وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر -2-

كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية

قسم اللغة العربية وآدابها

المواجهة الحضارية في مسرحية "الموت وفارس الملك" للكاتب النيجيري وول سوينكا

رسالة مقدّمة لنيل درجة الماجستير

تخصص : أدب إفريقي

إعداد الطالب :

كبوط عبدالقادر

إشراف الأستاذ الدكتور :

مصطفى فاسي

السنة الجامعية : 2019/2018 م

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر -2-

كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية

قسم اللغة العربية وآدابها

المواجهة الحضارية في مسرحية "الموت وفارس الملك" للكاتب النيجيري وول سوينكا

رسالة مقدّمة لنيل درجة الماجستير

تخصص : أدب إفريقي

إعداد الطالب :

كبوط عبدالقادر

إشراف الأستاذ الدكتور :

مصطفى فاسي

السنة الجامعية : 2019/2018 م

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر -2-

كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية

قسم اللغة العربية وآدابها

المواجهة الحضارية في مسرحية "الموت وفارس الملك" للكاتب النيجيري وول سوينكا

رسالة مقدّمة لنيل درجة الماجستير

تخصص : أدب إفريقي

إعداد الطالب :

كبوط عبدالقادر

إشراف الأستاذ الدكتور :

مصطفى فاسي

أعضاء اللجنة المناقشة :

الأستاذ الدكتور : حميد علاوي رئيسا

الأستاذ الدكتور : مصطفى فاسي مُشرفا و مقرّرا

الأستاذ الدكتور : مليكة بن بوزة عضوا

الأستاذ الدكتور : محمد قاسي عضوا

السنة الجامعية : 2019/2018 م

شكر

لله الحمد والمنّة من قبل ومن بعد .

أتقدم بالشكر لكل من ساعدني على إنجاز هذا العمل، خاصة الأستاذ المشرف: مصطفى فاسي.

كما أتوجه بالشكر الجزيل إلى الأساتذة الكرام في لجنة المناقشة.

إهـداء

إلى أساتذتي الكرام الذين فتحوا لنا الباب مُشرعا على إفريقيا رغم الصعوبات والعراقيل ... عُــربـون تقدير و إكبار .

مـقـدّمـة

مقدّمة

أحدث اللقاء الحضاري بين الشمال (الذي تمثله أوربا) والجنوب (الذي تمثله إفريقيا) في مراحله الأولى صدمة للذات الإفريقية المحلية ،كما أحدث محاولة للحوار والتقارب في مراحل لاحقة.
وبناء على ذلك كان لزاما علينا بداية التطرق إلى أسباب المواجهة الحضارية بين الطرفين ، وتقديم صورة موجزة عن الإنجاز الحضاري لإفريقيا التقليدية التي ظلّ الغربي ينكرها خاصة في ميدان الفنون وعلى رأسها المسرح ، ثمّ مدى تجليات تلك المواجهة الحضارية في المسرحية محل الدراسة.

لقد اقتفت الأجناس الأدبية الإبداعية للكتاب الأفارقة أثر الاستعمار منذ أن وطئ الرجل الأبيض الأرض الإفريقية كمستكشف أولا ومبشر ثانيا ثم كمستعمِر ومستوطن ثالثا ،وما نجم عن ذلك من هدم للبنى التقليدية المحلية و الدَّوْس على الموروث الحضاري الأصيل.

وعليه فقد شغل موضوع الاحتكاك الحضاري بمختلف مظاهره صراعا كان أم حوارا الأفارقة في شتى الحقول والتي من بينها الأدب، لذا كان على الأديب أن يتحمل المسؤولية كاملة وهو يجادل دعاوى الاستعمار المزعومة في الرسالة التحضيرية للشعوب البدائية ومقاومته مقاومة إيجابية، من خلال إبراز الروح الإفريقية والمخزون الإنساني لديها العصي على الفهم من وجهة نظر البيض.
ولطالما حاول الكتّاب الأفارقة ومنهم سوينكا إبراز الخصوصية الحضارية لإفريقيا ومضامينها الروحية وعقائدها المتميزة وأبعادها الإنسانية دونما إغفال لجوانبها السلبية.

وقد وضع **"وول سوينكا"** في مسرحيته **(الموت وفارس الملك)** الأسود والأبيض في موضع توضيح مطالبا الأبيض بالاعتراف بالأسود مثلما هو يعترف به ، دون أن يصبح ذلك الاعتراف وساطة للإلغاء، إلّا أنّ ذلك لم يحجب البتة تيمة الصراع الحضاري في المسرحية صراع الأبيض والأسود، صراع القيم التي يؤمن بها كل طرف، وصولا بالنسبة إلى الأسود إلى تأكيد الذات الإفريقية وأهميتها في أن لا تطمس في عالم الحقائق المعاصرة بدعوى التخلف والبدائية.
ومن ثَمَّ فإشكالية البحث المطروحة هي : ما هي مبررات المواجهة الحضارية الأوربية الإفريقية و ما السبل التي اعتمدها الأفارقة في المقاومة ؟ و إلى أي مدى استطاع المسرح الإفريقي الحفاظ على تمايزه ؟ وهل استطاعت مسرحية الموت وفارس الملك أن تقدم صورة إفريقيا التقليدية وقيمها الحضارية ، و أن تجسد فِعل المواجهة الحضارية ؟ وما مدى قدرة الاستعمار في محاولة هدم الموروث الحضاري التقليدي لإفريقيا من خلال المسرحية ؟ وما الموقف الذي يُبديه الكاتب من ذلك كله ؟

إنّ موضوع المواجهة الحضارية لهو مادة دسمة في المسرحية، وأنّ هذه المواجهة لا تقوم على الإلغاء إنما هي محاولة لافتكاك الاعتراف بالذات المحلية الإفريقية وممارساتها العصية على الفهم لجهة الرؤية الأوربية من منظور حضاري.

وعليه فقد اخترت أن يكون عنوان بحثي :

المواجهة الحضارية في مسرحية (الموت وفارس الملك)

للكاتب النيجيري وول سوينكا

يندرج هذا البحث ضمن المواضيع التي تتناول العلاقة من منظور الاحتكاك والصراع بين الشمال والجنوب ،بين المستعمِر الأوربي والمستعمَر الإفريقي، بين الأبيض الدخيل والأسود الأصيل.

إننا إزاء اللقاء والحضور وجها لوجه بين الذات المحلية والآخر الوافد على التاريخ والجغرافيا الإفريقية.

وتبرز أهمية المسرحية باعتبارها تناولت موضوع العلاقة باختيار البلاد الإفريقية فضاء لها ، وتركز على شخصية البطل « باعتباره أفضل من يمثل مضمون العلاقة أو نقطة التماس بين الذات والآخر»[1]، إضافة إلى دور الشخصيات الأخرى محلية كانت أو أجنبية .

وعليه تطرح هذه المسرحية من ضمن قضاياها الإنسانية والفنية الكثيرة صدمة اللقاء بالآخر المختلف حضاريا و ثقافيا ودينيا وما صاحب ذلك من إشكالات وتحولات خطيرة.

وبالتالي فالمسرحية - فضلا عن غناها بالمواضيع- فهي تتضمن مقاربة هامة في طرح إشكالية العلاقة بين الشمال والجنوب من منظور حضاري، وفي المسرحية كثير من المخلفات المأساوية للإمبريالية البريطانية ،وفيها توثيق لانهيار الأسس الدينية والميتافيزيقية لحياة القبيلة التقليدية .

الهدف من الدراسة :

هناك أهداف عديدة أهمها :

- إبراز العمق الحضاري لإفريقيا خاصة من زاوية فنونها عموما ومسرحها خصوصا .
- تقديم مبررات المواجهة الحضارية بين الطرفين وسبل المقاومة عند الإفريقي .
- إبراز دور المسرحية خاصة مسرحية الموت وفارس الملك في استيعاب التجربة الإبداعية للأديب واحتضانها لهموم الإنسان ومآسيه.

[1] مصطفى فاسي :البطل المغترب في الرواية العربية، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه دولة ، إشراف الدكتور عبد الله ركيبي، جامعة الجزائر، 2005-2006، ص 03.

- إبراز عناية الشعوب في العصر الحاضر بتاريخها ، فحياة الأمة وحدة لا تنفصل يتفاعل فيها الماضي مع الحاضر من أجل تشكيل الصورة المثلى للمستقبل.
- إبراز مدى احترام الكاتب للموروث الحضاري التقليدي الإفريقي.
- إبراز الروح الإفريقية والمخزون الإنساني لديها العصي على الفهم من وجهة النظر الأوربية.
- نقد عنصرية الرجل الأبيض والتطلع إلى بناء مجتمعات متحررة من الاستغلال الإنسان لأخيه الإنسان.
- تبني الاعتراف بالخصوصية الحضارية لكل طرف دون إلغاء أحدهما للآخر.
- نقد الظاهرة الاستعمارية وتعريتها وفضح الرسالة الحضارية المزعومة.
- تعريف القارئ العربي على بعض جوانب الثقافة الإفريقية.

أسباب اختيار الموضوع:

هناك أسباب عديدة أهمها :

- أولا :

- إثبات الأصالة الحضارية لإفريقيا.
- إبراز القواسم المشتركة في المأساة والنضال بين مجموع شعوب القارة الإفريقية .

- ثانيا :

- شدة ميلي إلى هذه المسرحية – مسرحية الموت وفارس الملك - خلافا للأعمال الأدبية الأخرى.
- أن هاته المسرحية هي أكثر تعبيرا عن موضوع البحث.
- أن هاته المسرحية لم تنفصل عن الواقع وعن المحيط الثقافي للبيئة الإفريقية، بل عبرت تعبيرا صادقا عن الواقع الإفريقي في تلك الحقبة، والأحداث التي هزت المجتمع في تلك البيئة التي احتدمت فيها المواجهة.
- المكانة البارزة التي تحتلها أعمال " سوينكا" في الأدب الإفريقي والسمعة العالمية التي تَمَتَّعَ بها، فمن المعروف أن سوينكا يمثل قطبا في التأليف المسرحي وهو أحد كبار أدباء القارة.
- أن الموضوع يمثل اتجاها من الاتجاهات التي عنيت بموضوع المواجهة مع الوافد الأوربي على المستوى الحضاري وتداعياته على المجتمع التقليدي .

المنهج المعتمد في الدراسة:

اعتمدت المنهج الوصفي التحليلي لأنه يلائم هذا النوع من الدراسات ، ولما له من دور فعال في إبراز و استكناه الواقع الذي اتسم بالتمايز الحضاري بين الذات المحلية والآخر الدخيل للوصول إلى النتائج المرجوة عبر مسار البحث.

ومن المراجع المهمة التي اعتمدتها: الأدب الإفريقي لعلي شلش، الذات والآخر في الرواية الإفريقية لإيناس طه، دراسات ما بعد الكولونيالية والردّ بالكتابة لبيل أشكروفت وآخرين، الثقافة والامبريالية لإدوارد سعيد، المجتمعات الإفريقية لعدنان مراد، مسرح القرن العشرين ج1 لعصام محفوظ، وبعض المقالات المتنوعة.

وقد رسمت الخطة وحددت منهجا مناسبا لها، فقسمت البحث إلى : **تمهيد** و **خمسة فصول** و**خاتمة** .

التمهيد :

الذي كان بعنوان مصطلحات ورؤى ومفاهيم، تمَّ فيه ضبط بعض المصطلحات ، وحدّدت فيه أطراف المواجهة الحضارية . كما قدّمت من خلاله بشكل موجز صورة إفريقيا التقليدية وإسهاماتها الحضارية، مع إبراز رؤية الأوربي القائمة على إنكار أي منجز حضاري لإفريقيا .

الفصل الأول :

وهو بعنوان : الخلفيات الموضوعية للمواجهة الحضارية بين أوربا وإفريقيا وآليات الردّ الإفريقي، وقسمته إلى ثلاثة مباحث :

ففي المبحث الأول تناولت خلفيات المواجهة الحضارية وأسبابها الواقعية المتمثلة أساسا في الكشوف الجغرافية وتجارة الرق و الاستعمار والتنصير .

وفي المبحث الثاني تطرقت إلى الدور الرئيسي للتعليم والتنصير في فرض الهيمنة الاستعمارية ومحاولة مسخ هوية الإفريقي .

وفي المبحث الثالث تطرقت إلى آليات المقاومة الإفريقية لصدّ الهيمنة الحضارية الغربية ، والتي تمثلت أساسا في مفاهيم مثل الجامعة الإفريقية و الزنوجة .

الفصل الثاني :

وكان بعنوان الظاهرة المسرحية في إفريقيا ، و قسمته إلى ثلاثة مباحث .

في المبحث الأول تناولت المسرح التقليدي مع توطئة حول الأدب الإفريقي والدور الوظيفي للكاتب .

والمبحث الثاني تم فيه تناول المسرح في عهد السيطرة الاستعمارية ومسرح مدرسة وليم بونتي.

والمبحث الثالث تناولت المسرحية الحديثة في إفريقيا عموما، مع التركيز على المسرحية في نيجيريا .

الفصل الثالث :

وجاء بعنوان وول سوينكا : حياته وأعماله ومسرحه، وقسمته إلى ثلاثة مباحث :

سلطت الضوء في المبحث الأول على حياة سوينكا وإنجازاته ومكانته الإبداعية ومواقفه.
وفي الثاني خصصته لتقديم عرض موجز لأهم أعمالة النقدية والشعرية والروائية .
و الثالث لأعماله المسرحية وعرض أهمها.

وكان **الفصل الرابع :** بعنوان : الخصوصية الحضارية للذات الإفريقية المحلية في مسرحية **الموت وفارس الملك**، وقسمته إلى مدخل و ثلاثة مباحث :
في المدخل قدّمت دراسة فنية للمسرحية المذكورة أعلاه.
وتم التطرق في المبحث الأول إلى إبراز الخصوصية الحضارية للذات الإفريقية على المستوى الاجتماعي والديني.
وتطرقت في المبحث الثاني إلى إبراز الخصوصية الحضارية للذات الإفريقية في المجال الثقافي.
وفي الثالث تناولت الخصوصية الحضارية في المجال الإقتصادي والحربي .

وجاء **الفصل الخامس :** بعنوان : المواجهة الحضارية بين الذات المحلية الإفريقية والآخر الأوربي، وقسمته إلى مبحثيْن أساسيين :
أوّلهما تناولت فيه الإفريقي في مواجهة الإستعلاء الحضاري للأبيض، معتمدا في ذلك على التقابلية بين : مستعمِر و مستعمَر ، ديانة تقليدية ومسيحية وافدة ، بدائية وتحضر ، قضية اللون أبيض وأسود ، واختلاف المكان .
و ثانيهما تناولت فيه كيف شكلت المسرحية رؤية لنقد الظاهرة الاستعمارية، والدعوة إلى التمسك بالخصوصية الحضارية المحلية .

الخاتمة :

وهي حوصلة لأهم النتائج المتوصل إليها عبر مسار البحث .

ويجدر أن أشير إلى الصعوبات التي اعترضتني في إنجاز هذا البحث والتي أبرزها ندرة المراجع في مجال الأدب الإفريقي عموما و المسرح خصوصا. ورغم ذلك فقد تمّ تذليل بعض تلك العوائق بالاستفادة من توجيهات الأساتذة الكرام خاصة الأستاذ الفاضل مصطفى فاسي ، فلهم جميعا أسمى عبارات الشكر والعرفان وفائق التقدير.

تمهيد

مصطلحات ورؤى ومفاهيم

1- تعريفات ومصطلحات .

2- الشهود الحضاري لإفريقيا وإنكار الأوربي .

1- تعريفات ومصطلحات :

1-1- تعريف : المواجهة ، الحضارة: لغة واصطلاحا:

1-1-1- المواجهة: لغة:

مأخوذة من وَجَهَ.

وجْه: الوَجْهُ معروف ، والجمع وُجُوهٌ: المُحَيَّا.

وَجْهُ البَيْتِ: حَدُّهُ: الذي يكون فيه بابه.

والمُواجَهة: المُقابلة.

والمَواجهة: اسْتِقبَالُكَ الرجلَ بِكَلَامٍ أو وَجْهٍ. وهو وُجَاهَك وَ وِجَاهَك وَ تُجَاهَك. ولَقِيَهُ وِجَاهًا ومُواجَهَة: قابل وَجْهَهُ بِوَجْهِهِ. وتَوَاجَهَ المَنْزِلَانِ والرّجلان،:تَقَابَلَا [1].

1-1-2- الحضارة: لغة:

من الفعل (حَضَرَ).

الحُضُورُ نقيض المَغيبِ،حَضَر يَحْضُرُ حُضُورًا[2] .

والحَضَرُ: خِلاف البَدَرِ، والحَاضِرُ خِلاف البَادِي.و الحَاضِرُ :المُقيمُ في المدن والقُرى، والبَادِي: المُقيمُ في البَادِية . والحَضَارَةُ : الإِقَامَةُ في الحَضَرِ .

يقول الفطامي: فَمَنْ تَكُنِ الحَضَارَةُ أَعْجَبَتْهُ

فَأَيَّ رِجــالِ بَــاديةٍ تَــرَانَا

والحَضَرُ والحضرة والحَاضِرة خِلاف البادية وهي المدن والقرى والريف، وسميت بذلك لأن أهلها حضروا الأمْصار ومساكن الديار والتي يكون لهم بها قرار[3].

1-1-3- الحضارة: اصطلاحا:

هي مرحلة سامية من التطور الإنساني والرقي العلمي والفني والأدبي.

فالحضارة تعني : « نمطا من الحياة يتميز بحظوظ وألوان من التقدم والرقي»[4].

---

[1] ابن منظور : لسان العرب، مج13، دار صادر ، بيروت ، د.ط ،د.ت ،ص557.

[2] المصدر نفسه ، مج4، ص196 .

[3] المصدر نفسه ، ص197 .

[4] قسطنطين رزيق : في معركة الحضارة، دار العلم للملايين ، بيروت ،ط 4، مايو 1981 ،ص30.

والحضارة متعلقة بالمجتمعات « فهي حياة هذا المجتمع المتمثلة في نظمه ومؤسساته وإنجازاته، وفي القيم والمعاني التي تنطوي هذه الحياة عليها»[1] .

ويعرف مالك بن بني* الحضارة كالآتي: «جملة من العوامل المعنوية والمادية التي تتيح لمجتمع ما أن يوفر لكل فرد من أعضائه جميع الضمانات اللازمة لتقدمه»[2].

كما يعرفها في كتابه (القضايا الكبرى) بالقول :«هي مجموع الشروط الأخلاقية والمادية التي تتيح لمجتمع معين أن يقدم لكل فرد من أفراده ، و في كل طور من أطوار وجوده ، منذ الطفولة إلى الشيخوخة المساعدة الضرورية له في هذا الطور أو ذاك من أطوار نموه»[3].

فالحضارة مما سبق هي منجز إنساني اشتركت فيه جميع القوى الفاعلة ضمن تغيرات الزمان والمكان، إلا أن الواقع التاريخي يبرز بأن الحضارة الانسانية هي سلسلة متصلة الحلقات في وعاء التاريخ المليء بالأحداث الكبرى في المسار البشري.

1-2- المواجهة الحضارية وأطرافها :

تشير المواجهة الحضارية إلى الاختلافات السياسية والاجتماعية والعقائدية والاقتصادية والثقافية وغيرها المندلعة بين الدول والشعوب .

واصطلاح المواجهة بين الحضارات استحدث لتفسير السجالات القائمة بين العالم الغربي وباقي الحضارات[4].

وهذه الحضارات الموجودة في عالم اليوم كما يراها كثير من الدارسين هي: الحضارة الغربية والحضارة الاسلامية، والصينية واليابانية والهندية و الإفريقية.

ومن الحضارات التي أشار إليها صامويل هنتنجتون * والتي تمثل أطراف المواجهة محل الدراسة:

---

[1] قسطنطين رزيق : في معركة الحضارة ،ص40.

* مالك بن نبي: (1905-1973) : مفكر جزائري ، بعد إنتهاء دراسته الثانوية في بلده الجزائرانتقل إلى باريس حيث تخرج عام 1935 مهندسا كهربائيا.

و اتجه إلى تحليل الأحداث، وأعطته ثقافته المنهجية قدرة على إبراز مشكلات العالم المتخلف باعتبارها قضية حضارة أولا.

- في عام 1956 لجأ إلى القاهرة، عاد إلى الجزائر عام 1963 حيث عين مديرا للتعليم العالي.

- من مؤلفاته: شروط النهضة، وجهة العالم الاسلامي، الفكرة الافريقية الأسيوية، القضايا الكبرى،...

[2] مالك بن بني: مشكلة الأفكار في العالم الاسلامي ، تر : بسام بركة و أحمد شعبو ، دار الفكر ، دمشق ، سوريا ، ط 14 ، 2017 ، ص 42.

[3] مالك بن بني : القضايا الكبرى، تر : عمر مسقاوي ، دار الفكر – دار الوعي ، دمشق – الجزائر ، ط 1 ، 2013 ،ص43.

[4] عبد الرحمان خرشي : فلسفة الاستشراق وأثرها في الصراع الحضاري، دار هومة ، الجزائر ، د.ط ، 2013 ،ص153

* صامويل هنتنجتون (1927-2008) :يعتبر من أبرز مفكري الولايات المتحدة الأمريكية وهو مختص في العلوم السياسية اشتهر بأبحاثه وتحليلاته المتعلقة بالقضايا السياسية المعاصرة المختلفة ، ومن أبرز أطروحاته نظرية صدام أو صراع الحضارات .

(ينظر :ويكيبيديا الموسوعة الحرة ، على الرابط :

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B5%D8%A7%D9%85%D9%88%D9%8A%D9%84_%D9%87%D9%86%D8%AA%D9%86%D8%AC%D8%AA%D9%88%D9%86).

الحضارة الغربية : والتي تشمل بصورة خاصة أوروبا وأمريكا الشمالية ضد الحضارة الإفريقية [1].

وأسباب المواجهة بين الحضارات يعود أساسا إلى الاختلاف الثقافي فيما بينها.

2-الشهود الحضاري لإفريقيا وإنكار الأوربي :

2-1- البعد الحضاري لإفريقيا :

زعم الأوروبيون أن إفريقيا أرض بلا حضارة ، وبلا شعوب خاصة إفريقيا جنوب الصحراء، « فمن الأحكام القوية التي راجت هو أن الإفريقيين لم يكن لديهم أي نصيب في التراث الحضاري بشكل عام ، ولهذا ستكون إفريقيا إذن بدون تاريخ»[2].

إذ جرّدت الأحكام التي أطلقها الأوروبيون الإفريقي من أي بصمة ، ومساهمة في البناء الحضاري الإنساني .

ففي منتصف القرن الثامن عشر كتب الفيلسوف ديفيد هيوم* عن انسان إفريقيا، فرأى أنه لا يملك شيئا من الصناعات والعلوم والفنون، وأيده في هذا الرأي مفكر وكاتب وروائي انجليزي هو أنتوني ترولوب (1815- 1882 م) الذي رأى أن الإفريقي لا يعرف شيئا يقربه من الحضارة التي يعيشها زميله الإنسان الأبيض ، يقلده كما يقلد القرد الإنسان[3].

ولم تتوقف الآراء عند المفكرين والفلاسفة ،بل امتدّت إلى الساسة والحكام . فقد ذهب أحد حكام نيجيريا في عهد الاحتلال البريطاني إلى القول بأن الإفريقي ظل مكانه لا يريم في وحشيته البدائية القديمة ، يرى موكب التاريخ يمر أمامه عبر قرون لا حصر لها ، وهو ذاهل لا يفقه ما يرى ولا يدرك[4].

وفي ظل هذه الأحكام تكونت عقلية الأوروبي عن دونية الإفريقي، وتجريده من أي انجاز حضاري في مقابل تفوق الأبيض . فأرنولد توينبي** منح في دراسته للحضارات الإنسان الافريقي صفرا[5].

---

[1] ينظر : صامويل هنتنحتون : صدام الحضارات (إعادة صنع النظام العالمي) ، تر : طلعت الشايب، سطور ، مصر، ط 2،1999 ، ص 78-79.

[2] دنيس بولم :الحضارات الإفريقية ، تر : علي شاهين ، منشورات دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، د.ط، 1974 ، ص5.

[3] ينظر : عبد الرحمن شلقم :إفريقيا القادمة ،بيسان للنشر والتوزيع والإعلام ،بيروت ، لبنان ، ط3 ، أكتوبر 2011، ص5.

* دفيد هيوم: فيلسوف ومؤرخ وعالم اقتصاد اسكتلندي ،ولد في أدنبرة عالم 1711 ،وتوفي فيها عام 1776.
تحدرمن أسرة متوسطة الحال، من مؤلفاته التاريخ الطبيعي للدين.
ويتعبر هيوم أحد أهم الفلاسفة لأنه أوصل فلسفة لوك وبركلي التجريبية إلى نتيجتها المنطقية.
(ينظر: جورج طرابيشي، معجم الفلاسفة ، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط3، بوليو 2006، ص728.).

[4] ينظر : عبد الرحمن شلقم : إفريقيا القادمة ، ص5.

** أرنولد توينبي (1889-1975):مؤرخ وفيلسوف تاريخ انجليزي ، أكد في مؤلفه الرئيسي إرادته في بناء فلسفة في التاريخ انطلاقا من دراسة إحدى وعشرين حضارة.
من مؤلفاته: الفكرالتاريخي اليوناني، الحضارة في محنة، الحرب والحضارة، العالم والغرب.
(ينظر: جورج طرابيشي: معجم الفلاسفة ،ص246.).

[5] ينظر : عبد الرحمن شلقم : إفريقيا القادمة ، ص5 .

وقد أرجع كثير من العلماء عزلة القارة ، وبعدها عن المسار الحضاري الانساني إلى الظروف الطبيعية الخاصة بها .

فهي مفصولة عن أمريكا بالمحيط الأطلنطي ، وعن آسيا بالمحيط الهندي ، ورغم امتدادها في البحار الحيوية فإنها لا تتصل بأوراسيا إلا بإطار صحراوي ضيق، أما البحر الأحمر فهو لا يحاذي إلا شطآنا مقفرة.

وهكذا يمر زمن طويل ، وقلب القارة السوداء مغلق مجهول ، لا يعرف أحد شيئا عنه إلا ما تقوله حكايات سكان إفريقيا الأصليين ، الذين كانوا يسكنون المقاطعات البعيدة ، فيتحدثون عن وجود العمالقة والأقزام ، وعن وجود الرجال القرود ، والغيلان المفترسة ، وعن النساء التي تشبه الطيور ، ولفترة طويلة كنا نستطيع أن نقرأ على خارطة إفريقيا أسماء وشعوبا تسكنها ، فمنها من ليس لهم أنوف أو ألسنة ، ومنهم من أصابعهم مقلوبة ، ومنهم الأقزام. فإفريقيا أمّ العجائب[1].

فأصدرت الأحكام على القارة الإفريقية أن تعيش منطوية على نفسها لأسباب كثيرة ، فهي منعزلة وذات اتصالات محدودة للغاية مع باقي القارات ، وكذلك وجود الحاجز الطبيعي الذي يحيط بها ، وأنهارها ذات المجاري الصعبة ، إلى جانب مناخها القاسي وحيواناتها المفترسة ، وحشراتها التي هي أخطر من الوحوش[2].

إلا أن هذه الأحكام سرعان ما تتبدد أمام الحقائق الدامغة التي تنصف القارة الافريقية ، وتبرز مدى إسهاماتها في الحضارة الانسانية ، وأنها قارة كانت تضج بالحياة ، ويعمرها البشر منذ غابر الزمان ، وأنها ليست أرضا خالية بلا تاريخ أو حضارة.

فتاريخ إفريقيا القديم هو تاريخ البشرية الأولى على سطح الأرض، وتطورها عبر فترة تقدر على الأقل بنحو ثلاثة ملايين عام . فإفريقيا هي مهد الانسان الأول ، والذي كان يرجح حتى وقت قريب أنه نشأ في مكان آخر ، ليس في أوروبا ولا في الأمريكيتين ، بل في آسيا وجنوب غربيها على وجه الخصوص ، لكن عُدل عن هذا الرأي بفضل الأبحاث والحفريات في شرق إفريقيا، والتي أظهرت جمجمة حفرية لنوع بشري يرجع تاريخه إلى مليوني سنة ، وقد وجد بجانب الجمجمة بعض الآلات الحجرية وقطع عظام الحيوانات التي اصطادها وأكلها في ذلك الموقع[3].

[1] دنيس بولم :الحضارات الإفريقية ، ص8.

[2] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[3] ينظر : محمد عبدالغني سعودي ، قضايا إفريقيا ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، العدد 34 ، أكتوبر 1980 ، ص9.

فتاريخ إفريقيا يتصل اتصالا وثيقا بتاريخ العالم ، فقد أثبت علم الآثار القديمة دون أدنى شك أن الانسان قد استوطن إفريقيا منذ العصور الغابرة ، وقد استطاع العلماء أن يثبتوا من خلال الحفريات التي اكتشفوها في إفريقيا كافة مراحل نشأة الانسان وتطوره ، والمرجح أن تكون إفريقيا هي مهد الجنس البشري،كما اكتشفت في إفريقيا آلات حجرية قديمة شبيهة بالآلات التي اكتشفت في منطقة البحر الأبيض المتوسط ، ودلّت هذه الآلات على أن الإنسان استوطن إفريقيا على نحو ما فعل في أوروبا وآسيا[1].

وقد سارت الشعوب والقبائل الإفريقية في طريق طويل من التطور ، وكان نتيجة هذا التطور أن إفريقيا اعتراها تغير كبير من الناحية الطبيعية والحضارية ، كما اعترى أوروبا وآسيا .
ففي خلال آلاف السنين صنعت الشعوب الافريقية ثقافتها الخاصة ، من حيث المسكن والملبس والموسيقى والرقص والأغاني والأساطير واللغة ، وفن العمارة . وكان الافريقيون أنفسهم هم الذين صنعوا بعلمهم وذكائهم التراث الثقافي والحضاري عبر القرون الماضية .

وتحتل الحضارة الإفريقية العظيمة التي نشأت في العصور الغابرة في الجزء الشمالي من القارة مكانا بارزا في هذا التراث ، وقد شهد وادي النيل لأسباب مختلفة : ظهور حضارة من أقدم الحضارات الإنسانية في العالم ، فنشأ في هذا الوادي نظام حكومي ونظام اقتصادي راقٍ منذ فجر التاريخ الانساني[2] .

وفي مناطق إفريقيا جنوب الصحراء يؤكد علماء الآثار القديمة على أن الأقاليم المتاخمة لبحيرة تشاد كانت مركزا لحضارات عريقة في القدم ، كما كشف علماء الآثار عن حقائق هامة في منطقة (زاريا) في نيجيريا الشمالية إذ كانت آهلة بأقوام يشتغلون بالزراعة، ثم عرفوا صناعة الأواني الفخارية ، وتعلموا صهر الحديد واتخذوا منه آلات وأسلحة ، وصنعوا تماثيل من الطين المحروق اتسمت بأسلوب فني خاص[3].

كما كان الإقليم الواقع بين نهري السنغال والنيجر مقرا لحضارة وحكومة إفريقية قديمة ، ففي بداية التاريخ الميلادي قامت في هذا الاقليم مملكة تدعى (أوكر)أو (غانا)، وكانت تعبرها الطرق التجارية، ويقطنها قوم يسمون "السوننكة" ، وعاصمتها القديمة هي كومبي سالا .

---

[1] ينظر : ى .ساقلييف و ج. فاسلييف : موجز تاريخ إفريقيا ، تعريب : أمين الشريف ، مؤسسة ميجدونا رودنايا كنيجا –مؤسسة العصر الحديث ، موسكو – القاهرة ، د.ط ، د.ت ، ص3.

[2] المرجع نفسه ، ص4.

[3] ينظر : المرجع نفسه ، ص13.

وكانت الحرف الرئيسية لسكانها الزراعة والرعي ، كما كانت هذه المملكة تنتج الذهب والملح حتى لقد اشتهرت منذ القديم أنها بلاد الذهب ، وفي الشمال الشرقي من (ملاوي) و أواسط (تنجانيقا) مدرجات هائلة صنعها الانسان على جوانب الجبال ، وقنوات لري الأرض[1].

وقد شهد قلب إفريقيا نشأة وهجرة قبائل البانتو منذ أكثر من ثلاثة آلاف سنة ، وقد نشأت هذه القبائل في إقليم البحيرات الكبرى في إفريقيا الاستوائية ، ثم هاجرت شرقا وغربا وجنوبا ،فاندمجت في قبائل أخرى أو طردتها ، وانتشرت في جميع أنحاء إفريقيا جنوب الصحراء .

كما أن لشعوب إفريقيا الشرقية في العصور الغابرة صلات تجارية وثقافية مع دولة أكسوم (اثيوبيا)، وكذلك مع الهند وأندونيسيا وبلاد اليونان القديمة .

ويُلاحظ أن هناك شبها كبيرا من حيث الوجوه واللغة والحضارة بين سكان جزيرة مدغشقر ، وشعوب جنوب شرق آسيا ولاسيما الأندونيسيين ، والمعتقد أن نواة قبائل ملجاش أبحرت إلى الجزيرة عبر المحيط الهندي في القرن العاشر أو الحادي عشر قبل الميلاد ، ثم ارتبطت بالسكان المحليين عن طريق المصاهرة ، وبذلك تكونت أمة الملجاش[2].

وعليه فقد وصلت الشعوب الإفريقية إلى مستوى رفيع نسبيا من الناحية الاقتصادية والاجتماعية ، كما ضربت بسهم وافر في الحضارة الانسانية ، فشيدت حضارات أثرت في التقدم الانساني في ذلك الماضي السحيق، وهذا يدحض مقولة أن إفريقيا قارة حديثة اكتشفها الرجل الأبيض .

ثم في مراحل لاحقة قبل السيطرة الاستعمارية طوّرت المجتمعات الإفريقية أنماطا راقية من الحياة الاجتماعية ، وأقامت نظما سياسية واقتصادية فاجأت الأوربيين عند غزوهم لإفريقيا شرقا وغربا ، ممّا جعل بعض المؤرخين يرى أن البرتغاليين أبقوا على النظم الادارية التي وجدوها في شرق إفريقيا والتي أسسها العرب في تلك الأقاليم لأنه لم يكن لدى البرتغاليين أشكال إدارية أرقى من تلك التي أقامها العرب والأفارقة وكذلك الأمر في ممالك غرب إفريقيا .

فمثلا مما يبرز الشهود الحضاري لمملكة مالي في ذلك الوقت ما تحدث به ابن بطوطة* عن النظام السياسي فيها بالقول أن الزنوج يتمتعون ببعض الصفات التي تدعو إلى الإعجاب ، فهم يحبون العدالة،

---

[1] ينظر: ى .ساقلييف و ج. فاسلييف : موجز تاريخ أفريقيا ، ص13-14.

[2] ينظر : المرجع نفسه ، ص 15.

* ابن بطوطة: ولد بتاريخ 24 فبراير 1304 في طنجة من أسرة عالية المقام . غادر وطنه سنة 725 هـ للحج ، ولكنه ظل حوالي ثمانٍ وعشرين سنة في أسفار متصلة ورحلات متعاقبة . فهو رحالة ومؤرخ وقاض أمازيغي من قبيلة لواتة لقب بأمير الرحالين المسلمين . طاف بلاد المغرب ومصر والحبشة والشام والحجاز وتهامة والعراق وفارس واليمن وعمان وبعض الهند والصين وبلاد التتار وأواسط إفريقيا. وتوفى عام 1377 .

(ينظر : زكي محمود حسن : الرحالة المسلمون في العصور الوسطى، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 2013 ، ص 101 ومابعدها.).

ونادرا ما تجد بينهم ظالما ، بل إنهم أكثر كراهية للظلم من شعب آخر، و لا يرحم سلطانهم أي شخص يرتكب أبسط عمل من أعمال الظلم. وفي بلادهم يوجد الأمن المطلق الكامل فلا يخاف المسافر ولا المواطن من أهل البلاد من اللصوص أو الأشرار ، وهم لا يأخذون أملاك أي رجل من البيضان- البيض ويقصد بهم التجار المغاربة وغيرهم من التجار العرب- حين يموت في ديارهم حتى لو كان يملك ثروة لا تحصى[1].

وهكذا يكون قد تقدم المجتمع الانساني في إفريقيا خلال العصور الوسطى ،وأن إفريقيا قد سجلت حضورها بإنسانها وثقافتها ونظمها السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، وأن هذا التطور الذي اعتراها لم يتخلف عن التطور الذي طرأ على بقية الجنس البشري في أي منطقة أخرى من العالم .

فالمجتمعات الإفريقية لم تكن من الناحية الحضارية والثقافية والاجتماعية والاقتصادية أقل من غيرها في المجتمعات الأخرى ، و ربما كانت أفضل في مجال التعاون بين أفراد المجتمع ، وحتى في غياب الحكومات فالتقاليد والواجبات والالتزامات كانت تسيطر على الفرد الافريقي ، وتجعله دائما يعمل بروح الجماعة.

بيْد أن هذا التطور الطبيعي للشعوب الإفريقية توقف بسبب الغزو الأوربي ، وتأسيس المستعمرات والإستغلال الإمبريالي.

2-2- الفن الإفريقي كشاهد حضاري :

يعتبر الفن الإفريقي شاهدا على حضارة القارة الإفريقية ، إذ يعتبر من أكثر فنون العالم تنوعا واختلافا ، سواء من حيث العصور التي بدأت فيها تلك الفنون، أمْ من حيث الأماكن التي ازدهرت فيها.

والفن الإفريقي الزنجي ترعرع في ربوع إفريقيا في السافانا السودانية ، وفي الغابات الاستوائية بعيدا عن التأثير الاسلامي الذي يحرم الملامح البشرية والحيوانية ولو كانت للفن .

وتعود جذوره إلى عصور سحيقة ،ففي عهد الصيادين أو ما يعرف بحضارة (القوس) كان الفن زادا يوميا يحمله الانسان الافريقي أينما حل ، فبرغم أن المنطقة الجنوبية من القارة والتي وجدت فيها آثار نهضة فنية كبيرة كانت من أفقر المناطق من الناحية المادية ،وسكانها في تنقل مستمر ويعيشون حالات قلقة مزمنة، إلا أن ذلك لم يمنعهم من الإبداع والتعبير ،وتصوير أحلامهم على لوحات الصخور

[1] ينظر : توماس هودكير : ممالك السودان الغربي ، في "فجر التاريخ الإفريقي" ، تر : عبدالواحد الأمبابي ، د.ب ، د.ط ، د.ت ، ص 29.

وتلوينها بما تيسر لهم من عصير جذوع الشجر ودماء الحيوانات، وقد رسم الإفريقيون القدماء حيواناتهم وآلهتهم كما رسموا أنفسهم[1].
فالحفريات كثيرة والتي تدل على أصالة الفن عند الأفارقة وبالتالي على الوجود الحضاري للإنسان الإفريقي .

وللفن الإفريقي فلسفته الخاصة ،وسماته الأساسية سواء منه فن النحت أم الرسم أو غيرهما ، هذه السمة هي التأثير الجماعي في العمل الفني ، فالفنان لا ينطلق من رؤية ذاتية قدر ما يعبر عن هموم أو مشاعر جماعية ، وأن المجموع يشاركونه في ابداعاته قدر ما يشتركون معه في مشاعره .
فدور الفنان لم يكن التعبير عن شخصيته الذاتية كما هو الحال في أوربا الحديثة ، وإنما كان خدمة للمجتمع الذي يعيش فيه ، حتى أن الفنان الإفريقي مجهول الاسم ، ولم يكن هناك من يعبأ بالسؤال عن أسماء الفنانين[2].

وقد أنتجت الممالك والإمبراطوريات الكبيرة التي ظهرت في إفريقيا في العصور الوسطى مثل اليوروبا، وإمبراطورية الكونغو و داهومي أعمالا فنية رائعة ومتعددة وهامة حتى القرن التاسع عشر أي عندما وصل الأوروبيون . ومنذ ذلك الوقت بدأ الفن الافريقي الخالص بالتراجع[3].
وإن فنون القبائل السوداء قد نمت خاصة ضمن المجتمعات الدينية ، واستخدمت كمراسم وشعائر دينية حيث تظهِر الأهمية الكبرى لاحترام روح الأجداد وللأقنعة ذات التأثير السحري .
ففي الإمبراطوريات الكبرى في إفريقيا ، أخذ الفن يتجه نحو الفن التزييني للأعمال اليدوية ، والصناعات الخشبية مثل الصناديق وغلايين التدخين، وسنادات الرأس التي تشبه الوسادة حيث تستخدم لعدم تشوش الشعر المصفف، كما بلغ صنع الجدار حدودا عالية ، وبسبب كثرة الشجر كانت كل الأعمال من الخشب.
وأفضل من نقش على الخشب هم شعب (الدوغون) الذي يعيش في مرتفعات مالي ، ويحتفظون بثقافة خاصة بهم ، وبشعور فني عال ممزوج بروح دينية زاهدة ومتصوفة ،ومن بين أعمالهم التي تمثل المجموعات الانسانية من رجل وامرأة متلاصقين أو متقابلين وبعض أعضائهما موحدة للدلالة على الوحدة بين الرجل والمرأة ، وتنقش هذه الصور على الكتل الخشبية الكبيرة ، وتزين بالنتوءات المطلية بالذهب ، كما تضاف إليها الأحجار الكريمة ، وعليه يمكن اعتبار فن شعب (الدوغون) نموذجا للفن في غرب إفريقيا خاصة وإفريقيا عامة.

[1] ينظر : عبد الرحمن شلقم :إفريقيا القادمة ،ص 34.
[2] ينظر :المرجع نفسه، ص38.
[3] ينظر : محمد عدنان مراد :المجتمعات الإفريقية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د.ط ، 1995، ص30-31.

وهذا الشعب هم أشهر من صنع الأقنعة إذ عادة ما يصنعونها من الخشب الطري لذلك كانت سريعة العطب، وبخاصة الأقنعة الطويلة التي تمثل الحيوانات التي تتخذ عادة كطوطم مثل الفهد أو التمساح. ومنها ما نقش عليه نشوء الخليقة ، وعادة ما يكون لكل مناسبة دينية قناعها وصورها الخاصة المتعلقة بتلك المناسبة، وحسب تخيلات الفنان[1].

والقناع له مدلول خاص في الثقافة الفنية الإفريقية ، ففيه تتجسد الثقافة الحسية والخرافية والسلفية والقدرية . والقناع في التراث الإفريقي يعني أيضا الطقوس والموت والأرواح ، والألوان في الفن الإفريقي لها استخدامات ودلالات خاصة .

ويقوم على صناعة الأقنعة اختصاصيون يعملون ضمن طقوس معقدة، تقدم فيها الأضاحي ، ولها رموزها وأدعيتها السرية ،لذلك تتخذ الأقنعة هالة قدسية[2].

وقد استخدم أيضا الأفارقة العاج والعظام في فنونهم ، كما استخدموا البرونز والنحاس ، وكان لكل منطقة في إفريقيا ملامحها الفنية ومدلولاتها الخاصة لأقنعتها وتماثيلها ونحتها ورسومها. ومن السمات المشتركة للفن الإفريقي هي تمثلها لحياة القبيلة وطقوسها ، ولدى التعبير عن مفاهيم دينية في أشكال فنية عن طريق النحت والرسم والتصوير ، فقد تركز جماعة ما على الأقنعة التي تعتبر مقر قوة الآلهة الطبيعة ، والأرواح المحلية والأموات ، بينما قد تنزع جماعة أخرى إلى تصوير الأعضاء المتفوقين من العائلة المالكة مع حاشيتهم ، أو إلى إنتاج أشكال كاملة من البرونز أو الطين كرمز للآلهة مع عائلاتها و رسلها، إضافة أن الأساليب التقليدية قد تختلف ضمن فئة واحدة من القبائل الكبيرة كما هو الحال عنذ الدوغون واليوروبا[3].

ومن أبرز سمات الفن الإفريقي من حيث مبادئه وأساليبه أنه ليس تكملة خارجية ، بل إنه منبعث من المجتمع نفسه يساهم في وصف مثله العليا وقيمه ، والفنون الإفريقية كغيرها من الفنون الأخرى إنما هي لغة تعبر عن الوضعيات الجوهرية الخاصة بالمجموع ، فهي وسائل اتصالات ذهنية وانسجام.

وقد اشتهر الرسامون الكونغوليون برسم الطبيعة ونقلوها نقلا أمينا ، وعندما دخل المبشرون مملكة الكونغو القديمة أخذت الصور المسيحية والمسيح تدخل في الفن التقليدي ، غير أن الكونغوليين طبعوها

[1] ينظر : محمد عدنان مراد :المجتمعات الإفريقية ، ص31-32.
[2] ينظر : المرجع نفسه، ص32.
[3] ينظر : عبد الرحمن شلقم :أفريقيا القادمة ، ص 40-41.

بطابعهم الخاص، إذ كان فيهم من الحيوية ما أمكنهم من إدخال الصيغ الأجنبية في صلب تصوراتهم التقليدية[1].

وخلال حقبة طويلة في إفريقيا، تمّ التركيز على فن النحت والرسم ، وهو أحد الفنون الإفريقية الأساسية وأقواها. فمن خلاله خاطب الإفريقي مجتمعه ، وخلد أسلافه ، وبه تقرب إلى آلهته ، حتى أن الاستعداد لكثير من المراسم الاجتماعية ، والاحتفالات الموسمية كان يبدأ بالقناع أو التمثيل ، ومعه تبدأ الايقاعات وتقرع الطبول،ويرى كثير من الأفارقة في هذا عنصر اعتزاز يقاومون به الغزو الأوروبي[2].

ومن الفنون الأخرى التي برع فيها الأفارقة حد الإعجاز نقل الرسائل والمخابرات عن طريق الطبل الصغير، وقد دهش الأوروبيون للسرعة التي كانت تنقل بها الأخبار والرسائل عن طريق الطبل. وعادة ما يضرب على الطبل فنان ،حيث ينتمي ضارب الطبول إلى طبقة معينة تستعمل لغة مشتركة لا يفهمها سواهم . وهم قادرون على تأويل كل رسالة صوتية مهما كان أصلها ، وهذا ما يفسر تلك التيارات السرية التي تخترق القارة من أقصاها إلى أقصاها بسرعة خارقة[3].

وأسرع الرسائل كانت تنتقل عن طريق الطبول ، فخلال الحوادث التي وقعت في الكونغو خلال الاحتراب الأهلي تمكنت أبعد القبائل، وأكثر المراكز العسكرية انعزالا من أن تحاط علما يوما بعد يوم بكل ما يقع في العاصمة بفضل نقل الأخبار عن طريق الطبول ، ويقال أن خبر موت الملكة فيكتوريا "الملكة البيضاء" وصل إلى إفريقيا ، وانتشر قبل وصول البريد المرسَل من بريطانيا بأمد بعيد [4].

فالفنون الإفريقية تعد مفاتيح لفهم الوجود الحضاري، وتاريخ الديانات والعلاقات الاجتماعية ، ونمط الإنتاج في المجتمعات الإفريقية ، وبالتالي فالبحث عن إفريقيا الاجتماعية والاقتصادية والروحية القديمة يمر عبر باب الفن . فالأفارقة الهاربون من سطوة أوربا إلى ذات إفريقيا ، هم أكثر الناس ولوعا بالفن الافريقي القديم ، ويعتبرون أنه الشيء الإفريقي الخاص الذي ما زال داخل إفريقيا لم تمتد إليه يد المستعمرين الأوربيين رغم محاولات تشويهه .

[1] ينظر : محمد عدنان مراد ، المجتمعات الإفريقية ، ص32،33.
[2] ينظر : عبد الرحمن شلقم :افريقيا القادمة، ص 41-42.
[3] ينظر : محمد عدنان مراد :المجتمعات الإفريقية ، ص33.
[4] ينظر : المرجع نفسه ، ص34.

2-3- مشكلة الفكر الغربي تُجاه الآخر حضاريا:

تكمن مشكلة كل فكر في الأسس التي يقوم عليها، والحضارة الأوربية قامت على بدايات مثلت امتدادا للميراث الإغريقي والروماني في عديد من مساراتها نحو تأسيس عصر الإحياء أو النهضة، ثم أدّت هذه البدايات إلى ما يمكن التعبير عنه بمقدمات التجربة الحضارية الأوربية الحديثة.

وقد قام الفكر الأوربي على مفهوم اختزال الحضارة البشرية كلها في إطار التاريخ الأوربي، فالحضارة ولدت على يد الاغريق، وانتشرت بفضل الرومان، وانتكست في العصور الوسطى، ثم بدأت منذ عصر النهضة في الرواج والتطور والاكتساح وفق آلية متسارعة.

فالفرد الأوربي يحمل جراثيم هذا الكبرياء دائما، لأنه يتلقاها من المناخ الاستعماري الذي يتكون فيه منذ الطفولة، ويتكون من تصوره للعالم والانسانية، فهو يعتقد على الخصوص أن التاريخ والحضارة يبدآن من أثينا ويمران على روما ثم يختفيان فجأة من الوجود لمدة ألف عام، ثم يظهران من جديد في باريس أثناء حركة النهضة. أما قبل أثينا فلا شيء يذكر في ذهن هذا الفرد المشحون بالكبرياء، الذي لا يرى بين أرسطو وديكارت إلا الفراغ، وهذه النظرة الخاصة للغربيين هي التي تشوه منذ اللحظة فلسفة الانسان عندهم، وتشوه بذلك السياسة الغربية في العالم[1].

والمتتبع لتاريخ الثقافات والحضارات وقيام النهضات لدى مؤرخي الغرب، يجد سيطرة فلسفة الإقصاء والتجاهل لدور الانسان غير الغربي في صياغة الازدهار الحضاري للإنسانية.

وقد جعل الاستعمار أوربا قلب العالم ورأسه جغرافيا وسياسيا، وجعل الرجل الأبيض يحاصر بقية الأجناس من خلف ومن قدام، وتصرفت أوربا في عصر الاستعمار كما لو كان الجنس الأبيض وحده – دون الجنس البشري كله – خليفة الله في الأرض، وعانى العالم منها الويلات[2].

وهكذا فالحديث عن واحدية الغرب وهيمنة حضارته، ومركزية الذات الأوربية * تبرز حقيقة العلاقة الشديدة التشابك والمتزايدة التعقيد بين البنى الاقتصادية والثقافية والسياسية في هذا العصر[3]، والتي تجعل اجتياح الغرب الأوربي خاصة منه الثقافي للعالم الإفريقي جزءا أساسيا من أساليب الهيمنة الأوربية الغربية على إفريقيا ، ومحاولة تدمير حصونها الثقافية كشرط أساسي لتدمير هويتها الحضارية ، واستلاب الانسان الإفريقي لصالح السيطرة الغربية.

---

[1] ينظر : مالك بن نبي : في مهب المعركة ، تر : عبد الصبور شاهين ، دار الفكر –دار الوعي ، دمشق – الجزائر ، ط1 ، 2013، ص 167-168 .

[2] ينظر : منى أبو الفضل ، أميمة عبود ، سليمان الخطيب :الحوار مع الغرب، دار الفكر ، دمشق ، ط1 ، 2008 ، ص143 .

* المركزية الأوربية : هي العملية الواعية أو غير الواعية التي من خلالها تتشكل أوربا والافتراضات الثقافية الأوربية بوصفها - أو يفترض أنها - المألوف أوالطبيعي أو العالمي .

(ينظر : بيل أشكروفت، غاريت غيريفيت، هيلين تيفين: دراسات مابعد الكولونيالية المفاهيم الأساسية ، تر: أحمد الروبي ،أيمن حلمي ، عاطف عثمان ، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1 ،2010، ص164).

[3] ينظر: منى أبو الفضل ، أميمة عبود ، سليمان الخطيب :الحوار مع الغرب، ص 146.

الفصل الأول

خلفيات المواجهة الحضارية وآليات الرد الإفريقي

- ❖ المبحث الأول : الخلفيات الموضوعية للمواجهة الحضارية الأوربية – الإفريقية
- ❖ المبحث الثاني : التعليم والتنصير لفرض الهيمنة الاستعمارية على الإفريقي
- ❖ المبحث الثالث : المفاهيم الإفريقية لمواجهة الهيمنة الحضارية الأوربية

المبحث الأول : الخلفيات الموضوعية للمواجهة الحضارية الأوربية - الإفريقية

إنّ اللقاء الحضاري الإفريقي الأوربي قديم ، وليس بالجديد ،وحينما تم اللقاء حدثت المواجهة والصراع الحضاري الذي اتخذ أشكالا متنوعة، وعلى أصعدة كثيرة.

وتعود خلفيات ومبررات المواجهة: إلى واقع موضوعي أدّى إلى تفجر هذه المواجهة التي اتسمت حينا بالصدام ،وحينا آخر بالحوار و التقارب. وقد كانت هذه المواجهة غير متكافئة بين عالمين: عالم غاز، وعالم مغزو. ومن أهم الخلفيات الموضوعية والواقعية للمواجهة الحضارية بين أوربا وإفريقيا: الكشوف الجغرافية ، تجارة الرقيق، التبشير والتنصير ، الاستعمار.

1-الكشوف الجغرافية:

«تعتبر الكشوف الجغرافية من أهم الأحداث التي أثّرت في تاريخ العالم ،حتى أن كثيرا من المؤرخين اتخذوها بداية للتاريخ الحديث »[1].

فلم تكن للأوربيين قديما علاقة قوية بإفريقيا إلا عن طريق البحر الأبيض المتوسط، وكانوا يطمحون إلى الاقتراب من مصادر السلع التي كانت تجلب إلى شمال إفريقيا من السودان، كما كانوا يتطلعون إلى اكتشاف طريق أقصر للوصول إلى الهند. وبدافع الحاجة هذه: انطلق التجار و المستكشفون يمخرون عباب المحيط الأطلسي. فاكتشفوا خلال القرن الخامس عشر الأرض التي كانوا يجهلونها ،وأقاموا لهم مراكز تجارية موسمية ثم ثابتة على سواحل موريتانيا وإفريقيا الغربية، ثم توغلوا في بعض المناطق. وفي فترات معينة: « شهدت شواطىء إفريقيا موجات متعاقبة من البرتغاليين والاسبان والهولنديين والفرنسيين والأنجليز، والذين كانوا يتنافسون في سباق محموم ،على استغلال خيرات إفريقيا، باستغلال سلعها الثمينة كالذهب والقمح...، وخاصة الانسان»[2].

1-1-عوامل الحركة الكشفية لإفريقيا:

تعود الكشوف الجغرافية لإفريقيا من طرف الرجل الأبيض في مرحلتها الأولى إلى ما بين القرنين الخامس عشر والسادس عشر، وقد اقتصرت على اكتشاف السواحل الإفريقية، والطرق البحرية دون التوغل إلى الداخل، وكان الهدف منها هو اكتشاف الطريق البحري الموصل إلى الهند والشرق الأقصى، وذلك تفاديا للطريق الذي يمر بالأراضي العربية والبحر الأحمر.

[1] جلال يحي : تاريخ إفريقية الحديث والمعاصر، المكتب الجامعي الحديث ، الإسكندرية،د.ط،1999 ،ص71.

[2] الخليل النحوي :إفريقيا المسلمة الهوية الضائعة،دار الغرب الإسلامي ، بيروت ،لبنان ،ط1،1993، ص86.

أما الكشوف الجغرافية الثانية فكانت مابين القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وفيها اهتمت الدول الأوربية بالتوغل إلى داخل إفريقيا ،واكتشاف مجاري الأنهار و روافدها، ومنابع النيل.

أما عن العوامل فيمكن حصرها في الآتي :

- **العامل الاقتصادي:** وهو من أهم العوامل التي دفعت الأوربيين نحو الكشوف الجغرافية لتلك البلاد المجهولة لديهم ،والطرق البحرية الجديدة التي تربط أوربا بالهند.

- **العامل الديني:** وهو دافع قديم نشأ منذ العصور الوسطى، وكان سمة للصراع بين الشرق والغرب وبين الاسلام و المسيحية . فبعد أن استطاعت أوربا الصليبية دحر المسلمين عن اسبانيا فكرت في شن حملات انتقامية تعقبية للمسلمين في شمال إفريقيا ،بقصد تأمين عدم تكرار تهديدهم لأوربا.
وأيضا كانت تصلهم معلومات بأن هناك مناطق في العالم، لم تصلها أي دعوة سماوية. وخوفا من انتشار الإسلام فيها رأى الاسبان - على وجه الخصوص- ضرورة القيام بحملات استكشافية بغية نشر المسيحية في مناطق جديدة كإفريقيا، والوصول إلى مملكة القديس" يوحنا" في الحبشة.

- **العامل العلمي:** وهو يتعلق بالرغبة في التجديد، ومعرفة أراض عذراء خاصة بعد بعض التقدم العلمي الذي أحرزته أوربا في ذلك الوقت[1].

1-2- نتائج الكشوف الجغرافية وأثرها السلبي على إفريقيا:

كانت نتائجها نعمة على الأوربي ونقمة على الإفريقي :

- فقد حقق البرتغاليون والاسبان سيطرتهم على البحار، واستطاعوا أن يصبحوا القوتين المالكتين لزمام الأمور في تسيير السفن الأوربية إلى إفريقيا وإلى بقية أنحاء العالم.
- كما تأثرت الدول الإفريقية العربية وخاصة مصر بهذه الكشوف التي حولت مسار التجارة القادمة من وإلى الشرق لأوربا بمسار آخر ،حرمها من الفوائد التي كانت تجنيها من مرور السفن بمحطاتها.
- و فتحت هذه الكشوف الطريق أمام القوى الاستعمارية لنهب ثروات إفريقيا من ذهب وفضة ونحاس وغيرها، ثم تجارة الرقيق في آخر الأمر.
- كما فتحت هذه الكشوف الطريق أمام الرحالة والمغامرين والمبشرين للتوغل في إفريقيا بغرض تحقيق مآربهم إما لاستعمار بعض المناطق أو نشر الدين المسيحي[2].

[1] ينظر : فيصل محمد موسي : موجز تاريخ إفريقيا الحديث والمعاصر ،منشورات الجامعة المفتوحة ، ليبيا ، د.ط، 1997، ص65-66.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص72.

2- تجارة الرقيق :

كان نظام الرق نظاما معترفا به منذ العصور القديمة ،وكان موجودا في غالبية المجتمعات ، ولكن حجم الرق أخذ أبعادا كبيرة بعد حركة الكشوف الجغرافية، ووصول الأوربيين إلى العالم الجديد .

وعلى الرغم منْ أنّ الأوربيين في العصور الحديثة عملوا على تحرير الإنسان من الرق في بلادهم أي أوربا ، إلا أنهم احتفظوا بنظام الرق بالنسبة إلى العناصر غير الأوربية بشكل عام ، و الأفارقة بشكل خاص .

«فبعد زوال الرق في أوربا، أضحت الحاجة إلى اليد العاملة ملحة ،فقد أدى إفقار الأرض من رقيقها القديم إلى ازدياد الحاجة إلى أيدٍ تعمل في زراعتها ،وتستصلح الأراضي البور لتزيد من المساحات الزراعية. فوجد الأوربيون في إفريقيا مصدرا خصبا للحصول على اليد العاملة ، فأخذوا يقيمون في القرن السادس عشر مراكز تجارية لهم على سواحلها أو في الجزء الغربي من الساحل ، وكان الاسبان والبرتغاليون –وهم يومئذ قراصنة البحار- أوّل من أقام هذه المراكز»[1].

ولم تقتصر تجارة الرقيق على اسبانيا والبرتغال بل امتدّت لتشمل كثيرا من الدول الأوربية ، «فقد تنبّهت انكلترا وهولندا وفرنسا والدانمارك فسارعت في مطلع القرن السابع عشر إلى إقامة مراكز تجارية لها على السواحل الإفريقية ، لمنافسة الاسبان والبرتغاليين في الحصول على الزنوج ، وحملهم إلى مستعمراتهم في العالم الجديد»[2].

أما عن طريقة الحصول على استرقاق الزنوج الأفارقة فهناك طريقتان :

الأولى: وكان يتبعها في الساحل الشرقي من إفريقيا تجار من العرب -مرتبطون بطريقة غير مباشرة بالتجارة مع الأوربيين- ، فكانوا ينطلقون داخل القارة في حملات مسلحة ويطوّقون القرى في الليل ثم يطلقون وابلا من الرصاص والناس نيام ، وقد يشعلون النار في بيوت القرية المصنوعة من القش، فيفزع سكانها من الزنوج ويخرجون من بيوتهم هائمين، فيغيرون عليهم ويتصيدونهم ، ويسوقونهم إلى جزيرة زنجبار، وغالبا ما تكون هذه الحملات لحساب سلاطين الجزيرة وهم من العرب العمانيين.

الثانية : كان يتبعها الأوربيون في الساحل الغربي من إفريقيا ، فكانوا يثيرون العداوة والبغضاء بين رؤساء القبائل فتنشب بينهم حروب وغارات مستمرة ، كان حصيلتها أسر وسبي ، فيشتري الأوربيون ما يقدّم إليهم بأثمان بخسة[3].

---

[1] عبد السلام الترمانيني : الرق ماضيه وحاضره ،سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، العدد 23 ، نوفمبر 1979، ص 141.

[2] المرجع نفسه ، ص 143.

[3] ينظر : المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

2-1- النتائج السلبية لتجارة العبيد على الأفارقة :

تركت تجارة العبيد آثارا وخيمة على الانسان الإفريقي وقارته ،وخلفت جروحا وندوبا لا تمحى، ولا زالت آثارها ماثلة إلى اليوم، ومن تلك الآثار:

- فقد خسرت إفريقيا الملايين من أبنائها ، ومن فئة الشباب الأقوياء تحديدا باعتبارهم الفئة المرغوبة لدى التجار الأوربيين، والأغلى ثمنا.

- تأخر التطور والتقدم في مجالات الزراعة والصناعة والتجارة، وذلك بسبب تفريغ القارة من الأيدي العاملة النشطة ، واتباع سياسة تجارية مع سكان إفريقيا قامت على اعتبار إفريقيا سوقا استهلاكية.

- قيام اقتصاد إفريقي ساحلي لصالح الدول الأوربية ،اعتمد بشكل رئيسي على تجارة العبيد ،وما تدره من أرباح . إلا أن هذا الاقتصاد سرعان ما انهار وتلاشى، بعد توقف تجارة العبيد اعتبارا من النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، مما سبب فوضى كبيرة ،انعكست على كثير من الدول والممالك الإفريقية بشكل سلبي.

- إنهيار النظام الاجتماعي والأسري في إفريقيا بسب ما لاقته الأسرة الإفريقية والنظام القبلي السائد آنذاك من تفكك بفعل الحروب الدائرة بهدف أسر العبيد، وبسبب الأعداد الكبيرة التي تم شحنها.

- شيوع الفوضى وانعدام الأمن لفترات طويلة، وعلى امتداد مساحات واسعة من القارة ،نتيجة الحروب التي دارت بسبب تلك التجارة الآثمة بين الإفريقيين أنفسهم ، وبين الإفريقيين والأوربيين من جهة أخرى.

- مهدت تجارة العبيد لاستعمار القارة الإفريقية من قبل الدول الأوربية، ذلك الاستعمار الذي دام في عمومه إلى ستينيات القرن العشرين.

- إختلال النظام السياسي الذي كان سائدا في علاقات الدول ،والممالك الإفريقية ، وفي علاقات القبائل فيما بينها، وذلك بفعل الحروب والتحالفات التي قامت من أجل الحصول على العبيد، مما ترك آثارا واضحة في علاقات الدول الإفريقية بعضها ببعض .

- الآثار النفسية العميقة في الكيان الإفريقي والشخصية الإفريقية، وفي إعدادها وتربيتها ،وتكوين القناعات في داخلها .فالاسترقاق كانت له أبعاد أخطر مما هو في ظاهر الأمر، حيث انبثق عنه فلسفة متكاملة من النظرة الدونية إلى الإفريقي وقيمته، والتي لا تعدل -في نظر تلك الفلسفة- قيمة الحيوان ، وعن مبدأ التعامل معه بامتهان شخصيته وهدر كرامته ، وتكوين الشعور بالنقص ،والدونية في داخله ، وإفقاده الثقة في نفسه ، وسلب إراداته ، وتوريثه حالة من الضعف والعجز لضمان إذعانه،واستسلامه، وانقياده بوصفه عبدا لسيده . بل توريث ذلك لجيل الأبناء .

- معاناة الشتات الإفريقي ، واغتيال أكثر من عشرة أجيال من "الأفرو-أمريكيين" ثقافيا وسياسيا ، واقتصاديا وإنسانيا . حيث حرموا من أي نمو اقتصادي أو ثقافي ، ووضعوا بإحكام في قاع السلم الانساني ،وخارج السلم الاجتماعي[1].

- إيقاف التطور الحضاري ،وقطع الصلة مع الماضي : فقد أدى انهماك الممالك الإفريقية في مقاومة تجار الرقيق إلى أن تفقد هذه الممالك تطورها الطبيعي مثل :بنين وداهومي والأشنتي، بل وزوالها وتلاشيها بفعل الحروب الطاحنة [2] .

إن تجارة العبيد كانت قصة من الألم كان ضحيتها الانسان الإفريقي ، وبطلها المصلحة المشتركة بين الشركات الرأسمالية الأوربية، والقوى المسيطرة داخل أوربا والولايات المتحدة الأمريكية، والإرساليات التبشيرية، وأصحاب المزارع ،والمصانع والمناجم في أوربا وأمريكا ،وزعماء القبائل الأفارقة، وتجار العبيد. حيث وجدت هذه الجمعيات في تجارة العبيد مصدر ثروة وطاقة انتاجية عظيمة، قادرة على العمل في ظروف مناخية وحياتية صعبة، فتنافس الجميع للحصول على أكبر قدر من هذه الثروة البشرية ،وبأبشع الوسائل ،وهذا ما يبرر تلك المعاملة القاسية والوحشية التي لاقاها العبيد في رحلة النقل والسفر .

لقد كانت حقبة الرق والاتجار به من أسوأ الفترات المظلمة في تاريخ إفريقيا وحتى العالم ، إذ أنّها أوقفت التطور الطبيعي لإفريقيا ، فكل الحضارات والثقافات التي كانت متواجدة قبل تجارة الرقيق قد تلاشت نهائيا ،ولم يبق منها إلا آثار مبعثرة ،ومن ثم اعتبر- أي الأوربيون- أن الدمار والخراب والفوضى القبلية هي جزء من التاريخ الإفريقي ،وأن عليهم واجبا هو نشر التمدن والتحضر في إفريقيا .

3- الاستعمار :

تطور الحضور الاستعماري في إفريقيا من حضور استكشافي ،ثم حضور تجاري صرف ، يكتفي بشراء العبيد واختطافهم ، ومقايضة السلع منحصرا في بعض المراكز الساحلية لا يتعدّاها إلا قليلا، تطور إلى احتلال عسكري يسمح ببسط السيطرة على الأرض الإفريقية ، واستغلال المزيد من خيراتها وصولا إلى استعباد شعوب بأكملها ،بتوهين قواها وتدجين عقولها ،لتتسع بها دائرة السوق الاستعمارية الاقتصادية والثقافية والحضارية عموما .

[1] ينظر : أشرف محمد صالح : الاستعمار الأوربي وجريمة التجارة بالإنسان الإفريقي ، مجلة قراءات إفريقية،إصدار المنتدى الإسلامي ، العدد 19 ، يناير –مارس 2014م ، ص 75.

[2] ينظر: فيصل محمد موسي : موجز تاريخ افريقيا الحديث والمعاصر، ص87.

والاستعمار منه ما هو تقليدي ومنه ما هو حديث، وقد عرفت إفريقيا أشكال الاستعمار بنوعَيْه سواء أكان تقليديا أمْ حديثا.

والاستعمار كما عرّفه إدوارد سعيد* :« زرع مستوطنات في بقاع من الأرض قصية » [1].

وقد ارتبط الاستعمار بمفاهيم مثل الامبريالية والإمبراطورية، فالإمبريالية هي «الممارسة والنظرية ، ووجهات النظر التي يمتلكها مركز حواضري مسيطر يحكم بقعة من الأرض قصية »[2].

أما الإمبراطورية «فهي علاقة رسمية أو غير رسمية تتحكم فيها دولة ما بالسيادة السياسية الفعالة لمجتمع سياسي آخر .ويمكن تحقيق هذه العلاقة بالقوة أو بالتعاون السياسي أو بالتبعية الاقتصادية، أو الاجتماعية أو الثقافية »[3].

ويعود التكالب على إفريقيا والتزاحم بالمناكب عليها إلى مؤتمر برلين (1884- 1885 م)**،رغم أن بعض المناطق الإفريقية مثل الجزائر قد استعمرت قبل هذا التاريخ .

فكان لهذا المؤتمر تداعيات خطرة على القارة الإفريقية ،والتي شهدت سباقا محموما، وتكالبا بين الدول الأوربية للسيطرة على أراضي إفريقيا، وكأن القارة أرض خواء من أهلها.

وهكذا اقتسم الأوربيون بالمسطرة مناطق القارة الممزقة المستضعفة فاستولى الفرنسيون على الجزائر والمغرب وتونس وموريتانيا والسنغال ومالي وغينيا وفولتا العليا (بوركينافاسو)، والنيجر وتشاد والكاميرون والكونغو برازافيل ،والغابون وتوغو وداهومي (بنين) وساحل العاج (كوت ديفوار) ومدغشقر ،وجزر القمر وجزء من الصومال.

---

* إدوارد سعيد (1935-2003): تتجاوز أهمية ادوارد سعيد الثقافية والفكرية والاعلامية والسياسية إلى حقول معرفية عديدة منها: الدراسات الأنثروبولوجية، وتاريخ الفن، ودراسات ما بعد الاستعمار، والنظرية الثقافية والتي كان سعيد واحدا من أبرز المنظرين والباحثين الذين حولوا مسارها خلال الربع الأخير من القرن العشرين.
من كتبه: جوزيف كونراد والسيرة الذاتية (1966) ، الاستشراق (1978) ، القضية الفلسطينية (1979) ، تغطية الاسلام (1981)، العالم والنص والناقد (1984)، الثقافة والامبريالية (1993)، تمثيلات المثقف (1994)،...
كما كان دائم الانشغال بالقضية الفلسطينية .
(ينظر، فخري صالح: إدوارد سعيد: دراسات وترجمات، الدار العربية للعلوم ناشرون - منشورات الاختلاف، بيروت-الجزائر، ط1، 2009 ، ص 15-16)

[1] إدوارد سعيد : الثقافة والامبريالية ، تر : كمال أبو ديب ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط4 ، 2014 ،ص 80 .

[2] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

** مؤتمر برلين : انعقد هذا المؤتمر في نوفمبر 1884 ليقرّر مستقبل الكونغو وتنسيق النشاط الأوربي في إفريقيا، وحضره ممثلوا أربع عشرة دولة ما عدا سويسرا وحضرته الو.م.أ بصفة مراقب، وكان هدف ألمانيا وفرنسا هو تحجيم نشاط بريطانيا في الكونغو والنيجر، وهما المدخلان لقلب إفريقيا ،وكانت بريطانيا ملمة بهذا المخطط ،إذ قبل انعقاده تخلت عن معاهداتها مع البرتغال ، وقد لعب الملك ليوبولد الثالث -ملك بلجيكا- دورا هامّا في هذا المؤتمر إذ كسب ودّ فرنسا وألمانيا ، وقد انفض المؤتمر في 1885/2/20 وأهم قرارته :اتفق المؤتمرون على أن أي دولة أوربية تحتل بلدا وتعلنه للدول الأخرى ،يحق لها أي هذه الدولة أن تستعمر هذا البلد . وقد كان هذا القرار بمثابة الضوء الأخضر ، ودعوة صريحة للتنافس الاستعماري الامبريالي.
(ينظر: فيصل محمد موسي : موجز تاريخ افريقيا الحديث والمعاصر ، ص 133).

وسيطر الإنجليز على مصر والسودان وتنزانيا وكينيا ونيجيريا وساحل الذهب (غانا) وسيراليون وغامبيا وجزء من الصومال.
وانفرد البلجيكيون بالكونغو (زائير) والاسبان بالصحراء (الساقية الحمراء ووداي الذهب).
وسيطر الإيطاليون على ليبيا والحبشة ، والبرتغاليون على غينيا بيساو وجزر الرأس الأخضر وموزمبيق وأنغولا ، وكانت ألمانيا تحتل مواقع عديدة من القارة قبل نهاية الحرب العالمية الأولى (1918م)[1].

3-1- أساليب الاستعمار في حكم وترويض الأفارقة:

اختلفت الأساليب التي اتبعها الاستعمار في إفريقيا بحسب طبيعة وتكوين الدولة المستعمرة.

فالبرتغال كان الهدف الذي وضعته أمام ناظريها هو استغلال المستعمرات إلى أقصى حد ممكن ومقاومة أي حركة أو تمرد، لذا اتسم نظام إدارتهم بالعنف والقسوة واستغلال المواطنين الإفريقيين بصورة بشعة.
وكان هناك وزارة لإدارة المستعمرات يرأسها وزير يعاونه مجلس استشاري، وكان يعقد اجتماعه في لشبونة كل ثلاث سنوات، وكانت السلطة الفعلية في المستعمرات في يد الحاكم العسكري الذي يعاونه أيضا مجلس استشاري، ويؤخذ على النظام البرتغالي أنه أسهم إلى حدّ كبير في رواج تجارة الرقيق حيث كانت أنجولا هي المركز الرئيسي لتجارة رق غرب ووسط إفريقيا، ونظروا إلى الأفارقة كمواطنين أقل درجة من المواطن البرتغالي، وفيما بعد صدر قانون سياسة الاندماج والمساواة ، حيث يمنح هذا القانون للإفريقي الذي هو في مستعمرة برتغالية، واعتنق المسيحية الكاثوليكية ،وتعلم اللغة البرتغالية نفس حقوق المواطن البرتغالي، إلا أن هذا القانون لم يطبق فعليا إلا في حالات نادرة جدا[2].
وما يذكر عن الاستعمار البرتغالي ينطبق على الاستعمار الاسباني والهولندي، ويؤخذ على هذا الأخير أنه اعتمد كثيرا في بادئ الأمر على الشركة الهولندية الملكية التي استعملت القوة لتحقيق سياستها الرامية إلى إخضاع الإفريقيين ،وأخذهم قسرا للعمل في المزارع أو التعدين[3].

أما الاستعمار البلجيكي فقد اتخذ أسلوبا فريدا في إدارة مستعمراته، وهو نوع متقدم من أنواع السيطرة الخفية ، حيث تم وضع نظام إداري يحقق خضوع الدولة إلى سياسة وحكم ملكي ذي صبغة عسكرية، فقد وضعت السلطة في يد حاكم عام يساعده عدد من الموظفين، وأطلق على اسم الدولة

[1] ينظر : الخليل النحوي : إفريقيا المسلمة الهوية الضائعة ، ص99.
[2] ينظر: فيصل محمد موسي : موجز تاريخ افريقيا الحديث والمعاصر ،ص 207-208.
[3] ينظر: المرجع نفسه ،ص208.

الإفريقية دولة الكونغو الحرة، وقسمت البلاد إلى أربعة عشر إقليما يدار كل منها بواسطة مندوب يمثل الحاكم و هو مسؤول أمام الحاكم العام[1].

أما السياستان البريطانية والفرنسية فقد كانتا مختلفتين في الإستراتيجية ومتفقتين في الهدف والمحصلة.

فبريطانيا قد ابتدعت نطام الحكم غير المباشر لإدارة مستعمراتها ، واعتمدت في تجربتها هذه على الزعماء المحليين الذين كانت سلطتهم سلطة إسمية ،إذ كان الإنجليز يديرون نيابة عنهم وباسمهم كل الأمور المتعلقة بهم.

أما فرنسا فقد رسمت سياستها الاستعمارية على أسس وفلسفة معينة وهي نظام الحكم المباشر، بإخضاع كل مستعمرة إلى حاكم فرنسي يتلقى أوامره من وزير المستعمرات في باريس، يعاونه مجلس أعلى لشؤون المستعمرات، وتم هذا العمل وفق سياسة عسكرية صارمة ، وفي مراحل لاحقة وخشية افتضاح هذه السياسة لجأت إلى خلق سياسة الاندماج والمساواة.

وهكذا اختطت الحكومتان الاستعماريتان البريطانية والفرنسية سياستين متمايزتين بحيث يمكن التمييز بينهما باعتبار أن إحداهما تستهدف الإتحاد والثانية الاستيعاب أو النهج الأبوي في الحكم والإندماج ، وكترجمة لطريقة الإدارة المحلية فالأولى اعتمدت الحكم غير المباشر والأخرى الطريقة المباشرة[2].

2-3- أهم سمات الاستعمار الأوربي لإفريقيا :

لعل السمة البارزة لعهد الاحتلال والاستعمار هو أنّه كان غزوا للعقول ،فضلا عمّا أفضى إليه من استنزاف خيرات القارة، فالاستعمار وهو يجتاح الأرض الإفريقية ويغزو عقول سكانها كان يسعى إلى نشر ديانته ولغته وتقاليده الحضارية إجمالا .

ولقد أضعف الروابط الثقافية لإفريقيا ،وفرض عليها مظاهر الحضارة الغربية، وأزيلت كثير من المعالم الثقافية والحضارية التي كانت تجسد خصوصية القارة .

وقد بلغ الاستعمار من أهدافه ما مكنّه من تكوين جيل من أبناء المستعمرات فيما بعد يحمل رسالة المستعمر بعد رحيله ويرعى ميراثه بنجاح.

[1] ينظر: فيصل محمد موسي : موجز تاريخ افريقيا الحديث والمعاصر ، ص209.

[2] ينظر : بيتر. س . لويد : أفريقيا في عصر التحول الإجتماعي ، تر : شوقي جلال ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، العدد 28 ، أبريل 1980 م ، ص59-60.

4- التبشير والتنصير :

4-1- مبررات النظرة العنصرية و أوهام هداية الزنجي :

من معاملة الرجل الأبيض لغيره من الأجناس خاصة السود تتبدّى نفسية الأوربي ذي الوجدان الحاقد والعنصري ،فقد لعب الكتاب المقدس والكنيسة دورا فعّالا في تشكيل هذا الوجدان ،وتكريس عقد الاستعلاء الحضاري .

فالنظرة العنصرية لها أصولها في نصوص الكتاب المقدس ، فقد ورد في التوراة أن نوحا سكر يوما ثم تعرّى ونام ، فاتفق أنّ ابنه "حامًا" أبصره على هذه الحال. فلما استيقظ نوح وعلِم أن حامًا قد أبصره عاريا دعا عليه ،ولعن نسله الذين هم كنعان[1] ،ويعتقد الأوربيون أنهم أبناء "يافث"، وأن الزنوج هم أبناء كنعان بن حام، لذلك أفتى الأوربيون بجواز استرقاق الزنوج .

وقد تفرّعت عن الحكايات التي وردت في الكتاب المقدس أساطير انتشرت في كثير من أنحاء العالم، تعلي من أهمية الرجل الأبيض وتحط من الأسود وذلك بوصف الرجل الأبيض بالطهارة والنقاوة والعكس بالنسبة إلى الزنجي، وأن لونه الأسود ما هو إلا آية من آيات الغضب عليه من الله .
ومن الأساطير التي اختلقها الرجل الأبيض ليبرر استغلاله للأسود هو أن الله خلق الخلق سودا كلهم ، وهيّأ لهم جميعا الفرصة لكي يتطهروا . فاغتسل البيض وابيضت أجسامهم ، أما الزنوج فلم ينظفوا إلا راحات أيديهم[2].

فمن خلال استعلائية الرجل الأبيض ،ونظرته الفوقية للآخرين جُعلت القارة الإفريقية بما فيها، ومنْ عليها من بشر غنيمة يغنمها تلبية لغروره الحضاري .

ومن تلك الرؤى والنظرات عن الإفريقي ما يلي :

- لونه الأسود يدل على سخافة عقله .
- الزنوج شهوانيون ولأجسامهم رائحة نتنة.
- الزنوج سطحيون ومتعلقون بالحلي وأدوات الزينة .
- الزنوج عُرَاة وبدائيون ومعادون للحضارة والمدنية .
- الزنوج وثنيون متعدّدو الآلهة ، ويجب إدخالهم في المسيحية غصبا [3].

---

[1] ينظر : مصطفى خالدي وعمر فروخ : التبشير والاستعمار في البلاد العربية، منشورات المكتبة العصرية ، بيروت ، د.ط ، 1953، ص200.

[2] ينظر :عبد العزيز الكحلوت : التنصير والاستعمار في افريقيا السوداء ،منشورات كلية الدعوة الإسلامية ، طرابلس ، ليبيا ، ط2، 1992 ، ص59.

[3] ينظر :المرجع نفسه، ص 63.

فمن هذه النظرات الخاطئة ،مضافا إليها نفسية الأوربي الحاقدة، وكذا جملة الظروف والعوامل التي أحاطت بالنمو الرأسمالي لأوربا أمكن فهم الطبيعة العدوانية للشخصية الأوربية . فالكنيسة والكتاب المقدس لعبا دورا خطيرا في التمهيد لاستنزاف القارة بشريا وماديا، كما لعبت الكنيسة ومحتواها الديني دورا خطرا آخر تمثل في تفريغ الإفريقي من إفريقيته، ومن ثَمّ استعمار القارة وربطها بعد الاستقلال بالمضمون الحضاري لأوربا .

2-4- خطط واستراتيجية المبشر للنفاذ إلى الإفريقي :

فرض على البعثات التبشيرية خطط تقضي بدراسة البيئات دراسة شاملة، وتفهم نظامها الاجتماعي وعاداتها ولغاتها .كما وجب على المبشر الاختلاط بالسكان من خلال الزيارة وأداء الخدمات، وإظهار الإخلاص في التعاون مع الأهالي في كل فرصة تتاح لذلك: إن كان في المدرسة أو المستشفى أو المستوصف ، والمثابرة على الدعوة للمسيحية ،وترجمة الكتاب المقدس ومختلف التعاليم الدينية إلى لهجة السكان ،ومعرفة الأعياد المقدسة ،وغرس شعور الأخوة المسيحية بين الجميع.
فكل هذه الوسائل تساعد دون شك في توسيع نطاق عمل البعثات ونجاحها ،وهكذا يصبح المبشر هو الرئيس الروحي في تلك البيئة .

ونظرا للعبء الثقيل الذي ألقي على عاتق المبشر صار من الضروري الاستعانة بعدد من المساعدين من أهالي البلاد ، فمدرسو المدرسة ورؤساء الجوالة ومعلمو العقائد والعبادات معظمهم من أهل البلاد، ومهمتهم ارتياد الجهات النائية عن المدينة والقرية للتأكد من أن سكانها يحافظون على مسيحيتهم، وأنهم لا يتهاونون فيها ،وإقامة الشعائر بينهم ،وبذل النصيحة لهم والدفاع عنهم.
وهنا شعرت الكنيسة بوجوب اتخاذ خطوة جديدة تتمثل في تعيين قساوسة من الإفريقيين حتى يدرك الزنوج أن الكنيسة ليست حكرا على الجنس الأبيض وحده، وإنما تشمل كل مسيحي بغض النظر عن اللون والجنس والعنصر والمكانة[1].

ولم يترك المنصرون فرصة إلا واستغلوها خدمة لأغراضهم .وشعارهم الغاية تبرر الوسيلة بصورة مباشرة أو غير مباشرة .
فبالنسبة إلى الأساليب المباشرة: تعتمد الدعوة الصريحة إلى نشر المسيحية في المجتمعات المستهدفة.
أما الأساليب غير المباشرة: فهي تعتمد على التسلل إلى تلك المجتمعات ،ومحاولة تشكيكها في عقائدها عبر إلصاق الافتراءات و وسمها بالتخلف.

[1] ينظر : هوبير ديشان : الديانات في إفريقيا السوداء ، تر : أحمد صادق حمدي ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة، مصر ،د.ط، 2011 ، ص 172-173 .

وقد عملت البعثات التنصيرية في إفريقيا على تحقيق أغراضها في جهد دؤوب لا يكل للتمكين للاستعمار وغرس القيم الغربية، كما عملت مؤسساتها على إعداد جيل من أبناء إفريقيا لضمان استمرار عملية تغريب القارة وتنصيرها فركزت نشاطها في اتجاهين:

- الاتجاه التنصيري: بحمل الأفارقة على اعتناق النصرانية.

- الاتجاه التغريبي: بنقل موروثات الغرب ولغاته وثقافته ونمط حياته الغربية إلى إفريقيا للإبقاء على تبعيتها للغرب[1].

وقد استغل المنصرون الأوضاع الإنسانية و الإجتماعية السيئة لاختراق المجتمعات الإفريقية ، فهم لم يتورعوا عن استغلال أنبل المبادئ الإنسانية كالطب والتعليم والرعاية الصحية وجعلوا منها وسيلة للتبشير .

وقد اتسمت أساليبهم بالتباين فما لا يتم باللين يتم بالقسوة، وما لايتم بالإغراء يتم بالشدة . إذ سخرت الدوائر الاستعمارية للتنصير المدرسين والطلاب وأساتذة الجامعات والرحالة والمستكشفين والمهنيين والمهنيات والنساء الشابات، والأطباء والممرضين ، ولم تترك أحدا بإمكانه مد يد العون لها إلّا واستثمرت فيه ، و استخدمت كذلك الساسة والدبلوماسيين والعسكريين.

3-4- أثر التنصير على حياة الزنوج :

أحدث التنصير في حياة الزنجي أثرا تراوح بين السطحية والعمق، فقد لوحظ أن سلوك الزنجي المسيحي كثيرا ما يخالف تعاليم المسيحية ،إذ أن منهم من يسلك سلوكا وثنيا، ومنهم من يخلط بين المسيحية والوثنية خلطا عجيبا.

أما عن الأثر البالغ الذي أوجده التنصير فقد أحدث رجة واختلالا في حياة الإفريقي ،بل وقلب أوضاعهم في بيوتهم وأسرهم ومجتمعاتهم «حتى أن كثيرا ما يوصف هذا الانقلاب بكلمتي الموت الشخصي والاحتقار المعنوي للدلالة على خطورة هذا الانقلاب»[2].

فلقد حرّم المبشرون ظاهرة تعدد الزوجات وظاهرة عبادة الأسلاف ونحر القرابين ،والاعتقاد بالسحر، وحاربوا ظاهرة المهور وحفلات التلقين ،وحرّموا ظاهرة الختان عند المرأة، ونظروا إلى الديانات الوثنية على أنها خليط من الخرافات الشيطانية التي تقشعر لها الأبدان، فاحتقروها وانصرف همّهم إلى إقتلاعها من نفوس الأفارقة .

[1] ينظر : جلال الدين محمد صالح : التنصير والتعليم في أريتريا ، مجلة قراءات إفريقية ،إصدار المنتدى الإسلامي ، العدد 14 ، أكتوبر –ديسمبر 2012 ، ص28.

[2] هوبير ديشان : الديانات في إفريقيا السوداء ، ص192.

وتغالوا فحرّموا الزنوج من متع الحياة البريئة في مجتمعهم حتى سلخوا كل من اعتنق المسيحية عن قومه وعشيرته ،وعن مشاعر طفولته المحببة[1].

وكل هذه الأعمال كرّست غربة الزنجي المسيحي في بيئته الإفريقية، وكثيرا ما ينشأ صراع بين مطالب الدين الجديد والأعراف السائدة خاصة في مسائل الزواج والختان، إضافة إلى ما يتعرض له الزنجي المسيحي من هجمات ومواجهات لا يستطيع ردها أو مقاومتها مما يعود به إلى سابق عهده ، لذا كثر عنده الخلط بين الطقوس الإفريقية والطقوس المسيحية في عقيدته.

و أما عن النتاج الهجين للتزاوج بين الإفريقية والمسيحية الأوربية فهو ظهور أنماط مركبة وعقائد ملفقة تتغلب فيها العادات الإفريقية على المبادىء المسيحية حتى صبغتها بصبغتها الخاصة ، وهذه الظاهرة بعيدة عن المسيحية الغربية الأصيلة.

فقد تم تحديد ثلاثة أنواع من هذا النمط الإفريقي المسيحي :

الكنائس المستقلة: كنائس يكثر عددها في المنطقة البروتستنتية انفصلت من زمن بعيد عن بعثات المبشرين التي أسستها، واتخذت لنفسها اتجاهات خاصة.

كنائس المتنبئين: وهي حركات فردية تلقائية، قام بها أشخاص تأثروا بالمسيحية قليلا أو كثيرا، فأسسوا لأنفسهم كنائس في تعاليمها شيء من الابتكار.

العبادات المستحدثة: وقد نشأت هذه من محاولة تجديد الوثنية عن طريق استيحاء المبادىء المسيحية وتعاليم السحر والقوى الخفية[2].

وهذه الأنماط الثلاثة ارتبطت بالواقع السياسي للقارة الإفريقية ونضالها ضد ثقافة الاستعمار.

[1] هوبير ديشان : الديانات في إفريقيا السوداء ، ص184 .

[2] ينظر : المرجع نفسه ، ص176-177.

المبحث الثاني : التعليم والتنصير لفرض الهيمنة الإستعمارية على الإفريقي

1-التعليم الإفريقي التقليدي:

كان التعليم قبل الاستعمار وثيق الصلة بالإفريقي وحياته بشقيها المادي والروحي ، وطبيعته الجماعية، وتطوره التقدمي بما يتوافق مع المراحل المتعاقبة لتطور الطفل جسمانيا وعاطفيا وعقليا،ولم يكن كذلك أي انفصال بين التعليم والنشاط الإنتاجي، ومن سماته :

- أنه ينشأ في ظل الظروف العادية من البيئة المحلية ،وعملية التعليم ترتبط بشكل مباشر بنمط العمل فيها. فمثلا «كان الأطفال في روديسيا الشمالية يستطيعون وهم في السادسة من العمر أن يحددوا مابين خمسة وستين نوعا من الأشجار دون أي تردد ،ولكنهم لايعرفون سوى القليل عن أزهار الزينة. وتفسير ذلك أن معرفة الأشجار ضرورية في البيئة التي تسودها الزراعة على أساس القطع والحرق والتي تلبي الاحتياجات المنزلية العديدة ، في الوقت الذي لم تكن للأزهار صلة ببقاء الانسان في تلك البيئات»[1].

- ومن خصائصه كذلك أنّه لم يكن هناك انفصال بين التعليم اليدوي والذهني، فالتعليم في إفريقيا قبل الاستعمار كان منسجما مع الواقع الإفريقي .

- وقد اتخذ التعليم بعض صفات الرسمية بمعنى اعتماده على برنامج محدد، وتقسيم واع بين المدرسين والطلبة ،وارتبط بأهداف وطموحات المجتمع،وكانت برامج التدريس مقيدة بمراحل معينة في حياة كل فرد خاصة مرحلة التنشئة و البلوغ،وكمثال على ذلك « وجدت في عديد من المجتمعات الإفريقية طقوس ختان الذكور أو كلا الجنسين، وكان يتم تنظيم برنامج تعليمي لبعض الوقت قبل مباشرة تلك الطقوس »[2].

- والبرنامج التعليمي قد يتراوح مابين بضعة أسابيع إلى عدة سنوات ،ومن أمثلة البرامج طويلة المدى ما تجسده مدرسة التنشئة التي أقامتها جماعة البورو في سيراليون[3].

- كما كان التعليم المنظم متاحا للفرد في مراحل لاحقة من حياته كمناسبة الانتقال من مرحلة عمرية إلى أخرى أو الانضمام إلى جماعة جديدة .

- وكانت هناك وظائف ومهن تقتضي تعليما منظما في إطار العائلة أو العشيرة خاصة مثل: الصيد وتنظيم الشعائر الدينية وممارسة الطب.

---

[1] ينظر: والتر رودني : أوربا والتخلف في أفريقيا ، تر : أحمد القصير ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، العدد 132 ، ديسمبر 1988 ، ص 312-313 .

[2] المرجع نفسه ، ص313.

[3] المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

- ومع التقدم في مراحل لاحقة في حياة الإفريقي قبل الاستعمار وازدياد النشاط العملي. كان الاهتمام بالإضافة إلى الصيد والدين بتشكيل الحديد وصناعة الجلود وإنتاج الأقمشة وتشكيل الفخار واحتراف التجارة ، كما أدى الاهتمام بالجانب العسكري إلى وجود تعليم منظم في هذا المجال مثلما هو الحال في داهومي ورواندا والزولو[1].

- كما كان هناك اهتمام بالتاريخ نظرا لطبيعة بعض بنى الدولة في بعض المناطق الإفريقية ،والتي كانت تضم طبقة حاكمة شجعت دائما استخدام التاريخ كأحداث ووقائع وشخصيات لتمجيد الطبقة الحاكمة ، ولهذا وجدت مدرسة للتاريخ في دولة اليوروبا في كيتو في القرن التاسع عشر حيث كان المعلم يلقي على تلاميذه قائمة طويلة بأسماء ملوك كيتو و منجزاتهم[2] .

2- تعليم من أجل الاستعمار:

لقد أوقف الاستعمار التطور الطبيعي لإفريقيا ،ولم تسلم حركة التعليم من الفرملة التي مارسها الاستعمار، بل حرص على تعليم يخدم العقلية الأوربية الاستعمارية القائمة على استعباد الآخرين ودونيتهم،والإبقاء عليها في حال من التبعية والخضوع . لذلك اتسم التعليم الاستعماري بالسمات الآتية :

-الغاية الأساسية منه هو قطع صلة الإفريقي بماضيه وتراثه وحضارته ،وإلحاقه بالمضمون الاستعماري « فقد كانت الثقافة المدرسية عبارة عن تعليم من أجل الإخضاع والاستغلال، وخلق التشويش الذهني، وتنمية التخلف»[3].

- والتعليم في إفريقيا لم يكن غرضه الأخذ بيد الإفريقي لمواكبة التقدم والحضارة ،وإنما للتأثير في تفكيره وروحه حتى يسهل اقتياده ونهب خيرات بلاده.

- هدف إلى إعداد جيل من الموظفين والكتاب والسعاة لملء الوظائف الشاغرة في إدارة المستعمرات والشركات الرأسمالية الموجودة في المناطق الإفريقية. يقول بيتر.س. لويد : «فالهدف الرئيسي كان هدفا دنيويا خالصا وهو خلق فئة إدارية تتولى مسؤولية الوظائف المكتبية المتزايدة ،علاوة على ذلك خلق جسر ثقافي يصل مابين الأجانب وجماهير الإفريقيين »[4] .

- هدف إلى انتقاء عدد قليل من الأفارقة للهيمنة على القارة.

- لم يكن تعليما منسجما مع البيئة الإفريقية ووقائعها .

[1] ينظر: والتر رودني : أوربا والتخلف في أفريقيا ، ص314.
[2] ينظر: المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.
[3] المرجع نفسه ، ص315.
[4] بيتر .س. لويد : أفريقيا في عصر التحول الإجتماعي ، ص 77.

- وحرص المنصرون المستعمرون على تقديم تعليم متواضع ، وعمدوا فيه إلى الحط من قيمة العمل اليدوي الإنتاجي.

- جرى فيه إهمال تاريخ إفريقيا مع إبراز دور الأوربي . فالأوربي هو الذي اكتشف جبال كينيا ونهر النيجر ،وهو الذي نقل التمدن إلى إفريقيا.

- ارتبطت المناهج فيه ارتباطا وثيقا بالمناهج التعليمية في مدارس البلدان الإستعمارية ، حتى وإن ادّعت هذه الدول أن خطة التعليم موضوعة لتحقيق التلاؤم بين الإفريقي ومجتمعه ، فلم يكن المعلمون الأجانب يدرون شيئا من تاريخ إفريقيا أو جغرافيتها ليسلموه لطلبتهم[1].

- والمحتوى كان أوربيا، فمثلا كان التلاميذ في أي مستعمرة بريطانية يتعلمون التغني بالأمجاد البريطانية ، والتسجيل في دفاترهم : لقد هزمنا الأرمادا الاسبانية في عام 1588 م[2].

و كما كان التلاميذ ينشدون النشيد:

"أحكمي يا بريطانيا أحكمي يا بريطانيا الأمواج

فالبريطانيون لن ولن ولن يكونوا عبيدا"[3] .

فالتعليم التنصيري والاستعماري لم يكن يرمي إلى إتاحة آفاق المعرفة، وسبل التقدم والتطور والتحضر للإفريقي بقدر ما كان يهدف إلى تفريغ الإفريقي من إفريقيته ،وقطع صلته بماضيه، وتكوين طبقة تابعة تسهم في رفد المؤسسات الاستعمارية في البلاد الإفريقية. كما هدف إلى تكوين نخبة مستلبة حضاريا ترسخ القيم الغربية الأوربية في البيئة المحلية .

3- تعاضد الاستعمار والتنصير :

لم يكن التنصيرإلا حليفا قويا للاستعمار، فالدوائر الاستعمارية هي التي أشرفت على مهمة التنصير، وزودتها بالوسائل لأداء مهمتها على أكمل وجه .

فمع حاجة أوربا الرأسمالية في تلك الحقبة إلى الموارد سواء أكانت طبيعية أم بشرية أرسلت جيوشا من المنصرين تتوغل شيئا فشيئا في القارة.وعملها في حقيقة الأمر لم يكن هداية الإفريقي أو فتح آفاق العلم والمعرفة أمامه ، وإنما كان الغرض هو الاستعباد والإذلال ومن ثم الاستعمار وبسط الهيمنة الأوربية، والترويج لحضارة الرجل الأبيض بمحاربة ثقافة الإفريقي واستهدافه في مقوماته الروحية والجسدية ونهب خيراته.

[1] بيتر .س. لويد : أفريقيا في عصر التحول الإجتماعي،ص 78.

[2] والتر رودني : أوربا والتخلف في أفريقيا، ص324.

[3] عبد العزيز الكحلوت : التنصير والاستعمار في افريقيا السوداء، ص101.

وعندما تمركز الاستعمار في القارة، ولإيهام الأفارقة بنبل الرسالة الأوربية في تحضير الإفريقيين عمد الأوربيون إلى التلبس بلبوس الدين. فبادروا بإنشاء الكنائس الجذابة، وصوروا المسيح زنجيا والعذراء زنجية ذات ملامح إفريقية،ونحتوا ذلك في تماثيل تجذب الإفريقي وتستهويه[1] .مما يقرب الرجل الأبيض إلى نفس الإفريقي ، وبالتالي الوقوع في شراكه. فكان المبشر أو المنصر رأس الحربة في الهجمة على إفريقيا ، بل كان المبشرون جنود الاستعمار الأوائل الممهدين له والمثبتين لأركانه.

ومما يبرز تلاحم المبشر والمستعمِر هو وضع الإنجيل في يد والسيف في اليد الأخرى فعندما جاء الرجل الأبيض إلى إفريقيا كان يضع بيده الإنجيل ، ولكن بعد أن مرت عقود قليلة أصبحت الأرض للرجل الأبيض وأصبح الإنجيل بيد الزنجي.

ولقد كان الحكام الأوربيون المحرض الأول على التبشير والمشجع على تنصير القارة الإفريقية من أجل بسط النفوذ السياسي والاقتصادي عليها ، وفي ذلك يقول نابليون* في جلسة مجلس الدولة في 22 ماي 1804 م :" إن في نيتي إنشاء مؤسسات الإرساليات الأجنبية . فهؤلاء الرجال المتدينون سيكونون عونا كبيرا لي في آسيا وإفريقيا وأمريكا، سأرسلهم لجمع المعلومات عن الأقطار، إن ملابسهم تحميهم وتخفي أية نوايا اقتصادية أو سياسية"[2].

فتلاحم التبشير والاستعمار هو لنهب خيرات القارة وجعلها سوقا مشاعا لهما ، فلقد علق الرئيس الزامبي السابق كينيث كاواندا** على ذلك بأنه حينما يريد رجل انجليزي سوقا جديدة لبضائعه الفاسدة التي صنعها في مانشستر، فإنه يرسل مبشرا لتعليم الأهالي بشارة السلام، ويقتل الأهالي المبشر، فيهُبُّ الانجليزي إلى حمل السلاح دفاعا عن المسيحية ويحارب من أجلها، ثم يستولي على السوق مكافأة من السماء.[3] فغاية التبشير الأساسية هي الاستعمار أولا وأخيرا .

---

[1] ينظر :عبد العزيز الكحلوت : التنصير والاستعمار في افريقيا السوداء ، ص 67.

* نابليون بونابرت (1776-1821) :هو قائد عسكري وحاكم الإمبراطورية الفرنسية ، عاش في خلال أواخر القرن الثامن عشر ، وحتى أوائل عقد العشرينيات من القرن التاسع عشر ، حيث كان لأعماله وتنظيماته تأثيرا كبيرا على السياسة الأوربية .
(ينظر : ويكيبيديا ، الموسوعة الحرة، على الرابط :
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%86%D8%A7%D8%A8%D9%84%D9%8A%D9%88%D9%86_%D8%A8%D9%88%D9%86%D8%A7%D8%A8%D8%B1%D8%AA).

[2] عبد الرزاق عبد المجيد ألارو : التنصير في إفريقيا، سلسلة دعوة الحق ، الإدارة العامة للثقافة والنشر برابطة العالم الإسلامي، مكة المكرمة ، العدد 227 ، 2008 ، ص37.

** كينيث كاواندا : هو كينيث دافيد كاوندا وُلد في 28 أبريل 1924 ، وهو أول رئيس لزامبيا من1964 إلى 1991 ، ينتمى إلى حزب الاستقلال الوطني المتحد . وهو ثالث أمين عام لحركة عدم الإنحياز ، شغله من 1970 إلى 1973 .
(ينظر : ويكيبديا : الموسوعة الحرة ،على الرابط :
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%83%D9%8A%D9%86%D9%8A%D8%AB_%D9%83%D8%A7%D9%88%D9%86%D8%AF%D8%A7).

[3] ينظر : عبد الرزاق عبد المجيد ألارو :التنصير في إفريقيا، ص37.

فالعلاقة بين التنصير والتعليم والاستعمار دقيقة ، وقد نجح المستعمرون في إخفائها لقرون لكنها انكشفت خاصة في القرن العشرين مع نمو الوعي الوطني والقومي.

المبحث الثالث : المفاهيم الإفريقية لمواجهة الهيمنة الحضارية الأوربية

في ظل السيطرة الإستعمارية على القارة الإفريقية ،والدفع بجزء كبير من أبنائها إلى خارج القارة استغلالا وهدرا لكرامتهم الإنسانية من خلال العبودية والاسترقاق .عاد الإفريقي إلى ذاته ليحتمي من عاديات الهيمنة والاستيعاب الحضاري الذي مارسته عليه الدوائر الإستعمارية بفرض منطق الأبوية عليه ، ورميه بالدونية و التخلف وإبرازا لتفوق العرق الأبيض .

في هذا الواقع نشأ احتدام حضاري بين الذات الإفريقية والآخر الأوروبي استعملت فيه كافة وسائل الهيمنة من جانب الأوروبي والمقاومة من جانب الإفريقي .

فالتاريخ الثقافي الحديث لإفريقيا يكاد يكون هو تاريخ البحث عن الهوية القومية وتأكيدها لمقومات وجودها ووعيها بالخصوصية الحضارية الإفريقية ،فالظاهرة الإفريقية ظلّت في حالة تفاعل مستمر مع ظاهرة الآخر أو مع الظاهرة الإستعمارية ، وأن الفعل الثقافي الحضاري الإفريقي كان فعلا مضادا تتنازعه صيغة التحدي والإستجابة .
وقد قام الفكر الإفريقي على دعامتين أساسيتين هما التأكيد والنفي: تأكيد الرؤية الوطنية للهوية، ونفي الرؤية الاستعمارية لها[1].

وبعد هذا تأتي مرحلة إقامة علاقات متوازنة بين الطرفين على أسس جديدة ،تقوم على التعايش والقبول، واحترام الخصوصيات .

و في الوقت الذي كانت فيه شعوب القارة الإفريقية تئن تحت السيطرة الاستعمارية ،ووضعها المحلي يرزح تحت نير القبلية والعرقية والإثنية الضيقة والتي مزقت أوصال الأمة ، جاءت مفاهيم مثل **" الجامعة الإفريقية "** و **" الزنوجة "** لتشيد حلما بوحدة الزنوج على مستوى العالم ،وترفض سياسة الإستيعاب الحضاري للذات الإفريقية التي عانت طويلا من سياسة الإغتراب والفقر والحرمان والتبعية ، وتدعو للتحرر والإستقلال.

[1] ينظر : إيناس طه : الذات والآخر في الرواية الإفريقية ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط 1 ، 2005 ، ص 44-45.

1- الجامعة الإفريقية :

بعدما تعرضت القارة الإفريقية للهجمة الإستعمارية الشرسة الأوربية ،وتشريد أبنائها في مناطق أخرى من العالم خاصة الأمريكيتين .

وفي خضم ذلك بدأ الوعي الإفريقي يتشكل بضرورة رفع الظلم والقهر الذي فرضه الإستعمار من خلال سلوكاته العنصرية ، وذلك بتوحيد الشعوب الإفريقية، واعتماد وسائل كفاح مشتركة لمواجهة الهيمنة الإستعمارية بمختلف أشكالها الحضارية .

وقد لعبت حركة عموم إفريقيا أو ما يعرف بالجامعة الإفريقية أوالوحدة الإفريقية دورا حاسما لما مثلته من تحدّ واضح لقوى الهيمنة الإستعمارية وذلك من سنة 1900م إلى غاية 1963 م.

بمعنى منذ انعقاد أول مؤتمر لها في لندن عام 1900 م وبداية نشاطها إلى غاية إنشاء منظمة الوحدة الإفريقية عام 1963 م .

فقد تعددت أنشطة وأهداف الجامعة الإفريقية عبر فترات ومسارات عديدة بدءا بمحاولاتها تحسين أحوال الزنوج في العالم الجديد ، ووصولا بدورها إلى تحرير البلدان الإفريقية من الإستعمار ،ثم العمل على توحيدها في إطار جامع . وكان ذلك العمل جاريا على مستوى الرواد الأوائل ، وبعدها تلك المؤتمرات التي عبرت عن قراراتهم بشأن مصير الشعوب الإفريقية، ومصير القارة ومستقبلها[1].

وقد استخدمت الوحدة الإفريقية للتعبير عن ثلاث اتجاهات رئيسية :

- فقد استخدمت أولا بالمعنى الواسع الذي يعني وحدة الصف ، ومحاولة تحقيق التضامن بين ذوي الأصل الإفريقي وهو ما يعرف بالجامعة الإفريقية أو بمعنى أدق التضامن الزنجي.

- وهناك من استخدم لفظ وحدة افريقية ليعني في جوهره بالتحديد الحكم أي الحكم الذاتي أو الاستقلال للشعوب الإفريقية جنوب الصحراء .لكن الرأي الغالب هو أن حركة الوحدة الإفريقية مرت بعدة مراحل، وأن مرحلتها الوسيطة هي التي تمثلت في استخدامها كأداة لمحاربة الإستعمار ، والسعي لتحقيق الإستقلال وذلك في الفترة ما بين 1945 م حتى بداية استقلال الدول الإفريقية سنة 1957 م .

- والإتجاه الأساسي الأخير للوحدة الإفريقية تماشى مع مضمون الكلمة ، وذلك منذ الإستقلال عن طريق بلورة هياكل تنظيمية تحقيقا للوحدة الإفريقية بين الدول المستقلة على مستوى القارة [2].

[1] ينظر : حمداني محمد علي الأمين : التطور التاريخي للجامعة الإفريقية 1900-1945 ، مجلة تاريخ العلوم ، جامعة زيان عاشور الجلفة ،الجزائر، العدد 7 ، مارس 2017 ، ص 08.

[2] ينظر : حورية توفيق مجاهد :الاتجاهات الأيديولوجية للوحدة الإفريقية ، مجلة الدراسات الإفريقية ، إصدار معهد البحوث والدراسات الإفريقية ، جامعة القاهرة ، العدد 04 ، 1975 ، ص 87.

1-1- الجامعة الإفريقية - النشأة والمفهوم -:

بدأت حركة الجامعة الإفريقية خارج إفريقيا التي كانت ترزح تحت نير الاستعمار ،وتبلورت في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين .

إذن فمن حيث النشأة .فالجامعة الإفريقية لم تنشأ داخل إفريقيا وإنما خارجها .كما أنها أخذت في التطور بالمثلث الأطلنطي ،والذي تتكون أضلاعه من العالم الجديد أمريكا وأوربا وإفريقيا ،و أنها ظهرت لأول مرة في مؤتمر عقد سنة 1900 م بلندن جمع نخبة من السود .هذه النخبة شملت أشخاصا من غرب إفريقيا والبحر الكاريبي والولايات المتحدة الأمريكية و إنجلترا[1].

وبتطور الجامعة ،أخذ الشعور العاطفي يكتسب أبعادا ثقافية . فحركة الجامعة الإفريقية ليست في أصلها وبداياتها حركة سياسية بل هي حركة أفكار وعواطف .
فقد كان الشعور الأساسي هو الوعي العنصري الزنجي ممّن اقتلعوا من إفريقيا ليعيشوا على هامش المجتمعات الأوروبية البيضاء مغتربين عن أنفسهم مع ما صاحب ذلك الإقتلاع من إلحاق صفة العبودية ، وفقدان الهيبة والكرامة ، والمساواة مع الأوروبي ،والأبيض بصورة عامة .
وعن البيئة التي نشأت فيها الجامعة ،يرى أحد روادها أنها ولدت في ظروف عاطفية تتميز بالغربة التامة والاستغلال البدني والتعذيب الرّوحي[2].

فالشعور بالمهانة والضعة ، والوعي العنصري كان أهم الأبعاد العاطفية لجذور الجامعة الإفريقية، وكان من الطبيعي أن يرتبط به بُعد آخر يناقضه ، وفي نفس الوقت يكمله وهو رفض المهانة والضعة، ومحاولة تخليص الشخصية الإفريقية ، وأصحاب اللون الأسود من صفة العبودية التي ألحقها بهم ظلما الأوربيون خدمة لمصالحهم .
ومن هنا ارتبط مفهوم الجامعة الإفريقية منذ البداية بالرغبة في إقامة تميز مشترك بين المنحدرين من أصل زنجي ، وإيجاد شعور أكبر بالتّضامن، وتحقيق الشعور بالوحدة والانتماء السياسي بين الجماعات المتفرقة المقتلعة من جذورها مع بعضها البعض[3].

وعليه فقد كانت فكرة الجامعة الإفريقية في جذورها الأولى حركة ثقافية نامية عن وعي عنصري مرتبط باللون ،هدفت بالدّرجة الأولى إلى مساواة ذوي الأصل الإفريقي السود بالأوربيين البيض ،وإلى

[1] ينظر: حمداني محمد علي الأمين : التطور التاريخي للجامعة الإفريقية 1900-1945 ، ص 09.
[2] ينظر : حورية توفيق مجاهد :الاتجاهات الأيديولوجية للوحدة الإفريقية ، ص 88.
[3] ينظر : المرجع نفسه ، ص 89.

خلق تضامن أخوي مبني على رابطة اللّون .« فقد بدأت الحركة في أصلها الأول كتعبير بسيط للتضامن الأخوي في الولايات المتحدة الأمريكية وجزر الهند الغربية »[1].

ومن حيث المفهوم: لها مفاهيم فضفاضة وذلك بتعدد تصورات روادها وأنصارها .

فهي ظاهرة سياسية وثقافية تعتبر الأفارقة جميعا بما فيهم المنحدرين منها محل عنايتها. أي أنها تسعى إلى توحيد إفريقيا بتعزيز شعور الأفارقة بالانتماء للعالم الإفريقي ، وهي في نفس الوقت تمجد الماضي وتنهل من قيم الفخر والكرامة لمواجهة الأكاذيب وأنواع التضليل حول السود، والتي اتسمت بها أدبيات القرون الماضية في أوروبا وأمريكا[2] .

و كأيديولوجية للتحررفهي مبنية على مبدأ أن البشر والأعراق يجب أن يتمتعوا بحقوق متساوية، وليس افتراض أن الجنس الأبيض متفوق[3].

وعليه فمفهوم الجامعة الإفريقية الذي زكّى مفهوم الشخصية الإفريقية ارتبط في بعض المناطق باللغة الفرنسية في العالم الجديد بمفهوم " الزنوجة " والتي تعد صيحة عنصرية للرد على العنصرية البيضاء ،هذه العنصرية جعلت مفهوم الزنوجة مرفوضا من كثير من دعاة الجامعة الإفريقية التي ظلت حركة وعي عنصري لا حركة عنصرية [4].

[1] حورية توفيق مجاهد :الاتجاهات الأيديولوجية للوحدة الإفريقية ، ص 90.
[2] ينظر : حمداني محمد علي الأمين : التطور التاريخي للجامعة الإفريقية 1900-1945 ، ص09.
[3] ينظر : المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.
[4] ينظر : حورية توفيق مجاهد : الاتجاهات الأيديولوجية للوحدة الإفريقية، ص 90 .

وهذا ينسحب على ما قدمه أحد أقطاب الجامعة الإفريقية وهو "جورج بادمور*" لمفهوم الجامعة الإفريقية و مؤداه : أنها تمثل التعبير السياسي المستقل عن تطلعات الزنوج في التحرر من سيطرة الرجل الأبيض سواء الرأسمالية منها أم الشيوعية ، ويضيف أنها -أي الجامعة الإفريقية - تتيح بديلا أيديولوجيا لكل من الشيوعية من ناحية ، والقبلية من ناحية أخرى . فهي ترفض من وجهة نظره كلا من عنصرية الرجل الأبيض و شوفينية الزنوج ، وتؤيد التعايش بين الأجناس والأعراق المختلفة على أساس من المساواة التامة ، والاحترام للشخصية الانسانية في ذاتها . فضلا عن أنها تتيح تجاوزا للحدود الضيقة بطبقة محددة أو بعرق معين أو قبيلة أو ديانة[1].

1-2- النزعات والتيارات داخل الجامعة الإفريقية :

ظلت الجامعة الإفريقية بصفة عامة حركة وعي عنصري لا حركة عنصرية . فهي لم تهدف إلى السمو بالزنوج على غيرهم من الشعوب والأجناس بل الدعوة الى المساواة بين الأجناس، والتأكيد بأن روح الأخوة والتسامح من أهم مميزات الزنوج ، وهي بهذا تختلف عن الحركات الوحدوية الأخرى كالتضامن الجرماني أو السلافي والتي تميزت بقيامها على أساس عنصري. وهذا ما وضحه "جورج بادمور" والذي سُمي بمفكر الجامعة بقوله أن الوحدة الإفريقية ترفض كلا من العنصرية البيضاء والشوفينية السوداء ، فهي تنادي بالتعايش العنصري (أي بين العناصر) على أساس المساواة المطلقة ، واحترام الشخصية الانسانية[2].

* جورج بادمور :(1902-1959) : اسمه الحقيقي هو مالكوم ايفان مرديت نورس الملقب بجورج بادمور . ولد سنة 1902 م بترينداد حيث درس ، ثم انتقل إلى الولايات المتحدة الأمريكية حيث درس الطب والتاريخ والعلوم السياسية بجامعة فيسك ثم بعدها الحقوق بجامعة هاوارد .
- انضم إلى الحزب الشيوعي وعمل في صحيفة الحزب (عمال الزنوج).
- سافر إلى الإتحاد السوفياتي (سابقا) عام 1929 م ،وعمل رئيسا للنقابات العمالية، ثم انتقل إلى ألمانيا عام 1930 م حيث أشرف على النقابات العمالية الدولية للعمال السود .
وفي عام 1934 م ذهب إلى لندن وأسس المكتب الدولي لخدمات إفريقيا .
وفي عام 1957 م انتقل إلى غانا حيث عمل كمستشار لرئيس الوزراء كوامي نكروما ، إلى أن توفي بلندن عام 1959 م .
- ساهم (بادمور) في تنظيم مؤتمرات حركة عموم إفريقيا ، وخصوصا المؤتمرات داخل القارة .
- لقب جورج بادمور بمنظر حركة عموم إفريقيا لفلسفته الخاصة حيث كان متضامنا مع إفريقيا ،
وقد أصبح بادمور واعيا من خلال تجاربه وخبراته بأن المشاكل الاستعمارية لا يمكن حلها إلا بالاستقلال
(ينظر : حمداني محمد علي الأمين : التطور التاريخي للجامعة الإفريقية 1900-1945 ، ص13).

[1] ينظر : إيناس طه : الذات والآخر في الرواية الإفريقية ، ص 55.

[2] ينظر : حورية توفيق مجاهد :الاتجاهات الأيديولوجية للوحدة الإفريقية ، ص90.

كما ظهر تيار راديكالي تزعمه "ماركوس غارفي"*، والذي أطلق عليه البعض "موسى الأسود" ينادي بالعودة الى إفريقيا ، وهو ما ذهب إليه الدكتور "دي بوا"** رغم اتجاهه الاصلاحي المعتدل والمنادي بتعايش الأجناس ومساواتها . وكان أي "دي بوا" قد عبر عن ارتباط الزنوج في العالم الجديد بفكرة الجامعة الإفريقية وأسبابها حين قال :" عندما أنظر الى إفريقيا أسأل نفسي: ما الذي بيننا والذي يكون رابطة أشعر بها أكثر مما يمكنني شرحها ؟ إفريقيا بالطبع أرض الآباء ، ولكن لا أبي ولا أبو أبي رأى إفريقيا أبدا ،ولا عرف معناها أو اهتم بها إطلاقا ، والرابطة الطبيعية ضعيفة ورابطة اللون ضعيفة نسبيا كرابطة ، ولكن الجوهر الحقيقي لهذا الانتماء تراثه الاجتماعي في الرق والتمييز والإهانة. هذا التراث يربط سويا لا مجرد أطفال إفريقيا ولكن يمتد إلى آسيا الصفراء و إلى البحار الجنوبية . إن هذه الوحدة هي التي تجذبني إلى إفريقيا "[1].

* ماركوس غارفي :(1887-1940): ولد ماركوس غارفي في 17 أوت 1887 م. تعلم تعليمه الابتدائي في جمايكا وكان من المتفوقين .
وفي عام 1912 م انتقل إلى لندن للعمل . عمل في مجلة أفريكان تايمز أريونت ، حيث التقى بمجموعة من الناشطين البارزين السود .
عاد (غارفي) إلى جمايكا في جويلية 1914 م ، وعمل على تأسيس تنظيم بمساعدة زوجته هو (الرابطة العالمية لتحسين أحوال الزنوج) ، وكان هدف الرابطة هو إنشاء كونفدرالية عالمية للعرق الأسود ، وذلك من أجل تعزيز أواصر الأخوة والوحدة بين الأعراق ، وهو كسياسي كانت الفكرة التي تراوده هي إنشاء قوة من الزنوج تكون ندا لقوة البيض ، وكما أن هناك بيتا للبيض (البيت الأبيض) فهو يريد بيتا للسود (البيت الأسود).
وكان في تقديره أن إنشاء طبقة افريقية وكنيسة افريقية يضفي على الأفارقة مكانة اجتماعية ، ويكسبهم نظما ضرورية لدولة تنشأ في المستقبل ، وفي هذا المضمار يبدأ بنقل الفنيين وأصحاب المهن من السود إلى ليبيريا .
وهكذا ساهم (غارفي) من خلال إنشائه رابطة تحسين أحوال الزنوج في إثارة الحماسة لدى الأفارقة ، كما استغل الكنائس الأرثوذوكسية الإفريقية والتي نشأت خصيصا للسود في الولايات المتحدة الأمريكية لنشر دعوته والتي أتت بثمارها حيث جلبت العديد من الجماهير ، وهذا ما جعل انجلترا وفرنسا والبرتغال والولايات المتحدة الأمريكية يشعرون بالقلق من هذا النجاح ، توفي (غارفي) عام 1940 .
(ينظر : حمداني محمد علي الأمين : التطور التاريخي للجامعة الإفريقية 1900-1945 ، ص 10-11).
** ادوارد بوغارت وليام دي بوا:(1868-1963): يعتبر وليام دي بوا الأب الحقيقي لحركة عموم إفريقيا ،
- وفي عام 1888 درس في كلية هارفارد ،وفاز بدرجة البكالوريوس مع مرتبة الشرف عام 1890 ، وحصل على منحة للحضور في جامعة برلين للدراسات العليا. وعندما كان في برلين انتقل إلى العديد من الدول الأوروبية كما أنه احتك بالمفكرين الألمان .
- وفي عام 1895 أصبح (دي بوا) أول افريقي أمريكي يحصل على شهادة الدكتوراه من جامعة هارفارد .
- أنشأ (دي بوا) عدة منظمات سياسية منها منظمة (نياغرا) في 11 جويلية 1905 م ، والتي هي منظمة ديمقراطية سوداء ،والتي انضم إليها شرائح واسعة من المثقفين والمهندسين الذين كانوا يطالبون بالمساواة الكاملة مع البيض .
وقد سعت منظمة (نياغرا) إلى تمكين الأفارقة الأمريكيين من المشاركة في كل القضايا السياسية المطروحة في الولايات المتحدة الأمريكية مثل حق التصويت للأسود . ومع مطلع القرن العشرين أصبح القائد الناجح لهذه الحركة ، ونشط مؤتمراتها من سنة 1900حتى 1945، توفي سنة 1963 بغانا .
(ينظر : المرجع نفسه ، ص: 11-12).
[1] ينظر : حورية توفيق مجاهد :الاتجاهات الأيديولوجية للوحدة الإفريقية ، ص91.

و بما أن الهدف الأساسي للجامعة الإفريقية في أصولها الأولى كان محاولة المساواة بين الإفريقي الأسود والأوربي الأبيض ، وتخليص الأول من صفة العبودية التي ألحقها به الثاني ، فمن الطبيعي أن ينتج عن هذا نتاج منطقي وهو المناداة بحق الإفريقيين في أنفسهم وأراضيهم . ومن هنا كان مفهوم وشعار" إفريقيا للإفريقيين" ، والذي بدأ كصيحة لا في إفريقيا التي كانت تئن تحت الاستعمار، بل في أمريكا وأوروبا[1].

وجدير بالذكر أنّ هذه الاتجاهات التي نشأت حول هذه القضية ما بين مؤيد للعودة ،ومعارض لها قد عكست بوضوح اختلاف الرؤى بين زنوج جزر الهند الغربية وزنوج أمريكا وأوروبا .
فبينما رفع "ماركوس غارفي" وهو من جزر الهند الغربية شعار" العودة الى إفريقيا" بوصفها موطنهم الأصلي ، عارض"دي بوا" وهو من الولايات المتحدة الأمريكية تماما هذه الفكرة، وأكد أنه ليس شيء أكثر أهلية وصنعا في الولايات المتحدة الأمريكية من الزنوج أنفسهم ، وأضاف أن الحديث عن العودة إلى إفريقيا لمجرد أن ذلك كان وطننا منذ ثلاثة قرون مضت هو أمر مناف للعقل[2].

وهذا الاختلاف في وجهات النظر بشأن العودة إلى إفريقيا الوطن الأم مردّه طبيعة الأوضاع الاستعمارية والعنصرية التي خضع لها الأهالي في جزر الهند الغربية ، والتي ولدّت معاناة أشد وطأة وحِدّة من الأوضاع في أوروبا وأمريكا .

1-3- الانتقال والتحول إلى داخل إفريقيا:

انتقلت الحركة تنظيميا إلى داخل إفريقيا تحت مفهوم الوحدة الإفريقية.

ويؤرخ لها بانعقاد مؤتمرها الأول عام 1958 م في أكرا عاصمة غانا . حيث اجتمعت دول إفريقيا المستقلة آنذاك في أكرا في أبريل 1958 م . وكانت ثلاث منها تنتمي لإفريقيا السوداء وهي إثيوبيا وغانا وليبيريا ، وخمس دول عربية وإسلامية هي : مصر وتونس وليبيا والسودان والمغرب .
إذ أكدت أعمال المؤتمر زيْف الحواجز اللونية والعقدية، واللغوية والجغرافية (الصحراء الكبرى) بين دول القارة .

وعند انتقالها أي الجامعة الإفريقية إلى داخل القارة اكتسبت ملامح وأهدافا جديدة ، يمكن إجمال ملامحها فيما يأتي من شعارات وأهداف :

[1] ينظر : حورية توفيق مجاهد :الاتجاهات الأيديولوجية للوحدة الإفريقية ، ص91.
[2] ينظر :إيناس طه : الذات والآخر في الرواية الإفريقية ، ص57.

- إفريقيا للإفريقيين : بمعنى الاستقلال التام ، ونبذ الاستعمار بجميع صوره وأشكاله.
- العمل على قيام ولايات متحدة إفريقية : ومثالها الأعلى قارة متحدة اتحادا كاملا عن طريق سلسلة من الاتحادات الإقليمية.
- التوفيق بين الأصالة والمعاصرة : من خلال استقصاء الشخصية الإفريقية وإعادة تشكيل المجتمع الإفريقي بأن يأخذ من ماضيه ما هو قيّم ومرغوب، ثم ربطه بأفكار المدنية الحديثة.
- بلورة قومية افريقية : تحل محل النظام القبلي في الماضي .
- النهوض بالاقتصاد القومي للدول الإفريقية : ليحل محل النظم الاقتصادية الاستعمارية.
- تضامن الشعوب السوداء في كل مكان ، والتحالف الأخوي مع الشعوب الملونة على أساس التاريخ المشترك في الكفاح ضد الاستعمار[1].

وجدير بالذكر أن انتقال فكرة الوحدة الإفريقية إلى داخل إفريقيا تزامن مع بروز تيار ثقافي يبغي التصدي للاتهامات الغربية الاستعمارية للقارة الإفريقية ، و ينفي عن الأفارقة سمة التخلف وعدم الإسهام الحضاري.

2-الزنوجة:

يعود مفهوم الزنوجة إلى مرحلة الصدام والمواجهة الحضارية المباشرة مع أوربا .
وتعد الفترة التي امتدت فيما بين الحربين العالميتين من أكثر الفترات خصوبة في التطور الأيديولوجي للزنوج سواء داخل القارة أم خارجها .

2-1- مناخات وأجواء ظهور حركة الزنوجة :

لقد تهيأ للأوربي من المبررات التي نسجها على مدار قرون بخصوص الزنجي من الحط من قيمته وحضارته نظرا للجهل بتاريخ الزنوج القديم ، واختلاف عاداتهم عن الأوربي ، والحقد العرقي من قبل الأوربيين فضلا عن الرغبة في الاستغلال والاستعباد فأصبح الزنجي قرينا للتخلف والبدائية والانحطاط والقدرة العقلية المحدودة[2].

وفي أثناء الحرب العالمية الأولى، وعندما تجند كثير من الرجال ممن انتزعتهم فرنسا وانجلترا من المستعمرات وزجّت بهم في أرض المعارك دفاعا عن القيم الأوربية من حرية و ديمقراطية كما

[1] محمد عاشور : تحولات الفكرالسياسي وشروط النهضة ،مجلة قراءات إفريقية ،إصدار المنتدى الإسلامي ، العدد 13 ، يوليو –سبتمبر 2012، ص 23.
[2] ينظر : محمد عبد الغني سعودي: قضايا إفريقيا، ص 156.

يزعمون، كان هذا العامل عاملا مهمّا في إيقاظ الوعي لدى المستعمرين بأنّ الرّجل الأبيض مجرد أسطورة وأنهم بشر فيهم الشجاعة وفيهم الجبن، وهم يتألمون ويحزنون ويبكون ويقتلون[1].

وهكذا أخذت نفسية الإفريقي تتغير، وأخذت صورة الأبيض تتهاوى أمامه ، وهذا كله فسّر ظهور الحركات القومية سواء داخل إفريقيا أم في أرض المستعمر نفسه . وكان أثر هذه الحروب قويا وبارزا في تشكيل الوعي الزنجي .

2-2- مفهوم الزنوجة :

في الثلاثينيات ظهرت حركة ثقافية وأدبية في مجلة "الطالب الزنجي"، والتي أسسها بباريس ثلاثة طلاب زنوج أتوا من أجزاء مختلفة من العالم ، واستبعدت من البداية كل إقليمية ، والمقصود هنا ليوبولد سيدار سنغور، ليون داماس، وايمي سيزر. كان أصلهم من السنغال ، وغويانا والمارتنيك على التوالي[2].

وهم ينتمون إلى النخبة في بلادهم ، وفي باريس عاشوا الغربة المزدوجة جسميا وروحيا ، فقد قامت السيطرة الاستعمارية - وخاصة الفرنسية- على سياسة التذويب والاستيطان والدمج عبر مراحل زمنية طويلة، وقد توهم الاستعمار أن الكيان الإفريقي قد استسلم لهذه السياسة .

ولقد تأمل ثالوث الزنوجة هذا الواقع المأساوي ، ثم خلصوا إلى أنهم سفراء لبلادهم ، وأن عليهم إثبات حقهم في الحياة أولا ، ثم تحطيم خرافة الأسود والأبيض ثانيا ، ثم انشاء أدب حضاري يحمل الحب والأمل للعالم ، فقد كانوا كثيري السخط على الاستعمار وسياسته الثقافية والتي حاول من خلالها صبغ أبناء المستعمرات باللون الأبيض ، كما كانوا شديدي التعلق بإفريقيا وتراثها الحضاري الثري .

فالزنوجة إذن كانت نتاج سياسة التذويب والدمج المزيفة ، وكذلك نتاج ظروف ما بين الحربين في أوربا وبخاصة في مجال الفن والأدب . وعليه فالزنوجة جاءت : لمناهضة الإبادة الثقافية وضد التمييز العنصري و مقاومة سياسة الدمج والإلغاء والاستلاب والتبعية .

[1] ينظر : محمد عبد الغني سعودي: قضايا إفريقيا، ص 157.

[2] ينظر : حسين العرفي : في الشعر الإفريقي المعاصر ، دار الصدا ، دبي ، الإمارات ، ط1 ،2012، ص16.

ويعتبر سنغور* المنظر الأكبر للزنوجة وهو الذي عرفها كالآتي :«الزنوجة هي مجموعة من القيم الثقافية للعالم الأسود، كما تعبر عن نفسها في الحياة والمؤسسات وأعمال السود»[1].

* ليو بولد سيدار سنغور:(1906-2001) : ولد ليو بولد سنغور في 06 أكتوبر 1906، بمدينة (جوال)، الواقعة على الشاطئ الصغير، ولا تبعد عن مدينة (داكار) العاصمة سوى 70 كلم .
-نشأ في أسرة مسيحية، شديدة الارتباط بالكنيسة الكاثوليكية .
-بدأت رحلة (سنغور) مع التعليم في المدارس الدينية ، ثم انتقل إلى (داكار) والتحق بالمدرسة المسيحية المتوسطة لتكوين القساوسة تحت قيادة الأب (ليبرمان) الذي تأثر به (سنغور) طوال حياته.
-ولما بلغ السادسة عشر من عمره في 1922، انتسب إلى ثانوية (ليبرمان) في (داكار) حيث أظهر ميلا جارفا للدراسة والقراءة المسترسلة ، وبعد نجاحه في امتحان الشهادة الثانوية(الباكالوريا) في الثانوية الحكومية بمدينة (داكار) والتي كانت مسيحية في الأصل سنة 1928،حصل على نصف منحة دراسية ليسافر إلى فرنسا في شهر أكتوبر 1928 بعد أن تجاوز العقد الثاني بقليل، ليحصل في سنة 1932 على شهادة في الدراسات العليا، ليتخرج بعد ذلك حاملا شهادة (إجازة في التدريس) ، وهذه الاجازة خولته التدريس في المدارس الفرنسية، وبعد أربع سنوات من التدريس في المدارس الثانوية، والحماسة المفرطة للزنوجة مع صاحبيه سيزير وداماس، انخرط في الجيش الفرنسي عقب نشوب الحرب العالمية الثانية عام 1939 ، وفي العام الموالي وقع أسيرا في أيدي الألمان، ولم يطلق سراحه إلا لمرضه عام 1942 م ، فعاد إلى التدريس، وشارك في حركة المقاومة الفرنسية حتى تحررت باريس بعد عامين ، وبعدها قرر أن يكرس حياته للشعر والأدب، لكن السياسة سرعان ما اجتذبته حتى أصبح موزعا بين الأدب والسياسة حيث تمكن من دخول الجمعية الوطنية(البرلمان) كعضو منتخب عند بلده السنغال.
وفي سنة 1945 أصدر ديوانه (أغاني الظل) و(القرابين السود) عام 1948.
وفي عام 1949 أصدر ديوانه (أغنيات إلى ناييت) .
وفي عام 1951 نال حزبه المقعدين المخصصين للسنغال في البرلمان الفرنسي ، وأصبح هو نفسه زعيما لحزب آخر يدعى (المستقلون فيما وراء البحار).
وفي عام 1956 شكل حزبا جديدا تحت اسم الكتلة التقدمية السنغالية وأصدر ديوانه الرابع(أثيوبيات) ، وراح يعمل بكل طاقته لتوحيد النشاط السياسي في الجماعة الفرنسية في غرب إفريقيا ، ولكن جهوده لم تُسْفِر إلا عن اتحاد بلاده مع السودان الفرنسي (مالي) ، والذي ما لبث أن استقل في يونيو 1960 م واتخذ اسمه القديم(مالي)، فانسحب (سنغور) ثم استقل بالسنغال بعد شهرين ، وأصبح أول رئيس لها.
-ورغم أعباء الحكم، استطاع سنغور أن يصدر ديوانه الخامس(الدياجير)، عام 1962 ، وتلاه عام 1969 بديوان سادس هو(مرثيات الرياح الخفيفة) ، وفي عام 1973 أصدر ديوانه السابع (رسالة من فصل شتوي)، وفي عام 1979 أصدر ديوانه الأخير بعنوان(مرثيات جليلة) .
(ينظر : محمد سعيد باه : سنغور ..صراع السياسة ، الفكر والدين وراء قناع الشاعرية ، مجلة قراءات إفريقية ،إصدار المنتدى الإسلامي ، العدد 11 ، يناير-مارس 2012 ، ص 101).
و (ينظر : علي شلش : الأدب الإفريقي ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، العدد 171 ، مارس 1993 ، ص 59).

[1] حسين العرفي : في الشعر الإفريقي المعاصر ، ص19.

وقد حدد "داماس"* مفهوم الزنوجة في خطاب له في نيويورك عام 1965 م بالقول:" كيفما كان كتاب الزنوجة قد أتوا من جزر الهند الغربية أو إفريقيا أو مدغشقر فهدفهم واحد: وهو رد الاعتبار للرجل الأسود، والتأكيد على مساواته بعالم البيض، وكذلك التأكيد على الشخصية الإفريقية"[1].

* ليون كونتران داماس:(1912- 1978): ولد الشاعر كونتران داماس في كايين عاصمة غويانا الفرنسية في 28مارس 1912 م ، من عائلة متوسطة الحال، عاش ظروفا صحية صعبة في الصغر.
-تم إرساله إلى فرنسا لدراسة الحقوق ، وهناك صدمته الحضارة الأوربية المتعالية على بني جنسه فبدأ الوعي بزنوجته يتسرب إليه ، فيتوجه بعد فترة إلى دراسة (الإثنولوجيا) التي يرى فيها عودة إلى الأصول والجذور والمنابع الأولى لعالمه الخاص والمتميز، وماضيه الإفريقي البعيد.
وهكذا كان يتردد على ذوي الأصول الإفريقية في باريس من أمثال سنغور و ايمي سيريز،وفي أثناء إقامته بباريس عانى من صعوبات مادية ومعنوية .
-وقدعانى (داماس) من مضايقات جمة نتيجة مواقفه السياسة ، ونقده للإدارة الاستعمارية وأساليبها في تدجين الشعوب المقهورة .
- ولقد كان (داماس) بعد وعيه الزنجي، شديد التعلق بإفريقيا وتراثها، كثير السخط على الفرنسيين وسياستهم الثقافية القائمة على صبغ ألوان المستعمرات باللون الأبيض، فكان من الأوائل الذين علا صوتهم حين أصدر ديوانه (أصباغ) عام 1937، وهو ديوان يتميز بالمرارة الشديدة، جمعته الشرطة الفرنسية من الأسواق وأحرقت نسخه.
-ومن أشهر قصائده التي يتغنى فيها بالسواد، ويحطم من خلالها المفاهيم حول الألوان ، وحول الدلالات والقيم المرتبطة بها ، قصيدة بعنوان(البطاقة السوداء).
(ينظر: حسين العرفي : في الشعر الإفريقي المعاصر ،ص 70 ومابعدها).

[1] محمد عبد الغني سعودي: قضايا إفريقيا، ص186.

وأول من نحت كلمة "زنوجة" هو"إيمي سيزير"* في قصيدته الطويلة "دفتر عودة إلى الوطن الأم"، وهي قصيدة فيها مرارة ودعوة احتفالية بالزنج والثقافة الزنجية.

يقول في بعض مقاطعها:

"زنوجتي ليست حجرا أصم يعكس ضجيج النهار
زنوجتي ليست بقعة على العين الميتة للأرض
زنوجتي ليست برجا ولا كاتدرائية
إنها تغوص في لحم التربة الأحمر
إنها تغوص في لحم السماء الدافق
وتنفذ في ثقل القهر بصبرها الراسخ"[1].

* إيمي سيزيز(1913-2008 م) : ولد ايمي سيزير في 25 يونيو1913 بمدينة "باص بوانت" احدى المدن الساحلية في شمال المارتينيك، في بيت عائلي صغير متواضع، وكانت عائلته متوسطة الحال نوعا ما، فقد كان أبوه موظفا صغيرا في مدينته، وأمه اشتغلت بالخياطة في منزلها.
عاش سيزير وهو يرى بؤس شعبه وتفاهته ،فلا ثورة ولا طموح لأنه يخاف من أن لا يجد ما يأكله في الغد، ومن أن لا يجد عملا، ومن أن يمرض، ومن أن يُسجن، وفوق ذلك الكرامة مداسة.
فقد اجتمعت العبودية القديمة ، والاستغلال الحديث للاستعمار. وقد شب سيزير في هذه البيئة المستلبة حضاريا، ويظهر ذلك في المدرسة الثانوية التي حصل فيها على منحة دراسية بين أبناء صغار البورجوازيين.
وقد كان سيزير يتمتع بروح ثورية على تلك العقلية السائدة عند بعض زملائه من المارتنيك ،الذين كان طموحهم الأوحد أن يكسبوا رزقا وفيرا كمحامين أو أطباء ، أو أيضا كّإداريين في إفريقيا لصالح فرنسا.
وكانت طموحات (سيزير) كبيرة ، وذات آفاق واسعة،
-لقد كان سيزير يرى نفسه صاحب رسالة تجاه بني جنسه السود، فهو مثل المسيح الذي عليه تحمل عذابات العالم، كما يرى نفسه (دون كيشوت) يناضل في سبيل القضايا العادلة.
-وفي فرنسا في عاصمتها باريس، التقى سيزير بـ(سنغور)، ونشأت صداقة حميمة بينهما. ومن خلال احتكاكه ب(سنغور) اكتشف سيزير إفريقيا، واكتشف روحه وقلبه أخيرا.
وفي باريس كذلك تم تأسيس جريدة (الطالب الأسود) وكانت منبرا للطلاب الزنوج .
-وفي سنة 1939 م ،عاد سيزير إلى المارتنيك حيث عين هو وزوجته كأستاذين في ثانوية (فور دو فرانس)، وقاما بتأسيس مجلة (تروبيك) مع بعض الرفقاء، وهي مجلة ثقافية تعمل تحت أقنعة أدبية وفلكلورية على النضال ضد روح الاستسلام التي تذل المارتينيكيين .
-عمل سيزير بلا هوادة، مناضلا في سبيل الحرية، وإعادة اكتشاف أصوله الإفريقية ، وانخرط في العمل السياسي ، حيث قضى ما يقرب من خمسين سنة مناضلا في الحزب الشيوعي، ونائبا لعمدة مدينة (فور دو فرانس).
(ينظر : حسين العرفي : في الشعر الإفريقي المعاصر ،ص 52 ومابعدها).

[1] ينظر : المرجع نفسه،ص 20.

3-2- الزنوجة كجذور و مسار تطوري:

يعود مفهوم الزنوجة (Negritude) إلى الكتابات الإفريقية باللغة الفرنسية خاصة في منطقة بحر الكاريبي ، والتي جعلت الكتاب الملونين يزهون بلونهم وأصولهم الإفريقية بدلا من التنكر لها .

ففي عشرينيات القرن العشرين ظهر مفهوم الزنوجة في اللغة الإسبانية باسم(Negrismo) في كوبا خاصة كرد فعل عن التمايز الحضاري بين ماهو أوربي ، وما هو إفريقي بالأصل.

فقد نشأ الإنسان الإفريقي في تلك البيئات منفيا منذ نعومة أظافره فلا دين واضح ولا ثقافة واضحة ولا هوية مستقلة ، وكان جل ما يعرفه أن أجداده القدامى قد سيقوا مكرهين إلى هذه الأرض من تلك القارة البعيدة المسماة إفريقيا ، فلا غرو أن يبقى هذا الأسود مشدودا بحبل عاطفي قوي إلى ذلك المكان، يرنو إليه كفردوس مفقود يتمنى أن تحظى روحه المعذبة بالعودة إليه .

وهكذا « فقد بدأت هذه الحركة الأدبية في كوبا منذ عهد بعيد يصل إلى عام 1927 م وتأثرت - كما اعترف دعاتها - بطراز التفكير الذي ظهر في أوربا ، وألح على إفريقيا والأشياء الإفريقية كجزء من رد الفعل الغربي للأهوال اللاإنسانية التي سببتها الحرب العالمية الأولى .

وقد شب الجيل الجديد في كوبا في ظل طبقة حاكمة بيضاء احتقرت كل ما يتصل بإفريقيا من قريب أو بعيد»[1].

وقد انتشر المصطلح الاسباني في كوبا الناطقة بالاسبانية كما انتشر في هايتي الناطقة بالفرنسية.

وقد جعل كتاب "الزنوجة" سواء في الاسبانية أو الفرنسية إفريقيا محورا لأعمالهم ،« وإذا كانت إفريقيا لديهم حالة روحية أكثر من كونها واقعا جغرافيا وسياسيا، وهي عند البعض تعني العصر الذهبي الذي سبق تجارة الرقيق عبر المحيط الأطلسي ، والاغتصاب الأهوج للقارة على يدي أوربا البيضاء»[2].

وهكذا كانت الزنوجة بحثا عن الهوية والشخصية المفقودة ، فكانت بدايتها كما يرى سنغور عنصرية ضد التمييز العنصري[3].

فقد وجد الزنوج أنفسهم في وضع محبط بسبب لونهم الأسود، ونظر إليهم خلوهم من العبقرية أو القيم. فهم يقفون كالمتوسلين على موائد البيض.

---

[1] جيرالد مور :سبعة أدباء من إفريقيا ، تر: علي شلش ، سلسلة منشورات دار الهلال ، القاهرة ، مصر، العدد 318، يونيو1977، ص20.

[2] المرجع نفسه، ص 22.

[3] ينظر : محمد عبد الغني سعودي: قضايا إفريقيا ،ص 170.

وهكذا كانت فترة مابين الحربين هي فترة تخمر"فكرة الزنوجة" لدى المفكرين الزنوج، فكانت كرد فعل ضد علمانية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، ومساءلة العقلانية الأوربية. مما كان لهّ أثره على تحول الطلاب الأفارقة عن كل شيء غربي واتجاههم نحو الأصول الزنجية أو منابعها[1].

فبعد نقد سلبية قيم الرجل الأبيض كان لا بد من التأكيد على القيم الزنجية ،وأن الثقافة الإفريقية مختلفة عن الثقافة الأوربية .وأن رسالة المفكرين السود هي الحفاظ على القيم الإفريقية، وإيقاظ إخوانهم من سباتهم العميق .

2-4- الزنوجة كمشروع فلسفي وفكري مقاوم للهيمنة :

من المفكرين والفلاسفة الذين تحدثوا عنها ومنحوها بعدا فلسفيا نجد "جان بول سارتر"*، إذ رأى أن الرجل الأبيض صنع أسطورة البياض ثم تلذذ بها، ولم يعبأ بالإنسان الأسود. فالرجل الأبيض يرى النهار أبيض والحقيقية بيضاء والفضيلة بيضاء ، يقول ساتر :« فالرجل الأبيض أبيض لأنه رجل، والأبيض مثل النهار، والأبيض مثل الحقيقة، والأبيض مثل الفضيلة، كان كالمصباح ينير الخليقة ويبرز جوهر المخلوقات الخفي»[2].

ومن هنا كان الأسود ضحية للاضطهاد والنظرة العرقية الدونية، فهو ضحية نظرا للونه الأسود، يقول سارتر : «فالأسود هو الضحية بصفته أسود»[3].

ولما كان الاضطهاد مسلطا عليه وعلى بني جلدته طوال قرون عدة، كان لزاما على الزنجي أن يعي ذلك، بل ويرغم الآخرين على الاعتراف بآدميته وأنه مثل الآخرين، هؤلاء الآخرين الذين لا يتميزون عنه بشيء،وعليه « فالذين حاولوا طيلة قرون أن يحولوه لأنه كان أسود إلى وضعية حيوان، فيجب عليه اليوم أن يرغمهم على الاعتراف به كإنسان»[4].

---

[1] محمد عبد الغني سعودي: قضايا إفريقيا ، ص172.

* جان بول سارتر (1905-1980): كاتب وعالم جمال ودرامي وفيلسوف فرنسي ، من المتأثرين بفلسفة هايدجر فلسفة الوجود التي انبثقت تعاليمها في القرن العشرين.

ألف سارتر مسرحيات غلب عليها الطابع الفلسفي منها: جلسة سرية، الذباب، موتى بلا قبور، المومس الفاضلة، الشيطان والاله الطيب،...

كما كتب دراسات بعنوان، الوجود والعدم، الكلمات، يفوز عام 1964 بجائزة نوبل، لكنه يرفض أن يتسلمها.

(ينظر: كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي، دار الوفاء للطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، ط1، 2004، ص228).

[2] جان بول سارتر : مواقف مناهضة للإستعمار ،تر : محمد معراجي ، منشورات ANEP، الجزائر ، د.ط، 2007، ص 9.

[3] المرجع نفسه، ص14.

[4] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

وليس للزنجي إلا أن يتقبل سواده لأنه لا يستطيع أن ينكره في عالم البيض،يقول سا رتر: «فاليهودي مثلا، وهو أبيض وسط البيض، يمكنه أن ينكر أنه يهودي معلنا أنه رجل ضمن الرجال، أما الأسود فلا يمكنه انكار أنه أسود»[1].

وعليه يرى سارتر أنه لابد للأسود أن يفرح ويزهو بسواده .فالزنوجة عنده هي موقف يتخذه الأسود من العالم الذي حاول إلغاء وطمس ذاته وهويته واضطهاده . فلا فرق بين أبيض وأسود. وهي جاءت كرد فعل للتفوق والعنصرية البيضاء، فهي عنصرية مضادة للعنصرية .

وينقل الباحث السوداني أبو بكر القاضي عن الشاعر والأستاذ الزنجي الأمريكي، الدكتور صامويل ألن الذي يخصص للزنوجة دراسة وتحليل حقائقها، ويبرز أنها ظهرت نتيجة الاهتمام بغربة الزنجي الإفريقي ، وبين أنه من الصعب تعريفها ولكنه حددها في أربع خصائص :

- تمثل بمعنى من المعاني محاولة الشاعر الزنجي و الإفريقي استعادة الزهو الطبيعي بالنفس من أجل جنسه، وكذلك استعادة الثقة المفقودة في نفسه هو.
- الزنوجة ليست هدفا يتحقق، ولكنها مزاج أو طبيعة تؤثر فيما حوله أو هي بلغة هايدجر الوجودية وجود الزنجي في العالم وتتضمن الدوافع المتميزة والآثار والعادات التي يمكن اعتبارها افريقية زنجية.
- الزنوجة هي شكل يملكه الشاعر في أعماق وجوده، ويسعى بشكل تلقائي إلى التوضيح والخروج من عالم الذات إلى عالم الموضوع.
- الزنوجة هي حالة أو مزاج ذاتي يتأكد في القصيدة ويتموضع فيها[2].

أما الزنوجة عند منظرها "سنغور" فتتمثل في مجموع القيم الثقافية للعالم الأسود ،والتي انعكست على حياة السود ونظمهم وأعمالهم، وهي تتجلى في إرادة الوحدة الروحية عند الزنوج ، ومن ثَمَّ تجميعهم تحت راية المطلب الجماعي من أجل استرداد الكرامة الإنسانية ، ومن ثَمَّ فهي تتجاوز الفكرة العنصرية والتعصب العنصري إلى آفاق أرحب مليئة بالحب والأمل والتعايش، والدليل على ذلك هو أنه عندما زار "سنغور " "نيويورك"، وذهب إلى حي الزنوج الشهير"حي هارلم"، فجرحته هذه المدينة الظالمة وأيقظت فيه الأحزان، وتأسف لاحتقار الإنسان لأخيه الإنسان، فخاطب نيويورك بقصيدته:

[1] جان بول سارتر : مواقف مناهضة للإستعمار،ص 14.

[2] ينظر :أبو بكر القاضي : تجديد مشروع الزنوجة لمناهضة التذويب والالغاء، مقال الكتروني على الرابط : http://sudaneseonline.com/ar/article_10067.shtml (آخر تحديث : 11 جويلية 2011 ، 15:37:55 سا).

"نيويورك، اسمعي :

خلي الدم الأسود يجري في دمك يا نيويورك

عساه يزيل الصدأ عن مفاصلك الصلبية كأنه زيت الحياة

عساه يكسب جسورك حنية الردفين

وليونة الزواحف

وعندئذ يعود إلى ما كان في أقدم العصور وتتحقق الوحدة من جديد والوفاق

بين الأسد

والثور والشجرة "[1].

بل تحولت الزنوجة فيما بعد عند سنغور من أداة للصراع إلى نظرية تركيبية و وحدوية تدعو إلى التضامن والتعاون والاندماج، وهذا واضح وجليّ في قصيدته "باريس تحت الثلج"، والتي تناسى فيها "سنغور" كل ما فعلته فرنسا ببلاده ومواطنيه وبإفريقيا عموما، فقلبه عطوف حتى على أعدائه حيث يقول:

" إلهي

لقد رضيت ببردك الأبيض الذي يفوق الملح في لسعه

وهاهو فؤداي يذوب الآن كما يذوب الثلج تحت الشمس

وأنسى

الأيدي البيضاء التي ألهبت العبيد بالسياط

الأيدي المعفرة بالغبار

الأيدي البيضاء المعفرة بالبارود التي صفعتني

الأيدي الواثقة التي دفعتني إلى العزلة والكراهية

الأيدي البيضاء التي قطعت الغابة العالية

تلك الغابة التي تهيمن على إفريقيا

قطعت غابة إفريقيا كي تنفذ الحضارة التي كانت تفتقر للرجال

آه يا إلهي، لقد ذاب فؤادي

كما يذوب الثلج على أسطح باريس

تحت شمس طيبتك

إنه عطوف على أعدائي

[1] ينظر : جيرالد مور :سبعة أدباء من إفريقيا ، ص 66 .

إخوتي ذوي الأيدي البيض من غير ثلج
ذاب فؤادي بسبب أيدي الندى أيضا
التي تتمدّد ليلا على وجنتَيْ الملسوعتين "[1].

وعليه فقد مَثّل "سنغور" القلق الهوياتي ،وإن أبدى نوعا من الانسجام في واقعه المتسم بالنفي المزدوج. فقد بنى حياته من تلك التناقضات والتوترات التي كان من الممكن أن تدمره ، ومن العزلة والغربة والسحر والانجذاب المغري لباريس ، ومن ورائها الحضارة الغربية ، والتعلق الشديد بإفريقيا وتراثها الحضاري.

2-5- بعض المؤاخذات على الزنوجة :

من أكبر المآخذ على زنوجة "سنغور وداماس وسيزر" أن اللغة التي استخدموها للتعبير هي اللغة الفرنسية ، حتى أن حركة الزنوجة في جذورها تعتبر جزءا من مكونات الفكر والثقافة الفرنسية رغم صداها في اللغة الانجليزية وغيرها.

ففرانز فانون * يعتبر الزنوجة ضرورية ،لكنه يقرّ بأنها ليست شرطا كافيا للتحرر من أغلال جوهر مفروض للسواد ، وهو يوجه بهذا نقدا لاذعا لسياسي الزنوجة الذي يرغب في فصل التراث عن النضال ضدّ الكولونيالية [2]. طبعا يقصد هنا سنغور .

وهكذا يرى فانون أن دعاة الزنجية بعدما انتقدوا مركزية البياض وقعوا هم في فخ مركزية السواد والتقوقع حول الذات.

---

[1] ينظر : جيرالد مور :سبعة أدباء من إفريقيا ، ص 59-60.

* فرانز فانون (1925-1961) :كاتب ومفكر وطبيب نفساني مارتينيكي وواحد من أبرز المهتمين بقضايا العالم الثالث إلى جانب كونه من أعلام الفكر ما بعد الكولونيالي، عمل على تحليل الآثار النفسية للاستعمار.
ولد فانون عام 1925 في فور دوفرانس بالمارتينيك، وسط عائلة برجوازية صغيرة ميسورة الحال، نشأ محاطا بعدد من الإخوة.
-انخرط في بداية شبابه في القوى الديغولية في إطار الفيلق الخامس الذي ضم المتطوعين من البحر الكاريبي، وخلال تلك التجربة اكتسب ثقافة المقاومة، ولكنه اكتشف الممارسات العنصرية أيضا،عاد إلى المارتينيك وحصل على شهادة التعليم الثانوي ،ثمّ عاد إلى فرنسا لمتابعة دراسته في الطب ،أكمل اختصاصه الطبي وعين في مستشفى الأمراض العصبية بمدينة بليدة الجزائرية. ،انخرط في نضال الشعب الجزائري من أجل استقلاله ،عينته الحكومة المؤقتة الجزائرية سفيرا متجولا في إفريقيا السوداء في نهاية 1959 ،اكتشف اصابته بمرض اللوكيميا سنة 1960.
- من مؤلفاته: بشرة سوداء وأقنعة بيضاء (1952)، و(العام الخامس للثورة الجزائرية (1959) ، معذبو الأرض (1960).
(ينظر: فرانز فانون:معذبو الأرض، تر: سامي الدروبي وجمال الأتاسي ،مرا : عبد القادر بوزيدة، ANEP -الفارابي، الجزائر-بيروت، ط1، 2004 ، ص 09 ومابعدها).

[2] نايجل سي. غيبسون : فانون المخيلة بعد الكولونيالية ، تر:خالد عايد أبو هديب، المركزالعربي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة (قطر) –بيروت (لبنان)، ط1،مارس 2013، ص 143.

أما "إزكيال مفاليلي"* وهو أديب من جنوب إفريقيا،فيرى أن الإهتمام بإفريقيا وقضاياها عند دعاة الزنوجة يظل سطحيا خاصة عند سنغور .

فدعاة الزنجية قد تركوا القضايا الأساسية سياسية أو اجتماعية أوقومية في فترة ما قبل الاستقلال لخلق روابط مع فرنسا، فأين هؤلاء من حال إخوانهم المسحوقين في إفريقيا، وفي روديسيا و جنوب إفريقيا؟ فدعاة الزنجية يتحدثون عن قضايا أقرب إلى الرفاهية لا يحسها الإفريقي الحقيقي[1].

وأخيرا يرى كثير من النقاد أن الزنوجة انتهت بانتهاء دوافع تأجيجها، وبروزها كحركة تقاوم الاستعمار الأبيض والتفرقة العنصرية وتُعلي من قيمة الحضارة الإفريقية ، وقد ازدهرت في أربعينيات وخمسينيات القرن الماضي وأدت رسالتها عندما تحررت معظم الدول الإفريقية وخرج الرجل الأبيض، ولم يعد النمر بحاجة للتصريح بأنه نمر وسط إخوته النمور كما يُقال .

* إزكيال مفاليلي(1919-2008): وهو كاتب وروائي من جنوب إفريقيا، من أهم أعماله: هو والقط، الحياة والموت.
- وهو من أبناء جنوب افريقيا، عاش في بيئة التمييز العنصري واضطهاد الأسود في وطنه، كانت أمه تعمل بالخدمة في البيوت وغسل ملابس البيض وكان يساعدها في عملها لأن أباه كان رهين السجن، وتمكنت أمه من ادخاله المدرسة الابتدائية ، ولما كان متقدما في دراسته فقد أرسلته إلى مدرسة ثانوية في جوهانسبورغ، واستطاع أن يدخل كلية أدامز في الناتال ليتخرج منها مدرسا، ولكن الحكومة أنهت خدمته لأنه لعب دورا قياديا في الهياج الذي حدث ضدّ قانون تعليم البانتو الافريقيين، عمل ساعيا في بعض مؤسسات البيض، تمكن من الحصول على درجة الماجستر، غادر جنوب افريقيا إلى نيجيريا وباريس. وكتاباته تعبر عن المرارة والأسى الذي يعيشه المواطن الافريقي في ظل نظام التمييز العنصري.
(ينظر: محمد عبد الغني سعودي، قضايا افريقيا، ص190.).

[1] ينظر : المرجع نفسه ، ص 182.

الفصل الثانـي
الظاهــرة المسرحية في إفريقيا

- مدخل : الأدب الإفريقي ودور الأديب الوظيفي
- المبحث الأول : المسرح الإفريقي التقليدي
- المبحث الثاني : المسرح الإفريقي في عهد السيطرة الاستعمـــارية ومسرح مدرسة وليم بونتي
- المبحث الثالث : المسرح الحديث في إفريقيا

مدخل : الأدب الإفريقي ودور الأديب الوظيفي

لكل أمّة أدبها ، ولكل قارة أدب له سمات وخصائص تميزه . فكما أن لأوروبا أدبا له خصوصية، فلإفريقيا أدبها الخاص .و الأدب الإفريقي مصطلح يتسع لعديد المفاهيم والتعريفات.

ومِمَّا لا شك فيه أن الغالبية - خاصة المستفرقين – يعنون بمصطلح الأدب الإفريقي أدب المناطق الواقعة جنوب الصحراء ، وهذا بديهي عندهم على اعتبار أن إفريقيا مقسمة جغرافيا ومن ثم ثقافيا وأدبيا بواسطة الصحراء الكبرى إلى قسمين أساسيين هما:قسم يقع شمالها وتطبعه الثقافة العربية والإسلامية ، وقسم يقع جنوبها وتطبعه الثقافة الإفريقية الزنجية .

1- مفهوم الأدب الإفريقي :

أمّا عن آراء الأفارقة أنفسهم عن أدبهم و مفهومه ، فيختلف من واحد لآخر لكنهم يتفقون على ماهيته و وظيفته.

فمازيسي كونيني *: وهو أديب من جنوب إفريقيا : يرى أن الأدب الإفريقي هو الأدب الذي يصور واقعا إفريقيا بجميع أبعاده ، وهذه الأبعاد لا تضم ألوان النزاع مع القوى صاحبة السيطرة السابقة على القارة ،وحسب رأيه تضم أيضا النزاعات داخل القارة[1].

إذن فمازيسي كونيني يحصر مفهوم الأدب الإفريقي في الثقافة الزنجية والعرق الزنجي دون باقي الأجناس و الأعراق الأخرى.

* مازيسي كونيني: ولد عام 1930 م في دربان بجنوب افريقيا، شاعر ومؤلف مسرحي وكاتب دراسات، أقام في لندن حيث كان عضوا في حزب المؤتمر الإفريقي لجنوب إفريقيا. كتب عددا من الدراسات عن شعر الزولو. حصل كونيني على درجة الماجيستير في الآداب من جامعة ناتال بجنوب إفريقيا، اشتغل بالبحث الادبي، وكتب ملحمة اتبع فيها التقاليد الفلسفية والأدبية لشعب الزولو.
(ينظر: مجموعة من المؤلفين: مختارات من الشعر الافريقي الآسيوي، سلسلة الادب الافريقي الآسيوي، دار الآداب، بيروت، لبنان، العدد 1،.د.ت، ص 312).

[1] ينظر : علي شلش : الأدب الإفريقي، ص15.

أمّا تشنيوا أتشيبي * فيرى أنه لا يمكن حشر الأدب الإفريقي في تعريف صغير محكم ، فهو لا يرى الأدب الإفريقي كوحدة واحدة و إنما يراه كمجموعة من الوحدات المرتبطة تعني في الحقيقة المجموع الكلي للآداب القومية والعرقية في إفريقيا[1].

و رأي أتشيبي هذا يلامس الموضوعية بشكل كبير كونه نظر إلى الأدب الإفريقي في كليته كأدب قارة ، وفي جزئيته كأدب إقليم معين أو منطقة معينة .

2-أنماط وأشكال الأدب الإفريقي :

يشتمل الأدب الإفريقي على التراث الشعبي ،والآداب المكتوبة باللغات المحلية مثل السواحلية و الهوسا والنيلو والبانتو واليوربا والكيكيو ،...، والآداب المكتوبة باللغات الأجنبية كالفرنسية والانجليزية والبرتغالية والاسبانية .

واللافت للنظر أن الأدب الإفريقي جنوب الصحراء عاش قرونا طويلة على الاتصال الشفوي كما نعلم، ولم يدون منه إلا القليل .
ونظرا للصعوبة في الجمع و التدوين وكثرة اللغات المحلية من جهة ،ونظرا لسهولة الكتابة والنشر باللغات الأجنبية كالفرنسية والانجليزية انصرفت عناية واهتمام الإفريقيين ، وجمهور المستفرقين إلى الأدب المكتوب عموما وعلى رأسه ما كتب باللغات الأجنبية .

2-1-الآداب الشفوية :

كانت المشافهة وسيلة الاتصال الرئيسية في الحضارة الإفريقية القديمة ، وكانت الأخبار والحكايات والأساطير والقصص والأشعار تنقل عن طريق الرواية من قبيلة الى قبيلة ، ومن جيل الى جيل.
وكان الراوي أو الراوية شخصا متميزا بمكانة مرموقة في قبيلته لامتلاكه قوة بلاغية خاصة ، وتمتعه بقوة الذاكرة ، وتبادل الأمثال والأشعار والحكايات بين روادها .

* تشينوأتشيبي: (1930-2013): روائي نيجيري، مولود في قبائل إيبو في قرية أوجيدي بشرق نيجيريا.
-تربى في عائلة مسيحية، تخرج من كلية الآداب عام 1953، عمل مديرا للاذاعة النيجيرية في بداية الستينيات.
-نشر روايته الشهيرة (الأشياء تتداعى) عام 1958.
- ثم تتابعت أعماله مثل: سهم الله (1964 م) ، مضى عهد الراحة، ورجل الشعب، وأراضي السافانا. ترجمت رواياته إلى ست عشرة لغة منها العربية.
(ينظر: محمود قاسم: موسوعة أدباء العالم في القرن 21، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2012، ص36-37).

[1] ينظر : علي شلش : الأدب الإفريقي ، ص 16.

وما وصل من هذه الآداب الشفهية منه ما هو نثري ، ومنه ما هو شعري . فمن أشكال وفنون الأدب الشفهي الإفريقي :

2-1-1-الخرافات والأساطير :

تعد الأساطير وقصص الخلق من أغنى تلك الآداب وأكثرها تفوقا و خيالا ، فشعب الكونغو يعتقد بأن القوة الحقيقية في العالم هي الموت الموجود قبل الاله ، أما شعب زامبيا فيعتقد أن الإله يتراجع يائسا أمام قوة الانسان ، ويؤمن شعب "الإجو Igo" في دلتا النيجر أن الآلهة الخالقة تسمح للإنسان باختيار مصيره قبل أن يولد ، ولدى شعب بانغو في تنزانيا رؤية خيالية خاصة عن الخلق ، إذ يعتقدون أن العالم مخلوق خرج من بطون النمل ، ويذهب الرعاة من شعب مالي إلى أن أصل الخليقة هو نقطة الحليب المقدسة ، وأكثر قصص الخلق عند الشعوب الإفريقية تلك التي تتحدث عن خلق العالم في سبعة أيام كما يعتقد شعب دوغون الذي يعيش في مالي .

وتتفق معظم الأساطير الإفريقية على أن الإله قد وافق في البداية على منح الانسان حياة أبدية ، إلا أن رسالته قد حرفت بسبب التدليس والغباء . وثمة مئات من الأساطير حول هذه الرسالة المحرفة في إفريقيا[1].

2-1-2-الشعر:

أما عن الشعر فهو عريق وغزير في كل المجتمعات الإفريقية التقليدية.

فعند اليوروبا نجد المدائح التي تشمل الآلهة والبشر والحيوان والنبات ،كما نجد شعر الأنساب وأغاني الصيادين وشعر الحفلات التنكرية و شعر الرقى و التعاويذ ، وشعر السحر المستخدم في إلحاق الخير أو الأذى[2].

ونجد عند قبائل الزولو في أقصى جنوب القارة اهتماما كبيرا بشعر الحرب والقتال والبطولات، وهذا بسبب الصراعات الكبيرة التي كانت تدور بينهم أو بين جيرانهم أو مع الغزاة الأجانب، ومن أشهر ملاحمهم الشعرية: ملحمة تشاكا وهو ملك وبطل قومي «قائد قبائل الزولو المظفر الذي عاش في القرن التاسع عشر والذي كان له القدح الأعلى في رؤوس الكثيرين من الكتاب الإفريقيين وأخيلتهم»[3] .

[1] ينظر: حسن دواس : حكايات السمراء، منشورات البيت للثقافة والفنون ،الجزائر ، د.ط، 2009، ص26.
[2] المرجع نفسه، ص 25-26.
[3] كلود فونييه : إفريقيا للإفريقيين ، تر: أحمد كمال يونس، دار المعارف، القاهرة، مصر،د.ط،1978 ، ص101.

2-1-3-القصص الشعبية :

تنتشر القصص الشعبية على نطاق واسع ،فإفريقيا مملكة الحكايات « وهي عادة ما تحكى في ليالي السمر وتدور حول الانسان أو الحيوان أو معا ، وغالبا ما تستعمل للتعليق أو لأغراض اجتماعية أو كوسيلة مقنعة لترسيخ قيم الجماعة والتنديد بالسلوك المخل بهذه القيم»[1].

وأكثر القصص شيوعا هي قصص الحيوان ، ومن سمات هذه الحيوانات أنها حيوانات صغيرة وضعيفة لكنها تتميز بالدهاء والمكر لحماية نفسها من أضخم الحيوانات وأقواها ،ومن نماذجها: حكايات الأرنب البري المسمى "سنغورة " في وسط وشرق إفريقيا ، وحكايات العنكبوت خاصة ذلك العنكبوت المعروف "أنانسي" عند شعب أشانتي في غانا ،و تتميز هذه الحيوانات بالحيلة والدهاء تهزم بها أعداء أكبر منها وأقوى على الرغم من كثرة أخطائها التي تمتع المستمعين وتضحكهم وتسليهم[2].

وسرد تلك الحكايات أراد من خلالها الرواة أن يرمزوا للمواطن الإفريقي بشخصية الأرنب الوحشي سريع الحركة ، والعنكبوت المخادع الذي يحاول الانتقام من الغزاة الأجانب للبلاد ، أو غيرهما من الحيوانات الأخرى . وغالبا ما تثير البهجة في نفوس القرويين المجتمعين في حلقات وهم يستمعون[3].

كما تحاول بعض الحكايات الإفريقية أن تعطي تفسيرات لبعض الظواهر لدى الحيوانات مثل : السبب في كساء الديك بريش ذي ألوان زاهية ، وضرب الكبش بحافريه عند توعده ، وتحليق الوطواط خلال الليل ، عدم موت التمساح في الماء ، و معيشة البعوضة في الغابات ،و انتفاخ الضفدعة ونقيقها ، وتحريك السحلية رأسها الى الأعلى والأسفل ، وتغيير الأفعى لجلدها ، و تحليق العصفور في الدخان ، وكيف أصبح العنكبوت أصلعا ، وذيل الببغاء أحمر اللون ،وجلد الفهد مرقطا[4].

2-1-4- الأمثال والألغاز:

ذلك أن الخطب الناجحة والإنجاز الإجتماعي في المجتمعات الإفريقية كثيرا ما تعتمد على استعمال الأمثال استعمالا جيدا في سياق الحديث ، كما تختزن هذه الأمثال الحكمة البليغة .

وفن الحديث عند الأفارقة يعتمد على الأمثال، فشعب الإيبو في نيجيريا يرى أن الأمثال إيدام الكلام ، فهو زيت النخيل الذي تؤكل به الكلمات[5].

وتعبر الأمثال عن حكمة هاته الشعوب وتجاربها وأخلاقها وخصوبة خيالها .

---

[1] إدريس بخاري :ألوان الأدب الأسود، منشورات البيت للثقافة والفنون ، الجزائر ، د.ط، 2008 ،ص 14.

[2] ينظر: حسن دواس: حكايات السمراء، ص 27.

[3] جيوفري بارينذر : الأساطير الإفريقية ، تر: حسن هيثم الطريحي ، دار نينوى للدراسات والنشر والنوزيع، دمشق ، سوريا ، د.ط،2007، ص 180.

[4] المرجع نفسه، ص 177 .

[5] ينظر: حسن دواس: حكايات السمراء، ص27.

أمّا الألغاز فلها حضور قوي أثناء السمر وهي تأخذ صيغة العرض والإفادة لا صيغة السؤال كقولهم: يهرب الناس منها عندما تكون حاملا ، ويعودون إليها بعد أن تضع ، وطبعا الجواب هو المدفع[1] ويقدم اللغز بأسلوب مجازي أو رمزي يظهر مدى سعة خيال صاحبه وقوته الإبتكارية.

وترتبط الأمثال من جهتها ارتباطا وثيقا بالألغاز ،وسيتند كلاهما على أوجه التشابه والتماثل التي تقتضي من المستمع أن يفك المغزى المقصود[2].

2-2-الأدب المكتوب باللغات الأجنبية :

كان للسيطرة الاستعمارية دور بارز في نشر لغاتها من خلال التعليم ،وقد زاحمت هذه اللغات الوافدة اللغات واللهجات المحلية حتى أقصتها عن مجال التعبير و الإبداع الأدبي ، وليس من الغريب أن يبرع أبناء القارة جنوب الصحراء في الإبداع والتعبير الأدبيين بهاته اللغات الأجنبية .

أما عن مناهل الأدب الإفريقي المكتوب باللغات الأجنبية فهي:

المخزون الثقافي الشعبي والفلكلوري :

الحياة الثقافية الإفريقية ثرية ومتنوعة ،فهي تطفح بالغناء والرقص والموسيقى ومختلف الفنون والصناعات التقليدية كصناعة الأقنعة والثماثيل وغيرهما ، وهناك القيم الروحية المستمدة من السحر ووحدة الوجود وهيمنة كائن أعلى والإيمان بالعالم الآخر وتقديس الأسلاف ، وهناك كم هائل من الحكايات والأساطير والأشعار والملاحم والأغاني ، كلّ ذلك اغتنى منه الأدب الإفريقي.

الكتابات الزنجية الأمريكية :

فالكتّاب الزنوج في أمريكا والذين جُلِب آباؤهم الأوائل في عصر الرق كان لهم تأثير واضح في كتابات الأفارقة خاصة باللغة الإنجليزية مثل "ريتشارد رايت"*.

الزنوجة:

كان للزنوجة أثر كبير في الإبداع الأدبي الإفريقي في النصف الأول من القرن العشرين، فقد كان الإعتزاز بالسواد دافعا كبيرا للإبداع .

---

[1] ينظر: حسن دواس: حكايات السمراء، ص28.

[2] إدريس بخاري :ألوان الأدب الأسود،ص 15.

*ريتشارد رايت (1908-1960): من الأدباء الزنوج الذين جعلوا من رواياتهم وقصصهم تجسيدا للمآسي التي عانى منها السود بسبب التفرقة العنصرية التي ترسبت في المجتمع الأمريكي الأبيض منذ أيام الرق والعبودية، نشر مجموعة قصص عام 1938 م بعنوان "أبناء العم توم" وكانت أول صرخة فنية موجهة ضد نظام الرق والعبودية.
(ينظر: نبيل راغب: موسوعة أدباء أمريكا ، ج1 ، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ط، 1979، ص211).

الثقافة الأوربية :

اغترف الأدباء الأفارقة من معين الثقافة الأوربية بحكم الواقع الإستعماري وإتقانهم للغات الأجنبية واستمدادهم منها أجود و أنصع ما فيها من قيم و دلالات[1].

والجدير بالذكر أن عموم الأدباء الأفارقة الذين كتبوا بلغات أوروبية لم يختاروها بقدر ما هي مفروضة عليهم طالما أنها جزء لا يتجزأ من شخصيتهم . فالكُتَّاب الأفارقة كتبوا بتلك اللغات التي أصبحت جزءا من شخصيتهم نتيجة ظروف تاريخية معينة ، بل لقد طوّعوا تلك اللغات لمساعدتهم على التعبير عن قيمهم وأفكارهم ، وبدلا من أن تكون تلك اللغات أداة لتشويه تلك القيم والتقاليد أصبحت لهم لغة قادرة عن التعبير عن الشخصية الإفريقية بكل فسيفسائها ،وعن تلك القيم والتقاليد التي يحملونها.

3- دور الأديب الإفريقي:

يبدو دور الأديب الإفريقي الحديث مشابها لدور الفنان الشفهي قديما ،فقد ظهر الأديب الشفهي لأن الجماعة كانت تحتاجه لتوظيفه في الميلاد والختان والزواج ، والموت والحرب وغيرها من المناسبات. لقد كان الأديب والفنان التقليدي ضمير قومه وجماعته . و كما يرى سوينكا أن الأديب له دور مسجل تجارب مجتمعه وقيمه وعاداته ، وكذلك كان صوت الرؤيا في زمانه[2].

ومع السيطرة الاستعمارية ثم الحرية والاستقلال أصبحت وظيفة الأديب أشد خطورة وأكثر حساسية، ففيما يرى أتشيبي أن للأديب دورا تعليميا تجاه مجتمعه ، يرى نغوغي واثيونغو * أن على الأديب أن ينحاز إلى الجماهير العريضة في مجتمعه ويعبر عن طموحاتها .

و هكذا فالكاتب عند نغوغي يعكس الواقع ويسعى في الوقت نفسه لإقناعنا باتخاذ موقف محدد إزاء هذا الواقع ، وهذا الواقع قد يتخذ شكل النداء المباشر أو غير المباشر من خلال التأثير على خيالنا

[1] ينظر : جيرالد مور: سبعة أدباء من إفريقيا ، ص 10 ومابعدها.

[2] ينظر : عصام محفوظ: مسرح القرن العشرين ،ج1، منشورات ANEP- دارالفارابي،الجزائر- بيروت(لبنان)، ط1،2001 ، ص310.

*نغوغي واثيونغو: هو الاسم الافريقي الذي اختاره "جيمس لنفسه" ، ولد في كينيا بشرق افريقيا عام 1938 وأتم تعليمه بجامعة ماكيريري بأوغندا. وهو كاتب معروف عالميا بإبداعاته في مجال الرواية والمسرح والقصة القصيرة، ومن أشهر أعماله الروائية: لا تبك يا ولدي، النهر الفاصل، حبة قمح، بتلات الدم.
كما اشتهر بمجموعته القصصية، بالاضافة إلى كتاباته الكثيرة في مجال النقد الأدبي.
(ينظر: سمير عبد ربه: نصوص قصصية من روائع الأدب الافريقي، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، ط1، 2004، ص111).

ومشاعرنا ، وعلى إثارة ردّ فعل لدى المتلقي تجاه أهداف بعينها ، أو تجاه مجموعة قيم يتبناها الكاتب بوعي أو بغير وعي[1].

ومن ثَمَّ فنغوغي يؤكد على البعد السياسي لدور الأديب.

أما أتشيبي فيرى أن أي كاتب إفريقي مبدع يحاول أن يتجنب القضايا الاجتماعية والسياسية الكبرى في إفريقيا المعاصرة سوف ينتهي به الأمر ليصبح عديم الصلة بما حوله[2].

وقد حمل الأديب الإفريقي هموم بلده وعبء موطنه ، فعثمان سمبين* -روائي سنغالي – يرى أنّه حينما يبدع الأديب فهو لا يفكر في العالم وإنما يفكر في بلده[3].

وبناء على ما سبق فقد تحمّل الكاتب الإفريقي دورا تربويا وتعليميا وتثقيفيا مدفوعا بالتزامه من جهة ومن جهة أخرى بما تعلّمه من أسلافه ومعاصريه ، وقد تضاعف هذا الدّور عندما كتب تحت السيطرة الاستعمارية ، ثم عندما كتب في ظل الحرية والاستقلال،و في عهد الاستقلالات فهو يكتب في حالة مضاعفة مع قلمه ونفسه نظرا لفداحة التركة الثقيلة التي خلفها الاستعمار ، والمسؤولية في بناء الدولة الجديدة بكل تعقيداتها [4].

---

[1] ينظر : إيناس طه :الذات والآخر في الرواية الإفريقية ، ص155.

[2] ينظر : المرجع نفسه ، ص157.

*عثمان سمبين : كاتب ومخرج سنمائي، ولد في السنغال عام 1923م ، عمل صيادا وسمكريا وبناء وميكانيكيا قبل أن يصبح عاملا بأحد الموانئ ثم رئيسا لاتحاد العمال.
كتب (Le Docher Noir)عام 1956، ومن أهم أعماله القصصية والروائية (God's Bit's Of Wood)
و (The Money Order) و (Xala)، كما قام بإخراج العديد من الأفلام.
(ينظر: سمير عبد ربه : نصوص قصصية من روائع الأدب الافريقي، ص 159).

[3] ينظر : علي شلش : الأدب الإفريقي ، ص 24.

[4] ينظر : المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

المبحث الأول : المسرح الإفريقي التقليدي

عرف الإنسان الإفريقي إرهاصات المسرح منذ القِدَم. فقد كانت الدراما التقليدية هي مغامرة الإنسان الأول في أشد صورها بدائية ، ارتكزت على المحاكاة والترنم والإبتهال كتعبير فطري هو أقرب إلى الغموض والسحر ، فمن خلالها حاكى الإفريقي بالحركة والصوت ظواهر الطبيعة كالرعد وسقوط المطر ، وجسد الأعمال الحياتية كالصيد والحرب ، واستعطف الآلهة ، واستحضر الأرواح.

وعبر مراحل طويلة أخذت الدراما التقليدية الإفريقية في التطور وتعددت وظائفها وأغراضها فعبرت عن حياة الناس ومناسباتهم كما كانت وسيلة للتسلية والإمتاع والترفيه والتربية والتعليم .
ومن الصعب تحديد التاريخ الفعلي لنشأة المسرح التقليدي الافريقي، ومع ذلك يمكن القول «أن هذا المسرح قد نشأ منذ أقدم العصور ليؤدي رسالة دينية واجتماعية ، والتي هي ضرورة حياتية في كل المجتمعات»[1].

1-التشابه في النشأة بين المسرح الإفريقي والمسارح الأخرى في العالم :

هناك تشابه يكاد يكون متماثلا بين نشأة المسرح في إفريقيا ، وبين نشأته في أوربا –أثينا خاصة- فَتَتَبُّعُ الإرهاصات الأولى لبذور المسرح تشدنا إلى ظاهرتين تعبران بحق عن نشأة المسرح[2] إن كان في أوربا أو إفريقيا وهما :
الظاهرة الأولى : الطقوس الدينية : وهي الطقوس التي كانت تؤدى في حركات تعبيرية ذات أبعاد دينية واجتماعية ، يقول إدوارد الخراط: «لم يبق شك يعتد به في أن الدراما قد نشأت قطعا في حضن الديانات البدائية بطقوسها وأساطيرها وسحرها »[3].
الظاهرة الثانية : الغناء والرقص والاحتفال: وهي من أعرق الوسائل التي اتخذها الإنسان كوسيلة تعبير عن انفعالاته و التمثيل بها عن مشاهد حياتية درامية، يقول إدوارد الخراط : «فما من شك أن الأغاني الجماعية مختلفة الطبقات والإيقاعات عند البدائيين والرقص الديني أو السحري عندهم ، إنما كان أساسا يقوم على المضمون الدرامي»[4].

[1] عبد الله نجيب محمد: قضية الهوية كما صورها المسرح السواحيلي المعاصر ، الموسوعة الافريقية ، مج 3 ،قسم اللغات،معهد البحوث والدراسات الافريقية ، جامعة القاهرة ، مصر ، مايو 1997 ،ص163.
[2] ينظر: عمر عبدالفتاح: المسرح الإفريقي التقليدي جذوره ووظائفه، مجلة قراءات إفريقية، إصدار المنتدى الاسلامي، العدد 25، يوليو –سبتمبر 2015، ص 97.
[3] إدوارد الخراط : فجر المسرح ، دار البستاني للنشر والتوزيع،القاهرة، د.ط، 2003 ، ص 31.
[4] المرجع نفسه ، ص 42.

فبناءً على هاتين الظاهرتين ، فالظاهرة المسرحية موغلة في القدم في إفريقيا. فثمة اتفاق عام بين مؤرخي المسرح كنوع أدبي نشأ في أحضان الدين أو ما يشبه الدين ، وعليه فنشأة المسرحية في مصر القديمة واليونان ترافق مع نشأتها في إفريقيا السوداء .

يقول علي عقله عرسان : « ففي مصر الفرعونية نجد المسرح على شكل ظاهرة احتفالية طقسية جماهيرية عامة تشارك في أدائها جموع النّاس إلى جانب الكهنة في أحضان الدين ، وتضاف مقومات ثلاثة لتنشئ كيانا لطقوس دينية أخذت الشكل التمثيلي هي : الرقص الديني بأنواعه الديني والدنيوي ، والغناء والموسيقى التي تتضمن الإيقاع ، ويشارك في أداء الفعل المسرحي بشكل حيّ وفعال عدد غفير من النّاس معظمهم من الذكور ، تختلف مراتبهم وأدوارهم وأساليبهم في الأداء ، وكذلك مهماتهم في أثناء تقديم العرض الذي كان يقدم بدءا من المعبد و ينتهي بالمقابر»[1].

وقد خرج المسرح الإغريقي من طقوس وعبادات إله الكرم والخمر والحياة الوجدانية "ديونيسوس"، ثم تطور داخل ظروف وأحوال المجتمع اليوناني القديم من خلال أشعاره وآدابه ، والتي جاء بها كبار شعراء عصوره الأولى خاصة "اسخيلوس ، سوفوكليس و يوربيديس " *، يقول علي عقلة عرسان: «ففي اليونان تلاحمت عند نشأة المسرح عناصر مثل الموسيقى والغناء والرقص في موضوع يؤدى من خلال الطقس الديني ، وكوّنت قِوام الاحتفالات الديونوسيسية أو الباخوسية التي كانت عبارة عن احتفالات دينية تنسجم مع عقيدة اليوناني القديم »[2] .

و تلك الظروف المشار إليها سواء في مصر القديمة أمْ اليونان هي نفس الظروف التي صاحبت ميلاد ونشأة المسرح الإفريقي التقليدي في أكثر من مكان من سطح القارة .

فالمعلومات والوثائق تدل على أن المسرح في إفريقيا وُلِد مرتبطا بالدين وتطوره من ناحية ، وبواقع المجتمع القبلي من ناحية أخرى .

فقد أدّت الشعائر والعبادات الدينية دورا بارزا في تطور كثير من الفنون من الرقص إلى الدراما، وقد حدث اتحاد بين الدراما والرقص والموسيقى منذ غابر الزمان ،يقول وول سوينكا :« كانت الفنون المسرحية في معظم الحالات امتدادا لفن الموسيقى أو تعبيرا مركبا من خلاله»[3].

---

[1] علي عقلة عرسان : الظواهر المسرحية عند العرب ،وزارة الثقافة ، الجزائر، د.ط ، 2007 ، ص 14.

* اسخيلوس ، سوفوكليس و يوربيديس: أعظم شعراء اليونان التراجيدين والذين على أيديهم تطورت التراجيديا حتى صارت جنسا أدبيا متميزا . وبلغ المسرح اليوناني ذروة ازدهاره على يد العبقري اسخيلوس الذي كان أول التراجيدين العظماء والذي أرسى الأسس الثابتة للمأساة الاغريقية قبل أرسطو بحوالي قرن ونصف من الزمان.

(عباس عبد الغني: الموجز في المسرح الاغريقي، دار صفحات، دمشق، ط1، 2014، ص 34-35).

[2] علي عقلة عرسان : الظواهر المسرحية عند العرب ، ص 15.

[3] اليونسكو : تاريخ إفريقيا العام ، مج 7 ، إفريقيا في ظل السيطرة الإستعمارية (1880-1935)، أديفرا- المطبعة الكاثوليكية، باريس- بيروت (لبنان)، د.ط، 1990 ، ص 557.

فارتباط المسرح بالدين عند معظم الشعوب ، إن كان كذلك متجليا عند الإغريق، فإنه كذلك لا يعدم وجوده عند الأفارقة بل هو مكرّس عندهم، وذلك ما يشير إليه الباحث عليون أونج ديوب بقوله : «كانت عروض المسرح الأولى مستوحاة من العروض الدينية التي تخضع لها الجماعة (يقصد الإفريقية) ، ولنذكر هنا أن الاحتفالات في اليونان القديمة كانت أساس المسرح »[1].

ومما يعزز التشابه في النشأة بين المسرح الإفريقي والإغريقي ما كان يصنعه الإنسان الإفريقي من قرابين يقدمونها في غرب القارة مثلا للإله "أجون"– إله الحديد والدمار والإبداع عند اليوروبا-، وهذا يماثل ما كان يصنعه الإغريق من تقديم القرابين لـ"أبولو".

يقول الباحث موريس سنغور :« ترجع أصول المسرح الإفريقي إلى المظاهر الدينية، وعندما يجسد الممثل الإله فإنه بذلك يتقرب من الآلهة وتعم الخيرات وتسعد الجماعات التي ينتمي إليها الممثل»[2].

ومما يظهر التشابه في النشأة أن كِلا المسرحيْن اعتمدا على الأساطير والحكايات ذات الجذور التاريخية ممّا يعزز عراقة المسرح الإفريقي.

ففي أوربا تشير الباحثة فرانسواز ليجيه بالقول :«لا ننسى أن أوربا قد بدأت بالفارس، والحكايات الخرافية والأساطير ،وكان في إمكان إفريقيا أن تتذكر هذا لكنها لم تكن تملك حق التعبير بسبب وجود المستعمِر الذي كمّم الأفواه »[3]، وهو ما ذهب إليه باحث آخر في حديثه عن المسرح الإفريقي وتشابهه مع نظيره الإغريقي في بعض المضامين والأشكال بالقول : « وقد تميز هذا المسرح بوجود الأساطير والحكايات ذات الجذور التاريخية ،والتي كانت تشكل موضوعاته الأساسية .لقد وصل هذا المسرح حدّ الكمال مثْلُهُ في ذلك مِثْلَ مدارس المسرح العريقة ، كما كانت العرائس جزءا من كيانه ، بذلك نفهم بقاء "الفانال Fanal" حتى الآن في المسرح السنغالي واستمراره»[4].

ومما يبرز التشابه بين المسرح الإفريقي القديم ، والمسرح اليوناني هو استخدام عناصر مثل الكوريفة أو الكورس،يقول موريس سنجور:« وكان للمسرح الإفريقي التقليدي الكوريفة "Choryphée" الذي يقود الحركة يسانده في ذلك كورس مثله مثل المسرح الإغريقي ، وكان الجمهور الملتف يشارك في العمل المسرحي ، وهو بذلك يقوم بدور المشاهِد والمؤدي في الوقت نفسه»[5].

---

[1] عليون أونج ديوب : تأملات حول المسرح الإفريقي قبل الاستعمار المعاصر ، في" قضايا المسرح الإفريقي" ، تر : فيفي فريد ،أكاديمية الفنون، القاهرة ، مصر ، ط2، 1995 ، ص 104.

[2] موريس سنغور: المسرح السنغالي ، في" قضايا المسرح الإفريقي" ، تر : فيفي فريد ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، مصر، ط2،1995 ، ص33.

[3] فرانسواز ليجيه : المسرح الإفريقي والمسابقة المسرحية بين الدول ، في" قضايا المسرح الإفريقي" ، تر : فيفي فريد ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، مصر ، ط2،1995 ، ص 146-147.

[4] موريس سنغور: المسرح السنغالي ، في" قضايا المسرح الإفريقي" ، تر : فيفي فريد ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، مصر ، ط2،1995 ، ص33.

[5] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

ويعود السبب في إشارة المؤرخين إلى عراقة المسرح الإغريقي ومحاولة اسدال الستار عن وجود هذا الفن في إفريقيا السوداء إلى تمتّع المسرح الإغريقي بالكتابة والتدوين، في حين بقي هذا الفن على مدى قرون نشاطا شفويا ومرتجلا في إفريقيا، يقول علي شلش : « إذا كان المؤرخون المسرحيون يؤرخون بعام 490 قبل الميلاد للمسرح والذي عرضت فيه مسرحية "الضارعات" لأسخيلوس فما ذلك إلا لأن الحضارة الإغريقية عرفت الكتابة والتدوين في وقت مبكر ، في حين أن الحضارات أو الثقافات الإفريقية بمعنى أدق لم تعرف الكتابة والتدوين إلا في الشمال ، ثم تأخرت الكتابة والتدوين كثيرا في الجنوب بعد ذلك »[1].

وممّا يبرز أصالة المسرح الإفريقي وتشابهه في النشأة مع المسرح الإغريقي القديم هو اتكاؤهما على ظاهرة الرقص والغناء.

فالرقص الإفريقي يعبر عن مضامين درامية وليس حركات آلية، يقول عبد الرحمان شلقم : « ولا يحتاج المرء إلى جهد كبير ، وهو يشاهد رقصة إفريقية فردية أو جماعية لكي يكشف أن هذه الرّقصة تحوي في الوقت نفسه عناصر بسيطة ومعقدة ، كما تحمل مضامين الدراما والكوميديا ، ففيها تجسيد لماضٍ وتصوير لحلم أو موقف »[2].

والرقصة الإفريقية ليست حركات آلية بل هي تحمل مضامين بالغة الأهمية في حياة المجتمع الإفريقي التقليدي ، «وليس من المبالغة بان رقصة تؤديها جماعة من أفراد قبائل البوشمن تحت شجرة تتدلى فروعها تحمل مضامين بليغة أكثر تأثيرا من لوحة راقصة تؤديها فرقة باليه فوق مسرح ضخم»[3].

فالرقص جزء لا يتجزأ من حياة الإفريقي ، وهو يعبّر عن السعادة في الحياة والرغبة في المشاركة الجماعية ، يقول الباحث جان بليبا : «إذا كان الرقص أداء مرنا لجميع أجزاء الجسم يقوم بالتعبير عن السعادة في الحياة والرغبة في المشاركة الجماعية ، كيف إذن أن نندهش من تداخل الرقص في جميع أوجه النشاط : أعمال الحقل ، الحفلات السارة ، الوفاة ، ...»[4].

ومن خلال ما سبق فإن إفريقيا السوداء عرفت بذور المسرح على أرضها منذ غابر الزمان مثلها مثل الإغريق أو الشعوب الأخرى ، من خلال نشأة المسرح مرتبطا بالدين والظواهر الاحتفالية كالرقص والغناء ، غير أنّه رغم التشابه في النشأة بين المسرح الإفريقي و المسرح الإغريقي إلّا أنّ المسرح الإفريقي التقليدي ظلّ في إطار كونه طقوسا احتفالية تقليدية ولم يتطوّر إلى مسرح حقيقي خلافا للمسرح

[1] علي شلش : الأدب الإفريقي ، ص85.
[2] عبد الرحامن شلقم : إفريقيا القادمة ، ص 52.
[3] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.
[4] جان بليبا : دور المسرح في التنيمة الإفريقية في إفريقيا ، في" قضايا المسرح الإفريقي" ، تر : فيفي فريد ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، مصر ، ط2، 1995 ، ص 24.

الإغريقي الذي تطوّر إلى مسرح حقيقي عن طريق التأليف بوجود مؤلفين معروفين من مثل اسخيلوس و سوفوكليس وغيرهما، وكذلك التمثيل الذي بدأ بممثل واحد ثم اثنين ثم ثلاثة ، وبناء المسرح من شكل بسيط جدا في البداية ليتحوّل إلى مسرح حقيقي يتّسع لأماكن كثيرة جدا .

2- شواهد على عراقة المسرح الافريقي:

إنّ المسرح هو أبو الفنون و أقدمها وأرسخها في البيئات المختلفة .و الظاهرة المسرحية ممتدة في الزمان والمكان فقد كانت البدايات فيه طقسية شعائرية .

وإفريقيا هي قارة مترامية الأطراف، متعددة الثقافات و الأجناس والأعراق ،والقوميات والديانات، وذات واقع متحرك بفعل الهجرات وانتقال شعوبها وقبائلها من مكان لآخر في ذلك الماضي السحيق ، وهذه العوامل أفرزت أنماطا وأشكالا فنية تعبيرية ومنها المسرح.

فالمسرح الإفريقي قديم قدم القارة وعريق عراقة شعوبها و متجذر تجذر ثقافاتها، ولعل من بين الشواهد الدالة على ذلك ما يلي:

- بداية على أرض مصر باعتبارها أرضا إفريقية إشارة "هيرودوت "* المؤرخ الإغريقي إلى قيام كهنة مصر الفرعونية بطقوس دينية في شبه عرض تمثيلي يستمد قصصه من بحث (إيزيس عن أوزيريس**)[1].

- رحلة ابن بطوطة في القرن الرابع عشر إلى إفريقيا ، وإشارته إلى بعض مظاهر الدراما التقليدية أو الشعبية مثل الرقص و الأقنعة ، و إلقاء شعري بطريقه تمثيلية.

بل ذهب ابن بطوطة إلى أبعد من ذلك حينما أبان عن اهتمام الحكام والسلاطين في مملكة مالي القديمة بالشعر والتمثيل و نقل ما شاهده من مطارحات ومدائح شعرية ، كما شهد تمثيلية أسماها "الأضحوكة" ولعلّه يقصد بها الملهاة التي تعرف اليوم[2].

---

* هيرودوت: كان مؤرخا إغريقيا يونانيا آسياويا ، عاش في القرن الخامس قبل الميلاد (حوالي 484 ق.م - 425 ق.م) اشتهر بالأوصاف التي كتبها لأماكن زارها حول العالم المعروف آنذاك.
(ينظر: ويكيبديا، الموسوعة الحرة ،على الرابط:
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%87%D9%8A%D8%B1%D9%88%D8%AF%D9%88%D8%AA.).

** أوزيريس وإيزيس: أسطورة فرعونية قديمة تدور أحداثها حول ايزيس و أوزيريس وابنهما حورس وعدوهم (ست) إله الظلام. كانت القصة تدور حول بحث ايزيس عن جثة أخيها وزوجها أوزيريس ويساعدها ابنها حورس الذي ينتقم من إله الظلمة (ست) الذي تسبب في موت والده، ويتمكنان من إعادة أوزيريس إلى الحياة.
(ينظر: عمر الدسوقي: المسرحية: نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د.ط،د.ت، ص11.).

[1] المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

[2] ينظر : علي شلش : الأدب الإفريقي ، ص 24.

وهذا الشاهد تدعمه الباحثة فرانسواز ليجيه في معرض حديثها عن عراقة المسرح في إفريقيا بالقول: « لقد ذكر الرحالة العرب عروضا يمكن أن نطلق عليها مشاهد مسرحية وذلك في زمن إمبراطوريه مالي»[1].

- تبعا للحياة الإفريقية المتسمة بالتنقل والترحال، فقد كان المسرح الإفريقي قديما متحركا قليل الثبات، ومتجولا بمعنى التجوال والترحال ،«فالفرق المسرحية الجوالة تقدم عروضها داخل أماكن كثيرة من القارة ، وبمختلف اللغات واللهجات المتعددة، و بعض هذه الفرق الجوالة قدم عروضه في ساحة القصور الإمبراطورية في العصر الوسيط المتأخر استنادا إلى ما تبقى من إمبراطورية يوروبا»[2].

- إشارة الكاتب "أولواده إكويانو" من بنين في غرب إفريقيا في سيرته الذاتية المنشورة عام 1789م أي بعد نحو خمسه قرون من رحلة ابن بطوطة إلى ذات المظاهر الدرامية ووصفه للأفارقة بأنهم أمة من الراقصين والموسيقيين والشعراء، وبعد أن عرض لبعض الاحتفالات العامة في مملكة بنين القديمة التي ينتمي إليها، أشار إلى مشاهد الحياة الواقعية التي يمثلها الشباب في تلك الاحتفالات مثل المأثرة العظيمة والعمل المحلي أو القصة المحزنة أو الرياضة الريفية على حد قوله[3].

- وهناك شاهد آخر يعود إلى طبيعة الحياة الإفريقية وخصوصيتها ، والتي هي كرنفال ومسرح متعدد الأنّماط والأشكال، يقول الباحث الإفريقي بابا كاربا : « تكفي نظرة واحدة على الحياة الإفريقية لكي نقتنع أنّ هذه الحياة ما هي إلا مسرحية في الأصل، فأقل حدث كان سببا كافيا لخلق مجموعة من الشعائر والطقوس حين كانت تختلط فيها الخمر و الوجبات الدسمة ،والموسيقى والرقص ، والحركات المغالى فيها التي كانت تشير بوهجها إلى الحديث الذي سيقوم بإدلائه متحدث ، حتى ولو كان هذا الحديث غير ذي معنى»[4].

إنّ هذه الشواهد وغيرها تعطي دلالة قاطعة على أنّ الإفريقي بطبعه الاجتماعي- فالإفريقي لا يرى نفسه إلا من خلال جماعته وقبيلته وقومه - كائن درامي بالفطرة ، ساعد في ذلك البيئة الإفريقية المتميزة التي كانت مهدا وأرضا خصبة لترعرع المسرح منذ غابر الأزمان، و يبرز هذا جليا في تعدد

[1] فرانسواز ليجيه : المسرح الإفريقي والمسابقة المسرحية بين الدول ، ص 148.
[2] كمال الدين عيد : مسرح العرائس الوظيفة الدرامية والجمالية ، في "المسرح الإفريقي بين الأصالة والمعاصرة "، محافظة المهرجان الدولي للمسرح ، الجزائر ، د.ط، جويلية 2009 ، ص 87.
[3] ينظر : علي شلش : الأدب الإفريقي ، ص 86.
[4] بابا كاربا : المسرح الزنجي الإفريقي ونظام ثقافي جديد ، في" قضايا المسرح الإفريقي" ، تر : فيفي فريد ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ط2،1995 ، ص 173.

المادة الدرامية من رقص وغناء وأشعار ،وأقنعة وألعاب وإنشاد ،وأماكن متنوعة للأداء و الفعل الدرامي الثري.

3- موضوعات ومضامين الدراما الإفريقية التقليدية :

إنّ موضوعات الدراما الإفريقية متعددة ومتنوعة ، نظرا لتعدد الشعوب والأعراق والقبائل التي تسكن قارة مترامية الأطراف جغرافيا .

و المضامين التي كانت مصدرا ثرّا للدراما تدل على غنى الحياة الإفريقية وحيويتها .

و من الموضوعات و المضامين التي عالجتها الدراما الإفريقية :

الأساطير والقصص والحكايات:

فالأفارقه شعوب تمتلئ حياتها بالأساطير، وتستمر حياتهم طبقا للنظام والقواعد الموضوعة من قبل الأجداد، والتي توجد في القصص والأساطير المحلية.

فكما يقول الباحث الإفريقي عليون أونج ديوب : «تعكس الأسطورة الإفريقية الشعور بالقلق أو الفرحة بآلام المجتمع الإفريقي وآماله العميقة ، إنها رمز يثير ويوجه الطاقة النفسية »[1].

وقد اعتمد المسرح الإفريقي التقليدي لتحقيق استمراريته وفعاليته على الأساطير والحكايات . ومن الأساطير: " أسطورة حصان لات ديوز"، والذي فضل الموت على رؤية أرض السنغال تتلوث بأقدام المحتل، وهي تبرز معنى الشرف والواجب ببلاغة[2].

كما يشير علي شلش نقلا عن أبو بكر طرواريه الباحث السنغالي من دوران الدراما حول الأساطير، بأسطورة غاية في الذيوع عند شعب "البيل" في السنغال ،وهي أسطورة السمكة البكاءة والتي يؤديها راوٍ شعبي "جريوت " حيث تنعقد حوله حلقة واسعة من الجمهور تغرق في ظلال نيران الحطب وتصغي للقيثارة التي يعزف عليها الراوي ، وهو يسرد أحداث الأسطورة ، ولا يتوقف إلا لكي يسنده تعبيره برقصة أو حركة صامتة مناسبة[3].

- الخرافات و العادات والتقاليد.

- البطولات وأمجاد الاسلاف.

-الأخلاق والسلوك والقيم.

[1] عليون أونج ديوب : تأملات حول المسرح الإفريقي قبل الاستعمار المعاصر ، ص 104.
[2] ينظر: المرجع نفسه ، ص 105.
[3] ينظر : علي شلش : الأدب الإفريقي ، ص 88.

-الصراع مع قوى الطبيعة و الحيوان والبشر:

وهنا مثلا يشير نغوغي واثيونغو إلى بعض تلك الصراعات التي كان يخوضها الإنسان الإفريقي، والتي جسدتها الدراما في صراعات البشر مع الطبيعة ومع الآخرين . يقول : «لكن البشر قساة : جاء أعداء ليسلبوا الجماعة ثروتها من الماعز والماشية، لذا حدثت معارك لاستعادة السليب ، بوركت الرماح ، بورك المحاربون ، بورك حماة الجماعة من أعدائها .عاد المحاربون الظافرون إلى الطقس والاحتفال، وبالرّقصة والأغنية مثّلوا مشاهد المعركة لمن لم يكن هناك ، وللمحاربين كي يستعيدوا المجد وهم يشربون مع إعجاب الجماعة وامتنانها.

كان ثمّة أعداء داخليون: فَعَلَة الشرّ، المهملون ،وكانت حكايات -غالبا مع الجوقة- تبيّن مصير الذين يهدّدون الصالح العام »[1].

4- المناسبات التي تقدم فيها الدراما الإفريقية التقليدية:

كانت الدراما التقليدية تقدّم في مناسبات اجتماعية ، ودينية و طبيعية مختلفة مثل:

- الختان للذكور والإناث.
- البلوغ والزواج.
- مواسم الحصاد وجني المحصول أو موسم البذر والغراس.
- أوقات إعلان الحرب.
- كما تقدم في أمسيات الحياة اليومية.

وممّا يلاحظ على هذه الدراما المقدمة في تلك المناسبات أنّ لها خصائص معينة فهي تقدم في :« مشاهد شديدة البساطة في شكلها شديدة الاختلاط بالغناء والرقص في حوارها ،شديدة الرغبة في مشاركة جمهورها»[2].

5 - وظائف المسرح الإفريقي التقليدي :

إنّ المسرح التقليدي الإفريقي لا يؤمن بنظرية الفن للفن ، بل هو يعتبر الفن وسيلة لتحقيق غايات وأهداف ، فهو يعبر عن واقع ثقافي وسياسي .

فالمسرح التقليدي في إفريقيا مرتبط بحياة الإنسان الإفريقي ، بل هو حياته في شتى صورها ، وهذا ما ذهب إليه الباحث عليون أونج ديوب في معرض حديثة عن المسرح التقليدي بقوله : « المسرح ليس ظاهرة ولكنّه تعبير عن حياة الإنسان ،والإنسان لا معنى له، ولا يمكن تصوره خارج المجتمع ، إنّ

[1] نغوغي واثيونغو : تصفية استعمار العقل ، تر: سعدي يوسف ، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر ، دمشق ، سوريا ، د.ط، 2011 ، ص 73-74.

[2] علي شلش : الأدب الإفريقي، ص 88.

عروض المسرح ليست نوعًا من الإكتفاء الذاتي ولكنّها تشكل رابطة اجتماعية، سلاحا فكريا، وسيلة للوعي الجماعي ،وفي أحيان أخرى علاجا أو وسيلة قهر»[1].

وقد رأى علي شلش أنّ المسرح الإفريقي التقليدي له ثلاث وظائف رئيسية :

-المسرح مرآة للحياة متصلة بالطبيعة الكونية.

-المسرح أداة للمحافظة على تقاليد الجماعة وقيمها.

-المسرح أداة تعليم وتثقيف[2].

كما ذكر الباحث "عمر عبد الفتاح" وظائف للمسرح الإفريقي التقليدي وهي : الدينية والاجتماعية والتثقيفية التعليمية، والترفيهية [3].

وبناء على ما سبق يمكن رصد الوظائف التالية –تحديدا وشرحا- والتي اضطلع بها المسرح التقليدي :

1-5-الوظيفة الاجتماعية :

فالوظيفة الأساسية للدراما الزنجية هي تدعيم تماسك الجماعة، فالمسرح التقليدي يعبّر عن قيم الجماعة وأخلاقها . فالإفريقي هو كائن جماعي و اجتماعي لا يعيش منعزلا ومنفردا، بل لا يرى نفسه إلاّ من خلال عشيرته وقبيلته، لأنّ الحياة التقليدية لا تنهض إلا بالتعاون و التكافل والتضامن، يقول علي شلش: « الطابع الجماعي لهذه الدراما -سواء في تمثيلها للروح الجماعية أو في الأداء الجماعي- هو انعكاس تلقائي لفلسفة الحياة»[4].

و حتى يحافظ الإفريقي على بقائه واستمراره كان لابد عليه الدخول في صراع مع قوى كثيرة بشرية أو طبيعية أو غيبية ومن هنا تأتي قيمة الجماعة ، وهكذا تجسد الدراما تلك الحياة وذلك الصراع، يقول شلش : « وتأتي الدراما لتعبر عن صراعه هذا بل عن انتصاراته على المشاق و المصاعب التي تواجهه وتحوطه »[5].

و المسرح التقليدي هو جزء من حركية المجتمع الإفريقي وهذا ما أشارت إليه الباحثة فرانسواز ليجيه بالقول: « إنّ المسرح التقليدي متداخل في المجتمع الذي أبدعه »[6].

[1] ينظر: عليون أونج ديوب : تأملات حول المسرح الإفريقي قبل الاستعمار المعاصر ، ص 104.
[2] ينظر: علي شلش : الأدب الإفريقي ، ص 90.
[3] ينظر : عمر عبد الفتاح: المسرح الإفريقي التقليدي جذوره ووظائفه، ص105-106.
[4] علي شلش، الأدب الإفريقي ، ص91.
[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[6] فرانسواز ليجيه : المسرح الإفريقي والمسابقة المسرحية بين الدول ، ص 149.

وقد دعت الدراما التقليدية من خلال عروضها إلى تحقيق الهدف الاجتماعي منها ، يقول عليون ديوب: «هناك مهمة أساسية تقع على عاتق المسرح الإفريقي التقليدي أن يقوم مجموعة الممثلين بالنيابة عن الجماعة بتحقيق هدف اجتماعي يهم المجتمع بأسره ، وتدور أحداثه أمام الجميع »[1].

و ممّا يعزز الوظيفة الاجتماعية هي تلك المناسبات التي كانت تقدم فيها مثل مراسم الزواج، و طقوس الاحتفال بالبلوغ والختان، و مراسم دفن الموتى ،ومواسم الحصاد والزرع والأمطار، والاستعداد للحرب والصيد ، وهي مناسبات ذات طابع جماعي ، وكل هذا يعمل على ترسيخ المفهوم الاجتماعي والانتماء للعشيرة والقبيلة ، مما يؤدي إلى التلاحم والترابط والتماسك ، يقول عليون ديوب: «لا ينفصل المسرح التقليدي في إفريقيا بوجه عام عن الحياة الجماعية»[2].

وعليه فقد ارتبط المسرح في إفريقيا ارتباطا وثيقا بالحياة الاجتماعية فهو يتوجه إلى البشر، ويعرض عليهم الأحداث التي أفرزتها الظواهر الاجتماعية، و «هكذا إذا كان المسرح هو مرآة المجتمع فهو يحمل بالتالي في طياته دورا اجتماعيًا كاملاً»[3].

5-2-الوظيفة الدينية:

الدين هو روح الفرد و القبيلة في إفريقيا التقليدية ، و يحتل مكانة هامّة في الحياة منذ لحظة الميلاد إلى الوفاة و حتى بعد الوفاة .

فالمسرح التقليدي يعبّر عن فلسفة تلك الحياة المشبعة بالدين و الناطقة باسمه ، يقول عليون ديوب : «وكانت عروض المسرح الأولى مستوحاة من العروض الدينية التي تخضع لها الجماعة، كانت الصلاة تجتمع بالرقص والغناء »[4].

5-3-الوظيفة التعليمية والتربوية :

كانت العروض تقدّم فيها الأساطير والخرافات ، وكذا الحكايات التاريخية عن الأبطال والأسلاف بتمجيد بطولاتهم وإبراز شجاعتهم ، لبث روح المسؤولية بين أفراد القبيلة ، وكذا زرع الأخلاق

[1] عليون أونج ديوب : تأملات حول المسرح الإفريقي قبل الاستعمار المعاصر ، ص 115.
[2] المرجع نفسه، ص 104.
[3] بابا كاربا : المسرح الزنجي الإفريقي ونظام ثقافي جديد ، ص 172.
[4] عليون أونج ديوب : تأملات حول المسرح الإفريقي قبل الاستعمار المعاصر ، ص104.

كالشجاعة والإباء و تفعيل روح الانتماء للعشيرة، وكانت تقدم هذه العروض على شكل ملحمة غايتها التعليم والتربية، يقول عليون ديوب :« إنّ دور الملحمة هو التعليم و الاقناع بحثٍّ المشاعر»[1].

ويؤكد الباحث الإفريقي "بابا كاربا " على الدور التربوي للمسرح التقليدي بالقول : «ولهذا نلاحظ أنّ المسرح الزنجي الإفريقي له عمق تربوي،إذ إنّه يستخدم كأداة للتحول الجذري في النظام الاجتماعي»[2].

5-4-الوظيفة الترفيهية:

الشعوب الإفريقية بطبيعتها شعوب حيوية تحب الضحك والترفيه ، فكانت الدراما مستجابة لهذه المهمة، وكثيرا ما تقوم العروض الترفيهية في الأمسيات ، أو في الليل تحت ضوء القمر أو المشاعل، ويحضرها الصغار والكبار ، الرجال والنساء .

والغاية من تلك العروض هو التسلية و الامتاع تفريغا للطاقات السلبية و تحفيزا للنشاط والجد ، وراحة بعد عمل يومي شاق.

5-5-الوظيفة العلاجية:

ارتبط العلاج النفسي في الطب التقليدي بالمسرح ، وسواءً اتخذ هذا العلاج أساليب سحرية غامضة، كالتي يقوم بها المتمرسون في الكهوف المظلمة ، أو في قلب الغابة الكثيفة، أو من خلال تلك الاحتفالات الشعبية التي يقيمها بعض المعالجين .

فالهدف من هذه الطريقة هو تحقيق توازن نفسي، أو طرد للأرواح الشريرة، أو التخلص من السحر، أو معالجة الصرع والجنون ، يقول عليون ديوب :« يجب أن لا ننسى أنّ المسرح يستند إلى الضمير، و فضلا عن كونه وسيلة للترفيه فعليه مهمات أساسية أكثرها أهمية تتركز في أهدافه التعليمية **والعلاجية**»[3].

و المعالجة من خلال المسرح التقليدي تتم بشكل درامي ، تتحد فيه عناصر عدة مثل الغناء والرقص والإنشاد و القرع على الطبول و الحوار .

و هناك عرض درامي يعرف بالـ"إيزي " ويسمى بطقس الشفاء والتطهر، ويهدف هذا العرض إلى إعادة الصحة إلى الروح والنفس والجسد . يقول الباحث الإفريقي أوي ندزي عن هذا العرض الطقسي: « يطهر ويشفي من مصيبة أو مرض»[4].

---

[1] عليون أونج ديوب : تأملات حول المسرح الإفريقي قبل الاستعمار المعاصر ، ص 106.

[2] بابا كاربا : المسرح الزنجي الإفريقي ونظام ثقافي جديد ، ص 173.

[3] عليون أونج ديوب : تأملات حول المسرح الإفريقي قبل الاستعمار المعاصر ، ص 105.

[4] أوي ندزي : الطب النفسي والعلاج عن طريق المسرح في الطب التقليدي بإفريقيا السوداء ، في" قضايا المسرح الإفريقي" ، تر : فيفي فريد ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ط2،1995 ، ص 87.

ثم يوضح ما يمكن أن يعالجه هذا العرض الدرامي المسمى بالـ "إيزي" ، والذي يطهر ويشفي من خطأ كبير، أو من شك عظيم : «اعتداء على المحرمات ، انتهاك الممنوعات، جماع المحارم»[1].

وهذه الطريقة في العلاج هي أداء جماعي يشترك فيه الجمهور ،إذ لا فعالية للعلاج إلا بالانصهار التام بين المعالج و الجمهور الحاضر بما فيهم المريض.

يقول أوي ندزي: « وبالتالي نستطيع أن نقول أنّ الـ"إيزي" الذي يطهر ويشفي ليس عملا للمعالج وحده ولكنّه عمل جماعي يتم إنجازه بواسطة الأشخاص الذين شاركوا في العرض جميعًا»[2].

وفي هذا العرض العلاجي يطلب المُعَالِج معاونة الجمهور، والتي تظهر في شكل ضجّة حماسية تعبّر عن موافقة صاخبة ، والمعالج يستمد قوته وسلطته وقدراته العلاجية من هذه الموافقة الصاخبة و الحماسية .« إذ يتسم مكان العرض بالحيوية وتحده دائرة المشاركين »[3].

5-6-الوظيفة التثقيفية :

و هذه الوظيفة جامعة للوظائف السّابقة ، فالمسرح التقليدي أخذ على عاتقه تقديم الحمولات الثقافية للشعوب الإفريقية بغية تنمية وعيها بنفسها ومحيطها وعالمها الذي تعيش فيه ، والعالم الغيبي الذي تتطلع إليه في مهابة و وجل ، يقول جان بليبا :« إنّ هذا المسرح يعكس بقوة الوعي الثقافي والسياسي والديني للشعوب الإفريقية في ذلك الوقت»[4].

ثم يضيف الباحث نفسه عن الدور التثقيفي الذي أدّاه المسرح التقليدي:« يظهر دور المسرح في النمو الثقافي بدون منازع، وهو يهتم بتقديم عروض شعبية تظهر فيها القيم الثقافية الأساسية للجماعة »[5].

و قد لعب المسرح الإفريقي دورا هاما في المحافظة على الهوية الثقافية لإفريقيا وتوثيق الروح الجماعية بين أفرادها وشعوبها ،يقول الباحث بابا كاربا: «كان المسرح الزنجي الإفريقي ذا دور بارز في التثقيف و تحديد الهوية و التكامل الاجتماعي وكان المسرح في المجتمع التقليدي الإفريقي بمثابة ربّة (بلازما الوجود) لهذا المجتمع»[6].

[1] أوي ندزي : الطب النفسي والعلاج عن طريق المسرح في الطب التقليدي بإفريقيا السوداء ، ص87.
[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3] المرجع نفسه ، ص 89.
[4] جان بليبا : دور المسرح في التنمية الثقافية ، ص 16.
[5] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.
[6] بابا كاربا : المسرح الزنجي الإفريقي ونظام ثقافي جديد ، ص 172.

6- مميزات العروض في المسرح التقليدي الإفريقي:

إنّ العروض تأخذ أشكالا متعددة ومتنوعة ، ولكنّها في معظم الحالات تنبع من براعة الفنان الارتجالية. ومن مميزات العروض في المسرح التقليدي ما يلي :

المكان المحدد :

فهو يقدم في مكان محدّد.

الشكل الدائري :

التمثيل فيه يكون في شكل دائري ، يقول عليون أونج ديوب :« في الحقيقة أنّ التصور الإفريقي للدائرة مفهوم أساسي يتحقق في الواقع ويتبلور»[1].

تلك الدائرة قابلة للتغيّر حسب الأحداث ،وتدخل الجمهور فهي قد تتسع وتضيق، وقد تتشوه وتفقد معالمها، ثم يعاد تشكيلها تبعا للعرض المقدم .

وأنّ الدائرة تجعل الفنان في محيط عائلي ، وهذا ما يشير إليه موريس سونار سنغور بالقول :« يجب أن لا ننسى أنّ المسرح الإفريقي هو بالفعل مسرح دائري بكل معاني الكلمة ، فإنّ الفنان الإفريقي يجد نفسه في هذا المسرح وكأنه في محيط عائلي»[2].

التواصلية:

لا يؤمن بالمسافة بينه وبين الجمهور، بل قد يحدث امتزاج بين الأطراف ،تقول فرنسواز ليجيه : « كان المسرح الإفريقي في الماضي لا يتجزأ ، ويرفض أن يكون هناك حاجز بين المعطي والمتلقي ،بين المتكلم والمستمع، كان عطاء كاملا ومتبادلا»[3].

الاقتباس:

له خاصية التشاركية والاقتباس من الجمهور : فقد يقتبس الممثل بعض التعليقات المباغتة من الجمهور، و يضيفها إلى العرض بشكل أفضل كأغنية أو رقصة أو ملاحظة ،حتى ولو كان ذلك تعليقا طويلا من أحد الأفراد فهو دائما حاضر الذهن خصب الخيال، ألمعي التفكير، بما يضفي عليه دائما روح المبادرة.

ولتفادي الهرج أحيانا يفرض السكوت وفي بعض المرات يمكن أن يوقف العرض، أو يتخذ موقفا متشددا .

[1] عليون أونج ديوب : تأملات حول المسرح الإفريقي قبل الاستعمار المعاصر ، ص 115.
[2] موريس سنغور: المسرح السنغالي ، ص 39.
[3] فرانسواز ليجيه : المسرح الإفريقي والمسابقة المسرحية بين الدول ، ص 150.

المشاركة :

في العرض يمكن لشخص ما أن ينخرط في التمثيل شرط أن يكون منسجما تماما مع ما يقدم، تقول فرنسواز ليجيه :« يمكن لأي شخص أنّ يشارك ، وبمجرد قبوله في المشاركة يستطيع عندئذ أن يسهم بكل إمكاناته الجسمية و الذهنية»[1].

الاحتفالية :

يتميز العرض بالاحتفالية ، وهذا نابع أصلا من طبيعة الحياة الإفريقية النابضة بالاحتفال ، و التي يمتزج فيها التمثيل بالصلاة والتعبير الايمائي و الرقص والأغاني والتراتيل واستخدام الأقنعة والتلون بمختلف الألوان الزاهية ،تقول فرنسواز ليجيه :« إن الحياة الإفريقية تبدو مشبعة بتلك الاحتفالات... الجميع يقوم بدوره في الاحتفال، يقوم كل فرد فيها بأداء دوره بتلقائية تامة وفقا لمتطلبات الشخصية حسب النوع والسن والأصل»[2].

العراقة :

يتميز العرض بالعراقة : فالعروض الدرامية التقليدية في إفريقيا قديمة قدم الإنسان الإفريقي.

الإيقاعية:

يعتبر التعبير الإيقاعي بالحركة جزءا أساسيا في العرض خاصة الرقص والغناء لأنهما إيقاع الحياة الإفريقية . وأشار الباحث جان بليبا إلى تلك الإيقاعية بالقول:« استخدمت العروض آلات موسيقية مثل الكورا،تام-تام، الصاجات ، الطبلة، الأجراس، الأيادي، التعبير بحركة الصدر، ودق الأرض بالأقدام»[3].

القناعية :

باستخدام الأقنعة المختلفة في العرض المسرحي .

العلنية :

فهو يقدم بصورة ظاهرة ،و أمام العلن .

أدوار التمثيل:

غالبا ما يقوم بها الرجال.

[1] فرانسواز ليجيه : المسرح الإفريقي والمسابقة المسرحية بين الدول ، ص 148.
[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3] جان بليبا : دور المسرح في التنمية الثقافية ، ص 19.

7-أشكال وأنماط الدراما التقليدية الإفريقية:

أخذت الدراما التقليدية في إفريقيا أشكالا متنوعة ، وألوانا متعددة تبعا لثراء وخصوبة الثقافة الإفريقية. وقد عدّد باحثون كثر أنماطا و أشكالا من الدراما التقليدية نوردها بالكيفية الآتية :

- ذكر علي شلش أنواعا ثلاثة من الدراما التقليدية وهي :

- الإنشاد: حيث تنشد جلائل أعمال الأسلاف ومآثرهم.

- المناظرات الكلامية: و التي تدور عادة بين اثنين مثل: حداد القرية وقصّاصها، حيث يقوم الجمهور بدور الحكم وينال الفائز مكافأة من الخاسر.

- مسرح العرائس: و هو لون من العروض المسرحية يسمى عند قبائل البامبارا في الغرب الإفريقي باسم "شدو الطير" وهو يشبه الأرجوز عندنا ،وهو معروف في السنغال باسم "الفانال Fanal" مثلما هو معروف في النيجر ونيجيريا وغيرها[1].

- **أنماط وأشكال درامية أخرى:**

- مسرح الراوي (الجريو) :

ففي السنغال لا يزال (الجريو Griot) أو الرّاوي يدور في أنحاء القرى ، ويلتف حوله الجمهور وهو يغني و يعزف على قيتارته ، ويروي أحداث الحكايات والأساطير الإفريقية .

يقول موريس سنغور :«يتجول الرّاوي (الجريو) السنغالي في الضواحي و في الريف على رأس فرقته المكونة من ممثلين وراقصين وموسيقيين ومغنين، وفي المساء يقدم مسرحه للجمهور كما كانت فرق التروبادور تقدم فنّها في المساء لتسلية المسافرين والرّحّالة »[2].

- مسرح (كوتيبا Koteba) :

هو شكل درامي معروف في مالي عند قبائل البامبارا ،يقول عبد الله مايجا : «أنّ المسرح في شكله الشعبي موجود في مالي وهو ما نسميه الكوتيبا ،ويوجد هذا النوع في أوساط البامبارا، حيث يتخذ مكان العرض شكلا دائريا، ويطوف الممثلون وسط المشاهدين عامة ، ويقدم هذا النوع من العرض منظورا معينا للحياة الاجتماعية التي يتناولها كتيمة أساسية»[3].

[1] ينظر: علي شلش : الأدب الإفريقي ،ص90.
[2] موريس سنغور: المسرح السنغالي ، ص 34.
[3] عبد الله مايجا : من أجل مسرح شعبي في مالي ، في "قضايا المسرح الإفريقي" ، تر : فيفي فريد ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، مصر ، ط2، 1995 ، ص 48.

وعادة من ينظم هذا الشكل الدرامي هم فئة الشباب مرة كل سنة ،و تعطى لهم الفرصة لانتقاد كبارهم. وهذه المناسبة الوحيدة في السنة التي يستطيعون فيها أن يفعلوا ذلك دون خطورة، فيجهرون برأيهم في المجتمع ولا يستطيع الكبار أن يعارضوهم .

- مسرح الأوو (Owu):

وهذا الشكل معروف في شمال نيجيريا تقيمه جماعة نجوا (Negwa) و الإجو (Igo) ، وهو أشبه بمهرجان تمثيلي، يقدم فيه أكثر من خمسة عشر عرضا دراميا مختلفا ، ويعتمد على التنكر بشكل كبير ،و تمثل هذه العروض كل أرواح ومخلوقات النهر، وكل الرجال والحيوانات على الأرض ، وتقوم بتوظيفها خلال تلك العروض . وتتضمن عروضا تنكرية لكل من المعالج التقليدي و العرّاف و الكائنات المائية الصغيرة ، و أسماك القرش ، والوحش صاحب رأس الكبش ، و الفراشة و التمساح و عروس البحر، والمتباهي وزعيم عروض التنكر . وتمثل هذه العروض كل ما يتصل بالحياة في النهر أو على الأرض ،واللذين يمثلان مصدر إمداد الشعوب بالطعام والبركة ، وتقدم هذه العروض مرة واحدة كل ثلاث سنوات وتستمر لمدة سبعة أيام . و خلال هذه الأيام السبعة يقوم الصيادون بصيد القرش و التمساح والوحش ، ويتم قتلهم في اليوم السابع. و هكذا يتم عرض نضال هذه الجماعات من أجل البقاء عبر إعادة تمثيل الأسطورة باستخدام العروض التنكرية، والرقص و الأداء التمثيلي في حضور المشاهدين من أهل القرية والقرى المجاورة ، ويتم ذلك وسط ساحة القرية الفسيحة[1].

- مسرح الفانال(Fanal):

و هذا النوع موجود في السنغال و يشبه مسرح العرائس، يقول موريس سنغور: « كانت العرائس تشكل جزءا من كيانه، بذلك نفهم بقاء الفانال حتى الآن في المسرح السنغالي و استمراريته»[2].

-احتفال الأتويكا :

وهو عرض معروف في كينيا ، حيث تقدم بعض المسرحيات فيه ، والتي قد يستغرق عرضها أياما أو أسابيع أو حتى شهورا.

فعند قبائل الكيكويو في كينيا كان احتفال الأتويكا يقام كل خمس وعشرين سنة ليؤرخ تسليم السلطة من جيل لآخر، ويعاد تمثيل الأتويكا دائما في موكب حركي ، وكانت الأغاني والرقصات والإيماءات المناسبة تشكل مكانًا مركزيا في هذا التعبير المسرحي المتنوع[3].

[1] ينظر: عمر عبد الفتاح : المسرح الإفريقي التقليدي جذوره ووظائفه ، ص 102.
[2] موريس سنغور: المسرح السنغالي ، ص 33.
[3] نغوغي واثيونغو : تصفية استعمار العقل ، ص 74.

- وفي بلاد الماندنج تقدم عروض يختلط فيها التمثيل بالطقوس الدينية ، إذ يقوم الشباب بالتعبير عن الحرمان الذي بداخلهم عن طريق عروض زاهية غنية بالإبهار ، يسخرون فيها من المتزوجين الذين يكبرونهم سنّا[1].

- وعند أهالي اليوروبا ، فإنّ الرابطة التي تهتم بالشؤون الدينية ، تعمل على تنظيم أعمال درامية مبنية على الطقوس التي تمجد بطولات الأجداد بمضمون له شكل وصفي طريف يؤديه بعض المهرجين واللاعبين بمهارة، ويرتدون الأقنعة التي تمثل الحيوانات و شخصيات المجتمع المحلي اليوروبي المقولبة[2] .

8- ظاهرة القناع في المسرح التقليدي :

إنّ ارتباط القناع بالمسرح قديم قِدَمَ الدراما نفسها ،إذ كان القناع أحد عناصر العروض الدرامية الإغريقية قبل الميلاد.

أما في إفريقيا فمنذ التاريخ القديم كانت إفريقيا موطنا للقناع ، بل هي مملكته دون منازع ،وتجلى ذلك في بعض رسومات الطاسيلي و شواهد أخرى بتبستي والإيندي بالتشاد[3].

و لكل بلد إفريقي أقنعته الخاصة التي تبرز تراثه وتعبّر عن معاني ثقافته وإنسانيته ،وتجسد العديد من طقوسه، و تتباين أنواع و أحجام الأقنعة باختلاف الوظائف التي يؤديها أو يعبر عنها، فهي قد تظهر في شكل وجوه آدمية منفردة أو مركبّة أو في هيئة رؤوس حيوانية مخيفة ومرعبة .

وإذا كان ثمة تطور قد أصاب المسرح التقليدي، فهو استخدام الأقنعة التي ترمز إلى أساطير القبيلة وملامحها ، واستخدام أنواع اللبوس التي ترمز لمعان اجتماعية أو دينية، و أرياش وزينات بسيطة قد يكون لها دلالات ورموز أخرى[4].

ولقد استخدم القناع في المجتمعات الإفريقية في تمجيد روح الأسلاف ، وذلك تجسيدا لروح السلف التي تسكن القناع ، بمعنى أنّ القناع يجسد الحضور الأسطوري . وللأقنعة الإفريقية مراتب من حيث الأهمية :

- فالأقنعة المستخدمة في طقوس تمجيد الأسلاف هي الأعلى شأنا ، ويحتفظ بها عادة في بيت الزعيم الروحي ، ولا يُسمح بالاقتراب منها لعامة الناس .

[1] ينظر : جان بليبا : دور المسرح في التنمية الثقافية ، ص 16.
[2] ينظر: المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.
[3] طامر أنوال : القناع و المسرح قراءات ومقاربات أنثربولوجية ، في" المسرح الإفريقي بين الأصالة والمعاصرة" ، محافظة المهرجان الدولي للمسرح ، وزارة الثقافة ، الجزائر ، جويلية 2009، ص81.
[4] عبد الله نجيب محمد: قضية الهوية كما صورها المسرح السواحيلي المعاصر ،ص 164.

- وتليها في الأهمية المستخدمة في طقوس احتفال التكريس أي الاحتفال ببلوغ الفتى أو الفتاة ومن ثَمَّ إدماج الصِّبْيَةِ والفتيات كرجال ونساء كاملي الأهلية في النسيج القبلي .
- ثم تأتي الأقنعة المستخدمة في طقوس التطهير التي تقام قبل موسم الزرع مباشرة .
- ثم الأقنعة المستخدمة في الطقوس الأقل ارتباطا بالشأن الديني ، ويكون طابعها أقرب للاحتفالات و الترفيه كالطقوس المصاحبة للحصاد[1].

وللأقنعة أهمية في حياة الإفريقي إذ أنّ القناع يمثل الكثير له،فهو يجسد حياته ماضيا وحاضرا ومستقبلا خاصة عندما يرقص به ، يقول روجيه غارودي: « عندما يرقص الإفريقيون بأقنعتهم فإنهم يمنحون منها طاقة يشعونها في المجتمع كلّه ، إنّ الرقص هو انبساط قلب الأسود وانقباضه »[2].

9-أهم الفروق بين المسرح الإفريقي التقليدي و الأوروبي :

لا شك أن المسرح الإفريقي الأصيل له خصائصه التي تميزه عن نظيره في أوروبا ،سواء أكان المسرح الإغريقي أم الروماني أو مسرح عصر النهضة .

ومن أهم الفروق الأساسية:

- أنه مسرح مجاني للعاملين فيه والمتفرجين عليه .
- الديكور فيه طبيعي يوحي بالثقة والاطمئنان و البساطة.
- تلقى فيه حكمة الشيوخ لتكون أحكاما تنفذ إلى ضمير الشباب .
- مسرح لا يعرف البهرجة في الأزياء ، فللأزياء أهمية خاصة لأنها مرتبطة بالشعائر والأسلاف.
- مسرح لا يعرف التعقيد في الأحداث والبناء.
- الصراع فيه ليس صراعا بين الآلهة والبشر كما في المسرح الإغريقي ، وليس صراعا بين العاطفة والواجب كما في المسرح الأوروبي في عصر النهضة ، لكنه صراع بين البشر و القيم ، بين المتاح و الواجب ، بين الواقع و المثال[3] ، وهذا ما ذهب إليه أحد الباحثين بالقول : « والدراما الإفريقية التقليدية مثل الخطاب الدرامي تحمل معنى، وذات طابع طقسي إلى حدّ ما ،وتدور في حدود الواقعي والمثال، والخيال والمقدّس »[4].
- أنه مسرح هادف خلافا للمسرح الأوروبي الذي أحيانا يغلب الناحية الجمالية ، وهذا ما أشار إليه باباكاربا بالقول : «وهنا تكمن الطبيعة المتميزة للمسرح الزنجي الإفريقي ، وذلك بالمقارنة بالمسرح

[1] ينظر : ياسمين مجدي : القناع الإفريقي..تمجيد لروح الأسلاف ، مقال الكتروني على الرابط :
http://www.ahram.org.eg/NewsQ/581511.aspx ، 3 مارس2017 .
[2] روجيه غارودي : في سبيل حوار الحضارات ، تعريب : عادل العوا ، عويدات للنشر و الطباعة ، بيروت ، لبنان ، ط4 ، 1999، ص 131.
[3] ينظر : علي شلش : الأدب الإفريقي ، ص 89.
[4] يوكالي مودابا : قضايا المسرح الإفريقي ، في" قضايا المسرح الإفريقي" ، تر : فيفي فريد ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ط2،1995 ، ص100.

الأوروبي في كثير من اتجاهاته ومدارسه ،ففي المسرح الأوروبي و في كثير من الأحيان لا يكون هدف المسرح إلا المسرح ذاته وذلك بتغليب الناحية الجمالية ، ومن هنا يتقلص دوره في المزج الاجتماعي»[1]، وذلك خلافا للمسرح الإفريقي .

10-إجمال خصائص المسرح التقليدي الافريقي:

للمسرح الإفريقي التقليدي خصائص وسمات تعبر عن فرادته، وتميزه عن نظيره الأوروبي و غيره. وهذه الخصائص تتعلق بالمضمون كما تتعلق بالشكل والبناء وطريقة العرض[2].

ومن خلال ما سبق يمكن أن نجمل هذه الخصائص فيما يأتي:

فمن حيث المضمون :

- المواضيع: مستمدة أساسا من الحكايات والأساطير، وكذا البطولات وأمجاد الأسلاف ، والأخلاق والسلوك والقيم ، وكذا الموقف من قوى الطبيعة و بعض المظاهر الغيبية .
- للدراما الإفريقية التقليدية أدوار ووظائف تؤديها لتنسجم مع حياة الإفريقي ، و هذه الوظائف هي (الدينية ،الاجتماعية ،التعليمية و التربوية، التثقيفية ،العلاجية) .
- مسرح واقعي بمعنى ينطلق من الواقع ويتجه إليه .
- مسرح تلقى فيه حكمة الشيوخ لتكون عظات سلوكية يهتدي بها الشباب.
- الطابع الجماعي: سواء في تمثيله للروح الجماعية أم في الأداء الجماعي ، وهذا يعكس فلسفة الحياة عند الإفريقي المبنية على المشاركة الجماعية.
- تجسيد الهوية القومية :إنْ على مستوى الفرد أو العشيرة أو القبيلة ،ومن ثم الهوية الإفريقية ككل .
- على المستوى الوجودي : يحتل الإيمان بالتبعية للطوطم أو الزعيم مكانا خاصّا فيه .
- يوظف الرمز: و الرمز قد يكون باستخدام القناع ، أو لغة الجسد من إشارات و أصوات وايماءات وحركات خاصة .
- مسرح هادف لا يؤمن بالفن من أجل الفن فقط .

من حيث البناء و الشكل والعرض :

- تقدم العروض المسرحية التقليدية في مناسبات عامة وخاصة منها : حفلات الزواج والختان والبلوغ، ومناسبات إعلان الحرب ،والموت والدفن ، ومواسم الزرع والحصاد والصيد.
- يعتبر نشاطا شفهيا.

[1] بابا كاربا : المسرح الزنجي الإفريقي ونظام ثقافي جديد ، ص 174.
[2] ينظر: عمر عبد الفتاح: المسرح الإفريقي التقليدي، جذوره ووظائفه، ص 102 ومابعدها.

- الحوار ليس هو المكوّن الرئيسي في المسرح التقليدي ،بل هناك عناصر أخرى كاستخدام الجسد ولغته من حركات وإيماءات مختلفة .
- يستخدم القناع بمختلف أشكاله وألوانه وأحجامه ، بما يحمله ذلك القناع من حمولات ودلالات مختلفة.
- الأداء يكون في الهواء الطلق ، والديكور فيه طبيعي .
- العرض يكون بشكل دائري ،مع إتاحة الفرصة للجمهور بالمشاركة .
- يلجأ أحيانا الممثل إلى استخدام أعشاب ومستحضرات طبيعية ، تثير رائحتها انفعالات معينة تعبر عن أحاسيس ومشاعر أو تنقلها .
- يعتمد طبوعا فنية مختلفة ، كالإنشاد والغناء والرقص والموسيقى وضرب الطبول والتصفيق بالأيدي، والضرب بالأرجل على الأرض .
- يتميز بالبساطة في الأحداث وبنائها .
- يجسد طقوس وشعائر القبيلة.

والجدير بالذكر أنّ المسرح التقليدي في كل إفريقيا يكاد يكون واحدا من حيث هو عمل جماعي إنتاجا واحترافا وتذوقا ، ومن حيث وظيفته الاجتماعية وكمرآة تعكس تقاليد الجماعة وأعرافها ، كما تعمل على تدعيمها وصيانتها ، ونقلها للأجيال اللاحقة .

« وهكذا عاش المسرح الإفريقي التقليدي عصرا بعد عصر، ولا زال هذا النوع يعمل بصورته التقليدية في عدد من القبائل الإفريقية»[1].

[1] عبد الله نجيب محمد: قضية الهوية كما صورها المسرح السواحيلي المعاصر ،ص 164.

المبحث الثاني : المسرح الإفريقي في عهد السيطرة الاستعمـــارية ومسرح مدرسة وليم بونتي

1- واقع المسرح الإفريقي في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين :

لا شك أن المسرح في ظل السيطرة الاستعمارية قد شهد تحولا نوعيا أفرزته عوامل جديدة .
فمع التطور الهائل في القرن التاسع عشر نتيجة الاحتكاك بالمؤثرات الخارجية ،حملت الفنون المسرحية شواهد أكثر تحديدا على عمليات التحول، و الانتقال من الصور التقليدية إلى صور التطور والتكيف مع الوضع الجديد ، ويبدو ذلك جليا في الجزء الغربي من القارة الإفريقية.

والعوامل التي أحدثت هذا التحول هي :

- تأثير الهجوم المزدوج للقيود الدينية اسلامية كانت أم مسيحية بفعل التبشير.
- تأثير الرقيق العائدين خاصة إلى سيراليون وليبيريا ، والذين اصطحبوا معهم ما خبروه في منفاهم السابق من أشكال فنية وصور وسلوك وملابس و تعابير .

وينحى باللّائمة باحثون كثر على الأديان الوافدة ودورها في إعاقة التطور الطبيعي لإفريقيا وفنونها ومنها المسرح جرّاء القيود التي يفرضها الدعاة والمبشرون باسم الدين ، من تحريم وتقزز من بعض الممارسات والشعائر والعادات الإفريقية بدعوى التخلف والهمجية، ويعلق وول سوينكا على دور بعض المسلمين في ذلك بالقول : « أنّ المسلمين المبشرين حرّموا معظم أشكال الأداء المسرحي ، وحرّموا خاصة ذلك الشكل الذي يُعرض في مهرجانات الأسلاف ويصور الشخصيات البشرية ، لأن هذا التصوير يحرّمه الدين الإسلامي تحريما قاطعا »[1].

أمّا عن المسيحية فكان دورها أبرز وأخطر ، فقد كانت الحليف الأساسي للإستعمار ورأس الحربة في الهجوم الثقافي الشرس على القارة ومعتقداتها وفنونها ، وأطلقوا على معتنقي تلك الأديان وعلى ممارسي تلك الشعائر ومؤدي تلك الأشكال الفنية والمسرحية صفة المذاهب الشيطانية ، يقول سوينكا: « وكان ذلك كلّه كفيلا بأن يضفي على هذه الفرق – من وجهة النظر التبشيرية- صفة المذاهب الشيطانية »[2].

وقد مارست المسيحية تضييقا كبيرا على الأشكال الفنية والدرامية الإفريقية بدعوى زائفة وهي البربرية والهمجية ، وهكذا « وعلى غرار مَا فعله المسلمون فإن المبشرين المسيحيين لم يكتفوا بتحريم

[1] اليونسكو : تاريخ إفريقيا العام ، مج 7 ، ص 557 .
[2] المرجع نفسه ، ص 558.

الأداء المسرحي وحده ، بل حرّموا –وبنفس الشدة- الآلات الموسيقية التي كانت تقترن بهذه الفنون المسرحية ، مثلما حدث لآلة الـ"مبترا" في جنوب إفريقيا»[1].

أمّا الرقيق العائدون فكان لهم دور في تحطيم الثقافة المحلية والمسرحية التقليدية بشكل خاص ، فقد استثمر أخطبوط الاستعمار في هؤلاء الرقيق في تدمير الحياة الثقافية للشعوب الإفريقية ، وقد علق سوينكا على ذلك بالقول : «فقد بدأ عصر الاسترقاق بتدمير الحياة الثقافية للشعب ، ثم انتهى في مرحلته الأخيرة إلى عودة أبناء الأرض (الرقيق العائدين) بثقافة جديدة بدلا من تلك القديمة »[2].

و في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن التاسع عشر ، دخل الساحل الغربي في نطاق التأثير الإبداعي لأولئك المسيحيين العائدين (الرقيق) الواثقين من تفوق فنهم المكتسب، والمتلهفين على أن يثبتوا للمستعمرين البيض - الذين هم يتحكمون في وجودهم - قدرة الإنسان الأسود لا على أن يتلقى فنون الأوربيين الرفيعة فحسب ، بل وعلى أن يمارسها أيضا ، لكن هؤلاء الرقيق الذين تم إعدادهم في مخابر الاستعمار ، وليسهموا في تحويل إفريقيا ثقافيا نحو الاستيعاب الحضاري الغربي وجدوا آذانا صمّاء من لدن الأهالي المحليين ، يقول وول سوينكا :«و على الرغم من هذا الجهد الواعي المقصود الذي جعل أصحابه يقطعون روابطهم الثقافية بالأهالي المحليين في الدّاخل ، فإن هؤلاء الأهالي ظلوا على ارتباطهم الوثيق المطمئن بعاداتهم وتقاليدهم »[3].

وعليه فرغم الهجمة الشرسة والتي قادتها أجنحة الاستعمار والتبشير الديني المسيحي خاصة، وقوافل الرقيق العائدين المتشبعين بالثقافة الأجنبية ، إلا أن ذلك كلّه لقي صدودا كبيرا ومقاومة مستميتة من لدن المسرح التقليدي للحفاظ على هوية الفن الإفريقي ، ومن ثم هوية إفريقيا ، يقول وول سوينكا: « بيد أن النصر لم يكن بهذه السهولة ، فقد قاوم المسرح الإفريقي "الوثني" هذا الهجوم مقاومة لم تقف عند مجرد احتفاظه بأشكاله ، بل تجاوز ذلك إلى تحوله تحولا واعيا متعمدا إلى قاعدة للمقاومة ضد الثقافة المسيحية ، وبلغ من صلابة هذا المسرح الوثني أن اشترك بعد ذلك بصور عديدة في التجارب التي انصرف إليها نخبة المستعمرين الثقافية الساعية إلى ايجاد مسرح ذي مغزى »[4] .

وتجدر الإشارة إلى أنّ أولئك المغتربين العائدين إلى أرض الوطن كان لهم دور في الترويج لأنماط وأشكال جديدة في المسرح استوحوها من تواجدهم في أوربا وأمريكا ، وهكذا « انتشرت أشكال النشاط

[1] اليونسكو : تاريخ إفريقيا العام ، مج 7، ص 558.
[2] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.
[3] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .
[4] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

المسرحي الجديدة (أوربية- أمريكية) التي نشأت أساسا بفضل مبادرات المغتربين العائدين إلى ليبيريا والسنغال وسيراليون، وقد تعرضت هذه الأشكال أثناء الانتقال إلى إضافات جديدة أثرتها »[1].

كما كان للزنوج العائدين من الأمريكيتين دور في إدخال أشكال ونماذج جديدة خاصة في مجال الموسيقى المرتبطة بالأداء المسرحي، فقد « أضاف العائدون من البرازيل إلى ذلك كله نكهة أخرى خاصة ، ولكنها مألوفة . إذْ وجدت موسيقاهم لها صدى عاجلا في الألحان التقليدية »[2].

وفي هذه الأجواء وبعد ما استتب الأمر للإستعمار ، أنشئت "أكاديميات" لأداء العروض الموسيقية، والتي انتهجت نهج قاعات العروض الموسيقية في العصر الفكتوري ، أو نهج مسرح المنوعات "الفودفيل"* الأمريكي ، وقامت الكنائس بتنظيم حفلاتها الموسيقية الخاصة ، كما انجذبت المدارس إلى حمّى العروض الموسيقية في مناسبات توزيع الجوائز أو زيارات كبار رجال الإدارة أو عيد الملكة فيكتوريا .

وقد تجلت العروض الموسيقية والأدائية في بعض المدن الإفريقية في تلك الحقبة مثل العاصمة فريتاون(ليبيريا) ولاغوس(نيجيريا)، وقد تحولت هذه المدن خاصة في أعياد رأس السنة الميلادية وعيد الميلاد بفضل المهرجانات الصغيرة إلى أشبه بمدن في أمريكا اللاتينية من حيث الإحتفالات والكرنفالات[3] .

أمّا عن المبشرين السود فقد انخرطوا في العمل الثقافي ، «ومن أشهر الأمثلة في هذا الصدد مثل الأسقف الموقر صموئيل أجايي كراوذر والذي اشتهر برعايته وتشجيعه لهذا الشكل الفني، في حين قام القسيس الموقر جيمس جونسون بتحويل كنيسة (بريد فروت) الشهيرة في لاغوس إلى مقر للأداء المسرحي »[4].

وجدير بالذكر أن أصحاب الثقافة المحلية عملوا جاهدين لمقاومة هذا التيار الذي يهدد الأشكال الفنية والمسرحية المحلية ، وهذا ما أشار إليه وول سوينكا بالقول : «غير أنّ أنصار الوطنية الثقافية كانوا يعملون جاهدين على الدّوام لمقاومة خطر التدمير الكامل الذي تهدد به الأشكال المستوردة »[5].

---

[1] اليونسكو : تاريخ إفريقيا العام ، مج 7، ص 558.
[2] المرجع نفسه ، ص 559.
* الفودفيل: نوع مسرحي تستعمل فيه الموسيقى والرقص.
(ينظر: أحمد بلخيري: المصطلح المسرحي عند العرب، البوكيلي للطباعة والنشر، القنيطرة، المغرب، ط1،1999،ص130).
[3] ينظر : اليونسكو : تاريخ إفريقيا العام ، مج 7، ص 559.
[4] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.
[5] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

ومن نتائج المقاومة الثقافية الوطنية بروز حركات الانفصال خاصة الدينية ، وظهور ما يعرف بالكنائس المحلية ، وهي التي زاوجت بين العقيدة المسيحية والعادات والتقاليد الإفريقية ، والتي رسخت الألحان الإفريقية في كنائسها ، وعبادة الله عن طريق النمط و الشكل الموروث عن الأسلاف « إذ أنّ حركات الانفصال بدأت بمنطلق رفض المبالغات المتطرفة للإمبريالية الثقافية ، مثل تحريم الآلات الموسيقية والألحان الإفريقية في الكنيسة العالمية ، ومنذ عام 1872 م حتى أوائل القرن العشرين ، تعدّدت حركات الإنفصال التي استلهمت في جانبها الأكبر من الحاجة إلى عبادة الله عن طريق الشكل الثقافي الموروث عن الأسلاف »[1].

وفي خضم هذه الخصوصية ،ظهر تقليد أوبرالي في غرب إفريقيا وخاصة في نيجيريا (لاغوس) بدأ بالأناشيد الكنيسية ثم انتقل إلى التصوير الدرامي لقصص الكتاب المقدس ، ثم انتهى إلى تأكيد استقلاله بالقصص العلمانية وبظهور فرق أوبرالية محترفة متجولة .

ومع حلول عام 1912 م،كان التحول العلماني للترفيه المسرحي قد اكتمل إلى درجة أتاحت للإدارة الاستعمارية في (لاغوس) في نيجيريا أن تنشر في جريدتها الرسمية لائحة لتنظيم العروض المسرحية، وفيها فرض على الفرق المعنية ضرورة الحصول على ترخيص قبل تقديم عروضها للجمهور .

وهكذا ازدهرت بعض الفرق الموسيقية والمسرحية في عهد السيطرة الاستعمارية [2].

أما عن الإرساليات التبشيرية المسيحية والتي رافقت الإستعمار ، وكانت السند الأول له فقد وجهت ضربة قوية للفنون المحلية والتلقيدية وعلى رأسها الدراما التقليدية ، وكانت الحجة الجاهزة دائما هي أن هذه الدراما تشجع على الوثنية ، بل أنّهم شيطنوا تلك الأداءات والأشكال المسرحية .

وحتى يحصل الاستيعاب الثقافي لكل ما هو أصيل في القارة عمدت هذه الإرساليات على إحلال الدراما الأوربية التعليمية والدينية بوجه خاص ، وكان الهدف هو حرف الأفارقة عن أعرافهم وتقاليدهم الغنية ، وامتصاص طاقاتهم وحبهم الفطري للدراما ، وكذا العمل على نشر اللغات الأجنبية لتحقيق المشروع الإستعماري في الذوبان الثقافي ، يقول علي شلش :« وكان من الطبيعي أن تلجأ الإرساليات في محاربتها للدراما التقليدية إلى الدراما التعليمية والدينية بوجه خاص،وكانت تهدف إلى امتصاص طاقة الإفريقيين وحبهم للدراما ، وكذلك نشر اللغات الأوربية وتدعيم عملية الدخول إلى المسيحية »[3].

[1] اليونسكو : تاريخ إفريقيا العام ، مج 7، ص559.
[2] ينظر : المرجع نفسه ، ص559-560.
[3] علي شلش : الأدب الإفريقي ، ص 92.

وفي هذا السياق تقول فرانسواز ليجيه عن دور الإرساليات :« يجب أن نذكر هنا أنّه منذ عشرات السنين ، حاول المستعمر خاصة الإرساليات أن تقضي على التعبير الجسدي والشفهي المقرون لديه بالعبادات الوثنية والخرافية ، وأن يستبدل به حين أيقن أنه يريد إعادة تثقيف المواطنين المحليين ، حلاّ وسطا يكون فيه التراث نوع من الفلكلور ، وأن يكون النموذج الذي يجب أن يحتذى هو شكسبير أو موليير»[1].

وعليه فقد عملت المؤسسات التبشيرية على تشويه المعتقدات المحلية، ونقد الطقوس الإفريقية بدعوى الغرابة و العجائبية أوالجغرافية الضيقة ، يقول جان بليبا :« كما كان للمؤسسات والإرساليات الإنجيلية دور بارز في محو الطابع الثقافي لبعض العادات الإفريقية التي وصفها المستعمر بأنها غريبة أو جغرافية»[2].

وقدّمت مشاهد استوحت من الإنجيل أو التوراة والغرض منها التعليم والتبشير الديني ومحاربة الأصالة الإفريقية، يقول جان بليبا :« وبذلك تم إحلال مشاهد مأخوذة من التوراة محل الطقوس الإفريقية ، وتقدّم في صورة عروض مسرحية مثل : قصة آدم حواء ، يوسف وإخوته ،...»[3].

ومع نشر هذه الدراما الدينية التعليمية « قام المستعمر في الوقت نفسه بفرض أشكال ونماذج غربية مثل : موليير ، وشكسبير ، وذلك عن طريق إحضار فرق مسرحية أوربية من الفرق المتجولة لتعمل على رفع التذوق الفني للشعب الإفريقي ، وتعليمه اللغة الأجنبية »[4].

وهكذا منذ عام 1920 م لجأت الارساليات - في محاولة منها لتحقيق أغراضها الدينية - إلى الدراما الأوربية التعليمية والدينية بوجه خاص ، وكان يشاهدها الأوربيون والمستغربون خاصة ، وطلاب المدارس الإفريقية الخاصة .

وأحيانا كان الإرساليون يستخدمون تلاميذ المدارس الداخلية لعرض بعض هذه المسرحيات ، ثم أدخلت العروض المسرحية في كثير من المدارس التي يشرف عليها الاستعمار . وقدمت الدراما في المدارس كجزء من الأدب الأوربي المقرر على التلاميذ ، وكان المستعمِر يهدف من وراء ذلك إلى منع مشاركة التلاميذ في الاحتفالات الشعبية المحلية ، ووصل به الأمر الى حد فرض حراسة عليهم أثناء إجازاتهم الى القرى ،وذلك بهدف تعميق الفكر الأوربي والحيلولة بين هؤلاء والعودة إلى تقاليدهم الوطنية ، والأسوأ من ذلك أنهم كانوا يطلقون على أولئك الذين استمروا في عرض مسرحيات شعبية

[1] فرانسواز ليجيه : المسرح الإفريقي والمسابقة المسرحية بين الدول ، ص 147.
[2] جان بليبا : دور المسرح في التنمية الثقافية ، ص 17.
[3] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.
[4] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

المتخلفون والأميون ، وفي مرحلة تالية بدأ بعض ممثلي الإرساليات ، ومن يدور في فلكهم بتأليف بعض المسرحيات الهزلية بغية تشويه صورة الإفريقي ، و إظهاره بمظهر الجاهل الأمّيّ ،والحطّ من ثقافته وطريقة تفكيره[1].

بهذه المسرحيات وغيرها ، حاول الإرساليون وأذناب المستعمِر الحط من قدر الثقافة المحلية ، وهدم بنائها كي يتمكنوا من نشر ثقافتهم الجديدة ، وقد نجحوا في خلق وضع جديد ، يتسم بالقلق والشك والحيرة حول ما هو أصيل، ممّا ترتّب عليه مشكلات عديدة بقيت آثارها أمدا بعيدا .

2- مدرسة وليم بونتي (إرهاصات المسرح الحديث في إفريقيا):

تعد مدرسة وليم بونتي التي تأسست في"سان لوي" في السنغال المعمل الذي أفرخ أولى المحاولات الإفريقية الدرامية.

فقد كانت هذه المدرسة في الأصل معهدا شهيرا للمعلمين ، تقدّم لإفريقيا الناطقة بالفرنسية خدمة مشابهة لتلك التي كانت تقدمها ثانوية آتشيموتا لإفريقيا الغربية الناطقة بالإنجليزية ، وثانوية ماكيريري لشرق إفريقيا[2].

وكان دور تلك المدارس يستهدف تقديم تعليم أوربي أساسي لمن سيصبحون معلمين وموظفين في الدرجات الصغرى من الخدمة المدنية ، وكان التعليم الثقافي الذي يدخل في مناهج مدرسة وليم بونتي تعليما فرنسيا بالضرورة : مسرحيات فرنسية ، شعر فرنسي ، موسيقى فرنسية ، فن وتاريخ وعلوم اجتماعية فرنسية كلها .

ولعلّ الذي وجه هذه المدرسة توجيها جديدا هو شارل بيار ، والذي عند توليه إدارة هذه المدرسة قام بتوجيه التعليم الثقافي لطلبتها وجهة جديدة[3].

وكان الباعث وراء مدرسة وليم بونتي في منحاها الجديد هو : « تعريف الأوربيين بالثقافة الإفريقية، وتبيان مدى غنى هذه الثقافة القديمة ، وذلك باستعادة المكانة التي كانت للغناء والرقص في كل العروض الإفريقية المقدمة »[4].

وفيما يخص طريقة العمل الجديدة لمدرسة وليم بونتي ، فهي تتمثل في تعليم التلاميذ التأليف والأداء المسرحي من خلال العودة إلى مجتمعاتهم التقليدية في العطل بجمع مادة كبيرة من الأساطير والحكايات والخرافات ، والاستعانة في جميعها بالشيوخ وكبار السن ورواة الحكايات الشعبية ، وعند افتتاح الموسم

[1] ينظر : عبد الله نجيب محمد: قضية الهوية كما صورها المسرح السواحيلي المعاصر ،ص 165.
[2] ينظر : اليونسكو : تاريخ إفريقيا العام ، مج 7، ص 562.
[3] ينظر : المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.
[4] جان بليبا : دور المسرح في التنمية الثقافية ، ص 18.

الدراسي تترجم إلى الفرنسية ، ثم تؤلف نصوص درامية بمساعدة المدرسين ، ومن ثَمَّ التدرب على أدائها ، وفي ختام السنة الدراسية تقدم كعروض ممّا وقع عليها الاختيار من النصوص .

واللّافت أن تلاميذ مدرسة وليم بونتي كانوا ينحدرون من الأقاليم الإستوائية والغربية من القارة مثل السنغال وغينيا وتوجو والنيجر والكامرون وبنين .

يقول وول سوينكا في معرض حديثه عن مدرسة وليم بونتي وطريقتها في التعليم :« فمنذ عام 1930م بدأ الطلبة يتلقون التشجيع على العودة إلى مجتمعاتهم الخاصة كي يحدّدوا اختياراتهم الثقافية، ويكلفون بمهام تؤدي إلى اكتشاف أشكال الفن المحلي ومضامينه ، ثم كان ينتظر من كل مجموعة تنتمي إلى منطقة معينة وتكون ممثلة في مدرسة وليم بونتي أن تعود من العطلة المدرسية مزودة بعرض مسرحي يستند إلى ما قامت به من بحوث ، مع قيام الطلبة أنفسهم بعملية الإخراج بكاملها . ولما كانت هذه الطريقة الإجتماعية المسرحية الجديدة لا تحصر وجودها في جمهور المشاهدين المعتاد الذي كان يتألف من الموظفين الأوربيين والإفريقيين (المتعلمين) ، فقد انتشر تأثيرها على نطاق واسع بين مختلف الطبقات الاجتماعية في إفريقيا الناطقة بالفرنسية »[1].

وفي الحقيقة أن عروض مدرسة وليم بونتي لم تقتصر على السنغال وحدها بل انتشر تأثيرها على نطاق واسع بين مختلف الطبقات الإجتماعية في إفريقيا الناطقة بالفرنسية ، « وكانت أولى العروض المسرحية من إعداد تلاميذ بنين (داهومي) تحت عنوان " آخر لقاء بين بيهانزان و بايول" مع "فارس" لموليير ، وهذا في نهاية العام الدراسي 1932- 1933 م ، وكانت الأدوار النسائية يقوم بها التلاميذ الذكور، ولكن ابتداء من العام 1939 م قامت تلميذات المدارس المجاورة بهذه الأدوار»[2].

وبعد ذلك في نهاية الثلاثينات قدّمت فرقة من تلاميذ مدرسة وليم بونتي عرضا ناجحا في باريس، كان العرض مصحوبا بالرقص والغناء .«وهنا بلغ مسرح وليم بونتي هذا أوجّ عظمته عندما تمّ عرض مسرحية (سوكامي) ، وقام به لفيف من شباب داهومي يحكون في هذه المسرحية حياة إمرأة راحت ضحية في سبيل إفريقيا »[3].

3-النقد الموجه لمدرسة وليم بونتي:

ينطلق النقد أساسا من ماهية الوظيفة والدور الحقيقي لمدرسة وليم بونتي . فرغم اتجاهها إلى المجتمعات الإفريقية المحلية ، وتكوينها لطلبة أفارقة في العمل المسرحي تأليفا وأداء وإخراجا ،

[1] اليونسكو : تاريخ إفريقيا العام ، مج 7، ص 562.
[2] علي شلش : الأدب الإفريقي ، ص 93.
[3] كلود فونييه : إفريقيا للإفريقيين ، ص105.

ولكن هل فعلا قدمت مدرسة وليم بونتي مسرحا إفريقيا حقيقيا ؟ وهل كانت فعلا رسالتها تتمثل في إحياء الثقافة الإفريقية والحفاظ عليها ؟

فرغم الوظيفة التعليمية للمدرسة إلّا أنّها كانت قاصرة عن النهوض بالمسرح الإفريقي التقليدي، و الفنون المحلية الأخرى، لأن النموذج المعتمد دائما هو النموذج الفني الغربي ، ففي المسرح كان النموذج هو المسرح الكلاسيكي الفرنسي ، وهنا يقول وول سوينكا :« إنّ هذه التجربة لم تَخْلُ منْ قيمة تعليمية ، فمن المغالاة أن نتوقع في تلك الفترة أن يكون النموذج الكلاسيكي للمسرح الفرنسي قادرا على أن يفي وفاء كاملا بمقتضيات التعبير عن الأشكال التقليدية»[1].

أمّا المجتمع المستهدف فلم يكن مجتمعا محليا خالصا ، فقد كان منتقى بعناية بما يفي بمتطلبات الهيمنة والسيطرة والتوجيه والاستيعاب الثقافي والحضاري، يقول وول سوينكا:« فقد كان المجتمع المحلي الذي تمثله مدرسة وليم بونتي مجتمعا مصطنعا بينه وبين المجتمع الكبير الذي كانت تلك المدرسة تقتبس من كنوزه الثقافية بعدٌ شاسع من ناحية نوعية الفكر، ومن ناحية الغايات الثقافية على السواء . ولم يكن ذلك الوضع بطبيعة الحال قاصرا على مدرسة وليم بونتي، بل كان شائعا وينطبق كذلك على سائر المدارس والمعاهد والمؤسسات التي أقامها المستعمر للوفاء بمتطلبات مهمته في إفريقيا»[2].

وعليه فمسرح وليم بونتي كان وسيلة للوفاء باحتياجات المجتمع المحلي للمستعمرين الفرنسيين و الاطلاع على الغريب والاستمتاع به ، وحتى عندما ذهب ذلك المسرح إلى الناس وعالج المواضيع الخاصة بهم ، فإنه ظل ظاهرة غريبة لا تمس من قريب ولا من بعيد حياة الشعب الإجتماعية و وعيه الثقافي الأصيل .

ويذهب الباحث الإفريقي "بابا كاربا" إلى اعتبار مدرسة وليم بونتي جهازا ثقافيا للاستعمار إذ أنتج مسرحا هجينا مصابا بفيروس التبعية للحضارة الغربية ،يقول : « وهكذا بفضل مدرسة بونتي أوجد النظام الاستعماري التربة الثقافية للصفوة الإفريقية في هذا الوقت أتاحت لهم تحقيق استقلالية ذاتية نسبيا، فيما يتعلق بالخلق والعرض المسرحي ، ومن هنا ولدت مدرسة مسرحية ذات طابع خاص تسودها "روح بونتي" وهي المعروفة بالمسرح الإزدواجي المستمد من إفريقيا الأصيلة بموضوعاته ، ومع ذلك فقد ظلّ هذا المسرح مصابا بفيروس دخيل هو التعبير بفخر عن الذاتية الخارجية الثقافية »[3].

[1] اليونسكو : تاريخ إفريقيا العام ، مج 7، ص 562.
[2] المرجع نفسه ، ص 562-563.
[3] بابا كاربا : المسرح الزنجي الإفريقي ونظام ثقافي جديد ، ص 172.

ونقل علي شلش عن أبو بكر طراوريه قوله بأن مسرح بونتي لمْ يستطع أن يستجيب للحاجيات، والقيم الجديدة في المجتمع الإفريقي ، بل لمْ يستطع أن يوفق في نقل الخصائص الإفريقية الحقيقية [1].

ورغم كلّ النقد الموجه إلى مدرسة وليم بونتي، فقد كان لها بعض الحسنات في أنّها احتضنت العديد من كتاب ومؤلفي الدراما الإفريقية ، والذين كان لهم الفضل في تطور المسرح الإفريقي بعد الاستقلال.

4-إجمال دور الاستعمار في إعاقة نمو المسرح الإفريقي التقليدي :

لم يتمكن المسرح الإفريقي من خلال أشكاله التقليدية أن يسمو بصورة متجانسة بسبب الاستعمار الذي عمل على إعاقة هذه الأصالة البدائية ، وقام بتشويه المحتوى الثقافي وخلق أشكالا جديدة للتعبير.

فقد قام المستعمر بفرض لغته على الشعوب الإفريقية ، وقدّم نماذج ثقافية للشعب الإفريقي جديدة على أنّها الشكل الوحيد المناسب للحياة ، و أثر هذا الصراع على النمو السياسي والديني معا ، بل ذهب أبعد من ذلك عندما صادر الحقوق وكمم الأفواه ، وأسكت الأصوات الإفريقية .

يقول نغوغي واثيونغو : « لكن الاستعمار هو الذي أوقف التطور الحر للتقاليد المسرحية الوطنية المتجذرة في الممارسات الطقسية ،والشعائرية للفلاحين . إن اللغة الحقيقية للمسرح الإفريقي لا يمكن أن توجد إلا عند الفلاحين – الفلاحين بصورة خاصة - في حياتهم وتاريخهم وصراعاتهم»[2].

وما قام به المستعمر كان خطرا حقيقيا في امتهانه للدراما التقليدية رغم المقاومة الإفريقية الشرسة للمحافظة على الإرث الحضاري لأشكال المسرح التقليدية ، ومن الآثار الضارة التي أوجدها الإستعمار ما نقله الأستاذ بشير خلف عن الناقد المسرحي الكبير كمال عيد :

- أن الذين قادوا الثقافة الأوربية في البلاد الإفريقية كانوا من المبشرين المسيحيين، ومن إرساليات تنتهج نشاطا تبشيريا منظما .

- وكان من نتيجة سيطرتهم على الشؤون الثقافية أن اضطهدوا مظاهر الرّقص حتى استطاعوا وقفه وإلغاءَه من الظهور على المسرح تماما ، كما منعوا ما يشير إلى الاحتفالات الدينية التقليدية.

- وأدّى هذا التغيّر في شكل المسرح الإفريقي إلى إهمال الأفارقة للعروض الأوربية ذات الحوار الكثير والطويل والذي لم يتعودوا عليه ، وبقي العرض الجديد غريبا لا يشبه تقاليدهم ، ولا يمت إلى مجتمعاتهم أوعالمهم .

[1] ينظر : علي شلش : الأدب الإفريقي ، ص 123.
[2] نغوغي واثيونغو : تصفية استعمار العقل ، ص 81.

- وانتهت التلقائية من العروض الإفريقية ، وتحدّد الدور المسرحي فهما ولفظا على غرار المسرح المعاصر في أوربا.

- كما ضعف دور الموسيقى ، واختفت مواقف الرّقص الديني رغم محاولة المبشرين تقديم مسرحيات دينية (خداعا) في بداية خططهم الخبيثة .

- انتشار الموجات المسرحية القادمة من أوربا بفعل الشباب الإفريقي الذين نهلوا من علوم المسرح وفنونه في أوربا ، الأمر الذي أدخل كثيرا من الأشكال الأوربية على أصل المحتوى الإفريقي[1].

[1] ينظر : بشير خلف : المسرح الإفريقي بين الأصالة والمعاصرة ، مقال الكتروني على الرابط:
http://diwanalarab.com/spip.php?article19518 18 سبتمبر 2009 .

المبحث الثالث : المسرح الحديث في إفريقيا

رغم الموقف الإفريقي القومي من مدرسة وليم بونتي، إلا أن هذا لم يحجب دورها في احتضانها للتأليف الدرامي ، وتخريجها لبعض الكوادر ممّن أسهموا في الحركة المسرحية الحديثة في إفريقيا، ولم يكن تأثير مدرسة وليم بونتي مقتصرا على المناطق الناطقة باللغة الفرنسية، بل امتد تأثيرها إلى أقاليم أخرى في غرب القارة وحتى شرقها وجنوبها .

وإنّ نهضة الدراما الحديثة مرتبطة أوثق ارتباط بالمسرح كبناء وخشبة وفنانين وفنيين ، مثلما هي مرتبطة بمناخ الفكر الحر ، وباستثناء جنوب إفريقيا والتي كانت فيها حركة مسرحية وجدت على أيدي الأقلية البيضاء ، فقد عاشت معظم أجزاء إفريقيا في شرقها وغربها بلا مسارح قومية حتى مطلع الستينيات ، حين انبثقت في نيجيريا حركة مسرحية نشطة أدّت على المدى الطويل إلى انبثاق حركات مماثلة في غانا والسنغال وكينيا وتنزانيا ، وهي حركة جاءت في أعقاب الحرية التي نالتها هذه الأقطار[1].

1-عوامل بعث الحركة المسرحية الحديثة في إفريقيا :

تعتبر حقبة الستينيات من القرن العشرين حقبة مهمة في ازدهار الحركة المسرحية في غرب القارة وشرقها وجنوبها وقد ساير هذا التقدم ، وهذا التطور حركة الاستقلالات الوطنية التي بعثت نوعا من الفرح والزهو والشعور بالانتماء ، ومن بين أهم عوامل ازدهار الحركة المسرحية الحديثة في القارة :

- الرغبة الجامحة لدى الكتاب في خلق مسارح إفريقية قومية.
- الرغبة في الحفاظ على الموروث الحضاري لإفريقيا ، وإحيائه بعدما حاولت أيادي الاستعمار طمسه أو تشويهه .
- الإلحاح على تصوير الحياة الإفريقية الجديدة .
- البحث عن جذور وطنية للمسرح ، بمعنى محاولة تجاوز الأشكال والقوالب الجاهزة المتأتية من النموذج الغربي.
- التأثر بالحركة المسرحية الموجودة في أوربا خاصة عند أولئك الدارسين للمسرح إن كانوا في داخل القارة أو خارجها.
- المواضيع والمشكلات ما بعد الاستقلال : والتي فرضت نفسها لمعالجتها أو تصويرها ، أو اتخاذ موقف آخر نحوها ، ومن هذه المشكلات والمواضيع : الانقلابات ، الأنظمة الديكتاتورية ، الحرية ،

[1] ينظر : علي شلش : الأدب الإفريقي ، ص 94-95.

التحول الاجتماعي والسياسي ، صراع الجديد والقديم ، صراع الأجيال، صراع الدولة والقبيلة ، تركات الاستعمار ، الواقع الجديد، الاستعمار الجديد،...

2-المشكلات التي واجهت المسرح الإفريقي الحديث :

لقد استهدف المستعمِر هوية وثقافة الشعوب الإفريقية بغية عزل الإفريقي عن ميراثه الروحي والديني واللغوي، والاجتماعي والنفسي والحضاري، و إحلال محل ذلك ثقافة مغايرة وهوية ملتبسة متأتية من أوربا. وبعد تحرر القارة ونيل الاستقلالات الوطنية بدأت الحركة الفنية في النهوض مجددا متكئة على التراث الغني للقارة رغم التركة الثقيلة التي خلفها الاستعمار .

وقد واجه المسرح مجموعة من العقبات والمطبات على المستوى المحلي في مقدمتها إيجاد المتفرج، وحرية التعبير بسبب الوضع السياسي وأنظمة الحكم السّائدة في تلك الفترة القائمة على الديكتاتورية والقمع ، وكذا وسائل الاتصال المحدودة وندرة التمويل ، وإيجاد المرافق العصرية للعرض، وقلة الوسائل التكنولوجية الحديثة المصاحبة للعرض .

و هناك إشكال جوهري آخر هو مشكلة اللغة حيث يكتب المسرح في أغلبه بلغات المستعمِر خاصة الانجليزية والفرنسية ، وهي لغات لا يحسنها كثير من أبناء القارة الأصليين، كما أن اللغات المحلية في عمومها لغات شفاهية ليس لها أبجدية مكتوبة .

و يضاف إلى ذلك الهوة الشاسعة بين المتلقي والكاتب نتيجة الفجوة المعرفية بينهما[1] .

3- تصنيفات المسرحية الإفريقية الحديثة :

إن المسرحية الحديثة في إفريقيا لم تنطلق من فراغ ، وإنّما هي متكئة على موروث شعبي حافل بالمادة والأشكال ، ومن ثَمَّ انصرف الكتّاب والنقاد إلى البحث عن شكل مسرحي إفريقي أصيل في مواجهة الشكل الأوربي الدخيل، وذلك بالاستفادة من المخزون التقليدي الموجود أصلا في الدراما القديمة من رقص وغناء وموسيقى ، ومشاركة الجمهور في العرض.

ورغم ذلك بقيت المسرحية الحديثة في مرحلة التجريب، كما كانت أي المسرحية الحديثة فضاء للأفكار و رؤية للواقع الحضاري لإفريقيا ماضيا وحاضرا وحتى مستقبلا .

ومن حيث الموضوعات والمضامين فقد تم تحديد أنواع متباينة للدراما الإفريقية الحديثة وهي :

- المسرحية التي تدور عن الاستعمار والنضال من أجل الاستقلال .
- المسرحية التي تحتج على الواقع الرّاهن .
- المسرحية السياسية .
- المسرحية التي تسعى إلى المشاركة في التنمية[2].

[1] ينظر :منال فاروق: المسرح الإفريقي ، مقال الكتروني على الرابط : https://salahlinux.wordpress.com/ ، (20 سبتمبر 2010).
[2] ينظر : علي شلش : الأدب الإفريقي، ص 122 .

4- المسرح في نيجيريا وأبرز أعلامه :

4-1- كلمة عن نيجيريا :

تقع نيجيريا في أقصى غرب إفريقيا ، وتطل على المحيط الأطلسي شمال خط الاستواء ،ويحدها غربا دولة البنين ،ومن الشمال النيجر ،ومن الشرق التشاد و الكامرون ،وتطل جنوبا على خليج غينيا .

ومما سبق نجد أن نيجيريا تتموقع في فضاء حيوي مهم جدّا ، ليجعل منها حلقة وصل بين غرب إفريقيا وداخل إفريقيا .

ونيجيريا أكبر بلد افريقي من حيث عدد السكان ،وتتميز التركيبة السكانية للمجتمع النيجيري بسمة التعقيد نتيجة التعدد العرقي والإثني والقبلي، حيث تشكل القبيلة الوحدة الأساسية في تركيبته على العموم، ويصاحب ذلك تعدد لغوي. ويوجد نحو مائتين وخمسين مجموعة قبلية ، ومن أبرز هذه القبائل:

- قبيلة الهوسا - فولا: وتتركز في الشمال وغالبيتهم مسلمون.
- قبيلة اليوروبا: ويتحدثون لغة اليوروبا ، تستوطن بكثافة الأقاليم الجنوبية الغربية وينقسمون بين مسلمين ومسيحيين.
- قبيلة الإيبو: ويتحدثون لغة الإيبو ،توجد في الأقاليم الشرقية وغالبيتهم من المسيحيين.
- إضافة إلى جماعات عرقية أخرى مثل : الكافوري ،النوفي والتيف[1]،...

وتميزت العلاقة بين هذه القبائل بالصراعات الدموية ، وأخذت غالبية تلك الصراعات طابع القبيلة أو التعصب المذهبي ،بسبب التعدد الديني الذي يزخر به البلد من الإسلام والمسيحية إضافة إلى الديانات التقليدية .

أما النظام السياسي فكما هو معلوم ،فنيجيريا قد خضعت للإستعمار البريطاني مدة طويلة ، ونالت استقلالها عام 1960 م ،حيث شكلت جمهورية تقوم على الإتحاد الفدرالي ،وذلك الإتحاد الذي جمع الولايات الثلاث الكبرى، والتي كانت قائمة في عهد السيطرة البريطانية وهي ولايات الشمال والشرق والغرب ، وإن كان في كل إقليم جماعة عرقية تشكل الأغلبية ، وتهيمن على الحياة السياسية والاقتصادية على المستوى الداخلي ، إلا أن ذلك لا ينفي وجود جماعات متباينة إثنيا وعرقيا[2].

[1] ينظر : آمد ممد جالو : دولة ما بعد الاستعمار في إفريقيا "حالة نيجيريا"، مجلة قراءات إفريقية، إصدار المنتدى الإسلامي ، العدد 25 ، يوليو-سبتمبر 2015 ، ص 44-45 .
[2] ينظر : المرجع نفسه ، ص 45.

2-4- تطور الحركة المسرحية الحديثة في نيجيريا:

تعتبر نيجيريا كبرى البلدان الإفريقية ،وهي بلد غني بالتعدد والثراء ،و تتميز بأنها أنشط بلد في الحركة المسرحية في إفريقيا السوداء .

و يجب التنويه أن الحركة الأدبية في نيجيريا هي أكثر تقدما عن سواها في كل القارة الإفريقية ، ويعود هذا بإجماع النقاد إلى ظاهرة ثقافية ساعدت على تقدم هذا البلد قبل سواه ، بسبب "سوق أونيتشا" بعد الحرب العالمية الأولى ، وهو سوق ثقافي بالأصل قبل أن يصبح للصناعة وتجارة الكتب فيما بعد، في تلك البلدة على نهر النيجر[1].

وقد وضع حجر الأساس للمسرحية الإفريقية في نيجيريا في مدينة "لاغوس" في أواخر القرن التاسع عشر على أيدي الصفوة المختارة عن المجموعة الإفريقية المتأوربة ، والتي كان من المفترض فيها التخلي عن عاداتها الاجتماعية والثقافية ، حتى يتم تقبلهم بصورة مستمرة من قبل جيرانهم البيض بصفتهم أوربيين سود كما يحلو لهم أن يكونوا .
وكان هذا التخلي عن العادات الاجتماعية والثقافية الإفريقية يعني لهم أيضا أن يتنكروا لأي محاولة تثنيهم عن عزمهم إلى التطلع إلى أوربا كمصدر لمتعتهم وتسليتهم ، وفي هذه الظروف تكونت نوادي الهواة الاجتماعية ،وروابط الممثلين الذين أخذوا يؤدون أدوارا في القصص الغنائي والمسرحيات الغنائية والتمثيليات مقابل أجر مدفوع[2].

وكانت الحفلات التي تقام في نهاية العام الدراسي مناسبة تعرض فيها أعمال كبار الفنانين مثل موليير وشكسبير وغيرهما ، كما تضم نقدا لاذعا لبعض أوجه الحياة المحلية . ومن جهة أخرى كانت الحفلات المدرسية تقوم أساسا على أعمال مقتبسة من الكتاب المقدس، واستمر هذان التقليدان حتى نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين[3].

ونظرا لعنصرية البيض تجاه الأفارقة المحليين سعى الإفريقيون إلى الانفصال عن الكنيسة الأوربية والأمريكية ،فقامت كنائس إفريقية أخذت تؤدي صلواتها بلغات محلية ، واشتملت على الرقص وقرع الطبول.

---

[1] عصام محفوظ : مسرح القرن العشرين ، ج1 ، ص 325.
[2] ينظر : وول سوينكا : مسرحية الموت وفارس الملك ، تر و تق: علي حجاج، مرا: طارق عبدالله ،سلسلة من المسرح العالمي ، وزارة الإعلام، الكويت، العدد 218 ،نوفمبر 1987، ص 08-09.
[3] ينظر : المصدر نفسه، ص 09.

وقد عهدت إحدى هذه الكنائس المتأفرقة في عام 1943 م إلى هربرت أوجندي* بتأليف صلاة غنائية لاحتفالها بمناسبة عيد الفصح ، وقد لاقت هذه الصلاة من النجاح ما جعل أوجندي يمتهن تأليف وأداء الأوبيرات، واتخذ لفرقته اسم "المجموعة العازفة"[1].

و مما أسهم في ميلاد المسرحية الحديثة في نيجيريا ،هي تلك النشاطات التي جاءت من المدارس والكليات ،حيث كان الطلاب يكونون فرق التمثيل ويمثلون مسرحيات متفاوتة في طموحاتها ، ومن هنا بدأت تتشكل الفرق المسرحية .

وقد قام كثير من المتحمسين من الخريجين بعد ذلك بتشكيل الفرق المسرحية ، والتي حافظوا من خلالها على اهتمامهم بالمسرح[2].

وعليه فالحركة المسرحية الحديثة في نيجيريا لم تنشأ من فراغ « فقد استندت إلى تراث محلي عريق معظمه مرتجل ،وقليله مدون ولا سيما بلغة اليوروبا بعد تدوينها بالأّبجدية اللاتينية في القرن العشرين ، وقد بدأ التأليف بلغة اليوروبا في الأربعينيات، وكان مرتبطا في البداية بالكنيسة المسيحية، ثم ازداد ارتباطا مع الوقت بالموضوعات الواقعية »[3].

وعند استقلال نيجيريا انبثقت حركة مسرحية رائدة ونشطة أدّت إلى التأثير في معظم أصقاع القارة السمراء . فقد بدأت هذه النهضة المسرحية الجديدة في بداية الستينيات ، حملها على الأكتاف جيل متميّز من المتعلمين والمثقفين ثقافة انجليزية، وتولى هؤلاء الشباب إقامة مسارح قومية واستخدموا طرقا فنية أوربية، وأداروا مسرحياتهم حول القضايا الوطنية والمحلية وإن اقتصروا على الكتابة باللغة الانجليزية[4].

ويرى النقاد أن أعظم الكتّاب المسرحيين في إفريقيا هم ثلاثة من نيجيريا : جون ببر كلارك و أولا روتيمي و سيد المسرحية الإفريقية وول سوينكا ، إضافة إلى أسماء أخرى.

* هربرت اسحاق أوجندي : والذي بدأ حياته الفنية في عام 1943 م في حين لا زالت نيجيريا تحت السيطرة الاستعمارية لبريطانيا، وقد اشتهر بتأليف (الأوبرا) وله أكثر من ثلاثين (30) منها، واللافت أنّ معظم أعماله مقتبسة من النصوص الدينية للإنجيل ، باعتباره يعتنق الديانة المسيحية ولكن بمضامين إفريقية ، ويعتبر أوجندي من أوائل من استخدموا مفهوم المسرح الشامل أي استخدام عناصر أخرى مثل : الرقص والغناء والتنكر والإيماءات .
(ينظر : علي شلش : الأدب الإفريقي ، ص 95).

[1] ينظر : وول سوينكا : مسرحية الموت وفارس الملك، ص 09.
[2] ينظر : المصدر نفسه ، ص 09-10.
[3] علي شلش : الأدب الإفريقي ، ص 95.
[4] ينظر : المرجع نفسه ، ص 97.

و المعروف أن المسرح في نيجيريا خاصة عند كبار أعلامه كوول سوينكا يتميز بالرّوح العالمية من ناحية اللغة والشكل الفني ، كما يولي أهمية لمعالجة القضايا المصيرية للإنسان الإفريقي. فكتاب نيجيريا البارزون مع استخدامهم للغة الإنجليزية لكتابة أعمالهم الأدبية ، وضمن الشكل الأوربي للمسرح من شخصيات وصراع وحوار وغيرها كانوا حريصين في الوقت نفسه على أن يكون الموضوع المعالج إفريقيا خالصا، ونابعا من البيئة و ممثلا لمشكلات إفريقيا وتطلعها نحو مستقبل أفضل .

4-3- أبرز أعلام المسرح في نيجيريا :

أمّا الأسماء اللامعة في المسرحية النيجيرية الحديثة فنجد :

4-3-1- أولا روتيمي :

وهو من أسرة فنية تعشق المسرح ، ولد عام 1938 م لأبوين يعملان في المسرح، وعمل في التمثيل منذ الصغر. درس في نيجيريا ثم هاجر إلى أمريكا وأكمل فيها دراسته من 1959 إلى 1966،وتزوج هناك ونال البكالوريا والماجستير من جامعة "بيل" في التأليف المسرحي[1].

ومن أهم مسرحياته :

- **"أصاب الجنون زوجنا مرة أخرى" :**

وهي من نوع المسرحيات الاجتماعية ،تتميز بالسخرية وروح الدعابة والضحك والفكاهة.

بطلها ضابط سابق في الجيش وأحد أبناء أسرة عريقة في "لاغوس" تستهويه السياسة فيدخل غمارها، ولكنها تسبب له مشاكل عديدة ، ومنها أنّه زوج لاثنتين من نيجيريا وثالثة أمريكية لا تعلم عن ضرّاتها شيئا إلا حينما تصل فجأة إلى نيجيريا ، ومن هنا تتفجّر أحداث المسرحية بالمواقف المضحكة مع توظيف الغناء[2].

- **مسرحية "لا لوم على الآلهة":**

تعتبر من أشهر مسرحياته ، وهي نوع من التراجيديا مبنية على التراث المحلي الشعبي لليوربا في نيجيريا، و وظّف فيها التراث الإنساني ممثلا في التراث الإغريقي. ففيها عالج أسطورة "أوديب"* وألبسها لبوسا إفريقيا .

---

[1] ينظر : علي شلش : الأدب الإفريقي ، ص 110.

[2] ينظر : المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

* أوديب:أسطورة إغريقية .تبدأ الأسطورة بذهاب الملك "لايوس" إلى الكهنة والذين أبلغوه أنه إذا رزق بولد، فإن هذا الولد سيكون وبالا عليه، إذ أنه سيقتل أباه، ويتزوج أمه، وهنا يقرر الملك لايوس التخلص من الطفل.

ويترك أوديب في الغابة، فيجده راع ويأخذه إلى ملك كورنثة ويترعرع في القصر الملكي الكورنثي، وعندما يشب الطفل يذهب إلى المعبد، ويقول له العراف: أنه سيقتل أباه ويتزوج أمه.

ثم يتوجه صوب مدينة طيبة وفي الطريق يهاجمه حراس الملك،فيقتلهم ويقتل الملك، وهنا نتحقق أولى علامات النبوءة ثم يدخل طيبه ويتزوج من الملكة الأرملة التي هي أمه وهو لا يعلم .

(ينظر: عباس عبد الغني: الموجز في المسرح الاغريقي، ص43-44).

وقد استطاع بقدرته المسرحية الفائقة أن يجعلها نصّا إفريقيا متميّزا فبطلها "أوديوالي" مثل أوديب تنبأت له العرّافة بأنّه سيقتل أباه ويتزوج أمّه ، ولكنّه أي أوديوالي لا يتصرف من واقع حدة الانفعال وسرعة الغضب اللتين يتميز بهما "أوديب"، وإنما يتصرف من واقع الثقة بالجماعة التي دعي إلى قيادتها و إنقاذها ،وهو لا يشعر بالانتماء إليها، وأحداثها تقع عشية ظهور الرجل الأبيض من القرن التاسع عشر[1].

وما يميز أشهر مسرحيات "أولا روتيمي" هو إتكاؤها على مفهوم المسرح الشامل والذي يضم الموسيقى والرقص والغناء والإيماء والتمثيل والإغتراف من المخزون الشعبي التقليدي .

4-3-2- جون ببركلارك:

يعتبر "جون ببركلارك" اسما لامعا في المسرحية النيجيرية الحديثة ، وهو أحد الثلاثة رفقة سوينكا و روتيمي ممّن بوّأوا المسرحية الزنجية مكانة متميزة ووصلوا بها حدّ العالمية .

ولد عام 1935 م بإحدى قرى ولاية الغرب الأوسط في نيجيريا ، تعلم بالمدارس المحلية ثم التحق بجامعة "أبادان"، وتخرج منها عام 1960 م متخصصا باللغة الإنجليزية.
سافرإلى أمريكا عام 1960 م ،و درس بإحدى جامعاتها "جامعة برينستون" وهناك ألف مسرحيتيه "الحفلة التنكرية" و "الطوف".
عمل باحثا في معهد الدراسات الإفريقية بجامعة أبادان لمدة عام ، وأعد فيها دراسة عن الأساطير والملاحم عند شعب الايبو الذي ينتمي إليه.
وأسهم في تحرير مجلة "أورفيوس الأسود" عام 1969 م، وهو أستاذ للغة الإنجليزية وآدابها بجامعة "لاغوس" في نيجيريا[2].

أما عن أعماله المسرحية ، فموضوعاته مستمدة من تراث أمته وحياتها الواقعية المعاصرة.

وقد نالت ثالوثيته: " أغنية الماعز، والحفلة التنكرية و الطوف" شهرة واسعة .

- **مسرحية "أغنية الماعز" :**

تدور حول صياد فقير يصاب بالعنة، فلتجأ زوجته إلى الطب الشعبي ثم تتحول إلى أخيه الأصغر، فتحمل منه عن طريق الحرام، وحين يكتشف الصياد خيانة زوجته له يقرر قتل أخيه، ولكن أخاه ينتحر شعورا منه بالذنب، ولا يجد الصياد سوى الانتحار أيضا، في حين تجهض الزوجة نفسها وتموت أثناء

[1] ينظر : علي شلش : الأدب الإفريقي ، ص 111.
[2] ينظر : المرجع نفسه ، ص 105-106.

الولادة، وكانت قد قدمت في أوربا سنة 1965 م في مهرجان الكومنولث الخاص بالفنون في لندن ، وكان استقبالها محتشما للعوامل التالية : أن إنتاجها كان ضعيفا وبمجهودٍ هاوٍ ، وفقدان الحساسية في الإخراج ، والأدهى من هذا أن المعزة كانت حية وهو خطأ عملي آخر حيث كانت تفصل بين الفقرات الحادة مأمأة العنزة من حين لآخر[1].

- **مسرحية "الحفلة التنكرية" :**

وظهرت عام 1964 م ودائما مع موضوع العنة، ولكن العنة هذه تطارد ثلاثة أجيال في أسرة واحدة ، ويتكرر ظهور فكرة التطهر من الخطيئة من خلال معاناة العنة[2].

- **مسرحية "الطوف" :**

ظهرت عام 1964م ، والطوف هو جذع الشجر المستعمل في عبور النهر. وفي هذه المسرحية نجد أربعة رجال من قاطعي الأخشاب يستخدمون طوفا من جذوع الأشجار في التنقل عبر النهر ، ولكنهم يضلون طريقهم ذات يوم في نهر النيجر، ويشرفون على الهلاك.

ومن خلال ذلك يكشف المؤلف عن المشاق التي تعترض الانسان وتجعله يرى الموت هينا[3].

- **مسرحية "أوزيدي":**

وهي مسرحية مميزة .إذ كانت مختلفة عن أعماله السابقة وأكثرها نضجا وفنية ومتعة للجمهور، فهي تنضح بالروح الإفريقية. إذ تجتمع فيها روح الفكاهة اللاذعة والروح الاحتفالية ، وهي تهدف إلى تجسيد قصة بطولية قديمة زاخرة بالمؤامرات السياسية والمعارك السحرية .

فالمسرحية تتلخص قصتها في أن أحد ملوك اليوروبا بمنطقة الدلتا بالنيجر يموت فيجتمع مجلس المحاربين و الشيوخ في المملكة لاختيار ملك جديد ، وبناء على التقاليد يأتي الدور على أسرة "أوزيدي"، والتي اشتهر فيها "أوزيدي" نفسه المحارب القوي وعضو مجلس المحاربين والشيوخ ، ولكن المجلس يكشف أن لأوزيدي أخا أكبر منه ، وبالتالي فهو أحق بتولي حكم المملكة بحكم التقاليد و الأعراف، ويعترض "أوزيدي" بداية على ذلك على اعتبار أن أخاه ساذج لا يصلح لهذه المهمة ، لكنه في الأخير يرحب بالقرار ويقف إلى جنب أخيه ، ولكن أعضاء المجلس يستغلون ضعف الحاكم وهو أخ أوزيدي ، ويصبحون هم الحكام الفعليين من وراء الستار ، إلا أن "أوزيدي" ينتفض ضد ذلك، فتكون نهايته القتل.

[1] ينظر : وول سوينكا : الأسطورة والأدب والعالم الإفريقي ، تر : نسيم مجلي و إيرين مجلي ،مرا: محمد عناني ، المركزالقومي للترجمة ، القاهرة ،مصر ، ط1، 2016، ص 56.
[2] ينظر : علي شلش : الأدب الإفريقي ، ص 106.
[3] ينظر : المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

ومن جهة أخرى كان لأوزيدي قبل وفاته زوجة حملت منه و تضع مولودها عند أمها، وهو مولود ذكر حمل اسم والده كذلك ويسمى "أوزيدي"، ويلقى عناية فائقة من طرف جدته ، والتي استعملت مهاراتها في السحر والاستعانة بالآلهة ليكتبَ له التوفيق ، وعندما يكبر "أوزيدي" يتجه إلى قبيلة أبيه فيقوم بقتل أولئك الذين قد تآمروا على أبيه و قتلوه[1].

ورغم افتراض أن أحداث هذه المسرحية قد حدثت في زمن أسطوري غير أن الكاتب أضفى على العمل روحا عصرية ، وجعل الشخصيات فيها يشيرون إلى موضوعات معاصرة تحدث في أماكن حقيقية .

وعموما فهي مسرحية طويلة تروي سيرة شعبية لبطل تراجيدي مستمدة من التراث الشعبي. وهي مأساة في ظاهرها صراع على الحُكْم وفي حقيقتها صراع بين القيم .

وما يميز مسرح "كلارك" هو طغيان الشاعرية، والمزج بين التقاليد الإفريقية والأشكال الحديثة.

وهكذا خطا المسرح الإفريقي خطوات إلى الأمام خاصة في نيجيريا، ساعد في ذلك عودة الأفارقة إلى تراثهم والإغتراف منه، واهتمامهم بثقافتهم المحلية وازدياد التعليم والثقافة ،ويقظة المجتمع ،وبروز أسماء لامعة بوّأت المسرحية الإفريقية مكانا لائقا في عالم الإبداع .

[1] ينظر : علي شلش : الأدب الإفريقي ، ص 107-108.

الفصل الثالث

وول سوينكا: حياته، أعماله وأهم مسرحياته

- **المبحث الأول : حياة سوينكا ومنزلته الأدبية ومواقفه**
- **المبحث الثاني : أعمال سوينكا الأدبية و التنظيرية والروائية**
- **المبحث الثالث : أعمال وول سوينكا المسرحية**

المبحث الأول : حياة سوينكا ومنزلته الأدبية ومواقفه

1- لمحة عن حياته :

هو الكاتب النيجيري العالمي وول سوينكا واسمه الكامل : أكيو آنداوا.

ولد سوينكا في قرية "أبيو كوتا" في غرب نيجيريا عام 1934 م لأبوين من شعب اليوروبا.
تلقى تعليمه الأوّلي في "أبيوكوتا" ، وعندما بلغ الثامنة عشر من عمره عام 1952 م التحق بجامعة "أبادان" ، والتي كان يدرس فيها كثير من الكتاب الناشئين من أمثال: تشينوا أتشيبي وجون ببركلارك وغيرهما.

وبعد سنين من الدراسة في هذه الجامعة غادر إلى انجلترا ،حيث التحق بمدرسة اللغة الانجليزية في جامعة "ليدز"، والتي كانت تتميز بالنشاط المسرحي بصورة خاصة، مما أتاح له الاطلاع على الأدب المسرحي إطلاعا واسعا، ومشاهدة المسرحيات العظيمة المتنوعة التي يتشوق لرؤيتها شوقا شديدا .
و انضم إلى مسرح البلاط الملكي في انجلترا عام 1957 م ،حيث قام بالتمثيل في أولى مسرحياته ، والتي لم تنشر أبدا وهي" المخترع" ، وقد كان المسرح في ذلك الوقت طليعيا[1].

كما عمل كقارئ مسرحيات وفاحص نصوص ، وفي تلك الأثناء شرع في كتابة مسرحيتين قصيرتين هما: "سكان المستنقع" و"الأسد والجوهرة".

وفي عام 1960 م عاد إلى نيجيريا ليعمل من خلال منحة دراسية من مؤسسة روكفلر للبحث في التراث المسرحي الإفريقي، وكانت البلاد تعد نفسها للاحتفال بالاستقلال عن بريطانيا، فكتب خصيصا لهذه الاحتفالات مسرحيته "رقصة الغابات"، وفي نفس العام أي 1960 م أنشأ سوينكا فرقته المسرحية المسماة "أقنعة" ، وكان ذلك فاتحة لنشاط مكثف شهده الكاتب ، حيث تقلد العديد من المناصب الثقافية المهمة منها: أنه عمل مدرسا بقسم اللغة الانجليزية بجامعة "أبادان" ، وفي عام 1963 م عيّن رئيسا للقسم الانجليزي في جامعة لاغوس بنيجيريا[2].

وفي عام 1965 م تعرض وول سوينكا للاعتقال ، واتهم بسرقة شريطين إذاعيين عليهما خطبة لرئيس وزراء الإقليم ، ومع أنه نفى هذا الاتهام فلم يخل سبيله إلا في أواخر ذلك العام .

[1] ينظر : محمود قاسم : موسوعة أدباء العالم في القرن 21 ، ص 457.
[2] ينظر : المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

وفي عام 1967 م عيّن مديرا لمدرسة الدراما التابعة لجامعة "أبادان" ، ولكنه اعتقل مرة أخرى قبيل تسلمه المنصب الجديد ، وكان الاعتقال هذه المرة بأمر من الحكومة الاتحادية بتهمة القيام بنشاط مــوالٍ لبيافرا* خلال الحرب الأهلية.

واعتقاله دام أكثر من سنتين قضاهما في الكتابة و التأليف، وأفرج عنه في 26 أكتوبر 1969 م ، فعاد إلى وظيفته التي لم يكن قد تسلمها ، وظل بها حتى استقال منها عام 1972 م[1].

وتجدر الإشارة أنه أثناء سجنه بين عامي 1967 و 1969 م مُنح جائزة جون كامبل للآداب في الكومنولث **[2].

وفي عام 1972 م ترك سوينكا نيجيريا التي كانت خاضعة لحكومة عسكرية ليعيش في منفى اختياري في أوربا وأمريكا ، وعمل بشكل أساسي أستاذا جامعيا في جامعة "كامبردج" في انجلترا ، كما أشرف عام 1975 م على تحرير المجلة الفكرية الإفريقية " Transition" التي تصدر في غانا.

وفي عام 1976 م عاد إلى وطنه ، وعين أستاذا في قسم اللغة الانجليزية في جامعة " إيفا"[3] .

وعلى الرغم من الضغوط الحكومية، فقد تابع سوينكا نشاطه في المسرح السياسي حيث ركز انتقاده على الفساد الحكومي ، والآثار السلبية التي جلبتها طفرة النفط على نيجيريا .

وفي عام 1986 م حصل سوينكا على جائزة نوبل[4] . وهي أرفع جائزة أدبية على مستوى العالم،أي بعد مرور حوالي خمسة وثمانين عاما على تأسيسها ،ممّا رسخ مكانته على خريطة الأدب العالمي و الإفريقي وكذا في بلده الأصلي ، حيث حصل على أعلى وسام وطني في البلاد (نيجيريا) ، الأمر الذي فتح المجال لتحقيق نوع من المصالحة بينه وبين السلطات السياسية ، خصوصا بعد أن عين في منصب حكومي رفيع.

---

* حرب بيافرا: هي محاولة ولايات الجنوب الشرقي النيجيري الاستقلال والانفصال عن الدولة الاتحادية في نيجيريا مابين 1967- 1970 ، وتمثل ذلك في إعلان دولة إيبو جمهورية مستقلة بمنطقة بيافرا في وسط وجنوب نيجيريا ، قبل أن تتمكن القوات العسكرية من ضبط المنطقة واسترجاعها .
(ينظر : آمد ممد جالو: دولة ما بعد الاستعار في إفريقيا حالة نيجيريا، ص45).

[1] ينظر : علي شلش : الأدب الإفريقي ، ص 98.

** الكومنولث: كان فيما مضى يُعرف باسم رابطة الشعوب البريطانية أي الجماعة السياسية التي أسستها الإمبراطورية البريطانية السابقة، وتتكون من المملكة المتحدة و الدول التابعة لها ومستعمرات سابقة معينة أصبحت الآن دولا ذات سيادة .
(ينظر :بيل أشكروفت، غاريت غيريفيت، هيلين تيفين: دراسات مابعد الكولونيالية (المفاهيم الأساسية)، ص113).

[2] عصام محفوظ : مسرح القرن العشرين ، ج1 ، ص 305.

[3] ينظر : علي شلش : الأدب الإفريقي، ص 98-99.

[4] ينظر: إدريس بخاري : ألوان الأدب الأسود ، ص 167.

إلا أن سوينكا عاد ليدخل في دوامة السياسة من جديد خاصة في سنوات التسعينيات من القرن الماضي بعد أن استولى الجيش على الحكم، وقام بحلّ الحكومة المدنية وفرض ديكتاتورية عسكرية ، وهنا يضطر سوينكا إلى ترك البلاد حيث ذهب إلى الولايات المتحدة الأمريكية أين عمل أستاذا جامعيا في جامعتي "هارفارد" و "أموري" . وفي عام 1998 م يعود إلى نيجيريا .

2- الخلفية الثقافية لوول سوينكا :

من خلال وقوفنا على تجارب سوينكا يتضح أنّ خلفياته الثقافية ترتكز على بُعدين :

- المخزون الثقافي لثقافة شعبه اليوروبا في الإطار الإفريقي.
- دراساته وتجاربه المتنوعة المرتبطة بأفكار العالم الحديث.

و سوينكا هو نتاج العالم الأوربي المسيحي ، ونتاج عالم إفريقي وثني أيضا ، ولكنه ظلّ على قناعة بأنه لا بد من العمل على بعث وخلق مسرح إفريقي له أهميته ودوره .
ومن ثَمَّ فالسمة الأساسية التي ميزت كتاباته أنها لم تكن محصورة بالقارة الإفريقية ، بل امتدت لتشمل اهتمامه بقضايا الانسان في العالم كله.

3- أهم جوائزه و تكريماته :

فاز بجائزة "نوبل" للآداب عام 1986 م ، وكان لفوزه هذا أثره في أن يصبح علما من أعلام الفكر والأدب في العالم بأسره ، ومنه تغيرت نظرة العالم الخاطئة تجاه الشعوب الإفريقية ،وسلط الضوء على ما تزخر به ثقافتها من قيم انسانية.

كما حصل سوينكا على الكثير من الجوائز المحلية و الإقليمية والعالمية منها :

- جائزة جون كامبل عام 1968.
- وجائزة أفضل نصوص درامية عن مسرحيته (الطريق) من مهرجان الفنون الزنجية بداكار عام 1966 م.
- كما حصل على جائزة (أجيب) للآداب سنة 1986.
- وفي عام 1990 م حصل على ميدالية بينسون من الجمعية الملكية للآداب.
- و حصل سنة 1993 م على الدكتوراه الفخرية من جامعة هارفارد.
- وفي عام 2005 م حصل على الدرجة الفخرية من جامعة برينستون.

- كما قامت مكتبة بحوث التراث الإفريقي والمركز الثقافي في عام 2011 م ببناء مركز خاص بالكتّاب والأدباء تكريما له ، و يقع هذا البناء في قرية "لاجيلو" بمنطقة الحكم المحلي بـ"أبادان" في نيجيريا ، ويشمل هذا المركز برنامجا مميزا يتيح للكاتب الإقامة بالمركز شهرين أو ثلاثة شهور أو ستة شهور ، وتهيئة المناخ المناسب للانخراط في الكتابة الإبداعية الجادة [1].

4- الدافع الرئيسي للإبداع عند سوينكا :

عند التعمق في قراءة الأعمال الإبداعية للكاتب أكانت مسرحية أم روائية أو شعرية نلاحظ طغيان فكرة مستولية على الكاتب ألا وهي أن البشر في كل مكان متوحشون يدمرون بعضهم البعض ، وبالتالي « فهو دائم الإلحاح على فضح الشر والفساد والظلم ، ومن هذا المسعى الأخير ينطلق اهتمامه الراسخ بوضع الإنسان على الأرض، ومخاطبة قضاياه العامة وأشواقه الأساسية »[2].

وتعود هذه الأفكار والمشاعر إلى مراحل بعيدة في عمر الكاتب ، مراحل طفولته حين كان صبيا أثناء الحرب العالمية الثانية، و رؤيته لحجم البشاعة والشرور التي اتسم به العالم الغربي ممّا فجر إحساساته تجاه ذلك.

وهذا يسنده ما نقله الباحث عصام محفوظ عن قول لسوينكا مفاده بأن الكاتب في المجتمع الإفريقي قد لعب دور مسجل تجارب مجتمعه وقيمه وعاداته ، وأنه حان الوقت للتوقف عن تعمية الناس بالاهتمامات العالمية التي تضع المراهم على الجراح الزائفة والمجردة متجاهلة الجراح الحقيقة التي تسببها فضائع الإنسانية السوداء [3].

5- موقف سوينكا من المسرح :

سوينكا رجل المسرح دون منازع ، فهو عاشق للمسرح ولا يرى نفسه إلا من خلاله ، لأنه هو الذي يحقق له ذاته، ويحقق له التواصل مع أي انسان في أي مكان .

ويعود سبب هذا الحب الجارف للمسرح عند سوينكا في الحرية التي يجدها في التعامل مع أدواته ، حيث أن هدف هذا المسرح لا يعنيه في المقام الأول أي أنه ليس ملزما بالتعليم والتنوير وبث الأفكار في عقول الجمهور ، لكنه في الوقت نفسه يضع التزاما مع نفسه أمام الجمهور وهو ألا يغادروا المسرح قبل

[1] ينظر: وول سوينكا https://ar.wikipedia.org/wiki/

[2] علي شلش : الأدب الإفريقي ، ص 103.

[3] ينظر : عصام محفوظ : مسرح القرن العشرين ، ج1، ص 310.

أن يكون قد قال شيئا ، ويعلق علي شلش على ذلك بالقول : « فهو لا يميل إلى التزام برخت السياسي ويعتقد أن التزامه الوحيد إزاء جمهوره هو التأكد من أن هذا الجمهور لا يغادر وهو سأمان »[1].

فسوينكا لا يفكر في طبيعة المتلقي أو الجمهور ، ولا يبالي حين يؤلف عملا مسرحيا ، إذ لا يهمه إن كان هذا الجمهور من نيجيريا أو من أي بقعة أخرى من العالم ، فهو يكتب وفي ذهنه أن القاعة مليئة بالناس ، وأنّ هؤلاء الناس يحسون ويشعرون أن الكاتب لا يكتب عن لا شيء.

6- ارتباط الإبداع بالسياسة عند سوينكا :

إن سوينكا ليس مؤلف مسرحيات فحسب، ولكنه فنان متعدد المواهب، فهو شاعر وممثل ومخرج وناقد ومحاضر، ويعزى هذا التعدد إلى الموهبة والأصالة التي يتمتع بها ،مما جعله يتوج بأهم جائزة أدبية في العالم وهي جائزة نوبل للآداب .

وقد اعترفت الأكاديمية التي منحته الجائزة بنضاله السياسي الداخلي ، دون الخوض في نضاله الشامل ومنها نضاله ضد الاستعمار .

فسوينكا كما هو معلوم لا يهادن الديكتاتوريات العسكرية خاصة بعد الاستقلال، ويرى أن هؤلاء الحكام ما هم إلا وكلاء جدد لأسيادهم البيض السابقين ، فقد رحل الإستعمار التقليدي من الباب وعاد الإستعمار الجديد من النافذة من خلالهم . فسوينكا« يذهب أبعد قليلا مما يشير إليه بيان الجائزة ، وإن لم يصل إلى الحد الذي ذهب إليه مواطنه تشينوا أتشيبي ، وهكذا تكون الأكاديمية قد اختارت بين سوينكا و أتشيبي أهْوَن الشرّين»[2].

و من الناحية الفنية فقد أقرت الأكاديمية السويدية التي منحته الجائزة بتلك الخصائص الإنسانية لأدبه، ومسرحه على وجه الخصوص وجاء في تقريرها : « إن سوينكا قدم مسرحا للوجود وبآفاق ثقافية روحية وغنية بتراثه في الأساطير والطقوس الدينية والثقافية للأدب الشعبي النيجيري . إنه يشكل دراما الوجود من منظور ثقافي واسع و بأرقى أسلوب أدبي يتفجر شعرا»[3].

[1] علي شلش : الأدب الإفريقي ، ص 102.
[2] عصام محفوظ : مسرح القرن العشرين ، ج1، ص 308.
[3] علاء الدين مكي رقيق: أحاديث في الفكر والأدب والفن ، موفم للنشر ، الجزائر ، د.ط، 2009 ، ص 33.

ولقد حاز سوينكا إعجاب كبار ونقاد العالم لتميز إنتاجه الأدبي، ولدى منحه الجائزة - جائزة نوبل- مدحه الناقد الإنجليزي ايليدير جونز ووضح بأنه يشك أن يكون اليوم بين كتاب الانجليزية شاعر مسرحي أفضل منه ،ووصفه بأنه ذو خيال تصويري فريد .

كما أثنى الناقد جوريس سيلينيكس على مواهبه المتعددة ككاتب مسرحي وشاعر وناقد وممثل ومخرج مسرحي، وقبل كل شيء على شجاعته كرجل مبادئ ملتزم بقضايا تحرير الإنسان[1].
ويزداد إعجاب النقاد به ، وهاهو الناقد الفرنسي جان بيار دورباكس أستاذ الأدب الإفريقي في جامعة ديجون ، ومدير تحرير مجلة الكومنولث ، يصف مسرح سوينكا بأنه شهادة للحريات[2].

وقد مزج سوينكا بين الأدب والسياسة ، فأدبه مكرس للسياسة .إذ أن السياسة هي وسيلة تعبير وتحرير، ومن ثَمّ ارتبط عمله السياسي بعمله الأدبي .

ورغم إنتاجه الإبداعي الغزير فهو لم يبق في برجه العاجي ولم يفصل نفسه عن أحداث بلاده . بل قرن الكلمة بالفعل ، فقد استغل ذات مرة احتفالا كانت تنقله الإذاعة الوطنية عام 1965 م في "أبادان" ليوجه منه إلى الجماهير بصوت مباشر على الهواء بدلا من كلمة شكر، كلمة استنكار ضد طغمة جديدة من العسكر استلمت الحكم بحجة تخليص البلاد من الطغمة السابقة ، فإذا هي تفعل ما تفعله الطغمة السابقة .
وفي مأساة بيافرا يتدخل شخصيا في الحرب الأهلية النيجيرية حين يلتحق بالمتمردين في بيافرا ، فيعتقل ويبقى في السجن من عام 1967 إلى 1969 م[3].

[1] ينظر : عصام محفوظ : مسرح القرن العشرين ، ج1، ص 309.
[2] ينظر : المرجع نفسه، ص 313.
[3] ينظر : المرجع نفسه، ص 312.

أما عن موقف سوينكا من العنف السياسي: «فهو ضد العنف القمعي ، ولكنه ليس ضد العنف التحرري»[1].

وسوينكا هو شخص ثائر لا يمثل حكومة بلاده الشرعية ، بل يمثل تيارا تحرريا يعم القارة السوداء كلها[2] ، ولهذا فالدوائر الغربية رحبت بنضاله ضد الحكومات العسكرية في بلاده ، ولكنها أغفلت عمدا نضاله ضد الاستعمار. فالنضال عند سوينكا لا يمكن تجزئته.

وهكذا يكون سوينكا قد كرس غالبية أعماله الإبداعية لكشف الممارسات السلبية وفضح السياسيين الفاسدين، وقد تسبب له ذلك في دخوله السجن . كما انتقد العديد من الحكام المستبدين والعسكريين الديكتاتوريين، فقد واجه الرئيس النيجيري الأسبق "شغاري Shagari* " بانتقاد لاذع مشافهة ، وانتقد الجنرال العسكري الراحل "ساني أباتشا**" عام 1996 م بلهجة شديدة ، ووصف حكمه بالقسوة وفقدان الإحساس بالإنسانية و الرحمة. كما قام بحملات إعلامية مكثفة ضد رئيس أوغندا الراحل عيدي أمين.

وانتقد بشدة الغزو الأمريكي للعراق ، ووصف بوش بأنه أخطر أصولي متطرف يتولى إدارة البيض الأبيض.

كما اتخذ موقفا ضد الحركات الاسلامية المتطرفة ، وأكد أن الحكومة النيجيرية في حرب مع جماعة "بوكوحرام" - جماعة دينية متطرفة تتخذ من العنف وسيلة لأهدافها، تنشط في نيجريا والدول المجاورة لها- وأنه يجب عدم التفاوض مع زعمائها السفاحين، ولام الحكومة النيجيرية بسبب القيادة السيئة ، والتي تركت الشبان في حالة فقر و استقطاب من طرف هذه الجماعات الدموية .

و كان كثير الحديث عن كبت الحريات في جنوب إفريقيا ، ومنتقدا بصراحة سياسة الفصل العنصري المفروضة على الأغلبية من قبل حكومة البيض في جنوب إفريقيا سابقا .

وعليه فمن الناحية السياسية يبقى سوينكا داعية إلى الحرية والديمقراطية و وجوب تقرير الشعوب مصائرها بأيديها ، مع نوازع ثورية عميقة ، مما يجعله عصيا على التصنيفات الجاهزة . إلا أنه يظل قبل كل شيء مناضلا شرسا في سبيل حقوق الإنسان، وخصما لدودا لكل أشكال الديكتاتورية والأصولية الدينية.

---

[1] عصام محفوظ : مسرح القرن العشرين ، ج1، ص 308.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

*شغاري : هو شيخو عليو شاري : رئيس نيجيريا في الجمهورية الثانية من 1979 إلى 1983م ، أطيح بحكومته في انقلاب عسكري عام 1983م (ينظر : عبد الحكيم نجم الدين : الإنتخابات الرئاسية النيجيرية رصد وتأريخ ، مجلة قراءات إفريقية ، إصدار المنتدى الإسلامي،العدد 25، يوليو- سبمتبر 2015 ، ص 33).

**ساني أباتشا (1943-1998) : ضابط عسكري ورئيس سابق لنيجيريا بين عامَيْ 1993 إلى 1998 .
(ينظر : المرجع نفسه ،ص 34).

المبحث الثاني : أعمال سوينكا الأدبية و التنظيرية والروائية

تنوعت أعمال سوينكا بين المسرح والرواية والشعر ، وشكل مزيجا حقيقيا لرؤية الكاتب ومعايشته لحضارتين:

- الحضارة الإفريقية التي ينتسب إليها دما ولحما و وجدانا.
- والحضارة الغربية التي تشربها طويلا بالمعايشة والتجربة واللغة والثقافة والتكوين.

وقد نجح سوينكا في انتهاج أسلوب أدبي مختلف عما ساد كتاب جيله، ونجح نجاحا باهرا خاصة في المسرح في مزج التقاليد المسرحية الأوربية والتراث الإفريقي المستمد من تراث قبيلته "اليوروبا" في مختلف أعماله.

1- الشعر:

من أبرز دواوينه الشعرية:

- إدانري وقصائد أخرى عام 1967م.
- قصائد من السجن عام 1969 م : وقد كتبها خلال فترة اعتقاله من قبل الحكومة النيجيرية بسبب تأييده لوجهة نظر "بيافرا" في الانفصال.
- الرحلة المكوكية في سرداب : عام 1972.
- أغونا أبيبيماش: عام 1976.
- أرض مانديلا وقصائد أخرى عام 1989.
- قصائد مبكرة: عام 1997 م.

و من قصائده المعروفة "مكالمة هاتفية": وهي تعكس واقع غربته المؤلم في إنجلترا، و تفضح العنصرية البيضاء تجاه السود خاصة.

وهي عبارة عن حوار يجري بين الشاعر سوينكا و امرأة انجليزية ، حيث يود فيها الشاعر تأجير مسكن ، ولكن السيدة المالكة تبدي نوعا من التمييز العنصري تجاه أصحاب اللون الأسود. وتقع المكالمة بين الشاعر والمالكة والتي ترغب وبإلحاح في معرفة لون بشرة الشاعر، وقد استطاع سوينكا بتصعيده للحوار وتلاعبه بالألوان أن يبرز تفاهة السيدة في إلحاحها على معرفة لون البشرة . والقصيدة فيها كثير من السخرية والتهكم على تلك السيدة المصابة بهوس الألوان وعنصريتها .

يقول في بعض مقاطعها:

" بدلت لهجة الإصرار
توخت مراعاة الشعور
" هل أسود ؟ أم أنك فاتح جدا ؟ "
هكذا جاء التوضيح
" هل تعني أنك كالشوكولا الصرفة أم الشوكولا بالحليب ؟ "
كانت لهجتها استفسارا سريريا حياديا
ساحق في حياده الطفيف ، وبسرعة بدلت أنا
طول الوجه وآثرت القول : غرب أفريقي - واللون سبيداجي- " واستدركت
"هذا ما جاء في جواز سفري"
صمت خيم... لجوء إلى المخيلة من أجل
التحليل الطيفي... صدقي بدل لهجتها على الهاتف
" ماذا ؟ !" قالتها بوضوح
" ألا تعرفين ماذا؟ !" " كلون السمراوات"
" غامق إذن ، أليس كذلك "
ليس كذلك بالضبط... وجهي كلون السمراوات
أما البقية سيدتي ، هلمي ترين بنفسك
راحة كفي وأخمص قدمي مشقرة كما لو
كان بماء الأوكسجين ، الاحتكاك من الجلوس
يا للحماقة سيدتي... جعل مؤخرتي سوداء
كجنح الغراب – مهلا سيدتي – و تناهى إلى سمعي
خبط المسماع . " سيدتي " خاطبتها
راجيا: " هلّا رأيتِ بنفسك ؟ " "[1]

وسوينكا في معظم أشعاره يُلحُّ على مثقفي العالم ومفكريه وأدبائه وغيرهم ويناديهم أن ينقذوا الإنسان من غبائه. وفي ظل مرارة السجن التي جربها في منتصف الستينيات مرتين أصبح لا يهمه سوى التواصل الإنساني ليبقى بذلك مخلصا لكل ما هو نقيّ وطاهر ، إذ لا يهمه سوى تضحيات الإنسان لإظهار الحقيقة[2].

أما من الناحية الفنية فشعر سوينكا يتميز بالخفة وروح الدعابة والسخرية مع حكمة عميقة وبليغة .

[1] ينظر: ك. أي .سينانو و ت .فانسانت : مختارات من الشعر الإفريقي، تر: جميل الضحاك،منشورات وزارة الثقافة السورية،دمشق، د.ط،1985، ص 110- 111.

[2] ينظر : محمود قاسم: موسوعة أدباء العالم في القرن 21، ص 458.

2- أعمال تنظيرية:

من أعماله التنظيرية :

2-1- "الكاتب في دولة افريقية ":

ونشره في صيف 1967 م ،وفيه يرفع سوينكا عقيرته ويدعو الكتّاب إلى ضرورة تبني القضايا الإنسانية والدفاع عنها، وفضح الشرور ومحاربة الغباء الإنساني الذي يدمر الحياة.

وقد نُقِلَ عنه قوله : « نحن الذين مجد الشعراء إنسانيتنا قبل أن ينتظروا الدليل ، نحن الذين نشكل صفحات الجرائد اليومية تكذيبا لبراءتنا نجد أنفسنا اليوم مرغمين على إعادة تقويم علاقتنا بالعالم الخارجي، مدفوعين لا ببصيرتنا الخاصة، وإنما بإلحاح الكارثة ، ويبدو لي أن الوقت حان لكي يمتلك الكاتب الإفريقي الشجاعة الكافية ، فيقرر ما الذي يمكن إنقاذه من براثن الدورات المتكررة للغباء الإنساني»[1].

كما يدعو سوينكا الكاتب أن يكون في الطليعة ،وأن يجسد صوت الضمير في مجتمعه، وإذا لم يقم بهذا الواجب ويستشعره فما هو إذن إلا كطبيب فاقد للإحساس يتعامل مع جثة هامدة.

2-2- كتاب "الأسطورة والأدب والعالم الإفريقي":

نشر هذا الكتاب عام 1976 م ، وفيه يدعو سوينكا إلى إعادة تثبيت القيم الأصيلة للمجتمع الإفريقي، وتعديلها بما يتلاءم مع روح العصر.

والكتاب مقسم إلى أربعة فصول أساسية وهي:

الفصل الأول: الأخلاق والجماليات والنموذج الشعائري الأصلي.

الفصل الثاني: الدراما والرؤية الإفريقية للعالم.

الفصل الثالث: الأيديولوجيا والرؤية الاجتماعية: العامل الديني.

الفصل الرابع: الأيديولوجيا والرؤية الاجتماعية: النموذج العلماني.

إضافة إلى ملحق بعنوان المسرح الرابع.

[1] عصام محفوظ : مسرح القرن العشرين ، ج1 ، ص 310.

فمثلا في فصل الأخلاق والجماليات والنموذج الشعائري الأصلي ، نجد مفهوم الزمن عند قبيلة اليوروبا.فَوِفْق معتقدات اليوروبا تقسّم الحياة إلى ثلاث فترات زمنية متداخلة : ما قبل الحياة، الحياة، ما بعد الحياة أو تلك التجربة التي يمر بها الذين لم يولدوا بعد والأحياء والأجداد على التوالي ، وعلى النقيض من المفهوم الغربي القائل بعدم عودة الزمن إلى الوراء ، وهو المفهوم الأساسي في الديانة المسيحية . فمفهوم اليوروبا عن العالم كما يراه سوينكا لا يقوم على مفهوم خطي للزمن ، بل على الحقيقة الدائرية التي تنكر دورة الموت والحياة وما قبل الحياة، و المَثَلُ القائل بأن الطفل هو أب الرجل ليس إلا تعبيرا عن الديمومة الإنسانية التي لا تتمثل في اتجاه خطي مستقيم واحد ، فلا الطفل ولا الأب يمثل مفهوما مغلقا أو مفهوما تاريخيا ، بل يمثلان معا مبدأ اجتماعيا وجدانيا ينبع من الحكمة اليوروبية المعبرة عن نشأة الكون، والتي تحتضن داخلها أشكالا متعددة من أشكال الوجود . وفي هذا يقول سوينكا: « العرف والتنظيم الاجتماعي لمجتمع اليوروبا هو أمر يستحق التأكيد ، لكونه انعكاسا لتلك الحقيقة ذاتها التي تنكر الأزلية في وجود الموتى ، والأحياء ، والذين لم يولدوا بعد . فتعبير "إن الطفل هو والد الرجل " يصبح في نطاق هذا السياق للبنية الزمنية ، وهذه ليست فقط استعارة عن التطور المغروس في جذور التمثيل الفردي . بل وهي مَثَلٌ للاستمرارية الإنسانية التي ليست ذات التوجه الواحد . لا "الطفل" و لا "الأب" مفهوم مغلق أو كرونولوجيا ، فعالم الذين لم يولدوا -في رؤية عالم اليوروبا- هو بوضوح أقدم من عالم الأحياء على أساس أن عالم الأحياء هو أقدم من عالم الأسلاف ، وطبعا بالطريق الآخر الدائري نستطيع أن نؤكد أن عالم الذين لم يولدوا بعد هو أقدم من عالم الجدود أو الأسلاف بالروح نفسها»[1].

ويقدم سوينكا في ثنايا الكتاب رؤية وتصورات قبيلته - قبيلة اليوروبا- للوجود والعالم والغيب.

فقد كانت ثقافة اليوروبا تؤثر على سوينكا في أعماله حيث نجد أن شعب اليوروبا واحد من الشعوب الإفريقية التي أثبتت ثقافته أنها ليست غنية فحسب ، وإنما هي ثقافة قادرة أن تعيش في أقاليم ومناطق بعيدة جدا عن موطنها الأصلي في الغرب الإفريقي .فثقافة اليوروبا تتمتع بحضور قوي في البرازيل ، وفي أجزاء أخرى من أمريكا الجنوبية ومنطقة الكاريبي ، وهي مناطق اتصلت منذ قرون بأهل اليوروبا في الشتات عن طريق تجارة الرقيق .وحياة اليوروبا التقليدية تتحكم فيها المفاهيم الدينية ، فاليوروبا تحيط بها الآلهة والأرواح من كل جانب ، وأن حياة البشر تتفاعل معها تفاعلا تاما[2].

[1] ووول سوينكا : الأسطورة والأدب والعالم الإفريقي ، ص 22.
[2] ينظر : ووول سوينكا https://ar.wikipedia.org/wiki/ .

3- أعمال سوينكا الروائية:

من أبرز أعماله الروائية :

3-1- رواية "المفسرون" :

تُسَلِّطُ رواية "المفسرون"الضوء على الفنانين والمثقفين ومعاناتهم النفسية و الاجتماعية . فرواية "المفسرون" تقدم فسيفساء عن المجتمع الإفريقي النيجيري من خلال مجموعة مثقفين يحاولون أن يمنحوا حياتهم ومواهبهم معنى في ظروف غير ملائمة ، حيث الفساد والوصولية ، والمشكلات المعقدة لمجتمع ما بعد الاستقلال الذي لم يجد طريقة الأفضل.

وتعتبر رواية "المفسرون" هي روايته الأولى ، استخدم فيها الكاتب أسلوبا ساخرا مريرا في تقديم أزمة المثقف الإفريقي في بلاده بعد الاستقلال.

ففي جزء من الرواية يُسَلَّط الضوء على شخصية "شاجو"، أحد أبطال الرواية وهو صحافي ، والذي ابتدع فلسفة أسماها "الفلسفة الإفراغية"، حيث تصل فيها سخرية الكاتب وقدرته على الموقف الكوميدي إلى الذروة ، فنعرف أن "شاجو" تقدم بفلسفته هذه لنيل درجة جامعية ، لكن رسالته رفضت ، والتي خلاصتها أن "التبرز" أرقى نشاط إنساني على المستويين الجسدي والروحي. جاء في الرواية على لسان شاجو: «إن كنت شخصانيا ، فلأنّ هذه يجب أنْ تعد أكثر الفلسفات باطنية في الوجود الانساني، وسواء كانت الإفراغية (التبرز) وظيفية أو روحية أو إبداعية أو طقسية فإنها تظل الفلسفة الصادقة الوحيدة . الافراغية ليست حركة إحتجاج، لكنها تحتج ، إنها ليست ثورية لكنها تثور، الإفراغية إن شئنا القول هي الكلمة المجهولة ، الإفراغية هي آخر منجم لم ترسم خارطته بعد للطاقات الخلاقة...»[1].

ثم يضيف في أسلوب هزلي: «عمة حبيبة طفولتي، التي تزور بيتنا بين حين وآخر كانت تضرط مثل وحش ، والأكثر إضاءة هنا كانت أمي المبتلاة بالبلوى ذاتها، كانت ضراطة شديدة التدين ...

إذن من تلك الأيام ، حين لم يكن سبب لجوئي إلى المرحاض ضرورة طبيعية بقدر ما كان هذا اللجوء ضرورة نفسية ، ودافعا دينيا...»[2].

[1] ووول سوينكا : رواية المفسرون ،تر : سعدي يوسف، دار المدى للثقافة والنشر - المجمع الثقافي، دمشق(سوريا) - أبو ظبي(الإمارات) ، ط1 ، 1998 ، ص 91.

[2] المصدر نفسه ، ص 92.

والرواية سلطت الضوء على حالة التخلف والفوضى والفساد المادي والمعنوي الذي ينخر المدينة ومجتمعها ، فالأوساخ والقاذورات موجودة في كل مكان. فالمكان قذر على المستويين المعنوي والمادي.

أما الأبطال الآخرون في الرواية فأحدهم نحات والآخر أستاذ جامعي ، والثالث موظف في الخارجية والرابع مهندس ، وكلهم عائدون من دراستهم بالخارج ويأملون في الإسهام في نهضة وطنهم المستقل حديثا ، ويحاولون الإحاطة بروح الجماعة ، وبالعلاقة بين الماضي والحاضر و المستقبل ، كما يحاولون أن يكونوا المفسرين - أو الشراح - لباقي المواطنين،و لكن هؤلاء المثقفين رغم نواياهم الحسنة يفشلون فشلا ذريعا فيما كانوا يطمحون إليه لأسباب عامة وخاصة.

فالفساد أقوى من إرادتهم ، ومشاكلهم الخاصة كانت حاجزهم دون الشعب الذي تحملوا المشاق في سبيل تنويره.

و سوينكا حين صوّر هذا الواقع ، صوره عبر سلسلة من المواقف الهزلية حتى خاتمة الرواية، دون التنصل من الخاتمة المفجعة التي يقودنا إليها عبر أبطاله ، فيموت أحدهم بطريقة غريبة و يشيخ الآخرون وهم في مطلع الشباب ، بل ينتهي الأمر في نهاية المطاف بالمهندس "سيكوني" - والذي ينقل من عمله لرفضه الفساد ويتهم بالجنون - إلى الزهد في الحياة ثم الموت .

وهكذا تنتهي الرواية بالفشل الذريع وخيبة الأمل الذي مُنيَ به هؤلاء المثقفون في تحقيق أحلامهم حيث أن الفساد الذي ينخر المجتمع أعتى من أن يواجهوه ، ثم إن المشاكل الشخصية التي يواجهها كل منهم أسهمت في فرملة مسيرتهم وأعاقتهم عن أداء رسالتهم التثقيفية. وواضح أن سوينكا كان متعاطفا ومشفقا على أبطاله من خلال رسمه للواقع الإفريقي المأساوي الذي يحيا فيه المثقفون[1].

3-2- رواية "موسم الفوضى":

يستوحي سوينكا أحداث روايته هذه من الأحداث المروعة التي عاشتها نيجيريا، والمجازر والاضطرابات السياسية والعسكرية التي اجتاحتها وأوقعتها فريسة للعنف والقمع والدمار.

يقدم فيها سوينكا صورة شديدة الحساسية للواقع الذي يعيش فيه المجتمع النيجيري حيث يتغوّل الفساد بدرجة كبيرة وواضحة ويصبح شديد الوطأة ،وذلك بسبب تحالف المصالح الإقتصادية مع الطغمة العسكرية الحاكمة ، وهو تحالف يقود إلى العنف تتجلى صوره في كل مظاهر الحياة في البلاد . فهُم يهلكون الزرع وينهبون ثروات البلاد الباطنية من معادن وغيرها، ويهدرون كرامة البشر إما بتخديرهم

[1] ينظر: عصام محفوظ: مسرح القرن العشرين، ج1، ص 118 ومابعدها.

أو قتلهم و ذبحهم، وهكذا يتحول المجتمع إلى مستنقع من العنف والإستغلال[1] . يقول سوينكا في أحد مقاطع روايته وهو يصف بعض الأعمال الوحشية للزمرة العسكرية : «كلّ شيء بدأ بمجزرة الأبرياء التي نفذتها جماعات الكارتل شبه العسكرية، وحملات الترهيب التي شُنّت على الأسواق والمدارس، ذابحة كل من يقع بين أيديها ، ملطخة جدران الصفوف بالأدمغة المتقدة بالعلم. بعدئذ حدثت قضية أولئك القتلة المرخصين الذين إنقضوا بكل طيش وتهور على إحدى القرى التي بدت مسالمة فوجدوها مقفرة . وهكذا دمروا الأكواخ ، حرقوا الغلال ، ثم عادوا إلى سياراتهم كي يعلنوا عن تنفيذ مهمتهم»[2].

وكان سوينكا قد اتخذ من "آبيرو" منطلقا لأحداث روايته، وهي بلدة صغيرة هادئة أمنت لنفسها إدارتها الخاصة، يقول : «فهذه البلدة الصغيرة القديمة كانت قد أمنت لنفسها منذ زمن طويل إدارتها الخاصة و شرطتها الخاصة ، كانت موحدة أشد التوحد حتى أنها توصلت إلى وضع ضريبة شاملة عن سكانها وكانت تدفع نقدا...»[3].

والشخصية الرئيسية في الرواية هي "أوفي" وهو إنسان مثقف وفنان و شاعر يقوم بعمل ملصقات وإعداد عروض وحملات ترويجية ودعائية لمنتجات الكاكاو الذي يحتكره حكام البلاد ، وفي نفس الوقت يحاول من خلال عمله أن يفتح أعين الناس على حقيقة أوضاعهم المزرية جراء الإستغلال، وهو يستعمل في عروضه الراقصة "إيريشيا" ، يقول أحد ممثلي السلطة العسكرية لـ"أوفي" :« لماذا أنتم أيها المثقفون ، أو أيا كان الإسم الذي تطلقونه على أنفسكم، تفرضون علينا أعباء لا نستطيع تحملها ؟ أنا مثلا، نشأت على فن القتل ، وباستطاعتي أن أستخدم ما نشأت عليه من أجل بلادي. فعلى أي فن نشأت أنت؟ لقد تابعت حملتك الإعلامية الخاصة بالكاكاو ، رأيت جماعتك وهي تعمل فاستنتجت منها أن مهمتك هي التثقيف . صحيح ؟ أنت تثير وجدان الناس ،تحرك وعيهم على نحوٍ خطر ، إذن الجماهير هي التي اخترتها كميدان للعمل أليس كذلك؟ هذه هي المهمة التي حملت نفسك مسؤوليتها »[4].

والسلطات الحاكمة لترسيخ السيطرة تعمد إلى سياسة التفرقة العنصرية بإذكاء الأحقاد والطائفية وإشعال الحروب الأهلية، وفي ظل الصراع والإحتراب تقع "إيريشيا" في قبضة السلطات وتُسجن ،وبعد رحلة مضنية يتمكن "أوفي" من العثور عليها وإنقاذها بمساعدة صديقه طبيب الأسنان .

وتنتهي الرواية بـ"أوفي" وصديقه طبيب الأسنان ،هذا الأخير الذي اختار إقتلاع الفساد من جذوره بالثورة والعنف .

[1] ينظر: عصام محفوظ: مسرح القرن العشرين، ج1، ص 320.
[2] وول سوينكا : موسم الفوضى ، تر: عبدالكريم ناصيف ، مطبعة زيد ابن ثابت , د.ب،د,ط، 1987 ، ص 104.
[3] المصدر نفسه ، ص 05.
[4] المصدر نفسه ، ص 105.

3-3- رواية " مذكرات سجين " :

هي رواية سجين يتوق للحرية التي سلبت منه لمواقفه السياسية .ويتطلع فيها إلى الأمل في خلاص وطنه من أتون التخلف والجهل والصراعات القبلية الدموية.

تتخذ الرواية من السجن كفضاء لسرد الأحداث وفيه يصف سوينكا ظروف إعتقاله وسجنه ، مع تسليط الضوء على وطأة المعاناة التي يحيا فيها السجناء داخل هذه الأقبية التي تنعدم فيها أدنى ضرورات الحياة. ومن خلال فضاء السجن يُلقي سوينكا الضوء على السجناء وطبيعة جناياتهم التي من أجلها تم اعتقالهم ، ويركز عل اختلافاتهم وتبايناتهم العرقية والقبلية والدينية. فالسجن كان يضم فسيفساء المجتمع النيجيري المتسم بالتنوع الشديد لغويا وعرقيا وإثنيا ودينيا ،ففي السجن يتساوى جميع أفراد الشعب النيجيري. فالسجن وحّد التركيبة الاجتماعية للنيجيريين رغم الاحتراب الأهلي القائم آنذاك – أثناء حرب بيافرا- ، وهو بذلك أي سوينكا يشير إلى عدم قدرة الحكومة المركزية على توحيد المجتمع النيجيري تحت حُكم إتحادي قوي .

كما سلط سوينكا الضوء على نفسه كسجين، وصور معاناته النفسية والعقلية والجسمية داخل سجن إنفرادي كان الهدف منه تعذيب سوينكا بتعذيب روحه ونفسه وذلك عندما إتخذ موقفا لا يتفق مع السلطات الحاكمة من حرب بيافرا ، وكلفه ذلك إثنين وعشرين شهرا سجنا .يقول في أحد فصول روايته:« اعتقالي واحتوائي شيئان مختلفان ، أحدهما عجلت به النشاطات التالية : إدانتي للحرب في الصحف النيجيرية وزيارتي للجزء الشرقي ، ثم محاولتي تجنيد المثقفين داخل نيجيريا وخارجها لتكوين جماعة من أجل منع توريد الأسلحة لكل أنحاء نيجيريا ، لخلق قوة ثالثة تستثمر موقف الجمود العسكري ، لفرض وإنهاء انفصال بيافرا ، و إيقاف الديكتاتورية العسكرية ومذابح الإبادة الجماعية، والتي جعلت كلا من الانفصال والحرب قدرا محتوما. لقد تم تقييد نشاطي بوضعي في السجن ، وتم تجميده وأوشكت تصفيتي أن تتم بنجاح بسبب نشاطي داخل السجن...»[1].

وعانى سوينكا الويلات داخل هذا السجن الموحش ، إلا أن نفسيته الأبية والصامدة كانت كصخرة تحطمت عليها تلك المحاولات الجائرة ، وقد لقي في سجنه تعاطفا دوليا واسعا ، وتمّت المطالبة بالإفراج الفوري عنه باعتباره صاحب كلمة حرة .

[1] وول سوينكا : مذكرات سجين ، تر : نسيم مجلي ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط1 ، 2013 ، ص 39.

وفي سجنه يصوّر سوينكا العذابات النفسية والخوف من فقدان العقل في ساعات وأيام حالكة لا يرى أنها ستنتهي ، يقول في روايته : « وطافت بي أصوات ثرثرة المساجين الكسالى الذين يأملون ، كأنها أصداء من عالم آخر، من منطقة معتمة في الذاكرة لكزني صوت ، ولمسة خيط من عش عنكبوت في الظلام ، كانت هذه اللحظة المحزنة للوصول ، واللمس ، والانزلاق ، الوصول ثانية ، ولكن الفشل المطلق في القبض على شيء ، حتى إنني كنت غير قادر على بذل الجهد للوصول إلى عقلي ، الذي بات كوعاء من الصوف عائم في الأثير ، بين نقطة الندى هذه من ماض بعيد ، استقرت بهدوء على حافتها ، وتحولت ثانية إلى بخار في حُمَّى قد بدأت للتو. تلاشى الزمن، تَحوّلْتُ إلى حجر، تحول العالم إلى رغاوى ومستنقعات»[1].

وبعد ذلك نراه يتأرجح بين يأس وأمل وحلم في إشراق شمس حريته ،لكنه لا يفيق من أحلامه تلك إلا على مزيد من الإنتظار فيُصاب بالكآبة وينسحب إلى عالمه الداخلي ويتقوقع على نفسه .

ومما يلاحظ في طيات الرواية أن هناك مقاطع شعرية تدل على أن سوينكا ليس روائيا فقط ولكنه كذلك شاعر ، يقول في أحد مقاطع روايته ليصف شعورا عميقا بالراحة الداخلية والسلام في العالم ، سلام يتجاوز في الحقيقة القدرة على الفهم:

"مسحت جسدي بالزيت
يتقدس الفكر بزيت الوحدة
في العزلة الرطبة
إنّني أدعوكم هيّا ، هُبّوا جميعا
في إثر الضوء ، دعوا الظلام ينحسر
مسحت صوتي
وتركته يرقّ فيما بعد
أو ينحلّ على طريق العزلة
في فضائك . أصوات جديدة
سوف تردّد الأصداء
عندما يظهر الشرّ مرّة ثانية
لقد مسحت قلبي بالزيت
في داخل شعلته
وضعت رماد كراهيتك المبذولة
كي أدع الشرّ يموت .**"**[2]

[1] ووول سوينكا : مذكرات سجين ، ص 137-138.
[2] ينظر : المصدر نفسه ، ص 373.

فرواية "مذكرات سجين" والتي لها تسمية أخرى وهي "مات الرجل" ليست مأساة شخصية لسوينكا فحسب بل هي مأساة الإنسان الإفريقي،وهي صرخة ضد الظلم والطغيان والشر، ودعوة للحياة وقهر الموت والتفاؤل بالمستقبل،يقول سوينكا:«يموت الإنسان داخل كل قلب يقف صاحبه صامتا في وجه الطغيان»[1].

3-4- رواية آكيه، سنوات الطفولة:

هي بمثابة شبه سيرة ذاتية ، وهي تنتمي بالتالي إلى نوع الرواية السيرية، فكانت عبارة عن غوص وحفر في الذات عبر استرجاع ذكريات الحياة ، ومن أروع صفحات الرواية حين يحاول سوينكا أن يتفهم رمز المسيحية عبر علاقتها البدائية بتراثه الإفريقي ، وكيف تمتزج الأمثال الإنجيلية بالحكايات الفلكلورية، وخاصة علاقة والده بالرب، والتي كانت تجعله يناجيه كصديق حميم. فقد كان أبوه قسيسا في كنيسة أنجليكية ، وكانت والدته بنت قسيس ومتحمسة للمسيحية على الطريقة الإفريقية ، وربما أكثر من والده لهذا سماها في روايته هذه "المسيحية المتوحشة "، يقول عنها في روايته عندما كانت تقدّم له بعض النصائح : «استدعتني المسيحية المتوحشة بعد صلوات المساء إلى حجرة النوم وقالت لي : إن الشيطان دائما يتدخل بينك وبين من تحب وإنه لمن اليسير أن تقع تحت تأثير الشيطان»[2].

إضافة إلى صفحات ناصعة عن علاقته بالأرض والطبيعة والغابة وهو ابن الريف ، والخوف والتوجس مما يحمله الغيب من مجهول غامض[3].

فرواية "آكيه، سنوات الطفولة" هي قصة حقيقية لطفولة سوينكا ، تلك القصة التي تزامنت مع الحرب العالمية الثانية ،وكان عمره بضع سنوات فقط ، حيث يسرد وول سوينكا ما مرّ به من أحداث حتى بلوغه العاشرة تقريبا من عمره.

و وول سوينكا كان الطفل الذي لا يتوقف عن طرح الأسئلة والسؤال عن كل شيء ، كان وعيه يفوق عمره بسنوات عديدة ، أما محبته للعلم والمعرفة والاكتشاف فكبيرة جدا.

فقد راح سوينكا يحسد أخته "تيني" التي تذهب إلى المدرسة ، وأصبح لها عالم آخر أجمل و أوسع من عالمه هو، ولذا قرر الذهاب إلى المدرسة خلسة وهو لم يبلغ الثلاث سنوات . « ذات مرة اختلست النظرات داخل مبنى المدرسة فكانت همهمات التلاميذ ذات نغمات غاضبة لم أستطع أن أتبينها، ومن خلال

[1] وول سوينكا : مذكرات سجين ، ص34.
[2] وول سوينكا : رواية آكيه ، سنوات الطفولة ، تر وتق : سمير عبد ربه ،مطبعة أطلس ، القاهرة ، د.ط، 1991 ،ص99 .
[3] ينظر: عصام محفوظ: مسرح القرن العشرين، ج1، ص 325.

الشبابيك المفتوحة لفصول المدرسة شاهدت رؤوس تلاميذ في حالة من التركيز، وكان المدرس بهيئته الجليلة يتحرك في حجرة الدرس جيئة وذهابا وهو يتحدث إلى التلاميذ الذين يستمعون بانتباه شديد...»[1]
ثم يواصل :« كنا ما نزال نلعب معا، لكن "تيني" وزملائي صار لهم عالم جديد في اللعب بدخولهم المدرسة ، أصبح لتيني مكان جديد تلعب فيه وترسم فيه ، وكانت تستيقظ مبكرا عني في كل صباح حيث يقودها أحدٌ من الأولاد الكبار في منزلنا إلى المدرسة ، فأصبحت ألعابي كلها بلا قيمة ، لكني كنت أضحك رغم وحدتي...»[2].

كما نراه يحكي لنا فرحة الأسرة بالمولودة الجديدة "فولاساد" ، لكن لا تلبث هذه المولودة أن تمرض ثم تموت، فيحزن سوينكا ويبكي: « كانت "فولاساد" راقدة مغطاة بقطعة طويلة من القماش الأبيض تمتد حتى قدميها ، وكانت عيناها مغلقتين .. وكانت "تيني"- أخته الكبرى - حين نظرت إليها واقفة بهدوء دون أي إحساس ،بينما وجه المسيحية المتوحشة - أي أمه – كان مزينا بابتسامة حزينة حلوة ، وهي تقول أشياء لم أستطع أن أفهمها لكنني فهمتها فيما بعد وهي تقول : لا يجب أن تحزنوا على أي شيء لأن "فولاساد" لم تعد تعاني الآلام ، هل ترون ، لم تعد تعاني أي شيء.
نظرت مرة أخرى إلى "تيني" وتوقعت أن تفعل شيئا أو تقول أي شيء لأنها أكبر مني، لكنها ظلت تحدق في الجسد بعينيها الهادئتين متفحصة أختها الساكنة في صمت. فجأة كسرت الصمت حين تملكتني قوة غريبة وجريت نحو السرير وأنا أبكي ..أمسكني أبي ، ورحت أقاوم محاولاته في تهدئتي ، وكانت دموعي غزيرة وأنا منجذب نحو السرير..»[3].

كما وصف ما وصل إلى قريته من أحاديث وأخبار وآثار الحرب العالمية الثانية ، فقد كانت بريطانيا تستعمر نيجيريا ، وكانت قد أرسلت جنودا نيجيريين للمشاركة في الحرب : «سيطرت أخبار الحرب على أحاديث اسحاق وأصدقائه ، واحتلت مساحة كبيرة في مناقشاتهم ، كما احتكر هتلر أخبار الإذاعة ، وكانت له برامجه الخاصة وهو يقترب يوما بعد يوم.»[4].

فآكيه، سنوات الطفولة : هي قصة طفل مميز تحكي كل تفاصيل الحياة العائلية ، فيجوب سوينكا كل المناحي الحياتية الاقتصادية والاجتماعية والتقليدية في بلده ، مُسَلّطا الضوء عبر نافذة الطفولة على العالم الذي أسهم في تكوين ثقافته خلال سنواته البِكر .

[1] ووول سوينكا : رواية آكيه ، سنوات الطفولة ، ص 25.
[2] المصدر نفسه ، ص 26-27.
[3] المصدر نفسه ، ص 89.
[4] المصدر نفسه ، ص 104.

المبحث الثالث : أعمال ووول سوينكا المسرحية

1- إنتاج سوينكا المسرحي :

يأتي الإنتاج المسرحي على رأس القائمة في الإبداع الأدبي عند سوينكا ، وله نحو عشرين نصا مسرحيا ، نشر منه أربع عشرة مسرحية .
وقد حققت له مسرحياته هذه شهرة دولية عريضة ، إما عن طريق العرض المباشر في أوروبا و أمريكا ، وإما عن طريق الترجمة.

وقد تم تصنيف مسرحياته على النحو التالي:

– مسرحيات قصيرة: مثل:سكان المستنقع ، الأسد و الجوهرة ، رقصة الغابات ، السلالة القوية ، محنة الأخ جيرو، تحوّل الأخ جيرو.

ومع أنها جميعا تستوحي الكثير من مخزون الفلكلور عند اليوروبا ، فهي تعالج مشكلات وموضوعات عصرية وإنسانية عامة.

- مسرحيات طويلة نسبيا : مثل: الطريق، حصاد كونجي، مجانين واختصاصيون، الموت وفارس الملك. وتشترك مع سابقتها في المراوحة بين النثر والشعر أو مزج الأغاني الشعبية ، فضلا عن الارتكاز على التراث الفلكلوري مع معالجة الموضوعات العصرية و الانسانية.

- مسرحيات مقتبسة: وأهمها : باخوسيات يوربيديس عن مسرحية "الباخوسيات" أو "عابدات باخوس"* للمسرحي الإغريقي يوربيديس .

- مسرحيات غير ممسرحة: مثل: قضبان الخشب على الأوراق ، قبل إطفاء الأنوار[1].

* عابدات باخوس: إحدى تراجيديات يوربيديس ،وتتناول قصة معارضة الملك بثيوس لعبادة الاله ديونيسيس (إله الخمرة والمجون) والتصدي لها ومحاولة منعها من الدخول إلى طيبة. فبنثيوس ملك طيبة الذي تصدى لقدوم عبادة الاله وهو في نفس الوقت الضحية التي قدمت للاله. فبنثيوس يحتقر العبادة الجديدة لكونها عبادة أجنبية دخيلة يعارضها لأنها تشجع على الفسق والفساد وتزيل الفوارق بين الطبقات ، ويخشاها لأنها تهدد النظام الاجتماعي والمبادئ الاخلاقية . ولكنه يمزق أي بنثيوس إربا إربا ويحمل رأسه فوق المخصر كما لو كان رأس ثور أو أسد ودعوة باقي العابدات لإقامة وليمة حول جسده.
(ينظر: عبد المعطي شعراوي: يوربيديس (عابدات باخوس، إيون، هيبو لوتوس)، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، مصر، ط1، 1997 ، ص 59 وما بعدها).

[1] ينظر: علي شلش : الأدب الإفريقي ، ص99-100.

2- عرض موجز لأهم مسرحياته:

2-1- مسرحية "رقصة الغابات":

ألفها عام 1960 م . وعرضت في العام نفسه أي 1960 م بمناسبة الاحتفال بأعياد استقلال نيجيريا، وهي تطفح بالعناصر والأفكار المرتبطة بطقوس "اليوروبا" وأساطيرها.

ورقصة الغابات تسلط الأضواء على رؤيا سوينكا المأساوية حول مصائر بني الإنسان ، وآماله الطموحة في انبثاق عهد جديد يأتي به استقلال نيجيريا[1].

وفي هذه المسرحية يقتل المحارب زوجته ، وهذا في رأي الكاتب تعبير عن الأعمال الوحشية التي تثقل كاهل الماضي الإفريقي .

2-2- مسرحية "عابدات باخوس" :

عرضت عام 1973 م ،في المسرح القومي بلندن أول مرة، وهي رؤية خاصة أعدها سوينكا عن مسرحية الكاتب الإغريقي "يوربيديس"*.

حيث احتفظ سوينكا فيها بمكان الأحداث وزمانها وشخصياتها دون تغيير كبير ، ولكنه أضاف بعض المعاني ، فجعل باخوس إلها للشعب لا إلها مخمورا ، وجعل ملك طيبة شرها للسلطة ، كما جعل الكورس من العبيد الذكور[2].

2-3- مسرحية "الأسد و الجوهرة ":

وهي أولى أعماله ، ألفها عام 1959 م،وهي بلا منازع أكثر المسرحيات اقتدارا على معالجة الصراع بين الشباب والشيوخ، وبين القديم والجديد.

تقع أحداث المسرحية في إحدى قرى اليوروبا النائية تدعى "إيليو جينلي"، و يضفي سوينكا على المسرحية طابع السخرية الواقعية، إذ يتضح الصراع من خلال الشخصيات الرئيسية وفي مقدمتها "سايدي" أجمل فتيات القرية أو جوهرة "إيليو جينلي"، والتي تجد نفسها ممزقة بين تقاليد الماضي والحياة الحديثة.

---

[1] ينظر : وول سوينكا : مسرحية الموت وفارس الملك ، ص06 .

* يوربيديس : من أعظم التراجيديين . ولد عام 485 ق.م ، تميزت أعماله بمؤازتها للنساء، تناول في مسرحياته الأمور السياسية بشقيها الداخلي والخارجي متضمنا الدين وأمور العائلة كجانب أساسي فيها، كما أنه يعتقد أن الديمقراطية من سمات التقدم والاستبداد دليل التخلف . من مسرحياته: ميديا ، أنتكون ، عابدات باخوس ، إيون ، هيبولوتوس ،...

(ينظر : عباس عبد الغني: الموجز في المسرح الاغريقي، ص 47 وما بعدها).

[2] ينظر : علي شلش : الأدب الإفريقي ، ص100.

في البداية تقع "سايدي" في غرام مدرس يدعى "لاكونلي" يدعم إدخال المخترعات الحديثة إلى القرية، ويدعو إلى تحرير المرأة ومساواتها بالرجل .وذات يوم يمر مصور صحافي ،فيلتقط صورا عدة لـ"سايدي" تظهر على غلاف مجلة واسعة الانتشار ، وبالتالي تصبح حسناء القرية حديث العاصمة "لاغوس".

ويرى شيخ القبيلة "باروكا" الملقب بالأسد ، والبالغ من العمر ستين سنة صورة الفتاة على غلاف المجلة ويفتنه جمالها، فيقرر أن يضمها إلى زوجاته ، ويرسل "ساديكو" زعيمة زوجاته لكي تخطب "سايدي"، ولكن "سايدي" ترفض طلبها في البداية.

وحين فشلت "ساديكو" في إقناعها، قامت بدعوتها إلى العشاء معه لأنه يود أن يهنئها بالتكريم الذي نالته، ولكن "سايدي" ترفض الدعوة لأنها تعرف أن كل امرأة تناولت العشاء مع "باروكا" ذات ليلة أصبحت زوجته أو محظيته في الليلة التالية .

وفكر "باروكا" في حيلة ذكية تنطلي على كبرى زوجاته ، وهو يعلم أنها لا تكتم سرا، وسوف تشيع الخبر وتنقله بدورها إلى "سايدي"، لكي يستدرجها التحدي،يتظاهر بأنه شاخ وفقد رجولته .
تصدق "ساديكو" هذه الكذبة ، وبعد أن تبدي حزنها أمامه تخرج من عنده شامتة مسرورة، وهي تعتبر ما حدث انتصارا لبنات جنسها من النساء، ثم تأخذ في الرقص حول الشجرة وتسرع لإبلاغ "سايدي" بهذا الخبر، وتدعوها إلى الرقص والغناء معها في ساعة النصر .

وهذا ما دفع "سايدي" إلى السخرية من "باروكا" وتذهب إلى بيته ، وهكذا تنجح خدعة "باروكا" في الإيقاع بـ"سايدي" .

وعقب تجربة الحب الناضج مع "باروكا" تقف "سايدي" بجانبه وترفض حبيبها الأول "لاكونلي" الذي هو مستعد للزواج منها ، رغم أنها منحت نفسها "لباروكا"، متعللة بأنها لن تحتمل رجلا آخر غير "باروكا" والذي وجدت فيه القوة والحيوية والنضج وحماسة الشباب الدائم مع أسد الغابة الأسود الفحل ، ولن ترتبط بنسخة هامدة لرجل لم تنبت له لحية.
وتواصل سخريتها من "لاكونلي" الذي يتغذى على الكتب، ولم يعرف القوة التي بعثها "باروكا" في كيانها كامرأة رغم تجاوزه الستين ، فقد أودعت الآلهة فيه سرا من أسرارها ، فهو أمر يستحق أن تدق من أجله

الطبول وأن تنشد فيه الأغاني[1].

إذن فمسرحية "الأسد والجوهرة" تحكي الصراع بين القديم والجديد ، و صراع الأجيال بين الآباء والأبناء في إحدى قرى اليوروبا النائية حول البطلين "سايدي" و"لاكونلي".

وقد استفاد سوينكا من تقنيات المسرح الغربي ، ومن تشبعه في الوقت نفسه من تقاليد قومه وطقوس علاقاتهم ، فاستطاع إنجاز عمل اشتغل فيه على التراث الإفريقي وعلى المسرح الحديث على السواء.

2-4- مسرحية "سكان المستنقع":

تم عرض هذه المسرحية لأول مرة في لندن عام 1959 م، وهي من أعمال سوينكا البكر في مجال التأليف المسرحي ، وهي مسرحية جادة و خفيفة تعبر عن التغيرات التي تصيب المجتمع وأفراده .

يقدم الكاتب في المسرحية صورة القرية وقد زحف إليها التغيير في صورته المادية من خلال كثرة المستنقعات التي توجد بها جراء إهمالها وعدم وجود من يقوم بالعمل فيها بسبب تفريغها من أبنائها خاصة القوة العاملة والنشيطة والمتمثلة في الشباب الذين هجروها نحو المدينة لتحقيق أحلامهم هناك ، والحصول بالتالي على فرص أكبر لا تتيحها الحياة في القرية .

وسوينكا يسلط الضوء على الخطر الذي يهدد القرية ، ويهدد الحياة الاجتماعية ونظمها وعلاقات أفرادها فيما بينهم أي العلاقات الإنسانية.

فترْك القرية نهبا للتخلف والدمار ، وإفقار الأرض هو موت للقرية ومجتمعها من خلال هجرة الأبناء إلى المدينة.

وفي زحمة المدينة وما تفرضه من سلوكات وقيم ينسى الشباب روابطهم العائلية القديمة في مجتمعهم الجديد في المدينة، ويصبح بالتالي قطع الصلة مع القرية والأهل واقعا حقيقيا ، وهذا بمثابة موت معنوي وروحي لأولئك الشباب المهاجرين .

وتجسد ذلك من خلال شخصية "أجويزي" و أخيه "أوشيكي".

[1] ينظر: هند عبدالحليم محفوظ : وول سوينكا كاتب مسرحي في (الأسد والجوهرة) ، مقال إلكتروني على الرابط :
http://www.alhayat.com/article/876036/%D9%88%D9%88%D9%84-%D8%B3%D9%88%D9%8A%D9%86%D9%83%D8%A7-%D9%83%D8%A7%D8%AA%D8%A8%D8%A7-%D9%85%D8%B3%D8%B1%D8%AD%D9%8A%D8%A7-%D9%81%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%B3%D8%AF-%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%AC%D9%88%D9%87%D8%B1%D8%A9-%
21 يوليو 2017 على الساعة :16:06.

وهاهي الأم "آلو" قلقة على ابنها أجويزي والذي ترك القرية ، ولكنه عاد إليها بعدما دمرها الفيضان ، وهي لا تعرف أي شيء عن ابنها الثاني "أوشيكي" ،وهي تتحرق شوقا لمعرفة أخباره من ابنها "أجويزي"، والذي كان سلفا في المدينة وعاد ، وكان قد التقى بأخيه هناك، وهذا المقطع الحواري من المسرحية يوضح ذلك :

"ألو: إذن، قابلته؟ وجدت أخاك في المدينة ؟

أجويزي: إنه ميت، ألم تقولي مرارا وتكرارا أنه مات؟

ألو: أي ميتة مات هو؟ هذا كل ما أريد أن أعرف. فقد تقول الأم هذا مرات كثيرة وتغفر لها خطيئة الكذب على نفسها – حتى في لحظة طرح السؤال- لكن ما يزال ولدي يا أجويزي ، إنه أخوك التوأم (يظل أجويزي صامتا).

ألو: لقد تقدمت بالعمر بدرجة لا تسمح لي بزيارة قبر أخيك ، وضاعت قوتي فلم أعد أقدر على البحث عنه وإعادته للحياة ، أريد أن أعرف فقط... أجويزي هل وجدت ولدي؟

(بعد لحظة يومئ أجويزي برأسه إيماءة بطيئة).

ألو: دعني أسمعها من بين شفتيك ، وعندئذ أعرف أن عيناي لم تخدعني ، هل ما زال ولدي حيا ؟

أجويزي: (في غاية التعب) إنه حي يرزق **"**[1].

والمستنقع هو تعبير رمزي عن المخاطر والتهديدات التي يتعرض لها الشباب في تركهم للقرية وهجرتهم إلى المدينة ، ومن ثَمَّ تخليهم عن روابطهم العائلية، فيكونون بذلك في حكم من ابتلعه المستنقع. وكتجسيد لذلك تبرز شخصية "أوشيكي" ،والتي هي غائبة في المسرحية ولكنها حاضرة من خلال الحوارات ، وهو ينعم بالثراء والنجاح المادي في المدينة، لكنه يتنكر تماما للقرية ولأهله خاصة والديْه وأخيه ، وأصبح بالتالي في صورة الميت أي الميت روحيا ورمزيا، يقول "أجويزي" لأمه : « "أوشيكي" مات بالنسبة لك وبالنسبة لهذا البيت . ولا داعي لاستحضار روحه»[2].

فهذا الهروب من القرية والإتجاه إلى المدينة يُفقد الناس إنسانيتهم وروابطهم العائلية الحميمة، وهذا ما اشتغل عليه سوينكا في المسرحية.

[1] ينظر : ووول سوينكا : مسرحية سكان المستنقع ، تر:نسيم مجلي ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ،العدد 114 ، 2000، ص216 .
[2] المصدر نفسه، ص217.

2-5- مسرحية "حصاد كونجي ":

ترتبط هذه المسرحية بمناخ العنف الذي كان قد بدأ يسود نيجيريا منذ منتصف العام 1965 م.

والمسرحية هي دراسة لحياة ديكتاتور إفريقي يشبه إلى حد كبير بعض الزعامات الإفريقية في ذلك الوقت. وقد اختار سوينكا لها مشهدا معاصرا ، يهدف من ورائه إلى نقد الزعماء المعاصرين نقدا لاذعا، وذلك لإفراطهم في حب العظمة والأنانية المقيتة.كما يعبر فيها عن خيبة أمله في تغير الأوضاع نحو الأفضل.

وهذه المسرحية مليئة بالمواقف الساخرة، والمرح، والرقص والغناء، لكنها مسرحية جادة مادتها الانقلابات العسكرية التي مازالت تئن تحت نيرها القارة الإفريقية ، وهذا ما ضاعف و فاقم من مشكلاتها ، وجعلها نهبا للعنف والخراب.

وقد قدمت المسرحية لأول مرة عام 1965 م ، بإخراج المؤلف نفسه ، وهي تفصح عن انشغال سوينكا بمشاكل بلده نيجيريا ، ومشاكل القارة الإفريقية عموما.

كما تبرز موقفه الصريح من الديكتاتورية العسكرية المتسم بالكراهية المفرطة لها.

والمسرحية تجسد الصراع بين نظامين : نظام جديد يمثله "كونجي" ، و نظام تقليدي يمثله "أوبا دانلولا" .

و"دانلولا" يتمتع بسلطة روحية في قلوب الناس، ولتجريده من هذه السلطات الروحية يطلب "كونجي" منه القيام بتقديم "اليام" له في احتفال عام أمام الجماهير، و "دانلولا" يتمتع بمركز روحي عند الشعب، وهو في عُرف الشعب مستعد للتضحية بحياته في سبيل حمايتهم، وهنا مربط الفرس، فـ"دانلولا" يتمتع بسلطة روحية لا يمتلكها "كونجي". فـ"كونجي" يقف مُدانا لأن نظامه سلطوي وقمعي وفردي وأناني يتمحور حول نفسه فهو قائم على الموت وليس الحياة .

أما "أوبا دانلولا" فيتمتع بروابط روحية شديدة العمق مع الناس ، فسلطته تتعدى عالم الأحياء إلى عالم الذين لم يولدوا بعد ، وبالتالي فالمسرحية لا تمثل فقط معارضة بين نظام ديكتاتوري يمثله "كونجي" ، ونظام تقليدي يمثله "دانلولا" ،وإنما هو صراع بين ما هو إنساني وحياتي و بين ما هو ضد إنساني وموتيّ أي ببساطة بين مانح الحياة و واهب الموت .

وهنا تبرز شخصية سكرتير النظام وهو الرجل الثاني في نظام "كونجي" والعقل المدبر فيه، وهو يجيد لعب السياسة بفن وبراعة ، وينتقل بين معسكر "كونجي" و معسكر "دانلولا" بمهارة ودهاء ، وكانت

مهمته إقناع "دانلولا" بالتنازل عن سلطته علنا لـ"كونجي" ، وهكذا يتم خلعه بالتالي من قلوب الناس إفتراضا باعتباره يمثل رمزا روحيا لديهم ، ومن ثمّ نقل السلطات الروحية لـ"كونجي" ، ومن ثَمَّ يستطيع "كونجي" أن يجسد روح الحصاد ويترأس الحفل أي حفل الحصاد كروح للحصاد .

وقبل ذلك كان قد تمّ اعتقال "دانلولا" وطُلِب منه التنازل عن سلطاته الروحية لـ"كونجي" مقابل العفو والإفراج عن بقية رجاله ،والمقطع الحواري من المسرحية بين سكرتير النظام و "كونجي" يوضح ذلك:

" السكرتير : لكن مسألة العفو ، أنت لم تقل شيئا بشأنها .

كونجي : ألم أقل؟ أوه، لكن ليكن بلّغ دانلولا أنّي سوف أعفو عن هؤلاء الرجال إذا تعاونوا تعاونا كاملا معنا والآن انصرف أنت .

السكرتير : أيها الزعيم ، زعيمي الماجد .

كونجي : لكن خذ بالك ، علينا أن نجعله عفو اللحظة الأخيرة ، سوف يبدو أفضل بهذه الطريقة ، ألا تظن ذلك ؟ على أن يظل قرار كونجي الخاص بالرحمة قرارا سريا حتى الربع ساعة الأخير قبل الشنق . بل الخمس دقائق ، وهذا الهامش سيكون كافيا لعملية الإنقاذ ، أليس كذلك ؟

السكرتير : إنه يكفي يا زعيمي.

كونجي: احفظ سرّك حتى يحين وقته ، والآن انصرف أنت **"**[1].

ونظام "كونجي" لفرض هيبته وسطوته كان يستعين بأدوات للقمع وهما : جماعة "أواري" الإصلاحية وهي أداة قمع فكري وعقلي تقوم بتمجيد "كونجي" من خلال الخطب والأناشيد و الدعاية، وجماعة النجارين وهي أداة قمع مادي ومهمتها حراسة نظام "كونجي" ،والضرب بيد من حديد و بعنف للمعارضين.

وتمثل شخصيات مثل " سيجي" و "داودو" شخصيات معارضة لنظام "كونجي" المتسلط. و"سيجي" إمرأة تتمتع بجاذبية وسحر لم يستطع أحد مقاومته حتى سكرتير النظام الذي يقع بين مطرقة سحرها وسِندان الخوف منها .

وكانت "سيجي" في الأصل عشيقة لـ"كونجي" ، بل كانت معجبة به وبأفكاره، ورأته بداية كرجل عظيم فأحبته حبا كبيرا ، لكن كل ذلك أصبح من الماضي، وهاهي الآن محظية لـ"داودو" ، و"سيجي" كرهت "كونجي" لأنه يرمز للموت ويكره الحياة وهي متعلقة الآن بـ"داودو".

[1] ينظر : وول سوينكا : مسرحية حصاد كونجي ، تر:نسيم مجلي ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ،العدد 114 ،2000، ص75.

و"داودو" هو عمه "دانلولا" ، وبالتالي بحكم العرف سيصبح وريث عرش "دانلولا" ، وعليه فهو يرتبط بالناس برباط روحي ، كما أنه يرتبط بالأرض ويخدمها ،ومنه فهو مرتبط بالحياة .وهنا يأتي سر تعلق "سيجي" به.

و"سيجي" بأنوثتها الطاغية ترمز للجنس والخصوبة وتدعو "داودو" لممارسة دوره معها في ليلة الحصاد كتعبير رمزي عن الحب من خلال التناسل ، وهذا يعتبر كإدانة لـ"كونجي" الذي هو عازف عن النساء وبالتالي فهو يجسد العقم و الموت. وهذا يفسر سر ترك "سيجي" له وارتباطها بـ"داودو" الذي يمارس هذا الدور بكفاءة .

ونظرا لكره الجميع لـ"كونجي" فقد تمّ الاتفاق على خلعه أو قتله إذا لزم الأمر في احتفال الحصاد. ولكن المؤامرة تفشل ، ويتقدم "كونجي" لإلقاء خطابه مزهوا يعبر فيه عن انتصاره ،وذلك بعدما اخترقت أصوات الرصاص جسد والد "سيجي" والذي كان قد هيأ نفسه لتنفيذ خطة الاغتيال.

ثم تقدم "سيجي" بيدها طبقا مغطى لـ"كونجي" ،والذي ظنوه "يام" الحصاد ليُكتشف أنه رأس والد "سيجي".

إذن لقد فشلت ثورة "داودو"، ونهاية المسرحية لا تبرز مصير "داودو" و "سيجي" ، لكنهما في واقع الأمر هما عازمان على مواصلة الكفاح والنضال والمقاومة ضد "كونجي" .وإن هرب "داودو" لكنه بقي متشبثا بالمقاومة داخل أرضه .

2-6- مسرحية "مجانين واختصاصيون":

كانت هذه المسرحية من أوائل مسرحياته التي ظهرت بعد الحرب الأهلية في نيجيريا ، وفور إطلاق سراحه من السجن ، وهي تصور أجواء ما بعد الاحتراب الأهلي في نيجيريا بعد حرب بيافرا .

تصور المسرحية مأساة الإنسان وقد تغيرت أحواله بعد نكبات هائلة كالحرب ، واختفاء الإنسانية من فكره وروحه ، ومن ثمُّ يصبح مجرد آلة جهنمية في عالم جديد وواقع مريض.

تجسد ذلك من خلال شخصية الدكتور الإختصاصي "بيرو" ، وأبيه العجوز .

فالدكتور "بيرو" كان طبيبا شريفا ، ولكن عند اندلاع الحرب ينخرط فيها ، وهناك تتغير نظرته إلى مهنة الطب ويختفي الجانب الإنساني لديه، وتصبح مهنته كجزار وقاتل يتلذذ بقتل المرضى وغيرهم، وخاصة بعد انضمامه إلى العمل المخابراتي أين فقد إنسانيته تماما . وفي هذا يقول أحد شخصيات المسرحية وهو "أفا" عن طبيعة العمل المخابراتي وخطورته الذي كان يمارسه الدكتور "بيرو" :

«...العمل المخابراتي حيث المطلوب منك أن تراجع بعض الأوراق المليئة بالأكاذيب والإدعاءات وحيث المطلوب منك أن تصعق الناس على وجوههم»[1].

ويتمادى الدكتور في ممارساته اللاإنسانية ، فتصبح عيادته بعد العودة من الحرب أشبه بسجن ومشرحة يجري عليها تجاربه ، ولأن أباه العجوز كان كثير الإنتقاد لعمله وأسلوبه فإنه يضعه في العيادة ويلفق له ملفا طبيا، ويقوم بالتصديق على أنه مجنون تبعا لطريقة عمل المخابرات التي كان قد تدرب عليها أثناء الحرب ، ثم يرغب في التخلص من أبيه نهائيا بالقتل لأنه يمثل الوجه والضمير الإنساني الذي يُدينُه. فالدكتور "بيرو" بعدما تجرد من العواطف الإنسانية كان لا بُدّ له من التخلص من العقبة الإنسانية وهي أبوه. وهذا المقطع الحواري يوضح ذلك :

" بيرو : لقد أرادوا أن يقتلوك ويشوهوا جسدك .كانوا يريدون أن يشنقوك رأسا على عقب ،أكنت تعرف ذلك ؟

الرجل العجوز : ولماذا تتردد ؟

بيرو : كلا لم يبق ثمّة خطوات أخرى.

الرجل العجوز : بل بقيت هناك خطوة أخيرة ، إنني أمثل بالنسبة لك العنصر المتبقي الوحيد الذي يدل على إنسانيتك. إني أمثل الآن آخر ظل من آدميتك والظلال يصعب جدا الخلاص منها .

كيف يمكن لامرئ أن يثبت أنه لم يولد لآدميين ؟ طبعا بالقتل والقتل وحده **"** [2].

وهكذا يتم في نهاية المسرحية قتل الوالد العجوز من طرف ابنه "بيرو" بالمسدس على طاولة الجراحة، وذلك كتعبير رمزي عن انتهاء مرحلة قديمة ،وإيذانا ببدء مرحلة وعهد جديد يمثله الدكتور "بيرو" . عهْد مليء بالكِبْرِ والجمود العاطفي وبدون وجه إنساني تُفتَقد فيه لغة التواصل بين الناس وتنتفي فيه العلاقات الحميمية بينهم.

2-7- مسرحيتا: "محنة الأخ جيرو، تحوّل الأخ جيرو" :

تنتمي المسرحيتان إلى النقد الاجتماعي و السياسي ، الذي يُسَخِّرُ فيه الكاتب إبداعه لمهاجمة الاستبداد السياسي و سوء استخدام السلطة.

[1] ووول سونيكا : مسرحية مجانين واختصاصيون ، تر: علي حجاج ، سلسلة من المسرح العالمي،وزارة الإعلام،الكويت، العدد 217 ،أكتوبر 1987، ص60.

[2] ينظر : المصدر نفسه ، ص 99.

المسرحيتان غير منفصلتين عن بعضهما البعض،تتناولان موضوعة استغلال الدين لتحقيق المصالح الشخصية و التحالف مع النظام القائم الفاسد وتبريره.
فيكون هناك اقتسام للسلطات : سلطة دينية وروحية يمثلها "جيرو" وسلطة حاكمة يمثلها النظام القائم.

فشخصية "جيرو" وهو عراف وكاهن يتميز بالدهاء والمكر والخبث والتلون والنفاق، يستغل منصبه الروحي للإيقاع بضحاياه من البسطاء من الناس بداية وذلك في المسرحية الأولى باعتباره ممثلا للإله على الأرض ،وحارسا لرسالة السيد المسيح.فهو يعتقد أنه موهوب لأنه وُلد كاهنا وعرافا بالفطرة. يقول : «أنا عرّاف ، عرّاف ،فطرة وميولا . ربما شاهدتم الكثيرين منّا في الشوارع ،كثيرين في كنائس خاصة بهم، كثيرين في الداخل ،كثيرين يقودون مواكب،وكثيرين يبحثون عن مواكب يقودونها ،كثيرين يبرؤون الصم، وكثيرين يحيون الموتى.وفي الحقيقة الناس درجات،وهذا ينطبق على العرافين.أظن أن والديّ وجدا أنني وُلدت بشعر طويل وغزير،حتى ليُقال أنه كان يصل إلى عينيّ وينسدل تحت رقبتي، وقد وجدا في ذلك إشارة أنني ولدت عرّافا بالفطرة.
وحين كبرت أحببت هذه المهنة التي كانت تحظى بأكبر احترام فيما مضى،حين كانت المنافسة فيها شريفة.أما في السنوات القليلة الماضية،فقد أصبح الشاطئ يعج بكل من هبّ و دبّ ،وبسبب الصراع على الأرض صارت مهنتنا سخرية للساخرين . هناك عرّافون أعرفهم بالإسم ممن حصلوا على الأراضي التي في حوزتهم حاليا ، بأن جعلوا التائبات يهززن صدورهن في نشوة روحية . وهذا ما أغضب أعضاء المجلس البلدي ،فجاؤوا لتقسيم أرض الشاطئ بيننا .
نعم لقد وصل الأمر حدا تعين معه على المجلس البلدي التدخل لوضع حد للحرب الإقليمية بين العرّافين»[1].

أما في المسرحية الثانية فشخصية "جيرو" تتحول من عرّاف بسيط إلى عرّاف كبير وصاحب نفوذ، حيث تزداد سلطاته خاصة لما تحالف مع النظام القائم لتقسيم النفوذ .وبموجب ذلك يحصل "جيرو" على السلطة الروحية والنفوذ السياسي يكون لزمرة النظام الحاكم .وهذا المقطع الحواري من المسرحية يوضح ذلك التماهي مع النظام الحاكم المستغل :

"جيرو: ...سوف نعلن جوهرنا الروحي الموحد وفق صورة حكام البلاد ومظهرهم ، ولا بد أنكم توافقونني أن في هذا غاية الإحترام ، أخت "ريبيكا" أخرجي الراية .

ريبيكا : هل جاءت اللحظة المرتقبة يا أخ "جيرو".

[1] ووول سوينكا : مسرحية محنة الأخ جيرو ،تر وتق : طارق عبد الرحمن شما ،مرا: نسيم مجلي، سلسلة إبداعات عالمية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 350 ، أكتوبر 2004 ، ص 23-24.

جيرو : لقد جاءت اللحظة يا أخت "ريبيكا" .اشهدوا الآن مولد الكنيسة الأولى لجيش الخلاص الرسولي الإلهي . انظروا إلى جماعة الرب الجديدة . إلى الأمام ، إلى المعركة أيها الإخوة **"**[1].

وهذا التحالف مع النظام القائم لا بدّ منه للحصول على المكاسب والإمتيازات وضمان النفوذ،يقول جيرو لأحد مسؤولي النظام :« لقد دخلنا ميدان المشاريع بالفعل . وبالطبع فنحن نتوقع منك أن تعلن أن الأراضي التي تشغلها الآن مختلف الجماعات الدينية ،سوف يوّكل أمر إدارتها وتطويرها إلى الجماعة التي أُقِرّت حديثا ممثلة للجماعات الرسولية كلها »[2].

وهكذا يصبح "جيرو" أداة من أدوات النظام القائم الفاسد ومبررا له .

فالمسرحيتان تبرزان الواقع المحلي الغارق في الدجل والإستغلال والفساد والشرور في نيجيريا ومن خلالها كثير من بلدان العالم الثالث التي تئن تحت وطأة النفوذ العسكري المتدثر بالغطاء الديني الروحي .

3- الخصائص الفنية والفكرية لمسرحيات سوينكا:

تحتفي مسرحيات وول سوينكا بالقيم المحلية الأصيلة للمجتمع الإفريقي ، كما تسلط الضوء على الأبعاد السياسية والاجتماعية لإفريقيا دون إغفال الأبعاد الإنسانية مع تقديم ذلك في قالب يجمع بين الأصالة والمعاصرة والاستفادة من التقنيات الحديثة، وعليه فمن أبرز السمات الفنية والموضوعية لمسرحيات سوينكا ما يلي :

- الشاعرية والدعابة المصحوبة بالسخرية الشديدة أحيانا.

- الارتباط الشديد إلى حد الإلتزام بالمجتمع النيجيري ، و الإفريقي بشكل عام: ومن صور هذا الارتباط دوران المسرحيات حول موضوعات إفريقية أساسا ، إما من العهد الاستعماري أو من عهد الاستقلال.

- الاعتزاز الشديد بالتراث الفلكلوري الإفريقي : ولا سيما في أكثر صوره محلية ، أي فيما يتصل منه بقومه من اليوروبا الذين اغتنت لغتهم ، واغتنى تراثهم بالأساطير والحكايات والأمثال.

- الإلحاح على تطعيم مسرحياته - من الناحية الدرامية والتقنية - بعناصر عديدة من التراث الفلكلوري من الموسيقى والغناء والرقص والدراما.

[1] وول سوينكا : مسرحية تحول الأخ جيرو ،تر وتق : طارق عبد الرحمن شما ،مرا: نسيم مجلي، سلسلة إبداعات عالمية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 350 ، أكتوبر 2004، ص 135.

[2] المصدر نفسه ، ص 145.

- الإلحاح المستمر على أصالة الشكل المسرحي الإفريقي : مع الاستفادة من الأشكال السائدة في المسرح العالمي .

- الاستعانة بالتقنيات الأخرى للفنون الفلكلورية المحلية مثل: التمثيل الصامت، والعودة للماضي، والشعائر والرموز والإحتفالات و إحياء شخصيات الأسلاف ، وذلك لتدعيم الأثر العاطفي والعقلي لمسرحياته.

- الإلحاح على فضح الشر والفساد والظلم ، ومن هذا المسعى الأخير ينطلق اهتمامه الراسخ بوضع الانسان على الأرض، ومخاطبة قضاياه العامة وأشواقه الأساسية[1].

[1] ينظر: علي شلش : الأدب الإفريقي، ص102-103.

الفصل الرابع

الخصوصية الحضارية للذات المحلية الإفريقية في المسرحية

- **مدخل : " الموت وفارس الملك " وبناؤها المسرحي**
- **المبحث الأول : الخصوصية الحضارية للذات المحلية في المجال الإجتماعي و الديني**
- **المبحث الثاني : الخصوصية الحضارية للذات المحلية في المجال الثقافي**
- **المبحث الثالث : الخصوصية الحضارية للذات المحلية في المجال الإقتصادي والحربي**

مدخل : " الموت وفارس الملك " وبناؤها المسرحي

ينهض أيّ عمل مسرحي من خلال تفاعل الأحداث والشخصيات والصراع في قالب حواري، وكل ذلك تجسد في مسرحية الموت وفارس الملك.

1- ملخص المسرحية ومضمونها :

ظهرت هذه المسرحية عام 1975 م، وأساسها واقعة تاريخية حدثت عام 1946 م، شهدتها إحدى المدن النيجيرية القديمة تسمى "أويو"، والتي أدّت إلى وقوع اضطرابات خطيرة بين السكان المحليين والمستعمرين البريطانيين .

فالمسرحية تدور فكرتها حول عقيدة دينية عند قبيلة "اليوروبا" النيجيرية ،تقول أنه حينما يموت الملك لا بد أن ينتحر فارس الملك ليرافقه في رحلته نحو العالم الآخر بعد أن يقتل كلب وحصان الملك . وبذلك يضمن الناس في القبيلة وحتى الأجيال القادمة -الذين لم يولدوا بعد- العيش في سلام و اطمئنان ، وأن أي تخاذل في ذلك يعرض حياة الأحياء لخطر الكوارث من القوى الغيبية للآلهة.

فعندما مات الملك –ملك اليوروبا- ، وكانت الشعائر تقضي في مثل هذه المناسبة بأن ينتحر فارس الملك وأن يُدفن مع مولاه ، وبناء على ذلك استعد إيليسين لملاقاة مصيره بإيمان ورحابة صدر.

ولكن ضابط المنطقة الأنجليزي يعلم بما سيقدم عليه فارس الملك "إيليسين"، فيبعث إليه قوة من رجاله لاعتقاله وسجنه بدعوى أن هذه الشعيرة بربرية ومتخلفة وغير إنسانية ،وأن واجب سلطة الاحتلال أنْ تحمي الرجل من نفسه ومن ثقافته وعقائده.

وتناول سوينكا هذه الواقعة التاريخية وأقام حولها المسرحية ، فجعل الملك يموت قبل شهر من بداية الحدث الرئيسي وهو انتحار فارس الملك ليلة دفن مولاه ، فالموت عنده ليس نفيا من الحياة، وإنما هو عبور إلى عالم الأسلاف والأجداد ، بل هو تلك الصلة غير المقطوعة بين الموتى و الأحياء والذين لم يولدوا بعد.

وفي تلك الليلة أي ليلة الانتحار يتخذ فارس الملك إيليسين زوجة شابة، وكأنما يعبر عن سعادته واستمرار حياته بعد غيابه الجسدي.

لكن ضابط المنطقة الأنجليزي يتدخل في تلك اللحظة الحاسمة ،عندما أوشك إيليسين أن يعبر إلى عالم الموتى ،ويلقي القبض عليه ويعتقله ويرمي به في السجن طاعنا بذلك الرجل في معتقداته.

وعندئذ تتلاحق الأحداث ، فقد علم ابن فارس الملك "أولندي" والذي يدرس الطب في انجلترا بموت الملك، فعاد ليقيم مراسم دفن أبيه كما تقتضيه الأصول و العادات ، ولكنه يفاجأ بسجن أبيه ، فيشعر بأن شرف الأسرة وشرف القبيلة وعقيدتها في خطر داهم ، بل إنه يشعر كوريث للأب الذي تقاعس عن أداء الواجب أن يكون في مستوى المسؤولية فينتحر مفتديا أباه.

وحينما يرى الأب "ايليسين" جسد ابنه "أولندي" يصعق ويشعر بانهيار الأسس الأخلاقية و الميتافيزيقية، وفي لحظة حاسمة وسريعة ، يقوم بشنق نفسه بسلاسله وأغلاله أمام دهشة ضابط المنطقة الأنجليزي "سيمون بلنكنجز"[1].

فالمسرحية تصور المواجهة الحضارية بين ثقافتين مختلفتين ثقافة إفريقية محلية وثقافة أوربية وافدة، وبقدر ما كانت المواجهة للمحافظة على العرف والتقاليد ، بقدر ما كانت تحديا للرجل الأبيض وعرفه وتقاليده التي يريد فرضها ، فالمسرحية تطفح بمظاهر الصراع بين الرؤية الإفريقية للحياة وبين الرؤية الأوربية الدخيلة.

إضافة إلى تسليطها الضوء على عالم اليوروبا التقليدي الحافل والمدهش ، وما يرافق ذلك من غموض وطقوس ينسحبان على الأحياء والأموات وحتى الذين لم يولدوا بعد.

2- شخصيات المسرحية:

تعتبر الشخصيات عناصر أساسية في العمل المسرحي.« والشخصية المسرحية هي الوجود الحي الملموس الذي يراه المشاهدون ويتابعون من خلال سلوكه وانفعالاته وحواره كل المعاني التي يحملها الحدث المسرحي وبناء المسرحية العام »[2].

والشخصيات في المسرحية يمكن تصنيفها إلى شخصيات إفريقية محلية من جهة ، و شخصيات أجنبية ومحلية مرتبطة بها من جهة أخرى ، وهذا اتساقا مع طبيعة المواجهة بين الطرفين .

[1] ينظر: وول سوينكا: مسرحية الموت وفارس الملك .
[2] عبدالقادر القط : من فنون الأدب :المسرحية ، دار النهضة الحديثة، بيروت،لبنان ، د.ط،د.ت، ص 21.

2-1- شخصيات إفريقية محلية :

- إيليسين:

فارس الملك – ملك اليوروبا- ، وهو الشخصية المحورية في المسرحية ، يتميز بالقوة والرشاقة، ويحظى بمكانة مرموقة في قبيلته، وهو حارس عزها وتقاليدها ، لكنه يفشل في الانتحار المقدس لضعف داخلي بسبب حبه للنساء و الدنيا، وتدخل خارجي بسبب الرجل الأبيض المتمثل في الضابط "سيمون" . يقوم بالانتحار في السجن عندما رأى ابنه ميتا.

وشخصيته ذات بعد تراجيدي .

-أولندي:

الابن الأكبر لإيليسين ، مزدوج الثقافة، فهو ذو ثقافة غربية بسبب دراسته للطب في انجلترا، و لكنه يتمسك بثقافته المحلية ، والتي قدّم فيها نفسه فداء لتقاليدها.

وشخصيته فيها مأساة.

- أيالوجا:

أم السوق ، وسيدة نساء القبيلة و حكيمتهنّ، وحارسة من حراس تقاليدها وأعرافها .

- المداح :

صديق ايليسين المقرب، وأحد حماة إرث القبيلة.

- نساء وفتيات وطبالون:

وهم يجسدون حيوية المجتمع الإفريقي التقليدي وتقاليده وأعرافه.

2-2- شخصيات أجنبية وأخرى محلية مرتبطة بها :

- سيمون بلكنجز:

ضابط المنطقة ، رجل عسكري، وهو ممثل الرجل الأبيض الاستعماري، وهو رجل يزدري الثقافة المحلية ويحول دون انتحار ايليسين ويرمي به في السجن، وهو يمثل الشخصية المعارضة للبطل.

- جين بلكنجز:

زوجة الضابط ،امرأة بريطانية ،و هي الأخرى لا تقيم وزنا للتقاليد المحلية الإفريقية ، إلا أنها أكثر مرونة مع الآخرين من زوجها ، وهذا لطبيعتها الأنثوية وتمثيلها لأسلوب الاستعمار المقنع المتظاهر بالتحضر والعقلانية والمنطقية.

- الرقيب آموزا:

إفريقي مسلم يعمل شرطيا عند الإنجليز، يتميز بالقسوة مع الأهالي رغم إبدائه بعض الاحترام لبعض التقاليد المحلية.

- جوزيف:

خادم إفريقي في بيت الضابط و زوجته ، أصبح مسيحيا بعد أن تخلى عن ديانته الوثنية، لا يكترث لمجتمعه المحلي وعاداته .

- الأمير:

صاحب السمو الملكي ، قدِم من بريطانيا على متن الباخرة زائرا بعض مستعمراته في نيجيريا.

- المقيم :

رئيس الإقليم والذي يقع تحت إشرافه الضابط سيمون .

- الضابط المعاون :

يعمل مع المقيم لترسيخ الوجود الإستعماري في البيئة الإفريقية.

- راقصون وراقصات في الحفل :

نساء ورجال شاركوا في الحفلة التي أقامها المقيم في دارِه تشريفا لحضور سمو الأمير.

3- مشاهد المسرحية ، فحواها وأحداثها :

قُسّمت المسرحية إلى خمسة مشاهد :

3-1- المشهد الأول:

يبدأ المشهد الأول بالبطل "إيليسين أوبا" فارس الملك، وأوبا تعني الرئيس أو الزعيم .
وقد مات الملك منذ ثلاثين يوما وآن أوان دفنه ، وانتحار إيليسين طبقا للعقيدة والأعراف والتقاليد .

وتبدأ هذه الطقوس بموكب إيليسين في ممر من السوق ، ويتبعه أتباعه من الطبالين والمداحين.
و إيليسين هو رجل يتمتع بحيوية فائقة ، فهو يتكلم ويرقص ويغني بفرح وسرور مدخلا البهجة على من حوله من الناس.
ورغم أن إيليسين يعلن أنه سوف يفي بنذره والمتمثل في الانتحار ،إلّا أن المدّاح يشير إلى ضعفه خاصة للنساء .

ثم يأخذ إيليسين في الغناء والترنم ، وهو محاط بالنساء ، وبعد أن ألبسنه لباسا جديدا يتناسب مع مكانته كرجل شريف ، وبينما هو واقف في ملابسه الزاهية تشد أنظاره فتاة جميلة في ممر السوق ، فيبدأ إيليسين في الغناء والترنم والتلميح للنسوة برغبته الجامحة في تلك الفتاة التي كان قد رآها ، ويخبَر بأنها مخطوبة لابن "أيالوجا" ، ثمّ يستميت إيليسين في رغبته الملحة للحصول على تلك الفتاة في ليلته الأخيرة، لتستجيب أخيرا "أيالوجا" له.

وهكذا يتهيأ إيليسين في ليلة انتحاره باتخاذ زوجة شابة ، مع تذكيره من طرف "أيالوجا" بأن اليد التي تعد له حُجرة عرسه هي اليد التي تعد كفنه .

3-2- المشهد الثاني:

تنتقل الأحداث إلى فضاء أوربي مصطنع في بيئة إفريقية غريبة ، في منزل ضابط المنطقة وزوجته، وهما يرقصان على أنغام موسيقى "التانغو" مرتديان ملابس رقصة تنكرية غريبة ، وذلك استعدادا للذهاب إلى الحفلة التي سوف يحضرها سمو الأمير الملكي في بيت المقيم، وتوزع خلالها الجوائز لأفضل ثنائي راقص .

وعندما كان الزوجان مستمتعين بالموسيقى والرقص في بيتهما يدخل عليهما "آموزا" فيصاب بدهشة كبرى وهو يرى منظر الملابس التنكرية ، ثم يرجو منهما نزع القناع لأنه حرام لبسه ، و هو لا يستطيع مكالمتهما أو النظر إليهما ما داما يرتديان هذا اللباس.

وبعدها يأمر "سيمون" "آموزا" بإلقاء القبض على "إيليسين" .

وعندما كان "سيمون" يتحدث مع "جين" عن "أولندي" والذي ابتعثاه إلى انجلترا للدراسة تخليصا له من معتقدات قبيلته . يقطع حديثهما صوت قرع الطبول الذي يزداد قوة وغرابة ، فيستدعيان "جوزيف" لترجمة لغة هذه الطبول ، ثم يعودان إلى الحديث عن موضوع الحفلة الراقصة ،وأنّ عليهما الاستعداد الجيد لها بعدما اتّفقا على وجوب توقيف وبحزم عملية انتحار "إيليسين".

3-3- المشهد الثالث:

وفيه يسلط الضوء بداية على السوق حيث تتواجد النسوة وقد أحدثن جلبة وشغبا ،وترتفع أصواتهن بسبب وجود "آموزا" ومعه إثنان من رقباء الشرطة ، وهما يحملان العصي ، ويستخدمانها في دفع النساء.

ثم يفصح "آموزا" عن مهمته الرسمية والمتمثلة في الطريق إلى اعتقال إيليسين ، وهنا تتدخل "أيالوجا" رفقة فتيات صغيرات كنّ يعتنين بالعروس ويمنعانه من ذلك .

وبعد مغادرة "آموزا" خائبا يطلع إيليسين من حجرته التي كان فيها مع عروسه ،وهو يلف جسده العاري برداء وحاملا قطعة من قماش رقيقة ومطوية بشكل غير منتظم إيذانا بتمام العملية الزوجية.

ثم يأخذ إيليسين في الاستعداد لموته وفق طقوس احتفالية ورقصات و أغانٍ يساعده في ذلك المداح، وذلك بعدما سمع أصوات الطبول المقدسة القادمة من بعيد.

3-4- المشهد الرابع:

يفتتح بحفلة تنكرية في دار المقيم ، يحضرها الأمير وأتباعه وهم يرتدون ملابس تنتمي إلى القرن السابع عشر، وتقدم في هذه الحفلة فواصل موسيقية أوربية الطابع . وفي أثناء الحفل يُقَدَّمُ "سيمون" وزوجته "جين" للأمير الذي يبدي إعجابا بملابسهما التنكرية .

ثم يبلغ المقيم بأن أمرا طارئا قد أوشك على الحدوث ، وهو محاولة انتحار إيليسين مما يغضبه فيوبخ "سيمون" على ترك الأمور حتى تصل إلى هذا الحد خاصة وأن سمو الأمير متواجد هنا ، ولا يروقه رؤية شغب وتجمع من السكان المحليين ، بل يفترض أن تكون هذه المستعمرة خاضعة تماما ،ويسودها الاستقرار.

وعندما تدق الساعة منتصف الليل يصاب سيمون برعب شديد ، ويهرع مع بعض رجال شرطته خارجا بهدف اعتقال "إيليسين" .

و في خضم ذلك يظهر"أولندي" والذي كان قد عاد لتوه من أنجلترا في القافلة التي أبحرت بالأمير، لإنجاز مراسم دفن والده الذي يفترض أنه انتحر وفق طقوس القبيلة.

وقد حضر أولندي باحثا عن سيمون في دار المقيم ليبين له عبثية ما ينوي القيام به ، بل وخطورته على الجميع ، ولكنه لم يجده و وجد زوجته "جين" ، ويدور بينهما حوار طويل يفصح بشكل رئيسي عن عمق المواجهة الحضارية والنظرة المختلفة للأمور والأشياء عند كليهما .

و قبل انصراف أولندي يحدث أمر مزلزل وصاعق وهو إحضار ايليسين من طرف الضابط سيمون مكبلا في الأغلال بمعية زوجته الشابة .

3-5- المشهد الخامس:

و فحوى هذا المشهد هو هروع أولندي إلى قبيلته، وانتحاره بدلا من أبيه الذي تخاذل عن أداء واجبه في اللحظة الأخيرة وهذا تحديا للرجل الأبيض وقوانينه ، وليس كما تقتضيه الأعراف والتقاليد ، ثم انتحار إيليسين نفسه بواسطة أغلاله في السجن لما رأى جسد ابنه أولندي أمامه معلنا بذلك انهيار جميع الأسس الأخلاقية والميتافيزيقية ، وانقلاب القيم رأسا على عقب.

يفتتح المشهد بإيليسين وهو في زنزانته في السجن يرسف في أغلاله مع زوجته ، و يظهر سيمون مزهوا بعمله وكأنه قد انتصر مستثيرا إيليسين بالحديث ، فما قام به من عمل سيحقق في نظره الأمان التام بعد هذه الليلة التي يرغب في انقضائها مستعجلا ، لكن إيليسين يحذره أن هذه الليلة ستكون مختلفة ولن تكون مسالمة .

ويحاول سيمون تهدئة خواطر إيليسين بإخباره أن ابنه أولندي لا زال يُكِنّ الاحترام له رغم ما بدا منه للوهلة الأولى من احتقار بسبب الظرف الطارئ وغير المتوقع .

ثم تتطور الأحداث وتتعرف "أيالوجا" على مكان إيليسين ، فرائحة عاره قوية بما فيه الكفاية حتى تهتدي إليه ، وهذا بغية مقابلته وتبليغه آخر وصية ، وهي إنجاز أبسط مراسم دفن الملك، ولو عن بعد حتى يستطيع الملك أن يتوجه راكبا وحده صوب الديار الأبدية بعدما عجز أن يكون بمعيته .

وهنا يتألق ايليسين فرحا بعدما لاحت له هذه الفرصة الصغيرة ، فيبدأ المداح بإنشاد تراتيل جنائزية مهيبة ،ثم تعمد "أيالوجا" إلى نزع الغطاء عن الحمل الذي أحضرته النسوة بعدما وضعوه على الأرض، وهنا يصعق إيليسين ولا يستطيع حتى تبليغ رسالته القصيرة أمام مشهد ابنه أولندي الميت قُبالتَه ، وفي حركة سريعة وحاسمة يشنق نفسه بأغلاله ، أمام ذهول ودهشة الضابط.

ثم تأمر "أيالوجا" الضابط بالابتعاد عن إيليسين، وتأمر الفتاة –زوجته- بأن تأخذ قليلا من التراب وتذروها على عيني إيليسين ، وكأنها بذلك –أي أيالوجا – لم تنس وصية إيليسين في البداية لها بترك زوجته هي من تغلق عينيه عندما كان يتهيأ للزواج ثم الانتحار في المشهد الأول .

4- الحادثة :

يقوم بناء المسرحية على أحداث وقعت بالفعل في مدينة أويو مدينة اليوروبا القديمة في نيجيريا عام 1946 م، عندما تدخل الضابط الإنجليزي لمنع حادثة انتحار شعائرية ، مما أدى إلى وقوع أحداث مأساوية عنيفة بين السكان الأصليين والمستعمرين.

وقد أرجع سوينكا الحدث في المسرحية إلى الوراء بسنتين أو ثلاث في الوقت الذي كانت فيه الحرب العالمية الثانية لا تزال مستعرة، وهذا تحقيقا للهدف الدرامي المتوخى من المسرحية.

5- الصراع:

الصراع هو العمود الفقري للمسرحية ، وهو يعني وجود قوى متعارضة داخل المسرحية، « فالصراع الدرامي يجب أن يكون صراعا بين إرادات إنسانية ، تحاول فيه إرادة إنسان ما أو مجموعة من البشر كسر إرادة إنسان آخر أو مجموعة أخرى من البشر»[1].

وفي المسرحية يبدو الصراع صراع قيم و إرادات:

- قيم محلية : يمثلها ايليسين ومن بعده ابنه أولندي.
- قيم وافدة : ويمثلها الضابط سيمون بلكنجز ومن ورائه زوجته جين والمحيط الاستعماري الذي يمثلانه.

يبدأ الصراع مع إرسال الضابط الإنجليزي لآموزا وبعض رجال الشرطة لاعتقال إيليسين عندما كان يستعد لتنفيذ شعيرة الانتحار المقدس في عرف القبيلة ، بدعوى إنقاذ الرجل من نفسه ومعتقداته ، ثم تتتابع الأحداث ويتطور معها الصراع، وفيه يحاول إيليسين ومعه أولندي الحفاظ على قيم القبيلة التقليدية ، بينما يحاول الضابط ممثل الرجل الأبيض تحطيم هذه القيم والتلاعب بها.

وهكذا يكشف الصراع في المسرحية عن أوجه التباين في الإرادات: إرادة الهيمنة من قبل الرجل الأبيض و إرادة الرفض والتمسك بالنموذج التقليدي من لَدُن المحلي، ليُسفِر في النهاية على مشهد الانتحار المزدوج لإيليسين و أولندي.

وعليه فحبكة المسرحية تدور حول نزاع مستعمِر ومستعمَر من خلال صراع الضابط و إيليسين ومعه ابنه فيما بعد. حاول فيها سوينكا إظهاره بشكل تقابلي ومُتوازٍ بين ثقافة وحياة شعب تقليدي - قبيلة اليوروبا- وثقافة استعمارية أبوية تسلطية تريد تحطيم ثقافة الأهالي المحلية .

[1] عبد العزيز حمودة : البناء الدرامي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة د.ط، 1998 ، ص110.

6- الحوار:

يعتبر الحور أساس المسرحية وتقنيتها الوحيدة التي تتحمل عبء دفع الفعل والسير به قدما نحو الأمام، ويكشف عن الشخصيات وخواصها المميزة عن سواها. «فالحوار في المسرحية هو الأداة الرئيسية التي يبرهن بها الكاتب على مقدمته المنطقية، ويكشف بها عن شخصياته ويمضي بها في الصراع»[1].

أما عن الحوار في المسرحية محل الدراسة فقد اتسم بخصائص أبرزها :

- أنه تراوح بين الطول والقصر ، وذلك تبعا للمواقف التي يتطلبها التطويل تارة أو التكثيف والتركيز تارة أخرى.

- كما تميز بالجمال و ملاءمته للشخصيات ومختلف مواقفها، و كان ممزوجا بالطابع الإنشادي خاصة لما كان إيليسين يتهيأ للرحيل ،وكان يتبادل الغناء والإنشاد مع المداح وجماعة النسوة في السوق مما أضفى على الحوار شحنة عاطفية مميزة ،ويتجلى ذلك خاصة في المشهد الأول وبعض فقرات المشهد الثالث.

- و تميز بالسخرية خاصة على لسان الفتيات والنسوة لَمَّا هَمّ آموزا مبعوث الرجل الأبيض باعتقال ايليسين ،فقوبل بالتهكم والسخرية منه وذلك في المشهد الثاني.

- كما اتّسم بالطّابع الجدلي ، إذ تَكَشَّفَ من خلاله عن ثقافتين متباينتين ومتوازيتين: ثقافة محلية ترفض أن تذوب في ثقافة وافدة ، وتجسد ذلك في الحوار الذي دار بين أولندي وجين في المشهد الرابع ، ثم حوار إيليسين وهو في زنزانته مع الضابط في المشهد الخامس.

وعموما فقد كان الحوار جادا وإن تخللته بعض المواقف الهزلية، وهو منسجم مع طبيعة الشخصيات.

7- المأساة والسقوط التراجيدي :

تبدو المأساة والسقوط التراجيدي من خلال شخصيتي إيليسين و أولندي ، وهذا السقوط كان في ظل تمايز حضاري واضح بين حضارة إفريقية تقليدية وأنماطها ونظرتها للحياة والوجود ، وحضارة أوربية وافدة ونظرتها للإفريقي.

[1] لايوس ايجري : فن كتابة المسرحية ، تر: دريني خشبة ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة، د.ط، 2015، ص410.

فإيليسين الزعيم والبطل السابق ، هذا الفارس المغوار لم يعد بطل المرحلة بعد أن زحف النموذج الاستعماري الأوربي، وبعد أن تسلل الضعف الداخلي لإرادته.تقول أيالوجا: **«لقد نصبناك قائدا، ولكن انظر إلى أين ذهبتَ بنا .والشيء الذي لا نرغب في أكله يجب ألاّ تزكم أنوفنا رائحته»**[1].

وبالتالي لم يعد إيليسين الضامن لحماية قبيلته من الكوارث التي ستحل بها في نظر المعتقدات التقليدية. وهكذا فتقاعسه عن أداء واجبه بعد أن منعته يد الرجل الأبيض ، وانتحار ابنه مكانه والذي ليس هو الطريق الصحيح في عرف القبيلة ، كان السقوط أمرا لا مفر منه . فبقدر ما كان مأساويا كان حتميا.

و المداح و أيالوجا وهما الشخصيتان المرافقتان لإيليسين، ويمثلان حماة معتقدات القبيلة والحرص على تطبيقها من طرف إيليسين. كما أنهما أيدا ما كان قام به أولندي مع علمهما أن ذلك الانتحار لا يتفق مع تقاليد القبيلة ، لكنه يوجه صفعة للرجل الأبيض وتقاليده الغازية التي أراد فرضها. فانتحار أولندي وجد هوى في نفسيهما باعتبارهما أحد الرموز التي تمثل التقاليد والأعراف الإفريقية.

وتركيبة إيليسين والتي بها ضعف خفي يتمثل في حبه للنساء جعله ضعيفا أمام تسليم نفسه للموت الشعائري في اللحظة الحاسمة ، وقبل أن يستجمع كافة قواه تمتد إليه قوة خارجية تتمثل في الرجل الأبيض لتبدد تلك القوة التي أراد استجماعها في أشد اللحظات طقوسية . وهكذا يُمنَع إيليسين من أداء مهمته، فكان هذا سقوطا سيقلب الأوضاع رأسا على عقب.

وقد تم تحذير إيليسين في البداية من طرف المداح و أيالوجا بعدما ساورهما قلق مشوب بالشك من تلك الخطوة التي يقدم عليها ،وحَذَّرَاهُ من مصير مجهول من أنّ هذا الزواج قد لا يكون الطريق الصحيح لرجل يستعد للانتقال والعبور في رحلته الأخيرة .

لكِنَّ غرور إيليسين وكبرياءه أَصَمَّاهُ عن سماع ما كان يتفوه به المداح و أيالوجا، إذ كان هناك استسلام لما رأته عينه من جمال بهره و أحيا فيه ملذات الجسد وشهوات الدنيا. فكان ذلك نقطة فاصلة ستشكل مع تدخل الرجل الأبيض ضربة قاصمة لمعتقدات القبيلة.

وعندما يتراخى إيليسين في أداء واجبه يحسم أولندي قراره. فقد قرر مواجهة الرجل الأبيض و تحديه بالقيام بشعيرة الموت حتى ولو كانت ليست صوابا في عرف القبيلة ، وهذا يحمل معنى رمزيا . فهو يقترف فعل الانتحار - وإن كان ليس مطلوبا في تقاليد القبيلة- ، فهو يصر به على تأكيد الخصوصية

[1] المسرحية، ص 149.

الحضارية التقليدية ، إذ هو ليس فردا من أفرادها و حسب، وإنما هو رأس الحربة خاصة لما تخلف أبوه في أداء الواجب، فهو بالتالي في مقدمة الصف . هذا الصف الذي يرفض أن يسقط أمام الرجل الأبيض.

وشخصية إيليسين هي الآن مدانة لأنها هددت كيان القبيلة و معتقداتها. فإيليسين قد باعدت بينه وبين قبيلته تلك المسافة التي قطعها الرجل الأبيض وأمسك بالخيط ووصله تجاهه من خلال إلقاء القبض عليه ورميه في السجن. فكان ذلك إيذانا بسقوط النمط التقليدي بكافة رموزه . وفي النهاية يسقط ذلك التماسك ويتفكك الكيان القديم إيذانا بعهد جديد غامض.

ولعل موضع الخطأ في إيليسين بداية هو ضعفه عندما اتخذ زوجة، مما جعل نفسه تتعلق بالعالم الفاني في اللحظة التي كان عليه أن يستجمع كامل قواه الذهنية والروحية والفكرية في إتمام طقوس الموت. ففي تلك اللحظة التي تراخى فيها تمتد إليه يد الرجل الأبيض فتصبح عاملا حاسما في عدم إتمامه لطقوس الانتحار. فأسباب انهيار إيليسين وفشله ذو بعدين:

- بعد داخلي: ضعف إرادته.
- بعد خارجي : تدّخل الرجل الأبيض.

يقول إيليسين عن الضعف النفسي الداخلي الذي أصابه : **«...ولكن كان جسدي يشدني إلى هذه الدنيا»**[1] ، ويقول عن التدخل الخارجي : **«...ولكن الذي دفع بي للنكوص على عقبي كانت تلك اليد الغريبة التي عبثت بإرادتي ، اليد الغريبة التي مزقت صفاء ذهني وعقيدتي »**[2] ، وبذلك كله استحق عقاب الآلهة ، يقول :**« ...ضاعت إرادتي وسط الوحول التي جلبتها أقدام الأجنبي الغريب وكل ذلك لأني ارتكبت معصية الآلهة وكأن الآلهة أرادت أن تنتقم مني على يدي هذا الأجنبي»**[3].

وهذا ما يعطي سمة الشخصية التراجيدية لإيليسين في المسرحية، لأن ذلك ينسجم مع مفهوم البطل التراجيدي عموما والذي تحل به الكارثة: « بسبب خطأ ناشئ عن ضعف إنساني ، ومن الملاحظ أن البطل لا يشعر بهذا الخطأ الذي يقع فيه ولا يحس به إلا بعد وقوع الكارثة أو الفاجعة»[4].

فالقبيلة بداية كانت كلها وراء إيليسين من المداح و أيالوجا وجماعة النساء والفتيات وغيرهم، وحتى ابنه أولندي.

---

[1] المسرحية، ص 142.
[2] المصدر نفسه، ص 150.
[3] المصدر نفسه، ص 151.
[4] فوزي فهمي: المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة ، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، مصر،ط1، 2000، ص31.

ولكن خطأ التقدير من إيليسين جعله يقع فريسة سهلة في يد الرجل الأبيض الذي منعه بقوة من أداء واجبه، وهكذا بعدما كان إيليسين رمزا لعشيرته يصبح في النهاية لعنة عليها وهو مصير تراجيدي ومأساوي. والقبيلة في النهاية تنصرف عن إيليسين لأنه خذلها رغم عمليه انتحاره التي كانت بعيدة عن الحالة الطقسية، وبعيدة عن وقتها المعلوم.

وعندما التقى أولندي بأبيه بعد عودته من انجلترا ليساهم في مراسم الدفن يتفاجأ بأبيه حيا ، وهنا تنهار أمامه صورة الأب . الأب الذي عاش طيلة شهر كامل مع أحزانه عليه عندما بلغه نبأ وفاة الملك عن طريق أحد أقربائه بالبريد المرسل.

فالأب يخذل ابنه لنرى ذلك في مشهد مقلوب يبرز مرة أخرى الصفة المأساوية وهي ركوع الأب أمام ابنه للصفح عنه ، وهذا يجسد مدى الانهيار الأخلاقي وحجم المأساة التي حصلت.

وتزداد المأساة عند انتحار إيليسين في الختام ليكون انتحاره هذا دليلا من دلائل اليأس، خاصة وأن موته قد تجرد من أي معنى خارق للطبيعة، أو أي معنى روحي مقدس كان من الممكن أن يتحقق بعبوره إلى العالم الآخر لو أنه قام بأداء واجبه دونما تردد. فمأساة إيليسين الشخصية هي مأساة تحمل كارثة أبدية لعالم اليوروبا . ذلك أن إيليسين الزعيم الأعظم كان مقدّرا له أن يكون المنقذ ليعيد الأمان والسلام لهذا العالم في أوقات المحنة ، وطالما أن إيليسين قد فشل في أداء مهمته فلا بد للعالم أن يسير في غير هدى، يقول إيليسين عندما كان في السجن وهو يخاطب سيمون: **« فالعالم ظلّ الطريق وضاع ساكنوه في فوضى ضاربة أطنابها، والناس كل ما حولهم فراغ في فراغ»**[1].

كما تتجسد المأساة في صورة أولئك المحليين – آموزا وجوزيف كنماذج- الذين جعلوا من أنفسهم أداة في خدمة الرجل الأبيض فتتغير عقيدتهم وعقليتهم وتتقطع الأوصال بينهم وبين جذورهم . وهم أشخاص بعيدون على روح التضامن مع قبيلتهم. وقد كان مقدرا لإيليسين أن يلعب دوره في إعادة روح التضامن لمجتمع اليوروبا، لكنه يفشل في هذا ما يعني مصيرا مجهولا ينتظر هذا الشعب ، يقول المداح : **« ...وهاهو عالمنا الآن يتخبط في فراغ الغرباء يا إيليسين »**[2].

وهكذا تتكون هوة سحيقة بين إيليسين وقبيلته لأنه خذلها ، ثم تتكون هوة أعمق بين القبيلة ورموز الغرب الذي فشل في استيعاب حضارتها ، بل وفشل في الرهان على من استثمر فيه وهو أولندي .

[1] المسرحية، ص 139.
[2] المصدر نفسه.،ص 162.

وهكذا يصبح أولندي أقرب إلى ضمير العشيرة، ويصبح إيليسين أبعد ما يكون رغم انتحارهما. ورغم ذلك فهما يجسدان الوجه الإنساني للقبيلة بسلبياته و إيجابياته، و بنقاط قوته ونقاط ضعفه.

وخلاصة هذا المدخل، فالمسرحية عمل كلاسيكي من حيث وحدة الحدث والمكان والزمان والشخصية المأساوية التراجيدية.

فالأحداث تدور تقريبا في ليلة واحدة ، والمكان الرئيسي لها هو دار المقيم ، وشخصية إيليسين وابنه ذات طابع تراجيدي ومأساوي.

- سَلَّطَت المسرحية النور على أبعاد الذات الإفريقية وخصوصياتها الحضارية في مجالات عديدة أهمها المجال الإجتماعي والديني والثقافي ، وحتى الاقتصادي والعسكري . علما أنّ هذه المجالات هي عناصر متداخلة وغير منفصلة عن بعضها البعض، فهي تشكل وحدة واحدة في حياة الجماعة التقليدية الإفريقية.

ولعلّ المظهر البارز الذي أفصحت عنه المسرحية هو البعد الإجتماعي والديني وإبراز عقيدة مجتمع اليوروبا وصلة أمواته بأحيائه، وصلتهم بمن لم يولدوا بعد، وسيادة قيم الولاء للأعراف والتقاليد في ظل محاولة للهيمنة من قبل غازٍ أوربي أراد العبث بهذه العقيدة ، وتقطيع أواصر اللحمة التقليدية لكيان المجتمع المحلي.

المبحث الأول : الخصوصية الحضارية للذات المحلية في المجال الإجتماعي و الديني

يمكننا من خلال المسرحية أن نكوّن رؤية واضحة المعالم عن المجتمع التقليدي وطقوسه الدينية برغم محاولات السيطرة والهيمنة الاستعمارية، والتأثير على حياة هذا المجتمع، ومحاولة الحط من معتقداته، وهذا من خلال مجتمع اليوروبا النيجيري، والذي له قيمه ومبادئه ونظمه المختلفة التي تحفظ كيانه وتبرزه بكل خصوصياته التي تميزه عن غيره من المجتمعات.

1- طبيعة النظام الإجتماعي والسياسي:

من خلال المسرحية ، يقوم المجتمع الإفريقي -مجتمع اليوروبا النيجيري- في أساسه على النظام القبلي مثله مثل باقي المجتمعات التقليدية الأخرى.

واللافت أن مجتمع اليوروبا من الناحية السياسية يظهر بأنه قوي التركيب فيما يتعلق بالوحدات الصغرى كالقبيلة والفخذ والعائلة، في حين أنه ضعيف نسبيا فيما يتعلق بالوحدات الكبرى. وقوة الوحدات الصغرى وتماسكها هما اللذان حافظا على المجتمع رغم كل الكوارث التي حلت به.

والدليل على نهوض مجتمع اليوروبا على النظام القبلي هوالإفصاح عن مكانة إيليسين باعتباره زعيما للقبيلة ، يقول الضابط سيمون عند قراءته لتقرير آموزا: **«علي أن أقرر أنه بلغني أن واحدا من زعماء القبائل المرموقين واسمه إيليسين أوبا على وشك أن يرتكب جريمة الموت الليلة وفقا للتقاليد الشعبية»**[1]

[1] المسرحية ، ص66.

ومجتمع اليوروبا ليس قبيلة واحدة ، وإنما هو مجموعة قبائل ، وكل قبيلة لها زعيم مرهوب الجانب، وهذه القبائل تدين بالولاء لنظام ملكي تقليدي ،وهؤلاء الزعماء لهم دور هام في حراسة التقاليد والحفاظ على الإرث المحلي ، يقول إيليسين عندما دخل بزوجته واستعد للرحيل: **« وأشقائي زعماء القبائل يعرفون واجبهم ويؤدونه على أكمل وجه »**[1].

وقبائل مجتمع اليوروبا ليست هُمَلا ، إنما يحكمها ملك واحد تقدَّم له فروض الطاعة والإحترام في حياته وبعد مماته . ومن فروض طاعته عند الوفاة هو إنتحار أحد زعماء القبائل وهو إيليسين باعتباره فارسا للملك ، إمعانا في واجب الإحترام والوفاء والتضحية ،يقول إيليسين منشدا : **«أذهب حيث يحتاج صديقي وسيدي الرفقة»** [2] ، وهو يقصد الملك الذي كان قد توفي سلفا.

والملك لدى مجتمع اليوروبا عماد النظام السياسي ، وتعود أهميته في المجتمع لعلاقته بالجد الأكبر ، لذلك يعتقد هؤلاء الملوك أنهم يستمتعون بالقوة الفعالة التي تؤهلهم للوصول إلى سدة الحكم .

وشخصية الملك رغم غيابها في المسرحية ، لكنها حاضرة وهي محور الصراع ، و تبرز كشخصية رمزية ومقدسة بالاستناد إلى الدين باعتبار وجود صلة بين الملك وبين الإله ، ولا يمكن مخالفة أوامرها أو التنكر للواجب تجاهها عقب الوفاة ، وإلا ستحل الكوارث إذا تم إهمال ذلك . فإهمال الواجب نحوه هو خيانة عظمى . تقول أيالوجا وهي تحدّث سيمون عندما كان إيليسين في السجن **:«هو يعرف معنى رحيل الملك ، وليس ابن اليوم ، وهو يعرف المخاطر التي تحيط بقومنا عندما يظل زعيمنا المتوفي الذي يذهب كرسول وينتظر وينتظر ثم يكتشف أننا ارتكبنا الخيانة في حقه »**[3].

بل إن خيانة إيليسين للملك جعلت عالم اليوروبا يهوي إلى المجهول كقول المدّاح: **« يا إيليسين لقد وضعنا مقود العالم بين يديك ، ولكنّك تركت هذا المقود يهوي إلى الهوة السحيقة ، لقد وقفت مكتوف اليد تنظر إلى الغرباء الأشرار وهم يحولون العالم عن مساره ويسحقونه ويلقون به في فراغ لا قرار له »**[4].

فهناك اعتقاد بأن هذه الخيانة ستجلب النكبات والأهوال على مجتمع اليوروبا بأمواته وأحيائه ، يقول إيليسين لما فشل في أداء الواجب نحو الملك وهذا بعد أن أدرك حجم الكارثة : **«فالعالم ضل الطريق ، وضاع ساكنوه في فوضى عارمة أطنابها ، والناس كل ما حولهم هو فراغ في فراغ »**[5].

---

[1] المسرحية ، ص95.
[2] المصدر نفسه، ص45.
[3] المصدر نفسه، ص155.
[4] المصدر نفسه، ص162.
[5] المصدر نفسه، ص139.

2-العائلة وإحترام الكبار :

والعائلة لها أهميتها في المجتمع التقليدي، وهي حصن الأولاد يتربون فيها على الإحترام أي إحترام التقاليد، وهذا ما ورد على لسان سيمون حينما كان بصدد التهكم على نظام العائلة في مجتمع اليوروبا : **« كنت أظن أن نظام العائلة الكبيرة يهتم بكل شيء، عائلة كبيرة لا يوجد بها أوغاد»**[1].

ويلقى الكبار في نظام العائلة التقليدي إحتراما وتوقيرا ، ونماذجها هي شخصيات أيالوجا والمداح وإيليسين باعتبارهم حراس العادات والتقاليد . ويأتي في مقدمة الكبار إيليسين المبجل، وهذا ما نلمسه في قوله عندما كان يتحدث عن نفسه وأهميته : **«لم يضل وطننا الطريق في عهد الأجداد ولن يضل طريقه في عهدي»**[2].

فاحترام الكبار مستمد من جسامة المسؤولية الملقاة على عاتقهم ، والواجبات المنوط القيام بها نحو الأحياء والأموات في المجتمع .

3-الأسرة والزواج :

المتعارف عليه هو الزواج بواحدة ، ولكن لظروف اجتماعية واقتصادية يمكن أن يكون هناك تعدد للزوجات .

وقد أبرزت المسرحية ظاهرة الزواج وتعدد الزيجات من خلال شخصية إيليسين المحبة للنساء والزواج والمغامرات العاطفية، وهذا ما ألمحت إليه أيالوجا مخاطبة إيليسين: **« وماذا عنك أيها المزواج»**[3].

وتسلط المسرحية الضوء على مدى حب إيليسين للنساء ،و ذلك عندما دخل السوق مزهوا بنفسه يتطلع إلى النساء للظفر بزوجة أخرى ،يقول المداح : **«آه، أسمعتم ذلك يا أصدقائي؟ هذه هي الدنيا ، إنه ينسى أم أولاده التي أخلصت له الدهر كله ولماذا ؟ لأنه بدأ يتقرب إلى عروس جديدة»** [4] .

وإيليسين هو رجل مزواج وكثير النساء لا يرعوي على امتلاك أي واحدة ما دام راغبا فيها ، وهو شخصية مشهورة بذلك ، يقول المداح : **«ومن ذا الذي يستطيع أن ينكر شهرتك وأنت كالثعبان الذي أفلت**

[1] المسرحية، ص74.
[2] المصدر نفسه، ص54.
[3] المصدر نفسه، ص44.
[4] المصدر نفسه، ص36.

من عقاله في هذا السوق ، أو كأنك حشرة الفراش التي نالت حريتها كاملة ومغامراتك العاطفية التي يعرفها الجميع»[1].

والمغامرات العاطفية في السوق جعلت إيليسين ينسى بقية نسائه: **«وفي أثناء ذلك فقد غفلت عن نسائي»**[2].

وتعديد الزواج يدل على حيوية الرجل الإفريقي وقوته النفسية والجسدية وطاقته الجنسية التي كثيرا ما ينتقدها الرجل الأبيض.

وجدير بالذكر أن تواجد المرأة في السوق والأماكن العامة يدل على انفتاح المجتمع المحلي وبعده عن التزمت ، وذلك بترك الحرية للمرأة في الخروج والعمل وعدم غلق الأبواب دونها .

واختلاط الرجال بالنساء كما تبرزه المسرحية يطبعه الاحترام المتبادل ، ولا وجود لأي تبذل. وهذه سمة أساسية في مجتمع اليوروبا ، والمجتمع الإفريقي التقليدي بصورة عامة .

وإيليسين باعتباره فارسا للملك فبإمكانه الحصول على فتاة شابة وجميلة ، ونطرا لأهميته في حماية الأعراف وضمان سلامة القبيلة توافق أيالوجا على فسخ خطوبة الفتاة من ابنها وتزوجها إياه .

تقول أيالوجا : **«إن رغبة ابني هي رغبتي أنا ، أنا التي طلبت يد الفتاة ، والخسارة يمكن معالجتها ، ولكن من ذا يستطيع معالجة رغبة يدين مغلقتين في يوم يجب علينا جميعا أن نظهر فيه الكرم والفهم»**[3].

وكان هدف هذا الزواج بالنسبة لإيليسين ليس فقط الرغبة الحسية ، وإنما لإنجاب الأطفال ، وبالتالي ضمان تواصل الأجيال بعد الغياب الجسدي . وهذه الفكرة تحظى بأهمية بالغة في المجتمع التقليدي وهي الإكثار من الذرية .تقول أيالوجا لإيليسين : **« فموز الجنة لن ينضب نسغه ، ولتبق البذرة التي لا يستفيد منها المسافر في سفره ولتضرب جذرا في الأرض وهو يبتعد عن أرضنا وعنا ، وأنت يا من تملأ المنزل من موقده حتى عتبته بأصوات الأطفال ، يا من تمتطي الآن تلك الهوة المجهولة ، وتنتظر القفز إلى المأوى الأخير للأجداد والعظام ، حسبك أن تترك بعدك أطفالا من نسلك »**[4].

وهذا الزواج كما أن له بعدا دنيويا حسيا فله بعد روحي وغيبي، فهذا الزواج غريب وفريد. فإيليسين لا يريد أن ينقطع نسله ولو كان ذلك في آخر حياته إمعانا منه في وصل عالم الأحياء بالأموات ومن لم يولدوا

[1] المسرحية ، ص56.
[2] المصدر نفسه، ص36.
[3] المصدر نفسه، ص56.
[4] المصدر نفسه، ص57.

بعد ،تقول أيالوجا: **« فنتاج هذا الزواج فريد لا مثيل له ، فهو زواج لا دنيوي ولا أخروي ، وليس بزواج الماضي كما لو كان الزمن اللامتناهي قد جمع أجدادنا الموتى وأحفادنا الذين لم يولدوا بعد في آن»**[1].

كما تسلّط المسرحية الضوء على الأجواء الإحتفالية المدهشة التي ترافق مراسم الزواج. فهذا الزواج قد رسم البهجة على الجميع رغم غرابته، وراحت النسوة يجهزن موكب العرس بهمة ونشاط ، بدءا بنقل البشارة للفتاة سعيدة الحظ: **«فلتحملن البشارة إلى ابنتها العزيزة واجعلنها تأخذ زينتها»**[2] تقول أيالوجا .

ثم يتم تجهيز حجرة العرس بإشراف سيدة النساء. فأيالوجا هي من تشرف على عرس إيليسين وهي من تعد كفن موته بعد ذلك : **«والآن علينا الذهاب لإعداد حجرة عرسك ، وبعد ذلك يداي هما اللتان ستعدان كفنك»**[3].

وهكذا يتمّ العرس في أجواء بهيجة واحتفالات كرنفالية مدهشة ،تُفصح عن حيوية المجتمع الإفريقي الذي يحب الحياة رغم محاولة مبعوث الرجل الأبيض آموزا إفساد أجواء الفرح والسرور الذي كان يخيم على الجميع من نساء ورجال وفتيات، تقول أيالوجا :**«إنها ليلة عرس ،إنها ليلة فرح وسرور وسلام »**[4]. فالحفلة تخص أفراد المجتمع المحلي ولا دخل للغرباء والمتطفلين فيها . تقول إحدى الفتيات معترضة على آموزا : **«لا نريد هذا الذي يعيش على فتات موائد البيض أن يحضر الحفلة التي أعددنها بأيديهن»**[5].

وبالعودة إلى طبيعة هذا الزواج الذي يحدث في المجتمع التقليدي، والذي لم يكن باعثه الأساسي الشهوات الحسية الفانية، وإنما هو تكريم لرجل كان يُفترَض فيه صيانة أعراف القبيلة من خطر التلاشي في عالم الغرباء ، وهذا ما اعترف به إيليسين لزوجته متحسرا في السجن بعد فوات الأوان : **«أيتها الأم الصغيرة لقد تزوجت الكثيرات في حياتي ، وعندما تزوجتك لم يكن الباعث فقط على ذلك مجرد الرغبة الحسية ... كنت أنت الهدية الأخيرة التي تقدم لي قبل الوصول إلى العالم الآخر الذي يسكنه الآباء والأجداد»**[6].

فذلك الزواج هدف أساسا إلى وصل الأموات بالأحياء، وتوثيق العرى بينهما تناغما مع طبيعة مجتمع اليوروبا الذي ينهض عالمه على أمواته وأحيائه .

---

[1] المسرحية ، ص58.
[2] المصدر نفسه، ص57.
[3] المصدر نفسه، ص59.
[4] المصدر نفسه، ص89.
[5] المصدر نفسه، ص93.
[6] المصدر نفسه، ص142.

4- مكانة المرأة :

من خلال المسرحية تبدو للمرأة مكانة خاصة في المجتمع التقليدي، وهذا يتناغم مع طبيعة المجتمع الإفريقي الذي يعطي أهمية للنسب الأمومي كما يعطي أهمية تماما للنسب الأبوي.

ومفهوم النسب للأم لايعني وجود الإباحية لدى المجتمع الإفريقي التقليدي، والذي ارتبط بمعتقدات خاطئة وعدم فهم لطبيعة وخصوصية العلاقات الاجتماعية المحلية.

فكما أوضحنا سابقا فالمرأة ومؤسسة الزواج هي أمور مقدسة في أعراف وتقاليد القبيلة.

والمرأة كما تمثلتها المسرحية هي الزوجة والأم والتاجرة و العاملة وحامية الأعراف والتقاليد.

فمثلا شخصية أيالوجا نجدها حاضرة في معظم أجزاء المسرحية للدلالة على أهميتها وقيمتها في المجتمع التقليدي، فقد كانت بمثابة الأم الكبرى ، والتاجرة السيدة والحكيمة العاقلة ، والأهم المدافعة باستماتة عن أعراف وتقاليد القبيلة ضد الرجل الأبيض ، وضد إيليسين نفسه عندما فشل في أداء واجب الإنتحار . فشخصية أيالوجا وهي حكيمة النساء وأم السوق تتمتع بمكانة مرموقة، فهي المسؤولة عن النشاط التجاري في السوق المحلي وتتحكم فيه . وهذا يتسق مع السلطة القوية التي تحظى بها النساء في المجتمع التقليدي. فهن يتحكمن في السوق ، ولا يتركن غريبا يدخله ليعيث فيه فسادا ، تقول إحدى الفتيات لآموزا :**« إن أسيادك لا يستطيعون دخول هذا السوق عندما تقول النسوة لهم لا »**[1] ، وهذا على اعتبار أن السوق مخصص لهنّ وهو موطنهنّ .

وتبرز قيمة المرأة وأهميتها في مشاركتها في الحفاظ على قيم وتقاليد القبيلة من خلال الإحتفاء بإيليسين وهو يستعد للتضحية بنفسه ، وتزداد أهميّتها أي المرأة عندما تصبح مبعوثة زعماء القبائل إلى إيليسين وهو في سجنه في المشهد الخامس لتوبخه على العار الذي ألحقه بالأعراف والتقاليد، تقول أيالوجا: **«لقد أقدمت على خيانتنا، لقد جعلناك تذوق حلاوة الحياة الأخرى التي كانت تنتظرك هناك ولكنك رفضتها وفضلت أن تعيش على بقايا موائد الآخرين»**[2].

وتفصح المسرحية عن صورة المرأة الإفريقية المحلية المقاومة والمستوعبة لأحابيل الرجل الأبيض، والمدركة بعفويتها لخطورة المنظومة الاستعمارية التي تريد تفكيك النسيج الإجتماعي التقليدي ، تقول

[1] المسرحية ، ص88.
[2] المصدر نفسه، ص148.

أيالوجا مخاطبة سيمون : **«أنا لم أحضر هنا كي أساعدك على فهم الأمور، هذا هو الرجل الذي أدى ضعف إدراكه إلى ارتباطنا بكم »**[1].

بل هي مستعدة للحرب من أجل صيانة الأعراف والتقاليد ، ومحاربة كل خائن يهرب من واجبه ويستجيب لرغبات الرجل الأبيض:**«سأحارب من أجل أن لا يوجد أمثالك الذين يعيشون على فضلات طعام الغير»**[2] موجهة كلامها إلى إيليسين.

كما كان لها دور فعّال في الإشراف على المراسم الجنائزية المحلية حتى في أحلك اللحظات والمواقف، وعدم تركها للغرباء تعبث بها عندما كان إيليسين وابنه أولندي جثتين هامدتين في السجن ، و من هناك ترسل المرأة الإفريقية الصلبة من خلال أيالوجا رسالتها القوية ذات المعاني والدلالات البعيدة: **«والآن فلننس الأموات ولننس حتى الأحياء ولنوجه اهتمامنا نحو الذين لم يولدوا بعد»**[3] . وهذه الرسالة تفيد بأن المجتمع التقليدي لن يموت، وأن أعرافه وتقاليده ستحيا من خلال أجياله القادمة .

فالمرأة الإفريقية المحلية تمتعت بمكانة عالية ، وحظيت بأهمية كبيرة وخطيرة ،واضطلعت بأدوار جسيمة تمثلت أساسا في الدفاع عن حصون تقاليد القبيلة في وجه تقاليد الرجل الأبيض وكل من ارتبط به .

5- العبادة والمعتقدات الدينية :

من خلال المسرحية تبدو الديانة الإفريقية التقليدية وثيقة الإرتباط بالهوية الثقافية لإفريقيا ومجتمعاتها، مما جعلها قوية التأثير في كل مناحي الحياة. فالأحاسيس الدينية قوى متأصلة وجزء لا يتجزأ من أيديولوجيا المجتمع التقليدي.

وهذه الديانة التقليدية تنهض على أساس نظرة خاصة للعالم تتجاوز نظرة الناس للخوارق لتشمل فهمهم لطبيعة الكون ، وطبيعة الناس ومكانهم في هذا العالم، وطبيعة الإله، وطبيعة الحياة والموت، والصلات بين عالم الأحياء وعالم الأموات وعالم الذين لم يولدوا بعد.

[1] المسرحية ، ص154.
[2] المصدر نفسه، ص149.
[3] المصدر نفسه، ص164.

5-1- الإله:

على عكس ما يعتقده الكثير أن المجتمع التقليدي لا يؤمن بوجود إله. فالمجتمع الإفريقي – مجتمع اليوروبا- يؤمن بوجود إله متعال خالق لهذا الكون، وهم يعتقدون أن الإله يبعد بعدا شاسعا عن العالم حيث يصعب على الناس الاتصال به، طبعا مع وجود آلهة صغيرة متعددة أخرى .

ويحضر ذكر الآلهة في كثير من أجزاء المسرحية على لسان شخصياتها ،دلالة على الإيمان بوجود إله له الإرادة العليا في تصريف الشؤون كقول إيليسين: **«هذه هي إرادة الآلهة.»**[1] تعبيرا عن أن القدر هو من خصه بمرتبة الشرف في أن يكون فارسا للملك وحاميا لأعراف القبيلة .

والإله يتوجه إليه الفرد في مجتمع اليوروبا بالدعاء والتضرع في حال الخطأ ملتمسا الصفح ، وهذا يدل على الإيمان المطلق بالقوى الغيبية .

وخطأ عدم فهم رغبات الآخرين الذين كانوا قد استحقوا التبجيل والتوقير كإيليسين، الذي كانت رغبته في الحصول على المرأة الشابة التي يحب وتلكؤ المجتمع في تحقيق رغبته ، فكان هذا الخطأ من طرف النسوة وأيالوجا يستحق التوبة وطلب الغفران من الآلهة . تقول أيالوجا: **«لقد ارتكبن خطأ فاحشا، وإذا كنا قد أخطأنا في حقك فكأننا تطاولنا على السماء . يا إله السماء ضعنا على الطريق الصحيح.»**[2].

والآلهة التي تجازي وتثيب هي نفسها التي تعاقب في حال مخالفة الأوامر والأعراف التقليدية. فعندما تراخى إيليسين في تنفيذ شعيرة الانتحار، واتخذ زوجة ،واستسلم ليد الرجل الأبيض كان ذلك بمثابة عقاب، يقول إيليسين : **«كل ذلك لأنني ارتكبت معصية الآلهة ، وأرادت أن تنتقم مني على يد هذا الرجل »**[3].

فالإله بهذا المفهوم الإفريقي لمجتمع اليوروبا لا يشبه البشر، إذ هو يسمو تماما على خلقه ، ولكنه في نفس الوقت يتدخل في أمور الناس ويهتم بها، ويساند النظام الأخلاقي والأعراف الاجتماعية.

5-2- تقديس الملوك والأجداد وأرواح الأسلاف :

في مجتمع اليوروبا الذي يسود فيه نظام الملكية تحتل عبادة الملوك القدماء مكانا بالغ الأهمية، لأنهم يزعمون أنه يتوقف على رضى هؤلاء الملوك العظام نعمة السلام والوقاية من الكوارث والمحافظة على

[1] المسرحية ، ص38.
[2] المصدر نفسه، ص48.
[3] المصدر نفسه ، ص151.

تكاثر النسل كقول المداح لإيليسين وهو يستعد للتضحية من أجل الملك: **« في عصرك هذا لا يراودنا شك في أن السلام يعمّ القرى والمنازل، ويعم الطرق والمواقد ونحن لا نشك أن السلام يعم الغابات أيضا. »**[1].

والإنتماء للأجداد وتقديس أرواح الأسلاف حاضرة بقوة في المسرحية، فهذه الأمور تعتبر قضية أساسية في مجتمع اليوروبا من الناحيتين الاجتماعية والدينية. فالفرد في القبيلة يقدس أجداده الذين ينتمي إليهم كقول المداح: **«طوبى لأجدادنا السابقين»**[2].

والأجداد الموتى، كلُّ أفراد المجتمع يتوقون إلى اللحاق بهم لأهميتهم الروحية .يقول إيليسين: **«أنا في طريقي لملاقاة من سبقونا من أجدادنا الموتى العظام»**[3] وهذا لما كان يتهيأ للإنتحار .

وتقديس الأجداد موجه أساسا إلى تقوية العلاقات الإجتماعية لدى العائلة والقبيلة والحفاظ عليها، وجعل أعضاء القبيلة يتبعون الرئيس والمتمثل في إيليسين، فهو وحده الذي لديه القوة والإمكانية للاتصال بالموتى وطلب شفاعتهم ، وهذا مايفسر الإستجابة لرغبة إيليسين في الزواج ومحاولة ترضيته ، تقول أيالوجا لجماعة النسوة: **«صلّوا له فهو شفيعكم في العالم الآخر ،ولا تجعلوا عالمنا هذا يضل في أيامكم هذه »** [4].

وللأسلاف مكانة هامة ، فهم وإن كانوا أمواتا إلا أنهم يعتبرون أحياءً في الاعتقاد ، والخطر يهدد القبيلة إذا أهملت الشعائر الواجبة لهم ، أو أهدرت محرماتهم ، وأرواح الأسلاف هي التي تضمن للقبيلة الاستمرار والبقاء .

فيرتبط الأحياء بموتاهم في الأسرة والقبيلة برباط وثيق من الإلتزامات ، وهذا ما نلمسه في قول المداح مخاطبا إيليسين : **«في أيامهم لم تكن الحياة رتيبة مملة ، وبفضلك لن تكون أيامنا الحاضرة كذلك»**[5]. وفي الحقيقة هذا الإعتقاد يتناغم مع كون الهيئة الإجتماعية لا تتألف فقط من الأحياء ، بل من الأحياء والأموات جميعا على أساس من تبادل المنفعة والخدمات بينهما ، فالموتى هم الرؤساء الفعليون في الأسرة والقبيلة ، وهم القوامون على استمرار مراعاة التقاليد ، ولهم حق الثواب والعقاب ، وهذا ما تبرزه أيالوجا في وجوب الاستجابة لرغبات إيليسين وهو مقبل على الموت وإلا حلت اللعنة: **«لا ينبغي أن نخاف إلا من**

[1] المسرحية، ص43.
[2] المصدر نفسه، ص39.
[3] المصدر نفسه، ص38.
[4] المصدر نفسه، ص57.
[5] المصدر نفسه، ص38.

لعنات الموتى، ومطالب من هو على وشك الموت مقدَّمة على مطالب الجميع حتى من هم أقرب الناس إلينا، ومن الشر أن نضع العقبات في وجه من هم على وشك الموت»[1].

5-3- العالم الآخر :

الإيمان بالآخرة وعالم ما بعد الموت شائع في مجتمع اليوروبا وهذا من خلال المسرحية ،فالحياة الأرضية ما هي إلا ممر فقط ، تقول أيالوجا : **«يا إيليسين إنني أعرف جيدا أنك وأنت تغادر آخر طرف في ممر الإنتقال إلى العالم الآخر سوف تنظر خلفك وتتنهد حسرة على الجسد الذي تتركه روحك ...لكن أبارك رغبتك»**[2] ، وأن هناك شيئا اسمه الآخرة حيث العيش الأبدي حسب المميزات التي اكتسبها الانسان في حياته الدنيوية ، تقول أيالوجا لإيليسين : **« فاليوم يومك ، والعالم كله بين يديك ، ومع ذلك فحتى أولئك الذين يهجرون مدينتهم للبحث عن سكن في مكان آخر يرغبون في أن يذكرهم الناس بالخير عند رحيلهم »**[3].

5-4- الموت وطقس الانتحار والشعائر الجنائزية :

تفصح المسرحية عن فكرة عامة في مجتمع اليوربا التقليدي وهي أن الإنسان مركب من عناصر مادية وغير مادية ، وأن الجزء غير المادي أي الروح يبقى بعد موت الفرد ، والجزء المادي يتحلل بعد الموت ، يقول إيليسين وهو مقبل على الموت : «**ليس هناك سوى جسد واحد لروح كل إنسان »**[4].

ومن هنا فالموت عند اليوروبا لا ينهي الحياة وإنما هو امتداد لها ، فالموتى بهذا يبقون أعضاء في المجتمع ، فإلى جانب أمة الأحياء هناك أمة الموتى مع وجود علاقة تكامل حيوي وراسخ بين الأمتين والمجتمعين.فالمجتمع أسرة لا انفصام فيها تضم الأموات والأحياء وحتى الذين لم يولدوا بعد ،تقول أيالوجا في الأخير حزينة : **«والآن فلننس الأموات ولننس الأحياء ، ولنوجه جُلّ اهتمامنا نحو الذين لم يولدوا بعد »**[5] ، وهذا يدل دلالة قاطعة على أن مجتمع اليوروبا في العرف التقليدي يتألف من الأحياء والأموات والذين لم يولدوا بعد.

[1] المسرحية، ص56.
[2] المصدر نفسه، ص57.
[3] المصدر نفسه، ص54.
[4] المصدر نفسه، ص38.
[5] المصدر نفسه، ص164.

والمسرحية أساسا تقوم على شعيرة الموت بواسطة الإنتحار المقدس من طرف إيليسين عقب وفاة الملك ، فالأحياء مرتبطون بموتاهم في القبيلة برباط وثيق من الإلتزامات . فواجب الأحياء قبل كل شيء أن يقيموا الجنائز لتيسير الرحلة الشاقة لموتاهم بين هذه الدنيا وبين العالم الآخر أي فكرة العبور و الانتقال والتي يجسدها إيليسين بانتحاره ، فالإنتقال هو الجسر الذي يصل مابين تجربة الأحياء وتجربة الأجداد الأموات . وهذا العبور من عالم الأحياء إلى عالم الأجداد تقام له طقوس ترحيبية من طرف الأجداد للمنتقل إليهم إلى العالم الآخر .فانتحار إيليسين معناه تقديم نفسه كضحية و قربان من أجل مصلحة الجميع، وذلك حتى يفوز الأحياء بحماية أمواتهم ورضاهم ، وبالتالي يتحاشوا غضبهم ولعناتهم ، وبناء عليه يرتبط موت إيليسين بشكل وثيق بحياة الجماعة التقليدية وعافيتها . فالإنتحار يدفع الشرور والكوارث ويحقق رضى الأموات والأحياء والذين لم يولدوا بعد ، وبالتالي ضمان العيش في السلام والأمان الدائمين.

إلا أن تعطل إيليسين وإخفاقه نتج عنه تدخل إبنه أولندي وانتحاره بدلا عنه رغبة منه في تأمين سلامة المجتمع من الكوارث رغم أن ذلك ليس الصواب في الأعراف التقليدية .

وشعيرة دفن الملك تقوم على طقوس معينة. فبعد وفاته منذ ثلاثين يوما آن أوان دفنه استجابة لأحكام الأعراف والتقاليد. يقول جوزيف شارحا ذلك لسيمون :**« لقد مات الملك في الشهر الماضي، وفي هذه الليلة سيقومون بدفنه »**[1].

وقبل دفن الملك لا بد من طقس آخر مهم وهو وجوب قتل حصان الملك وكلبه ،ثم يُطاف بهما في موكب مهيب في الأرجاء التماسا للدعوات من أجل الملك لتحُلّ البركة والعافية ، تقول أيالوجا : **« لقد ذبحوا حصان الملك المحبب كما ذبحوا كلبه وحملوهما من مكان إلى آخر يتقبلون بهما الدعوات من أجل الملك»**[2] ،ثم أخيرا ينتحر فارس الملك، يقول إيليسين في هذا الشأن موضحا تلك الشعيرة: **«هاهم قد بدأوا يبحثون عن قلب حصان الملك المحبب. وبعد قليل سوف يضعونه على سهم قصير والكلب من خلفه ، وسيمتطي الإثنان كتف سائس خيل الملك مخترقين قلب المدينة، وهم يعرفون أن عليّ أن أنتظرهم هنا فلقد أخبرتهم بذلك.»**[3].

وتعطل شعيرة الإنتحار ستُفضي إلى حلول الكوارث واللعنات على المجتمع كافة . تقول أيالوجا لائمة إيليسين عندما كانت تتحدث مع سيمون: **«وهو يعرف المخاطر التي تحيط بقومنا عندما يظل زعيمنا**

[1] المسرحية ، ص69-70.
[2] المصدر نفسه، ص159.
[3] المصدر نفسه، ص95.

المتوفي الذي يذهب كرسول وينتظر وينتظر ثم يكتشف أننا ارتكبنا الخيانة في حقه، وهو يعرف متى تفتح الأبواب الضيقة، وهو يعرف أن هذه الأبواب لن تظل مفتوحة حتى يدخلها الجبناء الذين يجرجرون أقدامهم ، يتقيأون من الخوف وشفاههم تلعق ما أكلوه من نفايات الرجال الأقل شأنا، وهو يعرف أنه ترك مليكنا يهيم على وجهه في الخلاء الذي لا يسكنه إلا من هم أعداء الحياة »[1].

أما انتحار أولندي فليس له قيمة روحية ،تقول أيالوجا معلقة على ذلك : **« لقد ضحى بحياته وسار في الطريق الصحيح ولكن ويا للأسف بعد فوات الأوان. وهذا هو ابنك سوف يحظى بأطيب اللحوم ويُلقي لك بالعظام فحسب. والطريق الصحيح أصبح الآن مسدودا بروث حصان الملك. وسوف يصل ابنك ملطخا بذلك.»**[2].

ولو تم الانتحار فعلا من طرف إيليسين لعاش المجتمع بكل مكوناته أحياء وأمواتا ومن لم يولدوا بعد في سلام وأمان، ولَحَظِيَ إيليسين بكل تقدير وإكبار وإجلال . يقول أولندي لجين عن ذلك قبل فشل والده : **«كيف أجعلك تفهمين الموقف؟ فالواقع أنّ عنده الحماية اللازمة. إذ لا يمكن لأحد القيام بمثل ما يقوم به هذه الليلة لو لم تكن هناك أكبر حماية يمكن للعقل أن يتصورها، وماذا يمكن أن يقدّم له أكثر من راحة الضمير وسلامة النفس وسط إحترام وتقدير بل وتقديس شعبه له »**[3].

ومن المحرّمات المرتبطة بموت الملك وانتحار فارسه هو حرمة رؤية الابن الأكبر لوالده منذ لحظة وفاة الملك ، وأي خلل سيؤدي إلى انهيار الأسس الأخلاقية والروحية لمجتمع اليوروبا . يقول أولندي متحدّثا عن نفسه : **«ممنوع عليّ أنا الذي وريثه وخلَفُه حرام عليّ أن أراه منذ لحظة وفاة الملك »**[4] .

فواجب الابن الأكبر هو القيام على إنجاز مراسم الدفن للوالد المنتحر إفتراضا وهو إيليسين، إلّا أنّ لقاء الوالد - والمفترض أنه قد انتحر- مع الإبن وجها لوجه زلزل الكيان التقليدي وحلّت الطامة الكبرى، وهذا المقطع الحواري يوضح ذلك :

"إيليسين : أولندي ، أولندي، يا ولدي لا تجعل منظر أبيك يجعلك تُصاب بالعمى

أولندي : ليس لي أي أبٍ يا من يعيش على فتات الموائد "[5].

فهذا اللّقاء ما كان له أن يتم أبدا في حكم الأعراف والتقاليد.

[1] المسرحية، ص155.
[2] المصدر نفسه، ص163.
[3] المصدر نفسه ، ص120.
[4] المصدر نفسه، ص126.
[5] المصدر نفسه، ص134.

6-المكان ودلالته الاجتماعية والدينية :

6-1- السّوق :

يحتل السوق مكانا هاما في حياة القبيلة، فساحة السوق كانت مسرحا ضاجا بالحياة الإفريقية المحلية، ففيها تجارتهم، وفيها طقوسهم، وفيها رقصهم وأفراحهم وأتراحهم، ومشاواراتهم واتجاهاتهم المختلفة، وقراراتهم المهمة .فقرار انتحار ايليسين كان في ساحة السوق ، وكذا قرار زواجه.

فالسوق في حياة القبيلة التقليدية الإفريقية يحظى بأهمية بالغة . فهو المكان الذي تعقد فيه الاجتماعات المهمة لتباحث أمر من الأمور مثل النزاعات القبلية، أو اتخاذ أمر يتعلق بالحرب مع عدو دخيل أو مقاومته ، كما أنه مكان يحظى فيه كبار السن حتى من النساء بمكانة مرموقة لحكمتهم في تصريف الأمور في مختلف مناحي الحياة، يقول إيليسين مادحا أيالوجا : **«يا أيالوجا، يا أم السوق في هذه الدنيا التي تعج بالجميع قد غيرتك هذه الحكمة التي تملكين»**[1].

بل قد تحول السوق إلى مكان للقاءات الحب ثم الزواج كما حدث مع إيليسين.

كما أن ساحة السوق هي نفسها التي تؤدّى فيها الشعائر والطقوس الدينية مع دقات الطبول، وإيقاعات الرقص وسط الأقنعة التي يرتديها أناس مختارون من القبيلة منهم المحاربون وغيرهم من علياء القوم بالمعنى الروحي والأدبي، ويمثل هؤلاء بأقنعتهم الأرواح المقدسة والأسلاف .

وهكذا تقدم المسرحية مشاهد بديعة تنبض بالحياة في المجتمع الإفريقي في مكان السوق الذي يتحول إلى ساحة رائعة للاحتفالات والغناء والرقص والتجارة.

كما كان السوق مكانا وحصنا للمقاومة والتصدي وتعبيرا عن روح التضامن التي يتميز بها مجتمع اليوروبا للحفاظ على خصوصيته وطقوسه، وذلك من خلال الذود عن إيليسين عندما أريدَ إعتقاله بدايةً.

[1] المسرحية، ص57.

2-6- الغابة:

نلاحظ أهمية الغابة في حياة المجتمع التقليدي ، فلطالما كانت الغابة عند كثير من القبائل الإفريقية الوعاء الذي تسكب فيه القبيلة مخاوفها ، والإطار المعنوي الذي تلقي به ما تعتقده أنه شر.

وقد كانت الغابة كيانا حاضرا في بعض الأحداث رغم صمته إذ أنها جسدت الخوف من المجهول ، يقول إيليسين : **«كان الخوف يعم الغابات كذلك »**[1]، هذا الخوف هو خوف الهواجس وخوف الشرور التي اعتادت القبيلة إلقاءها ونسبها إلى الغابة.

ففيما تعد ساحة السوق – مكان التقاء القبيلة - الوجه المضيء في حياة القبيلة، فإن الغابة عادة تمثل بمعنى من المعاني الوجه المظلم.ورغم ذلك فحياة المجتمع كما جسدتها المسرحية لا تنفصل عن واقع الطبيعة و الغابة ، فالحياة هي كيمياء أفرزتها الغابة، وكل شيء متداخل ومعقد فيها رغم بساطة الحياة ورتابتها.

[1] المسرحية ، ص43.

المبحث الثاني : الخصوصية الحضارية للذات المحلية في المجال الثقافي

لا ينفصل المجال الثقافي عن المجال الاجتماعي والديني بل هو انعكاس لهما ويتضمنها، فالموسيقى والغناء والأقنعة والرقص وقرع الطبول تتحد لتؤلف بطاقة هوية للذات المحلية في مجتمع اليوروبا التقليدي من خلال المسرحية.

1- الملابس وحرمة القناع:

تبدو شعيرة الإنتحار والموت عقيدة مقدسة عند شعب اليوروبا، وبالتالي فالملابس المتعلقة والمرتبطة به أيضا مقدسة ، ولا يمكن انتهاكها من أي طرف كان، أو استخدامها بشكل عشوائي في أوقات وأمكنة غير طقسية.

فهذه الملابس وإن كان لها وظيفة تغطية الجسد أو عضو من أعضائه ، فإن لها مدلولات تتجاوز بكثير ذلك الدور السطحي.

فاستخدام القناع في المسرحية له علاقة بدائرة الأجداد والأموات، وهو أداة دينية تمنح من يرتديها عن جدارة قوة روحية ، كما أن القناع مشحون بقوة تجعله قد يصعق من يرتديه دون استحقاق.

فالقناع يعني الكثير للذات المحلية الإفريقية من خلال المسرحية. فالأقنعة تضطلع بأدوار هامة ومختلفة في الحياة الاجتماعية والدينية لدى مجتمع اليوروبا. فالقناع يجسد الشعار الأخلاقي، كما أنه يحمي القوانين العرفية. وحامل القناع له قدسيته وقوته، وهو ليس نفسه ، وإنما الروح التي تختبئ وراء هذا القناع، يقول المداح لإيليسين: **«ومن يلبس القناع يستعيد هيئته الطبيعية في آخر النهار.**

ويرقص طربا طربا ...»[1].

وإيليسين هو حامل قناع الأجداد القدامى ، وبالتالي هو حامي الأعراف وحارس التقاليد ،فإيليسين سلفا كانت له جدارة حمل قناع الأجداد ، لكنه لم يعد كذلك بعد نكوصه، تقول أيالوجا متهكمة عليه في سجنه: **«وهل كلمات مثل كلماتك أنقذوني أنقذوني هي ما نتوقع سماعه ممّن يحمل قناع الأجداد السالفين»**[2].

فالقناع كما تشير المسرحية يجسد أرواح الأجداد الأموات، وهذا ما نلمسه من استهجان آموزا لجين وهي ترتدي قناع الموت الإفريقي ، وأظهر خوفا شديدا لأنه يدرك أن هذا القناع ينتمي إلى دين تقليدي

[1] المسرحية ، ص100.
[2] المصدر نفسه، ص151.

وعقيدة مقدسة: **«إن لبس مثل هذه الملابس الغريبة ينتمي إلى عقيدة ولت وانقرضت، ولا يلبس مثلها بنو الإنسان»**[1].

بل نراه يلتمس من سيمون أن ينزع هذا القناع لما له من حرمة **«أرجوك يا سيدي انزع هذا القناع، حرام على مثلك من الرجال أن يلمس مثل تلك الأشياء»**[2].

وحرمة القناع تأتي من كونه يجسد أرواح الموتى والأسلاف. والمقطع الحواري يوضح ذلك :

" جين: يا آموزا، وهل الملابس شيء مقدس؟ فقد شاهدت بنفسك كيف صودرت هذه الملابس في الشهر الماضي من رجال يتنكرون في زي القدامى كانوا يثيرون الشغب في قلب المدينة، وقد ساهمت أنت في إلقاء القبض على زعمائهم، وإذ كانت الملابس الغريبة لم تجرح شعورك وقت ذاك، فكيف بها تجرح شعورك الآن؟ وبمجرد النظر إليها فقط.

آموزا (دون أن ينظر إلى أسفل) **: يا سيدتي أنا ألقي القبض على زعماء المشاغبين، ولكن لا ألمس قط ملابس المتنكرين في زي القدامى، ولا ألمس أتباع تلك العقيدة، ولا أضرهم بشيء، فأنا أقبض على زعماء المشاغبين فقط، أما أتباع تلك العقيدة فأنا أعاملهم بأدب واحترام عقيدتهم"**[3].

ويبلغ الخوف بآموزا مبلغه حتى أنه لا يستطيع إخبار الضابط سيمون بموضوع انتحار إيليسين ما دام أن الضابط يرتدي قناع الأموات لأن هذا الإرتداء تنقصه الجدارة والاستحقاق. يقول آموزا :

«سيدي إنه أمر فيه موت، فكيف يمكن لإنسان أن يتحدث عن الموت لإنسان يلبس كفن الأموات؟ فهذا يشبه شتم الحكومة أمام رجل يلبس الزي الرسمي للشرطة...»[4].

وهذا الاعتقاد والخوف لدى آموزا يعززه ما قاله روجي غارودي : «إنه رأى رجلا يموت وهو يلبس قناع قبيلة أخرى غير قبيلته، إن القناع مشحون بقوة تجعله يصعق من يرتديه دون جدارة.»[5] .

[1] المسرحية ، ص63.
[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[3] المصدر نفسه، ص64-65.
[4] المصدر نفسه، ص64.
[5] روجيه غارودي: في سبيل حوار الحضارات ، ص 132.

2- الموسيقى والغناء:

تعتبر الذات المحلية الإفريقية ذاتا موسيقية وغنائية ورقصية بامتياز.

فالموسيقى بقيت راسخة في الذات المحلية باعتبارها المنبع التجديدي للإرادة الثقافية للمجتمع اليورو باوي.

والموسيقى التي ترافق مختلف طقوس المجتمع المحلي موجهة أساسا إلى دعم قوة الحياة واستمراريتها، واستمرارية طقوسها المختلفة كالزواج والموت مثلا.

وفي المسرحية يبرز الدور الأساسي والوظيفة الإجتماعية للموسيقى لأنها تعتبر أكبر شكل ثقافي يعبر بشكل واضح عن الحقيقة الثقافية المعاشة للذات الإفريقية .فإيليسين وهو يؤدي رقصته مغتبطا على أنغام الموسيقى وأصوات الطبول وأناشيد المداح ، والناس من حوله فرحة مبتهجة مستعدا لرحيله الأبدي، كان ذلك يعني تأكيدا لاستمرار الحياة في مجتمع اليوروبا. فالطقوس الجنائزية بما تشتمل عليه من أغان ورقص وموسيقى وتمثيل رمزي ، إنما في بعدها الأهم هو دعم لقوة حياة الجماعة واستمرارها وسلامتها من الأخطار، وتطهيرها من اللعنات.

وهذا المقطع يوضح ذلك عندما كان إيليسين والمداح يتناشدان في المشهد الأول :

"-المداح: في أيامهم لم تكن الحياة رتيبة مملة، وبفضلك لن تكون أيامنا الحاضرة كذلك.

-إيليسين: هذه إرادة الآلهة.

-المداح: ولكن شعبنا لن يبتعد قط عن الطريق الصحيح.

-إيليسين: هذه إرادة الآلهة.

-المداح: ... ليس هناك سوى وطن واحد لروح شعبنا،وإذا ضلّ هذا الوطن الطريق وتحطم على صخور الكون فأي وطن آخر يمكن أن يكون مأوى لهذا الشعب؟

-إيليسين: لم يضل وطننا الطريق في عهد الأجداد، ولن يضل طريقه في عهدي أبدا."[1].

و بذلك تعتبر الموسيقى من خلال المسرحية بطاقة هوية للذات المحلية لأنها تحافظ على العرف الديني والإجتماعي .

والموسيقى والإنشاد طاقات حية جعلت إيليسين وهو يستعد للرحيل يتخذ زوجة عندما كان في السوق بمعية نساء القبيلة.

[1] المسرحية ، ص38-39.

يقول إيليسين منشدا:

"احتضن الـــدنيا....واسمعن حديثي

أيتــها النســـــوة....فـأنـا والـــــدنيا

رفـــــــيــقا درب....حتى المـــــوت

وكـــــل الـــــرغبة....مُـذ عـــــرفت

أجـــدادي صنعوها....اسمــعن حديثي

هــل لا زلـــــــــت....في سوق الحب أتواجد

أم أن شبـــــــــابي....قـد وَلَّـى وفِـي

الآخرة صَارَ مَقرِّي" [1].

فبالموسيقى والغناء يتحرر إيليسين من مخاوفة وهو يتوجه إلى العالم الآخر، بل إنه يصر على وصل حياته مع عالم الأجداد بحياة جديدة دنيوية من خلال زواجه باتخاذ الموسيقى والغناء كوسائل يلتمس بها مطالبه ، ويتغلب من خلالها على هواجسه وترددداته.

يقول منشدا:

" أنتم يامن تقفون جميعا أمام الروح

التي تفتح آخر باب من أبواب الممر الطويل

هل تجرأون على جعل طريقي الأخير خال من الندم

فرغباتي تتسامى فوق ضلال التفكير

في جرح من جراح الإحساس

اصنعوا معي معروفا، وأكرموني فأنا متمنطق لطريق طويل

يتسامى من فوق الرغبات والتفاهات

فاجعلوا حملي خفيفا لا أحمل بذورا لا آكلها في مشواري هذا

ودعوها تنمو في أرض أعشقها

أرض هي هذه" [2].

ومن خلال هذا الغناء والإنشاد تستجيب أيالوجا وقد فهمت مبتغاه ، فتقوم باتخاذ قرار تزويجه بالشابة المخطوبة في الأصل ،لأن قداسة الحدث تتطلب ذلك.

[1] المسرحية ، ص51.
[2] المصدر نفسه، ص55-56.

تقول أيالوجا وقد أثّرت فيها لغة الغناء المميزة : **«هذا الصوت الذي أسمعه هو صوت اتصل بأعزائنا الذين تركوا دنيانا . لا أستطيع أن أرفض طلبه »**[1].

وهكذا استطاع إيليسين من خلال الموسيقى والغناء أن يحقق رغبته في الزواج بإمرأة شابة ليعبر عن حقيقة تواصل الأجيال، وتواصل الأحياء والأموات بحبل متين لا ينقطع.

وبالإنشاد والموسيقى يحاول إيليسين أن يتحرر من كل ما يعُوقُه عن أداء مهمته المقدسة، وأيالوجا تشجعه بالترنم والغناء كذلك على إتمام هذا الواجب.

تقول منشدة:

"إنها الحرب الطاحنة التي تسحق الرجال

والغرق هو الذي يسبب موت السباح

وموت القرار يسبب موت الكسالى

وتنقل منشار القطع هو الذي يثلم طرفه الحاد

والجميل يموت موتا جميلا

ولكن إيليسين... يموت موتا لا يعرفه الموت"[2].

فالموسيقى من خلال المسرحية ليست ترفا عند مجتمع اليوروبا، بل لها تأثير وقدسية . فالإيقاع والنغم هو جزء أصيل من الحياة اليومية في المجتمع الإفريقي ،وتمثيل مختلف طقوسه.

3- الرقص:

يعتبر الرقص جزءا لا يتجزأ من حب الموسيقى والتمسك بها عند الذات الإفريقية في المسرحية، بل إن الحياة في مجتمع اليووربا كغيره من المجتمعات الإفريقية التقليدية أشبه برقصة .وهو ينبع من نشاطات الناس ويعكس مختلف طقوسهم .

فقد أفصحت المسرحية عن طبيعة هذا الرقص الذي هو في الأساس عملية حيوية متكاملة تتدرج من أدنى الحركات وأكثرها رقة وشاعرية إلى الحركات العنيفة المليئة بالنشاط.

وقد جسد إيليسين الرقص ببراعة. إذ رقص رقصا يدل على فرحه واغتباطه بصورة نشطة عندما

[1] المسرحية ، ص56.
[2] المصدر نفسه، ص100.

دخل السوق في المشهد الأول من المسرحية، يصحبه أتباعه من الطبالين والمداحين. فإيليسين رجل يتميز بحيوية فائقة، فهو يتكلم ويرقص ويغني بمرح وسرور يظْهَر ذلك في كل حركاته وتصرفاته، مما أدخل البهجة على كل الناس الذين كانوا من حوله من مجتمع اليوروبا.

ورقص إيليسين هو مظهر لجوهر الإحتفال الذي يميز المجتمع التقليدي. فلإيليسين قدرة عجيبة في الرقص، فهو يستطيع أن يغير رقصته الجادة وهو يستعد للرحيل ومفارقة عالم الدنيا إلى رقصة ساخرة، وذلك عندما أخذ الطبال في قرع الطبل فيبدأ إيليسين في تحريك قدميه بطريقة رشيقة على وقعه، ويشرع في غناء قصة طائر "لست- أنا" في المشهد الأول ، وفي أثناء الغناء يغير صوته ببراعة مقلدا الأشخاص الذين يأتي على ذكرهم، ويؤدي رقصاته وغناءه مثل راوي قصص متمرس، مما جعل مرافقيه من الطبالين والمداحين يندمجون معه اندماجا تاما ليشمل هذا التأثير نساء السوق، وهذا يعزز الطبيعة الإجتماعية للرقص.

4- الرقص الشعائري:

كما أسلفنا فالرقص ذو صلة وثيقة في المجتمعات الإفريقية بالشعائر الدينية، « فنجد الإفريقيين يرقصون للتعبير عن الفرح وعن الحزن ويرقصون للحب والبغض، ويرقصون اجتلابا للخصب، أو لإبعاد الكوارث، ويرقصون أداء للشعائر الدينية »[1].

وهذ الرقص الشعائري كما هو ملاحظ في المسرحية لا يكون عادة وحده، بل تصاحبه الموسيقى والإنشاد والتراتيل وقرع الطبول وأشكال تواصلية أخرى. مما يُحَوِّلُ ذلك التمثيل الطبيعي إلى عملية طقوسية مُتَجَلِّيَة.

فإيليسين زعيم القبيلة يؤدي رقصا طقوسيا في حالة من الوجد ليرحل إلى العالم الآخر ،طبعا قبل أن يفشل في أخر لحظة .

فعندما تم ذبح الحصان ، وذبح كلب الملك، أخذ إيليسين يستمع إلى دقات الطبول المقدسة، ومن ثَمَّ شرع يؤدي رقصه المقدس وسط النسوة ، وكأنه تحت تأثير شبيه بالتنويم المغناطيسي.

يقول إيليسين وهو يرقص في حال من الوجد: **« أيتها النسوة العزيزات دعنني أشق طريقي راقصا إلى الممر، كما كنت أعيش في بيوتكن»**[2].

[1] فوزي العنتيل : الفلكلور ماهو؟ ، دار المعارف ، القاهرة ،مصر، د.ط، 1965، ص144.
[2] المسرحية ، ص96.

ويجسد إيليسين الرقص الشعائري فيرقص رقصات رزينة، وبحركات ملكية، وكل حركة من جسمه توحي بجلال وقدسية اللحظة - لحظة النهاية-، يقول : **« لقد حررت الآن نفسي من ربقة الأرض، وها هي بدأت تظلم، ولكن أصوات غريبة تقود أقدامي»**[1].

ثم يغيب إيليسين عن الوعي وكأنه قد تخلص تماما من كل ما يشده إلى عالم الأرض وعالم الأحياء تحت وقع الطبول المقدسة، والمداح يرافقه ويسانده في رقصه المقدس،ويرقص إيليسين مستغرقا وهو في شبه غيبوبة تامة .

وهذا الرقص والإنشاد والترانيم من طرف إيليسين والمداح وجماعة من النسوة دافعه أساسا تأمين روح المتوفي في عبورها لعالم الأجداد، وكذا لتأمين سلامة مجتمع اليوروبا من الأخطار والكوارث وتطهيره من اللّعنات .

وهكذا فالرقص والغناء المصاحِب لطقوس الموت والذي جسدته المسرحية بقدر ما كان تعبيرا عن الحزن، كان تعبيرا عن الإبتهاج والتشجيع حتى لا يشعر الميت أو المقبل عليها بالاستهانة بقدره، و إقناعا لروحه بالرحيل للعالم الآخر لتستريح نهائيا.

5- قرع الطبول:

يعتبر الطبل من خلال المسرحية جزءا لا يتجزأ من فعل الموسيقى والرقص والغناء التي تبرز ملامح الذات المحلية وتميزها، فالطبل يلعب دورا هاما في إثبات الخصوصية الحضارية لمجتمع اليوروبا المحلي إذ يلعب دورا خطيرا في حياتها.

ويحضر الطبل من خلال جماعة الطبالين الذين كانوا يرافقون إيليسين وهو يستعد للرحيل إلى العالم الآخر، وذلك عندما دخل مساء إلى السوق.

وقرع الطبول من خلال المسرحية يتخذ أنماطا مختلفة لا يفهمها إلا أفراد المجتمع المحلي. فالرجل الأبيض ممثلا في الضابط "سيمون" وزوجته "جين" عندما كانت تُقرَع الطبول عشية تهيؤ إيليسين للإنتحار والزواج معا لم يستطيعا فَهْم ما تعبر عنه أصوات تلك الطبول و وقفا مشدوهيْن جراء ذلك.
إذ أنهما ظنّا أن أصوات الطبول هي نفسها ، أو أنها بدون أي معنى:

"سيمون بلكنجز: الأمر اليوم مختلف يا جين، لا أظن أنني سمعت مثل صوت الطبول هذا من قبل،

[1] المسرحية، ص99.

أظن أن وراء هذا الصوت ما وراءه

جين: كنت أظن أن أصوات طبول الغابة كلها متشابهة"[1].

والحقيقة أن النقر على الطبل يتم بأشكال مختلفة ، وله دلالات خاصة لم يستطع الزوجان أن يتبيّناها بسبب جهلهم للعادات المحلية.

ولغة الطبول أدّت دورين في المسرحية :

فهناك قرع مرتبط بالطقوس الدينية وشعيرة الموت، وهذا ما نلمسه في قول "جين" وهي تحاول تفسير نقر الطبل الإفريقي المحلي عندما ازداد صوته قوة و وضوحا: **« تلك الطبول يا سيمون ألا تظن أنها كانت مرتبطة بتلك الطقوس الدينية، فها هي مستمرة طوال المساء»**[2].

و دور احتفالي: عندما التمس إيليسين زوجة شابة. فقرع الطبول حينها كان للإعلان عن هذا الزواج الفريد والغريب، زواج يرغب إيليسين من خلاله أن يغرس بذوره وهو يستعد للإنتقال إلى عالم الأجداد.

وهذان الدوران عندما اجتمعا معا تشوش معناهما عند " جوزيف" عندما استُدعي من طرف سيمون وزوجته ليفسر لهما طبيعة هذا القرع المختلف والغريب في آنٍ واحد، والمقطع الحواري يوضح ذلك :

" جين: اسمع يا جوزيف وأريدك أن تخبرني عما يلي: هل هذه الطبول التي نسمعها لها علاقة بموت أحد أو أي شيء من هذا القبيل؟

جوزيف: سيدتي،هذا ما كنت أحاول أن أقوله: أنا لست متأكدا من حقيقة ما أسمع، وهذه تبدو وكأنها طبول موت زعيم كبير، ثم تبدو في نفس الوقت وكأنها طبول زفاف زعيم كبير، إن هذا الأمر لمُحَيِّر"[3].

وقرع الطبول له بعد ديني ، إذ له صلة وثيقة بعقيدة اليوروبا، فهو يعبر عن وصل عالم الأجداد والأموات بعالم الأحياء ، يقول المداح لإيليسين عندما كان على هاوية الإنتحار: **« وهل الطبول القادمة من العالم الآخر قد التقت الآن مع طبولنا هذه في نقطة التقاء دين اليوروبا مع العالم الآخر؟ وهل تسمع أصواتا قادمة من هناك لا أسمعها؟**

فهل تحيط بك خطوات تهز الأرض كم تهزها الطبول الملكية السامية وتهدر كالرعد حول قبة الأرض ...»[4].

---

[1] المسرحية، ص68.
[2] المصدر نفسه ، ص74.
[3] المصدر نفسه، ص75.
[4] المصدر نفسه، ص101-102.

وعندما كان إيليسين منسجما في الرقص مع قرع الطبول، كان أولندي في منزل المقيم رفقة "جين" يوضح لها لغة الطبل الذي كان يرافق أباه في عملية انتحاره المقدس - التي طبعا لم تتم في آخر لحظة - يقول أولندي لجين :**«الطبول، ألا تسمعين، كيف تتغير نغماتها، اسمعي»**[1].

إذ كانت الطبول تقترب وتغير في نغماتها، ثم ترتفع إلى نغمة عالية ثم تنقطع فجأة ، وهذا دلالة على إتمام عملية الإنتحار المقدس كما ظنها أولندي قد تمت، يقول: **«ها هي قد انتهت»**[2].

فقرع الطبول جزء أساسي في حياة القبيلة يضطلع به أناس مهرة قادرون على تأويل كل رسالة صوتية يبثها هذا الإيقاع الفريد.

6- دور الثقافة الشفوية في الحفاظ على النظام التقليدي:

من خلال المسرحية تلعب الثقافة الشفوية دورا مهما في عملية تواصل الأجيال ، و صون المقومات الأساسية للقبيلة بالحفاظ على موروثها الحضاري ومعتقدها الديني، وهذا ما أوضحه "أولندي" عندما كان يتحدث مع "جين" عن طريقة القيام بشعيرة دفن والده حينما ينتحر. فقد علّمه والده قبل أن يسافر إلى انجلترا طريقة الدفن، وكيفية إنجاز مراسم جنازة بصورة دقيقة لا متناهية، يقول أولندي : **« وفي تلك الرحلة على السفينة كنت أفكر في واجبي تجاه مراسم وطقوس دفنه،وفكرت فيها مرارا وتكرارا كما علمني هو نفسه كيف أقوم بذلك، وأنا لا ريد أن أخطئ في شيء أبدا ما قد يسيء إلى شعبي»**[3].

فالثقافة الشفوية كان لها دور فعال في محاولة الحفاظ على ميراث وخصوصيات الذات المحلية من الذوبان في الآخر.

ونخلص في ختام هذا المبحث إلى أنّ الموسيقى والرقص والغناء والأزياء والملابس والأقنعة حاضرة بقوة من خلال المسرحية في الحياة الاجتماعية والدينية والسياسية للمجتمع المحلي التقليدي. وقد يتبادر إلى الذهن أن ولع أفراد المجتمع المحلي بالموسيقى ومختلف أشكال التعبير الأخرى هو من باب اللهو والترف، ولكن الأمر هو عكس ذلك تماما كما أفصحت عنه المسرحية.

فالأغنية والإنشاد والرقص وإرتداء الأقنعة وقرع الطبول ليست فقط أدوات للترفيه، بل هي للإعلام والتوجيه والتربية ، وللحفاظ بصورة أساسية على المعتقدات والشعائر الدينية المقدسة، وبالتالي الحفاظ

[1] المسرحية، ص124.
[2] المصدر نفسه ، ص125.
[3] المصدر نفسه، ص128.

على وحدة الجماعة التقليدية وهويتها الحضارية. فالفن من أجل الفن لا مكان له في إفريقيا التقليدية عند مجتمع اليوروبا، بل هو أحد ضرورات حياة القبيلة التي لا غنى عنها .

المبحث الثالث : الخصوصية الحضارية للذات المحلية في المجال الإقتصادي والحربي

1 - في المجال الاقتصادي:

1-1- الزراعة:

يعتبر مجتمع اليوروبا مجتمع الطبيعة ، فهم يعيشون فيها ويرتبطون بها ، وتقوم حياتهم على ما تجود به طبيعتهم .

ولقد كانت الزراعة ملْمحا من ملامح تميز الذات الإفريقية من أجل بقائها واستمرار وجودها .

فقد عرفت الذات الإفريقية كثيرا من المحاصيل الزراعية ، ولعل أهم محصول زراعي هو زراعة "اليام" والذي يعتبر المحصول الغذائي الأساسي .

ولذلك فهناك إيلاء أهمية بالغة لهذا المحصول كمصدر رزق للقبيلة - قبيلة اليوروبا - ، وهو يضمن حياتها، ومستواها المعيشي المتميز.

وقد كان لجني المحصول مهرجان في المجتمع الإفريقي التقليدي يعرف بمهرجان جني اليام يتطلع إليه الرجال والنساء و الصغار والكبار.

وعلى هذا الأساس حظيت "اليام" بأهمية بالغة وصلت إلى درجة التقديس. فشخصية "إيليسين" وهو يمارس شعائر الرحيل والاستعداد للموت يستحضر "اليام" ليعبر به عن قوة ذاكرته وارتباطه بأرضه ووجوده الحي الذي لن يُنسى مع رحيله. يقول : **« إنها مدفونة كبذور "اليام" في ذهني، وهذا فصل الأمطار السريعة، وحان موسم جني المحصول.»**[1].

بل إن نبتة "اليام" لتزداد قداسة حيث تصبح مرافقة لإيليسين وهو يستعد لرحلته الأبدية ، لذا نرى شخصية المداح تركز على ذكرها وهو يخاطب إيليسين الذي كان في حالة من الوجد الروحي. يقول المداح: **« إذا لم يعرفوا ذلك يا إيليسين، وإذا قطع أي منهم - يامتك – بسكين صغيرة أو سقاك الخمر من كأس مصنوع من قشر شجرة جافة فارجع لنا، وستجد ذراعينا ممدودة لاحتضانك »**[2].

[1] المسرحية، ص97.
[2] المصدر نفسه، ص103.

كما كان المجتمع اليوروباوي يعرف أنواعا عديدة من المحاصيل المحلية كالموز مثلا ، والذي استعمِل كرمز لاستمرار الحياة ، خاصة لما عزم إيليسين على الزواج من فتاة صغيرة ليلة انتحاره ، وكأنه يعبر بذلك عن استمراره من خلال نسله من هذا الزواج الغريب .

كما كانوا يأكلون التوت الذي تنتجه أرضهم بعرقهم ،وهذا ماجاء على لسان المداح وهو ينشد لإيليسين:**« سأغني وأغني حتى يصبح اسمك كحبة التوت الحلو التي يضعها الطفل تحت لسانه حتى تساعده على ازدراد الطعام ، وسيظل اسمك حلاوة في فم العالم »**[1].

وهكذا حظي المجتمع التقليدي باكتفاء غذائي بعيدا عن ارتباطه بالإقتصاد الاستعماري، وعاش علية الناس كإيليسين في ترف وصل حد التخمة، جسّده إيلسين بالقول:**« وحتى أفضل الأطعمة تؤدي إلى التخمة إذ ظلت تؤكل بدون انقطاع »**[2] . فإفريقيا أرض الخير والنعم .

2-1- تربية الحيوانات:

يرتبط المجتمع الإفريقي التقليدي ومنه مجتمع اليوروبا بتربية الحيوانات ، إمّا بغية الاستفادة منها في الغذاء أو التجارة أو للزينة ، أو كوسيلة من وسائل الحرب ، أو لممارسة طقوس دينية وروحية.

ومن الحيوانات الواردة في المسرحية:

الديك:

وقد استعمل هنا بصورة رمزية ليدل على حيوية ونشاط الشخصية البطلة في المسرحية وهو إيليسين الذي يدخل السوق الذي تتواجد به النسوة ، فكأنما هو ديك ، والنسوة دجاجات، يقول مخاطبا المداح : **«هلم معي إذن، فهذا السوق هو موئلي، وعندما أصبح بين النساء أكون كما الديك بين مئات الدجاج»**[3].

كما استعمل كرمز للحب، و هذا ما نلمسه في المقطع الآتي:

" المداح: إيليسين. إيليسين أوبا، أي موعد حب هذا الذي يجعل ديكنا الصغير يذهب باستعجال ينسيه ذيله ويتركه وراءه ؟

إيليسين: إنه موعد حب، لا يحتاج الديك الصغير فيه إلى أي زينة "[4].

[1] المسرحية ، ص37.
[2] المصدر نفسه، ص95.
[3] المصدر نفسه، ص37.
[4] المصدر نفسه، ص35.

كما كان الديك في المسرحية رمزا للتواصل بين إيليسين والأسلاف والأجداد. فالحياة في عهد الأجداد ستظل كما هي في عهد إيليسين، فالديك لا يتخلى عن ريشه كذلك إيليسين لا يهمل واجباته :

" إيلسين: لم يضل وطننا الطريق في عهد الأجداد ، ولن يضل طريقه في عهدي أبدا

المداح: لا يمكن للديك الصغير أن يتخلى عن ريشه "[1].

الحصان:

يحضر الحصان بصورة متكررة وبرموز مختلفة تدل على أهميته في حياة المجتمع اليوروباوي ، كونه رمزا مقدسا متعلقا بالملك وفارس الملك سواء في السلم أم الحرب، أو التضحية لمرافقة الملك بعد موته كطقس من طقوس الموت والدفن الذي سوف يجلب السلام والأمان للأحياء والأموات والذين لم يولدوا بعد .

فهو يرمز بداية لشجاعة إيليسين كقول المداح: **«أنت كالصخرة التي تفرش رؤوسها المدببة ممرا للبرق بل كالحصان الأصيل الذي لا تتعثر خطاه حتى لو اعترضت أفعى سامة طريقه»**[2].

كما يرمز لحب وقصص غرامية وشبق إيلسين للنساء عندما يدخل السوق الذي تتواجدن به، فيصبح مهتاجا كحصان يشم رائحة مِرْبَضِه. يقول إيليسين وهو يتحدث مع المداح : **«ألا يستحث الحصان اللجام عندما يشم رائحة اصطبله عن بعد؟ وهذا السوق هو المكان الذي تتعذب فيه روحي طوال النهار ، وهاهي النسوة وقد أخذن في الاستعداد للرحيل عن هذا السوق»**[3].

الكلب :

فالكلب هو رمز الوفاء في الدنيا، وهو الدليل والهادي لفارس الملك بعد الموت، وهذا ما جاء في قول المداح مخاطبا إيليسين : **« لو ضللت الطريق فهذا كلبي سيكشف لك عن الممر الخفي»**[4].

ويحضر الكلب والحصان معا كحيوانين مقدّسيْن صديقين للملك ، ويجب أن يرافقاه في رحلته الأبدية. فبعد وفاة الملك لا بد من قتل الكلب والحصان معا ، ثم ينتحر معهما إيلسين فارس الملك تحقيقا للشعيرة الدينية لمجتمع اليوروبا.

[1] المسرحية، ص39.
[2] المصدر نفسه، ص44.
[3] المصدر نفسه، ص36.
[4] المصدر نفسه، ص98.

الثور:

وهناك حيوان آخر يربيه المجتمع اليوروباوي وهو البقر للإستفادة من لحومه وألبانه ، أو يستعمل في الزراعة . وهنا في المسرحية وظف الكاتب الثور كرمز للخضوع والخنوع للسيد الأبيض من خلال شخصية "آموزا " وهو شرطي محلي باع نفسه للأجنبي ، وقد كان "آموزا" محلا للسخرية من طرف النساء والفتيات لما أوفده الضابط سيمون لاعتقال إيلسين ، ولكنه لم يتمكن من ذلك نظرا لاستماته النساء والفتيات في اعتراض طريقه .

وفي هذا الحوار الساخر- وهو مسرحية داخل مسرحية – و الذي ورد على ألسنة الفتيات وهنّ يصفن آموزا بالثور المطيع لأسياده البيض يوضح ذلك :

"- في الحقيقة السكان المحليين لا بأس بهم

- وهل هم يتميزون بالود؟

- تسهل قيادتهم

- ألا يسببون أية مشاكل؟

- إنهم يسببون بعض المشاكل فحسب

- إذن فهم تصعب قيادتهم نوعا ما

- وهل نجحت في التعامل معهم ؟

- نعم بطبيعة الحال، ولكن عندي ثور مخلص اسمه آموزا

- وهل هو موال لك ؟

- تماما

- وهل هو طوع بنانك؟

- دائما وبدون تفكير "[1].

3-1- الصيد:

يعتمد المجتمع الإفريقي التقليدي على الصيد ، وعندما يذهب الرجال للصيد يصاحب ذلك طقوس تجرى في القبيلة .

[1] المسرحية ، ص90-91.

ويحضر الصيد من خلال شخصية إيليسين. فهو صياد ماهر لا يخشى شيئا ، وهذا ما ورد على لسان المداح وهو ينشد مديحه فيه : **« ومهارتك في الصيد لا يجاريها أحد »**[1].

أما الصيادون الآخرون فلا يرتفعون إلى مكانة إيليسين خاصة إذا تعلق الأمر بالأخطار التي تحدق بعملية الصيد ، وإمكانية التعرض للموت أثناء رحلة الصيد، فنجدهم يجبنون، وقد يؤجلون الصيد إلى يوم آخر، وهذا ما أورده إيلسين في الحديث عن نفسه وعن الصيادين الآخرين عندما حط عليهم طائر اسمه "لست – أنا" وهو طائر يرمز للموت والشؤم . فالصيادون يخشونه عندما يحط بجانبهم ،يقول إيليسين عنهم : **« (لست – أنا) صاح الصياد... ولكن الدنيا تظلم ، وهذا الصباح قد نفذ زيته. وأظن الأسلم لي العودة إلى المنزل ، والصيد له يوم آخر»**[2].

أما هو فلا يكترث له ، بل إن الطائر هو الذي يخشاه، يقول إيليسين : **« جاء إليّ الـ"لست-أنا" وحطّ على سطح المنزل وطلبت منه أن يضع عشه هناك دون خوف ، بل وفرشت له بساط الترحاب ، ولكنه ولّى هاربا ولن تسمعوه ثانية في حياتكم . فأنتم تعرفون من أنا »**[3].

فإيليسين يمتلك الكفاءة والشجاعة والمهارة التي يعرفها العام والخاص.

1-4- التجارة والحرف:

لم تكن الذات الإفريقية تقوم حياتها على الزراعة أو الصيد فحسب، بل كان لها تميزها في المجال التجاري و الحرفي أيضا .

فالسوق هو مكان تعرض فيه السلع المختلفة، ومنها بيع الملابس حتى الملابس الفاخرة والزاهية، وهذا ما قاله المداح لإيلسين: **« أنا على يقين بأن نساءك يلبسنك أغلى الحرير والقماش الزاهي»**[4].

والسوق مكان تعرض فيه الألبسة الجميلة ، حتى أن إيليسين لما دخله وهو في لباسه القديم وهو يستعد لرحلته الأخيرة ونعته من طرف نسوة السوق بأنه رجل شريف ، ردّ عليهم بالقول: **« أبمثل هذه الملابس يعرف الرجل الشريف؟ وهل سأبقى في هذه الملابس التي كنت ألبسها ؟»**[5].

[1] المسرحية، ص52.
[2] المصدر نفسه، ص40.
[3] المصدر نفسه، ص44.
[4] المصدر نفسه، ص36.
[5] المصدر نفسه،الصفحة نفسها.

وهكذا تهرع النسوة إلى بعض محلات السوق، ويتخيرن له لباسا جميلا وفاخرا حتى يرضَى عنهنّ قبل رحيله الأبدي .

وجدير بالذكر أنّ السوق ليس حكرا على الرجال، بل إنّ للمرأة مكانتها المتميزة والعالية فيه. وكلمة السوق تتكرر كثيرا و في هذا إشارة إلى أن الذات الإفريقية هي ذات تجارية، وتمارس العمل التجاري فيه طوال النهار. فالتجارة كانت مهنة وليس حالة عرضية ، يقول إيلسين: **«وها هي النسوة وقد أخذن في الاستعداد للرحيل عن هذا السوق بعد يوم شاق»**[1].

و في المسرحية إشارة إلى تلك التجارة الآثمة وهي تجارة الرقيق ، والتي اضطلع بها الآخر الأوربي ضد الذات الإفريقية . هذه التجارة التي تركت آثارها المأساوية على الذات المحلية وأثرت على حياتها بل وأعاقت نموها الطبيعي . وهذا ما ورد على لسان المداح عندما كان يحكي عن الماضي ماضي الآباء والأجداد **« ... وتجار الرقيق البيض يجيئون ويذهبون . صحيح أن هؤلاء التجار أخذوا فلذات أكبادنا وحملوا معهم أعظم ما في جنسنا من رجاحة عقل وقوة ...»**[2].

2- في المجال الحربي:

عُرِفَت إفريقيا التقليدية بأنها موطن المحاربين الأباة . وها هو إيلسين فارس الملك المحارب الصلب يتبوَّأ مكانا مرموقا ، ويجسد نمط محارب إفريقيا التقليدية أيام الحروب المجيدة. يقول المداح مادحا: **« في أيامهم كانت الحروب الكبيرة والحروب الصغيرة تجيء وتذهب »**[3].

إفريقيا المحاربة التي تغنى بها الشعراء مثل "دافيد ديوب" *:

"إفريقيا يا إفريقاي

يا إفريقيا المحاربين الأعزة في سهوب السافانا

سافانا الأسلاف**"**[4].

---

[1] المسرحية، ص36.

[2] المصدر نفسه، ص38.

[3] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

* دفيد ديوب:(1927-1960): ولد دفيد ديوب عام 1927 م في بوردو ، من أب سنغالي وأم كاميرونية .قضى حياته بين فرنسا وإفريقيا الغربية فنما شوقه إلى إفريقيا في أثناء الحرب العالمية الثانية، ولما كان يرى مواطنيه يقضون في حرب من أجل أوربا عظم نقده للمجتمع الأوربي وتنديده بالاستعمار. عاد إلى السنغال ومارس التعليم عام 1960، وفي العام نفسه قتل مع زوجته في حادث تحطم طائرة في داكار.
- وقصائده الشعرية فيها تغني بماضي إفريقيا والحنين إلى الوطن والتنديد بالمستعمرين.
(ينظر: ك.أي سينانو و ت.فانسانت: مختارات من الشعر الإفريقي، ص65).

[4] المرجع نفسه، ص67.

فإيليسين محافظ على هذا الإرث، وهذه التقاليد في الحرب، وهذا ما وصفته به أيالوجا بقولها متغنية :

"إنها الحرب الطاحنة التي تسحق الرجال...

ولكن إيليسين يموت موتا لا يعرفه الموت

ويستعيد الفارس برشاقة

خيوله في آخر النهار "[1].

فإيليسين يمثل الفرسان الأباة الذين يحمون القبيلة ويحافظون على إرث الملكية . إذ اتصف بالشجاعة النادرة التي جعلته درعا واقيا من عاديات الأعداء ، وهو ما شهد به المداح **«وشجاعتك في الحروب التي أصبحت مضرب الأمثال ، فأنت المحارب الذي لا يختلق الأعذار كالجبناء»**[2].

بل إن هذا المحارب حتى في حالة ضعفه، يحمّل كافة المسؤولية في انهيار قيم القبيلة التقليدية حينما تخلف عن أداء واجبه ، وهو ما يبرز أهميته الخطيرة ومكانته الهامة في القبيلة ، يقول المداح في المشهد الخامس موبخا : **« يا إيليسين. لقد وضعنا مقود العالم بين يديك ، ولكنك تركت هذا المقود يهوي إلى الهاوية السحيقة ، لقد وقفت مكتوف الأيدي تنظر إلى الغرباء الأشرار وهم يحولون العالم عن مساره»**[3].

وختاما لهذا الفصل نخلص إلى أن المسرحية قد سلّطت الضوء على الحياة التقليدية للقبيلة في أبعادها الاجتماعية والدينية والثقافية بوجه خاص، ونوع القيم السائدة في المجتمع وطبيعة معتقداته، ومختلف طقوسه وانشغالاته وأنشطته.

ففي المسرحية بعض جوانب الحياة التقليدية مع الكشف عن مظاهر قوتها، وعن طبيعة القيم الراسخة التي سادت ،والتي لم تكن جميعها سلبية أو خالية من المنطق الإنساني كما يحلو للمستعمرين ترويجه عن الحضارات القديمة في البلدان المستعمرة، كما كشفت المسرحية عن مظاهر الجمال في حياة القبيلة وذلك في كثير من طقوسها وممارساتها وفنونها.

[1] المسرحية ، ص100.
[2] المصدر نفسه، ص52.
[3] المصدر نفسه ، ص162.

الفصل الخامس

المواجهة الحضارية بين الذات الإفريقية والآخر الغربي في المسرحية

- المبحث الأول : الإفريقي في مواجهة الإستعلاء الحضاري للأبيض
- المبحث الثاني : مظاهر الرّد بالكتابة في سياق المواجهة الحضارية

المبحث الأول : الإفريقي في مواجهة الإستعلاء الحضاري للأبيض

في عالم المستعمرات عالمان متناقضان و متضادان: عالم الوافد الغريب الذي أصبح بفضل القوة والتعنيف والأحكام الجائرة سيدا مُستعمِرا وحاكما مُفَوَّضًا بكل شيء . وعالم الأهالي و الأصلانيين الذين أضحوا عبيدا وبعضهم خدما مطيعين ، ومُستعمَرين مجردين من أمور كثيرة . فبعد أن كان الإفريقي سيد نفسه وحاكمها لم يعد كذلك بفعل الاستعمار ، سيدا حتى على نفسه .

إنه عالم التناقضات الذي حكمته القوة وقوانين العنف المادي والرمزي، فهذا مُستعمَر وذلك مُستعمِر، وهذا سيد وذلك عبد، وهذا متحضر وذلك بدائي ، وهذا مسيحي هادي وذلك وثني ساحر، وهذا أبيض وذلك أسود ،وفي النهاية هذا فوقي استعلائي وذاك دوني منحط .

1- مواجهة مُستعمِر و مُستعمَر :

تبرز المسرحية المواجهة المحتدمة بين الذات الإفريقية والآخر الغربي المستعمِر. فالرجل الأبيض وهو المستعمِر عمل بشتى الوسائل والطرق لإخضاع المجتمع المحلي التقليدي بإخضاع رموزه إلى السلطة الاستعمارية.

فالمسرحية أبانت عن طريقة سياسة الحكم المتبعة من قبل الرجل الأبيض وهي قضية الحكم غير المباشر التي ينتهجها الاستعمار البريطاني، من خلال إعطاء أهمية ودور لبعض زعماء القبائل واستمالتهم ببعض الامتيازات ما داموا خاضعين لسياسة الحكم البريطاني ولو كان ظاهريا. فخوف الضابط "سيمون بلكنجز"من فقده لأحد زعماء القبائل هو خوف ناشىء من هاجس عدم القدرة على التحكم والسيطرة على المجتمع المحلي الذي يدين أفراده بالولاء لهؤلاء الزعماء ، وذلك ما يبرزه قول سيمون لزوجته عندما كانا يتناقشان في أمر إيليسين باعتباره أحد زعماء القبائل ،وقد أوشك أن يزهق روحه : **«ما يقلقني أكثر من ذلك هو ما إذا كنا سنصبح غدا وقد نقص عدد زعماء القبائل واحدا واحدا»**[1].

ونقصان عدد زعماء القبائل معناه فقد السيطرة على البلد وعلى أفراد المجتمع المحلي، لأن زعماء القبائل كانوا بمثابة قنوات الاتصال مع المستعمِر.

وبلاد مجتمع اليوروبا هي جزء لا يتجزأ من مستعمرات بريطانيا وراء البحار، وهي تحت سلطة التاج الملكي ، ويزورها الأمير من حين لآخر ليُثَبِّتَ سياسة الهيمنة الاستعمارية، وهذا ما يورده سيمون عندما كان يستعد للذهاب إلى الحفلة مع زوجته ،والتي سيشرف عليها الأمير بنفسه في دار المقيم،

[1] المسرحية ، ص76.

يقول سيمون:**« أنت تعرفين أن الأمير يقوم بزيارة الآن في المستعمرات أليس كذلك؟ حسنا، فقد وصل إلى العاصمة هذا الصباح ،ووصل الآن إلى دار المقيم، وسوف يقوم بتشريف الحفل الراقص هذه الليلة»**[1].

وهكذا تحضر الإمبراطورية التي لا تغيب عنها الشمس في مخيال المستعمِر في بعض فقرات المسرحية لتكرس تلك الهيمنة الاستعمارية على البلاد الإفريقية رغم بعد المسافة عن المركز، يقول المقيم وهو أحد رجالات الاستعمار المخلصين: **«هذه مستعمَرة من مستعمرات جلالة الملكة يفترض أن يسودها الإستقرار»**[2] ،والإستقرار معناه خضوع المستعمَر للمستعمِر، وذلك بعد تلك الجلبة والشغب التي أحدثها الأهالي عند اعتقال إيليسين.

وتظهر تجليات السياسة الاستعمارية في مفردات الإعتقال والسجن والعنف والضرائب المفروضة بغية إحكام السيطرة على الذات المستعمَرة. فتأتي فكرة الإعتقال والسجن لتكشف وجه المستعمِر الحقيقي في مواجهة المستعمَر ،وهي مفردات تبرز الوجود الاستعماري و تغلغله.

فالسجن يلعب دورا حيويا في إحكام السيطرة على المتصدين للرجل الأبيض والمخالفين لقوانينه. فإيليسين يوضع في السجن تحت حراسة مشددة لأنه لا يرتدع لأوامر السلطات الحاكمة، ويُعامَل بقسوة حينما كان يجاهد ليخلص نفسه من معتقليه، بل إنه توضع له الأصفاد في يديه، ويكبل بالأغلال والسلاسل. لتنزع هذه الممارسات كل صفة إنسانية عن المستعمِر المتشدق بحقوق الإنسان والمعاملة الحسنة للأسرى. و في سبيل اعتقال إيليسين لا يتردد الرجل الأبيض في إلقاء القبض على كل من له صلة به إمعانا في الظلم والقهر الذي هو سلاح المستعمِر في فرض قوانينه الجائرة على الأهالي. يقول سيمون: **« ولكن سآمر بالقبض على الرجل، وكذلك كل من له علاقة حتى ولو من بعيد»**[3].

ويتم الاعتقال بناء على تقارير واهية لا تعضدها حجج واقعية أو منطقية أو قانونية عند من يتبجح بالعقلانية والمنطق والقانون ، وهذا يَظهَر في قول "جين" لزوجها الضابط: **«إذ يبدو لي أنه من الظلم أن تلقي القبض على رجل هو زعيم قبيلة ببساطة بناء على ...، ما هو التعبير القانوني لذلك؟ بناء على تقرير مشكوك في صحته قدمه رقيب شرطة»**[4].

ويوظف الجهاز الاستعماري لفرض الطاعة وإخضاع الأهالي قوات من الشرطة المحلية تبدي قسوة وخشونة في المعاملة لا تميز بين رجل و امرأة. يتجلى من خلالها صراع المستعمِر والمستعمَر عندما تصدت جماعة النساء لآموزا ورجاله لمنعهم من إلقاء القبض على إيليسين. فآموزا وشرطته المحلية

[1] المسرحية ، ص80.
[2] المصدر نفسه ، ص110.
[3] المصدر نفسه ، ص66.
[4] المصدر نفسه ، ص68.

مجرد عصا في يد الاستعمار لفرض سلطته وتحكمه في أهل البلد الأصلانيين.

وهذا المقطع يوضح ذلك:

"آموزا: أقول لكم أيتها النسوة لآخر مرة، ابتعدن عن طريقي، فأنا في مهمة رسمية

إحدى النسوة: مهمة رسمية أيها الخصي "خادم الاستعمار" الأبيض؟ المهمة الرسمية تجري الآن في المكان الذي أنت ذاهب لمقاومته ، وتلك مهمة لن يستطيع فهمها أمثالك"[1].

ورجال الشرطة وهم في طريقهم إلى إيليسين نراهم يدوسون على أملاك الغير ويخربونها دون أي التفات لحجم الأضرار التي سببوها، وهو ما دفع إحدى النسوة لأن تتصدى لآموزا بالقول:**«أنت رجل شرطة أليس كذلك؟ إذن فأنت تعرف معنى المعتدي على أملاك الغير كما يقول القانون»**[2].

وتصدي النسوة ومقاومتهنّ يراه آموزا إهانة وجريمة يعاقب عليها القانون الذي سطره المستعمِر. يقول: **«إن إهانة ضابط للشرطة أثناء تأديته لواجبه الرسمي جريمة يعاقب عليها القانون»**[3].

ثم يتمادى آموزا في التهديد والوعيد للأهالي متسلحا بقوانين الرجل الأبيض في وجوب إطلاق النار يقول: **« فسوف أرجع هنا ومعي بعض التعزيزات من الشرطة وسنعود معنا جميعا أسلحة نارية»**[4].

وفي محاولات منع الشغب الذي أحدثه الأهالي عند اعتقال إيليسين لا يتورع الضابط المعاون في استدعاء وحدة من الجنود، إضافة إلى الشرطة، وهذا يوضح درجة العنف التي يستخدمها الرجل الأبيض في إخضاعه للمحلي . وحتى يضمن سيمون عدم وصول الأهالي إلى إيليسين في سجنه وتخليصه يعمد إلى إخفائه في مكان وحشي بعيد ، يبرهن بذلك على فظاعة المستعمِر ومعاملته الوحشية للسجناء. يقول سيمون:**«سآخذ السجين إلى السرداب بنفسي، وسيبقى معه إثنان من الشرطة طوال الليل داخل الزنزانة»**[5].

كما يلجأ المستعمِر لأسلوب فرض الضرائب الثقيلة إمعانا في إخضاع الذات المحلية وربطها باقتصاد المستعمِر. فتجارة النسوة في السوق تُفْرَض عليها جباية باهظة تعود إلى جيب المستعمِر، وهذا ما ألمح إليه المقيم عندما بلغه شغب النسوة في السوق بالقول : **« وما دخل ذلك في نسوة السوق؟ ولماذا قمن بهذا الشغب؟ فقد رفعنا عنهن تلك الضريبة المزعجة»**[6].

وهذا إعتراف بأن هناك ضرائب مفروضة كانت تثقل كاهل الأهالي بدون مبرر.

---

[1] المسرحية ، ص83.
[2] المصدر نفسه ، ص84.
[3] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.
[4] المصدر نفسه ، ص85.
[5] المصدر نفسه ، ص131-132.
[6] المصدر نفسه ، ص108.

كما تشير المسرحية إلى أحداث الحرب العالمية الثانية ،وكيف استغل المستعمِر البريطاني أبناء إفريقيا ، وتَمَّ تجنيدهم و إرسالهم إلى جبهات القتال في حرب لا تعنيهم في الأصل. تقول "جين" عندما كانت بمعية أولندي حينما عاد لتوِّه من بريطانيا: **«...وبعض قوافل المحاربين تمر من هنا في طريقها إلى مكان ما...»** [1] ، والمكان طبعا هو جبهات الحرب في أوربا.

كما سلطت المسرحية الضوء على وحشية الحرب التي أشعل فتيلها المستعمِرون، وقد كان أولندي شاهدا على فضاعتها عندما كان يدرس الطب في انجلترا ،يقول:**«ولقد رأيت بأم عيني الدليل على ذلك، وكل منطق في الدنيا وكل القوانين الطبيعية تحتم على أن هذه الحرب يجب أن تنتهي وقد حطم الجنس الأبيض بعضه بعضا وقضى على ما تسمونه حضارة، وعادت حياته إلى الحياة البدائية الأولية»**[2].

كما استطاع أولندي أن يكشف كذب وخداع المستعمِرين ،وكيف حولوا الهزائم النكراء في الحرب إلى انتصارات باهرة من خلال أخبار كاذبة، ومن هنا عَرَف كيف يُكتب تاريخ البشرية من طرف المستعمِرين ، بينما الحقيقة الساطعة أخذها من أفواه الجنود الذين كان يعالجهم في ردهات المستشفى، يقول أولندي:**« ففي أخباركم الحربية سمعت الكثير من الهزائم النكراء وقد حولتموها إلى انتصارات باهرة، لا بل انتظري قليلا إذ لم يكن ذلك في نشرات الأخبار فحسب. لا تنسي أنني كنت ملتحقا بإحدى المستشفيات والعشرات من جرحاكم مروا على أجنحة المستشفى المختلفة. وكنت أتحدث معهم ، وكنت أقضي الليالي الطوال بجانب أسرتهم وهو يقصون عليّ قصصا مروعة عن وقائع الحرب وأحداثها، والآن أعرف جيدا كيف تكتبون التاريخ»**[3].

وقد كُتب لهذه الحرب أن تزيد من الوعي خاصة لدى شخصية أولندي، والذي اتضح له أن العالم أكبر في الحقيقة من حدود القبيلة والعشيرة ، وأن الأفارقة هم جزء من نظام أوسع يقع خارج سيطرتهم.

وتظهر السياسة الاستعمارية الماكرة في أخذ بعض أبناء البلد الأصليين -أولندي كنموذج- إلى انجلترا المركز الاستعماري بغية تعليمه ظاهريا واستيعابه في النموذج الاستعماري باطنيا. تقول إحدى النسوة عندما جاء آموزا بأمر من سيده الأبيض لاعتقال إيليسين:**« أليس المحيط الذي يغسل شواطئ هذه البلاد هو نفس المحيط الذي يغسل شواطئ بلاد الرجل الأبيض ، إنه يستطيع أن يخفي عنا إبننا كما يشاء، وعندما يحين الوقت المناسب فإن هذا المحيط سيعيد إبننا إلى شواطئنا مرة ثانية»**[4].

وهذا الكلام يُفصح بشكل حقيقي عن وعي الأهالي بالمشروع الاستعماري ولكن تعوزهم وسائل المقاومة

[1] المسرحية ، ص116.
[2] المصدر نفسه ، ص121-122.
[3] المصدر نفسه ، ص122-123.
[4] المصدر نفسه ، ص86.

الفاعلة .

ولقد لقي إرسال أولندي مقاومة مستميتة من طرف إيليسين للضابط الانجليزي. يقول سيمون لزوجته: **«ألا تذكرين، إنه ذلك الزعيم الذي تشاجرت معه منذ ثلاث سنوات أو أربع سنوات مضت فقد ساعدت ابنه في الإلتحاق بمدرسة طبية في انجلترا ولكنه قاوم ذلك مقاومة المستميت»**[1] إذ ليس من الأعراف أن يغادر الابن البِكر أرضَ أجداده البتة، فإيليسين لم يسلم بالأمر الواقع الذي أراده المستعمِر، بل كان هناك رفض وسُخط وعدم تقبل .

فالسياسة التي انتهجها سيمون ممثل المستعمِر مع أبناء البلد هي سياسة العصا و الجزرة، سياسة العنف والإكراه ، أو سياسة الاستيعاب وهي سياسة استعمارية ماكرة بفرض سلطته على إيليسين بإرسال إبنه إلى بريطانيا لتغريبه حضاريا ، وهذا ما فسر الاصطدام الحاصل بين إيليسين والضابط ثم بين أولندي والضابط فيما بعد ، ونتيجة هذه السياسة يلخصها إيليسين عندما كان في السجن يحادث سيمون بقوله : **« أنا لم أعد ألومك في شيء فقد سرقت مني باكورة أولادي وأرسلته إلى بلادك حتى يمكنك أن تغيره إلى صورة هي من صنعك، ترى هل رتبت كل ذلك من قبل؟ ففي أحيان كثيرة وبعض الأمور وكأنها جزء من مؤامرة كبيرة فإبني الذي يُفترض أن يسير على خطاي هاهو يسرق مني ويرسل عبر المحيطات، وبعد ذلك يأتي دوري كي أمنع من تنفيذ ما كتب لي وما هو مصيري، ترى هل فكرت في كل ذلك من قبل ورتبته على هذه الصورة حتى تبعد عالمنا عن مساره الصحيح وتقطع ما اتصل بيننا وبين أصولنا العظيمة؟ »**[2].

كما تجلى الاستيعاب الاستعماري لعناصر محلية كشخصية آموزا وشخصية جوزيف وهما إفريقيان انخرطا في المنظومة الاستعمارية مع الرجل الأبيض وكرّسا الهيمنة الاستعمارية . فالأوّل شرطي مسلم والآخر خادم مسيحي، وهذا يبين تلك الهشاشة داخل بنية المستعمَر وضعف التركيبة التقليدية لديه، والتي مكنت القوى الغازية من اختراق الذات المحلية واستمالتها إلى جانبه وتجنيدها ضد المجتمع المحلي.

فالسياسة الاستعمارية اعتمدت على الاستيعاب والهيمنة بطريقة ناعمة وخشنة لإخضاع الأهالي لمنطق الاستعمار.

فانضمام آموزا وجوزيف إلى النظام الاستعماري جسد مكامن الضعف في البنية التقليدية للمجتمع الإفريقي، فهذه العناصر قد تمثل بوجه من الوجوه ضحايا القيم والمعتقدات البالية للذات المستعمَرة والتي من خلالها استطاع النظام الاستعماري بدهائه و خبثه أن يتسرب إليها ويفرض سطوته عليها وعلى الكل.

[1] المسرحية ، ص70.
[2] المصدر نفسه ، ص138.

فوجود المستعمِر لمدة طويلة في نيجيريا أثر بشكل مباشر وغير مباشر على مجتمعاتها التقليدية ممّا جعله يتسرب ببطء في كيان القبيلة ويحوّل بعض أبنائها إلى صفه ، ويصبحون أعوانا له ،وعيونا حارسة لنظامه وقوانينه ويدا ضاربة لسطوته وسلطته.

وجدير بالذكر أن الاستيعاب الاستعماري و إن نجح مع بعض العناصر المحلية مثل آموزا وجوزيف فقد فشل مع أولندي و إيليسين.

وللمستعمِر منطقه في تبرير سياسته بمكر وخبث ، فعندما كان الحديث يدور بين "جين" و "أولندي" في شأن الحرب والموت أفصحت المسرحية عن منطق المستعمِر المتسم بالتلاعب بالحقائق والمفردات والمفاهيم . فمنطق المستعمِر دائما ما يجد المسوغات لسياساته الإمبريالية، والدفاع عن مفاهيمه وقيمه.

فـ"جين" عندما تعلّق على حفلة الرقص في دار المقيم والتي حضرها الأمير وبينما الحرب الطاحنة تدور هناك في أوربا وتحصد ملايين الأرواح ، فإن هذا الطقس الراقص الذي يؤدونه هو فقط معالجة روحية للتحكم بالمشاعر على الطريقة البريطانية. وهذا المقطع بوضح ذلك :

" أولندي : وماذا تسمين هذه العادة؟ وتؤدونها وأنتم في إبان حرب لا تبقي ولا تذر .

انظري إلى ما يفعلون ! وبالله عليك ماذا يمكن أن تسموا هذه العادة ؟

جين : معالجة روحية على الطريقة البريطانية أو لنَقُل المحافظة على التعقل ورباطة الجأش إزاء المصائب والهلع من الحرب

أولندي : ولكن غيركم يسمون ذلك إنحطاطا ... "[1].

إذ ليس هناك في الحقيقة أي اعتبار لحياة الآخرين ومشاعرهم في عرف المستعمِرين ، يقول أولندي : **«إنكم تتحدثون عن كارثة فوق طاقة البشر وكأنها نصر مؤزر؟ كلا ولكنني أقصد أيضا أليس ثمّة أحزان في بيوت المصابين تمنعكم من قول هذا الكفر»**[2].

والمستعمِر يستطيع بما امتلك من فنون الجدال والقوة والعقلانية والدهاء أن يروج لسياساته ويغلفها بالحجج، وقد لخص أولندي منطق المستعمِر عندما كان يتحدث إلى جين بالقول : **«وهناك ثمّة خطأ آخر يقع فيه شعبكم فأنتم تعتقدون أن كل شيء له معنى أو مغزى نتعلمه منكم »**[3].وهذه هي فلسفة المستعمِر حقيقة و واقعا .

كما أبرزت المسرحية في المشهد الرابع من خلال الحوار المفعم الدائر دائما بين "جين" و "أولندي" الطابع الإنفصامي في سلوك وعقلية المستعمِر ، والذي يمنع محاولة انتحار شعائرية واحدة ، لكنه لا يتوانى في قتل الملايين وفتح المعتقلات والسجون ، وإشعال الحروب التي لا تبقي ولا تذر ،وهذا

[1] المسرحية ، ص121.
[2] المصدر نفسه ، ص123.
[3] المصدر نفسه ، ص120.

المقطع يوضح ذلك :

"أولندي : ...ولكن أدركت تدريجيا أن أعظم فنونكم هو فن المحافظة على النوع والبقاء، ولذلك كان ينبغي أن يكون لديكم التواضع الذي يتيح لكم بالسماح للآخرين بالعيش على طريقتهم الخاصة .

جين : يعيشون على طريقة الانتحار المقدس ؟

أولندي: وهل ذلك أسوأ من الإنتحار الجماعي . يا سيدة بلكنجز وماذا تسمين ما يقوم به هؤلاء الشباب الذين يرسلهم قادة جيوشكم إلى الحرب ، وطبعا لقد أتقنتم أيضا فنّ تسمية الأشياء بغير أسمائها الحقيقية "[1].

وقبيلة اليوروبا وإن كانت قبيلة تقليدية بسيطة في فكرها إلا أنها واعية تمام الوعي بالإستعمار الذي يسيطر عليها ، لكنها لا تملك الوسائل المادية والمبررات الفكرية والعقلية الكافية التي تؤهلها للتصدي الشامل له .

فحوار نسوة القبيلة وخطابهنّ هو عفوي وبسيط ناشئ من حدّة انفعال وغضب ، لكنه في نفس الوقت خطاب واعٍ لما يحدث وحقيقي يمثل جُلّ أفراد القبيلة، والذي عبرت عنه أيالوجا في الأخير عندما توجهت بالخطاب لممثل الرجل الأبيض سيمون بالقول : **« كلا أيها الطفل هذا هو نتيجة لما فعلت أنت، أنت الذي تتلاعب بأرواح الغرباء . وأنت الذي يغتصب حتى ملابس موتانا ومع ذلك تعتقد بأن الموت لن يطالكم . إن الآلهة ذاتها لا تطالب بأكثر من الموز اليابس أما أنتم فتأتون على الأخضر واليابس كي تطعموا كبرياءكم. وهذا إناؤكم يفيض بما اغتصبتموه فاهنأوا بما طاب لكم الهناء»**[2].

وحوار "جين "وخطابها وتحديدا مع "أولندي" خطاب عقلاني مزخرف بالمنطق فيه دهاء ومكر، وهو غير صادق البتة . فقد استطاعت التلاعب بالمفردات و لَيِّ الحقائق لذلك فخطابها يمثل السياسة الإستعمارية التي دائما ما تحسن الدفاع عن مصالحها وتجد التبريرات الكافية لذلك .

ومن خلال جدلية الحوار بين "جين" و "أولندي" خصوصا استطاع سوينكا أن يبرز الفرق الجوهري بين رؤيتين ومنطقين : منطق مستعمَر يرتكز على ثقافة محلية بسيطة مسالمة ولكنها واعية لحركة الإستعمار ، ومنطق مستعمِر متسلح بالقوة والمادية والعقلانية والخداع والدهاء والاستغلال والاستعلاء.

[1] المسرحية ، ص122.
[2] المصدر نفسه ، ص163.

2- المعتقد الديني المحلي و المسيحية الوافدة:

عند ولوج الاستعمار إلى نيجيريا أحدث نقطة تحول واسعة في حياة المجتمع النيجيري، وحياة قبيلة اليوروبا باعتبارها جزءا من ذلك المجتمع، وهذا ما فتح الباب على مصراعيه لصراعات كبرى بين ثقافة تريد أن تفرض نفسها بالادعاء أنها وسيلة حضارة وتطور ،وثقافة تدافع بكل قوة عن كيانها ضد ثقافة تريد أن تطمسها. فمظاهر الاستعمار بدأت مع وصول أولى قوافل المبشرين و استقرارها في أرض اليوروبا حيث بنيت الكنائس للتعليم ونشر المسيحية.

وتجلّت المواجهة الحضارية على المستوى الديني في المسرحية بإمعان الرجل الأبيض في احتقار الممارسات والشعائر التقليدية لمجتمع اليوروبا. فعقيدة اليوروبا مبنية على تقديس الأسلاف واحترام الأجداد. فبعد موت الملك لا بد من قتل حصانه وكلبه لينتحر معهما الفارس وهو إيليسين ليرافقوه جميعا في رحلة العبور نحو العالم الآخر، وبتمام هذه الشعائر تضمن القبيلة سلام الدنيا وسلام الآخرة وسلام الأبناء والأحفاد والذين لم يولدوا بعد، وأي تقاعس أو تعطيل سيؤدي إلى حلول اللعنة والخراب والدمار الشامل لمجتمع اليوروبا بأحيائه وأمواته.

فهذه العقيدة رآها سيمون وهو الرجل الأبيض بربرية ولا بد من توقيفها بأي طريقة كانت، باعتباره مسيحيا صالحا جاء للهداية قبل أن يكون مستعمِرا،وهذا الاعتقاد لدى سيمون يعززه دور المبشرين ورجال الإدارة الاستعمارية على السواء الذين كانوا يعظون ويبشرون ضد هذه المعتقدات. معتقدات الأرواح والقوى الغيبية والأرباب والسحر والقرابين والطقوس والمحرمات القبلية وتقديس الأسلاف لدى مجتمع اليوروبا، وكان ذلك بغية إضعاف نفوذ الزعماء الأفارقة التقليديين والدينيين وقادة الطقوس، ويأتي على رأسهم إيليسين وهذا ما أدى إلى التصادم ، يقول سيمون:**«يبدو أنه مكتوب عليّ أن أصطدم مع ذلك الزعيم أكثر من أصطدامي مع غيره من زعماء القبائل الآخرين.»**[1].

فسيمون يعتبر المعتقدات المحلية هرطقات وثنية، لذلك سوغ لنفسه إنتهاك محرمات ومقدسات الأهالي بلبسه لقناع الأموات هو وزوجته عندما كانا يريدان الذهاب إلى حفلة راقصة مما أفزع آموزا ، تقول جين:**« أظن أنك أفزعت قلب هذا الرجل الوثني المسكين»**[2].

فقناع الأموات يمثل قداسة روحية لدى جميع مجتمع اليوروبا ولا يجوز لأحد أن يلبسه دون جدارة واستحقاق ، يقول آموزا لسيمون:**« أرجو أن تسمح لي، لماذا تلبسون هذه الملابس الغريبة؟ إن لبس مثل هذه الملابس الغريبة ينتمي إلى عقيدة ولت وانقرضت ولا يلبس مثلها بنو الإنسان»**[3].

[1] المسرحية، ص70.
[2] المصدر نفسه ،ص62.
[3] المصدر نفسه ،ص 63.

فقناع الأموات يمثل جوهر عقيدة اليوروبا، وكان على سيمون أن يحترم حرمة ذلك القناع وبالتالي احترام عقيدة المحليين، ولكنه لا يكترث لذلك، بل يصف كلام آموزا عن القدسية والحرمة التي يتمتع بها القناع بالخزعبلات والشطحات، يقول سيمون:**« يا آموزا أنت رجل مسكين، عندما أكون في النادي فإني أشهد لك دائما وأقول الحمد لله الذي يعمل معنا أناس من مثل آموزا، فهو لا يؤمن بالخزعبلات، والآن تأتي لتقول ما قلت»**[1].

ثم يتمادى سيمون في إهانة مقدسات الأهالي باعتبار الأقنعة مجرد ملابس غريبة لم تكن لتثير أي إحساس لدى آموزا عندما كلفه بمنع شغب حصل منذ مدة قام به رجال من قبيلة اليوروبا كانوا يتنكرون في لباس القدامى. يقول:**«ياآموزا، وهل الملابس هي شيء مقدس؟ فقد شاهدت بنفسك كيف صودرت هذه الملابس في الشهر الماضي من رجال يتنكرون في زي القدامى كانوا يثيرون الشغب في قلب المدينة، وقد ساهمت أنت إلقاء القبض على زعمائهم، وإذا كانت تلك الملابس الغريبة لم تجرح شعورك وقتذاك، فكيف بها تجرح شعورك الآن؟ وبمجرد النظر إليها فقط.»**[2].

فآموزا في الحقيقة يبدي بعض الاحترام - رغم كونه مسلما - لأتباع العقيدة المحلية ،يقول : **«أما أتباع تلك العقيدة فأنا أعاملهم بأدب وأحترم عقيدتهم »**[3].

وهو ما جعله يتوسل إلى سيده المسيحي بأن ينزع هذا القناع: **« أرجوك يا سيدي، انزع هذا القناع، حرام على مثلك من الرجال أن يلمس مثل هذه الأشياء»**[4].

وتجدر الإشارة إلى وجود عناصر محلية مثل "جوزيف" تحولت إلى المسيحية ،وقد أصبح من أشد المتحمسين للعقيدة الجديدة، ولا يعير وزنا لعقيدة مجتمعه التقليدي سابقا، وهو يرى ما يراه سيده الرجل الأبيض في إهانة مقدسات اليوروبا . وهذا المقطع يوضح ذلك:

"سيمون بلكنجز: هل أنت مسيحي أم لا؟

جوزيف: نعم مسيحي يا سيدي.

سيمون بلكنجز: وهل رؤيتي في الملابس تثير ضيقك؟

جوزيف: كلا يا سيدي ليس لها أي تأثير عليّ

سيمون بلكنجز: الحمد لله، أن بعض الناس عندهم بعض الإدراك"[5].

وعليه يصبح التنكر لعقيدة الأهالي نوعا من الإدراك وحسن العقل وهذا يعزز النظرة الإستعلائية للأبيض تجاه المحلي .

---

[1] المسرحية ، ص63.
[2] المصدر نفسه ، ص64.
[3] المصدر نفسه ، ص65.
[4] المصدر نفسه ، ص63.
[5] المصدر نفسه ، ص69.

ويتجسد الصدام في ثنايا المسرحية بين الضابط ممثل الرجل الأبيض والعقيدة المسيحية وإيليسين ممثل العقيدة المحلية ، عندما همّ الضابط بإرسال أولندي إلى الخارج للدراسة ظاهريا، وليحميه من عقيدة أبيه الوثنية، والرغبة في أن يتمسّح أولندي هناك في أوربا بعيدا عن كل ما يشده إلى عقيدة أهله باطنيا، يقول سيمون:**« فقد كان أبوه الوثني يريده ألا يذهب ويبقى ليحفظ تراث القبيلة أو أي شيء من هذا القبيل، حقيقة أنني لم أفهم لماذا أقام الدنيا ولم يقعدها، وفي حقيقة الأمر كنت أريد مساعدة الشاب على الهرب من هذا السجن الذي يراد له، ولذلك فقد وضعته في أول قارب متجه إلى انجلترا»**[1].

فالعقائد الإفريقية ما هي إلا سجون في نظر الرجل الأبيض ويجب أن يتحرروا منها .

وهنا يصب إيليسين كل لعناته على الرجل الأبيض لأنه أرسل إبنه إلى الخارج ، إذ ليس من المفترض أن يبرح الابن البكر أرض اليوروبا بتاتا ، ليبقى محافظا على تراث وعقيدة المجتمع المحلي باعتباره الوريث الشرعي بعد أبيه.

و"جوزيف" المتحول إلى المسيحية يرى أن هذه اللعنات التي ساقها إيليسين لن تصيب سيمون لأنه رجل أبيض مسيحي، يقول:**« كلا فأنت يا سيدي رجل أبيض ومسيحي طيب، والرجل الأسود لا يمكن أن يصيب بلعناته سيدي أبدا»**[2].

وهذه النظرة التي عبر عنها "جوزيف" متأتية من اعتقاده أن المسيحيين البيض وحدهم من يملكون الحقيقة المطلقة، ووحدهم من يدينون كلّ ما هو وثني. لأن هؤلاء البيض دأبوا على الوعظ ضد كل أنواع الممارسات التقليدية مثل ممارسة الطقوس والطبول والرقص ،واحتفالات العبور ولبس الأقنعة والعادات المقترنة بحالات الوفاة والدفن.

ويعتبر الرجل الأبيض ممثلا في الضابط سيمون نفسه وريث رسالة المسيح جاء لهداية هؤلاء الوثنيين وإدخالهم في المسيحية وتحرير أرواحهم من عادات ومعتقدات بالية ، فحينما كانت الطبول تقرع بطريقة غريبة عندما كان إيليسين يستعد لرحلة العبور والزواج معا، لم يستطع "جوزيف" أن يشرح بالضبط لغة هذه الطبول وما تعنيه تحديدا مما أدى إلى غضب سيمون على جوزيف بالقول: **« ماذا تقصد بلا أدري هذه؟ لم يمض عليك سوى عامين بعد أن تحولت عن دينك، ولا أريد أن تخبرني أن المياه المقدسة التي عمدتك ومثل هذا الكلام الفارغ قد أنساك جميع العادات القبلية التي كنت تعرفها»**[3].

وهذا يوضح أن السلطة الاستعمارية هي من كان يشرف على تحويل الأهالي إلى المسيحية من خلال تعميدهم بالمياه المقدسة.

---

[1] المسرحية ،ص70-71.
[2] المصدر نفسه ،ص72.
[3] المصدر نفسه ،ص74.

وقد انتفضت "جين" على زوجها وحذرته من احتقار عملية التعميد بالمياه المقدسة خاصة أمام أتباع الكنيسة من الأهالي مثل "جوزيف". تقول:**« ليست مواعظي هي التي يجب أن تقلقك، بل هي مواعظ رجال الدين الذين كانوا هنا قبل أن تأتي أنت، فعندما كانوا يحولون الناس إلى المسيحية كانوا يحولونهم حقا، أما أن تقول عن المياه المقدسة أمام جوزيف أنها كلام فارغ فهذا يشبه التطاول على رمز العذرية أمام أحد أتباع الكنيسة الكاثوليكية الرومانية »**[1].

فرجال المسيحية الأوائل كانوا مخلصين في رسالتهم لهداية الزنجي، فقد كانوا يحولونهم فعلا بقناعة وصبر وأناة وتضحيات جسيمة، وينبغي السير على منوالهم في ذلك تقول "جين" لزوجها حتى لا يتم فقد هؤلاء المسيحيين من المجتمع المحلي لدورهم الفعال في تكريس المسيحية و بالتالي توطيد السلطة الاستعمارية.

وهذا ما أوقع سيمون في الحرج نوعا ما، مما جعله يتدارك خطأه ويعتذر من "جوزيف" بشأن المياه المقدسة ،ويخبره بأنها ليست كلاما فارغا بل هي من صميم العقيدة المسيحية الواجب نشرها بين الأهالي وتكريسها في المجتمع المحلي، يقول:**« فالمياه المقدسة ليست كلاما فارغا، أنا من كنت أقول كلاما فارغا»**[2].

فالروح المسيحية التي كانت تضطرم في "جوزيف" أفزعت سيمون خشية أن يشكوه إلى قسّ الكنيسة، وهذا يبين سطوة المسيحية في الإدارة الاستعمارية.يقول سيمون : **«فقد كانت الروح المسيحية تتملكه إلى الحد الذي خشيت معه أن يقوم بعمل أي شيء ضدي»**[3].

فهذا الخوف منبعه أن تصل شكايات المسيحيين البسطاء إلى قسّ الكنيسة فيكتب بلاغا ضد سيمون يضمنه سوء المعاملة لأتباع الكنيسة من المحليين : **« فقد تصورت كيف أن القس ماكسفارلين المحترم وهو يكتب رسالة شكوى إلى المقيم العام عن لغتي السيئة التي استعملتها في حديثي مع أتباع الكنيسة الطيبين »** [4] يقول سيمون .

مما يكون قد أفسد كل عمل جبار كان قد تم إنجازه من أجل إخضاع الذات المحلية وتغريبها روحيا وعقائديا.

وجدير بالذكر أن الذات المحلية ممثلة في بعض أفراد مجتمع اليوروبا لجأوا إلى أسلوب الجمعيات السرية لحماية معتقداتهم من مذبحة الكولونيالية المسيحية، فقد جمعوا قواهم، وناهضوا حكم الإدارة الاستعمارية، وتحدوا إدانة المسيحية لشعائرهم التقليدية من خلال الاستمرار بكل بساطة في التمسك بالمعتقدات القديمة وممارسة طقوسهم الرئيسية. فحادثة الانتحار الطقوسي كان يجهلها سيمون وزوجته

[1] المسرحية ،ص75-76.
[2] المصدر نفسه ،ص78.
[3] المصدر نفسه ،ص79.
[4] المصدر نفسه ،الصفحة نفسها.

قبل الليلة الأخيرة دلالة على سرية تلك المعتقدات وممارسيها .تقول "جين" لزوجها: **« خذ حادثة الليلة مثلا فنحن لم نكن نعلم أنهم لا زالوا يمارسون طقوسهم السرية، أليس كذلك؟»**[1].

فهروب مجتمع اليوروبا ببعض معتقداته إلى السرية كان كسلاح يقاوم به الحكم الاستعماري والمسيحية الوافدة بما يمثلانه من تهديد صريح لقيمهم و معتقداتهم، فكانوا معتمدين في ذلك على تدخل أسلافهم وآلهتهم في كفاحهم ونضالهم ضد سيادة المسيحية والحكم الاستعماري.

وأظهرت المسرحية أن رد الفعل الإفريقي تجاه المسيحية كان بين الرفض وبين القبول والمواءمة، إلا أن الرفض كان هو العنوان المسيطر في المواجهة من خلال رموز القبيلة كإيليسين وأولندي وأيالوجا والمداح. وما انتحار أولندي ثم إيليسين إلا تعبير عن الرفض المطلق لانتهاك معتقدات القبيلة ورفض الدين الجديد.

فإيليسين و أولندي رفضا أن تخترقهما تعاليم المسيحية، وتمسكا بتعاليم أسلافهما الدينية. ورغم تهاون إيليسين في أداء شعيرته إلا أن ذلك لا يعني البته تقبله لديانة الآخر، ففي تقاليدهم الدينية ما يغنيهم عن كلام المبشرين وثواب أو عقاب الرجل الأبيض ، يقول إيليسين ساخرا من اعتقاد الضابط ممثل الرجل الأبيض بأنه مبعوث العناية الإلهية لإرشاد هؤلاء الوثنيين: **« فأنتم تنصحوننا بماذا نعمل، أما مَنْ مِنَ الآلهة منحكم ذلك الحق فانا لا أدري»**[2].

فهكذا أدى تصادم النظرة المسيحية والنظرة الدينية التقليدية إلى اضطراب كبير وخطير على مستوى الأمان النفسي والاجتماعي و الديني، وما انتحار أولندي وإيليسين في واقع الأمر إلا تعبير عن هذا الخلل الذي أحدثته يد الرجل الأبيض المسيحي ومحاولة عبثها بالمعتقدات المحلية.

3-التّحضّر والبدائية:

تبرز المسرحية تشدق الرجل الأبيض بالحضارة والرسالة التحضيرية التي ينبغي عليه تبليغها، وتلقينها لهؤلاء الزنوج.

فالضابط سيمون يعلق على محاولة انتحار إيليسين وفق التقاليد الشعبية المحلية بأنها جريمة نكراء، وعليه أن يحمي الرجل من نفسه وتقاليده متخذا ما يسمى بعبء الرجل الأبيض سندا له، وهذا بعدما ظن أن الوجود الاستعماري الطويل في هذه البلاد والرسالة التحضيرية المزعومة التي اضطلعت بها قوافل المبشرين وغيرهم من جيوش الإدارة الاستعمارية كانت كفيلة بذوبان واندماج الأهالي في المشروع الاستعماري ،يقول سيمون معلقا على تمسك وتشبث الأهالي بمعتقداتهم : **«كنا نظن أننا قضينا على هذه**

[1] المسرحية ،ص73.
[2] المصدر نفسه ،ص140.

التقاليد تماما، ولكنها تظل كامنة تحت السطح في مكان ما» [1].

وقد مَثَّلَ "أولندي" في المسرحية النموذج الإفريقي الذي استثمر فيه الرجل الأبيض لتحضيره فقد أُرسِل إلى انجلترا لدراسة الطب أي لتحضيره وإخراجه من البدائية التي كان يعيش بين ظهرانيها. و إرساله لتعلم الطب إمعانا في محاربة العادات التقليدية القائمة على نمط الطب الشعبي طب الأعشاب والعرافة والسحر المتشبع بها المجتمع المحلي الموصوف بالبدائية.

وقد كلف ذلك سيمون شجارا عنيفا مع إيليسين الرافض لأسلوب الرجل الأبيض في سرقة روح وعقل ابنه، يقول سيمون : **« إنه ذلك الزعيم الذي تشاجرت معه منذ ثلاث سنوات أو أربع سنوات مضت فقد ساعدت ابنه في الالتحاق بمدرسة طبية في انجلترا، ولكنه قاوم ذلك مقاومة المستميت»**[2].

وعليه كان إرسال أولندي مسؤولية حضارية لا بد منها لتخليصه من عادات قومه البربرية، تقول جين: **« لو كنت مكانه وعلمت بما يبيت لي لما بقيت سجينة لهذه العادات المخيفة»**[3].

و تصبح عادات وطقوس اليوروبا همجية في عرف الرجل الأبيض بعدما يئس من إمكانية تحضير هؤلاء القوم، يقول سيمون متبرما:**« لا أريد أن أوّقف شيئا .وإذا أرادوا أن يلقوا بأنفسهم من فوق صخرة عالية أو أرادوا أن يشربوا السم من أجل عادات بربرية فما علاقتي بذلك؟»**[4] ، وهذا عندما كان الحديث دائرا بينه وبين زوجته في شأن الإنتحار.

وكثيرا ما يصف حامل الحضارة المزعوم عادات المحليين بالغرائبية والعجائبية لأنه فقط لا يستطيع أن يفهمها أو يفسرها **«إنها بعض عاداتهم الغريبة»**[5] يقول سيمون وهو يتحدث إلى المقيم.

وعند عودة أولندي المفاجئة من انجلترا تتوهج "جين" فرحا وغبطة ورغبت في أن تتلمس التغيرات الحضارية فيه ، خاصة وأنه عاش مدة هناك يطلب العلم الغربي. لكنها تصاب بصدمة كبيرة عندما يتوجه إليها بالنقد اللاذع للبسها قناع الأجداد، ولم تراعِ في ذلك حرمة مقدسات شعبه . فقد كان القناع المقدس عند اليوروبا مجرد قناع للزينة عندها للحصول على إعجاب الأمير في الحفلة الراقصة، فيصبح انتهاك موروث حضاري أمرا طبيعيا عند المتشدق بالحضارة لأنه ببساطة لا يقيم وزنا لعادات ورموز لا يمكن أن يستوعبها عقله ، يقول أولندي: **« وقد اكتشفت أنكم لا توقرّون ما لا تفهمونه»**[6].

وهكذا تصاب "جين" بذهول تام، فأولندي المتحضر المفترض على الطريقة الغربية عاد وكأنه لم يخرج

[1] المسرحية ،ص56.
[2] المصدر نفسه ،ص70.
[3] المصدر نفسه ،ص72.
[4] المصدر نفسه ،ص76.
[5] المصدر نفسه ،ص108.
[6] المصدر نفسه ،ص115.

من الغابة أبدا.تقول جين : **«إذن رجعت من بلادنا وقطعة من أبيك على كتفك، هذا أمر مؤسف يا أولندي، وأنا آسفة لذلك»**[1].

ويزداد أسف "جين" واحتقارها لعادات وطقوس اليوروبا الهمجية – طقس الانتحار- والتي ترى أنها مهربة من زمن الإقطاع وقد عفا عليها الزمن ، ولم تعد أبدا تساير روح الحضارة الحديثة.تقول : **«فما يقوم به أهلك هو مجرد عادة بربرية بل إنما أسوء من ذلك، إنها عادة إقطاعية، إذ يموت الملك ولا بد أن يدفن أحد زعماء القبائل، هل يمكن أن يكون المرء اقطاعيا في تفكيره أكثر من ذلك؟»**[2].

ونرى في المسرحية من خلال "جين" دائما ذلك الواجب الحضاري والإنساني المزعوم الذي يحتم على الرجل الأبيض مدّ يد المساعدة لإنقاذ إخوة له في الإنسانية من جهلهم وبدائيتهم وهمجيتهم ، وكم هي الرسالة نبيلة التي يقوم بها من أجل إدخالهم الحضارة :

"جين : إذن لا بد وأنك تعرف ماذا يحاول زوجي أن يفعل من أجلك

أولندي: من أجلي ؟

جين : نعم من أجلك ومن أجل شعبك ، وكم هو جميل منه أن يفعل ذلك دون أن يعلم أنك قد عُدت إلى بلادك "[3].

وهذا عندما كانت "جين" تتحدث مع "أولندي" عن زوجها الذي ينوي توقيف عملية انتحار إيليسين. فإفريقيا في نظر الرجل الأبيض لا تستطيع أن تستغني عن رسالتهم الإنسانية والحضارية.

وتقدم المسرحية مناقشة حيّة لمفهوم الحضارة والهمجية من خلال ذلك السجال الدائر بين "أولندي" و "جين". فما رأته "جين" كعادات غير حضارية قد ينطبق على قومها في عرف "أولندي". فرقص الأمير على أنغام الموسيقى الصادحة في نفس اللحظة التي تدور فيها حرب عالمية ضروس تأتي على الأخضر واليابس يعتبر كذلك عادة بربرية ، يقول أولندي: **« وماذا تسمين هذه العادة؟ وتؤدونها وانتم في إبان حرب لا تبقي ولا تذر»**[4].

ثم يردف في موضع آخر قائلا: **« ولكن غيركم يسمون ذلك إنحطاطا»**[5] .

ويمتد الحديث إلى فلسفة الموت عند اليوروبا وعند الرجل الأبيض صاحب الحضارة المزعومة، والذي يرى أن إرسال آلاف الجنود لجبهات القتال في الحرب للموت المحتم والذي هو بمثابة انتحار جماعي أمر مقبول، لكن من غير المقبول أن ينتحر فرد واحد استجابة لشعيرة دينية، وكذلك مقبول لديه

[1] المسرحية ، ص115.
[2] المصدر نفسه ،ص121.
[3] المصدر نفسه ،ص 118-119.
[4] المصدر نفسه ،ص121.
[5] المصدر نفسه ،الصفحة نفسها.

أن ينتحر ذلك القبطان بتفجير نفسه في تلك السفينة المحملة بكميات هائلة من الذخيرة والتي أصبحت تشكل خطرا على الآخرين في الميناء، وغير مقبول أن ينتحر إيليسين فداء لعقيدته.

يقول أولندي في هذا المضمار وهو يجادل جين:**« وهل ذلك أسوء من الانتحار الجماعي يا سيدة بلكنجز، وماذا تسمين ما يقوم به هؤلاء الشباب الذين يرسلهم قادة جيوشكم إلى الحرب، وطبعا أنتم لقد أتقنتم أيضا فن تسمية الأشياء بغير أسمائها الحقيقية»**[1].

إذن كانت صورة موت الضابط لإنقاذ الآخرين وصورة موت الجنود في المعارك دلالة قاطعة على النظرة الغربية القاصرة والاستعلائية. فهذا الغرب المتحضر لم يتقبل انتحار فرد واحد استجابة لعقيدة دينية محلية،بينما يتقبل انتحار الضابط على ظهر السفينة أو ذلك الانتحار الجماعي لملايين الجنود وغيرهم في الحرب ، وهذا ما يبرز الفوقية والاستعلائية الحضارية التي يتعامل بها الرجل الأبيض مع عادات وثقافات الآخرين خاصة من السود.

وهكذا أراد الغرب استخدام القارة الإفريقية لإبراز تفوقه من خلال نعت ممارسات الأفارقة وطقوسهم بالبربرية والهمجية لتأكيد تفوقه واصطفائه بوصفه ممثلا لثقافة متحضرة في مقابل ظلام إفريقيا البدائية، وإرسال أولندي إلى انكلترا معناه الإعتراف بأن أوربا الإمبريالية هي مصدر الحضارة و الإشعاع. فأوروبا ممثلة في انكلترا هي المركز، وهذه المستعمرات الإفريقية المترامية الأطراف ما هي إلا هامش تقع على حافة الثقافة والسلطة والحضارة تكتنفهما البدائية من كل جانب.

4- قضيّة اللّون (الأبيض والأسود):

اللّون -لون الأسود- وما تعرض له من تشويه ، وما أُلصق به من صفات دونية قد جعل من العلاقة مع الآخر في المسرحية على المستوى النفسي والفكري و الإنساني أمرا معقدا ومتداخلا.

فالرجل الأبيض أوحى لبعض الشخصيات الإفريقية المحلية - والتي كان لها دور ثانوي في المسرحية- بأن يرضوا بالمهانة التي يفرضها عليها لونهم. والدليل هو الوظائف التي أسندها إليهم، فهي مجرد وظائف هامشية وتافهة للدلالة على تفاهة اللون -اللون الأسود- مثل وظيفة خادم ك"جوزيف"، أو عون شرطة يعامل أهله بقسوة ك"آموزا"، تقول عنه إحدى النسوة:**« أما الآن فقد أصبح مجرد أداة في يد أسياده البيض»**[2].

وهذه العناصر المحلية السوداء تشربت بمفاهيم جعلت منهم رعايا سودا بأقنعة بيضاء في منظومة البياض الاستعمارية وذلك نفيا لهويتهم الزنجية. فجوزيف يعيش في هذا الفضاء الاستعماري كإنسان

[1] المسرحية ،ص122.
[2] المصدر نفسه ،ص84.

مهذب خاضع للسيطرة البيضاء نافيا عن نفسه هويته الزنجية التي يتنكر لقيمها ومعتقداتها السوداء، فانتهاك سيمون الرجل الأبيض لحرمة القناع المقدس لا يشكل أيّ اعتراض عند "جوزيف"، بل هو يتماهى مع الرجل الأبيض في ذلك :

"سيمون بلكنجز: وهل رؤيتي في هذه الملابس تثير ضيقك"

جوزيف: كلا يا سيدي، ليس لها أي تأثير علي"[1].

ويزداد إيمان "جوزيف" بتفوق البياض على السواد. فالأبيض هو ملاك ومعجزة إلهية لا يمكن أن تؤثر فيه لعنات إيليسين عندما اشتبك مع الضابط سيمون لما أوفد ابنه إلى انجلترا . يقول جوزيف: **« فأنت يا سيدي رجل أبيض، والرجل الأسود لا يمكن أن يصيب بلعناته سيدي أبدا»**[2].

وتحضر عنصرية البياض في احتقارها للذات الإفريقية السوداء من خلال كلمات السباب والشتائم التي يصبها الرجل الأبيض على السكان المحليين السود فهم سحرة ووثنيون وأنجاس ودهاة وشياطين وأوغاد وأشرار. يقول سيمون وهو يعلق على الطقوس السرية التي كان يؤديها الأهالي السود خفية: **« يا لهم من دهاة وشياطين وأوغاد»**[3].

وشتيمة الأوغاد في عرف المحليين هي وصمة عار، إلا أن سيمون يلصقها بهم.

كما تحضر مفردات الوقاحة والخادم المهان في قاموس الرجل الأبيض إمعانا في النظرة الدونية ، يقول الضابط المعاون لـ"أولندي" : **«...أيها الزنجي الوقح ، أجب عن سؤالي»**[4] ، ثم يواصل احتقاره له بالقول : **«أنا قلت لك لا تذهب يا خادم»**[5]، وذلك عندما همّ أولندي بالإنصراف من دار المقيم.

واحتقار الأبيض للأسود ينبع من فلسفة عنصرية ترى السواد شرا ،وهو يمثل الجانب المظلم في النفس، يقول فرانز فانون : «ففي اللاوعي الجمعي للإنسان الغربي يرمز الزنجي أو إذا شئتم اللون الأسود إلى الشر، الخطيئة، الموت، الحرب، المجاعة،... »[6].

كما تحضر عنصرية البياض واستعلائيته من خلال تشييء الأسود، فلا أهمية لكلامه ولا قيمة لأحاسيسه ومشاعره .فعندما طلبت "جين" من زوجها سيمون الاعتذار من خادمهما جوزيف حينما خدش مسيحيته واحتقر مسألة تعميده بالمياه المقدسة ،فلم يكن تجاوب جوزيف مع الاعتذار الظاهري من سيمون أي قيمة عند هذا الأخير حيث ترجمه بقوله : **«وهل تقبله هذا له أي قيمة»**[7].

إنه احتقار للسواد حتى ولو كان في قناع أبيض ومواليا تماما للرجل الأبيض.

---

[1] المسرحية،ص69.
[2] المصدر نفسه ،ص72.
[3] المصدر نفسه ،ص73.
[4] المصدر نفسه،ص125.
[5] المصدر نفسه ،ص126.
[6] فرانز فانون : بشرة سوداء أقنعة بيضاء ، تر: خليل أحمد خليل، مرا: عبدالقادر بوزيدة ،منشورات ANEP، الجزائر، د.ط ،2007 ، ص186.
[7] المسرحية ،ص79.

والتفرقة العنصرية بحكم اللون واقع يعترف به ممثلو الرجل الأبيض في حكمهم على شعوب تختلف عنهم في اللون ،وفي طريقة الحياة والعيش وممارسة الطقوس . تقول "جين" وهي تتحدث إلى "أولندي": **«مسألة اللون؟ فأنا أعرف أن هناك بعض التفرقة العنصرية»**[1].

والواقع أن الرجل الأبيض في المسرحية لم يسْلم هو الآخر من نقد بسبب لونه من طرف الأهالي، فهو مجرد طفل كما تقول أيالوجا ، ومجرد شبح قادم من بلاد بعيدة مجهولة كما يقول إيليسين . ولفظة شبح تتكرر كثيرا عند إيليسين إمعانا في كرهه للبياض المتغطرس .يقول إيليسين عندما كان يقاوم الإعتقال : **« ردوا إلي الاسم الذي سلبتموه مني أيها الأشباح القادمون من أرض نكرة»**[2].

ثم يقول وهو في زنزانته للضابط سيمون:**« الليل ليس مسالما أيها الشبح، والعالم لا يعيش في سلام»**[3].

فإيليسين يعترف في الأخير بأن البياض استطاع أن يلوث السواد ويمنعه من رؤية العالم والحياة والمستقبل والموت بمنظاره الخاص: **« ولكن من كان يعرف أن الجلد الأبيض سوف يستر مستقبلنا ويمنعنا من رؤية الموت الذي يعده لنا أعداؤنا؟ »**[4] .

5- ضِدِّيَّةُ المكان في ظلّ المواجهة الحضارية:

يجسد المكان أبعاد المواجهة الحضارية وتبايناتها ضمن حيز إفريقي وحيز استعماري دخيل.

فصورة المكان الإفريقي المتمثل أساسا في السوق المحلي يضج بالحياة والبهجة والاحتفال والغناء والرقص وقرع الطبول ، وهو فضاء مفتوح دون حواجز أو حراس تتشارك فيه عناصر وأطياف المجتمع اليوروباوي رجالا ونساء كبارا وصغارا زعماء و بسطاء ، مكان تنتفي فيه كل الفوارق الطبقية.

كما أنه فضاء طبيعي، فهم أبناء الطبيعة والغابة ،يمارسون طقوسهم بعفوية وحماس وصخب حياتي منقطع النظير ،وهم يمجدون تراثهم وأسلافهم .

أما المكان الاستعماري فهو فضاء مغلق ، في دار المقيم خصوصا حيث الحراس والجنود، وهم أقلية بيضاء ضمن محيط أسود مهيمن يزدرونه و يحتقرونه . وينتهكون فيه محرمات ومقدسات الإفريقيين. وتقنعهم بالأقنعة الإفريقية دلالة على غربتهم و تطفلهم على المكان والجغرافيا والتاريخ ،فهم دخلاء وغرباء ليسوا جزءا أصيلا من النسيج المحلي، وطقوسهم وحفلاتهم جامدة بدون روح أو حياة حقيقية .

---

[1] المسرحية ،ص123.
[2] المصدر نفسه ،ص133.
[3] المصدر نفسه ،ص136.
[4] المصدر نفسه ،ص139 .

المبحث الثاني : مظاهر الرّد بالكتابة في سياق المواجهة الحضارية

في خضم المواجهة الحضارية تحمل المسرحية عديد الحمولات و التيمات، وهي تشكل سردا وخطابا مضادا للهيمنة الاستعمارية والعنصرية الغربية نحو إفريقيا. وعليه فيمكن أن تنسجم المسرحية وواقع الدراسات الكولونيالية .

وحقل ما بعد الكولونيالية من أهم الحقول الدراسية التي هيمنت كما هو معروف على الساحة الفكرية الغربية ، والتي شهدت تطورا في النصف الثاني من القرن العشرين، وعملت على الإشتغال على إشكالات هامة كعلاقة الأنا بالآخر وعلاقة المركز بالهامش وعلاقة المستعمِر بالشعوب المستعمَرة، كما عكفت على إعادة النظر في إشكالية الهوية بوصفها من أهم القضايا التي تُعنى بها هذه الدراسات. وعليه فمصطلح ما بعد الكولونيالية يُستخدم :«ليشملَ كلّ ثقافة تأثرت بالعملية الإمبريالية منذ اللحظة الكولونيالية حتى يومنا الحالي»[1] ، بمعنى أنّ مفهوم ما بعد الكولونيالية : « يتناول آثار الاستعمار على الثقافات و المجتمعات»[2].

ومن هذا المنطلق ينشأ خطاب ينتقد الهيمنة الغربية ومشروعها الإمبريالي. «فالخطاب الاستعماري ليس مجرد مصطلح جديد وهمي للاستعمار، إنه بالأحرى يدل على طريقة جديدة في التفكير تشترك فيه عمليات ثقافية وفكرية واقتصادية وسياسية معا في تشكيل وإدانة وتعرية الإستعمار»[3].

وهكذا تصبح ما بعد الكولونيالية كرؤى استراتيجية ، وأنماط فكرية تسعى إلى إدانة الاستعمار وتفكيك أطروحاته ،وإظهار آثاره على المجتمعات والشعوب متوسلة بالكتابة المضادة كوسيلة لتحقيق أهدافها .

وكما يقال فتاريخ الأمم ما هو إلا سرديات و مرويات ،وهذا يقود إلى الدور الهام الذي تؤديه السرديات والتي كانت يوما ما بُوقا للإمبراطورية ومشروعها الإمبريالي. لتكون فيما بعد نقيض ذلك خطابا مضادا ينافح ضد الهيمنة ، ويتبنى مشروع المقاومة الثقافية والمادية. فالكتابة إذن تتجسد باعتبارها ردا على ثقافات حواضرية وهدما لأطروحات أوربية نمطية عن إفريقيا ، يقول إداوار سعيد: «أن السرديات الجليلة الكبرى للتحرر والتنوير قد جندت الشعوب في العالم المستعمَر وحفزتها على الإنتفاض وخلع نير الإمبريالية.»[4].

---

[1] بيل أشكروفت ، غاريث غريفيث ، هيلين تيفن : الرد بالكتابة (النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة) ، تر: شهرت العالم،المنظمة العربية للترجمة،بيروت ،لبنان، ط1، مارس 2006، ص 16.

[2] بيل أشكروفت ، غاريث غريفيث ، هيلين تيفن : دراسات مابعد الكولونيالية المفاهيم الأساسية، ص 282.

[3] آنيا لومبا : في نظرية الإستعمار وما بعد الإستعمار الأدبية، تر: محمد عبدالغني غنوم، دار الحوار، اللاذقية،سوريا، ط1، 2007، ص64.

[4] إداورد سعيد: الثقافة والإمبريالية،ص58.

وبناء على ذلك يمكن أن تشكل المسرحية كسردية تُسهِم في الوعي بآثار الإمبراطورية على المستعمِر، وترسخ ثقافة المقاومة بتحويل الكتابة من مجرد وسيلة تعبيرية إلى أداة للدفاع عن الهوية الحضارية، وصوت يرد به الهامش على المركز، والمستعمَرة على الإمبراطورية ، ومن تمظهرات الرد بالكتابة في المسرحية ما يلي :

1- صوت الأصلاني المقموع يتحدّث :

قدّم سوينكا رؤية وسردية موضوعية إذ لم يكن الهدف من المسرحية إظهار الإفريقي في صورة ملاك، بل التركيز على إنسانيته التي لم يتوقف الأوربي لحظة في التشكيك بها، وفي المقابل يجعل سوينكا الأوربي يرى نفسه عبر أعين إفريقية. حيث تظهر المسرحية التضاد الواضح بين خطاب المستعمِر الناعم و الصورة التي رسمها لنفسه ، وبين الخداع و أفعاله الوحشية على أرض الواقع من جهة أخرى.

تعتبر إذن **"الموت وفارس الملك"** مسرحية يرى فيها الإفريقي نفسه عبر سرديته الخاصة، ويتأكد أنه ليس ذلك الهمجي الذي وصفه المستعمِر، ويرى إفريقيا غنية بالتراث والثقافات وضاجَّة بالحياة، فنعرف أنها ليست أرضا بلا ماضٍ أو بلا ثقافة أو هوية كما دأبت الأيديولوجيا الاستعمارية على تصويرها دائما.

فأتت المسرحية كفعل مقاومة مكتمل وناضج صارعت ضد المستعمِر في طمس ثقافة وتراث المحلي، وضد التنكر والنسيان ، وفيها أي المسرحية يستعيد الأصلاني صوته المقموع. يقول إداورد سعيد في هذا الشأن : «فيها ينطق الأصلاني الذي كان صامتا في السابق، ويمارس الفعل على أرض استعادها كجزء من حركة مقاومة شاملة»[1].

فَفِعْلُ العملية الإبداعية المتوسل بالكتابة لدى سوينكا يبرز أجواء التوترات الكامنة وحدة التشنجات في كيان الإفريقيين ويوضح محنة الهوية التي سببها لهم الاستعمار، يقول إدوارد سعيد : «...لذلك يحمل كتاب العالم الثالث في مرحلة ما بعد الإمبريالية ماضيهم في أعماقهم ندوبا لجراح مذلة ، وتحريضا على خلق ممارسات مختلفة، ورؤى للماضي تملك الطاقة على التنقيح وتنزِع نحو مستقبل ما بعد استعماري »[2] ، فقد رسم الرجل الأبيض في فنه وثقافته مخيالا للإفريقيين كهمج غير متحضرين ، ليتسرب في النسيج المحلي من خلال ديانته ولغته وسياساته وفنّه ، وهكذا يجيء سوينكا والذي عاش على غرار جيله شرخا بين معتقداته القديمة والتحولات الجديدة، وقد اضطرم في كيانه صراع بين صورة رسمها لهم

[1] إداورد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ص270.
[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

المستعمِر وسيطرت عليهم، وصورة ثقافتهم الأصلية والتي لا وجود فيها لذلك الهمجي الذي دأبوا على تصويره .

وبعد استعادة الأرض وتَنَسُّمِ جوّ الحرية ،وكَحَلٍّ لهذا الصراع استخدم سوينكا لغة المستعمِر وفنه للرد عليه لبناء واقع جديد والتطلع إلى مستقبل آخر منشود.

تمثل المسرحية إذن ردّ اعتبار للإنسان الإفريقي والذي درج أدباء غربيون من أمثال "جوزيف كونراد"* على نعته بالكائن المتوحش و البدائي، ونعت أرضه بأرض الظلام . فهي تمثل وعيا تجاه الذات والآخر معا وإسقاط الرؤى المسبقة والنظرة المتحيزة .

فالمسرحية ليست فقط انتصارا لإفريقيا ولا للحضارات البدائية المندثرة فيها أو التي مازالت تقاوم ، إنها انتصار للثقافة والفن ، وانتصار أولا وأخيرا للإنسان والإنسانية. فسوينكا يركز على صمود الإنسان وانتصاره حتى في أشد اللحظات قسوة ومأساوية كما حصل مع بطله إيليسين و ابنه أولندي.

يبدو سوينكا في مسرحيته واعيا كل الوعي، فهو لا ينفك على التعليق بشكل ساخر على أصحاب الفكر الاستعماري والغازي الأوربي الذي هو نموذج للجهل الفادح بخصوصيات الحضارة الإفريقية، وهو يتقنّع بشخصية أولندي، فكثير من حوارات أولندي هي آراء سوينكا نفسها ، وفي هذا الصدد يقول على لسان أولندي متحدثا إلى جين معبرا عن الموقف النقدي للرؤية الاستعلائية الغربية : **«فقد كان لديّ الوقت الذي درست فيه شعبكم، ولم أجد عندكم ما يؤهلكم بتاتا لتصدروا أحكاما على شعوب أخرى وعلى طريقة حياتهم ، لم أجد من ذلك شيئا »**[1].

وفي المسرحية يقدم سوينكا أصواتا مختلفة للرؤى ، فتارة يقدم صوت القبيلة الإفريقية ، وتارة صوت الإمبراطورية من جهة أخرى.

ففي المشهد الأول يقدم صوت القبيلة في خصوصياتها و تميزاتها ، وعالمها المدهش في ممارسة طقوسها وعاداتها وفنونها من رقص وغناء وموسيقى.

---

*جوزيف كونراد (1857-1924) : أديب إنجليزي بولندي الأصل ، انتقل إلى فرنسا عام 1874 م حيث عمل بالملاحة ، ثمّ انتقل إلى انجلترا واستمر في العمل بالبحر.
ترك العديد من الروايات و المجموعات القصصية القصيرة ،وأغلب رواياته لها علاقة بالبحر .
ومن رواياته : العميل السري ، النصر ، تحت عيون غربية ، لورد جيم ، أما أشهر رواياته فهي : قلب الظلام ونشرها عام 1902م ويدور موضوعها حول الإمبريالية والتوسع الاستعماري في نهاية القرن التاسع عشر حيث أصبحت معظم الأماكن المظلمة في العالم تحت السيطرة الأوربية. وكونراد لم يكن أبدا مناهضا للإمبراطورية والتوسع الإمبريالي وإن أظهر بعض الانتقاد للممارسات الاستعمارية .
(ينظر : طلعت عبد العزيز أبو العزم : أدب ما بعد الاستعمار ونظريته النقدية ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية، الهرم، ج.م.ع، ط1 ، 2015 ، ص 22-23)
و(ينظر : مارتن غرين : الرواية الإنجليزية في القرن العشرين(نكبة الامبراطورية) ، تعريب : محمد العبد الله، دار فرقد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق ، سوريا ، ص 79).

[1] المسرحية ،ص123.

وفيه جسد الشخصية الإفريقية ، وترك للقارئ الحكم إن كانت هذه الممارسات الطقوسية هي خارج الحضارة أم لا.

وفي المشاهد الأخرى يضع الحضارتين وجها لوجه، ويترك الحكم كذلك للقارئ ليتبيّن من هو الأقل حضارية من الآخر، ومن هو المتحضر حقيقة ، ومن هو المتخلف أو الهمجي.

والنظر إلى الواقع الإفريقي تمّ من زاويتين مختلفتين : من زاوية المحلي وزاوية الوافد.

وأمعن سوينكا في تقديم رؤية الإفريقي لممارسات الآخر الأوربي خاصة من خلال شخصية أولندي والتي كانت بمثابة الشارحة للخصوصيات الحضارية الإفريقية التي لا يستوعبها الأوربي.

وعندما أنهى سوينكا مسرحيته بمشهد انتحار أولندي ثم إيليسين ، فقد علق بشكل واضح على ما حدث، فمحاولة تدمير ثقافة شعب من خلال الحيلولة دون ممارسة شعائرها الدينية التقليدية ، ومحاولة فرض النموذج الغربي وإحلاله مكانها إنما هو أمر عبثي يكشف عن الجهل الكامل للرجل الأبيض بالنظم الاجتماعية لقبيلة اليوروبا ، ومن ثَمَّ لنظم إفريقيا التقليدية .

وتصبح كلمات مثل بدائية وبربرية التي كان يلوكها "سيمون" وزوجته" جين" باعتبارهما ممثلي الرجل الأبيض تعليقا ساخرا على الموقف الاستعماري العنصري من إفريقيا ،خاصة وأن المسرحية قد جعلت القارئ عقليا وعاطفيا يرى بكل وضوح حياة جماعة وقبيلة على درجة كبيرة من التميز والتنظيم والتماسك الحضاري .

و واضح من خلال المسرحية أن سوينكا على دراية ومعرفة بتراث شعبه وقبيلته ومن خلالها تراث إفريقيا، وبالتراث الغربي ، وأنه يستفيد من كليهما بهدف خلق سردية تعبر عن تجربة شعبه وتنقل رسالته الحضارية.

وهكذا كانت المسرحية تقديما لصورة إفريقيا وحضارتها وماضيها الذي تعرض إلى تشويهات كثيرة.

2- طبيعة العلاقة بين الذّات والآخر:

اتّسمت العلاقة من خلال المسرحية بالصراع والمواجهة والتوتر ، وحضر العنف بصورته المادية والرمزية ليعكس شدة المواجهة الحضارية و خصوصيتها، ولتعكس أحيانا بحثها عن الهوية أو رفضها لإهدارها، أو كفعل يائس أمام حركة الواقع والتغيير كما فعل إيليسين في مشهد الانتحار.

والآخر في المسرحية قد طرح مشروعه في مقابل مشروع الذات المحلية، ونمطه في مقابل نمطها، جاء حاملا قيما مغايرة، جاء ليقدم نظريته حول التفوق العنصري ومعنيا بإرساء هيمنته الحضارية

وتكسير النمط التقليدي ، وبناء مكانَه نمطا يتلاءم والواقع الاستعماري معتمدا على محاولة كسر الروح الجماعية بمحاربة عاداتها ومعتقداتها.

وعندما كان الصراع غير متكافئ فقد حدث الإنهيار ، فالرجل الأبيض حاول تجريد القبيلة وثقافتها من روحها وخصوصيتها .

والآخر الأبيض له تيارات أبرزها :

ما يجسده "سيمون" وهو نموذج التعالي والقسوة والعنف والجهل بالخصوصيات المحلية، و"جين" وهي نموذج يتسم بالقدرة على الحوار والجدال دون التخلص من عقدة الإستعلاء الحضاري، فهي وإنْ أقامت بعض جسور التفاهم والتحاور مع أولندي لا تلبث أن تسفر عن وجهها الحقيقي أمام بعض نقاط الإختلاف، وموافقتها على ما يقوم به زوجها من احتقار للذات المحلية وعاداتها وتقاليدها .

وهناك تيار محلي جعل نفسه في خدمة الآخر الاوربي من خلال شخصيتي "آموزا" و "جوزيف" واللذيْن يُسهمان في رفد المشروع الاستعماري والتمكين له .

3- نقد الحضارة الغربية والتمسّك بالخصوصيّة المحلية:

عملت المسرحية على نقد ونقض تحيزات النظرة الغربية التي بنيت عليها الحضارة الحديثة، والمتسمة بسياسة التغريب والتدجين والاستعلاء التي نهجها الرجل الأبيض مع الأفارقة ، وقد اعتمد سوينكا على منهج جدلي اتسم به الحوار خاصة حوار "أولندي" مع "جين" في المشهد الرابع، كان هدفه تفكيك مقولات المركزية الغربية في نظرتها للإفريقي وقيمه ومعتقداته .

فأولندي بداية تم تسفيره إلى انجلترا ليدرس الطب، وكان هدف الرجل الأبيض من ذلك هو تغريبه وإلحاقه بالمشروع الحضاري المدجن. أما "أولندي" فذهب ليعرف أسرار الرجل الأبيض. يقول إيليسين في ذلك عندما كان في السجن متحدثا إلى سيمون : **«ولكن عرفت من ذلك أن لي ابنا أسأت الظن به لأنه كان يرافق أشخاصا هم في نظري أعداء لنا . والآن فهمت الموقف بأكمله . إذ لابد للمرء أن يعرف أسرار أعدائه ولذلك فأنا واثق أنّ ابني سوف ينتقم للعار الذي حلّ بي أيها الرجل الأبيض وروحه سوف تحطمك وتحطم كل أمثالك»**[1]، وذهابه كان لينفع أهله وعشيرته بعلمه وخبرته ، وهو لا يودّ التخلي عن مشروعه هذا أبدا . لكن قيامه بالواجب نحو أبيه وعشيرته مقدم على كل شيء، يقول أولندي لجين **:« فأنا أعتزم العودة لاستكمال تعليمي حالما ننتهي من مراسم دفن أبي.»**[2].

فعودة أولندي في هذا الظرف الهام هو عودة إلى الخصوصية الحضارية المحلية والتمسك بها،

[1] المسرحية ،ص139.
[2] المصدر نفسه ،ص124.

بعدما افترض الرجل الأبيض أن أولندي لما أبتعِث لم يكن لديه هوية واضحة ، ومن ثَمَّ سيسهل اصطياده والعمل على قولبته في النموذج الغربي، إلا أن هذا الافتراض كان خاطئا من الأساس، يقول أولندي لجين: **« فانت تجعلين الأمر يبدو وكأنني لم آخذ شيئا معي عند رحيلي.»**[1].

وهذا الافتراض مرده الاستعلاء والغرور والجهل بطبيعة الإنسان المحلي ، والذي افترضوه بدائيا يخرج من الغابة أول مرة ، وستسحره أضواء الحضارة الغربية في انجلترا .

وهكذا يقوم سوينكا من خلال أولندي بتقويض الفكر الغربي المتغطرس والمنتشي بأفيون التفوق الحضاري، ونظرته الدونية لشعائر القبيلة الإفريقية - قبيلة اليوروبا - ، فأبان عن حقيقة المتحضر وحقيقة الهمجي أو البدائي ، ومن هو الأحق بهذه الصفة من الآخر من خلال شعيرة الإنتحار وفلسفة الموت لدى الطرفين .

فإيليسين يُعتقل ويُحال بينه وبين أداء شعيرة الموت المقدس فداءً لعشيرته لأن هذا الانتحار في عرف الغربي صاحب الحضارة ما هو إلا همجية وبربرية ، وفي مقابل ذلك يصبح انتحار قبطان السفينة البريطاني أو انتحار ملايين الجنود في الحرب عملا نبيلا وحضاريا في عرف الرجل الأبيض دائما.

فهذه الازدواجية ينكرها سوينكا من خلال صوت أولندي في حواره الجدلي مع جين .

فهل من الهمجية أن يموت فرد برضاه استجابة لواجب مقدس؟! ومن الحضارة أن يموت الملايين من أجل إرضاء غرور التوسع والتسلط والجشع ؟! وهنا تتجلى حقيقة النظرة الغربية المتعالية حضاريا وفهمها الخاطئ لحقيقة الأمور والأشياء.

كما تُبرِز الجدلية التي أقامها سوينكا من خلال الحوار النظرة المغايرة للأمور في الثقافتين . فمثلا ارتداء الأقنعة الخاصة بالأموات لشعب اليوروبا من طرف سيمون وزوجته سيضمن لهما الفوز بجائزة أفضل ملابس في الحفلة الراقصة ، وهما لا يباليان بالرعب الذي أدخلاه على معاونهم المحلي "آموزا" ، ولا يباليان بحرمة وقداسة تلك الملابس عند قبيلة اليوروبا التي يعتبرونها بدائية . وهكذا فإن لباسا مقدسا يساعد بعد انتهاك حرمته على نجاح حدث دنيوي يتمثل في فوز سيمون وزوجته بالجائزة. وهذا المقطع الحواري يجسد ذلك:

"جين:...لديّ سبب وجيه لِلبسها

أولندي: وما هو هذا السبب يا ميسز بلكنجز ؟

جين: كل ما ترى وتسمع ،هذه الحفلة ووجود صاحب السمو ذاته هنا وكل ذلك

أولندي: وهذا هو السبب الوجيه الذي يجعلك تنتهكين حرمة قناع كان يقدسه الأجداد ؟""[2].

[1] المسرحية،ص123.

[2] المصدر نفسه، ص115.

وهنا يأتي تنديد سوينكا بالغرب واحتقاره لثقافة الشعوب المحلية من خلال أولندي القائل:**« إني قضيت عدة سنوات في بلادكم ، وقد اكتشفت أنكم لا توقرون ما لا تفهمون.»**[1].

وعندما يمنع الضابط طقس انتحار إيليسين بحجة البربرية والهمجية تماشيا مع الفوقية الحضارية المسكونة بمقولة عبء الرجل الأبيض وإنقاذ إيليسين من نفسه وتقاليده ، يتدخل أولندي ويقوم بالرقص الشعائري حتى الموت لتأمين سلامة الجماعة المحلية ،وإثباتا للخصوصية الحضارية وتحديا لأعراف الرجل الأبيض وأنماطه. فانتحار أولندي هو علامة فارقة تدل على رفض ثقافة بعينها أن تموت. فموته في عرف الرجل الأبيض لا مبرر له و بلا معنى وهو خسارة للمشروع الاستعماري، بينما في الجهة المقابلة موته مشحون بالمعاني والدلالات الرمزية في العبور أي عبور الثقافة المحلية ونجاتها من شِراك الكولونيالية.

فانتحار أولندي هو رفض العيش في الظلام المزدوج : ظلام المجهول وظلام الثقافة المهمشة تحت سلطة الرجل الأبيض وقوانينه وأحكامه.

أما انتحار إيليسين وإن كان مخالفا للأعراف التقليدية فهو يؤكد على تحدي هيمنة أعراف الرجل الأبيض ومن ثَمَّ رفض هيمنة النموذج الحضاري الغربي الذي يحمله.

وينبغي الإشارة إلى أن أولندي ومن ورائه سوينكا لم يكن أبدا حاقدا على الحضارة الغربية بمفهومها الإيجابي، ولم يتخذ إزاءها أي موقف عدواني أو تصرف نحوها من منطلق مركب نقص . بل أبدى إعجابا لبعض السلوكات والممارسات والقيم التي يتمتع بها الغربي ، وهذا الحوار يوضح ذلك :

"جين : أفهم من ذلك أن إقامتك في انجلترا لم تجعلك أكثر تهذيبا

أولندي: أنا لم أقل ذلك ، فلقد وجدت الناس هناك مبعث إعجابي الشديد لأسباب كثيرة مثل سلوكهم وشجاعتهم ..."[2].

وهذا يؤكد استعداد أولندي ومن خلاله سوينكا على الانفتاح والتعايش مع الآخر، إلا أن هذا الموقف أصيب بخيبة أمل كبرى وتبدد فيما بعد بفعل استعلائية الرجل الأبيض .

وجدير بالذكر في الختام أن الخيار الأمثل كان لتحقيق التمازج الحضاري بين الطرفين هو الاحترام المتبادل، وذلك بتنقية المناخ المحلي التقليدي من الشوائب العالقة به دون إغفال مزاياه ، وتنقية الغرب من جوانبه الاستعمارية أي الفصل بين الواجهة الحضارية النقية للغرب - العلم مثلا في المسرحية - والواجهة الاستعمارية له ، إلا أنّ هذا التوفيق الذي كان يتبناه سوينكا من خلال شخصية "أولندي" قد

[1] المسرحية ،ص115

[2] المصدر نفسه ،الصفحة نفسها.

تعذّر التوصّل إليه ، وهكذا تصبح مقولة الشمال شمال والجنوب جنوب أقرب إلى التصديق وتتماشى مع الواقع والحقيقة، وأن المطلوب هو الحفاظ على الخصوصية الحضارية بعيدا عن التشوّهات التي ألصقها الغربي بالذات الإفريقية.

الخـاتـمة

إنّ العلاقة بين الشّمال الذي مثّلته أوربا ،و الجنوب الذي مثّلته إفريقيا كانت في عمومها علاقة مواجهة و صراع ،وفي أقَلِّها حوارا وتقاربا و محاولة للتعايش .
وظلّت هذه العلاقة يسودها التوتر بسبب الفوقية الغربية و استعلائيتها، و التي تنظر إلى إفريقيا كأرض مجهولة يكتنفها الظلام و البدائية بلا ماضٍ أو تاريخ . فكان ذلك ضمنيا رفضا للاعتراف بأنّ الإفريقي مبدع لثقافات أصيلة ازدهرت واستمرت عبر قرون طويلة ،ومنْ ثَمَّ وقع تسويغ و تبرير العبودية و الاستعمار ،إلّا أنّ هذا الواقع قاومه الأفارقة ماديا وفكريا.

وقد عبّرت الأجناس الأدبية عن طبيعة هذه العلاقة الملتبسة ،إذ حاول الكتّاب الأفارقة ومنهم **سوينكا** إعادة الاعتبار للإفريقي من خلال تسليط الضّوء على فنونه و ثقافته و قيمه حتى لا تطمس في عالم الحقائق المعاصرة.
وقد تَجَسَّدَ ذلك بصورة أساسية في مسرحية **"الموت وفارس الملك"** ،والتي تَمَّ فيها وضع الإفريقي و الغربي وجها لوجه ،ومطالبة الأبيض بالاعتراف بالأسود و احترام خصوصيته الحضارية .

وكنت قبل خوضي في موضوعة المواجهة على مستوى المسرحية ، كان لزاما عليّ بداية التّطرّق إلى تقديم صورة إفريقيا الحضارية التي حاول الأوربي إنكارها، ثم الوقوف على الأسباب الواقعية و الموضوعية التي أجَّجَت المواجهة و الصراع بين الطرفين بِدءًا بالكشوف ثمّ تجارة العبيد ثم التبشير ووُصولا إلى الاستعمار الفعلي، مع التّأكيد على طابع المقاومة الإفريقية التي ناضلت ضد الهيمنة والاستعمار و الاستيعاب .

وسلّطت الضّوء على الظاهرة المسرحية في إفريقيا سواء أكانت مسرحا تقليديا أم مسرحا في ظلّ الاستعمار أو مسرحا حديثا ،مع التّركيز على المسرحية في نيجيريا و أبرز أعلامها خاصة **سوينكا،** بتقديم أهمّ أعماله الإبداعية و المسرحية ،مع دراسة فنيّة لمسرحية **"الموت و فارس الملك"** .

كما أبرزت من خلال هذه المسرحية صورة المجتمع الإفريقي التّقليدي ،و خصوصيّاته الحضارية المتميّزة في مجالات عديدة : كالمجال الاجتماعي و الديني و الثقافي و الاقتصادي والحربي.

ثمّ رصدت المواجهة الحضارية في المسرحية بين الطرفين بشكل ثنائيات متقابلة : مستعمِر ومستعمَر، ديانة تقليدية و مسيحية وافدة ، بدائية و تحضر، قضية اللون : أبيض و أسود ، ضدية المكان.

وأخيرا أوضحت مدى تمثيل المسرحية كردّ بالكتابة ،وكفعل مقاومة ضدّ النزعة الاستعمارية و فضح الرسالة التحضيرية المزعومة ، و دعوتها أي المسرحية إلى إحترام إنسانية الانسان و خصوصياته الحضارية .

و بِناءً على ذلك ،فإنّ أهمّ النتائج المتوصّل إليها عبر مسار البحث هي :

- التّأكيد على البعد الحضاري لإفريقيا،و أنّها أرض ثقافات عريقة وتاريخ طويل يزخر بالأحداث.

- التّأكيد على أنّ المواجهة الحضارية بين أوربا وإفريقيا هي نتاج واقع موضوعي تَمَثَّلَ بداية في حركة الكشوف الجغرافية ثمّ تجارة الرّقيق ثمّ التبشير والاستعمار.

- التّأكيد على روح المقاومة التي أبداها الإفريقي ،و التي اتَّخَذَت مسارات و آليّات عديدة منها بصورة أساسية حركة الجامعة الإفريقية و الزنوجة ،والتي برزت كمفاهيم جادلت ضد الهيمنة والذوبان و التّطلّع الى الحرية و الإنعتاق من شرنقة المفاهيم الغربية .

- إبراز عراقة الفنون الإفريقية خاصة المسرح باعتبارها أهمّ ما يمثّل الواجهة الحضارية.

- إبراز الدّور السّلبي للاستعمار في إعاقة النمو الطبيعي لإفريقيا و فنونها و مسرحها .

- التّأكيد على دور الأَعلام الأفارقة خاصة **سوينكا** في المضي قدما بالمسرحية الإفريقية نحو العالمية وخصوصا بعد الاستقلال الوطني .

- قدرة مسرحية **"الموت و فارس الملك"** على تجسيد فِعل المواجهة الحضارية بين إفريقيا التقليدية و أوربا الغربية .

- قدرة هذه المسرحية على إبراز القيم الأصيلة للمجتمع الإفريقي ،و التّقاليد الإنسانية الراسخة لديه .

- تعبير هذه المسرحية عن عناية الشعوب في العصر الحاضر بتاريخها ،و الذي تعرّض عبر مسار طويل إلى التشويه ، وإثبات أن حياة الشعوب و الأمم وحدة لا تنفصل يتفاعل فيها الماضي و الحاضر لتشكيل الصورة المثالية للمستقبل .

- دور المسرحية في نقض و تفكيك الرؤية الاستعمارية ،و فضح الرسالة التحضيرية المزعومة من لدن الغربي.

- نقد العنصرية البيضاء ،و التَّطَلُّعُ إلى مجتمعات مُتحرّرة من استغلال الانسان لأخيه الانسان.

- دعوة الكاتب من خلال المسرحية إلى التعايش بين الثّقافات، و تحقيق حلم التمازج الحضاري بعيدا عن الأحكام المسبقة.

- الدّعوة إلى التمسّك بالموروث الحضاري الإفريقي الأصيل، والتّطلّع إلى الاستفادة مِمّا هو مفيد وإيجابي في الحضارة الغربية.

- التّأكيد على إنسانية الانسان مهما كان لونه أو عرقه أو دينه أو جغرافيته أو هويته.

وفي الأخير ،آمل من خلال بحثنا المتواضع أنّنا قدّمنا مساهمة ولو يسيرة في التّعريف بالثّقافة الإفريقية وفنونها و أدبها ،وأنّنا استطعنا أنْ نمُدَّ جسور تواصلٍ مع إخوة لنا في القارّة لا يَقِلُّونَ حضارة و ثقافة و إبداعا و تميّزا عن غيرهم في أماكن أخرى من العالم .

Résumé

La recherche a abordé la nature de la relation entre l'Europe et l'Afrique. Qui était généralement marqué par la confrontation et le conflit, tout cela a été montre dans la pièce nomme "**la mort et l'écuyer du roi**" écrit par le nigérian **Wole Soyinka**.

Avant de traiter le thème de la confrontation évoqué dans la pièce, nous avons dû tout d'abord révéler limage de l'Afrique civilisé que les européen essayaient de le nier, puis identifier les raisons réelles et objectives que ont accru l'intensité de conflit entre les deus parties, à commencer par les découverts, l'esclavage, l'évangélisation jusqu'a le colonialisme réel, ainsi que souligner le caractère de la résistance africaine que a combattu la domination, le colonialisme el l'assimilation coloniale.

En continuation, nous avons mis en évidence la phénomène du théâtre en Afrique que ce soit théâtre traditionnel; théâtre à l'époque coloniale ou bien théâtre moderne, en mettant l'accent sur le pièce au Nigeria et ses dramaturges les plis éminents, surtout, **Wole Soyinka** en présentant ses œuvres créatives et théâtrales, et en complémentant d'une étude technique du pièce "**la mort et l'écuyer du roi**".

Ensuite, à travers ce travail nous avons également mis en valeur limage traditionnelle de la société africaine et ses différentes particularités de civilisation dans divers domaines, comme: la coté social, religieuse, culturelle, économique, et militaire.

De plus, nous avons présenté la confrontation civilisationnelle, dans ce travail, entre les deux partie sous forme de paires vis-à-vis: colonisateur et colonise; religion traditionnelle et christianisme expatrie; le problème de la couleur de peau: les noirs, les blancs et la différence de emplacement.

Encore plus, nous avons montre a quelle mesure la pièce pourrait représenter, par écrit, la réplique au colonialisme, et en acte de résistance contre ce dernier en dévoilant le prétendu message civilisationnel, et l'appel du pièce au respect d'humanité humain et ses particularités civilisationnelles.

En somme, nous avons arrivés à une conclusion que regroupe les résultats les plus importants de notre travail.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

أولا : المصادر (مؤلفات وول سوينكا):

أ- المسرحيات :

1- الموت وفارس الملك ، تر و تق: علي حجاج، مرا: طارق عبدالله ،سلسلة من المسرح العالمي ، وزارة الإعلام، الكويت، العدد 218 ،نوفمبر 1987.

2- سكان المستنقع ، تر:نسيم مجلي ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ،العدد 114 ، 2000.

3- حصاد كونجي ، تر:نسيم مجلي ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ،العدد 114، 2000.

4- مجانين واختصاصيون ، تر: علي حجاج ، سلسلة من المسرح العالمي، وزارة الإعلام، الكويت، العدد 217 ،أكتوبر 1987.

5- محنة الأخ جيرو ،تر وتق : طارق عبد الرحمن شما ،مرا: نسيم مجلي، سلسلة إبداعات عالمية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 350 ، أكتوبر 2004.

6- تحول الأخ جيرو ،تر وتق : طارق عبد الرحمن شما ،مرا: نسيم مجلي، سلسلة إبداعات عالمية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 350 ، أكتوبر 2004.

ب- الروايات :

1- آكيه ، سنوات الطفولة ، تر وتق : سمير عبد ربه ،مطبعة أطلس ، القاهرة ، د.ط، 1991.

2- المفسرون ،تر : سعدي يوسف، دار المدى للثقافة والنشر - المجمع الثقافي، دمشق(سوريا)- أبو ظبي(الإمارات) ، ط1 ، 1998.

3- موسم الفوضى ، تر: عبدالكريم ناصيف ، مطبعة زيد ابن ثابت , د.ب،د,ط، 1987.

4- مذكرات سجين ، تر : نسيم مجلي ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ط1 ، 2013.

ج- الكتب :

1- الأسطورة والأدب والعالم الإفريقي ، تر : نسيم مجلي و إيرين مجلي ، مرا: محمد عناني، المركزالقومي للترجمة ، القاهرة ،مصر ، ط1، 2016.

ثانيا- المراجع:

أ- المراجع العربية :

1- أحمد بلخيري : المصطلح المسرحي عند العرب ، البوكيلي للطباعة والنشر ، القنيطرة، المغرب، ط1، 1999.

2- إدريس بخاري :ألوان الأدب الأسود، منشورات البيت للثقافة والفنون ، الجزائر ، د.ط، 2008.

3- إدوارد الخراط: فجر المسرح ،دار البستاني للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط ، 2003.

4- إيناس طه : الذات والآخر في الرواية الإفريقية ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط 1 ، 2005.

5- جلال يحي : تاريخ إفريقية الحديث والمعاصر، المكتب الجامعي الحديث ، الإسكندرية،د.ط،1999.

6- حسن دواس : حكايات السمراء، منشورات البيت للثقافة والفنون ،الجزائر ، د.ط، 2009.

7- حسين العرفي : في الشعر الإفريقي المعاصر ، دار الصدا ، دبي ، الإمارات ، ط1 ،2012.

8- الخليل النحوي :إفريقيا المسلمة الهوية الضائعة،دار الغرب الإسلامي ، بيروت ،لبنان ،ط1، 1993.

9-زكي محمود حسن : الرحالة المسلمون في العصور الوسطى ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر ، ط1 ، 2013 .

10- سمير عبد ربه: نصوص قصصية من روائع الأدب الافريقي، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، ط1، 2004 .

11-طلعت عبد العزيز أبو العزم: أدب ما بعد الاستعمار ونظريته النقدية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الهرم ،ج.م.ع، ط1، 2015 .

12- عباس عبد الغني: الموجز في المسرح الاغريقي، دار صفحات، دمشق، ط1، 2014 .

13- عبد الرحمان خرشي : فلسفة الاستشراق وأثرها في الصراع الحضاري، دار هومة ، الجزائر ، د.ط ، 2013 .

14- عبد الرحمن شلقم :إفريقيا القادمة ،بيسان للنشر والتوزيع والإعلام ،بيروت ، لبنان ، ط3 ، أكتوبر 2011.

15- عبد الرزاق عبد المجيد ألارو : التنصير في إفريقيا، سلسلة دعوة الحق ، الإدارة العامة للثقافة والنشر برابطة العالم الإسلامي، مكة المكرمة ، العدد 227 ، 2008.

16- عبد السلام الترمانيني : الرق ماضيه وحاضره ،سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، العدد 23 ، نوفمبر 1979.

17- عبد العزيز الكحلوت : التنصير والاستعمار في افريقيا السوداء ،منشورات كلية الدعوة الإسلامية ، طرابلس ، ليبيا ، ط2، 1992.

18- عبد العزيز حمودة : البناء الدرامي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة ، د.ط، 1998.

19- عبد المعطي شعراوي: يوربيديس (عابدات باخوس، إيون، هيبو لوتوس)، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، مصر، ط1، 1997.

20- عبدالقادر القط : من فنون الأدب :المسرحية ، دار النهضة الحديثة، بيروت،لبنان ، د.ط،د.ت.

21- عدد من الباحثين : المسرح الإفريقي بين الأصالة والمعاصرة ، محافظة المهرجان الدولي للمسرح، الجزائر ، د.ط، جويلية 2009.

22- عصام محفوظ: مسرح القرن العشرين،ج1، منشورات ANEP- دارالفارابي، الجزائر- بيروت(لبنان)، ط1، 2001.

23- علاء الدين مكي رقيق: أحاديث في الفكر والأدب والفن ، موفم للنشر ، الجزائر ، د.ط، 2009.

24- علي شلش : الأدب الإفريقي ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، العدد 171 ، مارس 1993.

25- علي عقلة عرسان : الظواهر المسرحية عند العرب ،وزارة الثقافة ، الجزائر، د.ط ، 2007.

26- عمر الدسوقي: المسرحية: نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د.ط ، د.ت.

27- فخري صالح: إدوارد سعيد: دراسات وترجمات، الدار العربية للعلوم ناشرون - منشورات الاختلاف، بيروت-الجزائر، ط1، 2009.

28- فوزي العنتيل : الفلكلور ماهو؟ ، دار المعارف ، القاهرة ،مصر، د.ط، 1965.

29- فوزي فهمي: المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة ، هلّا للنشر والتوزيع، الجيزة، مصر،ط1، 2000 .

30- فيصل محمد موسي : موجز تاريخ إفريقيا الحديث والمعاصر ،منشورات الجامعة المفتوحة ، ليبيا، د.ط، 1997.

31- قسطنطين رزيق : في معركة الحضارة، دار العلم للملايين ، بيروت ،ط 4، مايو 1981.

32- كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي، دار الوفاء للطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، ط1، 2004.

33- مجموعة من المؤلفين: مختارات من الشعر الافريقي الآسيوي، سلسلة الادب الافريقي الآسيوي، دار الآداب، بيروت، لبنان، العدد 1،.د.ت.

34- محمد عبدالغني سعودي ، قضايا إفريقيا ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ، العدد 34 ، أكتوبر 1980.

35- محمد عدنان مراد :المجتمعات الإفريقية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،د.ط ،1995.

36- مصطفى خالدي وعمر فروخ : التبشير والاستعمار في البلاد العربية، منشورات المكتبة العصرية، بيروت ، د.ط ، 1953.

37- منى أبو الفضل ، أميمة عبود ، سليمان الخطيب :الحوار مع الغرب، دار الفكر ، دمشق ، ط1 ، 2008.

38- اليونسكو : تاريخ إفريقيا العام ، مج 7 ، إفريقيا في ظل السيطرة الإستعمارية (1880-1935)، أديفرا- المطبعة الكاثوليكية، باريس- بيروت (لبنان)، د.ط، 1990.

ب- المراجع المترجمة :

1- إدوارد سعيد : الثقافة والامبريالية ، تر : كمال أبو ديب ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط4 ، 2014.

2- آنيا لومبا : في نظرية الإستعمار وما بعد الإستعمار الأدبية، تر: محمد عبدالغني غنوم، دار الحوار، اللاذقية،سوريا، ط1، 2007.

3- بيتر. س . لويد : أفريقيا في عصر التحول الإجتماعي ، تر : شوقي جلال ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، العدد 28 ، أبريل 1980.

4- بيل أشكروفت ، غاريث غريفيث ، هيلين تيفن : الرد بالكتابة (النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة) ، تر: شهرت العالم،المنظمة العربية للترجمة،بيروت ،لبنان، ط1، مارس 2006.

5- // // ، // // ، // // : دراسات مابعد الكولونيالية المفاهيم الأساسية، تر: أحمد الروبي ،أيمن حلمي ، عاطف عثمان ، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1،2010 .

6- جان بول سارتر : مواقف مناهضة للإستعمار ،تر : محمد معراجي ، منشورات ANEP، الجزائر، د.ط، 2007.

7- جيرالد مور :سبعة أدباء من إفريقيا ، تر: علي شلش ، سلسة منشورات دار الهلال ، القاهرة ، مصر، العدد 318 ، يونيو1977.

8- جيوفري باريندر : الأساطير الإفريقية ، تر: حسن هيثم الطريحي ، دار نينوى للدراسات والنشر والنوزيع، دمشق ، سوريا ، د.ط،2007.

9- دنيس بولم : الحضارات الإفريقية، تر:علي شاهين ، منشورات دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان ، د.ط، 1974.

10- روجيه غارودي : في سبيل حوار الحضارات ، تعريب : عادل العوا ، عويدات للنشر و الطباعة ، بيروت ، لبنان ، ط4 ، 1999.

11- صامويل هنتنحتون : صدام الحضارات (إعادة صنع النظام العالمي) ، تر : طلعت الشايب، سطور ، مصر، ط2، 1999.

12- طائفة من الأساتذة : فجر التاريخ الإفريقي ، تر : عبدالواحد الأمبابي ، د.ب ، د.ط ، د.ت.

13- فرانز فانون : بشرة سوداء أقنعة بيضاء ، تر: خليل أحمد خليل، مرا: عبدالقادر بوزيدة ، منشورات ANEP، الجزائر، د.ط ،2007.

14- // // :معذبو الأرض، تر: سامي الدروبي وجمال الأتاسي ،مرا : عبد القادر بوزيدة، ANEP - الفارابي، الجزائر- بيروت، ط1، 2004.

15- ك. أي .سينانو و ت .فانسانت : مختارات من الشعر الإفريقي، تر: جميل الضحاك، منشورات وزارة الثقافة السورية ،دمشق، د.ط،1985.

16- كلود فونييه : إفريقيا للإفريقيين ، تر: أحمد كمال يونس، دار المعارف، القاهرة، مصر،د.ط،1978.

17- لايوس ايجري : فن كتابة المسرحية ، تر: دريني خشبة ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة، د.ط، 2015.

18- مارتن غرين : الرواية الانجليزية في القرن العشرين (نكبة الإمبراطورية)، تعريب: محمد العبد الله، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ،سوريا ، ط1، 2014.

19- مالك بن بني : القضايا الكبرى، تر : عمر مسقاوي ، دار الفكر – دار الوعي ، دمشق – الجزائر،ط 1، 2013.

20- // // : مشكلة الأفكار في العالم الاسلامي ، تر : بسام بركة و أحمد شعبو ، دار الفكر ، دمشق ، سوريا ، ط 14 ، 2017.

21- // // : في مهب المعركة ، تر : عبد الصبور شاهين ، دار الفكر –دار الوعي ، دمشق – الجزائر ، ط1 ، 2013.

22- مجموعة من الباحثين : قضايا المسرح الإفريقي ، تر : فيفي فريد ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، مصر، ط2، 1995.

23- نايجل سي. غيبسون : فانون المخيلة بعد الكولونيالية ، تر:خالد عايد أبو هديب، المركزالعربي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة (قطر) –بيروت (لبنان)، ط1،مارس 2013.

24- نغوغي واثيونغو : تصفية استعمار العقل ، تر: سعدي يوسف ، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر ، دمشق ،سوريا ،د.ط،2011.

25- هوبير ديشان : الديانات في إفريقيا السوداء ، تر : أحمد صادق حمدي ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة، مصر ،د.ط، 2011.

26- والتر رودني : أوربا والتخلف في أفريقيا ، تر : أحمد القصير ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، العدد 132 ، ديسمبر 1988.

27- ى .ساقلييف و ج. فاسلييف : موجز تاريخ إفريقيا ، تعريب : أمين الشريف ، مؤسسة ميجدونا رودنايا كنيجا – مؤسسة العصر الحديث ، موسكو – القاهرة ، د.ط ، د.ت.

ثالثا : الرسائل الجامعية :

1- مصطفى فاسي :البطل المغترب في الرواية العربية، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه دولة ، إشراف الدكتور عبد الله ركيبي، جامعة الجزائر، 2005-2006.

رابعا : الموسوعات :

1- عبد الله نجيب محمد: قضية الهوية كما صورها المسرح السواحيلي المعاصر ، الموسوعة الافريقية، مج 3 ،قسم اللغات،معهد البحوث والدراسات الافريقية ، جامعة القاهرة ، مصر ، مايو 1997.

2- محمود قاسم: موسوعة أدباء العالم في القرن 21، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2012.

3- نبيل راغب: موسوعة أدباء أمريكا ، ج1 ، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ط، 1979.

خامسا : القواميس و المعاجم :

1- ابن منظور : لسان العرب، مج4، دار صادر ، بيروت ، د.ط ،د.ت.

2- // // : لسان العرب، مج13، دار صادر ، بيروت ، د.ط ،د.ت.

3- جورج طرابيشي: معجم الفلاسفة ، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط3، بوليو 2006.

سادسا : المجلات :

1- أشرف محمد صالح : الاستعمار الأوربي وجريمة التجارة بالإنسان الإفريقي ، مجلة قراءات إفريقية،إصدار المنتدى الإسلامي ، العدد 19 ، يناير –مارس 2014.

2- آمد ممد جالو : دولة ما بعد الاستعمار في إفريقيا "حالة نيجيريا"، مجلة قراءات إفريقية، إصدار المنتدى الإسلامي ، العدد 25 ، يوليو-سبتمبر 2015.

3- جلال الدين محمد صالح : التنصير والتعليم في أريتريا ، مجلة قراءات إفريقية ،إصدار المنتدى الإسلامي ، العدد 14 ، أكتوبر –ديسمبر 2012.

4- حمداني محمد علي الأمين : التطور التاريخي للجامعة الإفريقية 1900-1945 ، مجلة تاريخ العلوم، جامعة زيان عاشور الجلفة ،الجزائر، العدد 7 ، مارس 2017.

5- حورية توفيق مجاهد :الاتجاهات الأيديولوجية للوحدة الإفريقية ، مجلة الدراسات الإفريقية ، إصدار معهد البحوث والدراسات الإفريقية ، جامعة القاهرة ، العدد 04 ، 1975.

6- عبد الحكيم نجم الدين : الإنتخابات الرئاسية النيجيرية رصد وتأريخ ، مجلة قراءات إفريقية ، إصدار المنتدى الإسلامي،العدد 25، يوليو- سبمتبر 2015.

7- عمر عبد الفتاح : المسرح الإفريقي التقليدي جذوره ووظائفه ، مجلة قراءات إفريقية ، إصدار المنتدى الإسلامي ، العدد 25 ، يوليو –سبتمبر 2015.

8- محمد سعيد باه : سنغور ..صراع السياسة ، الفكر والدين وراء قناع الشاعرية ، مجلة قراءات إفريقية ،إصدار المنتدى الإسلامي ، العدد 11 ، يناير-مارس 2012.

9- محمد عاشور : تحولات الفكرالسياسي وشروط النهضة ،مجلة قراءات إفريقية ،إصدار المنتدى الإسلامي ، العدد 13 ، يوليو –سبتمبر 2012.

سابعا : المواقع الإلكترونية :

1- أبو بكر القاضي : تجديد مشروع الزنوجة لمناهضة التذويب والالغاء، مقال الكتروني على الرابط : http://sudaneseonline.com/ar/article_10067.shtml

2- بشير خلف : المسرح الإفريقي بين الأصالة والمعاصرة ، مقال الكتروني على الرابط: http://diwanalarab.com/spip.php?article19518

3- منال فاروق: المسرح الإفريقي ، مقال الكتروني على الرابط : https://salahlinux.wordpress.com/

4- هند عبدالحليم محفوظ : وول سوينكا كاتب مسرحي في (الأسد والجوهرة) ، مقال إلكتروني على الرابط:

http://www.alhayat.com/article/876036/%D9%88%D9%88%D9%84-%D8%B3%D9%88%D9%8A%D9%86%D9%83%D8%A7-%D9%83%D8%A7%D8%AA%D8%A8%D8%A7-%D9%85%D8%B3%D8%B1%D8%AD%D9%8A%D8%A7-%D9%81%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%B3%D8%AF-%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%AC%D9%88%D9%87%D8%B1%D8%A9-

5- ويكيبيديا ، الموسوعة الحرة :

https://ar.wikipedia.org/wiki

6- ياسمين مجدي : القناع الإفريقي..تمجيد لروح الأسلاف ، مقال الكتروني على الرابط :

http://www.ahram.org.eg/NewsQ/581511.aspx

فهرس الموضوعات

شكر

إهداء

مقدمة .....(4-8)

تمهيد : مصطلحات ورؤى ومفاهيم.....(10-20)

1- تعريفات ومصطلحات 10

2- الشهود الحضاري لإفريقيا وإنكار الأوربي 12

الفصل الأول : خلفيات المواجهة الحضارية وآليات الرّد الإفريقي .....(22-55)

المبحث الأول : الخلفيات الموضوعية للمواجهة الحضارية الأوربية – الإفريقية .....(22-33)

1- الكشوف الجغرافية 22

2- تجارة الرقيق 24

3- الاستعمار 26

4- التبشير والتنصير 30

المبحث الثاني : التعليم والتنصير لفرض الهيمنة الاستعمارية على الإفريقي .....(34-38)

1- التعليم الإفريقي التقليدي 34

2- تعليم من أجل الاستعمار.....35

3- تعاضد الاستعمار والتنصير.....36

المبحث الثالث : المفاهيم الإفريقية لمواجهة الهيمنة الحضارية الأوربية .....(38-55)

1- الجامعة الإفريقية 39

2- الزنوجة 45

الفصل الثاني : الظاهرة المسرحية في إفريقيا.....(57-102)

مدخل : الأدب الإفريقي ودور الأديب الوظيفي .....(57-63)

1- مفهوم الأدب الإفريقي.....57

2- أنماط وأشكال الأدب الإفريقي.....58

3- دور الأديب الإفريقي 62

المبحث الأول : المسرح الإفريقي التقليدي .....(64-83)

1- التشابه في النشأة بين المسرح الإفريقي والمسارح الأخرى في العالم 64

2- شواهد على عراقة المسرح الإفريقي 68

3- موضوعات ومضامين الدراما الإفريقية التقليدية 70

4- المناسبات التي تُقَدَّم فيها الدراما الإفريقية التقليدية 71

5- وظائف المسرح الإفريقي التقليدي 71

6- مميزات العروض في المسرح التقليدي الإفريقي 76

7- أشكال وأنماط الدراما التقليدية الإفريقية 78

8- ظاهرة القناع في المسرح التقليدي 80

9- أهم الفروق بين المسرح الإفريقي التقليدي والأوربي.....81

10- إجمال خصائص المسرح التقليدي الإفريقي 82

المبحث الثاني:المسرح الإفريقي في عهد السيطرة الإستعمارية ومسرح مدرسة وليم بونتي(84-93)

1- واقع المسرح الإفريقي في القرن التاسع عشر و بداية القرن العشرين.....84

2- مدرسة وليم بونتي(إرهاصات المسرح الحديث في إفريقيا) 89

3- النقد الموجه لمدرسة وليم بونتي.....90

4- إجمال دور الاستعمار في إعاقة نمو المسرح الإفريقي التقليدي.....92

المبحث الثالث : المسرح الحديث في إفريقيا.....(94-102)

1- عوامل بعث الحركة المسرحية الحديثة في إفريقيا 94

2- المشكلات التي واجهت المسرح الإفريقي الحديث 95

3- تصنيفات المسرحية الإفريقية الحديثة 95

4- المسرح في نيجيريا وأبرز أعلامه 96

الفصل الثالث : وول سوينكا : حياته ، أعماله وأهم مسرحياته .....(104-133)

المبحث الأول : حياة سوينكا ومنزلته الأدبية ومواقفه .....(104-110)

1- لمحة عن حياته 104

2- الخلفية الثقافية لوول سوينكا 106

3- أهم جوائزه وتكريماته 106

4- الدافع الرئيسي للإبداع عند سوينكا 107

5- موقف سوينكا من المسرح 107

6- ارتباط الإبداع بالسياسة عند سوينكا 108

المبحث الثاني : أعمال سوينكا الأدبية والتنظيرية والروائية .....(111-121)

1- الشعر.....111

2-أعمال تنظيرية 113

3- أعمال سوينكا الروائية :.....115

المبحث الثالث : أعمال سوينكا المسرحية .....(122-133)

1- إنتاج سوينكا المسرحي 122

2- عرض موجز لأهم مسرحياته 123

3- الخصائص الفنية والفكرية لمسرحيات سوينكا 132

الفصل الرابع : الخصوصية الحضارية للذات المحلية الإفريقية في المسرحية.(135-177)

مدخل : "الموت وفارس الملك" وبناؤها المسرحي .....(135-147)

1- ملخص المسرحية ومضمونها 135

2- شخصيات المسرحية 136

3- مشاهد المسرحية – فحواها وأحداثها – 138

4- الحادثة 142

5- الصراع 142

6- الحوار 143

7- المأساة والسقوط التراجيدي 143

المبحث الأول : الخصوصية الحضارية للذات المحلية في المجال الإجتماعي والديني....(148-161)

1- طبيعة النظام الإجتماعي والسياسي 148

2- العائلة وإحترام الكبار 150

3- الأسرة والزواج 150

4- مكانة المرأة.....153

5- العبادة والمعتقدات الدينية 154

6- المكان ودلالته الإجتماعية والدينية 160

المبحث الثاني : الخصوصية الحضارية للذات المحلية في المجال الثقافي.....(162-171)

1- الملابس وحرمة القناع 162

2- الموسيقى والغناء 164

3- الرقص.....166

4- الرقص الشعائري.....167

5- قرع الطبول.....168

6- دور الثقافة الشفوية في الحفاظ على النظام التقليدي.....170

المبحث الثالث : الخصوصية الحضارية للذات المحلية في المجال الإقتصادي والحربي..(171-177)

1- في المجال الإقتصادي 171

2- في المجال الحربي 176

الفصل الخامس : المواجهة الحضارية بين الذات الإفريقية والآخـــر الغربـــي فـي المسرحية.....(179-203)

المبحث الأول : الإفريقي في مواجهة الاستعلاء الحضاري للأبيض.....(179-195)

1- مواجهة مُستعمِر و مُستعمَر 179

2- المعتقد الديني المحلي و المسيحية الوافدة.....186

3- التحضر والبدائية 190

4- قضية اللون (الأبيض والأسود) 193

5- ضدّيّة المكان في ظل المواجهة الحضارية 195

المبحث الثاني : مظاهر الرّد بالكتابة في سياق المواجهة الحضارية .....(196-203)

1- صوت الأصلاني المقموع يتحدّث.....197

2- طبيعة العلاقة بين الذات والآخر.....199

3- نقد الحضارة الغربية والتمسك بالخصوصية المحلية.....200

خاتمة 205

ملخص البحث باللغة الأجنبية.....208

المصادر والمراجع 210