تستعد للزواج حيث يطفي المكياج عليها جمالاً وحيوية على طابع موضة السبعينات في تصفيف الشعر ووضع المكياج ويأتي دور عديلة التي تتمرد على الزمن بشعرها المستعار الذي يوحي بأنها امرأة متشبثة بالشباب فهي لا تود أن يتجاوزها أو تخرج عن إطاره. وفي الجهة المقابلة تظهر والدة عاصم وهي امرأة تعرف ما يناسبها من ملابس أو مكياج وتتسم بالبساطة[106].

وأهم ما يؤثر على الصورة المسرحية الإضاءة في هذه المسرحية كان هنالك عجز واضح والإضاءة بظلالها وألوانها عجزت قبل المخرج كجسم حي معبر عن متابعة النص وإقناع المشاهد بالتسلسل والربط والانتقال إلى نهاية الفصل والاستراحة حتى البداية من جديد[107] حيث لم تستطع أن تلفت النظر للعمل الفني الذي يجري

[106] ـ لقاء مكتوب مع الاستاذ مكي سنادة في مايو 2009م .

[107] - محمد المهدي بشرى، خطوبة سهير المسئول والضحية - السودان الجديد 3 / 6 / 1971 العدد 31، ص 9.

على الخشبة وفي عملية الربط والإنتقال وإقتصرت على الإنارة والإظلام وحينها لا يمكن أن نستخدمها كمؤثر ليربط باللون والزي واللوحة وأهم ما يجب أن نراه واقفا أو متحركا هو الممثل .

الموسيقى تعد لغة موازية للنص حيث تضع المتفرج في حالة تأهب وهي تتجاوز الفن التشكيلي في سرعة تأثيرها وهذه المقطوعة المؤثرة إتخذها المصمم إفتتاحية للعرض فقط ولم تكن من خلال العرض المسرحي .

هذا العرض مزج ونوع على المساحة المسرحية داخل الإطار وإستخدم المنظور ليوضح كيف نضع الأشياء المرتبة على خشبة المسرح ويبعث الأحداث من وسط العرض المتغير لبناء علاقات جديدة تنبعث من الأشياء الصغيرة عن طريق قرارات فنية تجاوب في كل مرة ليس على نقاط مماثلة ولكن على نقاط عكسية وبذلك تتضح الرؤيا المسرحية التي تساهم فيها كل عناصر العرض لتكفل بها الممثل الذي يرسلها للمشاهد.

المبحث الرابع

سفر الجفا

وهي من تأليف الأستاذ بدر الدين هاشم وتمثيل فرقة عزة المسرحية وأخرجها الأستاذ مكي سنادة وعرضت ضمن الموسم المسرحي بالمسرح القومي بأم درمان في أبريل 1977م وهي تعالج الهجرة وقضاياها وتداعياتها وتدعو للحفاظ على الثروة البشرية. ويصوغ كلماتها من عمق الثقافة الشعبية التي استخلصها بالملاحظة والخيال عن الواقع المرير لتناقض الأفكار الذي يكشف القناع عن المثقفين ويفضح تنكرهم لمجتمعاتهم الصغيرة.

والأستاذ الكاتب بدر الدين هاشم[108] من رواد الحركة المسرحية في السودان وهو من الكتاب المعاصرين ومسرحية على عينك يا تاجر والتي عرضت ضمن الموسم المسرحي 1968م كانت أول أعماله وهو مهتم بالتراث والأدب الشعبي لذلك جاءت أعماله من صميم البيئة السودانية وله العديد من المسرحيات (كضريح ود النور) من إخراج إبراهيم حجازي المخرج والممثل السوداني وآخر عمل له هو (رمي الصاجات) 1981م إخراج محمد شريف علي الممثل المعروف.

له مساهمة عديدة على المستوى الدرامي الإذاعي ومن الذين أثروا الحياة المسرحية في فترة الستينات والسبعينات وساهم في نهضة الحركة المسرحية المنتظمة وعمل مديراً لإدارة الفنون المسرحية والاستعراضية إلى أن توفي في أوائل التسعينات.

وتتلخص المسرحية في أسرة حاج أحمد التي أرسلت ابنها حسن إلى المدينة لمواصلة تعليمه إلى أن تخرج طبيباً وكان والده يأمل في أن يزيد ذلك من وجاهته الاجتماعية ويدعمه اقتصادياً، وأمه الحاجة فاطمة كانت ترغب في زواجه من بنت أختها المتوفية (الحلا) وكل منهم كان ينتظره بآماله ولكنه قابل كل تلك التضحيات باللامبالاة حيث عزله التعليم عن مصدره فصار كلمة صعبة الإعراب على الجميع وبدأ اليأس يتسرب إلى دواخل والده وأيقن أن الكارثة حلت به وأصيب بصدمة نفسية وتوعد القطار الذي يدوس على حياته ويقطع العلاقات الحميمة كالأب بابنه لقد نجحت المدينة في هزيمته، وتصدي في تحدي لرفض الاستفزاز والأخذ بالثأر واندفع

[108] - في لقاء مكتوب مع الأستاذ مكي سنادة: مايو 2009م.

نحو القطار في محاولة يائسة لإيقافه حتى لا يذهب الناس إلى المدينة مرة أخرى ولكنه راح ضحية تحت عجلاته.

عاد حسن بعد وفاة والده وكانت مشاعر الجفا التي رد بها الريف على ابنه العاق وعودته لا تمثل مشاعر الحنين والتقرب إليهم باعتبارهم أصحاب الفضل عليه بل جاء ليطالب بحقه في الميراث وحين يقرر ترك البندر يفرح أخوته بذلك ولكن اتضح أنه لم يترك البندر ليعيش معهم (يا جماعة ما تكونوا خياليين أكثر من اللازم أنا ما ممكن أقعد معاكم هنا وحتى البندر كله لا يرضى طموحي دي بلد مش مستواي[109]).

وهذا يرمي لليقظة المفاجئة بالحضارة الأوربية وتطلع بعض المثقفين أكبر من واقع بلادهم بسبب تقاعس البعض الآخر بالنهوض بمجتمعهم (فقد رأوا العمل سلعة في أي مكان ارتفع فيه السعر سواء كان قطر أو كندا)[110] ولكن الحاجة فاطمة ومن ورائها الحلا تدعوان إلى التشبث بالأرض واستعادتها والعمل بها حتى تغير واقع الحال وأبعدوا أنفسهم من واقع الهجرة فصارت نفوسهم أكثر استقرار ولباسهم أكثر بياضاً وانعكس هذا الواقع على الدعيت وعثمان وتغيرت نظرتهم للحياة.

في هذه المسرحية التي تبحث في العلاقات الاجتماعية لا تضع حلا كما فعل حمدنا الله عبد القادر من قبل تصنع الموقف ويتوقع الحل من الجماهير كل حسب رؤيته.

المنظر في مسرحية سفر الجفا:

كتبت المسرحية من الواقعية السودانية ووضع الكاتب تصوره في العرض ولكن المصمم تتبع الحركة الداخلية للحدث وحررها من الغلاف الواقعي بإيجاد إجابات تجريدية ورمزية حيث أن المسرح يعطي بعداً آخر للواقع ويسمح للخيال أن يحلق في سلسلة من الصور بتتابع وترابط اكتشاف مساحة مسرحية جديدة بطرح

---

[109] - بدر الدين هاشم - نص مسرحية سفر الجفا – مطبوعات المسرح القومي .

[110] - د. الطاهر محمد علي- سفر الجفا والهجرة - الملحق الثقافي جريدة الصحافة- ابريل 1977م العدد 28.

المشكلة التي تحتاج للحل طوال فقرالعرض حيث تتحول فيها القراءة إلى قراءة حيّة وهذا يشكل نقطة تحول في مجال التصميم المسرحي السوداني.

مصمم الديكور الأستاذ صالح الأمين فنان تشكيلي متخصص في مجال السنوغرافيا وهو من مواليد مدينة ود مدني بالجزيرة عام 1948م حيث تلقى تعليمه الاولي والأوسط ودرس المرحلة الثانوية بالخرطوم وتخرج في كلية الفنون الجميلة والتطبيقية قسم التصميم الإيضاحي وعمل بعد تخرجه في المسرح القومي حيث قام بتصميم العديد من الديكورات إلى أن ابتعث إلى فرنسا للمدرسة الوطنية العليا للفنون بباريس حيث تخصص في مجال السنوغرافيا حتى نال درجة الماجستير 1978م ونال جائزة (بول نستاك)[111]. وحين عاد إلى السودان التحق بوزارة الثقافة والإعلام وأمانة الفنون قسم الفنون التشكيلية وشغل منصب نائب المدير ثم عمل محاضراً بالمعهد العالي للموسيقى والمسرح في مجال السنوغرافيا ويعتبر من أميز مصممي الديكور حيث أحدث نقلة كبرى في مستوى التصميم وهو مجدد يطرح الكثير من الأفكار الواقعية والتجريدية والرمزية.

مزج المصمم خبراته المعرفية في تشكيل التصميم الذي يطرح سؤالاً موازياً للنص ببساطة وصدق وكانت خاماته بسيطة استطاع أن يلتمس منحنياتها ويطوع أشكالها ويكشف عن تأثيراتها الجمالية التي تتفق مع الزمن ونوعية المتفرج الذي له كم من المعرفة والملاحظة.

وعلى خشبة المسرح والتي يحكمها الإطار وسلطة المنظور للأبعاد الثلاثة والتي تشكل عمق المسرح وتنطلق من الزوايا لتحديد المساحة التي يجري عليها الحدث لتعطي طابع التركيز والوضوح في الواقع الخيالي الذي فرضته مقتضيات المكان وفق الإرشادات التي تحددها اللغة التشكيلية القادرة على التحدث بالعيون والخط واللون والزوايا والأبعاد والتوفيق بينها والفراغات التي تتصل لتؤكد التجريد.

فجاء التصميم على يسار خشبة المسرح تتجه جدرانه في علو نحو المشاهدين وتنحدر في تدرج نحو اليمين وهنا يظهر تأثير المنظور حيث يشكل التصميم منزلاً ريفياً بسيطاً وعلى الجانب الآخر يحدد شكل القطار تحت تأثير

[111] - لقاء مكتوب مع الأستاذ صالح الأمين ابريل 2009م.

الإضاءة الحمراء وهو الذي يوحي بالسفر ويؤكد عنصر الصراع في المسرحية. وقال المصمم[112] تعاملت مع الفراغ على خشبة المسرح بأحجام راعيت فيها الدقة والشكل الجمالي المنسجم مع المضمون مستعملاً في ذلك مواد بسيطة، أخشاب قديمة وخيش وأوراق صحف قديمة وجعلت الشكل مساوياً ليعطي الإحساس بالسفر الذي كان عنصراً من عناصر الصراع.

وكان رؤية مؤلف المسرحية تتكون منظر منزل ريفي بسيط يرقد على أرض قرية لا يميزه شئ عن بقية المنازل اللهم إلا البؤس الذي تعيشه الأسرة والأثاثات عبارة عن ثلاثة بنابر وثلاثة عناقريب أحدها مفروش بلحاف* والآخر ببرش أحمر وأبيض وسحارة* للملابس ومسامير على الحائط وأبيات الشعر وتربيزة عليها مصحف شريف، وفروة من جلد الخراف وإبريق، وتفتح الغرفة على زريبة مواشي وحيطة غنم وباب آخر يؤدي إلى المنافع* عبر الممر[113].

وكانت محاولة التصميم ترمي لحل المعادلة التي تقع بين الاستعارة والتصريح حيث نلمس الواقعية وهي تعانق التجريد ويقول دكتور سعد يوسف: شاعرية المسرحية المحتشدة بالأمثال الشعبية والتشبهات والاستعارات دفعت المصمم لعدم الالتزام الحرفي بمفردات المؤلف[114].

وكان لابد من هامش للخيال كي لا تتجمد براعة الأسلوب تحت تأثير الصورة الواقعية المبهرة.

وتعتبر الأزياء في المسرحية مفتاح للشخصية التي تقدم تفسيرات مختلفة ذات دلالات نفسية واجتماعية واقتصادية وهي تؤثر على العرض المسرحي ومن أبرز الشخصيات في المسرحية حاج أحمد الذي يرتدي عمامة كبيرة وعراقي وسروال

---

[112] - محمد شريف علي، لقاء مع صالح الأمين، مجلة الإذاعة والتلفزيون والمسرح ابريل 1977م العدد 40، ص 18.

* لحاف فرش رفيع من القطن والدمور.

* سحارة وهي صندوق خشبي مزين بالالوان تستخدم لحفظ الملابس والعطور وغيرها من الأشياء.

* تطلق على المطبخ والحمام.

[113] - د. سعد يوسف عبيد - الإخراج المسرحي بين الفاضل سعيد ومكي سنادة – ص82.

[114] - نفس المرجع – ص55.

وثوب رجالي ومركوب ويظهر من خلاله بعده الاجتماعي الذي يميل إلى الوجاهة وتكون ملابسه ناصعة البياض تبعاً للحالة الاقتصادية ويتدرج بياض اللون إلى أن يصل إلى أزياء الدعيت وعثمان حيث تنسجم مع طبيعة عملهم كترابلة* فتكون متسخة وممزقة ومربوطة على الوسط والأكمام تساعدهم على الحركة. وبما أنهم في مرحلة الشباب والحيوية تأخذ الأزياء أوضاعاً سريعة التغيير في الجهة المقابلة جابر وهو يرتدي ملابس القرية التي تكون ساكنة على جسده نسبة لكبر سنه بينما تسكن حركة جسده تتحرك دواخله المفعمة بالتجارب وهو دائماً مساهم بنصائحه التي تتبع من خبرته الطويلة بالحياة بعد أن عجز عن المساعدة الفعلية حيث يرشد حاج احمد ليحسن التصرف إزاء الواقف الصعبة.

أما الحاجة فاطمة التي تعتبر في منتصف العمر ترمز إلى المرأة الريفية المكافحة وترتدي الثوب السوداني في بساطة وحيوية ورغم ما بها ولكنها متشبثة بطرق كل سبل الكسب في حيوية لا تعرف اليأس (الحلا) شابة جميلة رشيقة خفيفة السرعة تقف إلى جانب خالتها وتشد من أزرها وترتدي فستاناً بسيطاً في البيت وفي مشاهد أخرى ترتدي الثوب السوداني.

إن البدلة السوداء التي كان يرتديها حسن تختلف عن بياض أزيائهم الثابت وبطانتها الحمراء تشير إلى الحضارة الأوربية وعن عزل ثقافته من واقعه وعن الزيف الذي يكتنفه في نظرة تتطلب الوعي بالذات وبطانتها الحمراء أول ما تشير إليه التأفف والبعد عن القيم التي تشكل الحاجز النفسي والذي لا يمكن تجاوزه.

ويستغل مخرج المسرحية الأزياء لنقل واقع الأسرة الجديد لدلالاتها على انقشاع حالة الفقر والانفتاح على واقع اقتصادي جديد.

استخدام المكياج يحافظ على الصورة العامة للمسرحية وفي تحديد العمر ووضع السمات التي تتميز بها الشخصية. وفي هذه المسرحية كانت التقابلات ظاهرة بين الريف والمدينة حيث ينطبع تأثير البيئة على وجه الممثل تبعاً للمناخات المختلفة. وهكذا جاءت صورة حسن وحاج أحمد ذو اللحية السوداء التي يشوبها البياض.

---

* الترابلة هم الذين يشتغلون بزرعون الأرض.

والإضاءة شديدة الأهمية حيث تتحكم في التأكيد والنفي وتوحي بالزمن واستمراريته والتحديث المستمر حيث ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالتغيير والانتقال والذي يخلق التباين والانسجام والتلاعب بالابتكارات التعويضية المدهشة يحمل الدلالات الإيحائية المطلوبة في توظيف الألوان وفي هذه المسرحية كانت الإضاءة هي العامل الحاسم حيث غمر اللون الأبيض إضاءة المسرح.

حينها ظهر جدار المنزل الريفي وفي نفس الحيز تحت تأثير الإضاءة الحمراء ظهرت خلفية القطار[115] وكانت الإضاءة ذات تأثير قوي في النقل والتبديل حيث نقلت المشهد التأثيري بالتسلسل والربط رغم قلة الإمكانيات وكان دور الإضاءة في هذه المسرحية ذو تأثير سنوجرافي.

والموسيقى التصويرية تأتي في مضمون المسرحية وتؤكد على انتمائها إلى الشمالية التي ترتبط بالنخيل والساقية ويأتي رنينها من هذا الواقع وفي حديث للأستاذ مكي سنادة[116] استخدم إيقاع الدليب والمنتشر هناك في أغنية "أبوك تعبان" وأداء الفنان عثمان اليمني لتكون افتتاحية للمسرحية لتؤكد ما يجري في الحدث.

التأثير السنوغرافي ونماذج العرض

إن الثورة المسرحية في بداية القرن التاسع عشر قد غيرت الاتجاهات النظرية وهذا للاندماج التام بين عناصر الدراما واستيعاب الإضاءة وفيما يتعلق بالإضاءة النفسية[117] في تمثيل المشاهد المسرحية بدءاً من أبيا [118] وخلفائه.

فالإضاءة المنعكسة التي ترسلها كشافات الإضاءة المتعامدة عبر إضاءة مرشحة من خلال جيلاتينات ملونة تكون مساحة ذات تأثير جمالي تساهم في إبراز اللوحة العامة وتعمل على التغير والتحول والتكيف تبعاً للأعمال المسرحية فالإضاءة تظهر مهارتها في التوازن المتعادل بين تناغم الألوان والأضواء حيث تكون كثافة الألوان تتناسب بصورة عكسية مع الإضاءة. ولقد ظلت الإضاءة من أكثر فنون

---

[115] - د. سعد يوسف – الإخراج المسرحي بين الفاضل سعيد ومكي سنادة – مرجع سابق – ص61.

[116] - لقاء مكتوب مع الأستاذ مكي سنادة مايو 2009م.

[117] جوفاني اسجيروا العمارة والسينوجرافيا في إيطاليا – ص 32 مرجع سابق.

[118] أدولف أبيا مخرج سويسري.

المسرح استيعاباً للاختراعات والاكتشافات العلمية ومن أبلغ الأمثلة على ذلك استخدام الحاسوب في تنفيذ تصميم الإضاءة ودخول أشعة الليزر في إسقاط المناظر دون الحاجة لشاشة عرض[119].

وإن للإضاءة أهمية كبيرة على خشبة المسرح في أي عمل درامي فإذا كانت الإضاءة دافية زاهية فإنها تنعكس للمتلقي بأن هذا الحدث سيكون عاطفي والألوان الزاهية تكون للكوميديا أما إذا كانت الألوان قاتمة فتعطي الإحساس بالحزن وتستعمل في الأعمال التراجيدية فلا يمكننا استخدام الإضاءة القاتمة للمشاهد الكوميدية وأيضاً يمكن استخدام الإضاءة في الحيل أو الخدع للتبديل والتغيير بين الزمان والمكان.

وإضاءة المسرح ترتكز على نوعان مهمان:

1/ الإضاءة العامة وهي ما يتفرع على كل أجزاء الخشبة.

2/ الإضاءة النوعية التي تحدد بعض الأماكن على خشبة المسرح من حيث أهميتها مثلاً دخول البطل من الباب الجانبي وتسلط عليه الإضاءة. وتوزع الإضاءة إلى أجهزة الإضاءة المنتشرة ونور مقدمة المسرح وأمشاط الإضاءة الأفقية والعلوية وأجهزة الموازين وهي تمتلك القدرة على التركيز الشديد وتساعد على إظهار الممثل.

قام بتصميم مناظر النماذج المسرحية كوكبة من التشكيليين لهم كفاءة وخبرة عالية فمنهم مسرحيون موهوبون كالأستاذ مكي سنادة والذي تخصص في الديكور المسرحي في معهد الفنون المسرحية بالقاهرة فجمع بين التمثيل والإخراج والتصميم والبعض الآخر تشكيلي تخصص في مجال الستوجرافيا المسرح كالأستاذ صالح الأمين والذي تحصل على ماجستير في الستوجرافيا من فرنسا، وكذلك الأستاذ الجيلي السنهوري فنان تشكيلي والذي نال دراسات في المسرح بألمانيا وكان لكفاءتهم العلمية وتجربتهم العملية أثر واضح انعكس على أعمالهم والتي قدمت خلال المواسم المسرحية حيث شكلت رؤية مبتكرة تقوم على الأساس والمقاييس التي يحكمها الإطار المعماري والوسائل التي يبتدعها على الأحجام والنسب، والمهارة اليدوية في إظهار الصورة الجمالية بأبعاد متعددة داخل الإطار.

تصميم المناظر:

[119] د. سعد يوسف – الإخراج عند الفاضل سعيد ومكي سنادة ص 74.

ففي مسرحية الملك نمر والتي صمم مناظرها الأستاذ الجيلي سنهوري على شكل لوحات وخلفية كبيرة أظهر فيها بيئة النص وانتهج فيها المذهب الواقعي متبعاً الواقعية التاريخية في المسرحية والتزم بالنص ولم يضع معادلاً تشكيلياً يوحي بالدلالات الكافية العميقة النابعة من النص، وهذا ليس قصوراً معرفياً ولكن حالت إمكانيات المسرح القومي في بداياته دون تحقيق ذلك.

استخدم المصمم الخامات المحلية في لوحاته وهي عبارة عن خشب وقماش وشكل هذا المنظر البسيط ترجمة لمعطيات الزمان والمكان والبعد التاريخي للحدث.

ففي النموذج الثاني خطوبة سهير والتي أخرجها وصمم مناظرها الأستاذ مكي سنادة. التزم فيها بالمذهب الواقعي التزاماً حرفياً حيث أظهر على الخشبة كافة التفاصيل في الحوائط والشبابيك والأبواب والأقواس والأثاث والأجهزة الكهربائية واللوحات وربط عدة عناصر متناثرة حتى يكون التأثير مركب وعميقاً وأبرز المتناقضات حتى تسمح بانسياب الحركة.

وفي هذه المسرحية التزم إلتزاماً كاملاً بمدرسة المسرحية. واستخدم مواد محلية للفواصل والبرتكابل وبعض الأثاثات التي أفادت النص في عرض تفاصيل الواقع والنقل الدقيق للحياة المحلية والعادات الاجتماعية.

وبما أنه هو المخرج والمصمم اتبع كثيراً فن القواعد والأسس المعمول بها عالمياً على الخشبة وانعكس هذا على توضيح الرؤية للفرجة. فحققت الانسجام بين حركة الممثلين مع ربطها بالمنظر.

وفي نموذج سفر الحفا والتي قام بتصميم المنظر فيها الأستاذ صالح الأمين والتي أخرجها أيضاً الأستاذ مكي سنادة. وفي هذه المسرحية الواقعية تلمس حدود النص وخرج من هذه الدائرة وأتجه نحو التجريد والرمزية وشكلت عمقاً متوازياً مع النص قوامه الكتلة والفراغ متجاوزاً فيه التصوير الظاهر في واقع الحياة. وصنع إيقاعاً تشكيلياً متناغماً وأضفى حيوية على العرض بدعم التصوير البعدي. ونلاحظ أن الخبرة والمهارة ساهمت في اختيار الخامات والأدوات المستعملة من الخشب والقماش والجرائد القديمة والجبص والصناديق الفارغة فكلها خامات محلية الصنع أفادت كثيراً في تجسيم المنظر لعرض الواقع الخيالي. وتميزت بالبساطة والصدق

بطرح صراع موازي للنص بجسمه ويؤكده في داخل الحدث فجاء عمله ملتزماً بالشروط المتبعة عند التصميم عالمياً .

المنظر والمؤثرات السنوغرافية:

مهمة المصمم أن يحول القراءة النصية إلى قراءة حية بمساعدة الوسائل السونوجرافية الأخرى كالأزياء والإكسسوار والمكياج والإضاءة والموسيقى.

وللأزياء والمكياج مساهمة حيوية في العرض وتلعب دوراً رئيسياً في عملية الإيهام الفني من خلال المناخ الطبيعي لبيئة الحدث وتحديد تاريخه وزمانه كما تشير إلى الطبقة الاجتماعية والحالة الاقتصادية وإضفاء البهجة والحيوية على المشهد المسرحي وللأزياء علاقة بالتكوين الدرامي للشخصيات.

وفي مسرحية الملك نمر جاءت الأزياء بواقعيتها التاريخية في تجسيد أزياء القبيلة للرجال والنساء حيث عمق الأبعاد الدرامية للشخصيات.

فجاءت متفقة مع الخلفية التاريخية للمشاهد وكذلك الحال بالنسبة للإكسسوارات والمكياج ساهم كثيراً في تحديد العمر ونوع القبيلة.

وللإضاءة أهمية بالغة نسبة لتأثيرها على التشكيل العام بخطوطها وألوانها وتعتبر من أهم العناصر السونوجرافية إلا إنها جاءت في هذا العرض متواضعة واختصرت مهمتها على إضاءة المشهد والشخصيات التاريخية.

كان المؤثر الصوتي في هذا العمل عبارة عن أصوات حيوانات وكلاب وطيور مما يوحي بالبيئة فلو أضيفت نغمات صوتية وموسيقية لما عرف عن أهل البادية من نم ومسادير وشعر الحماسة والدوبيت وإيقاعات منطقة الشمال في نهر النيل لترك انسجاماً وتأثيراً أفضل.

وبما أن للأزياء دلالات في مسرحية (خطوبة سهير) تدل على الطبقة المتوسطة مع واقع الحياة كالثوب السوداني والجلابية والعمة بجانب الزي الغربي ويحافظ على العلاقات الاجتماعية وبما أنها العنصر السونوجرافي الوحيد المتحرك فإنها تجمع بين البعد التاريخي والثقافي وبين النظرة المعاصرة فجاءت محققة انسجاماً كاملاً مع التصميم. أما المكياج فخلق بعداً جديداُ للشخصية لتجاوبها مع الحدث.

الإضاءة هنا لم تأخذ وظيفتها كمؤثر سونوجرافي بل اقتصر دورها على الإنارة والربط والانتقال حيث أنها أظهرت المشهد بوضوح.

والموسيقى التصويرية هي لغة موازية للنص لها قوة تأثير فائقة لم تتحلل الفواصل فجاءت كافتتاحية تهيئ المتفرج للعرض.

في مسرحية سفر الجفا تأتي الأزياء كمفتاح للشخصية تحمل دلالاتها النفسية والاجتماعية والاقتصادية وتعتبر من أميز المؤثرات في العرض المسرحي حيث تنتقل بين التباين والانسجام واستخدم المخرج دلالاتها اللونية لنقل واقع جديد بين الاستمرار والتحديث. وجاءت وظيفة المكياج لتحديد ملامح الشخصية وتحديد عمرها وبيئتها.

ارتبطت الإضاءة في هذه المسرحية بالتأثير السينوجرافي الذي يسهم بجدارة في التعبيرات والتأكيدات التعويضية المدهشة وبخلق الانسجام والتوافق بين الدلالات الإيحائية والتي ترتبط بالتغيير والانتقال والموسيقى جاءت إيقاعاتها من الشمال ويأتي رنينها مشابهاً لواقعها فصوت عثمان اليمني في (أبوك تعبان) جاء منسجماً مع التصميم ومؤكداً لأبعاد الصراع داخل الحدث.

الخاتمة

ارتبط المسرح في بداياته بالمسرح الإغريقي والتقاليد الدينية الأرسطوطالية التي ابتدعت المؤثرات الصوتية والمنظر المسرحي.

وفي العصور الوسطى ارتبط المنظر المسرحي بالكنيسة وسمي بالمنظر المركب الذي يوضع دفعة واحدة، وتزامن عصر النهضة مع اكتشاف المنظر ونقطة النظر المسرحية وهو المنظر المنظوري، كما ظهرت أنماط متعددة من الحركات المسرحية وانعكس على طبيعة المناظر المسرحية وهي: الواقعية والطبيعية والرمزية والرومانسية الجديدة إلى السريالية والتأثيرية والوجودية، فظهر وجه آخر للتجريب والتغريب البريختي بيتربروك وتجارب جروتوفسكي في المسرح الفقير، وتجارب المسرح الحي والعبثي وغيرها من الحركات المسرحية التي امتد أثرها إلى القرن العشرين.

كما وقفنا على المسرح السوداني منذ بداياته الشعبية إلى مسرح الجاليات وانعكاساته على فعالية المسرح ونشاطاته المتقطعة إلى قيام المواسم المسرحية وبدايتها الأولى والاهتمام بالمناظر والتطور الذي لازمها عبر النماذج المختارة من العروض، وبراعة المصمم السوداني الذي ساهم في الحركة المسرحية معتمداً على الصدق في مهارته وثقافته ليكون التصميم موازياً لمفاهيم النص ليشكل بعداً جمالياً يرتقي بذوق المشاهد.

وتكون الدراسة بهذا قد حاولت الإجابة على بعض التساؤلات فيما يتعلق بتاريخ المناظر وتطورها منذ العهد الإغريقي ثم الروماني مروراً بالقرون الوسطى إلى عصر النهضة مستعرضين المذاهب الفنية والفكرية قديماً وحديثاً وانعكست هذه المذاهب على تصميم المناظر في تطويرها وتجديدها لتواكب التطور الفني في المسرحية ومدلولات المناظر ومكملاتها كاستعمال الأثاث وشكل الملابس والأزياء والإكسسوارات كعناصر أساسية في المسرح الحديث بالإضافة إلى المؤثرات الطبيعية والمؤثرات الصوتية الصناعية حتى يستطيع خلالها المسرحية عكس التطورات الفكرية والتشكيلية التي كانت سائدة في الفترة التي تناولها البحث.

درست الباحثة المناظر المسرحية في السودان وتناولت تاريخها واتجاهاتها وأبرز مصمميها ثم قامت بتحليل مناظر النماذج الآتية:

1. مسرحية المك نمر.
2. مسرحية خطوبة سهير.
3. مسرحية سفر الجفا.
4. وعلى ذلك تكون أهم نتائج البحث هي:
5. استطاع الإطار المرئي في عروض المواسم المسرحية أن يخلق حالة من الانسجام والتواصل بين الجمهور والمسرحية.
6. لعب الإطار دوراً بارزاً في تكييف الدلالات المرية التي تحمل في بعدها إشارات لمعاني وقيم.

7. شهدت العروض المسرحية المقدمة في المواسم المسرحية بالمسرح القومي في خلال فترة البحث اهتماماً كبيراً بتنظيم المناظر قام ببعضها مصممون محترفون والبعض الآخر المخرجون أنفسهم.

وعليه فإن الفرضية التي وضعتها الباحثة لهذه الدراسة قد ثبتت حيث أنها جاءت مطابقة للنتائج التي توصلت إليها.

التوصيات:

في ختام هذه الدراسة توصي الباحثة بما يلي:-

1. أن تتواصل الدراسات حول المناظر المسرحية في السودان .
2. أن يهتم المخرجون بتصميم المناظر وفق الأسس العلمية والعالمية للتصميم .
3. أن توفر جهات الإنتاج الإمكانات والإمكانيات لتصميم المناظر .
4. أن يهتم المنتجون بتوثيق مناظر المسرحيات المعروضة بالصور والفيديو وتحفظ كراسات الإخراج ونماذج وخرط المناظر المسرحية.

المراجع

المراجع باللغة العربية:

1- د. إبراهيم حمادة – **معجم المصطلحات المسرحية والدرامية** – القاهرة دار الشعب بدون تاريخ.

2- د. إبراهيم القرشي عثمان – **عادات سودانية أصولها عربية** – الرياض 1999م.

3- ابن منظور جمال الدين بن مكرم – **لسان العرب المجلد الخامس** – دار الصادر للطباعة والنشر بيروت 1956م.

4- د. أحمد إبراهيم – **الدراما والفرجة المسرحية** – دار الوفاء الإسكندرية 2006م.

5- د. أحمد زكي – **الإخراج المسرحي** – الهيئة المصرية العامة للكتاب بدون تاريخ.

6- جورج بانو – **السينوجرافيا يانس كوكس والرفقة النبيلة** – مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون القاهرة بدون تاريخ.
7- جوفاني أسجرو – **العمارة والسينوجرافيا في إيطاليا** – مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون القاهرة 1998م.
8- د. حسن أحمد عيسى – **الإبداع في الفن والعلم** – مطابع اليقظة الكويت 1979م.
9- د. خالد المبارك – **حرف ونقطة** – منشورات الخرطوم عاصمة للثقافة العربية 2005م.
10- د. رمزي مصفى – **فن السينوجرافية** – القاهرة المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية 1999م.
11- د. زكريا إبراهيم – **مشكلة الفن** – مكتبة مصر للنشر والطباعة بيروت بدون تاريخ.
12- حسن سليمان – **كيف تقرأ الصورة** – المكتبة الثقافية الهيئة المصرية العامة للكتاب 1970م.
13- د. سعد يوسف عبيد – **الإخراج المسرحي بين الفاضل سعيد ومكي سنادة** – مطبوعات الخرطوم عاصمة للثقافة العربية 2005م.
14- د. سمير سرحان – **تجارب جديدة في الفن المسرحي** – مكتبة غريب بدون تاريخ.
15- شكري عبد الوهاب – **المكان** – الهيئة المصرية العامة للكتاب بدون تاريخ.
16- د. صبري حافظ – **التجريب والمسرح** – مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب 1984م.
17- عادل حربي – **فنون الأداء التمثيلي في السودان** – طبعة أولى 2003م.
18- عباس محمد مالك – **العرب العباسيون قبائل الجعلين** – دار حبيب الخرطوم بحري 1987م.
19- عبد الله ميرغي الميري – **المسرح في السودان** – مطبوعات المسرح القومي (2).

20- عبد المحمود أبو شامة – **من أبا إلى تسلهاي** – المطبعة العسكرية 1986م.
21- عبد الوهاب عوض – **كتاب الأغاني** – مركز البحوث والتنمية الخرطوم 1991م.
22- عثمان جعفر النصيري – **المسرح في السودان (1905 – 1915م)** – منشورات المسرح القومي بدون تاريخ.
23- عثمان علي الفكي و د. سعد يوسف – **الحركة المسرحية في السودان (1967 – 1978م)** – مطبعة وزارة الثقافة والإعلام فبراير 1979م.
24- د. علي الراعي – **المسرح في الوطن العربي** – المجلس الوطني للثقافة والآداب الكويت 1977م.
25- فرد. ب. ميليت – **فن المسرحية** – دار الثقافة بيروت بدون تاريخ.
26- الفكي عبد الرحمن – **يا ما كان** – مطبوعات الخرطوم عاصمة للثقافة العربية 2005م.
27- الفيروزأبادي – **القاموس المحيط** – المطبعة المصرية القاهرة 1952م.
28- د. لويز مليكة - **الديكور المسرحي –** القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب 1981م.د
29- محمد هارون كافي – **الكجور** – مكتبة الشريف الخرطوم بدون تاريخ.

الدوريات والصحف:

1- مجلة النهضة الأعداد (8، 12، 14) مجلد (1) التاريخ 1931م، 1930م، 1932م.
2- مجلة الفجر عدد (22) مجلد (1) 1935/7/16م.
3- مجلة الموسيقى والمسرح الأعداد (1، 2، 3) 1979م، 1980م.
4- مجلة الثقافة السودانية 1969م.
5- مجلة الإذاعة والتلفزيون والمسرح الأعداد من 1967 – 1977م.
6- مجلة العربي العدد 422 1994م الكويت.
7- جريدة الأيام 1968/4/9، العدد 5310.

8- جريدة الصحافة أبريل 1977، العدد 28.
9- جريدة السودان الجديد 1971/6/3م ، العدد 31.
10- جريدة الرأي العام 1971/6/3.

النصوص المسرحية:

1- إبراهيم العبادي – **المك نمر** – مطبوعات المسرح القومي - دار الوثائق.
2- حمدنا الله عبد القادر - **خطوبة سهير** – مطبوعات المسرح القومي – دار الوثائق.
3- بدر الدين هاشم – **سفر الجفا** – مطبوعات المسرح القومي – دار الوثائق.
4- حسن عبد المجيد – **الرفض**- مطبوعات المسرح القومي – دار الوثائق.

مقابلات شخصية:

1- الأستاذ مكي سنادة - أبريل 2009م.
2- الأستاذ صالح الأمين – أبريل 2009م.

المراجع باللغة الإنجليزية:

1- Micheal West, **New Method English Dictionary** - Longman.
2- William T. Mcleod – **The new Collins Concise English Dictionary**.

ملاحق النماذج المسرحية من الجداول والصور

جدول عروض المواسم المسرحية:

رقم الجدول	البيان
1	موسم (1967 -1968)
2	موسم (1968- 1969)
3	موسم (1969 – 1970)
4	موسم (1970 – 1971)
5	موسم (1971 – 1972)
6	موسم (1972 – 1973)
7	موسم (1973- 1974)
8	موسم (1974 – 1975)
9	موسم (1975 – 1976)
10	موسم (1976 – 1977)
11	موسم (1977 – 1978)

ملحق المواسم المسرحية في السودان
(1967 – 1978م)

جدول رقم (1)

موسم 1967 – 1968م

المسرحية	المؤلف	المخرج	مصمم المكياج	الديكور
المك نمر	إبراهيم العبادي	الفكي عبد الرحمن	محمد رضا حسين وعائدة محمد علي	الجيلي السنهوري
سنار المحروسة	الطاهر شبيكة	الطاهر شبيكة	محمد رضا حسين	مكي سنادة
ابليس	خالد أبو الروس	أحمد عثمان عيسى	محمد رضا حسين	مكي سنادة
أكل عيش	الفاضل سعيد	الفاضل سعيد	محمد رضا حسين	الفاضل سعيد

جدول رقم (2)

موسم 1968-1969م

المسرحية	المؤلف	المخرج	مصمم المكياج	مصمم المناظر
مأساة الحلاج	صلاح عبد الصبور	عثمان النصيري	عثمان عز العرب	صالح الأمين
السلطان الحائر	توفيق الحكيم	عوض محمد علي	عثمان عز العرب	صالح الأمين
ما من بلدنا	الفاضل سعيد	الفاضل سعيد	محمد رضا حسين	الفاضل سعيد
على عينك يا تاجر	بدر الدين هاشم	الفكي عبد الرحمن	محمد رضا حسين	مهدي حسن مهدي

جدول رقم (3)

موسم (69-70)

المسرحية	المؤلف	المخرج	مصمم المكياج	مصمم المناظر
عودة شايلوخ	مبارك حسن خليفة	عوض محمد عوض	محمد عثمان عز العرب	عوض محمد عوض
مجلس تأديب	عثمان النصيري	محمد عثمان النصري	محمد عثمان عز العرب	صالح عباس
من أحلام جبرة	عبد الله الشبلي	عثمان قمر الأنبياء	محمد عثمان عز العرب	صالح الأمين
خراب سوبا	خالد أبو الروس	أحمد عثمان عيسى	محمد عثمان عز العرب	صالح الأمين

جدول رقم (4)

موسم (70-71)

المسرحية	المؤلف	المخرج	مصمم المكياج	مصمم المناظر
المنضرة	حمدنا الله عبد القادر	مكي سنادة	محمد عثمان عز العرب	مكي سنادة
مدير ليوم واحد	علي سالم / عثمان أحمد حمد	عثمان أحمد حمد	محمد عثمان عز العرب	صالح الأمين
خطوبة سهير	حمدنا الله عبد القادر	مكي سنادة	محمد عثمان عز العرب	مكي سنادة
الثمن	آرثر ميللر	صلاح قوله	محمد عثمان عز العرب	صلاح تركاب

جدول رقم (5)

موسم (71-72)

المسرحية	المؤلف	المخرج	مصمم المكياج	مصمم المناظر
النصف الحلو	الفاضل سعيد	الفاضل سعيد	محمد رضا حسين	الفاضل سعيد
الخضر	يوسف خليل	صلاح تركاب	محمد رضا حسين	صلاح تركاب
أسطى أحمد	محمد عثمان المصري	محمد عثمان المصري	محمد رضا حسين	
السود	نبيل بدران	محجوب عباس	محمد رضا حسين	صالح الأمين

جدول رقم (6)

موسم (72-73)

المسرحية	المؤلف	المخرج	مصمم المكياج	مصمم المناظر
الرفض	حسن عبد المجيد	حسن عبد المجيد	محمد رضا حسين	صالح الأمين
أبو فانوس	الفاضل سعيد	الفاضل سعيد	محمد رضا حسين	الفاضل سعيد
أحلام الزمان	هاشم صديق	صلاح تركاب	محمد رضا حسين	صلاح تركاب
في انتظار عمر	حمدنا الله عبد القادر	فتح الرحمن عبد العزيز	محمد عثمان عز العرب	فتح الرحمن عبد العزيز
التمر المسوس	عبد المنطلب الفحل	عثمان قمر الأنبياء	محمد عثمان عز العرب	صالح الأمين
نحن نفعل هذا أتعرفون لماذا؟	عمر براق	عمر براق	محمد عثمان عز العرب	عمر براق

جدول رقم (7)

موسم (73-74)

المسرحية	المؤلف	المخرج	مصمم المكياج	مصمم المناظر
البراويز	أبو العباس محمد طاهر	أبو العباس محمد طاهر	محمد عثمان عز العرب	مكي سنادة
نبتة حبيبتي	هاشم صديق	مكي سنادة	محمد عثمان عز العرب	مكي سنادة
حصان البياحة	يوسف عايدابي	محمد شريف علي	محمد رضا حسين	حيدر إدريس
جوابات فرح	يوسف خليل	صلاح تركاب	محمد عثمان عز العرب	صلاح تركاب
ناس السماء الثامنة	علي سالم	محمد رضا حسين	محمد رضا حسين	صالح الأمين

جدول رقم (8)

موسم (74-75)

المسرحية	المؤلف	المخرج	مصمم المكياج	مصمم المناظر
الخفافيش	أبو العباس محمد طاهر	مكي سنادة	محمد عثمان عز العرب	مكي سنادة
علي جناح التبريزي	الفريد فرج	محمد رضا حسين	محمد عثمان عز العرب	مكي سنادة
زهرة النرجس	مصطفى كمال	عثمان قمر الأنبياء	محمد عثمان عز العرب	مكي سنادة
البيت القديم	محمد دياب	يحيى الحاج	محمد عثمان عز العرب	صلاح تركاب

جدول رقم (9)

موسم (75- 76)

المسرحية	المؤلف	المخرج	مصمم المكياج	مصمم المناظر
الكرباج	عبد المنطلب الفحل	عثمان قمر الأنبياء	محمد عثمان عز العرب	محمد الأمين إمام
تاجوج	محمد سليمان سابو	الريح عبد القادر	محمد عثمان عز العرب	عبد العزيز الطيب
الإمبراطور	محمد مصطفى طه	محمد رضا حسين	محمد عثمان عز العرب	عبد الفتاح محمد محمود
بلد ناس فاطمة	عمر الحميدي	عثمان أحمد حمد	محمد عثمان عز العرب	مكي سنادة

جدول رقم (10)

موسم (76-77)

المسرحية	المؤلف	المخرج	مصمم المكياج	مصمم المناظر
هذا لا يكون وتلك النظرة	د. خالد المبارك	مكي سنادة	محمد عثمان عز العرب	مكي سنادة
العلاقة	عثمان علي الفكي	حسن عبد المجيد	محمد عثمان عز العرب	صلاح العبيد
أولاد مجذوب	عثمان علي الفكي	عثمان أحمد حمد	محمد عثمان عز العرب	محمد الأمين إمام
الحسكنيت	الفاضل سعيد	الفاضل سعيد	محمد عثمان عز العرب	الفاضل سعيد + صلاح العبيد
سفر الجفا	بدر الدين هاشم	مكي سنادة	غالية العوض / محمود سراج	صالح الأمين
السلطان دهشان	محمد شهوان	محمد رضا حسين	محمد عثمان عز العرب	عز العرب + إبراهيم جبريل

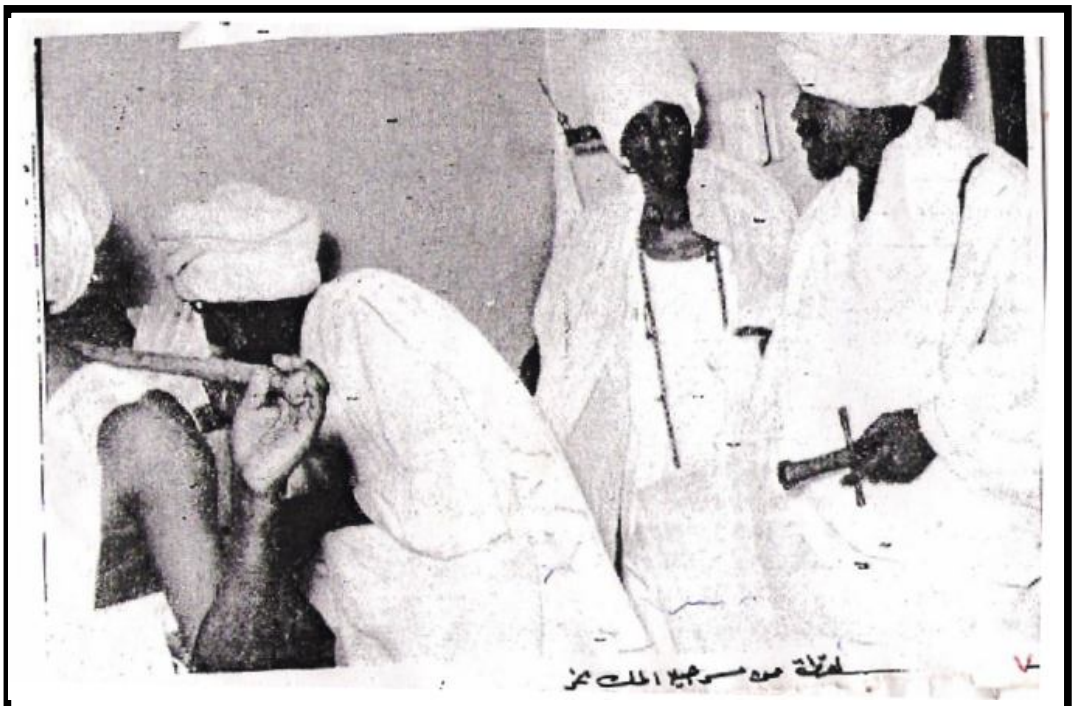
جدول رقم (11)

موسم (77-78)

المسرحية	المؤلف	المخرج	مصمم المكياج	مصمم المناظر
نحن كده	الفاضل سعيد	الفاضل سعيد	محمود السراج + غالية العوض	الفاضل سعيد + الطيب الشيخ
الشماسة	عثمان قمر الأنبياء	عثمان قمر الأنبياء	محمود السراج + غالية العوض	صالح الأمين
اللحظات الأخيرة	حسن عبد المجيد	محمد رضا حسين	محمود سراج + غالية العوض	صالح الأمين
مقلب	علي البدوي المبارك	بدر الدين هاشم	محمود سراج + غالية العوض	صلاح العبيد
بوابة حمد النيل	يحيى العريفي	الريح عبد القادر	محمود سارج + غالية العوض	الطيب محمد الشيخ
الدهباية	علي البدوي المبارك	مكي سنادة	محمود سارج + غالية العوض	مكي سنادة
حالة طوارئ	عثمان أحمد حمد	عثمان أحمد حمد	محمود سراج + غالية العوض	صالح الأمين
مبروك عليك	عثمان حميدة	أبو العباس محمد طاهر	محمود سراج + غالية العوض	صالح الأمين
قصة حديقة الحيوان	ادوارد البي	سعد يوسف	محمود سراج + غالية العوض	سعد يوسف

جدول الصور:

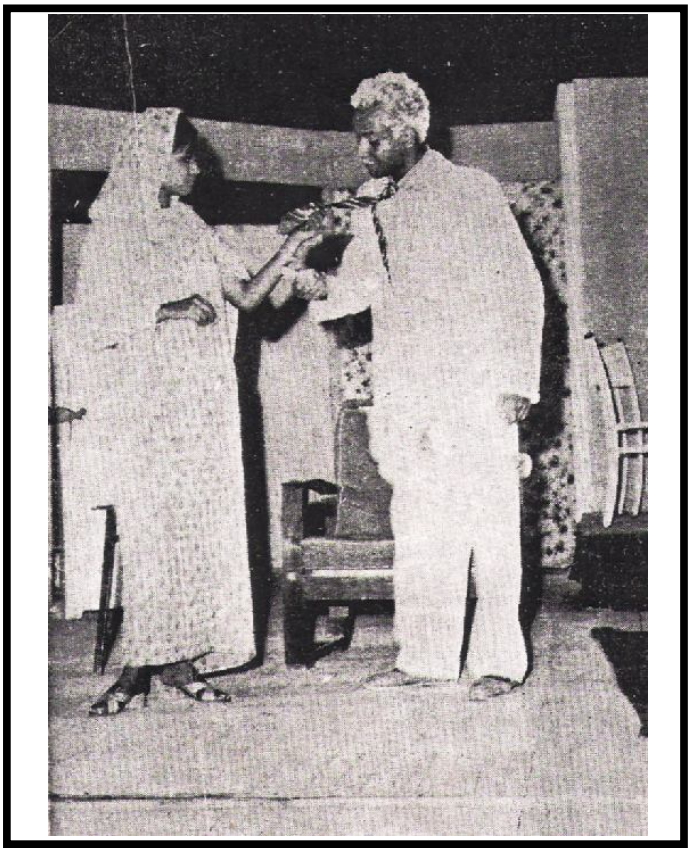
الرقم	الصورة
1	مسـرحية المـك نمـر تـأليف إبـراهيم العبـادي وإخـراج الفكـي عبـد الـرحمن (لقطـة لمجموعة من الممثلين)
2	مسرحية المك نمر (لقطة تزكارية لممثلين في المسرحية)
3	مسـرحية خطوبـة سـهير تـأليف حمـدنا الله عبـد القـادر وإخـراج مكـي سـنادة (تحيـة زروق والأستاذ يحي الحاج)
4	مسرحية خطوبة سهير (لقطة لتحية زروق ومكي سنادة)
5	مسرحية الرفض تأليف إخراج حسن عبد المجيد (مجموعة من الممثلين)
6	مسرحية أحلام الزمان تأليف هاشم صديق وإخراج صلا تركاب (لوحة تشكيلية)
7	مسرحية أحلام الزمان (لوحة تشكيلية)
8	مسرحية الخفافيش أبو العباس محمد طاهر وإخراج مكي سنادة (لممثل واحد)
9	مسرحية الخفافيش (عدد من الممثلين)
10	مسرحية علي جناح التبيزي تأليف ألفرد فرج وإخراج محمد رضا حسين (للممثلين)
11	مسرحية على جناح التبريزي (مجموعة من الممثلين)
12	مسرحية علي جناح التبريزي (مجموعة من الممثلين)
13	مسرحية سفر الجفا تأليف بدر الدين هاشم وإخراج مكي سنادة (لقطة لمنى محمود)
14	مسرحية سفر الجفا (منى محمود)
15	مسرحية سفر الجفا (عبد الرحمن الشبلي ورابحة محمد محمود)
16	مسرحية سفر الجفا (مكي سنادة ورابحة محمد محمود والشبلي ومنى محمود)
17	مسرحية سفر الجفا (مكي سنادة ورابحة محمد محمود ومنى محمود)
18	مسرحية سفر الجفا (منى محمود)
19	مسرحية سفر الجفا (منى محمود والشبلي)



صورة رقم(1)

صورة رقم (2)

صورة رقم (3)

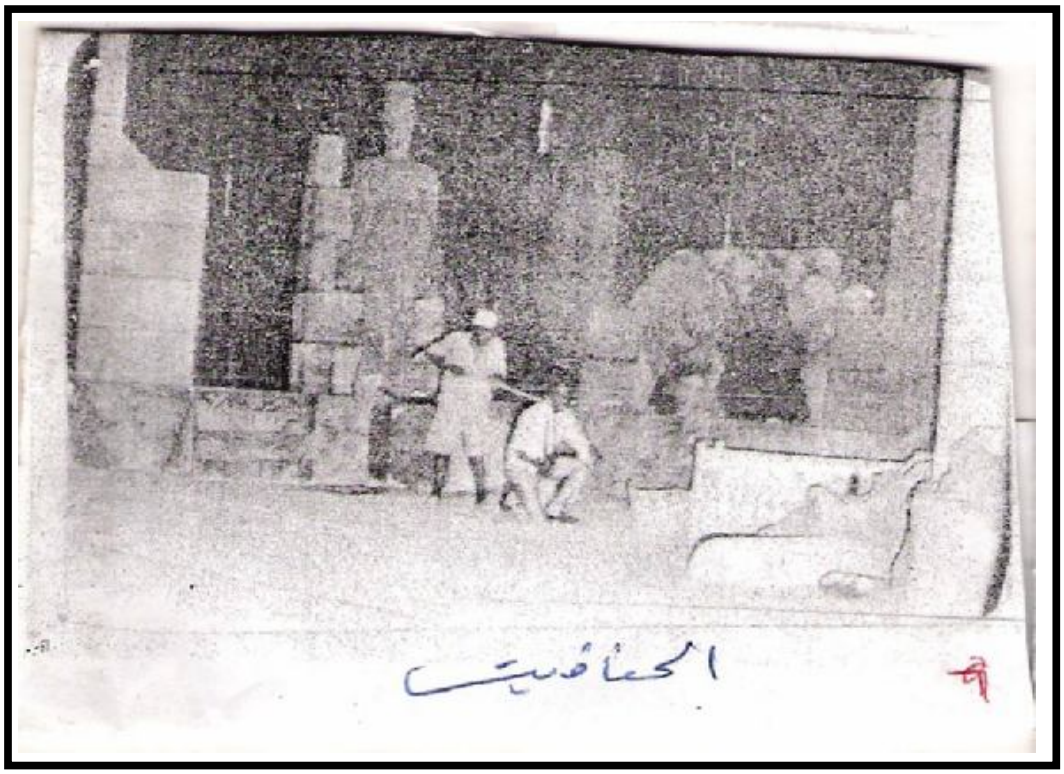


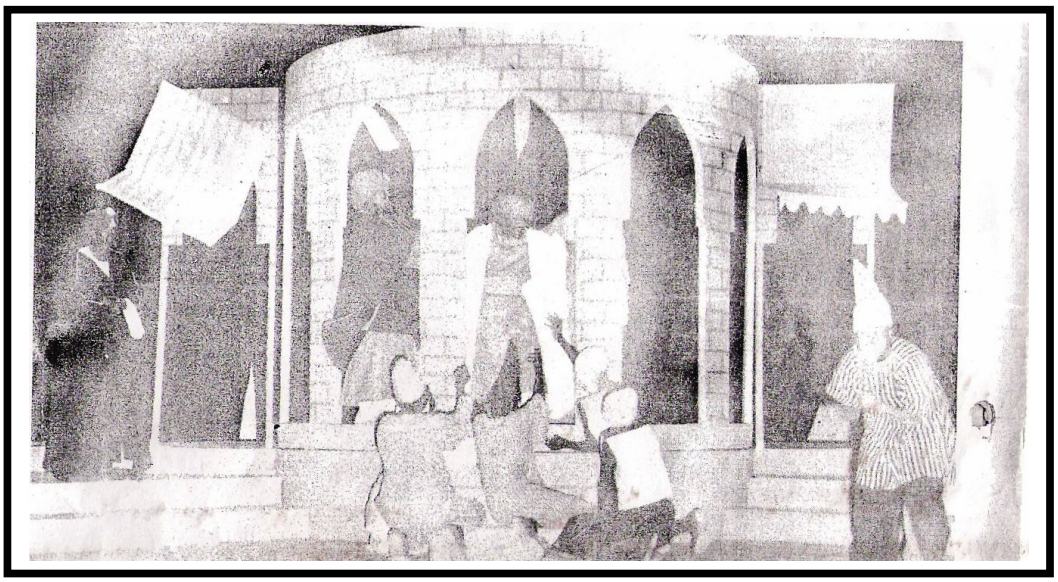
صورة رقم(4)

مسرحية احلام الزمان

صورة رقم (7)

صورة رقم (8)

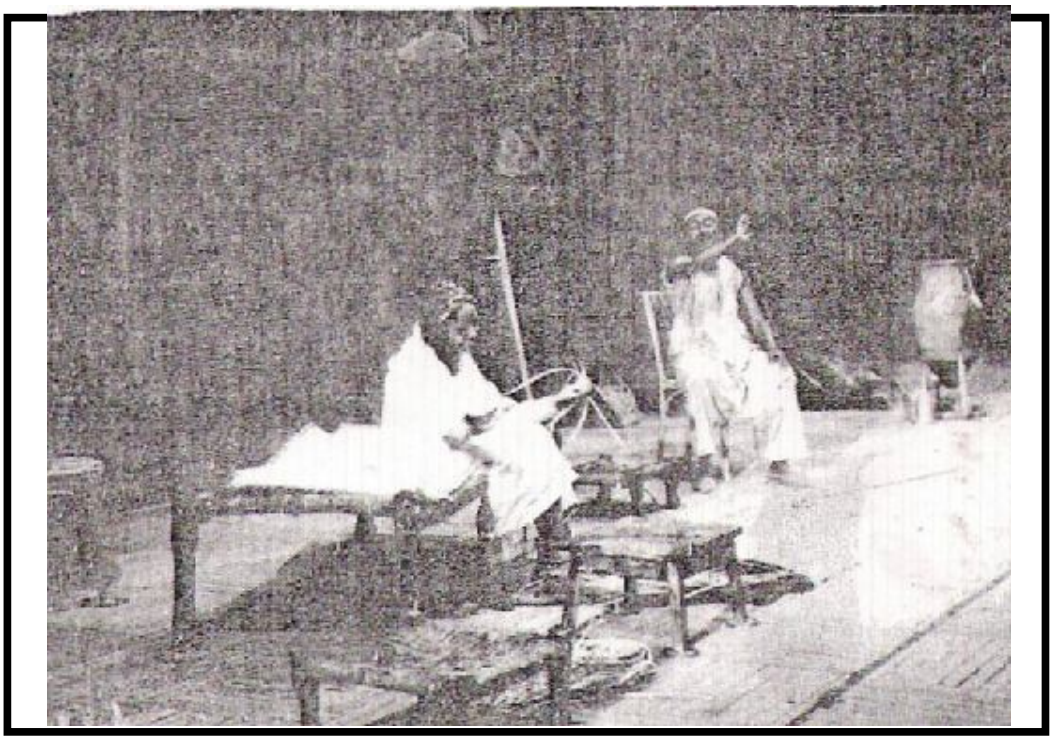

الحفاظيت



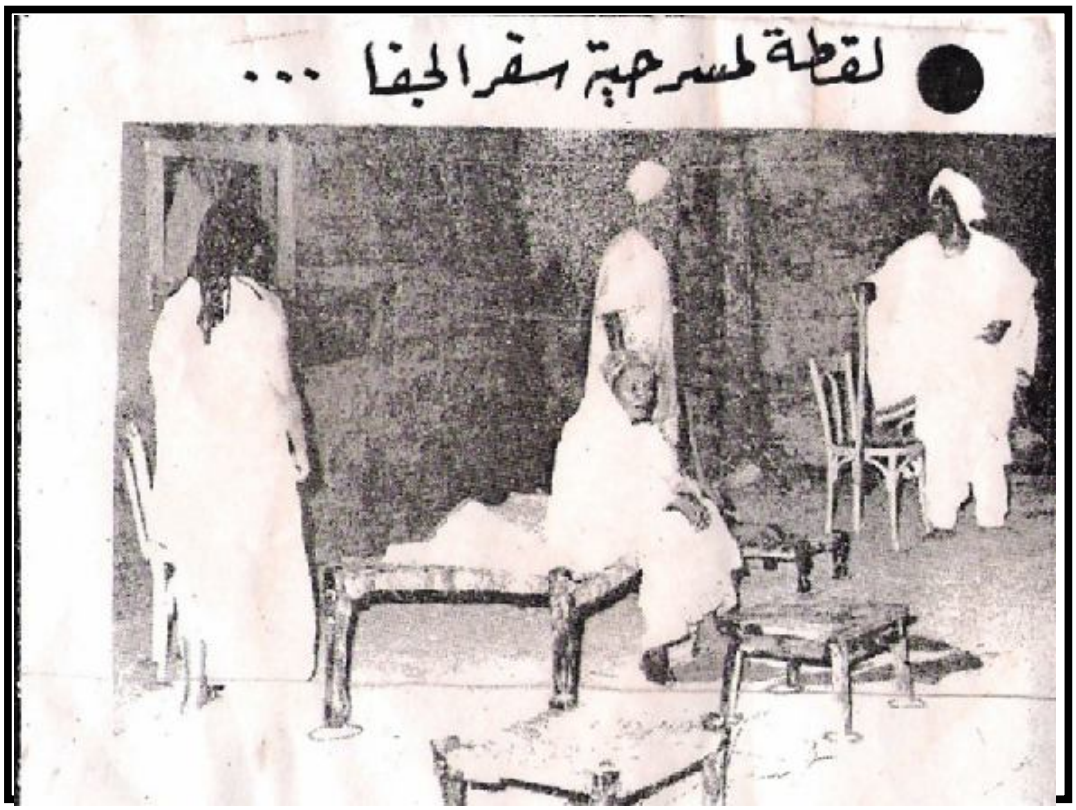
مشهد من مسرحية على جناح التتار الذي ناقد فضة

صورة رقم (13)

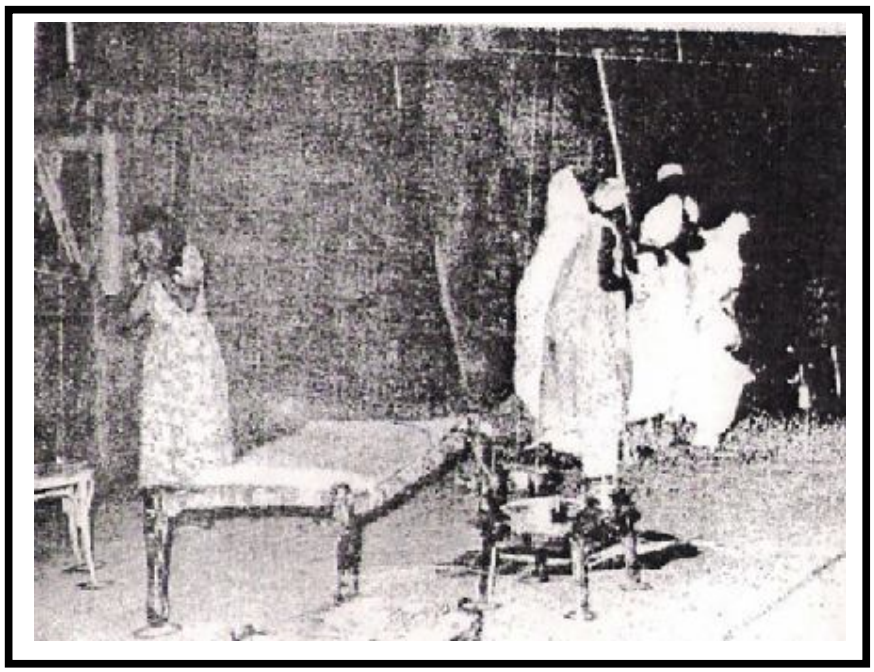
صورة رقم (14)



صورة رقم (15)

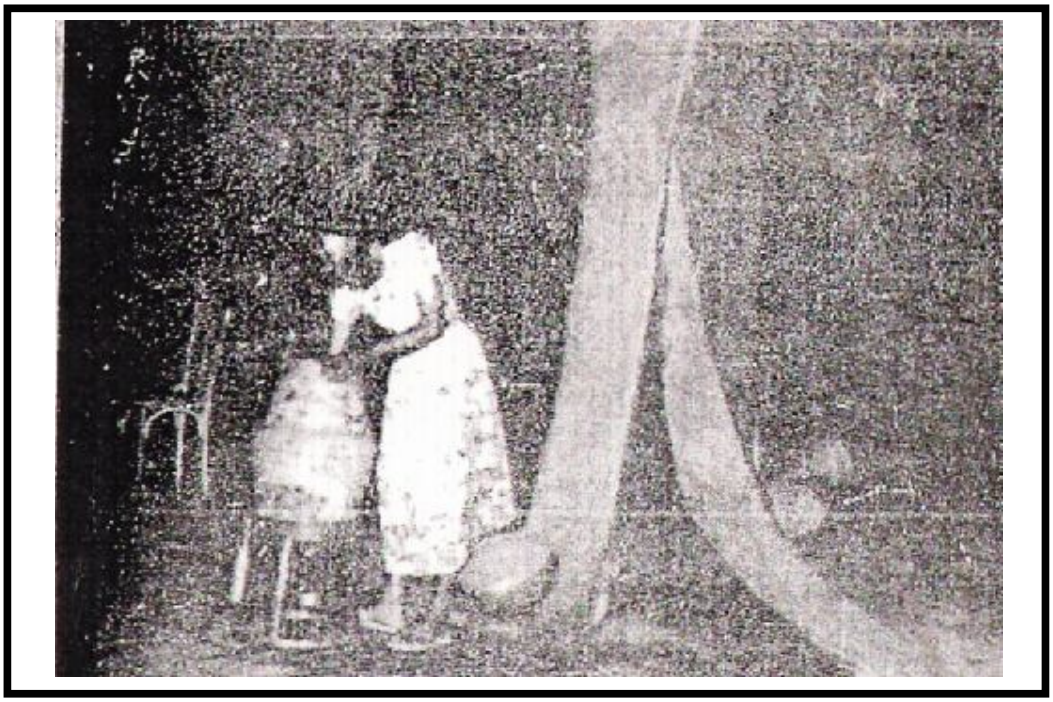


صورة رقم (16)



صورة رقم (17)

صورة رقم (18)



صورة رقم (19)