الذاكرة المسرحية

ملفات سودانية

إصدارات وثائقية لأرشيف
المسرح السوداني

العدد الأول

الفهرس

ذاكرة 3

الروح السوداني 4

(1) الأدب القومي فكرة فنية يجب تصحيحها معاوية محمدنور4

(2) الأدب القومي محمد عشري الصديق 9

(3) الأدب القومي محمد عشري الصديق 13

(4) الأدب القومي محمد إبراهيم النور 17

(5) أصول الـّدعوة للأدب القومي في السودان (1918–1940) مختار عجوبة 20

الظواهر المسرحية

المظاهر الدرامية في تاريخ التصوف السوداني 39

(1) (ريش النعام) د. خالد المبارك 39

(2) مسرحية (ريش النعام) خالد المبارك 47

(3) مشهد قبول المريد عمر العوض 51

(4) المسرح السوداني الجُذُور.. والجديد محمد محي الدين عبد القادر 62

(5) العرضة في المهدية (1885-1889) مجذوب عيدروس 71

المسرح والتراث

حدود وإمكانيات مساهمة (مسرح الجنوب) في الحركة المسرحية السودانية 80

(1) مسرح التراث السماني لوال 80

(2) كواتو إعداد وترجمة: فيصل عبيد وجكون إيشين 86

النصوص القصيرة 89

(1) سر المهنة (رواية تمثيلية في فصل واحد) محمد أحمد محجوب 89

(2) الجحود قصة تمثيلية في فصل واحد (مهداة إلى روح عرفات) السيد الفيل 97

الفرق المسرحية 102

رواية (القناع الممزق) 102

لزوم ما يلزم 106

كلمة في حق المسرح نادر أحمد الطيب 106

ذاكرة

يوسف عايدابي

تسعى هذه الإصدارة، بل مرامها - أن توثق النصوص والشخوص والأحداث والمناسبات من مهرجانات وملتقيات وندوات ومؤتمرات وأبحاث وصور تاريخية ميدانية للممارسين المسرحيين والنقاد والمعلمين والمدربين من ذوي الاختصاص الذين رفدوا التجارب المسرحية السودانية بعناية وحفزوا لأجيال لاحقة لمزيد من الدربة والمهنية والحرفية التي ذهبت بالإرث الثقافي والموروثات إلى صيغ وأشكال وتعابير مسرحية أثرت الوجدان المسرحي السوداني، ونوّرت البوادي والحضر بإشراق جدير بإسعاد أهل السودان بمسرح منهم وإليهم يعبر عن أشواقهم وطموحاتهم وغدهم الأجمل.

ولهذا المرام، ندعو أهل المسرح أن يسارعوا إلى مد يد العون لهذا الجهد الذي نرجوه مستمراً متواصلاً متصلاً مع المعنيين داخل وخارج بلادنا حتى يتمكن غيرنا من رؤيتنا والتعرف علينا.

وغاية أخرى لهذه الإصدارة أن تكون ورقية وإلكترونية حتى تعم، وأن تتمكنوا من قراءتها والاستفادة منها ما شئتم وترشيحها لمن تشاء رغباتكم.

ومادامت هي وثائقية أرشيفية، فهي متاحة لمساهماتكم وبلا اشتراطات، مفتوحة للمقترحات للعموم.

الروح السودانية

(1) الأدب القومي

فكرة فنية يجب تصحيحها

معاوية محمدنور

الآداب القومية موجودة لا شك في ذلك ولا ريب! وفكرة الأدب القومي لوادي النيل ليست بنت البوم: ذلك ما لا يصح الجدل فيه أو الادعاء! فهي فكرة عامة فكر فيها كثير من الأدباء ولهجت بها الألسن في أحايين مختلفة وأوقات متباعدة ولكن حق لنا أن نسأل وأن نلح في السؤال، وأن نشك وأن نرتاب في أن كثيراً من الأدباء والكتاب يفهمون هذه الفكرة الفنية على وجهها الصحيح، ويصدرون في ذلك عن فهم مستقيم، وإدراك لمعاني الفكرة بالإدراك القويم وأيد ذلك ما كتبه الاستاذ يوسف حنا أخيراً عن هذه الفكرة فأتى بكلام لا يدل على فهم جوهرها، أو إدراك صحيح لمضامينها وأنا لا أفهم ما شأن الذي لا يهتم بالأدب كفن ينقد الفكرة والكتابة عنها؛ والفكرة كما نعلم فنية في الصميم. كتب الأستاذ يوسف حنا وكتب غيره من الكتاب عن هذه الفكرة فأتوا بكلام من شأنه ألا يزيد الفكرة إلا غموضاً وإبهاماً لدى الأدباء والقارئين و كيف نطلب من كاتب أن يأتي بكلام منسق صحيح واضح لا لبس فيه ولا تخليط، والفكرة لديه غامضة مبهمة كل الابهام. فهذا الذي رأيته من جانب بعض الكتاب لعدم فهم دعوتنا إلى هذه الفكرة الفنية هو الذي حفزني أن أكتب عن الفكرة وأن أشرحها، وكنت قبلاً معنياً بأن أعمل وأن أحاول الانتاج الفني في دائرة هذا الأدب القومي. وعندي أنه لا يعين على فهم الفكرة أكثر من عرض النماذج الحية في هذا الأدب.

وقبل أن نقول كلمة عن فكرة الأدب القومي عموماً، أريد أن أقول كلمة عن هذه الرابطة التي نود تأسيسها للعمل في هذا السبيل.

فهي تود جاهدة أن تصحح فكرة الأدب القومي وأن تدير أذهان القراء والكتاب إلى ناحية الخلق الفني، وأن تصرفهم قليلاً عن أدب الثقافة والترجمة و الاقتباس وما هو من هذا المجرى بسبيل. هذا، وليس من غرض الجماعة أن تقتنص هذا الادب الثقافي، بل إنه كان ضرورياً وكان لازماً لظهور هذا العهد - الذي نود أن يكون عهد خلق فني. وهم إذ يتذكرون ذلك يعلمون أي جهد بذله هؤلاء الكتاب الكبار في النهضة الأدبية الحاضرة، وأي فضل أسدوا أو أي فراغ ملؤوا، وأن عملهم في تلك الدائرة هو عمل حتمته الظروف في بدء هذه النهضة الحاضرة، فمحال أن نقفز لطور الخلق الفني قبل انتشار الثقافة ونقل براعات الغرب والترجمة والاقتباس، فكل ذلك طبيعي وكل ذلك لازم في كل النهضات ولكننا نرى أن وقت الخلق الفني قد آن، إن توجيه الأدب هو الخير كل الخير، وانه ليبني هيكله فوق أساس عصر الثقافة والترجمة. فاقتصار هذه الرابطة على الجيل الجديد من الكتاب واضح لا يحتاج إلى تدليل أو بيان، وكيف تتطلب من رابطة تعمل لغرض واحد وبين أفرادها فروق كبيرة في الثقافة و المنزع والسن، فالتجانس ضرورة وليس بمانع أن يعمل كل الكتاب والأدباء في دائرة الأدب القومي و الإنتاج الفني والتشيع لهذا الرأي، فذلك مما يسر ولا يأباه إنسان. ولكن ذلك شيء وشأن الرابطة شيء آخر، لا كما يظن الأستاذ حافظ محمود في كلمته التي بعث بها إلى السياسة الأسبوعية

ودعوتنا ولو أنها موجهة إلى الجمهور القارئ لتهيئة الأذهان إلا أنها تعني الكتاب، وكتاب الجيل الجديد بنوع خاص. ونحن نود من هؤلاء الكتاب الذين يوافقون على هذا المبدأ ويريدون العمل في حظيرة الفن الأدبي وخلق النماذج الحية، أن يرسلوا بكلمات تفيد بذلك، حتى تتكون الرابطة نهائياً، وهي رابطة تعمل(للأدب الفني القومي) أولاً وأخيراً بكل الوسائل: التأليف في الأدب القصصي بأنواعه المختلفة مثل الأقصوصة والصورة الوصفية، والقطعة الفاكهة، والقصة المطولة، وفي الأدب المسرحي بألوانه المختلفة، وفي الشعر الفني بأصنافه العديدة.

وغير هؤلاء من القطع الوصفية والتراجم الفنية والنقد الفني الخ، من صنوف الأدب التي لا يتناولها الحصر والتعداد.

بقي أن نشرح فكرة الأدب القومي كما نفهمها وكما يجب أن تفهم:

للأمم عبقريات خاصة، وخصائص شعورية وفكرية وألوان من العيش والمزاج وشخصيات تفكر في طرق خاصة وتسير على منهج يحدوها إليه الطبع والفكر والشعور. فمهمة الأدب القومي تسجيل هذه العبقريات وهذه الخصائص وألوان المزاج وطرق التفكير وصنوف الإحساس، فعبقرية الأدب الروسي مثلاً هي في إنسانيته الواسعة، وصراحته البسيطة. كما أن عبقرية الأدب الفرنسي هي في منطقه وتفكيره المتزن وأناقته، إلى غير ذلك من عبقريات الأمم المختلفة. فنحن ولا شك لنا عبقرية لا يمكن ان نحكم على نوعها إلا عند ظهورها في الأعمال الفنية. فمراحة الطبع ووداعة النفس لا يمكن أن تكون عبقرية أمة من الأمم كما يتكلم الأستاذ (يوسف حنا). وعبقرية أمة إنما هي طريقة تفكيرها وشعورها، فهل يمكن أن نقول إن طريقة تفكير هذه الأمة وشعورها إنما هو (مراحة الطبع و وداعة النفس).

ولكنني كما قلت سالفاً ان الأستاذ يوسف حنا بتكلم عن شيء غير واضح في ذهنه، وربما تكون مراحة الطبع و انبساط المزاج خلقاً مصرياً، ولكن لا يمكننا أن ندعي أن تلك هي عبقرية الأمة المصرية.

والأدب يعرض العبقريات ولا يهتم لسواها، والأستاذ يوسف حنا لا يكتفي بذلك، ولكن يروح محدداً أين توجد هذه الروح، فيقول في الريف! ألا يمكن أن يكون الأدب القومي في غير الريف؟ ولماذا؟ وهل كان سكان الريف من لحم ودم و سكان المدن من غير لحم ودم. ودليل آخر على أن الأستاذ يوسف حنا لا يعين فكرة الأدب القومي قوله (ليست الدعوة إلى الأدب القومي المصري بالشيء السهل الذي يمكن تعريف حدوده التعريف التام فمصر تتنازعها ثقافات عدة و الحياة المصرية مضطربة أشد الاضطراب، فأي صلة مثلاً تربط ذلك الريفي الذي يعيش في أقصى الوجه القبلي بهذا الحصري المتصل بالحياة الغربية في مصر والاسكندرية وغيرهما).

ولو تدبر صاحبنا كلامه لفهم أن ذلك يكاد يكون شأن كل أمة لها أدب قومي فلسنا ننتظر أن يكون أهل الحضر كأهل المدن في أي عصر وفي أي مكان. فما باله بصلبها في مصر، والأدب لا يهتم بالأفراد وإنما يهتم بالعبقرية تتمثل في الريفي وأخرى في الحضري وتأخذ ألواناً و أشكالاً مختلفة من الاعتقاد والتفكير والنهج.

وجاء في مقال الأستاذ الفاضل عن ويلز ما يلي:

(وأنا لا أستطيع أن أتصور فناناً (هكذا) يعبر عن أعمق صفات وسجايا أمته الخاصة بهذه القارة التي يبديها المستر (ويلز) في أدبه العالي الذي هو بحق اسمى أدب عرفه الإنسان حتى الآن)...

فمستر ويلز كفنان مشكوك فيه، وليس (ويلز) بالأديب القومي ولو ذكر(كبلج) مثلاً أو جولز ورثي أو (بنيت) لكان مستطاعاً قوله، ولكن (ويلز) كاتب أممي عالي و ليس هو بالفنان الذي يذكر إلى جانب (هاردي) أو (جولز ورثي) أو (شو) مثلاً من الكتاب المعاصرين، وإنما هو (برويجاندست) كبير عنده آراءه في الأممية يروج لها طوراً في القصة وطوراً في البحث وطوراً في (اليوتوبيا).

فهو إذاً ليس بالفنان الذي يذكر، وليس بالأديب الانجليزي القومي الذي يحسن الاستشهاد به.

وبعد هذا الاستطراد أود أن أقول شيئاً ربما ارتاح له بعض الكتاب هو أن ليس معنى الأدب القومي أن نتحدث عن موضوعات قومية ولو كان هذا يدخل فيه. وليس لزاماً على الأديب القومي أن يتكلم عن الحياة في الريف أو في المدن H و في وادي النيل كله. وإنما جوهر الأدب القومي إنما هو (الإحساس القومي) ورب قطعة توحيها (دوستمنستر أبي) لأديب مصري ذي احساس قومي صميم، هي من الأدب القومي أعلى من عشرين قصة عن الحياة في الريف المصري فليس كل قطعة منتزعة من الحياة المصرية هي أدباً مصرياً، وليس كل قطعة تقال عن أمور خارج مصر ليست بالأدب المصري، وإنما عبرة كل ذلك بالإحساس الذي يتمثله الفنان ويودعه القرطاس كأشد ما يكون بريقاً وصحة يشده للإحساس القومي الصميم فالقطعة الريفية عن

مصر ربما يكتبها الإنجليزي فهي ولا شك أدب انجليزي وليست من الأدب القومي المصري شيئاً، وربما يكتبها المصري من لم تتمثل فيه خصائص جنسه واحساس أمته وفهمها وترجمتها عاطفة وفكراً وشعوراً فلا تكون من الأدب القومي شيئاً أيضاً...

* * *

فالأدب القومي عند شعب من الشعوب ليس معناه التحدث عن موضوعات قومية فحسب، ولكن هو أن يكون ذلك الكاتب فناناً تمثلت فيه خصائص أمته الشعورية والفكرية فأبرزها في العمل الفني في ثوب تفسيره الخاص به كفرد من تلك الأمة ذي احساس ومجاوبة بينه وبين من يصفهم. وقد يكون موضوع هذا الأدب القومي حياة الفلاح، أو فقر العمال أو ترف الأغنياء في وادي النيل، وقد يكون عن متحف اللوفر، ومجد فرنسا أو الكلام عن جمال البندقية في ايطاليا، كل ذلك موضوع ثانوي طالما كان الاحساس قومياً صحيحاً. ويجب ألا يفهم من معنى الاحساس القومي أن يدافع عن الأشياء وتقديرها كما ينظر إليها عامة شعبه، وإنما ينظر الأشياء بعين الفنان الذي لا يستطيع فكاكاً من وجهة نظره وخصائص نفسه..

والقطعة الفنية يكتبها ابن بار من أبناء هذا النيل، يكتبها هذا الفنان الواسع الروح الكبير القلب، الدقيق الاحساس، ومن تضاربت في نفسه عوامل الثقافة وهيجان الاحساس العميق عن (الشمس) أو (الصحراء) أو عن الاغارقة في القاهرة أو عن شظف عائلة ريفية أو عن (الكلودج دي فرانس) أو عن التقاء النيلين في الخرطوم أو عن غير هؤلاء من الموضوعات تكون أدباً قومياً طالما كان ذلك الكاتب فناناً بطبعه، شديد الشعور بقوميته.

معاوية محمد نور

* * *

المصدر: السياسة الأسبوعية، القاهرة، السبت 20 سبتمبر 1930، دراسات أدبية، ص 17

(2) الأدب القومي

محمد عشري الصديق

منذ مدة وجيزة قام جماعة من أدباء الشباب يبقون دعوة مؤداها أن عصر الترجمة والنقل قد انتهى وأن عصر الخلق والابتكار والاعتماد على المواهب الطبيعية قد طلت بشائره.. ووجهوا دعوتهم إلى جميع المنشغلين بالآداب الرفيعة في وادي النيل، وهذه الدعوة كما يعرف الكل ليست جديدة على الأسماع فقد دعا لغرضها جماعة من الأدباء لسنين مضت غير أنها لم تصادف تربة خصيبة صالحة لترعرع فيها وتزكو فهدأت لتستيقظ في هذه الأيام، وإنا لنرقب تطورها بمزيد الاهتمام والتطلع والحماس ونبذل في ذلك كل ما في مقدرونا.

كتب كثيرون - معظمهم من الشباب - إلى أرباب تلك الدعوة وزودوهم بآرائهم في ذلك الموضوع، ولقد جمعتني الظروف بأحد الداعين فسألته إن كان قد أطلع على ما كتب إليهم فرد بالإيجاب فقلت له أنا لا أحسب الآراء التي وجهت إليكم قد أثارتكم في جوهر الموضوع أقل أثارة وأجملت له ما احتوت عليه بقولي إنها لا تتعدى أننا نحتاج إلى أدب قومي ونشجع الداعين إلى الأدب القومي لأننا في حاجة إلى أدب قومي ولا يتبادرن إلى الذهن إنني ألقيت هذا الكلام جزافاً واعتباطاً لأني أفهم أن الداعي إلى فكرة أو عقيدة أدبية كانت أم سياسية أم اجتماعية يطلع على الناس ببرنامج كامل واضح المقاصد مستوفي الأجزاء فيقرؤه الجميع ويناصره من يجد استعداداً في نفسه لذلك ويخالفه من يراه قد حاد على جادة الحق والصدق ويدلي كل بما يختلف أو يتفق عليه من التفاصيل والكليات. ولقد بدا لي أن هؤلاء الداعين

لم يمحصوا الفكرة ولم يعملوا الرأي ويدرسوا المسألة من جميع أقطارها فيستبينوا غرضهم واضحاً من غير إيهام ولا تلميح. قلت لذلك الأديب: أليس كذلك؟ قال ولكنا لم نقصد إلا نشر الدعوة، فأستثوبته وزدت: إذاً أنت لا توافق على بعض ما يكتبه أقرانك؟ قال ذلك ما لا ريب فيه، قلت إذاً أنتم جماعة غير مسؤولة ثم ضحكنا وانتهينا.

لا أظن أن كلام هذا الأديب - إن شفع لأي إنسان - يشفع للأدباء الذين يقفون للعالم بالمرصاد ويتعقبون هفواته ويندون بزلاته ويعذرونه حيناً ويلعنونه أحياناً، فما كان الأدب سلعة من السلع أو مادة من المواد تروج سوقها بنشر الدعوة والإعلان أو يهيأ لها الجو بالتشويق والمفاجأة.

وإن أول ما نزفه إلى هذه الجماعة المحترمة على سبيل المفاجأة أنهم غير قادرين على غرض هذه الدعوة وإبراز غايتها إلى حيز الحقيقة، ولست أقصد من هذا طعناً في مقدرتهم وكفاية مواهبهم، ولكني أقرر الحق الذي ينبغي أن نقدسه جميعاً إن كنا نقصد بإخلاص وتواضع إلى خلق الأدب القومي، والدليل على ذلك أنهم لم يستندوا بتصريح أو تلميح إلى تاريخ نهضات الآداب القومية في الأمم التي سبقتنا في هذا المضمار ومهدت لنا السبيل الذي نستطيع انتهاج مثيله حتى نأمن خطواتنا ونركن إلى تجاربنا ونثق في مستقبلنا، ثم إنهم أهملوا أو نسوا القوالب والأساليب التي يتخذها ذلك الأدب ليكون حقيقاً بهذا الاسم ونعني اللغة وطرائق الإفصاح والتعبير.

نحن لا يمكننا أن نستعرض التاريخ العربي أو تاريخ اللغة العربية لنعرف شيئاً عن نهوض الآداب القومية، ذلك لأن جامعة العرب في الجاهلية كانت عصبية القبائل وعصبية اللغة، أما في الإسلام وبعده فقد كانت جامعتهم عصبية الإسلام - فضلاً عن اللغة - والخلافة والجهاد، ومعلوم أن الإسلام لم يدع إلى وطنية أمة خاصة ولم يشجع الخارجين عن حظيرته بإرادتهم، ولكنه آوي كل الشعوب وألف بين كل الملل والنحل وجعلهم أخوة في الإيمان والجهاد سواء في الجزاء يوم المصير. فنحن والحالة هذه تمر على التاريخ العربي صامتين. أما إذا أستعرضنا أمم أوروبا فهناك تجد الأمثال والعظات والحقائق التي ننشدها فلنبدأ أولاً بتاريخ إنجلترا ثم نعقب على أمم أوروبا التي نعرف عن تاريخها الأدبي أكثر من غيرها.

حوالي النصف الأول من القرن الرابع عشر (1356) نشر السير (جون ماندفيل) كتاباً من كتب الرحلات مترجماً عن اللغة الفرنسية وأهداه إلى الملك، وقد كان ذلك الكتاب موضوع جدل وشك عظيمين بالنظر إلى واضعه الأول ولأنه كان مجموعة من الأخبار والمعلومات المنقولة عن بعض الكُتاب شهرة واسعة وعدّه النقاد نموذجاً صالحاً للنثر الإنجليزي في القرون الوسطى. وبعد ذلك بقليل أفتتح البرلمان الإنجليزي بخطاب باللغة الإنجليزية. وفي أواخر ذلك القرن أهدى (جون جوير) إحدى قصائده الثلاث مكتوبة باللغة الفرنسية الممزوجة بالإنجليزية النورمانية، والثانية باللغة اللاتينية والثالثة باللغة الإنجليزية وقد كتب لها شرحاً مطولاً باللاتينية، وفي تلك الأيام نقل (جون وايتكلف) وتلاميذته الكتاب المقدس إلى اللغة الإنجليزية وأخيراً جاءت قصائد تشوسر أشعر شعراء إنجلترا في ذلك الحين باللغة الإنجليزية السليمة. فما معني هذه الأرهاصات؟ إن أول ما تدل عليه هو فترة انتقال أمة من عصر إلى عصر، وفي ورحها ومميزاتها الخاصة وتدل كذلك على نمو إحساسها بكيانها وشعورها بقوميتها بين القومية ومكانتها بين الأمم وقد كان إدوارد الثالث يرقب تلك الحركة ويجشعها جهد الإمكان، والذي نستنتجه من هذه الأشياء هو أن الاهتمام باللغة القومية الاهتمام الذي يجعل كبار الأدباء والشعراء يكتبون آدابهم وأشعارهم بلغة الآباء والأجداد هو الشرط الأول لبدء السير الجدي لأحياء الآداب القومية والرقي الصحيح في معارج القوة والعظمة، ثم أن قيام الملوك والأمراء على رأس تلك الحركات لما يمدها بالمعونة التي تؤدي بها في النهاية إلى النجاح المرغوب.

وإذا جئنا إلى القرن السادس عشر ألغينا المسرح الإنجليزي يشرف بدرامات شكسبير الخالدة التي كان الأدب القومي شع منها قوياً رائعاً وكان سناه يغمر الأرجاء، فندرك من ذلك أن المسرح هو الدعامة الثانية التي يشاد عليها صرح لأدب القومي، وفي أوروبا حوالى 1489 أنشأ (ألدس مانيوس) مطبعة في مدينة البندقية وصار يصدر آداب اليونان والرومان القديمة، وفي ذلك الحين دخلت الدرامة أوروبا وبدأ عصر زاهر في تاريخ الأدب الإيطالي. وكان (ليو العاشر) الذي تولى البابوية عام 1513 يظل الأدباء والشعراء والناشرين بلواء عطفه وتشجيعه ويشهد الدرامات التي

تمثل على المسارح بنفسه. وقد أتسعت في ذلك الحين ترجمة الآداب القديمة وأقبل عليها الدارسون في فرنسا وألمانيا وإسبانيا، وفي إنجلترا كانت الملكة (إليزابث) تشهد درامات شكسبير ومن سبقه على المسارح الوطنية. وما كاد ذلك القرن ينتهي حتى وضع أساس (الكوميدي فرانسيز). من هذا نرى أن الترجمة عن اللغات الأخرى هي الدعامة الثالثة التي يقوم عليها ألأدب القومي ويتألق، وإنا إذا كنا نعيب الترجمة والنقل إطلاقاً فلسنا معيبين ولكن العيب إن كان ثمة عيب - فينبغي أن يوجه إلى المادة التي تنقل وإلى نوعها وكميتها، فترجمة الآداب القديمة إغريقية كانت أم رومانية ومن آداب أوروبا الحديثة بعد أن تكونت أممها وتولت كل منها تقرير مصيرها وتسيير دفة أمورها بنفسها فما لا يمكن أن يوجه إليه عيب وينادى بانقضاء وقته وصرف النفوس عن الاستمرار فيه والاستزادة منه، بل العيب الذي يوجهه كل من تعنيه نهضة الآداب الرفيعة هو أننا قد نقلنا عن الغرب كمية هائلة من المصنفات وللأسف قد قام بتلك الترجمة قوم لا يتصفون بالتهذيب الصحيح ولا يعرفون الأدب الرفيع فضلاً عن أنهم لا يمتون إلى الترجمة بأدنى صلة وكل ما نفعله بعد أن استفحل هذا الخطب هو مواصلة الجهود في نقل المصنفات الرصينة وتشجيع القائمين بها والنازعين إلى مطالعتها والاستفادة منها ونقصيهم بالنقد والإرشاد من المؤلفات الخبيثة التي هي وباء جارف يؤذي الشرق والشرقين.

أما إنشاء المسارح وتمثيل الروايات الغربية الراقية وتشجيع الممثلين والممثلات ومساعدة الكُتاب المسرحيين فهو العمل الذي يجدر بنا جميعاً أن نباشره وإنا إذا استثنينا مصرفياً لكساد المسرح والتمثيل والتأليف المسرحي في الشرق، وإذا كان عندنا إخلاص وأمل كبير فلندرس تاريخ المسارح في أوروبا ولنعمل كل ما في وسعنا إنشائها في بلادنا وتمثيل الروايات المنقولة والموضوعة حتى يفهم الناس الحياة على وجهها الصحيح وحتى يستطيع الكاتبون أن يكتبوا الأدب القومي الحقيق بالعناية والإعجاب*.

* مجلة النهضة السودانية، العدد (1)، 1931/1/4

(3) الأدب القومي

محمد عشري الصديق

كلنا متفقون على أن الأدب مادة وأسلوب، فالمادة هي هذه الموضوعات التي يعالجها

الأديب والتي نستطيع حصرها بقولنا نقد الحياة والأسلوب هو الطريقة التي يعالج بها تلك الموضوعات أو ينقد بها الحياة، وكلنا متفقون على أن للأدب أكثر من أسلوب واحد، وكلنا يذكر الدرامة، والمقالة والقصة الصغيرة والرواية الطويلة والقصيدة الكبيرة والقطعة الشعرية والرسالة والذكريات وغير ذلك، وكلنا يفهم أن الإنجليز يكتبون آدابهم بهذه الأساليب وكذلك يفعل الفرنسيون، وها نحن قد بدأنا نجاريهم في هذا المضمار ونفهم كذلك أن كلاً من هاتين الأمتين تودع أدبها عبقريتها التي لا تشاركها فيها أمة أخرى، وتظهر فيه خصائص تفكيرها ومشخصات أخلاقها ومميزات عاداتها ونستلهم آمالها ومخاوفها وأمثلتها العليا، ونعلم كذلك أن الأمم قد تتفق على فهم الحقائق الإنسانية الكبرى وتشترك في المعاني الخالدة للجمال والحرية والحق والعدالة، وتشترك في بعض التفاصيل الأخلاقية والأدبية وتختلف على كثير، ولكنه إذا سهل علينا أن نميز بين أمتين كالإنجليز والفرنسين في كل ما ذكرنا نظراً لأختلاف اللغتين أختلافاً كبيراً، فكيف يسهل علينا أن نفرق بين أمتين تتكلمان لغة واحدة كالإنجليز والأمريكان؟ أو المصريين والعرب؟ أو السودانيين والسوريين؟ أقول إننا بعد أن نكتشف كل الفوارق ونظهر كل المميزات وتحدد نقط التلاقي والأفتراق، نشاهد ظاهرة غربية غاية في التعقد والصعوبة ولكنها في المحل

الأول من الاعتبار نظراً لقيمتها التاريخية وأثرها في الكتابة الأدبية عموماً وفي الأدب القومي خصوصاً، تلك ظاهرة الاصطلاح؛ وليسألنا سائل ما هو الاصطلاح؟ ولكي نوضح له ما نريد حتى لا يحار ذهنه في معاني هذه الكلمة نؤكد إننا لا نعني الاصطلاح في اللغة أو فيما نسمي به الأشياء أو الأشخاص، فالاصطلاح الذي نقصده هو طريقة التعبير الخاصة بأمة أو شعب كتلك العبارات والجمل والألفاظ التي تلوح فيها فطرة الأمة وحياتها. وإذا درسنا آداب الأمم وجدنا أن كل أمة يكاد يكون لها قاموس جامع للكلام المصطلح عليه والذي يميز أدبها عن أدب غيرها، ففي الأدب الإنجليزي مثلاً اصطلاحات وتعابير كقولهم من قمة الرأس إلى أخمص القدم، وديع كالحمل، الصاحب في الضيق هو الصاحب الحقيقي، بين نارين، يرمي القفاز أو يلتقطه، عظمة الخلاف، يضع العربة قبل الحصان، أعمى كفارة الخلد، قصور في الهواء.. وغيرها مما لا يدخل تحت حصر، وإذا نظرنا إلى الأدب العربي وجدنا العرب يقولون في أمثالهم واصطلاحاتهم: كل الصيد في جوف الفراء، في الصيف ضيّعت اللبن، إن العصا قرعت لذي الحلم، بلغ السيل الزبى، ما كل بيضاء شحمة، كالمستجير من الرمضاء بالنار، أعيا من باقل، إنما يجزي الفتى ليس الجمل، لا في العير ولا في النفير، جزاء سنمار، حديث خرافة، وغيرها، هو محفوظ في أخبارهم، وهذه الجمل والتعابير كثيراً ما تناقض قوانين اللغة في تراكيبها أو قوانين المنطق في معانيها، أو تكون محدودة محصورة تنطبق على أحوال خاصة ولا تنطبق على كل الأحوال، كالمثل: سمن كلبك يأكلك، وسمن كلبك يتبعك.. ولكنها جرت مجرى البديهات التي لا يسال عن أصولها ويربطها في الكلام أو الكتابة مع ما يتم معناها نؤلف جملة ذات اصطلاح يكون أثرها أقوى وأفعل في النفس مما لو ذكرنا المعنى مجرداً عن ذلك الاصطلاح، وإذا تمعنا فيها ملياً وجدناها تكاد تشمل كل ما في الحياة من أفكار ومشاعر وكل ما يدخل النفس عن طريق الحواس من ظواهر الوجود، وليس يعجزنا أن نجد فيها جزءاً كبيراً خاصاً بالمعيشة المنزلية وعلائق الحياة الفردية والحياة الاجتماعية، ونستطيع أن نفهم منها شيئاً هاماً عن تاريخ الشعوب التي تستعملها وعن طبيعة تفكيرها وطريقة حياتها واختلافها وحالة بلادها إلى غير ذلك

من الحقائق. غير إننا نجد أن الملكة التي تصوغ مثل هذه التعابير والاصطلاحات تكاد تكون قاصرة على العوام والبسطاء أو الجمهور الذي لا يمت إلى العلم والتهذيب بصلة وثيقة، فهي صور وتشبهات ينطقون بها في ساعة من ساعات الحرج والضيق أو الفرح والارتياح أو أوانات الحكم على الأشياء، ولا نغالي إذا قلنا إنها ليست من نصيب الأدباء والمنشغلين بالدرس والبحث، وإن كنا لا ننكر أن جماعة منهم اشتهروا بصوغها وقد تناقلتها عنهم الأجيال المتتالية، مثل شكسبير العظيم الذي اكتظت دراماته بالكثير منها مما صاغه بنفسه أو نقله عن غيره - وما من شك في أن جماعة من رجال الكتاب اشتهروا بإكثارهم مثل (أديسون) و(تشارلز لامب) و(درايدن). ومن هذا ندرك مبلغ فيمتها في الأدب، ولكن أجمل الاصطلاحات التي تزدان بها لغة من اللغات هي من صنع العوام كما أسلفنا، ولقد كان اللغويون القدماء يزعمون أن هناك أجرومية عالمية مبنية على قوانين المنطق وتركيب العقل الإنساني، فكانوا يبعدون اصطلاحات كثيرة من المعاجم ويصمونها بالهجنة والركاكة، ولكن اللغويين العصريين يرون غير ذلك ويشرحونها في ضوء التاريخ وعلم النفس ولا يأنفون من درجها في اللغة الفصحى، ويفرضونها من جملة البلاغة والبيان ويستنتجون منها حياة الشعوب التي كانت تتكلمها.

فالأدباء الطامحون إلى أحياء الآداب القومية، سواء كانوا في مصر أو في السودان أو في اي بلد آخر من بلدان الشرق الناهض، يخلق بهم أن يتعمقوا في حياة الأوساط الاجتماعية كلها وأن يأتنسوا بأسلوب حياتها ويحيطون بأفكارها وأمزجتها وخفايا أفئدتها ويألفوا أمثلتها العليا وأمثلتها السفلى وخرافاتها وأساطيرها وقصصها وأشعارها وبالإجمال كل ما يتعلق بما يدعوه الغربيون ويدرسون باسم (أدب الشعب)، ثم يصقلون ما يقدرون على صقله من حكايات وأمثال ويبرزونها في أدبهم محاولين رفع الجمهور إلى مستواهم وتغذية مواهبه حتى يجاوب أنفعالاتهم ويكون صدى لخواطرهم ويرضى بقيادتهم له، ومن ثم يستطيعون كتابة الأدب القومي الصحيح.

وفي أقطار الشرق العربي في الوقت الحاضر آداب مكتوبة بالغة العربية وفيها يبدو نفوذ الآداب الغربية واضحاً جلياً ويكاد في بعض الأحيان يغلب على الأسلوب

العربي، ولكنك لا تقدر إن تقول أن هناك أدباً قومياً بالمعنى الذي أوضحناه في هذا المقال، فكل أدبنا أدب عربي باللغة وجزء من الاصطلاح العربي والأمثال العربية وغربي بالروح والاصطلاح الغربي كذلك، فالخطوة الأولى في سبيل إحياء الأدب القومي تكون بإحياء اللغة العربية المتميزة بالخصائص التي قدمنا ذكرها.

وهذا العمل الآن ملقى على عائق كبار الأدباء الواقفين على تاريخ نهضات الشعوب بآدابها القومية في أوروبا والمحيطين بإسرار اللغة واللمين بحياة الأقوام التي نقرأ كتاباتهم، فهم وحدهم الذين يستطيعون اجتذاب عطف الملوك والأمراء والهيئات الأدبية الكبرى ويستحقون أحترام الجماهير*.

*مجلة النهضة، العدد (2)، بتاريخ 1931/1/10.

(4) الأدب القومي

محمد إبراهيم النور

لكل أمة وإن اشتركت مع غيرها في اللغة والدين والجنس طابع خاص يمتاز به أدبها وأساليب تفكيرها. فأهل مصر والشام والعراق وجزيرة العرب والمغرب أغليهم أن لم أقل كلهم عرب دينهم الإسلام ولسانهم العربية. ولكل أمة منها رغم هذا كله ورغم أساليب المواصلات الحديثة التي تكاد تجعل الشرق الأدنى كله قطراً واحداً - طابعها الخاص بها. وأنك لا تكاد تجد كبير عناء في أن تفرق بين أدب السوريين وأدب المصريين وأدب العراقيين - وهذا الاختلاف المحسوس يرجع سببه لاختلاف عقليات هذه الشعوب تبعاً لاختلاف بيئاتهم، فالبيئة الطبيعية هي التي تنهج للشعب سبل عيشه وتوجه ملكة الذوق فيه. وطبيعة الإقليم في جزيرة العرب حيث البوادي مقفرة والسهول مجدبة والمسالك وعرة والصحاري يخيم عليها السكون الرهيب ليست مثلها في مصر حيث الجو معتدل والسماء صافية والتربة خصبة والوادي مزدهر مريح لا يرد قارس ولا حر لافح - لا ولا هي مثلها في العراق حيث تبلغ الطبيعة الأفراط في البرد والحر حيث أكثر السكان ينزعون إلى عيشة البادية - ولا مثلها في الشام حيث تتعدد مناظر الطبيعة الخلابة فمن جبال يغطي قممها الجليد إلى سهول يكسوها الزهر اليانع وتنبعث في أرجائها الرياض النضرة تتخللها عيون تصفق بالرحيق السلسل.

وليست البيئة الطبيعية هي وحدها التي تعمل في تربية ذوق الأمة وتعطي أدبها صبغة خاصة، فالبيئة الاجتماعية أيضاً لها أكبر الأثر في ذلك. وهي ما يحيط بالأمة من نظم الحكم وسير الحوادث والثروة والفقر وما ذلك من أحوال الاجتماع، فالسياسة في العصرين الأموي والعباسي هي التي أوجدت لنا ذلك الشعر الملتهب المتين على لسان النعمان والأخطل ومروان بن أبي حفصة والسيد الحميري وسديف وكثيرين غيرهم - وهي هي التي أترع بها ديوان حافظ وشوقي في هذا العصر. والترف والنعيم هما اللذان أوجدا ذلك الشعر الغزلي الرقيق الذي انعقدت زعامته لعمر بن أبي ربيعة وجميل وكثير والوليد بن يزيد والحارث بن خالد - يوماً نهضة التمثيل السينما والناطقة وغير الناطقة في عصرنا الحاضر إلا أثر من آثار الترف والنعيم.

وتختلف آداب الأمم قوة وضعفاً على قدر نصيبها من الثقافة العامة - فليس يكفي لتكوين الأديب المنتج حقاً أن يلم بمأثور الكلام نثرة ونظمه. بل لابد له من أشياء أخرى تعينه على تفهمه وتدل على مواضع الجمال الفني فيه. فلم يكفي الإنسان أن يلم بعلوم النحو واللغة والبلاغة والتاريخ ليكون أدبياً منتجاً - بل لابد له من أن يأخذ بنصيب من الفلسفة والجغرافيا وعلوم الطبيعة والسياسة والاجتماع وما إلى ذلك من نواحي المعرفة التي أتسعت ونمت في هذا العصر الخصيب. ولابد له أيضاً من أن يلم بشيء من آداب الأمم الأخرى ليستطيع الموازنة والمقارنة بينها وبين أدب أمته، ويقتبس منها ما يرى الحاجة إلى اقتباس - والأمة التي تستطيع أن تثمر من الأدب ما يزيد في تراث العالم الفكري هي التي تكون قد أدت واجبها نحو الإنسانية جمعاء والتي تكون قد استحقت أن تتبوأ مقعدها من العظمة والفخار، وليس من المعقول أن يشترك بناء في تسييد صرح لم يكن يعرف مم تكونت أجزاؤه.

وبعد فنحن الآن فيما نتفاءل بتمسيته فجر نهضة أدبية، فماذا أعددنا لهذه النهضة؟

لن يخرق الكون لنا نظامه ولا الطبيعة سنتها، فنحن وأن كنا نشارك بقية أمم الشرق العربي في الجنس واللغة والدين، فلنا بيئتنا الطبيعية والاجتماعية الخاصة بنا وهي لابد أن نصبغ ما يقدر لنا أن ننشئه من أدب بصيغتها الخاصة، فما هي ثقافتنا

العامة الجامعة العميقة، التي نعتمد عليها في إنتاج ذلك الأدب القوي المتين، الذي يستحق الحياة والخلود والذي يشرفنا كأمة ناشئة تطمع أن تتبوأ مكانها تحت الشمس؟

بين أيدينا هذا الأدب العربي الغني، فهل أفنيناه درساً؟ وهل أعددنا ما يمكننا من تفهمه وتعرف مواضع الجمال الفني فيه. وهل سلحنا أنفسنا بتلك الثقافة المتينة التي لابد لكل من يطمع في معالجة الأدب من الأخذ بنصيب وافر منها؟

قديماً عرف الأدب بأنه الأخذ من كل شيء بطرف، فهل نحن أخذنا بطرف من كل نواحي المعرفة والثقافة؟ أم هي محاولات دفعنا إليها الغرور بعد اطلاع سطحي على الصحف والمجلات؟

إن ما نخرجه للعالم من أدب ضعيفاً كان أم قوياً محسوب علينا محكوم على استعدادنا به، فلننظر أين نضع أنفسنا وفي أي شكل تبرز للناس*.

* مجلة الفجر، العدد 4، بتاريخ 16 يوليو 1934.

(5) أصول الدّعوة للأدب القومي في السودان (1918–1940)

مختار عجوبة

ندماً نفى رئيس تحرير جريدة (رائد السودان) الأستاذ مصطفى قليلاتي، أحد أبناء سوريا، بعد أن نشر مقالاً إصلاحياً يمس فيه الإدارة الاستعمارية، تولى تحريرها بعده السيد حسين شريف (السودان)، وبما أن الصحيفة كانت ملكاً لأحد التجار اليونانيين في الخرطوم، وكانت الوحيدة في البلاد، وكانت الطبقة الوسطى السودانية النامية في هذه المرحلة تبحث وتعمل بجد لامتلاك وسائلها، فإن حسين شريف أخذ ينادي بقيام صحافة سودانية (فشعب بلا جريدة كقلب بلا لسان)[1].

وبجهده وجهد البرجوازية التجارية الناشئة نشأة متعثرة في المدن أنشأ (حضارة السودان)، وفي مرحلة تحول الطائفية إلى موالاة السياسة الإنجليزية، تحولت (حضارة السودان) إلى جريدة سياسة بعد أن كانت أدبية اجتماعية إخبارية، وهكذا آل أمرها لأن تكون (لسان السودانيين المواليين لسياسة الحكومة)[2].

أما (الأدب) فقد أصبحت تنشر ما يوافق هواها وهوى المشرفين عليها[3] وهم من التقليدين فكراً وسياسة، فلا هي خطت من المرحلة التي وقفت فيها (الرائد)، ولا هي أصبحت لساناً حقيقياً يعبر عن روح الأمة السودانية، فاستخدمتها الرجعية سلاحاً للتشهير بالمناضلين.

(1) حسن نجيلة ص 19.
(2) نجيله ص 33، سليمان كشة ص 160.
(3) نجيلة ص 33.

ظلت جريدة (حضارة السودان) الصحيفة الوحيدة في البلاد التي تنشر من القصائد ما يمدح به الإنجليز، أو ما يقال في المناسبات كما أن موقفها المتزمت من المجددين كالأمين علي مدني، وموقفها من ثورة سنة 1924 جعل كثيراً من الأدباء والشعراء يتصرفون عن نشر أعمالهم على صفحاتها فقد كتب أحد محرريها يقول: (الخطة التي سرنا عليها منذ المبدأ أننا خصصنا باباً للمقالات والقصائد كي نشجع الكُتاب والشعراء وتنشيط الأدباء جميعاً سعياً منا وراء إيجاد قوة قلبية نستعين بها على خدمة البلاد في سائر نواحي الحياة.

خذ مثلاً باب الأدب فإننا فتحناه ليكون حافلاً بالمباحث الأدبية التي يجد فيها المتأدب درساً وفناً والقارئ لباً وطعماً، فيطالع فيها دروساً قصيرة عن مشهوري الشعراء وشعرهم ومقارنات موجزة بين الأدب الأموي والعباسي أو بين شعراء الدولتين أو بين شاعرين مشهورين. ويقرأ نظرات مختصرة عن الأدب العصري ولمحات عن آراء أنصار الأدب القديم والحديث. ولكننا نأسف إذا قلنا أننا لم نتناول فيه حتى الآن غير قصائد المدح أو الخيال ووسائل الوصف أو الأغراض المبهمة، على غير منظومة ولا مكتوبة بلغة تسوغ نشرها من جهة الفن)[1].

ولعل أهم كتاب نثري ظهر في هذه المرحلة (العشرينات) هو كتاب الأمين علي مدني (أعراس ومآتم)، وقد نشرت أجزاء منه بجريدة (حضارة السودان) - كما أن له نقداً للشعراء التقليدين في هذا الكتاب عدل الناشرون عن نشره، ولعلهم هم كذلك كانوا يخشون القوى التي أرهبت الأمين وعزلته عن مجال الحياة العامة وقتلته شاباً في ريعان الشباب، لقد كان ما فعله المشرفون على نشر الكتاب خطأ منهجياً لا يغتفر وسبقاً أو بدءاً في تاريخ الأدب والنقد السوداني كان له أثره على من جاء بعد الأمين من النقاد، فاتسم نقدهم بالعمومية والمجاملة. لقد رسم الأمين طريقاً كان أجدر بالذين جاءوا بعده أن يعمقوه وينشروه على أوسع مدى ممكن، والأمين في نقده هذا، كما يقول حسن نجيلة، يترسم طريق العقاد والمازني وشكري في نقدهم لشوقي، حتى أن الأمين يجعل من البنا أمير الشعراء كشوقي[2].

(1) حضارة السودان - 1927/7/21 – الافتتاحية - كلمة لابد منها لكتابنا وشعرائنا.

(2) أنظر حسن نجيلة ص229.

والكتاب أصدره أصدقاء المؤلف وعلى رأسهم سليمان كشه الذي قدم للكتاب، وقد كتب الأمين علي مدني ترجمة غير كافية لشخصيته، وكل ما نعرفه عنه أنه ولد فقيراً ولم يكمل دراسته واشتغل بالتدريس، وهو لا يطمع في مال ولا ولد، ونشعر من خلال كتابته أنه كان يتحدى قوى أكبر منه، وهو يبشر بدعوته التجديدية في الأدب السوداني[1]. فهو وإن كان قد نقد شعراء التقليد من السودانيين فإنه أوضح الطريق أمام الناشئين لكي يستفيدوا من دعاة التجديد والمجددين في الأدب العربي:

(حقاً أن شعرائنا وأدبائنا لم يصلوا بعد إلى درجة الابتكار بل هم الآن في دور التقليد، فإذا كان التقليد واجباً من واجبات الحياة ولازماً من لوازم النشوء والارتقاء[2]، فيجب علينا أن نقلد رجال النهضة الأدبية العصرية وأن نقتفى أثر الأدب العصري، نحن في حاجة إلى كاتب (مقلد) يقلد الأستاذ العقاد في فصوله ومطالعاته لعبد الحميد الكاتب. في حاجة إلى ناقد يقلد الدكتور طه حسين في حديثه لابن رشيق. في حاجة إلى أديب يقلد كامل كيلاني في نظراته، هذا وإن كان لابد أن نقل فلنقلد هؤلاء وما شاكلهم من رجال النهضة الأدبية العصرية)[3].

رغم هذا وإيمانه الجزئي بالتقليد (العصر)، فإنه لم ينج من تزمت المحافظين الذين كانوا يتهمونه بالجنون والهستريا حتى أطلقوا عليه الجنون، وهو يعترف بجنونه ويفاخر به، فقد كان هو العاقل الوحيد فيهم، وهو يبحث عن حرية فردية في أسلوب شاعري حالم، يشبه نفسه بالطائر الذي يطير باجنحته (الأثيرية) في الفضاء محلقاً في سماء الحرية مترنماً بإنشاد الوقت، منصرفة أذني عن أغنية الماضي وعن ألحان المستقبل فأنا شاعر الساعة[4].

لا يكتفى بذلك ولكنه يثور على الأشكال الأدبية التقليدية ثورة أردت به قبل أن يودي بها. أنا شاعر بلا قيد ولا شرط لا أعرف الوزن ولا أجيد القافية ولا استطيع أن أحرق بخوراً أمام عظمة الأمراء وأبهة الأغنياء وتيه الوجهاء.. أنا شاعر مجنون).

(1) أنظر - الأمين علي مدني - أعراس ومآتم ص6.

(2) نلاحظ أن المصطلحات العلمية الحديثة والفلسفية بدات تغزو أساليب الأدباء السودانيين - النشوء والارتقاء - نظرية دارون.

(3) الأمين علي مدني ص 73.

(4) نفس المرجع ص 6،7.

لقد ثار الأمين على الاسترزاق بالشعر ولكنه لم يجد يداً تشد من أزره تقف إلى جواره (أنا الشاعر المجنون وهم الشعراء العقلاء! لأني أطير بأجنحة غير أجنحتهم وأحلق في فضاء غير فضائهم وابتسم وهم يبكون وأبكي حيث هم يرقصون ويعرفون وألبس السواد في أعراسهم[1]، وأقيم المآتم في أفراحهم).

ورغم ما يظهر لنا من تشاؤمه وضيقه بالآخرين إلا أنه مغرم بالطبيعة وفيها يجد مسلاته: (أنا شاعر مجنون أسكب ذوب شعوري أمام ابتسامة الزهور ونضارة الورد وغناء الطيور على ضفاف الجداول، فأغني صوتاً يطرب المجانين ويرقص المجانين ويستميل قلوب المجانين)[2].

والكتاب عبارة عن مجموعة من المقالات الأدبية والنقدية والخواطر الذاتية، ويظهر في هذه المقالات الاضطراب الفكري عند الأمين علي مدني، فهو يدعو إلى الحرية المطلقة، وأحياناً إلى المحافظة على القيود الاجتماعية، يرى أن الدنيا دار فناء وهو لا يعمل من أجلها شيئاً ولكنه يحبذ الجد والاجتهاد والعمل في سبيل الوطن، وفي مقالاته عن المرأة نراه محافظاً يقترب في محافظته من حدود التزمت ولكنه يحمّل المجتمع مسؤولية ما يلحق بأفراده من مآسى الحياة.

وخواطر الأمين ومقالاته مغرقة في رومانسيتها، من خلالها تتبين لنا روح الأمين المرهفة الإحساس، والتواقة إلى حب شيء مجهول لم يجده، وحاول تحقيقه من خلال الثورة على القهر الاستعماري والاجتماعي، فشارك في الإعداد لثورة 1924م التي كان مصيرها الفشل.

هذا والمقالة الوصفية قليلة في الأدب السوداني عموماً وإن وجدناها فإنما نجدها قد سادت على قلتها وقلة الإنتاج الأدبي في الفترة التالية لثورة سنة 1924م أو فترة ضياع المتعلمين نتيجة لما لاقوه من عنت وإكراه وتمزيق لوحدتهم، الجأت بعض الشعراء إلى الزهد والتقشف في الحياة، وألجأت آخرين للهروب إلى تاريخ الأمة

(1) الأثر الثقافي الخارجي واضح هنا لأن السودانيين يلبسون الأبيض في حدادهم وحزنهم.

(2) الأمين ص 7.

العربية والإسلامية المجيد، وبعضهم لقى في البادية السودانية خير ما يعوض به عن وحدته، وآخرون وجدوا في (دارفور) واحة يستيحون بها وينفسون عن ضيقهم.

ولقد كانت السنوات ما بين (1924) و(1936) سنوات ضيق وتبرم وثورة على الحياة والأحياء أو حب للحياة والأحياء سرعان ما يكشف عن خلفيته وخلقية صاحبه البائس من الحياة والأحياء، تنعكس هذه المواقف في كتابات كثيرين منهم كالمحجوب والتجاني، فبينما نجدهما مغرقين في الذاتية أحياناً، فإننا نجدهما في أحيان أخرى يرتفعان إلى حد التصوف في نظرتهما للحياة[1].

يقول المحجوب في مرحلة شبابه وثورته الرومانسية على الأشكال الأدبية:

(والفنان الحق من يجد مثله الأعلى وبغيته في الوجود في التعبير عن تجاربه، غير حافل بالأوضاع والقوالب التي ينصب فيها ذلك التعبير أو بالوسائل التي تتسرب فيها تلك التجارب. ومن هنا كان ولعنا بالإفصاح عن تجاربنا والتعبير عن مكنون أفكارنا ونحن أيافع لم نتجاوز الخطوة الأولى من تعليمنا الثانوي، وأني لأذكر تلك المقطوعات التي تضمنت نفثات الحب الأولى وخفقات القلوب التي بدأت آنذاك تنفتح للحياة والحب والجمال، وأني لأذكرها وأرددها مرة في سخرية من عبث الصبا، وأخرى في إعجاب، فعلى علاتها كانت إفصاحاً عن تجاربنا المحدودة، وتعبيراً عما يجول بخواطرنا من تقدير للجمال والحب والأريحية وكل نبيل من الصفات الإنسانية[2].

أما التجاني فإنه بالإضافة إلى تأثره المباشر بمدرسة أبوللو، فإن هناك أوضاعاً داخلية واجتماعية وذاتية جعلته رومانسياً ثائراً متشائماً متصوفاً برفض الالتزام بعمود الشعر، فيرفض التقيد بعروض وبحور الخليل، كما أن الشعر عنده يجب أن يتناول جميع العواطف ولا يقتصر على عاطفة دون الأخرى، والشعر عنده قد لا يصدر عن فكرة ولكنه قد يصدر عن شيء مبهم، ولذلك فإنه يهتم بالشكل ويدعو للتركيز والإيحاء، وعنده أن الشعر الجديد يتطلب ناقداً جديداً.

(1) أنظر هنري رياض – التجاني يوسف بشير شاعراً وناثراً - دار الثقافة بيروت، ص38-39.

(2) موت دنيا - ص49.

معظم الأدباء من النقاد والشعراء والقصصيين لم يسيروا في ثورتهم هذه بعيداً وسرعان ما أطلعوا على نوع جديد من النقد والدعوات الاجتماعية، وواجب الأدب والأديب في الحياة فبدلاً من التركيز على التكلم عما يعانونه من ضيق وتبرم بالحياة في مقالات وصفية تبعد عن الواقع الاجتماعي، فإنهم اتجهوا إلى النقد الأدبي والتوجيه وكتابة ما يعالج الواقع[1].

واصلت الحركة النقدية تطورها على صفحات جريدة (حضارة السودان) على يد حمزة الملك طنبل، وذلك سنة 1927، فقد كتب مقالات جمعها في كتيب عنوانه (الأدب السوداني وما يجب أن يكون عليه) سنة 1928، وقد حمل فيه على الشعراء التقليديين في تقليدهم للقصائد العربية التقليدية، ولكن عذرهم لأن بيئة السودان تشبه بيئة جزيرة العرب، أما عيوب شعرهم فإنه يهتم بالمبنى لا بالمعنى، ودعا إلى ارتباط الشاعر بالبيئة السودانية وأن يستمد صورة وأخيلته منها.

كان الأدب السوداني التقليدي والذي يتمثل معظمه في شعر الشعراء التقليديين وأغراضه من مدح وهجاء وفخر وغزل ووصف عاجزاً على أن يفي بحاجات الأدباء والباحثين والمصلحين الاجتماعيين، فأتجه هؤلاء الأدباء إلى مصادر الثقافة الحديثة، وإن لم يقطعوا الصلة بينهم وبين الأدب العربي في عصوره القديمة، ولكنهم كانوا يبحثون عن الأدب المتصل بالحياة والذي يعمل على تطويرها ويتفاعل معها، ويتطور بتطورها، فكان خير معين لهم الأدب العربي الحديث[2]، وكانوا يقرأون ما ترجم فيه من آداب اللغة الإنجليزية وما ترجم إليها من الآداب الأوروبية الأخرى.

ومن هنا ظهرت دعوات التجديد في الأدب السوداني. فقد نظر الأدباء إلى ما عندهم من أدب فوجدوه خلواً من الأجناس الأدبية الغربية التي وفدت على العالم العربي وقطعت كثير من البلدان العربية شوطاً بعيداً فيها، فكان الأدب السودان يخلو من القصة القصيرة والرواية والمسرحية، كما أنه لا توجد هناك ترجمات عن اللغات الأجنبية لهذه الفنون.

(1) نفس المرجع - 300-301.

(2) موت دنيا - 50-51.

وقد اتصل السودان بالعالم العربي من خلال الصحف ومن خلال الرحلات والأسفار، وكانت مصر منبعاً ثراً، وموجهاً قوياً للأدب السوداني التجديدي كما يقول الدكتور عبد المجيد عابدين[1].

عرف أدباء السودان (السياسة) الأسبوعية- و(البلاغ) الأسبوعي، و(الرسالة) و (الهلال) - كما أن السودانيين كانوا يقبلون على قراءة الكتب التي يؤلفها المصريون ويتسابقون في اقتنائها.

يقول الأستاذ محمد أحمد محجوب: (وقد تأثر الجيل الجديد من أدباء السودان بكتابات لطفي السيد وزكي مبارك وهيكل والعقاد والمازني، ومحمود تيمور ومحمود طاهر لاشين، وغير هؤلاء من كُتاب النهضة الأدبية في مصر، وقد أحدثت هذه التحسينات في الأساليب وتدقيقاً في البحث وأشراقاً في الدبياجة)[2].

وكتب حيدر موسى: (إن أدب السودان يسير وراء الأدب المصري ويتبعه خطوة خطوة نظراً للجوار والتشابه والأخلاق والعادات وغير ذلك من الأوصاف التي فرغ رجال التاريخ من سردها ووفقوا في ذلك توفيقاً عظيماً، ولذلك أود ألاّ أكرر لأن التكرار تمجه الأذواق السليمة).

ويكتب موسى موجهاً حديثه لأدباء مصر: (أجل أننا نسير وراءكم ونحاكيكم كما يحاكي الطفل أخاه الأكبر، لكن سيرنا ببطء وبخطوات متزنة لأننا نخشى الكبوة ولنأمن سوء العاقبة، إن صحفكم على اختلاف أنواعها ومذاهبها مقروءة لدى كل الطبقات في المدن الكبيرة، ويطالعها المتعلمون في القرى وللصحف الأدبية الراقية التي تبعث إلينا بها مطابعكم المحل الأول، فترى الشبان كانوا يتأبطون (السياسة) الأسبوعية في إبان حياتها، وعندما اختفت وظهرت (الرسالة) وسدّت الثغرة، تهافتوا عليها وخطبوا ودها[3].

(1) تاريخ الثقافة ص239.

(2) الحركة الفكرية ص 27-32.

(3) مجلة الرسالة - 30 مارس 1936 - الحركة الفكرية في السودان - حيدر، ص504.

ويقول عرفات محمد عبد الله: (إن موضوع الرابطة الأدبية بين قطرين شقيقين شريكين في السراء والضراء، مرتبطين برباط مثلث من الدين واللغة والجوار، لن يزيده الزمان إلا قوة مهما جهل أبناؤهما أو بعض أبنائهما حقيقة ذلك ومداه)[1].

ويقول كاتب آخر: (نحن إذا تتبعنا العوامل التي أثرت في هذه الحركة وجعلتها تستفحل وتكتسح كل ما أمامها بقوة، سائرة في طريقها لا تلوى على شيء ولا تقف دون عقبة وهي:

أولاً:

الجرائد والمجلات المصرية التي تغمرنا بسيلها الجارف من طريق مصر، ولاشك في أنها أكبر باعث على هذه النهضة بما تنشره من بحوث أدبية قيمة وآراء طريفة ناضجة في الآداب والتاريخ والاجتماع والفلسفة، وهي الآلة الفعالة في تكوين عقول مستنيرة وقرائح مستقيمة بما توحيه إلى النفوس من شغف التطلع إلى فهم الحياة وتوجيه للتفكير للنواحي المجدية والطرائق غير المعوجة.

ثانياً:

السودان قطر عربي، يتكلم العربية وهو يرى أن السودانيين عرب أقحاح أكثر من غيرهم، لأنهم يتقنون اللغة العربية، وحتى أن الإنسان يضحك عندما يسمع شامياً أو مصرياً أو حجازياً يتحدث لأنهم يبترون الكلمات ويشوهونها[2]. خلافاً للسودانيين الذين يجيدون نطقها، فالأمة السودانية تغزوها روح عربية جارفة ووجدانها عربي[3].

هذان العاملان عروبة السودان والصحافة المصرية هما السبب في ظهور النهضة الأدبية السودانية. وهذه هي مصادر الأدب السوداني الحديث، كما ذكرها كُتاب هذه المرحلة، وهي السبب في ظهور المهضة الأدبية السودانية.

(1) مجلة الفجر عدد 12 الافتتاحية، وأنظر عابدين - تاريخ الثقافة العربية في السودان، ص239.

(2) كثير من السودانيين يعتقدون هذا الاعتقاد، ولكنهم يدهشون عندما يضحك المصري أو الشامي أو الحجازي على لهجتهم العربية بمثل ما يفعلون هم.

(3) حضارة السودان 3 فبراير 1932: الحركة الأدبية بقلم محمد عبد الوهاب القاضي.

وقد خالف ناقد وموجه واحد جميع الكُتاب ولكنه في نفس الوقت يناقض نفسه فأحياناً يثبت تأثر السودانيين بالصحافة والأدب المصري الحديث، ولكن محمد أحمد محجوب يذهب أحياناً أخرى إلى أن الأدب المصري الحديث عربي الثوب أما الروح فإنها أوروبية، (فأنا عندما أقرأ لطه حسين أو هيكل كأنني أقرأ لشاتوبريان أو أناتول فرانس وسانت بيف وجورج صند، وعندما أقرأ للعقاد والمازني فكأنني أقرأ لكاتب ألماني، أو أقرأ لمارك توين أو أقرأ لهازلت وماثيو أرنولد)[1].

في النهاية هكذا وبكل بساطة يصبح الأدب المصري الحديث أدباً غربياً معروضاً في ثوب عربي، ليست المهم الشكل وإنما المهم الجواهر، وبهذا الجوهر الغربي للأدب المصري تأثر أدباء السودان.

ولكن هناك عامل آخر أثر في أدباء السودان يذكره المحجوب في قوله (ويرى المطلع على بنود الاتفاقية الثنائية (1988) أن أرجيحة السيادة البريطانية ضمنت بحقها في اختيار الحاكم العام والإشارة بعزله وهو الذي يسن القوانين في مجلسه وهو بلا شك يعمل على تنفيذ وجهة النظر البريطانية دون قيد ولا شرط، فالاتفاقية لم تنص على أي قيد. ومن هنا كان أن فتحت المدارس وغلبت عليها الثقافة الإنجليزية وخاصة القسم الثانوي والأقسام العليا، ولم يكن من محيد من انتشار آداب اللغة الإنجليزية بين جمهور المتعلمين من شبان هذه البلاد، وقد ساعد على ذلك نشاط المطبعة الإنجليزية وكثرة إنتاجها في شتى العلوم والفنون وفي كثير من أغراض الحياة)[2].

وبعد هذا يتحدث عن أن هؤلاء الشبان من الجيل الجديد قرأوا الموسوعات التاريخية ودرسوا الاقتصاد والموسوعات الأدبية وتأثروا بالأفكار والتخيلات الغربية وأخذوا يسمعوننا صدى ذلك في قصائدهم وإنتاجهم: (قرأوا الأدب المصري والأدب

(1) عابدين ص 229، ومن الغريب أن المحجوب وعبد الحليم يذهبان في كتابهما (موت دنيا) إلى ما يوضح أن نفسيات الأدباء العرب عموماً في هذه المرحلة وما يتعرضون له من متناقضات متقاربة، تجعل مواقفهم متشابهة وأفكارهم واحدة، وذلك بقولهما، وأحاديث تلك الليالي التي سبقنا إليها المازني فسجل خواطرنا في الحب والجمال في كتابه (إبراهيم الكاتب) فكانت حسرة لا تعقبها حسرة يوم قرأنا ذلك الكتاب وندمنا لأننا لم نسبق المازني إلى تسجيل تلك الآراء، وماذا يهم إذا سجلها المازني أو سجلناها نحن، المهم أن تخلد تلك الآراء في الأدب العربي (موت دنيا) ص 12.

(2) محمد أحمد محجوب - الحركة الوطنية - ص19، 20، 21، 22.

الغربي وكونوا آراء نقدية فيما يقرأون وكانوا يجهرون بآرائهم على صفحات الجرائد والمجلات فتتولد ملكة النقد عند أدباء الشباب).

وفي النهاية نخرج بأن جميع المؤثرات سواء أكانت مصرية أم إنجليزية هي في النهاية غربية، فكيف استطاع أدباء السودان ونقاده أن يجعلوا روح كتاباتهم سودانية بينما عجز المصريون عن ذلك! فهم إلى الثلاثينات كانوا يعكسون أدباً غربياً في روحه! وما الذي يقصده المحجوب بأنه ليس هناك ثقافة مصرية حتى يدمج فيها السودانيون ثقافتهم، هل يريد المحجوب أن ينفي وجود ثقافة سودانية أو مصرية على حد سواء.. نتيجة للضغوط التي تعرض لها الخريجون بعد ثورة سنة، 1924 كان كثيرون منهم يتهيبون مراسلة الصحافة المصرية فقد كان هذا العمل يعرضهم للتحقيق والتشريد، وقد يبلغ هذا الحد الأقصى من العقوبة التي تطبق على مرتكب مثل هذا (الإثم) فهناك تحقيقات كانت تجري بين الطلاب لمعرفة كاتب بيتين من الشعر ينشران في الصحافة المصرية، بل قد يمتد التحقيق إلى خارج البلاد حين يلقى أحد الطلبة خطبة فيعجب بها الحاضرون، ولكن هذا يزعج الإدارة الاستعمارية فترسل مندوبين عنها للتحقيق في هذا الأمر، خارج السودان وفي جامعة بيروت الأمريكية[1].

وقد ظل توفيق أحمد البكري بمصر أكثر من سبع سنوات يطلب من شعراء السودان أن يرسلوا له شعراً يصدره في كتاب كنماذج لشعر شعراء السودان، ولكن لا يصله إلا النذر اليسير، ويتألم توفيق ويلح في طلبه دون جدوى[2].

وفي العشرينات بدأت كثير من الصحف والمجلات الدعوة لإقامة أدب قومي مصري، وبهذه الدعوة تأثر أدباء السودان وأول كاتب نجدها منعكسة عليه بصورة واضحة هو توفيق أحمد البكري، وذلك فيما كتبه ملحقاً بكتاب الأمين علي مدني (أعراس ومآتم) بعنوان ذكرى الأمين، يقول توفيق - بعد أن يدعو إلى إقامة أدب منتزع من حياة السودان: (وهنالك تتحول الجهود كلها إلى أن تكون لنا قومية سودانية وأدب قائم بنفسه غير مأخوذ من غيره، بل هو وليد الحاجة الماسة)، ويرى الناس فيه

(1) أنظر حسن نجيلة ص 166.

(2) السياسة الأسبوعية 16 أغسطس 1930 - إلى شعراء السودان، تذكرة ورجاء، توفيق أحمد البكري.

وصف (العتمور) وغابات الجنوب وشعاب الجبال وغيرها، فإذا شاء القدر أن يكون كذلك، فقد آن لنا أن نتفهم لذة الوجود كشعب يتوق إلى جمال الحياة[1].

وقد تواصلت هذه الدعوة فظهرت في كتابات حمزة الملك طنبل، ولعل أكبر حدث أدبي عسكته الصحافة المصرية هو ظهور الشاب السوداني معاوية محمد نور، لقد كان معاوية واضح الأهداف واضح الشخصية متحمساً في أعماله مخلصاً لسودانه، ولوادي النيل الذي آمن به، لقد كان معاوية منذ البداية معادياً للسياسة الإنجليزية في السودان، ولم يخف ذلك منذ أن بدأ الكتابة فالأدب القومي الذي يبشر به باسم (أدب وادي النيل) إنما هو الأدب الذي يرفعه أدباء وادي النيل في وجه الدخيل المستعمر، فدور المسرح القومي والأدب القومي ليس بالقليل في تحرير الشعوب ونيلها لحقوقها، لقد خلد أدباء إيرلندا بلادهم ومن على خشبة المسرح خاطبوا إيرلندا بلادهم ومن على خشبة المسرح خاطبوا إيرلندا وخاطبوا العالم أجمع.

نقول كل هذا ونحن نعلم علم اليقين أن لهذا (النيل) عبقرية خاصة جديرة بالتخليد في العمل الفني العظيم، وإن لساكني هذا (الوادي) المبارك خصائص فكرية وشعورية خليق بها التعبير الفني في ثوب (الدرامة) أو (القصة)، ثم يذكر خلود النيل وأساطيره وقهره ودحره لكل غاز أو دخيل[2].

ولقد وجد معاوية مجالاً للكتابة في كثير من الصحف المصرية، وخاصة (السياسة) الأسبوعية، فقد كانت (السياسة) الأسبوعية مهتمة بالقصة القصيرة وكذلك مجلة (الفجر) المصرية، وقد نشرت (السياسة) الأسبوعية بحوثاً وترجمات لها وكان من أشهر نقاد القصة القصيرة على صفحاتها، كما أنه نشر على صفحاتها بعض القصص السودانية ومجموعة المقالات الأدبية والنقدية الأخرى، كما كتب على صفحات (الهلال) و(الرسالة).كتب معاوية عن المسرح وعن الدراما وعن الشعر وصلته بالحياة وحدد موقفاً من الشعر الرومانسي، ورفضه وهاجم شعراءه كأبي

(1) في أيام الحكم العسكري (1958-1964) دعا بعض الكتاب والشعراء إلى إقامة أدب عربي إفريقي وسموا جماعتهم، (جماعة أو شعراء الغاب والصحراء).

(2) في: السياسة الأسبوعية 12 أغسطس 1930 فلسفة الدراما بحث في الأدب المسرحي معاوية محمد نور.

شادي وعلي محمود طه المهندس، كما كتب مقالاً عن التراجم، وكان من أهم ما كتب عن التراجم في حينه في أدبنا العربي على النطاق القومي[1].

كما كان له المبادرة في إجراء نوع من التحقيقات الأدبية الصحفية، فقد أجرى تحقيقاً صحفياً مع الأديب الفرنسي (أندرية موروا) عند زيارته لمصر سنة 1932، وسأله عن مستقبل القصة في العالم، وعن مستقبلها في مصر، ثم ما هي النصائح التي يوجهها لأدباء مصر فيما يتعلق بتصويرهم للبيئة التي يعيشون فيها[2].

ومن أهم كتابات معاوية في هذه الفترة هي كتاباته عن (الأدب القومي) الذي يمكن أن نسميه (النيّلي)، فقد كان يلح على تصويره في أذهان الناس تصويراً دقيقاً: (ونحن حينما نقول ذلك لا نعني أن يكون لنا أدب محلي ضيق ولكننا نوده أدباً واسع الرحاب، أدبا إنسانياً عالمياً يساهم في الثقافة الإنسانية، ويقوم بنصيبه في نهضة العالم الفنية، كما يصور نفس قائليه)[3].

وكتب معاوية مصححاً مفهوم (الأدب القومي) الذي يدعو له، فقد وقع بين مدرستين تطرحان شعاراً مختلفاً عن شعاره، مدرسة (الفجر) المصرية، التي تدعو إلى إقامة أدب قومي مصري مستقل، ومدرسة (الفجر) السودانية التي تدعو إلى أدب سوداني مستقل عن الأدب المصري. الأدباء الذين يدعون إلى القومية في الأدب يجهلون أبعاد هذه الدعوة ومعناها وسواء في مصر أو في السودان، فليس المقصود بالأدب القومي هو فقط وصف أو تصوير ما يخص أمة من الأمم والدفاع عن الأشياء التي يدافع عنها قومه، ولكن أن يكون الكاتب فناناً تمثلت فيه خصائص أمته الشعورية والفكرية فأبرزها في عمله حتى لو كتب عن متحف اللوفر أو أي أمة أخرى)[4].

كان معاوية يكتب قصصاً قصيرة في (السياسة) الأسبوعية تحت باب (صور وأقاصيص سودانية) وفي المقدمة التي كتبها لهذه القصص يوضح لنا المقصود

(1) الهلال - أول إبريل 1931 السنة 39 من التراجم - معاوية محمد نور، ص 861.

(2) الهلال - الجزء السابع من السنة الأربعين ساعة مع أندريه موروا، معاوية محمد نور، ص 977.

(3) الهلال - أول إبريل 1931 - نفس المقالة.

(4) السياسة الأسبوعية 1930/12/30 الأدب القومي فكرة فنية يجب تصحيحها، معاوية محمد نور.

بصفة سودانية (هذه القصص ليست بسودانية في معنى الكلمة المحدود الضيق، فهي وإن كانت حقاً سودانية في شخوصها وجوها وإحساسها، وأن خصائصها الفنية خصائص سكان هذا النيل المبارك وعبقرية وضعها هي عبقرية هذا الوادي الحزين، فهي من هذه الناحية من الأدب القومي الصميم. إلا أن العادات الطارئة والصيغة المحلية ليست بأساسها وإنما أساسها النفس البشرية والطبيعية الإنسانية التي تعني برسمها وتصويرها تحت مؤثرات خاصة من الزمان والمكان والحضارة فهي على هذاالأساس من الأدب العالمي)[1].

وفي قريب هذا المعنى كتب المحجوب بقول: (ولي كلمة هنا: القصة والرواية أتقدم بها إلى أبناء هذا البلد وذلك لأننا في أول الطريق وبلادنا عذراء وفيها من صور الحياة ومثلها مالا يتوفر عند الأمم الأخرى وفي وسعنا أن نجعل منها مادة للكتابة نبدع فيها وتنفرد بالإبداع فيها، وإذا قرأتها الأمم الأخرى وجدت فيها من عناصر الحياة ما ينفعها وعليه يكبر أدبنا ونمعن في دراسته لما فيه من التفرد والإبداع. وأي بلاد فيها من السحر والخرافة والكجور وفيها من بساطة البادية وطيب النفوس والخواطر وصدق الإيمان مثل بلادنا، سبحان ربي فقد وهبتنا ما تخلق منه ثروة وفخراً لأنفسنا ولكننا نأبي إلا أن نقلد غيرنا ولا نحسن التقليد)[2].

وفي 2 يونيه سنة 1934، صدر أول عدد من مجلة الفجر (1934 - 1936) في ظروف سياسية وأدبية أكثر ملائمة من الظروف التي صدرت فيها مجلة (النهضة السودانية)، فقد خففت الإدارة الاستعمارية من قبضتها وأعاد الإداريون ثقتهم في المتعلمين، وقربوهم إليهم وشجعهم دعاة الأدب القومي، فنما هذا الشعور وخاصة عند أولئك الأدباء المتحمسين لاستقلال الثقافة السودانية عن الثقافة المصرية، وفي هاتين السنتين بان توفق الأدباء واتسعت مداركهم، وازداد الوعي القومي بقضية السودان، فظهر المسرح القومي بقضية السودان، فظهر المسرح القومي وشق طريقه، كما بدأت التيارات السياسة تتصارع في الخفاء، وازدادت مطالبة الأمة بحقوقها.

(1) السياسة الأسبوعية 1930/12/30 الأدب القومي فكرة فنية يجب تصحيحها، معاوية محمد نور.

(2) المرجع السابق ص 13سبتمبر 1930 - صور وأقاصيص سودانية (ابن عمه).

رأس تحرير هذه المجلة (الفجر) عرفات محمد عبد الله، كان من كبار كتابها محمد أحمد محجوب، الذي لمع اسمه على صفحاتها كناقد وموجه للحركة الأدبية في السودان، وواصل كل من عبد الله عشرى ومحمد عشري الكتابة على صفحاتها، فقد كانت (الفجر) امتداداً فكرياً وأدبياً لمجلة (النهضة السودانية).

وتفكير عرفات يختلف تماماً عن تفكير زميله المحجوب تجاه الثقافة المصرية، فبينما ينكر المحجوب الصلة الثقافية بين الشعبين السوداني والمصري، ويثبت عرفات هذه الصلة وهي صلة لا يمكن أنكارها وهي تقوم على أساس الدين واللغة والجوار، ولذلك نجده عندما يقدم لها في أول عدد من أعدادها (الفجر) يبدو أكثر انفتاحاً في تفكيره وتحرراً مما كان يطرحه المحجوب بالمقابل - يقول:

(وهذه بعد صحيفة الأدباء والشعراء والمصلحين من أبناء هذه الأمة ومن أبناء الأمم العربية الشقيقة جميعها، يجدون فيها مسرحاً رحباً لجولات أقلامهم ومعرضاً لبنات أفكارهم ما داموا يرمون إلى ما نرمي إليه من الإصلاح الأدبي والفني والخلقي، ولكنها ليست صحيفة لدعاة الشقاق والنفاق ولا (لدجاجلة) السياسة بل لنصرة الأدب العربي ونشر نور المعرفة وقشع سحب الجهالة وإزالة أسباب التعصب والبغضاء التي نخرت في عظام أبناء الأمم الشرقية منذ فجر التاريخ وآمالنا وطيدة في أنها ستكون فجراً صادقاً يتلوه صبح وضاح ونهار (مشرقة)[1].

من تمازج الثقافتين، الغربية والعربية كان كتاب الفجر من الشبان يهدفون إلى خلق ثقافة سودانية متميزة، تصور حياة الشعب، وعاداته وتقاليده وآماله وآلامه، وأصبح الأدب عندهم وسيلة لا غاية في حد ذاته، وسيلة لتحرير الشعب وانطلاقه مما يعيش فيه من مخلفات وما تميز به حياته من جمود وركود فدعا هؤلاء الكتاب والمتعلمين المخالفين سياسياً لاتجاه مدرسة (الفجر)، فقد أعتبر هؤلاء أن الدعوة إلى (أدب قومي) وإلى الابتكار والتجديد والتأثر بالآداب الغربية وترجمتها، إنما تعني القضاء على الثقافة العربية والتمكين للثقافة الإنجليزية في السودان، فأثاروا حول مجلة (الفجر) الكثير من الشكوك التي لمسها عرفات محمد عبد الله، ورد عليهم بقوله:

(1) مجلة الفجر - العدد الأول - 2 يونيو 1934 - كلمة المحرر.

(وأرى من الخير أن أجيب على بعض (التهم) إن لم أجابه بها الآن فقد لاكتها الألسنة في بعض المجالس، وهي إن هذه المجلة باسم التجديد تريد أن تطمر القديم من الأدب العربي بخيره وشره، وإنها إنما خلقت لتخرق خرقاً في تاريخ العربية وتحدث بدعة غير مستحبة تشبثاً بأدب الفرنجة وفن الفرنجة وتشبها بأخلاق الفرنجة، فأقول الآن لهؤلاء ولمن يفهمهم، ليس معنى التجديد الهدم والتدمير، وإن الآداب والفنون لا تستطيع مطلقاً أن تهمل القديم أو تتناساه وإن التراث العربي الغني الخصيب سيجد من عنايتنا وبرنا ما تصل إليه طاقتنا، كما إننا نود أن نؤكد لهم أن الآداب الأجنبية لا مندوحة عن قراءتها ودرسها، وإن أول أعمالنا حقاً علينا معالجة مشاكلنا الخاصة قبل أن نتصدق على الأغنياء من الفرنجة بأكسار من الذرة وبطونهم ملأى بشهي الطعام والشراب)[1].

والقارئ لمجلة (الفجر) يجدها تماماً في تخطيطها وتبويبها وأفكار دعاتها متأثرة بالصحافة المصرية والمجلات المصرية وما كانت تحمله من دعوات لقومية الأدب المصري وخاصة أعضاء مدرسة (الفجر) المصرية الذين تحمسوا للأدب القومي المصري والدعوة إليه.

لا غرابة في ذلك، فالذين قامت مجلة (الفجر) على أيديهم كان منهم معاوية نور وعرفات محمد عبد الله، وقد عاشا في مصر مدة طويلة من الزمن، واختلطا بأدبائها، أما بالصلة الشخصية كمعاوية، وأما بصلة الاطلاع والمتابعة كعرفات، والشخصيتان متشابهتان في الظروف التي مرت عليها، وإن كان معاوية رغم الصعوبات التي واجهها لم ينحن أو بخضع للسياسة الإنجليزية، أن عرفات الذي كان يدعو لوحدة وادي النيل مندوباً عن (جمعية الاتحاد)، جاء إلى مصر لخدمة هذا الهدف تاركاً وظيفته وعمله، ولكنه في مصر لم يجد إلا الجوع والمرض والقهر والتشرد والضياع بين سيناء والسعودية، ووصل به الأمر في مصر أنه كان يبيع الطعمية ويلف نفسه بأوراق الجرائد خوفاً على نفسه من البرد. هذه هي مأساة عرفات التي جعلته في آخريات أيامه أكثر ميلاً لتأييد السياسة الإنجليزية في السودان، إن

(1) مجلة الفجر - العدد الأول - قل هذه سبيلي، الافتتاحية - بقلم عرفات محمد عبد الله.

لم يكن قد أصيب بعقدة تجنب السياسة. وفي المقال الافتتاحي تراه يتهرب بصراحة من العمل السياسي ويراه شقاقاً ونفاقاً فقد ذاق عرفات الأمرين في مصر أيام مقتل السردار، فقد أتهم بقتله[1].

والمسؤول عما انتهى إليه عرفات هي أحزاب البرجوازية المصرية المتصارعة على كراسي الحكم والتي لم يكن يهمها من أبناء السودان إلا الزعماء والرؤساء، أما الأدباء وصغار المناضلين فقد كانوا عرضة للتمزق والمرض أو الجنون[2]، إن لم يجدوا رعاية من أدباء مصر الكرام، ولولا العون الذي يقدمه الأستاذ العقاد لمعاوية محمد نور واحتضانه له لانتهى هو كذلك في وقت مبكر إلى ما انتهى إليه بالفعل في وقت متأخر.

لقد ساهم معاوية الذي كان يكتب باستمرار في الصحافة المصرية في فكرة تأسيس (الفجر) وتبويبها، ولكنه للأسف لم يكتب فيها سوى مقالة واحدة بعنوان (أعطونا تعليماً)، فقد اختلف مع محوريها، ثم ترك السودان وعاد لمصر مرة أخرى[3]. والغريب أن إسهام معاوية للأدب العربي جهله وتغافل عنه الأكاديميون المصريون، وكأنهم يطلبون الجنسية المصرية في كتابهم.

والاتجاه إلى الواقع كان نتيجة لدعوات التجديد في الأدب السوداني وربطه بالحياة الواقعية، وقد قاد هذه الدعوة كتاب (الفجر) وكتاب آخرون كانوا يكتبون في مجموعة من الصحف التي ازدهرت في هذه الفترة كمجلة (أم درمان)[4] و(المرأة)[5] و(جريدة النيل)[6] (1935) - إلى اليوم، التي بدأت هي كذلك بنشر قصص قصيرة قومية الاتجاه متأثرة بالنهضة المسرحية القومية التي حدثت في الثلاثينات، وقد وجدت أقلام بعض مدرسي مدارس الأقباط طريقها إلى هذه الصحيفة وكانوا يقدمون دراسات في

(1) أنظر مجلة (القلم) - شخصيات سودانية - عرفات محمد عبد الله - بقلم مصطفى أبو أشرف، ص19 وأنظر حسن نجيلة عما كان يلاقيه مندوبو جمعية الاتحاد في مصر من إهمال (ملامح من المجتمع السوداني)، ج 1، ص 103.

(2) أحمد خير - كفاح جيل ص 72.

(3) عابدين - دراسات سودانية - دراسة عن معاوية محمد نور، ص107.

(4) رأس تحريرها - محمد عبد الرحيم، من كتابها التجاني يوسف بشير، توقفت بعد صدورها سنة 1936، ولم تستمر طويلًا.

(5) مرآة السودان، صاحبها محررها سليمان كشه، توقفت سنة 1934.

(6) أول صحيفة سودانية يومية - أول رئيس تحرير لها هو حسن صبحي، أحد الصحفيين المصريين.

التربية، وعن تعليم المرأة وعن الثقافة وتعريفها وفروعها كما كان بعضهم يكتب بعض القصص القصيرة المصرية على صفحات الملحق الأسبوعي لجريدة (النيل).

وعلى صفحات هذا الملحق نشر كل من محمد أحمد محجوب وعبد الحليم محمد عدداً من حلقات كتابهما (موت دنيا) سنة 1942، وقد توقف نشر هذه الحلقات لظروف الحرب وأزمة الورق كما توقف الملحق الأسبوعي لنفس السبب.

في مرحلة الثلاثينات ويفضل مجلة (الفجر)، عرف الأدباء المصريون النهضة الأدبية في السودان، وإن كان قد سبق ذلك كتابات معاوية محمد نور، وبعض كتابات سودانية وقصص سودانية كانت تكتب بأقلام أدباء مصريين للتعريف بالسودان، أو لتصوير الحياة في السودان، بما يشبه كتب الرحلات.

وقد أخذت الصحافة المصرية تنقل مقالات وقصصاً وبحوثاً عن الصحافة السودانية وقد اشترك في هذا كبريات الصحف المصرية كالرسالة والسياسة الأسبوعية والبلاغ الأسبوعي والهلال[1].

وعندما دعا المحجوب إلى فصل الثقافة السودانية عن الثقافة المصرية، جرت بينه وبين حسن صبحي الصحفي المصري الذي كان رئيساً لتحرير جريدة (النيل) مناظرة انتقلت من نادي الخريجين، إلى الصحف فقد كان حسن صبحي يدعو إلى وحدة الثقافة المصرية والسودانية.

وقد رد عبد القادر حمزة صاحب جريدة (البلاغ) في مصر على الذين أرادوا الفصل بين الثقافتين من السودانيين بمقال جاء فيه: (يجب ألاّ يفكر أحدنا أو أحد السودانيين في فصل الأدبين واستقلال الواحد عن الآخر، فهو الوسيلة الوحيدة التي بقيت لنا لتكون واسطة لتقارب القلوب والنفوس وتكاتف الجميع وتآزرهم[2].

(1) أنظر – الرسالة - قصة تاجوج - بقلم محمد البنداوي - أول يوليو 1933 - وقصة أمير النوبة 1934/7/29. حسين شوقي، والبلاغ الأسبوعي 6 مايو 27 قصة – حبوبة - محمد القرضاوي. في الوقت الذي كان يحدث فيه هذا التبادل الثقافي، كانت البرجوازية التجارية الوطنية في مصر والسودان تتبادل الزيارات هي كذلك، وفي هذا الوقت بدأ التعليم المصري يفتح له مجالاً في السودان، وفي هذا الوقت كان المسرح السوداني يمثل روايات شوقي ويسعى نحو الاستقلال بإقامة مسرح سوداني - في هذا الوقت يلتقي فنانون من السودان بفنانين من مصر ويسجل فنانو السودان أغانيهم بمصر - وتعجب أم كلثوم بفن إبراهيم عبد الجليل، وفي مصر يطلقون عليه (عصفور السودان).

(2) أنظر - عابدين ص 229.

هذا ودعوة المحجوب نفسها غير واضحة المعالم ولا أهدافها واضحة المعالم، ويشقى الباحث في أن يمسك بطرف منهج فكري محدد لنقد المحجوب أو كتاباته، فهو في الوقت الذي يدعو لأن تكون لكل أمة عربية آدابها القومية، فإنه يقرر أن هذه الأمم تشترك في الدين واللغة، ولا أحد ينكر أن يكون لكل شعب عربي أدبه، ولكن هل يمكن أن تحدث عملية الفصل والبتر بين الثقافات هذه، هل نضع لها حواجز سياسية أم ماذا نفعل؟ إذا كان المحجوب يعترف بأن اللغة والدين هما العنصران الوحيدان اللذان تشترك فيها أمم الشرق، أليس في هذه أثبات لما ينفيه المحجوب؟ أليست اللغة في حد ذاتها تحتوي على قيم وتاريخ وآداب الأمم التي تتكلم بها، وهذه اللغة، وهذا الدين الذي يشمل الأوطان العربية كلها، متى استطاع إنسان أن يقف في موجاته الثورية وتياراته الثقافية، إن الثقافة السودانية منذ العصر الفرعوني كانت ثقافة توأماً للثقافة المصرية، وعندما جاءت المسيحية امتدت إلى السودان، والسودان المسلم كان على صلة دائمة بالثقافة الإسلامية في مراكزها سواء أكان ذلك في الحجاز أم الأزهر في مصر أم في المغرب العربي، وهذه البلدان كانت هي كذلك على صلة مستمرة بالسودان.. هذا والنقد عموماً في هذه الفترة في السودان كان يخضع للتعميم والتنويه في كثير من الأحيان، وقد حملت النهضة الأدبية كثيراً من الكُتاب على أن يظنوا أنفسهم نقاداً وكُتاباً حتى إن أحد الكُتاب يحتج على أن هؤلاء الكُتاب ما أن يقرأ الواحد منهم (الرسالة) مرة أو مرتين حتى يجعل من نفسه ناقداً أدبياً، أو شاعراً يقول شعراً غير مفهوم، وقد سموا هذه الظاهرة الأدب المائع[1]، وهو الأدب أو النقد الذي لا يستطيع القارئ أن يتبين لصاحبه منهجاً فكرياً. ولقد سبق أن أوضحت أن المسؤول عن هذا هو روح المجاملة التي سيطرت على الأدب السوداني بعد أن حدث للأمين علي مدني ما حدث، وإلى فترة طويلة سادت روح التطيب والملاطفة والمجاملة والأحقاد وأحياناً الخوف، على مجال النقد، قد يتكلم أديب عن الأدب السوداني أو عن الحركة الفكرية في السودان ولكن ما يقوله من نقد أو ما يقدمه من اقتراحات تصبح عملية عامة تصلح لكل زمان ومكان ولذلك لا

(1) حضارة السودان 20 سبتمبر 1934، واجب النقاد.

تصلح لأي زمان أو مكان، وحتى أصحابها يصبحون عاجزين بل أول العاجزين عن تطبيقها على أنفسهم وعلى إنتاجهم.

كتب أحد نقاد هذه الفترة يقول: (لا يزال فن النقد الأدبي متأخراً متخلفاً عن فنون الأدب الأخرى ولعله من الصدق والإنصاف أن نقول في هذا الصدد إن الظروف لم تتهيأ بعد لإيجاد النقد الأدبي الخالص. فالأدب الذي يقوم بنقد ثمار المطابع عندنا في صحيفة من الصحف لا يتناول في الغالب من الصحيفة أجراً.. بل يتطوع به من تلقاء نفسه.. أما إذا كان محرراً بتلك الصحيف فهو يقوم بعملية النقد بالرغم منه وقد تضطره ظروف عمله إلى أن يتصدى لنقد كتب لا يعلم عنها شيئاً شيئاً.. أضف إلى ذلك ضآلة مرتبه الذي يتقاضاه من الصحيفة، وليت شعري كيف نريد أن نجعل مما قال فيه كلمة الحق أم لا؟.. عندنا لا يزال النقد الأدبي متأخراً كما قدمت، فلا قواعد مضبوطة يسير الناقد على هديها ولا رغبة في خدمة الأدب برئية من الأغراض، وإنما هنا تسيطر على الناقد الصداقات والعداوات فالناقد ينظر إلى المنقود فإذا كان من شيعته كال له المدح وأغدق عليه الإطراء إغداقاً ونعته بنعوت العبقرية من دون حساب، وإذا كان من عدوه قلب له ظهر المجن وحطم أثره الأدبي تحطيماً..). وبالإضافة إلى ما سبق لا ينبغي أن يفوتنا أن هذه الصحف والمجلات كان كثير منها وقفاً على أشخاص معينين يمثلون اتجاهها السياسي، والصحف أو النشر لم يكن مصدقاً للجميع وإنما لأولئك ليؤمن شرهم.

أما أصحاب التيار الوطني فلم يصدق لهم بإنشاء صحف إلا في وقت متأخر كانت فيه الحركة الأدبية قد لفظت أنفاسها وأصبح الأدب أدباً خطابياً حماسياً*.

* أنظر حضارة السودان 30 سبتمبر 1934 - رد رئيس التحرير على أحد الكتاب الناشئين.
دراسة (أصول الدعوة) لمختار عجوبة مأخوذة من مجلة الثقافة السودانية، تصدرها مصلحة الثقافة، وزارة الثقافة والإعلام، الخرطوم، العدد (13)، 2 فبراير 1980.

الظواهر المسرحية

المظاهر الدرامية في تاريخ التصوف السوداني

(1) (ريش النعام)

د. خالد المبارك

من الضروري ونحن نسعى لتطوير الحركة المسرحية بالسودان أن نحاول ربط هذه الحركة بالجذور الفكرية والحضارية لبلادنا، وسوف نحاول في هذا المقال أن نوضح كيف استعمل الشيخ تاج الدين البهاري البغدادي (الأساليب المسرحية) لاجتذاب المريدين والأتباع واختبارهم في سودان القرن السادس عشر.

اختلفت الآراء في تحديد تاريخ بداية صلة الشيخ البهاري بالسودان ولكن من المرجح أنه قدم إلى السودان حوالى عام 1566م[1] بدعوة من تاجر سوداني اسمه داؤود بن عبد الجليل، التقى به في مكة المكرمة أثناء موسم الحج. كان الشيخ تاج الدين البهاري بعيد النظر، وقد رأى في دعوة داؤود بن عبد الجليل فرصة نادرة لنشر الطريقة (القادرية) في إقليم جديد تكاثر فيه المهاجرون العرب، وأسسوا الممالك والدويلات، ولم يبق الشيخ البهاري بالسودان إلا سبع سنوات سافر بعدها إلى مكة في طريق عودته إلى العراق الذي لم يكن مقدراً له أن يصله إذا توفي بمكة ودفن بها. وقد تضاربت الآراء أيضاً حول أصل الشيخ البهاري وإن كان من المرجح أنه أصلاً من بلدة (بهار) بفارس، وإن عاش ببغداد وارتبط اسمه بها[2].

(1) حسن محمد الفاتح قريب الله، رسالة ماجستير بعنوان: (التصوف في السودان إلى نهاية عصر الفونج) - كلية الآداب، جامعة الخرطوم (1965)، ص 101، (لم تنشر).

(2) المرجع السابق: ص 90-91.

نبدأ بأن ننقل وصفاً لإحدى المناسبات التي قام فيها الشيخ تاج الدين البهاري باختيار الراغبين في الانضمام إلى دعوته، وقد أثبت الخبر محمد النور بن ضيف الله في كتاب (الطبقات):

بان النقا الضرير الفضلي الجعلي الوثيق اسمه محمد وأمه سودانية فإن سندال العاج كبير الفنج أخوه لأمه - وسمى بان النقا لأن أمه قالت: بان نقاي أي صفائي وكان عكازاً عند الملك نايل.

فلما أتته العناية الإلهية على وفق الإرادة الأزلية أرسله الملك إلى الشيخ عجيب يدليه سنار، فلما جاء في الغويبة الليلة أربجي اجتمعوا بالشيخ تاج الدين البهاري عند الشريف محمد الهندي، اجتمعت الناس عنده ليسلكهم طريق الصوفية، خبا لهم خبية، أدخل كباشه في قطيع وقال للناس أسلك وأرشد وأذبح وتموتوا على الإيمان، فإن الناس تفرقوا منه الإ الشيخ محمد ولد عبد الصادق فهو حينئذ شاب لابس قميص علج ملصو وتوضأ ركعتين، وأدخله في القطيع وذبح أحد الكباشة وسال الدم من القطيع فظنوا أنه ذبحه ثم جاء الشيخ بان النقا وكان شيخاً كبيراً وقال أنا توراً كمل كراه، اخترت لقاء ربي وصلى ركعتين ودخل عليه وسلكه وذبح كبشاً آخر وسال الدم على الناس، وقال للناس: تعالوا لا حسد ولا بخل، فامتنعوا، وبعد ذلك خرج الرجلان سالمين وأمر كل واحد منهم يأكل لحم كبشه وطوى له فيه سراً، وقال هذين الولدين يحيوا البلد)[1].

لا يحتاج المرء لأن يدقق كثيراً في هذه الفقرة لكي يلاحظ أن الشيخ تاج الدين البهاري قد استعان بالتقديم الدرامي لكي يتأكد من صدق وجدية ونقاء معدن الراغبين في الانضمام إلى الطريقة في مرحلتها الأولى الصعبة، فالشيخ قد نصب خباء استعمله كمسرح مبسط وأغلب الظن أنه فعل ذلك قبل أن يدعو الناس لأنه تمكن من إدخال الكباش والتأكد من أن أصواتها لن تكشف عن وجودها، ثم أنه ربما عمد إلى نشر ستار على مدخل الخباء لكي يحجب الرؤية، ويتضح هذا من بروزه ومخاطبته الناس

(1) محمد النور بن ضيف الله - (كتاب الطبقات في خصوص الأولياء والعلماء والشعراء في السودان) - تحقيق د. يوسف فضل حسن (الخرطوم 1971) ص108-109.

دون أن يروا الكباش ودون أن يروا أنه لم يذبح من تقدم إليه، كما يتضح من استعمال كلمتي (دخل) و(خرج) مما يدل على أن مدخل الخباء كان محجوباً بصورة كاملة عن النظارة المتجمهرين.

وقد سجل الدكتور عبد العزيز أمين عبد المجيد رواية عن الشيخ أبي القاسم محمد بن دفع الله يقول فيها: إن الشيخ تاج الدين البهاري صعد على مبنى من طابقين، وأنه عندما ذبح الخروف الأول (سال دمه فوق السلالم حتى وصل الأرض)[1].

ويحق لنا أن نتساءل: هل كان لجوء الشيخ تاج الدين البهاري للشكل الدرامي مجرد صدفة؟ علينا ونحن نحاول الإجابة على هذا السؤال أن نتذكر أن المنطقة التي قدم منها الشيخ (العراق وفارس) هي المنطقة التي أبتدع فيها الشيعة التقديم الدرامي ونظموا مسرحيات التعازي لإعادة تمثيل استشهاد سيدنا الحسين بن علي[2]، والتعازي لا تزال تمارس - كما هو معروف - حتى يومنا هذا بكربلاء بالعراق، ومن المستبعد أن يجهل رجل مثل الشيخ البهاري أمرها وهو المبشر والعالم الذي لم يغلق على نفسه دون الناس بل سافر وهاجر وغامر.

ومن الناحية الأخرى فإنه يمكننا القول بأن نوعية المهاجرين العرب للسودان كانت تغري بالتجربة، يقول الدكتور عبد القادر محمود عن جذور الصوفية بينهم:

(ولا شك أن معظمهم كان من الذين ألجأتهم الظروف السياسية إلى الفرار بحياتهم ودينهم وجاءوا إلى السودان من الحجاز والعراق والشام ومصر وشمال إفريقيا بالذات يوم آلت كلها لحكم الفاطميين من الشيعة فكان السودان بأفواجه الضخمة النازحة مجالاً رحباً لنشر دعوة جديدة من قوم أصابتهم جراحات سياسية فجنحوا إلى الزهد والتصوف)[3].

(1) الدكتور عبد العزيز أمين عبد المجيد - التربية في السودان، الجزء الثالث (القاهرة 1949) ص23-24.

(2) نشر الدكتور محمد عزيزة بعض مسرحيات التعازي (بعد أن أعاد كتابتها للأسف الشديد) - أنظر محمد عزيزة د. رفيق الصبان مترجماً عن الفرنسية - الإسلام والمسرح - كتاب الهلال (القاهرة أبريل 1971) ص 88-135.

(3) الدكتور عبد القادر محمود – الفكر الصوفي في السودان (القاهرة 1968-1969) ص 50.

ويمكننا أن نذهب إلى أبعد من ذلك فنقول إن السودان كان دائماً قبلة الحالمين بخلق المجتمع الأفضل أو المثالي، يدل على ذلك أن الانتشار التدريجي للمسيحية (الذي أدى إلى قبولها ديناً رسمياً في القرن السادس الميلادي) ارتبط ارتباطاً وثيقاً باضطهاد بعض المسيحين في مصر وهروبهم جنوباً نحو بلاد النوبة، ناجين بإيمانهم وباحثين عن مركز جديد يؤسسونه[1].

وعلى هذا، فإن اجتذاب السودان للعلماء المسلمين في القرن السادس عشر الميلادي كان استمراراً لاتجاه قديم أملاه الوضع الجغرافي الملائم، وقد كان الشيخ تاج الدين البهاري واحداً من عشرات العلماء الذين وفدوا على السودان في تلك الفترة آملين أن يؤثروا على مجرى الأحوال فيه، لا سيما وأنهم ربما أصيبوا كعلماء بخيبة أمل بسبب الفتن السياسية وابتعاد الحكم عن الأسس الإسلامية السليمة في بلدانهم، ونحن نعرف أن الشيخ البهاري عاش في وقت كان الصراع فيه على أشده بين الفرس المسلمين والأتراك المسلمين على العراق، ونستطيع أن نقدر ضراوة الصراع عندما نقرأ أن الهدنة بين الجانبين (عام 1553م) نصت على أن يسمح لكل جانب بزيارة الأماكن المقدسة التي تقع في أقاليم يسيطر عليها الآخر، واستمر الصراع الخفي والمعلن رغم هذه الهدنة إلى أن انتزع الأتراك بغداد نهائياً عام 1638[2].

ووجه التشابه واضح بين الهجرة إلى السودان في القرن السادس عشر وبين الهجرة إلى أمريكا الشمالية من إنجلترا - والتي حدثت في فترة تاريخية متقاربة، فقد هاجر من إنجلترا أول من هاجر عدد من الذين ضاق بهم وطنهم فتركوه وحاولوا فعلاً إنشاء مجتمع بديل، متدين ورائد. (غني عن الذكر أن أوجه الشبه محدودة، فقد عرف العرب السودان وهاجروا إليه قبل الإسلام، كما أنهم اختلطوا بأهل البلاد الأصليين ولم يواصلوا البقاء كجسم غريب متميز[3].

(1) E. A. Wallis Budge, (Ed.) Texts Relating to sr. Mena of Egypt canons of Nicaea, (London) 1959 p.2

(2) S. F. Mahmud, A short History of Islam London 1960) PP. 30, 326.

(3) عبد المجيد عابدين، تاريخ الثقافة العربية في السودان (القاهرة 1967) ص 9، 10، 29. (E. A. Wallis Budge (Ed

هناك نقطة أخرى تسترعى الانتباه ونحن نتأمل في الأسلوب الفريد الذي اختاره الشيخ تاج الدين البهاري لاختبار اتباعه، تلك هي مسألة (القربان البشري). ويستحسن أن نتذكر هنا أن الشيخ تاج الدين البهاري قدم إلى السودان بعد حوالى اثنين وستين عاماً فقط من سقوط مملكة (علوة) المسيحية[1] على أيدي القبائل ذات الأصل العربي، وقد كان أن ظهرت دولة السودان الإسلامي ولكن مكوناتها شملت بعض الأثر المسيحي والوثني، نقول الأثر المسيحي لأن اثنين وستين عاماً لا تكفي لكي تمحو ديناً استمر في شمال السودان لمدة تزيد على تسعة قرون (580م- 1504م)[2] وبما أن فكرة التضحية بالنفس معروفة في المسيحية ومرتبطة بشخص، وبدعوة المسيح عليه السلام، فليس من المستبعد أن دعوة البهاري للناس أن يقدموا أنفسهم للذبح (بدلاً عن الصلب) لمست وتراً بعيداً في نفوسهم.

هناك أشياء لا تحدها التواريخ الرسمية وتنتقل من جيل لجيل بصورة غير ملحوظة، (وأنا أذكر - مثلاً - أن والدتي رحمها الله كانت ترسم علامة الصليب على الحائط فوق رؤوس أخوتي الأصغر في أيام النفاس.. مسألة بسيطة ولكنها تسللت عبر أكثر من أربعة قرون رغم الإسلام المتمكن بل المتعصب).

والمسيحية السودانية نفسها مرت بظروف تجعلنا لا نستبعد أن تكون قد تأثرت بالديانات الوثنية السودانية، إذ أن مصر سقطت على يد عمرو بن العاص وصارت مسلمة بعد أقل من قرن من قبول شمال السودان للمسيحية، وانعزلت بذلك المسيحية في السودان عن مركز إشعاعها في الإسكندرية وصعب الاتصال ببيت المقدس، ومن المتوقع أن تكون المسيحية قد تشربت في فترة انعزالها بروافد محلية، ومن الثابت مثلاً أن عملية التشرب تركت أثرها منذ بداية انتشار المسيحية، ومن ذلك ما ذكره الدكتور مصطفى محمد سعد من (أن النوبيين لم يعتنقوا المسيحية دفعة واحدة، ولكن على مراحل، بدليل وجود بعض العادات الوثنية بين النوبيين في الوقت الذي كان يقوم فيه كل من يوليان ولونجينوس بالتبشير بينهم، مثال ذلك عادة تقديم الضحايا

(1) انتهت المسرحية رسمياً بسقوط سوبا 1504م أنظر, Texts Relating to sr. Mena of Egypt canons of Nicaea (London 1909) p.25

(2) صارت المسيحية الدين الرسمي عام 850م أنظر: د. مصطفى محمد سعد الإسلام والنوبة في العصور الوسطى (القاهرة 1960) ص 61، 62.

البشرية والحيوانية)، وزيادة على هذا فإن المعابد الوثنية قلبت كنائس تماماً كما قلبت بعض الكنائس إلى مساجد بعد سقوط الممالك المسيحية[1].

وهكذا، فيمكننا أن نستنتج أن فكرة القربان البشري كانت متأصلة في السودانيين في ذلك الحين وإن أصداءها بقيت في النفوس رغم الإسلام.

يورد الدكتور يوسف فضل حسن أمثلة عديدة على تأصل فكرة القربان البشري عند السودانيين، فالسودانيون القدماء كانوا يضحون بملوكهم في سبيل المصلحة العليا[2]، أما في مملكة سنار - التي زار الشيخ تاج الدين البهاري السودان أثناء ازدهارها، فإن الرحالة الفرنسي شارل بونسيه قد ذكر أن شقيقه الأمير الذي سيعتلي العرش سيدق أعناقهم خوف الفتنة[3] وهناك أيضاً ما سجله د. لبسيول من أن سكان فازوغلي اعتادوا حتى عام 1838 أن يشنقوا ملكهم إذا أصابته علة تحول دون قيامه بواجباته ولو ليوم واحد[4]. المثال الأخير الذي يذكره د. يوسف فضل حسن يتصل بقبيلة الشلك التي كانت حتى عهد قريب تعمد إلى التخلص من ملكها (الرث) إذا ما مرض، تفادياً للخراب الذي سيحل بالقبيلة إذا ما ترك ليموت ميتة طبيعية، ذلك لأنه يجسد روح القبيلة[5]. والشلك من أكثر القبائل التي أختلط بها العرب الذين استقروا في السودان الأوسط.

هناك مسألة أخرى هي الطريقة القادرية نفسها! يرتبط (تسليك طريق القوم) بلبس مميز من الصوف وطاقية مخصوصة، ولبس الزي الخاص يعتبر لمسة درامية تستعملها أقسام عديدة من المجتمع لترك أثر معين في الأخرين وللتهيؤ الداخلي للشخص الذي يرتدي الملابس.

(1)المرجع السابق، ص 67.

(2) المرجع السابق، ص 67.

(3) A. J. Arqell, A History of the Sudan to A. D. 1821 (London 1955) Plate 226. (نقش على كنيسة دنقلا القديمة العجوز، يسجل تحويلها إلى جامع عام 1317)

(4) الدكتور يوسف فضل حسن - القتل الطقسي عند الفونج - مقال بمجلة الدراسات السودانية - العدد الأول - مارس 1970 - ص 37.

(5)المرجع السابق، ص35.

وقد أورد الأستاذ ث. و. أرنولد تحليلاً ثاقباً لأثر التقديم الدرامي في القضاء (محكمة - ملابس خاصة - توزيع خاص للجالسين بالقاعة - طريقة كلام خاصة، بنظام وترتيب خاصين)، إذ يساعد على تجسيد العدالة ترجمتها من فكرة مجردة إلى واقع ملموس في المجتمع[1] فالملابس الخاصة للقادرية ليست مسألة (شكلية) جانبية، إنها استكمال وتجسيد لا غني عنهما للانتماء الجديد وللمكانة الجديدة، وزيادة على المبلس الخاص فإن هناك شعائر وإيماءات على قدر كبير من التركيز الدرامي، يقوم بها المريد وشيخه كإجراءات لازمة للدخول في الطريقة، يصفها بتفصيل أحد دعاة الطريقة[2].

(ينبغي أولاً أن يجلس المريد تجاه الشيخ ملاصقاً ركبتيه بركبتي شيخه وواضعاً يده اليمنى بيد شيخه اليمنى بعد صلاة ركعتين نفلاً لله تعالى ثم يقرأ الفاتحة... ثم يقول الشيخ لمريده قل استغفر الله.. استغفر الله العظيم الذي لا إله إلا هو الحي القيوم وأتوب إليه أشهد الله وملائكته ورسله وأنبياءه بأني تائب إلى الله تعالى منيب إليه وأن الطاعة تجمعنا وأن المعصية تفرقنا وأن العهد عهد الله ورسوله وأن اليد يد شيخنا وأستاذنا الشيخ محي الدين عبد القادر الكيلاني قدس سره وعلى ذلك بأني أحل الحلال أي أعمل به وأحرم الحرام أي أجتنبه والازم الذكر والطاعة بقدر الاستطاعة ورضيت بحضرة شيخنا المشار إليه شيخاً لي والله على ما نقول وكيل)..

(ثم يقول لمريده أسمع مني كلمة التوحيد ثلاث مرات وقل أنت مثلها) وكيفيتها أن يأخذ كلمة لا أولاً من طرفه الأيمن مادا بها إلى جبهته في كلمة إله ثم يفرغ إلا الله في طرفه الأيسر وهو محل الروح مغمضاً عينيه فإذا قالها صحيحاً طبق المذكور يوصيه بالوصايا اللازمة والإكثار من التلاوة لها قياماً وقعوداً آناء الليل وأطراف النهار...) نلاحظ هنا طقوس الإيمان ذات المدلول الخاص والمحاكاة. وهكذا يمكننا أن نقول أن الشيخ تاج الدين البهاري البغدادي قد أختار المريدين بعد اختبار درامي ثم سلكهم طريق القوم بأسلوب يستقى الكثير من التقديم الدرامي، يصعب أن يؤكد المرء

(1) المرجع السابق، ص38.

(2) المرجع السابق، ص 39.

أن دخول الطريقة القادرية في زمن حضور الشيخ تاج الدين للسودان كان يتطلب شعائر طبق الأصل من هذه التي نقلناها أعلاه، ولا يمكن حسم الشك حول هذه النقطة إلا بدراسة متأنية لتطور الطريقة القادرية، ولكن - حتى إن تغيرت وتبدلت بعض التفاصيل، فإننا يمكن أن نفترض أن شعائر ما، قريبة الشبه بهذه، كانت تمارس حينئذ.

ومهما يكن من أمر فإن الشيخ تاج الدين البهاري قد ضمن لنفسه مكاناً بارزاً في تاريخ السودان، ليس فقط اندلاع الشرارة التي أوقدها وانتشار الطريقة القادرية بالسودان بل بسبب أسلوبه الدرامي المبتكر في الدعوة، ذلك الأسلوب الذي يجعل مؤرخ المسرح ينافس مؤرخ الدين في الاعتزاز به وبما حققه*.

* حاشية: قدم هذا البحث كمحاضرة في معهد جوته بالخرطوم (باللغة الإنجليزية) في 24 فبراير 1976م وأعقبه عرض لمشهد (قبول المريد في الطريقة القادرية - بعد اختباره - كما صور في مسرحيتي (ريش النعام).

(2) مسرحية (ريش النعام)

خالد المبارك

المشهد التاسع

(الشيخ تاج الدين البهاري البغدادي مواجها الجمهور، بالقرب منه حامل (النوبة) الطبل يبدأ في القرع (يتوقف عندما ينهض الشيخ البهاري، يحمل الشيخ منضدة من خشب، يأتي بستارة من سعف النخيل ويثبتها بحيث تحجب المنضدة على شكل نصف دائرة تقريباً).

يصعد الشيخ على المنضدة بحث يرى المشاهدون نصفه ألأعلى فقط (بخور).

البهاري: علمت أن انتظاركم لهذا اليوم قد طال.. هيا.. من منكم يريد أن يسلك طريق القوم؟؟

أصوات كثيرة مختلطة.. أنا... أنا... أنا..

البهاري: حسن! ما شاء الله.. ما شاء الله (الأصوات تستمر، يرفع يده فيصمتون) وقانا الله وإياكم خيبة الأمل، من يرغب فليتقدم (يتقدم ياسر من بين الناس) وهو يكرر: الطريق، أفسحوا الطريق.

البهاري: تريد أن تصير صوفياً؟

ياسر: أجل

البهاري: تعلم علم الباطن وتمارس ممارسة الباطن؟

ياسر: أجل

البهاري: تنبذ الحياة الدنيا وملذاتها وبهرجها الكاذب وتفرغ قلبك لحب الحق عز وجل؟

ياسر: نعم

البهاري: تقدم (يقوده خلف الستار.. نسمع صرخة رهيبة) (وبعد لحظات يقف الشيخ البهاري وبيده سكين يقطر منها الدم) (شهقة مكتومة من المجتمعين) ينظف البهاري السكين بمنديل يقذف به على الأرض، ويقول في هدوء.

البهاري: هل من راغب آخر؟ هل من شخص آخر يحب الله أكثر من حبه لنفسه؟ (صمت).

عثمان: أنا

البهاري: هل تعرف ما أنت مقبل عليه؟

عثمان: بلى

البهاري: هل رأيت ما حدث لأخيك؟

عثمان: بلى

البهاري: هل رأيت الدم؟

عثمان: (يومئ برأسه أن نعم)

البهاري: هل سمعت الصرخة؟

عثمان: (يؤمي برأسه أن نعم)

البهاري: تقدم إذن (يقوده خلف الستار، صمت لعدة لحظات ثم نسمع صرخة أشد وأعلى دوياً من الأولى.. يظهر الشيخ البهاري وبيده السكين

تقطر دماً) (شهقة جماعية) دم.. دم.. دم.. كجمر سائل (يشير بيده نحو مشاهد)

(يا هذا.. إني أرى ما ترى، فهل ترى ما أرى)؟

أني أرى ما ترى فهل ترى ما أرى؟ (بسرعة) أرى ما ترى فهل ترى ما أرى؟

(يكررها) أرى ما ترى فهل ترى ما أرى؟

(صمت).

من يريد أن يسلك طريق القوم؟ أين الأصوات التي كنت أسمعها تقول أنا أنا أنا؟ اين ذهب الناس بتلك الناحية؟

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

البهاري: من غيره؟ أنت؟ أنت؟ أنت؟ لا أحد؟

(يذيل الستار، نرى عثمان وياسر جالسين وبالقرب من كل منهما كبش مذبوح، يأخذ بيديهما) ستكون أنت لي تابعاً كما الحوار للناقة، وستكون أنت أيضاً لي حواراً.. (يقدم لهما جبتين مرقعتين بلونين فقط، أبيض وأخضر)

عبد السلام: لا أحسدكما على شيء ولن أقول (مبروك)

ياسر: متى تعلمنا؟

البهاري: لا يقال عن التعليم متى وأين.. جناح جبريل.. هل سمعت؟

(أحدهما عن يمين وهو نور محض، وهذا الجناح ينضاف مجرد وجوده إلى الحق، وأما الجناح الأيسر فتمتد عليه بقعة سوداء كأنهما الكلف الذي يظهر في وجه القمر وكأنها تذكرنا بالألوان التي على قدم الطاؤوس وفي هذا إمكان وجوده الذي جاءت منه (فهل فهمت)؟

ياسر: (يحاول جاهداً) فما هي في آخر أمرها مصورة جناحي جبريل؟ ماذا تقصد؟

البهاري: يا عاقل.. كل هذه الأشياء ليست إلا رموزاً إن علمتها على ظاهر معناها كانت تخيلات لا حاصل لها).

ياسر: تخيلات لا حاصل لها؟!

البهاري: أجل تخيلات.. تخيلات.. لا حاصل لها.

(نهاية الفصل الأول)*

* مجلة الثقافة السودانية، 1976/11م.

(3) مشهد قبول المريد

عمر العوض

أوحت به قراءة لمسرحية (ريش النعام) للدكتور خالد المبارك

(مكتب البريد والبرق، أبو حمد)

مشهد أوحت به قراءة لمسرحية ريش النعام

الشيخ البهاري يختبر أتباعه.

الشيخ تاج الدين البهاري مواجهاً الجمهور بالقرب منه حامل النوبة والمنشدون، يبدأ القرع مع تصاعد البخور.

المنشدون:

أبونا الشيخ عبد القادر

في كل زمن نسلك في كل زمن ذكرك عاطر

جيناك طالبين نسلك دربك

للعاشم فيك أفتح قلبك

ما أنت بخيت الله بحبك

ادراك الرازق ما داير

نرسم فوق دربك خطواتنا

نطامن بيك من زلاتنا

تأخذ بالريد في غفلاتنا

قوسك مشدود سيفك شاهر

علمت غشين بي كلماتك

قابلت الضيف بي بسماتك

تشفي المرضان مكسور الخاطر

كم عاشق ليك ناذر دمه

كم صابر بيك فرج همه

كم شاعر بيك عطر فمه

قلباً نشوان دمعاً دافي

من حولك نور شف معاني

شعلة إيمان قلباً حاني

مدد يا شيخنا الجيلاني

يشفى الأرواح يهدي بصاير

(ينهض الشيخ البهاري فيتوقف المنشدون.. يحمل الشيخ منضدة من خشب.. يأتي بستارة من سعف النخيل.. يثبتها بحيث تحجب المنضدة على شكل نصف دائرة، يصعد الشيخ على المنضدة بحيث يرى المشاهدون نصفه الأعلى فقط).

البهاري:

يا ربي الواحد يا قهار

محصي الأنفاس

يا مدرك خلف الغيب سر الأسرار

ألطف من شاف بالعين

يكسر الشوف خلف الأبصار

والعين ما شافت جفن العين

من شدة قربك للأبصار

أنت الفاعل رغم الأسباب

مخفي وموجود دونك أستار

زي وهج النار

الكامن في قلب الحجّار

حمداً يا رب

وصلاتي على الهادي المختار

النور الأول قبل الدنيا..

الجسم الطاهر من أدران

الروح الشعت بالأنوار

في صدر الحب.. أتربى يتيم

الأمي الملهم بالأسرار

سيدنا محمد

صلوا عليه شفيع الأمة وشاهد يوم النار

(أصوات مختلفة للمصلين على النبي)

بهاري:

هيا.. الداير يسلك درب القوم؟

صوت1:

أنا يابا الشيخ

جيتك علمني أمور الدين

كيف الصلوات؟

ما معنى الصوم؟

صوت2:

أنا يابا الشيخ

أقبلني مريد

لا أعصي الله

لا أخرج من سنن المعصوم

صوت2:

أنا برضي كمان

تأخذ بي أيدي وتعرج

بي لي اسمى مكان

أتوسل بيك

بي جاهك أعلى مراتب في الإيمان

بهاري:

ما شاء الله

حمداً يا رازق يا قيوم

صوت 4:

أنا يابا الشيخ

بي ذكر المولى أجافي النوم

أطرد شيطان في نفسي يحوم

بهاري:

ما شاء الله.. ما شاء الله

الراغب فيكم يتقدم

ياسر:

أنا

بهاري:

أبشر بالخير

ياسر:

وأتمنى أكون دايما سباق

وأجيك مشتاق قبال الغير

بهاري:

مشوارنا صعب

يبذل مجهود الداير فيه يسير

ياسر:

أديني وصيتك يابا الشيخ

دربا شقيتو وبيه خبير

بهاري:

تمسك في الله

حباً لله

واثق في نفسك غير الله

ماليك نصير

ما تظلم زول

توقع أيديك من حق الناس

تتحمل راضي شرور الغير

تدي المحروم

تحمي المظلوم

كل الأعمال منك للخير

ياسر:

ما أغلى كلامك يابا الشيخ

اصنت ليك وصيني كثير

بهاري:

تتواضع صادق تعلا مقام

لو ترفع نفسك تبقى حقير

تلبس خرقتنا الصوفية

تحي الأذكار

وتقيم الليل بالألفية

تنبذ دنياك وملذاتها

ياسر:

انفض من حبها أيدي

بهاري:

تمزق بالحب من ظلماتك

تعبر للنفس المرضية

عبداً لله خاشع طايع

تربح في الدنيا الحرية

ياسر:

يا ريت.. يا ريت

(يتقدم أكثر نحو الشيخ، يقوده خلف الستار، نسمع صرخة رهيبة، بعد لحظات يقف البهاري وبيده سكين يقطر منها الدم).

(صرخة مكتومة من المجتمعين)

دم.. دم

صوت1:

درباً يا ناس محفوف بالموت

من أوله دم

(ينظف البهاري السكين بمنديل يقذف به على الأرض)

بهاري:

هيا.. الراغب تاني منو

العاشق فيكم ذات الخالق

أكثر مما يحيا منو

عثمان:

أنا (يتقدم)

بهاري:

ما شفت الموت الأحمر

هسع ديه عيان وبيان

عثمان:

في شان الله استحلى الموت

لا أترك اسمي ولا عنوان

بهاري:

ما سمعت الصرخة..

الكانت قبل قليل صحت أذان

عثمان:

صرخة مشتاق

طال بيه فراق

بالفجأة يلاقي عظيم الشأن

بهاري:

ما شفت الدم.. الأحمر سايل زي لهب النيران

عثمان:

ده الحبر البكتب اسمي شهيد عند الرحمن

بهاري:

تقدم

(يقوده خلف الستار.. صمت.. بعد لحظات نسمع صرخة قوية أشد وأقوى من الأولى، يقف البهاري وبيده السكين تقطر دماً).

(شهقة جماعية)

صوت2:

صدقتوا عيونكم ياحضّار

واللا أنا حلمان

لا سمح الله

لا سمح الله

إلا بالحق نفس الإنسام

بهاري:

هيا.. أسرعوا قوام

الراغب فيكم تاني منو

الداير يمرق من وحل الآثام

عبد السلام:

يا يابا الشيخ

أنا عندي كلام

دربك مقفول

في أوله موت

كتل الإنسان في المبدأ حرام

أنا داير درباً أرزح فيه

أجاهد نفسي سير قدام

أنا داير أحيا

أعمر بلدي

أعيش في سلام

تنشر غيماتي ظلال الخير

النصر لله دين الإسلام

ألمس بي شعري شجون الناس

بي كفي ألحاني أزيح الآلام

أنا داير أعيش

يا ريت لو إني غصن زيتون

موال للحب طاير به حمام

بهاري:

أنا شايف أكثر مما أنت تشوف

كل المحبوب عنك مستور

بالنسبة إليَّ واضح مكشوف

في الزهر اليانع

الفي الله

في السجم الطالع..

القى الله

في السهل الواسع

القى الله

في النيل الرابع..

القى الله

الواحد عندي تشوفه ألوف

أنت المسكين

اثامك حولك واقفه حجاب

حامياك الشوف

خلي الرحمن في وجدانك

ينزاح الخوف

(صوت)

بهاري:

الراغب فيكم تاني منو؟

مالكم يا ناس؟

ما فيكم زول؟

ساكتين لي شنو؟

(صمت)

(الشيخ البهاري يزيل الستارة نرى ياسر وعثمان جالسين وبالقرب من كل منهما كبش مذبوح يأخذ يدهما ويقدم لكل واحد جبة مرقعة.

بهاري:

أنتو الاتنين

تحيو الدورس وتقيمو الدين*

* الصحافة، العدد 6297، بتاريخ الخميس 1979/10/4م.

(4) المسرح السوداني

الجُذُور.. والجديد

محمد محي الدين عبد القادر

(في محاولة لتأصيل المسرح يُرجع الأخ محمد محي الدين الإنسان لجذوره الأفريقية الزنجية وينظر في موروث هذا الأفريقي من طقوس وشعائر دينية تمثل بدايات الصور الدرامية ويضرب أمثلة بهذه الطقوس في كل من داهومي ونيجيريا والكاميرون، وكيف أن كُتاب المسرح الأفارقة قد استلهموا هذا الموروث وصاغوا منه أروع المسرحيات، عند ذكر أصول المسرح في السودان يركز على فترة قيام السلطنة الزرقاء ودخول العرب إلى السودان ومعهم دخلت الطرق الصوفية التي تمثل في كثير من طقوسها أشكالاً درامية تحمل طابع الدين والتطهير ولنقرأ ماذا يقول في هذا الجزء).

(المجلّة)

الإشارة الأولى:

قبل قيام السلطنة الزرقاء: ما استطاع العرب الإسهام بثقافة ذات بُعد وإيقاع وتأثير وسمات واضحة، ولكن الموروث العربي الذي يحمله المهاجرون في وجدانهم وأخيلتهم، سرعان ما تفجر ووجدت القصص والأساطير مرتعاً خصباً في بلاد السودان، نسبة للظروف التي أحاطت بهجرة العربي للسودان - العربي الذي ترك أهله وأولاده، وأتى حزيناً وحيداً تاركاً جذوره هناك بعيداً، ضارباً في أرض غريبة مليئة بالوحوش والغابات والسحر والغموض، ومن ثم تدفقت الحكايات والروايات

عن أشياء خيالية وعن مخلوقات ضخمة رهيبة تصادف الإنسان في سعيه، عن الجن والشيطان والعفاريت ورجال عمالقة عن الكهوف والمغارات والسحرة، والقصص الطويلة عن (الغول) الذي يفرض سيطرته على البشر، وعن ود النمير، وفاطمة السمحة والبحور السبعة والأرض التي تنشق وتبتلع البشر - والفوانيس التي تضيء ليلاً، وتختفي لتضل المسافر. هذه القصص التي لا زال صداها يرن في القرى.

بعد تأسيس دولة الفونج الإسلامية (1505م)، نشأت ظاهرة جديدة في المجتمع السوداني، وهي ظاهرة الطرق الصوفية التي انتشرت، وما تابعها من قصص وحكايات عن الأولياء والصالحين. ونسبة لاهتمام الملوك بهذه الظاهرة اهتماماً خاصاً - فقد انتشرت وصاحبتها الرهبة والاحترام. كذلك فإن المؤثرات التي كانت تصاحب حلقات العبادة في تلك الأيام (الإيقاع، الملابس، البخور، الاهتزاز، والقفز والتشنج) أعطي تلك الحلقات صبغتها الطقوسية. كان الناس يجعلون من (الولي) شخصية أسطورية وينسجون حوله القصص وخوارق الأعمال، مثل الطيران، وتحويل الأشياء ومسخها، والتواجد في مكانين مختلفين في زمن واحد، وإنزال المطر وإحياء الموتى[1]. هذه الفترة تميزت بجو من الدهشة والسحر أكسبها الخصوبة والتفرد.

بالإضافة إلى مشهد تسليك محمد ولد عبد الصادق وبان النقا الضرير على يد تاج الدين البهاري (والذي بنى عليه الدكتور خالد المبارك مسرحية (ريش النعام) مبرزاً اللمسات الدرامية في عملية الاختيار والتسليك - فهنالك مشاهد متعددة أخرى تبدو فيها بعض هذه اللمسات والصور - مثل مشاهد تأديب الفيلة الذي تم على يد أولاد عبد الصادق، والمشاهد المنفردة التي كان يؤديها إسماعيل صاحب الربابة: (المشي في الحوش إحضار البنات والعرسان للرقص،ضرب الربابة الباس الفرس الحرير، تعليق الجرس، رقص الفرس وحركاتها)[2].

(1) دراسات في تاريخ السودان - يوسف فضل ج10، ص 79.

(2) الطبقات تحقيق يوسف فضل، ص93.

وهذا مشهد آخر: قال الفقيه عبد الصادق ولد حسيب، وهو يحكي عن الشيخ حسن ود حسونة (نزلنا عند المكادي - بعد أيام سمعت الهمرجة في الحلة والزغاريت قالوا جاء الشيخ وخرجنا للفرجة - قال جاء راجل قصير أصلع له قرون - لابس فردة دمور شايل في يده مشكار، شق الناس دخل الحوش، فلما زالت الشمس ضربوا النقاقير، فلما برد النهار ختوا فرشة رومية كبيرة فوق الدكة، دكة الديوان[1].

في بدايات المسرح العربي كان الحكواتية والأراقوز وخيال الظل يطوفون القرى فيخرج الأهالي للفرجة، هنا نفس المقارنة، يأتي الشيخ بموكبه الذي يتكون من الحيران والغلمان ويخرج الناس للمشاهدة، وفي زمن معين هو زوال الشمس، وينصبون الخشبة على مكان عالٍ لتسهيل المشاهدة....

ويواصل الرجل واصفاً: (ثم جاء لابس قميص متعالى كبير فقعد فوق الفرشة) هذا الشخص الذي يلبس نوعاً خاصاً من الثياب يصعد فوق الدكة العالية ويجلس (فقامت العبيد شايلين العكاكيز للسلام أنا فلان.. قال فلان. قال سيدي).

المشهد الثالث (فلما فرغوا قامت الفقرا سلمت) ثم (قام أرباب الحوائج سلموا وتكلموا) ثم (جاء المكادي قال: يا سيدي جات امرأة عندها بنت مريضة بتدور لها العافية) ثم قال الشيخ (البنت المرضانه جيبوها رقدوها تحت الدكة قال لأمها البسيها رحطها فالبستها أياه - قال لها قومي قامت كأن لم يكن بها شيء[2].

إنها مسرحية كاملة (عن علاج الشيخ لمريضة):

تبدأ الدعاية منذ الصباح: الزغاريت والهرج، يتهيأ الناس للفرجة والمشاهدة.

المسرح منصوب في مكان عالٍ (حركة الديوان).

النقارة مؤثر صوتي قوي.

الأشخاص هم المعلن (المكادي) والشيخ والمرأة والبنت المريضة مجموعات من الأشخاص - العبيد - الفقرا - أرباب الحوائج.

(1) الطبقات تحقيق يوسف فضل، ص104.

(2) الطبقات تحقيق يوسف فضل، ص141.

المشهد الأول: الشيخ يرتدي ملابساً خاصة.

المشهد الثاني العبيد والشيخ.

المشهد الثالث الفقرا والشيخ.

المشهد الرابع أرباب الحوائج والشيخ.

المشهد الخامس إعلان المكادي بأن المرأة قد حضرت.

المشهد الأخير (مشهد العلاج (المرأة - البنت - الشيخ).

هذه القطعة الدرامية تحتوي على، جمهور - ممثلين - حركة - حوار - موضوع - ملابس - مسرح - مؤثرات صوتيه، وترتيب المشاهد يأتي بصورة مركزة منظمة ليس فيها ارتباك أو تداخل.

هناك مشهد درامي مختلف، نكون قد شاهدناه جميعاً في الأحياء والمنازل في القرى أو المدن - هو مشهد (الزار)، ففيه أيضاً يوجد الجمهور، ويوجد الأيقاع، ويوجد الحوار، وتوجد الملابس، وأهم ما فيه هو التقمص: عندما يتقمص المريض شخصية أخرى غير شخصيته الحقيقية.

فعندما يلعب مثلاً دور أحمد البشير الهدندوي، فإنه يلبس جلباباً وشالاً، أما عندما تدخل فيه شخصية أخرى هي شخصية (الحكيمباشي) فإنه يلبس الملابس الأفرنجية - وعندما يصل إلى درجة عميقة من التفاعل مع الشخصية التي يتقمصها، فإنه يغيّر حتى نبرات الصوت لتصير صوتاً غليظاً أو رقيقاً، صوت أنثى أو ذكر، وكما في حلقة الذكر يحدث أيضاً (الجذب) والأغماء (ويتم التطهير هنا سريعاً وبلا ترتيب أو إرجاء حتى نهاية العرض).

الجذور والجديد:

إن الأعمال المطروحة في الساحة اليوم، ويرتكز بعضها على هذا الموروث، تأخذ منه، وتستلهمه، وتستفيد منه، في دراما معاصرة واعية بقضية الإنسان في هذا العصر، (فتاجوج والمحلق) عن أقصوصة شعبية في شرق السودان، تداولها الناس

كثيراً، ثم ظهرت على المسرح، و(الملك نمر) رواية لحدث من أحداث تاريخ السودان، و(رث الشلك) تستند على الطقوس والشعائر الدينية والاجتماعية لبعض القبائل النيلية في جنوب السودان - و(نبتة حبيبتي) مأخوذة من التراث النوبي العريق... وفي معظم مسرحيات الأطفال ترتكز على الحكايات والأساطير الشعبية المأخوذة من التراث: (ود الحطاب، فاطمة السمحة، وود النمير)، ومسرحية (ريش النعام) مستوحاة من تاريخ السودان من دخول الطرق الصوفية في فترة سلطنة الفونج الإسلامية، ولنأخذ هذه المسرحية كمثال يدلك على أن الجديد يمكن أن ينبع من الجذور.

يوتوبيا الشيخ تاج الدين:

في كثير من مسرحيات خالد المبارك نجد أن هنالك نظرة خاصة لبلاد السودان، هنالك حلم رائع ظل يراود الكثيرين للحضور إلى هذه البلاد، لأن فيها شيئاً جديداً، شيئاً جذاباً خارقاً غير مألوف في بقية البلدان، هذا الشيء الذي جذب (ذو النون بن إبراهيم) عندما حورب وطرد من كل البلاد التي زارها، هتف حاثاً زوجته على الهجرة:

فاطمة: أنا أسألك إلى أين؟

ذو النون: إلى بلاد النوبة.. إلى أصول النيل.

فاطمة: مرة ثانية؟

ذو النون: مرة ثانية وثالثة ورابعة حتى أرى السراج.

فاطمة: سراج؟

ذو النون: سراج مضيء على قمة الجبل[1].

ذو النون يريد أن يرجع إلى بلاد السودان وإلى أصول النيل ليرى ذلك السراج الذي يضيء على قمة الجبل، وفي مسرحية (تلك النظرة) نجد أن الرجال الذين بعثهم الوالي من مصر إلى السودان كان الغرض من رحلتهم هو معرفة أصول النيل ثم

(1) تلك النظرة، خالد المبارك، ص74..

العودة مباشرة إلى مصر، ولكنهم عندما يصلون ويشاهدون (جبل القمر)، وهو نهاية مطاف الرحلة، يحدث لهم شيء غريب، وبصورة لا إرادية لا يقدرون على الرجوع للخلف: وعندما رأى حسن ذلك النظر، جاءته قوة خارقة أخذ يقاوم بها ليمضي داخل البلاد (كأنما هذه ليست قوته). لا يمكن أن يكون (حسن) أقوى منا الاثنين مجتمعين[1].

الشيخ تاج الدين البهاري عندما أتى من بغداد إلى بلاد السودان كان يرى فيها شيئاً جديداً - كان يريد أن يخلق مجتمعاً مثالياً متفرداً، الشيخ البهاري يجئ إلى السودان ويتزوج، وينجب[2] ويطوف القرى، ويزور سنار وتقلي وأربجي ووادي شعير. وها هو يطرح بعض أفكاره أمام جمع من الفقهاء: (أنا جيت من بغداد لأجل هذا الولد[3] - يقصد الشيخ محمد الهميم، ويطلب من الفقهاء الأذعان له) مثل ما ابتعاينو لي عاينو له (ويصف الأرض التي سوف يسودها الهميم بأنها (النادرة: سلوكه ودلوكة ويشوف فيها مال الحجاز واليمن)، فالسلوكه رمز لزراعة الأرض (العمل)، والدلوكة وهي آلة إيقاعية سودانية منتشرة في وسط السودان، إشارة للإيقاع وحلقات الذكر، هذا المجتمع الذي يريد البهاري أن يحققه في السودان، هو مجتمع العمل والعلم والعبادة.

وفي مسرحية (ريش النعام) نرى أن الشيخ تاج الدين وضع برنامجاً لخلق هذا المجتمع، مجتمعاً يتحد الناس فيه بقوة على أساس أن يكون كل شخص متفرداً في فكره، وعبادته، وترويضه لنفسه، لكي يرتقي الجميع ويحلقون، (لقد أتيت إلى هذه البلاد على أمل، أملي وحلمي أن يشيد المهاجرون إلى هذه البقاع مجتمعاً جديداً، يجتمعون فيه في تفرقهم، ويتفرقون في تجمعهم، ويرتقون ويرتقون ويحلقون)، ولتحقيق هذا المجتمع المثالي، يطلب الشيخ من الناس ألاّ يلتفتوا لمجتمعاتهم القديمة وألاّ يحاولوا محاكاتها - طلب منهم الالتزام بالعلم - ومصاهرة المواطنين الأصليين في السودان والتلاقح ليكون العطاء قوياً مثل النيل: (سيكون نسلكم مثل النيل - هل يقلل من شأن هذا النيل أنه يتكون وفوق هذه الأرض من التقاء النهر الأبيض الهادئ

(1) تلك النظرة، خالد المبارك، ص36.

(2) الطبقات، ص322.

(3) الطبقات، ص322.

بالنهر الأخضر العنيف، لقد أكتسب اندفاعاً مكنه من شق الصحراء) ويطالب منهم كذلك أن يثبتوا أقدامهم على هذه الأرض، وتكون بداية معافاة، وجذوراً جديدة وقوية لمجتمع جديد، (أرى فيكم كياناً جديداً لم يدب فيه الإعياء ولا الكبر). وفي اجتماع شعبي، عرض الشيخ تاج الدين على الأهالي الطريقة التي تقود إلى الصفاء والارتقاء والتحليق، وكيف أنها تقوم على التضحية وبذل النفس، والصبر والكرم، وفي ذلك اللقاء سلّك في طريقته شخصين هما (ياسر) و(عثمان)، ثم تبعهما بعد زمن آخرون، وبعد أن وطد البهاري دعائم دعوته تلك، رجع إلى بغداد وجعل من يقوم مقامه في بلاد السودان.

الدين والسلطة:

رجع الشيخ البهاري وترك عثمان وياسر على قمة المسؤولية في البلاد، وهما من رجال الدين والصوفية - وكان البهاري يرى فيهما أصلح وأحسن من يحكم ويقود البلاد - وقد اجتمعت في يد عثمان السلطة الدينية والولاية، بتقرير من الشيخ البهاري وسلطة الحكم وإدارة الدولة أيضاً[1].

وتتغير الأحوال وتتسع الدولة، ويكثر عدد المهاجرين وتنشأ أنواع عديدة من المجتمعات - ولا زال عثمان يحكم بفكرة الشيخ تاج الدين التي تعتمد على الصفاء الروحي والتعاون ورياضة الفرد النفسية ليتطهر من ذنوبه وعيوبه ويشارك في بناء المجتمع النقي متخلصاً من روح الشر والظلم والعدوان فيه، فجأة تحدث جرائم القتل والتمرد والعصيان والخوف من غزو القبائل المجاورة، فيبني (عثمان) السجن - ويضع الحراس والحجاب وينحرف عن الطريق الذي أخذه عن شيخه (يكذب على وفاء - يماطل عثمان - ويتجسس على ياسر - يحيا في ثراء ويخوض الحروب، يتهم ياسر بالتآمر ثم يقتله) - ورغماً عن انحرافه هذا يؤكد ويحاول أن يثبت أنه ولي

(1) (وقد ظلت الصوفية تحكم البلاد وتوجه أقدارها منذ القرن الخامس عشر حتى سنوات ما بعد الاستقلال ولم يأخذ ظلها بالتقلص إلا في المدن الكبرى وعقب الحملات الواسعة التي شنها المثقفون وأنصار السنة) الفكر السوداني: أصوله وتطوره - محمد المكي إبراهيم، ص9.
(ولم يكن الاعتقاد في الأولياء وقفاً على عامة الناس بل اعتقد الملوك والسلاطين فيهم وكانوا لا يشرعون في عمل هام إلا بعد مشورتهم)، دراسات في تاريخ السودان: يوسف فضل، ج10، ص80.

وصالح (يستند على الجدار متعمداً ويحشر يده في الحجر الذي هو مسكن لعقرب، ويبرر عثمان مواقفه السابقة بأن الدين الحقيقي فعالية وعمل).

ما استطاع عثمان إذن أن يخلق المجتمع المثالي الذي كان يسعى له الشيخ تاج الدين - حتى ياسر نفسه الذي كان يعارض عثمان والذي كان يقول إنه يحمل في جوفه كلمات كالجمر المتقد - ورغماً عن تضحيته الغالية بنفسه - واتصاله بالشيخ وهو في بغداد، كان يرى أن آراء الشيخ تاج الدين وحدها لا تكفي لحكم بلاد كالسودان! وها هو يخاطب عثمان: (تعتمد في حكمك على الخير الذي في قلوب الناس وما أندره، وعلى خطبة الشيخ تاج الدين البهاري بعد صلاة الجمعة وهيهات تكفي هذه - هيهات).

الرمز والإشارة:

البهاري: يا عاقل! (كل هذه الأشياء ليست إلا رموزاً إن عملتها على ظاهر معناها كانت تخيلات لا حاصل لها)[1].

(فإن كنت يا قاضي قرأت مذاهباً

فلم تدرِ يا قاضي رموز مذاهبنا[2]

تكثر في المسرحية الرموز والإشارات والإيحاء - وذلك ليس مستغرباً لأنها مستوحاة من نبع فيضه رمز وإيحاء. من المشهد الأول نتعرف على ياسر وعثمان وعبد السلام - وهم رموز لمجموعات أكبر هي المجموعات العربية التي هاجرت إلى السودان واستوطنت، (أمثالها كما سمعت كثيرون هنا: من مصر ومن فلسطين ومن اليمن ومن الحجاز ومن الأندلس).

الشجرة والنيل والمرأة.. رمز للخطوبة والولادة والعطاء في بلاد السودان، ورمز للامتزاج والتوحيد، أنظر إلى هذه الشجرة التي ينظر إليها المهاجرون بإعجاب لأنها لا توجد في بلادهم:

(1) ريش النعام، خالد المبارك، ص 38..

(2) من قصيدة الشيخ الهميم - محمد عبد الصادق، الطبقات، ص32.

ياسر: أنا أيضاً لفتت نظري هذه الشجرة - لو تدلت فروع أخرى وتحولت إلى جذوع فإن شباب يتجدد وتبقى حتى إذا ما أصاب البلى الجذع الأصل.

عثمان: أو إذا ما نخره السوس - ليتنا عرفنا مثلها في بلادي.

هذه الشجرة من النوع الغريب (شجرة من النوع الذي تتدلى فروعه ويغوص في الأرض فيصير جذعاً) هذه الشجرة التي كان البهاري يتذكرها بعد رحيله للعراق ويصفها للرسول الذي بعثه لبلاد السودان، ويطلب منه رؤيتها - هذه الشجرة متجددة الحياة تنمو وترتفع وتغوص في الأرض فروعها لتنمو من جديد، إنها شجرة خالدة لا تعرف الموت، وهي رمز للحياة - والنيل رمز للنسل الجديد، والولادة المباركة بعد التلاقح بين الزنوج والعرب واكتساب قوة جديدة خلاقة، نتيجة لهذا اللقاء كالنتيجة التي حدثت بعد التقاء النيل الأزرق بالنيل الأبيض، وتكوين النيل العملاق: (سيكون نسلكم مثل النيل).

المرأة أيضاً رمز للحياة الجديدة في بلاد السودان: يسأل الشيخ عن علاقة المهاجرين بالسودان ويقول (صاهروهم، فسيبارك الله في نسلكم) والمرأة والأرض صورة متكاملة لا تتجزأ: يقول ياسر عن زوجته: (لقد صهرتني أشياء وأشياء هنا، هذه السودانية أعلمها العربية، وتعلمني القنص والفلاحة.. أنقذت حياتي مرة ونحن نصطاد النعام، قتلت الثعبان الذي هم بلدغي).

أما الأجنحة فهي رمز للصفاء والارتقاء والسمو، ومن الدعائم التي قامت عليها طريقة البهاري - فقد كان يحلم بالمجتمع السامي وبالناس الذين يرتقون ويحلقون - والدعوة للتحليق هي دعوة لترك الدنيا وملذاتها ومفاسدها وشرورها: (الطريق أن تبحث عن الطريق، أن تحلق وأن تحلق بجناحين أخضرين) وعندما يتحدث الشيخ عن بلاد السودان بعد أن وصفها أحد الحاضرين بالنعامة، يقول: (وجود الجناحين كان مهما ضمراً مفخرة) قاصداً أن هذه الأرض فيما بذور الحياة الجديدة والمجتمع المثالي السامي: (إن النيل يمتد من نقطة الالتقاء كعنق متصل بجناحين).

فالأرض والنيل والشجرة والمرأة، رمز لهذا الوطن الجديد الخصب المعطاء، الممتزج الذي يحمل أناسه في عقولهم وقلوبهم بذرة الصفاء والنقاء والسمو والعقيدة الراسخة؟*

* مجلة الثقافة السودانية، العدد (12)، السنة الثالثة،1979/11م.

(5) العرضة في المهدية (1885-1889)

مجذوب عيدروس

(للعرضة) جذورها في الممارسات الاجتماعية في أجزاء كثيرة من الوطن العربي، فهي تعني: رقصة الحرب عند العرب.. ولا زالت تمارس بالسيف في مناطق كثيرة من شبه الجزيرة العربية والخليج العربي، ومناطق البدو في أقطار عربية أخرى، وهي تمارس بالسيوف في مباريات استعراضية تبرز قدرات ومهارات أبطالها في المبادرة والنزال.

وفي السودان تمارس بالسيوف والعصي في بيوت الأفراح والمناسبات: (الزواج والختان وحلقات المديح)، ولها ممارسوها وجمهورها، وقد شاهدنا نماذج لها في مناطق عديدة، منها مناطق الجعليين والهدندوة، وهي في شكلها هذا تقدم في شكل مبارزة بين أثنين أو أكثر.

وظاهرة (العرضة) في دولة المهدية لها جذورها الموروثة من مملكة (الفور)، وهي أيضاً قد جمعت بين شكل العرضة عند القبائل العربية في أواسط السودان والهدندوة في الشرق، وبين العرضة عند سلاطين الفور.

والعرضة عند الفور تعني شكلاً من أشكال العرض، وكيفية العرض أن السلطان عندما يستقبل الملوك التابعين له فإن الملك يأخذ أتباعه ويركض حتى يصل إلى محل السلطان، فإن كان من العظماء برز السلطان من جماعته إلى ملاقاته مقدار خطوتين أو ثلاثة إن كان غير عظيم ثبت السلطان في موضعه فيرجع الملك وجماعته ويفعل

ذلك ثلاث مرات، وفي الثالثة يعرضون على السلطان، ثم يرجعون إلى محل وقوفهم، فيخرج آخر بجيشه ويفعل كذلك، وهلم جراً.

فإذا تم العرض خرج السلطان راكضاً، وتتبع الملوك وذهب أولاً إلى أعظمهم، ثم إلى مثله، وإلى أقل منه، فهكذا حتى يمر عليهم أجمعين جبراً لخواطرهم.

وكلما أتى قوم صاحوا في وجهه بكلام يعظمونه به وهو أنهم يقولون له بصوت عال: برنس (البلاد) حر السلاطين جمزير الملوك، آداب العاصي، فرتاك الجبال بلا ديوان، وغير ذلك.

فإذا تم العرض دخل السلطان داره ودخل وراءه جميع أرباب المناصب من الوزراء والملوك وأولاد السلاطين، فيدخل السلطان إلى دار النحاس، ويأخذ قضيباً ويضرب به النقاريه المسمآه (منصورة) ثلاث ضربات، والعجائز، أي الحبوبات، محدقات به بأيديهن الكرابيج يضربنها كلما تقدم ثم يمشين زوجاً زوجاً هكذا، والسلطان بين الزوج الأخير حتى يدخلن السلطان إلى محل جلوسه.

وكانت للفور عرضة أسبوعية كل يوم جمعة، تتمثل موكب السلطان إلى الجامع، فترفع (الأمباية) أشعاراً للعساكر بأن السلطان خارج يخرج معه حاملو الأسلحة النارية مشاة ويحييه الفرسان بهز سيوفهم ويرد تحيتهم بسبحة أو سوط أو منزل[1].

ويقدم نعوم شقير وصفاً للعرضة وموكب السلطان فيقول: يخرج مناد من قبل السلطان للاستعداد للعرض فيجتمع الكل مشاة وفرساناً حلقة كبيرة في ساحة السوق أمام منزل السلطان، ثم يخرج ملك النحاس بجنده محيطاً بنحاسات الفور السبع محمولة على سبع جمال وفي مقدمتها (المنصورة) التي غنموها من آدم سلطان وداي، ثم نحاسات فور الخمس القديمة فيخترق الحلقة بموكبه حتى ينصفها فيقف متجهاً نحو الشرق.

(1) محمد بن عمر التونسي: تشحيذ الأذهان بسيرة بلاد العرب والسودان: القاهرة: 1961، ص175-176 (وسنشير إليه لاحقاً بالتونسي).

ثم يأتي السلطان بموكبه الخاص وهو راكب جواده ويقف مقابل ملك النحاس متجهاً نحو الغرب وبينهما فسحة كافية لعرض الجيش وموكب السلطان الخاص مؤلف من أولاده ووزرائه وأخته الكبرى والعلماء والقضاة فتقف أخته وراءه، راكبة جواداً ومن ورائها الجواري حاملات أباريق النحاس بلا ماء وبينها وبين السلطان حملة الحراب المكسوة بالجوخ الملون، ويقف أولاد السلطان عن يمينه ووزرائه عن شماله، ويقف أمام صفي الوزراء والأمراء صفان من العلماء والقضاة، وترفع فوق رأس السلطان مظلة واسعه جداً تظلله وجواده، ومن ورائه رجلان حاملان مروحتين كبيرتين يزين حواشيهما ريش النعام لحجب الشمس عن ظهره.

وعن كل من جانبيه مروحة حملها رجل يروح بما عليه، ثم يبدأ الاستعراض فيخرج الناس من الحلقة فرقاً، كل فرقة يتقدمها رئيسها راكباً على جواده فيحي السلطان يهز سيفه فوق رأسه فيرد السلطان التحية بهز سوطه ثم يرجع هذا الرئيس برجاله على مكانه من الحلقة ثم يتقدم السلطان وحده إلى النحاس ويدور من داخل الحلقة لرؤية الجند ويعود إلى موكبه فتستقبله أخته وجواريها بالزغاريد ثم يأمر فينصرف النحاس ثم يتبعهم بموكبه إلى أن يدخل منزله فيتفرق الجنود إلى منازلهم، وبعد أيام ينادى إلى مثل هذه العرضة وهكذا إلى سبع عرضات ثم ينصرف كل إلى بلاده[1].

وهذا الاحتفال يقام سنوياً لتجليد النحاس[2]، وكانت عادة سلاطين الفور أن يضربوا النحاس في يومي الأثنين والخميس في الصباح والمساء.

وقد أقام عبد الله ود سعد عرضة في المتمة عام 1896 قبل المذبحة[3].

أما الخليفة المهدي فكان مهتماً بالعرضة الأسبوعية كل يوم جمعة، وكان مهتماً بالوحدات الموسيقية في جيشه وبينها وحده على نمط موسيقى الفور.

(1) ملحق التونسي: ص411 مأخوذاً عن نعوم شقير.

(2) و4 / التونسي ص411.

(3) عصمت زلفو: كرري: دار التأليف جامعة الخرطوم، 1973، هامش ص230.

وقد تضمنت الروايات المدونة في بعض الكتب ملامح عن العرضة الأسبوعية وكثيراً ما كان الخليفة يشرف على تنظيمها بنفسه[1]، وكان سلاطين بمثابة أركان حرب في بعضها، وقد عزى الخليفة إليه الفشل في المناورات والتكتيك[2] وإسكندر بك التركي كان يدير العرضة حتى مواعيد معركة كرري فهي بلون من ألوان التدريب العسكري.

والروايات الشفاهية تقول أن العرضة الأسبوعية كانت تتضمن حركات يقوم بها الفرسان تبرز مهاراتهم وقدراتهم إلى جانب إنشاد أشعار وأقوال تعبر عن اعتدادهم بأنفسهم فالفارس يتحدث عن قتله للأسد في الغابة الفلانية وأنه صمد للأعداء في موقعة كذا وقتل من الكفار كذا، وحتى رودلف سلاطين النمساوي اشترك في التباهي حسبما تقول الرواية الشعبية: أنا السبيبة المعلقة بالمصيبة تنقطع السبيبة وتقع المصيبة[3]وقد قال إنه كان يهز سيفه ويصيح: في شأن الله[4].

وقال المؤرخ محمد عبد الرحيم: كنت ضمن طائفة من الملازمين أمر القائمقام إسكندر بك التركي الذي كان قومندانا لاورطة مصرية بالأبيض، يعلمنا الحركات العسكرية بدون اطلاق النار على الهدف[5].

وفي يوم الأربعاء 1 سبتمبر 1898 تحركت جيوش المهدية وخرجت من باب جامع المهدي الغربي وسارت أرباعاً بشارع العرضة، كان الربع يتألف ما بين 250 إلى 3000 ألف جندي يسير في طليعته الأمير ممتطياً فرسه شاهراً سيفه ثم البيرق والموسيقى فالجيش أربعات[6].

(1) زلفو

(2) سلاطين باشا: السيف والنار في السودان: مكتبة الحرية (عن ترجمة (جريدة البلاغ).

(3) محمد عبد الرحيم: النداء في دفع الافتراء: القاهرة: 1925، ص 258.

(4) السيد فضل بابكر من أبناء دارفور.. عمل في قوة دفاع السودان وبعد الحرب العالمية الثانية التي اشترك فيها في معارك أثيوبيا على حدودنا الشرقية ضد إيطاليا، أحيل إلى التقاعد وعمل بود مدني في وزارة الصحة (مقابلة شخصية 1983 - ود مدني / حي دردوق).

(5) سلاطين باشا: السيف والنار في السودان، ص120.

(6) محمد عبد الرحيم: النداء في دفع الافتراء ص 258 والتاريخ الصحيح 31 أغسطس الذي أورده عصمت زلفو في كرري.

وقد استيقظ سكان أم درمان على دوي النحاس وصفير الأمبايه، بدأ التقدم بخطوات أربعات على توقيع الموسيقى وعلى أناشيد عشرات الألوف لا اله إلا الله جودوا الكفار في شان الله، كانت تعليمات قادة الأرباع هي التقدم إلى ميدان العرضة والتجمع هناك إلى حين وصول الخليفة، وقد بدأ الباب الغربي للجامع الكبير يقذف إلى شارع العرضة بأفواج البشر المسلحين منذ الفجر حتى الرابعة مساء.

وفي منتصف الرابعة كانت الرايات قد اصطفت والأمراء أمامها انتظاراً لوصول الخليفة.. خرج الخليفة من محراب القبة بعد الظهر واتجه نحو باب منزله حيث امتطى جواده الأبيض وأدار عنانه غرباً، وسرعان ما وجد نفسه داخل المربع المعهود الذي شكله حرسه الخاص.. تدلت ذوائب عمامته الطويلة وارتكز حد سيفه الطويل على كتفه، فقد حكله هذه المرة بنفسه ولم يكل أمر حمله لغلامه الحبشي.. وأخيراً وصل موكبه إلى جيشه المصطف في هيئة الاستعراض مماثلاً لاصطفافه العادي كل يوم جمعة..

بدأ الخليفة جولته المعهودة أمام جيشه واستقبله أمراء ومقاتلو كل راية بالهتاف المعهود (أبشر بالخير)، ورد هو بتلويح سيفه عالياً.

لقد كان ترتيب جيش الخليفة نفس ترتيبه في أيام العرضة عدا اختلافين بسيطين: إعادة الراية الحمراء راية الخليفة شريف.. إلى مكانها القديم.. وإنضمام قوات عثمان دقنة..

اتخذ الخليفة علي ود حلو أقصى اليمين (مكان محطة اللاسلكي الأن جنوب المنطقة الصناعية)، ورفرفت خلفه الراية الخضراء وازدحمت صفوفه بقبائل النيل الأبيض (دغيم وكنانة).. وقد امتدت صفوفهم في مواجهة احتلت أكثر من نصف ميل، وعن يساره رفرفت الراية الخضراء الغامقة فوق عثمان شيخ الدين وقد غمره الزهو.. فقد كان قائداً لأكبر قوة في الميدان.. وتجمع في مربعه الضخم أغلب السلاح الناري الذي غنمته المهدية في حروبها الدامية طوال خمسة عشر عاماً، بنادق الشلالي هكس وراشد ويوحنا وغردون.. كما تكونت صفوفه من زهرة جيوش المهدية الجهادية السود والملازمين أبناء زعماء القبائل العربية..

وعن يسار شيخ الدين وقف الخليفة شريف والراية الحمراء تعلوه مرفرفة فوق الجعليين والدناقلة حارسيها..

وأخيراً في أقصى اليسار تجمع رجال عثمان دقنة الذين قطعوا الآف الأميال للأدلاء بدلوهم في اليوم الحاسم، كان دقنة راجلاً ولم تكن هناك راية تميز رجال الهدندوة الذين كانوا أول من وصل للميدان من ديم عثمان دقنة البعيد في طرف أم درمان الشمالي، وخلف الجميع رفرفت الراية الزرقاء كجيش قائم بذاته، ولكن لم يكن أميرها يعقوب بالقرب منها فقد تقدم يعقوب منذ رؤية موكب الخليفة واستقبله وكان أول من حياه ومضى معه لاستعراض جيشه العظيم.

وبعدها اقتربت الصفوف حول الخليفة الذي توسطهم، والقى خطبة نارية حاثاً جنوده على الاستبسال، فذلكم هو اليوم الفصل.

وقبل مغيب الشمس بقليل انتهى الخليفة من خطبته، وأمر الأمراء بتجميع مقاتليهم والمبيت في ميدان العرضة استعداداً للتحرك صباحاً، ومضى هو إلى خيمته التي أعدت وسط المعسكر.

كانت خيمة الخليفة هي نفس الخيمة التي تقدم بها الملك يوحنا نحو القلابات غازياً قبل عشر سنوات، كثيرة الزخارف، إلا أن الصلبان المطرزة أزيلت وحلت محلها الآيات القرآنية.. تناثرت خيام كبار الأمراء حولها حسب مراكزهم...إلخ.

أما عن الأزياء فقد (كان اللبس العادي للجندي من جيش الخليفة يتكون من جبه مرقعة قصيرة تصل إلى ما تحت الركبة بقليل وسراويل وصندل (بعضهم كانوا حفاة)، كما كانت تلبس العمامة فوق الرأس، وفي العادة كان منهم من يحمل سيفاً وأربع حراب قصيرة (إلا الملازمين فهم يحملون بنادقهم)، وكان الواحد يحمل ركوة بها ماء الوضوء (الركوة هي إبريق من الجليد).

كما كان أغلب الأمراء والقادة يحملون أكفانهم معهم، وهي عبارة عن قطعة من الدبلان توضع ملفوفة في مخلاة الجواد.. وكان ذلك دليلاً على أنه ذاهب للمعركة ليموت.. ولوحظ أن عدداً قليلاً من أثرياء الأمراء يرتدون درعاً منسوجة من الحلقات الحديدية (شبيهة بتلك التي كان يرتديها فرسان الصليبيين).

ومن الروايات الشفاهية إن تلك العرضة كانت تصحبها بعض الأغنيات الشعبية مثل تلك التي مطلعها:

يا الكفار قميركم غاب

و(رمنتونكم) انقلب دراب

ويا مؤمن من الجاد لا تهاب

وحفلت تلك الفترة بالأغنيات الشعبية التي تمجد البطولة والثبات وتعير من يفر وينهزم أمام الأعداء.. حتى أن زوجة محمد زين الذي استمات في (أبي حمد) كتبت له تستحثه على الثبات وتقول: إن نساء (البقعة) يقرعن ود بشارة لانهزامه في دنقلا وينظمن في ذمة الأشعار: (فإياك والانهزام لأني لا أطيق العيش معك بالذل والإهانة)، فصمم محمد زين على القتال حتى يموت أو ينتصر.

ومن هذه الأغاني ما أورده محمد عبد الرحيم بعد واقعة الكرد شمالي الدبة:

الله من رامتونا في الكرد

المنه قاضي الاسلام شرد

وبفحصنا لظاهرة العرضة المصحوبة بدوي النحاس وصفير (أمباية) نجد الموسيقى التي انقسمت لثلاثة أقسام رئيسية:

جماعة الآلات النحاسية، وأغلبهم كانوا من جنود جيش الاحتلال ممن وقعوا في الأسر.

جماعة الصفارة، وهم حملة الأبواق والآلات المختلفة الايقاع على نمط موسيقى الفور.

جماعة الأمباية وهم أربعة عازفين يحملون الأمباية / (الأمباية عبارة عن ناب فيل ضخم مجوف) / وعندما ينفخ فيها يصدر صفيراً حاداً يسمع لمسافات بعيدة، وكانت الفرقة تعزف عند خروج الخليفة للعرضة أو لتجميع المقاتلين.

ولدى كل أمير أو عامل على إقليم (مقدمية البروجية ومع حرس الخليفة الخاص (مقدمية الموسيقى وتولاها محمد نور حسن).. ولم تكن العرضة عرضاً عسكرياً فحسب ولكنها حفلت (بمئات من هجمات الفرسان التي تقوم بها الوحدات الكبرى والصغرى، أو تحركات مجاميع للمشاة والخليفة ويعقوب يأمران بتحركها والتفافها وتغييرها للمواجهات تمهيداً للمناورات الكبرى، كما أوضح في منشور الحث على الجهاد)، (وأنا بالعرضة أقدم الجيوش واؤخرها يمنة ثم يسرى).

ولم تكن هذه العمليات تتم بالذخيرة فهي لم تكن تصرف إلا للعمليات.. فالعرضة في تقديرنا هي مسرحة للمعارك قبل وقوعها.. وهي تمثل التجارب (البروفات والتدريبات) في بعض جوانبها إلى جانب النتعة الفنية فيها.. وقد كان الجمهور كله مشاركاً فيها، فدوره لا يقتصر على الفرجة.. وكانت هذه العرضة متنفساً لسكان أم درمان في وقت انعدمت فيه وسائل الترفيه حتى المقاهي قامت السلطة بإلغائها.

وكان المنظر مهيباً:

الآلاف يرتدون الجبب المرقعة.

ومئات الرايات الملونة.

والآلاف يرددون الأناشيد والتهليل والتكبير..

ثم الاستعراضات والبطولات التي يحكيها الفرسان عن كيفية تحقيق انتصاراتهم في المعارك وصيد الوحوش في بيئاتهم المختلفة..

والسجع والأشعار التي يرددها بعضهم.

فنحن إزاء هذا نجد أنفسنا أمام لوحة مسرحية كبيرة تحمل كل شروط الظاهرة المسرحية: الموسيقى - الغناء - الرقص - الصراع (هجمات الفرسان).

وكان الخليفة حريصاً أن يحضر الزوار كالوفد الأثيوبي والأسرى من الجنسيات الأخرى العرضة، ليقذف الرعب في قلوب أعدائه (والظاهرة كلها تقع ضمن ما يمكن تصنيفه تحت اسم الاحتفال الجماهيري / (الشعبي العام)، أي ما يقرب من

مفهوم المسرح الشعبي الشامل ذي الصبغة الاحتفالية الذي نادى به مسرحيون معاصرون منهم الفرنسي جان فيلار وتمنوا العودة إليه، وبذلوا على طريق تلك العودة المعصرنة جهوداً، وقدموا بعض التجارب، وكان منها ما تم بواسطة المركز الدولي للمسرح التابع لمنظمة اليونسكو مثل العرض الاحتفالي العام الذي تم في ايران أواخر الستينيات.

وتقويمنا لظاهرة العرضة الأسبوعية والاحتفالات الكبرى مثل زيارة الوفد الأثيوبي (1898) واحتفال إعادة الراية الحمراء للخليفة شريف (1897) يضع العرضة في مكانها كشكل من أشكال الظاهرة المسرحية فهي شديدة الثراء والتنوع، وتحدث في النفوس ذلك القدر المطلوب من التأثير، وتلبي حاجة الحواس السمعية والبصرية وتأثيرها فاعل جماهيرياً، وتخدم أهدافاً (دينية)، وإعلاء شأن العقيدة بالجهاد، الذي كانت العرضة تدريباً عليه (ودنيوية) عسكرياً بالمحافظة على الدولة المستهدفة من الأعداء، إلى جانب المتعة والأثر الفني والإبهار الذي تحقق للضيوف والمواطنين.*

* مجلة الثقافة الوطنية - العدد الأول - السنة الأولى، سبتمبر 1988، تصدر عن دار الثقافة للطباعة والنشر - الخرطوم.

المسرح والتراث

حدود وإمكانيات مساهمة (مسرح الجنوب) في الحركة المسرحية السودانية

(1) مسرح التراث

السماني لوال

لا أخالني أضيف جديداً إن قلت إن السودان عرف المسرح بشكله الأرسطي الحديث المعروف مع بدايات القرن العشرين أي بدخول المستعمر البريطاني عام 1889م، أي إن هذا الفن المسرحي فن جديد على الثقافة السودانية.. لكن هذا القول عند التدقيق الحصيف والتمحيص المتاني ينهار فور الغوص العميق في تربة الثقافة السودانية بأشكالها التقليدية (الشعبية)، فالسودان بشعوبه العديدة وطرائق معاشها وأنماط حياتها التقليدية، عرف أشكالاً عديدة مما يمكن تسميتها بالمسرح.. وتمشياً مع شراسة الحكم البريطاني للبلاد، شهد شمال السودان بعض الاستقرار وإنشاء مؤسسات الدولة الحديثة وبنياتها التحتية والفوقية وعلى رأس هذه المؤسسات والبنى قطاع التعليم.. فتم إنشاء العديد من المدارس الأولية المتوسطة كانت مدخلاً لتسريب الذهنية الأوروبية من خلال المناهج ونمط ووسائل التعليم.. ثم صارت الخرطوم وغيرها من المدن في شمال السودان مراكز حضارية عمتها الجاليات الأجنبية الأوروبية وغيرها، ونقلت هذه الجاليات من خلال نشاطها الثقافي الموسمي العديد من الفنون الأوروبية، ومنها الفن المسرحي، فكانت أندية الجاليات بالخرطوم تقيم أنشطة ثقافية عديدة، كان المسرح واحداً من أهم أنشطتها، ومن خلال هذه الأندية انتشر فن المسرح بشكله الأرسطي بين المثقفين السودانيين، فقامت العديد من الجمعيات الثقافية السودانية بأنشطة عديدة ومنها المسرح.. كما ساهم (معهد بخت الرضا) لتدريب المعلمين في بث الوعي المسرحي من خلال مناهجه المسرحية..

كان المسرح أحد الوسائط والوسائل الحضارية التي استخدمتها المقاومة السودانية الحديثة في مناهضة السلطة الاستعمارية، وجمعية (اللواء الأبيض) بقيادة الضابط علي عبد اللطيف نموذج لهذا النشاط الفكري والثقافي الذي عمد إلى التعبئة ضد الوجود الاستعماري.

كان هذا النشاط الوطني المسرحي المقاوم للاستعمار يشيد أركانه من الإرث البطولي العربي والسوداني معاً.. غير أن الشكل على مستوى الكتابة والعرض هو الشكل الأرسطي الأوروبي المستلف إما مباشرة من المسرح الأوروبي (الجاليات الأوروبية)، أو من الأندية العربية بالخرطوم، والتي كانت هي أيضاً أوروبية البناء والشكل.. وبعد الحصول على الاستقلال عام 1956 استمر الشكل المسرحي في السودان بالنمط الأرسطي.. حتى بعد قيام المسرح القومي في أم رومان.

أما في جنوب السودان، فإن السياسة الاستعمارية تجاهه اتسمت بالتعنت المبالغ، فنظام الحكم فيه كان حكماً عسكرياً لا يهدف إلى البناء الجاد من خلال مؤسسات حضرية اقتصادية، بل كان الهدف هو حفظ المكان والتأكد من أن السكان موالون للسلطة.. ولذلك لم يشهد الجنوب تأثراً واضحاً بالثقافة الوافدة، وظل متمسكاً بثقافته الوطنية التقليدية.. ولذلك لم يشهد الجنوب نشاطاً مسرحياً مماثلاً للنشاط الموجود بشمال السودان.. وحتى بعد الاستقلال وقيام (المعهد العالي للموسيقى والمسرح) ظل حضور الجنوب مسرحياً ضعيفاً، إذ لم يتخرج من معهد الموسيقى والمسرح حتى الآن سوى ستة من أبناء الجنوب.. ويرجع السبب في ذلك إلى ضعف نسبة التعليم الذي لم يستقم إلا بعد الاستقلال وببطء..

لكن هناك يظل السؤال يطرح نفسه: هل يوجد بالسودان نشاط مسرحي؟ أي: هل ما نشهده الآن من ممارسة مسرحية هو مسرح سوداني؟

حقيقة إن الشكل غير محايد، كما قد يتبادر إلى الأذهان فالنشاط المسرحي الذي نشهده الآن يصعب على المرء تسميته بالمسرح السوداني مائة بالمائة، لأن التسميات المتعجلة قد توقع المرء في مغالطات غير مجدية. فمن الصعب جداً إطلاق مثل هذه

التسميات المعممة على بلد كالسودان ما زال يتلمس طريقه لتحديد ملامح ثقافته وكيانه الحضاري.. فنحن بلد متعدد الأعراق والثقافات واللغات، ولكل هذه الأعراق ذوقها الجمالي الخاص بها، وأشكال فرجتها الإبداعية المنفردة، ومن هذه الأشكال أشكال الفرجة المسرحية السودانية التقليدية (الشعبية)، فالسودان ملئ بالطقوس الدينية وغير الدينية التي يمكن تسميتها بالمسرح.. ويزخر السودان بإرث أسطوري وتاريخي ضخم، يمكن أن يؤسس لمسرح سوداني أصيل في شكله ومادته وعناصره..

فالجنوب كمنطقة هامشية لم يستغل إرثه المتعدد المتنوع حتى الآن.. فبالجنوب الآن ما يربو على الخمسين قبيلة، ولكل منها أساطيرها وقصصها وطقوسها وأشكال ممارستها التي يمكن أن يشيد فيها مسرحاً قوياً يستند إلى أرضية ثقافية تبرز ملامح الشخصية الجنوبية الأصيلة.. لكن، كي نسبر أغوار البناء الثقافي وتحديد الملامح العامة المكونة لكيان الجنوب الثقافي، يمكن تقسيم الجنوب إلى ثلاث وحدات أساسية تكون في مجملها الحياة الثقافية:

فهناك المجموعات القبلية الرعوية، والتي تمتد من شرق الإستوائية (اللاتوكا التبوسا.. إلخ، مروراً بالمجموعات النيلية (الدينكا - النوير - الشلك والمنداري.. هذه المجموعات يمكن حصرها في مجموعة ثقافية واحدة بإعتبارها متشابهة) وإن ليس تماماً في أنماط عيشها وسلوكها وعاداتها طبقاً لنمط اقتصادها المتشابه.. فهذه المجموعة بحكم كونها رعوية، أي متنقلة غير مستقرة، بنت ثقافاتها وفنونها على الفنون القولية الشفاهية ولذلك نجد أن الشعر والأدب الشفاهي عند هذه الشعوب أكثر عمقاً وتطوراً قياساً إلى المجموعة الثانية (المجموعة الحضرية الزراعية)، لأن من طبيعته مثل هذه المجتمعات المتنقلة الاعتماد على المشافهة في كل فعلها اليومي، بما في ذلك الفعل الإبداعي، كما نجد أن الأسطورة والقصة الشعبية والحكاية الشعبية أكثر عمقاً في بنائها.. وحبكتها، فهي الوسيلة الوحيدة أو الرئيسية لتسيير التربوية والتعليمية والجمالية بين أفراد المجموعة، ولذلك نجد أن الثقافة المادية أقل تطوراً في هذه المجموعات نظراً لإرتباطها بالكفاءة والقدرة التكنولوجية.. لأن من شروط التكنولوجيا والصنعة الاستقرار والتجريب.. ولذلك نجد أن الأغنية الشعبية في هذه

المجموعة خالية من الموسيقى الآلية وبدلاً من ذلك نجدهم يعتمدون على الصوت الإنساني والغناء الجماعي.. غير أن فن الحكي والروي في الأمسيات حول نار المنزل فن متطور جداً، فالراوي الشعبي في هذه المجموعة عبارة عن فنان شامل، يملك القدرة على السرد والتشخيص والمحاكاة بحيث يخلب لب الحضور، لذلك نجد أن القصة الشعبية ذات الشخصوص المتعددة والتي يستلف لها الحيوان كرمز، أكثر الأشكال المسرحية المعروفة في هذه المجموعة، فهناك العديد من النصوص المسرحية الشفاهية التي تتناقلها الأجيال تحكي وتؤدي في الأمسيات، سيما فيما يختص بدراما الأطفال التعليمية.. كذلك الأسطورة فنجد أن لكل قبيلة جملة من الأساطير والشخصيات النمطية المسرحية والتي يمكن أن تؤسس لكتابة مسرحية عميقة حديثة.. كأسطورة (يرول) المعروف لدى قبائل الدينكا وشخصية (أوان) الثعلب و(شول مونق).

الرقص كشكل من أشكال الفرجة، ولما يتوفر فيه من عناصر المشاهدة الجماعية (المكان + الجمهور)، يمكن له أن يعتبر عنصراً من عناصر الفعل المسرحي الشعبي، سيما الرقص الطقسي الديني.. فهناك العديد من أنماط الرقص الطقسي لدى قبائل النوير واللاتوكا والشلك.. خاصة عند قبائل الشلك ذات الطقوس الدينية المتميزة.. نجد أن عملية تنصيب (رث الشلك) وما يتخللها من احتفال كبير يمثل جزءاً كبيراً من عملية مسرحية ملحمية كبيرة.. فمشاهد الحرب الوهمية بين جيش الرث والجيش المنافس يمكن أن تمثل ملحمة مسرحية على قرار المسرحيات الإغريقية القديمة التي تعكس الملاحم البطولية الحربية.. كما أن مشهد التنصيب نفسه والحوار القومي الذي يدور بين الرث الجديد وهيئة الشيوخ والبرلمان يمكن أن تشكل مادة مسرحية جديدة.

أما المجموعة الثانية وهم المجموعة الزراعية الحضرية، والتي تمتد من غرب بحر الغزال مروراً بدار الزاندي (مريدي، يامبيو.. إلخ) إنتهاء بجنوب ووسط الإستوائية.. فهذه المنطقة تمثل مجموعة ثقافية واحدة متشابهة في ملامحها الثقافية طبقاً لتشابه أنماط اقتصادها (الزراعة)، وبالتالي فهي مجموعة مستقرة.. ولذلك نجد أن لها، بجانب ثقافتها الشفاهية، ثقافة مادية قوية متطورة، لأنها تملك التكنولوجيا

(صناعة الأشياء).. لأن من شروط الصناعة الاستقرار كما قلنا.. وقد انعكس ذلك في فنونها المادية على وجه الخصوص.. ولذلك نجد أن الألة الموسيقية في هذه المجموعة متطورة ومتقدمة قياساً بالمجموعة الأولى (الرعوية)، ولذلك نجد أن غناءها يذخر بالموسيقى الألية إضافة إلى الصوت البشري الجماعي.. إضافة إلى فنونها القولية الأخرى كالحكي والأسطورة والخرافة والشخوص النمطية المسرحية الهزلية كشخصية (نوري) المرحة (من الزاندي)، فهي كثيرة التورط في المواقف المضحكة المحزنة في آن معاً، إضافة إلى الطقوس الدينية المتعددة، فكل إله طقوسه واحتفالاته ومواسمه التي تشكل في مجملها مسرحية شعبية توفر المتعة والمعرفة الجمالية الذهنية للمشاهد..

المجموعة الثالثة هي ما نسميه بالملكية.. وهي تمثل المدينة الجنوبية الحديثة.. هذه المجموعة تمثل الخليط الثقافي بين المجموعتين السابقتين، إضافة إلى العربية الإسلامية الوافدة.. فتشكل من جراء هذه المزاوجة الثقافية شكل ثقافي جديد، تظهر في أحسن صورة ما يعرف الآن (بعربي (جوبا)، يوسف فتاكي رائد من رواد الخطاب الثقافي لهذه المجموعة، وقد استطاع أن يولد شكلاً فنياً ينهض على العناصر الثقافية المحلية والعربية الإسلامية..

هذه المجموعة، بحكم موقعها التاريخي، يمكن أن تمثل جسراً طبيعياً بين الشمال والجنوب، كونها أكثر المجموعات تأهيلاً لخلق حوار ثقافي طبيعي سلمي بين الشمال والجنوب. بالفعل كان الرائد المسرحي الجنوبي (أمونا كاباس)، توفي عام 1978م، والذي مارس نشاطه المسرحي بمدينة جوبا في الفترة (1965-1978م). والذي ينتمي لهذه المجموعة (الملكية)، فهو أول ممثل ومخرج ومؤلف مسرحي جنوبي محترف.. مارس نشاطه المسرحي طوال ما يربو على الإثني عشرة سنة في مدينة جوبا.. كان أمونا كاباس يجوب أزقة و(أندايات) وأحياء مدينة جوبا حاملاً على ظهره أدوات تمثيلية.. كان يرقص ويمثل ويغني للجميع، ولكل حشد في الأسواق والمقاهي والنوادي الثقافية، والمطاعم والأحياء.. كان يؤدي أعماله منفرداً (مسرح الرجل الواحد)، وكان يمزج العربية (جوبا) بالباريا في أسلوب شيق..

حقيقة الأمر إن الحركة المسرحية الجنوبية بالمعنى الحديث للكلمة ظلت متقطعة.. ارتبطت بالدوائر الدينية (الكنسية)، ونهايات الأعوام الدراسية في المراحل التعليمية المختلفة.. ولا تتوفر مصادر حقيقية دقيقة عن بدايات هذا النشاط المتقطع، ولا تتوفر نصوص مكتوبة لذلك..

عموماً الممارسة المسرحية في الجنوب لازالت في أشكالها الشعبية المتمثلة في الطقوس الدينية والاحتفالية في المواسم المختلفة (الحصاد + الزراعة)..

ماذا يمكن أن يقدم الجنوب مسرحياً للسودان؟

يكن القول في هذا المجال إن الجنوب بتراثه الثقافي والأسطوري يمكن أن يقدم الكثير للمسرح السوداني لكونه متعدد الأنماط والأشكال، ويتمتع بأشكال فرجة شعبية عديدة.. ومسرحية (مأساة يرول) التي كتبها الخاتم عبد الله يمكن أن تكون نموذجاً لهذه المساهمة، إذ أستطاع الخاتم عبد الله أن يحول أسطورة يرول المعروفة إلى عمل مسرحي جميل، عميق الدلالات، استطاع أن يبث دماء جديدة.. فالمادة لمسرحية الصالحة للكتابة المسرحية موجودة بالجنوب وبكثرة، وعلى مستوى الشكل يزخر الجنوب بالعديد من أشكال شعبية يمكن أن تؤسس لحركة مسرحية سودانية أصيلة قوية، تساهم في تحديد ملامح وشخصية السودان الثقافية والحضارية*.

* كتاب ثقافات سودانية، العدد الأول.

(2) كواتو

إعداد وترجمة: فيصل عبيد وجكون إيشين

(كواتو) هي مجموعة مسرحية تستخدم لغات متعددة، تتكون هذه المجموعة من شباب معسكرات النازحين حول الخرطوم. تقوم بتجميع مادتها المسرحية من الأدب الشفاهي وتجاربها الشخصية. تمثل (9) قبائل مختلفة، بالإضافة لمجموعات لغوية من جنوب السودان. قد يدمج العرض المسرحي (مثلاً، مسرحية عن عروسين من الشلك يحاولان الوصول إلى معسكر النازحين) بين ثلاث إلى أربع لغات. في أثناء التمثيل يتعلم الشباب لغات بعضهم بعضاً، بالإضافة للأغاني والرقصات الشعبية.

تحاول هذه المجموعة الارتقاء بثقافات جنوب السودان كهوية قومية. كواتو تجربة أو نموذج لخلق الإحترام المتبادل، والتسامح، والوحدة بين المجموعات الأثنية التي تختلف عن بعضها بعضاً في اللغة والدين، والتقاليد.

تحاول هذه المجموعة خلق هذه الصلات من خلال الموسيقى، والرقص، والدراما.

تعمل مع هذه الفرقة المسرحية خيرة الممثلين والموسيقيين، الذين يتميز إنتاجهم بالإبداع. يعتبر العديد من المشاهدين أن الفرقة المسرحية (كواتو) نواة لسودان المستقبل، تبث شعور الولاء بين هذه المجموعة ذات الهوية المتعددة، فأصبحوا يتحملون مسؤولية بعضهم البعض، كذلك وصلوا إلى حقيقة مفادها أن التعددية الثقافية هي مصدر الإبداع.

تقدم كواتو (الفرقة المسرحية) نموذجاً يعالج الصراعات الثقافية الخطيرة التي قد تنفجر من حين لأخر في المجتمعات المتعددة الثقافات.

في ديسمبر 1993م قام الممثل الأستاذ/ المخرج والممثل السماني لوال أرو (من أبناء الدينكا) بتأسيس ورشة مسرحية في الخرطوم تضم الشباب النازحين من جنوب السودان.

الهدف من المشروع في البداية كان يعمل على تقوية الصلات بين 6 مجموعات لغوية في جنوب السودان، لقد رأى مديرو المشروع أن تجميع وتضمين الأدب الشفاهي في الإنتاج المسرحي يدعم ويحفظ هذه الثقافات، بل يطور مفهوم التعددية الثقافية بالنسبة لجنوب وشمال السودان على قدم المساواة.

كما هو معروف بالنسبة للمشاريع الجادة: اكتسبت المجموعة نمطاً حياتياً خاصاً بها، تجتمع الفرقة المسرحية 4 مرات في الأسبوع للبروفات، والدراسة، وتناول وجبة الغداء. وسرعان ما اكتسبت المجموعة هوية خاصة بها: فبدلاً من العمل في مجموعات لغوية منفصلة؛ تشكلت الفرقة المسرحية من مجموعات لغوية متعددة تعرف بكواتو.

تعلم شباب الفرقة المسرحية لغات بعضهم البعض، والأغاني، والرقصات، يرجع هذا للدعم الذي يتلقونه من المبدعين، والممثلين، والموسيقيين في الخرطوم.

تستلهم الفرقة المسرحية مادتها الإنتاجية من الأدب الشفاهي ومن تجاربها الشخصية كنازحين تحت إشراف الأستاذ السماني لوال وشريكه دريك أويا ألفريد، أصبحت الفرقة المسرحية كأسرة، هذا إضافة للعناية لأعضاء الفرقة وتشجيع أفرادها للتحصيل الأكاديمي، يتمسك المشاركون في الفرقة. بتشجيع أفرادها على التحصيل والسلوك القويم الذي ينعكس بالإيجاب على صورة المجموعة (الفرقة المسرحية).

تحمل الفرقة المسرحية رسالة الفخر والاعتزاز بالثقافة، كما تظهر تراث جنوب السودان وعلاقته بالهوية القومية.

تعتبر الفرقة المسرحية نواة لسودان المستقبل، والتعددية الثقافية بمثابة مصدر ثراء لكل مجموعة عرقية.

تجد الفرقة المسرحية الاستجابة من جمهور عريض من المتفرجين (الهيئات الدبلوماسية، قطاعات عريضة من المثقفين الشماليين والجنوبين منها النازحين، إضافة للمنظمات غير الحكومية (منظمات الإغاثة)..، وهذا أبلغ دليل على نجاح الفرقة المسرحية، والإقبال المتزايد على عروضها المسرحية.

قامت الفرقة بافتتاح واختتام (مهرجان الموسيقى الدولي) بالخرطوم، كما قامت الفرقة بإنتاج شريط مرئي (فيديو) يحتوي على أغاني من جنوب السودان لمنظمة اليونسيف (UNICEF).

أيضاً قدمت الفرقة تجربتها اللغوية في مؤتمر بمعهد الدراسات الإفريقية والأسيوية جامعة الخرطوم.. قدم معهد الموسيقى والمسرح منحة دراسية لإحدى المشتركات في الفرقة المسرحية، وأيضاً التزم المعهد بقبول طالب في هذا العام.

الأساتذة الذين قاموا بالإشراف على المادة الأكاديمية لهذه الورشة الفنية (كواتو)، وذلك من خلال التدريبات التي تخص المسرح والموسيقى هم: محمد عبد الرحيم قرني - السماني لوال - عثمان النو - مصطفى أحمد الخليفة - السر السيد - أحمد طه أمفريب - ديرك أويا الفرد*.

* كتاب ثقافات سودانية، العدد الأول.

النصوص القصيرة

(1) سر المهنة

(رواية تمثيلية في فصل واحد)

محمد أحمد محجوب

الشخوص المسرحية

رفاق أربعة:

(محاسب، مترجم، مهندسان)

أحمد (محاسب)

إبراهيم (المهندس)

صالح (مترجم)

مأمون (مهندس)

عمر: طبيب

المكان: قاعة جلوس في نادي خريجي المدارس بأم درمان

الزمان: الحاضر

المنظر:

(نادي خريجي المدارس بأم درمان في قاعة الجلوس، وقد صفت فيها أربعة من المقاعد الوثيرة، وكنبتان، ومائدة في وسط القاعة عليها بعض الجرائد، والمجلات المصورة وعلى الجدران علقت صور أعضاء اللجان المتعاقبة، وقاعة الجلوس مفتوحة على حجرة المكتبة يوصل بينهما باب مفتوح على الدوام، جلس أربعة من الرفاق أحدهم محاسب، والثاني مترجم، والأثنان الآخران مهندسان).

أحمد: (يقف أحمد وهو مربوع القامة نحيل الجسم عليه سيماء حزن داخلي عميق لا يدر به إلا أقرب أصدقائه والصقهم به، وكان يرتدي بدلة من الصوف وصديري ليتقي لفحة البرد، وبعد أن نظف منظاره الذي لا يرى إلا بواسطته دار في الحجرة وتطلع إلى بعض الصور قم قال ملتفتاً إلى أصحابه):

إن صور هذه اللجان تثير في نفسي فكرة عجيبة عن فعل الزمن بالأشخاص، فهذا أبو علي كان بالأمس صغير السن حسن الطلعة أنيقاً دائم الإبتسامة حلوها واليوم نراه مهدماً لا يعتن بشيء سوى أن يجلس في ركن بعيداً عن الناس يدخن سيجارته ويقرأ في بعض الجرائد أعمدة الأخبار والتلغرافات وإذا جلس إليه صديق حميم لا يلبث أن يحادثه فترة قصيرة ثم يطلب إليه أن يلعبا الترد وذلك لأنه لا يريد الحديث.

إبراهيم: ليس هذا ما توحيه صور اللجان إلى نفسي فحسب لأنه من الطبيعي أن يغير من مظاهر الناس بفعل السن والمؤثرات، ولكني كثيراً ما أعجب حين أرى العم عبد القادر والعم عبد الرحمن يجلسان في تلك الصورة جنباً إلى جنب الأمر الذي يدل على أنهما كانا يتعاونان في العمل لإدارة النادي وترقيته وتحسين حاله وأراهما اليوم لا يتبادلان التحية، ولا يجلسان تحت سقف واحد إلا في مأتم والعجيب أن يكون النادي سبب اختلافهما.

أحمد: ليس في ذلك من عجب فقد يكون هذا النادي سبباً للخلاف بيني وبينك وبين صالح ومأمون إذا نحن صرنا في الطريق التي سار عليها سلفنا من الأعضاء!

صالح: وأي طريق كانوا يسلكون؟ ألم يكونوا عاملين لخير واحد؟

مأمون: كانوا يعملون لخير واحد! يا للذكاء أنهم كانوا يعملون لشر واحد ألا هو الخلاف وذلك لأن حب الظهور كان رائدهم في العمل.

صالح: إذاً لن نختلف نحن ما دمنا نزعنا تلك العاطفة الخبيثة من أنفسنا.

أحمد: ولكن عاطفة حب الظهور لا تفني ما دام مركب النقص يفعل فعلته وما دمنا نحن لم نتحقق بعد من أننا وطن واحد فخر أحدنا فخر للجميع وجهود أحدنا يجني ثمارها الجميع.

إبراهيم: لقد ذهبتم بنا بعيداً وأحمد يأبى إلا أن يحشر لنا علم النفس حشراً، ويقنعنا وأنوفنا راغمة بأن مركب النقص لا زال يفعل فعلته، وإذا حللنا سرَّ حديثه ذلك على طريقته لرأيناه أشد الناس تورطاً في مركب النقص فقامته ليست بالدية وجسم ليس بالبدين وعيناه لا تبصران إذا خلع عنهما المنظار وهذا سر اجتهاده في الأناقة وأطالته الدرس ليذ رفاقه في ميادين أخرى، أليس كذلك يا أحمد؟

أحمد: أراك يا إبراهيم لا تكف عن الهذر ولكن الواقع أني أنا لا أخلو من مركب النقص ولا أنت ولا أي أحد في هذا الوجود ولكن درجاته تتفاوت وعلى كل حال دعونا من هذا ولنعد إلى التحدث عن تلك الصور فإنها بلا شك موضوع حديث طريف ولابد..

إبراهيم: (مقاطعاً) حقاً أن هذه الصور فيها عبرة لنا إذا قارناها بالواقع المشاهد فقد تبدلت أشكال الناس فمنهم من صار ذا بدنة ومنهم من غار جفناه ولقد توترت علاقاتهم وغيرت ضمائرهم و..

مأمون: (متعجلاً) وبعضهم لا ضمير له (ضحك).

صالح: بالله عليك لا تهزأ يا مأمون ودعنا نصل إلى سر هذه التفرقة:

مأمون: سر هذه التفرقة في الصور.

صالح: أراك لا تزال هازئاً أن سر التفرقة في النفوس.

مأمون: ولكني أصر على أن السر في الصور فلولاها لما علمنا أن عبد القادر وعبد الرحمن كانا علة وفاق ولولاها لما استرسلنا في هذا الحديث

ولحدثنا أحمد عن شعر الدكتور حمدي وعن عواطفيات التتني ولأحتدم الجدل بين إبراهيم وصالح في موضوع حرية المرأة وحرية الرأي وحرية المهاترة وحرية الـ.. (يقاطعه صالح).

صالح: حسبي منك أن تسكت لنسمع رأى الأخوان.

مأمون: ولكن أريد أن أعرف لماذا لا توافقني على أن السر في الصور، وها هو الدكتور عمر قد جاء وسيحدثنا عن السر.

عمر: (يدخل الدكتور عمر وهو طويل القامة بارز عظام لجبهة ضعيف البنية واسع العينين وفي يده عصا من المحلب يتوكا عليها فقال قبل أن يجلس، وأي سر؟ أخشى أن يكون سر المهنة (ضحك وتصفيق يجلس الدكتور).

مأمون: لا يا دكتور إنما هو سر في هذه الصور وأعقد من سر المهنة، نعم سر في هذه الصور لأنه بالتطلع إليها بدأنا نتحدث عن مبلغ فعل الزمن في وجوه الأشخاص وملامحهم وتفلسف إبراهيم فساقنا إلى التحدث عن فعل الزمن في النفوس وكيف فرق بين من كانوا بالأمس يعملون بداً بيد.

عمر: خير لي ألا أتحدث عن أي سر فإن سر المهنة يحرم عليَّ الحديث في الحزبيات ونحن معشر الأطباء في هذا البلد مفروض فينا أن نتجرد من كل عواطفنا وأن نحيا كالإنسان الميكانيكي.

مأمون: برافو يا دكتور فحدثنا إذاً عن سر المهنة.

عمر: أحدثكم عن سر المهنة إنه كسر المأسونية لا يباح إلا لأبناء المهنة.

مأمون: أفرضنا منهم وحدثنا.

عمر: لا يمكنني ذلك فأني حلفت اليمن الشرعية وحلفت يمين أبقراط أن أكتم السر.

إبراهيم: (متعجلاً ليتناول الحديث) قلت يا دكتور إنكم معشر الأطباء تتجردون من كل عواطفكم فهل معني هذا أنك لا تقدر جمال مريضاتك ولا ينفتح قلبك لتلك البسمات الملائكية ولا تتأثر بسحر تلك العيون النجلاء منها والسوداء والعسلية، ولا يستهويك ذلك الجسم الأبيض كالشمع الذي يجري الدم في شراييه فتكاد تراه بعينيك.

عمر: (متلجلجاً) لا، لا أقدر الجمال في أثناء العمل ولا ألتفت للبسمات ولا النظرات ولا السواعد العارية البيضاء فاني أخلص لمهنتي وأنسى ما عداها ولا أرى جسم الإنسان إلا هيكلاً عظمياً يستوي في نظري جميلة وقبيحة.

مأمون: (هازلاً) ولكن يا دكتور التنهدات والآهات والتوسلات ألا تترك مفعولها.

عمر: لا تصنع شيئاً إلا أنها تنبهني لأن أخفف الألم وأزيل السقم.

مأمون: ولكن ألا تزيد إلى سقم قلبك.

عمر: نعم تزيد إلي سقم قلبي مما تعانيه الإنسانية.

مأمون: مما تعانيه الإنسانية يا خفة يا رأفة يا دكاترة (ضحك).

أحمد: ولكن يا دكتور أنت بذلك تغالط الحقائق النفسية الثابته فإن علم النفس يؤكد أن كل أمري تتيقظ فيه عاطفة تقدير الجمال حينما يرى الجمال وعلى الأخص إذا كان ذلك الجمال يقاسي آلام المرض.

عمر: ولكن علم النفس يقرر أيضاً أن الألفة تجعل الأشياء عادية فأنا ارى في كل صباح في العيادة مئات من أنواع الجمال ولهذا فأنا لا أحفل بالجمال أثناء العمل.

مأمون: (هازلاً) ولكن تترك ذلك في سرك -لا سر المهنة- وعند انقضاء ساعات العمل تعبر الشوارع جيئة وذهوباً لترى أحد مريضات

الصباح وتتمتع بالنظر إليها وتقدر جمالها من جديد أليس كذلك يا دكتور.

عمر: لا أنا أتعقب مريضاني ولا أنظر إليهن خارج المستشفى.

أحمد: ولكن يا دكتور أفلا تشعر- وأنت رجل فني المزاج- بشعور طيب وتيار روحي خفي عندما نرى خدود الملاح تتورد من شدة الحمي وعندما ترى تنهدات الذعر التي تتموج معها الصدور وتتدافع النهود وعندما تقرر الدواء وتنوي الإنصراف فإذا بالمريضة تتعلق بك في جزع طالبة أن تبقى معها لأنها لا تطمئن على حياتها إذا فارقتها.

عمر: صحيح أني كنت فني المزاج قبل أن أغادر المدرسة وكنت مجنوناً بورد الخدود ميالاً لقطفه وكنت أهيم وراء البسمة ولا أحتمل سهام العيون وكانت لنا وقائع ونوادر ولكننا الآن غيرت منا الأيام وقيدتنا ظروف النهنة ومراعاتنا للعرف، وبحكم هذه الظروف فرادي ومجتمعة أصبحت غيري بالأمس فلا أنا أحفل ببسمة ولا ألين لنظرة.

مامون: العفو يا دكتور، ولكنني أنا أعرف قصصاً واقعية لبعض أبناء مهنتك فمنهم من أحب في المستشفة وكان الحب طريقاً للزواج ومنهم من بهت أمام الحسن لو لا أن تداركته رحمة من عند ربه ومنهم ومنهم!

أحمد: ليس هذا بحكم قاطع فإن الناس يختلفون.

مأمون: لذا ليس ما يحول بين الدكتور عمر وتقدير الجمال سر المهنة.

عمر: سر المهنة له المكان الأول.

مأمون: سر المهنة أصبح كطاقية الخفاء.

عمر: لا تشك في حديثي.

مأمون: لن أشك فيه ولكني لا أصدقه يا دكتور (ضحك).

صالح: حقيقة أن سر المهنة شبيه (بطاقية الخفاء) أما تراه حال بيننا وبين موضوع حديثنا الأول فلقد تركنا الصور والتفرقة وسرها وأوقفنا الدكتور مموقفاً حرجاً.

عمر: ليس هنالك إحراج فمأمون اللعين ما لقيني إلا وأخذ يجادلني ويثيرني كأن بينه وبين الأطباء عداء مكيناً و...

مأمون (مقاطعاً) صدقت يا دكتور أن عدائي معهم قديم فقد قتل أحد أسلافكم من السوريين أو الإنجليز –لست أدرى- أبي وخلفني يتيماً وعندما سألناه عن المرض وسبب الموت قال إنه سر المهنة ولا يستطيع أن يبوح بتفاصيل المرض وسبب الموت إلا لأبناء مهنته.

عرم: ولكن الموت لا محيد عنه والطبيب لا يكفل لمرضاه الحياة ولا يرددها ولكنه يحاول التخفيف ويقوم بالمستطاع.

مانون: وبعض الأطباء إذا رأوا أن المريض لا محالة ميت يعجلون له بالموت أليس كذلك يا دكتور! ولكن عفواً أني نسيت أنه سر المهنة.

أحمد: كفى هذراً يا مأمون فقد أهتديت أنا الآن (مأمون بتشاغل).

عمر: استمع يا مأمون لما يقوله أحمد ودع عنك سر المهنة.

مأمون: كلي آذان، ماذا تقول يا أحمد.

أحمد: ليس السر في الصور ولا في النفوس!

مأمون: إذاً فبماذا!

صالح: أخشى أن يكون سرّ المهنة (ويضحك).

أحمد: لا تضحك وتغرب في الضحك إنه سر المهنة، فليس الدكاترة وحدهم هم الذين يحافظون على سر المهنة، فمهنة اللصوص لها سرها ومهنة قطاع الطرق لها سرها والمهندسون أمثال مأمون وإبراهيم لهم سرهم ونحن المحاسبون لنا سرنا وانتم يا صالح أليس لكم سر؟

صالح: لنا سر بل أسرار لا يمكن أن نذيعها.

أحمد: صدقوني أن الخلاف القائم سببه سر المهنة الذي لا ندريه لأن أولئك المختلفين كانت مهنتهم حب الظهور وسر مهنة حب الظهور هو الذي دعاهم للخلاف وأياك أن تسألني يا مأمون عن ذلك السر.

مأمون: ولكن لابد أن أعرفه قبل الإنصراف أو بعده.

إبراهيم: لابد أن ننصرف الآن فالساعة بلغت العاشرة والنصف ونحن لنا واجباتنا المنزلية تنتظرنا لنقوم بها، وليفهم مأمون السر بعد الإنصراف.

صالح: ولكن قبل الإنصراف عندي ملاحظة أريد ابداءها- فلقد رأيتهم كيف شغلنا سر المهنة وصرفنا عن حديثنا زمناً وفي النهاية هدانا إلى ما كنا فيه مختلفين فسر المهنة هذا شيء عظيم.

مأمون: (هازئاً ومتمماً) إذاً لتطلب من الدكتور أن يركب منه دواء أو مسحوقاً ويقسمه علينا بكميات وفيرة نستعملها عند اللزوم لصرف الناس عن حديثهم أو الإهتداء إلى سر عميق (يضحك الجميع ويقفون لينصرفوا)*

ستار

* مجلة الفجر، العدد (14)، 6/ ديسمبر 1934م.

(2) الجحود

قصة تمثيلية في فصل واحد

(مهداة إلى روح عرفات)

السيد الفيل

الشخوص المسرحية، 3 شباب:

علي، مصطفى، إبراهيم

المكان: غرفة استقبال في المنزل

الزمان: الحاضر

(المنظر: غرفة مقابلة في منزل أحد الشبان الموظفين..

يرفع الستار عن ثلاثة شبان وهم يتحدثون)

علي: يبدو لي يا مصطفى إنك تعالج هماً، أو أن بك مرضاً.. وأني لأخشى عليك مغبة هذا الاكتئاب الذي أراه يتسيطر عليك.

مصطفى: صدقني أيها الأخ العزيز، إن الحياة جد متعبة.

إبراهيم: وهل جئت بشيء جديد؟

مصطفى: قد يكون السبب الذي يجعلها متعبة فيما أرى جديداً.

علي: وهل تبدي لأخويك هذا الشيء الجديد؟

مصطفى: بلا شك، أسمعا، أني أصبحت لا أطيق هذه الأقنعة التي يستر بها الناس حقائق أنفسهم فيبدون كل يوم في مكياج جديد، يموهون به على من يتصل بهم.

علي: لا تكن شديد التشاؤم يا أخي، فإن الناس منذ كانوا خليطاً من الجمال والقبح، ومن الصدق والبهرج، فإن أنت ضقت اليوم بمن حولك من الناس فلن تعدم في غدك النفس الرقيقة الطيبة التي تأنس بها وترتاح إليها، وتحنو عليها وتحنو عليك.

مصطفى: لا ريب في أن الدنيا مزيج من الخير والشر ولكني أرى أن نسبة الشر في صعود مستمر، ومما يزهدني فيمن حولي أن الناس أصبحوا لا يحفلون بشيء مما يسمونه النفع العام وبمن يكرس حياته له، وأقصى هم كل حي اليوم أن ينفع نفسه وأن يرتفع ولو على أشلاء الآخرين، وما أظن إلا أن الإيثار قد أنعدم من بيننا، وحلت مكانه الأتربة وتفشت بشكل مريع.

إبراهيم: على رسلك أيها الصديق، ولكن هل غاب عنك أنك تنظر لوجه واحد من وجهي الحياة وتغفل من حسابك الوجه الآخر، إنك إنما تؤلم نفسك بمداومة النظر إلى الوجه البغيض من الدنيا ولو تنقلت بنظرك بين وجهيها لأدخلت على نفسك شيئاً من البهجة وشعرت بالسرور في الحياة.

علي: ولا تنسى أن أهل الخير الذين تخشى انقراضهم ومن يؤثرون الغير على أنفسهم لا يزالون والحمد لله يعيشون في دنيانا هذه، يعملون كثيراً في سبيل الصالح العام وينفقون في السراء والضراء.

مصطفى: نعم ينفقون في السراء والضراء، ولكن لا تنس أنت بدورك أنهم يتبعون ما أنفقوا مناً وأذى ولا يكظمون الغيظ لا يعفون عن الناس، ولا يمرون باللغو، كراماً فما هم رجال النفع العام.

علي: أراك كما قال إبراهيم تنظر للحياة نظرة قاتمة وإلا فمالك تنحي باللائمة على الناس من غير دليل ولا برهان.

مصطفى: قد أكون لم أسق دليلاً ولا برهاناً ولكني لست بالناسي ما حصل في العام الماضي من رجل ثري ينفق لخير هذا البلد في كل فرصة أو

مناسبة عامة، ثم ندت من أحدهم كلمة لم توافق رايه فبدأ يكيل التهم جزافاً في غير روية ولا تريث، كأنما هو قد اشترى بما أنفق عقول الناس وضمائرهم، فأثيرت من حوله عصبة ترتجي بره وتطمع في عاجل رفده، فشدت أزره، وتلقت عنه السهام، وطالعتنا بأحاديث هي إلى الهذيان أقرب، ثم دار الحول فإذا بالذي نعى على الناس أمس الهمس بالسوء يجهر به وإذا بأولئك الذين دافعوا عن رأيه الأول وملاؤا الجو نعيقاً يصمتون صمت أهل القبور، فلا يشعرون بما يدور حولهم من لقط، ولا يندفعون إلى جدل يسوقون له البراهين والأسانيد أليس هذا نفاقاً؟

علي: ولكن ما تنتظر ممن تكفل له الحياة الرغيدة الهانئة وتهيئ له سبيل التدرج إلى المجد؟ ماذا تنتظر ممن تحوطه عنايتك وتشمله رعايتك؟ ما تنتظر منه إذا هاجمك مهاجم أو طعن فيك طاعن؟ أتراك تحمده حين يقف مكتوف اليدين! يسأل عن جلية الخبر؟ ألا تعد هذا منه جحوداً ونكراناً للجميل؟ أليس المعروف بيننا أن الناس عبيد الإحسان؟

مصطفى: جحوداً ونكراناً للجميل! لا يا صديقي، لا! إن الحق أجدر بأن يقال ولو كان الأمر مجرد انسياق وراء العواطف لفسدت الأرض بمن عليها منذ أمد سحيق.

إبراهيم: لا تكن مثالياً أيها الصديق وأجنح إلى الواقع شيئاً ما، فإن مما لأمرية فيه أنك لن تستطيع أن ترى رجلاً أحسن إليك يساء فتقف جامداً ولا تدفع عنه الإساءة، وهبك فعلت، أترى الناس يحمدونك ولا يصفونك بالجحود؟

مصطفى: والجحود مرة أخرى؟ استمع إلى أيها الصديق، هب أنك كنت مديناً لرجلين أسبغ كل منهما عليك إحسانه وأفاض من عوارفه، ثم اختلفا ولجا في الخلاف وقذف كل منهما الآخر بما شاء، ثم احتكما إليك، فما تراك كنت فاعلاً لتنجو من وصمة جحود نعمة كل منهما؟

إبراهيم: دعني أفكر، فإن الأمر يبدو معقداً شيئاً ما.

مصطفى: فكر ما حلا لك، على إنني لا أوافقك على أن في الأمر تعقيداً.

إبراهيم: أما أنه معقد فما أرى هذا موضع بحث لظهور التعقيد ووضوحه، ويكفي للدلالة على ذلك أنه أمر نادر الوقوع، فإن الحياة لا تزج بنا عادة في مثل هذه المواقف المحرجة، وعلى الأخص في الأمور الهامة، كذلك الحديث الذي كنا بصدده، ألا تؤمن الآن بأنه أمر معقد؟

مصطفى: لا أخالني اؤمن بذلك، وعلى كل حال إن هذا بحث فرعي، ولا زلت أتلهف لسماع رأيك عن سؤالي السابق.

إبراهيم: إن سؤالك في الحق محرج إلى أبعد حدود الإحراج، ولكني أرى أن مثل هذه الأمور يتوقف الحكم فيها على ظروفها الخاصة التي تبرر الميل إلى أحد الجانبين.

مصطفى: لا يا سيدي، ما هذا في رأيي إلا محض خطأ، فالحق هو الذي يجب أن يقال في كل المناسبات والظروف، أما الميل إلى جانب ما لظرف خاص فليس مما أحمده في رجل مهما كان ذلك الظرف.

علي: ولكن أولئك النفر الذين دافعوا عمن أسدى إليهم الأيادي البيضاء لم يلقوا أنفسهم لحسن حظهم في مثل هذا الموقف المحرج، ولذلك فما أراهم أتوا أمراً يخالف ضمائرهم أو يشعرهم بالتبكيت، فليس لنا والحالة هذه ما نؤاخذهم عليه، وما أراني فاعلاً غير ما فعلوا لو كنت في موقفهم.

مصطفى: أحمد الله الذي لم يجعلك في موقفهم، فليس ذلك الموقف مما يغبطون عليه!

علي: حقاً ليس الموقف مما يغبطون عليه، ولكني سقت هذه الكلمة لأدلك على أني لا أرى حرجاً فيما فعلوا.

مصطفى ولكن موقفهم كان في الحقيقة أسوأ مما تظن بكثير، فإن الذي ناصبوه العداء ورشقوه بالتهم لم يكن أقل أنعاماً عليهم من ذلك الذي ذادوا عنه وناصروه ما وسعهم.

علي: لست أفهم تماماً ما تعني.

مصطفى: نعم، وهذا الذي جعل الأمر أبشع مما يخطر على بال أي فرد، فإن ذلك الذي هاجموه له عليهم الحقوق العديدة، ولكنه لم يكن يعلن عنها في حينها، ولا بعد حينها، فما يعلمها إلا نفر قليل.

إبراهيم: أرجو أن نشرح الأمر على حقيقته.

مصطفى: كل ما في الأمر أن أحد الرجلين أنفق عليهم مما زاد على حاجته، ولكن على مرأى ومسمع من العالم أجمع، فهتفوا باسمه ومجده، أما الآخر فقد ضن على نفسه بكل ما تشتهي، وأنفق عليهم ما هو في أشد الحاجة إليه، ولكن من غير أن يعلم بذلك أحد، فلم يبالوا أن يطعنوه في الصميم، فما زاد على أن قال (ليسامحهم الله فإنهم لا يعلمون).

إبراهيم وعلي: يا للجحود!

مصطفى: أجل يا للجحود! ولكن هكذا يحيا العاملون ويموتون*.

* الفجر، 1 مارس/1937.

الفرق المسرحية

رواية (القناع الممزق)

مجهول

ورد ذكر هذه الرواية في ثلاثة أعداد متتالية من جريدة (حضارة السودان)*، في صفحة الأخبار المحلية، وفقاً لهذا الترتيب: 1920/8/7، 1920/8/14 (ص4)، 1920/8/21 (ص4) أيضاً، ونورد الأخبار الثلاثة بنصها وترتيبها*.

(1)

(دفعت الغيرة جماعة من فضلاء الأدباء وعشاق الفضيلة والفنون الجميلة إلى إنشاء (جمعية تمثيلية)، غرضها الأول إحياء فن التمثيل في السودان، والنهوض به إلى أقصى ما يتناوله الجهد والإمكان. وقد جعلوا فاتحة عملهم تمثيل رواية من خير ما أخرج للمسارح في عالم التمثيل، ألا وهي رواية (القناع الممزق)، التي نقلها عن الفرنسية حضرة عباس أفندي حافظ، من أشهر كتاب مصر، والمحرر الأول لمجلة البيان[1]، وموضوع الرواية مأساة عائلية، تثير عاطفة الرحمة في النفوس، وتبعث على عمل الخير والإحسان. وقد خصص دخلها لمساعدة الفقراء عموماً، وخصوصاً خدمة جامع الخرطوم.. والحصول على مبلغ يتخذ كقاعدة تستند عليها جمعية التمثيل في سيرها بهذا الفن إلى الأمام، فحبذا الفكرة، وحبذا العمل.

* صدرت (حضارة السودان) عام 1919، ورأس تحريرها (حسين شريف)

* المادة مأخوذة من مجلة الموسيقى والمسرح، مجلة فصلية تصدر عن معهد الموسيقي والمسرح، العدد الثالث، أغسطس 1980، الخرطوم، ص 22-23. المادة الأرشيفية وردت بدون ذكر اسم الباحث

(1) لعلها(مجلة الجنان) الصادرة عام 1875

وستمثل الرواية في (مسرح الاسكيتنج) (مسرح المديرية) بالخرطوم، في مساء الثلاثاء 24 أغسطس، أول أيام عيد الأضحى المبارك.

والجمعية لم تزل تعمل جاهدة في إعداد المهيئآت والمشوقات والمريحات للزائرين والمتفرجين، وقد طلبت من المديرية إعداد معدية خاصة لنقل الذين يحضرون الرواية من سكان أم درمان، بعد الانتهاء من أدوارها.

فنحث جميع الأدباء ومحبي الخير على تعضيد هذا المسعى الشريف، وحضور هذه الرواية البديعة.

(2)

(لم تزل (جمعية التمثيل) في الخرطوم مشمرة عن ساعد الجد بتحقيق أغراضها الشريفة، وقد أسلفنا ذكر هذه الرواية البديعة، وشرح موضوعها، والأبواب الخيرية التي خصصت بداخلها، وأخبرنا بمحل التمثيل وتاريخه ونزيد اليوم: إن عباس أفندي حافظ، معرّب هذه الرواية، والكاتب المصري المشهور، قابل سعادة مدير الخرطوم، وأخبره بغاية جمعيتهم، وعزيمتها، وأنها تريد أن تساعد منكوبي السيول بشيء من دخلها، فتقبل سعادة المدير الفكرة بالقبول الحسن، ووعدها بالمعونة الطيبة، وأخذ عدداً كبيراً من التذاكر المخصصة ليوزعها على الأعيان في اجتماع الأمس، وأعفى اللجنة من كل الأجور المطلوبة منها، ووعدها بإعداد دور مخصوص يرجع المتفرجين من سكان أم درمان إلى بيوتهم. فشكراً لسعادة المدير، وشكراً للقائمين بهذا العمل الأدبي المفيد).

(3)

(لمناسبة الرواية المزمع تمثيلها على (مسرح المديرية) ليلة أول العيد، فقد تكرم سعادة المدير، ورخّص الوابور (أفلن) أن يأخذ الركاب من أمام مكتب البوسطة بالخرطوم إلى أبوعنجه بعد ربع ساعة من انتهاء التمثيل، وكذا سيقوم ترام خصوصي لأخذ الركاب من أبوعنجه إلى المحطة الوسطى بأم درمان.

وبما أن الغرض من تمثيل هذه الرواية هو الصدقة المحضة، وفعل الخير، بما في ذلك منكوبي الأمطار، فقد تقرر إعفاء الركاب من دفع أجور المعدية والترام.

فجزى الله المدير عن الإنسانية والأدب كل خير).

من خلال هذه الأخبار، تمّ التوثيق لميلاد احدى جمعيات التمثيل في فترة العشرينيات، وهي (جمعية التمثيل) والتي، وكما ذكر الخبر: (إنها تكونت من فضلاء الأدباء، وعشاق الفضيلة، والفنون الجميلة)، وللأسف الشديد فإن الخبر لم يذكر اسماً، ولا حتى لأبرز أعضاء الجمعية، فنجد أنفسنا وقد عجزنا عن أن نمسك من خلال ما نص بخيط يعيننا على التثبت من شخصية هذه الجمعية (مصرية؟ سودانية، عربية؟!...إلخ).

ذكر الخبر فقط أن عباس أفندي حافظ، معرب هذه الرواية، والكاتب المصري المشهور، هو المتحدث باسمها، وأنه أكبر محرري مجلة (البيان) المصرية. ولما لم يكن بين يدينا أي شيء من مجلة (البيان) هذه، فانه يصعب علينا كذلك أن نميز شخصية عباس أفندي هذا مما يقطع لنا بشخصية هذه الجمعية (مصرية؟ سودانية؟ عربية؟!.. إلخ).

ذكر الخبر هدف جمعية التمثيل هذه: (إحياء فن التمثيل في السودان، والنهوض به إلى أقصى ما يتناوله الجهد والإمكان)، ونتساءل عن إحياء فن التمثيل هذا، مما هو إشارة إلى فترة خمد فيها النشاط المسرحي للجاليات، والذي كان على أوجه بين عام 1905 وعام 1915.

وبناء على ما جاء في كتاب عثمان جعفر النصيري (المسرح في السودان 1905-1915)، مما يضع تساؤلاً، ينشط احتمال توقف ذاك النشاط المسرحي للجاليات، في تلك السنوات الخمس: 1915-1920 (سنوات الحرب العالمية الأولى).

ولعل هذه الجمعية تقصد بإحياء فن التمثيل في السودان، فناً ذا شخصية جديدة، تباعد من انتمائها لهذه الجاليات، وبالتالي فإن العنصر السوداني قد يكون داخلاً في هذا النشاط، وبالتالي كانت هذه الصيغة، والتي تشعرنا بروح المسؤولية التي شعر بها هؤلاء بأنهم هم الأولى بتحملها.

وعليه، فليس أمامنا غير الافتراض سبيلاً، فقد كان هذا الخبر مجحفاً في إمدادنا بالمعلومات الكافية.

ترجم نص رواية (القناع الممزق) من الأدب المسرحي الفرنسي إلى العربية، ترجمه، وكما ذكر الخبر، عباس أفندي حافظ. وبالطبع فقد كانت هذه هي سمة النصوص المسرحية التي قدمت في فترة العشرينيات: تراجم الأدب المسرحي العالمي، أو تقديم نصوص الكتاب العرب من المصريين أو الشاميين. ومعلوم كم هو من الصعوبة بمكان العثور على تلك النصوص، حتى نتعرف على النص والأصل (خصوصاً وان عناوين المسرحيات تتعدل حسب التعريب الذي يتم)..

وكما ذكر الخبر، فإن الرواية تحكي مأساة عائلية، تثير عاطفة الرحمة في النفوس، وتبعث على عمل الخير والإحسان، فلعل كاتب الخبر، عندما ذكر موضوع الرواية، لم يكن قصده تنويرنا بالعمل الأدبي نفسه، بقدر ما كان دافعه لذلك مجرد الترويج الإعلاني، وذلك يبدو واضحاً من العبارة الأخيرة التي ختم بها تعريفه، حيث قال: (تبعث على عمل الخير والإحسان).

نعول على همة وجهد من بيده شيء من مجلة (البيان) المصرية، أو ما هو متعلق بهذه الرواية وملابساتها، ليمدنا بما عنده.

وقصدنا من نشر هذه الأخبار أن يساهم معنا المهتمون بدراسة تاريخ المسرح في السودان، في تحليل وتوثيق هذه المعلومة، التي حوتها الأخبار الثلاثة في الفترة 1920، 1921، 1922، 1923، فهذه الفترة كانت فترة نهوض سياسي في السودان، فأي نشاط ثقافي قام في تلك الفترة، والتي سبقت ثورة 1924 كان يرتبط في أذهاننا دائماً بالحركة الوطنية في البلاد، فكانت هي التي غذت وهيأت لقيام الثورة في 1924. ولذا فكل وثيقة نعثر عليها من تلك الفترة هي من الأهمية بمكان، لأنها تمثل أكثر من مجرد النشاط الظاهري. ولذا فإنا بذلك لا نؤرخ للحركة المسرحية فحسب بل يقودنا ذلك للاستنارة بشأن عموم نهوض الحركة الوطنية كذلك.

المحرر

لزوم ما يلزم

كلمة في حق المسرح

نادر أحمد الطيب

ونحن نحتفل بيوم المسرح العالمي لابد لنا من دراسة متأنية لمسرحنا السوداني، ومعرفة ظروفه ووضعه وإمكانياته، وبالتالي سلبياته وايجابياته، وإمكانية تقديم مسرح أفضل لمشاهدين فضلاء..

وفي البداية يجب أن نلقي نظرة تاريخية على الحركة المسرحية، وهنا لابد وأن نقفز قفزات سريعة على رؤوس السنين والعصور التي واكبت نشأة وتطور المسرح (أبوالفنون)، فالعرب لم يكن لهم مسرح ولا عرفوا عنه شيئاً منذ الجاهلية مروراً بالعصر الإسلامي فالأموي وحتي العصر العباسي، أكثر العصور ازدهاراً لم يشهد له اهتمام مسرحي، ولكن يمكن أن نقول بأن المسرح نشأ عند اليونان فنقله منهم الرومان ومن الرومان دخل أول ما دخل الخارطة العربية في لبنان وسوريا، ومنها نقل لمصر، ونقلناه نحن من مصر وبعد ذلك كنا من أوائل الدول الإفريقية نشأة مسرحية - ولعل أول مسرحية سودانية تأليفاً وإخراجاً وممثلين وجمهوراً هي مسرحية (تاجوج) لخالد أبو الروس في منتصف أغسطس 1932، وهذا لا ينفي وجود حركة مسرحية قبل هذا التاريخ، حيث كانت هناك المرحلة الأولى في الحركة المسرحية إلا وهي مرحلة مسرح الجاليات الأجنبية، تلتها مرحلة الفرق المسرحية مثل فرقة صديق فريد، أما المرحلة الثالثة فهي بلا منازع مرحلة مسرح خالد أبو الروس، حيث تصدرها بمسرحيات هي في الأصل روايات شعرية تاريخية من التراث السوداني، ارتبط عرضها بالأندية الرياضية في ذلك الوقت، ولكن عندما ظهر الفيلم الناطق في الأربعينيات قل تبعاً لذلك جمهور المسرح.

ثم ظهرت بعد ذلك الفرق المسرحية المستقلة عن الأندية الرياضية مثل فرقة ميسرة السراج، وهي أول فرقة مسرحية منظمة، ثم ظهر أخيراً المسرح الفكاهي بقيادة الأستاذ الفاضل سعيد.. وظل المسرح في حالة خمول حتى تأسس المسرح القومي عام 1967 حيث بدأت الصحوة المسرحية بالأستاذ الفكي عبد الرحمن، والتي استمرت حتى أوائل السبعينيات ويمكن أن نؤرخ للحركة المسرحية السودانية بإنشاء المسرح القومي.

الملاحظ أن تلك الحقبة مليئة بالبذل والجهد رغم الظروف الصعبة، كذلك كان طابعها الصبر والجلد، فمن أصعب الأمور خلق تصور جديد وإفراد مساحة له داخل أذهان الذين لم يعرفوه ويتعودوا عليه، وكان وراء هذا الرصيد الثري رجال ضحوا وأفنوا ووقفوا ضد التيار.

من هذا وذاك نلاحظ بأن المسرح قد لعب دوراً كبيراً في مراحله الأولى، ولكنه الآن يعاني تدهوراً مريعاً قياساً للأمس، بالرغم من فارق الإمكانيات بين الأمس واليوم.. وهنا لابد من وقفة استرجاع ومحاسبة وقياس الأمور ومراجعها، ومعرفة دواخلها، وسبر أغوارها، وقياساً على ما مضى يجب أن نكون قد وصلنا مرحلة متقدمة جداً، صحيح أن مسرحنا عمره صغير مقارنة بكثير من مسارح العالم التي يبلغ عمرها مئات السنين ولكن بلادنا غنية بالتراث والثقافة الأصلية، إضافة إلى الأسطورة الخاصة بنا، (من هذه المحصلة يمكننا خلق مسرح يعبر تعبيراً أصيلاً عن بيئتنا من خلال الرموز الإنسانية العامة لتجد الإقبال العالمي، وليس أدل على ذلك من موسم الهجرة للشمال)، كذلك فإن وجود الصرح الكبير معهد الموسيقي والمسرح يلعب دوراً كبيراً وبارزاً في إثراء الحركة المسرحية، ولكننا نجد بأن دور معهد الموسيقى والمسرح ضئيل في هذا الجانب، ويعزى ذلك لأسباب أهمها اختيار الدارس نفسه للالتحاق بهذا المعهد، حيث يتم تقييمه بالدرجات التي يحرزها دون الالتفات للموهبة، لذلك يكون هدف الطالب هدفاً أكاديمياً ويصبح الموضوع مجرد شهادة أنيقة فقط، ولعل هذا كان واضحاً في بعض عروض الدبلوم الباهتة، والتي قدمت في التخريج. وواضح أيضاً في أغراض أغلب خريجي المعهد بل أن بعضهم

عمل في أعمال لا تمت للفن بصلة. لذلك لابد من إعادة النظر في قبول الطلاب لهذا المعهد والاعتماد على الموهبة مثلما كان في السنوات الأولى.

أما إذا أخذنا مسرحنا القومي كشريحة تحت الدراسة والتحليل، فإن أول ما نلاحظ بأن المسرح الوحيد في مكان ناء يصعب الوصول إليه من المدن الثلاث، إلا لفئة معينة من المجتمع، وهنا عقبة كبيرة تحول دون جذب الجمهور وتشجيعه، ونلاحظ أيضاً بأن تضارب المواسم المسرحية وعدم انتظامها قد ساعد على انتكاس المسرح وتدهوره في الفترة الأخيرة، وهذه النقطة تقودنا للفرق المسرحية الموجودة والتي قل عطاؤها كثيراً، وساعدت في تذبذب هذه المواسم المسرحية، فهذه الفرق تقع عليها مسؤولية قومية كبيرة وذلك بالطواف على الأقاليم من أجل ازدهار وتطور المسرح، إضافة إلى أنها ليست حكراً على العاصمة فقط، وكنا نتمنى لو أن هذه الفرق حاولت إنشاء مسارح خاصة بها لزيادة عدد المسارح بالعاصمة، أسوة بالعواصم الأخرى، ولتقديم أنماط مختلفة ومبتكرة، وقبل هذا وذاك يفترض أن تكون لنا فرقة قومية مسرحية متفرغة، تمثل البلاد في المناسبات الخارجية وتعكس محتوانا البيئي.

وتمتد دائرة الملاحظة والتحليل فتقودنا إلى أن مسرحنا يفتقر للمسرحيات الفلكلورية والمسرحيات الراقصة، بالرغم من أن تراثنا ملئ بالرقصات الشعبية المتنوعة، وقد كانت هناك محاولات في هذا المجال مثل (فرقة فنون كردفان)، ولكنها لم تستمر طويلاً. أيضاً نلاحظ بأن المسرح السوداني لم يتقدم كثيراً في مجال مسرح الطفل، ولم ينجح في تقديم ثقافة حقيقية للطفل، وكل الذي قدم تقريباً قد وضع في إطار ضيق وقديم عفا عليه الزمن، مثل القصص القديمة، لذلك يجب أن نطرح للأطفال الحقائق العلمية في تأليفها مبسطة وجذابه يسهل هضمها.

وتقود الملاحظة إلى ما يعرف بالمسرح (التجاري)، حيث ارتبط ظهوره بتدهور حركتنا المسرحية، ولعل مرجع ذلك الاهتمام بالجذب والإثارة والتشويق، وهي مرتكزات المسرح التجاري دون الجوهر والمضمون والطرح الواعي، لذلك مهما كانت الظروف والملابسات يجب أن ينأى المسرح عن المادة، فالمسرح في المقام

الأول مدرسة وفن أصيل، يسمو عن الماديات، ونحن نخطئ خطأ كبيراً عندما نؤجر المسرح القومي (مسرح الدولة) للفرق المسرحية، حيث نكون قد ساهمنا بطريق آخر في سقوط العرض المسرحي، وهذا لا يليق بأي حال يا مدير المسرح.

وقبل كل هذا يجب أن يكون هناك اتحاد للممثلين، يتصدي لكل قضايا المسرح، ويبحث احتياجاته، ويسد أوجه القصور، فمسرحنا القومي يفتقر لأبسط الأشياء من المكتبة والأرشيف، والاثنان لا غنى عنهما لأي مسرح. كذلك لابد من قيام علاقة تكافلية بين المسرح القومي والتلفزيون، يتم بموجبها توقيع اتفاقيات يلتزم التلفزيون فيها بتسجيل المسرحيات التي يقدمها المسرح ويحفظها للأجيال القادمة، وللتاريخ، على أن يستفيد من الأعمال المسرحية في تقديم دراما سودانية أصيلة ليغنينا عن الدراما الأجنبية، وفي الحالتين هو المستفيد فقد يجب التحرك.

وأخيراً، الكلمة هنا موجهة للسيد مدير المسرح القومي: نرجو من سيادتكم النظر بعين الاعتبار لموضوع التبادل المسرحي بيننا والفرق المسرحية المماثلة إقليمياً وعالمياً وتقبل منها سؤالاً بريئاً: أين مكان المسرح السوداني من المسرح العربي؟؟*.

* جريدة الصحافة، العدد (1016)، بتاريخ 1985/3/28