المسرح الغنائي في السودان

-النشأة والتطوُّر والعقبات-

د. كمال يوسف علي[١] (السودان)

مقدمة

للمسرح الغنائي في السودان تاريخٌ تليد؛ وحاضرٌ مُبشر، إذ يسجل المسرح الغنائي حضوراً قوياً في ذاكرة المتلقي السوداني على مستوى العروض المسرحية الغنائية التي تم تقديمها في حقبٍ وأزمان مختلفة، منها ما تم تقديمه على مسارح الأندية الاجتماعية، الرياضية والثقافية، أو في المدارس والأحياء، أو ما قُدم على خشبة المسرح القومي منذ إنشائه في العام ١٩٥٩م في مدينة أمدرمان، وفي مسارح المُدن الكبرى في السودان. كذلك هناك ما تم بثه من الإذاعة السودانية مثل أوبريت (سليم وعِتينة) والذي تغنى فيه كبار المطربين السودانيين منهم سيد خليفة وصلاح بن البادية ومُنى الخير في خمسينات القرن العشرين، إلى جانب بثها للعديد من المونولوجات الفكاهية والإنتقادية والتي كانت قد تضمنتها أحياناً بعض المسرحيات. هذا إلى جانب الدور البارز الذي لعبته معاهد إعداد وتدريب المعلمين وعلى رأسها معهد (بخت الرُضا) الذي تأسس في العام ١٩٣٤م، وكان قد أبدى عناية خاصة بالفنون التشكيلية وفنون المسرح والتمثيل والموسيقى والغناء، بخاصة بعد أن تم تأهيل عدد من كوادره في هذه التخصصات في بريطانيا، وفي هذا الصدد يذكر محمد شريف علي أنّ من بين أساتذة بخت الرضا عبد الغفار الحُوري والذي أدخل مع زميله الموسيقار الماحي إسماعيل فن الأوبريت في ليالي ذلك المعهد العريق[٢]، الأمر الذي أرسى أسس المسرح المدرسي والدورات المدرسية التنافسية والتي تضمنت عروضها تقديم المونولوج والأوبريت في مختلف الحقب. هذا إلى جانب تسجيل المسرح الغنائي لوجوده في الحياة السودانية في مختلف مظاهرها الثقافية على مختلف

---

[١] موسيقيّ، معلم التربية الموسيقية، وأستاذ الموسيقى بالجامعات السودانية. مُعِد ومقدّم للبرامج الموسيقية فى الإذاعة والتلفزيون فى السودان.مؤسس ومدير مركز التبر للتدريب والتعليم الموسيقى، الخرطوم. مؤسس ومدير أوركسترا التبر، الخرطوم.

[٢] محمد شريف علي. مسرح للوطن، حكايات وذكريات من تاريخ المسرح السوداني (١٩٠٠ – ١٩٨٠م). الهيئة العربية للمسرح، الشارقة. ط أولى ٢٠١٩م. ص ٩٣

مستوياتها الاجتماعية والدينية والاقتصادية، حيث يُعتبر التمثيل والرقص والغناء من المكونات الأساسية لمختلف الطقوس المرتبطة بالحصاد، والعادات والممارسات الاجتماعية من ختان وزواج ومراسم عبور الصبية والفتيات إلى مرحلة بلوغ الرُشد، فالغناء والتمثيل والنظم والسجع، موجودات أساسية في حياة الإنسان السوداني على الرغم من الاختلاف والتنوع الذي يسم المجتمعات السودانية. لكل ذلك مثّل المسرح الغنائي شاغلاً احتل حيزاً في فكر المبدعين في حقلي المسرح والموسيقى، فحلُم الكثيرون منهم بإنجاز أعمال مسرحية غنائية كاملة ويطمح البعض في تقديم عروضٍ للأوبرا تكون سودانية الروح والطابع، وتفاوتت درجات تحقيق هذه الأحلام على مدى يقارب القرن من الزمان حتى وقتنا الراهن، نشأ فيه المسرح الغنائي على عناصر الفن الشعبي ونما وتطور على مر العقود وأدخل الموسيقى ووظف التأليف والتوزيع الموسيقي وإمكانيات الأوركسترا، وأشرك الموسيقيين والمطربين في التمثيل والغناء، وقدم مختلف أشكال الأداء الفردي والحواري وأداء المجاميع المرتبط بالاستعراض أحياناً كثيرة، كما واجه من الصعوبات الاقتصادية والامكانيات التقنية والإدارية ما حدَّ من تطوره أحياناً أخرى. وبرصد وتتبع نشأة وتطور فن المسرح الغنائي في السودان، نستطيع أن نقف على أنه تأسس على خصائص وسمات البُنى الاجتماعية والثقافية في الحياة السودانية، الأمر الذي يستوجب النظر إليه كمكونٍ ثقافي أصيل فيها، لا كفنٍ مستورد أتى من ثقافاتٍ أخرى وقلده الفنان السوداني.

جذور المسرح الغنائي في الحياة السودانية

يمكننا الوقوف على جذور العرض المسرحي الغنائي في الكثير من تفاصيل حياة الإنسان في المجتمعات السودانية، ويمكننا تتبعه على مستوى دورة حياة هذا الإنسان، على الرغم من التنوع العريض الذي تذخر به حياة الإنسان السوداني في مستواها الثقافي؛ وتعتبر الجغرافيا عنصراً فعالاً في ذلك، نسبةً للتنوع والتعدد المناخي في مساحة السودان الشاسعة، إلى جانب التنوع والتعدد العِرقي، الأمر الذي يقود بدوره إلى تعدد أوسع في مجال المفاهيم والمعتقدات والديانة. من جهة ثانية لعب عنصر التاريخ دوره أيضاً في تكوين وتشكيل هذا التنوع، فمنذ عصورما قبل التاريخ والممالك والحضارات القديمة؛ عرِف السودان تماذج الأعراق المهاجرة إلى أرضه من مختلف الجهات، فإلى جانب تنوع السكان الأصليين مثل النوبة في الشمال، والبجا في الشرق، والقبائل النيلية في الجنوب، وسكان وسط السودان ومناطق النيلين الأبيض والأزرق وإقليم كردفان، فقد وردت الهجرات من

غرب أفريقيا ومن شمالها، إلى جانب هجرات العرب من الجزيرة العربية وغرب آسيا في مختلف الحِقب، فعرف السودان الديانات المحلية القديمة، ثم أتت عليها المسيحية والإسلام بعد ذلك، وقد ترك كل عنصر من هذه العناصر أثره الملموس في حياة السودانيين الاجتماعية، فدخول المسيحية لم يُلغ تماماً ما كان يعتقد فيه السودانيون، ولا الإسلام بدوره قضى على كامل الثقافة المسيحية بعد زوال ممالكها تاريخياً، وما زال العديد من المعتقدات التي تستقي أصولها من كل ذلك يتفاعل في حياة السودانيين حتى وقتنا الحاضر.

مما لا شك فيه أن آثار هذا الإرث العريض تتمظهر في حياة إنسان السودان المعاصر، في مستوييها المعنوي والمادي، فاللغات واللهجات وأساليب التواصل وما ينتظمُ فيها من تنغيمٍ وإيقاع ونظم وجرس، والمعتقدات والعادات؛ لا تنفك تُعبر عن هذا التنوع والنقاط التي تجمع بعض عناصره أحياناً، كذلك المظهر المادي متمثلاً في كل مكونات الثقافة المادية من مسكن وملبس وأدوات لمختلف الأغراض، كلها تعبر عن ارتباطٍ وثيق بهذا التراث إلى جانب تمازجها بشكلٍ طبيعي ومستمر مع كل واردٍ ثقافي ورد في فترات الاستعمار المختلفة عبر التاريخ الحديث، أو نسبة لما تعيشه الحضارة الإنسانية الآن وما يُعرف بعصر العولمة. ويؤكد على هذه المعاني عثمان جمال الدين بقوله: "السودان بتعدده القبلي والعرقي والثقافي، يذخر كغيره بفيضٍ من الممارسات الشعبية ذات الصبغة الدرامية والمسرحية، من خلال فنون العرض المتصلة بالطقوس والاحتفالات كرقصات الصيد والزواج والذِكر والزار والأحاجي وطقوس التنصيب وغيرها من الممارسات."[٣] وينقل عثمان نفسه عن خالد المبارك رأيه: "بأن المسرح في السودان يحتاج أن يكون سودانياً، وانه لا سبيل إلى ذلك دون أن يرتبط بأصول الدراما الشعبية"[٤] وهو ذات المعنى الذي يذهب إليه حسن عباس صُبحي في قوله: "إن فننا الشعبي بما يتضمنه من فروعٍ مختلفة، لهو في يقيننا الركيزة الأصلية التي تعتمد عليها شخصياتنا عندما نُفكر في اكتشاف وإدراك ذاتنا."[٥] ويستفيض صُبحي في توضيح أن مفهوم المسرح أعرض من الشكل الرسمي المتعارف عليه، مشيراً إلى وجوده في المواكب وغيرها من الأنشطة كالرقصات الشعبية "التي يتزيا فيها الراقصون بما يتماشى مع الرقصة في شكلٍ مسرحي، من ملابس أو

[٣] عثمان جمال الدين. الفلكلور في المسرح السوداني. مؤسسة أروقة للثقافة والعلوم، الخرطوم – السودان. ٢٠٠٥. ص ٥
[٤] المصدر السابق. ص ١٨
[٥] عثمان حُمّيدة. بامسيكا، مسرحية بالشعر الشعبي السوداني. الناشر سيف الدين عثمان حُمّيدة. بدون تاريخ. ص ٨

مساحيق، أو أسلحةٍ ودروع، أو أزياء تنكرية وما إليها." حيث يضطرم المكان بالحركة الدرامية على دقات الطبول والأغنيات الشعبية.[٦]

تبدأ مشاهد مسرحة حياة الإنسان السوداني منذ ميلاده، حيث تتحلق النساء حول المرأة المقبلة على الوضوع يؤازرنها على تحمل آلام المخاض، داعياتٍ لها بالسلامة، ومن ذلك ما يؤدينه منغماً مُرتّلا كقولهن:

يا حلّال الحاملة من غلاماً جاهلا

يا الله تحلها هوناً بلا قسى حوا تنفسا

وهو مسرح حياة تخوض فيه الأُم ومَن حولها صراع الأمل والألم والخوف والرجاء، إلى أن ينتهي الأمر في حالة السلامة بالزغاريد. وتتواصل هذه المسرحة لحياة الطفل في علاقته المباشرة مع أمه، وما تُديره معه من حوارٍ تُدرك تماماً أنه حوار تمثيلي، إذ تعلم أنها تُحدِّث من لا يُدرك ما تقول بعد، ويتواصل ذلك في الهدهدة وأغاني (اللولاي) "التي تؤديها الأم لوليدها الرضيع بغرض تهدئته ومساعدته على الاسترخاء والنوم" ومن ذلك:

النوم النوم . . . النوم النوم . . . النوم تعال سكِت الجهال

النوم تعال . . . النوم تعال . . . النوم تعال بكريك بريال

والأم في هذا المشهد تُدرك تماماً أنها تؤدي نوعاً من التمثيل لتحقيق غرض الأغنية التي تخاطب فيها طرفاً غير موجود أصلاً وهو النوم.

تستمر تربية وتنمية خبرات ومهارات الطفل المختلفة على أساس الجرس والإيقاع في مختلف مراحل نموه، فعندما يبدأ الطفل في المشي يأتي دور (المتاتاة) حيث تمسك الأم أو الجدة أو غيرهن بيدي الطفل مع ترديد كلمة (تاتى؛ تاتى) منغمةً ومُطوّلة بإيقاعٍ منتظم، وعندما يتقدم الطفل في خبرة المشي ويبدأ الاعتماد على نفسه تأتي أهزوجات مثل:

تِكش تِكش جا من العِرِس

جلاده فاح جا من الصُفاح

[٦] المصدر السابق. ص ٩

ويتم أداؤها مصحوبةً بالتصفيق، وربما تحلّق حول المشهد بعضٌ من أفراد الأسرة والأطفال ابتهاجاً بهذا الحدث الهام، فتتوفر بذلك بعض من عناصر الفِعل المسرحي من عرض فيه بطل (الطفل) ومُخرِج (الأم وغالباً ما تكون الجدة) ومتفرجون يشاركون أحياناً في تطوير الفِعل الدرامي في هذا المشهد.

في طورٍ آخر من مراحل حياة الطفل وعندما تبدأ أسنان اللبن في التساقط، وتخفيفاً لما يصحب هذه الحالة من ألمٍ وخوف من التجربة لدى الطفل، تتم مسرحة الموقف بأن يتم إقناع الطفل بأن هذه السن غير جيدة، وهناك أخرى أفضل ستحل محلها، ويتم إلهاء الطفل بأن توضع له في يده مع السن بعض حبوب عيش الذرة، واحياناً قطع معدنية صغيرة، ليقذف بها مجتمعةً إلى الشمس ومن حوله يرددون ويلقنونه أن يقول صائحاً:

يا عين الشمس . . شيلي سن الحُمار . . واديني سن الغزال

فيهدأ حاله وتنحل عنده عقدة صراع خلع السن بالأمل وإنتظار السن الجديدة، وهو إن كان لا يعلم؛ لكن من حوله يعلمون تماماً أنها مجرد تمثيلية.

وعندما يعتمد الأطفال على أنفسهم ويمارسون ألعابهم فهي تذخر في كثير من الأحيان بالسجع والإيقاع والغناء، ومن ذلك ألعاب مثل شليل والتي يبحثون فيها عن شيءٍ مُخبأ ويؤدونها تبادلياً بين فريقين قائلين:

فريق ١: شِليل وينو فريق ٢: خطفو الدودو

شِليل وين راح خطفو التمساح

هذا إلى جانب إعادة تمثيل الأطفال للكثير من الأحداث التي يقفون عليها ومنها محاكاتهم لاحتفالات مناسبات الزواج بما فيها من رقصٍ وغناء وعزف على الإيقاعات التي يُعدُّونها من أواني المطبخ وكل ما يتحصلون عليه لأداء هذا الغرض، كما أنهم يحاكون الباعة المتجولين الذين يمرون بالأحياء أو الذين يشاهدونهم بالأسواق فيلتقطون منهم ويحفظون كل ما هو مُنغم ومنظوم.

أيضاً تلعب الجدة -وتعرف في السودان بسم (الحبوبة)- دوراً أساسياً في تنمية هذا الحس المسرحي لدى الأطفال، وذلك فيما يُعرف بالأجاجي التي تحكيها هذه الحبوبة لأحفادها وتقدم فيها أداءاً تمثيلياً لمختلف مواضيع الأحجية، فتقلد الأصوات وتُنغم وتُلون صوتها وربما تترنم ببعض الألحان البسيطة على لسان بعض شخصيات الأحجية.

كذلك تلعب المرأة دوراً بارزاً في تنظيم وإقامة مختلف مراحل مناسبة الزواج، بدءاً من مراحل الإعداد الأولى والتي تبدأ بما يُعرف ب: (دق الريحة) "وهي مناسبة تجتمع فيها النساء بغرض تجهيز مكونات عطور الزواج القادم، ويتم توظيف آلات الطحن التقليدية (الفندك) في إنتاج إيقاع الأغاني المؤداة، إلى جانب (الدِنقِر) وهو عبارة عن أنصاف من بُخس القرع مختلفة الأحجام توضع على إناء ملئ بالماء ويطرق عليها بمطارق صغيرة."[٧] ويتطور المشهد المُسرح في مناسبة الزواج بشكلها الشعبي، حيث يكون العريس (الزوج) بمثابة الملك، وله وزير يرعى كافة شؤونه المالية والمتعلقة بتجهيزه، والعريس في زيه التقليدي أشبه بالملك، حيث يرتدي الجلباب السوداني ويتوشح ثوباً خاصاً (توب السُرَّتي) يضفي عليه مزيداً من الهيبة، ويُربط على رأسه شريطٌ من الحرير الأحمر عليه هلال من الذهب الخالص -وربما كان ذلك بديلاً للتاج- ويحمل في يده سوطاً إلى جانب السيف المُعلق على كتفه. من جهة ثانية تبدو العروس (الزوجة) كملكةٍ هي الأخرى بما ترتديه من فاخر الثياب التقليدية وكمٍ من الحُلي الذهبية يبدأ ب: (الجَدلة) التي تُغطي رأسها، ثم عدد من العقود على صدرها، والعروس لا تبدو سافرة بزيها واكسسوارها هذا منذ البداية؛ بل تتم تغطيتها بثوبٍ زاهٍ خاص بتلك المناسبة يُعرف ب: (فِركة القرمصيص) وإزاحة هذا الثوب عن رأس وجسد العروس هو المعادل لرفع الستار عن العرض المسرحي؛ الذي ينتظره جمهور الحاضرين وعلى رأسهم العريس نفسه بتوقٍ شديد، ليبدأ العرض بعد ذلك متمثلاً في (رقِيص العروس) وهو ذروة الحدث في مناسبة الزواج في شكلها التقليدي في مختلف مناطق السودان، وهو طقسٌ يحقق جملة من الأغراض، فهو وإلى جانب كونه عرض فني يُمكّن العروس من استعراض مهاراتها في الرقص التقليدي، يؤكد أيضاً على ثقة العروس بنفسها وتحدي الحاضرين بعرض مفاتنها دون خوف، كذلك للطرافة فيه جانب، إذ ما يفتأُ يأخذ بعداً تنافسياً بين العروسين؛ حيث ينبغي على العروس أن تفاجئ العريس بالسقوط أرضاً في غفلةٍ منه، وهنا ينبغي على العريس أن يكون حذراً ومتوقعاً لتلك اللحظة، وهي

[٧] أروى أحمد الربيع. أغاني الثُم ثُم كظاهرة اجتماعية، دراسة تحليلية. رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، كلية الموسيقى والدراما. الخرطوم، ٢٠٠٣. ص ٢٣

لحظةُ توترٍ تترقبها جموع الحاضرين، فإما أن تنجح العروس في الوصول إلى الأرض وتكون قد سجلت بذلك هدفاً في العريس، وهنا يضج أهلها بالتصفيق والصياح، أو أن يحدث العكس وينجح العريس في الإمساك بها فيسجل بذلك هدفاً يبتهج له أهله من الحاضرين بذات القدر، وقد سجلت إحدى الأغنيات الشعبية هذه اللحظة قائلةً:

رقصت ليهو مسك حِجْبَاتها

عديلة ليه

وجابت قونين[٨] ببساطة

يا عديلة ليه

وهنا يمكننا ملاحظة توفر كامل عناصر العرض المسرحي الغنائي من مكانٍ مخصص ومهيأ للعرض، فيه (السَباتة)[٩] وهي بساط مصنوع من سعف النخيل لترقص عليه العروس، وفي جانبٍ منه تجلس المغنيات وعازفة الطبل النسائي (الدلُّوكة) ـ غالباً ما تكون هي المغنية نفسها- ثم بقية الأهل نساءاً ورجالاً وأطفالا، تزغرد النساء ويصفقن ويغنين مع المغنية، ويصيح الرجال وعلى رأسهم الوزير محفزين للعريس (أبشِر يا عريس؛ أبشر)، وتسبق هذا العرض فترة طويلة من التدريبات تُعرف بسم (التعليمة) وهي الفترة التي تتدرب فيها العروس على عدد من الرقصات المختلفة؛ لكلٍ منها موضوع تهدف الرقصة إلى تمثيله وشرحه بالحركات المكونة لها، فإن تضمنت الأغنية قيادة السيارة؛ مثلت العروس بعض حركات القيادة، وتشرف على هذه الفترة سيدة محترفة لهذا الفن، تقوم بتعليم العروس أسرار النجاح في أداء دورها، وغالباً ما تكون هي المغنية نفسها، وفي يوم العرض تقوم هذه المعلمة والمدربة بدور المُخرج، حيث تشرف على تنظيم مكان العرض وتكون الآمرة الناهية توجيهاً للحضور، وتوجيهاً للعروس أثناء تقديمها لعرضها الراقص.

أما طقس الجِرتق[١٠] فهو عبارة عن إعادة تمثيل لطقس تتويج الملوك في حضارات ممالك السودان القديمة، حيث تتم فيه مباركة العروسين من قِبل كِبار السن والمُنجبات من سيدات العائلة، اللائي يقمن بتعطير العروسين وإلباسهم الحُلي والإكسسوارات الشعبية ويربطن شريطاً حريرياً أحمر

[٨] تُنطق Gonain وهي محرفة من الكلمة الإنجليزية Goal
[٩] ومنه أخذت أغنيات البنات في مناسبة الزواج اسم (أغنيات السباتة).
[١٠] تنطق Jirtig

اللون عليه هلال من الذهب الخالص على رأس العريس، ويمسحن على رأسه ورأس العروس بعجينةٍ مُعطرة خاصة تُسمى (الضريرة)، كل ذلك على خلفيةٍ من ترنيمة (البنينة) أو(العديلة) التي تؤديها السيدة المشرفة على الطقس وتبادلها الحاضرات بترديد المقطع الأساسي والتي يقول مطلعها:

آهىَ الليل العديل والزين

الليلة العديلة ويا عديلة الله

لتأتي بقية كلمات الترنيمة بالدعوات والأماني بنجاح وإثمار هذه الزيجة، وتستمر حتى اكتمال إجراءات طقس الجِرتق الذي تنطلق بعده الفتيات في أداء أغنية العديلة بمصاحبة الدلُّوكة:

يا عديلة يا بيضا يا ملايكة سيري معاه

الليلة شويم بقُدرت الله

ولا يقتصر أمر دراما ومسرح الحياة الغنائي على الأفراح فقط، بل يمتد حتى إلى الأتراح في حالة الوفاة فيما يُعرف بالمناحة، وهي نوعٌ من الرثاء المنظوم والمُرتّل الذي تؤديه النساء ويسردن فيه مآثر المتوفى سجعاً وتنغيما، بخاصة إذا ما كان شخصاً ذا مكانة اجتماعية أو شيخاً لقبيلة أو عائلةٍ كبيرة، وفي مثل هذه الحالة قد يدخلُ فيه الرجال بالعزف على الطبول الشعبية المعروفة بسم (النحاس)[١١] والمشهد في كل أحواله مشبّعٌ بالعناصر الدرامية، حيث تتوسط النائحات مركز الساحة أو الميدان، ويغيرن من هيئة أزيائهن التقليدية، فيربطن الثوب السوداني المعروف بطريقة معينة في أوساطهن، ويُهلن التراب على الرؤوس، وربما يؤتى لهن بآنيةٍ مليئة بالرماد ليهلنه على رؤوسهن كذلك، وهناك من يتحلقن حول هذا المشهد ولا يشاركن فيه، ويلتف حوله الصبية والأطفال متفرجين، وبقراءة هذا المشهد نجد فيه الأداء المسرحي الغنائي مكتملاً، إذ هناك (مَنّاحةً) رئيسة، وهي ممن يمتلكن ملكة النظم والسجع فترتجل في حينها ما تصف به المُتوفَى، مؤديةً لمختلف الحركات، متحركةً في مساحة مسرح هذا العرض، وكثيراً ما تم اقتباس هذا المشهد في العديد من المسرحيات ومنها مسرحية المَلك نِمِر.

[١١] وهو عبارة عن قِطع من الطبول المصنوعة من معدن النحاس وهو أشبه بالتمباني.

من جهةٍ ثانية نجد عند النساء ضرباً آخر من الحياة المسرحية متمثلةً في (الزار) والذي ربما كان "تعبير عن صدى التقاليد الوثنية ما قبل الإسلام"[١٢] وهو عبارة عن مسرح غنائي متكامل الأركان، إذ تُروى فيه قصة الأرواح التي تُعرف بسم (الأسياد) الذين تعتقد النساء في مدى سيطرتهم على مصائرهن، فيتسببون لهن في المرض، أو عدم الإنجاب أو أي نوع من مشكلات الحياة الزوجية، الأمر الذي يدفعهن لإرضاء هؤلاء الأسياد بإقامة طقس الزار متمثلاً في تهيئة (الميدان) أو مكان العرض، وتجهيزه وتحديد مكان الفرقة الموسيقية الغنائية، والتي تتكون من الآلات الإيقاعية التقليدية ممثلةً في عددٍ من قطع (الدلُّوكة والدفوف والكشاكيش)، وذات المجموعة هي التي تؤدي أغنيات الزار، ومن ثم تردد معها بقية النسوة من الحاضرات. تقود المجموعة (شيخة) وهي بمثابة (المُخرج) فهي الآمر الناهي في كل ما يتصل بحيز العرض، وهي التي تُديره وتبتدر الأغنيات وتقود أدائها، وتُشرف على إطلاق البخور المُكمِّل للطقس والذي يتوجب على كل من تريد أن تدخل إلى ساحة الرقص والمشاركة أن تتبخر به. تُترك المنطقة الوسطى كمسرحٍ للعرض الذي تؤديه المرأة المعنية بأمر العلاج، وغيرها من النساء اللائي لهن تجربة مع طقس الزار وسبق أن تلبستهن أرواح الأسياد، وفي الأطراف يجلس الجمهور والذي غالباً ما يكون من النساء والفتيات والصبية والبنات، وليس هناك ما يمنع من حضور الأطفال بمختلف فئاتهم العمرية، كما لا يُمنع حضور الرجال بشكلٍ رسمي، بل في بعض الأحيان تضم المجموعة المصاحبة للشيخة بعض الرجال الذين يشاركون في العزف على الآلات والغناء. وتتعدد الخلفيات الثقافية للأرواح (الأسياد) فمنهم الحبشي، والهدندوي[١٣]، والخواجة، وجرجس المسيحي، والدراويش، ولكل منهم إيقاعاته وأغنياته الخاصة به ومن أمثلة ذلك:

اللول اللول يا لولية ... بسحروك يا لولي الحبشية

وبالنسبة للهدندوي:

أحمد البشير الهدندوي

توبو توب حرير الهدندوي

[١٢] الفاتح الطاهر. أنا أمدرمان تاريخ الموسيقى في السودان. ماستر التجارية، الخرطوم. ١٩٩٣. ص ١٩
[١٣] الهدندوي نسبة إلى قبيلة الهدندوة وهي إحدى قبائل البجا في شرق السودان.

وهي أغنيات كاملة تحكي مختلف التفاصيل عن شخصية الروح المعين، ولكل شخصية أزيائها وأكسسواراتها الخاصة بها التي ترتديها السيدة المعنية بالعلاج عند تمثلها لكل شخصية، حيث تتقمص تلك الشخصية وتحاكي سلوكها، حتى اللغة نفسها تحاول أن تُعبر عن اختلافها ما بين لغة شخصية وأخرى، وبغض النظر عن مدى جدوى ممارسة هذا الطقس أو عودته بالنفع على ممارسيه، إلا أنه يظل ممارسةً ثقافية تضرب بجذورها في حضارة الإنسان القديمة وتعكس آثاراً من تواصله الحضاري مع مختلف الثقافات، وهو ضربٌ من مسرحة الحياة وممارسة التمثيل والرقص والعزف والغناء، وكل ذلك يجعل منه مصدراً مهماً من المصادر التي ألهمت المسرح الغنائي في السودان.

تجري وقائع هذه الأشكال المختلفة من المسرحة في النطاق الاجتماعي الضيق، نطاق الأسرة الصغيرة أو الأسرة الممتدة، وعلى مستوى الحي والأهل والأقارب، لكننا لا ننفك أن نجدها على نطاقٍ أوسع في مختلف تفاصيل الحياة الاجتماعية والمناسبات الكبيرة، مثل المولد النبوي الشريف، والذي يبدأ باحتفال (زفة المولد) في المدن الكبيرة بكل ما فيها من تفاصيل العرض المسرحي والتي كانت تقام قديماً فيما يشبه المسرح الجوّال، حيث يتحول موكب الزفة "إلى مهرجان شعبي كبير، فقد كان الناس ينتظرون قدومه باهتمامٍ كبير"[١٤] تتقدمه مجموعات من القوات النظامية، ورجال الطرق الصوفية الذين يقرعون طبولهم وينشدون أناشيدهم، وتعلو أعلامهم ورياتهم، وتميزهم أزيائهم الملونة، وتقابلهم النساء بالزغاريد، وينمو الموكب ويزداد من خلال مروره بشوارع المدينة الرئيسية حتى يبلغ ساحة الاحتفال.[١٥] هذا وقد لعبت الطُرق الصوفية دوراً بارزاً في تنمية الحس الإيقاعي والإنشاد الديني من خلال فعالياتها الراتبة من حوليات وأيام منتظمة لبعضها، إلى جانب تلاوة القرآن وترتيله في المساجد والخلاوي إلى الحد الذي يعتبر معه الفاتح الطاهر أن "التقاليد الغنائية الفنية الرفيعة المستوى التي بلغت أوجها في أطر التقاليد الموسيقية في المدينة في مطلع القرن العشرين" قد بدأت في اعماق التقاليد الدينية[١٦]. وحتى في أيام الناس العادية وفي الأسواق تتوفر العناصر المُحفزة لتنمية الحس الدرامي والتأسيس لنشأة المسرح الغنائي ومن أمثلة ذلك ما يُورده محمد شريف علي قائلاً: "وللناس في سوق أمدرمان لغةٌ ولهجات وأساليب ينادون بها على بضائعهم، أحياناً مرسلةً عادية، ومرات مسجوعة، ولكنها كلها تُثري الخيال، وتبعث في النفس الإحساس

[١٤] الفاتح الطاهر. مصدر سابق. ص ٢٤
[١٥] المصدر السابق. نفس الصفحة.
[١٦] المصدر نفسه. ص ١٦

الدرامي العميق."[١٧] ويصف محمد شريف سوق مدينة أمدرمان بأنه كان: "مسرحاً كبيراً يضج بالحكايات، والشخصيات، والمواقف . . . وكان في أحشاء سوق امدرمان كل المبدعين الأمدرمانيين الذين طار صيتهم وملأت شهرتهم الآفاق من أدباء وشعراء ومطربين وعازفين ومسرحيين ومذيعين."[١٨] "وهناك شخصيات وحكايات في زِنكي اللحمة، وفي الملجة (سوق الخضار)، وبين النساء في زِنكي الطواقي، وعليه فالسوق مُلهم حقيقي للكاتب."[١٩] ويؤكد على ذات المعني المؤلف المسرحي والممثل الكوميدي الفاضل سعيد بقوله: "نشأت في بيئة شعبية، وعشت في السوق، وترعرعت ضمن الفئات المسحوقة، لذلك أنقل آلام الإنسان السوداني كلها، في البيت والشارع والمكتب."[٢٠]

من كل هذه الأشكال لمسرح الحياة المتوفر على عناصر اللحن والإيقاع والتنغيم نمت جذور المسرح الغنائي السوداني في مطلع عقد الثلاثينات من القرن العشرين.

نشأة وتطوُّر المسرح الغنائي في السودان

تعود بداية معرفة السودانيين للمسرح بمفهومه الذي أنتجته الحضارة الإغريقية إلى العام ١٨٨١م، وكان ذلك في مدرسة الخرطوم في عرضٍ قدمه طالبان مثلا فيه المقامة الحريرية الفقهية.[٢١] وفيما يتصل بهذه المعرفة يؤكد شمس الدين يونس على وجود الدرامية والمسرحية في بنية التراث السوداني، مشيراً إلى أن اتصال السودانيين بالمسرح في صيغته الغربية أو العربية كان اتصالاً بالنصوص المسرحية.[٢٢] ، كما يؤكد على أن التراث السوداني عرف التأليف المسرحي كتعبير إبداعي شعبي في شكل الدوبيت والمُسدار والحكايات الشعبية، كما عرفه بصورة جادة في فترة الثلاثينات من القرن العشرين عندما أطلق خالد أبو الروس مقولته المشهورة (أردت أن أضع مسرحية سودانية لحماً ودما).[٢٣] وربما تحققت هذه المقولة فيما يورده أبو طالب بقوله: "نشطت على المستوى المحلي الأنشطة المسرحية حتى أنتجت مسرحاً سودانياً ذا توجهٍ قومي، مستفيداً من تعدد الإثنيات الثقافية، ومن الميول الوطنية لصانعيه."[٢٤] ويشير أبو طالب إلى جملةٍ من العوامل التي مهدت

---

[١٧] محمد شريف علي. مصدر سابق. ص٤٨
[١٨] المصدر السابق. ص ٢٠٣
[١٩] المصدر السابق. ص ٢٠٤
[٢٠] المصدر نفسه. ص ١٩٠
[٢١] عثمان جمال الدين. مصدر سابق. ص ١٢
[٢٢] شمس الدين يونس نجم الدين. المسرح الشعري في السودان (١٩٣٠ – ١٩٤٠م) شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، الخرطوم. ٢٠٠٥ ص ١
[٢٣] المصدر السابق. ص ٢
[٢٤] أبو طالب محمد. القومية في المسرح في السودان (١٩٠٠ – ١٩٤٠م). مركز عايدابي لفنون المسرح، الخرطوم. ٢٠٢١م ص ٤٢

لتحقيق مسرح سوداني، تمثلت تلك العوامل في انفتاح السودانيين على الخارج والتنوع الثقافي الذي مثلته الجاليات من مختلف بلاد العالم، والتوجه العام للأدب الشرقي، وتتبع أخبار التطور الاقتصادي والاجتماعي في العالم الحديث، الأمر الذي أنتج "أنماطاً جديدة من الأدب الذي يُصور المجتمع وما يثور فيه من قضايا عامة، وغالبية هذا الأدب أصوله شعرٌ شعبي، استطاع أن يقفز إلى المجتمع لتأكيد هويته الثقافية، وتسرّب بدوره إلى مجال المسرح، مما وضع بصمةً لتأليف مسرحي مستنداً إلى بنية شعرٍ شعبي." مؤكداً على ارتباط تلك البصمة بشعراء مجددين مشهود لهم على المستويين الثقافي والفكري[٢٥].

استناداً على هذه الأسس، نجد أن الشعر الشعبي قد مثّل الأساس الذي قام عليه بناء المسرح الغنائي في السودان، ومردُ ذلك إلى أهمية الشعر الشعبي في الثقافة السودانية وفي حياة السودانيين، الأمر الذي يؤكده عدد من الباحثين والمفكرين السودانيين، ومن ذلك ما ينقله شمس الدين عن محمد أحمد المحجوب في قوله: "ولما كان تارخ الشعر الشعبي في السودان ومروره بحقبٍ تاريخية طويلة، تعاقبت فيها الأحداث واختلفت فيها الثقافات، مما نتج عنه تراث أجيال متعاقبة من الاختلاط والتفاعل، أنتج ضرباً من الفنون والآداب منها ما عُرف بالشعر الشعبي في السودان بكل فنونه"[٢٦] كما ينقل عن عبد الهادي الصديق رأيه بأن الشعر الشعبي في السودان هو: "الشعر المُعبّر عن الوجدان الجماعي للسودانيين، والذي سجّل الأحداث والوقائع التاريخية الهامة وعبر بذلك عن الشعب السوداني وأحواله، بل يُعدُ من مصادر التاريخ؛ خاصة في الفترة ما بين قيام دولة سنار وسقوطها"[٢٧] ويرى شمس الدين أن موطن هذا الشعر هو مكان استخدامه وقبوله، وهو يجد أن بالسودان عدة مواطن لهذا الشعر تختلف بين الشمال والجنوب والشرق والغرب والوسط، هذا إلى جانب تعدد اللهجات والعاميات، وهو يعتبر أن فنون الدوبيت والمسدار من الفنون واسعة الانتشار في السودان، وأن لها موقعها من نفس كل سوداني.[٢٨] وهناك عدة أسماء وأشكال للشعر الشعبي في السودان منها (الدوباي) وهو الغناء الذي يُنشد عند موارد المياه، والذي يُنشده السقاة عند الآبار، ومنه الحدائي الذي يتغنى به حداة الإبل،[٢٩] وهناك (الشاشاي) وهو ضرب من الغناء يُعتقد بأنه ظهر في عهد السلطنة الزرقاء (١٥٠٤ –

[٢٥] المصدر السابق. ص٤٥ – ٤٦
[٢٦] شمس الدين يونس. مصدر سابق. ص ٧ نقلاً عن كتاب محمد أحمد المحجوب، الحركة الفكرية في السودان؛ إلى أين تتجه، الخرطوم ١٩٤١ ص ٧.
[٢٧] المصدر السابق. ص ٨ نقلاً عن كتاب عبد الهادي الصديق، أصول الشعر السوداني. بدون تاريخ ص ١٨
[٢٨] المصدر السابق. ص ٩ وفقاً لعز الدين إسماعيل في كتابه، الشعر القومي في السودان. دار الثقافة بيروت ومكتبة مروي الخرطوم، ١٩٨٨م ص ٩
[٢٩] نفس المرجع. ص ٩

١٨٢١م) وهو كما يصفه الطيب محمد الطيب: "ينبني على عبارات قصيرة من غير التزام بالتربيع أو التثليث ومن غير التقيد بحرف روِي محدد"[٣٠] ومن أمثلته:

شاشينا شاشينا

على النبي صلينا

كذلك ما أورده ود ضيف الله في طبقاته على لسان إسماعيل صاحب الربابة:[٣١]

بت بكر المردا ويو

سلطية العرضا ويو

أما (الدوبيت) فهو"يعتبر من فنون الشعر الشعبي في السودان، حُظي بانتشار واسع. تطور عن أشكال شعرية قديمة وبلغ مرحلة من النضوج في شكله الفني، ويعتبره عز الدين اسماعيل أقدم الفنون القولية الشعرية في السودان"[٣٢] ويعرّفه محمد الواثق بأنه "شعر عربي شعبي سماعي، يرتكز على الإنشاد، تُميزه نغمة وزنٍ تقوم على التداعي والربط الصوتي."[٣٣] وهو يرد في أربع شطرات متفقة القافية ومن أمثلته:

قُتّ لها سيبي حالي البي وديل أسراري

بأربعة ظاهرات يكفوكِ عن إقراري

فاطرك والشِليخ الديمة لامع يراري

خدك والعيون زاد منهن إضراري

وقد يرد في ثلاث شطرات ويسمى في هذه الحالة بالأعرج، ومن أمثلته:

تلاتة شهور تمام معروف حسابك

[٣٠] نفس المرجع. ص ١١ نقلاً عن كتاب الطيب محمد الطيب. دوباي. إدارة النشر الثقافي، مصلحة الثقافة، الخرطوم – السودان. بدون تاريخ. ص ٣٧

[٣١] نفس المرجع. ص ١٠

[٣٢] نفس المرجع. ص ١١

[٣٣] محمد الواثق. أوزان الدوبيت. مجلة مجمع اللغة العربية، العدد الرابع، الخرطوم – السودان.٢٠٠٠ ص ١٣٧

دحين وكتين حضر والمولى جابك

أقيف لا تلجلج النوريك حسابك

وقد يُهمل فيه الوزن اعتماداً على التنغيم الصوتي للإنشاد[٣٤] ومن ذلك قول الشاعر:

كِذباً راح وصُحّاً جَلِي

واستنطوا يا قاعدين شُكر أب علي

وهو يُروى في "مقطوعات صغيرة تؤسس للمعنى الذي أراده الشاعر في اختزال وتكثيف" ويأتي الدوبيت على ثلاثة مستويات من حيث اختلاف البيئة التي قيل فيها، فهناك البدوي "الموغل في حياة البادية من ناحية الصُور والأخيلة والموضوعات" كما أن هناك مستوىً ثانٍ "تأثر بروح الحياة في المدينة" أما المستوى الثالث فهو الدوبيت المدني "حيث تتلاشى فيه كل آثار البداوة في الناحيتين اللفظية والمعنوية فتدخل المفردات والتعبيرات والمفاهيم والمعاني العصرية، فلم يبق من الدوبيت إلا إطاره الشكلي"[٣٥]

من الممكن أن يأتي الدوبيت في شكل أداءٍ فردي في حالة أن يُسري الشاعر عن نفسه ويؤانسها في الحل أو الترحال على ظهر الإبل، أو حداءً بغرض الترويح على دابته حتى تتحمل المسير، لكن أيضاً يتم أداؤه فيما يُعرف بسم (المُجادعة) وهي عبارة عن مناظرة في أداء الدوبيت بين شاعرين أو أكثر وقد تحدث إما كنوع من المسامرة بين الأصدقاء، أو بغرض التفاخر بين شاعرين من قبيلتين مختلفتين، وقد تاخذاً شكلاً من أشكال التحدي بين شاعرين، وفي كل الأحوال تعتمد المجادعة على الارتجال ويكون الحوار فيها ذا طابعٍ درامي.[٣٦]

هناك شكلٌ آخر تطور عن الدوبيت يُسمى (المُسدار) مصدره الفعل سَدَرَبمعنى ذَهَبَ، وفي سياق فنون الشعر الشعبي في السودان فهو يعني القصيدة "وقد استعمل هذا المعنى في نطاق القصائد الغزلية من الدوباي" ويصفه شمس الدين بأنه "ضرب من الشعر الشعبي في السودان ويعتبر مرحلة متطورة عن شعر الدوبيت، إذ بدأت معه القصيدة تأخذ المنحى القصصي السردي، الذي يحكي فيه الشاعر رحلته

[٣٤] المصدر السابق. ص ١٤١
[٣٥] شمس الدين يونس. مرجع سابق ص ١٣
[٣٦] نفس المصدر. ص ١٤ – ١٥

إلى محبوبته، إما على المستوى الزماني أو المكاني، واصفاً حالته النفسية وما يصادفه من بيئات" وهو يجيء على أوزان الرجز الرباعي وهو ذات قالب الدوبيت، وبذلك يكون المُسدار "عبارة عن مجموعة من رباعيات الدوبيت المترابطة ترابطاً عضوياً من حيث الشكل والمعنى في تطورٍ درامي يصل قمته ببلوغ الشاعر ديار محبوبته"[٣٧] ويبقى الدوبيت هو الشكل الأهم في الشعر الشعبي، وأهم ما يميزه هو اعتماده على الغنائية، حيث يؤكد محمد الواثق أن الشاعر قد يمزجُ بين مختلف الأنماط والبحور الطويلة والقصيرة وما لا وزن له، لكن في كل ذلك يكون الارتكاز على الإنشاد ويتوقف الوزن على التنغيم الصوتي للمُنشد[٣٨]. أيضاً يُطلق على إنشاد الدوبيت مُسمى (النم) و(النميم) وهي عربية فصيحة تعني حكاية الصوت،[٣٩] وقد وردت الكلمتان في قول الشاعر:

يا شيخي الأمين أنا نمّي فوقك تاني

أعدله نميمي؛ سلطان الغرام ضلاني

والنم هو الأسلوب الغنائي الذي يعتمد عليه أداء شعر الدوبيت، وهو الذي اعتمد عليه أداء المسرحيات الشعرية التي قامت على هذا النوع من الشعر الشعبي وأسست للمسرح الغنائي في السودان منذ مطلع الثلاثينات من القرن العشرين. لكن قبل ذلك هناك من المصادر ما يشير إلى إدخال الدوبيت والنم والغناء في أول مسرحية مؤلفة عُرضت في السودان، وتتفق كل المصادر التي تؤرخ للمسرح السوداني على أن أول مسرحية مؤلفة كانت مسرحية (المُرشد السوداني) والتي اشتهرت بسم (نكتوت) ألّفها مأمور مدينة القطينة الواقعة جنوب العاصمة الخرطوم، في العام ١٩٠٩م.[٤٠]، ويورد المنصوري مزيداً من التفاصيل حولها واصفاً لها بأنها أول عرض مسرحي توفرت فيه كل شروط المسرح، وأنه كان بتاريخ ١٦/ ١٠/ ١٩٠٩م، وموضوع المسرحية عن أثر التعليم والحث عليه وتوضيح الفرق بين العلم والجهل.[٤١] ويصف المنصوري المسرحية قائلاً: "كانت في هذه المسرحية أزياء سودانية، والخلفيات كانت لرسومات واقعية. مكان الأحداث كان عبارة عن (إندايتة)[٤٢] وكان يتم فيها أداء الدوبيت،

[٣٧] نفس المرجع. ص ١٦
[٣٨] محمد الواثق. مصدر سابق. ص ١٤٢
[٣٩] المصدر السابق. ص ١٣٨
[٤٠] عثمان جمال الدين. مصدر سابق. ص ١٤
[٤١] محمد آدم علي المنصوري. استخدام الموسيقى في الأعمال المسرحية السودانية (١٩٦٧ – ١٩٨٠م). بحث ماجستير، غير منشور. جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، كلية الموسيقى والدراما، الخرطوم. ٢٠٠٥ ص ٣٥
[٤٢] الإندايتة هي الحانة الشعبية وتديرها النساء.

المجموعة تتحدث إلى نكتوت بائعة المريسة[٤٣]، وبعد أن سكروا صار كل حوارهم بالدوبيت، لم تكن هناك مصاحبة بآلات موسيقية سوى استخدامهم للعِصي[٤٤] مع مصاحبة غناء الدوبيت."[٤٥] واعتماداً على هذا الوصف يمكننا النظر إلى هذا العرض باعتباره أول عرضٍ حمل بذور المسرح الغنائي، إذ أن أداء الدوبيت وهو ضربٌ من الإلقاء المُرتّل هو الذي قامت عليه المسرحيات الشعرية لاحقاً، والإشارة هنا لاستخدام العِصي تعني طرق بعضها ببعض بغرض ضبط الأداء إيقاعياً، وهو نمط معروف في فنون الأداء في شمال السودان، الأمر الذي يشير إلى أن الأداء قد تجاوز مجرد الإنشاد المُرتل إلى أداء ألحانٍ منتظمة إيقاعياً.

مصرع تاجوج ومُحلّق

مصرع تاجوج ومُحلّق أول مسرحية شعرية سودانية، كتبها الشاعر والمسرحي خالد أبو الروس (١٩٠٨ ـ ١٩٨٥م)، استلهم قصتها من حكايةٍ شعبية دارت أحداثها في شرق السودان، وهي تحكي قصةً غرامٍ بين تاجوج وابن عمها مُحلّق، وهي تتألف من خمسة فصول، ويقول مؤلفها: "في سنة ١٩٣٢ عندما كان المسرح السوداني يقدم الروايات الأجنبية . . . دار بخلدي أن أضع روايةً سودانيةً لحماً ودما، ولم يطل بي التفكير حتى اهتديت إلى قصة (تاجوج ومُحلّق) فشرعت في جمع المعلومات والمراجع، ثم بدأت في التأليف بالشعر السوداني (الدوبيت) ولم ينته ذلك العام حتى اكتملت، وكونت فرقةً بنادي الزهرة الرياضي وبدأنا في التدريب . . . واستمر العمل مدة ثلاثة أشهر، حتى قُدمت بمسرح نادي الخريجين بأمدرمان في يوم ١٢/ ١٠/١٩٣٢م، فلاقت إقبالاً عظيماً وبعد ذلك طافت بها فرقة النادي جميع مدن السودان الكبيرة."[٤٦]، ويقول عنها محمد شريف علي: "لم يكن ميلاد مسرحية مصرع تاجوج ومُحلّق حدثاً عادياً، بل كان حدثاً أخطر من ميلاد أي طفل وُلِد في تلك الأيام، حتى أن الأمر وصل إلى قلم المخابرات البريطاني، ومن ثم للمفتش الإنجليزي كخبرٍ عاجل مفاده أن مواطناً سودانياً كتب مسرحية."[٤٧] وكتب عنها معاصرها خوجلي مصطفى أرباب، أنها قُدمت على عدة مسارح، وفي مُدن السودان المهمة، وانها كانت بالدوبيت السوداني الرصين، مؤكداً على أنها أول رواية سودانية إذ كان كل ما قبلها إما مُترجماً، أو من التراث العربي؛ قائلاً: "كيف لا نفخر ونحن

[٤٣] المريسة نوع من الخُمور المحلية التي تباع في الإنداية.
[٤٤] العِصي جمع عصاة.
[٤٥] محمد آدم المنصوري. مصدر سابق. ص ٣٦
[٤٦] خالد أبو الروس. مصرع تاجوج ومُحلّق (رواية تاريخية من صميم التاريخ السوداني بالشعر القومي "الدوبيت" في خمسة فصول). الهيئة العربية للمسرح، الشارقة. ط أولى ٢٠١٩م ص ٩
[٤٧] محمد شريف علي. مصدر سابق. ص ١٦٠

الآن بصدد رواية سودانية، باللغة السودانية المفهومة، يؤلفها سودانيٌ صميم."[٤٨] ويذكر عثمان جمال الدين أن الرواة قد حفظوا بعض الأشعار التي نُسبت لمحلق "والتي استخدمها خالد أبو الروس في المسرحية، وهي استفادة من الموروث تدل على حيوية هذه الأشعار في المخيلة الشعبية."[٤٩]

تبدأ المسرحية بظهور مُحلّق وهو يضع سيفه ودرقته على كتفه، هائماً على وجهه، يتغنى بحب تاجوج قائلاً:

يا وجدي العلي كل يوم أراك تتجدد

واشواقي بتزيد والبيَّ ما بتحدد

آه أنا قلبي داب وتوب صبري أضحى مقدد

عايش في عذاب وأنا أملي ضاع واتبدد

وهي قصيدة طويلة تليها بقية مشاهد المسرحية المكونة من خمسة فصول على ذات الضرب من أشكال شعر الدوبيت الشعبي.

المَك نِمِر

مسرحية المَك نِمِر هي الثانية في تاريخ المسرح الغنائي السوداني، كتبها الشاعر الغنائي إبراهيم العبادي (١٩٠٦ ـ ١٩٨١م)، مُستلهماً واقعةً تاريخية حدثت في نهاية العقد الثاني من القرن التاسع عشر (١٨١٨/١٨١٧م) وهي تحكي صراعاً بين قبيلتي (البطاحين والشكرية) واللتان تقطنان سهول البطانة شمال شرق النيل الأزرق في أواسط السودان، تدور أحداثها حول صراعٍ دار بين (طه) من قبيلة البطاحين و(حمد) من قبيلة الشكرية، وقام طه بقتل حمد، ثُم أخذ إبنة عمه وخطيبته (ريا) ولجأ إلى قبيلة الجعليين التي تقطن على ضفتي النيل في شمال السودان الأوسط، مُحتمياً بزعيمها (المَك نِمِر)، وتختلف مسرحية المَك نِمِر في موضوعها عن مسرحية مصرع تاجوج ومُحلّق، فإن كانت الأولى رومانسية الطابع، وتمحورت حول العلاقة العاطفية بين تاجوج ومُحلّق، فإن الملك نِمِر وعلى الرغم من احتوائها على العنصر العاطفي ممثلاً في علاقة طه بإبنة عمه ريا وهما من قبيلة

[٤٨] عثمان جمال الدين. مصدر سابق. ص ٣٤، نقلاً عن (حضارة السودان) بتاريخ ١٩٣٥/١١/١٦
[٤٩] المرجع نفسه. ص ٣٨

البطاحين، إلا أن الصراع فيها اتخذ طابعاً مختلفاً، إذ تمثلت عقدة المسرحية في دخول حمد وهو من أعيان قبيلة الشُكرية في هذا المشهد طالباً الزواج من ريا، فتطور الصراع بينه وطه إلى أن قام طه بقتله، وتطوّر الصراع إلى صراعٍ بين القبيلتين، ودارت بينهما حربٌ طويلة استنصرت فيها قبيلة البطاحين بقبيلة الجعليين، ومن هذا المنطلق حوّل إبراهيم العبادي ذروة موضوعه إلى معالجة قضية القبلية والعنصرية ونبذ التفاخر والتشتت. وعن البنية التي عالج من خلالها العبادي متن نص المسرحية، يذكر أبو طالب محمد أنها جاءت "على نمط أسلوب الرباعيات الحوارية، بدلاً عن الحوار الدرامي، وهي رباعيات أقرب إلى روح المطارحات أو المساجلات الشعرية، لأنها وردت بصيغ عدة، تُمجد القبيلة وزعمائها وفرسانها، وبعضها رباعيات غزلية، وأخرى عن الكرم."[٥٠] وينقل عثمان جمال الدين عن الطاهر محمد علي قوله: "لقد صوّر العبادي القبيلة بوجهها البغيض، واستطاع أن يصور ما فيها من غلظة." ومن ثم يبين الدور الذي قام به العبادي لتحقيق غرضه في نبذ الخلاف القبلي والدعوة للوحدة قائلاً: "لقد حوّل العبادي شاعر القبيلة من داعيةٍ للحرب إلى داعية للسلم من خلال شخصية (ود النعيسان) ـ شاعر المك نِمِر-"[٥١] ومن نماذج قوله في هذا الصدد:

يا مَك المِكوك البينكُم أفكُر ليها

فكِّر في الأمر ثورة الغضب خليها

ويستمر في مدحه مؤكداً على قدرته على كسب الحرب، لكنه يذكره بضرورة التزام جانب السِلم قائلاً:

يا مَك دار جعل الهينة ما تقسِّيها

أمشي على القبائل والحقود نسِّيها[٥٢]

ويُفصح العبادي عن دعوته للوحدة بشكلٍ جلي في رباعيةً يوردها في ختام المسرحية، وتكاد ان تكون محفوظةً في ذاكرة كل سوداني وسودانية يقول فيها:

جعلي ودُنقلاوي وشايقي أيش فايداني

[٥٠] أبو طالب محمد. مصدر سابق. ص ٨٢
[٥١] عثمان جمال الدين. مصدر سابق. ص ٨٨
[٥٢] إبراهيم العبادي. المَك نِمِر. ص ٨٢

غير خلقت خِلاف خلت أخوي عاداني

خلُو نبانا يسري مع البعيد والداني

يكفي النيل أبونا والجنس سوداني

ويقول شمس الدين يونس: "إنّ مسرحية المَك نِمِر تكشف عن رؤية العبادي للمسرح الشعري التي لا تفصل بين النص والشعر، وارتباطه بالفنون الثلاثة؛ القصة والتمثيل والنم، وهي عناصر تكشف عن مكونات التراث الشعري الشعبي في السودان من حكاية وحوار ونم."[٥٣]

فن الأوبريت

يُورد المنصوري أنه وبعد أن تكونت الفرق المسرحية في العديد من الأندية الرياضية في عقد الأربعينات، تكونت فرقة (السهم) "التي أسسها المخرج أحمد عاطف عقب عودته من مصر ٥٤ – ١٩٥٥م، وهي أول فرقة أدخلت الموسيقى في المسرحية، حيث قدمت أوبريتاً غنائياً استعراضياً تمثيلياً"[٥٤] قائلاً عن الأغاني في هذا الأوبريت أنها لم تؤلف خصيصاً، لكن أُخذت أغانٍ معروفة ومشهورة وتم توظيفها دراماياً وفقاً للسياق العام لموضوع الأوبريت[٥٥] وعن المخرج أحمد عاطف واهتمامه بفن الأوبريت، يورد طارق البحر أنه "من أوائل المخرجين الذين اهتموا بفن الأوبريت، ومن اعماله في هذه الصيغة (أفراح القبائل) و(أفراح النيل) و(رأس الأسد) من تأليف خالد أبو الروس.[٥٦] ويذكر المنصوري أنه قد تم تقديم (أوبريت النيل) ضمن الفقرات التي قُدمت في افتتاح المسرح القومي بمدينة أمدرمان بتاريخ ١٩٥٩/١١/١٧م وهو أوبريت مكتوب للمسرح ويحتوي على كل المكونات المسرحية من موسيقى وحوار وإخراج، وهو من تأليف إسماعيل خورشيد.[٥٧] وقام بالغناء فيه المطرب محمد أحمد عوض.

وفي عقد الستينات كتب يوسف خليل أوبريت (قِطار الشمال) الذي يصفه محمد شريف بأنه "عمل فني مزج بين الأوبريت الاستعراضي الغنائي الراقص والمواقف الدرامية الطريفة، فالقطار يتنقل من محطة إلى محطة وفي كل محطة يدور حوار وتقدم نماذج من ثقافة المنطقة وفنونها من رقصٍ

[٥٣] شمس الدين يونس. مصدر سابق. ص ١٠٠
[٥٤] محمد آدم المنصوري. مصدر سابق. ص ٣٧
[٥٥] المصدر السابق. ص ٣٨
[٥٦] طارق البحر. المؤثرات الصوتية والموسيقية في دراما الإذاعة السودانية (١٩٤٧ – ١٩٨٧م) ٢٠٢١. ص ٤٧
[٥٧] محمد آدم المنصوري. مصدر سابق. ص ٣٩

وغناء وأزياء."[٥٨]

نهضة المسرح القومي ١٩٦٧ ـ ١٩٨٠

يعتبر عز الدين هلالي أن الفترة منذ نهاية الستينات من أخصب فترات المسرح القومي، ويقول في هذا الصدد: "مسرح السبعينات في السودان حقيقةً هو الاسم المرادف لمسرح المحترفين."[٥٩] حيث تم إنشاء إدارة الفنون المسرحية والاستعراضية، وتكوين الفرق المسرحية الجديدة، وبدأت على إثر ذلك المواسم المسرحية التي استهلها المسرح القومي في العام المالي ١٩٦٨/٦٧.[٦٠] ويرى هلالي أن تلك النهضة قد انحسرت مع مطلع الثمانينات قائلاً: "كانت الثمانينات ومنذ بدايتها الأولى هي المرحلة التي تحلل فيها المسرح القومي من التزامه الذي لم يحد عنه منذ أول موسم مسرحي رسمي." مشيراً إلى عدم وجود خطة عمل واضحة وتوقُف المواسم المسرحية.[٦١] وقد كان لازدهار المسرح في تلك الفترة انعكاسه على المسرح الغنائي كذلك، إذ يذكر المنصوري أن المسرحيات التي قُدمت في المواسم من ١٩٦٧ وحتى ١٩٧٣ قد احتوت على انماط من الغناء الشعبي مثل الدوبيت والمديح النبوي والمونولج، وعلى إعداد بعض القطع الموسيقية من أغانٍ معروفة للإفتتاحيات وبين الفواصل، ذاكراً أن أول مسرحية اعتمدت تأليفاً موسيقياً خاصاً بها كانت مسرحية (أحلام الزمان) التي قدمت في موسم ١٩٧٣/٧٢ وهي من تأليف هاشم صديق ومن إخراج صلاح تُركاب، وقام بالتأليف الموسيقي والأغاني أنس العاقب.[٦٢] ثم مسرحية (في انتظار عمر) وهي من تأليف حمدنا الله عبد القادر، إخراج فتح الرحمن عبد العزيز، تأليف موسيقي صالح عركي صالح، وهي تحتوي على أغنيات تُؤدَى من قِبل راوية إلى جانب الغناء في الإفتتاح وأجزاء متفرقة من المسرحية ثم الختام.[٦٣] ومسرحية (نبتة حبيبتي) تأليف هاشم صديق، إخراج مكي سنادة، تأليف موسيقي صالح عركي صالح، "وهي عبارة عن مسرحية إستعراضية يغلب عليها طابع المغني المنفرد"[٦٤] وقد أدى الغناء فيها الطيب المهدي، ثم مسرحية (تاجوج) تأليف محمد سليمان سابو، إخراج الريح عبد القادر، تأليف موسيقي أنس العاقب، وأُسند

[٥٨] المصدر السابق. ص ٨٦
[٥٩] عزالدين هلالي. النقد المسرحي في السودان (١٨٨٠ – ١٩٨٥) دراسة توثيقية. الهيئة العربية للمسرح. إمارة الشارقة. ٢٠١٩ ص ٥٦
[٦٠] المصدر السابق. ص ٥٧
[٦١] نفس المصدر. ص ٦٢
[٦٢] محمد آدم المنصوري. مصدر سابق. ص ٤٠
[٦٣] المصدر السابق. ص ٤١
[٦٤] المصدر السابق. ص ٤١

فيها دور البطولة وأداء الأغنيات للمثل المُغني عبد العزيز العميري[٦٥] كما تم تقديم مسرحية (سِنّار المحروسة) تأليف وإخراج الطاهر شبيكة، والتي تحكي عن الغزو التركي للسودان ونهاية دولة الفونج (١٥٠٤ – ١٨٢١م) وفيها استعان المخرج بالمديح النبوي كنوعٍ من أنواع الغناء الديني الذي كان سائداً في تلك الفترة، وقد قام بأداء ادوار المدّاحين كلٌ من السر قدور وعبد الرحمن قريب الله"[٦٦] هذا فضلاً عن افتتاح الموسم بمسرحية المَك نِمِر وأوبريت أفراح النيل ضمن ما تمت الإشارة إليه سابقاً.

في نفس الفترة تم تقديم عدد من المسرحيات الغنائية منها مسرحية (هذا لا يكون وتلك النظرة) تأليف خالد المبارك، إخراج مكي سنادة، لحّن الأغاني وأدّاها المُمثل عبد العزيز العميري."[٦٧] كما قدم المخرج مكي سنادة مسرحية (الدهباية) وهي من تأليف علي البدوي المبارك، موسيقى وألحان المطرب عبد القادر سالم، وشاركت فيها فرقة الفنون الشعبية بتقديم الرقصات والإستعراض، ويقول عنها محمد شريف بأنها من ناحية حضور الجمهور قد تفوقت على أي عرض مسرحي سابق لها أو لاحق، وذلك في كل عروضها بالعاصمة ومدن السودان الأخرى، الأمر الذي دفع بمكي للتعاون مرة أخرى مع علي البدوي فقدما مسرحية (ريرا) والتي وضع ألحانها وغناها وقام فيها بدور البطولة المطرب صلاح بن البادية. وإذا كانت مسرحية الدهباية قد حكت عن قصة حبٍ في غرب السودان، فقد أتت مسرحية ريرا بعدها لتحكي عن قصة حُبٍ في شرق السودان، الأمر الذي وظفه المخرج في استلهام روح كل من الثقافتين المتباينتين من حيث البيئة وكل مكونات العرض المسرحي، والعناصر الموسيقية بخاصة، حيث لأيٍ من المنطقتين روحها الموسيقية وطابعها اللحني وتنوعها الإيقاعي وتراثها الغنائي الذي يختلف تماماً عن الأخرى. ثم قدما بعد ذلك مسرحية (جواهر) والتي أدى دور البطولة فيها المُطرب عبد العزيز المبارك والممثلة المصرية الراحلة فايزة كمال.

يبين هذا الكم من المسرحيات موقع المسرح الغنائي من الحركة المسرحية إبّان عهد ازدهارها، ويؤكد على رغبة وطموح المبدع السوداني في مجالي المسرح والموسيقى في تطوير المسرح الغنائي، الأمر الذي أتاح مجالاً لمزيد من الخبرات المتنوعة لعدد كبير من المبدعين في المجالين، حيث ولج مجال التمثيل بعضٌ من كبار المطربين السودانيين أمثال صلاح بن البادية وعبد العزيز المبارك، كما شارك العديد من المسرحيين في الغناء وبرز على رأس هؤلاء الفنان الراحل عبد العزيز العميري (١٩٤٤ ـ ١٩٨٩)، أما

[٦٥] نفس المصدر. ص ٤٢
[٦٦] نفس المصدر. ص ٤٠
[٦٧] نفس المصدر. ص ٤٣

في جانب التأليف الموسيقي فقد برزت أسماءٌ عديدة من الموسيقيين الذين عملوا في هذا الجانب، ولا شك في انهم قد اكتسبوا بدورهم نوعاً مختلفاً من الخبرة في مجال التأليف الموسيقي، ومن أبرز هؤلاء الموسيقيين الموسيقار محمد آدم المنصوري والذي يُعتبر من المؤلفين الموسيقيين الذين دفعوا بحركة المسرح الغنائي بقدرٍ يُشهد له به، فهو وإلى جانب خبرته في التأليف الموسيقي والتلحين الغنائي، وتأليف الموسيقى التصويرية للدراما الإذاعية، فقد ارتاد مجال المسرح الغنائي وأسهم في تطويره وتحسين ظروف العمل فيه بالنسبة للموسيقيين، وفي هذا الصدد يقول عنه عثمان النو أنه: "الرائد الذي ثبّت عنصر الموسيقى والمؤثرات في المسرح، إذ كان حريصاً على تقديم جهده في التأليف والتنفيذ كنوع من التعاون مع أصدقائه من المخرجين، إذ لم تكن الموسيقى مما يُضمّن في ميزانية الإنتاج، إلى أن نجح في إثبات ضرورة تخصيص بند مالي للإنتاج الموسيقي للعمل المسرحي."[٦٨] وما يؤكد على ريادة ودور المنصوري في دفع وتطوير المسرح الغنائي في الفترة حتى مطلع الثمانينات، كم ونوع الأعمال التي ألّف موسيقاها، حيث بدأ في موسم ١٩٧٥/٧٤ بتأليف موسيقى ومؤثرات مسرحية (الخفافيش)، وفي الموسم التالي ١٩٧٦/٧٥ مسرحية (عالم تحت الصفر) وكلتاهما من تأليف وإخراج أبو العباس محمد طاهر، وفي موسم ١٩٧٧/٧٦ وضع موسيقى مسرحية (سقوط بارليف) وهي من تأليف هارون هاشم رشيد وهو فلسطيني الجنسية، ومن إخراج عمر الخضر، ويقول عنها المخرج "تم توظيف الموسيقى بشكل واضح ومكمل للحدث الدرامي، توحدت فيه الموسيقى والغناء مع النص الدرامي، وهذا يعتبر تجديداً في هذا النوع من المسرحيات."[٦٩] وفي موسم ١٩٧٨/٧٧ وضع موسيقى مسرحية (اللحظات الأخيرة) تأليف حسن عبد المجيد، إخراج محمد رضا حسين، وهي مسرحية موسيقية موضوعها المعاناة التي يعيشها المؤلف الموسيقي في خلق إبداعه. في موسم ١٩٧٩/٧٨ وضع موسيقى مسرحية (الأسد والجوهرة) من الأدب الأفريقي، تأليف ويلي شوينكا، إخراج عثمان على الفكي واقتصرت على الموسيقى دون الغناء. أما أكبر أعماله المسرحية الغنائية فقد كانت مسرحية (المهدي في ضواحي الخرطوم) والتي قدمها في موسم ١٩٨٠/٧٩ وهي من تأليف فِضيلي جمّاع، إخراج عمر الخضر، وهي مسرحية تاريخية صيغت في قالبٍ استعراضي، واعتمدت على الغناء والاستعراض المصاحب للأحداث الدرامية"[٧٠]

تحكي المسرحية شِطراً من مراحل تطور الثورة المهدية التي قادها الإمام محمد أحمد المهدي ضد

[٦٨] عثمان النو. مؤلف موسيقي. مقابلة في منزله بأمدرمان، بتاريخ ٢٧ يوليو ٢٠٢٢
[٦٩] محمد آدم المنصوري. مصدر سابق. ص ٤٢ - ٤٣
[٧٠] المصدر السابق. ص ٤٣ – ٤٤

الإستعمار التركي (١٨٢١ – ١٨٨٥م) وكان قد هاجر من شمال السودان إلى إقليم كُردفان في غرب السودان، وهو إقليم له خصوصية ثقافية بخاصة في موسيقاه، فله نغميته المحتوية على نصف البعد الصوتي، والتي تقوم على أجناس من المقامات العربية أحياناً كثيرة، إلى جانب بعض الضروب الإيقاعية المرتبطة ببيئة الإقليم ومن أمثلة ذلك إيقاع (المردوم) والذي أشار المنصوري إلى استخدامه في أغنية (الجارة) التي تؤديها مجموعة من البنات، كذلك إيقاع (الجراري) في أغنية أخرى.[٧١]

المسرحية مكونة من ست لوحات، اعتمدت أربع منها على الغناء بمختلف أساليبه ومنها المنفرد لبطل القصة (ماهل) الذي أداه الممثل المطرب عبد العزيز العميري، أو محبوبته (حورية) الذي أدته الممثلة عرفة حسن، إلى جانب الغناء الجماعي للبنات وغناء الكورّس والذي اعتمد عليه كل من المخرج والمؤلف الموسيقي في تكوين المشاهد التي طورت الصراع الدرامي للموضوع الأساسي لقصة المسرحية حيث تختتم المسرحية في لوحتها السادسة والتي تُصوِّر وصول المهدي إلى الخرطوم عاصمة المُستعمر التركي، واللوحة عبارة عن أغنية طويلة يؤديها الكورّس وهي مكونة من أربعة اجزاء نوّع فيها المؤلف في استخدامه للإيقاعات مثل إيقاع (النوَبة) "لما له من دلالات دينية عميقة في الثقافة الصوفية الروحية في السودان، ليعبر عن شخصية المهدي وانطلاق دعوته على اساس ديني"[٧٢]، ثم يتحول إلى إيقاع رباعي خفيف "وتكون الموسيقى لامعة تُعبر عن الفرح بدخول المهدي للخرطوم، ثم يتحول الإيقاع مرة ثانية وفي هذه المرة يوظف المؤلف إيقاع (السيرة) وهو إيقاع ثنائي مُركب وهو إيقاع مُرتبط بالأفراح ومناسبة الزواج بخاصة وكان معبراً عن تحقق أمل (ماهل وحورية) في الزواج حيث يؤدي فيه ماهل أغنيةً منفردة، وفي ختام اللوحة والمسرحية يتحول الإيقاع إلى إيقاع المارش "تعبيراً عن الإثارة والفرح بالإنتصار الكبير الذي حققه المهدي" ويؤديه الكورّس.[٧٣]

وبهذه الصيغة التي وُضعت فيها مسرحية المهدي في ضواحي الخرطوم، نجد أنها قد قفزت بالمسرح الغنائي السوداني إلى مرحلة متقدمة، تهيأت لها العديد من العوامل والإمكانيات التي لم تكن متاحةً في العديد من مراحل تطور المسرح الغنائي في السودان، ومن أهم تلك العوامل أنه وفي موسم عرض المسرحية (٨٠/٧٩) كان المعهد العالي للموسيقى والمسرح قد خرّج عدداً من الدفعات التي تأهل فيها عدد مقدر من الموسيقيين في مختلف التخصصات من بينها التأليف الموسيقي ومختلف فنون الأداء

[٧١] المصدر السابق. ص ٦٦
[٧٢] نفس المصدر. ص ٧٥
[٧٣] نفس المصدر. ص ٧٦

في الموسيقى والمسرح، وكان مؤلف موسيقى المسرحية من بين من درسوا التأليف الموسيقى في المعهد.

تطور المسرح الغنائي منذ ١٩٨٠ وحتى الآن

دفعت النهضة التي وسمت مسيرة المسرح الغنائي خلال عهد المواسم المسرحية (١٩٦٧ ـ ١٩٨٠)، دفعت المؤلفين والمخرجين المسرحيين إلى مزيد من الإهتمام بالمسرح الغنائي، وقد تضافر ذلك الدافع مع ما أصبح متاحاً من إمكانيات موسيقية من حيث كم الموسيقيين الدارسين لفنون التأليف والأداء والذين تخرجت أولى دفعاتهم في المعهد العالي للموسيقى والمسرح في العام ١٩٧٤، فكان أن أعاد العديد من المخرجين تقديم عدد من المسرحيات برؤيً موسيقية جديدة، ومن تلك المسرحيات (أحلام الزمان) والتي سبق وقُدمت في موسم ١٩٧٣/٧٢ والتي أعاد كتابتها مؤلفها هاشم صديق، وأسند إخراجها لسعد يوسف، وأوكل أمر التأليف الموسيقي إلى عثمان النو، وغنى دور البطولة فيها عبد العزيز العميري والممثلة سوسن دفع الله، وتماضر شيخ الدين، كذلك أعاد المخرج مكي سنادة تقديم مسرحية (نبتة حبيبتي) لهاشم صديق نفسه والتي سبق وقدمت في ذات الموسم المذكور، وأسند فيها مهمة التأليف للمطرب الموسيقار شرحبيل أحمد، والذي قام بأداء دور المغني (فارماس) على خشبة المسرح، ورافقته في التأليف والتوزيع الموسيقي أوركسترا السمندل المكونة من مجموعة من خريجي المعهد، فضلاً عن تنفيذهم للعمل طوال فترة عرضه على خشبة المسرح وكان ذلك في العام ١٩٨٧.

شهد عقد الثمانينات نوعاً من التراجع الحضاري في الحياة السودانية، تسببت فيه جماعات الهوس الديني التي تمكنت من تسنم مواقع القرار في الدولة، بدءاً بما عُرف بإقرار قوانين الشريعة (١٩٨٣) وصولاً إلى استيلائهم الكامل على السلطة عبر إنقلاب يونيو ١٩٨٩ والذي جسم على أرواح وعقول السودانيين حتى أبريل ٢٠١٩، وحارب الفنون على إطلاقها والموسيقى والغناء والمسرح بوجهٍ خاص، وحدّ من إمكانية مواصلة التطور والازدهار التي شهدتها فترة السبعينات، الأمر الذي كان منوطاً بالمؤسسات المعنية بتعليم وإنتاج الفنون القيام به، بل طال الأمر مؤسسات الدولة مثل الإذاعة والتلفزيون والمسرح القومي والذي تم إهماله بشكلٍ ما زال يعاني آثاره حتى الآن. لكن وعلى الرغم من ذلك، كانت إرادة الحياة عند المبدع والمجتمع السوداني هي الأقوى، فلم تركن إلى قصور إمكانيات الاجهزة الرسمية في إنتاج وتمويل المشاريع الفنية، فكان أن شهدت الفترة منذ منتصف الثمانينات وحتى الوقت الراهن نمواً ملوحظاً للمسرح الغنائي وميلاداً لأجيالٍ جديدةٍ من مبدعيه في مجالات التأليف والإعداد المسرحي والإخراج، وفي مجال التأليف الموسيقي والتصميم الإستعراضي،

ظهر العديد من المخرجين الجُدد منهم عماد الدين إبراهيم الذي تعاون مع الكاتب عادل إبراهيم محمد خير، فقدم (بيت بت المِنى بت مساعد) في نهاية الثمانينات، وغنى فيها عبد العزيز العميري، ثم مسرحية (برلمان النساء) ١٩٩٠ وضع موسيقاها عبد الله إبراهيم أميقو، وغنتها آمال النور وحنان النيل، ومسرحية (عنبر المجنونات)، أيضاً وضع موسيقاها عبد الله أميقو وغنتها آمال وحنان، وفي العام ١٩٩٥ قدم مسرحية (موعودة بيك)، موسيقى عبد الله اميقو وغناء آمال وحنان وأنور عبد الرحمن، ثم مسرحية (ضرة واحدة لا تكفي) في ١٩٩٧ والتي وضع موسيقاها عثمان النو، وغنتها آمال وحنان كذلك، وآخر أعماله كانت مسرحية (نسوان برا الشبكة) في ٢٠٠٨، وضع موسيقاها محمد حامد جُوار، وغنتها أسرار بابكر وهاجر كباشي، وقد صارت العديد من أغنيات هذه المسرحيات من الأغنيات التي أُعيد إنتاجها وتسجيلها، ويلاحظ على مسرح عماد الدين إبراهيم اهتمامه بقضايا المرأة بشكلٍ واضح، الأمر الذي جسده في بنية عروض هذه المسرحيات وما وضعه فيها من استعراض قام في كثير من الأحيان على فنون المرأة في الحياة العامة مثل إيقاع التُم تُم المرتبط بغناء المرأة وأساليب رقصها وإيقاعات طقس الزار ورقصاته.

قدم الشاعر والمخرج المسرحي قاسم أبو زيد مسرحية (دِيك الحاجة بهانا) في ١٩٩٧ من تأليف عادل إبراهيم محمد خير، وضع موسيقاها وأغنياتها محمود السراج، ثم قدم في العام ١٩٩٩ مسرحية (تاجوج في الخرطوم) من تأليفه، وضع موسيقاها عثمان النو وقام بدور البطولة وأداء الأغنيات المطرب محمود عبد العزيز.

أيضاً من المخرجين الذين برزوا في مجال المسرح الغنائي والاستعراضي عادل حربي، الذي قدم عدداً من الأعمال بدءاً بحفل افتتاح (الخرطوم عاصمة الثقافة العربية ٢٠٠٥) في ساحة معرض الخرطوم الدولي، والذي قدم فيه استعراضاً ضخماً لتاريخ وحضارات السودان القديمة، أدته مجاميع استعراضية كبيرة، وأشرك فيه عدداً كبيراً من الموسيقيين وكبار المطربين السودانيين على رأسهم محمد وردي وشرحبيل أحمد. في العام ٢٠٠٩ قدم مع الموسيقار صلاح الدين محمد الحسن مسرحية (المَك نِمِر) على خشبة المسرح القومي، والتي أعاد إنتاجها مرةً ثانية وقدمها في مهرجان الشارقة الصحراوي فيي العام ٢٠١٩. قدم في العام ٢٠١٠ (الليلة المحمدية) وهي عمل استعراضي يحكي سيرة الرسول الكريم، من تأليف عثمان جمال الدين، وضع موسيقاها الدرديري محمد الشيخ، ووظف فيها كل من المخرج والمؤلف الموسيقي العناصر المميزة لثقافة التصوف والذِكر من أزياءٍ

ورايات، والموسيقى الدينية وآلاتها ومنها (النوَبة والطار) وأساليبها الأدائية الشعبية المميزة بطابعها الخاص.

تشهد السنوات الأخيرة جهوداً عديدة لشبابٍ من التجريبيين الذين يولون الموسيقى والغناء عنايةً خاصة في بنية أعمالهم، وعلى رأس هؤلاء يأتي وليد عمر الألفي والذي قدم مسرحية (كراس حساب) في العام ٢٠١٩، والتي تناول فيها مأساة فض اعتصام القيادة بالخرطوم في الثالث من يونيو ٢٠١٩م، وشاركه في الأداء عازف الكمان حسام عبد السلام والمغنية سُلاف الياس، في العام ٢٠٢٠ قدم مسرحية (طرمبة حكومة) والتي تدور قصتها داخل حانةٍ شعبية (إندابة) وقام بدور الغناء فيها وشارك في التمثيل عازف الكمان عاصم الطيب، في العام ٢٠٢١ قدم مسرحية (النِسر يسترد أجنحته) قام بدور الغناء فيها حازم الشافعي.

المراجع

- أبو طالب محمد. القومية في المسرح في السودان (١٩٠٠ ـ ١٩٤٠م). مركز عايدابي لفنون المسرح، الخرطوم. ٢٠٢١م

- أروى أحمد الربيع. أغاني التُم تُم كظاهرة اجتماعية، دراسة تحليلية. رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، كلية الموسيقى والدراما. الخرطوم، ٢٠٠٣.

- الفاتح الطاهر. أنا أمدرمان تاريخ الموسيقى في السودان. ماستر التجارية، الخرطوم. ١٩٩٣.

- طارق البحر. المؤثرات الصوتية والموسيقية في دراما الإذاعة السودانية (١٩٤٧ ـ ١٩٨٧م) ٢٠٢١.

- محمد آدم علي المنصوري. استخدام الموسيقى في الأعمال المسرحية السودانية (١٩٦٧ ـ ١٩٨٠م). بحث ماجستير، غير منشور. جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، كلية الموسيقى والدراما، الخرطوم. ٢٠٠٥

- محمد الواثق. أوزان الدوبيت. مجلة مجمع اللغة العربية، العدد الرابع، الخرطوم ـ السودان.٢٠٠٠

- محمد شريف علي. مسرح للوطن، حكايات وذكريات من تاريخ المسرح السوداني (١٩٠٠ ـ ١٩٨٠م). الهيئة العربية للمسرح، الشارقة. ط أولى ٢٠١٩م.

- عثمان حُمّيدة. بامسيكا، مسرحية بالشعر الشعبي السوداني. الناشر سيف الدين عثمان حُمّيدة. بدون تاريخ.

- عثمان جمال الدين. الفلكلور في المسرح السوداني. مؤسسة أروقة للثقافة والعلوم، الخرطوم ـ السودان. ٢٠٠٥.

- عزالدين هلالي. النقد المسرحي في السودان (١٨٨٠ ـ ١٩٨٥) دراسة توثيقية. الهيئة العربية للمسرح. إمارة الشارقة. ٢٠١٩

- شمس الدين يونس نجم الدين. المسرح الشعري في السودان (١٩٣٠ ـ ١٩٤٠م) شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، الخرطوم. ٢٠٠٥

□

- خالد أبو الروس. مصرع تاجوج ومُحلّق (رواية تاريخية من صميم التاريخ السوداني بالشعر القومي "الدوبيت" في خمسة فصول). الهيئة العربية للمسرح، الشارقة. ط أولى ٢٠١٩م