أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

الفن المعاصر

العدد (٩) شتاء ٢٠٠٩ - العدد (١٠) ربيع ٢٠١٠

مجلة علمية فصلية محكمة - تصدر عن أكاديمية الفنون

وقفات مع الدراما

التليفزيونية

السينمائية

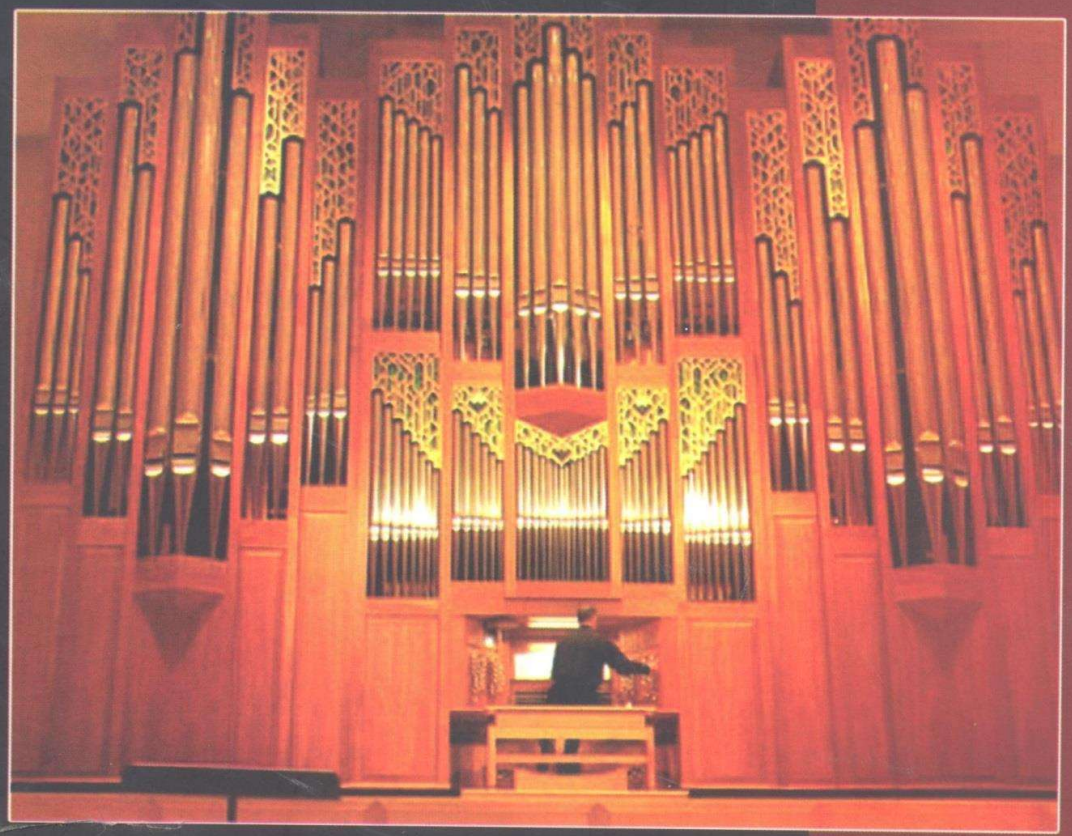
أسامة أنور عكاشة.. الأدب الدرامى وقضايا الواقع

مصطفى يحيى.. الانتماء للتعبيرية ببعد سريالى

أشكال الأداء الحركى عند المولوية

كمال أبو العلا ورؤيته فى تحليل الفيلم

الارتجال فى الغناء والموسيقى فى السودان



ملف العدد

المسرح والتاريخ

مع العدد (ملحق)

غرام دون برلمبلين بيليسا

حكاية دمية مهملة

أكاديمية الفنون

الفن المعاصر
AL-FANN AL-MOASER
فصلية علمية محكمة
تصدر عن أكاديمية الفنون

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

رئيس التحرير
أ.د سامح مهران

مدير التحرير
أ.د حسن عطية

مستشارو التحرير
حسب الترتيب الأبجدى

أ.د . أحمد مرسى
أ.د . جابر عصفور
أ.د . صلاح قنصوة
أ.د . عادل عفيفى
أ . على أبو شادى
أ.د . فوزى فهمى
أ.د . لندا فتح الله
أ.د . نهاد صليحة

التصميم والإخراج
هانى صبرى

المدير الإدارى
عبد الستار عمار

مراجعة لغوية
أحمد رمضان
هشام عبد العزيز
صفاء عباس

السكرتارية التنفيذية
إيمان ممدوح

السكرتارية والأرشيف
أمل سامى

جمع وتصحيح
ألفت محمود
ميرفت عباس

قواعد النشر بالمجلة

- المقالات والدرسات والمواد المقدمة للنشر بالمجلة تكتب خصيصاً لها .
- تراعى القواعد العلمية المعمول بها فى كتابة المصادر والمراجع كما تراعى قوانين حماية الملكية الفكرية .
- تسلم أصول الصور والأشكال والرسوم والنوت الموسيقية مع الموضوعات .
- المادة المقدمة للنشر لا تعاد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر
- يخضع ترتيب الموضوعات لاعتبارات فنية .
- للمجلة مراجعة أصحاب المقالات والدراسات لإجراء تعديلات تراها المجلة ضرورية .
- الدراسات المقدمة من أعضاء هيئة التدريس تمهيداً لتقديمها للجان الترقيات تراجع فى شأنها القواعد المنظمة للتحكيم المعمول بها فى الأكاديمية .

كتاب العدد

مصر	إسلام عمر
السودان	سعد يوسف
العراق	محمد حسين
مصر	محسن التونى
مصر	إيمان عاطف
مصر	نسرين إبراهيم
مصر	مايسه محمد
مصر	حسام محسب
مصر	فتحى الخميسى
مصر	حسن يوسف
مصر	محمد شيحة
مصر	حسن عطية
مصر	أمل الجمل
مصر	أحمد هاشم
مصر	إيناس حسنى
العراق	منصور نعمان
سوريا	عجاج سليم
تونس	المنجى بن إبراهيم
مصر	أحمد مصطفى
المغرب	عبد الواحد بن ياسر
مصر	عايدة علام
مصر	محمد السلامونى
مصر	نبيلة حسن

العدد 9 شتاء 2009

الفن المعاصر
AL-FANN AL-MOASER

العدد 10 ربيع 2010

فى هذا العدد

ملف العدد

- المسرح فن مشاكشة للتاريخ 271
- اصداء الأسطورة فى المسرح 285
- الراهن من خلال التناول التاريخى فى المسرح 289
- مكان العرض المسرحى المعاصر 295
- التراجيديا والتاريخ تجارب ونماذج 303
- السينوجرافيا وإشتباكات التعامل مع التاريخ 321
- التاريخ .. كلعبة مسرحية 329
- الدراما كوثيقة جمالية 337

- مسرح العرائس رؤى جديدة للتطوير 09
- نحو مسرح سودانى 35
- إشكالية الاستقلال فى المسرح العربى المعاصر 41
- الأثر الابداعى لتوظيف عناصر شريط الصوت فى خلق رؤيا ذاتية فى الفيلم 53
- كمال أبو العلا ورؤيته فى تحليل الفيلم والبنية المونتاجية 61
- أوبرا عطيل – فيروى بين الأصل الدرامى والليبرتو مع دراسة تحليلة لآريا دموع شجرة الصفاف 83
- الأغنية الرومانسية عند عبد الحليم حافظ من خلال القوالب الغنائية المختلفة 113
- الارتجال فى الغناء والموسيقى فى السودان 127
- رؤية جمالية لاوبريت الليلة الكبيرة 139
- دراسة نقدية لفرق الموسيقى الشعبية فى مصر 167
- أشكال الأداء الحركى عند المولاوية 179
- حوار مع ... هارولد بنتر 201
- وقائع ومتابعات مسرحية وسينمائية 211
- الانتماء للتعبيرية ببعد سريالى 257
- حول الأدب الدرامى وقضايا الواقع 263

تنويه :

المقالات المنشورة تعبر عن آراء أصحابها ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلة .

لوحة وجه المسرح فى ملف العدد للأستاذ الدكتور : نبيل الحلوجى إصدارات الأكاديمية – المعهد العالى للفنون المسرحية – مهرجان المسرح العربى 2005

قيمة الأشتراك السنوى : داخل مصر (٤٠ جنيهًا) – الدول العربية (٤٠ دولار) – أوروبا (٥٠ دولار) – أمريكا (٦٥ دولار).

ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية باسم : السيد أمين عام أكاديمية الفنون (شارع جمال الدين الأفغانى- الهرم – الجيزة – جمهورية مصر العربية.... للأستفسار : تليفاكس : ٠٢٣٥٦٢٤٣٩١

URL: www.aoa.edu.eg E.mail : alfann–almoaser@aoa.edu.eg

المسرح الذى لا نعرفه

المشاركون

مارفن كارلسون - بريان سنجلتون - سيركو إلتونن - فوزية أفاظل خان - توماس بوستلويت - إدوارد ب . زايتر - بيليز جوتشبلميز - خالد أمين - كريستن جونسون نشاتي - ماري إلياس - سعيدالناجي - فيليب زاريللى - منصور بوشناف - سوفى بروس - جوزيت فيرال - ستيفن ويلمر - كريستوفر بالم - هانى مطاوع

من ٢/٤/٢٠١٠ حتى ٤/٤/٢٠١٠

المؤتمر العلمى الأول للمسرح

يقام حفل الافتتاح بقاعة سيد درويش صباح يوم ٢/٤/٢٠١٠

تعقد جلسات النقاش بقاعات المجلس الأعلى للثقافة فى الفترة من ٢ - ٤ / ٢٠١٠

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

إطلالة البدء

مما لا ريب فيه أن أية مطبوعة تصدر عن مؤسسة علمية / تعليمية تجعلها تحكم على نفسها بالموت، إذا ما قررت منذ البدء أن تنفصل عن حركة مجتمعها من جهة، وحركة الزمن الساكنة فيه من جهة أخرى، متحولة إلى مجرد غلافين يجمعان دراسات جافة، آخر أهدافها أن تتصل بواقعها المعيش.

لهذا حرصت مجلة (الفن المعاصر) على أن تتواصل مع زمنها ومجتمعها، تأخذ منه وتأمل أن تؤثر فيه، تتابع أنشطته، وتضع نصب عينيها الارتفاع لذائقته الجمالية، مؤسسة وجودها داخل مؤسسة علمية تؤمن بالعقل، وتفرخ أجيال بعد أجيال، يغيرون من واقع مجتمعهم، بالفن الجميل، والفكر الراقى، والفعل المؤثر فى وجدان البشر .

كما حرصت هذه المجلة على أن تكون جسرا مع الشأن الفنى فى كافة أرجاء المجتمع المصرى والعربى والدولى، ومعبرًا نحو أحدث النظريات النقدية والتأملات الإبداعية فى العالم، فاستقبلت أبحاث أعضاء هيئات تدريس أكاديميته، ومعها أقلام جادة ورصينة تعشق العلم، وتؤمن بأن الزهور التى تصبو للتفتح، بحاجة لأجواء متحررة من كل قيد، بما فيها قيد التعصب لنظرية ما، أو منهج معين، أو اتجاه واح، يتصور من يتعلق بأهداب أى منها أنه هو وحده الطريق القويم للفن الرفيع .

وإذ كانت إدارة الأكاديمية العليا، قد اختارت لأول مؤتمراتها المتخصصة عنوان مثير للفكر هو(المسرح الذى لا نعرفه) منطلقة من شاطئ المعرفة الرانى لأفق التجاوز لما نجهله، بحثًا عن المجهول، لتحويله إلى معلوم تضعه بين أيدى مجتمعها، فأن واحدة من أبرز تطلعات هذه المجلة أن تكون بعضًا من هذا السعى المرجو للتعرف على كافة الفنون التى لا نعرفها، أو التى- على الأقل- نسمع عنها ولا نمسك بتلابيبها، حاضرة فى مؤتمر أكاديميتها، متتبعة تجلياته الرائعة، محتضنة إنجازاته المتميزة، مثلما تفتح صدرها هنا لواحدة من فاعليات الدراسة الجادة حول علاقة الفن عامة، والمسرح خاصة بالتاريخ، ومثلما تطوف أيضًا هنا بإبداعات تتباين زمنيًا، وتختلف فكريًا، مؤكدة على أنها ستظل واحة لكل الآراء والأفكار والنظريات

التحرير

مسرح

مسرح العرائس رؤى جديدة للتطوير . . . 9
نحو مسرح سوداني . . . 35
إشكالية الاستقلال في المسرح العربي المعاصر . . . 41

نحو مسرح سودانى

السودان

سعد يوسف عبيد

السودان قطر تعيش فيه قبائل وأعراق مختلفة، فلكل قبيلة وثقافة ممارساتها الشعبية المختلفة عن غيرها غير أن احتكاك بعض هذه الثقافات المتجاورة قد أدى إلى تبادل عناصرها أحيانًا كما أدى إلى تصارعها فى أحيان أخرى .

تعرف السودانيون على المسرح قبل ما يزيد قليلاً عن القرن منقولاً بواسطة الجاليات الأجنبية في فترة الاستعمار الإنجليزى المصرى. وقد ظل المسرح يتطور في اتجاه المسرح الغربى بعيداً عن الممارسات الشعبية مما جعل غالب الدارسين يستخدمون مصطلح (المسرح فى السودان) بديلاً عن (المسرح السودانى.

(وقد ظلت محاولات البحث عن المسرح السودانى تراوح مكانها رغماً عن أهميتها فى خلق مسرح يميز السودانيين ويحمل بصماتهم الخاصة ومن ثم يصبح إضافة لحركة المسرح العالمية يدفع في شرايينها دماءً جديدة ، عليه فإن هذه الدراسة تحاول البحث في إمكانية الاستفادة من الممارسات الشعبية في خلق مسرح يميز السودانيين مفترضًا أن الممارسات الشعبية الأدائية تحمل في داخلها عناصر مسرحية ودرامية يمكن تطويرها في اتجاه فن المسرح ، كما أنه يمكن البحث عن العناصر المشتركة فيها للوصول إلى عرض جامع للثقافات المختلفة .

تتفق المصاد (١) . في أن المسرح فن من فنون الأداء والفرجة يتكون من مؤدين ومتفرجين يتواجدون في مكان واحد . يقدم المؤدون محاكاة لأحداث تحتوى على عناصر درامية عليه فإنه يمكن القول بأنه لابد من وجود عناصر أساسية تميز المسرح عن غيره من الفنون . كما أنه لابد من وجود عناصر أخرى تميزه عن الحياة وأهمها)المحاكاة). وبذلك فإن هذه الورقة تبحث فى بعض مظاهر حياة السودانيين الاحتفالية عن ما يمكن تطويره في اتجاه فن المسرح من أجل مسرح سودانى أصيل يعبر عن كيفية الفرجة عند السودانيين وأساليبهم الأدائية ومفاهيمهم الخاصة عن استخدامات الزى والإكسسوار كقيمة تعبيرية وفكرة الدراما والتمسرح عندهم ودور عنصري الرقص والغناء في حياتهم . فهي محاولة - إذن - لردم الفجوة بين الثقافات السودانية وفن المسرح . حيث إن كل المحاولات لردم هذه الفجوة باستيراد أساليب جديدة - في رأيى - لا طائل من ورائها . وهى - أيضًا - دعوة لعدم انتظار الغربيين للنبش في طقوسنا وممارساتنا من أجل استنباط وسائل جديدة تنقذ المسرح العالمي من الإفلاس الفنيى والفكرى فنحن أولى بتراثنا والأقدر على فهمه واستخلاص ما يفيد حركة المسرح العالمى .

الممارسات الشعبية السودانية:

نعنى بالممارسات الشعبية هنا تلك الطقوس ذات الصبغة الأدائية التى يمارسها السودانيون أثناء حياتهم من طقوس الميلاد وحتى طقوس الموت والدفن وما بينهما مثل طقوس الزواج والعبادات والحرب وغيرها . وفى هذه الورقة نحاول استنباط عناصر المسرح السودانى في طقوس الذكر عند المسلمين ورقصة الحرب عند

١- راجع: د. إبراهيم حمادة : معجم المصطلحات المسرحية والدرامية، ص ٢٤ . وعبد الرحيم الحلبى: معجم المصطلحات الدرامية ص ٧٣.

القبائل النيلية ورقصة العروس في وسط السودان وطقوس الزار فى بعض الثقافات السودانية . وقد انتخبنا هذه الممارسات لأنها تمثل ثقافات مختلفة من ثقافات السودان .

عناصر المسرح والدراما في حلقات الذكر:

لكل طريقة من الطرق الصوفية الإسلامية في السودان النهج الخاص فى ممارسة الذكر فى وجود عناصر مشتركة بينها كالرقص والأداء الصوتى الغنائي . عليه فإننا هنا نمثل لها بحلقات الذكر عند الطريقة القادرية بالساحة أمام ضريح الشيخ حمد النيل بأم درمان عصر كل جمعة ونحن نعتمد علي مشاهداتنا شبه المنتظمة لهذه الممارسة .

تتلخص الممارسة فى اجتماع المريدين من مادحين وعازفين وذكارة ومتفرجين ، عصرًا في الساحة التى يتوسطها علم الطريقة المثبت علي السارية .تبدأ حلقة الذكر بنشيد افتتاحى يلقيه المادحون وهم يتحركون داخل الحلقة ثم تبدأ حرارة الإيقاع فى الارتفاع فتدخل الطبول والصاجات ويدخل معها الذكارة في أزياء خاصة وينتظمون فى رقص تعبيرى عنيف يصل قمته عندما يدور أحدهم حول نفسه فى سرعة عجيبة، أو عندما يتفوه آخر بكلام لا رابط بين جمله وكلماته ويستمر الإيقاع فى الارتفاع حتى يؤذن لصلاة المغرب حيث يتوقف الذكر وتنتهى الممارسة فينصرف عن الساحة المؤدون والمتفرجون (٢)

إن المراقب لهذه الممارسة من وجهة النظر المسرحية ، يلاحظ وجود بعض العناصر الأساسية لفن المسرح والدراما التى قد تتفق مع النظرية الأرسطية وغيرها من النظريات الغربية ويمكن تلخيص أهم تلك العناصر فى:

١. المشاركون في هذه الممارسة لا يحترفون ممارسة الذكر ولكنهم أهل أشغال ومهن مختلفة يقتطعون سويعات من يوم عطلتهم (الجمعة) يتخلصون فيها من شخصياتهم العادية ويدخلون في إهاب شخصيات جديدة يتقمصونها خلال فترة الذكر (العرض) وهذا يقترب بهم من طبيعة عمل الممثل .

٢. يلاحظ فى هذه الممارسة اكتمال عناصر العرض التي يجب توفرها في أى فن يسمي مسرحًا ، فبالإضافة للممثل (الذاكر) يوجد مكان العرض وهو ساحة الذكر بمعماريتها المعروفة من قبة أو ضريح وسارية فى الوسط كما يوجد المتفرج .

٣. إن كانت الموسيقى هى إحدى عناصر العرض المسرحى المهمة فإنها هنا موسيقى حية يعزفها الذاكرون بأنفسهم ، والآلات الموسيقية فى هذا الطقس هي جزء من المرئيات بجانب أنها مصدر للمسموعات ، والموسيقى في هذه الممارسة لا تستخدم كعامل مساعد لخلق الجو العام للعرض أو كعنصر تفسيرى أو إيقاعى يواكب الرقص فحسب ، لكنها عنصر أساسى في بنائية العرض نفسه ، وبدونها لا يكون للعرض وجود . وهذا يذكرنا بدور الموسيقى في المسرح الغنائي والاستعراضي والأوبرا والباليه .

٤. تحتوى الممارسة - أيضًا - على أزياء مخصوصة قد تختلف عند بعض الذاكرين عن أزيائهم العادية وهي عبارة عن جبب مرقعة ذات ألوان وعلامات تحدد شخصية الذاكر ودرجته . كما تحتوي على إكسسوارات معينة لها دورها فى العرض كالعصى والمسابح والكرابيج والمباخر .

٥. أما عن الدراما في حلقات الذكر فإنه يمكن تلخيص فكرتها الرئيسية في صراع الروح في توجهها لخالقها - مع الجسد الفانى ومحدوديته التي تحاول تكبيل انطلاق تلك الروح . وتمثل لحظات الوجد الصوفى وانفصال الذاكر عن ما حوله قمة انتصار

٢- راجع: سعد يوسف : أوراق فى قضايا الدراما السودانية، الخرطوم ، أورقة ٢٠٠٢، ص ١٩-٢٠ .

الروح علي الجسد وهو الهدف الأعلى للطقس مما يجعل له نتائج تنفسية ، فكل المشاركين بمختلف درجات مشاركتهم - بما فيهم المتفرجون - يمارسون محاولات فك أسر أرواحهم وتخليصها من ضغوط الماديات .

٦. يلاحظ أن لهذا الطقس قائد هو شيخ الطريقة أو من يمثله وهو الذي يقود الذكر ويتحكم في سير أحداثه .

المسرح والدراما في رقصة العروسة:

نتناول هنا رقصة العروس في وسط السودان ، وهي طقس مكون من عدد من الرقصات تؤديها العروسة في ليلة زفافها بمشاركة العريس ، كانت هذه الرقصة تؤدى أمام المتفرجين من المدعوين لحفل الزفاف من الجنسين لكنها الآن أصبحت غالبًا ما تقتصر علي النساء فلا يشارك فيها أو يشاهدها من الرجال غير العريس .

يسبق الموعد المحدد لهذه الممارسة تجهيزات تمتد لأسابيع وربما شهور ، بعض هذه التجهيزات تنتظم (بيت العرس) حيث تجرى ترميمات لمنزل أهل العروسة وتجهيز الساحة التى يقام عليها العرض سواء كانت داخل المنزل أو خارجه ، تضاء هذه الساحة بالمصابيح الملونة وتزين بما يتيسر من الزينات الحديثة أو التقليدية كأفرع شجر النخيل. فى هذه المناسبة يلبس المدعوون أفخر ما لديهم من ملابس وتستعمل النساء أدوات التجميل والزينة ، أما العريس والعروسة فتكون العناية بتزيينهما كبيرة فالعريس يخضب بالحناء والعروس تخضع لفترة طويلة قبل موعد الزفاف لكبار النسوة لتجليتها واختيار الأزياء الخاصة بهذه الممارسة . كما تخضع لفترة تدريبية على الرقصات والتى سوف تؤديها فى تلك الليلة بقيادة واحدة من النسوة الخبيرات في هذه الرقصات والتى غالبًا ما تكون المغنية الرئيسية وربما الوحيدة وهى التى يوكل لها عزف الآلة الإيقاعية المصاحبة للرقص .

يلاحظ أن رقصات تلك الممارسة يغلب عليها الطابع التعبيرى ويبدو فيها الصراع واضحًا بين العريس والعروسة فالعريس يحاول أن يجعلها تنقاد له بينما هى تحاول الإجفال وهي كثيرًا ما تتبع توجيهات المغنية التى كانت قد لقنتها لها أثناء الفترة التدريبية، أو التي توجهها لها أثناء العرض نفسه .

إن كانت هذه الرقصة لا تثبت على شكل واحد فإن شكلها الأساسي ثابت ومنه يمكن أن نستنبط بعض العناصر المسرحية والدرامية:

١. ربما قد يكون الضمير الشعبي قد أحس بالطبيعة المسرحية لهذا الطقس عندما أطلق علي هذا الحفل مصطلح لعبة وسمى مكان الممارسة (بيت اللعب أو بيت اللعبة) .

٢. الصراع عنصر حاكم لكل رقصات هذا الطقس وطرفاه العريس والعروس بينما ينقسم المتفرجون إلى مشجعين لهذا الطرف أو ذاك .

٣. لهذا الطقس أزياؤه ومناظره الخاصة .

٤. من مميزات هذا الطقس وجود شخصية شبيهة بشخصية المخرج المسرحى المعروفة وهى شخصية مدربة العروس ، إلا أن دورها لا ينتهى مع بداية العرض ، بل تظل موجودة في قلب الصورة المسرحية متحكمة فى الرقصات وفي بداية العرض ونهايته .

٥. الرقص نفسه ليس برقص إيقاعى لكنه سلسلة من الرقصات التعبيرية المربوطة مع بعضها بعضًا ومع الأغنيات المصاحبة ربطًا وثيقًا ومنطقيًا ومتسلسلاً يبدأ برقصة التحية وينتهى برقصة الوداع . وفي كل رقصة تفسر العروس معنى الأغنية المصاحبة بحركات راقصة ذات دلالات معروفة مستخدمة جسدها وأطرافها لتوصيل تلك المعاني .

٦. الغناء هو العنصر الرئيسي الذي تقوم عليه هذه الممارسة وبدونه لا تقوم لها قائمة وفيه تستخدم آلة شعبية إيقاعية (الدلوكة) تصاحبها الصفقة وأصوات المغنيات .

المسرح والدراما فى رقصة الحرب:

من المعروف أن القبائل النيلية التقليدية فى جنوب السودان لها مخزون وافر من الطقوس والرقصات مثل طقوس تنصيب رث الشلك ورقصات المآتم والأفراح والحرب.

رقصات الحرب عند القبائل النيلية متعددة وتختلف في جزئياتها من قبيلة إلى أخرى ، إلا أنها شديدة التشابه عند النظر إليها من المنظور المسرحى والدرامى . عليه فإننا نعتمد رقصة الحرب عند قبيلة الشلك كمثال لشبيهاتها من رقصات الحرب عند القبائل النيلية الأخرى .

يصف نعوم شقير مشاهداته لرقصة الحرب عند قبيلة الشلك فيقول بأن أفراد تلك القبيلة يجتمعون في ساحة الرقص وقد لبسوا على رؤوسهم شعورًا غريبة وتزينوا بالريش والخرز ورسموا على وجوههم بالأصباغ البيضاء والحمراء واستخدموا أزياء خاصة وإكسسوارات من العاج والنحاس وبعض الرماح والنبابيت (٣) .

يواصل شقير فيصف الشلك وهم يرقصون(مثلوا في رقصهم واقعة حربية وقفوا فيها صفين يهاجم أحدهما الآخر (٤) . من هذا الوصف الموجز لرقصة الحرب عند قبيلة الشلك يمكن استخلاص الكثير من العناصر المسرحية والدرامية نلخص أهمها فيما يلى:

١. الصراع في هذه الممارسة شديد الوضوح إذ تنقسم المجموعة إلي قسمين كل قسم منهما يمثل قطباً من قطبي الصراع .

٢. الجمهور هنا مشارك بشكل أو بآخر ولكل فرد موقف يساهم به لتصعيد حرارة الصراع .

٣. إن هذه الممارسة لا تشكل معركة حقيقية ولكنها محاكاة لمعركة ، إنها معركة وهمية المشاركون فيها يمثلون أدوار المحاربين .

٤. تلعب عناصر الأزياء والماكياج والإكسسوارات دورًا مهمًا في هذه الممارسة ، فكل ممثل يهتم بتجهيز زى مسرحي خاص به يساعد علي رسم الصورة المتخيلة لشخصيته ويضيف إليها ما يناسب من الإكسسوارات ولا يهمل الماكياج الذى هو - من ناحية - يبتعد تمامًا عن مهام الماكياج المشهورة(التكبير والتصغير ، التجميل والتشويه) لكنه - من ناحية أخرى - يناسب أسلوب الزى ومكملاته مبتعدًا عن محاكاة الواقع . وعلي ذلك يكون الماكياج عبارة عن خطوط وأشكال ترسم علي الوجه برموزها المعروفة لدى المجتمع المنتج لهذه الرقصة وهو بذلك يقترب كثيرًا من فكرة القناع الأفريقي .

٥. الرقص والغناء هو عصب هذه الممارسة فمن طريقهما تتم حكاية قصة بسيطة تستخدم فيها الإيماءات الموقعة علي إيقاعات الموسيقى المصاحبة ، وهي موسيقي حية عازفوها هم في ذات الوقت راقصون مغنون .

٦. تقام الممارسة فى الساحات وتتخذ الفرجة شكلاً دائريًا ويتحرك الراقصون داخل الدائرة بحيث يتمكن أى مشاهد - في أى موقع على قطر الدائرة - من أن يشاهد بوضوح وأن يشارك عن كثب .

العناصر في طقوس الزار:

تميل معظم الدراسات إلي وصف الزار بأنه ممارسة شعبية في غالبها ، وهي زنجية الأصل. فقد قالت برندا سلجمان في بحث لها بعنوان (الزار في مصر وأصوله الأفريقية) (٥) إن معجم سبيرو للألفاظ العربية الدارجة في مصر يعرف الزار بأنه (رقية زنجية) ويرى البعض أن الزار كلمة حبشية الأصل وتعنى الروح أو الشخص الذى يعالج الناس عن طريق الاتصال بالأرواح .

٣- راجع: نعوم شقير : جغرافية وتاريخ السودان، بيروت، دار الثقافة، ١٩٦٧ ص ٢٢٨.

٤- نفس المرجع، نفس الصفحة

٥- راجع بحث سلجمان فى مجلة الفنون الشعبية، القاهرة، عدد يونيو ١٩٧١، ص ٨٤.

وبمقارنة الزار وحفلاته بما يشابهها من الحفلات في شمال أفريقيا الاستوائية ..وهي تري أنه قد جاء إلي مصر من الحبشة عن طريق السودان . عليه يمكن القول بأن الزار يمارس في عدد من الثقافات الأفريقية وعلي رأسها السودان وربما يكون ممارساً في غيرها من الثقافات . والزار هو واحد من الطقوس والممارسات الصالحة لاستنباط عناصر تشكيل مسرح سودانى .

الزار في السودان ممارسة نسائية وإن اشترك فيها الرجال . تعقد حلقاته بدعوى علاج إحداهن حيث تقوم هي بتجهيز منزلها بمساعدة أخريات لاستقبال الشيخة والمدعوات وتجهز نفسها بإحضار الأزياء والإكسسوارات وغيرها .

يتكون حفل الزار من مجموعة من الأغنيات والرقصات بإيقاعات وألحان متنوعة ، وبالزار شخصيات معروفة تشبه الشخصيات المسرحية مثل شخصيات الخواجة والحبشى والعربى . أما المدعوات فهن متفرجات ومشاركات في ذات الوقت .

. إن حفلات الزار علي اختلاف طرقها وأساليبها تحتوى علي العديد من العناصر التى يمكن الاستفادة منها فى خلق مسرح سودانى:

١. الموسيقى والغناء عنصران مكونان للطقس نفسه .

٢. تتقمص المريضة شخصيات غالبها شخصيات رجالية .

٣. الأزياء والإكسسوارات هي أزياء خاصة بالمناسبة لا تحاكي الأزياء والإكسسوارات المستخدمة في الواقع المحيط بالمريضة .

٤. المدعوات لا يتفرجن فقط بل يسمح لمن ترغب في المشاركة .

٥. يظل الصراع - المعبر عنه بالرقص والغناء - محتدمًا بين المريضة والشخصية التي تتقمصها حتى مرحلة الوصول إلي جزء حوارى بين الشيخة والمريضة (وهي في إهاب شخصية أخرى كالخواجة مثلاً) حيث تتقدم المريضة بمطالبها ورغباتها المكبوتة التي ربما لا تسمح لها ظروفها الاجتماعية والاقتصادية والدينية بالتعبير عنها . يحسم الصراع في النهاية بتعهد الشيخة بالاستجابة لتلك المطالب .

عناصر المسرح السوداني:

يتضح من تحليلنا للعناصر المسرحية والدرامية في هذه النماذج من الممارسات الشعبية السودانية أن البحث يقود إلى طريقين من طرق الوصول إلى مسرح سودانى له مميزاته الخاصة:

١ . أولهما يشى بأن هذه الممارسات فى طريقها للتطور في اتجاه العروض المسرحية بتحولهما من طقس حياتي إلى محاكاة .

٢ . ثانيهما يتطلب البحث عن العناصر المشتركة والمميزة لظاهرة التمسرح والمحاكاة عند السودانيين والتى تشكل عند تجميعها مشروعًا مسرحيًا سودانيًا لا يهم إن كانت بعض عناصره معروفة عند غيرهم ، وهو الطريق الذى نحاول السير فيه عبر هذه الورقة .

ونحاول هنا البحث عن وجهة نظر تلك الطقوس والممارسات الاحتفالية فى العمارة المسرحية وفى الغناء والاستعراض والتمثيل وفى الإخراج وفى الصورة والكلمة .

أ- فى العمارة المسرحية: تحبذ تلك الممارسات المسرح الدائرى الذي يتيح الاقتران الشديد بين المتفرج والعارض والذي يتيح الفرصة للمتفرج للمشاركة فى العرض متى ما رغب .

ب- فى الغناء والاستعراض: الغناء والاستعراض عنصران مشتركان من عناصر الممارسات الشعبية السودانية وهما لا يمثلان حلية تتجمل بها الاحتفالات بل يدخلان في تكوين

عصبها الرئيسى وبدونهما لا تقوم لتلك الممارسات قائمة .

ج- فى عدم الفصل بين المغنى والراقص والعازف والممثل: الممثل في هذا المسرح عازف ومغنى في ذات العرض إذ إن معظم الممارسات الشعبية قد أظهرت عددًا من المؤدين وهم يرقصون أثناء الغناء وبعضهم يرقص ويغنى أثناء عزفه على إحدى الآلات الموسيقية ، وهو بذلك ممثل شامل .

د- المتفرج مشارك فى العرض: أظهرت الممارسات الشعبية السودانية المختلفة أن المتفرج له حق المشاركة فى العرض متى ما رغب فى ذلك، وعليه فإن العرض يكون مفتوحًا لمثل هذه المشاركات، وعليه يصبح المتفرج شريكًا إيجابيًا .

هـ - فى الإخراج: لكل ممارسة شعبية قائد يقود المجاميع أثناء الرقص وقد يكون هو العازف الأول وربما الراقص الأول وهو جزء من الصورة المسرحية يكون له القدرة والحق فى تعديل مسار الممارسة أثناء العرض نفسه ، عليه فإن محاولات خلق مسرح سودانى مستوحى من الممارسات والطقوس الشعبية تستدعى مخرجًا له مواهب شتى ومتطلبات تفوق متطلبات مخرج المسرح المعروفة .

و- فى الصورة والكلمة: بالنظر فى الممارسات الشعبية المختلفة يمكن أن نلاحظ تقدم الصورة على الكلمة رغمًا عن أهمية الكلمة المنطوقة والمغناة ، والنص هنا بسيط التركيب لكنه يحتوى على صراع محتدم ومتصاعد حتى النهاية .

ز- في الأزياء والماكياج: يحتفى هذا المسرح بالأزياء ذات الدلالات الرمزية والإكسسوارات الخاصة التي لها - في حد ذاتها - دور أساسى وليست فقط مكملة للصورة ، وهي أزياء خاصة تختلف جزئيًا أو جذريًا عن أزياء الحياة اليومية . أما الماكياج فقد أظهر رموزًا ذات دلالات معروفة عن طريق الرسم بالألوان أو الوشم على الوجه وبعض أعضاء الجسد الأخرى، كما أظهر إمكانية استخدام مساحيق سودانية تناسب البشرة السودانية .

خاتمة:

فى خاتمة هذه الورقة يمكن القول بأن دراسة العناصر المسرحية والدرامية في الطقوس والممارسات السودانية بحثًا عن مسرح سودانى مستنبط منها ، تشير إلى أن هذا المسرح هو فى معماره مسرح دائرى يقترب فيه المشاهدون من الممثلين المغنين الراقصين . وأن العرض يعتمد فى مبناه علي الغناء والرقص داخل حبكة بسيطة لمسرحية قد تكون قصتها معروفة للمتفرجين وأن هؤلاء المتفرجين يأتون من أجل المشاركة الفرجة السالبة .

عليه فإنه يمكن استنباط نظرية متكاملة لخلق مسرح سودانى مستفيد من عناصر الطقوس والممارسات الشعبية السودانية الأدائية ومن يمكنه أن يشكل إضافة جديدة للمسرح العالمى .

وجدير بالإشارة هنا أن بعض هذه العناصر قد تم استخدامها فى بعض العروض المسرحية السودانية المتفرقة - خاصة عروض مسرح الشارع والساحات - إلا أن كل تلك التجارب لم تستند على تنظير قاصد ولم تشكل تيارًا يمكن أن يقود إلى مسرح بديل .

عليه فإننا ندعو في خاتمة هذه الورقة إلى تأسيس معمل يخضع الطقوس والممارسات الشعبية الاحتفالية السودانية - من مختلف ثقافات السودان - للدراسة والتحليل والتجريب العملى للخروج بمسرح يمكن أن نطلق عليه مصطلح (مسرح سودانى) .

المراجع والمصادر

١. د. إبراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة ، دار الشعب ، ١٩٧٣م .

٢. سعد يوسف ، أوراق في قضايا الدراما السودانية ، الخرطوم ، أروقة ، ٢٠٠٢ م .

٣. سلجان : الزار ، مجلة الفنون الشعبية ، القاهرة ، عدد يونيو ١٩٧١م .

٤. نعوم شقير : جغرافية وتاريخ السودان ، بيروت ، دار الثقافة ١٩٦٧م .