الفصل الثالث
ملامح من تطور العرض المسرحي في السودان
المبحث الأول
النشـــأة

مدخل :

يتناول الدارس في هذا الفصل نشأة المسرح في السودان ، و يحـاول تتبـع تطـور العـرض المسـرحي ، وإلـى أي مـدى أهتـم المسرح السوداني بالصورة البصرية الدلاليـة عـبر تـاريخه ، إلا أن الـدارس يبـدأ بالمسـرح العربـي كمـدخل للموضـوع باعتبـار أن المسرح ـ بشكله الأرسطي ـ دخيل على الحياة السودانية، كما هـو أيضا دخيل علـى الحيـاة العربيـة ، إلا أنـه جـاء إلـى السـودان بعـد دخوله تلك البلاد العربية .

" يكاد يجمع الباحثون على أن المسرح فن وافد على الثقافة العربية ، و أن العرب لم يعرفوه قبـل حملـة نـابليون علـى مصـر ، حيث بدأت العروض هناك في أندية مثل التيفولي ، والنـادي الـذي أنشأه الضابط الفرنسي بورجيفال في حديقة الأزبكية عام 1798م ، وقد أشار الجبرتي إلى بناء مسرح وتقديم عـروض عليـه فـي 29 كــانون الأول عــام 1800م ولكنهــا عــروض لفــرق اســتقدمها الفرنسيون "[1].

إذن مصـر عرفـت المسـرح بشـكله الأرسـطي ولكنـه كـان نشاطاً خاصاً بالأجانب الفرنسـيين ، وأن مـارون النقـاش اللبنـاني الجنسية هو أول من مارس نشاطاً مسرحياً أرسطياً.

ويعلل خالد المبارك عدم معرفة العرب للمسرح بعد اطلاعه على ما تم من بحث في هذا المجال قائلا : " إن العرب لم يعرفـوا المسرح ، وأنهم نقلوا من الحضارة الإغريقيـة كـل الأشـياء الهامـة ماعدا المسرح والشعر . وحتى الترجمات التي وصلت إلينا والـتي تصدت لكتاب ، فن الشعر ، لأرسـطوطاليس تـدل علـى أنهـم لـم يفهموا الموضوع أساساً إلا فهما مشوهاً للغاية . حـتى رجـل مثـل ابن سينا كان يفهم التراجيديا على أنها المدح ، ويفهـم الكوميـديا ، على أنها الهجاء ، وعلى هذا فإن العـرب نقلـوا معهـم الكـثير إلـى السودان ، غير أنهم لم ينقلوا المسرح لأنهـم لـم يعرفـوا المسـرح في بلادهم الأصلية " ([1]).

---

[1] علي عقلة عرسان: المسرح العربي بين الأصالة والتأصيل ، مجلة الوحدة ، العدد 94/95 ، يوليو / أغسطس 1999 ، ص 47

[1]) د .خالد المبارك ،حرف و نقطة ، الخرطوم ، الناشرون معهد الموسيقي والمسرح ، 1980 ، ص 9

كما أن هناك عدة وجهات نظر حاولت تثبيت هذا الرأي ـ عدم معرفة العرب للمسرح ـ إذ أورد يوسف الصميلي عـدداً مـن الآراء التي حاولت فيه كل وجهة نظـر إرجـاع هـذا القصـور إلـى أسـباب مختلفة ، فمنها ما يتعلق بالبيئة العربية، والحياة العربية ، والثقافــة العربية ، ومنها ما يتعلق بطبيعـة العربـي نفسـه . ومـن تلـك الآراء رأي توفيق الحكيم الذي أرجعه إلى أن العرب أهل بادية وترحــال ، والمسرح يحتاج إلى استقرار : " لو رجعنا إلى تاريخ الرومان قبــل المسيحية لوجدنا لديهم مسرحاً هو امتداد للمسرح اليوناني ، ومن المعروف أن العرب الجاهليين اتصلوا بالروم عـن طريـق التجـارة ومع ذلك فلم نسمع أنهم تأثروا بمسرحهم أو حاولوا نقله ، إذن لابد أن هناك سببا قوياً جعل العرب يعرضون عن المســرح ولا يقبلــون عليه ، بينما قبلوا ألوان العلوم والمعارف التي أخذوها من مختلـف الشعوب ، وهذا السبب هو الوضع الاجتماعي لعرب الجاهلية الذين كــانوا يعيشــون حيــاة قبليــة منتقلــة لا تعــرف المــدن الكــبيرة ، والمسرح يحتاج إلى استقرار مدني ..." ([1]).

إذن يرى توفيق الحكيم أن المدنية هي العنصر الـذي يفتقـده العرب مما كان سبباً في عدم معرفتهم للمسرح بشكله الأرسطي .

أما حسن الزيات فيرجع ذلك لقصور في العرب أنفســهم أي في طـبيعتهم ، إذ أن المسـرح يتطلـب الرويـة والتحليـل والتفكيـر والتأمـل والغـوص فـي أعمـاق النفـس البشـرية لمعرفـة طبـائع وسلوكيات النـاس وآمـالهم وأحلامهـم ، إلا أن العـرب أهـل بديهـة وإيجاز إذ أبدعوا في البلاغة والبيان : " علة قصورهم في الملحمـة والمسرحية أن مزاولتها تقتضـي الرويـة والفكـرة ، والعـرب أهـل بديهة وارتجال ، وتطلب الإلمام بطبائع الناس وأحوالهم ، وهـم قـد شغلوا بأنفسهم عـن النظـر فيمـن عـداهم ، وتفتقـر إلـى التحليـل والتطويل ، وهم أشد النـاس اختصـاراً للقـول وأقلهـم تعمقـاً فـى البحث "[(1)] .

أما محمد مندور فيرجع ذلك إلى طبيعة الشعر العربي الــذي يحتفي بالوصف الحسي ، أي المادي الذي لا يحتاج إلى جهد ذهنــي خارق وإنما القدرة على الإدراك وربط ما يراه بما يحسه أي إيجــاد علاقة بين الظاهرة وما تجيش به النفس وهذه العلاقة لا تبعد كثيراً عن التشبيه والاستعارة . كما أن الشعر يقوم علـى الخطابـة الـتي تكون ذات صوت واحد ، عكس الدراما التي تتعدد فيهـا الأصـوات ،

---

[1]) د . يوسف الصميلي ، الشعر اللبناني ... إتجاهات و مذاهب ، بيروت ، دار الوحدة ، الطبعة الأولى ، 1980 ، ص 139

(1) نفس المرجع ، ص 140

لذلك يصف محمد مندور الشعر بـأنه :" يتميـز بخاصـيتين كـبيرتين هما النغمة الخطابية والوصف الحسي ، وذلـك بحكـم البيئـة ونـوع الحياة . ومن الـبين أن هـاتين الخاصـيتين لا تنتجـان شـعر الـدراما الذي يقوم على الحوار المختلف النغمات ، لا على الخطابة الرنانة ، كمـا يقـوم علـى خلـق الحيـاة والشخصـيات وتصـور المواقـف والأحداث لا مجرد الوصف الحسي ..."[2] .

إلا أن طه حسين عزا عدم معرفة العـرب للمسـرح لاختفـائه من الحياة اليونانية عندما كان العرب يترجمون الثقافـة اليونانيـة ، لأن المسيحية حاربت المسرح باعتبار أنه مغرق في الوثنية[3] .

ولكن هناك اتجاه آخر ، يؤكد على أن العـرب عرفـوا الـدراما مــن خلال بعــض الظــواهر والممارســات الشــعبية والاحتفاليــة والطقوسية التي تحتوي على عناصـر الـدراما ، دون إرجاعهـا إلـى الشكل الأرسطي باعتبار أن المسرح هو جزء من ثقافة المجموعة :" إذا كنا نتصور أن المسـرح منـذ فجـر الإنسـان الأول قـد ارتبـط بثقافة المجموعـة ، وتعريـف الثقافـة فـي أقـرب تفسـير لهـا هـي التعبير عن السلوك الإنسـاني فـي المجموعـة بـالأدب أو الفـن ... نفترض أن هنالك بعـض الممارسـات الثقافيـة الشـعبية فـي إطـار ثقافة المجموعة يمكن أن نجد فيها عناصر الدراما حتى ولو بصورة بدائية "[1] .

ويذهب في نفـس الاتجـاه شـمس الـدين يـونس قـائلا :" إن الشعوب في كافة الحضارات الإنسانية قد عرفت الدراما بوصــفها محاولة تمثيل الإنسان والجماعـة حركيـا لتجربـة تقـوم علـى مبـدأ الصراع سواء كانت هذه التجربة واقعية أو ميتافيزيقية "[2] .

إذن عــرف العــرب مثــل الشــعوب الأخــرى أنواعــاً مــن الممارسات الشعبية والطقوسية والاحتفالية التي تعتمد علـى روح الجماعة والمشاركة الجماعية وبهـا عناصـر فرجـة ، وتشـهد علـى ذلك بلاد الشـام وبلاد الرافـدين، ومـن تلـك الممارسـات الشـعبية والطقوسية : " وفي العراق مثل مشاهد إلقاء الشعراء لأشعارهم في سوق عكاظ وغيره ، وكذلك ما يرافقهما من مظاهر مسـرحية احتفالية مثل إعادة تمثيل مشهد مقتل الحسين وغيرهـا "[3]. إلا أن

---

[2] نفس المرجع ،ص 141

[3] لمزيد من المعلومات راجع يوسف الصميلي ، مرجع سابق ،ص 139

[1] هاشم صديق ، محاضرة في مادة المسرح السوداني ، الفرقة الثانية ، 94-1995م

[2] د. شمس الدين يونس - بنية التأليف المسرحي الشعري في السودان (1930 / 1940) ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، اشراف د.عثمان جمال الدين ، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، كلية الدراسات العليا ، كلية الموسيقي والدراما، الخرطوم ، يوليو 2004 ، ص 49

[3] عبد الرحمن حمامي ، جوانب من قضايا واشكاليات المسرح العربي ، مجلة الوحدة ، العدد 94/95 ، يوليو ، أغسطس ، ص 22

هذه الممارسات لم تتطور لتصبح شكلاً مسرحياً كما هـو متعـارف عليه عالميا .

انقسم المثقفون العـرب حـول نشـأة المسـرح فـي الـوطن العربي فمنهم من ينفي وجوده في التربية العربية ويصفه بأنه فـن وافد ومنهم من يؤكد وجوده بأنه فـن أصـيل ومتجـزر فـي الثقافـة العربية .

وما يهم الدارس هنا ليس الخوض فـي هـذا الجـدل ـ أصـالة المسرح العربي أو عدم أصالته ـ لأن هذا الموضـوع يشـكل مجـال دراسة أخرى ، كما أنه لا يزال شائكا . وفى ذلك يقول عبد الرحمن حمادي[4] : " ... بل حتى الآن لـم يتـم التوصـل إلـى اتفـاق نهـائي حول حداثة هذه الظاهرة فـي حياتنـا الثقافيـة ، فمازلنـا حـتى الآن نجد إصراراً من قبل بعض البحاثة والمسرحيين العرب على إعـادة الظاهرة إلى زمن موغل في القدم مـن التاريـخ والحيـاة العربيـة ، وإن لم تأخذ الشكل الإغريقـي : بـل أخـذت برأيهـم أشـكالا أخـرى نابعة من صلب الحياة العربية " .

إذن ما يهم الدارس كيف ومتى عرف العرب المسرح بشكله الأرسطو طاليسي ؟ الجدير بالذكر أن أول إشـارة وردت فـي هـذا الموضوع هو أن مـارون النقـاش اللبنـاني الجنسـية كـان أول مـن عرف المسرح ومارسه بشكله الأرسطي وكان ذلك نتيجـة لانفتـاح الثقافة العربية على الثقافة الغربية عبر بوابة التجـارة فـي بـدايات النصف الأول من القرن التاسع عشر : " ولم يكتـب فـي المسـرح أحد (بالشكل الأرسطي) من أبنـاء العربيـة قبـل مـارون النقـاش الذي قدم أول مسرحية من تأليفه فـي بيـروت عـام 1847م وتـابع بعد وفاته أخوه نيقولا ثم سليم ، وأتى بعدهم دور أبي خليل القباني في دمشق فتواكبوا إلى أن انتقلت الحركة المسـرحية إلـى مصـر وشارك فيها رواد منهم يعقوب صنوع والقرداحـي والشـيخ سـلامة موسـى حجـازي ... وعلـى هـذا فـإن أول مسـرحية كتبهـا عربـي وعرضت كانت مسرحية البخيل للنقاش ، وبها بـدأ تاريـخ المسـرح العربي"[1] .

ولكـن مـن أيـن جـاء النقـاش بالمسـرح ، وهـل كـان وجـود المسرح في تلك الفترة ضرورة فرضته ظروف حتمية ، وكيف تـم استقباله من قبل المتلقي العربي؟

" إن عملية دخول المسرح إلى الثقافة العربية لـم تتـم عـبر المدخل الثقافي بل عبر التجارة . إن مارون النقـاش لـم يكتشـف

---

[4] نفس المرجع ، نفس الصفحة

[1] علي عقلة عرسان ، مرجع سابق ،ص 47

المسرح في إيطاليا من خلال رحلة ثقافية ولكن عبر رحلة تجارية ، لهذا جاء الاكتشاف عن طريق الصدفة ، ولم يأت استجابة لمتطلبات اجتماعية ثقافية ".[2]

ويضيف النقاش بأنه شاهد نوعين من المسارح : احداهما بروزه (Prose)[*] والثانية أوبرا (opera) ويقول إنه فضل الثانية على الأولى ويعلل ذلك التفضيل قائلا : " وإذا كانت هذه المراسح تنقسم إلى مرتبتين ، كلتاهما تقر فيها العين ، احداهما يسمونها بروزه (Prose) وثانيهما تسمى عندهم أوبرا (opera) . إن الثانية كانت لدي ألذ وأشهى وأبهج وأبهى ... فلذلك قد صوبت أخيراً قصدي إلى تقليد المسرح الموسيقي المجدي "[1] .

إلا أن محمد مسكين يرى أن هذا الاختيار لم يتم اعتباطاً وإنما بوعي وإدراك : " إن المنطق يفرض البداية بالأصل ، أي ما أسماه النقاش بالبروزه (Prose) من خلال ثلاثية الكوميديا والدراما والتراجيديا ، إلا أن الواقع حرك اهتمام صاحبنا في اتجاه الأوبرا (opera) نظرا لاعتمادها على عنصر أساسي هو الموسيقى والغناء ، ويبدو أنه اتجه في هذا المنحى لأن ، نفسه مالت إلى هذا اللون "[2] .

إذن هذا الميل النفسي والتفضيل الجمالي الذي أولاه النقاش للأوبرا كان نتيجة لتقاطعات الأوبرا ـ التي يغلب عليها الغناء والموسيقى ـ مع الحياة العربية الغنية بالرقص والغناء والإنشاد والموسيقى إذ أنها مست الوتر الداخلي للإنسان العربي .

إن هذا الميل المزاجي كان وراءه معرفة ووعي بالتركيبة النفسية والخبرة الجمالية للإنسان العربي الذي ألف نوعا معينا من الخطابات الأدبية والفنية التي تمزج بين الشعر وعناصر الفرجة ، وسوق عكاظ شاهد على ذلك ، لذا التجأ النقاش إلى الأوبرا باعتبار أنها قناة موصلة إلى ثوابت الخبرة الجمالية للإنسان العربي ، ولم يلجأ إلى البروزه أي النص المسرحي بأشكاله الثلاثة كوميديا ، دراما ، وتراجيديا وذلك لعدم وجود أرضية ينفذ من خلالها إلى الوجدان العربي . لذلك كان الأمل ضعيفا في نجاح البروزه عكس الأوبرا التي كانت تحيل إلى مجالس الأنس والطرب في المجتمع العربي .([1])

---

[2] محمد مسكين ، المسرح العربي الحديث بين الهوية وغياب الرؤية التاريخية ، مجلة الوحدة ، العدد 94/95 ، يوليو أغسطس 1992 ، ص 12

[*] البروزه prose في اللغة تعني النثر ، إلا أن مارون النقاش أطلقها على الدراما ، الكوميديا والتراجيديا .

[1] نفس المرجع ، نفس الصفحة

[2] نفس المرجع ، نفس الصفحة

[1]) راجع محمد مسكين، مرجع سابق،ص 12

إلا أن النقاش واجهته مشكلتان رغم اختياره للأوبرا التي تعبر عن المزاج والتركيبة النفسية للإنسان العربي . أولا مشكلة مكان العرض مما أضطره إلى تحويل منزله إلى دار عرض والثانية مشكلة اللغة : " ... لقد ظلت اللغة المسرحية عبئا كبيرا لم يستطع النقاش التخلص منه وبقي خاضعا لمتطلبات السجع وضرورات البيان ، مما جعل لغته ثقيلة تفتقر للديناميكية اللازمة ولمقتضيات الحوار المسرحي . إن ما نريد التأكيد عليه هو الطابع الغنائي الذي صبغ به النقاش مسرحيته ، وكأنه استهدف تمرير الصيغة المسرحية في قالب غنائي مألوف " ([1]).

إذا كان النقاش عرف المسرح من خلال رحلاته التجارية أي عن طريق الصدفة ، كذلك فعل أحمد أبو خليل القباني الدمشقي الذي أكتشفه عن طريق الموسيقى وهو من المشهودين له في مجال الموسيقى إذ اكتسبت أعماله طابع الإنشاد المسرحي الذي طوره فيما بعد إلي فن الأوبريت . ويقول محمد مسكين : إن القباني لم يتجه إلى الموسيقي ليقربها من المسرح ولكنه فعل العكس أي أنه اتجه إلى المسرح ليقربه من الموسيقى إذ أن القباني يرى أن فنون النظم والقول العربية كانت في أمس الحاجة إلى دماء جديدة تعيد لها حرارتها الجمالية : " لقد كان المسرح مجالا خصبا أبرز قدرة الموسيقى العربية للتعبير بعمق عن الأحداث والحالات والشخوص ... أي أن القباني عمل على إبراز الطاقة الدرامية في النغم العربي وحاول استثمارها مسرحيا "([2]) .

وخلاصة القول إن المسرح لم ينتقل إلى العرب بشكله الأرسطي الكامل وإنما حاول كل من النقاش والقباني منذ البداية تقريبه إلى نفسيه الوجدان العربي من خلال الموسيقى .

إن النقاش كان منبهرا بالمسرح ، لذلك كان جل همه نقله إلى قومه بما فيه من فائدة ، وكذلك كان يعقوب صنوع الذي جاء بعد القباني وكان يحمل نفس الانبهار والاندهاش إذ أنه جاء بالمسرح من إيطاليا .

ومن كل ما تقدم ذكره كان النقاش والقباني ويعقوب صنوع ومن جاء بعدهم ، كانوا يسعون إلى تجذير وتأصيل المسرح في الثقافة العربية من خلال حكايات ألف ليلة وليلة والحكواتي والتعازي والسامر .

---

[1]) نفس المرجع ،ص 15

[2]) نفس المرجع ،ص 16

إذن الفن المسرحي وافد على الحياة العربية ، والذين نقلوا هذا الفن لم يقصدوا المسرح في ذاته وإنما الاستفادة منه للتعبير عن الثقافة العربية لذلك طغى عليه الجانب الإنشادي والغنائي والموسيقي ، وبهذا الشكل انتقل المسرح إلي بقية الأقطار العربية ومنها إلى السودان .

أ) بدايات المسرح الأرسطي في السودان :

الحديث عن نشأة وتطور المسرح في السودان لا ينفصل عن الجدل الذي دار حول نشأته في الوطن العربي ، كما قال المهتمون بأمره . إلا أنه جدل لا يقود إلى نتيجة مادام أن المهتمين بأمره ـ المسرح السوداني ـ يتفقون على أنه فن وافد . ولكن لكل منهم وجهة نظر ، فمثلا خالد المبارك يؤكد أن المسرح السوداني فن وافد على الحياة السودانية ، وأن ممارساته الشعبية لم تنجب مسرحا، إلا أن خالد المبارك قام بمسرحة بعض الممارسات الشعبية فكتب مثلا مسرحية "ريش النعام" من التراث الديني الصوفي ، ومسرحية "رث الشلك" مستلهما التراث الطقسي الوثني ، مستفيدا من الشكل الأرسطي الوافد لتطوير الممارسة المسرحية السودانية : " السودان لم يعرف المسرح في تاريخه القديم ، وإن كان قد عرف الرقصات التعبيرية والأناشيد الجماعية والعبادة الوثنية ذات المظاهر التمثيلية ، وغير ذلك مما يرجح أنه كان نقطة البداية لميلاد المسرح عند غيرنا من الشعوب"[1] .

أما سعد يوسف فيؤكد أن المسرح فن وافد إلا أنه يرى أنه كان من الممكن تطوير تلك الممارسات الشعبية إلى مسرح له خصوصيته : " إن كان قدامي الإغريق والأوربيون عموما قد طوروا ممارساتهم الشعبية الاحتفالية إلى مسرح مكتمل الأركان ثم صدروا نظرياتهم إلى العالم ، فإنه من حقنا تطوير ظاهرتنا إلى مسرح له خصائصه ونظرياته ... ونؤكد هنا أن ما يشغلنا ـ في هذا الخصوص ـ هو تطوير ممارستنا الشعبية الاحتفالية إلى مسرح "[1] .

أما شمس الدين يونس فيقول : أن المسرح الإغريقي ليس هو النموذج الأوحد، ولكنه يؤكد أن المسرح فن وافد على السودان والقياس هنا النموذج الإغريقي : " إن وجود الدراما / المسرح في السودان لا يعني أنها تطورت من الفعل الحضاري الطقوسي أو الممارسة الشعبية .. ولا يعني أيضا أن البداية الإغريقية للدراما / المسرح تعني أن النموذج الإغريقي للدراما / المسرح ـ وإن كان

---

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

[1] سعد يوسف ، أوراق في قضايا الدراما السودانية ، الخرطوم ، مؤسسة اروقة للثقافة والعلوم ، الطبعة الاولي 2002 ، ص 12

هـو السـائد الآن ـ هـو الشـكل الوحيـد للـدراما / المسـرح ، لأن الممارسة الدرامية / المسرحية قد تتخذ أشـكالا مغـايرة ، تختلـف باختلاف السياق الثقافي للمجتمعات الإنسانية ـ إلا أن ـ هذا الاتجاه التأصـيلي يمكـن أن يرفـد حركـة تطـور الـدراما / المسـرح فـي السودان "[2].

إذن تجمـع الآراء علـى أن فـن المسـرح بشـكله الأرسـطي ، وافد على الثقافة السودانية . ولكن كيف دخل هذا المسرح الوافد إلى السودان ؟ هل كان بقصدية أم جاء عن طريـق الصـدفة ، هـل جاء بشكله الأرسطي كاملا : نصا وعرضا ؟ أم منقولا أي "محاكاة" ؟ وعلى أي مدى أثر على مسيرة المسرح السوداني نصـا وعرضـا ؟

يؤرخ للمسرح الأرسطي الوافد ببدايات مختلفة . فمثلا خالـد المبارك يـرى تلـك البدايـة فـي العـام 1880م ، إلا أنـه يصـف تلـك البدايـة بأنهـا كـانت عبـارة عـن مطالعـة مسـرحية وليـس عرضـا مسرحيا ، إذ قدم في يوم امتحان المدرسـة فيقـول : "إذا تقاضـينا عـن مسـرح الشـعائر والرقصـات القبليـة الشـعبية ، وتحـدثنا عـن المسـرح بمفهـومه الأرسطوطاليسـي فإننـا نسـتطيع أن نؤكـد أن صلة السودان التاريخية بمصر كانت هي المدخل الذي ساعد علـى غرس المسرح في السودان . فأول عرض قـدمه سـودانيون كـان بإشـراف وتـوجيه مـن المعلميـن المصـريين ونظـم فـي مدرسـة الخرطوم عام 1880م ..."[1] .

إذن مـا قـدمه التلاميـذ لـم يكـن عرضـا مسـرحيا بـالمعنى المتعارف عليـه ، وإنمـا مطالعـة كمـا ذكـر خالـد المبـارك . ولكـن القصد من هذه المطالعـة : جـودة الإلقـاء وسـلامة اللغـة والتربيـة الأدبية .

إلا أن خالـد أبـو الـروس يرجـع ظهـور المسـرح قبـل العـام 1880 ، إذ يقول : "إن أكثر الناس يعتقدون أن المسرح بدأ عنـدنا من وقت قريب ، ولكن معرفتي للناس وسؤالي ليهم عن المسرح ، عرفت أن المسرح بدأ قبل الثورة المهديـة بسـنوات . فـالمؤرخ الكبير محمود القباني الذي كان يكتب في المؤيد وهـو خريـج كليـة غردون ، قال : عندما جاء غـردون وفتـح مدرسـة بجـانب الكنيسـة كانوا يقولون لنا نعمـل تشـخيص ، إذ مثلنـا روايـة باللغـة العربيـة " ممصرنة " ، وكـانوا يقولـون التشـخيص وليـس التمثيـل . وعنـدما

---

[2] د. شمس الدين يونس ، مرجع سابق ،ص 51

[1] د. خالد المبارك ، حرف ونقطة، مرجع سابق ، ص 85

جاءت المهدية ، توقف النشاط لأنهم كـانوا فـي حالـة حـرب حـتى عام 1898".[2]

وهذه الخطوة أبعد من تلك التي ذكرها خالد المبارك ، إذ لهـا علاقة أكثر بالمسرح ، فكلمة " نعمـل تشـخيص" الـتي ذكرهـا أبـو الـروس أقـرب إلـى فـن التمثيـل ، وربمـا كـانت تسـتخدم بمعنـى التمثيل فـي تلـك الفـترة ، بالإضـافة إلـى تـوفر الروايـة أي النـص الأدبي وليس المقامات .

كما أن هناك إشارة أخرى ذكرها عثمان جعفر النصـيري فـي كتابه "المسرح فى السودان 1905 ـ 1915" إذ يقـول : "احتفلـت مدرسة البنات للرسالة الكاثوليكية فى أم درمان ، بتوزيـع الجـوائز في الأسـبوع الماضـي ، بحضـور كـثير مـن ذوي الطالبـات فـألقت الطالبات خطبا ومثلن رواية أدبية وعرضن اشغالهن اليدويـة علـى الجمهور..."[1]. (جريدة السودان 31/7/1905) .

هنا ظهر تميز واضح ما بين الخطبة والتمثيل ، مما يدل علـى أن هناك عرضاً مسرحياً قدم . إلا أن جل هذه النماذج التي ذكـرت ، ارتبطت بالمدرسة ، بيـوم احتفـالي ، ممـا يـدل علـى أنـه نشـاط ضـمن أنشـطة المدرسـة ، بغـرض التربيـة الأدبيـة ، إذ اسـتخدم المسرح كوسيلة وأداة لنقل رسالة معينة .

كما أن هناك نشاطاً مسرحياً آخـر ، ارتبـط أيضـا بالمدرسـة والتعليم ، ولكنه بشكل مختلف. ويؤرخ هاشم صديق هذه التجربـة على أنها أول محاولة مسرحية سودانية ، وكـان ذلـك فـي مدرسـة رفاعة الابتدائية بقيادة رائـد التعليـم فـي السـودان وخاصـة تعليـم البنـات ، الشـيخ بـابكر بـدري ، فهـو مـن الـذين نـالوا قسـطا مـن التعليم.

إذن يعتبر المسرح من الأدوات الـتي وظفـت مبكـرا للتعـبير عن الذات السودانية ، كما أنه وظف كوسيلة تعليمية .

يعتبر الرائد بابكر بدري من أوائل الذين ذهبوا بالمسرح إلـى الجمهـور وذلـك عنـدما قـدم عرضـاً مسـرحياً فـي سـاحة المولـد برفاعة عام 1903 أي خارج سورالمدرسة ، وهـو ذات العـام الـذي يؤرخ له هاشم صديق لبدايات المسرح في السـودان وأن العـرض الذي قدم فـي سـاحة المولـد ، ليـس عرضـا دينيـاً ، ولكـن سـاحة المولد كانت توفر لهـم عنصـري المكـان والجمهـور . ومـن أشـهر المسرحيات التي قـدمها بـابكر بـدري هـي مسـرحية " المقصـد "

---

[2] خالد أبو الروس ، شريط كاسيت مسجل ، كلية الموسيقي والدراما ، المكتبة السودانية ، اجرا اللقاء الاستاذ عثمان البدوي ، الاثنين 5/6/1978

[1] عثمان جعفر النصيري ، المسرح في السودان (1905_1915) ، منشورات المسرح القومي ، بدون تاريخ ،ص 5

الـتي تعـبر عـن المقولـة السـودانية " إن صـحت التجـارة المـرأة والحمارة " .

وقد ذكر هاشم صديق أن مستر وينتر باشا ، ساهم في إعداد العرض ، وذلك بأن رسم رأس الحمار على خلفيـة المسـرح ، ممـا يـدل علـى خلفيتـه المسـرحية وذلـك مـن خلال اهتمـامه بالجـانب البصري للعرض .

ويلاحظ أن هذه أول إشارة ذكر فيها الديكور الـذي عـبر عـن مضمون المسرحية أكثر من تحديده للمكان .

وبما أن بابكر بدري كان أحد المناضلين ضد المسـتعمر ، لـذا كان اهتمامه بمضمون الرسالة أي بنقل المعنى أكثر مـن اهتمـامه بفن العرض . بدليل أنـه لـم تكـن لـه أدنـى علاقـة برسـم الحركـة ومفهومهـا إذ كـان الممثـل يتحـرك علـى حسـب سـجيته . وهـذه الإشارة وردت على لسان خالد أبو الروس([1]).

هنـاك إشـارة أخـرى لعـرض مسـرحي نشـر فـي صـحيفة السودان في العام 1909 ، يؤرخ لها بأنها من بدايات المسرح في السودان ، وهي مسرحية عربية ، لـم يشـاهدها أي سـوداني وهـي رواية " هفوات الملـوك : " ... ويرجـح أنهـا أول مسـرحية طويلـة تعرض على مسرح في السودان "([2]).

ولكن قبل رواية " هفوات الملوك " الـتي قـدمت فـي 1909 والتي كانت خاصة بالجالية المصرية تأليفاً وتمثيلاً ومشاهدة ، كان هناك مسرح شهدته مدينة القطينة علـى النيـل الأبيـض فـي العـام 1908 يؤرخ له ببدايات المسرح الأرسطي في السودان .

ب) المسرح في النيل الأبيض :

كان وجود المسرح في مدينة القطينة هو أول بـادرة مصـرية للمسرح في السودان بالمفهوم الأرسطي ، وإن كان كاتبه إدارياً ، إلا أن المسـرح كـان أحـد أدواتـه الـتي اسـتخدمها لإعـادة تشـكيل مجتمـع مدينـة القطينـة ومـا حولهـا : " ولـم يكـن هنـاك أسـاس للمسـرح داخـل التكـوين السـوداني . وكـان لابـد أن يسـتورد هـذا الفـن. .. كمـا هـو المتوقـع فـإن القبـس الأول جـاء مـن نافـذتنا الشمالية على الحضارة من مصر .. إذ أن أول عرض مسرحي في تاريـخ السـودان كـان فـي قريـة القطينـة ، عـام 1908 بعـد عشـر سنوات فقط من احتلال السودان([3]).

---

[1]) راجع خالد ابو الروس ، مرجع سابق

[2]) الطاهر شبيكة صديق فريد والمسرح العربي في السودان ، مجلة الموسيقى والمسرح، الخرطوم ،منشورات معهد الموسيقى والمسرح ، العدد الاول،ابريل 1979 ،ص 24

[3]) د . خالد المبارك ، حرف و نقطة ، مرجع سابق ،ص 9

ويـذهب فـي نفـس الاتجـاه السـر السـيد مؤكـداً أن تاريـخ المسرح في السودان يبدأ من القطينة : " يرتبـط تاريـخ المسـرح السـوداني بتاريـخ المسـرح فـي الـوطن العربـي باشـتراكهما فـي التعامل مع نمط من الفنون يعتبر وافداً ، وتحديدا مع حملة نابليون إلى مصر حيث أن السودان لم يعـرف المسـرح إلا بعـد أن عرفتـه مصر ولبنان وسوريا ويؤرخ لبدايـة المسـرح فـي السـودان بالعـام 1908 عنـدما قـدم عمـل يحمـل السـمات العامـة للمسـرح هـو "النكتوت...([1]).

إذن " النكتــوت " أو " المرشــد الســوداني " مــن أوائــل النصوص الأرسطية التي ذكـرت فـي السـودان مـن تـأليف مـأمور القطينة عبد القادر مختـار (مصـري الجنسـية) ، وكـان يهـدف مـن العرض حث الأهالي علي إرسال أبنائهم للمدارس، كما له أغـراض سياسية وهي تهدئة الأحوال وخاصة أنها قـدمت فـي العـام التـالي لانتفاضة ود حبوبة : " لا نسـتطيع أن نعـزل المسـرحية عـن العـام الذي عرضت فيه . فعام 1909 جاء بعد عام عصيب على الحكومـة الجديدة في السودان إذ كان العام العاشر من عمر الحكومـة عـام انتفاضة ود حبوبة . ويصف التقريـر الرسـمي ذلـك العـام بـأنه قـد امتاز باضطراب القبائل وجموحها مما اضطر الحكومـة لاسـتعمال السلاح ثلاث مرات " لقمـع الفتـن " .. إلـى أن يقـول : إن انتشـار التعليم تدريجيا وبث عوامل الحضارة يـزيلان روح الغبـاوة والجهـل ويقضـيان علـى خرافـات التعصـب الـديني .. فـالتعليم يـذكر أحـد العوامل التي يمكن أن تهدئ الأحوال وتجعـل المـواطنين سلسـي القيادة ..."([2]).

اهتم المؤلف ـ عبد القادر مختار ـ بالإشراف علـى البروفـات مما يدل علـى خلفيتـه المسـرحية ، كمـا ظهـرت لأول مـرة كلمـة مشرف التي لها علاقة بكلمة مخرج من حيث الوظيفة " القيـادة " وكذلك ظهر لأول مرة مكان مخصص للتمثيل وإن كان متحركا أعد بواسطة ترابيز المدرسة ، وأهتم المشرف أيضا بالأزيـاء ، ووظفهـا توظيفا دراميا ، جعل التلميذ يرتدي أزياء نظيفـة تـدل علـى أهميـة التعليم والهيبة والسلوك القويم وجعل الراعي يرتدي أزياء متسخة لكي تثير النفور في الناس ، إذ عـبرت الأزيـاء عـن البعـد النفسـي للشخصية وأثره على المتلقي وإن كان بشكلها الطبيعي الواقعي . وتعتـبر هـذه خطـوة فـي اتجـاه الاهتمـام بفـن العـرض وبالصـورة البصرية وأثرها على المتلقي .

---

[1]) السر السيد ، دوائر لم تكتمل ، القاهرة ، مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان ، 2003، ص 65

[2]) د . خالد المبارك ، حرف و نقطة ، مرجع سابق ،ص 86

" قدم أول عرض للمسرحية يوم 16/10/1909 بفناء مدرسة القطينة ولم يكن هناك مسرح ، وإن اعتلى بعض التلاميذ على مناضد لكي يشاهدهم الجمهور . ولم يستعمل عبد القادر مختار ستاراً وأشرف بنفسه على البروفات والأزياء من واقع الحياة كما تسجل ذلك الصور التي مع النص .. ([1])

ويورد المؤلف عدداً من الأسباب التي دفعته لكتابة المسرحية . وهي أسباب تتعلق بمشاكل حياتية يومية ، وذلك من خلال ملاحظته لكثير من السلبيات والسلوكيات الغير حميدة والمتفشية في المجتمع منها : الجهل ، شرب المريسة التي سبب المصائب ، الإكثار من الزواج الذي تصاحبه كثير من الإشكالات الاقتصادية .

إلا أن خالد المبارك يرى أن المسرحية بها نقاط ضعف من ناحية الكتابة ، مع ملاحظة أنه أول نص وجد مكتوبا . أول ملاحظة أوردها هي أن المسرحية بها خمسة فصول ، إلا أن الفصل الخامس يمثل مسرحية قائمة بذاتها إذ موضوعه مختلف ولا يرتبط بالفصول الأربعة . ففي الفصل الخامس يقوم الفقيه بتقديم الإرشاد والنصح عن الزواج والحياة وهذا لا ينسجم مع موضوع الفصول الأربعة التي تتحدث عن التعليم وأهميته ، إلا أن نقطة الضعف الأساسية تتمثل في أن الأشخاص لا يتفاعلون مع تطور الأحداث إلا خارجيا ، أي أنها شخصيات مؤطرة تتحدث بلسان المؤلف ، إذ المؤلف لا يجعلها تفصح عن نفسها على حسب عمرها وأفكارها ، وإنما يحملها بأفكار لا تتفق مع عمرها ، ومثال ذلك أن المؤلف ينتهز فرصة رد التلميذ على الراعي فيستشهد التلميذ بالقرآن ، وشعر الإمام علي رضي الله عنه ، وأقوال الإمام الغزالي ، وهذا لا يتفق مع تلميذ مازال في مرحلة القراءة والكتابة ، أي المرحلة الأولية . وهناك نقاط ضعف أخرى وهي التكرار بين ما يشاهده المتلقي وما يسمعه . فمثلا الجمهور يشاهد جريمة القتل ثم يأتي مرتكبها ويحكيها بالتفصيل كما شاهدها المتلقي([1]) .

أثرت هذه التجربة على مسيرة المسرح السوداني لاحقا كتابة وعرضا ، إذ جعلت المؤلفين يهتمون بالفكرة أكثر من اهتمامهم بفنون الكتابة التي أثرت بدورها على شكل العرض . والاهتمام والتركيز علي المواضيع الحياتية اليومية .

---

[1]) نفس المرجع ،ص 89

([1]) راجع د.خالد المبارك ، " المرشد السوداني "، مجلة الموسيقي والمسرح ، الخرطوم ، مشورات معهد الموسيقي والمسرح ، العدد الثاني ، يناير 1980 ، ص 28

خلاصة هذا يعتبر بابكر بدرى من أوائل الذين قاموا بمحاولة تقديم مسرح.
أما عبد القادر مختار فيعتبر أول من كتب نصاً مسرحياً عن الحياة السودانية بهدف التعليم وتغيير بعض العادات الضارة في المجتمع كما يراها .

ج) مسرح الجاليات :

سؤال يتبادر إلى الذهن عن ماهية الجاليات حتى يكون لها مسرحاً ؟ بعد اتفاقية الحكم الثنائي في 19 يناير 1899 ونسبة لعدم وجود السودانيين المؤهلين لشغل الوظائف الحكومية ، أضطرت حكومة الحكم الثنائي تعيين بعض الضباط في وظائف مآمير ، وبعض المدنيين المصريين في وظائف فنية كقضاة في المحاكم الشرعية . إلا أن الحكومة البريطانية التي كانت تمثل السلطة الفعلية ، لم ترد استخدام أعداد كبيرة من المصريين ، حتى لا يبثوا روح العداء للبريطانيين وسط السودانيين ، كما أن المصريين رفضوا العمل لقلة المرتبات . ولحل هذه المشكلة : " لجأت الحكومة إلى استخدام الأقباط والمسيحيين اللبنانيين الذين ارتبطت مصالحهم ببريطانيا أكثر من ارتباطهم بمصر ، وذلك إلى أن يتم تدريب السودانيين . وقد عمل هؤلاء كمترجمين وكتبة وحرفيين وموظفين في البوستة والتلغراف ومصلحتي المخابرات

والصحة ـ غيـر أن المصـريين شـكلوا ـ لأسـباب عمليـة ـ الغالبيـة العظمى من المدرسين والقضاة الشرعيين"[1].

ومن هـذه الجنسـيات : المصـرية ، البريطانيـة ، الفرنسـية ، السورية ، اللبنانية ، واليونانية تكونت ما يعـرف بالجاليـات ـ الـتي تضم الموظفين وعائلاتهم ـ التي بدأت بخلق بيئة شبيه بالبيئة الـتي جـاءوا منهـا ، يمارسـون فيهـا نشـاطهم الثقـافي والاجتمـاعي والرياضي ترويحا عن النفس ، كما أنهم حاولوا أن يظهـروا بشـكل أكثر تحضرا . وكان المسرح من ضمن الأنشطة التي مارسوها في أنديتهم الخاصة .

لذلك يؤرخ للفترة من 1905 ـ 1915 بفترة مسـرح الجاليـات الذي كان تقليدا ومحاكاة للمسـرح الـذي رأتـه تلـك الجاليـات فـي بلدانهم ثم نقلوه إلى السودان ، وتعتبر فـترة مسـرح الجاليـات : " هي فترة النشاط المسرحي الخاص بالجاليات

الأجنبية في السودان ، وهو نشاط يؤديه ممثلون من بين أفراد تلك الجاليات بلغاتهم ولجمهـورهم ، ولـم يشـاهده مـن السـودانيين إلا القليل ... " ([1])

إذن كان النشاط المسـرحي لهـذه الجاليـات محصـورا علـى أعضائها وغير مسـموح بـه للسـودانيين , إلا إشـارة واحـدة ذكرهـا علي عبد اللطيف عند محاكمته إذ قال إنه زار النادي المصري مرة واحدة بدعوة لمشاهدة عرض مسرحي .

ورغم قلة مشاهدة السـودانيين لهـذا النشـاط المسـرحي إلا أنه ساهم فـي وجـود مسـرح كليـة غـردون التذكاريـة ، الـذي كـان نقطة انطلق منها المسرح السوداني إلى جماهير الشعب .

إذن البدايـة الحقيقيـة للمسـرح فـي السـودان كـان بتـأثير الجاليات وخاصة الجالية المصرية وذلك بحكم رابط الدين واللغـة ، اللذان كانا عامل جذب وتواصل عكس الجاليات الأخـرى ، وخاصـة الإنجليزية فكان الدين وحاجز اللغـة سـببا فـي عـدم التواصـل مـع السودانيين ، بالإضافة إلى أن المسرح لم يكن متاحـاً أصـلا : " ... ومن ثم اندفع الفعل (النشاط المسـرحي) خـارج الأنديـة الخاصـة بالجاليات إلي مثقفي الوطن . وبما أن العلائق السودانية المصرية كانت على درجة عالية من التفاعل الثقافي ، فإن تجربـة المسـرح

---

[1] حسن احمد إبراهيم ، تاريخ السودان الحديث ، الخرطوم ، مؤسسة التربية للطباعة والنشر ، الطبعة الثالثة 2002 ، ص 108

[1]) سعد يوسف ، الصورة المسرحية عند الفاضل سعيد و مكي سنادة ، مرجع سابق ،ص 36

أخذت من التجربة المصرية جميع أبعاد الفعل المسرحي ـ الكتـابي والأدائي " ([1]) .

ومن كل ما تقدم لم ينتقل المسرح إلى السودان على أيـدي متخصصـين بـل عـن طريـق الهـواة مـن المـوظفين الـذين كـانوا يعملون في دواويـن الحكومـة أو فـي محلات تجاريـة ، مثـال ذلـك الشـاب الشـامي الـذي تـولى قيـادة فرقـة مسـرح كليـة غـردون التذكارية . كان يعمل في إحدى المحلات التجاريـة فـي الخرطـوم كما ذكر هاشم صديق ، والدليل الآخر أورده الطاهر شـبيكة قـائلا : " نشرت صحيفة السودان في أول خبر لهـا عـن عـرض مسـرحي عربى خالص بالسودان ، ذكرت في سنة 1909 مـا يلـى ـ هفـوات الملوك أول رواية أدبية أخلاقية وضعها حضرة الأديـب عبـد العزيـز أفندي حمدي من موظفي مالية السودان ... "[(1)]

إذن لم تنقل هذه الجاليات المسـرح الأرسـطي بـوعي وإنمـا كان تقليداً ومحاكاة . بالإضافة لمسرح الجاليات كانت هنـاك فـرق مسرحية زائرة تقدم أعمال مترجمة لمـوليـر وتـأتي إلـى السـودان بعد نجاح عروضها في بلدانهم العربية مما كان لها أثـر كـبير علـى شكل عروض المسرح السوداني : " فكان أن شهدت بـدايات هـذا القــرن اســتقبالا ســريعا للمســرح الغربــي وبــالأخص المســرح الفرنسي متمثلا في ترجمات موليـر والتي وفدت إلى السودان بعد أن تواتر أنباء عن نجاح عـروض قـدمتها الفـرق العربيـة المعروفـة حينذاك في الشـام ومصـر ... إذ كـانت ذات المسـرحيات الوافـدة تقدم مجزوءة أحيانا ومبتورة أحيانا أخرى ، مما خلق تقليداً بعـرض مسرحيات وتمثيليات قصيرة لا يتعـدى زمـن عرضـها ربـع سـاعة ، وهـو مـا اصـطلح علـى تسـميته ـ وإلـى الآن ـ بالاسكتشـات فـي السودان ... فظلت هذه الاسكتشات إرثاً مسـرحياً لا تـزال تعـاني منه الحركة المسرحية حتى الآن . فقد شكلت العائق الأساسـي ـ وإلى مدى طويل ـ في طرق الدخول إلـى عـالم الفـن المسـرحي العريض . وحتى الآن تنتكس بعض الفرق المسرحية وترتـد عائـدة إلى هذا النوع البدائي من العروض الدرامية"[(2)] .

إذن لم تقدم الجاليات ولا الفرق الزائرة مسرحاً جـادا وإنمـا كـانت اسكتشـات بغـرض التسـلية ، بالإضـافة إلـى دعـم الأعمـال الخيرية سواء في داخل البلاد أو في أوطانهم الأصلية . فقـد وردت عدة إشارات تؤكد ذلك ولكن على سبيل المثال نذكر مـا جـاء فـي

---

[1]) عبد العزيز مختار دهب ، الأداء التمثيلي في المسرح السوداني ، ورقة مقدمة في أيام البقعة المسرحية 2004

[(1)] الطاهر شبيكة ، صدق فريد والمسرح العربي في السودان، مرجع سابق ،ص 24

[(2)]) المركز السوداني للثقافة والإعلام ، مرجع سابق ،ص 58

جريدة السودان بتاريخ 15/10/1905 : " تحي جمعية حب التمثيل ليلتها الخيرية مساء الخميس القادم في قهوة لويزو حيث يقوم أعضاؤها بتمثيل بعض الروايات الهزلية بالإفرنجية (بالإنجليزية) والعربية ، وتصدح الآلات الموسيقية بالأنغام المطربة .. وقد جعلت ثمن التذكرة من الدرجة الأولى عشرين قرشاً ومن الدرجة الثانية عشرة قروش . والجدير بالذكر أن ربح الليلة يقسم على السواء بين منكوبي الزلازل في كلاربيا ومنكوبي الحريق في إدرنة ...([1]).

إذن رغم مساهمة هذه الجاليات في وجود نشاط مسرحي إلا أنها لم تهتم بتطويره ليصبح حركة مسرحية منتظمة تتوفر فيها مقومات وشروط الكتابة والعرض ، وذلك لأن كل جالية كانت تعمل لوحدها وفق برنامج يخصها بأهداف محددة ، كما أن المسرح ليس همها الأوحد لتطويره ، وإنما كان وسيلة لتحقيق أغراضهم الخاصة ثم أنهم كانوا أصلاً يفتقدون أصول اللعبة المسرحية . وفي ذلك يقول بدر الدين حسن علي : " إن هذه النشاطات المسرحية جميعاً كانت متقطعة ـ غير منتظمة ـ لا تكون تياراً متصلاً ، يبرز اعتبارها حركة مسرحية ، وإن مقدميها كانوا يرجون وجه الخير ، لا وجه المسرح بتقديمها " ([2])

ويضيف لذلك عثمان جعفر النصيري في كتابه " المسرح في السودان " قائلا : " إن المسرح الأرسطي بمعماره الإيطالي ، نصه المكتوب ومؤثراته ظل نشاطاً هامشيا في بلادنا لا يبلغ مستوى الظاهرة . يدلل على ذلك ارتباط المسرح طوال المرحلة موضع الدراسة بالعناصر الوافدة من شوام ومصريين ومؤسسات كنسية وندرة اعتماده على مكونات سودانية أصيلة ، حتى في الغالب من ناحية الجمهور" ([3])

وخلاصة ما تقدم كان مسرح الجاليات وخاصة الجالية المصرية البوابة التي عرف من خلالها السودانيون المسرح عبر كلية غردون التذكارية الذي ارتبط في البدء بالمثقفين وقضاياهم ثم انتقل بعد ذلك إلى عامة الشعب عن طريق الأندية، وخاصة نادي الخريجين .

---

[1]) عثمان جعفر الضيري ، مرجع سابق ،ص 5

[2]) د .علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي ،عالم المعرفة ، الكويت ، المجلس القومي للثقافة والفنون والأدب ، الطبعة الثانية ، العدد 248 ، اغسطس 1999 ، ص 297

[3]) عثمان جعفر الضيري ، مرجع سابق ،ص 3

المبحث الثاني
النشاط المسرحى في المؤسسات التعليمية والأندية

لعبت المؤسسات التعليمية والأندية دوراً عظيماً في نشر الوعي المسرحي وسط المجتمع السوداني ، خاصة نادي الخريجين الذي ارتبط بكلية غردون التذكارية ، إذ سخر المسرح لخدمة قضايا الوطن .

وللحديث عن مسرح نادي الخريجين والأندية الرياضية ، كان لابد أن تكون البداية بمسرح كلية غردون التذكارية " التي تأسست في " أكتوبر 1902" [1] وذلك باعتبار أن شرارة مسرح نادي الخريجين والأندية الرياضية من بعد بدأت من داخل هذه الكلية بفضل الأساتذة المصريين والشاميين .

أ) المسرح داخل كلية غردون التذكارية :

بدأ النشاط المسرحي داخل هذه الكلية عندما قدمت الجالية المصرية مسرحية " التوبة الصادقة " في العام 1912 وهي مصرية التأليف وشارك بالتمثيل والإخراج قاضي مصري . وتتلخص أهمية هذه المسرحية في : " أنها خلقت شغفا لدى الطلاب السودانيين بفن المسرح ، الذي أدى إلى إدارة الكلية لتكوين فرقة مسرحية سودانية " [2].

في البدء أشرف على إدارة الفرقة شاب شامي من خريجي الجامعة الأمريكية ببيروت ، وكان لا يسمح للعامة بحضور العروض إذ كان المسرح محصورا على الطلبة فقط : " واقتصرت عروض الفرقة على الطلبة الداخليين وأحيانا كان يسمح للطلبة الخارجيين بالحضور مقابل قرش صاغ للواقف وقرشين للجالس على كرسي [3].

بدأت الفرقة تقدم أعمالها من التراث العربي والغربي وهي عبارة عن تمثيليات قصيرة ، واستمر الحال حتى عاد عبيد عبد النور بعد تخرجه من الجامعة الأمريكية ببيروت واستلم الراية من الشاب الشامي ، وبدأ نشاطه المسرحي بشكل يختلف عن ما كان سائد : " وكان عبيد عبد النور قائدا لهذا النشاط المسرحي الذي بدأه بتقديم بعض التمثيليات القصيرة المقتبسة ، محاولا من

---

[1]) د . مكي شبيكة ، السودان عبر القرون ، بيروت ، دار الجيل ، الطبعة الثالثة ، 1991 ص 498

[2]) هاشم صديق ، محاضرة مادة مسرح سوداني ، مرجع سابق

[3]) د . علي الراعي ، مرجع سابق ،ص 198

خلالها تصوير الحياة الاجتماعية للسودانيين فكانت محاولات عبيد تلك أولى محاولات الاقتباس والسودنة ، إذ خرجت متقدمة نسبيا لتناقش قضايا المجتمع السوداني"[1] .

إذن كان عبيد عبد النور من المهمومين بقضايا الوطن والمجتمع لذلك قام بتقريب تلك الأعمال للبيئة السودانية متلمسا القضايا التي لها علاقة بالأسرة والمجتمع .

وبما أن مجال أو طريق الفن لم يكن ممهدا إذ لم يجد المسرح له أرضية في المجتمع السوداني الذي ما زال بكرا ، واجهت عبيد عبد النور بعض المشاكل: أولا مع رجال الدين عندما قدم مسرحية " الابن العاق " : " تلك المسرحية التي تصور حياة الأسرة السودانية وعن استهتار ابن الأسرة المحافظة الذي يعود مخمورا إلى المنزل وفي منتصف الليل ويسب الدين ، فيضربه والده ضربا شديدا حتى يرجع بعد ذلك من هذه العادة وحياة المجون والاستهتار"[2] .

تشير هذه المسرحية إلى رياح التغيير التي بدأت تهب على المجتمع السوداني المحافظ وعن تلك العلاقة التي بدأت في التفكك والانحلال ، وهذا الموقف شبيه بما حدث لرجال الإدارة الأهلية إذ وقفوا مذهولين عندما قاد الضابط علي عبد اللطيف ثورة 1924 ضد المستعمر ، إذ لم يستوعب رجال الإدارة الأهلية هذا الموقف ، فأصبحوا ينظرون إلى الشباب بشكل مختلف ، وبداوا يتقربون منه[3] .

إذن المسرحية نقلت صورة حية للواقع المعاش فانسحب هذا الأسلوب المباشر في التعبير عن الواقع على الحركة المسرحية مستقبلا .

ويقول هاشم صديق عن هذه المسرحية رغم سذاجتها إلا أنها أحدثت ضجة كبيرة إذ استدعى القضاة عبيد عبد النور وطلبوا من الشيخ أبو القاسم هاشم شيخ علماء السودان فتوى بتكفير عبيد ، إلا أن الشيخ قابل عبيد فشرح له عبيد مضمون الرواية وتفهم الشيخ أبو القاسم ما يرمي إليه عبيد فأفتى قائلا : إن محاكاة الكفر ليس بكفر طالما كان الغرض نبيلا .

رغم الخلط وعدم الفهم الذي حدث لرجال الدين في أمر المسرح إلا أنهم لم يرفضوا المسرح في حد ذاته كما حدث

---

[1] د. شمس الدين يونس ، مرجع سابق ،ص 53

[2] هاشم صديق ، مرجع سابق

[3] راجع د. محمد سعيد القدال ، تاريخ السودان الحديث (1820 / 1955) ، الناشرون عبد الكريم ميرغني ،ط الثانية ، 2002

للقباني في دمشق إذ طرح أمر المسرح عندما ظهر لأول مرة في صلاة الجمعة ، فوصف بالفسق والفجور([1]).

إلا أن عبيد عبد النور بعد فترة وجيزة واجهته العاصفة الثانية ، ولكن هذه المرة مع رجال السلطة عندما عرض مسرحية اجتماعية قصيرة بعنوان " المأمور والمفتش ورجل الشارع " في العام 1919 : " إذ كانت مسرحية تصور استبداد رجال الإدارة علي المواطن ، وخوف صغار رجال الإدارة من كبارهم . استدعي عبيد عبد النور إلى مكتب رئيس المخابرات وطلب منه بعد التحقيق إيقاف المسرحية بحجة أنها خطرة على الأمن([2]) .

وبذلك توقف النشاط المسرحي داخل كلية غردون ولم يستأنف إلا في الثلاثينيات عندما كان رئيس شعبة المسرح بالكلية عوض ساتي " 1933 – 1936 " الذي قام بإعادة مسرحيات عطيل ، وكيلوباترا ، ومجنون ليلى إذ اكتفي بالمسرحيات المعربة والأجنبية .

إذن ساهم قلم المخابرات البريطانية مساهمة فعالة في عدم انتشار المسرح بل وإقصاته وذلك لإدراكه بأن المسرحيات خطيرة على أمنه خاصة وأن المصريين يقفون وراء هذا النشاط ـ أمثال القاضي وهبي ـ وهم الراغبون لبث روح الوطنية في السودانيين ، كما أن الفترة الممتدة من 1900 – 1918 مليئة بالاضطرابات والثورات فكان لابد من إسكات صوت المسرح داخل الكلية حتى لا يلتحم مع قضايا الشعب والدليل على ذلك أنه سمح بعودة المسرح داخل الكلية في نهاية العشرينات وبداية الثلاثينيات وهي الفترة التي خرج فيها المثقفون منهزمين من ثورة 1924م وكانت الرقابة مشددة ، لذلك سمح لهم بعرض مسرحيات مثل عطيل ومجنون ليلى إذ ليس لها علاقة مباشرة بالواقع .

إذن كانت كلية غردون تجربة مسرحية سودانية كان يمكن أن تقود إلى حركة مسرحية مستنيرة ، إلا أنها أجهضت فبالتالي لم تنمو نموا طبيعيا .

إن إجهاض المسرح كان يعنى إجهاض الوعي الذي بدأ يتفتح في العشرينيات والثلاثينيات نحو قضاياه القومية ، ولكن رغم إجهاض المسرح داخل الكلية إلا أنه وجد له منفذاً خارج الكلية ، داخل نادي الخريجين والأندية الرياضية .

---

[1]) راجع محمد مسكين ، مرجع سابق ،ص 17

[2]) هاشم صديق ، مرجع سابق

ب) المسرح داخل نادي الخريجين :

بعد اتفاقية الحكم الثنائي مباشرة ، قامت عدة حركات مناهضة للمستعمر في الفترة من 1898 حتى 1908 ، وأخطرها حركة عبد القادر ود حبوبة في منطقة الحلاويين ، وهذا يؤكد أن السودانيين منذ البدء كانوا يشعرون بهويتهم وانتمائهم القومي ، رغم فشل تلك المحاولات أمام جبروت المستعمر .

إذن كانت هناك صعوبات وعقبات تقف حاجزاً أمام السودانيين لنمو وعيهم القومي وشعورهم بالوحدة . وأولى هذه العقبات المستعمر وثانيهما النفوذ القبلي الطاغي الذي كان يقف حائلا دون تحقيق الوحدة القومية : " خصوصا وإن أغلب الفئات التي نزحت إلى المدن ما زالت تحتفظ بانتمائها القبلي أو بجانب منه .. "[1] .

رغم ذلك أنطلق الوعي القومي من المدينة حيث تضعف روح القبلية بين المتعلمين : " وكان المتعلمون هم الذين يمتلكون قدرات الإفصاح والتعبير ، وتضعف الروابط القبلية بين أولئك المتعلمين ، مما يسمح بنشأة روابط جديدة ينفذ من خلالها الشعور القومي "[2] .

وببروز هذه الروح القومية الجديدة بين المتعلمين تكونت الحركة الوطنية السودانية ـ التي قادت البلاد فيما بعد نحو الاستقلال ـ لذا كان لابد من إيجاد مكان يلم شملهم ، فتكون نادي الخريجين الذي كان منبرا يعبر عن تلك الروح الجديدة :

وبدأ النادي يمارس نشاطا ثقافيا

واجتماعيا لا

---

[1] د. محمد سعيد القدال ، مرجع سابق ،ص 428

[2] نفس المرجع ، نفس الصفحة

علاقة له بالسياسة ولا بالقومية والوطنية بشكل مباشر . فكان نشاطه محدودا يعبر عن قدرات المرحلة التاريخية وآفاقها . فكان الخريجون يحتفلون بالمناسبات العامة مثل الأعياد الدينية التي تشدهم للتراث أو تأبين الشخصيات العامة ذات الوزن الاجتـماعي ، لأن الشخصيــات اللامعة تمثل في حركة الوعي معلما يسـاعد عـلـى بلورة المشاعر القومية ...وبرز شعراء وكتاب يجيدون التعبير باللغة العربية . وكان شكلا من أشكـال تمتيـن انتمائهم العريض إلى العرب ، ومرتكزا انطلقوا منه إلى تحديد جذور قوميتهم السودانية . فلم يكن جماعة نادي الخريجين يعبرون عن الوعي القومي في أشكال سياسية محددة ولا في نبرات عالـية ، إنمـا كان النـادي منبرا أفرز فيه الخريجون بعض مشاعرهم القومية ، ولكنه كان في ذلك الشكل البسيط أساسا ونقطة إنطلاق([1]).

وعنـدما اشـتدت الحركـة الوطنيـة المصـرية بعـد الحـرب العالمية الأولى في مصـر ، طـالبت بحـق السـيادة علـى السـودان فرفعــت شــعار وحــدة وأدى النيــل ، إلا أن حكومــة الســودان ـ الحكومـة البريطانيـة ـ اتخـذت عـدة إجـراءات لمنـع تسـرب روح القوميــة المصــرية المتطرفــة إلــى الســودان وذلــك برفـع شـعار الســودان للســودانيين إلا أن الســودانيين أدركــوا زيــف الشــعار واجمعوا على أن الاستقلال لا يتم إلا بالتعاون والاتحـاد مـع مصـر ، وبذلك بداو نشاطا سريا دعوا فيه إلى وحدة وأدى النيـل وقـد بـدأ التنظيم الحزبي الحديث في السودان في يونيو 1922 عندما كــون خمسة من الشباب المثقفين جمعية الاتحاد السوداني . وقد تركـز

---

[1]) نفس المرجع ،ص 429،430

نشاط هذه الجمعية في إقامة التمثيليات والندوات الأدبية وانحصر نشاطها السياسي المعادي لبريطانيا في المنشورات ..([1])

رغم أن المسرح لم يكن متجذرا في الثقافة السودانية إلا أنه شكل عنصرا أساسيا في دفع الحركة الوطنية وذلك لما وجده من اهتمام وسط الحركة السياسية والثقافية الناشئة إذ استخدمته سلاحاً لها ضد المستعمر وأداة لرفع راية التعليم وتقريب الجماهير للوقوف معها ضد المستعمر ـ خاصة بعد ثورة 1924 التي قادها المثقفون وحدهم فخرجوا منها منهزمين ـ وبذلك ارتبط المسرح في العشرينيات من القرن الماضي بالحركة الوطنية وبأيدلوجيتها المناهضة للمستعمر . وأصبح المسرح بذلك يمثل العمود الفقري لنشاط نادي الخريجين ، والذي يقول عنه عبد الفتاح محمد عبد الفتاح بأنه بدأ مع نادي الخريجين لأنه أصبح يلتحم بقضايا الشعب :" إن البداية الجادة للمسرح السوداني بدأت مع ظهور مؤتمر الخريجين في حركة الدفع التي قام بها الأستاذ الراحل صديق فريد وزملائه في تجمعات الشباب الثقافية حتى تسلمت الأندية الرياضية والاجتماعية الراية وكونت فرقها المسرحية ([2]).

المثقفون الذين حاولوا نقل هذا النشاط المسرحي إلى الجماهير التي حرمت منه ، نقلوه كما شاهدوه داخل الكلية . وهذا القصور ناتج عن عدم المعرفة والدراية بأسرار المهنة . ويؤكد ذلك الطاهر شبيكة قائلا : "لا يخامرنا أي شك في أن السودانيين المتعلمين تأثروا بهذه الفرق المسرحية الوافدة ، لاسيما الطلاب الذين مارسوا هذا الفن في كلية غردون التذكارية على أيدي معلميهم الشاميين والمصريين والإنجليز . ومن بين هؤلاء صديق فريد ، عبد الرحمن علي طه. .. ولما لم يجدوا أمامهم غير هذه النصوص التي تكررت مشاهدتها ، كان حتما عليهم أن يتدربوا عليها ويعرضوها على الجمهور السوداني بأسلوب في الأداء والإخراج مشابه لأسلوب فرق الجاليات "([3]).

تعتبر مسرحية " صلاح الدين الأيوبي " نموذجاً لما قدمه نادي الخريجين ، الذي تم افتتاحة في 18 مايو 1918 بالمدرسة الأميرية بأم درمان ثم انتقل إلى أملاك الشريف يوسف الهندي ، التي أصبحت ملكا للنادي . أول عرض قدم على خشبته هو "صلاح الدين الأيوبي " في مساء الخميس 27 أكتوبر 1921، وقام بدور البطولة طه صالح المهندس ، وكان العرض قد قدم على شرف

---

[1]) راجع حسن إبراهيم ، مرجع سابق ،ص 121

[2]) عبدالفتاح محمد عبدالفتاح ،حقائق ومعلومات عن المسرح السوداني ، أم درمان ، ادارة الفنون المسرحية ، بدون تاريخ ،ص 7

[3]) الطاهر شبيكة ،صديق فريد والمسرح العربي ، مرجع سابق ،ص 25

تخليد ذكرى اللورد كتشنر ، فكان له وقع في نفوس السودانيين إذ احييت فيهم روح الوطنية والحرية ، فكانت بمثابة دعوة رسمية للوطنية والقومية السودانية والاتحاد مع مصر وخاصة أن المناضل علي عبد اللطيف والمخرج القاضي المصري توفيق وهبي ـ الذي كانت له نشاطات سياسية أزعجت الإنجليز حتى ابعد من السودان ـ كانا يقفان وراء هذا العرض .

وعندما عرضت للمرة الثانية ـ مسرحية " صلاح الدين الأيوبى " ـ في العام 1923 قبل ثورة 1924 بعام كانت هذه المرة بمناسبة بناء مدرسة جديدة ، وكان صديق فريد بطلا حقيقيا هذه المرة إذ هتف الناس بصوت واحد بعد نهاية العرض ، النصر .. النصر .. النصر .. فكانت " صلاح الدين الأيوبى " إشارة لما وصل إليه الناس من وعي وروح وطنية .

وعن أهمية هذه المسرحية ـ صلاح الدين الأيوبى ـ وما لاقته من صدى في نفوس الجماهير ، عبر الطاهر شبيكة عنها قائلا : " هذه المسرحية لم تلق هذا الاهتمام والترحيب الشديدين إلا لأنها كانت تتحدث عن العروبة والخلق الإسلامي السمح المتسامح مع العدو المهزوم في شهامة ونبل ، وفي غير همجية ووحشية .."[1].

إذن تعتبر مسرحية " صلاح الدين الأيوبي " هي قمة إنتاج مسرح العشرينيات موضوعا وأداءاً بما وجدته من صدى في نفوس الجماهير . ويعتبر صديق فريد نموذجا للأداء في هذه الفترة .

وعن تمثيل وإخراج فترة مسرح العشرينات والثلاثينات ، هناك عدة ملاحظات أوردها الطاهر شبيكة ، يورد الدارس هنا بعض النقاط تلخص ذلك المفهوم الذي كان سائدا ، والنقاط هي :ـ

- نسبة لعدم توفر الوسائل التكنولوجية الحديثة ، ولحداثة فن المسرح نفسه . " تمثيل وإخراج وتأليف" ولعدم توفر مسرح مجهز ، اعتمد التمثيل على الصوت الجهور المؤثر الفعال ، الذي كان يثير الجماهير .
- اعتمد التمثيل على الإلقاء ، و وضوح الصوت مع الوضع في الاعتبار أن معظم الممثلين كانوا أساتذة أمثال صديق فريد ، وعبد الرحمن على طه .
- عدم الاهتمام بالحركة : الممثل يتحرك كما يحلو له ،

---

[1] نفس المرجع ،ص 24

فكلما كانت الاستجابة عالية من الجمهور ،كلما تبختر الممثل في مشيته دون خطة مسبقة .

- يصاغ الموضوع بحيث يكون مثيرا يؤدي مهامه الثورية .
- لم يكن هناك اهتمام بعناصر العرض الأخرى ،ديكور إضاءة ، ماكياج([1]) .

وكل هذا كان نتيجة لأن المصريين والشؤام الذين نقلوا هذا الفن إلى السودان عبر جالياتهم لم يكونوا هم أنفسهم من الممارسين لهذا الفن في بلدانهم ، إذ أنهم كانوا موظفين وهواة ، وكان المسرح بالنسبة لهم ترفيه ووسيلة لطرح قضاياهم السياسية ، لذلك لم يهتموا بالأداء التمثيلي ولا بجماليات العرض .

ج) مسرح الأندية والكتاب السودانيون :

بعد فشل ثورة 1924 اعتبرت الحكومة البريطانية أن المثقفين السودانيين عدوها الرئيسي . لذلك عملت على إضعاف نفوذهم حتى يتحقق لها الاستقرار السياسي في البلاد ، وأول ما قامت به هو أن أغلقت المدرسة الحربية ورفضت إرسال الخريجين إلى بيروت للدراسات العليا كما كانت تفعل . وقامت بإشراك زعماء القبائل في إدارة البلاد وبذلك قللت من عدد المثقفين العاملين بالخدمة المدنية . فأصيب المثقفون ببؤس وإحباط من جراء تلك القرارات ، وبذلك أصبحوا غيرمتفائلين من جدوى النضال ضد المستعمر . لذلك انخرط بعضهم مع النظام عندما أتيحت له فرص عمل ، ومنهم من انغمس في شرب الخمر بعد أن تحطمت أحلامه ، وبذلك انحصر نشاط الأندية في الجمعيات الأدبية :

" إزاء هذه السياسة العدوانية المتعسفة ولضعف التأييد والتشجيع المصري بعد عودة الجيش المصري إلى القاهرة ، اضطر الوطنيون إلي وقف نشاطهم العسكري والسياسي ضد المستعمرين البريطانيين ، وانحصر نشاطهم في مجال الأدب وغيره من النشاط الاجتماعي "[(1)].

إذن ليس من الصدفة أن النشاط المسرحي يزدهر في الثلاثينيات من القرن الماضي داخل الأندية الرياضية التي احتضنت

[1]) لمزيد من المعلومات راجع الطاهر شبيكة ، صديق فريد والمسرح العربي ، مرجع سابق ،ص 26

[(1)] حسن احمد إبراهيم ، مرجع سابق ،ص 124

الكتاب السودانيين أمثال خالد أبو الروس ، إبراهيم العبادي ، الخليفة يوسف الحسن وسيد عبد العزيز ، إذ كان بظهورهم كما قال خالد المبارك : " تعبير عن تبلور الذات السودانية وبداية ذوبان القبائل في وحدة جديدة هي وحدة القومية . كما أن الحركة الوطنية كانت ـ تبحث لنفسها عن منافذ جديدة وجدتها في نشر التعليم الأهلي والاستعانة بالمسارح والفرق الرياضية .."[2] .

وكان نادي حي العرب أحد تلك الأندية التي ساهمت فى النشاط المسرحي إذ بدأ نشاطه بتقديم مسرحية " حياة الرجل بين الزوجتين " وهي مسرحية اجتماعية تتناول الصعوبات والمعاناة التي يجدها رجل بين زوجتين من زيادة في المصروفات ، وتمثل هذه القضية ـ قضية الزوج وعدد الزوجات والمعاناة التي يلقاها في سبيل ذلك ـ جزءاً من الموضوع الذي طرحته مسرحية " النكتوت " في الخطبة التي ألقاها الفكي ، وحث فيها الناس على عدم الإكثار من الزوجات حتى لا يثقل الزوج على نفسه بالمنصرفات .

وتتميز هذه المسرحية بأنها من أوائل المسرحيات التي كتبت بالشعر القومي السوداني :" وقد مثلت هذه المسرحية مرحلة جديدة من تطور البناء الفني للمسرحية في السودان ، إذ لجأ الخليفة يوسف إلى الشعر القومي السوداني ... وقد مهدت لظهور نشاط مسرحي بنادي الزهرة 1929 حيث أسس خالد أبو الروس فرقة للتمثيل ... وبقدر من النضج النسبي بدأ فن التأليف المسرحي الشعري في السودان ([1]).

اذن خالد أبو الروس هو أول كاتب مسرحي سوداني يلتفت إلى التراث ليكتب نصاً مسرحياً ، وكان ذلك بتشجيع من صديقه خوجلي مصطفى الطالب آنذاك بكلية غردون إذ كان له اهتمامات بالمسرح فاهداه نسخة من مسرحية كيلوباترا لأحمد شوقي ، فقام بحفظها ، وبما أن أبو الروس شاعر ، كان يكتب الشعر لنادي الزهرة ، قام بمحاولة محاكاة المسرحية فكتب " مصرع تاجوج والمحلق " في خمسة فصول بدلا من ثلاثة فصول كما قال هو بنفسه : إذ بعد الفصل الثالث أي بعد موت المحلق ليس هناك ما يضاف . فموت تاجوج كان يمكن أن تكون رواية قائمة بذاتها([2]) .

رغم هذا التقليد الدقيق ، إلا أنه كان نتيجة طبيعية لإنسان بدأ يكتب بلا ذاكرة كتابية .

---

[2] د. خالد المبارك ، حرف ونقطة ، مرجع سابق ،ص 29

[1]) د شمس الدين يونس ، مرجع سابق ص 55

[2]) راجع خالد ابو الروس ، مرجع سابق

كيف أخرج خالد أبو الروس مسرحياته ؟

كتب أبو الروس تاجوج في العام 1932 ولكن لم يكـن هنـاك هدف محدد حتى يقوم بتقديمها . إلا أنه شرع في إجراء البروفـات فى نادي الزهرة ـ الذي تأسس عام 1925 ـ حتى حفظهـا كـل مـن في النادي . ولكن عندما قابل أبو الروس بابكر بدري فاقترح عليـه تقديمها لصالح بناء مدرسـة الأحفـاد فبـدأ معهـم التـدريب برفقـة صديق فريد وعبيد عبد النور .

وعن الإخراج يقول خالد أبو الروس لم تكـن لهـم معرفـة بـه كما هو الآن ، ففي أول عرض للمسرحية أحضر بابكر بدري الأزيـاء التي كانت عبارة عن عراريق وصديريات وبعـض أدوات الماكيـاج : باروكـة مـن الشـعر الممشـط ، وإكسسـوارات عبـارة عـن بقـج وسـيوف مـن الخشـب الطـبيعي الغيـر مطلـي إلا سـيف المحلـق وغريمه كانا أصليين ، وقام بالماكياج صديق فريد وكان عبـارة عـن تحديـد العمـر . أمـا عـن الحركـة والتمثيـل فقـال أبـو الـروس إن الملاحظات التي كانت تقدم لهم ، ما تضاري صحبك ، أرفع صـوتك ، كورك ، عيش في الدور . يقول أبو الروس إن بابكر بدري لا يقدم لهم أي ملاحظات عن الحركـة فـالممثلون يتحركـون علـى حسـب مزاجهم . وساهم الخريجـون فـي هـذا العـرض بسـتارة " مجنـون ليلى " التي تمثل منظر الخلاء وهو أقرب إلى منـاظر جبـال كسـلا التي وقعت فيها أحداث المسرحية([1]).

يواصل أبو الروس قائلا : اتفق بابكر بدري مع كرومه وسرور الغناء في حالة فشل المسرحية : " غير أنهـم اعتمـدوا الغنـاء بيـن فصول مسرحياتهم لاجتـذاب الجمهـور أو إبقـائهم علـى مقاعـدهم وهؤلاء المسـرحيون اعـترفوا بغربـة هـذا الشـكل المسـرحي عـن الوجدان السوداني فعمدوا إلى تطعيمه بخاصية من هـذا الوجـدان هـي خاصـية حـب الغنـاء الـتي تشـكل عـاملا مشـتركا بيـن أغلـب الممارسات الشعبية السودانية الاحتفالية ...([2]).

وبما أن عبيد عبد النور كان قد واجهته مشكلة رجال الـدين ، كذلك خالد أبـو الـروس إذ واجهتـه نفـس المشـكلة فقـد أقيـم لـه مجلس محاسبة في المعهد العلمي بأم درمان بحجة أنه جعل ولداً يمثل دور امرأة ، إلا أن السيد محمد الباقر الذي درس فـي الأزهـر دافع عنه قائلا إن مثل هذه الأدوار يقوم بها الرجال في مصـر ولـم

[1]) نفس المرجع
[2]) سعد يوسف ،أوراق ، مرجع سابق ،ص 14

يعترض الأزهر الشريف على ذلك ، وبذلك سقطت عنه العقوبة . هذا من جانب رجال الدين ، أما من جانب الحكومة البريطانية متمثلة في قلم المخابرات ، فكانت هناك عدة شروط لتقديم عرض مسرحي ، وبذلك وقفوا في وجه تطور الحركة المسرحية ـ إذ استدعى خالد أبو الروس إلى مكتب المخابرات وتم استجوابه عن مسرحية تاجوج .

وعندما كتب أبو الروس خراب سوبا في العام 1935 أخرجها بنفسه ، وهذا يدل على بساطة مفهوم الإخراج . فاستخدم معظم الأدوات التي استخدمها في مسرحية " مصرع تاجوج والمحلق . " ففي الماكياج وظف باروكة تاجوج لطيبة بنت العجوز سوبا ، والعجوز سوبا نسج لها واحدة جديدة . وبما أن الرواية تاريخية وليست أسطورة كما كان يعتقد أبو الروس وأنه اهتدى لذلك من بابكر بدري , فعندما أراد أن يختار الأزياء ذهب إلى المتحف ولسوء حظه وعدم معرفته بالتاريخ اختار الأزياء الخاصة بمملكة سنار الإسلامية التي قامت على انقاض سوبا المسيحية . فاختار الجلاليب الطويلة والطواقي أم قرون مما أعطى صورة مقلوبة للعرض ، ولكن لم يلاحظ احد ذلك لأن الاهتمام كان ينصب على المعنى أكثر من الشكل .

أما عن المنظر فيقول أبو الروس أنه رسم قصرين ، قصر يمثل دولة نايف والآخر يمثل دولة سيف ، ويكون القصران في الخلف ، وعندما تكون الأحداث في قصر نايف يرفع قصر سيف إلى أعلى والعكس صحيح . واستخدم بعض الإكسسوارات مثل العنقريب والبنبر . وكان يطلق على الإكسسوارات عدة المسرح([1]) .

والملاحظ هنا أنه يوجد مكان للعرض أي خشبة المسرح التي كانت عبارة عن مصطبة وبها كواليس ومكان للملقن وستارة ترفع إلى أعلى عندما يبدأ العرض وتنزل إلى أسفل عند نهاية المشهد أو العرض .

والملاحظة الأخرى أن هناك اهتماماً بالإخراج وأدواته والكتابة الخاصة ، بدلا من المسرحيات المترجمة أوالمعربة ، أكثر من مرحلة كلية غردون وسابقتها، وفي ذلك يقول السر السيد :" فمع أبو الروس كما نعتقد بدأت بواكير الوعي المسرحي المغايرة ، فمعه تحول المسرح من كونه وسيطا أو أداة من أدوات التعبئة الاجتماعية إلى جسد إبداعي قائم بذاته .."([2]).

---

[1]) راجع خالد ابو الروس ، مرجع سابق

[2]) السر السيد ، مرجع سابق ،ص 67

ملاحظة أخيرة أن التجارب التي سبقت أبو الروس كانت غير منتظمة ومقتبسة أو معربة وذات أهداف سياسية وما المسـرح إلا وسيط لمقاومة المستعمر وخاصة مسرح نـادي الخريجيـن ، إلا أن أبو الروس كان منتظماً فـي إنتـاجه ، ولـم يقصـد فـي البـدء إنتـاج أعمال لها علاقة بالسياسة سواء كانت بشكل مباشر أو غير مباشر لأنـه لـم يـوع لـذلك إلا فيمـا بعـد ، فـألف مسـرحيات ومنولوجـات تعكس الواقع بشكل مباشر([1]).

والكاتب الثاني الذي اتجه أيضا للتراث وكتب مسـرحية تعـبر عن ما يدور في تلك الفترة هو الشاعر إبراهيم العبادي الذي كتب مسرحية " المك نمر" . استلهم من التاريخ قصة الصراع الذي دار بين البطاحين والشكرية، قتل طه لمحمود ود دكين زعيم الشكرية ولجوء طه إلى المك نمر لحمايته بشندي ، فجعـل مـن المسـرحية صيحة صريحة تدعوا للوحدة القومية ونبذ القبلية .

إلى جانب نادي المريخ الذي كتب له إبراهيم العبـادي ونـادي الزهرة الذي كتب له خالـد أبـو الـروس ، كـان هنـاك نـادي الحديـد الذي كتب له سيد عبد العزيز مسرحية " صور العصر " ، كما كتـب أمين التوم ـ الذي كان طالبا بكلية غردون ـ لنادي الشاطئ تمثيليـة " فتاة البادية " التي فازت بالجائزة الأولى ، كما كتب عباس رحمة الله " الجوامعة والجعليين " لنادي يحيى التاج([2]) .

والملاحظ من خلال أسـماء هـذه المسـرحيات أن مواضـيعها تدور حول الحياة الاجتماعية والتحولات التي أصابت المجتمع .

ساهمت هذه الأندية وخاصة فرقة نادي الزهرة بقيـادة خالـد أبو الروس في نشر الثقافة المسـرحية داخـل العاصـمة وخارجهـا مـن خلال عروضـها الشـبه مسـتمرة، كمـا سـاهمت ـ الأنديـة ـ مساهمة فعالة في دفـع الحركـة الوطنيـة بنشـر التعليـم ، وكـذلك ساهمت اتحادات كليـة غـردون فـي انتشـار المسـرح بمسـاعدات خالد أبو الروس الذي كان يكتب لهم مسـرحيات يقومـون بتمثيلهـا في العطلات الصيفية في الأقاليم والمدن .

يلاحظ في تجربة مسرح الأندية أن تجربة المسرح السوداني كانت انعكاساً أو أنها تـأثرت بالتجربـة المصـرية ويظهـر ذلـك منـذ تجربة مسرح الجاليـات وتأثيرهـا علـى طلبـة كليـة غـردون الـذين نقلوها كما هي خارج الكلية في البدء ، كما أن هذه التجـارب بـدأت بالتعريب والسودنة كما فعلت التجربة المصـرية ، فكـل هـذا جعـل الحركة المسـرحية السـودانية لا تسـتقل لتنمـو وتتطـور لوحـدها ،

---

[1])راجع خالد ابو الروس ، مرجع سابق

[2]) راجع خالد ابو الروس ، مرجع سابق

وحتى التجربة التي قام بها إبراهيم العبادي وخالد أبو الروس علـى مستوى الكتابة ، كانت تجربة يطغى عليها الشعر أكثر من المسرح لأنها كانت تنهل مـن الشـاعر أحمـد شـوقي ، ممـا أثـر ذلـك علـى طريقـة الأداء التمـثيلي الـذي يقـوم علـى الشـعر كمـا أثـر كـذلك ـالشعرـ علـى العـرض لأنـه كـان العنصـر المسـيطر علـى عناصـر العرض الأخرى :

وبما أن التجربة المسرحية المصرية اعتمدت على الشعر في كتابة المسرح وخاصة أحمد شوقي الذي كان متـأثرا بشكسبير ، فكانت التجربة السودانية اتخذت من الشعـر نقطة انطلاق وبالتالي فإن التجربة التي بدأها الشعــراء اتصفت بالعمق الشعري أكثر من المسرحـي لذلك كانت ضرورات الشعر هي المستجابة ، وانعكس هـذا علـى الأداء التمثيلي ، فكان الأداء التمثيلي يتصف بالقدرة على الإلقاء الشعري والحفظ ، فالممثل لا يسـتطيع أن يضيف للنص أو يغير في مفردة لأنه محكوم باللغة الشعرية وهذا الجانب جعـل الممثلين شخصية تؤدي واجبا شعريا يحمل في طياته ملامح مسرحية . لهذا فإن الإمساك بالشخصية ومتابعة تطورها يتخذ حفظ الشعر والتعبير عنه.. لهذا فإن بداية التجربة السـودانية سـواء كـانت عـند العبـادي أو خـالد أبـو الـروس ، كـانت لشـعراء يـكتبـون المسرحية بمفاهيم وأدوات الشعر ..."[1] .

وخلاصة ما تقدم توقف النشاط المسرحي بالأندية في نهاية الثلاثينيات وذلك لاعتماد الأندية على نفسها ، ودخول السينما الناطقة ، وخاصة أفلام يوسف وهبي، والحرب العالمية الثانية التي صرفت الناس عن المسرح ـ إذ وقف فيها السودان بجانب بريطانيا حتى ينال الاستقلال ـ وبنهاية الحرب تحولت الأندية إلى منابر سياسية وليالي أدبية وشعرية ولم يلعب المسرح دورا يذكر في هذه الفترة .إلا في مناسبات لجمع المال لبناء مدرسة أو عمل خيري .

ويعلق بدر الدين حسن علي ، على النشاط المسرحي في تلك الفترة قائلا : " إن النشاط المسرحي منذ مطلع القرن حتى الأربعينات كان محدود الأثر ، ليس في الوطن العربي وحسب حتى في العاصمتين الخرطوم وأم درمان ، لهذا اتخذ المسرح

---

[1] عبد العزيز مختار دهب ، مرجع سابق ،ص 2

شكل المبادرات الفردية وهي بطبعها غير قادرة على الصمود والتواصل"[2] .

وقبل توقف النشاط المسرحي في الأندية ، كان هناك نشاط مسرحي بدأ في نهاية الثلاثينات وساهم مساهمة فعالة في تطوير حركة المسـرح فـي السـودان ، كمـا كـان لـه الفضـل فـي إنشـاء المسرح القومي ثم بعـد ذلـك كليـة الموسـيقى والـدراما ـ معهـد الموسيقى والمسرح سابقا ـ وهو مسرح معهد بخت الرضا .

د) مسرح معهد بخت الرضا :

عندما كان ونجت باشا حاكما عاما على السودان ، كتـب فـي العــام 1915 إلــى الحكومــة البريطانيــة قــائلا : إن المعلميــن المصريين ادخلوا روح الوطنية بين طلاب كلية غـردون ، فمـا كـان من حكومة بريطانيا إلا أن أصدرت أمرا بإبعاد المعلمين المصريين عن الكلية . وعندما تسلم سير جيمس كري منصب الحـاكم العـام

---

[2] د.علي الراعي ، مرجع سابق ،ص 304

في العام 1934 ـ كان قد عمل في السودان سابقا أي قبل أن يتولى منصب الحاكم العام ـ لتنفيذ سياسة الحكومة الجديدة بتأمين موقفها في الحرب العالمية الثانية ، فوجد أن مستوى التعليم تدنى فانتقد تلك السياسة التي قامت بتعيين خريجي أكسفورد وكمبريدج غير المدربين بدلا عن المعلمين المصريين الأكفاء . ولمعالجة تلك المشكلة قام بإنشاء معهد التربية في قرية بخت الرضا التي تقع شمال مدينة الدويم في العام 1934م :" واختار مستر قريفث تلك البقعة القاسية المناخ ... منطقة مطيرة ذات وحل وحشائش وثعابين وحشرات وكان اختيارا مقصودا لذاته ، ملائمة لمناخ السودان المداري وبيئاته ذات الشظف والشدة يجلبون لها الماء بعربات الأبقار والخيل والبغال ـ تنيرها ليلا عقولها والفوانيس الغازية"[1] .

كان الغرض من إنشاء المعهد تدريب معلمي المرحلة الأولية ثم أضيف إليه فيما بعد معهد تدريب معلمي المرحلة المتوسطة ـ مما يشكل مرحلة الأساس حاليا : " كان المعهد في البداية ينتقي التلاميذ المتفوقين في المدارس الأولية . وأخذ يومها الطلاب من البلاد العربية المختلفة . واختير له مجموعة من المعلمين البريطانيين والسودانيين المتميزين لوضع مناهج جديدة وكتب مدرسية . وقاموا بتجربتها في المدارس الأولية في المنطقة قبل نشرها في المدارس ... وأصبح المعهد حجر الزاوية في نظام التعليم في السودان وأصبحت له شهرة إقليمية واسعة "[2] .

لم يكن إنشاء المعهد لأسباب سياسية أو لخدمة مصالح المستعمر والدليل على ذلك :" أن المستعمرات كانت ولا تزال حتى بعد أن تحررت ترسل أبناءها ليتدربوا في معهد بخت الرضا وهذا يوضح أن الرجال في بخت الرضا كانوا يهتمون بتربية المعلم والتلميذ كما يريدون لا كما يريد المستعمر "[1] .

إذن أنشأ المعهد على أسس ونظم تربوية حديثة ، إذ يهتم ببناء الشخصية القيادية والإصلاحية الفاعلة في المجتمع ، كما اهتم بغرز القيم النبيلة والثقة بالنفس وكيفية الاستفادة من خامات البيئة وتطويرها ، وعملت أيضا على تنمية وتفجير الملكات والقدرات الإبداعية للمعلم والتلميذ ، وذلك من خلال الأنشطة المختلفة ، موسيقى ، رسم ، رياضة ومسرح .

---

[1] احمد الفضل احمد ، شخصيات في معهد التربية بخت الرضا ، جريدة الصحافة ، العدد 3968 ، 15/6/2004 ، ص 9

[2] د. محمد سعيد القدال ، مرجع سابق ،ص 486

[1] الضو إبراهيم عبد الكريم ، بخت الرضا ، مجلة الموسيقي والمسرح ، الخرطوم ، مشورات معهد الموسيقي والمسرح ، العدد الثالث ، أغسطس 1980ص 15

وعن النشاط المسرحي كانت بخت الرضا :" تسلح الناس بالعلم والتوعية عن طريق الكتاب ومسرح الكتاب لأنها حينما اختارت فإنما اختارت طلائع من المعلمين لا يزال فيضهم مدرارا على أبناء السودان ، فبخت الرضا كانت رائدة ، بل كانت تقدم مسرحا هو أقرب شكلا إلى المسرح المدروس ، وقد روعى فيه أن يرضي أذواقا مختلفة منها المعلمين البادئين والطلاب والعامة والأجانب ، وحتى عندما امتدت يد بخت الرضا للمناهج ، قدمت مسرحا تعليميا تربويا ، ودبجت مقالات للمعلمين وإرشادات تعينهم على تحقيق ذلك المسرح ، وعلى تقديم مادتهم ممسرحة : القصة ، التاريخ ، الجغرافيا ... "[2] .

إذن بدأ النشاط المسرحي في معهد بخت الرضا في نهاية الثلاثينات ـ كما يقول الطاهر شبيكة ـ على يد نائب عميد المعهد آنذاك عبد الرحمن علي طه وهو خريج كلية غردون وكان أحد ممثلي مسرح الكلية ، وقام بإخراج عدد من المسرحيات المعربة التي كان قد قام بتمثيلها في كلية غردون ، كما ألف مسرحية " السودان بعد خمسين سنة " وهي مسرحية اجتماعية واقعية تحكي سودان المستقبل ، وما يحدث له من تغيرات . واستمر في إخراج المسرحيات حتى خلفه أحمد الطيب أحمد[*] وهو أيضا من خريجي كلية غردون : " لم يعرف عن أحمد الطيب أنه مثل مسرحية عندما كان طالبا ... ولم يكن مخرجا بالمعنى المألوف للإخراج بل كان يترك الطلاب يمثلون على سجيتهم مع بعض التوجيه بخلاف عبد الرحمن علي طه الذي كان يشترك مع الطلاب في التمثيل . كان أحمد الطيب يعرب ويسودن مسرحيات شكسبير ... وكان جل همه أن يوصل شكسبير للناس بشتى الطرق وقد نجح .. "[1] كيف كان يتم تقديم العروض في معهد بخت الرضا إذ لم تكن هناك معرفة دقيقة ومتخصصة بفنيات المسرح .

كانوا يهتمون بالفنيات ولكن بشكل مبسط ، تتمثل في الآتي :–

- كان المكان عبارة عن مصطبة نصف دائرية ليس بها ستارة أمامية كما كانت في نادي الخريجين .
- تجهيز أزياء الممثلين بحيث تكون ملائمة وهي عادة

---

[2] نفس المرجع ،ص 16

[*] عمل احمد الطيب احمد ببخت الرضا سنة 1942 وبعث لإنجلترا سنة 1945 في منحة دراسية ، حصل علي دبلوم من معهد التربية بجامعة لندن سنة 1946 وفي عام 1949 عاد إلي لندن وحصل علي الدكتوراه في المسرح لم تتزجم ثم عاد مرة أخرى إلي بخت الرضا رئيس لشعبة اللغة العربية

[1] الطاهر شبيكة ، شريط كاسيت مسجل ، كلية الموسيقي والدراما ، مكتبة المسرح السوداني ، 13/6/1978 ، اجرا اللقاء الاستاذان عبد الله احمد الامين ، هاشم صديق

يحصل عليها من الأساتذة وزوجاتهم .

- الماكياج لم يكن سوى الذقن والشارب .
- الديكور عبارة عن ستارة في الخلفية أو منظر خلفي يعبر عن جو المسرحية ، يقوم برسمه أساتذة الفنون بمساعدة الطلاب ويكون بشكل مبسط وهو مقصود لذاته حتى يعطى الطالب صورة لما يمكن أن يقدمه من مسرح في مدرسته حتى لا يتعلل بشح الإمكانيات .
- الإضاءة كانت بواسطة لمبات البترماكس (الجاز) توضع على صفائح على جانبي المسرح وفي الأمام تفتح من جانب واحد يكون موجها للخشبة عندما تبدأ المسرحية ،

وتدار الصفائح إلى الجهة العكسية عندما ينتهي الفصل أوالعرض([1]).

الجدير بالذكر أن زوجة الأستاذ أحمد الطيب ساهمت في عمل الماكياج كما ساهمت السيدة جريزلدا زوجة عبد الله الطيب في الماكياج والديكور ، كما كانت مهتمة بفنيات المسرح اهتماما كبيرا إذ أدخلت تصميم الأزياء والماكياج بصورة مستحدثة .

بخت الرضا لم تجعل من المسرح أداة أو وسيلة للتربية والتعليم فقط وإنما قامت بدور عظيم تجاه المجتمع بواسطة المسرح إذ :" جعلت من المسرح وشيجة تربط المدرسة بالقرية أو المدينة ، ورغم أن هناك مدارس أنشئت قبل بخت الرضا قد أسهمت في هذا المجال إلا أن بخت الرضا قد اختلفت عنها ، بأنها أعدت لذلك عدتها كاملة .. لم تكتف بكتابة المقالات والإرشادات للمعلمين في مدارسهم بل زادت على ذلك بتأليف المسرحيات والكتب وبإرشادات ـ هي ليست ملزمة ـ ولكنها ـ تعين المعلم في إخراج النص أو إعداده ، فكتب اللغة العربية زاخرة بالمسرح والقصص المختارة .. "([2]).

ويؤكد ذلك الطاهر شبيكة قائلا : بأن المسرح انتقل من بخت الرضا إلى القرى بواسطة الخريجين إذ : " كثير ما نشاهد مسرحيات يؤلفها المعلمون ويخرجونها ويمثلها تلاميذ المدرسة الأولية أثناء زيارتنا لمدارس القرى في النصف الأول من الأربعينات ، وكانت المسرحيات تمثل في العراء في ليالي السمر وحدث ذات مرة أن مثل التلاميذ مسرحية على ضوء القمر وهم

---

[1]) راجع الضوء إبراهيم عبدالكريم ،مرجع سابق ص 17

[2]) نفس المرجع ،ص 16

على ظهور الحمير والجمال ، مسرحية مدهشة كلها حيوية لم أر مثيلا لها طوال حياتي مع المسرح اسمها " المسافرون والزاد " ، حدث في مدرسة في قرية من قرى النيل الأبيض "[1].

الملاحظ في هذا العرض أنه خرج عن المكان المألوف (مسرح المصطبة) إذ هو فضاء تم تشكيل الصورة البصرية فيه بواسطة عناصر طبيعية، كما أن الإضاءة هذه المرة لم تكن لمبات البتروماكس إذ كانت إضاءة طبيعية على ضوء القمر ، وهذا شكل من أشكال التجريب ولكنه تلقائي ، إنه نتيجة طبيعية لطبيعة الدراسة التي تملك الأستاذ مفاتيح اللعبة وهو تطويع كل عناصر البيئة حتى يستطيع الأستاذ أن يقدم عرضاً مسرحياً مرض للجميع بلا حجة عدم توفير الإمكانات ويثبت أنه فنان مبدع .

ويذكر الطاهر شبيكة إشارة أخرى كانت مدهشة ، شكل من أشكال الفرجة الغير مألوفة إذ أعجب بها كل من شاهدها ، فهي مسرحية تدور أحداثها خارج المكان المألوف أيضا :" إذ تدور أحداث المسرحية داخل مركب ، مركب تعبر النيل ، والنيل هنا خور من خيران النيل الأبيض أعد للسباحة فصار منصة للتمثيل والمشاهدون على ربوة عالية أمام الشط يستمعون ويهللون لهذا النوع من المسرح العجيب ، وهكذا فإن بخت الرضا تأتي كل يوم بجديد"[1] .

وبجانب معهد بخت الرضا للمرحلة الأولية أنشأ معهد كلية المعلمين للمرحلة الوسطى في العام 1948 لتدريب وتخريج معلمي المدارس الوسطى . ولأول مرة تدرس الدراما بشكل علمي ومنظم داخل هذه الكلية وكان ذلك بقيادة الطاهر شبيكة في نفس الفترة التي كان يعمل فيها أحمد الطيب أحمد في مسرح بخت الرضا . وهو مسرح يختلف عن مسرح معهد بخت الرضا له ستارة وكواليس وسقف مع الاهتمام بالديكور بشكل أكبر ، ولكن الإضاءة كما هي ، ولأول مرة تدرس الدراما في الكلية بواقع 8 ساعات أسبوعيا " ... لأول مرة نتخلى عن الارتجال ونجلس لندرس ونحلل ونحفظ في رؤية وتأني . كانوا يدرسون الإخراج والتمثيل والديكور وتاريخ الدراما في شتى عصورها كما كانوا يتدربون على مسرحية طويلة توزع عليهم فيها شتى المسئوليات ويعرضونها في نهاية العام الدراسي "[2] .

---

[1])الطاهر شبيكة ، شريط كاسيت ، مرجع سابق

[1] نفس المرجع

[2] نفس المرجع

وعـن التـأليف المسـرحي سـأل الطـاهر شـبيكة لمـاذا لـم يطرقـوا بـابه، فأجـاب ـ الطـاهر شبيكةــ بـأنهم اكتفـوا بـالتعريب والسودنة لأنهم كانوا متأثرين بتيار الاقتباس والتعريـب وهـو التيـار الذي كان سـائدا فـي مصـر عنـد أمثـال يوسـف وهـبي والريحـاني وخليل مطران .

خلاصة ما تقدم كانت فترة بخت الرضا فترة مثمرة في تاريخ المسرح السوداني إذ عرف الناس بالمسرح الغربي واتجاهاته كما ساعد على ظهور الفرق المسرحية مثل فرقـة السـودان للتمثيـل والموسيقى بقيادة ميسرة السراج : " ... وفي ذات الفـترة بـدأت الفـرق المسـرحية فـي الظهـور وأهمهـا فرقـة السـودان للتمثيـل والموسيقى ، ثم استمر النشاط متقطعا حتى منتصف الخمسينات عنـدما ظهـرت الشخصـيات النمطيـة مثـل " تـور الجـر " و " بـت قضيم " و " أبو قبـورة " والـتي كـانت تقـدم اسكتشـات كوميديـة قصير ... "[1] .

المبحث الثالث
المسرح القومي
أ) المسرح القومي والمواسم المسرحية :

جاءت فكرة بناء المسرح القومي من اللواء محمد طلعت فريد ، وكان ذلك في عهد أول حكومة عسكرية ، حكومة الفريق ابراهيم عبود في نوفمبر 1958 ، وتم افتتاحه في 17 نوفمبر 1959 ولكنه :" شيد بمواصفات المسرح الاستعراضي حيث كانت

---

[1] سعد يوسف ، أوراق ، مرجع سابق ،ص 38

تقام فيه الحفلات الغنائية ويستقبل الفرق الموسيقية الراقصة من كل انحاء العالم ، وكان المسرح القومي ـ آنذاك ـ يتبع للاذاعة السودانية حيث يقوم مدير البرامج مقام مدير المسرح ، حيث تعاقب عليه محمد خير عثمان ، خلف الله احمد ، اسماعيل حسن ، أبو عاقلة يوسف إلى أن تولى زمام إدارة المسرح القومي الفكي عبد الرحمن "[1] .

ولكن في العام 1967 حدثت طفرة نوعية للمسرح القومي إذ بدلا من مكان للغناء والموسيقى والاستعراض أصبح أيضا مكانا للعروض المسرحية ، وحدث ذلك بعد عودة الفكي عبد الرحمن من انجلترا وتلقيه دراسات في فنون المسرح . جاء الفكي عبد الرحمن إلى المسرح الذي كانت تواجهه عدة إشكالات منذ نشأته ، منها ، ما زال المسرح محصورا في مناطق محددة ، وكان نشاطا مسرحيا وليس حركة مسرحية منتظمة إذ لم تهتم به الدولة منذ نشأته حتى تخطط له . التأليف المسرحي ما زال ضعيفا من الناحية الفنية وقليلا من ناحية الكم . المرأة ما زالت خلف الكواليس إلا القليل أمثال آسيا عبد الماجد . عدم وجود مؤسسة علمية متخصصة لتدريس فنون المسرح من تأليف واخراج وتمثيل . عدم وجود فرق أو جماعات مسرحية منتظمة في إنتاجها ، بالإضافة إلى كل ذلك ما فعلته السينما المصرية والأمريكية في الاربعينات والخمسينات إذ شلت حركة المسرح ، وأخيرا ظهر التلفزيون كمنافس قوي للمسرح .

ورغم كل هذه الصعوبات قدم المسرح القومي أول مواسمه المسرحية في العام 1967 بعد أن أجرى الفكي عبد الرحمن بعض الإصلاحات على خشبته ، وكان ذلك في العهد الديمقراطي عهد وزير الإعلام والثقافة عبد الماجد أبو حسبو .

وعن الموسم الأول للمسرح القومي الذي قدمت فيه أربعة مسرحيات إذ جاء هذا الموسم الأول والمسرح لم يكن بعافيته :" إن افتتاح المسرح القومي ثم بداية مواسمه في عام 1967 جاء والظاهرة المسرحية لم تكن قوية بما يكفي فقد كانت أقرب إلى النشاط المسرحي منها إلى الحركة المسرحية ... فهو المكان الوحيد المجهز والمدعوم من الدولة ، لذلك وفي لمح البصر استطاع أن ياتي بأبي الروس والعبادي والطاهر شبيكة والفاضل سعيد بمعنى انه اتي بذاكرة المسرح الحية .. إنه ـ الفكى عبد الرحمن ـ قصد أن تكون نقطة الانطلاق لمسرح الدولة

---

[1] عبد الفتاح محمد عبد الفتاح ، مرجع سابق ،ص 8

بمسرحيات مثل الملك نمر ، إبليس ، سنار المحروسة ، وأكل عيش ، لما لهذه المسرحيات ولكتابها من خصوصية ..." [1]

ومن خلال الموسم الأول يمكن استشفاف شكل العرض فى تلك الفترة من خلال كتابات خالد المبارك ومعرفة إلى أى مدى كان الاهتمام بالجانب البصرى ، فمثلا عن إخراج مسرحية " الملك نمر " للفكى عبد الرحمن ، يلاحظ من خلال ما أورده خالد المبارك عن إخراج هذه المسرحية بأن الفكى عبد الرحمن اهتم بالاجراءات الأولية في العملية الإخراجية ، أى عملية الدراسة والتحليل بشكل منظم إذ جعل كل ممثل يفهم دوره ، وهذا يؤكد أن العملية ـ عملية الدراسة والتحليل وفهم الدور ـ لم تكن منظمة وذات أهمية من قبل ، كما فعل الفكى عبد الرحمن . وعن رسم الحركة اهتم بضبط دخول وخروج الممثلين . هذا كل ما تم عن الحركة ، مما جعل خالد المبارك يشيد به ، وهذا يشير الى أن الحركة كانت متروكة للممثلين على حسب تقديرهم ومزاجهم . أما عن المنظر المسرحى فكانت وظيفته تحديد البيئة فقط أما . عن الإضاءة فكان استخدامها عبارة عن (إنارة) إذ لم يوجد مصمم للإضاءة[*] حتى العام 1976 .

من كل ذلك يخلص الدارس إلى أن الاهتمام بالجانب البصري كان أوليا وغير ذى أهمية ، كما أن الاهتمام بالموضوع كان المسيطر ، والدليل على ذلك المسرحيات المعادة وما لها من وجود في ذاكرة المتلقي ، بمعنى أن لها القدرة على جذب الجماهير . وفي ذلك يقول خالد المبارك :" لقد بذل الفكي عبد الرحمن مجهودا جبارا ووجهه خير توجيه : ملابس الممثلين كانت مناسبة للغاية وأعدت باتقان وأعتقد أنه قد نجح في جعل أغلب الممثلين والممثلات يفهمون أدوراهم جيدا ... كما أن دخولهم وخروجهم كان بتوقيت دقيق . الشخصية الوحيدة التي لم تكن مقنعة (شمة) زوجة الملك نمر ... لم يركز المخرج عليها ولا على المخرج الذي تظهر فيه ... وقوفها طوال المنظر عكس نوعا من عدم الصبر الفني وقلل أهمية المنظر الذي تعتمد عليه الخطة التي ستجعل السلام ممكنا . وقد حرم الأستاذ الفكي عبد الرحمن عن استعمال الضوء نسبة لعدم وجود خبير للإضاءة . الديكور كان جيد أوضح الفرق بين حياة القبائل الرحل ، الشكرية ، والبطاحين ، وحياة الجعليين المستقرين على النيل ...[1].

---

[1] السر السيد ، مرجع سابق ،ص 89

[*] اول مصمم للاضاءة ظهر في موسم 76-1977 ـ انظر الحركة المسرحية في السودان ،عثمان علي الفكي ،سعد يوسف

[1] د. خالد المبارك ، حرف ونقطة ، مرجع سابق ،ص 17، 18

إن حال المسرح القومي في موسمه الأول أفضل من ذى قبل ، فقبل الموسم الأول عرضت عليه مسرحية " خراب سوبا " من إخراج أحمد عثمان عيسى . لم يكن المسرح ملائما آنذاك ، فحركة الممثلين كانت مقيدة بمكبرات الصوت ، مما يعني عدم الاهتمام بالتكوين البصري ، ولكن عند عرض " المك نمر " :" زود المسرح بمكبرات صوت حساسة وعديدة وفرت على الممثلين مشقة الصراخ وأعطتهم حرية في الحركة لايقيدها مكبر الصوت الهزيل الذي كان في عرض خراب سوبا العام الماضي"[2] .

إذن فبإنشاء المسرح القومي بدأ الاهتمام ببعض فنون العرض المسرحي من حركة وديكور يجسد بيئة الأحداث ، ولكن بصورتها الأولية أما بقية العناصر الأخرى لم يكن لها تأثير في العرض ولم يوجد متخصص في الأزياء والاكسسوار والموسيقى، إلا أن هناك اهتماماً بالأداء إذ تخلى الممثلون من الصراخ لتوفر أجهزة الصوت مما يعني أن الكلمة ما زالت سيدة العرض .

كما ساهم المسرح القومي ـ بعد الموسم الأول ـ في تنشيط حركة المسرح ، فتكونت فرقة أضواء المسرح التي انشقت عن فرقة الفاضل سعيد .

ولكن يرجع الدارس مرة أخرى إلى الموسم الأول ويسأل لماذا قدم الفاضل سعيد مسرحية " أكل عيش " علما بأن " المك نمر " و " خراب سوبا " كانتا من التاريخ ولهما وجود في وجدان المتلقي ، لماذا غامر الفاضل سعيد بمسرحية اجتماعية تناقش حياة الناس وهموهم اليومية ؟ ويعلل خالد المبارك قائلا :" وليس من قبيل المصادفة أن فرقة الفاضل سعيد المسرحية تكونت عام 1956 ، نفس العام الذي أعلن فيه استقلال السودان . وبدأ الجميع يتحفزون للاسهام في تشييد صرح الوطن الذي ولد من نفس جديد .. قبل عام 1956 كانت كل الاتجاهات السياسية رغم اختلافاتها تضع واجب النضال ضد المستعمر في المرتبة الأولى ، أما بعد عام 1956 فقد بدأ التناحر حول اتجاه السودان المستقل .. حول خط سير ـ إلى أين ؟! وبدهي أن مرحلة ما بعد الاستقلال تخلق فنا جديدا ... إنها مرحلة لا يمكن أن تعبر عنها " المك نمر " ... رغم جودتها لأن " المك نمر " كانت صوتا ينادي بنبذ القبلية وتوحيد الكلمة ضد المستعمر ـ ضد المحتل الأجنبي ـ ومرحلة ما بعد الاستقلال تتطلب موقفا من الصراع الدائر حول السؤال إلى أين"[1] .

---

[2] نفس المرجع ،ص 8

[1] نفس المرجع ،ص 29

إذن أدرك الفاضل سعيد ضرورة المرحلة الجديدة لذلك حاول التعبير عن مشاكل المجتمع الراهنة وما حدث له من تغيرات ، وما حدث داخل دواوين الخدمة المدنية من فساد فكانت " أكل عيش "تجسيداً لتلك المرحلة :" صورت المجتمع السوداني ، الناس البسطاء والفقراء والعطالة من ناحية ، وكبار رجال الأعمال من ناحية أخرى . وهذا أمر يحدث لأول مرة على خشبة المسرح القومي . إنها مسرحية جديرة بعام 1968 ، كما أنها وجهت هجوما حادا ولاذعا نحو كل مظاهر الفساد في المجتمع ، نزعت عن المجتمع ثوب الوقار الكاذب وجعلته يقف عاريا على خشبة المسرح بطريقة لم يسبق لها مثيل في أي عمل مسرحي من قبل . كما تعرضت المسرحية للمتاعب التي تعانيها المرأة العاملة وهذه ظاهرة جديدة في المجتمع السوداني"[1] .

إذن ما زال المسرح مرآة يعكس الواقع المعاش ، فبعد أن كان قبل الاستقلال منبرا سياسيا وأداة للنضال السياسي ، تحول بعد الاستقلال إلى مائدة يناقش قضايا الواقع اليومي وخاصة في نهاية الستينات وبداية السبعينات عندما استولت ثورة مايو على نظام الحكم في البلاد بعد انقلاب عسكري قاده العقيد جعفر محمد نميري في 25 مايو 1969 ، إذ بوصوله الحكم بعد فترة ليست طويلة زادت الأزمات الاقتصادية وزادت معاناة المواطن وتفشت العطالة وزاد الفساد في الخدمة المدنية.

فما أحدثته ثورة مايو من ضغط وتشريد وتهجير للمواطن السوداني سواء كان من الريف إلى العاصمة أو من العاصمة إلى خارج البلاد وجد صداه في المسرح مما جعل فترة السبعينات من الفترات الخصبة في تاريخ المسرح السوداني ، ويتجلى ذلك في المواسم المسرحية المنتظمة فقد سيطر عليها اتجاه الواقعية ، حيث تطرقت لمختلف القضايا الاجتماعية المتمثلة في الإشكالات الأسرية وفساد الخدمة المدنية ، والهجرة وأثرها على الأسرة وعلى البيئة والعادات والتقاليد وقضايا التعليم . ويقف شاهدا على ذلك على سبيل المثال " أكل عيش " للفاضل سعيد ، موسم 67 – 1968 مسرحية " على عينك يا تاجر " للمؤلف بدر الدين هاشم ، موسم 68 – 1969 ومسرحية "المنضرة " و " خطوبة سهير " للمؤلف حمدنا الله عبد القادر ، موسم 70 – 1971 ومسرحية " الخفافيش " للمؤلف أبو العباس محمد طاهر ، موسم 74 –

---

(1) نفس المرجع ،ص 31

1975 وأخيرا مسرحية " سفر الجفا " للمؤلف بدر الدين هاشم ، موسم 76 – 1977.

ولكن بالإضافة إلى اتجاه الواقعية الذي ساد في السبعينات ظهر اتجاه آخر في نفس الفترة اتجه إلى التجديد في الشكل والمضمون ، فاستخدم بعضهم الرمز في كتابة مسرحيات تقف في وجه السلطة ، وليس عرضاً لقضايا واقعية مباشرة ، مثل مسرحية " نبتة حبيبتي " للمؤلف هاشم صديق ، قدمت في موسم 73 – 1974 .

كما أن هناك محاولات حاولت إيجاد شكل مسرحي سوداني شكلا ومضمونا . فمن خلال موسم المسرح القومي الأول الذى جاء بعروض الثلاثينات وتجربة مسرح الكوميديا الذي نشأ في الخمسينات بالإضافة إلى اتجاه الواقعية الذي بدأ في نهاية الستينات ومختلف أشكال المسرح المعاصر المتمثلة في تجربة المسرح الجامعي ، مسرح الطليعة ، فكل هذه التجارب يرى سعد يوسف : " أنها هيأت المناخ إلى كثير من الدعوات والاتجاهات المتمردة على المسرح السائد ، فجاء تجريب حركة "أباد ماك " في مجال المسرح في إطار التمرد على مبنى المسرح ، فقدمت بعض عروضها في الساحات ... لعلها كانت حركة فعلية في اتجاه الاستفادة من عناصر الممارسات الشعبية الاحتفالية وتطوير ظاهرة المسرحية السودانية ، لكنها لم تجد ما يواكبها من تنظير ونقد يأخذ بيدها إلى غايتها ـ وذات الفترة ـ اتسمت بدعوات قوية للعودة إلى الذات السودانية ومحاولة تمثيلها في كافة أنواع الإبداع وخاصة في المسرح مثل دعوة " مسرح لعموم أهل السودان " والتي جربت مواضيع مأخوذة من التراث ... وكان كتاب الطبقات ل "ود ضيف الله " مصدرا هاما من مصادر تلك الدعوة "[1] .

وفي ذات الاتجاه يقول السر السيد عن الفترة الممتدة من الستينات حتى الثمانينات بأنها :

" شهدت نهوضا ثقافيا واضحا في السودان كما شهدت انفتاحا

للسودان على العالم فكانت فرصة للوعـي بالتراث ، وإمكـانية

توظيفه اكبر من تلك الفرصة التي وجدهـا خـالد أبو الروس.

ففي هذه المرحلة ظهرت مسرحيات تستلهم التاريخ والحكايات

---

[1] سعد يوسف ، أوراق ، مرجع سابق ،ص 15 ، 16

الشعبية والأسطورة من زوايا في الغالب تسـقط المادة التراثية
على الحاضر .. وكان كتاب الطبقات مـصدرا مهما ، فقد أخذ
منه د. خالد المبارك مسرحية "ريش النعام " .. ويوسف عيدابي
" حصان البياحة " .. ومـن القصص الـديني الشـعبي كتب يوسف خليل " الخضر" ومن التاريخ الحديث كتب فضيلي جماع
" المهدي في ضواحي الخرطوم" وكتب هاشم صديق من التاريخ
القديم " نبته حبيبتي " بينمـا كانت تجربة أبـو الروس والعبادي
شعرية تفتقد نوعا ما.. إلى فنية الكتـابة المسرحية حيث كثيـرا
ما ينحازان إلى ضرورات الشعر على حساب التأليف المسرحي
... نجد هاشم صديق وفضيـلي جماع استخدما الشعر وبعضهم
استخدم النثر كما أن الاهتمام بفنيات الكتابة المسرحية كان أكبر" ([1]).

إذن تتميز فترة مسرح السبعينات وبداية الثمانينات بالإهتمام بفنيات الكتابة وخاصة تجربة هاشم صديق المسرحية والإذاعية وهذه إشارة تبين أثر كلية الموسيقي والدراما " معهد الموسيقي والمسرح سابقا " .وكذلك تجربة حمدنا الله عبد القادر وغيرها من التجارب . ورغم أن تجربة مسرح السبعينات كانت زاخرة بكتاب أثروا الحركة المسرحية بإنتاجهم المتواصل إلا أن هناك إشكالات في التأليف صاحبت تلك التجارب فأثرت على شكل العرض، ربما كانت هناك بعض الكتابات المختلفة ولكنها لم تستمر . ويلاحظ الدارس تلك الإشكالات من خلال بعض الدراسات النقدية التي كتبت في السبعينات في مجلة الاذاعة والتلفزيون والمسرح ، مع ملاحظة أن الأعداد التي تحصل عليها الدارس لم تكن كافية للإلمام بكل التجارب وإشكالاتها في تلك الفترة سواء كانت

[1]) السر السيد ، مرجع سابق ،ص 73 ،74

إشكالات تخص التأليف أو التمثيل أو الاخراج . ما سيقدمه الدارس فهو عبارة عن نموذج من تلك الفترة .

أولا ـ التأليف :

فمثلا عن مسرحية الدهباية التي قدمت في موسم 77 – 1978 من تأليف على البدوي ، كتب خالد المبارك عن النص قائلا : بأنه يتحرك على السطح دون الغوص في العمق بمعنى أنه مباشر في خطابة وأنه يهتم بالكلمة المباشرة في إحداث التأثير : "النص يتحرك على مستوى واحد أي أنه لا يوجد (نص ثان) وبالنص حوار درامي جميل ولكنه يكاد يخلو من الصور المسرحية التي تضيف له أعماقا وأبعادا أكثر من تلك التي تنقلها معاني الكلمات الظاهرة " ([1]).

وبالإضافة إلى ذلك فإن المؤلف يكرر ما فعله عبد القادر مختار في مسرحيته "المرشد السوداني " فيكرر علي البدوي للمشاهد ، ما شاهده أو سمعه قبل لحظات ، وهذه واحدة من الإشكالات التي يقع فيها غير المتمرس على فن الكتابة المسرحية .

ويصف خالد المبارك هذا التكرار بأنه غير اقتصادي فنيا ، لأن المشاهد يشاهد منظراً على خشبة المسرح ثم تأتي شخصية تحكيه ، ومثال ذلك :" نرى ونسمع خالد عندما يغير رأيه ويقرر الذهاب للنقعة ليفي بوعده للدهباية . عندما يظهر " ترفس " يخبره خالد بأنه وعد الدهباية ... ومثال آخر ـ نرى تهجم عباس على الدهباية في منزلها بأمدرمان بعد عودة حسن يستجوبها حسن ووالدته فتروي شارحة ما شاهدناه كاملا قبل دقائق ... ثم نرى كيف قتل عباس نصرة ثم يطمئن حسن والدته بأن عباس سيختفي من حياتهم ويشرح السبب وهو قتله لنصرة ([2]).

ومثال آخر من مسرحية " كلنا آدم " التي قدمت في موسم 79 ـ 1980 تأليف حسن عبد المجيد ، كتب محمد شريف علي عن التأليف قائلا :" امتلأت المسرحية بالعبارات " الفضفاضة " والكلمات التي أريد لها أن تكون مؤثرة ... لقد اعتمدت هذه المسرحية في إحداث التأثير على العبارة في مجتمع تأثره الكلمة وتشده الخطابية فاعتمد البطل في تكثيف التأثير على الصياح والهياج " ([3]) .

---

[1]) د . خالد المبارك ، حرف و نقطة ، مرجع سابق ،ص 58

[2]) نفس المرجع ، نفس الصفحة

[3](محمد شريف علي ، مقل نقتي ، مجلة الاذاعة والتلفزيون والمسرح ، العدد 4، 29/12/1972م ،ص 10

إذن من خلال ما تقدم مازال التمثيل فيه شئ من الخطابة ، لأن النص مبني على الخطابة ويعتمد على الكلمة الرنانة لإحداث التأثير مما يعني أن الاهتمام منصب على ما هو سمعي أكثر من الاهتمام بما هو بصري .

وعن مسرحية وادي أم سدر التي قدمت أيضا في موسم 79 ـ 1980 تأليف محمد خوجلي مصطفى كتب محمد شريف علي عن التأليف قائلا :" استعرض المؤلف عضلاته وتمكنه من لغة بيئته فحشد الكثير من الألفاظ والعبارات والأمثال الأمر الذي يبهر أهل المدينة ، ولكنه اضفئ على النص شيئا من الثرثرة في أحايين كثيرة" ([1]).

يلاحظ مما سبق ذكره أن الحوار في كثير من جوانبه يأخذ شكل (الثرثرة) مما يؤثر على بناء وتطور الحدث الدرامي وكذلك على بناء الشخصية الدرامية وعلى الأداء ، فيصبح الأداء عبارة عن صراخ وهياج لأن المؤلف اعتمد على العبارات والألفاظ التي تؤدي إلى التأثير ولم يعتمد على الموقف الدرامي .

هناك ملاحظة أخرى عن التأليف أبداها مكي سناده عن مسرحية " الرفض" للمؤلف حسن عبد المجيد ، عندما سئل عن المسرحية فأشار إلى أن هناك إشكالاً في النص وهو : " تطويل في الحوار والخطابة التي كانت أكثر مما يجب" ([2]) .

وعن ذات المسرحية ـ الرفض ـ كتب سيد سليمان سيد وهو من المشاهدين المداومين للمسرح :" التكنيك في المسرحية كان ضعيفا مما أدى لأن تظهر المسرحية في معظمها كمجرد محاضرات ومواعظ " ([3]) .

إذن فمن خلال هاتين الملاحظتين فإن مشكلة التأليف تتمثل في الخطابة والوعظ واسهاب في الحوار وكل هذا كان نتيجة لعدم اتقان حرفة الكتابة المسرحية .

وعندما سئل مكي سناده عن الكاتب حمدنا الله عبد القادر قال عنه :" هو فلتة لم نجد مثلها حتى اللحظة وما يكتبه في الحقيقة دراسة اجتماعية واعية ـ كاملة يجب أن نقف عندها كثيرا ... إنه يكتب في حياة الناس ... يضع ما يراه كاملا متكاملا ... وقد أعيب عليه شيئاً واحداً هو الوفرة في الحوار والتطويل ، ولقد اعتاد المسرح الايجاز والتركيز والتكثيف وترك جانبا من الكلام لذكاء المتفرج" ([4]) .

---

[1]) محمد شريف علي ، مقل نقتي ، مجلة الاذاعة و التلفزيون و المسرح ، العدد 36، السنة 38، ص 16

[2]) مكي سنادة ، لقاء ، مجلة الاذعة والتلفزيون و المسرح ، العدد 45،السنة 38، 16 نوفمبر 1972، ص 27

[3]) مجلة الاذاعة و التلفزيون والمسرح ، العدد الخمسون ، الخميس 28/2/1972

[4]) مكي سنادة ، لقاء ، مجلة الإذعة والتلفزيون و المسرح ، العدد 45 ، 16 نوفمبر 1972 ، ص 27

بهذا الحديث الموجز لمكي سناده عكس صورة الكاتب والكتابة المسرحية في فترة السبعينات ، كما لخص مفهوم الكاتب المسرحي وما يجب أن يفعله عند الكتابة للمسرح . بمعنى أنه يجب على المؤلف المسرحي أن يضع المتلقي في اعتباره ـ عند الكتابة ـ بأنه عضو أساسي في إكمال العرض المسرحي وذلك لأن التلقي المسرحي عبارة عن عملية دائرية وعلى المؤلف ألا يخوض ويسهب في التفاصيل والتفسير حتى لا تكون المسرحية مملة ومنفرة وغير جاذبة .

وعن ذات الإشكال قال عادل حربي عندما أراد أن يخرج مسرحية نقابة المنتحرين للمؤلف نعمان حسن ، وقد رأى فيها بعض الإشكالات تخص الكتابة ، فقام بإعادة كتابتها لأنها كانت واقعية :" قمت بقراءة المسرحية فوجدتها تحتاج لبعض الأشياء فطلبت من الأخ مصطفى أحمد الخليفة إقامة ورشة للمسرحية اتسغرقت خمسة عشر يوما أعدنا فيها صياغة النص الأول والذي كان واقعيا"([1]).

وعندما سأل أبو القاسم قور الكاتب المسرحي حمدنا الله عبد القادر عن من من الكتاب السودانيين يستطيع أن يشخص قضايا المجتمع السوداني كما فعل هو ـ حمدنا الله عبد القادر ـ في مسرحية " خطوبة سهير " ـ شخصية خليل وسهير ـ فرد قائلا :" أنا لست ناقدا ، ولكن هناك خطأ كبير ظل يرتكبه المسرحيون في السودان ، إذ غالبا ما تسيطر عليهم الفكرة أكثر من رسم الشخصية "([2]).

إذن فواحدة من إشكالات التأليف : الاهتمام بالفكرة أكثر من الاهتمام ببناء الشخصية الدرامية بأبعادها النفسية والفكرية إذ جعل المؤلف من النص بوقاً يقول ما يريده عبر شخصياته ولا يترك الشخصية تنمو وتتطور بنفسها .

أما عثمان على الفكي وسعد يوسف فشخصا أزمة التأليف المسرحي من زاوية مختلفة إذ يقولان أنه رغم غزارة الانتاج في الفترة الممتدة 67 حتى 1978 إلا أن المسرحيات تدور في فلك واحد مما سبب أزمة حقيقية في التأليف :" فإذا تتبعنا الإحصائية الرسمية في النصوص المسرحية السودانية من موسم 67 وحتى موسم 78 نجد أن المعدل لكل موسم حوالي أربع مسرحيات جديدة في كل موسم . هذا من ناحية الكم وهو عموما كما نرى لا يشكل أزمة لأن العدد كاف .. لكن إذا نظرنا لهذا العدد من ناحية

---

[1]) عادل حربي ، لقاء ، جريدة الأضواء ، 14/4/2005م

[2] أبو القاسم قور ، حوار مع حمدنا لله عبد القادر ، جريدة سنابل ، العدد 38 ، السنة الأولى ، الاثنين 24/2/1997

الكيف نجد أن معظم المسرحيات تدور في فلك واحد مثل مسرحيات الخدمة المدنية على سبيل المثال التي اتخذت زاوية طرق واحدة وهي كشف المفاسد فقط دون التعمق في الأسباب أو المبررات ... وهنا تتشكل أزمة حقيقية للنصوص .. إذا علمنا أنه من النادر أن يأتي نص بين موسم وآخر يحمل سمات جديدة ومميزة"[1]) .

خلاصة ما تقدم ، فإن هناك أزمة حقيقية في الكتابة المسرحية في فترة السبعينات وبداية الثمانينات تتلخص في الآتي :

- الاعتماد علي الكلمة الرنانة والمباشرة في إحداث التأثير على المتلقي ، مما يعني الاهتمام بالجانب السمعي دون البصري الدلالي ، فأصبحت الكلمة في مركز الصدارة .
- أخذ الحوار شكل (الثرثرة) في بعض الأحايين مما أثر في بناء الشخصية الدرامية إذ اعتمدت في أدائها على التأثير اللفظي وليس على الموقف الدرامي وأثر ذلك على صورة العرض .
- تتميز بعض الكتابات الدرامية في فترة السبعينات بالخطابة والوعظ والحوار المباشر ، وكان نتيجة على اعتماده لعكس الواقع المعاش .
- بعض المسرحيات تدور مواضيعها في فلك واحد دون التعمق في المعالجة إذ تعتمد على ما يدور في الواقع وما تصدره الصحف .

ثانيا ـ الإخــراج :

أما عن الإخراج في فترة السبعينات فلم يجد الدارس ســوى إشارات طفيفة جدا عن تلك الفترة ، وأول إشاره هي ما كتبه خالد المبارك عن مسرحية "الدهباية" اخراج مكي سناده :

واضح أن اختيـار نجـوى محمـود لهـذا الـدور لـم يتـم إلاعلـى أساس المظهر، الشكل جميل نعمة وليس عيبا وقـد سـاعد علـى جذب الجمهور ... لكنها كانت ترقص كالمقيـدة المحرجـة ... وأنهـا تحتاج لتوجيهات كثيرة في التمثيل تتصل بوجهة الجسد واسـتعمال اليدين والسيطرة على الصوت والسيطرة علـى العينيـن .. غلبـت النزعة الاستعراضية على الناحية المسرحية في موقفين :

أولهمـا هـو أن الدهباية فتاة يتيمـة فقيـرة تبيـع النبـق.

المـتوقـع مـن ناحـية المسـرحـية أن يظـهر جمالـها

[1] عثمان علي الفكي ، سعد يوسف ، الحركة المسرحية في السودان (1967-1978) ، مطبعة وزارة الثقافة والإعلام ، بدون تاريخ ص 43

خـلال الأسمـال ، لـيبدو وقـعـه أكـبر ، إلا أن مكـي سناده اختـار أن تدخـل الخشـبة و تبقـى علـى الـدوام فـي مـلابس نظيفـة جديدة فـي شكل أميرة وليس فقيرة . أضعف هـذا مـن تغيير صورتها بعد انتقالـها للعاصمـة. كيف تقول الدهباية " أنا ما عندي ثوب للأفندي،في السما وأنا فـي الـواطـه ، ثم تظهـر فـي مـلابس عـروس ... الإضاءة لم توفق دائما...هناك منذ الموسم الأول وحتى اليوم، إصرار غريب على الـديكور الطـبيعي ، غـرف كمـا هـو فـي الواقع وهكـذا ... وسلكت الإضاءة نفس السبيل ، كـل هـذا يسـتند علـى النص المغرق في الواقعية([1]).

وعن مسـرحية " كلنـا آدم" كتـب محمـد شـريف علـي عـن الإخراج ، مركزا على الديكور : " كان موغلاً في الواقعية وضـخماً ضخامة تتنافى مع فنية المسرح والفهم السليم ، ولابد أن يكون قد استهلك كمية من الاخشاب والمواد الأخـرى ، وكـان مـن الممكـن تبسيطه دون أن يؤثر ذلـك فـي كـونه ديكـورا لمنـزل ضـخم . أمـا الخلوة فالليحان كديكور فكرة مكررة وقد صمم هذا الشكل حيـدر ادريس في مسرحية "حصان البياحة " .. ان الديكور في المسـرح يجب أن يعبر لا عن المكان فقط وإنما يشـارك فـي طـرح الأفكـار والدلالات والمضامين ويكثفها"([2]).

ومن خلال الإشارتين السابقتين يمكن تلخيص بعـض النقـاط التي يعاني منها الإخراج في تلك الفترة وهي :

- النص مغرق في الواقعية ، ففـرض علـى المخـرج تصـورا محددا وبذلك كان المخرج مفسرا إذ جعل الديكور مطابقا للواقع الحقيقي وليس الواقع الفني .
- عـدم الاهتمـام بالصـورة البصـرية والـدليل علـى ذلـك الموقف الدرامي لا يتناسب مع مظهـر الشخصـية ، مثـال ذلك نجوى محمود في مسرحية "الدهباية " .
- لم توظف الإضاءة توظيفا دراميا وإنما كانت (إنارة) .
- عدم الاهتمام بأداء بعض الممثلين ممـا أثـر علـى تشـكيل الصورة البصرية .

---

[1]) د. خالد المبارك ، حرف ونقطة ، مرجع سابق ،ص 59- 74

[2]) محمد شريف علي ، مقل نقي ، مجلة الاذاعة والتلفزيون والمسرح ،العدد 4،مرجع سابق،ص 11

هذا ما يخص فترة السبعينات الممتدة حتى الثمانينات والـتي ظهر فيها ما يعرف بالمسرح التجاري أو المسرح الخاص .

فشهدت الفترة الممتدة من 78 ـ 89 عـرض 60 مسـرحية أنتج معظمها المسـرح التجـاري ، ولكـن تجربـة المسـرح التجـاري واجهتها إشكالات في الضـرائب والإعلانـات والرقابـة ، ولكـن مـن إيجابيات فـترة الثمانينيـات أنهـا شـهدت ميلاد الفـرق والجماعـات المسرحية التي أضافت لحركة المسرح بأن جعلته متاحا للجماهير عن طريق الذهاب إليه ، وتشهد على ذلك تجربة " فرقة الاصـدقاء " و" جماعـة السـديم" وفرقـة " نـادي الـدراما " بقصـر الشـباب والأطفال وجماعة النفير وغيرها ، إلا أن هذه الفرق والجماعات لم تستمر طويلا ماعدا فرقة الأصدقاء ، بسبب الإنتاج وأسباب داخلية يخص تكوين الفرقة أو الجماعة نفسها بالإضافة إلى موقف الدولة من المسرح([1]).

أمـا عـن حـال المسـرح القـومي ومواسـمه المسـرحية فـي الفترة مـن 89 ـ 2000م فقـد تقلـص إنتـاجه ، إذ قـدم فـي هـذه الفترة حوالي ثلاثين مسـرحية أنتجـت منهـا الدولـة إحـدى عشـرة مسرحية ، والبقية أنتجها أصحابها مع بعض الإعانة من الدولـة ممـا جعل بعض هذه المسرحيات المعانة تقدم مـا بيـن أربعـة أو سـبعة عروض فقط ، وذلك لأن المسألة أصبحت أن الدولة لا تنتج الثقافة ـ والمسرح من بينها ـ وإنمـا ترعاهـا ، وبسـبب هـذه الرؤيـة توقـف المسـرح الخـاص ومـاتت الفـرق والجماعـات المسـرحية وغـابت المواسم المسرحية والتاريخ يشهد على ذلـك، فمنـذ العـام 1989 وحتى 1994 لم يقدم المسرح القـومي أي مسـرحيةعلى خشـبته ([2]).

ب) ملاحظـــات عامـــة عـــن إشـــكالات الحركـــة المسرحية :

---

[1](انظر السر السيد ، مرجع سابق ،ص 92

[2]) راجع السر السيد ، نفس المرجع ،91-93

واحـد مـن شـروط المبـدع المسـرحي ـ مؤلفـاً أو ممثلا أو مخرجا ـ أن يكون مـؤهلاً فنيـا ويمتلـك المهـارة ولـه القـدرة علـى الخلق والابتكار باعتبار أن : "المسرح فـن مركـب ومتـداخل يقـف على مـا يفـوق العشـرين قرنـا مـن التجربـة المسـتمرة ، فهـو لـه رصيده المؤسسي والتاريخي وله مكوناته النظرية ، المسرح يملك قاموسه الخاص ومفاهيمه المحددة ... "([1])

وبما أن المسرح فن وافد على السودان ومـازال يبحـث عـن هوية وخصوصية إذ لم يتجـاوز عمـره المائـة عـام قياسـا بالتجربـة العالمية التي تفوق العشرين قرنا ، إلا أن هنـاك إشـكالات واجهتـه منذ ميلاده فكانت عائقا أمام تطوره، ومن تلك الإشـكالات التبعيـة السياسية : "إذ وجد المسرح السوداني نفسـه أمـام تحـد وأسـئلة عديدة منها ما يرتبط بعلاقة المسرح والواقـع ومـا يتعلـق بطغيـان الأيديولوجي على حساب الجمالي . كما أن هناك تحديا آخر ومهماً واجه الفنان المسـرحي ، يتمثـل فـي الانحطـاط العـام والاسـتلاب الثقافي والتبعية الاقتصادية ... كل هـذه الأسـئلة والتحـديات الـتي تواجه الفنان المسرحي أدت في كثير من الأحيان إلى التركيز على ما هو ايديولوجي وسياسي واعتقال الجوانب الفنية والجمالية فـي العملية المسرحية ، مما أثر سلبا على الممارسة المسرحية "([2]) .

إذن الـتركيز علـى الجـانب الايـديولوجي والتبعيـة السياسـية دون اعتبار للجانب الفني والجمالي أثر على تطوير حركة المسرح السوداني ، وأيضا واحدة من تلك الإشكالات غياب الرؤية الواضحة للمؤلف أو المخرج مما أدى إلى طرح كثير من الأفكار المكـررة أو إعادة المسرحيات القديمة ذات الأفكار التي ليست لهـا تقاطعـات مع الواقع مما خلق نفوراً وأصبح كل فنان يعمل على هـواه ، وفـي ذلك يقول عادل حربي :" إن حركة المسرح السـوداني منـذ بدايـة مـا عـرف بالمواسـم المسـرحية وحـتى الآن تعـاني مـن غيـاب الاستراتيجية الثقافية وهي مهمة للمبدع لكي يتنفس عصره . وهذا الغيـاب للاسـتراتيجية خلـق حالـة مـن الفوضـى وعـدم المواكبـة لمتغيرات الحياة والتاريخ([1]) .

فهذه الإشكالات ـ طغيان الايـديولوجي وغيـاب الاسـتراتيجية الثقافيـة ـ أثـرت علـى جـوهر العمليـة المسـرحية فـي التـأليف والإخراج إذ لم يعد هنـاك اهتمـام بـالجوانب الفنيـة علـى مسـتوي الكتابة والإخراج . ويدلل الدارس على ذلك ببعض الملاحظات مـن

---

[1]) صلاح شعيب ، التجريب في المسرح السوداني ، مجلة كتابات سودانية ، العدد الحادي عشر ، مارس 2000 ، ص 42

[2]) نفس المرجع ، نفس الصفحة

[1]) عبد المنعم ابو ادريس ، حوار عن حركة المسرح السوداني ، جريدة الصحافة ، العدد 3989 ، 6/7/2004 ، ص 8

خلال العروض التي قدمت على خشبة المسرح القومي أو مسـرح البقعـة أو مـاكتب عـن هـذه العـروض مـن قبـل المتخصصـين والمهتمين بأمر المسرح .

ففى عروض المهرجانات التي قدمت في السنوات الأخيرة ـ آخر هـذه المهرجانـات مهرجـان أيـام الخرطـوم المسـرحية الأول الذي أقيم في 17 توفمبر 2005 ومهرجان البقعـة بيـوم المسـرح العالمي 27 مارس 2006 ـ يلاحظ تـدني العـروض علـى مسـتوى النص والعرض مقارنة بمهرجانات نمارق في دورته الأولـى والـذي توقف منذ سنوات وكذلك مهرجان البقعة في دورته الثانية والثالثة :" إن المتابع للعروض المسرحية عندنا أو حتى للمشـاهدات الـتي تقام في المهرجانات المسرحية يلاحظ أن الضعف الجـوهري فـي مسـرحنا لـه صـلة بـالجوانب الفنيـة والتقنيـة فيمـا يخـص الكتابـة المسرحية"([2]) .

إذن يعتبر التأليف المسرحي أحد المشاكل الفنية التي تواجه الحركـة المسـرحية الفنيـة وأن المشـكلة منحـدرة منـذ البـدايات الأولى للتأليف سواء كانت عند عبد القـادر مختـار فـي مسـرحية " المرشد السوداني " أو خالد أبـو الـروس فـي مسـرحية " مصـرع تاجوج والمحلق " ، وإن كانت هناك تجارب جيدة إلا أنها لم تسـتمر .

وعن ذات الإشكال ـ إشـكال التـأليف ـ كتـب الأنـور محمـد صالح في دراسته النقدية لمسرحية " حبيبو قسمتو ونصيبو " التي قدمت على خشبة المسرح القـومي فـي العـام 2005 تـأليف دفـع الله حامد :" أن الكـاتب لجـأ إلـى لغـة بسـيطة ، نهـل مـن الحيـاة اليومية وحاول أن يلـتزم بـروح مـا بيـن المـرح والكوميـديا ، وبنـى النص على شخصيات جيدة التنوع مقترحـا بنـاء دراميـاً متينـاً لكـل شخصية إلا أنـه لـم يشـبع هـذه الإمكانـات ، فبـدأت فراغـات غيـر مريحة تظهر للجمهور .. أما بالنسبة للزوجة : من هي ليس واضحا ، مجـرد أنـثى (عـروس) ... أخيـرا حـبيب ويقـوم بالـدور الطيـب شعراوي وقـد أشـار المؤلـف لمهنتـه مهنـدس كمـبيوتر لـم نحـس "بكمـبيوتريته " . نجـد أن المؤلـف لـم يكـن دقيقـا فـي اسـتخدام مهاراته في صنع الحوار في النص ولم يكن دافئا في تزكية الصراع والنمو داخل النص .."([1])

وأيضا كتب عبـد الحكيـم عـامر دراسـة نقديـة لمسـرحيتي " اللعبة " ومسرحية " العنبر الأحمر " للكاتب حسبو محمد عبد اللـه

---

[2]) عبد الحكيم علمر ، رد الاعتبار للفن المسرحي ، جريدة الخرطوم ، الثلاثاء 19/4/2005م

[1]) الانور محمد صالح وهبة حسن صالح ، قراءة نقدية لمسرحية حبيبو قسمتو ونصيبو ، جريدة الاضواء ، التاريخ 10/8/2005م

، إذ ركز على التأليف فأورد عدداً من الملاحظات تمثل نقاط ضعف في الكتابة ، والنقاط هي :

1) دائما ما يعجز المؤلف عن السيطرة على الأحداث ويقدم حالات ليس لها منطق ونسق يحكمها .
2) من الصعب العثور على فكرة أو وجهة نظر من خلالها يعالج المؤلف الموضوع الذي يختاره فهو يقدم أفكارا ، كثيرا ما تكون متداولة ، وكل ما يقوم به هو التعليق على تلك الأفكار .
3) كثيرا ما يقدم المؤلف الموضوع أوالشخصيات في مشاهده الافتتاحية لكنه سرعان ما ينصرف عنها ويقفز إلى موضوعات اخرى .
4) دائما ما تأتي النهاية مفاجئة ومن الصعب تصديقها على مستوى المنطق الفني وذلك لانها تأتى وليس هناك ما يسندها من خلال السياق العام للفعل والأحداث .
5) إن اللغة المستخدمة في الحوار في أغلب الأحوال لا تتفق أو تتسق والشخصية التي تتحدث بها ، فالحوار دائما ما يكون مفككاً ومتناقضا ومغوضا للمعاني والشخصيات ... فالحوار فيه الكثير من صفات الثرثرة والمحادثة اليومية([1]).

إذن عدم المعرفة النظرية بتقنيات الكتابة والتركيز على نهج واحد في التأليف من أكبر الإشكالات التي تواجه التأليف المسرحي ، بالإضافة إلى عدم مواكبة المؤلف لما يحدث حوله وما يحدث في العالم من تغييرات وتأثيرها على النفس البشريه جعلته يتناول المواضيع بسطحية ذات صراع نهايته معروفة :" إن الكاتب لم يعد مواكبا لحركة التغيرات الموجودة في العالم ولا إحساس لديه بالتغيرات المحلية ، والذي يحدث ـ الآن ـ أستطيع أن أسميه ضمورا للحالة الإبداعية للكاتب السوداني ، والضمور يعني توقف الإبداع وقد تخرج بعض الشذرات ... وفي قناعتي أن النص يعاني من اضمحلال في كل العالم , وقد لعبت التكنولوجيا دورا في هذا وعامل آخر دعا إلى هذا الضمور أن الصراع القطبي على المستوى السياسي غاب تماما وتحول الصراع داخل الإنسان , وحتى يكون لدينا نص حقيقي لابد أن يكون المبدع بالقدر الكافي لمعدل التغير الموجود في العالم وعلى قدرة لفهم هذه التداخلات([2])

---

[1]) راجع عبد الحكيم علمر ، الخطاب المسرحي (اسئلة وقضايا) ، جريدة الاضوء ،الاثنين 5/9/2005

[2]) عبد المنعم أبو إدريس ، حوار عن حركة المسرح السوداني ، جريدة الصحافة ،العدد 3989، 6/7/2004

وواحدة من إشكالات الكتابة أيضا أنها ارتكزت على الارتجال بمفهوم (الجلكسات) من أجل الإضحاك , ارتجال قائم على النكتة والاكليشيهات والتلميحات الجنسية الفارغة من أي مضمون فكري أوجمالي , وكل هذا لأن الكتابة لم تتجاوز اليومي والسائد : " إن واحدة من إشكالات مسرحنا أننا اعتمدنا في أوقات كثيرة على الارتجال ولكن في معناه وتقاليده القديمة الأقرب إلى (الكوميديا المرتجلة) واعتمدنا عليه في صياغة أعمال قصيرة هي مايعرف عندنا ب(الاسكتشات) وعالجنا به ظواهر اجتماعية محدودة بطريقة أقرب لفن (الكاركتير) طريقة الالماح السريع لشيء ما , ظاهرة ما , مقارنة ما ، يتفجر من خلالها الضحك والتسرية .. ولم نتعامل مع فن الارتجال بالطريقة المعاصرة في صياغة قضايا معقدة وإنسانية كبرى لها من القول ما يسمح المعالجة وتخلق نصا له قيمته الفنية العالمية.. فالكتابة الآن على علاقه بالارتجال " الاسكتش " عدا قلة من الكتاب على صله بأرق الكتابه المسرحية "([1]).

هذا مايخص التأليف فهي لمحات طفيفه عن إشكالاته باعتبارأن النص جزء اساسي في بناء العرض لانه يحمل كل العناصر الاخرى : البصرية والسمعية . فعدم اتقان حرفية الكتابة يؤثر على تشكيل الصورة المسرحية .

أما عن الإخراج فإنه فن له أسس ومناهج ولكنها غير متحجرة وإنما مرنة، وطيعة، والخروج منها يتطلب معرفة بها حتى لايكون الخروج للمزاج الشخصي، وواحدة من إشكالات الإخراج ، أن كثيرا ما يتعامل المخرج مع النص ببساطة وأحيانا بسطحية دون التعمق .

وعدم معرفة المخرج العميقة لتفاصيل النص الذي يقوم بإخراجه يعطي فرصة للممثل على أن يفسر النص تفسيرا ربما يكون خاطئاً مما يخلق عدم وحدة في الموضوع والمعنى . لأن كل ممثل يؤدي دوره على حسب فهمه الخاص وليس الفهم الكلي للنص مما يخلق تنافراً بين الشخصيات وبذلك يؤثر سلبا على رسالة العرض وعلى تكوين الصورة البصرية : " إن المخرج يتعامل مع النص المكتوب بعين نصف مغمضة ليس له طريقة في التعامل مع النص , أي أن المخرج وفي الغالب يجهل الكثير حول نصه الذي يود ان يقوم بإخراجه ... "([2]).

---

[1])عبد الحكيم علمر , الخطاب المسرحي , مرجع سابق ص 6

[2])عبد الحكيم علمر ، دراسة في رد الاعتبار للنص المسرحي ، مرجع سابق

كما يتلخص مفهوم الإخراج عند البعض فـي التنفيـذ الحرفـي للنص من إنشاء للمكان والتركيز على رسم الحركة والـتي غالبـا لا تعبر عن مضـمون الحـوار أو الموقـف : " غالبـا مـا تخـتزل عمليـة الإخراج في أنها رسم للحركة ، ليس هناك تفسير ما للعمـل يتقيـد به المخرج والممثل وكل المشاركين فـي إنتـاج العـرض ، بـل فـي الغـالب يـترك المخـرج مجموعـة الممثليـن تفسـر الأدوار علـى طريقتهم الخاصة ، تفسيرات تبحث عن طرق للإضحاك بأي ثمـن ، وبالتالي الكل يحذف ويضيف كما يشاء دون خطة متفق عليها([1]) .

ومن إشـكالات الإخـراج أيضـا تشـكيل المكـان ، فالمكـان ـ كصورة بصرية ـ أصبح مكررا و مملا وهـو نتيجـة لنوعيـة النصـوص المقدمة حيث انتهجت معظم العروض الوجهة الواقعية ممـا حصـر المكان ـ كصورة ـ وجعله شبه ثابت ، وهذا ما لاحظه محمد شريف علي ، ودعا إلـى ضـرورة الخـروج مـن هـذا الشـكل الـذي يصـيب بالملل والنفور في زمن أصـبح فيـه المكـان متجـددا ، إذ دعـا إلـى الانتفـاح علـى فضـاءات أخـرى مختلفـة ، تـثري وتجـدد الصـورة البصـرية : " ... الاسـتفادة مـن الموروثـات الثقافيـة الـتي تـثري المكان والفضاء الذي ما زال محصـورا فـي معظـم المسـرحيات ، غرفة ، مكتب ، قاعة ، ليخرج المسرح إلى ساحة اللعـب ، الغابـة ، الشواطئ ، الأرصفة ...."([2]) .

ويؤكد عبد الله الميري ما ذهب إليه محمد شريف على قـائلا : " إن فن الديكور ظل على الطـابع الـواقعي الفطيـر وهـو عبـارة عـن نهـج بنـاء ثلاث جـدران أو خلفيـة عليهـا بعـض الرسـومات الواقعية([3]) .

أمـا صـلاح العبيـد فيلخـص صـورة المخـرج والكيفيـة الـتي يتعامل بها مع مصـممي عناصـر العـرض – مثـل الـديكور - والـتي أضرت بتطوير شكل العـرض قـائلا : "إن هنـاك سـوء فهـم وعـدم اهتمام بجماليات العرض المسرحي على عدة مستويات مـن بينهـا أن المخرج في مسيرة حركتنا المسرحية لا يترك (الخبز لخبـازه) بمعنى آخـر لا يـترك مصـمم الـديكور يبـدع بعـد أن يتفهـم خطـاب العرض المسرحي وأن هيمنة المخرج ونرجسـيته قـد أضـرت فـي كثير من الأحيان بجماليات العرض المسرحي "([4]).

---

[1]) نفس المرجع ، نفس الصفحة

[2]) محمد شريف علي ، ورقة قدمت في مهرجان الفرقة القومية للتمثيل بيوم المسرح العالمي في مارس 2005

[3]) عبد الله الميري ، اشكالات التحديث في المسرح السوداني ، بدون تاريخ ،ص 65

[4]) نفس المرجع ، نفس الصفحة

ومع كل ما ذكر إلا أن هناك بعض التجارب أضافت الكثير إلى مجال الصورة البصرية إذ ركـزت علـى الدلالـة البصـرية أكـثر مـن تركيزها على الوظيفة الطبيعية ، إلا أن هذه التجـارب لـم تسـتمر . ومن الذين اهتموا بالجـانب البصـري الـدلالي علـى سـبيل المثـال مكي سناده ، إذ لم يلتزم بالإرشـادات المسـرحية كـثيرا كمـا ذكـر سعد يوسف ، فإنه ـ مكـي سـناده ـ يحـول تلـك الإرشـادات إلـى صورة بصرية تعبر عن فكرة المسـرحية أكـثر مـن تجسـيدها لبيئـة الأحداث الواقعية ، ومثال ذلك مسرحية " سفر الجفا " لبدر الـدين هاشم الذي يصف المنظـر قـائلا : "المكـان : منـزل ريفـي بسـيط يرقد على أرض القرية لا يميزه شيء عـن بقيـة المنـازل اللهـم إلا هذا البؤس ... قرأ مكي سناده ومصمم المناظر (صـالح الأميـن) تلك الإرشادات فحولا تلك الكلمات إلـى مجسـم ثـابت يصـور هـذا المنـزل كمـا يصـور القطـار تجسـيدا لفكـرة السـفر المـؤدي إلـى الهجرة ، فكان الالتزام هنا بأهداف المنظر أكثر من النقل الحرفى للواقع ([1]).

[1]) سعد يوسف ، الصورة المسرحية عند الفاضل سعيد ومكي سناده ، مرجع سابق ،ص 125

الفصل الرابع

الإطار التطبيقى

المبحث الأول : مسرحية السيل

المبحث الثاني : مسرحية حكاية تحت الشمس

السخنة

المبحث الثالث : مسرحية تعال بكرة

الفصل الرابع
الإطار التطبيقيي

مدخـل :

سيبدأ الدارس بتحليل النص المسرحي أولا ـ في ثلاثة نمـاذج موضوع الدراسة ـ باعتبار أن النص الأدبي مصدر أساسي ، يتضمن القيم الفكرية والفنية التي يرتكز عليها العرض .

وسـيركز الـدارس فـي التحليـل علـى الناحيـة الفنيـة للنـص لتحقيـق الفرضـية الأولـى للدراسـة وهـي أن النـص الأدبـي الـذى يختاره الطالب لا يتيح إمكانية تفجيره بصرياً ودلالياً ، إذ يغلب عليه الحكي والوصف والحوار اليومي المباشر .

وسيكون التركيز على بعض عناصر البناء : بنـاء الشخصـيات والصراع والحوار .

ولإثبات الفرضية الثانيـة وهـي عـدم امتلاك المخـرج لأدواتـه أمتلاكاً كاملاً والتي تتمثـل فـي عـدم الاهتمـام بتشـكيل وتوظيـف العناصــر البصــرية ، وكــذلك عــدم الاهتمــام بالدراســة والتحليــل والمنهـج سـتكون الخطـوة الثانيـة ، تحليـل العـرض مـن منظـور سـيميائي (سـيميولوجي) أي سـيكون الاتجـاه السـيميائي مـدخلا لقراءة وتحليل الصورة البصرية ، وذلك لعدة اعتبارات هـي : أولا : أن الصورة المسـرحية تتكـون مـن تسـعة عناصـر بصـرية وأربعـة عناصر سمعية ـ كما ذكر سابقاً ـ فهذه العناصر ربما تعمل معاً في لحظة واحدة وأن كل عنصر من العناصر يعمل علـى إرسـال عـدد من الرسائل مما يصعب قراءة هـذه الصـورة قـراءة كليـة ، لـذلك يتخـذ الـدارس الاتجـاه السـيميائي لأنـه يسـهل م ن عمليـة تحليـل وقراءة كل عنصر على حدة ، وذلك لأن الصـورة البصـرية الدلاليـة برسائلها المتعددة معقدة ويصعب دراستها .

وتقـول فـي ذلـك سـامية أسـعد :" إن الرسـالة المسـرحية رسالة معقدة ، لأن عدداً كبيراً من النظم الجماليـة تعمـل فـي آن واحد ، مما يجعل تحليلها مليئـا بالإثـارة ، وصـعبا للغايـة فـي نفـس الوقت "[1] .

والسـبب الثـانى لاختيـار الاتجـاه السـيميائي مـدخلا لدراسـة وتحليل الصورة البصرية ، أنه يبين الطريقة أو الكيفية التي بنى بها المخرج / المخرجة عرضه المسرحي ، وذلك باعتبار أن أي عنصـر في العرض لـم يكـن وضـع عشـوائياً ، وإنمـا تـم اختيـاره بقصـدية

---

[1] سامية احمد سعد ، مرجع سابق ،ص 67

واضحة ومحددة وفق رؤية فنية وجمالية . وأخيراً أن الاتجاه السيميائي يبين إلى أي مدى كان اهتمام المخرج / المخرجة بالصورة البصرية الدلالية (أي الصورة كعلامة بصرية) . وبذلك تتحقق الفرضية .

سيركز الدارس على العلامة ـ كأحد المفاهيم الأساسية التي يقوم عليها التحليل السيميائي ـ كما وردت عند بيرس ، وكما أشار الدارس إلى ذلك سابقاً(آ)

ولكن قبل الشروع في عملية التحليل هناك خصائص و مميزات للعلا مة في المسرح سيورد الدارس بعض منها وذلك لمعرفة إلي اي مدى توفرت هذه الخصائص والمميزات في العروض محل الدراسة .

واهم هذه الخصائص والمميزات ، هي القدرة على التحول وتعدد المعاني وأن أكثر من عنصر يعمل في آن واحد ، ويضرب عواد على مثالا على ذلك :" أن المفردات ، ديكور ، إضاءة ، إكسسوار ، أزياء ، ماكياج ـ التي تؤدي دورا رمزيا على خشبة المسرح تأخذ وهي في حالة استعمال مسرحي ، خصائص وصفات وطبائع لا تحملها في الحياة العادية ، فهي تخلق من جديد مغايرة لطبيعتها الأولي ، كالممثل تماما ، الذي يتحول على الخشبة إلى إنسان آخر ، شابا أو شيخا ، أو امراة ، أو رجلا ... كذلك الشئ الذي يستعمله الممثل في أداء دوره يمكن أن يعطي مدلولات جديدة لم تكن من قبل من خصائصه ومميزاته ، إذن فقدرة العلامة المسرحية على التحول هي طابعها الخاص ، وبفضله نفهم لماذا يستطيع البناء المسرحي كله أن يتحول في أية لحظة "([1]) .

ومن خصائص العلامات أيضا الميل إلى التعقيد أي أن هناك مواقف لا يستطيع المتلقي قراءتها وإدراكها إلا بعد أن يجمع أكثر من علامة ليعرف المدلول المركب ، ومثال ذلك ما أورده الباحث كريم برشيد في رسالته " جماليات المكان في المسرح العراقي المعاصر" إذ يقول :" نلحظ وجود عرش كافور وسجن المتنبي في إنشاء بنائي موحد بحيث يكون سجن المتنبي عبارة عن صندوق ذي قضبان في واجهته يعلوه مباشرة كرسي كافور فيكون السجن مجرد ذلك الحيز الصغير الواقع تحت مقعد كرسي العرش ، وبين قوائمه الأرضية ... وم ن المؤكد أن الكرسي بحد ذاته ذو معني أساسي واضح ، وكذلك السجن ، لكن وجودهما معا في إنشاء بنائي واحد يجعلنا ننظر إليهما كوحدة دلالية مركبة نقرأ فيها معني

آ انظر ص 14-16

[1]) عواد علي ، شفرات الجسد ، عمان ، أزمنة للنشر والتوزيع ، ط الأولى 1996 ، ص 66

آخر غير المعني الأساسي لكل منهما بمعزل عن الآخر ، وبجمع المدلولين معا نقف على مدلول مركب . مفاده سيطرة سلطة كافور على الشعر والإبداع وتحجمها لدورهما في حدود عرشها وفائدتها)[1]).

والخاصية الأخيرة للعلامات هي اقتراح أو تعين المكان وبما أن العلامات في المسرح تعمل على تحديد مكان التمثيل أي الفضاء الذي تدور فيه الأحداث سواء كان هذا المكان مغلق أو مفتوح ، وبما أنه يتوقف على حسب العلامات التي يختارها المخرج لخلق التواصل مع المتلقي إلا أن المكان لم يعد معطي جاهزا بالشكل التقليدي وإنما اقتراح يقدم للمتلقي، وما على المتلقي إلا أن يفك تلك الشفرات من خلال سياق العرض : " وفي ضوء ذلك لم يعد المكان المسرحي ينتمي إلى عالم المعطيات البديهية ، بل أصبح اقتراحا يقدم للمتلقين"([2]) .

المبحث الأول
مسرحية السيل(*)

تأليف عمر الحميدي.

قدمت هذه المسرحية ضمن مشاريع تخرج طلاب شعبة الإخراج بكالوريوس في العام الأكاديمي 2002/2003 من إعداد وإخراج الطالب علي يوسف عبد الله(*[آ]).

ملخص فكرة المسرحية :

تدور أحداث المسرحية تاريخيا بعد خروج المستعمر واستلام العمد والمشايخ (رجال الإدارة الأهلية) السلطة .

الفكرة الأساسية التي تقوم عليها المسرحية والعرض معا هي فكرة التغيير والثورة ، فالإطار الذي بنى عليه المؤلف والمخرج هو إطار واقعي اجتماعي ، اتخذا من تغيير العملة القديمة وهي عملة المستعمر الإنجليزي المصري بعملة جديدة ،وهي العملة الوطنية ، مدخلا لبناء النص والعرض . وكان أول ضحايا النظام الجديد هو الصراف إبراهيم أفندي الذي يمثل طبقة المثقفين التي ناضلت من أجل الاستقلال ، فالمؤلف والمخرج يؤمنا بفكرة التغيير ، إلا أنهما أسسا هذه الفكرة على أن يغير

---

[1]) عواد علي ، نحو قراءة سيميائية ، مرجع سابق ،ص 75

[2]) نفس المرجع ، نفس الصفحة

* قدمت هذه المسرحية في موسم المسرح القومي 77/1978 من إخراج عمر الخضر ، تمثيل فرقة الأرض المسرحية

*[آ] انظر ملحق رقم (1)به قائمة باسماء الشخصيات والطلاب الذين قاموا بتجسيد الادوار.

الإنسان ما في نفسه أولا ، ثم ينصلح الحال بعد ذلك ، فلم يحققا فكرة التغيير من داخل النص أو العرض ، وإنما بفعل قوة خارجية ، هي السيل ، الذي يرمز للثورة والتغيير .

أ) تحليل النص :

تبدأ أحداث المسرحية بتغيير العملة القديمة بأخرى جديدة ، فكانت العملة هي الأداة الأساسية التي وظفت في إحداث التغيير،على المستوي الجماعي يتمثل التغيير في الفقر الذي عم القرية وما أصاب الأهالي من ذل وهوان ، فكأن مسألة الاستقلال الذي تم ، هو استبدال مستعمر أجنبي بمستعمر محلي ، فالعملة حلت محل المستعمر، فتكدست الأموال في يد العمدة فأصبحت له السيادة المطلقة . أما على المستوي الفردي فهي ـ العملة ـ الأداة التي استغلها عوض الصباع التاجر ـ فكانت له السلطة الاقتصادية ـ فخدع زينب بنت حاجة حمرة ، تلك الطفلة اليتيمة المراهقة التي لم تتجاوز الخامسة عشرة من عمرها إذ أغراها بمبلغ جنيه وألغى ما عليها من ديون واغتصبها وحملت وأنكر ذلك بمساعدة العمدة . فطردت خارج القرية حتى لا تسبب لهما فضيحة ، فكانت زينب ضحية لعوض التاجر ، كما استغل عوض التاجر، طيبة بل سذاجة إبراهيم أفندي الصراف ، واستدان منه مبلغ مئتي جنية ليتظاهر بها أمام الأهالي– بأنه من أصحاب المال والثروة – على أن يردها له بعد أن يلعب لعبته على الأهالي البسطاء ، فصدقه إبراهيم أفندي ، إلا أن عوض التاجر غدر به فأخذ المال وهرب ، فكان إبراهيم أفندي الضحية الثانية إذ سجن بتهمة السرقة . فكان عوض التاجر سببا في ضياع قيمتين إنسانيتين من المجتمع هما البراءة والنقاء التي تتمثل في زينب ، والثقة والصدق التي تتمثل في إبراهيم أفندي .

أما العمدة ، فلكي يخوض الانتخابات استغل حاجة الناس البسطاء ، فخدعهم ببناء الترس لحمايتهم من السيل الذي يهدد القرية ـ وهم أصلا لا يملكون شيئا ـ وأغراهم بالمال ، كما استغل طيبة وبساطة حاجة حمرة فأخذ بيتها فهدمه وبنى لنفسه بيتا جديدا . وبذلك أورث العمدة الناس الضعف والذل بدلا من القوة والعزة إلا أن هذه الشخصيات ـ زينب، إبراهيم أفندي ، حاجة حمرة ، بالإضافة إلى عبد الله النجار وشيخ هارون ـ لم تكن لها قوة الإرادة من الناحية البنائية داخل النص ، لتقف في وجه العمدة أو عوض التاجر ، فالمؤلف ـ وكذلك المخرج عند إعداده للنص ـ في بنائه لهذه الشخصيات جعلها ذات عقد بسيطة ، فتعاملت مع

العمدة بعفوية وطيبة خاطر . فلم تقم بأي فعل مضاد تجاه العمدة من أجل إحداث التغيير ، إلا أن رياح التغيير حدثت بفعل قوة قدرية تتمثل في السيل الذي جعل منه المؤلف رمزا للثورة والتغيير ، فهدم السيل كل بناء جديد لم ينشأ على أسس سليمة ، فهدم بيت العمدة الذي شيد في بيت حاجة حمرة المغتصب ، وكذلك جرف السيل دكان عوض التاجر الذي شيد من مال إبراهيم أفندي الذي بسببه دخل السجن ، فكان السيل رمزا للعدل ٠ أما الدكان الوحيد الذي لم يهدمه السيل وظل شامخا فهو دكان عبد الله النجار الذي كان رمزا للقيم الفاضلة : العزة ، الكرامة ، والصدق.

وأخيرا تعود زينب وابنها ويخرج إبراهيم أفندي من السجن ويحتضنهم المجتمع فكأن السيل قد كان رمزا للخلاص والثورة والحرية .

1/ الشخصيات والصراع :

يفتقد نص العرض والنص المعد إلى صراع متوازن في القوة ، مما أدى إلى تدخل قوة خارجية قدرية لتحقق مقولة النص والعرض , وكان هذا نتيجة لبناء الشحصيات غير المتوازن ، فشخصية عبد الله ، شيخ هارون ، حاجة حمرة ، إبراهيم أفندي ، زينب ، جميعها تمثل طرفاً أساسياً في الصراع ـ يمثل العمدة وعوض التاجر الطرف الآخرفي الصراع ـ إلا أنها شخصيات بسيطة في بنائها الدرامي مما أثر في توازن قوي الصراع . فمثلا شخصية عبد الله النجار يتميز سلوكها بالبساطة والرضا بالمقسوم والقناعة التامة وعزة النفس والاستقامة ، فهي شخصية مثالية لا يتغير حالها من بداية العرض إلى نهايته ، فهناك عدد من المواقف تكشف أبعاد هذه الشخصية النفسية والفكرية ، فمثلا حواره مع زينب عن العملة يظهر عدم معرفته بما يحدث حوله كما يبين تمسكه بأخلاق فاضلة :

عبد الله : إنت يا زينب ، إبراهيم أفندي ما قال ليك الجنيه بي كم ؟

زينب : قال لي الجنيه بي جنيه...

عبد الله : وطيب سببو شنو دايرين يغيروا العملة ؟

زينب : يا عم عبد الله العملة القديمة عملة استعمارية ، والعملة الجديدة عملة وطنيه .

عوض : وطيب ما دام هي وطنية ، ما كان يضوقونا حق الوطنية ويعملو لينا الجنيه بي جنيهين .

عبد الله : استغفر الله يا ولدي ، دي لو كده بتكون قروش حرام .

عوض : القروش لما تجي من الحكومة ما بتكون حرام .

عبد الله : ده كلام ما بصدقو زول عنده عقل ؟ القروش الحرام ياها حرام
لو بقت هيلة الحكومة ولا غير الحكومة([1]).

فزينب حفيدة حاجة حمرة رغم صغر سنها تدرك سبب التغيير وتدرك الفرق ما بين العملة الاستعمارية والعملة الوطنية ، إلا أن عبد الله النجار لا يدرك ذلك ، أو أنه يتظاهر بعدم المعرفة ، وهذا يتناقض مع شخصيته المؤطرة بقيم محددة وثابتة ـ بأنه صادق فيما يقول ويفعل ـ أو أنه ليس له بالسياسة ويجهل ما يدور حوله ، وهذا غير صحيح ، لأنه في مكان آخر يقول للعمدة بأنه لا يعطي صوته لأحد غير إبراهيم أفندي .

وفي حوار آخر مع شيخ هارون يبرزالحوار شخصية عبد الله النجار بأنه إنسان بسيط وقنوع ويتمتع بدرجة من الإيمان .

عبد الله : النهار ده قالوا دايرين يغيروا العملة ...

هارون : قال تعالي (لا يغير الله ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم) القروش
رايحة ..ونحن رايحين ، والواحد يعمل لله ويخلي إيمانه قوي .

عبد الله : فعلا ... وربنا يهدينا لعمل الخير([2]) .

فهذه النماذج تجعل الدارس يرى أن المؤلف ثبت هذه الشخصية ـ عبد الله النجار ـ في إطار واحد ، بحيث لا يسمح لها أن تتحرك خارج نمط السلوك الذي رسمت به ، لذلك أصبحت تسير في اتجاه واحد مما جعلها شخصية غير مؤهلة إلي أن تقود صراعاً ضد العمدة أو عوض التاجر ، سوى موقف واحد ، عندما أراد العمدة أن يغريه بالمال ليقف بجانبه في الانتخابات فيرفض ، ومع ذلك لم يسع إلى منع أو تحريض الآخرين ضد العمدة في الانتخابات ، وإنما اكتفى بنفسه ، مما يبين أنه شخصية سلبية غير فاعلة في إحداث التغيير .

العمدة : يا شيخ عبد الله إنت راجل كبير ونحن دايرين مصلحتك

---

[1]) عمر الحميدي ، مسرحية السيل غير مشورة ، إعداد الطالب علي يوسف عبد لله ، توجد بالمكتبة السودانية ، كلية الموسيقي والدراما.

[2 2]) نفس المرجع ـص 3.

عبد الله : الكلام ده عيب يا عمدة أنا ما في شئ بربطني بيكم وزولا غير
إبراهيم أفندي لا يمكن أديه صوتي([1]).

أما شخصية هارون إمام المسجد ، فهو واعظ ومرشد ودائما يسدي النصح . وهو أيضا شخصية مؤطرة بقيم أخلاقية ودينية ثابتة لا تحيد عنها ، فكان تأثيرها سلبيا في نمو وتطوير الأحداث إذ اكتفي في أكثر المواقف شدة بالتعليق ، له أسلوب في امتصاص الانفعالات[*] مما جعل جميع الشخصيات تنصاع له ، وشاهد على ذلك حواره مع حاجة حمرة :

شيخ هارون : مالك زعلانه ؟
حمرة : الناس دايره تتغير مع العملة الجديدة ...
هارون : استغفر الله .. العملة عرفناها ، لكن الناس مالا ؟
حمرة : عوض أبى يبيع لي ....
هارون : معليش .. خلي إيمانك قوي يا حاجة حمرة([2]).

وفي مشهد آخر مع العمدة يتضح أنه شخصية طيبة ويمكن خداعها واللعب عليها ، وأنه لا يدرك خبث العمدة إذ يتعامل معه بصدق مطلق :

العمدة : انت يا مولانا ما قلت لينا رايك شنو في الانتخابات ؟
هارون :هي في نظري بدعة..عشان كده أناواقف بعيد من الموضوع ده ..
العمدة :سمعنا إنك قلت، لو في زول التزم بالكتاب والسنة ، بتديه صوتك .
هارون : صحي .. لكن منو الداير يحكم بالكتاب والسنة ؟
العمدة : نحن يا مولانا ما دايرين منك شئ غير تخلي خاطرك معانا ..
هارون : براك شايف ، أنا أبدا ما صرفت النظر عنكم([3]).

وفي مشهد آخر مع العمدة ، عندما سجن إبراهيم أفندي بسبب فروقات الخزنة، يتضح أيضا أنه شخصية طيبة تريد الخير لكل الناس ، فيطلب من العمدة أن يقف مع إبراهيم أفندي في

---

[1]) نفس المرجع،ص 8
[*]) أنظر ص 145 ، الحوار الذى دار بين شيخ هارون وعبد لله النجار
[2]) نفس المرجع ،ص 3
[3](نفس المرجع ،ص 4

محنته ، فهذه النوايا الحسنة والخيرة تجعل سلوك هـذه الشخصـية ثابتاً فـي كـل المواقـف ، لا تحيـد عـن مبادئهـا وقيمهـا الأخلاقيـة ، وبذلك تسير في خط واحد.

وكذلك شخصية حاجة حمرة إمراة بسيطة مستسـلمة ، غيـر راضية بما يحدث من تغيير لحال الناس ، ولكن لضعفها لـم تقـم أو تـدخل فـي مواجهـة مـع العمـدة أو عـوض التـاجر ، وإنمـا اكتفـت بالشكوى(*):

حمرة : آخر زمن ، كل شئ اتغير...

عبد الله : والله صدقت...

حمرة :والله الدنيا دي مرقت من نفسي لومالبنية انا كنت سبت الدنيا وفت([1])

أما شخصية زينب ـ حفيدة حاجة حمرة ـ فهـي طفلـة يتيمـة كانت الضحية الثانية لعوض التاجر ، بعـد إبراهيـم أفنـدي الصـراف الذي كان ضحية لسذاجته ، فلم يدفع نمو وتطور الأحداث .

إذن هذه الشخصيات الخمس ـ عبد الله النجار ، شيخ هـارون ، حاجة حمرة ، زينب ، وإبراهيم أفنـدي ـ الـتي تمثـل أحـد قطـبي الصراع ، لم تقم أو تقود أي فعل مضاد تجاه قطب الصراع الآخر ـ العمدة وعوض التاجر ـ فالمؤلف وكذلك المخرج سجناها وأطراهـا في سلوك واحد واتجاه واحد لا تحيد عنـه ، بالتـالي لـم تعـط دفعـا للفعل الدرامي لتحقق الفكرة الأساسـية وهـي فكـرة التغييـر ، أي أنها لم تدخل في صراع واضح أو مستتر مع العمدة أو عوض التاجر ، وإنما اكتفت بالشكوي في أكثر المواقف شدة .

ويخلص الدارس إلي،أن المؤلف وكذلك المخرج معد النص ، كانا أكـثر حرصـا علـي الفكـرة ـ فـي النـص والعـرض ـ مـن بنـاء الشخصيات التي تحقق الفكرة ، وبذلك أصبحت فكرة التغيير التي يؤمنا بها و يريدان إيصالها للمتلقى ، لم تتحقق من داخل بناء النص أو العرض وإنما بفعل قوة خارج النص ـ السيل ـ ممـا أضـعف بنـاء الحبكة والصراع .

وخلاصة ما سبق ذكره من ضعف فى بنـاء الشخصـيات ، أثـر على تشكيل الصورة البصـرية ، إذ اكتفـى المؤلـف والمخـرج بـأن يوصلا فكرتهمـا عـن طريـق الكلام (الحـوار) ، متجـاهلين طبيعـة المسرح بأنه فن مرئي ومسموع .

2/ الحـوار:

---

* انظر ، ص 146 في حوارها مع شيخ هارون

[1] عمر الحميدي ، مرجع سابق ،ص 6

طغا الكلام(الحوار)على العرض مما أثر سلبا على تشكيل الصورة البصرية، إذ كثيرا ما يتسم الحوار بالمباشرة مما أضعف الصراع كما أنه ـ أي الحوارــ لا يعطي أو يكشف عن أي ملامح فكرية أو نفسية للشخصية، وإنما عبارة عن معلومات ـ أخبارــ ترسل. علما بأن الصورة البصرية تجسد فكرة وليس معلومة أو خبراً،لذلك يفتقد العرض إلى التكوين البصري الدلالي.

ومثال ذلك :

عبد الله : آه قول لي قروش العمدة كم ؟

إبراهيم :أو... دي قروش كثيرة..كثيرة جدا..لي حسه ما انتهيت من عدها ..

عبد الله : إنت يا إبراهيم أفندي ، العمدة ده بجيب القروش دي من وين ؟

إبراهيم : أي قطعة أرض وأي ساقية ، العمدة بياخد منها .. طبعا بمساعدة الإنجليز...

عبد الله : وطيب حسي الإنجليز طلعوا ، يعمل شنو ؟

إبراهيم : يدخل البرلمان ..

عبد الله : ونكون عملنا أيه ؟

إبراهيم : ولا حاجة .. بدل إنجليز حمر .. نركب إنجليز سمر .

عبد الله : ونحن نكسب شنو ؟

إبراهيم : المستقبل([1])

واضح أن الحوار مبني على السؤال والجواب ويخلو من وجهات النظر فهي معلومات يريد الطرف الآخر معرفتها ، فرسم المخرج لهذه الحوارات حركة بلا معنى أو مبرر فكانت عبارة عن نزول إلى أسفل الوسط ثم إلى اسفل اليسار مما جعل الصورة البصرية مهتزة وضعيفة التكوين .

ونموذج آخر من الحوار يبين أن المؤلف وكذلك المخرج جعلا الشخصية تحكي عن نفسها ، إذ سلبا الشخصية الإرادة والفعل الذي يظهر سلوكها ومعاناتها وأفكارها وبعدها النفسي ، وبذلك فقدت الشخصية سحرها وجاذبيتها ، والقدرة على النمو والتطور .

ومثال ذلك :

زينب : إنت القروش دي كلها راحت وين ؟

عبد الله : في القفة دي .

---

[1]([1]) نفس المرجع ،ص 5

زينب : ما فوقه شئ ؟
عبد الله :أنا كل صباح بملاها باللحمة والخضار والزيت.. كل طلبات البيت
دي ما قروش ([1]).
مثال آخر:
عبد الله : علي وين يا حاجة حمرة ؟
حمرة : شايلة إبراهيم أفندي .. أغير القريشات ديل...
عبد الله : والله أنا ما عندي البخلني أودي وشى لإبراهيم أفندي...
هارون : يعني لازم تمشي لإبراهيم أفندي توريه وشك يعمل بيه شنو ؟
عبد الله : كلامك تمام يا مولانا وش الفقر والفلس ده يودوه وين([2]).

ومن الأشياء التي جعلت الصورة البصرية ضعيفة من حيث التكوين والمعنى والجاذبية أن المؤلف والمخرج يكرران ما رآه ولاحظه وسمعه المتلقي . مثال ذلك ، فمن خلال سلوك عوض التاجر مع زينب ، إذ قفل عليها الدكان أمام أنظار المشاهدين واغتصبها وأنكر ذلك بمساعدة العمدة ، كما أنه هرب بمبلغ المئتي جنيه التي استدانها من إبراهيم أفندي والذي سجن بسببه ، كل هذه التصرفات كافية ليستشف من خلالها المشاهد شخصية عوض التاجر وكذلك شخصية إبراهيم أفندي ، إلا أن المؤلف والمخرج لم يكتفيا بذلك إذ أورد المؤلف حواراً على لسان شيخ هارون يبين فيه شخصيتيهما :

هارون :(مخاطبا عبد الله النجار)إبراهيم أفندي شاب متعلم وفاضل ومستقيم
وعوض بالرغم من إنو قدر إبراهيم في العمر، لكن إنسان طائش
وجاهل وفارغ ..
عبد الله : أصلو يا مولانا مافي مقارنة ...([1])

وهذا يؤكد اهتمام المخرج بالكلام أكثر من اهتمامه بما يقوله المشهد البصرى، فما فعله عوض بزينب ـ عندما قفل عليها الدكان ـ كان كافيا أن يدرك من خلالها المتلقي شخصية عوض .

---

[1] [1] (1) نفس المرجع ـص 1
[2] (2) نفس المرجع ـص 6
[1](نفس المرجع ص 7

وأيضا واحدة من الأشياء التي أضعفت تكوين وتأثير الصـورة البصرية ، أن الحوار يسير في خط أفقي ليس بـه حـرارة وتصـاعد الحوار الدرامي ، كما يخلو من العمـق الفكـري ، وهـو أقـرب إلـى الحوار اليومي العادي . مثال ذلك :

هارون : صباح الخير يا حاجة حمرة
حمرة : صباحك نور يا شيخ هارون(*)

هارون : السلام عليكم ـ عوض ـ عبد الله
عوض : أهلا مولانا
عبد الله : وعليكم السلام .. النهار ده قالوا دايرين يغيروا العملة(**)
العمدة : صباح الخير
الجمع : أهلا .. أهلا يا عمدة
العمدة : العوض ، قلت أمر عليك قبل ما أغير القروش دي ...([1])

النص يحمـل عـددا ليـس بالقليـل مـن المعلومـات المكـررة والمعـادة بصـيغ مختلفـة . فمثلا عـوض التـاجر عنـدما يتحـاور مـع العمدة عن منزل حاجة حمرة قائلا :

: يا عمدة .. الموضوع ده ساكت شايل ليهو هـم ، إنـت براك قلت أبوك وهبه لي حاجة حمرة...([2]).

فعندما تدخل حاجة حمرة في نفس المشهد ـ مشهد العمـدة وعوض التاجر ـ وهما ما يزالان يتحدثان عـن منـزل حاجـة حمـرة ، تكرر نفس المعلومة :

حاجة حمرة : (تخاطب عوض) البيت بيتو .. أبوه الله يرحمه .. العمدة
فضل وهبني ليه ...([3])

وفي نهاية النص المعد والعرض ، عندما تـدخل زينـب ومعهـا ابنها وإبراهيم أفندي ، يـدور الحـوار التـالي مـا بيـن زينـب وحاجـة حمرة :

حمرة : زينب .. زينب .. ده ولدك يا زينب ؟
زينب : أيوه يا حبوبة اسمو مصطفي...
حمرة : سميته علي أبوكبى .. أبو مصطفي وينو ؟

---

* *) راجع بقية الحوار فى ص 146
** **) راجع بقية الحوار فى ص 145
[1]) نفس المرجع ص 3
[2]) نفس المرجع ص 9
[3]) نفس المرجع ص 10

زينب : زول من البلد دي...
حمرة : طبعا إبراهيم أفندي...
زينب : إبراهيم أفندي أبونا كلنا .. لكن ما إبراهيم يا حبوبة.
حمرة : ما تقولي لي اسمه منو وريحيني يا بتي...
زينب : هو خجل يديه اسمو .. وانا سبته...
حمرة : يخجل من ولده ؟ كيف ده !([1])

أدرك المتلقي من خلال متابعته للعرض أن الطفل ابن عوض التاجر لأنه الشخص الوحيد الذي اغتصبها على مرأى من الجمهور ، وتؤكد ذلك زينب عندما اشتكت للعمدة بأن عوض خدعها بالزواج . وإذا افترض أن الشخص الوحيد الذي لا يعرف هـذه الحقيقـة ـ أن الطفل ابن عوض التاجر ـ هي حاجة حمرة وهي تريد أن تعرف ابن من ، ولكن بعد معرفتها لم يصدر منها أي رد فعل سلبي أو إيجـابي بالتالي لم تؤثر معرفتها علي مجـري الأحـداث . إذن يعتـبر الحـوار زائدا ما دام لا يضيف إلى المتلقـي شـيئا . وهـذا يؤكـد أن المؤلـف والمخرج يركزان علـى الكلام (الحـوار) دون مراعـاة مـا يضـيفه للعرض وإنما فقط تكرار للكلام وليس تطويراً للأحداث .

كما توجد أيضا حوارات تقريريـة أشـبه بالخطبـة السياسـية ، مثال ذلك :

إبراهيم :معليش يا عم عبد الله..إنت صبرت الكثير، وما داير تصبر القليل؟
عبد الله : صبرنا .. وكنا قايلين الاستقلال بريحنا ..
ابراهيم :الاستقلال عملية جهد وبناء..نحن لازم نضحي عشان نبني البلد([1])

إذن إن عملية التكرار تعنى أن المؤلف والمخرج إما أنهمـا لا يثقان فى قدرات المتلقى ، بأنه قادر على إدراك المعنى مـن خلال تصوير الأحداث ، لذلك اهتما بالكلام أكثر مـن اهتمامهمـا بتشـكيل الصورة البصرية لتوصيل المعنى ، أو أنهما يجهلان طبيعة المسـرح بأنه فن مرئى كما أنه مسموع .

أخيراً لاحظ الدارس أن المخرج كـثيرا مـا يكتفـي بالثبـات أو الحركة غير مبررة، فربما يكون هذا نتيجة لطبيعة الحوار فالكتابـة أقرب للكتابة الإذاعية ، فالشخصيات ذات عقد بسـيطة فـي بنائهـا الـدرامي ، وأن هنـاك اهتمامـا بالوصـف والتكـرار والحكـي ، والمفردات بسيطة ، لغة الحياة اليومية المباشرة .

---

[1]) نفس المرجع ص 12
[1]) نفس المرجع ـص 5

وخلاصة ذلك أن المؤلف والمخرج لم يصـمما النمـوذج الـذي يقود الصراع ، وإنما جعلا الشخصيات التي تمثل القطـب الأسـاس فى الصراع والمنوط بها تحقيق الفكرة، جعلاها فـي خانـة الزهـد ، ففقدت بـذلك قـوة الإرادة لتفجـر الأحـداث ، ممـا أثـر سـلبا علـى تكوين الصورة البصرية الدلالية . وبمـا أن الفكـرة الـتي يـدعو لهـا الكـاتب وكـذلك المخـرج هـي فكـرة الثـورة والتغييـر ، إلا أنهـا لـم تتحقق من داخل النص أو العرض ، وإنما حدثت بفعـل قـوة قدريـة تدخلت لتنقذ البشرية هى (السيل) .

إذن كان المؤلف والمخرج يدعوان إلى الإذعان والاستسـلام بدلا من الثورة والتغير .

ب) تحليل العرض:سيركز الدارس في هـذا الجـزء علـي اكـثر العناصرالبصرية استخداما في العرض**.**

1)الديكــور :

يتكـون المنظـر المسـرحي مـن ثلاث قطـع ، مـا بيـن أعلـى الوسط ووسط الوسط يوجد دكـان عـوض التـاجر ، صـمم بشـكل جيد ويظهر للمشاهد أن الوضع المـادي لصـاحبه جيـد ، ولكـن فـى حقيقـة الأمـر تتنـاقض هـذه الصـورة البصـرية مـع الوضـع المـادي الضعيف لعوض التاجر الذي يظهر في بداية المشهد أنه بسيط ، إذ يقول عوض عن نفسه ، بأنه لا يملك مالا . وهذا يدل علـى اهتمـام المخـرج بـالكلام ، أكـثر مـن اهتمـامه بمعنـى الكلام والتعـبير عنـه بصريا .

وفي أسفل اليسار يوجـد هيكـل بـاب وأمـامه هيكـل تربيـزة نجارة وبها أدوات نجارة ، تمثل دكان عبد الله النجار الذي يفــترض أن يعبر عن فقر صاحبه ولكن هذا ما لم يحدث.وفي أسفل اليميـن توجد شجرة دوم خضراء .

الملاحظ أن المخرج جمع ما بين المنظر الواقعي الذي يتمثل في دكان عوض التـاجر والشـجرة وبيـن المنظـر التجريـدي الـذي يتمثل في دكان عبد الله النجار . فهذا الجمع ـ الواقعي والتجريـدي ـ ليس هناك ما يسنده في النص وليس له مبرر في العرض باعتبار أن العرض يسيطر عليه الاتجاه الواقعي .

ملاحظـة أخـري ، أن وجـود هـذا المنظـر يـوحي بـأنه مكـان معزول وليس به أي امتدادات توحي بأنه جزء من مكان ما ، قريــة مثلا ، وإذ جعله هذا الوضع بأنه المكان الوحيد .

أخيرا لم يعبر المنظر المسرحي عن حالـة البـؤس والشـقاء التي تعم القرية ، وليس هناك ما يشير إلـى فقـر المكـان والـدليل علـى ذلـك أن الشـجرة المخضـرة تؤكـد ذلـك ممـا يـدل علـى أن المخرج لم يضع الشجرة بقصدية ليعبر بها عن الحالة وإنمـا كـانت تكملة للمنظر .

إذن حاول المخرج أن يعبر تعبيراً مباشـراً عـن تحديـد مكـان الأحداث دون الاهتمام بعكس الحالة النفسية للأشخاص . كمـا أنـه لم يستفد من المفردات الموجودة داخل النص والتي تشكل جوهر المسرحية ليفجرها بصـريا ومثـال ذلـك مفـردة السـيل الـتي بنـى عليهـا المؤلـف نصـه لـم تشـكل أي وجـود داخـل العـرض بمعناهـا المباشر أو بمعناها الرمزي . إذن الديكور حتى بوظيفته الثانوية لم يجسد في العرض الحالة النفسية التي تعيشها الشخصيات .

2) الإضـاءة :

بدأ العرض بدخول الإضاءة تدريجيا بإضافة أصـوات عصـافير وأغنام لتدل على دخول الصباح ، فكانت تعبيرا عن الزمن وإشـارة إلى البيئة التي تدور فيها الأحداث وهي بيئة ريفية .

اسـتخدم المخـرج الإضـاءة بوظيفتهـا الثانويـة ـ أي إنـارة ـ بمعنى أنه استخدم إضاءة واحدة من فتح الستار حتى نهاية العرض ماعدا مشهد واحد أضافه المخـرج، فلـم توظـف الإضـاءة توظيفـا دلاليا ولم يراع المخرج للأزمان المختلفة التي تدور فيها الأحداث ، إذ أنه تعامل مع الزمـن الـدرامي كزمـن واقعـي . فمثلا عنـدما تـم القبض علـي إبراهيـم أفنـدي، فبمجـرد خروجـه مـع البـوليس مـن كالوس (جناح) وسط اليمين ، دخل عوض التـاجر مباشـرة فلـم يتأخر ثانية رغم أن عوض في حواره مع عبد الله النجار قـال : إنـه سيعود بعد ثلاثة أيام . فما بين هروب عوض والقبض على إبراهيـم أفندي ورجوع عوض لم يستغرق الحدث ثلاث دقائق ، ولم يوظـف المخرج أي إشارة تنبه بأن الوقت يمر .

أما مشهد التخلص من الطفل الذي أضافه المخرج للعرض ، فقد كان أكثر المشاهد تعبيرا . فهو لا يحتوي علـى أي كلام (حـوار) إذ وظف المخرج إضاءة مركزة فاسقطها ثلاث مرات ـ المرة تلو الأخرى ـ في منطقة واحدة ، وبإضافة مؤثر صـوتي جعـل المتلقـي يتخيل تلـك الأمـاكن ، وخاصـة أن إسـقاط البقعـة الضـوئية جعلـت المنطقة الـتي حولهـا مظلمـة وموحشـة ، فعـبرت عـن حالـة الأم النفسـية (الخـوف والقلـق...). فمـن خلال عنصـر الإضـاءة والمؤثرات الصوتية تشكل المكان ، وهـو متخيـل، أدركـه المتلقـي

مـن خلال سـريان العـرض . فهـذا هـو التوظيـف الوحيـد الـذي استخدمه المخرج ليعكس الحالة النفسية لزينـب ، رغـم أن هنـاك مساحات فى العرض كـان يمكـن أن يوظـف فيهـا الإضـاءة إلا أنـه اكتفي بالكلام .

3) الحركة :

أما عن الحركة فإنها انحصرت ما بين أسفل اليمين ، ووسـط الوسـط ، وأحيانـا وسـط اليسـار ، لـم تتحـدد المـداخل والمخـارج بشكل دقيق وواضح ، إذ كثيراً ما يـدخل شـيخ هـارون ويخـرج دون مبرر ، غير أنه يسدي نصائح فقط ، فالحركة آلية وكذلك حركة عبد الله النجار .

ولم ترسم الحركة في بعض المواقف بشكل يعبر عن معنـى الجملة ، أو يفصح عن الشخصية ، وإنما رسمت لإحلال ممثل محل ممثل آخر دون مبررات منطقية ، فمثلا فـي الحـوار الـذي دار بيـن زينب وإبراهيم أفندي :

زينب : حبوبتي قالت عندهاخمسة وأربعين قرش دايره تغيرن ...

ابراهيم :لو عندها مليم واحد بغيره ليها، خليها تجي عندي في المكتب، وأنا

بكمل ليها الجنية ([1])

حوار واضح ومباشر ليـس بـه معـان خفيـة ، زينـب وإبراهيـم يقفان في وسط الوسـط ، إلا أن إبراهيـم فـي رده يتخطـي زينـب إلى أسفل اليمين، نفس المكان الذي دخل منه دون سبب واضح ، وليس هناك معنى يريد المخرج أن يخفيه من زينب ، بل العكـس ، إبراهيم أفندي شخصية مستقيمة وصادقة فى ما تقول وتفعل.

وفي نفس المشهد يدور الحوار التالي بين عوض وإبراهيم :

عوض : والله يا إبراهيم أفندي انا داير ألعب على الجماعة شوية .

إبراهيم : داير تعمل ليهم شنو ؟

إبراهيم في سـؤاله لعـوض يتخطـاه ويتحـرك أسـفل اليسـار دون مبرر واضـح، فمـن خلال الحـوار، واضـح أن إبراهيـم يريـد أن يعرف في ما يفكر عوض أو ماذا يريد أن يفعـل ، فالحركـة لا تعـبر عن صيغة السـؤال ، أو أنهـا ـ الحركـة ـ تعنـي أن إبراهيـم يعـرف الإجابة وهذا غير صحيح . وكذلك يتحرك عوض إلى وسـط الوسـط وهو في وسط اليسار بجملة :

---

[1]) نفس المرجع ،ص 2

إنت براك عارف الحصالة ما فوقها شئ، دايرك كده تنـاولني زي ميتين جنيه من العملة القديمة لما تتلـم عنـدك اسـتعرض بيهـا علي الجماعة ..

الحوار يشير إلى أن عوض يترجي أو يطلـب مـن إبراهيـم أن يسـلفه المبلـغ ، مسـألة غيـر منطقيـة عنـدما يطلـب شـخص مـن شخص ما شيئا يذهب بعيدا عنه فـي حيـن أنـه يريـد أن يقنـع ذلـك الشخص بحاجته . إذن من الواضح أن المخرج يهتم بـالحوار_ دون المعنى_ أكـثر مـن اهتمـامه بتكـوين الصـورة البصـرية ليعـبر عـن الموقف أو الحالة أو المعنى . وبذلك تناقض الصورة البصرية الـتي يكونها المخرج من خلال الحركة ، الجملـة أو الحـوار ، ممـا يوصـل إلى المتلقي معنى مختلف ، وربما لا يصل إليه أي معنى .

كما أن هناك مشهداً ، الحركة فيه جامدة ، إلا بضـع خطـوات بطيئة :

حمرة : يا ولدي كيف أصبحت..

عوض : الحمد لله يا حاجة حمرة..

حمرة : أديني حاجاتي..

عوض : أديني القروش في الاول..

حمرة : أديني على الحساب . البنيه قالت القروش الفي ، إلا أمشي أغيرها
عند إبراهيم أفندي..

عوض : وانتي سمعتي كلامها؟

حمرة : يتيمة يا ولدي وفي زمتي وما عندي غيرها..

عوض : أنا ممكن أبيع ليك بالدين .. إلا أعرف أولي من آخري شنو ..

حمرة :نان أسوي شنو ياولدي، مايك زبوني من يوم ما فتحت الدكان ده،
ولما تجي القروش بسدد ليك .

عوض : ده كان زمان ، أيام النظام القديم ، والعملة القديمة ، إلا حسه كل شئ بقي جديد .

حمرة : سجمي .. الحصل شنو .. الدنيا انقلبت ولا شنو؟

عوض :لا لا ، الدنيا زي ما هي ، لكن الواحد لازم يتجدد عشان السنين ما
تمر وتلقانا زي عم عبد الله ...

حمرة : حسه انت يا ولدي مالك .. والله تجري جري الوحوش ، غير
رزقك ما بتحوش ...([1]).

كل هذا الحوار يدور أمام دكان عوض ولم يتحركا سوى بضع خطوات في خط مستقيم تجاه أسفل الوسط مما يعطي إحساساً كأن الصورة ثابتة ، كما أنه يدل على أن الحوار لا يحتاج الى حركة لتفسيره أو تعبر عن معانيه ، وهذا ما يؤكد بأن الكلام (الحوار) ليس حواراً مسرحياً وإنما حوار الحياة اليومية ، لذلك كان التكوين البصري ثابتاً .

وفي نفس المشهد يدخل شيخ هارون ويدور حوار بينه وبين حاجة حمرة عن نفس الموضوع ولكن ببعد خطوتين عن المكان السابق أي أسفل اليمين .

كذلك في الحوار الذي دار بين العمدة وشيخ هارون رسمت لهم حركة تناقض الشخصية مما يعنى أن المخرج لم يهتم بتحليل الشخصية ومعاني الحوارات .

من خلال العرض ، العمدة يريد أن يكسب شيخ هارون إمام المسجد ليكون في صفه في الانتخابات ، لأن كسبه لشيخ هارون يعني كسبه للأهالي ، إلا أن العمدة عندما سمع جملة ... " منو الداير يحكم بالكتاب والسنة : . اتجه بعيدا وأعطى ظهره للعمدة مما كان يعنى تعبيرا مباشرا بأنه لا يحكم بالكتاب والسنة ، وهذا يتناقض مع الشخصية الانتهازية بأنها تظهر خلاف ما تبطن ، وهذا ما لم يصل إليه المخرج ، فكانت الحركة تعبيرا مباشرا عن المعنى .

خلاصة هذا أن النص الذي أعده المخرج ليس به خط صراع واضح ، إنما هناك بعض المشاهد ، غير متسلسلة ، بها قفزات واضحة ، ولم تتم لها أي معالجة إخراجية لملء الفراغات ، إذ جعل المخرج كثيراً من التفاصيل من النص الأصلي في ذهنه مما أحدث ارتباكا عند التلقي . ومثال ذلك ، العلاقة الفجائية التي نشأت بين العمدة وعوض التاجر ، وكذلك زواج عوض من بنت العمدة ، إذ ليس هناك أي تمهيد يوضح ذلك ، وأيضا موقف العمدة العدائي من إبراهيم أفندي من غير أسباب واضحة ، وفيه تناقض ، فمثلا العمدة عندما ذهب لتغيير العملة عند إبراهيم أفندي فغيرها له دون أي اعتراض ، كما أن إبراهيم لم يقم بأي فعل مضاد تجاه العمدة ، بل كان أكثر الشخصيات سلبية داخل العرض ، فظهوره على الخشبة لا يتجاوز الدقائق ولم يكن مؤثراً . فكل هذه الأشياء الفجائية الغير مبررة أثرت علي تسلسل الأحداث وبالتالي أثرت على تكوين الصورة البصرية المعبرة عن المعنى المباشر أو المعاني الغير مباشرة .

---

[1] نفس المرجع ص

إذن عملية الإعداد التي قام بها المخرج كانت حذفا للمشاهد، ولم يعالج تلك المشاهد المحذوفة بإيجاد معادل بصري أو سمعي لها .

كما أن المؤلف والمخرج كانا أكثر حرصا على الفكرة من بناء الشخصيات ، ولكنهما لم يصمما النموذج الذى يقود ويحقق تلك الفكرة ، إذ جعلا الشخصيات التي تمثل أحد اقطاب الصراع والمنوط بها تحقيق الفكرة في خانة الزهد ، ففقدت بذلك قوة الإرادة لتفجر الأحداث وتقود الصراع .

اخيرا سيطرة الكلام (الحوار) على العرض أثر على تشكيل الصورة البصرية، كما أن المخرج لم يهتم كثيرا بتوظيف العناصر البصرية توظيفا دلاليا .

المبحث الثاني

مسرحية حكاية تحت الشمس السخنة

تأليف صلاح حسن أحمد(*)

قدمت هذه المسرحية ضمن مشاريع تخرج طلاب شعبة الإخراج بكالوريوس في العام الأكاديمي 2003/2004 من إعداد وإخراج الطالبة هويدا عبد الكريم (*آ).

ملخص فكرة المسرحية:

تقع أحداث المسرحية في إحدى قرى الجزيرة ، إذ تدور حول العازة بت الشيخ منوفلي ـ وهو من الأغنياء ـ إذ أصيبت بالبكم عندما خرجت تلعب مع أبناء الأهالي ، فمنع منوفلي رجال البلدة من العمل في الزراعة ، وأغراهم بالمال للجلوس في بيته لعلاجها ، فترك الأهالي الزراعة والحواشات ، إلا محمود الذي فضل العمل بالزراعة من الجلوس في حوش منوفلي ، ولكنه لم يستطع مواصلة العمل وحده ، فمات تحسراً من العزلة والوحدة التي فرضت عليه ، وكان موته يعني موت العازة ، إذ سلبت أعز ما تملك : العمل والحرية والروح الجماعية .

فبموته ماتت القيم الجميلة والنبيلة ، فدفنته ميمونة ـ زوجته ـ في وسط البلدة ليكون رمزا للعزة والكرامة والحرية ، وعلما يذكر الأهالي بضعفهم وتخاذلهم . ومن هنا تبدأ أحداث المسرحية .

ما يريد أن يقوله المؤلف، إن الحرية ليست مسألة فردية، ولا تكون إلا بروح الجماعة والعمل ، والفنان هو المعني بالتغيير .

أ) تحليل النص :

---

*) صلاح حسن احمد ، خريج جامعة الخرطوم ، كلية الآداب 1973 ، كتب عدد من المسلسلات الإذاعية مثل مسلسل " الحياة مهنتي" من إخراج صلاح الدين الفضل ، ومسلسل حكاية تحت الشمس السخنة في خمس عشرة حلقة في العام 1979 ، ثم أعاد كتابتها للمسرح وقدمت في موسم المسرح القومي .. وكتب تمثيلية " التقرير الاخير " من إخراج صلاح الدين الفضل

*آ)انظر ملحق رقم(2) به قائمة اسماء الشخصيات والطلاب الذين قاموا بتجسيد **الادوار** .

طال صمت العازة ، ويئس الأهالي من علاجها ، وأوقف منوفلي عنهم الدعم المالي ، فازداد حالهم سوءا .

تبدأ الأحداث بتحريض الوداعية للأهالي ـ عمر ، يعقوب ، ود الأمين ـ قائلة : إن سبب صمت العازة هو أن هناك عملاً مدسوساً في القبر الموجود في وسط البلدة ، وأن ميمونة هي التي دفنته ، وأن حالهم لن ينصلح ، وأن العازة لا ينفك صمتها إلا باستخراج العمل المدسوس ، فالوداعية هي مكمن الأسرار، وعالمة الغيب، وجالبة الخير والشر ، ولها مكانة في هذا المجتمع البسيط وتمثل السلطة الروحية . وهي علامة أيقونية لاتخبر عن نفسها فحسب ، وإنما علامة يستطيع المتلقي من خلالها قراءة المجتمع الذي تسود فيه ، ومعرفة مستوى تفكيره .

إذن الوداعية وشيخ منوفلي يمثلان السلطة الروحية والمادية في هذا المجتمع البسيط ، وأن الشخصيات ـ عمر ، ود الأمين ، يعقوب ، شيخ النور ، سعيد ـ عبارة عن دمى يتم تحريكها كيف يشاء .

أما ميمونة فتمثل الطرف المستنير ، وهي امتداد لمحمود الذي رفض الخضوع لمنوفلي ، إذن فالصراع يدور بين منوفلي وجماعته ومعهم الوداعية من جهة، وبين ميمونة التي تقف وحدها في مواجهتهم من جهة أخرى ، إلا أن الصراع ضعيف غير متصاعد ، لأن الحوار يدور في نقطة واحدة ، انظر وثيقة (*) رقم (1) إذ جاء في الفقرة (10) الملاحظة التالية : على المخرجة إعادة ترتيب المشاهد لضمان قوة العرض ، وحذف الضعيف منها . وهذه الفقرة تؤكد ما ذهب إليه الدارس وهو عدم تطور الصراع الذى كان نتيجة لعدم تسلسل الأحداث وعدم التوازن في قوى الصراع وبناء الشخصيات .

وبعد تحريض الوداعية ، لعمر وود الأمين ويعقوب باستخراج العمل المدسوس وهم يعتقدون اعتقادا راسخا بأن ميمونة هي عدوهم الوحيد ، لكنهم يعجزون عن استخراجه ، فيقومون بإقناع شيخ النور على أن يقوم بذلك بدلا عنهم ، فيذهب شيخ النور لحفر القبر ، ولكن فجأة تهب عاصفة شديدة ، وعلى أثرها يضيع، فتطلق الوداعية مرة أخرى إشاعة بأن ميمونة قتلت شيخ النور ، فيبلغ منوفلي الحكومة وتؤخذ ميمونة للتحري ، إلا أنهم يتفاجأون بعودتها وبراءتها · وبعد عودة ميمونة مباشرة يدخل شاب رسام يشبه محمود زوج ميمونة في شكله وسلوكه ، اسمه الهادي ،

---

*) الوثيقة عبارة عن ملاحظات تكتب لطالب الإخراج بعد العرض التجريبي التي يقدم قبل عرض الامتحان النهائي بحوالي خمسة أيام أو سبعة أيام . مع ملاحظة أن هذه الملاحظات لا يتم تنفيذها كاملة نسبة لضيق الزمن ، وعدد البروفات غير كاف

فيحدث ربكة للأهالي ظنا منهم بأن محمود قام (بعاتي) ، ولكن يكتشفون أنه ليس محموداً ، ويتعرفون عليه . وفي النهاية يذهب الهادي مع ميمونة للزراعة وتخبره ميمونة عن منوفلي ، فيبدأ في إحداث التغيير بتوعية الأهالي وتخرج العازة من صمتها .

ملاحظة : إن مشهد دخول الهادي حذف من النص المعد ونص العرض . وكذلك مشهد ميمونه عندما أخذت للمحكمة وعودتها ، فهذه المشاهد المحذوفة أثرت على سريان العرض ، لأن النص مبنى على بداية ووسط ونهاية ، فالصراع قائم على التسلسل المنطفى للأحداث ، ولكن عملية الحذف أحدثت فجوات مما أثر على عملية التلقى ٠

1) الشخصيات والصراع :

إن البواعث والدوافع التي تحرك عمر ويعقوب وود الأمين بالإضافة إلي شيخ النور هي دوافع نفعية لذلك تفعل ما يتناقض مع مبادئها ، والدليل علي ذلك ما قاله الهادي عنهم إذ يصفهم قائلا :

هذه ليست وجوهكم الحقيقية ، وجوهكم الحقيقية سمحة وطيبة ..

إلا أن منوفلي المتحكم والمسيطر رسب فيهم الخوف ، ومع ذلك يدعون الشجاعة ولكنهم يفرون في أول مواجهة لهم مع ميمونة ٠ فكرة بناء الشخصيات جيدة، لكنها لم تتطور إذ ظلت حبيسة فكرة استخراج العمل المدسوس لا تحيد عنه ، فهذا التأطير جعلهم يكررون الحوار لذلك لم يتطور الفعل الدرامي .

وكذلك شخصية ميمونة رغم الحزن والأسى وحبها الشديد لمحمود ، إلا أنها لم تكن قوية بما يكفي لتقف في وجه منوفلي وجماعته أو تعمل لتغيير مفاهيم الأهالي عن ما هم فيه وما يؤمنون به من خرافات ، وخاصة وأن المخرجة حذفت شخصية الهادي من النص ، لذلك لم يكن الصراع قويا ومتصاعدا كما وأن شخصية منوفلي لم تكن بتلك القسوة والسلطة لتمسك بزمام الأحداث ، وأن ظهوره في العرض كان محدوداً .

يخلص الدارس من هذا بأن المؤلف والمخرج في إعدادهما للنص ، كانا مهتمين بالفكرة وهي فكرة العمل والحرية والروح الجماعية والتغيير الذي يقوده المثقف ، أكثر من اهتمامهما ببناء الشخصيات وتطويرها بحيث تقود إلى تحقيق الفكرة ، وتفصح عن سلوكها وأفكارها من خلال فعلها ، بما يتناسب والموقف . فمثلا لم تجعل المخرجة ميمونة تنطلق من أفكار ومبادئ واضحة ومحددة ، وأن تناضل من أجلها ، بل اكتفت ببيان علاقتها بمحمود وحبها له

دون أن تواصل المشوار الذي بدأته وخاصة أنها حذفت شخصية الهادي .

2) الحوار :

يغلب علي النص الحوارات الوصفية والتقريرية والحكي والحوار اليومي ، وهي حوارات تفتقد الموقف المبني علي الفعل الذي يتضمن صراعاً متطوراً . ومثال ذلك ، ود الأمين عندما يحكي لشيخ منوفلي ما فعلته بهم ميمونة عندما أراد عمر أن يحفر القبر :

ود الأمين : لقيناها قدام القبر دا ، وكترت معانا الكلام ، عمر دا استحمق
وقال ليها القبر دا بكسروا ليك ، اه دحين وكت بقي ماشي عليهو ، قامت علي حيلها زي الجن المصرم ، ولزت عمر دا جدعته هناك . ويا شيخ منوفلي المرة دي الساعة المسكت شاهد القبر دا ورفعتو فوقنا([1]) ..

حكي ود الأمين لشيخ منوفلي ما شاهده المتلقي قبل لحظات ، مما يدل على الاهتمام بالكلام أكثر من الاهتمام بما هو بصري .

ومثال آخر يدور أيضا بين شيخ النور وابنه سعيد عن محمود .

شيخ النور : رحمة الله عليه ، كان عوير ، جيعان ، عامل زي ال
سعيد : منو دا أبوي ؟
النور : محمود كان أعور منك عوير ، وجيعان عامل زي ال
سعيد : علا يابا محمود ما كان عوير
النور : العوارة تقدد عيونك ـ ما تخليني انضم ـ سعيد يا ولد منكن أنضم([1])

الحوار يفتقر إلى الموقف " الحدث " وكان عبارة عن ونسة .

مثال آخر :

سعيد : ميمونة
ميمونة : أهلا سعيد . إن شاء الله طيب
سعيد : ما طيب .. وديتي أبوي وين آميمونة ؟
ميمون : كيفن ؟
سعيد : أبوي وين آميمونة ؟ أبوي وين آميمونة([2])

---

[1]([1]) صلاح حسن احمد ، مسرحية حكاية تحت الشمس السخة ، غير مشورة ـ اعداد هويدا عبد الكريم ، مكتبة كلية الموسيقي والدراما ،ص 3

[1]([1]) نفس المرج ،ص 4

[2]([2]) نفس المرجع ،ص 12

صفحة كاملة يدور فيها الحوار عن ضياع شيخ النور ، فهي ثرثرة لا تضيف شيئا لما شاهده المتلقي وما قالته الوداعية بأن ميمونة هي التي دست شيخ النور .

كما أن هناك بعض الحوارات المقحمة ، ولم يتضح القصد من ورائها ، ومثال ذلك : فبعد مشهد ضياع شيخ النور ، يدخل يعقوب وودالأمين وعمر في الحوار التالي :

يعقوب : يا خوانا شايلة مطرة ...

ود الامين : سحاب صيف ساكت ...

عمر : هو دحين نحن في الصيف ولا الخريف

هذه الحوارات جاءت بدون أي تمهيد ، وغير مرتبطة بما قبلها أو بعدها مما يؤكد أن المخرجة في إعدادها لنص العرض لم تراع ترابط وتسلسل الأحداث مما جعل قفزات في الحوارات . ويؤكد اهتمامها بالكلام دون البحث عن معاني الكلمات وما تهدف إليه .

يضيف الدارس الحوار التالي الذي يؤكد أن المخرجة لم تعد النص وفقا لرؤية واضحة ، وإنما هناك تقطيع للمشاهد . فمثلا كلام ود الأمين بعد أن سمع صوت منوفلي قائلا :

: وكتين بقت تتعدي علي الكبير والصغير يبقي في حل واحد

ارجال ، نجيب ليها الحكومة ..

ود الأمين : خلاص ارجال ، الله حل الناس وريحهم ، شيخ منوفلي ماشي

يشتكي ميمونة في البوليس .

يبقى السؤال لماذا يشتكي منوفلي ميمونة ؟ ليس هناك إجابة لأن هذا الحوار مرتبط بمشهد قبله في النص الأصلي فحذفته المخرجة . وخلاصة المشهد أن الوداعية أشاعت وسط الأهالي أن ميمونة قتلت شيخ النور وأن المسألة ـ القتل ـ ستكون عليهم بالدور إذا لم يقتلوها ، فأحدثت هذه الإشاعة ارتباكا وخوفاً وسط الأهالي ، إلا أن المخرجة حذفت المشهد ولم تحذف الحوار ، وكذلك لم تحذف مشهد عودة ميمونة من المحكمة ، وهذا يؤكد اهتمام المخرجة بالكلام (الحوار) دون مراعاة لتسلسل الأحداث وربطها ومنطقيتها .

ب) تحليل العرض: في الجزء الثاني من التحليل سيركز الدارس على أكثر العناصر البصريةاستخداما وهي:

1) الديكور :

عند رفع الستار يري المشاهد برفانتين في وسط الوسط وتميلان قليلا إلى أعلى، وفي كل منها باب ، وتمثل البرفانة التي على يمين المشاهد منزل شيخ النور وابنه سعيد ، والتي على اليسار تمثل منزل ميمونة ، ويوجد في أسفل اليسار قبر وضع بشكل قطري من أسفل اليسار إلى وسط الوسط ، وفي الجانب الآخر أي أسفل اليمين توجد شجرة جافة وهي في مسقط القبر ، الملاحظ أن البرفانتان تبعدان من بعضها مسافة متر تقريبا مما يوحي بوجود ممر(زقاق) يمتد إلي العمق في أعلى الوسط . البرفانتان لاتغطيان المساحة الممتدة إلى كالوس اليمين و كالوس اليسار مما خلقت فراغا بينها وبين الكواليس وبذلك أصبح المنزلان معزولان من البلدة ، وهذا يناقض ما قاله النص والعرض بأن القبر يوجد في وسط البلدة ، فهذه أول علامة بصرية تخالف العلامة السمعية . الملاحظ أن الديكور نفذ بشكل جيد ولكن عيبه الفراغ إذ لم يكمل الإيهام البصري .

وبما أن الديكور هو أول علامة بصرية يتلقاها المتلقي عند رفع الستارة ، وهو ذو أهمية وقيمة دلالية بالنسبة للمتلقي تنقله إلى بيئة النص والشخوص ، فمن خلال وضع البرفانات والشجرة والقبر أي المنظر المسرحي ، ليس هناك تحديد واضح للبيئة ، ولكن بدخول ميمونة وجلوسها أمام القبر قائلة :

: ترى دي جيتي من الحواشة ، الليلة فتحت الموية فشان

الزرع يروى ...([1])

فمن خلال هذه الجملة البسيطة وطريقة أدائها يتحرك مخزون ذاكرة المتلقي اللغوية فيدرك على الفور أن البيئة هي قرية من قري الجزيرة ، إذن نظام الكلام كان له دور في تحديد بيئة الأحداث أكثر من الديكور وحده . ومن خلال النظامين (الكلام والديكور) عبرت المخرجة تعبيراً مباشراً عن البيئة والمكان الذي تدور فيه الأحداث ويتوافق هذا مع المنهج الواقعي الذي اتخذته المخرجة أسلوبا لإخراج النص، أما الرمزية التي ذكرتها فلم تظهر على الديكور . كما أن الديكور لايدل أو يعبر عن حالة البؤس والشقاء التي تعيشها القرية ، وإنما كان تحديداً للمكان فقط .

إلا أن هناك صورة معبرة تتمثل في وضع القبر بجانب منزل ميمونةالتي تعتبر امتداداً لمحمود الذي يمثل لها الملاذ في ساعات الشدة والمحن ، فالدلالة المباشرة للقبر ، أنه يعني الموت ، نهاية

---

[1]) نفس المرجع ،ص 1

الحياة ، ولكن الدلالة الغير مباشرة التي وضعها المؤلف : انه يمثل الملاذ لميمونة فتستمد منه القوة والحياة والدليل على ذلك عندما قال لها عمر :

: والله اسي احفت ليك القبر دا والحقك راجلك...([1])

فهذه الجملة تفجر في ميمونة قوة خرافية فتنطلق وتصطدم بجسم عمر حتى يسقط ، فتنزع شاهد القبر فترفعه عاليا في وجوههم فيفرون إلى منوفلي .

فوضع منزل ميمونة وأمامه القبر يوازيه منزل شيخ النور والشجرة الجافة التي أمام المنزل ، فما بين الشجرة ومنزل شيخ النور تتحرك الشخصيات المعادية لميمونة ـ عمر ، ود الأمين ، يعقوب ـ كما أن الوداعية تجلس تحت هذه الشجرة ، فالشجرة الجافة هي فال غير حسن ، وكانت دائما مدخلاً للشخصيات الثلاثة إلا أن هذه العلامات ـ القبر والشجرة ـ لم يتم التأكيد عليها وإنما وضعت بعفوية ، فالمخرجة لم تهتم أو توظف هذه الوضعيات إذ أنها اهتمت بتحديد المكان فقط ولم تهتم بتأثيراته النفسية على هذه الشخصيات ، ومثال ذلك أن ميمونة تذهب إلى القبر لأن الحوار يشير إلى ذلك إذ أنها ـ المخرجة ـ لم تهتم بتكوين معادل بصري مواز ومكمل للحوار في كثير من المشاهد ، وكذلك لم تهتم بجو المشهد .

خلاصة ذلك أن الديكور كان مباشرا وليس رمزيا ومع ذلك لم يعبر عن الحالة التي تعيش فيها الشخصيات من بؤس وشقاء فكان تحديدا للمكان .

2) الإضـاءة :

أما عن عنصر الإضاءة فإنها لم توظفه بشكل دلالي بل كانت إنارة في أكثر الأحوال ، وأحيانا وظفته بشكل لا يعبر عن الوقت الذي يفترض أن يكون ، فمثلا عند رفع الستار والخشبة في حالة إظلام كامل ، ثم تبدأ الإضاءة تدريجيا فتوحي بدخول الصباح ، فهذه الصورة البصرية تتنافي تماما مع الوقت الذي يفترض أن يبدأ به المشهد ، فالوقت ليس صباحا ، والدليل علي ذلك حوار ميمونة وهي جالسة بالقرب من القبر في بداية المشهد قائلة :

: آريت حالك زين آمحمود ، ترا دي جيتي من الحواشة ، الليلة فتحت الموية فيشان الزرع يروى، كان عطشان خلاص كان شفتو...([2])

---

[1]) نفس المرجع ص 3

[2] نفس المرجع ص 1

من الأشياء المتعارف عليها أن الرجوع من الحواشة يكون على فترتين ، الفترة الأولى إذا ذهب الإنسان صباحا الى الحواشة فغالبا ما يعود عند منتصف النهار، أما الفترة الثانية إذا ذهب عصرا فيعود إما بعد المغرب أو قبله ونادرا ما يكون ليلا ، إذن في الحالتين لا يعود من الحواشة في الصباح الباكر ، وبهذا تكون الإضاءة أول علامة بصرية تناقض الكلام المنطوق ، فالمخرجة لم توظف الإضاءة لتعبر عن الزمن الدرامي إذ قلبت الصورة المتعارف عليها دون أي مبرر.

كما أن هناك إشارة أخرى لم توظف فيه الإضاءة بحيث تعبر عن زمن وحالة الموقف ، وذلك في الحوار الذي دار بين شيخ النور وابنه سعيد بعد خروج يعقوب وعمر وود الأمين .

شيخ النور : (يخاطب سعيد) أرح أسعيد وديني قبر السجم دا

سعيد : في الليل دا هسع دي؟

النور : آية هسع في الليل دا...([1])

أولا : إن هذا الحوار زائد و لايضيف جديداً بدليل أن القبر ليس بعيدا عن شيخ النور ، ولم توح المخرجة من قبل بأن القبر بعيد عن شيخ النور ، فالفضاء الذي يدور فيه الحدث واحد ، بدليل أن شيخ النور في حواره مع ميمونة في مشهد سابق تخطى القبر مرتين إلى أسفل اليسار ، إذن هذا الحوار يتناقض مع ما يراه المشاهد ، كما أن شيخ النور لم يؤد الحوار بطريقة كوميدية حتى يكون هناك مبرر .

إن عبارة (في الليل دا) التي قالها سعيد ليس هناك ما يشير إلي أن الوقت ليل ، فالخشبة في حالة إضاءة كاملة مما يجعل الجملة تناقض الصورة البصرية ، فتحدث ربكة للمشاهد بين ما يرى وما يسمع ، وهذا التناقض دليل على اهتمام المخرجة بالكلام دون مراعاة للصورة المكونة لدى المشاهد . فالمسرح به إضاءة وكان يمكن توظيفها لتخلق الجو الأمثل بدليل أنها استخدمته استخداما معبرا عند عودة شيخ النور .

وكذلك في مشهد حفر القبر الذي قام به شيخ النور وابنه سعيد ، رغم أنه لم ينفذ بشكل جيد إلا أن هناك تشكيلاً بصرياً معبرا ، إذ وظفت المخرجة إضاءة زرقاء عبرت بها عن لحظة الخوف والقلق ، فكان هناك صمت كامل ، فكانت لحظة مشحونة بالانفعالات ، وهي لحظة الصمت الوحيدة في العرض ، ولكنها

[1] نفس المرجع ص 9

كانت بليغة ومعبرة رغم أن خروج شيخ النور كان ظاهرا للمشاهد .

خلاصة هذا أن الإضاءة كانت (إنارة) وهو وضوح كل ما يقع في دائرة المكان ليكون ظاهراً للعيان ولم توظف دراميا إلا في مشهد حفر القبر ومشهد عودة شيخ النور عندما بدأ يحكي ما وجده أثناء غيابه .

3) الأزيـاء :

حافظت الأزياء على وظيفتها الثانوية ، لم تحمل أي معنى مفارق لمعناها، وبذلك تقع ضمن العلامات الايقونية .

لم يظهر التعب والبؤس وحالة الاحباط التي تعاني منه الشخصيات : عمر و يعقوب وود الأمين ـ من يأسهم في معالجة العازة ـ في مظهرهم الخارجي (تعابير الوجه والأزياء) ، إذ ظلت الأزياء (سراويل وعراريق) نظيفة .

أما ميمونة فترتدي فستاناً برتقالياً وثوباً أبيض دلالة للحزن وهي دلالة رمزية تقع ضمن الرموز الاجتماعية المتعارف عليها .

أما الوداعية فترتدي ثوباً أسود ، دلالة للشر . فهذا التوظيف يقع ضمن العلامات الرمزية غير المتعارف عليها اجتماعيا .

أما منوفلي فكان يرتدى جلابية بيضاء وعباية زرقاء ، فاللون الازرق وظفته المخرجة هنا دلالة على القوة .

4) الحركـة :

الحركة من أكثر العناصر البصرية جاذبية في تكوين الصورة البصرية المعبرة عن معاني الحوار والنص والفكرة ، وهي نتاج لموقف درامي وليست عشوائية .

والحركة كعلامة بصرية لم تتعامل معها المخرجة بمنطق في بعض المشاهد إذ كثيرا ما تكون بلا مبرر وبلا دوافع . وبما أن الحركة أكثر ارتباطا بالممثل فان أى خلل في رسم الحركة يؤدي إلى ارتباك في تكوين الصورة البصرية وبالتالي يؤثر ويشوه المعنى المراد توصيله .

يبدأ العرض بدخول ميمونة وهي ممتلئة حزنا تدور ببطء شديد حول القبر وحول المكان ، فهذه الحركة البطيئة تتوافق مع حالة الشخصية ، وخاصة بإضافة الموسيقي (آلة الكمان) التي كثفت الحالة الشعورية ، وعمقت إحساس الغربة والوحدة التي تعاني منه ميمونة فشكلت صورة بصرية معبرة وذات معنى ، وعندما تجلس ميمونة بجانب القبر تناجي زوجها فبهذه الجلسة تشكلت أيضا صورة بصرية لها دلالتان : الأولى : دلالة القداسة

التي تكنها ميمونة لمحمود ، والدلالة الثانية : دلالة على الانكسار أمام عواصف الحياة ، وأهل البلدة – عمر ، يعقوب ، ود الأمين ، الوداعية ، وشيخ منوفلي ـ الذين يحاربونها اجتماعيا . ولكن لم تكمل حوارها ومناجاتها وبث أحزانها وشكواها لمحمود إذ تنهض وتتحرك إلى وسط الوسط بباقي الحوار في حين أن محمود هو المعني والموجه إليه الشكوى ، فتتحرك بعيدا في اللحظة التي تقول فيها :

: أنا براي آمحمود لافي زول يجيني ولا في زول يتكلم معاي .. وانت بقيت ما بترجع البيت ... ومن يومـك المشيت فيهو بقوا يعاينو لي زي الشيطان([1])

فهذه الحركة ـ أي حركة ميمونة إلى وسط الوسط ـ ليس لها أي مبرر ، فمحمود هو المعني بالحوار ، وهي تريد أن يشاركها أحزانها ويخفف عنها آلامها إذ جاءت من الحواشة بعد يوم ملئ بالمتاعب . إلا أن حركتها إلى وسط الوسط غير موجهة حديثها لأحد ، يدلل على أن الحركة زائدة وليس لها معنى كما أنها أضعفت معنى الحوار ، وكذلك أضعفت العلاقة بين ميمونة ومحمود ، وهذا بناءا على ما ذكره جوليان هيلتون([1]) في كتابه نظرية "العرض المسرحي" : أن المسافة كلما كانت ضيقة بين الأشخاص كانت العلاقة حميمة والعكس صحيح ، إلا أن هذا ليس في كل الأحوال إذ يمكن أن تكون المسافة بين الأشخاص ضيقة ولكن العلاقة غير حميمة ، مثال ذلك الأماكن العامة .إذن طبيعة المنهج هو الذي يفرض ذلك ، واستنادا على العرض وعلى ما ذكرته المخرجة في كراسة الإخراج بأنها اتبعت المنهج الواقعي في الإخراج . إذن هذه الحركة غير منسجمة مع الموقف وبالتالي تشكلت صورة بصرية لا تعبر عن معنى الحوار ، كما يؤكد على أن المخرجة لم تتعامل مع القبر بأنه كائن حي بالنسبة لميمونة تستمد منه روح الحياة ، بل تعاملت معه كشئ لا حياة فيه . وهذا يدل علي عدم الاهتمام بتحليل النص والشخصيات وعلاقتها مع بعضها .

ونقطة أخرى لم تعطها المخرجة أيضا أهمية إذ لم تهتم بالحركة في تجسيد معنى الجملة ، ومثال ذلك عندما يخاطب عمر ميمونة :

قائلا : والله اسى احفت ليك القبر دا والحقك راجلك...([2])

---

[1]) نفس المرجع ،ص 1

[1]) انظر جوليان هيلتون ، مرجع سابق ،ص 51

[2]) نفس المرجع ،ص 3

لم يتحرك عمر تجاه القبر ليعبر عن معنى الجملة حتى يثير ميمونة ـ المرهقة نفسيا وجسديا ـ لتتحرك بسرعة وبقوة تجاه القبر رافعة الشاهد ؛ وذلك لأن القبر يمثل كل ما تبقى لها في الحياة ، لذا كان يفترض أن يتحرك عمر أو بشئ من الإيحاء تجاه القبر حتى يعطي ميمونة سبباً ودافعاً ومبرراً لتندفع بقوة تحمل الشاهد ، إلا أن حركتها كانت بطيئة فأضعفت علاقتها بالقبر .
ويستنتج من ذلك أن المخرجة اهتمت بالكلام أكثر من اهتمامها بتشكيل معالجات بصرية من خلال نظام الحركة لتوضح أو تنقل من خلاله المعنى المراد أو تكثيف الحالة الشعورية .
ومثال آخر يوضح أيضا عدم اهتمام المخرجة ببناء الحركة وفقا لمعنى الجملة أو الموقف ، ويستشف ذلك من الحوار الذي يدور بين عمر ويعقوب وود الأمين عندما يقترح عمر نبش القبر واستخراج العمل المدسوس ، فكل واحد منهم يرفض ذلك ، فيقول عمر لود الأمين :

: البلد دي يمين ما فضل فيها راجل طب ، أبعدو لي كدي
أبعدوا كدي..

ود الامين : الدرب فاتح آعمر ولا ماك شايف؟

عمر : انت بس تعرف للفصاحة .. اسمعوا جاتني تفكيره ، الملعونة
دي دحين ما داسة عمل في التربة دي نخليه في حتته وكفى
الله المؤمنين شر القتال([1])

فمن خلال جملة " أبعدو لي كدي " .. تكون الصورة المتخيلة لدي المتلقي أن ود الأمين ويعقوب يقفان بين عمر والقبر ، والمقصود من الحوار هو خلق جو كوميدي وفقا لبناء الشخصيات ، ومن خلال علاقتها بالقبر ، وأن الجو الكوميدي لا يتم من خلال الحوار وحده فلابد من إيجاد معادل بصري ، أي رسم حركة تعبر عن الموقف وتعري الشخصيات ، ولكن ما فعلته المخرجة هو أن عمر عندما قال جملته السابقة كان هو الأقرب إلى القبر وبذلك ضاعت روح الكوميديا وأصبح الحوار عادياً .
فروح الكوميديا الموجودة في النص تحتاج إلى رسم حركة لتكشف عن خواء واداعاءات الشخصيات إلا أن المخرجة اكتفت بالكلام .

---

[1] نفس المرجع ،ص 7

مثال آخر عندما يعود شيخ النور بعد اختفائه ، وهو بحالة رثة ، ويبدأ يحكي ما حدث له ، فأثناء الحكي هناك مفردات وجمل يفترض على حسب بناء الشخصيات أن تحدث ردود أفعال قوية بحيث تشكل صورة بصرية تكشف أبعاد الشخصيات ، إلا أنها تعاملت مع تلك المفردات والجمل بشكل عادي ، ومن تلك الحوارات :

شيخ النور : سمح مشينا القبر ، لعنة الله عليك آ سعيد ، في زول اقولك
ما بدري لا من وين ولا وين الواطة بسببو تشققت ويطلع
لينا شنو ؟ شيطان

يعقوب : شيطان ؟!

النور : شيطان رجيم مصرم

الأمين : ميمونة يعني

النور : ميمونة شنو يا راجل ؟ ميمونة شن قدرها ، اقولك جن مصرم
الواطة انفتحت ليه ، طلع شيطان ليه قرون .. ونار الله فايحة
فوقو ، اللهب حد السماء...([1])

أخيرا عند نهاية العرض لم تشكل المخرجة الصورة البصرية التي تعبر عن جملتها الإخراجية أي ما تريد إيصاله للمتلقي ، إذ كانت الصورة التشكيلية مبعثرة غير ذات معنى محدد وواضح ، وتتمثل تلك الصورة عندما دخل سعيد ، ووقف أسفل اليسار مع إسقاط إضاءة زرقاء ، ثم دخلت العازة ووقفت عند مدخل الممر (الزقاق) فهذا المشهد : هل حلم أم حقيقة ؟ لم يتضح[*] لأن أثناء هذا المشهد يدخل شيخ منوفلي، ويضرب سعيد محذراً بأن لا يلعب مع العازة مرة أخرى ثم يمسك العازة من يدها ويجرها إلى البيت ، إلا أنها ترفض وتجري بعيدا إلى سعيد الذي يقف بجانب القبر ثم تنزل أغنية ، وبذلك ينفك صمت العازة دون أي مبرر أو مقدمات وكذالك تمتمة سعيد، وأثناء الأغنية يدخل الجميع ، ميمونة من منزلها ويدخل عمر ويعقوب وود الأمين من أسفل اليمين ويقفون بجانب الشجرة ومع نهاية الأغنية يضع سعيد يديه في يدي العازة ومعهم ميمونة ، بينما عمر وود الأمين ويعقوب يقفون في مكانهم أسفل اليمين متجهين إلى الصالة في وضعية ¾ ، فهذه

---

[1]) نفس المرجع ،ص 16

[*]) انظر وثيقة رقم (1) فقرة (10) تؤكد ما توصل اليه الدراس

الوضعية تدل علي الرفض والاستنكار ، ولم ينتبهوا إلى العازة بأنها بدأت تنطق وتغني ، فالمنطق يقول يجب أن يسعدوا ويفرحوا ، لأن نطق العازة هو الذي يهمهم ، ولكن بهذه الصورة البصرية ضاعت الجملة الإخراجية بسبب التشكيل المتنافر الذي لا يقود إلى معنى الرسالة . انظر وثيقة رقم (1) الفقرة (15) إذ ورد فيها : على المخرجة إعادة صياغة التشكيل في الخاتمة . فهذه الفقرة تؤكد ما توصل إليه الدارس بأن المخرجة لا تهتم بتكوين الصورة البصرية لنقل المعنى وإنما مهتمة بالكلام وبذلك أضاع التشكيل المبعثر الجملة الإخراجية .

خلاصة ذلك أن بعض الحوارات كانت مباشرة ، بالتالي لاتحتاج إلى حركة معقدة ، إلا أن المخرجة مع بساطة الحوار لم ترسم الحركة المناسبة في بعض المواقف لتوصيل معاني الجملة ، كما أنها لم تستقل الخشبة الاستقلال الأمثل إذ ضيقت مساحة التمثيل وبذلك انحصرت الحركة في مساحة ضيقة ٠ أنظر وثيقة رقم (1) فقرة (6) فوضع المقبرة ضيق مساحة التمثيل . ولم تستفيد أيضا من الكواليس لتخلق امتدادا أو فضاءات خارج الخشبة لتكمل الإيهام إذ جعلت المنزلين يقفان لوحدهما وليس لهما أي علاقة بفضاءات أخرى .

لم تأخذ العناصر البصرية من ديكور ، إضاءة ، أزياء ، حركة .. أكثر من وظيفتها الثانوية ومعناها المباشر ـ وذلك لأن النص نفسه لا يتيح أكثر من ذلك ـ أي لم يكن هناك أي رمز في العناصر المستخدمة كما ذكرت المخرجة في كراسة الإخراج .

النص المعد للمسرح احتفظ ببعض سمات ، النص الإذاعى ، منها كثرة المشاهد ، والحكي والوصف مما أثر على تشكيل الصورة البصرية .

لم تهتم المخرجة بالتحليل مما جعل الحوار يتناقض مع الحركة في بعض المواقف ، نتيجة لعدم تلمس العلاقات بين الشخصيات وربطها بجو المشهد .

اهتمت المخرجة بالكلام (العناصر السمعية) أكثر من اهتمامها بالعناصر البصرية من ناحية الدلالة ، إذ اهتمت بتوصيل الرسالة عبر الكلام (الحوار) .

اهتم المؤلف وكذلك المخرجة (فى إعدادها للنص) بالفكرة أكثر من اهتمامهما ببناء وتطوير الشخصيات بحيث تقود إلى تحقيق الفكرة .كما يسيطر على النص الحورات الوصفية والتقريرية .

المخرجة في إعدادها للنص لم تراع ترابط وتسلسل المشاهد والأحداث مما خلق قفزات فى الحوار ولم تعالجه في الإخراج .

المبحث الثالث
مسرحية تعال بكرة

تأليف : محمد سلماوي(*).
إعداد وسودنة : سيد أحمد((.**

قدمت هـذه المسـرحية ضـمن مشـاريع تخـرج طلاب شـعبة الإخراج بكالوريوس في العـام الأكـاديمي 2004/2005 ، إخـراج الطالية : رانيا قرشي حسن(*آآ)

فكرة المسرحية :

---

* /محمد سلماوي : كاتب صحفي قبل ان يكون كاتب مسرحي له نشاط سياسي ، اذ ابعد عن عمله ككاتب صحفي ثلاثة مرات اولا في العام 1973 ، ثم في العام 1977 واخيرا قبل اغتيال السادات 1981 ، ظهر ككاتب مسرحي في الثمانينات . مزيدا من المعلومات انظر كراسة إخراج مسرحية تعال بكره لطالبة رانيا قرشي

** /سيد احمد أحمد : مساعد تدريس بكلية الموسيقي والدراما ، ممثل ومخرج مسرحي وتلفزيوني

آ** انظر ملحق رقم 3 به قائمة اسماء الشخصيات والطلاب الذين قاموابتجسيد الادوار.

" تعال بكره " : هذا العنوان يلخص مضمون المسرحية ، فتكرار هذه الجملة ـ تعال بكرة ـ يعني تكرار الفعل الذي يؤدي إما للاحباط والاستسلام أو الانفجار ، فالعنوان يحمل فكرة المسرحية ، (البيروقراطية) .

إذن جملة (تعال بكرة) هي المفتاح والعمود الفقري الذي بني عليه المؤلف نصه الأدبي . فهي كذلك الجملة التي تحي الأمل في أحمد ، بأن بكرة أي غدا سيختم أوراقه ويسافر ليحقق أحلامه إلا أنها ـ تعال بكره ـ أيضا الفأس التي حطمت آماله وأحلامه عندما يوعد مرات ومرات ، بتعال بكره ، أي غدا ، أذن هذه الجملة تحمل الأمل والحياة ، ولكنها في نفس الوقت تحمل اليأس وتلاشي الآمال والأحلام من خلال عقم الإجراءات أي البيروقراطية . فرغم بساطة هذه الجملة ، إلا أنها فجرت الأحداث وكشفت ما يدور داخل دواوين الحكومة من تسيب ومماطلة .

عبد السلام : (مخاطبا أحمد) كل يوم في اجتماع يا أستاذ ... والليلة زي أمبارح

وأمبارح زي بكرة وكل الأيام زي بعض ... يعني القلتو ليك أمس

ينطبق علي الليلة وبكره ..أنت يا أستاذ ما دخلت مكتب حكومي

قبل كده ولا شنو ؟([1])

هذا الحوار يلخص فكرة المسرحية ، البيروقراطية ، وتحكمها في شئون الناس لدرجة تجعلهم ينفجرون ، فيتهمون بالتجسس والتخريب وهذا ما حدث للشاب أحمد .

أ) تحليل النص :

تصور المسرحية شريحة من المجتمع تمارس الفساد من خلال موقعها في السلطة . إذ تدور الأحداث حول فكرة بسيطة وهي، أحد الشباب يسمى أحمد يريد السفر إلى خارج البلاد ليحسن ظروفه المعيشية ، ويحقق بذلك حلمه بتكوين أسرة ، إذ أنه مرتبط بفتاة ووعدها بالزواج ، فكان لابد له من اتباع النظم واللوائح لتكملة إجراءات السفر ، فيذهب إلى المكتب الحكومي لختم أوراقه ، ولكنه يصطدم بحالة التسيب واللامبالاة والمماطلة في الإجراءات ، بالإضافة إلى ذلك يحاصر من المدير عبد العال وعبد السلام فيفصح لهم عن مشاكله وأحلامه ، فيقترحان عليه بعدم السفر لحاجة الوطن إليه وإلى أمثاله ـ فهذا الاقتراح كان

[1]) محمد سلماوي ، تعل بكره ، لعداد سيد احمد أحمد ، المكتبة السودانية بكلية الموسيقي والدراما ،ص 5

نوعا من المماطلة ـ ولكنه يصر على السفر ويعـدهم بـالعودة بعـد تحسين وضعه المادي ، ولكـن عنـدما يعلمـان ـ عبـد العـال وعبـد السلام ـ منه بأنه خاطب ، يشددان عليه الضغط ويطلبـان منـه أي مستند يثبت أنه خاطب حتى يختمان لـه ، وهـو مطلـب تعجيـزي إذ يضيقان عليه الحصار ، فينفعل أحمد ويقول لهما : أنه ليس خاطبـا ، وهنا يصل العمل الى الذروة ، ويزداد الأمر سـوءا فيتهـم بالكـذب على الدولة وتعطيل دواوين الحكومة ويتهم بالتجسس والتخريب ، فتعقد له محكمة ، ويحكـم عليـه بـأن يختـم علـى ظهـره ، وتنتهـي المسرحية .

الشخصيات والصراع :

استوحى المؤلف موضـوع المسـرحية مـن الواقـع اليـومى ، وحاول من خلاله أن يظهر الكيفية التي يتعامـل بهـا الأفـراد عنـدما يكونون في مواقع سـلطة ، فـالمؤلف أراد لفـت النظـر مـن خلال اللامنطقية التي يتعامل بها المسؤولين مـع الواقـع ، فالنـاظر إلـى المسرحية يجد فيها الصراع مباشرا ، بين الشاب أحمد الـذي يريـد أن يختم أوراقه ويسافر ليحقق أحلامه وبين المؤسسـة الحكوميـة التي تقف في وجهه .

الملاحظ أن المسرحية مبنية على موقف ، ومن خلاله تتفجر الأحداث في تسلسل ، مقدمة وعـرض للمشـكلة أو الموضـوع ثـم الحل ، فالأحـداث تتطـور بطيئـا مـن نقطـة إلـى أخـرى فتتكشـف الشخصيات وسلوكياتها ، فمثلا أحمد الشخصية الرئيسية يبدأ هادئاً ذو هـدف واضـح ـ ختـم أوراقـه للسـفر ـ إلا أنـه يصـطدم بعقـم الإجراءات فينفعل فيتهم بالتجسس والتخريب ، فيحكم عليه .

إذن المسـرحية ذات حبكـة بسـيطة فهـي تحـاكي فعلاً مـن الواقع بشكل مباشر عن طريق بناء درامي له بداية ووسط ونهايـة ، تتفاعـل فـي إطـاره شـخوص مفهومـة الـدوافع وتتبـادل حـواراً واضحاً ومباشراً .

ب/ تحليل العرض : في الجـزء الثـاني مـن التحليـل سـيركز الدارس ايضا على أكثر العناصر البصرية استخداما**.**

1) الديكـور :

تم تشكيل المكان من أربع قطع ، ختـم ضـخم طـوله مـتران ونصف المتر تقريبا وضع في أعلى الوسط ، وما بين أعلى اليسـار وأعلى الوسط وضـعت تربيـزة صـمم علـى جانبهـا الأيمـن تلفـون ضخم ، تستخدم ـ التربيزة ـ أحيانا سرير وأحيانا مدرج ، وهي تمثـل مكتب المـدير عبـد العـال ، كمـا وضـع بيـن أعلـى اليميـن ووسـط

اليمين تربيزة مليئة بالملفات الضخمة ، وهي تمثل مكتب عبد السلام ، وأسفل تربيزة عبد السلام وضع مدرج ، فكل هذه القطع توجد داخل حلبة مصارعة تمثل الصورة النهائية للمكان .

الختم أشبه بالقضيب مما يعطي دلالة جنسية إذ وظفته المخرجة بأن جعلته أداة للتعذيب لكل من يشتبه فيه ، كما أنها جعلت المكان مزدوج الوظيفة ، إذ وظفته في البدء كمكتب حكومي ، ولكنه تحول من مكتب للإجراءات إلى مكتب مخابرات وتعذيب، والدليل على ذلك الحصار الذي تم لأحمد من الموظفين كأنهم أشباح ، وتعذيبه بآلة الكماشة وعملية الختم التى تمت على ظهره في نهاية العرض ، فحملت المخرجة المكان بما لايطاق ، وبذلك خلقت ربكة عند التلقي ، فضاعت الفكرة الأساسية ، وهي فكرة البيروقراطية .

صمم التلفون بضخامة ولكنه لم يشر إلى أي معنى غير أنه تلفون ، ويبقى السؤال ما هي الفكرة التي تريد أن تقولها أو توصلها المخرجة من ضخامة التلفون؟ من خلال العرض لم يصل الدارس إلى معنى محددة ، واستنادا على النص ، أن المقصود من وجود التلفون هي تعرية شخصية المدير عبد العال وذلك من خلال انشغاله بقضاياه الانصرافية ، إذن المقصود فضح القائمين بأمر النظام .

وخلاصة هذا أن التلفون إذا كان بحجمه الطبيعي أو غير الطبيعي لا يحمل معنى آخر غير أنه تلفون ، وكذلك الملفات الضخمة ، فالمقصود من وراء تكديسها هو إظهار حالة التسيب والإشارة إلى أن هناك كمية من الطلبات لم يتم إنجازها وأن أصحابها تركوها ومضوا بسبب المماطلة والتسيب والبيروقراطية ، وهي فكرة المسرحية .

وعلى حسب الدراسات المتواضعة التي اطلع عليها الدارس ، لم يجد ما يشير إلي أن الديكور أو الأزياء أو الأكسوار في المسرحيات العبثية ،لا تكون باحجامها الطبيعية ، بل أن العناصر التي وردت في إرشادات النصوص العبثية التي اطلع عليها الدارس كانت بحجمها الطبيعي ، ولكنها دائما ما تكون رمزية أو توحي ايحاءا فمثلا في مسرحية (في انتظار غودو ـ لصمويل بيكت) فالديكور عبارة عن شجرة مجردة من الأوراق في الفصل الأول ثم تكون بورقتين في الفصل الثاني فهذه الشجرة في إرشادات المؤلف لم توصف بأنها أضخم من حجمها الطبيعي

ولكنها كانت ترمز إلى جمود الزمن وثقلة ، وكذلك وحـدة الإنسـان وعزلته في هذا الكون([آ]) .

وكذلك ديكـور مسـرحية (لعبـة النهايـة) لنفـس المؤلـف إذ يصف الديكور كالآتي:ـ

حجرة مرتفعة الجدران بها نافذتان في أعلاهـا تـوحي بـرأس إنسان تجري فيها كل الأحداث .

حجرة خالية م ن الأثـاث ، غارقـة فـي ضـوء رمـادي .. يوجـد كرسـي متحـرك للبطـل (هـام) ووعـاءان للقمامـة بمثابـة جحريـن لوالديه (ناغ) و (نيل)([1]).

فهذا الديكور يرمز إلـى العزلـة والسـجن المفروضـين علـى الشخوص كما أنه يوحي بموضوع المسرحية وهو اقتراب المـوت . فهذا الديكور ليس بـه غرابـة أو ضـخامة ولكـن تـوظيفه هـو الـذي يشير أو يدل على المعنى المراد توصيله .

وكذلك ديكـور مسـرحية " الكراسـي " ليونسـكو فمضـمون المسرحية يتمثل في الكمية الهائلة من الكراسي الموجـودة علـي خشبة المسرح ، فهذه الكمية ترمز إلى طغيان المادة مـن ناحيـة ، والفراغ الروحي أي انعدام العنصر الإنساني من ناحيـة اخـري ، فلا أحد يملأ حياة العجوزين بل الكراسي الفارغة من الناس،وليس بها تضخيم .

وكذلك في مسرحية " المسـتأجر الجديـد " لنفـس المؤلـف فتكدس الأثاث يشير إلي سرطان المـادة واختنـاق الانسـان تحـت ثقلها ،أثاث ليس فيه إشارة لحجم غير حجمه العادي .

إذن خلاصة ما ذكر عن الديكور فى مسرح العبث بـأنه يـدعو المتفرج إلى التفكير وشحذ الـذهن لايجـاد معنـى ، وهـو يعنـى أنـه يتميز بالتلميح بدلا من التصريح ، كمـا يهتـم بالتصـوير والتجسـيد ـ تجسيد المعنى بصريا ـ بدلا من التقريرية والمباشـرة وهـذا مـا لـم يتوفر فى مسرحية " تعال بكرة " .

إذن الديكور هو جزء من موقف أو مشهد وهو لا ينفصـل عـن فكرة المسرحية، ومع كل ما ذكر ، لايمنع مـن اسـتخدام العناصـر باحجامها غير الطبيعية ، شـرط أن يخـدم فكـرة النـص والعـرض ، وهذا ما لم يتلمسه الدارس أو يجـد لـه مـبررا فـي الضـخامة الـتي صمم بها التلفون والملفات .

أما ضخامة الختم مبررة لسببين:

أولا : يمثل جوهر المسرحية .

[آ] انظر ص 47،46

[1]) د.حمادة إبراهيم، مرجع سابق،ص

ثانيا : يرمز للسلطة .

أما حلبة المصارعة فالتعبير المباشر لها ، أنها مكان لممارسة نشاط رياضي ولكن في العرض لم يظهر أي نشاط رياضي أو إيحاء بذلك حتى حركة الأشخاص داخل الحلبة كانت عادية إلا في بعض الحركات عند دخول الموظفين لأول مرة خشبة المسرح . كما أن الحلبة تعبير مباشر عن الصراع .

والخلاصة أن جمع المكانين: حلبة المصارعة ، والمكتب الحكومي الذي تحول إلى مكتب مخابرات أدى إلى تشكيل صورة بصرية مربكة إذ لم يحدث أي ربط أو علاقة بين المكانين حتى نهاية العرض ، فإذا حذفت حلبة المصارعة مثلا فإنها لن تؤثر على مجريات الأحداث ، لأن المكان المعني والذي يعبر عن الفكرة هو المكتب الحكومي وليست حلبة المصارعة .

فحلبة المصارعة لم تساهم في إثراء الفكرة بل زادت المكان غموضا وليس رمزا . انظر وثيقة رقم (2) فقرة (7) ورد فيها على المخرجة مراجعة توظيف الديكور مع أ. كمال محمد عبد الله، وتؤكد هذه الفقرة ما توصل إليه الدارس بأن الديكور كان مربكا في تشكيل الصورة البصرية التي تعبر عن الفكرة .

2)الحركة والحوار :

عند بداية العرض , يظهر عبد السلام واقفا على تربيزة المدير ويرقص بطريقة كركتيرية ، ثم يدخل المدير ، دقيقتان من الارتجال عبارة عن ثرثرة بين المدير وعبد السلام ، ارتجال ليس له علاقة بالنص ولم يضف إلى العرض وإنما كان ارتجالا من أجل الإضحاك مما أظهر عدم الجدية في الأداء فأثر على سريان وشكل العرض فأصبح كل موظف(ممثل) يريد أن يظهر قدراته الكوميدية مما جعلهم يبالغون في الأداء إذ يقومون بحركات مفتعلة. وكذلك طريقة الرقص والغناء كانت غير منظمة وقائمة على الارتجال ، لم تأتي من روح النص ، وربما كان هذا ناتج من الملاحظة التي كتبت للمخرجة في العرض التجريبي(*) وهى الاهتمام بالجانب الكوميدي , فهذه الملاحظة مبنية على الرجوع إلى قراءة النص مرة أخرى وتحليله وفهمه فهما أعمق لمعاني النص والشخصيات وعلاقتها مع بعضها . إلا أن المخرجة والممثلين ربما لم يفعلوا ذلك وإنما أراد كل ممثل أن يبرز قدراته الكوميدية , كأن المسألة حلبة مصارعة، وهذا يتنافى مع مفهوم العرض الذي يقوم على البناء والتخطيط ، فكان يمكن إظهار وتفجير روح

---

*) انظر وثيقة (2) فقرة رقم (15)

الكوميديا من داخل النص ، بدلا مـن الارتجـال والمبالغـة والشـاهد على ذلك ، مثلا ، حركة التعظيم التي يؤديها عبـد السـلام إذ ضـرب رجله على تربيـزة المـدير الـذى كـان جالسـا علـى الكرسـي ، ثـم ضربه للطبل على رأس المدير. هذا على مستوى الحركة ، أما فى الحوار ففى بداية العرض عندما يـدخل المـدير المكتـب ، يخـاطبه عبد السلام قائلا : خربتها لم تحشرنى(اي لم تخوفني) , ابـدأ مـن جديد . فهذه العبـارات مرتجلـة ولكنهـا ليسـت مـن روح النـص ولا تصب فـى خـط الشخصـية ممـا أدى إلـى تـداخل فـي منهـج الأداء التمــثيلي** دون مــبررات لــذلك ، إذ أضــعف شخصــية المــدير , فشخصية عبد السلام في النص شخصية مطيعة إلى أبعد الحدود ، لكنه في العرض أظهر خلاف ذلك ، وهذا ناتـج عـن الفهـم الخـاص للممثل فـإنه لـم يلـتزم بالشخصـية فـانعكس عـدم الالـتزام علـى الصورة البصرية فأصبح المدير أقل مكانة من عبد السلام في نظر المشاهد وهذا يتناقض تماما مع مقولـة النـص والعـرض، والشـاهد على ذلك الإرشادات الموجودة في النـص فهـي تـبين أن شخصـية المدير شخصية قوية كل الموظفين يخضعون له حتى عبد السلام . ورد في الارشادات , عندما يدخل المدير: (يهب عبد السلام واقفا من على مكتبه ويضرب تعظيم سلام , قائلا : ياصباح الأنوار ياسـيد عبد السلام .. يامرحب بالإشراق والانفتـاح والانشـراح ياسـيد عبـد العال..

عبد العال : (يجلس) خلاص كفاية .. كل يـوم حـا تعمـل لـي الموال ده ..

(يشعل سيجارة)([1])

كمـا أن هنـاك عـدم وضـوح فـي مناهـج أو منهـج الإخـراج المستخدم إذ لم يكن هناك منهج محدد ، فهناك أشـياء لـم يسـتطع الدارس تحديدها وإيجاد معنى لهـا وذلـك لعـدم وضـوحها ، ومثـال ذلك عندما يتحدث عبد العال مع زوجته بالتلفون عـن الـبيت الـذي يريد السمسار أن يستأجره منهم ، فعندما يذكر عبد العال لزوجتـه بأن السمسار يريـد الـبيت المسـجل باسـم ابنهـم حمـادة ، تلتقـط الموظفة اسم حمادة فترقص وتغني أغنية حمادة ده جنني وسـافر مـا كلمنـي حمـادة ده ... ، وهـي مـن أغـاني البنـات المسـموعة ، الموظفـون بـدورهم يقومـون بالغنـاء والرقـص بشـكل ليـس فيـه جماليات وإنما ارتجـال. ويتكـرر الغنـاء والرقـص بنفـس الطريقـة عندما يسأل عبد السلام الموظفين :

**) انظر وثيقة (2) الفقرة رقم (6) تؤكد ما ذهب اليه الباحث .

[1]) محمد سلماوي مرجع سابق ص 1

: الليلة شنو في الأيام ؟
موظف (1) : الليلة الأربعاء
موظف (2) : لا الأثنين
موظف (3) : الليلة الجمعة وبكرة السبت
موظف (1) : السبت فات والأحد فات وبعد بكرة يوم التلات([1])

فيرقص الموظفون ويغنون الليلة جمعة وبكره الاثنين بابور موية ... وهي من أغاني مجموعة عقد الجلاد المعروفة . ليس هنالك معنى واضح تريد المخرجة قوله من هذه الأغاني .

مثال آخير عندما يقول أحمد للمدير إنه مسافر ينفعل المدير فيتدخل عبد السلام مهدئا الموقف :

عبد السلام : ما خلاص يا أستاذ مافي وطنية مافي شعور بالمسؤلية...

عبد العال : وحايجيبوها من وين ياعبد السلام أفندي .. الجيل ده مابعرف

الحاجات دي،البلد باظت وبقي ما فيها قيم.. وين أيام زمان .. كان

في إحساس بالوطنية...([2])

أولا الحوار يتسم بالمباشرة على حث أحمد بعدم السفر ، ثانيا يدخل عبد السلام مرة أخرى حاملا حذاءه بيده مصفقا بهما ويغني حليل زمن الصبا ...فصورة عبد السلام وهو ممسك بالحذاء مصفقا تعبر عن الاستهتار أكثر مما تعبر عن السخرية من أحمد أو إثارته للإحساس بالمسؤولية الوطنية .

وأيضا من الأشياء المربكة وتظهر عدم وضوح المنهج الإخراجي ، هو عندما دخلت نبيلة خطيبة أحمد ، وهي أصلا في خيال عبد العال وعبد السلام ، إذ تجسدت لهما واقعا عندما أخذا الصورة من أحمد ، باضافة إضاءة زرقاء . ودخلا في حوار مباشر معها ، ولم يسمع أحمد ما دار بينهما كما أنه لم ير أصلا لأنها في خيال عبد العال وعبد السلام ، إلا أن المخرجة ألغت أحمد من التكوين البصري إذ جعلته يجلس فى أعلى الوسط معطيا ظهره للجمهور ، يبقى السؤال لماذا ألغت المخرجة أحمد وأن نبيلة أصلا هي حلم بالنسبة لعبد السلام وعبد العال ؟ فهذه الوضعية أربكت الصورة البصرية فأصبحت بلا معنى محدد ، فهل نبيلة واقع أم

---

[1]) نفس المرجع ص 4
[2](نفس المرجعص 6

خيال ؟ منطـق العـرض يقـول إنهـا خيـال ، ولكـن بالوضـعية الـتي اتخذها أحمد تقول غير ذلك: أنها واقع حقيقي .

ومن الأشياء التي لها تأثير علـى الصـورة هـو طغيـان عنصـر الكلام (الحوار) على العناصرالبصرية ، فالنص مثقـل بـالحوارات الطويلة جدا تـدور بيـن عبـد العـال وزوجتـه عـبر التلفـون ، ورغـم تداخل حوار عبد السلام مـع المـوظفين وهـو يـدير الاجتمـاع إلا أن الكلام (الحوار) طغى على العرض، فالحوار يدور بين عبـد العـال وزوجته عن أملاكهم ومصالحهم الشخصية، أراد المؤلف مـن ذلـك أن يشـير إلـى أن المـدير هـو المسـؤول عـن حالـة التسـيب الـتي اصابت المكتب ، إلا أن الحوار كان غزيرا ومثال ذلك:

عبد العال :(يرفع سماعة التلفون) ألو .. يا شمباتي أديني البيت سريع...

***

عبد العال :(في التلفون)أيوه يا علوية .. الله .. انت لسه نائمة ... وحلاتي يا

ناس صحيتي يا دوب .. أأ ... اسمعي...

***

عبد العال :يا علوية ما قلته متأسف والله .. متأسف...([1])يواصل عبد العال عبر التلفون

عبد العال : آآي .. هو عارف وهو اللا .. لا .. قول ليهو يخت طلبي بتاع الترشيح فوق الطلبات الثانية كلها .. يعنـي شـنو لا ما أنا كنت حا أكلمك قلته ليك أنا عايز عضوية مجلس

عبد العال :لا ماعايز كفته .. هو كل يوم كفته يا علوية بس .. ما أنا ما كل كفته اول امبارح الله ....([2])

ويستمر الحوار في التلفون من صـفحة 2 حـتى صـفحة 4 كمـا أن النص به نصح وإرشاد وخطب مثال ذلك :

عبد العال : (مخاطبا أحمد) كيف تهاجر يا ابني وتسيب بلدك ؟ البلد محتاجه

لسواعد الشباب الزيك.. يعني بعد ما بلدك اتحملتك وربتك وبقتك

راجل تقوم تسيبها وتسافر

كما أن النص به حكي عن ظروف الحياة بشكل مباشر :

أحمد :أشرح لسيادتك ظروفي(يجلس علي الكرسي) انا اصلي خاطب لي ثلاثة

---

[1]))نفس المرجع ،ص 2

[2]))نفس المرجع ،ص 2-4

سنين والوضع في البلد زي ما عارف مـا بسـاعد علـى أن الشباب مننا يقدر
يقيف على رجيلهو بسرعة أو يفتح بيت..ما عارف الحصل شنو في البلد
ناس كتار يعملو قرو .. قروش كثيرة وبسرعة لكن أغلبهم قروشهم ما
حلال... ويستمر الحكي ...
احمد : واحد صاحبي كان معاي في الكلية .. بعد ما تخرج ساب الهندسة ومشي
اشتغل فـي بورسـودان .. ربنـا فتـح عليهـو وبقـي صـاحب محلات وجاب
عربية وبيت وحايعرس الشهر الجاي بت واحد مليـاردير .. صـحبي ده عرض علي اشتغل معـاه قلـت ليهـو بـس الشـغل ده مـا عنـدو علاقة بالهندسة ... قال لـي الشـغل ده أكـبر دكتـور مـن الكـانو بدرسونا في الجامعة يتمني يشتغله .. تلحلح شوية...([1])
وهكذا يستمر أحمد يحكي عن أزمته بشكل مباشر مما يجعل الكلام (الحكي) يسيطر على العرض وأصـبحت العناصـر الأخـري في الظل أي ليس لها أي دور .

3) الأزيـاء :

أما عن عنصر الأزياء فكان توظيفها مربكا في العرض فمثلا : يرتدي المـدير عبـد العـال بنطلـون أحمـر وقميـص أخضـر غـامض وصديري برتقالي بالإضافة إلى كرفتة بيضـاء وحـذاء مـن الأسـفنج بمبي اللون .
أما عبد السلام يرتدي قميص أصفر ورداء أخضـر يصـل إلـى أسفل الركبة وحذاء من الأسفنج بلون أحمر وفيونكة حمراء .
الموظف مجدي (أيمن صديق) يرتدي قميـص أخضـر ورداء برتقالي ، أما الموظف (3) (هاني) يرتدي بجامة نـوم بشـكل غيـر مرتب ، والموظف (1) (ياسمين) ترتدي ثـوب سـوداني مـورد مـع إضـافة زوائـد أي أنهـا أصـبحت أضـخم مـن حجمهـا الطـبيعي ، والموظف (2) (نزار) فيرتدي عراقي برتقـالي وبنطلـون مكفـوف بلون أزرق .
أما أحمد يرتدي قميص أبيـض وبنطلـون أسـود ، فهـي أزيـاء وأقعية ليس بها أي غرابة ويحمل ملف به أوراق .

---

[1]) نفس المرجع ص 7

يتضح مما سبق ذكره أن الأزياء غير محـددة بشـكل وأضـح ، فهناك خلط بين الأزياء الواقعية التي تتمثل فـي الثـوب السـوداني الـذي ترتـديه الموظفـة والبجامـة الـتي يرتـديها الموظـف (3) بالإضافة إلي أزياء أحمد وبيـن الأزيـاء الغيـر واقعيـة وغيـر محـددة الملامـح والـتي تتمثـل فـي أزيـاء المـدير ونـائبه والموظـف (2) والموظف مجدي ، فمن خلال العـرض لـم تـوح الأزيـاء بـأي دلالـة وخاصة الألوان الغريبة الغير منسجمة.

مـع الوضـع فـي الاعتبـار أن الشخصـيات واضـحة الملامـح وواقعيـة إلا أن الأزيـاء طمسـت تلـك الملامـح دون معنـى واضـح ومحدد من ورائها . إذن الأزياء كانت متنافرة مع الشخصـيات ممـا أدى إلى غموض الصورة البصرية . انظر وثيقة رقم (2) فقرة (6) الذي ورد فيهـا علـى المخرجـة الالـتزام بالمنهـج الإخراجـي للنـص وعدم تداخل المناهج المتعددة ، فهذه الفقرة تؤكد مـا توصـل إليـه الدارس من الخلط الواضح في الأزياء المسـتخدمة ممـا أثـر علـى الصورة البصرية فحالت دون وصول المعنى المراد.

4) الإضاءة :

أما عن عنصر الإضاءة فكان توظيفها عاديا ماعدا في مشـهد دخول نبيلة . وهو مشهد الحلم إذ وظفت المخرجة إضاءة زرقـاء . وعن العناصر الأخرى فكان وجودها ضعيفا في العرض .

خلاصة ما تقدم أن الحواراتسم فى بعضه بالمباشرة والحكى ، وكذلك طغى عنصر الكلام (الحوار) فى العـرض علـى العناصـر الأخرى ممـا أضـعف تشـكيل الصـورة . وأخيـرا فـإن عـدم وضـوح المنهج الذى ارتكزت عليه المخرجة خلق عدم وضوح الرؤية .

الخاتمة والتوصيات

الخاتمة
النتائج
التوصيات

الخاتمة والنتائج :

تناولت الدراسة أهمية الصورة البصرية في العرض المسرحي ، وذلك لأن فضاء العرض ، هو فضاء المشاهدة ، وأن الكلمة يمكن تفجيرها وتجسيدها بصريا.

توصل الدارس من خلال النماذج التي قام بدراستها وتحليلها إلى أن الكلام المنطوق سيطر على العرض ، وأن العناصر البصرية استخدمت بطبيعتها الأيقونية المباشرة ، وذلك لأن طبيعة النصوص ذات عقد بسيط وسيطر على جزء كبير منها الحوار

اليومي المباشر والوصف والحكي ، مما أثر على تشكيل صورة بصرية دلالية وجمالية .

احتوت الدراسة على أربعة فصول وخاتمة ونتائج وتوصيات بالإضافة إلى ملخص البحث .

الفصل الأول : عن مقدمة البحث والتي تضمنت خطة انجاز الدراسة ، الفصل الثاني : حول مفهوم الصورة لغة واصطلاحا ، ومراحل تطورها منذ أن كانت رسماً أي قبل اكتشاف اللغة المنطوقة والكتابة .

الفصل الثالث : دار حول نشأة وبدايات المسرح في السودان وإلى أي مدى تطور شكل العرض .

وأخيرا الفصل الرابع : ومن أجل إثبات فروض البحث تناول الدارس بالدراسة والتحليل ثلاثة نماذج طبق عليها ، إذ توصل إلى سيطرة الكلام على العرض دون الاهتمام بالصورة البصرية من ناحية التشكيل والدلالة .

وفي ختام الدراسة توصل الدارس إلى عدد من النتائج وهي :

1) تلعب الصورة دورا هاما في حياة الإنسان المعاصر سواء في التعليم ـ تنشيط قدرات التذكر والتخيل والإدراك ـ أو في مناحى الحياة المختلفة .

2) إن المسرح يحتاج إلى العناصر البصرية بقدر احتياجه للكلام المنطوق إلا أن التركيز على الكلام وحده يلغى الصورة البصرية ، ويصبح الفضاء المسرحي فضاءاً مسموعاً فقط وبذلك يفقد خاصيته الدرامية وهي انه فضاء للرؤية والمشاهدة ..

3) ساهم مسرح الجاليات في انتشار المسرح لجماهير الشعب السوداني عبر بوابة كلية غردون التذكارية ، إلا أنه ـ مسرح الجاليات ـ لم ينشئ حركة مسرحية تتوفر فيها كل مقومات وشروط اللعبة المسرحية من تأليف وإخراج ، لأنهم كانوا موظفين هواة يفتقدون تلك المبادئ والأصول والمسرح بالنسبة لهم ترفيه ووسيلة لعرض لقضاياهم الخاصة ، مثل الأعمال الخيرية التى يقدمونها لأهلهم داخل البلاد وفى بلدانهم الأصليه .

4) بإنشاء المسرح القومي بدأ الأهتمام بفنون العرض ، وساهم كذلك في تحريك وتنظيم النشاط المسرحي بإقامة المواسم المسرحية . كما أفرز كتاباً جدد وكتابات جديدة في

المضمون إلا أنها كانت تجربة مصحوبة بإشكالات في التأليف فأثرت على ثبات شكل العرض .
5) اما عن النماذج محل الدراسة – مسرحية السيل وحكاية تحت الشمس السخنة وتعال بكرة- فقد طغى على النصوص التي تم اعدادها للإخراج ، الحوار المباشر والوصف والتقرير والحكي ، فهي حورارات تفتقد للأبعاد النفسية والفكرية ، بالتالي لا تتيح للمخرج / المخرجة مساحة تفجيرها بصريا.
6) لم تأخذ معظم العناصر التي اختارها المخرج / المخرجة لتشكيل الصورة- في النماذج الثلاث محل الدراسة- أكثر من معنى مباشر ، فمثلا الإضاءة استخدمت في معظم العروض (إنارة) إذ لم يراع المخرج / المخرجة التحولات الزمانية التي تدور فيها الأحداث ، وكذلك الديكور وظف لتحديد المكان فقط دون مراعاة للحالة النفسية للشخصية أو الشخصيات ، وكذلك الأزياء حافظت على وظيفتها الثانوية ، وكل هذا كان خصما على تشكيل الصورة البصرية الدلالية .
7) وبما أن الحركة من أكثر العناصر البصرية جاذبية وعنصراً أساسياً في تشكيل الصورة البصرية ، إلا أن المخرج / المخرجة-في النماذج الثلاث- لم يتعامل معها في أكثر من مشهد بمنطق ، إذ في كثير من الأحيان تكون بلا مبررات مما أدى إلى ارتباك في تشكيل الصورة فأثر بالتالي على توصيل المعنى المراد.
8) المخرج / المخرجة لم يعد النص وفق رؤية واضحة ومحددة ، إنما كانت تقطيعاً للمشاهد دون مراعاة لتسلسل ومنطقية الأحداث . فعملية الإعداد التي تمت كانت حذفاً للمشاهد أو بعض حوارات ، فخلق فجوات في النص لم تعالج في العرض .
9) قلة الاهتمام بأداء الممثلين وضبطهم وعدم الدقة في التحليل ـ تحليل النص والشخصيات وعلاقاتها ـ خلق حالة من التناقض في تجسيد المشاهد بصريا ، إذ هناك عدم انسجام ما بين الحركة المرسومة وجو المشهد والموقف مما أثر على عملية التلقي .

التوصيات :

1) الاهتمام بفن الكتابة المسرحية بإدخالها ضمن المناهج الدراسية للطلاب ، بشقيها (النظري والعملي) .

2) التركيز على زيادة الجرعات في مادة دراسة وتحليل ، وخاصة الجانب التطبيقي . ومراعاة ترابطها مع المواد الأخرى ذات الصلة كمادة سيمياء المسرح مثلا.
3) تكثيف التدريب العملي والنظري لمواد الإخراج في الفصول الدنيا ، أولى، ثانية ، ثالثة ، ودعم هذه المواد النظرية بالمشاهدة والدراسة والتحليل .
4) إنشاء مكتبة مرئية .
5) إقامة الورش والندوات داخل الكلية بمساعدة الخبراء والاستفادة من تجاربهم .
6) مشاركة الطلاب في المهرجانات الخارجية بكل الوجوه الممكنة .
7) التدقيق في عملية الاختيار, واجازة النصوص وذلك بتكوين لجنة كما كان في السابق , والمتابعة الدقيقة للبروفات .
8) المزيد من الاهتمام بأرشفة عروض التخرج ، وعلى أن تتم دراستها وتحليلها من قبل الفصول الدنيا بإشراف الأساتذة حتى يتم تفادى السلبيات في مشاريعهم القادمة.
9) إنشاء جمعية للتمثيل والإخراج داخل الكلية وفق أسس علمية بإشراف الأساتذة بغرض تطوير قدرات الطلاب مثل ما فعل قسم الموسيقى (الأوركسترا والكورال) والعمل على ربطهم بالمجتمع من خلال الرحلات الفنية الداخلية والخارجية .
10) تشجيع الطلاب على تكوين الفرق والجماعات المسرحية داخل الكلية، على أن تساهم إدارة الجامعة بالتسهيلات والدعم المادي .والعمل على ربطهم بالمجتمع من خلال الرحلات الفنية الداخلية كذلك .

قائمة الوثائق و الملاحق

ملحق (1)
مسرحية السـيل

تأليف : عمر الحميدى
إخراج الطالب : على يوسف على
العام الأكاديمى 2002/2003

قام بتجسيد الشخصيات الطلاب الآتية أسماؤهم :

الشخصية	الطالــب
زينب	ـ سهام أحمد بدر ـ طالبة بالفرقة الرابعة
العمدة	ـ يوسف عبد الباقي ـ طالب بالفرقة الرابعة ، خريج العام
عوض الصباغ (التاجر)	ـ فضل الله عبد الحليم ـ " " " " "
إبراهيم أفندي	ـ خليل حسين ـ " " " " "
حاجة حمرة	ـ حنان عبد الرحمن ـ " " " " "
عبد الله النجار	ـ أحمد صديق ـ طالب بالفرقة الثانية
إمام المسجد	ـ صلاح الدين عامر ـ " " "
أحد المارة	ـ عاطف الطاهر ـ الفرقة الاولى "
إحدي المارات	ـ هناء أحمد ـ " " "

الشرطي ـ العوض ـ

ملحق (2)

مسرحية حكاية تحت الشمس السخنة

تأليف : صلاح حسن أحمد

إخراج الطالبة : هويدا عبد الكريم

العام الأكاديمى 2003/2004

قام بتجسيد الشخصيات الطلاب الآتية أسماؤهم :

الشخصية	الطالــب
عمر	ـ أحمد صديق ـ الفرقة الرابعة خريج هذا العام
شيخ منوفلي	ـ محمد عثمان ـ الفرقة الرابعة ، خريج هذا العام
شيخ النور	ـ الطيب جابر ـ " " " " "
يعقوب	ـ عبد الله منورـ " " " " "
الوداعية	ـ سارة محمد ـ " " " " "
العازة	ـ مودة النقراشي ـ " " " " "
ميمونة	ـ رحاب محمد ـ طالبة مساعدة بالفرقة الثالثة
ود الأمين	ـ أيمن صديق ـ طالب مساعد " "
سعيد	ـ حمد عبد السلام ـ " " " الأولي

ملحق (3)

مسرحية تعال بكرة

تأليف : محمد السلماوى

إخراج الطالبة : رانيا قرشى

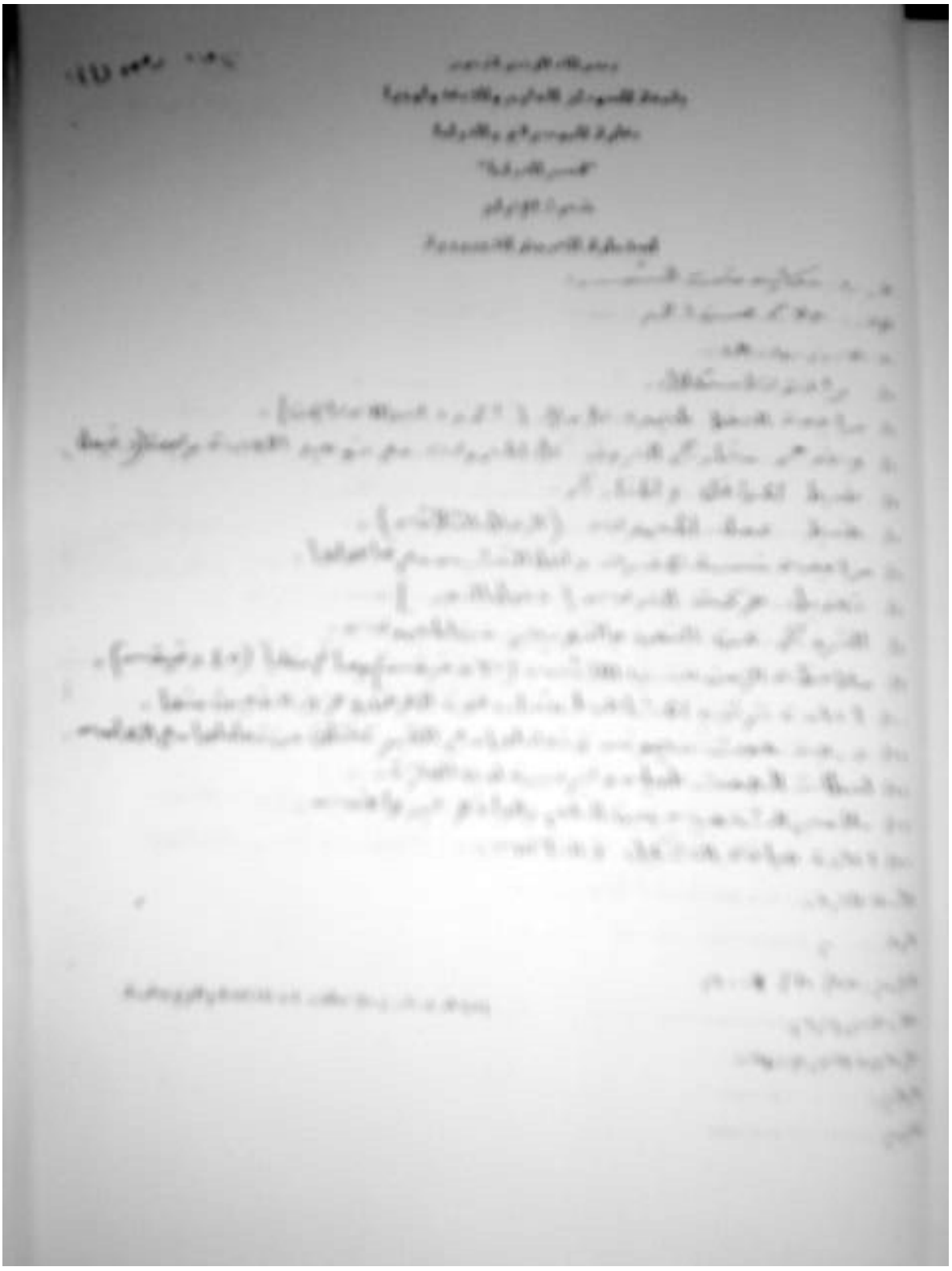
العام الأكاديمى 2004/2005

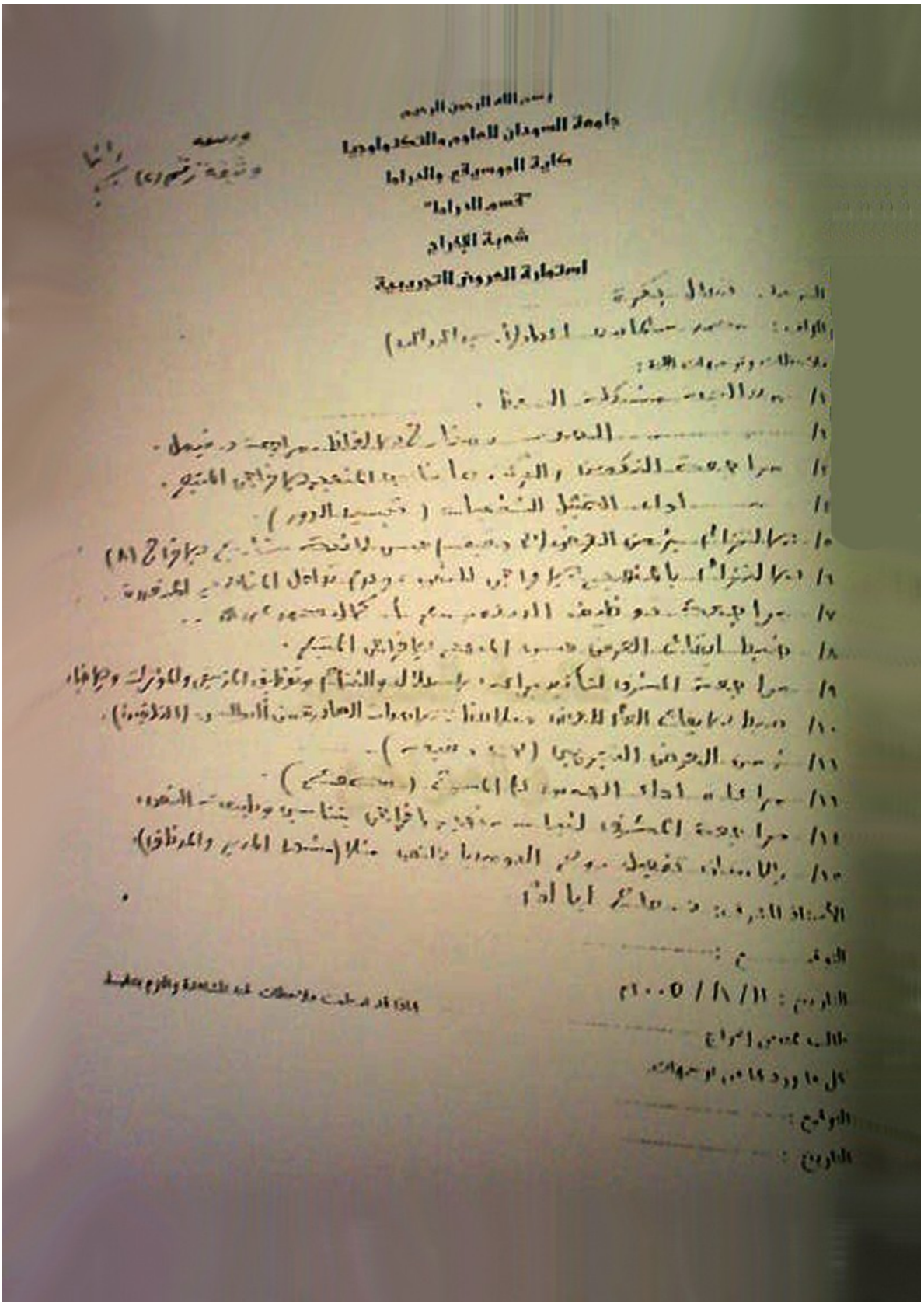
قام بتجسيد الشخصيات الطلاب الاتية اسماؤهم :

	الشخصية	الطالب
1)	عبد العال (المدير)	اياد الزين (الفرقة الرابعة شعبة التمثيل خريج هذا العام
2)	عبد السلام (نائب المدير	عمار مصطفي " " " " " "
3)	احمد	مصطفي " " " " " "
4)	مجدي	أيمن صديق " " " " " "
5)	موظف 3	هاني إدريس " " " " " "
6)	موظف 2	نزير حسن باخت" " " " " "
7)	موظف 1	ياسمين عثمان " " " " " "
8)	نبيلة	نائلة نمر " " " " " "

فنيات :

تصميم الديكور إسماعيل علي ـ خريج هذا العام




بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا

كلية الموسيقى والدراما

"قسم الدراما"

شعبة الإخراج

استمارة العروض التجريبية

الاسم : .....

الفرقة : .....

التاريخ : ١١/ ٨/ ٢٠٠٥م

عنوان العرض : .....

المؤلف : .....

المخرج : .....

الزمن : .....

قائمة المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

أولا : الكتب

1) القرآن الكريم .
2) د. إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، القاهرة ، دار الشعب ، بدون تاريخ .
3) إبراهيم مصطفي وآخرون ، المعجم الوسيط ، الجزء الثاني ، القاهرة ، مجمع اللغة العربية ، بدون تاريخ .
4) ابن كثير ، تفسير القرآن الأعظم ، ج الأول ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، بدون تاريخ .
5) ابن كثير ، تفسير القرآن العظيم ، ج الرابع ، بيوت ، دار الفكر ، الطبعة الأولي ، 1997 .
6) إكرام اليوسف ، الفضاء المسرحي (دراسة سيميائية) ، دمشق ، دار مشرق ـ مغرب ، الطبعة الأولي ، 1994 .
7) الجيلاني الحاج يحي ، القاموس المدرسي ، تونس ، الشركة التونسية للتوزيع ، الطبعة الثالثة ، أكتوبر 1985.
8) السر السيد ، دوائر لم تكتمل ، القاهرة ، مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان ، 2003.
9) القرطبي ، الجامع لاحكام القرآن ، ج الثامن عشر ، دار الكاتب العربي ، 1387 هـ - 1967 .
10) القرطبي ، الجامع لاحكام القرآن ، ج التاسع عشر ، دار الكاتب العربي ، 1387 هـ - 1967 .
11) المركز السوداني للثقافة والإعلام ، كتاب الورشة المسرحية ، القاهرة ، بدون تاريخ .
12) المعلم بطرس البستاني ، محُيط المحُيط ، ج الثاني ، بيروت ، طبع في بيروت ، 1970 .
13) المنجد في اللغة والاعلام ، بيروت ، دار المشرق ، الطبعة 38 ، بدون تاريخ .
14) إلين استون وجورج سافونا ، المسرح والعلامات ، ترجمة سباعي السيد ، القاهرة ، أكاديمية الفنون ، بدون تاريخ .

15) جلال جميل محمد ، مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2002 .
16) جواد الأسدي ، المسرح والفلسطيني الذي فينا ، دمشق ، الأهالى للطباعة والنشر والتوزيع ، الطبعة الأولى ،1992.
17) جوليان هيلتون ، نظرية العرض المسرحي ، ترجمة د. نهاد صليحة ، الشارقة ، مركز الشارقة للإبداع الفكري ، بدون تاريخ.
18) حسن أحمد إبراهيم ، تاريخ السودان الحديث ، الخرطوم ، مؤسسة التربية للطباعة والنشر ، الطبعة الثانية ، 2000 .
19) حسن سعيد الكرمي ، المغُني الكبير (قاموس إنجليزي – عربي)، لبنان، مكتبة لبنان ، بدون تاريخ .
20) د. حمادة إبراهيم ، التقنية في المسرح (اللغات المسرحية غير الكلامية) ، القاهرة ، الناشر مكتبة الانجلو المصرية ، 1987 .
21) د. خالد المبارك ، حرف ونقطة ، الخرطوم ، الناشرون معهد الموسيقي والمسرح ، 1980 .
22) خوسيه أنطونيو ، فن مسرحة الصورة ، ترجمة د. خالد سالم ، القاهرة ، أكاديمية الفنون ، بدون تاريخ .
23) روحي البعلبكي ، المورد (قاموس عربي – إنجليزي) ، بيروت ، دار الملايين ، الطبعة الثانية عشر ، يوليو 1999 .
24) سعد يوسف ، أوراق في قضايا الدراما السودانية ، الخرطوم ، مؤسسة أروقة للثقافة والعلوم ، الطبعة الأولي ، 2002 .
25) د. سليمان العسكري ، التعبير بالألوان ، سلسلة كتاب العربي ، الكويت ، الناشر مجلة العربي ، العدد 39 ، 2000 .
26) د. شاكر عبد الحميد ، التفصيل الجمالي ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، العدد 267 ، 2001 .
27) د. شاكر عبد الحميد ، عصر الصورة ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون

والآداب ، العدد 311 ، يناير 2005 .
28) عبد الفتاح محمد عبد الفتاح ، حقائق ومعلومات عن المسرح السوداني ، الخرطوم ، إدارة الفنون المسرحية ، بدون تاريخ .
29) عبد الله الميري ، إشكالات التحديث في المسرح السوداني ، الخرطوم ، منشورات المسرح القومي ، بدون تاريج
30) عثمان جعفر النصيري ، المسرح في السودان (1905 – 1915) ، الخرطوم ، منشورات المسرح القومي ، بدون تاريخ .
31) عثمان علي الفكي ، سعد يوسف ، الحركة المسرحية في السودان (1967-1978) الخرطوم ، وزارة الثقافة والإعلام ، بدون تاريخ .
32) د. عز الدين إسماعيل ، الفن والإنسان ، القاهرة ، مكتبة غريب ، بدون تاريخ .
33) د. علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، العدد 248 ، الطبعة الثانية ، أغسطس 1999 .
34) عواد علي ، شفرات الجسد ، عمان ، أزمنة للنشر والتوزيع ، الطبعة الأولي ، 1996 .
35) أ.د. عون الشريف قاسم ، قاموس اللهجة العامية في السودان ، القاهرة ، المكتب المصري القاهرة ، الطبعة الثانية ، 1405 هـ - 1985 .
36) مجمع اللغة العربية ، المعجم الوجيز ، القاهرة ، دار التحرير ، الطبعة الأولي ، 1400 هـ - 1980 .
37) د. محمد سعيد القدال ، تاريخ السودان الحديث (1820 – 1955) ، الخرطوم ، الناشرون مركز عبد الكريم ميرغني ، الطبعة الثانية ، 2002 .
38) محمد علي الصابوني ، مختصر تفسير ابن كثير ، المجلد الثاني ، بيروت، دار القرآن الكريم ، بدون تاريخ .
39) محمود علم الدين ، الصورة الفوتوغرافية في مجالات الإعلام ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1981 .
40) د. مكي شبيكة ، السودان عبر القرون ، بيروت ، دار

الجيل ،الطبعة الثالثة ، 1991 .
41) ملفين ل ديظير ، ساندرا بول ، روكيتش ، نظريات وسائل الإعلام ، ترجمة كمال عبد الرؤوف ، القاهرة ، الدار الدولية للنشر والتوزيع ، الطبعة الأولي ، بدون تاريخ .
42) منير سلطان ، الصورة الفنية في شعر المتنبي ، الإسكندرية ، منشأة المعارف ، 2002 .
43) د. نبيل راغب ، النقد الفني ، القاهرة ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، الطبعة الأولي ، 1996 .
44) د. نديم معلا ، لغة العرض المسرحي ، دمشق ، الناشر المدي ، الطبعة الأولي ، 2004 .
45) د. نديم معلا ، في المسرح (في العرض .. في النص ، قضايا نقدية) ، مركز الإسكندرية للكتاب ، بدون تاريخ .
46) د.يوسف الصميلي ، الشعراللبناني ... إتجاهات و مذاهب ، بيروت ، دار الوحدة ، الطبعة الاولى ، 1980 .

ثانيا : الدوريات والمجلات والصحف

1) الضو ابراهيم عبد الكريم ، بخت الرضا ، مجلة الموسيقي والمسرح، الخرطوم ، منشورات معهد الموسيقي والمسرح ، العدد الثالث ، أغسطس 1980 .
2) الطاهر شبيكة ، صديق فريد والمسرح العربي في السودان ، مجلة الموسيقي والمسرح ، الخرطوم ، منشورات معهد الموسيقي والمسرح ، العدد الأول ، أبريل 1979
3) د. حنان قصاب ، الإنسان والغرض في المسرح ، مجلة الحياة المسرحية ، دمشق ، مطابع وزارة الثقافة ، العدد 39 ، 1993 .
4) د. خالد المبارك ، المرشد السوداني ، مجلة الموسيقي والمسرح، الخرطوم،منشورات معهد الموسيقي والمسرح، العدد الثاني، يناير 1980
5) د. سامية أحمد أسعد ، سيميولوجيا المسرح ، مجلة فصول ، المجلد الأول، العدد الثالث ، ابريل 1981.
6) سيد سليمان سيد ، مجلة الإذاعة والتلفزيون والمسرح ، العدد الخمسون ، الخميس 28/2/1972

7)صلاح شعيب ، التجريب في المسرح السوداني ، مجلة كتابات سودانية ، العدد الحادي عشر ،مارس 2000 .
8)عبد الرحمن حمادي ، جوانب من قضايا واشكاليات المسرح العربي، مجلة الوحدة ، العدد 94/95 ، يوليو / أغسطس 1992 .
9)د. عز الدين اسماعيل ، المسرح يتكلم بكل لسان ، مجلة الفنون ، السنة الاولي ، العدد الثاني ، نوفمبر 1979 .
10)علي عقلة عرسان ، المسرح العربي بين الاصالة والتأصيل، مجلة الوحدة ، العدد 94/95 ، يوليو / أغسطس 1992 .
11)عواد علي ، نحو قراءة سيميائية في سينوغرافيا العرض المسرحي، مجلة المسرح ، العدد 128/129 ، 1999 .
12) د. لوليدي يونس ، مقومات الفرجة في الكتابة المسرحية البحرينية، مجلة المسرح ، العدد 97 ، ديسمبر 1996 .
13)د. محمد ابو الخير، موقع الجسد في نظريات الاخراج والتمثيل، مجلة المسرح، القاهرة ، الهيئة المصرية للكتاب ، العدد 100، مارس 1997 .
14)محمد شريف علي ، مقال نقدي ، مجلة الاذاعة والتلفزيون والمسرح ، العدد الرابع ، 29/12/1972 .
15)محمد شريف علي ، مقال نقدي ، مجلة الاذاعة والتلفزيون والمسرح ، العدد 36 ، السنة 38
16)محمد مسكين، المسرح العربي الحديث بين الهوية وغياب الرؤية التاريخية، مجلة الوحدة، العدد 94/95 ، يوليو / أغسطس 1992 .
17) مكي سناده ، لقاء ، مجلة الاذاعة والتلفزيون والمسرح ، العدد 45 ، 16 نوفمبر 1972 .
18)أبو القاسم قور، حوار مع حمدنا الله عبد القادر، جريدة سنابل، العدد 38
19)احمد الفضل احمد ، شخصيات في معهد بخت الرضا ، جريدة الصحافة ، العدد 3968 ، 15/6/2004 .
20)الانور محمد صالح وهبة حسن صالح ، قراءو نقدية لمسرحية حبيبو قسمتو ونصيبو ، جريدة الاضواء ،

العدد
21) عادل حربي ، لقاء ، جريدة الاضواء ، 14/4/2005 .
22)عبد الحكيم عامر ، في رد الاعتبار للنص المسرحي ، جريدة الخرطوم ، الثلاثاء 19/4/2005 .
23)عبد الحكيم عامر ، الخطاب المسرحي (أسئلة وقضايا) ، جريدة الاضواء ، 5/9/2005 .
24)عبد المنعم ابو ادريس ، حوار عن حركة المسرح السوداني ، جريدة الصحافة ، العدد 3989 ، 6/7/2004 .

ثالثا : : الرسائل الجامعية والاوراق

1) سعد يوسف ، الصورة المسرحية عند الفاضل سعيد ومكي سناده ، رسالة ماجستير غير منشورة ، إشراف أحمد الطيب زين العابدين ، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا ، كلية الفنون الجميلة والتطبيقية، قسم الدراسات الانسانية ، الخرطوم ، 1996 .
2) د. شمس الدين يونس ، بنية التأليف المسرحي في السودان (1930 – 1940)، رسالة دكتوراه غير منشورة ، إشراف د. عثمان جمال الدين ، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا ، كلية الدراسات العليا ، كلية الموسيقي والدراما ، الخرطوم، يوليو 2004 .
3) عبدالعزيز مختار دهب،الأداء التمثيلي في المسرح السوداني ، ورقة قدمت في ايام البقعة المسرحية ، مارس 2004 .
4) محمد شريف علي،المسرح والجمهور، ورقة قدمت في مهرجان الفرقة القومية للتمثيل احتفالا بيوم المسرح العلمي، مارس 2005 .
5) الطيب المهدي ، اسس ومناهج إخراج ، محاضرة ، 2006 .
6) هاشم صديق ، مسرح سوداني ، محاضرة في العام 1994-1995

رابعا : مواقع انترنت

1) د. فاضل سوداني ، المسرح البصري ضد الادب ، انترنت
.Sudani @ maktoob.com.Email

خامسا: التسجيلات الصوتية وتسجيلات الفيديو

1) الطاهر شبيكة ، شريط كاسيت ، كلية الموسيقي والدراما(معهد الموسيقي والمسرح–سابقا)، قسم الدراما ، المكتبة السودانية ، اجرأ اللقاء الاستاذ عبد الله احمد الامين والاستاذ هاشم صديق 13/6/1978 .
2) خالد عبد الرحمن ابو الروس ، شريط كاسيت ، كلية الموسيقي والدراما ، (معهد الموسيقي والمسرح ـ سابقا) قسم الدراما ، المكتبة السودانية ، اجرأ اللقاء الاستاذ عثمان البدوي الاثنين 5/6/1978 .
3) مسرحية السيل ، تأليف عمر الحميدي ، اعداد واخراج الطالب علي يوسف عبد الله ، كلية الموسيقي والدراما ، قسم الدراما ، شعبة الراديو والتلفزيون، بدون تاريخ .
4) مسرحية حكاية تحت الشمس السخنة ، تأليف صلاح حسن احمد ، اعداد وإخراج الطالبة هويدا عبد الكريم ، تصوير أنس أحمد ، محمود عبد الله ، كلية الموسيقي والدراما ، قسم الدراما ، شعبة الراديو والتلفزيون ، بدون تاريخ .
5) مسرحية تعال بكرة ، تأليف محمد سلماوي ، إعداد سيد أحمد أحمد ، وإخراج الطالبة رانيا قرشي حسن ، كلية الموسيقي والدراما ، قسم الدراما، شعبة الراديو والتلفزيون ، شريط بتاريخ 18/8/2005 .

سادسا : نصوص مسرحية

1) مسرحية السيل ، تأليف عمر الحميدي ، إعداد الطالب علي يوسف عبد الله كلية الموسيقي والدراما ، قسم الدراما ، المكتبة السودانية ، العام الأكاديمي 2002/2003 .
2) مسرحية حكاية تحت الشمس السخنة ، تأليف صلاح حسن احمد ، إعداد الطالبة هويدا عبد الكريم ، كلية الموسيقي والدراما ، قسم الدراما ، المكتبة السودانية ، العام الأكاديمي 2003/2004 .
3) مسرحية تعال بكرة ، تأليف محمد سلماوي ، إعداد سيد أحمد أحمد، كلية الموسيقي والدراما ، قسم الدراما ، المكتبة السودانية ، العام الأكاديمي 2004/2005 .