التّأصيل للفنون والتّرويح بالتطبيق على الدّراما

د. محجوب محمّد محمّد أحمد
الأستاذ المساعد بكليّة الدّعوة والإعلام
مدير إذاعة صوت المثاني
بجامعة القرآن الكريم والعلوم الإسلاميّة

مقدمة:

بعون الله يعتزم الباحث في ورقته هذه تقديم رؤية في موضوع التأصيل للفنون والترويح، بالتطبيق على الدراما، واضعا في اعتباره أن ثمة إشكالات نوعية تعترض ورقته وتجعل مهمتها صعبة؛ فهي مطالبة بحسم قضايا تتعلق بالإنسان وجوداً وتكويناً ومصيرا، بأسئلة لها تماس مباشر مع قضايا كلية، يستحيل تجاهلها أو الالتفاف عليها وهي من شاكلة:

- هل للفنون موقع في التكوين المادي أو المعنوي للإنسان؟
- هل الفنون والترويح جزء من استواء الفطرة أياً كان مسمى تدين الإنسان ومعتقده، أم هي من نشاز الفطرة؟
- هل يمكن الاطمئنان إلى الفهم العقدي المستنير للفنون – ومثالها الدراما- بافتراض أن العقيدة الصحيحة لا تقاوم الفطرة الأصل؟
- ألا يكون التصدي الحق للغزو الثقافي هو ملء الوجدان الإنساني، بما هو أهدى وأكرم عموماً، ومن الفنون خصوصاً، وهي إحدى مآلات الوجدان الإنساني؟ وكيف يكون ذلك؟

لتحقيق مراد الورقة، يكون الأسلم منهجياً والأضمن وصولاً للمتلقين أن تنظر الورقة في علاقة الدين – أياً كان – بالجمال – مطلق الجمال – ثم تنحو نحو خصوصية العلاقة بين الإسلام والجمال، والفنون، هي بالطبع إحدى تجليات الجمال ، ثم تتناول علاقة الإنسان عموماً بالدراما، مع الرجوع لتأصيل الدراما في المعتقد الإسلامي، بشواهد من القرآن الكريم، والتراث العربي الإسلامي، لتنتهي بموقع وواقع الفنون والدراما في عالم الإنسان اليوم ، إضافة لأسئلة التأصيل وضرورات الدراما في واقع السودان المركب الذي نعيش فيه.

إن منطلق الباحث إلى ذلك من خلال أخذه بمعطيات المنهج الوصفي التحليلي ، ليتوصل بذلك إلى النظر في مشكلة البحث التي تمّ تأطيرها بالأسئلة التي أتت في

صدر البحث ، كل ذلك من خلال هيكل ارتآه الباحث ، يتألف من مقدمة ، وأربعة مباحث ، وخلاصة أودع فيها الباحث جملة من النتائج ، ثم التوصيات .

المبحث الأول

الدين والجمال : فطرتان في الكون والإنسان

(توطئة منهجية):

لا يحتاج الجمال إلى إثبات وجود فهو في نسيج الوجود نفسه، وحتى القرآن حين يتحدث عن الجمال فهو لا يرمي إلى إثبات وجوده؛ وإنما يتخذه دليلاً على بارئ مصور بديع. كذلك يتخذه دعوة للتأمل ومعايشة لمفردات جمال حسي ومعنوي، لأن الجمال واحد من لوازم منهج المولى عز وجل، التي تجعل من الإنسان إنساناً ومحققاً لغاية خلقه. لذلك خلق الله الإنسان بحواس قادرة على إدراك الجمال المُودَع في الأشياء، وبالتالي إذا كان الجمال فطرة في الكون، فالفن هو تعبير إنساني عن هذا الجمال، وهو محاولة إنسانية لتقديم الجمال أو محاكاته. وكلما كان الفن مقترباً من الفطرة الإنسانية السوية كان أقرب إلى الإيمان الذي خلق عليه الإنسان. چ ٹ ٹ ٹ ٹ ڤ ڤ ڤ ڤ ڤ ڤ ڃ ڃ ڃ ڃ ڃ ڃ چ چ چ چ ڇ ڇ ڇ ڇ ڍ ڍ چ. (1) ،چ ۆ ۇ ۇ ۆ ۈ ۈ ۇ ۇ ۋ ۋ ۇ ۇ چ. (2) إذن وبما أن الدين الحق فطرة في الإنسان فهو لخيره في سياق وجوده كله. وبما أن الفن هو انفعال الانسان بتجربة الوجود وتفاعله معها؛ إذن الفن موافق لهذه الفطرة وللدين الحق، وهو أيضاً لخير الإنسان، بل يرتقي ليكون عبادة وعملاً صالحاً وتقرباً لله، وفي هذا المعنى قال داؤود الأنطاكي: "الحسن هو ما استنطق اللسان بالتسبيح " (3)

(1) سورة الأعراف: الآية 172
(2) سورة: الروم، الآية 30

وردت كلمة (جمال) أو اشتقاق منها في ثمانية مواضع في القرآن الكريم هي: [النحل (6) / يوسف (83/18) / المعارج (5) / الحجر (85) / الأحزاب (49/28) / المزمل (10)] . أما ألفاظ الزينة والحسن والتسوية فقد وردت كثيراً، ولا تحتاج هذه الورقة لإيراد كل هذه الشواهد القرآنية، بل تكتفي بما يقتضيه السياق، مركزة على لفظ (جمال) ، ومثال ذلك في الآية: چۆ ۆۈ ۈ ۇٴ ۋ ۋ ۅ ۅ ۉ ۉ ې ې ى ى چ. [4] والمتأمل في الآية لابد يلحظ أن الطبيعي كان تقديم السراح على الرواح، لأن الذهاب دائماً هو قبل العودة ، لكن الآية استخدمت العكس ، لأن الإبل أجمل في رواحها من سراحها، ولأن الآية تقصد الجمال قصداً فقد انصرفت إلى قصدها أولاً؛ مع أن الجمال وارد في حالتي السراح والرواح معاً. وإشارة لطيفة أخرى إلى جمال شفيف حيث نسبت الآية السراح والرواح للإنسان: (تريحون وتسرحون)، وليس للحيوان: (تروح وتسرح) ، وهو من نوع الجمال الذي يحس بالشعور قبل أن يتدخل الوعي، ويعطي إحساساً بنوع العلاقة النابضة بين الإنسان وحيوانه الذي يملكه، فتستحيل راحة الحيوان راحة له.

ورغم أن بعض المتحدثين مثل(ابن عادل) قال بعدم أهمية الجمال، [1] واستدل بالآية المذكورة نفسها؛ لكن من الصعب ثبات قوله، لأن شواهد الآيات التي ذكرت الجمال واشتقاقاتها ، تؤخذ مع بعضها عدداً ودلالة. ثم إن حاجيات العيش والبقاء لها الأولوية.

والسؤال هو: هل خلق الانسان ليعيش أو يحيا فقط ، أم أنه خلق لغايات أبعد؟ إن المواضع الثمانية المشار إليها تنهض دليلاً قوياً على احتفاء الخالق بالجمال في قرآنه، وهي توضح أن الجمال يتجاوز المادي الملموس إلى المعنوي المحسوس؛ وإلا كيف يكون الصبر جميلاً وهو مرّ؟ وكيف يكون التسريح – أى الطلاق – جميلاً وهو ابتلاء ؟ وكيف يكون الهجر جميلاً وهو معاناة ؟ وكيف يكون الصفح جميلاً، ومجرد الصفح صعب التحقيق ؟

(4) سورة النحل: الآية 6/5
(1) تفسير اللباب، 80/10

وحتى إن كانت الآية السابقة قد قدمت المنفعة الحيوية على الجمال ؛ فهنالك من الآيات ما تقدم فيها الجمال على الوظيفة العملية: چٹ ٹ ٹ ٹ ڤ ڤ ڤ ڤ ڤ ڤ ڤ ڤ چ.[1] واضح أن الوظيفة الثانية خطيرة ؛ ولكن الجمال دوره أخطر، لأنه عبر التأمل يقود إلى الإيمان ، وهو غاية الخلق . ثم إن الزينة مستمرة، بينما الحفظ يعمل عند محاولات استراق السمع. والزينة يراها البشر، لكنهم لا يعيشون تفاصيل عملية الحفظ التى تتولاها ملائكة الرحمن ، وإن كانوا يعايشون نتائجها .

ولأن الخالق هو من بث الجمال في ثنايا الوجود فهو يستنكر رفض الجمال: چ ٹ ٹ ٹ ٹ ٹ ڤ ڤ ڤ ڤ ڤ ڤ ڤ ڤ ڤ ڤ ڤ چ چ چ چ چ چ[2]الآية تستنكر رفض الجمال (الزينة) بل تربطه هو والطيبات مباشرة بالإيمان، وبديهي أن الإيمان بالله لا يكتمل ما لم ير الانسان الزينة حلالا كطيبات الرزق وعمل بذلك، بل سيجد الزينة والطيبات من الرزق خالصة يوم القيامة جزاء لإيمانه وعمله، وبالتالى فهي نعيم فى الآخرة. إذن الآية تستبطن أمراً بالزينة. وفى الآية أيضاً نلحظ أن الجمال بلفظ الزينة قد تقدم على الطيبات من الرزق، ومع أن الطيبات تشتمل جمالاً؛ لكن عناية المولى عز وجل الواضحة بالجمال قاد إلى إفراد الزينة لفظاً؛ بل ونسبها لذاته مباشرة (زينة الله)، ثم أكدها بإخراجها (هو) لعباده. أما الطيبات فقد جاءت معطوفة على الزينة .

واستنكار القرآن لرفض الإنسان الجمال استنكار طبيعي، لأن الإنسان المفترض أن يتذوق الجمال؛ هو نفسه آية من آيات المولى في خلق الجمال چٹ ٹ ٹ چ.[3] ويمكن الاستمرار في هذا الاستنكار بافتراع السؤال: لماذا خلقت الحواس:

(1) سورة الصافات، الآية : 7/6
(2) سورة الأعراف الآية : 32.
(3) سورة غافر: الآية 64.

البصر، السمع، اللمس، الذوق، والشم أصلاً ؟ هل لمجرد أداء الوظيفة أم أن التأمل والتفكر يمكن أن يترتب على أداء الحاسة لدورها ؟ أليست هذه الحواس هى استعداد الخلق للاستمتاع بالجمال المتمثل فى اتساق الكون ونظامه إيقاعاً ولوناً وصوتاً ؟ بل القرآن نفسه ينهض دليلاً على ضرورة الجمال؛ لأن النظم القرآني فى حد ذاته فيه جمال لا يحد، وترويح عن النفس يتأتى من دقة الإيقاع المتولدة عن تراص الحروف والألفاظ والجمل المنتهية إلى معانيها المقصودة . والإيقاع فى القرآن يتبدى مهما كان مستوى قارئه فى القراءة أو الاستيعاب، بل إن بشراً لا يفقهون في العربية شيئاً استوقفتهم التلاوة، وبعضهم كانت التلاوة سببا في دخوله الإسلام.

ورغم أن الجمال مبثوث في كل ذرة من وجود؛ لكن يمكن تصور العيش بدون جمال وفن مبتدعين من الإنسان، وذلك بكبت نازع الجمال في الإنسان وإسكات ندائه، ولنا أن نتصور النتيجة! إذن لماذا يدور هذا الجدل الإنساني أساساً، بينما الجمادات والأحياء من غير بني الإنسان تستجيب للجمال: ﭽ ﮋ ﮌ ﮍ ﭼ [1]، مرجعة تسبيح النبي داؤود (عليه السلام) بصوته الجميل. واستطراداً للبحث عن الجمال نلاحظ أن اسماء الله نفسها تسمى (اسماء الله الحسنى) ، وابن القيم الجوزية يعتمد (الجميل) اسماً من هذه الأسماء الحسني[2].

مما تقدم يخلص الباحث إلى أن الجمال ،هو الحياة ،ولا يتصور الحياة بلا جمال ، إن الله تعالى يشعرنا ـ من خلال مخلوقاته ـ بأهمية الجمال والحسن والزينة والرفق ، وقولوا للناس حسنا ،وللذين أحسنوا الحسنى وزيادة ، وما وضِعَ الرفق في

(1)سورة سبأ، الآية10.
(2) الفوائد: ص 182/181.

شيء إلا زانه وما نزع من شيء إلا شانه ، وأقربكم مني مجلساً يوم القيامة أحسنكم أخلاقاً ،ويكفي أن تكون الأخلاق ذروة سنام الإنسان السوي.

المبحث الثاني

تأصيل علاقة التدين بالفن

سبقت الإشارة إلى أن الدين فطرة فى الإنسان؛ وكذلك الجمال وناتجة من الفن هو فطرة فى الإنسان .لذلك كان حتماً أن تنشأ علاقة بين الدين والفن، ومن الطبيعي أن تكون هذه العلاقة متجهة نحو خالق الفطرتين ، مالم تنحرف لعامل إنساني يقودها لغير غايتها . والواقع أن أمر الدين حاسم في حياة الإنسان، وفي مطلق الزمان والمكان. والدين ينفذ إلى الإنسان عبر القلب أكثر مما ينفذ عبر العقل ﭽ ﮎ ﮏ ﮐ ﮑ ﮒ ﮓ ﮔ ﮕ ﮖ ﮗ ﮘ ﮙ ﭼ [سورة محمد الآية: 24]، وبناء على هذا،فإن العقل مهما كان متسعاً وذكياً لا يستطيع استيعاب حقائق الوجود ولا خالق الوجود، فالعقل محدود؛ وحتى اسمه مشتق من (عقال) البعير الذي يقيد حركته. والفن حبيب إلى جل بني الإنسان، إن لم يكن كل بني الإنسان، عبر كل العصور والأزمان واختلاف الأديان والمكان. الفن – أو الجمال عموماً – ينفذ إلى الإنسان عبر القلب . ولذلك يشترك الدين والفن فى النفاذ إلى الإنسان عبر المنفذ نفسه، وهو القلب. والشاعر الحقيقي مؤمن حقيقي، وليس بالضرورة أن يكون المؤمن الحقيقي شاعراً حقيقياً ؛ لأن مصدر وحي الاثنين واحد؛ ودون خلط بين الأدب والدين يمكن للأدب أن يكون قاعدة يقوم عليها أساس صالح للدين، فهو من العوامل الموصلة إلى حقائق الأشياء، وبالتالي إلى معرفة

بارئها العظيم . [1] وهذا ما رأيناه في انتاج شاعر الرسول حسان بن ثابت ، وغيره من شعراء عصر النبوة والخلافة الراشدة.

ولكن بدلاً من أن تسير الفطرتان ـ الدين والفن ـ في طريقهما السوي نحو خالق الفطرتين فقد حدثت التباسات في فهم وممارسة الإنسان للدين والفن على حد سواء. هذه الالتباسات قادت عند البعض إلى توتر العلاقة مابين التدين- وليس الدين- ومابين الفن، وهي قديمة في تاريخ الإنسان، وسبقت الإسلام كثيراً، لكنها انسحبت وتواصلت حتى زمان تدين الناس بدين الإسلام، وقد أثبتت بعض تجارب الأمم والشعوب والأفراد أن الفن يمكن أن يهتدي، ويمكن أن ينفلت ويضل ضلالاً بعيداً ((... فالجمال الذي سخر قديماً ليمثل ويعبر عن كمال الإله، صار هو نفسه إلهاً قائماً بذاته، مستقلاً، وهكذا اتخذ الفن مكانه كغذاء روحي، وكبديل للشعور الديني)) [2]. وفي العصر المسيحي ((حين استقلت الدراما عن الكنيسة بقي في الطقوس عنصر درامي ، كما بقي في الدراما عنصر ديني يتمثل في صراع الخير والشر)) [1]. هذه الالتباسات قادت كثيراً من أهل التدين عموماً، والإسلام خصوصاً، إلى الخوف من مجالات الفنون إلا القليل منها. وهذا القليل نفسه وضعوا له اشتراطات فقهية صارمة تكاد تخرجه من براحاته الواسعة والممثلة في قول المصطفى عليه الصلاة والسلام "إن من البيان لسحراً"،إلى مضايق حرجة حيث ذهب به بعض الفقهاء إلى السحر المعروف بطقوسه وشعوذته وتبديله توهما لحقائق الأشياء، مع أن مناسبة القول

(1) حمزة الملك طمبل: الأدب السوداني ومايجب أن يكون عليه، مصر، مكتبة الرحمانية، 1928، ص42
(1) نفس المرجع السابق، ص 23 .

وسياقه لا يذهبان لهذا المدى البعيد، لأن الموضوع كان عن البلاغة وتوضيح الحجة والإقناع، والتأثير بالقول بما يشبه تأثير السحر وفعله .

كذلك قادت هذه الالتباسات إلى الخلط مابين الخوف من الله، والخوف من مناهجه. معلوم أن الخوف من الله ليس واجباً فقط؛ بل هو حاجة نفسية ونتيجة منطقية عند كل عاقل أو ذي نظر سليم ؛ فعظمة الخلق تدل على عظمة الخالق، ووحدانية الله تتجلى في وحدة خلقه. لكن الخوف من الله، والذي يليق بعظمته؛ هو الخوف المبصر الواعي، وهو نفسه الخوف الذي يليق بالإنسان الذي كرمه الله بالعقل والروح والنفس على غيره من المخلوقات. ويزداد هذا الإيمان ويبلغ كمالاته حين ينتقل الإنسان من إدراك عظمة الخالق في خلقه إلى إدراك عظمته في شرائعه ومناهجه وهواديه، التي تضمن حين فهمها والعمل بها – تضمن استواء الفعل الإنساني ورشده مع الطبيعة الجامدة والحية، ومع بني الإنسان، ومع ذاته ومع خالقه ، فيكون فلاحه فى دنياه وآخرته .

وقد اختلف الفقهاء عند النظر إلى قضايا الفن من خلال آيات القرآن الكريم والسنة النبوية والتراث العربى الإسلامى عموماً، وهذا نفسه ينهض دليلاً على أنها قضايا قابلة للتداول، باعتبارها ليست شرائع تعبدية تحكمها الأحكام القطعية، بل هي من المعاملات التى أصلها الإباحة ما لم يرد فيها تحريم قاطع.مثلاً الآية: چڤ ڤ ڤ ڤ ٹ ٹ چچ[1]ذهبت بعض التفاسير أن اللهو هو الغناء. لكن هذا التفسير هو واحد من سبعة مقصودات بكلمة اللهو، منها الجدال في الدين وما يشغل عن ذكر الله والخوض في الباطل..الخ . وذهب جمهور العلماء إلى أنه كل ما يلهي عن ذكر الله أيا كان هذا

(1) سورة لقمان: الآية (6) .

الشاغل. ويمكن تذكر أن سبب نزول الآية هو محاولة النضر بن الحارث صرف الذاهبين للاستماع للقرآن الكريم بتعمد روايته للأساطير. بمعنى أن هذا اللهو لو لم يكن القصد منه صرف الناس عن عبادتهم فلا ضير منه. وهل كل الفن لهو فارغ ؟ .

أما الآية 64 من سورة الإسراء: چ ے ۓ ۓ ڭ چ فقد وردت فيها تفاسير مختلفة ، بعضها فهم أن (استفزز) مقصود منها استخفهم أو استجهلهم. و(بصوتك) هنا معناها بدعائك أو بالغناء والمزمار أو كل داع دعاه إلى معصية الله. ورجحت التفاسير أنه الصوت الآمر بالباطل أياً كان نوع هذا الصوت. وبالرجوع إلى الآيتين واستحضار أنهما مكيتان، والغناء كان بعدهما فى دولة المدينة؛ فلماذا لم يفهم منها منع الغناء ؟ واضح أن سبب المنع ليس كامنًا فى الفن، وإنما فى نوع الممارسة والمقصد والمحتوى. وسورة الجمعة نفسها دليل على وجود اللهو في دولة المدينة دون مانع، والمانع الوارد في السورة هو مثل مانع التجارة، أي المنع ساعة صلاة الجمعة، لأن هذه الصلاة المفروضة خير من اللهو والتجارة ومن كل أمر دنيوي. والأمر هنا مفاضلة في (الخيرية) وليس مفاضلة بين الخير والشر.

أما الأصنام والتماثيل التى كانت حراماً في زمان رسالة سيدنا إبراهيم (عليه السلام)، فقد صارت عكس ذلك في زمان رسالة سيدنا سليمان (عليه السلام). چ ۇ ۇ ۆ ۆ ۈ ۈ ۇٴ ۋ ۋ ۅ ۅ ۉ ۉ ې ې ى ى چ.[1] وللإمام محمد عبده رأي في كل الفن القديم أنه كان للهو أو التبرك؛ والأول مبغوض، والثاني منهي عنه. وذلك معناه أن الفن إن لم يكن كله للهو المحض أو التبرك فليس ما يمنع. والتماثيل بالذات هي عند الإمام منهي عنها لعلة التقديس والإشراك وليس

(1) سبأ: الآية (13) .

لمضاهاة خلق الله، لأن كل الموجودات هي خلق الله [1]. وفي زمان الرسول صلى الله عليه وسلم وبعد تحطيم أصنام الكعبة، عاد الناس إلى صنع منحوتات صغيرة مختلفة، ومنها ما هو على هيئة رأس حيوان تعلو عصيهم، ومن بينهم ابن عباس، بعد أن حرقها بالنار[2].

والواقع أن سنة المصطفى ﷺ، قولية وفعلية وتقريرية، تعرضت لقضية الفن ممثلاً في الشعر الذي برع فيه العرب؛ لكن يلاحظ أنها أيضاً لم تنص أو تدل صراحة على حرمة. وفي المقابل كانت للرسول ﷺ مواقف إيجابية من الشعر. وفي الحديث الذي رواه الترمذي:((لأن يمتلئ جوف أحدكم قيحاً حتى يريه خير له من أن يمتلئ شعراً)) رجحت التفاسير أن المراد هو الامتلاء بالشعر حتى لايترك مجالاً لغيره، لأن الامتلاء بالشعر لا يأتي إلا بعد الانشغال به عما سواه، وهذا عين الإفراط، وهو منهي عنه حتى في زخرفة المساجد، كما جاء فى حديث ابن ماجه: ((ما ساء عمل قوم قط إلا زخرفوا مساجدهم)) ، ومنهي عنه في كل الأمور وليس في الفن وحده. والقول بحرمة الشعر في السنة لا يتفق مع طلب المصطفى (عليه الصلاة والسلام) المشهور من حسان بن ثابت لإنشاد الشعر، وكذلك لا يتسق مع طلبه (ﷺ) من أحد الصحابة أن ينشد له من شعر أمية بن أبي الصلت، ثم يطلب الزيادة منه ثلاث مرات حتى بلغ مائة بيت.

وفيما يختص بقضيتى الغناء والمعازف فهما أيضاً تثيران جدلاً واختلافاً بين الفقهاء، وهذا الاختلاف يؤكد ثانية أن القضية ليست بالوضوح الذي يدعو إلى الحسم حرمة ومنعا؛ بل يشير إلى فسحة في التعاطي معها. أبرز ما يرد في هذا المقام هو حديث جابر بن عبد الله، وهو حديث صحيح يذهب فيه إلى أن نكاح الجواري استخدم

(1) محمد رشيد: مجلة المنار، 30ذى الحجه 1330ه، ص 25.
(2) عمر عبد القادر، محاولة رؤية إسلامية للفنون، الخرطوم، المركز القومي للإنتاج الإعلامي، 1997م، ص 21.

فيه الكبر (الطبل) والمزامير، وليس كما قال مجاهد إن اللهو كان طبلاً. وقد أخرج الطبري حديث جابر على شرط مسلم، وعنده أن حديث جابر أقوى لمعايشته الواقع وحضوره، بينما حديث مجاهد منقطع الوصل من غير البخاري، ((ويخشى من تغير متنه بالوصل الجديد الذي في بعضه تذكر المعازف، وفي بعضها لا تذكر بالتحريم بل بالظهور، ثم هو يتحدث عن أمور ستكون ونحن نبحث عن حال أهل المدينة زمان التنزيل نؤصل بذلك لحياتنا))[1]. وحديث السائب بن يزيد وقد رواه الطبري أيضا أن امرأة جاءت إلى الرسول عليه أفضل الصلاة والتسليم: يا عائشة أتعرفين هذه؟ قلت لا يا نبي الله. قال: هذه قينة بني فلان. أتحبين أن تغنيك؟ قالت نعم ، فأعطتها طبقاً فغنتها))[2]. وحديث آخر عن عائشة (رضي الله عنها) أنها كانت تلعب بدمى البنات مع صويحباتها اللائي يحاولن الخروج عند قدوم الرسول ﷺ فيرسلهن ليكملن لعبهن معها.[3]ومشهور عنها أيضاً أنها لعبت بدمية فرس له جناحان، وسألها عنه الرسول ﷺ وضحك من ردها.[4]

يتأكد مما سبق أن موضوعات الفنون والأدب، المكتوبة والأدائية، كلها فيها فسحة للاختلاف على الأقل؛ لكن ما يذهب بها ناحية المنع أو الهجر هو التحوط الذي يلتزم ((دع ما يريبك إلى ما لا يريبك))، [5]وهو الحديث المروي عن الحسن بن علي سبط رسول الله ﷺ. هذا القياس يصلح في الأمور الفردية، والخلاص الفردي؛ لكنه لا يجدي في قضية عامة مثل قضية الجمال والفن، في الوجود وفي حياة الإنسان. كما لا يجدي اللجوء إلى خيار المنع ابتداء بحثا عن راحة متوهمة، إذ لابد من استجلاء الفهم لتتضح الرؤية أمام الرحلة الإنسانية القاصدة إلى ربها. وفي التاريخ القريب قبل ستين عاما

(1) عمر عبد القادر، محاولة رؤية إسلامية للفنون، مرجع سابق، ص 31 -32 .
(2) نفس المرجع السابق، ص 14 .
(3) البخاري 6130/ مسلم 2440.
(4) أبو داؤود 4932/ سنن النسائي الكبرى 8901.
(5) النسائي؛ 5615/ الترمذي 2442 .

مثال لجرأة المعالجة؛ حين افتتح شيخ الأزهر معرضا لرسوم طلاب الأزهر بموافقة الأساتذة.[1]

وعلى الجانب المقابل فبعض أهل التدين؛ ومن شدة حرصه يأخذ كل أمر مأخذا جاداً، يتسم بالصرامة والشدة. أورد (المناوي) في كتابه (فتح القدير- ص 235): ((وكان الحسن يلبس ثوباً بأربع مائة، وفرقد السنجي يلبس المسح ، فلقي الحسن فقال: ما ألين ثوبك! قال يا فرقد، ليس لين ثيابي يبعدني عن الله، ولا خشونة ثوبك تقربك منه، إن الله جميل يحب الجمال)). والحسن بهذا الفهم لم ير تناقضا بين الآية چ ٹ ٹ ٹ ٹ چ[2] والقول المنسوب لعمر رضي الله عنه: ((اخشوشنوا فإن النعم لا تدوم)). وشهر رمضان مثال لترك النعيم شهراً واحداً فى العام لمن كان متنعماً ، وهو التزام عبادة لمن كان أساساً غير متنعم .

خلاصة القول إن الانطباع الخاطئ عن معاداة الإسلام للفنون؛ انعكس سلباً على علاقة المسلمين بالفنون وعلى علاقة غير المسلمين بفهم المسلمين للفنون، في حين أن الإسلام لا يعيق الجمال والفن أو يخرجهما عن طبيعتهما؛ فالإسلام واسع شامل لقضايا الإنسان في المحيا والممات. وكما يمكن أن يكون فهم إنساني للدين وتطبيق له منجيين للإنسان عند ربه؛ ويمكن أن يكون فهم وتطبيق آخران - لنفس الدين- مهلكين له؛ كذلك يمكن أن يكون فهم للفن وتطبيق له منجيين أو مهلكين، مع ملاحظة أن الفصل هنا مابين الدين والفن؛ هو لمجرد التوضيح، وليس معنى ذلك أن الفن شيء آخر غير الدين أو خارج عنه بالضرورة .

نماذج درامية في القرآن الكريم:

عند الرجوع إلى القرآن الكريم، والنظر في الأساليب الدرامية التى استخدمها ينبغي استحضار أن القرآن الكريم ليس كتاباً في التنظير للدراما، ولا هو يورد نصاً

(1) الأهرام: 22 محرم 1388هـ .
(2) سورة الضحى: الآية 11.

درامياً كاملاً بشروط التأليف الدرامي التى تواضع عليها المشتغلون بالدراما. كل ما هناك أنه يستخدم الأسلوب الدرامي محققا الإمتاع الفني والجمالي، ومتجاوزاً لهما نحو غايات أبعد؛ تتمحور في إيصال الرسالة والغاية من خلق الإنسان، وكيفية إدارته لشئون وجوده في الحياة الدنيا، والفوز فى الآخرة برضا المولى وجزائه. وهو يستخدم الأسلوب الدرامي لأنه خالق حكيم وخبير، ويعرف أن هذا الأسلوب يجد قبولاً عند إنسانه الذي خلق. وبالتالي فهذه الاستخدامات القرآنية للدراما يمكن أن تكون هواد يستهدى بها في كل شأن الدراما، وتكون التفاصيل داخلها براحات واسعة للإنسان، وهي من شأنه .

أولى هذه الهوادي هي الاطمئنان إلى أن القران الكريم لا ينهى ـ من حيث المبدأ ـ عن الأسلوب الدرامي الذي استخدمه بكثافة؛ بل هو يفتح الطريق لاستخدام هذه الشواهد والقصص كفن مسموع، أو مسموع مرئي أو مرئي صامت: چ ٻ ٻ ٻ ٻ ٱ ٱ ٻ ٻ ٻ چ[1] چ چ چ چ ڇ ڇ ڇ ڇ ڍ ڍ ڌ ڌ ڎ ڎ چ[2] هذا الاطمئنان ينقل الإشكالية إلى مربعها الثاني، وهو كيف تكون الدراما التي يرضى عنها القرآن والإنسان معاً؟

إن سورة يوسف (عليه السلام) هي أنموذج في الاستخدام الدرامي، وموضوعها حساس يقلق الإنسان المتدين وغير المتدين، ويشكل هاجسا يكاد يسيطر على موضوعات الدراما في كل العالم، وهو موضوع الميل الحسي المشترك بين ذكر الإنسان وأنثاه، خاصة في العلاقة خارج إطار الزوجية. ومع ذلك فالآيات تصدت له في أسلوب شفيف، ورصين يحقق الإمتاع عبر توظيف الإطار الجمالي، للوصول إلى الإطار الدلالي، وهو غاية الآيات. القصة طويلة ومعروفة، وهي قصة ميل امرأة العزيز نحو فتاها يوسف (عليه السلام) والذي يعمل معها فى القصر. ذلك الميل الجارف الذي أفقدها وقارها وحكمة فعلها: چ ئى ئد ى ى ي ي ئج ئح ئم ئى ئي بج بح بخ بم بى بي تج تح تخ تم تى تي ثج ثم ٱ ٻ ٻ ٻ ٻ پ پ پ پ ڀ ڀ ڀ ڀ ٺ ٺ ٿ ٿ ٹ ٹ ٹ ٹ ڤ ڤ ڤ ڤ ڦ ڦ ڦ ڦ چ[1].

آيتان فقط؛ لكنهما مكثفتان ومحملتان، في أسلوب اختزالي بديع، بكثير من التفاصيل التي يفتقها الذي يتلوها حسب وسعه من الخيال؛ ولو كان كاتباً درامياً متمكناً

(1) سورة: مريم، الآية 26.
(2) نفس السورة، الآية 29.
(3) سورة يوسف، الآيات، 31/30

ومسنوداً بمخرج ذي قدرات متميزة، وتدفع كلا من الاثنين نفس سمحة وذهن منفتح؛ إذن لخرجت روائع درامية من هذه الآيات؛ عبر الإجابة على عشرات الأسئلة من شاكلة :-

كيف بدأت القصة؟ وكيف بدأ ميل امرأة العزيز نحو فتاها العامل معها في القصر؟ وكيف تطور؟ كيف كانت تفهم الأمر وتصارعه؟ وكيف كان يفهمه هو ويصارعه؟

والآيتان تزخران بإشارات تكشف عصراً وجيلاً كاملين ونمط حياة. ومن عبارة : ((إنا نراها في ضلال مبين)) يبرز احتمال أن هذا الوسط لم يكن متفسخاً بالكامل، وأن امرأة العزيز لم يكن من عادتها السقوط الأخلاقي ، وأن الآية حينما قالت ((اخرج عليهن))، ولم تقل اخرج إليهن؛ فذلك موح للمخرج ذكى الفؤاد أن يتصور كيف يكون خروج (يوسف عليه السلام) من وراء الستار، خروجاً مقتحماً ليحدث مفاجأته المنتظرة، ويقتحم النسوة بجماله الذي اقتحم به امرأة العزيز. هذا وقد سبقت تجربة اقتراح تصور إخراجي لهاتين الآيتين ضمن دراسة علمية، ثم شاءت أقدار الله – بعد عشر سنوات – أن يجيء مسلسل (يوسف عليه السلام) مطابقاً للمقترح.[1]

أبرز ما جاء فى المقترح أن امرأة العزيز عندما فكرت فى إفحام النسوة رتبت مشهداً (مصنوعاً) بدقة، راعت فيه زواية متكأ النسوة وزاويتها ومركز خروج (يوسف علية السلام) . وبالتالي عند تقديم أي عرض درامي لهذه الآيات يكون هناك مشهد داخل مشهد. الأول هو المشهد الذي صنعته امرأة العزيز للنسوة خاصة، والثاني هو تضمين المشهد في العرض. فكرة المشهد داخل المشهد هذه استفاد منها (شكسبير) حين صنعه (هاملت)، ليذكر والدته بخيانتها لوالده مع عشيقها ثم قتلها له. وكان المشهد محاكمة مثل كابوس ثقيل على الأم، لأن ضميرها كان هو المتهم والقاضي والجلاد في آن واحد. وهناك أيضاً ترتيب الآية الدقيق والمنطقي لتداعيات خروج يوسف عليه

(1) مجوب محمد محمد أحمد، تأصيل الدراما التلفزيونية، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القرآن الكريم، 2005م.

السلام؛ فالصدمة تأتي أولا چ ٹ چ ، وهي أشبه بلحظة خاطفة من التجمد، والوجوه ترتسم فيها ملامح الدهشة في العيون، والأفواه مفتوحة ومتدلية دون صوت، في لقطة أقرب للبله. ثم بعد الثواني الخاطفة هذه يستمر فعل التقطيع بالسكين - والذي كان فعلاً واعياً- ليصير فعلاً غير واع، ويقطعن - بتشديد الطاء- أيديهن. وحتى عند انتباهتهن لم يوقفهن منظر الدم المسفوح عن التعليق الصوتى المستبطن لليقين: چ ڈ ڈ ڤ ڤ ڤ ڤ ڤ ڤ چ.

وتأتي - من ثمّ - إشارة من امرأة العزيز ليوسف عليه السلام، ينصرف على أثرها، وبينما لا تزال يدها ممدودة نحوه وقد اختفى خلف الستار؛ ترتسم ابتسامة واثقة وساخرة وهي تقول: چ چ چ چ چ ، وهي لا تقول كلامها هذا فى حضوره، لأنهن لن ينتبهن له، بسبب حضور الجمال اليوسفي الطاغي ، بدليل اسم الإشارة (فذلكن) وهو للبعيد، بدلاً عن (هذا) وهو للقريب .

إن النقطة المحورية هي أن المشاهد الدرامية في سورة يوسف(عليه السلام) ليست فقط من أجل الإمتاع والإقناع؛ بل لغاية أكبر هي خدمة قضية (الصدق). والصدق قيمة مركزية في حياة الإنسان؛ مع الله ومع نفسه ومع كل ذات وكل شيء حتى. ويزعم الباحث أن قضية سورة يوسف كلها هى الصدق. هذا القول يتأكد إذا اقتربنا من أنموذج درامي قرآني في سورة المائدة، من الآية 109 إلى الآية 120، وقد جاءت هذه الآيات تالية للحديث عن شهادتي الصدق والزور في موضوعات المواريث والوصية والشهادة عليهما، وتوضيح الضوابط الشرعية الحاكمة لها. الآيات المشار إليها تحكي عن جمع الرسل (عليهم السلام) يوم القيامة، وسؤال المولى عز وجل لهم، ثم حواره مع عيسى عليه السلام، وتعداده لنعمه عليه، مع إيراد قصة طلب الحواريين لمائدة من السماء، ثم العروج لسؤاله عما قاله للحواريين عن ألهويته هو وأمه. كل ذلك فى مشاهد درامية مهيبة ومكسوة بالجلال، وفيها انتقالات واسعة في الزمان والمكان والأحداث. ويلاحظ فيها أن الحديث المباشر من المولى عز وجل تختلف مشاهده عن تلك التي تأتي بعد عبارة ((قال الله))، أو قال عيسى. وهذا معناه أن المشاهد تتوالد . لكن رغم ذلك فالآيات 109 – 118 -من نفس السورة- لا تنصرف عن موضوع (الصدق) السابق لها، وهو المقصود أساساً، بل تعود وتذكر به في الآيتين (119-120)، بعد قوالب الحوار الممتعة والحكي الشائق والمشاهد المثيرة : چ ى ى ي ي ئج ئح ئم چ. ثم توحيد الله: چ حم خج خح خم چ .

وحتى داخل المشاهد الدرامية نفسها تتكرر مفردات تربطنا بقضية (الصدق): أشهد/ صدقتنا/ الشاهدين/ شهيدا/ شهيد/ الصادقين/صدقهم. ولا يخفى كذلك أن آيات المشاهد الدرامية المشار اليها تمنح الذهن استرخاء ليستوعب قضايا الميراث والوصية، وهي قضايا شائكة تحتاج صفاء في الذهن و تركيزاَ .

المبحث الثالث
الدراما في التراث العربي و الإسلامي

على الرغم من أن هذه الورقة البحثية تنشغل بتأصيل الدراما منسوبة للإسلام، وبالتالي يمكن لها تجاوز البيئة العربية فيما قبل الاسلام؛ لكن لأنها البيئة التي نزل فيها الإسلام وبلغتها العربية، فرب وقفةٍ قصيرةٍ كشفت عمّا كان كائناً قبل، وفي مبتدأ الإسلام، وما ترتب علي ذلك فيما بعد . الذي يدعو لهذا هو أن البيئة العربية متهمة بأنها لم تعرف الدراما قبل الإسلام، ولا في عهوده الأولي إلا في منتصف القرن التاسع عشر . هذا الأمر دعا بعض فلاسفة الغرب لاتهام العقلية السامية والعربية تحديداَ بالعجز عن إبداع الملحمة والدراما، وتخلو حياتها من الأساطير لأنها تميل إلى التجريد [1].وهذا في رأي الباحث محض ادعاء متهافت؛ أولاَ لأن الملاحم موجودة في الأدب العربي، وأمثلتها كثيرة في التاريخ القديم، ومنها تقويم البلدان وعجائب المخلوقات.[2] ومنها المهلهل، والزير سالم، وعنترة بن شداد، وسيف بن ذي يزن، وأبو زيد الهلالي؛ بل كانت ملاحم شعرية. ومعروف أن العرب برعوا في الشعر إلى درجة أنه صار ديوانها ورسمهَا بين الأمم .[3]

إذن كانت الملاحم موجودة لكنها لم تنته إلى شكل المسرح الأرسطي، وهو شكل له مبررات وجوده في الحضارة الغربية، ولا يشترط انطباقه في كل الحضارات والأمم.

(1) عبد العزيز شرف، دراسات تطبيقية حول التفسير الإعلامي الحديث، دار الجيل، بيروت، 1991، ص 123.
(2) نفس المرجع السابق، ص 124.
(3) عثمان عوض الكريم، الدراما التلفزيونية السودانية بين الشكل والمضمون، شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، 2002 ص20

والعرب كانت لهم طرائقهم في رواية الشعر و إنشاده والتنافس فيه. وفي مرحلة الفتوحات فقد وجد المسلمون الشعر الدرامي، الإغريقي والروماني، ولم يكونوا محتاجين للشكل المسرحي الأرسطي، لأن تصوراتهم العقدية والوجودية كانت قد وصلت إلى الإيمان بخالق الوجود. وحتى في وجود الأصنام التي سبقت الإسلام، فقد كانت فقط تقربهم إليه زلفى، وبالتالي لم تكن لهم صراعات مع ألهة، ولا صراعات فردية في المجتمع، لأنهم كانوا ذائبين في قبائلهم. والطبيعة حولهم كانت واضحة لا التباس فيها بين ليل ونهار، وسهل وجبل، وشمس وقمر، ومطر وجفاف.

وعلى كل فالملاحم في العصر الوسيط أيضا موجودة، ومثالها (رسالة الغفران) المشهورة لأبي العلاء المعري، التي كان لها تأثيرها على (الكوميديا الإلهية) للشاعر دانتي، و(الفردوس المفقود) للشاعر ملتون[1].

وفي العصر الحديث هناك جملة من الملاحم بجانب الإنتاج الضخم من دراما المسرح، وإن كان جله قد سار على نهج المسرح الأرسطي الغربي نتيجة للغزو الثقافي. من أشهر الملاحم هناك (إلياذة الجزائر) للشاعر مفدى زكريا، وهي من ألف بيت. وملحمة (شاطئ الأعراف) للشاعر محمد عبد المعطي الهمشري ، و(الإلياذة الإسلامية)لأحمد محرم، وملحمة (ترجمة شيطان) لعباس محمود العقاد، بفهم إسلامي للخير والشر.

خلاصة عن شروط الفن فى الإسلام :

أول ما يلاحظ في هذا الموضوع أن القرآن استعرض كثيراً مظاهر وظواهر الجمال والفن في الوجود؛ لكنه بالمقابل لم يكرر الحديث عن اشتراطات

(1) محمد عبد المنغم خفاجي: رسالة الغفران لأبي العلاء، مجلة الهلال، أول أبريل 1983، ص 151

خاصة بهما، وهذا دلالة على براحات الجمال، وسماحة الدين . بدلاً عن ذلك تعرض القرآن لهذه الأقضية، من خلال تعرضه لقضية الشعر فى سورة الشعراء، وبأسلوب يستشف منه اشتراطات واضحة وواسعة للتعامل مع الفن: ﭽ ﯗ ﯘ ﯙ ﯚ ﯛ ﯜ ﯝ ﯞ ﯟ ﯠ ﯡ ﯢ ﯣ ﯤ ﯥ ﯦ ﯧ ﯨ ﯩ ﯪ ﯫ ﯬ ﯭ ﯮ ﯯ ﯰ ﯱ ﯲ ﯳ ﯴ ﯵ ﯶ ﯷ ﯸ ﯹ ﯺ ﯻ ﯼ ﯽ ﯾ ﯿ ﰀ ﰁ ﰂ ﰃ ﰄ ﰅ ﭼ.[1]

واختيار الشعر ـ دون غيره ـ يبرره أنه هو ضرب الفن المشهور عند العرب، وقد تميزوا فيه، وشكلوا به علامة فارقة في تاريخ الأدب الإنساني. وبالتالي، فهذا الاختيار يدل على ثقة القرآن في منهجه الضابط، والناقد للشعر العربي، ويدل على انطلاقه من واقع معيش؛ ثم هو مقدمة لإعلاء شأن القرآن، الذي جاء عربياً فصيحاً ومعجزاً ومتجاوزا لشروط الشعر الإنساني. لكن المهم أن إباحة الشعر تعني إباحة الفن مبدأ، وأن ما يضبط الشعر هو ما يضبط الفن إطاراً، مع الأخذ في الاعتبار الخصوصية كل نوع من أنواع الفنون، ولا يبقى بعد ذلك ألا سؤال : أى شعر وأى فن؟ وكيف يوافقان دين الحق؟ وهنالك قول للإمام (محمد عبده) ، جاء فيه: ((إن الرسم ضرب من الشعر الذي يرى ولا يسمع، والشعر ضرب من الرسم الذي يسمع ولا يرى))[2].

وعند العودة إلى الآيات تنثال جملة من الخواطر والرقائق التفسيرية؛ فالآية تبدأ بمفردة (والشعراء) ، والواو رغم أنها تربط بما قبلها، لكنها هنا تستأنف فكرة جديدة تبدأ بجملة اسمية: (الشعراء)، وهم مناط نقاش الآية القادم. لكن الآية لا تنصرف إلى الحديث عن الشعراء مباشرة، ولاعن شروط الشعر القرآنية؛ بل تتوقف بجملة فعلية (يتبعهم) - بتشديد التاء- الذي يوحي بشدة الاتباع عند (الغاوين)، وهم المقصودون، لأنهم أخطر من الشروط. والغاوي كلمة لها معان كثيرة في معاجم اللغة، لكن (المنقاد للهوى) هو أقربها لسياق الآية [3]. ويمكن -فى رأي الباحث- أن يكون هو المفارق حد الاستواء ولو فى ذائقته الفنية، أو هو من أصحاب الغرض، أو المروجين لكل بضاعة فنية حتى ولو كانت مغشوشة، بل يمكن أن يكون من الناقدين الذين لا يقومون بأمانة التكليف، ويتورطون في ما أشير إليه من ممارسات سالبة. وهذه إشارة إلى أن الإشكالية لا تتركز بالدرجة الأولى في المنجز الشعري – أو الفني – بل في مستويات

(1) سورة: الشعراء، الآيات 224-227.

(2) مصطفى عبده: الدين والإبداع، أثر العقيدة في منهج الفن الإسلامي، الخرطوم، مطبعة النيلين.

(3) موقع تطبيق : معجم (المعاني) على الشبكة العنكبوتية.

ترويجه وتفسيره؛ وكم من بضاعة فنية متميزة ظلمها مستوى الترويج أو التفسير، والعكس صحيح.

وتعود الآيات بعد ذلك للشعراء لتصف واقعهم الذي يراه الرائى- أي الرسول وعامة الناس – بأنهم يهيمون فى كل أودية الخيال، بمعقولة ولا معقولة، بأحلامه ورؤاه، وكذلك بكوابيسه وأضغاث أحلامه. ثم هم يقولون مالا يفعلون، نتيجة تعبيرهم عن خيالهم الجامح. وقطعاً ليس المقصود حجب الخيال جملة والاقتصار على ما هو مباشر أو واقع مادى محسوس، وإنما هي إشارة أولى للالتزام الذي ستفصله بقية الآية. وكذلك هي دعوة للصدق مع القضايا أو المبادئ التي يطرحها الفن. والدليل القوي على هذا الفهم هو أداة الاستثناء (إلاّ)؛ التي تنفي حكم ما هو قبلها عما سيأتي بعدها. أى تنفي عنهم أنهم في كل وادٍ يهيمون، وأنهم يقولون مالا يفعلون . ثم تمضى الآيات لتقدم أوصاف هؤلاء الشعراء المستثنين .

الصفة الأولى هي الإيمان، وهو ما وقر في القلب وصدقه العمل، وبما أن الشعر- أي الفن - هو عمل؛ فيمكن – بموجب الاستثناء – أن يصدق الإيمان. وبعد الإيمان يأتي العمل الصالح مباشرة. ولا يمكن فهم العمل الصالح، عند الشاعر والفنان بعيداً عن الممارسة الشعرية والفنية؛ وإلا لما استثني بصفته شاعراً فناناً. إذن الفن الصالح هو عمل صالح. وإنما يكون الابتلاء الحقيقى للفنان هو إنتاجه فناً صالحاً، بوسائل صالحة، ويقود إلى نتائج صالحة، وسط كل مغريات ومحددات الفن، وهو ابتلاء عظيم، قد لا يدركه إلا من يكابده. والعمل الصالح عند الفنان – يسبق حتى الكثير من الذكر، وذلك لأن الذكر نفسه هو عمل صالح . والذكر عمل فردي ، لكن العمل الصالح نتائجه تتجاوز صاحبه إلى المجموع ، تماماً كالفرق بين المؤمن الصالح والمؤمن المصلح. لكن ذكر الله هو ضمان وجوده في قلب ووجدان الفنان. وهو ضمان الطاقة الروحية المنتجة للعمل الصالح . والصفة الأخيرة المطلوبة في الشاعر الفنان هي الانتصار بعد الظلم. وانتصروا هنا لا يتوقف معناها عند معني كسب نتيجة المعركة، بل تعني الانتماء والعمل على نصرة ما هو نقيض الظلم، بغض النظر عن

النتيجة . وبما أن العمل الصالح يشمل العمل النافع، وهو أوسع منه، لأنه يتعلق بأمر الدنيا والآخرة؛ وبما أن العمل النافع يمكن أن يصدر عن غير المسلم؛ كذلك رفض الظلم أيضاً يمكن أن يصدر عن غير المسلم. إذن هاتان إشارتان لقبول فن (الآخر) الذي يخدم قضية مشتركة فيها خير الإنسانية.

والناظر لهذه الاشتراطات الستة يجد أربعة منها هي هواد لإدخال الفن ضمن المنظومة الكونية النافعة لبني الإنسان والمتناغمة معه، وهي ليست شروطاً مانعة أو محددة لحرية الفن. أما القول بأن الفن حرية تنظم نفسها دونما حاجة لأن يفرض عليها الآخرون نظاماً من خارجه؛[1] فهو لا يستقيم، بل يتناقض مع مطلوب مطلقيه ، لأنه يثبت ابتداء أن الفن نظام . ولكن إن كان المقصود هو رفض فرض أنظمة بشرية لا تتسق مع الفن وتخرجه عن سياقاته فهذا ممكن. خلاصة القول في هذا الشأن هي أن الفن نظام تتسع حريته بقدر توافقه مع نظام الله في كونه وخلقه. والفن يكون مؤمناً حين يتوافق مع كل فن إنساني غائي ملتزم بالعمل على تحقيق إنسانية الإنسان، ويزيد على ذلك بأنه يرجو عند الله القبول والثواب حين يقوم الناس لرب العباد .

قبول الإسلام لفن الآخر:

وسؤال التأصيل الدرامي لا يقف في محطة المرجعية الدينية في القرآن الكريم والسنة والتراث العربي والإسلامي؛ بل هو لابد يمتد إلى كيفية التعامل مع فن الآخر؟ والآخر هنا يعني الفن الدرامي الذى لا يشترك معه فى المرجعيات المشار اليها، لكن تربطه به روابط أخرى، من شاكلة الوطن أو العرق أو حتى الإنسانية . منهج التعامل هذا يمكن أن نجد هواديه في القرآن الكريم والسنة النبوية الكريمة، وقد سبقت فيه إشارتان للقبول وردتا عند الحديث عن شروط الفن في الإسلام ، وقد كانت الأولى تختص بالعمل النافع الذي يمكن أن يصدر عن غير المسلم أيضاً، وإن كان عمل المسلم يرتفع إلى مقام العمل الصالح.والإشارة الثانية كانت خاصة برفض الظلم ومقاومته، وهو أمر يشترك فيه المسلم وغير المسلم .

إن القرآن الكريم يزيد في سورة الحجرات يزيد على هاتين الإشارتين حيث

(1) سامية / عبد العزيز شرف، الدراما في الإذاعة والتلفزيون ، مرجع سابق ، ص60

يقول: چ چ چ چ چ.والتعارف هنا عميق في دلالاته ومجالاته، ويمضي إلى ما يعرف بحوار الحضارات، والفنون دائماً سابقة فيه؛ لأنها الوجه الأكثر جذباً ومعنى وتتمتع بمقبولية ومصداقية عالية، ولها قدرة تليين الاحتكاك وتسريعه. والسنة النبوية أيضاً تزيد من هذه الإشارات: (وقديما دخل الأحباش إلى المسجد، يعرضون فنهم، بين يدي إمام الدين الرسول ﷺ، وأراد قوم أن يحصبوهم عنه، ليعزلوا لَهْوَ الفن عن وقار الدين، ولكن الرسول ﷺ تجاوب معهم إيجاباً : " إيه يا بني أرفده"). [1] هذا الموقف النبوي الكريم يؤكد مشروعية الفن، و قبول الآخر. هذا الآخر في هذا الأنموذج الحبشي بالذات؛ هو فن أفريقي حار في ألوانه وإيقاعه وحركته الدرامية .

وهناك موقف نبوي كريم آخر يجبر كل باحث موضوعي في تأصيل الفنون على التأمل، وقد ورد هذا الموقف في رواية عمرو بن الشريد بن يزيد الثقفي عن أبيه، قال: ((ردفت رسول الله ﷺ يوماً فقال : هل معك من شعر أمية بن أبي الصلت شيء ؟ قلت نعم. قال: هيه. فأنشدته بيتاً، فقال: هيه. ثم أنشدته بيتاً. فقال: هيه ، حتى أنشدته مائة بيت، فقال: إن كاد ليسلم في شعره)). معروف أن أمية كان شاعراً تحوم حوله شائعة ادعائه النبوة، أي أن فنه لم يكن ينطلق من مرجعية الإسلام، لكنه كان شاعراً موهوباً، يتجلى القلق الوجودي فى شعره، ويظهر واضحاً سؤال الإيمان وصراع الشك واليقين فيه؛ لذلك يطلب النبي صلى الله عليه وسلم شعره، ويستزيد منه ، بل يقول: ((إن كاد ليسلم في شعره)) ، فى التفاتة نقدية بارعة، وغير أنها تصدر عن موضوعية فهي تصدر عن نفس تحس بعذابات النفس الإنسانية في بحثها عن اليقين. وهذا هو نوع النقد الذى عبر عنه الأديب الطيب صالح بأنه أجمل النقد، لأنه يصدر عن محبة. والمحبة هنا ليست انحيازاً للفنان، ولكنها التصالح مع النفس ومع الآخرين.

لاشك أن الرسول ﷺ كان يصدر فى التفاتته تلك عن الآية الكريمة: چ ے ے ۓ ۓ چ.[2] فإذا كان هذا هو منهج الإسلام فى تعامله مع خصمائه في أمور العقيدة وأُمّات المسائل، فلماذا لا يكون هو نفسه منهجا للتعامل مع الفن عموماً، والدراما خصوصاً؟ بذلك يكون الجدل مع الفن هو عين النقد؛ فالنقد هو سجال بين نصين: نص الفنان ونص الناقد. الذى يدعو لضرورة منهج التعامل هذا؛ هو وجود أسئلة شائكة مثل : متى تكون الفنون والدراما إسلامية ؟ هل لمجرد إنتاجها فى بلد إسلامى ؟ هل لمجرد أن يكون مبتدعها مسلماً ؟ هناك من يرى أن هذه ليست ضمانات أن يكون الفن إسلامياً، ((وقد لا تتحقق فيه الفكرة الإسلامية، وهي العمل بهدي الله. أما الفن المسلم،

(1) حسن عبد الله الترابي ، مجلة الفكر الإسلامي ، السنة الأولى ، العدد الأول ، سبتمبر 1982م ص 42
(2) سورة النحل : الآية 125

فهو الموضوع فعلاً بالهداية الإلهية الكبرى....)).[1]

إذن هل يمكن أن يصدر فن من غير مسلم، ويكون فيه شيء من الهداية الإلهية الكبرى، لأن كل البشر والفنانين من خلق الله، وإن أنكر بعضهم ذلك ؟ هل هناك نقاء إبداعى كامل، يلزم كل إبداع، لكل فنان مسلم أو غير مسلم؛ أم هو تماماً كوهم النقاء العرقي في بني الإنسان ؟ بعض الباحثين يرى – فقط - ارتفاع احتمال نسبة الاقتراب من شروط الفكرة الإسلامية عند الفنان المسلم، " ففكرة الأصالة في الفن، باعتباره فناً لا يدين لفنون أخرى سابقة فكرة خرافية علينا أن ننحيها جانبا؛ فلابد للفنان الأصيل من أصول هو يمت إليها، ولا يعيبه هذا، إنما العبرة بالقولة الجديدة التي سيقولها"[2]الإشارة التأصيليه هذه مهمة لأنها تفيد أن تجارب الفن الصادرة عن غير المسلم؛ تظل فناً حتى وإن عانت - في نظر الإسلام- من علة ما، في أسلوبها أو مبتغاها. وهي على الأقل تكشف مجتمعاتها الصادرة عنها، وتكشف عن عللها هي نفسها. وثمة أسئلة أخيرة: حتى لو حكمت شروط النقد على تجربة فنية أو درامية، بأنها ناقصة؛ فكم من النماذج الإسلامية التي بلغت كمالاتها وأوفت كيلها؟ هل هناك وجود واقعي لهذه النماذج؟ وطالما ان الله وهو بارئ الوجود يقبل العمل الناقص فلم لا يكون القبول للفن الناقص، طالما توفرت النية الخالصة ؟ وبالتالي، كيف تتعامل مع الفنون مطلقاً سواء أصدرت عن فنان مسلم أو غير مسلم ؟ لا سبيل إلا بالنقد الموضوعي الكاشف والخادم للمبدع والمتلقي في آن معاً، بديلاً عن المنع والحظر والتخويف أو- في أحسن الأحوال - الشك والارتياب، لأن الفن تجربة شعورية لا تخضع للعقل في كل تفاصيلها وإلا لصارت معادلة حسابية. لكن النقد وإن كان يخضع للعقل؛ لكنه لا يلغي الشعور، ولا ((يقع في شراك النظريات القائمة الآن، والتي تبدأ من

(1) حامد سعيد ، الفنون الإسلامية ، مرجع سابق ، ص 109
(2) المصدر السابق ، ص 35

نزعة انفصالية سابقة، أو من تصور روحي للفن، يقطع كل صلة بينه وبين موضوعات الخبرة الملموسة)). [1] وطبعاً دون الهبوط إلى مادية لا تعرف الروح إليها سبيلاً .

هذا النقد المشار إليه هو ما يحتاجه تأصيل الفنون والدراما، بل تبلغ الحاجة إليه أن ترتفع إلى مقام فرض العين على الأمة، يتخصص فيه من تؤهله قدراته لحمل هذه الأمانة الثقيلة؛ أمانة أن يكون وسيطاً اجتماعياً يضع الجسور بين المجتمع والفنون، خاصة ونحن نعيش عهد التخصصات الدقيقة، التي تجعل المجتمع المعاصر يقترب- مع الفارق- من المجتمع الجاهل، في بعض مناحيه، خاصة في الفنون والإبداع، أي المجتمع الذي يزخر بالعلماء ويندر فيه المثقفون. أما سواد الناس فهم الأكثر حاجة إلى النقد الكاشف والمفسر .

المبحث الثالث:
الدراما والدراما التلفزيونية

إن الدراما يشهدها الناس إلا قليلاً. هذه الحقيقة الساطعة لا تحتاج اليوم إلى بحوث ودراسات لإثباتها رغم توافر الدراسات، ولا تحتاج حتى للملاحظة العلمية، لأن الملاحظة العادية تدركها. ولكن السؤال المهم هو لماذا يشاهد الناس الدراما و ما سر هذا الجذب؟ عند الشروع في إجابة مختصرة يتبدى واضحاً أن بداية الدراما كانت من بداية الإنسان في هذه الأرض؛ لأنها خرجت من صلب المحاكاة. والمحاكاة فطرة في الإنسان، ولعبت في حياة الإنسان الأول أدواراً حاسمة، إذ عبرت به كل مراحل ما قبل اللغة، عبر الإشارات الصوتية مع الإيقاع وبدونه [2]، ونقلت تجاربه لأجياله

(1) جون ديوى ، الفن خبرة ، ترجمة د. زكريا ابراهيم ، القاهرة ، دار النهضة العربية ، 1962م ص 22
(2) عبد الحميد يونس، دفاع عن الفولكلور ، القاهرة ، هيئة الكتاب ، 1972، ص 227

المتجددة. وحسب اعتقاده ضمنت له رزقه وحفظته من عاديات ما حوله وما أكثرها حينذاك. لذلك يمكن القول باطمئنان إن جذر الدراما متمثلاً في المحاكاة والإيقاع هو أصل في خلق الإنسان. والدراما نفسها بكل تقسيماتها وأنواعها هي تطوير لفكرة المحاكاة وتقنين لها لتكون ضرباً من ضروب الفنون قائماً بذاته .

إذن إجابة سؤال لماذا يشاهد الناس الدراما وما سر جذبها؛ هي إجابة بسيطة فحواها أن ذلك ليس أمراً مستغرباً، بل هي أمر طبيعي، لأن تاريخ المحاكاة الفطري عند الإنسان لابد أن يتزامن مع شغف (الحكي)، ويتبعهما شغف (الفرجة). وطالما أن هناك حاك ومتفرج؛ فهناك دراما. والحديث عن الدراما يطول عند الدخول إلى جذورها وعناصرها، بشقيها الكتابي أو الأدائي ؛ لكن تكتفي الورقة بأهم المرتكزات. الدراما عند أرسطو هي محاكاة للبشر خلال فعل، وهو يشرح التراجيديا-أي المأساة- على أساس أنها محاكاة لفعل مهم كامل له حيز مناسب، بلغة فيها متعة وبطريق الفعل لا السرد، بهدف إثارة الشفقة والفزع، لكي نصل بهذين الشعورين إلى درجة النقاوة والصحة، أي التطهير.[1] أما الكوميديا -أي الملهاة – فهي أيضاً محاكاة لأفعال البشر وهي تصور الجانب المضحك فيهم، ونهايات الكوميديا دائماً سعيدة[2].

واضح أن أي قراءة لهذا الفهم الأرسطي العالي للدراما، وبهذه العبارات المنضبطة، لابد أن تشير إلى أن الدراما أمر يستحق الانتباه والاهتمام. ولتبسيط الفهم فالدراما تقوم على فكرة ذات معنى وجدوى، وقابلة للتطوير، دون وعظ مباشر، بحبكة جيدة، وعقدة أساسية وعقد متفرعة، تسوق فيها الأطراف المتناقضة الأحداث المتزامنة، عبر الصراعات إلى قمة تأزمها، قبل البحث عن مخارج للأزمة بحل هذه العقد واحدة تلو الأخرى، وبالتالي الاتجاه نحو الحل الذي يقترحه الكاتب أو نحو

(1) رشاد رشدي ، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، القاهرة ، المكتبة الأنجلو مصرية.
(2) المرجع السابق ، ص7.

خاتمة للعرض مفتوحة لخيال المشاهد. هذه الإضاءات المختصرة تشرح شكل ومبنى الدراما. لكن الذي يستدعي التوقف هي مصطلحات (الفعل) و (الصراع). الدراما لا تحاكي أي فعل. هي معنية بمحاكاة فعل مهم وكامل وله حيز مناسب. وهي تحاكي هذا الفعل، ولا تحكي عنه سردا. إذن الدراما فعل. والفعل أهميته تتأتى من أنه هو الذى يغير الحياة، والقرآن الكريم يصف القائمين بفريضة الزكاة بأنهم للزكاة فاعلون .

أما (الصراع) فهو ثابت من ثوابت الخلق، منذ لحظة إغراء إبليس لأبينا آدم وأمنا حواء في الجنة، ونزولاً إلى الأرض، مع التجربة الإنسانية في رحلة التوبة والعودة إلى الله. الفارق فقط أن الأديان السماوية و الوضعية والفكر الانسانى والحضارات؛ تختلف في فهم الصراع ومجالاته ومآلاته، لكنه يبقى (صراعاً). الحضارة اليونانية-عبر الدراما- صورت (الصراع) بين الآلهة أولاً، ثم بين الآلهة والإنسان، ثم أزاحت الآلهة ليكون صراعاً بين الإنسان والإنسان أو بينه وبين أي من مفردات الوجود المادية أو المعنوية. أي أن هذا الفهم يلخص كل التجربة الوجودية للفكر والحضارة الغربية في مفردة (الصراع) .

لكن الغريب أن الدراما في الحضارة الغربية كانت تجد مضايقة من رجال الدين، سواء أكان سماوياً أو وضعياً، حين تقترب من (الأنسنة) وتقاطعاتها مع الدين؛ ثم هي لا تبالي إذا كان الصراع بعيداً عن الدين. هذا واضح في العصر المسيحي الذي حارب الدراما، وبالذات الكوميديا، لاعتمادها على المفارقة والعقل والسخرية والإضحاك، وقدرتها على النقد. لكنها سمحت للتراجيديا قليلاً - من بعد منع- حين اكتشفت قدرتها على إيصال الدين لعامة الناس وخاصة الأميين، عبر وسائل جاذبة وممتعة. والدراما أيضاً كانت قارئة ومعبرة عن فهم الحضارة الفرعونية لتجربة الوجود ، وكانت تعنى بالموت أكثر مما تعنى بالحياة.

المهم أن الدراما الإغريقية والفرعونية لم تكن مجرد (فرجة) على ممثلين يؤدون أدواراً غير ذات بال ، بل كانت طقساً مجتمعياً كاملاً في صلب العقيدة والفهم

الوجودي الشامل. وكانت الجماهير تشارك فيها مشاركة كاملة وهي تعي أن ما تقوم به عبارة عن محاولة للتخلص من الواقع اليومي المحدود إلى واقع آخر أرحب وأشمل، يخلص الأفراد من أسر الضرورة، ويتيح لهم الاتصال بالكون والطبيعة والحياة، وينقلهم من عالم الحزن على الذبول والاضمحلال والموت، إلى الفرح بالنماء والتكاثر والبقاء ثم الخلود. (1) وكذلك هو الأمر في كل حضارة ودراما، إذ ((وراء كل إنتاج فني تكمن خلفية اعتقاديه، وليس من حد فاصل بين إنتاج الفنان ومعتقده وفكره؛ فالإنتاج الأصيل هو صورة صادقة لشخصية صاحبه)).(2)

وحسب مطلوب هذه الورقة فقد جرى الحديث عن الدراما عموماً بغض النظر عن الوسيط الحامل لها سواء كان مسرحاً حياً، أو إذاعة مسموعة، أو مسموعة ومرئية، أي التلفزيون والسينما والشبكة العنكبوتيه. وبما أن واقع الحال في السودان يشهد انحسارا واضحا لدراما المسرح والسينما؛ فتركيز الورقة سيكون على الدراما التلفزيونية، فهي الأوسع انتشاراً في سودان الحاضر، وهي يمكن أن تغني عن دراما الراديو باشتمالها على عنصر الصوت، وتغني عن الدراما السينمائية رغم الاختلاف في حجم الشاشة وأساليب تقنية كاميرا التصوير، علماً بأن التلفزيون أساساً قادر على عرض الإنتاج السينمائي. والدراما التلفزيونية أيضاً تغني عن الدراما المبثوثة عبر الشبكة العنكبوتية .

أمر آخر يرجح كفة الدراما التلفزيونية؛ فالتلفزيون هو نفسه وفي جوهره؛ وسيلة درامية. وحسب رأي الخبراء: ((كان التلفزيون يعرف أن من يريد أن يتحدث بلغة من اللغات عليه أن يتعلم قواعد النحو الخاصة بها ، وكان يعرف أن مفتاح الطريق إلى الجماهير الكبيرة وإلى اكتساب جماهير جديدة هو التعرف الانفعالي ، وهذا معناه

(1) سامية أحمد علي / عبد العزيز شرف ، الدراما في الإذاعة والتلفزيون، مرجع سابق، 1999 ص 28
(2) راشد الغنوشي، من الفكر الإسلامي في تونس، الصفاة، دار القلم، 1992م، ص 58-59

الاعتماد على الدراما، أي التحدث إليهم بلغة يفهمونها)).[1] وقد أثبتت الدراسات أن الإنسان يحصل على 90% من معلوماته عن طريق النظر، و 8% عن طريق الأذن منفردة.[2] لذلك ((ستبقى قوة التلفزيون عظيمة كوسيلة درامية تصور الأفكار والأحاسيس والعواطف الخاصة بالناس، سواء أكانوا أفراداً أو مجموعات صغيرة، ويمكن بطبيعة الحال أن يعرض النواحي الجمالية في العالم المنظور. ولكنه أكثر اهتماماً بالناس منه بالأشياء، وعندما يهتم بالأشياء فإن ذلك يكون عادة من حيث علاقتها بالناس)). [3]

جان بول سارتر قدم شهادته ومفادها أن مسرحيته (جلسة سرية) التي عرضت في الستينيات شاهدها عشرون ألف متفرج طيلة فترة العرض، وعندما أنتجها التلفزيون وعرضها العرض الأول، مع ثلاث إعادات ؛ شاهدها نصف مليون مشاهد. [4]والواقع أن الدراما التلفزيونية تأخذ أفضل ما في المسرح من قدرة على التركيز الشديد على الخيط الماسك لموضوع العمل أو الحوار، وإن كانت تفتقد سحر العرض المسرحي الحي . ثم هي تأخذ أفضل ما في السينما من حركة وانتقالات، تكسر حدود الزمان والمكان. وهى أكثف تأكيداً للحظات الدرامية باستخدام عين الكاميرا، وأكثر اختزالاً للحوار، مع تكثيف دلالاته عن طريق الصورة التي تظهر لغة الإشارة والأطراف والإيماءات .

لذلك تقوم الأشكال الدرامية التي يقدمها الراديو والتلفزيون بأدوار مهمة في

(1) آرثر سوينسن، التأليف للتلفزيون ، ترجمة إسماعيل رسلان ، الدار المصرية للتاليف والنشر ، القاهرة ، 1966م ص 264

(2) مارشال ماكلو هان : كيف نفهم وسائل الاتصال ، ترجمة خليل صابات وآخرون ، دار النهضة العربية 1970، ص 359

(3) المرجع السابق ، ص 46

(4) جان بول سارتر ، الأدب ، ترجمة محمد غنيمى هلال ، القاهرة ، الأنجلو ، 1969 ، ص 274

عملية تكوين السلوك الفردي والاجتماعي، أي أنها تسعى إلى ترسيخ أو الغاء او تعديل بعض القيم والمفاهيم الخاصة بالمجتمع. [1] وطالما أن ذلك ممكن فإقناع الفرد باعتباره المفردة التي ينبني منها المجتمع، وتعديل سلوكه؛ هو ضمانة التحول في المؤسسات الاجتماعية بكافة أشكالها. ولأن الدراما تغير الفكر من خلال الكسب العاطفي؛ فهذه التحولات يمكن أن تكون إيجابية اذا ما روعيت القيم العقدية والمجتمعية . لكن (خطورة التلفزيون - في حد ذاته- كأداة تعليمية وتثقيفية تدخل كل بيت، تجعل رسالة الدراما التلفزيونية أخطر بكثير مما يستطيع المسرح أو السينما تحقيقه . هذا ما أدركته الدول المتقدمة، مما أدي إلى أن تصبح الدراما التلفزيونية -في الولايات المتحدة مثلاً- مهنة مربحة، لاتقل أهمية عن صناعة السينما فى هوليوود[2].

ولكي ندرك الحجم المهول لأهمية هوليوود وتأثيرها الساحق الماحق في الألفية الثالثه وما سنستقبل من زمان؛ علينا أن نتذكر حكيم الهند ورئيس وزرائها عام 1958 حين قال: ((نحن محاصرون فى منافسة بين قوتين أمريكتين، واحدة شريرة غامضة تستعمل للتطويع والإخضاع، وهي وكالة المخابرات المركزية الأمريكية، والثانية براقة وخداعة، تستعمل للغواية والإغراء ، وهي هوليوود عاصمة السينما))**(3)**. إذن يجوز لهذه الورقة البحثية أن تتساءل بعد كشف هذا الواقع الإنساني المرير: هل ما نزال في حاجة للتردد في أمر الدراما عموماً، والتلفزيونية خصوصاً؟ وحتى لو تصالحنا معها: هل نكون حقاً في مستوى الغاية الإلهية من خلقنا لو حبسنا الدراما في مربع (الترويح)؛ غافلين عن أدوارها المصيرية في دنيا الإنسان وأخراه ؟ .

(1) عدلي السيد رضا ، البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون ، دار الفكر العربي ، 2002 م ، ص5.
(2) سيد القطان ، الدراما التلفزيونية بين الأزمة والحل ، مجلة الفنون ، السنة الأولى ، العدد الثاني ، نوفمبر 1979، ص 51
(3) محمد حسنين هيكل : الإمبراطورية الأمريكية والإغار ' على العراق ، الشركة المصرية للنشر العربي والدولي ، القاهرة ، دار الشروق ، ط 8 ، 2004 ، ص 51.

المبحث الرابع
راهن الدراما التلفزيونية السودانية : (إشكاليات تأصيلية)

بما أن الحديث الذي سلف عن الدراما في هذه الورقة أوضح أنها فعل، لذلك يكون إكمال منهج تأصيلها مرتكزاً أيضا على الفعل، بمعنى الحديث عن نماذج درامية فعلية أخذت طريقها إلى البث للمشاهدين، وبالذات من شاشة تلفزيون السودان القومي، باعتباره الأسبق إلى الإنتاج والبث الدرامي في السودان، والأوفر حظاً فى حجم وكم الإنتاج الدرامي، ولأنه الأقرب إلى تمثل وجدان الشعب السوداني وأمزجتهم، والمعبر عن اتجاهاتهم وهويتهم. في هذا الإطار لابد من الإشارة إلى أن الدراما التلفزيونية بدأت مع بداية تلفزيون السودان، وكانت الأعمال الدرامية تقدم مباشرة أمام الكاميرا وحية على الهواء؛ لعدم وجود أجهزة التسجيل. وتبرز الفترة بين عامي 95-2000م كأنسب فترة تساعد على مراد الورقة في التأصيل الدرامي باعتبارها الأعلى إنتاجا، وقد توافرت لها كثير من المعينات تمويلاً وأجهزة وتدريباً، لأن إدارة التلفزيون وضعت الإنتاج الدرامي التلفزيوني السوداني خياراً استراتيجياً.

صاحب هذا الاهتمام بالكم والمعينات اهتمام آخر يعنى بالمحتوى والمقاصد، على مستويات النص والإخراج والأداء، أي جميع عناصر ومفردات الإنتاج الدرامي الذى يراه المشاهد، وهذا ما عرف حينها بالمرجعية، وقد صدرت ضمن ميثاق مكتوب يحكم كل رسالة التلفزيون السوداني، وفق مبادئ البلاغ والتوجيه ، واستقامة على المبادئ وحفاظاً على مصالح السودان العامة المتمثلة في سلامه الاجتماعي، وازدهار اقتصاده ، وعلاقاته العالمية، وأمنه القومي، مع الالتزام بمرجعية الشريعة الإسلامية، والتعبير عن السودان بتنوعه الثقافي والاجتماعي والسياسي. [1] وقد خص الميثاق الدراما التلفزيونية بمنهج للتعامل يسعى إلى توظيفها ((مثلها مثل أي خطاب تلفزيوني، للاهتمام بتأصيل الفكر والحياة في المجتمع على قيم وقواعد الدين)). [2]

بالطبع وجد الاهتمام الداعم بكل مستوياته ترحيباً من المشتغلين بالهم الدرامي داخل وخارج التلفزيون، لكن المرجعية العقدية والمفاهيمية وجدت ردود فعل مختلفة مابين الترحيب والتوجس والرفض، وكان تخوف الرافضين أنها ستنقلب إلى محددات وربما موانع تقف في وجه حرية الإبداع والتعبير عنه. في الواقع كان بعض هذه المحددات موجودا أصلاً، وكانت تعتبر محددات مجتمعية لا ينشغل الناس بإرجاعها إلى أصلها العقدي، وكان التعامل معها يجري ببعض التساهل؛ ثم ارتفع الإحساس بها

(1) كتيب ميثاق العمل فى تلفزيون السودان (رؤية تأصيلية) ، رجب 1417 ه / نوفمبر 1996 ، ص 5
(2) نفس المرجع السابق ص 19

عند ظهور المحددات العقدي. مثلاً لم تعرف الدراما التلفزيونية السودانية مشاهد خادشة للحياء في غرف النوم، لكن كان ذلك مسموحاً بعرضه في نفس شاشة تلفزيون السودان ولو جزئيا في الدراما الوافدة. وكان مشهد الخمور عادياً في الدراما السودانية أو الوافدة على حد سواء.

الجزء الثاني من المحددات هي الدعوة الجديدة للانتباه، وربط المشاهد الدرامية، شكلاً ومحتوى، بالمفاهيم والوسائل والمآلات العقدية، وهنا أيضاً تفاوتت تقديرات من هم في مجالات الفنون والدراما بالذات . كذلك تفاوتت كسوب الدراميين في الاستجابة للتحديات الجديدة، وهي كثيرة، لكن يمكن إجمالها في أهم القضايا المتعلقة بسؤال المرأة والدراما، مجتمعياً وعقدياً، وسؤال المظهر والزي، في التمثيل عموماً، وعند الممثلة خصوصاً، وسؤال تجسيد الحركة والأداء والعواطف، بجانب سؤال الحوار واللغة الدرامية. كل هذه الإشكالات تجلت في منعطف تاريخي لا يزال السودان يمر به، وتبرز فيه قضايا الهوية والوحدة والتنوع،ونسب التعبير عن هذا التنوع. وبرغم كل ذلك لم تظهر دعوة لشطب الدراما التلفزيونية من شاشة تلفزيون السودان أو إزاحتها من أجندة الهم السوداني؛ فهي ليست دعوة واقعية في ظل معطيات الواقع السوداني. بل إن دعوات فقهاء نادت باعتماد الدراما وسيلة دعوية مع وجوب التخصص فى دراما الأطفال والرسوم المتحركة. [1]وبعض المؤلفين كتبوا واستكتبوا أعمالاً ذات مضامين دعوية.[2] وحتى بالضابط الفقهي فقد كان وجود دراما تلفزيونية سودانية ضرورياً حتى لو كانت مفسدة، لأن دراما الغير أساساً موجودة وهي أعلى فساداً، وبالتالي فأدنى المفسدتين خير. أما فقه التدرج فلا يجد حرجا في التعامل مع ما هو موجود شريطة التحرك والعمل الجاد نحو دراما بمواصفات يرضى عنها المنهج الاسلامى. والتدرج يبدأ بالمخالطة ثم الاتجاه نحو المجانبة بكثير من الصبر والحكمة والمعالجة؛ فالقطيع الجامح لا يواجه مصادمة لإعادته.

بهذا المنهج يمكن إنتاج دراما تلفزيونية بديلة. نعم ستكون ناقصة عن المثال المطلوب، لكنها ستتدرج فى التخلص عن نقصها، علماً أنها ستكون ناقصة مهما فعل الإنسان. وبناء على ذلك: هل يمكن أن تكون هنالك دراما ناقصة ولكنها قاصدة؟ وهل يمكن أن تكون هنالك دراما كاملة متولدة عن مجتمع ناقص؛ أم أن الدراما تماثل حال مجتمعها؟ وهل يمكن أن تتقدم الدراما مجتمعها دون أن تصادمه وتخسره؟ مثلاً في عمل درامي افتراضي يدور حول زوجة ابتليت بزوج مدمن للخمر، ولا يبالي أن يكون سكرانا ليلاً ونهاراً. وفى الشارع العام يختلق المشاكل مع الناس ، يضربهم

(1)د. عبد الله الزبير عبد الرحمن ، مجلة الشريعة والدراسات الإسلامية ، العدد الأول ، فبراير ، 2003 م ، ص 125-135

(2) فيلم المؤذن : تأليف إسحاق أحمد فضل الله ، وفيلم التعدد نعمة ، للفاتح أحمد البدوى

ويضربونه، وصار (زبوناً) دائماً لحراسات الشرطة، وفقد عمله، وتخلى عن مسئوليات زوجته وتربية أطفاله، ثم صار هو نفسه حالة لإدمان تحتاج علاجاً؟ الزوجة تصبر عليه وتغريه وتهيئ له مكاناً داخل منزله يتناول فيه خمره مع أصدقائه، ثم له دون أصدقائه وهي معه بنفسها، وتبدأ معه المسامرة- وهي قطعا لا تحتسي خمره- وتنسحب للنوم وتتركه وحده مع بقية من وعي، وهكذا حتى يتوب عن فعله. يا ترى كيف نحكم على منهج الزوجة في تدرج المعالجة؟ وألا تتدرج الدراما بنفس الطريقة؟

وبالعودة إلى سؤال وجود المرأة في الدراما فقد كان الحل ضمن المعادلة الشاملة التي أقرت دور المرأة وحقها في الإسهام في كافة أنشطة المجتمع، محكومة في ذلك ديناً وعرفاً وقانوناً بما يحكم الرجل. لم يعد مقبولاً أن تظل المرأة حبيسة الجدران؛ لا تخرج من بيت أبيها إلا لبيت زوجها أو لقبرها، حتى لا تفتن الرجال. إذن كيف نفهم وكيف ستعمل الآية: چ چ چ چ ڇ ڇ ڇ ڇ ڍ ڍ ڌ ڌ ڎ ڎ ڈ ژ ژ ڑ ڑ ک ک چ [1] ((معلوم أن لفظ ((للمؤمنين)) يشمل الرجال والنساء، ولو أخذت على التخصيص – افتراضاً- فالمأمورون هم الرجال لا النساء. لذلك كان ظهور المرأة في الدراما نتيجة منطقية لظهور دورها الفاعل في الحياة.

لكن السؤال الذي يتعلق بالدراما والذي توحي به هذه الآية هو : كيف يغض المشاهدون أبصارهم وهم أساساً جلسوا للمشاهدة ؟ والإجابة هي أن فريق العمل الدرامى، بقيادة المخرج، هم من يجعلون الكاميرا تغض بصرها إنابة عن المشاهدين .ولكن أيضا كيف يكون ذلك ؟ الإجابة قطعاً ستكون من خلال معالجة هذه الورقة للإشكاليات المرجعية التي سلف ذكرها .

أما سؤال الأزياء في تمثيل الأدوار فقد نص الميثاق على ((التقيد بالزي والمظهر

(1) سورة النور ، الآية ، 30

الشرعي في الأعمال الدرامية السودانية خاصة بالنسبة للممثلات)). [1] والذي زاد تعقيد الأمر أن المرأة السودانيه لا تميل إلى الماكياج الذي يفرضه الدور، بل تفهم أن الماكياج هو للزينة، وهذا الأمر واضح حتى عند مقدمات البرامج وقارئات النشرة .لكن هذا الاشكال يكاد يتلاشى في الدراما، نتيجة التفهم وتكرار التجربة. الإشكال الحقيقي كان في زي المرأة أثناء تأديتها لدورها والتباسه مع مفهوم الزي الشرعي وتفريعاته من خمار وحجاب ونقاب، برغم اختلاف الفقهاء حولها. الدراميون - والمخرجون منهم بالذات- وجدوا أنفسهم أمام معضلة حقيقية ، إذ كيف تظهر الممثلة بكامل زيها الشرعى، حتى لو اتفقنا عليه، مهما اختلفت مواقع وأحوال هذه الممثلة حسب دورها؟ هل يمكن أن تظهر داخل غرفتها وداخل مطبخها، بل وأثناء نومها بكامل زيها الشرعى، كما حدث فى مسلسل الشيمة؟ [2] مخرج المسلسل حاول الابتعاد جملة عن المنطقة المختلف حولها، بينما أقدم مخرج مسلسل ((السيف والنهار)) [3] على حل آخر حين أظهر نفساء في أحد المشاهد جالسة في سريرها وقد وقع الثوب عن رأسها كاشفاً شعرها ونحرها، باعتبار أن النفساء عقب الولادة يكون بها متبق من الألم الذي لا تحفل معه بوضع ثوبها على رأسها. ومع أن هذا التبرير الدرامي مقنع لكن يظل السؤال موجها للمخرجين: هل كان ما قاما به هو الحل الوحيد الذي يتيحه الخيال الإخراجى ؟

السؤال مهم لأن مشهد فتاة عارية ومقتولة، داخل عربة من النفايات التي تغطي كامل جسدها؛ لن يتركز انتباه المشاهد له إلا في غرابة الجريمة. إذن هل الأمر فى النهاية هو سعة الخيال وابتكار الحلول والتمكن من الأدوات، خاصة وأن العالم في عصر

(1) ميثاق العمل بالتلفزيون ، مرجع سابق ص 19
(2) تأليف ، جعفر سعيد الريح ، إخراج : مجدي مكي ، عام 1999
(3) تأليف : قسم الله الصلحي ، إخراج : قاسم أبوزيد ، ثلاثية اكتمل إنتاجها 2004

الموضة لا يشكو من فقر الحلول في موضوع الأزياء؟ هذا فيما يتعلق بظهور المرأة في الأدوار والمشاهد العادية التي تظهرها في عمر ومظهر يذكر بأنها امرأة. أما في الأدوار التي لا تظهرها في جمالها، لعامل السن أو لأن الدور يتطلب قبحاً، أو لعاهة مرضية، جسدية أو نفسية أو عقلية فحرج الأزياء يقل كثيراً.

أما إشكالية الحركة والفعل وردة الفعل فقد كانت أيضاً صعبة بدليل بعض الشواهد الدرامية في مسلسل (العودة للأرض)؛ [1] إذ لم يستطع مخرجه تنفيذ رؤيته الإخراجية لعناق أم لولدها العائد من غربة طويلة لأن الممثلة والممثل في واقع الحياة أجنبيان عن بعضهما. كذلك عناقه لأخته استحال لنفس السبب، وبالتالي كانت المعالجات البديلة ضعيفة. وشاهد درامي آخر يتمثل في سقوط بطلة ((الدهباية))[2] مغشياً عليها بسبب حوار عنيف، وظل زوجها في المسلسل ومعه شخص آخر يدوران حولها دون أن يسعفاها أو يحملاها لمن يسعفها ،لأنه في واقع الحياة ليس زوجها، ولا الثاني هو أحد محارمها . والأسئلة تجدد: هل يكون العمر المتقدم لأم مع الأخت هو الحل الدرامي الوحيد ؟ ألم يكن ممكناً أن يلاقي الاثنتين معاً في لقطة واحدة وقد وزع يديه على كتفيهما مثلاً ؟ أليس في الخيال والإمكان حلول أخرى ؟ في مشهد (الدهباية) المغمى عليها كانت المعالجة ضعيفة، ولم تكن هى الوحيدة المتاحة. مثلاً: لماذا لم يتصادف وجود نسوة ولو بدافع الفضول السوداني ليتدخلن في إسعافها أو حملها؟ بل لماذا تفاصيل حمل الجسد ؟ لماذا لا يقطع المشهد صوت صفارة الإسعاف أثناء انحنائهما لإسعافها، ثم اندفاعه نحو المستشفى باستخدام أسلوب المزج في المونتاج ؟ وعند الوصول إلى إشكالية العاطفة وكيفية تجسيدها فقد كان الأمر أشبه بالأزمة.

(1) تأليف عبد الرحمن أحمدون ، إخراج : حسن أحمد عباس ، 2002م
(2) تأليف : علي البدوي المبارك ، سيناريو : عبد الرازق جلال ، إخراج : فاروق سليمان ، 1999م

بالطبع لم يكن المقصود كل العواطف وبكل مستوياتها وأنواعها وتمظهراتها، لكن تبدأ المشكلة بالظهور- مثلاً- حين أداء رجل لدور درامي كأب وابنته فتاة. لا حرج في الحياة أن يمسح أب على رأس ابنته الفتاة أو يقبلها فى جبينها. ولكن كيف التصرف الدرامي في مثل هذه الحالة؟ والعاطفة تتدرج لترتقى إلى عاطفة الحب أو الغرام أو العشق وانتهاء بالعلاقة الجسدية، فكيف تكون المعالجات في وجود لجان مشاهدة اتسمت بحساسيتها البالغة تجاه العاطفة لفظاً أو إشارة أو فعلاً ؟ في فيلم (أقنعة من زجاج) اضطر المخرج لتقليص مشاهد التوادد العاطفي بين بطل الفيلم ومحبوبته إلى مشهدين فقط وكان أحدهما داخل زورق في عرض البحر بناء على طلب لجنة المشاهدة. [1] وفي فيلم (صهيل العقاب) حذفت اللجنة مشهدا للبطل وهو يمد يده ليعطي محبوبته لقمة أثناء جلوسهما في كافتريا الجامعة [2] ولإيجاد المخارج الفقهية التي لا تخل بنسيج العمل الدرامي ولا دلالاته في العملين المشار إليهما: ألا يكفي المشهد العاطفي للمحبوبين داخل الزورق في عرض البحر، وقد تلألأت الإضاءات الملونة وانعكست أشعتها على سطح الماء، للارتفاع بشاعرية المشهد؟ وفى مشهد (اللقمة) ألم يكن ممكناً تنفيذ نفس اللقطة باستخدام الملعقة، أو الإمساك بشطيرة كبيرة لتقضم منها المحبوبة قضمة صغيرة، كعادة المحبوبات في مثل هذه المشاهد الرومانسية؟ .

أما التجسيد الدرامي للعلاقة الجسدية، ورغم الحساسية البالغة؛ فهو في تقدير الباحث لم يشكل قضية كبيرة إلا فى الدراما الوافدة في تلفزيون السودان . أما الانتاج الدرامي التلفزيوني المحلي فقد كان منسجماً تماماً مع أعراف وقيم وتدين المجتمع السوداني، وكان مقتنعاً أن العلاقة الجسدية بين الرجل والمرأة، سواءً أكان فى الحياة الحقيقية بين زوجين أو غير متزوجين أو في عالم التمثيل، هي علاقة خاصة تستحق الستر فى الحلال؛ وتستحقه في الحرام من باب أولى . لكن ظل هناك سؤالان : كيف تبرز مقدمات العلاقة الجسدية أو الإيحاء بها ؟ وكيف الإشارة درامياً إلى العلاقة

(1) تأليف عثمان أحمد إدريس، إخراج: إسماعيل عيساوي، الإنتاج والبث 96-397
(2) تأليف وإخرج محدي النور ، 1996م

الجسدية ؟

واقع الحال أن المخرجين بعد إنفاذ المرجعية والميثاق قاطعوا مشاهد غرف النوم تماماً، وفي مسلسل (في انتظار آدم) كان البطل متزوجاً عرفياً من محبوبته، من دون علم أهلها، ومتوجهاً بها إلى شقتها التي استأجرها لها، ومع ذلك لم يستطيع المخرج إظهار أي إشارة لعلاقة جسدية، مكتفياً بمشاهد صباحية وهما يكملان ارتداء ملابسهما وقد بدأ عليهما الارتياح وهو يسأل عروسه ((إنتي سعيدة)) ؟ معظم الآراء تتفق على أهمية العاطفة والجسد، لأنهما مناط التناسل والتكاثر، ولأنهما واقعاً يحركان كثيراً من تفاصيل الحياة في عالم اليوم المعقد، ولا يمكن إنكار ذلك. المفكر سيد البحراوي، عضو اتحاد الكتاب المصرى، يوضح رأيه بقوله: ((هذا لا يتعارض مع الإسلام في شيء؛ حتى لو تعرض بعضها للعواطف أو الأهواء الجنسية. المهم أنها تعالج هذه الموضوعات، ليس بهدف الإثارة، وإنما بهدف أن يعي المتلقي مشكلاته، ويسعى إلى حلها)).[1] بهذا الفهم يمكن تناول قضايا العاطفة والجنس وعلاقات الحلال والحرام كلها باستخدام الرمز وغسل الإشارة الجنسية، وقد فعلها القرآن .

وتأتي إشكالية الحوار والمفردات خاتمة لمنظومة الإشكالات السابقة، وقد حاول تلفزيون السودان تأصيلها عبر النص الآتي في ميثاقه: ((النأي عن استخدام المفردات والألفاظ السالبة الشائع استخدامها في دراما المسلسلات المستوردة والحيلولة دون تسربها إلى الدراما السودانية وكذلك المفردات السوقية الشاذة)).[2] لكن جاء مسلسل (سكة الخطر) واضعا هذا النص في اختبار حقيقي، إذ كان المسلسل مبنياً أساساً على لهجات سودانية من الوسط والغرب والشرق زيادة على أن شخصيات المسلسل هم من عامة الناس، في الأسواق والمناطق الصناعية والأطراف المهمشة . وبإنتاج المسلسل بواسطة التلفزيون، وبثه وإعادة بثه ثم إهدائه لدول مثل تشاد؛ اتضح أن المطلوب هو التوازن مابين إنطاق الشخصيات بقاموسها المناسب لها حسب دورها؛ والانتقاء بأقصى ما تتيحه حدود الارتفاع بهذا القاموس ومفرداته، كما يمكن العمل على التنفير من اللغة الهابطة دون وعظ مباشر .

إشكالية الدراما التلفزيونية الوافدة :

وهذه ذات شقين : الشق الأول يتعلق بالدراما الوافدة من مختلف

(1) أسامة عبد العليم، الأدب الإسلامي بين مؤيد ومعارض، عن إسلام أونلاين،صحيفة الأنباء السودانية، 2001/12/21، ص8

(2) ميثاق العمل بالتلفزيون، مرجع سابق، ص 19

الأقطار العربية والآسيوية والأوربية وحتى الأمريكيتين، شراء أو تبادلاً أو اهداء. وهذه كان التلفزيون منذ إنشائه يحتاج اليها، وزادت حاجته مع زيادة ساعات إرساله. وقد وضح أن هنالك مشكلتين تتعلقان بحسن اختيار ما يتوافق مع أعراف وقيم المجتمع قبل إعمال المرجعية. المشكلة الثانية كانت هي ازدواج المعايير؛ فقد كانت قاسية مع الإنتاج المحلي في محددات المرجعية، ومتساهلة فيها مع الدراما الوافدة. كان الأمر مسنوداً برخصة فقهية باعتبار أن شروط إنتاج الوافد ليست فى يد التلفزيون، بعكس شروط إنتاج التلفزيون لأعماله الدرامية بنفسه، بل يمكن الاتفاق مع شركات الإنتاج السودانية على مواصفات ومرجعيات الإنتاج الدرامي الذي يرغب التلفزيون في شرائه. ومع أن هذه الدفوعات يصاحبها كثير من المنطق؛ فقد كان أمر التأصيل يقتضي مزيداً من فقه التدرج مع الدراما المحلية، وإسنادها والتجاوز عن نقصها، بينما كان يقتضي مزيداً من التدقيق في شراء الدراما الوافدة خاصة وأن السوق الدرامي العالمي ملئ بكل ما يرغب الشاري في شرائه.

هذا المطلب بررته حقيقة أن مقص لجان المشاهدة لم يكف عن حذف أي لقطة لا تتماشى مع المرجعية في الدراما الوافدة، خاصة الخمور والصدر العارى في النساء. وكان الحذف أحيانا يخل بسياق الأحداث. وبالتالي برز التساؤل: هل هذا هو مبتغى التأصيل؟ ولماذا أساساً يجري شراء دراما تحتاج لهذا التقطيع الكثير؟ ولو جاز حذف مشاهد التعري؛ فكيف يكون تحريم ظهور الخمر في شاشة تلفزيون السودان حتى لو أدى هذا التقطيع لكي تنعكس مضامين العمل الدرامي؟ وهل سيؤدي إخفاء شاشة تلفزيون السودان للخمر إلى اختفائه من كل الشاشات التي انفتحت أمام المشاهدين؟ عند إعمال مقص لجنة المشاهدة في مسلسل (فارس بلا جواد) وحذف كل المشاهد الخمرية؛ ارتسمت صورة لليهود بعكس ما أراد المسلسل. واضح أن التأصيل

كان يقتضي التعامل بواقعية تسمح بظهور الفعل الخاطئ إذا كان ظهوره ذا دلالة لصالح العمل الفني أو لمضمونه الإيجابي النهائي.

مستقبل الدراما التلفزيونية السودانية : (فرص تأصيلية):

تنفسح أمام الدراما التلفزيونية السودانية - بحسب رأي الباحث- أربعة مستويات من التاريخ والتراث الاجتماعي، ومستوى خامس يتمثل في مستقبل المجتمع السوداني متعدد الأعراق والثقافات. أى أنها يمكن أن تستفيد من كل هذه الفرص، مع الوعي بأنها تشكل من الجانب الآخر تحديات في طريقها. مستويات التاريخ والتراث الأربعة هى: المستوى السوداني والمستوى الأفريقى والمستوى العربي الإسلامي والمستوى العالمي، ولا يخفى أن المستويات الثلاثة الأولى يمكن أن تتداخل عضوياً في السودان. وبالنسبة للتاريخ فهو يشمل الأحداث والوقائع، والشخصيات التي تحركها، والحوادث.

ويمكن القول إن استفادة الدراما السودانية بالذات من الأعلام والشخصيات السودانية والأفريقية والعربية يمكن أن تتم دون إشكالات مانعة، عدا ما يتعلق بالجهوزية الفنية والخبرات، بجانب توفير معدات الإنتاج والتمويل اللازم. بديهي أن هذه المطلوبات وفي حال ضعفها؛ فالإنتاج الفني سيكون بائساً لايرقى لمستوى الطموح ولا لمستوى الأحداث والشخصيات المراد تجسيدها دراماياً، علماً بأن هناك محاولات سودانية جرت للاستفادة من شخصيات في تاريخ السودان مثال المهدي وعثمان دقنة .

وإذا كان تناول شخصيات عالمية بعيداً - في هذا الظرف الزماني- عن أجندة الدراما التلفزيونية السودانية لأنها ليست لها الأولوية من ناحية الهم الإنتاجي، بجانب أن هناك جهات خارجية أصلاً تتولى إنتاج مثل هذه الأعمال وتسويقها؛ فإن بعض الشخصيات التي لعبت دوراً في تاريخ الإسلام قد تراود المنشغلين بإنتاج الدراما

التلفزيونية، ومثال ذلك إنتاج مسلسل ((قمربني هاشم)). مثل هذه الأعمال تدور حولها أسئلة تتعلق بجواز تناول مثل هذه الشخصيات وكيفيه التناول. وإذا كان المسلسل المشار إليه، وفيلم الرسالة وعشرات الأعمال قد وجدت طريقها إلى شاشة السينما والتلفزيون وغيرها؛ فذلك لأنها ابتعدت- في تناولها الدرامي- عن بؤر الاختلاف في جواز تجسيد بعض الشخصيات أو كيفية تجسيدها. وإذا كانت المحاولات السابقة قد وقفت عند حدود تقديم شخصيات إسلامية عامة، ثم بعد فترة من التوجس والتردد وصلت المحاولات الدرامية إلى تجسيد الصحابة (عليهم رضوان الله) فقد كانت الوقفة الأولى المشهورة عند أسوار الخلفاء الراشدين وأحفاد رسول الله، و استغرقت زماناً طويلاً، عندما اعترض الأزهر على عرض مسرحية (ثأر الله) لأنها أنطقت حفيد الرسول صلى الله عيه وسلم بكلمات لم يثبت أنه قالها.[1]

وبعد فترة ظهر مسلسل (مريم المقدسة) بتجسيده لها عبر صبية بريئة الملامح ومحتشمة، وإظهاره لنبي الله (زكريا)، مع إخفائه لوجهه خلف بقعة من ضوء ساطع، طيلة مشاهد ظهوره في المسلسل، وكذلك إظهاره نبي الله عيسى (عليه السلام) طفلاً رضيعاً بين يدي أمه، وقد غطت بقعة الضوء الساطع وجهه أيضاً، مع تقديم جمله الكلامية عبر صوت الراوي. عند هذه النقطة رجحت دراسة سابقة للباحث أن مشوار التجسيد الدرامي للسلف الصالح ستستمر؛ مستندة في ذلك على تحليل الواقع والسياق الزمني ومآلات الأمور المتوقعة، خاصة في ظل ظهور فيلم (الآمّ المسيح) للممثل والمخرج العالمي (ميل جبسون).[1] ورغم أن هذا الفيلم الأخير تباينت حوله الرؤى عالمياً وبالذات في العالم الاسلامي حيث تفاوتت مابين الرفض والتوجس والترحيب؛

(1) مكى سنادة، إشكاليات فنون الدراما من منظور إسلامي، مجلة الخرطوم، دار هائل، العدد العاشر يوليو، 1994، ص105

(1) محجوب محمد محمد أحمد، مرجع سابق، ص 137

باعتبار أنه قدم رواية غير صحيحة بقتل اليهود للمسيح (عليه السلام) بعد تعذيبه .

لكن المرحبين بالفيلم أوضحوا أن هذا لا يغير من رواية القرآن الصادقة والمتعلقة بخاتمة المسيح (عليه السلام)، وإنما تتركز فائدة الفيلم في كشف تآمر اليهود، وخيانتهم للمسيح، وبيع أحدهم له بثمن بخس، لينال من العذاب ما فاقت دمويته قدرات المشاهدين على التحمل. وفعلاً حمل الأفق الدرامي إنجاز مسلسل (الفاروق عمر)، رضي الله عنه، كإنتاج عربي. كما حمل أيضاً إنتاج المسلسل الذي أحدث هزة وأثار ردود أفعال قوية، وهو مسلسل (يوسف عليه السلام)كإنتاج إيراني. وجرى التجسيد هذه المرة دون بقعة الضوء الساطعة. والشاهد أن كثيراً من مخاوف التجسيد تضاءلت، وأهمها مخاوف الهبوط بعظمة هذه الشخصيات .

وبينما كانت حجة الرافضين أن عدم التجسيد الدرامي يحفظ هذه الشحضيات بجلالها في ذاكرة وخيال الأمة وأنه ليس هناك من يستحق أن يجسد هذه الشخصيات، ويرتفع إلى مقامها؛ كان الرأي المخالف يستند إلى أن الأنبياء والصحابة كانوا بشراً عاشوا فعلاً بين الناس وأكلوا الطعام ومشوا في الأسواق، وكانت أعظم إنجازاتهم هي هداية الخلق إلى ربهم، وهم يعيشون وسطهم، وأن الرسول ﷺ بالذات هو من جسد أنموذج البشر حين يكون إنسانا. وقد أظهرت بعض ردود الأفعال أن خيال المخرج وتجسيد الممثل للفاروق كانا أعلى وأكمل كثيراً مما كان سواد الناس يتخيلون شخصية الفاروق (رضى الله عنه). العبرة ليست دائماً في من يقوم بالدور – مع التسليم بضرورة حسن الاختيار –لأن تجربة الممثل العالمي (أنتوني كوين)، عند قيامه بدور (عمر المختار) أثبتت نجاحاً فاق التوقعات؛ بل كان مشهد قيامه بعملية الوضوء بتفاصيله وإتقانه مذهلاً لمشاهدين كثيرين، من المسلمين الذين ظلوا يتوضؤون أعواماً طويلة،

ناهيك عن صدقه الفني، ومهارته العالية في تجسيد شخصية البطل عمر المختار كأبهى ما يكون التجسيد .

خلاصة القول في هذا الشأن:

- مبدأ تجسيد السلف الصالح هو بكل المعايير فرصة تحمل معها كثيراً من الوعد بالفائدة الكبيرة، كما تحمل من جانب آخر كثيراً من مخاوف قصور التطبيق، ولكن هذا هو حال كل أمور الحياة؛ فأين ستكون أمة الإسلام؟ هذا ما ستجيب عليه قادمات الأيام، وبأسرع مما يتصوره الناس.
- من بوابة المستقبل للأمة الإسلامية وسلفها الصالح يمكن الدخول لمستقبل السودان، الذي يمر بمنعطف تاريخي حاسم، يتلخص في معترك السلام والوحدة وسؤال الهوية، في مجتمع متعدد الأعراق واللغات والثقافات.
- الدراما عموماً، والتلفزيونية خصوصاً، داخل حركة المجتمع السوداني، بشروطه التى أشير اليها؛ يرتبط مصيرها بمصير هذا الحراك، ويمكن لها في نفس الوقت أن تلعب أدواراً حاسمة فيه .
- الدراما السودانية مطالبة بأن تتفهم واقعها المتعدد وتعبر عنه، وفي نفس الوقت تسهم في الاستجابة لمطلوبات شعار الوحدة مع التنوع. وبالتالى يمكن أن تستجيب لشروط نسب التعبير المطلوبة عن الثقافات المتعددة في النسيج الاجتماعي السوداني.
- لا مانع من ثقافة أم تتفرع عنها ثقافات مختلفة . [1]، خاصة وأن تجربة السودان كجسر عربي أفريقي تاريخي [2] أثبتت أن الإسلام في أفريقيا قد استفاد من

(1) الامين أبو منقة ، برنامج تراثيات ، تلفزيون السودان ، الأربعاء 2015/3/30 الساعه 8:30صباحا
(2) عبد الماجد عبد الرحمن، السودان عزلة ثقافية أم اعتزال ثقافي، الرأي العام الثقافي ، الجمعة 4 فبراير ، 2005 ، ص7

الديانات التقليدية، كما عمل هو على تغييرها من الداخل، دون صدام أو جفاء. [1]

وقد اتفق الدكتور (بلايدن)،المبشر المسيحي، مع كثيرين في هذه الملاحظات .[2]

- لكن الذي ينتظر الدراما في السودان يشكل تحدياً كبيراً لها، فهي مطالبة ابتداء بإعادة التوازن الذي مضت به حركة الشعر في السودان، ليكون مداً للحس العربي دون الأفريقي. [3]
- الفرصة في هذا المجال كبيرة، لأن الدراما حركة مادية وفعل لا يقتصر على حروف مكتوبة أو ملقاة كالشعر؛ وهي حتى لو كانت مكتوبة، فهى دائماً وأبدًا، كتبت لكى تشاهد.
- الحس الأفريقي يميل إلى الحركة والإيقاع وإلى تمازج الألوان، وكلها من مكونات الدراما الأساسية.
- يشكل التنوع في الثقافة السودانية مددًا وافراً للدراما، يضمن لها طول الاستمرار والتجدد.
- يمكن للدراما السودانية أن تعين في خلخلة تركيبة جزء من السودان تميل شعوبه إلى كثير من الزهد والتواضع وعدم الميل للإفصاح عن مكنونات النفس، عكس الشق الأفريقى الذى يتمتع بقدر كبير من الصراحة والوضوح .

(1) عبد اللطيف محمد البوني ، الأديان التقليدية في أفريقيا ، جماعة الفكر والثقافة الإسلامية ، شركة دار الحكمة ، الخرطوم، أبريل 1992 ، ص49

(2) مدثر عبد الرحيم ، قراءات سياسية، مركز دراسات الإسلام والعالم، العدد الرابع ، السنة الثانية ، 93/92

(3) بله عبد الله مدنى ، الحوار الأوربى حول الشعر في السودان ، مجلة التأصيل ، العدد التاسع ، يناير 2002م ص 179