الفن المعاصر

فصلية- علمية- محكمة

العددان (29 -30) صيف 2023

ملف العدد:
خارطة التراث الشعبي في مصر

العددان (29 - 30)

مجلة الفن المعاصر

أكاديمية الفنون

الفن المعاصر

رسالة الفنون من مصر إلى العالم

العددان (29 - 30)

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

رقم الإيداع
6269 - 2011
الترقيم الدولي
3639 - 1110

رئيس مجلس الإدارة
ورئيس التحرير
أ.د. غادة جبارة
رئيس أكاديمية الفنون

مدير التحرير
أ.د. مدحت الكاشف

سكرتير التحرير
شيماء توفيق

مستشارو التحرير
حسب الترتيب الأبجدي
أ.د. سمية رمضان
أ.د. فوزية حسن
أ.د. مجدي عبد الرحمن
أ.د. هدى وصفي

المدير الإداري
صفاء عباس

المراجعة اللغوية
إيناس أحمد

الإخراج الفني
د. الشريف منجود

الغلاف بريشة
الفنان إسلام النجدي

شروط وأحكام النشر في المجلة

المواد المنشورة في المجلة تعبر عن رأي كتّابها ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة.

ترحب المجلة بأي مداخلات أو تعليقات أو تصويبات على ما ينشر بها من مواد.

يراعي الباحث القواعد العلمية في كتابة البحث.

أن يكون البحث متناسبًا مع طبيعة المجلة البحثية.

أن يكون البحث كاملًا، وجميع أركانه متناسقة مع بعضها البعض.

يتحمل الباحث المسؤولية الكاملة تجاه كل الأمور الواردة في بحثه المقدم، وأن يكون مسؤولًا عن البيانات والمعلومات المرفقة خلاله، وجميع الحقائق العلمية المرفقة داخل البحث.

يرسل المواد إلى المجلة إلكترونيًا بصيغة **word** ما مراعاة تنسيق البحث وتنسيق هوامشه بصورة سلمية.

للمجلة الحق في مراجعة أصحاب المقالات والدراسات لإجراء تعديلات تراها المجلة ضرورية.

المسرح

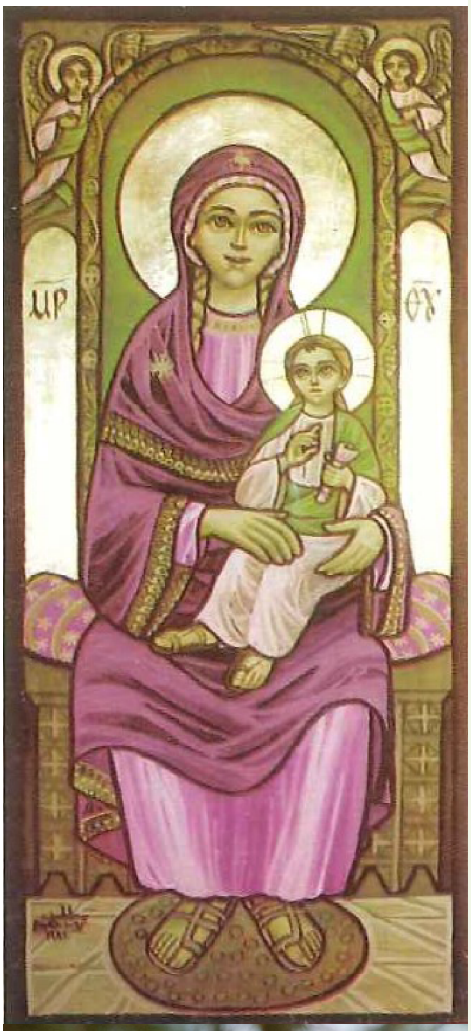
- نظرية التلقى وإشكالية المعالجة الدرامية — د / أمانى يوسف 11
- دراما العبث عند أرابال — د / عماد العكارى 23
- ملامح التجريب فى المسرح الكويتى — د / عبد الله العابر 41
- دور الوسائل الإعلامية فى الحفاظ على الهوية الثقافية والاجتماعية للش باب — د / نجم راشد 55

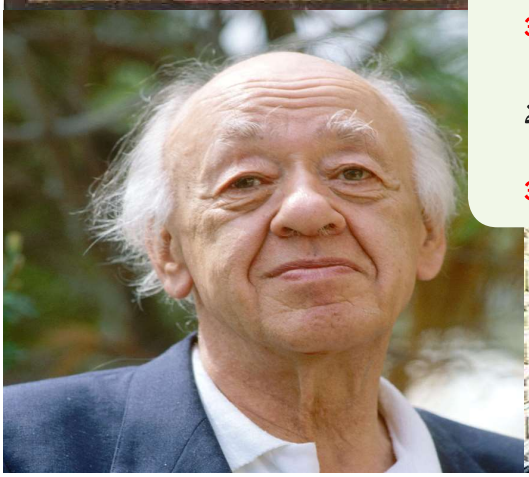
السينما

- أثر توظيف الحركة على المحتوى البصرى للفيلم السينمائى — د / شريف عبد الفتاح 73
- الذكاء الصناعى ومستقبل شريط الصوت فى مصر — د/أشرف أحمد 95
- أثر عمارة المكان فى تصميم الفيلم السينمائى — د / سمر بهاء 113
- عمارة منازل القدماء المصريين فى الأفلام الأمريكية — د / دعاء الديب 153
- الدور الإبداعى المتميز للمرأة الأفريقية كمنتجة ومخرجة فى صناعة الفيلم السينمائى — د / نيفين عبد الحميد 201

ملف العدد

- خارطة التراث الشعبي في مصر أ.د. مصطفى جاد 237
- موسيقى أغانى السبوع بمدينة اسنا فى صعيد مصر د / نهلة أبسخرون 265
- فن الأيقونة النشأة والتطور عبر الفنون المسيحية د / نرمين الحوطى 275
- القيم الجمالية للمفردة الحركية ودورها فى بناء الصورة التعبيرية د / محمود صبرى 293
- صياغة معاصرة للألعاب الشعبية على مسرح الطفل د / فادى النبراوى 303
- الدلالة الرمزية للون فى سيرة الأميرة ذات الهمة د / شيماء السنهورى 313
- فن الرقص وارتباطه بالدراما والمسرح فى مصر القديمة د / محمد صلاح الدين 333
- المسرح الإفريقى وإشكاليات الهوية د / سعداء الدعاس347
- تأثيرات الأبعاد الميثولوجية للشخصية الخرافية د / جاسم حسن 375





التراث والهوية

أ.د/ غادة جبارة
رئيس التحرير ورئيس أكاديمية الفنون

تهتم الكثير من الجامعات والمؤسسات العلمية بدراسة التراث بوصفه علما يناط به التمثل بمعطياته في بناء ما يعرف بالهوية **Identity** ، والتي يتلخص مفهومها في جعل الشيء هو ذاته وليس غيره –وفقا لتعريف الفيلسوف الفرنسي "أندريه لالاند" في كتابه (العقل والمعيارية)– ومن ثم يمكننا القول بأن الهوية تعزز ترسيخ العلاقة بين الفرد ومجتمعه المحيط وإرثه الإبداعي الذي يمتد إلى تاريخ بدايات الحضارات الإنسانية، وهو ما تتبناه منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (اليونيسكو). وفي مصر الحديثة، وهي في مرحلة بناء الدولة الحديثة، اهتمت الدولة منذ عام **1959** بإنشاء مركز الفنون الشعبية، والذي تغير مسماه إلى مركز دراسات الفنون الشعبية كمركز بحثي ميداني يسجل تراث الثقافة المصرية بمختلف أشكاله وصوره. وفي عام **1981** آلت تبعيته إلى أكاديمية الفنون متزامنا مع صدور قرار إنشاء المعهد العالي للفنون الشعبية، وهو ما يدل دلالة قاطعة على وعي الدولة بأهمية التراث في حياة الشعوب، ليتحول المعهد والمركز إلى منارة تهدي السبيل إلى الاهتمام بالتراث من أجل تأكيد هويتنا المتفردة، والآن ونحن في بدايات إعادة بناء وتجديد دماء الدولة يزداد اهتمامنا بحفظ التراث وإثارة القضايا البحثية حوله، ويجيء ذلك الاهتمام إيمانا بأهمية التراث بوصفه شاهدا على إبداعات الماضي السحيق، والذي يشكل المصدر الذي يستلهم منه الفن المعاصر إبداعاته، بما تحمله من لغات فنية تعبر عن هويتنا كما تعبر عن تفردنا الحضاري والإبداعي، مما يمكن معه الزعم بأن فنوننا المعاصرة هي امتداد طبيعي للفنون التي تجلت في مهد الحضارات وعبقرية الزمان والمكان اللذين حظيت بهما مصر.

وفي إطار سعينا الدؤوب للحصول على جودة التعليم في مجالاتنا الإبداعية شديدة الخصوصية والتميز قياسا لنظم التعليم الأخرى، فإن لدينا خطة طموحة نسعى لتحقيقها في أكاديمية الفنون بمعاهدها المختلفة، مستندين إلى ما تملكه من بنية تحتية تتمثل في مركز دراسات الفنون الشعبية الذي سيشهد تطويرا ملحوظا ليقوم بدوره كمركز بحثي علمي وميداني وتوثيقي في هذه اللحظات الفارقة في عمر مصرنا الغالية، إلى جانب متحف أكاديمية الفنون للفنون الشعبية الذي يبدأ هذا العام في استقبال الزوار من داخل مصر وخارجها بما يحتوي عليه من محاكيات لتاريخ مصر عبر العصور بين الريف والحضر، والعادات والتقاليد، والحرف اليدوية والطقوس الشعبية، لينقل إلى الأجيال الجديدة إبداعات الماضي ليفخروا به، ولتترسخ في وجدانهم معاني الوطنية والهوية.

التراث والفنون المعاصرة

أ.د/ مدحت الكاشف
مدير التحرير

ثروة كبيرة من الآداب والفنون والقيم الجمالية والعادات والتقاليد والمعارف الشعبية والثقافة المادية توارثتها الأجيال عبر حضارات موغلة في القدم، وقد خلت واندثرت تلك الحضارات مخلفة وراءها تراثا لا يزال شاهدا على التاريخ والزمان والمكان. فنذ وطأت قدماه الأرض، يعمل الإنسان على تعميرها وبناء حضاراتها مسجلا كل تفاصيل حياته وآماله وآلامه وصراعاته من أجل البقاء، ليصبح ما دونه بمثابة لغة التواصل بينه وبين كل الموجودات من حوله، وكتعاويذ طوطمية يناهض بها تلك الظواهر الطبيعية التي لم يصل إلى تفسير محدد لحدوثها، فشكلت اللبنة الأولى لمعتقداته وطقوسه. ولم يكف عن اتخاذ الكهف مكانا يحتمي فيه من كل مخاوفه ممارسا فيه إبداعه التشكيلي عندما حول ذلك الكهف إلى معرض لإبداعاته التشكيلية يؤرخ فيه كل أحداث حياته ليصبح فيما بعد الثروة التي ورثتها الأجيال تلو الأجيال يحاول كل جيل أن يستلهم منها ويضيف إليها، وهو الأمر الذي جعل من التراث عنوانا ودليلا على حضوره الحي وتجليات حياته وإبداعاته، ليكون أيضا بمثابة الحبل السري الذي يربطنا مع إبداعات الأسلاف الذين أخذوا على عاتقهم بناء هويتنا بما تركوه من تراث إبداعي أصبح مرجعا لممارساتنا الإبداعية نستلهم منه فنوننا المعاصرة. لم يقف الأمر عند حد الاستلهام فحسب، بل أيضا التمثل بالأفكار والتصورات التي تترسخ في وجداننا للتمسك بتلابيب هويتنا أكثر وأكثر، خاصة في الأوقات التي نجد فيها أنفسنا في مواجهة تعقيدات حضارتنا المعاصرة التي تحاول بناء أسوار شاهقة تكاد تفصلنا عن ماضينا وتستهلكنا بأشكال تنتمي

للتكنولوجيا أكثر مما تنتمي لإنسانيتنا وتطمس وجودنا، وتحول بيننا وبين تواصلنا مع بعضنا البعض، بل بيننا وبين ماضينا السحيق، تحت دعوى التطور والمدنية والعصرية وتختلط أمامنا الصور والأشكال، وتذوب الحضارات المتباينة في بعضها البعض تحت شعار العالم قرية صغيرة، تسعى بآلياتها لأن تطمس ذلك الجانب المتعلق بجذورنا، وتجعلنا شرهين نهمين في عالم افتراضي لا نعرف فيه أفقا ولا برا نصل إليه لنعيش في متاهات ليس لها بداية أو نهاية، الأمر الذي يصيبنا بالخوف والرعب، لا نجد إلا محاولة الاختباء بالكهف لنجد ثمة أشياء تنتمي للتراث تشد بأيدينا، وتأخذنا إلى بر الأمان. تأتي الفنون في صدارة تلك الأشياء التي تعد بمثابة حائط صد نحتمي فيه من هذا العالم المخيف.

فالفنان المعاصر يجد نفسه مدفوعا إلى اقتفاء أثر القيم الجمالية والمضامين الفكرية والفلسفية والرموز والتكوينات التعبيرية التي تجلت في فنون الأولين وباتت تراثا إبداعيا مؤثرا في كل ما تلاه من إبداع، لما يتمتع به من ثراء وخبرة مؤسسة ومذهلة وعاكسة تلقي بظلالها على كل ممارسة إبداعية لاحقة، الأمر الذي يثير العديد من القضايا والإشكاليات، بل والتحديات التي تواجه الممارسة الإبداعية المعاصرة من جانب، والبحوث الأكاديمية في مجال الإبداع الفني من جانب آخر. وانطلاقا من تلك الإشكالية جاء تركيزنا في هذا العدد على الملف الرئيسي الذي يحوي مجموعة متفردة من البحوث العلمية حول التراث بأشكاله المختلفة، تحاول إثارة القضايا والإجابة على التساؤلات المسكوت عنها في ظل هذا الركام من التطور التكنولوجي الذي يحاول جاهدا قطع الحبل السري الذي يربطنا بتراثنا وماضينا في ظل عالم متغير تداخلت فيه الثقافات وامتزجت بشكل صادم يسعى حثيثا إلى إخفاء الحضور المميز لكل حضارة من الحضارات الإنسانية.

ملف العدد

خارطة التراث الشعبي في مصر

فن الرقص وارتباطه بالدراما والمسرح في مصر القديمة

أ.م.د/ محمد صلاح الدين حفني السيد*

مكانة الفن المصري القديم:

إن الفن المصري القديم يلمس الأوتار الحية في نفوس غالبية المصريين على الرغم من أنه يثير عن حق إعجاب الذواقة وولهم. فقد أجمع المؤرخون على أن المصريين هم أقدم الأمم الذين أشرقت عليهم شمس التمدن وأينعت في ديارهم أزهار الفنون التي لم يضارعهم فيها إلى يومنا هذا أحد. يرتبط الفن في مصر بالقوم وبعاداتهم وتقاليدهم وبالأرض وبالمثل العليا، فالفن المصري كان في خدمة العقيدة والديانات المصرية كعبادة أوزيريس وعبادة رع، فقد كانت ثورة أخناتون الدينية من الأحداث الكبرى التي حققت لهذا الفن التنوع على الرغم من خط الاستمرار الذي مضى على نهجه، وهي تكشف عن تعدد الملامح والأشكال في إطار النمط والقوانين الثابتة.

الفن المصري القديم:

يعد الفن المصري من أرقى وأبدع الفنون، حيث تميزه براعة الأداء والقدرة الفائقة التي لم يضارعه فيها أيّ من فناني العالم القديم.

ارتبط الفن المصري بالدين، وارتبط الإبداع بالخلق، حيث كان المعبود بتاح هو راعي الفنانين والصُناع وخالق الإنسان من صلصال على عجلة الفخاري، فكان الفن تجسيدا للعقيدة المصرية. يعكس الفن المصري صورة مثالية للحياة معبرة عن الأحاسيس والتوافق الاجتماعي فيها مظاهر العنف شديدة القدرة، كما يعكس أيضا مظاهر التحفظ والإحساس

*الأستاذ المساعد بقسم طرق تدريس الباليه– المعهد العالي للباليه– أكاديمية الفنون

شكل (1) رقص في البلاط الفرعوني في مدينة
أخناتون – تل العمارنة

بالتناسب وفكرة الفراغ.

الواقع أن يد الفنان المصري لم تمس شيئا إلا وزخرفته، كما تميز بالإنسانية، فقد كان الإنسان وحياته هما الموضوع الرئيسي، فإحساس المصري بالجمال نابع من عاطفة دينية راسخة.

اعتبرت المظاهر الفنية من أصدق صور التعبير عن موهبة المصري القديم الذي لم يترك شيئا للصدفة فوضع القيود والقواعد الملزمة فكانت السياج الذي حافظ على أصالة الفن المصري القديم.

اعتمد الفن المصري على التصوير بعيدا عن قواعد المنظور، فقد اهتم بإبراز الحقائق وراعى تمثيل الإنسان إلى جانب مراعاة التناسب بين أجزاء الجسم البشري، كما استخدم الكتابة الهيروغليفية بأجمل أنماط الكتابة التي عرفها

الإنسان، مما كان له تأثيره على القطع التي كانت نادرا ما تخلو من نقوش، حتى تخطيط الأرض والارتفاع بالمباني كان وفق نظام هندسي[1].

إن المصري القديم قد بلغ من نظراته الروحانية الفنية ذروتها في شخص أخناتون (1419-1400 قبل الميلاد) الذي ربما كان أول إنسان في الوجود نادى بالتوحيد، ولو القواعد الفنية التي أظهرها الفن الإغريقي منذ القرن الخامس قبل الميلاد[2]، وكما وصف الفن العصر الفرعوني بأنه فن ديني، كذلك الفن في العصور الوسطي بأوروبا (بيزنطي- مسيحي- رومانسي- قوطي) فنا دينيا، ولكن كان الأسلوب مختلفا وصور الاستلهام متفاوتة، وأشكال التعبير متباينة مع أن الهدف واحد، وذلك لاختلاف العقيدة والثقافة والزمان[3]. كذلك كانت الأحداث السياسية وفترات الأقوال بين الدولة القديمة والوسطى وغزوات الهكسوس وقدوم الشمال البطالمة من الأحداث الكبرى التي غيرت مجرى الفن المصري ونوعت أشكاله، فقد قسم العلماء الفنون المصرية القديمة إلى أقسام:

1- التصوير - من توابعه الرسم والخطوط الزخرفة.

2- الحفر - من توابعه النقش والنحت.

3- هندسة البناء - من توابعها فن إنشاء العمارات على اختلافها.

4- الموسيقى - من توابعها الغناء والرقص.

5- الأدب - من توابعه الشعر.

على أن صدق الفن للطبيعة حفظ له سمات ومعالم شكلت القانون الهندسي للفن المصري القديم، فهو يمثل في استقامته النماء والحياة، ويتأثر بامتداد الأرض الأفقي الفسيح.

ومن الممتع حقا، أن يصبح في إمكان المتذوقين المعاصرين أن يشعروا بمثل هذه الأحاسيس التي تربطهم بمشاعر لحظة الإلهام والخلق الفني التي مارسها فنانون عاشوا منذ آلاف السنين، وأبدعوا أعمالهم الفنية على مدى ثلاثة آلاف سنة متواصلة على أقل تقدير. والفضل في هذا يرجع أولا وأخيرا إلى تلك الآثار البديعة المبهرة التي تركها الفنانون المصريون القدماء.

إن الفن المصري القديم هو الترمومتر الصادق للحضارة المصرية القديمة، فقد انفرد الفن بخط حياة طويل، شاركت فيه عناصر أحدثت أثرها في مشخصاته وأكدت قيمته وكفلت له البقاء. وسر عظمة هذا الفن تكمن في صدقه، صدقه للعقيدة التي قام عليها، وصدقه للحياة المحيطة به.

مكانة الرقص في مصر القديمة:

الرقص هو أحد الأنشطة المميزة والفريدة الذي يمارسه الإنسان في أي زمان ومكان، ومهما كانت بيئته ومستواه الاجتماعي والاقتصادي والثقافي، سواء كمشاهد أو كمؤدٍ بمختلف أدواره منذ مولده حتى مماته مستخدما كل الوسائل المتاحة له، وبأساليب تختلف من أبسطها وأيسرها شكلا وأداء إلى أكثرها تطورا وتعقيدا.

والرقص هو امتداد لرغبة الإنسان الطبيعية والثقافية في التعبير عن ذاته وعن مشاعره وأحاسيسه منذ أن أصبح واعيا وقادرا على إدراك ما حوله، والإحساس بذاته وكيانه على الأرض بين المخلوقات الأخرى، متفاعلا مع من حوله ككائن حي مؤثر ومتأثر.

حينما وصل الإنسان إلى مستوى متواضع

من التحضر، واستقر في بقاع مختلفة من العالم، وبدأ يكون الأسر والجماعات ثم القبائل ثم الشعوب، وبعدها أخذت كل جماعة وكل شعب أسلوبها وطابعها الخاص في الرقي والحضارة ومن المدينة خطوة خطوة، حسب ظروفها الطبيعية والجغرافية؛ وأصبح لكل منها منهجها وأسلوبها الخاص في العمران، وتعبيرها ومذهبها الذاتي في شتى أفرع وأنواع العلوم والفنون المختلفة، التي ارتبطت جميعها بالطقوس الحياتية والمعتقدات سواء الوثنية أو الدينية فيما بعد.

كان الرقص من أهم تلك الممارسات الفنية، وأشدها ارتباطا بتلك الشعائر والطقوس، وكان الأداء الغنائي هو القاسم المشترك الأعظم فيها.

لذلك كان لا بد لنا من محاولة فهم ودراسة التاريخ الفني للرقص المصري القديم، ذلك الفن الأصيل الذي تمركز في منطقة مهمة من العالم وكان لها تأثيرها الكبير في التطورات العالمية وفي تاريخ الكرة الأرضية بشكل عام.

ولأن تاريخ الرقص يبعث في الرقص كفن وعلم وصناعة وممارسة ويتابع تطوره سواء بالدراسة والبحث في حياة الإنسان ذاته، ويتتبع نشاطاته محللا أثاره وخطواته فيما تركه من نقوش ورسوم ولوحات وكتابات ومخطوطات، خروجا منها بالمعلومات التي نريد أن نعرفها كشفا عن مبلغ تطورات حضارة الكائن البشرى، وما توصل إليه من خبرات ومعارف، وقد تفيدنا الآن بشكل أو بآخر.

إذن، فتاريخ الرقص مرآة تتجلى فيها الشعوب ومبلغ حضارتها، ما جعل الفيلسوف الإغريقي «أفلاطون الذي كان يعتبر أن الرقص والموسيقى مثلا جيدا للفنون الراقية، لأنها تجمع بين الجد والنشاط والتعبير عن الجمال وحلاوة النغم والحركة، لذلك أوصى أفلاطون بتعلمها في المدارس اليونانية»[4].

يعد الرقص من أقدم الفنون الجميلة التي مارسها الإنسان، وبالطبع فقد مارسه المصري القديم السباق دائما إلى كل ما هو جميل وحضاري، ولكن ليس بالشكل البدائي والهمجي الذي تمارسه الشعوب البدائية الأخرى، إنما في أرقى صورة كفن وأداء للتعبير المهذب الراقي المتناسق الخطوات والحركات الدقيقة غير العشوائية.

أما عن الرقص في حد ذاته في عهد الفراعنة، فكان الوسيلة للتواصل والتفاهم والتعبير حتى عن الغيبيات والأمور التي يصعب التعبير عنها بالكلمة والصوت أحيانا. وكان الوسيلة المثلي لطقوس العبادات الوثنية ومراسيم تقديم القرابين، وفى أعمال السحر وطرد الأرواح الشريرة واستعطاف القوى الخيرة، والعلاج والولادة، والصيد والحرب إلى جانب كونه الأداة المهمة في حفلات العرس وأعياد الحصاد والزراعة.

وعليه، فلم يكن الرقص عند المصريين القدماء لهوا وترفا أو شيئا مزريا يجب البعد عنه بل إنه وعلى العكس، كان عملا له قدسيته واحترامه، تجله التقاليد وتقره في الحدود المرسومة له وبالشكل الواجب اتباعه وممارسته. لقد نشأ هذا الفن الكبير، فن الرقص على أرض مصر، ومن أرض مصر شاع ليعم العالم أجمع، وليعايش الإنسان في كل مكان ومع كل زمان

لا انفصام بينهما وكأنهم توأمان لا يفترقان.

يعترف مؤرخو ومنظرو فن الرقص والباليه بأن لمصر تاريخا عريقا في مجال ممارسة فن الرقص وأيضا في مجال التعليم المدرسي له.

فقد أنشأ الكهنة في مصر القديمة مدارس لتعليم الرقص تابعة للمعابد، كما أن الرقص عند القدماء المصريين كان يوظف دراميا، وذلك ما يمكن استنتاجه من استخدامه في المسرحيات السرية حول البحيرة المقدسة في قدس الأقداس بالمعابد، وهو ما سبقت به مصر بقية دول العالم في هذا المجال[5].

فإذا كان فن الباليه هو عرض درامي موسيقي أساسه حركة جسم الإنسان الراقصة المعبرة فهذا الفن ليس بغريب على المصريين.

وذهب علماء الرقص إلى التصريح بأن المصريين القدماء سبقوا اليونانيين القدماء في أداء الرقص بما يوحي بعدم الارتباط بالأرض، أي بالانطلاق والرشاقة في الأداء. كما وافقت إحدى الباحثات على أن فكرة الرقص عند قدماء المصريين قد وصل إلى حد الإتقان التكنيكي قد يقارن في بعض الحركات، من ناحية الشكل والإتقان، بما يؤديه راقصو الباليه في بداية هذا القرن[6].

وعلى الرغم من أن فن الرقص عند القدماء كان يختلف عنه داخل المعابد وعن خارجه إلا أن التأثير كان متبادلا بينهما، ومن الضروري هنا التنويه عن أن تقاليد فن الرقص في مصر لم تنقطع تماما في أي مرحلة تاريخية، ويدل على ذلك أكثر من تدوين لبعض هذا الرقصات بأشكال مختلفة في عصور متتالية[7].

الثقافة عند المصري القديم:

وصل المصري القديم إلى قمة الرقي الفكري والحضاري والثقافي، والثقافة هي رقي الفكر وتتحقق بالعلم والمعرفة والخبرة، وسمو الوجدان وتتحقق بالدين والأخلاق والفنون.

عرف المصري القديم ألوان المعرفة بمفردات متفاوتة، * sb3 وهى تعني التربية والتعليم والتهذيب، فهي التي تسمو بالوجدان والإنسان والمعرفة وتعني العلم والمعرفة، و تعني الكتابة.

الفنون التعبيرية في مصر القديمة:

كان الرقص والموسيقى عنصرين متلازمين، ومثيل ذلك الموسيقى والغناء، لا يمكن فصلهما، وذلك لأن الموسيقى تهذب المشاعر وترتقي بالأحاسيس، كما اهتموا بضبط الإيقاع واستخدموا الآلات الموسيقية المتنوعة منذ أقدم العصور وارتبطت بالحياة الدينية.

وقد لعب الرقص دورا مهما في حياة المجتمع المصري القديم قربا من المعبودات، فضلا عن الترفيه وتنوع الرقصات العصرية وفقا للمناسبات والأغراض.

وتنقسم الحركات الإيقاعية إلى ثلاث: الرقص والأكروبات (يشارك فيها الرجال والنساء) ثم التحطيب (للرجال فقط)، وكانت الرقصات الأكثر حيوية تتم في مجموعات مشابهة لحفلات الباليه الحالية.

وكانت الراقصات ولاعبات الأكروبات يرتدين ملابس خاصة ويضفرن شعورهن بشكل مختلف ويؤدين حركات غاية في الرشاقة والجمال، ويقوم البعض بضبط النغم بالتصفيق ومصاحبة

الموسيقيين الذين تتلوى أجساد الراقصات تحت وقع ألحانهم. وفي الدولتين القديمة والوسطى عرف الرقص الجميل وتقوم به النساء في البيوت لتسلية السادة المترفين، ويكون الجسد عاريا عدا العورة ، وهناك الرقص السريع.

فن الرقص والتعبير الحركي:

اعتبر الرقص من أقدم وسائل التعبير عن المشاعر لدى الإنسان البدائي، ارتباطا بالسحر والمعتقدات الدينية[8].

كما لعب الرقص دورا مهما في حياة المصري القديم كوسيلة تقرب إلى المعبودات فضلا عن عوامل الترفيه والتسلية وإشاعة البهجة.

عرف الإنسان المصري الرقص منذ عصور ما قبل التاريخ، فهو يحقق الجمال الحركي والقدرة على السمو، وكان له دوره في طرد الأرواح الشريرة كفنٍ تمارسه المعبودات واحتفالات الملوك. ارتبط الرقص بفنون أخرى كفن المسرح والدراما، كما ارتبط بالموسيقى، وكذلك بفن الشعر والأزياء فضلا عن ارتباطه بالغناء.

ورد في بردية اللاهون من الدولة الوسطى تسميات لراقصات من الآسيويات شاركن في احتفال للملك سنوسرت الثاني.

كما ورد على دبوس قتال الملك العقرب مناظر الرقص على وقع تصفيق الأيدي، ومثيل ذلك نقوش إناء فخاري منذ عصر ما قبل الأسرات يصور مركبا مقدسا وراقصة ورجل يحمل زوجا من المصفقات من أقدم مناظر الرقص من كهف وادي الحمامات[9]، بينما أول ظهور للرقص على مقابر الأفراد كان من مقبرة دبحن (الأسرة الرابعة) بالجيزة.

> عرف الإنسان المصري الرقص منذ عصور ما قبل التاريخ، فهو يحقق الجمال الحركي والقدرة على السمو، وكان له دوره في طرد الأرواح

كان الرقص الديني جزءا من الخدمة الدينية؛ ففي تعاليم آني «حرق البخور والرقص والغناء تكريما للمعبودات، بل هي «وجبات المعبود» كما ورد في النصوص المصرية، خصص المصري معبودات للرقص والترفيه كان أشهرها المعبود «بس» الذي ارتبط بالمرح والسرور.

وهناك ما يشير إلى أن تعاليم الرقص كان يتم في مدارس منف الكهنوتية الملحقة بمعبد بتاح[01].

عبر المصري القديم عن مشاعره بالرقص والحركات الإيقاعية، وتشمل الأكروبات والتحطيب يصاحبها الغناء والعزف، يمتاز الرقص بأنه يمكن من إعطاء الدلالة لتعمم الحواس وعالم الوجدان، وله أهمية ثقافية ترفيهية بالتعبير الحركي.

أنواع الرقص في مصر القديمة:

1-الرقص الحركي: عبارة عن رقصات حركات سريعة وقفزات.

2-الرقص الديني: كجزء من الطقوس، وفي

> الرقص التمثيلي: وفيه تمثيل للحوادث التاريخية، ويسمي (رقص الصور الحية)، من الدولة الوسطى في بني حسن، تمثل الملك المنتصر يضرب عددا (يسمى تحت الأقدام).

أعياد السد، ويؤدى في المعابد، ويهدف إلى طرد الأرواح الشريرة، وراقصي الموو Mww.

3-الرقص الجنائزي (أو الطقسي): وهدفه إدخال السرور على روح المتوفى، وطرد الأرواح الشريرة التي تؤذيها.

4-الرقص الثنائي: بين رجلين أو امرأتين.

5-الرقص الأكروباتي: على قدم واحد؛ ويتطلب مرونة جسمانية وتدريب شاق، ويسمى أحيانا (الرقص التوقيعي).

6-الرقص الهادئ: على إيقاع المصفقات (مقبرة بتاح حتب بسقارة).

7-رقص المحاكاة: تقليدا لحركات الحيوان أو بعض ظواهر الطبيعة كالرياح (مقابر بني حسن).

8-رقص الأقزام: أحيانا طقسي أو ترويحي (مقبرة باحري).

9-الرقص الحربي: ترفيه وتسلية للقوات العسكرية (قفزات في الهواء)، أو حتى ذات طابع عسكري يمثل فيها الكر والفر والقفز والمبارزة.

10-الرقص الموسيقي: بمصاحبة الفرق الموسيقية (خاصة الآت الجنك والمزمار) في المآدب والحفلات كنوع من السمر ولتسلية الضيوف.

11-رقص القرابين: كما في المواكب الجنزية.

12-الرقص بالمرآة: ممسكة بالمرآة بمقبض بشكل حتحور ويكرر المنظر في عدة لقطات.

13-الرقص الرياضي: من تشكيلات رياضية أو الأكروبات يتطلب مرونة جسمانية وتدريب شاق طويل وجرأة ومهارة.

14-رقص الصيد: ربما ارتباطا بطقوس خاصة بتسهيل عملية اصطياد الحيوان.

15-رقص ترويحي: ملازما للأعمال الشاقة كالزراعة وصناعة النبيذ.

16-رقصات قتالية: كما الحال مع المعبود "بس" باستخدام السكاكين لإبعاد المخلوقات الضارة وتهدئة غضب المعبودات، والترويح عنها برقصات مرحة يصاحبها عزف موسيقي.

17-رقص البلاط المكي: بمشاركة الجواري، وربما من الأجنبيات وكان يرافقه الأكسسورات.

18-الرقص الفني: من الأسرة الخامسة جماعات يشابه أوضاع الباليه Ballet.

19-الرقص التمثيلي: وفيه تمثيل للحوادث التاريخية، ويسمي (رقص الصور الحية)، من الدولة الوسطى في بني حسن، تمثل الملك المنتصر يضرب عددا (يسمى تحت الأقدام).

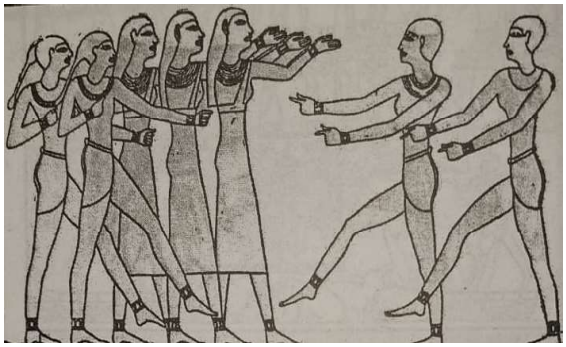
20-رقص الرياح: تمثيل فعل الرياح بالنباتات.

21-التحطيب: أو المبارزة بالعصا، وربما كان يتطلب مهارة خاصة.

22-الرقص بالقضبان المصفقة: وفيه

يمسك الراقصون بقضبان بأشكال مختلفة يؤدى بها حركات إيقاعية.

23-رقص حتحور الدرامي: كما ورد من مقبرة سنت زوجة إنتف إفر- وزير سنوسرت الأول- من الدولة الوسطى حيث صور رجلان يقومان بتدريب خمسة من السيدات بملابس مختلفة.



شكل (2) رقص حتحور الدرامي – مقبرة زينت زوجة آنتى فوكر

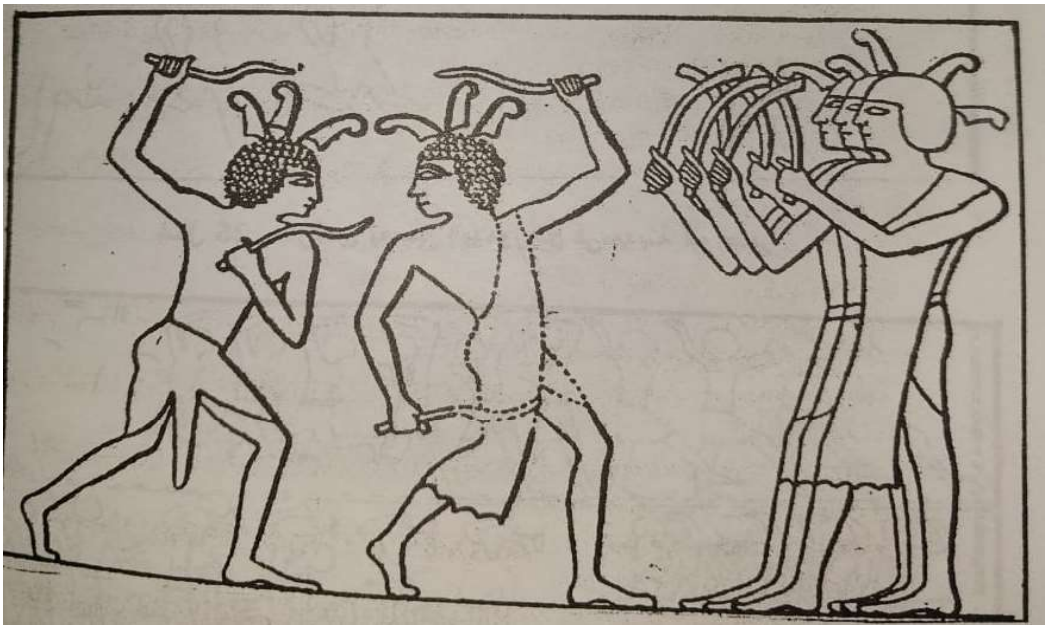
ارتباط الرقص المصري القديم بالمسرح والدراما:

عرف المصري المسرح في إطار الدين، وكذلك مسرح الحياة، كما عرف فن الفرق الجوالة والدراما.

تعد مسرحية أوزيريس وإيزيس (أسطورة النيل الخالدة) التي ظلت ما يقرب من ثلاثة آلاف عام وبإسقاط الرموز، حيث يرمز أوزيريس لسد الشرعي للبلاد، وست يرمز للاحتلال الأجنبي وإيزيس هي مصر وحورس هو المنتقم للشعب المصري[11]، وكانت الأسطورة تمثل المسرحية في أعياد سايس وأبيدوس .

وتوافرت للمسرح المصري القديم كل عناصر العرض المسرحي من قصة ومكان العرض، ونصوص ومشاهد[21].

كان للمصريين القدماء وعي بالقيمة التربوية



شكل (3) الرقص التمثيلي للتعبير عن كفاح الفرعون يؤديه الجنود– مقبرة الدير البحري

للمسرح، فقد استخدم فقرة الجماهير ضد المحتلين، كما أنها كانت لها أغراض سياسية، فهي تمجيد للملك الحاكم (حورس) واستعادة انتصاراته كإحدى أسس الملكية المصرية.

تعد نشأة المسرح في مصر القديمة موغلة في القدم سبق بها الإغريق وغيرهم، وكان أكثر ارتباطا بالدين، وأن ميلاد الدراما كان على أرض مصر.

يرجع تاريخ الدراما إلى 490 ق.م، ومع ذلك فقد أفاد مؤلفو الإغريق من الطقوس الدينية للكهنة المصريين، وأن رقصات المحاكاة الإيمائية التي كانت لمجتمعات ما قبل التاريخ، والتي كانت تؤدى أداءً تمثيليا شارك أصحابها في خلق فن المسرح.

إن المسرحية الأوزيرية على معبد أبيدوس من الألف الثالث قبل الميلاد تحاكي مسرحية آلام المسيح، إلى جانب ذلك كانت هناك تمثيليات أخرى تعرض على الجمهور يقوم بالتمثيل فيها ممثلون لبسوا من رجال الدين.

ومن إدفو لوحة ترجع للأسرة الثامنة عشرة لأحد الممثلين، ويدعى أمحب يقول: أمضيت ثلاثة أعوام أدق الطبول كل يوم. ولربما كان ممثلا مغمورا أو من طبقة العازفين، كذلك ذكره أن كان يرد على سيره في كل أدواره «فإذا قام بدور الإله كنت أنا أقوم بدور الحاكم وإذا مات أحييت» مما يدل على تفصيل جولاته المسرحية.

كذلك، فإن برديتي برلين رقم ١٤٢٥ والمتحف البريطاني برقم ١٠١٨٨ يستخلص منهما خطوط الإخراج المسرحي.

ومن الأدب الغنائي المصري القديم «لعبة الرياح الأربع»، فيها حوار يصاحب حركات المحاكاة البهلوانية.

والتعويذة رقم ١٦٢ من نصوص التوابيت، هي نص مسرحي حذفت منه أسماء أشخاص الحوار.

ويؤيد ذلك نقش من مقبرة خنوم حتب ببني حسن، حيث خمسة أشخاص ينشدون أمام ناووس به تمثال الأمير وفتيات يرقصن رقصة بهلوانية، فهو تصوير لأغنية محاكاة «الرياح الأربع» التمثيلية. ومن بردية الرمسيوم المسرحية ما يحوي تفاصيل مسرحية مقدسة كانت تمثل في مناسبة تتويج الملك سنوسرت الأول من الدولة الوسطى.

ومن الأوزيريين بأبيدوس ما يتضمن بعض ردود في حوار مسرحي شبيه بالنصوص الدرامية، وحتى في مقابر وادي الملوك، فقد كان النص منقوشا على مقبرة سيتي الأول ما يماثل بردية الرمسيوم المسرحية، والتي يستخلص منها النسق المتبع في تدوين الكراسات المسرحية مع ذكر أسماء الممثلين، وحتى في كتاب «فتح الفم» ما يماثل نسق الكراسات المسرحية، حيث تتحدد الشخصية ودورها المسرحي ثم الحوار، مما يميز الكراسات المسرحية المصرية القديمة[31].

ومن معبد إدفو: مسرحية انتصار حورس على أفراس النهر: مسرحية شعرية كبرى فيها توازن الأبيات مع جزء نثري (غنيت بالطريقة الأوبرالية) في وجود كورس يشارك في تطور الحدث المسرحي، يدخل ما لا يقل عن خمس مرات بمقطوعات غنائية (عدد 990 كلمة).

مسرحية حورس وأفراس النهر (670 كلمة) وردت أيضا من معبد إدفو كمسرحية شعرية

أسطورية درامية.

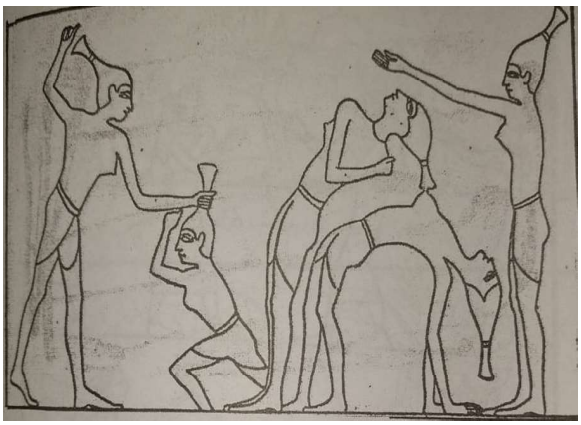
وفي بردية الرمسيوم الدرامية كان المشرف ورئيس الحفلات هو كاهن الأسرار الذي عهد إليه بتنظيم المسرحيات الدينية المحجبة، كما عهد فيه تدريب الكهنة وحسن سير العرض ونظامه (كما هو الحال في حفل تتويج الملك سنوسرت الأول).

وفي لوحة مترنيخ المسرحية، مشهد مسرحية حور الدينية في قصة إيزيس والعقارب السبعة.

وتشير لوحة شباكا إلى أنه كانت هناك كراسات خاصة بالمخرجين المسرحيين منذ الدولة القديمة تشرح بالتفصيل خطوط العمل الدرامي (السيناريو) في شكل سرد للأحداث مع حوار الممثلين.

فن التمثيل وارتباطه بالرقص:

من مقابر بني حسن: مقبرة خنوم حتب ما يمثل لعبة الرياح الأربعة وهو نص تمثيلي، وفي الاعترافات الإنكارية (الفصل 125 من كتاب الموتى) يدلل به المتوفى على اشتراكه في أعياد أوزيريس وتمثيلياته المقدسة.



شكل (4) رقصة الرياح الأربعة مقبرة خنوم حتب ببني حسن

ولعل الرقص التمثيلي يندرج تحت هذه المسميات، وقد ورد من متحف اللوفر تصوير لشخصين يقفان أمام حاملي تمثال أحد النبلاء يؤديان رقصة باليه، ولربما كانا كوميديان مستأجران خصيصا لهذا الحدث.

نحن نملك دليلا مؤيدا يرجع إلى أوائل الألف الثانية قبل الميلاد، وهو لوحة كشف عنها في إدفو لسنة 1922 خلال الحفائر التي قام بها المعهد الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة. وعلى هذه اللوحة منقوش إهداء إلى الإله حور من شخص يدعى «إمحب» وكان تابعا لممثل متجول، وبعد سرد الدعوات المألوفة التي يكفل بها غذاءه في الدار الآخرة، نجد ممثل (الميم MIME) محاكاة إيمائية لحالات مجردة اشتقت هذه الكلمة من كلمة memesis اليونانية، ومعناها المحاكاة، وتشير في الأصل إلى مجموعات متجولة من الممثلين والمهرجين والبهلوانات الذين يعرضون فنونهم في أماكن تجمع الجماهير في الأسواق والميادين وفي أيام الأعياد، وكان بعضهم موهوبا في فن المحاكاة (الإيماء)، وقد اتجهت تمثيلية الـ MIME في العصر الحالي وخاصة في فرنسا إلى الأداء الصامت على أيدي أعلام مثل جون لوي بادو ومارسيل مارسو.

لقد قادتنا الشواهد والأدلة إلى أن مصر شهدت نوعين من الدراما هما: الحفلات الطقسية والدراما الدينية. وكان الكهنة يقيمون الحفلات الطقسية في المعابد، فقد أنشأ الكهنة في مصر القديمة مدارس لتعليم الرقص تابعة للمعابد.

كان الرقص عند قدماء المصريين يوظف دراميا وذلك ما يمكن استنتاجه من استخدامه في المسرحيات السرية حول البحيرة المقدسة في قدس الأقداس بالمعابد –ما سبقت به مصر بقية دول العالم في هذا المجال– ولم تكن للدراما في المعابد ملامح درامية إلا طريقة الأداء، وما بعد هذا فإيماءات وحركات شعائرية تصاحب المشاهد المسرحية في تسلسها وأقوال تضفي على هذه الطقوس ثوبا أسطوريا تصلح به لأن تكون دراما فكرية لا تقع العين فيها إلا على رموز، ومثال ذلك حفل تتويج الملك يحمل إليه ساقيه الخاص وهو بين حاشيته (وجبة خفيفة تقدم للملك)(*) خلال الحفلات الطويلة يغالب بها جوعه إلى موعد تناول الطعام ويقدمها له ويقول: إنني أقدم لك عينك ربها راضيا. فيقول رجال الحاشية راجين "ضعها في وجهك"(**).

- أما المسرحية الدينية، فكانت شيئا آخر، فقد كانت مسرحية حقة بمدلولها الذي نعرفه اليوم تحاكي فيها كلها أحداث الماضي بصورها، كما يعتمد فيها على الأشخاص وحركات الرقص والحوار، وليس ثمة رموز يقصد بها إثارة إيحاءات معينة، لهذا كانت عرضا مسرحيا لا عرضا طقسيا.

- وإنا لنجد الكثير من الشواهد التي تتصل بمكان العروض المسرحية عند قدماء المصريين تشير إلى أن مكانها كان المعبد، حيث كان الرقص أيضا في المعابد. فقد عاش المسرح المصري مرتبطا بالدين الذي كان مرتبطا بالرقص وملازما له ملازمة الظل لصاحبه.

إن دراما الرقص كانت أقدر الاتصالات الجادة بين الناس سابقة الكلمات والموسيقى وجميع الفنون الأخرى، لأنها تؤكد أن حركة الرقص ارتبطت بالشعور الدرامي كأسس في حضارتنا، وأن ينابيعها القديمة قدم الإنسان توجد في العاطفة والإيقاع والتوصيل، وإذا نسى الراقصون أو الدراميون هذه الحقيقة فإنهم يخسرون كثيرا. يعد فن الرقص أقدم هذه الوسائل وأكثرها مخاطبة مباشرة للشعور الدرامي، وهو الوريث الخاص لتجارب الجسم والوعاء الذي يحتوي على حركة قام بها الإنسان منذ خلق.

- ثم انقضت العصور الطويلة وأصبح الرقص البسيط للإنسان المتوحش طقسا معقدا، يرتبط بكل فكرة، وبكل حس في حياة الجماعة.

- وحوالى سنة (4000 قبل الميلاد) كانت تمثيليات راقصة كثيرة في مصر وغيرها من بلاد العالم القديم تستغرق أياما في أدائها، وكانت تفوق في طولها وحماستها أي شيء مثلها مما تلاها، وفي كل جزء من أجزاء العالم حل به الناس كانوا يتصلون بآلهتهم عن طريق الرقص.

- وكانوا يروون قصص جنسهم كل منها للآخر بالرقص والموسيقى والشعر.

- يبدو أن الإنسان بلغ ذروة هذا التطور في التراجيديات القديمة التي كانت تشمل مجموعات من المغنيين والمرددين (Chorus) والراقصين.

في النهاية، قد يرى الباحث أن تلك الدرجة العالية من المهارة في تلك الحقبة من تاريخ فن الرقص المصري القديم، إن دلت على شيء، فإنها بالدرجة الأولى تدل على وجود قواعد وأصول لهذا الفن، وفهم العناصر المكونة

ورسائله وأسلوبه، كذلك القدرة الفائقة على التخطيط لهذه الحركات وتراكيبها واتساقها في الشكل والتوقيت.

ومن هنا، رأى الباحث أنه يجب أن نستمر في البحث، هو والآخرون، على اعتبار أن هذا الثراء الفني الخالد، بالإضافة إلى أهميته العلمية والفنية الأثرية والإنسانية، يزيد في التأكيد على تطور فن الباليه وإثراء التاريخ الفني للحضارة المصرية التي تعتبر أعرق حضارة في العالم.

الهوامش

1 كان المثلث قائم الزاوية تتناسب أضلاعه حسب الوحدات 5:4:3، وكان هناك محوران متناظران مجرى النيل من الجنوب للشمال وعبور الشمس من الشرق للغرب.

2 د. عبد المنعم أبو بكر: «أخناتون» دار القلم، القاهرة، 1961، ص112.

3 د. هاني جابر: مقالة في مجلة الفن المعاصر، العدد الثاني، شتاء 1986، ص99.

4 د. فتحي عبد الهادي الصنفاوي: موسيقى الحضارات القديمة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1985، ص165.

5 إتيين دريوتون: المسرح المصري القديم، تعريب د. ثروت عكاشة، القاهرة، سنة1967، (عن أصل فرنسي)، ص34

6 تانيا برزدينا: الرقص المصري القديم، موسكو، سنة 1919.

7 سعد الخادم: الرقص الشعبي المصري، القاهرة، سنة 1972.

8 إتيين دريوتون: المسرح المصري القديم، تعريب د. ثروت عكاشة، القاهرة، 1988، ص41.

9 أشرف زكريا سيد: أهم أوضاع الرقص ودلالاته في فنون مصر والشرق الأدنى، مجلة المتحف المصري BEM، عدد (4)، 2007م.

10 باسم سمير الشرقاوي: كهنوت منف حتى العصر البطلمي، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب– جامعة عين شمس، 2005م، ص333 وما بعدها.

11 عادل عليمي: الدراما الشعبية المصرية، القاهرة، 2008م، ص124، وما بعدها.

12 د. لويس عوض: المسرح المصري القديم، دار إيزيس للطبع، القاهرة، 1955م.

13 إتيين دريوتون: نصوص مسرحيات مصرية دينية: المسرح المصري القديم، تعريب د. ثروت عكاشة، القاهرة، 1988، ص49.

(*) إتيين دريوتون: المسرح المصري القديم، تعريب د. ثروت عكاشة، القاهرة، 1988، ص49.

(**)شلدون تشيني: تاريخ المسرح من ثلاثة آلاف سنة، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الآداب، 1963.

المراجع:

1. إتيين دريوتون: المسرح المصري القديم، تعريب د. ثروت عكاشة، القاهرة، سنة1967، (عن أصل فرنسي).

2. أشرف زكريا سيد: أهم أوضاع الرقص ودلالاته في فنون مصر والشرق الأدنى، مجلة المتحف المصري BEM، عدد (4)، 2007م.
3. باسم سمير الشرقاوي: كهنوت منف حتى العصر البطلمي، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب– جامعة عين شمس، 2005م.
4. تانيا برزدينا: الرقص المصري القديم، موسكو، سنة 1919.
5. سعد الخادم: الرقص الشعبي المصري، القاهرة، سنة 1972.
6. شلدون تشينى: تاريخ المسرح من ثلاثة آلاف سنة، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الآداب، 1963.
7. عادل عليمي: الدراما الشعبية المصرية، القاهرة، 2008م، ص124، وما بعدها.
8. عبد المنعم أبو بكر (د): «أخناتون» دار القلم، القاهرة، 1961.
9. فتحي عبد الهادي الصنفاوي (د): موسيقى الحضارات القديمة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1985.
10. لويس عوض (د): المسرح المصري القديم، دار إيزيس للطبع، القاهرة، 1955م.
11. هاني جابر (د): مقالة في مجلة الفن المعاصر، العدد الثاني، شتاء 1986م.

المسرح الأفريقي وإشكاليات الهُوية (المسرح الغاني أنموذجا)

أ.م. د. سعداء الدعاس*

مما لا شك فيه، أن الحملات الاستعمارية التي تناوبت على قارة أفريقيا، أعادت تشكيل ملامح ذلك المكان البِكر، بكل ما يتمتع به من ثروات لا حصر لها، جعلته مطمعا أساسيا للمستعمر، وسببا رئيسيا لمعاناة شعوب تلك القارة على جميع الأصعدة السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية.

ولتحقيق جميع مآربها الأخرى دون اعتراض أو مواجهة، كأي استراتيجية استعمارية، انتهجت تلك الحملات السيطرة على الإنسان الأفريقي –في القارة السوداء تحديدا– من خلال قتل روح التمرد والثورة لديه، فشنّت هجوما مكثفا على الكينونة الأفريقية من الداخل، بتفتيت الهوية تارة عبر أدلجة الألسن والعقول، وتهشيم الكرامة تارة أخرى عبر الاستعباد وتحويل الإنسان إلى شيء يُباع ويُشترى.

مما لا شك فيه، أن الحملات الاستعمارية التي تناوبت على قارة أفريقيا[1]، أعادت تشكيل ملامح ذلك المكان البِكر، بكل ما يتمتع به من ثروات لا حصر لها، جعلته مطمعا أساسيا للمستعمر، وسببا رئيسيا لمعاناة شعوب تلك القارة على جميع الأصعدة السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية.

ولتحقيق جميع مآربها الأخرى دون اعتراض أو مواجهة، كأي استراتيجية استعمارية، انتهجت تلك الحملات السيطرة على الإنسان الأفريقي – في القارة السوداء تحديدا– من خلال قتل روح التمرد والثورة لديه، فشنّت هجوما مكثفا على الكينونة الأفريقية من الداخل، بتفتيت الهوية تارة عبر أدلجة الألسن والعقول، وتهشيم الكرامة

*أستاذ مساعد– قسم النقد والأدب المسرحي– المعهد العالي للفنون المسرحية– الكويت

تارة أخرى عبر الاستعباد وتحويل الإنسان إلى شيء يُباع ويُشترى.

في المقابل، وبعد سنوات طويلة من الظلم والاستبداد، دفعت معطيات الاستعمار[2] –الصعبة أحيانا والوحشية أحيانا كثيرة– الإنسان الأفريقي للجانب المعاكس تماما، لينقلب من حالة الخضوع التام التي توقعها المُستعمر وسعى إليها إلى حالة الانفجار التي خلّقت إنسانا ثائرا متمردا لا يخشى الظروف المحيطة رغم بشاعتها، فتقهقر المُستعمر بعد سنوات من النهب والسلب لتعود أفريقيا إلى حضن أبنائها بِبنى تحتية مهشّمة، وبقايا ثروات تم احتكارها من قبل مخلفات الاستعمار من شركات أجنبية ضمن ما يُسمى –مجازا– بالاستعمار الجديد.

أمام ذلك الواقع المرير، كان لا بد من المنجز الثقافي أن يتأثر بمحيطه العام والخاص بما يحمل من آلام وانكسارات من جهة، وأفراح وانتصارات من جهة أخرى، وهكذا بالنسبة لفن المسرح –بالضرورة– باعتباره أحد أشكال هذا المنجز.

انطلاقا من الفرضية السابقة، لا بد أن نتساءل عن مدى تأثر المسرح الأفريقي بسطوة الاستعمار بما يحمل من إشكاليات فكرية عميقة تنخر في صلب الهوية الأفريقية.

بهذا تنبثق الدراسة عن مبحثين أساسيين؛ الأول يتناول –على المستوى النظري– علاقة الاستعمار بالثقافة الأفريقية، في ظل الخصوصية البيئية من جهة، وإشكاليات الهوية من جهة أخرى. والثاني يتناول –على المستوى العملي– باستخدام المنهج التحليلي القضايا التي يطرحها المسرح الأفريقي/الغاني، وما إذا كانت متأثرة بالمنظومة الاستعمارية سياسيا واجتماعيا، وتداعيات إشكالية الهوية على الشخصية الأفريقية، وذلك من خلال قراءة النماذج المسرحية الغانية التالية: (المتعامون) للكاتب كوبينا سكيي، (الجمعية الأدبية) للكاتب هنري أوفوري، ونص (هرج ومرج في المنزل) للكاتب كويسي كاي. مع الإشارة للمبررات التي دفعت بالدراسة لاختيار المسرح الغاني على وجه الخصوص، وقراءة هذه النصوص تحديدا.

الاستعمار والقومية الأفريقية:

منذ لحظة احتلال بلده –تحت وطأة السلاح– عانى الإنسان الأفريقي لعشرات السنين من سطوة الاستعمار، إلى أن بات استعباده في الحقول والبيوت والمناجم فعلا يوميا، وأصبحت القسوة بالسوط هي الأسلوب الدارج لتطويع أبناء المكان للانصياع لأوامر سادة لا ينتمون للمكان ولا يشبهون أصحابه لونا أو لغة.

عقود طويلة استمرأ فيها المُستعمر انتهاج العديد من الممارسات اللاإنسانية كما يقول الكاتب الغاني إيميه سيزير "كانوا يعلمّوننا بالنار الحمراء.. وكانوا يبيعوننا كالحيوانات.. وكانوا يعدّون أسناننا.. سفاحون، سفاحون، سفاحون"[3].

كل ذلك العنف تم ممارسته على أبناء قارة أفريقيا، في سبيل تحقيق حزمة من الأهداف والمكاسب التي رسمتها المنظومة الاستعمارية بعناية ودراسة لكنوز المنطقة، فجاء على رأس تلك الأهداف نهب كل ما تنضح به الطبيعة الخلابة للقارة السوداء، أهمها ثرواتها المعدنية النادرة والثمينة.

ولتذليل الصعوبات التي قد تُعرقل عملية النهب تلك، كان لا بد من السيطرة على الشعب المسالم، وتطويعه لخدمة المُستعمر، فعلى المستوى الإنساني والتاريخي، يُعد القضاء على الهوية –بالنسبة لجميع الحملات الاستعمارية في العالم– إحدى بوابات السيطرة على الشعوب. من هنا شكّل هدم الهوية الأفريقية هدفا رئيسيا من أهداف الاستعمار.

من ذلك المنطلق، كان ازدراء اللون إحدى تلك الوسائل التي يبثها المُستعمِر ليُشيع الشعور بالنقص لدى المُستعمَر، فبات اللون الأسود مصدرا للسخرية أحيانا، وللترهيب أحيانا أخرى، عبر نعت صاحب البشرة السوداء بصفات بشعة وإجرامية، حتى وإن كان ذلك في المناسبات الدينية التي يفترض بها أن تكون فرصة للدعوة للمحبة والمساواة بين البشر، فيقول سمونز في هذا الشأن "بلغ موقف السادة البيض في مبدأ الأمر من الزنوج من شدته، أنه لا يزال ملحوظا بعض التصرفات ولو بشكل بسيط، كما نرى في الذكرى السنوية للقديس نيقولا التي يحتفل فيها الأوربيون في بعض البلاد، وفي رمزين يمثلان العلاقات العنصرية: الأول: كاهن أبيض يمتطي جوادا أبيض، ويوزع الهبات الطيبة، بينما خادمه بطرس الأسود أو روبرخت Rupprecht الذي يحمل كيسا كبيرا وعصا ينشر الرعب والخوف بين الصبية"[4].

وبما أن مفهوم "الهوية" يُطلق على "نسق المعايير التي يُعرَف بها الفرد ويُعرّف وينسحب ذلك على هوية الجماعة والمجتمع والثقافة"[5]، فمن اللافت للنظر، أن الإنسان الأفريقي –في معظم الحالات– ظل يكافح للحفاظ على هويته على مستوى الشكل والمضمون، بدءا بألوانه الثرية التي يرتديها، بتنوعها وقوتها الصارخة، والتي تُشكل جزءا أصيلا من تراثه، وانتهاءً بكفاحه المستمر إلى لحظة تحقيقه للاستقلال في القارة بأكملها –باختلاف السنوات– مرورا باحتفاظه بكينونته الأفريقية حتى باتت تلك الرقعة من الكرة الأرضية تتدثر بخصوصيتها الشديدة؛ لغة وهيئة، وطقوساً، وعادات وتقاليد. فبات الارتباط بالموروث والتعلق باللغة الأم قرارا ينبع من الذات، حتى وإن تنقل الأفريقي خارج مملكته السوداء، حيث تظل قارته تسكنه وإن لم يسكنها.

ولعل (الخصوصيّة) لا تقتصر على القارة وحدها بين القارات الأخرى فحسب، بل إن الأمر قد تقلّص إلى حد الفروقات ما بين الدول – داخل القارة ذاتها– وما بين المدن، داخل الوطن الواحد، حيث لكل مدينة طابعها الخاص وعاداتها وتقاليدها.

يزداد الأمر خصوصية، حين نعلم بأن الأفريقي يرتبط بقبيلته أولا، وقبل كل شيء، كما يقول محمد عبدالمغني سعودي "هناك كثير من الأفارقة في الدول الأفريقية، ما زالوا يعتبرون أنفسهم من اليوروبا أو الولوف أو الأكان (قبائل) في المكان الأول، ثم نيجيريين وغانيين وسنغاليين في المكان الثاني".[6]

ولعل ذلك الارتباط الوثيق بين الإنسان الأفريقي وقبيلته يُعد –كما يرى بعض الباحثين– من الآثار الإيجابية القليلة جدا للاستعمار –إن كانت له إيجابيات– كما يُؤكد

الباحث محمد عبدالغني سعودي "هناك اتفاق عريض بين الباحثين على أن أساس حركة القومية الأفريقية هو رد الفعل والوعي بالذات ضد الاستعمار الأبيض، يشترك في هذا الكتّاب الأجانب والأفريقيون"[7] ويستعين سعودي برأي الزعيم الأفريقي سيتولي Sithole، الذي يرى أن الروح القومية الأفريقية تعززت وبقوة بفضل الاستعمار الأوروبي، الذي جعل الإنسان الأفريقي يدرك أهمية توحيد الصف ضد العدو الأجنبي.[8]

جميع ما سبق من قضايا تتعلق بالهوية اللونية والقومية/ القبليّة، أثّرت بصورة كبيرة على المشهد الثقافي باعتباره صورة من المجتمع. ولعل من الآراء المهمة التي طرحت في هذا الشأن ما كتبه الكاتب المسرحي المغربي عبدالكريم برشيد في مجلة الحياة المسرحية، مستعرضا الرأي الذي يرى أنه لا جديد في تناول الزنوجة[9] في المنجز الثقافي، حيث تساءل برشيد "هل يمكن أن نعتبر الزنوجة اتجاهاً أفريقيا في الأدب والفكر (...) أن يكتشف الزنجي زنجيته"[01] مستعينا برأي يقول "فلنتصور رجلا صينيا يستيقظ ذات صباح ويصيح بأعلى صوته في الشارع معلنا أنه اكتشف شيئا صينيا في تماثيله ولوحاته وموسيقاه"[11].

قد يبدو السؤال منطقيا، لكن من يقرأ التاريخ الأفريقي وما مرت به هذه القارة من استعمار، عزز أفكار عنصرية تم ممارستها رسميا لعقود طويلة، وما زال يعتنقها كثيرون إلى اليوم، يعي معنى وأهمية تناول مثل هذه القضايا في الأدب والفن.

هذا ما جعل برشيد لم يرغب بإنهاء فقرته الخاصة بالاتجاهات المسرحية في أفريقيا

أن الآراء التي ترفض ما يمكن تسميته بـ (الاتجاه الزنجي في الأدب والفن) آراء غير واقعية، عامة،

وأمريكا اللاتينية إلا بعد أن يجيب عن تلك التساؤلات، ويحدد الغرض الأول من تناول قضايا الزنوجة في الأدب والفكر بقوله "ماذا يمكن أن نقول عن الأفريقي الذي عاش تحت الاستعمار الفرنسي، فتفرنست لغته وثقافته وأزياؤه ولكنه في الآخر يستيقظ على الحقيقة التالية، وهي أنه لا يمكن أن يكون إلا هو، أي الإنسان الزنجي لونا وبيئة وحضارة وتاريخا. وبهذا كانت صيحة الزنجي (وجدتها وجدتها) لا تقل خطورة عن صيحة أرخميدس"[21].

جدلية برشيد السابقة، تؤكد أن الآراء التي ترفض ما يمكن تسميته بـ (الاتجاه الزنجي في الأدب والفن) آراء غير واقعية، عامة، لا تنظر للتجربة الأفريقية بصورة دقيقة، ضمن معطياتها الخاصة، التي انطلقت من براثن استعمار ظل يكبح جماح القارة السوداء لعقود طويلة.

أما على مستوى القومية، فانسحبت الخصوصية القبلية على جميع أشكال التعبير

(أدبا وفنا)، حيث يقول الروائي النيجيري تشينوا أتشيبي"لا يمكن أن تحشر الأدب الأفريقي في تعريف صغير مُحكم... فأنا لا أرى الأدب الأفريقي كوحدة واحدة، وإنما أراه كمجموعة من الوحدات المرتبطة، تعني في الحقيقة المجموع الكلي للآداب "القومية" و"العرقية" في أفريقيا"[31].

لعل أبلغ تعبير عن ذلك، ما وثّقه الناقد والكاتب الروائي الكيني موكوما وا نغوغي[41] –الأستاذ في جامعة كورنيل في نيويورك– في كتابه النقدي المعنون بـ The Rise of the African Novel (Politics of Language, Identity, and Ownership)[15] والذي تناول فيه طبيعة الرواية الأفريقية وتطورها، بأهم روادها، والنقد الأدبي المهتم بها، متكئا على أمثلة عملية من المشهد الروائي الأفريقي، منذ بداياته في النصف الثاني من القرن التاسع عشر إلى النصف الثاني من القرن العشرين.

> لرغم من أن الشاعر كتبها قبل عشرات السنين، إلا أن موكوما لم يختر تلك الكلمات عبثا لافتتاح كتاب يتناول إشكاليات الهوية

ففي جميع الأعمال الأدبية التي تناولها الكتاب (شعرا، قصة، ورواية)، كانت تنضح منها الروح الأفريقية، بل إن وا نغوغي، الذي يعيش في نيويورك، أبى أن يُصدر كتابه الذي تكفلت جامعة ميشيغان بطباعته دون أن يدبّج صفحاته بطعم الهوية الأفريقية، عبر كلمات قالها الشاعر التنزاني شعبان روبرت[61] (1909–1962)، الملقب بأبي السواحلية[71]، في قصيدته الشهيرة (Titi la Mama)[81]، التي ترجمها وا نغوغي إلى اللغة الإنجليزية، وعنونها بـ (لغتي الأم)، والتي يقول مطلعها:

"لغتي الأم، أعلن أنني سأتغنى ببريقك"[91]

فعلى الرغم من أن الشاعر كتبها قبل عشرات السنين، إلا أن موكوما لم يختر تلك الكلمات عبثا لافتتاح كتاب يتناول إشكاليات الهوية، ليؤكد على أن المثقف الأفريقي يظل مرتبطا ببيئته ومعطياتها أينما حل.

على النسق ذاته، نجد ذلك أيضا متمثلا بكل وضوح فيما جاء على لسان الكاتب المسرحي والشاعر الكونغي إيميه سيزير، الذي يقول في إحدى قصائده"أفريقيا هي الأرض التي يحلو فيها الموت (...) لقبي: مُهان.. اسمي: مُحتقر.. حالتي: ثائر.. عمري: عمر الحجر.. جنسيتي: الجنس البشري.. ديانتي: الإخاء"، ويضيف المترجم فتحي العشري[02] "يقول كل هذا على الرغم من أنه لم ير أفريقيا على الإطلاق، فهو من أصل مارتينيكي[12] حيث عاش أجداده بعد أن جُلبوا من أفريقيا"[22].

في ظل الخصوصية ذاتها، تتبادر إلى الذهن

العديد من التساؤلات المتعلقة بهوية المنجز الثقافي الأفريقي، منها ما طرحه وا نغوغي عبر تساؤلات مستعارة من مؤتمر ماكيريري[32] الشهير، حيث يتساءل في كتابه عما إذا كان الأدب الأفريقي هو ذلك المحدود بكونه يقدم في أفريقيا أو عنها؟ وعن أي موضوع يكون الأدب الأفريقي؟ أم أنه لا بد أن يناقش موضوعات أفريقية فقط؟ ويخوض أكثر في تساؤلاته حول ما إذا كان الأدب الأفريقي محدودا ببقعة معينة في أفريقيا؟ وما إذا كان له علاقة بالقارة بأكملها أو بأفريقيا السوداء فحسب؟ وهكذا الأمر بالنسبة للغة أيضا؟ يتساءل وا نغوغي هل يفترض باللغة التي يقدمها الأدب الأفريقي أن تكون لغة أفريقية أصيلة أم تلك المهجنة والمتضمنة كلمات عربية، إنجليزية، فرنسية، وغيرها؟ ورغم فشل المؤتمر في الإجابة عن تلك التساؤلات حينها، إلا أنها لا تزال عالقة في العديد من الدراسات والمراجع، بل إنها تنطبق تماما على المسرح الأفريقي أيضا، وجميع الأشكال الفنية والأدبية.

من جانب آخر، وفي ظل ما عُرف عن المجزرة المعنوية التي طالت تلك المنطقة، عبر استعباد البشر إلى عهد قريب، الأمر الذي سبّب ولا زال حالة حزن كبيرة لدى المواطن الأفريقي والأسود خاصة، لما ينظر له به من قبل بعض الحكومات ومعظم الشعوب من نظرة دونية، إلا أن ذلك الأمر قد جعل شعوب القارة السوداء يسعون دائما إلى إثبات أهليتهم في أن يقفوا إلى جانب شعوب القارات الأخرى ويقدموا للبشرية ما يقدمه الآخر، بل وفي كثير من الأحيان أفضل منه، وخير دليل على ذلك حصول الكاتب النيجيري (وول سوينكا)[42] على جائزة نوبل[52] للآداب كأول أديب أفريقي يحصل على هذه الجائزة في عام 1986، إلى جانب عشرات الأسماء المؤثرة في مجال العلوم والآداب والفنون.

ولعل ما هو أكثر تأثيرًا فيما يقدمه مثقفو هذه القارة، هو ذلك التصالح الرائع الذي خلقوه مع ذواتهم الواعية تمامًا لأهمية الدور الإنساني من جانب، ولضحالة الطرح العنصري وعدم وضعه مركزًا للفكر الأفريقي من جانب آخر، وخير دليل على ذلك أعمال جون ببر كلارك[62] الذي اهتم بالإنسان قبل كل شيء، "فالإنسان الخام في أفريقيا شغل كلارك في مسرحياته"[72] ذلك الإنسان الذي يستوطن القارة السوداء من (مابوتو إلى بونجول)[82].

كما لم تدفع تلك العنصرية البغيضة الأفريقي المثقف، إلى الانتقاص من الآخر أو محاولة معاملته بالمثل، حيث يرى الكاتب المسرحي الفرنسي (الأفريقي الأصل) سيزير "إن الحضارات مهما تعددت ومهما اختلفت، لا بد أن تتلاقى، لأنه لا بد أن يقوم بينها تعايش سلمي.. ليس بمعنى أن يبيّض الأسود ويسوّد الأبيض، بل بقصد أن يكمل كل منهما الآخر ليصلا معا إلى الكمال"[92].

بل إن الإنسان الأفريقي ذهب لأسمى من ذلك حين عالج القضية العنصرية المتعلقة باللون خاصة، في الأعمال الأدبية والفنية بأسلوب ساخر نابع من إيمان تام بأهميـــة الخصوصية الأفريقية لدى الإنسان الأفريقي، وإن كانت لا تعني شيئا للمواطن الغربي مثلا

حيث بدأت أول وأكبر نزعات العنصرية ضد السود، الأمر الذي حدا بالكاتب الغاني(سكيي) مثلا أن يهزأ باللون الأسود بأسلوب ذكي، مما أكد لدى القارئ ثقة هذا الكاتب بنفسه وبإنجازاته التي قدمها وهو فخور بلونه الأسود المميز. كما سنبين في الصفحات التالية من خلال عرض وتحليل لثلاثة نصوص بارزة لكتاب من غانا، عرفهم العالم متأخرًا، لكن هذه المعرفة أبرزت جوانب مفقودة لدى كتاب هذه المنطقة. لكن قبل الخوض في قراءة النصوص الثلاثة، لا بد من التعرف على المسرح الأفريقي الذي ظل لدهر من الزمن مجهولا لدى الباحثين.

المسرح من رحم البيئة:

في إحدى مقالات وول شوينكا، يستعين ببيت من الشعر للكاتب يولي بيبر "إنك تعتقد أن الدودة تتراقص *** ولكن هذه طريقتها في السير"[03]، لعل هذا ما يمكن أن ينطبق على المسرح الأفريقي، الذي ينبثق من عمق تلك الحضارة، التي يشكل الرقص فيها جزءا أصيلا من كينونتها، ولكن بسبب سيطرة القوى الغربية، في ظل الاستعمار وإشكالياته، وتأثير ذلك على المعطى الثقافي، فقد تكونت العديد من الآراء غير الدقيقة عن المسرح الأفريقي؛ فنجد طلعت المرصفي[13] يُشير إلى ما وصفه بالاعتقاد الخاطئ لدى كثيرين بعدم وجود مسرح تقليدي –بالمعنى المتعارف عليه– في أفريقيا. بالاتجاه ذاته، يُشير (كتاب المسرح في العالم) إلى مفاهيم خاطئة عن المسرح الأفريقي أوجزها قائلاً"أولا: قيل إنه لا يوجد مسرح في أفريقيا غير الذي أدخله المستعمرون. ثانيا: نُشر المسرح البديل على أنه مسرح النخبة (...) وقد حُرم المسرح الأفريقي لذلك من حق الوجود بشكله الخاص به. وأكثر من ذلك، فإن النخبة كانت تنظر باحتقار إلى مسرحهم حتى إنهم سمحوا للإرساليات التبشيرية أن تمنع منتسبيها من المشاركة في المسرح الوطني

الذي تعتبره شيطانيا وهمجيا"[23].

من جانب آخر، وباستعراض أحد الآراء الأخرى التي تعتقد بمساهمة الغرب في تشكيل المسرح الأفريقي، يأتي رأي المترجم عبدالسلام إبراهيم، في بداية مقدمة كتابه (نصوص من المسرح الأفريقي المعاصر)، حيث يُشير إلى "الأساليب الغربية التي أثرت بشكل مباشر وغير مباشر، فيمكننا أن نلخصها في ثلاث نقاط: الوجود الاستعماري، وتعلم اللغات الأوروبية، وتدريب الممثلين"[33]، وعلى الرغم من أن هذا الرأي لا يعني بالضرورة عدم الإيمان بخصوصية هذا المسرح، فإن التعريف الموجز الذي دبّج به إبراهيم المقدمة ذاتها، تناول فيه المسرح الأفريقي بعيدا عن الشكل التقليدي –المتعارف عليه– للمسرح باعتباره "فنا من فنون الأداء الحي، كالرقص والموسيقى، بُني الحدث من خلاله، لكي يخلق حسا دراميا متماسكا"[43]. كما نرى فإن هذا التعريف يُجرد المسرح الأفريقي من كينونته الدرامية، ويُحيلها إلى فنون الأداء.

أما الواقع، فيؤكد بأن المسرح في أفريقيا –مثل جميع الحضارات الأولى[53]– ومهما تعددت المصادر المسرحية، تبقى الطقوس الدينية والرقصات التقليدية والأغاني المصاحبة لها أهم تلك المصادر، لما تحمله من خصوصية فائقة تتعلق بالشكل المسرحي ومضامينه، حيث "ترجع أصول المسرح الأفريقي إلى المظاهر الدينية الأصيلة، وعندما يجسد الممثل الإله فإنه بذلك يتقرب من الآلهة، وتعم الخيرات (...) ففي المجتمعات الزراعية على سبيل المثال، قبل إن يذهب الرجال والنساء إلى الحقول لتأدية أعمالهم الزراعية، فأنهم يذكرون الآلهة لأنها سوف تغمرهم بالمطر والخير"[63]، إضافة لطريقة تلقي ذلك الفن بقوانينه الجديدة من قبل جمهور اعتاد التحلق حول العروض المفتوحة، والتي تتميز بها هذه القارة إلى يومنا هذا، خاصة في احتفالات قبائل الأقاليم والقرى، حيث "أدت العبادات والشعائر الدينية –ولا تزال– دورا بارزا في تطور الكثير من الفنون، ابتداء من الرقص إلى الدراما، ولهذا الغرض الديني الحيوي اتحدت الدراما بالرقص والموسيقى والغناء منذ عصور سحيقة، وصارت المحاكاة والتشخيص جزءا من الحياة اليومية للجماعات والقبائل العديدة"[73].

من هذا المنطلق فإن الثقافة/ التراث الشفهي يُعد أحد أبرز المصادر المسرحية الأفريقية بل إنه أحد المصادر الثقافية بصورة عامة كما يُشير كتاب (قضايا المسرح الأفريقي) "أساسيات ثقافة هذا الشعب تكمن في التقاليد الشفهية،

فإن الثقافة/ التراث الشفهي يُعد أحد أبرز المصادر المسرحية الأفريقية بل إنه أحد المصادر الثقافية بصورة عامة