الفولكلور والتمثيل الإثنوغرافي في إفريقيا:
استعراض لبعض النماذج والخصائص والتأثيرات الأجنبية

د. آدم بمبا
أكاديمية الدراسات الإسلامية – جامعة مالايا – ماليزيا

التمثيل الإثنوغرافي بإفريقيا وجدل الإثبات والنفي:

للتمثيل المسرحي حضورٌ في الثقافات الإفريقية التقليدية منذ فترة غير معلومة من تاريخ تلك الثقافات، إنَّه صورةٌ من صُور الأداءات والأدوات الثقافية التي وظَّفها الأفارقة- مثل غيرهم من الشعوب- لإيجاد مجتمع منسجم متوازن، ومن أجل تكوين رؤية مشتركة بين أفرادٍ المجتمع حول حقائق الكَوْن، والتعامُل مع ظروف الحياة تعامُلاً مناسباً، ويشمل ذلك جميع صُوَر التمثيل: طقوسية، وموسيقية، وهزلية، وترفيهية، وغيرها.

على الرّغم من قِدَم الفن المسرحي لدى الإثنيات بإفريقيا، فإنه ظلّ- حتى الآن- من أقل الأنواع الأدبية الشعبية دراسةً واستقصاءً، ولعلَّ الباحث الأنثروبولوجي المستعمر دولافوس Maurice Delafosse، d ١٩٢٦. من أوائل الباحثين الذين شدُّوا انتباه العالم إلى المسرح الإفريقي، وذلك في دراساته التي نشرها ١٩١٦م حول المسرح والتمثيل في مالي بين مجموعة بَمْبارا بمنطقة بليدوغو Beledugu، وممَّا كتبه دولافوس عن مشاهداته للعروض الحكائية المسرحية عند القوَّالين المحترفين قوله: «لقد سمعتُ بعض القوَّالين وهم يَرْوُون تواريخ، وكانوا خلالها

يحاكون أقوال أبطالهم، كانت تلك الكلمات تغدو في أفواههم عروضاً مسرحية حقيقية بشخصيات متعددة يمثلها شخصٌ واحد»[١]، حيث وصف هذه العروض بـ«مسرحية حقيقية»، وقد تكرَّر الوصف نفسه عند الباحثَيْن الناقدَين لابوريت وترافيلي Labouret & Travele، ١٩٢٨، في تحليلهما لنماذج مسرحية في المنطقة نفسها بمالي، وتأكيدهما أنَّها «عروض حقيقية منظَّمة ومرتَّبة، تسعى للكشف عن حبكة محدَّدة، وتستخدم ممثلين بشر لترجمة تلك العروض إلى أفعالٍ وحركات. عليه؛ يمكن الاطمئنان للتأكيد بوجود مسرحيةٍ حقيقية سودانية غربية»[٢].

بإزاء تلك النماذج في غرب إفريقيا؛ نجد نماذج من العروض المسرحية التقليدية في الجنوب الإفريقي، منها ما رصدته دراسات دوكي Doke، ١٩٣٦، وكانت أبحاثه حول ما أسماه «مسرحيات الصَّحراء»، ويعني بها الشعوب القاطنة في صحراء كلاهاري في جنوب إفريقيا، حيث وصف عشراً من تلك المسرحيات التي تدور حول موضوع الصَّيد والبطولة، وهي عروضٌ مسرحية خالية من الكلام؛ حيث يقوم الممثل بحركاتٍ، ويحاكي بعض الحيوانات، ويروي قصَّة «صامتة»، ويكون دور الجمهور ترجمة تلك الحركات وفهمها، والتفاعل مع الممثل أو الممثلين[٣].

كذلك؛ يوجد عند مجموعة سوسا Xhosa بجنوب إفريقيا فنٌّ في سرد القصص يسمَّى «تسومي» ntsomi، ويعتمد على التمثيل والحركات وتشخيص المواقف أكثر من الكلام والمشافهة[٤]. وفي الجنوب الإفريقي أيضاً نجد عند مجموعات شونا عدداً من التمثيليات، منها: Kurova guva، وهي رقصة درامية طقوسية تُعرض بمناسبة رجوع المسافر الغائب غيبةً طويلة، ومنها: Kupira midzimu، وتقام لتهدئة أرواح الأسلاف في الشدائد، أو عند قيام بعض الأفراد بمخالفات أخلاقية صارخة، ومنها: Mukwerera، وهي طقوسية للاستسقاء[٥].

وتُعدُّ منطقة بلاد يوربا وإيبو وهَوْسا في نيجيريا منطقةً خصبةً للتمثيليات الإثنية، ومن الباحثين الرُّواد في هذا المجال عند يوربا البروفيسور أديديجي J. A. Adedeji، في دراسته «المسرح في يوروبا»[٦] The Theatre in Yoruba، ومن التمثيليات Alarinjo، وصفها الباحث كيرر بأنَّها أكثر التمثيليات التقليدية احترافيةً عند يوربا، ومثلها تمثيلية Ora Ofe، وهي هزلية؛ لكن مضمونها في نقد المجتمع. وفي نيجيريا أيضاً بين مجموعات «Afikpo» تُعرف تمثيلية Okumpa[٧]، وأخرى عند مجموعة Ika-Annang يُطلَق عليها Eka-Ekong، وهي مسرحية هزلية توظَّف فيها الكلمات والرقص والدُّمى والأزياء والأقنعة، وتتناول الأخلاق والتصرفات السلبية في المجتمع، مثل الزنا، وتسلُّط المرأة على زوجها، وقسوة الزوج، والمنجمين الدجالين، وغيرها[٨]. أمَّا مجموعات هَوْسا؛ فمن التمثيليات الشهيرة عندها تمثيلية درامية تُعرف باسم opelu، وهي لمجموعة Owe Kabba من هَوْسا.

بالانتقال إلى منطقة الغابات، في أقصى الغرب الإفريقي، تصادفنا نماذجٌ كثيرة من التمثيليات الإثنية، منها عند مجموعة أشانْتي في غانا تمثيلية Odwira، وتقام في مهرجانات حصاد البقول، وفيها تُعطى الحرية للعبيد لتمثيل دور الملك والأمراء بالمملكة، ونقد تصرُّفات الطَّبقة الحاكمة بمملكة أشانتي[٩]. وقريبٌ منها عند جيرانهم بامانا، جنوبَي مالي، نجد عروض tyi wara، أي البطل العامل، وتقام بمناسبة الحصاد السَّنوي عند المزارعين في مالي،

(١) Delafosse, M. Contribution a l›etude du theatre chez les noir, ann. et mem. com. et. AOF, 1916, 355.

(٢) Labouret & Travele, 1928, 74. in: Finnegan, Oral Literature in Africa, 490.

(٣) Doke, C. M., Games, «Plays and dances of the Khomani Bushmen», Bantu Studies, No.10.

(٤) Joachim, Fieback. «Dimensions of Theatricality in Africa", in: Conteh M. & Tejumola O. African Drama and Performance, Indiana Unv., 2004, 24.

(٥) Lokangka Losambe & Devi Sarinjeive. Precolonial and Post-Colonial Drama and Theatre in Africa, New Africa Books, 2001, 4.

(٦) Kole, Omotoso, «Concept of history and theater in Africa», in: Martin, B. A History of Theatre in Africa, Cambridge, 2004, 8.

(٧) Kerr, David. African Popular Theatre. Oxford: James Currey, 1995, 12.

(٨) Lokangaka & Sarinjeive, Op. Cit., 50.

(٩) Joachim, F., «Dimensions of Theatricality», Op. Cit., 31.

ومن النماذج تمثيلية «سيغي» Sigui عند مجموعات دوغون في مالي، وهي طقوسية تؤدَّى كلَّ ستين سنة، بمناسبة إسناد أمور دوغون وأسرارها للجيل الجديد[١].

عليه؛ يمكن القـول بأنَّ النماذج التمثيلية عند الإثنيات بإفريقيا كثيرةٌ متشعبة، لا تكاد إثنية تخلو منها، وهي نماذج- كما سـبق تأكيده- قديمةٌ قِدَمَ الفنـون الأدبية والفنية عند الشـعوب الإفريقية، وطبقاً لوصـف الباحث جون مورغان فإنَّ المجتمعـات الإفريقية هي مجتمعات مرئية societes visuelles؛ حيث إنَّ جميع الممارسـات الاجتماعية تؤدَّى وتمثَّل في أفعـال درامية متواصلة[٢]. هنا يعود إلى الأذهان نصُّ ابـن بطوطة (زار مالـي في ٧٥٣هـ/١٣٥٢م) حول مشـاهدته لعرضٍ مسرحيٍّ ببلاط مانْسـا سليمان بمملكة مالـي، إذْ وصَفَ فيه حضور الممثليـن «دُوغا»، وارتداءهم لقناع على شـكل صقر، وقيامهم بحـركات رقصية طريفة، وصفَ ابن بطوطة كلَّ ذلـك بـ«أضحوكة»؛ حيث قال: «وقد دخل كلُّ واحدٍ منهم في جـوف صورة مصنوعة من الريش تشبه الشقشاق، وجعل لها رأساً من الخشب له منقارٌ أحمر كأنَّه رأس الشقشاق، ويقفون بين يدي السُّلطان بتلك الهيئة المضحكة، فينشـدون أشعارهم»[٣]، فههنا نجد أوَّل تسجيل تصويريٍّ معروف لعرض تمثيلـيٍّ إثنوغرافي بإفريقيا، وهوَ نصٌّ على قَدْرٍ من الأهَميـة؛ يغرينا بذكره وتكراره في أكثر من موضع بهذه الورقة.

بإزاءِ الشهادات والنماذج المؤكدة لوجود مسرح إفريقيٍّ قديم؛ فإنَّ بعض النُّقاد الأوائل قد حاولوا التشكيك فَي وجود مسرح وتمثيل لدى الإثنيات بإفريقيا، من أولئك: الناقدة ر. فينيغـان Ruth Finnegan، 1970، وميكائيل ج. س. أ. Michael J.C. Echeruo، 1981، حول المسـرح عند يوروبا، ومنهم الباحـث أ. روتيمي Ola Rotimi، 1981، والناقـد ميكائيـل إ. Michael Etherton، 1982، والباحث زينيمبا Zinyemba، 1986، وأمثالهم.

فها هي ذي فينيغان تعقّب على الشـهادات المسـوقة أعلاه عنـد دولافوس وأمثاله بقولها: «علـى الرّغم من أنَّ بعض الكُتَّاب قد أكدوا بإيجابيةٍ عالية وجود مسرح إفريقيٍّ تقليدي؛ فإنَّ الأقرب للصَّواب القول إنّ المسرح فيٍ إفريقيا، على نقيض أوروبا الغربية وآسـيا، ليس شـكلاً منتشـراً أو متطـوراً... على كلٍّ؛ توجد ظواهر مسـرحية أو شـبه مسرحية»[٤].

غير أنَّ الباحثين يردُّون على مثل هذا التشكيك بالقول بأنَّه ناشـئٌ عن نزعة «مركزية أوروبية» Eurocentrism، سـواء أوروبيّـاً كان الناقـد أم- حتى- إفريقيّـاً، فبعض المذكورين أعـلاه هم باحثون أفارقة، وقـد علَّق الباحثان لوسـامْبي وسـارنجيفي على موقفهم هذا بأنَّـه وقوعٌ في مصْيَدة المركزية الغربية Eurocentric trap[٥]. فالخطأ المنهجي عنـد فينيغـانْ وأمثالها هـو محاولتهم إخضاع المسرح الإفريقي للمصطلحات والمفاهيم الأوروبية، وحين أبـت الأداءات الإفريقية الانخراط في الأشـكال الأوروبية الموضوعـة، ولم تنطبق عليها المقاييس الغربية للمسـرح، أنكروا كونها مسرحيات أو وصموها بالضعف[٦]. والحقيقة: أنَّه ليس من واجب المسـرح الإفريقي، أو غيره من مسارح الثقافـات غير الأوروبيـة، التطابق مع مقاييس المسـرح الأرسطي بأركانه وشروطه وضوابطه.

هـذا؛ وقد اقتـرح الباحث د. كيـرر David Kerr، ١٩٩٥، للخروج من الجدل المشار إليه بين المثبتين والنافين لوجود مسـرح إثنيٍّ بإفريقيا، التخلي عن استخدام مصطلح «دراما» الإنجليـزي، والبحث عن مصطلحـات أصيلة في الثقافـات الإفريقية القديمة تشـير إلى الأداء التمثيلي في تلك الثقافات[٧].

أولا: مصطلح فولكلور:

استُخدم مصطلح «فولكلور» Folklore لأوَّل مرَّة على يد الباحث ويليـام جـون William John عام ١٨٤٦م،

(١) Imperato, P. "Contemporary Adapted Dances of Dogon", 1971, 30. in: Martin B. A History, Op. Cit., 104.

(٢) John C. Morgan. A History of Theatre in Africa, Op. Cit., 88.

(٣) رحلـة ابـن بطـوطـة، بـيـروت: دار إحـيـاء العلوم،١٤٠٧هـ/١٩٨٧م،ص٧٠٠.

(٤) Finnegan, Ruth. Oral Literature in Africa, 2012, 500.

(٥) Lokangka Losambe & Devi Sarinjeive. Op. Cit., 3.

(٦) Osita, Okagbue. African Theatres and Performances, Routledge, 2007, 3.

(٧) David, Kerr, African Popular Theatre, Op. Cit., 1.

في دراسته الأدبية لأعمال جريم[١]. وقد كان الباحثون في إنجلترا وأمريكا يجمعون المظاهر الثقافية للمجتمعات ما قبل الصناعة، ويدرسونها تحت اسم «الآثار الشعبية القديمة» popular antiquities؛ فجاء ويليام بمصطلح Folk-lore للإشارة إلى الطَّابع الشمولي في هذا الحقل العلمي، وأنَّ الدراسات فيه تشمل مظاهر الحياة المعاصرة، وما يقوم به الأفراد من الأعمال اليومية، كما تُعنى بدراسة شريحة واسعة من المجتمع[٢].

والفولكلور، مثل غيره من المصطلحات والمفاهيم الاجتماعية، يصعُب الاتفاق على تعريفٍ أو عدَّة تعريفات له، فعند الباحث «بن آموس»: «هو التواصل الفني ضمن مجموعة صغيرة»[٣]، وعند الباحث دونديس يشمل: القصص الخرافية، والحكايات الشعبية، والفكاهات، والأمثال، والأحاجي، والأناشيد، والتعاويذ والرُّقى، وتعبيرات الشتائم، والمداعبات، والمعمَّيات، وصِيَغ التحية والمجاملات، والعادات الشعبية، والرقصات، والفنون، والمعتقدات، والطب الشعبي، والآلات الموسيقية والأغاني وغيرها[٤]، وهو عند برونفاند: «الجزء غير الرسمي أو المؤسَّسي من الثقافة التقليدية. إنَّها تشمل جميع أنماط المعرفة والفهم، والقيَم، والممارسات، والأفكار والمشاعر والمعتقدات التي تُنقل بشكلٍ تقليديٍّ شفاهةً أو بالمحاكاة»[٥].

فالفولكلور بهذه التعريفات: هو جملة المعرفة المجتمعية التي نكتسبها ونتعلَّمها عن الكون والحياة وعن أنفسنا، اكتساباً طبيعيّاً عفويّاً بين أفراد المجموعة الثقافية، وليس عن طريق التعلُّم النظامي أو الرسمي. وللفولكلور أشكالٌ عديدة، منها القولية شفاهيّاً والمكتوبة، ومنها القيَم والعادات والطُّقوس، ومنها المادية كالأدوات والأجهزة الفنية.

(١) Sims, Martha. Living Folklore: An Introduction to the Study of People and their Traditions, 2nd. ed. Utah State University Press, 23.

(٢) Op. Cit., 24.

(٣) Dan Ben-Amos, 1971, 13, in: Sims, Living Folklore, Op. Cit., 10.

(٤) Sims, Martha. Living folklore, op. Cit., 8.

(٥) Jan Harold Brunvand, 1998, 4. in: Sims, Martha, Op. Cit., 11.

أمَّا بإضافة الفولكلور إلى «إثنية»: فولكلور إثني Ethnic Folklore؛ فيُراد به المحتوى الثقافي الذي يميز مجموعةً بشرية عن أخرى، أي جملة المظاهر الثقافية والحضارية التي عدَّدها دونْديس سابقاً في تعريفه للفولكلور، والوظيفة الأساسية للفولكلور- في هذا السياق- هي ضمان «هوية مشتركة» hared identity بين أفراد المجموعة الإثنية.

بهذا الصَّدد؛ يُعدُّ التمثيل الإثنوغرافي Ethnographic performance جزءاً من الفولكلور الإثني، وهو جملة الإنتاج المسرحي الذي أبدَعَتْه مجموعةٌ إثنية في تاريخها الثقافي.

وعلى الرَّغم من غياب مصطلح دقيق للمسرح في الثقافات الإفريقية؛ فإنَّ بتلك الثقافات مفرداتٍ وتعبيراتٍ مركَّبة تدلُّ على المسرح أو- بالتحديد- على الأداء الحركي، وتشخيص المواقف والمعاني في حركاتٍ مرئية.

ومثلاً: تشير مجموعات كروبو في غانا إلى الغناء والرقص والتمثيل بتعبيرٍ واحد، وهو fi do.

كذلك تشير هَوْسا إلى مفهوم المسرح بقولهم: wasanin gargajiya، وتعني حرفيّاً: عرض تقليدي.

وتشير مجموعة إيبو بنيجيريا بكلمة egwu للتعبير عن الغناء، والرقص واللعب، ثم تضاف كلمة أو تعبير للتمييز والتحديد إذا أريد ذلك، فالغناء هو igwu egwu، ويُطلق على الرقص igba egwu، وسباق الجري: igba oso، والمصارعة هي: igba ngba، والضَّرب على آلة موسيقية هو: iti egwu، وتمثيلية القناع هي: iti mmo[٦]. فالكلمة الجذر عند إيبو موحَّدة في الإشارة إلى عددٍ كبير من الأداءات الشعبية.

أمَّا مجموعات بَمْبارا في مالي؛ فتشير إلى الأداء التمثيلي بـ nyenaje، ويُترجم حرفيّاً بـ«إمتاع العين»، وإلى التمثيليات التي تُستعمل فيها الأقنعة والدُّمى بـ nyanfe[٧].

ثانيا: من أنواع التمثيل الإثنوغرافي بإفريقيا:

يمكن تصنيف التمثيل الإثنوغرافي بإفريقيا إلى عدَّة أنواع، هي: المسرحيات الطُّقوسية، والهزلية الترفيهية،

(٦) Osita, O., African Theatres, Op. Cit., 2.

(٧) in: Martin Banham, A .24-Arnoldi, 1995, 21 History of Theatre in Africa, 105.

والتمثيليات المقنَّعة. هذا على الرُّغم من عدم وجود فواصل واضحة بين الأنواع التمثيليـــة الإثنوغرافية بإفريقيا؛ إذْ إنَّ التمثيلية الواحدة قد تجمـــع بين هذه الأنواع أو بعضها في آنٍ واحد.

أ- المسرحيات الطقوسية Ceremonial/Ritual performances:

هـــي العروض المســـرحية التي ترتبط بفكـــرة دينية، وتغلب عليها الطُّقوس والشـــعائر الدينيـــة، ويُعدُّ هذا النوع أقـــدَمَ التمثيليات الإثنيـــة بإفريقيا، ومن أشـــهر نماذجها: تمثيلية هيراغاســـي Hira gasy بين مجموعات ملاجاسي في مدغشـــقر بمناســـبة دفن شـــيخ القبيلة، وتمثيلية إيرو Iru، والرقصـــة التمثيلية بوبونْـــغ Bobongo لمجموعات Ekondo في كونغو البلجيكيـــة. ومنها في غرب إفريقيا: تمثيلية طقوســـية للصَّيادين عند مجموعـــة بيتي في كوت ديفوار تُعرف بديديغا Didiga، تُعرض بمناسبة وفاة صياد مثالي، وتمثيلية كامابلـــون Kamablon، التي تؤدَّى ببلدة كانغابا عند ماندينغ بمالي، بمناســـبة ترميم معبد الأجداد «كامابلون» كلَّ سبع سنوات، وتستمر لخمسة أيام، وفيها تُنشد ملحمة «صونجاتا» مؤســـس مملكة مالي مصاحبةً بالتمثيل. كما تقام بهذه المناســـبة تمثيلية فاماديانا Famadiahna لتمجيد زعيم مثاليٍّ في ماندينغ.

في مالي أيضاً توجد تمثيلية Tyiwara بين مجموعات باماناً[1]، وهي مســـرحية طقوســـية تقوم على أسطورة بدء الخليقة عند باماناً، وبطلها tyi wara، أي العامل أو المزارع الذي لا مثيل له. تقام بموســـم البـــذر والحصاد، والممثل المحـــوريُّ فيها يلبـــس قناعاً نصفه آدمـــي والآخر غزال، وتُعرض على مدار ســـبعة أيام، وهذا القناع هو مثال الجد والمثابرة والعمل الجاد. ومنها مســـرحية Awa لمجموعات دوغون شرقَي مالي[2].

ومن المسرحيات الطُّقوسية في السنغال تمثيلية انْديبْ ndepp بين مجموعات ولوف وليبو، وهي تمثيلية نســـائية صرفـــة لعلاج المختلين عقليّاً، تتألَّـــف من جانبين: خاصٍّ؛ تؤدي فيه النساء طقوساً سرية، وعامٍّ؛ يشترك فيه الجمهور بالإنشـــاد والرقص، ويُحاكَى فيه الصـــراع بين قوى الخير وقوى الشـــر من أجل إنقاذ الشـــخص المصاب من الحالة النفســـية[3]. ومن المسرحيات الطُّقوســـية النسائية أيضاً: تمثيليـــة Gelede عند يوربا، وتُعرض في موســـم الجفاف تمجيداً للنساء المسنَّات awon iya wa، ولجلب الخصوبة، وتعزيز المصالحة بين المتخاصمين في المجتمع[4].

هذا، وإنَّ السياق أو المقام هو الذي يحدد كون التمثيلية ترفيهية إمتاعية أو طقوســـية دينية؛ إذ إنَّ التمثيلية الواحدة قد تؤدَّى في ســـياقات متعددة، من ذلك ملحمة «صونجاتا» التي تؤدَّى في مناسبات اجتماعية صِرفة، كما تؤدَّى بمناسبة «كامابلون» الطُّقوســـية[5]. وحين تكون المســـرحية للتسلية والإمتاع، كالحكايات والملحمات والقصص الخرافية؛ فإنَّها تُعدُّ مُستَودَعاً مثاليّاً للقيَم والمعارف للمجتمعات الإفريقية، وتحوي رؤًى فلسفية عميقة للكون والحياة.

ب- المسرحيات الهزلية:

هي التمثيليات التي تتَّخذ السُّخرية من بعض الممارسات الاجتماعيـــة، والتركيز على إبـــراز المفارقات في تصرُّفات الجماعة والأفراد، وســـيلةً أساسية في العرض، ويغلب على هذا النمط طابع الممثل الواحد Solo actor. من أشْـــهَر نماذجها: مسرحية كوتيبا Koteba عند مجموعات بامبارا بمالي، وتمثيلية Mbandd لمجموعة ولوف في الســـنغال، ومنها تمثيلية Ekong بين مجموعـــات إبيبيو في الجنوب الشرقي بنيجيريا.

وترجع وفـــرة التمثيليات الهزليـــة بإفريقيا إلى وجود عشـــائر معيّنة بمعظم الإثنيات تُســـند إليهـــا مهمَّة النقد الاجتماعـــي، وهم القوَّالـــون عادةً، رواة التاريخ الشـــعبي، والمســـؤولون عن تحقيـــق الوئام بين النـــاس، فهؤلاء يحقُّ لهم مـــن النقد ما لا يحقُّ لغيرهم، ويشـــمل نقدُهُم الحكامَ وزعماء العشائر. يُطلق عليهم- مثلاً- عند مجموعات سوسا في جنـــوب إفريقيا Mbongi، وفي إثيوبيـــا يُطلق عليهم Dabteras، ومن مهمَّات أولئـــك القولية مراقبة المجتمع،

(١) John C. Morgan. A History of Theatre in Africa, Op. Cit., 90.

(٢) Op. Cit., 90.

(٣) Op. Cit., 109.

(٤) Kruger, Marie. “Social dynamics in African Puppetry”, Contemporary Theatre Review, Vol. 20(3), 2010, 316-328.

(٥) John C., Op. Cit., 89.

وتصرُّفات الأفراد، ثمّ نظم القصائد أو الحِكَم للسُّخرية من تلك التصرُّفات وتحذير الناس من الوقوع فيها، وقد تُعرض تلك القصائد في شكلٍ مسرحيٍّ[١].

أمَّا بمجتمع ماندينغ؛ فيُشار إلى الممثل في المسرحيات الهزلية بـ koro-duga، وهو مصطلحٌ يذكّرنا بمصطلح «دوغا» الذي ورد عند ابن بطوطة، ومعناه- كما سبق- «الصَّقر العملاق»؛ إشارةً إلى القناع ذي الشكل الصَّقري، وهذا الممثل- حتى خارج السياق المسرحي التمثيلي- يخرج على الأعراف الاجتماعية الموضوعة دون استنكار أحد: في ملبسه وفي إطلاق بعض الألفاظ التي تُعدُّ من المحظور الاجتماعي، وفي نقد الأفراد والمجتمع. ومثل هذه الشخصية بمجتمع زولو شخصية مهرجة مفوَّهة شديدة النقد، وتُسمّى gonde، تلبس قناعاً وزيّاً مضحكاً، وكما يصف «زاهان» هذه الشخصية؛ فإنَّ مهمتها السُّخرية من كلّ شخصٍ، أو أي مظهرٍ اجتماعيٍّ لا يجرؤ الباقون على نقده[٢].

بالمثل: نجد بين مجموعات أشانْتي في غانا تمثيلية هزلية تقام بمناسبة مهرجانات حصاد البقول odwira، وفيها تُعطى الحرية للعبيد لتمثيل دور الملك والأمراء بالمملكة، ونقد تصرُّفات الطَّبقة الحاكمة[٣].

أمَّا بمجموعات بمبارا، وفولبي، وسينوفو في مالي، فتوجد تمثيلية كوتيبا Kot ba، ويغلب عليها الطَّابع الهزلي، وموضوعه المحوريُّ العلاقات الزوجية، وكلمة «كوتيبا» مركَّبة من جزأين: كوتي (حلزون)، وبا كبير (عملاق)، ويُرمز بها إلى المفارقة في الحياة كما يُرمز بالحلزون في ثقافة المجموعات المذكورة، إلى الانسجام بين شيئين، وإلى حسن التدبير، فالحلزون تسعى في الأرض ببيتها (قشرتها)، وهو بيت دوَّار مثل ظروف الحياة وحالاتها. أيضاً؛ يحاكي ممثلو كوتيبا في تنظيمهم على ساحة المسرح شكل الحلزون، ويقومون بحركاتٍ دائرية محورية في الرقصات التي تتخلَّل العرض، وهذا هو محور هذه المسرحية، ويُطلق عليه nyogolon أي «التعارف»، ويتكوَّن من موضوعات اجتماعية عدَّة، كالزوج العنيف أو البخيل، والزوجة الغيور المفرطة في الغيرة، والجار المشاكس، وجابي الضَّرائب الظَّالم.

ج- تمثيليات الدمى والأقنعة Masking Performances:

تتوفَّر لدى الإثنيات الإفريقية مجموعةٌ كبيرة من النماذج التمثيلية التي يُستبدَلُ فيها الممثلون بالدُّمى، أو يرتدي الممثلون أقنعة مصنوعة- من الخشب عادةً- على صورة حيوانات معيّنة كالثور الوحشي، والزرافة، والفيل، وتضاف عليها أعشابٌ جافَّة، وشرائط جلد، وغيرها، وتُصبَغُ بألوان مختلفة. تقوم الدُّمى بمحاكاة نماذج بشرية كالفلاحين، والصَّيادين، أو تحاكي قصص حيوان معروفة. يُتبع هذا العرض بالضَّرب على الطُّبول، والإنشاد، والرقص، وتخصَّصُ بعض تلك الأناشيد والرقصات بدُمية معيّنة، لا تُنشد لغيرها[٤].

غالباً تشترك في العرض الواحد مجموعةٌ من الدُّمى التي تمثّل أنواعاً مختلفة من الحيوانات، خاصَّة في العروض التي تحكي قصص الحيوان، وتكاد الدُّمى والأقنعة تنحصر بالحيوان في معظم الإثنيات بإفريقيا، ففي مجتمع ماندينغْ يُطلق على هذا النوع من العرض sogo b ، أي: «عرض الحيوانات»، ممَّا يوحي أنَّ ماندينغ تُخصص هذا النوع التمثيلي بالنماذج الحيوانية.

وهذه بعض النماذج من التمثيليات المقنَّعة: Gule wa Mkulu لمجموعة شيوا في مالاوي، وMakisi في أنغولا، وNkonde في موزمبيق، و Mnonwu لمجموعة إيبو، و Egungun ليوربا، وEkime لمجموعة كلاباري، وتمثيلية Okumpka لمجموعة Afikpo، وهي جميعاً بنيجيريا. وOde lay في سيراليون، وDama لمجموعة دوغونْ في مالي، فالتمثيليات المقنَّعة «متوفرة بصورةٍ أو بأخرى في معظم ثقافات إفريقيا جنوب الصَّحراء»[٥].

تجدر الإشارة إلى أنَّ ارتداء الأقنعة في الثقافات الإفريقية، أو غيرها، هو تلبيةٌ لضروراتٍ عقائدية واجتماعية وجمالية، فتقمُّص شخصيات الأسلاف مثلاً يقتضي ارتداء

(١) Lokangaka & Sarinjeive, Op. Cit., 49.

(٢) in: Joachim, Fieback, .158-Zahan, 1960, 155 «Dimensions of Theatricality in Africa», 33.

(٣) Joachim, Fieback,Op. Cit., 31.

(٤) Liking, 1987, 38. in: Kole Omotoso, Op. Cit., 106.

(٥) Osita, Okagbue. African Theatres, Op. Cit., 14.

أقنعة، ونقد بعض العـــادات يقتضي كذلك لبس قناع[١]، أي أنَّه نوعٌ من «إبراء الذمة»؛ لأنَّ نقد الأفراد والمجتمع يكتنفه شيءٌ من الحساســية التي قد تعكر صفو العلاقات البَينية بين الممثل/الممثلين وبين مَن يظنُّ أنَّه المعنيُّ عيناً بالنقد؛ لذلــك فإنّ ارتداء الأقنعــة يحقق إخفاء الهوية، وســلامة الممثل فــي المجتمع، لذلــك نجــد أنَّ الغالب هو صمت الأقنعة المطبق، وقيامها بحركات موزونة يترجمها الممثلون المعاونون للجمهور. كما أنَّ من شــروط التمثيل والانخراط في بعض فِرَق التمثيل التكتُّم على شخصية لابسي الأقنعة، ويتمُّ ذلك في طقوس استحلافية سرية[٢].

هــذا، ومن وسـائل التمويــه على شــخصية الممثل المقنَّع تغيير نبرات صوته؛ ففي مســرحية قناعية ترفيهية، بمنطقة زاريا شمالي نيجيريا، طبقاً لوصف الباحث إليسون Ellison، ١٩٣٥، يســتخدم الممثــل دميــة مصنوعة من الجلــد، ويتحدَّث بصوت ذي وقع متقطع باســتعمال بيضة نعامــة مثقوبة يضعها في فيه، ويقوم أحــد معاونيه بترداد ألفاظه بنبرة مفهومة[٣].

ثالثاً: خصائص التمثيل والمسرح الإفريقي:

للتمثيــل الإثنوغرافــي بإفريقيــا خصائــص مميزة، استخلصها الباحثون بناءً على رصدهم وتحليلهم للكثير من النماذج المسرحية الإثنية، ومنها:

أ- التماهي بين الممثلين وجمهور المسرح:

على مســتوى الممثليــن؛ نجد أنَّ المســرح التّقليدي بإفريقيا لا يختلف عن غيره في الثقافات الأخرى؛ إذْ أنَّ له ممثلين محدَّدين يتَّفقون على مضمون محدَّد، وعلى مجموعة من التصرُّفــات والمواقف والأدوار والحركات الجســمية، وعلى «نصٍّ» وإنْ كان مرتجلاً فضفاضاً غير صارم.

غيــر أنَّ الممثليــن فــي إفريقيا لا يســتحْوذون على العــرض كله؛ فالعرض لا يكون دائمــاً «أمام جمهور»، وإنَّما «مع جمهور» فــي غالب الظُّروف؛ إذ يشــارك الحاضرون بالكلام والأغاني والموســيقى والرقص والحركات، وكذلك بإنتاج النُّصوص العفوية بالإجابة عن بعض أســئلة الممثل، والألغاز والأحاجــي، أو إمداده ببعض التعبيرات، أو الأمثال أو الحِكَم، وكلُّ ما يمكن أن يقوم به الممثلون الأساســيُّون. يؤكــد ذلك الباحث هارولد س. Harold Scheub, ١٩٥٠ في دراســته لعروض ntsomi بين مجموعة سوسا، بقوله: «ويقــوم الجمهور بإمداد الممثل ببعض الألفاظ والتعليقات، أو بالانخراط الكلي في التمثيل»[٤].

ومبدأ إشــراك الجمهور في العرض ناشــئٌ عن رؤية الجماعيــة Communalism فــي الثقافــة الإفريقية، وبموجبها ليس مقبولاً أخلاقيّاً أو جماليّاً أن يستأثر شخصٌ واحدٌ أو عدَّة أشــخاص بالكلام في الجماعة، اللَّهم إلاَّ في الحالات التي تستَوجِبُ ذلك، كأن يكون العرض طقسيّاً يقوم به الأفراد «المؤهَّلون» inities أو القوَّالون المحترفون.

هذا، ومن الخصائص المتعلقة بالممثلين أنَّ «تدريبهم» لا يتمُّ في نشاط أو برنامج محدَّد، وإنَّما يتمُّ بطريقة تلقائية عَفَوية، وبفتــرة مطوَّلة، عبر الطُّرق الكثيــرة لنقل الثقافة القومية، كمشاركة الفرد في العروض التمثيلية بأي مستوى من المشاركة: بالإنشاد أو الرقص أو حل الألغاز.

ب- ارتباط وقت العرض بالمناسبات:

أمَّا ركن الزمان؛ فإنَّ المسرح في المجتمعات التقليدية يشــترك مع غيره في تحديد الزمن، أي وجود بداية ونهاية للمســرحية، أمــا تحديد وقــت العرض فــي المجتمعات التقليدية فغالباً ما يكون بمناسبة، وموعد خارج عن الأوقات المألوفة التي ينشــغل فيها الأفــراد بالأعمال اليومية، كأنْ تكون في مناســبة عقيقة، أو ختان، أو زواج، أو وفاة، أو أي مناسبة أخرى لها أهمية في حياة المجموعة.

ج- الطابع الطوعي:

مــن الخصائــص أيضــاً أنَّ الأداء المســرحي فــي المجتمعات الإفريقية التقليدية لا يُرجى من ورائه مكســبٌ ماديٌّ للممثل، وإنَّما المكسبُ معْنَويٌّ في الغالب، وللمجموعة بأسْــرِها، وليس لفرد أو أفراد، خاصَّة عندما يكون العرض للتسلية والمتعة. غير أنَّ بعض المجموعات، التي تحترف فنَّ القول والوساطات في المجتمع، تتكسَّبُ بالعروض التمثيلية؛

(١) دياب، سماح، ملامح من الثقافة الإفريقية، الدار للنشر والتوزيع، د.ت. ٤٣.

(٢) in: Martin Banham, A .24-Arnoldi, 1995, 21 .History of Theatre in Africa, 105

(٣) Ellison, R. E., «A Bornu Puppet Show», Nigerian Field, 4, in: Finnegan, Oral Literature .in Africa, 489

(٤) Joachim Feback, «Dimensions of Theatricality, .Op. Cit., 26

بوصف ذلك من مهمَّاتها الاجتماعية. من أولئك بمجتمع مانْدينغ القوَّالون Jaliw. ويُعرف بمجتمع ليو في كينيا ممثلون متجولون Jothum، يقومون بالعزف على أنواع من الآلات، ويترصَّدون التجمُّعات والمناسبات الاجتماعية، من زواج وعقيقة ومأتم وتنصيب ملوك وحصاد، وغيرها، فهؤلاء المتجولون هم من عشائر محترفة بالفن، متكسبة به[1].

د- تعانق الفنون المتعددة:

من خصائص المسرح الإثني الإفريقي تعانُق الوسائط التعبيرية، فإذا كان الكلام المنطوق هو الوسيط المميز لتصنيف المسرح في الأدب الأوروبي مثلاً؛ فإنَّ المسرح الإفريقي يجمع بين الكلام والموسيقى والرقص، وغيرها من الوسائط الاتصالية[2]. وتكاد هذه الخاصية تتحقَّق في جميع التمثيليات الإثنية بمجتمعات إفريقيا، فلا تخلو تمثيلية من غناء وموسيقى ورقص.

هـ- وفرة الأمكنة والسياقات المسرحية:

يحظى التمثيل الإثنوغرافي بإفريقيا بوفرة الأمكنة التي تؤدَّى فيها التمثيليات: في السَّاحة الكبرى وسط القرية، أو في المزرعة، أو في دار الزعيم، أو تحت شجرة الخصومات arbre à palabres، أو في «الغابة المقدَّسة»، أو غيرها، ويكون اختيار المكان تبعاً لظرف العرض المسرحي، ومثلاً: تُعدُّ السَّاحة أمام كوخ الجدَّة موضعاً مفضَّلا للأداء المسرحي على ضوء القمر، بين مجموعات ليو Luo بكينيا بمنطقة المستنقعات، ويطلق عليها siwindhek، وفيها يتمُّ تأهيل البنات حسب عادات المجموعة وثقافتها، وتدريبهم على فنون القول، ويقوم الجدُّ، أو أحد المسنين بالقرية بالوظيفة نفسها، ويُطلق على كوخه duol، ويكون هذا التأهيل عبر تمثيل مسرحيٍّ في الغالب، وتتمحْوَرُ موضوعاتها حول الرعي، والصَّيد، وطرق حياة المجموعة، أي أنَّها مسرحيات تعليمية[3].

و- الوظيفية:

تعني الوظيفية أنَّ المسرح الإفريقي ليس للإمتاع فحسب، أو أنَّه لا يقوم على منطق «الفن للفن»، وإنَّما وظيفته- في الأساس- هي تحقيق وظائف اجتماعية وجمالية محدَّدة، ولعلَّنا نجد شهادةً واضحةً تثبت هذا الموقف فيما أورده ابن بطوطة عن المشهد المسرحي ببلاط سلطان مالي، فتلك التمثيلية الهزلية التي شهدها ابن بطوطة، ووصفها بـ«أضحوكة»، كان مضمونها جِدّاً لا هزلاً، وبتعبير ابن بطوطة نفسه، هو: «نوعٌ من الوعظ، يقولون فيه للسُّلطان: إنَّ هذا البنْبي، الذي هو عليه، جلس فوقه من الملوك فلان، وكان من حُسن أفعاله كذا، وفلان كان من أفعاله كذا، فافعَلْ أنت من الخير ما يُذْكَر بعدك!»[4]. وهنا يتوافق التمثيل الإثنوغرافي بقوَّة مع ما ورد في تعريف «فولكلور إثني»، وأنَّ الوظيفية الأساسية فيه هي تحقيق هوية مشتركة للجميع. وبتوضيح الباحث كونتهْ؛ فإنَّ المسرحيات الرقصية الاحتفالية لا تعني أنَّها مجرَّد رقص، وإنَّما هي حركاتٌ محدَّدة موزونة في المكان والزمان، تمثل لغة جسدية عالية، حيث يتمُّ من خلالها بثُّ أحاسيس ورسائل خطابية إلى الجمهور، وأشهر نموذج لهذا الصنف هو تمثيليّة Ciwara/tyi wara عند مجموعة بامانا في مالي[5]، فهي تحوي حركات رمزية عميقة، وبمستويات متفاوتة العمق، لا يقدر على فك بعض رموزها وألغازها، وفهم رسائلها الخفية، إلا كبار السنّ الضالعون في الثقافة القومية لبامانا.

تجدر الإشارة إلى أنَّ ما سبق من خصائص قد لا يكون بالضَّرورة حكراً على التمثيل الإثنوغرافي، فهي من المشترك البشري في مجال الفنون والآداب والمعارف، خاصَّةً في المجتمعات التقليدية.

رابعا: التمثيل الإثنوغرافي والتأثيرات الأجنبية:

لقد خضع التمثيل الإثنوغرافي بإفريقيا، مثل غيره من مظاهر الثقافة، للكثير من التأثيرات الوافدة، كالأديان، والاستعمار، وما تبعه من تعليم غربي، وكذلك التأثيرات الداخلية الناشئة عن تلاقي بعض المجموعات الإثنية الإفريقية المتباعدة جغرافيّاً ممَّن لم يكن لها أن تتلاقى قديماً في ظل تدني وسائل الاتصال، وهو تأثيرٌ شمل جميع أركان التمثيل: في الموضوعات والقضايا، والشخصيات،

(١) Kene Igweonu & Osita (ed). Making Space, Rethinking Drama and Theatre in Africa, Cambridge Scholar Pub. 2013, 18.

(٢) Conteh, African Theatre, Op. Cit., 89.

(٣) Kene I. & Osita, Making Space, Op. Cit., 17.

(٤) رحلة ابن بطوطة، مرجع سابق، ص٧٠٠.

(٥) Conteh, J. M. African Theatre, 101.

والأزياء، والموسيقى، ومناسبات العرض كالأعياد الوطنية... وغيرها، ولعلَّ استعراض التأثير الإسلامي، والمسيحي الاستعماري، يفي بالغرض هنا.

١- الإسلام وتأثيراته في التمثيل الإثنوغرافي:

ينطلق النظر في التأثير الإسلامي في التمثيل الإثنوغرافي بإفريقيا من حقيقة معروفة، لخَّصتها الباحثة المعمارية بروسينْ بقولها: «عند مناقشة أي موضوع ذي صلة بالسُّودان الغربي؛ فلابدَّ من استحضار أمرٍ وأحد: الحضور الإسلاميّ»[١].

وقد قرَّر المؤرخ ترمنغهام J. S. Trimingham، ١٩٠٤-١٩٨٧ ذلك أيضاً حول تأثير الإسلام في مظاهر الحياة الاجتماعية والثقافية بإفريقيا بقوله: «ليس الإسلام بالسُّودان «دينا» بالمفهوم السَّطحي للدين، وإنَّما هو طريقة حياة. لا يمكن لأحدٍ معرفة السُّودانيين في المناطق الشمالية والوسطى حتى يُدرك مدى العُمق الإسلامي في تركيبة المجتمع السُّوداني»[٢]. عليه؛ فإنَّ تأثير الإسلام في التمثيل الإفريقي هو محصلة بدَهية للتأثير الإسلامي الشامل في شتَّى مظاهر الحياة الإفريقية.

صُوَر التأثير الإسلامي في التمثيل الإثنوغرافي:

تشمل صُوَر التأثير الإسلامي في التمثيل الإثنوغرافي جميع عناصر التَّمثيل، إمَّا بالإضافة، وإمَّا بالتعديل أو الحذف.

فعلى مستوى المحتوى مثلاً؛ أوضح الناقد إمبراتو أنَّ من ملامح التأثير الإسلامي في تمثيلية «تْشيوارا»، السَّالفة الذكر، نبذ الطُّقوس الوثنية التي كانت تتخلَّل هذه التمثيلية كتقديم قرابين لإله الخصب، ومنها: تحويل محتوى هذه التمثيلية ومناسبتها إلى أغانٍ تُنشد في المزارع تمجيداً للفلاحين وقوَّة جلَدهم في العمل، وتفوّق بعضهم على أقرانهم. بل إنَّها غدت تؤدَّى للترفيه في القرى والمدن في مناسبات غير زراعية.

من الأمثلة أيضاً: تمثيلية «بوري» Bori، عند هَوْسا، وهي طقوسية علاجية قديمة، ومن شخصياتها المسلمة: Sarkin Yaki، وهو أمير الحرب، ويدلُّ زيُّه على أصله العربي، وشخصية «سركينْ الجان سليمان» أي: أمير الجن، وهي مُستلهَمة من شخصيّة نبي الله سليمان- عليه السلام، ومنها: شخصية «ملامْ الحاج» أي: المعلم، وهو أمير الأرواح المسلمة، الذي يداوم على الذكر على سُبحته الطَّويلة، وقراءة القرآن. حتى الشخصيات السلبية المضادّة، مثل Sarkin Arna، وهو زعيم الجماعة الكافرة، فإنَّها تُعرض من زاوية إسلامية وبطريقة ساخرة؛ بزيّها، وأفعالها الخرقاء، وإفراطها في شرب الخمور.

علاوةً على عملية الحذف والتعديل في بعض العناصر؛ فإنَّ الإسلام قد آذَنَ بظهور تمثيليات مرتبطة ارتباطاً مباشراً بالإسلام، وهي التمثيليات التي تُعرض في بعض الأعياد والمناسبات الإسلامية، مثل: العيدين، وشهر رمضان، وعاشوراء، إضافةً للاحتفالات الشعبية بالمولد النبوي. ففي المولد النبوي damba، بمملكة غونْجا شمالي غانا الحالية، كان الأمراء الشباب يلبسون ثوباً موشَّى بآيات قرآنية وبأشكال هندسية[٣]، ويقوم الفتيان اليافعون الجَلَدون في تلك المناسبة بتمثيلية في المبارزة أثناء إنشاد قصيدة البُردة للبوصيري في المديح النبوي (على ما فيها من غلوٍّ وانحرافات عقدية)، وبلوغ المنشدين قوله: «كأنَّهم في ظُهور الخيل نَبتُ رُبًى... مِنْ شدَّة الحَزم لا مِنْ شدَّة الحُزُم»[٤]، وقد سمَّى الباحث خالد مصطفى ذلك بـ theatrical wrestling؛ أي: «مصارعة تمثيلية»، في حديثه عن التمثيل الإسلامي بالنُّوبة[٥].

أيضاً، في مجتمعات حوض فولتا في بوركينا ومالي وكوت ديفوار، توجد تمثيلية هزلية معروفة باسم دودو Dodo أو يورومانْسا Yoro-mansa، أي: الملك المهرج، يؤديها الصبيان في ليالي رمضان، وفيها يُلبسون أحدهم قناعاً مضحكاً، ويطوفون به في كلّ دار مع الأناشيد

---

(١) Prousine, 35.

(٢) M. L. Fitzgerald. 1949. "J. Spencer Trimingham, Islam in the Sudan" (Book Review), London: Oxford Univ. Press, African Affairs Journal, 74.

(٣) Fikry, Mona. Wa: A Case Study of Social Values and Social Tensions as Reflected in the Oral Traditions of the Wala of Northern Ghana, Ph.D Diss. University of Indiana, 1970, 306.

(٤) J. O. Hunwick (ed), The Cloth of Many Colored Silks, Northwestern Unv. Press, 1996, 75.

(٥) K. Almubarak M. "Sudan", in: Martin Banham, A History of Theatre, Op. Cit., 79.

والتصفيق؛ فيعطيهم الناس هدايا، فيأخذونها ويدعون لأهل الدار في أناشيد معروفة.

بالجملة: فإنَّ التأثير الإسلامي قد امتدَّ لجميع التمثيليات الإثنية لدى الشعوب الأكثر احتكاكاً بالإسلام في إفريقيا، مثل ماندينغ، وهَوْسا، وفولاني، وسواحيلي.

٢- الاستعمار والكنيسة المسيحية:

يُعدُّ التأثير الاستعماريُّ الكنَسي في التمثيل الإثنوغرافي بإفريقيا أعمَقَ التأثيرات وأوسَعَها وأضرَّها على التمثيل وعلى الثقافة الإفريقية برمَّتها، ومردُّ ذلك إلى أنَّ هذا التأثير كان مدروساً مُمَنْهجاً مخططاً له، قام بتنفيذ خُطَطه كلا الفريقَين من المستعمرين ورجال الكنسية بتناسُق دقيق، بعد توزيع الأدوار والمهمَّات.

هنا؛ نجد أنَّ فرنسا قد احتلَّت الصَّدارة في الهجوم الثقافي الشرس على مستعمراتها، وجاء اختيار المسرح ليكون ميداناً استراتيجيّاً من ميادين هذه الحرب الثقافية على إفريقيا؛ ضمن السياسة الفرنسية الكبرى التي عُرِفت باسم Assimilation (احتواء/استيعاب).

ومن إجراءات «الاحتواء» في المجال الثقافي الخوض في الآداب والفنون الإفريقية وتفريغها عن محتواها، وإحلال المحتوى الفرنسي محلَّها، وقد أطلق الحاكم الفرنسيُّ الجنرال بريفييهْ d'Gen. J. Brévié، 1964، على هذا الإجراء Culture Franco-Africaine، أي «ثقافة فرنكو إفريقية».

تحقيقاً لهدف الاحتواء؛ أنشأت فرنسا مع رجال الكنيسة مدارس إرسالية في عموم مستعمراتها لتعليم اللغة والثقافة الفرنسية، والقيم الغربية المسيحية، أو بتعبير المستعمرين أنفسهم: كان هدف تلك المدارس «تدريب الموظَّفين الإداريين الصغار، وترسيخ قيم الحضارة الفرنسية»[١].

في هذا الإطار؛ تمّ إنشاء مدرسة «ويليام بونتي» في السنغال عام ١٩٠٣م، وهي أهمُّ مدرسة استعمارية بغرب إفريقيا، حيث تخرَّج جميع السياسيين الأفارقة تقريباً، وفيها غدَا المسرح والفنون الغربية من أهم المواد، خاصَّة في فترة إدارة جورج هاردي Georges Hardy للمدرسة ١٩١٣م، وهو ممثل وكاتب مسرحي، ولم يكن هذا المسرح امتداداً للمسرح الإفريقي التقليدي، وإنَّما كان فرعاً عن المسرح الأوروبي.

ومن المسرحيات التي أُنتجت في ظل مدرسة ويليام بونتي:

- Un Mariage au Dahomey، 1934.
- L›Election d›un roi au Dahomey، 1936، Sokame، 1937.
- Un Mariage chez les mandegns، 1937.

وهي مسرحيات في نقد البناء الأسري بإفريقيا؛ بوصفها همجية متخلفة.

ومنها مجموعةٌ من المسرحيات التاريخية، مثل:

- La Rencontre de Behanzin et de Bayol، 1933.
- l›Entrevue de Samory et du Capiaine Peroz، 1936.
- La Ruse du Diegue، 1937.

وهي عن نضال القادة الأفارقة المذكورين في عناوين تلك المسرحيات ضدَّ الاستعمار الفرنسي، وترسم صورةً مشوَّهة عن أولئك؛ مع عرض وجهة النظر الفرنسية وحدها فحسب[٢].

هذا، وقد علَّق الباحث توماس ر. على المسرح الفرنسي بإفريقيا عامَّة بقوله: إنَّ ما يميز المسرحية الفرنسية، سواء في العصر الكولونيالي أم فيما بعده بإفريقيا، غرابتها عن المجتمع وواقعه وحقائقه. إنَّها- بتعبيره-: «مزروعة في الأرض الإفريقية... غريبة على الأفارقة غير المثقَّفين في التراث المسرحي الفرنسي»[٣].

أمَّا أثر المسرح في مدرسة ويليام بونتي في تعزيز سياسة الاحتواء؛ فقد ذكر الباحث «جاخاتي» أنَّه كان عميقاً في المجال الثقافي والسياسي والاجتماعي؛ حيث إنَّ الطلاب القادة الأوائل من خريجي هذه المدرسة، بعد عودتهم إلى بلدانهم، وتسلُّمهم سدَّة الحكم ووزارات الثقافة،

(١) O. Brien, D-C., La Question Islamique en Afrique Noire, Karhala, 1981, 312.

(٢) Conteh, M. A History of Theatre in Africa, Op. Cit., 119.

(٣) Thomas, Riccio. Performing Africa, Peter Lang, 2007, 161.

أثَّروا مباشرةً في المسرح الوطني إنتاجاً، وممارسةً، واتخاذاً للقرارات[١].

الدور الكَنَسي في دعم سياسة الاحتواء:

تمثَّل الدور الكَنَسي في مسارعة رجال الكنيسة إلى وضع الكثير من المسرحيات المتمَحْوِرَة حول العقيدة المسيحية، كالقصص الإنجيلية، والأساطير المسيحية. كما ترجموا إلى اللُّغات الإفريقية الكثير من المسرحيات الفرنسية التي تعزز الهيمنة الإمبريالية، مثل مسرحية Miracle de Theophile، وهي بلغة باسا في كاميرون، ومسرحية Pagnes superbes، بلغة داهومي في بنين، وكانت تلك المسرحيات تُعرض في مدارس الإرساليات، وفي المناسبات والأعياد المسيحية[٢].

هنا؛ تتكشف النيات الإمبريالية لفرنسا وللكنيسة في اهتمامهما المبالغ بالمسرح، والدليل على ذلك أنَّه على الرّغم من كون دول إفريقيا زراعيةً بامتياز؛ فإنَّ فرنسا لم تُعن ببناء مدرسة زراعية واحدة أيام الاستعمار، وإنَّما بنَتْ عشرات المدارس الفنية التي كانت تُدرَّس فيها الدراميات المونولوجية لموليير Molière، وحكايات لافونتين عن الحيوان، والأدب الفرنسي الأوسطي. أمَّا رجال الكنيسة، فقد نشطوا بكلّ ما أوتوا من قوَّة في ترجمة الإنجيل إلى معظم لغات إفريقيا، وفي جمع الفولكلور الشعبي وترجمته، ولم يُعنوا مثلاً بترجمة كتاب علميٍّ واحد إلى لغة إفريقية؛ علماً بأنَّ كثيراً منهم كانوا أطبّاء مهنيين!

دور الحكومات الإفريقية الحديثة:

بعد ذلك؛ جاء دور الحكومات الإفريقية الحديثة، وجلُّها امتدادٌ للسياسة الإمبريالية الغرْبية، بمهمَّة الترويج للثَّقافة الفرنسية عبر المسرح، وذلك بالتنسيق التام مع فرنسا لتنفيذ برامج المراكز الثقافية الفرنسية في الدُّول الإفريقية، مثل: المركز الثقافي الفرنسي CCF، والرابطة الفرنسية Alliance Française، والمؤسَّسات التابعة لمنظمة الفرنكوفونية، وتلك المراكز عادةً بناياتٌ تطلُّ بكبرياء فوق عواصم المستعمرات الفرنسية، وفي المواقع المركزيّة من المدينة، وتحوي صالات سينمائية، ومتاحف وقاعات عرض، ومكتبات عامَّة، وصالات مسرح، «إنَّ المهمَّة الأولى لهذه المراكز المبثوثة في إفريقيا الفرنكفونية؛ هي تسهيل نشر الثقافة الفرنسية في المنطقة»[٣].

في هذا السياق؛ فإنَّ المسرح كان- ولا يزال- أسهل وأرخص وسيلة ترويجية للثقافة والأفكار؛ لذلك تمَّ تكثيف الجهود في هذا المجال من أجل تحقيق أهداف سياسة «الاحتواء» التي لا تزال قائمة. وكما نبَّه عليه الباحث إدبيري؛ فإنَّ «من السَّذاجة الاعتقاد بأنّ اهتمام فرنسا بتطوير المسرح بإفريقيا هو فنيٌّ فحسب... إنَّ الهدف الأساس في الترويج للمسرح في الدول الإفريقية الناطقة بالفرنسية، هو الحفاظ على هيمنة اللغة الفرنسية»[٤].

صور من تأثير الاستعمار في التمثيليات الإفريقية:

من صُور التأثير الحاصل في التمثيليات في ظل الاستعمار، والحكومات الخليفة له، تفريغها عن محتواها الثقافي، وحشوها بمضامين فرنسية غربية استلابية، ومن أمثلة المسرحيات الإثنية التي تُذكَرُ في هذا المجال: مسرحية «هيراغاسي»- السَّالفة الذكر- في مدغشقر، ونشأت تحت مملكة ميرينا Merina Kingdom، والممثلون فيها mpihira gasy هم المزارعون والقرويون، فهذه المسرحية الآن تؤدّى بالعاصمة أنتاناناريفو، وبعد أنْ كانت طقوسية جنائزية تُعرض في مآتم الزعماء famadihana؛ تحوَّلت إلى العرض في مناسبة الأعياد الكَنَسية، وعُطَل المدارس، وحفلات الزواج أو الترفيه البحت[٥].

كذلك غُيّرت فيها أزياء الممثلين من التقليدية إلى أزياء أوروبية، واستُبدلت مضامينها من الأغاني الشعبية Kabary بمضامين أكثر توافقاً مع المسرح الأوروبي، بل إنَّ بعض رقصاتها مقترضة بالجملة من الرقص الشعبي الغربي والأمريكي.

---

(١) Diakhate, Ousmane. «Of Inner Roots and External Adjuncts», in the World Encyclopedia of Contemporary Theatre Africa, Routledge, London, 1997, 22. in: Thomas Riccio, Performing Africa, 166.

(٢) A History of Theatre in Africa, 115.

(٣) Edebiri, Unionmwan, «The Development of the Theatre», There Research Intl. 1984, Vol.9, NO.4, 178. in: Performing Africa, 160.

(٤) Edebiri, Unionmwan, Op. Cit., 179.

(٥) Rakotoson, 1991, 14. in: Conteh, Op. Cit., 98.

باختصار: بينما كان التمثيل «نوعاً من الوعظ»، بتعبير ابن بطوطة السَّـابق، ولإصلاح المجتمع، فإذا هو قد تحوَّل في ظل الاسـتعمار إلى سـلاح للتخريـب وتحقيق الهيمنة الإمبريالية على المجتمع الإفريقيّ!

كذلك، من التأثيرات الخارجية المباشرة، تحويل خاصية «الطَّوعية»، المشار إليها آنفاً، إلى مادية صِرفة، خاصَّة حين تُنقل تلك التمثيليات إلى المسـارح الأوروبية، ويُشرف عليها رجال أعمال وشركات تجارية، وذلك شأن معظم التمثيليات الإثنوغرافية، وأكبر نموذج يُذكَر هنا: تمثيلية سيغي Sigui لمجموعات باماناً في مالي، التي مُثلت على مسـارح باريس منذ أربعينيات القـرن الماضي؛ فأصبحت تجارية، وجُرِّدت عن كثير من خصائصها التقليدية.

هـذا، ولم تجد بعـض الحكومات الإفريقيـة، الجادَّة في دعم الثقافـة الإفريقية، بُدّاً مـن الخوض في توظيف التمثيـل الإثنـي من أجـل نقـل المفاهيـم الاجتماعية والسياسـية والاقتصادية الجديدة إلى القاعدة الشـعبية في الدول الإفريقية بلغة سـهلة. ففـي تنزانيا؛ تمَّ توظيف بعض التمثيليات الإثنية من أجل تعزيز روح الوحدة الوطنية Ujamma، التي اعتمدها القائـد نيريري J. Nyerere، ١٩٦٤-١٩٨٥، مـن أجل إزالة الاسـتعمار. ومن أمثلة تلك التمثيليات: Ngonjera، وتمثيلية Vichekesho، وُظفت لتعزيز التربية والثقافة السياسـية، واسـتبدال المسرحية الكولونياليـة بها في حقبة السـتينيات، وبذلك تحوَّلت تلك المسرحيات من طقوسـية إلى علمانية، وشهدت نصوصها تغييراً جذريّاً، وكذلك سائر أركانها[١].

ملاحظات ختامية:

انطلاقاً ممَّا تقدَّم؛ نقرر ما يأتي:

- أنَّ التمثيل فنٌّ عريقٌ في فولكلور الشعوب الإفريقية.
- توجد بمعظم لغات إفريقيا مصطلحات وتعبيراتٌ في المجال الدلالي للتمثيل والعروض المسرحية.
- تُعدُّ المسـرحيات الطَّقوسـية أقدَمَ أنـواع التمثيل بالمجتمعات التقليدية.
- على مدى تاريخ التمثيل الإثنوغرافي الطَّويل بإفريقيا تحـدَّدت فيه خصائص مميزة، مثـل التماهي بين الممثلين وجمهور المسـرح، والطوعية، ووفرة السياقات التي تُعرض فيها التمثيليات، والوظيفية، وغيرها.
- كما أنَّه قـد خضع للعديد من التأثيـرات الوافدة؛ الإيجابية (من جهة الإسلام)، والسلبية (من جهة الاستعمار- الفرنسـي خاصة- الذي هدد وجود التمثيل الإثنوغرافي)، وعلـى الرُّغم مـن تلك التأثيرات السـلبية؛ فـإنَّ التمثيل الإثنوغرافي قد حقَّـق وظائف اجتماعية وثقافية كبيرة في المجتمع الإفريقي، أهمُّهـا وفاؤه بتقوية الوئام الاجتماعي، ولا يزال التمثيـل الإثنوغرافي مجالاً واعداً لتحقيق التنمية في المجتمعات الإفريقية الحديثة؛ إذا ما أُحسِنَ توظيفه.
- من مواطن النقد للتمثيل الإثنوغرافي بإفريقيا- في رأي بعـض الباحثين- كون الرُّؤيـة الاجتماعية فيه مقيدة، فالنقد في المسـرح الإثنـي لا يكاد يمـسُّ قواعد النظام الاجتماعي في المجتمع من سـلطة مطلقة لكبار السـنّ، ومعتقدات تقليديـة، وعلاقات بين الجنسـين، وإنَّما ينال المسرح الإثني بالنقد الهامشـيات من النظام الاجتماعي، ويكـرس للمؤسَّسـة الاجتماعية السُّـلطوية. كما أنَّ بعض النماذج تنزع لاتخاذ موقف عنصريٍّ أو معاد ضدَّ مجموعات إثنية أخرى، وهو ما تنبَّه لَه الناقد «جون كونته» في مسرحية «كوتيبا» عند باماناً؛ حيث وجد أنَّها تكوّن موقفاً مسبقاً عن مجموعَتَيْ بوبو وسومونو، فتصف الأولى بالغباوة، والأخرى بالكسـل. إنَّ كوتيبا بهذه الصفة.. «تؤسـس لرؤية معيارية عنـد باماناً وتؤكدها»[٢]، ولقبول هـذا النقد أو ردّه؛ فلابدّ من قراءات إفريقية حقيقية للتمثيل الإثنوغرافي، ودراسـته بموضوعيةٍ في ظل خصائصه وظروفـه ومعاييره الخاصَّة بـه، وتلك مهمَّةٌ نأمل أن ينبري لها الباحثون المخلصون في الدراسات الإفريقية ■

(١) Tanzanian Theatre: From Marx to the" Marketplace", in: Performing Africa, 136.

(٢) Conteh, J. Morgan. African Theatre, 96.
قد لا يثبت هذا القول في ظل ما يُعرف من المزاج المتوارث بين مجموعات إثنيّة معيّنة في إفريقيا، وهو الحال بين باماناً وبين بوبو وسومونو المذكورتين، فالسخرية هنا ليست جادَّة على الإطلاق، ولا تثير عند الطَّرف الآخر أي قدر من الحساسية والانفعال، ويُعرف هذا التقليد باسم sinankuya، ولعل ذلك ما أشكل على جونْ كونْتيهْ هنا.