الدراما في السودان ... جدل الأنا والآخر

اليسع حسن احمد حليب

استاذ مشارك

جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا

كلية الموسيقى والدراما

ملخص الدراسة

اهتمت الدراسة بمآلات الدراما في السودان- بحسبانها فناً مدنياً خالصاً من جهة ومن جهة أخرى فناً وافداً استفاد من الموروث المحلي. وتم تقسيم الدراسة على عدة محاور.

تناول **المحور الأول** الدراما نشأتها وتطورها منذ بدء الخليقة، بافتراض أن الدراما تعبيراً طبيعياً وموضوعياً للإنسان في صراعه مع نفسه ومع الآخرين من حوله، إذا هي تلازم الإنسان في حراكه الكوني، فتعددت مدارسها بتطور الإنسان وأعماره للكون. فنسبت الدراما بملامحها المتعارف عليها للفيلسوف الإغريقي الأشهر أرسطو طاليس، فصارت تعرف باسمه "الدراما الأرسطية" والذي وضع أول اللبنات للسيطرة على الدراما وعلى متلقيها واستهدافها من المباشر لوعي وثقافة المتلقي. لتكتسب خطورتها وأهميتها على مر التاريخ فاصبحت تهتم بها الدول والمؤسسات لخلق الصورة الذهنية المثلى والمهيمنة حضارياً وفكرياً، لتمثل الدراما عنواناً دائماً ومتجدداً وقارئاً حصيفاً لتطور العصر ومآلا ته ومرآه صادقة للتعبير عن عصرها.

أما **المحور الثاني** فتناول الدراما في السودان والذي لم يعرف الدراما بمفاهيمها الأرسطية المتعارف عليها وأن عرف نشاطاً حياتياً يحمل ملامح الدراما. فالعناصر الأثنية المكونة للنسيج الاجتماعي السوداني لم تعرف الدراما في بيئاتها الأصلية ،فالعرب مثلاً لم يعرفوا المسرح، وإن حملوا لغة مشهديه ثرة والأفارقة أيضاً وإن مارسوا فعلاً جسدياً معبراً عن آلامهم وآمالهم.

فالتاريخ يثبت أن الدراما وصلت السودان عن طريق الجارة الأقرب جغرافياً ووجدانياً مصر والتي أرتبط اسمها سياسياً بالاستعمار أيضاً وفكرياً وثقافياً بالمثقفين والمفكرين الذين تأثروا بعلمائها وأدبائها، والدراما والتي ارتبط اسمها بالمسرح أقدم الفنون الأدائية سخرت في السودان لتحمل هم قضايا أخرى كالتعليم

وإذكاء الروح الوطنية وهذا ما جلب لها دعماً وعضداً حتى من المؤسسة الدينية والرسمية ولكن سرعان ما أهملت بعد تحقيق تلك الأغراض التي من أجلها سخرت.

أما **المحور الثالث** فتناول قضايا الدراما والمجتمع لأنه لا يمكن عزل الدراما عن محيطها الاجتماعي. فالسودان بحسبانه دولة نامية ويقع في منظومة العالم الثالث، كان لابد أن يسخر الفن لخدمة قضايا المجتمع الآنية وتلك معضلة لها تعقيداتها ومشاكلها في مجمل الفنون وخاصة الدراما اذ ظلت تابعاً ومنفذاً لخطابات أخرى والمثقف المنتج للدراما أصبح يحمل الكثير من تلك التعقيدات نفسها والتي أقعدت بالعمل الدراما وأثرت فيه كثيراً.

والمحور الأخير تناول حوار الأنا والآخر في الدراما والحوار والجدل الذي أثر على مجمل الحياة الثقافية والفكرية والتنازع والفصام بين الواقع والتنظير ومن ثم فشل النخب في تحقيق أحلامها ومشاريعها ومن ثم تخصصها.

إذا ما تزال الدراما أسيرة التحولات السياسية في السودان مما خلق جواً من الاضطراب النفسي والفكري في تحقيق ما هية الدراما وضرورتها واستمرار دعمها والاهتمام بها.

الدراما نشأتها وتطورها

تمثل الدراما بعداً ثقافياً واجتماعيا وفكرياً للإنسان، منذ تشكل بدايات وعيه وبذوره الأولي وبحثه عن المأكل والمشرب والأمن. وعن طريق الدراما، لغة الجسد ألأولي "بعد الرقص بفطرته الأولي" بدأ الإنسان يتحسس صراعه مع الآخرين كقوي الطبيعة من حوله. فكانت الدراما تعبيراً طبيعياً وموضوعياً عن حركته في الكون. في فرحه وألمه وآماله وعباداته.

والدراما كمفهوم ارتبطت منذ عهدها الإغريقي بوجود الإنسان نفسه وحركته ووعيه. والدراما كعلم ارتبطت بالفيلسوف الإغريقي أرسطو حتى نسبت إليه، خاصة المسرحية بملامحها المتعارف عليها حالياً (الدراما الأرسطية) ولقرون طويلة لم تخرج الدراما من عباءة تلك النظرية وإن عبرت بها الشعوب والأمم عن ثقافتها وأفكارها المختلفة، وظلت في بنائها تستجيب لشروط وقواعد تلك النظرية.

وأيضا اكتسبت أهميتها وهي تلازم الإنسان في حراكه الكوني، في إنها (**تقوم على الحدث الذي يتم خلقه عن طريق الحوار، في زمن معين لا يزيد في الغالب عن بضع ساعات فعنصر الزمن يحتم على الكاتب أن يعالج الماضي والمستقبل بطريقته الخاصة، وأن يجعل الأزمنة جميعها تصب في الزمن الحاضر، وتتجسد في سلوك الشخصيات أثناء فترة العرض، وذلك عن طريق تصارع إرادتها، وتصارع الشخصية الواحدة داخل نفسها**) سمير سرحان ص١٤.

إذاً الدراما حدث "فعل" يقوم على الصراع الذي يؤدي إلي نتيجة، بواسطة أناس، ويتم تقديمه لآخرين لتحقيق غرض معين[١]. وهذا التعريف يشير بوضوح إلي أن الدراما وليدة حركة الإنسان داخل محيطه الاجتماعي وصراعه الدائم من أجل خلق حياة أفضل. فإنه (**لا يمكن أن يوجد فن في انفصال عن الحياة- أو حياة إنسانية دون فن، أن منبع الفن وأساسه هو نزعة الإنسان إلي تمثل تجربته الحياتية. واستنباط مفهومها ودلالاتها القيمية وتثبيت هذا الاستنباط وتوصيله إلي آخرين عن طريق استعادة التجربة استعادة حركية. كما يحدث في مجال الإبداع الدرامي**) د. نهاد صليحة. ١٩٨٦م. ص١١.

وتذهب د. صليحة إلي أن الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يؤثر ويتأثر أي يفعل ويتأمل فعله، وهي مفارقة وجود الإنسان داخل التجربة وخارجها في آن واحد، وبالتالي يصبح مفهوم التجربة المستعادة- الدرامية- هو في حقيقة الأمر حصيلة جدل بين لحظة آنية بكل عناصرها الجديدة ولحظة ماضية في حضورها المستعاد.

ومن هذه النزعة الإنسانية الجوهرية ولدت الدراما وتطورت، لتحمل بقصد أو بغير قصد تلك النزعة، فهي فن ينأى عن الفردية ويحقق وجوده واستمراره من داخل الجماعة نفسها.

---

[١] راجع تعريف أرسطو للدراما،فن الشعر،ترجمة وتقديم وتعليق د.إبراهيم حماده،مكتبة الأنجلو،القاهرة،ص ١٥.

وهي –الدراما– صراع قائم ومستمر وتنتج مستقبلها بحراكها الآني، هي الفن الأقدر والأصلح للاستجابة للتطور الإنساني وتعقيدات وتشكلات حياته المادية والقيمية، إذ أنها تعتمد على نسق من العلاقات بأسئلتها الوجودية – المتوترة. بين شاهد وغائب ماض وحاضر، وعي ولا وعي، واقع وخيال، نسبي ومطلق، وجماعة من المنتجين والقائمين على صناعة الدراما، وبين متلقين لذلك الخطاب. وبين مفاهيم جديدة تتفق أو تتغاير معه، ويستمر هذا الجدل بتقديم تجارب تنتخب من تراكمها وعياً متجدداً، يسهم كذلك وبفعالية في الوجود الإنساني نفسه. **(لذلك عرف العلماء الدراما بأنها صراع أرادات)** د. محمد حمدي إبراهيم ١٩٩٤م. ص٣٣. لتظل الدراما ومنذ هذا التفسير الأرسطي لها فناً مدنياً غربياً خالصاً، أنتقل للشعوب الأخرى متخذاً شكله وأن تغير بنائه الفكري. فإن أرسطو بهذا التعريف خرج بالدراما من "براءتها" الأولي وفعلها التلقائي وتعبيرها الطبيعي إلي فعل قصدي. وبذلك يكون وضع أولي المحاولات للسيطرة على هذا – الفعل– الدراما. والهيمنة على مآلاته وتوجيهه وتحديد كيفية التلقي له ليخلق هيمنة (أيدلوجية) على الدلالات الدرامية واستهدافها المباشر لوعي وثقافة المتلقي، واكتسبت الدراما منذ ذلك الحين خطورتها على مر التاريخ كواحدة من القضايا الهامة التي تهتم بها الدول لخلق الصورة الذهنية المثلي والمهيمنة حضارياً وفكرياً. وخير مثال لذلك في حاضرنا المعاش ما تمثله هوليوود للولايات المتحدة ومدينة الإنتاج الإعلامي لمصر من أهمية قصوى وبعد استراتيجي .. إن أهم ما يميز هذا التعريف الأرسطي للدراما هو أنه يستهدف المتلقي– المشاهد– ولا يتركه محايداً تجاه العرض بل منحازاً مستجيباً لشروطه، ولعل هذا يرجع للسمت الديني المسيطر، والذي بحكم مرجعيته " الإلهية" يصبح واجباً وقدراً لا مفر منه مهما اصطدم مع الرغبات الشخصية والذاتية. وكذلك تصبح مفاهيم التلقي هذه تستهدف الإنسان في محيطه الاجتماعي والفكري وتؤثر في تفكيره ونمو علاقاته. وبالتالي يمارس فعله في التغيير. لتبقي الدراما بعد ذلك واحدة من وسائل التحولات الهامة.

(فالدراما لها القدرة في أن تميز بين الوجود المادي والوجود الاجتماعي. فالوجود المادي يشير إلي الموجودات الطبيعية والمنتجة. في حين الوجود الاجتماعي يشير إلي دخول هذه الموجودات المادية في علاقات هي من جهة علاقات الناس فيما الجمهور). العلاقات متداخلة ومتقاطعة مع العلاقات الأولي (العلاقة بالموجودات) وعليه يمكن القول أن لا وجود لهذه الموجودات المادية في حالة صفاء، لأن لا وجود لها خارج الاجتماعي– التاريخي أي خارج العلاقات والتحول، إلا في فكرِ بجوهرها) يمنى العيد لبنان ١٩٨٦م ص٢٤.

والدراما بتاريخها الإغريقي هي ثمرة حضارة تمثل درجة من الرقي، سمح ببروز الوعي الذي يميزها عن الجوانب الحياتية الأخرى من العوالم التي يوجد ويتحرك فيها الإنسان وهذا الوعي أدي **(إلي اقتطاع الدراما من الحياة غير الواقعية لتصبح نصاً موازياً ومتقاطعاً مع الحياة وتعرض في إطار يعرف– في**

البدء بالمسرح Theatre بالإضافة للجمهور ويلاحظ إنها من تكويناتها الأولي اتخذت طابع **التوجيه، الإرشاد، التعليم، معلم، منصة، مسرح مؤدي وإرسال رسالة بصرية عبر حيز زماني ومكاني- إلي متلقي- جمهور، سلبي أو متفاعل ولأن النص في البدء مقدس كان لابد أن يتفاعل الجمهور)** غزى عبد الرحمن ٢٩٠ص١٥.

وتدريجياً وتبعاً للحراك الكوني وتطور المجتمعات وتراكم الأفكار واهتزاز كثيرمن المسلمات، خرجت الدراما من عباءة المقدس إلي اليومي، بماديته وصراعه، وبدأت تمثل التأسيس لفن الجدل وحوار الأفكار والمقارعة بحجة العقل المجرد، ومن ثم التطور الكبير على يد يوريبدس صاحب المحاولات الجريئة والثائرة والمتمردة ولنتخذ معه الدراما لنفسها خطاً محايداً للمقدس السائد. لا سيما وأن عصر يوريبدس شهد ثورة فكرية على يد السفسطائيين.(*). ونرى أن جهود الاغريقى ثيسبيس* تعتبر واحدة من التغيرات الكبرى في مسيرة المفاهيم الدرامية عموماً، لتشكل ولأزمان متطاولة خطاً موازياً للواقع يتقاطع ويتوازى يتحايث معه .ويستمر تطور الدراما واستجابتها للمتغير اليومي وتظهر في قوالب ومدارس متعددة كما في عصر النهضة عند شكسبير وحديثاً أبسن، تشيخوف وميللر.. الخ وانقلابا في المفاهيم كما عند بريشت، ترتهن وتسهم في التحولات الاجتماعية والفكرية، ليتمظهر في مدارسها المتعددة وبيوتها الفكرية كل سمات الصراع البشري والتحولات الاجتماعية لتصبح عنواناً دائماً ومتجدداً لعصرها. ويمكن لأي دارس للدراما أن يبصر عصر كتابتها، ويمثل الإنسان محور تلك التحولات. مثلاً تمثل دراما العبث واللامنتمي مثالاً ونموذجاً لإنسان ما بعد الحروب الكونية. ودراما الحداثة وما بعد الحداثة وموت المخرج مظهراً من مظاهر عصر ما بعد الصناعي وعصر تقنية الاتصالات. والملاحظ أن السودان وبحدوده الجغرافية الحالية، لم يكن بمنأى عن تأثر ملامحه الدرامية الموروثة، بالدراما بمفهومها الأرسطي، وبالتالي تأثره بالتحولات العالمية في هذا المجال. وفيما بعد انفتاحه على العالم، خاصة ما بعد العهد الإنجليزي المصري. أصبحت الدراما لها أهميتها وحضورها والاهتمام بها كواحدة من أدوات التغيير البالغة الأهمية.

(*) سمي كتاب الدراما الإغريقية في عهدها الزاهر بالثلاثة العظام وهم سوفكليس واستخيليوس وبوريبدس والذي عرف عنه أنه نزل بالدراما من السماء إلي الأرض.

* لقد أرتبط مفهوم السفسطة بالحركة السوفسطانية وهي حركة فكرية واجتماعية نشأت وترعرعت في اليونان القديمة خلال القرن الخامس قبل الميلاد ورفعت شعار "الإنسان مقياس كل شي" ودافعت عن نسبية الحقيقة وارتباطها بالظروف المتغيرة، فانتهت إلي التاكيد على اهمية اللجوء للحيل الخطابية والألاعيب القولية لتحقيق المصالح الشخصية،راجع السفسطانية في ويكيبيديا الموسوعة الحرة http://ar.wikipedia.org .

*هو الشاعر والمسرحي الاغريقي والذي أوجد الممثل لأول مرة مقابل المغني والراقص واحدث كذلك تطور كبير في مجال العرض المسرحي واشتهر بعربته الجوالة ،راجع د أحمد عتمان .الشعر الاغريقي تراثا انسانيا وعالميا خالدا،سلسلة عالم المعرفة الكويت،رقم ٧٧الصفحات من ١٨٥-192

الدراما في السودان

السودان القديم لم يعرف الدراما بمفاهيمها الحالية لذا نستخدم هنا الدراما في السودان،حتى لا نتورط مع القارئ في كثير من الجدل حول مقولات دراما سودانية أم دراما في السودان، وهي في سياق الحديث عن تاريخية الدراما قد لا تخدم غرضا وعموما القصد هنا الممارسة المسرحية" الفعل"التي تمت ممارستها في السودان " المكان"سواء كانت مستجلبة ، أم وطنية خالصة "باحثة ومنقبة في التراث" وكما هو معلوم أن كلمة تراث نفسها كلمة واسعة الدلالة ، وهي من حيث اللغة العربية فصيحة بل وقرآنية المرجعية وتعني ما تركه الإنسان لورثته الذين أتوا من بعده من عمائر ومبان ، وتشير أيضا للموروث الفكري الذي تراكم بفعل الحراك التاريخي والمكاني وسيرورة وصيرورة فعل الإنسان وتدافعه وبالتالي يصبح الارتكاز علي الدراما تراثيا أمر بالغ التعقيد والثراء، وما ينسحب علي الدراما ينسحب علي كثير من الأنماط والنتاجات المدنية الاخري كالصحافة مثلا فـ (**السودان لم يعرف المسرح في تاريخه القديم وأن كان قد عرف الرقصات التعبيرية والأناشيد الجماعية والعبادة الوثنية ذات المظاهر التمثيلية، وغير ذلك مما يرجح أنه كان نقطة البداية عند غيرنا من الشعوب، وفي حياة بعض القبائل السودانية مظاهر مدهشة. ... من الثابت أن العرب لم يعرفوا المسرح وإنهم نقلوا عن الحضارة الإغريقية كل الأشياء الهامة عدا المسرح وعلى هذا فإن العرب نقلوا معهم الكثير للسودان، غير إنهم لم ينقلوا المسرح لأنهم لم يعرفوا المسرح في بلادهم الأصلية. والتيار الأخر في السودان التيار الإفريقي، لم يعرف المسرح أيضاً وإن كان غنياً بالأساطير والأقنعة والرقص**) د. خالد المبارك ١٩٨٠م ص٩ .

وبالتالي تصبح الدراما وافداً جديداً عرفه السودانيون، وتمت ممارسة هذا النمط من الفن المدني مع بدايات تكوين السودان الحديث والذي ولد ما بعد الغزو الإنجليزي المصري للسودان في نهايات القرن التاسع عشر. وإن عرفت بعض الممارسات والملامح قبل هذا التاريخ لكنها لا ترتقي بأي أحوال من الأحوال للدراما، بمفاهيمها الأرسطية المكتملة الأركان. والحديث عن الدراما يعني الحديث عن المسرح تاريخاً وممارسة. لأن المسرح بالطبع سبق أنماط الدراما الأخرى، لدرجة أنه اقترن في أذهان العامة لفظ دراما بمعني المسرح. فالمسرح الذي اخذ اسمه من مكان العرض هو أقدم الفنون التمثيلية، إذ أن الفنون التمثيلية الأخرى ظهرت بعد نهايات القرن التاسع عشر، إلي ما يقرب من أواسط القرن العشرين، وهي الفيلم السينمائي، والدراما الإذاعية، والدراما التلفزيونية. وانتقل المسرح للسودان عن طريق مصر، الجارة الأقرب من الشمال والأكثر تواصلاً بحكم اللغة والدين وكذلك المرتبط أسمها بالغزو التركي ثم الإنجليزي، ومصر بدورها عرفت المسرح بمفهومه الأرسطي بتاريخ ليس ببعيد تزامن مع الحملة الفرنسية بقيادة نابليون بونابرت، ليؤرخ ظهور المسرح في مصر بالعام ١٨٧٠م (**نتيجة جهد فردي على**

يد إبراهيم صنوع وهو لم يتأثر بالموروث المحلي الحافل بملامح الدراما، وإنما كان يقدم صورة للفن الذي رآه وأعجب به في زيارته لأروبا وعرف دوره في عملية التغيير الاجتماعي.) د. أحمد شمس الدين البازجي. ٢٣، أكتوبر ١٩٩٠، ص١١.

ومصر منذ ذلك التاريخ تلعب الدور الأكبر في تاريخ الدراما وتؤثر، في مجمل العلوم والفنون الوافدة على السودان. (*) فمثلاً الصحافة الوسيط الأول لنشر النقد والمتابعة الدرامية كانت بدايتها مرتبطة بمصر (**شهد السودان مولد أول صحيفة، ولقد جاءت نشأتها- مثل المطبعة. مرتبطة بمصر، ففي أكتوبر ١٩٠٣م صدرت صحيفة- السودان. لأصحابها فارس صروف وشاهين مكاريوس – وهم أصحاب دار "المقطم" و "المقتطف في القاهرة)** محجوب محمد صالح ط٢ ١٩٩٦م ص١٤.

أيضاً في مجال الشعر والأدب والثقافة العامة كان لمصر الدور الأكبر في تعريف المتعلم والمثقف السوداني بآداب وعلوم العالم الأول، مما ترك أثراً عميقاً في مسيرة الفكر السوداني ومدارسه، فبعد فشل ثورة ١٩٢٤ انكفأ المتعلمون على القراءة والإطلاع، وبدأ اليأس يدب في أنفسهم من نجاح العمل السياسي المباشر. (**فمن الواضح أن الشباب . شباب الخريجين السودانيين- كان يبحث عما يملأ به أوقات الفراغ، ووجد ضالته في جماعات القراءة- ولكن ماذا كانوا يقرؤون؟. كانت البداية أن يلتهموا كل ما تقع عليه أعينهم، وتصل إليه أيديهم دون تمييز، ولكن التجربة والمران أهلاهما للاختبار، والفضل يعود لمحترفي النقد في مصر، العقاد في "البلاغ الأسبوعي" وإسماعيل مظهر في "المصور" وأحمد حسن الزيات في "الرسالة" والعقاد كما في وصفة أحدهم بأنه كان مرشدنا في بيداء تلك الحياة الشائكة. وقد كان المتعلمون يتطلعون بأبصارهم نحو مصر باعتبارها محط آمالهم والطوق الوحيد للنجاة بالنسبة لكثير منهم)** د. قاسم عثمان نور ٢٠٠٤م. ص٢٩.

ومن الإشارات المهمة في مسيرة تاريخ المسرح في السودان والتي تعضد قولنا في التأثير الكبير لمصر هي مسرحية "نكتوت" بمنطقة القطينة جنوبي الخرطوم على النيل الأبيض، والتي أعدها المأمور المصري محمد عبد القادر في العام ١٩٠٩م (**وتعتبر أول نص مسرحي مكتمل يوثق له ويطبع نصه)** [1] د. خالد المبارك. مرجع سابق ص٢١.

وتحمل مسرحية نكتوت الموجهات الأساسية للخطاب المسرحي في السودان والتي ظل أسيراً لها لعقود لاحقة (**فالمسرحية حضرها جمع من أفاضل علماء السودان، وكان في مقدمتهم حضرة العالم الجليل الشيخ النذير احد أعضاء اللجنة العلمية الدينية، وقام فيها بالتمثيل المربي الشيخ عبد الله بشير سنادة، على أن يذهب ريعها لجامع القطينة)** [1] نفسه. ص٩.

(*) منذ بدء البث التلفزيوني السوداني في ١٩٦٣م ظل المسلسل المصري يجد الاهتمام ويكاد يكون واحد من أهم فترات البث اليومي، لدرجة أن القرارات والبيانات الرئاسية الهامة التي كانت تذاع في فترة بث المسلسل وقد أثر كثيراً في ذائقة التلقي الجمالية والفنية لدي المشاهد السوداني .

فالعلماء الذين حضروا المسرحية وشاركوا فيها" قد "لم يكن ذلك اقتناعا منهم بالمسرح ولكن بالرسالة التربوية التي حملتها المسرحية في محاربة المريسة- الخمر البلدية- والتبشير بالتعليم. ومسرحية "تكتوت"نفسها وبحسبانها أول نص مسرحي مكتمل في السودان وموثق له، تشهد بتآزر الأنا والآخر اذ (تذكر الترجمة الفعلية للمسرحية بأن عبد القادر محمد لم يؤلف المسرحية بل أعد ما كان متوارثا في مجتمع الاستقلال، حمّل بقضايا وطنية، مما جعل العلماء والمثقفين يخصونه بالأولوية القصوى القطينة وأضاف اليه الخطبة الأخلاقية في نهاية النص) فالمسرح في بداياته والي ما قبيل وبعد تحقيق تلك القضايا، انصرفوا عن المسرح، ففي حين استند المسرح في بداياته على أرضية صلبه من الجدية والصرامة وأخلاقية الخطاب جعلت من علماء الدين والمجتمع سنداً وعضداً له، إلا أن ذلك السند لم يدم طويلاً حتى وجد المسرح نفسه في صدام مع ذات الذين وقفوا معه في البدء. ومما أن التجارب الأولي في المسرح جاءت من خارج المركز- الخرطوم- فبجانب تجربة القطينة، كانت تجربة رفاعة على الجانب المقابل شرقي النيل الأزرق جنوب الخرطوم وعلى يد رائد تعليم البنات بابكر بدري، والذي تأثر أيضاً بالمسرح المصري عقب أسره بُعيد معركة توشكي، وظل وفياً للمسرح طيلة حياته في حقل التعليم حتى بعد انتقاله للخرطوم وتأسيس مدارس الأحفاد (والتي ما زالت تهتم بدور المسرح في المجتمع وقضايا النوع إلي يومنا هذا وبعد تطورها لجامعة الأحفاد) نجد أنه أنتج أول نص مسرحي سوداني وهو تاجوج لخالد أبو الروس والمسرح أيضا كان حاضراً في عطبرة وحراك عمالها وفي بورتسودان وسواكن ومدن عديدة. سبقت المركز أو تزامنت معه، وقدمت تجارب رائدة ومميزة. ولعل المسرح في لا مركزية نشأته لو أستمر على هذا الإرث كان يمكنه أن يلعب دوراً أكبر مما لعبة في رتق النسيج الاجتماعي لكافة أهل السودان ولعبر بصدق أكبر عن تنوع الثراء الثقافي والأثني. لكن !! بعد التحولات العنيفة والتوترات السياسية عقب الاستقلال. عجلت بموت الأطراف واشتداد هيمنة المركز واستئثاره بكل شئ. ونجد أيضا من البدايات الأولي للمسرح في السودان "مسرح الجاليات" والتي شُكلت عقب الاحتلال الإنجليزي المصري، والتي لم يتفاعل معها المثقفون والمتعلمون السودانيون باعتبارها تمثل ذراعاً للاستعمار ولا سيما أن هزيمة الدولة الوطنية ممثلة في المهدية ما زالت أثارها حية وأيضاً أن الأندية كانت مغلقة على أعضائها من أبناء جلدتها وإن قدمت تمثيليات جيدة الأداء.

(الموظفون الإنجليز كانوا يجدون متعه في تزجية أوقات فراغهم، بمشاهدة التمثيليات، فكانوا يشجعونها ويتبرعون بالمال لهذه الفرق بل أن بعضهم كان يعلق على مستوي الأداء للمسرحيات بأنها لا تقل عما يمثل في مسارح لندن) تعليق مشاهد، صحيفة رائد السودان عدد ١٩١٥/١١/٦م. بعنوان تسلية شائقة. كذلك يمثل افتتاح المسرح القومي السوداني محطة مهمة في مسيرة المسرح الرسمي المنتظم وتعددت روايات شفهية عدة لبنائه وأهمها إن الفضل يرجع للاقتراح الذي قُدم لمدير

الإذاعة حينها بأن يهيئ مكاناً بديلاً للجمهور الكبير الذي بات يحضر حفلات الإذاعة الغنائية في منتصف الستينيات وتم بناء مسرح من البراميل خلف مبني الإذاعة الحالي والذي أعيد بناؤه حتى استقر على حاله الماثل الآن. وشهد العام ١٩٦٧- ١٩٦٨م أول موسم للمسرح على يد الأستاذ الفكي عبد الرحمن وأصبح يمثل المسرح الرسمي الوحيد في الخرطوم وشهد تجارب لمدارس مختلفة ومتباينة وكذلك الكتاب.

الدراما والمجتمع

من الضرورة بمكان الحديث عن الدراما وبعض وظائفها وعلاقاتها مع المجتمع الذي تقدم فيه. وذلك ليكون رابطاً موضوعياً ومنطقياً في الحديث المعني به الدراسة عموماً وحوار الأنا والآخر، في مدي استجابة البناء الدرامي لذلك النتاج. والحقل هنا المجتمع السوداني بالطبع، وبالتالي لا يمكن بأي حال من الأحوال عزل الدراما عن محيطها الاجتماعي وكذلك عن وظيفتها الاجتماعية، فالدولة التي ما زالت تتشكل ولم تضح ملامحها المدنية وهويتها وقواسمها المشتركة، نجد أن إنتاجها الثقافي عموماً والدرامي خاصة ينحو نحو الوظيفة. ففي دولة مثل السودان والتي تصنف ضمن منظومة العالم الثالث وهو مسمي للدول الأقل نمواً في العالم، تنتج فيه الفنون عادةً لأداء وظيفة محددة أو وظائف محددة، وهذا المنحي الذى تم دعمه من أبكار الخريجين ورجالات الحركة الوطنية لأداء وظائف مثل التعليم وإذكاء روح التحرر الوطنية. ولعل أكبر إشكالات الدراما الوظيفية أن صحت التسمية هو هجرانها من داعميها حال تحقق الوظيفة. وكذلك الأشكال الفلسفية والقيمية في الخلط الشنيع ما بين مهام الجمالي ومهام المادي اليومي المحسوس. والتفريق ما بين بناء الوجدان وبناء المكان. وعدم وجود الإتساق ما بين النمو المعرفي والفكري والثقافي والنمو الوجداني، يورث نتائج قد تكون مدمرة في المستقبل.. ومن نافلة القول أن العصر الاتصالي أو الرقمي الماثل الآن والذي أعطي راية الهيمنة للغرب ما هو إلا نتاج " حوار وجدل بين الأنا والآخر، والذات والموضوع ، التاريخ والمكان وهكذا..."عصر النهضة الأوروبي وهو عصر كما هو معلوم عقلاني محض. وكذلك عصر الرخاء و"سحائب" هارون الرشيد. وهو نتاج طبيعي للعصر الإسلامي الأول الزاهر عدلاً وعلماً. وهناك اتجاهات نقدية متعارف عليها تمهد لتلك المقولات التي تذهب بوظيفة الفن فمثلاً الناقد " أبرام **Abrams**) انظر ارثر ابرا برجر النقد الثقافي مرجع سابق من ص ٤٥-٦٠[١].

في كتابة المرآة والمصباح : النظرية الرومانتيكية والتراث **The mirroar and the lamp:romantic theory and pragmatic thearias of art.** تفرض هذه النظريات أن

الفن له وظيفة يقوم بها من قبيل، تعرفنا بالحياة وغرس القيم الفاضلة والأخلاقية وإقناع المتلقي بأداء أفعال معينة ويفسر Abrams ذلك بان الاتجاه البراجماتي ينظم هدف الفنان ويحدد شخصيته. ويرى كذلك ارتباط هذه النظريات بالمجتمع والفن إن كان محاكاة ، فالمحاكاة ترتبط اساساً بالكون (المجتمع حراك الناس والأشياء) فالفن عموماً والدراما على وجه التخصيص يرتبط بالنص (جدل الذات والموضوع) والقراءة ترتبط اساساً بالمتلقي ومقدار الفائدة التي يجنيها من النص الإبداعي ، ومقدار تأثير هذا العمل ومقدرته على الفعل والتفاعل وبالتالي تظل (الميديا) هي التي تجمع كل تلك الوظائف وتتكامل عندها الأدوار ويتجدد دورها بمقدار قدرتها على النفاذ والتأثير.

وكذلك يذهب إيزار **Isar** وهو من المنادين والمبشرين بنظرية التلقي **Reception theory** إلى نظام فض النصوص **Decoders of texts** وهو نظام يذهب إلى خلق حوار بين النص والنظام الاجتماعي : فالعمل الفني **(يحتوي على قطبين أساسيين هما الفني ArtisTic والاستطبقي Aesthetic فالفني النص المبدع من المؤلف أو المنتج والاستطبقي يعنى به التحقق الجمالي الذي ينجزه القارئ فالنص لا تدب فيه الحياة إلا عندما يكون موضوعاً للإدراك)** أرثر المرجع نفسه ص ٦١.

وأصحاب نظريات التلقي يرون في النص خلق وولادة تحمل طابع الفاعلية والمجتمع " موقع القراءة يعطيها طابع الاستمرار والتحول ومن ثم يظل هناك حوار وجدل وتشكل مستمر ما بين النص "كمنتج" وما بين المجتمع كقارئ وموقع، يقدم للنص معطيات وجوده وتطوره والنص كذلك يسهم في الجمالي و الأخلاقي وكذلك التغيير والاستمرار، وبالتالي يفترض أن يكمل كلاًهما الآخر **(دائماً هناك فضاء ناقص ومؤقت لكل طرف، فإن قيام فضاء آخر مشترك تمارس فيه هذه العلاقة حركتها أو فيه يمارس الفضاءان العلاقة بينهما، ويبرز هنا السؤال، أين ينهض هذا الفضاء المشترك؟ وكيف؟ يمكن للاجتماعي أن يمارس حركته تجاه النص، وهل يمكن للكتابة أن تنهض وتكسب صفة الديموية خارج فضاء الاجتماعي لا نطن ذلك)** يمني العيد: مرجع سابق. ص ٣٦- ٣٧.

والمسألة تبدو أكثر تعقيداً ما بين الكتابة وجدلية الأنا والآخر، فالنص يبدو ثابتاً وساكناً وقد تشكل وفق معطيات أصبحت جزءاً من الماضي، والمجتمع يبدو متحولاً ومتعدد القراءات للنص وبالتالي يكون الأمر هو أمر جدل وحوار مستمر ومتجدد. **(فليس الاجتماعي خارجاً تقرأه في داخل، بل هو هذا الداخل الذي "صاره" وقد أختلف وتميز في بنية شكله، ليس من داخل وخارج، ليس من طرف وأخر يتقابلان، الكتابة في طرف والاجتماعي المتحول من طرف آخر، بل الأمر برمتة نص يعيش زمن الكتابة يعيش نشاطها. يعيشه ويتميز كبنية. شكل. يعيشه ويميزه يختلف... وليس عيشة هذا سوي حركة وجوده التاريخي)** مهدي عامل. ١٩٧٣م. ص ٢٤٥. وبهذه المفاهيم نري أنه لا يمكن بأي حال من الأحوال عزل النص- الدراما هنا- عن محيطها الاجتماعي عن تراثها،عن جد الأنا والآخر، فمثلاً

لا يمكن قراءة المجتمع بمعزل عن ثقافته- درامته- التي أنتجها. وبالتالي تجئ القراءة للدراما في السودان. تنطلق من هذه المفاهيم وفي العلاقات المعقدة والشائكة بين من يكتب ولمن يكتب وكيف يكتب.

حوار الأنا والآخر

وهذا لم يؤثر في الدراما فحسب بل في مجمل الحياة الثقافية وهذا النزاع بين الاتصال بين آداب أروبا- وبين كراهية الدخيل. شكل لحد ما فكر الحركة الوطنية السودانية وصراعاتها ومآلاتها وخططها ورؤاها للدولة في السودان. وقد يكون شكل كذلك الفصام النكد. في السلوك والثقافة والتضاد النفسي العنيف بين ما نعتقد على الأقل ظاهرياً. وبينما نمارس في حياتنا الخاصة. وهو أيضاً الذى أسهم في بروز التنافس الحاد بين السيد عبد الرحمن المهدي ممثل طائفة الأنصار والسيد علي الميرغني ممثل طائفة الختمية ومن ثم الاتحاديين وحزب الأمة وسباقهم المحموم على كسب المثقفين والمتعلمين،وصبغ كذلك جل علاقة الاحزاب خاصة العقائدية والمثقفين والمبدعين واتخاذهم كديكور يجمل مظهرهم أمام المجتمع .

وهذا الصراع وطرق التفكير والتلقي والتعلم عند المثقف السوداني جعلت نظرة كثير من الإنجليز تحمل آراءاً سالبة وقاسية للجيل المتعلم من أهل السودان، فقد ورد في كتاب السودان الإنجليزي المصري للسير هارلد ماكمايكل، وصف سيئ للمثقف السوداني متهماً أياه بالقصور في الفهم والمبالغة في الوهم وغرور يدفع بصاحبه إلي أسوا النتائج.

ويمضى ماكمايكل في القول **(بالرغم أن تعلم اللغة الإنجليزية فتح أمام المتعلمين أفاق واسعة ومنوعة من الآداب، الا أن تلك الآراء والأفكار لم تهضم وقد انعدمت ملكة النقد، التي تشذب الأفكار وتحفظ التوازن وذلك بفقدان الدراسة التاريخية والأسس الثقافية التي تساعد على تقديم النزوع للتعميم وسوء الظن في نيات الآخرين. هذا الجيل يشعر بقلق فكري، يستمد الوحي من النهضات المعاصرة. وهي نزعة فكرية في أسوا حالاتها نوع من الحسد وفي أحسن أوضاعها شعور بالطموح البالغ من الخيال، والشباب يتصور نفسه في حلم آخاذ، عضواً وزعيماً مرتقباً لمجتمع مستنير، وما هو في الواقع غير موظف صغير بمرتب بسيط ولد في وسط اجتماعي بدائي يحتقره ومقيد في حياته المنزلية بأغلال عادات عقيمة وشاعر في غرارة نفسه أن ثقافته قشور وأحلام صحوة أو اوهام. وليخفف على نفسه شعوره بالتبعية يلجأ إلي اختراع خرافة عن ماضي وطني مجيد، ويري في نفسه بطل بعث أكثر عظمة. ولكنه لا يستطيع أن يفصل مصلحة البلاد عن منافعة الشخصية المباشرة) محمد أحمد المحجوب، ٢٠٠٥، طبعة خاصة، ص٥٨.**

ووجهه نظر ماكمايكل هذه وأن كانت تمثل وجهه نظر المستعمر لأهل بلد. لأبد من انتشالهم من وهدة التخلف إلي اللحاق بآداب أوروبا كما ورد في الحديث عن إنشاء كلية غردون. لكن وجهه النظر هذه تمثل أيضا إضاءات مهمة في توجيهات وتحولات النخبة المثقفة "الانتلجنسيا" ومدي مقدرتهم على إدارة الشأن السوداني. سياسياً، واجتماعياً، وثقافياً. ولعل الفشل الذي لأزم التجارب السودانية قد يكون سببه هو جزء من رأي ماكمايكل في المثقف الذي يجيد. وضع الخطط والبرامج ويجيد كذلك المقدرة على إفشالها وسوء تنفيذها.ومن وجهة نظرنا الخاصة أن النص الدرامي في السودان مازال اسير للغربة عن بيئته ومجتمعه يمس القضايا الجوهرية مسا سطحيا ولعل ذلك مرتبط بتعقيدات قد تخرج من قدرته علي فك طلاسمها لكنه غير معفي بأي حال من الأحوال من البحث المضني علي أرض صلبه منها ينطلق وبها يساهم في المسيرة الانسانية ويمكنه تقديم الكثير لقناعاتنا الراسخة فقط لاننا نملك من الثراء ما يدهش الآخري

المراجع

١. سمير سرحان. مبادئ علم الدراما، سلسلة مكتبه المسرح ١٤، مركز الشارقة للإبداع الفكري، بدون تاريخ، ص٢٩

٢. د. نهاد صليحة. المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦م. ص١١

٣. د. محمد حمدي إبراهيم. نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان مصر ١٩٩٤م. ص٣٣

٤. يمنى العيد. الراوي الموقع والشكل. مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان ١٩٨٦م. ص٢٤

٥. محجوب محمد صالح: الصحافة السودانية في نصف قرن- مركز ا لدراسات

٦. د. خالد المبارك. حرف ونقطة. المطبعة الحكومية الخرطوم- الناشر معهد الموسيقي والمسرح الخرطوم. ١٩٨٠م. ص٩ السودانية. القاهرة .ط٢ ١٩٩٦[1] م. ص١٤.

٧. د. أحمد شمس الدين البازجي. تاريخ الحركة المسرحية في مصر وأثرها في النقد، مجلة ا لمسرح، القاهرة العدد ٢٣، أكتوبر ١٩٩٠، ص١١.

٨. د. قاسم عثمان نور: أضواء على الحركة الوطنية السودانية. وزارة الثقافة. الخرطوم ٢٠٠٤م. ص٢٩. مهدي عامل. مقدمات نظرية دار الفارابي بيروت ١٩٧٣م. ص ٢٤٥.