مجلة
بحوث الشرق الأوسط

مجلة علمية مُحَكَّمَة
(مُعتمدة) شهريـًا

العدد السادس والثمانون
(أبريل 2023)

يصدرها
مركز بحوث
الشرق الأوسط

السنة التاسعةوالأربعون
تأسست عام 1974

الترقيم الدولي: (2536-9504)
الترقيم علىالإنترنت: (2735-5233)

الأراء الواردة داخل المجلة تعبر عن وجهة نظر أصحابها وليست مسئولية مركز بحوث الشرق الأوسط والدراسات المستقبلية

رقم الإيداع بدار الكتب والوثائق القومية : ٢٤٣٣٠ / ٢٠١٦

الترقيم الدولي: (Issn :2536 - 9504)

الترقيم على الإنترنت: (Online Issn :2735 - 5233)

شروط النشر بالمجلة

- تُعنى المجلة بنشر البحوث المهتمة بمجالات العلوم الإنسانية والأدبية ؛
- يعتمد النشر على رأي اثنين من المحكمين المتخصصين ويتم التحكيم إلكترونيًّا ؛
- تقبل البحوث باللغة العربية أو بإحدى اللغات الأجنبية، **وترسل إلى موقع المجلة على بنك المعرفة المصري ويرفق مع البحث ملف بيانات الباحث يحتوي على عنوان البحث باللغتين العربية والإنجليزية واسم الباحث والتايتل والانتماء المؤسسي باللغتين العربية والإنجليزية، ورقم واتساب، وإيميل الباحث الذي تم التسجيل به على موقع المجلة ؛**
- يشار إلى أن **الهوامش والمراجع في نهاية البحث وليست أسفل الصفحة ؛**
- يكتب الباحث **ملخص باللغة العربية واللغة الإنجليزية** للبحث **صفحة واحدة فقط** لكل ملخص ؛
- بالنسبة للبحث باللغة العربية يكتب على برنامج "**word**" ونمط الخط باللغة العربية **"Simplified Arabic"** وحجم الخط **14** ولا يزيد عدد الأسطر في الصفحة الواحدة عن **25** سطر والهوامش والمراجع خط **Simplified Arabic** حجم الخط 12 ؛
- بالنسبة للبحث باللغة الإنجليزية يكتب على برنامج **word** ونمط الخط **Times New Roman** وحجم الخط **13** ولا يزيد عدد الأسطر عن 25 سطر في الصفحة الواحدة والهوامش والمراجع خط **Times New Roman** حجم الخط 11 ؛
- (**Paper**) مقاس الورق (**B5**) 17.6 × 25 سم، (Margins) الهوامش **2.3 سم** يمينًا ويسارًا، **2 سم** أعلى وأسفل الصفحة، ليصبح مقاس البحث فعلي **(الكلام)** 13×21 سم. (Layout) والنسق: (Header) الرأس 1.25 سم، (Footer) تذييل 2.5 سم ؛
- **مواصفات الفقرة للبحث :** بداية الفقرة First Line = 1.27سم، قبل النص= 0.00، بعد النص = 0.00)، تباعد قبل الفقرة = (6pt) تباعد بعد الفقرة = (0pt)، تباعد الفقرات (مفرد single) ؛
- **مواصفات الفقرة للهوامش والمراجع :** يوضع الرقم بين قوسين هلالي مثل : (1)، بداية الفقرة Hanging = 0.6 سم، قبل النص=0.00، بعد النص = 0.00)، تباعد قبل الفقرة = 0.00 تباعد بعد الفقرة = 0.00، تباعد الفقرات (مفرد single) ؛
- **الجداول والأشكال:** يتم وضع الجداول والأشكال إما في صفحات منفصلة أو وسط النص وفقًا لرؤية الباحث، على أن يكون عرض الجدول أو الشكل لا يزيد عن 13.5 سم بأي حال من الأحوال ؛
- يتم التحقق من صحة الإملاء **على مسئولية الباحث** لتفادي الأخطاء في المصطلحات الفنية ؛
- مدة التحكيم 15 يوم على الأكثر، مدة تعديل البحث بعد التحكيم 15 يوم على الأكثر ؛
- يخضع تسلسل نشر البحوث في أعداد المجلة حسب ما تراه هيئة التحرير من ضرورات علمية وفنية ؛
- المجلة غير ملزمة بإعادة البحوث إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر ؛
- تعبر البحوث عن آراء أصحابها وليس عن رأي رئيس التحرير وهيئة التحرير ؛
- **رسوم التحكيم للمصريين 650 جنيه، ولغير المصريين 155 دولار ؛**
- **رسوم النشر للصفحة الواحدة للمصريين 25 جنيه، وغير المصريين 12 دولار ؛**
- الباحث المصري يسدد الرسوم بالجنيه المصري (بالفيزا) بمقر المركز (المقيم بالقاهرة)، أو على حساب حكومي رقم : **(9/450/80772/8) بنك مصر** (المقيم خارج القاهرة) ؛
- الباحث غير المصري يسدد الرسوم بالدولار على حساب حكومي رقم : **(EG710001000100000004082175917) (البنك العربي الأفريقي)** ؛
- **استلام إفادة قبول نشر البحث في خلال 15 يوم من تاريخ سداد رسوم النشر مع ضرورة رفع إيصالات السداد على موقع المجلة ؛**
- **تحصيل قيمة العدد من الباحث (نقدًا)، ويستلم الباحث عدد 6 مستلات من بحثه 5 منها (مجانًا) و (15) جنيه للمستلة السادسة الإضافية ؛**

- **المراسلات :** توجه المراسلات الخاصة بالمجلة إلى: merc.director@asu.edu.eg

السيد الدكتور/ مدير مركز بحوث الشرق الأوسط والدراسات المستقبلية، ورئيس تحرير المجلة
جامعة عين شمس– العباسية– القاهرة – ج. م.ع (ص. ب 11566)
للتواصل والاستفسار عن كل ما يخص الموقع : محمول / واتساب: **01555343797 (2+)**
(وحدة النشر merc.pub@asu.edu.eg) (وحدة الدعم الفني technical.supp.mercj2022@gmail.com)

- ترسل الأبحاث من خلال موقع المجلة على بنك المعرفة المصري: **www.mercj.journals.ekb.eg**

ولن يلتفت إلى الأبحاث المرسلة عن طريق آخر.

ISSN 2536-9504

مجلة بحوث الشرق الأوسط

مجلة علمية مُحكَّمة
متخصصة
في شؤون الشرق الأوسط

مجلة مُعتمَدة من بنك المعرفة المصري

موقع المجلة على بنك المعرفة المصري

www.mercj.journals.ekb.eg

- معتمدة من الكشاف العربي للاستشهادات المرجعية (ARCI) . المتوافقة مع قاعدة بيانات كلاريفيت Clarivate الفرنسية.
- معتمدة من مؤسسة أرسيف (ARCIf) للاستشهادات المرجعية للمجلات العلمية العربية ومعامل التأثير المتوافقة مع المعايير العالمية.
- تنشر الأعداد تباعًا على موقع دار المنظومة.

العدد السادس والثمانون - أبريل ٢٠٢٣

تصدر شهريًّا

السنة التاسعة والأربعون - تأسست عام 1974

المطبعة | مطبعة جامعة عين شمس
Ain Shams University Press

مجلة بحوث الشرق الأوسط
(مجلة مُعتمدة) دوريَّة علميَّة مُحكَّمَة
(اثنا عشر عددًا سنويًّا)
يصدرها مركز بحوث الشرق الأوسط
والدراسات المستقبلية - جامعة عين شمس

MERC

رئيس مجلس الإدارة

أ.د. غادة فاروق

نائب رئيس الجامعة لشؤون خدمة المجتمع وتنمية البيئة

ورئيس مجلس إدارة المركز

رئيس التحرير **د. حاتم العبد**

مدير مركز بحوث الشرق الأوسط والدراسات المستقبلية

هيئة التحرير

أ.د. السيد عبدالخالق، وزير التعليم العالي الأسبق، مصر

أ.د. أحمد بهاء الدين خيري، نائب وزير التعليم العالي الأسبق، مصر ؛

أ.د. محمد حسام لطفي، جامعة بني سويف، مصر ؛

أ.د. سعيد المصري، جامعة القاهرة، مصر ؛

أ.د. سوزان القليني، جامعة عين شمس، مصر ؛

أ.د. ماهر جميل أبوخوات، عميد كلية الحقوق، جامعة كفرالشيخ، مصر ؛

أ.د. أشرف مؤنس، جامعة عين شمس، مصر ؛

أ.د. حسام طنطاوي، عميد كلية الآثار، جامعة عين شمس، مصر ؛

أ.د. محمد إبراهيم الشافعي، وكيل كلية الحقوق، جامعة عين شمس، مصر ؛

أ.د. تامر عبدالمنعم راضي، جامعة عين شمس، مصر ؛

أ.د. هاجر قلديش، جامعة قرطاج، تونس ؛

Prof. Petr MUZNY، جامعة جنيف، سويسرا ؛

Prof. Gabrielle KAUFMANN-KOHLER، جامعة جنيف، سويسرا ؛

Prof. Farah SAFI، جامعة كليرمون أوفيرني، فرنسا؛

إشراف إداري

أ/ سونيا عبد الحكيم

أمين المركز

سكرتارية التحرير

أ/ ناهد مبارز — رئيس وحدة النشر

أ/ رانداانوار — وحدة النشر

أ/ زينب أحمد — وحدة النشر

أ/ شيماء بكر — وحدة النشر

د/ امل حسن — رئيس وحدة التخطيط والمتابعة

المحرر الفني

إسلام أشرف — وحدة الدعم الفني

تنفيذ الغلاف والتجهيز والإخراج الفني للمجلة

وحدة الدعم الفني

تدقيق و مراجعة لغوية

د. تامر سعد الحيت

تصميم الغلاف أ/ أحمد محسن - مطبعة الجامعة

توجه المراسلات الخاصة بالمجلة إلى: د. حاتم العبد، رئيس التحرير merc.director@asu.edu.eg

• وسائل التواصل: البريد الإلكتروني للمجلة: technical.supp.mercj2022@gmail.com

البريد الإلكتروني لوحدة النشر: merc.pub@asu.edu.eg

جامعة عين شمس- شارع الخليفة المأمون- العباسية- القاهرة، جمهورية مصر العربية، ص.ب: 11566

(وحدة النشر - وحدة الدعم الفني) موبايل/ واتساب: 01555343797 (2+)

ترسل الأبحاث من خلال موقع المجلة على بنك المعرفة المصري: www.mercj.journals.ekb.eg

ولن يلتفت إلى الأبحاث المرسلة عن طريق آخر

الرؤيـــة

السعي لتحقيق الريادة في النشر العلمي المتميز في المحتوى والمضمون والتأثير والمرجعية في مجالات منطقة الشرق الأوسط وأقطاره .

الرسالـــة

نشر البحوث العلمية الأصيلة والرصينة والمبتكرة في مجالات الشرق الأوسط وأقطاره في مجالات اختصاص المجلة وفق المعايير والقواعد المهنية العالمية المعمول بها في المجلات المُحَكَّمَة دوليًّا.

الأهـــداف

- نشر البحوث العلمية الأصيلة والرصينة والمبتكرة .
- إتاحة المجال أمام العلماء والباحثين في مجالات اختصاص المجلة في التاريخ والجغرافيا والسياسة والاقتصاد والاجتماع والقانون وعلم النفس واللغة العربية وآدابها واللغة الانجليزية وآدابها ، على المستوى المحلى والإقليمي والعالمي لنشر بحوثهم وإنتاجهم العلمي .
- نشر أبحاث كبار الأساتذة وأبحاث الترقية للسادة الأساتذة المساعدين والسادة المدرسين بمختلف الجامعات المصرية والعربية والأجنبية ٠
- تشجيع ونشر مختلف البحوث المتعلقة بالدراسات المستقبلية والشرق الأوسط وأقطاره ٠
- الإسهام في تنمية مجتمع المعرفة في مجالات اختصاص المجلة من خلال نشر البحوث العلمية الرصينة والمتميزة .

مجلة بحوث الشرق الأوسط

- رئيس التحرير **د. حاتم العبد**

- الهيئة الاستشارية المصرية وفقًا للترتيب الهجائي:

• أ.د. إبراهيم عبد المنعم سلامة أبو العلا	رئيس قسم التاريخ - كلية الآداب - جامعة الأسكندرية - مصر
• أ.د. أحمد الشربيني	عميد كلية الآداب السابق - جامعة القاهرة - مصر
• أ.د. أحمد رجب محمد علي رزق	عميد كلية الآثار - جامعة القاهرة - مصر
• أ.د. السيد فليفل	عميد كلية الدراسات الأفريقية العليا الأسبق - جامعة القاهرة - مصر
• أ.د. إيمان محمد عبد المنعم عامر	أستاذ التاريخ الحديث والمعاصر - كلية الآداب - جامعة القاهرة - مصر
أ.د. أيمن فؤاد سيد	رئيس الجمعية المصرية للدراسات التاريخية - مصر
• أ.د. جمال شفيق أحمد عامر	كلية الدراسات العليا للطفولة - جامعة عين شمس - مصر
• أ.د. حمدي عبد الرحمن	عميد كلية الحقوق الأسبق - جامعة عين شمس - مصر
• أ.د. حنان كامل متولي	(قائم بعمل) عميد كلية الآداب - جامعة عين شمس - مصر
• أ.د. صالح حسن المسلوت	أستاذ التاريخ والحضارة - كلية اللغة العربية - فرع الزقازيق جامعة الأزهر - مصر وعضو اللجنة العلمية الدائمة لترقية الأساتذة
• أ.د. عادل عبد الحافظ عثمان حمزة	كلية الآداب - جامعة المنيا، ومقرر لجنة الترقيات بالمجلس الأعلى للجامعات - مصر
• أ.د. عاصم الدسوقي	عميد كلية الآداب الأسبق - جامعة حلوان - مصر
• أ.د. عبد الحميد شلبي	كلية اللغة العربية بالمنصورة - جامعة الأزهر - مصر
• أ.د. عفاف سيد صبره	كلية الدراسات الإنسانية بنات بالقاهرة - جامعة الأزهر - مصر
• أ.د. عفيفي محمود إبراهيم	كلية الآداب - جامعة بنها - مصر
• أ.د. فتحي الشرقاوي	نائب رئيس جامعة عين شمس الأسبق - مصر
• أ.د. محمد الخزامي محمد عزيز	عميد كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية - جامعة الجلالة - مصر
أ.د. محمد السعيد أحمد	كلية التربية - جامعة عين شمس - مصر
• لواء / محمد عبد المقصود	رئيس مركز المعلومات ودعم اتخاذ القرار بمجلس الوزراء - مصر
• أ.د. محمد مؤنس عوض	كلية الآداب - جامعة عين شمس - مصر
• أ.د. مدحت محمد محمود أبو النصر	كلية الخدمة الاجتماعية - جامعة حلوان قطاع الخدمة الاجتماعية بالمجلس الأعلى للجامعات ورئيس لجنة ترقية الأساتذة
• أ.د. مصطفى محمد البغدادي	كلية التربية - جامعة عين شمس - مصر
• أ.د. نبيل السيد الطوخي	رئيس قسم التاريخ - كلية الآداب - جامعة المنيا - مصر
أ.د. نهى عثمان عبد اللطيف عزمي	كلية السياحة والفنادق - جامعة مدينة السادات - مصر

- الهيئة الاستشارية العربية والدولية وفقًا للترتيب الهجائي:

- أ.د. إبراهيم خليل العَلاّف — جامعة الموصل- العراق
- أ.د. إبراهيم محمد بن حمد المزيني — كلية العلوم الاجتماعية - جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية- السعودية
- أ.د. أحمد الحسو — جامعة مؤتة- الأردن
  مركز الحسو للدراسات الكمية والتراثية - إنجلترا
- أ.د. أحمد عمر الزيلعي — جامعة الملك سعود- السعودية
  الأمين العام لجمعية التاريخ والآثار التاريخية
- أ.د. عبد الله حميد العتابي — كلية التربية للبنات - جامعة بغداد - العراق
- أ.د. عبد الله سعيد الغامدي — جامعة أم القرى - السعودية
  عضو مجلس كلية التاريخ، ومركز تحقيق التراث بمعهد المخطوطات
- أ.د. فيصل عبد الله الكندري — جامعة الكويت- الكويت
- أ.د. مجدي فارح — رئيس قسم الماجستير والدراسات العليا - جامعة تونس١ - تونس
- أ.د. محمد بهجت قبيسي — جامعة حلب- سوريا
- أ.د. محمود صالح الكروي — كلية العلوم السياسية - جامعة بغداد- العراق

- *Prof. Dr. Albrecht Fuess* — Center for near and Middle Eastem Studies, University of Marburg, Germany
- *Prof. Dr. Andrew J. Smyth* — Southern Connecticut State University, USA
- *Prof. Dr. Graham Loud* — University Of Leeds, UK
- *Prof. Dr. Jeanne Dubino* — Appalachian State University, North Carolina, USA
- *Prof. Dr. Thomas Asbridge* — Queen Mary University of London, UK
- *Prof. Ulrike Freitag* — Institute of Islamic Studies, Belil Frie University, Germany

محتويات العدد 86

عنوان البحث الصفحة

- **الدراسات القانونية LEGAL STUDIES**

1. **الاتفاقات والممارسة اللاحقان كوسيلتين تفسيريتين للمعاهدات الدولية (قراءة تحليلية في الاستنتاجات المتبناة من قبل لجنة القانون الدولي).. 44-3**
د. حاتم العبد

2. **دور التشريعات البيئية في حماية مياه الخليج العربي من التلوث 88-46**
الباحث/ وليد نور ثميم المطيري

3. **الحق في الشكوى كآلية إجرائية للحماية الدولية لحقوق الإنسان 116-90**
الباحثة/ هبة إبراهيم محمد عيطة

- **دراسات اللغة العربية ARABIC LANGUAGE STUDIES**

4. **الترجمة والحِراك النقدي في سلطنة عُمان «مجلة نزوي نموذجاً» 144-118**
الباحث/ منصور بن محمد بن سالم السيابي

5. **المصادر و دورها في صناعة معاجم مصطلحات الخدمة الاجتماعية 176-146**
الباحث/ صابر صلاح عامر عامر سلام

- **الدراسات الفلسفية PHILOSOPHICAL STUDIES**

6. **الخصائص الأبستمولوجية لمفهوم التنوير بين الرؤية التاريخية و التحليل الفلسفي النقدي: دراسة تاريخية تحليلية 198-179**
الباحثة/ فايزة محمد يحيى علي

- **الدراسات الإعلامية MEDIA STUDIES**

7. **العوامل المؤثرة على الأداء المهنى للقائم بالإتصال في الصحف الإقليمية المطبوعة في ضوء البيئة الرقمية "دراسة ميدانية" .....** **244-200**
عبلة عبد النبى عبد العظيم مجاهد

8. **الأنشطة الاتصالية للقائمين بالاتصال في إدارة الإعلام الأمني في وزارة الداخلية الكويتية .....** **266-246**
الباحث/ فهد بيان مناور الراجحي

- **دراسات مكتبات ومعلومات**

STUDIES OF LIBRARIES AND INFORMATION

9. **اتجاهات النشر في الجهاز المركزى للتعبئة العامة و الإحصاء بالقاهرة «دراسة ببليومترية» .....** **314-268**
الباحث/ سعيد عثمان محمد محمد غانم

- **الدراسات الفنية** **TECHNICAL STUDIES**

10. **الدور السياسي للمسرح الديني الأفريقي في عهد الاستعمار.....** **346-317**
منى عرفة محمد أمين

- **الدراسات اللغوية** **LINGUISTIC STUDIES**

11. **Power Relations in Judy Upton's *Bruises*: A Pragmatic and Conversational Analysis Approach** **28-1**
الباحثة/ نورا مصطفى مرتضى

الدراسات الفنية

TECHNICAL STUDIES

الدور السياسي للمسرح الديني الأفريقي في عهد الاستعمار

The Political Role of African Religious Theater in The Era of Colonialism

منى عرفة محمد أمين

مدرس بقسم الدراما والنقد المسرحي

كلية الآداب جامعة عين شمس

Mona Arafa Mohamed Amin

Lecturer in Department of Drama and Theatre Criticism

Faculty of Arts, Ain Shams University

mona_arafa@art.asu.edu.eg

www.mercj.journals.ekb.eg

الملخص:

هذا العمل البحثي هو محاولة لدراسة وتحليل الطرق التي يتقاطع بها المسرح والدين، مرتكزًا على مبدأ أساس، هو أن هذا التشابه بين الحقلين يجعل المسرح أكثر قدرة على استكشاف القضايا الدينية المُلحة التي تشغل عالمنا المعاصر، تحديدًا قضية التداخل بين الحقل الديني والحقل السياسي. وواحدة من أبرز المجتمعات التي تعاني من توابع هذا التداخل بين الحقلين هي المجتمعات الأفريقية المعاصرة، حيث جسد الإنتاج المسرحي الأفريقي في عهد الاستعمار الدور الذي لعبه الخطاب الديني الصادر عن الكنائس التبشيرية في تعزيز هيمنة المستعمِر الأوروبي، حيث استخدمت القوى الأوروبية القناع الديني من أجل بسط هيمنتها على القارة الأفريقية. بهذا الشكل؛ فالسؤال المحوري الذي يطرحه هذا العمل البحثي هو: كيف يمكن استغلال الترابط بين دراسات المسرح ودراسات الأديان في تحليل التأثيرات السياسية التي تمارسها الأديان في الأنحاء المختلفة من القارة الأفريقية.

Abstract:

This research work is an attempt to study and analyze the ways in which theatre and religion intersect, based on the basic principle that this similarity between the two fields makes theater more capable of exploring the pressing religious issues that occupy our contemporary world, specifically the issue of the overlap between the religious field and the political field. One of the most prominent societies that suffer from the consequences of this overlap between the two fields is the contemporary African societies. African theatrical productions during the colonial era depict to us how the religious discourse emanating from the missionary churches played a prominent role in consolidating the domination of the European colonialist, as the European powers used the religious mask to spread dominance over the African continent. in this way, the major question raised by this research work is: How can the interrelationship between theater studies and religions studies be exploited in analyzing the political influences exercised by religions in different parts of the African continent.

مقدمة:

إن فهم المستعمِر الأوروبي لطبيعة الثقافة الأفريقية هو الذي دفعه إلى استخدام الديانة المسيحية سياسيًّا ومسرحيًّا، حيث كان من الجلي له أن المعتقدات الدينية تشكل فكر ووجدان الشعوب الأفريقية، ومِن ثمَّ، انصب هدفه على مقاومة الديانات التقليدية ومنع طقوسها الأدائية من الظهور، مستغلًا الدور الثقافي الذي مارسته البعثات التبشيرية في استبدالها الأشكال المسرحية الأوروبية بالأخرى الأفريقية التقليدية. تأسيسًا على ما سبق؛ تحاول هذه الدراسة توضيح الجانب الديني في الفنون الأدائية الأفريقية، وخصوصًا عند تطرقها لقضايا سياسية، وهو ما يفضي إلى ضرورة توضيح امتزاج الأبعاد الدينية بالأخرى السياسية التي احتوتها هذه الفنون الأدائية ما قبل الاستعمار، ثم ننتقل بعدها إلى الكشف عن استغلال المستعمِر الأوروبي لهذا الترابط بين الشعوب الأفريقية وديناتها التقليدية في تعزيز هيمنته الاستعمارية من خلال الأنشطة المسرحية للكنائس التبشيرية.

أهمية الدراسة وإشكاليتها:

رغم توافر عدد لا بأس به من الدراسات المسرحية الأكاديمية التي كشفت عن الاستخدام الدرامي للموضوعات الدينية في المسرح الأفريقي ما بعد الاستعمار، بهدف توضيح إلى أي مدى يمكن للأعمال المسرحية التي تعتمد على الموضوعات الدينية أن تلعب دورًا في نقد الأوضاع السياسية، لكن هذه الدراسات قد أغفلت تحليل الكيفية التي تداخلت بها الخطابات الدينية والسياسية منذ نشأة المسرح الأفريقي ما قبل الاستعمار، وحتى عهد الاستعمار. لذا تنشغل الدراسة بالإجابة على هذا التساؤل:

كيف يمكن استغلال الترابط بين دراسات المسرح ودراسات الأديان في تحليل التأثيرات السياسية التي مارستها الأديان في الأنحاء المختلفة من القارة الأفريقية في عهد الاستعمار؟

تساؤلات الدراسة:

١. ما الحيز الذي تشغله الأديان في المجتمعات الأفريقية التقليدية؟

٢. إلى أي مدى شكّلت الممارسات الطقسية الأساس الدرامي للمسرح الأفريقي التقليدي؟

٣. ما الدور الذي لعبته الدراما الدينية في تحقيق المطامع الاستعمارية؟

أهداف الدراسة:

١. الكشف عن العلاقة المبكرة التي عرفتها القارة الأفريقية بين الدين والسياسة.

٢. معرفة الدور الذي لعبته الدراما الدينية في تشكيل هُوية المسرح الأفريقي التقليدي.

٣. توضيح الاستغلال الاستعماري لموضوعات الدراما الدينية.

منهج الدراسة وعينتها:

لا تسعى هذه الدراسة، بأي شكلٍ من الأشكال، إلى تفسير الظواهر الدينية أو تقييم معتقداتها وممارساتها المختلفة، إنما تحاول الدراسة التعامل مع مفهوم جدلي مثل مفهوم "الدين" من واقع كونه بنية اجتماعية يمكن لها أن تلعب دورًا في التأثير على غيرها من البنيات السياسية والاقتصادية والثقافية وأن تتأثر بها أيضًا، وعليه كان إعداد دراسة أكاديمية مسرحية تبحث في أشكال التداخل بين الحقل الديني ونظيره السياسي يستلزم الاستعانة بمنهج علم الاجتماع الديني Sociology of Religion؛ وذلك لما يوفره هذا المنهج من فهم لدور الدين في المجتمع وكيفية ارتباط المعتقدات الدينية بالممارسات والهُويات وأشكال التعبير المختلفة التي يتخذها الدين.

يُعد عالم الاجتماع الألماني ماكس فيبر Max Weber (١٨٦٤-١٩٢٠) أحد أبرز علماء الاجتماع الذين اهتموا بدراسة الدين وتأثيراته الاجتماعية بوصفه واحدًا من أقوى حوافز الفعل الاجتماعي؛ حيث لم تحتل مسألة جوهر الدين دورًا مركزيًّا في سوسيولوجيا ماكس فيبر، فاهتمامه الأساسي هو الرغبة في إثبات قدرة العامل الديني على التأثير في السلوك السياسي والاقتصادي. ولذا تتوسل هذه الدراسة بالأدوات النقدية التي يتيحها منهج علم الاجتماع الديني لماكس فيبر، من أجل تحليل عينتها المتمثلة في الأشكال المسرحية التي تداخل فيها الخطاب الديني والسياسي سواء كان ذلك في عهد الاستعمار أو ما قبله.

حدود الدراسة:

تحاول هذ الدراسة أن تكشف عن أشكال التداخل بين الخطاب الديني والسياسي من خلال عرضها لمجموعة مختلفة من الأشكال المسرحية الدينية التي انتشرت في جميع أرجاء القارة الأفريقية، كما تمتد الدراسة من حيث مداها الزمني بداية من ظهور الأشكال المسرحية التقليدية في أفريقيا، وحتى زوال الاستعمار.

أولًا: الوظيفة الاجتماعية للدين في الثقافة الأفريقية:

لا توجد عقيدة دينية بالمعنى الواضح للكلمة في أغلب الثقافات الأفريقية القديمة، بقدر ما يوجد عدد هائل من الأساطير الشفهية التي تنظم العلاقة بين الآلهة والبشر؛ بحيث يرتبط المرء بقوى الطبيعة التي يتم التعبير عنها بمعاني مثل الإله، الأرواح، الأجداد، القوى الطبيعية، والتي تتخذ من الطقوس وسيلة لتنظيم حياة البشر، لذا، فالممارسات الدينية التقليدية في أفريقيا متأصلة في الحياة باعتبارها الحقيقة المطلقة للوجود (William, 1985: 435). وعليه يخلو القاموس اللغوي للعديد من اللغات الأفريقية القديمة من كلمة "الدين Religion"، بالرغم من ارتباط الأفارقة بالمعتقدات الدينية منذ لحظة ميلادهم حتى ما بعد مماتهم، حيث تتخلل المفاهيم

والممارسات الدينية شتى جوانب الحياة، بالدرجة التي يصعب معها التمييز الرسمي بين ما هو مقدس روحي وما هو دنيوي مادي، أو ما هو ديني وما هو غير ديني.

وبالرغم من تعدد الديانات الأفريقية التقليدية وتمايزها، تبقى الطقوس هي العنصر المشترك بين هذه الديانات، وهي مسئولية أكبر أفراد الجماعة سنًّا، أو ما يُطلق عليهم "الرؤساء السياسيون الدينيون" ويقصد بهم الوسطاء الأكثر نفوذًا بين عالم الموتى وعالم الأحياء، مثل الكهنة الذين يتم تعيينهم من قبل أقرانهم القدامى أو بإشارة خارقة من الطبيعة؛ كأن يحط عصفور صغير أحمر اللون فوق الشخص المعني، ليبتعد هذا الكاهن الجديد عن الأشخاص الأحياء باعتباره أصبح نصف إله، ويتولى إدارة الحياة الدينية والاجتماعية والسياسية للجماعة، وفي جميع الحالات، فإن أمره مطاع دون تردد؛ لأن نظام العالم بين يديه (إسبر، ١٩٨٥: ١٧٤). على هذا النحو؛ كان الارتباط الوثيق في القارة الأفريقية بالمعتقدات الدينية له أبعاده الاجتماعية والسياسية، كما امتازت هذه المعتقدات بقدرتها على ممارسة سلطتها الشرعية خارج الحقل الديني لتتقاطع مع الحقول المختلفة المشكلة للفضاء الاجتماعي في أفريقيا.

بعبارةٍ أدق؛ عرفت القارة الأفريقية هذا الارتباط المبكر بين الدين والسياسة، فالتنظيمات السياسية البدائية أضفت على الحاكم البشري صفة القداسة الدينية، وهو ما يمكن أن نجد له تفسيرًا في مفاهيم ماكس فيبر السوسيولوجية (فيبر، ٢٠١٥: ٧٤٣)؛ فالقدرة على فرض الهيمنة، أي فرصة الامتثال أو الطاعة لأمر معين، التي أشار إليها إسبر في الفقرة السابقة، يمكن أن تقوم على مجموعة من الدوافع التي تسوغ مشروعيتها، وقد قسم فيبر هذه الدوافع إلى ثلاث مجموعات ترتبط بثلاثة أشكال من السلطة، هي: السلطة القانونية، السلطة التقليدية، السلطة الكاريزمية.

أوضح فيبر أن السلطة التقليدية هي "سلطة الأمس الأزلي" المتمثلة بالأعراف التي قدستها صلاحيتها الضاربة في القدم والعادة المتأصلة في الإنسان التي تحمله على التمسك بها (فيبر، ٢٠١١: ٢٦٤)، بينما السلطة الكاريزمية هي السلطة السحرية غير العادية التي يملكها أحد الأشخاص نتيجة لمؤهلاته الخاصة ومواهبه الشخصية، والتي هي في الغالب هبة إلهية، بحيث تجعل منه زعيمًا أو قائدًا للبشر (Weber, 1965: 2-3). إذن كان الحاكم (الكاهن) هو ممثل السلطة التقليدية وممثل السلطة الكاريزمية في الوقت نفسه، وفي هذين النموذجين من السلطة كان الولاء عاطفيًّا لشخص الحاكم فقط، بحيث افتقدت المجتمعات الأفريقية القديمة للنموذج الثالث من السلطة وهو السلطة القانونية، وفيه لا يكون الامتثال أو الطاعة للشخص بحكم حقه الخاص، وإنما يكون الخضوع للنظام المقنّن الذي يتحدد فيه بصورة واضحة من يكون له الامتثال وإلى أي حد، وحتى الآمر نفسه يمتثل/يطيع نظامًا حينما يعطي أمرًا، أي يمتثل للقانون واللوائح (فيبر، ٢٠١٥: ٧٤٣)، وهكذا لم يعرف مبدأ الفصل بين السلطات السياسية والدينية طريقه إلى أفريقيا، حتى في التنظيمات السياسية الأكثر تقدمًا؛ فقد أكد أمين إسبر (١٩٨٥: ١٧٤) أن الحاكم في المجتمعات الأفريقية يجب أن يتمتع بالصلة مع القوى الطبيعية وأرواح الأجداد، وإلا انحبس المطر وأعرضت الأرض عن العطاء، وفي هذه الحالة ليس للجماعة خيارًا سوى إسقاط حاكمها.

تعبر الطقوس الدينية في معظم الديانات الأفريقية التقليدية عن الحاجة إلى التواصل مع الآلهة وأرواح الأسلاف، بحيث اتخذ الأفارقة من الاحتفالات الطقسية وسيلة للتواصل مع العالم غير المرئي، ولذلك كانت الغالبية العظمى من هذه الطقوس الأفريقية لها أصولها الدينية، التي شكّلت خطابًا بين البشر والقوى الخارقة للطبيعة؛ بهدف السيطرة عليهم أو تكريمهم بما يعود بالنفع على المجتمع ويدرئ عنه الشر، وعليه كانت الطقوس الدينية المتمايزة هي البذور الأولى للنشاط المسرحي في القارة الأفريقية، ذلك بالرغم من الاختلاف الواضح بين الطقوس والمسرح، لكن يبقى

المسرح من أكثر الفنون استخدامًا للعناصر التي يتألف منها الطقس؛ خصوصًا الأقنعة والرقص (Diakhaté & Eyoh, 2017: 4)، ولذا ستحاول الصفحات التالية رصد النشأة الدينية للأشكال المسرحية في مختلف أنحاء القارة الأفريقية، ومعرفة أبعادها الاجتماعية والسياسية.

ثانيًا: النشأة الدينية للمسرح الأفريقي ما قبل الاستعمار:

في الثقافات الأفريقية القديمة تنزل الآلهة والأجداد وجميع أفراد الطاقم السماوي بأشكالهم المختلفة كل عام إلى الأرض؛ لمساعدة الإنسان على تنقية بيئته وحصد خيراتها، أو لتذكيره بتأدية واجباته تجاه الأجداد والآلهة، وهذه العلاقة الديناميكية بين الأرض والسماء هي ما تدور حولها الطقوس الأفريقية، وعليه، فهذه الطقوس بما تتضمنه من رقص وغناء وأقنعة هي شكل نموذجي للأداء الفني بالرغم من التورط الصريح للآلهة فيه (Owomoyela, 1985: 30-31). ومِن ثَمَّ فيما يلي توضيح للجانب الديني في الفنون الأدائية الأفريقية، وخصوصًا عند تطرقها لقضايا سياسية، وهو ما يفضي إلى ضرورة توضيح امتزاج الأبعاد الدينية بالأخرى السياسية التي تحتويها هذه الفنون الأدائية.

رغم الاتفاق الضمني بين غالبية الباحثين والمسرحيين الأفارقة على نشأة الدراما الأفريقية من الطقوس الدينية، إلا إن أوستن أساجبا Austin Asagba، يؤكد وجود افتراضين أساسيين؛ الافتراض الأول أن الدراما الأفريقية قد تطورت نتيجة حاجة الإنسان إلى التواصل مع القوى الطبيعية التي يؤمن بوجودها وقدرتها على التحكم في عالمه، وهو ما يجعله يلتمس السبل لإرضائها لضمان تحقيق السلام والأمان في مجتمعه، من خلال مجموعة من الطقوس التي يحاول من خلالها الامتزاج والتماهي مع هذه القوى غير المرئية. وبمرور الوقت، تصبح الاحتفالات الطقسية

الموجهة للآلهة مناسبات اجتماعية تحقق الوحدة بين أفراد الجماعة وتعزز من ترابطهم (Asagba, 1986: 85). وقد دعم هذا الافتراض السابق بأمثلة من الدراما اليونانية واليابانية القديمة، بحيث كان التراث والأساطير الشعبية هما المصدر الرئيس للأعمال الأدائية التي تطورت إلى الأشكال المسرحية المعاصرة، وهكذا تصبح العلاقة بين الدين وتطور الدراما الأفريقية هي النقطة المحورية في هذا الافتراض.

أما الافتراض الثاني؛ فدعمه بعض الباحثين وكتاب المسرح في نيجيريا بربطهم بين الأصول الدينية للدراما الأفريقية وبين عمليات الاختطاف التي قامت بها الآلهة لبعض الأشخاص بشكل لا يمكن تفسيره، وعند عودة الشخص المختطف إلى العالم البشري يجلب معه أسرار الآلهة فيما يتعلق بالحركات الراقصة والأغاني الإلهية، وهو ما نراه مجسدًا بصورة واضحة في مهرجان الماء Ame Festival في نيجيريا، الذي يُعد واحدًا من أكثر الاحتفالات الطقسية الغنية بالعناصر المسرحية، وهو في جوهره عبادة مائية مخصصة لعبادة أولوكن Olokun (إله البحر)، حيث تنتشر الأساطير التي تحكي اختطاف سيدة من قبل آلهة الماء لتمنحها قوى روحية وتعلمها الرقص والغناء، حتى تعود إلى قبيلتها وتعلم شعبها هذه الأشكال الدرامية الخاصة بآلهة الماء، التي تؤديها في شكل مسرحي قصير من أجل تمجيد الآلهة، على سبيل المثال يتم تقديم مشهد درامي عن عروس شابة أصابها المرض ليلة زواجها، وحين تعجز جميع الوسائل الطبية عن شفائها من علتها، يتم استدعاء كاهنات أولوكن، اللاتي يقمن بالصلاة وتأدية الطقوس الراقصة حتى تشفى العروس وتُزف إلى زوجها في النهاية (Asagba, 1986: 86, 89). رغم اختلاف الافتراضين اللذين طرحهما أساجبا، وتعدد التأويلات والتفسيرات التي اجتهد الباحثون والمسرحيون الأفارقة وغيرهم في ابتداعها، إلا إن الاتفاق على الأصل الديني للفنون الأدائية الأفريقية يبدو جليًّا في الافتراضات والتفسيرات كافة.

إن التمييز بين الدراما والطقوس غير موجود في معظم القبائل الأفريقية القديمة، حيث استُخدمت العديد من العناصر الدرامية في العروض الطقسية، مثل انتحال الهُوية؛ وهو ما نجده في الطقوس التي تؤديها الكهنة في قبائل آكان Akan الغانية، من تمثيلهم الفني للإله في صورة امرأة، بينما يظهر رئيس الكهنة حاملًا ضريح الإله الثقيل فوق رأسه ويغني تعبيرًا عن تملك الإله من روحه، ثم يتظاهر باقي الكهنة بالتقاط أشياء مرتبطة بالإله من الهواء ويقومون بتسلميها إلى المتفرجين، وينتهي الطقس بتشكيل الكهنة هرمًا بهلوانيًّا يرمز إلى الآلهة القمرية الأم حاكمة الأرض والسماء والعالم السفلي، بينما ترتدي إحدى الكاهنات زيًّا ذكوريًّا لتجسد احتضار الإله القديم (Graham-White, 1970: 340).

يعتبر القناع هو التمثيل المادي للوجود الروحي للآلهة والأجداد بين الأحياء، كما يمكن أن يرمز أيضًا إلى الحيوانات، وتجدر الإشارة إلى أن القناع ليس بالضرورة أن يكون غطاءً للوجه، ولكن يمكن أن يشمل الملابس التي تغطي جزءًا من جسد المؤدي أو جسده كاملًا، لذلك فهو علامة لا تستخدم فقط لمحو شخصية مرتديها، ولكن لتحدد الشخصية التي يجسدها، وهو ما يوضح الوظيفة الدرامية للتنكر في الدراما الأفريقية التقليدية (Diakhaté & Eyoh, 2017: 5). وعليه تشير روث فينيجان إلى حضور الجانب الديني في جميع الأعمال الأدائية المقنعة، وذلك بالرغم من اختلاف الموضوعات التي تطرحها هذه الأعمال؛ لأن الشخصية المقنعة هي في الأغلب ترمز إلى الشخصيات الخارقة للطبيعة أو على أقل تقدير ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالشخصيات الخارقة للطبيعة (Finnegan, 1970: 494).

على سبيل المثال؛ آمنت جماعات اكيبي Ekpe، المتمركزة في غرب الكاميرون وجنوب نيجيريا، بتملك الآلهة من روح المؤدي الذي يرتدي الأقنعة

الخاصة بالآلهة، وهذا التملك هو الذي يحقق التناغم بين رقصات المؤدي والطبول الإيقاعية المصاحبة للرقص، بحيث تستولى الآلهة على حركاته وإرادته الواعية، فيصبح القناع تجسيدًا للحضور المادي للآلهة، لذلك فالأقنعة التي تستخدمها جماعات اكيبي تجمع بشكل رمزي بين العالم المادي الخاص بالبشر والعالم الروحي الخاص بالآلهة. إن العبور إلى العالم الروحي الذي توفره هذه الأقنعة لا يكون بشكلٍ كاملٍ، فالشخص المؤدي يظل محتفظًا بمخاوفه البشرية من عدم قبول الآلهة التضحيات المقدمة لها، وبهذا الشكل يصبح للمؤدي شخصية مزدوجة تجمع بين ما هو طقسي وما هو درامي في آنٍ واحد (Ukaegbu, 1996: 52-53).

من ناحيةٍ أخرى؛ يصعب التمييز بين ما هو ديني طقسي وما هو مسرحي ترفيهي في الأعمال الأدائية التنكرية Masquerade Theatre التي قدمتها قبائل الإجبو Igboالنيجيرية، فالفكر الديني في ثقافة الإجبو يتبنى ثنائية جوهرية تقوم على فكرة الاعتماد المتبادل بين العالم المرئي والعالم غير المرئي؛ أي أن كل الظواهر لها جوانب مادية وروحية تكمل بعضها البعض وتعتمد على بعضها البعض، هكذا بات الدين وسيلة للاستكشاف والفهم والتصالح مع الجوانب الطبيعية (المادية) والجوانب الخارقة للطبيعة (الروحية) في عالمهم. بهذا الشكل تمكنهم الطقوس من إنشاء بيئة يمكن من خلالها التفاوض مع الأرواح التي يُعتقد أنها تلعب أدوارًا رئيسة في حياتهم، من خلال الطقوس أيضًا، يمكنهم تكريم الآلهة وتهدئة الأرواح والتواصل مع أسلافهم الراحلين. مِن ثمَّ، فشخصيات الإجبو المقنعة هي شخصيات من الأجداد أو القوى الروحية التي مكّنتها الأقنعة من الحضور المادي والتفاعل الفوري مع العالم البشري، لذلك فالأعمال الأدائية التنكرية هي نشاط اجتماعي ديني متطور للغاية، يمكّن أفراد الإجبو من التواصل وإقامة علاقة جسدية مع العالم الروحي الخاص بأسلافهم وآلهتهم. أضف إلى ذلك؛ أن هذه الأعمال التنكرية تُقدم في العديد من المناسبات الخاصة بقبائل الإجبو، مثل الاحتفالات الدينية والدنيوية، وأحيانًا في فترات الأزمات الاجتماعية

والسياسية التي تهدد الاستقرار الاجتماعي للقبيلة (Okagbu, 2007: 18-20)، وعليه فالارتباط الوثيق لهذا الشكل المسرحي المقنع بعالم الآلهة والأجداد يمنحه إطارًا دينيًّا وطقوسيًّا، بالرغم من تطرقه إلى موضوعات دنيوية في كثير من الأحيان.

في المجتمعات الأفريقية القديمة؛ حيثما لا توجد مساحة منفصلة تُمارس فيها المعتقدات الدينية، احتوت العروض الأدائية الدينية على العديد من الأبعاد السياسية، حيث أقامت قبائل بندلBendel النيجيرية احتفالًا سنويًّا يُسمى أوهوفوي Ohuvwe؛ من أجل إحياء ذكرى الانتصار على الجيوش الملكية التابعة لقبائل بنين Benin، وفيه يتضرع المشاركون لإله الأجداد أوفوفوي Uvwuvwe، الذي قام بحماية شعبه من محاربين قبائل بنين (Asagba, 1986: 89). تبرز العناصر المسرحية في هذا المهرجان بوضوح، حيث يتم تصميم معارك وهمية تصور الانتصار على جيوش بنين، لكن الأداء يكون فيها صادقًا مما يولد لدى المتفرج شعورًا بمشاهدة معركة حقيقية، كما أن الأزياء والأغاني والرقصات يتم تنفيذها بإتقان شديد، وذلك بهدف التواصل مع الآلهة والأجداد، حيث يعتقد الملك وكبير الكهنة أنه من خلال عبادة الآلهة بالطريقة الصحيحة؛ فإن مستقبل القبيلة سيسوده السلام والخصوبة والثروة، بالإضافة إلى الحركات الرمزية التي تقوم بها المجموعات النسائية لطرد الأرواح الشريرة وحماية أفراد القبيلة من أعدائهم (Asagba, 1986: 91). وهو بذلك يتشابه مع بعض الطقوس الإثيوبية التي تقام في بداية العام على تجسيد حقيقي لمشاهد القتال بين الرجال حتى يتدفق الدم الكافي لإرضاء أرواح النهر (Graham-White, 1970: 342).

وفي شمال نيجيريا، حيث تتمركز قبائل الهوسا تنتشر ممارسة طقوس بوري Bori، وهي ممارسة دينية تقوم على الاعتقاد بوجود أرواح يُنظر إليها على أنها مشاركة نشطة في الشؤون البشرية وتُؤثر عليها، مما يعني الاعتقاد بأن معظم

المشاكل البشرية، وخصوصًا الأمراض والمصائب المجتمعية، مرتبطة بغضب هذه الأرواح نتيجة استيائهم من تصرفات البشر، وعليه يتم أداء الطقوس العلاجية التي تتضمن الحركات الراقصة بهدف إرضاء الأرواح الغاضبة وتحقيق السلام معهم وما يترتب عليه من شفاء المرضى من جميع الأسقام (Okagbu, 2007: 58-59). بهذا الشكل تتشابه رقصات بوري لدى قبائل الهوسا مع الأعمال الأدائية المقنعة لدى قبائل الإجبو؛ في كونهما أعمالًا أدائية تعتمد على الرقص والموسيقى بهدف تحقيق التواصل بين عالم الآلهة والأرواح وعالم البشر.

تطورت عبادة بوري بمرور الوقت حتى ارتبطت ممارستها بالمناسبات الاجتماعية والسياسية المختلفة، مثل الاحتفالات الجنائزية أو المحاكمات القضائية، لكنها بوصفها طقوسًا دينية مهتمة بخلق علاقة فريدة بين عالم البشر وعالم الآلهة في المقام الأول، قد وفرت لجميع العروض الأدائية شكلًا دينيًّا بالرغم من تناولها قضايا دنيوية في كثير من الأحيان، وهو ما نجده على سبيل المثال في العرض الأدائي جيدان واكيلي Gidan Wakili، بحيث لا تنفصل وظيفته الدينية الطقوسية عن وظيفته المسرحية الترفيهية (Okagbu, 2007: 82). رغم أن عروض واكيلي المسرحية كانت ظاهريًّا غير سياسية، لكن تم استخدامها من قبل النخبة السياسية لإقناع الناخبين من أفراد الهوسا بحصولهم على تأييد الآلهة والأرواح، أو للإساءة للفريق المعارض وتدمير مسيرته السياسية، وهو ما يوضح مدى تأثير عبادة بوري على اللاوعي الجمعي لدى قبائل الهوسا، حتى أنه بعد دخول الإسلام إلى شمال نيجيريا لعبت عروض بوري الأدائية دورًا في المقاومة السياسية لتأكيد الهُوية الثقافية لقبائل الهوسا ورفض الثقافة الإسلامية (Okagbu, 2007: 97-99).

في النهاية ما تشترك فيه جميع العروض الأدائية السابق ذكرها، على الرغم من الاختلافات في البنية والوظيفة وظروف الأداء، هو الاستخدام التكاملي الذي تستخدمه هذه

العروض للفنون المختلفة، مثل: الموسيقى، والرقص، والتمثيل الصامت، والتنكر، وأحيانًا الدمى، إلى جانب لجوء هذه العروض إلى حركات الجسم المعقدة والرمزية والأزياء المتقنة التي تتراوح من زينة الجسم إلى الأقنعة. إن تضافر هذه الأسباب دفع علماء الأداء الطقسي المهتمين بالمسرح مثل فيكتور تيرنر إلى وصف الأعمال الأدائية الأفريقية بكونها "سيمفونية أو فرقة متزامنة من الأشكال الثقافية التعبيرية" (Turner, 1982: 82)، أو بشكل أكثر تحديدًا، أشكالًا درامية وليست مجرد عروض أدائية ذات عناصر مسرحية أو درامية (Conteh-Morgan, 1994: 7). لكن نتيجة لتأثر العبادات الدينية والممارسات الترفيهية بالقضايا السياسية، أكدت هذه الطبيعية الجدلية للأداء الأفريقي في المجتمعات القديمة أن المسرح الأفريقي ما قبل الاستعمار لم يكن سطحيًّا أو نشاطًا جامدًا، ولم يكن مساحة للتعبيرات العاطفية أو التقاليد الاجتماعية للظهور بطريقة غير متغيرة، ولم يكن أيضًا مجرد مستودع للقيم الروحية التي تخص الشخصية الأفريقية، إنما كان ميدانًا يعكس الواقع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، وتحول علاقات القوى والمعارك الإيديولوجية (Kerr, 1995: 14).

تأسيسًا على ما سبق؛ لعبت العروض الأدائية الأفريقية دورًا سياسيًّا حين وطأت أقدام المستعمِر الأوروبي أرض القارة الأفريقية؛ وقد كان هجاء القوة الاستعمارية واضحًا في العديد من هذه العروض، بحيث قدمت أنماطًا معقدة للغاية تشرح التجربة الاستعمارية، لكن نقص المعرفة بالخلفية الثقافية والتعقيد الجمالي لهذه الأشكال الفنية تسبب في نعت الرجل الأبيض لها بالبدائية، كما أن تصور الأفارقة عن الرجل الأبيض والثقافة الأوروبية، الذي تفتقده العديد من الكتابات التاريخية، نجده مجسدًا في العديد من العروض الأدائية المنتشرة في القارة الأفريقية، مثل العروض التي قدمتها قبائل اليوروبا والإجبو النيجيرية، حيث جسدت الشخصيات الأوروبية باستخدام أقنعة بيضاء وأنوف ضخمة وشعر أملس مصنوع من جلد القرد بهدف

السخرية منهم، كما تركت الأدوار البشرية لهذه الشخصيات البيضاء، في حين أن شخصيات الآلهة والأسلاف لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يؤديها الشخص الذي يرتدي القناع الأبيض (Irobi, 2006: 275).

في كثير من الأحوال لم تكن هذه التجسيدات الساخرة مفهومة للرجل الأبيض، الذي افتقد القدرة على فك الشفرات الثقافية، وقد عبر الكاتب النيجيري وول شوينكا Wole Soyinka عن حالة عدم الفهم بإشارته إلى عدم قدرة المستعمِر الأوروبي على فهم اللغة الأفريقية، أي فهم الثقافة والفلسفة التي تحكم حياة المجتمعات الأفريقية (Jeyifo, 2001: 135-136). أغلب الظن أن عدم الفهم لم يكن حقيقيًّا؛ لأن فهم المستعمِر الأوروبي لطبيعة الثقافة الأفريقية هو الذي دفعه إلى استخدام الديانة المسيحية سياسيًّا ومسرحيًّا.

ثالثًا: استغلال المسرح الديني لخدمة الأهداف السياسية في عهد الاستعمار:

استهدف الهجوم الاستعماري على القارة الأفريقية، الذي بلغ ذروته في القرن التاسع عشر، روح الثقافة الأفريقية وهُويتها العريقة، فقد أبدى المستعمِر الأوروبي إدراكه الشديد للدور الاجتماعي الذي تلعبه الديانات الأفريقية التقليدية في تحقيق وحدة واستقرار المجتمعات التي نشأت في أحضانها، ولذا شرع في تعزيز هيمنته الثقافية على القارة الأفريقية بمحاربته هذه الديانات ومنع الطقوس والعروض الأدائية من الظهور، ليتسنى له في النهاية تقليص دورها الاجتماعي، وقد تحقق له ما أراد عن طريق منظومة دينية بديلة هي البعثات التبشيرية المسيحية.

أ- تأثير البعثات التبشيرية على الثقافة الدينية الأفريقية:

أنشأ المستعمِر الأوروبي مجموعة من الكنائس التبشيرية من أجل دعوة الأفارقة إلى تبني معتقدات الديانة المسيحية، لكن هذه الكنائس قد ساعدت في قمع أشكال الفنون التقليدية وتقديم الاستعمار الأوروبي إلى الأفارقة، بحيث قامت الكنيسة

بالدور التعليمي عن طريق إدارة المبشرين لمعظم المدارس التي أُنشئت حتى يتسنى لهم تعزيز القيم الثقافية للاستعمار (Plastow, 1996: 43)، وما كان لهذا أن يتحقق إلا باتفاق الجماعات التبشيرية على التأسيس لمبدأ الاتصال بين الديانة المسيحية وبين الحضارة الأوروبية؛ بحيث يرتبطان تمامًا مثل السبب والنتيجة، ومن خلال اعتماد المبشرين هذا المبدأ تم إنشاء نظام اجتماعي جديد لمحاربة وتقليص الثقافات والديانات التقليدية بعد أن لاحظوا مدى أهميتهما في حياة الشعوب الأفريقية. لقد نشر المبشرون فكرة أن الانتماء للكنيسة في أي جزء من العالم بمثابة نقلة حضارية حديثة، باعتبار أن الكنيسة هي المصدر الأساس للحضارة الأوروبية في الفن والموسيقى والأدب (Adedeji, 1971: 25-26).

نتيجة للسياسات التبشيرية المسيحية لاختراق المجتمع الأفريقي، بُذلت شتى المحاولات لاستبدال أشكال الترفيه الأوروبية "المتحضرة" بالأشكال الأفريقية "الوثنية"؛ لتعزيز فنون الحضارة الغربية من خلال برنامج التنوير المسيحي، وهو ما كشف عن رغبة الإدارات الاستعمارية في السيطرة على المسرح (Adedeji, 1971: 25). هذا الهجوم المدبر والإيديولوجي الصريح على فنون الأداء الأفريقية التقليدية جاء في الأساس نتيجة الحماس التبشيري للبعثات الأوروبية المسيحية، وسلوكهم الذي قد تم تبريره بأنه هجوم ضد كل أشكال الفنون الأدائية المرتبطة بالوثنية والخطيئة، بينما كان السبب الحقيقي في حرص المبشرين على قمع فنون الأداء الأفريقية هو إدراكهم أن الأشكال الثقافية في المجتمعات الأفريقية تحمل الرموز الأساسية للمبادئ الدينية والأخلاقية في هذه المجتمعات، ولما كان المحرك الرئيس للاستعمار يقود إلى الاندماج التدريجي للاقتصادات الأفريقية ما قبل الاستعمار في الاقتصاد الكلي الرأسمالي الأوسع الموجه من أوروبا وأمريكا الشمالية، كان من الضروري ليس فقط إسقاط الأنظمة السياسية والاقتصادية الأفريقية، ولكن أيضًا اسقاط الأنظمة القانونية والدينية والثقافية

التي قامت عليها الدعائم الأيديولوجية لهذه المجتمعات، لذلك فبالرغم من السياسات المتقطعة التي تبدو ظاهريًّا مختلفة، لكن كان هناك ارتباط وثيق بين حضور البعثات التبشيرية وبين تعزيز هيمنة الحكومات الاستعمارية (Kerr, 1995: 18).

على غرار التحالف بين الكنيسة والمسرح في العصور الوسطى الأوروبية، ظهر هذا التحالف مع قدوم البعثات التبشيرية إلى القارة الأفريقية، ومِن ثَمَّ نما التوجه نحو قمع أكبر عدد ممكن من مظاهر فن الأداء التقليدي؛ فارتباط هذه الفنون بالديانات الأفريقية التقليدية جعل منها مصدرًا للتأكيد على الهُوية الأفريقية وهو ما جعلها مصدرًا محتملاً لتمرير الرسائل التحريضية ضد المستعمِر الأوروبي، علاوة على ذلك، كانت الثقافة الأفريقية التقليدية مخيفة للغاية للعديد من الأوروبيين؛ فهم بشكلٍ عام لا يفهمون لغتها ودلالاتها (Plastow, 1996: 45). في واقع الأمر؛ كانت الأهمية التي تلعبها الفنون الأدائية في المقاومة الثقافية، تفسر معارضة المبشرين المسيحين الإيحاءات الجنسية التي اعتبروها إثارة شيطانية للرقصات الوثنية؛ ولهذا السبب ارتبطت حملتهم ضد هذه الفنون بالقمع السياسي والاقتصادي الأوسع للاستعمار، لكن تبسيط الصراع ونقله إلى المستوى الجنسي قد مكّن المبشرين من إخفاء الأساس الأيديولوجي والاقتصادي للصراع (Kerr, 1995: 19). بهذا الشكل فرغم سماح الحكومات الاستعمارية للأفارقة بالانخراط في الأنشطة المسرحية، لكنهم حرصوا على ألا تتعارض هذه الأنشطة مع المخطط الاستعماري لإخضاع القارة، وفي المقابل، شرعوا في تسخير الأعمال الدرامية ذات المحتوى الديني من أجل فرض وتعزيز الهيمنة الاستعمارية على القارة الأفريقية.

ب- استخدام المسرح الديني لتحقيق المطامع الاستعمارية:

مع قدوم البعثات التبشيرية إلى غرب القارة، كان من المقرر أن تترسخ الدراما الفرنسية والإنجليزية في أفريقيا، وإدراكًا من المبشرين لأهمية الأداء

المسرحي في المجتمعات الأفريقية التقليدية، سارعوا إلى استغلاله لنشر الديانة المسيحية وقيمها، لذلك قدم المبشرون بانتظام اسكتشات (فصول) درامية حول مواضيع دينية للاحتفال بالأعياد المقدسة، مثل عيد الفصح وعيد الميلاد. ففي الكاميرون؛ قدم المبشرون مسرحيات المعجزات الفرنسية، مثل معجزة تيوفيل[i] Miracle de Th´eophile التي تُرجمت إلى لغة الباسا المحلية. بينما قدموا في توغو نوعًا جديدًا من الأداء المسرحي هو الأناشيد الدينية الموسيقية Cantata (في نسختها التوغولية)، وهي دراما دينية تعتمد على الغناء والرقص على موسيقى البيانو، بحيث أصبحت فيما بعد مصدرًا للحفلات الموسيقية Cocert Party (Conteh-Morgan, 2004: 115). أما في غانا؛ فكان هناك ميل إلى تجسيد الطقوس المرتبطة بالأعياد الدينية المسيحية لتشابه موضوعاتها مع موضوعات العروض الأدائية الأفريقية، وهو ما ساعد في ملء الفراغ الناتج عن تدمير تلك العروض المحلية، حيث تعمد المبشرون إقامة الاحتفالات الدرامية السنوية الخاصة بعيد الشكر في نهاية شهر نوفمبر بالتزامن مع انتهاء موسم المطر، وهو ما يعكس وعيهم بالارتباط الوثيق بين الطقوس الدينية للسكان الأصليين وبين الطبيعة الزراعية للمجتمع، وبالتالي، تم إيقاف هذه الطقوس لتحل محلها الطقوس المسيحية المماثلة نظريًّا (Kerr, 1995: 33). لم يختلف الوضع كثيرًا في نيجيريا؛ حيث تبنت الكنائس الكاثوليكية تقديم الدراما التعبدية والأناشيد الدينية المأخوذة من الكتاب المقدس إلى جانب الحفلات الموسيقية، واستفادوا من الحالة المشوشة التي غرقت فيها الكنائس البروتستانتية برفضها وجود علاقة بين أشكال الترفيه مثل المسرح وبين الديانة المسيحية، وهو ما سمح للكنائس الكاثوليكية أن تلعب دور البطولة في استخدامها للأناشيد والمشاهد المسرحية في الاحتفالات الدينية (Adedeji, 1971: 39).

بالانتقال إلى شرق القارة الأفريقية، حيث دخلت المسيحية إلى إثيوبيا في القرن الرابع الميلادي، ارتبطت الكنيسة ارتباطًا وثيقًا بالنظام الملكي وسرعان ما أصبحت جزءًا من آلية الرقابة الاجتماعية، بحيث كان تاريخ وسلطة الكنيسة والدولة مترابطين بشكلٍ وثيق على مدار قرون طويلة. كان لهذا الترابط انعكاسه الواضح على شكل الأداء المسرحي في إثيوبيا؛ ففي القرن السادس الميلادي، أصدر الأسقف غريجنتيوس Bishop Grigentius قانونًا يوضح أن المغنيين وعازفي القيثارة والممثلين والراقصين قد تم منعهم من ممارسة أشكال الفنون المختلفة، وأن أي شخص سيمارس هذه الفنون سوف يُعاقب بالجلد والأشغال الشاقة لمدة عام، وبهذا الشكل أصبحت الكنيسة هي الراعي المسيطر على الفنون الأدائية في إثيوبيا، بحيث تمت ممارسة الأداء المسرحي الديني داخل أسوار الكنيسة وتحت إشرافها (Plastow, 2004: 193).

اختلف المسرح الديني التبشيري التابع للاستعمار البلجيكي في الكونغو عن نظيره التابع للاستعمار الفرنسي في غرب القارة؛ وذلك لأن المبشرين بعد فترة من رفضهم ومهاجمتهم شديدة العدائية لأشكال الأداء التقليدية، لجئوا إلى تبني هذه الأشكال بوصفها أساسًا جديدًا في مسرحهم الديني، كما عمدوا إلى استخدام النغمات الكونغولية في ترتيل الكلمات المسيحية. بالطبع لم يكن يهدف هذا الاحتضان للفنون التقليدية إلا لتقويض القيم الثقافية الخاصة بالمجتمعات الأفريقية التقليدية، واستبدال الرسالة المسيحية الجديدة وقيمها الحضارية بالأخرى الوثنية، وهو ما يؤثر بالطبع على اجتذاب أعداد أكبر إلى الديانة المسيحية (Conteh-Morgan, 2004: 116). وفي أوغندا أيضًا اعترض المبشرون على العروض التقليدية والاحتفالات الطقسية باعتبارها وثنية، كما تم حظر رقصة الزفاف ندونجو مباجا Ndongo-mbaga بسبب إيحاءاتها الجنسية، وقررت الكنائس تسخير المسرح للأغراض التبشيرية بحيث يساعد في شرح الإنجيل للمتحولين إلى المسيحية حديثًا، عن طريق التجسيد الدرامي

للقصص المأخوذة من الكتاب المقدس (Breitinger, 2004: 253).

أما في الأجزاء الجنوبية من القارة التي خضعت للاستعمار البرتغالي مثل موزامبيق وأنجولا، فالجهود الثقافية التي قام بها المبشرون من أجل تعزيز الهيمنة الثقافية والسياسية تركت آثارها الواضحة على شكل الإنتاج المسرحي في هذه المناطق؛ حيث أسس الكهنة الكاثوليك شكلًا جديدًا من الأداء المسرحي عُرف باسم "اوتوس- Autos" وهي فصول مسرحية تستقي أحداثها من القصص المسيحية المقدسة، وهي بذلك لا تختلف كثيرًا عن مسرحيات المعجزات الإنجليزية Miracle Plays، من حيث شكلها الفني أو من حيث هدفها التعليمي (Mitras, 2004: 385). وفي دولة جنوب أفريقيا، كما هو الحال في العديد من الدول الأفريقية الأخرى، تأثر شعب سيسوثو Sesotho بشدة بقدوم المبشرين في عام ١٨٣٣، وكان أحد مظاهر التأثير التي أحدثها المبشرون على الثقافة الأفريقية هو تكييف الأغاني التقليدية مع التراتيل المسيحية، غير أن عملية الدمج بين أشكال الأداء الأوروبية والأخرى الأفريقية قد أثرت سلبًا على أشكال الأداء الأفريقية حتى تغير شكلها الفني بمرور الوقت ثم اختفت تمامًا (Hutchison, 2004: 322).

على هذا النحو، كان التأسيس لخطابات الهيمنة الأوروبية في الأعمال المسرحية مرتبطًا ارتباطًا وثيقًا بالنشاط الثقافي للبعثات التبشيرية؛ فالمستعمِر الإنجليزي قد حرص على استخدام التعليم التبشيري في نشر اللغة الإنجليزية والتقاليد الأوروبية في جنوب أفريقيا، ومِن ثمَّ؛ تولى القساوسة مهمة تدريس التاريخ الديني والأخلاق المسيحية عن طريق إنتاج مجموعة من الأعمال المسرحية المأخوذة من الكتاب المقدس، أو إعادة تقديم الأعمال الكلاسيكية الإنجليزية مثل أعمال شكسبير، حتى يتنصل الأفارقة من ثقافتهم المحلية البربرية ويحتضنوا الثقافة الأوروبية

المتحضرة، وهو ما يساهم في تحقيق الهيمنة الاستعمارية، هكذا أصبح إتقان استخدام اللغة الإنجليزية والإلمام بالمسرحيات الأوروبية علامة حقيقية للتمييز الاجتماعي بين المتعلمين وغيرهم في أفريقيا (Sirayi & Seda, 2015: 132).

مع بدايات القرن العشرين، ازداد الوعي بالربط بين الهيمنة الاستعمارية والاستغلال الاقتصادي للقارة الأفريقية وبين الأنشطة التي مارستها الكنائس التبشيرية، كما أن فكرة الارتباط بين الحضارة الأوروبية والديانة المسيحية لم تعد ذات تأثير قوي؛ نظرًا للفشل في إدراك مدي تجذر الثقافة والديانات التقليدية في فكر ووجدان الشعوب الأفريقية، بحيث تعجز الإغراءات المادية والروحية التي قدمتها البعثات التبشيرية على تضليلهم (Adedeji, 1971: 39-40). على سبيل المثال؛ فشلت الكنائس الأوروبية في نيجيريا في أفرقة الديانة المسيحية وجعلها ملائمة للثقافة الأفريقية، وهو ما زاد من رغبة الأفارقة في تأسيس كنائس أفريقية مستقلة تتماشى مع طبيعة الثقافة الأفريقية، وتشجع على الاحتفاظ بالثقافات الأصلية من خلال دمج الأغاني التقليدية الخاصة بثقافة اليوروبا في طقوس العبادة المسيحية. كما اتفقت هذه الكنائس مع الكنائس الأوروبية في استخدام العروض الدرامية للأغراض التبشيرية، وعليه لجئوا إلى كتابة عروض مسرحية تحمل الأفكار والمعتقدات المسيحية من أجل تقوية إيمان أعضاء الكنيسة، أو لكسب أعضاء جدد، أو لجمع الأموال، كما استقوا من الكتاب المقدس العديد من القصص التي تمت مسرحتها؛ مثل قصة ميلاد المسيح، وآدم وحواء، ويوسف وإخوته، وداوود وجالوت. بحلول عام ١٩١٤ أصبحت هذه الدراما المستوحاة من كلٍ من النصوص المسيحية المقدسة والثقافة الأفريقية التقليدية نشاطًا متكررًا للكنائس الأفريقية المستقلة (Edebiri, 1983: 144).

الأمر المثير للانتباه؛ هو ما شهده عام ١٩١٠ من انضمام فرقة مغنو بهجة لاجوس Lagos Glee Singers، وهم مجموعة من المؤدين المحترفين في الأوبرا

الأوروبية، إلى حركة الدراما الأصلية التي جمعت بين النصوص المسيحية المقدسة والثقافة الأفريقية التقليدية، ورغم أن جمعية مغونو بهجة لاجوس وغيرها من المجموعات الدرامية الأخرى التي انتشرت في أعقابها، لم يتحولوا إلى الأداء المسرحي الاحترافي، لكن الأهمية المتزايدة والنجاح الاقتصادي للأنشطة المسرحية في نيجيريا منذ بداية القرن العشرين قد حفزا الحكومة الاستعمارية على نشر "مرسوم تنظيم المسرح والعروض العامة- ١٩١٢" في الجريدة الرسمية. نص هذا المرسوم على أن أي شخص يتعين عليه "تنظيم مسرحية أو غيرها من وسائل الترفيه في أي مرحلة من مراحل العمل" يجب أن يحصل على ترخيص حتى لا يواجه عقوبة غرامة لا تتجاوز ٢٠ جنيهًا إسترلينيًّا لكل يوم من أيام العرض. إن نشر هذا المرسوم كان مفهومًا في الوقت الذي بدأ فيه الأفارقة الثورة ضد النظام الاستعماري في الكنيسة والدولة، كما أن التوجه غير الديني لحركة الدراما الأصلية كان سببًا كافيًا يدفع بالسلطة الاستعمارية والكنيسة إلى الحد من انتشارها، وخصوصًا في ظل ميل الحكومة الاستعمارية إلى الربط بين الكنيسة والدولة، وبالرغم من هذه الأسباب الواضحة؛ بُرر نشر هذا المرسوم بالرغبة في زيادة عائدات الإدارة الاستعمارية في حالة قيام شركة مسرحية بزيارة البلاد من الخارج، وهو ما لم يكن بالطبع سببًا مقنعًا لسياسي لاجوس، الذين رءوا أن هذا القانون لا يهدف إلى تحسين النشاط المسرحي في لاجوس، إنما هو محاولة استغلالية أخرى تزيد من تفاقم العلاقة بين الحكومة الاستعمارية وقادة الفرق المسرحية؛ بسبب الرغبة في السيطرة على المسرح وخنق مساعيهم الإبداعية إلى جانب حرمانهم من مصادر الدخل الرئيسة، التي هم في أمس الحاجة إليها للحفاظ على فرقهم الدرامية وسداد تكاليف العروض المسرحية (quoted in; Adedeji, 1971: 44-45).

نجحت القوى الاستعمارية في التنصل من تهمة الاستغلال الثقافي للبعثات التبشيرية، برفضها الاعتراف بالصلة المباشرة التي تجمع بين الأعمال المسرحية والهيمنة الاستعمارية، مع الإصرار في المقابل على أن الأعمال المسرحية التي تم إنتاجها داخل أسوار الكنيسة تهدف إلى تعميق فهم المتفرجين الأفارقة للعقيدة المسيحية من ناحية، وتعريفهم بالأشكال الدرامية الغربية من ناحيةٍ أخرى، لكن أكد قانون الاستعمار لعام ١٩٣٠ أن الإرساليات الكاثوليكية كانت وسيلة لنقل الحضارة الأوروبية إلى المجتمعات الأفريقية، مما جعلها أداة متعمدة في استعمار ملايين من الأفارقة عن طريق التأسيس لمبدأ تفوق الرجل الأبيض دينيًّا وحضاريًّا، وهو ما كان يتجلى في توزيع الأدوار في مسرحيات ميلاد المسيح؛ بحيث أصبح من المألوف أن يلعب السود دور يهوذا أو دور الشيطان، بينما كانت أدوار الطفل يسوع ويوسف ومريم والملائكة حكرًا على الشخصيات البيضاء (Mitras, 2004: 386).

على صعيدٍ آخر؛ هناك العديد من النماذج الدرامية التي توضح كيف استغل الأفارقة الفنون الأدائية في مقاومة الهيمنة الثقافية للاستعمار الأوروبي من خلال السخرية من الرجل الأبيض، مثل رقصة جول وا مكولو Gule wa mkulu وهي طقوس دينية تنكرية تمارسها جماعة نياو Nyau التي توجد في ملاوي وشرق زامبيا والمناطق المجاورة لموزامبيق، يرقص فيها الرجال باستخدام الأقنعة التي ترمز إلى الحيوانات المختلفة وإلى أرواح الأسلاف تعبيرًا عن إعادة تمثيل رمزي لأسطورة الخلق. على المستوى السياسي؛ حرضت الطقوس الدينية لجماعة نياو على الانشقاق عن السلطة المركزية للرؤساء، ولذلك استطاعت جماعة نياو أن تلعب دورًا قويًّا في مقاومة الجماعات التبشيرية، عن طريق السخرية من الرموز الدينية المسيحية، واستخدام الأغاني الجنسية الفاحشة في الإساءة للسيدة مريم العذراء، وهو ما زاد من غضب وخوف الأوروبيين من أن تشكل جماعة نياو مراكز للتصدي للهيمنة الاستعمارية، فعملوا على قمع هذه الأشكال الأدائية متحججين بإباحيتها المتمثلة في

رقص الرجال عراة أمام النساء. ومن المفارقة أن تهمة المخالفات الجنسية التي وجهها المبشرون المسيحيون ضد رقصات جول وا مكولو قد أُلحقت بالمبشرين أنفسهم؛ إذ لم تكن الرقصات العارية لجماعة نياو في سياق طقوسهم تمثل فحشًا في نظر المجتمع المحلي، بل على العكس من ذلك، فإن سلوك الأزواج الأوروبيين في التقبيل أو الإمساك بأيديهم علنًا كان يعتبر فاحشًا، وعليه لم يكن اهتمام الهجوم الثقافي المضاد من قبل جماعة نياو متمثلًا في إعاقة الأعمال التبشيرية فحسب، بل أيضًا في استخدامها لتوعية الجمهور بالطبيعة الوحشية للاستعمار (Kerr, 1995: 50-52).

إن استغلال الأعمال المسرحية الدينية في تحقيق الأهداف السياسية لم يكن أمرًا حديث عهدٍ في القارة الأفريقية، فقد أوضحت الباحثة آنفًا كيف ارتبطت المفاهيم الدينية بالأخرى السياسية في المجتمعات الأفريقية القديمة، وهو ما رصدته في العروض الأدائية التي جسدت هذا الترابط، لكن الأمر تفاقم بشكلٍ ملحوظ في عهد الاستعمار، وترك تداعياته الواضحة على الفضاء الاجتماعي حتى بعد تخلص الدول الأفريقية من الهيمنة الاستعمارية وتحقيق الاستقلال بداية من النصف الثاني من القرن العشرين.

نتائج الدراسة:

أولًا: إن قضية التداخل بين الحقل الديني ومختلف الحقول الاجتماعية ليست قضية مستحدثة في القارة الأفريقية، إنما تضرب بجذورها في أعماق التاريخ القديم للمجتمعات الأفريقية، فقد عرفت القارة الأفريقية هذا الارتباط المبكر بين الدين والسياسة، إذ كان الارتباط الوثيق في القارة الأفريقية بالمعتقدات الدينية له أبعاده الاجتماعية والسياسية، كما امتازت هذه المعتقدات بقدرتها على ممارسة سلطتها الشرعية خارج الحقل الديني لتتقاطع مع الحقول المختلفة المشكلة للفضاء الاجتماعي في أفريقيا.

ثانيًا: وجود علاقة مباشرة بين نشأة المسرح الأفريقي وبين المكانة التي يحتلها الدين في الثقافة الأفريقية، حيث شكّلت الطقوس الدينية المتمايزة البذور الأولى للنشاط المسرحي في القارة الأفريقية. أضف إلى ذلك؛ أن هذه الطقوس الأدائية احتوت على العديد من الأبعاد السياسية، ولذا لعبت دورًا مهمًّا في المقاومة الثقافية للاستعمار.

ثالثًا: أوضح تحليل الأعمال المسرحية الأفريقية في عهد الاستعمار كيفية الاستغلال السياسي للأعمال المسرحية الدينية، وذلك على إثر السياسات الاستعمارية التي سعت إلى استبدال أشكال الترفيه الأوروبية "المتحضرة" بالأشكال الأفريقية "الوثنية"؛ بحيث قدم المبشرون أعمالًا مسرحية مستقاة من القصص المسيحية المقدسة، حتى يتسنى لهم فرض وتعزيز الهيمنة الاستعمارية على القارة الأفريقية.

توصيات الدراسة:

إن التداخل بين الأداء المسرحي والأداء الديني يجعل المسرح أكثر قدرة على استكشاف القضايا الدينية المُلحة التي تشغل عالمنا المعاصر، تحديدًا قضية التداخل بين الدين والسياسة، ولذا توصي هذه الدراسة بضرورة المشاركة الفنية من أعضاء الحقل المسرحي في استكشاف الأبعاد المختلفة لهذه القضايا.

المصادر والمراجع

أ- المراجع العربية:

١- إسبر، أمين. (١٩٨٥). إفريقيا سياسيًّا واقتصاديًّا واجتماعيًّا. دمشق: دار دمشق للنشر والتوزيع والطباعة.

٢- فراييه، جان. وجوسار، ا.م. (٢٠٢٠). المسرح الديني في العصور الوسطى: نصوص مختارة، تحليل، تعليقات، هوامش تفسيرية. (محمد القصاص، مترجم). القاهرة: وكالة الصحافة العربية.

٣- فيبر، ماكس. (٢٠١١). العلم والسياسة بوصفهما حرفة. (جورج كتورة، مترجم). بيروت: المنظمة العربية للترجمة.

٤- ـــــــــــــــــــــــ (٢٠١٥). الاقتصاد والمجتمع: الاقتصاد والأنظمة الاجتماعية والقوى المخلفات: السيادة. (محمد التركي، مترجم). بيروت: المنظمة العربية للترجمة.

ب- المراجع الأجنبية:

1- Adedeji, Joel. (1971). The Church and The Emergence of The Nigerian Theatre. 1866-1914. Journal of The Historical Society of Nigeria. Vol. 6, No. 1. Pp 25:45

2- Asagba, Austin Ivigueraye, (1986). Roots of African Drama: Critical Approaches and Elements of Continuity. *Kunapipi*. 8(3)

3- Breitinger, Eckhard. (2004). Uganda. In; Martin Banham (Ed.*), A History of Theatre in Africa.* Cambridge: Cambridge University Press.

4- Conteh-Morgan, John. (1994). African Traditional Drama and Issues in Theater and Performance Criticism. *Comparative Drama*, Vol. 28, No. 1, pp.3-18

5- ——————————— (2004). Francophone Africa south of the Sahara. In; Martin Banham (Ed.), *A History of Theatre in Africa.* Cambridge: Cambridge University Press.

6- Diakhaté, Ousmane. Eyoh, Hansel. (2017). The Roots of African Theatre Ritual and Orality in the Pre-Colonial Period. *Critical Stages/Scènes critiques*. No 15. Retrieved from https://www.critical-stages.org/15/the-roots-of-african-theatre-ritual-and-orality-in-the-pre-colonial-period/

7- Dillon, Michele. (2003). *Handbook of The Sociology of Religion* (Ed.). New York: Cambridge University Press.

8- Douglas, Mary. (1988). The Effects of Modernization on Religious Change. *Daedalus*, 117(3), pp 457-484.

9- Edebiri, Unionmwan. (1983). Drama as popular culture in Africa. *A*

Journal of African Studies. 12(2), pp 139-149

10- Finnegan, Ruth. (1970). *Oral Literature in Africa*. London: Oxford University Press.

11- Graham-White, Anthony. (1970). Ritual and Drama in Africa. *Educational Theatre Journal*, Vol. 22, No. 4, pp. 339-349.

12- Hutchison, Yvette. (2004). South African theatre. In; Martin Banham (Ed.), *A History of Theatre in Africa.* Cambridge: Cambridge University Press.

13- Jeyifo, Biodun. (2001). *Conversations with Wole Soyinka*. Jackson: Mississippi University Press.

14- Kerr, David. (1995). African Popular Theatre: From Pre-colonial Times to the Present Day. London: James Currey Ltd

15- Mitras, Luis R. (2004). Theatre in Portuguese-speaking African Countries. In Martin Banham (Ed.), *A History of Theatre in Africa*. Cambridge: Cambridge University Press.

16- Okagbu, Osita. (2007). *African Theatres and Performances.* New York: Routledge.

17- Owomoyela, Oyekan. (1985). Give Me Drama or...: The Argument on the Existence of Drama in Traditional Africa. *African Studies Review*, Vol. 28, No. 4, pp. 28-45

18- Plastow, Jane. (1996). *African Theatre and Politics: The Evolution of Theatre in Ethiopia, Tanzania and Zimbabwe: a Comparative Study*. Netherlands: Rodopi

19- ———— (2004). Ethiopia and Eritrea. In; Martin Banham (Ed.), *A History of Theatre in Africa*. Cambridge: Cambridge University Press.

20- Sirayi, Mziwoxolo. Seda, Owen. (2015) Intrusive hegemonies and localized identities in early South African drama and theatre: 1880 to 1930. *South African Journal of African Languages.* 35:1, pp 131-137

21- Turner, Victor. (1982). *From Ritual to Theater*. New York: Performing Arts Journal Publication.

22- Ukaegbu, Victor Ikechukwu. (1996). T*he Composite Scene: The Aesthetics of Igbo Mask Theatre.* Ph.D. Thesis. University of Plymouth.

23- Weber, Max. (1965). *The Sociology of Religion*. (Ephraim

Fischoff, Trans.). London: Methuen & Co Ltd.

(١) قام الكاتب الفرنسي روتبيف Rute boeul بانشاء هذا النوع المسرحي في منتصف القرن الثالث عشر الميلادي، وهو نوع من معجزات العذراء الذي يعتبر تخطيطًا أوليًا لأسطورة فاوست (فراپييه &جوسار، ٢٠٢٠: ١٩).

AIN SHAMS UNIVERSITY

AIN SHAMS UNIVERSITY
MIDDLE EAST RESEARCH CENTER
مركز بحوث الشرق الأوسط
MERC

Middle East Research Journal

Refereed Scientific Journal
(Accredited) Monthly

Vol. 86
April 2023

Issued by
Middle East
Research Center

Forty-ninth Year
Founded in 1974

Issn: 2536 - 9504
Online Issn: 2735 - 5233