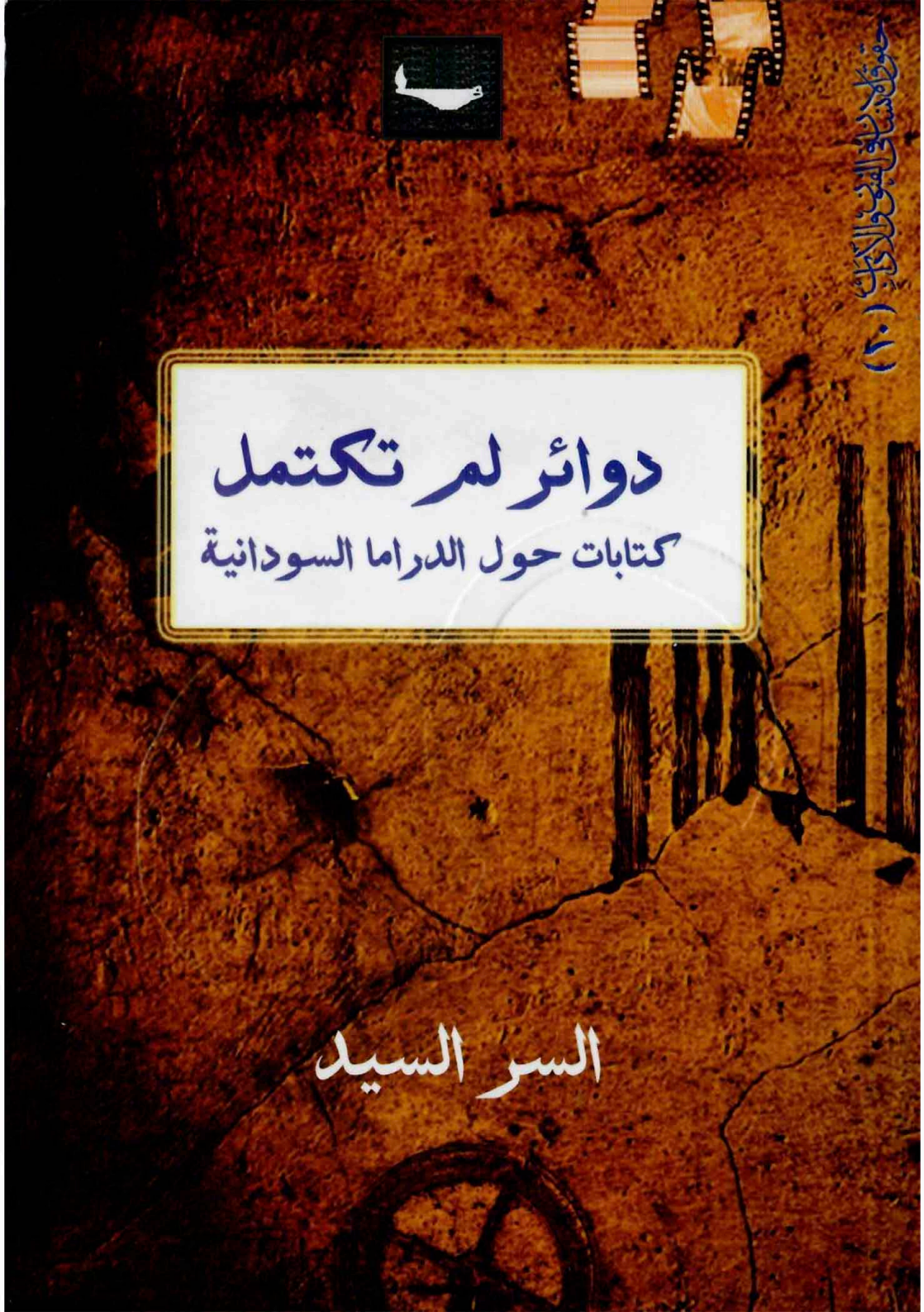
صوت وصورة للدراسات الفنية والأدبية (١٠)
دوائر لم تكتمل
كتابات حول الدراما السودانية
السر السيد

١٠

حقوق الإنسان في الفنون والآداب

دوائر لم تكتمل

مركز القاهرة
لدراسات حقوق الإنسان

■ هيئة علمية وبحثية وفكرية تستهدف تعزيز حقوق الإنسان في العالم العربي..ويلتزم المركز في ذلك بكافة العهود والإعلانات العالمية لحقوق الإنسان. ويسعى لتحقيق هذا الهدف عن طريق الأنشطة والأعمال البحثية والعلمية والفكرية بما في ذلك البحوث التجريبية والأنشطة العلمية.

■ يتبنى المركز لهذا الغرض برامج علمية وتعليمية، تشمل القيام بالبحوث النظرية والتطبيقية، وعقد المؤتمرات والندوات والمناظرات والحلقات الدراسية. ويقدم خدماته للدارسين في مجال حقوق الإنسان.

■ لا ينخرط المركز في أية أنشطة سياسية ولا ينضم لأية هيئة سياسية عربية أو دولية تؤثر على نزاهة أنشطته، ويتعاون مع الجميع من هذا المنطلق.

المدير التنفيذي — مجدي النعيم

المستشار الأكاديمي — محمد السيد سعيد

مدير المركز

بهي الدين حسن

الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن وجهة نظر مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان

دوائر لم تكتمل

السر السيد

دوائر لم تكتمل
المؤلف: السر السيد
الناشر: مركز القاهرة للدراسات حقوق الإنسان

سلسلة: حقوق الإنسان في الفنون والآداب (١٠)
حقوق الطبع محفوظة (٢٠٠٣)
٩شارع رستم جاردن سيتي القاهرة
تليفون : ٧٩٤٦٠٦٥ - ٧٩٥١١١٢ (٢٠٢)
فاكس : ٧٩٢١٩١٣
العنوان البريدي: ص ب: ١١٧ مجلس الشعب-القاهرة
E.mail:cihrs@soficom.com.eg
الموقع على الإنترنت: www.cihrs.org
الصف الالكتروني:مركز القاهرة: **هشام السيد**
غلاف وإخراج: مركز القاهرة : **أيمن حسين**
رقم الإيداع بدار الكتب : ٢٠٠٣/١٩٨٣٨

الإهداء

إلى بشّار الكتبي

.. منك ليس للعطاء حدود

السر السيد

فهرس

الإهداء ٥

المقدمة ٩

ذاكرة الشمس .. ذاكرة الماء: بعض من يوم مع سعد الله ونوس ١٦

أغاني فتحية العسّال ٢٣

الكلام من ذهب.. وضعية الثقافة في السودان ٢٧

تحية زروق: صورة شخصية ٣٥

الشعر والجسد: مسرحية الفراشة والسمندل- ملاحظات أولية ... ٣٩

الذين عبروا النهر: حكاية عن عنف الدولة السودانية ٤٦

د. رياض عصمت.. شاهدا على المسرح ٥٦

عن علاقة المسرح السوداني بالتراث ٦٢

نافذة: جماعة مسرح كوتو الأهلي ٨٠

المسرح والدولة في السودان: ملاحظات أولية ٨٧

في عيد المسرح ٢٧ مارس: مهام عاجلة وقضايا ملحة ٩٧

في المحافل الدولية الثقافية: لماذا يغيب السودان؟ ١٠٤

الحرية والمسرح: لماذا نقدم هذا الكتاب؟ ١١٠

التجريب في المسرح العربي: تبعية أم تثاقف؟ ١١٩

عن كيف يفكر التلفزيون السوداني؟ ١٣٨

العنف ضد المرأة في الدراما السودانية ١٤٣

على سبيل التقديم

آمال عباس

عضو المكتب التنفيذي لمنظمة حرية الصحافة العربية

الذين عبروا النهر.. حكاية عن عنف الدولة.. هذا عنوان واحدة من المقالات التي تشكل الكتاب الذي بين يدي القارئ في هذه اللحظة.

خمسة عشر مقالاً دفع بها إليّ الأخ السر السيد.. الشاب الناقد المهموم بشأن الفن والثقافة والمسرح على وجه الخصوص.. المقالات كتبها متفرقة عبر الصحف اليومية السيارة خلال السنوات ١٩٩٤-٢٠٠٢ وكلها عبرت عن حضور ناقد لمسار المسرح السوداني والشأن الخاص بالدراما في الإذاعة والتلفزيون .. دفع بها إليّ على أمل أن أقدمها .. قبلت شاكرة بالرغم من أني لا أفهم في فنون المسرح أو الدراما بشكلها الأكاديمي .. ولكني أؤمن إيماناً مطلقاً بأن المسرح هو المحل الوحيد الذي يعري الإنسان ويجعله وجهاً لوجه أمام نفسه وأمام الحقيقة ولذلك أحرص دائماً على مشاهدة المسرح .

قرأت المقالات كلها باستمتاع وإن كنت قد قرأت بعضها حين نشرت وكانت قراءة سريعة.. سرعة الاطلاع على الصحيفة اليومية ومصدر الاستمتاع هو روح الجدية والمسؤولية والحماس التي تناول بها السر السيد دلالات الأعمال المسرحية وعلاقتها بالحراك السياسي والاجتماعي.

احتفيت بأن تجمع هذه المقالات في كتاب يمكّن القارئ من القراءة المتأنية ويقف على مشروع النقد المسرحي أو الأدبي والفني بصورة خاصة بغية أن يلعب الإبداع دوره في تعمير الحياة بالخير والجمال .

في الذين عبروا النهر ومن خلال الذين عبروا النهر كانت إشارة الناقد بعيون سياسية لأحداث معينة اكتنفت الحياة السياسية السودانية في حقب متفاوتة وبحث عن العنف في جودة وفي الجزيرة أبا ..

وفي عيد المسرح ٢٧ مارس ٢٠٠٢ كتب عن مهام عاجلة وقضايا ملحة سرد فيها تأريخ المسرح القومي .

وعن علاقة المسرح السوداني بالتراث جاءت المقالة الثالثة غوصاً مع خالد أبو الروس وإبراهيم العبادي وهاشم صديق .. في خراب سوبا وفي تاجوج وفي المك نمر وفي نبتة حبيبتي .

في بعض يوم مع سعد الله ونوس أو ذاكرة الشمس .. ذاكرة الماء حكى السر السيد لحظات لقاء جمعه والسني دفع الله مع سعد الله ونوس الذي قال إنه كان معجوناً في صميم تجربتنا المسرحية وأنه خاص بنا .

أغاني فتحية العسال .. هذا لقاء آخر شمل حديثاً عن المرأة السودانية والحركة النسائية العربية .. وعن معرفة فتحية العسال لفاطمة أحمد إبراهيم ختمته فتحية بقولها "ختاماً أنقل عبرك محبتي وتقديري الجم لشعب السودان وأوصي جيلكم بحب الحياة والمثابرة من أجل خلق واقع إنساني يجعل الحياة جديرة بأن تعاش " .

عن الشعر والجسد حول عرض الفراشة والسمندل .. ملاحظات

أولية .. من خلال مسرحية الفراشة والسمندل التي أعدها مصعب الصاوي غاص السر السيد في عالم محمد عبد الحي مع مصعب الصاوي واعتبر أن مجرد الاقتراب من عالم محمد عبد الحي مغامرة تحفها إشكالات الهوية ومكونات الذات السودانية التي تتلخص في التنوع والتمايز والتباين "أصلي بلسان وأغني بلسان" إضافة لذلك الكم الهائل من الحكايا والأساطير .

تحية زروق صورة شخصية : عندما جاءت تحية زروق في مايو ٢٠٠٢ لحضور مهرجان للدراما تم تكريمها فيه انبرت كثير من الأقلام للتناول الهامشي من أمر تلك العودة التي جاءت بعد اغتراب طويل عن الوطن ولم تتناول دور وإضافات تحية زروق في المسرح وفي الدراما في عموميتها، وهذا ما جعل السر يكتب هذا المقال الذي شكل إضاءة باهرة في تناول شخصية تحية في عمقها الإبداعي "نكتب عن تحية لأنها حكت لنا بجسدها وروحها ودافعت عن قيمنا وعن حاضرنا وعن ماضينا وعن مستقبلنا وقبل ذلك دافعت عن المرأة السودانية " .

جماعة مسرح كوتو الأهلي : كلمات جميلات وصادقات قدم بها السر السيد جماعة مسرح كوتو الأهلي التي اعتبرها إضافة مشرقة في دنيا المسرح السوداني تعالج واقعاً أليماً خلقته فتنة الحرب والشتات والتفرق، وقال إن من الأهداف الاستراتيجية للجماعة العودة إلى الذات لا بغرض الانكفاءة عليها وإنما لإعادة تماسكها الذي فتتته الحرب لتساهم في بناء الذات السودانية .

الحرية والمسرح : دائماً يختار السر السيد موضوعات تصب في الهم الكبير الذي يشغله لا في إطار اهتمامه الأكاديمي وإنما في

دائرة كونه مثقفاً فاعلاً يدرك دور الإبداع والفن في تشكيل الحياة وإعطائها بعدها الإنساني النبيل، بهذا الفهم استعرض كتاب الناقدة المصرية دكتورة نهاد صليحة .. الحرية والمسرح .

العنف ضد المرأة : دراسة عميقة محاولة استعراضها يضر بها، ولكن قراءتها بتأمل تقف شاهداً على مدى إدراك صاحبها لأثر الثقافة والمفهومات الاجتماعية على الناتج الإبداعي والدرامي .. وإمكانية أن يوجه هذا الضرب من الإبداع لمعالجة القضايا لا سيما تلك التي تناولتها دراسة العنف ضد المرأة في الدراما السودانية.

الكلام من ذهب.. عن وضعية الثقافة في السودان : هذه المقالة قرأتها لأول مرة.. وقفت عندها كثيراً وتساءلت لماذا لم تحدث دوياً حين نشرت فقد كانت كلماتها بالفعل من ذهب.. لقد تعرضت للمسكوت عنه أو بالأصح المحرم الحديث فيه أو عنه.. فقط أريدكم أن تقفوا عندها أيضاً فهي تحدثكم عن كيفية تحول مسرح قصر الشباب والأطفال ومسرح أم درمان الأهلي في عهد الإنقاذ إلى مكان لعرض الأفلام الهندية وأفلام الكاراتيه.. عن كيف مات في عهد الإنقاذ مسرح الولايات .. وعن كيف اختفت في عهد الإنقاذ العبارة الشهيرة "أعطني مسرحاً أعطك أمة" وعن كيف مات في عهد الإنقاذ المسرح المدرسي .

السر السيد يعتبر أن التضييق على الإبداع في المسرح وفي الأغنية وفي النظرة المحدودة لمعنى الحوار الثقافي وشموليته عبر مواعين البث المختلفة .. اعتداء على الإنسان.. وختم مداخلاته عن علاقة المثقف بالسلطة وعلاقة السلطة بالمثقف بقوله :

"إننا ونحن نصل إلى نهايات هذه المقالة ندخل القرن الجديد

ونضع نتائج قراءتنا هذه أمام الإعلان العالمي لحقوق الإنسان خاصة المادة ٢٧ وهي المادة المنصبة كلها حول حقين متعلقين بالثقافة والإبداع هما حق تلقي الثقافة والاستمتاع بها وحق إبداع الثقافة وحماية هذا الإبداع" .

قرأت مقالات السر السيد التي في مجموعها تمثل قراءات نقدية لأعمال مسرحية أو لقضايا ثقافية.. وأكرر أني لست ناقدة متخصصة بالفهم الأكاديمي كما أسلفت، ولكني متلقية نهمة لكل ألوان الإبداع.. أتلقى بقدر من الإيجابية بمعنى "آخذ وأعطي".. بخلفية فهمي لدور النشاط الإنساني في دفع الحياة إلى مدارج أعلى.. قرأتها مستصحبة قناعتي الراسخة بأن الناقد الذي يزاوج بين تقييم الوظيفة الاجتماعية والسياسية للإبداع وبين فنيته وجماليته هو الذي يدرك أن مدرسة الفن للفن قد ولّى زمانها.. وجاء زمان الذين يعجنون همومهم اليومية والإبداعية بالهم الاجتماعي والإنساني والعصري عموماً.

بعد فراغي من القراءة وجدت نفسي أمام ناقد من النوع الذي يجيد عقد قران ذاك التزاوج بين أعماق الأعمال التي عرض لها وبين جمالياتها.. الفنية والإبداعية..

آمال عباس
عضو المكتب التنفيذي
لمنظمة حرية الصحافة العربية

ذاكرة الشمس / ذاكرة الماء

بعض من يوم مع سعد الله ونوس

في ذلك اليوم من شهر نوفمبر ١٩٩٦م كنت في معية الصديق الفنان الممثل محمد السني دفع الله وكان بحوزتنا ونحن نتوجه إلى منزل الكاتب المسرحي سعد الله ونوس باقة من الورد وفيض من المشاعر النبيلة وشعور غامر بالفرح والوفاء والامتنان/ داخل عربة التاكسي المتجهة إلى مساكن برزة بدمشق حيث يسكن سعد الله ونوس اكتشفت مع الأخ السني أننا لا نذهب لسعد الله بحثاً عن اكتشاف لحظة استثنائية في تجربة المسرح السوري أو المسرح العربي يمثلها سعد الله، إننا في الحقيقة نذهب لنلملم ونكتشف ونقف على جزء هام له حضوره الفاعل في نسيج تجربتنا المسرحية يمثله سعد الله ونوس.. اكتشفنا ونحن على الطريق داخل عربة التاكسي أن سعد الله ونوس خاص بنا وحميم، فنحن نعرفه منذ ما يقارب الثلاثين عاماً؛ إذ أن مسرحية "حفل سمر من أجل ٥ حزيران" لسعد الله عندما كانت ممنوعة في كل الوطن العربي قدمها المسرح القومي في السودان وهو في بداياته حيث إنها قدمت في موسم /٦٩ ١٩٧٠م أي بعد عام واحد من إنشاء المسرح القومي، وهذه اللحظة النادرة يقدرها سعد الله ويحكي عنها الكثير من الذكريات.

داخل العربة - في الطريق إلى سعد الله ونوس قلت للأخ السني دفع الله إننا قدمنا مسرحيات سعد الله ونوس ـــ على الأقل التي وصلتنا "حفل سمر من أجل ٥ حزيران" "مغامرة رأس المملوك" "الفيل يا ملك الزمان" "رحلة حنظلة" "الملك هو الملك" "جثة على الرصيف".. قاطعني الأخ السني قائلاً... مع ملاحظة أن سعد الله قدم عبر مسرح الدولة وعبر المسرح الخاص وعبر الفرق والجماعات المسرحية وعبر المؤسسات الأكاديمية كالمعهد العالي للموسيقى والمسرح، في مشاريع التخرج وكذلك عبر قصر الشباب والأطفال وعندها تأكد لي أننا بالفعل لا نذهب لسعد الله بصفته كاتباً مسرحياً نعرفه كما يعرفه كل العرب، وإنما نذهب إليه بصفته أحد أهم الذين ساهموا في تشكيل تجربتنا المسرحية، فسعد الله ونوس هو الكاتب المسرحي الوحيد الذي يعرفه كل المسرحيين السودانيين، وهو الكاتب المسرحي الوحيد الذي أثر في تجربتنا المسرحية خاصة على صعيد التأليف بشكل ملحوظ.

داخل العربة قال لي الأخ السني بلهجة السوريين في تلك "البناية" يسكن سعد الله فغمرني شعور بالرغبة والألفة والحبور، شعور من يلتقي بعد غياب عزيزاً لديه وسعد الله عزيز لدينا وكيف لا وهو خاص بنا نحن المسرحيين السودانيين؟! ونزلت من العربة، الأخ السني يحمل باقة الورد وأنا أحمل عوالم تتحد وتفترق، تغيب وتحضر، عوامل من الأحياء والأشياء، من الأفكار والمشاعر أحمل قصيدة الحياة التي كتبها سعد الله من خلال مسرحيته الأخيرة "رحلة في مجاهل موت عابر" باقة الورد وقصيدة الحياة كان كل ما

حملناه لسعد الله ونوس.

طرق على الباب نافذة على الحياة.

استقبلتنا زوجته وابنته بحفاوة بالغة وَفيَ الصالون وعلى فنجان القهوة تكلم سعد الله ونوس، تكلم بمرارة عن المثقفين الذين باعوا أنفسهم، وعن المثقفين الذين آثروا الصمت، وتكلم كذلك بأمل وأريحية عن أولئك المثقفين الذين يمشون على الجمر الذين يقاومون الظلام والقهرَ.. تكلم عن صراعه مع المرض.. تكلم بنبل كبير عن السودان والسودانيين وسألنا عن الأستاذ الفكي عبد الرحمن وعن البشير سهل.. تكلم عن إسرائيل وعن العرب وعن الغرب، تكلم عن الدين، عن الموت والحياة وكنت أرى عبر صوته العميق ذلك الألق وذلك الإيمان العميق بجدوى الحياة وجمالها وقوتها وضآلة لوت والظلام وانحساره الحتمي أمام مشروع الأمل الذي تمثل الحرية أهم مرتكزاته كما يرى سعد الله ثم وعبر أسئلة عابرة تحدث لنا عن المسرح قائلاً:

إذا جاز لي أن أتحدث عما أسميته أنت بمشروع سعد الله فإني أقول إن هذا المشروع بات واضحاً يستطيع القارئ أو المتفرج أن يلمسه، وهو لم يولد مرة واحدة فقد بدأ كنوع من التلمس إذ كان في بداية حياتي مهماً بالنسبة لي أن أكتب مسرحاً نابعاً من البيئة التي أعيش فيها وكان لدي تقييم مبكر بأن المسرح بصورته الأوروبية رغم ضرورة أن نعرفه وندرسه دراسة جيدة وأن نكتشف الآفاق التي استطاع أن يمتد إليها إلا أنني كذلك كنت مدركاً بأن هذا المسرح إذا ما ترجم حرفياً وقدم كما هو سيكون غريباً على بيئتنا ولن يستطيع

أن يبذر بذرة المسرح فعلياً في وجدان المتفرج وأن يولّد لديه حاجة ثقافية فنية ومن هنا كان حرصي منذ البداية على البحث عن صيغة كتابة تتلاءم مع البيئة على مستويين؛ الأول أن تعالج مشكلات تهم البيئة بشكل أو بآخر، والثاني أن تنطوي هذه الكتابة في بنيتها على صيغ وأشكال تسمح بابتكار فرجة قريبة من روح المتفرج ومن عاداته في الاجتماع والإصغاء والفرجة، وأن تكون قادرة فعلاً على مباشرة حوار حي ونامٍ مع هذا الجمهور، وبهذه الطريقة يمكن فعلاً أن نبتكر مسرحنا الذي نحتاج إليه والذي يمتاز بالخصوصية والسمات التي تميزه عن التجارب المسرحية الأخرى لاسيما التجربة الغربية، ووفق هذا المنظور بدأت تتطور تجربتي منذ المسرحيات القصيرة التي على الأقل استطعت أو حاولت أن أطرح فيها بعض مشكلات البيئة الملحة إلى المسرحيات الطويلة مثل مسرحية "حفل سمر من أجل ٥ حزيران" التي أصبح البحث فيها مزدوجاً، بحث عن الأمة، والوطن، والهزيمة -تحريض المتفرج من هذا الواقع المهزوم الذي يعيشه، كانت "حفل سمر من أجل ٥ حزيران" بمثابة سجال بين نص/ عرض وجمهور ثم تلتها "مغامرة رأس المملوك جابر" التي حاولت أن تنقل السجال والحوار إلى صعيد أكثر تقدماً وربما أكثر نضجاً إلى مستوى متوسط يتم فيه الحوار بين الحكاية التي تأتي عن وضع مهزوم مأزوم حتى لو كان مستلهماً من التاريخ وبين جمهور راهن يعيش هو الآخر وضعاً مأزوماً، وعبر هذين المستويين تم الحوار وعبرت المسرحية عن نفسها.

وبخصوص ما أسميته عالم سعد الله ونوس المسرحي أقول لا

أختلف معك في أن عالمي المسرحي الذي أبنيه عبر شخوص وأفكار ومفردات تنشد الإنسانية الراقية وتدعو للحرية وإلى عالم تسوده المحبة والسلام هو العالم الذي أحلم به وهو العالم الذي كرست له نفسي وقد كنت دائماً في حالة بحث عن العدل، دائماً في حالة كشف للظلم والزيف وذلك لأنني أعتقد أننا إذا فقدنا هذه القيم.. إذا غابت عن حياتنا مفردات مثل الحب والعدل والحرية والجمال وإذا غاب عن حياتنا الحلم بعالم تسوده المحبة ويعمه السلام فإني أعتقد أننا نغدو في ليل بلا صباح نعيش في ظلام وفي اليأس وفي التيه.

إننا أحياناً نقترب من هذا الوضع المأساوي وأحياناً تعم هذه الأمة مشاعر من الإحباط تجعلها لا ترى في المستقبل إلا الغيوم السوداء وكتل الظلام والهزائم المتلاحقة ومع هذا فأنا ككاتب ضد بيع الأحلام الكاذبة، أنا ضد التبشير الطوباوي بمستقبل زاهر وفي الوقت نفسه ولأنني أستطيع التمييز بين ما هو جوهري وبين ما هو عرضي فإني أرى أن هناك أملاً وأن هناك فرصة للحياة وللقيم الإنسانية وأن الحرية والعدالة في آخر المطاف وربما بعد معارك دامية كثيرة هي التي ستنتصر، أنا ككاتب ينبغي أن أميز هذه الرؤية وأن أتيح لها مكاناً في عملي وحتى إن بدا العمل الذي أكتبه في ظاهره متشائماً أو سوداوياً، تبقى حقيقة هذا العمل أن هذه القيم هي التي ستنتصر في النهاية.

مسرحية "رحلة في مجاهل موت عابر" هى آخر ما كتب سعد الله في مجال المسرح، في هذه المسرحية حضور كثيف للحياة واحتفاء

بها رغم أن الذي يفاجأك للوهلة الأولى هو حضور الموت، مسرحية تهيئ التفاصيل وتلامس الكليات.. مسرحية يتلقى فيها اليومي بالكوني كما تسل الشعرة من العجين.. لأجل المسرحيين السودانيين قلت للكاتب الكبير حدثنا عن هذه المسرحية فأجابني قائلاً:

لا أدري هل يعلم الأصدقاء في السودان أنني مصاب بسرطان منذ خمس سنوات ومنذ خمس سنوات أقاوم بما أستطيع من قوة تحمل عجلات مريعة ومستمرة.. كنت دائماً في تلامس مستمر مع الموت المحتمل. ومن هذا التلامس تعلمت كيف أنظر إلى نفسي من جهة وكيف أتدرب على التعايش مع الموت من جهة أخرى. وفي الحالتين اكتشفت أن الحياة تزداد كثافة وتزداد جمالاً وتزداد غنى كلما ازداد الخطر المحدق على المرء أثناء حياته اليومية. وفي النص الأخير "رحلة في مجاهل موت عابر" الذي ربما أوحى للقارئ بشيء من المسيرة لكنني أعتقد أنني حتى الآن لم أحاول كتابة سيرتي الذاتية فمازلت متفائلاً ومازلت أعتقد أن لديّ الوقت لكتابة هذه السيرة، أما في هذا العمل بالذات فقد حاولت أن أقدم مجموعة من التأملات حول الحياة والموت والأمل، حول الماوراء والعلاقة بين هذا الماوراء وبين ما هو قائم وملموس أي المعاش حالياً وحاولت أن أكتشف نوعاً من بعض سر الوحدة الغامضة التي تجمع تحت خيمة واحدة أبعاد هذا الوجود ومستويات الغنى والجمال واللامحدودة الكامنة في أرجائه وتبدلاته وتحولاته.. يمكنك أن تقول ملامسة لوحدة الكون.. ربما.

وانتهى اللقاء وودعنا سعد الله وأهل بيته وعندما قدم عبد

العظيم محمد الطيب مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر" وقدمت تهاني عبد الله مسرحية "جثة على الرصيف" في ملتقى الشباب للمسرح التجريبي في ٧ ديسمبر إلى ١٥ ديسمبر ١٩٩٦م بالخرطوم تأكد لي أن سعد الله ونوس معجون في صميم تجربتنا المسرحية وأنه خاص بنا.

شكراً للفنان السني دفع الله الذي أتاح لي هذه البهجة وتحية لسعد الله ونوس.

جريدة الإنقاذ الوطني - ديسمبر ١٩٩٦م

أغاني فتحية العسّال

فتحية العسال أديبة ومفكرة ومناضلة مصرية شهيرة، كتبت القصة القصيرة والمسرحية والدراما التليفزيونية والدراما الإذاعية ومشاركة بفاعلية في العمل السياسي في مصر وهي من رموز الحركة النسائية التقدمية هناك. في كتاباتها تفرد حيزاً مقدراً لهموم المرأة ومعاناتها، فهي تنطلق في كل كتاباتها من رؤية إنسانية تستهدف الدعوة إلى عالم إنساني جديد.

في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي دورة العام الماضي ١٩٩٩م التقيتها أكثر من مرة وتبادلنا الحوار والأفكار فتداعت وصرحت وأشارت ببساطة وعمق وحميمية كأنها تقرأ قصيدة أو تغني؟

إنني أعرف عدداً لا بأس به من المثقفين على سبيل المثال المناضلة فاطمة أحمد إبراهيم كذلك لدي معلومات وافية عن تاريخ وتطور الحركة النسائية في السودان التي أعتبرها من الحركات الرائدة والمؤثرة على مستوى الوطن العربي وأفريقيا أيضاً، تابعت ومنذ وقت مبكر الحركة السياسية في السودان وأعرف الكثير عن تجربة الحزب الشيوعي السوداني.. لديّ حب خاص للسودانيين وقد قرأت للفيتوري ومحمد المهدي المجدوب والطيب صالح وآخرين.

حول ما أثرته عن الحركة النسائية العربية أقول لك إنها ليست اتجاهاً وتياراً واحداً.. إنها أكثر من اتجاه وأكثر من رؤية .. بعضها محدود الأفق يطرح أجندة في الغالب لا تخدم الحركة النسائية وبعضها يتبنى الكثير من قضايا المرأة العربية الملحة دون أن يضعها في سياقها التاريخي تحت ذريعة عدم تسييس قضايا المرأة، وبعضها وهذا هو التيار الذي أنتمي له ينطلق من رؤية كلية لقضايا المرأة تجمع بين الاجتماعي والشخصي والسياسي والثقافي والاقتصادي دون تعسف أو تغول. فهذه البنى المتعددة والمتداخلة رغم استقلالها النسبي عن بعضها إلا أنها هي وحدها القادرة على خلق صورة حقيقية نوعاً ما لواقع المرأة وآفاق مستقبلها خلق رؤية تقدمية وطنية تقود المشروع النسائي العربي نحو تحرره وإنجاز أهدافه بعيداً عن أي استقطاب هنا أو هناك.

إنني كامرأة تمارس الكتابة سيما الكتابة الدرامية "مسرح، إذاعة، تليفزيون" أجدني دونما لديّ إحساس باليأس، أعترف أنني أسعى لتقديم فن ينتمي للإنسان ويحلم معه بواقع جديد مع انحياز خاص للمرأة؛ لأن ما تعانيه يفوق كل تصور.. إنني أؤمن بل أروج أن للفن رسالة، ولكن بمنطق الفن فأنا ضد السطحية والمباشرة والهتافية، إذ أنه لا يمكن تقديم رسالة إنسانية إلا عبر فن حقيقي لذلك تجدني أتحفظ كثيراً حول بعض التجارب المسرحية التي يطلق عليها مسرح تجريبي؛ لأنها من وجهة نظري لا تقدم تجريباً؛ إنها حالة من حالات الهذيان تشير وهذا ما يؤسف له إلى فقر بائن في الفكر وفي الأدوات لذلك كنت ولازلت أنادي بضرورة التمييز بين التجريب و "التخريب" وكنت أدعو ولازلت خاصة جيل الشباب بإعادة قراءة

التجارب التي سبقته والبحث عن ابتكار إضافة نوعية لهذا الإرث تهدف إلى تأكيد خصوصيتنا كشعوب لها ثقافتها الخاصة ومشاكلها الخاصة.. وهذا ما يفرض أن يكون للتجريب عندنا مذاق خاص.

فيما يتعلق بموضوعات الدين والعلمانية ومستقبل الديمقراطية في الوطن العربي أنا أدعو للحوار لأنه وحده هو القادر على بناء مشروع تنويري يعيد ترتيب هذه الأسئلة الحرجة والملحة بشكل عقلاني ويجعلنا نستشعر إنسانيتنا؛ فالحوار يعلمنا الشعور بالآخر والاعتراف به لا إقصاءه أو إلغاءه.

الحوار يخلق مشاعر رائعة من الحميمية والدفء وبما أنني أكتب الدراما فإنني أتذوق الحوار بشكل خاص وأستشعر قيمته فما الدراما إلا فضاء للحوار وإدارة للاختلاف لذلك فهي ديمقراطية بطبيعتها.. إننا عبر الحوار نستطيع أن نعيد تشكيل عقولنا وإعادة بناء واقعنا بشكل إنساني مبدع.

عن تجربتي الخاصة أستطيع أن أقول كما قال نيرودا "أعترف أنني قد عشت" فأنا والحمد لله عشت حياة ناضلت فيها بحثاً عن الأجمل لي وللآخرين ورغم الأسى هنا وهناك إلا أنني مازلت متفائلة أتدثر بالحلم، فالحياة بلا أحلام تفتقد أهم مقومات الوجود الإنساني أي الفعل الخلاق.

كتبت أعمالاً كثيرة للمسرح وللإذاعة وللتليفزيون وأشارك في هذا المهرجان بمسرحية "بين بين" ومن أعمالي الأخيرة للتليفزيون مسلسل "حبنا الكبير" وهو عمل يقدم بانوراما للحارة المصرية في أواخر التسعينات محاولاً رصد التحولات التي تمت في هذه الحارة من مهن معينة إلى أحلام الشباب التي تغيرت، إلى قصص الحب..

إنه مسلسل يسعى إلى استعادة قيم الشهامة والنقاء.. إنني في هذا المسلسل أحاول أن أقدم رسالة للشباب الذين يرون أن البلد لم تعد تصلح لتحقيق أحلامهم وأدعوهم أن يتمسكوا بحبهم الكبير لهذا البلد.

ختاماً أنقل عبر محبتي وتقديري الجم لشعب السودان وأوصي جيلكم بحب الحياة والمثابرة من أجل خلق واقع إنساني يجعل الحياة جديرة بأن تعاش.. لكم مودتي.

جريدة الصحافة ٢٩ / ٦ / ٢٠٠٠م

الكلام من ذهب

عن وضعية الثقافة في السودان

فرضية أن الثقافة والمثقف في ظل الإنقاذ يعيشان وضعاً بائساً وتهميشاً منظماً ومتعمداً فرضية يرددها أكثر المثقفين بمن فيهم مسئولو الثقافة في سلطة الإنقاذ.. هذه الفرضية وفي محاولة لتملكها معرفياً طرحت العديد من الأسئلة الكلية من نوعية سؤال علاقة المثقف بالسلطة وعلاقة السلطة بالثقافة وسؤال ما هي حدود اهتمام الإنقاذ بالثقافة بكل ما تعنيه كلمة اهتمام من معنى..؟ من جانبي أتفق مع هذه الفرضية وأحاول في هذه المقالة البرهنة على هذا الاتفاق.

إشارات ذات أهمية خاصة

أولاً: كلمة ثقافة في هذه المقالة تنحصر في حقل الإبداع بمعنى جماع الفنون وما يحدها من وسائط وما يحكمها من سياق..

ثانياً: بؤس وضعية الثقافة والمثقف وتهميشهما لم يكن وقفاً على تجربة الإنقاذ موضوع المقالة وإنما يمتد هذا الوضع إلى تاريخ أسبق يشمل كل الأنظمة التي حكمت السودان منذ الاستقلال مع فروقات هنا وهناك.

ثالثاً: هذه الوضعية للثقافة والمثقف تأخذ وضعاً خاصاً في ظل

الإنقاذ للآتي:

● التحولات الكبرى التي يشهدها عالم اليوم على كل الأصعدة والتي تزامن مجيء الإنقاذ معها، هذه التحولات تتمثل في انكسار شوكة الشمولية والوثوقية وبروز منظمات المجتمع المدني بشكل فاعل لم يسبق لها مثيل وازدياد قوة الرهان الثقافي والإبداعي أكثر من غيره بحسبانه الأكثر تميزاً عن الخصوصية لأي مجتمع في ظل ما يعرف بالعولمة.

● ادعاء الإنقاذ بأنها تختلف عن كل الأنظمة التي سبقتها بأنها تمتلك مشروعاً حضارياً إسلامياً ليس للسودان فقط وإنما لكل العالم لإخراجه من الظلمات إلى النور. وادعاؤها بأنها ستعيد بناء الإنسان السوداني من جديد وبأنها ستعمل على تأصيل الحياة السودانية كلها، على أن الادعاء الذي يدخل في صميم مقالتنا بشكل أكبر هو مشروع الإحياء الثقافي الذي تضمنه كتاب الاستراتيجية القومية الشاملة الأول هذا المشروع الذي لم يبق منه حتى اسمه.

● ما لحق بالثقافة والإبداع وبالمثقف من بؤس وتهميش في ظل الإنقاذ لم يسبق له مثيل ويفوق كل التصورات.

أسئلة بديلة!!

في محاولة لإنتاج معرفة حول وضعية الثقافة والمثقف في ظل الإنقاذ أو الإنقاذ ثقافياً سأضيف أسئلة أخرى لم يتم التركيز عليها عند مقاربة هذه الوضعية مثل سؤال علاقة المثقف بالثقافة؟ وسؤال علاقة السلطة -أي الإنقاذ- بالشعب ثقافيا؟ فعبر هذين السؤالين وخاصة الثاني ربما نستطيع أن نصل إلى رؤية تدخل الثقافة ضمن

أجندة النضال اليومي.إذ أن سؤال المثقف بالسلطة وسؤال علاقة السلطة بالثقافة لم يؤديا إلى نتائج ملموسة اللهم إلا تزايد أحزان المثقف وإحباطاته وسلبيته واعتذارات السلطة الخجولة ووعودها البراقة. ولعل السبب يكمن في أن السؤالين في حالة السودان بالنظر إلى السلطة والمثقف فيه حيث التاريخ والطبيعة والشكل والموقع والتأسيس، فهما فيما يبدو "منتزعان ومهجوران من سياقهما". لذلك نرى أن السؤال المناسب هو سؤال علاقة السلطة أي الإنقاذ - بالشعب ثقافياً- فهنا يأخذ المثقف قوته لأنه مبدع الشعب كما تأخذ قضية الثقافة بعدها العضوي مع قضايا الشعب الأخرى مع الاحتفاظ لها بخصوصيتها فتصبح قضية الإبداع ووسائطه مثلها مثل قضايا الديمقراطية والتنمية والعدالة؛ أي تدخل ضمن أجندة التغيير الذي ينشده الشعب بما فيه تغيير شكل السلطة نفسها ووضعيتها. هنا تقف الإنقاذ وجها لوجه أمام سؤال الثقافة مثلما تقف الآن أمام أسئلة كثيرة.

الإنقاذ ثقافياً.. شواهد على الطريق

للإنقاذ ادعاءات بحجم المليون ميل مربع ولها أيضاً عجائب، فالإنقاذ اختارت مجال الإعلام والثقافة لترمي فيه بكل ثقلها فقد هيمنت على هذا المجال هيمنة شبه كاملة وقذفت بكوادرها المعتبرة فمنها الوزير والوكيل والمدير والأمير في الإعلام والثقافة، في التليفزيون، في الإذاعة، وفي المجلس القومي للثقافة، وفي المصنفات، وفي اتحاد الأدباء والكتاب، باختصار في كل المجالات الحيوية في هذا الحقل والآن لنرى الشواهد.

أولاً في المسرح

وبكلمة واحدة لقد تراجع المسرح في عهد الإنقاذ تراجعاً كبيراً، بل هو الآن يلفظ أنفاسه الأخيرة. ففي عهد الإنقاذ لم يقدم المسرح القومي منذ العام ٩١ وحتى العام ٩٤ ولا مسرحية واحدة وبعد ذلك تحوّل إلى دكان لا يبيع فيه ولا يشتري إلا من استطاع إليه سبيلا، فالمشروع المسرحي الآن لا يمتلك رؤية تمكنه أن يكون غير ذلك، فدعم المسرح توقف لذلك توقفت المواسم المسرحية وماتت أكثر من ثلاثين فرقة مسرحية، لذلك في دولة المشروع الحضاري والتأصيل والعولمة على أشدها يجد المسرحيون الشباب ملاذاً في المركز الثقافي الفرنسي لتمويل مسرحياتهم وعقد ورشهم لأن الدولة تؤجر مسارحها وتفرض إتاواتها عبر الضرائب المتعددة الجنسيات والإعلان.

في عهد الإنقاذ تحول مسرح قصر الشباب والأطفال ومسرح أمدرمان الأهلي إلى مكان لعرض الأفلام الهندية وأفلام الكاراتيه. في عهد الإنقاذ مات مسرح الولايات.. في عهد الإنقاذ اختفت العبارة الشهيرة (أعطني مسرحاً أعطك أمه) لحين إشعار آخر ولا غرابة فحتى المسرح المدرسي مات في عهد الإنقاذ.

الغناء والموسيقى

نقدر أن للإنقاذ حساسية خاصة جداً مع هذا النمط من الفنون لذلك حاصرته بالأسئلة وسنت له القوانين (قانون النظام العام) وإلى حين تصل هذه الأسئلة إلى منتهاها توقفت الفرق الموسيقية والغنائية وأولها نمارق والسندل، ثم ساروا وعقد الجلاد وسلاّم وسكة سفر...

وغيرها يحدث هذا لتعيد الأغنية السودانية غالباً إنتاج نفسها من جديد وليكون بعضها نهباً لقراصنة الغناء في الوطن العربي.. باختصار في عهد الإنقاذ حاصرت هذا النمط من الفنون ترسانة من المهددات طالت تاريخه وحاضره ومستقبله. وبالقطع لن تكون الفرقة القومية للموسيقى والغناء طوق النجاة كما لن تكون الفرقة القومية للتمثيل طوق النجاة للمسرح الغريق.

وإبداعات أخرى تستغيث!!

التشكيل والرقص والشعر والقصة والرواية وهنا تثار قضايا القاعات المخصصة ودور العرض والنشر لنلتقي بلا موعد بالمجلس القومي للثقافة والفنون حيث لا حيث، وعند لا عند، فقد كفانا شر القتال باعتراف أمينه العام الذي فر خارج خيمة الدولة بحثاً عن الأروقة، أروقة الشعر، أروقة القصة والخ الخ معلناً فشل مشروع الإنقاذ الثقافي وحتى تكتمل هذه المراثي ولن تكتمل، أذكركم بالعزيزتين مجلتي (الخرطوم) و(الثقافة السودانية)، وأتساءل ماذا سيفعل بيت الثقافة؟!

كان ما سوف يكون..!

الذي حدث لم يكن وليد الصدفة وإنما كان لأن الإنقاذ أرادت له أن يكون. فقد طرحت الإنقاذ منذ أيام سيدرات ود. غازي صلاح الدين نظرية أن الدولة تقف عند رعاية الثقافة والمجتمع هو الذي يصنع الثقافة وينتجها وتحت هذه النظرية المضللة وليتها اكتفت، فإضافة إلى هذا الفعل الغريب حاصرت حركة المجتمع الإبداعية

ببعض القوانين المقيدة لحرية التعبير وبالضرائب وبرسوم تسجيل الجمعيات وبمصادرة دور بعض الاتحادات والجمعيات الثقافية كاتحاد الكتاب السودانيين واتحاد المهن التمثيلية، وما يزيد الطين بلة في هذه النظرية هو أنها لم تتساءل كيف ينتج المسرح عرضاً مسرحياً مثلاً والدولة تؤجر دار العرض إن وجدت وتفرض الضرائب وتبيع الإعلان مما يتسبب في غلاء تذكرة الدخول وقس على ذلك نشر الكتب والمشاركة في المهرجانات الخارجية اللهم إلا إذا كانت هذه النظرية تعني بالمجتمع البنوك والشركات الخاصة والمنظمات الأجنبية ورجال الأعمال، وأعتقد أنها تقصد هذا لأن الثقافة الآن والمثقف في الأغلب مرتهنان إما إلى بعض رجال الأعمال أو إلى المنظمات الأجنبية، والدولة تمارس رعايتها بأخذ الإتاوات وعائدات الأنشطة الثقافية على قلتها. فمن يصدق أن مسرحية واحدة مثل مسرحية "ود الجردقوت" وردت لخزينة الدولة ما يقارب الخمسين مليون جنيه سوداني!! إن هذه النظرية البائسة في حقيقتها تكشف عن جوهر مشروع الإنقاذ الذي كشفت الأيام أنه مشروع حربي، فعندما ترتب أهم وزارة في الدولة -وأعني وزارة المالية- أولوياتها ولا تكون الثقافة من ضمن هذه الأولويات ومع ذلك تستثمر عائداتها على قلتها نكون بالفعل مع "حراس كباري" وليس حراساً للحضارة.. فكيف بالله تكون التنمية والعدالة والسلام والحرية والتعددية وقيادة العالم وخلافة الله في الأرض بلا ثقافة وبلا مثقف بل كيف تكون الحرب ذاتها ؟!

الدخول من بوابة العصر

هذه الشواهد على عموميتها وقلتها تؤكد على وجاهة السؤال الذي طرحناه عن سؤالي علاقة المثقف بالسلطة وعلاقة السلطة بالثقافة.. أي سؤال علاقة الإنقاذ بالشعب ثقافياً؟ فعبر هذا السؤال تصبح الثقافة مطلباً يومياً وحاجة ماسة مثل الخبز والسلام وتتقدم أجندة النضال اليومي لتكون الإنقاذ متهمة ليس فقط بانتهاك حقوق الإبداع والمبدع والمواطن المستفيد من الإبداع وإنما بانتهاك شخصية الوطن... تاريخه ووجدانه وتفرده، بل وجوده في مسيرة الحضارة الإنسانية.

إننا ونحن نصل إلى نهايات هذه المقالة وندخل القرن الجديد نضع نتائج قراءتنا هذه أمام الإعلان العالمي لحقوق الإنسان خاصة المادة ٢٧ وهي المادة المنصبة كلها حول حقين متعلقين بالثقافة والإبداع هما حق تلقي الثقافة والاستمتاع بها وحق إبداع الثقافة وحماية هذا الإبداع.

وأيضاً المادة الرابعة والعشرين من الإعلان والتي تنص على أن لكل شخص حقاً في الراحة وأوقات الفراغ، وخصوصاً في تحديد معقول لساعات العمل، وفي إجازات دورية مأجورة، وفي هذا إشارة إلى التمتع بوسائل الترفيه والتثقيف والتعليم كالمسرح وبقية الفنون وإشارة أخرى إلى ضرورة توفير الوسائط التي تجعل هذا ممكناً ولعل أهمها المكان وأسعار التذاكر.

حقيقة أنها قضية ولكنها مختلفة لأن المواجهة والنضال فيها مزدوج فهو لحد ما يطال حتى المعارضة ودعاة حقوق الإنسان في السودان الذين سكتوا عن هذا الحق.

وبعد أدعو إلى جبهة ثقافية ديمقراطية تقود حواراً حول هذه القضية مع السلطة ومع المعارضة دفاعاً عن الشعب وحقوقه الجمالية.

جريدة الرأي العام ١ / ٢ / ٢٠٠٢م

تحية زروق

صورة شخصية

إشارة

ثمة علاقة بين المبدع والإبداع؛ فهناك علاقة ما بين الشاعر والقصيدة، وبين التشكيلي واللوحة ولكن في حالة فنون الأداء (الرقص والغناء والتمثيل) مع ما بينها من اختلافات تبدو هذه العلاقة مختلفة ففي هذه الفنون يتحد المبدع مع الإبداع، بينما في حالة الشعر والتشكيل مثلاً ينجز الإبداع استقلالاً نسبياً عن المبدع، ففي التمثيل مثلاً أكثر أشكال فنون الأداء تعقيداً وثورية بحسبانه يحتضن كل الفنون الأخرى، وباعتباره الفن الوحيد الذي لا يعترف بالآخر كمجرد متلق فحسب، وإنما مساهم في الفعل كذلك كان هذا الفن وما زال من أقوى الفنون التي تحرض على التحرر والتفتح الإنساني وعلى زلزلة المسلمات.

أن تكون ممثلاً يعني أنك قد اخترت اقتراحاً آخر لوجودك، يعني أنك تفتح احتمالات أخرى لهذا الوجود، فالممثل هو الشخص الوحيد الذي يستضيف كل النماذج الإنسانية الممكنة والمستحيلة من رجل الدين والمومس والطاغية والمناضل والفقير والغني والحر والأسير ويعبر عنها، وهو المبدع الوحيد الذي يعيد تشكيل الزمان والمكان لا عبر اللغة كما يحدث في الرواية م ، وإنما عبر كينونته لحماً ودماً

شعوراً وعاطفة؛ لذلك فالممثل الحق هو من يستبطن ويمتلك سر التواصل وسحر الآخرين مثلما يفعل الكهنة والعرافون وهذا ما يسميه يوجينوباربا بطاقة الممثل، وهذا ما تعبر عنه وبه الممثلة تحية زروق لذلك استطاعت أن تنجز ما أسميناه بالسياق المستحيل في متن الثقافة والتقاليد السودانية بحالة كونها امرأة وكونها مواطنة وكونها ممثلة في نفس الوقت.

السياق المستحيل هو مغامرتها في أن تضيف عبئاً جديداً على وجودها الإشكالي أصلاً امرأة/ مواطنة.. هذا العبء هو التمثيل بكل إيحاءاته المفزعة التي أشرنا إلى بعض منها، فهو فن يعبر عن حضوره بالجسد وعندما يكون هذا الجسد خاصاً بامرأة تصبح هذه المرأة مغامرة وثورية واستثنائية.. فتحية زروق التي جاءت بعد أخريات سبقنها في هذه المبادرة الطليعية تميزت عليهن خاصة في دراما التليفزيون والمسرح بالاستمرار (في الفترة منذ بدايتها حتى هجرتها إلى كندا) وتميزت كذلك بنوع الأدوار التي مثلتها من حيث العمق والتنوع... أما الإذاعة وبرغم مساهمتها المقدرة فيها ظلت في سباق مع الممثلة القديرة صاحبة الصوت الساحر والمعبر والتي سبقتها في هذا المجال الممثلة فوزية يوسف.

تكمن ميزة تحية زروق الفتاة المنحدرة من أسرة أمدرمانية مارس بعض أفرادها السياسة والفن فهي شقيقة القاص والأديب الطيب زروق... تكمن ميزتها في أنها رسخت المبادرة الطليعية لسابقاتها وأسهمت بقدر وافر في إضفاء الشرعية على أن تمثل المرأة، وفي هذا قدمت الكثير من التضحيات.

تحية زروق... صورة شخصية

نكتب عن تحية زروق الغائبة عن الوطن سنين عددا والعائدة لتحتفل مع رفاقها بالدراما السودانية.. حلمها المستحيل... نكتب عنها عرفاناً وامتناناً، فبين دمعتها العزيزة التي هطلت وهي تطرق باب الوطن واحتفاء جمهور قاعة الصداقة برؤيتها وفرحته بلقائها صراخاً وتصفيقاً حاداً يتبدد ظلم بعض رفاق الضرب وتذهب أدراج الرياح عبارات الهمز واللمز التي طالعتنا بها إحدى الصحف.. نكتب عن تحية زروق تضامنا مع كل مبدعينا الذين شكلوا وجدان هذا الشعب وحمَوْه في الملمات عندما سعت بعض الخطابات ومازالت إلى تكريس الدونية والفقر الروحي ونشر ثقافة القبح وتكريسها... نكتب عن تحية لأنها حكت لنا بجسدها وروحها ودافعت عن قيمنا.. عن حاضرنا عن ماضينا وعن مستقبلنا وقبل ذلك دافعت عن المرأة السودانية. ففي سِفْر تحية زروق نجد سالي في مسرحية نبتة حبيبتي تلك الفتاة التي كانت تنطق حكمة وتناضل ضد الكهنوت وتبشر بواقع إنساني جديد.. وفي سفرها نجد سلمى في مسلسل الحراز والمطر، تلك الفتاة التي سُرق شرفها والتي في نفس الوقت تعاني من غياب الأب.. سلمى الفتاة الضائعة الهاربة من نفسها التي تدخن وتسكر لكنها تحتفظ في داخلها بضمير يقظ ورغبة في الحياة النظيفة... في سفر تحية زروق نطالع شخصية الدهابية في المسلسل الإذاعي الشهير حيث نجد الدفاع عن الحب ضد سلطة التقاليد القائمة على الاختلافات العرقية واختلاف الريف عن المدينة وتميز المركز على الهامش.. في سفرها نجد سهير في خطوبة س ر الفتاة المنت ية للاتحاد النسائي السوداني المتعلمة التي تعاني من أب

مدمن وأم استعراضية مسطحة صراع القيم الجديدة مع القيم القديمة.. تأسيس ثقافة حرية اختيار الزوج... صراع الجديد مع القديم... في سفرها نطالع المسلسلات التليفزيونية الدلالية، المال والحب، بيوت من نار، وشخصية ستنا في مسلسل بيوت من نار، الفتاة التي تضحي بشبابها من أجل تربية وتعليم أخيها الأصغر ثم تصاب بعقدة نفسية ووسواس من فقدان أخيها.. في سفرها نطالع مسرحية الأسد والجوهرة لشوينكا وشخصية سدي هذه الشخصية التي تدافع عن التقاليد وتثير أسئلة جادة حول ماهية التقدم.. في سفرها نطالع فيلم عرس الزين.. في سفرها نطالع الكثير والكثير...

إن تحية زروق ثروة قومية فرطنا فيها وبغيابها تركت فراغاً كبيراً في مساحة الممثلة السودانية. وإن كان لابد من ختام لهذه المقالة الاحتفالية فإني أورد ما كتبه د. خالد المبارك عن تحية زروق في كتاباته حول مسرحية الأسد والجوهرة المنشورة في كتابه (حرف ونقطة) يقول الدكتور: (أثبتت هذه المسرحية أن الممثل المجيد يستفيد من قبول الأدوار التي تتيح له فرصة الإبداع.

وقد وجدت الممثلة تحية زروق الفرصة لتبرز خفة حركتها في الرقصة البديعة وفي التحرك المدروس والتوقيت المناسب للكلام مؤكدة مكانتها الفريدة في حركتنا المسرحية).

أيضاً أقول إن سفر تحية زروق الإبداعي في الإذاعة والمسرح والتليفزيون يصعب أن نحيط به في هذه المقالة ذات الطبيعة الخاصة وما ذكرناه يعتبر على سبيل المثال وتحية من القلب لتحية.

جريدة الرأي العام ٢١ / ٥ / ٢٠٠٢

عن الشعر والجسد

حول عرض الفراشة والسمندل/ملاحظات أولية

نواصل مقالاتنا حول عروض مهرجان أيام البقعة المسرحية مارس ٢٠٠٢م ونكتب اليوم حول مسرحية الفراشة والسمندل التي أعدها للمسرح الأستاذ مصعب الصاوي عن قصيدتين للشاعر العالمي محمد عبد الحي هما "السمندل ملك النهار" و "الفراشة ملكة النهار" وأخرجها المخرج حاتم محمد على وقام بالتمثيل فيها الممثلة نادية غانم في دور الفراشة والممثل حسن عثمان في دور السمندل والممثل عادل فطر في دور التفاحة/الأفعى. التأليف الموسيقى عادل صالح والغناء سليمان محمد سليمان والسنغرافيا الأستاذ موسى الأمير.

أصالة المغامرة

أصالة المغامرة تكمن في محاولة الاقتراب من عالم الشاعر العالمي محمد عبد الحي أولاً في محاولة انتخاب بعض قصائده أو أجزاء منها وإعادة كتابتها برؤية مسرحية؛ وذلك لأن الشاعر محمد عبد الحي مثل قلة من شعراء العالم يمتلكون مشروعاً شعرياً يوآزر بعضه بعضاً ويفضي بعضه إلى بعض، لذلك فهو محكم البناء متداخل الأنسجة وفوق ذلك محروس بترسانة نظرية قوية تتمثل في

كتابات عبد الحي النقدية حول ماهية الشعر ومن هو الشاعر، إذاً فالانتخاب مستحيل وممكن في نفس الوقت. مستحيل لعمق المشروع واتساعه وتداخله وغموضه على مستويات اللغة والمضامين والرؤية القائمة على تعددية المصادر وغزارة التناص فهو يومي وكوني في آن واحد، وظاهري وباطني ورومانسي وذاتي وموضوعي وواقعي وعدمي وثوري وطقسي وتوحيدي في نفس الوقت، باختصار عالم مختلف ثر يتوسل الانسجام "أصلي بلسان وأغني بلسان" وممكن لأنه مثله مثل أي مشروع له صفاته وله مرتكزاته وله عناصره المهيمنة وله مفاتيحه التي جميعاً مودعة في القارئ الحصيف.. القارئ الذي يكتب له محمد عبد الحي ونعتقد أن الأستاذ مصعب الصاوي الذي قام بهذا الانتخاب وأعد نص مسرحية السمندل والفراشة واحد من هؤلاء القراء بما يمتلك من حساسية وقدرة على التأويل يعرفها من يعرفونه؛ لذلك لم يكن عشوائياً أن يلج مصعب الصاوي إلى عالم محمد عبد الحي من باب ديوانه "حديقة الورد الأخيرة" فيختار قصيدة السمندل ملك النهار ممسكاً بواحدة من أهم مداخل عالم عبد الحي الشعرية ورؤياه هي السمندل، أو أسطورة السمندل، فهي إضافة إلى أنها موجودة في هذا الديون فإننا نجد لها إشارات في قصيدة "العودة إلى سنار" أحد الأعمدة المركزية في مشروعه، ثم نجدها في ديوانه الثاني الذي يحمل اسم السمندل يغني. والسمندل كما ما يقول الأستاذ عبد المنعم عجب الفيا في دراسته القيمة نحو رؤية منهجية لقراءة شعر محمد عبد الحي المنشورة في كتابات سودانية العدد التاسع يقول: "والسمندل مثله مثل طائر الفينق يجدد شبابه بالاحتراق في النار وهو من اكتشافات عبد الحي وقد انفرد

بتوظيفه دون غيره من شعراء الحداثة" كذلك يختار مصعب الصاوي في المشهد الاستهلالي للنص مقطعاً من قصيدة العودة إلى سنار هو:

من ترى يمنحني
طائراً يحملني
لمغاني وطني
عبر شمس الملح والريح العقيم
لغة تستطيع بالحب القديم

في إشارة ذكية إلى حضور إسماعيل صاحب الربابة، ففي عالم عبد الحي الشعري ورؤياه يتآزر إسماعيل والسمندل ويتحالفان على طريق الاحتراق بالنار؛ نار العشق الإلهي، تلك النار التي تمنح الخلود وامتلاك الذات للسير على طريق الفناء والتوحد والانسجام فيصبح السمندل كأنه إسماعيل وإسماعيل كأنه السمندل وكلاهما يمثل حلم الشاعر ورؤياه معاً.. ويأتي الاختيار الثالث للمعد من قصيدة الفراشة ملكة النهار من نفس الديوان حديقة الورد الأخيرة، وللفراشة مثلما لإسماعيل والسمندل علاقة بالنار معروفة، فهي أيضاً تبحث عن خلودها وجمالها وتوهجها بالاحتراق في النار عمداً، وهي أيضاً تطير كما يطير السمندل وكما يطير إسماعيل وكما يحلم الشاعر أن يطير بحثاً عن هويته اليومية والكونية والوجودية عن طريق النار التي هي واحدة من أهم مفردات القاموس الشعري لمحمد عبد الحي.. إذاً يلج الأستاذ مصعب الصاوي كقارئ حصيف إلى عالم محمد عبد الحي عبر موجوداته السمندل وإسماعيل وعبر مفرداته التي يتشكل منها قاموسه الشعري وتتشكل منها رؤياه للعالم والتي تتلخص في أننا لا محالة عائدون إلى مكان ما بمعناه الحقيقي

أو بمعناه الرمزي.

تقول الفراشة في النص المعد في مجرى تدليلنا على قدرة المعد على انتخاب صور تحتشد بمفردات أساسية في قاموس عبد الحي:

أوحد الطاووس والحجر
والنجم والينبوع والشجر
والبذرة الأولى ولحم آخر الثمار
ومطلق الأرض وشكل النار
والعنصر الخامس بالخمرة والمخمور والخمار
والحية المسحورة بالطفل
والشحاذ بالأميرة
وحين تدخل في حلمك الأخير يا سمندل
ماذا تراك سوف تفعل؟
أو عندما تقول الفراشة:
بالأسماء
نستدعي العالم من فوضاه
البحر.. الصحراء
الحجر.. الريح.. الماء
الشجر.. النار.. الأنثى
والظلمة والأضواء

ثانياً: تكمن أصالة المغامرة في أن يختار مخرجاً شاباً هو حاتم محمد علي وللذين لا يعرفونه نقول هو من جيل المخرجين الجدد الذين يتوفرون على معرفة خلاقة ومواقف مبدئية وهو عضو فاعل في جماعة شوف المسرحية ذات الاتجاه الطليعي الملتزم، وهو خريج

المسرح في كلية الموسيقى والدراما، وله بصمات واضحة في تجارب مسرح الفرق والجماعات وهو من الذين يراهنون على أشكال العرض المسرحي الحديث، على أن الذي يهمنا أكثر هو تجاربه العديدة في تحويل القصائد إلى عروض مسرحية، وعلى سبيل المثال فقد أخرج قصيدة "في ما يخص البحر" للشاعر عثمان بشرى، وأخرج مسرحية "الرحيل على صوت فاطمة" للشاعر محمد محي الدين، كما شارك في التمثيل والإخراج للعديد من القصائد للقدال والفيتوري ومحمود درويش كعضو فاعل في مجموعة شوف التي لها تجارب مميزة في هذا النمط من الأعمال.. في هذه المسرحية السمندل والفراشة تكمن أصالة مغامرته في أنه اختار هذا الكون الشعري البديع المكبسل "من كبسولة" ليحوله إلى متواليات مشهدية.. إلى عرض.. في محاولته الانتقال بهذا الكون الشعري من جغرافيا الورقة إلى جغرافيا الخشبة فماذا فعل؟

مما لا خلاف حوله أن منطق الشعر يختلف عن منطق المسرح، وأن الصور التي تتولد في القراءة تختلف عن تلك التي تتولد من المشاهدة، وأن القارئ كطرف مشارك في ما يقرأ يختلف عن المشاهد كطرف مشارك في ما يشاهد، فالأول وحده ولديه براح في الزمان والمكان والثاني مع مجموعة وزمانه ومكانه محدد سلفاً، هو زمان ومكان العرض، ومما لا خلاف حوله أن فضاء الورقة يختلف عن فضاء المسرح، لكل هذا نرى أن المخرج قد وفق كثيراً وهو يبني عرضه على مسار يمضي في الاتجاه المعاكس لمسار النص.. فإذا كان النص يتحرك من الكوني إلى اليومي فإن العرض يتحرك من اليومي إلى الكوني.. من العبارة إلى الإشارة مع ملاحظة أن المسارين وكل

في اتجاهه محكوم بجدية تتيح التزامن في حركية المسار. فإن كان في النص فراشة وسمندل ومسخ "شرير" ففي العرض امرأة وفي نفس الوقت فراشة ورجل وفي نفس الوقت سمندل وتفاحة "أفعى" وفي نفس الوقت مسخ؛ لذلك ففي العرض وبما أن مساره في الاتجاه المعاكس لمسار النص يصبح المجاز المرأة والحقيقة الفراشة ويصبح المجاز الرجل والحقيقة السمندل ويصبح المجاز المسخ أو الشيطان والحقيقة التفاحة -الأفعى.. هذا المنطق الذي يحكم العرض في مساره المعاكس يقول قوله الأخير بابتداع بلاغة مشهدية توازي بلاغة الصورة الشعرية؛ لذلك عمد المخرج إلى تعديل فضاء اللعب "الخشبة" بتوظيف جسدىّ الممثل والممثلة بأشكال تعبيرية متنوعة كتعبير الممثل بجسده منفرداً أو تعبيره بجسده في سياق تشكيلي مع تعبير الممثل الآخر بجسده كما في حالات استعراض الاختلاف والغربة بين الرجل والمرأة أو حالات التعبير عن الرغبة في التوحد أو كتلك الحالات التي تغيب فيها العبارة تماماً ويصبح الجسد هو الحرف وتشكيله هو الكلام، وكذلك عمد إلى استخدام موسيقى شفافة وشاعرية صممت خصيصاً بطريقة تجعلك تحس أنها لا وطن لها وأنها موسيقى لكل الوجود ولكل الإنسانية، ومما يؤكد على ذلك صوت المغني -السمندل وهو يؤدي المطلع المأخوذ من قصيدة العودة إلى سنار الذي أشرنا له سابقاً، لأن عبره ومثل انسراب الماء ينسرب أورفيوس فالسمندل بجيتاره هو إسماعيل وهو أورفيوس ليضيف العرض وهجاً لاكتماله فأورفيوس مختبئ في رؤيا عبد الحي التي أصلاً تقوم على تعددية المصادر وغزارة التناص كما قلنا، كما أن حضوره يدعم مسار العرض الذي جاءت نهايته تختلف

عن النهاية الموجودة في النص والتي فيها يقتل السمندل الفراشة وتقتل الفراشة السمندل -يقتل بعضهما قتلاً طقسياً فالنهاية جاءت في العرض كان كل منها يتلاشى في الآخر؛ أي يعود كل منها إلى هويته. يحدث هذا وفضاء الخشبة من بداية العرض حتى نهايته يضج بكل ما هو جميل وغامض ومعبر -المقبرة والغابة والحديقة "مفردات الديكور" الموسيقي وتعبيرات الجسد.

إنه حقاً -أي هذا العرض- مغامرة، ولكنها جديرة بالإشادة وتأتي تحيتنا للممثلين صافية.

إشارات

قدمت العرض مجموعة إلفة وإلفة واحداً من البرامج التي أنجزتها جماعة شوف ذات يوم، الممثلة في هذا العرض نادية غانم حازت على جائزة أحسن ممثلة في المهرجان من خلال دورها في هذا العرض. الممثل حسن عثمان في هذا العرض حاز على جائزة أحسن تمثيل رجال مناصفة عن دوره في مسرحية أحلام الزمان.

هذه المقالة استفادت كثيراً من دراسة الأستاذ عبد المنعم عجب ألفيا -نحو رؤية منهجية لقراءة شعر محمد عبد الحي.

صحيفة الرأي العام ١٢ / ٤ / ٢٠٠٢م

الذين عبروا النهر

حكاية عن عنف الدولة السودانية

قبل رفع الستار

يأتي مهرجان أيام البقعة في دورته الثالثة هذا العام مارس ٢٠٠٢م طارحاً العديد من الأسئلة وحاملاً الكثير من الدلالات تشكل مجتمعة المرآة التي نرى من خلالها راهننا المسرحي ونستشرق مستقبله.

الذين عبروا النهر

قدمت هذه المسرحية على خشبة المسرح القومي ضمن عروض المهرجان يوم الأحد الموافق ١ مارس الساعة الثامنة مساءً وهي مسرحية من فصل واحد كتبها الأستاذ عادل إبراهيم محمد خير وأخرجها المخرج منصور علي عبيد وقام بالأداء فيها الممثلون سميرة مسعود في دور الزوجة وبرعي تاج الدين في دور الجندي والطيب عمر "أبو لماع" في دور طيف الإمام وهيثم وهدان في دور الطبيب وكامل الرحيمة وهجو خليل عثمان وصديق مختار وعمر حمد الزين في دور الجوقة "مجموعة الأنصار" والأمين الشاذلي وفيحاء محمد علي في الألحان والغناء وفي الديكور الهادي محمد نور الهاشمي.

المسرحية تواصل مشواراً مبدعاً بدأه الدكتور عبد الله علي

إبراهيم في مسرحيته، "تصريح لمزارع من جودة" ومسرحية "الشهداء" عندما أعاد مسرحياً تسجيل حدثين سياسيين في تاريخ السودان الحديث ذات أهمية خاصة هما اغتيال مجموعة من المزارعين السودانيين، فقط لأنهم طالبوا بحقوقهم. وثورة أكتوبر وما يحيط بها من ملابسات قبلاً وبعداً. الحدث الأول يرتبط بأول حكومة وطنية بعد خروج المستعمر هي حكومة الديمقراطية الأولى والحدث الثاني يرتبط بأول حكومة عسكرية هي حكومة انقلاب ١٧ نوفمبر.

"الذين عبروا النهر" تواصل المشوار لأنها تستقي من نفس النبع الذي هو التاريخ السياسي الحديث جداً في السودان، فقد تناولت حرب الجزيرة أبا التي حدثت في مارس ١٩٧٠م مع ملاحظة الفرق في التناول فبينما نحى الدكتور عبد الله علي إبراهيم في مسرحيته منحى تسجيلياً نوعاً ما مستفيداً من تجربة المدارس المسرحية الحديثة في التأليف، نحى الأستاذ عادل إبراهيم محمد خير منحى سردياً يشبه لحد كبير طريقة طرح السيرة الذاتية.. المسرحيات الثلاث تناولت موضوعات في الغالب ولأسباب كثيرة تقع في حكم المسكوت عنه، إما بسبب أن الذين قاموا بها ما زال بعضهم أحياء أو بسبب أن مصالح بعض المتنفذين تتعارض مع تناولها الآن، أو بسبب آخر ربما هو عدم سيادة أخلاق المدينة حيث تتدخل المجاملات والعلاقات المسلحة بالعنف الأخلاقي وأحياناً المادي التي تجعل الصمت ممكناً -أيضاً نلاحظ أن المسرحيات الثلاث التقت في تناول أحداث تجسد عنف الدولة السودانية بمختلف أنظمتها عسكرية أو مدنية وبمختلف مشاريعها السياسية والاقتصادية.

الذين عبروا النهر - بيئة العرض

بيئة العرض نقصد بها مجمل قاموس مفردات اللغة اللفظية والتي أصلاً تأخذ معناها في الجمل والصياغات الأسلوبية الموجودة فيها والمحكومة سلفاً بالمرجعيات الخاصة بالمشاهد التي تمكنه من تأويل ما يسمع عبر تجربته وخبرته ونقصد بها كذلك المكان مكان الحدث الحقيقي ومكوناته "الجزيرة أبا" ومكان الحدث المتخيل فضاء اللعب "الخشبة" ومكوناته الديكور والإكسسوار والأزياء والموسيقى والمؤثرات، وعلاقة ذلك بالمشاهد -الفضاء الدرامي- الصالة" ومرجعياتها لتأويل ما ترى. إذن فبيئة العرض هي المعطى الكلي والجينات الأولى لتخلق العرض واكتماله بدخول عنصر الزمن بمستوياته المختلفة زمن الحدث الحقيقي "يوم/ شهر/ سنة... الخ" وزمن العرض المجازي أو الزمن الداخلي للعرض مع ملاحظة هامة أن هذه العملية المعقدة تتحول إلى عرض مسرحي من خلال رؤية المخرج التي تحول هذا المعطى إلى قول مسرحي يعبر عن فكرة بعينها ويطرح رسالة بعينها.

الذين عبروا النهر - نص المخرج

المسرحية باختصار تصف ما حدث في حرب الجزيرة أبا من خلال هواجس جندي شارك في هذه الحرب وظل يطارده طيف الإمام، مع ملاحظة أنه طيلة العرض لم ترد كلمة أبا وإنما اكتفى العرض بكلمة الجزيرة فقط وكذلك طيلة العرض لم يرد اسم الإمام وإنما اكتفى بكلمة إمام، وكذلك لم يكن للجندي اسم فقد كانت تناديه زوجته بزوجي العزيز، هكذا جاء في العرض مطلق جندي، أما

عن كيف استطاع المخرج منصور العبيد معالجة هذه الفكرة هذا ما سنبحثه الآن.

جاءت كلمة المخرج في البانفلت الخاص بالعرض الذي وزع على الجمهور "في حرب الشرف والكبرياء والحب لا ينتصر إلا الشرفاء الملهمون، أولئك الذين ينظرون بعين البصيرة، أولئك ينتصرون دائماً وإن بدا الانتصار في ثوب الهزيمة".

هذه المقولة من بين آلاف المقولات في هذا النص اختارها المخرج دون غيرها ليؤسس عليها عرضه واختارها دون غيرها لتكون كلمته وهذا في حد ذاته يدل على وعي عميق بالنص؛ فالنص في حقيقته يطرح تساؤلاً من المنتصر في هذه الحرب.. الغزاة أم الشهداء؟ بدأ المخرج عرضه وهو يحاول خلق نص عرض موازٍ لنص المؤلف وقائم عليه، نص المؤلف الذي سيطرت عليه جماليات المفردة وجماليات الفكرة وشاعرية الموضوع، هذا النص الذي سعى جاهداً إلى الإشارات والترميز فهو قد اكتفى بطيف الإمام وليس الإمام نفسه وبالجزيرة دون ذكر كلمة أبا فعلى هذا المناخ وانطلاقاً منه بدأ المخرج عرضه بدخول مجموعة الأنصار أو الكورس بلغة المسرح وهم يرددون نشيد الأنصار الشهير:

إلى الإمام.. إلى الإمام
يا شباب الإمام
هذا الإمام قد سما
زحم النجوم والسماء
فإن يقل خوضوا الدماء
نخض ونحن إنما

جنوده عند الصدام
رفعوا العلم رفعوا العلم
وكل ظالم ظلم
ندس عليه بالقدم
ونسقيه من حوض الحمم
إلى آخر النشيد...

هذا الاستهلال للعرض والذي قدم بشكل استعراضي إضافة إلى دوره الجمالي في العرض كان له دور وظيفي يتيح لنص العرض التحليق على أجنحة نص المؤلف: إذ أن هذا النشيد الشهير ظهر في فترة الإمام عبد الرحمن المهدي فاستخدامه في عرض يتحدث عن حرب الجزيرة أبا وعن الإمام الهادي يعني بلغة المجاز أن هذه الحرب ليست ضد الجزيرة أبا والإمام الهادي فحسب، وإنما ضد [illegible]كرة التي تشمل الإمام عبد الرحمن وتتعداه إلى الطليعة الأولى لأنصار الإمام المهدي عليه السلام؛ لذلك صعّد هذا النشيد إضافة إلى لغة المؤلف ولغات العرض المختلفة حرب الجزيرة أبا للتماثل مع كرري ولعل هذا ما يفسر التجاوب الكبير الذي لقيه هذا العرض من جمهور المشاهدين الذين لم يكن قد ولد عندما حدثت هذه الحرب مما يعني أن الحاضرين تجاوبوا مع العرض لأنهم أسقطوا على حرب الجزيرة موضوع العرض حرب كرري التي تسكن ذاكرتهم أكثر من حرب الجزيرة التي لا يعرفون عنها كثير شيء. ومما ساعد على ذلك العرض نفسه، وكمثال انظر إلى قول الجندي "الجزيرة ؟! الحصار؟!... أجل أذكر كيف؟ لا.. إنها جزيرة لا تنسى.. جزيرة كانت بحجم وطن كانت تعليماتنا تقضي بأن ندكها دكاً ونغرقها في النهر

إذا دعى الأمر.. كيف لا أذكرها؟".

أو قوله: "... كانت القنابل تسقط على أجساد الأطفال الطرية.. وتمزقها كبلونات رقيقة وكانت النساء الحوامل يضعن حملهن من هول ما يحدث.. كنا نطلق الرصاص وكأننا نحارب جيشاً لا نراه.. لكن الرجال؟ آه من أولئك الرجال كانوا يطيرون نحونا كالفراشات بخفة تشتاق للموت والشهادة وكانت حرابهم وسيوفهم مشرعة في وجوهنا وفي وجه ما يعتقدون أنه ضدهم وضد إمامهم المقدس... كانوا رجالاً أقويا مضيئين بأنوار خفية".

إنك إذا تأملت هذا القول بعمق وحذفت كلمة الجزيرة ووضعت بدلاً عنها أمدرمان لانتقلت في الزمن فوراً إلى كرري لتقف وجهاً لوجه أمام الغزاة الأوائل وهذه واحدة من أميز براعات المؤلف والمخرج.. المخرج الذي تمكن من صناعة هذا التماثل المخيف بين حدثين مختلفين في زمنين ومكانين مختلفين وإن اختلف الغزاة فقد ظلت الضحية واحدة، تمكن المخرج من صناعة هذا بتوظيفه البديع أولاً للنشيد وتوظيفه للديكور الذي كان يؤدي أكثر من مهمة، مع ملاحظة أنه ثابت فهو منزل الزوج والزوجة وهو النهر بضفتيه وهو الشاشة التي يستعرض من خلالها ذكريات الحرب "أداة داعمة لبعض أقوال الجندي" كذلك توظيفه لبعض قطع الديكور فهي أحياناً أسرة منزل الزوج والزوجة، وأحياناً مراكب لعبور النهر كما أن نفس الشاشة التي هي حائط بيت الزوج والزوجة وفي نفس الوقت بعد إسقاط الإضاءة عليها هي النهر.. إن توظيف الديكور بهذا الشكل الاقتصادي السلس ساعد على تواصل سير الأحداث بنعومة، كما ساعد على تحديد مكان الحدث دون تشويش وفوق ذلك ساعد على

الاستخدام الأمثل لفضاء اللعب، أما الأزياء فقد تم توظيفها بشكل خلاق لأنه متعمد بمعنى أن اختيارها لم يكن مصادفة، فأزياء الكورس "مجموعة الأنصار" كانت أزياء الأنصار المعروفة، أما طيف الإمام فقد ارتدى جلابية سوداء أشبه بالعباية وطاقية لاحظ اللون الأسود في أزياء طيف الإمام، أما الجندي فلم يكن يلبس أساساً لباساً عسكرياً ولهذا دلالته التي تفيد أن هلاوسه التي بدأت بعد الحرب استمرت إلى ما بعد ذلك وفي هذا دلالة على بشاعة الجرم ويضاف إلى هذا الموسيقى والغناء والمؤثرات التي ساهمت كثيراً في دعم تنامي العرض وتطوره.

إلا أن ما كان له الدور الحاسم في صناعة هذا التماثل وتأكيد رؤية المخرج هو اعتناء المخرج الباهر بأداء الممثل وحركته خاصة شخصيتي الجندي وطيف الإمام، ففي شخصية الجندي اعتمد المخرج على الحركة السريعة التي استخدمت الحد الأقصى من جسد الممثل، إضافة إلى توظيفه إلى ما يمكن تسميته بالإيقاع الصوتي، والذي نعني به طرائق نطق الممثل لحواره من حيث السرعة والبطء، الهمس والجهر، الاستمرار والتوقف، باختصار قدرة المخرج الفائقة على خلق توازن بين جسد الممثل وصوته، خاصة أن الجندي هو الشخصية المحورية في العرض لأنه هو الذي يروي ما حدث ولأن بقية الشخصيات تلتقي عنده، وهنا لا نملك إلا أن نشيد بالممثل الشاب برعي تاج الدين، أما شخصية طيف الإمام وبما أنها طيف فهي بالضرورة تتميز بالسحر والشفافية والعمق والسطوة، وهذا ما سعى المخرج والممثل الذي أدى الدور على تأكيده، فحركة الممثل تراوحت بين الوقوف والحنك إلى أعلى والجسد مستقيماً تأكيداً

للقوة وبين الحركة بخطوات واثقة وحتى هذه كانت قليلة وحدثت بعد سقوط الجندي أرضاً منهاراً، أما طرائق نطق الشخصية لحوارها "الإيقاع الصوتي" فقد جاء عميقاً واضح النبرات ولكنه دافئ وحميم يعلوه لمسة من الأسى والحزن، وبهذا انسجم جسد الممثل مع صوته وبالطبع ساعد الحوار المكتوب للشخصية كثيراً الممثل لتجسيد هذا الأداء وكمثال انظر إلى قول الطيف عندما سأله الجندي:

الجندي: "كان بإمكانكم الانتصار لو عبرتم النهر وهاجمتمونا من الخلف".

طيف الإمام: "لم يكن الانتصار عليكم صعباً.. نحن انتصرنا على شهوة الانتصار".

الجندي: "متوسلاً" كيف أرجوك ساعدني أن أفهم".

طيف الإمام: "لو عبر الأنصار النهر فذلك يعني أن الدم كان سيعبر النهر أيضاً وأن الحرب كانت ستندلع في الوطن كله بسبب حرب الجزيرة وألهمنا الله بأن نختار سلامة الوطن ويحتمل الجرح قلب الجزيرة لذلك أمرناهم بالتوقف حتى لا تتسع دائرة الحرب ويحترق الوطن كله".

الجندي: "أنت المنتصر إذن؟!".

طيف الإمام: "في حرب الشرف والكبرياء والحب لا ينتصر إلا الشرفاء والملهمون.. ثم إنني كنت رجلاً واحداً في جزيرة وخلف الجزيرة يضج شعب بأكمله، وكانت الجزيرة حفنة رمل في أرض باتساع قارة.. فماذا كان عليَّ أن أختار؟ كبرياء قلبي أم كبرياء قلب شعب بأكمله / كبرياء الجزيرة أم كبرياء الوطن بأكمله؟".

ويستمر هذا الحوار البديع حتى يقول الجندي: "صارخاً"..

"ستموت أيها الإمام إلى الأبد".

طيف الإمام: "يبسط يديه هادئاً".. "ألم تعلم أيها الجندي؟ نحن لم نولد حتى يقتلنا صغار الجنود، نحن خلقنا لكي نبقى كالشمس فوق هامة الزمان".

وتبقى ملاحظة أخيرة حول نهاية العرض، التي نرى أنها جاءت منسجمة ونتيجة طبيعية لمنطق العرض فإذا كان العرض أصلاً يستعرض حالة الجندي ومأزقه النفسي من خلال عدم قدرته نسيان بشاعة ما فعل وما رأى وذلك بسيطرة طيف الإمام على حياته، وفي نفس الوقت ضمن استعراض حالة الجندي يستعرض ملابسات حرب الجزيرة وموقف الإمام الفدائي القائم على حسابات المصلحة العليا للبلاد والمستند على نور البصيرة كان لابد أن ينتهي العرض بدخول الجندي إلى كهف السلام والطمأنينة؛ وذلك بارتداء جبة الأنصار لتهدأ روحه وتنتهي هواجسه عبر مشهد درامي عميق تآزرت فيه كل لغات العرض المسرحي لتتحقق في نفس الوقت مقولة العرض الرئيسية وهي "أن المنتصر في هذه الحرب هم الشهداء هو الإمام، والمهزوم هم الغزاة هو عنف الدولة".

وإن كان لابد من كلمة أخيرة حول هذا العرض فإني أقول إن هذا العرض أكد أن الفن هو الأقدر على النفاذ إلى التاريخ وفضح أسراره لأنه يستطيع أن يلج إلى الأعمق. فهذا العرض استطاع أن يعرّف بحرب الجزيرة وبالإمام الهادي أكثر من كل الخطب الرنانة الخجولة التي تتجول خارج الحمى. فهذا العرض كشف أن هذه الشخصية وما يحيط بها وما عبرت عنه مازال طيفها يبث الفرح والحب في نفوس الكثيرين، كما أن طيفها مازال يقلق مضاجع البعض. وما يؤكد على

بقاء هذه الشخصية حتى في نفوس الأجيال الجديدة والتي شكلت نسبة كبيرة من الذين حضروا العرض هو ذلك التجاوب الكبير الذي لقيه العرض. وبالطبع ما كان يمكن أن يكون هذا ممكناً لولا قدرة المخرج وامتلاكه لأدواته.. فالتحية من بعده للممثلة سميرة مسعود وللممثل هيثم وهدان وللمؤلف عادل إبراهيم محمد خير.

وبعد إسدال الستار.. إشارات:

الإشارة الأولى.. هذا العرض حضره السيد وزير الإعلام الأستاذ مهدي إبراهيم أقوى شهود العيان لهذه الحرب، في عرضه الأول قبل المهرجان وعلّق عليه.

الإشارة الثانية: في عرضه داخل المهرجان حضره حضرة السيد نصر الدين الهادي المهدي والسيدة بخيته الهادي المهدي التي أبدت إعجابها وسعاتها بهذا العرض.

الإشارة الثالثة: حدثني المخرج منصور على عبيد مخرج العرض أن والده من ضمن شهداء الأنصار في حرب الجزيرة لذلك لديه شعور خاص بهذا العرض.

الصحافة ٩ / ٤ / ٢٠٠٢م

رياض عصمت.... شاهداً على المسرح

لا يمكن قراءة ملف المسرح العربي المعاصر إلا ويتأكد الوجود المتفرد للدكتور رياض عصمت فهو من المؤلفين البارزين ومن المخرجين المتميزين ومن النقاد والباحثين الذين يمتلكون رؤى مغايرة تستند على مرجعيات ثرة ومتنوعة.

التقيت بالدكتور رياض عصمت أكثر من مرة في دمشق والقاهرة في مناسبات مسرحية مختلفة وقرأت له كثيراً في مجالات التأليف المسرحي والقصصي والنقدي وفي مجالات الدراسات المسرحية وفي كل مرة كنت ألتقي به أو أقرأ له أجدني أقف أمام مثقف يتجاوز همه المسرحي وطنه الأصل إلى الوطن العربي الكبير وإلى العالم كما تتعدى ممارسته للكتابة والإخراج التعبير عن وجوده إلى الرغبة في تفكيك العالم وإعادة بنائه من جديد.. إن د. رياض عصمت بعطائه في مجالات المسرح والدراما يعد واحداً من مكونات الذهن المسرحي العربي المعاصر، بل يعد إحدى ركائز بنيته التحتية.

في هذه المقالة القصيرة والموجزة نحاول أن نتكلم عن رياض عصمت ونتيح له أن يتكلم بحثاً عن تواصل مبدع بين حركتنا المسرحية والأفكار والتجارب الأخرى.

د. رياض عصمت في سطور

ولد في دمشق عام ١٩٤٧م مؤلف ومخرج مسرحي، قاص، ناقد وكاتب سيناريو درس الأدب الإنجليزي، وتدريب الممثل والإخراج المسرحي والتليفزيوني في سوريا وبريطانيا والولايات المتحدة.. رصيده يتجاوز العشرين كتاباً نشرت في دمشق وبيروت نذكر منها مسرحية "ليالي شهريار" ومسرحية "لعبة الحب والثورة" وغيرهما إضافة إلى العديد من الكتب والدراسات نذكر منها "البطل التراجيدي في المسرح العالمي" و"المسرح العربي.. سقوط الأقنعة الاجتماعية" ونجيب محفوظ ما وراء الواقعية. كتب للتليفزيون مسلسلات "تاج من شوك" و "جلد الأفعى" و "موعد مع الجهل".. ترجمت له كتابات متفرقة إلى الألمانية والأسبانية والهنغارية والألبانية.. قدمت مسرحياته في معظم مدن سوريا وفي لبنان والعراق وتونس وليبيا فضلاً عن عروض جامعية في بريطانيا وأمريكا وفي السودان حيث قدمت مسرحيته "القنبلة" ضمن مشاريع التخرج في كلية الموسيقى والدراما.. أسس مركز إيماء دمشق وأخرج له وأخرج للمسرح ميوزكل سفر النرجس ورؤى سيمون ماشار ومسرحية القناع ومسرحية ليالي شهريار ومسرحية تراموای الرغبة ومسرحية يقظة الربيع وبرج الحمام الجديد "أول عرض إيمائي في تاريخ المسرح السوري" ثم مسرحية الاختيار وغيرها.. كرمه مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي عام ١٩٩٣م يعمل حالياً عميداً لمعهد الفنون المسرحية بدمشق.

البحث عن مدينة أخرى.. د. رياض عصمت يتكلم

فيما يمكن تسميته عالم د. رياض عصمت الإبداعي مضافاً له إنتاجه الفكري والنقدي واختياراته للنصوص التي يخرجها خاصة الأجنبية منها نتلمس أن رياض عصمت تسكنه الهموم الوجودية والكونية فهو ينظر من مكانه إلى العالم والكون كله وينظر في العالم والكون كله إلى مكانه؛ لذلك فهو دوماً يبحث عن المستحيل وعن المدن الأخرى، ففي سياق رده حول مصير المسرح مع تقدم التكنولوجيا السمع-بصرية... مثلاً كيف تطور المسرح في العالم وفي بلادنا حتى وصل ما يشبه الطريق المسدود؟ وهل سيادة الكوميديا التافهة دليل على موت التراجيديا؟

قال: الحقيقة لابد من التفريق بحدة ما بين وضع المسرح في العالم ووضعه في أقطار وطننا العربي، ففي أوروبا وأمريكا المشكلة مختلفة تماماً فهي تتعلق أساساً بتضخم كلفة الإنتاج وتراجع دعم الدولة للمسارح كبيرها وصغيرها بحيث أصبح الاعتماد على دخل شباك التذاكر وحده مدعاة لانحرافها نحو النزعة التجارية فضلاً عن الارتفاع التلقائي لسعر التذكرة فوق مستوى دخل المواطن العادي. حدث هذا في بريطانيا منذ أيام ماغي تاتشر وحدث في الولايات المتحدة كما بدأ يحدث في ألمانيا الموحدة بعد انهيار جدار برلين، وفي موسكو بعد سقوط الاتحاد السوفيتي، ولكن هناك فارقاً بين الأزمتين؛ أزمتنا وأزمتهم، فالأزمة قائمة في العمق، وحارب ضد تباشيرها قديماً رواد مثل مايرهولد وبرشت وبيتربروك والياكازان وأريان منوكشين وجروتفسكي وغيرهم وهناك فرسان بعدهم طبعاً ليس من جيل واحد فحسب، بل من جيلين يقاتلون طواحين الهواء

وتبقى بطولاتهم في الذاكرة حتى ولو اجتاحهم تيار برواداي والوست إند بفيضانه الكبير.

بالمقابل فإن انجراف بعض كبار المخرجين من أعمال شكسبير وإبسن وتشيخوف ومن مسرح الغضب ومسرح اللامعقول والمسرح الملحمي للانغماس في الميوزكالات ذات الجماهيرية الفائقة التي يدوم عرض بعضها فوق العشر سنين ويتم تناقل إخراجها ذاته من بلد إلى بلد، ليس انجرافاً دون مبرر لأن كلمة تجاري في الغرب تعني بالتأكيد شيئاً مختلفاً تماماً عن ما نعرفه فتتشابه فقط مع أعمال الرحبانية مع فيروز ثم مع هدى ورونز ودريد وقلعي مع الماغوط.. الأزمة عندنا مختلفة ففي أواخر الستينيات تعرفت كمسرحي شاب آنذاك على مسرح الطيب الصديقي من المغرب عبر إحيائه للمقامات الهمذانية ثم ما لبثت أن تعرفت في أواخر السبعينيات على معارضة قاسم محمد من العراق لها في بغداد.. الأزل بين الجد والهزل.

واليوم لا أكاد أرى عبر الفضائيات سوى دعايات لمسرحيات تهريجية بينما تكتم أخبار القصف والحصار والفقر والخوف وكل همس مسرحي نظيف. إن حال المسرح من حال السياسة وأيضاً من حال الاقتصاد ويبدو لي أن سر الأزمة الحقيقي ليس زحف التكنولوجيا الإلكترونية إنما تردي الذوق المدروس والمخطط له استعمارياً وداخلياً لتكريس كباريه هائل الحجم في بعض البلدان الآمنة حتى الآن!

مسرحية يقظة الربيع

في عام ١٩٩٩م أخرج د. رياض عصمت ثلاثة عروض مسرحية ذات قيمة خاصة في مسيرة المسرح في العالم هي "رؤى سيمون ماشار" لبرشت و "الحيوانات الزجاجية" لتنسي وليامز و "الموت والعذراء" لأرييل دورفمان، وفي عام ٢٠٠٠م افتتح نشاطه بمسرحية ألمانية جريئة للغاية هي "يقظة الربيع" لفرانك فيديكند التي تتناول مشاعر الجنس عند المراهقين وقمع المؤسستين الأسرية والمدرسية لها، الأمر الذي يؤدي إلى كوارث مفجعة.. بخصوص هذا العرض يقول د. رياض عصمت:

قمت بترجمة المسرحية كاملة عن الإنجليزية إلى الفصحى تمهيداً لنشرها في كتاب، ولكنني عندما قررت إخراجها للمسرح القومي وجدت أن لغتها ستكون إنشائية أدبية بحيث لن تصلح للتمثيل الواقعي، خاصة وأن لغات النصوص الأجنبية تكتب عادة بصورة أقرب إلى اللهجة المحكية ولا توجد فوارق بينها وبين الفصحى كما هو الحال عندنا؛ لذا أعدت النص لغوياً من ناحية، أما من الناحية الأخرى فقللت عدد شخصياته وجعلته أكثر كثافة باختصار بعض المقاطع الطويلة، كما خففت من الصراحة الفاضحة في بعض مشاهده التي لا تتلاءم مع ذوق وتقبل الجمهور العربي، أما عن كيف يمكن لنص كتب قبل أكثر من مائة عام أن يكون معاصراً ويتفاعل مع الجمهور فإنني أرى أن الكثير من كلاسيكيات المسرح مازالت تملك عناصر الخلود في داخلها لأنها تعالج قيماً وموضوعات وصراعات أزلية بين البشر والقدر، أما بالنسبة لمسرحية "يقظة الربيع" فموضوعها مازال ساخناً عندنا رغم التحرر الظاهري

فالمسألة التربوية معقدة وعميقة؛ فموضوع صراع الأجيال مثلاً قائما في العالم بأسره.

يبدو أن في محاولتنا رسم صورة للدكتور رياض عصمت لن تكتمل؛ لذا نشير في خاتمة هذه المقالة إلى كتابه القيم "المسرح العربي: سقوط الأقنعة الاجتماعية" بنية عرضه ذات يوم، ذلك الكتاب الذي يناقش فيه أسئلة المسرح العربي المركزية كعلاقته بالتراث والتجريب ويستعرض فيه كذلك وبمعرفة وثيقة تجارب لعروض مختلفة من سوريا ومصر والمغرب وتونس والعراق والخليج.. إنه كتاب يؤكد على الهم الكبير الذي يحمله د. رياض عصمت وعلى المعرفة العميقة والوضوح الفذ الذي يتمتع به.

جريدة الرأي العام ١٠ / ٥ / ٢٠٠٢م

عن علاقة المسرح بالتراث

المسرح هو فن الحوار، بل هو فن تعليم الحوار لذلك ارتبط منذ نشأته بالأفكار الكبيرة والأحلام الكبيرة فقد ارتبط بالدين والأسطورة والملحمة وحتى الفترات التي انفك فيها نوعاً ما عن الدين والأسطورة ارتبط بالهموم الاجتماعية الكبرى للإنسان واستلهم نضالاته ومآسيه مستمداً مادته من التاريخ والحكايات والأحداث الكبيرة والواقع المتنوع.. في دراسات المسرح في كل العالم يتأكد البحث عن علاقة المسرح بالتراث وعلاقته بثقافة الشعب الذي يبدعه أو يبدع من أجله ذلك؛ لأن المسرح هو الفن الأقدر على التعبير عن هموم الإنسان الاجتماعية والوجودية ولما كان المسرح متعدد الوجوه وقد حكمته شروط كثيرة خلال مسيرته أدت إلى تحولات جذرية في شكله ورسالته وبرز سؤال علاقة المسرح بالتراث بقوة خاصة في الأقطار التي يعتبر المسرح كنمط ثقافي وافداً عليها كالأقطار العربية والأفريقية والتي منها السودان.

في هذه الدراسة نحاول أن نستجلي علاقة المسرح السوداني بالتراث والمراحل التي مرت بها هذه العلاقة وطرائق تعامل المسرح السوداني مع التراث.

في مفهوم التراث وقيمته

في هذه الدراسة نتعامل مع كلمة تراث بالقدر الذي تعبر عنه ككلمة تعني فيما تعني الموروث الثقافي الذي تتشكل منه ثقافة ما، فكلمة تراث في هذه الثقافة تتحرك لتشمل "التاريخ المكتوب والتاريخ الشفاهي والسير الشعبية والحكايات الشعبية والأساطير والخرافات والأسبار عبر تمظهراتها الفكرية والمادية بحسبان ذلك الذاكرة المستمرة الداعمة لوجود أي شعب والمعبرة عن خصوصيته".

بداية نشير إلى أن كلمة تراث في الفكر العربي القديم كان أقصى ما تصل إليه هو الإرث والذي يعني المال، قال تعالى: "وتأكلون التراث أكلاً لما" صدق الله العظيم.

أما في الفكر العربي المعاصر فتتسع لتشمل كل ما خلفه السابقون في الفكر والمعرفة والثقافة والأدب فنقول تراثنا الفلسفي وتراثنا الأدبي الخ.. الخ ولعل السبب يكمن هنا في التحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي شهدها العالم العربي والتي جعلت على صعيد الفكر، فحضور المستعمر أجج الشعور بالذات فكان لزاماً أن ينطرح سؤال الخصوصية والتي حتماً توجد في ما يميزنا في المختلف عندنا الذي هو ثقافتنا، ومن هنا برز سؤال التراث بكل ما تفضي إليه كلمة تراث في مراجعة وإعادة قراءة أنتجت الكثير من المفاهيم والرؤى حول هذا السؤال بدءاً من عصر النهضة العربي وإلى الآن حتى بات البحث في التراث والبحث عن التراث ملمحاً واضحاً في الفكر العربي المعاصر.

عند كل شعوب العالم يشكل التراث منبعاً ثراً يستلهمه الفنان وتستمد منه الفنون ذوقها وأصالتها فهو كلمة السر المشتركة بين

المبدع والجمهور الطرف الأهم في المليـة الإبداعيـة وهو وحده أي التراث القادر على تأكيد المساهمة النوعية لأي شعب من الشعوب لذلك لم يكن غريباً أن تكون أكثر الأعمال الفنية قوة وخلوداً هي تلك الأعمال التي استمد كتابها مادتها من حياة شعوبهم وتراثهم كروايات الطيب صالح وماركيز ونجيب محفوظ وشكسبير وغيرهم.

المسرح السوداني والتراث

يرتبط تاريخ المسرح السوداني بتاريخ المسرح في الوطن العربي باشتراكهما في التعامل مع نمط من الفنون يعتبر وافداً، وتحديداً مع حملة نابليون إلى مصر حيث إن السودان لم يعرف المسرح إلا بعد أن عرفته مصر ولبنان وسوريا ونؤرخ لبداية المسرح في السودان بالعام ١٩٠٨م عندما قدم عمل يحمل السمات العامة للمسرح هو "نكتوت" من تأليف عبد القادر مختار مأمور القطينة وهو مصري الجنسية ويرتبط تاريخنا المسرحي بتاريخ المسرح في الوطن العربي في أنه التفت أيضاً إلى ضرورة البحث عن مضامين تراثية وذلك في المرحلة الأولى ثم لاحقاً البحث عن شكل سوداني للمسرح إلا أن الذي يميز تجربتنا المسرحية في علاقتها بالتراث عن التجربة في الوطن العربي أننا التفتنا إلى تراثنا المحلي منذ البداية الحقيقية لمسرحنا والتي تبدأ في الثلاثينيات والتي ارتبطت بالمسرحي خالد أبو الروس؛ لأن كل التجارب المسرحية التي سبقت أبو الروس كانت عبارة عن مساهمات عابرة تنتمي إلى ما يمكن تسميته بالنشاط المسرحي والذي كان موجهاً أصلاً لخدمة الأهداف السياسية والاجتماعية- لأن كل التجارب التي سبقت أبو الروس كانت عبارة عن مساهمات

عابرة تنتمي إلى ما يمكن تسميته بالنشاط المسرحي والري كان موجهاً أصلاً لخدمة الأهداف السياسية والاجتماعية.. كان المسرح وسيطاً من وسائط مقاومة المستعمر... هذا الالتفات إلى تراثنا المحلي يميزنا عن التجربة في الوطن العربي التي في معظمها ركزت في الغالب على التراث العربي العام فاستلهمت السير الشعبية العربية والتاريخ القديم (صقر قريش) أميرة الأندلس والعباسة كما هي تجربة الرواد أمثال شوقي ومحمود تيمور وعزيز أباظة وآخرين.

تميزنا جاء ومنذ الثلاثينيات ورغما من أننا ننتمي إلى التراث العربي العام إلا أن علاقة المسرح السوداني بالتراث بدأت بحكاية شعبية سودانية هي حكاية تاجوج تلك المرأة خارقة الجمال من قبيلة الحمران بشرق السودان، لم تبدأ هذه العلاقة من خلال سير الأبطال أو السير الشعبية العربية كصقر قريش أو عنترة وإنما بدأت بحكاية شعبية سودانية.

أكدت على هذه الميزة لأنها ظلت مستمرة عبر مسيرة التجربة المسرحية السودانية وعلاقتها بالتراث وتجربة المسرح العربي وعلاقتها بالتراث ففيما واصل المسرح العربي في الغالب الأعم في سوريا وفي مصر وفي تونس وفي المغرب وفي لبنان وفي العراق وفي فلسطين ارتباطه بالتراث العربي العام مالت التجربة المسرحية السودانية أكثر إلى التراث المحلي رغم ارتباطها الأصيل بالتراث العربي العام وهذه ميزة تدل على اختلاف نوعي في وعي التجربة المسرحية السودانية في علاقتها بالتراث لم يلتفت إليها الباحثون العرب في هذا الحقل فبينما واصل عبد الرحمن الشرقاوي في مصر ما بدأه شوقي في العلاقة بالتراث العربي العام فكتب

مسرحيتي الحسين ثائراً والحسين شهيداً وواصل معين بسيسو من فلسطين نفس المشوار فكتب مسرحية ثورة الزنوج كذلك عز المدني من تونس في مسرحية ديوان الزنج وسعد الله ونوس من سوريا في مسرحيتي الملك هو الملك ومغامرة رأس المملوك جابر من ألف ليلة وليلة إضافة إلى بعض كتاب المغرب والعراق ولبنان أقول بينما كان الاتجاه الغالب عند كتاب المسرح في الوطن العربي عبر مختلف الحقب هو الاتجاه إلى استلهام التراث العربي العام وعدم التركيز على تراثهم المحلي كان اتجاهنا الغالب إلى تراثنا المحلي فإذا أحصينا المسرحيات التي تعاملت مع التراث العربي العام نجدها محدودة جداً إذا ما قورنت بالتي استلهمت تراثنا المحلي وربما يعود هذا إلى الوضع الخاص للثقافة العربية في السودان فهي ليست وحدها وإنما موجودة مع ثقافات أخرى تأثرت بها وأثرت عليها عبر صيرورة أتاحت لتلك الثقافات بقاءً حياً في وجدان الحياة السودانية والإنسان السوداني رغم المحاولات القسرية من هنا وهناك.

خالد أبو الروس ومسرحية مصرع تاجوج والمحلق

بدأنا بهذه المسرحية ونحن نتناول توظيف التراث في المسرح السوداني لعدة أسباب أهمها:

١- إنها أول مسرحية تستند على التراث المحلي وتقوم عليه ونعني قصة تاجوج والمحلق بما أنها حدثت فعلاً أو ربما أنها من نسيج الخيال.

٢- لموقع المؤلف في مسيرة المسرح السوداني فمع أبو الروس كما نعتقد بدأت بواكير الوعي المسرحي المغاير فمعه تحول المسرح

من كونه وسيطاً أو أداة من أدوات التعبئة الاجتماعية إلى جسد إبداعي قائم بذاته تمثل هذا في العلاقة الجديدة التي أبدعها أبو الروس بين المسرح وتراثنا؛ إضافة إلى صفة الاستمرارية التي تميز بها أبو الروس في العمل المسرحي على عكس من سبقوه أو عاصروه إذ أن المسرح الذي سبق أبو الروس سواءً الذي قدمته الجاليات أو المثقفون السودانيون لم يكن في معظمه سودانياً فهو إما عربي أو مترجم أو مقتبس وحتى المسرحيات التي كتبها طلاب كلية غردون طغى عليها الجانب الوظيفي أكثر من الجمالي كما أن الذين سبقوا أبو الروس أو عاصروه لم يستمروا في هذا المجال؛ لذلك لم يكن غريباً أن يعرف أبو الروس عند دارسي المسرح السوداني بأبي المسرح السوداني.

٣- إن هذه المسرحية فتحت باباً جديداً للأجيال المسرحية اللاحقة كي تغوص في التراث وتستمد موضوعاتها المسرحية منه.

٤- لأنها ورغماً عن حضور التراث العربي المتمثل في مسرحيات صلاح الدين الأيوبي ومجنون ليلى اللتين عرضتا قبل مسرحية تاجوج إلا أنها جاءت مفارقة ولم تلجأ للتراث العربي وإنما لجأت إلى التراث المحلي وقامت عليه.

كلمات عن المؤلف وعن المسرحية

ولد خالد عبد الرحمن الشهير لأبي الروس (أبو الروس) يوم ١٣ / ٦ / ١٩٠٨م في أمدرمان والتحق بخلوة حاج خلف من ود أرو ثم

مدرسة العباسية التي أسسها السيد عبد الرحمن المهدي ثم المدرسة الإنجيلية التي حوله عنها عمه المتدين إلى المعهد العلمي.. رحل عن دنيانا في يوم ١٩ / ٥ / ١٩٨٥ م.

كتب أبو الروس مسرحية تاجوج وهو في السنة الرابعة بالمعهد العلمي وقدمت سنة ١٩٣٣م لتمويل مدارس الأحفاد التي أسسها الشيخ بابكر بدري.

والسؤال كيف كتب أبو الروس هذه المسرحية؟ ولماذا لجأ إلى التراث في ذلك الزمن من تاريخ السودان الذي لم يكن فيه سؤال ضرورة توظيف التراث في الفنون مطروحاً.. في ذلك الزمن الذي لم يشكل فيه فن المسرح تراكماً كمياً يمكن أن يفضي إلى هذا الوعي الفني النوعي حيث إن عمر المسرح عندما كتب تاجوج كان حوالي الخمسة وعشرين عاماً حيث أن أول مسرحية كتبت كما أرى كانت عام ١٩٠٨م وهي مسرحية نكتوت التي أشرنا إليها سابقاً.. هذا العمر القليل لفن المسرح قبل تاجوج وبما أنه نشاط متفرق هنا وهناك ومعظمه غير سوداني ومعظمه لم يتعامل مع التراث السوداني يجعل السؤال والبحث عن الوعي الذي يجعل أبو الروس يكتب أولى مسرحياته مستنداً على التراث والتراث المحلي بصفة خاصة أمراً ملحاً والإجابة عليه ليست سهلة كما يظن البعض؛ وذلك لأنها لا تركن إلى الإجابات السهلة المتاحة كأن نزي هذا الوعي لأسباب سياسية مثلاً وهو ما لن يكون دقيقاً كل الدقة فلم يلجأ أبو الروس إلى التراث المحلي مستهدفاً مقاومة الاستعمار مثلما كان يفعل المسرح والشعر في ذلك الزمن وإلا لماذا اختار هذه القصة بالذات ولم يختر مثلاً قصة الإمام الحسين أو واقعة تاريخ المهدية أو

أي حدث من التاريخ الإسلامي وهذا الأقرب إليه بحكم تعليمه الديني ونشأته في أمدرمان؛ لذلك نرى أن الإجابة الممكنة لهذا السؤال تتخفى في الشرط الفني الخاص بأبي الروس وعلاقته كمبدع بفن المسرح آنذاك.

فأبو الروس جاء إلى المسرح من حديقة الشعر وهو شاعر مجيد ومن أسرة تحفظ الشعر وتقوله أما الواقع المسرحي آنذاك فقد شهد تقديم مسرحيتي مجنون ليلى ومصرع كليوباترا وهما شعريتان كما هو معلوم وهذا من وجهة نظري ما جعل أبو الروس يلجأ إلى هذه الحكاية ويؤكد هذا الزعم ما رواه أبو الروس نفسه إذ يقول (إنه كتب المسرحية بناءً على اقتراح من صديقه خوجلي مصطفي أرباب الذي ساعد فيما بعد في البروفات والإعداد كما مثل دور المحلق وقد كان خوجلي يهتم بالمسرح كما أنه قرأ مسرحيات شوقي وقد اعتاد هو وأبو الروس أن يطالعا مصرع كليوباترا أو مجنون ليلى، بل أن خوجلي هو الذي اقترح اللغة العامية للمسرحية ويؤكد خوجلي مصطفي أنه شاهد عرضاً لمجنون ليلى أشرف عليه عرفات محمد عبد الله ومثل فيه دور المجنون.

والآن ما هي حكاية تاجوج التي استند عليها أبو الروس في كتابة مسرحيته.

يذكر أبو الروس (أنه سمع حكاية تاجوج أول ما سمعها من عمته هو طفل وأنه كتب المسرحية استناداً على المعلومات التي استقاها من عمته ونضيف وبعد أن كتب المسرحية طلب من الشيخ بابكر بدري مشاهدتها ولما رأى فيها بعض الفجوات أخبره بأن القصة مو ـة في أحد الكتب واطلع أبو الروس بعد ذلك على كتاب نعوم شقير

وقصة تاجوج كما يرويها نعوم شقير هي "وقد تزوجها أولاً ابن عم لها يسمى محلقاً وكان يحبها محبة شديدة تقترب من العبادة فطلب منها ذات يوم أن تمشي أمامه متجردة فأبت فألح عليها فتكدرت من إلحاحه وقالت إذا أجبت إلى طلبك فماذا تفعل؟ قال كل ما تريدين، قالت اقسم لي أن تبر بقولك، فأقسم لها فتجردت ومشت أمامه ذهاباً وإياباً إلى أن قال كفى، ثم قال فاطلبي الآن ما تريدين قالت إن تطلقني في الحال، قيل وبعد موته غزا الهدندوة عرب الحمران فوقعت تاجوج أسيرة بين أيديهم فاختلفوا فيها اختلافاً كاد يفضي إلى سفك الدماء إذ كل فريق منهم أراد أن تكون تاجوج من نصيبه فنهض أحد مشايخهم ونادى تاجوج من خبائها فلما أطلت طعنها بحربة في صدرها فقتلها وحسم النزاع وماتت تاجوج مأسوف عليها من الجميع.

من كل ما سبق ونحن نرصد أبعاد الوعي الذي أنتج ظاهرة تعامل المسرح مع التراث نلاحظ أن:

١- الشرط المسرحي والمتمثل في أثر شوقي واستعداد خالد أبو الروس بسبب ملكته الشعرية كان من أقوى الأسباب لبروز ذلك الوعي إضافة إلى دور بابكر بدري في تعديل النص وفي الإخراج.

٢- هيمنة البعد المسرحي فنياً على البعد السياسي ساهم في غنى التجربة المسرحية مستقبلاً فعندما تقدم قصة حب مأساوية في مجتمع يعاني الاستعمار، مجتمع مسرحه مستنفر ليعبر عن القيم النضالية نكون بالفعل أمام وعي جديد ينظر للفن والمسرح كتعبير عن الوجود والحياة بشكل

أشمل وليس مجرد وسيط فأسئلة الإنسان ليست سياسية فقط.

٣- كتابة المسرحية باللغة العامية تلقي بظلال كثيرة أهمها جدوى العامية في ذلك الحين "سودان الثلاثينيات" كأداة توحيد بين قبائل السودان المختلفة.

٤- مسرحية تاجوج رغماً أن الشرط المسرحي كان هو الأساس في إيجادها ورغم أنها أسست تاريخاً جديداً لعلاقة المسرح بالتراث في السودان إلا أنها كانت وثيقة سياسية بالمعنى العميق لكلمة سياسية لذلك لم يكن غريباً أن يحضر العرض مفتش المركز الإنجليزي ونائبه ونائب المأمور المصري كما سلمت نسخة من المسرحية لجهاز المخابرات.

تلك كانت المرحلة الأولى في علاقة المسرح السوداني بالتراث والتي مالت أكثر إلى التراث المحلي كما قلنا ففي نفس المرحلة كتب العبادي مسرحية الملك نمر وهي مسرحية أيضاً من التاريخ السوداني. وتواصلت المسيرة حتى الآن مؤكدة الاتجاه نحو استلهام التراث السوداني المحلي ماعدا استثناءات قليلة مثلها مسيرة السراج وبروفيسور عبد الله الطيب في مطلع الخمسينيات لتغيب هذه الاستثناءات غياباً شبه تام منذ أن كتب الطاهر شبيكة مسرحية سنار المحروسة والتي تقوم أيضاً على الإرث المحلي وحتى الآن.

المرحلة الثانية من الستينات وحتى الثمانينات

إذا كانت المرحلة الأولى قد تميزت بغلبة الفني على الوظيفي المباشر كما عند أبي الروس أو بغلبة الوظيفي على الفني كما عند

العبادي وعبد الله الطيب مع الوضع في الاعتبار أن الوعيين كانا تلقائيين في التعامل مع التراث فإن الوعي الذي حكم تعامل المسرح مع التراث في المرحلة الثانية غلب عليه الطابع الأيديولوجي القصدي وذلك بسبب التحولات الاجتماعية والسياسية التي شهدها السودان خاصة بعد أكتوبر ١٩٦٤م فبعد خروج المستعمر وطيلة الفترة الممتدة من الخمسينات والستينات والسبعينات طرحت أسئلة جديدة على الحياة السياسية والفكرية والأدبية في السودان واشتد عود القوى السياسية الحديثة كالحزب الشيوعي والحركة الإسلامية وبرزت وتأكدت مطالب لقوى تنتمي لثقافات وأعراق أخرى لذلك بعد عام ١٩٦٤م تعددت الأسئلة وبدأ الطرق العنيف على أسئلة الهوية ومكونات الثقافة السودانية وحقوق الثقافات غير العربية وبرز اهتمام كبير بعلم الفلكلور وعلم الآثار ونشطت الدراسات في اللغات السودانية والأدب الشفاهي والرقص الشعبي وغيرها وتمت خلخلة الصمت العفوي عن بقية مكونات الثقافة السودانية غير المكون العربي.

وللحقيقة فقد بدى دور المثقفين كبيراً وواضحاً في هذه الأسئلة أكثر من السياسيين "أبادماك/ الغابة والصحراء/ الخرطوم" ففي هذا المناخ ظهر كتاب العودة إلى سنار وتم تحقيق كتاب طبقات ود ضيف الله وكتب عن رث الشلك... هذا المناخ أضفى على علاقة التراث بالمسرح بعداً أيديولوجياً قصدياً مباشراً يصب في مصلحة المشروع العلماني الذي يعمل على توظيف أحقية الثقافات الأخرى والأعراف الأخرى في التعبير عن نفسها لإجهاض مشاريع القوى ذات البعد الإسلامي (الأمة- الاتحادي- الحركة الإسلامية) خاصة

ما يتعلق بعلاقة الدين بالدولة لأن هذه القوى في تلك الفترة كانت تسعى لتعميم النموذج العربي الإسلامي أما البعد غير المباشر الذي أضفاه هذا المناخ على علاقة المسرح بالتراث هو اكتشاف هذا التراث وإمكانية الاستفادة منه في توسيع طرائق التعبير المسرحي خاصة وأن فترة الستينات شهدت نهوضاً ثقافياً واضحاً في السودان كما شهدت انفتاحاً للسودان على العالم فكانت فرصة الوعي بالتراث وإمكانية توظيفه أكبر من تلك الفرصة التي وجدها أبو الروس ومن عاصروه ففي هذه المرحلة ظهرت مسرحيات تستلهم التاريخ والحكايات الشعبية والأسطورة من زوايا في الغالب تسقط المادة التراثية على الحاضر فمن التراث الديني السوداني كان كتاب الطبقات مصدراً مهماً فقد أخذ منه د. خالد المبارك مسرحيته ريش النعام وأخذ منه يوسف عيداني مسرحيته حصان البياحة ومن القصص الديني الشعبي كتب يوسف خليل مسرحيته الخضر ومن التاريخ الحديث كتب عمر الحميدي مسرحيته المهدي يحاصر غردون وكتب الشاعر فضيلي جماع مسرحيته المهدي في ضواحي الخرطوم وكتب هاشم صديق مسرحيته من التاريخ القديم نبتة حبيبتي التي أخذ مادتها من كتاب سالي فوحمر للأستاذ جمال محمد أحمد.

في هذه المرحلة نلاحظ

١- استمرار الخط العام الذي بدأه أبو الروس والمتمثل في التعامل مع التراث المحلي تاريخاً مكتوباً أو تاريخاً شفاهياً أو أسطورة أو حكاية شعبية حيث إننا على حد علمنا لم نجد أي تعامل مع التراث العربي العام باستثناء مسرحية تلك النظرة

لدكتور خالد المبارك وهي مستوحاة من رحلة كتب عنها شهاب الدين أحمد بن سلام المتوفى عام ١٥٢٥م وذلك على عكس ما كان عند كتاب هذه الفترة في الوطن العربي.

٢- بينما كانت تجربة أبو الروس والعبادي شعرية وتفتقر نوعاً ما -خاصة العبادي- إلى فنية كتابة المسرحية حيث كثيراً ما ينحازان إلى ضرورات الشعر على حساب التأليف المسرحي انظر تاجوج بالذات والمك نمر نجد في المرحلة الثانية تنوعاً فبعضهم استخدم الشعر كهاشم صديق وفضلي جماع وبعضهم استخدم النثر كما أن الاهتمام بفنيات الكتابة المسرحية كان أكبر.

٣- تلتقي المرحلة الأولى مع الثانية في أنهما معاً مازالتا تواصلان البحث عن مضمون سوداني للمسرح وإن تميزت المرحلة الثانية بالدعوة إلى إيجاد شكل مسرحي سوداني مستفيداً من عناصر الفرجة الشعبية السودانية كالتي نجدها في طقس رث الشلك أو حلقات الذكر مثلاً إلا أن هذه الدعوة لم تتحقق وكانت قيمتها الوحيدة هي أنها التفتت إلى أن إيجاد مسرحاً سودانياً شكلاً ومضموناً لا يكون إلا باتحاد القلب والقالب وهذه الدعوة طرحها الاستاذ المخرج جعفر عثمان النصيري.

٤- تميزت هذه المرحلة ببروز شخصية المسرح السوداني والاعتراف شبه التام به على الصعيد الرسمي والشعبي فهذه المرحلة شهدت قيام المسرح القومي وقيام المعهد العالي للموسيقى والمسرح مما يعني انتشاراً للثقافة المسرحية واعترافاً بالمسرح لدخوله ضمن مؤسسات التعليم العالي

ومؤسسات الدولة الثقافية.

٥- تلتقي هذه المرحلة بالمرحلة الأولى بالتزامها شبه الحرفي بالمادة التراثية في عناصرها الأساسية في نسيج مسرحي يجعل الحكاية تعبر عن الواقع المحاصر.

٦- بروز المضمون الاجتماعي والسياسي في مسرحيات هذه الفترة حتى يمكن أن نقول إن هذه الفترة هي فترة المسرح الاجتماعي والسياسي في السودان فمسرحية نبتة حبيبتي لهاشم صديق التي أخذها من تاريخ السودان القديم والتي نرى ضرورة التوقف عندها قليلاً فهي من أكثر المسرحيات السودانية شهرة داخل السودان وخارجه كما تعد واحدة من المسرحيات القليلة جداً التي لامست سؤال السلطة ماهيتها وطبيعتها.. تقول الحكاية الأصلية "أن كهنة البلاد كانوا يراقبون النجوم والقمر في كل ليلة عندما تقترب النجوم من القمر على شكل محدد تكون هذه إشارة إلى أن الملك قد حانت منيته فيسوقونه وسط التراتيل والأدعية ليذبح ذبح الشاة ثم ينصبون مكانه ملكاً جديداً يكون ابن أخت الملك السابق وكانت العادة أن يختار الملك مجموعة من أخلص أصدقائه ومن علية القوم ليذبح معه يوم أن تقول النجوم كلمتها وكان أيضاً من ضمن مراسيم هذه العادة أن توقد ناراً جديدة عند تنصيب الملك الجديد أما الفتاة فهي تساق إلى الملك ورفقته لتذبح معهم ثم يتم اختيار فتاة جديدة لتقوم بحراسة النار الجديدة وتستمر هذه العادة على هذا المنوال".

في مسرحية نبتة حبيبتي نلاحظ التزام الأستاذ هاشم صديق

شبه التام بعناصر الأسطورة الأساسية ثم إسقاطها على الواقع المعاصر، وظف هاشم صديق هذه الأسطورة أو هذه الحادثة لطرح فكرة حول السلطة.. طبيعتها وماهيتها إضافة إلى شكل علاقتها بالشعب.. لذلك النظرة العميقة للمسرحية تقول إن القول المركزي للمسرحية لا يأخذ معناه الدقيق بالنظر إليه في الظرف الذي قيل فيه؛ أي فترة عرض المسرحية إبان الحكم الميوي وتحديداً مطلع السبعينات لأن النص يناقش في جوهره السلطة بما هي سلطة كقوة منظمة وشاملة سياسياً وثقافياً واجتماعياً في أي زمان وفي أي مكان أما أن المسرحية تعرضت للمنع والإيقاف فهذا لا يعني أنها كانت ضد السلطة المايوية لأن في هذا ابتسار للنص وتحجيم لقيمته الفنية كقيمة تعبر عن الواقع وفي نفس الوقت تتعداه... صحيح أن هناك تماثلاً بعض الشيء بين السلطة التي في النص والسلطة التي في الواقع أي السلطة المايوية.. هذا التماثل وتمشياً مع حدة الصراع السياسي في ذلك الوقت صور المسرحية تصويراً وحد موقع النظر إليها بين السلطة والجماهير التي شاهدت العرض خاصة الطليعة من الجماهير كطلاب جامعة الخرطوم والكثير من المثقفين، فالسلطة اعتقدت أن المسرحية ضدها فأوقفت عرضها والجماهير اعتقدت أن المسرحية ضد السلطة فأحبتها ونحن بالطبع لا ننفي هذه الحقيقة النسبية ولكننا لا نقع في نفس الفخ فنفقد القراءة الحقيقية لنص وعرض نبتة حبيبتي كمقارنة للسلطة أياً كانت في أي زمان وفي أي مكان وهذه هي قيمة مسرحية نبتة حبيبتي التي منحت نصها الخلود وعلى العموم هذا مبحث ليس الآن وقته وإن كانت هذه الإشارة ضرورية لدراستنا هذه.

المرحلة الثالثة من الثمانينات وحتى الآن

قلنا إن المرحلة من ٦٠-١٩٨٠ م قد تميزت ببروز الوعي الأيديولوجي القصدي في علاقة المسرح بالتراث وأنها تميزت كذلك بتوازي نظرة هذا الوعي للواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي وللتراث كمعين للتعبير المسرحي على صعيدي الشكل والمضمون فإن المرحلة الثالثة المتمثلة في العشرين سنة الأخيرة قد تميزت بظهور التنظير وفق معايير التمسرح لعلاقة المسرح السوداني بالتراث ولإمكانيات هذه العلاقة فإذا كان الوعي الجنيني الذي بدأه أبو الروس "الوعي المنحاز للمسرح كفن" والذي تم تطويره وإعادة إنتاجه إلى الوعي الأيديولوجي القصدي الذي في أحسن حالاته وازن بين الواقع والفن فوظف التراث في المسرح لا بسبب غناه الذي يستمد منه المسرح مادته فقط وإنما بسبب قيمته الأيديولوجية أيضاً فإن الوعي الجديد الذي جسده التنظير لعلاقة المسرح السوداني بالتراث في العشرين سنة الأخيرة لم يتأسس بسبب الدعوة إلى الاستقلال الثقافي أو الخصوصية فقط وإنما استند على موضوعات من صميم العملية المسرحية موضوعات تقنيات العرض المسرحي والتحولات التي تمت فيها عربياً وعالمياً وموضوعات المشاهدة التي تبحث في كيمياء العلاقة العضوية بين المشاهد والعرض كذلك موضوعات فنون الأداء في الثقافة السودانية وموضوعات أخرى في هذا السياق وربما يعود هذا إلى تصاعد حركة المسرح السوداني خاصة في فترة الثمانينات من القرن الماضي على مستوى العروض كماً ونوعاً.

ففي هذه الفترة اشتد عود المسرح الخاص وازداد عدد الفرق والجماعات المسرحية كما أتيحت بعض الفرص لعدد من المسرحيين

لحضور بعض المهرجانات العربية للمسرح كمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ومهرجان قرطاج كما وصلت حركتنا بعض المساهمات النظرية المتعلقة بالدعوة لتجديد المسرح العربي في البحث عن أصالته واختلافه كنظريات وتجارب وبيانات المسرح الاحتفالي في المغرب وجماعة السرادق في مصر وفرقة المسرح الجديد في تونس وفرقة الفوانيس في الأردن ولمعت عندنا أسماء كثيرة ذات صلة بهذه التجارب منهم عبد الكريم الرشيد وعبد الرحمن بن زيدان والطيب الصديقي ويوسف إدريس وغيرهم... هذه التنظيرات وهذه التجارب دعت إلى التراث ليس فقط لأنه يمثل خصوصيتنا المختلفة عن الغرب مثلاً وإنما لأنه يحتوي على عناصر فرجة تخلق فضاء تواصل بين العرض والجمهور أي تخلق حواراً تواصلياً منتجاً.. حواراً يؤسس لحرية الإنسان.

هذه التنظيرات كشفت تهميش العرض الوافد للجمهور واستلابه له لذلك دعت للاحتفالية وغيرها من المقترحات بما تتيحه من مشاركة وتفاعل للجمهور تفاعلاً يجعل الجمهور يستشعر إنسانيته لأنه يشارك في الفعل، مسرح يصنع الحرية ويبدعها.

هذه التنظيرات النوعية إضافة لتصاعد حركة المسرح السوداني أدت إلى تميز هذه المرحلة خاصة فترة الثمانينات منها في علاقتها بالتراث؛ ففي هذه المرحلة برزت طرائق عديدة للتعامل مع التراث وتوظيفه من جهة الشكل والمضمون بطريقة لا تلتزم حرفياً أو شبه حرفياً بالمادة التراثية، فمسرحية ود ضيف الله يأسف لما حدث لإبراهيم سلوم مسرحية تستدعي ود ضيف الله وتستجوبه بعد أن تنسج عالماً مصنوعاً يشبه العالم الذي كان في الطبقات، كذلك

مسرحية السيد في المنفى لعاطف خيري تأخذ لحظة نادرة للزبير باشا في وحدته في منفاه بجبل طارق وتقدمه عبر هواجسه كمغامر كسير يتذوق أيامه وبذلك تقدم بعداً جديداً للزبير باشا لا يعرفه المشاهد، أما مسرحية صاحب الربابة لمجدي النور فتبني نفسها من خلال إشارات عامة عن شخصية إسماعيل صاحب الربابة كما وردت في الطبقات وتضفي عليها أبعاداً خاصة متوسلة لذلك بصناعة عرض يتوسل عناصر الفرجة السودانية التي تتميز بالدائرية والجماعية والحركة وتفعيل الفضاء المسرحي.

وأخيراً لا تأخذ هذه المرحلة اكتمالها إلا ولجماعة كوتو حضور، تلك الجماعة التي كونها الأصدقاء السماني وديرك الفريد واستيفن أوشيلا عام ١٩٩٤م لتصبح خير سلف لخير خلف لأن ما كتبته الآن في هذه الدراسة يسكن الذاكرة ويغيب عن الراهن "تاريخ" فهل ستستمر كوتو... آمل ذلك.

وثمة إشارة مهمة لابد من ذكرها في هذه الدراسة وهي مسألة المراحل وفيها أقول إنها في هذه الدراسة لا تعني أكثر من وسيلة تساعد على الرصد والترتيب وأعترف بتداخل كل مرحلة مع الأخرى ولكن أحياناً للدراسة أحكام.

جريدة الصحافة ١٤و ٢١ / ٢ / ٢٠٠٢م

نافذة... جماعة مسرح كوتو الأهلي

تكونت الجماعة بالخرطوم في فبراير ١٩٩٤م بمبادرة من المخرج السماني لوال[١]، والمخرج ديرك أويا الفريد[٢] والمخرج استيفن أفيرا أوشيلا[٣]، وضمت في عضويتها مجموعة من الشبان الجنوبيين من الجنسين أعمارهم من ١٠-٣٠ عاماً تقريباً وهم مجتمعون يشكلون التعدد القبلي والديني والثقافي والعرقي وفي بدايتها استعانت بعدد من المسرحيين وهم الأستاذ محمد عبد الرحيم قرني والأستاذ أحمد طه أمفريت وكاتب هذه السطور، حيث قام هؤلاء بتقديم محاضرات حول المسرح في السودان وبعض تجارب المسرح في العالم، هذا وقد اتخذت الجماعة في بداية أمرها دار اتحاد الممثلين السودانيين مكاناً لتدريباتها.

قصة الاسم "كوتو"

ذكر لي الأخوان السماني لوال وديرك أويا أن كوتو يعبر عن أسطورة من أساطير قبيلة التبوسا فحواها أن كوتو حجر مقدس أتى به الأب الأكبر للقبيلة من الجنة إلى منطقة كوبيتا[٤]، ليحميهم من شرور الناس وشرور أنفسهم ويهبهم السلام الداخلي -هذا الحجر المقدس الهارب إليه يأمن من العقاب وهو الآن مكان مقدس يتم فيه

تتويج الصبية ليمنحوا بركات الرب وحكمة الرب.

أهداف الجماعة

من خلال متابعتي لأعمال هذه الجماعة المسرحية والغنائية إضافة إلى حواراتي المستمرة مع الأخوة السماني وديرك واستيفن أستطيع أن أجمل أهداف الجماعة الرئيسية في الآتي:

١- العودة إلى الذات لا بغرض الانكفاء عليها وإنما لإعادة تماسكها الذي فتته الحرب لتساهم في بناء الذات السودانية وهذا هدف استراتيجي.

٢- الثقافة خاصة المسرح في ظل الأوضاع التي يعيشها النازح تشكل مصدر غنى روحي كبيراً يحيل بينه وبين ممارسات عادة ما يقع فيها المقهور والمستضعف كتفريغ الغبن الثقافي والطبقي فيمن يشبهونه أو اللجوء للخمر.

٣- المحافظة على ثقافتنا حتى تستمر وتنمو وذلك عن طريق استخدام لغاتنا في مسرحنا وأدائنا وكذلك استلهام تاريخنا وأساطيرنا وقصصنا وأمثالنا.

٤- مناطق سكن النازحين وظروفهم الحياتية لا تسمح لهم بإدارة الوقت بما يعود عليهم بالفائدة فبعض أهدافهم منح المتعة والمعرفة والترفيه لهؤلاء الناس.

٦- تفشي الأمية والفقر وقلة الخدمات في مناطق النازحين جعل من أهم أهداف كوتو توظيف المسرح لأهداف التعليم والتوعية في موضوعات محو الأمية والصحة وصحة البيئة وزيادة الدخل وتغيير العادات والسلوك نحو الأفضل والدعوة لحقوق

الإنسان والتقليل من سطوة ثقافة الحرب.

مسرح كوتو

١- النص وعنه نقول:

أ- على مستوى اللغة تستخدم في مسرحها حتى الآن ستاً من لغات جنوب السودان قابلة للزيادة وهي لغة الدينكا ولغة الشلك ولغة النوير ولغة اللاتوكا ولغة الباريا ولغة الزاندي بالإضافة إلى لغة عربيي جوبا التي هي مزيج من العربية وبعض لغات الجنوب.

ب- أما على مستوى البناء فنجد النص عند كوتو وبما أنه مصمم أصلاً للعرض، بل أنه لا يأخذ شكله إلا من خلال العر ، فهو نص مفتوح يصنعه الارتجال وأيضاً هو نص بسيط يس خدم قاموساً شعبياً من المفردات؛ لأنه أصلاً ينوي أن يتجارز ما كرسته ثقافة الصفوة، كما أن هذه المفردات تخلق نوعاً من كوميديا المفارقات اللفظية.

ج- تكتيك الكتابة غالباً وفي الكثير من أعمال كوتو يعتمد على السرد لأنه يتيح براحاً أكبر لتفجر الذكريات كما أنه يسمح بالإضافة المستمرة.

٢- العرض ونقول عنه:

أ- ينبني عرض كوتو على الجماعية، فالفضاء المسرحي يتشكل بعدد كبير من الممثلين لأن الرقص والأداء سمة أساسية في مسرح كوتو.

ب- تلعب الموسيقى والغناء دوراً أساسياً في عرض كوتو،

والموسيقى تأتي في الغالب في شكل إيقاعات والغناء في الغالب جماعي وإن كان في بعض الأحيان تتخلله أداءات فردية.

ج- عرض كوتو يعتمد بالأساس على الممثل، فبالتالي لا يتقيد بخشبة المسرح التقليدية وشروطها فحيث ما وجد الناس وجد عرض كوتو؛ لذلك لا تشكل الإضاءة أو الديكور أو الأزياء عناصر ضرورية لهذا العرض.

د- في عرض كوتو باستمرار توجد إشارات تعبر عن الخصوصية لثقافة جماعة كوتو كالحرب التقليدية والعصي والكشكوش والدرقة "مفردات من الثقافة المادية الخاصة بجنوب السودان" مع ملاحظة أننا نجد مثل هذه الإشارات أيضاً في الجانب اللساني من العرض، فدائماً ما ترد كلمات مثل بقرة وأيضاً تذكر بعض المحاصيل التي يتميز بها الجنوب دون غيره كالبفرة.

٣- الجمهور وعنه نقول:

أ- بالأصل تستهدف جماعة كوتو جمهور النازحين ولكن لا ينفي هذا أن الجماعة لها جمهور وسط طلاب الجامعات ووسط المثقفين عامة ومن خلال ما شاهدناه لها في المهرجانات نجزم أنها تجد قبولاً عند غير النازحين.

ب- جمهور كوتو باستمرار معرض للمشاركة في العرض.. لأنه يكون جزءاً من العرض فإذا كان الفضاء الذي يتحرك فيه العرض أصلاً مفتوحاً، وإذا كانت طبيعة ما يقدم تتيح مجالاً للمشاركة "عرض غير تقليدي" فماذا يفعل الجمهور؟

التمويل

بالرغم من أن الجماعة تساهم في تقديم بعض الدعم الضروري لأعضائها خاصة الطلاب إلا أنها لا تجد تمويلاً دائماً من أية جهة حكومية أو أهلية. إذن فمصادر تمويل الجماعة تأتي بالأساس من عائدات عروضها هنا وهناك أو من بعض الورش الخاصة التي تشارك فيها أو من بعض الهبات على أن ما يجب التأكيد عليه هو أن هذه الجماعة تعاني وضعاً اقتصادياً حرجاً ويكفي أنها حتى الآن لا تجد مكاناً تمارس فيه تدريباتها.

أعمال الجماعة "المسرح":

١- مسرحية كواتو -أول عمل للجماعة- إخراج السماني لوال.
٢- مسرحية الصوت -عن رواية الصوت لكابريا أوكارا- قدم بعدد من لغات الجنوب وبشكل أساسي عربيي جوبا.
٣- مسرحية البئر "صامتة" -تأليف وإخراج محمد عبد الرحيم قرني وهو من خارج الجماعة.
٤- قمر اطلع -إخراج استيفن أوشيلا.
٥- سوزي بانزمات -أثول فوجارد- قدمت بلغة البلندا- إخراج ديرك أويا.
٦- الجراد -تأليف مصطفى أحمد خليفة- ترجمتها إلى لغة الباريا الأستاذة مادلينا- إخراج السماني لوال.
٧- ورنش -إخراج السماني لوال- قدمت بلغة (عربي جوبا) وهي من تأليف استيفن وعرضت بتونس ١٩٩٥م.
٨- مجموعة من الاسكتشات والأعمال القصيرة حول صحة

البيئة- التفكك الأسري- التعليم- ثقافة حقوق الإنسان.

مشاركات عامة:

١- شاركت الجماعة في عدد من مهرجانات الثقافة والإعلام.
٢- شاركت في اليونسيف في إصدار كاسيت تعليمي.
٣- أقامت ورشة مسرحية مع الجمعية السودانية لحماية البيئة.
٤- شاركت عام ١٩٩٦م في أيام عمان المسرحية.
٥- شاركت في مؤتمر عقد بلندن عن دور الفن والثقافة الأفريقية في التنمية الاجتماعية.
٦- سجلت أعمالاً غنائية ومسرحية للتليفزيون.

جريدة الصحافي الدولي ١٢ / ٢ / ٢٠٠٠م

هوامش

١- السماني لوال آرو- مواليد ١٩٥٨م.

- دبلوم المعهد العالي للموسيقى والمسرح- تمثيل وإخراج ١٩٨٦م من النشطين جداً في جماعة السديم المسرحية حتى توقفها عام ١٩٨٧م.
- له تجارب في الإعداد والترجمة.
- ممثل ومخرج.
- دبلوم عالي في الفنون- جامعة السودان.
- مصمم رقص في الفنون الشعبية.
- إخراج مسرحية مأساة يرول التي شكلت إضافة نوعية للعرض المسرحي في السودان.
- من مؤسسي جماعة مسرح كوتو الأهلي.

٢- ديرك أويا ألفريد:

- خريج المعهد العالي للموسيقى والمسرح- تمثيل وإخراج.
- نال كورسات في الإخراج الإذاعي والتلفزيوني بهولندا وكينيا.
- من النشطين في جماعة السديم المسرحية حتى توقفها عام ١٩٨٧م.
- ترجم وأعد عدداً من المسرحيات الأفريقية والعالمية.
- مخرج وممثل مسرحي.
- من مؤسسي جماعة كوتو الأهلي.

٣- استيفن أفيرا أوشيلا:

- تلقى كورسات متقدمة في فن المسرح.
- من مؤسسي جماعة تمبو المسرحية.
- مؤلف ومخرج مسرحي.
- من أعمال المسرحية قلق قلواك ومسرحية الخياشيم.
- من مؤسسي جماعة مسرح كوتو الأهلي.

المسرح والدولة في السودان

ملاحظات أولية

بداية نؤكد على أن أية محاولة لإنتاج معرفة حول العنوان المقترح للمقالة، بالضرورة يلامس وضعية المسرح في علاقته بالدولة، وهي علاقة بالضرورة مرتبطة بصيرورة العمل المسرحي في السودان والتي نكتشف عند قراءتها أن المسرح في السودان كفن له مواصفات محددة تختلف من مكان لمكان ومن عصر لعصر ليس أصيلاً في البيئة السودانية ولا الأفريقية ولا العربية، إذ هو في أرجح الأقوال فن وافد ولأنه ليس الشيء الوحيد الوافد، ولما يمتلكه من خصائص استثنائية استطاع أن يجد له مكاناً في البيئة السودانية التي أكسبته بعضاً من ملامحها، فأخذ عبر عمره المديد نسبيا أن يكون ضمن النسيج الثقافي والإبداعي في السودان فجاز لنا أن نقول المسرح السوداني.. هذه الإشارة تكمن أهميتها في أن وافدية المسرح إلى السودان أو إلى الوطن العربي أو إلى أفريقيا أو إلى آسيا بحكم منشأه الغربي وفقاً لنظرية السوق الثقافي لم تعد تصلح كذريعة لعدم تغلغله أو تمكنه أو انتشاره في مجتمع ما، بل تأكد أن لعدم انتشاره أسباباً أخرى خارجة عنه قد نشير لبعضها في ثنايا هذه المقالة.

إن الظاهرة المسرحية في السودان كما في أكثر أقطار الوطن

العربي ارتبطت بالمؤسسة بشكل ما سواءً كانت هذه المؤسسة تعليمية أو دينية أو اجتماعية. فقد ثبت في تاريخ الظاهرة المسرحية في السودان ارتباطها بالكنيسة وثبت ارتباطها بالتكوينات الاجتماعية كالجاليات وثبت ارتباطها بالأندية الثقافية والاجتماعية وكذلك المؤسسات التعليمية كبخت الرضا، فقد كان لكل هذه المؤسسات أهدافها الدينية أو النضالية أو الخيرية فكأنما كان المسرح عند هذه المؤسسات وسيلة من وسائل التبشير ونشر الأفكار والقيم بل حتى بعض التجارب التي نظن أنها قامت بمبادرات فردية كتجربة خالد أبي الروس أو الفاضل سعيد نكتشف أن هناك جهة ساندتها كالكشافة والاتحاد النسائي في تجربة فاضل السعيد مثلاً.

إن ما أنوي تأكيده هو أن المسرح في السودان قبل إنشاء المسرح القومي كان يستمد قوته ويبدع فضاءه من دعم الأفراد أو مؤسسات المجتمع المدني لأنه حقيقة كان يعبر عن هموم المجتمع ويناضل معه من أجل الأفضل.

لذلك ونحن نقدم قراءتنا عن علاقة المسرح بالمؤسسة رسمياً وشعبياً لا يفوتنا كما لا يفوت القارئ أن هذه المسيرة تراوحت بين الانقطاع والاستمرار، بين المد والجزر، حتى أننا نستطيع أن نرصد غياباً شبه تام للنشاط المسرحي في بعض السنوات، ولا يفوتنا أيضاً أن نشير أن عبارة الظاهرة المسرحية في السودان تجد تعينها وتحققها الأكبر في العاصمة المثلثة حيث إن ما يوجد من مسرح في بقية مدن السودان لا يتجاوز المبادرات والمناسبات في كل حقب المسرح في السودان.

أشرت إلى أن المسرح في السودان قبل إنشاء المسرح القومي ثم

بدايته الفعلية عام ١٩٦٧م لأنه قبل ذلك كان مكاناً للغناء وللفرق الزائرة وللفنون الشعبية "لزوم المناسبات الرسمية" كان يجد الدعم والتبني من مؤسسات المجتمع المدني، ولكن بعد عام ١٩٦٧م دخل المسرح في السودان مرحلة جديدة وتاريخاً جديداً أثر على مسيرته في المستقبل سلباً وإيجاباً. والسؤال الملح: ما هي قيمة هذه الخطوة أو بالأحرى ما هي وضعية المسرح الجديدة ؟ نقول إن هذه الخطوة عنت بوعي أو بغير وعي أن المسرح أصبح تابعاً للدولة؛ بمعنى أنها هي التي ترعاه وتموله وبالتالي هي التي توجهه أياً كانت حدود هذا التوجيه لذلك ولأول مرة أصبح المسرح في السودان افتراضياً يقع تحت دائرة وعي كلي منظم هو وعي الدولة لذلك أصبح محكوماً بميزانيات ونظم رقابية وتقسيمات وظيفية. ونشأت مسارح في أكثر المدن الكبرى في السودان بعد ذلك.

إن افتتاح المسرح القومي ثم بداية مواسمه في عام ١٩٦٧م جاء والظاهرة المسرحية لم تكن قوية بما يكفي فقد كانت أقرب إلى النشاط المسرحي منها إلى الحركة المسرحية لذلك استطاع أن يستوعبها وأن يجعل من نفسه خيارها الأوحد ولم لا؟! فهو المكان الوحيد المجهز والمدعوم من الدولة، لذلك وفي لمح البصر استطاع أن يأتي بأبي الروس والعبادي والفاضل سعيد والطاهر شبيكة بمعنى أن أتى بذاكرة المسرح الحية ومستقبله الواعد وبما أنه كان واعياً منظماً وجديداً لم يأت موسمه الأول بالشكل الذي أتى به، عفو الخاطر، وإنما كان أمراً مدبراً كما يروي الأستاذ / الفكي عبد الرحمن ... الذهن الأول المفكر لمسرح الدولة فهو يقول في مذكراته التي يرويها شفاهة في المحاضرات وأجهزة الإعلام أنه قصد أن

تكون نقطة الانطلاق لمسرح الدولة بمسرحيات مثل "مك نمر - وإبليس -وسنار المحروسة- وأكل العيش" لما لهذه المسرحيات ولكتابها من خصوصية تجعل البداية ذات مدلول لا يخفي على المتابع في ذلك الحين، كما أنه يروي حادثة أخرى لا تقل أهمية عن هذه وهي ضلوعه عن قصد في إحداث انقسام في فرقة الفاضل سعيد لتصبح فرقتين هما فرقة الفاضل سعيد وفرقة أضواء المسرح، وقد ذكر من ضمن مبررات هذا الفعل هو إيجاد فرصة أكبر للتنافس والاختلاف على أن الذي يهمنا من هذين الحدثين هو أن هذه الوضعية الجديدة للمسرح بالضرورة ستؤثر في مسيرته، بل لقد أثرت بالفعل.

وهنا أحب أن أؤكد أن كون المسرح يتبع الدولة أو لا يتبع (كله أو بعضاً منه) أمراً لا نتبنى موقفاً واحداً منه سواءً ضد أو مع، لذلك فكل ما ذكرت سابقاً يأتي من باب التشخيص والوصف فقط، إذ إن تحليل هذه العلاقة في تجربة المسرح في السودان سألج إليها الآن وأقول عند النظر لعلاقة المسرح في السودان بالدولة لابد من النظر إلى الدولة في علاقتها بالثقافة ككل وعلاقتها بالتنمية والديمقراطية والعدالة الاجتماعية. وهنا ودون الخوض في فرضيات علم السياسة وعلم الاجتماع اللذين يدرسان طبيعة الدولة وجوهرها نستطيع أن نقول إن الدولة السودانية في بنيتها العميقة دولة غير ديمقراطية. لا تضع اعتباراً يذكر للحرية وللحوار ولما كانت كذلك كما نفترض انعكس هذا على موقفها من الثقافة التي بالضرورة لا تنمو إلا في مناخ الحرية والحوار؛ حيث إن من طبيعة الثقافة وخاصة المسرح والفن بشكل عام تقديم رؤية مختلفة عما هو كائن بحثاً عما هو مستحيل مما يعني في أكثر الأحيان التبشير بقيم

جديدة تسائل الوجود الاجتماعي والسياسي والوجودي وهذا ما يقوم به المسرح بشكل فعال.. هذه الطبيعة للدولة السودانية حكمت المشروع الثقافي طيلة مسيرته، وتجلى هذا بشكل ملحوظ في وضعية الثقافة من خلال التخطيط لها "النظر لها -ميزانياتها- القوانين واللوائح التي تحكمها ... الخ".

لذلك عندما ننظر لعلاقة الدولة بالمسرح من العام ١٩٦٧م وحتى الآن نكتشف هذا الأثر خاصة عندما نحلل ما يسمى بالمواسم المسرحية التي تعتبرها الدولة وممثلوها "مسؤولو مؤسسة المسرح" الفعل الأمثل لعلاقة الدولة بالمسرح ناسية، مثلاً دعم الفرق الخاصة ونشر الدراسات والمشاركة في المهرجانات الخارجية وإقامة المهرجانات الداخلية... فبنظرة سريعة لتجربة المواسم المسرحية من ٦٧ إلى ١٩٧٨م الفترة الذهبية لمسرح الدولة كما يعتقد الكثيرون، نجد طيلة هذه الفترة التي تصل إلى الأحد عشر عاماً قدم مسرح الدولة على خشبة المسرح "٦٥ مسرحية" من المسرح السوداني والعربي والعالمي والمسودنة أي بواقع ست مسرحيات" في العام، مع ملاحظة عند رصد ما قدم بالسنين نجد أن ما قدم أقل من هذا العدد في بعض الأعوام... هذا العدد المحدود للمسرحيات مع إهمال مساحات أخرى تتعلق بالاهتمام بالمسرح اكتنفته بعض الملابسات بعضها يتعلق بالرقابة وبعضها بالاحتكارية، ففيما يخص الإخراج كان عدد المخرجين الذين نفذوا هذه المواسم حوالي الثلاثين مخرجاً بعضهم أخرج أكثر من ثلاث مسرحيات وبعضهم مسرحية واحدة وقد كان حظ الموظفين خاصة المسئولين هو الأوفر، هذه الملاحظة أكثر من ثلاثين مخرجاً وأحد عشر عاماً و٦٥ مسرحية أنتجتها

الدولة وملابسات أخرى نشير إليها، كإيقاف بعض المسرحيات ثم السماح بعد ذلك بعرضها ومواسم أخرى ننظر لها ولتكن من العام ٧٨ -١٩٨٩م أحد عشر عاماً أخرى لنرى ماذا قدم مسرح الدولة؟

سنجده في هذه الفترة قدم حوالي الـ ٦٠ مسرحية مع ملاحظة أن بعضها تم إنتاجه أصلاً في مسرح القطاع الخاص حيث إن هذه الفترة شهدت ما أطلق عليه أولاً المسرح التجاري ثم بعد ذلك المسرح الخاص، وللتاريخ يذكر المخرج مكي سناده كصاحب المبادرة الأساسية في هذا الجانب من خلال تجربته مع الكاتب الراحل علي البدوي المبارك مما يعني رمزياً أن مسرح الدولة يعاني إشكالاً مما حدا بأحد أقوى أساطينه بالخروج عليه فناً وتقاليداً، وهنا نكتشف ملامح أخرى لعلاقة الدولة بالمسرح؛ حيث اكتشف المسرحيون من خلال تجربة المسرح الخاص بالضرائب بأنواعها والإعلان والتدخلات الرقابية المختلفة، كما تكشّف ما هو أخطر وهو علاقة مؤسسات الدولة بعضها ببعض من خلال نظرتها للمسرح كعلاقة وزارة الثقافة بوزارة المالية وعلاقة وزارة الثقافة بديوان الضرائب وعلاقة وزارة الثقافة بالأجهزة الأمنية حيث كل هذه التقاطعات التقت بالمسرح وأثرت فيه مما يجعلنا نصف ما حدث بأنه موقف من الدولة تجاه المسرح حيث إن مؤسسة المسرح الرسمية لم يكن لها موقف تجاه ما يحدث، بل هي نفسها في كثير من الأحيان تعاني مما تعاني منه الحركة المسرحية الأهلية. هذه الفترة أيضاً شهدت نمواً منقطع النظير للفرق والجماعات المسرحية التي أبدعت وابتكرت وأضافت الكثير للمسرح ولعل أهم ما أضافته هو جعل المسرح متاحاً للجماهير وذلك عبر الذهاب إليه وهنا نذكر تجربة السديم

والأصدقاء ونادي المسرح وآخرين؛ حيث إن هذه الفترة شهدت ميلاد ونشاط أكثر من ٥٠ فرقة وجماعة مسرحية كلها ذهبت أدراج الرياح لأنها كانت بين جحيمين جحيم موقف الدولة من المسرح وجحيم سوق المسرح الذي تحدد شكله الدولة "ضرائب -إتاوات- إعلان- رقابة" وتستمر علاقة الدولة بالمسرح من أسوأ إلى أسوأ حتى نصل إلى حقبة أخرى، ولتكن من العام ٨٩ إلى ٢٠٠١م أي أحد عشر عاماً أخرى لنجد أن المسرح القومي المؤسسة الرسمية للمسرح قدمت في هذه الفترة حوالي الثلاثين مسرحية أنتجت منها الدولة ١١ مسرحية وبقية المسرحيات أنتجها أصحابها مع بعض الإعانة من الدولة مما جعل بعض هذه المسرحيات المعانة تقدم أربعة عروض فقط أو على الأكثر سبعة عروض لأن المسألة تحولت برمتها، فبدلاً من أن تدعم الدولة المسرح أصبح المسرح يدعم الدولة من خلال نظرية "الدولة لا تنتج الثقافة بل ترعاها"؛ لذلك ظهرت مسألة النسب مع ملاحظة أن شكل إنتاج السبعينيات بقي ولكنه يخص الأعمال التي تنتجها الفرقة القومية أو بالأحرى إدارة الفنون المسرحية أو المسرح القومي السوداني.

كما ترى أن علاقة الدولة بالمسرح تتقدم إلى الخلف ليس فقط فيما يتعلق بالمسرح الذي تملكه "مسرح الدولة" وإنما بمجمل النشاط المسرحي فبسبب هذه الرؤية توقف ما يعرف بالمسرح الخاص وبسبب هذه الرؤية ماتت الفرق والجماعات وبسبب هذه الرؤية غابت المواسم المسرحية، والتاريخ يشهد أنه ومنذ عام ٩١ وحتى عام ١٩٩٤م لم تقدم ولا مسرحية واحدة على خشبة المسرح القومي.

إن علاقة الدولة بالمسرح في السودان عبر تاريخها لم تكن أصيلة

لأنها لم تكن تنطلق من رؤية فكرية تجاه المسرح، فهي في أحسن حالاتها كانت تنظر إليه كوسيلة من وسائل التعبئة الاجتماعية مع أو ضد الدولة أو تنظر إليه كوسيلة للترفيه لذلك حتى عندما تهتم به تهتم من خلال الجانب الاحتفالي وهو ما يسمونه المواسم المسرحية فهي لا تنشر دراسات المسرح ولا توثق له ولا تشارك في المهرجانات إلا بالصدفة ولا تعقد الورش ولا تدرب الكوادر لذلك بعد ثلاثين عاماً انهار مشروعها المسرحي مخلفاً وراءه آثاراً سيئة أقلها موت المسرح في السودان أو تراجعه المريع.. إنها مأساة ألا يجد المواطن مسرحاً في دولة المشروع الحضاري وعندما يجده لا يستطيع الدخول إليه لغلاء التذكرة، بل إن المأساة الأكبر ألا يجد المؤلف والمخرج والممثل المسرحي مكاناً يعبر فيه عن نفسه وفنه.

إنني وأنا أصل إلى خواتيم هذه المقالة لابد أن أشير إلى أن هذه الفترة شهدت مهرجانات نمارق المسرحية التي توقفت دون سابق إنذار والتي كانت متنفساً مدفوع الأجر، ولكنه مريح وكذلك لابد أن أقدم شهادة مسرح الدولة على نفسه التي أدلى بها عام ١٩٧٩م من خلال كتاب الحركة المسرحية في السودان لسعد يوسف وعثمان علي الفكي، ومن غرائب الصدف أن يجتمع في هذا الكتاب ثلاثة من قياديي مسرح الدولة عبر حقب مختلفة هم سعد يوسف ومكي سناده الذي له تعليق على الغلاف والفكي عبد الرحمن الذي ساعد في الكتاب وحث عليه والشهادة هي : جاء في الكتاب (ونلاحظ أن أزمة النصوص لا تحل إلا بالدراسة الجادة والنقاش المستمر ومن ثم فتح المجال أمام المسرح التجريبي* لأنه عنصر هام من عناصر إزكاء النشاط المسرحي.. ومن هنا وجب على الدولة تبني هذه

المحاولات** وتوفير المناخ الملائم لها علها تأتي بجديد...".

وجاء أيضاً: (.. بل يحتاج المسرحيون بصفة عامة إلى المزيد من التدريب والدراسات التخصصية)... وجاء أيضاً: (أما الأجهزة فتحتاج إلى بذل المزيد في إطار ترقيتها فأماكن العرض المسرحي في السودان معظمها يحتاج إلى الكثير من الدعم الفني بالأجهزة الحديثة وكذلك يجب بذل المساعي لاستكمال وتحديث أقسام الفنيات الأخرى كالمكياج ولعل مسارح الإقليم هي أفقر ما تكون لسد العجز في هذا الجانب)..

وجاء أيضاً: (بل يجب أن تكون هنالك رقابة من متخصصين يستطيعون ضبط الجودة والمحافظة على مستوى المسرح ويقفون في وجه الأعمال التي لا ترقى من الفنية إلى مستوى المسرح). وجاء أيضاً : (الاحتكاك من الأشياء الهامة التي تنقص المسرح فزيارات الفرق المسرحية الأجنبية ذات المستوى العالي تساعد على تنشيط الحركة المسرحية داخلياً، أما زيارات الفرق المسرحية السودانية للدول الأخرى فتبرز وجه المسرح السوداني في الخارج". وجاء أيضاً: (فتاريخ المسرح في السودان ما زال يحمله أشخاص في ذاكرتهم ونرى أنه قد آن الأوان لنقل هذا التاريخ إلى الورق لمصلحة الأجيال القادمة).

هذه المقتطفات كتبت عام ١٩٧٩م وعلق عليها مدير المسرح القومي الحالي الذي يعد خبيراً في دهاليز مسرح الدولة ترى ماذا حدث بشأن هذه الأفكار منذ ذلك التاريخ وحتى الآن؟ إننا نقول لم يحدث شيء فقط لقد تراجع الأمر أكثر والسؤال: من المسئول الدولة أم الذين يصممون لها المشروع المسرحي؟

وتبقى كلمة أخيرة عن مسارح الولايات والعرائس ووحدة المسرح التجريبي والمسرح المدرسي.. نتوقف هنا ونقول: حدث ولا حرج.

الصحافة ٨ / ٢١ / ٢٠٠١ م

المراجع

❖

كتاب الحركة المسرحية في السودان ١٩٦٧- ١٩٧٨م سعد يوسف وعثمان علي الفكي- منشورات المسرح القومي.

❖❖

أرشيف المسرح القومي المواسم المسرحية ٧٨ -٢٠٠١

❖❖❖

مجلة الوحدة - مقالة للدكتور رياض عصمت بعنوان "المسرح العربي والمؤسسة" العدد ٩٤ -٩٥ يوليو/ أغسطس ١٤٠٢هـ.

في عيد المسرح ٢٠٠٠/٣/٢٧

مهام عاجلة وقضايا مُلحّة

مدخل

التجربة المسرحية في السودان ثرة وغنية وممتدة في التاريخ، فأول عمل مسرحي سوداني في إطار ما يعرف بالثقافة العالمة قدم عام ١٩٠٨ وهو من تأليف عبد القادر مختار مأمور القطينة، وكان اسمه "نكتوت" أما أشكال التعبير الأخرى أو ما يسمى بالظواهر المسرحية والدرامية فهي قديمة قدم الحياة السودانية ومتنوعة ومتعددة كتعدد المجموعات البشرية التي سكنت هذه الأرض، هذه التجربة عبر مسيرتها عرفت كل الأشكال والمضامين المسرحية التي أفرزتها تيارات المسرح في العالم من الشكل التقليدي إلى الأشكال الحديثة. ففي هذه التجربة نطالع أسماء مثل سوفكليس وشكسبير وبيكيت وبرخت وانتونين آرتو وغيرهم من الذين كانوا علامات في تاريخ المسرح في العالم، ولا غرابة فالتجربة المسرحية في السودان عبر تاريخها شهدت تحولات نوعية مثل إنشاء المسرح القومي وإنشاء المعهد العالي للموسيقى والمسرح ولأنها كذلك فقد ساهمت عبر تاريخها ولازالت في طرح أهم قضايا الإنسان السوداني الوجودية والاجتماعية والجمالية لذلك ظلت على الدوام محل تقدير واحتفاء الجماهير حتى نكاد نجزم أن جماهير المسرح السوداني من حيث

الكم والحساسية تتجاوز رصيفاتها في بعض الأقطار العربية والأفريقية. لضرورات منهجية تساعد على إمكانية التملك المعرفي لهذه التجربة يمكن تقسيمها إجرائياً إلى ثلاثة مجالات نعترف أنها متداخلة ومختلفة في ما بينها ومختلفة على مستوى المجال الواحد في الرؤية الفنية "النص-العرض- الإنتاج" وفي علاقتها بالجمهور والمجالات هي:

١- مسرح الدولة ونقصد به المسرح الذي تنتجه الدولة منذ عام ١٩٦٧م وإلى الآن سواءً على خشبة المسرح القومي أو في أي دار عرض أخرى وما يحكم هذا الإنتاج من شروط فنية تحدد نوعية النص ومستوى المخرج ومستوى الممثل، وشروط إنتاجه تتعلق بالأجور وسعر التذكرة كل ذلك مرهوناً بالميزانيات التي تحكم عدد المسرحيات المنتجة في كل موسم ونوعها، إضافة إلى شروط أخرى يحددها المسرح كنشاط ثقافي اقتصادي محكوم سوسيولوجيا يتولد منها الإعلان والرقابة الضريبية.

٢- مسرح القطاع الخاص أو ما أطلق عليه أحياناً المسرح التجاري ونقصد به المسرح الذي ينتجه أفراد أو تنتجه مجموعات أو شركات أو منظمات حكومية أو أهلية بهدف الربح أو الدعاية لفكرة ما أو مشروع ما سواءً قدم هذا النوع من المسرح على خشبة المسرح القومي أو على أي دار عرض أخرى، وهو مسرح تحكمه شروط فنية تحدد نوعية النص ومستوى المخرج ومستوى الممثل إضافة إلى شروط أخرى تتعلق بالإعلان والرقابة والضرائب وهي لحد كبير نفس الشروط التي تحكم مسرح الدولة باستثناء الإعلان؛ فنسبة تخفيضه لمسرح الدولة أكبر وهنا تكمن إعاقة مسرح القطاع الخاص

فهو بقدر ما أنه محكوم بنفس شروط مسرح الدولة محروم من امتيازاته "دور العرض المجانية - النسبة الكبيرة في تخفيض الإعلان" لذلك ومع أنه بدأ مبكراً وقدم الكثير خاصة فترة الثمانينيات إلا أنه سرعان ما تراجع وانهار والذي تبقى منه استثمرته الدولة بشروط غاية في الإجحاف بعد أن تخلت هي عن الإنتاج وإقامة المواسم المسرحية طيلة حقبة التسعينيات وذلك من خلال المشروع المسرحي الجديد الذي يتبناه المسرح القومي السوداني وفق نظرية "الدولة ترعى الثقافة ولا تنتجها"، أي نظرية الإنقاذ في الثقافة.

٣- مسرح الفرق والجماعات ونقصد به كل النشاط المسرحي الذي تقوم به الفرق والجماعات الخاصة وما يحكمه من شروط فنية وإنتاجية وإدارية ورقابية، أما الفرق والجماعات التي نقصدها فهي غالباً المجموعات المسرحية التي لا تستطيع إنتاج عروض جماهيرية كبيرة على مسرح الدولة أو المسارح الخاصة بسبب أنها لا تمتلك التمويل الكافي؛ لذلك تركز على تقديم عروضها في المراكز الثقافية والجامعات، وبالتالي لا تدخل فرقة الأستاذ الفاضل سعيد أو فرقة الأصدقاء أو جماعة كوتو أو مجموعة الأستاذ عماد الدين إبراهيم لا تدخل ضمن هذا التصنيف.

ويبقى أن نقول إن غالبية هذه الفرق والجماعات إن لم نقل كلها لا توجد الآن، فقد طواها الغياب بفعل سياسة الدولة غير الحكيمة تجاه المسرح، هذه السياسة التي سجنت حاضر المسرح وقتلت مستقبله.

مهام المرحلة القادمة

بالتأمل الدقيق للمجالات الثلاثة آنفة الذكر والظروف التي تعيش فيها وتلمس ما وصلت إليه من بؤس نستطيع القول أن المسرح الآن يقف على مفترق الطرق، وعليه فلابد من حلول عاجلة قبل فوات الأوان ولأن العالم كله اليوم يحتفل باليوم العالمي للمسرح حيث تضاء الأنوار في كل مسارح العالم ويراجع كل المسرحيين راهنهم ويفكرون في آفاق مستقبلهم ننتهز هذه المناسبة الخاصة والكبيرة وبعد العرض السريع الذي قدمناه عن راهن المسرح السوداني، لذا نضع المهام الملحة أمام الدولة والمسرحيين لحماية هذا الصرح الحضاري الذي يوشك أن ينهار ونعترف بداية أن تحديد هذه المهام يحتاج لأكثر من شخص وما نقوم به هو بمثابة النداء لكافة المسرحيين السودانيين وللدولة في عيد المسرح عسى أن يفكر أولو الشأن في عقد مؤتمر لمناقشة هموم المسرح في السودان والمهام التي نرى أنها عاجلة هي :

١- تغيير السياسة الإنتاجية التي يتبناها المسرح القومي السوداني والتي حولته من داعم للمسرح إلى مستفيد من عائداته التي يوردها بدوره لوزارة المالية.

٢- مضاعفة الميزانية المرصودة للمسرح القومي السوداني حتى يتمكن من أداء مهمته في الإنتاج المتميز الذي يخلق علاقة مختلفة مع المشاهد خاصة فيما يتعلق بسعر التذكرة والمستوى الفني باعتبار المسرح فناً جماهيرياً من أهم وسائل التنمية والثقافة.

٣- دعم الفرق والجماعات المحددة في التصنيف السابق

وتمليكها القدرة على الاستمرار وذلك بتخصيص ميزانية لها ودور عرض خاصة بها حتى لا ترتمي في أحضان المراكز الأجنبية كما يحدث الآن.

٤- دعم فكرة المسرح المتنقل إلى الولايات كوسيلة هامة لتوزيع الإبداعات المسرحية وذلك بتجهيز كافة مسارح عواصم الولايات الكبرى وإلغاء الضرائب الباهظة هناك.

٥- إلغاء كافة الضرائب المفروضة على المسرح أو تخفيضها إلى أقل حد ممكن أسوة بما حدث للأنشطة الرياضية؛ فالمسرح تجبى منه ضريبة تذكرة وضريبة محلية ودمغة جريح وغيرها.

٦- تخفيض الإعلان إلى أقصى حد ممكن وإلغائه تماماً في بعض الحالات.

٧- السعي لاسترداد مسرحي قصر الشباب والأطفال وأمدرمان الأهلي للقيام بدورهما السابق وتخفيض إيجار مسرح قاعة الصداقة إلى أقصى حد ممكن؛ فبتوقف هذه الدور فقد المسرح السوداني فضاءه.

٨- العمل على إنشاء دور عرض جديدة في مناطق العاصمة المختلفة وتفعيل مسارح مراكز الشباب بحسبان التمتع بالمسرح حق للجميع.

٩- تمكين الفرق والجماعات من الاستفادة من الحدائق العامة والشارع العام وذلك بإعادة النظر في بنود ما يعرف بالنظام العام.

١٠- تخصيص جزء من ميزانية المسرح القومي السوداني في نشر المسرحيات حيث إن تراث المسرح القومي الخاص

بالمسرحيات عرضة للضياع ولسوء التخزين فهو مكوم في واحدة من الغرف بعضه فوق بعض.

١١- العمل على نشر الظاهرة المسرحية بين الأجيال وذلك بالعمل على إعادة المسرح المدرسي والمسرح الجامعي.

١٢- دعم وتنشيط مسارح الولايات.

١٣- القيام بالدراسات والأبحاث السوسيولوجية لدراسة طبيعة الجمهور واهتماماته فمما يؤسف له أن المسرح القومي لم يلتفت إلى هذه المهمة حتى الآن.

١٤- على أجهزة الإعلام خاصة التليفزيون المشاركة في دعم المسرح في السودان وذلك بتسجيل المسرحيات وعرضها كما كان يعمل سابقاً.

١٥- تنشيط عقد الورش المسرحية لربط التجربة السودانية بأحدث التجارب في العالم.

١٦- تقنين مشاركة المسرح السوداني في المهرجانات العربية والدولية وعدم ترك هذا الأمر للإمكانيات والمقدرات الفردية كما يحدث الآن.

١٧- إعادة النظر في اتحاد الفنون التمثيلية فرغم أهمية وجوده لكنه يتحرك الآن خارج السياق.

١٨- توثيق الصلة بمنظمات المسرح الدولية والاستفادة مما تقدم من منح ومبادرات على مستوى العالم، وذلك بإعادة النظر والتفكير في علاقة السودان بـ (ITI) مثلاً كيف تتشكل عضويته؟ كيف يبني السودان علاقته به؟

١٩- إعادة النظر في المهرجانات المسرحية المحلية التي مازالت

خاضعة للصدف والأمزجة بدءاً من مهرجان نمارق والذي لا ندري لماذا توقف وانتهاءً بمهرجان أيام البقعة المسرحية، إعادة النظر تشمل "الميزانيات - تحديد مستوى المشاركين".

٢٠- العمل على إقامة مهرجان سنوي يسمى مهرجان الهواة حيث تلاحظ أنه لا حظ لهم في مهرجان أيام البقعة المسرحية وقبله مهرجان نمارق ومهرجان المسرح التجريبي.

هذه أفكار عامة نعتقد أنها أو على الأقل بعضها تشكل مهاماً أمام الدولة وأمام المسرحيين على حد سواء.. نأمل أن تجد من يضيف إليها أو يستدرك عليها وكل عام والمسرح السوداني إلى الأمام.

جريدة الحرية ٢٧ مارس ٢٠٠٢م

في المحافل الدولية

لماذا يغيب السودان

فاتحة

في ظل التحولات التي يشهدها عالم اليوم وفي ظل الوضع الاستثنائي الذي يعيشه السودان تصبح مشاركة السودان في المحافل الدولية بمختلف أشكالها ضرورة يفرضها هذا الوضع وسانحة يعيد فيها السودان تعريف نفسه والتعبير عنها بالشكل الأمثل حيث لا يخفى ما استطاعت أن تحققه بعض الدوائر في رسم صورة للسودان شائهة في الكثير من أبعادها.

من المعلوم بالضرورة أن السودان يشارك في المحافل الدولية والسياسية والاقتصادية والأمنية والدبلوماسية ويغيب أو يغيَّب عن المحافل الدولية ذات البعد الثقافي وبالتحديد المسرحية حيث إنه ولله الحمد خاصة في السنين الأخيرة أصبح يشارك في المهرجانات الإعلامية العربية والإفريقية كمهرجانات تونس والقاهرة والأورتنا، كما يشارك نوعاً ما في المهرجانات الغنائية بل واستطاع أن يحصد أكثر من مرة عدداً من الجوائز، ويغيب السودان أو يغيَّب عن المهرجانات المسرحية العربية والأفريقية والأجنبية في وقت قفزت فيه الأجندة الثقافية لتصبح الآن واحدة من أقوى ركائز العلاقات الدولية تمشياً مع نظام العولمة الذي يتأكد الآن.

الحضور السوداني على الأصعدة الأخرى والغياب السوداني على أصعدة الثقافة والفنون والفكر لا يتسق مع ما تطرحه الإنقاذ من مشروع وتروجه من مقولات وإن كان يتسق مع رؤية أكثرية رموزها وقادتها وتكوينهم خاصة مهندسي وحراس مؤسساتها الثقافية والفنية وبالأخص مؤسسة المسرح لأنه سيد هذا الغياب أو التغييب، فالمسرح السوداني غائب عن مهرجان قرطاج المسرحي بتونس وغائب عن مهرجان المسرح بالأردن وغائب عن أيام الشارقة المسرحية وغائب عن مهرجان المسرح بالكويت وغائب عن مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي وغائب عن المشاركة في العروض التي يتيحها مركز الهناجر بالقاهرة وكذلك غائب عن تلك العروض التي يتيحها مسرح المدينة لصاحبته المسرحية الشهيرة نضال الأشقر ببيروت.

وهنا قد يصيح صائح مشيراً إلى أن السودان قد شارك مرة أو مرتين في بعض هذه المهرجانات وسنقول نعم مشيرين إلى أن هذه المشاركات القليلة جداً والمتقطعة كثيراً لم تكن تعدو المبادرات الفردية لذوي الإمكانات والنفوذ، وهنا يكون السؤال مباحاً ومتاحاً كم مرة شارك السودان في مهرجان القاهرة التجريبي ومن الذي مثله؟ كم مرة شارك السودان في مهرجان قرطاج ومن الذي مثله؟ كم مرة شارك السودان في مهرجان أيام الشارقة ومن الذي مثله؟ وهكذا؟ إن من يجيب على هذه الأسئلة لا محالة سيتفق مع ما ذهبنا إليه خاصة إذا بحث أكثر وعرف ماذا كان رد الجهات الرسمية المسئولة عن المسرح لفرقة كوتو عندما تم ترشيحها للمشاركة في مهرجان قرطاج العام الماضي، أو ردها للممثلة حنان الجاك عندما جاءتها دعوة خاصة لحضور مهرجان الأردن. الذي سيجيب سيرى العجب.

بعد الفاتحة وما بينهما

في المساحة ما بين فاتحة المقال وما بعدها وتكملة لبعض ما ذكرت أولاً أتساءل لماذا يحدث هذا ولمصلحة من وما هي النتيجة؟ يحدث هذا لأن السياسي السوداني صانَع القرار على اختلاف الأنظمة ظل مصراً "على فقره البين في الفكر والممارسة" على التحليق بجناح واحد والوقوف بساق واحدة والنظر بعين واحدة ينشر أوهامه وأفيونه الذي يخدر مؤسسات الثقافة وحراس برامجها وسياساتها ليصبح المسرح ضد المسرح والثقافة ضد الثقافة أما لمصلحة من؟ فالإجابة عندي لمصلحة الفكر الذي ينتجه هذا السياسي ولمصلحة السياسي الذي ينتج هذا الفكر لأنني بصراحة كمنتم للمسرح والثقافة لا أفهم منطلقات نظام سياسي يرى أن الثقافة ليست من أولوياته ولا أفهم كيف تحول بضعة دولارات بين مثقف أو مسرحي يريد أن يحط بوطنه على غصن في شجرة العالم الوارفة.. حقيقة لا أفهم ولا أتخيل؟ أما ما هي النتيجة لهذا الغياب أو التغييب فهي تلك الكارثة التي صارت تتأكد كل يوم فأنت تشاهد في الفضائيات فنوناً وبرامج ولا ترى السودان وأنت تسمع بمهرجان كذا ومعرض كذا وترى الدول ترفرف أعلامها ولا ترى السودان مما يعني غيابه وغياب دوره وغياب صورته، ولن أبخل بالمقولة الشائعة أن الفنون هي عنوان حضارة أي شعب وهي حاملة ثقافته وروحه.

ثانياً: أندهش من كيف مثلاً يطير وزير الخارجية السوداني من بلد إلى بلد ولا يسبقه ديوان شعر أو أغنية أو مسرحية أو كتاب إلى هناك؟ كيف سيقدم وطنه إذن.. إن مهمته لجد عسيرة..

أما ما بعد فاتحة المقال فهي دعوة من أجل أن يكون السودان

حاضراً دعوة مباشرة بل مطالبة أن يشارك السودان في مهرجان القاهرة التجريبي في سبتمبر القادم لكي يتحقق هذا نذكر المسئولين وبصفة خاصة مدير المسرح القومي السوداني.. وكل المسرحيين بتصريحات وزير الدولة للثقافة والسياحة في مهرجان البقعة في مارس الماضي عندما قال بالصوت العالي إنه سيعمل على تنظيم مشاركة السودان في المهرجانات الخارجية وسيضع أسساً جديدة لهذه المشاركات، وسؤالنا: هل وضعت هذه الأسس وهل ستنفذ في مهرجان القاهرة التجريبي وما هي؟ ونتساءل أيضاً هل تأتي الدعوات للمشاركة من الجهات المنظمة إلى الدولة أم إلى الفرق مباشرة؟ وإذا كانت تأتي للدولة ما هي أسس اختيار العرض أو العروض المشاركة؟ في حالة الفرق الخاصة هل تشارك الدولة بنفقات السفر والنثريات؟ وما هو العدد الذي تحدده الجهات المنظمة للمشاركة في المهرجانات؟

نطرح هذه الأسئلة وغيرها ونذكر بتصريح الأخ الوزير أولاً: لننهي الغموض الذي ظل ملازماً لهذه المشاركات، ثانياً: لنؤكد على وجوب مشاركة السودان وفقاً للأسس الصحيحة والتي نثق تماماً فى أن الأخ الوزير يعنيها وهي التي دعا لوضعها.

ثالثاً: ليهدأ الهمس الغضوب الذي يدور الآن وسط المسرحيين بعد أن تأكد لهم أن هناك عرضين سيشاركان في المهرجان هما عرض المسرح الوطني "مسرحية حكواتي نبتة" وعرض الجاروف وهو من إنتاج الفرقة القومية للتمثيل، وثمة إشارة لابد منها هنا وهي أن عرض المسرح الوطني وهو كما هو معلوم مؤسسة أهلية حسم أمره ومضى خطوات كبيرة نحو المشاركة، بينما عرض مسرح الدولة

"الفرقة القومية" لم يحسم أمره بعد بسبب الخلاف الذي نشب بين المخرج عمر الخضر والمكتب الفني ويقولون قولاً تأكدنا منه مفاده أن المخرج أجرى إضافات في النص أدت إلى زيادة عدد الممثلين وهذا ما لم يكن هو المتفق عليه مع المكتب الفني.

ولحين الإجابة على أسئلتنا آنفة الذكر نقول فيما يتعلق بالعرض الذي سيشارك باسم مسرح الدولة أن مخرجاً في قامة الأستاذ عمر الخضر الذي أخرج السيل والمهدي في ضواحي الخرطوم والذي يعد من القلائل الذين قدموا إضافات نوعية للغة العرض المسرحي في السودان لا يختلف معه حول إجراءاته في تعديل النص بالحذف أو الإضافة خاصة إذا تركزت الملاحظة في التعديلات حول زيادة عدد الممثلين الذي نعلم أنه لا يخل بشروط المشاركة التي حددتها الجهة المنظمة.

لذلك نقول للأخ مدير المسرح القومي السوداني حتى لا تضيع فرصة مشاركة مسرح الدولة حاول أن تصل بالأمر إلى بر الأمان حتى تساهم في فك عقدة عدم مشاركة السودان وفي الاتجاه نفسه نقول إننا لا نناصر فرقة خاصة على فرقة خاصة أخرى فكل الفرق الخاصة لها الحق في تمثيل السودان ويعجبنا كثيراً أن يشارك المسرح الوطني فهو على الأقل الوحيد الذي ظل متمسكاً بمثل هذه المبادرات ومجتهداً فيها وساهراً عليها ونأمل أن تشاركه الفرق والمجموعات الأخرى هذا الاجتهاد بأن تتساءل وتطالب وتناضل من أجل حقوقها بدلاً من الانتظار ولطم الخدود فمؤسسة المسرح ليست بريئة كما تتخيلون.

وختاماً نأمل أن تتآزر وزارات الثقافة والسياحة والمالية والإعلام

والاتصالات والخارجية لتجعل مجتمعة مشاركة السودان في المحافل الدولية الثقافية هماً استراتيجياً حتى تتسق الأقوال مع الأفعال وحتى يطفئ السياسي ظمأه الطويل من نهر الإبداع العذب.

جريدة الصحافة ١٨ يوليو ٢٠٠٢م

الحرية والمسرح

لماذا نقدم هذا الكتاب

الحرية والمسرح.. لماذا نقدم هذا الكتاب؟

راهننا المسرحي يعاني من إشكالات عديدة لعلَّ أهمها غياب الثقافة المسرحية التي تشكل مرجعية للممارسة المسرحية إضافة للمعوقات الكثيرة التي عانى منها مسرحنا والتي بشكل أو بآخر ترتبط بالحرية، لهذين السببين وغيرهما نقدم هذا الكتاب، إضافة لموقع د. نهاد صليحة وإسهامها الكبير في حركة المسرح العربي، فهي ناقدة من الطراز الأول وأكاديمية ومترجمة ولها مشاركات مشهورة في المحافل المسرحية العربية والعالمية، كما أنها تعتبر من أكثر الداعين للتجديد في المسرح العربي ولربطه بالهموم الاجتماعية والقومية. الكتاب جدير بالعرض وجدير بحركتنا المسرحية أن تتعرف عليه.

إشارة هنا مكانها

الحرية والمسرح للناقدة المصرية د. نهاد صليحة.. الكتاب الذي نتناوله نشرته الهيئة المصرية العامة للكتاب ضمن سلسلة التنوير عام ١٩٩٣م وهو صغير الحجم ويقع في ثلاث وستين صفحة تتآزر مجتمعة لتطرح فكرة الكتاب الأساسية التي هي الكشف عن علاقة

الحرية بالمسرح وعلاقة المسرح بالحرية.

موضوعات الكتاب:

يتألف الكتاب من مقدمة وستة موضوعات رئيسية يحوي كل منها موضوعات فرعية تدعم الموضوع الرئيسي إضافة إلى هامش يبين استناد الكتاب على نصوص ومرجعيات أخرى وتسهيلاً لعملية العرض ولفائدة القارئ سنتناول كل موضوع وبفروعه على حدة ونبدأ:

الموضوع الأول:

جاء تحت عنوان شهادات وفيه تقدم المؤلفة عدداً من الشهادات انتخبتها قصدياً من نصوص مسرحية ألفها عدد من كتاب المسرح العربي المؤثرين، والمتأمل لهذا الانتخاب يجد أنه تم بعناية لأنه انتخب نصوصاً تم عرض معظمها في أغلبية المسارح العربية بمعنى أنها معروفة لأكثر المسرحيين العرب مثل مسرحية "محاكمة الرجل الذي لم يحارب" للسوري ممدوح عدوان، ومسرحية "باب الفتوح" للمصري محمود دياب، ومسرحية "الحكم قبل المداولة" للمصري نجيب سرور، ومسرحية "كيف رد الرابي مندل على تلاميذه" للفلسطيني سميح القاسم، ومسرحية "النار والزيتون" للمصري ألفريد فرج، ومسرحية "حفل سمر من أجل ٥ حزيران" للسوري سعد الله ونوس، ومسرحية "الحسين ثائراً" للمصري عبد الرحمن الشرقاوي، ومسرحية "الناس والحجارة" للمغربي عبد الكريم برشيد، ومسرحية "العتمة" لفرقة بلالين بالأرض المحتلة، ومسرحية "الغربان"

للمصري محمد عناني.

واختارت المؤلفة فقرة من كل نص من هذه النصوص تشير إلى فكرة الحرية ومن جانبي ولفائدة القارئ ولطبيعة هذه المقالة سأكتفي بإيراد نموذجين فقط من كل ما أوردته المؤلفة الأول من مسرحية "الناس والحجارة" (قد يكون ملفي قد احترق حقاً.. ولكنني أنا أيها السادة غير قابل للاحتراق أبداً.. غير قابل للموت.. غير قابل للنفي.. غير قابل للأحكام الغيابية.. قل لهم بأنني غير قابل إلا لشيء واحد فقط هو أن أعيش مع الناس لا مع الحجارة).

والنموذج الثاني من مسرحية "الغربان":

حقولنا لا تعرف الجواري

وكل من في الريف

من أمهات أو بنات -عاملات

أجل شقيقات كفاح شامخات

وفي نهاية الموضوع الأول نشير وللعلم فقط أن المسرح السوداني قدم من هذه النصوص وفي فترة مبكرة جداً مسرحية "النار والزيتون" ومسرحية "حفل سمر من أجل ٥ حزيران" ومسرحية "باب الفتوح".

الموضوع الثاني

وجاء تحت عنوان مدخل.. مفهوم الحرية، واحتوى على عنوانين فرعيين هما الحرية بين "الحالة" الذاتية، والفعل الجماعي، والفعل المسرحي فعل تحرري، وفيه استعرضت المؤلفة وناقشت الكثير من مفاهيم الفلسفة والعلوم الاجتماعية حول الحرية وكشفت عن أن

طبيعة المسرح كفن هي الحرية بالأصالة وخلصت إلى تعريف للحرية؛ عناصره:

١- موقف أصلي واقعي في سياق اجتماعي إنساني.

٢- فعل صراع وجدل وحوار مستمر ومتحول مع هذا الموقف.

٣- التغيير كحصيلة الحرية على المستوى الذاتي والاجتماعي.

الموضوع الثالث

وجاء تحت عنوان مفهوم الظاهرة المسِرحية واحتوى على عنوانين فرعيين هما مفهوم الإبداع ومفهوم حرية المسرح، وفي ما يتعلق بمفهوم الإبداع فندت الكاتبة خرافة الإبداع الكامل وجربت تعريفاً جديداً للإبداع باعتباره "مشروع إنتاج دلالة إرادي مشروط بظروف الإنتاج والاستهلاك يفرز دلالة مركبة تتخطى أداة الكاتب الواعية نتيجة اصطدامه واصطراعه مع أنظمة إدراكية أخرى مبنية في اللغة وفي أنسقة العلاقات الدالة في المجتمع" وحول مفهوم حرية المسرح أشارت إلى أن حرية المسرح لا تكمن في السماح لفرد أو مجموعة بالقول والفعل من جانب المجتمع أو المؤسسة الحاكمة بل في الطبيعة الثورية التي تميز ظروف تحقيق مشروع العرض المسرحي نفسه، وأشارت إلى أن "الحقيقة" أو "الأيديولوجيا" تتعرض لأقسى اختبار في المسرح نظراً لتعدد لغاته وعناصره وطبيعة نشاطه الآني التي تعرض العقد المؤقت بين المتفرج والمؤدي بالتعاون لتحقيق العرض كما تعرض الإيهام الدرامي إن وجد وكذلك هدف أو قصد القائمين على العرض الذي ينتظم كل علاقاته في حركتها وتحويلاتها واشتباكاتها فالمتفرج قد يضحك في لحظة مأساوية والممثل قد يخرج عن المسار

المرسوم له عامداً أو غير عامد فيحدث تحولاً في العلامات كلها، بل والنسق الدلالي للعرض كله فيبث رسالة مخالفة للرسالة المقصودة.

الموضوع الرابع

وجاء تحت عنوان حرية المسرح واستراتيجيات القمع واحتوى على عنوانين فرعيين هما نظرة عامة على استراتيجيات القمع وأمثلة من تاريخ المسرح الغربي وجاء فيه على لسان المؤلفة "أن حرية المسرح تتمثل في قدرته على خلخلة رؤيتنا الموروثة والمعتادة للعالم وعلى تحدي الأيديولوجية السائدة" وكذلك أشارت في معرض تشريحها لهذا الموضوع إلى آليات واستراتيجيات القمع التي تتبعها الأنظمة في قمع الظاهرة المسرحية عندما تبدأ في التبشير بالقيم الجديدة ولخصت هذه الاستراتيجيات والآليات في ما يلي:

١- الحصار الاقتصادي والإداري "ضغط المعونات -زيادة الضرائب- منح تراخيص الممارسة أو بناء المسارح...".

٢- الحصار الرقابي المعلن والخفي باسم الدين أو الأخلاق العامة أو مصلحة الجماعة السياسية.

٣- الحصار الإعلامي الذي يتخذ شكل التعتيم.

٤- الحصار النقدي الذي تلعب فيه المؤسسات الأدبية والأكاديمية دوراً مهماً والذي يتخذ شكل الاحتواء والتزييف الذي يعمل على إنتاج نظريات تدعيم موقف النظام السائد في المسرح فنياً وسياسياً.

وفي ما يخص الأمثلة من تاريخ المسرح الغربي قدمت المؤلفة نقداً معمقاً لنظرية أرسطو الجمالية التي حكمت مسيرة المسرح لفترات

طويلة واتهمته بأنه طمس أي ملمح ثوري في المسرح اليوناني عندما تناول نتاج المسرح اليوناني. كما قالت إن نظريته تجعل وظيفة المسرح هي تقديم تسلية تخدر الذين يقعون في شراكها، حكت هذا وهي تستعرض علاقة الفنون عموماً وبالأخص المسرح وموقعها في التاريخ الغربي غير ناسية ذكر النماذج الثورية التي احتواها ذلك التاريخ.

الموضع الخامس

وجاء تحت عنوان المسرح العربي بين الحرية وبنية التخلف واحتوى ثلاثة عناوين فرعية هي مؤثرات رجعية خارجية وداخلية وبنية التخلف وأثرها على المسرح وأثر بنية التخلف على صورة المرأة في المسرح العربي. وتحت هذا العنوان والعناوين الفرعية له تصادفنا أسماء مثل د. عابد الجابري والشيخ على عبد الرازق وذلك لأن المؤلفة عمدت إلى تقديم قراءة أو قراءات حاولت من خلالها النفاذ إلى بنية المجتمع العربي وإلى بنية الذهن العربي فقدمت مقاربات حول أسئلة الإسلام والعلمانية والمرأة والفنون والنقد المسرحي ووضعية المسرح في الثقافة العربية مشيرة إلى عقم بعض القراءات التي حاولت تفسير الظاهرة المسرحية في الوطن العربي، وهي إذ تفعل كل ذلك تهدف إلى التأكيد على أن من معوقات المسرح غياب الحرية التي هي نتيجة للتخلف الذي هو نتيجة لتكريس المشاريع السياسية والثقافية والاقتصادية مع سبق الإصرار لقتل إرادة الإنسان العربي وتفتحه، والمؤلفة لم تغلق ملف هذا الموضوع إلا بعد أن استعرضت عشرات المسرحيات العربية التي بشرت بواقع جديد وعملت على خلخلة بنية التخلف مثل مسرحية "روض الفرج" لسمير

سرحان ومسرحية "الملك هو الملك" ومسرحية "بلدي يا بلدي" ومسرحية "ليلى والمجنون" وغيرها.. تحت هذا العنوان كشفت الكاتبة بدقة عن الدور الذي لعبه المسرح في خلخلة بنية التخلف لأن هذه المسرحيات ناقشت موضوعات في غاية الأهمية لأنها تلامس الدين والسلطة والجنس والنوع.

الموضوع السادس

وجاء تحت عنوان مستقبل الحرية في المسرح العربي "المأزق والحل" واحتوى على أربعة عناوين فرعية هي المأزق الثقافي والمأزق الاقتصادي والمأزق الفني والاحتفالية حرية وفن ونلمس في هذا العنوان وعناوينه الفرعية ماعدا عنوان الاحتفالية حرية وفن نلمس تركيزاً على التجربة المصرية في تلك الفترة، وهنا تشير المؤلفة إلى التراجع الذي حدث في الثقافة عموماً وفي المسرح بصفة خاصة من جراء سياسة الانفتاح التي ميزت فترة السبعينيات التي أثرت في كل شيء، ففي هذه الفترة قويت التيارات الدينية وفي هذه الفترة بدأ يتبلور تيار المسرح التجاري وفي هذه الفترة ظهرت أغاني أحمد عدوية كل ذلك بشكل أو بآخر أثر على المسرح في مصر، فالمسرح القومي أو مسرح الدولة لم يعد كما هو ومسرح القطاع أو الفرق التجارية الجادة منها وغير الجادة التي شوهت المسرح وغيرت جمهوره مما يعني مأزقاً حقيقياً للفنان الجاد الملتزم والمسرح الملتزم، وهنا تقول المؤلفة صراحة إن فنان المسرح يواجه اليوم على الأقل في مصر اختياراً صعباً، إما أن يترك مسرح الدولة الذي يخنق إبداعه لظروفه المالية والبيروقراطية وذلك رغم رغبته المضنية كفنان في أن

يصل المسرح كخدمة ثقافية لا كسلعة إلى الجمهور الذي يود مخاطبته، وإما أن يتجه إلى مسرح القطاع الخاص ويقدم ما يطلبه السوق.. هذا هو المأزق الذي يواجه المسرحيين في مصر.

أما عن الاحتفالية حرية وفن فتقول المؤلفة: "بدأ تيار المسرح الاحتفالي في المسرح العربي بداية من الستينيات في مصر ولبنان وسوريا وتونس والجزائر والمغرب وقد ظهر تحت أسماء عدة ورغم ذلك كانت عروضه تتحرك في سياق واحد تهتدي بالأفكار التالية:

١- على أن المسرح قوة وتثوير للجماعة.

٢- على المسرح أن يصل إلى عامة الشعب فهم الأحوج إليه.

٣- على المسرح أن يذهب إلى الناس ولا ينتظر أن يأتوا إليه.

٤- على المسرح أن يتحرك من القوالب الجامدة وأن يفيد من ثقافته ومن التجربة العالمية.

٥- على المسرح أن يغير من تقاليد التلقي.

٦- على المسرح أن يتخفف من أعباء الديكور وكل ما يكلفه ويعيقه.

٧- أن يشجع أسلوب التأليف الجماعي.

ولكي يحقق هذا التيار أهدافه في المستقبل تقترح المؤلفة الآتي:

١- على المسرح الاحتفالي ألا ينحصر في المهرجانات فقط، بل عليه الالتحام بالشارع العام.

٢- حتى ينجز هذا التيار مهامه على المثقفين الضغط على حكوماتهم لدعمه.

٣- ألا يستغرق في توجهه التراثي فيتحول من نشاط ثوري إلى نشاط مؤازر لبنية التخلف.

٤- على هذا المسرح أن يجدد شبابه بالدماء الجديدة وعليه أن يفسح المجال للحوار الديمقراطي من حوله.

وتختتم المؤلفة كتابها بأن مسرح الشباب ومسرح الجماعة الاحتفالي المتحرر هو أمل المستقبل.. ونختتم تقديمنا واستعراضنا لكتابها القيم بتحريض المسرحيين السودانيين للعمل على خلق شروط جديدة للحركة المسرحية في السودان.

جريدة الرأي العام ١٩ يوليو ٢٠٠٢م

التجريب في المسرح العربي

تبعية أم تثاقف

في سبيل خطوة إلى الأمام ولن أتوقف كثيراً حول مفهوم مصطلح التجريب وماهيته وتجلياته في تجربة المسرح العربي وعلاقة كل ذلك بالشروط الذاتية والموضوعية التي أنتجت المصطلح والتجارب التي عبرت عنه والتفاعل الذي تم بينهما محلياً وعالمياً.

السؤال أو الأسئلة.. تبعية أم تثاقف تمنح افتراضات من خلال مقاربتها قد نتمكن من تحديد موقع التجريب وهويته في المسرح العربي فضمنياً تحيل كلمتا "تبعية" و"تثاقف" إلى وجود طرفين في علاقة يتحدد شكلها ببعدي التبعية والذي يعني أن أحد الطرفين تابع للآخر أو التثاقف والذي يعني أن الطرفين كليهما يحاور الآخر، كليهما يثري الآخر كليهما لديه ما يقول ولديه ما يفعل إلا أن الدقة في النظر إلى الكلمتين والمصطلحين تبعية/ تثاقف من خلال وجودهما في هذه الجملة تبعية أم تثاقف؟ تكشف أن أياً من المصطلحين حدد دلالات الآخر بحيث لم يعد مصطلح تبعية يفهم إلا في مقابلته لمصطلح تثاقف ومصطلح تثاقف لم يعد يفهم إلا في مقابلته لمصطلح تبعية فأصبح التجريب في المسرح العربي أمام افتراضين لا ثالث لهما فهو إما تابع وإما متثاقف وهنا دخل التجريب في المسرح العربي أو أدخل في مأزقه وذلك بسبب أن جل القراءات

التي قدمت حول التجريب في المسرح العربي بل حول الظاهرة المسرحية كلها كانت قراءة من موقع الأيديولوجيا فجاء عنوان المحور التجريب في الوطن العربي تبعية أم تثاقف يحمل ملامح تلك البذرة التي زرعت في حقب مختلفة من مسيرة المسرح العربي ومسيرة التجريب فيه فلم يرد مصطلح تبعية بدلاً عن تقليد مثلاً اعتباطاً ولم ترد محاولة خلق بين مصطلحي تبعية وتثاقف من خلال وجودهما في تلك الجملة-تبعية أم تثاقف اعتباطاً حضر كل ذلك ليكشف سطوة الأيديولوجيا في جل القراءات العربية للظواهر الاجتماعية والثقافية والسياسية والاقتصادية، ويكشف من جانب آخر أيديولوجيا القراءات الأيديولوجية وقدرتها على تصميم "فورم" واحد لقراءة كل الظواهر. أهم ما يميزه هو التعميمية والوثوقية والمشي عبر أقصر الطرق للوصول لنتائج وأحكام أصلاً متوقعة.

حدث هذا في الكثير من القراءات التي تناولت الموقف من الغرب والنظر لتاريخ الإسلام ولظاهرة الجماعات الدينية وللتجريب في المسرح العربي، وسيحدث الآن إذا استسلمنا لعنوان هذا المحور - التجريب في المسرح العربي- تبعية أم تثاقف حتى يقودنا لنتائجه المحتملة وهي جاهزة ومنجزة في حقول الفكر العربي دون أن نبحث في المجالات التي يؤولها ومن ثم يبني رؤيته وهي مجال الغرب وأحياناً يسمى الآخر وعلاقته بالحضارة العربية والإسلامية وأحياناً تسمى الهوية. ومن صفات الغرب أنه متسلط استعماري يسعى للهيمنة ولمحو الآخرين[1].

ومن صفات الحضارة الإسلامية أنها عريقة ونقية وحوارية والغرب دائماً يطرح كهوية واحدة متسقة وكذلك الحضارة الإسلامية

تطرح كهوية واحدة متسقة إذا استسلمنا فسنصل إلى قراءة محدودة الفضاءات لأنها مريحة، قراءة تحوم حول الظاهرة ولا تكشفها، قراءة تسكّن الآلام ولا تزيلها، قراءة لا تاريخية فالغرب ليس هوية واحدة متسقة، والحضارة العربية ليست هوية واحدة متسقة كذلك، وإنما هناك آخر ولكنه متعدد وهناك أنا ولكنها متعددة. وهنا يجدر بي أن أشير إلى أن هذا العنوان وهو يهيئ نتائجه الجاهزة المحتملة طرح تساؤله تبعية أم تثاقف حول التجريب في المسرح العربي جازماً بوجود مسرح عربي واحد متسق، والحقيقة أن هناك تجارب لمسارح عربية مختلفة فالمسرح العربي، تاريخه ليس واحداً وقانون تطوره ليس واحداً ومصادره ليست واحدة، والتجريب فيه ليس واحداً؛ بمعنى أنه ليس هناك هوية واحدة للمسرح العربي، وبالتالي ليس هناك هوية واحدة للتجريب في المسرح العربي، فإذا كان هناك أكثر من رؤية غربية وأكثر من رؤية في الحضارة العربية وأكثر من رؤية للتجريب في المسرح العربي بسبب أن التاريخ أصلاً لا يمكن أن يتجلى من خلال وجهة نظر أو رؤية واحدة حتى وإن كانت سائدة فيكون العنوان المناسب والأكثر شفافية والأقرب لما هو معرفي هو "التجريب في المسرح في الوطن العربي تقليد أم تثاقف؟"

فهذا العنوان في أحد مستوياته ينتقل بالذهنية التي تبحث في التجريب في المسرح في الوطن العربي وعلاقته بظواهر التجريب في المسرح الغربي من التبسيط إلى التعقيد فيجد نفسه ملزماً بالوقوف على التجريب في المسرح السوداني والمسرح السوري مثلاً ولا يقف على بعض التجارب القليلة هنا وهناك التي أتاحت له الفرصة مشاهدتها. أما المستوى الثاني الذي يتيحه عنواننا المقترح فهو يسد

الباب أمام أي نزعات أصولية ولا تاريخية، فمنطق العنوان الأول يتيح الفرصة لقياسات أخرى ترتبط مباشرة بدعوى الأصالة والهوية فيصبح من الممكن جداً أن نقول البرلمان في الوطن العربي تبعية أم تثاقف؟ وأن نقول الهارموني في الموسيقى العربية تبعية أم تثاقف؟ إن مقولة الآخر والأنا دون النظر إليها في سيرورتها القائمة على التعددية والاختلاف تجعل العالم بسيطاً وسهلاً وتقضي على نزعات الحوار وتمهد الطريق لما تدعي أنها ضده وهي التبعية لأنه باختصار إذا كنت لا تمتلك قراءة حوارية وحية لواقعك وعلاقته بالآخر فستظل خارج التاريخ ويسهل عليك أن تكون تابعاً للذين يمتلكون تلك القراءة فأي دعوة لهوية خالصة أو لأصالة خالصة حتى وإن كانت في حقل المسرح تمهد للنظرة الأصولية التي تقوم على معاداة التاريخ والعنف وإلغاء الآخر حتى وإن حسنت النوايا.

التجريب في الوطن العربي

هنا تعريف عام للتجريب في المسرح يكاد يجمع عليه كل دعاة التجريب في العالم، وفي المسرح في الوطن العربي هذا التعريف يقول "لكي يكون العمل المسرحي عملاً تجريبياً يجب أن يجد له صيغة جديدة في أحد عناصر اللعبة المسرحية أو في جميعها كالنص المسرحي والإخراج والأداء وعلاقة الخشبة بالجمهور وغير ذلك من مفردات العرض المسرحي.. ويجب بذلك أن يجد صيغة جديدة تتعدى الصيغ المسرحية المتعارف عليها من أرسطو حتى اليوم" ويعني هذا باختصار:

١- العثور على عناصر جديدة في التعبير المسرحي.

٢- التقليل من شأن الكلمة في العرض المسرحي.

٣- تغيير تأثير الخشبة المسرحية المعتادة "العلاقة مع المتلقي"(٢).

هذا المفهوم للتجريب ظل ملازماً للظاهرة المسرحية في الوطن العربي منذ بدايتها وحتى الآن وإن اختلف من فترة لأخرى في ممارسته والوعي به، فمارون النقاش الذي هو أول من أدخل المسرح إلى الوطن العربي بعد عودته من رحلة تجارية إلى إيطاليا عندما اختار مسرحية البخيل لموليير وأعقبها بمسرحية أبو الحسن المغفل المأخوذة من ألف ليلة وليلة إذا نظرنا إليه لا بحسبانه فرداً وإنما ذاتاً مبدعة نجده قد عبر عن قدرة الثقافة العربية على الحوار مع الأنماط الثقافية المغايرة وقدرتها كذلك على الإضافة؛ إذ أننا نلمس وعياً ولو عفوياً بالخصوصية وبإدراك لطبيعة المتلقي فلذلك ليس دقيقاً ما توصل إليه الكاتب محمد مسكين من استنتاجات عند قراءته لخطبة الافتتاح التي دشن بها النقاش أول عمل مسرحي له في المسرح العربي ككل التي يقول في مطلعها "وها أنا متقدم دونكم إلى قدام، محتملاً فداء عنكم إمكان الملام.. مقدماً لهؤلاء الأسياد المعتبرين، أصحاب الإدراك الموقرين، ذوي المعرفة الفائقة والأذهان الفريدة الرائقة الذين هم عين المتميزين بهذا العصر، وتاج اللباب والنجباء بهذا القطر ومبرزاً لهم موشحاً أدبياً وذهباً إفرنجياً مسبوكاً عربياً... الخ"(٣).

يقول الكاتب محمد مسكين من ضمن استنتاجاته عن هذه الخطبة "... أن عملية دخول المسرح إلى الثقافة العربية لم تتم عبر المدخل الثقافي الفني بل عبر التجارة.. إن مارون النقاش لم يكتشف المسرح في إيطاليا من خلال رحلة ثقافية ولكن عبر رحلة تجارية،

لهذا جاء الاكتشاف عن طريق الصدفة ولم يأت لمتطلبات اجتماعية.. ثقافية.. إن مارون النقاش يقر بأن المسرح هو ذهب إفرنجي أي أنه إنتاج غربي.. إنه لا يجادل في الطبيعة الغربية للمسرح ويتعامل مع القضية من منطق البداهة، ربما لأن المرحلة حتمت استصغار الذات وتضخم الآخر"(٤).

ويقول كذلك في موضع آخر "بهذا المنطق المؤسس على الدهشة قرأت الثقافة العربية هذا الشيء المسمى "مرسحاً" أو مسرحاً...إنه تجمع غير مألوف.. غير مفتوح لا يمكن دخوله إلا بورقة معلومة وكأن الورقة تلعب دور الاصطفاء والاختيار.. اختيار من يدخل إلى المسرح.. أي إلى الزمن الحضاري الغربي"(٥).

هذه الاستنتاجات لأنها قرأت نص الخطبة بصورة شكلية عبر العزل المعتمد للخطبة عن قائلها والظروف المحيطة به خلقت تماثلاً بين الدخول إلى المسرح والدخول إلى الزمن الحضاري الغربي وبين النقاش والثقافة العربية فأصبح اندهاش النقاش عند رؤيته المسرح هو اندهاش الثقافة العربية عند دخول المسرح عليها وكذلك جعلت من إقرار النقاش بأن الذي يقدمه ذهباً غربياً وهذه حقيقة، استصغار للذات وتضخيم للآخر، والحقيقة غير ذلك فموقف النقاش بتفاصيله من خلال النظر إليه كذات مبدعة لها رؤيتها للعالم جعلته وهو الذاهب إلى التجارة يخلق حواراً ثقافياً ويعود ببضاعة جعلته لا يقل عن الأفغاني أو محمد عبده في مشروع التنوير والنهضة وكذلك كشفت أنه كان مدركاً لأبعاد معركته وهو يقدم تلك المبادرة التاريخية عندما أدرك باكراً أن هذا النمط من الفنون ولو كان غربياً تستطيع الثقافة العربية إعادة إنتاجه وجعله من ضمن

ملامحها فلذلك لم يكتف بالنقل والتقليد فقط وإنما أضاف وما التجاؤه إلى ألف ليلة وليلة إلا دليل على ذلك، هذا الالتجاء الذي لا زال يحكم كبير دعاوى التجريب في المسرح في الوطن العربي.

ويمكننا القول أن نفس الشيء فعله أبو خليل القباني عندما تعامل مع المسرح وهو يدرك أنه نمط ثقافي لم تعرفه الثقافة العربية لذلك وهو الموسيقار المعروف عمل على إعادة إنتاج هذا النمط الثقافي من خلال تقريبه إلى الموسيقى والغناء العربيين، فكما يقول زكي طليمات "شحن أعماله المسرحية بألوان من الإنشاد الفردي والجماعي والرقص العربي"(٦)، وهذه إضافة للمسرح الغربي تقربه من أنماط التعبير في الثقافة العربية وهنا مثله مثل النقاش أكد على قدرة الثقافة العربية في استيعاب كل ما هو جديد والإضافة إليه وهي في حالتيهما إضافة على صعيدي الشكل والمضمون.

أخلص إلى أن تجربتيّ الرائدين النقاش والقباني أضافتا للثقافة العربية عنصراً ثقافياً هاماً هو المسرح وبتدخلهما في هذا العنصر عبر الإضافة إليه أسسا إلى ما جعله يدخل مرحلة تبلوره واندماجه في نسيج الثقافة العربية، هذا الاندماج الذي سينمو مع الأيام ويتطور حتى لحظتنا الراهنة ويساهم بشكل أو بآخر في القضايا المركزية في الأقطار العربية شأنه شأن العناصر الجديدة الأخرى التي استوعبتها الثقافة العربية في المجالات المتعددة كالرواية والشعر والفكر وعلم الاجتماع ومناهج النقد وهذه ممارسة عرفتها الثقافة العربية في كل حقبها منذ بدايات تبلورها وحتى ابن رشد وغيره. فعلاقة الثقافة العربية بالآخر تسبق تجربة النقاش لأنها لم تبدأ بدخول المسرح عليها، لذلك أي مراجعة للبحث عن شرعية وجود

المسرح الغربي في الثقافة العربية والدعوة للتخلص منه واستبداله بما هو أصيل في الثقافة العربية هذا الأصيل الذي يشبهه ولا يشبهه دعوة تتجول خارج منطق الثقافة العربية، بل خارج المنطق الذي يحكم الظاهرة المسرحية في الوطن العربي ماضيها وحاضرها ومستقبلها، فالنقاش عندما نقل المسرح الغربي إلى الثقافة العربية وخاض مغامرة التجريب فيه شكلاً ومضموناً بلجوئه إلى التراث العربي لا يمكن أن يوصف تجريبه هذا بالتبعية بل الصحيح أنه كان يقوم بنوع من التثاقف مع شرعية السؤال هل كان هذا التثاقف تقليداً أم إبداعاً؟ وكذلك القباني.. ومع ذلك ونحن نقدم مقاربتنا لما يمكن أن نسميه بمرحلة التأسيس التي بدأها النقاش نجد أنها جغرافياً تمت في لبنان والجمهور الذي استهدفه بداية هم علية القوم وفي هذا يقول النقاش "... مقدماً لهؤلاء الأسياد المعتبرين.. الذين هم عين المتميزين بهذا العصر وتاج اللباب النجباء بهذا القطر... الخ"(٧).

فإذا كان القطر لبنان والجمهور المستهدف هم علية القوم من اللبنانيين... فلماذا لجأ النقاش للتراث العربي العام "ألف ليلة وليلة" ولم يلجأ للتراث اللبناني المحلي؟ وأقرب الإجابات تكشف أن النقاش لم يكن على وعي فقط بصناعة العلاقات الخاصة بالعملية المسرحية "النص والعرض" وإنما كان على وعي أيضاً بصناعة جمهورها الذي هو المجال الحيوي لتناميها واستمرارها، لذلك اختار علية القوم ولأنه اختار علية القوم لجأ إلى ألف ليلة وليلة لأنها تنتمي إلى ما يسمى بالثقافة العالمة فالمبادرات التاريخية التي تتسم بالغرابة يتبناها أو يقتلها علية القوم "الأغنياء، المتعلمين، أصحاب النفوذ"

فالثورة الصناعية والثقافية في أوروبا صنعتها البرجوازية ولم تصنعها الطبقة العاملة - هذا الوعي الاستثنائي عند النقاش تجلى أنه بقدر ما كان ناقلاً للمسرح الغربي كان متسائلاً هذا التساؤل الذي ظل ملازماً للظاهرة المسرحية في الوطن العربي والتجريب فيها على مر الحقب في مسيرتها خاصة على صعيد المضامين كما في تجربة أحمد شوقي وعزيز أباظة في اللجوء للتراث العربي وأحياناً تراث الملوك "مصرع كليوباترا".

على أنه ومع انتشار الظاهرة المسرحية في العديد من الأقطار العربية بعد لبنان وسوريا ومصر ظلت مصادر الظاهرة المسرحية واحدة تقريباً ولم تتعد كثيراً الترجمة والتعريب والاقتباس والتراث القصصي العربي والتاريخ العربي إلا أن القطر السوداني شهد تجربة مختلفة فبرغم تأكيدنا على أن السودان عرف المسرح بشكله الأرسطي عام ١٩٠٥م عن طريق الجاليات "مصريين وشوام" إضافة للمؤسسات الكنسية[٨]، مما يعني ضمنياً أنه استقى من نفس مصادر التجربة المسرحية العربية ونقصد تلك التجربة التي قدمها الرائد المسرحي خالد أبو الروس المولود عام ١٩٠٨م والمتوفى في مطلع الثمانينات من القرن الماضي وهي مسرحية مصرع تاجوج، ونقول إنها مختلفة لأنها أضافت مصدراً جديداً تستقي منه الظاهرة المسرحية وهي استلهام التراث المحلي والخاص بكل قطر عربي، فقبل خالد أبو الروس اعتمدت كل التجارب المسرحية التي تعاملت مع التراث على التراث العربي العام قصصاً كان أم تاريخاً مثل قصص ألف ليلة وليلة وعنترة، وفي التاريخ مثل السمؤال أو وفاء العرب والسلطان صلاح الدين، فمسرحية مصرع تاجوج (٩) المأخوذة

من حكاية شعبية لواحدة من قبائل شرق السودان هي قبيلة الحمران والتي تصور النهاية المأساوية للحب الذي جمع بين تاجوج وابن عمها المحلق، هذه الحكاية الشعبية يرويها ويتداولها كل السودانيين، بل إن تاجوج صارت المثل الذي يستدل به على الجمال وصار المحلق المثل المشهور للعاشق التعس.

إن ابتكار خالد أبي الروس لهذا المصدر الفني وإضافته إلى مصادر الظاهرة المسرحية التي ذكرناها آنفاً يثير تساؤلاً هاماً تكشف الإجابة عليه عبقرية أبي الروس والتساؤل هنا إذا كانت كل التجارب التي سبقت أبا الروس في المسرح في الوطن العربي وفي المسرح السوداني التي تعاملت مع التراث استندت على التراث العربي العام ما الذي جعل أبا الروس المتأثر بشوقي كما يعترف هو[١٠] والذي تلقى دراسته في المعهد العلمي مما أتاح له فرصة التعرف على الأدب العربي والتاريخ العربي والإسلام ما الذي جعله يترك كل هذا الإرث الخصب ويلجأ إلى تراثه المحلي؟ ربما هو نفس السبب الذي جعل مارون النقاش الذي بدأ بالبخيل يلجأ إلى ألف ليلة وليلة إلى ثقافته التي تمنحه الخصوصية والتميز مع فارق بسيط هو أن أبو الروس ظهر بعد أن حققت الظاهرة المسرحية في الوطن العربي وفي السودان تراكماً لا بأس به وأن أبو الروس ينتمي لمحيط ثقافي واسع ومتعدد تأخذ الثقافية العربية فيه موقعاً لا يشبه موقعها في بقية الأقطار العربية لأنها موجودة مع ثقافات أخرى لا تقل عنها خصوبة خاصة فيما يحتاجه المسرح كالحكايات والقصص والأساطير. إن خالد أبو الروس كان تجريبياً لأنه اختلف مع الذين سبقوه والذين عاصروه كما أنه مهد الطريق لأجيال لاحقة من

المسرحيين في السودان لاكتشاف خصوبة التراث المحلي السوداني وتعدديته فلا غرابة أن يطلق عليه أبو المسرح السوداني.

إذاً يمكننا القول أن الظاهرة المسرحية في الوطن العربي حتى نهاية الخمسينيات تقريباً ظل يحكمها منطق التجريب والإضافة الذي كان يختلف من قطر لآخر رغم وجود بعض الملامح المشتركة وأنها أصبحت تحتل موقعاً لا بأس به في وجدان المشاهدين، ففي تلك الحقبة بدأ تيار الكوميديا الذي أخذ موضوعاته من الواقع مباشرة فظهر ما يسمى بالشخصيات النمطية مثل كشكش بك في مصر وتور الجر وبت قضيم في السودان. ومهد هذا التيار لظهور فن الممثل كما أنه مهد لما يعرف بالمسرح الاجتماعي الذي سيكون له أثراً بالغاً في مسيرة الظاهرة المسرحية في الأقطار العربية والآن نخلص إلى الآتي:

١- اتسمت الظاهرة المسرحية في الوطن العربي منذ مرحلة البدايات وحتى نهاية الخمسينيات بالنزعة التجريبية أي أنها لم تكتف بالنقل فقط.

٢- أدركت مبكراً أن هذا النمط الثقافي الوافد يستطيع أن يلعب دوراً في الإسهام في تربية الناس وتوعيتهم.

٣- كانت على وعي كبير بما يمكن أن يقابل ما يطرحه هذا النمط الثقافي الوافد؛ لذلك لجأت إلى التراث خاصة ألف ليلة وليلة وسير الأبطال.

٤- قدمت محاولات وإن لم تكن شاملة في محاولة خلخلة بنية المسرح الغربي على صعيدي النص والعرض (علاقة الخشبة بالصالة).

٥- من إنجازاتها الباهرة محاولاتها لتأصيل فن المسرح الغربي بالحوار معه من جبهة الثقافة بحسبان أن المسرح في الأخير إنتاج ثقافي، فهي لم تنظر إليه على أنه آخر أو أنه الغرب، ولم تستشعر أصلاً أن الدخول فيه والتعامل معه يهيئ الدخول في الزمن الحضاري الغربي، فهي إذاً لم تسيس الثقافة وإنما ثقفت السياسة فأضحت محاولاتها التأصيلية تعبيراً سياسياً يعبر عن الخصوصية ويرفض التقليد ولكن من موقع الثقافة.

٦- قدرتها على الصمود في وجه المحاولات العديدة لقتل التجارب المسرحية في مهدها التي قادها المثقفون من فئة رجال الدين والسلطات الاستعمارية حيث تعرَّض الكثير من المسرحيين في الأقطار العربية للاستجواب والاتهام الأخلاقي، بل لقد حرقت بعض دور العرض كمسرح القباني، مع ملاحظة أن هذا الحصار للظاهرة المسرحية لم يكن بسبب أن المسرح جسم غريب عن الثقافة العربية وأنه لم يعبر عن أشكال الاجتماع والفرجة التي اعتادها العرب كما يذهب معظم الدارسين العرب الذين يدعون لهوية عربية للمسرح العربي وإنما كان بسبب أن المسرح علامة من علامات التنوير وأنه سيساهم في خلخلة بعض المفاهيم والأفكار التي تقف عائقاً أمام التقدم لذلك لم يكن صدفة أن تواجهه الثقافة الرسمية المتمثلة في رجال الدين والسلطات الاستعمارية لأن المسرح فاجأ هذه الفئة برجال يمثلون أدواراً نسائية وأنه عمل على تصوير بعض الشخصيات التي يقدرها رجال الدين من منطلق تقديسهم للتاريخ الإسلامي كشخصية هارون الرشيد، والمسرح كذلك قدم مفهوماً جديداً لإدارة الوقت، فالعرب قبل المسرح كانوا يذهبون إلى المسجد أو الكنيسة أو

الأعـراس والمآتم، وإنهم الآن يذهبـون إلى مكان بشكل قـصـدي هو المسـرح، ولكن برغم ذلك استطاع المسرح أن يجد له موضع قدم في الأقطـار العـربيـة على الرغم من أن المسـرحـيين لم يجـدوا إجـابات شافية حتى الآن لهذه التحفظات التي تتراوح بين الحرام والعيب.

ثم تأتي المرحلة التي تبدأ في الستينيات وحتى الآن ونلاحظ أنها اتسمت على الصعيد العام بتطور حالة من حالات النهوض الثوري في العـديد من الأقطـار العـربيـة وكـذلك الرواج الكبيـر الذي لقيتـه الأفكار الليبرالية والاشتراكية وتنامي الدعوة إلى العدالة الاجتماعية والديمقراطية وبداية التبلور المنظم للحركة النسائية بمعنى أن الفكر العربي والمجتمع العربي شهدا انفتاحاً كبيراً على الفكر الغربي ساهم فيه اتساع رقعة التعليم خاصة التعليم العالي والبعثات إلى الجامعات الغربية وكذلك تنامي قوة الأحزاب العلمانية "الشيـوعيـة والقـوميـة"، أما على الصعيد الخاص أي صعيد المسرح فقد استثمر المسرح كل إنجـازات الصعـيـد العـام التي ذكرنـاها وكذلك استـثمـر مـا تم على صعيد الثقافة والإبداع، ففي هذه الفترة نهض الشعر العربي والقصة القـصيرة العـربيـة والرواية والسينما وتشكلت للمسـرح إدارات ضـمن وزارات الثقـافـة في الأقطار العـربيـة، بل أنشئت أكاديميـات لدراسـة المسرح مما أتاح للمسـرح فرصة أكبر للتجارب المسرحيـة الحديثة في الغـرب والشـرق، هذه التجـارب هـي التي حددت ولو بشكل عـام بعد ذلك مسـتـقـبل المسـرح في الأقطـار العـربيـة إبان فـتـرة السـتـينيـات والسـبـعينيـات وجعلته وكأنه يحـاول أن يعيـد تاريخه، ولكن هذه المرة بوعي تنتجه الأيديولوجيا فظهرت الدعوة إلى مسرح عربي كما عند يوسف إدريس عـام ١٩٦٤م وتوفـيق الحكيم وعلي الراعـي في مـصـر

من خلال شكل السامر والكوميديا المرتجلة[١١] أو الدعوة إلى مسرح سوداني يقوم على توظيف الدراما الشعبية كما عند جعفر النصيري[١٢] أو الدعوة لمسرح عربي يستثمر تقاليد الفرجة العربية كما عند سعد الله ونوس وممدوح عدوان في سوريا.

على أن الملمح الأساسي لهذه الدعوة هي أنها بنت مشروعها المسرحي الجديد المقترح بالاستناد على التراث العربي والقصص الشعبية والتاريخ والقصص القرآني. وللناظر الحصيف لم يغب تأثير المسرح الغربي عليها وبخاصة المسرح الملحمي، فهي إذاً لم تقم على قطيعة معرفية مع سابقتها من إرث مسرحي، وإنما تقدمت خطوات في مشروع التثاقف مؤكدة وضوحاً أكثر للخصوصية بسبب ما توفر لها من شروط مسرحية لم تكن متاحة للأجيال السابقة إضافة إلى أن هذا التجريب أنتج وعياً نظرياً بالتاريخ وبالمسرح وبالتجريب فيه، لذلك لم يكن وعياً عفوياً يحركه حب هذا الفن كما كانت الأجيال السابقة ولم يكن شوفونياً يدعو لهوية خالصة للمسرح في الوطن العربي فحتى سعد الله ونوس الذي يمثل الصيغة المثلى لهذا التيار لا يخفي تأثره على الباحث المنصف بتيارات التجريب في المسرح الغربي خاصة البرشتية.

إن هذا التيار وبما أنجزه من إضافات نوعية للمسرح في الوطن العربي على صعيدي النص والعرض وبما قدمه من عروض تجمع بين المتعة والمعرفة "الجمالي والوظيفي" كان الأقدر على خلق خصوصية للمسرح في الوطن العربي تتشكل منه إضافة حقيقية لثقافة العالم وتجعله ابناً شرعياً للثقافة العربية التي كانت وستظل على الدوام قادرة على استيعاب كل جديد ومنحه ملامحها متى ما

توفر شرط التثاقف.

ونأتي إلى المرحلة الراهنة التي بدأت في أزمان مختلفة في عدد من الأقطار العربية ولكنها تبلورت وأخذت شكلاً عملياً في نهاية الثمانينيات بظهور وانتشار جماعات مسرحية مثل جماعة المسرح الاحتفالي في المغرب والحكواتي في لبنان والسرادق والمسرح المتجول في مصر والمسرح الجديد في تونس، وكل هذه الجماعات وغيرها تعبر في محاولاتها عن الرفض للشكل المسرحي الغربي وتبحث عن مسرح عربي جديد يعتمد على الثقافة العربية والتراث العربي بمختلف أشكاله، وتكاد هذه الجماعات تجمع على ما ورد في بعض بياني المسرح الاحتفالي والحكواتي اللذين يقولان في بعض فقراتهما:

١- البحث عن هوية المسرح العربي.

٢- رفض المسرح العربي السائد لأنه مسرح غربي وقمعي وسلطوي بالضرورة وأن يستبدل به مسرح جديد.

٣- هذا المسرح البديل لابد أن يكون عربياً شكلاً ومضموناً أي أن يكون أصيلاً ومعاصراً(١٣).

هذه الدعوة التي أخذت في التبلور خلال فترة الثمانينيات حكمتها جملة شروط بعضها موضوعي ويتمثل في التراجع المريع الذي شهدته الأقطار العربية على الصعيد السياسي والاقتصادي والفكري فهذه الفترة شهدت تراجع الفكر الماركسي والفكر القومي وشهدت انفلات زمام المبادرة من أيدي الأحزاب التقدمية ماركسية كانت أم قومية. باختصار تراجع المشروع العلماني العربي با[illegible] بل شهدت ص[illegible]مود الحركات الإسلامية التي قادت الصدام مع الكثير من

الأنظمة العربية ومع الغرب ومع الصهيونية هذه الحركات وبما تمتلكه من مال وآليات تنظيمية وخطاب تعبوي قوي استطاعت أن تعمق من تراجع المشروع العلماني العربي وأن تجبره في بعض مواقعه أن يتماهى مع بعض عموميات خطابها كالعداء للغرب والدعوة للأصالة وتبني أطروحة المشروع الحضاري البديل هذا الذي شكل كل أوجه الحياة معبراً عن أصالتنا وهويتنا.

أما الشروط الذاتية التي حكمت تلك الدعوة فتتمثل في عدم قدرة المشروع التجريبي الذي شهده المسرح العربي في معظم الأقطار العربية إبان فترة السبعينيات على تجاوز نفسه بملامسة اللحظة الأكثر إبداعاً التي تمنحه روحاً يكمل بها بحثه عن خصوصيته وتفرده، ولعل السبب يكمن في أن هذا المشروع فقد الكثير من الطاقة التي كانت تمنحه القدرة على التحليق، فغياب الحرية وإدمان الهزيمة والفشل الذي طال كل شيء طال أيضاً ذلك المشروع إلا أن أخطر الشروط الذاتية التي حكمت تلك الدعوة هي ظهور بعض النظريات في حقل الإبداع التي حاولت كشف هيمنة السياسي على الثقافي في الإبداع العربي، أو تلك التي قالت بضرورة النظر إلى العمل الإبداعي كبنية قائمة بذاتها دون التعويل على مبدعه أو الشروط التي أبدع فيها هذه النظريات، وبالرغم من وجهاتها أدت بقصد أو بغير قصد إلى التعالي على كل ما هو سياسي وتغييب التاريخ فكثرت الكتابة عن أزمة العقل العربي وأزمة الحضارة العربية والترويج لثنائية الأنا والآخر بتداخلهما وتقاطعاتهما أي الشروط الذاتية والموضوعية التي حكمت الدعوة للتجريب في المسرح العربي بحثاً عن مسرح بديل للمسرح الغربي وللمسرح العربي الذي مازال

غربياً بمختلف تجاربه وطيلة تاريخه، لذلك جاءت هذه الدعوة عنيفة تبحث عن هويتها الخالصة عن نقائها لأنها أصولية تبشر بالمطلق وتدعو إلى قطيعة مع المسرح الغربي وإلى إلغاء الذاكرة المسرحية العربية لأن المسرح الغربي بالضرورة قمعي وسلطوي ولأن الذاكرة المسرحية العربية مازالت غريبة لذلك لم ولن يألفها الجمهور العربي ويتفاعل معها ولكن بعد ذلك ماذا كانت النتيجة؟ أرى أنها كانت حضور الغرب، فبقدر ما تقدم هذه الجماعات من محاولات لتغييبه يحضر بشكل أو بآخر لأن تغييبه بشكل تام محاولة ضد التاريخ؛ لأنه متعدد وبتعدده هذا قدم الكثير للتجربة الإنسانية وللحضارة العربية قديماً وحديثاً، كما أن المسرح العربي كعنصر من عناصر الحياة العربية لا يمكن أن يتحمل وحده جرثومة التأثر بالغرب، ولعل ما يؤكد زعمنا الذي ذكرناه آنفاً هو أن هذه الجماعات رغم إنجازاتها الباهرة في المجال النظري لم تتخلص من الكثير في عروضها من التأثر بالمسرح الغربي فهي كما يقول الكاتب عبد الرحمن حمادي فشلت في توظيف الموروث الشعبي وغيره من التصورات المفترضة لمسرح عربي الهوية وبالتالي ظهرت العروض التجريبية بإحدى ثلاث حالات:

١- الخروج كلياً عن مقومات المسرح الأوروبي والاتكاء على الموروث، وبالتالي لم تقدم مسرحاً بل قدمت "أعراساً" و"سهرات" و"عروضاً موسيقية".

٢- المزج بين الشكل الأوروبي والموروث الشعبي ولكن في قوالب غرائبية وإبهارية غير مفهومة حتى من قبل النخبة المثقفة.

٣- الاعتماد على الشكل الأوروبي مع محاولات غرائبية

استعراضية اعتبرت إساءة للعرض ككل(١٤).

إلا أنه وبعد كل ذلك لا يمكن للذي يقدم قراءة جادة لمسيرة التجريب في المسرح العربي أن ينكر إضافة هذه الجماعات لا بحسبانها بديلاً، ولكن بحسبانها تجربة تضاف إلى بقية محاولات التجريب في الأقطار العربية "ويبقى لكل فنان مستواه ولكل بلد فرقته والنجاح متفاوت من فنان لآخر ومن بلد لآخر"(١٥).

وأخيراً أقول لا يمكن الحديث عن هوية واحدة للمسرح العربي أو للتجريب فيه، وكذلك لا يمكن الإشارة إلى تجربة مسرحية واحدة بأنها هي المثال لبداية تبلور مشروع مسرح عربي الهوية -إن المسرح في كل الأقطار العربية رغم اختلاف مصادره وتجاربه عربي، مع أهمية التأكيد على نزوع بعضه إلى الاتباع ونزوع البعض الآخر إلى الإبداع.

وثمة إشارة هنا مكانها وهي ضرورة أن تنهض المؤسسات المسرحية الرسمية والأكاديمية، بتبني مشروع يهدف إلى الوقوف على ظواهر التجريب في الوطن العربي لاكتشاف المشترك بينها وتعميقه وكذلك السعي لإيجاد كل ما يجعل هذه المحاولات جماهيرية بدلاً أن تكون وقفاً على النخبة.

هوامش

ورقة قدمت في الندوة الرئيسية في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي- الدورة الحادية عشرة ٢ / ٩ / ١٩٩٩ م.

١- عبد الرحمن بن زيدان -أشكال الغرب والخصوصيات والرجوع إلى الذات في التنظير المسرحي العربي- مجلة فصول- عدد خاص عن المسرح التجريبي- المجلد الثالث عشر- العدد الرابع- إصدارة الهيئة المصرية العامة للكتاب- شتاء ١٩٩٥م- ص ٩٧ .

٢- د. أحمد سخسوخ- التجريب المسرحي في إطار مهرجان فيينا الدولي للفنون- مطابع هيئة الآثار المصرية- بدون تاريخ- ص٢، ٧ .

٣- محمد مسكين- مجلة الوحدة- دراسة- العدد ٩٤-٩٥ إصدار المجلس القومي للثقافة العربية- ص ١١ .

٤- نفس المصدر- ص١٢ .

٥- نفس المصدر- ص ١٢ .

٦-نفس المصدر- ص ١٦ .

٧- نفس المصدر- ص ١٧ .

٨- عثمان جعفر النصيري- المسرح في السودان ١٩٠٥-١٩١٥ منشورات المسرح القومي- بدون تاريخ- ص٣ .

٩- تاجوج- د. خالد المبارك- إدارة النشر الثقافي- يونيو ١٩٧٧م- ص٦، ٧ .

١٠- نفس المصدر- ص ٥ .

١١- عبد الرحمن زيدان- مصدر سبق ذكره- ص ٨٤ .

١٢- عثمان جعفر النصيري- مصدر سبق ذكره- ص٤ .

١٣- عبد الرحمن بن زيدان- مصدر سبق ذكره- ص ١٠١ .

١٤- عبد الرحمن حمادي- مجلة الوحدة- دراسة- العدد ٩٤ -٩٥- إصدار المجلس القومي للثقافة العربية- ص٢٩ .

١٥- د. رياض رفعت من حوار أجريً معه في مجلة الشاهد- العدد الرابع ١٦٤- إصدار شركة الشاهد للنشر- قبرص- ص ١٠٩ .

عن كيف يفكر التليفزيون السوداني؟!

أن يفكر التليفزيون جملة للوهلة الأولى قد تشير إلى مدلول رمزي لأن الذي يفكر عادة هو الإنسان ولكن إذا نظرنا بعمق إلى الجملة وجدناها تؤسس لافتراض يقبله العلم لأن التليفزيون بالنظر إليه كوحدة نجدهُ يتكون من شبكة علاقات تشتمل على العاملين ومنابعهم الطبقية والفكرية والتعليمية وعلى لوائح ونظم رقابية وعلى فلسفة برامجية، هذه العلاقات المتشابكة تبلور وتتبلور مما يمكن أن نطلق عليه الأيديولوجيا والتكنولوجيا، وعبر هذه العلاقة المعقدة الأيديولوجيا والتكنولوجيا يعاد تشكيل وعي العاملين في التليفزيون أولاً وثانياً تأتي الرغبة في إعادة تشكيل وعي المشاهدين فإذا كان الأمر بهذه الخطورة وهو كذلك بالفعل جاز لنا، بل وجب علينا أن نطرح التساؤل: كيف يفكر التليفزيون السوداني؟

للعثور على إجابة أو إجابات ممكنة نقول وبما أن التليفزيون السوداني تمتلكه الدولة فهو بالضرورة يعبر عن مشروعها فبالتالي فهو تليفزيون يسعى لإمتاع وتثقيف وتعليم المشاهد السوداني مستخدماً أنجع الوسائل الفنية والبرامجية من منظور رسالي، هذه هي الفلسفة المعلنة افتراضياً من قبل الدولة ومن قبل الفلسفة البرامجية التي يتبناها التليفزيون وهنا تظهر الآلية التي من خلالها

يمكن إنجـاز هذا الهـدف ولأنهـا آليـة يراد لهـا إدارة اللعب بين الأيديولوجيا والتكنولوجيا وهو لعب تكتنفه الأقنعة ويكتنفه الغموض كانت ذات مستويين يؤثر كلاهما على الآخر، مستوى معلن هو مجمل التعليمات الرقابية باسم الأخلاقيات أو الضرورات الفنية أو باسم العقيدة أو باسم المشاهد الذي لن يفهم ما يقال. أما الثاني فهو المستوى غير المعلن ويتمثل في ما يمكن تسميته الانتقاء والترشيح لهذا البرنامج أو ذاك، لذلك المعد أو ذاك لهذا الضيف أو ذاك، لذلك المذيع أو ذاك، هذا الانتقاء والترشيح قام به فرد أو جهة أو جاء نتيجة لرأي عام من داخل التليفزيون أو خارجه مع ملاحظة أن المستويين الأول والثاني يدعم كل منهما الآخر عبر وشائج لا تبدو ظاهرة في كل الأحوال لأنها تخصف على سوءاتها من ورق الهدف الكلي للتليفزيون الذي أشرنا له سابقاً وهو (المنظور الرسالي للتليفزيون).

بعد أن رسمنا صورة عامة لما يمكن تسميته بالذهن الكلي أو الذهن المهيمن وهو بالضرورة ليس شخصاً فهو ليس وزير الإعلام أو مدير التليفزيون أو مدير البرامج أنه مجمل العلاقات والآليات التي أشرنا إليها سابقاً. نأتي الآن لقراءة هذا الذهن/ الأيديولوجيا ومآلاته.

للوهلة الأولى ونحن نقرأ هذا الذهن -الأيديولوجيا نكتشف ملمسه البراق فهو يجمع بين الماء والنار- بين التطهرية والأصولية من جانب وبين النفعية من جانب آخر؛ فهو أصولي وتطهري لأنه محكوم بسقف ما يسمى بالمشروع الحضاري الإسلامي، ونفعي لأنه محكوم بسوق الفضائيات ومنطقه الخاص، وهنا تكمن أزمة هذا

الذهن/ الأيديولوجيا ومآزقه فهو بين نارين نار الالتزام بالرسالية ونار منافسة الآخر في فضاء أصبح متاحاً للجميع، وهنا ولأول مرة نكتشف أن هذا الذهن لا يعبر عن المجتمع، وإنما يعبر عن الدولة لأن الانشغال بالآخر لدرجة التحطم تحت أقدامه من سمات الأيديولوجية الأصولية لأنها في الآخر تقوم على الإقصاء وليس على الحوار، وهذه هي الكارثة الكبرى لهذا الذهن، على نفسه أولاً ثم على المشروع الوطني ولنأخذ مثالاً لتجليات هذا الذهن فمثلاً يستطيع هذا الذهن أن يثبّت برنامجاً ضيفته المذيعة خديجة بن قنة وهي لا ترتدي حجاباً ولا تضع طرحة، وبالمقابل لا يسمح ببث برنامج ضيفته مثقفة سودانية حتى وإن كانت الفنانة هادية طلسم أو الفنانة نعمات حماد لأنهما لا ترتديان حجاباً. قد يبدو الأمر عادياً للوهلة الأولى ولكن في المدى البعيد يكون قد كرس هذا الذهن صورة للإعلامية والمثقفة على غرار خديجة بن قنة وغيّب نموذج المثقفة السودانية، ومن جانب آخر أشار وبشكل غير مباشر أنه في سبيل استضافة إعلامية محترمة مثل خديجة بن قنة يتنازل عن أيديولوجيته ولوائحه أي يصبح نفعاً لتحقيق أرباح في منافسة سوق الفضائيات فيخسر مرتين الأولى هذا التنازل وثانياً تغييب النموذج الوطني. ونموذج آخر يستطيع هذا الذهن أن يبث حلقة كاملة للأستاذ غازي سليمان المحامي وأحد أقوى دعاة حقوق الإنسان في السودان يقول فيها ما يشاء ولكن قد يحذف بعض كلمات من قصيدة للشاعر القدال أي يصبح نفعياً في سوق الحريات وحقوق الإنسان.

ومثال آخر لا يستطيع هذا الذهن بث مسرحية سودانية استعراضية كعنبر المجنونات تؤديها الممثلة نادية بابكر والممثلة تهاني

عبد الله لأنه يرى أنهما تنتميان إلى الثقافة العربية الإسلامية، ولكنه يسمح ببث وعرض استعراضي لفرقة كوتو حيث الرقص على أصوله فقط لأنه يرى أنها تنتمي لما يمكن تسميته بالثقافة الإفريقية، وهنا دون أن يعي هذا الذهن يسهم في نمو فنون الأداء ذات الملمح الأفريقي ويحاصر فنون الأداء الأخرى واللبيب يفهم.

مثال آخر هو التهافت على استضافة الإعلاميين والمثقفين العرب ومحاورتهم في أعقد الموضوعات بينما يشتكي المثقف والمبدع السوداني من ضيق فرصته في هذا الجهاز إذ أنه في حالة المثقف السوداني يّدعي هذا الذهن أن المشاهد لن يفهم ما يقال لذلك يقصيه؛ فالمشاهد السوداني في رؤية هذا الذهن يفهم حواراً خاصاً وعميقاً مع الكاتب أسامة أنور عكاشة لأكثر من ساعة ولا يفهم حواراً معمقاً مع المخرج السوداني مكي سناده مثلاً. على أن المثال الصارخ لأزمة هذا الذهن ومآزقه هو بثه للدراما المصرية دون قيد أو شرط فهذا الذهن الذي بدأ بالحجاب الإلكتروني عند بث الدراما العربية انتهى إلى السفور الإلكتروني، بل ذهب أكثر من ذلك عندما توقف عن بث المسلسل السوري حارماً المشاهد من مساحة أخرى للمتعة والمعرفة دون أن يعلن عن الأسباب.. هذه الأمثلة الكثيرة وغيرها من ما لم نذكره تشير إلى أن هذا الذهن/الأيديولوجيا قد حقق وبجدارة عكس ما كان يرجو من أهداف، فالرسالية لم تتحقق لأنها دهستها حوافر الرغبة العارمة في المنافسة في سوق الفضائيات، فهذا الذهن نسي أن الذي ذهب إليه قد تركه ببساطة فالحقيقة أننا لن ننافس إلا بخصوصيتنا حتى وإن كانت الحجاب ولن ننافس إلا بتقديم نموذجنا الثقافي وفق شروطنا أما المتعة

والتعليم والتثقيف فقد أكد هذا الذهن أنها توجد خارج الحدود بتكريسه وتسامحه البليغ مع كل ما هو وافد. على أن ما يمكن أن أختتم به هذه المقالة هو أن هذا الذهن قد وضع التليفزيون في المسار الخطأ عندما جعله صدى للدولة في كل شيء؛ بمعنى أنه لم يسمح لنفسه باستقلال نسبي ليكون صدى للمجتمع بتعدديته وجماله، فإذا كان المشاهد لا يرتاح لبرامج التليفزيون فليس بسبب أن المذيعات يضعن الطرحة وإنما لأسباب أخرى تتعلق بالطرف الثاني من عبارة الأيديولوجيا والتكنولوجيا أي التكنولوجيا بمعنى انعدام القدرة على صناعة الفكر والمتعة تليفزيونياً وهذا ما ظل غائباً ولا يزال عن هذا الذهن المهيمن، عليه للخروج من هذا المأزق كما أزعم أرى أن يصبح التليفزيون منطقة مفتوحة تحكمها أهداف المجتمع العليا وأهداف الدولة العليا وأن يتجاوز الشكليات حيث ثبت بالتجربة أن هذا الذهن يفرط يومياً في ما ادعاه من تأصيل يحكم ما يقدمه من رسالة وذلك بطرح الرسالة ونقيضها في نفس الوقت فبدلاً من أن يزرع الشعور بالذات وأن يعمل على تنمية الثقافة الوطنية يكتفي بتقديم البدائل عن ذلك بكل ما هو وافد، فعندما تذهب الكاميرا إلى الدوحة ولا تستضيف حسن البطل المعد والمقدم السوداني المتميز في قناة الجزيرة، وعندما تذهب إلى القاهرة ولا تستضيف التشكيلي السوداني حسان علي يتأكد أن هذا الذهن سودانياً لا يجيد إلا التعبئة إرضاءً للجانب الأصولي ووافدياً يبحث عن المتعة بأي ثمن إرضاءً للجانب النفعي لتكتمل صورته وصورة ما يبثه من رسالة.

جريدة الرأي العام ١٣ / ١ / ٢٠٠٢م

العنف ضد المرأة في الدراما السودانية

مقدمات نظرية:

تتقدم الدراسات النسوية في السودان يوماً بعد يوم جنباً إلى جنب مع حركة المطالبة بحقوق النساء عبر أسئلة جديدة وفضاء جديد تفرض الحوار مع مجالات لم تكن تأخذ حيزاً كبيراً في بداية الحركة النسائية كمجالات السكان وحقوق الإنسان والنوع والفنون مما يعني تبلور وعي نوعي في هذه المسيرة.

ربما يعود السبب إلى التطور الذي شهدته بعض العلوم الإنسانية كعلم اللغة ومناهج علم الاجتماع خاصة تلك التي تقارب مفاهيم السلطة والثقافة والنوع ويضاف لكل هذا النشاط الملحوظ الذي تشهده منظمات المجتمع المدني والمنظمات الدولية في هذا العصر عصر ما بعد الحداثة.

من هنا أتت ضرورة مناقشة مثل هذا العنوان الذي يشي بقدر من التعقيد؛ فمفهوم العنف ضد النساء يشير إلى معنى محدد أو معان محددة فهو من جانب صورة من صور العنف لها محدداتها وملامحها فليس كل عنف حتى وإن كان ضد امرأة يدخل ضمن مفهوم العنف ضد المرأة؛ لأن هذا المفهوم مرتبط بحقل دلالي ينتظم من مصطلحات التمييز- الإقصاء- الدونية.. الخ، التي بدورها تتخلق

وتتولد داخل بنية ثقافية تتشكل من تزامن وتعاقب العلاقات الطبقية والعرقية والتأويلات الدينية السائدة والأيديولوجيات السائدة التي تتمثل في القوانين والتأويلات العلموية التي تقارب النوع (ذكر / أنثى) كتلك التي تتخذ من الطبيعة مثلاً منطلقاً لذلك فيصبح العنف ضد المرأة هو ذلك النوع من العنف الذي تجيز بعضه تقاليد بعض المجتمعات وحتى الذي لا تجيزه تتخفى أسبابه عند اكتشافها وراء ثقافة هذا المجتمع أو ذاك (وهذه هي صفته المكرسة في المعايير الدولية التي تسمو فوق المعايير المستمدة من الثقافة والتقاليد والمجتمع)[1].

والعنف الذي يتضمنه مفهوم العنف ضد النساء يشمل الاغتصاب وهو أشد أنواع العنف الجسدي قسوة وإهانة والعنف الأسري والذي غالباً ما تكون له انعكاسات على صحة المرأة الإنجابية خاصة إذا كانت المرأة التي تتعرض للضرب حاملاً ،ويشمل كذلك الإكراه على البغاء، وكذلك ختان الإناث والزواج المبكر ويشمل أكثر أي محاولة لحمل المرأة على فعل أي شيء عن طريق القوة والسيطرة عليها[2]. أما أشكال التعبير عن هذا العنف فإضافة إلى العنف الجسدي المباشر (الإيذاء) تتضمن ما يمكن تسميته بعنف الخطاب والذي يعني استخدام الألفاظ التي تحط من قدر المرأة أو تلك التي تشكل تهديداً لها كالحلف بالطلاق مثلاً في سياق توظيفه لحمل المرأة على فعل شيء ليست مقتنعة به أو ذلك النوع من الخطاب الذي يتسم بالأيديولوجيا التي تسمى أفعال العنف بأسماء قد تساعد على دعمها كتسمية الختان بالطهارة مثلاً فالطهارة أو الطهور تحيل إلى التطهير الذي يعكس التصور الاجتماعي الثقافي للمرأة التي ما تزال

أعضاؤها التناسلية دون مساس باعتبارها ملوثة من حيث الأساس بسبب سلوكها الجنسي والذي يفترض أن من المتعذر ضبطه أو التحكم فيه[٣].

إذاً بكلمة واحدة يمكن القول أن العنف ضد النساء هو الفعل الوحيد الممكن في ظل سيادة التمييز ضد المرأة بمختلف تجلياته.

مثلما للعنف ضد المرأة حدود ومجالات، فللدراما حدود ومجالات، فالدراما بحسبانها شكلاً من أشكال الفنون مرت بتحولات كبيرة طالت أشكالها ومضامينها فالدراما اليوم (مسرح- دراما إذاعية- دراما تليفزيونية- دراما سينمائية) وبسبب طبيعتها الخاصة كفن يقوم على الحوار فهي فن الاعتراف بالآخر وإظهاره، فهي بذلك الفن الأقدر على تكريس الديمقراطية وتدعيمها وهي بهذه الطبيعة الخاصة التي تجعلها تختلف عن بقية الفنون كانت ولازالت الأكثر تأثيراً، مسرحاً كانت أو تكنودراما؛ لذلك لم يكن غريباً أن يجعلها المهمشون لأسباب عرقية أو طبقية أو بسبب النوع أداتهم الأثيرة لتغيير أوضاعهم ونشير هنا تحديداً إلى المسرح[٤]، بل حتى المتسلطين يوظفونها لتعميم نموذجهم لذلك ولطبيعتها الخاصة كفن ولتوظيفها لأغراض التنوير والتغيير أو القهر ينطرح السؤال حولها فيما أنها فن كسائر الفنون ينطلق من الواقع ويعود إليه عبر منطق الفن، فالفن كما هو معلوم لا يحاكي الواقع ولكنه يعبر عنه برؤية جديدة، وهنا وفكرة جديدة ينطرح السؤال كيف يمكن التوفيق بين إعادة إنتاج الواقع بمنطق الفن وتوظيف هذا الفن؟.

وللإجابة نقول إنه لا وجود أصلاً للواقع خارج الذهن المهيمن (السلطة بمضمونها أو مضامينها الطبقية والثقافية ومؤسساتها

الأيديولوجية والقمعية) وخارج الذهن المهيمن عليه بمضمونه أو مضامينه الطبقية وثقافته التي يسعى عبرها إلى التغيير، فالفن عموماً والدراما بصفة خاصة فن يعبر عن المجتمع في سياق صراعاته المحكومة بقانون المدافعة وهنا يكون التوفيق ليس بين منطق الفن وتوظيف هذا الفن، وإنما يكون بامتلاك رؤية تدرك دور الفنون وحيث لا يمكن أن يقول فنان في هذا العصر أنه يعبر عن الواقع غافلاً أن الواقع لا يمكن الوصول إليه إلا عبر ثقافتين عالمتين هما ما يمكن تسميته بالثقافة السائدة وما يمكن تسميته بالثقافة الصاعدة ففنان الدراما مثلاً يعبر من خلال المسرح أو الإذاعة أو التليفزيون أو السينما وكل هذه الوسائط محكومة بشروط اقتصادية تشمل الميزانيات والضرائب وسعر التذكرة وتكلفة البث ر وط رقابية تحدد الممنوع وغير الممنوع وكل هذا محكوم بثقافه جهة صاحبة القرار في هذه المجالات لذلك ما ذكرناه سابقاً من ضرورة اعتماد المعايير الدولية التي تسمو فوق المعايير المستمدة من الثقافة والتقاليد والمجتمع لم يكن اعتباطاً كمسائل حقوق الإنسان والتنمية والديمقراطية، على أن الإشارة التي لابد منها هنا أن اختلاف الثقافتين أو الرؤيتين في حالة تدافعهما لا يكون بنظرية الأسود والأبيض، فقد تكون هناك نقاط التقاء كثيرة كما أن كل رؤية وثقافة بالضرورة تحمل شيئاً من التعددية والاختلاف داخلها لذلك ونحن نهيئ للكشف عن العنف ضد المرأة السودانية نشير بوضوح أننا لا نقصد بمقدمتنا النظرية الثانية طرح صورة مثالية عن المرأة (فهذا يتناقض جوهرياً مع الرسالة الإعلامية ويتعارض كلياً مع قواعد العملية الإبداعية بل أن المراد تحقيقه تشكيل صورة متوازنة عن

المرأة تعكس نماذج مختلفة)[٥].

ولعل هذا ما انتبهت إليه المؤتمرات الدولية الخاصة بالمرأة منذ منتصف السبعينيات (فقد اعتبر تقرير ماكبرايد الصادر عن اليونسكو سنة ١٩٨٠م أن الصورة التي تعكسها هذه الوسائل عن المرأة صورة دونية وغير لائقة بها خاصة في الإعلانات. ثم جاء مؤتمر بكين عام ١٩٩٥م ليدعو إلى خلق صورة متوازنة عن تنوع حياة المرأة ومساهمتها في المجتمع في عالم متغير)[٦].

الدراما السودانية وتمظهرات العنف ضد المرأة:

مما لا خلاف عليه أن الدراما السودانية والتي بدأت بالمسرح أولاً في مطلع القرن الماضي على يد الشيخ بابكر بدري كان لها منذ البداية لارتباطها بالهموم الاجتماعية والنضالية فقد ساهمت عن طريق المسرح ثم دراما الإذاعة ثم دراما التليفزيون في قضايا التعليم والنضال ضد الاستعمار ومحاربة العادات الضارة بل مما يذكره التاريخ لها وقوفها مع تعليم المرأة. والشواهد في هذا كثيرة.

هذه السمة للدراما السودانية وبما أنها مهمومة بالقضايا الاجتماعية لم يكن أمامها من مفر في التعبير عن القضايا التي تتعلق بالمرأة والتي برز من طياتها ما نبحثه الآن العنف ضد المرأة ولتعقد هذا الموضوع وتداخلاته ولكثرة النماذج التي يمكن إيرادها سأبدأ بكل مجال درامي على حدة وفق التسلسل التاريخي لظهور كل مجال كما سأكتفي بإيراد النماذج ذاكراً بعضها ومشرحاً البعض الآخر ولنبدأ...

أولاً: المسرح:

نستطيع أن نقول إن مسرحية مصرع تاجوج والمحلق لخالد أبي الروس المعروضة المكتوبة عام ١٩٣٣م[٧]. بها إشارة إلى نوع من العنف ضد المرأة فهو إساءة ذات صلة بالجنس وذلك عندما طلب منها المحلق أن تتعرى أمامه فرفضت وألح عليها وبعد ذلك اشترط إذا فعلت أن يلبي لها رغبتها، ففعلت وطالبته بتلبية رغبتها التي كانت الطلاق ففعل.

الشاهد في هذه الحادثة أنها أساس عقدة المسرحية تقوم باقي الأحداث بما فيها قتل تاجوج عندما اختلف الهدندوة حولها بعد هزيمة قبيلتها فقتلها شيخهم درءاً للفتنة هذا الطلب من المحلق نوع من أنواع العنف ضد المرأة لأن فيه إساءة جنسية، فوفقاً لدراسة عن أبعاد العنف ضد نساء زيمبابوي عرفت الإساءة الجنسية "بأنها تشمل الملامسات غير المرغوبة"[٨] إلا أن العنف يتجلى أكثر عندما قدم سابو معالجة أخرى لقصة تاجوج أخرجها الريح عبد القادر بالمسرح القومي عام ١٩٧٥م وذلك بأن جعل المحلق يطلب هذا الطلب لأن هناك واشياً وشى بأن شخصاً ما أخبره بأن هناك وشم "شامة" توجد في جزء معين من جسد تاجوج فطلب هذا الطلب ليتأكد من خيانتها.

نموذج آخر قدمه المسرح السوداني يجسد العنف ضد المرأة نجده في مسرحية السيل تأليف عمر الحميدي وإخراج عمر الخضر التي عرضت بالمسرح القومي عام ١٩٧٧م ويتمظهر العنف ضد المرأة في اغتصاب عوض لزينب بعد محاولة إغرائها بالمال مع ملاحظة أنها

يافعة ثم خداعها بالذهاب إلى البيت ثم أغلق عليها باب الدكان ودخل عليها من المخزن مما يعني أنه اغتصبها، ولكن العنف يتأكد أكثر عندما يصمت أهل القرية تجاه هذا الحدث بدءً من الذين شاهدوا إغلاق الدكان انتهاءً بطردها من القرية بعد أن حملت لأن عوض أنكر وأيده العمدة في ذلك.

زينب: غشاني يا عمدة وقال لي بعرسك ولما حملت قال لي ما بعرسك.

العمدة: بنات الرجال لما يغلطوا زي الوقعة دي سمعنا قالوا بكبو الجاز فوق هدومهم وبحرقو أنفسن.

زينب: هو يحرق رقبتو أول.

العمدة: لكن هو ما بحرق رقبتو.

زينب: ليه؟

العمدة: عشان هو راجل.

العمدة: أنا من رأيي يا زينب تسافري.

زينب: أسافر؟

العمدة: السفر أخير ليك من أي شيء تاني وقعادك فضيحة لينا.

نلاحظ غير فعل الاغتصاب الذي بدأ أولاً بنوع من التحرش الجنسي مع بنت ساذجة تعيش مع جدتها العجوز الفقيرة هذه اللغة التي يستخدمها العمدة التي تعبر بوضوح عن التمييز ضد المرأة فهي التي يجب أن تغادر القرية وهي المسؤولة وحدها عن هذا الفعل.

النماذج كثيرة في المسرح السوداني التي يبتدئ فيها العنف ضد المرأة سواءً كان بدنياً أو لفظياً كنموذج مسرحية خطوبة سهير فعلاقة حسنين مع زوجته مدينة علاقة قائمة بالكامل على العنف

فهي لا رأي لها بل أنها لا تتحدث إطلاقاً في حضرته وإذا تحدثت يزجرها. وكذلك مأساة بيرول من خلال علاقة العراف بيرول ورغبته في ممارسة الجنس معها وعندما ترفض يقنع شيوخ القبيلة بتقديمها قرباناً للرب ويقوم بذبحها.

إلا أننا لن نتجاوز المسرح إلا ونتوقف مع بعض التجارب الخاصة التي كرست بمجملها لقضية المرأة وتصوير العنف الواقع عليها كتجربة عماد الدين إبراهيم في مسرحية بيت بت المنى بت مساعد والعنف تجسده الأم المتسلطة التي تمنع بناتها من الزواج، والأم هنا مع أنها امرأة إلا أنها تعبر عن الثقافة السائدة التي ترى أن البنت لا ينبغي لها أن تخرج وأن احتياجاتها الجنسية غير ذات قيمة وكذلك عنبر المجنونات وكذلك "ضرة واحدة لا تكفي" لعادل محمد خير، هذه المسرحية التي تصور العنف ضد المرأة في أقصى صورة.

رجل يتزوج أربع نساء لا لأي سبب فقط لأنه يبحث عن توازنه الخاص.. المسرحية تصور عنف الثقافة الذكورية وقدرتها على تأويل النصوص الدينية بما يخدم هذه النزوات فهذا الرجل لا يملك من مقومات الزواج سوى المأذون، كذلك المسرحية تحتشد بالعبارات العنيفة التي تؤكد على دونية المرأة، بل أن المسرحية تصور النساء وهن يستعرضن أجسادهن باعتبارها المؤهل الوحيد لاختيارهن زوجات.

تجربة أخرى ذات أهمية خاصة على صعيد المسرح السوداني طرحت موضوعات المرأة، وقدمت أعمالاً تجسد فيها العنف ضد المرأة هي تجربة مسرح جامعة الأحفاد والتجربة هذه تختلف عن بقية التجارب التي تناولت موضوعات ذات صلة بالمرأة في أنها

تحيط بالموضوع بشكل كامل تستهدف رسالة من وراء الطرح، صمم العرض خصيصاً لها فهي بذلك لا تقع في شراك الصورة النمطية للمرأة ولا تقف بطرح الصورة السالبة فقط لها وإنما تطرح صوراً متعددة وتترك بعد ذلك الحكم للمشاهد مع ملاحظة أن هذا المسرح يقوم على قصة تستوفي الجوانب الفنية بمعنى أنه ليس وعظاً ولا غرابة، فالذين يصنعونه بالأساس تأليفاً وإخراجاً أغلبهم من العاملين في حقل المسرح.

ثانياً: الدراما الإذاعية:

قدمت الإذاعة أعمالاً كثيرة وكبيرة في هذا المجال العنف ضد المرأة نذكر منها مسلسل الدهباية الذي سنتوقف عنده عندما تتناول الدراما التليفزيونية وسنقدم نماذج مسجلة منه وكذلك مسلسل قلوب من خشب لتاج السر ومسلسلات حمدنا عبد القادر المنضرة وخطوبة سهير وحكاية نادية والحيطة المايلة واللسان المقطوع. هذا المسلسل الذي يجسد العنف ضد المرأة بقوة والمتمثل في مصادرة اختياراتها ووقوعها ضحية للأب والزوج فبعد أن تتزوج عفاف بمن تحب عن طريق المحكمة رغماً عن إرادة والدها يتخلى عنها الأب وبعد ذلك يتخلى عنها الزوج... العنف يتبدى بوضوح في مصادرة حق الاختيار ويتبدى أكثر في إهمال الزوج واستثماره لموقفها من أهلها هذا إضافة للقاموس اللفظي العنيف الذي يؤكد على دونية المرأة الذي يحتشد به المسلسل.

أما مسلسل الحراز والمطر فيتمظهر فيه العنف من خلال ما يمكن اعتباره اغتصاباً لسلمى لأن الفعل الجنسي تم بعد أن خدعها

مصطفى واستدرجها مستغلاً حداثة سنها "طالبة ثانوي" تعاني من غياب الأب وحياة الترف والأدهى محاولة ابتزازه لها بعد ذلك لتستمر معه في هذه العلاقة.. هذا الابتزاز الذي كان يتم عن طريق التليفون باستخدام عبارات عنيفة، وعمل إذاعي آخر يجسد العنف بجدارة هو تمثيلية التقرير الأخير لصلاح حسن أحمد وإخراج صلاح الدين الفاضل تحكي التمثيلية عن أب متسلط قاهر لزوجته وأولاده يطلق الأم ويترك الأطفال.

خليل (الابن): أبوي لما كان يدخل البيت تسمع تم.

خليل: أمي غلبها تكون طرف متحدي عشان كده أبوي طلقها لما أنا وسعاد كنا ناس صغار.

خليل: أمي زيها وزي بنات جيلها استسلمت للحاصل والراجل البقا مصيرا وقدرها.

النماذج في دراما الإذاعة التي تجسد العنف ضد المرأة كثيرة ولا يمكن الوقوف عندها جميعاً، بل ولا يمكن حصرها فإنتاج الإذاعة غزير ومتنوع.

ثالثاً: دراما التليفزيون:

يأخذ التليفزيون تميزه من أنه من أكثر وسائط الاتصال تأثيراً وخطورة لذلك وجد الدعم الكبير في السنين الأخيرة في السودان تقنياً وبرامجياً حيث شهدت السنون الأخيرة إنتاجاً كبيراً في مجال الدراما، وفيما يتعلق بتمظهرات العنف ضد المرأة في الدراما التليفزيونية نجد حضوره منذ البدايات الأولى لدراما التليفزيون كالذي كان في المسرح والإذاعة؛ حيث إن التجربة الدرامية في

السودان متداخلة فغالبية الكوادر من كتاب وغيرهم نجدهم في الوسائط الثلاثة، نستطيع أن نورد العديد من النماذج التي يتجلى فيها العنف ضد المرأة، مسلسلات ضحايا المدينة وبيوت من نار وتمثيلية خرج ولم يعد وتمثيلية سوء تفاهم والكثير والكثير ولعل أكثر النماذج التي تصلح لعرضها بشيء من الإيجاز في هذا السياق هو مسلسل الشاهد والضحية، فهذا المسلسل جسد العنف ضد المرأة، بل تكاد تكون معظم أحداث المسلسل تدور حول هذا الحدث. ففي المسلسل نجد الاختطاف الذي يتحول ضمناً من خلال الإيحاءات الدرامية إلى اغتصاب، وأخيراً إلى قتل أو إلى إخفاء حيث إن الطالبة فاطمة التي يتم اختطافها من أمام مدرستها من قبل أبو سنيده وبابكر شقيق أحد الوزراء بالحكومة لا تستطيع الشرطة العثور عليها ميتة أو حية حتى نهاية المسلسل على الرغم من اعتقال أحد المشاركين في هذه الجريمة؛ وذلك لأن الفعل تداخلت فيه عوامل عديدة بعضها سياسي والأخر اجتماعي، فقد كشف المسلسل عن عجز القانون أحياناً كثيرة عن حماية النساء أو القصاص من الجاني في مثل هذه الجرائم؛ حيث من الثابت في هذا المسلسل تدخل جهات عليا لحمل أبو سنيده على الاعتراف بأنه هو الذي قتلها، كما رأينا التهديد لصديقتها لكي لا تشهد بما رأت، عموماً جسد هذا المسلسل العنف ضد المرأة من خلال الاختطاف والاغتصاب والقتل وأشار المسلسل إلى أن هذا الفعل لم يكن فردياً فهو يأتي في ظل فساد سياسي وأخلاقي وقانوني، فأخو الوزير يتاجر في الرخص والمخدرات وكل شيء.

ونموذج آخر هو تمثيلية "ودارت الأيام" لمحمد شريف علي

والمخرج فاروق سليمان: ويتبدى العنف فيها من خلال مصادرة حق الفتاة في اختيار من تحب عن طريق سيطرة الأم وموافقة الأب وفقاً لمبررات تجد سندها في بعض مظاهر الثقافة الشعبية؛ حيث إن الأم ترى أن لا تزوج ابنتها من عجلاتي يسكن بالإيجار في غرفة واحدة وبضغط الأم والأب تتخلى البنت عمن اختارت ويتم تزويجها لسمسار يتاجر في العملة والشيكات الطائرة، هذا السمسار يرى أن المرأة مكانها البيت فقط، بل يصل به الأمر إلى ضربها حتى تجهض.. هذه التمثيلية تقدم نموذجاً ساطعاً ضد المرأة. ونموذج آخر قدمه التليفزيون ووجد قبولاً كبيراً هو مسلسل الدهباية تأليف علي البدوي المبارك وسيناريو معالجة درامية عبد الرازق جلال وإخراج فاروق سليمان. هذا المسلسل يجسد العنف ضد المرأة بأشكال مختلفة فأسرة خالد الأمدرمانية ترفض له أن يتزوج من الدهباية لأنها من دارفور، وحتى يستطيع الأب أن يثني خالد عن زواجه من الدهباية يطلق زوجته التي هي أم خالد وهذا عنف خطير ضد المرأة يصل إلى أن تكون أداة تستخدم في كسب الرهانات والمعارك.. خالد يشهر مسدسه في وجه الدهباية لأنه شك فيها.. خالد يطلق العبارات العنيفة ضد الدهباية كقوله "كيف أضمن إنو الفي بطنك دا ولدي".. عباس يرى بما أنه ابن خالتها فهو وليها وله الحق أن يمنعها من الزواج بل له الحق في إلزامها بالزواج منه.. المسلسل أصلاً يقوم على الصراع بين المركز والهامش.. صراع على المستويات والاختلافات العرقية والطبقية والثقافية، فالعنف ضد المرأة في هذا المسلسل يتلبس بكل هذه المستويات.

أيضاً وعلى سبيل المثال لا الحصر مسلسل دماء على البحر

وتمثيلية ظامئ على شط النهر وتمثيلية جراح الماضي ومسلسل الأقدام الحافية إلا أن أخطر الأعمال وأهم الأعمال التي تجسد العنف ضد المرأة في صورته المثلى هو مسلسل النقيض قصة أسامة سالم وسيناريو وحوار عادل إبراهيم محمد خير وإخراج أسامة سالم، هذا المسلسل يقوم بالأساس على طرح قضية نادية من موقع النوع أي باعتبارها امرأة، فالمسلسل كله عبارة عن سجال في البحث عن الهوية الخاصة لنادية كامرأة والثقافة التي تعترض هذا البحث وتجعله مستحيلاً وهي هنا الثقافة الذكورية، ففي هذا المسلسل نادية تحاور ممدوح باعتباره رجلاً لذلك فهذا المسلسل بالذات يعتبر نموذجاً ساطعاً للعنف ضد المرأة فنادية بت آمنة جادين اسم المسلسل يوحي ببعض ما ذهبنا إليه فهي منسوبة لأمها وليس لأبيها وفي هذا إشارة إلى موضوع البحث عن هوية جديدة تكتشف فيها نادية وجودها بعيداً عن سلطة والدها وزوجها ممدوح.. في المسلسل نجد الضرب والإساءات وخدش الكرامة والإهانة بل في المسلسل نجد الطرد من البيت. في هذا المسلسل يصل العنف مداه حتى تتحطم نادية تماماً على الرغم من ثقافتها واستماتتها في المقاومة وتصل إلى حافة الجنون.

هذه إشارات فالنماذج كثيرة يصعب حصرها وتحليلها في هذه الورقة ذات الشروط الخاصة.

خاتمة:

في تمظهرات العنف ضد المرأة في الدراما السودانية نلاحظ الآتي:

١- الدراما السودانية في أكثر من ٩٠٪ من نماذج العنف التي

قدمتها كانت المرأة فيها زوجة وربة منزل فلم نجد نوعاً من العنف السياسي مثلاً موجه ضد المرأة في الدراما السودانية مثلما نجد هذا في ما يخص الرجال.. هذا في حد ذاته يشير إلى أن الدراما السودانية في غالبية إنتاجها تعيد الصورة النمطية للمرأة فيصبح خط العنف وتجلياته في العمل الدرامي السوداني منطلقاً من رسم صورة في حد ذاتها إشكالية وهي تقديم المرأة كزوجة وربة منزل.

٢- نلاحظ أن الدراما السودانية يكاد يغيب فيها تسلط الأخ على الأخت على الرغم من أن هذا موجود اجتماعياً فهي قد أبرزت تسلط الأب والزوج.

٣- الدراما السودانية في معظم إنتاجها الذي قدمت فيه صورة إيجابية للمرأة لم تجعلها تنتصر في نهاية المطاف إلا لماماً فسهير فشلت في مشروع خطوبته، وعفاف فشلت في تمردها على سلطة والدها، ويرول فشلت في مشروعها التنويري لأن المطر هطل بعد أن قدمت قرباناً، وسعاد القائدة السياسية والعضو في الاتحاد الاشتراكي في المسلسل قدمت مختلسة ومرتشية وفاسدة، ونادية في مسلسل النقيض التي ناضلت ضد قهر الأب والزوج وصلت إلى حافة الجنون، وبطلة بيت بت المنى بت مساعد ـاتت والنماذج كثيرة فكأن الدراما السودانية في غالبيتها تقول إن مشروع تحرر المرأة وإثبات وجودها مستحيل.

٤- ثمة ظاهرة أخرى فيما يتعلق بالصورة التي تقدمها الدراما السودانية في غالبية إنتاجها للمرأة في شكلها الإيجابي كأن تقدمها عاملة أو مهندسة أو محامية أو طبيبة وتصر الدراما أن تضعها في علاقات تكريس دونيتها كما في مسلسل قبل الشروق ر ـاسل بيوت

من نار أو عندما تتعرض لمشكلة تحاول فيها مناصرة المرأة كما في مسلسل الشيمة تضعها في سياق يهدد إنجازاتها، فعلى الرغم من أن هذا المسلسل حاول أن يقدم مشكلة الطالبات من خارج العاصمة ويشير إلى خلل ما في فلسفة التعليم العالي حيث لا سكن ولا إعانات إلا بشكل غير مباشر أشار إلى خطورة أن تدخل النساء الجامعات خاصة نساء الولايات، فهذه رسالة خطيرة يمكن أن تؤثر في الآباء والإخوان والأزواج ذلك لأن المسلسل لم يركز على الصورة الإيجابية لفتاة أخرى من الولايات ولم تنحرف.

٥- لم تركز الدراما السودانية على طرح قضايا المرأة الريفية ونساء سكان الأحياء الشعبية في المدن الكبيرة (النازحين مثلاً) كما لم تشر إلى ما تتعرض له النساء من جراء الحرب.

٦- الدراما السودانية لم تتعرض لموضوعات الصحة الإنجابية كالخفاض والزواج المبكر والقسر الجنسي.

٧- الدراما السودانية لم تتعرض للحقوق القانونية للمرأة في العمل والزواج والطلاق والسفر والإقامة فمازالت الدراما السودانية تقدم الطلاق كوسيلة عنف ضد المرأة وتكتفي بهذا، أقصد أن الدراما لم تقدم عملاً مثل أريد حلاً لفاتن حمامة.

٨- الدراما السودانية لم تقدم صورة إيجابية للمرأة مثل مسلسل ضمير أبلة حكمت لأسامة أنور عكاشة.

بالطبع نعرف الأسباب ومن ضمنها وهذا هو الأهم أن الدراما السودانية في موضوعاتها لازالت تتحرك في إطار ضيق ليس لأسباب رقابية فقط وإنما لأسباب تتعلق بوضعية الكتابة الدرامية نفسها وعدم سعيها في الخروج عن الموضوعات التقليدية وفي ما

يتعلق بموضوعات المرأة نعتقد أن الكاتب الدرامي السوداني عندما يكتب عن المرأة لا يستصحب ما حققته من مكاسب.

عليه نرى أن تتضافر الجهود لتقديم صورة مثلى واقعية عن المرأة السودانية من خلال الدراما لأنها الفن الأكثر تأثيراً وقدرة على التغيير.

الهوامش

❖ ورقة قدمت في ورشة الإعلام وقضايا العنف ضد المرأة- قاعة الشارقة ٢٠ -٢١ -٨ - ٢٠٠٢م.

١- نشرة سواسية- مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان- العدد ٣٠/٣١- عام ١٩٩٩م.

٢- نفس المصدر.

٣- قضايا الصحة الإنجابية- مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان- العدد الثالث ٢٠٠٠م.

٤- كتابات سودانية- مركز الدراسات السودانية- العدد ١١- مارس ٢٠٠٠م.

٥- مجلة الإذاعات العربية- اتحاد إذاعات الدول العربية- العدد ٤ سنة ٢٠٠١م.

٦- نفس المصدر.

٧- تاجوج- إدارة النشر الثقافي- يونيو ١٩٧٧م.

٨- مجلة قضايا الصحة الإنجابية- مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان- العدد الثالث ٢٠٠٠م.

تصميم الغلاف : أيمن حسين