المسرح الإفريقي والسياق مابعد الكولونيالي:

من التواصل التراجيدي إلى بناء الخصوصية المحلية

د/توفيق شابو

جامعة البليدة2

الملخص:

يعتبر المسرح أقرب وسائل التعبير الإبداعية تمثيلاً للواقع، وأكثر الفنون ارتباطاً بالمجتمع والحياة.وهو التعبير الإنساني الذي يبين عن معتقدات الإنسان وعلاقاته البينية. من هنا فان دراستنا تهدف إلى إلقاء الضوء على المسرح الإفريقي ، وبيان أصوله، ووظائفه، والأدوار التي قام بها في المجتمعات الإفريقية قديما، وتبيان واقعه التعبيري حديثا، كشكل فني من أشكال المقاومة الثقافية في هذه القارة. حيث لا يزال يستلهم من التراث والتقاليد الدرامية التقليدية الكثير من الموضوعات المتميزة، والصور والأخيلة، وأشكال الأداء المتعددة، الأمر الذي مكّن من تقديم مسرحٍ يمتاز بطابعه الإفريقي الأصيل في إطارٍ مسرحيّ معاصر، بحيث رسم خطوط التواصل مع القوى الاستعمارية السابقة وأطروحاتها، و أعاد اكتشاف الذوات الإفريقية، محاولا استعادة توازنها المفقود خلال الحقبة الاستعمارية، مؤكدا هوية الإفريقيين، وثقافتهم المحلية، وقيمهم الإنسانية.

الكلمات المفتاحية: المسرح؛ الكولونيالية؛ إفريقيا؛ استعمار؛ الثقافة؛ الخصوصية المحلية؛ مقاومة.

Abstract :

The African theater represents, with these artistic forms, an act of liberation and resistance. This study focuses on African Theater, which presents a clear picture of the interaction with the colonial powers, and their exhibitions on peoples and cultures.

The African theater has tried to Communicates with the colonial legacy and dismantle the social structures to build an African identity entirely based on cultural and local specificities..

Keywords: cultural studies , cultural criticism ,Marxism;.

توطئة:

عكست التواريخ الاستعمارية ملامح الإستراتيجية التي رسمت علاقات غير متكافئة، حين أكدت على التمايزات العرقية، والثقافية بين الشعوب، انطوت على إثرها إكراهات مادية ومعنوية، امتدت لزمن طويل، ونتج عنها تشكّل حياة الشعوب المستعمرة داخل هذه التجربة الاستعمارية الطويلة.

لقد أصبحت التجربة مابعد الكولونيالية ورهانها بالنسبة لهذه الشعوب، هي محاولة ردم الهوة السحيقة التي خلفتها مفعولات الاستعمار،وذالك حين انبرت تيارات وحركات قومية تهدف نهضة الثقافات المحلية والقومية، وفضح الاستعمار وتعرية أطروحاته المزيفة، و إكراهاته على المستوى النفسي والثقافي، غير مستثنية تفكيك البنية الاجتماعية الداخلية، والشخصية الإفريقية، وإفرازات النماذج الاستعمارية التي مازالت تنتج حتى بعد نهاية الاستعمار.

ولقد أبان المسرح الإفريقي، بوصفه شكلا تعبيريا تحرريا ومقاوما، وشكلا من أشكال الجدليات القائمة على إنتاج المعنى الثقافي، من خلال تحليله للبنيات السياسية والهياكل الاجتماعية، و قدرته على الاشتباك مع قوى الهيمنة. فقد نزع المسرح نحو مقاومة الفرضيات الاستعمارية متعالقا مع لغته، وتنظيمه الأدائي بغية الإبانة على أصالته وتقاليده، وأعرافه، وأصوله التقليدية، التي تعكس هوية افريقية أصيلة، كاشفا عن حواريته مع الأشكال الثقافية الخارجية، في تواصله مع المستعمر التاريخي ذاته، مع رؤية انتقادية في الوقت ذاته للوضع الوطني الذي مازال يرزخ تارة تحت النكوص وتارة تحت اللاتوازن.

إفريقيا والسياق الكولونيالي:

يشير مصطلح الاستعمار إلى امتداد دولة ما إلى دولة أخرى، على أن يصحب هذا النفوذ استغلال للأرض والسكان لصالح الدولة صاحبة النفوذ[1] . ففي السياق التاريخي للدول المستعمرة، ظل الإحساس بالتفوق الحضاري، والتطور الاقتصادي لدى معظم الأوربيين يحرك فيهم روح التوسع ومشاعر الهيمنة والاحتلال. ذلك أن الاستعمار في نظرهم

ليس عاملا أساسيا للازدهار فحسب، بل هو عامل لتطور البلدان المستعمرة كذلك. لذا فان مفهوم الاستعمار عند الاستعماريين أنفسهم يعني "الاتصال بالبلدان الجديدة لاستغلال إمكانياتها الطبيعية المتنوعة، واستثمارها ونقل محاسن الثقافة الفكرية والاجتماعية، والعلمية والأخلاقية، والفنية والتجارية والصناعية، التي هي وقف على الأجناس المتفوقة [2] .وبهذا المفهوم يوهم الاستعمار الآخرين بتخليه عن خاصية الاستغلال، محاولا إضفاء نوع من الشرعية، وإيجاد تبرير لسيطرته، مقابل رسالة التمدين الذي يضطلع بها حسب زعمه [3].ومنه ارتكزت الإيديولوجية الاستعمارية على التبرير للفعل الاستعماري، مسوّغة لنفسها استغلال خيرات البلدان المستعمرة بحجة أن خيرات هذه الشعوب ليست ملكا لها فحسب، بل ملك الإنسانية جمعاء، ومنه فان الاستحواذ على هذه الخيرات لا تعد عملية سطو، بقدر ما تعد عملية مساعدة القوي للضعيف. وعن طريق هذا الزعم حاول المستعمر تبرير اغتصابه وجعله حقا مشروعا.[4]

ساهمت المظاهر الحضارية للقوة الاستعمارية في إنشاء روح المبادرة لدى القوى الأوربية التي تمكنت بدورها من فرض سيطرتها وسطوتها على المجتمعات والأمم.لا سيما بعد عصر الصناعة و الكشوفات الجغرافية، التي ميّزت القسمات الرئيسة لعصر الاستعمار، لذا يعد مصطلح الكولونيالية حسب **بيل اشكروفت** ذا أهمية في تحديد الشكل الأمثل للاستغلال الذي تنامى مع التوسع الأوروبي خلال القرون الأربعة الماضية ،وعليه يظهر نطاق وتنوع المستوطنات الكولونيالية المتولدة عن توسع المجتمع الأوروبي بعد عصر النهضة الأوروبية بسبب اعتبار مصطلح الكولونيالية شكلا مميزا للايدولوجيا الامبريالية[5]، وهو الشكل التلازمي بين الهيمنة الإيديولوجية، والهيمنة العسكرية في عالم مابعد عصر النهضة.وهو عصر التوسع الإمبريالي لأوروبا في باقي أنحاء العالم، وخلالها كان للمركز المهيمن علاقة سيطرة ونفوذ على الهامش أو على المستعمرات. هذه العلاقة نزعت للامتداد إلى التعاملات الاجتماعية والتعليمية والاقتصادية والسياسية والحضارية بشكل عام، مع تشكيل طبقة المستوطن الأوروبي وطبقة المستعمر المحلي،وفي مثل هذه المواقف أصبحت فكرة العالم الكولونيالي تتمحور حول شعب أدنى منزلة ،لا يقف خارج دائرة التاريخ فحسب ،إنما قدر له في أصل تكوينه الجيني أن يكون أدنى منزلة .وهكذا فان

استعبادهم ليس مجرد مسألة جلب منفعة مادية فحسب، بل يصبح هذا الاستعباد مسألة فطرية[6]. لقد قام المبدأ الاستعماريّ على فكرة السيطرة بالقوّة المعزّزة بالمراقبة والفصل، مروجا لفكرة تفوّق طبائعه وثقافاته، فروّج لمعرفة خدمت المصالح الاستعماريّة، وسعى إلى تثبيت صورة للمجتمعات المستعمَرة تخدم إيديولوجيته المبّيتة سلفا، فكان بذلك جزءًا من وسائل السيطرة عليها، لأنّه وضعها في موقع أدنى من موقع الشعوب المستعمِرة، وكنتيجة لهذه الصيغة أمكن للاستعمار أن يمثّل ويعاد تقديمه بوصفه مهمة تمدينية فاضلة، وحتمية تنطوي على التنشئة الأبوية [7] ،وتحت هذه المبررات طوّرت الكولونيالية إيديولوجيا مرسخة، وأصبح من الصعب إدراك ممارساتها التي تتوارى خلفها مهمة تمدينية وتنموية، وهو تبرير للممارسات الاستعمارية، تخفي حقيقة أن هذه المواقع الاستعمارية كانت مواقع للصراعات من أجل الأسواق والمواد الخام بين الدول الصناعية الاستعمارية[8].

وتبعا لهذه الوضعية، جاء مقترح الأخذ بمسار التطوّر الغربيّ وسيلة للتقدّم، فوضع المعرفة الاستعماريّة في مأزق خطير، إذ روّج الخطاب الاستعماريّ لفكرة تقدّم واحدة في التاريخ الإنسانيّ هي التجربة الغربيّة، وجعلها مثالا ينبغي أن يتّبع، فمسار التقدّم الغربيّ هو السبيل الوحيد للتطوّر، وفكرة الاستمراريّة التاريخيّة من الإغريق إلى الغرب الحديث، وضعت أمام العالم مقترحا وحيدا للتطوّر هو المقترح الغربيّ، وكلّ مجتمع لا يأخذ بذلك سوف يظلّ خارج التاريخ، فوقع تناسي تجارب المجتمعات الأخرى، ووسمت بالبدائيّة والتخلّف، ذلك أنّ التقدّم لا يأخذ معناه إلاّ من الوصف الغربيّ له، ولهذا تعثّرت تجارب التحديث في معظم المجتمعات التي مرّت بالتجربة الاستعماريّة؛ لأنّها ينبغي أن تمتثل لشرط الحداثة الغربيّة، وليس لحداثة متّصلة بهُويّة تلك المجتمعات وتجاربها التاريخيّة داخل هذا السياق،وقعت إفريقيا تحت المنافسة الاستعمارية بين القوى الأوروبية العظمى، وبذلك عرفت نوعا من التسلسل الاستعماري في أشكاله العسكرية، والاقتصادية، والثقافية ،حيث أراد الأوروبيون خلق عبودية جديدة وأخذ الموارد من تلك البلاد، ومع تفوق الأوروبيون في معاركهم بسبب تطور أسلحتهم أمام أسلحة الأفارقة البسيطة، بدأ الاستعمار يتوسع من أطراف أفريقيا حتى منتصفها، علماً أن اكتشاف أواسط أفريقيا تأخر كثيراً،فقد

لجأ الاستعمار بشكله العسكريّ الذي اعتمد مبدأ الاحتلال، أو بأشكاله الاقتصاديّة والثقافية والروحية، إلى ممارسة القوّة في إخضاع المجتمعات الإفريقية، سواء بالعنف من خلال الاحتلال والسيطرة المباشرة عليها، أو بالتنميط والثقافيّ، جاعلاً من المركز الغربيّ المثال الأعلى للعلاقات الاجتماعيّة والإنتاج الاقتصاديّ، فتلازمت معرفة غير متّصلة بموضوعها مع قوّة متعدّدة الأشكال من أجل بسط الهيمنة، وإقرار مزيد من الاستغلال، واضعا الشروط الاجتماعية، والاقتصادية، والثقافية، للشعوب الإفريقية داخل دائرة التبعية والخضوع.

المسرح الإفريقي من الأداء التقليدي إلى الدراما الجديدة:

تعود نشأة المسرح في إفريقيا إلى عصور موغلة في القدم، وهو الشكل العام للدراما الذي عرفتها الأمم والشعوب السابقة تاريخيا ، فالدراما في صورتها الأولى، حسب تعريف **علي شلش** تحمل معنى عام ومعنى خاص، فالمعنى العام يشمل جميع أشكال الدراما، أما الإفريقي فهو كذلك يحمل معنيين، أحدهما عام والأخر خاص. فالعام يقصد به الرقعة الجغرافية لإفريقيا بأسرها،أما الخاص حين يحمل جزءا معينا من القارة وهو ما درج على تسميته بإفريقيا جنوب الصحراء الكبرى[9].وإذا كان المسرح كفن درامي نشأ في مصر شمال إفريقيا وأثبتته النقوش والكتابات المدوّنة على جدران المعابد، فإن ذلك لا يعني عدم ظهور النشاط الدرامي في بقية أنحاء القارة الأفريقية. فقد ظل المسرح في تلك المناطق ولمدة طويلة نشاطاً شفوياً مرتجلاً مثله مثل الأدب الشعبي. ويجب أن ندرك أن عدم وجود الأدلة التاريخية لا ينفي وجود هذا النوع من المسرح، فقد عرفت الحضارة المصرية القديمة في الشمال الكتابة والتدوين منذ وقت مبكر، في حين أن الثقافات الأفريقية في الجنوب لم تعرف الكتابة والتدوين إلا في وقت متأخر.

وليس هناك مجال للشك في أن جميع أنحاء إفريقيا شهدت تقديم عروض يختلط فيها التمثيل بالطقوس الدينية، وفي كثير من بقاع القارة الأفريقية أدت الشعائر والعبادات الدينية دورا في تطور الكثير من الفنون، حين تمثلت الأشكال الأولى في فنون الرقص والأداء، وصولا إلى الشكل الدرامي التمثيلي وهو ما شكّل نوعا من التعالق بين هذه الفنون والمسرح بشكله الواضح، وقياسا على تأخر أشكال التدوين والكتابة في هذه المناطق

الإفريقية الشاسعة، فقد ظل الأداء المسرحي نشاطا شفويا مثله مثل الأدب الشعبي[10]. وهكذا فإن المسرح الأفريقي لم ينفصل عن الحياة الجماعية، وكل ما يعبر عن موروث هذا الشعب، سواء تمثل في شكل رقصات أو في احتفالات شعبية. وبهذا المعنى يمكن تحديد اتجاهين في المسرح الإفريقي قياسا على التطور التاريخي وتحولات الأحداث في هذه الرقعة الجغرافية الكبيرة أولهما المسرح التقليدي والثاني هو المسرح الحديث.

يتميز المسرح الإفريقي التقليدي بارتباطه الشديد بالحياة اليومية.وترجع جذور المسرح الإفريقي إلى الأشكال الدرامية الأولى التي عرفتها هذه المناطق، وأخذت طابع الرقص وإلقاء الشعر بالطريقة التمثيلية، وهو ما يعكس الارتباط الوثيق بين هذه الأداءات والحياة اليومية لهذه الشعوب[11] .فقد دارت الدراما الإفريقية حول الأساطير والحكايات والخرافات والعادات والبطولات وأمجاد الأسلاف، مختلطة مع الغناء والرقص مع مشاركة جمهورها.وبهذا كانت الأشكال الدرامية تقدم في المناسبات الاجتماعية المختلفة كأسلوب يعمل على تأكيد النظام الاجتماعي . وتجدر الإشارة إلى أنّ المسرح الإفريقي اعتمد على الأسطورة والمفاهيم الشائعة حتى يستطيع تحقيق استمراريته وفعاليته.

ولهذا فان الفرق الرئيس بين المسرح الإفريقي والمسرح الإغريقي القديم أو المسرح الأوروبي في عصر النهضة، هو أن المسرح الإفريقي يتمثل أولا في بساطة شكل الديكور الطبيعي، مبتعدا عن التكلف في الأزياء قياسا على التعقيد في البناء الدرامي والأحداث، وهو مختلف كذلك من حيث الموضوعات، ففي حين كان المسرح الإغريقي يركز على صراع الآلهة والبشر، والمسرح الأوروبي الذي كان يركز على الصراع بين العاطفة والواجب،كان المسرح الإفريقي يركز على الصراع بين الإنسان والقيمة[12] .وما يمكن إضافته على المسرح الإفريقي التقليدي من سمات هو الصفة الغنائية التي عرفتها المسارح الإغريقية والأوروبية، ولكن ماهو مختلف في المسرح الإفريقي هو أن صفة الغنائية كانت تتمثل في الصيغ الإنشادية لأعمال الأسلاف ومآثرهم[13] وبهذه الخصائص حافظ المسرح الإفريقي التقليدي على وظائفه، باعتباره مرآة للحياة والطبيعة، مع محافظته على القيم الجماعية، دون أن يستثني الوظائف التعليمية، و الترفيهية، والتثقيفية .فقد كان هذا المسرح واقعيّاً في معظمه، كوميدي النزعة، يخدم قضايا اجتماعية، ويتسم بطابع تعليمي، ولا ينكر المتعة

والتسلية. أما أسلوب التعبير وطريقته؛ فيرتكز غالباً على فكرة المكان الدائري، والذي يجمع ما بين الكلمة والغناء والحركة، وكانت هذه الطقوس والممارسات تتطلب بالطبع مكاناً وفضاء يأخذان مسحة مقدسة بوجود كاهن، ولذا يجب أن يكون مكاناً يجتمع فيه حشد، وعادةً ما يكون ذلك المكان على شكلٍ دائري.

وعليه يمكن القول أن المسرح الإفريقي التقليدي وبرغم ابتعاده عن الأطر التنظيمية والأدائية للمسرح الإغريقي القديم أو الأوروبي ،إلا انه حافظ على خصوصيته منطلقا من طبيعته غير المتكلّفة، والمتسمة بالبساطة والعفوية، كاستجابة للحاجات الدينية والاجتماعية ،وهو ما يؤكد استقلال نشأته ومضامينه وأداءاته،مما يتيح له أن يكون اللبنة الأولى لظهور الأشكال المسرحية الحديثة تبعا.

أما المسرح الإفريقي الحديث، فقد بدأت بوادره مع الوجود الاستعماري الحديث، فقد تشكلت الأشكال الجديدة من المسرح الإفريقي بفضل المغتربين العائدين ،وقد تعرضت هذه الأشكال أثناء عملية الانتقال إلى إضافات جديدة أثرتها ،فقد برز مسرح "**الفودوفيل المهجّن**" وهو الاسم الذي أطلقه العائدون إلى سيراليون على أنفسهم [14] .ومع صيغ التحولات في الشكل والمضمون وصلت في العقد الأول من القرن العشرين سمات شكل مسرحي جديد عبر عمليات التهذيب التي أدخلت عليه،حيث تم إنشاء أكاديميات لأداء العروض المسرحية، لدرجة أن حوّل القس النيجيري **جيمس جونسون** كنيسته في لاغوس إلى مقر للأداء المسرحي، و ظهر تقليد أوبرالي في غرب إفريقيا ونيجيريا بدأ بالأناشيد الكنسية ثم انتقل إلى التصوير الدرامي لقصص الكتاب المقدس ،حتى انتهى إلى تأكيد استقلاله بالقصص وبظهور فرق أوبرالية متجولة. ومع حلول سنة 1912 كان التحول في الترفيه المسرحي قد اكتمل إلى درجة أتاحت الإدارة الاستعمارية في لاغوس أن تنشر في جريدتها الرسمية لائحة تنظيم العروض المسرحية مع ضرورة الحصول على ترخيص قبل تقديم العروض لجمهورها[15].

أما في الفترات اللاحقة فقد مثل المسرح الإفريقي الحديث تعالقا بين اللغات الاستعمارية والدراما الأوروبية، وهو تعالق أسس لظهور فن المسرح باللغات الأوروبية ،وقد مثلت مدرسة **وليام بونتي** في السنغال أولى المحاولات الدرامية الإفريقية بالشكل الأوروبي

،ومن الواضح أن المسرحية على هذا النحو صيغت من وجهة فرنسية مسيحية تعادي الخرافات وتدعو إلى تغيير المعتقدات الدينية[16]. بالرغم من هذا بقيت الأشكال المسرحية تحتفظ ضمنيا بالروح المحلية وتراثها، فقد نشر **هربرت ضلمو** في جنوب إفريقيا في الثلاثينات مسرحية بعنوان "الفتاة التي قتلت لتنقذ"، حيث أن بطلتها تحارب لتحرير قومها من الأوروبيين لتحقيق ذاتها. وفي الأربعينات قدم **م-ب دانجو** مسرحية بعنوان "المرأة الثالثة"، وهي قصة تقوم على أسطورة شعب أكان بغانا وفيها وضع **دانغو** إفريقيا في مواجهة أوروبا، وذالك بتحديد أطوار التاريخ الإفريقي التقليدي والاستعماري والاستقلالي[17] حيث عكست هذه المسرحيات نضجا فنيا ووعيا مرتبطا بالخصوصية المحلية مع التأكيد على صفة الوعي بحقيقة إفريقيا ورهاناتها.

أما فترة "الدراما الجديدة" في حقبة الستينات فقد ظهرت على يد جيل جديد ومثقف يمثلهم المسرحي **وول سونيكا**، الذي أسس مع جماعة من المثقفين مسارح قومية مستفيدا من الطرق الدرامية الأوربية، مركزين حول القضايا الوطنية، وهموم الإنسان الإفريقي. ويشكّل نموذج "المسرح المفتوح" من أهم الإبداعات التي ظهرت بين فترة الخمسينات والسبعينات ويمثلها المسرحي الكيني **نغوني واتينغو**، ومن أبرز أعماله مسرحية "محاكمة ديدان كيماثي" التي تحكي تفاصيل محاكمة الثائر الكيني زعيم حركة "الماو" المسلحة ضد الاحتلال الانجليزي. ولا يزال معين المسرح الإفريقي يستلهم الكثير من المواضيع المستلهمة من التراث والتقاليد الدرامية التقليدية، عاكسا مسرحا يمتاز بطبيعته الإفريقية الأصيلة داخل بوتقة فن مسرحي معاصر.

المسرح الإفريقي: التواصل مابعد الكولونيالي وبناء الهوية الثقافية:

لقد أفضت التجربة الاستعمارية إلى خلق تباين بين المستعمر والمستعمر على مستوى البنية الوجودية، وعلى مستوى العلاقات البينية، حيث انطلق المستعمر من فرضية مركزيته بوصفه نموذجا للتطور والرقيّ ،أما المستعمر فبوصفه هامشا دونيا ،وبذلك تم فرض تبعيته، كون التبعية هي القيمة التي تحدد بها الذوات التابعة الأخرى، كونها تحتل مرتبة أدنى في التراتبية من المنظور الاستعماري،وعليه قام هذا الأخير بتملّك

أبنيته الثقافية ،مروجا لخطاب استعلائي وتنميطي يركز على مبدأ أن لا سبيل لهذه المجتمعات من اللحاق بركب التقدم إلا من خلال النموذج الغربي الاستعماري .

وبما أن الممارسات الاستعمارية لم تنجح في بلورة تصوراتها حول الآخرين، كونها انطلقت من فرضية عدم الاعتراف بالاختلافات والتباينات، فقد أفضى هذا الوضع إلى مفارقة كشفت عن الخلل في بنية العلاقات الاستعمارية، جرى من خلالها تخريب خصوصية هذه المجتمعات وإبعادها عن مسار التطور العام.فجرى حجزها في وضعيات محددة، كشف بدوره عن خلل في بنياتها المؤسساتية، وهشاشة في أنظمتها الثقافية، وهوياتها الخاصة. وبذلك ساهمت الإيديولوجية الاستعمارية بدور حاسم في بناء وتطبيع شكل غي متكافئ من العلاقات بين الثقافات[18]. ومنه شكّلت الجدلية الاستعمارية الإطار العام الذي دار عليه المسرح الإفريقي، بعدما احدث الاستعمار انقطاعا بائنا في التطور التاريخي للقارة الإفريقية في كل جوانبها كما احدث خللا في نسيجها الثقافي ولم يكتشف الفرد الإفريقي آخره(الاستعماري) سوى من خلال التواصل التراجيدي عبر أشكاله الفنية والدرامية .

فعن طريق المسرح قامت أصوات جديدة تطالب بإعادة تأصيل الثقافة الإفريقية في استعمال الوسائل والأدوات والإشكال الأصيلة، تحقيقا لميلاد مسرح إفريقي حقيقي يعكس الهوية الحقيقية للإفريقيين، وبذلك عدّ الأرشيف التراثي مرجعا يحفظ الخصوصية المحلية[19] .وبغض النظر عن مدى تعرض الإفريقي الخاضع للاستعمار للمؤثرات الغربية، فان القاعدة المشتركة للتعبير عن القومية الإفريقية كانت أحد الأشكال الرئيسية التي اتخذتها الحركات الثقافية، وأصبحت ملمحا من التوجه الجديد لإفريقيا السائرة نحو التخلص من أشكال التبعية والهيمنة، فحتى الذين انتهجوا الأسلوب الغربي من الصفوة الإفريقية المتعلمة ظلوا يواجهون حقيقة أنهم إفريقيون أساسا مهما كانت درجة اغترابهم الثقافي[20]. ومنه فقد شعر معظم الإفريقيين بالأهمية الحاسمة لثقافتهم من أجل الحفاظ على هويتهم الذاتية .فغالبا ما تستعاد العناصر التراثية التي استبعدها المستعمِر أثناء فعل المقاومة الثقافية الفنية، لأنها تمثل الهوية والذاكرة.

لقد ارتكزت الإيديولوجية الاستعمارية على المحو الثقافي، فقد حرم المبشرون المسيحيون الأداء المسرحي والفنون الغنائية المقترنة به ،وبذلك كان نبذ الفن الأصلاني كمحاولة لدفع دورة الإحلال الثقافي إلى الاكتمال[21] وبذالك فقد قاوم المسرح التقليدي في بدايته هجوم الثقافة الدخيلة مقاومة لم تقف عند حد الاحتفاظ بأشكاله، بل تجاوز إلى تحوله تحولا واعيا، متعمدا الارتكاز على قاعدة المقاومة ضد الثقافة المسيحية، وبلغ من الصلابة أنه اشترك بعد ذلك في صور عديدة، مثلتها التجارب التي انصرفت إليها مجموعة من المثقفين والساعية إلى إيجاد مسرح ذي مغزى، تحت التأثير الإبداعي للمسيحيين الأفارقة العائدين من الاسترقاق، بغية إثبات قدرة الإنسان الإفريقي لا على أن يتلقى فنون الأوربيين الرفيعة فحسب بل وعلى أن يمارسها[22]. واستغل أنصار الوطنية الثقافية هذا الوضع، بأن عملوا جاهدين على مقاومة خطر التدمير الثقافي وذلك باتجاههم نحو الدين والعبادة عن طريق الشكل الموروث عن الأسلاف.

لقد شكّل الفعل المسرحي فعلا تحرريا في أي علاقة بينية، فأي نص مسرحي أيا كان نوعه يشتمل على موقف مبدئي يفجر صراعا وحوارية سواء مع النفس أو مع الأشياء[23].وهو المبدأ الذي يسمو به لأن يعبر عن هموم الطبقات الاجتماعية وطموحاتها.ففي كل تجربة مسرحية يفجر موقف اللقاء مع الجمهور درجة من المعارضة والصراع بين صورة العالم الذي يتبناها العرض وصورة العالم في ذهن المتفرج وقد ينتهي الصراع إلى تغيير الوعي بدرجات متفاوتة تتراوح بين الخلخلة أو التنوير الكامل[24] ،فالمسرح هو حلبة من أقدم الساحات التي يحاول الإنسان من خلالها أن يتوافق مع الظواهر الفراغية لكينونته مكتنزا رؤية تعكس عن طريق الوسائل المادية والرمزية، الصراع الأصلي للكائن البشري ضد القوى الخارجية[25] ، ثم إن الشكل الدرامي الذي هو جوهر العملية المسرحية، يمكّنه من إعادة بلورة أي صراع إنساني ووجودي على مستوى التمثيل الأدائي، فالرؤية التراجيدية للمسرح يمكن تفسيرها على أنها انعكاس دنيوي للصراع ولكونها مجازية بصورة كبيرة فإنها توسع المعنى المباشر والفعل المباشر للأبطال إلى عالم قوى الطبيعة والمفاهيم الميتافيزيقية لتعبر عن ذالك بطريقة أخرى، حيث يتم تأصيلها داخل الأبطال لخلق المستوى الهائل لآلامهم[26] . ويقاس هذا حتى على الشكل الديكوري للمسرح، فالصور الدرامية للفضاء المكاني-

باعتبارها تجسيدا دراميا- تعبر عن الكيفية التي تم بها بناء التاريخ الامبريالي حيث يمكن بها تفكيك هذا المكان وإعادة تنظيمه طبقا لضرورات الجماعات المستعمرة[27] فالمسرح يملك إمكانية تشكيل الأساس البنائي للتطور التاريخي، فالنظرة المحافظة للفراغ المسرحي يلون كل العلاقات الواقعة في إطاره، بل يصبح قوة تعمل على تحديد هذه العلاقات بشكل فاعل[28] ،وينسحب هذا القول على الأشكال الديكورية الأخرى برمزيتها وفاعليتها التعبيرية.

لقد مثلت المقاومة الثقافية في المسرح الإفريقي - مع الأشكال التعبيرية الأخرى (الشعر و الموسيقى)- نوعا من ردة الفعل حول الاستجابة لواقع الإذلال اليومي، وهو ما يمكن اعتباره نوع من الشكل القومي المناهض و الذي تمثل في مظهرين: أولهما سياسي كحركة تتحدى الدولة الاستعمارية، و ثانيا كبناء ثقافي يساعد المستعمرين على تحديد موضع اختلافهم واستقلالهم [29]، وارتكزت الجدلية بين المستعمر والمستعمر قياسا على الصراع القائم بين القوة المسيطرة والحركات القومية والوطنية الإفريقية ،حيث كانت العودة إلى الممارسات الفنية عودة مطلوبة، لأنها تمثل الهوية التي عملت الممارسات الاستعمارية على طمسها وتشويهها، بغية التحرر من النزوع الغربي الرامي إلى الهيمنة والسيطرة،وعليه فإنه لا جدوى من التمسك بالهوية ولكل ما هو أصلي ومحلي.ففي مسرحية "الطحالب" للكاتب الأوغندي ***جاغيت سينغ*** يصور العلاقات الإفريقية مع غيرها من القوميات عبر التواصل عبر الجسد الأنثوي للمرأة الإفريقية، وقد قال عنها **سوينيكا** إن الجسد في هذه المسرحية يتجاوز الأذيّات السطحية الأساسية، وبالطبع لا يصدق هذا في علاقة الإفريقيين بالأسيويين كما تصوره المسرحية بل يتجاوز إلى علاقة الإفريقيين بالأوروبيين في إفريقية[30] .فهذه العلاقة تتم عبر أفعال الاستغلال واستمراريتها في الجسد الإفريقي كما حدث في الفترات الاستعمارية السابقة. وإذا كانت صورة هذه المرأة المتملكة من جنسيات مختلفة، كذلك كان الشأن لعلاقة إفريقيا كجغرافيا بالاستعمار الأوربي بوصفها جسدا أنثويا متملكا.

لم يقف المسرح الإفريقي في مقاومته الثقافية على رسم العلاقات البينية في تواصله التراجيدي مع القوى الاستعمارية السابقة المهيمنة، والصراع بين القوى المهيمنة والقوى الشعبية التي تحاول نزع تلك الهيمنة، بقدر ما أدار دفته نحو الداخل المحلي، قصد بناء

الذوات المشوّهة، وترميم التردي في الجوانب السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية والتي تعتبر من مفعولات الاستعمار. وهي الوجه الآخر للاستعمار الداخلي, ففي مسرحية "الممر" للكاتب الجنوب إفريقي **ريتشارد درايف** عنيت بالعلاقات الاجتماعية ليس بين شخصيتين فقط ولكن بين الشخصية نفسها والواقع الاجتماعي[31].أما في مسرحيات **وول سوينكا** الذي استفاد من التراث المسرحي الشعبي، ومن الأساطير القبلية المحلية حيث تتقاطع شخصياته مع عدة شخصيات شائعة في كثير من القصص الشعبي الإفريقي، وهو شكل من مسرحه الذي يعتمد على الهجاء الساخر، الذي يهاجم الاستبداد السياسي وسوء استخدام السلطة، كما يحلل أنماط الشخصيات والنماذج الاجتماعية التي يعرضها، والقضايا التي يتناولها، من فساد إداري وتخلف اجتماعي، مع هشاشة الأنظمة السياسية وغربتها عن واقع الشعب[32] فشخصية **جيرو** في مسرحيتي "**محنة الأخ جيرو**" و"**تحول الأخ جيرو**" ليست إلا نموذجا لشخصية الانتهازي الذي يبيع نفسه لمن يدفع الثمن ويتواطأ مع الأنظمة القمعية لتحقيق مطامعه الشخصية ولو على سبيل الفقر والتخلف لدى غيره من المواطنين[33] ففي مسرحية "محنة الأخ جيرو" يتمكن **جيرو** من التأقلم مع التقلبات السياسية المتلاحقة، ويقوم بتكييف مبادئه الدينية ليصبح جزءا من النظام الحاكم. أما في مسرحية تحول الأخ جيرو فيستغل هذا الأخير حاجة النظام العسكري إلى سند شعبي، فيقدم نفسه كغطاء تبريري لسياسة هذا النظام[34]. وإذا كانت أحداث مسرحيات **سوينكا** تعكس بلده نيجيريا، فإن لها مثيلاتها في كثير من دول إفريقيا. لذلك ليس من الصعب تبين أوجه الشبه الكبيرة بين التحولات التي تشهدها المسرحيتان مع ما يقابلها من أبنية في معظم الدول النامية، وهو تعالق يفضي إلى حقيقة الإرث الاستعماري ونماذجه المكررة بعد فترة الاستقلال، والذي تجعل الفعل الاستعماري لا يقف عند حد تاريخ انتهائه، بل تجعله فعلا متواصلا ومتغلغلا في صلب الحياة الاجتماعية، وصلب أنظمة التفكير الفردية.

خاتمة:

عكس المسرح الإفريقي في تطوره التاريخي صورة لتحولات إفريقيا وتطورات قضاياها، مع الإفرازات التي أعقبها هذا التطور.فالمسرح الإفريقي باعتباره فنا تحرريا ومقاوما قد أبان من خلال مشاركته في الحياة الاجتماعية عن الحقائق التاريخية والواقع

الاجتماعي، هذا الواقع الذي يدور ضمن ما خلفه الوجود الاستعماري وإرثه الثقيل، و التي ظهرت إفرازاته لاحقا في حركة تطور وتحول هذه المجتمعات. وقد أبان المسرح الإفريقي عن تواصله مع القضايا الإنسانية العامة والقضايا المحلية الخاصة، بكشفه عن ألوان الصراع بين الإنسان ومحيطه، الذي شكل الاستعمار أكبر مظاهر هذا التواصل،كاشفا عن هشاشة الأنظمة السياسية والفكرية والثقافية التي خلفها. أو بين الإنسان الإفريقي ذاته، حيث فكك المسرح البنيات الاستعمارية الراسبة في الذهنيات والسلوكيات الفردية والاجتماعية.وكل ذلك منطلقا من موروثه المحلي وتراثه الشعبي.

الهوامش:

[1] زاهر رياض: استعمار إفريقية الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة مصر 1965 الصفحة 06.

[2] عبد الحميد زوزو: تاريخ الاستعمار والتحرر في إفريقيا و آسيا ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 2009 الصفحة 07.

[3] المرجع نفسه الصفحة 09.

[4] المرجع نفسه الصفحة 21.

5بيل اشكروفت جاريت غريفيت هيلين تيفن :دراسات مابعد الكولونيالية المفاهيم الرئيسية ترجمة احمد الروبي وأيمن حلمي وعاطف عثمان المركز القومي للترجمة الطبعة الأولى القاهرة مصر الصفحة 106.

[6] المرجع السابق الصفحة 107.

[7] المرجع نفسه الصفحة 109.

[8] المرجع نفسه الصفحة نفسها.

[9] علي شلش: الدراما الإفريقية دار المعارف القاهرة مصر د/ت .د/ط (المقدمة)

[10] علي شلش: الأدب الإفريقي المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت 1990 الصفحة 86.

[11] المرجع نفسه الصفحة 87.

[12] المرجع السابق الصفحة 89.

[13] المرجع نفسه الصفحة 90.

[14] ألبير آدو بواهن: تاريخ افريقيا العام المجلد الرابع ترجمة وتقديم أحمد مختار أمبو منشورات اديفرا والمطبعة الكاثوليكية بيروت لبنان 1990 الصفحة 558.

[15] المرجع نفسه الصفحة 561.

[16] علي شلش: الأدب الإفريقي الصفحة 93.

[17] المرجع نفسه الصفحة 94.

[18]بيل اشكروفت جاريت غريفيت هيلين تيفن دراسات مابعد الكولونيالية المفاهيم الرئيسية ترجمة احمد الروبي وأيمن حلمي وعاطف عثمان الصفحة 107.

[19]هيلين جيلبرت وخوان تومبكينز الدراما مابعد الكولونيالية النظرية والممارسة ترجمة سامح فكري تقديم سامي خشبة مركز اللغات والترجمة القاهرة د/ت الصفحة 117.

[20]ألبير آدو بواهن: تاريخ افريقيا العام المجلد الرابع ترجمة وتقديم أحمد مختار أمبو الصفحة 584.

[21]المرجع نفسه الصفحة 558.

[22]المرجع السابق الصفحة نفسها.

[23]نهاد صليحة: الحرية والمسرح مطبوعات المكتبة الثقافية القاهرة مصر 1991.الصفحة 15.

[24]المرجع نفسه الصفحة نفسها.

[25]وول شوينكا: الأسطورة، الأدب و العالم الإفريقي ترجمة نسيم مجلي ودارين مجلي مراجعة محمد عناني المركز القومي للترجمة القاهرة مصر 2016.الصفحة 54.

[26]المرجع نفسه الصفحة نفسها.

[27]هيلين جيلبرت وخوان تومبكينز: الدراما مابعد الكولونيالية الصفحة 208.

[28]المرجع نفسه الصفحة نفسها.

[29]آنيا لومبا: نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية ترجمة محمد عبد الغني غنوم دار الحوار للطباعة والنشر الطبعة الأولى اللاذقية سوريا 2007 الصفحة 194.

[30]صخر الحاج حسين: من المسرح الإفريقي ثلاث مسرحيات قصيرة منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب دمشق سوريا 2010 الصفحة 50.

[31]المرجع السابق الصفحة 09.

[32]وول سوينكا: مسرحيتان من الأدب النيجيري "محنة الأخ جيرو" –"تحول الأخ جيرو" ترجمة طارق عبد الرحمن شما مراجعة نسيم مجلي المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت 2004.الصفحة.12.

[33]المرجع نفسه الصفحة 13.

[34]المرجع نفسه الصفحة نفسها.

❊❊❊ ❊❊❊ ❊❊❊