جامعة السودان للعلوم و التكنولوجيا

كلية الدراسات العليا

توظيف الموروثات الثقافية السودانية في المسرح القومي (١٩٦٧ – ١٩٧٦م)

THE EMPLOYMENT OF SUDANESE CULTURAL HERITAGES IN THE NATIONAL THEARE PERFORMANCE 1967 – 1976

رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه الفلسفه في الدراما

إعداد الدراسه :

سهير إبراهيم محمد أحمد

المشرف الرئيسي :

أ. د : سليمان يحي محمد

المشرف المعاون :

د. اليسع حسن أحمد

٢٠١٧م

Sudan University of Science & Technology

College of Graduate Studies

جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا

كلية الدراسات العليا

كلية الدراسات العليا

صفحة الموافقة

اسم الباحث : سعاد إبراهيم محمد أحمد

عنوان البحث : آثار المعوقات الثقافية الشعبية في عروس (1967 - 1976) القمص

موافق عليه من قبل :

الممتحن الخارجي

الاسم: أ.د. مدثر ابن ضن

التوقيع: ..... التاريخ: ١٠/٨/٢٠١٧

الممتحن الداخلي

الاسم: أ.د. عادل عثمان البشير عباس

التوقيع: ..... التاريخ: ١٢/١٠/٢٠١٧م

المشرف

الاسم: أ.د. سلاف كمال محمد

التوقيع: ..... التاريخ: ١٢/١٠/٢٠١٧م

ص.ب 407 فاكس/ 83 769363 البريد الالكتروني cgs @ sustech edu.

بسم الله الرحمن الرحيم

الاستهلال

﴿وَأَنزَلَ اللَّـهُ عَلَيْكَ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَعَلَّمَكَ مَا لَمْ تَكُن تَعْلَمُ وَكَانَ فَضْلُ اللَّـهِ عَلَيْكَ عَظِيمًا ﴾

صدق الله العظيم

سورة النساء الآية : (١١٣)

الإهداء

إلي أخي وأستاذي وصديقي إلي الحبيب الذي كنت أتمني أن يري مجهودي

هذا إلا أنه رحل في هدوء متوسدا الثرى

إلي روح شقيقي الأديب الإعلامي و الصحفي سعد الدين إبراهيم

الشكر

الشكر و الثناء لله تبارك و تعالى الذي وفقني في إكمال و انجاز هذا البحث .

و الشكر في هذا البحث البروفيسور سليمان يحيى محمد و الدكتور اليسع حسن أحمد الذان لولا اهتمامهما و متابعتهما و سعيهما الحثيث لما إستطعت أن أكمل إعداد هذا البحث في الموعد المحدد له .

و الشكر للدكتور محمد حامد امباى الذي قدم لي عدد من المسرحيات كانت معين لي في هذا البحث .

و كل التقدير لدار الوثائق المركزية بالخرطوم لتعاونهم و مدى بالدراسات و المجلات و الصحف من اجل التوثيق في هذا البحث و الشكر لمكتبة مركز عبد الكريم ميرغني و مكتبة الإذاعة القومية و مكتبة أم درمان و مكتبة أم درمان المركزية و مكتبة جامعة الخرطوم كلية التربية لإتاحتهم لي الفرصة للقراءة و التحصيل و مدى بالمراجع القيمة و المهمة في البحث.

و الشكر للأستاذة فاتن نيازي لإسهامها في طباعة و تنسيق البحث .

و الشكر لدكتوراه مريم النعيم سليمان بجامعة أم درمان الإسلامية كلية اللغة العربية التي قامت بمراجعة و تصحيح البحث .

و الشكر لأبنائي سارة سعد الدين و الطاهر من الله لمساندتهم لى في مسيرة هذا البحث.

و الشكر لزوجي السيد عاطف مأمون علي مساندته و دعمه لي طيلة فترة البحث .

و الشكر لجامعة السودان كلية الدراسات العليا و كلية الموسيقي و الدراما لإتاحتهم لي هذه الفرصة .

المستخلص

يشكل الموروث الثقافي الخصائص والمميزات لأي أمه من الأمم لذا كان لا بد من العودة إلى الحكاية الشعبية وتفعيلها في قيم وموروثات ثقافية تساعد في عودة الحكاية لما كانت عليه خاصةً وأن تأثيرها على الأجيال القادمة أصبح متلاشياً.

انحصرت أهمية المسرحية في حكايتها المحكمة وفي تصوير نفسية الشخصيات واكتسبت قيمتها الفنية من الفكرة أو الأفكار التي تحتوي عليها، سبق واهتم أرسطو بالحكاية لأنها أساس الفعل وهي مدار الشقاء والسعادة وجعل الحكاية محوراً لأهم النواحي الفنية والوظيفية المسرحية في المحاكاة والوحدة العضوية والتطهير.

تأتي أهمية الدراسة في تقديم دراسة علمية تخصصيه في مجال الدراما توضح كيفية توظيف الموروثات الثقافية كفن في عكس دور دراما المسرح أيضاً تعزيز الجهود المبذولة تجاه المسرح السوداني في تأسيسه ليكون ذو خصائص وملامح سودانية بجاب المساهمة في التعبير عن الهوية السودانية وإبراز خصائص الشخصية.

اتبعت الباحثة المنهج التاريخي الوصفي التطبيقي وهو المنهج المناسب نظراً لطبيعة الدراسة و الفرضيات التي اتبعتها الباحثة في البحث هي إمكانية التعبير عن الموروثات الثقافية في الدراما المسرحية. هل يمكن التعبير عنها من خلال الدراما و الحكاية الشعبية كما تفترض أيضاً انه يصعب ذلك تماماً نسبة لضيق أمكانتها التعبيرية .

من توصيات الباحثة الاهتمام بتوثيق النشاط المسرحي وجمعه وتشجيع الرواد والدراميين علي كتابة مذكراتهم مشفعة بالوثائق التي توجد بحوزتهم. كما أوصي بإنشاء أقسام بدراسة المسرح وتراثه في جميع جامعات السودان.

Abstract

The heritage of any nation constitutes its culture and characteristics that distinguishes its existence for this reason anecdotes and domestic narrative should be activate and shaped in plays and drama works, this motivation will help revive the old stories and save them from extinguishing on the hand allow new generations to view their grand fathers cultures. The importance of the play has precisely pictured the psychological case of the characters and it acquire it value from the artistic thoughts and idea. Previously: Aristotle pay anecdotes high concern because it is the axel of happiness and coarseness also the role it play in simulation: unity andpurity.

Theimportance of the study came as a scientific and specialized line in drama where it explains the heritage and reflexes that in theatric drama. Adding to that the hard efforts given to Sudanese theatre in its formation to reflet Sudanese identity and presents it in the way it deserves:

The researcher has adopted the historical descriptive and application which is the appropriate one due to the nature of the study

The assumptions followed by researcher indicate the possibility of expressing our heritage through drama or it may be completely difficult because of its expression means.

Theresearcher recommended collection and authentication of theatrical activities in the future and encourage veterans and dramatists to document their memories supported by certificates they hold. The researcher also added in her recommendations the formation of sections so as to study the theatre with and heritage with their systems and to be taught in all Sudan universities.

قائمة المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
البسملة	أ
الآية	ب
الإهداء	جـ
الشكر	د
المستخلص	هـ
Abstract	و
فهرس الموضوعات	ز
الفصل الأول: الإطار العام	
المقدمة	١
مشكلة البحث	٧
أسباب اختيار البحث	٨
أهمية البحث	٨
أهداف البحث	٨
منهجية البحث	٨
فرضيات البحث	٨
عينة البحث	٩
مصطلحات البحث	٩
الفصل الثاني: نشأة وتطور الدراما السودانية	
المبحث الأول: مفهوم الدراما المسرحية	٢٠-٢٥
المبحث الثاني: الدراما المسرحية السودانية	٢٦-٤٤
الفصل الثالث: الموروثات الثقافية	
المبحث الأول : التراث السوداني	٤٥ – ٥٤
المبحث الثاني : الاحتفالات الشعبية	٥٥ – ٦٥
المبحث الثالث : مسرحيات مستمدة من المعتقدات والقصص الشعبية	٦٦ – ٨٨

المبحث الرابع : الملامح الدرامية في السرد الشعبي	٨٩ – ١٢٢
الفصل الرابع	
المبحث الأول : منهجية الدراسة و التحليل	١٢٣ – ١٤٣
المبحث الثاني :دراسة و تحليل بعض المسرحيات مناقشة الفرضيات	١٤٤ – ١٨١ ١٨٢ – ٢١٩
الفصل الخامس : الخاتمة والنتائج والتوصيات والمراجع والمصادر	
الخلاصة	٢٠٦
النتائج	٢٠٧
الخاتمة	٢٠٧ – ٢٠٨
التوصيات	٢٠٩
المصادر والمراجع	٢٠٩ – ٢١٥

الفصل الأول

ويشتمل على :

المقدمة
الخطة
الدراسات السابقة

المقدمة :

تحتوي البيئة السودانية علي إرث ثقافي متعدد ومتباين الأمر الذي يجعله غني بالمكونات الأدبية والفينة والإبداعية المتوافرة في العادات والتقاليد والممارسات الأخرى من بينها الطقوس الشعبية التي تشكل مادة إبداعية خصبة يمكن التعبير عنها من خلال الدراما المسرحية والتي تتجسد فيها هذه المكونات والمتمثلة في المورثات المادية وغيرها في الحضارات السودانية القديمة مثل القصص الشعبية كالأحاجي والحكايات الشعبية ما يدفع بأهمية ضرورة إعادة قراءة هذه الموروثات والنظر إليها بعين الاعتبار والحرص. فالموروث الثقافي يشكل الخصائص والصفات المميزة لأي أمه من الأمم أو شعب من الشعوب بما يعكس ذاتيتها وقيمها الثقافية وليصبغ ملامح هويتها ويبني ويقوي من نسيجها الاجتماعي بما يحقق قيم السلام والتعايش الاجتماعي فقد شهدت حركة التأليف والكتابة الإبداعية في السودان الإنتاجيات التي اهتمت بهذا الجانب خاصة في مجال الكتابة الدرامية في فترات سابقة وشكلت ما يمكن أن يسمي بالتيار القومي في تضمين القيم والموروثات الثقافية، التي لاقت حظا كبيرا من التناول والنجاح والقبول في حقل الدراما مما يجعل هذا الجنس الإبداعي مصدر الدراسة والبحث في كل اتجاهاته ومنطلقاته وأفكاره وشكله ومضمونه.

لقد استطاع المسرح السوداني أن يقدم هذه الإنتاجيات الإبداعية عبر المبادرات الفردية والمواسم المسرحية التي انتظمت وشهدت الساحة الفنية في الفترة من ١٩٧٦م إلي ١٩٧٩م فهي فترة ازدهار حقيقي حيث نشّطت الحركة المسرحية عدداً من الكتاب والمؤلفين الدراميين والمخرجين لفن المسرح الذي لعب فيه التأهيل الأكاديمي دورا مهما في ترسيخ وتثبيت مفاهيم تتعلق باتجاهات استلهام وتوظيف التراث متمثلاً في القصص والحكايات الشعبية وذلك بفضل المساهمات الأكاديمية للجامعات

والمعاهد السودانية بعدد كبير من الخريجين كما شكلت كلية الموسيقي والدراما حجر الزاوية في جعل هذا الاتجاه ممكنا وجاذبا له إضافة إلي البحث فيه ومحاولة تأكيد وترسيخ لما تم التوصل إليه من نتائج أثبتت قوتها وفعاليتها واستجابة لمطلوبات الواقع الاجتماعي والثقافي الذي يتشكل ويتفاعل حتى الآن كما أن الموروث الثقافي لم يتم التعرف عليه والإحاطة به بشكل كافٍ في اتجاه قيمة ومضامينه التي تأكد حضورها علي المستوي الإقليمي والدولي وذلك رغم الإشارات البسيطة التي برزت في مجال الكتابة الإبداعية الدرامية وفي الرواية والقصة. وبما أن المسرح ظاهرة من الظواهر الاجتماعية التي تلعب الجماعة دورا كبير لتطويره وخلق أسس تعكس رؤيتهم الإيديولوجية في الحياة " يقول عثمان النصيري(١٩٧١م.ص٢٨) فقد جاء إلى السودان وافدا عبر جاليات الشوام والمصريين والبريطانيين حيث كانت الصورة التقليدية للمسرح الذي تم استقباله تتكون من نصوص مسرحية وافدة وخشبة مسرح علي هيئه صندوق وجمهور وافد ومجموعة وافدين أيضا، أزياء وافدة وإغراض وافدة. وعنصر إيهام مفروض من خارج المحفل لذلك كانت في محاولات النقاد والباحثين تسعي لتأصيل المسرح السوداني. خاصة وأن السودانيون المتعلمين تأثروا بهذه الفرق المسرحية الوافدة. لاسيما الطلاب الذين ورثوا هذا الفن في كلية غردون التذكارية علي أيدي معلميهم الشاميين والمصرين والانجليز. أمثال صديق فريد، عبدالرحمن علي طه، عوض ساتي، طه صالح، إسماعيل فوزي، علي بدوي، أبوبكر عثمان، شوقي الأسد، عبدالرحمن شوقي وآخرين. هنا وقد أكدت الدراسات بأن المؤسسة المسرحية العربية بعد أن عبرت حالة الاضطراب التي سادت إبان فترة الاستعمار، بدأت التطور التدريجي في مرحلة التحرر والاستقلال مما جعلها تبدو حتى الوقت الراهن متأثرة بأبعاد الفن المسرحي الأوربي. لدرجه تكشف أن اغلب المسرحيات كانت عبارة عن اقتباس لأعمال كتاب أوربيين خاصة الأعمال التي كانت تكافح من

أجل التحرر الوطني. التي لم تستبعد أعادة وإنتاج أساليب التجارب الأوربية الكتاب السودانيون بدءوا يساهمون بالكتابة عن الفو لكلور السوداني فقد نشر عبدالله عبدالرحمن الضرير العربية في السودان عام ١٩٢٢م حيث أعتمد الكتاب اعتماداً كبيراً على التراث الشعبي إذا حتوى على بعض الحكايات الشعبية والمعتقدات والمعارف الشعبية والأجناس الفلكلورية الأخرى ولكي المسرح سودانياً لا بد أن يرتبط بأصول الدراما الشعبية وليست الدراما ما يكمن داخل التراث السوداني من رؤى وشخوص فحسب، وإنما هي جماع الممارسات الشعبية في طقوس الميلاد، الترشيد، التدشين، التزويج، الاستسقاء، والألعاب الشعبية ورقصات الإخصاب وتراث البانتومايم الذي يحرك الرقص الشعبي كل سواء، كان ذلك في حلقات البرامكة أوالمديح. لذلك كان الاتجاه للدراما كما أوضح "الطاهر محمد علي(١٩٧٩م، ص ١٢٨) أظهر مظاهر الأدب القومية وأن الأدب المسرحي أكثر اتصالاً وتعبيراً عن حياة الشعوب والأمم، وأمة ليست لها مسرح قومي غير قمينٌ بأن تتكلم عن الأدب القومي وتدعيه وفي السودان في مطلع العشرينيات من القرن العشرين برزت مجموعة من المتعلمين السودانيين بدأت هذه المجموعة في مناقشة موضوعات وقضايا مثل القومية والثقافة والعادات والتقاليد السودانية وقد شهدت فترة العشرينيات والثلاثينيات صحوة في الشعور القومي وبدأ حوار حول الحاجة إلى أدب قومي وللمحافظة على القومية والإرث الثقافي السوداني خاصة القصص الشعبية التي صارت في طريقها إلى الانقراض، إذاً فالعودة للحكاية الشعبية أو القصة الشعبية وتفعيلها في أعمال درامية ومسرحية وذلك لما تحمله من قيم وموروثات ثقافية قد تساعد في عودة القصة لما كانت عليه خاصة وأن تأثيرها على الأجيال القادمة أصبح شبه منعدم. لذلك كان لابد من العودة للقصة الشعبية والبحث في مكوناتها التراثية واستلهام مخزونها وذلك لتأسيس خطاب درامي مسرحي متميز وتحويل

المسمع إلى مشهد. فهنالك مجموعات من المواضيع التي لم يتطرق لها الكتاب والتي توجد في القصص الشعبية والأمثال السودانية والحكم والأزياء والألعاب. وكل تلك الممارسات يمكن أن تخلق تواصلاً بين الجماهير عبر تراثه الفني والأدبي والفكري ويمكن أن يبدع المسرحيين في خلق نصوص تخاطب وجدان وتطلعات المشاهد المسرحي وهو في عصر المواكبة. إضافة أن المورثات الثقافية السودانية تصيح هي الواقع إذ إن المسرح يمثل الطقوس التي تتمثل فطرة المواطن البسيط ومخاطبة الوجدان الشعبي من خلال التراث. بالتالي يمكن أن يوظف في المسرح لما يحمل من وزن ثقافي وفني، وإعادة هذا الكم الذاتي إنتاجاً وتوظيفاً مسرحياً متميزاً . فالمسرح ظاهرة اجتماعية وفن جمعي. فلكي يكون هنالك مسرح لابد من أن يكون هنالك جمهور بحاجه إلي هذا الفن ومهمة الجمهور هي تطوير هذا الفن من خلال المتابعة والمشاركة وإبداء الرأي "يقول يوسف تكنه(١٩٨٨م، العدد ٢٣) بما أن لكل أمه من الأمم وكل شعب نسيج من الثقافة عبارة عن ذاكرة جماعية من التجارب والمعارف يكتسبها من البيئة والتاريخ لتلك الأمة وهذه الثقافة في الغالب الأعم عنصر متميز لها عن بقية الأمم والشعوب ودون تعريف أكاديمي لماهية الثقافة يمكن القول بأنها تشكل الملامح الأساسية لهوية الأمة وتحدد نمطها السلوكي تجاه المواقف الحياتية المختلفة كان لابد من الاستفادة القصوى من المورثات الثقافية السودانية الزاخرة في المسرح فالدراما بحكم تأثيرها في المجتمع لابد من تفعيل تلك المورثات في المسرح وذلك لأثراها الفاعل في المجتمع بحكم قربها الوجداني من نفسية الجماهير. فالمسرح قد عالج أيضا الكثير من القضايا الساكنة، لذلك لابد من الرجوع للماضي للاستفادة منه في الحاضر وترسيخ القومية السودانية مما يؤكد الهوية وسيما أن المسرح قد أرتبط بسيكولوجية الشخص من خلال تتبع أحوال وأخبار قصص الزمان إذ أن أكثر ما يشغل الإنسان خوفه من اندثار القيم الشعبية الأصيلة ذلك الضياع

يترتب عليه بالضرورة تفكك المجتمع حيث أن الإنسان لا يعيش حياته إلا بوجوده الحقيقي في ظل الجماعة لذا لابد من الطبيعي أن يهتم بالقصص الشعبية ورواياتها ويعبر عنها في قصصه، فالقص عموما يحتوي التجربة العميقة علي مدي التاريخ أذا القصة هي المرتكز الأساسي الذي تقوم عليه الدراما وظفته جميع وسائل الاتصال الجماهيري لخدمته لأنها قابلة للتطور علي مدي الزمان فن القص عبارة عن لقاء بين الراوي والمستمع دون حواجز من الصنعة أو التغلف فتأتي أشكال الإبداع الفني الروائي الشفاهي في بساطة في طوعية ويسر دون عوائق من التشكك الفكري أو الموقف النقدي أو الرفض المستحيل لما تلقاه السامع . لذا كان لابد المحافظة علي الموروثات الثقافية السودانية والاستفادة منها في المسرح لأنها تمثل أرث ثقافي، أيضا هنالك إمكانيات واسعة في التناول الإبداعي للموروث الثقافي السوداني الشعبي في المسرح وذلك لأنه يشكل المصدر الأساسي في التناول الإبداعي فالكتابة الدرامية تشكل اتجاهات الرؤية الإبداعية في العرض الفني عند تناولها مسرحيا كما أن هنالك مؤشرات بنجاح بعض الأعمال الدرامية في فترات سابقة إلا أنها لم يكتب لها التواصل بفعل الانقطاع لذلك تنبع أهمية الدراسة من الضرورة القصوى التي تتيح تناول كل القوالب الإبداعية ضمن العرض المسرحي بما يجعله منظورة متكاملة في التأكيد عليه وحفظه والتوثيق له بما يشكل مرجعية ثقافية في فترات لاحقة في المستقبل في التناول الإبداعي بما يؤكد علي هوية وأصالة الممارسات المسرحية الإبداعية في السودان . أن الأدب الشعبي ينتمي إلي التراث الشعبي كواحد في أبرز موضوعاته وأكثرها عراقة ذلك أن علم الفلكلور في مرحلة من مراحل تطوره قام ونهض أولا وأخيرا علي الأدب الشعبي ، وقد ساعدت مسميات مختلفة لهذا الجنس وأختلف الباحثون فيتحدد موضوعاته الفرعية ولكن يمكن القول بأنه يسمي أحيانا الأدب الشعبي أو الأدب الشفاهي أو الفن اللفظي أو الأدب

التعبيري . استطاع إبراهيم العبادي وخالد أبو الرويس فترة الثلاثينيات أن يكون لهم دوراً بارزاً في بحث الروح القومية بقدرات وإمكانيات مقدراتهم الفنية علي إنعاش القصة الشعبية وتوظيفها في المسرح ، مقدرة الكتاب في تحويل الشفهي إلي مكتوب وتحويل الكتابة والموروثات الثقافية إلي واقع، فطقوس السحر لا يمكن وميلاد البطل وكثير من خيالات الحكايات الخرافية لا يحتاج لشرح فلكلوري وإنما يحتاج إلي كشف عن تلك الاهتمامات الروحية التي دفعت للظهور وإذا تساءلنا عن دوافع لنشؤ القصة الشعبية التي تمثل البداية الحقيقية للمسرح في السودان إذ حاولنا إرجاع تلك القصص إلي أصولها إلي ديانات الشعوب القديمة نجد أن الشعوب البدائية ومن تصوراتهم ومعتقداتهم تمتطورت وأخذت شكلا فنيا علي يد القاص الشعبي وأصبحت لها قواعد وأصول فكثير من الموروثات التي يتحتم تدوينها كالحكاية إذ أن مجالهاالرواية الشفوية فهي تنمو من خلالها. لقد وضعت محاولات واجتهادات التربويين النواة الأولي للاهتمام بالنص الفلكلوري خاصة القصة الشعبية حيث تنبه قطاعات المتعلمين والكتاب بوجه خاص إلي إثراء وخصوبة هذا النص وقد سعي التربويين لاستنباط مناهج للإطلاع تناسب الطفل السوداني.

لذلك فإن الأدب الشعبي لا يعرف له مؤلف لأنه حصيلة نشاط الجماعة أما كيف نشأ حتى أتخذ شكلا محددا فهذا أمر رهن الافتراضات وما يستدعي الانتباه في القصة الشعبية الخرافية اتجاهها الأخلاقي فهي تكافئ الخير بخيره والشر بشره كما أنها تصور صراع الإنسان مع عالمه الداخلي وتصور الأمور كما يجب أن تكون عليه في حياتنا وترفض القصة الشعبية الخرافية عالمنا الواقعي رفضا باتاً وتحل محله عالما أجمل وأكثر سحراً وبهاء. كما نجد القصة الخرافية تصور أناس لا يعيشون في الزمن، أي بمعني أنهم يهرمون ويعيشون في الماضي والمستقبل.

وتعرف المعاجم الألمانية القصة الشعبية كموروث ثقافي بأنها الخبر الذي يتصل بحدث قديم ينتقل عن طريق الرواية الشفوية من جيل إلي أخر أو خلق جسر الخيال الشعبي ينسجه حول حوادث مهمة وشخوص ومواقع تاريخية فمن أوائل الكتاب السودانيون الذين أحاطوا بأهمية وضرورة الفلكلور وهو"محمد عشري الصديق(١٩٦٩م ص ٢١٥) الذي ذهب إلي حد استخدام لفظ أدب شعبي في كتاباته ليكون أول كاتب سوداني يستخدم هذا المصطلح بقوله فالأدباء الطامحون إلي إحياء الآداب القومية سواء كانوا في مصر أو في أي بلد آخر من بلدان الشرق الناهض يليق بهم أن يتعمقوا في حياة الأوساط الاجتماعية كلها وأن يستأنسوا بأسلوب حياتها ويحيطوا بأفكارها وأمزجتها وخفايا أفئدتها، ويألفوا مثلها العيا ومثلها السفلي وخرافاتها وأساطيرها وقصصها بالأجمال كل ما يتعلق بما يدعوه الغربيون ويدرسون باسم الأدب الشعبي. أما القصة الشعبية السودانية فإن وظيفتها ترتبط بمجموعة من التطورات والمعتقداتالمتوارثة وارتباط هذه القصص بالنظام الاجتماعي مع التي تؤديها فالمعتقدات والتصورات الشعبية النشطة منشأتها أن تؤثر في سلوك الفرد والجماعة إيجابا وسلبا وقد تخلق قواعد وأطر عامة للسلوك فبالرغم من أن المسرحية الشعبية في السودان كانت البداية تقليدية تفتقر لمرجعية فكرية أو نظرية ترتكز عليها إلا أنهامهدت لولادة مسرح سوداني لحما ودماً يعتمد علي المادة التراثية وترسيخ القيم والاستفادة من المادة التاريخية كما في مسرحية المك نمر لإبراهيم العبادي واستلهامها الحكاية واستخراجها من التاريخ والأساطير الشعبية والأمثال السودانية والحكم والألعاب والاحتفالات التي لم يتطرق لها الكتاب في المسرح وهي جزء من وجدان الجمهور وتمثل تلك الموروثات الفنية التي لابد من توظيفها المسرحي الذاتي كقيمه وواقع حي هي كما "قال عبدالمجيد شكير(٢٠١٢م ص ١٢٧) فالتراث استطاع أن

يكون قناة عبور لايدولوجيا سياسية لما تحمله المادة التراثية من ثقل فني وثقافي فلابد من إعادة هذا الكم الذاتي إلي رؤية مسرحية وتوظيفها جمالياً.

مشكلة البحث :

إمكانية توظيف الموروثات الثقافية السودانية في المسرح وذلك لصلتها بحياة السودانيين. هل يمكن لهذه الموروثات الثقافية أن تكون معين قوي وجاد للعمل الدرامي؟ وهذا ما سيتناوله البحث. أيضا قلة الدراسات التي تهتم وتعمل علي البنية الإبداعية للمورثات الثقافية السودانية وما تحمل من قيم ومضامين متصلة بحياة الناس وواقعهم.

أسباب اختيار البحث :

هنالك سببان الأول: شخصي ويتمثل في كون الباحثة خريجه كليه الدرما وتعمل في هذا المجال بالأجهزة الإعلامية .

والثاني: السبب العام تأكيد الصلة بين الموروثات الثقافية السودانية والدراما المسرحية السودانية إضافة إلي إبراز دورها في التعبير عنها من خلال إمكاناتها ومكوناتها الداخلية .

أهمية البحث :

تقديم دراسة علمية تخصصية في مجال الدراما توضح كيفية توظيف الموروثات الثقافية كفن في عكس دراما المسرح .

تعزيز الجهود المبذولة تجاه المسرح السوداني، في تأسيسه ليكون ذا خصائص وملامح

سودانية

المساهمة في التعبير عن الهوية السودانية وإبراز خصائص الشخصية .

أهداف البحث:

البحث عن إمكانية توظيف الموروثات الثقافية السودانية في دراما المسرح .

منهجية البحث:

المنهج التاريخي الوصفي التطبيقي وهو المنهج المناسب نظراً لطبيعة الدراسة .

فرضيات البحث:

– يمكن التعبير عن الموروثات الثقافية في الدراما المسرحية

عينة البحث:

تتكون عينه البحث من عدد من المسرحيات بغرض الدراسة والتحليل منها مسرحيةالمك نمر : تأليف إبراهيم العبادي ، إخراج ، الفكي عبد الرحمن ، عرضت علي خشبة المسرح القومي١٩٦٧–١٩٦٨م

مسرحية : نبته حبيبتي : تأليف، هاشم صديق المك ، إخراج مكي سنادة ، عرضت علي خشبة المسرح القومي ١٩٧٣–١٩٧٤م

مسرحية مصرع تاجوج والملحق : عرضت علي مسرح نادي الخريجين ١٩٣٢م أخرجها بابكر بدري، عرضت علي خشبة المسرح القومي موسم ١٩٧٥–١٩٧٦م إعداد محمد سليمان سابو، إخراج الريح عبدالقادر.

حدود البحث:

(أ) الحدود المكانية : أمدرمان– المسرح القومي .

(ب) الحدود الزمنية : ١٩٦٧–١٩٧٦م حددت هذه الفترة لإثرائها الساحة المسرحية بالموضوعات التراثية السودانية والتي قدمت خلال هذه الفترة .

مصطلحات البحث:

الموروثات الثقافية السودانية – القصص الشعبي – الأسطورة – الخرافة – الإبداع – الإعداد الدرامي المسرحي .

١/ الموروثات الثقافية السودانية Sudanese Cultural Lrgacies :

تتسع الكلمة لتشمل كلما خلفه السابقون في الفكر والمعرفة والثقافة "يقول إبراهيم السعافين (١٩٩٠م ص٥) الموروثات الشعبية تشمل الحكايات والبطولات والانتصارات والنوادر، والملاحم الشعبية، والروايات الشفهية، والخيال الشعبي، وأساطير وخوارق، والموروث الديني يعتبر مصدرا خصبا لتناوله في الدراما وقد لعب دوراً هاما في خلق الدراما منذ فجر التاريخ فقد ولدت في أحضان الدين في مصر وقد استلهمت كثيرا من الأعمال الدرامية للموروث الديني وأهل الكهف توفيق الحكيم التي مزج الموروث الديني والأسطورة .

٢/ القصص الشعبي Popular Narratives :

عرفها "أميل يعقوب وميشيل عاصي (صفحه ١٩٦٩م) تعني القصة في اللغة الخبر والجملة من الكلام أو الأمر والحديث وسرد الوقائع والأحداث أو جزء منها يتصل بماضي جماعة أو فرد، سردا منظما غير معتمد علي إبراز الحقائق، مصورا لخيال متضمنا قواعد فنية وعناصر الحدث والشخصية والحبكة والأسلوب،يراد به وصف دقيق لسلوك أشخاص منظم أو غير منظم حقيقة أو خيال وللكلمة اشتقاقات عديدة مثل القصص وهو الخبر المقصوص والقص هو سرد الأحداث ثم القاص وهو الشخص الذي يأتي بالقصة علي وجهها ويتتبع معانيها وألفاظها .

٣/الأسطورة Legend :

عرفتها سامية أسعد (١٩٨٥م ص ١٠٩) بالأسطورة قصة خرافية عادة ما تكون من أصل شعبي، تصور كائنات تجسد في شكل رمزي قوي الطبيعة أو بعضا من جوانب عبقرية البشر ومصيرهم وتضيف يمكن أن نقول بصفة عامة إن الأسطورة قصة أو حكاية رمزية بسيطة ومؤثرة تلخص عددا لا ينتهي من المواقف المتشابهة قليلا أو كثيرا وبالمعني اللصيق للكلمة تترجم الأسطورة قواعد السلوك عن جماعة

اجتماعية أو دينية بعينها، وتنتمي بالتالي إلي العنصر المقدس الذي تكونت حوله هذه الجماعة. والأسطورة لا مؤلف لها ويتعين أن يكون أصلها غامضا وأن يكون معناها نفسه

غامضاً إلي حد ما ولعل أعمق سمات الأسطورة إنها تتمكن منا رغما عنا عادة .

٤/الخرافة Superstition :

يقول محمد غنيمي هلال(١٩٦٣م ص ١٨٠) الخرافة هي حكاية ذات طابع خلقي وتعليمي في غالبها الأدبي الخاص بها وهي تنحوا منحي الرمز في معناها اللغوي العام لا في معناها المذهبي فالرمز فيها معناه أن يعرض الكاتب شخصيات وحوادث علي حين يريد شخصيات وحوادث أخري عن طريق المقابلة أو المناظرة التي تكشف عن شخصيات أخري تتراءى خلف هذه الشخصيات الظاهرة وغالبا ما تحكي عن لسان الحيوان أو النبات أو الجماد ولكنها قد تحكي كذلك علي السنة شخصيات إنسانية تتخذ رموزاً لشخصيات أخري .

٥/الإبداع Creation :

الإبداع هو قدرة الإنسان علي استخدام معارفه للوصول إلي حل أومجوعة حلول لمشكلة ما علي أن يتسم هذا الحل بالطرفة والأصالة معا وتمثل القدرة ودرجة الاستعداد لدي الفرد لأداء النشاط المعين ويرتبط بالدوافع التي تعتبر القوة الكامنة وراء السلوك الإنساني وقد تكون فسيولوجية في طبيعتها كالحاجة

للطعام أو نفسية كالرغبات والأمنيات والطموحات .

٦/الإعداد الدرامي المسرحي Theatre Drama Equipping :

الإعداد الدرامي هو إعادة صياغة للعمل الأدبي في قالب مسرحي أو تلفزيوني مع ضرورة الالتزام بالإبقاء علي الفكرة الأساسية والشخصيات المهمة في العمل الأصلي.

هيكل البحث:

اختارت الباحثة نظام الفصول والمباحث بناء علي الأطر و المجالات التي سيتناولها البحث، قسمت الدراسة إلي خمسة فصول ويحتوي كل فصل علي عدد من المباحث.

الدراسات السابقة :

لم تجد الباحثة أي دراسات سابقة في نفس اتجاهات وميول البحث إلا أن هنالك دراسات تناولت هذا الموضوع في اتجاهات بحثية أخري وهي كالتالي :

١/ الدراسة الأولي:

دراسة هاشم ميرغني الحاج إبراهيم(٢٠٠٩م) رسالة دكتوراه غير منشورة بعنوان بنية الخطاب القصصي .

إشراف عز الدين الأمين جامعة الخرطوم كلية الآداب

تناولت الدراسة بنيه الخطاب القصصي اللغوي للقصة القصيرة أستهلها الباحث بشرح وتحليل المصطلحات المستخدمة في البحث وهي بنيه، خطاب؛ القص، ويري الباحث أن مفهوم تحليل الخطاب مفهوما جديداً له جذوره التي تمتد في جذور التراث كما تطرقت الدراسة لمفهوم القص لغويا وتاريخيا في السياقين العربي والغربي والبحث عن معانيها المختلفة في المعاجم كما أورد الباحث التصورات النظرية المختلفة التي حاولت الإمساك بمفردة قص .

أهم نتائج الدراسة :

ناقشت الدراسة التعريفات بنيه ، الخطاب ، أيضا تناول الباحث تتبع كلمة سرد في سياقها التاريخي واللغوي والتي تعني في أصلها اللغوي التتابع وأحكام الصنعة الحدث فقد قسمها الباحث إلي قسمين هي الحبكة المتماسكة والحبكة المفككة وقد أفصح في تحليلها عن بناءها المحكم .

الدراسة تعتبر من الدراسات التوثيقيه المهمة خاصة وأن القص هو أساس كل الفنون الدرامية من إذاعة وتلفزيون وخاصة المسرح .

٢/ الدراسة الثانية :

دراسة محمد فتحي متولي ٢٠٠٣م بعنوان استلهام التراث الشعبي في المسرح السوداني ماجستير .

إشراف عزالدين إسماعيل المعهد العالي للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون القاهرة تناولت الدراسة مفهوم التراث لغة واصطلاحا وتناولت المصطلحات اللغوية كمصطلح تراث شعبي والتي يعتقد بأنها ترجمة لمصطلح فلكلور وأن القاموس الوسيط للفلكلور يقدم عدد من التعريفات التي وضعها واحد وعشرون عالما من علماء الفلكلور بالولايات المتحدة ويتفق أغلبها حول التركيز علي الجانب الشفهي، عنصر الموروث كما ركزت اغلب هذه التعريفات علي الآداب والفنون الشعبية ألا إننا نجد أن الإشكالية المطروحة في البحث تتلخص في أن السودان قطر غني بالصور التراثية وقد تم استخدام بعض تلك الصور في عدد من المسرحيات السودانية . هذه الدراسة جديدة بالرغم من أن الدراسة تطرقت للتراث واستلهمت مسرحيات لها علاقة وثيقة بالتراث إلا أن الباحث لم يتطرق لعلاقتها بالفلكلور برغم من أن المسرحيات التي تم تحليلها في مجملها وثيقة بالجنس الفلكلوري .

أهم نتائج الدراسة قلة المهتمين والمتخصصين في مجال المسرح والفلكلور غياب الوعي بالتراث وبإمكانياته الفنية بغرض توظيفه في المسرح توظيف شكل ومكان العروض التراثية سواء دائري أم مستطيل أم مربع بما يتفق وتقاليد الفرجة الشعبية عدم وجود شعبة لدراسة التراث بكلية الموسيقي والدراما بالسودان كشف البحث عن جوهر العروض التراثية وصورتها الفنية والتي يمكن أن تسهم في خلق مسرح سوداني أصيل عن طريق الاستلهام يلفت الباحث النظر بقوة في أمكان الاستفادة

من النتائج التصنيفية والمقارنة الواردة في ثنايا البحث لتطبيقها في مجالات أخري غير المسرح في الرواية والقصة القصيرة والسينما ودراما التلفزيون.

٣/ الدراسة الثالثة :

كتاب عثمان جمال الدين(٢٠٠٤م) بعنوان الفلكلور في المسرح السوداني

إشراف الطاهر محمد علي الناشرون أروقة للثقافة والعلوم

تناول الكتاب الظواهر المسرحية في السودان من حكاية شعبية أيضا تطرق لمسرحيات من الأسطورة التاريخكما تناول معني معتقد ديني أو رموز دينية سواء كان اقتباس من نص أو اعتقاد شعبي أفردته الذهنية الشعبية.

أهم النتائج :

– توصل الباحث إلي تذبذب الخطاب المسرحي وذلك لأحجام الدولة من الرعاية المباشرة للمسرح من حيث معماريته وعناصره البشرية والمادية .

– المسرحيات التي تناولها الباحث بالدراسة عن توظيف المبدع للعناصرالتراثية علي مختلف أشكالها بهدف خدمة الحاضر والمستقبل.

٤/ الدراسة الرابعة:

بحث سليمان يحي محمد(٢٠١٠م) بعنوان الإبداع في السرد الشعبي الشفاهي القصصي السوداني أنموذجاً الناشرون جامعة السودان للعلوم و التكنولوجيا .

موضوع البحث حول الإبداع كخبرة شعبية ممارسة في مجال القص الشفاهي يقدم بعض التعريفات العلمية لمفهوم الحكاية ومعني الشعبية والشفاهية علي ضوء التصنيف العالمي والمحلي في مجال علم الفولكلور والأساليب الإبداعية المتبعة في السرد الشفاهي. وقد أتخذ من القصص الشعبي السوداني أنموذجا للدراسة .

أهم النتائج البحث:

خلصت الدراسة إلي أن الإبداع في السرد القصصي الشعبي هما الحفظ والاستظهار والتغير وهما يكمنان في قوة الذاكرة والقدرة في الحفظ وتصحيح الأخطاء يعتمد الإبداع السردي بصورة أساسية علي الموهبة وتحريكها وحسن معرفه أبعاد المستمع أو الشخص المشارك.

أن التصنيف الأوربي للقصص الشعبي يصعب تطبيقه علي بلدان أفريقيا عامة والسودان بصفة خاصة

٥/ الدراسة الخامسة :

كتاب عثمان علي الفكي وسعد يوسف(١٩٧٩م) بعنوان الحركة المسرحية في السودان الناشرون وزارة الثقافة والإعلام .

يعتبر الكتاب من الدراسات المهمة التي وثقت للحركة المسرحية بالرصد التاريخي المتسلسل منذ ١٩٦٧م الفترة التي يعتبرها المسرحيون والمهتمون بالشأن المسرحي إنها بداية المسرح المنتظم بالمسرح القومي السوداني كما وثق الكتاب للمسرحيات التي عرضتمن ١٩٦٧-١٩٧٨م ويعتبر الكتاب مرجع لكل الدارسين لفن المسرح السوداني.

أهم النتائج :

الكاتب وثق للمسرح السوداني من حيث تناولت المسرحيات قضايا مختلفة تتعلق بالتعليم والعادات والتقاليد السودانية .

أيضا تناول الكتاب مسرحيات من التاريخ والأسطورة كما تناول بالدراسة مسرحيات مسودنة ومسرحيات عربية وأفريقية ومسرحيات أجنبية .

يعتبر الكتاب من الكتب المهمة التي وثقت للحركة المسرحية في السودان.

٦/ الدراسة السادسة:

شمس الدين يونس(٢٠٠٣م) بعنوان المسرح الشعري في السودان ١٩٣٠-١٩٤٠م الناشرون الخرطوم عاصمة الثقافة السودانية، تناول الكتاب بنية التأليف المسرحي في السودان من ١٩٣٠- ١٩٤٠م وتم الكشف عن العلاقة المتشابكة بين النص وبين الواقع الاجتماعي والثقافي باعتبار أن المسرح في السودان قد نقل مشكلات المجتمع السوداني علي خشبة المسرح بوصفه تراثا سودانيا وإنسانيا وشكلا من أشكال التعبير عن الوجدان السوداني.

جاءت أهمية الكتاب في محاولته إعادة النظر في قراءة تاريخ المسرح في السودان من جانب النص باعتباره عنصر ذا أهمية في تطوير البناء الفني للمسرح في السودان ، أهم النتائج كشف الكتاب عن بعض أوجه القصور في المعايير المنهجية المستخدمة في دراسة المسرح الشعري في السودان ورده إلي المسرح الشعري العربي عند أحمد شوقي ، الانتباه إلي أسالب منهجية يمكن الاستناد إليها لدراسة تاريخ المسرح السوداني بصفة عامة والشعري علي وجه الخصوص .

أوصي الباحث باستخدام المناهج النقدية في تكاملها بما يساعد علي إعادة تقييم التجربة المسرحية في السودان لإستشراق مستقبلها .

ضبط دراسات المسرح في السودان فيما يتعلق بتوظيف التراث.

لم تجد الباحثة دراسة سابقه في نفس الموضوع إلا أن هنالك دراسات تطرقت إلي جزء من الموضوع تمت الاستفادة منها في إثراء هذا البحث .

جل الدراسات التي تناولتها الباحثة كان لها الأثر الفاعل في إثراء الموضوع .

٧/ الدراسة السابعة:

دراسة احمد عبد المكرم(٢٠١٠م) بعنوان الإبداعية في القص السوداني الناشرون مركز عبد الكريم ميرغني

تطرقت هذه الدراسة لإشكاليات صراع الإنسان السوداني مع ذاته وصراعه مع محيطه الحضاري وواقعه السياسي المنتج لكثير من هذه الأزمة وتخلف التنمية وانهيار الأحلام وفقدان الأمل وبالتالي يمكن القول كخلاصة أن المبدع السوداني في تعامله مع هذه القضية "مأزق الهوية والانتماء" قد أستطاع توظيف كل إمكانيات القص وأشكاله الفنية والإبداعية لخدمة شؤون هذا الواقع المنقسم– الواقع المشكل – المأزوم حتى أضحي هذا الموضوع بنية أساسية دالة في صلب هذه الأعمال وغيرها. بل والتيمة المحركة لفاعلية الرؤية الجمالية والفكرية والمضمونة عامة بما يجعلنا نؤكد بجلاء أن مأزق الهوية والانتماء، ظل واحد من أكثر تجليات الإبداع وضوحا في خطاب القص السوداني المعاصر .

أهم نتائج هذه الدراسة

أخذ الباحث ثلاثة نماذج لروائيين سودانيين حاول بها طرحرؤيته لأزمة الواقع الذي أنتج فيه وعنه هذا الإبداع ،توصل أيضا لإشكالياتصراعالإنسان السوداني مع ذاته،هذه الأزمة المتمثلة في الحرب الأهلية وتخلف التنمية .

٨/ الدراسة الثامنة:

دراسة مروة محمد بشير علي(٢٠١٥م) – رسالة دكتوراه بعنوان "البناء الأسطوري وأشكال السرد الدرامي الحديث" جامعة السودان للعلوم و التكنولوجيا كلية الموسيقي و الدراما

إشراف أ/د عثمان جمال الدين

تناولت الدراسة البناء الأسطوري وأساليب السرد الدرامي الحديث. قامت الباحثة بدراسة تاريخ الأسطورة بالعالم منذ بدء الخليقة وحتى كتابة هذا البحث وقد وصلت الباحثة من خلال دراستها لعدد من الأعمال الدرامية المنتجة في الفترة التاريخية التي يقوم البحث بتغطيتها أن منتجي الدراما المكتوبة والمرئية لا يبتعدون كثيراً عن هذا

البناء الأسطوري رغم أنها كتابات "لا تفتقر للأساليب" العلمية والمعرفية ومن ذلك يتضح أن كتابة النصوص الدرامية في غالبها لا تخرج من شكل البناء التقليدي الأسطوري.

نتائج البحث:

تقوم الأعمال الدرامية الغربية بتقديم الأعمال وفق القواعد الأكاديمية التي تقرب الأعمال من البناء الأسطوري وصورة البطل مما يقدم أعمال لا تخدم فكرة السيطرة الفكرية والثقافية للدول المهيمنة ثقافيا وفكرياً.

تقوم الأعمال الدرامية الغربية بتقديم الأعمال اهتماماً بالسرد والحكي أكثر من اهتمامها بالقواعد الأكاديمية لصورة البطل ورغم إبداعها المتحرر من القيود والشروط إلا أنها لا تحظى بالإقبال الجماهيري الكبير لعدم توفر البطل الذي يتوحد معه المشاهد.

توصيات الباحثة:

دراسة القواعد الدرامية ودراسة وافية لكل من تصدى لمهنة الإنتاج الدرامي المكتوب ثم التمرد عليها بصورة مدروسة. تقدم صورة جديدة للسرد وصورة جديدة للبطل الدرامي بحيث تحصل على الإقبال الجماهيري.أن يقوم الكتاب بالابتعاد عن التقليد الأعمى للأعمال الدرامية الغربية في اللغة العربية وغيرها.الاهتمام بتقديم رسائل إنسانية فيالإنتاج الدرامي العربي مثل رسائل السلام والدعوة للتعايش في عالم واحد.

٩/ الدراسة التاسعة:

إعداد: صالح محمد عبدالقادر – ماجستير ٢٠٠٦م، بعنوان "دور الأسطورة والطقس في تشكيل الصورة المسرحية"

إشراف: د/ شمس الدين يونس

حثت الدراسة بالعودة إلى التراث السوداني واستلهامه وتوظيفه في الدراما. المسرح السوداني لطبعه بطابع الخصوصية وتحذير الفعل الدرامي المسرحي، يتمثل في وجود التراث الغني بالمفاهيم والأشكال الدرامية المسرحية حيث يحقق ذلك تواصلاً من القديم والحديث لاستشراق المستقبل. ومن ثم تم الكشف عن تلك الآثار الثقافية القابعة في التاريخ والذاكرة الجمعية الشفاهية والمدونة سيتم كشفها وتدوينها وتاريخ دراستها لخلق الأشكال الفنية والإبداعية وهكذا تكون المساهمة من دائرة الاستلاب الثقافي للمساهمة في حضور الهوية الخصوصية.

النتائج:

وافديه الدراما والمسرح في الحياة الثقافية السودانية بالشكل الغربي والأرسطير رغم المحاولات الأولى والمبكرة لتحذير الدراما والمسرح إلاأنها لم تأت ناصحة ومستندة على فلسفة واضحة مما جعلها مجرد دعوات ونداءات لخلق مسرح سوداني رغم محاولات استلهام التراث وتوظيفه إلا انه جاء على نفس النمط الغربي في ذات المعمارة المسرحية "الأرسطية" ، موسمية الفعل الدرامي المسرحي نفسه ومركزيته وعدم الاستفادة من النشاط الدرامي المسرحي وتطويره ودعمه في الهامش وخارج المركز.

التوصيات:

البحث في أشكال الفرجة الشعبية ودراستها وربطها بالقيم الفكرية والجمالية والمعرفية الاجتماعية واستنطاق صامتها للتفكير في شكل عمارة مسرحية مختلفة عن العمارة المسرحية الغربية والأرسطية.العمل على قيام المعامل والمختبرات الدرامية المسرحية القائمة على تصورات وفلسفات فنية وعلمية لتأسيس المشاريع الفنية المسرحية لتحقيق معمليتها وعلميتها عند توظيفها واستلهامها للتراث.

١٠/ الدراسة العاشرة:

دراسة سهير إبراهيم(٢٠١٣م) رسالة ماجستير– بعنوان: "عروض المسرح السوداني ١٩٧٠–١٩٧٩"

إشراف د/ شمس الدين يونس

تأتي أهمية الدراسة في تحليل العروض المسرحية التي عرضت في المسرح القومي ١٩٧٠–١٩٧٩م و تناولت الدراسة نشأة وتطور المسرح في السودان وعرض الأشكال والممارسات الطقوسية و الشعبية وصولا إلي مسرح الجاليات و الأندية و المسرح في السبعينيات ، اعتمدت الدراسة علي المنهج التاريخي لرصد الفترة التاريخية المقدمة فيها الأعمال المسرحية كما اعتمدت علي المنهج التحليلي الوصفي.

نتائج الدراسة:

- بالرغم من ضعف الإمكانيات الإنتاجية إلاأن هنالك غزارة في الإنتاج المسرحي وتواصل مستمر في المواسم المسرحية في فترة السبعينيات.
- فيضانات ١٩٨٨م التي أتلفت المسرحيات لم يعاد تأهيلها من جديد برغم مرور أكثر من عشرين عاما علي الفيضانات و تعاقب المدراء علي المسرح القومي دون فعل إيجابي.

التوصيات:

- إيقاف إعادة المسرحيات السابقة في المواسم الحالية أو القادمة و ذلك للمواكبة و إثراء الحركة المسرحية خاصة و نحن في عصر العولمة.
- دعم الدولة للمسرح القومي و إنشاء مسارح في الأقاليم و الأحياء لما للمسرح من فعالية و تغيير لحياة الجمهور و ذلك لمباشرته.

الفصل الثانـي

نشأة وتطور الدراما السودانية

المبحث الأول:
مفهوم الدراما المسرحية
المبحث الثانـي:
الدراما المسرحية السودانية

المبحث الأول

مفهوم الدراما المسرحية

مفهوم الدراما

أن الدراما محاكاة لسلوك البشر و التعبير عن (فعل) معين و بدون هذا الفعل لا تكون هنالك دراما ، أن كلمة دراما (Drama) كلمة إغريقية الأصل يرجع اشتقاقها اللغوي إلي الفعل (Dran) الذي كان يعني الفعل عند الإغريق أو التصرف أو السلوك الإنساني بوجه خاص، ولقد كانت للغة الإغريقية التي اشتهرت ولا تزال غنية مفرداتها ودقة معانيها والتصاقها بالمنطقة والإيحاء الفني والفكري. وتتضمن كلمات أخري عديدة ذات معان قريبة من معني الفعل (Yncha nei) مثل الحدث (poiein) الصنع أو غير ذلك مما لاعلاقة له بالمعني الذي اتخذته كلمة دراما، خصوصا منذ عهد ازدهار المسرح اللاتيني ولكن لم يختارو اللاستخدام سوي كلمة (Dran) الفعل للدلالة علي كلمة الفنون المتعلقة بالمسرح ، حيث تتم المحاكاة عن طريق التمثيل ومن ثم انتقلت كلمة (Drama) إلي اللغة العربية كلفظ لا كمعنى إلا أن ذلك لم يغير المعني الذي يجعلنا أن نقول أي موقف ينطوي علي صراع أو يتضمن تحليلا لهذا الصراع نجد أن جل الممارسات التي يمكن أن تكون كما قالت نهاد صليحة (١٩٨٥ م،ص١٦) أنها نشاط إنساني يهدف عن طريق الاسترجاع الواعي لتجربة حدثت أو التمثيل الافتراضي لتجربة محتملة ، أو اصطناع تشكيل رمزي ملموس يهدف بدوره إليانتظام تجارب حيوية جديدة،أو احتمالات قائمة لتجارب قد تحدث في نسق الوعي، والذي ينتظم حصيلة تجارب و خبرات سابقة.

أيضاً الدراما هي التعبير المسرحي للسلوك البشري الناتج عن الفكر، لأنه لا يمكن أن تكون ثمة دراما لتقرأ فقط دون التمثيل، لكن الدراما هي دائما للتمثيل وينبغي أن يكون هذا الشرط موجودا باستمرار في ذهن مؤلفها، الدراما تعبر واقعي ، لأنه يحاكي بنفس

الأسلوب الذي تم به الفعل الأصلي. قال "أرسطو" أن دوافع الإنسان إلي المحاكاة، تعتبر من أبرز خصائص عملية إبداعه الفني ومع أنها تكاد تكود قسمة بين سائر المخلوقات الحية ألا أنها أشد تأصلا وأقوي تطبعا في الإنسان فهو يكتسب معارفه عن طريق المحاكاة، كما أنه يميل بفطرته إلي إيقاع والوزن ويستمتع بمشاهدة المحاكيات الفنية التي تشبع رغبته في التعليم. يقول ليون شاهنوصاريل (ب،ت ص ١٤) نجد أن كل هذه العوامل تضافرت مع توجيه غريزة التقليد، والذوق، والميل الفطري نحو تجسيد المعاني في صور تطوعية مختلفة إلي ما نسميه اليوم الفن الدرامي لذا علينا أن نكون مدركين كما قال أحمد أبو زيد(١٩٨٧م، ص٩)أن مدي معرفة الشعوب والمجتمعات والثقافات بصرف النظر عن التاريخ أو زمن ظهور تلك المجتمعات والثقافات، وبصرف النظر أيضاً عن درجة رقيها أو تخلفها. فكانت السمة التي تتسم بها الدراما والأفكار التي كانت تسود مضمون طرحها لترشيد وبناء القيمة الإنسانية الراقية كانت تدور حول محاكاة الأحداث التي يراد وقوعها وحدوثها بالفعل والطريقة التي تقوم بها أثناء هذه العروض شبه المسرحية وذات الطابع الديني، ولقد كانت الآلهة والأرواح العليا والقوة والإعجاز به تشغل مكانة عالية وهامة في كل الحضارات القديمة. بل أيضا الثقافات البدائية أو المتخلفة في الوقت الحالي، وتتدخل في كل أوجه الحياة اليومية والناشطات لاجتماعية والسياسية والاقتصادية المختلفة.

نجد أن الدراما أصبحت مستقلة او تعرض الآن في أطار يتضمن نصا "أسطوريا أو دينيا" وحيزا مكانيا، أصبح يعرف بالمسرح إضافةإلي الجمهور.نجد أن المسرح الإغريقي القديم كانت تقوم علي منظور الأسطورة الطقوس الدينية وأساليب حياة الناس في المدينة والتمسك الديني وروح المواطنة، كانت هي التي تجذب كل المجتمع في مكان واحد لمشاهدة العروض المسرحية في عبادة الآلهة جمهور النظارة ينفعلون لهذه الطقوس الدينية علي حد السواء وتجربتهم الاجتماعية الجماعية وجدت التعبير

الطبيعي عنها في فن المسرح الذي سمته الجماعية يعتبر اليونان أول من اهتم بالمسرح ووضع له نظاما خاصا وقد بدأ المسرح عند الإغريق سنة ٤٩٠ قبل الميلاد أن العقلية الإغريقية درامية بدرجة الأولي عبر أطر حضارتها. وظهرت الدراما في طريقة تفكيرهم و أسلوب حياتهم و رؤيتهم للأشياء وملاحمهم وشعرهم الدرامي والذي جاء تكثيفا لكل ما سبق. وأول نوع من أنواع الشعر الغنائي الذي كان ينظمه الشعراء وينشدونه في مهرجانات ديونسيوس، وكان هذا الشعر ينشد في بادئ الأمر بمصاحبة الناس وكان يتخذ موضوعه من أسطورة الآلهة يتحدث الشاعر عن ميلاده ويتعرض لتفاصيل حياته ويصف الأخطار التي مرت به. يقول الأورديس نيكول (١٩٨٣،ص٢٣) كان يضم اليه مجموعة من الناس يلقنهم بعض الأبيات التي تمتلئ بالحزن والأنين يرددونها أثناء إنشاد المقطوعة وكانت هذه الجماعة تكون ما يعرف بالجوقة وكانوا يرتدون في حفلات دينوسيوس جلود الماعز ويظهروا بمظهر إتباع الآلهة قد عرف علماء النفس الدراما من منطلق أنها نشاط معرفي وجمالي جماعي، مرتبط بالجمهور يتحدث عن سلوكهم ويعالج مشاكلهم ويسعي لتوحيدهم عبر الاسترجاع الواعي لتجربة حدثت، او التمثيل الافتراضي لتجربة محتملة الحدوث، ويتمكن عبر هذه المعالجة من بناء شخصية متكاملة لكل فرد ويعتبر المسرح الإغريقي وسيلة للتعبير عن الرأي والنقد والفكر الديني، وبعض أفكار النهضة الأوربية التي أدت لظهور الثورة الصناعية في منتصف القرن التاسع عشر الدراما الأدب، ألوان مختلفة ومدارس متعددة، لكل منها إطارها الفكري والفني، فمن التجربة إلي مجال غير محسوس هو اللاوعي، ثم الدراما النفسية التي تتواصل مع حقيقة غيبية، ثم دراما العبث التي تنفي غياب المنطق وتلخص نهاد صليحة الدراما بأنها فنون التمثيل المتضمنة لفكرة الصراع في شكل قصص يؤديها الممثلون أمام جمهور. التعريف الدرامي واعتبرت الدراما التزاما دينيا و وطنيا حيث خصصت الدولة مبالغ مالية

للجمهور الذين يترددون علي المسرح، وكان المسرح هو مكان العبادة حيث انطلقت الدراما، و الدراما شكل من أشكال الاجتماعية أساسها الاتصال، والتي تعمل علي تنظيم واستقرار وتغيير حياة الناس، ونقل أشكالها من جيل إلي جيلعن طريق التعلم والتسجيل والتعبير، فهي نشاط شخصي واجتماعي خلاق لعكس العادات وطرق الحياة، ويحاول تفسيرها بإبرازها لقيم ومطامع اجتماعية،تطرق وتشكل بالتجربة، يعرفها أنطوان معلوف احتفالات الديثرامب(DITHYRAMB) كانت تقام في موسمين، أحداهما في موسم الربيع حيث جفاف الكروم وهو حدث حزين ينشد فيه أغاني جمعية تعبر عن حزنهم لغياب الآلهة، وقد اشتقت لفظ تراجيديا (TRAGEDIES) من (ترا) أي أغنية والشق الثاني (جدي) أي الماعز.

عرفها أرسطو أنها محاكاة لفعل نبيل كامل له طول معين، بلغة ذات إيقاع ولحن ونشيد تتم عبر أشخاص يفعلون،لا عن طريق السرد علي أن تثير عاطفة الخوف والشفقة. الحفل الثاني يقام في الشتاء بعد جني العنب وعصر الخمور،ويغلب عليه المرح وتنشد فيه التراتيل، غالبا ما يزيد عدد المنشدين من خمسين منشدا ويطلق عليهم الكورس، وكلمة كوميديا مشتقة من كلمة(COMES) وتعني الأغنية الماجنة، يؤكد أرسطو(١٩٨٩م،ص٤٢٨) للضرورة السببية التي تضم كل عناصر عقدة الدراما في تعاقب محكم.فعقدة التراجيديا ليست لها طابع المسلسلات المتقطعة،أي أن أحداثها تتوالي في تعاقب محتمل علي أساس من البنية والمعقولية،المتصلة بأزمة فرد أو أفراد علي أن يسود المعالجة جو من الحزن، فالأحداث جميعها تؤدي إلي الخاتمة بقوة الأثر.

هذه الوحدة الشكلية تستحوذ علي المشاهد الذي يترقب ذروتها باهتمام ما ينتج عنة تقبل الأم الذي هو جزء لا يتجزءا من عقدة التراجيديا وغالبا ما تكون التجربة التراجيدية عظيمة رغم ألمها، وهي تصور الناس الأفضل وتنتزع العناصر السطحية العارضة

التي تصيغ العلاقة المتبادلة بين الحوادث في الحياة ، بصحبة الغموض وشخصية البطل جزء لا يتجزءا من مجرى العقدة الدرامية، وسحره وجاذبيته يؤديان إلي شعور المتفرج بالألم لفداحة الكارثة التي حلت بالبطل.

المحاكاة(MIMESIS) أو شكل الواقع (VERISIMILITUDE) المفهوم الأرسطي لها بأنها محاكاة الطبيعة والحياة، علي أساس الواقع والممكن والمثال والتي تلتزم درجة من المعقولية وتخفف الإيهام بالواقع.

الدراما عند قدماء المصريين

أشار هيرودوت المؤرخ الإغريقي إلي قيام كهنة مصر الفرعونية بطقوس دينيه شبه عرض تمثيلي، وفي الكشف الحديث الذي قام به كورت(١٩٢٢-١٩٠٨) وجد نصوصا تمثيلية تتحدث عن قصة ايزيس وأوزيس ويذكر هيردوت أن الإغريق قد أخذوا عن الفراعنة المسرحية ولم تخرج عن النطاق الديني وهناك سمة مشتركة بين أوزيس الإله المصري و ديانسيوس وكلاهما يرمز للخصوبة.

الدراما عند الرومان

أخذ الرومان عن الإغريق كتابة الملاهي و المآسر وتقليدها إلي حد كبير ألا أنهم اختلفوا عن الإغريق في تمثيل مشاهد الغلظة والقسوة والممنوعات والأشباح والمناظر الحزينة والفظيعة علي المسرح.

الدراما في فرنسا

حذا الأدباء الفرنسيون حذو الرومان والإغريق في مسرحياتهم وتتلمذوا علي يد هوراس(HORAS) الناقد الروماني وتأثروا بكتاب الشعر لأرسطو وما يدور حوله من شرح عبر بعض الترانيم الايطالية واستطاعوا أن ينشدوا في الفترة ما بين ١٦٦٠-١٦٣٠ مذهبا متلاحم الأجزاء هو المذهب ألإتباعي أو الكلاسيكي للتعبير عن الفخامة، أول من أظهر هذا المصطلح اولوس جوليوس في القرن الثاني الميلادي كما

أشار ناصر الريحاني(١٩٨٦،ص٢٧) ، إلي الكلاسيكية التي سادت منذ بداية القرن السابع عشر حتى نهاية الثامن عشر ومهدت لظهورها التغييرات الاجتماعية في مختلف مناحي الحياة وظهرت في أشكال الأدب والفنون.

من خلال التعريفات السابقة والسرد التاريخي لمختلف أشكال الدراما والمسرح في مختلف الحضارات القديمة تجد الباحثة أن المنظورات التي أصبحت تفرق بين النشاط الإخراجي للشاعر عند قدماء الإغريق وزميله في وقتنا الحاضر وتلك المنظورات قد حلت مكان الرؤيا والتفسير المتكامل للنص المسرحي الذي يشغل بال المخرج ويعطيه كل طاقته في زمننا الحاضر.

و الخلاصة ترى الباحثة :

أن المسرح اساساً جاء وافداً عبر الجاليات و الشوام و المصريين و البريطانيين . و نلاحظ أن المسرح حتى الوقت الراهن متاثراً بالإطار الشكل الأوروبي فإن أغلب المسرحيات كانت عبارة عن إقتباس لأعمال كتاب أوروبيين لذلك كان لا بد أن يساهم الكتاب السودانيين في الكتابة عن الفلكلور السوداني و التراث الشعبي و الحكايات الشعبية فالدراما تؤثر تأثيرا دقيقا ومباشرا في الجمهور وبالتالي تستطيع توجيه هذا الجمهور التوجيه الذي يمكن ترسمه كسياسة له فمردود العمل الدرامي المسرحي في المسرح يظهر مباشرة بخلاف المردود الذي تحققه السينما أو التلفزيون أو أي وسيلة أخري وذلك لمباشرته وتفاعل الجمهور معه.

المبحث الثاني

الدراما المسرحية السودانية

الدراما المسرحية السودانية:

لقد أثارت قضية نشأة وبداية الدراما في السودان كثير من الجدل وعلامات الاستفهام أن المسرح في الوطن العربي مسرح وافد طالما أنه يناقش قضايا عربيه وتصل قضاياه الجماهير العربية غير أن هناك فئة زعمت بأن الشكل بعيد عن الثقافة العربية، ولا يدخل ضمن فنون العرب" أي بمعني أن المسرح وافد من الغرب وهذا ما جعل الباحثين السودانيون يدخلون في جدل عن نشأة أو بداية المسرح في السودان يقول عثمان جعفر النصيري(ب.ت) في منشورات بالمسرح القومي وفد المسرح العربي إلي السودان وحضوره أمر طبيعي ومنطقي لأن الصلة بين السودان ومصر والشام تأكدت بعد الفتوح أعني فتح الإنجليز السودان أنتقل المسرح العربي إلي السودان بنفس الروح التي كانت سائدة هناك. ويقول الطاهر شبيكه(١٩٧٩م، ص٢٣) : نشرت صحيفة السودان في أول خبر لها عن عرض مسرحي خالص بالسودان، مسرحية هفوات الملوك ، رواية أدبية أخلاقية وضعها حضرت الاديب عبد العزيز أفندي حمدي من موظفي مالية السودان مثلت بالنادي المصري في الخرطوم وما أزفت الساعة الثامنة مساء الخميس الماضي حتى أم جمهور غفير من كبار الضباط الإنجليز والموظفين المصرين والسوريين دار النادي. ونلاحظ الباحثة في هذا الخبر غياب الجمهور السوداني من مشاهدة المسرحية. و ذلك يعني أن النادي للجليات فقط و أعتقد أنها أول مسرحية طويلة تعرض علي المسرح في السودان أيضاً قدم نائب مأمور القطينة المصري عبد القادر مختار " مسرحية بعنوان نكتوت يقول "جعفر النصيري" نكتوت لعلها أول مسرحية طويلة في السودان باللهجة العامية و تدور معظم احداث هذه المسرحية في "انداية" تديرها امرأة تدعي "نكتوت" ويتضح من ذلك إن نائب المأمور

هذا قد سبق جماعة المؤلفين السودانيون الذين قدموا لنا فيما بعد مسرحيات مستقاة من البيئة السودانية فالسودان كغيره من البلدان عرف العديد من الممارسات والاحتفالات الدينية. والشعائر الاجتماعية جلها تتسم بالطابع الدرامي، لذا عزا الباحثين أُصول المسرح السوداني للأشكال والممارسات الطقوسيه ، الدينية، والشعبية، والاجتماعية . أرجع البعض أصلها إلي بعض الممارسات الطقوسيه كالزار، ورقصة العروس، أو أذكار الطرق الصوفية كالقادرية. إلا ما بهمنا هنا التسلسل التاريخي الذي يوضح لنا عن الإشارات التي يعتد بها لمعرفة السودانيين للنشاط المسرحي ما يعرف بمسرح التاتو ١٨٩٩م وهي ممارسة شبه مسرحية كان يقوم بها الإنجليز احتفاء بذكري كرري المعركة التي انتصروا فيها علي جيش الخليفة عبد الله التعايشي. وقبل هذا التاريخ أي في ١٨٨١م يعتبر تاريخ أول عمل أدبي هذا ما ذكره "محمود القباني(١٩٨٥م) : أثناء حديثه عن مدرسة الخرطوم الأميرية التي كُلف رفاعة رافع الطهطاوي بالإشراف علي افتتاحها." ذكر القباني كيفية إجراء الامتحانات وكان معه الأشراف والأعيان وكبار الإداريين، وعندما جلس في المكان المعد للاحتفال، تقدم طالبان هما طه وحسين ومثلا ما احتوته المقامة الحريرية الفقهية، فكان أحدهما يمثل أبا زيد السروجي، والآخر الحارث بن همام بلهجة عربية فصحي وأصوات تمثيلية في الذروة من الإتقان بإشارة الأيدي والحركات، والرؤوس) ، والفضل يرجع في ذلك للأُستاذ احمد محمد الجداوي الأسواني باشخوجة المدرسة" وفي عام ١٨٩٨م أي بعد الفتح الثنائي نجد أن الموظفين المصريين والأستاذة قد قاموا بنفس الدور الذي قام به الجداوي أخذ هؤلاء الموظفون يقيمون أندية وجمعيات التمثيل التي تجذب إليها قطاعات الشعب السوداني، كما كان الموظفون الإنجليز يجدون متعة في تزجيه أوقات فراغهم بمشاهدة مثل تلك التمثيليات، فكانوا يشجعونها، ويتبرعون بالمال لهذه الفرق بل أن بعضهم كان يعلق علي مستوي الأداء لمسرحيات مترجمة بأنها لا تقل عما يمثل علي مسارح لندن."إشارة أُخري من

بابكر بدري(د:ت ص٤٧) مفادها أن تلاميذ مدرسة رفاعة الابتدائية للبنين قدموا رواية في ميدان المولد عام ١٩٠٣ وقد قدمت المدرسة في نهاية العام الدراسي كما يقول: عثمان جعفر النصيري في(١٩١٠/٧/٢٤) رواية المقصد بمناسبة مرور عقد علي إنشاء المدرسه أقيم حفل وقد أم هذا الحفل كثير من الأعيان والسادة ،كما حضره (مستر ونتر) الذي قام برسم رأس الحمارة المسرحية مأخوذة من المثل الشعبي (إن ربحت التجارة المرة والحمارة) من ذلك نعلم أن النشاط المسرحي في النيل الأزرق قد سبق وصفه مسرح الجاليات في الخرطوم يقول "عثمان جعفر النصيري"حيث بدأ الأخير في عام(١٩٠٥-١٩١٥) نجد أنه بعد اتفاقية الحكم الثنائي في السودان في ١٨٩٩م في هذه الفترة بدأ الإنجليز يبتعدون عن الوظائف الصغيرة، وبدءوا يجلبون لها الأقباط والمصرين وبذلك دخلت الجاليات المصرية السودان. نجد أنه في(١٩٥٠/٧/٣١م) قدمت مدرسة البنات للرسالة الكاثوليكية بأم درمان في حفل توزيع للجوائز الرواية الأدبية هي أول إشارة لنشاط مسرحي بالسودان. كما نجد والحديث "لعثمان النصيري" انه في(١٩٠٥\١٠\١١٥م) تألفت لجنه من كباتو، بركلي، كفاديا،وسكوتو لجمع الإحسان لمنكوبي الزلزال في كلابريا وجمعت مائة و عشرون جنيه هي أول إشارة لجمعيه مسرحية في السودان كانت تسمي نفسها بجمعية حب التمثيل وكان يقدم أعضائها في قهوة الخواجة لويزو بعض الروايات الهزلية بالإنجليزية والعربية وبعض العروض الموسيقية. وجعلت سعر التذكرة الدرجة الأوليعشرين قرشا، والثانية خمسة عشر قرشا.

وكانت عروضها للأعمال الخيرية ويبدو أن الخواجة لويزو كان ذكيا فهو أول من عرض المسرح عرضا عاما وأول من أنشأ دورا للعرض السينمائي والتزحلق في مسرح القهوة يقول "عثمان جعفر النصيري" في هذه الفترة نشط النشاط المسرحي في السودان بفضل الجاليات والأندية وكانت يتم تبعا للجنسيات المختلفة وبلغات مختلفة مثل

العربية، والإنجليزية، والفرنسية وغيرها. بالتتبع لنشاط الأندية أنه في عام ١٩٠٩م قدمت هذه الأندية هفوات الملوك كما امتد نشاطهم علي التوالي وفي عام ١٩١٢م قدمت ريموند السفاك والتي قدمت في النادي المصري أيضا قدمت مسرحية شالمان وتارات العرب في ١٩١٢م والشعب والقصر ١٩١٢م وغيرها من الأعمال التي قدمتها جمعية التمثيل والموسيقي السورية كما نجد أن طلاب كلية غردون التذكارية والذين ارتبطوا بهذا النشاط المسرحي شكلوا نشاطا وكان ذلك بداية وعي لهذا النوع من الفن.

في ١٩١٢/١٢/٢٨م نشرت جمعية التمثيل والموسيقي السورية إعلانا للجماهير لإعانة مشروع شراء عربة للمآتم بتقديم هدايا صغيرة للسوق الخيري الذي أقامته الجمعية للمساهمة في هذا العمل الكريم ويقول الكاتب: "عثمان النصيري" مثلت الجمعية رواية الفارس الأسود وكما ذكر أن عرض الجمعية للمساهمة في الأعمال الخيرية وقد عقدت الجمعية جلسة عمومية في١٩١٢/١٠/٣مقررت إحياء ليلة تمثيلية في الأسبوع الأول من شهر ديسمبر يخصص دخلها لشراء عربة المآتم تقدم لبلدية الخرطوم لمنفعة العموم.

ومن جملة ما قررته أن تكون الليلة عمومية حاوية فصولها أكثر اللغات المعروفة في الخرطوم من أدوار غناء وإلقاء وخلافه، "جريدة السودان الخميس١٩١٢/١٠/٣١ م.

أمّا مسرح السرور كان يديره الخواجة لويزو قد أعلن بأن المستر باتسجا أحد جنود فرقة "يواكشي" الإنجليزية يقوم بالألعاب الجمتاستيكية الصعبة تحمس الجمهور وخاصة عشاق الرياضة بالحضور وكان الإعلان بتاريخ١٩١١/١١/٢٠م ساهمت الجالية الإنجليزية كثيراً في تنشيط الحركة المسرحية في السودان، وكانت تقدم عروض لترفيه الجنود، كان الجيش الإنجليزي يقدمون روايات، منها رواية التانو ومسرحيات تصف هزيمة الجيش السوداني في المهدية، وأيضا نشرت الموسيقى الإنجليزية، كان هذا الخبر في جريدة السودان في١٩١٥/٩/١٩م، هذه نشاطات الجالية الإنجليزية

بالخرطوم. قدمت مدرسة الرسالة الكاثوليكية مساء الثلاثاء بعض الروايات، وكان التمثيل باللغة العربية، واليونانية، الإيطالية، والإنجليزية. وقد أجادوا الفلاحين في أدوارهم ومثلوا بالعربية رواية من أربعة فصول، أسمها "الذخيرة". ومثلوا بالإنجليزية مشهداً من مشاهد رواية "الملك يوحنا"– المشهد الرابع وهي أحد روايات شيكسبير. أما الجمهور فقد حضر عدد كبير (رغم البرد الشديد) وكان في مقدمتهم اللواء بيرنارد باشا ومدام بيرنارد وكانت الحفلة تحت رعايتهما والفريق سلاطين باشا والأميرلاي ويلسون بيك مدير الخرطوم، صدر هذا النبأ من جريدة السودان الصادرة في١٩١٢/٢/٢٢ م، وهذا دليل على نشاط هذه المدرسة في تقديم العروض المسرحية خاصة وبجميع اللغات من أعمال الكاتب العالمي شيكسبير، وبفضل الأساتذة المصريين والشاميين الذين وصفوا الليلة الأولى للنشاط المسرحي بكلية غردون شكل هذا النشاط وعياً أولياً بهذا النوع من الفن "تقول أمال الفاضل ب.ت"، فضلاً عن تكوين أول فرقة للتمثيل من الطلاب في السودان. كان فضل الريادة في هذه الفرقة لعبيد عبدالنور الذي درس بالجامعة الأمريكية ببيروت. فكان عبيد عبدالنور قائداً لهذا النشاط المسرحي الذي بدأه بتقديم بعض التمثيليات القصيرة المقتبسة من أعمال غير عربية محاولاً من خلالها تصوير الحياةالاجتماعية. للسودانيين فكانت محاولات عبيد تلك أُولي محاولات الاقتباس والسودنة ،إذ خرجت متقدمة نسبيا تناقش قضايا المجتمع السوداني فقدم تمثيلية قصيرة عن حياة أسرة سودانية تصور استهتار ابن الأُسرة المحافظة، الذي يعود إلي البيت في الفجر ثملا لاعنا من فيه "سابا الدين" فقام رب الأُسرة بضرب الابن فأقلع الابن عن حياة المجون والاستهتار، وتقول:"أمال الفاضل د. ت"تعتبر هذه الإشارة الدالة علي النشاط المسرحي السوداني وخلف قضايا تناقش الواقع والحياة الاجتماعية السودانية. وقد حضرها السودانيين علي أساس أنها تصور البيئة التي يعيشونها وقد أحدثت ضجة كبيرة إذ طلب أحد القضاة من الشيخ أبو القاسم أحمد

هاشم شيخ علماء السودان، بتقديم فتوى يكفر فيها عبيد عبد النور. فلما عرف الشيخ أبو القاسم بالقصة وما ترمي إليه المسرحية جوز ذلك ودعا لعبيد عبد النور بالتوفيق، تقول "أمال الفاضل(د:ت) : فقد كانت هذه الواقعة المسرحية، من أن يكون المسرح أقرب إلي اللغةالعادية، ومثلت مسرحية بعنوان المأمور والمفتش ورجل الشارع ١٩١٩م المسرحية تصور استبداد رجال الإدارة بالمواطنين وخوف صغارهم من كبارهم مما عرض عبيد عبد النور للمساءلة من قبل مدير المخابرات الذي أمر بإيقاف التمثيليات بدعوة خطورتها علي الأمن كل ذلك جعل السودانيين المثقفين الالتفات لنوع آخر من النشاط فكان إعداد الأعمال المسرحية بكلية غردون إذ اتجه رئيس شعبة التمثيل عوض ساتي نحو المسرحيات التاريخية والمترجمة فكانت عطيل، مجنون ليلي. محاولات بخلق جسر بين الجمهور والنشاط المسرحي لكسر العزلة السياسية وخلق صورة عامرة بالبطولات والأمجاد التي يتطلع إليها الشعب السوداني بقوة تحت وطأة الاستعمار الساعي لفصله عن ماضيه وواقعه ومستقبله فكانت كما قال "خالد المبارك سنة(١٩٨٠م، ص٩٢) نشاط الأندية ١٩٢٠-١٩٣٦م الذي قاده نادي الخريجين بأم درمان فضم كافة قطاعات الشعب المثقفة حيث بدأت تقدم الأعمال التاريخية والبطولية مثل صلاح الدين الأيوبي ١٩٢١م، عطيل ١٩٢٣م فالنشاط المسرحي في العشرينيات، ارتبط بروافد حركة التحرر الوطني والتقدم الاجتماعي وكانت العروض ناشطة في كل من سواكن وبورتسودان، وعطبرة وشندي. بالتالي احتضنت كلية غردون بالعاصمة النشاط المسرحي للعروض المسرحية الوافدة من خارج الكلية. كان نشاط نادي الزهرة الذي انشأ كنادي رياضي ثقافي، وهذا النادي يمتاز عن سواه من الأنديةكما تقول "أمال الفاضل بحث غير منشور (ص١٩) بأنه مهد لأول نص سوداني ألفه الأستاذ خالد أبو الروس في ١٩٢١/٢٧م مثلت مجموعه من الخريجين مسرحية صلاح الدين الأيوبي وكانت بمثابة إعداد الرأي العام لثورة ١٩٢٤م، وبعد

انتفاضة ١٩٢٤م توقف النشاط المسرحي بعد إن فجع الإنجليز في الطبقة المتعلمة ،تقول "أمال الفاضل بحث غير منشور (د:ت ص٢٣) بنادي الخريجين انفصلت عن جماعة صديق فريد مجموعة أخذها شوقي الأسد وكون بها فرقة عرفت باسمه وذلك في خلال ١٩٢٢-١٩٢٣ وقدموا محمد علي الكبير وأميرة الأندلس وجدير بالذكر أن عرض مسرحية صلاح الدين الأيوبي كان لصالح مدرسة الطب كما قدموا عطيل ويحمل لواء هذا اللقب صديق فريد، وعرفات محمد عبد الله، وإسماعيل فوزي وطه صالح، كما نجد علي حد قول"الطاهر شبيكة(١٩٧٩م، ص٢٧)، بأن الخريجين قدموا مسرحيات وهي يوليوس قيصر، تاجر البندقية لشكسبير وكان العطاء في هذا النادي يعود لصديق فريد أولا، خرج صديق فريد بالمسرح من حلقة الجاليات الضيقة ونفذ به إلي جمهور السودان العريض. ثانيا أبرز موهبة الممثل السوداني بأداء شخصيته. ثالثا ساعد في يقظة الوعي السياسي والاجتماعي والديني بما أختار من نصوص هادفة خدمت هذا الغرض. رابعا أن شخصية صديق فريد المتعلم المثقف التي ولجت باب المسرح رفعت من شأن التمثيل في السودان. خامسا بعد ما ثبتت جماعة صديق فريد نفسها وحققت أغراضها وبان إنتاجها تحركت نحو الأندية الرياضية وكونت فرقها المسرحية، ومن أشهر فرق هذه الأندية الزهرة، الوطن، حي العرب، المريخ. وبذلك وظفوا المسرح لصالح المجتمع الذي قدرهم علي هذه التضحية وأعترف بجميلهم. سادسا رعي صديق فريد التمثيل حتى نما وقوي عوده فازدهرت الحركة المسرحية الي أن تسلمها منه جماعة الرواد. ومن تلك اللحظة انطلق المسرح في السودان وليس المسرح بالسودان. كما مثلت مسرحية باللهجة السودانية رواية النكتوت مثل فيها محمد أحمد محجوب دور حمدان، "يقول الطاهر شبيكة(١٩٧٩م، ص٢٧) لعلها أول مسرحية سودانية طويلة تعرض في السودان بالعامية وتدور معظم أحداثها في أندية تديرها امرأة تدعي نكتوت ويتضح من ذلك أن نائب المأمور هذا قد سبق جماعة

المؤلفين السودانيين الذين قدموا لنا فيما بعد مسرحيات مستقاة من البيئة السودانية بعد انتفاضة ١٩٢٤ توقف نشاط المسرح ثم تلت فترة الركود هذه حركة مرة أخري بنادي الخريجين واستؤنف النشاط" مجلة النهضة(١٩٣١م،العدد ٨) ذكرت المجلة بأن الأستاذ عوض ساتي باشر النشاط حيث قدم مجموعة مسرحية وفاء العرب في ١٩٣٢/١١/١٢م وكان دخل المسرحية مخصصا لصالح مدرسة بنات الخرطوم بحري وقد واكب هذه الجماعة القائمة بأمر التمثيل الناقد الأستاذ عرفات محمد عبد الله صاحب مجلة الفجر وعمل محررا لمجلة النهضة السودانية. ومن الأندية التي مهدت لأول نص سوداني ألفه خالد أبو الروس ونجد دعوات عرفات والمحجوب وغيرهم لقيام مسرح سوداني لحما ودما قد تحققت في مقابلة أجرتها "نجاة محمود في شريط ١٩٨٤م" يصف خالد أبو الروس تجربته عندما كان المسرح يقدم تاجر البندقية ،والفارس الأسود،وصلاح الدين الأيوبي دار بخلدي أن أضع رواية سودانية ولم يطل التفكير حتى استهديت بقصة تاجوج والمحلق وشرعت في جمع المعلومات والمراجع وبدأت بالتأليف ولم ينته العام حتى أكملت التأليف. وجدير بالذكر تأثر خالد أبو الروس بأمير الشعراء أحمد شوقي إذ أنه صاغ تاجوج شعرا، إضافةإلي أنه جعلها تتكون من خمسة فصول كما يفعل شوقي في مسرحياته وقد ساهم الأستاذ عبيد عبد النور في إعداد رواية تاجوج كما قام صديق فريد بعمل الماكياج للممثلين ويجب أن لا ننسي الأستاذ بابكر بدري وما قدمه من مساعدات قيمة أوجدت لهذه الفرقة الناشئة مكانة محترمة وقد طافت هذه الفرقة معظم أنحاء السودان وذلك في عام ١٩٣٣-١٩٣٢م والملاحظ علي كتابات خالد أبو الروس أن مواضيعها وطنية وفيها الاتجاه الواضح، نحو التراث ومحاولة بعثه رغم بدائية التناول أحيانا ونجد الأستاذ خالد أبو الروس قد ألف لعدد من الأندية بالعاصمة والاتحادات بالأقاليم مما ساهم في وضع الحركة المسرحية في تلك الفترة. وكان نشاط نادي الزهرة تاليا لنشاط صديق فريد وجماعته يخبرنا "الأستاذ بابكر

بدري د.ت" جاءتني جماعة نادي الزهرة وطلبوا مني تصريح لهم باسم مدرسة الأحفاد من المركز لتمثيل رواية مصرع تاجوج فاشترطوا لي أول مرة ان يكون للأحفاد الثلثين ولناديهم الثلث في أول تمثيل وبعد ذلك تقسم الإيرادات بالمناصفة وبعد أيام سجلوا الرواية وفرقة نادي الزهرة قدمت مسرحيات خالد أبو الروس لمصرع تاجوج وخراب سوبا إلي جانب كتاب تلك الفترة إبراهيم العبادي وسيد عبد العزيز وخالد أحمد سليمان كانت هذه نواة للكاتب المسرحي السوداني الذي يؤلف بالعامية أشار خالد أبو الروس أن إسماعيل الأزهري وخضرحمد

كانا يرميان للاستفادة من الخريجين في النشاط المسرحي.

نادي حي العرب:

شهد نشاطا مسرحيا وعرف بتقديم المنولوجات الفاكهية التي كانت فنا مزدهرا نتيجة لوفودها من مصر وللروح الانتقادية الساخرة التي عرفت بها في وقت كان الكبت قد بلغ مداه وقدمت مسرحية الشاعر سيد عبد العزيز صور من العصر. وقدمت مسرحية ليوسف الحسن بعنوان "حياة رجل بين زوجتين "وكلاهما تدور في محيط الحياة الاجتماعية ومحاربة التقاليد وكل من خالد أبو الروس وإبراهيم العبادي يناديان إلي نبذ الخلاف ورفض القبلية والالتفاف حول الدعوة إلي أُمة سودانية واحدة

نادي حي العمدة الرياضي.

شهد نشاط مسرحي مكثف هذا ما كتبه التجاني يوسف بشير في مجلة تحت عنوان الأدب القومي وأوضح أن للتجاني رأي في اللغة الدارجة التي تنطق بها المسرحيات و يعجب بقدرتها علي التوصيل وقد شاهد إحدى بروفات مسرحية فتاة المستقبل وهي تأليف خالد أحمد سليمان ويدور موضوعها حول الرعاية لتعليم الفتيات، والفتيان وقد سافرت فرقة نادي حي العرب لتقديم المسرحية بنادي عطبرة في ١٩٣٦/١٠/٣١م و التجاني من القلة التي أشادت بالأدب القومي المسرحي أنظر قصيدته المهداة لمؤلف

رواية "عائشة بين صديقين" بديوان إشراقه هذا وقد قدمت مسرحيات العبادي من خلال نادي المريخ وقد ذاع صيت مسرحية "الملك نمر" لما تضمنته من دعوة نبذ القبلية ومحاربة سياسة المستعمر "فرق تسد" كما أن أندية الجاليات أيضا تواصل نشاطها أثناء الحركة التي عمت الأندية الوطنية فقدمت فرقة المكتبة القبطية ١٩٣٥م مسرحية "فران البندقية"وقد تعرضت للنقد من عرفات محمد عبدالله في مجلة النهضة السودانية.

نادي المريخ:

أرتبط النشاط في هذا النادي باسم إبراهيم العبادي والذي بدأت محاولاته للكتابة للمسرح بمسرحية عروة وعفراء وقد استمد مادتها من التراث العربي في مقابلة مسجلة مع "سيد أحمد غاندي"ذكر أن كتاباته التي عرفت به الناس ككاتب مسرحي تبدأ برواية الملك نمر التي "يقول: عنها هاشم صديق في محاضرة بالكلية التي قدمت ١٩٣٤م " وقد قام بدور الملك نمر العبادي نفسه نجد أن الملك نمر قد كتبت بالشعر القصصي والكتاب في تلك الفترة بطبيعتهم شعراء نجد في تلك الفترة رقابة المستعمر ومحاصرة الفكر ويقول "هاشم صديق" في ١٩٣٥م قدم العبادي مسرحية عائشة بين صديقين، وهي تحكي عن نزاع صديقين على عاهرة، ونجد أن المجتمع لم يستنكر هذه المسرحية. وربما يرجع هذا لارتباطها بالنشاط السياسي في هذه الفترة الحرجة من تاريخ البلاد إذ نجد أن "بيوت العاهرات كانت بمثابة مراكز سرية وأماكن تجمعات للثوار الذين ضاقوا بحصار السلطة فلجأوا لهذه الأماكن بديلاً حتى يكونوا في أمان وبعيد عن أعين المستعمر. نجد أن أهم ما يميز كتابات العبادي هو دعوته إلى التمسك بالحميد من الأخلاق ونبذ كل ما هو شائن، بالإضافة إلى قيام قومية سودانية.

نادي السكة حديد :

قدم عدة مسرحيات في فترة الثلاثينيات منها مسرحية "حياة الرجل بين زوجتين" للخليفة يوسف الحسن، وقدمها في بعض الأقاليم في ١٩٥٣م. وكذلك قدم النادي مسرحية

"صور من العصر" للشاعر سيد عبدالعزيز، واشترك في التمثيل سيد أحمد غاندي والفنان زنجار، حسن الزبير، وغيرهم من أعضاء النادي. يقول "سيد أحمد غاندي في شريط مسجل بالكلية، من نادي حي العرب أنتقل إلى نادي الحديد، أن الفريق لما ذهب إلى الأقاليم لعرض المسرحيات لم يلحظ هنالك نشاط مسرحي واضح، وأن الناس ينظرون إلى الممثلين كأنهم معجزين، فهم يرونهم أثناء العروض بالماكياج ومن ثم يرونهم في مجال الحياة العادية عاديين دون ماكياج. محتويات الماكياج كانت اللون الأبيض والأسود والشعر يلصق بالجملكة ، في صنع اللحى والشوارب كان المسرح الذي تمثل عليه الفرقة عبارة عن زريبة توضع أكوام من الحطب كخشبة للمسرح وكان الأهالي يمدونهم بزيت الوابورات يستخدمونه في إنارة المسرح."

مسرح الأقاليم :

واصل الخريجين نشاطهم في مدني، عطبرة ، بورتسودان، بعض المدن التي عملوا بها وقد حظيت تلك المدن الثلاثة نشاطاً كبيراً يقول "خالد المبارك(١٩٧١م،ص٧)عن النشاط المسرحي في شرق السودان وعن جمعية التمثيل الخيرية والتي وجهها المستعمر للحركة الوطنية عقب انفجار ثورة ١٩٢٤م وقد قدمت الفرقة ست مسرحيات في بورتسودان، سواكن منها هاملت، وفاء العرب وغيرها وفي عطبرة يقول "مختار عجوبة(٢٠٠٤م،ص٧٨) واصل النادي المصري تقديم المسرحيات وفي مدني قدمت فرقة النادي الرياضي الأدبي مسرحية "العفو عند المقدرة" وخصص الدخل لصالح مد مواسير المياه للمقابر كما شهد نادي الخريجين بود مدني تقديم عدد من مسرحيات صديق فريد إشترك فيها بعض أبناء مدني كالأستاذ عثمان أبو بكر،وميرغني عشرية، ومسرحية "مجنون ليلى لأحمد شوقي مثلتها فرقة السواكنية في بورتسودان ١٩٣٢م وفي دنقلا مثلها الموظفون في نفس العام".

النقد المسرحي في الثلاثينيات:

فترة الثلاثينيات فترة ذهبية بلغ الأدب والعلم شأواً بعيداً وتفتح بعض المثقفين ومعظمهم من خريجي كلية غردون على الثقافات الأجنبية ودار الصراع عنيفاً بين التقليديين وبين حاملي راية التجديد والمتصفح لمجلة الفجر والنهضة يدهش لمستوى روادنا المجلة تعمر بكل ضروب المعارف الإنسانية والأقلام متمكنة أما المسرح وفنه فقد جاءا متأخرين متعثرين وبذلت رغم ذلك محاولات كثيرة خلال الثلاثينيات أصاب بعضها وأضعف البعض الآخر وذلك لرقابة المستعمر ومحاصرة الفكر. ظاهرة أخرى. تتميز هذه الفترة بظهور النقد الذي يمكن تعريفه بأنه خيط الصلة الوثيق بين العمل المسرحي والجمهور فلقد تحصلنا على معظم المعلومات التي توضح النشاط المسرحي خلال العشرينيات والثلاثينيات من خلال مقالات الناقد الأستاذ عرفات محمد عبدالله عن مجلتي النهضة والفجر. من خلال مقالات عرفات نحس الى مدى بعيد بعملية تطور واضح وملموس في مجال الأدب والفن المسرحي الذي عرفناه من خلال حركة النقد، والنقد عملية مهمة إذ أنه بمثابة قراءة ثانية للمسرحية فالمسرحية تختلف عن النص الأدبي في الحركة والتي هي جوهر الدراما أو روحها.

ومن خلال مقالات عرفات التي نشرت خلال خمس سنوات امتدت من ١٩٣١-١٩٣٥م. نجد أن عرفات كان ناقد متميز، فقد كان يهتم في نقد العمل المسرحي بكل العناصر التي تتشابك لتعطي الصورة النهائية للعمل المسرحي بالإضافة لهذه النظرة الواعية الشاملة، من أهم الإشارات أن عرفات هو من أهم أصحاب الأقلام الذين كتبوا عن الممارسة المسرحية في ذلك الزمان، بل هو من أميز الذين كتبوا حين ذاك ليضع مياسم واضحة عن المسرح السوداني.

الخلاصة ترى الباحثة :

أن المسرح في السودان لم يستفيد من الجاليات التي كانت تقدم عروضها في انديتها لمواطنيها دون السودانيين لذلك لم تكن ذات تاثير كبير علي السودانيين أما مسرح الأندية فقد لعبت دوراً كبيراً و مهم كما ذكرنا و عرفت السودانيين بالمسرح من خلال العروض السودانية التي كانت تقدم في الاندية لان التجربة في المسرحية في المجتمع السوداني كانت مستحدثة لم تتطور من الممارسات الشعبية و الطقوسية السودانية مما جعل بعض الكتاب يلجأون للتجريب بغية تأسيس نظرية مسرحية من التراث الشعبي السوداني لذلك كان لابد من الجوء للحكاية الشعبية و التراث الشعري الشعبي السوداني من جانب أخر فقد ساعد السودانيين بثقافات أخرى كالثقافة الانجليزية و الشامية و المصرية هذه الثقافات عرفت السودانيين بالنشاط المسرحي و كانت بداية إنطلاق نحو تأسيس مسرح ذات ثقافة اجتماعية من صميم المجتمع السوداني و ممارساته .

الفصل الثالث

الموروثات الثقافية السودانية

المبحث الأول:

السودان

المبحث الثاني:

الاحتفالات الشعبية

المبحث الثالث:

مسرحيات مستمدة من المعتقدات والقصص الشعبية

المبحث الرابع:

الملامح الدرامية في السرد الشعبي

المبحث الأول

التراث السوداني

أولا: خلفية عامة عن السودان

كان يطلق على سودان اليوم قبل خضوعه للاستعمار التركي المصري اسم بلاد السودان. يقول محمد سعيد القدال في تاريخ السودان الحديث١٨٢٠ – ١٩٥٥، (٢٠٠٢، ص١٠)، إن هذا اصطلاح جغرافي عرقي ابتدعه الرجال المسلمون عند ملامستهم لهذه المنطقة التي تسكنها قبائل سوداء البشرة، فسموها بلاد السودان، وسودان جمع سود، ثم قسموها إلى بلاد السودان الشرقي وتشمل أغلب سودان اليوم، وأوسط وتشمل دارفور ووداي، وغربي تمتد حتى المحيط الأطلسي. وكان سودان اليوم وبلاد السودان الشرقي وجزء من بلاد السودان الأوسط يتألف من عدة ممالك ومشيخات.

المقصود بالسودان الحديث (ص٢٠) المرجع السابق، أن الذي جعل فترة تاريخية معينة تتصف بالحداثة لتميز عما سبقها من فترات هذه الحداثة في أصلها تركيبها الاقتصادي – الاجتماعي، لأنه هو العامل الأساسي في تشكيل هياكل المجتمع وبنياته الأساسية.

شهدت بلاد السودان في بدايات القرن التاسع عشر بعض التحولات منها تعرضت المنطقة إلى غزو أجنبي نتج عنه بروز الكينونة السياسية الموجودة للسودانيين، ورغم أن ذلك التوحيد فرضه سياسية الحكم التركي الأجنبي، إلا أن إرهاصات الوحدة الداخلية التي أطلت بشائرها منذ القرن الثامن عشر، قد وجدت في تلك الوحدة ما ينسجم مع وقع خطاها.

انتقل السودان بعد عام ١٨٢١م من مجموعة نظم سياسية ذات علاقات محددة بالعالم الخارجي إلى كينونة سياسية وثقافية متفاوتة الدرجات.

لم يكن العامل الخارجي هو العامل الوحيد في تكوين السودان الحديث فالنظم السياسية المختلفة كانت تعصف بها تحولات عميقة في قاع بنائها الاقتصادي الاجتماعي.

جاء التعامل الخارجي ليجهض التحول الداخلي ويتعرف به على مسار تطوره الذي تحكمه قدرات السودان الذاتية، إلى تحول مفروض بقوة من الخارج دفعت به متطلب السوق الرأسمالية.

قاموس اللهجة الثقافية في السودان:

ويتميز السودان بتنوعه البيئي الثقافي الاجتماعي ، هنالك تنوع في البيئة لا يقل عنه أهمية في مجال التكوين البشري لسكان البلاد فهناك العنصر النيلي في جنوب البلاد والقوز في غربها وقد جاء العنصر العربي ليختلط بكل هؤلاء في نسب متفاوتة فكان بمثابة القاسم المشترك الأعظم بين مختلف العناصر البشرية مما أكسب السودان الوحدة رغم اختلاف العناصر.

فبالرغم من هذا التنوع في الطبيعة والبشر يجد صداه في مجال اللغة إذ أن كل هذه العناصر ترضخ لغتها الخاصة بلهجاتها المتفرعة ولكن كعظمها يتخذ من العربية أداةً للاتصال والتفاهم ونستثني من ذلك القبائل النيلية التي كانت وما تزال تتخذ من العربية وسيلة للتفاهم فيما بينها، الأمر الذي دفع المستعمرين الإنجليز في مطلع هذا القرن لمحاربة اللغة العربية في الجنوب ومحاولة إحلال اللغة الإنجليزية محلها دون طائل.

كما يؤكد عون الشريف قاسم (١٩٨٤، ص١٤)، أن اللغة العربية في السودان واسعة سعة هذا السودان ينطبع على صفحتها كل هذا الاختلاف التباين والنماذج والاختلاط مما يشهد به هذا العدد الضخم من لهجات القبائل في شرق البلاد وغربها، وشمالها ووسطها، والأمر في ذلك شبيه بما كان عليه حال اللغة العربية في جزيرة العرب قبيل الإسلام وبعده بقليل. فهنالك هيكل لغوي عام يشترك فيه الجميع ثم من بعد ذلك يحدث التمايز والاختلاف باختلاف في المؤثرات والبيئات.

وعن مفهوم الهوية يقول أحمد اليأس حسين، السودان التراث وتأصيل الهوية، (٢٠٠٨، ص٢٠)، إن مفهوم المواطنة الهوية في التراث الإسلامي قبل الإسلام نجد إن الهوية كانت فبلية، فالفرد ينتمي إلى القبيلة، ولم يكن هنالك كيان سياسي واحد يضم سكان شبة الجزيرة التي نشأت هناك باستثناءات قليلة في الجنوب قامت على أسس قبلية. فالقبيلة كانت محور الحياة في شبه الجزيرة يتمتع المنتمي إلى القبيلة بالأمن والحقوق المتعلقة بالجوانب الاجتماعية والاقتصادية كافة.

والانتماء إلى القبيلة ليس من الضروري أن يكون عبر صلة الدم فالقبيلة بصورة عامة تنتمي إلى حد واحد يرجع إليه نسب أفرادها ولكن لك يكن رابط الدم شرطاً في الانتماء إلى القبيلة ، فقد تضم القبيلة شخصاً لا صلة له بها، يعرف ذلك بنظام الولاء، ويتمتع الفرد فيه بحقوق الأفراد الآخرين كافة الذين يتمتعون بصلة الدم في القبيلة.

أما السودانيون إن كانوا عرب أم أفارقة، فالتراث المحلي الذي يدعى الانتساب إلى العرب الفجوة بين معنى الهوية وواقع حال المواطن.

زادت توسع الفجوة بانضمام السودان إلى جامعة الدول العربية، فعززت الشعور بالانتماء إلى العرب، وأصبح أغلب الشعب السوداني يبحث عن هويته وأصوله خارج حدود إقامته عمق كل ذلك ضعف الانتماء والإحساس بالهوية الداخلية، وأدى البحث عن الانتماء إلى بروز التساؤل عند كثير من المواطنين، ما عدا القليل من المناطق ارتبط الانتماء في الأذهان بين هذين الخيارين عربي وإفريقي، وزاد المشكلة تعقيداً عدم الوعي الكامل يميز أفارقة إذ أن أغلب الناس يعتقدون أن الإفريقي هو ذلك اللون الأسود .

يقطن السودان أكثر من ثلاثين مليون نسمه على مساحه تبلغ(٨١٣-١٨٣٥كم) وهو بذلك ثاني اكبر بلد في إفريقيا بعد الجزائر، والثالث في العالم وكان الأكبر مساحه في العالم العربي وإفريقيا قبل انفصال الجنوب في عام"٢٠١١" العاشر عالميا،بمساحه

قدرها "٢-٥ "مليون كيلو متر مربع تقريباً. ويعد السودان واحد من أكثر أقطار العالم تفتتاً سكانيا وتعدداً قبلياً، إذ يتميز السودان بالتباين ألاثني(العرقي) والثقافي الواسع. وقد ترتب علي هذا التنوع الثقافي وجود أشكال تراثية متعددة في مختلف أنحاء السودان كما أن السودان يحكم الموقع الإفريقي العربي ويتمتع بثراء وتنوع حيث أن الثقافة مابين العربية والزنجية والإسلامية والمسيحية، فهو يحتوي علي مختلف اللغات والديانات وأيضاً النشاطات، يقول حامد حريز(ص١):(أوجد السودان العديد من الصلات الأزلية والعلاقات والعناصر الثقافية الممتدة التأثير بحضارات عديدة من ضمنها: "الحضارة الفرعونية الليبية، حضارة نهر الكنغو، حضارات غرب وشمال وجنوب أفريقيا واليونان وبلاد مابين النهرين وبلاد فارس)، وأول هذه العناصر الأثينية البعد التاريخي والديني وطرق كسب العيش وغيرها من الأساليب الحضارية، والتي يرجع مردودها على الثقافة والأدب الشعبي من قصص وسير شعبية، الصناعات اليدوية، الملابس والإكسسوارات، الزينة والممارسات الطقوسية وكثير من العادات والتقاليد والفنون، فالسودان يقع في المنطقة المدارية وتتنوع فيه الأقاليم المناخية كالمناخ الصحراوي الحار في شمال السودان ومناخ البحر الأبيض المتوسط على ساحل البحر الأحمر ومنطقه جبل مره في دارفور والمناخ شبه الصحراوي في شمال أواسط السودان،ومناخ السافانا الفقيرة في جنوب أواسط غرب السودان ويتسم المناخ المداري بارتفاع درجة الحرارة في معظم أيام السنة، خاصة في الصيف ويتدرج من مناخ جاف جداً في أقصي الشمال، إلي حار ماطر في الصيف، ومعتدل في الشتاء وفيما يخص الموارد الاقتصادية في السودان يمثل القطاع الزراعي مع القطاع الحيواني عام"٢٠٠٠م" ٩٠% من الصادرات وتبلغ مساحة الأرض الصالحة للزارعة في السودان "٨٤ مليون هكتار"ويساوي الهكتار(٢.٨٣) فدان ، بلغت المساحات المستغلة من هذه الأراضي عام"٢٠٠٠م"١٧-٢١" من المساحة الكلية شكلت الزراعة

المروية "٢مليون هكتار" فيما تبلغ مساحة الأرض المطرية"١٥مليون هكتار"، يتواجد في السودان أهم المحاصيل الزراعية بما أنه يضم بيئات جغرافية متعددة، لذلك من أهم المحاصيل الزراعية في السودانهي محاصيل الغلال ومحاصيل الزيوت والمحاصيل البقولية، والألياف، والخضر والفاكهة، أما الإنتاج الحيواني تبلغ مساحة المراعي في السودان "١٨٨ مليون هكتار"وهي تعادل"٢٦%"من مساحة المراعى في الوطن العربي، وتسهم بحوالي"٨٠%" من الاحتياجات الغذائية للحيوان، أما الثروة السمكية فالسودان يزخر بمصادر متنوعة للمياه العذبة والمالحة ، والتي يمكن أن تكون أساس لإنتاج الأسماك والأحياء المائية، أيضاً هنالك الإنتاج الغابي ومن أهم المنتجات النباتية: الأخشاب التي تستغل للوقود وإنتاج الفحم وأغراض المباني والصناعة ويمثل الصمغ العربي أيضاً منتجاً غابياً هاماً من الناحية الاقتصادية، أما بالنسبة إلى الصناعة فهنالك الصناعات الغذائية والصناعات الكيميائية والصناعات الهندسية ويمثل مجمع جياد الصناعي ثورة في عالم الصناعات الهندسية في السودان، والأمر الذي يعكس تنوع وتعدد منتجاته أيضاً هنالك صناعة الغزل والنسيج ومن أهم الصناعات أيضاً الصناعات الجلدية ويرتكز على دبغ الجلود وتجهيزها للصناعة، أيضا هنالك مواد البناء وهى تشمل صناعة المواسير وطوب البناء والجبص، والرخام، والبلاط واهم هذه الصناعات صناعه الاسمنت في عطبرة وربك، وتعتبر الطاقة الكهربائية هي المحرك الأساسي للاقتصاد وعليها تعتمد ألزراعة والصناعة والنقل وتقدر الطاقة التي يمكن توفيرها من شلالات السودان وخزاناته"٣.٥٠٠ ميجاوات" لا يستغل منها حاليا سوى "٣٥٠ ميجاوات" أو "١٠%" من الطاقة الكاملة، أيضا هنالك "البترول" والذي تم التنقيب عنه في أوائل السبعينات، وأهم المنتجات الناتجة عن تكرار البترول: الجازولين النافثا، الكيروسين ،الفيرنس، زيت الوقود، كما نجد الإنتاج المعدني وقد تم

اكتشاف"٢٨" معدنا في السودان أهمها: الذهب، ألفضه، النحاس،الحديد،الزنك، الرصاص، المنجنيز، التنجستين، ومواد البنأء، والألمونيوم.

نجد أن معظم هذه المواد التي ذكرت يستفاد منها في فن المسرح، فالجلود والأخشاب والصمغ العربي والجبص والطوب والاسمنت كلها تستخدم في بناء المسرحو الديكور، وأيضا بقية المواد يستفاد منها في الديكور والماكياج والإكسسوارات وتدخل في مختلف أشغال المسرح لتخلق منه عالم يشكل واقعيته من الطبيعة بمختلف أنواعها ويخلق واقع الإيهام والدهشة للمتفرج.

ثانيا: تعريف التراث:

قبل الولوج إلى المورثات الثقافية السودانية لابد من تعريف معنى كلمه تراث.

يقول عبد السلام هارون (١٩٧٨م،ص٣) لا أجد للتراث مادة معينة في معاجم اللغة كبيرها وصغيرها، فليس في اللغة العربية في المواد المبدوءة بالتاء والمختومة بالثاء إلا ثلاث مواد:

الأولى: ماده "تفث"، ومما ورد فيها ما جاء في القران الكريم:(ليقضوا تفثهم)، وقضاء التفث إذهاب الشعث والدرن، وهو مايفعله المحرم اذاحل كقص الشعر وتقليم الأظافر.

الثانية: مادة "تلث "، وفيها التليث بوزن فعيل وهو ضرب من نجيل السباخ .

الثالثة: مادة توث، وقد وردت التوث: وهو لغة ضعيفة في التوث كما ذكر بعض اللغويين.إذن من أين جاءت كلمه التراث ".

إنها مأخوذة من مادة "ورث" التي تدور معانيها حول حصول المتأخر على نصيب مادي أومعنوي مما سبقه من والد أو قريب أو موصي أو نحو ذلك. وفي كتاب العزيز: "وورث سليمان داود"، وأجمع اللغويون على أن التراث ما يخلفه الرجل لورثته، وإن تاء أصلها الواو أي "الورّاث"، وله نظائر في كلمات أخرى منها النجاة، وأصلها "الوجاة":أي الجهة. ومنها التهمة: وهو توهم الإنسان، أن أخاه قد أساء إليه وتجاوز حداً من الحدود

وأصلها "الوهمة" وكذلك التكلان أصلها الوكلان أي الاعتماد على الوكيل. وترى أصلها "الوقى" وهكذا يدور قلب الواو المتصدرة لهذه الكلمات تاء، لأنها أجلد من الواو وأقوى ولا يتغير أحوال ما قبلها كما يقولون، أما إبراهيم مدكور" فيقول: يذهب معجم العلوم الاجتماعية علي أن التراث الثقافي هو مجموعة النماذج الثقافية التي يتلقاها جيل من الأجيال السابقة، وهو من أهم العوامل في تطور المجتمعات البشرية، لأنه هو الذي يدفع المجتمع إلي السير خطوة جديدة،في سبيل التطور، فعن طريق دراسة ذلك الإرث يصل العلماء إلي التجديد والابتكار. فكل فيلسوف وكل عالم وفنان مدين في تجديداته ومبتدعاته إلي الإرث الثقافي الذي يمكنه من تلك التجديدات. تعددت آراء في كلمة تراث إلا أنها كلها تصب في معني واحد قال ابن منظور (١٩٩٥م) في لسان العرب في مادة ورث قال: ابن الإعراب الورث، والوراث، والإرث والوارث والتراث كلها تغني أمرا واحدا، وقال الجوهري (١٩٨١، ص٢٩) الميراث أصله مورث ، انقلبت ياء لكسر ما قبلها والتراث أصل التاء فيه واو.وقال أبن سيدة والورث والتراث والميراث ما ورثت وما جاء في التراث الشعبي، كما ذكر "محمد الجوهري في نفس الصفحة ، " وهو قوام الحياة الشعبية ، وليس مجرد ركيزة تدلل على أصول أو مراحل تاريخية أو تكشف عن رواسب لم تعد لها وظيفة تلائم التطور والحضارة فإن التراث يصبح كما قال سيد أحمد (٢٠٠٥م، ص٢٩) مفهوم عام ينتظم كل المنجزات الفكرية والثقافية والاجتماعية والأخلاقية وكل القيم والمعاني. بل يشمل كل العطاء البشري للأمة المعنية، فالتراث يمتد في حياة الشعوب ويمثل الكيان للاسم يقول أحمد عثمان(١٩٨٤م) أذن الفائدة المرجوة من إحياء التراث أي تراث أن لم يكن في خدمة الحاضر وتصوير أحواله وتسليط الضوء علي أماله وحاضره.

ثالثا: تاريخ الكلمة :

يعرفها عبد السلام هارون(١٩٧٨م، ص ٣-٥) لعل من أقدم النصوص التي وردت فيها هذه الكلمة ما جاء في القرآن الكريم من سورة الفجر:(ويأكلون التراث أكلا لما)، وكانوا في جاهليتهم يمنعون توريث النساء وصغار الأولاد فيأكلون نصيبهم ويقولون:لايأكل الميراث إلا من يقاتل ويحمي حوزة القوم، وكانوا يلمون جميع ما تركه الميت من حلال أو حرام ويسرفون في إنفاقه. ومما ورد في الشعر القديم قول "سعد بن ناشب" وهو شاعر إسلامي، وكان بلال بن برد قد هدم داره لأنه أصاب دما في قوم: "فان تهدم بالغدر دارى فأنها تراثُ كريم لا نبالي العواقب"، وظلت كلمة التراث محدودة الاستعمال تنوب عنها أختها، الميراث في كثير من الأمر إلى أن أطل علينا هذا العصر الحديث، فوجدنا هذه الكلمة تشيع بشيوع البحث عن الماضي: ماضي التاريخ ، وماضي الحضارة، والفن والأدب والعلم والقصص، وكل ما يمت إلى القديم. المعنى المعاصر والذي يعنينا في هذا الذي قصدنا له هو التراث الفكري المتمثل في الآثار المكتوبة الموروثة التي حفظها التاريخ كاملة أو مبتورة، فوصلت إلينا بأشخاصها، وليست هناك حدود معينه لتاريخ أي ترث كان، فكل ما خلفه مؤلف من إنتاج فكري بعد حياته طالت تلك الحياة أو قصرت يعد تراثاً فكرياً. يقول سيد حامد حريز(١٩٨٦م،ص٢٩) شملت أيضا جوانب عديدة وتشعبت وتضمنت الجانب الشفهي، وعنصر الموروث أوالشيء المتوارث وعنصر التداول، ومن بين المحاولات التي تنطوي تحت هذا المصطلح ركزت أغلب هذه التعريفات على الآداب والفنون الشعبية، كما تطرق حوالي نصف أصحاب هذه التعريفات إلى العادات والمعتقدات وادخلوها ضمن مجال المصطلح .

رابعا: إحياء التراث:

يقول فاروق خورشيد،(١٩٨٤م، ص٨) ليس إحياء التراث أمراً حديثا بل هو عمل طبيعي قامت به الأجيال القديمة ، وعلى صور شتى من نشر أو تفسير، أو تلخيص، أو نقد أو تعليق، كما يقول فكم رأينا من كتب قديمة خلفها أصحابها فقام النساخون أو الوراقون بإحيائها وإذاعتها على نطاق واسع،يقول إسماعيل على الفحيل (١٩٨٤م،ص١) ومن ضمن ما تضمنه هذا التراث الشبعي الثقافة التقليدية التي تميز أعضاء جماعة ما، والتى يتم تناقلها عن طريق المشافهة أو الراوية أو الممارسة التى سادت مدة طويلة بين أعضاء جماعة ما، يشمل المصطلح ايضاً كما يقول فاروق خورشيد:التراث الشبعي، الممارسات الشعبية السلوكية والطقوسية معاً، كما يضم المثيلوجيا والأدب الشعبي الذي أبدعه الضمير الشعبي، أو العطاء الجمعي لأدباء الشعب في مسيرته الحضارية من قديم إلى اليوم. يقول عبد السلامهارون(١٩٧٨م،ص٤٢) فالتراث وفى هذه العهود الحديثة قد لبس ثوباً جديداً يمتاز بالنشاط السريع الذي يتمثل في إنتاج المطبعة الحديثة، فهي كانت عاملاً فعالاً في نشر التراث الفكري على نطاق واسع، وعلى صور شتى ودرجات مختلفة من الصحة والتوثيق ومراحل متدرجة من الدقة والعناية حتى وصلت إلى مايشبه القمة في عصرنا الحاضر. يقول سيد احمد العقيد(٢٠٠٥م، ص٩) ولعل من أعظم ماورثناه من وحدة معيارية نستطيع أن نقول وبكل فخر هي وثيقة الرشد الربانية الخالدة المحفوظة من التحريف والتبديل والتعديل على مر العصور وهى "القران العظيم والسنة المطهرة"التي تصدى لتحقيقها وتنقيتها آلاف من البشر على مر العصور ومن مختلف الجنسيات والبلدان والثقافات، يقول أيضا قد تميزت حضارة الإسلام بالحفاظ والنقل الأمين والإبداع فيه والإضافة لتراث الآخرين بدون استثناء وبذا قد أسهم تراثنا بنصيب وافر وكبير في الحضارة الإنسانية باعتراف علماء الغرب المنصفين من أمثال "زيغريد

هونكه" وفى كتابهما القيم "شمس العرب" تستطع على الغرب واثر الحضارة العربية في أوربا، يقول أيضاً أننا من الناحية النفسية البحتة نحن الآن أكثر من أي وقت مضى بحاجه إلى التسلح بتراث حضاري عريق يشكل لنا حصناً معنوياً واقياً وليذيب في دواخلنا وفى اللاشعور عندنا الإرادة المهزومة ويرد إلينا الثقة بذاتنا. كما يرى أيضا أن التراث له بعد قومي إذ يحرر الإرادة من ذل الهزيمة الدينية والقومية والتاريخية وبذا يحق لنا أن نتحدث عن قوميه التراث وإنسانيته من هذه الزاوية لأنه وببساطه شديدة إذا كانت لنا حضارة قامت على هذا التراث العظيم والحضارة الغربية، هي التي استثمرت ذلك التراث استفادت من أخر ماوصل إليه علماؤنا من معرفه وإبداع وانجاز فكري وثقافي "يقول سيد احمد العقيد في نفس الصفحة،أن مفهوم التراث هومفهوم عام ينتظم كل المنجزات الفكرية والثقافية والاجتماعية والأخلاقية وكل القيم والمعاني والحكم والأمثال، بل يشمل كل العطاء البشرى للأمة المعنية وبالتالي لابد من أن نستبعد من مفهوم التراث "الوحي" إذ لا يدخل ضمن العطاء البشرى، وهو يشكل أصول التراث وقاعدة انطلاقه وهذه خصوصية تراث الأمةالإسلامية وهذا يقودنا إلى تحرير مفهوم التراث لدى العامة بل بعض المثقفين، إذ ساد مفهوم خاطئ لدى جمع نفير بأن التراث هو شيء مقدس لا ينبغي المساس به. كما عرف سيد احمد العقيد (٢٠٠٥م، ص٩) أن التراث له بعد زماني ومكاني وإنساني وديني، وهو عبارة عنتراكمات فيها النجاح وفيها الازدهار وفيها الرقى، وفيها الإخفاق والفشل والانحطاط وفيها العلم والمعرفة والتنوير وفيها الجهل والتأخر والظلام وفيها الاستبداد السياسي وفيها العدل القانونيوالسياسي والمساواة وفيها التميز وفيها الجور السياسي والقانوني وفيها الإبداع العلمي والإنجاز العقلي والتميز وفيها التقليد والعقم العقلي.

المبحث الثاني

الاحتفالات الشعبية:

من الأشكال التراثية التي تدخل في منظور الدراما والتي يمكن تقنينها ووضعها في قالب درامي أولها لعبة تجري في شمال السودان وأواسطه "البطان " ففيه العريس يجلد الشبان الراغبين في ذلك على ظهورهم بالسوط دلاله على شجاعتهم وذلك أمام الفتيات وعادة ما يكون في حلقه العرس أو في موكب السيرة ، والجلد يكون عادة في الكتف أوعلى الظهر بعد إزالة الملابس. الأغاني التي يعتمد عليها في عادة البطان هي أغاني الحماس،حيث تجري أحداثها وسط حلقة العرس ،أما في موكب السيرة يزيل الشاب ملابسه ويرتكز على عصا إيذانا ببداية الحدث ووسط زغاريد النسوة وهتاف الرجال،فيبدأ الضرب بالسوط والمطلوب من الذي يقف للبطان أن لاتبدو عليه أي تعابير تدل على الخوف والتردد. فان كان قد أستطاع أن يتحمل الجلد بالسوط حاز على زغاريد النساء وصيحات الإعجاب من الرجال،أما إن رجف وسال عرقه حظي بالسخرية من أصدقائه وخطيبته التي سرعان ماتبدأ بالبحث عن غيره، هذا هو البطان، ترى هل نستطيع أن نعثر في مكوناته على عناصر درامية تحتوى على وحدات ذات أهداف توصل إلى هدف أعلى هو مبتغانا الذي نريده

فالأحداث تجرى في مسرح مخصص سواء كان داخل حوش أهل العروس أم في الشارع في موكب السيرة المسرحي موجود هنا بالشكل الدائري بجانبه "المجلود" في مكان ظاهر والإضاءة موجودة لمبات الزينة أو"الرتاين"بالإضافة إلى موسيقى تصويرية مصاحبه للحدث وهى عبارة عن أغاني الحماس والسيرة، أما الجمهور فهم أصدقاء العريس وأهله وأهل العروس، والصراع محوره الشخص الذي وقف على خشبة المسرح أو مكان الأحداث ليختبر شجاعته ورجولته وهذه هي النقطة المراد تثبيتها إذا تكاملت بوجود الجمهور المشجع والساخر في نفس الوقت المتحلق حول المسرح. إذا

توفرت لدينا عناصر المسرحية وجو مسرحي يتم التفاعل فيه بين الصالة والخشبة وهو تفاعل طبيعي فى جو مشحون بالدراما.

أولا: لعبة الكيسا:

إذا انتقلنا إلى مناطق جنوب كردفان"كاتتشا– تونا –كافينا– كرنقو– ولوكا" لوجدنالعبة الكيسا التي تلعب هناك يقول: آدم محمد الزهرى ، (بدون تاريخ١) وهذه اللعبة تقام عادة في أيام الأعياد وفى وقت الحصاد وفي المناسبات المختلفة، وكثيراً ما تجري هذه اللعبة في مناسبات اقتران أحد مبدعي هذه اللعبة فإذا أقترن أحدهم اجتمع له النساء والرجال على مختلف أعمارهم حيث يعم الفرح والسرور ويزدحم الملعب كما يصنعون المساحيق الملونة الداكنة وبها يتم صبغ جلودهم ووجوههم وينتظمون في نصف دائرة يحمل كل منهم بوقا من القرع هذه الأبواق ذات أحجام متباينة والمطلوب من كل شاب إبراز موهبته ومقدرته في العزف فيها، وتنطلق أصوات الفتيان (بالرطانة) والزغاريد إعجابا بعزف الشباب هناك أيضاً نصف دائرة يقف فيها شبان يحمل كل منهم عصا ودرقة فتبدو منهم حركات نظاميه بديعة توحي بالشجاعة والخشونة، ويزداد الموقف حدة ونشاطا حينما يسمع هؤلاء زغاريد النساء فيمتلئ الجو طربا ويحتفل الكل بهذا اليوم الذي أتيح فيه هذا اللقاء المسرح بمكوناته بوجود حلقة نصف دائرية بها راقصون وراقصات كل منهم قد وضع ماكياجا مناسبا وصبغ جلده بالرماد والرمل الداكن ولبست كل فتاة حليها سكسك وفستان صارخ الإضاءة تكون بالضوء العادي إذ تجري أما في العصر أو الأيام المقمرة وهنالك جمهور يتفاعل بإحساسه مع الراقصين والراقصات، والشد والجذب يكون في أن كل طرف يحاول إبراز قدرته، فحاملي العصا والدرق يحاولون إبراز الجانب الرجولي والبطولي فيهم، وحاملي الأبواق يريدون توصيل اللحن إلى قلوب ألمشاهدين، كل في طرف يصارع ليصل إلى قلب كل مشاهد وبأسهل الطرق، فتأخذ اللعبة طابعاً صراعياً بين فئتين فتتجلى حلاوتها وسرعة إيقاعها

،فيتكون لدينا مسرحا شعبيا له جمهوره الذي يندفع بزغاريد نسائه وصيحات رجاله مكونا حلقة وصل بين المسرح الذي تجري عليه الأحداث وبين الجمهور كمتلقي، أما إذا انتقلنا إلى منطقة أخرى محاولين استشراق دراما بين ثناياها فسنجد عادة الجرتق.

ثانيا: الجرتق:

تجري أحداثها في معظم أواسط وشمال وغرب السودان بتباين المجتمعات والعادات، ولها أسلوبها الخاص وطابعها المميز المستمد من تقاليد وعادات المنطقة المعينة، وعادة الجرتق عادة قديمه تجري أحداثها في اليوم الختامي لأيام الزواج، ففي زمن غير زمننا هذا كانت أيام الزواج أربعون يوما تقلصت إلى أسبوع، وحاليا تجري في يوم واحد، وما يهمنا هنا "الجرتق" الذي يجري في زواج الأسبوع، ومن الأسبوع هذا اشتق لفظ (السبوع)، ويقام أيضاً لختان الفتيان والفتيات، ويخصنا الجرتق الذي يجري في الزواج (في حوش أهل العروس المرطب بالماء عنقريب وسط الحوش مفروش بملاءة مخملية وجوار العنقريب مباشرة طاولة كبيره عليها صينية كبيرة عليها حق كبير به ضريرة و حق صغير وصينية نحاس مليئة بعيش وذرة وبلح، وأيضا صحن كبير به زيت معطر ومبخرة لبخور الصندل، وكذلك يوجد صينية نحاس بها حرير احمر وكوب ملئ باللبن، وتوجد إكسسوارات أم العريس أو من ينوب عنها في أداء مهمة (جرتق الابن)، كما يوجد الجمهور ملتفا بالعنقريب فتيات وفتيان، نساء ورجال وأطفال. وتكون العروس في كامل زينتها(فستان ذو لون محدد غير فستان اليوم الأول بلائم جو المساء، إضافة إلى الحلي والحناء، عطر مميز والحلي المميزة وتسريحة شعر معينه لها خاصيتها لهذا اليوم بالتحديد)، أما العريس في "جلباب أو سروال وقميص بلدي" فالعروسان الآن بجوار بعضهما البعض في أعلى العنقريب، (المسرح) ومن ثم تبدأ المراسيم بأغنية العديل والزين ويدخل العريس يده في الصحن المليء بالزيت وسط زغاريد النساء وتهليل الشباب ويضع يده على رأسه ليبتل شعره بالزيت، أيضا أم

العروس تضع لهما الضريرة معا بكميات تتفاوت من العريس للعروس فالعروس أقل حتى لايؤثرعلى الماكياج العام لها، أم العريس تقوم بإلباس ابنها الهلال المربوط في منديل أحمر في جبينه، وإلباس العروس خاتم أعد لهذه المناسبة، نلاحظ أن أغنية العديل والزين مستمرة وتشتمل هذه الأغنية على تعديد مميزات العريس، ومن كوب اللبن يشرب كل منهما جرعة والذي يوصل اللبن إلى وجه زميله أولا هو الذي يكون قد فاز بالزغاريد، بعد ذلك يرش العريس العطر على الجميع .

إذا توجد لدينا دراما المسرح فوجود(العنقريب، الجمهور،أهل العروسين) والأحداث : تبدأ المسرحية بأغنية العديل والزين كافتتاحيه، فإذا سلمنا بوجود مسرحيه يستمر فيها الحدث تلو الحدث حتى نصل لعقدة المسرحية وهي رش اللبن وبرش اللبن تصل المسرحية لقمتها، وتنتهي المسرحية كما ذكرنا برش العريس العطر على الجمهور، ليبدأ فصل جديد وهو رقصة العروس.

ثالثا: رقصة العروس:

هي من الممارسات الاحتفالية القديمة والتي أدخلت فيها بعض التحديثاتلمواكبة الفترة الراهنة، فتجهيز العروس يأخذ شهور أو أسابيع فتقوم النساء بعمل ما يعرف عنه حاليا (ساونا) وهو كما هو متعارف عليه في السودان (الدخان) ويتكون من بعض الأعواد العطرية مثل (الشاف) و(الطلح)، وفيه يأخذ شكل ألعروس لون مغاير للونها(اللون الأصفر) مع رائحة طيبة وزكيه، بعد ذلك تبدأ مراسيم الاحتفال بتجهيز مكان العرض وهو حوش أهل العروس أو الخيمة المعدة لذلك والتي تزين بالجريد، تمثل المصابيح الملونة الإضاءة، ويرتدي المدعوون أجمل ما لديهم من ثياب، والنساء تتزين بالحلي الذهبية وتنقش الحناء احتفالا بهذا اليوم البهيج، وتقوم إحدى صديقات العروس أو قريباتها مقام "الوصيفة" حيث تقوم بجميع مهام العروس من تجهيز وتحضير كل متطلباتها، وأيضا تقود العروس إلى حلبة الرقص حيث تدخل العروس وهي في كامل

زينتها وتكون طاقية الرأس مرصعة بالجنيهات الذهبية مع شعر أسود طويل بالإضافة إلى فتيل مربوط بالخيط الأحمر والجدلة والأساور الذهبية، وتغطي العروس فركة القرمصيص. في البدء كانت العروس ترتدي لبسه واحده وتقوم بالرقص دون تغييرها، أما الآن أصبحت العروس ترتدي في كل فاصل لبسه بلون مختلف وحلي مختلفة، وقد تقارب الخمس لبسات في خمسه فواصل وكل فاصل يحتوي على أكثر من عشر أغنيات، أي قد ترقص على خمسون أغنية أو أكثر، يؤخذ من الأغنية أربع وصفات تؤديها العروس بحركات تحمل مضمون الأغنية، وتقوم بأداء الأغنيات وتعليم العروس الرقص فتاة متخصصة في هذا اللون من الأداء، يبدأ الرقص بتحية الجمهور أي الحضور من أهل العريس والعروس .

ونجد في هذه الاحتفالية عناصر مسرحية درامية، حيث تمثل المسرح : المساحة التي تؤدي فيها رقصاتها، الإكسسوارات : زى العروس بالإضافة إلى زي العريس الذي يتكون من الهلال على جبينه والجلباب الأبيض والطاقية والسوط في يده ويحمل على كتفه فركه القرمصيص التي تخص العروس والإضاءة موجودة والجمهور كذلك. ومن مظاهر التصعيد الدرامي: العروس في رقصاتها تتظاهر بالسقوط إلى الأرض إلى أن تسقط بالفعل وإذا جفلت من العريس تعتبر نقطة في صالحها، وإذا سقطت تعتبر نقطة فوز في صالح العريس، وهذا شكل من أشكال الصراع الدرامي في رقصة العروس، أيضا نجد عناصر العرض المسرحي في المكان المخصص للعرض: الماكياج ،الإكسسوارات، والوصيفة : التي تقوم بتوجيه العروس كما ذكرنا والتي تعلن بدء الاحتفال وأيضا تعلن نهايته فهذه الوصيفة تقوم بعمل "المخرج" الذي يقود العمل. يلعب الغناء دورا أساسيا مع الكورس (بقية الفتيات من صديقات وقريبات العروس) بالإضافة إلى (الدلوكه) وهي :آلة شعبية إيقاعية محببة للسودانيين يستخدمونها في الأعراس والزار وفي احتفالات الختان وجميع المراسم الاحتفالية الشعبية.

رابعا: حلقة الذكر:

بزيارة لضريح الشيخ حمد النيل(٢٠١٥م)، مراسم الذكر دائما ما تكون في عصر الجمعة حيث يكتظ المكان بالزائرين والجماعات من مشايخ الطرق الصوفية يحملون الرايات تتقدم حملة الرايات الجماعة ذات الرايات التي كتب عليها: "لا إله إلا الله"، وينشدون في أصوات مهيبة ومنتظمة يضربون على الطارات والدفوف متجهين نحو قبة الشيخ حمد النيل، يجتمع أصحاب الطرق الصوفية في حلقة كبيرة ينشدون ويرددون اسم الجلالة، ونرى أشكال من الأزياء، خلاف الجلبابات البيضاء نرى جبب في لون أخضر زرعي مع حواف حمراء وسبح كبيرة (لالوب) ومباخر والجميع في حالة ابتهال يتمايلون شمالا ويمينا في إيقاع منتظم، ولعلنا نجد في هذه الحلقة عناصر العرض المسرحي كالتالي: فالذاكر يمثل الممثل، كما نجد المكان الذي يتم فيه الذكر أي مكان العرض يمثل لنا المسرح، والجمهور: الذاكر والزائرين إلى الضريح ، والأزياء التي ذكرناها تمثل أزياء الممثلين في العرض، بالإضافة إلى الإكسسوارات والسبح والمباخر والعصي، أما الإضاءة فهي إضاءة طبيعية معتمدة على أشعة الشمس. أما عن العرض الدرامي فنجد المشاركين في حالة ابتهال وهم يحاولون الوصول إلى طبقات أسمى وأرفع فهم في حالة خشوع يبتسمون به على الحياة وضغوطها في محاولة لتطهير الروح، الشيخ في الطريقة القادرية في السودان يقود المريد ويرشده ويدربه من خلال هذه العلاقة التي تعتبر معبرا وطريقا إلى حب المريد للإله وعبادته باستخدام جسده وتطويع نفسه وعقله.إذن يوجد المسرح في حلقة الذكر بتواجد عناصره كالتالي: فالذاكرين يقابلون الممثلين في المسرح، والزائرون يمثلون الجمهور، والإضاءة طبيعية بواسطة الشمس، فبالتالي هذا المكان يساعدنا على تكوين صورة عن البنية الدرامية المسرحية للمتفرج ، أما مكان العرض في حلقة الذكر عند القادرية يلعب دورا مهما في

ممارسة طقوس الذكر وأداء وأنه مكان احتفال يستمد قداسته من حالة الجذب القدسي التي تنطلق من قبة الشيخ حيث يتوجه موكب الذاكرين إلى ضريح الشيخ متبركين به.

خامسا: الزار:

الزار ظاهرة من ظواهر الممارسات الشعبية في عدد من الدول العربية وهي ممارسة نسائية تقول سلجمان،(١٩٧١م، ص ٨٤) أنها زنجية الأصل، وفي "معجم سبيرو" للألفاظ ألعربية الدارجة في مصر يعرف الزار بأنه رقية زنجية، كما يرى البعض أن الزار كلمة حبشية الأصل تعني الروح، وكما ترى الباحثة سلجمان أن الزار بدعة ابتدعها الأفارقة من زنوج أفريقيا الاستوائية وقد جاء إلى مصر من الحبشة عن طريق السودان، ويؤكد "لايريز (١٩٤٣م،ص٩٦) الذي قام بدراسة هامة أن الزار يقوم في الحبشة على نفس الأسس والعناصر التي يعتمد عليها في مصر إلا أن النتائج التي انتهي إليها العالمان النمساويان من واقع ملاحظتهما للزار في الحبشة وفي مصر ونشرا نتائج بحوثهما النظرية والميدانية في كتابهما " المعتقدات الشعبية في العالم الإسلامي وكان الجزء الثاني عن السحر والأدعية " ونلاحظ أن الظاهرة لا تقتصر علي مصر والحبشة بل نجد هناك عديد من الدراسات التي تناولت هذه الظاهرة بالتسجيل والتحليل في السودان أيضا حيث أن السودان كان المعبر الرئيسي الذي اجتازته هذه الظاهرة في انتقالها من الحبشة إلي مصر ومن أبرز هذه الدراسات زنكوفسكي عن الزار والطمبور في أمدرمان. واعتمدت النساء في السودان على أن الزار هو خيط أحمر، "ويقول في ذلك ياسر محمد موسى(١٩٩٤م، ص٤٥)، أنه من جن سليمان عليه السلام وقد ظهروا لهذا النبي في شكل خيوط حمراء تتدلى من السماء فطلب منها النبي سليمان النزول، لكن الجن أو الريح الأحمر رفض النزول للأرض إلا إذا ضربت الطبول، وعزفت لهم الموسيقى، وأطلق البخور، وقد عرفوا أنفسهم له بأنهم أرواح مشاغبة ربما أزعجت البشر عندما تهيمن عليهم، وبذلك تكون

شروطهم هي الرقص والموسيقى والأشياء الممتعة من بخور وملابس وكحول، لذلك ارتبط "الزار" بالدين حتى في أديان أخرى قديمة في التاريخ يتخللها سلوك بعض الحيوانات، كالأسد في رقص دامٍ ليفترس فيه الفريسة، والحيوانات الخرافية (كالغول والسحاحير)، وتعتبر هذه الأشكال من الأهمية في طقوس الزار، والإيقاع الطبلي فيه يزداد سخونة ويكون والرقص أكثر عنفا، ومما يميز هذا الشكل أن أكثر استجابات مرضى الزار يتأثر بالحركة لدرامية، والإيقاع الساخن فيه، ويعبر هذا الشكل عن مجموعة من الطقوس الدينية المختلفة لأقدم الأديان وهذا ما ذكره ياسر محمد موسى(١٩٩٤م،ص ٤)، لذلك نجد أن شيخات الزار عندما يبدأن في الإنشاد يصلين علي النبي ﷺ، ونجد شخصيات الزار بأوصاف عديدة منها الدراويش ومنها العامة، أو الأشراف، ومنهم الأولياء الصالحون من شيوخ الإسلام (كالشيخ البدوي والشيخ عبد القادر الجيلاني). أما الأزياء فهي مميزة فأزياء الأولياء من اللون الأبيض الناصع دليل الطهر والنقاء ، تقول شيخة الزار نجاة (٢٠١٥م) : أن شخصيات الزار الرئيسية التي تتقمص المريضات ، منها (الحبشي) تنتهي بالرقص الحبشي وتعد الأطعمة الحبشية " كالزقني " ، وأيضا الإيقاع يكون صاخب بموسيقى حبشية ، والملابس تتكون من القطيفة الحمراء بالإضافة للإكسسوارات ونجد الغناء هو العنصر الأساسي وأيضا الحركة سريعة ، كل تلك الأشياء تجدها الباحثة أنها من العناصر المسرحية بالإضافة لمشاركة من الحاضرات اللاتي تتلبسهن نفس الشخصية المريضة أو المزيورة، أيضا هناك شخصية (العربي) ويرتدي غالبا العراقي والسروال ويمسك بالعصا، وتغني الشيخة للشخصيات العربي "كأحمد البشير الهدندوي أو ود الجمالي أو ود النعماني، من ضمن الشخصيات: "الخواجة" ويتمثل في أزياء الإنجليز كما نجد اللغة العربية ركيكة، يقول فضل الله احمد (٢٠٠٨م، ص ٢٧) هناك شخصيات خيالية مثل (السحار والبعاتي) وهو يأكل اللحم نيئا أمام الحضور ويقوم بشرب الدم، أيضا يهجم

على الحضور خاصة الأطفال أيضا هناك شخصيات عديدة مثل الطبيب والشحاذ. نجد أن هناك سمة مشتركة بين الزار في السودان ومصر كما أسلفنا فالزار وفد لمصر عن طريق السودان، يقول عبد المنعم شميس (١٩٧١م، ص٧٢) : نجد أن النساء يقمن بمسك الدفوفويضربن ضربا مزعجاً مع الإنشاد المدهش والسيدة راكعة أمام الضاربات منكسة رأسها إلى الأرض، إلى أن تجيء إحداهن ومعها "بقجه" فيها بدلةمن ملابس الرجال، وهي عباءة مزركشة بالقصب وأخرجت ملاءة من الحرير الهندي مشغولة أطرافها بالفضة، وطربوشا مكللا باللؤلؤ، وأخرجت الخنجر بيدها، ووقفت تتمايل وسط ذلك الجمع العظيم، والآلات تضرب ثم انتفضت **وقالت:** السلام عليكم، **فقيل لها:**أهلا وسهلا ، وسألت عن من هو.

فقالت: أنا الشيخ عبد السلام، ثم ضرب لها على الطريقة المعتاد عليها الشيخ عبد السلام، فرقصت رقصا يعجب ويطرب، حتى إذا فرغ الدور، قامت زعيمة القوم "الكوديا" ولبّستها، وبذلك انصرف الشيخ عبد السلام إلى حال سبيله، ثم حضرت زوجته واسمها رقية، ودخلت في جسم المرأة التي قالت:السلام عليكم يا ستات بصوت رفيع فيه آثار التصنع، فسلمت على الجميع وطلبت الملبس والحُلي، فأحضرت لها سبع بدل من الحرير كل بدلة بلون وكلها مزركشة بالعصب، وعلى كل بدله قطعة قماش رقيق من الحرير بلون البدلة يسمونها "ألطرحه" وأحضرت لها المصاغ من أطواق وأساور وخلاخل وكرادين وخواتم كبار خلاف الخواتم المعتادة وغير ذلك قدمن لها السبع بدل، وكل طريقة تلبس لها بدله، وصنفا من الحلي، وفي أثناء ذلك قامت بعض المدعوات ورقصن معها، وكلهن لا تقل ملابسهن ومصاغهن عما وضعت، والأخريات مصاغهن فضة، ولما فرغن من ذلك انصرفت السيدة زوجة عبد السلام بعد أن ودعت ثم أن الشيخ عبد السلام الصغير حضر، ولبس جسم المرأة، وحينئذ تغيرت أحوالها ورجعت إلى الطفولة، وقعدت على الأرض تلعب كالأطفال ، ولكن التصنع

ظاهر، فعملت لها الطريقة التي اعتادت عليها وهي تنط كنط الأطفال حتى فرغت الطريقة ثم انصرفن عنها إلى أمه .

فالزار من الممارسات الفلكلورية الذاتية الشعبية، التي تدخل في منظور المسرح أو الدراما، حيث نجد أن هنالك جمهور يشارك في الأداء بالإضافة إلى المسرح والإكسسوارات والغناء الصاخب، لذلك تعتبر من الاحتفالات التي تمتاز بشعبية تعبر عن موروثات ثقافية تمتاز بالاعتقاد بالأرواح ووجودها واتصالها المباشر بعالم البشر، وقد أكدت " زينب علي الحويرص (١٩٨٥م،ص٣١) أن:الممارسات والطقوس المختلفة التي تقدم قبل الاحتفال أو في أثناء ذلك التداعي أو كما يقال "التلبش"،أو ما يمكن تسميته تلبس الروح للمصاب وما يصاحب هذا التلبس من انفعالات وحركات ، وفي ارتداء أزياء بعينها،وغير ذلك مما يستدعي الموقف.

– المريضة تنتابها حالات التلبس الواحدة تلو الأخرى، فقد تتلبسها شخصية معينة، ثم تتلو ذلك شخصية أخرى مخالفة للسابقة وكل مواصفاتها.

– أن الزار يعتمد اعتمادا كبيرا على الغناء والموسيقى والرقص.

– أن الزار يقصد إلى علاج المرضى بتلبية رغبات الأسياد.

– أن الزار يقوم على أساس المشاركة بين الحاضرين.

كما أسلفت فالشخصيات الرئيسية التي يعتمد عليها الزار مع أنشودة لكل شخصية، ورقص وزى معين، أولا:الأولياء الصالحين احتفالية للشيخ عبد القادر الجيلاني ثم يليها الدراويش ثم الحبشي، ثم الخواجات، ثم العبيد، ثم أناس البحر فهم التمساح ثم الشحاذ والسحار والجمالي والهدندوي والدكتور والعربي والتربي، فقد شاهدت الباحثة في شخصية التربي أحد النساء "المزيورات" انتفخت بطنها وشخص نظرها،فقامت "شيخة الزار" بوضعها على الأرض والقتها على ظهرها ولا تزال المرأة المزيورة منتفخة البطن فأحضرت الشيخة غطاء ابيض "ثوب" مثل الكفن. ثم وضعت رماد على بطنها أعلى

الثوب، وفوق الرماد وضعت سكين فبدأ الانتفاخ يقل تدريجيا إلى أن قامت المرأة المزيورة من جديد.

ترى الباحثة من خلال تتبع و مقابلة عدد من النساء المزيورات، أيضا بمقابلة عدد من شيخات الزار اللائي يقع عليهن مهام "فتح العلبة" لتشخيص حالة المريضة وما تحتاجه إلى حفل الزار وما تحتاجه قبل يوم أو يومين أو ثلاث أيام حسب ما تقتضيه حالة المريضة، فالزار يلجأن إليه النساء لعدم تقبل المجتمع لما يدور فيه من "شرب السجائر، ارتداء أزياء ملونة وصارخة، التعطير، الرقص" ، فالزار متنفس للنساء وخروج من حالة الكبت والقهر والخروج من السلطة الأبوية والذكورة والتمرد على كل القوانين والأعراف، لذلك تتقمص المرأة شخصية الخواجة والعربي وغيرهم من الشخصيات الذكورة فدخولها في هذه الشخصيات يعطيها قوة بان تقول وتفعل ما لم تستطع أن تفعله خارج حلقة الزار.

وقد يكون الزار علاجاً نفسياً له مردوده الإيجابي بجانب السلبي ،فالإيجابي يطهر شخصية المرأة والسلبي هو الميزانية الكبيرة لتلك الاحتفالية وتجهيزات من مآكل مميزة ومشروبات، بالإضافة للأزياء التي ترتديها المزيورة، فالزار طقس فلكلوري جاذب للفرجة لديه جمهور يتفاعل ويستمتع بهذا الطقس الاحتفالي.من جانب المسرح نجد أن هنالك مسرح وهو وسط الاحتفال وفي المقدمة الممثلين ثم شيخة الزار، وعلي جميع الجوانب المشاهدين بالإضافة إلى الإكسسوارات والموسيقى، فنجد أن منظور المسرح يتجسد في هذه الاحتفالية.

نلاحظ في هذه الدراسة ظاهرة الزار تتميز بالثراء و التنوع و هي دراسة تحليله فنية ، علي أساس أن الزار شكل من أشكال العرض و الغرض من هذه الدراسة ليس إحياء الزار بما هو ظاهرة تراثية ، بل الاستفادة الفنية من سماته العامة ، و تقاليد فرجته .

نلاحظ في هذا المبحث تحويل الجمهور من جمهور ساكن إلي جمهور مشارك فعال لذا فإن الاحتفالات الشعبية في السودان و بحكم النوع العرقي و الثقافي ، من العسير الوقوف عند مختلف هذه الأشكال لذا لجأنا إلى انتخاب بعض منها و تمثيلها لمناطق السودان المختلفة .

الخلاصة :

خلصت الباحثة في هذا المبحث أن البيئة السودانية و ما تحمله من إرث ثقافي و متباين يجعله غنى بالمكونات الأدبية و الفنية و الإبداعية المتوافرة في الطقوس و العادات و الممارسات الشعبية و التي تشكل مادة خصبة في التناول الإبداعي لتوظيف هذه الموروثات الثقافية برؤية مسرحية و التي بها الكثير من الأشكال و القوالب التي تتجسد فيها هذه المكونات المتمثلة في المادة الثقافية و الحضارة السودانية القديمة كان لا بد من إعادة قراءة هذه الموروثات في القصة و الحكاية الشعبية و الاسطورة و النظر إليها بعين الحرص لان الموروث الثقافي لأي أمه من الأمم و لأي شعب من الشعوب يعكس مضمونها و قيمها الثقافية و يصيغ ملامح هويتها .

المبحث الثالث

مسرحيات مستمدة من المعتقدات والقصص الشعبية

أولا: مسرحية ريش النعام :

كتبها خالد المبارك في (١٩٦٧) والتي استلهمها من التقديم الدرامي للشيخ تاج الدين البهاري في اجتذاب المريدين والأتباع ، وقد ورد في كتاب الشيخ "بان النقاءالضرير الفضلي الجعلي" والتي وردت في كتاب الطبقات "مؤلفه محمد النور ضيف الله (١٩٧١م، ص١٤٩) يقول: كان "عكازا عند الملك نايل، فلما أتته العناية الإلهية على وقف الإرادة الأزلية أرسله الملك إلى الشيخ عجيب سنار، فلما جاء في القوبية، الليلة أربجي اجتمعوا بالشيخ تاج الدين البهاري عند الشريف محمد الهندي، اجتمعت الناس عنده ليسلكهم طريق الصوفية، فخبأ لهم خبية، وأدخل كباشة في قطيع وقال للناس تفرقوا منه إلا الشيخ "محمود ولد عبد الصادق" فهو حينئذ شاب لابس قميص علج ملصوا فتوضأ وصلى ركعتين وأدخله في القطيع وسلكه وذبح احد الكباشة وسال الدم من القطيع فظنوا أنه ذبحه ثم جاء الشيخ بان النقاء وكان شيخا كبيرا قال أنه تور كمل كراه، أخذت لقاء ربي فتوضأ وصلى ركعتين ودخل عليه سلكه وذبح كبشا آخر وسال الدم على الناس، وقال للناس لا حسد ولا بخل فامتنعوا، وبعد ذلك خرج الرجلان سالمين وأمر كل واحد أن يأمل لحم كبشه ، طوى له فيه سرا وقال:"هذان الولدان يجيبوا البلد". لقد وجد خالد المبارك باستعانة الشيخ تاج الدين بالتقديم الدرامي لكي يتأكد من صدق وجدية ونقاء ومعدن الراغبين في الانضمام إلى الطريقة في مرحلتها الأولى الصعبة، فالشيخ قد نصب "خباء" استعمله كمسرح مبسط، وأغلب الظن أنه فعل ذلك قبل أن يدعوا الناس لأنه تمكن من إدخال الكباش والتأكد من أصواتها لن تكشف عند وجودها ثم أنه ربما عمد إلى نشر ستار على مدخل الخباء لكي يحجب الرؤية .

الشيخ تاج الدين البهاري قد قدم من العراق حيث أبتدع فيها الشيعة التقديم الدرامي فما عرف بالمشهد الملقب "بالتعاذي" وهي مسرحيات كتبها مؤلفون مجهولون ويتم تمثيلها في الساحات العامة وفي الهواء الطلق، أن الشيخ تاج الدين البهاري قد ضمن لنفسه مكانا بارزا في التاريخ "السوداني" ليس فقط لإندلاع الشرارة التي أوقدهاوانتشار الطريقة القادرية ، لقد استلم خالد المبارك مادة هذه المسرحية من كتاب طبقات "ود ضيف الله"،شأنه شأن كثير من الكتاب السودانيين اهتموا بما حواه كتاب الطبقات وكان مصدر إلهام لهم فقد كتب يوسف خليل مسرحيته "الخضر"، أيضا كتب "يوسف عيدابي" مسرحيته "حصان البياحه" وقد أخذ افتتاحية المسرحية كاملة من كتاب الطبقات، فهكذا كان لكتاب الطبقات أثر كبير في استلهام الكتّاب السودانيين،مادتهم المسرحية وغير المسرحية منه، جمع ود ضيف الله مادة كتابه من الروايات والحكايات الشفهية التي تواترت إليه عن أصحاب الفكر في حياة السودانيين الثقافية والدينية، وجاء الكتاب في معظمه بالأسلوب الدارج وذلك لأخذ الرواية شفويا كما هي،كما يعد من أهم المراجع عن التصوف في السودان بسبب أسلوبه الدرامي المبتكر في الدعوة، ذلك الأسلوب الذي يجعل مؤرخ المسرح ينافس مؤرخ الدين والاعتزاز به وبما حققه فقد جاء في متن الطبقات(١٩٧١م،ص١٢٧) أن الشيخ تاج الدين البهاري البغدادي هو الذي أدخل الطريقة القادرية "أكثر الطرق الصوفية انتشارا في السودان"،وقد قدم إلى السودان في عام٩٨٥هـ/١٥٧٧م من بغداد عن طريق الحجاز إثر دعوة من داوؤد بن عبد الجليل التاجر السوداني، وفي أثناء إقامته التي بلغت سبع أعوام سلك "تاج الدين" عددا من المريدين إلى مكة في طريق عودته إلى العراق ولكنه توفى بمكة ودفن بها؛ اتجه المؤلف خالد المبارك إلى التراث الذي حواه كتاب طبقات ود ضيف الله واستقى منه مادة المسرحية "ريش النعام"، والحقائق التي أفادت المؤلف ونسج على ضوئها المسرحية :

– دخول العرب السودان وتأسيس الممالك "الفونج ، العبدلاب" .

– دخول الطرق الصوفية السودان.

– الطقس الصوفي المعروف "بتسليك القوم".

وجاء في مقدمة كتاب الطبقات "لمحمد النور ضيف الله(١٩٧١م،ص٢) أن بواكير الدعوة الإسلامية قد تسربت إلى الجزء الشمالي من السودان وادي النيل أو السودان الشرقي منذ أواسط القرن السابع الميلادي على يد التجار والمهاجرين العرب،وقد تدفقتهذه المؤثرات الإسلامية في طرق رئيسية ثلاث :

أولها وأهمها من مصرعن طريق وادي النيل أو الصحراء الشرقية.

وثانيها من الحجاز عبر البحر الأحمر عن طريق مواني باضع ،عيذاب وسواكن.

وثالثها من المغرب عبر أواسط بلاد السودان.

أحداث مسرحية"ريش النعام" :

ذكر خالد المبارك في بداية مسرحيته أنها مستوحاة من تاريخ السودان في القرن السادس عشر الميلادي وهو القرن الذي شهد هجرة جموع عربية إلى السودان بعد سماعها عن أرض السودان البكر الخضراء الشاسعة. تبدأ المسرحية باللقاء بين عثمان وياسر ينضم إليهما عبد السلام وكل واحد يمثل نموذجاً مختلفاً عن الآخر وكان اللقاء بلاد السودان؛"ياسر": قادم من شمال أفريقيا،ترك بلدته هربا من سلطان جائر؛"عثمان": قادم من مكان ما عبر بحر القلزم، ترك بلدته خشية بطش الوالي الذي عارضه بخطبة ألقاها على المصلين؛ "عبد السلام": نموذج مخالف لياسر وعثمان، فهو لايهتم إلا بشواغل الدنيا المادية ولا يعنيه إلا إشباع غرائزه، إلا أنه يمثل الوجه الآخر لعثمان وياسر؛ فهو قد ترك مدينته ليس خوفا من حاكم جائر بل تجنبا لحاكم عادل صارم في تطبيق أحكام الشريعة.يتجه الثلاثة نحو بلاد السودان يلتفون في الطريقة "بالشيخ تاج الدين "البهاري" الذي وفد للبلاد قبل سبع سنوات، حيث يراوده حلم تشييد مجتمع مثالي

في السودان وفي لقائه بمجموعة من الناس تضم الثلاثة سائلاًإن كان هنالك من يريد السير في طريق الله، فخرج إليه ياسر ثم عثمان حيث يتم قبولهم بعد مشهد مثير يعرف "باختيار القوم" ثم مشهد "تسليك القوم" فيجلس المريد قبالة الشيخ بحيث تتلاصق الركب، وتوضع اليد اليمنى في اليد اليمنى بعد صلاة ركعتين وقراءة الفاتحة ثم يكون هنالك دعاء وترديد كلمة التوحيد ثلاث مرات، ثم يلي ذلك في المشهد الثالث من الفصل الثاني نجد عثمان وقد انتخبوه حاكما عليهم وقد تعهد بالتزام الشورى في الحكم، ومع مرور الوقت تبدأ المشكلات وتقع الجرائم لكن الشيخ البهاري يرفض (إقامة سجن) لأنه يتخيل دائما تجربة سجون بغداد التي تأخذ المذنب والبريء معا، يستجيب عثمان ظاهريا لأنه يقول للبهاري سأفعل ذلك غير أنني سآتي إليك مذكرا في اليوم الذي ترتكب فيه جريمة كان يمكن تلافيها؛ وفي نفس المشهد تأتي امرأة جميلة رثة الثياب وتسأل عثمان عن جارها المفقود "ياسر عبد الغفار" وبرغم معرفة عثمان عن كل تفاصيل الموقف فإنه ينكر معرفته بياسر،ونعلم أن هذه المرأة ما هي إلا "وفاء" بنت نور الدين الشاذلي حبيبة ياسر التي تركها قبل فراره من بلدته. ويتخذ المؤلف من وصول وفاء نقطة لبناء مواقف جديدة في المسرحية،لأن ياسر تزوج من سودانية وأنجب منها طفلة اسماها "وفاء" وفاء منه لذكرى حبيبته، وحيث يلتقي عثمان بياسر يخفي عنه خبر وصول وفاء لشيء أضمره في نفسه.وفي المشهد الثامن: يحضر الشيخ البهاري إلى عثمان ويخطره بعزمه على مغادرة البلاد والعودة لبغداد بعد أن اطمأن على أهل المدينة بأنهم قد أصبحوا جميعا في "الطريق"، لكن الأمور لاتستمر بعده كما كانت من قبل فعثمان يحكم وحوله الحراس، ويجلس على عرش فاخر، وأنه قد بنى السجن،وأنه يحارب القبائل المجاورة، ويمارس سلطانه كأي حاكم؛وحيث يحضر رسول الشيخ البهاري لا يتسلم منه هدية الشيخ بل يتسلمها الحرس بالنيابة عنه؛وفي نفس الوقت لا يسمح للرسول بزيارة ياسر ويجبره على أن ينادي أسمه مسبوقا

بلقب"سيدي شمس العارفين ودرة السالكين ونور الطارقين الموصل إلى الله والمستنير به عثمان بن حسين الحجازي".في المشهد الأخير: يدخل ياسر السجن لأنه انتقد سياسة عثمان في إحدى خطب الجمعة ، وفي اللقاء الذي يتم بين ياسر وعثمان داخل السجن يرفض ياسر كل الحلول التي يقدمها له عثمان،والتي تهدف إلى إبعاده من البلاد. وينتهي الأمر بأن يطلب عثمان من حرسه الحضور ويأمرهم بإعدامه على أن يقوم الحراس بإغلاق المنافذ عن الهواء بالطوب وتبدأ بالفعل عملية إعدام ياسر الذي لا يأبه بشيء هو فقط يردد:

الخافض ﷻ ﷻ

الجبار ﷻ ﷻ

المتكبر جل جلاه ﷻ

القهار ﷻ ﷻ

يردد أسماء الجلالة إلى أن يسكت نهائياً.

في المشهد التاسع: يقول خالد المبارك:الشيخ تاج الدين البهاري البغدادي مواجهاً الجمهور، يحمل منضدة من خشب، ويأتي "بستارة" من سعف النخيل ويثبتها بحيث تحجب المنضدة على شكل نصف دائري ويقف الشيخ على المنضدة بحيث يرى المشاهدون نصفه الأعلى فحسب،

البهاري: علمت أن انتظاركم لهذا اليوم قد طال: هيا من منكم يريد أن يسلك طريق القوم؛أصوات كثيرة:أنا..أنا..أنا..

البهاري: حسناً، ما شاء الله.. ما شاء الله.. والأصوات مستمرة.."فيرفع يديه **فيصمتون**.." ويقول: وقانا الله وإياكم خيبة الأمل،من يرقب فليتقدم.

فيتقدم "ياسر" من بين الناس وهو يقول: الطريق افسحو الطريق..

البهاري: تريد أن تصير صوفياً؟

ياسر: نعم

البهاري: تقدم، ويقوده خلف "الستارة"؛

نسمع صرخة رهيبة –آه.. آه..آه..

وبعد لحظات يقف الشيخ البهاري وبيده سكين يقطر منها الدم شهقة مكتومة من المجتمعين، "ينظف البهاري السكين بمنديل" ويقذف به على الأرض ويقول في هدوء**البهاري:** هل من راغب آخر؟ هل من شخص يحب الله أكثر من حبه لنفسه؟

عثمان:أنا

البهاري: هل تعرف ما أنت فاعل عليه؟

عثمان:أجل

البهاري: هل رأيت الدم؟

عثمان: يومئ برأسه "اي نعم"

البهاري:هل سمعت الصرخة؟

عثمان: يومئ برأسه "اي نعم"

البهاري: تقدم إذن،يقوده خلف الستارة، صمت لمدة لحظات ثم سمع صرخة أشد وأعلى دوياً من الأولى "ينهض الشيخ البخاري والسكين تقطر دماً"..شهقة جماعية: دم..دمٌ كجمرٌ سائل "فيشير بيده نحو مشاهد: يا هذا إني أرى ما ترى فهل ترى ما أرى "بسرعة" أرى ما ترى ، فهل ترى ما أرى؟" ويكررها أرى ما ترى فهل ترى ما أرى، من يريد أن يسلك طريق القوم؟، أين الأصوات التي كنت أسمعها تقول:

أنا..أنا..انا..أين ذهب الناس بتلك الناحية يشير بيده،ماذا عنك أنت؟

عبد السلام: ارغب في أن أحيا، ما فائدة الطريق إن كنت لا أعيش لكي أسلكه.

البهاري: من غيره؟ أنت؟ ..أنت؟ "يزيح الستار" فنرى "عثمان وياسر" جالسين وبينهما كبش مذبوح، يأخذ بيديهما: ستكون أنت تابعا لي كما الحوار للناقة: وستكون أنت أيضا لي حوارا(ويقدم لهما جبتين مرقعتين بلونين فقط "أبيض أخضر").

نجد أن جوهر الصراع في المسرحية يدور حول مفهوم الدين الحقيقي كما جاء على لسان "عثمان" أحد شخوص المسرحية (نفس المرجع ص ٦٩).

عثمان:الدين الحقيقي فعالية وعمل لم يكن من المناسب أن تحول خطبة الجمعة إلى مجرد صراخ سياسي لا صلة له بالدين من بعيد ولا من غريب .

ياسر: أما تزال تحدث عن الدين؟ يا للمفاجأة ، يا للمفاجأة

عثمان:اخرس: الدين الحقيقي فعالية وعمل: وأنا أعمل من أجل هذه الأمة: عملا أصعب مما تتصور: أسهر وأقلق وأتصدى للمسائل الشائكة: أما أنت فتقرأ في أورادك وتنتقد: وما أسهلها من مهمة وهي مهمة يمكن أن يؤديها كل من في داخل هذه الأسوار.

ياسر:أورادي ليست سهلة إن كنت أتلوها من القلب فأنا لا أقدر على حملها لأن حاملها كمن يحتوي في جوفه الجمر المتقد،وليس غيره هو السبب في التهاب كلماتي التي تصفها أنت بأنها استفزازية، أتظن أنني أطمع في الحكم؟لقد سبق أن سألتني كيف أكمل جملة لو وليت الأمر لم أكن أعرف إجابة غير أنني أعرف الآن..، أنصت جيدا "لو وليت الأمر لجمعت الناس في اليوم التالي وتنازلت لغيري"؛

عثمان:هه هه

ياسر: ثم لبقيت بالمرصاد للحاكم الجديد أرقب أفعاله بمجهر وأجهر برأيي.

أن خاصية السرد قد أضعفت المسرحية، فالمؤلف جعل تمرد ياسر علي الحاكم تتم خارج الخشبة كما انه لم يجسد مشهد انتخاب الناس لعثمان واليا، مكتفيا بالأخبار والسرد . واعتماد النص المسرحي على السرد حين يعرض النص لقصة "عبد السلام"

فإنه يقدمها على هيئة حكاية على لسان عبد السلام . بل تركت وطني فرارا من حاكم عادل ، هه هه ابتلانا الله بحاكم نزيه لا يرتشي ولا يرشي عماله ولا أعوانه، نفذ فينا الأحكام بنزاهة وتصميم لم يعرف إلا في زمن الخلفاء الراشدين،منعنا الخمر فلا نذوقها إلا سرا،وهل هنالك معنى للوطن بلا خمر معتقة نقية؟! ابتلانا الله بهذا الحاكم فنفذ تحريم الربا وأنا كنت أعمل بالمال وتوظيف المال ومضاعفة المال: والزنا صار **عقابه الجلد:** وإن قابلتك حسناء فارهه ودعتك بلحظها فإنك لا تستجيب بل تتذكر الجلد وتهرب مثل مخنث أو خصي تتمنى أن يكون لك جناحان لتطير بعيدا: عنها وأي وطن يهنأ فيه الناس بغير زنا:!،أي وطن بدون غناء وميسر **ورقص** :!، باختصار: ابتلانا الله بحاكم أحال حياتنا جحيما لأنه نفذ تحريم كل الملذات وكل ما يجعل الحياة تستحق أن تعاش.

بمقارنة المسرحية بمصادرها التراثية لم يقبل المادة التراثية كلها ولم يرفضها بل يقف برجل في التراث والأخرى في واقعه، ومن خلال هذا الاتصال والانفصال أو الالتقاء والافتراق تبلورت على يده قيمة العدالة . إذن فإننا نجد كثير من المعتقدات والممارسات والشعبية والتي تكون قد نشأت داخل بعض الجماعات الشعبية وهي المعتقدات الشعبية التي يؤمن بها العامة أو الجماعة هذه المعتقدات الشعبية تشكل العقلية الشعبية فقد استلهمها عدد من المؤلفين في مسرحياتهم كما أسلفت بل وفي أعمالهم الأدبية كالقصة والرواية.

ثانيا: مسرحية خراب سوبا:

تأليف خالد عبد الرحمن أبو الروس ، إخراج : أحمد عثمان عيسى ، عرضت على خشبة المسرح القومي-١٩٦٩،١٩٧، تعد خراب سوبا من القصص الشعبية التي صارت مضرب مثل ، ويذكر نعوم شقير(١٩٧٢م، ص١١٢) : أن حلة سوبا وهي حلة صغيرة على بعد "واحد وخمسين ميلا" من الخرطوم،وفي داخلها أطلال سوبا

القديمة عاصمة مملكة علوه وقد كان فيها قصور شامخة وكنائس فخمة وبساتين زاهرة، وهم يزعمون أنهم من أبناء "سبأ" بن نوح،تقع المسرحية في خمسة فصول، واثني عشر مشهدا،مكتوبة بالشعر الشعبي في أوزان الدوبيت.

شخصيات المسرحية :

الملك نائل:ملك سوبا.

سوبا أم طيبة

طيبة:ابنة سوبا.

سالم وزير نائل "يتسم بالمكر".

عدلان:وزير نائل هادئ ومحنك.

صاقعه: قائد جيش نائل.

الملك سيف:حاكم مقاطعة "يخدع نائل".

مسمار:وزير سيف.

صادق:وزير سيف.

عظيم:قائد جيوش سيف.

أم الحسن: خادمة سوبا.

دنيا"خادمة: سوبا".

يقول "آدم داود،أرشيف كلية الدراما"،وقد قامت الرواية الشعبية على أن المرأة ليست ذات قدرة أو تحمل لتبعات الحكم فتصدت "عجوبة" متحدية مجتمعها في كونها قادرة بالفعل أن تحكم؛ فقال أحد الشيوخ متهكما:"البت ألما بتقدر تكسر فص التمر كيف تقدر تهزم ملوك"،لكن بعض أفراد المجتمع وافقوا أن يمنحوا عجوبة الفرصة لتثبت أنها جديرة بأن تجلس على عرش والدها ثم بدأت عجوبة المشوار مستقلة جمالها للوصول إلى غايتها،ولم تلتزم بمبادئ وأخلاق المجتمع ورغم ذلك أوجد المجتمع المبررات

لأفعالها انتصارا لبلوغها الغاية وهو الهدف الذي حددته بتخريب مملكة سوبا،فأثارت الظن بين رجالها وملوكها مستخدمة جمالها الأخّاذ،وفي نهاية الحكاية تنجح في إضعاف المملكة،فرجعت إلى بلادها وجمعت جيشها وهزمت ما تبقى من مملكة سوبا التي هدت أوصالها الفتن وما كان من شعبها إلا أن قال: "السوته بت ملكنا بعقلها نحن ما نقدر نسويه بسيوفنا"

مضمون المسرحية:

توفى الملك وكانت وريثته ابنته الواحدة شديدة الجمال والذكاء، ولم يقبل أهل البلد أن تحكم امرأة فتتحداهم ابنة الملك بأنها تستطيع أن تفعل ما لم يفعله الرجال،فطلب منها الناس أن تبرهن عن قدرتها فذهبت البنت وأمها ومربيتها إلى سوبا المملكة المشهورة بالقوة،سكنت الأم والبنت جوار كبار القادة. قالت الأم للقائد، نطلب منك الحماية،سأل القائد من أين أنتم:؟قالت:"جينا هربا من العرب الرحل، قال لها:هل هم أهلك؟ فأجابت بأنها جاءت من بلد بعيد وزوجها توفى في الطريق وصادفها العرب فتقاتلوا في سبيل الحصول على ابنتها فلاذت بالفرار وحضرت في طلب الحماية،وعندما رأى القائد جمال البنت طمع فيها فأسكنهم معه،وبعيدا عن زوجاته خوفا منهن،وبعد زمن غير بعيد أظهرت المرأة خوفها للقائد وأخبرته بأنها تخاف الفتنة لأن أحد أصدقائه أعجبته البنت فطلبها للزواج،غضب القائد غضبا شديدا لأنه أحب البنت لنفسه فأقسم القائد بان ينال من كل من تسول له نفسه النظر إلى البنت؛تخرج المرأة وتترك القائد مع ابنتها وتذهب إلى صديقة تطلب الحماية من قائد الجيش لان ابنتها تريده هو،لكن قائد الجيش يقف في طريقه ويريد أن يتزوجها؛غضب صديق القائد وأخذ سيفه وذهب إلى منزل المرأة،سبقت المرأة صديق القائد إلى المنزل وأخبرت المرأة القائد قائلة بان صديقه التقاها بالسوق وتحرش بها قائلا بأنه يريدك لأنك تأخذ كل شيء هو يريده،يدخل صديق قائد الجيش في غضب يقتل قائد الجيش وصديقه،فيصرع قائد الجيش،تهرب

البنت والمرأة إلى الملك وتخبراه بما حدث وأن صديق القائد قد قتله، وطلبوا الحماية من الملك، استجوب الملك صاحب القائد،فذكر له الرجل بأن قائد الجيش عدوه يأخذ كل شيء منه، فغضب الملك وقتل الرجل، أخبر الملك الوزير بأن يهيئ للمرأة وابنتها سكنا، فقالت المرأة للوزير: إن لم تقتل الملك لا يتركنا نزوجك من البنت، رفض الوزير طلب المرأة؛ فذهبت المرأة وقالت للملك أن يتزوج ابنتها حتى تطمئن عليها من الرجال ووزيرك يريد الزواج منها، فقال الملك أنه يريد الزواج من البنت، قالت المرأة للوزير لا بد أن تذهب وتقول للملك انك ترغب في الزواج من البنت، ذهبت المرأة للملك وقالت له:إن الوزير جاءها وقال لها أنه يريد الزواج من البنت وصادفت المرأة الوزير في الطريق، وقالت له إن الملك يريد أن يتزوج من البنت،فقال لها الملك لم يذكر ذلك من قبل،فقالت له:أنها قالت للملك أنك تريد الزواج من البنت فقال الملك أنه هو الذي يريد الزواج منها وبمجرد دخول الوزير إلى الملك طلب منه الملك أن يجهز له للزواج من البنت، وسومت المرأة للملك بأن الوزير غير راض،فقال الوزير للملك:أرى مكيدة، فقالت البنت للوزير تريد أن تخلق فتنة بيننا والملك،فغضب الملك وزج الوزير في السجن،ذهبت المرأة لأخ صاحب القائد وقالت له بأن الملك قتل أخاك وسجن الوزير فسألها عن السبب؟ فردت له بأن أخيه كان يريد الزواج من ابنتها لكن القائد أرادها لنفسه وكان يريد قتل أخيك،دافع أخوك عن نفسه،وقتل القائد،لم يرض الملك بذلك فقتل أخوك وعندما طلب الوزير من الملك أن يتحقق من الأمر سجنه الملك،قالت المرأة للرجل خطيبة أخيك مثل امرأتك لا تتركها لغيرك،طلب الرجل رؤية البنت ففتن بجمالها وقرر قتل الملك. تركت المرأة ابنتها عند الرجل وذهبت للملك وقالت له بأن الفارس أخذ ابنتها،وقال لا يرجعها إلا بعد أن يأخذ ثار أخيه،قالت المرأة للملك أرسل له حتى يحضر البنت فأرسل الملك أحد الخدم لإحضار البنت؛فقتل الفارس رسول الملك. وهنا كون إخوة الفارس وإخوة الوزير جيشا، سمع الملك بذلك فاستدعى الجيش،وسرعان ما

اشتدت أواصر الحرب ومات الملك فيها والفارس،وكل واحد يريد أن يصبح الملك،وانتهزت المرأة وبنتها الفرصة وهربتا إلى ديارهم وجمعوا الجيش وهجموا على سوبا واستولوا عليها، فآمن الناس بذكاء البنت وولوها ملكة عليهم؛ومنذ ذلك الحين أصبحت مضرب مثل في السودان "عجوبه الخرّبت سوبا"،ولأن سوبا من القصص الشعبية فتجدها تقص بطرق مختلفة،إلا أن أساس القصة هو "خراب سوبا" متفق عليه من مختلف القصص. وفي نص المسرحية تبدأ المسرحية في قصر نائل وحوله رجاله،يعرض عليهم فكرة زواجه:

نائل:موضوعا مهم داير اشاوركم فيه

عدلان:أعرضوا للبحث لو بحثت بتوفيه

سالم:الشورى بتحل كل صعب في الدولة

صاقعه:قول قول يا ملك يبغيك لينا المولى

نائل:طبعا تعرفو السويته من أعمال:

سابته مع الزمان ويا ما لدي آمال

المال غير البنين كيفن تسمى كمال

زينة الدنيا قال الله البنين والمال

بالنسل الكريم أبواتنا سدوا قبايل

ولهذا الأوان ترى ملكهم متداول

في ساعة الممات أنا بخشى قول القايل ، يقول خالد أبو الروس(١٩٧٠م،ص ٣٤) خراب سوبا ، يقترح عليهم سالم طيبة بت سوبا ويبدأ في عرض شمائلها وتشبه طيبة الوادي الخضراء نجيلته ؛الوزير عدلان يعارض هذا الزواج لأن نائل قد قتل والدها فكيف تتزوج من قاتل أبيها، إلا أن الملك نائل يظهر تعلقه بهذا الزواج وعندما يشتد الخلاف بين الملك وعدلان يأمر الملك نائل بسجن عدلان الوزير بصفة الخيانة.

أيضا يتضح من المسرحية في مشهد بمنزل سوبا نجدها تشكو حال الدهر وكيف جار الزمن بها لتتحول من ملكة لامرأة فقيرة تكد وتشقى من أجل العيش، تلعن الملك نائل وتتوعد في أن تقتله انتقاما لزوجها فيدخل عليها سالم ويخبرها عن عرض الملك نائل الذي يريدها من أجله،ويخبرها أنه أوعز للملك أن يتزوج طيبة حتى يمكنها من الملك للثأر لزوجها وتسعد سوبا لهذه الخدمة.وفي المشهد الرابع يكون الحوار في قصر الملك سيف بين سيف وصادق وزيره حول دفع الجزية للملك نائل وتدخل سوبا عليه وابنتها لتشكو إليه جور الملك نائل وكيف أنه أراد أن يتزوج طيبة عنوة بعد أن قتل والدها ظلما :

نائل عشق طيبة وطمع في قدري

وقبل الآن كتل زوجي وجرح صدري

قلت ليه امتنع بي حالنا قط ما بتدري

وأنا دافعة لسيف الملوك من بدري

طيبه دافعة ليك احميها من اعداها

ومن كل المصائب يا ملكنا أفداها

خالد أبو الروس(١٩٧٠م،ص ٣٤) خراب سوبا

ويتشاور سيف مع وزرائه،وينتهي بهم الأمر إلى ضرورة محاربة نائل ومن هنا تبدأ الفتنة التي أشعلتها سوبا. سيف في بداية المشهد كان يكتب رسالة إلى الملك نائل بدفع الجزية وفروض الولاء والطاعة ولكنه في النهاية يغير رأيه ويكتب رسالة يتوعده فيها.

يبدأ الفصل الثالث بالمشهد الخامس: في قاعة الشرب في قصر الملك نائل وهو يتغنى بحب "طيبة" بلغة الدوبيت.

يقول "عز الدين إسماعيل(١٩٦٨م، ص٤١) : الدوبيت عرف عنه القبائل العربية في بوادئ وسط السودان،وهو نوع من الأداء الحر،يؤديه الفرد على نماذج الشعر القومي

المنظوم، فتسبقه ما يسمى:"الرمية"وهي ما يؤدى أولا في بداية الغناء،ويتخلله "التميم" أو "الترنيم"، ويؤديه أحيانا شخصان أو ثلاث أو أكثر بالتناوب الذي عرف عنهم "بالمجادعة" وهي المناظرة .

يقول نائل : دون الفاتنات يا طيبه ما أحلاكي

يا سغمي وشقاي وحياتي ثم هلاكي

أهلي وأقرباي اتمنو أن أسلاكي

وأيضا أصدقائي يا طيبة من عزلاكي

يدخل رسول سيف برسالة لكن الملك لا يقرأها بل يقذف بها لسالم قائلا : سالم أحفظ الجواب باكر نشوف الفيه

في الديوان هناك أفتح لينا كل خافيه

هذا اليوم سعيد تبقى له دايما ذكرى

فيه ازداد سرورنا وصفت الليالي العكره .

ويبدأ الفصل الرابع في قصر الملك نائل ويظهر القائد صاقعه ويبدأ الحوار مع نائل حول الحرب التي أعلنها عليهم سيف، فيغضب نائل من سيف الذي نكر جميله ويغضب من طيبة التي خذلته واحتمت بسيف.وينتهي المشهد بتسيير الجيوش للقتال وفي هذا الفصل نشاهد الملك سيف ووزراءه وتدخل عليهم طيبة وسوبا، وأثناء حوارهم يدخل عليهم جندي ويخبرهم بهزيمة الملك نائل وأسره والوزير سالم، ويطلب سيف إعدام الملك ووزيره .

الفصل الخامس : تظهر سوبا تحكي عن مكرها ودهائها وتدخل طيبة وتطلب الزواج من سيف الذي نصرهم وقتل الملك نائل ووزيره، لكن سوبا تخبرها بأنها تريد أيضا الانتقام من الملك سيف، وعندما تسأل طيبة عن السبب تخبرها سوبا بأن سيف كان أحد وزراء والدها الملك لكن تمر عليه مع نائل وقتله ليحل محله. يدخل عليهم عظيم

قائد جيوش سيف ويسألهم عن أحوالهم ويبدأ التغزل في جمال طيبة، فتلعب عليه سوبا اللعبة القديمة نفسها وتمنيه من الزواج من طيبة قائلة :

طيبة دي من زمان تهواك

وما دايره الزواج والله قط بسواك

من سيف ادركها أصبحت تحت هواك

يدخل عظيم على الملك سيف يجده ينشد الأشعار في حب طيبة،فيأمره بالابتعاد عن طيبة فيبتدئ النقاش بينهم بحدة وينتهي بمقتل سيف فيهرب عظيم، ويدخل وزير سيف صادق فتخبره سوبا بأن الذي قتله هو عظيم وتبدأ في تحريض صادق لأن ينتقم من عظيم وفي هذه الأثناء يخرج عدلان الوزير من السجن فتحاول معه سوبا نفس اللعبة، لكنه لا يأبه بذلك فيقتل سوبا وابنتها طيبة وتنتهي المسرحية؛ يقول **عدلان:**

بي موتكن أنا يا خاينه ما بتشكر

ومكركن أنتشر للأمه أتعب عكر

دبار المكيدة لو عرف اتفكر

ما ممكن يقبل من الحناضل سكر

يقول "محمد عبد الرحيم(٩٣٦م،ص٧١): المصدران اللذان أخذ عنهما "خالد ابو الروس" شعبيان، لا ينمان بحقيقة وجود الشخصيات على وجه الحقيقة التاريخية، وأحيانا قد تغيب الحقيقة بأكملها بين تضاعيف الصنعة وتسامح المؤلف أو جهله بالواقع أو عدم صبره على التدقيق. عليه يؤكد خالد أبو الروس عن سؤاله عن شخصية سوبا التي صورها شخصية شريرة رغما عن عدالة قضيتها؛ أجاب خالد أبو الروس" :في مبادئ الأمر جعلت سوبا هي المنتصرة في النهاية اقتداء بما جاء في القصة الشعبية، ولكن عندما عرضت المسرحية على أخي أقنعني بأن الشر يجب أن ينهزم وتنتصر قيم الخير.

ثالثا: مسرحية الخضر"يوسف خليل":

عرضت على خشبة المسرح القومي بأمدرمان موسم (١٩٧١)، إخراج: صلاح تركاب.

الخضر:

كلمة تستخدم في السودان يقصد بها الخضر الّذي يقال،خضر الأخضر، يقول الثعلبي"بدون تاريخ (ص ٢٢٨) : وقد وضّحّت كتب التفسير القرآني أن الرجل الصالح هو الخضر عليه السلام، وإلى جانب كتب التفسير فإن قصة موسى والخضر قد وجدتا مكانها في كتب قصص الأنبياء ، إن رؤيته في المنام تدل على الرخص بعد الغلاء والخصب وكثرة النعم، والأمن مما هوفيهمن شدة وكآبة ،ومن رأى الخضر عليه السلام فإنه يطول عمره ويحج .

مسرحية الخضر من فصل واحد وتعد من أميز المسرحيات حيث شكلت نقلة كبيرة من حيث كتابة النص المسرحي والتي جاءت من فصل واحد متجنبة التقليدية.

أحداث المسرحية تدور في قرية من قرى المديرية الشمالية، يشير الكاتب بالزمن الحاضر، تدور المسرحية عن الصراع بين الطبقات، الطبقة الثرية أو الغنية تتمثل في: الطاهرود نايل وبين البسطاء الضعفاء متمثلة في: (الفاضل ود محجوب المزارع المتمرد، ومعه الخليفة ود علي التاجر صاحب دكان بالقرية)، أهل القرية يقفون ضد الطاهر الذي يحاول التزوج بفتاة من القرية ترفضه، يساندها في ذلك الإسكافي المبارك والنور، يشتد الصراع بينهما نحو صراع الخير والشر،القوي والضعيف، وفي قمة الصراع تخرج العجوز حكيمة القرية (السرة بت شاشوق) والتي تبدأ المسرحية بها تقص منامها مبشرة أهل القرية بخضر الذي زارها في المنام وأعطاها فرع أخضر ليزرع وسط البلد لينمو ويعم الخير القرية بعد أن جففها الطاهر ود نايل بجبروته وجشعه، تنتهي المسرحية والقرية قلقة معلقة أملها على حلم (السره) ولكي يتحقق حلم السرة لا بد من الوقوف ضد الطاهر ود نايل وزراعة الأرض.

تبدأ المسرحية" يوسف خليل(١٩٧١م، ص١) بالمداح تشاهدون أنشودة، سوف يمثل الأشخاص، كأن المعنى معناكم، وهم أنتم وأنتم هم فلا تصفقون، فالدنيا هنا في مسرح التمثيل، فافتحوا عين عيناكم، ونبكي من خطاياكم، أتينا لنشعل النار التحرق رجسكم والعار، نقص عليكم أقصوصة ؛

المداح (مقاطعا): أهل حقا هي أقصوصة ؟

الشيالة: فقل أسطورة يا أنت وواصل حيثما كنت (مسرحية الخضر ، ص : ١) .

وقد تعددت مظاهر التصورات الشعبية حول الخضر عليه السلام ولكنها في أغلبها قد مرت على محور أساسي وهو خلود هذه الشخصية، كما هو واضح من هذا الحوار

الرجال: ما زار قريتنا نبي الله الخدر؛

النساء: ما زار قريتنا أمس نبي الله الخضر؛

المجموعة: ما زار قريتنا أمس نبي الله الخضر،

هكذا في إيقاع منظم.

المداح: لابس هدوم شحات ، عيونو وساع ووشه مدور مثل هلال نص الشهر، مربوع، وطوله حرم يشبه نخلة عالية فوق القيف، جبينو يلالي في القمرة تقول السيف، وصدرو عريض مثل التمساح، كلامو عسل وريحتو العنبر الفواح ، وحسه ملأ مزارع الحلة والسهلة، وقف بي حدا نخلنا الناشف اليبسان، خدر وفرهد وشال دفيق جريدو فرد نخلنا الشايل ، القلوق رقص مبسوط سعيد زغرد وتمرو نجض وسبيطتو خلاص من التمر السمح تقلت من القنديلة للبركاوي للجاوه .

يدخل النساء والرجال: ما زار قريتنا أمس نبي الله الخضر.

أن الحلم بوصفه هذا يمثل استهلال وجد في التراث المسرحي خاصة عند وليم شكسبير(١٥٦٤-١٦١٦) في مسرحية (ماكيث) يستهل بمشهد في مفتتح المسرحية ، تظهر فيه الساحرات الثلاث من وسط الضباب، يقول (محمد النور ضيف الله) : للحلم

وقع خاص عند السودانيين الذين يؤمنون بالرؤى والأحلام التي تشكل جزء من بناء الشخصية السودانية وقال: سلام يا السرة بت شاشوق

قالت:حبابك يا المبروك

قال لي هاك الفرع دا وسط البلد أزرعيه وبموية نيلكم ارويه

عاينت للفرع شفته زي فرع الأراك

قال لي: بالدس أزرعيه مافي زول أبدا يراك وما تخافي أولاد الحرام البجيبو عقب الكلام كل شين يطرح ملام

خضر: المنام مافيه عيب دا خبر داقش البلد

نفيسة: الخضر زار البلد

علي: النبي الناسينة تب

السرة: قبل ما أمسح كفوفي القرع قام شجر عالية لامست باب السما

المجموعة: يا لطيف يا لطيف..عرشت السما كتب يوسف خليل (١٩٧١م،ص ٥)

وأيضا تقول السرة أنها رأت في المنام شابا وسيما وفتاة جميلة تبدو عليهما السعادةكأنهما زوجان جديدان، يغنيان الأغاني الشجية وتحكي السرة في تمثيل، وفجأة غطت الغيوم نور السما فأصبحت الدنيا ظلاما وهبت سموم وفي الوقت نفسه ظهر رجل بدين قبيح الشكل وطلب من الشاب أن يسلمه الفتاة الحلوة وينصرف، ولما رفض الشاب عاجله البدين بحجر أرداه قتيلا. وتقول السرة أنها استيقظت من نومها مذعورة. وتألم الجميع لعدم نهاية الحلم. يقول ولا شك أن الإيمان استدلال الأحلام وقدرتها على الإنباء بالمستقبل، لم تكن تقتصر على العامة فقط وإنما هي مشاعة بين كل فئات المجتمع ، أي أنها متاحة لكل إنسان، دون التركيز بوضع اجتماعي . ونبي الله الخضر في مفهوم الذهنية الشعبية ولي من أولياء الله الصالحين القادرين على تقديم الكرامات والمعجزات. يمكن القول بأن المسرحية لا تستمد مغزاها من الحلم في حد ذاته

كحلم بل الكشف عن واقع مستتر يدفع بالأحداث سعيا وراء إثبات تحقيقه أو نفيه مع العلم أن هناك اعتقادا شعبيا يفسر الحلم أحيانا من واقع المعنى الظاهر الوارد في الحلم، يقول "ابن سيرين(١٩٨٢م،ص١٨) : المفسر للحلم من المتميزين بأفضل الخصال، كما أنه لا بد أن يكون عالما بكتاب الله حافظا لحديث الرسول "ﷺ" خبيرا بلسان العرب واشتقاق الكلمات، عارفا بهيئات الناس ضابطا لأصول التعبير، عفيف النفس طاهر الأخلاق صادق اللسان.

ويروي المبارك أيضا حلمه ويقول:أنه في الحلم تصارع مع الرجل البدين،ولكنه لا يعرف النهاية لأنه صحا من نومه مذعورا؛ يسأل الفاضل المبارك عن أسعار الجلود في السوق وذلك لأن المبارك (جزمجي) لديه دراية كاملة عن أسعار الجلود؛ يحاول الطاهر تغيير الحديث والعودة للأحلام إلا أن المبارك يحاصره ويذكر لهم أنه شاهد الطاهر يبيع الجلود في السوق بأسعار مرتفعة، فيحاول الطاهر الإنكار إلا أن الحاضرين يحاصرونه.

تظهر شخصية الخضر في كثير من الحكايات الشعبية ، في مختلف البلدان العربية . لقد استفاد الكاتب يوسف خليل من الحلم ، إذ يقصد به التغيير فكل حلم يؤدي لتغيير حال الناس فحلم السرة تغيير حياة الناس إذا ما زرعوا وعملوا، وبالمعتقد الشعبي الحلم، وحلم النعمة أيضا هدفه التغيير والوقوف بقوة أمام كل ما يضر بحياة أهل القرية أو المجموعة، أيضا الطاهر وجد في الحلم منفذ لتغيير حاله والفوز بنعمة، إذا التغيير هو هدف الكاتب وربما كان يقصد بالتغيير حال أهل السودان في ظل الظروف السياسية الضاغطة وقد تعددت مظاهر التصورات الشعبية حول الخضر عليه السلام لكنها في معظمها قامت علي أساس تخليد هذه الشخصية.

يجتمع أهل القرية : الطاهر والخليفة الفاضل، وعبد المحمود وغيرهم ، يدور النقاش عن التبرعات التي قدموها في شكل جلود للطاهر لكي يقوم ببيعها ويشرف بها على

بناء الجامع، إلا أن طمعه وجشعه دفعه لبيع الجلود لمصلحته لذلك حاصره أهل القرية، ولكي يدعم الطاهر مطامعه يخلق فكرة الحلم فيقول أنه رأى في منامه النبي الخضر، حيث أعطاه فرعا أخضر وقد حذره الخضر من ترك الفتاة الصغيرة للشاب الغريب الوسيم، بل طلب منه أن يحمل حجرا كبيرا يقتل به هذا الشاب الغريب حتى لا يضر بسمعتهم بهذا الحلم، يؤكد الطاهر حلم السرة بالرجل البدين في حلمها، الحلم يلعب دورا مهما في الموروث الشعبي العربي، إذ يتقدم دائما لينبه إلى الأحداث، ويؤشر إلى مظان الخطر، أو مظان الانتصار وهو بهذا يقدم دراما للأحداث ويتيح الفرصة للتفسير والتعليل لكثير من السلوكيات الغامضة التي وردت في الحكايات الشعبية العربية القديمة، والغربية على وجه السواء.

يستنكر الفاضل حلم الطاهر ويفسر بأن الرجل السمين في حلم السرة هو الطاهر نفسه والشاب الوسيم المبارك وتدخل نعمة التي حضرت رواية الحلم، وتحكي هي أيضا تفاصيل الحلم الذي رأته، فقد جاءها الخضر باسما ضاحكا وأعطاها فستانا أبيض عندما كانت تجلس هي والشاب الوسيم عند الشجرة وقال لها "مبارك عريسك" وهذا إعلان للحاضرين بأنها ترفض الطاهر المسن زوجا لها وتقبل مبارك

ونبي الله الخضر في مفهوم الذهنية الشعبية هو ولي من أولياء الله الصالحين القادرين على تقديم الكرامات والمعجزات ، لقد نسبت الذهنية الشعبية في المعتقد الشعبي للأولياء شفاء الأمراض وقطع المسافات البعيدة وتلبية دعوة من يلوذ به والتمتع بالعناية الإلهية ، لذلك فالحلم بنبي الله الخضر ثم التفسير الشعبي للحلم يشير إلى سبل تأثر الشعبية على المحتوى الظاهري للحلم ، يرى المعتقد الشعبي أن الأحلام ليست أمرا حديث العهد أو هي بدعة خاصة بعهد دون آخر أو شعب دون شعب ولكنها ملازمة للجنس البشري منذ آدم أبي البشر.

رابعا: مسرحية دومه ود حامد "الطيب صالح

تأتي أهمية المكان في دومه ود حامد كأثر مقدس،ومجتمع ود حامد يعني أمه ترتبط بالتصاهر،وتتضافر جميع السلبيات من سياسية واجتماعية واقتصادية ودينية وتشير إلى مجتمع ود حامد، فالشرائح الدينية والعرقية التي كانت نتاج تأثير من دولة الفونج،عبرت إلى ود حامد التي تستوطن ضفّة النيل والتي تتغير بقدوم الغريب الذي يحل بالدومة، ولعل فكرة الشيوخ التي أخذها الطيب صالح من أولئك الشيوخ الذين قدموا إلى السودان كالتلمساني من المغرب، والبهاري الذي جاء من بغداد عن طريق الحجاز والشيخ محمد بن علي بن قرم الفقيه الشافعي من مصر وما أحدثوه في المجتمع من ثقافات روحية،فالمكان عند الطيب صالح كما جاء عند إخلاص فرج (١٩٩٤م ، ص٦١) : إن المكان رمزا للتصالح الديني والتوحيد، فالطقوس تجمع كل الناس في مكان واحد وتربط بينهم برابط اجتماعي روحي مقدس . يقول الراوي ص٣٧ ، هاهي ذي دومه ود حامد انظر إليها شامخة برأسها إلى السماء،أنظر إليها ضاربة بعروقها في الأرض؛عندما قررت الحكومة مرة قطعها وأرادوا أن ينظموا مشروعا زراعيا، وقالوا إن موقع الدومة هذا هو خير موضع لإقامة مكنة الماء، وأهل بلدنا كما نراهم منصرفون كل إلى هموم يومه، ولا أذكر أنهم ثاروا على شيء قط؛ ولكنهم لما سمعوا بأمر قطع الدومة هبوا على آخرهم هبة رجل واحد، تعتبر قصة دومة ود حامد من القصص التي كتبها الطيب صالح ليس أنها نقطة إنطلاق في حياته فقط ، كما أنه يجد أنها تصب في مشكلة رئيسية وهي قضية دومة ود حامد ، تأثر الطيب صالح بالتراث أو الفلكلور . يتحدث الراوي عن الشجرة شامخة أنفة متكبرة ، كأنها صنم قديم أينما كنت في هذه البلدة تراها بل وأنك لتراها وأنت في رابع بلدة من هنا . يعود لفظ القداسة هذا إلى التكريم الشعبي، ويلاحظ أن في كثير من بلاد العالم الإسلامي بها أماكن تحتوي على بعض الأشجار المقدسة التي تحظى بمكانة خاصة ومنها أشجار

السنديان ، البلوط ، والخروب ،التين والزيتون ، التوت ، و السدر ، ونجد منها أيضا وبدرجة أقل الصنوبر والنخيل ، وعن الشجرة "الدومة" كيفتم زرعها أومن زرعها، "يقول الطيب صالح(١٩٧١م،ص٣٨): ما من أحد زرعها يا بني وهل التي تنبت فيها أرض زراعية؟ ألم ترى أنها حجرية مسطحه، مرتفعة ارتفاعا بينا عن ضفة النهر كأنها قاعدة تمثال، والنهر يتلوى تحتها كأنه ثعبان مقدس من آلهة المصريين القديمة؟.

"يقول الجوهري(١٩٨٠م، ص٧٢) : والأشجار التي ترتبط بضريح معين لشيخ أو شيخه ترتبط بعين وبئر، أو مكان مقدس لأي سبب آخر يعطي الشجرة المقدسة كافة مظاهر التكريم الذي يتلقاه الولي العادي، بل أننا نجد الولي المجاور لا يكون له أسم علم محدد، وإنما يطلق عليه اسم الشجرة القائمة في ضريحه، والأشجار المقدسة ترتبط بضريح أحد الأولياء ارتباطا وثيقا، بحيث أن الولي أو دومه لا تكون لها أي فعالية أو تأثير إلا من خلال الشجرة، وفي هذه الحالة تظل الرابطة بين الولي والشجرة شديدة القوة. "يقول الطيب صالح(١٩٧١م ، ص٣٩) : قال الموظف إن الموعد الذي سيحدد لوقف الباخرة في محطتهم سيكون في الرابعة بعد الظهر من يوم الأربعاء فرد عليه الرجل:"لكن هذا هو الوقت الذي نزور فيه ضريح ود حامد عند الدومة، ونأخذ نساءنا وأطفالنا ونذبح نذورنا نفعل ذلك كل أسبوع"، لقد أنشأت قرية ود حامد على جنس فلكلوري هو الكرامة والولي الصالح.وفي ذلك "يقول محمد الجوهري(١٩٨٠م، ص ١٥٧) : إن لكل ولي محلي بالمنطقة قدرة خاصة، فيكون الدعاء والاستغاثة بالأولياء، لثقل وزن الولاية ، موتهم في يوم معين، وحلف اليمين عند أضرحتهم، أيضا في قدرات الولي السحرية بتسخيرهم الجان، وأخذهم العهود على الجن بعدم إيذاء أحد من المريدين، أخذ الطريقة وأتباع ولي عند الجن، أيضا من قدرات الولي إيقاف مفعول الظواهر الطبيعية وفهم أصوات الحيوانات والطير، تأثير تعليق شيء ببوابة المتوفى على الشخص الذي علقها إجابة رغبات الأتباع دون تصريحهم بها، وإضرار الولي

لمن يعارضه.نجد أن الغريب الذي يظهر في جميع أعمال الطيب صالح ويكون ذا أثر كبير على المنطقة كما في"دومة ود حامد" فالغريب يحل بالقرية ويحدث نقلة كبيرة للمنطقة يقول الراوي ، حدثني أبي نقلا عن جدي قال: "كان ود حامد في الزمن السابق مملوكا لرجل فاسق وكان من أولياء الله الصالحين، يتكتم إيمانه ولا يجرؤ على الصلاة جهارا حتى لا يفتك به سيده الفاسق، ولما ضاق ذرعا بحياته مع ذلك الكافر دعا الله أن ينقذه منه، فهتف به هاتف أن افرش مصلاتك على الماء فإذا وقفت بك على الشاطئ فانزل، فوقفت به المصلاة عند موضع الدومة الآن،وكان مكانا خربا فأقام الرجل وحده يصلي نهاره، فإذا جاء الليل أتاه امرؤ ما بصحاف الطعام، فيأكل ويواصل العبادة حتى يطلع عليه الفج، فكذب من يقول لك أنه يعرف تاريخ نشأتها، كذلك لا يذكر أحد كيف نمت الدومة في أرض حجرية ترتفع على الشاطئ وتقوم فوقه كالديدبان، فالدومة هنا رمز بها الكاتب للمعجزات والكرامات، وهو تكريم شعبي جعل الدومة أن تكون مكانا مقدسا، فالضريح الذي يدفن به ولي صالح يصبح مزار فالمكان عند الطيب صالح يكتسب أهمية قصوى من حيث القداسة وإقامة الكرامات وذبح الأضحية، وهو معتقد جاء به "ضيف الله في كتابه" الطبقات.جسد أهمية المكان الطيب صالح (هل تظن أن الدومة ستقطع يوما؟) "لن تكون ثمة ضرورة لقطع الدومة وليس ثمة داعي لإزالة الضريح"، الأمر الذي فات على هؤلاء الناس جميعا أن المكان يتسع لكل هذه الأشياء ويتسع للدومة والضريح ومكنة الماء ومحطة الباخرة.

لقد دافع الطيب صالح عن التعددية في دومة ود حامد التي كتبها عام ١٩٦٠،حيث كان يصور "مشكلة الجنوب" المشكلة التي كانت سببا في التغيرات العنيفة في السودان، يقول: كانت روايتي نوعا من النقد للانقلابات العسكرية ودعوة للتعدد، حيث يؤكد الطيب صالح أنه كتب دومة ود حامد للتأكيد على التعددية والديمقراطية وهما اللذان سيخففان كل شيء إذا أردنا التطور كحل .

الخلاصة :

المسرح السوداني استطاع أن يقدم هذه الانتاجات الإبداعية عبر المبادرات الفردية و المواسم المسرحية التي انتظمت في الساحة الثقافية السودانية و شهد العام ١٩٦٧م ازدهار حقيقي حيث نشطت الحركة المسرحية بعودة الكتاب الدراميين و المخرجيين لفن المسرح الذي لعب فيه التأهيل الاكاديمي دوراً مهماً في ترسيخ مضامين تتعلق باتجاهات استلهام التراث و الحكاية الشعبية و الاساطير التاريخية بفعل المساهمات الاكاديمية للجامعات و المعاهد السودانية بعدد كبير من الخريجين و الباحثين .

المبحث الرابع

الملامح الدرامية في السرد الشعبي

أ- الإبداع في السرد الشعبي:

يتجلي الابداع في اظهار مقدرة الكاتب في تصوره و خلق واقع فني بصورة جمالية تظهر مقدرته الفنية و تجعل ما هو نادراً أو مستحيلاً ممكناً و ذلك بستخدام مهارته الفنية و سرد يتجاوز فيه الواقع لخلق واقع متكامل . فقد عرفه البعلبكي المورد ، (١٩٨٦م، ص ١٢٩) ، في شرحه لعلمه الإبداع بأن (create)تعني "يخلق، يبدع، يحدث، يعين، يسبق" إلى تمثيل كذا يكون أول من يمثل كذا ويقول أيضاً (creation) تعني إحداث، تعيين، تمثيل دوره للمرة الأولى شيء مخلوق مثل العالم أو الكون – الخليقة أو الكائنات جملة، المبدع، المبتكر، أثر آخر ينم عن عبقرية مبدعة / مثال. (Creation & ant) أي(creative) تعني مبدع، قادر على الإبداع أما creative alent فتعني إبداع قسم بالإبداع والخلق لا بالمحاكاة والتقليد، ذلك كأن نقول(creative work) أي عمل خلاق أو مبدع.

أما هربرت ريد،(١٩٧٥، ص١٢٨)، يفسر كلمة الإبداع من خلال رده على سيجموند فرويد بقوله (أعتقد بأن المتعة الجمالية التي تتولد في دواخلنا بواسطة الفنان المبدع، إنما تمتلك طابعاً تمهيدياً، وأعتقد أن التمتع الحقيقي يعمل وليد الارتياح الناتج عن بعض حالات الإرهاق النفسية) فهو يرى في ذلك أن العمل المبدع هو الذي يحقق لنا المتعة والارتياح الحقيقي، وذلك نظراً لكونه تعبيراً جمالياً ناتجاً عن التفاعل بين أحاسيس المبدع والذوق الجمالي في المجتمع الذي يشكل أهم مكونات الإبداع الشعبي باعتباره أحد صور الثقافة العصرية وهذا ما ذكره صفوت كمال الخطابةالشعبية، أن الإبداع الشعبي هو تعبير دقيق عن الخبرة الفكرية والوجدانية، والمهارة الابتكار للمجتمع.

وفقاً للنظرية الفولكلورية المعروفة بدراسة الصيغ الشفهية onal formulaic) التي نشأت في أمريكا وانتشرت في أوروبا والتي اهتمت بدراسة الأدب الشعبي (السماعي) الشفهي بالذات، نرى أن القصاص وأداءه هما العنصران اللذان يمثلان مفتاح فهم تكوين وبناء كل ملحمة Fpic والموال القصصي Balladوقصص المغامرات الخيالية والحكايات والقصص الشعبية وقد ذكر محمد الجوهري(١٩٧٨) ، أن ريتشارد دورسون (١٩٧٢)، قد أخذ بهذا الفهم وأتباع هذه النظرية الذين ركزوا على تحليل الأسلوب الشفهي للملامح هو ميروس ودراسة خط الحكاية وطريقة تكوين الإطار العام للملحمة وأساس بناء القصيدة ككل.

وقد ذكر سليمان يحي الرواية السودانية في واقع متغير(٢٠١٠م،ص٤٠٧)، أن الدراسات الفلكلورية توصلت إلى نوعين من المبدعين في مجال السرد الشفهي للقصص الشعبي يشكل كل منهما نمط قائم بذاته ولكل منهما أسلوبه الخاص به. فالنمط الأول يقوم الراوي فيه بحفظ نصوص الحكاية ويسترسل في سردها تجربه خاصة وبكل ثقة وحيوية دون أن يغير فيها سواء بالحذف أو الإضافة.

وهو ما قاله هوفمان كرايد ، أن الشعب لا يبدع جديداً إنما يستنسخ فقط عن محمد الجوهري(١٩٧٨، ص٣٢٤)، الأمر الذي يعني أن هذا النوع يعتمد في إبداعه على السردي على إظهار القصة الشعبية ويقوم فيه الحاكي بتصحيح نفسه كلما أخطأ.

ونعتبر في هذه الحالة أن قوة الذاكرة هي أهم معاينته السردية، وخير مثال لهذا النوع هي الرواية. أما النمط الثاني فهو ذلك النوع من الرواة الذي لا يعتمد في إبداعه السردي على الالتزام برواية النص الأصلي، بل يضيف إليه ويحذف منه ويؤكد على بعض الأحداث دون الأخرى يزيد الحوار مراراً في مواضع معينه وقد أشار إلى ذلك ماينس تسندر(١٩٦٦م) والذي قام بدراسة وتسجيل لراوٍ عدة مرات حيث أبدي فيها اختلافاً واضحاً في كل مرة سواء في إطار الحفظ أو التعيير عليه يقول: "سليمان

يحي(٢٠١٠م،ص٤٠٨) يمكن تعريف الإبداع في السرد الشفهي بصورة عامة "بأنه هو الابتكار، أي أنه عبارة عن إيجاد ما هو جديد ومرضي سواء في الفكرة أو السلوك السردي أو في الإنتاج بالصورة التي ترضي الطموح الفردي والجماعي وتشبع النفس البشرية وتفيد حياة الإنسان نظرياً وعلمياً هذا مع ملاحظة أن مجالات الإبداع متعددة وكثيرة.

أن الاعتماد وبصورة أساسية على المجال السرد للقصص الشعبي على امتلاك الموهبة السردية في كلا النمطين. الابتكار والتغير، كما أنه يكون دوماً مرتبطاً بالأفراد المتميزين وليس بالطبقات أو الشرائح المجتمعية التي ينتمون إليها.

يقول فلاديمر بروب،(١٩٨٩م،ص٥٥)، معظم التقسيمات الشائعة هي تقسيم الحكايات إلى حكايات ذات محتوى خيالي وأخرى عن الحياة اليومية وثالثة عن الحيوانات ويظهر للوهلة الأولى أن التقسيم يبرر أن حكايات الحيوانات تشمل احياناً عناصر خرافية تلعب الحيوانات دوراً في الحكاية الخرافية .

الخلاصة :

ترى الباحثة أن ارتباط العملية الابداعية بالدوافع التي تجعل الشخص يتخذ من الرموز و الاشارات ما يعبر به عن رغباته المخذونة في اللاشعور ، و ممارسته للدراما يقوم من خلالها بتفريغ الشحنات الابداعية مما يحقق الاشباع النفسي ذلك باسقاط التجارب السالبة .

الفصل الرابع

دراسة وتحليل المسرحيات التالية:

أ- مسرحية المك نمر.

ب- مسرحية مصرع تاجوج والمحلق

ت- مسرحية نبة حبيبتي

أ) دراسة و تحليل بعض المسرحيات

١/ مسرحية المك نمر:

وإذا انتقلنا إلىال حكاية الشعبية في التاريخ نجد أن المك نمر لإبراهيم العبادي تشكل أهمية ذات أبعاد حضارية وإضافة ثرة إلى المسرح السوداني والأدب القومي. المك نمر قدمت في موسم ١٩٦٧م، إخراج الفكي عبد الرحمن وكان هذا العام بداية المواسم المسرحية المنتظمة.

المصادر التاريخية في مسرحية المك نمر

خبر الشكرية و الجعلين في الاريخ

المقدمة التي كتبها د. عبدالله علي ابراهيم لمسرحية المك نمر في طبعتها الأولي عام ١٩٦٩م عن وزارة الإعلام و الشئون الاجتماعية و النص الذي ترجمه د. عبد علي إبراهيم .

S-Hillelson, Historical poemsand Traditional of the Shukriya

تاريخ الواقعة

ينص (تاريخ ملوك السودان) بان فتنة الجعليين و الشكرية قد وقعت في سنة ١٢٣٣ للهجرة (١٨١٧ – ١٨١٨م) إذ زاد في ذلك العام النيل زيادة عظيمة ، فهدم حلة البشاقرة بالشرق . وقد عرف ذلك النيل بنيل حمد ود أبو سن الذي قتله البطاحين ، و لجأوا إلي المك نمر ، مما كاد أن يحدث حرباً بين أهل القتيل – الشكرية و الجعليين .

وقد وصل هيلليسون بطريق ملتف إلي تقريب لتاريخ الواقعة ، فيه تسامح كبير – إتخذ هيلليسون المك نمر محوراً لتحديد التاريخ ، فالواقعة قد وقعت إذاً قبل الحكم التركي .

الخبر والتحقيق:

ذهب حمد ود عوض الكريم أبو سن ذات مرة ليزور أخواله البشاريين ومعه نفر قليل وفي الصحراء داهمه علي ود برير البطحاني والهمباتي ذائع الصيت والموغر الصدر على حمد وصمم على قتله لثأر لم يخمد بين القبيلتين، يقول ماك ميلان ١٩٦٧م، ربما كان هذا الثأر ناجماً على مقتل عوض الكريم أبو سن على يد البطاحين عام ١٨٠٢م ، والتقيا وتباريا. وعرف عن حمد قدرته وإتقانه في الاتقاء بالدرقة وأدرك ود برير انه سيخيب في اختراق هذا الاتقاء المتقن فصاح فيه: الليلة يا شيخ العرب تخلع متل العروس في الرقيص، فرمى حمد درعه وعاجله ود برير وقتله، أدرك ود برير ان قبيلته لن تقوى على حمايته من غضبة الشكرية بادر للمك نمر قصد الملاذ والحماية. لم يكن المك نمر راغباً في إيواء ود برير فهو يعرف أن الشكرية لا بد منادية بدم حمد حتى إذا اضطروا قتال المك نمر ولعلاقة المصاهرة المؤسسة بينهم وبينه بزواجه من شمة بت عماره التريتينابي* أمأولاده (أحمد، عمر، عمارة، خالد، الزين) تكفلوا آن ذاك من الجانب الآخر. كان المك يخشى أن يسلم ود برير للمطالبين به إذ أن هذه سبة توصمه والجعليين وتلحق جنا الجنا، واختار المك أن يكتب للشكرية يعدهم أن يرسل ود برير لهم وان يحيطوا الأمر بالكتمان، فإذا ما تفشي الأمر عائد بالسبة لنمر فالحرب لا شك واقعة بين الشكرية والجعليه. ونمر يأمل أن يتفادى ذلك لأسباب عدة على رأسها عرقه – الصهر بينه وبين الشكرية – ، وكرر نمر على رسوله إلا يضع الخطاب الا بين يدي أحمد أبو سن، وان يحذرهم مراراً من أن يصل شيء منه للشكرية الدريشاب، لما عرف عنهم من تفريط في

السر. قرأ حمد الرسالة على أخيه محمد ناظر عموم الشكرية الذي وافق على ما جاءه من عند نمر وكلف محمد رحمة الله وكان فيه شيئاً من الدريشاب من تفريطهم في السر فنقل لأحد الدريشاب ما جاءهم من نمر فتسرب الأمر وذاع ، بلغ الخبر مسامع علي ود برير في شندي فدخل مجلس المك نمر وطلب السماح له بالذهاب واللجوء إلى مساعد بالمتمة وهو عدو المك اللدود، ويعود العداء إلى انتزاع المك نمر الرئاسة في عام ١٨٠١م بعد صراع بين أولاد نمر الطامحين الجدد وبين أصحاب الحق الذين يمثلهم مساعد ود سعد ، وقد انتهى مساعد من بعد ذلك إلى وضع أقل شأن في شياخة المتمة وحمل ود برير على خطاب المك نمر للشكرية واتهمه بالفزع والجبن من مواجهتهم. اشتعل المك نمر غضباً ودعا مجلساً من أهل شورته التي اضطر لها اضطراراً، أبدى سعد عم المك وعقيد قيله نفوراً من الحرب وطلب من المك أن يقلب الأمر جيداً، خشي علي ود برير أن يصادف نصح سعد هوى في نفس المك نمر فيصرفه عن الحرب فرشى الإعيسر لبيب المك ليحرض المك على القتال وقف اللبيب في مجلس المك وأنشد:

ود عز البها* ماك الغشيم متمحن

شمس لو ناقرك اتغلا هل يلبخن

ادينا غد في النوق الحلال يدخن

خل حسن يبيع الشطه فوق ما يسخن

ولدى سماع المك نمر لهذا الشعر أصدر أمراً بأن يضرب النحاس ولكن سعد ما يزال عازفاً عن الحرب حاثاً المك أن يؤجل المسألة. أمر المك أن يخبط النحاس وان ينهض الرجال إلى الحرب، وفي هذا الأثناء جمع الشكرية حلفائهم وقدموا بنسائهم وعيالهم وسعيتهم وبقو على مسافة أيام من شندي وبعث الشكرية برسل فيهم أبو

دقينه الشاعر ليطلبوا تسليم علي ود برير لهم، وأرسل المك نمر رسله وفيهم اللبل ليعرض الدية في دم حمد فالمك نمر يستسهل تسليم احد أولاده اكتر من تسليم علي ود برير، أشاح الشكرية عن عروض المك نمر ولم يبق غير ان يلتقي الجمعان وبقي ثلاث أشخاص يسعون سعي السلم أدرك سعد عم المك إن ما هم مستقبلو ليس غارة أو قوماً وان الشكرية قدموا بنسائهم وعيالهم وسعيتهم وإنها الحرب التي لا تبقي ولا تذر. وبخاصة نساء وعيال السعداب بشندي ولا مهرب وكان بذلك الى السلم أميل كانت شمة زوجة المك حزينة من أجل أهلها في حين كان عمارة ود دكين في أسى وألم لأبنته.

اتصلت شمة باللبيب ووعدته بالجائزة والنوال إن أفلح أن يحمل المك للسلم، بينما كان سعد ما يزال يأمل أن يستجيب المك لنصحه بالعدول عن الحرب، وذهب عمارة لمحمد أبو سن قائلاً أن شمة ستشق الجيوب وتحلق شعرها وتترمل إذا قتلت زوجها وأولادها وهذا ما ينبغي أن افعله مع أني والدها وإن لم افعله فلن يترددوا في قتلي. استشاط الشكرية غضباً لهذا القول ما عدا أحمد أبو سن الذي اعتلج الحزن بقلبه حين احتشد الجمعان واقتربا كان سعد عقيد الخيل يؤجل المسألة ويقرأ دلائل الخيرات بهدوء ولدى توسط الشمس كبد السماء لم يستحب سعد للدعوة الصادرة إليه من المك نمر، ركب سعد حصانه بعد ذلك وتوجه إلى المك وأرخى عنان الحصان صائحاً: أنا سعد الله يعلم وبحمد من بعد ذلك هذا اللسان الذي أتكلم به من عذرانا* ونما عرس حتى يوم الدين. إنزعج نمر لأن أذنه لم تألف قولاً كهذا يصدر عن عقيد خيله وغرق المك للحظة متأملاً مفكراً وفي هذه اللحظة طقطق اللبيب منشداً:

الليلة النمر أصبح مطابق الحمله

فوق بحر العريض يحمي الغريب ما علا

وقت الرجال تجي تحت الدروع متغمله

داك اليوم تغرز كنيزة الشملة

كان للكلمات فعل السحر إذ أمر المك أن تقرع القرب، بعث بالشكرية أن يرجى القتال للغد عقد مجلساً مع سعد وطلب منه أن يشرح غامض الكلمات التي خاطبه بها، قال سعد انه فكر في الحرب اقتتالا بخبث* ويأتي بنهاية كل فتى محارب مدحور من الطرفين. جنح المك نمر للسلم ولكن ظل لا يدري كيف يعالج مسألة علي ود برير. انتهز سعد الفرصة وبعث سراً لعلي ود برير برسالة أن يبارح شندي دون علم المك علم الجانب الآخر الشكرية بفرار علي ود برير طارد الشكرية علي ود برير بعجلة ولكنهم لم يدركوه لأنه جعل بينه وبينهم النهر لدى عودتهم من الملاحقة دعاهم المك نمر لشندي فنحر لهم وأهدى لهم وكذل فعل الجعليون الذين احتشدوا للحرب وعاد الشكرية أدراجهم.

أمّا المسرحية والتي عرضت في موسم ١٩٦٧م وكانت إفتتاحية الموسم *طه أحب ابنة عمه ريا من قبيلة البطاحين إلا أن زواجها تأخر بسبب وفاة والد ريا وتقدم لها ود دكين أحد رجال الشكرية الأقوياء، وقبيلة الشكرية أكثر عدداً وقوة من قبيلة البطاحين لذلك يخشى طه أن يتزوج ود دكين ريا بالقوة ويهرب مع ريا إلى ديار الجعليين يحتمي بالمك نمر إلا أنه يخشى أن يدخل قبيلته في حرب مع الشكرية وكما ذكرت أنها قبيلة كبيره وأكثر قوة. يلحق به ود دكين وفي الطريق يتبارزان فيقتل طه ود دكين ويواصل الهرب إلى شندي وفي شندي يضمن لهم المك الحماية هو وريا، إلا أن حلم ريا وطه يزعجهما فكان هذا الحوار في(ص١٤) من مسرحية المك نمر

طه: بسم الله قولي أخوك طيب طيب

نصيح وشديد وحاضر قلبي ماهو مغيب

إلا الشفتو في النوم من هوايلو يشيب

الزول الفي صحى مخدوم عليه شقاهو

الصف إبليس انا بخافو لقاهو

يا ليت الحلم في صحايا كان بلقاهو

ريا ترد في(نفس المرجع، صـ١٤):

كعب نوم النهار

أحس العصير كت نايمه

رأيت قدام فريقنا أشوف صقوراً حايمة

كبيرن غار علي

من نومي تبيت قايمه

صحيت مهجومه لا مفصل ولا في قايمه

طه: وإنتي كمان رأيتي صقور عيارة غريبة

علامتها كافيه ظنيت الحكاية قريبة

هاك مني الصحيح الما بتدخلو الريبه

هادي الحله بي عيني أشوف تخريبا

(إبراهيم العبادي ، المك نمر ١٩٦٩م ، ص : ١٦)

ورؤية الصقور في الحلم عادةً عند كثير من أهل السودان نذير شؤم، لذلك لجأ العبادي لهذا المشهد ليدلل لأن هنالك حدث قد يحدث وكانت الحرب لذلك نجد كثير من المسرحيات العالمية استلهمت بالحلم كما في ماكبيث لويليام شيكسبير، فالحلم في المك نمر عنصر إبداع. نجد العقبة التي تقابل المك نمر في حمايته لطه وريا هي أنه صهر شيخ الشكرية وأبنته هي زوجة المك نمر وأم أبنائه، يبعث شيخ الشكرية برسالة مطالباً بتسليم طه أو بالحرب على الجعليين الذين لا يراعون للنسب حرمة. يرفض المك نمر تسليم طه وتبدأ الاستعدادات للحرب وتبذل شمة زوجة المك جهداً كبيراً وترسل أبن عم المك نمر وتنجح مساعي شمة ويتصافى الجميع.

ترى الباحثة أن بروز مجموعة من المتعلمين السودانيين مطلع العشرينيات في القرن العشرين تاثروا بالثقافة الإنجليزية بدأت هذه المجموعة مناقشة موضوعات مثل القومية السودانية و شهدت فترة العشرينيات و الثلاثينيات صحوة في الشعور القومي و بدأ الحوار حول الحاجة إلي ادب قومي فكان الاهتمام و ضرورة الاحاطة بالفنكلور و ذلك بالاهتمام بالحكاية و الاساطير و قصص الاسفار و الامثال و الدوبيت و الشعر و كلما هو يساهم في التعبير الشعبي .

هذا مضمون المسرحية التي كتبها إبراهيم العبادي بلغة دارجة، لغة الدوبيت سهلة وسلسة نجد إن العبادي لغى قصة الهمباتة التي وردت في القصة التاريخية ربما لأن هذه العادة قد اندحرت مع تقدم الحياة والتحضر إذ أصبح القانون هو الفيصل للكثير من التفلتات التي كانت سائدة أما مسألة الثأر فكانت هي الأساس في توصيف* الحكاية التاريخية والمسرحية ربما لأنها كانت مستمرة. نجد العبادي أهتم بكل الأحداث في المسرحية وجعل لكل حدث مبرر حتى الأمثال المأثورة والتي بها بلاغة وحكم وهي تجعل الكاتب يتفادى الشرح والتطويل وهي تستخدم للإيجاز.

طه : خبر الزول يقول : مهما الامر يتهول
قالوا الناس علي فالو الحلم يتأول
غاية الحي فناه أن كان قرب أو طول
يترك ذكر الناس الورى وبتقول ص:١٦

و الزول دون قبيلتو غناه شن معناه ص : ١٧
طه : سمح الزول صيي يلدي و يربي جناه ص : ١٨
طه : الحد و الحزن ما جابلو زول من قبرو ص : ١٨
ريا : قالو العربي ما بنعز كما مراحو ص : ١٩
عربي : صدقو أهل المثل توب العرب صح لام ص : ٢١
طه : اخد خاترنا نحنا وقالو واصلة السايقة ص : ٢٥
طه : ده الشء السمعتو من الابا و التبعو
الراجل فعايلو يبين لك لي معناه ص : ٣٠
شيخ العرب : إن مال الشجر ما بكسرن فراعو
البقول راسو موجعو بيربطلو كراعو ص : ٣٣
عبد الله : حبل المهل يربط و انت ارتاح بيت ص : ٣٣
شيخ العرب : الزول في الرقاد شقو البريحو بخبرو
و الزول البليد بي ايدو بيحفر قبرو ص ٣٤
طه : خربانه البلد بي كبارة ص : ٣٦
طه : إن حيين نعود إن طال زمنا و مره
زايل ما بدوم و الزول بموت فد مره ص : ٣٧
عبد الله : بنخاف كترتن وايد الرجال بتحوق ص : ٣٨
عبد الله : إن وقع القدر ما بتقدروا تصدوه ص : ٣٩
طه : الكاينة التكون بي وراها ما بتندم ص : ٤٤
طه : الياكلوا الأسد أحسن له من الضبعة ص : ٥١
النصيح : لا يغرك هوى مثل الضحى المدير ص : ٥٤

المك : الواجب اجيرو إن كان كتل في ولادي ص : ٥٨
المك : و البعفي المسيء عند الله يلقي جزاه ص : ٥٩
شكري : و الحاسه السرج لا بد تكورك راقية ص : ٦١
المك : فراسة العربي داب سفروقو يجنب كلبو ص : ٦١
شيخ العرب : ما بتحدث السوداي تشوفو براها ص : ٧١
النعسان : ما هو كفاه لكن المقدر واصل ص : ٧٤
شكري : الزول ما بفوت الأصلو إتقدر له ص : ٧٤
شيخ العرب : إن وقع القدر اينعركن كفينا ص : ٧٦
النعيسان : ربنا يحفظك ما تشوفوا عاد يوم شكرك ص : ٧٦
النعيسان : قالوا أهل المثل دم ما بغسل دم ص : ٧٨
النعيسان : يقولو أهل المثل الخال شريك الوالد ص : ٧٩
المك: ديما المكري ملخوم ما بشوف التحتو ص : ٨٠
النعسيان : عن نصف الحقوق الفاس اوازن الابرة ص : ٧٤
المك : في المثل الأبل سوقوها ني هاديها ص : ٨٦
المك: عد طه وحمد قابيل قتل هابيل ص : ٨٦
شيخ العرب : الزول المقدر ليه ما بيفوتو
مسكين العبد ما بدري ني يوم موتو
وكتين أصلو من الدنيا يكمل قوتو
واحد كان يموت فير غربة و إلا بيوتو ص : ٨٨

في المسرحية (صـ١٧) نجد أن الكاتب أستلهم روح الحادثة التاريخية المتمثلة في شجاعة وحنكة وكرم المك إضافةً إلى قولبة الرواية الشفهية رأساً على عقب داعياً إلى نبذ الخلاف والعيش تحت ظل بلد واحد هو السودان الموحد لذلك كان لهذه المسرحية وقع خاص في نفوس السودانيين خاصةً وأن الجعليين والى يومنا هذا يعتزون بالمك نمر وحادثة حرقه إسماعيل باشا في ١٨٢٣م. يقول عبدالله علي إبراهيم(٢٠٠٩م، صـ٢٢)، تقع المك نمر في سياق إبداعي شعري في العشرينيات

والثلاثينيات أستدعى المأثور التاريخي الشعبي للترويج للوطنية وفي زاوية مسرحية أدق وجد مؤلفو هذه المسرحيات لغتهم جاهزة في مصطلح الدوبيت لم يخترعوا لغة لجنسهم الأدبي المبتكر كما هي سنة المبدعين بل البسوه اللغة التي تدربوا عليها هم كشعراء شعبيين. وحتى لا يتهم العبادي بالتميز القبلي وانحيازه لقبيلة الجعليين فجاء على لسان النصيح نديم الملك نمر ، جعلي ودنقلاوي وشكري شن فايداني

غير نقطة خلاف خلت أخوي عاداني

خلو نبأنا يصل للبيعيد و الداني

يكفي النيل أبونا و الجني السوداني

كانت هذه الأبيات دعوة للقومية وضد القبلية كانت للعبادي الريادة في مزج الموروث الشعبي للثقافة الوافدة وأيضاً المسرح.

وترى الباحثة في هذا التحليل :

أن العبادي قد استمد مادة مسرحيته من التاريخ فهي تعبر عن الوجدان الشعبي فاختار العبادي شخصية الملك نمر بطل لمسرحيته أراد جذب المشاهد و لفت إنتباه الرأي العام و بث روح التعادض و التكاتف بين أبناء الوطن الواحد من أجل الوحدة و نبذ القبلية فالعبادي لملك يتطلع علي النصوص الغربية ليستنير من الاطار العلمي للعمارة المسرحية إلا انه قد استطاع جذ المشاهد السوداني للمسرح الشعري ، و استطاع أن يخلق من المادة التراثية الشعبية شكل مسرحي تقليدي يتعتمد علي سمات الفضيلة و روح التسامح و الكرم التي هي حال الإنسان في المجتمع يصبوا إلي الحرية في تلك الفترة التي كان الكتاب يتلمسون فيها معرفة اشكال جديدة للمسرح من خلال خلق أفكار و مواضيع لا تخرج عن أطار مشاكل المجتمع المطروحة في تلك

الفترة من خلال الفرجة للبحث في التراث و تناوله في قالب درامي مع معالجة للقضايا المطروحة .

٢/ مسرحية مصرع تاتجوج و الملحق

في مستهل عام ١٩٣٢م قدمت علي خشبة نادي الخريجين بأم درمان منظومة بالشعر السوداني الشعبي " الدوبيت " فكانت أول مسرحية سودانية فكراً و تمثيلاً و إخراجا وقد قامت بتمثيلها فرقة نادي الزهرة الرياض بأم درمان لصالح مدارس الأحفاد لمؤسسها المربي المرحوم بابكر بدري ثم بعد ذلك مثلث في جميع مدن السودان الكبرى وكانت هذه المسرحية النواة الأولي للمسرح السوداني .

تتألف المسرحية من خمسة فصول ، وقد كتبها خالد أبو الروس في عام ١٩٣٢م وهي بذلك تعتبر أول مسرحية شعرية سودانية .

أشخاص هذه المسرحية :

محلق : زوج تاجوج و أبن عمها

سامر : غريما محلق في حب تاجوج

صقير : والد لمحلق في حب تاجوج

مدينة : والدة المحلق

حامد : زوج تاجوج " الثاني " بعد المحلق

دهب : خادم محلق

عتبه ، نمير ، كافوت ، رجب ، فرسان من قبيلة الحمران

عميد : فارس من قبيلة الهدندوة

مجموعة من البنات

حربة ، حجر ، شوتال ، زلف ، من قبيلة الهدندوة

الفصل الأول

يظهر محلق من بين الغابات والجبال و التلال المنتشرة في شرق السودان و البحر الأحمر يظهر محلق هائما علي وجهه يتغني بحب تاجوج وقد وضع سيفه و درقته علي كتفه يقول :

يا وجدي العلي كل يوم أراك تجدد
و أشواقي تزيد والبي ما بتجدد
أنا قلبي داب وتوب صبري أضحى مقدد
عائش في سراب و أنا أملي شاع وتبدد
تائه في لغفار بين الجبال في الوادي
طائل وجدي زائد شوقي و الحب زادي
فارقني الصيد صار العذاب لي حادي
وبي اسمك دوام تاجوج صبحت بنادي

(خالد أبو الروس ، مصرع تاجوج و المحلق ، ١٩٧١م ص : ٥)

و الصيد بقصد بها الظبية و تشبيه الفتاة بالصيد دلالة علي الرمزية ونقصد بها الجمال إذا يقصد به المحلق جمال وخفة تاجوج وقد استخدمت هذه الصورة ألتشبيهيه في كثير من الدوبيت في فترة الثلاثينيات نلاحظ أن المسرحية كتبت باللهجة الدارجة و يعرف باسم "الدوبيت" و ينقسم الدوبيت السوداني في الغالب إلي رباعيات كل رباعية تتألف من أربعة أشطر تحمل كلا قافية واحدة . وهذه الاشطار الأربعة تؤلف اثنين ، مثال :

يا تاجوج هواك في قلبي أضحي سكون

و الزول لو عشق دايماً بيظلم كون

الحب صعب ياما فضح ممكون

محلق في هواك صار في البراري سكون

لو شفتيه ما بين الجبال كيف حالو

زاد عشق العلي و الحب قرب بمجالو

جمالك ني الشعر دون البشر أو حالو

ياتاجوج محلق رق يوم في حالو

(خالد أبو الروس ، مصرع تاجوج و المحلق ، ١٩٧١م ص : ٥)

و الدوبيت عند بعض القبائل العربية في بوادي وسط السودان ، وهو نوع من الأداء الحر ، يؤديه الفرد علي نماذج الشعر القومي المنظوم في هذا الفصل "الأول" نجد محلق يهيم و يتغني بين الوديان و الفريق بحب تاجوج ويوصف جمالها :

في نومي وصحاي عذبني ديمه هواها

مولاي صورة لي عذابي قد سواها

سمحه متبرة و البدري ما بسواها

(المرجع السابق ، ص:٨)

يطلب خلف وسامر من محلق أن يرحم نفسه فيها ولان أن يخففا عنه عبء ذلك الحب الذي أضحي يعذبه مما يبعث في نفسه السكون و الطمأنينا

خلف : يامحلق كفاك والله تاجوج شينه

محلق : كضاب ياخلف ماها الشوينة

سامر : تاجوج كعبة قبيحه

محلق : ي سامر أخوي ما بينبذوها

عناق أم سومر الخدر جزوها

عشان اهلك رخاس ما بيشبهوها

حلب لبن البكار عن ناس ابوها

(المرجع السابق ص : ٨)

الفصل الثاني

في حي الحمران أمام خباء محلق بين أشجار السيال الظليلة تجلس والدة محلق تغزل في الصوف و تترنم بهذه الأغنية

مدينة : الراجل الصميم بي حق ما هو بخيل

موت العز سمح فوق لي ضهور الخيل

يا حليل الراجل دايماً يعدلوا الميل

رقد ادمر و المولي حكيم جيل

البدر اختفي و احتجنا لي قنديل

وفقدنا الرجال يايمه كر من ديل

(خالد ابو الروس ، مصرع تاجوج و المحلق ، ١٩٧١م ، ص : ١٤)

يدخل خلف يتبعه سامر وهم في خوف و ذهول و الكل يتلفت خائف

يقول خلف : سلام يا مدينة

مدينة : مرحب حبابكم عشرة

خلف : عمي صقير معاك ؟

مدينة : والله شال العشرة ... و انت منو ؟

خلف : خلف

مدينة : بي صغير خلف شن داير

خلف : ولدك يا مدينة علي اصبح غائر

ولدك يا مدينة لقيت وسط الغابة هائج كالأسد داير معاي حرابة

مدينة : هاج من غير سبب ؟؟

سامر : سبب الغرام يا والدة

وفي قلب العليل تاجوج أضحت خالدة

مدينة : عاشق بت عمه

سامر : أي

مدينة : وافضيحة أمه (المرجع السابق ص : ١٥)

تخشى مدينة من مشاكل هذا الحب و تغنى و شعر محلق في ابنة عمه نجد مدينة صقير والد محلق بحب لتاجوج و معاناته ، و تستحثه علي طلب يدها من أخيه ، فيرسل صقير في طلب اوكد ، وفي المجلس يطلب صقير يد تاجوج زوجه لابنه محلق ، يرفض اوكد في بادئ الأمر علي عادات العرب لا يتزوجون من تشبب بفتاة .. ولكنه يوافق في نهاية الأمر ويتم الزواج

في الفصل الثالث

في خيمة محلق القليلة الأثاث علق علي جدارها سيفه و درقته و في زاوية سرج ، عنقريبين فرشا بالريش الحمراء ، تظهر تاجوج نائمة و تسمع في الخارج محلق يغني

محلق : فارقني الشقا و انا للعذاب فارقت

و ارتاح الفؤاد من المتاعب رقت

عماني السرور في الفرحة شوفني غرقت

و الهم فات غرب و انا في هناي شرفت

في صباحي و مساي تاجوج بقتلي خليله

وبعد داك البعاد أضحت معاي كل ليلة

(خالد ابو الروس ، مصرع تاجوج و المحلق ، ١٩٧١م ، ص : ٢٨)

يدخل فيراها نائمة فيدنو منها بكل تحفظ و ينظر لها طويلاً يطلب منها ان تتجرد عارية امامه حتى يتمعن في جمالها فترى في هذا الطلب اهانة لها و لعزتها و يبدو ان هذا الطلب مخجلاً في نظر العرب التقليدين لذا رفضت تاجوج هذا الطلب لانه بمعايير البادية السودانية فإن التعري و عرض الجمال يساوي تاجوج بالغانية و ليس بالزوجة المصون .

وتحت الحاح و اصرار محلق ، تلبي تاجوج الطلب و ذلك بعد ان تاخذ يمين مغلظاً من محلق بأن يلبي لها طلب بعد ذلك ، فيوافق محلق بعد ان تتجرد من ملابسها و نال محلق ما اراد ، وما أن لبست ملابسها حتى فاجأته بطلب الطلاق ، وبعد شد وجذب بين تاجوج ومحلق ، يدخل صقير والد تاجوج و يجبر محلق علي الايفاء بوعده ، و ينتهي الفصل الثالث بطلاق تاجوج .

الفصل الرابع

في هذا الفصل تتزوج تاجوج من حامد مما اثأر سخط محلق علي حامد فكان يتربص به و يسلبه ماله ثم يرده له إكراماً لتاجوج .

يهيم محلق في الوديان بين الجبال والتلال حاملاً سيفه و درقته وقد بدأ عليه الحزن وهيام وظهر عليه الشحوب و الهزال وهو يغني

محلق : تاجوج كفاي زاد العذاب

ياحليل نغماته العذاب

السمحة نائرة الحي

تاجوج كفاي قلبي انشوي

طال العذاب زاد النوى

انت الاذي و انت الدوى

كالموية لا يسلاكي حي

تاجوج حشاي اصبح اليم

عقلي اتفقد انا ما سليم

(المرجع السابق ص : ٤٤)

يمرض محلق حتى تسوء حالته يطلب من اهله رؤية تاجوج قبل ان يموت فيستدعي اهله الفكي ، لكي يداويه ، يحضر الفكي و معه بخرات و تقوم مدينة والدة المحلق بحرق البخرات و هذه طقوس شعبية منتشرة في كثير من أنحاء السودان التطيب بالفكي و البخرات وهي ظاهرة تراثية عندما يشتد المرض بالمحلق يطلب رؤية محبوبته تاجوج

تحضر تاجوج تشاهد محلق وهو في حالة اعياء

تاجوج : النار يمين حرقت حشاي

وما عارفاك بقيت كدا ياعشايا

يفتح محلق عينيه و يفيق من اغمائه و يقول بكل ألم

تاجوج حبيتني في وكت الممات

بعد الفوات ما فات

انا روحي في طقطاقي جات

روحي الوداع انا ماني حي

تاجوج : محلق أنا معاك محلق اصحي

محلق : يا أم قبيل عبادة

مسحوك بالعطر و الناس مراضه

حبك في الضمير هرد الكبادة

(خالد ابو الروس ، مصرع تاجوج و المحلق ، ١٩٧١م، ص : ٦١)

و يسلم الروح ويعلو الصياح من الجميع

لقد مثلت مسرحية تاجوج و المحلق علي عدة مسارح و مثلت في مختلف مدن السودان غير أنها مثلت حسب طلب الجمهور أربعة عشر مرة و أول مرة كان في فبراير ١٩٣٣م لمساعدة الاحفاد علي مسرح نادي الامريكان علي مسرح مدرسة القنصلية وقد نجحت فرقة نادي الزهرة الرياض في اداء هذه المسرحية .

الفصل الخامس

يظهر عمير قائد الهدندوه ومعه شوتال و رونق ، و حربة و حجر يتشاورون في طريقة الهجوم علي حي الحمران بقصد النهب و السرقة .

تمنح تاجوج علي محلق . و المناحة لون من الشعر الشعبي ، وهو تعدد محاسن و مآثر الميت بكلمات حنينه مأخوذة من النواح بصوت رقم فيه نبرة حزن

تاجوج كتال في الخلا وفي البيت يكرم الضيف

حامد : أسكتي خليني لي السخلان

قلبي الشجاعه من ولدت ملان

بولادة الحديده الاصلو قط مالان

جميع البنات الليلة سوى الفوت

ينصاع الجميع الحرب تبدأ المعركة بين الطرفين و النساء يرددن

البنات : الحي ما بموت في ضبط الوكرات

و الميت بموت لوطار مع الطايرات

موت العز وراكم النايرات

و العين لي البقر لودارت الدايرات

تصبح تاجوج اسيرة عند الهدندوة و يتقاتل الرجال عليها لجمالها وحتى لا تثير الفتنه بين الفرسان الهدندوة فيقتتلون إلي أن ينتهي أحد شيوخ الهدندوة فينادي تاجوج من خبائها و يسدد لها طعنة يرديها قتيلة ليصيح الجميع استرحنا منك يافتنه يافتانه .

تنتهي المسرحية

فيما يتعلق بالحكاية فجدير بالملاحظة انها مستمدة من وهاد السودان و سهوله ، من حياة العرب الذين استقروا بالسودان وصارت لهم خصائص محليه تميزهم عن غيرهم من العرب فالحمران قبيلة عربية جاءت وخالطت الهدندوة وغيرهم.

تستمد المسرحية اثرها الطاغي من الفترة التاريخية التي كتبت فيها و اذا اخذنا اللغة التي كتبت بها فيمكننا ان نسجل ان العامية و ان بدت اليوم عقبة في سبيل التفاهم على نطاق العالم العربي الى الامام في عام ١٩٣٣ في ذلك الوقت كانت عملية صهر القبائل السودانية المتعددة في كيان قومي جديد تسير على قدم . لهذا فالكتابة بالعامية لغة السودان و الاوسط والشمال ونشرها كانت تشكل عنصر توحيد في وجه الاستعمار فالحكايات قد رويت منذ القدم وانتقلت من مكان الى آخر ومن جيل الى جيل من خلال الرواة دون ان يتبادر الى ذهن احد السؤال عن مؤلف الحكاية الاولى ومكان روايته الاولى وهذا ما يجعل من الحكاية نمطا من الانماط المتعددة من ظواهر الحياة الشعبية التي نعبر عنها بصدق و عفوية يجعلها تنفرد في التعبير عن الحياة الشعبية بصورة دقيقة بالإضافة الى التطور الذي يحصل في المجتمع بجانب إبقائها على القيم و المعارف و التعبير عن العادات و التقاليد التي كانت و لا تزال سائدة في المجتمع .

مسرحية تاجوج

و بعد مرور اثنين و أربعين عاما على عرض مصرع تاجوج والمحلق لخالد ابو الروس كتب محمد سليمان سابو مسرحية تاجوج و اضاف فيها رامية الودع اخرجها الربح عبد القادر و عرضت على المسرح القومي بأم درمان ١٩٧٥ فالحكاية الشعبية يمكن ان ندخل فيها الاسطورة ويمكن ان ندخل فيها التاريخ لذلك نجدها تتنوع . و يمكن للحكاية الواحدة ان تروى بعدة طرق في الحكاية الشعبية او القصة الشعبية لا يتحتم تدوينها اذا ان مجالها الرواية الشفوية فهي تنمو من خلالها لذلك فالحكاية الشعبيه ليس لها مؤلف لانها حصيلة الجماعة اما كيف نشأة فهذا امر رهن الافتراضات فالحكاية الشعبية تتضمن في مقدمتها تجهيل المستمع للحدود الزمانية و المكانية للحكاية مما يتيح لمضمونها صلاحيه مستمرة و اعفاء الراوي من مسؤولية الصدق و الكذب و الاكتفاء بالدافع النفسي الانساني .

الوداعية : نستك ومرقت من بالها ... لكن قدامك تتمحلس .. النفس مي طماعة

ـ تضع الودع و تضع بيديها على رأسها باستغراب سجم خشمي قهرتها بي الله يا جناي شوف روحك و ابعد من الهايفات الزايغات و شوفلك بت حلال هدية ورضية مالو الحلال شن قال ؟

المحلق : المسنوحة خلقتها كيفها ؟

الوداعية : " تخت الودع " وصف الودع بنية صغيرة سمحة مربوعة و متبرة و نائرة وشامتها تراري في ...

المحلق : في شنو ؟

الوداعية : تردد في ... جيب اضانك ...

المحلق : " يعطيها اذنه "

الوداعية : تهمس له في اذنه

المحلق : " يفكر و يقف ببطئ " .. بنية .. شامة .. في ..

(محمد سليمان سابو ، منشورات المسرح القومي ، ١٩٧٥ ، ص : ٣)

نجد ان هذه الاضافة التي ادخلها محمد سليمان سابو اضافة طبيعية في الحكاية الشعبية تكونت من اخبار مفرده تثبت من حياة الشعوب البدائية و من تصوراتهم ثم تطورت و اخذت شكلا فنيا على يد القاص الشعبي و اصبحت لها قواعد و اصول ، و من تعدد الاراء في الحكاية الشعبية حكاية تاجوج و المحلق فقد اتخذت ايضا طابع الإضافات

الوداعية : ما بعرف كيد النساء الا النساء

اوهاج : بس ده كل العليك سواته و احلف لك املاك وقروش لما تدفقي

الوداعية : يبرد حشا البتريدها

اوهاج : اها لا تنسي المحلق بمسك الدرب التحت للقنص و برجع داره بدرب البير و بجي السوق بدرب السدرة و كل خميس بقيل في واد السلم

الوداعية : خلو علي

اوهاج : اها مع السلامة

الوداعية : الله يسلمنا منه (المرجع السابق ص٣)

و يلتقي المحلق الوداعية على قارعة الطريق كأن الامر مصادفة

المحلق : دبابوا سلام يا والدة

الوداعية : حباب حباب ود شهلاب

المحلق : انا ما ود شهلاب

الوداعية : شبهتك علي باقي انا غريبة جابني الدرب ما من الفريق

فيخرج المحلق بعض المال و يعطيه للوداعية ويدور بينهما حوار طويل

الوداعية : و البنية ام شامة

المحلق : و البنية دي ياتها يارب ؟

المحلق : يفكر ام شامة الشاغلة بالي

الفصل الثالث

يدخل الشك في المحلق ويسترق اوهاج السمع ويفرح لمخططه الذي ملأ المحلق بالشك و يستمر الشك في داخل المحلق شهرين و هو يغالط في نفسه و الحيرة تأخذه للشك مرة اخرى

فطلب المحلق من تاجوج ان ترقص امامه عارية لانه يرغب في ذلك

المحلق : دون ان ينظر اليها الشاغل بالي و مغير حالي بزول في لحظة بس كيف انتي ترضي بالطلب الطلبتو منك لي شهرين بترجاك و انت بتمانعي

تاجوج : انت جنيت انا بتك يا محمد علي كيف اقبل ارقص لك ع ... عر .. مثل امي ما ولدتني

المحلق : كان رقصتي لي مثل امك ما ولدتك بديك الابل و المال

تاجوج : حتى كان تديني وزني دهب رخيص على عرضي

تاجوج : " بغضب شديد " الشئ الآخر شنو ؟

المحلق : للبعرفه الشريعة حللت المرا لي راجلها الا كان جبتيلك شريعة ثانية

تاجوج : تفكر طويلا و المحلق يتوقع

تاجوج : ابيت ترجع في طلبك

المحلق : البريدك بوهب عمره فيشانك

المحلق : بديك التطلبي مني

تاجوج : احلف

المحلق : علي طلاق بالثلاثة

تاجوج : بقضي ليك غردك " تضع وجهها على الارض قبل ان تنطق الجملة ، لكنه ما برضاي " تذهب وتدخل خيمتها "

المحلق : يحادث نفسه ، كان لقيت الشامة في المكان الوصفته الوداعية بكتم نفسها و ادفنها في مكانها و ان كان ما لقيت الشامة بضبح الوداعية و اشرب دمها

(المرجع السابق ص : ٧)

و ترقص تاجوج للمحلق عارية كما اراد و يخرج المحلق حاملا سيفه يريد ان يذهب للوداعية و قتلها لانه لم يجد شامة ، الا ان تاجوج تستوقفه و تطلب منه الوفاء بالوعد و هذه القيمة قيمة الوفاء بالوعد كانت المغذي المضاف للحكاية الشعبية ثم

كانت القطيعة و الطلاق فتاجوج شعرت بأن زوجها لم يصنها حيث ان الرقيص و التعري شبهها الجارية التي ترقص لسيدها و هي سيدة و بت قبيلة لذلك شعرت باهانه و تقليل لشأنها .

تتزوج تاجوج من رجل آخر و تدور الايام و يتم طلاقها لتعود الى المحلق مرة آخرى بعد ان عرفت المكيدة المديرة لهم تاجوج اولا إضافة للعقدة او الحبكة للحكاية وهي الوداعية و الشامة و الشك الذي ساور المحلق غير ان العقدة في مصرع تاجوج و المحلق عند خالد ابو الروس هي انه ارادها عارية كما ولدتها امها لكي يراها صديقه ابن المللم من فتحة في الخيمة كانت تعلم تاجوج بوجودها . و منها كان الفراق و طلب الطلاق جعل خالد ابو الروس نهاية مسرحية مصرع تاجوج موت تاجوج مقتولة على يد احد شيوخ الهدندوة حيث وجد رجال القبيلة يقتتلون للفوز بها و نيل ودها عكس نهاية مسرحية تاجوج لسابو الذي جعلها تتزوج وتعود مرة اخرى للمحلق اي جعل القفلة او النهاية سعيدة

قصة تاجوج و المحلق قصة تاريخية لكن تحولت من التاريخ لتصبح حكاية شعبية لدخول بعض الزيادات والنقصان لقد اعتنى خالد ابو الروس بالتراث بالاضافة الى الاحاجي التي كانت تسردها عليه عمته بنونه و من تاثيره بامير الشعراء احمد شوقي استند الى الكلاسيكية باستحدام الشعر كاداة للادب المسرحي اذ صاغ تاجوج شعرا بالاضافة الى ان جعلها تتكون من خمسة فصول نجد ان طلب المحلق لتاجوج ان ترقص عارية في الحكايتين الشعبية و ترى الباحثة ان اهم اسباب نجاح الحكاية مصرع تاجوج و المحلق انها حكاية مؤلفة من الدوبيت السوداني و الدوبيت كالغناء له وقع خاص في نفوس السامعين و هو ما جعلها قريبة من البدوية السودانية اذ ان الممثلين ينشدون اشعار ابطالها الحقيقيين كما تواترت لهم عند رؤيتها ايضا تميزت

المسرحية بسمات درامية كاستثمار المادة التاريخية في النص و هو من القصص التاريخية المعروفه .

٣/ مسرحية نبتة حبيبتي:

نبتة حبيبتي للكاتب هاشم صديق والتي عرضت على خشبة المسرح القومي عام ١٩٧٣ – ١٩٧٤م وهي ترمز لمملكة نبتة في شمال السودان، تعتبر من أقوى الممالك في الشمال "وسالي فوحمر" الاسم مقتبس من مجموعة من الحكايات الشعبية الأفريقية "سالي فوحمر" للكاتب جمال محمد أحمد، ص١١" حيث يقول:"فرار أيها الصغار"سالي فوحمر" وأخواتها من الحكاية الأفريقية وسالي فوحمر أسماها جمال محمد "شهرزاد بلادنا" فهي تحمل معالم الأسطورة المحكية وقد خص بها أطفاله في مقدمة الكتاب "عارف وعاطف" أيضاً اتخذت قصة "سالي فوحمر" سمات تاريخية توجد في القتل الطقس للملوك عند الفونج، تقع المسرحية من فصلين.

اتخذت المسرحية من الأسطورة والتاريخ مادة لها وتفصح الأسطورة في فنوناتها أن كهان مملكة كوش كانوا يقومون بقتل الملك زاعمين أن النجوم قد قضت بقتلهم وكان الملوك يسلمون رقابهم دون سؤال أو احتجاج، وعندما تولى الملك الشاب "أرخاميس" الذي أرسله والده إلى مدارس الإغريق ليتلقى فيها العلوم والفنون، وعاد الملك الشاب وهو مزود بفلسفات الإغريق وكان حتماً أن يتساءل كيف أخضع قومه الحياة للنجوم وهي لا تقول شيئاً والحياة أثمن من يصدمها هذا الاعتقاد واستقر بعد فكر طويل على تدبير جديد، فانقضى بعسكره على الكهان في معبدهم الذي كانوا يسيطرون من خلاله على العباد فقضي عليهم واحداً بعد الآخر مادونه المؤرخ الرحالة "ديودوروس" في عادة قتل الملوك في كوش، وهي أغرب ما تكون للحقائق، قابلها إذن بوصية سالي لن تجد بينها الاختلاف يسير فالملك في الوصية يقتل الكهان

بسحر الحكمة، والملك في الحقيقة كما دونه "ديودوروس" في مفكرته بقتل كهنة كوش اقتداراً وعنوة، وظلت هذه القصة في ضمير الشعب حتى رواها عام ١٩١٢ أحد الرعاة لرحالة ألماني، وكانت مملكة كوش قبل أفولها تعيش أياماً زاهرة، تثقف نفسها بفلسفة الإغريق التي تمجد الإنسان وتشيد بالحياة، وألا لما ذهب الأمير الشاب يدرس هناك وينقل تمجد الحياة والأحياء، ثم يقتل الكهنة الذين يهددون أمن الناس بالأذى والموت، و ذكر "محمد حسن فكاك(٢٠٠٩م، ص٣)، وعلى هذا النحو ألقت الأساطير حول ظاهرتي الموت والحياة والمواجهة استسلاماً بأن حياةً أخرى تنتظره يمثل الكهان في الأسطورة قوى الموت بينما يمثل فارماس وكلماته قوة الحياة، يستلهم الكاتب عدد من الإيحاءات فقد جسد في فارماس عدد من القوالب الابداعية فهو شاعر يناضل بالكلمة و يحرض و يحث الناس علي التمرد و أيضا صاحب رسالة يتنقل بين الناس ينثر اشعاره و يحثهم علي التمرود علي الحاكم أيضاً يرمز للخلاص و الخير في مسعاه الجليل قالت "سامية أسعد، (١٩٨٥، ص١٠٩)، تكونت حوله هذه الجماعة.

والأسطورة لا مؤلف لها، ويتعين أن يكون أصلها غامضاً وأن يكون معناها نفسه غامضاً إلى حد ما ولعل أعمق سمات الأسطورة أنها تمكن منا رغماً عنا عادةً، فالأساطير التي كانت في الحكاوي الشعبية كطلوع الإنسان القمر أصبحت حقيقة واقعة أو التعبير عن أشياء كانت مستحيلة كالنار التي تخرج من باطن الأرض حقيقة كالبراكين والقنابل والألغام التي تزرع في الأرض وتحدث دوي ودمار كانت أحاجي وقصص شعبية متخذه من الخيال والأساطير لذا فالأسطورة لم تعد مجرد قصة تروى وتشير في خير حالاتها إلى مغزى غالباً ما يكون أخلاقياً، وإنما بدأت تتخطي حدود هذه النظرة البسيطة المباشرة لتتحول إلى مؤشر حضاري يتعامل مع الوجود الإنساني في انتشاره مكانياً واستمراره زمانياً ذلك أن الأسطورة إذا توقفت عند

حدود المباشرة ترديها تحولت الى أداة تسلية عابرة تفقد الباعث الأساسي على الاهتمام بها والإبقاء عليها عن طريق التسجيل أو الرواية من جيل لآخر.

الفصل الأول:

تبدأ المسرحية بصوت الراوي حيث يوضح أن هنالك عادة قديمة في مملكة من ممالك شمال السودان القديمة، وذلك عبر الآلف السنين. كانت هنالك عادة توارثها الجدود والأبناء، ومضمون هذه العادة أن كهنة البلاد كانوا يراقبون والقمر في كل ليلة. وعندما تغرب النجوم من القمر في شكل محوري، تكون هذه إشارة بان الملك قد حانت منيته، فيسوقونه إلى المعبد وسط الأدعية والتراتيل ليذبح دبح الشاه، ثم ينصبون مكانه ملكاً جديداً، يكون ابن أخت الملك الراحل، وكانت العادة أن يختار الملك مجموعة من أصدقائه ليذبحوا معه يوم أن تقول النجوم كلمتها، وكان أيضاً من ضمن مراسيم تلك العادة أن توقد نار كبيرة، يوم تنصيب الملك الجديد، تقوم على حراستها فتاة عذراء لا تتركها أبداً وكانت هذه النار تخمد عندما يحين أجل الملك، وتوقد نار جديدة عند تنصيب الملك الجديد، أما الفتاة فتساق مع الملك لتذبح معهم، ثم يتم اختيار فتاة جديدة تكون ابنة أخت الملك لحراسة النار وتستمر العادة على هذا المنوال.

يرى "يوسف فضل،(١٩٨٥، ص٣٨) أن نظرية "الملك الإله" أو "الملك المقدس" أي (king- god or divine king) هذه النظرية تعكس بعض المعتقدات خاصة عند الشعوب البدائية التي ترى أن هنالك قوة خفية لها تأثير على الطبيعة قوة خفية تهيمن على الملوك وتخضع مجريات إلى قواهم لتجسيد القدرة الإلهية منهم. ومن ثم يقول إن ظهور أي عجز أو مرض أو شيخوخة تؤثر على كفاءتهم تلك، وعلية لا يسمح لهم بالموت طبيعياً حتى لا تذبل تلك الجذوة أو الروح الإلهية، بل لابد من قتل الملك

الذي تظهر علية علامات الوهن، وتعين خليفة له ليمثل روح الملك الإله كل ذلك وفق طقوس معلومة قد تختلف من شعب لآخر.

فالأسطورة قصة يمكن أن تحدث كما تقول:"سامية أسعد،(١٩٨٥، ص١٠٩) ويمكن أن تكون معتقد لدى فئة من فئات المجتمع إذاً فهي حقيقة معاشة لذا فقد لجأ إليها كتاب المسرح الحديث والمعاصر على أنها أحد الوسائل للتعبير عن أفكارهم وآرائهم دون أن يتعرضوا لملاحقة السلطة السياسية أو الدينية لهم، فشخصيات الأسطورة ستار يتخفي وراءه الكاتب لقول كل ما يريد وهو في مأمن من السجن أو النفي، وأيضاً يقول:"السر السيد،(٢٠١٣،ص٧٦) نصص نبتة حبيبتي يناقش في جوهره السلطة كقوة منظمة وشاملة سياسياً وثقافياً واجتماعياً في أي زمان وأي مكان أما إن المسرحية تعرضت للمنع والإيقاف فهذا لا يعني أنها ضد السلطة المايوية لأن في هذا ابتسار للنص وتحجيم لقيمته الغنية كقيمة تعبر عن الواقع وفي نفس الوقت تتعداه.

وهذا ما عنيناه بأن استلهام المسرح للحكاية الشعبية لأنها جزء من حياة المجتمع ولا تنفصل عن حياته وتجاربه وتصوراته كما ذكر "السر السيد،(٢٠١٣، ص٧٦) التماثل الذي كان في مسرحية نبتة حبيبتي في السلطة إلي في النص والسلطة في الواقع أي السلطة المايوية هذا التماثل تمشياً مع حدة الصراع السياسي في ذلك الوقت صور المسرحية تصويراً وحد موقع النظر إليها بين السلطة والجماهير التي شاهدت العرض خاصة الطليعة من الجماهير كطلاب جامعة الخرطوم والكثير من المثقفين، فالسلطة اعتقدت أن المسرحية ضدها فأوقفت عرضها والجماهير اعتقدت أن المسرحية ضد السلطة فأحبتها.

لذا فقد وفق الكاتب في أن يقول مايريد ويرمي بحجر في البركة الساكنة معتمداً على الأسطورة التي تنشأ نتيجة دوافع نفسية وظروف حضارية محددة ومن الطبيعي أن الإنسان القديم عندما حاول أن يحكي قصة الظواهر الكونية كان الخيال وسيلته والأولى في تشخيص هذه الظاهرة، وتتفق الباحثة مع رأي "محمد حسن فكاك، (٢٠٠٩، ص٢٣) في أن الصيت الذي لاقي عرض المسرحية "نبتة حبيبتي" هو بالأساس يعود إلى عرض المسرحية بالإضافة إلى التوجيهات الأيدلوجية لكاتب المسرحية.

في الفصل الأول:

نشاهد من أعلى وسط الصالة يظهر موكب الكهنة، وسط الطبول والأدعية والتراتيل يتقدم الموكب في تيا ملكية، ومن خلفه مجموعة من الرجال، وفتاة يحيط بهم الكهنة والحراس من الجانبين، يستمر الموكب في سيره وهو يخترق وسط الصالة ويقترب من خشبة المسرح، تضيء خشبة المسرح لنري مدرجات الممر المعبد يقع بينهما مجرى شكل مجرى يبدو كالمذبح، الموكب يصعد الى خشبة المسرح، حتي يصل الى أعلى المسرح، التراتيل والأدعية لا زالت تتواصل مع ايقاع الطبول، الموكب يتوقف أمام المعبد ثم ينتشر حوله في شكل نصف دائري .. الملك المقنع يصعد الى المدرج على ايقاع الطبل، حتي يصل أعلاه ويقف أمام الكاهن يتأمله في برود، الملك يركع أمام الشكل الحجري، ويضع رأسه عليه في اتكاءة مستسلمة ، الكاهن يحمل السكين، رفاق الملك وفي ايقاع موحد يهتفون: "حبيبتي نبتا .. حبيبتي نبتا".

الكاهن ينحدر بالسكين على عنق الملك ينزل ستار أسود من سقف المعبد يحجب المشهد والمعبد مع نزوله تعلو الموسيقي البكائية ثم يظلم المسرح. والصراع هنا بين قوى الحياة والموت إلا أن محاولة الإنسان في التقرب بين مفهومي الموت والحياة

والمواجهة استسلاماً بأن حياة أخرى تنتظره فالمفهوم الأسطوري ينجلي في أن الكهنة حيث يمثلوا في الأسطورة قوة الموت بينما يمثل "فارماس" وكلماته قوة الحياة.

لقد استخدم المخرج في سناده عدداً كبيراً أو فلنقل حشداً كبيراً من الممثلين، وأيضاً استخدم الموسيقي الصاخبة بالإضافة للألحان التي شارك في تلحينها. نلاحظ أن الملك عندما يذبح يخلف بدلاً عنه شخص من أسرته ابن أخته، والنار توقدها فتاة يافعة تكون ابنة أخت أو شقيقة الملك، بذلك يكون هنالك نوع من الإنقراض للعائلة التي يقع عليها تولي السلطة أو الملك.

ودائماً ما يكون الملك من الشباب ويكون ذلك مصدر ألم وحسرة ممتدة للعائلة ثم السلطة المطلقة التي يمتاز بها الكهنة، حيث هم الآمرون والناهون ثم بعد ذلك هم المستفيدون من قوة الشعب ونرى الشعب وهو ساخط في هذا المشهد من مسرحية نبتة " لهاشم صديق(١٩٨٦، ٩).

طول العمر وتكسر وتقلع في الحجار
ولي حسه با يتين القوا
والجوع قدح في بطونا نار
والمال يمشي للكهنة
أسياد الفخار

ويتضح لنا من هذا المقطع أن الرجل وهو يمثل الشعب ساخطاً من وضعه، فما يعمله يرجع مردوده الى الكهنة، في حين أنه يحتاج للطعام أكثر من الكهنة ومن الملك ووزرائه ايضاً، وذلك لأنه يعمل و ينتج، تناولت المسرحية موضوعاً عاماً، وهو الإنسان والطغيان، وهذا موضوع قديم وممتد في الزمان والمكان، وأياً كان الطاغية

الكهنة يذبحون بالخنجر ذلك تحقيقاً لأطماعهم في السلطة والسيطرة على قوة الشعب.

نجد سالي الفتاة التي تحرس النار، وهي شقيقة الملك تلعب دوراً كبيراً في تحريض الناس أو الشعب ضد الكهنة وظلمهم، وهي على قناعة أن ما يفعله الكهنة هو ليس أمر الله، بل مشيئتهم، ويتضح ذلك في هذا المطلع ص المرجع السابق، ص٩.

الله سيدنا وسيد أرضنا
وسيد سماها لو دار يشيل عبدو الوفي
أو حتي دنياهو البناها
أمرو نافذ وما نجيب
وقولوا واضح ما يريب
وياريت يغيب جكم النجم
ويرجع بين حكم السما

أيضاً يسخر رجل (١)٩ من رجل (٢) أنا تسابق الغنم راقدين كتار

رجل (١)
ماتضبحني

ويقصد الخوف والرعب الذي يعيشونه، ويدركون بأن هنالك يوم سوف يأتي ويذبحون فيه ذبح الشاه كغيرهم ويعلمون أن ما يفعله الكهنة ليس أمر السماء ولا إرادة الله، هي إرادة الكهنة، ويتضح ذلك في المقطع التالي:

عكاف في ص
عرشو تباركوا النجوم

أمر النجوم أمر عجيب

هاشم صديق،(١٩٨٦، ص٩-١١).

عكاف،(ص١١)

الله بدي والله باخد

وكل عمراً ليهو آخر

إلا بس .. قول النجوم

ما أظن أمر الاله

أمر الاله معنا ظاهر

تقول: سامية أسعد(١٩٨٥، ص١١٥) استطاع المؤلف أن يستخدم الأسطورة استخداماً معاصراً إبرز عن طريقها المشاكل والقضايا التي يطرحها الواقع الراهن من خلال الإبتعاد في الرمان والمكان، ومن خلال تناول الحقائق، في إطار رؤية معاصرة تخفي وراء الرموز والعناصر التي ينطوي عليها النص الأسطوري دون أن يتعرض المؤلف لتهمة مناهضة السلطة القائمة. ولكي يوضح المؤلف حالة القحط و الجفاف يقول على لسان عكاف وقت الأكل مافي انعدم الحطب حيفيد شنو.

الوزير: موية وملح. وهذا يوضح بأن الجفاف عم، حتي البحر جفت فيه الأسماك، وهي نوع من المبالغة، إلا أنها مجازة للتدليل على القحط والتماسيح وردت في النص يقصد بها الكاتب الرأسمالية التي تهجمت على كل شي، وتكدس القوت من أجل الربح.

الكاهن الأكبر: يصيح مؤامرة "المسرح يضاء باللون الأحمر" يجتمع الكهنة وذلك لوقف الملك الكافر وأخته الناكره، ويقرر الكهنة على مصادرة صوت الخادم لأن فيه تحريض، يقرر الكهنة بأن يصدروا بيان للشعب يقوولون فيه أنه ملحد وخطير ضد

الدوله بعد كان الناس يهمسون ويحذرون بعض، حتى لا يسمعهم الكهنة، ويتبدل حالهم لأسوأ يتحدثون دون خوف ويتضح ذلك عند الحوار:

رجل (٢)

حرام بنوتنا يحرسوا جمر

وكل ما النجمة تلاقي القمرة

ملكنا يموت ويلاقي أمر

وبنوتنا يموتن وصفوه ناسنا

وكل يوم الحالة تمر

سالي دائمة التمرد على الكهنة وهي تحاول أن توضح لهم أنها على دراية بأن ظلم الكهنة وبطشهم هي ليست مشيئة الله بل هي مشيئتهم هم فالله حكمه أعدل وأقوي وأحكم ، ترى الباحثة إن النص يدعو و يثير في الجمهور الحماس من أجل التغير و هذه مهمة المسرح التحريضي من أجل شحن المشاهد بشحنات إيجابية تجعله يفكر في تغيير حياته و تغيير الواقع إلي الافضل .

يدخل كبير الكهنة يقول:

لملكنا آلاف التحايا

عرشوا تباركو النجوم

الملك عكاف يصفق .. يدخل فارماس يحي الملك بانحناء ثم يحي الكاهن

الكاهن ينظر اليه في حقد واضح.

عكاف:

فارماس أحكي كلامك وضوي الليلة شان تحلى الجلسة

فارماس:

داير أقول أفصوصة قديمة سموها جدودنا الكهنة الخمسة

فارماس يسرد القصة ف (ص٧٢)

(كان يا ملك في مملكة شاشعة بباب

جبالها النايمة في حضن الصحراء

كبيرة وعالية صخورها عجاب

محل ما تعاين تلقى الرملة

كل ما تمشي تلاقي خراب

لو ردت الموية محال تلقاه

إلا نعدي وهاد ورهاب

اللقمة عزيزة قليلة ومالحة

عشان تلقاها تلاقي عذاب

ناس يامولى انغلوا وتعبوا

لقد قصد الكاتب حضور الكاهن الأكبر لكي يواجهه الملك عكاف وسالي بتحقيقة سياسية الكهنة التي ضللوا بها المولیى وظلموا الشعب نقرأ ذلك في (نفس المرجع ص٧٥)

يستمر فارماس في التوضيح

الملك الحاكم كان جنبه

وشعبه الجايع كان في صحرا

والكهنة الخمسة ستار في السكة

يدوس الصوت ويكتم الصرخة

كانوا الخمر في عرق الحاكم

ونوموا أعقلوا وحجبوا الحاصل

كل السلطة في يدهم شايبة

بهبصوا بلصوا وداك ما سائل

والناس في البلدة دموعهم سالت

جوعهم طول وعينهم نامت

والكهنة يغشوا الناس بصلاتهم

يطلبوا الرب شان يلقى الأمة

ينزل مطروا يفرد زرعوا

يزيل من عين البلد الغمة

يوضح فارماس بأن الكاهن يتحول لطاغية كاسر يحكم على الملك وفارماس بالموت معللا ذلك بأنه قول النجم وبذلك يكون الماهن اتخذ صفة الأولوية في حق مصير الملك .. ويلعن قوة الملك وخادمه فارماس يكون الكاهن قد انتحل صفه الربوبية ولكن يهدا وتهدأ النجوم لابد أن يكون هناك سفك دماء.

نرى سالي تتمرد ضد جبروت وظلم الكهنة وتحث شعب نبته على الثورة التي تهدف للتغيير الجذري الشامل، فهذا الموقف الثوري لسالي يقود إلىأما التغيير لكي تحيا نبتة، وشعب نبتة في أمان، وإما ثورة تقود لدرمار نبتة وأهل نبتة لأن قضيتهم أصبحت مرتبطة بالفقر والقهر والعبودية والموت.

الجمهور يركض في قاعة عرش الملك ومعهم سالي وفارماس، يصيح الكهنة في جانب من المسرح والجمهور في الجانب الآخر.

تضاء الخشبة باللون الأحمر القاني، بداية الثورة والمصادمة بعد موت الملك عكاف وانتفاضة الشعب والهتاف المستمر.

خلاصة التحليل

في ذلك خلصت الباحثة إلي إن الشعر الغنائي الذي كان ينظمه الشعراء و ينشدونه في المهرجانات ديونسيوس ، كان هذا الشعر ينشد في بادى الامر بمصاحبة الجمهور و كانت تتخذ موضوعه من الاسطورة الآلهة حيث الشاعر يتحدث عن ميلاده و يتعرض لتفاصيل حياته و يصف الاخطار التي مرت به نجد أن المسرح السوداني إتجه إلي الحكاية الشعبية و التراث مهد له نادي الزهرة بقيام مسرح سوداني لحماً و دماً كما اوضحت سالفاً فالحكاية الشعبية السودانية تحدث القبول النفسي لان الحكاية تنتقل من جيل إلي جيل عبر التدوين أو تروى عن طريق مؤلف وكما أوضحت من خلال النصوص المختارة إن الحكاية تظل تسمع و تروى بالإضافات و بدون إضافات أو تغيرات يدخلها الراوي الجديد عليها .

فالقصة الشعبية يمكن إن تدخل فيها الاسطورة و يمكن أن يدخل فيها التاريخ لذلك نجدها تتنوع و يمكن للقصة الواحدة أن تروى بعدة طرق كما في قصة تاجوج و المحلق

. لقد جسد الشاعر هاشم صديق بالشعر صوراً مختلفة تعبر عن هموم الجميع و هي إضافة تثبت لنا ملاءمة الشعر في التعبير في كثير من القضايا في المسرح .

ب) مناقشة الفرضيات :

عبارة محور الفرضية الأولى : (علاقة المسرح بالتراث السوداني)

التوزيع التكراري لعبارات الفرضية الأولى : إجابات أفراد عينة الدراسة لعبارات الفرضية الأولى تظهر في الجدول كما يلي:

جدول (٩/٥)التوزيع التكراري لعبارات الفرضية الأولي

الرقم	العبارة	موافق جدا		موافق		غير موافق		غير موافق إطلاقا		لا ادري		المجموع
		تكرار	نسبة	تكرار	نسبة	تكرار	نسبة	تكرار	نسبة	تكرار	نسبة	
١	يمكن إعادة قراءة التراث لتأسيس مسرحا سودانيا متميز ؟	٣٤	٨٥	٦	١٥	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠
٢	تساهم الأعمال المسرحية في إبراز و نشر الثقافة السودانية ؟	٣٦	٩٠	٤	١٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٠
٣	يشكل الموروث الثقافي مصدر أساسي في التناول الإبداعي في كتابة الدراما المسرحية ؟	٢٦	٦٥	١٠	٢٥	٤	١٠	٠	٠	٠	٠	٤٠
٤	هنالك مؤشرات نجاح لبعض الأعمال الدرامية في فترات سابقة لم يكتب لها التواصل بسبب انقطاعها عن العرض المسرحي ؟	٢٠	٥٠	١٦	٤٠	٢	٥	٠	٠	٢	٥	٤٠

المصدر : إعداد الباحثة ، بالاعتماد على بيانات الإستبانة ، الخرطوم ، ٢٠١٧م .

من الجدول (١٠/٥) يتبين ما يلي :

أن جميع أفراد العينة يوافقون على إعادة قراءة التراث يؤسس مسرحا سودانيا متميزا حيث بلغت نسبتهم ١٠٠% .

أن جميع أفراد العينة يوافقون على أن الأعمال المسرحية تساهم في إبراز و نشر الثقافة السودانية و ذلك بنسبة ١٠٠% .

أن غالبية أفراد العينة يوافقون على أن الموروث الثقافي يشكل مصدر أساسي في التناول الإبداعي في كتابة الدراما المسرحية و بلغت نسبتهم ٩٠% ، بينما نسبة الذين لا يوافقون و الذين لا يدرون بنسبة ٥% لكل منهم .

أن غالبية أفراد العينة يوافقون على أن هنالك مؤشرات نجاح لبعض الأعمال الدرامية في فترات سابقة لم يكتب لها التواصل بسبب انقطاعها عن العرض المسرحي و بلغت نسبتهم ٩٠% ، بينما الذين لا يوافقون بلغت نسبتهم ١٠% .

٢- الإحصاء الوصفي لعبارات الفرضية الأولى : فيما يلي جدول يوضح المتوسط و الانحراف المعياري و الأهمية النسبية لعبارات المقياس و ترتيبها وفقا لإجابات المستقصى منهم و ذلك في الجدول كما يلي

جدول (١١/٥)الإحصاء الوصفي لعبارات الفرضية الأولى

الرقم	العبارة	المتوسط	التفسير	الانحراف المعياري	الترتيب
١	يمكن إعادة قراءة التراث لتأسيس مسرحا سودانيا متميز ؟	١.١٧٦		٠.٣٦١	
٢	تساهم الأعمال المسرحية في إبراز و نشر الثقافة السودانية	١.١١١		٠.٣٠٣	
٣	يشكل الموروث الثقافي مصدر أساسي في التناول الإبداعي في كتابة الدراما المسرحية ؟	١.٥٣٨		٠.٦٧٧	
٤	هنالك مؤشرات نجاح لبعض الإعمال الدرامية في فترات سابقة لم يكتب لها التواصل بسبب انقطاعها عن العرض المسرحي	٢.٠٥١		٠.٩٦٦	

المصدر : إعداد الباحثة ، بالاعتماد على بيانات الإستبانة ، الخرطوم ، ٢٠١٧م .

من الجدول يلاحظ ما يلي :

بلغت قيمة المتوسط لأفراد عينة الدراسة للعبارة الأولى (١.١٧٦) بانحراف معياري (٠.٣٦١) و هذه القيمة تدل على أن معظم أفراد العينة يوافقون بشدة على إعادة قراءة التراث يمكن أن تؤسس مسرحا سودانيا متميزا .

بلغت قيمة المتوسط لأفراد عينة الدراسة للعبارة الثانية (١.١١١) بانحراف معياري (٠.٣٠٣) و هذه القيمة تدل على أن معظم أفراد العينة يوافقون و بشدة على أن الأعمال المسرحية تساهم بدرجة كبيرة في إبراز و نشر الثقافة السودانية .

بلغت قيمة المتوسط لأفراد عينة الدراسة للعبارة الثالثة (١.٥٣٨) بانحراف معياري (٠.٦٧٧) و هذه القيمة تدل على أن معظم أفراد العينة يوافقون و بشدة على أن الموروث الثقافي يشكل مصدر أساسي في التناول الإبداعي في كتابة الدراما المسرحية .

قيمة المتوسط لأفراد عينة الدراسة للعبارة الرابعة (٢.٠٥١) بانحراف معياري (٠.٩٦٦) و هذه القيمة تدل على أن معظم أفراد العينة يوافقون و بشدة على أن هنالك مؤشرات نجاح لبعض الأعمال الدرامية في فترات سابقة لم يكتب لها التواصل بسبب انقطاعها عن العرض المسرحي .

عبارات محور الفرضية الثانية : استلهام الأدب الشعبي في العرض المسرحي (القصص و الطقوس الشعبية)

التوزيع التكراري لعبارات الفرضية الثانية : إجابات أفراد عينة الدراسة لعبارات الفرضية الأولى تظهر في الجدول كما يلي:

جدول (١٢/٥)التوزيع التكراري لعبارات الفرضية الثانية

الرقم	العبارة	موافق جدا		موافق		غير موافق		غيرموافق إطلاقا		لا ادري		المجموع
		تكرار	نسبة	تكرار	نسبة	تكرار	نسبة	تكرار	نسبة	تكرار	نسبة	
١	تساعد القصص الشعبية و الأساطير و الخرافة على تشكيل اتجاهات الرؤية الإبداعية في العرض المسرحي عند تناولها مسرحيا.	٢٨	٧٠	٦	١٥	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٤٠
٢	يمكن مخاطبة الذاكرة الشعبية من خلال الطقوس الشعبية المستمدة من التراث و تفعيلها في المسرح .	٣٠	٧٥	١٠	٢٥	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٤٠
٣	تحويل الحكايات الشعبية من الشفهية الى حكايات مكتوبة يسهل تحويلها لمسرحية مستلهمة من الموروثات و التراث .	٣٤	٨٥	٦	١٥	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٤٠
٤	الدراما المسرحية جسدت الممارسات الطقوسية و الشعائر السودانية في المسرح السوداني .	١٤	٣٥	٢٢	٥٥	٢	٥	٢	٥	٠	٠	٤٠

المصدر : إعداد الباحثة ، بالاعتماد على بيانات الإستبانة ، الخرطوم ، ٢٠١٧م .

من الجدول يتبين ما يلي :

أن غالبية أفراد العينة يوافقون على أن القصص الشعبية و الاساطير و الخرافة تسهم في تشكيل إتجاهات الرؤية الإبداعية في العرض المسرحي عند تناولها مسرحيا حيث بلغت نسبتهم ٨٥% ، بينما نسبة الذين لا يوافقون بلغت ١٥% .

أن جميع أفراد العينة يوافقون على إمكانية مخاطبة الذاكرة الشعبية من خلال الطقوس الشعبية المستمدة من التراث و و إمكانية تفعيلها في المسرح و ذلك بنسبة ١٠٠% .

أن جميع أفراد العينة يوافقون على أن تحويل الحكايات الشعبية من الشفهية إلى حكايات مكتوبة يجعل من السهل تحويلها لمسرحية مستلهمة من الموروثات و التراث و بلغت نسبتهم ١٠٠% .

أن غالبية أفراد العينة يوافقون على أن الدراما المسرحية نجحت في تجسيد الممارسات الطقوسية و الشعائر السودانية في المسرح السوداني و ذلك بنسبة ٩٠% ، بينما الذين لا يوافقون بلغت نسبتهم ١٠% .

٢- الإحصاء الوصفي لعبارات الفرضية الثانية : فيما يلي جدول يوضح المتوسط و الانحراف المعياري و الأهمية النسبية لعبارات المقياس و ترتيبها وفقا لإجابات المستقصى منهم و ذلك في الجدول كما يلي :

جدول (١٣/٥)الإحصاء الوصفي لعبارات الفرضية الثانية

الرقم	العبارة	المتوسط	التفسير	الانحراف المعياري	الترتيب
١	تساعد القصص الشعبية و الأساطير و الخرافة على تشكيل اتجاهات الرؤية الإبداعية في العرض المسرحي عند تناولها مسرحيا .	١.٤٢٨	أوافق بشدة	٠.٩٢٨	١
٢	يمكن مخاطبة الذاكرة الشعبية من خلال الطقوس الشعبية المستمدة من التراث و تفعيلها في المسرح .	١.٣٣٣	أوافق بشدة	٠.٤٣٨	٣
٣	تحويل الحكايات الشعبية من الشفهية الى حكايات مكتوبة يسهل تحويلها لمسرحية مستلهمة من الموروثات و التراث .	١.١٧٦	أوافق بشدة	٠.٣٦١	٤
٤	الدراما المسرحية جسدت الممارسات الطقوسية و الشعائر السودانية في المسرح السوداني .	٢.٨٥٧	أوافق بشدة	٠.٧٥٧	٢

المصدر : إعداد الباحثة ، بالاعتماد على بيانات الإستبانة ، الخرطوم ، ٢٠١٧م.

من الجدول يلاحظ ما يلي :

بلغت قيمة المتوسط لأفراد عينة الدراسة للعبارة الأولى (١.٤٢٨) بانحراف معياري (٠.٩٢٨) و هذه القيمة تدل على أن معظم أفراد العينة يوافقون بشدة على أن القصص الشعبية و الاساطير و الخرافة تساعد على تشكيل إتجاهات الرؤية الإبداعية في العرض المسرحي عند تناولها مسرحيا .

بلغت قيمة المتوسط لأفراد عينة الدراسة للعبارة الثانية (١.٣٣٣) بإنحراف معياري (٠.٤٣٨) و هذه القيمة تدل على أن معظم أفراد العينة يوافقون و بشدة على أنه

يمكن مخاطبة الذاكرة الشعبية من خلال الطقوس الشعبية المستمدة من التراث و تفعيلها في المسرح .

بلغت قيمة المتوسط لأفراد عينة الدراسة للعبارة الثالثة (١.٥٣٨) بإنحراف معياري (٠.٦٧٧) و هذه القيمة تدل على أن معظم أفراد العينة يوافقون و بشدة على أن تحويل الحكايات الشعبية من الشفهية الى حكايات مكتوبة يسهل تحويلها لمسرحية مستلهمة من الموروثات و التراث .

قيمة المتوسط لأفراد عينة الدراسة للعبارة الرابعة (١.١٧٦) بإنحراف معياري (٠.٣٦١) و هذه القيمة تدل على أن معظم أفراد العينة يوافقون و بشدة على أن الدراما المسرحية جسدت الممارسات الطقوسية و الشعائر السودانية في المسرح السوداني .

عبارات محور الفرضية الثالثة : التعبير عن الموروثات الثقافية من خلال المسرح

١.التوزيع التكراري لعبارات الفرضية الثانية : إجابات أفراد عينة الدراسة لعبارات الفرضية الأولى تظهر في الجدول كما يلي :

جدول (١٤/٥)التوزيع التكراري لعبارات الفرضية الثالثة

الرقم	العبارة	موافق جدا		موافق		غير موافق		غيرموافق اطلاقا		لا ادري		المجموع
		تكرار	نسبة	تكرار	نسبة	تكرار	نسبة	تكرار	نسبة	تكرار	نسبة	
١	يمكن إبراز المكونات الجمالية و الثقافية و الفنية و التاريخية للموروثات الثقافية من خلال عكس العادات و التقاليد بالمسرح ؟	٣٠	٧٥	٨	٢٠	٠	٠	٠	٠	٢	٥	٤٠
٢	يمكن للعرض المسرحي المتضمن على الموروثات و الثقافة السودانية التعبير عن الهوية السودانية ؟	٣٢	٨٠	٦	١٥	٢	٥	٠	٠	٠	٠	٤٠
٣	تعتبر الرسالة الموجهة عبر العمل المسرحي و التيتستصحبالموروثات و التراث اعمق و ابلغ من غيرها في توصيل تلك الرسالة ؟	٢٨	٧٠	٨	٢٠	٢	٥	٠	٠	٢	٥	٤٠
٤	استخدام الفلكلور و العادات و التقاليد السودانية تؤسس لمسرح سوداني متميز ؟	٣٤	٨٥	٦	١٥	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٤٠
٥	يمكن من خلال العروض المسرحية المحافظة الإرث السوداني في الامد البعيد؟	٣٠	٧٥	١٠	٢٥	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٤٠
٦	يمكن للمسرح التعبير عن الموروثات الثقافية السودانية و خاصة القصص الشعبية بكل ما تحتويه من موضوعات فلكلورية و مضامين متصلة بحياة الناس؟	٢٨	٧٠	١٠	٢٥	٠	٠	٠	٠	٢	٥	٤٠

المصدر : إعداد الباحثة ، بالاعتماد على بيانات الإستبانة ، الخرطوم ، ٢٠١٧م .

من الجدول (١٤/٥) يتبين ما يلي :

بلغت نسبة أفراد العينة يوافقون جدا على أنه يمكن إبراز المكونات الجمالية و الثقافية و الفنية و التاريخية للموروثات الثقافية من خلال عكس العادات و التقاليد بالمسرح السوداني ٧٥% ، بينما ٢٠% موافقون و الذين لا يدرون بلغت نسبتهم ٥% .

أن غالبية أفراد العينة يوافقون جدا على أنه يمكن للعرض المسرحي المتضمن على الموروثات و الثقافة السودانية التعبير عن الهوية السودانية و ذلك بنسبة ٨٠% و نسبة الذين يوافقون ١٥% ، بينما بلغت نسبة غير الموافقون ٥% .

بلغت نسبة أفراد العينة يوافقون جدا أن الرسالة الموجهة عبر العمل المسرحي و التي تستصحب الموروثات و التراث أعمق و ابلغ من غيرها في توصيل تلك الرسالة ٧٠% ، و نسبة الذين يوافقون بلغت ٢٠% و نسبة غير الموافقون ٥% بينما بلغت نسبة الذين لا يدرون ٥% .

أن غالبية أفراد العينة يوافقون جدا على أن استخدام الفلكلور و العادات و التقاليد السودانية تؤسس لمسرح سوداني متميز و بلغت نسبتهم ٨٥% ، بينما الذين لا يوافقون بلغت نسبتهم ١٥% .

بلغت نسبة أفراد العينة يوافقون جدا على أنه يمكن من خلال العروض المسرحية المحافظة الإرث السوداني في الأمد البعيد ٧٥% ، بينما بلغت نسبة الموافقون ٢٥%.

بلغت نسبة أفراد العينة يوافقون جدا على أنه يمكن للمسرح التعبير عن الموروثات الثقافية السودانية و خاصة القصص الشعبية بكل ما تحتويه من موضوعات فلكلورية و مضامين متصلة بحياة الناس الحالية ٧٠% و نسبة الذين يوافقون بلغت ٢٥% بينما بلغت نسبة الذين لا يدرون ٥% .

٢- الإحصاء الوصفي لعبارات الفرضية الثالثة : فيما يلي جدول يوضح المتوسط و الانحراف المعياري و الأهمية النسبية لعبارات المقياس و ترتيبها وفقا لإجابات المستقصى منهم و ذلك في الجدول كما يلي :

جدول (١٦/٥)الإحصاء الوصفي لعبارات الفرضية الثانية

الرقم	العبارة	المتوسط	التفسير	الانحراف المعياري	الترتيب
١	يمكن إبراز المكونات الجمالية و الثقافية و الفنية و التاريخية للموروثات الثقافية من خلال عكس العادات و التقاليد بالمسرح ؟	١.٣٣٣	أوافق بشدة	٠.٩٢٨	٢
٢	يمكن للعرض المسرحي المتضمن على الموروثات و الثقافة السودانية التعبير عن الهوية السودانية ؟	١.٢٥٣	أوافق بشدة	٠.٥٤٣	٣
٣	تعتبر الرسالة الموجهة عبر العمل المسرحي و التي تستصحب الموروثات و التراث أعمق و ابلغ من غيرها في توصيل تلك الرسالة ؟	١.٤٢٨	أوافق بشدة	٠.٩٣٢	١
٤	استخدام الفلكلور و العادات و التقاليد السودانية تؤسس لمسرح سوداني متميز ؟	١.١٧٦	أوافق بشدة	٠.٣٦١	٤
٥	يمكن من خلال العروض المسرحية المحافظة الإرث السوداني في الأمد البعيد؟	١.٣٣٣	أوافق بشدة	٠.٩٢٨	٢
٦	يمكن للمسرح التعبير عن الموروثات الثقافية السودانية و خاصة القصص الشعبية بكل ما تحتويه من موضوعات فلكلورية و مضامين متصلة بحياة الناس؟	١.٤٢٨	أوافق بشدة	٠.٩٣٢	١

المصدر : إعداد الباحثة ، بالاعتماد على بيانات الإستبانة ، الخرطوم ، ٢٠١٧م .

من الجدول (١٦/٥) يلاحظ ما يلي :

بلغت قيمة المتوسط لأفراد عينة الدراسة للعبارة الإولى (١.٣٣٣) بإنحراف معياري (٠.٩٢٨) و هذه القيمة تدل على أنه يمكن إبراز المكونات الجمالية و الثقافية و الفنية و التاريخية للموروثات الثقافية من خلال عكس العادات و التقاليد بالمسرح السوداني .

بلغت قيمة المتوسط لأفراد عينة الدراسة للعبارة الثانية(١.٢٥٣) بإنحراف معياري (٠.٥٤٣) و هذه القيمة تدل على أنه يمكن للعرض المسرحي المتضمن على الموروثات و الثقافة السودانية التعبير عن الهوية السودانية .

بلغت قيمة المتوسط لأفراد عينة الدراسة للعبارة الثالثة (١.٤٢٨) بإنحراف معياري (٠.٩٣٢) و هذه القيمة تدل على أن الرسالة الموجهة عبر العمل المسرحي و التي تستصحب الموروثات و التراث اعمق و ابلغ من غيرها في توصيل تلك الرسالة .

بلغت قيمة المتوسط لأفراد عينة الدراسة للعبارة الرابعة (١.١٧٦) بإنحراف معياري (٠.٣٦١) و هذه القيمة تدل على أن استخدام الفلكلور و العادات و التقاليد السودانية تؤسس لمسرح سوداني متميز .

بلغت قيمة المتوسط لأفراد عينة الدراسة للعبارة الخامسة (١.٣٣٣) بإنحراف معياري (٠.٩٢٨) و هذه القيمة تدل على أنه يمكن من خلال العروض المسرحية المحافظة الإرث السوداني في الامد البعيد .

بلغت قيمة المتوسط لأفراد عينة الدراسة للعبارة السادسة (١.٤٢٨) بإنحراف معياري (٠.٩٣٢) و هذه القيمة تدل على أنه يمكن للمسرح التعبير عن الموروثات الثقافية السودانية و خاصة القصص الشعبية بكل ما تحتويه من موضوعات فلكلورية و مضامين متصلة بحياة الناس الحالية .

عبارات محور الفرضية الرابعة : (تقييم إستخدام الموروثات الثقافية من خلال مشاهدة عروض مسرحية المك نمر)

التوزيع التكراري لعبارات الفرضية الرابعة : إجابات أفراد عينة الدراسة لعبارات الفرضية الأولى تظهر في الجدول كما يلي :

جدول (١٧/٥)

التوزيع التكراري لعبارات الفرضية الرابعة

الرقم	العبارة	موافق جدا		موافق		غير موافق		غير موافق اطلاقا		لا ادري		المجموع
		تكرار	نسبة	تكرار	نسبة	تكرار	نسبة	تكرار	نسبة	تكرار	نسبة	
١	استخدام الموروثات و العادات و التقاليد السودانية جعل العرض مميزا و جذابا ؟	٢٨	٧٠	١٠	٢٥	٢	٥	٠	٠	٠	٠	٤٠
٢	خاطبت المسرحية الذاكرة الشعبية من خلال تجسيد الطقوس الشعبية و التراث ؟	٢٦	٦٥	١٤	٣٥	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٤٠
٣	إعتمدت المسرحية على الاساطير في السرد المسرحي ؟	١٢	٣٠	١٦	٤٠	١٢	٣٠	٠	٠	٠	٠	٤٠
٤	عبرت المسرحية عن الهوية السودانية ؟	٢٠	٥٠	١٤	٣٥	٦	١٥	٠	٠	٠	٠	٤٠
٥	حافظت المسرحية على الإرث السوداني ؟	٢٦	٦٥	١٢	٣٠	٢	٥	٠	٠	٠	٠	٤٠
٦	ميز المسرحية إستخدام الازياء و الديكور و الفلكلور السوداني ؟	٢٢	٥٥	١٤	٣٥	٦	١٥	٠	٠	٠	٠	٤٠

المصدر : إعداد الباحثة ، بالإعتماد على بيانات الإستبانة ، الخرطوم ، ٢٠١٧م .

من الجدول يتبين ما يلي :

نسبة أفراد العينة الذين يوافقون جدا على أن إستخدام الموروثات و العادات و التقاليد السودانية جعل عرض مسرحية المك نمر مميزا و جذابا بلغت ٧٠% بينما ٢٥% منهم موافقون و غير الموافقين بلغت نسبتهم ٥% .

نسبة أفراد العينة الذين يوافقون جدا على أن مسرحية المك نمر خاطبت الذاكرة الشعبية من خلال تجسيد الطقوس الشعبية و التراث تمثل ٦٥% بينما نجد نسبة الذين يوافقون ٣٥ % من خلال مشاهدة مسرحية المك نمر .

بلغت نسبة أفراد العينة الذين يوافقون جدا على أن مسرحية المك نمر إعتمدت على الأساطير في السرد المسرحي ٣٠% و نسبة الذين يوافقون ٤٠% بينما بلغت نسبة الذين لا يوافقون ٣٠% .

نجد أن نصف أفراد العينة الذين يوافقون جدا على أن مسرحية المك نمر عبرت عن الهوية السودانية

بلغت نسبة أفراد العينة الذين يوافقون جدا على أن مسرحية المك نمر حافظت على الإرث السوداني ٦٥% و نسبة الذين يوافقون بلغت ٣٠% ، بينما الذين لا يوافقون ٥% .

بلغت نسبة أفراد العينة الذين يوافقون جدا على أن ما ميز المسرحية إستخدام الازياء و الديكور و الفلكلور السوداني ٥٥% و نسبة الذين يوافقون بلغت ٣٥% ، بينما بلغت نسبة الذين لا يوافقون ١٠% .

٢- الإحصاء الوصفي لعبارات الفرضية الرابعة : فيما يلي جدول يوضح المتوسط و الانحراف المعياري و الأهمية النسبية لعبارات المقياس و ترتيبها وفقا لإجابات المستقصى منهم و ذلك في الجدول كما يلي :

جدول (١٨/٥)الإحصاء الوصفي لعبارات الفرضية الرابعة

الرقم	العبارة	المتوسط	التفسير	الإنحراف المعياري	الترتيب
١	استخدام الموروثات و العادات و التقاليد السودانية جعل العرض مميزا و جذابا ؟	١.٤٢٨	اوافق بشدة	٠.٥٧٩	٤
٢	خاطبت المسرحية الذاكرة الشعبية من خلال تجسيد الطقوس الشعبية و التراث ؟	١.٥٣٨	اوافق بشدة	٠.٤٨٣	٥
٣	اعتمدت المسرحية على الأساطير في السرد المسرحي ؟	٣.٣٣٣	أوافق بشدة	٠.٧٨٤	١
٤	عبرت المسرحية عن الهوية السودانية ؟	٢.٠٠٠	أوافق بشدة	٠.٧٣٥	٢
٥	حافظت المسرحية على الإرث السوداني ؟	١.٥٣٨	أوافق بشدة	٠.٤٨٣	٥
٦	ميز المسرحية استخداماالأزياء و الديكور و الفلكلور السوداني ؟	١.٠٨١٨	أوافق بشدة	٠.٦٧٧	٣

المصدر : إعداد الباحثة ، بالاعتماد على بيانات الإستبانة ، الخرطوم ، ٢٠١٧م .

من الجدول (١٨/٥) يلاحظ الأتي :

بلغت قيمة المتوسط لأفراد عينة الدراسة للعبارة الأولى (١.٤٢٨) بانحراف معياري (٠.٥٧٩) و هذه القيمة تدل على أن استخدام الموروثات و العادات و التقاليد السودانية جعل العرض مميزا و جذابا .

بلغت قيمة المتوسط لأفراد عينة الدراسة للعبارة الثانية (١.٥٣٨) بإنحراف معياري (٠.٤٨٣) و هذه القيمة تدل على أن مسرحية المك نمر خاطبت الذاكرة الشعبية من خلال تجسيد الطقوس الشعبية و التراث .

بلغت قيمة المتوسط لأفراد عينة الدراسة للعبارة الثالثة (٣.٣٣٣) بإنحراف معياري (٠.٧٨٤) و هذه القيمة تدل على أن مسرحية المك نمر إعتمدت على الاساطير في السرد المسرحي ؟ .

بلغت قيمة المتوسط لأفراد عينة الدراسة للعبارة الرابعة (٢.٠٠٠) بإنحراف معياري (٠.٧٣٥) و هذه القيمة تدل على أن مسرحية المك نمر عبرت عن الهوية السودانية .

بلغت قيمة المتوسط لأفراد عينة الدراسة للعبارة الخامسة (١.٥٣٨) بإنحراف معياري (٠.٤٨٣) و هذه القيمة تدل على أن مسرحية المك نمر حافظت على الإرث السوداني؟.

بلغت قيمة المتوسط لأفراد عينة الدراسة للعبارة السادسة (١.٤٢٨) بإنحراف معياري (٠.٦٧٧) و هذه القيمة تدل على أن ما ميز مسرحية المك نمر إستخدام الازياء و الديكور و الفلكلور السوداني .

عبارات محور الفرضية الخامسة : (تقييم إستخدام الموروثات الثقافية من خلال مشاهدة عروض مسرحية تاجوج)

١. **التوزيع التكراري لعبارات الفرضية الخامسة** : إجابات أفراد عينة الدراسة لعبارات الفرضية الأولى تظهر في الجدول كما يلي :

جدول (١٩/٥)التوزيع التكراري لعبارات الفرضية الخامسة

الرقم	العبارة	موافق جدا		موافق		غير موافق		غير موافق إطلاقا		لا ادري		المجموع
		تكرار	نسبة	تكرار	نسبة	تكرار	نسبة	تكرار	نسبة	تكرار	نسبة	
١	استخدام الموروثات و العادات و التقاليد السودانية جعل العرض مميزا و جذابا ؟	٢٦	٦٥	٨	٢٠	٠	٠	٠	٠	٦	١٥	٤٠
٢	خاطبت المسرحية الذاكرة الشعبية من خلال تجسيد الطقوس الشعبية و التراث ؟	١٦	٤٠	١٨	٤٥	٢	٥	٠	٠	٤	١٠	٤٠
٣	اعتمدت المسرحية على الاساطير في السرد المسرحي ؟	١٨	٤٥	١٢	٣٠	٦	١٥	٠	٠	٤	١٠	٤٠
٤	عبرت المسرحية عن الهوية السودانية ؟	٢٠	٥٠	١٢	٣٠	٤	١٠	٠	٠	٤	١٠	٤٠
٥	حافظت المسرحية على الإرث السوداني ؟	١٨	٤٥	١٦	٤٠	٢	٥	٠	٠	٤	١٠	٤٠
٦	ميز المسرحية استخداماالأزياء و الديكور و الفلكلور السوداني ؟	٢٠	٥٠	١٢	٣٠	٤	١٠	٠	٠	٤	١٠	٤٠

المصدر : إعداد الباحثة ، بالاعتماد على بيانات الإستبانة ، الخرطوم ، ٢٠١٧م .

من الجدول يتبين ما يلي :

نسبة أفراد العينة الذين يوافقون جدا على أن استخدام الموروثات و العادات و التقاليد السودانية جعل عرض مسرحية تاجوج مميزا و جذابا بلغت ٦٥% بينما ٢٠% منهم موافقون و غير الموافقين بلغت نسبتهم ١٥% .

نسبة أفراد العينة الذين يوافقون جدا على أن مسرحية تاجوج خاطبت الذاكرة الشعبية من خلال تجسيد الطقوس الشعبية و التراث تمثل ٤٠% بينما نجد نسبة الذين يوافقون ٤٥ % و بلغت نسبة الذين لا يدرون ١٠% من خلال مشاهدة مسرحية تاجوج .

بلغت نسبة أفراد العينة الذين يوافقون جدا على أن مسرحية تاجوج اعتمدت على الأساطير في السرد المسرحي ٤٥% و نسبة الذين يوافقون ٣٠% بينما بلغت نسبة الذين لا يوافقون ١٥% و بلغت نسبة الذين لا يدرون ١٠% .

نجد أن نصف أفراد العينة الذين يوافقون جدا على أن مسرحية تاجوج عبرت عن الهوية السودانية بنسبة ٥٠% ، و نسبة الذين يوافقون بلغت ٣٠% ، بينما بلغت نسبة الذين لا يوافقون ١٥% و قد بلغت نسبة الذين لا يدرون ١٠% من خلال مشاهدة مسرحية تاجوج .

بلغت نسبة أفراد العينة الذين يوافقون جدا على أن مسرحية تاجوج حافظت على الإرث السوداني ٤٥% و نسبة الذين يوافقون بلغت ٤٠% ، بينما الذين لا يوافقون ٥% و قد بلغت نسبة الذين لا يدرون ١٠% .

بلغت نسبة أفراد العينة الذين يوافقون جدا على أن ما ميز المسرحية استخداماالأزياء و الديكور و الفلكلور السوداني ٥٠% و نسبة الذين يوافقون بلغت ٣٠% ، بينما بلغت نسبة الذين لا يوافقون ١٠% و الذين لا يدرون ١٠% من خلال مشاهدة مسرحية تاجوج.

٢- الإحصاء الوصفي لعبارات الفرضية الخامسة : فيما يلي جدول يوضح المتوسط و الانحراف المعياري و الأهمية النسبية لعبارات المقياس و ترتيبها وفقا لإجابات المستقصى منهم و ذلك في الجدول كما يلي :

جدول(٢٠/٥)الإحصاء الوصفي لعبارات الفرضية الخامسة

الرقم	العبارة	المتوسط	التفسير	الانحراف المعياري	الترتيب
١	استخدام الموروثات و العادات و التقاليد السودانية جعل العرض مميزا و جذابا ؟	١.٥٣٨	أوافق بشدة	١.٤١٧	١
٢	خاطبت المسرحية الذاكرة الشعبية من خلال تجسيد الطقوس الشعبية و التراث ؟	٢.٥٠٠	أوافق بشدة	١.١٧٦	٤
٣	اعتمدت المسرحية على الأساطير في السرد المسرحي ؟	٢.٢٢٢	أوافق بشدة	١.٢٤٠	٢
٤	عبرت المسرحية عن الهوية السودانية ؟	٢.٠٠٠	أوافق بشدة	١.٢٣٦	٣
٥	حافظت المسرحية على الإرث السوداني ؟	٢.٢٢٢	أوافق بشدة	١.٢٤٠	٢
٦	ميز المسرحية استخدامالأزياء و الديكور و الفلكلور السوداني ؟	٢.٠٠٠	أوافق بشدة	١.٢٣٦	٣

المصدر : إعداد الباحثة ، بالاعتماد على بيانات الإستبانة ، الخرطوم ، ٢٠١٧م .

من الجدول (٢٠/٥) يلاحظ الأتي :

بلغت قيمة المتوسط لأفراد عينة الدراسة للعبارة الإولى (١.٥٣٨) بإنحراف معياري (١.٤١٧) و هذه القيمة تدل على أن إستخدام الموروثات و العادات و التقاليد السودانية جعل العرض مميزا و جذابا .

بلغت قيمة المتوسط لأفراد عينة الدراسة للعبارة الثانية (٢.٥٠٠) بإنحراف معياري (١.١٧٦) و هذه القيمة تدل على أن مسرحية تاجوج خاطبت الذاكرة الشعبية من خلال تجسيد الطقوس الشعبية و التراث .

بلغت قيمة المتوسط لأفراد عينة الدراسة للعبارة الثالثة (٢.٢٢٢) بإنحراف معياري (١.٢٤٠) و هذه القيمة تدل على أن مسرحية تاجوج إعتمدت على الاساطير في السرد المسرحي ؟ .

بلغت قيمة المتوسط لأفراد عينة الدراسة للعبارة الرابعة (٢.٠٠٠) بإنحراف معياري (١.٢٣٦) و هذه القيمة تدل على أن مسرحية تاجوج عبرت عن الهوية السودانية .

بلغت قيمة المتوسط لأفراد عينة الدراسة للعبارة الخامسة (٢.٢٢٢) بإنحراف معياري (١.٢٤٠) و هذه القيمة تدل على أن مسرحية تاجوج حافظت على الإرث السوداني ؟ .

بلغت قيمة المتوسط لأفراد عينة الدراسة للعبارة السادسة (٢.٠٠٠) بانحراف معياري (١.٢٣٦) و هذه القيمة تدل على أن ما ميز مسرحية تاجوج استخداماالأزياء و الديكور و الفلكلور السوداني .

عبارات محور الفرضية السادسة : (تقييم استخدام الموروثات الثقافية من خلال مشاهدة عروض مسرحية نبتة حبيبتي)

١.التوزيع التكراري لعبارات الفرضية السادسة : إجابات أفراد عينة الدراسة لعبارات الفرضية الأولى تظهر في الجدول كما يلي :

جدول (٢١/٥)التوزيع التكراري لعبارات الفرضية السادسة

الرقم	العبارة	موافق جدا		موافق		غير موافق		غيرموافق إطلاقا		لا ادري		المجموع
		تكرار	نسبة	تكرار	نسبة	تكرار	نسبة	تكرار	نسبة	تكرار	نسبة	
١	استخدام الموروثات و العادات و التقاليد السودانية جعل العرض مميزا و جذابا ؟	٢٤	٦٠	١٠	٢٥	٠	٠	٠	٠	٦	١٥	٤٠
٢	خاطبت المسرحية الذاكرة الشعبية من خلال تجسيد الطقوس الشعبية و التراث ؟	٢٤	٦٠	١٠	٢٥	٠	٠	٠	٠	٦	١٥	٤٠
٣	اعتمدت المسرحية على الأساطير في السرد المسرحي ؟	٣٤	٨٥	٠	٠	٠	٠	٠	٠	٦	١٥	٤٠
٤	عبرت المسرحية عن الهوية السودانية ؟	٢٠	٥٠	١٤	٣٥	٠	٠	٠	٠	٦	١٥	٤٠
٥	حافظت المسرحية على الإرث السوداني ؟	١٣	٣٢.٥	٢١	٥٢.٢	٠	٠	٠	٠	٦	١٥	٤٠
٦	ميز المسرحية استخدام الازياء و الديكور و الفلكلور السوداني ؟	٣٠	٧٥	٤	١٠	٠	٠	٠	٠	٦	١٥	٤٠

المصدر : إعداد الباحثة ، بالاعتماد على بيانات الإستبانة ، الخرطوم ، ٢٠١٧م .

من الجدول (٢١/٥) يتبين ما يلي :

نسبة أفراد العينة الذين يوافقون جدا على أن استخدام الموروثات و العادات و التقاليد السودانية جعل عرض مسرحية نبتة حبيبتي مميزا و جذابا بلغت ٦٠% بينما ٢٥% منهم موافقون و الذين لا يدرون بلغت نسبتهم ١٥% .

نسبة أفراد العينة الذين يوافقون جدا على أن مسرحية خاطبت نبتة حبيبتي الذاكرة الشعبية من خلال تجسيد الطقوس الشعبية و التراث تمثل ٦٠% بينما نجد نسبة الذين يوافقون ٢٥ % ، بينما الذين لا يدرون ١٥% من خلال مشاهدة مسرحية نبتة حبيبتي.

بلغت نسبة أفراد العينة الذين يوافقون جدا على أن مسرحية نبتة حبيبتي اعتمدت على الأساطير في السرد المسرحي ٨٥% ، بينما بلغت نسبة الذين لا يدرون ١٥% .

نجد أن أفراد العينة الذين يوافقون جدا على أن مسرحية نبتة حبيبتي عبرت عن الهوية السودانية بلغت نسبتهم ٥٠% ، و نسبة الذين يوافقون بلغت ٣٥% ، بينما بلغت نسبة الذين لا يدرون ١٥% .

بلغت نسبة أفراد العينة الذين يوافقون جدا على أن مسرحية نبتة حبيبتي حافظت على الإرث السوداني ٣٢.٥% و نسبة الذين يوافقون بلغت ٥٢.٥% ، بينما الذين لا يوافقون ١٥% .

بلغت نسبة أفراد العينة الذين يوافقون جدا على أن ما ميز المسرحية استخداماالأزياء و الديكور و الفلكلور السوداني ٧٥% و نسبة الذين يوافقون بلغت ١٠% ، بينما بلغت نسبة الذين لا يوافقون ١٥% .

٢- الإحصاء الوصفي لعبارات الفرضية السادسة : فيما يلي جدول يوضح المتوسط و الانحراف المعياري و الأهمية النسبية لعبارات المقياس و ترتيبها وفقا لإجابات المستقصى منهم و ذلك في الجدول كما يلي :

جدول(٢٢/٥)الإحصاء الوصفي لعبارات الفرضية السادسة

الرقم	العبارة	المتوسط	التفسير	الانحراف المعياري	الترتيب
١	استخدام الموروثات و العادات و التقاليد السودانية جعل العرض مميزا و جذابا ؟	١.٦٦٧	أوافق بشدة	١.٤٠٦	٣
٢	خاطبت المسرحية الذاكرة الشعبية من خلال تجسيد الطقوس الشعبية و التراث ؟	١.٦٦٧	أوافق بشدة	١.٤٠٦	٣
٣	اعتمدت المسرحية على الأساطير في السرد المسرحي ؟	١.١٧٦	أوافق بشدة	١.٤٤٦	١
٤	عبرت المسرحية عن الهوية السودانية ؟	٢.٠٠٠	أوافق بشدة	١.٣٧٦	٤
٥	حافظت المسرحية على الإرث السوداني ؟	٣.٠٧٩	أوافق بشدة	١.٣٠٤	٥
٦	ميز المسرحية استخداماالأزياء و الديكور و الفلكلور السوداني ؟	١.٣٣٣	أوافق بشدة	١.٤٣٥	٢

المصدر : إعداد الباحثة ، بالاعتماد على بيانات الإستبانة ، الخرطوم ، ٢٠١٧م .

من الجدول (٢٢/٥) يلاحظ الأتي :

بلغت قيمة المتوسط لأفراد عينة الدراسة للعبارة الأولى (١.٦٦٧) بانحراف معياري (١.٤٠٦) و هذه القيمة تدل على أن استخدام الموروثات و العادات و التقاليد السودانية جعل العرض مميزا و جذابا .

بلغت قيمة المتوسط لأفراد عينة الدراسة للعبارة الثانية (١.٦٦٧) بإنحراف معياري (١.٤٠٦) و هذه القيمة تدل على أن مسرحية نبتة حبيبتي خاطبت الذاكرة الشعبية من خلال تجسيد الطقوس الشعبية و التراث .

بلغت قيمة المتوسط لأفراد عينة الدراسة للعبارة الثالثة (١.١٧٦) بإنحراف معياري (١.٤٤٦) و هذه القيمة تدل على أن مسرحية نبتة حبيبتي إعتمدت على الاساطير في السرد المسرحي؟.

بلغت قيمة المتوسط لأفراد عينة الدراسة للعبارة الرابعة (٢.٠٠٠) بإنحراف معياري (١.٣٧٦) و هذه القيمة تدل على أن مسرحية نبتة حبيبتي عبرت عن الهوية السودانية .

بلغت قيمة المتوسط لأفراد عينة الدراسة للعبارة الخامسة (٣.٠٧٩) بإنحراف معياري (١.٣٠٤) و هذه القيمة تدل على أن مسرحية حبيبتي نبتة حافظت على الإرث السوداني .

بلغت قيمة المتوسط لأفراد عينة الدراسة للعبارة السادسة (١.٣٣٣) بإنحراف معياري (١.٤٣٥) و هذه القيمة تدل على أن ما ميز مسرحية حبيبتي نبتة استخداماالأزياء و الديكور و الفلكلور السوداني

الفصل الخامس

ويشتمل علي :

النتائج

الخاتمة

التوصيات

الملاحق

الفصل الخامس

١) الخلاصة:

ترى الباحثة من خلال التحليل الإحصائي الذي أجرته أن فرضية الباحث إمكانية التعبير عن الموروثات الثقافية السودانية من خلال الدراما المسرحية السودانية و التي قامت على الأسئلة التالية :

هل يمكن قراءة التراث السوداني لتأسيس مسرح ، و أن المسرحيات تستطيع ان تبرز الموروث الثقافي السوداني و تكون مهما للوقوف على طبيعة الموروثات الثقافية السودانية المادية و غير المادية .

وعليه أثبتت الدراسة الإحصائية صدق الفرضية بأن المسرح السوداني و من خلال حالة الدراسة المتمثلة في مسرحيات المك نمر ، تاجوج و نبتة حبيبتي أستطاع أن يعبر عن الموروث الثقافي في مصادره المادية (من أزيار ، ديكور و مكياج) و مصادره غير المادية كما يتجلى في الحكم و الأمثال الشعبية و طرق الحياة المختلفة .

كما لعب المسرح دورا بارزا في الحفاظ و عرض الموروث الشعبي و نقله للأجيال المتلاحقة في صورته المثلى كما هو معبر عنه في المسرحيات التي تمت دراستها خلال مسيرة هذا البحث .

كما استطاعت الباحثة أن تجيب عن سؤال الهوية السودانية و كيفية التعبير عنها من خلال الأعمال المسرحية ، و بالتالي أصبح المسرح و خاصة من خلال مسرحية المك نمر أن يمثل الوسيلة الأنجع في التعبير عن الوحدة الوطنية و أصبحت المك نمر ايقونة الوحدة الوطنية السودانية .

٢) النتائج:

١. يمكن للدراما أن تعبر عن الموروثات الثقافية السودانية .

٢. تساهم الموروثات الثقافية في التعبير عن الهوية السودانية وإبراز ونشر الثقافة السودانية من خلال المسرح .

٣. يمكن تحويل الحكاية من التداول الشفهي إلي نص دراسي مدون و مكتوب حتى تصبح الحكاية مسرحية مستلهمة من البيئة والتراث .

٤. جسدت الدراما الممارسات الطقوسية والشعائر الدينية والاجتماعية في المسرح السوداني .

٥. جمع و كتابة وتوثيق النشاط المسرحي بولايات السودان المختلفة لتسهيل مهمة الباحثين في هذا دراسة و تحليل و إبراز علاقة الموروثات الثقافية السودانية بالدراما و دورها و طرق توظيفها للتعبير عن الهوية الثقافية السودانية .

٣) الخاتمة:

حصيلة ثلاثة سنوات من البحث والمقابلات والتوثيق حتىوصلت الي مصداقية هذا الطرح العلمي حيث توصلت الباحثة إلي أنه يمكن توظيف التراث الشعبي في المسرح باستلهام القصة،والحكاية،والأسطورة وتوظيف هذه الموروثات الثقافية السودانية التي تخاطب الوجدان الشعبي والتعبير عنها.

إبراز السمة المسرحية خاصة في الاحتفالية الشعبية كما أوضحت الباحثة في هذا البحث، تلك الاحتفالية التي قامت الباحثة بدراستها وعرضها تحتوي علي عناصر العرض المسرحي من ديكور ، ومكان للعرض،وأزياء،وآلات موسيقية توظف لتشكل مسرحاً متحركاً يلتف حوله جمهور يشارك بالفرجة وأيضا بالفعل أي التمثيل والذي يتمثل في المشاركة من تصفيق وغناء ،كما نجد البيئة السودانية وما تحمله من إرث ثقافي مختلف ومتباين متوفر في الطقوس والعادات والممارسات الشعبية التي تمثل

مادة خصبة في التناول الإبداعي.فقد استطاع المسرح السوداني أن يقدم هذه الإنتاجياتالإبداعية عبر المبادرات الفردية والمواسم المسرحية التي انتظمت الساحة الثقافية السودانية وشهد العام ١٩٦٧-١٩٧٩ فترات ازدهار حقيقي حيث نشطت فيها الحركة المسرحية ولعب فيها التأهيل الأكاديمي دورا مهما في ترسيخ وتثبيت مفاهيم تتعلق بتوظيف التراث والحكاية الشعبية والأساطير التاريخية في المسرح حيث توصلت النتائج إلي فعاليتها استجابة لمطلوبات الواقع الاجتماعي للموروثات الثقافية .

الدراسة تهتم تعمل علي البيئة الإبداعية للموروثات الثقافية والتي يترتب عليها ضروريات وفرائض في الواقع الثقافي الراهن .فقد جاءت أهمية البحثفي تناول الموروث الثقافي في كل أشكاله في الدراما المسرح لما له من إمكانيات متفردة في تناول القوالب الإبداعية ضمن العرض المسرحي مما يجعله منظومة متكاملة أيضا المساهمة في التعبير عن الهوية السودانية وإبراو ونشر الثقافة السودانية من خلال المسرح .

٤) التوصيات:

١. إعادة تاهيل مكتبة المسرح القومي و إعداد المسرحيات التي اتلفتها فيضانات ١٩٨٨م حتى يتثني للدارسين و الباحثين لدراما المسرح السوداني التوثيق بتاريخ الحركة المسرحية في السودان .
٢. الاهتمام بتوثيق النشاط المسرحي وجمعه وتشجيع الرواد الدراميين علي كتابة مذكراتهم مشفوعة بالوثائق التي توجد بحوزتهم .
٣. إيقاف إعادة المسرحيات السابقة في المواسم الحالية أو القادمة و ذلك للمواكبة و إثراء الحركة المسرحية خاصة و نحن في عصر العولمة .
٤. إهتمام الدولة بالمواسم المسرحية و تشجيع الكتاب من انتاج مسرحيات جديدة و إقامة المهرجانات و المسابقات المسرحية .

المصادر والمراجع

الكتب:

١/ نهلة ، صليحة ، المسرح بين الفكر والفن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٥م .

٢/ هارون، عبدالسلام ، التراث العربي، دار المعارف كتابك، ١٩٧٨م.

٣/ أرسطو ، طاليس، فن الشعر، ترجمة، حماد، إبراهيم حماد، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٩م .

٤/ إبراهيم ، مدكور الهيئة المصرية العامة، معجم العلوم الاجتماعية "مادة التراث".

٥/ السر ، السيد، دوائر لم تكتمل، مركز القاهرة للدراسات، ٢٠٠٣م.

٦/ المبارك، خالد، تاجوج دار النشر مصلحة الصحافة والإعلام، ١٩٧٧م.

٧/ عبدالمجيد ، عابدين ، تاريخ الثقافة العربية السودان، القاهرة، شكس، ١٩٥٣م.

الكتب:

٨/ د. مختار ، عجوبة ، أصول الأدب الشعبي السودان، دار عزة للنشر، ٢٠٠٤م.

٩/ جمال محمد ، أحمد، سالي فوحمر، التأليف والنشر، جامعة الخرطوم.(١٩٧٠م).

١٠/ عبدالله على ، إبراهيم دكتور ، مقدمة مسرحية الملك نمر، ١٩٦٩م.

١١/ محمد غنيمي ، هلالي دكتور ، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، ١٩٦٣م.

– النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣م.

١٢/ عبدالله، فضل الله احمد ، الفنون المسرحية آراء الذكر الصوفي، قاف للخدمات المتكاملة، ٢٠٠٨م.

– المسرح السوداني، قاف للخدمات، الطباعة ٢٠١٠م.

١٣/ النصيري، عثمان جعفر ، المسرح في السودان، ١٠٩٥ – ١٩١٥م، وزارة الثقافة والإعلام منشورات المسرح القومي(ب:ت).

١٤/ محمد الجوهري، دكتور ، علوم الفلكلور م٢ ودراسة المعتقدات الشعبية، دار المعارف، ١٩٨٠م.

– البطولة في الأدب الشعبي، دار المعارف، ١٩٧٧م.

١٥/ جمال الدين بن منظور بن مكرم، ، لسان العرب، بيروت، دار صاد للطباعة والنشر، ١٩٩٥م.

١٦/ البعلبكي، منير ، المورد قاموس انجليزي – عربي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٦م.

١٧/ محمد، معاوية جمال الدين محمد، في فضاء الإمتاع والمؤانسة، مركز عبدالكريم ميرغني الثقافي ٢٠١٣م.

١٨/ عبدالرحمن، الفكي ، كان يا مكان، سولو للطباعة والنشر، الخرطوم.(ب:ت).

١٩/ ضيف الله ، محمد النور ، الطبقات، تحقيق، فضل، يوسف فضل، دار جامعة الخرطوم، ١٩٧١م.

قائمة المراجع في اللغة الانجليزية :

1\ F.O. Harwood : The Story of Tajoj : SNR.1941.

2\ Devereux, Gorge : Dreams in Greek Tragedy : Basil Blackwell,Oxford.

3\ Zwemer; Samual M.; The Influence of animism on Islam; London ; 1920.

4\ Seligman; Brenda Z.; On the origin of the Egyption Zar ; Folklor; 1914 .

الرسائل الجامعية والدراسات:

١/ زينب على ، الحويرص ، بحث الزار في السودان، دراسة مقدمة للمعهد العالي للفنون الشعبية الأكاديمية، رسالة ماجستير، ١٩٨٥م.

٢/ أمال ، الفاضل ، المسرح في السودان مخطوط كلية الموسيقى والدراما، رسالة بكالوريوس، ١٩٧٨م.

الدراسات:

١/ عثمان ، النصيري، (ب:ت) مسرح الجاليات ١٩٠٥ – ١٩١٥، منشورات الفنون.

٢/ إسماعيل، على الفحيل، ورقة بحث، الفلكلور والمجتمع ١٩٨٤م.

٣/ ياسر موسى، "الزار في السودان دراسة سيكولوجية انثروبولوجية"، مجلة الثقافة السودانية الهيئة القومية للثقافة والفنون، العدد ٢٦/ ١٩٩٤م.

٤/ سليمان محمد يحي ، دكتور ، الرواية السودانية في واقع متغير، مركز عبدالكريم ميرغني، ٢٠١٠م ، الوثائق.

٥/ ماكمايل – تاريخ العرب في السودان باللغة، ط٢، ١٩٦٧م.

المجلات:

١/ موسى، ياسر محمد ، الزار في السودان، مجلة الثقافة السودانية، الهيئة القومية للثقافة والفنون العدد ٢٦/ ١٩٩٤م.

٢/ النور، محمد إبراهيم ، الأدب القومي في مجلة الفجر م١ العدد الرابع يوليو ١٩٣٤م.

٣/ ابراهيم الضو ، عبد الكريم، ، مجلة الموسيقى والمسرح معهد الموسيقي والمسرح، ١٩٨٠م.

٤/ عبد المنعم شميس : الزار مسرح غنائي شعبي لم يتطور ، مجلة الفصول الشعبية الهيئة المصرية العامة لتأليف و النشر ، القاهرة عدد ١٧ يونيو ١٩٧١م .

٥/ عثمان جعفر ، النصيري ، استقبال المسرح الأرسطي بالسودان، مجلة الموسيقى، ١٩٧٩م.

٦/ الطاهر ، شبيكة، صديق فريد والمسرح العربي في السودان، مجلة الموسيقى والمسرح، ١٩٧٩م.

٧/ حسن ، فكاك، فارماس عبقرية الحضور، إصدار المسرح القومي، ٢٠٠٩م.

٨/ أسعد، سامية أسعد، الأسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر، عالم الفكر، الكويت، العدد الرابع، ١٩٨٥م.

٩/ مصطفى ، رمضان، توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي، عالم الفكر، العدد الرابع، ١٩٨٧م.

١٠/ شكير، عبد المجيد ، المادة الذاتية في المسرح العربي، مجلة العربي، ٢٠١٢م.

١١/ عبد العزيز مختار، دهيب، مجلة المنضدة، إصدار المسرح القومي السوداني، العدد ٨٨، ٢٠٠٩م.

١٢/ أحمد ، أبوزيد الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعي، عالم الفكر، م٦، ١٩٨٥م.

١٣/ شبيكة، الطاهر ، صديق فريد والمسرح العربي، مجلة الموسيقي والمسرح العدد الأول، ١٩٧٩م.

١٤/ يوسف ، تكنه، الثقافة وأثرها في تجديد الاتجاهات الإدارية مجلة الثقافة السودانية العدد ٢٣، ١٩٨٨م.

الصحف:

١/ بشير، التجاني يوسف ، حضارة السودان، ١٩٢٤م.

٢/ أرباب، خوجلي مصطفى ، جريدة حضارة السودان ١٩٣٥/١١/١٦م.

٣/ فوزي، زينب ، جريدة النيل، العدد ٢، ١٩٩٣م.

الملاحق

أ) منهجية الدراسة والتحليل

- **إجراءات الدراسة**

مشاهدة:

مشاهدة حفل زار بوكالة السودان للأبناء حفل أقيم بمنطقة الخرطوم بتاريخ ٢٠٠٦/٧/١٤م. تاريخ المشاهدة ٢٠١٦/١/١٢م.

مشاهدة مسرحية الملك نمر، تاجوج ، خراب سوبا ، نبته حبيبتي ، بالتلفزيون

السودان القومي بتاريخ ٢٠١٦/٣/١٨م.

مشاهدة عدد من احتفالات البطان والزار ورقص القروس بالنت السودان ويكيبيديا الموسوعة الحرة.

HTTPS:llar-m-wikedia.Ona.

بالنت معلومات عن السودان.

W-alizeernorf Sandi net reviews

الموقع الجغرافي ويكيبيديا الموسوعة الحرة.

Ch TTPS://aw.wikipedia-ong wiki

دخول بالنت موقوع نعوم شقير تاريخ السودان وذلك في ٢٠١٥/٥/٢م.

Pdf,Archivesiarchiveli

نعوم شقير جغرافية السودان الخرطوم دار عزة ٢٠٠٧م.

iaie .comWWW.alKwe

الزواج في السودان الجرتق.

WWW-ahham .org.eg

رقصة العروس C WWW.arigadn.com

زيادة المكتبات:

- المكتبة المركزية بأمدرمان.
- زيارة مكتبة الإذاعة السودانية أمدرمان.
- مكتبة جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا.
- كتبة كلية الموسيقى والدراما.
- دار الوثائق لتوثيق بعض المصادر.
- مكتبة جامعة الخرطوم.
- مكتبة الخرطوم كلية التربية أمدرمان الثورة.
- جامعة الخرطوم كلية التربية أمدرمان.
- الجامعة الأهلية أمدرمان.

قراءة الكتب:

- قاسم ،عون الشريف قاسم ، قاموس اللهجة العامية في السودان ١٩٦٤م ناشرون جامعة الخرطوم ،١٩٨٤م.
- أحمد ، فائق مصطفى أحمد ،أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر ، دار الرشيد للنشر بغداد ١٩٨٠م.
- الطيب ، عبدالله الطيب، كتاب الأحاجي السودانية، ١٩٧٨م.
- صليحه ، نهله صليحه ، المسرح بين الفكر و الفن ، دار الشئون الثقافية العامة لكتاب القاهرة مصر ١٩٨٥م.

- إسماعيل ، عز الدين إسماعيل ، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر ، دار الفكر العربي القاهرة ١٩٨٠م.
- جمال الدين ، عثمان جمال الدين ، الفلكلور في المسرح السوداني ، مؤسسة أروقة للثقافة والعلوم ٢٠٠٤م.
- رقصة العروس من النت
- WWW.aihigadh.com

التصوير:

قامت الباحثة بتصوير فتوراغرفي لي حلقة ذكر و تصوير حلقة ذكر بضريح الشيخ حمد النيل بأمدرمان ٢٠١٥/٦/١٥م.

قامت الباحثة بحضور عدد من رقصات العروس والجرتق والبطان.

قامت الباحثة بالاستماع لبعض التسجيلات.

لقاء مسجل مع دكتور خالد المبارك أجرة الباحث عبدالحميد حسن بتاريخ ١٩٨٤/١/١٥م.

لقاء مسجل مع دكتور خالد المبارك أبو الروس ١٩٨٤/١١/١٥م شريط بأرشيف كلية الموسيقى والدراما.

خالد أبو الروس تسجيل صوتي أرشيف الموسيقى والدراما ١٩٧٤/٧/٣١م.

مكي شبيكة لقاء مسجل بالمكتبة الصوتية مكتبة المسرح القومي السوداني ١٩٨٤م.

سيد أحمد غاندي – مكتبة مسرح سوداني كلية الموسيقى والدراما ١٩٨٦م.

بالإنترنت التواصل مع الصحفي معاوية جمال الدين محمد بكندا – ٢٠١٦م.

بالإنترنت التواصل مع الروائي إبراهيم إسحاق ٢٠١٦م.

بالإنترنت التواصل مع القاضي الحائز علي جائزة الطيب صالح أحمد المصطفى الحاج ٢٠١٦م.

منهجية الدراسة

الدراسة الميدانية

يتناول هذا الفصل تحليل بيانات الاستبانة و اختبار الفرضيات و ذلك من خلال تناول إجراءات و خطوات تصميم أداة الدراسة ، و تحليل بيانات الدراسة الميدانية ، و اختبار فرضيات الدراسة (توظيف الموروثات الثقافية السودانية في المسرح السوداني)

أولاً : إجراءات و خطوات تصميم الدراسة

تشتمل إجراءات و خطوات تصميم الدراسة على التخطيط للدراسة الميدانية و ذلك من خلال مجتمع و عينة الدراسة وخصائصها و مصادر المعلومات و أسلوب جمعها من المصادر الميدانية ، و أسلوب إثبات الفرضيات الذي ستتبعه الدراسة و الذي يتمثل في جمع المعلومات و تبويبها و تحليلها بهدف الوصول إلى نتائج تثبت فرضياتها و ذلك كما يلي :

١ . مجتمع الدراسة

الأداة المستخدمة لجمع البيانات في هذه الدراسة هي الاستبانة فقد تم توزيع (٤٠) استمارة استبانة على مجتمع الدراسة ، تم اختبار عينة غير عشوائية هي عينة عمرية قصديه في المسرح القومي السوداني و مختصين في مجال المسرح ، الجدول (١/٥) يبين عدد الاستبانات الموزعة و المستلمة لمجتمع العينة .

١/ المحور الأول : البيانات الشخصية

السن : ٢٥-٣٥ ☐ ٣٦-٤٥ ☐

٤٦-٥٥ ☐ أكثر من ٥٥ ☐

المستوىالتعليمي:..... الشهاداتالأخرى:.....

الوظيفة : .....

سنوات الخبرة : أقل من ٦ سنوات ☐ ٦-١٠ سنوات ☐

١١-١٥ سنة ☐١٦-٢٠ سنة ☐أكثر من ٢٠ سنة ☐

٢/ المحور الثاني : علاقة المسرح بالتراث السوداني :

الرقم	العبارة	موافق جدا	موافق	غير موافق	غيرموا فق إطلاقا	لا ادري	المجموع
١	يمكن إعادة قراءة التراث لتأسيس مسرح سوداني متميز ؟						
٢	تساهم الأعمال المسرحية في إبراز و نشر الثقافة السودانية ؟						
٣	يشكل الموروث الثقافي مصدراًأساسياً في التناول الإبداعي في كتابة الدراما المسرحية؟						
٤	هنالك مؤشرات نجاح لبعض الأعمال الدرامية في فترات سابقة لم يكتب لها التواصل بسبب انقطاعها عن العرض المسرحي؟						

٣/ المحور الثالث : استلهامالأدب الشعبي في العرض المسرحي (القصص و الطقوس الشعبية)

الرقم	العبارة	موافق جدا	موافق	غير موافق	غير موافق إطلاقا	لا أدري
١	تساعد القصص الشعبية و الأساطير و الخرافة على تشكيل اتجاهات الرؤية الإبداعية في العرض المسرحي عند تناولها مسرحياً					
٢	يمكن مخاطبة الذاكرة الشعبية من خلال الطقوس الشعبية المستمدة من التراث وتفعيلها في المسرح.					
٣	تحويل الحكايات الشعبية من الشفهية إلى حكايات مكتوبة يسهل تحويلها لمسرحية مستلهمة من الموروثات والتراث .					
٤	الدراما المسرحية جسدت الممارسات الطقوسية والشعائر السودانية في المسرح السوداني .					

٤/ المحور الرابع : التعبير عن الموروثات الثقافية من خلال المسرح :

الرقم	العبارة	موافق جدا	موافق	غير موافق	غير موافق إطلاقا	لا أدري
١	يمكن إبراز المكونات الجمالية والثقافية والفنية والتاريخية للموروثات الثقافية من خلال عكس العادات والتقاليد بالمسرح؟					
٢	يمكن للعرض المسرحي المتضمن على الموروثات والثقافة السودانية التعبير عن الهوية السودانية؟					
٣	تعتبر الرسالة الموجهة عبر العمل المسرحي والتي ستصحب الموروثات والتراث أعمق وأبلغ من غيرها في توصيل تلك الرسالة؟					
٤	استخدام الفلكلور والعادات والتقاليد السودانية تؤسس لمسرح سوداني متميز؟					
٥	يمكن من خلال العروض المسرحية المحافظة علي الإرث السوداني في الأمد البعيد؟					
٦	يمكن للمسرح التعبير عن الموروثات الثقافية السودانية وخاصة القصص الشعبية بما تحتويه من موضوع الفلكلورية ومضامين متصلة بحياة الناس؟					

٥/ المحور الخامس : تقييم استخدام الموروثات الثقافية من خلال مشاهدة عروض مسرحية المك نمر .

الرقم	العبارة	موافق جدا	موافق	غير موافق	غير موافق إطلاقا	لا أدري
١	استخدام الموروثات و العادات و التقاليد السودانية جعل العرض مميزا و جذابا؟					
٣	اعتمدت المسرحية على الأساطير في السرد المسرحي؟					
٤	عبرت المسرحية عنا الهوية السودانية؟					
٥	حافظت المسرحية على الإرث السوداني؟					
٦	ميز المسرحية استخداماالأزياء والديكور و الفلكلور السوداني؟					

٦/ المحور السادس : تقييم استخدام الموروثات الثقافية من خلال مشاهدة عروض مسرحية تاجوج .

الرقم	العبارة	موافق جدا	موافق	غير موافق	غير موافق إطلاقا	لا أدري
١	استخدام الموروثات و العادات و التقاليد السودانية جعل العرض مميزا و جذابا؟					
٣	اعتمدت المسرحية على الأساطير في السرد المسرحي؟					
٤	عبرت المسرحية عنا لهوية السودانية؟					
٥	حافظت المسرحية على الإرث السوداني؟					
٦	ميز المسرحية استخداماالأزياء والديكور و الفلكلور السوداني؟					

٧/ المحور السابع : تقييم إستخدام الموروثات الثقافية من خلال مشاهدة عروض مسرحية نبتة حبيبتي .

الرقم	العبارة	موافق جدا	موافق	غير موافق	غير موافق إطلاقا	لا أدري
١	استخدام الموروثات و العادات والتقاليد السودانية جعل العرض مميزا وجذابا؟					
٣	اعتمدت المسرحية على الأساطير في السرد المسرحي؟					
٤	عبرت المسرحية عن الهوية السودانية؟					
٥	حافظت المسرحية على الإرث السوداني؟					
٦	ميز المسرحية استخداماالأزياء والديكور والفلكلور السوداني؟					

جدول (١/٥) يوضح عدد الاستبانات الموزعة و المستلمة

الرقم	عينة البحث	الإستبانات الموزعة	الاسبانات المستلمة	النسبة المئوية
	المسرح القومي	٢٠	٢٠	%١٠٠
	دارسي و ممتهني فن المسرح	٢٠	٢٠	%١٠٠
المجموع		٤٠	٤٠	%١٠٠

المصدر : إعداد الباحثة ، بالاعتماد على بيانات الإستبانة ، الخرطوم ٢٠١٧م .

يتكون مجتمع الدراسة من :

- **مخرجين**
- **ناقدين**
- **ممثلين**
- **كاتب درامي**

عينة الدراسة و خصائصها : اعتمدت الباحثة عينة من مجتمع الدراسة ، و ذلك بغرض الحصول على البيانات المطلوبة ، و تم اختيارها من مجتمع البحث الموضح في الفترة السابقة ، حيث قامت الباحثة بتوزيع ٤٠ استمارة على المستهدفين من عينة الدراسة ، و استجاب ٤٠ منهم بنسبة ١٠٠% حيث أعادواالاستمارات بعد ملئها بكل المعلومات المطلوبة في محاور الإستبيان ، و للخروج بنتائج موضوعية و دقيقة قدر الإمكان حرصت الباحثة على أن تكون العينة ممثلة لمجتمع الدراسة بكل تفاصيله و ذلك من حيث شمولها على الخصائص التالية :

أ) العمر

ب) التخصص العلمي

ج) سنوات الخبرة

٣-الأساليب الإحصائية المستخدمة في الدراسة

اختبار صدق الإستبانة : تم توزيع عينة استطلاعية من الإستبيان عددها (٢٠) استمارة على العينة المستهدفة كإجراء تجريبي لمعرفة صدق أفراد العينة في إجاباتهم على أسئلة الإستبيان ، و بعد استرداد إستبانات العينة الاستطلاعية قامت الباحثة بتوزيع (٢٠) إستبانة مرة أخرى على نفس أفراد العينة كجزء من عينة الدراسة ، و ذلك لمعرفة الصدق في الإجابات أجرت الباحثة ارتباط خطي بسيط بين إجابات الإستبيان الأول و الأخير و كانت النتائج كالأتي :

جدول (٢/٥) يوضح أتبار صدق الإستبيانات : Correlations

عينة الدراسة	العينة الاستطلاعية	العينة
٠.٨٣	١.٠٠	العينة الإستطلاعية
١.٠٠	٠.٨٣	عينة الدراسة

المصدر : إعداد الباحثة ، بالاعتماد على بيانات الإستبانة ، الخرطوم ، ٢٠١٧م .

من خلال النتيجة في الجدول أعلاه نلاحظ أن العلاقة بين إجابات أفراد العينة الاستطلاعية في الإستبيان الأول و الثاني علاقة إيجابية قوية بنسبة (٨٣%) تؤكد أن أفراد عينة الدراسة صادقين في إجاباتهم على أسئلة الإستبيان .

أ-اختبار درجة الثبات في محاور الإستبانة : لاختبار مدى توافر الثبات و الاتساق الداخلي بين الإجابات على الأسئلة ، تم احتساب معامل المصداقية ألغا كرنباخ (Alpha-Cronbach) و تعتبر القيمة المقبولة إحصائيا لمعامل ألفا كرنباخ ٦٠% و

قد تم إجراء اختبار المصداقية على إجابات المستجيبين لجميع محاور الإستبانة و جاءت نتائج التقدير كما هو موضح في الجدول (٣/٥) التالي :

جدول (٣/٥) يوضح نتائج اختبار ألفا كرنباخ لعبارات محاور الدراسة و متوسطها

عبارات محاور الإستبانة	قيمة ألفا كرنباخ
عبارات محور الفرضية الأولى	٠.٩١
عبارات محور الفرضية الثانية	٠.٩٣
عبارات محور الفرضية الثالثة	٠.٧٥
عبارات محور الفرضية الرابعة	٠.٩٦
متوسط عبارات مجموع المحاور	٠.٨٩

المصدر : إعداد الباحثة ، بالاعتماد على بيانات الإستبانة ، الخرطوم ، ٢٠١٧م .

يوضح الجدول (٣/٥) نتائج اختبار الثبات حيث أن قيم ألفا كرنباخ لجميع محاور الدراسة أكبر من (٦٠%) و تعني هذه القيم توافر درجة عالية جدا من الثبات الداخلي لجميع محاور الإستبانة ، سواء كان ذلك لكل محور على حده أو على مستوى جميع محاور الإستبانة حيث بلغت قيمة ألفا كرنباخ للمقياس الكلي في المتوسط (٠.٨٩) وهو ثبات مرتفع ، و من ثم يمكن القول بأن المقاييس التي اعتمدت عليها الدراسة تتمتع بالثبات الداخلي لعباراتها مما يمكن من الاعتماد على هذه الإجابات في تحقيق أهداف الدراسة و تحليل نتائجها .

ج- الأساليب الإحصائية الوصفية : تم استخدام الأساليب الإحصائية الوصفية بشكل عام للحصول على قرارات عامة عن خصائص و ملامة تركيبة مجتمع الدراسة و توزيعه ، و قد تضمنت الأساليب التوزيع التكراري لإجابات المبحوثين عن طريق الأتي:

الوسيط : تم استخدام مقياس الوسيط ليعكس متوسط إجابات عينة الدراسة حيث تم إعطاء الوزن ٥ لعبارة موافق بشدة ، و الوزن ٤ لعبارة موافق ، و الوزن ٣ لعبارة غير موافق ، و الوزن ٢ لعبارة غير موافق إطلاقا ، و الوزن ١ لعبارة لا أدري .

الانحراف المعياري : تم استخدامه لقياس مدى تجانس إجابات المبحوثين و لقياس الأهمية النسبية لعبارات محاور الإستبانة .

استخدام اختبار (كاي تربيع) : تم استخدام هذا الاختبارلاختبار الدلالة الإحصائية لفروض الدراسة عند مستوى معنوية ٥% و يعني لك انه إذا كانت قيمة مربع كاي المحسوبة عند مستوى معنوية ٥% يرفض فرض العدم و يكون الفرض البديل (فرض البحث) صحيحا ، أما إذا كانت قيمة مربع كاي عند مستوى معنوية ٥% فذلك معناه قبول فرض العدم و بالتالي يكون الفرض البديل (فرض البحث) غير صحيح .

البرنامج المستخدم في تحليل بيانات الدراسة : لتحليل بيانات أسئلة الإستبانة استخدمت الباحثة برنامج SPSSاختصار ل Statistical package For Social science وهي تعني الحزمة الإحصائية للعلوم الاجتماعية ، و يعتبر هذا البرنامج من أفضل البرامج المستخدمة في عمليات التحليل الإحصائي ، و يختص هذا البرنامج في تحليل البيانات سواء كان تحليلا وصفيا أو تحليلا استنباطيا ، أو ما يعرف باختبار الفروض.

ثانيا : تحليل بيانات الدراسة الميدانية

تهدف الباحثة من تحليل البيانات الأساسية إلى التمكن من معرفة مدى تمثيل المبحوثين لمجتمع الدراسة و من ثم تقدم الباحثة إحصاءا وصفيا للبيانات الأساسية لأفراد عينة الدراسة ، و قد قامت الباحثة بتلخيص البيانات في جداول و التي توضح أهم المميزات الأساسية للعين ، في شكل أرقام و نسب مئوية و الإحصاء الوصفي لإجابات المبحوثين لجميع محاور الاستبانة :

الخصائص الأولية لعينة الدراسة : و فيما يأتي التوزيع التكراري لإجابات المبحوثين و الذي يعكس الخصائص الأولية لعينة الدراسةتحليل متغير العمر لأفراد عينة الدراسة : إجابات أفراد عينة الدراسة وفق متغير العمر

الجدول (٤/٥)التوزيع التكراري لأفراد العينة وفق متغير العمر

الرقم	الوظيفة	التكرار	النسبة%	الترتيب
١	اقل من ٣٥ سنة	٤	%١٠	١
٢	لنقد اقل من ٤٥ سنة	٢٠	%٥٠	٣
٣	اقل من ٥٥ سنة	٦	%١٥	٢
٤	أكثر من ٥٥ سنة	١٠	%٢٥	٢
المجموع		٤٠	%١٠٠	

المصدر : إعداد الباحثة ، بالاعتماد على بيانات الإستبانة ، الخرطوم ، ٢٠١٧م .

يتضح من الجدول (٤/٥) أن نسبة الذين تقل أعمارهم عن ٣٥ سنة تبلغ ١٠% ، و أن غالبية أفراد العينة تتراوح أعمارهم ما بين ٣٥_٤٥ سنة و هذا يعني أن هذه العينة يعتمد عليها أكثر من غيرها و ذلك لخبراتها المتراكمة حيث بلغت نسبتهم ٥٠% ، و بلغت نسبة الذين تتراوح أعمارهم ما بين ٤٥-٥٥ سنة تبلغ ٢٠% ، بينما بلغت نسبة الذين تتراوح أعمارهم أكثر من ٥٥ سنة ٢٥% .

ب- تحليل متغير المؤهل العلمي لأفراد عينة الدراسة : إجابات أفراد عينة الدراسة وفق متغير المؤهل العلمي تظهر في الجدول أدناه :

الجدول (٥/٥)التوزيع التكراري لأفراد العينة وفق متغير المؤهل العلمي

الرقم	المؤهل العلمي	التكرار	النسبة%	الترتيب
١	بكالوريوس	١٦	%٤٠	١
٢	دبلوم دبلوم عالي	١٠	%٢٥	٣
٣	ماجستير	١٠	%٢٥	٢
٤	دكتوراه	٤	%١٠	٢
المجموع		٤٠	%١٠٠	

المصدر : إعداد الباحثة ، بالاعتماد على بيانات الإستبانة ، الخرطوم ، ٢٠١٧م .

من الجدول يتبين أن غالبية أفراد العينة حملة الدبلوم العالي و الماجستير حيث بلغت نسبتهم ٥٠% بينما بلغت نسبة حملة البكالوريوس ٤٠% ، أما حملة الدكتوراة فقد بلغت نسبتهم ١٠%من العينة الكلية ، و عليه يمكن القول بأن عينة الدراسة من العينات المؤهلة علميا و بالتالي سوف يؤدي إلى الحصول على أراء موضوعية و علمية حول موضوع البحث .

ج – تحليل متغير التخصص العلمي لأفراد عينة الدراسة : إجابات أفراد عينة الدراسة وفق متغير التخصص العلمي تظهر في الجدول أدناه :

الجدول (٦/٥)التوزيع التكراري لأفراد العينة وفق متغير التخصص العلمي

الرقم	التخصص العلمي	التكرار	النسبة%	الترتيب
١	الإخراج	١٢	%٣٠	١
٢	النقد	٨	%٢٠	٣
٣	التأليف و الكتابة المسرحية	١٠	%٢٥	٢
٤	التمثيل	١٠	%٢٥	٢
المجموع		٤٠	%١٠٠	

المصدر : إعداد الباحثة ، بالإعتماد على بيانات الإستبانة ، الخرطوم ، ٢٠١٧م .

من الجدول (٦/٥) يتبين ان التخصص العلمي لغالبية أفراد العينة هو تخصص الإخراج حيث بلغت نسبتهم ٣٠% ، كما بلغت نسبة المختصين في النقد المسرحي ٢٠% ، بينما بلغت نسبة المختصين في التأليف و الكتابة المسرحية ٢٥% و بالمثل كانت نسبة التمثيل ٢٥% و هذا يدل على أن أفراد العينة لديهم المعرفة و الدراية الكافية بالمسرح و خصصاته الفنية الشيء الذي يمكنهم من فهم فقرات الإستبانة بوضوح و الإجابة عليها .

هـ- تحليل متغير الوظيفة لإفراد عينة الدراسة : إجابات أفراد عينة الدراسة وفق متغير الوظيفة تظهر في الجدول ادناه :

الجدول (٧/٥)التوزيع التكراري لأفراد العينة وفق متغير الوظيفة

الرقم	الوظيفة	التكرار	النسبة%	الترتيب
١	مخرج	١٢	%٣٠	١
٢	ناقد	٨	%٢٠	٣
٣	مؤلف و كاتب مسرحي	١٠	%٢٥	٢
٤	ممثل	١٠	%٢٥	٢
المجموع		٤٠	%١٠٠	

المصدر : إعداد الباحثة ، بالاعتماد على بيانات الإستبانة ، الخرطوم ، ٢٠١٧م .

من الجدول تبين ان الوظيفة لغالبية أفراد العينة هي وظيفة المخرج حيث بلغت نسبتهم ٣٠% من النسبة الكلية وهي فئة مطلوبة لتحقيق غرض الدراسة ، بينما بلغت نسبة النقاد ٢٠% ، و بلغت نسبة مؤلفي و كتاب المسرحيات و الممثلين ٢٥% لكل منهم ، و هذا يبين أن جميع أفراد العينة لهم علاقة بموضوع البحث .

و- تحليل متغير سنوات الخبرة لأفراد العينة : إجابات أفراد العينة وفق متغير سنوات الخبرة تظهر في الجدول أدناه :

الجدول (٨/٥)التوزيع التكراري لأفراد العينة وفق متغير سنوات الخبرة

الرقم	سنوات الخبرة	التكرار	النسبة%	الترتيب
١	اقل من ١٠ سنوات	٤	%١٠	١
٢	١٠-١٥ سنة	٦	%١٥	٣
٣	١٥-٢٠ سنة	٨	%٢٠	٢
٤	أكثر من ٢٠ سنة	٢٢	%٥٥	٢
المجموع		٤٠	%١٠٠	

المصدر : إعداد الباحثة ، بالاعتماد على بيانات الإستبانة ، الخرطوم ، ٢٠١٧م .

يلاحظ من الجدول (٨/٥) أن أفراد العينة الذين لهم خبرة اقل من عشرة سنوات بلغت نسبتهم ١٠% ، و بلغة نسبة الذين لهم خبر اقل من ١٥ سنة ١٥% ، بينما نسبة الذين لديهم خبرة اقل من ٢٠ سنة ٢٠% ، و الذين لديهم خبرة أكثر من ٢٠ سنة بلغت نسبتهم ٥٥% و هذا يعني انعكاس إجابات أفراد على سلامة النتائج على ضوء الخبرات المتعددة .

٢. فرضيات الدراسة : فيما يلي التوزيع التكراري و الإحصاء الوصفي لإجابات المبحوثين و الذي يعكس عبارات فرضيات الدراسة :

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

جامعة السودان للعلوم و التكنولوجيا

الدراسات العليا

كلية الموسيقى و الدراما– قسم الدراما

استبانة

هذه الاستبانة مقدمة لجمع المعلومات و البيانات الضرورية و المهمة المتعلقة بأطروحة الدكتوراه في الدراما بكلية الموسيقى و الدراما : توظيف الموروثات الثقافية السودانية في المسرح السوداني . المسرح القومي نموذجا من الفترة ١٩٦٩ إلى ١٩٧٩م . للدارسة سهير إبراهيم محمد أحمد .الرجاء وضع علامة (✓) أمام الإجابة الصحيحة التي تختارها علماً بأن المعلومات التي تدلي بها ستكون في سرية تامة و سوف لن تستخدم لأي غرض آخر غير البحث .

وشكراُ ،،،،

الدارسة : سهير إبراهيم محمد أحمد

المشرف الرئيس : البروفسور : سليمان يحي محمد

المشرف المعاون : الدكتور : اليسع حسن أحمد

(٢٠١٧م)

١/ المحور الأول : البيانات الشخصية

السن : ٢٥-٣٥ ☐ ٣٦-٤٥ ☐

٤٦-٥٥ ☐ أكثر من ٥٥ ☐

المستوىالتعليمي:..... الشهاداتالأخرى:.....

الوظيفة : .....

سنوات الخبرة : أقل من ٦ سنوات ☐ ٦-١٠ سنوات ☐

١١-١٥ سنة ☐١٦-٢٠ سنة ☐أكثر من ٢٠ سنة ☐

٢/ المحور الثاني : علاقة المسرح بالتراث السوداني :

الرقم	العبارة	موافق جدا	موافق	غير موافق	غيرموافق إطلاقا	لا ادري	المجموع
١	يمكن إعادة قراءة التراث لتأسيس مسرح سوداني متميز ؟						
٢	تساهم الأعمال المسرحية في إبراز و نشر الثقافة السودانية ؟						
٣	يشكل الموروث الثقافي مصدراًأساسياً في التناول الإبداعي في كتابة الدراما المسرحية؟						
٤	هنالك مؤشرات نجاح لبعض الأعمال الدرامية في فترات سابقة لم يكتب لها التواصل بسبب انقطاعها عن العرض المسرحي؟						

٣/ المحور الثالث : استلهامالأدب الشعبي في العرض المسرحي (القصص و الطقوس الشعبية)

الرقم	العبارة	موافق جدا	موافق	غير موافق	غير موافق إطلاقا	لا أدري
١	تساعد القصص الشعبية و الأساطير و الخرافة على تشكيل اتجاهات الرؤية الإبداعية في العرض المسرحي عند تناولها مسرحياً					
٢	يمكن مخاطبة الذاكرة الشعبية من خلال الطقوس الشعبية المستمدة من التراث وتفعيلها في المسرح .					
٣	تحويل الحكايات الشعبية من الشفهية إلى حكايات مكتوبة يسهل تحويلها لمسرحية مستلهمة من الموروثات والتراث .					
٤	الدراما المسرحية جسدت الممارسات الطقوسية والشعائر السودانية في المسرح السوداني .					

٤/ المحور الرابع : التعبير عن الموروثات الثقافية من خلال المسرح :

الرقم	العبارة	موافق جدا	موافق	غير موافق	غير موافق إطلاقا	لا أدري
١	يمكن إبراز المكونات الجمالية والثقافية والفنية والتاريخية للموروثات الثقافية من خلال عكس العادات والتقاليد بالمسرح؟					
٢	يمكن للعرض المسرحي المتضمن على الموروثات والثقافة السودانية التعبير عن الهوية السودانية؟					
٣	تعتبر الرسالة الموجهة عبر العمل المسرحي والتي ستصحب الموروثات والتراث أعمق وأبلغ من غيرها في توصيل تلك الرسالة؟					
٤	استخدام الفلكلور والعادات والتقاليد السودانية تؤسس لمسرح سوداني متميز؟					
٥	يمكن من خلال العروض المسرحية المحافظة علي الإرث السوداني في الأمد البعيد؟					
٦	يمكن للمسرح التعبير عن الموروثات الثقافية السودانية وخاصة القصص الشعبية بما تحتويه من موضوع الفلكلورية ومضامين متصلة بحياة الناس؟					

٥/ المحور الخامس : تقييم استخدام الموروثات الثقافية من خلال مشاهدة عروض مسرحية المك نمر .

الرقم	العبارة	موافق جدا	موافق	غير موافق	غير موافق إطلاقا	لا أدري
١	استخدام الموروثات و العادات و التقاليد السودانية جعل العرض مميزا و جذابا؟					
٣	اعتمدت المسرحية على الأساطير في السرد المسرحي؟					
٤	عبرت المسرحية عنا الهوية السودانية؟					
٥	حافظت المسرحية على الإرث السوداني؟					
٦	ميز المسرحية استخداماالأزياء والديكور و الفلكلور السوداني؟					

٦/ المحور السادس : تقييم استخدام الموروثات الثقافية من خلال مشاهدة عروض مسرحية تاجوج .

الرقم	العبارة	موافق جدا	موافق	غير موافق	غير موافق إطلاقا	لا أدري
١	استخدام الموروثات و العادات و التقاليد السودانية جعل العرض مميزا و جذابا؟					
٣	اعتمدت المسرحية على الأساطير في السرد المسرحي؟					
٤	عبرت المسرحية عنا لهوية السودانية؟					
٥	حافظت المسرحية على الإرث السوداني؟					
٦	ميز المسرحية استخداماالأزياء والديكور و الفلكلور السوداني؟					

٧/ المحور السابع : تقييم إستخدام الموروثات الثقافية من خلال مشاهدة عروض مسرحية نبتة حبيبتي .

الرقم	العبارة	موافق جدا	موافق	غير موافق	غير موافق إطلاقا	لا أدري
١	استخدام الموروثات و العادات والتقاليد السودانية جعل العرض مميزا وجذابا؟					
٣	اعتمدت المسرحية على الأساطير في السرد المسرحي؟					
٤	عبرت المسرحية عن الهوية السودانية؟					
٥	حافظت المسرحية على الإرث السوداني؟					
٦	ميز المسرحية استخداماالأزياء والديكور والفلكلور السوداني؟					

مرفق(١)

المقابلات :

قامت الباحثة بعدد من المقابلات – مقابلة – الراوي و القاضي ، إبراهيم إسحاق ٢٠١٧/١٠/١٩م.

أيضا مقابلة مكتوبة هاشم صديق ، كاتب و محاضر جامعي بمنزله بانت شرق أم درمان بتاريخ المقابلة ٢٠١٧/٤/١١م.

قامت الباحثة بمقابلة مكتوبة مع الصحفي معاوية جمال الدين بمنزله بانت شرق أم درمان بتاريخ ٢٠١٧/٤/١١م.

مقابلة مريم علي التوم مدير سابق لمسرح الجزيرة مدني باحثه بمدينة ود مدني بتاريخ ٢٠١٧/٥/١٥م بالتلفون .

مقابلة السيدة/ نجاة (طلبت عدم الإفصاح بهويتها). شيخة الزار بمدينة أم درمان الثورة الحارة الخامسة ٢٠١٥/١/٢٥م.

مرفق(٢)

زيارات:

زيارة وحضور حفلة زار بمنطقة كرري العجيجة في تاريخ ٢٠١٥/٤/١٣م.

قامت الباحثة بالسفر إلي منطقة الشمالية منطقة أبوحمد ٢٠١٥/٣/١٥م لحضور احتفالات الجرتق.

أيضا زيارة مدينة شندي في ٢٠١٥/٤/٢٠م لحضور احتفالات الجرتق.

قامت الباحثة بزيارة ضريح الشيخ حمد النيل بأم درمان وقامت بالتصوير الفتوغرافى وذلك في ٢٠١٥/٦/١٥م.

زيارة مسرح مدينة ود مدني ٢٠١٧/٥/١٥م.

أيضا زارت الباحثة مسرح القضارف في ٢٠١٦/١٢/١م وقامت بتصوير مسرح القضارف قامت الباحثة بمتابعة حفل زار بمنطقة الخرطوم بتاريخ ١٩٨٣/٧/١٤م رصدته وكالة السودان للأنباء "سونا" في نشرتها رقم ٢٥ بتاريخ ١٩٨٣/٧/١٤م.

مرفق(٣)

الراوي رقم (١)

- لقاء بمركز عبد الكريم ميرغني.
- تاريخ المقابلة ٢٠١٧/١٠/٢٩م
- المهنة روائي وقاضي وكاتب دراسات سودانية.
- إسحاق إبراهيم – إسحاق إبراهيم
- تلقى تعليمه بمدينتي الفاشر و أم درمان و تخرج في معهد التعليم العالي الخرطوم السودان.
- مواليد ١٩٤٦م.
- متزوج و لديه أبناء.
- يسكن الخرطوم ، أم درمان .
- ولد بقرية ودعه محافظة شرق دارفور السودان.

مرفق(٤)

الراوي رقم (٢)

- هاشم صديق المك – هاشم صديق المك.

- لقاء في منزله بانت شرق بأم درمان.
- تاريخ المقابلة ٢٠١٧/٤/١١م.
- كان محاضر بجامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا – كاتب و شاعر.
- تلقى تعليمه بأم درمان تخرج دبلوم المعهد العالي للموسيقى و المسرح تخصص نقد ١٩٧٣م دراسات عليا بالمملكة المتحدة (تمثيل وإخراج ١٩٧٦م).
- من مواليد بانت شرق أم درمان ١٩٤٦م.
- متزوج لديه أبناء.
- يسكن الخرطوم / من الشمالية / شايقي.

مرفق(٥)

الراوي رقم (٣)

- لقاء بمنزله بحي بانت شرق أم درمان.
- تاريخ المقابلة ٢٠١٧/٤/١١م.
- صحفي.
- معاوية جمال الدين محمد.
- تلقى تعليمه بأم درمان تخرج من جامعة بيروت كلية الإعلام.
- متزوج.
- يسكن أم درمان حي بانت – الآن مقيم بكندا.
- ولد بمدينة أم درمان / من الشمالية.

مرفق(٦)

الراوي رقم (٤)

- لقاء بمدينة مدني الجزيرة.
- تاريخ المقابلة ٢٠١٧/٥/١٥م.

- مدير سابق لمسرح الجزيرة،باحثة.
- مريم علي التوم.
- تلقت تعليمه بشمال كردفان ، خريجة كلية الدراما والموسيقى.
- متزوجة لديها أبناء.
- تسكن مدينة مدني ، تقيم بمدنية ود مدني.
- ولدت بشمال كردفان أم روابة / من غرب السودان.

ملحق رقم (٤)

الصورة رقم (١)

البطان :أي الجلد بالسوط و هو ممارسة ثقافية في الزواج لدى بعض الجماعات السودانية يؤكد علي الشجاعة .

المصدر تصوير الباحثة

الصورة رقم (٢)

توضح زينة و زفة العروس في بعض مناطق السودان

المصدر تصوير الباحثة

الصورة رقم (٣)

صورة توضح صينية الجرتق المستخدمة في الزواج بالسودان . و هي تعكس الثقافة المادية السودانية

المصدر تصوير الباحثة

الصورة رقم (٤)

صورة توضح حلقة الذكر في مقابر الشيخ حمد النيل أمام ضريحه كممارسة ثقافية دينية لدى الطرق الصوفية في السودان .

المصدر تصوير الباحثة

الصورة رقم (٥)

تعكس مشهداً من مسرحية المك نمر و تبرز استلهام التراث الشعبي السوداني في الأزياء و موضوعات أخرى متصلة بالتعبير عن الحياة السودانية .

المصدر : المخرج حاتم محمد علي

الصورة رقم (٦)

المصدر : المخرج حاتم محمد علي

الصورة رقم (٧)

و هي مشهد من مسرحية مصرع تاجوج و المحلق تعكس التراث للتعبير من خلال المسرح عن الحياة السودانية التقليدية .

المصدر : نت ويكيبيديا

الصورة رقم (٨)

عبارة عن مشهد من مسرحية نبتة حبيبتي المستلهمة من الاسطورة السودانية توضح استلهام الموروثات الثقافية السودانية للتعبير عن الطقوس المرتبطة بالحياة التاريخية السودانية في علاقتها بالسلطة الحاكم و الشعب آنذاك .

المصدر : المخرج حاتم محمد علي

الصورة رقم (٩)

المصدر : المخرج حاتم محمد علي

الصورة رقم (١٠)

تظهر المسرح القومي في مدينة أم درمان

المصدر Google Earth

الصورة رقم (١١)

تظهر مدينة أم درمان

المصدر Google Earth

صورة رقم (١٢)

تظهر السودان بعد الإنفصال

المصدر Google Earth

صورة رقم (١٢)

تظهر السودان قبل الإنفصال

المصدر Google Earth