الفصل الاول

الإطـــــــــار النظـــــــري

المقدمة:

نشأت الفنون ومن ثم المسرح وتطورت وفقاً لأشكال الفكر عبر العصور، فمنذ معرفتنا بالتاريخ البشري، نجد أن الفنون لها علاقة قوية بالفكر الذى يتبناه المجتمع. لذا تكون الفنون، ذات خصوصية وطابع مغاير، ونجد أن الفنون وإن إختلف الفنانون داخل منظومة فكرية واحدة يكون هناك سمة مشتركة تجعلهم برغم تعابيرهم المختلفة متشابهون.

فالمسرح عبر تاريخه قد أُنتج وفقاً **لأشكال الفكر** التى كانت سائدة فى زمانها، وقد شكلت المجتمعات فن المسرح وفقاً لرؤاها الفكرية، فكانت ذات خصوصية. فقد نشأ المسرح فى اليونان نشأة دينية، ثم عاد ونشأ فى القرون الوسطي نشأة دينية داخل الكنيسة. على الرغم من أن النشأتين دينيتين، إلا إن المسرح كان مختلفاً.

يعتبر المسرح شكل من أشكال التعبير عن الذات الفردية، والذات الجماعية (المجتمع)، وبما أن الفن من المجتمع وإلى المجتمع، فانه يحمل طابعه داخله. فالمسرح فن وافد فى أغلب دول العالم، فقد إنتقل من عصر إلى عصر ومن حضارة إلى حضارة، معبراً عن أشكال الفكر.

على الرغم من أن السودان قد عرف المسرح منذ ١٩٠٣م إلا أنه لم يدرس من **الناحية الفكرية** إلا قليلاً ، وذلك لقلة الدراسات الأكاديمية حول المسرح، فأغلب الدراسات ركزت على الجوانب الأدبية، وأخري ركزت على المظاهر الدرامية فى الثقافة والتراث السوداني، ومدي الإستفادة منها فى خلق مسرح ذو خصوصية سودانية. أما فى الإخراج تحديداً فهى دراسات قليلة جداً، إهتمت بدراسة الصورة البصرية، ومناهج الإخراج فى السودان. فلم تعد دراسة الفنون من الناحية الفكرية من إختصاص الفلاسفة والمفكرين ، فقد أثبتت الدراسات والبحوث العلمية في هذا المجال إن للفنان والمبدع أدواته ومناهجه التي تتيح له أن يتطرق لهذا المجال دون أي خوف[١]. كما أن الدراسات الفلسفية البحتة مع نهاية القرن العشرين بدأت تنحسر ومن ناحية أخري نجد أن الفن علي مر العصور لم ينفصل عن الفكر في أي شكل من أشكاله ، فهو يعتبر الأرضية التي ينطلق منها . ولكل عصر من العصور أفكاره الخاصة ومفكريه الذين أصبغوا عصرهم بطابعهم وأفكارهم ونظرياتهم.

لقد ظهرت حركات داخل المسرح السوداني منذ الستينات، محاولة الخروج على ما يسمي المسرح الأرسطي، والدعوة إلى إيجاد فن يعبر عن الذات الحضارية السودانية، فكانت دعوة

---

[١] . أنظر جيروم ستولنيتز ، النقد الفني دراسة جمالية فلسفية ، الباب الأول ، الفصل الأول ، ترجمة فؤاد زكريا ، الهيئة العامة للكتاب ، ط٢ ١٩٨١.

يوسف عيدابي مسرح لعموم أهل السودان، وغيره. كما أن الرجوع للتراث شكل موقفاً فى حركة المسرح السوداني.

لذا تجئ هذه الدراسة محاولة معرفة الأصول الفكرية التى يقوم عليها العرض المسرحي فى السودان،

خطة البحث: وتشتمل على:-

موضوع الدراسة :-

الأصول الفكرية للإخراج المسرحي في السودان

دوافع الدراسة :-

هناك دافعان ، دافع شخصي ، إذ يري الدارس أن الفكر هو المحور الأول الذي يحرك ويدعم الفنون ويطورها أو يجعلها مختلفة ، وفقاً لرؤيته الكونية والإجتماعية . ومن واقع الحال في الحركة المسرحية في السودان ، يري الدارس أن المخرجين يتعاملون مع النظريات والمذاهب على إختلافها بالرغم من أنها أنتجت وفقاً لظروف إجتماعية وسياسية وإعتقادية وإقتصادية ... مختلفة تمام الإختلاف عن الواقع السوداني فى جميع مناحيه، مما دفع الدارس للبحث عن الأصول الفكرية للإبداع فى الحركة المسرحية السودانية من خلال تخصصه فى الإخراج المسرحي.

أهمية الدراسة:

تأتي أهمية الدراسة بإعتبارها من الدراسات التي تحاول دراسة الإخراج لمعرفة الأصول الفكرية التى تؤثر فى الحركة المسرحية السودانية، فأغلب الدراسات الأكاديمية والنقدية تهتم بالعلاقة بين التراث والمسرح أو تركز علي المناهج الأدبية فقط، بالرغم من أن هذا النوع من الدراسات يطور ويدعم الفهم للممارسة الفنية الإبداعية، والإخراج كجزء من عملية الإبداع الدرامي/ المسرحي يحتاج أكثر من غيره في الحقل الدرامي لهذا النوع من الدراسات، فالإخراج هو رؤية ، والرؤية في أوسع معانيها فكر.

أهداف الدراسة :-

تهدف الدراسة لمعرفة:

١. المؤثرات الفكرية التى أثرت فى الإخراج والمخرجين.
٢. مدى تأثر المخرجين بالفكر الإجتماعي والثقافي والسياسي والديني فى السودان.

الحدود الزمانية :-

إختار الدارس فترة السبعينات من القرن العشرين ، وذلك لأن أغلب الدراسات أكدت أن فترة السبعينات قمة إزدهار المسرح في السودان، وذلك لأنها قد شهدت نشاط مسرحي كثيف، وهي (فترة المواسم المسرحية المنتظمة).

منهج الدراسة :-

يعتمد الدارس المنهج التاريخي والمنهج الوصفي التحليلي

الدراسات السابقة :-

لم يتطرق الباحثون للعملية الإخراجية كثيراً في السودان، لذا تندر الدراسات في الإخراج ، ففي هذا التخصص هناك خمسة دراسات قدمت لنيل درجة الماجستير.

الدراسة الاولي :-

قدمها الباحث سعد يوسف عبيد ، وهي رسالة مقدمة لدرجة الماجستير من جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا ، بعوان **الصورة المسرحية عند الفاضل سعيد ومكي سنادة،** عام ١٩٩٦م.

ركز فيها الباحث علي الجانب البصري لإستخدام عناصر التشكيل في السودان وذلك من خلال العروض المسرحية للفاضل سعيد ومكي سنادة ، مستهدفاً تحديد الخصائص العامة لتلك الصورة وإسلوب كل منهما لتشكيلها من خلال دراسة في تشكيل بئية العرض وصورة الجسم البشري بالإضافة إلي تأثير المسموعات علي تشكيل الصورة المسرحية في عروضهما ، كما يستهدف الباحث ايضاً دراسة مقارنة بين كل منهما والمؤثرات الثقافية والإجتماعية والفنية التي كونت كل منهما . يحاول الباحث من تلك المقارنة أن يثبت أو ينفي فرضية أن لكل من المخرجين منهج خاص في الإخراج وتشكيل الصورة المسرحية له خصائصه العامة وتأثيره الواضح علي حركة المسرح في السودان علي الرغم من وجود عوامل مشتركة بين هذين المنهجين.

وقد توصل الباحث إلي إشتراكهما في بعض الخصائص والإختلاف في البعض الآخر.

تعتبر الدراسة رائدة في مجال الإخراج المسرحي بالرغم من إنها قدمت لنيل درجة الماجستير في تاريخ الفنون.

تتفق الدراستان في تناولهما موضوع الإخراج المسرحي كحالة مدروسة، وتختلفان في زاوية النظر إلي موضوع الإخراج فالدراسة تتناول الموضوع من وجهة نظر فكرية، وتبحث عن الجذور الفكرية للإخراج المسرحي في السودان.

الدراسة الثانية :-

قدمها الباحث صلاح الدين الفاضل ارسد، وهي رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الإخراج المسرحي (المعاصر) من جامعة السودان وهي بعنوان (دور الفنان التشكيلي في الإخراج المسرحي المعاصر)، عام ١٩٩٧م.

إن الدراسة هي عبارة عن قراءة تاريخية لتطور فنون المسرح، أو فن المسرح ، وفقاً لعلاقاته بالفنون الأخري ، والعلوم الإنسانية اللصيقة ، كعلم النفس والأنثربولوجيا، إلا إنها تركز علي الفنون التشكيلية كموضوع للرسالة ، إذ يقول الباحث :[الخط الرئسي الذي يربط عمود الرسالة هذه هو تاريخ هذه الفنون مجتمعة وجهد هولاء الفنانيين علي إختلاف بئاتهم وإنجازات علم الجمال ، كعلم مؤسس علي نظريات وفرضيات وحركة الممثل علي خشبة المسرح المكونة دائماً وأبداً للوحة (حية) متحركة علي خشبة المسرح لتقول بلغة كل هذه الفنون مجتمعة معني ، وتقدم تجربة إنسانية تسمي عرضاً مسرحياً ليسهم فيه الفنان التشكيلي المعاصر بنصيب ... إسهام هذا الفنان هو صميم هذه الدراسة التي لاتنتهي إلا ومعها شريط (فيديو كسيت) يقدم ما يعين الدراسة علي تطبيق بعض فروضها علي تجارب حية].

وتهدف الدراسة إلي دراسة (السينوغرافيا) وتعني [كافة العناصر البصرية التي نشاهدها خلال العرض المسرحي] والتي يريد من خلالها الباحث أن يجيب علي الأسئلة التالية:

(أ) المسرح المعاصر مكان وزمان (خشبة عرض) حافل باللوحات المتغيرة والحية أمام المتفرجين ، من الذي يحدد الرؤية المسرحية المخرج أم الفنان التشكيلي؟.

(ب) النص المسرحي هل يقدم فكرة خلق فني للمصمم في مجال الديكور أو الأزياء؟.

(ج) الخلفية الثقافية والنظرية للفنان التشكيلي هل تحدد المواد المستخدمة في العرض المسرحي والي اي حد يتفق ذلك مع المخرج؟.

تتفق الدراستان في أنهما دراستان في الإخراج المسرحي، وتختلف هذه الدراسة من حيث الموضوع وهو الأصول الفكرية التي تصيغ طريقة العمل في خلق وإبداع شكل العرض

المسرحي، بما في ذلك علاقات الفنون وتداخلها. فإذا لم يتفق الفنان التشكيلي مع المخرج في الإطار الفكري الذي ينطلقون منه يأتي العرض مسخاً مشوهاً.

الدراسة الثالثة :

دراسة عبد الحكيم الطاهر محمد عثمان [أثر تعليم الأداء المسرحي علي الأطفال الصم وضعاف السمع ، وهي رسالة ماجستير من جامعة السودان في أبريل ٢٠٠١م] فيها يحاول الباحث إستخدام المسرح كنشاط ثقافي وتربوي وكوسيلة جماهيرية للتعامل مع الأطفال المعاقين بالصم وضعف السمع وذلك بغرض تعليمهم الأداء المسرحي المعاصر ثم دراسة أثر ذلك علي نمو قدرات الإدراك ، الاندماج والإبداع لديهم محاول الباحث دفعهم نحو المشاركة الإجتماعية والتعامل الإجابي في بناء المجتمع مستقبلاً، وذلك بفرضية أن الأطفال المعاقين بالصم وضعف السمع اللذين تتراوح أعمارهم بين (٨ – ١٢) سنة، واللذين يشاركون بالأداء المسرحي يصبحون أكثر إدراكاً وإندماجاً – أكثر إبداعاً، وقد إستخدم الباحث المنهج التجريبي لإثبات تلك الفرضية ومقياس مقدار التغير الذي طرا في أدائهم، وبعد إجراء القياس البعدي أثبت الباحث صحة فرضيته بعد النتائج المتقدمة التي أحرزتها العينة (مجتمع البحث) بدخول المتغير المستقل (العرض المسرحي) أي قد ساهم تعليم الأداء المسرحي في تقدم القدرات الإدراكية والإبداعية والإندماجية للأطفال.

تتفق الدراستان في أنهما دراسة في العرض المسرحي (فلسفة العرض) ولكن يعتبر الدارس ان هذه الدراسة تقع فيما يعرف بالمسرح الخاص – أي مسرح مقدم لفئة محددة – وهو مسرح تعليمي علاجي، وتختلف عن الدراسة المقترحة بأنها تتناول المسرح بمفهومه الشامل.

الدراسة الرابعة:

دراسة محمد حامد محمد يحي [الصورة البصرية فى مشاريع عروض التخرج لطلاب شعبة الإخراج بكلية الموسيقي والدراما ٢٠٠٢ – ٢٠٠٤] وهى رسالة ماجستير من جامعة السودان فى يناير ٢٠٠٧م. هدف البحث للوقوف على مشكلات تشكيل الصورة البصرية ودلالاتها فى عروض مشاريع الإخراج لطلاب البكالوريوس، وذلك بإعتبار إن العناصر البصرية لها دور مهم وفعال فى تشكيل وثراء الصورة الدرامية، خاصة إن الصورة اليوم أصبحت تشكل ٩٠% من مدخلات الإنسان الحسية. وقد لاحظ الدارس إن معظم المخرجين لا يهتمون كثيراً بتشكيل الصورة ودلالاتها وإن كل تركيزهم ينصب على الجانب السمعي (الكلام) مما أفقد العرض القدرة على الإثارة.

ومن أهم النتائج التى توصل إليها الباحث هى:

- تلعب الصورة دوراً هاماً فى حياة الإنسان المعاصر سواء فى التعليم – تنشيط قدرات التذكر والتخيل والإدراك – أو فى مناحي الحياة المختلفة.
- إن المسرح يحتاج إلى العناصر البصرية بقدر إحتياجه للكلام المنطوق إلا إن التركيز على الكلام وحده يلغى الصورة البصرية، ويصبح الفضاء المسرحي فضاءاً مسموعاً فقط وبذلك يفقد خاصيته الدرامية وهى أنه فضاء للرؤية والمشاهدة.

أما عن النماذج التى وضعها الباحث محل دراسة توصل إلى:

- قد طغي على النصوص التى تم إعدادها للإخراج الحوار المباشر والوصف والتقرير والحكي، فهى حوارات تفتقد للأبعاد النفسية والفكرية، وبالتالي لا تتيح للمخرج/المخرجة مساحة تفجيرها بصرياً.
- لم تأخذ معظم العناصر التى إختارها المخرج/المخرجة لتشكيل الصورة أكثر من معني مباشر.
- المخرج/المخرجة لم يعد النص وفق رؤية وأضحة محددة، وإنما كانت تقطيعاً للمشاهد دون مراعاة لتسلسل ومنطقية الأحداث. فعملية الإعداد التى تمت كانت حذفاً للمشاهد أو بعض حوارات، فخلقت فجوات فى النص لم تعالج فى العرض.

تتفق الدراستان فى أنهما يدرسان العرض المسرحي، من الناحية الإخراجية، وتختلفان فى زاوية النظر. فغياب الجانب الفكري، يؤثر فى غياب رؤية وأضحة لدي المخرج/المخرجة، لذا تحاول هذه الدارسة معرفة الإصول الفكرية التى يقوم عليها بناء الصورة البصرية، أو تجعل المخرج/المخرجة يكتفي بالحوار فقط.

الدراسة الخامسة:

دراسة عادل الياس علي معني، بعنوان (مناهج إخراج الدراما فى السودان)، وهى رسالة ماجستير من جامعة السودان، كلية الموسيقي والدراما، ٢٠٠٦م.

تناولت الدراسة مناهج إخراج الدراما، وحركتها وقضاياها ومستويات تطبيقاتها فى السودان من خلال نماذج الكلاسيكية والواقعية والرمزية، فى المسرح والإذاعة والتلفزيون فى الفترة من (١٩٦٧ – ١٩٩٧)، وقد قامت فرضيتها على أن الدراما بوصفها فناً من الفنون الوافدة بكل تراثها الشكلي على الثقافة والوجدان السوداني، إلا أن الواقعية والرمزية هما المنهجان الأكثر تأثيراً فى شكل الإخراج الدرامي فى السودان.

وقد هدفت الدراسة إلى:

- فتح آفاق معرفية حول المنهج وضرورة الشكل وأهميته فى تنظيم وتنسيق العملية الإخراجية فى مقاصدها الجمالية والوظيفية.
- ضرورة الوعي بشروط حركة وتطور الدراما لإستنباط القوانيين الخاصة بها ورصدها وتقويمها بغرض توظيفها تجاه قضايا المرحلة الملحة مثل قضايا الوحدة والهوية والسلام.

تتفق الدراستان فى إنهما يتناولان المرتكزات المنهجية والنظرية فى العملية الإخراجية، وتختلف هذه الدراسة فى إنها تحاول أن تجد المرتكزات الفكرية التى على ضوءها يختار المخرج منهجه الذي يتلاءم لتقديم العمل الدرامي لمجتمعه من خلال الفكر الذي يتبناه المجتمع ويعبر عنه الفنان.

وقد لاحظ الدارس غياب المتغير الفكري في تناول الدراسات السابقة مما دفعه للتطرق إلي هذا المجال والنظر إلي العملية الإخراجية من زاوية أخري لتوسيع الأرضية العلمية الأكاديمية وتعدد زوايا النظر التي تدفع لتعميق الفهم للعملية الإبداعية والإنتاج الفني.

فرضية البحث :-

يفترض الباحث إن مشكلة فنون الدراما ، ومأزقها في السودان، هو

- غياب الرؤية الفكرية النابعة من خصوصية الوجود التاريخي، الثقافي، الإجتماعي تغلب على العرض المسرحي.
- تأثر المخرجين بالنظريات الغربية دون نقدها عاق نمو مسرح ذو خصوصية.

المصادر والمراجع :-

يعتمد الباحث في جمع المادة علي المطبوعات المنشورة من دوريات، صحف، كتب متخصصة ... إلخ والأعمال المسرحية المسجلة (فيديو ، تلفزيون) وتسجيلات رواد الحركة المسرحية في السودان.

هيكلة الدراسة:-

تقع الدراسة في ستة فصول، وكل فصل يحتوي عدد من المباحث ، ثم الخاتمة والنتائج والتوصيات، والمصادر والمراجع. وقد كان البحث على النحو التالي:

الفصل الاول: الإطار النظري، وقدم فيها الدارس الخطة لإنجاز الدراسة، والتى إحتوت علـى الأهـداف والأهميـة والفـروض، والحـدود الزمانيـة، ومـنهج الدراسـة والأدوات والوسـائل المستخدمة فى البحث، وأخيراً هيكلة البحث.

الفصل الثـاني: بعنوان (الفكر وأثره فى الفنون) وإحتوي على ثلاثة مباحث المبحث الأول: بعنوان(أشكال الفكر) حاول الدارس أن يتقصي فيه الفكر عبر العصور، وقد إنحصرت فى ثلاثة أشكال كبري، وهى **الفكر الديني والفكر الفلسفي والفكر العلمي.**

المبحث الثاني: تأثير أشكال الفكر على الفنون، وفيه تتبع الدارس تأثيرات أشكال الفكر على الفنون. أما المبحث الثالث فقد تطرق فيه الدارس لنشأة الدراما وعلاقتها بالفكر.

وجاء الفصل الثالث تحت عنوان الإخراج والفكر، تتبع فيه الدارس فى المبحث الأول تاريخ الإخراج، منذ بداياته فى النصف الثاني من القرن التاسع عشر وحتى القرن العشرين. وفى المبحث الثاني تطرق الدارس لعلاقة الفكر بالإخراج المسرحي فى كل العصور كما تناول أهم المذاهب والمدارس الإخراجية.

وفى الفصل الرابع تطرق الدارس إلى المسرح والفكر في السودان، وجاء فى ثلاثة مباحث، حاول الدارس إستقصاء الفكر فى السودان وفقاً لتقسيماته لأشكال التفكير الأساسية **وهى الفكر الديني والفكر الفلسفي والفكر العلمي** فى المبحث الأول. أما المبحث الثاني فقد تتبع فيه الدارس تاريخ المسرح فى السودان منذ البدايات الأولي، إلى المواسم المسرحية منذ نهاية الستينات وحتى نهاية السبعينات. وفى المبحث الثالث الذى جاء بعنوان التأثيرات الفكرية على المسرح والفنون فى السودان.

أما الفصل الخامس فقد تناول فيه الدارس موضوع الفكر والإخراج المسرحي في السودان، وكان المبحث الأول لمعرفة البدايات الأولي للإخراج المسرحي فى السودان، وتطوره حتى المواسم المسرحية. والمبحث الثاني: تطرق فيه الدارس لموضوع تأثير الفكر على الإخراج المسرحي فى السودان.

والفصل السادس طبق الدارس على مسرحيتي، (خطوبة سهير) التى أخرجها مكي سنادة فى الموسم الرابع ٧٠ – ١٩٧١م. (وأكل عيش) التى أخرجها الفاضل سعيد فى الموسم الاول ١٩٦٧ – ١٩٦٨ وقد تناول الدارس الجوانب الفكرية فى المسرحيتين ، وكذلك فى الإخراج المسرحي.

الفصل الثاني: الفكر وأثره فى الفنون

المبحث الأول : أشكـــال الفكـــــر عبر العصور

المبحث الثاني : أثـــــر الفكـــر فى الفنـــــون

المبحث الثالث : نشـــــأة المســـــــرح والفكـــــر.

المبحث الأول : أشــكال الفــكر عبر العصور

تمهيد:

إن تقصي تاريخ البشرية مبثوث فى عديد من العلوم وفروعها، وكل فرع ينظر بزاوية محددة لوجود الإنسان على كوكب الأرض وإرتقائه فى سلم الحضارة والتمدن والإعتقاد. ومن هذه العلوم (علم التاريخ – الأنثربولوجيا – علم الإجتماع – علم الأثار وعلم النفس)، لذا يكون البحث فى أي مبحث من مباحث العلوم الإنسانية، ولا سيما الفنون عمل يحتاج لمعرفة تاريخ الإنسان عبر العصور. ولدراسة الفنون لابد من الإطلاع على أغلب العلوم الإنسانية لمعرفة كيف بدأت وتطورت أو أصابها الوهن. وذلك لأن تاريخ الفنون هو تاريخ الإنسان.

ومن الراجح إن عمر الإنسان على الأرض أكثر من مليوني سنة، لا يعرف منها إلا القليل، وخلال هذه الفترة التى درسها علماء الآثار والأنثروبولوجيا، إستنبطوا إن الإنسان كان يعيش متنقلاً لا يعرف الإستقرار إلا فى العشرة الف عام قبل الميلاد. ومنذ ذلك الحين بدء إرتقاء الإنسان فكرياً مكوناً حضارات سادت لفترات طويلة ثم بادت. يقول ج . برونوفسكي:[إن تاريخ الإنسان مقسم بشكل غير متكافئ، فقد عاش الإنسان ما لا يقل عن مليون عام وهو يهيم على وجهه فى مجموعات أسرية يجمع غذاءه من ثمار النبات البري ويصيد أحياناً بعض الحيوان ليأكله نياً مع أسرته، وكانت معيشته هذه أقرب إلى معيشة الحيوان][1]

ثم يقول فى منحي آخر :[هناك التاريخ الثقافي للإنسان، ويشمل الإنطلاقة الحضارية الضخمة التى تفصلنا عن بعض القبائل البدائية التى لا تزال تعيش معتمدة على الصيد فى أفريقيا، أو القبائل التى تعيش بجمع الغذاء من البيئة فى أستراليا. وقد إستغرق هذا التطور الحضاري عدة آلاف من السنين فقط، ويمكن القول أنه بدأ منذ فترة تتراوح بين عشرة آلاف وعشرين ألف عام، وبالتحديد مايقرب من أثني عشر ألف عام][2]

ويدعم هذا الراي أسامة عبد الرحمن النور فى تحليلية لتطور التقنية والإقتصاد والثقافة فى مراحل ماقبل التاريخ. يقول:[إن تاريخ المجتمع البدائي يشغل حيزاً زمانياً يمتد لاكثر من مليوني سنة، ماراً فى تطوره بعدة مراحل تتميز كل مرحلة عن المراحل الأخري تميزاً وأضحاً][3]. وعلى هذا نجد إن التاريخ الإنساني مقسم إلى مرحلتين، مرحلة ماقبل التاريخ ، ومرحلة مابعد التاريخ وهى تؤرخ بمعرفة الإنسان الكتابة منذ العصور الحجرية.

خلال مسيرة الإنسان الطويلة فى عصور ما يعرف بقبل التاريخ التى لم يصلنا منها إلا القليل، لكن من خلال دراسات الدين المقارن، التى يقوم بها علماء الأنثربولوجيا، نستطيع أن نقول إن إنسان ماقبل التاريخ كان له فكره الإجتماعي والإقتصادي والديني الذى عاش به فى

---

[1]. ج . برونوفسكسي ، إرتقاء البشرية ، ترجمة د. موفق شخاشيرو ، سلسلة عالم المعرفة (٣٩) المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب ، الكويت ، ص١١

[2]. نفس المرجع ، ص١١

[3]. أسامة عبد الرحمن النور ، مجتمعات الأشتراكية الطبيعية ، اورينتال للنشر والطباعة والتوزيع ، ط٢ مدريد ، ١٩٨٦ ، ، ص١٤

كل ظروفه وحافظ بها على وجوده حياً وسط الغابات أو فى المناطق المتجمدة، أو غيرها من أماكن تجمعه، ومعيشته، إذ إن الإنسان يمكن أن نعرفه بأنه الكائن الوحيد الذي يفكر، أو هو الكائن الوحيد الذى يستطيع أن يستخدم العقل بصورة كبيرة.

خلال هذا المبحث يحاول الدارس التعرف على أشكال الفكر البشري عبر مسيرته وإرتقائه عبر العصور والحضارات، الذى أنجز خلالها الإنسان العديد من الإبداعات فى شتي حقول المعرفة من ضمنها بالتأكيد الفنون بكل أنواعها والتى تدخل بشكل أو آخر مع طرائق الفكر التى تحكمت فى كل عصر وفقاً للمنجزات المعرفية والتقنية.

تعريف الفكر:

تعريف الفكر فى اللغة:

الفكر فى معجم لسان العرب: الفَكر والفِكر إعمال الخاطر فى الشئ [لسان العرب/باب الراء فصل الفاء][1]

فى المعجم العربي الأساسي: فِكْر : إعمال العقل فى المعلوم للوصول إلى معرفة المجهول[2]

تدور جميع تعاريف كلمة (فكر) فى المعاجم اللغوية حول إعمال العقل فى معلوم للوصول به إلى مجهول.

الفكر إصطلاحا:

يطلق الفكر عموماً على كل ظاهرة من ظواهر الحياة العقلية، ويراد به النشاط العقلي، سواء أعتبر هذا النشاط فى حد ذاته، أو أعتبر من جهة كونه الوعي بكل ما يحدث فينا أو خارجاً عنا، أو أعتبر ملكة إدراك وفهم وحكم على الأشياء][3].

تعرف موقع يوكوبيديا على الأنترنت **الفكر** بأنه:[هو مجمل الأشكال والعمليات الذهنية التى يؤديها عقل الإنسان، والتى تمكنه من نمذجة العالم الذى يعيش فيه، وبالتالي تمكنه من التعامل معه بفعالية أكبر لتحقيق أهدافه وخططه ورغباته وغاياته][4].

يقول علي حرب عن الفكر فى معرض حديثة عن الحرية :[ما يملأ المساحة الفارغة أو الهوة الفاصلة بين المرء ونفسه، هو بالطبع الفكر الذى هو ميزة الإنسان، إذ لولا الطاقة على التفكر والتأمل أو على النظر والفحص لما كان ثمة معنى للكلام عن الحرية والإختيار. ذلك إن الفكر هو:[مصنع الإمكان ومنبع القوة، بوصفه القدرة على الفهم والتفسير أو التعقل والتدبير أو التقدير والتقرير. به نبدع ما نبدعه أو نخترع ما نخترعه أو ننجز ما ننجزه من لغات الفهم وطرق

---

[1] . ابن منظور ، لسان العرب ، الجزء الخامس ، دار صادر ، بيروت ، الطبعة الثالثة ١٤١٤هـ، ص٦٥

[2] . المعجم العربي الأساسي ، مجموعة أساتذة ، المنظمة العربية للربية والثقافة والعلوم ، ١٩٨٨ ، ص٩٤٧.

[3] . جلال الدين السعيد ، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية ، دار الجنوب ، تونس ، ب.ت ، ص٣٢٩

[4] . موقع يوكبيديا على النت.

المعرفة، أو من قواعد السلوك ومعايير العمل، أو من سبل العيش وموارد الرزق، أو من أسباب التحضر وأدوات التقدم][1].

يعرف الدارس الفكر بأنه هو النسق أو النظام المعرفي الذي أنتجه العقل البشري عبر مسيرته، والذى بدوره له إنعكاس على نسقه الإجتماعي والإقتصادي والثقافي فى كافة مناحي حياته.

ومن خلال الدراسات التاريخية فى حقول المعرفة يمكن تقسيم أشكال الفكر إلى ثلاثة أشكال رئيسية، نتاجاً لمسيرة البشرية عبر العصور وفى مكابدة الإنسان لصعوبات الحياة وقساوة الظروف المناخية وهى: **(الفكر الديني – الفكر الفلسفي – الفكر العلمي)**[2] ويدخل ضمن الفكر الديني (السحر – الأسطورة – التابو – طقوس التطهير تبجيل وعبادة الأرواح).

١/ الفكر الديني:

يلاحظ الدارس إن أشكال الفكر هذه لم تكن عبر خط مستقيم لكل المجتمعات، لكن نفترض إنها تكونت تباعاً أي أنها جاءت من خلال بعضها البعض، ومما لا شك فيه أن الفكر الدينى كان أسبق لكل أشكال الفكر، ذلك لأن الفكر الديني هو فكر واسع وعريض، يدخل فيه كل ماهو غيبي وما ورائي، من قوة أو طاقة فوق بشرية، وهذه القوة خضعت لرهبة وتقديس من قبل أي جماعة، وهذا التقديس والرهبة والخوف تنعكس على نسق حياتهم الإجتماعية والثقافية والإقتصادية.

كما أننا نجد فى الفكر الديني بشكل واسع من خلال إلقاء نظرة للفكر الإسطوري فى الحضارات القديمة، فكرة الطقوس، وهى مجموعة من النشاطات تقام على فترات أو أزمان محددة دورية وشبه دورية، كما نجد هناك طقوس يومية أو شبه يومية، وتدخل أيضاً فى العلاقات بين الأفراد، وتحديد الزواج.

١ / تعريف الدين:

يعرف ج. س. فروليش الدين بأنه:[الرابطة بين الناس والإله. وهو يشمل أساطير وطقوساً وصلوات وأضاحي تسمح بالتماس إحسانات الإله أو الآلهة أو الجن والدين نظام كلي ترافقه عبادة عامة وصلوات مختصة، وهو يضمر أخلاقاً وآداباً ويُمارس لمصلحة المجموعة][3].

ومن خلال النظرة لكتابات الأنثربولوجيين فى دراساتهم للعديد من الشعوب فى جميع القارات، يجد الدارس تقريباً لم يكن هناك مجتمع من المجتمعات القديمة لم يعرف الدين فى أي

---

[1]. علي حرب ، مسألة الحرية (مساحة اللعبة وإزدواج الكينونة) ، مجلة عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، المجلد ٣٣ ، يناير – مارس ٢٠٠٥ ، ص١٠.

[2]. غيتان بيكون ، أفاق الفكر المعاصر، ترجمة مجموعة من الأساتذة ، منشورات عويدات ، بيروت ، ١٩٦٥ ، ص١٧

[3]. ج. س. فروليش ، نماذج من الديانات البداية ، الديانة الأفريقية ، موسوعة تاريخ الأديان ، الكتاب الأول ، ترجمة يوسف شلب الشام ، تحرير فراس السواح ، دار علاء الدين ، ط٢ ، ٢٠٠٧ ، ص٢٢٤.

شكل من الأشكال، فقد تم رصد العديد من الظواهر الدينية لدي العديد من الشعوب التى تعيش حياتها البدائية فى معزل عن التطور التاريخي للمجتمعات الحديثة. وقد إعتبرها الأنثربولوجيون ممثلة لمجتمعات ماقبل التاريخ أو أكثر شبهاً بها[1].

ومن خلال تلك الدراسات نجد هناك سمة تشابه فى العديد من الخصائص العامة للدين، حتى ولو إختلف المعتقد. وأهم الخصائص المميزة للدين فى المجتمعات البدائية هى (الرهبة تجاه المقدس –التعبير عن القلق فى الطقوس – الطقوس والتوقع – تداخل الطقس والأسطورة – ثنائية السحر والدين – أنواع السحر – الصلوات – الكهانة أو العرافة – الإعتقاد بالمانا – الأرواحية – تبجيل وعبادة الأرواح – آلهة السماء – التابو – طقوس التطهير – القرابين – الموقف من الموتي – الطوطمية)[2].

مظاهر الدين:

يقف الدارس هنا عند أكثر مظاهر الدين إنتشاراً فى المجتمعات البدائية وهو الطوطم فقد حظي بالعديد من الدراسات فى العلوم الإجتماعية والنفسية، وذلك ليتسني معرفة تأثير الفكر الديني على مجمل الحياة الإجتماعية والثقافية وغيرها.

الطوطم :

قد تحدث سجموند فرويد حديثاً مستفاضاً عن الطوطم فى كتابه (الطوطم والتابو) أو الحرام ، معرفاً الطوطم على أنه:[بصفة عامة حيوان، من الحيوانات التى يؤكل لحمها، وغير مؤذٍ، أو بالعكس خطرٍ ومهاب الجانب، وفى النادر الأندر نبات أو قوة طبيعية (مطر ، ماء) تربط بينها وبين الجماعة برمتها صله خاصة. والطوطم هو فى الأول ، سلف العشيرة ، وهو فى المقام الثاني روحها الحامي وولي نعمتها الذى يبعث اليها بالنبوءات، والذى يعرف أولادها ولا يفترسهم حتى وإن يكن عظيم الخطورة على أولاد العشائر الأخري.

والصفة الطوطمية مباطنة لا لحيوان مفرد بعينه ولا موضوع مفرد بعينه (من نبات أو قوة طبيعية)، بل لجميع الأفراد التى تدخل فى نوع الطوطم.

وبين الحين والآخر تقام إحتفلات يكرر فيها أعضاء الجماعة الطوطمية أو يحاكون ، برقصات طقسية، حركات طوطمهم وخصائصه][3]

ثنائية السحر والدين:

هناك إرتباط وثيق بين الدين والسحر حتى ليصعب التفريق بينهما وذلك لقلة المعلومات، يقول جون . ب . نوز :[إن السحر والدين هما قطبان فى سياق متصل، بحيث أن كلاً منهما

---

[1]. فراس السواح ، مفهوم البدائية ، موسوعة تاريخ الأديان ، الكتاب الأول ، القسم الأول، مرجع سابق ، ص١٠.

[2] . جون . ب. نوز ، أهم الخصائص المميزة للدين فى المجتمعات البدائية ، موسوعة تاريخ الأديان ، ترجمة غادة جاويش ، تحرير فراس السواح ، ص١٧-٣٤.

[3]. سيغموند فرويد ، الطوطم والحرام ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٢ ، ص١٠.

يلقي بظله على الآخر بشكل تلقائي، ومع ذلك لابد من التمييز بينهما. هناك محاولات عدة لمثل ذلك التمييز لم تلق القبول الواسع. فقد ميز جميس فريزر فى كتابه الغصن الذهبي بين السحر والدين إعتماداً على معيارين. يتعلق الأول منهما بالتسلسل الزمني، والآخر بالشكل. وعنده إن السحر أسبق زمنياً من حيث الظهور. فقد حاول الإنسان عن طريق السحر إخضاع قوي الطبيعة، وذلك بإستخدام طقوس السحر التعاطفي، معتقداً بأن إجراءات يقوم بها الإنسان لابد وأن تؤدي إلى نتائج معينة. أي أنه كان يمارس نوعاً من العلم الزائف يثق به كل الثقة. وبمرور الزمن تبين للإنسان بأن قوي الطبيعة تقع خارج سيطرته السحرية، وتخيل تبعاً لذلك وقوعها تحت سيطرة قوي إلهية متعالية. هنا إنتقل من ممارسة السحر إلى التعبد إلى تلك القوي الإلهية وإسترضائها أملاً باستمالتها إلى جانبه وتحقيق أغراضه. أي إن الدين قد ظهر بعد أن فشل السحر][1]

رغم ما تنطوي عليه هذه المحاولة من قيمة، إلا إنها قوبلت بالرفض من قبل دارسو المجتمعات البدائية، وذلك لسببين: الأول هو عدم مقدرتنا على ملاحظة تعاقب زمني من السحر إلى الدين. والثاني هو إن الطقس السحري والطقس الديني، حتي فى حال إفتراض إختلافهما فى التعريف، متصلان ومتعالقان إلى درجة تفرض النظر إليهما كوجهين لطقس موحد. على إنه من المفيد هنا أن نقول بأن الطقوس عندما تكون إكراهية فى مقصدها (أي تعمل على إكراه الطبيعة على الإنصياع) يكون لها طابع السحر، وعندما تكون إقناعية (أي تعمل على إستمالة الآلهة وإقناعها بالتعاون) يكون لها طابع الدين[2].

نجد إن محاولات التفريق بين الطقس السحري والطقس والديني فيها الكثير من الأراء ولكن الدارس هنا يتفق مع راي جون . ب . نوز فى عدم مقدرتنا على التمييز القاطع بين السحر والدين، بإعتبارهما وجهين يمكن التمييز بينهما للطقوس المستخدمة فى المجتمعات البدائية][3]. وفى الكل الأحوال فهى طقوس لها إنعكاساتها على الفنون من رقص وموسيقي وشعر ونحت فى زمانها لدى المجتمعات القديمة.

بشكل عام، يمكن تعريف السحر على إنه محاولات تهدف إلى إخضاع القوى فى العالم أو تطويعها لإرادة الإنسان، وذلك من خلال أقوال أو أفعال معينة أو كليهما معاً. وكما أشرنا أعلاه، فإن السحر لا يمكن فصله بشكل كامل عن الدين. وبإمكاننا رؤيته بشكل مستقل عندما يهدف الطقس إلى قسر الأمور على حدوث وليس على طلب حدوثها[4].

---

[1]. جون . ب. نوز ، المرجع السابق ، ص٢١.

[2]. نفس المرجع ، ص٢١.

[3]. نفس المرجع ، ص٢١ – ٢٢

[4]. نفس المرجع ، ص٢٢.

الألهة:

فى تطور الإنسان بعد أن كان يعيش حياته متنقلاً، إستقر حول الحقول البرية، لفترة طويلة، وهذا الإستقرار الذى حدث كما يعتقد علماء الآثار والأنثربولوجيا كان نقلة كبيرة فى تطور البشرية، فقد إنتقل من مرحلة الصيد والإلتقاط إلى مرحلة الإستقرار والزراعة وتربية المواشي، وهى النواة الأولى للحضارة المدنية. وقد تغيرت الرؤي الدينية من الطوطمية إلى تشكل الألهة والمعابد. يقول فراس السواح (فى كتابه لغز عشتار الإلوهة المؤنثة وأصل الدين والإسطورة وهو يتسأل كيف كانت ديانة الإنسان النيوليتى وعلى أي شكل جاءت أساطيره، وما فحوي غيبياته فيما وراء المادة؟ يجيب فراس السواح :[لم يترك العصر النيوليتى لنا نصوصاً مكتوبة ولكنه ترك لنا رسومات وتماثيل ومدافن ومعابد، حملها كل ما يمكن أن يحمله الرقم المخطوطة، فوصلت الينا رسائله عبر فنونه وجمالياته وإبداعاته التشكيلية والمعمارية][1].

من ذلك نستنتج إن البداية الحقيقية لظهور الآلهة بشكلها المكتمل كان خلال العصر النيوليتى، وهو إمتداد طبيعى للعصر الباليوتى، حيث يواصل فراس السواح ويقول:[وفى المجال الدينى ورثت عن أخر حلقات العصر الباليوتى (٣٠,٠٠٠ – ١٠,٠٠٠ ق.م) تصورها للقوة الالهية فى شكل وماهية انثوية، هى الأم الكبرى للكون غير أن الإنسان النيوليتى قد بنى حول هذا الشكل الإلهي القديم بنية جديدة من التصورات والإعتقادات والأساطير، ذات فحوى ومضامين تتصل بالزراعة التى غدت جوهر حياته وأساس تنظيمه الإجتماعي والسياسي. فالديانة النيوليتية الأولى والحالة هذه هى ديانة زراعية فى إعتقادها وطقسها والإسطورة الأولى هى إسطورة زراعية تتركز حول إلهة واحدة هى سيدة الطبيعة فى شكلها الوحشي ، وشكلها المدجن الجديد الذى تشارك يد الزراع فى قولبته وتأهيله][2]

الاسطورة:

ومن أهم الأنساق الدينية التى لها طابع أدبي ، هى الأساطير، فالأسطورة تحكي وتتلي بشكل منتظم وفى أحداث متعددة، كما إنها ترتبط بالطقوس الدينية. يقول جون . ب . نوز (Jon B. Noss):[الإسطورة ضرورة. ونسج الأساطير هو سمة عالمية للجنس البشري. لقد وجد البدائيون، مثل جميع الناس عبر التاريخ، إن الأساطير ضرورة للمحافظة على نمط حياة الجماعة][3]

ويواصل :[فللأساطير هنا وظيفة ضرورية. إنها تقدم القوانين الناظمة لأعراف ومعتقدات القبيلة. فهى تخبر بقالب قصصي عن الكيفية التى جرى بها فرضا لأحكام البدائية

---

[1]. فراس السواح ، لغز عشتار ، دار علاء الدين ، الطبعة الثامنة ، ٢٠٠٣م ، ص٢٤.

[2]. نفس المرجع ، ص٢٤.

[3]. جون . ب . نوز، مرجع سابق ، ص١٩.

المبجلة والسارية فى تقاليد ومؤسسات الجماعية، من قبل شخصية أبوية سلطوية عاشت فى الأزمان البدائية][1]

٢ / الفكر الفلسفي:

يقول جون كلر فى كتابه الفكر الشرقي :[قصة الفلسفة هى قصة التأمل البشري فى الحياة، ومشكلات الحياة هى نبع الفلسفة وحك إختبارها، لو أن إحتياجاتنا العملية تمت تلبيتها، وجرى إشباع فضولنا الإنساني، فمن غير المحتمل أن يكون هناك نشاط فلسفي، ذلك إن المصدرين الأساسيين للفلسفة هما الفضول فيما يتعلق بالذات وبالعلم والرغبة فى التغلب على جميع أنواع المعانة. إذ تفضي الإحتياجات العملية والفضول النظري إلى النشاط الفلسفي][2]

وقد بدأ الفكر الفلسفي فى بدايته يتأمل فى الطبيعة، وقد كانت مواضيعه أقرب إلى مواضيع الفكر الديني، إذ نجده قد إهتم بمبحث:

- الوجود – المعرفة – القيم.

وقد وجد فى بدايته صراعاً من المؤسسة الدينية، كان قمته ماتعرض له سقراط من تهمة الكفر بالألهة، والذى تجرع السم من أجل مبدئه الفلسفي.

عن بداية الفلسفة عند اليونان يقول فوادسواف تاتاركيفتش :[أما الفلسفة فقد إستفادت منذ نشأتها من المفاهيم المعرفية المرتبطة بالدين. فقد كان الدين مقيداً لإنسان ذلك العصر فى إحتياجه لتفهم ومعرفة العالم. فالدين هو الذى أسس الأساطير وكان لهذه الأساطير أيضاً طابعاً شاعرياً. وكانت هذه أول محاولة لفهم العالم. وكانت الفلسفة بإعتمادها على الدين تسأل عن كل شئ: ماهى القوة العاليا؟ كيف خلقت الآلهة هذه الأشياء؟ وكيف أتت بها للعالم؟ وكان شرح الشئ يعني توضيح كيف نشأ أو بمعني آخر ماهو الآله الذى خلقه. وكان لكل شئ يثير الإهتمام أو يتطلب الشرح إسطورة تشرح كيف خلقه الإله وإرتبطت كل الأساطير ببعض خالقة الكوسموجيتا والتى تشرح نشوء العالم][3]

يراي الدارس أن مبحث الوجود فى الفلسفة يوازي الأساطير الكونية، كما أن الفلسفة هنا تريد أن تصل إلى اليقين من خلال الشك فى المعارف الدينية، يقول تيسير شيخ الأرض:[من يتأمل تاريخ الفلسفة يجد أنها بدأت بداية وثوقية تبعتها فترة من الشك، ثم أخذت تتناوبه فترات متلاحقة من اليقين والشك، مما جعل مسألة الشك موضوعاً أساسياً من موضوعات الفلسفة][4].

---

[1]. جون . ب . نوز ، المرجع السابق ، ص٢٠.

[2]. جون كلر ، الفكر الشرقي ، ترجمة كمال يوسف حسين ، سلسلة عام المعرفة (١٩٩) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب ، الكويت يوليو ١٩٩٥م ، ص١٧

[3]. تاتاركيفتش، تاريخ الفلسفة ، الكتاب الأول ، ترجمة محمد عثمان مكي العجيل ، دار عزة للنشر والتوزيع – السودان – الخرطوم ٢٠٠٥م. ص٣٥

[4]. تيسير شيخ الأرض ، الفحص عن أساس الفكر الفلسفي ، اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٣ ، ص٢٥.

معني كلمة فلسفة:

يعرف معجم لالاند الفلسفة بأنها:[معرفة عقلانيّة، علم بالمعني الأعم للكلمة .. وقد إحتفظ المحدثون بهذا المعني لامدٍ طويل] [١] .

ويقول :[إن الفلسفة تدرس الفكر، ليس فقط من حيث إنه يتميَّز من أغراضه بل ندرسه أيضاً بإعتباره عنصراً مكوناً للعلم][٢] ويميز المعجم الفلسفة عن الدين من حيث إعتماد الفلسفة على الخُبر والعقل، ومن حيث إعتماد الدين على الوحي والإيمان

ويقول تاتاركيفتش:[الفلسفة كلمة إغريقية وتعني (حب الحكمة) إستخدم الإغريق هذا التعبير منذ القدم ولكن ليس بمعني محدد. كان يعني الحكمة بشكل عام أو التعليم عموماً ، يقول الإغريق بأن فيثاغوراث هو أول من إستخدم هذا المصطلح بمعني الحكمة كشئ إلهي لانملك إلا أن نحبه. ولكن هذه الإسطورة لانجد من يؤكدها][٣]

ويواصل ويقول إن:[إفلاطون هو الذى أعطي الفلسفة معني محدداً بعد التقسيم إلى الظواهر المتغيرة والوجود الثابت، ثم تقسيم المعرفة إلى قسمين: معرفة الظواهر ومعرفة الوجود. وكان هنالك إحتياج لمصطلح يشرح معرفة الوجود، وهو ما سماه إفلاطون بالفلسفة. لم تكن الفلسفة تعني بالنسبة له نظاماً فكرياً محدداً وانما كانت تعني معرفة أساسية ، عامة، حقيقية وأكثر ثباتاً من المعارف الأخري][٤]

واصل أرسطو ما بدأه إفلاطون، حافظ على ولع إفلاطون بالقضايا العامة، لكنه كان أيضاً مغرماً بالدراسات المتخصصة. وكانت تنوع دراساته الخاصة يقوده إلى وضع صياغات دقيقة ومحددة للعلوم الأخري ومع إحتفاظه بالتقسيم الإفلاطوني للفلسفة، قام بتقسيمها إلى (فلسفة أولي) تدرس أعم خواص الأشياء أي (الوجود كما هو) ووضع لها أسساً وعللاً أولية. ونادي بإختلاف هذا العلم عن أي علم متخصص آخر. ومن هنا أصبحت كلمة (فلسفة) إسماً محدداً لمجال علمي محدد][٥]

وعن التعريف بمباحث الفلسفة يقول دكتور عبد المتعال زين العابدين فى الإنطلوجيا (أو نظرية الوجود) Ontology :[هذا أحد أهم المباحث الفلسفية التى شغلت بال الفلاسفة منذ أقدم عصور الفلسفة، ويطلق عليه كذلك إسم الميتافيزيقيا أو ماوراء الطبيعة. والقضايا التقليدية التى تتناولها الإنطلوجيا (أو الميتافيزيقيا) هى قضية طبيعة الوجود أصل هذا الوجود وتركيبه من حيث الإطلاق، وجود الله سبحانه وتعالي وإثبات ذالك الوجود من خلال الحجج والأدلة

---

[١] . موسوعة لالاند الفلسفية ، تعريب خليل أحمد خليل ، منشورات عويدات ، المجلد الأول ، الطبعة الثانية بيروت ، ٢٠٠١م ، ص٩٨٠.

[٢] . نفس المرجع ، ص٩٨٣.

[٣] . تاتاركيفتش ، المرجع السابق ، ص٢٧.

[٤] . نفس المرجع ، ص٢٨.

[٥] . المرجع نفسه، ص٢٨.

العقلية، قضية خلود الروح وحرية الإرادة، السؤال فيما إذا كانت هذه الظواهر الطبيعية التى نراها هى كل ما هنالك أم أن ثمة حقيقة ثابتة تقبع خلفها، بالإضافة إلى السؤال الخاص بقضية الغرض أو الهدف فى الوجود بمعني هل مايجرى من حوادث ويقع من ظواهر فى الوجود هو محض الصدفة أم ان خلقه عقلاً مدبراً يسيره وفق قانون أو مجموعة قوانين محددة][1]

١. الأبيستمولوجيا أو نظرية المعرفة Epistemology :

يمثل هذا المبحث من مباحث الفلسفة أهم مباحثها على الأقل فى تصور الغربيين من الفلاسفة المحدثين والمعاصرين. ولم يكن الفلاسفة القدماء ينظرون لهذا المبحث بمعزل عن مبحث الوجود أي (إن هذه المباحث تمثل كلاً واحد) من زاية أن تصور الفيلسوف عن الوجود كثيراً ما يحدد تصوره لماهية المعرفة، إن تصوره لماهية المعرفة وحدودها كثيراً ما يحدد بصورة لطبيعة الوجود إلى أخر تلك القضايا المرتبطة بعضها البعض.

ومن أهم القضايا التى تتناولها نظرية المعرفة أو مبحث الإبستمولوجيا هى:

- إمكانية المعرفة : أي محض إمكانية العقل الإنساني وقدرته على إدراك الوجود.
- إذا سلمنا بإمكانية تلك المعرفة فما حدودها وهل بمقدور العقل الإنساني أن يدرك كل شئ فى الوجود أم إن دائرة معرفته محدودة بالإضافة إلى السؤال الخاص بطبيعة تلك المعرفة مواضيعها والمناهج المتبعة فى تحصيلها، شروط المعرفة اليقينية.
- مصادر المعرفة: وهذا يمثل جزاءاً هاماً من أجزاء الإبستمولوجيا حيث إنقسم الفلاسفة حوله عدة مذاهب أو مدارس منها التجريبي الذى يري أن مصدر المعرفة هو الحواس، العقلاني الذى يري إن مصدرها العقل بالإضافة إلى من يجعلون الحدس مصدراً هاماً من مصادر المعرفة إلى غير تلك من التصورات.
- قضية المعيار الخاص بالحكم على المعرفة :[إذا سلمنا بإمكانيتها أي ما السبيل للتيقن إلى أن ما تعرفه هو حقاً معرفة حقة أو يقينية][2].

٢. الإكسيولوجيا أو نظرية القيم Axiology:

إن القضايا الأساسية التى يتناولها هذا المبحث من مباحث الفلسفة هى قضية القيم أو المثل العليا. والمثل أو القيم العليا الأساسية لدي الفلاسفة القدماء هى، الحق ، الخير والجمال.

ومن الأسئلة المهمة التى أثيرت على حسب د. عبد المتعال هي:

---

[1] . عبد المتعال زين العابدين ، مدخل جديد للفلسفة ، جامعة الخرطوم ، الطبعة الاولي ١٩٩٥م ، ص٨٣.

[2] . نفس المرجع ، ص٨٥

- هل للحق ، الخير والجمال وجوداً موضوعياً (أي مستقلاً عن الذات المدركة – العقل) أم إنها تنتمي إلى مجال ماهو ذاتي بمعني إنها تتبدل وتتغير بتغير الذات المدركة.
- قضية المعيار الموضوعي الخاص بالحكم على القضايا الخلقية والجمالية .
- طبيعة الأحكام الخلقية والجمالية][1]

تلك هى الفلسفة ومباحثها كما فهمها الفلاسفة القدماء وكتبوا عنها. لكن ثمة تبدلات قد حدثت فيما يتصل بموقف المدارس الفلسفية من هذه أو تلك من مباحث الفلسفة ففى الراهن المعاصر مثلاً، نجد إن العديد من التيارات الفلسفية قد حزفت مبحث الوجود ولم تعد تهتم إلا بمبحث المعرفة.

ففى إطار الوضعية المنطقية وكذا فى إطار التحليلية اللغوية فان الفلسفة ما عُدت تعني شيئاً سوى التحليل اللغوي المنطقي للمفاهيم، كما تم حذف نظرية القيم حيث تم التمييز بين العلوم الوضعية (الطبيعية) من جهة والعلوم المعيارية من جهة أخري، ولما كانت الوضعية المنطقية قد جعلت من المعرفة العلمية (أو التجريبية) النموذج الأعلي للمعرفة الحقة فإنها ما لبثت أن حذفت العلوم المعيارية من دائرة إهتمامها. وأصبحت دراسة القيم لا تعني شيئاً سوى إخضاع المفاهيم (أو القيم) الخلقية والجمالية للتحليل اللغوي المنطقي. أما موقع الميتافيزيقية (أي نظرية الوجود أو ما يعرف أحياناً باسم ماوراء الطبيعة) فهو موقف عدائي صارخ[2].

تاريخ الفلسفة ومرورها عبر العصور:

يقسم دارسو الفلسفة تاريخها إلى ثلاثة مراحل وهو تقليد سائد منذ القرن السابع عشر:

١. الفلسفة القديمة: تبدأ منذ القرن السادس قبل الميلاد وحتى القرن السادس الميلادي.

٢. فلسفة القرون الوسطي: تطورت حتى القرن الرابع عشر

٣. الفلسفة الحديثة: تبدأ منذ القرن الخامس عشر.

أما الفلسفة فى القرن العشرين فلها طابع خاص لخصوصية القرن العشرين وفى ذلك يقول الدكتور زكريا ابراهيم فى كتابه دراسات فى الفلسفة المعاصرة ، وهو يتحدث عن المميزات العامة للفلسفة المعاصرة :[وربما كانت السمة الأساسية التى تميز القرن العشرين عن كل ماعداه من العصور الفلسفية السابقة، هى إنه (عصر التحليل). فلم نعد نجد فى أيامنا هذه تركيبات فكرية هائلة، أو مذاهب فلسفية ضخمة، بل أصبحنا نلتقى بنزعات تحليلية يهتم دعاتها بالمنهج، ويحرصون على الدقة، ويتوخون النصاعة الذهنية. وسواء إهتم الفيلسوف بتحليل اللغة والمعانى

---

[1] . عبد المتعال زين العابدين ، المرجع السابق ، ص٨٦

[2] . نفس المرجع ، ص٨٢.

والرموز، أم أهتم بتحليل وقائع الشعور ومواقف الحياة الإنسانية، فاننا نجده فى كلتا الحالتين يعزف عن التعميمات الواسعة ويتوجس من الأنظمة الفكرية الجامدة، ويتحرج من إقامة مذاهب مثالية مطلقة][1]

ومن ناحية أخري يوصف القرن العشرين بأنه عصر التعقيد إذ يقول :[ولو شئنا أن نصف عقلية فيلسوف القرن العشرين بصفة عامة لكان فى وسعنا أن نقول انها العقلية التى تعشق **التعقيد!**][2]. وآية ذلك أن الفيلسوف المعاصر لم يعد يبحث عن الأفكار المتمايزة، ويتوخى فى مبادئه روح البساطة بل أصبح ينظر إلى ما فى العالم من مظاهر تعقيد وغموض والتباس محاولاً أن يستوعبها جميعاً فى شبكة تفكيره، دون تضحية بالجانب المظلم من جوانب الحقيقة التجريبية. إنما هو جزء أصيل من أجزاء تجربتنا، وبالتالى فإننا لن نستطيع أن ننكره أو أن نتجاهله. ولكنها مع الأسف حقيقة غامضة متناقضة، فليس أمام الفيلسوف سوى أن يعترف بتعقيدها، ضارباً عرض الحائط بكل تبسيطات الفلاسفة السابقين من دعاة الوضوح والبساطة والتمايز[3].

٣ / الفكر العلمي:

النقلة الثالثة فى حياة الإنسان كانت فى القرن السادس عشر بداية عصر النهضة، وبقيام عصر النهضة في أوربا، عرف العالم جملة من التحولات الإقتصادية، السياسية، الإجتماعية، المعرفية، الفلسفية. لقد تغير وجه العالم تماماً وذلك عندما أقدم (ديكارت ١٥٩٦– ١٦٥٠) على زرع جذور الشك في معارف العالم القديم. وذلك بزعزعته لتعاليم الكتاب المقدس، وأسس المعرفة الأرسطية، التي كانت سائدة في القرون الوسطى والتي كانت تعتمد على منهج واحد لا بديل له، يتركز في الإنجيل وفي كتب أوغسطين ومؤلفات أرسطو[4].

إعتمد ديكارت في خلخلة المعارف القديمة، على منهجه الذي عرف به، وهو منهج الشك الديكارتي. وهو منهج يرفض أي أفكار مشكوك فيها ويعيد إثباتها وترسيخها، للوصول إلى أسس قوي المعرفة اليقينية.

لقد طرح ديكارت تصوراً جديداً للكون بوصفه محكوماً بواسطة القوانين الطبيعية الميكانيكية وجرده تماماً من الرمزية الأسطورية في تغيير الكون، وسعى إلى البداهة في كل معرفة وكل يقين، ورفض أي سلطة تحاول أن تفرض نفسها على **الفكر** أو على العقل الذي يرى إن المعيار الوحيد للحقيقة هو البداهة والوضوح[5]. وبذلك حملت فلسفة ديكارت أو أفتتحت فلسفة ديكارت رسالة التوعية والتنوير إلى العالم. ثم تبعتها إسهامات (كوبر نكوس)، (جاليلو)،

---

[1]. زكريا ابراهيم ، دراسات فى الفلسفة المعاصرة ، الناشر مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة ، ١٩٦٨ ، ص١٤.

[2]. نفس المرجع ، ص١٦.

[3]. المرجع نفسه ، ص١٦.

[4]. محمد علي زكي ، الإقتصاد السياسي للتخلف ، مركز دراسات الوحدة العربية ، الطبعة الأولي ، ابريل ٢٠١٢م ، ص١٤٤.

[5]. حسن حماد ، تأملات فى العقل والخلاص والاغتراب ، دار الحكمة ، الطبعة الاولي ، القاهرة ٢٠٠٢م ، ص١٣

(سبينوزا) ومؤلفات(دانتي اليغري) والتي قادت إلى قيام أكبر نهضة حضارية شهدها العالم، وكان لها الأثر في جميع أنحاء العالم.

وبتأسيس وإكتشاف المنهج العلمي في القرن السادس عشر، وهو المنهج الذي إرتبط بجاليلو، وفرانسيس بيكون، وديكارت وإفترض ذلك المنهج، إمكانية المعرفة، ومن ثم التغول على الطبيعة، وهي التي كان ينظر اليها بإعتبارها خاضعة لمجموعة من القوانين المتجانسة والعامة[1]. تقدمت المعارف بشكل مذهل. وقد ساهمت الكشوفات الجغرافية، وبروز عصر النهضة، ثم سيادة الروح العلمية الي أعظم حدثين غيرا وجه العالم.

صار الإنسان المعاصر **لا يعترف بفكر غير الفكر العلمي**، وعمل على ترسيخ هذا المبدأ عبر المدارس والجامعات والمؤتمرات العلمية، والبحوث والدراسات، وعبر المجلات المتخصصة، والدوريات، بل حتى على صفحات الجرائد اليومية. كان الترسيخ لهذا النوع من الفكر هو الأكثر تأثيراً، على كافة الأصعدة السياسية والإقتصادية والإجتماعية والنفسية، بل حتى التأثير طال الفكر الديني التقليدي، فنجد أن رجال الدين والمؤسسات الدينية والتبشيرية والدعوية تتكئ على مناهج البحث العلمي الحديث، لتؤكد بذلك أسبقية الفكر الديني والمعرفة الدينية التى جاءت من مصدر موثوق به. وذلك حدث ويحدث فى كل الأديان فى العالم الوضعية منها والسماوية، فكل يجد ضالته فى الفكر العلمي ومناهجه. ويمكن القول أن **الفكر العلمي** هو **نتاج الفكر الذى يأتى عبر البحث المادي، فيما يمكن الوثوق من نتائجه، حتى ولو كانت مرحلية.**

خلال مسيرة حياة الإنسان وتطوره وإرتقائه فى بناء الحضارة خلال العصور نجده قد إستخدم عقله وطرق تفكيره لتكون له مرشداً فى نسق حياته الإجتماعية والإقتصادية والثقافية والسياسية ، كما أن الدارس يعتقد إن هذه الأشكال الثلاثة تجاورت وتحاورت وتعارضت خلال العصور، وهى يمكن أن تكسشف من خلال الآثار القديمة والحديثة وحتى المعاصرة، كما يري الدارس إن تطور الفكر العلمي دعم الفكر الفلسفي ، كما أن الفكر الفلسفي دعم الفكر الديني وكل أشكال الفكر الإنساني هذه يعيشها إنسان اليوم المعاصر، فى تفاصيل حياته اليومية وحياته الفكرية والعلمية والفنية، بعد أن صارت كل وسائل المعرفة متاحة للإنسان.

[1] . فرانسيس فوكوياما ، نهاية التاريخ والإنسان الأخير ، ترجمة حسين الشيخ ، دار العلوم العربية ، بيروت ١٩٩٢م ، ص٧٠

المبحث الثاني : أثر الفكر فى الفنون

تأثير الفكر الديني:

لمعرفة تأثير **أشكال الفكر** على الفنون يتوقف الدارس على فترات تاريخية معينة وذلك لتوفر الشواهد التاريخية من خلال علم الآثار، وسوف نلقى الضوء على آليه **تأثير الفكر** على **الفنون**، إذ يعتقد الدارس إن الإنسان الأول أو البدائي حسب مسميات الأنثربولوجيا كان لا ينفصل عن فكره الدينى، إذ أنه لم يُكون بعد آلية للتفكير مغايرة عن الفكر الدينى، وقد صاغ حياته على مفاهيمه الدينية.

فخلال الدراسات الأثارية للعصر الباليولوثي يثبت أن الفنون كان لها حضور فى كافة أشكال الحياة ومابعد الحياة، وبل فى الأوانى المستخدمة للأكل والشرب المنحوتة من الحجر. التى نحتها الإنسان لإعتقاده بقوة الرمز لمعتقده الدينى. يقول كاري ج. نارر (Kari J.Narr) عن دراسته للديانة الباليوليثية:[يقوم فهمنا للديانة الباليوليثية أساساً على أشياء يدل شكلها وخصائصها على إستخدام دينى أو سحري، أو توحي طريقة ايداعها (كالدفن ، مثلاً) أو تفاصيلها السياقية الأخري بمثل هذا الأستخدام، إضافة إلى الأعمال الفنية التى يعكس مضمونها أو مكان وجودها معنى دينياً أو سحرياً][1]

وهذا التاريخ موغل فى القدم كما هو متعارف عليه، وهى الفترة التاريخية التى بدأ يظهر فيها ما يعرف بالإنسان العاقل. وهنا لابد من تاكيد إن أشكال الفكر تؤثر فى عمل الفنان .. أو أن الفن فى الأساس نشأ وظيفياً اي من أجل وظيفة معينة ولم يكن من أجل المتعة والترفيه.

عندما كان الإنسان يعيش حياته متنقلاً وهو فى مرحلة الصيد والإلتقاط التى كان يعتقد فيها كما سبق أن أشرنا فى تتبعنا لأشكال الفكر. كان الفكر الدينى يقوم على الطوطم والسحر، وعليه عندما كان الإنسان يهم بالخروج لرحلة الصيد .. كان يمثل المهمة التى هو بصددها فى شكل فنى طقسى من خلال الرقص والإيقاع والصوت، وذلك إيمانا منه إن ما يتم تمثله هو ما سوف يحدث تماماً، ومن ناحية ثانية إنه طقس إسترضائي للطوطم لمساعدته فى رحلة الصيدة وأن يمده بقوته حتى يقهر بها الأعداء، وأن يساعد فى إطعام أبنائه. وذلك على حسب المفهوم الدينى للطوطم وقوة السحر التعاطفي، فقد كان الإعتقاد السحري إن الشبيه يؤثر فى الشبيه[2].

ومن ناحية أخري نجد إن عدداً من دارسو الحضارات القديمة خاصة الآثاريين والأنثربولوجيين أكدوا على أن الفنون هى أحد المداخل لدراسة الفكر الديني وذلك لقلة المعلومات والكتابات الموثقة من ناحية، وكثرة الشواهد الفنية من ناحية أخرى وفى ذلك يقول فراس السواح :[إن سبر معتقدات إنسان عصور ما قبل التاريخ لن تكون أبداً بالمهمة السهلة ولكنه، على أية حال، مهمة لا بد من القيام بها. والصعوبة تنشأ من كون الباحث فى ديانات العصر الحجري لا

---

[1] . كاري. ج. نارر ، الديانة الباليوليثية ، ترجمة عدنان حسن ، موسوعة تاريخ الأديان ، الكتاب الأول ، القسم الثاني ، مرجع سابق ، ص٢٦٥

[2]. فراس السواح ، دين الإنسان ، منشورات علاء الدين ، ط٤ ، ٢٠٠٢ ، دمشق ، ص١٤١-١٤٢.

يمتلك الأدوات والوسائل التى تعين، فى العادة، زملاءه فى حقل الأنتروبولوجيا الإجتماعية أو فى حقل تاريخ الأديان. فهو لا يستطيع القيام بزيارات ميدانية للجماعات التى يعمل على دراستها، للإطلاع المباشر على موضوعات بحثه، كما يفعل الأنتروبولوجي الإجتماعي، كما إنه لا يمتلك الوثائق الكتابية التى يعتمد عليها مؤرخ الأديان بشكل أساسي، بل إنه مضطر إلى الإعتماد على الشواهد المادية الصامتة، مثل الأعمال التشكيلية من منحوتات ورسوم جدارية، وبقايا الدفن، وتشكيلات يدوية لا تنبي عن قيم إستعمالية وأضحة. فهو مضطر والحالة هذه إلى إعادة بناء الوسط الفكري لجماعات بادت منذ عشرات ألوف السنين إنطلاقاً من مادة صماء[١].

ويري جاك كوفات فى كتابه المستقرات الأولي الزراعية فى سوريا وفلسطين :[إن إنسان ماقبل التاريخ كان يعبر عن أعلى فعالياته الفكرية من خلال فنونه التشكيلية التى تستمد مادتها وتصوراتها من العالم المحيط به][٢]

ويواصل فراس السواح ويقول:[فالفن التشكيلي لدى المجتمعات القديمة، والتقليدية، ليس إبداعاً فردياً يعبر عن رؤية جمالية وموقف ذاتى من العالم، كما هو الحال فى مجتمعاتنا الحديثة، بل هو إبداع جمعي يستلهم قيماً جمالية جمعية، ويعبر عن مواقف فكرية مشتركة. والفنان البدائي عندما يعكف على تشكيل عمله الفني، لا يقصد إلى إنتاج قطعة جميلة يقتنيها شخص آخر، وإنما إلى إنتقاء أشكال تعبر عن السيكولوجية الجمعية والوجهات الفكرية للجماعة، وغالباً ما يكون لهذه الأشكال معان تتجاوز الموضوعات المادية الممثلة، لتغدو رموزاً تلتقي عندها القوى الدينية والسحرية والأيديولوجية الفاعلة فى الوسط الجمعي المشترك. فالفن البدائي، والحالة هذه عبارة عن لغة إجتماعية يفهمها الجميع ويتواصلون من خلالها، والأعمال الفنية تحمل على الدوام قيماً دلالية تتعدى حدود صانعيها لتغدو شاهداً على حقبة وعصر][٣].

فن الكهوف:

لقد خضعت فنون الكهوف إلى العديد من الدراسات فى عدد من حقول المعرفة خاصة دارسو تاريخ الفن ولكن أكثر من ركز على هذه الدراسات هم الإنثروبولوجيون والآثاريون، ومن خلال الكم الهائل من الدراسات يقول فراس السواح:[إنقسم الدارسون الأوائل لرسوم الكهوف إلى فريقين، فريق يرى بأن هذا الفن قد أنجز لغايات فنية جمالية بحته، وآخر يرى فيه سعياً لغايا نفعية لا جمالية، وإن الرسوم الجدارية ليست سوى أدوات سحرية إستخدمت فى طقوس تستهدف السيطرة على الطرائد والايقاع بها، وذلك إستناداً إلى مبدأ السحر التعاطفي، حيث الشبيه ينتج

---

[١]. فراس السواح ، دين الإنسان ، المرجع السابق، ص ١٢١ – ١٢٢.

[٢]. جاك كوفات ، نقلاً عن فراس السواح ، دين الإنسان ، المرجع السابق، ص١٢٢.

[٣].فراس السواح ، نفس المرجع ، ص ١٢٢ – ١٢٣.

الشبيه، وحيث السيطرة الرمزية على صورة الحيوان تؤدي إلى السيطرة الفعلية عليه فى حقول الصيد][1].

يري الدارس إن القسم الأول الذى قال بالفن من أجل الفن فى ذلك العصر السحيق لا ينطبق عليه هذا القول. غير إنه قد تراجع هذا الإتجاه أمام الإتجاه الثاني القائل بالسحر والذى تحول إلى مدرسة رسخت أقدامها[2].

والمدرسة السحرية هنا ترجع كل الفن القديم إلى وسيلة لكسب العيش، يقول أرنولد هاوزر وهو أحد القائلين بالمدرسة السحرية وأحد مؤرخي الفنون يقول فى كتابه الفن والمجتمع عبر التاريخ:[فماذا كان السبب والغرض الكامن من وراء هذا الفن؟ هل كان تعبيراً عن إستمتاع بالحياة يلح على أن يسجل ويردد، أم إرضاءً لغريزة التمتع بالتزيين، أم كان له غرض عملي محدد؟ ... إن من الواضح أن كل شئ فى عصر الحياة العملية الخالصة تلك، إنما يدور حول كسب العيش وحده، وليس هناك ما يبرر القول بأن الفن كان يخدم غرضاً آخر سوى أن يكون وسيلة للحصول على الغذاء. والواقع إن جميع الدلائل تشير إلى أنه كان أداة لإسلوب سحري، وكانت له بهذا الوصف وظيفة عملية بحتة تستهدف أغراضاً إقتصادية مباشرة فحسب. ويبدو أنه لم يكن هناك أي عنصر مشترك بين هذا الفن وما نسميه اليوم بالدين][3].

وعلى الرغم من رسوخ أقدام المدرسة السحرية، إلا أن هناك إتجاه ثالث بدأ يظهر بعد أن تعمقت الدراسات لرسومات الكهوف خاصة الإحصائية منها الناتجة عن دراسة مائة كهف أو تزيد، تفيد بأن عدد الرسوم التى تصور حيوانات جريحة أو مطعونة، لا يمثل سوى ١٥% من مجموع الرسوم التى تعد بالآلاف[4].

وهنا يتسأل فراس السواح فى كتابه دين الإنسان :[لا أدري كيف إستطاعت هذه النسبة الضئلة أن تأسر إنتباه الباحثين، وحتى المعاصرين منهم، وتوجههم إلى صياغة نظرية فى تفسير رسوم الكهوف على أساس سحري][5].

والإتجاه الثالث الذى بدأ يتشكل منذ ستينيات القرن السابق، عندما قدمت الباحثة الفرنسية أمبرير لامنغ إطروحتها حول معني الفن الباليوليتي. والذى وضعت فيه أسس إتجاه جديد فى تفسير ينظر إلى الهيئات الحيوانية فى رسوم الكهوف، لا فى مؤداها الخارجي كحيوانات تنتمي إلى فصائل بعينها، بل فى مؤداها الرمزي كمفردات فى لغة تشكيلية من نوع خاص. ثم جاء البروفيسور اندرية لوروا غورهان وقدم نظريته الثورية فى كتابه عن فنون ماقبل التاريخ، ومن خلال دراسة عدد هائل من الرسوم بلغ ٢١٨٨ رسماً، وقد كانت نظرة لوروا غورهان

---

[1]. نفس المرجع ، ص١٤١-١٤٢.

[2]. فراس السواح ، المرجع السابق ، ص١٤٢.

[3]. نفس المرجع ، ص١٤٣.

[4]. المرجع نفسه، ص١٤٤.

[5]. المرجع نفسه ، ص١٤٤.

إلى رسوم الكهوف الكانتربرية بإعتبارها وحدة متكاملة، لا نستطيع دراسة أو تفسير رسم مفرد منها دون بقية الرسوم، وفى علاقته معها سواء فى الكهف الواحد أم فى بقية الكهوف مجتمعة، أما النتيجة التى وصل إليها بعد دراسات إحصائية، هى قيام أيديولوجية دينية لدى الإنسان العاقل فى الباليوليت الأعلى، تعتمد جدلية المبدأين الذكري والانثوي فى تعارضهما وتكافؤهما[1].

مما سبق يري الدارس إن التفسير السحري أو الديني لفنون العصر الحجري الأعلى، هو لا ينفصل عن بعضهما البعض، فكما أكد الدارس فى مبحث الفكر الديني، إن السحر والدين هما قطبان فى سياق متصل، بحيث أن كلاً منهما يلقي بظله على الآخر بشكل تلقائي. ويؤكد هذا إن فرضية إرجاع الفن إلى الفكر الديني هى تلقي بظلالها فى كل الدراسات الفنية منها والإنثروبولوجية، وغيرها من الدراسات إذ تؤكد ما ذهب إليه الدارس ولا يمكن فصل الفنون عن الفكر الديني، فتأثير الفكر الديني فى المنتج الفني حاضراً خلال العصور القديمة، حتي صار الفن التشكيلي أحد مداخل التحليل للفكر الديني القديم.

الفنون والدين عند الإغريق:

لقد كانت الفنون حاضرة فى كل الحضارات القديمة بعد الإستقرار وبناء المدن والمعابد وخلق طقوس ذات نظام ثابت وتعاليم محددة، إلا أن الدارس سوف يتخطي حقبة كبيرة من الزمن وحضارات كثيرة فى الشرق الأقصي والأدنى على حدٍ سواء، ويتوقف عند الحضارة الإغريقية ليس لأنها الأفضل، بل لأنها ورثت كل قيم الحضارات السابقة لها.

إن الحضارة الإغريقية هى نتاج إلتقاء العديد من الهجرات البشرية مع السكان الأصلين بدأت حوالي ٣٠٠٠ سنة قبل الميلاد، فقد ظهرت الحضارة الإغريقية على مسرح الوجود حوالي القرن الثاني عشر قبل الميلاد وهي تعد من الحضارات المتأخرة بعد حضارات الشرق الأوسط وحضارة وادي النيل. هذه الهجرات عبر الزمن إمتزجت مع السكان الأصلين وتكون منها الشعب الإغريقي لاحقاً. وقد عرف السكان الأصليين بالبلاسجيين Pelasgians ، يقول هـ. د. كيتو :[كان الإغريق المتأخرون أنفسهم يعتقدون فى وجود سكان أصلين غير هيليين كانو يسمونهم بالبلاسجيين وقد ظلت بقاياهم نقية فى العصور الكلاسية وكانو يتكلمون لغتهم الخاصة][2].

يرجع الكثير من دارسو الحضارة اليونانية الفنون عند اليونان إلى الديانة اليونانية القديمة ، فلا نجد فى الأثار اليونانية القديمة كتاباً، أو مسرحية، أو تمثالاً لا يمت إلى الدين بصلة فى موضوعه، أو غرضه، أو إستلهامه.

ولأهمية الفنون وعلاقتها بالديانات القديمة نجد أن علماء الأنثربولوجيا يعتمدون فى معرفة الديانات للشعوب القديمة من خلال فنونها، كما يعتمدون الإنتاج الفني من شعر ومسرح مدخل لدراسة الدين الإغريقي. يقول جون ريتشارد عن الديانة اليونانية :[لا تقوم الديانة اليونانية

---

[1]. فراس السواح ، دين الإنسان، مرجع سابق ، ص١٤٥.

[2]. هـ. د. كيتو ، الإغريق ، ترجمة عبد الرازق يسري ، دار الفكر العربي ، ١٩٦٢، ص١٢.

على أيديولوجيا دينية مدونة ولا على دوغما مقررة، ومع ذلك لا يخلو الأمر من وجود كتابات مقدسة على شكل صلوات ونبوءات ومنقوشات وتعليمات للموتي، لعل أكثرها نضوجاً وإتقاناً هى التراتيل الهومرية التى يغلب أن يكون بعضها قد جرى وضعه من أجل الإحتفالات الدينية][1]

وفى موضع أخر يتحدث عن الفن الديني ويقول :[يصور لنا الفن التشكيلي أحداثاً ذات صلة بالدين اليوناني، ولكننا نفتقر فيه إلى المعلومات الأساسية. فعلى تابوت حجري تم إكتشافه فى كريت، مثلاً، نجد مشهداً يمثل كاهنة ترتدي تنوره جلدية تقدم قرباناً، وعن يمينها ويسارها فاسان مكللان يجثم على كل منهما طائر، لقد أثار هذه المشهد الكثير من الجدل بين الباحثين، وقد إعتبر بعضهم ان الطائرين هنا يمثلان ظهوراً إلهياً من نوع ما، وهذا ما يعطي معناً قدسياً للتحولات عند هوميروس][2]

يعتبر هوميروس أحد أهم المصادر للتاريخ اليوناني القديم، وهو يصنف من أعظم الشعراء وكان له التأثير الأكبر على مجمل الحضارة اليونانية القديمة ، وعلى الرغم من الإختلاف حول شخصيته وتضارب الروايات حول تاريخه فى أي قرن عاش، فقد نسبه هيلانيكوس وهو أحد الكتاب الأيونيين القدماء إلى القرن الثاني عشر قبل الميلاد، بينما ينسبه هيرودوتوس إلى القرن التاسع قبل الميلاد[3].

تأتي أهمية هوميروس من صياغته الشعرية لدين وتاريخ الإغريق، فقد كتب الإلياذة والأودسة، اللتين تعتبران بمثابة إنجيل الإغريق، فقد ظلت هاتان القصيدتان لقرون أساس التربية والتعليم عند الإغريق، سواء منه الرسمي أو ذلك الذى تقوم عليه حياة المواطن العادي الثقافية[4]

ويعد هوميروس أقدم شاعر صاغ الفكر الديني شعراً يتلوه جيل بعد جيل، فقد إستأثر بأذهان الإغريق وخيالهم وسيطر عليهم سواء كانوا من الفنانيين أو المفكرين أو من عامة الناس، فاتجه الرسامون والشعراء يستلهمونه ويستمدون منه موضوعاتهم الواقعية، فقد تواضع أسخيلوس فوصف إنتاجه بأنه [فتات مأدبة هومر][5].

وعن المسرح فى بلاد الإغريق يقول كارل النزويرث:[فى القرن الخامس ق.م عندما بلغت التراجيديا الإغريقية ذروة مجدها على يد كل من أسخولوس وسوفوكليس ويوريبيدس، كان المسرح تعبيراً لاعمق المشاعر الدينية][6]

---

[1]. جون رتشارد ، الديانة اليونانية نظرة عامة ، ترجمة وفاء طقوز ، موسوعة تاريخ الأديان ، تحرير فراس السواح ، الكتاب الثالث ، الطبعة الاولي ٢٠٠٥ ، ص١٦.

[2]. نفس المرجع ، ص٢٠.

[3]. هـ. د. كيتو ، مرجع سابق ، ص٥٢.

[4]. نفس المرجع ، ص٥٢.

[5]. المرجع نفسه ، ص٥٣.

[6]. كارل النزويرث ، الإخراج المسرحي ، ترجمة أمين سلامة ، مكتبة الانجلو المصرية ، اكتوبر ١٩٨٠م ، ص١٩.

تأثير المسيحية على الفنون:

كانت القرون الوسطي بشكل عام تقع تحت سيطرة الكنيسة، وسلطة البابا فى روما، لذا نجد تأثير الفكر الديني هو من قاد بعض القساوسة لإقناع الكنيسة بإستخام الفنون فى تزين الكنائس، ومن ثم إستخدام الغناء والموسقي فى الطقس الديني، ما يسمي اليوم بالفن الكنسي. والفنون كما يقول شيلدون تشيني لم تدخل ضمن نطاق الدين المسيحي إلا فى القرن العاشر وربما فى القرن التاسع عندما أُدخل إحدى الأناشيد فى القداس، والتى كان الغرض منها تثبيت عقيدة الشعب الأمى وتقويتها، وبعدها فكر القاسوسة فى إستخدام تلك الوسئلة البراقة فى تصوير إحدي الحوادث للجماهير[١].

إنتشر الدين المسيحي فى الغرب بعد أن صار الديانة الرسمية للدولة الرومانية، وقد حاربت الكنيسة كل أشكال الفنون القديمة بإعتبارها فنون وثنية، وبعدها تصالحت الكنيسة مع الفنون، فستخدمت الفنون فى تزين الكتدرئيات والكنائس، وأستخدم المسرح فى توصيل القيم المسيحية. ففى بادي الأمر كان المسرح جزءاً من القداس. وقد عرفت بإسم (المسرحية القداسية) أي خدمة القداس، وهى تمثل الخطوة الأولي نحو مسرحية الأسرار الغامضة أو المسرحية الكاملة من موضوعات الكتاب المقدس[٢]. يقول شيلدون تشيني :[نجد من القرن العاشر إلى القرن الثالث عشر كثيراً من النصوص المسرحيات التى تتميز بالمزيد من الإتقان فى كل من الكلام ومن التوجيهات التمثيلية والمنظرية. وتتغير اللغة من اللاتينية إلى مزيج من اللاتينية والدارجة حتى تصبح آخر الأمر لغة فرنسية أو المانية أو أي لسان شعبي آخر. ويتلاشي الغناء أو الإنشاد ليحل محلها الكلام العادي. وتتحول المفردة فتصبح سلسلة من الحوادث، إلى أن تهئ مجموعة مواد عيد الفصح جميع المواد اللازمة لمسرحية الآلام الحقيقية، ومجموعة مواد عيد الميلاد لمسرحية السيد المسيح، ومجموعة مواد الصعود لمسرحية القيامة. وكانت قصص هذه المسرحيات تؤخذ مباشرة من الكتاب المقدس ما أمكن ذلك][٣].

تأثير الفكر الفلسفي على الفنون:

تأثير الفلسفة اليونانية:

لقد كانت الفلسفة اليونانية لها وجود بجانب سيطرة الدين على مجمل الحياة اليونانية القديمة، إلا أن الحراك المعرفي كان ينمو نمؤاً مصطرداً فخلال قرنين من الزمان، كانت الفلسفة جزءاً من التكوين الثقافي والمعرفي اليوناني، وقد كان لسقراط دوراً بارزاً فى تثبيت أركان الفلسفة فى المجتمع اليوناني، عندما كان يتجول بالأسواق والساحات أو فى المسرح وهو يعرض فكره

---

[١]. شيلدون تشيني ، المسرح فى ثلاثة الف سنة ، ترجمة دريني خشبة ، الجزء الاول ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، القاهرة ، بدو تاريخ ص٢٠٥.

[٢]. نفس المرجع ، ص٢٠٦ – ٢٠٧.

[٣]. المرجع نفسه ، ص٢٠٧.

عن طريق الحوار، فقد كان ينتقد التراث والدين اليوناني القديم، ويعمل على زعزعة الأفكار المسلم بها. كان إذا تكلم أحداً عن الفضيلة وجد الرد (إن هذا كله يتوقف على ما تقصده بالفضيلة) وهو مالم يكن يعرفه أحد. وقد أنتجت الحركة الفكرية فضلاً عن سقراط السوفسطائون، والذى أعطاهم هذا المعني هو سقراط لأنه كان يكره أساليبهم وأهدافهم. وقد عمل السوفسطائين مثل سقراط أخذو ينتقدون الأخلاق البالية[١].

وقد واصل أفلاطون تلميذ سقراط فى نقد المجتمع اليوناني وفى مصادر المعرفة لديه، وخاصة فى نقده لكل الأساطير هومرية. فنجده يقول بشئ من السخرية والتى يعتقد (كيتو) إنها لم تخلو من الخباثة بعض الشئ وهو ينتقد الشعراء المتجولون وهم يتلون مقتبسات من هومر مصحوبة بالشرح والتعليق، فى محاورة (أيون):[لابد أنه شئ رائع يا أيون أن تنتقل هكذا من مكان لآخر وتجتذب حولك جمهوراً كبيراً من الناس وتجعلهم يستمعون إلى كل كلمة تقولها بشوق وإهتمام وأنت مرتد أحسن ثيابك][٢]. ويسخر من ذلك حين يجعل **أيون** يدعي أنه مادام خبيراً هوميروس فهو خبير بكل شئ. ونقد هوميروس يعني نقد كل ماهو إسطوري وديني، لأن هوميروس هو مصدر الإلهام، وأهم مرجع لفهم الدين، لدي الفنانيين والشعراء والرسامين أو من عامة الناس، كما أشرنا من قبل.

كان الفلاسفة فى بداية الأمر محاربون من المجتمع اليوناني وخاصة رجال الدين، وكانوا يعتقدون إن هولاء الفلاسفة يفسدون الشباب ويدعونهم إلى الإلحاد ويهدفون إلى تدمير العقيدة والتقاليد. وقد واجه كل من عمل بالفلسفة فى اليونان هذا الإتهام[٣] وقد قدم **سقراط** روحه فى سبيل فكرته عندما أصدر أمر بقتله بتهمة الكفر بالآلهة والزندقة.

كان للفلاسفة السوفسطائيين دور كبير فى تثبيت أركان الفلسفة فى اليونان القديمة، وكانت تعاليمهم تجد رواجاً شديداً. يقول د.عبد المتعال زين العابدين:[كان هناك أنصاراً لكل من **بروديك وهيباس،** كان يمثلون النخبة المثقفة لليونان حتى إن سياسيين عظام وشعراء مثل يربوبيدس وحتى سوفوكلس وخطباء مثل أزوقراط وعلماء مثل توسيديدس كانوا يتعلمون منهم ويعملون على صداقتهم[٤].

ويؤكد كيتو هذا الإتجاه ويقول :[أما ما يشير إلى تأثير الفكر الفلسفي على فنون الحضارة اليونانية القديمة هو تراجع الإهتمام بالأساطير، فيقول كيتو موضحاً ذلك :[أما فيما يتعلق بالأساطير الإغريقية فإن بعض مسرحيات يوربيدس المتأخرة تثبت أن مركز الجاذبية كان

---

[١]. هـ. د. كيتو ، مرجع سابق ، ص٢١٦ – ٢١٨.

[٢]. نفس المرجع ، ص٥٢ – ٥٣.

[٣]. عبد المتعال زين العابدين ، مرجع سابق ، ص١٢٠.

[٤]. نفس المرجع ، ص١١٩ – ١٢٠.

آخذاً فى الإنتقال. إذ أخذ الفكر الجدي يسير فى إتجاهات فلسفية محضة وأخذ يوم الشعر الراقي فى الغروب كما أخذت وحدة الأساطير والدين الكلاسية فى التفكك][1].

وتأثير الفكر الفلسفي على الفن، نجده فى إهتمام النحاتين بما هو إنساني أكثر مما هو ديني، فقد كان النحات يعمل على نحت تمثال للآلهة أو الأبطال. يقول عبد اللطيف سليمان:[كانت التماثيل التى نحتت فى أول نشأة الفن الإغريقي تتسم بشكلها الجاف، وكانت تصور فى أول الأمر الآلهة، ثم تطور فن النحت على مر الزمان عندما إشترك الشباب فى الألعاب الأولمبية، فبدأ المثّالون يدرسون أجساد فتيانهم العارية، ومنذ تلك الفترة بدأ تقديرهم لجمال الجسم الإنساني][2]. وتعد تأثيرات الفلسفة فى هذه الفترة فى تحول النحاتين فى نحت شخصيات عادية مثل ، تمثال رأمي القرص أو حامل الرمح، فقد إتجاه الفنانون فى إكتشاف كل ماهم إنساني وما يتعلق بجسد الإنسان.

أما فى الأدب فنجد الكتاب المسرحيين وخاصة يوربيدس الذى يعد أول من أنزل الدراما من السماء إلى الأرض، وتناوله لشخصيات عادية بدلاً من شخصيات الألهة والأبطال، وتعد مرحلته هى أخر مرحلة من مراحل الإسطورة، يقول كيتو :[أخذ يوربيدس حوالي نهاية القرن الخامس يستخدم الأساطير بطرق السخرية واللهو والإغراق فى العاطفة والخيال كما فى (أيون) و(ايفيجنيا) وفى (ثاورس) و (هيلينا) فقد صرنا قاب قوسين من المرحلة النهائية للأساطير الإغريقية، وهى المرحلة التى نعرفها عنهم أكثر من سواها بفضل الشعراء الهيلينيين والرومانيين. وقد تمت التفرقة بين الأساطير والفكر كنتيجة لفتوحات الإسكندر][3].

وفى كتاب الأسطورة والتراجيديا فى اليونان القديمة لجان فرنان وبيير فيدال ناكية يقولا:[يمكن أن نحدد نهاية تطور التراجيديا بملاحظة أرسطو عن أغاثون Agathon وهو الشاب المعاصر ليوربيدس الذي كان يكتب تراجيديات يخترع حبكاتها بشكل كامل. إن ذلك يعني أن العلاقة مع التقاليد الخرافية صارت منذ تلك اللحظة وصاعداً متراخية بحيث لم تعد هناك أية ضرورة للجدل مع الماضي (البطولي)][4].

وفى موضع أخر يقولا:[لقد ظهرت التراجيديا فى اليونان نهاية القرن السادس. وقبل أن تمر مائة عام كان الدفق التراجيدي قد نضب. وعندما بدأ أرسطو فى (فن الشعر) يوضع نظرية التراجيديا، كان قد فقد القدرة على فهم ما هو الإنسان التراجيدي الذي كان قد صار بمعني

---

[1]. كيتو ، المرجع السابق ، ص٢٦٦.

[2]. عبد اللطيف سلمان، تاريخ الفن والتصميم، فنون العالم القديم – الفن الإغريقي ، الجامعة الدولية الخاصة للعلوم والتكنولوجيا ، بدون تاريخ ص١٥٠.

[3]. كيتو ، المرجع السابق ، ص٢٦٦.

[4]. جان فان وبيير فيدال ، الإسطورة والتراجيديا فى اليونان القديمة ، ترجمة د. حنان قصاب حسن ، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع ، الطبعة الأولي ، دمشق ١٩٩٩م.ص١٩.

من المعاني غريباً عليه. لقد أتت التراجيديا بعد الملحمة والشعر الغنائي، وأنمحت فى اللحظة التى إنتصرت فيها الفلسفة][1].

تأثير الفلسفة في القرون الوسطي:

العصور الوسطي Middle Ages هى الفترة التاريخية التى تمتد من القرن الخامس إلى القرن الخامس عشر. وقد بدأت العصور الوسطي فى أعقاب سقوط الإمبراطورية الرومانية فى عام ٤٧٦م، وإمتدت حتى قيام الدول الملكية وبداية الكشوفات الجغرافية الأوربية وعودة النزعة الإنسانية وحركة الإصلاح الديني البروتوستاني[2]

لم يكن للفلسفة تأثير على الفنون فى القرون الوسطي بشكل مباشر، ولكن كان ذلك عبر تأثير الفلسفة فى الفكر الديني المسيحي. فكما هو معروف قد حاربت الكنيسة الفنون وعدتها من عمل الكفر، ولكنها بعد أن صادقت الفنون وإستخدمتها فى خدمة الدين المسيحي، نجد العديد من الفنانيين فى البداية كانوا فى خدمة الكنيسة ومن ثم خرجوا للفضاءات الأوسع.

فطيلة فترة سيطرة الكنيسة ولمدة عشر قرون لم يكن هناك فكر فلسفي حقيقي، إلا الأفكار الشعبية التى تقع خارج نطاق الدين، بل حاولت الكنيسة القضاء على كل الأشكال الشعبية من إحتفالات وطقوس، تارة بالهداية وتارة بالفتح كما يقول شيلدون تشيني. وحينما لم تستطع القضاء على تلك الأشكال الشعبية رأت من الحكمة أن تأخذ طريقاً وسطاً، فأجازت طائفة معينة من الإحتفالات الأقل إصطباغاً بالصيغة المنافية لآداب الدين والأقل فحشاً وتبذلا[3].

فمما سبق يستنتج الدارس إن الفلسفة لم يكن لها وجود خلال القرون العشر الأولي من عمر المسيحية التى غطت على الكثير من القرون الوسطي فى أوروبا، وحتى قيام عصر النهضة، الذى كان قد بدأ فى القرن الرابع عشر فى إيطاليا ثم تبعتها فرنسا فى القرن السادس عشر، فهو عصر المعرفة والفلسفة، فقد عرف العالم فى ذلك الوقت إفلاطون وأرسطو.

يصف كولد دلماس فى كتابه تاريخ الحضارة الأوربية فى القرون الوسطي ويقول:[كانت القرون الوسطي فى فترة الغياب والشلل، وكانت الهمم والإرادات تتراخى. إنها عصور التقى التصوفي العام، زمن العداء للسامية، ولهرطقة جان هوس، وبرهة إستظهار سداد الرأي على الدجل والشعوذة، وعلى التخشع الماكر البارز فى الرسم والنحت. إن المطامع بالممنوع أو المستحيل طلقت الأفكار. وهنا يتألق كوكب الرسم بالزيت وتسري موجة هاجس الموت فى نفوس الأوروبيين بسرعة قصوي، وتتساوي إلى حد ما نزعات الفن، ويبلغ داود بوتس فى لوحته (الدينونة الأخيرة) درجة الغيبوبة والإغماء. وبعد أن صقل الفن طباعهم وهدأ روعهم عاد ليخلق البلبلة والمضاعفات فى أشكاله. وتصبح روان عاصمة الفن القوطي فى فرنسا ، وفى أسبانيا

---

[1]. جان فان وبيير فيدال ، المرجع سابق ، ص٢٣.

[2]. يوكيبديا

[3]. شيلدون تشيني ، مرجع سابق ، ص٢٠٤.

والبرتقال يزواج الفن البيكاري وبصمات الفن العربي، وتشير البنايات العامة فى بروكسيل الى أن عظمة البرجوازي كبيرة لا تقل عن عظمة الخالق][1].

تأثير الفلسفة فى عصر النهضة :

عادة ما يؤرخ لعصر النهضة بالقرنين الرابع عشر والخامس عشر، بداية بإيطالية، وقد تبعتها فرنسا فى القرن السادس عشر، وقد سمي بعصر الأنوار، أو (المولد الجديد) وتتمثل النهضة الأوربية فى إحياء الفكر الفلسفي القديم، وقد ساعد إختراع الطباعة (لجونتنبرج) فى نشر الثقافة والمعرفة، وقد أخذت هذه الدراسات تسمية الدراسات الإنسانية (study Humanitatis) وقد سميت هذه الفترة الدقيقة من تاريخ أوربا باسم (Humanistes)، وكذلك ساهمت الإكتشافات العلمية فى إحداث ثورة فى مجال الفكر العالمي[2].

ويعد القرن السادس عشر فترة حياة وإزدهار فى كل مجالات الفكر والعمل، وفى نفس الوقت فترة نهضة للأدب والفنون وفترة إصلاح فى مجال الدين والمعتقدات، وقد تقاربت كل المبادي فى كل الميادين. وطالب العلماء بإعادة قراءة وترجمة الفلاسفة القدماء وفق كتاباتهم الأصلية. وقد بذر الفلاسفة فى هذه الفترة فى قلب الإنسان ثقة كبيرة فى نفسه، وعملوا على إعطائه إحساساً كبيراً بكرامته وعظمته. وقد أعادت الفلسفة أفكار أفلاطون القديمة، وهى فى نفس الوقت متأثرة بمذهب الدين المسيحي[3].

ففى تلك الفترة إنبثقت أفكار الشعراء المعجبين بأفلاطون وبروحانيته فى الحب الدنيوي، تلك الأفكار التى سميت بعد ذلك بالأفلاطونية الجديدة التى تربط بين الله ومخلوقاته. تقول رجاء ياقوت:[بعد أن سادت منذ بدء القرن السادس عشر روح التعطش للعلم، وبعد أن تبحر الفلاسفة والمفكرون فى كتابات القدماء مثل أرسطو وعلى الأخص أفلاطون، الذى لاقت أفكاره إقبال الكتاب جميعاً، وعلى الأخص الشعراء وهم يتكلمون عن الحب الذى تأثرت به فلسفة أفلاطون، والذى تغني به الشعراء الإيطاليون قبل الشعراء الفرنسيين][4].

كما تشير إلى أن الجزء الثاني من القرن السادس عشر سادت فيه فكرة البحث عن المثال الأكمل، تلك الفكرة التى بشرت بمولد الكلاسيكية فى الأدب أو مبدأ الكمال والتوازن. فقد ظل الفرنسيون على تعلقهم بالقدماء اليونانيين والرومانيين، حتى إنهم إعتبروا كل ماهو قديم (Antique) مثالاً لجمال التعبير والذوق الرفيع فى كل الفنون سواء فى الرسم أو فى النحت أو فى الأدب[5].

---

[1]. كولد دالماس ، تاريخ الحضارة الأوربية ، ترجمة توفيق وهبي ، مكتبة الفكر الجامعي ، منشورات عويدات الطبعة الاولي ، بيروت ١٩٧٠م ، ص٤٥.

[2]. رجاء ياقوت، الأدب الفرنسي فى عصر النهضة، سلسلة كتابك، الكتارب رقم (٧٢).

[3]. نفس المرجع ، ص٩ – ١٢.

[4]. المرجع نفسه ، ص٣٣.

[5]. نفس المرجع ، ص٣٢.

وكما سمي عصر النهضة **بالبعث** يقول فى ذلك كولد دالماس :[إن بعث القيم الخلقية المندثرة معناه فى المجال العلمي الإعتراف بتحقيقات ليونارد دي فنشي وبأدلة كوبرنيك وفيزال وبراهينهما، ومنشأ العلم الوضعي وبعث هذه القيم فى المجال الفلسفي إسترجاع الحكمة الضائعة][1].

تأثير الفكر العلمي على الفنون:

تعد العلوم خاصة العلوم الإنسانية كعلوم النفس والإجتماع والأنثربولوجيا بالإضافة للتاريخ فهو أقدم من حيث النشأة فى الزمان، كما تعد العلوم الطبيعية مثل الرياضيات والفلك والهندسة والطب وهى كذلك علوم قديمة ولها جذورها فى تاريخ إرتقاء البشرية ، إلا إن أهم ماتم إنجازه فى تلك العلوم والتأسيس لها كان عند اليونان، أما فى القرون الوسطي فقد حاربت العلماء مثل جاليلو وغيره، وكانت العلوم تعد فى نظر الكنيسة هرطقة إلا أن تم الإعتراف بهم بعد أن جاءت ثورة الإصلاح الديني. كما إن العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية قد خرجتا من رحم الفلسفة، فقد كان لهما تأثير كبير على تغيير مسار البشرية وفى تطورها وإرتقائها ،

فكان أن إستفاد الفنانيين من النظريات والإكتشافات العلمية فى الرسم والنحت مثل نظرية الضوء، وحركته، لم يكن قديماً ترسم اللوحة وفقاً للمنظور أو مصدر الضوء، كما كان لإكتشاف الكهرباء والحركة الصناعية دور فى إنتاج فنون مغايرة لفنون العصور القديمة يونانية كانت أم غيرها من فنون العالم القديم، كما تم التعرف على الرسم على القماش، والرسم بالزيت كما أشرنا فى قبل.

الفنون والفكر في القرن العشرين:

الحديث عن الفكر والفن فى القرن العشرين يختلف كثيراً عن الحديث عن الفنون فى القرون السابقة، وذلك بعد إكتمال النقلة الثالثة فى تاريخ البشرية وتوطيد أركان العلم فى جميع ضروب الحياة البشرية، وإلغاء المسافات بين ما هو ديني وما هو فلسفي وماهو علمي، ففى القرن العشرين تداخلت الفلسفة بالدين وتوشحت الفلسفة بثوب العلم، وإستخدم الدين مناهج البحث العلمي ، يقول غايتان بيكون فى كتابه آفاق الفكر الفلسفي المعاصر :[إن الدين تقهقر كظاهرة إجتماعية، وهو كفّ عن تنظيم العالم. إلا أنه لا يمكن تنظيم العالم اليوم، على نحو مناهض للدين. إن عصرنا يشهد نهضة الفكر الديني بصورة بارزة على نحو كان لابد أن يثير دهشة فلاسفة القرن الأخير، إن الدين لم يعد يتضايق من الفلسفة ولا من العلم، فهو قد تخلى عن الإبهام كما تخلي عن التسويات العلمية التى كان يقوم بها المذهب العصري، فلا العلم ولا الفلسفة قادران بشئ عليه : لان هناك تجربة دينية منيعة عصية، وعلاوة على ذلك، تتيح لمن يمارسها أن يتدخل بقوة فى الفكر الفلسفي أو فى الخلق الفني][2]

---

[1]. كولد دالماس مرجع سابق ، ص٥٥.

[2]. غايتان بيكون ، مرجع سابق ، ص٢٩ – ٣٠.

ويتساءل غايتان بيكون :[إنه إذا لم يكن الفن الحديث نتيجة للعلم، فهل هو منبثق عن هذه الثورة العامة فى الفكر الذي فصل العلم عن الحدس؟ صحيح إن مقارنة (سيزان) و (بيكاسو) بـ (لوباتشوفسكي) أو (انينشتين) تبعث على الإبتسامة – لا سيما أن (سيزان) كان يؤمن على حد سواء، بفيزيقيا (نيوتن) وبكنيسة روما، وأن انيشتين ربما كان يحب (رافاييل). وهناك آخرون ممن لا يرون فى الفن المعاصر تهديماً للعالم بل سحراً من الخيال أو خلقا لشئ، يفسرونه كعوض حل محل علم حطم كل توافق بين الواقع وبيننا][1]

فالمسألة مازالت قائمة: هل إن الفن كالعلم، علامة على ثورة الفكر نفسها، أم إنه ثأر الإنسان القديم، من العلم؟ وكذلك هل إن الفلسفة المعاصرة مجرورة بحركة مماثلة لحركة العلم، وهل باستطاعتنا أن نقارن التزام الفيلسوف الوجودي بعملية إنضواء المراقب ضمن حقل المراقبة أو بالتحام الزمان بالمكان ام إنه يجب أن نري فى هذا الالتزام مجهوداً فى سبيل تقريب الواقع والإنسان ، خلافاً للتبعيد الذي قام به العلم[2].

والناظر لفنون القرن العشرين يجد إنه لم يستقر على نسق واحد إذ يقول نعمت إسماعيل علام:[نلاحظ إن الفنانيين كانوا كثيراً ما ينتقلون من نزعة إلى نزعة ومن مذهب إلى مذهب][3]. ويرجع ذلك لإختلاف الوضع فى القرن العشرين حيث شهدت السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر تغييرات وأضحة فى فكر المجتمع الأوربي، بإنتشار المبادي الإشتراكية، وقيام الحركات التحررية. فأدت لشعور الفرد بحرية كاملة فى إختيار طريقة الحياة التى تلائمه بدون أي تفكير فيما إذا كان ذلك يتعارض مع المجتمع الذى يعيش فيه أم لا، مما أدي فى الجزء الأول من القرن لاندفاع غير عادي وراء كل جديد وغريب، كما نشأت فكرة العودة إلى البساطة الموجودة فى الفن الأفريقي، فقد تم تحطيم الأشكال الطبيعية وتحريفها، وبرزت هذه الفلسفة فى مذهب الوحشية والتكعيبية والتعبيرية والمستقبلية وتفرعت من هذه المذاهب عدد من النزعات الفنية][4].

وعن تأثير الفكر الفلسفي فى الفن نجد غيتان بيكون فى تطرقه لميدان الفكر الفلسفي الخالص يقول إن التجليات الكبري فى هذا العصر هى الظاهرية والوجودية، وعن المذهب الوجودي يقول:[نجاح المذهب الوجودي فله ، بلا شك أصول أكثر إضطراباً من الظاهرية. إن رناته العاطفية والدينية قادته فى بعض الأحيان إلى حافة الأدب والاهوت. وإن العنصر اللاعقلاني رجح فيه أحياناً – والى حد إن الثورة على العقل صار التعبير عنها بعبارات أقرب ما تكون إلى القلب منها إلى العقل. فالإندماج ما بين الفلسفة والفن لم يكن كاملاً بهذا المقدار فى

---

[1]. غايتان بيكون ، المرجع السابق ، ص٣٩

[2]. نفس المرجع ، ص٣٩

[3]. نعمت إسماعيل علام ، فنون الغرب فى العصور الحديثة ، ط٤ ، دار المعارف ، ٢٠٠١ ، ص١٢٧.

[4]. نفس المرجع ، ص١٢٧.

أي وقت كان، حتى القصة لم تعد تكتف بعرض النظرة فى العالم، بل تريد بلوغ الجذور الميتافيزيقية للوجود والحرية. وهكذا شان الفنون الأخرى][1] .

ومما سبق يري الدارس إن الفنون فى الدين والفلسفة تقع تحت باب القيم والأخلاق، فالدين كما راينا قديماً وحديثاً فهو يهتم بنظرية الأخلاق من خلال رؤيته للفرد والمجتمع، وبما أن الإنسان لايستطيع العيش وحده فهو يخضع بطريقة أو أخري لمبدأ الأخلاق العامة، التى تحكم الجميع. لذا تظل العادات والتقاليد هى التى تقيد الفرد فى الإنطلاق نحو فضاءات الحرية المطلقة، وبالرغم من أن الوجودية أكثر تيار نادي بالحرية إلا أن سارتر يقول :[إن الحرية مسؤلية فحينما تختار فانك لا تختار إلى نفسك فقط ، إنما تختار إلى البشرية جمعا].

[1]. غيتان بيكون ، مرجع سابق ، ص٥٧.

المبحث الثالث : نشأة الدراما والفكر.

تمهيد:

مما لا شك فيه إن المسرح له بدايات موغلة فى القدم، وتاريخه هو تاريخ الإنسان بكل جوانبه صعوداً وهبوطاً .. وفقاً لمصادره المعرفية ومعتقداته وايمانه. لذا نجد جذور المسرحية فى كل الطقوس والأساطير لدي الإنسان الأول.

وعندما أراد شلدون تشيني أن يكتب تاريخ المسرح فى مؤلفه الضخم نجده يقول :[فى أي مكان يجاوز البشر مجرد نطاق هذا النضال الذى يقومون به فى سبيل كيانهم المادي .. وفى أي عصر من العصور يتخطون فيه نطاق هذا النضال يتساموا نحو الإلهة ونحو الرياضة الروحية ونحو تعبيرهم عن ذواتهم نجد هناك سمة من سمات المسرحية فى صورة ما][1].

وهذا مما يعني أن أي مجتمع أو شعب له فى طقوسه الدينية والإجتماعية وغيرها من الطقوس مظهر من مظاهر الدراما المسرحية، فقد خرجت الدراما من الرقص، إذ الرقص هو أقدم وسيلة أو لغة للتعبير لدي الأنسان، لذا يرجع شيلدون تشيني بداية المسرحية إلى الرقص ويقول :[الرقص هو أقدم الوسائل التى كان الناس ينفسون بها عن إنفعالاتهم ، ومن ثمة كان الخطوة الأولي نحو الفنون][2].

ويقول كذلك :[كان الإنسان البدائي يرقص بدافع المسرة، ولكون الرقص طقساً دينياً، فهو يتحدث إلى آلهته بلغة الرقص، ويصلي لهم بلغة الرقص ويشكرهم ويثني عليهم بحركاته الراقصة][3].

المسرح فى اليونان القديمة:

إن نشأة الدراما بصورتها المعروفة حدثت فى فترة تاريخية معلومة. فعن نشأة الدراما يقول أحمد عتمان:[بادئ ذي بدء لابد أن نقر بوضوح الحقيقة القائلة بأن الإغريق وحدهم – من بين الشعوب القديمة – هم الذين عرفوا الدراما فى أكمل صورها وإن أي مسرح عند غيرهم من – القدامي أو المحدثين – وصل إلى مرحلة النضج يدين لهم بالوجود][4]

فمن الراجح أن المسرحية بشكلها الجديد خارج إطار الطقس الديني لم توجد إلا فى بلاد اليونان وتُرجع الدراسات النقدية نشأة الدراما، إلى تلك الإحتفالات الطقوسية التي كانت تقام سنويا للإله ديونيسيوس وتمثل تلك الإحتفالات الشكل الأمثل للتعبير المسرحي.

---

[1] . شولدون تشيني ، مرجع سابق ، ص١.

[2] . نفس المرجع ، ص١١.

[3] . نفس المرجع ، ص١١.

[4]. أحمد عتمان ، الشعر الإغريقي تراثاً انسانياً ، سلسلة عالم المعرفة رقم ٧٧ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب ، الكويت ، مايو ١٩٨٤، ص١٧١.

إذ يقول أحمد عتمان: [فإذا كان الفن والأدب ينبعان عند الشعوب القديمة بصفة عامة من الشعور الديني الوجداني فان الدراما الإغريقية لا تمثل إستثناء من هذه القاعدة بل تؤكدها. فمن المعروف أنها نشأت من عبادة الإله ديونيسوس إله الخمر][1]

ويفصل شيلدون نشأة المسرحية فيقول:[نشأت المسرحية من خلال طقوس وإحتفالات الإله ديونيسوس فقد كان فى ديونيزوس سجية من السجايا التى تجعله أبا للمأساة والملهاة اللتين أوشكتا على النضج. كما تجعله أبا كذلك للتمثيلية الساتيرية التى كانت تستعمل فى مناسبات خاصة فيما تستعمل فيه المأساة والملهاة][2]. وكانت الأغاني التى تغني فى إحتفالات ديونيزوس نوع من الديثرامب، وهو عبارة عن أغنية جماعية تؤديها الجوقة وهي تقوم ببعض الحركات التعبيرية والرقصات التي تشرح وتؤكد معاني الكلمات، وكانت القصة الديثرامبية تسمى (تيراباسيا Tyrbasia)، أما الموضوع الرئيسي لكلمات الأغنية فهو أسطورة ديونيزسيوس يعرضون لبعضها عن طريق المحاكاة بالكلمة والحركة، وهم متنكرون على هيئة **الساتير**، فيجعلون الأحداث أقرب إلى التصديق والحيوية ... وعلى هذه الصورة من الهيئة والمبلس كان أفراد الجوقة يرقصون في دائرة حول مذبح ديونيزيوس الذي ينبعث منه دخان القرابين متغنين بمغامرات هذه الإلة[3].

ويذهب أحمد عتمان إلى أن الديثرامب كان في أول مرة ساذجاً مضطرب التلحين غير منظم في عناصره ولا في ما يصحبه من رقص ذلك أن القائمين بالغناء والرقص فيه كانوا من الفلاحين الذين يقومون بما يقومون به تطوعاً وبصورة تلقائية في إحتفالاتهم فكان مجرد أغنية فلكلورية تقليدية أكثر منه ضرباً من ضروب الأدب الرسمي ولكن دخله نوع من التطوير والتهذيب .. على أيدي شعراء مهرة مغنين وراقصين موهبين، مما نحا نحو الشعر الرسمي ذو القيمة الأدبية العالية[4]

هذا ما وصفه أرسطو أيضا عندما تحدث عن الديثرامب قائلاً:[كانت (الحفلات) نوعاً خاصاً من الشعر يغنيه أهل الطرب في أعياد ديونيزيوس يرددون فيها قصة هذا الإلة أو يمجدونه فيها على الأقل، وقد حدثت تطورات مشوشة فأتسعت الديثرامب نفسها فيما بعد وتبلورت حتى أصبحت نوعاً حقيقاً من المسرحية، وينظم خصيصاً للمنشدين وقائد الإنشاد ... وكان هذا النوع الذي أطلقوا عليه (الأغنية العنزية) ولذلك كان هذا النوع هو الذي أعطي المأساة (Tragedy) هذا الإسم، إذ يبدو إن كلمة (Tragedy) هذه آتية من كلمة (Tragos) أي عنز (Goat) ومن كلمة (Odeny) أي أغنية (Song) ...][5]. وقد أصبح موضوعة بطل من أبطال

---

[1]. أحمد عتمان ، المرجع السابق ، ص١٧٢.

[2] . شولدون تشيني ، مرجع سابق، ص٤٨.

[3] . نفس المرجع، ص ١٤٥.

[4] . أحمد عتمان ، المرجع السابق، ص ١٨٠.

[5] . شيلدون تشيني، مرجع سابق ، ص ٥٠.

اليونان الأولين الذين ورد ذكرهم في قصائد هوميروس أو في أساطير اليونان بعد أن كان موضوعها الإله ديونيزيوس.

وفي القرن السادس قبل الميلاد حدث أهم تعديل بواسطة ثيسبس عندما إنسلخ عن الكورس وصعد إلى المذبح وأخذ يتبادل الحوار مع الجوقة، بذلك يكون أول ممثل عرفه التاريخ وكلمة ممثل (Hypocrites) هي كلمة يونانية تعني حرفياً المجيب إذ أن عمل الممثل الأصلي كان أنذاك يتمثل في أن يدخل في حوار مع أفراد الجوقة وأن يجيب على أسئلتهم[١]. وخلال القرن السادس قبل الميلاد وفى عهد **بيراستراتوس** وفى العيد الإثيني الذى يعرف باسم **الديونيزيا الكبير** أو ديونيزيا المدينة الأكبر، يرجع إلى تلك الفترة تاريخ أول مسرحية ممثلة سجلت أصولها كما يرجع إليها إسم أقدم رجل فى تاريخ المسرح ، ففى سنة ٥٣٥ قبل الميلاد فاز (ثيسبس) الإيكاري فى أول مسابقة للمأساة ، وكان بما قدمه يعتبر أول من أدخل ممثلاً على قائد المنشدين (أو رئيس الكورس)، وكان هذا الفعل هو أول ظهور للمسرح على خشبة التاريخ الحضاري. وكان عبارة عن سلسلة من القصائد التى يتناوب إنشادها رئيس الكورس والممثل[٢]. يقول شيلدون تشيني :[لم تصلنا أية مسرحية من المسرحيات التى ألفها ثيسبس، وإن روي التاريخ إنه كان شاعراً وممثلاً معاً][٣].

وإستمر تطور المسرحية داخل إحتفالات اليونان بأعياد الإله ديونيسيوس وخلال المباريات التى تقام سنوياً وقد جاء من بعده إسخليوس الذى يعد واحداً من عباقرة العالم فى كتابة المآسي، ليس ذلك فحسب بل أضاف ممثلاً ثانيا ، وبذلك وضع أساس الحوار كما نفهمه اليوم[٤]. فقد وضع أول مسرحية شعرية وهي الضارعات حوالي ٤٩٠ ق.م وكان فيها ممثلان رئيسيان بجانب الفرقة ثم توالى إنتاجه المسرحي إلى أن ظهر سوفكليس الشاعر اليوناني (٤٩٥-٤٦٩ وأضاف ممثلاً ثالثاً إلى الممثلين اللذين أدخلهما اسخليوس وقوى جانب التمثيل على جانب الغناء وقد أدي هذا إلى تقدم سريع في الحوار المسرحي بدل ترانيم الجوقة وأتاح فرصاً أكبر للتباين بين الأشخاص وسمح بألوان متنوعة من الحوادث وفوق كل شيئ فقد حمل الذين يكتبون للمسرح على مزيد من العناية بالفن المسرحي[٥]. وقد كان المسرح اليوناني بسيطاً غاية ما تكون البساطة، لكنه كان مع ذلك مسرحاً يسر الخاطر غاية ما يكون السرور. وقد تطور من ساحة الرقص الدائرية المدكوكة دكاً جيداً[٦].

---

[١] . كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات فى المسرح الأوربي ، دار الوفاء للطباعة والنشر ، الاسكندرية ، بدون تاريخ ، ص١٤٩.

[٢] . شيلدون تشيني ، مرجع سابق ، ص٥٢.

[٣] . المرجع نفسه ، ص٥٢.

[٤] . لويس عوض، المسرح العالمي من اسخيلوس إلى أثر ميلر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بدون تاريخ ، ص ٣.

[٥] . عمر الدسوقي، المسرحية وتاريخها وأصولها، دا الفكر العربي للطباعة، القاهرة ، بدون تاريخ، ص ٦.

[٦] . شيلدون تشيني ، المرجع السابق ، ص٥٥.

أما من حيث المادة التى يعالجها المسرح اليوناني يقول تشيني:[إن المادة التى تعالجها المأساة اليونانية مادة حددتها بصورة نهائية تلك النظرة التى كان اليونانيون ينظرون بها إلى المسرح بوصفه منشأة دينية ... فلم يكن يخطر ببال الشعراء المسرحيين قط أن ينشدوا موضوعات مسرحياتهم أو (عقدها) فى غير نطاق الآلهة أو الأبطال الخرافيين، فكانت الأفعال المثيرة، والجرائم، والعلل الوراثية والكفارات – أعني ما يكفربه المذنبون عن خطاياهم – هى المادة الموضوعية التى تتناولها هذه المسرحيات مصحوبة عادة بصراع الإرادات ينشب بين الآلهة وبين بطل المسرحية، أو بين الآلهة الصغرى والآلهة العظمى][1]. ويضيف أحمد عتمان قائلاً:[أما التراجيديا/الدراما كنص أدبي إرتكز في بناءه وعناصره على الملاحم والأساطير الإغريقية خاصة ملاحم (هوميروس) كما أشار إلى ذلك إسخيلوس قائلا: (ما تراجيدياتي سوى فتات مائدة هوميروس الفخمة)][2].

المسرح فى العصور الوسطي:

وإستمر المسرح معبراً عن فكر اليونان وإعتقاداتهم، إلى أن سقطت الحضارة اليونانية على أيدي الرومانيين، ولم يقدموا للمسرح كثيراً غير انهم راحو يقلدون الأغاريق فى كتابة المسرحيات، إلى أن تبنت الحضارة الرومانية الدين المسيحي كدين رسمي للدولة .. راحت الكنيسة تحرم كل ما يمت بصلة للعالم القديم، بإعتباره أشياء وثنية تؤدي إلى الكفر، وقد حرمت التمثيل، ولكن لا يعني ذلك إفول المسرح نهائياً من الوجود ، يقول شيلدون تشيني :[أما بعد ذلك فيمكننا أن نتصور الممثلين الجوالين وهم يخرجون قطعاً من تمثيلياتهم القديمة فى بلاطات الملوك أوفى الإحتفالات الخاصة، بل فى ملتقي الطرق بين الفينة والفينة أو فى أحد الشوارع خلسه][3]. ويعتقد كذلك أن :[تاريخ الممثل الجوال الحقيقي تاريخ مفقود ولا أثر له فى المدة بين القرنين السادس والثاني عشر][4].

ولكن كما ولد المسرح من رحم الطقوس والإحتفالات الإغريقية ومن صلب إحتفالات الإله ديونيسيوس، كانت البداية لميلاد المسرح مرة ثانية للوجود من داخل الكنيسة فقد خطرت ببال القساوسة فى إحدي الكنائس الكاثوليكية، فى القرن العاشر وربما فى القرن التاسع فكرة إدخال إحدي الأناشيد فى القداس، على أن يعهد بإلقاء الأغنية إلى مغنيين أو منشديين. ولما كان الهدف السليم الذى لا شبهة فيه لهولاء القساوسة هو تثبيت عقيدة الشعب الأمي وتقويتها. فقد فكروا فى تصوير إحدى الحوادث لجماهيرهم بتلك الوسيلة البراقة ، وسيلة تشخيصها بواسطة

---

[1] . شيلدون تشيني ، المرجع السابق ، ص٧٢ – ٧٣.

[2] . احمد عتمان ، نزع قناع البريختية ؛ ايجيبتوس ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص١٧١ .

[3] . شيلدون تشيني ، المرجع السابق ، ص٢٠١.

[4] . المرجع نفسه ، ص٢٠١.

شخصين، وذلك بدلاً من أن يدعوا منشداً واحداً واقفاً فى مكان واحد، يقص للجمهور تلك الحادثة بكلام لاتيني لا يكاد يفهمه واحد من ألف من المؤمنين[١].

وأنتشرت هذه العادة التى لم تستخدم وسيلة مثلها من وسائل الفهم فى الكنيسة قبل ذلك جيلاً بعد جيل، وسرعان ما إنقسم القداس – وهو نفسه تصوير رمزي مسرحي للعشاء الأخير، فى أوسع الآراء – إلى أجزاء التى تقرأ، والأجزاء التى تنشد أول تغني، والأجزاء التى تمثل ، ثم أخذو يدخلون فى بعض المناسبات حادثة ممثلة برمتها[٢].

فى مقدمة الفصل الثاني من كتاب تاريخ المسرحية يورد ليون شانصوريل قول ج. بابست إذ يقول:[نشأ المسرح العصري يوم أن نطق بأول قداس. إن هذا الإحتفال هو نموذج للتمثيل المسرحي ذي الطابع التشخيصي الروحاني الذي حاول دائماً فن التمثيل فى تقدمه أن يقلل من شأنه ليصل الى أكبر قسط ممكن من الواقعية والى أعمق تعبير مستطاع عن الحياة. وفى محاولته تقريب هذين الهدفين نرى الفن المسرحي يناقض غداً ما قام به بالأمس. وبالرغم من تغيير الوسائل يبقي الهدف هو هو دائماً][٣]

المسرح فى عصر النهضة:

درج مؤرخوا المسرح فى كتابة تاريخ المسرح فى عصر النهضة، أن يتحدثوا عن المسرح فى كل بلد، ونجدهم يتحدثون عن مسرح إيطالي، ومسرح فرنسي، ومسرح إنجليزي ومسرح أسباني، ومما لا شك فيه إن الإنتقال من مرحلة إلى مرحلة كان يختلف بإختلاف الزمان والمكان، وهنا يحاول الدارس أن يعرض أهم الأفكار وإرتباطها بتطور المسرح فى عصر النهضة الذى كانت فيه الثورة على العهد الكنسي الذى قيد حرية الفكر، وأنشأ محاكم للتفتيش، وحرم كثيراً من العلوم، وقد أعدم وأحرق عدد من الذين يقولون بخلاف ما تقوله الكنيسة فى العلوم الطبيعية والإجتماعية، وطبيعة المسيح الإلهية.

فى تلك الحقبة من عصر النهضة، وهى الحقبة التى تعد أمجد الأمجاد فى التاريخ الايطالى، يلاحظ إن قصة المسرح لا تتميز بظهور المسرحية بأية صورة من الصور بحيث يمكن مقارنتها بماتم من الأعمال الباهرة المعاصرة فى ميادين البحث العقلي والتصوير والمثالة والمعمار. ففى تلك الميادين الأخرى، غير ميدان المسرح، كانت النهضة ميلاداً ثانيا لروح منسية، وإزدهاراً لنشاط إبداعي خلاق: ظهر أولاً فى صورة (إحياء العلوم والمعارف)، وهو الاسم الذى يطلقونه أحياناً على تلك الحقبة، ثم ظهر ثانية فى صورة مآثر شخصية ضخمة وبراعات فردية عظيمة من مآثر اللوعية وبراعتها، والتقدم المذهل فى ميدان الحرية الفكرية، ممثلاً فى روائع الخلق التى أنجزها كل من جوتو Giotto وبرونلسكى Brunelleschi ومايكل

---

[١] . شيلدون تشيني ، مرجع سابق ، ص ٢٠٥ – ٢٠٦.

[٢] . نفس المرجع ، ص٢٠٦.

[٣] . ليون شانصوريل ، تاريخ المسرح ، ترجمة خليل شرف الدين و نعمان اباظة ، منشورات عويدات ، ١٩٦٠ ، ص٣٠.

أنجلو، وليوناردو دافنشي وغيرهم ممن لا يزال العالم يعدهم من بين عظماء الفنانيين فى جميع العصور.

إلا أن المسرح فى تلك الحقبة، مهما بلغ من الفخامة فى تقدمه فى النواحى الخارجية للرواية التمثيلية، ومهما بلغ من بهاء المظهر فى مصاحبته للحياة الإجتماعية الواسعة الثراء فى ذلك العهد، قد أخفق فى أن يظهر للوجود مسرحية واحدة ذات أهمية عالمية تستحق الخلود[١].

وبالرغم من ذلك فان النهضة الإيطالية تميز ميلاد المسرح الحديث. وإذا كانت عملية التجديد فيما يتصل بالمسرحية أقل اكتمالاً هنا منها فى الفنون الأخري، فان حركة الإحياء، أو العودة إلى الأنماط المسرحية القديمة لم تكن أقل أهمية من حيث كونها دورة تاريخية من دورات الخلق. لقد نشأ فن العصور الوسطى إلى حد كبير من أصول أجنبية وغير كلاسية، ولقد برز مسرح العصور الوسطي عن مصادر جديدة بخاصة، كلها مصادر مسيحية مستقلة، لا تربطها رابطة بمسارح اليونان والرومان التقليدية[٢].

وقد قامت النهضة الإيطالية بدور الإنتقال من مسرح العصور الوسطى إلى المسرح الحديث، وذلك بما صنعته من إستبعاد المسرحية الدينية ومسرحها الخاص إستبعاداً تاماً، وذلك بالعودة بالتطور المسرحي إلى طريقه القديم فى الأزمنة الكلاسية.

ويعتبر المسرح فى فرنسا أول من أسس لمسرح عصر النهضة، وذلك من خلال رجوع أهل المسرح فى فرنسا إلى التقاليد اليونانية القديمة، بعد أن ترجمت المؤلفات القديمة، خاصة كتاب أرسطو فن الشعر، يقول جميل حمداوي ملخصاً المسرح الفرنسي فى عصر النهضة :[تنطلق المسرحية الفرنسية الكلاسيكية من عدة مبادئ أرسيطية تتمثل فى تقليد الطبيعة أو تقديم صور فنية منظمة وجيدة عنها، وإحترام العقل وقوانين الحقيقة المنطقية والإبتعاد قدر الإمكان عن الوهم والخيال، والإستهداء بالوظيفة الأخلاقية المبنية على الإرشاد وتعليم الناس القيم الأخلاقية وتغيير المجتمع عبر نشر الفضيلة ودر الرزيلة، وإحترام مبدأ المحاكاة، ومراقبة اللياقة والأدب، والإلتزام بالوحدات الثلاثة على مستوى البناء الفني وتشكيل العرض المسرحي][٣].

ظهر المسرح الفرنسي فى عام ١٦٣٠م مع تراجيديات راسين وكورني، بجانب موليير الذى تأثر بالكوميديا الشعبية الإيطالية وكوميديات القيم. ويعد موليير أكبر ممثل كوميدي فى عصره[٤].

وقد تأثر كل من كورني وموليير بفكر وفلسفة مونتيني، ففى فلسفته أراد أن يرتفع الإنسان إلى مصاف الآلهة التى تسمو عن كل آلام البشرية وعذابها. هذه الأفكار هى التى

---

[١] . شيلدون ، مرجع سابق ، ص٢٦٢

[٢] . نفس المرجع ، ص٢٦٣

[٣]. جميل حمداوي ، الإخراج المسرحي ، الهيئة العربية للمسرح ٢٠١٢ ، ص١٣.

[٤]. نفس المرجع ، ص١٤.

أعطت كورني فى أوائل القرن السابع عشر طابع العظمة والكبرياء والكرامة الذي إشتهر به فى مسرحياته الخالدة والتى يظهر فيها البطل والبطلة كمثال للشجاعة والحزم[١].

وفى مرحلة لاحقة لأفكار مونتيني التى عاد فيها إلى حظيرة الله بوصفها الملجأ الوحيد للبشرية، بعد أن كان يكافح كثيراً ليرضي عقله وقلبه فى أن واحد، ولكنه رجح قلبه فى آخر المطاف على العقل الخداع المضلل. ولم يتبقي من مونتيني علامة دالة على شخصيته سوى عبارته الشهيرة (ماذا أعرف؟) وهو شعار مذهب التشكيك. وتقول رجاء ياقوت:[بهذه الصورة يختتم مونتيني عصر النهضة الفرنسية، وكانت بعض أفكاره دعامة وأساساً لمولد مذهب جديد هو الكلاسكية، مذهب الإتزان والإعتدال وليس المبالغة والإفراط ومذهب الحذر والريبة وليس الحماقة والإندفاع. ذلك أن وفق أفكار مونتيني يجب أن نؤمن بعظمة الإنسان ولكنها عظمة لها حدودها، عظمة متواضعة تواضع الإنسان نفسه ..... هذه هى الكلاسيكية التى سيعبر عنها موليير بعد بضع سنوات بقوله :[الحكمة الحقيقية ترفض كل تطرف ومغالاة][٢]

أما المسرح فى إنجلترا نجده لم يتطور إلى فى نهاية القرن السادس عشر فى عهد الملكة إلزابيث الأولي، إلا أننا نجده قد أبقي على تقاليد المسرح فى العصور الوسطي. وقد ساهم الهواة الدراميون أمثال توماس كيد وكريستوفر مارلو، إلا أن المسرح الإنجليزي لم ينضج ويزدهر إلا مع وليام شكسبير. فقد مزج شكسبير بين التراجيديا والكوميديا، كما مزج بين الرقص والغناء، وكسر وحدة الزمان والمكان فى المسرح الإغريقي التى نادي بها أرسطو فى كتابه فن الشعر، كما كان يعتمد فى مسرحياته على التاريخ بدلاً من الإسطورة[٣].

أما فى أسبانيا نجده عرف نفس التطور الذى شهده المسرح الإنجليزي فى عهد الملكة إلزابيث الأولي خاصة فى منتصف القرن السابع عشر. وكان مقترناً بالتقاليد الأسبانية القائمة على الأفكار المثالية المرتبطة بالشرف والحق الإلهي المقدس. إلا أن المسرح الأسباني لم يتطور كما تطور المسرح الفرنسي والإنجليزي، وذلك بفضل هزيمة أسبانيا فى معركة أماردا، وقيام محاكم التفتيش ذات التوجه الديني، والتى وقفت فى وجه المسرح موقفاً سلبياً[٤].

المسرح فى القرن الثامن عشر:

لم يكن المسرح فى القرن الثامن عشر له نفس السطوة والقوة فى بداية عصر النهضة، ولم يعرف المسرح كتاباً دراميين باستثناء جان فرنسوا ورينيارد وألان روني لوساج فى فرنسا، إلا أن مسرح الشارع والمسرح فى ساحات الأعياد قد أعطي شكلاً جديداً عرف بمسرح الشارع. وكان المسرح فى هذا القرن كأنه يكتب للممثلين تفصل النصوص الدرامية وتقاس على حسب أذواقهم

---

[١]. رجاء ياقوت ، الادب الفرنسي فى عصر النهضة ، سلسلة كتابك ، ص٥٢.

[٢]. نفس المرجع ، ص٥٦.

[٣]. جميل حمداوي ، المرجع السابق ، ص١٤.

[٤]. نفس المرجع ، ص١٥.

ورغباتهم مع إحترام القواعد الكلاسيكية وشعرية المحاكاة الأرسيطية، واشتهرت نصوص مثل روميو وجوليت والملك لير[١].

المسرح فى القرن العشرين:

تعددت إتجاهات المسرح فى القرن العشرين بتعدد الإتجاهات والفلسفات. فكما تعددت المذاهب والفلسفات، تعدد المسرح، فعرف القرن العشرين، السريالية، والدادية، والوجودية، والعبثية والملحمية، وغيرها من المدارس والنظريات، فمن الصعوبة تحديد ملامح المسرح فى القرن العشرين، كما من الصعوبة تحديد معالمه الفكرية. فنجد مثلاً مسرح بسكاتور يقوم على الدعاية السياسية، يقول أحمد عتمان:[لقد أسس بسكاتور المسرح البروليتاري مع هرمان شوللر فى مارس عام ١٩١٩، ونشر كتابه المسرح السياسي فى عام ١٩٢٩، وجاء فى برنامج المسرح البروليتاري مايلي: لقد نفينا كلمة فن نهائياً من برنامجنا، فمسرحياتنا هى بيانات نحاول بها التدخل فى الأحداث المعاصرة، وأن نقتحم معمعان الفعل السياسي، وجاء فى نفس البرنامج أيضاً أنهم يخضعون النزعة الفنية للهدف الثوري][٢].

خلاصة:

من خلال تتبع الفكر البشري على مدي العصور وإرجاعه إلى ثلاثة أشكال هى(الفكر الديني والفكر الفلسفي والفكر العلمي) ومحاولة ربط الفنون بأشكال الفكر .. ومن خلال فرضية الدارس إن الفن علي مر العصور لم ينفصل عن الفكر في أي شكل من أشكاله ، فهو يعتبر الأرضية التي ينطلق منها .

يخلص الدارس إلى تحقيق الفرضية بأن الفنون لها صلة وثيقة بالفكر .. وبالحراك الذهني والتفكر فى الطبيعة أو العلاقات الإجتماعية أو الدينية أو أي نشاط إقتصادي أو سياسي، نجد أن الفنون قد تطرقت له، بشكل أو بأخر، بطريق مباشر أو عن طريق الرمز والتشفير.

كما نجد منذ عصر النهضة وحتى القرن العشرين مذاهب ومدارس تفرعت وتعددت فى جميع ضروب الفنون بما فيها المسرح ، وهى تمثل الشكل الفلسفي فى الفنون، وتعبر عن مجمل الفكر، خاصة الفلسفي والعلمي، لأن الفكر الديني ومن خلال إستمراره منذ ميلاد البشرية ووجودها على الأرض، له إنعكاساته فى الفنون، ومايزال يؤثر فيها حتى اليوم، بشكل مباشر أو غير مباشر.

---

[١]. جميل حمداوي ، مرجع سابق ، ص١٦.

[٢]. احمد عتمان ، نزع قناع البرختية ، مرجع سابق ، ١٩٩٢، ص٣٥.

الفصل الثالث : الإخراج والفكر

المبحث الأول : تاريخ الإخراج

المبحث الثاني : تأثير الفكر على الإخراج

المبحث الأول : تاريخ الإخراج

مدخل:

إن تاريخ الإخراج هو تاريخ المسرح، فمنذ ميلاد المسرح كان هناك من يقوم بأمر العرض المسرحي، وإن لم يكن يطلق عليه مصطلح الإخراج، كما أن الناظر إلى الفعل المسرحي يجد أن وظيفة المخرج كانت داخل العملية الإنتاجية للعرض، فقد كان المخرج هو المؤلف، وقد كان هو مدرب الرقص، وقد كان فى مرحلة تاريخية هو الممثل النجم، إلا أن ظهر المخرج بشكل منفصل عن ذلك كله، كما إنفصل المسرح من الطقوس وصار كياناً قائماً بذاته، كذلك فعل المخرج، فقد أنفصل عن الأداء والتأليف، وأوجد له مكاناً لا يمكن إغفاله، وإن كان متأخراً فى تطور الفعل المسرحي.

لذا يقول سعد أردش فى كتابه المخرج فى المسرح المعاصر عن وظيفة المخرج:[المخرج إذن فى المسرح المعاصر هو المخطط لمشروع الإنتاج المسرحي، وهو فى الوقت ذاته العقل المفكر والمبدع لتفاصيل وكليات العرض المسرحي، وهو القيادة الفنية والفكرية للعملية المسرحية، وإن لم يكن بالضرورة القيادة الإدارية والمالية][1]

وهذ يعني أن العملية الإخراجية من حيث المعني الخارجي هى تتمثل فى عملية القيادة الفعلية للعمل المنتج، ولغوياً : أخرج الشئ أي أظهره للوجود، ومن حيث المعني الإصطلاحي، هى عملية مركبة، من الفكر أو التصور، ومن إستخدام الأدوات المتاحة للمخرج فى كل عصر من العصور، ومن حيث هى عملية متكاملة هى مقولة أو رؤية محددة فى موضوع محدد يريد أن يشارك بها المجتمع. وعمل المخرج هو موجه بالدرجة الأولي إلى المجتمع الذى يعيش فيه، وبالدرجة الثانية للإنسانية جمعا. فأي مخرج أو قائد للعمل نجد لديه شيئاً يريد أن يشارك به مجتمعه، وهذه المشاركة لا تخرج عن نطاق الوعي الذى يتبناه المخرج.

ومن ناحية ثانية العملية الإخراجية هى عملية متكاملة وكتصور مترابط، يبدأ منذ إختيار المخرج للنص المسرحي وهو يستخدم كل أدواته، فالمخرج المسرحي يحاول أن يقول بلغة قوامها الكتلة واللون والحركة والإضاءة والمستويات كلمة أو جملة تعبر عن رؤيته للموضوع المعروض على خشبة المسرح، وبذلك فهو يكتب بحروف اللغة الإخراجية على صفحة الفضاء المسرحي، فى أي مكان وزمان.

الإخراج لغة:

فى اللغة الفرنسية تعني كلمة الميزانسين mise en scene حرفياً (التوضيع على الخشبة) وقد أستخدم هذا المصطلح لأول مرة فى عام ١٨٢٠ حيث كان الإخراج وقتها يعني تنظيم التشكيل الحركي للممثلين، ثم صار مع تطور مفهوم الإخراج يدل على مجمل العملية

[1]. سعد أردش ، المخرج فى المسرح المعاصر ، سلسلة عالم المعرفة (١٩) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب ، الكويت ، يوليو ١٩٧٩م ، ص١٣.

الإخراجية. ومع ذلك، ظلت كلمة ميزانسين الفرنسية مستخدمة فى بقية اللغات للدلالة على التشكيل الحركي إلى جانب كلمات أخري تدل على الإخراج بمعناه الشامل][1].

وفى اللغة الانجليزية Directing وهى من الفعل Direct وله عدة معاني فى معاجم اللغة الإنجليزية من بينها (يقود .. يوجه .. يدير)[2]..

وكلمة إخراج فى اللغة العربية هى مصدر الفعل أخرج وتصرف (أخرج يخرج إخراجاً) وأخرج الشئ تعني أبرزه وأخرج الحديث (النبوي) أي نقله بالأسانيد الصحيحة .. وقد ورددت تصاريف الكلمة فى الكثير من آيات القرآن الكريم[3].

الإخراج إصطلاحاً:

هو عملية تحويل النص الدرامي من المجال المقروء إلى المجال المنظور والمسموع كي يستهلكه متفرجون[4].

الإخراج كما يقول سيليفو داميكو هو:[فهم النص المسرحي، وإستنباط المحتوي المسرحي منه، وتحويله من الحياة المثالية للكتاب إلى حياة مادية على خشبة المسرح][5].

يقول جميل حمداوي مصطلح الإخراج بالمعني الواسع للكلمة يدل على تنظيم مجمل مكونات العرض من ديكور وموسيقي وإضاءة وإسلوب الأداء والحركة إلخ وصياغتها بشكل مشهدي. وهذه العملية يمكن أن تصل إلى حد تقديم رؤية متكاملة للمسرحية هى رؤية المخرج وتحمل توقيعه[6].

وفى تعريف آخر لدي بدري حسون وسامي عبدالحميد، هو:[عملية تجسيد النص المسرحي بواسطة العناصر البصرية والسمعية والحركية على خشبة المسرح][7].

ظهور الإخراج:

تاريخ الإخراج بالمعني الواسع هو تاريخ المسرح، وبالمعني المتخصص لم يظهر إلا فى نهاية القرن التاسع عشر. يقول سعد أردش :[هناك ثلاثة تصنيفات لمهمة الإخراج عبر تاريخ المسرح ، هناك مسرح المؤلف عند الإغريق وعصر النهضة، وهناك مسرح الممثل النجم كما فى القرون الوسطي، وهناك مسرح المخرج منذ ظهوره فى عام ١٨٧٤م. أخذ المخرج مكانة المؤلف،

---

[1] . ماريا الياس وحنان قصاب ، المعجم المسرحي ، مكتبة لبنان، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٧.ص٧.

[2] . سعد يوسف ، أسس الإخراج المسرحي ، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا ، سلسلة اصدرات لجنة التأليف والنشر والترجمة (٣٨) ، ٢٠١٤ ، ص٦.

[3] . نفس المرجع ، ص٧.

[4] . ابراهيم حمادة ، المصطلحات الدرامية والمسرحية ، مكتبة الانجلو المصرية ، الطبعة الثالثة ، القاهرة ١٩٩٤م ، ص٤.

[5] . سعد أردش ، المرجع السلبق ، ص١٥.

[6] . جميل حمداوي ، مرجع سابق ، ص

[7] . بدري حسون فريد و سامي عبد الحميد ، مبادي الإخراج المسرحي ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، العراق ، ١٩٨٠م ، ص٥.

وليس مطالباً بتنفيذ رؤية المؤلف حرفياً، كما أنه يقوم بضبط العرض وفقاً لرؤية واحدة يدير بها كل فريق عمله من مصمم الديكور ومؤلف المؤسيقي والمؤثرات الصوتية، وجميع الفنيات من أزياء ومكياج وإضاءة وكل ما يدخل فى تنفيذ العرض وفقاً لمكان العرض وإمكانيات المسرح الذى سوف يقدم عليه عرضه[١].

فى البداية كان الإخراج عملية لاحقة للنص المسرحي تعني بتحويله إلى عرض، لكنها ما لبثت أن أخذت أهمية جعلتها فى بعض الأحيان تكتسب إستقلالية كاملة عن النص. ويذهب سعد أردش إلى أن المسرح فى العصور الغابرة كانت تتضمن فكرة النص وفكرة العرض معاً، فلقد كان الكاتب يكتب نصه المسرحي ليجسده على خشبة المسرح بنفسه، أو بالتعاون مع آخرين[٢]. فالكاتب كان يقوم بتدريب الممثلين والمغنين على أداء كلمات النص التى كانت فى معظم الأحيان منظومة فى تركيبات شعرية صعبة، وقاموا بالإضافة لذلك بتصميم الملابس والأقنعة، وغيرها من الأدوات التى تساعد على تثكيف الجو المسرحي[٣].

يذهب أحمد زكي فى كتابه عبقرية الإخراج المسرحي، أن أول مخرج إغريقي عرف باسم دايدا سكالوس Didaskalos وتعني المعلم، هذا الشخص كان يقدم المعلومات للممثلين والكورال والراقصين. ويقول صلاح الدين الفاضل:[يحدثنا تاريخ المسرح الإغريقي إن سوفوكليس وإسخليوس ويوربيدس ومعاصريهم كانوا يتولون إخراج مسرحياتهم بأنفسهم .. وكان يقع على كل منهم عبء إختيار الممثلين وتدريبهم فى مجالات الحركة والرقص والإيماءة إلقاء الشعر، وأختص أسخليوس بتصميم الملابس والأحذية ... بل وصمم ورسم الأقنعة، وإستخدم التركيبات الألية على بساطتها الشديدة][٤].

ومع إفول الحضارة الإغريقية وظهور الحضارة الرومانية، ورثوا عنهم التقاليد المسرحية، مع بعض التغيرات التى تحمل الطباع الروماني، ذو التوجه نحو الإستعراض، فقد عرف الرومانيون بحبهم للإستعراضات خاصة الحربية منها بحكم طباعهم.

كما أشار الدارس فى مبحث تاريخ المسرح أن المسرح دخل الكنيسة بعد أن كان منبوذاً من رجال الدين المسيحي، بحكم إنه يعبر عن الوثنية، والفجور، وذلك بتأثيرات الإنحطاط الأخلاقي والحضاري للرومانيون، إلا أن الكنيسة رجعت وأدخلت المسرح إلى قاعات الكنيسة حينما إستخدمت المسرح كوسيلة لتقديم تعاليم الكتاب المقدس، وشرحها، فألف القساوسة عروضاً مسرحية، قدمت داخل الكنيسة وأشرفوا عليها بأنفسهم. أي أن المخرج هو أحد رجال الدين

---

[١] . سعد أردش، المرجع السابق ، ص٢١ – ٢٢.

[٢] . نفس المرجع ، ،ص٢٤.

[٣] . المرجع نفسه ، ص٢٤.

[٤] . صلاح الدين الفاضل أرسد ، دور الفنان التشكيلي فى الإخراج المسرحي المعاصر ، رسالة ماجستير ، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا ، ١٩٩٧، ص١٠٠.

المسيحي داخل الكنيسة، فكل ما كان المسؤل أعلي درجة دينية، يكون هو المسؤل عن الإخراج داخل الكنيسة.

المخرج المتفرغ:

أغلب المراجع ترجع ظهور مصطلح الإخراج أول مرة فى المانيا فى منتصف القرن التاسع عشر مع الألماني جورج الثاني دوق مقاطعة ساكس مننجن فى عام ١٨٧٤م، إلا إن كلمة الإخراج قد أستعملت عام ١٨٢٠م، وقبل ذلك كان المؤلف هو من يقوم بالإخراج بواسطة الإرشادات المسرحية وما يكتبه من تعليمات وتوجيهات وإرشادات وتفسيرات تسعف الممثلين على تمثيل المسرحية[١].

تذهب ماريا الياس وحنان قصاب إلى إن لظهور المخرج المتفرغ ظروف ومتغيرات حضارية فقد كان نمط جديد من أنماط البناء المسرحي فى طريقه إلى الظهور، كما حصل إنتقال من مجرد التمثيل فوق الأرصفة أو فى باحات إلى التمثيل فى ديكورات مصورة. ونلخص ما قامت به النهضة الإيطالية فنقول أنها فتحت للعالم طريقاً جديداً للإخراج، كما قدمت له طريقة جديدة لتهيئة المسرحية وإعدادها من ثم هى كانت بطريقة غير مباشرة، بمكان الأب لشكسبير وجونسون وكورني وراسين ومن اليهم. فقد ترافق ظهور الإخراج فى نهاية القرن التاسع عشر مع تطور المسرح وتقنياته وإستخدام الإضاءة الكهربائية فى عام ١٨٨٠، وأجهزة الصوت المتطورة لإحداث المؤثرات السمعية، ومع زيادة عدد الصالات والتغير الذى حصل فى تركيبة الجمهور وتنوعه وذوقه من حيث الإقبال على العروض الباهرة، ومع كل التحولات التى طرأت على الأنواع المسرحية[٢].

ويقول صلاح الدين الفاضل:[أجمع نقاد الفن والمؤرخين والباحثين على أن ساكس ماننغن Saxminengen هو أول مخرج فى التاريخ الحديث، ومعه وبعده إنطلقت العروض المسرحية الجادة فى روسيا – سويسرا – إنجلترا .. الخ لتجعل من الإخراج المسرحي فناً له أساليبه ومناهجه المتطورة تلك المناهج التى زاوجت بين التكنولوجيا المعاصرة وفن المسرح][٣].

ويذهب أحمد زكي إلى أن الإخراج تطور مع الحقبة الأخيرة من القرن التاسع عشر من مجرد نسق من المعلومات إلى نسق يفيض بالإبداع والخلق، وهذه التغيرات إرتبطت إرتباطاً وثيقاً بالتغيرات التى حدثت فى المجتمع والفلسفة، والفنون الأخري[٤].

وعن الإخراج لدي بدري حسون وسامي عبد الحميد:[لقد أصبح من المتفق عليه أن المخرج هو الفنان الذي يوحد بين العناصر الفنية التى تشارك فى الإنتاج المسرحي ويوجهها

---

[١] . جميل حمداوي ، مرجع سابق ، ص٤٦ وص٤٨.

[٢] . نفس المرجع ، ص٨.

[٣] . صلاح الدين الفاضل أرسد ، مرجع سابق ، ص١٠٤.

[٤] . احمد زكي ، عبقرية الإخراج المسرحي ، ص

لتصب فى رافد واحد هو رؤياه باتجاه إيصال الأفكار التى يريدها إلى المتفرجين، لذلك فإن مهمته تتعدي توجيه الممثلين إلى توجيه المصممين والمنفذين وتصل أحياناً كثيرة إلى توجيه الإداريين والمتفرجين أيضاً. فهو ليس مفسراً وإنما خالقاً ومنظماً أيضاً][1].

وعن المخرج المعاصر يقول سعد أردش:[يجب أن نسلم بأن المخرج المعاصر – أياً ماكانت التعقيدات الحديثة لوظيفته – هو وريث لسابقيه فى ميدان تنظيم العروض المسرحية ، أو إدارتها، أو توجيهها، بصرف النظر عن التسميات عن التى كانت تندرج تحتها هذه الوظيفة عبر العصور المختلفة، ذلك إن واقع العمل المسرحي يقتضيها بالضرورة التسليم بوجود قيادة تنظيمية للعرض، منذ بدأ المسرح فى شكل تجمعات تحتفل بأعياد ديونيزوس إله الخمر والنماء عند الإغريق، وإن الوقائع التاريخية تؤيد هذا المذهب][2].

فى كتاب الإخراج المسرحي لكارل النزويرث وفى معرض حديثه للتعريف بالإسلوب يقول:[مانفكر فيه كإسلوب فى المسرح يتعين، إلى حد كبير، بالظروف التى تكتب فيها المسرحيات وتخرج، فى وقت معين أو بيئة معينة. ولا تتضمن هذه الظروف، فقط، السمات الطبيعية للمسرح نفسه، ولكن كذلك الجو الأخلاقي والروحي والذهني للمجتمع، ونظرة الجمهور إلى المسرح، وحجم ونوعية وأمزجة رواد المسرح وسفسطتهم][3].

ويقول جميل حمداوي عن المسرح فى القرن الثامن عشر :[قد ساهم بعض النقاد فعلاً مع عصر الأنوار فى تطوير المسرح كفولتير، وديدرو، والأنسه كليرون، وليسينج فى ألمانيا، وقد كانت ملاحظاتهم النقدية ودعواتهم الإصلاحية علامات مضيئة لفن الإخراج المسرحي][4]

كما ترافق ظهور الإخراج مع إنفتاح البلدان الأوربية على بعضها فى مجال المسرح والتعرف على الملامح الإقليمية للمسرح فى كل بلد من البلدان من خلال جولات الفرق وعلى الأخص فرقة الدوق ماينغن التى تأسست بين عامي ١٨٦٦ وجالت فى أوروبا بين ١٨٧٤ و ١٨٩٠ وأعتبرت مجددة فى إسلوب العرض وفى تحقيق رؤية متكاملة له[5].

ومن التأثيرات التى ينبغي التوقف عندها، والتى لعبت دورها فى تطور الإخراج قبل ظهور المفهوم بحد ذاته ما كتبه وحققه الموسيقي الألماني ريتشارد فاغنر (١٨١٣ – ١٨٨٣) حين أجري تعديلات هامة على إسلوب العرض من خلال ربط الإضاءة بالشخصيات والمواقف الدرامية[6].

---

[1] . بدري حسون فريد وسامي عبد الحميد ، مرجع سابق ، ص٣٣.

[2] . سعد أردش ، مرجع سابق ، ص٢٤.

[3] . كارل النزويرث ، الإخراج المسرحي ، ترجمة أمين سلامة ، مكتبة الانجلو المصرية ، اكتوبر ١٩٨٠م ، ص١٨ – ١٩.

[4] . جميل حمداوي ، مرجع سابق ، ص١٦

[5] . ماريا الياس وحنان قصاب ، مرجع سابق ، ص٨

[6] . نفس المرجع ، ص٨

يعتبر المسرحي الفرنسي أندرية انطوان (١٨٥٨ – ١٩٤٣) الذى أسس المسرح الحر فى باريس عام ١٨٨٧ أول مخرج فى أوروبا. كما أن كتاباته المنشورة فى (أحاديث حول الإخراج) ١٩٠٣ تعتبر وثيقة هامة حول بداية الفكر بالإخراج كوظيفة مستقلة. إرتبطت أفكار أنطوان بالواقعية والطبيعية التى تجلت فى أعماله من خلال الإلتزام بالدقة التاريخية فى العرض ورفض اللوحة الخلفية المرسومة بطريقة خداع البصر[١]

الإخراج وفن رسم المنظور:

كان للفن التشكيلي دور فى تطور العميلة الإخراجية، فقد ساعد فى بناء الديكور المرسوم خاصة بعد إكتشاف رسم المنظور. يقول صلاح الدين الفاضل:[قد إستفاد المسرح من ليوناردو دافنشي فى إختراعه لفن المنظور]. ويؤكد الإتجاه هذا أحمد زكي إذ يقول:[يقترن ميلاد البراعم الأولي للمخرجين من عصر البروسينيم، حيث يعمل الأداء التمثيلي فى المقدمة بينما تقف المناظر فى الخلفية .... ويتواق ظهور مسرح الإطار وعصر النهضة الأوربي حينما إخترع مصورو ايطاليا – وفى مقدمتهم ليوناردو دافنشي – فن المنظور. وبظهور هذا الفن الجديد ظهرت الخلفية الزخرفية للمسرح، كما ظهرت مشكلات جديدة ى مجال العمل المسرحي لا يقدر عليها إلا المخرج الذى تبلورت شخصيته ووضحت وظيفته] [٣] .

وقد تسأل شيلدون تشيني عن المناظر المرسومة بطريقة المنظور:[نحن نتساءل عن هذه المناظر المسرحية التى لا ينفك عدد كبير جداً من مؤرخي عصر النهضة وإخباريها يبدون إعجابهم بها وإبتهاجهم برؤيتها ... ماذا عساها تكون!. وماذا عسى أن يكون مكانها فى فن المسرح؟! ومن أين جاءت؟. إننا نكاد نجزم بأن أحداً لم يحاول قط فى أيام اليونانيين أن يمثل مسرحية ما فى ديكورات مرسومة، وبالأحرى ديكورات إيهامية. وفى أيام الرومان كان جدار المنصة المعمارية حافلاً بزخارف تجعل منه خلفية خصبة بما تشتمل عليه من ألوان الزينة، إلا أن المناظر المصورة كانت مجهولة أو شديدة الندرة بحيث جهلها جميع المؤرخين أو أغفلوا ذكرها. وفى حوالى هذا الزمن نفسه كان مخرجو مسرحيات الخوراق ومسرحيات الأسرار يطورون مناظر معاصرة لتلك المناظر تشتمل على مجاميع من لوحات الصور الصغيرة (داخلة فى صميم الديكور) إلا أن هذا كان عملاً لا يحتمل إنه كان ذا تأثير كبير فى فنون مهندسي عصر النهضة المعماريين أو فنون المخرجين المسرحيين][٤].

من خلال ماسبق نجد إن الإخرج المسرحي هو فن حديث، ظهراً متأخراً مع حركة تطور الفن المسرحي، وقد كان لظهور المخرج ضروراته التاريخية التى إرتقت بفن المسرح الحديث، وقد ظهر المخرج وفقاً لتطور الفكر عبر العصور، وظهر وفقاً لذلك مذاهب ومدارس، وقد أصدرت

---

[١]. ماريا الياس وحنان قصاب ، المرجع السابق.

[٢]. صلاح الدين الفاضل ، مرجع سابق ، ص١٠١.

[٣]. احمد زكي ، مرجع سابق ، ص٢٣

[٤]. شيلدون تشيني ، مرجع سابق ، ص٢٨٩.

العديد من الكتب التى تدرس فن الإخراج وأساسياته ومذاهبه ومدارسه، التى يعتمد عليه فى بناء عرض مسرحي مكتمل العناصر، ووضعت له النظريات وفقاً لكل فترة تاريخية، فعرفنا المسرح الكلاسيكي، والواقعي، والرمزي، والتعبيري والسريالي وغيرها من المذاهب والمدارس، ولكل مذهب ومدرسة فكراً ترتكز عليها.

ومن رواد الإخراج فى تاريخ المسرح المعاصر بعد جورج الثاني، نجد قسطنطين إستانسلافسكي (١٨٣٦ – ١٩٣٨) فهو واحد من أهم المخرجين فى تاريخ المسرح الأوربي إهتم بتدريب الممثل، فمسرحه يعتمد على الواقعية النفسية من ناحية الأداء التمثيلي، ومن ناحية الفكرة المضمون يعتمد على الفكر الماركسي، ومسرحه موجه للبرولتاريا ونقد الطبقات الأرستقارطية والبرجوازية.

أندرية انطوان (١٨٥٨ – ١٩٤٣) من المخرجين الفرنسيين الكبار وقد تأثر بساكس مننجن صاحب المدرسة الطبيعية فى تقديم التصاميم والأزياء. ويقترن أندريه أنطوان بنظرية الجدار الرابع، حيث كان يدعو إلى تصميم الحركة حسب الجدران الأربعة على الرغم من فتحة الستار الوهمي. ويعد أندريه أنطوان من مؤسسي المدرسة الطبيعية إلى جانب مبدعها الأستاذ والأديب الجامعي إميل زولا[١].

ومن المخرجين الذين كان لهم بصمات وأضحة فى تاريخ المسرح **فسفولد ميرهولد** فقد إبتكر البيومكنيك (المكنيكا الحية) وقد تأثر بفكر الشكلانين الروس ... وكان يهدف لمسرح يتماشي والتطور التقني والعلمي.

كما نادي جيرزي غروتوفسكي بالمسرح الفقير الذي إستغني عن كل ماهو زائد فى العرض المسرحي وأبقي على إمكانيات الممثل . وإرفين بيسكاتور (١٨٩٣ – ١٩٦٦) مخرج ألماني إهتم بقضايا المجتمع والسياسة، وأدخل التقنية السينمائية فى عروضه.

فمن خلال هولاء الرواد الذين أسسو لفعل مسرحي متكامل من خلال رؤي وأفكار إخراجية صارت تدرس فى أغلب معاهد وكليات التمثيل والإخراج فى الجامعات، ليصير فن الإخراج من الفنون التى تحتاج لفكر ومعرفة واسعة لكي يقدم عرض مسرحي ذو أبعاد فكرية وأضحة.

---

[١] . جميل حمداوي ، مرجع سابق ، ص٥٠ – ٥١.

تأثير الفكر على الإخراج

تأثير الفكر الديني فى الإخراج:

لقد أشار الدارس فى مبحث تاريخ المسرح إن بداية المسرحية كانت لها إرتباطها بالفكر الديني فى ميلادها وتطورها عند اليونان وخلال القرون الوسطي فى المسرح الكنسي. وهنا يحاول الدارس أن يربط بين الفكر فى المسرح والإخراج المسرحي، وذلك لما إتضح لنا بان تاريخ الإخراج جزء من تاريخ المسرح.

ويؤكد هذا ما أورده الدارس فى مبحث تاريخ المسرح ونضيف هنا قول شيلدون :[... ونحن ندرس المسرح لايمكننا أن نصرف النظر عن الإهتمام بالدين بوصفه عنصراً من عناصر الحياة اليونانية ، وبوصفه شيئاً لا نكاد نحس به نسبياً فى حياتنا اليوم. لقد كانت المسرحية فى بلاد اليونان متداخلة تداخلاً معقداً فى المشاعر الدينية وفى العبادات الدينية][1]. ويقول أيضاً :[لقد كانت المسرحية ، من أول عهد اليونانيين بها إلى أيام الملهاة الحديثة ، تمتزج بالدين ، وجزءاً من إحتفال رسمي مقدس][2]

ومن خلال مبحث تاريخ الإخراج تعرف الدارس إن الإخراج بمفهومه الحديث لم يكن معروفاً لدي اليونان، إلا إن الإشارات له كانت متوفرة فقد تعرفنا على أن الكاتب هو الذى يقوم بالتحضيرات للعرض المسرحي، وكان الكاتب يعرض المفهوم الديني عبر المسرحية، وهى كما بين الدارس فى المباحث السابقة، وهى أن المسرحية تكتب وتقدم وفقاً للمعتقد. وكما عرف لدي النقاد إن المسرح الكلاسيكي كان يقوم على الرهبة والجلال لدي الشخصيات الإسطورية، ومن خلال طريقة تنبهات الكاتب نري مدي تأثر الكاتب فى عرض النص المسرحي. ومن خلال ما توفر لنا من معلومات عن المسرح اليوناني القديم، ومن خلال كل التجهيزات التى يستخدمها المخرج أو الكاتب فى ذلك العصر، ليقدم عظمة الألهة، وتأثيرها على مجمل حياة الفرد، ففى مسرحية (أوديب ملكاً) نجد أن الكاتب / المخرج يريد أن يبرز لنا دور الألهة فى تحديد أقدار البشر، ولا يمكن لبشر أن يهرب من قدره الذى حددته له الآلهة. ومن خلال إستخدام كل التقنيات المتوفرة فى ذلك العرض نجد أن الكاتب/المخرج، يحرص على إيصال فكرته الأساسية، وهى عظمة الألهة.

وفى ذلك يورد لنا سعد أردش جزء من مسرحية (أوديب ملكاً) ليدلل لنا أن الشاعر كان يضع فى إعتباره صورة العرض المسرحي، حينما يخاطب أوديب أفراد الجوقة الذين يمثلون شعب طيبة قائلاً:(لماذا تجثون أمامي هكذا، وتتضرعون بأغصان تتوجها شرائط بيض؟ بينما إمتلأت المذابح بدخان البخور، وإرتفعت فيها أصوات التراتيل، ودوت فى أرجائها آهات الحزن والانين؟) ويشرح سعد أردش ذلك:[بأن الشاعر يملي حركة الجوقة فى حديث أوديب، فيجعل أفرادها يجثون أمامه، ويرفعون بأيديهم أغصان تتوجها شرائط بيض، ويفترض وجوباً أن تصل

---

[1] . شيلدون تشيني ، مرجع سابق ، ص٤٤.

[2] . نفس المرجع ، ص٤٥.

إلى آذاننا أصوات التراتيل، وآهات الحزن والأنين من ساحات المذابح التى تقع خارج كواليس المسرح][1].

ومما تقدم يستطيع الدارس أن يستنتج أن المخرج كان يقدم شخصياته وفقاً لمكانتها ، وهى الأبطال والألهة، فى الفترة الكلاسيكية خلال القرن الخامس والرابع ويظهر ذلك جليلاً لدي أسخليوس وسوفكليس، لأن مسرحياتهما كانت تعبر عن المفهوم الديني، وما الحركة والأداء إلا وسيلة لعرض فكرة الكاتب/ المخرج، ورؤيته، وهى بأي حال مستمدة من الدين فى ذلك العصر.

وفى العصور الوسطي كان المسرح يقدم داخل الكنائس، كما بين الدارس فى المباحث السابقة، وله إرتباط وثيق بالديانة المسيحية، وهو كذلك لا ينفصل عن الفهم الديني المسيحي كما كان يفهمه القساوسة والرهبان، لذلك وجدنا المسرحيات تكتب قصص الكتاب المقدس وتمثلها أمام لوحة مرسوم بها الجحيم وكذلك الفردوس. فكان الديكور يتكون من ثلاثة مناطق مختلفة، المهد يوضع تحت سقف من القش وقبر المسيح ومنابر توضع عليها أشياء ترتبط بالقصص المقدسة. وكان البناء المعماري للكنيسة يصمم على أساس احتواء هذه المنابر الصغيرة[2].

فى قضية التفسير يقول سعد أردش:[إن قضية التفسير تشكل أشق التزامات المخرج المعاصر، وهو مطالب من خلال هذا الإلتزام بأن يطرح على جمهوره كلمة وأضحة (مضمونا وأضحا) للعرض المسرحي الذي أخرجه، مضمونا مركزا ومكثفا يصل إلى المتفرج من خلال العمل الجماعي لجميع المشاركين فى العرض، سواء كانوا أمامه على خشبة المسرح أم كانوا وراء الستار أو خلف الكواليس][3]. ويقول أيضاً:[والتفسير عمل فكري بالضرورة، يحدد الهدف الفكري للمخرج من إختيار النص المسرحي، وقد يكون هذا الهدف الفكري دعوة لسلوك إجتماعي معين، أو دعوة لرفض سلوك إجتماعي معين. والمخرج يضع فى إعتباره إبان توجيهه لمجموعة العاملين معه هذا الهدف الفكري ووسائل توصيله][4].

أما التأثير بالفكر الفلسفي والعلمي نجد التعبير عنه فى المدارس والمذاهب الإخراجية التى نشأت من خلال حركة الفكر والتطورات فى الفكر الفلسفي والعلمي، والتى كان لها إنعكاسها لدي الفنانيين فى شتي المجالات بما فيها المسرح.

المدارس والمذاهب الإخراجية:

تعتبر المدارس والمذاهب والنظريات التى يقوم عليها إخراج أي مسرحية، هى القوالب الفكرية فى الحركة المسرحية العالمية، وهى تبلور الفكر الديني أو الفلسفي أو العلمي فى شكل قواعد وأسس، يعمل عليها الفنان لبلوغ غاياته التى يطمح إليها. وهنا يقف الدارس على بعض

---

[1] . سعد أردش ، مرجع سابق ، ص٢٥

[2]. نبيل راغب ، النقد الفني ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٦ ، ص٧٠

[3] . سعد أردش ، مرجع سابق ، ص١٧.

[4] . نفس المرجع ، ص١٧.

تلك المدارس والمذاهب، مدللاً على إرتباط الفن بصورة عامة، وفن المسرح بصورة خاصة، وفن الإخراج بشكل أكثر خصوصية، لأن المخرج حينما يتبني أحدي هذه المدارس والمذاهب، فهو بشكل أو بأخر يؤمن بالفكر الذى أنتجها، لأن المذهب أو المدرسة تعبر عن رؤيته للعمل الذى يريد أن يعكسه أو يعرضه للجمهور.

وهذه المدارس والمذاهب بالضرورة أنتجتها حركة فكرية فى أشكالها الإجتماعية والإقتصادية والسياسية والعلمية، ومع تطور وتداخل الحياة البشرية وتجاور أشكال الفكر، فقد تتأثر المدارس بشكل واحد أو شكلين أو تتجاور فيها الأشكال الثلاثة للفكر، لكن لابد من غلبة أحد هذه الأشكال على رواد المذهب أو المدرسة الإخراجية. ومن أمثلة ذلك:

المدرسة الرومانسية:

ظهرت المدرسة الرومانسية فى القرن التاسع عشر الميلادي مع مجموعة من الرواد أمثال فيكتور هيجو ، وإلكسندر دوما ، وألفرد دو موسيه ، والفرد دوفينيه ، وجوته وشيلر. وترتكز المدرسة الرومانسية فى المجال الدرامي كما هو معلوم على حرية الإبداع، وتكسير الوحدات الثلاث، والخلط بين الأجناس الأدبية وتوحيدها فى بوتقة واحدة ، والجمع بين الشخصيات النبيلة والدنيئة وبين المضحك والمبكي[١].

والمسرح الرومانسي يعد ثورة على المسرح الكلاسيكي المرتبط بقواعد أرسطو وتعاليم المسرح الروماني، وينطلق المذهب الرومانسي من فلسفة جان جاك روسو الداعية إلى العودة إلى الطبيعة والثورة على مجتمع المدينة والفساد. كما يدافع هذا المذهب كثيراً على فن الفرد وتشخيص الذات، والتمثيل بالعاطفة والقلب بدلاً من الإسترشاد بالعقل والمنطق[٢]. وتؤكد نهاد صليحة على هذا وتذهب إلى أبعد من ذلك بقولها:[إننا إذا فحصنا الخلفية الفكرية للتيار الرومانسي وجدنا إنها تعكس بوضوح بعض أفكار (جان جاك روسو) من ناحية، وبعض أفكار الفيلسوف الهولندي (سبينوزا) من ناحية أخري، وربما كان أهم من هذا وذاك هو تأثير الفلسفة الالمانية المثالية كما نجدها لدي (هيردر) و(كانط) و(شيلنج) – على سبيل المثال][٣]. وتشرح ذلك بقولها:[إننا نلمح وراء تقديس الرومانسين للطبيعة فكرة (اسبينوزا) التى تقترب من فكرة الحلول والتى تقول بأن كل ما يحدث فى الكون هو تجسيد لمظهر من مظاهر الخالق، وبالتالي، فكل ما يحدث فى الكون هو خير. كذلك إستقي الرومانسين من (جان جاك روسو) إلى جانب أفكاره عن العدل والمساواة بين البشر – فكرة إن الإنسان فطر على حب الخير. ولذلك فالعودة

---

[١] . جميل حمداوي ، مرجع سابق ، ص١٦.

[٢] . نفس المرجع ، ص١٧.

[٣] . نهاد صليحة ، المسرح بين الفن والفكر ، الجزء الاول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٦م، ص٤٣.

إلى الطبيعة عند الرومانسين هى العودة إلى المطلق أو الخالق من ناحية، وهى عودة أيضاً إلى منابع الخير الفطرية فى البشر والتى تطمسها الحضارة والمجتمع][1]

المدرسة الطبيعية:

تستند هذه المدرسة التى ظهرت مع إميل زولا سنة ١٨٨٠م إلى العلوم البيولوجية والفلسفة التجريبية وأعمال داروين وكلود برنار وتين، ويقرن زولا الأدب بالملاحظة والتجريب، وذلك بدارسة الشخصية فى إطارها المكاني والزماني بإستعمال التجربة وتكرارها قصد ملاحظة السلوك الإنساني الذى يخضع لما هو فردي وإجتماعي قصد الوصول إلى الحقيقة والمعرفة الصادقة فى فهم الشخصية وتفسيرها[2].

المدرسة الواقعية:

لفظة الواقعية، ظهرت فى عالم الفلسفة قبل أن تدخل المجال الفني أو الأدبي، وتذهب ماري الياس وحنان قصاب إلى أن :[الواقعية مصطلح كان ينتمي إلى مجال الفلسفة ثم دخل إلى مجال علم الجمال فى الجزء الأول من القرن التاسع عشر وأخذ معني مختلفاً حيث إنصب على طابع العمل][3]

يقول ابراهيم حمادة:[جاءت الواقعية كردة فعل مناهضة لتهويمات الخيال والصور الحالمة فى موضوعات الفنون، كما فى الفن الرومانسي، بسبب الروح الإنطباعية والتأثيرية، التى خلفت الكلاسيكية، وقد مهدت الثورة العلمية لظهور الواقعية، خاصة عند إكتشاف بعض الحقائق، والتى غيرت كثيراً من الأفكار، وتبلورت الواقعية كفلسفة نتيجة لفلسفة (أوجست كونت) الوضعية، وكتابات (دارون) عن أصل الأجناس، ونظريات (كارل ماركس) فى الإقتصاد][4]. وتذهب ماري الياس وحنان قصاب إلى أن علم الجمال عرف الواقعية فى الفن والأدب بأنها :[محاولة تصوير الأشياء بشكل موضوعي وبأقرب صورة لها فى العالم، أي بشكل أيقوني ينطبق قدر الإمكان مع النموذج المصور. وقد إنتشرت الواقعية فى أوربا بعد إنحسار الطبيعية، ووصلت إلى شكلها الكامل مع المخرج الفرنسي أندرية أنطوان، مع المخرج الروسي كونستانتين ستانسلافسكي.

كما عرفت الواقعية بتفرعاتها .. منها الواقعية النفسية التى إعتمدت على تحليلات علم النفس، وكذلك عرفت الواقعية الإشتراكية التى قامت على الفلسفة الماركسية وتقسيماتها الإقتصادية للمجتمع، لنظام الطبقات. وإنتشرت مع إتساع الدراسات الإشتراكية، ولما كانت الاشتراكية نظرة فلسفية وإجتماعية تشمل كل فروع المعرفة والحياة فقد إهتمت بالأدب الواقعي

---

[1] . نهاد صليحة ، المرجع السابق ، ص٤٣.

[2] . جميل حمداوي ، مرجع سابق، ص١٩.

[3] . ماريا الياس وحنان قصاب ، مرجع سابق ، ص٥١٦

[4] . ابراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية دار الشعب ، القاهرة ، ص٢١٤.

ووجهته وجهة خاصة تناسبها، ووجدت فيه خير مصور للواقع وحافز إلى التغيير نحو التقدم، ومن هنا نشأت الواقعية الإشتراكية فى الأدب وأصبحت مدرسة عالمية لها منهجها العقائدي، وقد تبلورت معالمها فى الثلاثينيات من القرن العشرين[١].

المدرسة الرمزية:

ظهرت الرمزية بعد هزيمة حرب ١٨٧٠م، وبالضبط فى فترة الثورة على القيم البورجوازية المادية مع التأثر برؤية الموسيقي الألماني فاجنر، إذ يرى فاجنر أن الكاتب الموسيقي الدارمي عليه أن يرسم عالما مثالياً ويخلق، بالتالي أساطير على غرار المسرح القديم، ويثير العالم الروحي الداخلي للشخصيات المرصودة، وألا يتم التركيز فقط على المظهر الخارجي[٢]. وقد ساهمت هذه الأفكار فى إفراز تيار أدبي رمزي يدعو إلى اللامسرح ، الذي يعتمد على الروحانيات وتداعي اللاشعور وإستعمال الصور الرمزية والإيحاءات الحدسية الإنزياحية[٣].

وفى القرن العشرين نجد من أوضح التأثيرات وأظهرها على المسرح، خاصة بعد الحرب العالمية الثانية، فقد ظهرت مدارس وتيارات فكرية وفنية مثل مسرح العبث أو الامعقول والوجودية والسريالية والداية والملحمية وغيرها من الإتجاهات الفنية التى تحتوي بداخلها على فكر فلسفي وعلمي.

المذهب الوجودي:

وعن التيار الوجودي تقول نهاد صليحة:[إذا ركزنا على المسرح فى ظل النظرية الوجودية نجد أن أهم الكتاب المسرحين الوجوديين هما الفيلسوف الوجودي (جان بول سارتر) والكاتب الفرنسي (البير كامي). وأهم ما يميز أعمال سارتر المسرحية هو إستخدامه للإسطورة اليونانية القديمة – على طريقة المسرح الإغريقي – لتأكيد فلسفة مناقضة تماماً لفلسفة (أرسطو). (فسارتر) يستخدم الإسطورة لا لترسخ قوانين مطلقة مسبقة تملي على الإنسان طاعتها فى كل الظروف، بل يستخدمها لتأكيد حرية الفرد فى إختيار أفعاله وفى فرض قيمه من خلال أفعاله][٤].

الملحمية:

وعن الملحمية تذهب نهاد صليحة إلى أن (برخت) أحدث ثورة حقيقية فى نظرية الدراما، وأنه أتى بنظرية عكسية تماماً لنظرية أرسطو، وتذهب إلى أن جوهر الخلاف بين أرسطو وبرخت يتلخص فى جملة (ماركس) الشهيرة التى تقول:(ليس بالضرورة تفسير العالم بل تغييره) والتى تصف الفلسفة بأنها حصرت جهودها على مر الزمن فى المجئ بنظريات فى

---

[١] . موقع الألوكة ، خصائص الواقعية ، ٢٠١٦م www.alukah.net .

[٢] . جميل حمداوي ، مرجع سابق ، ص٢٠.

[٣] . نفس المرجع ، ص٢٠.

[٤] . نهاد صليحة ، مرجع سابق ، ص٩٢ – ٩٣.

تفسير العالم بدلاً من أن تحاول تغييره[1]. وتشرح ذلك بقولها:[لقد آمن برخت بالماركسية بعد فترته الفوضوية الأولي: وخلق نظريته المسرحية فى إيطار الفكر الماركسي، فجاءت لهذا مخالفة تماماً لنظرية أرسطو. لقد قامت النظرية الأرسطية على مبدأ خدمة وتدعيم الأيديولوجية السائدة وجعلت من الفن محاكاة للحياة بغرض تأكيد صحة هذه الأيديولوجية، لذلك ركزت على ضرورة تقديم صورة منطقية وافية مقنعة عن العالم وأكدت على مبدأ تعاطف المتفرج وإندماجه وتوحده مع هذه الصورة. أما النظرية البرختية الماركسية فقامت على مبدأ محاولة هدم الأيديولوجية السائدة والدعوة لأيديولوجية جديدة][2].

[1] . نهاد صليحة ، المرجع السابق ، ص٩٥.

[2] . نفس المرجع ، ص٩٥.

الفصل الرابع : الفكر فى الفنون والمسرح فى السودان

المبحث الأول : الأشكـــال الفكـــرية في الســـودان .

المبحث الثاني : المســـــرح في الســـــــودان

المبحث الثالث : التأثيرات الفكرية علي الفنون والمسرح في السودان.

المبحث الأول : الأشكـــال الفكـــرية في الســـودان .

الأشكال الفكرية فى السودان:

السودان بجغرافيته الحالية لم يعرف إلا حديثاً، منذ الإستعمار التركي المصر، ومن ثم الإستعمار الإنجليزي المصري، فقبل هذا التاريخ، كان السودان عبارة عن دويلات صغيرة منذ سقوط حضارة مروي على أيد الإكسوميين. ونتج عن ذلك عدد من الدويلات الصغيرة، إستمرت فترة طويلة من الزمن، وقد تشكلت لاحقاً بعد دخول الدين المسيحي إلى السودان، فتبنت كل دولة مذهب معين من المذاهب المسيحية. وقد إستمرت الدول المسيحية لما يقرب من الف سنة، ثم أعقبتها دويلات إسلامية، أهمها دولة الفونج، أو المملكة الزرقاء.

الأشكال الفكرية فى السودان الحديث لها إمتدادت تعود إلى الممالك الإسلامية، وبعض المعتقدات التى لها تأثير على طرق الفكر فى التراث السوداني. فقد سبق أن أشار الدارس لأشكال الفكر فى الفصل الثاني، وقد صنفها الدارس من خلال الدراسات التاريخية إلى ثلاثة أشكال وهى: **(الفكر الديني – الفكر الفلسفي – الفكر العلمي)**، فتتبع الفكر فى السودان ليس بالأمر اليسير، فحركة المجتمعات السودانية ومنذ الفترة التركية التى ربطت السودان الحديث بالعالم بشكل مباشر مهدت الطريق للسودانين من تلقي العلوم الدينية وغير الدينية، والإنفتاح نحو العالم بكل قوة.

و المتتبع للتاريخ السوداني يجد إن الدين ومنذ الحضارات القديمة له وجود أساسي فى الحقب التى مرت بها المنطقة الجغرافية، عبادة الآلهة وتنوعها فى الحضارات القديمة نبتة ومروي، ودخول المسيحية ثم الإسلام، الذى طبع المجتمع السوداني وشكل الفكر السائد حتى الآن بتعدد مصادره ومذاهبه، بل صار السودان ومنذ قيام دولة سنار وما تلاها من دويلات إسلامية تشكل الشخصية السودانية، وفقاً لقيم الدين الإسلامي، فى كل تفاصيل الحياة اليومية، بالرغم من وجود بعض الممارسات التى تدخل فى بعض الطقوس الإجتماعية (طقوس العبور) كما يسميها الفلكلوريين، فى الميلاد والزواج والموت، فنجد بعض الممارسات ترجع لتأثير ديني قديم، مثلاً عادة كسر التربة، فى أربعين المتوفي، أو طقوس العلاج مثل الزار. كما نجد فى مناطق جبال النوبة مازالت حتى وقت قريب تمارس الكجور، وفى بعض المناطق مثل النيل الازرق وفى دارفور يوجد معالجين شعبيين يستخدمون طقوس لها مرجعياتها الدينية القديمة، إذا كانت طوطمية أو فتشية.

التكوين الفكري فى السودان:

مَرَّ السودان الحديث بعدد من الفترات التاريخية التى أثرت على فكره فى كافة المجالات، وتعتبر دولة الفونج من أكثر الفترات لها تأثير على الفكر السوداني، وتليها فترة الإستعمار التركي المصري، ثم الفترة المهدية بالرغم من قصر تاريخها إلا إنها أثرت تأثيراً كبيراً على الفكر السوداني، ومن بعدها الإستعمار الإنجليزي المصري. أما مابعد الإستقلال نجد الفكر لم يخرج من هذه المرتكزات الأربعة للتاريخ السوداني الحديث.

الفترة السنارية:

ويقول حسن مكي فى كتابه الثقافة السنارية المغزي والمضمون:[مثلت الحقبة السنارية فاصلة حضارية حاسمة فى تاريخ السودان إذ عني قيام سنار نهاية المد المسيحي وإعلان بداية الحقبة الإسلامية التى ما يزال المجتمع السوداني يتشكل فى إطرها وقوالب ثقافتها. ولم يكن قيام الدولة السنارية مجرد إنقلاب سياسي أو تحول إقتصادي أو مجرد تغيير فكري وثقافي وإنما كان إنقلاباً حضارياً بكل معني ومضامين الإنقلاب الحضاري][1]

قامت دولة الفونج على أساس الدين الإسلامي بعد سقوط الدول المسيحية. يقول محمد المكي ابراهيم :[من مصر والمغرب والحجاز كان العلماء يفدون على السودان، وينزلون ضيوفاً على سلاطين الفونج والفور، ويجدون من الشعب الآذن الصاغية والتقدير العطوف. بل إن نوعاً من التنافس بدأ بين الممالك السودانية على إستضافة العالماء وتكريمهم][2] وعن التصوف يقول كذلك:[إمتزج الإسلام بالصوفية، بحيث إختلط الإثنان فى أذهان الناس، وأصبحت الصوفية تعني الإسلام، وأصبح الدخول فى الإسلام يعني إختيار طريقة من الطرق الصوفية][3].

فقد إرتبط الفكر فى تلك الفترة بكل ماهو غيبي فى كل المجالات حتى مجالات الطب وغيره من الإمور، فقد كان إنسان سنار عادة ما يسعي للمشايخ لطلب الشفاء من الأمراض روحية كانت أم جسدية، ففى ذلك يقول حسن مكي:[فشل العلماء المسلمون فى فصل العلوم النظرية التى تقوم على النظر والإستقراء وعلى الوحى من العلوم التطبيقية، مما أدي إلى خلط رهيب فى تكوين عقلية الذات المسلمة وإن صح ذلك فى مناطق الإشعاع الثقافى فى العالم الإسلامى، فكيف لا يجوز ذلك فى ثقافة العزلة لذا فلا عجب أن تمدد الفكر الصوفي فى غير مجالاته مدفوعاً بضغط الحركة الشعبية الجاهلة للإستجابة لتحدياتها وأمنياتها][4].

العهد التركي فى السودان:

كانت الفترة التركية نقلة مختلفة فى تاريخ السودان الحديث فقد إنفتح فيها السودانيين على العالم العربي والإسلامي، وعرف فيها التعليم النظامي، وفتحت له الأبواب لتلقي العلم من منابعه بعد أن كان السودانييون ينتظرون قدوم العلماء والمتصوفة إلى بلادهم. وخلال فترة وجيزة إمتزج بها عدد من المثقفين ومن الذين تلقوا علوم دينية شرعية. يقول محمد المكي ابراهيم:[مع فشل الثقافة التركية فى التغلغل فى أواسط الشعب إلا أنها إكتسبت أرضها الخصبة فى القطاع المثقف، إذ سرعان ما التف حولها صفوة من المتنورين أصبحوا حملتها والناطقين بإسمها والمتكفلين ببثها بين الناس ، وبحركة من القمة تم تغيير فى الولاء الثقافي، فنبذت تقاليد العهد

---

[1] . حسن مكي ، الثقافة السنارية المغزي والمضمون ، جامعة افريقيا العالمية ، مركز البحوث والترجمة ، اصدار رقم (١٥) ، ص٧.

[2] . محمد المكي ابراهيم ، أصول الفكر السوداني ، وزارة الثقافة والاعلام ، مصلحة الثقافة ، إدارة النشر الثقافي ، الطبعة الاولي ١٩٧٦م ، ص٤ – ٥.

[3] . نفس المرجع ، ص٩.

[4] . حسن مكي ، المرجع السابق ، ص ٤٥ – ٤٦.

الفونجي، لتحل محلها تقاليد ثقافية جديدة تركية الأساس، ولكنها سودانية الصنعة، وشجبت بضربة واحدة أساليب التتلمذ القديمة لتخلفها الأساليب الجديدة الوافدة، فأصبحت مصادر العلم تتدرج من حلقات العلم التى يعقدها العلماء فى منازلهم، إلى المدارس التى فتحت (ثم أغلقت)، إلى الأزهر الشريف، وعبر هذه السلسلة المتفرعة، إستطاع قدر محدود من العلم والثقافة أن يجد طريقه إلى السودان، فقد أصبح السفر إلى الأزهر سهلاً وميسوراً، وأصبح التعليم نفسه مورد رزق للمتعلمين، وصار للطلاب السودانيين أروقة فى الأزهر تجري لهم الجرايات، وتلطف عليهم حياة الإغتراب، وتسهل لهم سبل المعرفة، وعن طريق هذه النافذة الجديدة، إستطاع السودان لأول مرة، أن يقيم جسراً ثقافياً بينه وبين منابع الثقافة الإسلامية، فكثر العلماء، وتوفرت الكتب وعندما بدأت الصحافة فى العالم العربي تردد صداها فى أوساط السودان العلمية ولم يتأخر الأدباء والعلماء السودانيون عن مُراسلتها والكتابة اليها[١].

الفترة المهدية :

وبعد العهد التركي الذى كان منبوذاً من أغلب السودانين، جاءت المهدية صناعة سودانية أصيلة، فى الدعوة للرجوع إلى الله والدين الإسلامي الصحيح، فقد أعلن محمد أحمد عبد الله مهديته لمحاربة الأتراك الذين أضاعوا الدين، كما قاد حملة ضد المتصوفة كذلك فيما يقومون به من سلوكيات تخالف فى نظره الدين الإسلامي.

قامت المهدية على فكرة مركزية فى التراث الإسلامي، وهى مجئ مهدي فى آخر الزمان يملاء الأرض عدلاً بعد أن ملئت جوراً. فعلي هذه المركزية قامت الحركة المهدية، وقد وجدت لها أتباع حتى ملكت كل حدود الدولة التركية فى السودان، بل كانت تطمح فى نشر الدعوة فى كل بقاع العالم. وقد كان الفكر خلال تلك الفترة يقوم على الإسلام والإيمان بمهدية المهدي.

الإستعمار الانجليزي المصري :

بدخول الإستعمار الإنجليزي المصري كان نقطة تحول فى الفكر السوداني، فقد مثلت مدرسة غردون النواة التى إنبعثت منها القوي الحديثة فى السودان والتى كان أول ظهور لها عبر تأسيس جمعية الإتحاد التى نشطت أولاً فى الجانب الثقافي ثم إنتقلت لاحقاً للعمل السياسي، عبر إصدار منشورات متفرقة بدون توقيع ضد برطانيا، كما أسهم خريجي هذه المدرسة فى إنشاء الصحف مثل (النهضة السودانية – الحضارة – والفجر) فهى كانت النواة للفكر السوداني الحديث.

ففى تلك الفترة عرف السودانين، الفكر الفلسفي، والفكر العلمي، ففى مقدمة كتاب آراء وخواطر لمحمد عشري الصديق يقول:[الفترة التى كتبت فيها هذه المقالات يسميها الأدباء (الثلاثينيات) وهى الفترة التى إتسمت بإرهاصات النهضة الحاضرة بجميع مظاهرها من أدبي

[١] . محمد المكي ابراهيم ، مرجع سابق ، ص١١.

وإجتماعي وتاريخي وديني وسياسي وفلسفي ، وبالطبع لم تكن فى تلك الأيام مبادي محددة، ولا أهداف وأضحة، بل كانت مثل عليا تحلق فى فضاء الأمل وتدور فى محيط الأحلام[١].

فقد بدأ الفكر العلمي لدي السودانيين مع بداية دخول التعليم المدرسي النظامي بعيداً عن الدين، وقد بدأ منذ الفترة التركية فى السودان، فقد أنشاء محمد على باشا أول مدرسة بالخرطوم، ثم تطور هذا النوع من أنواع الفكر فى فترة الإنجليز فى السودان. ومن خلال الإطلاع على منتجات الحضارة الغربية من قراءة الكتب والمجلات فى شتي الموضوعات، الأدبية والعلمية والفلسفية، نجد إن السودانيين حاولوا إتباع هذا النوع من أنواع الفكر العلمي. فقد كتب محمد المهدي بشري:[... أضف لهذا بعض المقالات التى تتميز بمنهج علمي وهى كتابات محمد عشري الصديق خاصة مقالاته (الذاتية والموضوعية) و (حياتنا الأدبية والثقافية) ونقرأ لمعاوية نور مقالاً يصل فيه إلى حقائق نسبية الحقائق العلمية .. إذ يؤكد معاوية أنه (ليس هناك نظرية واحدة ثابتة، وإن عالم الفلسفات والآراء هو عالم أشد ما يكون تنقلاً ... وإننا يجب أن نحتاط من التشبع بهذا الراي أو ذاك .. وأن نأخذ الآراء فى شئ كثير من التيقظ والنقد والشك فليس هناك مايصح أن يسمي صدقاً كله)][٢]. وكذلك عرف المثقفون فى ذلك الوقت دارون ونظريته فى النشوء والإرتقاء ، ونظريات علم النفس.

أما بالنسبة للتفكير الفلسفي الخالص، فلم يجد الدارس ما يفيد وجود هذا النمط فى الفكر السوداني. فلم يقابل الدارس نظام فكري متكامل فلسفي، لذا يستبعد الدارس التأثير الفلسفي لفيلسوف محدد داخل أنظمة الفكر السوداني. ومن ناحية ثانية هناك بعض الإشارات من خلال عدد من المقالات على صفحات مجلتي الفجر والحضارة التى كتب على صفحاتها أغلب أبناء ذلك الجيل، تدل على إطلاع المثقفين فى ذلك الوقت على الفكر الفلسفي الغربي، ويشير محمد المهدي بشري إلى ذلك بقوله:[ولذا يمكن القول بان غياب المنهج الفلسفي فى تراث الثلاثينات هو جزء من أزمة عامة يعاني منها التراث العربي. وبرغم هذا نلتمس إهتماماً بالفلسفة ومحاولات لإستخدام منهج عقلاني للتأمل فى الحقائق العلمية، والأمثلة على هذا إسهامات محمد أحمد محجوب ومعاوية نور ومحمد عشري الصديق وعرفات محمد عبد الله .. فهذه الإسهامات على الرغم من أنها لم تخرج من حدود التأمل الفلسفي ورفض المسلمات السائدة إلا إنها فى نهاية الأمر تؤشر لإحترام جيل الرواد للمنهج العقلاني ومحاولاتهم الجادة للإنفتاح على إنجازات التراث البشري][٣]. فقد كتب محمد أحمد المحجوب محفزاً الأدباء للإهتمام بالفلسفة :[وعندي أن الملكة الفلسفية أولي بالعناية والتدريب وذلك لأن الفلسفة مزيج من الفن والعلم. فيها من الفن رائع خياله

---

[١] . محمد عشري الصديق ، آراء وخواطر ، وزارة الاعلام والشؤون الإجتماعية السودانية ، ١٩٦٩م ، ص ٩-١٠.

[٢] . محمد المهدي بشري ، بعض المؤثرات الثقافية لجيل الثلاثينيات، مجلة الثقافة السودانية ، مصلحة الثقافة وزارة الثقافة والاعلام، السنة الثانية ، العدد الثامن نوفمبر ١٩٧٨م، ص٨

[٣] . نفس المرجع ، ص٨.

ودقيق تعابيره ومن العلم إطالة البحث وعمق الفكر وإستقصاء الحقائق، والفلسفة بلا شك أساس المعرفة فى هذا الوجود وهى أوسع الميادين للخلق والإبتكار وكثير من الأسئلة معلقة لا يجد الفن لها جواباً ولا العلم ولكن فى وسع الفلسفة أن تجد لهذه الأسئلة حلولا تناسبها، وفى وسع كل منا أن يجتهد ويكون صاحب هذه الحلول][1].

ويذهب محمد عثمان مكي فى محاولة منه لدراسة الفكر السوداني إلى أن:[إنعدام عقلية فلسفية وتراث علمي يساعد فى إستيعاب الجديد من المنجزات العلمية وفى المعاملة النقدية لكل ماهو جديد وفى إصدار الأحكام المبتسرة حول التراث الإنساني الفلسفي][2].

وعلى الرغم من محاولة بعض المثقفين الدعوة لإتباع طرق الفكر الفلسفي، إلا أن حركة الفكر والثقافة السودانية منذ العشرينيات، تتجه شرقاً نحو مَركز الثقافة العربية، فقد كتب كثيراً من الكتاب عن إنتمائهم للثقافة العربية، وكذلك كان كتاب الثلاثينيات عادة يلمحون إلى أن الثقافة العربية هى معينهم الذي يستقون منه، فنجد جل الشعراء قد كتبوا على نسق الشعر العربي، وذلك واضح على صفحات مجلتي الفجر والنهضة التى إلتف حولهما كتاب تلك الفترة. فقد كان الإنتماء للثقافة العربية فى السودان منذ دخول الإسلام السودان، وتجذر حينما كانت الدولة السنارية تستجلب المشايخ والعلماء، وتطور ذلك بدخول الأتراك السودان وفتح الباب على مصرعيه للسودانيين فى الشراب من ماءه فقهاً وشعراً وأدباً، فقد عرف المثقفون المتنبي وأبي تمام والأعشي، والجاحظ والمعري وغيرهم من الشعراء قديماً وحديثاً.

خلال فترة الإستعمار الإنجليزي المصري إنفتح السودانيين على الفكر العالمي، فقد كانت الحركة الأدبية والمعرفية تتوسع بتوسع مصادرها، غير أن هناك من أجاد القراءة باللغة الإنجليزية، وهى كانت المفتاح الذى دخل به الفكر فى السودان إلى العالم. على الرغم من أن إتجاهات الفكر فى تلك الفترة كانت تجذبه الحركة السياسية، إلا أنه كانت له جوانب أدبية كبيرة، فقد ظهر ذلك فى الحركة النقدية الأدبية والفنية. فبعد الحرب العالمية الثانية عرف السودانيين المذاهب والتيارات الفكرية والأدبية مثل الفكر الإشتراكي الماركسي والووجودية وغيرها من التيارات الفكرية. فعن تلك الفترة يقول اليسع حسن أحمد:[فالحرب تركت أثراً عالمياً فارقاً فى السودان ونضوج أفكار الأحزاب وتحديد الخيارات ودخول منافسين جدد ومؤثرين ممثلين فى الفكر اليساري عموماً والحزب الشيوعي خاصة وكذلك حركات الإسلام السياسي ويمثل الأخوان المسلمون بمختلف مسمياتهم وجهه البارز، وكل هؤلاء تأثر بهم المجتمع فى تكتلاته وثقافته وحروبه وسلمه وكذلك وبالتالي إستجاب المبدعون وكتاباتهم لشروط وملامح تلك الفترة][3].

---

[1] . محمد أحمد المحجوب ، نحو الغد ، منشورات الخرطوم عاصمة للثقافة العربية ، الطبعة الاولي ٢٠٠٤م ، ص٢٦.

[2] . محمد المهدي بشري ، المرجع السابق ، ص ١٠.

[3] . اليسع حسن أحمد ، البناء الدرامي الإذاعي والتحولات الاجتماعية فى السودان ، رسالة ماجستير ، ٢٠٠٩ ، ص٧٢.

هذا التاريخ الطويل من التحولات الحضارية، شكلت الشخصية السودانية، من خلال تطور ونمو الفكر بأشكاله المختلفة، وتقاطعاته الثقافية والسياسية والإقتصادية والإجتماعية، وعلى الرغم من البعد الزماني للفترة السنارية إلا إنها شكلت أساس الفكر الديني السوداني، الذى يعتبر الفكر الغالب لأهل السودان، مع الإنفتاح المعرفي والفكري لأشكال الفكر الفلسفي والعلمي، ولكن بدرجة فيها كثير من الحذر، فمازال الفكر الفلسفي ومن خلال الفكر الديني منبوذاً، ولا يمارس إلا على نطاق ضيق، أما الفكر العلمي، فأخذ السودانيين به من الناحية التنظيمية، والبحثية فقط، أي لا يمثل الفكر العلمي المرجعية الفكرية لإنسان السودان، خاصة عندما تتقاطع النتائج العلمية مع المسلمات الدينية.

ويخلص الدارس إلى أن الفكر السوداني تشكل خلال تلك المَراحل ما قبل الإستقلال، وقد إستمرت تأثيراتها لما بعد الإستقلال. فقد أسهمت بدورها الحاسم فى صياغة الفكر السوداني وتقرير إتجاهاته كما قال محمد المكي ابراهيم، وسوف يظل تأثيرها واضحاً وملموسا مهما إتسعت المسافة الزمنية بينها وبين أجيال السودانيين.

المبحث الثاني : المســـــرح في الســـــــودان

الإشارات الأولي للمسرح فى السودان:

تاريخ المسرح فى السودان هو تاريخ حديث لا يتعدي بداية القرن العشرين، وهو فى بداياته لا يتعدي الأعمال القصيرة، وهو مسرحيات أقرب إلى الإسكتشات، بالإضافة لترجمة مشاهد من المسرح العالمي خاصة المسرح الإنجليزي، وبالخصوص مسرحيات شكسبير.

فعن هوية المسرح والدراما فى السودان، كتب الباحث سعد يوسف عبيد فى رسالته للدكتوراة :[فى البد لا بد من محاولة الإجابة عن السؤال الأتي: هل حدد المسرح والدراما فى السودان هويتهما؟ أي : هل ما يقدم فى السودان من فنون مسرحية ودرامية هى فنون أصيلة أم وافدة؟ وبما أن مسرح ودراما الشعوب تتحدد هويتهما حسب علاقتهما بما يسمي بـ [الظاهرة المسرحية] فدراما ومسرح شعب ما ، تلك التى تنطلق من الظاهرة المسرحية لذلك الشعب. فما هى الظاهرة المسرحية؟ وهل عرفت الثقافة السودانية ظاهرة مسرحية؟ وهل انطلق المسرح والدراما المعروفان اليوم فى السودان من ظاهرة السودان المسرحية؟][1].

والإجابة على هذه التساؤلات توجد فى كتاب **حرف ونقطة** للدكتور خالد المبارك فهو يقول فى أكثر من فقرة :[السودان لم يعرف المسرح فى تاريخه القديم وإن كان قد عرف الرقصات التعبيرية والأناشيد الجماعية والعبادة الوثنية ذات المظاهر التمثيلية، وغير ذلك مما يرجح إنه كان نقاط البداية لميلاد المسرح عند غيرنا من الشعوب][2] . ويقول أيضاً:[لم يكن هناك أساس للمسرح من داخل التكوين السوداني وكان لابد أن نستورد هذا الفن ...][3]

يؤكد كثير من الدارسين والباحثين أن السودان عرف المسرح بعد الإستعمار التركي المصري ، ومن ثم الإنجليزي المصري، ويرجعنا خالد المبارك لعام ١٨٨٠ ويقول :[إذا تغاضينا عن مسرح الشعائر والرقصات القبلية الشعبية وتحدثنا عن المسرح بمفهومه الأوربي أو الأرسطوطاليسي فاننا نستطيع أن نؤكد صلة السودان التاريخية بمصر كانت هى المدخل الذي ساعد على غرس المسرح فى السودان، فأول عرض قدمه سودانيون كان بإشراف وتوجيه من المعلمين، ونظم فى مدرسة الخرطوم عام ١٨٨٠م][4]

ويؤكد هذا الرأي أيضاً اليسع حسن احمد فى رسالته للماجستير فيقول:[وكغيره من العلوم والمعارف قد وفد المسرح إلى السودان من الشمال من مصر والمقترن إسمها بغزو السودان أواخر القرن التاسع عشر الإحتلال الإنجليزي المصري ، الذى على أثره تشكل ما يعرف بالسودان الحديث، وبحدوده الجغرافية المتعارف عليها حالياً][5].

---

[1] . سعد يوسف عبيد ، العناصر المسرحية فى الدراما التلفزيونية ، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا ، كلية الدراسات العليا ، كلية الموسيقي والدراما ، رسالة دكتوراة ، ٢٠٠٢م ، ص١٤.

[2] . خالد المبارك ، حرف ونقطة ، بدون دار نشر ، بدون تاريخ ، ص٩.

[3] . نفس المرجع ، ص٩

[4] . المرجع نفسه ، ص١٠

[5] . اليسع حسن أحمد ، مرجع سابق ، ص٧.

وللناقد هاشم صديق رأي أخر، فيورد لنا الباحث سعد يوسف عبيد نقلاً عنه من خلال تسجيل أجراه الباحث بمنزل الأستاذ هاشم صديق عام ١٩٩٥م، إذ يري إن تاريخ بداية العروض المسرحية فى السودان يعود إلى عام ١٩٠٣م فى إشارة إلى عروض مدرسة رفاعة الأولية. وعن أول عروض تلك المدرسة يقول الشيخ بابكر بدري:[فى آخر يونيو ١٩٠٣م سامحت المدرسة للعطلة الصيفية على عدد ٤٢ طالب فعملنا رواية فى ميدان المولد النبوي شخصها التلاميذ][١].

كما يورد الشيخ بابكر بدري إشارة أخري لقيام عرض مسرحي بمدرسة رفاعة الأولية عام ١٩١٣م فيقول:[فى هذه السنة عملنا إحتفالاً بالمدرسة لمرور عشر سنوات على فتحها، إحتفلاً حضره كثير من أعيان القبائل وممن حضره سعادة المستر (ونتر) الذى كان قاضياً مدنياً حين ذاك، وكانت الرواية رواية (المقصد). ويستنتج الباحث سعد يوسف من ذلك إن العروض كانت أمراً معتاداً فى هذه المدرسة، ويورد لنا قول محمد أبو سنينة [أحد تلاميذ المدرسة فى الفترة (١٩١٩ – ١٩٢٣م) وكان واحد من المشاركين فى عروضها المسرحية (إنهم كانوا يقدمون مسرحيات باللغة العربية الفصحة مكتوبة شعراً ومواضيعها تعود إلى التراث العربي على وجه التحديد ، وإن بابكر بدري حبب الناس فى المدرسة بهذه العروض][٢].

وعن مسرحية المرشد السوداني يقول خالد المبارك :[إن أول عرض مسرحي فى تاريخ السودان كان فى قرية القطينة عام ١٩٠٨م، أي بعد عشر سنوات فقط من إحتلال السودان. كانت المسرحية (نكتوت) التى ألفها المامور المصري عبد القادر مختار، وكان الغرض منها هو إقناع الأهالي بارسال أبنائهم للمدارس، ومن الشخصيات الريئسية فيها فتى يرعي الأغنام وآخر يدخل المدرسة، وخصص دخل تلك المسرحية لبناء الجامع بالقطينة][٣]. إلا أن المؤلف يورد لنا تاريخ مغاير فقد ذكر فى موقع آخر إن العرض قدم بتاريخ ١٩٠٩/١٠/١٦ بفناء مدرسة القطينة ولم يكن هناك مسرح، وان إعتلى التلاميذ على مناضد لكي يشاهدهم الجمهور، ولم يستعمل عبد القادر مختار ستاراً وأشرف بنفسه على البروفات والأزياء من واقع الحياة[٤]

من هذا يستطيع الدارس أن يستنتج إن المسرح دخل السودان مع الإستعمار الإنجليزي المصري، وأن الأداء الذى ظهر لنا فى المدارس أثناء الفترة التركية فى السودان، يعود لطبيعة درس فن الخطابة، وهو فن معروف فى درس اللغة العربية، وهو فيه شئ كثير من التمثيل، إلا أنه لا يحتاج لحركة وديكورات، إنما يعتمد على مقدرة المؤدي على التأثير فى المستمعين حوله، بإستخدام الإشارات والتعابير والايماءات. ولا بد أن الشيخ بابكر بدري قد رأي هذا النوع من فن التمثيل قبل أن يعمل به.

---

[١] . سعد يوسف عبيد ، المرجع السابق . ص١٥

[٢]. نفس المرجع ، ص١٩

[٣] . خالد المبارك ، مرجع سابق ، ص٩

[٤] . نفس المرجع ، ص٨٩.

وتاريخ أول عرض من خلال التواريخ التى أوردها الباحثين، يستطيع الدارس أن يؤكد عليه هو العام ١٩٠٣م ، وهو العام الذى قدم فيه الشيخ بابكر بدري، وبما إنه قد قدم فى المناسبة الدينية، وهى مولد المصطفي عليه أفضل الصلاة والسلام، نستطيع أن نربط بداية المسرح فى السودان مثله مثل كل بدايات المسارح فى العالم، كما ظهر المسرح فى الإحتفالات الدينية عند اليونان، وكما ظهر أيضاً فى القرون الوسطي من الكنيسة، ظهر المسرح لنا فى واحدة من أهم الإحتفالات الدينية عند أغلب المسلمين، وهى مناسبة، يرفقها الكثير من الطقوس الصوفية ، من مدئح، وذكر ، ودقاً للنوبة.

مسرح الجاليات:

كتب كثيراً من الباحثين إن فى الفترة ما بين عامي (١٩٠٥ – ١٩١٥) عرف السودان نشاط مسرحي عرف بإسم مسرح الجاليات، وهو نشاط يؤديه ممثلون من بين أفراد تلك الجاليات بلغتهم ولجمهورهم، ولم يشاهده إلا القليل، لذلك يري سعد يوسف عبيد إن تأثير تلك العروض على حركة المسرح فى السودان كان طفيفاً[١].

ويذهب محمد حامد محمد يحي الي أنه:[رغم قلة مشاهدة السودانيين لهذا النشاط المسرحي إلا أنه ساهم فى وجود مسرح كلية غردون التذكارية، الذى كان نقطة إنطلق منها المسرح السوداني][٢].

هذا النشاط كما أكد الدارسين والباحثين كان محصوراً فى نطاق ضيق ولم يصل إلى السودانين، ولم تكن الجاليات حريصة على مشاركة السودانيين فيه، بل كان مسرحاً خاصة بأعضاء الجالية فقط، ولا يسمح للسودانيين بحضوره، ولكن من ناحية أخري كان سبباً فى وجود مسرح فى السودان، عبر بوابة كلية غردون. خاصة عروض الجالية المصرية.

مسرح كلية غردون:

بدأ النشاط المسرحي داخل كلية غردون عندما قدمت الجالية المصرية مسرحية (التوبة الصادقة) فى عام ١٩١٢م وهى مصرية التأليف والإخراج. ويذهب رأي هاشم صديق فى إن أهمية هذه المسرحية أنها خلقت شغفاً لدي الطلاب السودانيين بفن المسرح الذي أدي إدارة الكلية لتكوين فرقة مسرحية سودانية[٣]

ويذهب سعد يوسف إلى إن الطلاب السودانيين قد طالبوا إدارة الكلية بانشاء فرقة مسرحية، فانشأتها وتولي الإشراف عليها أحد الشوام، إلى أن عاد عبيد عبد النور من الدراسة

---

[١]. سعد يوسف عبيد ، الصورة المسرحية عند الفاضل سعيد ومكي سنادة ، ماجستير ، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا ، كلية الدراسات العليا ١٩٩٦م ، ص٣٦ .

[٢] . محمد حامد محمد يحي ، الصورة البصرية فى مشاريع عروض التخرج بكلية الموسيقي والدراما ، ماجستير ، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، كلية الموسيقي والدراما ، ٢٠٠٧ ، ص٨٩

[٣] . نفس المرجع ، ص٩٢.

بالجامعة الأمريكية ببيروت فخلف ذلك الشامي فى الإشراف على الفرقة التى قدمت فى عهده مسرحيات من التراث العربي والغربي[١].

يذكر محمد حامد إن العروض إختلفت بعد أن تسلم الراية عبيد عبد النور فيقول:[بدت الفرقة تقدم أعمالها من التراث العربي والغربي وهو عبارة عن تمثيليات قصيرة .. وأستمر الحال حتى عاد عبيد عبد النور بعد تخرجه من الجامعة الأمريكية ببيروت وأستلم الراية من الشاب الشامي، وبدأ نشاطه المسرحي بشكل يختلف عن ما كان سائد ، فقد بدأ بتقديم بعض التمثيليات القصيرة المقتبسة محاولاً من خلالها تصوير الحياة الإجتماعية للسودانيين فكانت محاولاته تلك أولي محاولات الإقتباس والسودنة، إذ خرجت متقدمة نسبياً لتناقش قضايا المجتمع السوداني[٢]. ومن أشهر الأعمال التى قدمها عبيد عبد النور هما مسرحية (الأبن العاق) ومسرحية (المأمور والمفتش ورجل الشارع).

وأستمر عبيد فى تقديم العروض إلى أن إصطدمت عروضها بالإدارة الإنجليزية، وقد توقف نشاط الفرقة المسرحية بكلية غردون عندما قدم مسرحية (المأمور والمفتش ورجل الشارع) فى عام ١٩١٩م، وقد كانت تصور إستبداد رجال الإدارة على المواطن وخوف صغار رجال الإدارة من كبارهم. وقد إستدعي عبيد إلى مكتب رئيس المخابرات وطلب منه إيقاف المسرحية بحجة إنها خطر على الأمن[٣].

توقف النشاط ولم يستانف داخل الكلية إلا فى الثلاثينيات عندما كان رئيس شعبة المسرح بكلية غردون عوض ساتي ٣٣ – ١٩٣٦م. الذى قام بإعادة مسرحيات عطيل وكيلوباترا ومجنون ليلي إذ اكتفي بالمسرحيات المعربة والأجنبية[٤]

ويذكر سعد يوسف إن نشاط كلية غردون المسرحي كان له تأثير على نشاط نادي الخريجين، فقد إنتقل النشاط إلى نادي الخريجين بأمدرمان. بعد توقف شعبة المسرح بقيادة عبيد عبد النور ومن أشهر عروض نادي الخريجين مسرحية (صلاح الدين الايوبي) التى قدمت فى عامي ١٩٢١ و ١٩٢٣م[٥].

نادي الخريجين:

كان لنادي الخريجين تأثير كبير على مجمل الحياة السودانية، الثقافية منها والسياسية. يقول دكتور محمد سعيد القدال:[كانوا يحتفلون بالمناسبات العامة مثل الأعياد الدينية التى تشدهم للتراث أو تأبين الشخصيات العامة ذات الوزن الإجتماعي، لأن الشخصيات اللامعة تمثل فى حركة الوعي معلماً يساعد على بلورة المشاعر القومية، وبرز شعراء وكتاب يجيدون التعبير

---

[١]. سعد يوسف عبيد ، الصورة المسرحية عند الفاضل سعيد ومكي سنادة ، مرجع سابق ، ص٣٧

[٢] . محمد حامد ، مرجع سابق ، ص٥٢.

[٣] . نفس المرجع ، ص٩٤.

[٤] . نفس المرجع ، ص٩٤.

[٥] . سعد يوسف عبيد ، المرجع السابق ، ص٣٧.

باللغة العربية وكان شكلاً من أشكال تمتين إنتمائهم العريض إلى العرب، ومرتكزاً إنطلقا منه إلى تحديد جذور قوميتهم السودانية. فلم يكن جماعة نادي الخريجين يعبرون عن الوعي القومي فى أشكال سياسية محددة ولا فى نبرات عالية، إنما كان النادي منبراً أفرز فيه الخريجون بعض مشاعرهم القومية، ولكنه كان فى ذلك الشكل البسيط أساساً ونقطة إنطلاق][1].

أول إشارة لعرض مسرحي قدم على خشبة مسرح نادي الخريجين أوردها حسن نجيلة إذ يقول:[واني لأذكر مساء الخميس ٩ ديسمبر عام ١٩٢٠م كأنما حدث بالأمس، ونحن نسير جماعات نحو مدرسة أمدرمان الأميرية لنشهد تمثيلية يقوم بها طلبة كلية غردون تدور حول تعليم المرأة، موضوع الساعة من ذلك الوقت، وكانت مثل هذه الليالي التمثيلية لندرتها تلقي إهتماماً وإقبالاً عظيمين][2].

ثم إشارة ثانية لوجود نشاط مسرحي بنادي الخريجين عندما قدمت رواية (مسرحية) **صلاح الدين الأيوبي** عندما كان الخريجون يفكرون فى طريقة للمساهمة فى مشروع مدرسة الطب بكلية غردون، إذ يقول:[ولم يطل الفكر فقد رأوا أن يضربوا عصفروين بحجر ، أن يسهموا فى نشر الوعي، يقدمون عوناً مناسباً للمشروع الجديد، وليس غير التمثيل ما يحقق لهم هذين الهدفين. وأهتدوا بتلك التجربة التى مازال سكان أم درمان يتحدثون عنها، يوم شهدوا لأول مرة فى تاريخهم نخبة من شباب الخريجين تمثل رواية **صلاح الدين الأيوبي** على مسرح نادي الخريجين مساء الخميس ٢٧ اكتوبر ١٩٢١][3].

ولكن يذهب الدارس إلى إن الإشارة **يوم شهدوا لأول مرة فى تاريخهم** ترجع لسكان أمدرمان **وليس لأول عرض مسرحي،** كما يذهب الدارس أن مسرحية (صلاح الدين) يمكن أن يعتبرها أول مسرحية، إذا كانت المسرحية التى قدمت عن تعليم المرأة هى عمل قصير لا يتعدي الإسكيتش.

وإشارة أخري لنفس المسرحية عندما ذكر إنها قدمت مرة أخري عندما كانوا يفكرون فى إستخدام المسرح لدعم مشروع مدرسة الطب حينما يقول :[ومرة أخرى عام ١٩٢٣ والخريجون يتساءلون كيف يسهمون فى التبرع لمدرستهم الجديدة، نادوا بصوت واحد لنعد تمثيلية صلاح الدين الأيوبي مرة أخرى، فقد كان الشعب مفتوناً بها يود لو يراها كل يوم، ثم إن الوعي قد زاد عما كان عليه عام ١٩٢١ عندما مثلت أول مرة وسيكون أثرها الوطني هذه المرة قوياً فإن فيها تجاوباً مع مايمور فى صدور الجماهير من عواطف مكبوتة][4]. وقد قدموا عرض أخر فى نفس الليلة :[ويشفع الخريجون رواية صلاح الدين برواية أخرى هى عطيل][5].

---

[1] . محمد حامد ، مرجع سابق ، ص٩٧

[2] . حسن نجيلة ، ملامح من المجتمع السوداني ، الجزء الأول ، دار عزة للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٥م ، ص٨٦.

[3] . نفس المرجع ، ص٢٨٦.

[4] . نفس المرجع ، ص٢٨٧.

[5] . نفس المرجع ، ص٢٨٩.

من خلال بعض الإشارات يرجح الدارس إن المسرح كان له وجود فى فترة العشرينيات، إذ يقول حسن نجيلة :[قد اشتهر جماعة من شباب الموظفين والطلبة بإجادة هذا الفن وطار لهم صيت بعيد، أذكر فى طليعتهم المرحومين الأستاذين صديق فريد وعرفات محمد عبد الله، والأساتذة عبد الرحمن علي طه وعلي بدري وعوض ساتي وعلي نور (المهندس) وأبوبكر عثمان وغيرهم من فتية ذلك العهد ... وأذكر إن كلمة (تشخيص) كانت تغلب على ألسنتنا أكثر من كلمة (تمثيل)][1].

مسرح الأندية:

أما فى الثلاثينات التى يعدها الكثير من النقاد والدارسين هى فترة تبلور المسرحية السودانية تأليفاً وإخراجاً، فقد شهدت ظهور الكتاب المسرحين السودانين أمثال خالد أبو الروس وأبراهيم العبادي، الخليفة يوسف الحسن وسيد عبد العزيز. فقد إحتضنت الأندية الرياضية النشاط المسرحي وفتحت له أبوابها فكان لكل نادي فرقة مسرحية.

ويورد العديد من المؤرخين إن نادي حي العرب هو أول الأندية التى ساهمت فى النشاط المسرحي، حينما بدأ نشاطه بتقديم مسرحية (حياة الرجل بين الزوجتين) لخليفة يوسف، ويعدها محمد حامد بأنها(أول المسرحيات التى كتبت بالشعر القومي السوداني) ويذهب شمس الدين يونس إلى أنها قد مثلت(مرحلة جديدة من تطور البناء الفني للمسرحية فى السودان) كما يعتبرها قد مهدت لظهور نشاط مسرحي بنادي الذهرة ١٩٢٩م حيث أسس خالد أبو الروس فرقة للتمثيل[2].

والكاتب الثاني فى تلك الفترة هو الشاعر ابراهيم العبادي فقد كتب مسرحية (الملك نمر) التى استلهم فيها التاريخ من قصة الصراع الذي دار بين البطاحين والشكرية. وقد كتب ابراهيم العبادي لنادي المريخ ، فبجانب خالد أبو الروس والعبادي كان هناك سيد عبد العزيز الذي كتب لنادي الحديد مسرحية (صور العصر) كما كتب أمين التوم ، حينما كان طالباً بكلية غردون ، لنادي الشاطئ تمثيلية (فتاة البادية) كما كتب عباس رحمة الله (الجوامعة والجعلين) لنادي يحيي التاج[3].

مسرح بخت الرضا:

وفى نهاية الثلاثينيات بدأ نشاط ذو خصوصية ، بخصوصية المؤسسة التى نشأ فيها، وهى معهد بخت الرضاء الذي أنشأ فى عام ١٩٣٤م. لتدريب معلمين المرحلة الأولية ثم أضيف إليه فيما بعد معهد تدريب معلمي المرحلة المتوسطة وعن المعهد ينقل محمد حامد قول دكتور محد سعيد القدال عن المعهد:[كان المعهد فى البداية ينتقي التلاميذ المتفوقين فى المدارس

---

[1] . حسن نجيلة ، المرجع السابق ، ص٨٦.

[2] . محمد حامد ، مرجع سابق، ص١٠٢ ، شمس الدين يونس ، بنية التاليف المسرحي فى السودان ، ص٥٥.

[3] . نفس المرجع ، ص١٠٦.

الأولية. وأخذ يومها الطلاب من البلاد العربية المختلفة. وأختير له مجموعة من المعلمين البريطانيين والسودانيين المتميزين لوضع مناهج جديدة وكتب مدرسية. وقاموا بتجربتها فى المدارس الأولية فى المنطقة قبل نشرها فى المدارس ... وأصبح المعهد حجر الزاوية فى نظام التعليم فى السودان وأصبحت له شهرة إقليمية وأسعة][1].

ويقول سعد يوسف عبيد :[فى الأربعينات والخمسينات أشرف دكتور احمد الطيب على حركة مسرحية من معهد بخت الرضاء، وانداحت لتشمل المناطق المجاورة، وفيها الدقة فى إختيار عناصر الصورة المسرحية، هذه الحركة أثرت فى المسرح السوداني فيما بعد عن طريق المعلمين المنتشرين كل مناطق السودان][2].

ومن شخصيات بخت الرضاء التى كان لها إسهمها فى تأسيس الحركة المسرحية، الفكي عبد الرحمن والطاهر شبيكة، وقد تلقوا كورسات فى الدراما بإنجلترا. وفى ذات الفترة بدأت الفرق المسرحية فى الظهور وأهمها فرقة السودان للتمثيل والموسيقي، وإستمر النشاط متقطعاً حتى منتصف الخمسينات، ثم ظهرت الشخصيات النمطية مثل (تور الجر – بت قضيم وأبو قبورة) وهى كانت تقدم إسكتشات كوميدية قصيرة[3].

المسرح القومي :

جاء المسرح القومي تعبيراً عن الصرخة التى أطلقها معاوية نور :[أمة ليس لها مسرح قومي ليس قميناً بها أن تتحدث عن أدب قومي]. كما إن الإهتمام بالفنون كان يتطلب مكاناً لترعي فيه الدولة الفنون، فإنشاء المسرح القومي جاء ليلبي هذه الإهتمامات. لقد كان المسرح القومي فى بداية إنشائه للعروض الموسيقية والإستعراضية، ثم عدل لإستقبال الفنون المسرحية، حينما تولي الفكي عبد الرحمن إدارة المسرح القومي. فأسس المواسم المسرحية وقد إستمرت المواسم المسرحية منذ ١٩٦٧ وحتى ١٩٨٩م. فلأول مرة فى تاريخ السودان الحديث تهتم الدولة بالمسرح، فقد كانت الحركة المسرحية أقرب إلى النشاط المسرحي، ولا تمثل حركة بالمعني الحرفي للكلمة. فتعتبر المواسم المسرحية هى بداية حقيقية للحركة المسرحية فى السودان.

وخلال المواسم بين عامي ١٩٦٧ – ١٩٧٨م فقد رصد عثمان علي الفكي وسعد يوسف ٤٦ مسرحية سودانية، و٧ مسرحيات مسودنة ، ٦ مسرحيات عربية ، ومسرحية افريقية واحدة، و ٧ مسرحيات أجنبية، بالاضافة ٣ مسرحيات للأطفال و ٤ مسرحيات عرائس[4].

---

[1] . محمد حامد ، المرجع السابق ، ص١٠٩ ، القدال ، ص٤٨٦

[2] . سعد يوسف عبيد ، الصورة المسرحية عند الفاضل سعيد ومكي سنادة ، مرجع سابق ، ص٣٨.

[3] . نفس المرجع ، ص٣٨.

[4] . عثمان علي الفكي وسعد يوسف عبيد ، الحركة المسرحية فى السودان ، بدون دار نشر ، فبراير ١٩٧٩م ، ص٥.

معهد الموسيقي والمسرح:

ثم تأسس المعهد العالي للموسيقي والمسرح فى عام ١٩٦٩م، وكان لخريجيه أثر على إثراء الحركة المسرحية. فقد تلقي السودانيين معرفة منتظمة ومتخصصة فى فن المسرح، عرف فيه تاريخ المسرح ومدارسه المختلفة فى التمثيل والإخراج والدراسات النقدية، وفنياته، فهو يمثل نقلة كبري فى الحركة المسرحية السودانية، فقبله كان أغلب العاملين فى الحركة المسرحية يأتون إليها عبر ممارستهم المسرح كنشاط داخل الجامعات أو من خلال عمل الجمعيات الثقافية. فقد أتاح المعهد العالي للموسيقي والمسرح مجال التخصص مثل العلوم الأخري لطلاب التعليم العالي.

المبحث الثالث : التأثيرات الفكرية علي الفنون والمسرح في السودان.

أثر الفكر على الفنون والمسرح فى السودان:

إن الدارس لتاريخ الفنون فى السودان الحديث يجد أن أقدمها هو الشعر، لذا سوف يقوم الدارس بالتطرق إلى تأثير أشكال الفكر على الشعر، وذلك لسببين، الأول وهو ن أغلب الذين عملوا فى الحركة المسرحية فى السودان كانوا شعراء، ون المسرح فى بدايته كتب شعراً، والثاني وهو لوضوح تأثير الفكر فى الشعر، وذلك لغياب الفنون الخري، من فنون الرسم والنحت والتلوين، والعمارة، والقصة والرواية، والمسرح. فالمسرح عبر العصور جاء بعد إكتمال حركة الفنون، لذا أطلقوا عليه أبو الفنون، لأننا نجد إنه يجمع فى داخله كل أنواع الفنون. ففى السودان القديم، قد عبد السودانيين الآلهة، وكانت لهم طقوسهم وصلواتهم، وإبداعاتهم التى تقف شاهداً حتى اليوم لعظم الحضارة السودانية، فى الفنون والصناعة، وتنظيم المدن، الإ إن القطيعة التاريخة التى حدثت على أيدي الأكسومين، جعلت السودانين أحفاد حضارة مروي ونبتة، يفقدون مبادرتهم الحضارية.

الفكر الديني وأثره على الفنون:

فترة الفونج:

تأثر الشعر فى فترة دولة الفونج بالدين الإسلامي، وكما وضح الدارس إن تلك الفترة أصطبغت بالتصوف فجل الشعر كان صوفياً فى مدح المصطفي. فعن الشعر فى فترة الفونج يقول عبده بدوي:[بصفة عامة فالمناخ الذي يعيش فيه الشاعر هو مناخ القرآن والسنة والتصوف، وقليل من الشعر السابق عليه أو المعاصر له، وأقل القليل من الشعر القديم. وجميعها لا تقدم شعرا متوهجاً، وإنما تقدم نظما ضعيفا فى الشكل والمضمون، ذلك لأن المناخ الثقافي لم يكن يساعد على التوهج، ولأن الشعراء لم يحتلوا مكانة بارزة فى هذا العصر، ولأن العربية لم تكن قد رسخت فى الحياة وعلى الألسن، وفى (طبقات ود ضيف الله) النماذج الكثيرة التى تدعم ما هذا القول][1].

ويقول حسن مكي:[تكشف الحركة الشعرية فى زمن الفونج، أنها كانت وليدة بيئة ثقافية عربية إسلامية فعقلها وليد الثقافة الدينية الفقهية وروحها ثمرة حياة التصوف التى نهلت من بعض علومها، ومن ذلك النسيج خرج الشعر وصيغت معانيه. وتبدو الثقافة الدينية الفقهية فى روح الشعر عامة وفى موضوعات الشعر وأساليبه ويمكن القول بأن الشعر فى عهد الفونج وإن كان تقليدياً وبعضه لا يخلو من ركاكة إلا أنه إمتاز بتلك النكهة السودانية الخالصة التى مصدرها إنه ولد بين الناس وعبر عن وجدانهم وحياتهم وثقافتهم ولغتهم][2].

---

[1] . عبده بدوي ، الشعر فى السودان ، سلسلة عالم المعرفة (٤١) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب ، الكويت ، مايو ١٩٨١م ، ص٢٥.

[2] . حسن مكي محمد أحمد ، مرجع سابق ، ص٥٤ – ٥٥.

لم يجد الدارس أي إشارات لوجود أنواع أخرى من الفنون، مثل النحت أو الرسم، ولم يجد إشارة إلى فنان بعينه، لكن يمكن القول إن الشرافة – وهى تلك الرسومات التى يرسمها الحوار فى الخلوة على لوحه عندما يختم القرآن – فهى شكل من أشكال الرسم، ولكنها لم تطور لتصير لوحات قائمة بذاتها، كما إستخدم الخط الكوفي وخط الرقعة فى كتابة القرآن على الألواح.

والناظر إلى منتوج الشعر فى تلك الفترة يجد فيه النزعة إلى مجارات الشعر الصوفي العربي، إلا أن الصنعة كانت ظاهرة عليه ، وبه بعض الركاكة كما يقول دارسو الشعر فى فترة الدولة السنارية. إلا أن الشعر يعبر عن الفكر الديني الصوفي أصدق تعبير رغم بساطته وضعفه.

العهد التركي:

أما فى الفترة التركية التي كان فيها الإنفتاح على العالم العربي والإسلامي نجد محمد المكي يقول:[بالفعل بدأ مثقفوا الفترة يعملون بجد فائق لردم الهوة الواسعة التى تفصلهم عن العالم العربي، فظهر شعراء وناثرون يكتبون بالعربية الفصحي، وبرز متصوفة يعرفون الغزالي وابن عربي والحلاج. وظهر فقهاء أزهريون برعوا فى مسائل الفقه والشرع][1].

وعن الصوفية يقول محمد المكي:[على مستوي التصوف، كان شيوخ الصوفية السودانيين يدعون لأنفسهم أعلي مراتب الغوثية والكونية والقطبية، ويجارون بحماس فائق مؤلفات كبار المتصوفة فى العالم الإسلامي فنجد السيد محمد عثمان الميرغني والشيخ إسماعيل الولي يضعان – بالتعاقب – (الأسرار الربانية فى مولد أشرف الخلائق الإنسانية) و (الواردات الملتمسة من الحضرة المقدسة) على غرار مولد البرزنجي. ونجد شعراء الأماديح النبوية يصنفون دواوين (النور البراق فى مدح النبي المصداق) ، و(رياض المديح) و(روض الصفا فى مدح المصطفي) و الجواهر الزكية فى مدح خير البرية) مجارة للبرعي، كما نجد عشرات من دواوين الشطحات والغزل الصوفي على نهج النابلسي وابن فارض][2].

ويلخص محمد المكي ابراهيم الفترة التركية ويقول:[جملة القول أن العهد التركي، كان عهداً مقلداً وغير أصيل، ولكنه يظل واحداً من أهم عهود التاريخ السوداني، فقد أفتتح به الإتصال المباشر بين السودان ومنابع الثقافة العربية، وعاد السودان يواكب المنطقة العربية، ويتأثر بما يجري فيها بعد أن فوتت عليه قرون العزلة فرص التأثر والتلقي الصحيح. ومنذ هذا التاريخ يبدأ السودان إتصاله الوثيق بالعالم العربي فيشاركه إنتصاراته ومحنه وأزماته، ويتعرض معه للغزو التركي والغزو الفرنسي، والإحتلال الإنجليزي، ويشترك فى الكفاح ضد الإستعمار،

---

[1] . محمد المكي ابراهيم ، مرجع سابق ، ص١٢.

[2] . المرجع نفسه ، ص١٢.

وينال إستقلاله فى تاريخ مقارب لإستقلال البلاد العربية، ويعيش معها أزمات فلسطين والجزائر والعدوان الثلاثي وثورة اليمن والعدوان الإسرائلي الأخير][1].

وعن الشعر فى فترة التركية يقول عبده بدوي:[بصفة عامة إذ كان يغلب على الشعر فى هذه الفترة الصنعة، والحماسة، والمباشرة، والتأثر بالقرآن والحديث والعلوم التقليدية، وإصطياد الأمثال والحكم – وقد كان هذا ميراث الفترة السابقة – فى إنه فى هذه الفترة ظهر أثر ضئيل الإتصال ببعض النماذج العالية فى العصور الأدبية الشامخة][2]

فترة المهدية:

وفى الفترة المهدية نجد محمد المكي يقول:[لقد ورث العهد المهدوي ثقافة تركية دخيلة، وكان يتعامل مع رجال تشبعوا بتلك الثقافة وولودا فى ظلها فلم يكن ممكناً تحويلهم بين ليلة وأخري الى دعاة للمهدية والقومية السودانية، خاصة وإن معظمهم دخلوا فى طاعة المهدي لاعن رغبة وإنما خوفاً وتقية. ولكن الروح القومي الذى ساد ذلك العهد كان أثره غير المباشر على مثقفي العهد التركي الذين عاصروا المهدية، فنجد أن الصوفية قد توقفت عن النمو وتقلص نفوذها وإنحصر فى جيوب صغيرة وسرية، كذلك تحرر الفقه من روح الجدل والمغالطة، كما بدأ الشعر والنثر يتحرران من تأثير الزركشة التركية. أما النثر فقد وضع المهدي له اللبنات الأولي، حين أصدر مناشيره ورسائله الخالية من آثار السجع والبهرج اللفظي، فى وقت كان فيه النوع من الحرية منقصة على التأثير وضعفاً فى مقدرته الفنية، على طول البلاد العربية وعرضها. وأما الشعر فقد إضطر إلى هجر مواقعه القديمة وتخفف من أثقاله الباهظة ليدخل مع الشعب فى ثورته جنباً إلى جنب مع الشعر الشعبي الذي إستطاع أن يحقق طفرات عظيمة[3]. وكذلك يقول عبده بدوي بعد أن قدم نماذج شعرية تعكس أقول المهدي :[.. وهكذا نري إنه كان للمهدية شعر، وأن هذا الشعر قد إستوحى المهدي والمهدية][4].

ويخلص محمد المكي ابراهيم هذه الفترات فى تشكيل وصياغة الفكر السوداني قائلاً:[إن هذه العهود الثلاثة قد أسهمت بدورها الحاسم فى صياغة الفكر السوداني وتشكيله وتقرير إتجاهاته وسوف يظل تأثيرها وأضحاً وملموسا مهما أتسعت المسافة الزمنية بينها وبين أجيال السودانيين، فمازال جيلنا الحاضر يعاني من التأثير الصوفي الذي جاء مع عهد الفونج ومن الحساسية تجاه اللغة وظاهرة التطلع إلى مصر كأثرين من آثار العهد التركي ويتشوق مع ذلك إلى إبداع فكره الخاص جرياً على سنن المهدية، وسواء قدر لهذه الآثار أن تختفى ذات يوم أو

---

[1] . محمد المكي ابراهيم ، المرجع السابق ، ص١٦.

[2] . عبده بدوي ، مرجع سابق ، ص٣٣.

[3] . محمد المكي ابراهيم ، المرجع السابق ، ص٢٠.

[4] . عبده بدوي ، المرجع السابق ، ص٥٢.

تظل على نفس مستوى قوتها الحالية، فانه يظل حقيقة واقعة أن سودانييى الفترة مابين ١٨٨٠ إلى الآن تأثرو ويتأثرون بتلك الأصول الأصيلة للفكر السوداني][1].

الإستعمار الإنجليزي المصري:

مع دخول الإستعمار الإنجليزي المصري، عرف السودانين المسرح، بالإضافة لحدوث نقلات فى الشعر، كما إن الفترة الإستعمارية كانت تمثل نقلة على مستوي الحضارة السودانية التى فقدت حينما سقطت الحضارة الكوشية بشقيها نبتة ومروي على إيدي الأكسوميين، ويجي العهد الإستعماري ليعيد بناء السودان إقتصادياً وسياسياً، ويتجنب الدخول فى معتركات دينية، وذلك لمعرفته بطبيعة المجتمعات السودانية، فقد خبرها إبان حربه مع المهدية، فهو يعرف تكوين السودان الديني.

فقد عمل الإنجليز على تجنب الدخول فى شكل الدين والتدين، ولكنهم عملوا على نقل أبناء المشائخ والطرق الصوفية وأبناء زعماء القبائل بإدخالهم فى النظام التعليمي الذى إستحدثوه فى السودان. فقد جاءت نتائجهم هذه بجيل الثلاثينيات الذى قرأ باللغتين العربية والإنجليزية، على قلتهم المتعلمة.

تأثير الفكر الفلسفي والعلمي على الفنون:

وهنا يحاول الدارس تلمس ومعرفة الأصول الفكرية الأخري، بجانب التأثير الديني الذى يعتبر سمة أساسية من سمات المجتمع السوداني، فخلال الفترات الثلاثة (السنارية ، التركية والمهدية) ومن خلال أساليب التتلمذ والإطلاع على الثقافة العربية الإسلامية، ومن خلال التربية الدينية التى تتمثل فى غالب أنماط الحياة السودانية، لم يتسني لأساليب التتلمذ الجديدة أن تقضي عليه، بل زادته تمسكاً بكل ماهو أسلامي عربي، مع السعي الحثيث لتطويره. لذا سوف يكتفي الدارس بالإشارة للأثر الديني، ويسعي للكشف على أشكال الفكر الأخري وتأثيرها على الفنون.

لم يكن هناك وجود لفكر فلسفي سوداني خالص خارج نطاق الدين الإسلامي خلال الفترة التركية أو العهد المهدوي فى السودان، إلا أنه وبدخول الإنجليز، وفتح مراكز للتعليم فى السودان، وإرتباطه بالحضارة الغربية، نتلمس لدي بعض رواد التعليم فى السودان معرفة أو إطلاع كما أشار إليه الدارس فى مبحث الفكر فى السودان. أما من ناحية معرفة أثره فى إبداعهم الكتابي، شعراً كان أم نثراً، وحتى على المسرح الذى يعتبر لأبناء ذلك الجيل غريباً، بل حتى على الثقافة السودانية، فهى لم تعهد هذا النوع من الإبداع، إلا أنه تلقفه أبناء ذلك الجيل بسرعة من الجاليات، كما أشار الدارس فى مبحث تاريخ المسرح، وفى بداياته كان مجرد تقليد لما قدمته الجالية المصرية، وبعض المسرحيات التى أخرجها أحد الشوام فى بداية مسرح كلية غردون.

---

[1] . محمد المكي ابراهيم ، المرجع سابق ، ص٢٢.

فعن غياب الفكر الفلسفي فى الإبداع خلال فترة الثلاثينيات التى عدت بوادر النهضة الأدبية والفكرية يقول محمد المهدي بشري :[من أميز ملامح الضعف التى تلازم تراث الثلاثينات غياب الرؤية الفلسفية وإنعدام المنهج العلمي لدي المبدعين .. وغياب المنهج الفلسفي لا يزال علة كامنة فى ثقافتنا السودانية .. وحتى يومنا هذا نجد جل الكتاب والمبدعين تعوزهم الرؤية العلمية للتعامل مع حقائق الحياة، ولا يتجاوز لإبداعهم أو ما يكتبونه دائرة الإنطباع .. ومسؤلية جيل الثلاثينات تجاه هذا محدودة جداً. اذ إعتمدوا كثيراً على حركة الثقافة العربية التى قادتها مصر وما صاحب هذه الحركة من ترجمة ونقل للفكر الأوروبي ، والإنجليزي بوجه خاص .. وفيما عدا إضافات طه حسين والعقاد وسلامة موسي واحمد لطفي السيد وعثمان أمين وسلفهم جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده، فيما عدا هذين الجيلين من الرواد إقتحموا مجال الفلسفة وفتحوا الطريق لمنهج علمي لدراسة التراث العربي، يغلب على الثقافة التى إتصل بها جيل الثلاثينات طابع الإبداع والشعر فى ميدان الترجمة والتأليف][1] .

ويرجع النقاد ذلك القصور إلى التشبع بالفكر الديني لدي الشخصية السودانية ويعبر عن ذلك عبد المجيد عابدين قائلاً :[ولعل المناخ الديني واللغة العربية بكل زخمها وتقاليد القصيدة العربية منذ المعلقات أثر فى شكل القصيدة فى الثلاثينات .. وللمناخ الديني أو قل الصوفي أثر فى التراكيب اللغوية وشكل القصيدة .. لاحظ عبد المجيد عابدين فى قوله (لايزال الأثر الديني قويا فى هذا الشعر (الحديث) ولا يزال أكثر الشعراء من رجال الدين والفقها، ويذكر عبد الله حسين فى تاريخ السودان أسماء شعراء سودانيين معاصرين يبلغ عددهم ٤٥ شاعر أو اكثر معظمهم من رجال الدين][2].

ويذكر محمد المهدي بشري إن عبد المجيد عابدين حاول تفسير ظاهرة الأثر الديني بقوله:[لا شك أن هولاء الشعراء المحدثين أو معظمهم قد نشأوا نشأة دينية ، بالتعليم والتربية الأسرية ... لهذا ظل الأثر الديني قائماً فى هذا الشعر التجديدي][3]. ويضيف محمد المهدي بشري الا ان الاثر الديني لا يعزى للتربية الدينية وحدها ، إذ أن الثقافة التى شملت البلاد قاطبة كانت ثقافة دينية مصادرها الأساسية القرآن الكريم والحديث النبوي والكتب الدينية مثل مختصر الخليل والفتوحات المكية لمحى الدين بن عربي .. وقد حدثنا صاحب الطبقات ود ضيف الله عن سيادة هذا الأثر][4].

وفى صراع أبناء السودان ضد الإستعمار خاصة الجيل الذي تلقي التعليم على يديه، وإحساسهم بفقد هويتهم السودانية، نتج الشعور بالقومية السودانية، فقد إرتفعت بعض الأصوات

---

[1] . محمد المهدي بشري ، مرجع سابق ، ص٧.

[2] . محمد المهدي بشري نقلاً عن عبد المجيد عابدين ، تاريخ الثقافة العربية فى السودان ، ص٢٨.

[3] . نفس المرجع ، ص١٢.

[4] . المرجع نفسه ، ص١٢.

منادية بالقومية السودانية والتعبير عنها أدبياً، وقد كان الأدب فى ذلك الوقت مقصود به الشعر بصفة خاصة. فقد عبر عن الفكر القومي فى تلك الفترة حمزة الملك طمبل حينما كتب مقالاته فى الأدب السوداني وما يجب أن يكون عليه، فقد قاد ثورة عن أشكال التقليد المتبع لنمط الشعر العربي، خاصة الوقوف على الأطلال، بل حتى أسماء المحبوبة لدي الشعراء السودانيين، أخذت من الشعر العربي، كما بداية القصيدة. فهو يسعى لأن يعبر الشعر عن السودان بكل تنوعه إذ يقول:[نريد أن يكون لنا كيان أدبي عظيم نريد أن يقال عندما يقرأ شعرنا فى خارج السودان أن ناحية الفكر فى هذه القصيدة أو (روحها) تدل على إنها لشاعر سوداني هذا المنظر الطبيعي الجليل الذى يصفه الشاعر موجود فى السودان هذه الحالة التى يصفها الشاعر هى حالة السودان هذا الجمال الذى يهيم به الشاعر هو جمال نساء السودان نبات هذه الروضة (أو هذه الغابة) التى يصفها الشاعر ينمو فى السودان وغير ما ذكر فان فى جمال هذا الكون وجلاله مما يثير أجل وأسمي العواطف فى نفوسنا وفى إتساع عوالم نفوسنا الباطنة ما يتدبر فيه من متدبر (وفي أنفسكم أفلا تبصرون)][1].

ومن ناحية أخري يجب أن يكون الشعر فى السودان له علاقة بالدين الإسلامي فهو يعبر عن ذلك بقوله :[الأدب يصح أن يكون قاعدة يقوم عليها أساس صالح التدين لأنه عامل آخر (غير العبادة) من العوامل الموصلة لمعرفة حقائق الأكوان والأشياء وبالتالي إلى معرفة بارئها العظيم القديم][2].

ويلخص محمد ابراهيم الشوش ذلك فى قوله :[فهو يريد أن يتخلص الشعر السوداني من كل قيود التقليد والمحاكاة والخطابية والمبالغة والتهويل التى إنعكست فى شعر من تناولهم من الشعراء. و أن تتمثل فى الروح السودانية والقومية السودانية. ومن خلال ذلك وحده يمكن أن يضيف أدباء السودان إلى التراث العالمي][3].

وما مقالة المحجوب فى الشعر القومي إلا تعبيراً عن هذه النزعة إذ يقول:[.. إذن فمن واجب الشعراء أن يحفلوا بكل ذلك وأن يفطنوا إلى وجهة الشعب ويتعرفوا نواحيها وشعابها وأن يجاورها فى مسلكها إن طاب لهم، وأن يدلفوا بها إلى غيره إذا لم يرضهم، وأن حاول الشعر القومي معالجة الحوادث اليومية ونقدها والتسامي بها لوجد فى ذلك مادة دسمة لغذائه. على أن هنالك عنصرا يزن كل ماتقدم، ألا وهو التعبير الوافي الموفق لنفسية الشعب وروحه، فإذا نحن لم نعبر عن نفسية الشعب فى شعرنا القومي فقد نكون من الصين أو اليونان ولكن لن نكون من السودان فى حال من الأحوال. فنحن بما عندنا من عصبية للعرب وما خصنا الله به من عقيدة إسلامية ثابتة تنتظم جل أفراد الأمة لا يمكن أن يتجه شعرنا القومي نحو الهمجية والإلحاد لأنه

---

[1] . حمزة الملك طمبل ، مرجع سابق ، ص ٦٠.

[2] . المرجع نفسه ، ص٩.

[3] . نفس المرجع ، ص٩-١٠.

سيلقي من سخط الشعب ما يكبح جماحه ويحكم عليه بالموت الأبدي. وبما عندنا من محافظة على الأخلاق ورعاية للذمار لا يمكن أن يتجه شعرنا القومي نحو الإباحية أو إنتهاك الأعراض وإهمال الحمى][1].

ومن الأفكار التى ظهرت فى الشعر السوداني من خارج السودان، مثل محمد مفتاح الفيتوري، يقول عبد الهادي الصديق :[يلقب فى العالم العربي بشاعر أفريقيا الأول. ويعتبر الفيتوري اليوم، أحد أكبر الشعراء العرب المعاصرين وأكثرهم شهرة، وتبدو مكانة الفيتوري الشعرية فى إطار الحركة الأدبية فى أفريقيا لكونه من رواد مدرسة الزنوجة والأفريقانية، جنباً إلى جنب مع الشعراء] إيمي سيزار] وليوبولد سيدار سنغور][2]

فقد كتب عن أفريقيا عدد من الدواوين الشعرية منها (أغاني أفريقيا)، (عاشق من أفريقيا)، (أذكريني يا أفريقيا). وبينما تمثل هذه الدواوين المراحل الشعرية المختلفة للفيتوري منذ آواخر الثلاثينات حتى بداية الستينات، فهى تمثل فى الوقت ذاته المراحل المختلفة فى تطور الفكر السياسي والأدبي لحركة الأفريقانية، كما تعكسه الأحداث التاريخية للقارة الأفريقية، تلك المراحل الثلاث المتمثلة فى (الزنوجة) ،(الإستعمار) ، ثم (التحرر).

يقول فى ذلك عبد الهادي الصديق :[ففى المرحلة الأولي (الزنوجة) فى آواخر الثلاثينات وأوائل الأربعينات كتب الفيتوري ديوانه (أغاني أفريقيا) ومن نماذجه (أنا زنجي ، إلى وجه أبيض ، الطوفان الأسود ، أحزان المدينة ، الضحايا ، العائدون من الحرب). وفى المرحلة الثانية (الإستعمار) أواخر الاربعينات أوائل الخمسينات كتب ديوانه (عاشق من أفريقيا) ومن نماذجه الشعرية (لوممبا والشمس والقتلة ، نكروما ، إلى بن بيلا ورفاقه ، رسالة إلى جميلة ، من أجل عيون الحرية ، صوت أفريقيا). والمرحلة الثالثة (التحرر) أواخر الخمسينات أوائل الستينات كتب ديوانه (أذكريني يا أفريقيا) ومن نماذجه (الحصاد الأفريقي ، حصاد شعب ، الإنتصار ، أغنية إلى السودان ، أغنية حول الشمس ، إلى بول ربنسون ، المغني)][3].

ومن الشعراء الذين تأثروا بفكر اليسار الذى يدعوا إلى تحرير كل الشعوب المستعمرة أمثال محمد المكي أبراهيم، ومحي الدين فارس والجيلي عبد الرحمن وصلاح أحمد ابراهيم إذ يقول عبد الهادي الصديق :[عندما ظهر الفيتوري فى بدايات تجاربه الشعرية بالإسكندرية إلى جانب شعراء سودانيين آخرين، أثار موضوعاتهم الشعرية دهشة النقاد المصريين من أمثال (زكريا الحجاوي) فوصفوا الفيتوري وأقرانه من الشعراء (السود الصغار) ولنا هنا أن نؤكد أن إحتفال الفيتوري وأقرانه من الشعراء السودانيين، جيلي عبد الرحمن، تاج السر الحسن، محي

---

[1] . محمد أحمد المحجوب ، مرجع سابق ، ص١٣٤.

[2] . عبد الهادي الصديق ، السودان والأفرقانية ، سلسلة دراسات إستراتيجية ، مركز الدراسات الاستراتيجية ، ٩٧ ، ص٦٦.

[3] . نفس المرجع ، ص١٣٢

الدين فارس، صلاح أحمد أبراهيم، بالقضية الأفريقية، لم يأت بمعزل عن الوعى المبكر للشعب السوداني وإهتماماته بأفريقيا][1].

ومن ناحية ثانية يشير عثمان جمال الدين إلى الشعر فيما بعد الحرب العالمية الثانية بأنه يعود إلى:[بروز المذاهب والمدارس الفكرية والأدبية التى ربطت السودان، إرتباطاً كاملاً بالتيارات الثقافية المعاصرة فى جميع أنحاء العالم وفي الشرق العربي خاصة، وقد إنعكست على شعر هذه الفترة جميع التيارات ولعل أبعدها أثراً التيار الواقي الإشتراكي حيث تبلورت مضامين الشعر الكفاحي ومناصرة الشعوب والوقوف ضد الإستعمار والرجعية وقد تشعبت المذاهب الفنية فى شعرهم فنجد فيها نغمات الوجودية والرمزية والواقعية الفنية][2]

كذلك فقد نشأ فى تاريخ الحركة الأدبية فى السودان فى مطلع الستينات، إتجاه (الغابة والصحراء) والذى يعتبر من أهم الإتجاهات الأدبية فى تاريخ الشعر السوداني الحديث ويتخذ هذا الإتجاه من العودة إلى الموروث والحضارة الأفريقية عمقاً ثقافياً وفنياً، حيث يتبني فى رؤيته الإبداعية والفنية إمكانية الرجعة إلى المكان السوداني الأفريقي بكل تماذجه وتنوعه الثقافى.

:[ولعل من أعمق التجارب الشعرية السودانية فى تجسيد مفهوم الثنائية الغابة والصحراء ووحدة الرؤية قصيدة الشاعر (محمد عبد الحي) العودة إلى سنار التى يقول فيها:

(سأعود اليوم ياسنار
حيث الرمز خيط من بريق أسود
بين الذرى والسفح
والغابة والصحراء)[3]

وعن محمد عبد الحي يقول عثمان جمال الدين:[إن الشاعر محمد عبد الحي قد خرج من عباءة (الطبقات) متدثراً بتلك الثقافة السنارية وجذورها الصوفية التى تم إنجازها عبر القرون الثلاثة منذ قيام مملكة الفنج، والشاعر بهذه الفرضية كان الأقرب للصواب من سائر شعراء مدرسة الغابة والصحراء بإنجازه (العودة إلى سنار)][4]

وعلى المستوي التشكيلي يقول عبد الهادي:[وعلى صعيد الفن التشكيلي السوداني، فقد ظهرت مدرسة الخرطوم التشكيلية بأبعادها الثلاث الأفريقية والعربية والإسلامية. كأهم وأشهر مدرسة فى تاريخ حركة الفنون التشكيلية السودانية الحديثة، وتتكئ هذه المدرسة بصفة أساسية على موروث الثقافة القومية السودانية المتأثرة بالمكان الأفريقي، وعمقه الحضاري، وقد تبنت هذه المدرسة مهمة البحث عن الهوية الثقافية أو الذاتية الثقافية السودانية، فأكتسبت جمالياتها من

---

[1] . عبد الهادي الصديق، المرجع السابق ، ص١٤٠

[2] . عثمان جمال الدين ، دراسات في كتاب الطبقات ، سلسلة أروقة (١) ، ٢٠٠٢م ، ص٦٧.

[3] . نفس المرجع ، ص١٤٤

[4] . المرجع نفسه ، ص٦٨.

تعدد إيقاعاتها ولونياتها وخطوطها ولغتها الخاصة، فاستطاعت أن تعكس من خلالها إنجازاتها الفنية، حقيقة التنوع، والتناغم، والإنسجام القائم فى السودان][1]

مما تقدم نجد أن الفكر الديني كان له كبير الأثر فى طبع الشخصية السودانية، خاصة الفكر الديني الصوفى، وبشكل أقل الفكر الديني المركزي الذى يمثله الفقهاء والقضاء الذين تلقوا العلم فى الأزهر الشريف. كما نجد التأثر بالطرق العلمية فى حدود ضيقة، تأخذ الشكل، إلا أن المحتوي الفكري فمرجعيته الدين الإسلامي الذى يدين به غالبية الشعب السوداني. حتى إن التاثير طال المجتمعات التى تعتنق المسيحية أو لها معتقداتها الخاصة.

المسرح والفكر:

مما تقدم نجد أن الفنون فى السودان خاصة فن الشعر لم يخرج من الفكر الأكثر تأثيراً على مجمل الحياة السودانية، خاصة خلال العهود الثلاثة الأولي (الفونج – التركية – المهدية) وبدرجة أقل فى الفترة الإنجليزية ، وذلك من خلال المؤثرات الفكرية الأخرى (الفلسفية والعلمية). والمسرح فى السودان لم يكن بعيداً عن الشعر، فالكتاب الأوائل كانوا شعراء معروفين، ولهم أسهامهم الشعري. فالشعر الشعبي أو على نسق القصيدة العربية كان له الأثر فى نشر الوعي، ولا سيما الشعر الذى يرتبط بقضايا الفكر، ولم يتطرق الدارس إلى شعر العاطفة والغزل فى هذه الدراسة، وذلك لأنه يخلو من ملامسة الحياة، ولا روح فيه كما قال المحجوب :[خير الشعر والكتابة ما لامس الحياة وإشتق منها، ومثل هذه الحياة لا تنتج غير السآمة والملل، فشعر شعرائنا جامد لا روح فيه ولا حياة، وعلى الرغم من ذلك متكرر على وتيرة واحدة ونغم فاتر محزون كفتور الحياة عندنا وكآبتها. فإما غزل لا يمت إلى الجمال الذى نصادفه فى أوساطنا ولا يعرب عن عواطفنا وإما شعر محاكاة ككل شعر لا يصدر عن رغبة فى النفس ملحة وشعور صادق. وقل مثل هذا عن الكتابة، فهي سلسلة مقالات فى مواضيع متقاربة فيها من الموت مثل ما نلقاها فى الحياة من خمول. أما القصة والدرامة والرواية تلك التى ترتكن على الحياة وعظمها وما فيها من مرح خلوب وحركة رشيقة فلا وجود لها عندنا ولا سبيل إليها، وإذا حاولنا كتابتها فإنما ننقل عن غيرنا أو نعبر عن حياة لم نألفها ونتحدث عن أشخاص لا وجود لهم فى مجتمعنا، ويكون نصيب قصصنا ورواياتنا ودراماتنا الإمتهان والخمول والنسيان لأنها لا تمت إلى صميم الحياة ولا تفصح عن صادق المشاعر والعواطف][2].

مسرح كلية غردون والفكر:

وقد قدم عبيد عبد النور مسرحية (الابن العاق) التى خلقت له مشاكل مع رجال الدين وعن ذلك يقول هاشم صديق:[رغم سذاجتها الا أنها أحدثت ضجة كبيرة إذ استدعي القضاة عبيد عبد النور وطلبوا من الشيخ أبو القاشم هاشم شيخ علماء السودان فتوي بتكفير عبيد عبد

[1] . عبد الهادي الصديق ، مرجع سابق ، ص١٤٦.

[2] ، المحجوب ، مرجع سابق ، ص٦٤.

النور ، إلا أن الشيخ قابل عبيد فشرح له عبيد مضمون الرواية، وتفهم الشيخ أبو القاسم ما يرمي إليه عبيد فافتي قائلاً : إن محاكاة الكفر ليس بكفر طالما كان الغرض نبيلاً[1]. وهى مسرحية تصور حياة الأسرة السودانية وعن إستهتار إبن الأسرة المحافظة الذى يعود مخموراً إلى المنزل وفى منتصف الليل ، ويسب الدين فيضربه والده ضرباً شديداً حتى يرجع بعد ذلك من هذه العادة وحياة المجون والإستهتار.

تعتبر قضية شرب الخمر أحد القضايا الإجتماعية التى ظل المسرح السوداني يناقشها منذ تقديم مسرحية (الأبن العاق) التى قدمها عبيد عبد النور، وذلك لما للموضوع من علاقة بمنظومة القيم العليا المستمدة من الدين الإسلامي، وهو موضوع مرتبط إرتباط وثيق بالأخلاق فى المجتمع، وهى مأخوذة من حركة الفقه الإسلامي، الذى إرتبط به الواقع السوداني بعد الإتصال بالأزهر. فموضوع شرب الخمر فى الإسلام يؤدي إلى إنتهاك كثير من المحرمات، التى تسمي فى الفقه الإسلامي (الكبائر) وعادة ما يطلق على الخمر (أم الكبائر) لأنها تقود شاربها لإنتهاك حدود الله. كما نجد أن سيد عبد العزيز قد تطرق لموضوع شرب الخمر فى مسرحية (صور العصر ١٩٣٦م) فى شخصية الأفندي سليم، وهى مسرحية إجتماعية تعكس مجموعة من القضايا التى تخص الأسرة مثل قضية (غلاء المهور و شرب الخمر) وقد مثلات أول مرة لصالح نادي الموظفين. وقدمت أكثر من مرة. وقد عادت قضية شرب الخمر فى مسرح السبعينات عندما كعسها حمدنا الله عبد القادر وقدمها مكي سنادة فى الموسم الثالث ٦٩ – ١٩٧٠م، فى مسرحية (خطوبة سهير) التى سوف يقوم الدارس بتحليلها كنموذج فى الفصل السادس ويتقصي من خلالها أثر الفكر فى الإخراج المسرحي، لمعرفى الأصول الفكرية التى يقوم عليها المسرح السودانى.

نادي الخريجين:

فى مبحث تاريخ المسرح فى السودان أورد الدارس عرض مسرحية فى موضوع تعليم البنات كأول عرض مسرحي قدم فى نادي الخريجين، وهذا العرض كان قد قام به بعض الخرجين بالإضافة لطلاب الكلية. وهذه القضية لها تأثيراتها الحديثة بدخول التعليم على أيدي الإنجليز، وهو تعليم له ما بعده بالنسبة لتعليم الفتاة السودانية، ففى الدولة السنارية كانت المرأة تتلقي التعليم الديني فى الخلوة، وقد برزن نساء تلقي بعض المشايخ التعليم على أيديهم، مثل الشيخ خوجلي عبد الرحمن بن ابراهيم فقد بدأ دراسته على يد عائشة الفقيرة بنت ولد فلال، فيقول حسن مكي فى ذلك:[مما يشير إلى أثر النساء فى الحركة العلمية][2]، كما أن أتباع الشيخ حمد

[1] . محمد حامد محمد يحي ، مرجع سابق ، ص٩٤.

[2] . حسن مكي ، مرجع سابق ، ص٥١.

بن مريوم كان أتباعه من جهة النساء أكثر من الرجال][1]. وهذا يدل على وضع المرأة فى تلقي العلم الديني على أيدي مشايخ، كما أنها تعلم الصبية الصغار أساس الدين وتهيئه لدخول الخلوة.

أما موضوع تعليم المرأة علوم دنيوية فهذا قاد إلى معارضة كبيرة داخل المجتمع السودانى خلال فترة العشرينات، والملاحظ أنه فى بداية القرن العشرين كان الإنجليز قد سمحوا للشيخ بابكر بدري بفتح مدرسة لتعليم البنات، ولكنهم قد تخوفوا من المجتمع السوداني، لذلك ترك له أن يتحمل الأمر يقول حسن نجيلة:[العجيب أن الشيخ بابكر بدري لم يجد المعارضة من السودانيين فحسب، بل إن مصلحة المعارف نفسها كانت تتوجس خيفة من فتح مدرسة البنات فى ذلك الأوان ولكنها تحت إلحاح الرجل العظيم، بعثت بخطاب التصديق ممهوراً من جميس كري أول مدير للمعارف يقول مانصه (عليك أن تفتح المدرسة فى بيتك وبإسمك الخاص) !! كأنها تتنصل من مؤسئولية المدرسة][2].

ففى ذلك الوقت وفى نهاية عام ١٩٢٠ فى شهر ديسمبر التاريخ الذى قدم فيه طلاب كلية غردون مسرحية تدور فكرتها حول تعليم المرأة، الذى كان موضع الساعة كما يقول حسن نجيلة. وكان الإنجليز قد إستقدموا (مس إيفانس) من مصر خصيصاً لتتولي الإشراف على إعداد تعليم الفتاة فى السودان[3].

ويذكر إن المجتمع كان :[ينقسم إلى فريقين، الفريق الذى يدعو إلى هذه البدعة الجديدة (تعليم البنات) وينظر إلى مس ايفانس فى إهتمام وتفاؤل، والفريق الآخر الذى يرى إن هذا النشاط سيفضى بنا إلى إفساد حياتنا الإجتماعية، ويضيف هذا الفريق إمعاناً فى حربه، إن تعليم المرأة خدعة إستعمارية لكي تخرج على تعاليم ديننا وتقاليدنا الكريمة][4]. وقد كان للشعراء كذلك قولتهم ففى ذلك اليوم قدم الشاب عبد الله البناء قصيدة، كانت تدعم وتؤيد تعليم البنات، وكذلك الطالب مدثر البوشي الذي كان طالباً بكلية غردون قسم القضاء الشرعي، كما تغني خليل فرح.

أنصفوها من حياة نصفهاحائر والنصف جسم جاهل

علمـــوها إنـــها مـــــدرسة لحياة مـــا إليها طائل

وقد إنتقل الصراع على صفحات المجلات ولا سيما (الحضارة). وأغلب الرافضين والمعارضين يحتجون بالدين فقد كتب أحد الثائرون فتى كان يرمز لإسمه (م.ع.ع) فى (الحضارة) متخذاً إسلوباً قاتلاً إذ يحاول أن يجد من الأحاديث الدينية وأقوال الفقهاء ما يصد به الدعوة، إلا أن السيد حسين شريف يأبي إلا أن يعلق على كاتب المقالة قائلاً:[... إن القرآن

---

[1] . حسن مكي ، مرجع سابق ، ص٥٠.

[2] . حسن نجيلة ، مرجع سابق ، هامش ص٩٤.

[3] . نفس المرجع، ص٨٧.

[4] . المرجع نفسه ، ٨٧.

والحديث وسيرة نساء النبي والصحابة والعرب فى الصدر الأول من الإسلام وحاجة العصر وقواعد الإجتماع والعمران كلها تشير بتعليم المرأة][1].

جاءت المسرحية وهى تعبر عن الفكر فى ذلك الوقت، وتنحاز إلى تعليم المرأة. لم يجد الدارس إشارات لما قدم داخل نسق المسرحية، لكن ومن خلال الأحداث التى كانت دائرة فى المجتمع، إنها عبرات عن دعم تعليم المرأة من منظور ديني، كما إن الفكر الإجتماعي قد بدأ فى التأثر بمدخلات الحداثة من قبل طلاب وخريجي كلية غردون، لايستبعد الدارس فى أن المسرحية قدمت بشكل لا يتعارض وفكر المجتمع الديني والتقاليد السودانية، كما فعل الشعراء، فلكي يحبب عبد الله البناء يقول فى قصيدته

وعليك بالمتعلمات فانما ترجو ملائكة الجمـــال وتخطب
القانتات العابدات السائحات المستفزّ كمـــالهن المعجب
يجررن اذيال العفاف تحنفاً فالريب يبعد والفضيلة تقرب
ويرى بهن الطفل فى أطواره ما يرتقي بخـــلاله ويهذب
يغذونه بالعـــلم قبل فطامه والعلم اقـرب للعلاء واجلب

ففى هذا المقطع قد إستعمل البناء الصغير الفاظ قرآنية، وذلك لأنه يخاطب مجتمع قرآني، وكذلك فى نظر الدارس قد فعل المسرحيون.

والمسرحية الأخري، مسرحية (صلاح الدين الأيوبي) فهى مسرحية، تتحدث عن مجد الإسلام، فى شخصية صلاح الدين الأيوبي، وهو يحارب الصليبيين، وهى تدعوا الأمة الإسلامية للنهوض من جديد لمحاربة الإستعمار الغربي للبلاد الإسلامية. وهذا لا يخفى على المتتبع للتاريخ فى ذلك الوقت، لذا كان لهذه المسرحية وقع خاص لدي الثائرين على الإستعمار، وهى من المسرحيات المهمة فى تاريخ المسرح السوداني.

مسرح الاندية:

منذ ان أطلق المحجوب الدعوة للشباب المثقف المستنير والذى يجد فى نفسه ميلا للفنون والآداب ويرغب فى ترقيتها أن يسعي لإيجاد ناد لترقية الفنون والآداب :[إن حاجتنا لتأسيس أندية من هذه الطرز لعظيمة وملحة. فالأدب والفنون لا تزال متأخرة وسبب تأخرها كما بينا يرجع إلى حياة السآمة والملل التى نعيشها ولا سبيل لإنعاش هذه الحياة الجامدة البليدة إلا على نحو ما قدمنا فى الخطوات الثلاثة السالفة الذكر. والأندية هى ثالثة الأسافي وأهمها والعناية بها ما يهم الشباب المثقف المستنير الذى يجد الحياة سقيمة وبليدة، ويود تغييرها. وقبل أن أختم هذا المقال أدعو كل من يجد فى نفسه ميلاً للفنون والآداب ويرغب فى ترقيتها أن يسعى لإيجاد ناد لترقية الفنون والآداب وسيكون لهذا النادي أثره المحمود فى نهضتنا وسوف يأتي اليوم الذى

[1] . حسن نجيلة ، المرجع السابق ، ص٩٣.

نقول فيه: نحن جد مدينين لنادي ترقية الفنون والآداب، لأنه ساعد على إنعاش الحياة وتغيير نماذجها وجعلنا نحس لها جمالها ساحر فنانا. وأني لآمل أن تجد هذه الدعوة تشجيعها من الأخوان][1].

تلقف بعض شعراء ذلك العصر هذه الدعوة، فظهرت أندية ترعي الفنون والفنانيين، وأغلبهم كانوا شعراء، يكتبون الشعر الغنائي أمثال ابراهيم العبادي وسيد عبد العزيز وغيرهما، وقد حاولوا كتابة المسرحية شعراً على طريقة أحمد شوقي. فقد كان للأندية دور فى نشر الفكرة القومية التى سادت لدي قطاع كبير من المجتمع السوداني، خاصة الفئة المتعلمة، والتى عبر عنها أقلب شعراء جيل العشرينيات والثلاثينيات، خاصة نادي الخريجين. فهذه الفكرة وليدة الأحداث السياسية والفكرية التى عمت البلاد فى ظل حكم أجنبي، وهى كذلك تطور لعكس الشعور الذى حسه الخريجين تاجه بناء القومية السودانية. وفى ذلك يقول خالد المبارك فى كتابه:[تعبير عن تبلور الذات السودانية وبداية ذوبان القبائل فى وحدة جديدة هى وحدة القومية. كما إن الحركة الوطنية كانت – تبحث لنفسها عن منافذ جديدة وجدتها فى نشر التعليم الأهلي والإستعانة بالمسارح والفرق الرياضية][2]. ويقول محمد حامد :[ساهمت هذه الأندية وخاصة فرقة نادي الزهرة بقيادة خالد أبو الروس فى نشر الثقافة المسرحية داخل العاصمة وخارجها من خلال عروضها الشبه مستمرة، كما ساهمت – الأندية – مساهمة فعالة فى دفع الحركة الوطنية بنشر التعليم، وكذلك ساهمت إتحادات كلية غردون فى إنتشار المسرح بمساعدات خالد أبو الروس الذى كان يكتب لهم مسرحيات يقومون بتمثيلها فى العطلات الصيفية فى الأقاليم والمدن][3].

ففى الثلاثينيات وفى قمة الحركة الوطنية نجد أبراهيم العبادي يكتب مسرحية (المك نمر) وهى مسرحية قد وقف عندها كثير من النقاد بإعتبارها تعبر عن روح الحركة الوطنية بنبذها لأشكال القبيلة، وأبراهيم العبادي شخصية حاضرة وفاعلة فى قلب الحراك الفكري الثقافي لجيل العشرينيات والثلاثينيات، فهو شاعر غنائي معروف لأبناء ذلك الجيل، فقد كتب أغاني تعكس تأثره بالحركة الوطنية، وفى ذلك يقول عنه حسن نجيلة فى تدوينه لأغاني الثورة فى أحداث ١٩٢٤:[تتلقف الجماهير الثائرة أغنية لأبراهيم العبادي، وسعد زغلول يفاوض المستر مكدونالد رئيس الحكومة البريطانية، والصحافة تفيض بأنباء المفاوضات، سعد يصر على أن مصر والسودان بلد واحد وقضيتهما واحدة، ومكدونالد يصر على أن البلدين منفصلان ولكل منهما قضية غير الأخرى .. والسودانيون الثائرون يريدونها قضية واحدة فلعل فى هذا خلاصهما من الإستعمار الإنجليزي، وهذه الأغنية لابراهيم العبادي تسير مع هذا التيار وقد إستهلها بوحدة البلدين تحت لواء واحد إذ يقول:

---

[1] . المحجوب ، مرجع سابق ، ص٦٥.

[2] . خالد المبارك ، مرجع سابق ، ص٢٩.

[3] . محمد حامد ، مرجع سابق ، ص١٠٦.

نيل مصر والسودان سوا ينساب تحت واحد لوا

وهو يقول لسعد زغلول

ياسعد خبر مـــــكـدونالد سودان عرب ماهم هنـود
ما بتخشى طيارة وجنود وسط العـــراك نصحي وننود
سيبك مـــن الضغط الشديد وأرجع إلى الراي السـديد
الفي الخـــــراب قبال يـزيد مـــا بتلقاه بى عدة وحديد
يابلـــــدوين رايك تلـــف والناس صحت ما بتنبلف
محـــور سياستك قاعد يلـف خايف يضربك من خلف[1]

وله أغنية أخرى يعتز فيها بانتمائه لأهل الشرق ويقول فيها للغربيين

نحن الشروق يا أهل الغروب نحن المشاهير فى الحروب
بنقبل أفـــــواه (الكروب) ناصفونا قبال نبقي (روب)
نظـــــرة يا ظبية الســـــلام تبقي من هجـركم ســـــلام

لذا ليس بغريب على الشاعر ابراهيم العبادي الذى يعي بدوره النضالي عبر الكلمة، أن يكتب شعراً على النسق الشعبي، ويستلهم فيه أحداث من التاريخ القبلي السوداني، ليدلل به على نبذ هذه العنصرية، والإختلاف، ويدعوا لقومية سودانية، تجمع كل ألوان الطيف السوداني إذ يقول:

جعلي وشايقي ودنقلاوي إيه فايداني
غير خـلت أخـــــوي عـــــاداني
يكـفي النيل أبونا والجنس سـوداني[2]

والمسرح بعد الإستقلال لم يخرج من المرتكزات الفكرية، التى تتمثل فى الدين الإسلامي، فهو مسرح يمكن أن نطلق عليه مسرح ديني، إلا أنه مسرح ديني غير مباشر، بمعني أنه لاياتي بالمقولات الدينية مباشرة إلى خشبة المسرح، لكنه ينتقد السلوك والقيم غير الإسلامية التى تربي عليها، وصارت جزء من تركيبته الإجتماعية والإقتصادية والثقافية، بل حتى العادات والتقاليد أخذت طابعاً إسلامياً. فالمسرح قد تناول قضايا أجملها الدارسين والنقاد فى (العادات والتقاليد – التعليم – الأسطورة).

ويمكن أن نلحظ أشكال الفكر بشكل متداخل، فى شكل حوارية بينهم، الفكر الديني والفكر الفلسفي والفكر العلمي، فى مسرحية الرفض، التي قدمت فى موسم ١٩٧٣/٧٢م، تأليف وإخراج حسن عبد المجيد. نجد الفكر الإشتراكي يظهر من خلال لغة الشاب أمين، الشاب الذي حارب الرأسمالية المتمثلة فى أعمامه، فيقدمه المؤلف، البطل المدافع عن حقوق الطبقة الكادحة،

---

[1] . حسن نجيلة ، مرجع سابق ، ص٢٢٠ – ٢٢١.

[2] . أبراهيم العبادي ، مسرحية الملك نمر ، نسخة غير منشورة .

طبقة العمال، فهو يريد أن يحقق العدالة. فى هذا الجانب نجد الفكر الإشتراكي من خلال وضوح المقولات الإشتراكية فى تحقيق العدالة. أما من الناحية الأخري فهو يحارب كل أشكال الإستلاب الذي يظهر فى التعلق بمظاهر الحضارة الغربية. وجاءت الحوارات بين الأفكار لتفضح وتعري الفكري الرأسمالي، بإعتباره فكر لا يصلح لما فيه من تحلل أخلاقي وقيمي. أما من ناحية القيم الأخلاقية والسلوك، فهو يدعو للتمسك بالقيم والسلوك السوداني الأصيل الذي يتمثل فى الدين الإسلامي.

عن مسرحية الرفض كتب سعد يوسف وعثمان علي الفكي:[المسرحية أبرزت بالنقاش دعوة الرافضين وعرتها لأن مفهوم الرفض عندنا جاء فى شكله الخارجي فقط وحتى التمرد كان أعمي لا يميز بين اليابس والأخضر كانما هو هدف فى حد ذاته ولهذا السبب سمي بالقشور][1]. وعن الفترة التى قدمت فيها المسرحية يقولا:[فى الفترة التى قدمت فيها المسرحية وهى عام ١٩٧٣ طفت إلى السطح روح التمرد العارمة فى حياة المجتمع وقد تمثلت أول ما تمثلت فى تربية الشعر الكثيف ولبس القمصان الملونة والبنطلونات الشارلستون بالنسبة للشبان فى حين بدأت الفتيات فى التخلي عن الثوب بصورة نسبية وخرجن إلى الشارع بما عرف بالموضة .. ومثل هذه التصرفات لا تمر بسلام وقد حدث بالفعل نقاش عريض على المستوي الإجتماعي فانعقدت الندوات فى الإذاعة والتلفزيون وعلى صفحات الصحف اليومية والإسبوعية وكذلك المنتديات وحتى وصل الأمر الى منابر المساجد حيث قامت دعوة تنادي بدرء الخطر الوافد من الخارج][2]

مما تقدم يخلص الدارس إلى أن المسرح، مثله مثل الشعر لم ينفصل عن الفكر السوداني الذى تكون عبر السنين منذ بداية الدولة السنارية، مروراً بالتركية والمهدية والحكم الثنائي، إلى دولة ما بعد الإستقلال بكل تنوعها وتقلباتها، فمازالت العقلية السودانية وبالرغم من تلقيها الفكر الحديث، والإطلاع عليه، إلا أن ذلك مما يزيدها تمسكاً بفكرها الراسخ المستمد من الدين الإسلامي. ويمكن أن نلحظ ذلك فى كل الدعوات السياسية، وفى أغلب دساتير الأحزاب اليمينية، كما أننا نجده فى التأكيد على الهوية السودانية، وفى الدستور السوداني. فهو وإن تدثرت بثوب الحداثة والعلمية والفلسفية، إلا أنها ظاهرة بوضح تام فى كل تفاصيل الحياة السودانية. فالفكر الديني هو الفكر الأساسي، وما العلمية والفلسفية إلا طريقة لتقديمه فى ثوبه العصري.

---

[1] . سعد يوسف وعثمان علي الفكي ، مرجع سابق ، ص١٠

[2] . نفس المرجع ، ص١٠.

الفصل الخامس : الفكر والإخراج المسرحي فى السودان

المبحث الأول : تاريخ الإخراج المسرحي فى السودان.

المبحث الثاني : : الفكر في الإخراج المسرحي.

المبحث الأول : تاريخ الإخراج المسرحي فى السودان.

البدايات الأولي للإخراج فى السودان:

أولاً لابد من الإشارة إلى أن السودان عرف المسرح متأخراً، فقد جاء المسرح بعد أن إكتمل شكلاً ومضموناً وفكراً، لذا نجد إن الحركة المسرحية فى السودان ليست ببعيدة عن معرفتها بالمفهوم العالمي للمخرج .. فقد كان المخرج هو الكاتب ، وقد كان هو الممثل، ثم جاء المخرج المتفرغ .. مع المواسم المسرحية.

تناول الدارس فى المبحث الثاني من الفصل الثالث تاريخ المسرح فى السودان، وقد تطرق الدارس لتاريخ المسرح فى السودان منذ البدايات الأولي وحتى المواسم المسرحية المنتظمة فى فترة السبعينات. وهنا يحاول الدارس التركيز على فن الإخراج المسرحي حتى يتسني للدارس أن يستقصي أثر الفكر على الإخراج، ويتوصل إلى معرفة الأصول الفكرية التى يقوم عليها الإخراج.

وفى تاريخ المسرح توصل الدارس إلى أن المسرح فى السودان مَرَّ بسبعة فترات وهى البدايات الأولي وأرجعها الدارس لعام ١٩٠٣م ، مسرح الجاليات من ١٩٠٥ وحتى ١٩١٥م مسرح كلية غردون، مسرح نادي الخريجين، مسرح الأندية الرياضية ، نشاط بخت الرضا، المواسم المسرحية. ومن خلال ما أورده الدارس يحاول أن يتلمس الإخراج في تلك الفترات والمراحل التى مَرَّ بها المسرح فى السودان.

ويذهب الدارس هنا إلى أن الإخراج بمفهومه الحديث لم يكن ظاهراً، فى بدايات الحركة المسرحية ولكن يعتقد الدارس أن ملامح الإخراج كانت متوفرة فى تجهيز العرض المسرحي، فى شكله الأولي، وهو تجهيز بعض المعينات التى تتوفر فى البئة، من تهيئة مكان مخصص للتمثيل، وبعض لوازم العرض تتمثل فى ديكور أو اكسسوارات، كما أن الإهتمام بالأزياء كان موجوداً، فالمخرج إذا كان فرداً أو جماعة فحتماً سعي لتوفير الأزياء، لم يكن هناك مصمم أزياء بالمعني الحرفي للكلمة، لكن بالتأكيد كان المخرج أو الممثل يسعي لتوفير أزياء الشخصية الممثلة، فإذا كانت الشخصية دينية خاصة إذا كانت صوفية نجد المرقع والجلباب الأخضر أو أي نوع من الألوان التى تستخدمها الشخصية. هذا بشكل عام.

ففى كل مرحلة كان المسرح يتطور فى شكل الإهتمام بالعرض المسرحي من الناحية الإخراجية. لكن الملاحظ هنا ، إن تطور المسرح وخاصة الإخراج لم يقابله تطور فى النقد ولا فى المهتمين بالفنون الأخري اللصيقة بالفعل المسرحي، مثل الفنان التشكيلي، والمعماري، فلم يتطور المبني الذى يعرض عليه العمل المسرحي من الناحية المكنيكية، أو الفنية من إضاءة أو حركة ستارة، إلا قليلاً بالقدر الذى سمح بتطورات طفيفة فى العملية الإخراجية من ناحية الصورة الفنية.

وقد تناول الدارس محمد حامد محمد يحي هذا الجانب وتوصل فيه إلى هذه النتيجة وهى عدم الإهتمام بالجوانب البصرية، فيقول:[يخلص الدارس إلى أن الإهتمام بالجوانب

البصرية كان أولياً وغير ذي أهمية، كما أن الإهتمام بالموضوع كان المسيطر، والدليل على ذلك المسرحيات المعادة وما لها من وجود فى ذاكرة المتلقي، بمعني أن لها القدرة على جذب الجماهير][1].

هذا الإستنتاج صحيح من ناحية القراءة الأفقية لشكل العرض المسرحي، ولكن من ناحية جوهر العرض المسرحي، فلا يوجد نموذج واحد يمكن القياس عليه، فكل الذى يمكن أن يقال من خلال واقع التجربة والظروف المحيطة بها، والفكر العام للمجتمع، وفكر المخرج/ المؤلف الخاص. هناك العديد من المسرحيات العالمية التى تعاد وذلك وفقاً لتماسها مع الواقع الإنساني، فمازالت الأحداث فى السودان فى العمق كما كانت عليه فى بداية القرن، فمثلاً مسرحية المك نمر كمسرحية تحث على نبذ القبلية، فمازالت هذه القبلية موجودة فى الحياة السياسية والإجتماعية السودانية حتى اليوم وبأشكال مختلفة. فيكون عرضها ضروري ليس لأنها لها القدرة على جذب الجماهير بل لها القدرة على ترسيخ مبدأ التوافق والسلام، الذى مازال السودان يبحث عنه منذ عام ١٩٥٥م العام الذى تمردت فيه كتيبة توريد، ومنذ أن إندلع النزاع فى إقليم دارفور عام ٢٠٠٣م. نحن فى حوجة لتأكيد دور المسرح فى مناقشة قضايا الراهن والمستقبل، بقراءات مختلفة لتراثنا المسرحي، ليس بالضرورة أن نطبق نظريات إخراجية معينة على المنتوج، بل لنتعمق فى الموضوع، فإذا كان الإهتمام بالموضوع هو سمة المسرح السوداني، وهو المسيطر على الحركة، فيعني ذلك دراسة هذا الإهتمام، بنظرة مختلفة كلية.

فى المسرح المعاصر هناك نظريات ومدارس سعت للإهتمام بالمضمون وليس الشكل، فحينما ننظر إلى تاريخ المسرح نجد من نادي بالتخلص من كل ماهو زائد فى عملية الإخراج، وهو جروتوفسكي فى مسرحه الفقير، ليس فقيراً فى الفكر بل فى الإهتمام بالشكل من (ديكور، أزياء، إكسسوار، موسيقي، الخ) وذلك لأن الإهتمام بهذه الجوانب طغى على العملية الإخراجية، وهذه الزوائد ترهق المشاهد فى التوصل لفكرة العرض الرئيسية، وتدخله فى العديد من الإحتمالات. وغيرها من النظريات.

وللدارس هنا بعض الملاحظة ، وهى ليس فقراً فى خيال الفنان المخرج، ولكن هناك الكثير من المعوقات التى منعت المخرج من العمل على إثراء الجوانب البصرية. ومن خلال تتبع الدارس للفكر المنتج للفنون، يلاحظ الدارس إن كل المجتمع ينمو بشكل متوازي فى جميع الجوانب. فحينما إستخدم المخرجين فى عصر النهضة رسم المناظر بطريقة المنظور، وذلك بمعاونة فنانيين تشكيلين أمثال دفنشي، وفى اليونان أمثال فيداس، نجد تكامل الفنون، أما فى تاريخنا المسرحي فلا نجد هذا التكامل، إلا فى حدود ضيقة، لذلك يعمل المخرج وفقاً لما فى الوعي الجمعي من فكر، عبر الكلمة، لذا كل من يدرس المسرح السوداني يشير إلى الإهتمام

[1] . محمد حامد محمد يحي ، مرجع سابق ، ص١١٧.

بالكلمة، وفى الكلمة المسموعة، وقد تميزات اللغة السودانية بطريقة الالقاء، فللكلمة الواحدة أكثر من مدلول، تميز عبر الاداء الصوتي فقط. فهى التى تعبر عن الحالة النفسية للمتكلم.

بعد أن تعرف الدارس على بدايات فن المسرح فى السودان والذى يرجع للعام ١٩٠٣م عندما قام الشيخ بابكر بدري تقديم عرضه فى ساحة المولد، على الرغم من أن الدارس لم يجد أي إشارة للكيفية التى عرض بها. ولكن كما أرجع الدارس العرض إلى حضن الدين وفقاً للمناسبة الدينية التى قدم فيها العرض، يستنتج الدارس بأن العرض كان يقوم على مساحة، أو حلقة الذكر، ويذهب الدارس إلى أن العرض هو أقرب لحقلة ذكر، التى تضم الشيخ وقائد الراقصين وهناك منشدين.

من خلال هذا الإستنتاج، يؤدي إلى الإستنتاج الثاني ، وهو أن المخرج قد إهتم بالأزياء، وليس ببعيد أن تكون الأزياء فيها إشارة لعدد من الطرق الصوفية، وهناك أزياء تخص الأنصار، بحكم إنتماء الشيخ بابكر بدري لطائفة الأنصار، بل لقد حارب فى صفوف جيش المهدي.

لم يكن هناك إهتمام بالإضاءة، وذلك لأن البنية الفكرية لم تستقبل بعد توظيف الإضاءة أو لإستخداماتها إستخدام غير الإنارة، وليس ببعيد أن يكون العرض كان حول النار،اذ كان ليلاً، ففى كل المساجد تكون الحلقة حول النار، حتى إن الإحتفال بليلة المولد نجد إنها دائماً ما تقام بعد صلاة المغرب. وهناك إحتمال أن يكون العرض قد قدم عصراً حتى يتسني للجميع المشاهدة والإستمتاع تحت أضاءة الشمس الباردة، فالدارس لم يجد إشارة للزمن الذي قدم فيه العرض.

أول إشارة للإخراج فى السودان يمكن أن يعتمدها الدارس هى إخراج مسرحية (المرشد السوداني) التى قدمها مأمور القطينة عبد القادر مختار (مصري الجنسية) فكان يهدف من العرض حث الأهالي علي إرسال أبنائهم للمدارس[١]. يقول محمد حامد محمد يحي :[إهتم المؤلف – عبد القادر مختار – بالإشراف على البروفات مما يدل على خلفيته المسرحية، كما ظهرت لأول مرة كلمة مشرف التى لها علاقة بكلمة مخرج من حيث الوظيفة (القيادة) وكذلك ظهر لأول مرة مكان مخصص للتمثيل وإن كان متحركاً أعد بواسطة ترابيز المدرسة، وأهتم المشرف أيضاً بالأزياء، ووظفها توظيفاً درامياً، جعل التلميذ يرتدي أزياء نظيفة تدل على أهمية التعليم والهيبة والسلوك القويم وجعل الراعي يرتدي أزياء متسخة لكي تثير النفور فى الناس، إذ عبرت الأزياء عن البعد النفسي للشخصية وأثره على المتلقي وإن كان بشكلها الواقعي. وتعتبر هذه خطوة فى إتجاه الإهتمام بفن العرض وبالصورة البصرية وأثرها على المتلقي][٢]

وهناك إشارة وردت أيضاً عن مسرحية (المقصد) للشيخ بابكر بدري التى قدمت فى إحتفال بالمدرسة، بأن مستر(ونتر) باشا ساهم فى إعداد العرض، وذلك بأن رسم رأس الحمار

---

[١] . خالد المبارك ، مرجع سابق ، ص٦٥.

[٢] . محمد حامد محمد يحي ، مرجع سابق ، ص٨٦.

على خلفية المسرح، مما يدل على خلفيته المسرحية وذلك من خلال إهتمامه بالجنب البصري للعرض.

يلاحظ الدارس بأن الذي إهتم بالمنظر ليس هو المخرج، الذى يمثله هنا الشيخ بابكر بدري، فمن خلال هذه الإشارة نتعرف على أن (ونتر) باشا كان له إهتمام بالفنون التشكيلية، فهو من بيئة غربية، فقد ساهم فى العرض بما يجيده، ويذهب محمد حامد إلى إن هذه أول إشارة ذكر فيها الديكور الذى يعبر عن مضمون المسرحية أكثر من تحديه للمكان، فقد كانت المسرحية تعبر عن المقولة السودانية] إن صحت التجارة المرأة والحمارة][1]. فعن إهتمام الشيخ بابكر بدري بالحركة وردت إشارة من أحد رواد المسرح فى السودان وهو خالد أبو الروس، حينما ذكر بان الشيخ بابكر بدري كان يترك الممثل يتحرك على حسب سجيته[2].

وهناك إشارة أخري للإخراج فى مسرح كلية غردون، عندما كان طلاب كلية غردون يعرضون أعمالهم، خاصة بعد أن عاد عبيد عبد النور وإستلم قيادة فرقة كلية غردون، فقد أورد الدارس أن عبيد عبد النور قدم أول عرض له (الإبن العاق) وهى مسرحية حاول فيها تصوير الحياة الإجتماعية السودانية[3].

لم يلتفت الباحثين كثيراً للكيفية التى عرضت بها المسرحية أو طريقة الإخراج، والدارس هنا يحاول أن يتلمس العرض من خلال ملخص المسرحية، فقد إهتم الباحثين بما خلقته المسرحية من إشكال، وهو تكفير عبيد عبد النور من قبل رجال الدين. وقد قدم عبيد عبد النور مسرحية (الإبن العاق) التى خلقت له مشاكل مع رجال الدين وعن ذلك يقول هاشم صديق:[رغم سذاجتها إلا أنها أحدثت ضجة كبيرة إذ استدعي القضاة عبيد عبد النور وطلبوا من الشيخ أبو القاسم هاشم شيخ علماء السودان فتوي بتكفير عبيد عبد النور ، إلا أن الشيخ قابل عبيد فشرح له عبيد مضمون الرواية ، وتفهم الشيخ أبو القاسم ما يرمي إليه عبيد فافتي قائلاً : إن محاكاة الكفر ليس بكفر طالما كان الغرض نبيلاً][4]. وهى مسرحية تصور حياة الأسرة السودانية وعن إستهتار إبن الأسرة المحافظة الذى يعود مخموراً إلى المنزل فى منتصف الليل ، ويسب الدين فيضربه والده ضرباً شديداً حتى يرجع بعد ذلك من هذه العادة وحياة المجون والإستهتار.

بما أن المسرحية تتناول حياة أسرية، وأن الأحداث تجري داخل منزل والد الشاب الذي يأتي متأخراً ليلاً ، يذهب الدارس إلى إن عبيد عبد النور لم يقدم العرض دون ديكور، فمن خلال معرفة عبيد عبد النور بالمسرح من خلال وجوده بالجامعة الأمريكية ببيروت، دافع لتقديم عرض مسرحي شبه متكامل، لم يجد الدارس أي إشارة لمكان العرض وشكله والكيفية التى عرض بها.

---

[1] . محمد حامد ، مرجع سابق ، ص٨٣.

[2] . خالد أبو الروس ، شريط كست ، مكتبة كلية الموسيقي والدراما ، قسم الدراما ، المكتبة السودانية ، أجري اللقاء عثمان البدوي بتاريخ ١٩٧٨/٦/٥م..

[3] . محمد حامد ، المرجع السابق ، ص٩٣.

[4] . المرجع نفسه ، ص٩٤.

لكن من خلال ما ذكر حول المسرحية – وإحتمال أن يكون العرض عبارة عن مشهد واحد – (إسكتش مسرحي).

لقد وصفها هاشم صديق بالسذاجة، على الرغم من أنها كانت مفتتح عهد السودانين بالمسرح بمعناه الغربي، ولو لا هذه المسرحية التى يمكن أن تعد ثورة من حيث الجراة فى أن يسب الدين داخل المسرح،–ليس بغرض سب العقيدة – وطيلة سنوات المسرح فى السودان لم يأتي كاتب أو مخرج ليعرض الشخصية كما هى وبإسلوبها، فحينما شرح عبيد عبد النور فكرة المسرحية للشيخ، تفهم الشيخ إن المسرحية فيها جانب تربوي وتعليمي، وإن الخمر تجعل الإنسان يستخدم ألفاظ نابئة.

وقد بدأ الإهتمام بالمسرح يزداد لدي السودانيين حينما خرج المسرح من كلية غردون وإتجه إلى نادي الخريجين، لم يكن السودانين بعد قد إمتلكوا الحرفية اللأزمة لصناعة عرض مسرحي متكامل، لذا نجدهم قد حاولوا نقل المسرحيات كما شاهدوها ومارسوها داخل الكلية غردون، ففي ذلك يقول الطاهر شبيكة:[لا يخامرنا أي شك فى أن السودانيين المتعلمين تأثروا بهذه الفرق المسرحية الوافدة، لاسيما الطلاب الذين مارسوا هذا الفن فى كلية غردون التذكارية على أيدي معلميهم الشاميين والمصريين والإنجليز. ومن بين هولاء صديق فريد، عبد الرحمن علي طه ... ولما لم يجدوا أمامهم غير هذه النصوص التى تكررت مشاهدتها، كان حتماً عليهم أن يتدربوا عليها ويعرضوها على الجمهور السوداني بإسلوب فى الأداء والإخراج مشابه لأسلوب فرق الجاليات][1]

وتعتبر مسرحية (صلاح الدين الأيوبي) نموذجاً لما قدمه نادي الخريجين الذي تم إفتتاحه فى ١٨ مايو ١٩١٨ بالمدرسة الأميرية بإمدرمان ثم إنتقل إلى أملاك الشريف يوسف الهندي التى أصبحت ملكاً للنادي. أول عرض قدم على خشبته هو (صلاح الدين الأيوبي) فى مساء الخميس ٢٧ اكتوبر ١٩٢١م وقام بدور البطولة طه صالح المهندس، وكان العرض قد قدم على شرف تخليد ذكري اللورد كتشنر. فكان له وقع فى نفوس السودانيين إذ أحييت فيهم روح الوطنية والحرية، فكانت بمثابة دعوة رسمية للوطنية والقومية السودانية والإتحاد مع مصر وخاصة إن المناضل علي عبد اللطيف والمخرج القاضي المصري توفيق وهبي – الذي كانت له نشاطات سياسية ازعجت الانجليز حتى ابعد من السودان – كانا يقفان وراء هذا العرض[2].

وعن الإخراج والتمثيل فى فترة العشرينات والثلاثينات، هناك عدة ملاحظات أوردها الطاهر شبيكة، ومن أهم هذه الملاحظات:

---

[1] . الطاهر شبيكة، صديق فريد والمسرح العربي ، مجلة الموسيقي والمسرح ، الخروم ، منشورات معهد الموسيقي والمسرح ، العدد الأول ، أبريل ١٩٧٩م ، ص٢٥.

[2] . محمد حامد محمد يحي ، المرجع السابق ، ص٩٩.

- نسبة لعدم توفر الوسائل التكنولوجية الحديثة، ولحداثة فن المسرح نفسه، ولعدم توفر مسرح مجهز، إعتمد التمثيل على الصوت الجهور المؤثر الفعال، الذي كان يثير الجماهير.
- اعتمد التمثيل على الإلقاء، ووضوح الصوت مع الوضع فى الإعتبار إن الممثلين كانوا أساتذة أمثال صديق فريد، وعبد الرحمن علي طه.
- عدم الإهتمام بالحركة: الممثل يتحرك كما يحلو له، فكلما كانت الإستجابة عالية من الجمهور كلما تبختر الممثل فى مشيته دون خطة مسبقة.
- يصاغ الموضوع بحيث يكون مثيراً يؤدي مهامه الثورية.
- لم يكن هناك إهتمام بعناصر العرض الأخري، ديكور ، إضاءة ، مكياج[1]

ويرجع محمد حامد عدم الإهتمام هذا إلى أن المصريين والشوام الذين نقلوا هذا الفن إلى السودان عبر جالياتهم لم يكونوا هم أنفسهم من الممارسين لهذا الفن فى بلدانهم، إذ انهم كانوا موظفين وهواة، وكان المسرح بالنسبة لهم ترفيه ووسيلة لطرح قضاياهم، لذلك لم يهتموا بالأداء التمثيلي ولا بجماليات العرض[2].

وحينما وجد المسرح صداه لدي المجتمع السوداني من خلال طلاب وخريجي كلية غردون من خلال العروض التى قدمت عبر نادي الخريجين، نجد أن الإهتمام بالمسرح بدأ فى دائرة إتساعه، فعبر إلى الأندية الرياضية، فكان مسرح الأندية، فنجد إشارات الإخراج لدي خالد أبو الروس، وسيد عبد العزيز فى مسرحية(صور العصر) فيقول محمد حامد:[كتبت مسرحية تاجوج فى العام ١٩٣٢م، ولم يكن هناك هدف محدد حتى يقوم بتقديمها، إلا إنه شرع فى إجراء البروفات فى نادي الزهرة .... حتى حفظها كل من فى النادي. ولكن عندما قابل أبو الروس بابكر بدري فأقترح عليه تقديمها لصالح بناء مدرسة الأحفاد فبدأ معهم التدريب برفقة صديق فريد وعبيد عبد النور[3].

وعن الإخراج يقول خالد أبو الروس لم تكن لهم معرفة به كما هو الآن، ففى أول عرض للمسرحية أحضر بابكر بدري الأزياء التى كانت عبارة عن عراريق وصديريات وبعض أدوات المكياج: باروكة من الشعر الممشط، وإكسسوارات عبارة عن بقج وسيوف من الخشب الطبيعي الغير مطلي إلا سيف المحلق وغريمه كانا أصليين، وقام بالمكياج صديق فريد وكان عبارة عن تحديد العمر. أما عن الحركة والتمثيل فقال أبو الروس إن الملاحظات التى كانت تقدم لهم، ما تضاري صحبك، أرفع صوتك، كورك، عيش فى الدور. يقول أبو الروس إن بابكر بدري لا يقدم

---

[1] . الطاهر شبيكة ، مرجع سابق ، ص٢٦.

[2] . محمد حامد ، المرجع السابق ، ص١٠٠.

[3] . نفس المرجع ، ص١٠٣.

لهم ملاحظات عن الحركة فالممثلون يتحركون على حسب مزاجهم. وساهم الخريجون فى هذا العرض بستارة (مجنون ليلي) التى تمثل منظر الخلاء وهو أقرب إلى منظر جبال كسلا التى وقعت فيها أحداث المسرحية][1].

من الملاحظ أن هذه التجربة إجتمع فيها رواد المسرح فى السودان، يمثل بابكر بدري البداية الحقيقية للمسرح فى السودان، ثم رواد مسرح كلية غردون من السودانين، عبيد عبد النور الذى قاد الفرقة السودانية داخل كلية غردون، وكذلك صديق فريد وعبد الرحمن علي طه،اللذين أعتبارا أشهر ممثلي تلك الفترة.

ففى هذه التجربة نجد أن الإعداد للعرض كان واضحاً وأن المسرحية بما أنها تاريخية، فقد إهتم بابكر بدري بتجهيز الأزياء، وقد يكون هذا راجعاً لتقديمه أول عرض فى السودان داخل ميدان المولد، فهو يخاطب جمهور يعرف إن هذه القصة ترجع لشرق السودان، فيجب أن تقدم لهم كذلك، لذا أول ما تبادر إلى ذهن الشيخ بابكر بدي هو تجهيز الأزياء التى تميز أهل شرق السودان، وهى بالتأكيد عراريق وصديريات، ولأهل الشرق صديريات تختلف عن أهل شمال السودان وعرب البطانة. هذه أولي خطوات الإخراج، أن يهتم المخرج بمعرفة البئية التى تدور بها أحداث المسرحية.

والملاحظة الثانية هو الإهتمام بالإكسسوارات مثل السيوف، ونجد الإشارة إلى إنه تم تصنيع سيوف من الخشب، مع توفير سيفين للمحلق وغريمه، وتوفير باروكة ،كما الإهتمام بالمكياج، فقد أشار خالد أبو الروس إلى أن بابكر بدري قد وفر بعض أدوات المكياج، وقد قام صديق فريد بعمل المكياج.

والإشارة كذلك المهمة هو الإستعانة بالمنظر الذي رسم لتقديم مسرحية (مجنون ليلي) التى قدمت فى نادي الخريجين من هذا الملخص نجد أن المسرحية قدمت أمام منظر طبيعي يمثل أو يشير إلى جبال ، ليعتقد المشاهد أن هذه الأحداث تجري فى مدينة كسلا المعروفة بجمالها وجبالها.

عندما كتب أبو الروس خراب سوبا فى العام ١٩٣٥ أخرجها بنفسه، وهذا يدل على بساطة مفهوم الإخراج. فأستخدم معظم الأدوات التى إستخدمها فى مسرحية (مصرع تاجوج والمحلق) ففى المكياج وظف باروكة تاجوج لطيبة بنت العجوز سوبا، والعجوز سوبا نسج لها واحدة جديدة. أما عن المنظر ... فقد رسم قصرين، قصر يمثل دولة نايف والآخر يمثل دولة سيف، ويكون القصران فى الخلف، وعندما تكون الأحداث فى قصر نايف يرفع قصر سيف إلى أعلى والعكس صحيح. وإستخدم بعض الإكسسوارات مثل العنقريب والبنبر. وكان يطلق على الإكسسوارات عدة المسرح[2].

---

[1] . خالد أبو الروس ، مرجع سابق.

[2] . محمد حامد محمد يحي ، المرجع السابق ، ص١٠٤.

أما مسرحية صور العصر فنجد إن سيد عبد العزيز يقول عن إخراجها:[عندما قمنا بعمل البروفات لرواية صور العصر تقدمنا إلى سيادة الإمام عبد الرحمن المهدي طالبين من سيادته أن يشاهد رواية صور العصر لاننا تعرضنا فيها لاستعراض بعض المشاكل الإجتماعية ومحاولة علاجها فتكرم سيادته مشكوراً بالمال للملابس التمثيل وكل ما يلزم الرواية حتى الكماليات وجوائز الممثلين وأمر بان تمثل أمامه بكامل عدة التمثيل فى الاسبوع المقبل وفعلاً مثلت أمامه مكتملة للمرة الثانية أشار بان تمثل فى منزله العامر بود نوباوي فى يوم خاص للرجال ويوم خاص للنساء][1].

وقد كان للإهتمام بالإخراج نقلة أخري عندما بدأ نشاط مسرحي فى معهد بخت الرضاء، يقول الطاهر شبيكة ان بداية النشاط :[فى معهد بخت الرضا فى نهاية الثلاثينيات على يد نائب عميد المعهد انذاك عبد الرحمن علي طه – هو خريج كلية غردون وكان أحد ممثلي مسرح الكلية – قام بإخراج عدد من المسرحيات المعربة التى كان قد قام بتمثيلها فى كلية غردون، كما ألف مسرحية (السودان بعد خمسين سنة) وهى مسرحية إجتماعية واقعية تحكي سودان المستقبل، وما يحدث له من تغيرات، وإستمر فى إخراج المسرحيات حتى خلفه أحمد الطيب أحمد ، وهو أيضاً من خريجي كلية غردون، لم يعرف عن احمد الطيب أنه مثل مسرحية عندما كان طالباً.. ولم يكن مخرجاً بالمعنى المألوف للإخراج بل كان يترك الطلاب يمثلون على سجيتهم مع بعض التوجيه بخلاف عبد الرحمن على طه الذى كان يشترك مع الطلاب فى التمثيل. كان أحمد الطيب يعرب ويسودن مسرحيات شكسبير .. وكان جل همه ان يوصل شكسبير للناس بشتي الطرق وقد نجح][2].

ويتسأل محمد حامد كيف كان يتم تقديم العروض فى معهد بخت الرضا إذ لم تكن هناك معرفة دقيقة ومتخصصة بفنيات المسرح، ويورد لنا إجابة الضوء ابراهيم عبد الكريم إذ يقول كانوا يهتمون بالفنيات ولكن بشكل مبسط تتمثل فى الآتي:

- كان المكان عبارة عن مصطبة نصف دائرية ليس بها ستارة أمامية كما كانت فى نادي الخريجين.
- تجهيز أزياء الممثلين بحيث تكون ملائمة وهى عادة يحصل عليها من الأساتذة وزوجاتهم.
- المكياج لم يكن سوي الذقن والشارب.

---

[1] . السر السيد ، نصوص مسرحية من عيون المسرح السوداني ، الجزء الاول ، المسرح الوطني – مسرح البقعة ، ٢٠٠٩م.

[2] . الطاهر شبيكة ، شريط كاسيت مسجل ، كلية الموسيقي والدراما ، مكتبة المسرح السوداني ، ١٩٧٨/٦/١٣م ، أجرا اللقاء الأستاذان عبد الله أحمد الأمين وهاشم صديق.

- الديكور عبارة عن ستارة فى الخلفية أو منظر خلفي يعبر عن جو المسرحية، يقوم برسمه أساتذة الفنون بمساعدة الطلاب ويكون بشكل مبسط وهو مقصود لذاته حتى يعطي الطالب صورة لما يمكن ان يقدمه من مسرح فى مدرسته حتى لا يتعلل بشح الإمكانيات.

- الإضاءة كانت بواسطة لمبات البترماكس (الجاز) توضع على صفائح على جانبي المسرح وفى الأمام تفتح من جانب واحد يكون موجها للخشبة عندما تبدأ المسرحية، وتدار الصفائح إلى الجهة العكسية عندما ينتهي الفصل أو العرض[1].

الإخراج المسرحي فى المواسم المسرحية:

حينما يكون الحديث عن الإخراج المسرحي فى السودان، فمعني ذلك الحديث عن المواسم المسرحية، ففى العديد من الكتابات والبحوث، تشير إلى ان قمة المسرح السوداني كانت فى نهاية الستينات وبداية السبعينات ولحد ما إلى منتصف الثمنينات، وذلك لان السودان عرف فيه حركة مسرحية منتظمة، وليس مجرد نشاط مسرحي يقوم به مجرد أفراد مهتمون بالمسرح، أو نشاط فى نادي معين كما كان فى الثلاثينات، على الرغم من ما قدمه هذا النشاط من خدمة للفكر السائد فى تلك الفترة، حتى عندما بدأت المواسم المسرحية كان لابد من تقديم عيون المسرح فى بداياته، وهى مسرحية المك نمر ، إبليس ، سنار المحروسة وأكل عيش. يقول السر السيد:[ان إفتتاح المسرح القومي ثم بداية مواسمه فى عام ١٩٦٧ جاء والظاهرة المسرحية لم تكن قوية بما يكفي فقد كانت أقرب إلى النشاط المسرحي منها إلى الحركة المسرحية .. فهو المكان الوحيد المجهز والمدعوم من الدولة، لذلك وفى لمح البصر استطاع ان يأتي بأبي الروس والعبادي والطاهر شبيكة والفاضل سعيد بمعني انه أتي بذاكرة المسرح الحية .. انه – الفكي عبد الرحمن – قصد ان تكون نقطة الانطلاق لمسرح الدولة بمسرحيات مثل المك نمر، إبليس ، سنار المحروسة ، وأكل عيش، لما لهذه المسرحيات ولكتابها من خصوصية][2].

يقول خالد المبارك عن إخراج مسرحية المك نمر :[لقد بذل الفكي عبد الرحمن مجهوداً جباراً ووجهه خير توجيه : ملابس الممثلين كانت مناسبة للغاية وأعدت بإتقان وأعتقد انه نجح فى جعل أغلب الممثلين والممثلات يفهمون أدوارهم جيداً ... كما ان دخولهم وخروجهم كان بتوقيت دقيق. الشخصية الوحيدة التى لم تكن مقنعة (شمة) زوجة المك نمر ... لم يركز المخرج عليها ولا على المخرج الذى تظهر فيه ... وقوفها طوال المنظر عكس نوعاً من عدم الصبر الفني وقلل أهمية المنظر الذى تعتمد عليه الخطة التى ستجعل السلام ممكناً. وقد حرم الاستاذ الفكي عبد الرحمن من إستعمال الضوء نسبة لعدم وجود خبير للإضاءة. الديكور كان

---

[1] . محمد حامد محمد يحي ، مرجع سابق ، ص١١١ – ١١٢.

[2] . السر السيد ، دوائر لم تكتمل ، مرجع سابق ، ص٨٩.

جيد أوضح الفرق بين حياة القبائل الرحل، الشكرية والبطاحين، وحياة الجعليين المستقرين على النيل][1]

ويعلق محمد حامد قائلاً :[يلاحظ من خلال ما أورده خالد المبارك عن إخراج هذه المسرحية بان الفكي عبد الرحمن إهتم بالاجراءات الأولية فى العملية الإخراجية، اي عملية الدراسة والتحليل بشكل منظم إذ جعل كل ممثل يفهم دوره، وهذا يؤكد ان العملية – عملية الدراسة والتحليل وفهم الدور – لم تكن منظمة وذات أهمية من قبل، كما فعل الفكي عبد الرحمن. وعن رسم الحركة إهتم بضبط دخول وخروج الممثلين*، أما عن المنظر المسرحي فكانت وظيفته تحديد البيئة فقط أما عن الإضاءة فكان استخدامها عبارة عن (انارة) إذ لم يوجد مصمم للإضاءة حتى عام ١٩٧٦م][2]

المخرج المتفرغ:

وللمواسم المسرحية أهمية فى تاريخ الإخراج المسرحي فى السودان، إذ جاءت بالمخرج المتفرغ إلى جسد الحركة المسرحية، فيذهب سعد يوسف عبيد إلى أن المواسم المسرحية، كانت خطوة مهمة فى تاريخ الإخراج المسرحي، إذ بوجود حركة مسرحية منتظمة كان لابد من وجود مخرج، إذ يقول:[بداية المواسم المسرحية هى بداية المخرج المحترف، ففى هذه الفترة ظهر المخرج المتفرغ وقد اعترف بها كمهنة فى المسرح القومي، حتى اصحاب مسرح الكوميديا إضطروا إلى كتابة النص[3]].

ومن خلال الإرث المسرحي الذى تبلور عبر المواسم المسرحية، جاءت محاولات لإيجاد مسرح سوداني شكلاً ومضموناً، فتمردت على المسرح السائد، فيقول سعد يوسف:[إنها هيأت المناخ إلى كثير من الدعوات والاتجاهات المتمردة على المسرح السائد، فجاء تجريب حركة أبادماك فى مجال المسرح فى إطار التمرد على مبني المسرح، فقدمت بعض عروضها فى الساحات .. لعلها كانت حركة فعلية فى اتجاه الاستفادة من عناصر الممارسات الشعبية الاحتفالية وتطوير ظاهرة المسرحية السودانية، لكنها لم تجد ما يواكبها من تنظير ونقد يأخذ بيدها إلى غايتها – وذات الفترة – اتسمت بدعوات قوية للعودة إلى الذات السودانية ومحاولة تمثيلها فى كافة انواع الإبداع وخاصة فى المسرح مثل دعوة مسرح لعموم أهل السودان والتى جربت مواضيع مأخوذة من التراث ... وكان كتاب الطبقات ل (ود ضيف الله) مصدراً هاماً من مصادر تلك الدعوة[4].

---

[1] . خالد المبارك ، مرجع سابق ، ص١٧ – ١٨.

* . كانت الحركة فى السابق متروكة على حسب تقديرات الممثلين ومزاجهم

[2] . محمد حامد ، مرجع سابق ، ص١١٦ – ١١٧.

[3] . سعد يوسف عبيد ، أسس ومناهج إخراج ، محاضرة بتاريخ ٢٠٠١/١٠/٤م.

[4]. محمد حامد ، مرجع سابق ، ص١٢٠.

وعبر المواسم المسرحية كذلك ظهر مخرجون من مدارس مختلفة، مثل خريجي المعهد العالي للموسيقي والمسرح، أو عبر مسرح جامعة الخرطوم، كلية غردون سابقاً، أمثال النصيري، ومن الكتاب خالد المبارك، ويوسف عيدابي، ويوسف خليل، ومن المعهد العالي، محمد شريف علي، وهاشم صديق، وغيرهم. فقد عرف المخرجين الملحمية والعبثية والتعبيرية والرمزية فى الكتابة والإخراج، مثل حصان البياحة، التى عرضت فى الموسم١٩٧٤/٧٣. فيقول سعد يوسف:[الإتجاهات الجديدة فى الإخراج المسرحي مثل العبث والملحمية جاءت مع المسرح الجامعي، مثل النصيري وغيره، ومع خريجي المعهد العالي للموسيقي والمسرح. فقد انخرطوا فى الحركة المسرحية بعد التخرج][١]. ويؤكد ذلك اليسع بقوله:[ظهرت المدارس الفنية فى الشعر والمسرح والتشكيل المتأثرة عربياً بعصر ما بعد نكسة ١٩٦٧م. من رمزية خاصة فى الشعر والدراما. على يد عيدابي ويوسف خليل وغيرهم][٢].

وبجانب المواسم المسرحية حتى الثمانينيات كان هناك نشاط مسرحي موازي للحركة المسرحية بالمسرح القومي، وهو نشاط الفرق والجماعات المسرحية، فيقول السر السيد فى ذلك :[من ايجابيات فترة الثمانينيات انها شهدت ميلاد الفرق والجماعات المسرحية التى أضافت لحركة المسرح بان جعلته متاحاً للجماهير عن طريق الذهاب إليه، وتشهد بذلك تجربة الأصدقاء وجماعة السديم وفرقة نادي الدراما بقصر الشباب والأطفال وجماعة النفير وغيرها، إلا ان هذه الفرق والجماعات لم تستمر طويلاً ماعدا فرقة الأصدقاء بسبب الانتاج وأسباب داخلية يخص تكوين الفرقة أو الجماعة نفسها بالإضافة إلى موقف الدولة من المسرح][٣].

فقد عملت بعض الفرق وفقاً للنظريات الغربية فى اخراج مسرحياتها مثل فرقة السديم، فقد أورد الناقد فضل الله احمد عبد الله قائلاً:[الناظر المتأمل فى المسرحيات التى قدمتها جماعة السديم المسرحية فى الأسابيع الثقافية الخاصة بها داخل مباني المعهد العالي للموسيقي والمسرح، يجد طائفة كبيرة من تلك الأعمال تنتمي إلى المسرح العبثي مثل مسرحية فى انتظار جودو ومسرحية الأستاذ ومسرحية سيزيف والموت، والعبث أو مسرح اللامعقول ... وهذا هو ما اشكل على السديم عند محاولتها الخروج من أسوار المؤسسة الأكاديمية إلى الفضاء السوداني الرحب، لتواجه ما عرف عندها بالنص الجماهيري، فكان لديها خيارين ولا ثالث لهما: اما أن تنساق وراء الحركة المسرحية المسنودة بالعوام من الممارسين، أو التمترس داخل البناء الأكاديمي .. وهذا ما قاد السديم إلى اللجوء إلى النص المسرحي الإجتماعي ، وكانت أولي التجارب مسرحية مطر الليل للمؤلف محمد محي الدين وهو أحد أعضاء الجماعة المتميزين فى التأليف المسرحي][٤]

---

[١] . سعد يوسف عبيد ، محاضرة ، مرجع سابق .

[٢] . اليسع حسن أحمد ، مرجع سابق ، ص٧٢.

[٣] . السر السيد ، المرجع السابق ، ص٩٢.

[٤] . فضل الله احمد عبد الله ، المسرح السوداني مقاربات الانا والاخر ، اصدارات المسرح القومي السوداني ٢٠١٠، ص١٠٨.

يخلص الدارس إلى أن الإخراج المسرحي فى السودان، بدأ كاجتهاد من المؤلفين، والممثلين، فهو فى ذلك شابه بداياته عند اليونان وفى القرون الوسطي، حتى ظهور المخرج المتفرغ فى القرن التاسع عشر، فقد ظهر المخرج المتفرغ فى المواسم المسرحية، وأخذت به الفرق والجماعات بعد ذلك، وصار المسرحين السودانين يتحدثون عن الإخراج بمفهومه الحديث بعد أن تلقوا معارف فى المسرح، فعرفوا تاريخه ونظرياته، ومذاهبه ومدارسه.

المبحث الثاني : : الفكر في الإخراج المسرحي.

الفكر في الإخراج المسرحي:

الإخراج فى المسرح السوداني، منذ ميلاد المسرح فى السودان وحتى المواسم المسرحية، كان يقوم به إما المؤلف أو الممثل الأول فى الفرقة، لذلك لا نجد فرق بين النص وبين العرض، وهذا ما أشار إليه أغلب الدارسين والنقاد فى أن المسرح فى السودان يقوم على الكلمة. وذلك لأن المخرج يعمل على عرض موضوع المسرحية بكل ماهو متاح له، لذا نجد مسرحية (مصرع تاجوج) قدمت، وفقاً للمكان والبيئة التى دارت فيها الأحداث، شرق السودان، فقد سعي بابكر بدري ومعاونيه إلى توفير أزياء تعكس هوية الشرق، وجاء بخلفية فيها الجبال لتظهر للمشاهد، أن هذه الأحداث تدور فى كسلا. وإستخدام المنظر المرسوم كان معمولاً به فى تاريخ المسرح العالمي، حتى ظهور الطبيعية والواقعية، ومن ثم بناء ديكورات واقعية، كما سبق الإشارة إليه فى مبحث تاريخ المسرح، وتاريخ الإخراج.

كما جاءت مسرحيات نادي الخريجين بأمدرمان لتعكس الصراع وفقاً للظروف التاريخية والإجتماعية لذلك الزمان، فالصراع الوجودي لإنسان السودان إبان فترة الإستعمار كان لتأكيد الهوية العربية الإسلامية التى ظهرت منذ فترة دولة الفونج فى السودان الوسيط، والهوية الإسلامية فى الدويلات التى عاصرت الدولة السنارية مثل سلطنة الفور وتقلي وغيرها، وقد ظهرت هذه النزعة عندما تعلم السودانين فى المدارس الحديثة، وعرفوا كيف يعبرون عنها فى أشعارهم وكتاباتهم علي صفحات المجلات والجرائد السودانية مثل (الفجر – النهضة – الحضارة). وكان لابد من الدعوة للإتحاد كسودانيين، لذا كانت قضية القبلية ذات وجود طاغي فى الحوارات والكتابات، فتأثر بها المسرح، لتظهر فى مسرحية المك نمر لأبراهيم العبادي، وهو كذلك له مرجعيته الدينة التى يتكي عليها فى أن الإسلام يبغض العنصرية. فكانما المسرحية تعبر عن الآية :[... وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله اتقاكم][1].

وقد جاءت مسرحية (صور العصر) لسيد عبد العزيز، لتتحدث عن أشكال التغيير الإجتماعي الذى أصاب جسد المجتمع السوداني، من أثر الحضارة الغربية، التى جاءت مع المستعمر الإنجليزي، وظهرت فى سكان المدن. وهى تقريباً تصور ذلك الزمان، وطريقتة فى التفكير، وهى مسرحية الخط الفكري فيها يرجع للفكر الديني الذى كان فى ذلك الوقت أثره وأضحاً وضوح الشمس، فلم تزل معرفة السودانين بالعالم الغربي فى بداياتها. **وعند الرجوع للنص نجد أن إفتتاحيته قد بدأت بصوت المؤذن يؤذن لصلاة الصبح قبل رفع الستار**[2]. وقد ناقش فيها المؤلف العادات والتقاليد، والتغيير الذى حدث. ونجد فى كل ذلك مرجعيته الفكرية هى

---

[1] . قران كريم ، سورة الحجرات، الاية ١٣.

[2] . سيد عبد العزيز ، مسرحية صور العصر ، نصوص مسرحية من عيون المسرح السوداني ، الجزء الاول ، المسرح الوطني – مسرح البقعة ، ٢٠٠٩م ، ص١٣.

الدين، مع التشجيع للعلم والتعليم. فهناك أشياء إيجابية وهناك أشياء سلبية ففى حوارية بين سعاد ومريم:

سعاد بعد ترتب منزلها وتتأمله .. تتجه نحو الجيران تنادي:

سعاد : يا مريم مريومة جيبي رسمتك وتعالي اقعدي معاي (تدخل مريم تحمل كراسة وقطعة قماشة)

مريم : سلام يا سعاد ازيك

سعاد : أهلاً دايراكي تقعدي معايا نتونس عشان يا أختي قاعدة برايا

مريم : ما ترانا كلنا قاعدين برانا شن جابك

الى ان يصل الحوار

سعاد : والانسة مارية الليلة قالت جاية

تجي تونسن فهي تحكي لينا حكاية

أديبة وظريفة وأمانة ما حجاية

وكمان يا بت متعلمة للغاية

مريم : تمام مارية ظريفة وجوابها دايماً حاضر

سعاد : وانا عاجبني فيها يا بت الشباب الناضر

مريم : وتعجبني جداً وقت تقيف وتحاضر

عن حق الفتاة فى ده الزمان الحاضر

سعاد : يعجبنا كلنا والله[1].

هذا الحوار يعكس بوضوح فكرة تعليم الفتاة والدعوة لها، وهى إحدي مواضيع المجتمع السوداني الحديث، فهناك الكثير من المعارضة لتعليم الفتاة فى المجتمع السوداني، وقد سبق أن أشار الدارس لعرض مسرحي قدم فى نادي الخريجين عن تعليم الفتاة. والذين يدعون لتعليم الفتاة لا يعتقدون أنه يخالف تعاليم الدين الإسلامي، والذين يعارضون يعتقدون إن ذلك يخالف تعاليم الدين الإسلامي، فقد كانت المعركة حامية بين الطرفين. ومن مشاكل تعليم الفتاة تلك التى تطرق لها محمد عشري الصديق فى مقالاته أعراس ومأتم الذى يحاور فيه آراء الأمين علي مدني. يقول محمد عشري الصديق:[وأهم المشاكل التى تعترنا فى سبيل تعليم المرأة السودانية، واكثرها تعقيداً هى مشكلة السفور، إذ لا يعقل والحالة على ماهى عليه الان ان تنال المرأة قسطاً من التعليم المفيد. ونحن اذا سلمنا جدلاً بان بعض الفتيات فى القليل النادر والذى لا يقاس بالكل، يحصل على هذا القسط بين جدران المنازل باي وسيلة من الوسائل، أو فى المدارس على قلتها

[1] . سيد عبد العزيز ، المرجع السابق ، ص٢٠.

وبساطة تعليمها][1]. نجد مسرحية صور العصر قد أشارت لهذه الإشكالية فى حوارية بين سعاد ومريم ومارية بعد أن تدخل مارية ويقدم لها فواكه كضيافة:

مارية : ما شاء الله خيراتكم وخيركم وافر

سعاد : الخير بي قدومك جانا طامح ودافر

مريم : وسفر البدر علينا من جبينك السافر

مارية : سفر البدر جبينك انتي الجمالك نادر ... انتى عاد يا مريم عروس ود السرور القادر

مريم : بالله يا انسة ريحينا سيبنا من عرس ودرادر .. وأحكي لينا قصص من قصص السفور

مارية : ليه يا حبيبتي السفور ولا الحجاب سيّان .. وما بغطي الهدم لو العرض عريان .. غطي النسا ما الهدم غطاهن الوليان ... وفى صيانة العروض متحالفة الأديان

مريم : تمام كلامك كلام صحيح ملايان .. انحن وانتو دينا الواحد الديان .. لكن ما بشوف النظر لو القلب عصيان .. وما سلم الجسم وبقي العقل عيان[2].

نجد إن المسرح هنا أخذ يتكي على الفكر الديني، فى مناقشة قضية السفور، وهذه القضية هى من القضايا المتجددة، ففى كل فترة وأخري تظهر بشكل مختلف، فقضية الحجاب والسفور، من القضايا الدينية، ونجدها الآن فى خطاب الأحزاب السياسية ذات التوجه اليميني. وقد قدمت الفرق المسرحية خلال فترة الأربعينات والخمسينات وعبر الشخصيات النمطية، نقدهم للتغير الذى ظهر فى المجتمع السوداني، إذا كان فى تعامله مع الحداثة، أو فى إلتزامه بالأخلاق والسلوك الديني القويم.

تعتبر فترة السبعينات هى أكثر فترة شهدت إستقراراً حقيقياً للحركة المسرحية فى السودان، فمنذ دخول المسرح السودان وممارسة السودانيين لهذا النوع من الفنون، كان النشاط المسرحي متقطعاً، وكان الإنتاج للمسرحيات يتم من قبل الفنانيين المسرحين، ففى نهاية الستينات جاء إهتمام الدولة بالمسرح فانشأت المسرح القومي، الذي ساهم مساهمة كبري فى نهضة المسرح السوداني، فقد تكفلت الدولة برعايته ودعمه، ويعتبر العام ١٩٦٧م أول بداية لما عرف بالمواسم المسرحية وقد كانت أغلب المسرحيات تعبر عن طموح المسرحيين فى خلق مسرح يعبر عن الإنسان السوداني. وظهر فيه المخرج المتفرق كما سبق الإشارة إليه فى تاريخ الإخراج.

فعن الإخراج فى فترة السبعينات لم يجد الدارس إشارات ذات عمق نقدي، تعكس لنا حال الإخراج، إلا إشارات قليلة، وأول محاولة جادة لرصد وقراءة فترة السبعينات أو قراءة الحركة المسرحية فى هذه الفترة، هى محاولة سعد يوسف وعثمان علي الفكي، فى كتابهما (الحركة المسرحية فى السودان ١٩٦٧ – ١٩٧٨م). فقد تم رصد ٤٦ مسرحية سودانية ، و٧ مسرحيات مسودنة ، ومسرحية واحدة أفريقية ، ٦ مسرحيات عربية ، ٧ مسرحيات أجنبية ، ٣ مسرحيات

---

[1] . محمد عشري الصديق ، آراي وخواطر، مرجع سابق ، ص٣٧.

[2] . سيد عبد العزيز ، المرجع السابق ، ص٢١.

للأطفال ، ٤ مسرحيات عرائس، قدمت تحت إدارة المسرح القومي. قدم من خلالها المخرجين قضايا تهم المواطن السوداني، وقد صنف المسرحيات التى قدمت فى أربع موضوعات وهى:

١. العادات والتقاليد.

٢. مشاكل التعليم.

٣. التاريخ والاسطورة[١].

أغلب النقاد الذين كتبوا نقداً فى مسرحيات قدمت على خشبة المسرح القومي فى المواسم المسرحية، يلاحظ الدارس أن الناقد يتهم بالجانب الأدبي، وملاحظات فى بعض الجوانب البصرية، فلا نجد إرث نقدي يعبر عن الفرق بين النص الأدبي ونص العرض، وهذا الإهتمام بالجانب الأدبي، أضاع كثيراً من الإجتهادات التى سعي المخرجين لتقديمها. لم يتحصل الدارس عن الإخراج فى المواسم المسرحية سوى إشارات قليلة، ولكن من خلال ماكتب يحاول الدارس أن يتوصل للفكر فى الإخراج، فلكل مخرج رؤية، تبدأ هذه الروية منذ إختيار المخرج للنص الأدبي ولا تنتهي إلا بتوقف المسرحية. والرؤية فى أوسع معانيها فكر. لا يسعي الدارس هنا للحكم علي جودة العرض أو ضعفه من الناحية الإخراجية، ولكنه يسعي لمعرفة الفكر الذى كان مسيطراً على المخرج الذى جعله يسعي لتقديم هذه المسرحية دون غيرها، وبهذه الطريقة فى الإخراج دون غيرها.

لقد إهتم عدد من الدارسين بالجوانب البصرية للعرض المسرحي، وبالتأكيد هذا النوع من الدراسات له مرجعياته الفكرية أيضاً، فتطور الدراسات النقدية ومناهجها، أدي إلى الإهتمام بالجوانب البصرية ، فالعرض المسرحي قسم لقسمين (مسموعات ومرئيات). وهناك عدد من النقاد وبعض الدارسين يؤكدون إن العرض لابد أن يهتم بالمرئيات أكثر من المسموعات*.

وللدارس وجهة نظر هنا، وهى أن الفكر هو الذى يحدد طريقة العرض وإسلوبه، فماتم عرضه لابد أن يقرأ من خلال وجة نظر المخرج وفكره، والظروف التى قدم فيها العرض. فالمسرح لا يتطور بمعزل عن تطور الفكر والمجتمع بأكمله، من الناحية المعمارية، فحتى الأن لم تكتمل خشبة المسرح القومي لتستقبل كل أنواع الديكورات وإستخدام الإضاءة بشكل مغاير، كما إن الإضاءة فى حياتنا اليومية ليست لها وجود، وربط الإضاءة بالحالة النفسية تصعب قرأتها، إذ تم تشفيرها.

عن مسرحية الدهباية التى قدمت فى موسم ٧٧ – ١٩٧٨م كتب خالد المبارك : ان النص يتحرك على السطح دون الغوص فى العمق، وإنه يهتم بالكلمة المباشرة فى إحداث التأثير، كما أن النص يتحرك على مستوى واحد اي إنه لايوجد نص ثان. ومن ناحية ثانية يثني

---

[١] . سعد يوسف وعثمان علي الفكر ، مرجع سابق ، ص٦.

* دراسة سعد يوسف عبيد ، الصورة البصرية لدي مكي سنادة والفاضل سعيد، ودارسة محمد حامد محمد يحي ، الصورة البصرية فى مشاريع التخرج لطلاب شعبة الإخراج بكلية الموسيقي والدراما. كتابات خالد المبارك النقدية، كتابات محمد شريف علي النقدية وغيرهم.

على الحوار ويصفه بانه حوار درامي جميل، ولكنه يخلو من الصور المسرحية التى تضيف له أعماقاً وأبعاداً أكثر من تلك التى تنقلها معاني الكلمات الظاهرة[١].

كما ان لخالد المبارك ملاحظات على أداء الممثلين إذ يقول:[واضح إن إختيار نجوي محمود لهذا الدور لم يتم إلا على أساس المظهر، الشكل جميل نعمة وليس عيباً وقد ساعد على جذب الجمهور.. لكنها كانت ترقص كالمقيدة المحرجة .. وإنها تحتاج لتوجيهات كثيرة فى التمثيل تتصل بوجهة الجسد وإستعمال اليدين والسيطرة على الصوت والسيطرة على العينين][٢].

وعن الأزياء يشير إلى أن الدهباية فتاة فقيرة تبيع النبق، المتوقع من ناحية المسرحية أن يظهر جمالها خلال الأسمال، ليبدو وقعه أكبر، إلا أن مكي سنادة إختار أن تدخل الخشبة وتبقي على الدوام فى ملابس نظيفة جديدة فى شكل أميرة وليس فقيرة. أضعف هذا من تغيير صورتها بعد إنتقالها للعاصمة[٣]

يقول عن الإضاءة، إنها لم توفق دائماً ... هناك منذ الموسم الأول وحتى اليوم، إصرار غريب على الديكور الطبيعي، غرف كما هو فى الواقع وهكذا ... وسلكت الإضاءة نفس السبيل، كل هذا يستند على النص المغرق فى المواقعية[٤]

كتب محمد شريف علي عن الإخراج عن مسرحية (كلنا آدم) مركزاً على الديكور، كان موغلاً فى الواقعية وضخماً ضخامة تتنافي مع فنية المسرح والفهم السليم، ولابد أن يكون قد إستهلك كمية من الخشاب والمواد الأخري، وكان من الممكن تبسيطه دون أن يؤثر ذلك فى كونه ديكوراً لمنزل ضخم. أما الخلوة فالليحان فكرة مكررة وقد صمم هذا الشكل حيدر إدريس فى مسرحية (حصان البياحة).. إن الديكور فى المسرح يجب أن يعبر لا عن المكان فقط وإنما يشارك فى طرح الأفكار والدلالات والمضامين ويكثفها[٥].

وعن النص يقول:[امتلأت المسرحية بالعبارات الفضفاضة والكلمات التى أريد لها أن تكون مؤثرة .. لقد إعتمدت هذه المسرحية فى إحداث التأثير على العبارة فى مجتمع تأثره الكلمة وتشده الخطابية فاعتمد البطل فى تكثيف التأثير على الصياح والهياج][٦].

يقول محمد حامد عن المواسم المسرحية:[قد سيطر عليها إتجاه الواقعية، حيث تطرقت لمختلف القضايا الإجتماعية المتمثلة فى الإشكالات الأسرية وفساد الخدمة المدنية، والهجرة وأثرها على الأسرة وعلى البيئة والعادات والتقاليد وقضايا التعليم. ويقف شاهداً على ذلك على سبيل المثال (أكل عيش) للفاضل سعيد، موسم ٦٧ – ١٩٦٨م

---

[١] . خالد المبارك ، مرجع سابق ، ص٥٨.

[٢] . نفس المرجع ، ص٥٩.

[٣] . المرجع نفسه ، ص٦٠.

[٤] . نفس المرجع ، ص٧٤.

[٥] . محمد شريف علي ، مجلة الاذاعة والتفزيون والمسرح ، مقال ، العدد٤ ، ص١١.

[٦] نفس المرجع ، ص١٠.

مسرحية (على عينك يا تاجر) للمؤلف بدر الدين هاشم، موسم ٦٨ – ١٩٦٩م ومسرحية(المنضرة و خطوبة سهير) للمؤلف حمدنا الله عبد القادر موسم ٧٠ – ١٩٧١ ومسرحية (الخفافيش) للمؤلف أبو العباس محمد طاهر، موسم ٧٤ – ١٩٧٥م، وأخيراً مسرحية (سفر الجفا) للمؤلف بدر الدين هاشم ٧٦ – ١٩٧٧م. وبالاضافة إلى إتجاه الواقعية الذى ساد فى السبعينات ظهر إتجاه آخر فى نفس الفترة اتجه إلى التجديد فى الشكل والمضمون، فاستخدم بعضهم الرمز فى كتابة مسرحيات تقف فى وجه السلطة، وليس عرضاً لقضايا واقعية مباشرة، مثل مسرحية (نبتة حبيبتي) للمؤلف هاشم صديق، قدمت فى موسم ٧٣ – ١٩٧٤م][1].

عن الفترة الممتدة من الستينات حتى الثمانينات يقول السر السيد:[شهدت نهوضاً ثقافياً وأضحاً فى السودان كما شهدت إنفتاحاً للسودان على العالم فكانت فرصة للوعي بالتراث، وإمكانية توظيفه أكبر من تلك الفرصة التى وجدها خالد أبو الروس. ففى هذه المرحلة ظهرت مسرحيات تستلهم التاريخ والحكايات الشعبية والأسطورة من زوايا فى الغالب تسقط المادة التراثية على الحاضر .. وكان كتاب الطبقات مصدراً مهماً، فقد أخذ منه د. خالد المبارك مسرحية (ريش النعام) .. ويوسف عيدابي (حصان البياحة) ومن القصص الديني الشعبي كتب يوسف خليل (الخضر) ومن التاريخ الحديث كتب فضيلي جماع (المهدي فى ضواحي الخرطوم) وكتب هاشم صديق من التاريخ القديم (نبته حبيبتي) بينما كانت تجربة أبو الروس والعبادي شعرية تفتقد نوعاً ما .. إلى فنية الكتابة المسرحية حيث كثيراً ما ينحازان إلى ضرورات الشعر على حساب التأليف المسرحي][2].

ويذهب عثمان جمال الدين إلى أن السودان وبإعتراف تنوعه العرقي والثقافي برز فى منتصف السبعينات جدل التجديد فى روح المسرح فى السودان بالإتكاء على جذور العقيدة والإرث التاريخي، ولما كان التراث السوداني يشكل خصوصية للشخصية السودانية فقد اتجهت معظم جهود الدارسين والمبدعين لإستلهام وتوظيف جزء أو كل جوهر ذلك التراث فى معالجات مسرحية وقصصية وروائية وشعرية وتشكيلية[3]

هذا الحديث من ناحية يعتبر وصفاً للحالة التى يعانيها المسرح السوداني، ومن ناحية أخري لم نجد اي إشارة للفكر ونوعية المسرحيات التى قدمت وكانت الفرقة تذهب بها للجمهور، وكيف قدمت، فإذا كان النقد المقدم للمسرحيات التى قدمت داخل العلبة الإيطالية – خشبة المسرح القومي – يذهب إلى أن المخرجين لم يستخدموا الديكور بشكل جيد، وكذلك الفنيات من

---

[1] . محمد حامد ، مرجع سابق ، ص١٢٠.

[2] . السر السيد ، مرجع سابق ، ص٧٣ – ٧٤.

[3] . عثمان جمال الدين ، دراسات فى كتاب الطبقات ، مرجع سابق ، ص٣

إضاءة وغيرها، فكيف كانت تقدم المسرحيات، كانت تعتمد على الأداء التمثيلي، وبعض الديكورات والإكسسوارت،

يري الدارس بان محاولات الخروج عن نسق العروض المسرحية، بالإتكاء على التجارب الغربية، دون مراعاة الفوارق بين التاريخ الحضاري، هو سبب فى إفول الحركة المسرحية، أو هو أحد أهم أسباب الإفول. ففى إشارة السر السيد بان أحد الأسباب داخلية تخص تكوين الفرقة أو الجماعة نفسها، وهو لم يوضح أكثر من هذه الأسباب، يذهب الدارس بان هذه الأسباب تعود لتأثر الفرق ومخرجيها بالفكر الغربي دونما إخضاعه للدراسة أو النقد.

فالفكر يوجد فى بنية النص المقدم وما يدعو له، فأغلب المسرحيات ذهبت فى الناحية السياسية، وتركت النواحي الإجتماعية والتاريخية، وهى ماكان يتمتع به المسرح السوداني.

فحتى الدعوات التى دعت للبحث عن مسرح سوداني، لم تدرس ما قبلها جيداً، فمثلاً دعوة يوسف عايدابي لمسرح لعموم أهل السودان، ورجوعه للتراث الديني. يلاحظ أنه لم يختلف عن سابقه الذى يرفضه فالمسرح السوداني ومنذ نشأته لم يبعد عن التاريخ والتراث والقيم السودانية.

يقول عثمان جمال الدين فى ذلك:[ورغم أن يوسف عايدابي قد واجه مشكلة غياب النموذج المسرحي السوداني أو العربي فقد إضطر إلى إستخدام القالب المسرحي الذي إستقر فى الأدب الغربي طارحاً فى كسره للحائط الرابع الإيهامي وحركة الشخوص خارج خشبة المسرح][1]

وفى هامش الصفحة يشرح عثمان جمال الدين القالب المسرحي بقوله:[المسرح العربي الحديث ظاهرة جديدة نابعة من النهضة الحديثة ومتأثرة بالفكر الغربي من حيث بناء المسرحية وأصولها المتجذرة من المسرح الإغريقي القديم والتى كتبت لتؤدي فى مسرح العلبة الإيطالية Prosenum وأول من عالج هذا النمط وأصبح قالباً مستقراً فى الأدب العربي هو مارون النقاش (١٨١٧ – ١٨٥٥) بإقتباسه لرواية (البخيل) لمولبير ورغم إنها إقتباس إلا أنها تعد أول مسرحية عربية][2].

من ذلك يخلص الدارس إلى أن يوسف عايدابي قد إستبدل نموذج غربي بنموذج غربي أخر، فدعوة الخروج على العلبة الإيطالية، هى دعوة غربية دعى لها العديد من المخرجين الغربين وتتخلص فى دعوة المسرح المحلمي مسرح بروتلت برشت. أما من ناحية المعني والمضمون فقد إتفق مع ما سبقه من كتاب فالمادة سودانية تعبر عن الروح السودانية، فمسرحية صور العصر لسيد عبد العزيز وتاجوج والمحلق وخراب سوبا، والمك نمر.

وعن مسرحية (صلاح الدين الايوبي) وأهميتها فى تلك الفترة وما لاقته من صدي فى نفوس الجماهير يقول الطاهر شبيكة:[هذه المسرحية لم تلق هذا الإهتمام

---

[1] . عثمان جمال الدين ، المرجع السابق ، ص٣٨.

[2] . نفس المرجع ، هامش ص٣٨.

والترحيب الشديدين إلا لأنها كانت تتحدث عن العروبة والخلق الإسلامي السمح المتسامح مع العدو المهزوم فى هامة ونبل، وفى غير همجية ووحشية][1].

من ما سبق يخلص الدارس إلى إن الإخراج حاول أن يعكس واقع الحياة السودانية وفقاً لمستجدات التاريخ، ويربط ذلك بمرجعيته القيمية الدينية.

وبالرجوع لفرضية الدراسة :- إن مشكلة فنون الدراما / المسرح ، ومأزقها في السودان ، هو:

- غياب الرؤية الفكرية النابعة من خصوصية الوجود التاريخي ، الثقافي ، الإجتماعي تغلب على العرض المسرحي.
- تأثر المخرجين بالنظريات الغربية دون نقدها عاق نمو مسرح ذو خصوصية.

من خلال الدراسة توصل الدارس الى ان الفكر الغربي المتمثل فى المذاهب والمدارس الأدبية والفنية، قد أستخدمت فى السودان دون تقديم نقد لها مثل نظرية التغريب، والعبثية، والتعبيرية، فقد أستخدمت دون أن يراعي المخرجين خصوصية السودان الفكرية والتاريخية، فقد أنتجت تلك النظريات والمدارس وفقاً لخصوصية الوجود الأوربي وتاريخه، وصرعاته وإرثه ومعتقداته، فهناك فارق حضاري بين المنظومتين ومرجعياتها.

- هذا التأثر دون نقد النظريات أعاق نمو المسرح فى السودان الذي بدأ يتشكل وفقاً لإرثه الحضاري ومرجعيته الفكرية، ذات الخصوصية التاريخية. لقد واصل المسرح فى السودان النمو التلقائي حتى المواسم المسرحية المنتظمة على خشبة المسرح القومي، وبدخول المؤثرات الغربية المتمثلة فى الملحمية التى قدمت على خشبة المسرح القومي، ومن ثم الفرق والجماعات إذا كان عبر المهرجانات او العروض المتنقلة.

ومن خلال القرأة التاريخية للمسرح، يتوصل الدارس إلى صحة الفرضية الأولى، فى المسرح السوداني، ولكن بشكل جزئي، فالمسرح بدأ مع الرواد الأوائل وحتى السبعينات فى تشكله وفقاً للرؤية الفكرية النابعة من خصوصية الوجود التاريخي الثقافي، وهى تغلب على الأعمال المسرحية، أما فيما بعد فقد تأثر المخرجين بالنظريات والمدارس التى أعاقت تطور ونمو المسرح وفقاً لخصوصيته.

وقد كانت أسئلة البحث تدور حول

٣. المؤثرات الفكرية التى أثرت فى الإخراج والمخرجين.

٤. مدى تأثر المخرجين بالفكر الإجتماعي والثقافي والسياسي والديني فى السودان.

والاجابة على هذه الاسئلة من خلال الدراسة يجد الدارس أن:

---

[1] . الطاهر شبيكة ، صديق فريد والمسرح العربي ، مرجع سابق ، ص٢٤.

١. المؤثرات الفكرية التى تأثر بها المخرجين والإخراج هى: تأثير الفكر الديني مع إستخدام قوالب فلسفية وعلمية أعطت للمسرح طابع سوداني.
٢. التأثير بالفكر الإجتماعي والثقافى والسياسي والديني فى السودان كبير، وهو الذى يعمل على نمو مسرح ذو خصوصية سودانية، وهو ما يبحث عنه الذين يدعون إلى مسرح سوداني.

الفصل السادس
تطبيق على مسرحيتي خطوبة سهير
وأكل عيش

تطبيق أثر الفكر على الإخراج فى السودان:

فى هذا الفصل سوف يطبق الدارس على مسرحيتي (خطوبة سهير للكاتب حمدناالله عبد القادر والمخرج مكي سنادة ، ومسرحية أكل عيش للفاضل سعيد ، كتابة وإخراجاً).

مسرحية خطوبة سهير:

أسباب إختيار التطبيق على مسرحية خطوبة سهير. لقد إختار الباحث هذه المسرحية، لأنها تعتبر واحدة من أهم المسرحيات التى قدمت على خشبة المسرح القومي، إذ لم تكن الأهم، فهى من ناحية الكتابة، تعتبر نموذج، فى ماعرف بالواقعية إذ يؤكد كثير من النقاد أن هناك إشكالية فى الكتابة إلى المسرح. فقد لخصها سعد يوسف وعثمان علي الفكي بقولهما:] رغم غزارة الإنتاج فى الفترة الممتدة ٦٧ حتي ١٩٧٨، إلا أن المسرحيات تدور فى فلك واحد – العادات والتقاليد ، والخدمة المدنية ، والتعليم – مما سبب أزمة حقيقية فى التايف][1]. ورغم ضعف الكتابة إلا أن حمدنا الله عبد القادر نال إسم أبو الواقعية بما قدمه فى مسرحية خطوبة سهير. وعندما سئل مكي سنادة عن الكاتب حمدنا الله عبد القادر قال عنه:[هو فلته لم نجد مثلها حتى اللحظة وما يكتبه فى الحقيقة دراسة إجتماعية واعية – كاملة يجب أن نقف عندها كثيراً ... أنه يكتب فى حياة الناس .. ويضع ما يراه كاملاً متكاملاً .. وقد أعيب عليه شيئاً واحد هو الوفرة فى الحوار والتطويل][2]. هذا من ناحية ومن ناحية أخري فهى نموذج لما قدم من مسرحيات تناولت الواقع الإجتماعي السوداني.

فكرة المسرحية:

تدور فكرة المسرحية على أحداث خطوبة لفتاة دعي سهير وهى فتاة ذكية متعلمة وتعمل فى إحدي المؤسسات الحكومية وقد تعرفت على شاب يدعي عاصم، يعمل معها فى نفس المؤسسة. فأسرة سهير مكونة من الأب خليل، رجل متعلم يعمل فى مؤسسة حكومية باش كاتب، وهو رجل سكير، غير أنه متماهي مع الثقافة الغربية، ثقافة المستعمر، وهو معجب بنفسه، حتى إنه يعتقد أنه فيلسوف والأم سكينة، فهى إمراة سودانية لكنها ولظروف عمل زوجها عاشت فى مدينة، وإكتسبت عادة المباهاة التى تظهر فى التفاخر بالمال والممتلكات، الوضع الإجتماعي .

وأسرة عاصم مكونة من والده حسنين، فهو معاشي عمل فى المؤسسات الحكومية مع الإنجليز مثله مثل خليل، لكنه رجل متدين، أو هو أقرب إلى التشدد، لا يظهر عليه إنه متصوف. وبجانب هذا نجد أسرة أخري، لها علاقة بعاصم من ناحية النسب والقرابة، ولها علاقة باسرة سهير من ناحية السكن والعمل، وهى أسرة عوض، خال عاصم، فهو له عدد من الأبناء لا يظهرون على المسرح ولكن من خلال الحديث عنهم، وزوجته عديلة، فهى مثلها مثل سكينة تحب المظاهر، وذلك بحكم تنقلها مع زوجها بمدن السودان.

---

[1] . سعد يوسف وعثمان علي الفكي ، مرجع سابق ، ص٤٣.

[2] . مكي سنادة ، لقاء مجلة الإذاعة والتلفزيون والمسرح ، العدد ٤٥، ١٦ نوفمبر ١٩٩٢ ، ص٢٧.

تنتهي المسرحية بفشل الخطوبة، وذلك بسبب خليل الذى يأتي مخموراً، وهذا السلوك بالنسبة لوالد عاصم مرفوض، فهى أسرة غير جديرة بالنسب.

الإطار العام لمسرحية خطوبة سهير:

تدور أحداث المسرحية ضمن إطار النقد العام لسلوكيات وقيم شخوص المسرحية ضمن سياقها الإجتماعي ، وهو سياق حياة المدن التى نشأة فى ظل الإستعمار التركي ثم الإنجليزي المصري، فخلال هذه الفترة التى إستمرت لقرابة ١٢٠ عام، تشكلت أنساق ثقافية وفكرية، وعلى أثرها شهد الواقع الإجتماعي السوداني جملة من التحولات والتغيرات الثقافية والإجتماعية أفرزت طبقة موظفي الحكومة، وهذه الطبقة الإجتماعية الجديدة عرفت أنذاك باسم الأفندية. وأبرز المظاهر الإجتماعية لهذه الطبقة كان إكتسابها لقيم وعادات متناقضة أو مخالفة لعادات وقيم المجتمع السوداني والتى تبلورت بشكل ملحوظ وواضح خلال الفترة السنارية.

لقد إستخدم الكاتب حدث الخطوبة، ليس بغرض الحديث عن الخطوبة كقضية تمثل إشكالية، بل إستخدمها لتقديم جملة من الانتقادات، للمجتمع الذي ظهرت فيه كثير من التغيرات السلوكية والاخلاقية، التى تتنافي وقيم المجتمع الأصيلة، يهدف الكاتب إلى إبراز التغيرات التى حدثت لدي سكان المدن، على وجه التحديد، فمن ضمن النقد الذى قدمته المسرحية للمظاهر الإجتماعية غلاء المهور، وهى ظاهرة تناولتها العديد من المؤلفات المسرحية فى تلك الفترة، منها ما قدمه المؤلف سيد عبد العزيز فى مسرحية صور العصر وهى ظاهرة إعتبرها كتاب تلك الفترة مظاهر إجتماعية سالبة، حتى إنها ظهرت فى الأمثال السودانية :[أمي دايرة البجيب المال وأبوي داير البستر الحال، وانا دايرة الفتي القدال].

وهذا الفهم يوجد ضمن خط بناء شخصية سكينة، فهى التى تتحدث على المظاهر، وتنتقد سهير على قبولها بشخص يعمل باش كاتب لا يملك شئ غير راتبه الشهري من الحكومة فهي تقول:

سكينة : سكينة طايرة فى السماء ... با بت مالك دايرة تجنينيي بى كناتك ديل! .. والله .. والله يا سهير .. تلحقى تكتريه وللا تقلليه معاي إلا أسع أضرب ليها وأطلعه ليها عنده عربية مرسيدس وبيتين فى الامتداد وتالت فى الصافية .. دا غير الساكن فيه! ... ما ياهو عوسك! وما ياهو عزلك مع البنات! .. قبيل وكت عملتي ريدة مع عاصم دا ... الساكنين فى الامتداد كانوا من عدمهم؟ وللا المتممين الجامعة ومارقين فى بعثة كانوا من قلهم؟ ماتشوفي البنات التانيات الفالحات .. الما زيك قدرن كلهن بشدتن ولضتن يعزلن وينقن وجن مارقات بالدكاترة والمهندسين والضباط والمقاولين .. إلا انتي الجيتي تنقزي لى بكاتب[١]!

سهير : والكاتب ماله؟

[١] . حمدنا الله عبد القادر ، مسرحية خطوبة سهير ، نسخة مطبوعة بالكمبيوتر .

سكينة : ما هدا هو أبوك معاك فى البيت! العاجبك فيهو شنو؟! هدمة المشروطة وللا عنقريبه المقدود وللا دخله المحدود؟

الشخصيات:

لقد قدم المؤلف شخصياته لتكون نموذج لما يريد أن يخلص إليه، وهى شخصيات تم بناءها بدقة، لتعبر عن فكر المؤلف المستمد من المجتمع. يمكن أن يطلق عليها شخصيات من المجتمع وإلى المجتمع.

نجد إن شخصية خليل هى نقيض شخصية حسنين ، وشخصية سكينة هي نقيض شخصية مدينة وعاصم سلبي ليس له شخصية، سهير قوية تجاه والدتها سكينة وضعيفة تجاه والدها خليل، شخصية عديلة زوجة عوض شخصية تدعم الخط الفكري لحسنين.

أما شخصية عوض فهى شخصية وسطية فى الفكر، ويعتقد إنه طالما له سابق معرفة بخليل وأسرته، لا يوجد ما يعيب إتمام الخطوبة فسهير فتاة ممتازة وقد تربت تربية جيدة، فهى محافظة على أخلاقها ولا يوجد ما يعيبها. فاذا كانت مشكلة حسنين هى شرب خليل للخمر فيمكن أن يتوب عنها كما تاب كثيرين غيره، حتى هو كان يشرب الخمر فى يوم من الأيام.

نجد إن جميع شخصيات المسرحية مقدمة فى إطارها النقدي، ماعدا شخصية عوض. فعوض من خلال المسرحية نجده يمثل التوسط، فهو يتعامل مع الأحداث من خلال معرفته باسرة خليل الذي عمل معه فى النيل الأزرق وجاوره فى السكن، وهو كذلك خال عاصم. فشرب الخمر ليس بهذا السوء. وهنا نجد إن عوض ينظر لموضوع شرب الخمر من خلال الثقافة السودانية، فالخمر لدي السودانين هى ثقافة حتى إنها كانت تقدم فى مناسبات الزواج.

هذا هو الخط العام الظاهر، أما من ناحية العمق، أو الناحية الفكرية، نجد من خلال قرأة المسرحية إن بها عدد من المواضيع، أول هذه المواضيع، هو موضوع المظاهر التى تتمثل فى الشوفانية (البوبار)، فهو موضوع مرتبط بحياة المدن، التى تكونت بمجئ الأتراك والإنجليز، وهى حياة تختلف عن حياة الريف وإنسانه السوداني البسيط، كما إن حياة المجون التى تتمثل فى البارات وما شابهها من أماكن لممارسة غير شرعية وبتصريح وتصديق من الحكومة، وقد كان السوداني المحافظ على عاداته ومعتقداته، يمتعض من هذه المظاهر التى يعتبرها مفسدة للدين.

وهناك موضوع التشدد الديني، الذى يمثله حسنين فى المسرحية، والبعد عن الدين الذى تمثله أسرة خليل، فسهير مثل أبيها تتبني الإختلاف حتى أننا نجدها عضو فى الإتحاد النسائي، لدرجة إنها عندما تختلف مع والدتها، تتهمها والدتها بانها شيوعية، فالشيوعية فى الفكر السوداني هى نقيض للدين.

من خلال النقد المقدم للشخصيات فى سلوكها وفكرها، نجد إن المرجعية الفكرية للمسرحية تتمثل فى القيم الدينية الإسلامية، فهى المرجعية غير المكتوبة لمصادر السلوك.

فشخصية سكينة المرأة التى تحاول السيطرة على الإمور فى تسير حياة أسرتها، تتنافي ومسألة قوامة المرأة فى الإسلام، وهى مسألة مرفوضة بدعوى أن القوامة هى أصل ديني للرجل، فهذه المسألة واجهت المرأة السودانية فى كثير من أوجه الحياة العصرية، فقد إعترض رجال الدين على تعليمها، وعلى عملها، فالمرأة فى نظرهم مكانها المنزل (البيت).

الإخراج:

سعي المخرج مكي سنادة لبناء عرض مسرحية خطوبة سهير وفقاً لما تحمله من نقد للسلوكيات، فنجد إنه فى الإخراج ركز على الأداء التمثيلي، بجانب رسمه لحركة الشخوص فى تعارضها وتضادها وتقاربها، وتباعدها. فالحركة لدي مكي سنادة كانت تحمل معاني وأحاسيس الشخصية الفاعلة، وبمعني آخر كانت ترجمة حقيقية لحوارات الشخصيات تجاه بعضها البعض. لقد إستخدم المخرج منهج الواقعية النفسية، فهو منهج يتيح له تقديم فكره ورؤاه الفكرية، فليس للمنهج الواقعى أبعاد فكرية كما للفلسفة الواقعية. فالمنهج بحكم أنه طريقة للعمل، ليس فكراً للعمل، فالمحمول الفكري يختلف باختلاف حامله، مع الإتفاق فى الطريقة.

الديكور:

تم تصميم الديكور فى العرض المسرحي حتى يوضح طبيعة الطبقة الإجتماعية الناشئة (طبقة الأفندية) وذلك من خلال مفردات الديكور من (جدران الغرف ، الكراسي ، الصفرة ، التلفزيون ، مفاتيح الإضاءة ، الصور على الجدران ، التلفون) كما قام بتحديد المداخل والمخارج . فاحداث المسرحية كلها تقع فى الصالون وهو الجزء من المنزل درج السودانيون فيه على إستقبال الضيوف. كما إن الديكور وظف لنتعرف على الحالة الإقتصادية للاسرة. لا نجد الديكور فيه فخامة كبيرة، فهو متوسط يعكس الطبقة الوسطي. إذا فديكور المسرحية صمم لتحديد وتوضيح بنية العرض، وتوضيح نوعية الطبقة. كما ساهم فى رسم حركة الممثلين داخل الخشبة.

رسم الحركة:

تعمل الحركة عند مكي سنادة على توضيح الجوانب الفكرية بين الشخصيات، فمثلاً خلال المشهد الأول بين سكينة وسهير فى الفصل الأول، بالرغم من أنه حواراً طويلاً، إلا أن المخرج، فى رسمه للحركة، قد وضع سهير فى مواضع تختلف من حيث الإتجاه والمسافة، وذلك بغرض تحديد التعارض الظاهر بين الشخصيتين، فسكينة، تعمل على مجاراة الواقع الذى يقوم على (البوبار) فى حين سهير، تستنكر ذلك، جملة وتفصيلاً. وطيلة زمن المشهد إلا أن المخرج قد حاقظ على مسافة بين الشخصيتين، بعداً وقرباً، فالمخرج يعمل على نقد سلوك سكينة، وهو سلوك غير محبب، ويتنافي مع القيم الدينية، فسكينة تصر على إن الزواج مثله مثل التجارة، فى حين إن سهير، تتفق مع عاصم على إن البنات المتعلمات، لا يهتمن بمثل هذه الإمور. فمن خلال ذلك يتضح لنا إن الحركة مع التمثيل عملت على توضيح الحوارات بين سكينة وسهير التى تدلل على الحديث الشريف الذي يقول:(أقلهن مهراً أكثرهن بركة) بالرغم من أن المؤلف

والمخرج لم يقله صراحة، إلا أن المشاهد وهو يتابع حوارت سكينة وسهير، يتبادر إلى ذهنه ذلك النص الديني، وذلك بحكم الثقافة الدينية السائدة. فمن خلال هاتين الشخصيتين وإمتدادهما فى المجتمع، نجد أن المؤلف/المخرج وضحا مكامن ضعف القيم السودانية لدى سكان المدن، من قبل الشخصيات ضعيفة التكوين القيمي. فسكينة التى تربت على العادات والتقاليد، حتى أننا نلاحظ إن المخرج جعلها طيلة زمن العرض، وهى بالمنزل تلبس الثوب، قد يبرر لبسها فى المشهد الذى تخرج فيه إلى السوق، فى الفصل الأول، والمشهد الذى تستقبل فيه الضيوف فى الفصل الثالث، أما أن تلبس الثوب، وهى بالمنزل ومع إبنتها سهير، يكون له سبب واحد إذا تعمقنا فى الدلالة، وهى لفت نظر المشاهد إلى أن القيم ليس مجرد ثياب تلبس بل سلوك يمارس، وما يؤكد ذلك وجود سهير وهى تلبس إسكيرت وبلوزة (موضة) وهى من أثار الإنجليز، تأثرن بها الفتيات المتعلمات، إلا أن القيم التى تحملها سهير لا تعبر عن فكر وفلسفة غربية، بل يعبر عن فكر قيمي ديني.

وكذلك حركة خليل وسكينة، لقد حافظ المخرج على روح البناء الدرامي، فخليل لم يقابل زوجته سكينة، إلا وهو مخمور، فى الفصل الثاني، وكذلك فى الفصل الثالث. الحركة فى الفصل الثاني كانت تعبر عن الحوار والصراع بين سكينة وخليل، فعملت الحركة على تأكيد بعد المسافة بينهما. وهو دلالة على بعد العلاقة بينهما، فهى لا تمثل علاقة زوج بزوجته، وهى ترجمة حقيقية لحواره مع سهير إبنته فى الفصل الأول، الذى يذهب إلى أن العلاقة الزوجية صارت نكد، كما قال خليل كربجة جوه وكربجة بره:

خليل : ... الدنيا بره بت كلب يا سهير .. تزلزل أتخن تخين .. أجعص جعيص ، ولما الواحد يجي .. يلقي البيت جوه بقي زي الدنيا بره! ..... أمك يا سهير ما بتشوف فيني غير الغلط عينها ولسانها ما يزحوا لحظة واحدة من غلطي! .. بقت كربجة برة وكربجة جوه[1].

فسكينة وهى تجاري حياة المدن، ليس بالموضه فى اللبس، ولكن فى التعلق بقشور الحياة والتفاخر، لم تحتمل خليل ذو الدخل المحدود، مما خلق صراع وتوتر بينهما، وهو ما أثر على مفهوم الزواج، فالإسلام يتحدث عنه بإعتباره (مودة ورحمة) لكن بفضل حياة المدن، يصير كربجة. لقد عملت الحركة على توضيح ذلك، فالمشاهد وهو يتابع هذا المشهد، يتسأل ما الذى بدل مكان المودة جفوة، وبدل الرحمة نقمة؟

كذلك حركة الضيوف، فى الفصل الثالث، فدخول حسنين وإبنه عاصم ثم مدينة، التى لم تدخل مباشرة، ليقدم لنا المخرج نموذج لشخصية النقيض لسكينة، إمرأة قروية، خجولة، لا تتحدث كثيراً، لا تخالف زوجها، ليس لها راي، فهى بمعني أخر شخصية سلبية ضعيفة. رسمت الحركة فى وضع الجلوس، مع وقوف سكينة للخدمة. وفى بعض اللحظات تجلس.

[1] . نص مسرحية خطوبة سهير ، المرجع السابق.

نجد أن شخصية عوض من خلال حركتها وبنائها الدرامي، تمثل التوسط، فهو، وسط بين حسنين وخليل، فهو يجد نفسه بين نقطتين خليل بإدمانه وغيابه عن الوعي وبعده عن قيم الدين، هارباً نحو ذاته، وحسنين بتشدده عدم تزويج إبنه لسهير بسبب (أن والدها يشرب الخمر)، على الرغم من أن مظهر شخصية حسنين يدل على إنسان له خلفية دينية، إلا أنه يريد أن يحكم على سهير من خلال ما سمعه عن والدها خليل، فى حين إن الدين يقول:] **لا تزر وازرةً وزر أخري**][1]، وهذا السلوك دخل السودان منذ الدولة السنارية، مع دخول الفقهاء، وتطور مع نمو حركة الإسلام السياسي فى نهاية أربعينات القرن العشرين. لقد رسم مكي سنادة حركة عوض فى شكل أشبه بالحر، تحس أن حركته غير مقيدة وتلقائية تجاه كل الشخصيات، وذلك منذ دخوله فى الفصل الثالث وتعرفه على سكينة، ومحاولة السلام عليها بالأحضان (بالسودانية مقالدة) مع الإحتفاظ من جانب سكينة بمساحة بينها وبينه، نجده قد تعامل بكل بساطة وعفوية، كما نلمح ذلك فى حركته الراقصة.

أما فى مشهد الذروة، عندما يأتي خليل مخموراً، نجد أن المخرج يؤكد على إبتعاد جميع الشخصيات بما فيهم سهير إبنته، فهو قد كسر بخاطرها، ولم يكن على قدر من المسؤلية، فتجلس على كرسي تربيزة الصفرة، إلا أن عوض يكون قريباً منه، بل نجده يحاول أن يسانده، وحينما يخرج حسنين مستنكراً ورافضاً لتصرفات وسلوك خليل وتتبعه عديلة زوجة عوض وزوجته مدينة، ثم إبنه، نجد أن عوض ظل واقفاً مواسياً صديقاً إلا إنه ليس بيده شيئاً لفعله له، وتدخل سكينة وهى حزينة، ويظل خليل وسهير بجانبه، ثم يعتذر خليل لها ويعلن توبته، ثم يحتضنها. فالمشهد الختامي بين سهير ووالدها خليل، يؤكد إن المنزل بحوجة إلى رجل، لأنه قد أحس بأنه بتصرفه، قد وقف فى طريق سعادة إبنته.

على الرغم من تعاطف المشاهد مع خليل، إلا أن خوف سكينة كان فى محله، فقد تحقق ما توقعته، إنه إذا خرج سوف يتطين ويبوظ الخطوبة. والسؤل هل تصلح المرأة لقوامة البيت، فى ظل رجل قد ذهبت الخمر بعقله؟ أم أن سكينة على خطأ؟.

إستخدم المخرج منهج الواقعية النفسية ليس ليعبر عن دواخل النفس فقط، بل ليُشَرِح الشخصيات، ليصل إلى مكامن الداء الذى إستشرى فى جسد المجتمع السوداني، وهو البعد عن قيم الحق والخير والجمال، ليس من منظور فلسفي غربي بل من منظور قيمي تعود جذوره إلى الدين الإسلامي، وهذا مانجده فى الكثير من الخطابات الدينية، فى كل مناسبة منذ أربعينات القرن الماضي التى توضح أن المشكلة تكمن فى البعد عن الدين. حتى إن ذلك الخطاب وجد سبيله إلى الأحزاب السياسية اليمينة، التى تتبني فى دساتيرها الدعوة إلى إقامة الشريعة الإسلامية، كنظام يحكم كل أنساق الحياة الإجتماعية والثقافية والإقتصادية. ورفعت شعار الاسلام هو الحل.

---

[1] . قران كريم ، سورة الزمر ، الاية ٧.

مسرحية اكل عيش:

أسباب إختيار مسرحية أكل عيش ذلك لأن العديد من النقاد يعتبرها من أميز ما قدم على خشبة المسرح القومي من مسرحيات كوميدية، بالإضافة إلى أن المسرحية نموذج للمسرح الإرتجالي، فطريقة الفاضل سعيد فى الإخراج تقوم على الإرتجال وليس على نص مكتوب مسبقاً، فبالتطبيق عليها يكون الدارس طبق على نموذجين، نموذج المسرح الذي يقوم على نص محدد سلفاً وهو مسرحية خطوبة سهير التى كتبها حمدنا الله عبد القادر الذي أطلق عليه (أبو الواقعية فى السودان) ومسرحية الفاضل سعيد أكل عيش التى تقوم على فكرة ثم تتطور من خلال البروفات.

فكرة المسرحية:

تدور فكرة المسرحية والأحداث المترابطة معها حول شخصية العجب، الشاب ذو المؤهلات المتوسطة الذي يبحث عن وظيفة، يتفق العجب مع صديقه محمود على الذهاب الى أحدي اللجان التى أعلنت عن فرصة للتوظيف. يدور الإتفاق على أن يدخل محمود أولاً لمقابلة اللجنة وبعد أن ينتهي يعطي العجب فكرة عن أسئلة المعاينة والأجوبة المتوافقة معها. وفى أثناء إجراءات المعاينة يتذكر أحد أعضاء لجنة الإختيار أن اليوم إجتماع رئيس مجلس الإدارة. ويتم الإتفاق على الذهاب للإجتماع على أن يعود أحدهم لمواصلة إجراءات اللجنة.

فى لحظة خروجهم ينتهز محمود فرصة غيابهم ويقوم بكتابة الأسئلة والأجوبة، وفى هذه الأثناء يدخل العجب مكتب اللجنة ومعاتباً صديقه محمود على التاخير فيخبره أنه لم يتاخر إلا ليكتب له أسئلة اللجنة. ثم يقوما بتبديل ملابسهما ليدخل العجب الى اللجنة بالبدلة.

تقوم فكرة المسرحية على فضح السلوكيات داخل الخدمة المدنية من خلال شخصية العجب، وتعرية الفساد الذى أصاب جسد الخدمة المدنية. فى قالب كوميدي، وشخصيات عامة ليس لها بناء متكامل، وذلك من أجل نمذجة الحياة السودانية وإشكالات الخدمة المدنية.

الإطار العام لمسرحية اكل عيش:

تدور أحداث المسرحية فى فترة مابعد إستقلال السودان والتحولات التى ظهرت فى المجتمع السوداني ومجتمع القطاع الحكومي، وبالتحديد شريحة الموظفين. وهى فى تناولها لقضية الخدمة المدنية خاصة فى الفصلين الأول والثاني، تفضح وتعري طريقة الإختيار للعمل فى سلك الخدمة المدنية، الذي يقوم على الواسطة أو المحسوبية، دون الكفاءة والجدارة.

أما الفصل الثالث ممكن أن يعتبر مسرحية من فصل واحد قائمة بذاتها على الرغم من محاولة ربطها بأحداث الفصلين الأول والثاني، وهو أن رئيس اللجنة فى المؤسسة فى محاولة التخلص من العجب يخدعه بأن هناك وكالة عالمية تريد أن توظفه، وطلبته شخصياً. ثم يأخذه إلى مستشفي للأمراض النفسية والعقلية، ويطلب من الطبيب أن يضع العجب كمريض نفسي وهو متكفل بكل التكاليف. وفى المستشفي يكتشف الطبيب أن العجب شخص طيب ومسكين

وأنه ضحية مؤامرة للتخلص منه، فيطلب من العجب أن يبلغ البوليس، فيرفض العجب، لأن السيد المدير لديه أطفال، دايرين ياكلوا ويشربوا، ويمكن أن يطلعوا أحسن منه. ثم يقوم الطبيب بتوظيف العجب معه فى المستشفي.

المسرحية لها ثلاثة مستويات، المستوي الأول: هو التحسر على ما أصاب الخدمة المدنية من مرض، بعد أن كانت الخدمة المدنية قمة فى الإنضباط والمسؤلية.

والمستوي الثاني: هو عدم ملاءمة بعض القيم السودانية لإدارة الخدمة المدنية، لأن السوداني بطبعه وتربيته يميل لخدمة الأهل والأقارب، لذا جاءت الواسطة فى التوظيف الحكومي بعد الإستقلال من خلال دُفع الخريجين. فشكل الخريجين قبيلة جديدة للقبايل السودانية.

والمستوي الثالث: وهو إمكانية المعالجة بوضع الشخص المناسب فى المكان المناسب. وذلك عندما يكتشف الطبيب النفسي أن العجب ليس مريضاً، وفيوظفه معه فى العيادة.

فقد إتخذ الفاضل سعيد القالب الكوميدي لينتقد طبقة الموظفين والقيم التى تم إستبدالها داخل منظومة الخدمة المدنية، التى كانت تقوم على الكفاءة والصدق والأمانة، منذ أن تم تاسيسها فى فترة الحكم التركي وإستمرت خلال فترة الحكم الإستعماري الإنجليزي المصري، وكانت مهمتها الإسهام فى عملية البناء الإقتصادي والإجتماعي وتقديم الخدمات فى شتي المجالات الصحية والتعليمية.

فبعد الإستقلال تعرضت الخدمة المدنية لإستغلال النفوذ، من قبل النخبة المتعلمة والتى كان حرياً بها المحافظة على الخدمة المدنية والسعي فى تطويرها الى الأفضل. فقد حل الإختيار والتعين على أساس الولاء والإنتماء السياسي، أو العلاقات الشخصية، من أجل مكاسب ذاتية، وهو ماقاد إلى فساد الخدمة المدنية، والتى قدمت فيها عدد من الأعمال، من ضمنها مسرحية أكل عيش للفاضل سعيد.

الشخصيات:

شخصيات مسرحية أكل عيش ليس شخصيات مكتملة البناء، فهي شخصيات يمكن أن تعتبر نموذج، وهى رئيس اللجنة محمد عثمان، وهو يعتبر نموذ للمدير الفاسد ويعمل على تحقيق مصالحه الشخصية.

عضو اللجنة : عمو أمين وهو يعمل على مساعدة السيد المدير محمد عثمان، وهو من يقوم بإستلام المال من المتعاملين مع المؤسسة، ثم يقتسمه مع السيد المدير، وهو من يقوم بإعطاء الموظفيين إجازاتهم، فلا يراعي فيها الضوابط التى وضعت لأخذ الإجازات.

عضوة اللجنة أو السكرتيرة : محاسن، وهى ليس لها دور فى الفساد، إلا أنها تفكر فى الإرتباط بالسيد المدير محمد عثمان.

الشاب محمود صديق العجب، وهو شاب متعلم ليس سلبي، يربط توظيفه بالعجب، عندما يحاول السيد المدير رفد العجب يقدم إستقالته للسيد المدير.

الشيخ صالح ابراهيم، تاجر صاحب أموال من أعيان البلد، يعمل على تقديم الهدايا للموظفين حتى يضمن تمرير أوراقه دون تأخير، كما أنه يرفض فكرة عمل أبنه فى سلك الخدمة المدنية. الصحفي حمزة، وهو يبحث عن السبق الصحفي، ودوره غير مؤثر فى تصاعد الأحداث أو فى البناء الدرامي.

ابن الشيخ صالح ابراهيم، وهو شاب يحاول أن يعتمد على نفسه وليس على مال أبيه، وهو نموذج للشباب الطموح الذي يريد أن يبني نفسه بنفسه، إلا أن علاقات أبيه وما يريده هو مايقف فى طريقه، الطبيب، صاحب مستشفي للأمراض العقلية والنفسية، حريص على عمله ومتفاني، والممرضة ست النفر، مسؤلة عن متابعة الحالات المرضية.

الشخصيات داخل البناء الدرامي لمسرحية أكل عيش ليس شخصيات متكتملة البناء الدرامي، وهى عبارة عن نموذج وضع فى قالب كوميدي، الغرض منه خلق حالة وعى بالواقع. أما شخصية العجب : فهو الشاب ذو المؤهلات المتوسطة، تعتبر شخصية العجب من الشخصيات النمطية التى شخصها الفاضل سعيد فى العديد من المسرحيات والإسكتشات، وهى شخصية تعبر عن المواطن السواني البسيط، الذى لم يتلقي أي معارف منتظمة، كما يعبر عن الوعي الجمعي بكل طيبته وسذاجته، كما تعتبر الشخصية نموذج للطموح دون عمل موازي، كما أنه يعرف الخطأ والصواب لكنه لا يريد تغيره. ومن خلال شخصية العجب يتم الكشف على مكامن العيوب التى توجد فى الخدمة المدنية.

الديكور:

الديكور يعبر عن مكتب فى إحدي المؤسسات فى الفصلين الإول والثاني، مع وجود ستار لتدلل على وجود شباك فى الخلفية، وللمكتب بابان أحدهما يؤدي للخارج، والأخر يؤدي لداخل المؤسسة، مع وجود كراسي جلوس، ومكتب صغير للسكرتيرة، وكراسي مكتبية. الديكور والإكسسوارات جميعها واقعية، ولم يتم تصنيعها من أجل المسرحية، الجدران عبارة عن برفانات خشبية.

الإخراج:

الإخرج فى مسرحية أكل عيش يقوم على وضع العجب، فى مواقف ليفضح به واقع الخدمة المدنية، وهو يحاول من خلال المواقف التى يخلقها المؤلف للعجب، أن يلامس الفكر المدني الحديث الذى عرفه المجتمع السوداني من خلال بناء الدولة الحديثة منذ دخول الإستعمار التركي وإعادة بنائه من خلال الإستعمار الإنجليزي، فالمجتع السوداني لم يعرف المؤسسات الخدمية العامة بشكلها الحديث إلا من خلال الإستعمار، وإرتبطت الخدمة المدنية بالتعليم. وللمجتمع السوداني قيم فى إطارها الإجتماعي قيم لها دوافعها فهى تتعلق بخدمة الأهل والأقارب، فمنذ سودنة الخدمة المدنية دخلت عليها التوصية والواسطة، فى حين أنها تقوم على

الكفاءة والمؤهلات. فمن خلال إخرج الفاضل سعيد لمسرحية أكل عيش كأنما يريد أن يقول أن القيم السودانية إذا لم توظف فى مكانها الصحيح تصبح القيم الإيجابية قيماً سلبية.

والمسرحية تقوم على النوع الكوميدي، وهو يلائم طبيعة النقد الموجه للسلوكيات الشخصية داخل المؤسسية، فمثلاً عن مشهد تغيير الملابس بين محمود والعجب، يحدث هذا داخل مكتب رئيس اللجنة، وأمام المشاهدين، الغرض منه خلق موقف كوميدي، وهو فعل وفقاً لطبيعة الموقف لا يمكن أن يحدث على الإطلاق، يمكن أن يتم تبديل الملابس فى أي مكان أخر بعيداً عن أعين الموظفين والجهور، ومن ناحية أخري وظف هذا الموقف ليدلل على ضعف الرقابة، وذلك بعد خروج اللجنة لإجتماع المدير ثم يعود رئيس اللجنة ويؤدي المعاينة لوحده للعجب. فداخل العرض المسرحي يبرر العجب لمحمود أن أنسب مكان هو مكتب المدير حيث لا يراهم أحد، فلا المطعم أو الكفترياء أو (المزيرة) لايصلح لتبديل الملابس.

يعمل الفاضل سعيد على خلق مواقف غير طبيعية، لرؤية الخلل والأخطاء، فى واقع الحياة السودانية، وفى مسرحية أكل عيش لنري فداحة ما نرتكبه من أخطاء من خلال حبنا لفعل الخير أو المصلحة الشخصية فى توظيف الأقارب والمعارف أو عبر التوصية.

رسم الحركة:

الحركة لدي الفاضل سعيد ليس لها دافع محدد، ولكن يمكن ان نقول أنها أقرب إلى الحركة الحرة، التى تعود عليها الفاضل سعيد من خلال تقديمه للإسكتشات المسرحية، فالإسكتش ليس له حركة مرسومة وفقاً لدلالات محددة، فهى تعبر عن إحساس الممثل بالحوار ومن ثم بالحركة، وذلك لأن المسرحية لا تركز فى العلاقات والدوافع النفسية بقدر ما تركز على إحداث المفارقات التى تقود إلى إنتزاع الضحكة من الجمهور. ومع ذلك نجد أن الحركة فى مسرحية أكل عيش يمكن إعتبارها حركة طبيعية وفقاً لخرطة المكان الذى تم تحديده، فالحركة كانت محصورة حول مكتب رئيس اللجنة، قرباً وبعداً.

فنجد أغلب الشخصيات كانت قليلة الحركة مع إفساح المجال لشخصية العجب لتتحرك بحرية كاملة، مع الإعتبار ان الفاضل سعيد المخرج هو من يلعب شخصية العجب.

الخاتمة والنتائج والتوصيات

الخاتمة:

لقد سعت هذه الدراسة لمعرفة الاصول الفكرية التى أثرت فى المسرح والإخراج فى السودان، وقد قسمت الدراسة لستة فصول ومباحث. كان الفصل الأول المقدمة وخطة الدراسة، والفصل الثاني لمعرفة أشكال الفكر فى العالم، وتأثيرها فى الفنون عامة، ومن ثم فى المسرح، والفصل الثالث خصص لمعرفة تاريخ الإخراج والفكر الذي أثر فيه فى كل عصر، والفصل الرابع لمعرفة أشكال الفكر وتاريخ المسرح فى السودان، وتأثير الفكر على الفنون والمسرح فى السودان، والفصل الخامس لتاريخ الإخراج فى السودان منذ بداية المسرح وحتى المواسم المسرحية، والفكر الذى اثر فى الإخراج، والفصل السادس طبق الدارس على مسرحيتي خطوبة سهير تأليف جمدنا الله عبد القادر وإخراج مكي سنادة التى قدمت فى الموسم الرابع ١٩٧٤/٧٣، ومسرحية أكل عيش تأليف وإخراج الفاضل سعيد. وقد توصل الدارس للنتائج التالية:

النتائج :

- ❖ أن الفكر الغالب على المخرجين فى المسرح السوداني هو الفكر الديني المتمثل فى الدين الإسلامي، بإعتباره دين الغالبية العظمي، وهو كفكر يمثل المنظومة الأساسة والمرجع لكل القيم الإجتماعية والثقافية والإقتصادية.

- ❖ منذ دخول الإستعمار الإنجليزي المصري حتى نال السودان لإستقلاله، ظل الفكر الديني هو الغالب على الإبداع السوداني، مع وجود أشكال الفكر الفلسفي والعلمي، فقد إنفتح السودانيين على العالم وتلقوا معارف حديثة تنتمي لمنظومة الفكر الفلسفي والعلمي، وأخذ السودانين القوالب الفلسفية والعلمية لطرح القضايا الإجتماعية، والثقافية والإقتصادية.

- ❖ التركيز على القيم والأخلاق والسلوك العام للشخصية، وغالباً ما يقدم لنقده، ونبذه، وفقاً للمرجعية القيمية السودانية.
- ❖ النصوص مغرقة فى عكس كل ماهو دخيل ولا يتوافق مع الذائقة السودانية، بمرجعيتها الدينية.
- ❖ الفكر الفلسفي، والمقولات الفلسفية لا تظهر بوضوح فى النص أو فى العرض.
- ❖ الفكر العلمي يظهر فى الشكل، والتقيد بشكل الكتابة، التى تحاول أن تكون إتباع المعرفة بأساليب الكتابة العالمية.
- ❖ الفكر العلمي يظهر فى التقيد بملامح المذهب المتبع، وفى الغالب الواقعية.

❖ الواقعيـة فـى السـودان، لا تعبـر عـن المـذهب الغربـي، ولكـن وفـق مفهـوم الكاتـب لـه ومن ثم المخرج.

التوصيات:

تعتبر هذه الدراسة مفتتح لدراسة المؤثرات الفكرية فى المسرح السوداني، وهى لا تدعي الكمال، بل هى نقطة بداية، لبحوث قادمة لقراءة المسرح السوداني فى العمق الفكري، إذا كان فكراً وافداً أم فكراً سوداني أصيل. ومن التوصيات:

- على المخرجين الإهتمام بالجوانب الفكرية فى العملية الإخراجية.

- على النقاد والمهتمين بقراءة العرض المسرحي، الإهتمام بالنقد الذى يوضح الأبعاد الفكرية فى العمل المسرحي، عرضاً كان أم نص أدبي.

- على الدارسين والباحثين فى مجال الإخراج المسرحي الإهتمام بقراءة الصورة البصرية من منظور فكري فى المسرح السوداني. وتقديم أوراق علمية وسمنارات حول تأثير الفكر السوداني فى الحركة المسرحية.

- على القائمين بإدارة التوثيق بوزارة الثقافة الإهتمام بتوثيق العروض المسرحية التى تقدم على خشبة المسرح القومي، وكذلك الفرق والجماعات المسرحية الجادة عليها أن توثق لتجربتها، حتى يتسني قرأتها ودراستها علمياً.

- أن تسعي كلية الموسيقي والدراما لجمع الأعمال التى سجلت لخلق مكتبة للأعمال المسرحية السودانية لتساعد الباحثين والدارسين فى الحصول عليها ودراستها.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع:

أولاً الكتب:

١. القرآن الكريم.

٢. ابراهيم حمادة ، **معجم المصطلحات الدرامية** ، دار الشعب ، ب . ت ، القاهرة .

٣. ابن منظور ، **لسان العرب** ، دار صادر ، بيروت ، الطبعة الثالثة ١٤١٤هـ.

٤. احمد زكي ، **عبقرية الاخراج المسرحي** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ب . ت ، الطبعة الاولي.

٥. أحمد عتمان ، **نزع قناع البريختية** ، ايجيبتوس ، مطبعة اطلس ، القاهرة ، ١٩٧٧.

٦. أحمد عتمان ، **الشعر الإغريقي تراثاً انسانياً وعالمياً** ، سلسلة عالم المعرفة (٧٧) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب ، الكويت ، مايو ١٩٨٤م.

٧. أسامة عبد الرحمن النور ، **مجتمعات الأشتراكية الطبيعية** ، اورينتال للنشر والطباعة والتوزيع ، الطبعة الثانية مدريد ، ١٩٨٦م.

٨. السر السيد ، **دوائر لم تكتمل** ، مركز القاهرة لدراسات حقوق الانسان ، القاهرة ، ٢٠٠٣م.

٩. **المعجم العربى الأساسي** ، مجموعة أساتذة ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، ١٩٨٨م.

١٠. بدري حسون فريد و سامي عبد الحميد ، **مبادي الإخراج المسرحي** ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، العراق ، ١٩٨٠م.

١١. تاتاركيفتش، **تاريخ الفلسفة** ، الكتاب الأول ، ترجمة محمد عثمان مكي العجيل ، دار عزة للنشر والتوزيع – السودان – الخرطوم ٢٠٠٥م.

١٢. تيسير شيخ الأرض ، **الفحص عن أساس التفكير الفلسفي** ، إتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٣ .

١٣. ج . برونوفسكسي ، **إرتقاء البشرية** ، ترجمة د. موفق شخاشيرو ، سلسلة عالم المعرفة (٣٩) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب ، الكويت ، مارس ١٩٨١م.

١٤. ج. س. فروليش، **نماذج من الديانات البدائية ، الديانات الافريقية** ، ترجمة يوسف شلب الشام ، موسوعة تاريخ الأديان ، الكتاب الاول ، تحرير فراس السواح ، دار علاء الدين ، الطبعة الثانية ٢٠٠٧م.

١٥. جاك كوفات ، نقلاً عن فراس السواح ، **دين الإنسان** ، منشورات علاء الدين ، الطبعة الرابعة ، دمشق ٢٠٠٢م.

١٦. جان فان وبيير فيدال ، **الإسطورة والتراجيديا فى اليونان القديمة** ، ترجمة د. حنان قصاب حسن ، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع ، الطبعة الأولي ، دمشق ١٩٩٩م.

١٧. جلال الدين السعيد ، **معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية** ، دار الجنوب ، تونس ، ب.ت

١٨. جميل حمداوي ، **الاخراج المسرحي** ، الهيئة العربية للمسرح ، ٢٠١١.

١٩. جون رتشارد ، **الديانة اليونانية نظرة عامة** ، ترجمة وفاء طقوز ، موسوعة تاريخ الأديان ، الكتاب الثالث ، تحرير فراس السواح ، الطبعة الاولي ٢٠٠٥م.

٢٠. جون كولر ، **الفكر الشرقي** ، ترجمة كامل يوسف حسين ، سلسلة عالم المعرفة (١٩٩) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب ، الكويت ،يوليو ١٩٩٥م.

٢١. جون. ب. نوز، **أهم الخصائص المميزة للدين فى المجتمعات البدائية** ، ترجمة غادة جاويش ، موسوعة تاريخ الأديان ، الكتاب الاول ، تحرير فراس السواح ، الطبعة الثانية٢٠٠٧م.

٢٢. جيروم ستولنيتز ، **النقد الفني دارسة جمالية وفلسفية** ، ترجمة فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الطبعة الثانية ١٩٨١م.

٢٣. حسن حماد ، **تأملات فى العقل والخلاص والاغتراب** ، دار الحكمة ، الطبعة الاولي ، القاهرة ٢٠٠٢م.

٢٤. حسن مكي ، **الثقافة السنارية المغزي والمضمون** ، جامعة افريقيا العالمية ، مركز البحوث والترجمة ، اصدار رقم (١٥) .

٢٥. حسن نجيلة ، **ملامح من المجتمع السوداني** ، الجزء الأول ، دار عزة للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٥م .

٢٦. حمزة الملك طمبل ، **الادب السوداني ومايجب أن يكون عليه** ، منشورات الخرطوم عاصمة للثقافة العربية ، الطبعة الثالثة يناير ٢٠٠٥م.

٢٧. خالد المبارك ، **حرف ونقطة** ، بدون دار نشر ، بدون تاريخ .

٢٨. رجاء ياقوت ، **الأدب الفرنسي فى عصر النهضة** ، سلسلة كتابك، الكتارب رقم (٧٢) ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٨م.

٢٩. زكريا ابراهيم ، **دراسات فى الفلسفة المعاصرة** ، الناشر مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة ، ١٩٦٨م.

٣٠. سعد أردش ، **المخرج فى المسرح المعاصر** ، سلسلة عالم المعرفة (١٩) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب ، الكويت ، يوليو ١٩٧٩م.

٣١. سعد يوسف عبيد ، **أسس الاخراج المسرحي** ، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا ، سلسلة اصدرات لجنة التأليف والنشر والترجمة (٣٨) ، ٢٠١٤

٣٢. سعد يوسف عبيد ، **أوراق فى قضايا الدراما السودانية** ، مؤسسة أروقة للثقافة والعلوم ، الطبعة الاولي ، الخرطوم ، ٢٠٠٢م.

٣٣. سيغموند فرويد ، **الطوطم والحرام** ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ترجمة جورج طرابيشي ، بيروت ، ١٩٨٢م.

٣٤. شيلدون تشيني، **المسرح في ثلاثة ألف سنة** ، ترجمة: دريني خشبة، الجزء الاول ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة ، بدون تاريخ.

٣٥. عبد اللطيف سلمان ، **تاريخ الفن والتصميم** ، فنون العالم القديم – الفن الإغريقي ، الجامعة الدولية الخاصة للعلوم والتكنولوجيا ، بدون تاريخ.

٣٦. عبد المتعال زين العابدين ، **مدخل جديد إلى الفلسفة** ، جامعة الخرطوم ، الطبعة الاولي ١٩٩٥م.

٣٧. عبد الهادي الصديق ، **السودان والأفرقانية** ، سلسلة دراسات إستراتيجية ، مركز الدراسات الاستراتيجية دار جامعة افريقيا العالمية للطباعة ، الخرطوم ١٩٩٧م.

٣٨. عبده بدوي ، **الشعر فى السودان** ، سلسلة عالم المعرفة (٤١) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب ، الكويت ، مايو ١٩٨١م.

٣٩. عثمان جمال الدين ، **دراسات في كتاب الطبقات** ، مؤسسة أروقة للثقافة والعلوم ، سلسلة أروقة العدد (١) ، ٢٠٠٢م .

٤٠. عثمان علي الفكي وسعد يوسف عبيد ، **الحركة المسرحية فى السودان** ، بدون دار نشر ، ١٩٧٩م.

٤١. عمر الدسوقي ، **المسرحية وتاريخها وأصولها** ، دا الفكر العربي للطباعة، القاهرة، بدون تاريخ.

٤٢. غيتان بيكون ، **أفاق الفكر المعاصر** ، ترجمة مجموعة من الأساتذة ، منشورات عويدات ، ١٩٦٥م.

٤٣. فراس السواح ، **دين الإنسان** ، منشورات علاء الدين ، الطبعة الرابعة ، دمشق ٢٠٠٢م.

٤٤. فراس السواح ، **لغز عشتار** ، منشورات علاء الدين ، الطبعة الثامنة ، دمشق ٢٠٠٣م.

٤٥. فراس السواح ، **مفهوم البدائية** ، موسوعة تاريخ الأديان ، الكتاب الاول ، دار علاء الدين ، الطبعة الثانية ٢٠٠٧م.

٤٦. فرانسيس فوكوياما ، **نهاية التاريخ والإنسان الأخير** ، ترجمة حسين الشيخ ، دار العلوم العربية ، الطبعة الاولي ، بيروت ١٩٩٢م.

٤٧. فضل الله أحمد عبد الله ، **المسرح السوداني مقاربة الانا والاخر** ، قاف لخدمات الطباعة المتكاملة ، الخرطوم ، الطبعة الاولي ٢٠١٠م.

٤٨. كارل النزويرث ، **الاخراج المسرحي** ، ترجمة أمين سلامة ، مكتبة الانجلو المصرية ، اكتوبر ١٩٨٠م.

٤٩. كاري. ج. نارر ، **الديانة الباليوليثية** ، ترجمة عدنان حسن ، موسوعة تاريخ الأديان ، الكتاب الأول ، القسم الثاني ، دار علاء الدين ، الطبعة الثانية ٢٠٠٧م.

٥٠. كمال الدين عيد ، **أعلام ومصطلحات فى المسرح الأوربي** ، دار الوفاء للطباعة والنشر ، الاسكندرية ، بدون تاريخ.

٥١. كولد دالماس ، **تاريخ الحضارة الأوربية** ، ترجمة توفيق وهبي ، مكتبة الفكر الجامعي ، منشورات عويدات الطبعة الاولي ، بيروت ١٩٧٠م.

٥٢. لويس عوض ، **المسرح العالمي من اسخيلوس إلى أثر ميلر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بدون تاريخ.

٥٣. ليون شانصوريل ، **تاريخ المسرح** ، ترجمة خليل شرف الدين و نعمان اباظة ، منشورات عويدات ، ١٩٦٠

٥٤. ماريا الياس وحنان قصاب ، **المعجم المسرحي** ، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض مكتبة لبنان، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٧.

٥٥. محمد أحمد المحجوب ، **نحو الغد** ، منشورات الخرطوم عاصمة للثقافة العربية ، الطبعة الاولي ٢٠٠٤م.

٥٦. محمد المكي ابراهيم ، **أصول الفكر السوداني** ، وزارة الثقافة والاعلام ، مصلحة الثقافة ، إدارة النشر الثقافي ، الطبعة الاولي ١٩٧٦م.

٥٧. محمد عشري الصديق ، **آراء وخواطر** ، وزارة الاعلام والشؤون الإجتماعية السودانية ، ١٩٦٩م.

٥٨. محمد علي زكي ، **الإقتصاد السياسي للتخلف** ، مركز دراسات الوحدة العربية ، الطبعة الأولي ، ابريل ٢٠١٢م .

٥٩. نبيل راغب ، **النقد الفني** ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، القاهرة ، الطبعة الاولي ١٩٩٦م.

٦٠. نعمت إسماعيل علام ، **فنون الغرب فى العصور الحديثة** ، الطبعة الرابعة ، دار المعارف ، ٢٠٠١.

٦١. هـ. د. كيتو ، **الإغريق** ، ترجمة عبد الرازق يسري ، دار الفكر العربي ، ١٩٦٢م.

ثانياً الدوريات والمجلات:

١. الطاهر شبيكة، **صديق فريد والمسرح العربي** ، مجلة الموسيقي والمسرح ، الخرطوم ، منشورات معهد الموسيقي والمسرح ، العدد الأول ، أبريل ١٩٧٩م.

٢. علي حرب ، **مسألة الحرية(مساحة اللعبة وإزدواج الكينونة)** ، مجلة عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، المجلد ٣٣ ، يناير – مارس ٢٠٠٥.

٣. محمد المهدي بشري ، **بعض المؤثرات الثقافية لجيل الثلاثينيات** ، مجلة الثقافة السودانية ، مصلحة الثقافة وزارة الثقافة والاعلام، السنة الثانية ، العدد الثامن نوفمبر ١٩٧٨م.

٤. محمد شريف علي ، **مقال نقدي** ، مجلة الإذاعة والتلفزيون والمسرح ، العدد٤، ١٩٧٢/١٢/٢٩م.

٥. مكي سنادة ، **لقاء** ، مجلة الإذاعة والتلفزيون والمسرح ، العدد ٤٥، ١٦ نوفمبر ١٩٩٢م.

ثالثا الرسائل الجامعية:

١. اليسع حسن أحمد ، **البناء الدرامي الاذاعي والتحولات الاجتماعية فى السودان** ، رسالة ماجستير ، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا ، كلية الدراسات العليا ، كلية الموسيقي والدراما ٢٠٠٩م.

٢. سعد يوسف عبيد ، **العناصر المسرحية فى الدراما التلفزيونية** ، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا ، كلية الدراسات العليا ، كلية الموسيقي والدراما ، رسالة دكتوراة ، ٢٠٠٢م.

٣. سعد يوسف عبيد ، **الصورة المسرحية عند الفاضل سعيد ومكي سنادة** . رسالة ماجستير ، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا ، كلية الدراسات العليا ١٩٩٦م.

٤. صلاح الدين الفاضل ، **دور الفنان التشكيلي فى الاخراج المسرحي المعاصر** ، رسالة ماجستير ، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا ، كلية الدراسات العليا ، كلية الفنون الجميلة والتطبيقية ، ١٩٩٧م.

٥. عادل الياس علي معني ، **مناهج إخراج الدراما فى السودان** ، رسالة ماجستير من جامعة السودان، كلية الدراسات العليا ، كلية الموسيقي والدراما ، ٢٠٠٦م.

٦. محمد حامد محمد يحي ، **الصورة البصرية فى مشاريع عروض التخرج بكلية الموسيقي والدراما** ، رسالة ماجستير ، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا ، كلية الدراسات العليا ، كلية الموسيقي والدراما

رابعاً النصوص المسرحية :

١. حسن عبد المجيد ، **مسرحية الرفض** ، نصوص مسرحية من عيون المسرح السوداني ، تحرير السر السيد الجزء الاول ، المسرح الوطني – مسرح البقعة ، ٢٠٠٩م.
٢. حمدنا الله عبد القادر ، **مسرحية خوطوية سهير** ، نسخة مطبوعة بالكمبيوتر، ٢٠١٥م.
٣. سيد عبد العزيز ، **مسرحية صور العصر** ، نصوص مسرحية من عيون المسرح السوداني ، تحرير السر السيد الجزء الاول ، المسرح الوطني – مسرح البقعة ، ٢٠٠٩م.

خامساً التسجيلات الصوتية:

١. الطاهر شبيكة ، شريط كاسيت مسجل ، كلية الموسيقي والدراما ، قسم الدراما المكتبة السودانية ، أجرا اللقاء الأستاذان عبد الله أحمد الأمين وهاشم صديق ، ١٩٧٨/٦/١٣م.
٢. خالد أبو الروس ، شريط كست مسجل ، كلية الموسيقي والدراما ، قسم الدراما ، المكتبة السودانية ، أجري اللقاء عثمان البدوي بتاريخ ١٩٧٨/٦/٥م.

سادساً المسرحيات المسجلة:

١. **مسرحية خطوية سهير** ، إدارة الإنتاج الدرامي بالتلفزيون القومي السوداني ، إخراج مسرحي مكي سنادة ، إخراج تلفزيوني فاروق سليمان.
٢. **مسرحية أكل عيش** ، إدارة الإنتاج الدرامي بالتلفزيون القومي السوداني ، إخراج مسرحي الفاضل سعيد ، نقلاً من قناة الدراما السودانية.

سابعاً مصادر ومراجع أخري :

١. سعد يوسف ، **محاضرات أسس الإخراج المسرحي** ، كلية الموسيقي والدراما ، ٢٠٠١م.
٢. موقع يوكبيديا ، **تعريف الفكر**.
٣. موقع الألوكة ، **خصائص الواقعية ، ٢٠١٦م** www.alukah.net