الأسطورة والأدب والعالم الأفريقى

تأليف: وول شوينكا

ترجمة: نسيم مجلى
وايرين مجلى

مراجعة؛ محمد عنانى

المحتويات

تمهيد:
1- الأخلاق وجماليات الطقوس البدائية
2- الدراما ورؤية العالم الأفريقى
3- الأيديولجيا والرؤية الاجتماعية
1- العامل الدينى
4- الأيدلوجيا والرؤية الاجتماعية
2- النموذج العلمانى
ملحق: المسرح الرابع

مقدمة الترجمة العربية

نظـــرا لأن وول شـــوينكا يتحـــدث كثيـــرا فـــى هـــذا الكتـــاب عـــن الأساطيروالألهة الأفريقية ودورها فى الحيـاة الثقافيـة لهـذه الشـعوب، وهـو حديث يبدو بدرجة مـا بعيـدا عـن ذهـن القـارىء العربـى، لـذلك اختـرت هـذا الفصل من دراسة نشرها إلدرد جونز، وهو أستاذ وناقد كبيربعنوان:
" كتابات وول شوينكا"، وترجمتـه هنـا لأنـه يلقـى مزيـدا مـن الضـوء علـى مفاهيم شوينكا ورؤاه الأدبية بما يساعد على فهم ما يقوله فـى الكتـاب الـذى بين أيدينـا عن أبعاد ثقافـة اليوروبـا ومحـاولات التحـرر مـن تـأثير المركزيـة الأوربية والثقافة الكلونيالية على الأدباء والفنانين الأفريقيين.

ووِل شوينكا وخلفيته الثقافية

تمتد جذور وول شوينكا فى ثقافة اليوربا، لكن خبراته تمتد إلى مجالات أوسع، فدراسته الرسمية وتجاربه العملية ربطته بأفكار العالم الحديث كله.

لقد ولد فى أحضان ثقافة اليوروبا وأصبح جزءاً طبيعياُ منها فضلاً عن ذلك فإنه قد أهتم اهتماما شديداً بدراسة ثقافة شعبه. وقد تجلى اهتمامه الشديد بالمفردات اللغوية وفروقها الدقيقة بصورة مدهشة فى مقدمة ترجمته المثيرة لواحدة من الأعمال الأدبية الرائعة وأكثرها شعبية عندااليوروبا وهى رواية فاجنوا المسماة Ogboju ode ninu Irunmale التى ترجمها إلى الإنجليزية بعنوان The forest of a Thousand Daemons أى" غابة الألف شيطان "وكتب لها مقدمة يشرح فيها مدى ما كان يمارسه من حذر وحصافة فى تعامله مع اللغة وفى شرحه لسبب اختياره لكلمة Daemon ما يوضح فكرته ، فهو يقول: إن تهجية حروف الكلمات أمر مهم للغاية. فهذه الكائنات التى تسكن عالم فاجنوا تتطلب بأى ثمن وبكل ما يمكن للمترجم أن يتصوره من حيل الحفاظ عليها مما قد يعلق بها من خواطر عامة أو مفصلة تستدعيها فى ذهن القارئ كلمات مثل Gods. Devils. Demons ومن الضرورى أن تنقل فى الوقت نفسه واقع حياتهم الحقيقي بنفس التأثير والحيوية التى يعكسها فاجنوا فى روايته الأصلية. و كان من النتائج التى ترتبت على براعة المترجم هذه الكلمات الجديدة مثل:
. Ghommids,dwild,Gnom (without ane) and Kobold. و من الجدير بالملاحظة أن هذه الكائنات الآتية من تراث اليورويا موجودة فى عالم فاجنوا Fagnua (وفى غابة تيوتولا Tutula) وأيضا فى غابة شوينكا نفسه فى مسرحية " رقصة الغابات" إن كرياز Crier أحد شخصيات المسرحية يعلن طلب استدعاء ويقول:

إلى كل من يسكن هذه الغابات، من شياطين الصخور، وعفريت الأرض الصغيرة، وشياطين الأشجار مثل جوميدز، دويلدز وسائر الجنيات والكوابيس أبناء وعايا إله الغابة وكل من يسكن فى نطاق سيطرته.

واهتمامه بدراسة هذا العالم تتضح بدرجة أكبر فى مقاله " المسرح الرابع" الذى يطورفيه نظرية خاصة بتراجيديا اليوروبا وذلك عن طريق فحص الأفكار الكامنة وراء تصورات اليوربا عن الوجود وبالأخص الأفكار الكامنة فى خلفية لاهوت اليوربا. وكان من تأثير هذا الاهتمام الدراسى العميق لثقافة اليوربا أن استمد شوينكا أساساً من الأفكار التى تنبع منها أعماله.

ثقافة اليوروبا:

إن شعب اليوربا واحد من أبرز الشعوب الإفريقية وقد أثبتت ثقافته أنها ليست ثقافة غنية فقط، وانما ثقافة قادرة على أن تعيش فى مناطق وأقاليم بعيدة جداً عن موطنها الأصلى . فثقافة اليوروبا تتمتع بقوة فى البرازيل، وفى أجزاء أخرى من أمريكا الجنوبية مثل الكاريبى وسيراليون، وهى مناطق اتصلت منذ قرون بأهل اليوربا فى الشتات عن طريق تجارة العبيد.

فالموطن الأصلى لثقافة اليوربا هو غرب نيجيريا، كما يحددها أفو لابى أوجو Afolabiojo ' وهو أحد العلماء البارزين من أبناء اليوربا والمنطقة التى تتلاقى فيها ثقافة اليوروبا بصورتها الأصلية هى ست أقاليم فى غرب نبجيريا (أويو Oyo ابادان Ibadan ، ابيوكوتاAbeukuta ايجيبو Ajebu، أوندوOndo ثم لاجوس) وقد ولد شوينكا فى إبيوكوتا، وهى منطقة لا زالت تحتفظ بأعلى كثافة للمتكلمين بلغة اليوربا أكثر من 90% طبقا لكلام أوجو.

الآلهة، والأرواح، والأجداد:
حياة اليوربا التقليدية تتحكم فيها المفاهيم الدينية. فاليوربا تحيط بها الآلهة والأرواح من كل جانب وحياة البشر تتفاعل معها وينسب أهل اليوربا لأنفسهم أربعمائة وواحد من الآلهة وهو تعبيراصطلاحى للتدليل على كثرة الآلهة التى تعد (وشوينكا يفضل تعبيراً مشابهاً ليس أربعمائة حرفيا بل ألف وواحد). العدد الحقيقى للألهة والأرباب لا يمكن احصاؤه لأن المناطق المحلية لها بعض الأرباب الخاصة بها. هناك طبعاً آلهة رئيسية معترف بها ويتعبدون لها فى كل أنحاء اليوروبا مثل Olodumare وهو الإله الأعظم "الخالق"

الملك العليم بكل شئ ،الكلى الحكمة ، الكلى المعرفة، القاضى، الخالد، المقدس الذى لا يرى وتجرى عبادته من خلال أرباب صغرى، رغم أنه يستدعى دائما عند القسم، أهل اليوربا لا يجسدونه ماديا ولا يقيمون له مزارات ومراعاة لتقاليد اليوربا (ولأنه لا يعرف شبيهاً له) نجد (كولا) الفنان فى رواية " المفسرون" لشوينكا لا يصور أولوديمير Olodumare فى رسمه بانثيون اليوربا بل يظهر هذا الإله فى صورة رئيس الغابة فى مسرحية (رقصة الغابات) أما الآلهة التى ظهرت فى لوحة كولاً الزيتيه هى أوريزا نلاً Orisa Nla الربة الرئيسية التى تلى أولوديمير فى المرتبة، وعيسو Eso وهى الروح المسببة للفوضى والاضطراب، والشروالتغيرثم، سانجو إله البرق والكهرباء، ثم سويونا إله الجدرى وإيرنيل وإيزوميير وإله شوينكا المفضل أوجين. فإزدواجية هذا الإله الأخير، والتناقض الظاهرى فى طبيعته- هو الروح الخلاق والمدمر – يجعلان منه رمزاً غامضا فى أعمال شوينكا الإبداعية والنقدية. فالإنسان بقدرته على الخلق وعلى التدميرهو إعادة تجسيد لهذا الإله المتناقض إله تشكيل المعادن. ففى مقالة "المسرح الرابع" كتب شوينكا يقول عن أوجين.

بالنسبة لأوجين من الأفضل أن نفهمه من خلال القيم الهللينيية باعتباره تجميع لقيم ديونيسيوس، وأبوللو وبروميثيوس. وليس هذا كل شئ، وهو يتجاوز حتى اليوم أساطيره المشوهة حول سمعته كإرهابى، فإن الشعر التقليدى يصوره باعتباره "حامى اليتامى" مأوى المشردين" الحارس الرهيب على العهود المقدسة. أوجين فى الحقيقة يمثل الانسان المتجاوز والمسترد للعدالة الشديد البأس.

فى عقيدة اليوروبا يلى هذه الإلهة فى الترتيب، كثير من أرواح الأسلاف وأرواح الأشياء، بعض هذه الآلهة من الأجداد الذين ارتقى مقامهم إلى مرتبة الأرباب. هكذا فإن سانجو كان ذات مرة الآلافين الثالث (ملك) أويو. فآلهة وأرواح الأجداد هكذا قريبة من بعضها البعض. فالأشجاروأشكال الأرض الغريبة، والأنهار يمكن أن تتشبع بأرواح تجعها أشياء مقدسة.فالحياة الإنسانية تعد جزءاً من استمرار الحياة الممتد من أرواح الأطفال الذين لم يولدوا خلال الوجودالجسدى حتى أرواح الأجداد الراحلين . طفل الإبيكو الذى يظهر كرمز

عند نهاية مسرحية "رقصة الغابات" وهو ايضا موضوع قصيدة وتجسيد لروح طفل قلقة تتحرك حركة مكوكية جيئة وذهابا بين ارض الأرواح التى لم تولد وبين هذه الحياة مقدراً لنفسه أن يولد مراراً وتكراراً عن طريق الأم نفسها فقط لكى يسبب الألام بموته.هذه هى الألهة والأرواح التى تشكل مسرحية شوينكا "رقصة الغابات" التى تعج بهم.

عبادة الأجداد تتم من خلال Egungen وهى أشكال مقنعة، تلبسها الأرواح التى تمثلها اذا تمت الاحتفالات بعناية وحرص وتصبح قادرة على الكلام بحكمة علوية. يستثمر شوينكا فكرة الممسوس بالجن فى كل من "رقصة الغابات" و"الطريق" وهما اثنتان من أهم مسرحياته. وعلى العكس من هذا الاستخدام الملائم للأقنعة فإنه يقدم تشويها لحاكم المنطقة وزوجته فى مسرحية "الموت وفارس الملك" وهما يرقصان فى ملابس تنكرية مغتصبة من شعارات أجنجن الملوكية، وهى رموز ساخرة ذات تغريب تراجيدى. إن نقش الأقنعة والأشياء الأخرى لعبادة هؤلاء الأجداد والأرباب العديدين جعل من أهل اليوربا أكثرحفارى الخشب وفرة إنتاجية وأرقاهم من الناحية الفنية على مستوى العالم. ويمكننا الحصول على انطباع جيد عن مهارتهم وانتاجهم الكلى من كتاب ويللى بيير Wlli Beier المصور وعنوانه " قصة غابة الأخشاب المقدسة فى إحدى مدن اليوروبا الصغيرة" النحات شخصية محورية فى حياة اليوربا وعاداتهم، هذا الوضع المحورى ينعكس على الدور الرمزى للنحات ديموك Demok فى مسرحية "رقصة الغابات" الذى صار ممثلاً للإنسانية.

أعمال اليوربا واحتفالاتهم:

الزراعة هى أهم شغلة لدى شعب اليوربا ورغم أنهم أيضا حضريون تماما بدرجة تدعو للاهتمام. فإن مزارعهم تقع بعيداً عن بيوتهم. فلديهم أشغال أخرى كصيد الحيوانات وصيد السمك والنسيج، والصباغة والتجارة ولكن الإيقاع المنتظم للزراعة مثل تطهير المزرعة، وعزقها ثم بذر البذور وجمع المحصول - يفرض عليهم اطار حياتهم الأوسع. إن فشل المحاصيل يمثل كارثة عظمى فى نطاق الرمزعند شوينكا. هذا الفشل يصبح رمزاً للتدمير وانكارا حقيقيا للحياة فى حين أن صورة الحصاد الناجح والوافر يمثل القوى الإيجابية للحياة. إن الاحتفالات الكبرى لليوربا تأتى دائماً فى وقت

الحصاد حين يفيض المحصول ويوفر للناس المأكل والمشرب. وهكذا يقترن المحصول بوجوه التقوى والفرح، وهذا ما ينعكس فى قصيدة " إدانر" لشوينكا.

أصبحت بعض الأشجاروالمحاصيل عناصر أساسية فى هذه الثقافة واتخذت مكانة رمزية. تضم قائمة أوجوو هذه المحاصيل: اليام، الكولا، زيت النخيل، والفلفل. وتظهر فى أدوار رمزية فى أعمال شوينكا، بل إنها جميعاً تظهر فى قصيدة واحدة هى " إهداء" إن عرق البلح، هو أحد منتجات زيت النخيل، وهو مشروب عالمى، لإطفاء الظمأ مثلما هو مشروب يتناولونه فى الطقوس والاحتفالات. أشهر شخصيات تيوتولا، السكير، يخرج فى رحلة الحج المحفوفة بالمخاطر إلى أرض الموتى بحثا عن البارمان الميت الذى كان يقدم له عرق البلح الذى بدونه صارت الحياة لا تحتمل. إن عرق البلح يتخذ دوراً صوفيا فى أعمال شوينكا. إنه الخمرالمخصص لشعيرة تناول العشاء الربانى فى مسرحية " الطريق " طبقاً لنسخة البروفسير، فقد كان على إيجيبيو أن يحصل على قرعة مملوءة بأفضل الأنواع عند زيارته مع الفتاة التى لا اسم لها لمزاره فى رواية " المفسرون" 0إن اهتمام شوينكا بعرق البلح هو (اهتمام فنى واهتمام ذواقة) خاص باحتفال الشعائر الخاصة بالانقلاب الطقسى الذى أقامه فى جامعة لاجوس ، والذى ألف من أجله قصائد فى لغة " اليوربا" وفى اللغة الانجليزية " و كلها حول تيمة عرق البلح .

ثقافة اليوروبا ثقافة غنية بطقوسها الدينية الرسمية التى تتراوح فى مداها بين الطقوس البسيطة فى نظام العبادة (لأنهم يتعبدون لألهتهم الأساسية كل أربعة أيام) خلال الاحتفالات العائلية المرتبطة بالميلاد، والزواج، والمآتم بما فيها الاحتفالات السنوية الكبرى التى تقام لبعض الآلهة، بجانب الطقوس الخاصة المرتبطة بحفلات تتويج الأوبا (الملك) وحكمهم . ويصف ويلى بيير فى كتابه "عام من الاحتفالات المقدسة فى إحدى مدن اليوروبا" أحد عشر من الاحتفالات الكبرى التى يحتفى بها الناس فى هذه المدينة ذات الستة آلاف مواطن وهى قائمة تحصر اهتمامها فى احتفالات المدينة الكبرى، ولا تشتمل على الاحتفالات الشخصية والعائلية الصغيرة والتى تربو كثيراً على هذا العدد.

الملامح الرئيسية الظاهرة لهذه الطقوس هى الطبل والغناء والرقص والولائم وتقديم الاضحيات، حيث ترتل المدائح الشعرية وتتلى الصلوات، إضافة الى رقصات ايمائية تعيد تمثيل أحداث فقدت أصولها فى طوايا الظلام الميثولوجى وتقديم الاضحيات، وهى غالبا من لحوم طازجة لحيوانات مذبوحة حديثا، حيث تنطلق الأرواح المكبوته فى جو الرقص العام. لقد شرح أونى أوجمبا Oyin Ogumba كيف أثرت مهرجانات اليوربا فى مسرحيات شوينكا.

نحن نجد حتى الآن أن العنصر التقليدى البارز فى تصميم هذه المسرحيات هو شكل الاحتفال. هذا يصدق على مسرحيات مثل "حصاد كونجى" " والسلالة القوية" "رقصة الغابات". ففى كل واحدة من هذه المسرحيات، تبدو الحالة المزاجية السائدة هى حالة الاستعداد للاحتفال بحدث عظيم مما ينتج عنه نوع من الإثارة الكبرى والانفعال والتوتر بين الجمهور كله فلا أحد يفكر الإ فى الحدث العظيم. هذا فى الواقع هو الجو الذى يسود عند أداء الاحتفالات الهامة فى دول أفريقيا التقليدية. وشوينكا فى هذه المسرحيات ذاتها إنما يقبض على جوهر الحالة المزاجية عن طريق الطبل والحركة النشطة القوية فضلا عن المظاهر الأخرى لوقت الراحة أو العطلة.

إن رئيس حكومة اليوروبا هو الآوبا Oba إنه ملك يحكم وهو محاط بجو من الطقوس، ويجمع فى يديه الوظائف السياسية والوظائف الكهنوتية. إن سلطة الأوبا الروحية يتجلى أثرها فى مسرحية "حصاد كونجى"، حتى بعد أن تآكلت سلطة الآوبا بفعل نظام كونجى الجديد فمازال يملك رصيداً من السلطة الأخلاقية والروحية بدرجة تفرض الخضوع على موظفى النظام الجديد. كذلك باروكا الويلى بيلى فى قرية إليوجينلى وهو صورة أخرى لحاكم اليوربا التقليدى التى استدعاها شوينكا (فى مسرحية "الأسد والجوهرة") .

وثقافة اليوروبا محفوظة كلها فى اللغة، وهى لغة موسيقية عالية النبرة تعطى الإحساس دائماً بأنها لغة غناء أكثر منها لغة كلام عادى. هذه الخصائص الإيقاعية والنغمية لا تنقل إلى الإنجليزية وهى لغة من نوع

مختلف تماماً. أما الذى يتدفق فى لغة شوينكا الإنجليزية فهو ثراء التصوير وصياغته للأمثال التى يستخدمها بتأثير ملحوظ. إن شوينكا يفكر بالصور وقصائده الشعرية بصفة خاصة هى صياغات متطورة للصور التى تكشف عن معانيها الحقيقية فقط عندما تحل شفرتها. إنه مغرم بالتورية، التى تبدو أحياناً فى الإنجليزية افراطاً فى الاسترسال، وهى أيضاً فيضان متدفق من ألغاز، والتواءات لسان (tongue-twisters) وحيل لفظية أخرى للغته الأصلية.

خلفيته التقليدية كواحد من أبناء اليوروبا تعطينا مفتاحاً لجزء من كينونة شوينكا، لكن مما هو جدير بالذكرأن هناك مؤثرات أخرى أيضاً، وهى مؤثرات عامة بدرجة لا يمكن تحديدها بسهولة. فبالرغم من أن شوينكا تلقى تعليمه الأساسى الرسمىً حتى مستوى الجامعة فى نيجيريا إلا أن محتوى هذا التعليم كان فى جوهره أوربياً مسيحياً. لقد أعلن أنه لم يعد يمارس الطقوس المسيحية (no longer a practicing Christian) لكن تأثير المسيحية فى عمله واضح بصورة تامة . فلديه سلاسة فى استخدام المراجع الإنجيلية لا تتأتى إلا لمن قضى سنوات طويلة من حياته الأولى فى دراسة الإنجيل. وإعطاء قائمة كاملة للاشارات الإنجيلية الواردة فى أعمال شوينكا سوف يكون شيئاً مؤثراً لكن نكتفى هنا ببضعة أمثلة فقط. فحياة السيد المسيح قد تركت بالطبع تأثيراً عميقاً لأن صورة المسيح موجودة فى كل أعمال شوينكا، مرتبطة فى أغلب الأحوال بألفاظ من الإنجيل " الحالم " مثال واضح. فهو يعلق:

فى مستوى أعلى من الأشجار تاجاً غامضاً
لسيد المتمردين الثلاثة
تستوى الأشواك فوق جبهته
والمر، والمسامير فى جسده
والكلمات تتدفق حرة من بين شفتيه.

هذه الصورمستمدة بوضوح من صورة المسيح المعلق على الصليب. هناك مشابهات أيضاً بين إيمان فى مسرحية " السلالة القوية " والمسيح. فهما يضحيان بأنفسهما من أجل آخرين، ويموت كل منهما على شجرة مقدسة تاركين الناس حولهم فى ذهول لأن التضحية الاختيارية هى واحدة من التيمات المتكررة عند شوينكا.

مؤثرات أخرى

ابتدأ شوينكا تعليمه العالى فى إبادان Ibadan بنيجيريا، وواصل دراسته فى جامعة ليدز بإنجلترا حيث درس الأدب الإنجليزى . وكان المجال فى جامعة ليدزمتسعاً، لأنها قد ربطت شوينكا بمجال الأدب الأوربى والأمريكى الحديث كله. كان شوينكا أحد تلاميذ ويلسون نايت المرموقين Wilson Knight ، حيث يعترف الناقد الكبير فى مقدمة كتابه " المتاهة الذهبية " The Golden Labyrinth بدينه لتفسير شوينكا لشخصية الملك لير، التى أثرت بدورها فى مفهومه لنص العمل كله . وكان أيضاً على صلة بالشاعر الإنجليزى الكبير توماس بلاكبورن Thomas Blackburn الذى كتب على طريقته قصيدة By Little Loving أى " بقليل من الحب" وعن وصفه لتجاربه الأخرى فى بريطانيا وفى القارة الأوربية يقول شوينكا:

" لقد عملت فى ملهى ليلى بعض الوقتً كبارمان وبعض الوقتً كراقص و فى أثناء إحدى العطلات الطويلة عملت كبناء فى هولندا. ثم عملت بالتدريس فى مختلف المدارس فى بريطانيا. من المدارس الراقية وحتى المدارس المعدودة كمعاهد لإصلاح المشردين ". أما اهتمامه بالأساطير الأخرى وبالأخص الإغريقية، فهو واضح بصفة خاصة فى عمله الأخير " مكوك فى النفق " (Shuttle in the Crypt) ، و فى مقاله "المسرح الرابع" وفى إعداده لمسرحية "عابدات باخوس" والتى تصورهذا بدقة تامة.

الأهم من ذلك هو ارتباط شوينكا بفرقة "المسرح الملكى"، التى تعد بيت رواد المسرح الإنجليزى، حيث اشتغل قارئا للنصوص المسرحية وفيه قدمت بعض تجاربه الأولى. فقد خصص برنامج المسرح فى ليلة الأحد أول نوفمبر سنة 1959 لمسرحيته القصيرة "الاختراع" وبعض مقتطفات أخرى. إن علاقته بالمسرح الملكى جعلته على صلة بكتاب المسرح الطليعى فى أوربا بالإضافة إلى المسرحيين التقليدين (لقد أظهرت مراجعات أعماله فى الصحف الإنجليزية مؤثرات تبدأ من بن جونسون وابسن وتشيكوف وبستر حتى بنتر). ومنذ ذلك الحين سافر شوينكا إلى مناطق شاسعة من العالم ولا شك لكونه إنسانا حساسا تأثر بما رأى وبما سمع. إن أعمال شوينكا هى فى الحقيقة بيان أصيل لحصيلته الواسعة من التجارب والخبرات وقد منحته هذه الخبرات رؤية واسعة للإنسانية، حتى وإن كان قد اختار أن يتناول الإنسان خلال البيئة الأفريقية أساساً. إنه كاتب أفريقى بالدرجة الأولى ولأعماله تأثيرها على بقية العالم. فأعماله تقدم الآن فى بريطانيا وأوروبا وأمريكا وجمهوره الأول فى أفريقيا حيث يجب أن تقرأ أعماله أكثر بكثير مما يحدث هناك.

والذى يعرض من أعماله هى المسرحيات القصيرة خصوصاً الكوميديا. أما مسرحياته الكبرى فلا تعرض إلا نادراً. والسبب الرئيسى لذلك هى أن المسرحيات الكبرى تتطلب قدراً كبيراً من مهارة الممثلين وبراعة المخرج و دهائه. فضلاً عن ذلك فإن أفريقيا الاستوائية ليس بها فرق محترفة يمكنها إنتاج هذه الأعمال بالمهارة الحرفية المطلوبة.

شوينكا والمسرح

يدرك شوينكا حاجة هذه البلاد إلى فرق تجمع هيئة الممثلين معاً تحت إدارة خبيرلمدة طويلة كافية لتطوير المهارات اللازمة لإنتاج الدراما الأفريقية الجديدة التى تترسم طرق العرض التقليدية فى أمريكا وكذلك تكنيك التقاليد الأوربية المسرحية وغيرها. كون شوينكا، عند عودته من إنجلترا فرقة "الأقنعة 1960" وهى الفرقة التى قدمت مسرحية "رقصة الغابات" فى مناسبة استقلال نيجيريا. بعد ذلك كون فرقة " مسرح الأوريصن Orisun theater)"-ولا يزال أمله فى وجود مجموعات مسرحية دائمة بعيداً عن

التحقق لكنه استخدم الفرق الجامعية كنواة لفرق التمثيل التى عرضت مسرحياته فى داخل نيجيريا وخارجها .

وشوينكا نفسه ممثل ومخرج بارع وإخراجه لمسرحياته أثبت حقيقة هامة وهى أن إخراج مخرج محترف لمسرحياته ليس بالضرورة هو الإخراج المتميز "لقد أخرج أول عرض لمسرحية"حصاد كونجى" على أرضية قاعة المؤتمر فى فندق Federal Palace Hotel فى لاجوس، ودون وجود لخشبة مسرح ملائمة، ولكن عن طريق إضاءة باهرة، واستخدام حساس للموسيقى والحركة، فإنه قدم عرضاً ممتازاً. لكن ليس كل مخرج هو شوينكا، ولابد من الاعتراف بأن مسرحية مثل "رقصة الغابات"كان وضعها على خشبة المسرح يواجه مشاكل صعبة. وعلى العكس فإن وفرة التسهيلات لا يمكن فى حد ذاتها أن تصنع عرضاً ناجحا. على الأقل فقد رأى أحد النقاد أن إخراج " عابدات باخوس" فشل فى أن يستجيب بدرجة ملائمة لمتطلبات النص. فأمام نص يتطلب إيماءات دقيقة ذات معنى، ووضوحاً روائياً، ولغة مسرحية قائمة على الشعائر، فإن المخرج قد اختار أن يقلد حفلات المجون (الطقوس السرية الصاخبة التى كانت تمارس فى أعياد آلهة الإغريق) أى رعب زائف وإثارة زائفة.

الاهتمام الأساسى

لا تنفصل حياة شوينكا عن عمله، فمعظم أعماله ناشئ عن اهتمام حاد، ربما يائس بمجتمعه. هذا الاهتمام واضح فى شعره ومسرحياته ومقالاته ولكنه ليس مجرد اهتمام أدبى فقط. بل يظهر أيضاً فى مقالاته التى يرسلها للصحف النيجيرية التى يمكن الاعتماد عليها دائما لإثارة الدعم المتحمس أو المعارضة العنيفة. هذا الاهتمام و هذه السرعة التى يترجم بها أفكاره إلى أفعال هى التى تضعه دائما فى تعارض مع المؤسسات والحكومات استقالته

المثيرة من جامعة إيفى Ife ، وحديثه الإذاعى المشهور، واعتقاله طوال مدة الحرب الأهلية ما هى إلا أمثلة من الأوضاع غير المريحة التى وضع فيها شوينكا نتيجة لتمسكه الشديد والمستمر بمعتقداته. ومع ذلك، فإن شوينكا يعلن دائماً أنه ليس " كاتباً ملتزماً " كل ما يعنيه كما يوضح هو فى حديثه لمجلة (Spear) " انه ليس ملتزماً بأية أيدولوجيا "هناك قلة قليلة من الكتاب يؤمنون إيماناً أعمق بالحرية ومستعدين للتضحية بهذا القدر مثله وإليك نص كلامه:

" لا أعتقد أن هناك سبباً واحداً يمنع البشر من الاستمتاع بأقصى درجات الحرية. فى قبولنا بالعيش معاً فى مجتمع، نحن نوافق باختيارنا على أن نتنازل عن بعض حريتنا. أما اختصار الحد الأقصى المتاح للحرية من الناحية الاجتماعية فهذا بالنسبة لى عمل يتسم بالخداع. أنا لا أومن بالديكتاتورية سواء كانت خيرة أو شريرة."

من خلال التمسك الشديد بهذه المعتقدات القوية تنطلق أعمال شوينكا الأدبية أو الاجتماعية، فشوينكا شخصية متماسكة فى وحدة واحدة، الفنان والإنسان شئ واحد.

الإرادة الفردية والمسئولية

الأفكار الأساسية التى نخرج بها من قرائتنا لشوينكا ليست أفكاراً أفريقية على وجه الخصوص بالرغم من شخصياته وطرق سلوكهم الأفريقية. إن اهتمام شوينكا هو اهتمام بالإنسان على سطح الأرض. الإنسان يرتدى الزى الأفريقي لحظة عابرة ويعيش فى الشمس فى قلب الغابة المدارية، لكنه يمثل الجنس البشرى كله. إن ازدواجية شخصية الإنسان، وقدرته على الخلق و التدميرفى نفس الوقت تجعله فى كل لحظة ضحية محتملة لعبقريته الذاتية،

وهى سمة عامة للجنس البشرى Homo Sapiens الذى منحه خالقه موهبة الإرادة الحرة فى مسرحية "رقصة الغابات" نجد إله اليوروبا المسمى أبو الغابة Forest Father يمثل الخالق، أما ديموك نحات الغابة الفنان فهو يمثل الإنسان. فأى إله عام أو فكرة مجردة لمصدر الحياة يمكن أن تأخذ مكان " أبو الغابة " كما أن أى إنسان عاقل يمكنه أن يأخذ مكان فنان اليوروبا.

الخلاص والإرادة الفردية

يرى شوينكا أن المجتمع البشرى فى حاجة مستمرة للخلاص من ذاته ففعل الخلاص ليس فعلاً جماعياً، لأنه يأتى من خلال رؤية الأفراد وتفانيهم فيواصلون رؤيتهم رغم معارضة المجتمع الذى يسعون من أجل خلاصه. خلاص المجتمع يعتمد إذن على ممارسة الإرادة الفردية. هكذا فأن ما فعله أتندا Atunda، عبد اليوروبا الذى جزأ الجوهر المتحد وأخرج جوهريات فردية أو آلهة كثيرة، تم الاحتفال به فى قصيدة " إدانر" Idanre مثل ربات فرادى أخريات أو رجال ملهمين (أنبياء) تتحول حياة الناس بفضل ممارستهم لإرادتهم الفردية .

تتساوى إذن شخصية اليوروبا مع شخصيات مأخوذة من كل الديانات العالمية. أتندا هو رمز لفكرة عامة تمدنا بها ديانة اليوروبا وأساطير اليوروبا بالطريقة الملائمة.

إذا كانت إرادة الفرد بهذه الأهمية فعلى المجتمع أن يتيح لها فرصة الممارسة الحرة وأى شكل من أشكال القمع السياسى يعد إخمادا لهذه الإرادة الفردية. إن سحق إرادة الفرد هو سحق لقوى الحياة ذاتها. هذا هو موضوع مسرحية " حصاد كونجى " وهو يكفى لإعطائنا مثالاً لهذه التيمة المهمة. هذه ليست فكرة من تراث اليوروبا أو أفريقيا. فإذا كانت لها صلاحية، فهى الصلاحية العامة. الصدام بين الفرد والمجتمع الذى يصوره شوينكا فى سياق افريقى، هو ظاهرة عالمية، فالشهيد الذى هو الثمرة الإيجابية لهذا الصدام هو أيضاً ولحسن الحظ ظاهرة عالمية (أنا أردد عبارة شوينكا الساخرة).

فالفرد الذى يحمل رؤية للمجتمع ينبغى عليه أن يوصل هذه الرؤية وأن ينشرها إن كان فيها تحسين لحال المجتمع. المفارقة التراجيدية التى ظهرت فى عدد من أعمال شوينكا تبين، ان صاحب الرؤية ظل معزولاً ولم يجد من يفهمه، ويموت دائماً قبل ان يفهم الناس رسالته. كما رأى شوينكا نفسه بحكم خبرته، لأنه رأى رجالاً تعطى أراءهم و أفكارهم أملاً لنيجيريا - مثل فيكتور بانجو وميجور فاجوى Major Fajuyi إلا أنهم ماتوا دون أن يرى أحد منهم تحقيقا لهذه الأفكار والمواقف فى الواقع، مما يؤكد أن هذه الملابسات تنتظر دائما الأعمال الإنسانية. مع ذلك فإن مسئولية صاحب الرؤية أن يواصل طريقه سواء كان وحيداً أم لا، لأنه كما نرى فى حالة "الحالم" فى قصيدة بهذا الاسم، أنه بمجرد نشر الأفكار فإنها قد تنمو وتثمر حتى بعد موت صاحبها. أما الأنبياء الكذبة فيبدو وكأنهم ينمون نمواً عابراً كالبذور التى تقع على الصخر. فى مسرحية مثل "حصاد كونجى" يتركز الضوء على الجماعات المؤمنة من أتباع قادة الإصلاح. سيجى وداودو تتبعها مجموعات من النساء وشباب الفلاحين المعارضين لطغيان كونجى ونظام حكمه فى" حصاد كونجى، وفى"الرجل مات" يتأثر شوينكا تأثراً شديداً بقوة الأغنية التى يرددها جماعة سجناء إبو
Ipo Prisoners وهذه الرواية التى كتبها بعد خروجه من السجن المسماه " موسم الشذود" تصور مجتمعاً له فلسفة و رؤية مشتركة كعامل مساعد للإصلاح.

هذا تحول للاهتمام، فالقادة ما زالوا هناك يحلمون ويتجرأون دائما وحدهم – أوفى Ofeyi مثل أورفيوس، كان عليه أن يتخذ قراره لرحلته داخل الجحيم بمفرده. لكن الاهتمام يتجه أيضاً للجماعات المعارضة من الرجال والنساء العاديين الذين يكونون المجتمع.

الاهتمام بالحياة

تحتفى أعمال شوينكا بالحياة وتستهجن نقيضها. هذا النقيض يشمل محاولات القمع الداخلية الصغيرة. الخراب الشامل الذى تخلقه الحرب، هذا جانب من أعمال شوينكا التى ترتبط كما هو واضح بالعالم الحديث كله. وهو

يجد أيضاً أساطير اليوروبا قريبة المنال إذ تمده بصورها الشاملة فالإله أوجين يصاب بالجنون مؤقتاً إذا سكرويقتل بلا تمييزأكان صديقاً أوعدواً. وهو تشخيص لفكرة الدمار الجنونى الذى تخلقه الحرب. إن رسالة " إدانر" هى رسالة عامة يمكن ان تنطبق على هؤلاء المسلحين بالأسلحة الذرية وكذلك على الذين يحملون السيوف فقط. الحرب الأهلية النيجيرية تمثل كارثة قومية تنبأ بها شوينكا قبل وقوعها وعرض لها فى مسرحية " رقصة الغابات " وهكذا كانت دماراً مخيفاً لا لزوم له وإنكاراً للحياة. ان الأدب بالنسبة له هو مظهر للحياة. لقد أغرق نفسه كلية فى الجهود الرامية إلى إحباط مساعى الحرب. وكانت النتيجة معاناته الشخصية فى السجن وهو أمر معروف جيداً .

وتنويعاً على تدمير القدرات البشرية، هناك تدمير الإنسان للبيئة. هذا الموضوع – الخاص بتلوث البيئة - والذى صار معروفاً فى البلاد الصناعية. وما زال يبدو بعيداً بالنسبة لكثير من بلاد افريقيا. والواقع أن افريقيا على أبواب المرحلة وهى تصرخ طلباً للمصانع التى تسبب التلوث كما نعرف من إحدى مسرحياته المبكرة والساخرة. يعطى شوينكا للرئيس الرجعى فى قرية إليوجنلى دفاعاً عن البيئة فيقول: (الأسد والجوهرة)

" أمنيتى كرجل كهل أن أرى التنوع هنا وهناك. بين الجسور والطرقات القاتلة، وتحت أسراب الطيور الطنانة التى تغطى بالدخان وجه الإله سانجو الذى تشع منه أضواء البرق كألسنة الثعابين .... بين هذه البقعة وبين تلك الغابة البرية التى سوف يتم الانتفاع بها مستقبلاً، يلزمنا أن نبقى بقعاً من الأرض بكراً عذراء زاخرة بالحياة، ونترك أكوام النفايات الخصبة تتصاعد منها أبخرة الأسمدة العضوية دون أن تمس".

فالحياة البشرية تقدم تحديات مستمرة واختيارات مستمرة، وعلى الإنسان أن يشق طريقه خلال هذه البدائل المتناقضة. يبدو أن شوينكا يفضل شخصية أوجين Ogun الذى يعيش الحياة دائماً بين التحديات والمخاطر الناتجة عن خطأ الاختيارات .فأوجين (عكس أوباتالا Obatala الذى يحرم الخمر على عباده) "فخور باعترافه بوجود حاجة إلى خلق التحديات من أجل التدريب المستمر للإرادة والقدرة على السيطرة، فقد فرض على أتباعه الاستمتاع

بحرية شرب الخمر". وهى خاصية مشابهة لديونيسيوس وهـى بـلا شـك أحـد الأسباب التى جعلت شوينكا يجد فى مسرحية " عابدات باخوس" ليوروبيـدس ما يغريه بإعدادها. وهى تأتى استجابة للتحـديات فـى اتجـاه الحكمـة الصـادقة بعد احتماله لآلام التجارب. هذه رحلـة الحـاج التـى يقـدمها شـوينكا للمفسـرين الشباب فى روايته "المفسرون" خلال فرص الحياة ومخاطرها.

هـذه هـى نوعيـة الاهتمامـات الهائلـة التـى تبقـى فـى الـذهن بعـد أن ننسـى السلوكيات الخاصة التى يتم من خلالها التعبيـرعن هـذه الأشـياء فـى الأعمـال الفردية. وهى نوعية الأفكار التى تعطى وول شوينكا جاذبيته العالمية.

ـــ كتابات وول شوينكا، تأليف: الدرد جونز،

-The Writings of Wole Soyinka, Heinemann, London, 1983.

تصدير: بقلم المؤلف

بعض التفاصيل المتعلقة بأصول محتويات هذا المجلد تحتاج أن تحكيها لأنها متصلة بطريقة غير مقصودة (وبسخرية خفيفة) بموضوعات محاضراتى ذاتها. ففى سنة 1973، عندما عجزت عن استرداد منصبى فى جامعة إيفى، فى نيجيريا، قبلت تعيينى لمدة سنة كزميل فى كلية تشرشل، فى كمبريدج، وكنت فى ذات الوقت أستاذا زائرا فى جامعة شيفيلد، التى جئت عند تأسيسها مباشرة الى قسم اللغة الانجليزية الذى يعتز بتخصيص برنامج كامل للأدب الأفريقى، متضمنا منهجا للدراسات العليا. كانت كمبريدج متحفظة الى حد ما بناء على مبادرة من قسم الأنثرويولوجية الاجتماعية، تم اقتراح تقديم سلسلة من المحاضرات عن الأدب والمجتمع، وكان من الطبيعى أن يقوم قسم اللغة الانجليزية بالمشاركة فيها. لكن ظهرأن الفكرة ليست طبيعية هكذا، وقدمت المحاضرات كاملة، لكن تم ذلك فى قسم الأنثرويولوجية الاجتماعية. والفحص العابر بعد انتهاء كل شىء، دل على أن قسم اللغة الانجليزية (أو ربما إحدى الشخصيات الرئيسية) لا تؤمن بوجود مثل هذا الوحش الأسطورى المسمى بالأدب الأفريقى. أحد تلاميذى كان مشروعه يتمحور حول الأسطورة فى الأدب الأسود. ومن الواضح أنه مر بتجربة مماثلة قبل حصوله على الموافقة بقبول الموضوع ولولا وجودى لحسن الحظ لاتخذوا من عدم وجود مشرف حجة رئيسية لرفض البرنامج الذى اقترحه.

كنت على النقيض، متعاطفا مع محنة الأساتذة التقليديين بقسم اللغة الانجليزية. فهم على الأقل، لم يصلوا الى حد إنكار العالم الأفريقى - وأنكروا أدبه فقط، وربما حضارته. فبدأت كثير من الجامعات الأفريقية تعيد النظر فى الوضع المريح الحالى لأقسام الأدب الأفريقى كملحق لقسم اللغة الانجليزية. وتصرف عدد قليل منهم بحكمة وبدلوا اسم القسم الى (الأدب المقارن) بالنسبة لأقسام اللغة الانجليزية المحافظة. وهناك جامعات أخرى، لم تضع دراسات الأدب الأفريقى بصورة مرضية تحت اسم قسم الدراسات الأفريقية رغم أهميتها كما تبدو، مع ذلك فإن مسألة التسمية بصورة نهائية هى أمر ثانوى، لكن المحرك هو كل شىء. فهذا الأمر الأن يتعدى مستوى التطهير المعادى

للتعليم والتربيـة الكولونياليـة ويرحـب بفهـم ثقافـة تأخـذ مرجعيتهـا مـن داخـل الثقافة نفسها. والموضوعات التى اختيرت لهذه المحاضرات هى انعكاس لهذا الفهم الايجابى.

يصعب علينا فى أغلب الأحيـان، أن ننقـل للغريـب والمغتـرب فـى داخـل مجتمعنـا، الحقيقـة الكاملـة لهـذا الفهـم الـذاتى، فالتحررالاجتمـاعى، والتحـرر الثقافى، والثورة الثقافية، مسارات سهلة لكنها مضللة،
Deflective approaches، - لأنها تحتفظ بنقـاط مرجعيـة خارجيـة يمكـن فى ضوئها قياس التقدم فى التفكير، ان تعبير الفهم الذاتى الحقيقى فى حد ذاتـه يمكن الوصول إليه فى لغة التحرر الثقافى الفعالـة الـخ: ذلـك لكـى ينقـل الفهـم الـذاتى للعـرق، للثقافـة، فمـن الضـرورى أحيانـا التحـرر مـن قـيم الآخـرين، وتوصيل هذا الوعى الجمعى لهم، فسوء فهم هذه العملية التجريبيـة هـو الـذى خلق فى الدراسات الأكاديمية الأفريقية هالة التأليه حول ما يسمى زيفـا عمليـة التثاقف (معرفة وعرض الأفكار المرجعية للثقافات الكلونياليـة) بالنسـبة للفهـم الذاتى الحقيقى للهوية فى واقع العالم الأفريقى، فهذا يصـل الـى حـد الاسـتعباد الثقافى والخيانة الذاتية.

لقد عارضت الزنوجة منذ اتصالى المبكر بشـراحها، وهـو موقـف لازلـت أؤكده فى هذه المحاضرات، وقد يبدو شـىء مـن التنـاقض فـى التأكيـد عليهـا، وهو الشىء الكامن فى العـالم الإفريقـى المفهـوم فـى الأسـطورة والأدب. هـذه المواقـف، أمـل أن أكـون قـد أوضـحتها فـى المحاضـرات وأثبـت أنهـا ليسـت متصارعة بالتبادل فقط ولكنها متسقة هكذا، أى أن اختيـار الموضـوع لـم يـأت هكذا إعتباطا. لقد شغلت على مدى طويل بعملية فهم عالمى الخاص بتعقيداتـه الكاملة، وأيضا من خلال تقدمه المعاصـر وتشـوهاته. دليـل ذلـك موجـود فـى أعمالى الإبداعية وفى واحدة من مقالاتى، الأولى، المسرح الرابـع، الموجـودة ضـمن هـذه المجموعـة كملحـق. إن الخـيط المتصـل فـى هـذه المحاضـرات الأخيرة ينبع من هذه الجهود المبكرة التى بذلتها لكى أحصر فهمى لهـذا العـالم الميتافيزيقى وانعكاساته فى الذاتية الإجتماعية لثقافة اليوروبـا المعاصـرة. لقد نشرت " المسرح الرابع " فعلا فى مسودتها الأولى – وقبض على وأصـبحت مقطوع الصلة بالعالم بمجـرد ارسـالها الـى المحـرر، لتوصـيلها الـى ويلسـون

نايت G.Wilson knight ، أستاذى السابق فى جامعة ليدز، للتعليق عليها . لقد حاولت الأن أن اختزل شكوة أحد تلاميذى كعوائق "محذوفة" فى سبيل فهم هذا العالم. هناك بالإضافة الى ذلك عدد من أخطاء الطباعة التى أعاقت الوضوح – وهذه قد تمت إزالتها. المقالات الخاصة بالدراما سوف تراها معدة هنا بعناية وبتفصيل دقيق لهذا الإهتمام المحورى من أجل أن تنقل من خلال تحليل الآسطورة والشعائر الفهم الذاتى للعالم الأفريقى

لقد نشأ فى السنوات القريبة (خصوصا فى الأبع أو الخمس سنوات الأخيرة) سبب سياسى لهذا الهاجس المتزايد بهذا الموضوع الخاص ومن موقف معلن تماما كخصم للزنوجة (لوأن أحدا عرف مقدما ما الذى يجعل إحدى العبارات سهلة التذكر أكثر من غيرها!) لقد حدث هذا بفعل إحساس متزايد بالخطروبالخيانة حتى إننا لاحظنا أن موقفنا مشوه ومستغل من أجل إحتضان مدرسة للفكر"سوفسطائية " تنبذ (لأسباب أيديولوجية فعلا) وجود العالم الأفريقى! فى كل من المنشورات الثقافية والسياسية، وفى مثل هذه اللقاءات كما حدث فى مؤتمراليونيسكو حول تأثير الكلونيالية على الثقافة الأفريقية، دار السلام 1972 لجنة مؤتمر أفريقيا السادسة، دار السلام 1974 الإجتماع التمهيدى لمهرجان الفن الأسود، وداكار 1974 الخ، الخ، نحن الشعب الأسود قد دعينا بدماثة ولطف لتسليم أنفسنا إلى عهد ثان من الكلونيالية. هذه المرة عن طريق فكرة إنسانية مجردة وعامة
a universal –humanoid abstraction تحددت وسلكت عن طريق أفراد يستمدون نظريتهم وإختصاصاتهم من فهم عالمهم وتاريخهم، عقدهم الإجتماعية ومناهجهم القيمية. من الواضح أن الوقت قد حان للإستجابة لهذا التهديد الجديد، كل فى حقل تخصصه. إن مهنة الدعارة التى يمارسها النقد الأدبى توحى أحيانا بالأمل فى أن تلعب دورها فى هذا الصراع الذى يتزامن توقيته مع تذكرنا أننا فى مرحلة فاصلة للتحررالذاتى الأفريقى وهى مرحلة حاسمة لأنها تأتى بعد (أو فى تزامن مع) هجمة موجهة من الخارج على هذه القارة فيجب أن يأتى بيان تأكيدى بالقيم الأصلية المعدلة لهذا المجتمع، فقط تبعا لمطالب العالم المعاصر. وهذه عملية تبدو واضحة بدرجة كافية فى مسار التاريخ المتقطع. هل يمكن أن يكون بسبب هذا أصبحنا نحن الأفريقيين نواجه هجوما مركزا، محمولا فوق إحترام ايديولوجى، ينصب على كل محاولة

لإعادة تقدير العالم الحقيقى للشعوب الأفريقية وتأكيد فهمها المعاصر من خلال بنيات هيكلية ملائمة؟ وعبثا نستحضر أسماء مثل مبيتى , Mbiti Bolaji Idowum, Ogotmmeli , Kagame, Willie Abrahams, Cheik Anta Diop, وكذلك بعض الأجانب الذين حاولوا مثل الأب تمبلز، وبيير فييرجير، هيرسكويتس الخ،لأن السلالات الجديدة من المنكرين لم يتواجدوا ولم يكتبوا سطرا، ولم يقدموا مفتاحا يظهر لنا، على الأقل ،صورة مركبة للعالم الأفريقى .

عند اليوروبا مثل خاص بها : لسوء الحظ فإن فكاهته تضيع فى الترجمة ، وهو قائم على تورية – مرتبطة (بالأشخاص بعضهم بعضا) فى الترجمة الحرة نقرأه كالأتى " صلة القرابة لا تؤكد أنه لكوننا توائم، فنحن نمزق أفخاذ بعضنا بعضا "فالرجل الذى يحاول بسبب القرابة الأيديولجية أن يفصل كينونتى عن فهمها الذاتى ليس فقط عدوا ثقافيا بل عدوا سياسيا أيضا لقد فهم تروتوسكى هذا جيدا فقط وكذلك فعل اميلكار كابرال) عندما تبدأ العلاقات الأيديولجية فى إنكار، نظريا وفعليا، حقيقة الهوية الثقافية التى نعرفها بأنها العالم الأفريقى بينما يؤكدون هم هويتهم حتى الى حد دعوة العالم الأفريقى لإذابة وجوده فى وجودهم، فيجب علينا أن نبدأ فى النظر بجدية الى أهدافهم السياسية. مع ذلك فإن هذا المجلد لا يشغل نفسه بذلك. إنه مشغول فيما ينبغى أن يكون الفعل المتزامن لنستخرج من التاريخ، من الميثولوجيا الأدب، لفائدة كل من الأغراب الأصلاء والأفريكان المغتربين، عملية مستمرة للفهم الذاتى الذى يبدو إقتلاعه مؤقتا قد أغرى كثيرين بعدم وجوده أو عدم صلته (إنتكاسة، رجعية، عنصرية، ألخ) بحقيقة العالم المعاصر.

بعض هذا الأدب الذى ناقشناه فى هذه المحاضرات تشوبه نغمة من الاستعجال؛ هذا فى حد ذاته دليل على اليقظة المفاجئة لجيل جديد من الكتاب لمواجهة التهديدات لفهمهم الذاتى. هؤلاء الكتاب، هم بغير إستثناء، أولئك الذين إستجابوا بضجر وعدم مبالاة للخطاب الرومنتيكى للزنوجة. إن الزعيق فى أصواتهم إنما جاء كرد فعل ينبىء بتجربة الإحساس بأنهم طعنوا فى الظهرومن مراكز لم يكن أحد يتوقعها تماما. أن ترفض المشاركة فى خلق مذهب جديد للفهم الذاتى اليومى للواقع شىء؛ وأن تجد هذا الواقع مستنكرا

باحتقار أو مدمرا عن طريق بعض الملتزمين بمذهب أخرهو أمر غاية فى الخطورة - ويثير ردود فعل عنيفة. أما الحل فى اللحظة الراهنة فإنه يبدو فى إستمرار عملية إعادة التصريح بذلك الفهم الذاتى للفت الإنتباه إليه فى أعمال الخيال الحية بوضعها فى سياق المناهج الأولية للفهم العرقى.

لا يوجد فى هذه المقالات شىء يوحى بتفرد تفصيلى عن العالم الأفريقى فالإنسان يعيش مع ذلك فى عالم يشمل الأسطورة والتاريخ والعرف، فى مثل هذا السياق الكلى فإن العالم الأفريقى، مثل أى "عالم" أخر هو عالم فريد فهو يمتلك، بالإشتراك مع الثقافات الأخرى فضائل التكامل. إن تجاهل هذا الطريق البسيط نحو إنسانية مشتركة واتباع الطريق الآخرللإنكار، مهما كانت الدوافع، فهو محاولة لإدامة خضوع القارة السوداء للخارج. ليس هناك طريق للاختيار النهائى بين العقلية الإستعمارية لاجافى كروثر Ajayi Crowther, أول مطران أسود لغرب أفريقيا الذى انبطح متذللا أمام سادته المبعوثين فى توسل من أجل الصبروالفهم لإخوته "المتخلفين الحيثيين المتوحشين" وبين أصحاب الأيديولوجيات السوداء الذين أحرجوهم بتصريحات عن الفهم الذاتى من جانب أفريقيين جدد متخلفين أيديولوجيا. كلاهما يعانى من فنتازيا أجنبية مستمدة من التحول الخلاصى فى صورة السادة الأجانب. وكلاهما ضحايا لعقيدة الإنكار الذاتى، وهى المطلب الأول للتسامى "سياسيا أو دينيا" ومثل نظيره من المتدينين فإن الأيديولوجي الجديد لم يتوقف أبدا لتقدير سواء كان أو لم تكن هناك حقائق عامة فى مذهبه الجديد فعلا أويمكن إستنباطها من رؤية العالم والهياكل الإجتماعية لشعبه .إن دراسة كثير من الكتابات الأفريقية المعاصرة تكشف أنهم يستطيعون: هذه المجموعة الأدبية التى وصفتها بأنها أدب ذو رؤية إجتماعية دنيوية أو علمانية. فهى تحدد بداية الصلاحية الوصفية للفهم الذاتى الأفريقى.

وول شوينكا اكرا – سبتمبر 1973.

الفصل الأول

الأخلاق والجماليات فى النموذج الشعائرى الأصلى

سوف أبدأ بتذكر الآلهة من أجل تضحياتهم على مذبح الأدب، وبهذا الفعل ندفعهم الى مزيد من الخدمة نيابة عن المجتمع الإنسانى، ورغبته فى تفسير وجوده أو كينونته. لقد اخترت ثلاثة نماذج.العدد تم بالصدفة الخالصة؛ ليس هناك نية لخلق ثالوث أدبى، مقدسا أو غير مقدس – إن إختيارهم محكوم بطبيعة مواهبهم التى، بالإضافة الى تواريخهم المتداولة، قد جعلت منهم ألهة مفضلين عند الشعراء وكتاب المسرح ،المحدثين والتقليدين. إضافة الى ذلك (وهذا بالطبع حقيقى بالنسبة الى كثير من الربات المرافقات لهم) يبدو أنهم يسافرون بعيدا جدا والعالم الأفريقى للأمريكتين يشهد بهذا فى واقعه الاجتماعى الدينى وفى فنونه وأدبه الدنيوى. رموز يموجو Yemojo Oxosi (Ososi) , Exu and Xango (Sango) لا يعيشون حياة تؤدى فقط الى حياة منحلة مع القديسين الكاثوليك الرومان فقط بل ينصهرون مع التعبيرية التكنولوجية والثورية للفنون الجدارية فى كوبا والبرازيل وفى كثير من بلدان الكاريبى .

الأرباب الثلاثة الذين يشغلنا أمرهم هنا هم أوجين، أوباتالا وسانجو. ويظهرون فى الدراما فى شعيرة العبور الخاصة بالآلهة الأبطال، وهى انعكاس للصراع مع القوى التى تتحدى مجهودات الإنسان فى التناغم والانسجام مع بيئته، ماديا، وإجتماعيا ونفسيا. فدراما الإله البطل هى تعبير ملائم: فالآلهة ليسوا موضع مساءلة لكن أدوارهم الرمزية نتعرف عليها عن طريق الانسان فى دوره كوسيط يطرح الأسئلة، كمستكشف فى مناطق " الجوهر – المثالى " essence-ideal الذى يدورحول أطرافها الإنسان مرعوبا. فى النهاية، كتصور سابق للكينونة المدركة، والتى هى رغما عن ذلك نتاج القدرة الإبداعية الواعية للإنسان، فهم يعظمون قيمة الوجود الإنسانى فى نطاق دورة الوعى الزمنى. وتظهر هذه كملامح رئيسية فى دراما الإله البطل: إنه فى نطاق هذا الإطار الخاص بهم يطرح المجتمع

أسئلته الاجتماعية أو يصوغ أخلاقياته. فهم يتحكمون فى اعتباراته الجمالية الخاصة بالممارسة الشعائرية ويضيفون على كل حفلة (عرض) تجربة متعددة المستويات لما هو صوفى وما هو دنيوى.

مكان الطقس الشعائرى، فى دراما الآلهة، هو الكون بكامله، وأن مدخلنا الى هذه الدراما ممكن أن يتم بطريقة مفيدة من خلال المثال المشابه للملحمة التى تقدم أيضا، على مستوى مختلف، سبيلا أخر للوصول الى شعائر الرحلة Rites of Passage (هى الطقوس المصاحبة للأحداث الكبرى فى حياة الإنسان من بلوغ وزواج ووفاة) والملحمة تحتفل بانتصار الروح الإنسانية على القوى المعادية للتمدد الذاتى . فهى تجسد بشكل فعلى، الميلاد الصعب والنبيل للفرد أو للوحدة الإجتماعية، وتخلق كائنا جديدا خلال الإستخدام والتشديد على لغة التمجيد الذاتى الصحى الذى تميل اليه الطبيعية البشرية. فالشعائر الدرامية أو التراجيدية للألهة، تنشغل بالظواهر الأكثر عمقا، والأكثر مراوغة عن الكائن وغير الكائن. فالإنسان يمكنه أن يحمل بل ويمكنه أن يتغلب على غياب اليقين الميتافيزيقى عن طريق الحيل الملحمية، وأن يطيل زمن الإحساس Social euphoria بحالة النشوة الاجتماعية عن طريق الانشاد المستمر ، لكن هذا التدريب فى حد ذاته يثبت أنه مجرد نائب موفد الى الظاهرة المذهلة للوضع الكونى لكينونته ' فالتساؤل الحيوى يدخل متطفلا ، مدفوعا الى ذلك ، بالحجم الهائل الأبدى ، الصابر ، غير المتحرك الذى يحيط به ، قد نظن أن حقيقة هذا الاتساع الفضائى غير المحدود هو الذى خلق الحاجة الى التحدى والمواجهة وعلى الأقل انشاء وفاق مع عالم اللانهائية . هناك كيانهم وليس فى أى مكان أخر يمكن تصوره – البيت الطبيعى للربات التى لا نراها، استراحة لمن يرحل ومسرح معد لاستقبال من لم يولد بعد. فيوضات وجدانية، وانبعاثات نفسية مفاجئة، يمكن منطقيا، وفقط أن تأتى من هذه الضخامة الهائلة التى لا مثيل لها. عالم الأرباب (Chthonic شيثونيك)، وهو مستودع الخواص المبدعة والمدمرة، الذى يتطلب متحديا، نائبا من البشر لكى يخترق تخومه من وقت الى آخر من أجل رفاهية المجتمع. خشبة المسرح، ساحة المواجهة الشعائرية، تمثل الفضاء الشيثونك الإنسان الخائف من الإطار الكونى لوجوده. فالتصغير السحرى للكون خلقه

وجـود المجتمـع، وفـى هـذا الفـراغ المشـحون يـتم تحـدى السـكان فـى عـالم الأرباب.

هذا السياق هو الكلية الكونية، فى الحديث عنـه يجـب أن نتـذكر باسـتمرار أننا لا نقتطع منه هذا الجزء، الذى أصبح فعليا وفيزيقيا مفهومـا، والـذى يميـل الى أن يحتل طبقة دنيوية منفصلة فى الخيال الأوربى الحديث. لـم يكـن الأمـر هكذا دائما، هذا التآكل التـدريجى لـلأرض فـى المجـال الميتـافيزيقى الأوربـى ربما جاء بتأثير التقاليد – الأفلاطونية المسيحية. رغم كل هـذا، فـان الإغريـق الوثنيين لم يهملوا هذا البعد الكلى الأهمية. فبرسـيفون، وديونسـيوس وديميتـر كانت ربات أرضيات. بلوتو لم يحكم فقـط بـل سـكن فـى العـالم السـفلى. كـان نبتون إلها مائيـا جـدا يقـود رحلاتـه علـى الانبثاقـات المائيـة. أولئـك الرؤسـاء الأبطال فى عالم الأربـاب، أورفيـوس، جيلجـاميش، يوليسـيس، اخترقـوا هـذا العالم السفلى بأساليب طبيعية وملموسة. وقبل أن يتم ذلك التأخى الشـرقى بـين المسيحية -والبوذية – الذى أوهن الفكر الأسيوى وحاصره. قـاد الـرب شـيفا Lord Shivaرحلته العاطفيـة فـى الأرض ، موحـدا كـل العناصـر فـى مبنـاه القوى الذى انفجر نحو سطح الأرض ، وانشـق الـى ثلاثـة فقـذف المنـى فـى الكون الأعلى 0 ففى الأثار القديمة الأسـيوية والأوربيـة ، عـاش الإنسـان فـى داخل كلية كونية مثل الأفريقى وامتلك وعيا لا يمكن فيـه لكينونتـه الأرضـية ، ولا لفهمه الذاتى المرتبط بالجاذبية ، أن ينفصل عن الظاهرة الكونية الكلية , (ودعنا نتذكر دائمـا أن الأسـاطير تتبـع مـن محاولـة الإنسـان إخـراج خـواطره الوجدانيـة الداخليـة والاتصـال بهـا) لقـد حـدث تحـول عميـق داخـل الـنفس الانسانية . لو إفترض وجود أساطير بشرية فى فتـرة مـن الفتـرات تسـلل فيهـا أحد الآلهة الى الأرض وشـق الصـخور وأجـرى أنهـارا تحـت سـطح الأرض بعضوه الذكرى ذاهبا مباشرة الى طبقات الجو الخارجيـة، وفـى فتـرة أخـرى، نجد إلها أخر يمشى فوق سطح الماء دون أن تبتل أقدامـه. الإشـارات الأخيـرة الخاصة إلى المانوية الكونية Cosmic manichaeism ، سوف نقابل دليلها فى البنية الجمالية للدراما الأفريقية الخاصة بالآلهة فى مسـكنهم الموحـد عبـر الأطلنطى ، إن بذرة العداء للحيـاة الأرضـية التـى بـذرتها البوذيـة والمسـيحية اليهودية كان لابد أن تنتهى بهذا التصرف مما أدى لتحـول العـالم السـفلى الـى موقع جديد أعلى فى السماء، وهى ضـاحية للتطهـر تحـت الإشـراف المباشـر

لآلهـة السـماء . فالآلهـة المتعـددة الظهـور أصـبحت بالنسـبة للأوربـى ذكـرى بعيـدة، وأن الأبطـال الـذين كسـروا الإحتكـار الإلهـى لعـالم الأربـاب إنطفـأ ضـوءهم فـى أسـاطير مريبـة. والنتيجـة النهائيـة لهـذا – بلغـة حالـة الإنسـان الكونية - هى أن الكون يتراجع أكثر فأكثر حتى أنه فـي الوقـت الـذى لايـزال فيـه محتفظـا بشـيء مـا مـن عظمتـه اللانهائيـة ، فإنـه يفقـد جـوهره الخـاص بإمكانية اللمس أو الإمسـاك بـه عـن قـرب، فهـو ينتقـل مـن ذلـك الـذى يمكـن الإمساك به متحولا الى عوالم من الفنتازيا بادئا فى مكان أخر، حيث بدأ سـابقا متعايشا مع ومتكاملا مع واقع كينونـة الإنسـان الفيزيائيـة وبيئتـه .هكـذا حيـث حدثت فى السابق شعائر إستكشاف عالم الأرباب ، عالم الميلاد والبعـث حيـث كانت شعائر التراجـع والـدخول ، ممكنـة مـن أى واحـد مـن العـوالم المختلفـة للوجود الى عالم آخر من أجل ونيابة عن أى كائن – من الأسـلاف أو الأحيـاء أو الذين لم يولدوا بعد – الإنسان الحى الأن حصر رؤيته للوجود فـى الـدوائر الهرمية فوق الأرض مباشرة . فالدراما الطقسية آى الدراما التـى تعمـل كقـوة تطهير، تربط قوة المجتمع الإبداعية، تختفى أو تفسد خلال هذه الفترات او فى مثل هذه الثقافات التى تعيش فقط على تضييق الفضـاء الكـونى. مـن المفيـد أن تلاحظ أن بداية هذه العملية جرت فى دراما الآلهة فـى المجتمعـات المعاصـرة المتأثرة بالمسيحية فى العالم الأفريقى.

الحديث عن الفراغ ، عن الموسيقى ؛ والشعر أوالمظهر المادى الخـارجى فى دراما الآلهة يعنى أن ننتقل مباشرة من التـأثيرات الظـاهرة الـى التـأثيرات الأعمق فى داخل المجتمـع الـذى تعبـر الـدراما عنـه (أى تاريخـه ، أخلاقـه ، توكيداته ، تضرعاته ، شكره أو إشعال الشموع) هذا لا يوحى أن هذه الدراما تعمل دائما على هذا المستوى، التسلية الدنيوية العابرة قد تشمل الآلهة أيضـا – الآلهة يمكن إصـلاحها وتحويلهـا تمامـا الـى شخصـيات فاوسـتية شـيطانية ،لا توجد فى أى مكان أخر إلا فى أغاني المديح – لكـن مثـل هـذه المقطوعـات لا تشغلهم بخلق النغمات العاطفية والروحية التـى تسـود المنطقـة المقدسـة طبعـا حيث الوجود الإلهـى لابـد أن يكـون مشـمولا ومحمـولا داخـل الممثـل الـذى يعمل نيابة عنه.

وهذا يأخذنا بإختصار الى مسألة الفن، صعوبة الوكيل القائم اليوم بالإتصال الشعائرى (سميه المنتج) هى انه حيث يكون الإهتمام بدراما الآلهة ، فإن حساسيته هى فى الأغلب ليست أكثر من مدرب متحمس نادرا ما يكون وسيطا حقيقيا فيما هو اساسا " شعيرة العبور " فالانتقال من مسكنها الطبيعى فى المزار المقدس للإله ، أو من موقع تاريخى فى الدراما الخاصة بأصل الشعب ، أو من قطعة أرض رمزية بين سيقان القمح فى عشية الحصاد؛ الانتقال من هذا الفراغ المشحون الى ساحة محاطة بالحواجز فى أحد مهرجانات الفن، أو حتى الى ملجأ أصلى للإله قد تم إعداده مؤخرا من أجل السياح وعلماء الأنثروبولوجيا؛ وهذا يشكل قيدا متعسفا حتى على أكثر الألهة إعتدالا وأيضا على المزاج الفنى الذى يشارك فيه الإنسانية . هذا ليس ببساطة مسألة تجميد، مثل إزالة أكثر الأحداث قداسة من العيون الغيرمؤمنة. المشكلة الأساسية هى أن التقدم العاطفى الذى يؤدى الى نشوة إجتماعية أو حالة تطهير تم تدميره فى عملية إعادة وضع المسرح. فهذا يؤدى بنا عمدا الى السؤال الدائم هل يمكن أن تكون الطقوس الشعائرية دراما، فى أى لحظة يتم فيها إحتفال دينى أو أسطورى يمكن إعتبارها محولة الى دراما، وإذا كان الإختبار النهائى لهذه المسائل لا يوجد فى قدرتها على الإنتقال من بيئات معتادة الى بيئات غريبة.

هذه الأسئلة بقدر ما يتكرر طرحها على قدر ما هى مصطنعة. فالحزن على ما هو شعائرى وقد أصبح نوعا من التجريد الزائد عن نتيجة الردة الحديثة للمسرح التقدمى الأوربى والأمريكى الى المسرحيات الشعائرية فى أنقى شكل يمكن الوصول اليه. هذا يصدق بصفة خاصة على المسرح الأسود فى أمريكا لكنه يصدق أيضا على المسارح الطليعية البيضاء الأن فى أوربا وأمريكا. كيف، إذا لم يكن بحثا عن التجربة الشعائرية. (والمؤسف، أنه كثيرا ما يضل الطريق بطريقة كوميدية) هل فى مقورنا أن نصف مظاهر ما يسمى " المسرح السائل " Liquid Theatre وهو الأكثر وعيا على المستوى الأنثريولوجى أو " مسرح البيئة " Enviromental Theatre فى أمريكا؟ أو اكتشافات جروتفسكى الحادة فى أغوار النفس البشرية؟ فأى تعبير أكثر دقة يمكن أن يقبض على روح المشهد الذى أقامته المخرجة الفرنسية موشكين فى عملها سنة 1789 أكثر من أنه " مسرح شعائرى ثورى"؟ تجارب بيتر بروك

التـى أخـذت شـركته الـى بيرسـبوليس Perspolis لإنتـاج " أورجاسـت " Orghast وهى مسرحية مخترعة كلية من غير لغة، كل هذا مدعوما بـنفس الحاجة الى إعادة اكتشاف الأصل، أى تجربة الجـذور التـى أختزلهـا الإنسـان الأوربى الغربى أخيرا الى قائمة مصطلحات خاصة من خلال عادته المزمنـة فـى تقسـيم العقلانيـة Compart- mentalization (علـى فكـرة هـذه عـادة معدية جدا قد أصبنا بها جميعا الى حد ما). رائدهم الحـديث (أقصـد الأوربـى) هو بالطبع جان جينيه، لكن الـدراما التـى يكتبهـا كشـفت عـن إمكانيـة للتقطيـر الفعلى لمسرح أدبى كثيف الى ملمح شعائرى خالص. ولـن نفاجـأ قـرب نهايـة الستينات أن نرى الشركة التى أنتجت نسخة نيويورك من مسـرحية " عابـدات باخوس " ليوربيدس، وجـب عليهـا أن ترسـم مـن بـين مصـادر أخـرى، علـى غرار مسرحية "عاصمة جينيا الجديدة"Asmat New Guinea الشعائرية بحثا عـن الـروح التراجيديـة فـى ثقافـة الهيبـى البرجوازيـة الأمريكيـة فـى القـرن العشرين. لذلك فإن مسألة الخط الفاصل الإفتراضى بين الشـعائرى والمسـرح لا تشغلنا كثيرا فى أفريقيا، فالخط واحد رسمه بشـكل كبيـر المحلـل الأوربـي. فالمجموعات مثـل مسـرح أورى أولـوكن Ori –Olokun فـى مدينـة إيفـى وفرقة ديورو لابيـدوDuro Lapido أيضـا فـى نيجيريـا، أثبتـوا قـدرة دراما الآلهة أو (الشـعائر) علـى الانتقـال جماليـا وعاطفيـا مثـل الألهـة أنفسـهم عبـر المحـيط الأطلنطـى – وكـذلك المجموعـات السـوداء فـى أمريكـا مثـل مسـرح باربارا أن تير هارلم

Barbara Ann Teer's Harlem Theatre لـو أن المـوظفين المـدنيين (بداية من المـدير يـن الاسـتعماريين) وحتـى المقـاولين الجـامعيين المسـئولين غالبا عن إخراج تراثنا الثقافى من لفائفه لابهـارالوفود الأجنبيـة، والمـؤتمرات التى يعقدها معهد الدراسات الأفريقيـة الـخ ، يحـتفظ بـالموقف الأساسـى الـذى يقول إن الدراما التقليدية هى نوع من الحرف القروية التى يمكن طرحها علـى أى فرشة بياع مثل الحرف اليدوية فى بوتيكات المـؤتمرات الدوليـة فـلا يجـب أن يدهشنا أن يلخص المتفرج تجربته بأنه قـد اسـتمتع أو أصـابه الضـجر مـن تعرفه على بعض "الشعائر الغريبة " . هـذه العـروض كانـت مسـئولة بدرجـة كبيرة عن عديـد مـن المفـاهيم الزائفـة التـى تحـيط بـدراما الآلهـة وخضـوعها للعصابات الأنثربولوجية عندما تختزل، بدرجة مفرطة.

, in extremis الى مظاهر سلوكية فى المجتمع البدائى . فى الإله داخل مجتمع من عباده. الأغراض المصطنعة التى هو مستعد أن يستدعى من أجلها فى حالة سانجو هو مثل وكيل البرق، فالبرق بدوره هو أداة كونية لتحقيق العدل الجزائى السريع.

إن سانجو هو تحول انثروبومورفيك (مشبه بالانسان) فى الأصل، ولكنه من الضرورى، فى محاولة الدخول كلية الى رحم مفاهيم الصيرورة فى أحد المجتمعات، التمييز بين نماذج الأصول الأولية والثانوية - الصيرورة الأولى للإنسان، وتأصيله العرقى أو الإجتماعى. إن سانجو يقع فى الإطار الأخير وأن شعائره التراجيدية هى بالتالى صراع مميت على المستوى البشرى والتاريخى، مشحون بالرغم من ذلك بالعاطفة الشديدة وبرعب القوة غيرالإنسانية التى لا يمكن التحكم فيها. مسرحية ديورولابيدو المسماة " أوبا كوسو Oba Koso سوف نناقشها بمزيد من التفصيل فى سياق آخر، لكن بعض الخطوط الملائمة من مسرحية زورا زرجان البرازيلية ZoraZeljan's play على مسرح أوكسالا التى سوف تنقل فيه ملامح سانجو بعض عواطف الإنسان المخيفة. فبعد حدوث القحط، والمجاعة والأوبئة التى تسببها جريمة ظلم ضد إله متخفى ترتكب فى نطاق مملكته وبدون علمه، اكتشف سانجو أخيرا هوية الإله الطويل المعاناة. وفى حالة هياج الغضب يتحدى أولودومارOlodumare الإله الأسمى.

فلتهبى أيتها الرياح، وتمحى ذكرى هذه الجريمة!
فلتفيض مياه البحار وتتطهر مملكتى من هذا الذنب!
وأنت يا إله الأقدار، كيف يمكننى أن احترمك من الأن فصاعدا؟ لقد كتبت أنت حياتى فى سجلات الخلود ويجب أن تلام من أجل ذلك! فالرعود التى أتحكم فيها، تتفجر بكل قدرتك!
تهاجم السموات أريد ان احارب أولودومارا. إننى أتحدى تلك القوة التى تجعلنى أغطى نفسى بكثير من العار! كثير! كثير! كثير! فلنشعل النار فى السموات(1)ا
لقد تمت السيطرة عليه عن طريق أوكسالا، ضحية الظلم الأصلى، الذى يوبخ تنجو على تجديفه. لكن غضب سانجو هو أمر قابل للفهم كله ويدعم موضوعا

فلسفيا هاما نقلته زورا زيلجان لكى يدعم مبدأ سانجو بإعتباره مبدأ العدل، حيث أن الجريمة إرتكبت ضد الإله المتخفى فى أرضه، وأصبح على سانجو أن يتحمل مسئوليتها، لكنه برىء من الجريمة. إن دهاء زورا زيلجان يكمن فى تخفيفها من دوافع سانجو للغضب، ليس على أساس عدم الإنصاف فى وضع اللعنة على أرضه، ولكن على التحقق الأنانى بأن سانجو، الذى هو مبدأ العدالة ذاتها دفع بدون قصد للقيام بعمل ظالم، وكان رد فعله مرعبا ومجدفا كما هو، فقد رفعه الى إنسان أعلى حقيقى، الى مستوى الشياطين العليا. ومن المشكوك فيه إذا أراد أى فيلسوف أن يطرح، حين يواجه بهذا المشهد الغاضب، أفضل المبادىء لاستحقاق العقوبة. إن سانجو يجسد بشخصه، فى لحظة الذروة المبدأ المخيف للعدالة

1-Zola Zeljan Oxala transition no47 (!974)p.31

ولا نزاع فى أن هذا الإنجاز بالقياس الكبير يعود الى القالب الشعائرى للمسرحية، حيث الحدث كله والشخصيات كلها تدخل الى عمق مستودعات الذاكرة الجماعية المتصلة بشعائر العبور الإنسانية – المحنة والخلاص، التطهر الإجتماعى والفردى – من أجل غاية نهائية هى الشفرة الأخلاقية للمجتمع.

أحيانا، فى الإطار التاريخى لشعائر سانجو، يظهر إخلاء مؤقت لموقعه. لقد أكدت أن تاريخ سانجو ليس تاريخ الصيرورة الأولية لكنه خاص بالأصل العرقى المسجل تاريخيا، لكنه يقفز مباشرة وراء الانتحارأو عدم الانتحار)، وهذا هو الصحيح من الناحية الطقسية، فى عملية إتحاده مع مصدر البرق (بالتضمين) هذا المصغر الكونى الظاهرى هو فى الحقيقة مفتاح متاح الى المفاهيم الوقتية فى نظرة عالم اليوربا. الفكرة التقليدية تعمل ليست بمفهوم طولى للزمن ولكن بحقيقة دائرية. ان الإنسان لا يمكن أن يفترض للحظة أن هذا شىء غريب على اليوربا أو على رؤية العالم الأفريقى، فمستر كرينى يستنبط حقائق مماثلة من الميثولوجيا الإغريقية فى مقالته " الطفل Kereny الأزلى فى الأزمنة الأزلية "(2) لكن درجة القبول الكامل لهذا الإحساس

المؤقت فى إيقاع الحياة ، العرف والتنظيم الإجتماعى لمجتمع اليوربا هو أمر يستحق التأكيد ، لكونه إنعكاسا لتلك الحقيقة ذاتها التى تنكر الأزلية فى وجود

الموتى، والأحياء والذين لم يولدوا بعد. تعبير " ان الطفل هو والد الرجل" يصبح فى نطاق هذا السياق للبنية الزمنية، وهذه ليست فقط استعارة عن التطور، المغروس فى جذور التمثيل الفردى، بل مثلا للإستمرارية الإنسانية التى ليست ذات التوجه الواحد. لا "الطفل" ولا "الأب" مفهوما مغلقا أو كرونولوجيا. فعالم الذين لم يولدوا يعد، فى رؤية عالم اليوربا، هى بوضوح أقدم من عالم الأحياء على أساس أن عالم الآحياء هو أقدم من عالم الأسلاف وطبعا بالطريق الآخر الدائرى:

2- يونج وكرينى " مقدمة فى علم الأساطير " ترجمة هال
R.F C. Hull. Routledge & Kegan Paul, London , 1970

نستطيع أن نؤكد أن عالم الذين لم يولدوا بعد هو أقدم من عالم الجدود أو الأسلاف بنفس الروح كما تعلن ان الآلهة هى التى سبقت الإنسانية الى الكون. لكن هناك أيضا نقف أمام أحد أمثلة اليوربا الذى يقول:
Bi o s'enia, imale o si (لو لم توجد الإنسانية ، لما وجدت الآلهة) .
وهى الفكرة المشابهة للاهوت اليهودى المسيحى التى تقول " فى البدء كان الله " ، وبالطبع تضميناتها التى تتعدى المسألة المجردة للتسلسل الزمنى. مهما تحايلنا للتهرب من المعانى التى نستخدمها – فإن الألوهية، كينونة الإله، الأخروية أو تمثل الواحد فى الإله –فإنها تظل تجريدات للمفاهيم المنبثقة عن الإنسان التى تفترض مسبقا وجود الوسط الإنسانى. لا الفلسفة ولا التعصب الوجودى يمكن أن يرغب فى إبعاد ذلك، وهو صياغة للحكمة الكونية لليوربا. إنه ايضا مبدأ إجتماعى مصطنع يضم حيوات متعددة بطريقة مطلقة كذلك يمكن أن نأخذ أحد الأمثلة العامية، فالرجل العجوز يشير الى الطفل على أنه بابا، " الأب، أو الأكبر" إذا كانت ظروف مولده جعلت دخوله الى العالم الفعلى عالم الأحياء تعود بالفكر الى الماضى ، فإن سلوكه نحو الطفل سوف يكون محترما حتى إنه لن يسميه بإسمه الحقيقى. وإذا أقام وليمة عائلية، فإن

المكان المخصص لتكريم الشخص الأكبر سوف يذهب للطفل الضيف إنه مبدأ توازن، وهو مبدأ يمنع الجمود الكلى فى التدريج الهرمى للأعمار الذى يحكم عادة المجتمع التقليدي.

إن الآلهة تعيش بنفس العلاقة مع الإنسانية مثل هذه العوالم المتعددة وهى تعبير عن طبيعتها الدورية. إن اندماج سانجو مع ظاهرة أولية هو عملية من نفس المفهوم. وأن الدراما على مستواها الإنسانى التى سبقت تأليهه هى زيادة فى التوكيد لمبدأ الإستمرارية المتأصل فى الأساطير الأصلية سواء كانت دنيوية أو كونية. ان سقوط سانجو" التراجيدى" هو نتيجة فعل من أفعال الكبرياء: فالملك القوى يلقى بنفسه فى الصراع ليس ببساطة مع رعاياه أو نبلائه لكن مع المصدر العرقى لكينونته. ضعيف، متساهل، خائن، وغير مخلص هو، فالوحدة البشرية التى تشكل كورس سقوطه، فى دراما سانجو، هى السياق الكلى للبداية العرقية: الإستعارة الشاعرية توصل هذا ونسيج الشعر يؤكده. لكن جنبا الى جنب مع قبول حاجتنا لتدمير هذا العامل الخارج عن السيطرة فى المجتمع الأدمى، الحاجة لتأكيد الإرادة الإجتماعية من أجل حياة منسجمة، هو الإعتراف بوجود الطاقات الفوق بشرية لشخص إستثنائى. والتأليه، أى ربط الطاقات فى استمرارية كونية، يتبع ذلك منطقيا؛ ويبدأ سانجو فى وظائفه الجديدة بمنطقة أوسع من الأمان الإثيرى بينه وبين من هم أدنى منه من البشر.

قد نجد المبررات طبعا، مثل بول رادين Paul Radin ، التى تجعلنا ننظر الى فعل التأليه هذا فى ضوء اقتناص الفرص للتخندق حول كهانة ذاتية (3) فمسرحية ديورو لادبيو Duro Ladipo " أوبا كوسو Oba Koso " (4) تشير بوضوح الى أن سانجو انتحر. حتى أن الكهنة سرعان ما تجمعوا معا وأسكتوا النسوة النادبات ووبخوهن لأنهن كشفن أن سانجو قد أخذ حياته بيده. لقد اختفى جسده بهدوء وشهدوا أنه رفع. مات الملك؟ يحيا الإله! ولماذا لا يكون ذلك حقا؟ المال والسلطة يلعبان دائما دورا كبيرا فى تحويل الألهة الى أبطال عبر التاريخ الإنسانى. إن الكفاح من أجل الحصول على السلطة فى المجتمع البشرى المبكر – بما يتبعها من جوائز كمنافع مادية، وشهرة إجتماعية، وتأسيس صفوة لم نلحظه بهذه الحدة كما هو فى مجال الوظيفة

الدينية، التى تؤكد استمراريتها فى الأصوليات القمعية، فى مواجهة إنشقاقات محتومة بالمثل تقررها المساواة. منها محاولة اكتشاف صورة الإنسان للمثل الأعلى الأساسى، المرسومة فى شكل الآلهة. فنحن لا نستطيع أن نطرح عنا قدرتنا التهكمية تماما. فعند إعداد مسرحية "عابدات باخوس" The Bacchae of Euripides من وقت قريب جدا من أجل إنتاجها –وهى بالطبع أجمل المسرحيات الطويلة التى يخرج فيها الكائن الاجتماعى الى شبه إله أوربى – وجدت من الضرورى ان أؤكد هذا الجانب غير الكهنوتى الخالص. هناك مواجهة بين الملك بينثيوس المحتمل أنه معارض لوجود الإله ديونيسوس وأنشطته فى داخل مملكته، وبين العراف تريزياس الذى يقوم بدور المدافع بحماس عن الآلهة. هنا قليل من السطور تعبر عن رفض الملك بينثيوس:

3- بول رادين، الديانة البدائية، طبيعتها وأصولها – دوفر، نيويورك سنة 1957.
4- ديور لا ديبو، ثلاثة مسرحيات من اليوروبا، لندن سنة 1973.

هذا عملك يا تريزياس؛ إننى أعرف
لقد أدخلتها فى رأسه، وأنا اعرف لماذا،
إن اكتشاف إله جديد هو طريقة جديدة تفتح الى
جيوب الناس، فوائد من العطايا،
سطلة فوق أرواح الناس الخاصة – وشئون الدولة –
لا تنكر هذا! لقد عرفت انشغالك بالكهانة وألاعيبك.

ك يبدو أنه من الإنصاف أن نعطى بينثيوس رؤية منشقة مقنعة، رؤية سلطة الدولة فى صراع مع مؤامرة ثيوقراطية متخيلة كما أنه لابد أن يعلم بطريقة مأسوية أنه ربما يكون مخطئا، من الممكن تماما أن نعيد خلق أسطورة سانجو مرة ثانية من وجهة النظر الأساسية هذه: الواقع أن مسرحية ديورو لابيدو سوف تقدم بداية طيبة. مع ذلك، فمن الصعب أن تكون النتيجة شعائرية. إن "رواية لحظة " فى تاريخ أويو، قد ينتج عنها صراع مأسوى يشمل ملكهم الأول، وليس دراما الإله كوسيط لذكرى إجتماعية وتلاحم،

ولاالعزاء الذى يأتى من المشاركة فى عملية ميلاد وسيط جديد فى إمتداد الكون الخاص بحياة الإنسان.

نتحول الأن الى أوبا تالا، وهو قطاع أكثر لطفا فى منحنى النفس البشرية (لنبقى داخل هذه الصورة الدائرية لمفاهيم اليوربا الوجودية) . فهو يختزن فى هلاله تلك الفضائل الخاصة بالتوافق الإجتماعى والفردى:الصبر، المعاناة ، المسالمة ، كل مطالب الإنسجام فى الكون ، جوهر الهدوء والإحتمال ؛ بإختصار جماليات القديس . فى الجانب البعيد من هذا المنحنى نجد الجزم البطولى لأوجين، إلهنا الثالث. من المعتاد بالنسبة لهذه الآلهة أن نلاحظ عند هذه النقطة، حتى عندما يكون الأمر مثل أوبتالا فإنهم يحملون جوهر النقاء، إلا أن تاريخهم يتميز دائما ببعض الأفعال المتطرفة، الكبرياء أو بعض الضعفات الإنسانية الأخرى. اما العواقب، من الملاحظ، أنها تقاس بمعايير إنسانية وأن هؤلاء الآلهة يوضعون تحت إجبار دائم بتحمل بعض أشكال العقوبة العملية التى تعوض الإنسانية، حيث يبرز غالبا التشابه بين البانثيوس الإغريقى وبين اليوربا ويقودنا فى بعض الأمثلة الدراسية الشجاعة الى " دليل قاطع " للأطروحة أو للفكرة التى تقول إن ديانة اليوربا مشتقة من الإغريق، ومن المفيد أن نشير الى تناقض أساسى، فآلهة اليوربا مثل آلهة الإغريق أيضا يرتكبون تجاوزات ضد رفاهية البشر. إن كتالوج الإغريق هو كتالوج الشهوة، والشراهة، والسادية، وجنون العظمة، والعناد الكامل. لكن أخلاقيات الإصلاح تبدو غريبة كلية على المفاهيم الأخلاقية للإغريق القدماء. عندما تقع العقوبات بين آلهة الأوليمب فهى تتم بطريقة لا تتغير إلا عندما تحدث الإساءة وتمتد الى البشر التابعين لإله آخرويكون هذا الإله الأخرأكثر قوة أو يستطيع التوسل بطريقة ناجحة للأب زيوس أعظم الألهة جميعا، وبالطبع كان من المعتاد القبول بأن الإغتصاب، التمثيل بجثة الميت أو موت أحد التابعين للإله المسيء يمكن أن يصل الى حد تقرير المقياس الذى يرتضيه الجميع. هذا هو الأساس للتراجيديا الإغريقية، ليس كما بدأت فى الشعائر التراجودية
Ritual tragodia ولكن كما تطورت من خلال خط أسخيلوس المتشائم حتى شكسبير.

مثل الذباب عند الصبية الطائشين هذا أمرنا مع الآلهه؛ فهم يقتلوننا كنوع من التسلية (الملك لير)

القاعدة السيكولوجية -"الخطأ التراجيدى" فى شخصية البطل – هى أخيرا التطهير؛ أوديب البرىء ظل هو النمط الأخلاقى الأول للتراجيديا الإغريقية.

تعرض الديانة الإغريقية معادلات مقنعة، تمسكا بمثلنا، مع اليوربا فإنه منكور؛ فعرافة دلفى Delphic Oracle ومجموعة إيفا Ifa Corpus فى قبيلة اليوربا تعطيان مثلا رائعا لواحد من أمثلة هذا التعادل البنيوى. لكن الاختلافات الجوهرية فى أساطير الألهة الاصلية تقدم مفاتيح لمعرفة الإنحياز الأخلاقى لوجهتى النظر العالمية. فالعقوبات التى تأخذها المجتمعات من آلهتها فى عملية إصلاح للإصابات الحقيقية أو الرمزية هى دليل للحدود التى تقيدها مبادىء التعويضات الطبيعية كعقوبة للخروج على الوفاق الإجتماعى. قد يقال إنها تحكم البناء الأخلاقى لذلك المجتمع وتؤثر فى قوانينه الإجتماعية – نوع من التعويضات الطبيعية، لأن العلاقة بين الإنسان والإله (تجسيد لمبادىء الطبيعة والكون) لايمكن رؤيتها فى أى معايير أخرى غير تلك الخاصة بالتطبيع Naturalness.هذه العلاقة تمثل استنتاجات وتطبيقات الأمر الكونى والطبيعى، وأنها ليست معايير أخلاقية فقط بل فنية (إقتصادية مثلا) يزود بها هذا المجتمع؛ عن طريق جعل الآلهة مسئولة عن أحكام موضوعة هكذا، فإن الإعتماد السلبى على نزوات القوى الخارجية يتم تجنبه، وإن جوانب التجديد يتم تفعيلها فى عمليات عودة الآلهة الى الأخطاء التى تم التخلص منها فى عملية العبور، حتى فى مجموعة الربة إيفا فإننا نقابل شعرا علاجيا يشير على الدوام الى مثل هذه الأحداث السابقة فى تاريخ الألهة الأخلاقى. إن ذاكرة الألهة ليس مسموح لها بالراحة وأن الصلوات تتلى كتذكرة بالمسئوليات الطبيعية. بالطبع لابد من الإعتراف أن الأحداث الواقعية للقارة اليوم لا تكشف عن مثل هذا الوعى لمن يراقب. مقولة Orisa L'oba (الملك هو إله) التى إستقبلت بترحاب على مستوى التمجيد السطحى للذات، تفشل الأن فى إستدعاء ملاك السلطة الى الطبيعة الأخلاقية للألهة الأفريقية. إن عقلية القادة هى بالتأكيد عقلية أوليمبية، ألهتهم إغريقية لكن من شفاههم

نسمع فى أغلب الأحيان الفخر بالأصالة المحلية. لابد أن الألهة الأفريقية تقهقه فى مساكنها – ما عدا ربما أوباتالا القديس.

الخطأ الذى لم يتم محوه تماما لأوباتالا، إله النقاء الروحى، هو ضعفه أمام شرب الخمر، والذى تنسب اليه مهمة تشكيل الكائنات البشرية الذى ينفخ فيها الإله الاعظم، ألودومارالروح. ففى ذات يوم، سمح أوباتالا لنفسه أن يأخذ قليلا من هذا المشروب القوى المفعول، عرق البلح، فانزلقت صوابعه الماهرة بطريقة سيئة فشكلت شخصيات لعجزة ومصابين بالبهاق وعميان. نتيجة لهذا الخطأ فإن أوباتالا يمنع أتباعه بشدة من شرب عرق البلح. (جزء من مبدأ التعويض الخاص بنظرة عالم اليوربا يتكشف من خلال تلك المقارنة. أوجين، الذى مازال هو ضحية هذه الجرعة، يجعل عرق البلح فرضا دينيا فى عبادته . فإله اليوروبا هو بالتأكيد إله براجماتى. فإذا لم يكن الإنسان فى الوضع التعس الخاص بالكهانة فى عبادة أوباتالا فإنه من الممكن أن يكون تابعا مخلصا لذلك الإله، فيمكث يقظا عند خروجه فى نزهته، ثم يبدأ مهرجان الألهة بالسكر الجميل فى عيد الإله أوجين)، عيد خطايا الإله أوباتالا هو عيد ظرفى، ولا يتم باستمرار كمساهمة ضرورية فى شعائره الخاصة بالانتقال. إنه يظهر كدراما لجوهره الروحى من خلال الأسر، والمحنة، ودفع الفدية والعودة المنتصرة – أى إحدى مسرحيات الآلام المرتبطة بالدورة الطبيعية للقحط والوفرة.

هناك مسرحيتان لهذا الإله على قدر كبير من الأهمية، أولها تاليف أوبتندى إجمير Obotndei Ijimere عنوانها " سجن أوباتالا" (5) والأخرى كتبتها البرازيلية زورا زيلجان Zora Zeljan . عنوانها " قصة أوكسالا The Story of Oxala والعنوان الفرعى " عيد بومفين " The Feast of Bomfin عيد برازيلى أقيمت عليه المسرحية، وهى تشهد بصورة مباشرة بحيوية الديانات الأفريقية فى أمريكا اللاتينية وفى جزر الكاريبى (6) أوكسالا هو الاسم المشوه لأوريزا نيلا Orisa-nla وهو إسم أخر يعرف به أوباتالا بين شعب اليوروبا. فى برولوج مسرحيتها، كتبت زورا زيلجان:

إن عيد بومفين Bomfin، فى باهيا، هو واحد من أفضل أمثلة التوليفة الدينية فى زمننا - إنه مركب من قديسين كاثوليك وأوريزا أفريقية، بما يشهد للروح التصالحية للحضارات المختلطة ذلك هو السبب الذى يجعل عيد بومفين هو أيضا قصة أوكسالا. فالمسرحية تستمد أصلها من إحدى قصص أوكسالا البطولية حتى أن المؤمنين جمعوا بينه وبين سيدنا لورد بومفين. فى عملية التربية الدينية، يقوم العبيد بتجسيد الفكرة الجديدة لقصة آلام المسيح مع الذكرى القديمة لأسر أوكسالا. فقد كان هو أب لكل الآلهة فى سلسلة تاريخ الآلوهية وقتها. فى نوع من التبكيت وترديد أصداء العادات التى دفنت فى وقتها، فإن التقوى غير المعقدة للزنوج البرازيليين بعثت فى نفوسهم رغبة للتكفيرعن ذنوب عنصرية، كما لو كانوا يريدون إعادة إحياء أحزان الإله الرئيسى، كنوع من التعويض وإعادة شخصه الى جلاله ووقاره السابق (أوكاسالا ص. 33)

5- سجن أوباتالا.
6- انتقال.

هناك طبعا، بعض النقاط القليلة التى نختلف معها فى ذلك؛ ان مفهوم التكفير عن عبء جريمة عنصرية هو شيء مأخوذ من اليهودية المسيحية.
هى أهداف طبيعية جدا بالنسبة لجنس مستعبد فى هذه الظروف، لكن التكفير عن ذنوب عنصرية هو تبديل لوضع المذنب. لا شيء خصوصا، فى التاريخ الثورى للعبيد فى البرازيل، يمكن أن يؤيد هذا التفسيرالذى هو انعكاس للضمير الأوربى .

الإصرار على إعادة غرس الذات العنصرية المزاحة كان أحد الأسباب التى أدت الى سهولة ودوام التألف بين الألهة الأفريقية وبين قديسى الكنيسة الكاثوليكية الرومانية. لقد اكتملت العملية هكذا حتى صارت هذه الألهة جزءا من الحياةالروحية للكاثوليك البيض أنفسهم، الذين صاروا فى البرازيل أو كوبا، عباد منتظمين فى الكاندوميل أو البمب (المصطلحات البرازيلية والكوبية المحترمة) يعتنقون الإيمان بأوريزا اليوروبا باعتبارها الآلهة

الراعية لهم . نقطة مهمة ينبغى أن أذكرها، لأنها متصلة اتصالا فعليا بمسار الحدث فى مسرجية زيلجان. فهى تشير فى المقدمة أنها حين حصلت على القصة من كتاب " آلهة أفريقيا " Dieux d' Afrique ، تأليف بيير فرجر، لم تجد فى ذلك أى إشارة للدوافع التى جعلت أوكسالا يواجه القدر Destiny بذلك الشكل. هذه الدوافع تكشفت لها تدريجيا عن طريق الأساطير التى توصلت اليها فى ريو أو فى باهيا، وكان المفروض إعادة تجميعها لأنه قد تم الحاقهم بعديد من قصص الملاحم الأسطورية التى لا ينتمون إليها. والأسباب البعيدة التى كشفتها زيلجان فى البرازيل ونسبتها الى رحلة أوكسالا لا تختلف فقط مع تلك الأسباب التى ذكرها أوبوتيوند إجيمير Obotunde Ijimere ومع الفن الشعبى التقليدى فى اليوربا ، بل يقدم لنا ، عن طريق المقارنة ، مقطوعة هامة فى نسيج الميتافيزيقا اليوروبية . لقد جعلت زورا زيلجان أن رحلة سانجو كانت بحثا عن زوجته نانا بيريكو Nana Buruko ، التى هجرته . وفى الأسباب التى دعتها لهجره وفى دفاع أوكسالا نكتشف أين تختلف صفات الإله المسيحى عن آلهة اليوروبا، فنحن نعرف من البرازيلى أن أكسالا قد جعل ولدا له يسمى " أو مولو " Omol ، سيد الأرض . وحيث إنه كان مقدرا له أن يكون الإله الشافى، وله قوة على المرض والصحة، والحياة والموت. فجعله أوكسالا قبيح الشكل ومريض الجسد. اشمأزت نانا بيروكو لأنها انجبت مثل هذا الطفل فألقت به فى هاوية abyss حيث ، بالإضافة الى التشوهات التى كان يعانى منها سلفا أصابته بقدم أعوج . وعندما أراد أوكسالا أن يضيف الإساءة الى الإصابة. أعطاها إبنا ثانيا، إسمه إكسو Exu، الذى ولد غير مبال بمبادىء الخير والشر، فهربته ولجأت الى مملكة سانجو، واقسمت ألا تعود.

نحن نرى عن طريق المقارنة، تأكيد اليوربا للحظات الضعف والعيوب العامة للإله فى أداء مهامه، فإن التوليفة المسيحية فى باهيا، تبرر وجود رجال مشوهين فى المجتمع الإنسانى فى نطاق الإطار العام بعد النظروالفهم البشرى السامى للإله الخالق. ان اليوروبا تؤكد بصراحة أن الإله متأرجح وقد انزلقت يده، فأتت بالإله بطريقة حازمة فى نطاق منطقة السقوط الإنسانى. (فى حالة الضعف البشرى) وحيث إن قابلية السقوط معروف أنها تجر وراءها بعض العواقب التى تخل بالانسجام الاجتماعى ، فإنها تتطلب بحثا عن

الأنشطة العلاجية، وأن هذه الدورة هى التى تؤكد عملية التجديد المستمرة فى الكون . باستدراج الآلهة داخل هذه الدورة، بما يضمن عملية استمرار التنظيم الكونى التى تشمل عالم الأسلاف وعالم الذين لم يولدوا بعد. عمل الكبرياء أو العكس – الضعف، السلبية المفرطة أوالخمول – يؤدى الى اختلال التوازن فى الطبيعة وهذا بدوره يطلق طاقات تعويضية.

فالحدث فى كل من النسختين - زورا زيلجان وايجيمير يتبع نمطا متشابها تقريبا، بإستثناء الدوافع – أوكسالا يقوم برحلته الى مملكة سانجو Xango يتعرض فى الطريق للتحرشات من جانب إسيو Esu الإله المخادع كما يتعرض الى كثير من عمليات الإذلال – ويتحمل كل هذا فى صبر ويوضع فى السجن نتيجة (الأعيب إسيو ومكائده) بحجة باطلة هى سرقة الحصان المفضل عند الملك. ولكن عليه ألا يكشف عن شخصيته وإلا فإنه سوف يخسر جوائز الصبر والخضوع التى تمكنه من تحقيق أهدافه. وكان هذا هو تحذير بابا لوايزا Baba loisa كاهن الإله. لكن الوباء حل الأن بالإنسانية، لأن أوكسالا هو إله الخلق. الأمطار توقفت. الأطفال يموتون فى الأرحام . فى مسرحية ايجيمير:

اللعنة حلت على أويو Oyo
القمح فى عيدانه أكلته الديدان
وغدت السنابل خواء مثل قرص الشمع،
ثمار اليام جفت على العيدان
منقبضة مثل ألياف النخيل
وتوقفت عملية الخلق
عندما صار الذى يحول الدم الى أطفال
يتباطأ فى السجن

لقد ضاع التكامل ودمر التوازن، أوباتالا (أو كسالا) هو الإله الذى يحول الدم الى أطفال؛ أوجين هو الإله الذى يحول الأطفال الى دم .(سجن أوباتالا مع تقييد حركة الأول، أحتل أوجين مكانه واستمتع بسيادة كاملة، هناك تشويه فى العمليات الكونية.

مانح السلام، أبو الضحكات والابتسام
قيدوه فى السجن
لقد أطلقت أوجين، الذى يستحم بالدماء
ليبدأ حكمه منذ الآن.
فهو يقتل فجأة فى البيت وفجأة فى الحقل
يقتل الطفل بلعبته الحديدية التى يلعب بها
أوجين يقتل مالك العبيد ويقتل العبيد أيضا
يقتل صاحب البيت ويدهن المدفأة بدمه! (P. 27)

أمطار ودماء وزلازل تدمر المدينة، الوحوش تنهار وتموت فى الغابات، الأنهار تجف والحقول تصاب بالجدب. وفى السجن يجلس أوباتالا يستقطر فضائل الصبر والقوة، طائعا لأوامر كاهنة الربة إيفى بايا لورايزا – أما فى نسخة اجيمير، فإسيو هو الذى يقرر طبيعة عقاب أوباتالا ويعذبه فى الطريق، إنها محاكمة للروح.

فى كل من نسختى اليوروبا والبرازيل، قدمت رحلة أوباتالا على أنها تعليمية تدور حول مواجهة المصير. فالدافع الأولى فى كتاب اجيمير سرعان ما يصبح ثانويا: إن أوباتالا يشتاق الى العلاقة الدافئة مع الأصدقاء. يقول إن اليام الجديد، رغم أنه لين كالكريمة، جف وتحول الى ألياف فى حلقه، لحم الماعز الطرى صارمليئا بالغضاريف، وكل هذا سببه أن صديقه سانجو ليس هناك ليشاركه الطعام. لكن حتى لو كان هذا الشوق غير موجود عند أوباتالا، هناك أسباب أخرى لابد أن تكون موجودة، لأن إله الخلق له تاريخ مع القدر وسلاحه الوحيد لابد أن يكون الصبر. يشرح البابالاو Babalawo حظه وبذكره بجريمته:

لقد شربت عرق البلح الطازج
باردا وحارا يتلظى فى الصباح
وكانت رغاويه الحلوة
تتخمر فى القرعة وتفور

كعيون إمراة فى حالة حب.
لقد أنعشت نفسك فى الصباح
لكن فى وقت المساء صارت أياديك غير ثابتة
لقد تلمت أحاسيسك، وأصيبت أطراف أصابعك بالتنميل. (P.10)

يقدم قائمة بكل التشوهات الإنسانية التى نتجت عن زلة أوباتالا الأخلاقية ر الى الغرور وانعدام الفهم لدى زوجة حادة المزاج تود أن تحصل سريعا على ولد جميل الطلعة أفضل من طفل عبقرى قبيح الشكل. لا يعتقد أحد بأن أوكسالا قد فعل خطأ أو ارتكب فعلا يتطلب التكفير. هناك ينتج من هذا صفة مجردة لاتهتم بتضحيته، وهذا يوحى بتأثير مسرحية الآلالم المسيحية.

أما سلوك سانجو فى مسرحية اجيمير فإنه يشمل جرائم الألهة. فزورا زيلجان تؤكد فى مسرحيتها، أن سانجو يظل جاهلا تماما بهوية الضحية البرىء. وليس الأمر كذلك فى نسخة اليوروبا. انه ليس فقط مبدأ العدالة الذى أصابه الأذى فى إدعاء سانجو المختصر عن ذنب أوباتالا، بل بصراحة أكبر، مطالب الصداقة وكرم الضيافة ايضا. إن شوق أوباتالا لصحبة صديقه الشرس لم تجد سوى إجابة ازدراء صادرة عن جنون العظمة.

هل يمكن أن يصير أعقل الجميع
أكثرهم حماقة؟
وأنقى واحد فيهم: يصبح أفسدهم؟
ياللهول، ياأبا الضحكات،
الذى يركب على ظهر الأحدب، قد تحول الى لص عادى. (p22)

من المعروف عموما أن كرم الضيافة هو واحد من أعظم القوانين فى الحياة الاجتماعية الأفريقية. فأويو زوجة سانجو قد ارتاعت من رفضه للصداقة دون تفكير، وسعت لتخفيف غضبه بتذكيره باستقبال أوباتالا الرائع لسانجو فى مناسبة سابقة، أغانى المديح، طحن اليام، الخمر، لحم الغزال، الوليمة. يضع سانجو نفسه فى مكان لا يقبل التبديل، كلما توسلت اليه، انتفخ كبرياءه؛ جميع القوانين التقليدية الخاصة بالعلاقات الاجتماعية خالفها هذا

الإله الشرس الذى لا يمكن تذكيره حتى بمتطلبات السلوك الشريف الكريم. لكن فعل الكبرياء الأسمى، الإهانة الكونية، تكمن فى حقيقة أن اوباتالا هو إله الخلق وقد لا يرضى بأن يعامل كشخص غير ذى صلة بالانسجام الكونى، تسرع أويو فتذكر زوجها بأخطار تدمير مبدأ التكامل وهو مبدأ كونى. لكن سانجو لا يهتم. يظهرأوجين وكأنه النصف الذى لا يقبل التحدى فى مبدأ التدمير - الإبداع، لأن التدمير ليس فقط خرابا ماديا ينزله سانجو لكنه خراب للطبيعة ذاتها .

بعض النسوة يمتن أثناء الوضع؛
ينزفن حتى أخر قطرة دم فتجف أجسادهن.
والإ تتعفن الثمرة فى أرحامهن
قبل أن ترى ضوء النهار (p,30-1)

تقول أويو التى ظلت على طول الخط هى صوت العقل والبصيرة، " أخشى أننا ندفع الأن ثمن الظلم الذى ارتكبه الملك " إلهان كلاهما مذنب بالسلوك المعادى للمجتمع. عواقب أفعالهما يتحملها رعاياهما من البشر لضحايا فى مسرحية زورا زيلجان هم من البشر أيضا لكن الإلهين هنا أبرياء من الشر والمفارقة، لأننا لا نستطيع إلا أن نلاحظ أن الأساس المعمارى لشعائر زورا زيلجان توجد فى استنباط " الجوهر". يجب أن نلاحظ فى نسختها ان أوباتالا مسموح له إختزال المبدأ الرواقى" الخالص " pure ' 'stoic essence تعبير جميل لرئيس الآلهة، نعم: لكن مع أن معاناته الجسدية تبدو أعظم مما كانت فى " السجن "، فإنه لا يعيش مستوى الرفض نفسه الذى كان يعيشه فى مسرحية اجيمير. إن رفض سانجو له فى مسرحية ايجيمير يترك اوباتالا فى طريق أللاعودة، لا رجاء ولا أمل فى إستعادته لمنصبه علاوة على ذلك، حيث إنه مدرك بمخالفته للقوانين وأسبابها، فإن موقفه لابد أن يكون محملا بالذنب واليأس من الخلاص الروحى. أوكسالا فى من الإنتقام. من المشكوك فيه إذا كان يمكنه الوصول الى مستوى الرفض الذى وقع على أوبتالا فى"السجن"، ورؤيته أن هدف اوباتالا الأساسى من تلك الرحلة قد جعل من " نفسه بطريقة متعمدة أداة لإذلاله. هذا على فكرة، لكن ما يبدو أن زيلجان مهتمة بتأسيسه هو النقيض الحقيقى لإجيمير – مفهوم

أن سانجو هو مبدأ العدالة، وليس سانجو وحده لكن كل الآلهة بإعتبارهم مبادىء ، تجريدات ، جواهربإعتبارهم إنبثاقات علوية وليست مخلوقات من لحم ودم .
إنظر السطور التالية من مسرحية "السجن" Imprisonment:

هكذا جاء اليام الجديد ثانية
أكثر بياضا من الأسنان، أكثر بياضا من الملح
أكثر بياضا من حدقة العين
أكثر بياضا من الخرز فى تاجى
أيها اليام: لديك القدرة على أن تحول
الإنسان العاقل الى أحمق
أنت تجعل الزوجة التى زفت حديثا تفقد أخلاقها
الرجل المتواضع يفك زرار قميصه وتتسع حدقة عيناه
اليام الجديد لا يعرف الفرق بين الشحاذ والملك
بين اللص والرجل الثرى، بين الإنسان وبين الله
أنت تحولهم جميعا الى مجموعة من الجشعين
(سجن اوبتالا p,3)

أوإن هذه السطور من مهاجمة سانجو الكلامية لاوباتالا التعيس الحظ:
أى جنون دفعك لسرقة حصان لا تستطيع ان تركبه
كرئيس عجوزعنين
يتزوج بزوجة شابه لينة
ويخفى عضوه المرخى
بين ساقيه
أوه،
لو أنه حاول ان يركب
هذه الشعلة السوداء المرتجفة
سوف تتخلص منه أسرع من الزوجة المحبطة

التي تخلصت من زوجها الأعرج
الذى يفتقد الآلة التى تجعلها تنزف وتعرق (p,24-5)

مثل هذه اللغة لن نقابلها فى المسرحية البرازيلية لأن آلهة اليوربا فى النسخة البرازيلية لا يعرقون او يجامعون زوجاتهم، مثل هذا المشهد الذى يحدث فى مسرحية ايجيميرى حيث لا يتجادل اوباتالا مع زوجة فلاح فقط بل أيضا يهان فعلا ويضرب على الأرض بواسطة البشر. هذا المشهد لا مكان له فى مسرحية زيلجان. ما نجده فى مكان هذا هو الجوهر المتسامى، بداية تخفيف التوتر الأرضى الذى سبق لى الحديث عنه، الذى حدث نتيجة اللقاء بين الآلهة وبين القديسين المسيحين.

مملكة سانجو عند زيلجان اشبه كثيرا بموقع أوليمبى - حتى مخادع نساء الآلهة حيث يتقابلن، يثرثرن وينظمن أعمال اليوم المنزلية - هو أحد الأبراج الإلهية البعيدة. فى نهاية المحنة كانت جائزة اوكسالا لزوجته مكافاة على إخلاصها هى تاج مصنوع من الشمس المذابة والنجوم الثمينة .إن أثر هذا الأساس الجمالى هو أن حتى النظام الأخلاقى والتوازنات المتضمنة فى المسرحية تنتمى الى نظام حياة آخرى، مختلفة تماما عن دراما اوبتالا حيث جزالة الاستعارة وآلام الآلهة قد نزلت الى مستوى أرضى، والحل – الأخلاقى المستمد من مبدأ التكامل –صيغت كلها فى عبارات خاصة برفاهية الجنس البشرى: هناك بعد رمزى فى مسرحية "عيد بومفين " : فالمخلوقات التى تزوره هنا هى دون شك، وبطريقة طبيعية تماما، ارتقت مكانة رفيعة عن طريق التجسيد الروحانى لأولئك القديسين الذين تآلفت معهم آلهة اليوروبا وحتى فى أحد مشاهد الغابة:
آياسان سعيدة ومبتهجة. إنها ترقص بعيدا مع نسمات الغاية الرقيقة! فهى تتحلى بثوب من الأوراق الجافة الرقيقة وبقطرات ذهبية من ندى الصباح!
(أوكسالا ص: 22)
نحن لن نجد مثل هذه الصور الإثيرية مستخدمة فى الموطن الأصلى لهذه الآلهة أو أيضا:

ماذا تريد بعد، أيها الواحد المتأنق؟ وجهك فى نعومة الفجر، جسدك يتحرك فى رشاقة موج البحر. وحين تذهب للحصول على الماء من النبع تتبعك الفراشات وتنحنى لك جباه الأشجار كى تلمسك أوراقها. (ص:23)

فى المسرحيات ذات المصادر الأصلية يتم تصوير الآلهة فى صور نباتات متفحمة، طباشير، زيت، حبة جوزهند أو قمح، ماء، قلب شجرة.، جذر نبات، واستعارات حية من مشاغل المجتمع الانسانى. (أحد الاعتبارات العابرة هى خلق أومليو Omolu ، لقد خطى أوكسالا خارج الرحم الإليزى للجماليات وخلق شافيا له وجه بذرة اليام، نكسة محزنة الى عودة ظهور الموروثات المرضية ربما، لكنه لا يكفى سببا، لو لم تكن زوجته (نانا بيوروكو) مغتربة ثقافيا، لتوليد حاجة فى الطبيعة " لشعائر الرحلة " لكن بمزيد من الجدية، فان الضعف البنيوى فى المسرحيات الأخلاقية كامن فى مثل هذه المواجهات مع القدر Destiny :هو النتيجة المنطقية لجماليات التغريب التى تعرفنا، فى المسرحية البرازيلية، على حقيقة الآلهة؛ عندما تحتاج النماذج الشعائرية خواصا جمالية جديدة ، فإننا ربما نتوقع اعادة تعديل للأوامر الأخلاقية التى أتت بهم الى الوجود أولا ، فى وسط جهود الإنسان الذى يسعى للسيطرة على الكون .

هناك نقص كبير فى قوة الاحتمال فى تركيبة أوجن، آخر الآلهة الثلاثة الممثلين، فى إحدى مقالاتى السابقة بإسم " المسرح الرابع " (7) – حاولت أن أصور أوجن الحقيقى مستخدما مفاهيم هللينية كتوحيد للمبادىء الديونيسية، والأبولونية واليروميثية، فى ميتافيزيقا اليوروبا، لايوجد إله آخر فى البنثيون يتوازى (يتماثل) هكذا بصورة مطلقة، خلال تاريخه وطبيعته، مع الطبع الخاشع Numinous temper للمنطقة الرابعة للوجود التى أعطيناها عنوا ن هاوية الإنتقال abyss of transition - والمعروف عموما فى معظم الميتا فزيقيات الأفريقية هو العوالم الثلاثة التى ناقشناها : عالم الأسلاف ، والأحياء والذين لم يولدوا بعد . والفضاء الرابع لم يفهم أو يستكشف بعد، الظلام المتراكم للإنتقال حيث يتم تبادل عملية التحول للمثال الجوهرى والعالم المادى، انه يشغل التعبير النهائى للإرادة الكونية.

إن تاريخ أوجن هو صة اكتمال نشوء الكون اليوروبى ، إنه يحصر مجىء هذا الكون الى الوجود فى شعائره الخاصة بالرحلة . أوباتالا نلتقى بأثار دموية تضع طبيعة أوجن فى مقارنة مع أوباتالا 0لذا ربما

7- هنا كملحق جيفرسون ، فى أخلاق الفن 0

وجب علينا أن نبدأ بإصلاح هذا مع سطور أخرى من أغانى مديح أوجن التى تعطى منظورا متوازنا أكثر لطبيعته الحقيقية 0 فهو معروف بإنه "حامى اليتامى "السقف الذى يظلل المشردين " "الحارس الرهيب للعهد المقدس " . إنه يرمز الى سمو انسانى لكن عدالة إصلاحية صارمة:

بيته، محمل بالثروة، لكن، قائم على جريد النخيل
يغامر بالتقدم، ليحمى المقهورين
لكى ينقذ العبيد أطلق أحكام الحرب
من أجل العميان، انغرس داخل الغاية
ذات الأعشاب العلاجية، فهو الشديد السخاء.
الذى يقف كدعامة قوية لأبناء الموتى فى السماء.
تحياتى أيها الكائن المنعزل الذى يستحم فى بحار الدماء.

أجل، إن الدماء لا تختفى أبدا، لكننا نعرف على الأقل أن ذلك ليس نتيجة لشهوة سفك الدم.

وأوجين هو معلم الصنعة والفنان، الفلاح والمحارب، قوة التدمير والابداع، ناسك منعزل وشريب هائل، قائد أبى للرجال والآلهة. إنه " رب الطريق " فى إيفا efa أى أنه يفتح الطريق الى قلب الحكمة عند الربة إيفا ، هكذا يمثل غريزة البحث عن المعرفة ، وهى صفة تضعه جانبا بإعتباره الإله الوحيد ، الذى "يبحث عن الطريق " ، لقد جمع مصادر العلوم لينحت ممرا فى الفوضى الأزلية من أجل توحيد الآلهة والإنسان 0 الرحلة ووجهتها مطبوعة فى قلب أوجين وعلاقة الآلهة بالإنسان 0وجهة الرحلة ودوافعها هى أيضا إشارة الى الإنحياز الجغرافى لمركزية اليوروبا ، لأن الآلهة هم الذين

يحتاجون الى المجيء الى الانسان ، الغاضب لاحساسه الدائم بإنعدام الكمال ، يتشوقون الى إستعادة قوة التكامل المفقود من زمن طويل . أوجين هو الذى قادهم، شعائره كانت هى أولى شعائر العبور فى عالم الأرباب الإثيرى.

أسباب القلق الروحى للألهة تعد الى الوراء حتى تاريخ نشوئهم الأصلى . ذات مرة كان هناك الكائن الأوحد المنجب الأول للإله والإنسان، يعاونه خادمه الوحيد، أتندا Atunda . نحن لا نعرف من أين أتى أتندا.الأسطورة دائما تهمل التفاصيل – ربما الواحد الأصلى صنعه من تراب الأرض ليساعده فى الأعمال المنزلية . مع ذلك، فقد تمرد العبد. لأسباب يعرفها هو نفسه فدحرج كتلة هائلة من الصلب على رأس الإله فى الوقت الذى كان ينشغل فيه بتفقد حديقته على سفح تل، فأرسله الى الهاوية فى ألف قطعة وقطعة. فتغير الشكل ثانية. إذ يمكن أن نرى تفتت رئيس الألهة ، لكن كجزء أصلى من قرار الإنسان الخاص بتجربة الميلاد والتحلل عن طريق الموت . الشعائر ذاتها ترتبط بهذه الثوابت المحورية Axial Constants 0 فى دراما الآلهة التراجيدية ؛ تعمل الآلهة كوسيط للتجربة المحورية ، فالصراعات والأحداث هى مناورات نشطة للدخول بسهولة فى التجربة ، أى أنها الموتيفات الدرامية التى يذيب شكلها الجمالى الحاجز الذى يبعد الإنسان .

إن عملية خلق إله رئيسى متعدد الصفات كانت بداية تحول الوظائف الإجتماعية، وتقسيم العمل والمهن بين الآلهة وأصبحت أقساما لهم. فجزء الوحدانية الأصلى الذى يحتوى على حجر الصوان المبدع يبدو أنه قد ذهب الى كيان أوجين، الذى يظهر مزاجه ميلا لعملية الإبداع الفنية المقترنة بالكفاءة التكنولوجية. فعالمه هو عالم الحرفة، والأغانى والشعر. الذين يحترفون تقديم " الإيجالا " Ijala ، وهى الشكل الغنائى الأرقى لفن الشعر فى اليوروبا ، هم أتباع أوجين الصياد . فالإيجالا لا تحتفل بحياة الإله فقط بل بحياة الحيوان والنبات، تسعى للقبض على جوهر وعلاقات الأشياء النامية وعلى نظرة الإنسان لأسرار الكون؛ مع القدرة الإبداعية، يتمشى مع جانبها التكاملى ، ويمضى أوجين الى أن يصبح رمزا لمبدأ الإبداع – التدمير . وهذا لا يؤدى فى أى ناحية الى إغتصاب منطقة أوباتالا الذى تقتصر مهمته على خلق شكل الإنسان الخالى من الحياة. ولم يتحرك أوباتالا أبدا للتدمير. أوباتالا

هـو موظـف للإبـداع أو الخلـق، لـيس مثـل أوجـين، الـذى هـو جـوهر القـوة الإبداعية ذاتها.

لكن لا أحد منهما، حتى أوجين، كـان كـاملا بذاتـه. كـان لابـد مـن اجتيـاز رحلة الى الفضاء ليشرب من نبع الفناء كما توحى، بعض الأساطي، لكنها فـى الحقيقة تهدف الى فحص الانسانية لترى إن كان العـالم الـذى تسـكنه الأجـزاء الفانية منذ الجد المشترك كانوا فعلا يكافحون . لكن الفضاء لايمكـن إختراقـه . العزلة الطويلة عن عالم البشر قد خلقت حاجزا لا يمكن اجتيازه ـ وقـد حـاولوا لكنهم فشلوا فى تدميره. أخيرا تولى أوجين المهمة. مسلحا بالأداة الفنية الأولى التى شكلها من خامات رحم الجبل، فطهـر الغابـة الأزليـة، وانـدفع الـى عمـق الهاوية ونادى على الآخرين لكـى يتبعـوه. ومـن أجـل العمـل الجـرىء منحتـه الآلهه تاجا، ودعـوه لكـى يكـون ملكـا عليهم. فـرفض أوجـين. وكـان لابـد أن يرتكب المجتمع البشرى نفس الخطأ، وليثبتوا بطريقـة فعالـة اصـرارهم علـى أن يثنوه عن موقفـه الـرافض الحكيم. عنـد وصـولهم لـلأرض، سـار مختلـف الآلهة فى طريقهم، يراقبون ويفتشون. أما أوجين فـى تجوالـه فقـد وصـل الـى مدينة إيرى Ire حيث استقبل بحفاوة، وأخيرا رد على كرم ضيافته عندما جاء لمساعدتها ضد أحد الأعداء. واعترافا بجميلـه قـدموا لـه تـاج إيـرى . فـرفض وتراجع الى الجبال حيث عـاش فـى عزلـة، يصـطاد ويـزرع لكـن. الـح عليـه شيوخ إيرى مرارا وتكرارا وفى النهاية وافق.

عندما نزل لأول مرة بينهم، ولى الناس الأدبـار. أظهـر لهـم أوجـين وجهـا لعلـه يضـع نهايـة لإصـرارهم. فنـزل فـى زى الحـرب المصـنوع مـن الجلـد، ممرغا بالدم من الـرأس حتـى القـدم. عنـدما هربـوا عـاد هـو الـى عرينـه فـى الجبل، مكتفيا بأن الدرس انغرس؛ وأسفاه، لقد عادوا ثانيـة. وتوسـلوا إليـه، أن يأتى إذا أراد فى زى غير مخيف وسوف يستقبلونه بإعتباره ملكهم وزعـيمهم. أخيرا وافق أوجين. ثم أتى محمولا على جريد النخيل وتوج ملكا. وقاده رجاله من حرب الى حرب وحقق لهم الانتصار. ثم أخيرا جاء اليوم أثناء فترة هـدوء الإله المحتـال وتـرك قرعـة مليئـة Esuفى المعركة أتى صديقنا القديم عيسو بعرق الـبلح للإلـه العطشـان وجـدها أوجـين لذيـذة بشـكل غيـر عـادى وأفـرغ القرعة كلها حتى الثمالة فى جعبته. فى هذه المعركة تحرك الأعداء أسرع من المعتاد وكانت المذابح أعظم كثيرا ممـا سـبق. لكـن حتـى الأن وقـع الأصـدقاء

والأعداء فى حيرة بالنسبة للإله المخمور؛ فاستدار الى رجاله وقتلهم 0هذه هى الإمكانية التى أفزعته منذ البداية وجعلته يتراجع عن دور الملك. هذه، مع ذلك، هى الطبيعة الإرادية لأوجين حتى أنه خلافا لأوباتالا، لا يمنع إستخدام عرق البلح فى عبادته- على العكس من هذا، أوجين هو تجسيد للتحدى ، غريزة بروميثيوس فى الإنسان . مستعد دوما لخدمة المجتمع من أجل تحقيق ذاته تحقيقا كاملا. من ثم كان دوره كمستكشف فى الفوضى الأزلية التى هزمها، ثم ردمها بمساعدة حيله العلمية؛ أما الآلهة الآخرى التى إقتفت خطواته عبر عالم الإنتقال يمكنها فقط أن تشاركه مهمة الكهانة فى خبراته الأصلية. أوجين فقط الذى جرب عملية تمزقه بواسطة الرياح الكونية، لإنقاذ نفسه من حافة الخطر عن طريق ذوبانه الكلى بتجميع الجزء الذى لم يمسه أحد من نفسه، وهو الإرادة. هذا هو الجوهر الفريد فى أوجين فى ميتا فيزيقا اليوروبا كتجسيد للإرادة الإجتماعية المستثمرة فى بطل من اختيارها. إنه نموذج لهذه التجربة الخاصة بالذوبان وإعادة التكامل حتى أن الممثل للدور الشعائرى للنماذج الأولى يمكن فهمه.

إن فعل أوجين لا يحدث فى فراغ. كانت مغامرته بالضرورة هى دراما التوتر الفردى ، لكن حتى لحظة تفرده متصلة ، لحظة تمكن الآلهة الآخرين من مشاركته ، كانت نهايتها المرئية لا تقل شيئا فى تقوية الذات الإجتماعية . هذا بعد مختلف عن رحلة أوبتالا الداخلية المقدسة أو أنانية سانجوالمدمرة؛ لقد تم أخذ هذا الفعل على مستوى عملى ومستوى رمزى للبطل الإجتماعى. فالممثل فى الدراما الشعائرية يؤدى دوره بنفس الطريقة فيعد نفسه إعدادا عقليا وفيزيائيا لعملية التفكك وعملية التجمع فى الرحم الكونى للأصل؛ فيعيش تجارب التحول ثم تجربة الموت والكينونة. هذا الممثل فى دور البطل يصبح هو صوتا لا يقاوم للإله، ينطق بأصوات لا يكاد يفهمها ولكنها إنعكاسات للملامح المخيفة لهذه الفجوة الإنتقالية؛ المرجل المحتدم لإرادة ونفسية العالم المظلم. الشعور التراجيدى فى دراما اليوروبا ينبع من المعرفة المتعاطفة للخصوم المتصارعين فى هاوية الذات الإبداعية بكل طاقاتها.

وبسبب وجود هذه الفجوة الحقيقية، هذه الهوة الحاسمة جدا، فى النظام الكونى لليوروبا، أصبح أوجين شخصية رئيسية فى فهم عالم الميتافيزيقا فى

اليوروبا . فالهوة يجب أن تضيق (و أن تصبح أقل تهديدا) عن طريق التضحيات والشعائر واحتفالات التسبيح للقوة الكونية التى تحرس الفجوة . فأوجين ؛ تجسده صفات كثيرة تبدو متعارضة داخل ذاته إنما يمثل أدق مفهوم للوحدانية الأصلية لأورزانيلا Orisa-nla .من الملاحظ، أن مهرجانه يصل الى ذروته بالتضحية الرمزية لحيوانه المفضل0 الكلب ، الأن هو مندوبا عن الإله الذى قطعت رقبته بطريقة نظيفة 0 بعد هذا تتم عملية صراع تمثيلى بين الكاهن ورعاياه من أجل إمتلاك الجسم ، أى الإله ؛ فى الماضى كان عكاز أوجين يمثل بواسطة أقطاب الغاب الطويلة على قممها كتل من خام الذهب مربوطة بسعف النخيل ، يحملها الرجال ويطوفون بها فى المدينة؛ الخامة الموجودة على القمة والملحقات من عروق الخشب فى منحنيات ليفية تجبر الرجال على الحركة بين السكارى الذين يفسحون لهم مكانا لكى يحافظوا على العمود متوازن . ثم يذهبون الى غابة أوجين على قمم الجبال حيث يحمل كثير من المحتفلين على جذو ع النخيل ويحملون فروع النخيل فى أيديهم.

الإلتحام الديناميكى فى طبيعة الإرادة الخاصة بأوجين، التى تتمثل فى رقص كتل الذهب الخام تكتمل عن طريق الرمز السلمى للنخيل الذى يرتبط به الخام ؛ إن خطوات الرجال الجنونية على جانب التل بجانب التراجع الجميل للنساء اللاتى يلتقين بهم عند سفح التل ويصحبهن الى البيت بالغناء.

باشتراك سعف النخيل الذى يحمل نبيذ أوجين وخطأه ، وهو رمز طبيعته المسالمة ، الخام العدوانى والسعف الكابح ، توازن متوتر عند الرجال الذين يحملون القضبان الإرشادية فى اندماج الصورة وابتهالات الخصوية فى رؤوس الأعضاء الذكورية مشرئبة نحو السماء وصوت الأقدام المكدودة لرجال يغطيهم العرق فوق سطح الأرض ؛ فى رنين إيقاعات الصاجات الحديدية لأوجين وعزيمة السلام لدى الأشكال المصبوغة باللون الأزرق وأصوات النساء فى الأرض المنبسطة – تزاوج ديناميكى يتفتح من خلال جماليات الشعائر واخلاقيات الإنضباط ، التوازن ، التضحية ، روح البطل وواجبات التوافق والإنسجام ، التى تنشر روح التناغم التى تثرى حياة الفرد والمجتمع .

جورج طومسون فى كتابه " اسخيلوس وأثينة " (Lawrence & Wishart 1947) يقترب كثيرا الى حد إعطاء وصف مفهوم للعملية التى يتجاوز بها الممثل الرئيسى الصراع الفعلى للشعيرة وينقل التجربة الأعمق التى يعيشها المتحدى فى هوة الانتقال . لكنه يتحول فى النهاية عن اكمال إضاءته الواضحة، ويتراجع فى منتصف الكلام بحقيقة يمكن ملاحظتها تتصل بعلاقة الشخصية الرئيسية والمتفرج. هذا مثال فى غاية الأهمية لما ينتج عندما يقوم الباحثون بتدمير استنتاجاتهم الذكية إستجابة لأوامر آلهة غريبة وحاقدة، الماركسية فى حالته :

لقد خلقت الأسطورة من الشعائر؛ اللفظ الأخير يجب أن تفهمه بمعناه الواسع، لأنه فى المجتمع البدائى كل شىء مقدس، لا شىء دنيوى . كل الأفعال – الطعام، الشراب، الفلاحة، القتال – له طريقته الملائمة، التى يتم وصفها ـ مقدسة (ص 4-63) هذا بالطبع ، ما قد يسميه جوناثان سويفت " الحماسة. " مبالغات عامة يمكن العفو عنها لصالح ما هو أكثر ايجابية بين علماء الاجتماع الأجانب. هيرسكوفيتز هو أحد الذين أخطأوا من المرموقين فى هذه الناحية عن طريق محاولاته فى فهم المسرح التقليدى الأفريقى. على أى حال ، يقول طومسون :

فى الأغنية: ورقص الشعيرة الإيمائية، يتراجع كل ممثل، تحت تأثير الإيقاع المنوم عن الوعى بالواقع، الذى كان غريبا عنه هو نفسه، كفرد، الى عالم الوعى الباطنى للفنتازيا، الذى يشترك فيه الجميع، وعى جمعى ، ومن هذا العالم الداخلى يعودون محملين بطاقة جديدة للعمل . الشعر والرقص الذى يخرج من الشعيرة التمثيلية، وهو كلام وإيماءات ترتفع الى مستوى سحرى حاد. وعلى مدى زمن طويل، تبقى غير منفصلة بفضل أصولها العامة ووظائفها 0 تفرع الشعر عن الرقص، الأسطورة من الشعيرة، إبتدأ فقط مع ظهور الطبقة الحاكمة التى تنفصل ثقافتها عن العمل الإنتاجى (ص 64)

سوف نترك التكهنات الماركسية الأخيرة وحدها على أساس أنها خارج مجال هذا الموضوع؛ فالأفكار التى تهمنا هنا هى:

1) الاعتـراف بالطبيعـة العضـوية للشـعر والـرقص فـى الشـعيرة التمثيلية.
2) انسحاب الفرد الى عالمه الداخلى الذى يعود منـه، مستمدا قـوة جديدة للعمل إن تعريف هذا العالم الداخلى بإعتباره " فنتازيـا" يكشف عن تكييف أو تغريب مرتبط بالمركزية الأوربية؛ نحـن نصفها كحقيقة أولية، منطقة إنتقال؛فالمجتمع يخرج من تجربـة الشعائر " مشـحون بقـوة جديـدة للعمـل " بسـبب إغـارة البطـل البروميثى على المصادر الدائمة فى عالم الإنتقال ، ينغمس فى داخله ، فهو متمكن عن طريـق الـتقمص لتحويـل قوتـه لأفـراد الكورس العشائرى المشاركين – الـذين يمثلـون المجتمـع . ولا نود أن نعتبر أن مثـل هـذا المشـارك يتراجـع أو ينسـحب مـن وعيه بالواقع بل الأصح ان وعيه يمتد لكى يحتضن واقـع آخـر وأولـى. تـأثير المشـارك علـى الجمهـور وهـو وعـاء الكـورس والميكانيزميـة الأرضـية بالنسـبة للمغـامر ليسـت إنتكاسـة الـى "عالم الفنتازيا اللاواعى " باستثناء التنويم الجمـاهيرى ، وهـو الشـىء الذى لـم يقترحـه طومسـون ، فـإن الفنتازيـا هـى شـىء فردى ولا ينقل للآخرين – علـى الأقـل لـيس إلا بعـد الحـدث ، وفقط بالكلام أو بمعنـى شـفاهى . وصـف عـالم داخلـى جمعـى كفنتازيـا لـيس مفهومـا لأن طبيعـة العـالم الـداخلى فـى مجتمـع متنـاغم هـى تحقيـق رؤيـة عـالم عقلانـى ، وهـى رؤيـة يمكـن إستخلاصـها مـن واقـع التجربـة الإجتماعيـة والطبيعيـة ومـن الواقعية العضوية للأساطير العرقية فى أخلاقيات حية - فالنقل الإلكترونـى للصـور الرمزيـة للفنتازيـا الجمعيـة ideograms هـو فنتازيـا لمـن يعلنـون ذلـك فقـط . إن مـا ينقـل فـى التمثيـل الشعائرى هو القوة والإستجابة ، للجهـود المترسـبة مـن رحلـة البطل فى عالم الإرادة الكونية كما فى عبارة طومسـون القويـة تشحن الجموع بقوة من أجل العمل .

لكن ربما يكون مفهـوم طومسـون مسـتمد مـن نظريـات "يـونج" إن يـونج مصدر كثيـر مـن التشـوهات العنصـرية الخاصـة ببنيـة الـنفس الإنسـانية فهـو

يستخدم بطريقة تبادلية النماذج الشعائرية الأولية وصور فنتازيا الإختلال العقلى. فى الوقت الذى يتم فيه إدخال صور النماذج الأولية فى حالات الإختلال العقلى (أو حالات الإصابة بالحمى أو هوس الخمر أو السكر لذلك الأمر) هو فعل معترف به فإن إدراك يونج يضيق فى علاقته الهيراركية غير المبالية بمثل منتجات العقل المختل بالنسبة للصفة اللازمة فى النموذج الشعائرى 0احدها هو عضو مماثل خارج السياق وغير متوافق (فى أفضل حالاته) أما الآخر فإنه يخلو من المعنى وعلاقة الاتصال (مخلوع من العلاقات الطبيعية الى علاقات شاذة) صور منزوعة ومقطوعة من علاقات رمزية بواقع مفهوم . مهنة المحلل النفسى تكمن فى فرز الصور الواضحة الجديدة من البيئة المعادية؛ ليس لديه أجهزة (كعامل خارجى) لمعادلة هذه الصور ذاتها بالواقع الأساسى لأصولها. حيث يهاجم الوهم المحلل عندما يجد أنماطا جديد من مركبات واضحة، لأنها تستمد توجها مستمرا من ذاتها، فهى تؤخذ لكى تقلد أو تكس الموتيفات الأولية التوافقية للعالم الداخلى .

العقلية البدائية، يعلن يونج (وفرضيته تقوم على أمثلة حية وليست على استعراض بأثر رجعى فى التطورات الإنسانية)، تختلف عن العقلية المتمدينة اساسا فى أن العقل الواعى هو أقل تطورا فى الإتساع والحدة. أما الوظائف مثل التفكير والإرادة الخ، لم تختلف بعد (العقل البدائى غير قادر على أى جهد واعى للإرادة بسبب حالة الشفق المزمنة فى وعيه (حالة الوعى الخافت أو المهتز) من المستحيل غالبا أن تكتشف أنه رأى حلما أو أنه فعلا عاش هذه التجربة (8) وهكذا على مسئولية علماء الدراسات اعرقية الأوربيين الذين يفتقرون الى اللغة التى تمكنهم من التغلغل فى معانى الأحلام عند الأستراليين وأبناء الأمم الأخرى الأصليين ومغزى الاحلام الخاصة بهم، و " معايشة التجربة "، و " التفكير" ، وهكذا . يمضى يونج فى طريقه الى تعريف حدود الحلم ، والفنتازيا ، والهلوسة الناتجة عن إختلال العقل الخ ،مع البنية التاريخية – التجريبية – الأخلاقية - النفسية التى يسكن فيها النموذج الشعائرى الأساسى . ان ما نسميه العالم الأسطورى الداخلى هو البنية النفسية التحتيه والإنهيار المؤقت 0 التاريخ التراكمى والملاحظات التجريبية وهى بالرغم من ذلك أولية فى ذلك الوقت، فى واقعها الدورى أساسية بالنسبة لتلك 0العالم الداخلى ليس عالما إستاتيكيا (ساكن) بل أنه يغتنى بإستمرار

بالتجربة الأخلاقية والتارخية للإنسان . يعلن يونج بالمقارنة" أن النموذج الأصلى لا ينتج عن حقائق عضوية (فيزيائية)

8 – يونج وكرينى ، مقدمة فى علم الأساطير .

لذلك فهو محكوم جينيا من البداية بطريقة أزلية؟ التناقضات التى توحى بها الملاحظات الأخرى مثل " ان النموذج الأولى ... يتوسط بين البنية التحتية اللاواعية والعقل الواعى " تمد جسرا بين الوعى بالحاضر ... وكل الأزمنة البدائية الطبيعية، الغريزية، غير الواعية البدائية، التى تقبل التفسير بهذه الملاحظة البسيطة : إن يونج يفرق بين طبيعة النموذج الأولى فى العقل "البدائى " وبين نموذج العقل "المتمدن حتى وهو يمتدح عمومية عدم الوعى الجمعى ، وأيضا للنموذج الأولى بإعتباره الساكن لتلك المنطقة من الأرض.

إن الوسائل التى توصلنا للعالم الداخلى للانتقال، دوامة النماذج الأصلية وفرن الصور الأولية هو التجربة الشعائرية للآلهة أنفسهم ولآوجين بصفة خاصة0 ليس لأن اتحاد أوجين مع موهبة تأليف الأساطير الموسيقية ليست مصادفة 0فالموسيقى هى اللغة الحادة فى عملية العبور أو الانتقال ووسائل توصيلها، العامل المساعد والمذيب لمخزون التجديد لايجرؤ الممثل على المغامرة بالدخول فى هذا العالم دون استعداد، دون تضحيات رمزية وتوسلات للشياطين الحارسين للهاوية0 فى التفكك الرمزى واستعادة ذاتية البطل ينعكس قدر الكائن. هذه هى التركة الشعائرية للفن التراجيدى المتأخر، حتى أن البطل المأسوى يرمز للواقع المعاصر بإعتباره البطل الشعائرى على حافة خليج العبور: وأسفاه، فإن دورة التطور الخاصة بالفن التراجيدى باتجاه الحوادث الخاصة إنكمش مجالها الكونى مهما اقترب البطل من النموذج الأولى. واصبح قانونها الأخلاقى مجرد استنتاج للعقل، منفصلا عن عملية الكينونة والاستمرار الإنسانى .

2- الدراما ورؤية العالم الأفريقى

أولا، دعونا نتخلص من بعض الأفكار المضللة فالإختلافات الخطيرة بين المنهج الأفريقى التقليدى للدراما والمنهج الأوربى لن تجده فى خطوط التعارض بين الفردية المبدعة وبين الإبداع الإجتماعى، وليس فى مستوى الضجيج المنبعث من الصالة – لكون هذا هو المقياس المفترض لمشاركة – الجمهور – فى أى عرض مقدم . وإنما سوف يتم العثورعليها بطريقة أكثر دقة فى طبقة من العقول الغربية المعترف بها، هى عادة فكرية تنحو الى تقسيم البشر تختار من وقت الى آخر جوانبا من العواطف الإنسانية، ملاحظات للظواهر، فيوضات ميتافيزيقية وبعض الإستنباطات العلمية وتحولها الى أساطير إنفصالية. Separatist Myths(أو حقائق) تستند الى

طبقة عليا شديدة الوفرة من المصطلحات التمثيلية ، وطرائق التشبيه والتحليل. لقد إبتكرت صورة على شيء من التعقيد لكى أصفها، ليس من ناحية الملاءمة، فهى ليست ميكانيكية فقط بل تمثل فترة تكنولوجية موسمية

يجب أن نتصورألة بخارية تتخذ لنفسها جانبا بين محطتين من محطات الضواحى الشديدة الضيق. فى المحطة الأولى تلتقط حصباء لقصة مجازية، تنفث فى الثانية ستارة من الدخان على المشهد الخالد للحقائق الطبيعة. عند التالية تحمل أنواعا مختلفة من الكتل التى نسميها عروق خشب طبيعية،تتوقف عند موقف فى منتصف الطريق حيث تمتلىء عن آخرها بوقود السيريالزم المركب ، ومن هذه النقطة تلمح رؤية عالمية كلية، تتأكد من خلال دخان صادر عن أحد أدوية الأمراض النفسية يحدث شعورا بالغبطة والسرور، شحنة جديدة من فحم الكوك تستدرجه الى المحطة التالية التى يقلع منها بدون أن يخرج أى دخان ، ولا نار الى أن يخرج عن القضبان لفترة قصيرة على طول مسارات بناءة ثم يرد راجعا الى نقطة البداية بواسطة آلة نيوكلاسيكية .

هذا بالنسبة لنا، هو الإيقاع الإبداعى الغربى ، سلسلة من التشنجات الفكرية ، والتى تظهر الأن بصفة خاصة ، قابلة حتى للإستعمالات التجارية. وأن الاختلاف الذى نسعى لتحديده بين الدراما الأوربية وبين الدراما الافريقية كإحدى طرق الإنسان لعرض تجربته فى شكل تمثيلى ليس إختلافا فى الأسلوب أو الشكل فقط، وليس محصورا فى الدراما وحدها. إنها تمثيل للإختلافات الأساسية بين رؤيتين لعالمين، إختلاف بين ثقافة وسائلها الفنية الحقيقية دليل على الفهم المتوافق مع الحقائق غير القابلة للنقصان، وبين ثقافة أخرى تدار نبضاتها الإبداعية بالديالكتيك المرحلى حسب ديالكتيك الفترة "Peried dialectics " – من أجل هذا يجب أن نبدأ بالتخلص من هذه التفرقة السائرة حسب الموضة، التى تميل الى وضع الدراما الأوربية فى كبسولة كشكل لمشروع غريب يتجسس عليه غرباء من دافعى المصروفات كنقيض لتطور إجتماعى لأسلوب التعبير الدرامى، هذا الأخير هو الأفريقى . ومن الأهمية البالغة أن النقد الدرامى الغربى يعكس تخليه عن الإعتقاد بأن

الثقافة كما هى محددة فى نطاق معرفة الإنسان بالعلاقات الأصلية التى لا تتغير بينه هو نفسه وبين المجتمع فى نطاق السياق الأكبر للكون المنظور.

دعنا عن طريق تقديم مثل نموذجى، فنأخذ موضوعا عاما فى دراما الأقنعة التقليدية. صراعا رمزيا مع وجود لربات الأرض هدف الصراع هو قرار توافق من أجل رخاء ورفاهية المجتمع (1) كل فرد بين "الجمهور "يعرف شيئا أفضل من أن يضيف صوته بطريقة متعسفة حتى بالنسبة لأشد الفقرات جاذبية فى الأغنية الإبتهالية، أو أن يساهم بترديد القرار مع التسلسل المألوف فى تبادل مقاطع الصلوات بين الشخصيات الرئيسية. فاللحظة الخاصة لمشاركة الكورس محددة جيدا. لكن هذا لايعنى أن المشاركة تتوقف حتى تحين هذه اللحظة فما نسميه بالجمهور هو فى حد ذاته

1- التعليقات التالية بنيت على مسرحيات شوهدت فى سيتو Situ، أى فى الموقع حيث بدا العرض وانتهى ، وفى وقته الملائم من العام ، ليست تنوعات جواله على نفس التيما . المسرحية التى تمت الإشارة اليها هنا هى مسرحية حصاد جرت فى مزرعة على بعد ثلاثة أميال جنوب إهيالا فيما كان يعرف بالإقليم الشرقى من نيجيريا 1961

جزء عضوى من ساحة الصراع: فهو يزود البطل بقوة روحية خلال حقيقة الكورس التى يجب إستحضارها وتأسيسها، ويحدد حدود الساحة ويشغلها بالعطايا والتعاويذ ولن يكون للدراما وجود إلا خلال وضد هذا العرض الرمزى للأرض والكون إلا فى نطاق هذا الحيز الإجتماعى المكتنز، الذى تقوم فيه قوة الكورس بتوفير الطاقة الجمعية للمتحدى لعوالم الأرباب. عندما تأتى المشاركة المفتوحة فإنها تسير فى قنوات داخل ريبورتوار محدد الشكل من الإيماءات والإستجابات الدينية، المشارك " التلقائي " من داخل الجمهور لا يطلق العنان للنبضات العارية أو للفرح الشديد الذى يمكن أن يخرجه كوحدة منفصلة عن القداس الكورالى، فإذا حدث هذا، كما يمكن أن يحدث، فإن هذا الحدث هو إنحراف قد يهدد الأهداف السارة للعرض - المعترض الذى يعتبر أن توازنه العقلى قد إختل مؤقتا – يساق الى الخارج فى هدوء تلقى عليه التعاويذ المناسبة لمواجهة مخاطر الحدث الشاذ.

أود أن أتعمق قليلا فى المعنى الشعائرى للفضاء لأنه مرتبط بدرجة حميمة جدا بمعنى رؤية العالم الشاملة للمجتمع الذى أنجبها سوف نتناوله أولا كوسيط لمعنى التواصل ، ومثل أى وسيط أخر، إنه واحد يتحدد بطريقة أفضل من خلال عملية المقاطعة Interrupution تبعا للمصطلحات المسرحية ، فإن هذه المقاطعة تحدث أساسا بفعل الجهاز الإنسانى – الصوت ، الإضاءة ، الحركة حتى الرائحة، يمكن إستخدامها جميعا بطريقة صالحة لتحديد المكان ، وأن المسرح الشعائرى يستخدم كل هذه الأدوات الخاصة بالتعريف ليضبط ويجسد تجسيدا واقعيا ، وأن يعادل (هذا ربما أفضل وصف للعملية) الخبرات ، والأفكار الوجدانية للإنسان فى هذه البيئة الشديدة الإضطراب التى يعرفها بطرق شتى كخواء ، وفراغ أو لا نهائية0 إن إهتمام المسرح الشعائرى فى هذه العملية الخاصة : تعريف الفراغ ، الذى يسبق كما سوف نكتشف، التمثيل الفعلى الذى لابد من أجل هذا أن ينظر إليه كجزء عضوى من جهود الإنسان المستمرة للسيطرة على عظمة – الكون الهائلة بقوته الضئيلة Minuscule self ، إن الأحداث الواقعية التى يتكون منها هذا التمثيل، هى ذاتها، فى المسرح الشعائرى، تجسيد مادى للمغامرة الأساسية للإنسان الميتافيزيقى نفسه .

إذن المسرح هو حلبة واحدة، هو واحدة من أقدم الساحات التى نعرفها، التى يحاول من خلالها الإنسان أن يتوافق مع الظواهر الفراغية لكينونته؛ أيضا، فى حديثنا عن الفراغ، دعنا نعترف أولا وقبل كل شىء، أنه مع تقدم التكنولوجيا والتطور – سوف يقول البعض إنها ثورة مضادة للتطور – للحساسية التكنولوجية، فإن رؤية الفراغ المسرحى إنكمشت فى داخل مساحات تمثيل فيزيقية خالصة على خشبة المسرح كنقيض لساحة رمزية للمباريات الميتافيزيقية: البدايات الوثنية للمسرح الإغريقى إحتفظت بصلاحيتها الرمزية بالنسبة للدراماتورجيين على مدى قرون بعد حدوثها ، حتى أن الأوضاع النسبية للضارعات، الطاغية، أو الآلهة التى تهبط من عليائها لتفصل بين البشر Deus ex machina وكذلك المذبح، كانت تنطبع مباشرة على المتفرجين وخلقت نغمة عاطفية عالية سواء عند إستعمالها أو عن طريق الفعل المعبر عن كينونتها ذاته. (لا أرغب فى هذه المقالة، أن أجادل إذا كان ثبات هذه الأوضاع، فى تناقضها مع المنهج المرن للفراغ

الشعائرى الأفريقى، لم يقلل من خبرة المتفرج الخاصة بالعلاقات الكونية إن المسرح الأوربى فى العصر الوسيط، مستجيبا للميثولولجيا الدينية فى زمنه، خلق كونا مصغرا ثابتا بإستجاباته الفراغية للخير والشر، الملائكة والشياطين، الفردوس، المطهر والجحيم. كان الأبطال الأرضيون، والسمائيون وأهل الجحيم يمثلون محاولاتهم وصراعاتهم فى علاقتها بهذه الأوضاع التقليدية، وأن الإعتراف التلقائى بهذه الأوضاع الهيراركية خلق قلقا روحيا وأمالا فى صدور المتفرجين. ولكن لاحظ، أن الحدود المفهومة للإنسان بدأت تتقلص. المشهد الكونى قد إنكمش الى مجرد تمثيل أخلاقى، ملخص فى شكل عقوبات ومكافأت، استمرت العملية خلال فترات متعاقبة من الإكتشافات المنحازة لما كان ذات يوم يعتبر وسطا كليا (Medium of totality) محققة مثل هذه الإنحرافات التحليلية، كما هو الحال فى هذا المثال الخاص بالنظرة التقسيمية التى تعلن أن جناح الممثلين على يمين الخشبة "أقوى" ممن على يسارها. إننا لن نقابل أى براهين لمثل هذه التأكيدات المضحكة فى بدايات المسرح، سواء الإغريقى أو الأفريقي.

المسرح الشعائرى، وليكن هذا إسمه، ينشىء الوسط الفراغى ليس فقط كمساحة فيزيقية لأحداث تجرى محاكاتها، ولكن لتقليص عملى للفراغ الكونى الذى يعيش داخله الإنسان بصرف النظر عن كونه مدفونا بعمق فهذا الوعى قد ظهر أخيرا بدرجة مخيفة وهذه المحاولة للتحكم فى عظمة وعيه بالفراغ تجعل كل وجه من وجوه المسرح الشعائرى نموذجا لحالة الإنسان الكونية. هناك تشابهات إنتقالية،لحظات قصيرة مرئية في المسرح الأوربي الحديث. مشهد لإنسان وحيد تحت الأضواء، على خشبة مظلمة خلافا للرسم الزيتى ،إنه حى يتنفس، ينبض، إنه نموذج هش بطريقة مخيفة .إنه مخيف لأنه، يعكس الحكاية الرمزية المشابهة المرسومة على الجدارية، فإن هشاشتها نلمسها على مستوى الرمز وفى أسلوب عاطفى يهتم برفاهية هذا الوسيط الإنسانى القريب. دعنا نقول إنه شخصية تراجيدية. عند أول إشارة للتراجع فى مبادرة الإنشاد التراجيدى، يبدأ المتفرجون فى الغضب من أجله، يتعجبون - هل نسى خطه؟ هل تم التعتيم عليه؟ أو فى حالة الأوبرا. هل ستسجل هذا المستوى العالى؟ نعم المسرح الشعائرى به قلق أساسى اضافى. الواقع،إنه من الصواب أن نقول إن القلق الفنى حيث يوجد – ورغم كل شىء فهو

موجود؛ إن العنصر الخاص بالشكل الإبداعى لايغيب أبدا حتى فى حالة ما يسمى هكذا بالوعى البدائى- لذلك، فحيث يوجد، فهو لا ينشغل أبدا بعمق كإنشغاله بالمظهر الحديث. فالخوف الحقيقى غير المنطوق: هل سينجو هذا البطل من المواجهة مع القوى الموجودة داخل منطقة التحول الخطرة؟ دخول هذا الكون المصغر يتضمن خسارة للفرد، إنغماس الذات فى مبدأ عام. إنه فعل يتم القيام به نيابة عن المجتمع، وأن رفاهية ذلك البطل لا تنفصل عن المجتمع ككل (2).

هذا الفهم الشعائرى هو أمر ضرورى للمشاركة العميقة فى عملية التطهر بالتراجيديات العظيمة. لكى نحاول تعريفها بمزيد من الوضوح أود أن أشير للمرة الثانية الى اللوحة الزيتية، ذلك الرسم الفردى أساسا. فى التغلب على تحدى الفراغ والكون. فإن تيرنر، أو وياث Wyeth أو فان كوخ يستخدم

2- كولا أوجيونمولا ،فى إعداده المسرحى لرواية أموس تيوتولا أقام عمله على أساس هذا التقليد ، وهو تقليد مازال موجودا فى كوميديات اقنعة الأسلاف .

خليطا لا يحصى من الألوان، والشكل والخطوط من أجل إستخلاص تعبيرات ميتافيزيقية مخيفة أو للتعزية عن الظواهر الطبيعية. مع ذلك، لا يوجد أى إنشغال بالخبرة الإجتماعية فى هذا الوسيط بالذات. الإرسال عملية فردية. لكنه لا يقل أهمية بالنسبة لمجمل الخبرة الإجتماعية. حين يراه ألف شخص فى وقت واحد، فهو مجرد عمل خبرات متناثرة، فردية أو تطوعية. إن فردية المسرح هو تزامنه فى تشكيل خبرة إنسانية مفردة بأعلى درجة من النجاح. أما أنها لا تنجح كثيرا فهو أمر صحيح غالبا، ولكن هذا لايبطل حقيقة أنه فى عمق جذور الظاهرة الدرامية، هذا التأكيد للذات الإجتماعية هو غاية التجريب. إن البحث، حتى من جانب المسرحيين الأوربيين المحدثين عن جذور المسرح الشعائرى التى يمكن أن يستمدوا منها رؤى لأى خبرة حديثة، هى أحد المفاتيح الموصلة للحاجة المستقرة فى أعماق الإنسان المبدع لإستعادة هذا الوعى بالنموذج الأول فى أصول الوسيط الدرامى.

إن رؤية المسرح الشعائرى من منظور فراغى، إنما تهدف الى أن تعكس عن طريق الوسائل المادية والرمزية الصراع الأصلى للكائن البشرى ضد

القوى الخارجية. وهى رؤية تراجيدية للمسرح تذهب بعيدا وتوحى بأنه حتى ما يسمى بالدراما الواقعية أو الأدبية يمكن تفسيرها على أنها إنعكاس دنيوى Mundane لهذا الصراع الجوهرى. يمكن النظر للدراما الشعرية بصفة خاصة على أنها مستودع لهذا الجانب الجوهرى للمسرح؛ لكونها مجازية بدرجة كبيرة فإنها توسع المعنى المباشر والفعل المباشر للأبطال الى عالم قوى الطبيعة والمفاهيم الميتافيزيقية. أو لتعبر عن ذلك بطريقة أخرى، فنقول إن المؤثرات الكونية، أو الطبيعية القوية يتم تأصيلها فى داخل الأبطال وهذا الانفجار الى الداخل يخلق المستوى الهائل لألامهم حتى عندما لاتكاد أسس الصراع أن تؤكده. (مسرحية " الملك لير " لشكسبير هى أعظم مثل على ذلك) الواقع، إن هذه النظرة للمسرح تراه كساحة معركة مستمرة لقوى أكبر كثيرا من هذه التجاوزات الصغيرة للأعراف الاجتماعية المعتادة أو لأنماط العلاقات الإنسانية وأمالها، فيما وراء تحولات وحدوث الأفعال وقرارتها. فقد خلق المسرح لهذا الغرض وهو الوجود الاجتماعى الذى يحدد مفهومه. وهذا هو المفهوم الأساسى للتعريف، ذلك أن المسرح قد جاء الى الوجود عن طريق الحضور الاجتماعى، من أجل هذا الغرض، تصبح الخشبة هى الوسيط الفطن العقلانى، المؤثر فى الخبرة الاجتماعية الكلية، والتاريخية، وتكوين الأجناس، والنشوء الكونى. وحيثما نلتقى بهذا المسرح فى صورته النقية ليس كاستعارات يعاد خلقها للمسرح التراجيدى المتأخر، فإننا لن نجد بوصلة ترشدنا أو تحديدات أفقية أو رأسية. ليس هناك أماكن إحتياطية للأبطال، لأن فعله ذاته الخاص بتمثيل الكينونة لايحدده شىء سوى الكون غير المحدود الذى ينغرس فيه أصل المجتمع وخبرته العصرية. على أى حال، فإن الدراما توجد فوق اللافتات، فى مساحة الإرتجال بين الأكشاك فى السوق المزدحم أو المهجور، على منصة مرتفعة فى مدرسة أو قاعة اجتماعية، فى البقايا المترسبة لمزار دينى مزين بشراشيب، فى زراير الضغط بالمسرح الأوربى الحديث أو مثيله فى أفريقيا – تلك الوحوش الرشيقة التى ترتفع لكى تحتضن روح ذات سمعة عظيمة يساء تصورها. من الضرورى دائما أن ننظر فى مضمون المسرحية بين هذه السطوح والفراغات. ولا نحصرها فى النص المطبوع كهوية ذاتية. لهذا السبب فإن الاستنتاجات التى نحصل عليها من المسرحيات التى حظيت بعروض حقيقية أكثر فائدة من الناحية التعليمية، وبالنسبة لبقية هذا الفصل، فإننى عازم على

تنـاول مسـرحيتين مختلفتـين لكنهمـا ممثلتـين للمسـرحيات التـى اسـتفادت مـن عملية تجسيدها فى عروض أمـام جمـاهير أوربيـة وأفريقيـة. أمـا ردود الفعـل النقديــة فهــى فــى حـد ذاتهــا مؤشـر للاتجاهــات الدراميــة، وبطريقــة أكثـر اتصـالا،هى إنعكاس لرؤى عالمية تفصل وتؤثر تأثيرا عميقا فى العلاقات بـين الفن والحياة فى الثقافات المختلفـة. وهـى لحسـن الحـظ أرض مشـتركة تجعـل المرجعيات المقارنة فى حيز الإمكـان: فالإنسـان المبـدع متـورط فـى مـؤامرة عالمية غامضة، فى فهم مضمر حتى أنه، المراقب غير المفوض، يربط محنة الإنسان، كوارثه وأفراحه، بإطار غامض لحقـائق ووقـائع ملحوظـة. فـالفروق فى الاتجاهات يمكن العثور عليها فى التصـنيفات التـى تعطـى لحقـائق الواقـع المشتركة بالنسبة للجميع، والفهم النسبى للرؤية، والإفتراضات التى يحس بهـا العقل المبدع أنه مهيأ لأن يحولها تقليديا الى أشياء مقبولـة – بفعـل قـوة فنـه – المبتزة من أكثر المتفرجين عنادا.

أول مثل هو " أغنية الماغز "من تأليف ج.ب.كلارك (3) تتميز، بالنسـبة لهذا التدريب، بملاءمتها للتصنيف الدقيق للتراجيـديا فـى التعريـف الأوربـى . لقـد قـدمت لأول مـرة فـى أوربـا سـنة 1965 فـى مهرجـان الكومـون ويلـث Commonwealth الخـاص بـالفنون فـى لنـدن، مـا لـم يكـن اسـتقبالها هـو الأفضـل، ولأسـباب جيـدة جـدا أولا. إن الإنتـاج كـان ضـعيفا وبجهـود هـواة. مجموعة من الهواة بدون خبرة كانوا يلعبون على مسرح لنـدن لأول مـرة فـى حياتهم وجدوا أنهم لا يستطيعون أن يوائموا بين – المشـاعر المسـرحية وبـين المطالـب التكنيكيـة لخشـبة المسـرح وجمهـور الصـالة. لـم يتصـف إخـراج المسـرحية بالحساسـية، يضـاف الـى ذلـك وقـوع أحـدات ليسـت فـى نـص الإسكريبت مما يصيب دائما إنتاج الهواة فى كـل مكـان. الأدهـى مـن هـذا أن معزة حية، وهو خطأ عملى آخر، كانت تفصل بين الفقرات الحادة بالمأمأة من طرف ومن الطرف الآخر يأتى شىء آخر. إن النص ذاته (ربمـا تتجـاوز عـن الهفوات النقدية فى الحال) مكتوب شعرا، يكشف عن الإجهاد الواعى ذاتيا من أجـل الوصـول الـى تـأثير شـعرى ممـا أدى الـى صـياغة عبـارات متضـخمة وفقـرات مصـابة بـالجمود. بالنسـبة لفرقـة لا تشـعر بالألفـة الكاملـة مـع اللغـة الإنجليزية. كان من الصعب التغلب علـى الصـعوبات. فقـد خلقـت مقاومـة بـل ربما عداء بين متفرجين انجليز

تقع أحداث المسرحية فى قرية تقوم حياتها على الصيد. الشخصيات من إجاو Ijaw. شعب نهرى يعيش فى دلتا نهر النيجر. أخوان هما، زيفا وطونى ، إبيير Ibiere زوجة زيفا وهو الأخ الأكبر، وأوريوكيريرى العمة العجوز الهوجاء للأخوين هم الشخصيات الرئيسية . تزودنا السيدة العجوز بحضور الشخصية كاسندرا طول الوقت الذى تتفتح فيه المأساة التى تدور حول حالة العجز الجنسى التى يعانيها زيفا.

3- In J.P Clark, Three Plays , Oxford University Press, 1964

3- ج .ب كلارك ، ثلاثة مسرحيات ، مطبعة جامعة اكسفورد 1964

فى البداية يرسل زيفا زوجته لكى تستشير المسيو، وهو طبيب عراف يشخص المشكلة بدون صعوبة، ويتعرف أن الزوج هو المريض الحقيقى وليس الزوجة. ويقترح أن يقوم الأخ الأصغر طونى بواجبات الأخ الأكبر الزوجية، وهى فكرة يرفضها زيفا بقوة (الذى يستشيره فيما بعد) وتستنكرها إبييرى بدورها فى غضب. لكن لابد من وقوع المحتوم. ففى واحد من المناظر الموثوق بها عن زيادة الإحباط الجنسى تقوم إبييرى بحث الأخ لكى يأخذها.

يشك زيفا، فيناور ويأخذ الشخصين المذنبين الى شعيرة تدعو الألهة لكشف الحقيقة – بإنهاء هذه الشعيرة تصل المسرحية الى لحظة الذروة – ويحاول زيفا أن يقتل طونى. لكنه يهرب، فقط لكى يشنق نفسه فوق مكان مرتفع. يمشى زيفا نحو البحر ويترك بيته للخفافيش والماعز.

لقد لمست بعض الأسباب الفنية – لماذا، على خلاف بعض المتفرجين الأفريقيين الذين منذ أن عرضت أمامهم هذه المسرحية، فإن المتفرج الأوربى وجدها قد ابتعدت عن المضمون التراجيدى. هناك سبب آخر ذكره نقاد الصحف. وهذا ليس له علاقة بالأحداث العشوائية التى وقعت فى العرض. وللإختصار، نحددها. فى عبارات أكثر عمومية، ما هى مناطق التعاسة الإنسانية التى يمكن أن تحتوى القوة التراجيدية. لقد حددت كذلك جانبا آخر

لتشعبات العقل الأوربى عن الأفريقى: من ناحية، فمن يرى أن أسباب الحزن الإنسانى قائمة فقط فى نطاق كبسولات ضيقة مؤقتة. فهناك من يتجاوز فهمه التراجيدى انفصال الفرد ثم يعترف بها كانعكاسات لتمزق عظيم فى النفسية الاجتماعية. الاعتراض هو: ان العجز الجنسى مرض يمكن شفاؤه فى الطب الحديث. (أو الطب النفسى) إضافة الى ذلك، فإن تبنى أحد الأطفال يمكن أن يقدم علاجا للعقم بالنسبة لآخرين. لذلك فإن العجز الجنسى أو العقم هو خارج دائرة الأبعاد التراجيدية بالنسبة للمتفرج الأوربي.

هناك شيء مألوف فى هذه الأغنية الحزينة. لقد سمعتها قبل سنوات بعد عرض مسرحية " الأشباح " لإبسن فى لندن. فالزهرى كما أكد، ناقد أو اثنان أنه مرض قابل للعلاج. وتبعا لذلك فقدت مسرحية إبسن أى مبرر تراجيدى مما قد كان لها فى الأيام الزئبقية للأمراض التناسلية. لم أستطع أن أمنع نفسى من تذكر هذه الفكرة النقدية عندما وجدت نفسى فى مدينة سيدنى بعد عام أو عامين من هذا وتقابلت مع شاعر استرالى هو وزوجته يزودانني وهما مسرورين ببعض التفاصيل، وإذ يفتخران بأنهما قد اكتشفا طفرة جديدة متحورة من فيروس الزهرى حيرت مهنة الطب كلها فى استراليا. فما يسمى Golden Staphylococcus بسبب ظهوره تحت الميكروسكوب ، اكتسب مقاومة شديدة لكل المضادات المعروفة . الأبحاث والاستشارات مع المعامل الدولية سوف تتمكن بعد وقت قصير من وضع نهاية لطغيان هذا Staphylococcus لكننى لا أستطيع أن أمنع نفسى من التساؤل عما إذا كانت أشباح إبسن سوف يعلن أنها تراجيدية التعريف بالمضاد الحيوى فى الستينات.

قد يجد ناقدنا مع ذلك، تعزية، بل حتى تأكيدا لوجهات نظره، فى الموقف المبتهج الهادىء تجاه الوصول الى باسيلوس جديد بل وأشد خطرا.سوف يرتكن على الحجة التى تقول إن الجو الاجتماعى الذى أوجدته مقولة أن الأمراض سوف يتيسر فهمها، ورفع عار العبء البيوريتانى الذى اقترن بالأمراض "الاجتماعية" قد اتحدا للقضاء على المصير الجينى الذى أضفى على تراجيديا إبسن بعدها الخاص بأنه ليس هناك مفر من المصيرالمحتوم. كذلك أونيل أيضا ومرض السل الذى أصاب الدراما. وكذلك الاتجاهات التى

تعتبر العجز الجنسى سببا غير كاف للعرض بأسلوب تراجيدى هى نتائج منطقية لتغييرات اجتماعية، استرخاء الاتجاهات التقليدية على الفحولة الذكورية، ووجود فرص يمكن من خلالها توجيه التقلص الإبداعى فى الضحية. ومن أجل تلخيص ذلك فى أحدث العبارات العصرية. تحرير المرأة، ومأساة العجز الجنسى أو حتى الخيانة، هى بالتبادل مشاكل خاصة. الوالد مات، يحيا الخصى الأنثوى.!

إن المسألة الإجتماعية السياسية حول قابلية النظرة التراجيدية على البقاء فى عالمنا المعاصر قد سبق لها أن شغلت المدارس ذات النظرة الإجتماعية منذ الصدامات الأولية للموقف التجريبى، المضاد للأرثوذكسية المتيافيزيقية (الدينية) لقد تبلور هذا كما أرى فى اتجاهين رئيسيين. أحدهما يتمثل فى النظرة الماركسية للإنسان والتاريخ، والتى تستنكر الانهيار الخفى للإرادة الاجتماعية بسبب الإلهام التراجيدى Afflatus، أما الآخر فهو القيام بحراسة مؤخرة الدفاعات الممزقة. التى تتكهن بأنه كان هناك تراجع فى الفهم التراجيدى. (مثال أن القاعدة المرجعية االتى يعرض من خلالها الانسان بصورة مقنعة فى مواجهة قوى بعيدة تفوق قدرته على علاج الفهم) من قاعدة الشك هذه ومن الوعى المتصل بها من أن هذه تمثل خسارة غير ضرورية تماما فى حدود الابداع. قائمة شاملة تقريبا لكبار كتاب المسرح فى القرن العشرين، قد شعروا فى وقت من الأوقات بأنهم مجبرون أن يقاتلوا وأن يعرضوا التراجيديا الإغريقية لآحتوائها بيانات تربطها بما بعد زمن الماركسية.

بين المستفيدين أدبيا من الاتجاه الأول هناك، أصحاب مبدأ الرفض الثورى لأى شىء يستحيل وصفه وهى حركة الرواية الجديدة الفرنسية أواخر الخمسينات وأوائل الستينات (روب جرييه الخ. وكان بيانهم يوصى بالتحقق الروائى (لاحظ التناقض) للمظاهرالموضوعية. لقد غرزوا فى الأعماق وهما فاسدا مثل الموجودات السريالية الملتفة حول نفسها وهى التى تبدو فى تعارض، مع نظرية الرواية الجديدة كلاهما يخلق فجوة بين الإنسان وبيئته المادية وتعلن أن هذه الفجوة لا يمكن ردمها. إن الذى يواجهنا فى هذه الأراء المتعارضة ظاهريا هو وجهان للتقليد الأوربى نفسه. أحدهما يزعم بأنه يسعى

ويتجاوز الفجوة بين الإنسان وبين جوهر كينونته، وفكره ومشاعره، الخ، بين الشيء وبين حالة نقاء الكينونة؛ والآخر الذى يعلن أنه يحاول تقويم البحث المضاد للمجتمع عن ملكوت غير ملموس، وذلك عن طريق هذه وغيرها من المدارس ذات الوعى الدنيوى، والتى تشرع لوجود فجوة بين الإنسان وبين الواقع المادى فى بيئته وتمضى فى استخدام الوسائل الميكانيكية استخداما واعيا من أجل توسيع الهوة الافتراضية التى لايمكن إثباتها بالبرهان.

لقد لاحظ جورج شتينر، عند تشخيصه لتدهور وجود العظمة التراجيدية فى الرؤية الدرامية الأوربية.(4) لاحظ وجود صلة بين هذا التدهور وبين تلك الخاصة بالرؤية "العضوية" العالمية والسياق المصاحب لها ذى المرجعية الشعائرية الميثولوجية الرمزية: مضمون ذلك، غريب على نظرة العالم الأفريقى، وتوسيعا لإستعارة اشتينر نقول، إن العالم الذى كان فيه البرق كورنيشا فى البنية الكونية للإنسان قد إنهار فى تلك اللحظة التى أطلق فيها بنجامين فرانكلين قوته بنقرة على زرار حكمة الميتافيزيقا الأفريقية القادرة على الاستيعاب والمزج، لا تعترف بأى فروق فى الجوهر بين وسائل اطلاق قوة البرق بالنقر – سواء كانت بفعل تضحية شعائرية، عبر الإرادة التطهيرية للمجتمع بإطلاق عدالتها على المجرم، أو عن طريق أداة بنجامين فرانكلين الثورية . إن ما يلخصه جورج شتينر بطريقة مؤثرة هو، إنه فى بعض مراحل الافتراض الثقافى. فى بعض مراحل الإكتشاف العلمى فى كل إفتراض يقدمه الإنسان الأوربى عن الطبيعة المحتملة للأشياء إن الوحدة المعمارية Architectonic unity التى هى قاعدة تنظيم وعى الإنسان التى يشخصها فنه بأقوى تعبير) تعانى من نفس الطنطنة الفارغة التى شأنها شأن الافتراضات والنظريات ذاتها . بالنسبة للثقافات التى تعطى ما هو أكثر من الكلام الى العقدة الدائمة التغير للكون الذى يعتبر الإنسان نفسه إنعكاسا له . هذه العادة الأوربية لإعادة تعريف العالم تبدو مضيعة للوقت ومدمرة للحقيقة.

يجب أن نعود الى الوجه الظاهر لخشبة المسرح، الى التعبير الدرامى الذى يواجه المتفرج بمثل هذه التجليات الإنسانية كتربية الوعى بمسرحية بها قوى تناقض عالما مهيأة لإصلاح تكنولوجي, وهذا هو أكبر تحديات الإقتحام التراجيدى التى يسهل عزلها، إذ يصبح من الضرورى فحص طبيعة الحدث

الواقعى، الذى حين يتم عرضه بنجاح ، يزيل المبرر التكنولوجى الذى يتكيف به المتفرج المتمتع بالصحة والاتزان لمواجهة الاختراقات الدخيلة لمظاهر "الشفقة الزائفة "

4- جورج شتينر ، موت التراجيديا ، فاير ، لندن 1963 : انظر الفصل السادس والتاسع

وأبرز الإكتشافات، أو بعبارة أدق، أعظم الإعترافات هى أننا نقابل فى هذه المسرحيات كونا سحريا كاملا به قوى وكيان. هذه هى أعظم خاصية لكل تراجيديا حقيقية، بصرف النظر عن مكانها جغرافيا. ففى مسرحية " الملك لير " مثلا، هناك، عالم البلاط الملكى، عالم الرجل العجوز المتجمد فى وسط المجتمع المضطرب الرياح ومن ثم فإنه مستدير وكامل. فعلاقة الكيانات غير المتكافئة مثل البلاط والطبيعة تأسست خلال رحلة انتقال الشخصية – لير، كنت، إدجار والمهرج، تخرج من بيئة الى بيئة أخرى وتعود الى الخلف ثانية؛ ثم البنات المتزايدى الشراسة يقتربن من حالة تحول جسمانى. هكذا البنية الفراغية للمسرحية حتى العالم المخصص للعواجيز، والأوغاد، مبادىء التوريث وبروتوكول القصر يمكن الوصول اليها ومضاهاتها بالعالم الذى يسكنه المتفرج أيا كان عالمه، بقوانينه، وأعرافه وقيمه. عالم "هاملت" مغلف بنفس الغلاف؛ وهكذا البيوت المسكونة بالأرواح عند جون سينج، وجارسيا لوركا، حتى ويدكند فى أقصى داخليته غير المتصالحة. وضع عوالم شديدة الخصوصية فى كبسولات ضيقة للحياة يتجلى فى داخلها الحدث كله تبدو هى المطلب الأول لكل المسرحيات العميقة، والتراجيديا بالأخص، فقوة الإقناع الداخلى تجعلها محصنة ضد الصدف العارضة للزمان والمكان.

فى ربط مسرحية "أغنية الماعز" بهذه الدراما، فإننى لا أبالغ فى الادعاء بالنسبة لما حققته فعلا. مع ذلك، فإنها تبقى كأساس ممتاز للدخول منها الى الوعى بالعلاقة الزوجية فى العالم الأفريقى. فالمسرحية تقع فى داخل كمال ميكروسكوبى كما سبق أن وصفناها، بها علاقات حميمة قوية – أيضا بسبب المرجع القريب المنال – فى عالم لوركا. مسرحية تفرخ العنف، الحافز

المحورى فيها، التصميم الرمزى، يمكن وصفه كمحتوى للعنف الشعر. فنحن نلتقى بكائنات بشرية مشاغلهم وبيئتهم طبيعية وحيوية. الفيضان وانحسار الماء يؤثر فى حياتهم اليومية، فى لغتهم، محيط إدراكهم. الضباب والمستنقعات تلون مزاجهم. فى هذا الجو المخيف الذى تهدده الصور الإستعارية، لوجود ضنك شديد؛ إن إمتداده الى الوعى بوجود قوى خارجية يزيد فقط من حدة كيانهم المحاصر. من هذه العلاقة المغلقة ينسحب خيط من العنف القوى تدريجيا، معد بطريقة متماسكة من خلال صور مجازية فى حوار الفعل. حتى نحمل فى النهاية، مربوطين الى الأبطال، الى صورة الذروة، التى هى بالنسبة للضحية الرئيسية، هى صورة الإكتشاف – وعاء التضحية وفيها رأس خروف، قوة غير مضمونة بداخل الوعاء، فى حماية ضعيفة، والإحكام ضعيف. إنها تماثل لب الإحباط فى الجنس، إيقاف إستمرارية طبيعية وتدفق نافع بمعارضة عقيمة مكونة من غرور فردى وخداع للنفس، كود أخلاقى يفترض مسبقا ظروفا عادية. لكن الحكاية فى مجملها أن الظروف غير عادية، بل غير طبيعية. التفاعل بين الإنسان والطبيعة الذى تم تحريفه على هذا النحو فى المسرحية يتطلب إصلاحا شديدا لهذه الظروف غير العادية، وهو مطلب لايمكن إزاحته جانبا بسبب غرور رجل واحد، المحتوى الشعرى للعنف هو فى القدر الأكبر منه واقع البيئة المحيطة فى "أغنية الماعز" العواصف لا تهب كل يوم ولا يغرق الصيادون بقواربهم فى كل رحلة صيد. لكن مطالب هذه الدورة الطبيعية التى تحوم فوق رؤوسهم تتحكم فى حالة الوعى اليومى للمواطنين، بما يعطى لشعائر التهدئة ضرورة مماثلة لكل حادثة. هكذا فإن موت فرد لايمكن رؤيته كحادثة معزولة فى حياة رجل واحد، ولا الخصوبة الفردية تنفصل عن وعود التجدد التى تعطيها الأرض والبحر. إن مرض فرد واحد هو إشارة،أو قد يكون فألا بمرض العالم من حوله ، إنه شىء وقع فأحدث ارتباكا فى الإيقاعات الطبيعية والتوازن الكونى للمجتمع بكاملة.

هناك ضربة أخرى.
أصابت شجرة العائلة، وانظر
كيف ينساب العصير لينشر الموت بيننا.
اعتقد ذلك، الآن أعتقد ذلك. أسراب النمل الأبيض

حفرت كهوفها فى سقف بيتنا.
كشجرة قد أصابها العطن فى المطر،
تسقط، فأى طوطم بقى هناك الأن
لكى تستند القبيلة عليه طلبا للمساعدة.

فقرائة مثل هذه، تكشف عددا من السقطات اللغوية التى تشوه جزءا كبيرا من المسرحية، فهى تنقل لنا إنعدام الوعى الذاتى بالعوالم المحورية المحيطة بالإنسان، الطائفة الإجتماعية والطبيعة فى عقل كل شخصية، دون إهتمام بالدور. وهناك عنصر هام بل حيوى فى تكوين دخيلة هذا العالم الفسيح، هى بالطبع، نظامه الأخلاقى. لايجب أن نفهم هذا بأى معنى ضيق للكود الأخلاقى الذى يطوره المجتمع لتنظيم سلوكيات أعضائه. إن أى إنهيار فى النظام، من وجهة نظر العالم الأفريقى، تعنى إنفجارات فى جسد الطبيعة تشبه تماما سوء أداء جسم الإنسان لوظائفه. والتعبير الأدبى لوجهة النظر هذه لن نجده فى الهمسات المسرحية الجانبية المفعمة بالتفكير العميق، أو فى المناظرات بين الرؤساء. ولكن فى الصورة الإستعارية للحياة فى أقصى الظروف الدنيوية أو فى أرقاها. عندما تعود الى مسرحية كلارك، نجد أن الإختلال الأخلاقى ليس فقط أن ينام رجل مع زوجة رجل آخر، خصوصا إذا كان هذا الرجل هو أخوه. هذا فعل منافى للحياة الإجتماعية ويعرف هكذا. ليس مرغوبا فيه ولايمكن غفرانه. الإنحرافات عن السلوك السليم كهذه يتم التعامل معها بطرق موضوعة تختلف من مجتمع الى آخر. لكن التصرف المضاد للأوضاع الإجتماعية، إعتمادا على الظروف، هو تهديد أقل خطرا لرفاهية المجتمع مثلا، من خداع زيفا لنفسه وإفتخاره بالعقم.

حيثما يعيش المجتمع فى تفاعل وثيق مع الطبيعة، وينظم حياتة تبعا للظواهر الطبيعية فى نطاق العمليات المنظورة للإستمرارية – فإن حركة المد والجزر، ظهور القمر أو شحوبه، المطر والجفاف، الزرع والحصاد- إن أرقى النظم الأخلاقية ترى أنها هى التى تضمن إستمرارا موازيا للأنواع. يجب أن نحاول فهم هذا النظام من خلال عمله فى إطار يمكن أن نسميه

ميتافيزيقا لايقبل النقصان: معرفة الميلاد والموت كدورة بشرية؛ الرياح كقوة محركة، تقلع الأشجار. وتنظف وتدمر، كما تخلص الحنطة من التبن. إزدواجية السكين كوسيلة سفك دم، وأداة للإبداع: الأرض والشمس كحقائق تضمن إستمرار الحياة، وهكذا فهذه تقوم مقام القوالب التى تتشكل فيها الأعراف، والعلاقات الشخصية حتى الإقتصاديات الإجتماعية، ويتم الرجوع اليها. هناك أوضاع أخرى مقبولة لايمكن الإنتقاص منها قد تنشأ من هذه: مثلا، قوانين الضيافة أو تحريم زنا المحارم، لكنها لاتملك نفس القوة والإجبار كالقالب الأصلى . إنها تنتمى الى تصنيف ثانوى ويمكن إعتراضها بالصدفة أو بالفشل الإنسانى.

إن الخبرة الدرامية التراجيدية العميقة يمكن فهمها فى نطاق هذه السدود المحكمة. بسبب إرتباط حياة كل فرد بمصير المجتمع كله، فإن أى صدع فى أدائه الأخلاقى المعتاد لا يضر فقط هذا الواقع المشترك بل يهدد الوجود ذاته.

مع ذلك، فإن رؤية العالم الأفريقى، ليست راكدة، هذا يبدو إثباتا مدهشا لهؤلاء الذين يرون أن ذلك النوع من المجتمع الذى خرج من رحم هذه النوبات السابقة بطريقة أشد ارباكا دخل فى مخطوطة المجتمع البدائى لكارل بوبر(5) الخاصة بالمجتمع الشمولى الحديث . إن معرفة بوبر بالمجتمعات التى يحاول أن يضعها داخل دائرته المغلقة التى أنشأها خصيصا لهذا الغرض غير متساوية وقد أشار بعض نقاده الى هذا العيب. لأن فروضه الأصلية غير دقيقة. إنه يتجنب هذا الكود الأخلاقى الذى يقوم عليه هذا العالم، الذى هو التطور المستمر للحكمة القبلية عن طريق قبوله للطبيعة المرنة للمعرفة على إعتبار أن هذه حقيقتها الوحيدة، لأنها لا تعنى سوى إنعكاسات للأصل وهى تتكون من واقع معقد بطريقة ظاهرة. (6)

لقد كان الباحثون الأوربيون يكشفون دائما عن وجود ميل لقبول الأسطورة، والقصص الشعبية، والأساليب الإجتماعية لنشر المعرفة أو تأسيس مجتمع كدليل على صلابة أصولية. لكن يقابل ذلك، إتجاها ذو رصيد فلسفى ، يتجلى بإستمرار فى الصفات التى تصاحب معظم الربات الأفريقيات، وهى صفات تنكر وجود شوائب أو مادة "أجنبية" فى الجهاز الهضمى للألهة . الخبرات

تسبق الحدث. توجد خارج علم القبيلة يتم إستيعابها عن طريق وكيل الإله، تتحول الى قطعة آخرى فى ترسانة الأسلحة الإجتماعية فى كفاحها من

5- كارل بوير ، المجتمع المفتوح وأعداؤه .

6- هذا فى الحقيقة هو المبدا الموحد لهيئة الايفا (آلهة اليوروبا)

أجل الحياة، وتدخل فى حكاوى القبيلة. هذا المبدأ يخلق للمجتمع قالبا غير مذهبى للوعى المستمر، قالبا يبقى خارج دائرة إحتكار الكهنة، خارج أى إدعاءات للأسرار الغنوصية من جانب بعض الطوائف الدينية الخاصة. الترجمة كما تتم عموما، تقع تقريبا فى أيدى هؤلاء الوسطاء، لكن نادرا ما تتسم بمطلقات دوجماتية من المسيحية او الإسلام. (7) مهمتها الأساسية هى تدعيم الوعى القائم ذى التشابك الكونى فى المجتمع، بالملاحظات، وتقديم المسرحيات الشعائرية وأغانى الأساطير التاريخية، وأن تفرض فى بعض التطبيقات الصعبة أحيانا هذه الحقائق على التصرفات العائلية والطائفية.

مثال آخر، خلطة ناجحة من الأسطورة والتاريخ تتغلغل فى أعمق العمق حتى منطقة جوع الانسان للمعرفة الكونية، وهى المنطقة التى تقوده الى الأشكال الأعمق للفن بإعتباره مركبة لإستعادة روابط، أو تأكيد روابط مع إحساس ضائع بالأصول.حتى أن القول بأن ، مسرحية " أوبا كوزو " Koso Oba هى أيضا تراجيديا قول غير متعمد، وليس أكثر من مصادفة. فالكوميديا أيضا تعبر عن رؤية عالمية، وكذلك الميلودراما والعناوين السهلة الآخرى للدراما. لكن، رغما عن موليير أو بن جونسون، فحتى كوميديا النموذج الأول يجب أولا أن تقلل من شأن الإنسان الى إمكانية التناول الدرامى فى عدسة المؤلف المسرحى، التراجيديا تجرؤ على إلقاء ذلك بعيدا لتوحى بوجود مناطق لايمكن سبر أغوارها أثناء الرحلة من الممكن أن تختبر أو تخترق إطار الإدراك لأحد العوالم من التراجيديا. من المحزن أن التراجيديا المحتملة التى تغرق المشهد الأدبى الأفريقى لاتظهر إلا القليل من هذا الفهم. هذه الإدعاءات المبهرجة لجذب الانتباه تتحقق فقط خلال إحباط وقتى عند عجز أحدهم عن الرجوع الى إحدى المسرحيات المطبوعة

7- هذه الطبيعة السمحة المعطاءة التى لا تتناقض مع جوهرهم أو تلوثه هى التى تجعل سانجو قادرا على مد حدوده الرعدية لتضم الكهرباء فى وعي أتباعه. أما من ناحية أوجين فقد اصبح ليس فقط إله الحرب بل إله الثورة فى سياقها المعاصر – وهذا ليس فقط فى أفريقيا ولكن فى الأمريكتيين حيث امتدت عبادته الى هناك. كما إكتشف الكاثوليك الرومان من مناصرى نظام حركة باتستا فى كوبا بعد فوات الأوان بإنه يجب عليهم أن يقلقوا بدرجة أقل حول كارل ماركس أكثر من أوجن، إله الثورة الذى اعيد إكتشافه .

والمتاحة أوأن يقبض على المصطلحات الأدبية لجوهر الحكاية التعليمية أو الدراما الرمزية التى تعزى الإنسان بفصاحة من أجل الحدود التى تعوقه عن الإستيعاب، بطريقة فطنة لنواة الأسرار التى تقلل من وعيه باستمرار.

مسرحية " أوبا كوزو" (8) تتحاشى الفجوة الحديثة القائمة بين الفعل الرمزى والفعل التفسيرى وتتحاور مع جوهر الشعر، وهى وحدة مكتملة يندر أن نقابلها على خشبة المسرح الأفريقى الحديث ، لقد كتبت ومثلت بلغة اليوربا، فهى تقدم لنا مرجعا مناقضا بدرجة فريدة، لأنه يتمتع بمتفرجين لهم تنويعة لغوية على مستوى العالم كله – ألمانى ، وإنجليزى – وبيدتش، روسى، بولندى ،فرنسى، ألخ.. – ولم تفشل أبدا فى أن تستدرذلك التطهير الاجتماعى العميق الذى يعتبر إحدى الغايات المعروفة للفعل التراجيدى. إنها تؤسس مثلا حيا ذى جذور عالمية فى النبض التراجيدى والطبيعة المتسامية للشعر على وسائط الإنتقال كاللغة والموسيقى أو الحركة. لابد أن يتكلم الإنسان مرة ثانية عن إستدعاء وسائل العالم الهرمزى الذاتى الحركة الذى يبدو منسجما محايدا بالنسبة للأعراف والقيم الخارجية، إبتهالات ثرية ومقنعة تتحقق عن طريق التعددية المفرحة للوسائل الدرامية، هجوم أسلوبى وحسى على المنتمين لتلك الثقافة وعلى الخارجين بنفس الدرجة. كود من المعانى تم تأسيسه عن طريق الإيقاع ، الحركة والهرمونيا الصوتية الخاصة التى تخلق فى نفس اللحظة حدودها الواقعية . المبتدىء يعرف أن معدات أو جهاز الشخصيات الرئيسية معبأ بمعانى هامة، إجتماعية ومراجع أسطورية. الإنسان الذى فى الخارج يحس هذا بيقين مساوى، وبينما يفقد هو بالضرورة بعض الخصوصيات، فإنه يمكن بسهولة من خلق ميزان مساوى للمرجعية

لأنه يرى ذلك كله فى إطار الحركة والصراع ذى الأسلوب المحدد، كله طوعا لإيقاع نهائى منظم للعلاقات. قد لايمكنه أن يتذوق ذلك الإيقاع خاصة

8- أوباكوزو طبعت فى ديورو لاديبو، ثلاثة مسرحيات من اليوروبا (أعدها بالانجليزية يوللى بيير) منشورات مبارى، إبادان، 1964 - والاستشهادات هنا من ترجمة المؤلف.

إذا كان أطرش أو مريض بمرض مزمن لأنه شيء خاص ومقنع لكن ذكاؤه وحساسيته تستجيب لحقيقة أنه مشارك داخل قالب طبيعى للقوى الثقافية، حتى أن العرض التراجيدى لحكم أوبا سانجو ليس فقط حكاية ممتعة فى حوليات تاريخ شعب لكن هى دعامة روحية للجنس عن طريق إغراقه فى الشعر ذى الأصل.

بقدر ما أن هذا تاريخ، فإن المسرحية تهتم بالجهاز الميكانيكى للطاغية، سانجو الذى كان يرمى الى أن يشل حركة رب أو اثنين من ذوى القوة المتزايدة فى مملكته. لقد استخدم الحيلة الكلاسيكية فأرسلهما لحماية النظام على حدود المملكة واثقا أن أنانيتهما المتشابهه سوف تأخذهما الى صراع قاتل مع بعضهما البعض. وكما هو المعتاد فى هذه الحالات فإن مستشارى سانجو ورعاياه أوحوا له بهذا المسلك. لكن المؤامرة فشلت، المحاربان تقابلا ولكن المنتصر أعفى عن المهزوم. لقد إزدادت قوتهما فرديا أقوى فأقوى، أيضا بسبب إصرار شعبه أضطر سانجو أن يستدعيهما وينظم لهما مبارزة ثانية. هذه المرة المنتصر هو نفسه الأول جوبانكا، يذبح خصمه ثم يستدير نحو الملك ويطلب عرشه. الرعايا المذعورون الأن يمثلون شخصيا، يبدأون بالتخلى عن الملك. وفى حالة هياج الغضب على هذه الخيانة يستدير نحوهم ويذبح عددا قليلا منهم. لكن اللعنة (والخيانة) تخرجه من المدينة. وفى حالة يأس، يشنق نفسه؛ أو الأصح إنه لن يشنق نفسه لأن النشرة المطبوعة بعد المسرحية هى تأليهه وعنوان المسرحية، أوبا كوزو – يعنى أن الملك لم يشنق ؛ ويشمئز من البشر الضعفاء، والتاريخ يعلن، أن سانجو صعد الى السموات ولحق بالربات الآخريات فى بانثيون آلهة اليوربا هنا.

الأن هذه عينة من مدح سانجو:
إنها تحتفى بقوته وشراسته الحادة
أنت تظن أن الدودة ترقص لكن
تلك هى طريقة مشيها فقط
تظن أن سانجو يحاربك أو يقاتلك
ولكن تلك هى طريقة حياته فقط.
إنه يتغذى على اليام المطحون مع رئيس العائلة
ثم يقبض على المولود الأول من فخذه ويذبحه
إنه يكسر الحائط ثم يشقها
فتنفتح على الواسع ويجمع مائتين من حجارة
البرق فى الشق

لكن الفقرات الجميلة الغنائية موجودة بوفرة، أيضا تمهيدا لطريق استعادة الجنس بعد بلوغ الذروة. فالصراع بأسلوبه الخاص يصفى الطاقة الشريرة للتطرف. مبادىء التدمير الذاتى التى تجسدت مثلا فى، "أغنية المديح" التى ذكرت أعلاه، تطهرت من المجتمع خلال الشخصية المعذبة كوسيط. فطبيعة الدراما التراجيدية من هذا النوع (والشعرالتراجيدى) تعمل عن طريق مبدأ التعاطف الإنسانى، ولا يجب أن تندهش فى أن تجد تعبير"أغنية المديح" يستخدم مع هذه الخلاعة الوحشية، أو تجد فى الأداء أو فى العرض أن السطور تغنت دون كلمات نقدية، هى مشاركة مفرحة ومفرطة فى المديح، هذه الفقرات وما يقابلها تعتبر ضرورية للإحساس الواقعى بصحة المجتمع. هذا لأن"أوبا كوزو" تؤكد بثقة قوانين التماسك الداخلى الذى يمتد من أجل ذلك عن طريق النغمات الفرحة للشعر والعاطفة لاسترداد الوعى المتطاول للكينونة عالميا وفرديا.

الفصل الثالث

الايديولوجية والرؤيه الاجتماعية

1- العامل الديني

عندما سؤلت حديثا عن مدى قبولي لضرورة الأيدولوجية الأدبية، وجدت نفسى كما كان متوقعا أفحص المشكلة من الداخل، أى، من داخل وعى الفنان خلال عملية الإبداع. وهذا سؤال مالوف يتكرر ظهوره باشكال عديده. وكان ردي - نعم للرؤيا الاجتماعية ولا للأيديولوجية الأدبية. وعموما فهذا السؤال لا يعكس انشغال واهتمام الكاتب – سواء التقليدي أوالمعاصر- في المجتمع الأفريقى، بل يشغل المحلل بعد وقوع الحدث، أى الناقد وهذا ما تؤكده دراسة أعمال أحدث الكتاب المعاصرين. وقد يكون من الخطأ على حد سواء الإيحاء بأن الأدب الأفريقي المعاصر لم يشكل بصورة واعية حول اطارات أيديولوجية ذات أهداف محددة. إن المشكلة جزئيا هي مشكلة مصطلحات وعلاقتها بالتاريخ الأدبي، الأوربي بصفة خاصة. والخطر الذي تطرحه أى أيديولوجيه أدبية هو عملية التكريس والعزل فبفضل العقل الذى شكلته الحداثة فى قالب استهلاكى فإنه يميل لتسهيل عملية الإستيعاب عن طريق الفصل الدقيق لما هو ضروري فى عملية تدفق الإبداع العقلي على الظواهرالأجتماعية والطبيعية، إن صياغة الأيديولوجية الأدبية قد تؤدي عاجلا أو آجلا الي تجميد عملية الإبداع في كبسولة فورية يتناولها أيضا الكاتب، وربما تنتهى باختناق العملية. ومثل هذه المنهجية في التقييم لا تسمح بالفحص المحايد للكبسولة نفسها، علي الأقل، عن طريق الأدب الذي أوجدها أو سوف يأتى بها الى الوجود مستقبلا. إن الفحص، اذا وجد، هونشاط منحرف في حد ذاته علي الأقل الي أن يتم تصنيع مفهوم للمنافسة. فمن السهل أن نرى أن هذه العملية يمكن أن تتطور لهذا النوع فقط والذي يعطي قليلا من الإستنارة الموضوعية حول طبيعتها بما أن مصطلحاتها ومفاهيمها لم تتحرر من الأيديولوجية ذاتها. وفي النهاية عندما تفشل الأيديولوجية

السائدة في الاحتفاظ بكفاءتها الزائفة فقد يتم الإستغناء عنها ويتم تصنيع إطار جديد غير قابل للإنتهاك ليحتوي تيار الأدب الحالى أو ليحفز الأنماط التالية المحددة سلفا منذ وقت طويل.

وربما تظهر أمثلة معاكسة تبطل صحة الافتراض بأن الأيديولوجيات الأدبية هى التشكيل الواعي الذى يقوم به الناقد. وليس الفنان. ولكن هذا التناقض يظهر فقط عندما نتخذ التجربة الأدبية الأوربية إطارا مرجعيا لنا وهو الأمر الذي مازلنا للأسف نفعله تلقائيا. إن فكرة الأدب كوجود موضوعى في حد ذاته هى فكرة أوربية. والأيديولوجيات تعتبر الى حد كبير أنظمة فكرية أو أهداف نظرية مرغوبة لصحة الوجود الفعال للمؤسسات القائمة (كالمجتمع والبيئة والحياة الاقتصادية الخ.) والتي قد تكون أو أصبحت غاية في حد ذاتها. فلنأخذ الحركة السيريالية الفرنسية كمثال: حتي عندما تملقت المزاعم الأدبية للأدب واعتبرته تعبيرا عن غاية (لامحدودية الخبرة الانسانية)، فقدعمل أنصار السيريالية، بفعل نزعة استحوذت عليهم تركز على وجود وسيط إبداعي (وفي هذه الحالة يقصد الأدب) وعزل الوسيط الأدبى وإعتباره ظاهرة ذاتية التوالد، وفصله هكذا عن الظاهرة الإنسانية التى يفترض أنه يعكسها، أو نيابة عما هو مفترض أنه يتأمله ربما جاء هذا نتيجه الفهم الحرفي للاعلان الإنجيلى - في البدء كان الكلمة. وقد تم التصريح بصورة علانية عن ادعاءات مشابهة للوجود الموضوعي للوسيط في فنون آخري، وبالأخص الرسم. وحيث أننا لانمتلك الخبرة لمثل هذا التحريف للعلاقات الموضوعية في المجتمع لأفريقي، فمن المعقول أن ندعي أن الأيديولوجية الأدبية تقليديا ليس لديها الكثير لتقدمه في العملية الإبداعية للأدب. وفي الأزمنة المعاصرة كان هناك استثناء هاما لهذا النمط، بعيدا عن الجهود الأقل صلة بالأمر والتي تحاول بصورة دورية أن توجه الكتابة الأفريقية طوعا للإستيعاب الشعري اللحظي.

بعض الأيديولوجيات الأدبية تأخذ أشكالا لها طابع الهلوسة. علي سبيل المثال، صموئيل بيكيت دائم البحث عن التعبير المسرحي الذي يمكن تقديمه في كلمة واحدة، وهو الأمر الذي لا يبعد كثيرا في علاقة

القرابة عن الولع الخيالي لأصحاب السيريالية. وإذا تركنا هامش الجنون لإعلان الاستقلال الأدبي من جانب واحد، فإننا نكتشف أنه بالرغم من ميله نحو التخطيط الضيق المحدود، فإن الأيديولوجية الأدبية تلتقى مصادفة - في بعض الأحيان مع - توسيع قيمة الرؤية الاجتماعية. إن مجرد تحويل ميكانيكة الإبداع الي مجال إرادي يضع قوانينه الذاتية لا يكترث بمسئولية التعبير، يرفع الأنظارإلي هدف اجتماعي متجدد والذي يضع مطالب مستمرة على طبيعة هذا المجال الأيديولوجي ويمنع الجمود المعتد به. وتعد أيديولوجية بريخت في المسرح والأدب الدرامي أكثر الأمثلة نجاحا. أما حركة الأدب القصصي الجديد الفرنسية
French neo fiction movement في الخمسينات فهي من الأمثلة التي لم تلق نجاحا حيث أنها رفضت اللغة المجازية من أجل تعبير مجرد فى عرض الواقع الموضوعى، وكأن هذا بالنسبة لمن يمارسون وسيلة مساعدة ضرورية لتكييف ولتهيئة الوعي الاجتماعي. وللأسف فالثورة الاجتماعية بطاقتها وأشواقها تبدو قد انحرفت في اتجاه المصادر المجازية للغة لكى تغرس رسالتها في أعماق البشر. حتى أصبحت نسبة كبيرة من إنتاج هذه الحركة في يومنا هذا تنتمي للمتحف الأدبي. ومع ذلك فقد جاءت بعيدة تماما عن الاهتمام الخالص بالأسلوب والفكر لرائدتها في الماضي البعيد وهي حركة الاستنارة الأوربية في القرن الثامن عشر والتي كانت أيديولوجيتها الأدبية قد قامت تقربيا باعادة تعريف الشعر و الدراما التراجيدية من وحي الخيال. وفي أفريقيا مازالت حركة الزنوجة هي الداعية الوحيدة لهذه الصدفة المثمرة. إن مفهوم الاتجاه الإجتماعي العنصري يسيطر علي إحدي الأيديولوجيات الأدبية بأكملها و يمنحه حرية اختيار طريقة التعبير وتأكيد التيما. قدمت حركة الزنوجة للأفارقة من أبناء القارة الأفريقية الأم أو للمجتمعات الأفريقية في الشتات خيطا يمتدعلي مدي الحياه يجذب الشخص المشتت لمنبع جوهره، وأعطت أمل وتوقعات لما سيأتي من كيانات أفريقية جديدة. وفي سير العملية ورطت نفسها بصورة غير ضرورية في تعريفات سلبية متناقضة. وسوف نتعامل مع ظاهرة الزنوجة بصورة أكبر عندما نتقابل مع رؤية إجتماعية علمانية متطورة.

لقد قلت انفا إن هذا كله لا يجب أخذه على مقصد أن الأدب المعاصر

فى أفريقيا لا يسترشد عن وعى بمفاهيم ذات طبيعة ايديولوجية. ولكن الكاتب مشغول مسبقا بعرض رؤية للمجتمع أكثر من انشغاله بعرض تكهنات حول طبيعة الأدب أو أى وسيلة آخرى للتعبير. إن وجود هذا المصطلح خاضع لعبء الإهتمامات التى يحملها. مع ذلك، فليس هناك تسجيل لفترات شهدت ضمورا أدبيا كاملا فى مجتمعات تفخر بما لديها من ثراث أدبى معترف به. وهذا يرجع فى الواقع الى أن الحبل السرى الذى يربط بين التجربة والشكل لم ينقطع أبدا، رغم أنه متوتر لأقصى درجة. لكن انعكاس التجربة هو إحدى وظائف الأدب: وهناك أيضا إمتداداتها. وعندما تكون التجربة اجتماعية فإننا ننتقل الى مناطق الانعكاسات الأيديولوجية وهى، الرؤية الاجتماعية. وهذا الشكل الأخير من الأدب هو من أكثر الأشكال اشراقا لتقوية العلاقة بين التجربة والوسط المحيط حيث أنه يمنع ترسيخ المعتاد أوتصلب القدرة الخيالية بسبب الماضي أو الواقع الجاري الذي تعكسه. فالأدب ذو الرؤية الاجتماعية ليس التعبير الدقيق عن هذا البعد من الكتابة الإبداعية ولكنه يخدم في هذه اللحظة الحاجة لما هو أفضل Le Devoir de Violence. للكاتب يامبو أولوجيم هي احدي الأمثلة المناقضة لهذا النوع من الأدب، فقد تم تقديم ،بصورة مقصودة في هذه المرحلة كنموذج يبلور أهم وظيفة لهذا النوع الأدبي، وهو إذابة جمود الوظيفة الخيالية بفعل تأثيرالماضي أوالواقع الحالي، حتي ولوخلال تأملهما. المطالبات الأيديولوجية الأدبية مترابطة مع بعضها ولكن التأثيرات الفعلية علي العملية الإبداعية تقود الى قدرة على التنبؤ: تقييد الخيال وإستئصال التيمات.

من الضروري أيضا أن نبطل تحيزاتنا الفطرية عند التعامل مع الأدب. فقد تم اختيار مصطلح " الرؤية اجتماعية " لوضع حدود ملائمة لمناقشة أنواع محددة من الأدب وليس كمفهوم مميز للنوع. الرؤية هى كلمة لها دلالات قوية لما هو نبيل وعميق والتي تنطبع علي الأدب الذي يدعيها. وبالطبع ليس ضروريا أن يكون الوضع هكذا. فالرواية القصيرة A Walk in the Night (Mbari Publications, 1964) للكاتب اليكس لا جوما Alex la Guama ليس لديها ادعاءات لأي رؤية اجتماعية ولكنها تحصر نفسها لدرجة الهوس فى التصوير المادي والواقع المعين لحياة

الجيتو في جنوب أفريقيا. لكن تعبيرها الكامل عن الوضع الحقيقي وعن قدرة الإنسان الفطرية المتقهقرة فى ظل الظروف الإجتماعية اللإنسانية يعطي نظرة عميقة ومزعجة من الناحية الانسانية أوضح وأعمق من رؤية التقوي والصلاح الديني التي يعبر عنها ابن بلدته, آلن باتون Alan Paton، أو الرؤية المتعددة الاعراق للكاتب بيتر أبراهام Peter Abrahams. وقد طالبت ذات مرة فى إحدى الصحف أن الكاتب في مجتمعنا الأفريقي الحديث لابد أن يكون له رؤية في زمانه. وهو ما ترجم كثيرا علي أنه تصريح بأن هذا هو أسمي وظيفة ممكنه للكاتب الأفريقي المعاصر. وسوء الفهم هذا متعلق بميل العقل الأوربي لإعطاء قيمة سامية للأعمال ذات الجو الصوفى أو الرؤى المقنعة. فلنلاحظ الأسلوب المبجل التي تم به شرح النزوات الجنونية لأرض الأحلام للكاتب و.ب.ييتس W.B.Yeats. دعونا ننتبه لحقيقة أنه عندما يكون الغامض والخيالي فى ثقافة من الثقافات هو مجرد مناطق من الواقع مثل غيرها، فإن استخدام هذه التعبيرات لا يدل علي إدراك أرقى للملكة الخيالية.

إن أى اهتمام إبداعى يتجه الى تكوين مفاهيم أو إلى أن يمد الواقع الراهن الى ماوراء الخيال الروائى الخالص، بحيث يجعله يكشف حقائق فيما وراء الملموس المباشر، هو اهتمام يقلب المسلمات الأصولية بجهد يسعى الى تحرير المجتمع من الخرافات التاريخية وغيرها. وهذه صفات يملكها الأدب ذو الرؤية الاجتماعية. فالكتابة الثورية بصورة عامة تنتمي لهذا النوع، وأما عن فكرة أن معظم الكتابات التي تتطلع لهذا التصنيف تكون أدبا أم لا فهذا سؤال آخر. God’s Bits of Wood للكاتب سيمبين أوسمان Semebene Ousmane لاتترك للإنسان أى شك في قيمتها الأدبية، وتربط حماسها الثوري برؤية إنسانية متميزة. أما الدافع الفكري والخيالي لإعادة النظرفي الافتراضات التي يقوم عليها الإنسان والطبيعة والمجتمع أو يترجم بها في أي مرحلة من التاريخ، والجهد الذي يبذل لنشرها أو لمهاجمتها واحلال آخري محلها أكثر تناغما مع مشاعر الكاتب المثالية أوالبراجماتية أوعبقريته الحاسمة في حل الصراعات، هذا الدافع ودوره فى الدمج وترتيب التجارب والأحداث يؤدي الي عمل له رؤية أجتماعية. الأيديولوجية الأدبية والرؤية الاجتماعية قد يلتقيان عند أساليب

معينة في التعبير الابداعي. وهو ما يحدث بكل تأكيد في أدب الزنوجة وفي مسرح بريخت الملحمي (ومع التحفظات المعتادة) فى الأدب المسرحي للمدرسة التعبيرية الأوربية. (وفي هذا المثل الأخير يمكننا أن نري الطبيعة الغير منتظمة الشكل والمتناقضة والجامحة لبعض نتاج هذا التزاوج الواعي بين الأيديولوجية والشكل. لا يختلف الكثير من محللي هذا الوهج التعبيري مع جوريلك Gorelik عندما قال " إن ما قصدته الحركة التعبيرية في ذلك الوقت كان محيرا لمشاهديها والحقيقة أنه لم يزل غير واضح بصورة كاملة حتي يومنا هذا) واذا وضعنا في أذهاننا هذا التطابق المثمر بين الأيديولوجية والرؤية الاجتماعية، فقد يمكن الإدعاء بأن عدم الافراط في استخدام الوسائل الأسلوبية في الأدب الأفريقي الحديث هو نتيجة لرفض الأديب التجاوب مع رياء فن الأيديولوجية الأدبية. فالكثير من الكتابات الأفريقية مازالت مغروسة في مفهوم أن الأدب هو جزء من النشاط الاجتماعي العادي للإنسا، وبالرغم من ذلك فهو نوع فردى في التعبيروفي اختياره لمجالات الاهتمام الكتابة التي تطلب لنفسها - بعذوبة أوبحدة- مملكة الشاعر المشهور – من مشرعى الإنسانية غير المعترف بهم – بالشعر أو بالرؤية الشعرية أو بدونها – هى كتابة على جانب كبير من الأهمية الاجتماعية. لأنها تعطي دلالات على التكيف العقلي بالتاريخ الماضي أو بالثقافة الإستعمارية؛ أو أنها على العكس من ذلك تعبر عن الإرادة للتحرر من هذه الكوابيس في تصويرها لمجتمع المستقبل. فالأدب الذي يكرس نفسه لهذا المجال؛ هو كشف للحساسية الفردية للكتاب وللخلفية التقليدية والاستعمارية للواقع الأفريقي المعاصر.

من الأفضل أن نبدأ بالأمثلة الأقل بروزا فى الذاكرة. مثل احدي الروايات التي كتبت في بداية الستينات للكاتب وليم كونتون(1) من جامبيا باسم "الأفريقي"وهي سيرة ذاتية مبسطة (في التجسيد وليس في الأحداث

1- و يليام كونتون" الأفريقى" هاينمان, لندن 1960

الفعلية الدرامية)، وتحكي لنا قصة طالب أفريقي في بريطانيا يقابل فتاة بيضاء من جنوب أفريقيا ويقع في حبها. ولكن من الصعب أن نقول إن الحب متبادل بينهما - وذلك لأن بطلنا كامارا شخص منافق ومزعج وشره للذة ومن يسميه الأفرو أمريكان بالزنجي المعتذر لنفسه. فعندما يشتد سخطه، يتحدث بلغة تتسم باللياقة والليونة التي يتصورها بطلنا علي أنها براعة منه في الجواب. مثل هذه اللغة تعرض دون أي نقد صريح، ولا يوجد أي نية للسخرية عندما يتحدث البطل حديث الصالونات الأوربية بطريقة كاريكاتورية. هكذا بعد أن شعرباهانة شديدة من وصفه بكلمة" زنجي" التي قذفه بها خطيب الفتاة، وهو أيضا أبيض من جنوب أفريقيا، فكان رد فعله كالأتي:

إن كلمة " زنجي" يستاء منها بشدة كل أفريقي يعرفها. لا يوجد شئ يستطيع أن ينزع منا قدرتنا علي ضبط النفس سريعا عند استعمال شخص بالغ هذه الكلمة أو كالعادة طفل انجليزي أبيض غير مهذب. لقد شعرت بأن انفعالي يتصاعد سريعا، فلم يكن أمامي إلا شيء واحد أفعله وبسرعة.

" ياسيد هيرتوج (1): لدى إحترام كبير لوجود إمرأة في وسطنا يمنعني من وضعك في مكانك المناسب بقبضة يدي. لقد أسأت إلي بشدة ومتعمدا دون أي قدر من الاستفزاز من جانبي وقبل أن نتعرف علي بعض. وأؤكد لك أنه يسعدني أن أنصرف من أمام شخص سيئ التربية مثلك." (الأفريقى. ص 72)

وأنطلق الفارس الأسود الشجاع فى طريقة بعد ان نفذ سريعا ما كان يريد فعله. ربما يكون المؤلف قد شعر بأنه قد عرض القارئ لأكثر ما يمكن أن يستوعبه لذلك فقد قرر أن يعطي مساحة للتنفس ولكن كامارا لم يكن قد إنتهي علي الاطلاق. وقد جاء هذا التنازل المنفرد من جانب المؤلف فى الاستخدام المتعسف الغير مبالي باللغة وقدمه في طريقة خفيفة وسهلة تسمح بالاستهزاء بالنفس:

أستدرت للذهاب، فوجدت أنني قد إستمتعت بكل شيء قلته، ولم أقاوم إغراء

الرغبة في المزيد من ممارسة مهارتي الخطابية في اللغة الإنجليزية (ص 72) والتي يبني عليها كامارا تحديا وبالطبع تم تجاهله بإزدراء. ويغلفها بفكاهة ضعيفة تثير الشفقة ويرحل وهو مبتهج كما يصرح "بطريقة لا يمكن تفسيرها " وهذا المثل كاف بأن يوضح أن ويليام كونتون قد أعاد تشكيل شخصية صنيعة الكولونيالية وقدمها علي أنه شخص نبيل ومبجل. ومن غير المدهش لكنه من المزعج في نفس الوقت أن يعود الكاتب بنفس هذا الشخص الي وطنه ليجعل منه بطل الكفاح من أجل الاستقلال ويجعله أول رئيس وزراء لأمته. وقد يقول الواحد منا أن قصة ويليام كونتون ربما تكون عملا من أعمال النبوءة يحذر من طبيعة نتاج أول جيل من القادة الأفارقة بعد الاستقلال؛ مع الفارق بكل تأكيد أن الصورة تبدو كدعوة أمل أكثر من كونها نبوءة تحذيرية.

ولكن قبل عودة كامارامظفرا، يتعرض لمأساة تترك أثرا أليما في حياته للأبد. إذ يقوم الخطيب الغاضب بدهس العاشقين بسيارته فيقتل الفتاة ويترك البطل جريحا. ويقسم كاماراعلي الانتقام وهو طريح الفراش في المستشفي. ويعود الي وطنه أولا ثم يظهر لنا كشخص وطني عظيم وقومي متمسكا بالتقاليد؛ يترك التعاليم المسيحية ويعود الي والديه ليختارا له عروسا. ويعطي ظهره للأخلاقيات المكتسبة والتي أوهنت من بنية شعبه بسبب الفساد المادي والثقافي الذي جلبته الأفكار الأوربية مثل إهتمامات هوليوود التافهة والبذية. ويهاجم من خلال خطابات حملته الإحتكار الإستعماري الرأسمالي ويطالب بالاستقلال السريع. ويعيد اكتشاف شعبه وميراثه ويمر بلحظة ميلاد جديدة ويرتدي الملابس التقليدية. ويتبني رؤيته السياسية فى فكرة إقامة الولايات المتحدة الأفريقية. ويقوم الردود الصحيحة تجاه سياسة الفصل العنصري؛ وعند رؤية صور أفارقه يتم تعذيبهم بوحشية علي ايدي البوليس يكون رد فعله عنيفا وإنفعاليا, وليس لدينا شك أنه علي استعداد أن يأكل لحم أي أفريقي أبيض مؤيد للفصل العنصرى إذا اتيحت له الفرصة.

وسريعا ما يتيح لنفسه هذه الفرصة، فبعد عدة ترتيبات تبدو مذهلة وخيالية نوعا ما أخذا في الاعتبار حقيقة أنه رئيس وزراء مما ييسر له الأمر إنطلق متنكرا فى رحلته الملحمية الى جنوب أفريقيا من أجل الانتقام.

وبالرغم أن كامارا يتمتع بحب ووفاء زوجتيه؛ الي جانب وضعه كسياسي صاحب هدف ومسؤلية في الحكومة، ومع مرور السنوات، فهو لم ينس عهده الأول للانتقام ويبدأ رحلة البحث عن قاتل محبوبته. وينجح في رحلة البحث من الوصول الي عدوه الذي يقع تحت رحمته وهو في حالة سكر وفقدان القدرة، ولكن:

"عندما ابتدأت الطبول الأولي تدق، باعثة رسالتها المرتجفة في مدار الليل أحسست بالشفقة من أجله في قلبي وليست الكراهية. فتوقفت سريعا، ورفعته برفق، وحملته في المطر الخفيف الي منزله لينعم بالهدوء." (ص 213)

من الصعب مشاهدة موقف معاكس، فبطلنا استوقفه رجل بوليس أبيض يستجوبه لمعرفة ما سبب وجود هذا الرجل الأبيض بين ذراعيه السوداء فالدروس المستفادة تستحق التعلم. يمكن قبول هذا العمل إذا إعتبرناه قصة مغامرة. ولكن **"الأفريقى"** تطمح الي ما هو أبعد من كونها قصة روائية أوأحداث واقعية الي تعبيرانساني مختصر يسري علي نهج الغفران والتصالح. فعنوان القصة في حد ذاته يوضح أن المؤلف يروج لصورة منشودة للشخصية الأفريقية وهي الشخصية المطلعة والمتحدثة باسم الشعب والتي نتجت من الاندماج مع الأهداف السياسية والثقافية الجديرة بالتقدير. رؤية الكاتب لحلم الولايات المتحدة الأفريقية ولبناء إجتماعي فى سونجهاى Songhai يقوم على العدل والمساواة مطهرا من الفساد والطمع، أبتلعتها ما يمكن أن نلخصه في أنه دعاية واضحة لأيديولوجية مسيحية – حول له الخد الأخر، أغفر لاعداءك، واغلب الشر بالخير. ومن المفترض أن هذه هي الخطوط الأخلاقية التي تقوم عليها رؤية متجددة للمجتمع. إستخدام عنصر الملحمة الممتدة عبر القارات، وتقديم كل ما يرمز للنبالة والنقاوة والأصالة الأفريقية (وربما يشمل المنعطف الاسلامي للبطل) في شخص واحد، جعلنا أمام رؤية لقارة تتسم بتناقضات مهلكة ولا يحل عقدتها إلا سخاء العقل.

وتقدم لنا الدراما مثالا آخر لهذه اللهفة الشديدة لمبدأ الخلاص من خلال الحب المسيحي – وهذا ما نراه في مسرحية " إيقاعات العنف "

Rhythms of Violence (2) للكاتب لويس نكوسي Lewis Nkosi من جنوب أفريقيا وهو ما يثير العجب. وهي تدور حول حلم شاب متأمر ثوري مريض بحب فتاة بيضاء مما يأتي بكارثة علي جماعته، والرسالة هي أن

المجتمع المتعدد الأعراق هو الهدف النموذجي لدولة جنوب أفريقيا (وهو الأمر الذي لا ينكره أحد) وفي هذه المسرحية نحن أمام نموذج تعويضى لهذه الاحتمالية المنشودة, فالمبدأ ليس مبتكرا أومبتذلا ولا مثاليا أو تفاؤلي, ينهار تصورالمؤلف نكوسي الكامل للمستقبل أمام طبيعة هذا البرهان وهو التضحية بالذات التي تبرهن علي حرمان هذا المجتمع من حقوقه كضرورة لتبرير إستحقاقهم للمشاركة في إدراك الرؤية. أو ربما (يعتمد علي كيفية ترجمتنا لأهداف نكوسي) تكون عملية احضار هذه الرؤية للواقع والتي تعتمد علي التضحية الذاتية الدائمة للمسحوقين " ومن ذلك الذي لا يملك حتي هذا القليل الذي يملكه", يبدو نكوسي متلهفا على أن يؤكد لمشاهديه أن الشعب الأفريقي الأسود لديه سعة إنسانية غير محدودة. ولكن نموذجه لا يدين إلا بالقليل لظاهرة أن يبدأ الإنسان بتصديق أساطيره – كما حدث مع ويليم كونتون عند تقديم أشكال متعددة لحركة الزنوجة - بدلا من الابتعاد الكامل عن الواقعية وسوء فهم للطبيعة ومتطلبات التراجيديا الحقيقية.

Make love not War…Flower Power قدم حبا وليس حربا... قوة الزهور هي فكرة اصلاحية وبصرف النظر عن افتراضها مسبقا بوجود متنزهات وحدائق، وهى تفترض ايضا معرفة بدائية بالمعارضة الشديدة لاستخدام رمز الزهور، فليس هناك زهور فى الجيتو الأفريقى وأن السياسة العنصرية للبيض ترى الزهور فقط كانعكاس لحضارتهم. ان تضع زهرة فى طرف مازورة بندقية يحملها واحد من جنود الأمن القومي أمام البيت الأبيض هذا أمر، وتحويل هذه الثقافة المدللة الثائرة الي بيئة عنصرية قاحلة تماما ونامل بانها لن تنتعش في سراديب ليبرالية سرية فقط بل أيضا سوف تنزع فتيل القنبلة العنصرية الموقوتة فهذه خطوة خطيرة جدا في عملية الدعاية.

---

(2) جاء معظم التعليق التالي علي هذه المسرحية في محاضرة بعنوان "الدراما و المثالية الثائرة" ألقيت في جامعة واشنطن, سياتل. نشرته مطبعة جامعة أكسفورد عام 1964

إن تفاؤل الحب في مسرحية نكوسي هي عملية مطعمة ومصطلح تراجيديا اللقاء الليبرالي هو مصطلح صناعي لا يمكن الدفاع عنه.

والمسرحية التي من المفروض أن تكون تراجيديا، لم تحاول حتي أن توفر مجالا محكما معقولا يعطي فرصة لملاحظة الشخص المحاصر في محنته. فنحن لم نعط فرصة لجدلية الموقف الإجتماعي، الاستعارة غير المنطقية التي تصنع منطقهم، والرموز غير الإنسانية التي تشكل إنسانيتهم. وموكب الزيف الذي يشرع الحقائق في مجتمعاتهم. ولم يكن السؤال هو هل كأفريقيين - أو ما سوف نكون ثوار- نفرنا من الأزمة المثيرة للعاطفة التي طرحت، بل المشكلة أساسا هي عدم فاعلية البطل التراجيدي وتفاهة وعدم نضج الحوار الذي يقدم الحدث الدرامي. إن عمر الشخصيات في المسرحية – وهو جمع كبير من المراهقين- لا يستدعي تجنب العمق الضروري للمشاعر أواللغة. أبدع وديكيند Wedekind في تقديم تراجيديا مثيرة لسن المراهقة في مسرحية " يقظة الربيع " Spring Awakening عندما قدم اسقاطا ذاتيا دقيقا في رحلة شاب لاكتشاف الذات واغرق شخصياته الذين هم كتلاميذ في عالم داخلي خاص ومنسجم. عالم نكوسي لايدور حول الاكتشاف أو التضحية (بالرغم من أنها أهداف كاملة) ولا الحب أو الثورة. فالتربة التي يسعي أن يزرع فيها بذور الدراما التراجيدية ما هي الا عفار الأحداث المحيطة وغير المباشرة.

وفي كل هذا يوجد تحذير لما نسميه بالرؤية الإجتماعية. لا يتحتم علينا أن نقبل مبدأ تروتسكي باقتناع بأن كل الأدب المكتوب في أوقات المواجهات الثورية لا يمكن صبغه بروح الكراهية الاجتماعية (3). ولكنه من المنطقي أن نتوقع أن كل الأدب الذي يقوم علي تصوير حقيقة الاوضاع لابد أن يعكس الكراهية الإجتماعية الكامنة في مكونات حل العقدة.

(3) ليون تروتسكي , الأدب والثورة, مطبعة جامعة ميتشجان 1971

هناك بلاشك مناطق للوعى المناقض فيها وعى مناقض حتي في أشد لحظات الإحتقان الاجتماعي، والروح الانسانية لم تفتقر بسبب الانعكاس الصادق لهذه المناطق المميزة والكامنة. ولكن الكتابة الهادفة الي انتاج قالب اجتماعي لابد أن تظل في نطاق هذه المناطق، وأن تحل الصراعات التي تتعلق بالوسط المحيط باستخدام التفاعل المنطقي لعناصرها، فليس فى مقدرة أحد أن يقف فى الخارج، ويفرض حلا مثاليا منتزعا من روح الفنان التى لم تتلوث. ولإعادة صياغة مفهوم تروسكي لايمكن أن نمزق المستقبل الذي يمكنه أن يتطور كجزء غير منفصل منه فنسرع لتجسيد هذا التوقع المتحيز في وحل يومنا الحاضر امام أضواء المسرح الخافتة. فهذا لا يعني أن لدينا رؤية بل اننا زائغوالعيون!!.

تجاوبي مع هذه النماذج من أدب المصالحة لا يجب أن تؤخذ علي أنها مدخل ساخر الى المبدأ ذاته. ريتشارد رايف Richard Rive هو كاتب أخر من جنوب أفريقيا كتب مسرحية (4) Make Like Slaves " إجعلهم مثل العبيد" والتى تعد عملا له مصداقية فى التعبير الإبداعي للرغبة في الوصول الى حل إنساني يتماشي مع خطوات المصالحة. ولكن حل العقدة عند رايف يتطلب تفاهما عاقلا ومتبادلا بين الاطراف المتورطة. المسرحية تقدم تشريحا لاذعا من طبقة خاصة للموقف العنصري ذاته وتكشف بطريقة رقيقة وفعالة بعض خيوط الامل لتحطيم الحواجز العنصرية. والكاتب يصنع هذا عن طريق اظهار تناقض الواقع؛ والواقع إنه عند النهاية قد يخامرنا الشك بأنه يوحى لنا بإستحالة الحل. ولكن نزاهة هذه المعالجة تكشفها الحقيقة التي يستند اليها وهي أن هذا الفشل هو نتاج القصور البشري. والكاتب جعلنا نشعر بأن جزءا صغيرا من المعركة يمكننا أن نربحه إذا قدمت لنا امرأة بيضاء أكثرحساسية أو رجل ملون أقل عنفا (خالى من الشعور بالذنب) وبالتأكيد وقت كاف لاستمرار العملية التي بدأت فى المسرحية-

(4) في ج. هندرسون و. س . بيتريس، تسع مسرحيات أفريقية للاذاعة ، هاينمان ، لندن، 1974.

المسرحية – عملية فحص الذات واسترجاع القدرة علي النظر الي الأفراد فى تعارض مع الجماعات. فسر قوة رايف هو عدم مبالغته في التعجيل بسير العملية وليس هناك أي اشارة الي هذا، ولو أن حدثا خارجيا سلبيا إعترض هذه العملية أثناء تطورها فلا يستطيع علي الأقل خلال لحظة الاحداث أن يوقف أو يشوه إيقاع التطور الإيجابي. وهذا الادراك الذي يحلق في الخلفية وما يثيره من شفقة يعطي قيمة أعلي للمكاسب التي تحققت.

ونفس المستوي من الوعي، مع الحذر الذاتي دون الانغماس في الرغبة لاشباع النفس، عبرت عنها قصيدة دنيس بروتوس **Denis Brutus** غير التقليدية وذلك لاختلافها في موقفها عن اتهامه التقليدي للوضع العنصري. وتنطلق القصيدة من خلال المنظور المتشائم للشعور الكامن بالذنب المشترك بين البشر، والذي يعوق بنجاح أى خيانة محتملة لقضية الشخص نفسه. الانسانية المشتركة - ذلك الجانب السلبي- والذي يعبر عنه لا ينظر اليه كاحتمال بعيد ولكن كواقع موجود وغير مريح. لحظة تحذيرية بطريقة اخري متوقعة للتمثيل الذاتي في أعماق المضطهد، تعرض الشاعر كحساسية تشتبك مع الحاضر، ويصور فى نفس الوقت الحصاد الإجتماعي لهذا الكفاح. فالانسانية التي سوف تعمر المستقبل،لا يجب أن تترك حتى يأتى المستقبل ، ولا أن تؤخذ كأمر مفروغ منه أو تتورط فيما بعد فى تقديم تبرير مناسب لجرائمها:

- إن إثمهم
- لا يختلف كثيرا عن إثمنا
- من منا لم يفرح بممارسة السلطة
-أو أغتصب لنفسه ما قد يكون ملكا لغيره
- ومن منا لم يستخدم أكبر قوة عندما تتاح له الفرصة
- ومن منا لم يضعف امام إغراء هذه الأشياء
- لذلك ففي اثمهم
- شراسة اسنان عارية
- تحديات ومواجهات موجعة للصدر
- وصراخ صلواتهم العالي الذي يسد الأذن

-لإله مصنوع علي صورتهم المتحيزة
- والذي يغرق صوت الضمير –
- وتنعكس عليه محنتنا... (5)

هذه القصيدة هي تعبير عن التنويهات الكئيبة التي تنتج عن نظرة مدققة ثاقبة للقاسم المشترك بين البشر. وبالحملقة فيها من موقف ثوري غير متهاون قد تبدو أنها تخطت حدود التجديف. لأنه من الممكن أن ندعي أن التعبيرعن هذه الأفكار (وما تحمله من تعاطف سلبي) ما هو الا تسكين للضميرغيرالنادم للقوة الإجرامية التي يملكها الظالم الاجتماعي الابيض، أو في أفضل الظروف قد تكون شعورا بالذنب غير مبرر يضعف الارادة الثائرة. ومن الأفضل صحيا أن نقبل هذه النظرات الثاقبة بالكامل وبشروطها، وأن نعتبرها كبعد واقعي وأساسي للتسلح الاخلاقي المطلوب لاعادة بناء ليس فقط المجتمع بل أيضا الانسان. لعل الصعب والغير مقبول هو الرغبة في التغلغل في أعماق النفس من اجل معرفتها، وهو ما يختلف الي حد كبير عن طقوس الانتحار الانسانية في مسرحية نكوسي. ولكن الحجة الأخيرة تكمن في الواقع الغادر للأمم الأفريقية التي تحكم نفسها في يومنا هذا. لايوجد هناك شيء أشد إلحاحا من حاجتنا الى التشريح العاجل للقوة الحقيقية في القارة. والاله الذي صنع علي صورتهم المتحيزة لا يمكن التعرف عليه على طول خط اللون الفاصل البسيط.

من المعتاد أن نفكر أولا في الايدولوجيه المسيحية عند طرح مسألة التأثير الديني علي (الأخلاق، واللغة، وهكذا) في سياق الأدب الأفريقي الحديث. وبسبب خلفية غالبية المؤلفين المشهورين والتوجه العام لمعظم الأدب الافريقي نحو الغرب المسيحي، فقد ننسي في بعض الأحيان أن هناك نسبة هامة من الانتاج الادبي والذي يستوحي أعماله من وجهة نظر غير مسيحية وخاصة الاسلام وهو الأكثر ذكرا سواء في شكل محدد

5- "من سلوكهم يوم صار فيه الدم أنهارا " 1965، فى شهوة بسيطة، هاينمان، لندن 1973، ص 79

بذاتـه أو ينبـع بأكملـه مـن مرجـع ذى محتـوى إسـلامي - ومسـرحية شـيخ حاميدو كـين, L'Aventure Ambigue هـي مثـل مفيـد لهـذا، أو كـرد فعل مضاد للوجود المسيحي الذى يترك تـأثيرات عدوانيـة أو شـاملة علـي القـيم الافريقيـة الفطريـة. لقـد لعبـت الرؤيـة الإسـلامية دورا خصـبا فـي الابداعات الأدبية في القرن الماضي.

لابـد أولا أن نميـز بـين الاسـتخدام المتعمـد للرمـوز المسـيحية أو الاسـلامية، سـواء كانـت ميتافيزيقيـة أو نمـاذج تاريخيـة، وبـين تطبيـق أيديولوجيات هذه الأديان الكبـرى حيـث يمكـن لأى مبـدأ اخلاقـى دينـي أن يغطي على العمل الأدبي ويتحكم فى معالجته. فالشاعر تشـيكاية يوتامسـي Tchikaya U'tamsi مثلا ينتمي للمجموعة الأولي. فالمعروف عن هـذا الشاعر محاولته لتوصيل الشعور بالمهانـة الانسـانية لمقتـل وتشـويه الولـد الأسـود ايميـت تيـل Emmett Till فـي الولايـات المتحـدة عـن طريـق صـور المسيح المصلوب والقديسة الكونغوليـة آن Anne . هـذه القصـيدة وكتابـات يوتامسـي بوجـه عـام تقـوم علـي اختيـارات دينيـة مكثفـة. ومـن الجانـب الاسـلامي، هنـاك ماليـك فـول Mal'k Fall ينتمـي الـي نفـس الجماعة مثل يوتامسي في تقليد تقطير مكونات الثقافـة الدينيـة الـي الوسـط الاجتماعي و نشر روحها فيه. فعمله الرمزي "الجرح " The Wound (هاينمـان 1973) هـي روايـة شـبه صـوفيه مـن هـذا النـوع. فهـى أمثولـة للهوية الانسانية، بحث عن الذات، تجاوز لمحدودية الحياة الانسانية الفانيـة المرتبطـة بالرغبـة البشـرية فـي قبـول الإطمئنـان لفكـرة المـوت، وتحكـي الرواية علي خلفية القهر الثقافي الاستعمارى.
(P0 76)

ولكن ما يشغلنا هنا هو أعمال المصنف الثاني. وأول كل شئء ، هـو عملية التبشير المباشر بدون عـذر وفـي مجتمعـات مسـتعمرة تتطلـع دائمـا الـي وجهـة نظـر عالميـة لتحـدي الظلـم المتأصـل فـي أى فلسـفة مرتبطـة بالتدخل الاستعماري، نجـد بصـورة تلقائيـة أعمـال تتـدعي أن الاسـلام – الذي هو التحدي المنظم الفعال جدا لقوة الثقافة المسـيحية- ديـن ذو أخـلاق وفلسـفة وشـكل عبـادة يصـلح بـين الأعـراق ويشـجع الأخـوّة بـين النـاس

تيرنوبوكارTirno Bokar للكاتب "هامبات با " Hampate Ba هي سيرة ذاتية مقنعة لحكيم مسلم ، حكيم باندياجارا (6) فتعليم تيرنو بوكار يقوم أساسه علي رسالة بسيطة للانسانية عموما ، وهي الإيمان بالقوة الكافية للتسامح النهائي والعطاء المتبادل لسمو وارتقاء الذاكرة التاريخية. وبلا شك هذا الشوق للفهم مهما كان الثمن والبحث عن خميرة التصالح هو الذي ينتج أحيانا أدبا مضللا الي حد ما والذي بدأنا بمناقشته. هناك فرق واحد واضح، تيرنو بوكار هي سيرة ذايتة صريحة. فهي تحكي عن احتراف التدين وارتقاء الحكمة في أحد الأفراد الذى يمكنه إتساع رؤيته أن يعظ بالتوافق مع الدين المنافس تحت روح التسامح بالرغم من مدحه لارتقاء الاسلام علي المسيحية. وما يتعلق بموضوعنا هو دراسة (هامبات با) المهتمة بحياة الحكيم المسلم. فهي جزء لايتجزأ من العديد من الأعمال المعدة لتجعل الثقافة الاستعمارية المسيحية للتجربة الأفريقية في مواجهة مع قوة ثقافية أخري من داخل تراث المجتمع. فاللغة نفسها، بشرحها الدقيق، هي مفتاح التطابق المطلق للمبادئ التي يعتنقها المؤلف والموضوع الذي اختاره- وهو قبول عبء توصيل رسالة السيد The Master(الحاكم)- جاء صريحا في تعليمه وضمنيا في حياته. يكتب هامبات با:

في النهاية مع كل وضوح فكره، قدم تيرنو مقياسا كاملا لعدم التوازن الذي يعاني منه المجتمع الأفريقي بأكمله. هل نجرأ أن نقول إن البلاء قد تفاقم منذ أكد السيد علي ذلك في عصره، كان ينبغي أن تعتبره نبوءة لما كان سوف يأتي؟. بسبب الشد من مراكز جذب عديدة، اصبحت أفريقيا منحرفة في مدارت خطوط قوي تعمل علي خلع أعضاءها من مكانها الأصلي. ونحن سوف لا نرجع الي الرأي الذي كونه السيد عن هذا التشويش والذي فهم بالمعني الديني. وقد بدا له مضحكا جدا. ولفهمه في

6- Hampate Ba and Marcel Cardairem Tierno Bokar,
حكيم باندياجارا presence Africaine, 1957

ضوء المعني العام للتفكك الثقافي، تبدو الظاهرة التي يعاني منها المجتمع الأفريقي متعبة بلانهاية لحكيم بانديا‌جرا والذي يعلم جيدا أن العلاج يوجد في الأساس الثقافي للاعراق. (تيرنو بوكار ص.90، ترجمة الكاتب)

والغرض الحقيقي من دراسة هامبات با لتيرنو بوكار: هو توضيح ملاحظات الحكيم علي أن أفريقيا التى خرجت من تأثير حضارة اجنبية الي نقد المجتمع المعاصر، ولتأسيس قاعدة فلسفية تمهد لبناء حضارة أجنبية جديدة أكبر وأوسع وبعلاقة أخوية أكثر استقرارا وذلك من خلال قبول حقيقة الاسلام . وهنا قطعة أخري من تعليم الحكيم عن طريق طرح أسئلة وأجوبة.

هامبات با و مارسل كارديار، تيرنو بوكار، حكيم بانديا‌جرا ، الوجود الأفريقي 1957

هذه الكلمة اليوم تنطلق من الحدود الضيقة التى بقيت فيها. نحن نقدمها للجماهير. أخر فقرة فى هذا الفصل مخصصة للرسالة التى لايمكن ان تكون منا. مرة ثانية نحن نمهد الطريق من أجل تيورنو بوكر

"إننى أتتطلع بكل قلبى الى عصر مصالحة بين جميع العقائد على الأرض، عصر تتعاون فيه هذه العقائد المتحدة بعضها بعضا لكى تبنى قاربا للنجاة، العصر الذى يستريحون فيه عند الله على أساس ثلاثة أفكار من التعاون: الحب، والاحسان والأخوة " (7)

دعنا نتذكر، كان ذلك قبل أربعين عاما على الأقل من تجربة الفاتيكان لتحقيق مصالحة ليس فقط مع الديانات غيرالمسيحية، بل مع كل الطوائف التى انتشرت بعيدا عندما بدأت صخرة القديس بطرس تتشقق.

7- Translation in Claude Wauthierm الأدب والفكر فى أفريقيا الحديثة , , Pall Mall , London , 1966, P 231

الروايـة الفلسـفية للشـيخ حميـدو كـانى ، l'Aventure Ambigue.
(8) تسير فى طبقة مختلفة من الكتابة، أقل تعليمية، لكـن يغمرهـا بعمـق الجـو الصوفى للإسلام. إن رسالتها تتعلق برؤية للجنس البشرى، وبتخصيص أكثـر لوعى أفريقى جديد تشكل بحكمة الإسلام وبحساسية أحيانا جدا تـوحى بحيويـة المعتقدات التقليدية الأفريقية: انت لم ترفـع نفسك فقـط فـوق الطبيعـة أنـت لـم تحول سيف فكرك فى وجهها:

أنت تحارب من أجل إخضاعها – هذا هو كفاحك، أليس كـذلك؟ أنـا لـم اقطـع بعد الحبل السرى الذى يجمعنى أنا وهى فى واحـد. إن الكرامـة السـامية التـى أتطلع اليها حتى اليوم هى أن أكون أكثر الناس حساسية وأكثر النـاس إرتباطـا بها. لكونها الطبيعة ذاتها، فأنا لا أجـرؤ علـى القتـال ضـدها. فأنـا لا أفـتح أبـدا صدر الأرض، بحثا عن الطعام دون أن أطلب عذرا، وأرتجف مسبقا. أنـا لـن أضرب شجرة مشتهيا جسدها دون تضرع أخوى لهـا. أنـا هـو غايـة الكينونـة حيث يزدهر الفكر.

التأكيد على أى حال هـو علـى الاسـلام. المنافسـة مـن أجـل روح سـامبا ديالو، هى منافسة بدأت فى طفولته ضد مطالب العلمانية. وانتشرت فـى حالـة نضوج الأخير الـى كثيـر مـن سـاحات أوروبـا المحفوفـة بالمخـاطر، اشـتعلت دفاعا عن وجود رؤيا اسلامية للحياة، الكفرهو أوربـا الـوحش الخرافـى الـذى لايمكن ارضاءه " لقد تعلمت هذا فى بلد الرجل الأبـيض، فـالثورة ضـد الفقـر والبـؤس لا فـرق بينهـا وبـين الثـورة ضـد الله، يقولـون إن الحركـة تنتشـر، وسرعان ما تغرق الصيحة العظمـى ضـد الفقـر صـوت المـؤذنين. إن الـدافع الانسانى الذى أوجد الشيوعية كقـوة اجتماعيـة لاتقـاوم تـم الاعتـراف بـه عـن طريق التحامل لتبسيط عملية اتهامـه ذاتيـا. التهمـة هـى الفسـوق، الحكـم علـى نتيجة مسبقة. روح الانسـان مهـددة؛ هـذا هـو ملخـص حـديث ديـالوبو المـتعلم الحكيم، المجاز والتصوير يقويان الانحيـاز – أى فرصـة للصـورة المسـتوحاة للمطرقة والمنجل أمام النجم والهلال فـى مقابـل التوسـط الكامـل لمـدفأة كـانى المتوهجة؟

8- الشيخ حميدو كانى مغامرة غامضة، هاينمان لندن ، 1972

تلك الصفة للغة القرآن التى يصفها كانى Kane " على أنها جمال سام " يحاول بوعى أن يسيطرعليه فى النثر الذى يكتبه. والصفة تأتى أيضا حتى فى الترجمة، تنحت بنظافة لكن بطريقة غامضة وغالبا مراوغة، توحى بالكثير الذى ترك غير منطوق به. طبقات من الادراك نحتاج الى تفاديها لايسمح بالنقد لجنون المعلم ان يتطرق الى النص أو أن يتسلل الى الكتابة: ساديته الراسخة " وهى سمة مألوفه ليس فقط لمدرسى القرآن بل لمدرس القرية التقليدى" تندرج ضمن حب المدرس العظيم، النقاء الصوفى لدوافعه: وقد وضع فى أيدى الحكيم المسلم من أجل تعليمه فإن سامبا ديالو أتقن، الكلمة وتعلم فضائل الخضوع بالعيش -مع تلاميد آخرين، فقط على أساس الاحسان. الكمال يبحث عنه الناس دائما باستمرار، حتى فى فن التسول " بسم الله إعط هؤلاء الذين يستجدون من أجل مجده، الناس الذين ينامون، ويفكرون فى التلاميذ الذين يمرون بهم! " التعاليم الأخلاقية تمت صياغتها بلغة غنائية تسعى الى أن تحل محل التدفق الشفهى:" رجال الله، الموت ليس فى تلك الليلة التى تغرق بالظلام والخيانة الأبرياء واشراقة اليوم الصيفى. إنه يحذر، ثم يسقط فى وضح النهار على العقل " حتى المدرس قد تأثر بما يقوله ديالو ارتجاليا. إنه يصف هذا الكلام بأنه جميل وعميق. حميدو كانى مستودع دؤوب للايمان

أخيرا، سامبا ديالو، الذى من أجله تحكم المعركة الجسدية ويخوضها كنوع من الرقص الصوفى يبلغ ذروته فى حالة تطهير للجسم والعقل، يترك وطنه لكى يناضل مع خصوم أقوياء أكثر قوة من زميل دراسة حاسد. المباراة أكثر من فردية، إن أزمة القرارات التى تكشفت فعلا فى قيادة ديالوبى- السيدة الملكية، رئيسة ديالوب المدرس – وضعت مستقبل أجيال كاملة فى الأوديسا الشخصية لسامبا ديالو، لكن الصراعات فى داخل البطل فردية وروحية بدرجة حادة، موضوعه المختارهوالفلسفة ، يسهل عملية عرض أسس المباراة. لقد إستمعنا أنفا لوالده ولمسيو لو كروا Monsieur Lacroix فى مباراة اختير لها المتنافسون بطريقة حسنة ودارت حول حقائق عوالوالمهم المنفصلة . هناك، بعثة ديالو، مصيره، يتحدد فى مصطلحات

عرقية تترنح مع دعوة لحكام كونيين يتردد صداها بطريقة مفرطة وحزينة (p 81)

" لاتؤذ نفسك مستر لاكروا M.Lacroix ! أعرف أنك لا تؤمن بالظلال؛ ولا بنهاية العالم. فما لا تراه غير موجود. اللحظة، مثل طوافة تحملك على السطح المضيىء بقرصها المستدير، وأنت تنكر الهاوية، التى سيأتى منها عصفة ظلال فوق أجسادنا وحواجبنا المرتعشة، بكل روحى أرغب فى هذا الافتتاح. فى هذه المدينة التى تولد الأن هذا سوف يكون عملنا – جميعنا، هندوس صينيون جنوب أمريكيين، زنوج، عرب، جميعنا محتاجين للشفقة نحن أهل البلدان النامية، الذين يشعرون بأنهم اجلاف فى عالم يتكيف تكيفا كاملا مع التكنولوجيا " Ambiguous Adventure (p. 80)

" الله الذى أؤمن به، إذا لم يكتب لنا النجاح فلتسمح لنا بمجىء الرؤية! انزع عنا تلك الحرية التى سوف نكون قد عرفنا كيف نستخدمها فلتنزل يدك الثقيلة، حينئذ، فوق اللاوعى العظيم، فلتقلب بقوة ارادتك الحكيمة نظام القوانين المستقرة عندنا. (P . 81)

من داخل أعماق شخصية المسلم، يعرض لنا دياللو خلاصة الإنسانية الافريقية ومصير الجنس الأسود. إن الالحاد المادى للغرب يتم الهجوم عليه بأسلحة الغرب الديالكتيكة. فعزلته الفردية ودوره المحفوف بالخطر تقلل من شأنه مقابلاته مع زنوج من غير الوطنيين ممن وقعوا ضحية للتجديفات الأوربية. الإنسانية تنجو ولكن ثمن آخر تم إبتزازه من ديالو : إنه يعيش تجربة تخلى الله عنه ، لقد أصبح إيمانه غير أكيد .

وخلال الكتاب كله يمتد خيط ثانوى؛ خيط لا يشغل مع ذلك مستوى ثانويا فى العلاقة لكن يمكن حقيقة اعتمادا على الميل الفردى، ان يعتبر التيما الحاسمة فى العمل. إهتمام وسواسى بالموت وبالفناء أصبح قاعدة للتعاليم التى يقدمها المعلم لتلميذه: يمكن أن نقول مع ديالو حتى بقية حياته القصيرة وأنها تلون منهجه الروحى والفكرى فى الحياة. الموت،الفناء والإنتقال أصبحت هى بؤرة الادراك – الفكر ، المادة والظاهرة أصبحتا مرتبطتين بمحور هذا

الواقع ، وتذكرنا بإستعدادات المدرس للموت، هناك إغراء لإعتبار ان سامبا دياللو تم استخدامه (وحرف) بواسطة المدرس فيما يعتبر معركته الشخصية . إن حديث المدرس مع السيدة الملكية عن هذا الموضوع هو حديث كاشف. لقد تم التغلب على احتجاجاتها، ولكن الحجج المعارضة غير موضوعية. فالرؤية المضطربة للحياة التى يتعرض لها طفل عمره سبع سنوات عن طريق المدرس تحظى بتعاطفنا بسبب إصرار المرأة على ما هو ايجابى فى الحياة: أى قراءة مختلفة وأى اعادة تموضع لمركز هذه التيمات تجعل من هذا مشهدا رئيسيا ومقلقا. المغامرة الغامضة " توحى "، من خلال هذا المنظور الآخر، بضياع فرد روحانى حساس ضحى بتحققه الاجتماعى فى سبيل رغبة رجل عجوز فى هدوء الموت. من وجهة نظر الايمان فقد تكون هذه تضحية مقبولة، فالمدرس قد جسد الكلمة. فهو يملك الكلمة، التى لم تصنع من شىء مجسد لكن التى تستمر... وتحديه لفضائل نكران الحياة الاجتماعية ضد إصرار السيدة الملكية على الفايدة الاجتماعية. يعلن دياللو فى باريس. " بالنسبة لى ، فإننى لا أقاتل من أجل الحرية ، بل فى سبيل الله . " إن التناقض فى فهم دياللو لله ربما يكون مسئولا عن التفسير التالى: إنه يجاهد لكى يرى الله بإعتباره الفوز النهائى، الموت والفساد صارا أيضا هما الفوز النهائى – فقد انصهرا فى وعيه الداخلى بالله. من الصعب التهرب من هذه النتيجة، إذا كان قد إعترف بها منذ أيام شبابه الحزينة:

" يبدو لى مثلا، أن الانسان فى وطن دياللو يكون أشد قربا من الموت. إنه يعيش فى وفاق تام معه. لقد أكتسبت حياته من ذلك شيئا ما للتحقق من صحة ما يأتى بعد الموت. هناك، توجد بينى وبين الموت ألفة" (P 149)

وبعد لحظة:

" مازال يبدو لى أنه بمجيئى هنا فقدت طريقة مفيدة للمعرفة ... ليس هناك أحد من الباحثين قد حصل على معرفة مثل تلك التى حصلت عليها، عندئذ، عن الحياة هنا، الأن ، يصمت العالم ، ليس هناك تجاوب لصدى صوتى ، أنا مثل جهاز مكسور ، مثل ألة موسيقية ميتة ":

(P 150)

هل يمكن فصل هذه اللغة عن تجربته الأخيرة وشعوره بأن الله قد تخلى عنه؟

المشهد هو نفس المشهد. يجب أن يرتبط بنفس البيت، تكتنفه سماء زاهية أو أقل زرقة، ريف حى تقريبا، ماء يجرى، أشجار تنمو، يعيش فيه ناس وحيوانات. المشهد هو نفسه. مازلت أعرفه.

لوسيان، ذلك المشهد، بهرج زائف! خلفه، شيء أجمل منه ألف مرة، وأصدق منه ألف مرة. لكننى لم أعد قادرا على العثور على ممر الخروج ".

إن تمتماته خلال نزهاته الأولى فى اشتهاء جسد الميت تكمل أيضا الحكم الذى أملاه عليه المدرس عن هذا الموضوع. فى وجه إحتجاجاته الأخيرة التى ترى أن الجيل الجديد سوف يتعامل مع عالم الأحياء، وأن قيمة الموتى سوف يسخرون منها وينظرون اليها باعتبارها أفلاس، فيعلن المدرس: " لا ، يا مدام . تلك هى القيم العليا، التى سوف تحتفظ بمكانها عند وسادة أخر انسان فينا " مسرحية مؤثرة عن الكلمات والتداعيات الوقتية، والتى تستجدى السؤال. عندما نفهم الحياة عن طريق أفكارها فقط. (من خلال الجانب السلبى) وهو الموت ، فإن الحياة تصبح وهما وقتيا .إن أزمة الايمان عند دياللو هى الأزمة المألوفة لشخص يرى الحياة كشيء لا معنى لها والحقيقة المنشودة هى شيء خادع . إن موته الأن بيد العبيط شيء له معنى: رمزى ومنطقى – فى نطاق منطق جميع مسرحيات العبث حينما يزاح المكون البشرى ويحرم من حمل علاقات هامة، أو ذات معنى، فإن دياللو سوف يصبح هو " صنايعى" القلعة ضد ظلام الغرب. الذى سمح بإضعاف اساسه. فمن الملائم أن تذبحه شظية متطايرة من البناء المنهار.

فمن الذى يخرج منتصرا؟ هذا العرض الذى يؤكد على رمز المباراة مفهوم بشكل مطلق، ولكنه محتوم من وجهة موضوعنا كله. إن المنتصر ليس هو مجتمع دياللوبى التقليدى ولا الغرب الذى كان مسئولا عن إضعاف الجذور الروحية لدياللو، ولكن المسئول هو عقيدة الموت: والمدرس، وكلمة الإسلام. كما تنبأ دياللو، فإن المدرس لن يتركه حتى بعد الموت. ففيما وراء

القبر سوف يجاهد لكى يناديه – بأن يخلق أولا ظهورا لدياللو خلال شخصية العبيط كوسيط (يقوم بتحضير دياللو عن طريق وسيط هو العبيط) ثم من خلال نفس الوسيلة يمنحه معرفة فى نطاق الغاية العظمى التى بحث عنها طوبلا. لقد إكتملت دائرة الشك. إن التلميذ الأصغر قد تفوق عليه فى التفكير – هكذا كتب الرئيس دياللوبى فى خطاب لدياللو عند موت المدرس: " عندما تدق الساعة، إذا أتيحت لى فرصة الاختيا، فسوف أختار الموت . " هذا أقل درجة من التنازل يمكن للأخير أن يقدمها." وأسفاه، فأنا لا أستطيع أن أفعل ما فعله مدرسك العجوز، أن أترك جانبا هذا الجزء من نفسى الذى ينتمى للبشر، فى وقت إنسحابى . " لكن سامبا دياللو هو خليفته المعين. فى الصراع بين الإحتياجات الدنيوية وبين مطالب الفناء الصوفى يكون للمدرس الكلمة الفاصلة، وتبدو الكلمة منتصرة.

النقيض هو ما قدمه دانياشو وركو Daniachew Worku فى موقفه من المسيحى الإثيوبى فى رواية " الشمس الثالثة عشر " (Heineman, 1973) هو موقف بناء جدا: به كثير من وجوه التشابه مع إهتمامات حميدو كانى فى "المغامرة الغامضة " فسياقها دينى ، ومكانها هو الحج . الموت والفساد الجسدى لهما حضور دائم فى هذا العمل أيضا. الشخصية الرئيسية، او بدقة أكثر الشخصيات التى يدور حولها الحدث نزلت الى الحج لكى تبحث عن علاج. لكنه يموت رغم عناية الكهنة والمحاولات الأخرى. فى أثناء هذه العملية يحقق إبنه وبنته رغم اختلاف الطرق نضوجا متسارعا. على خلاف وركو، ليس هناك مكان فى الصورة المثالية التى رسمها حميدو كانى لحقيقة دياللوبى ،لأقل الشخصيات أكبر من الحياة، إنهم يعيشون فى وفرة دائمة من الحكمة والقصد والروحانية . حديثهم مكتوب بعناية حرفية لا يسمح للتفاهات بأن تقتحمه. الفكر، التأمل العميق يقبع دائما على أكتافهم ويلقى بظلاله البعيدة حول أفعالهم الصغرى. حتى فى منطقة الفناء، فإن العظام والجسد الفاسد يرسمونه فى أبعاد نحتية، شيخوخة ورومانتيزم فى المفاصل الضعيفة للحكيم تقدم فقط فرصة لتجربة الفكاهة المقدسة، ليس هكذا دوركو، التى تعنى لغة الموت بالنسبة له،هى لغة الزبالة ، والذباب ، والعفونة ، كذلك لغته الدينية هى لغة الغش والتحايل والجشع والاستغلال . خرافات الدين الإسلامى أخذت وهجا فلسفيا: إن دوركو يقدم المسيحية الأثيوبية فى صورة ميلودرامية جامعا

كهنتها مع الإدعاءات غير الطبيعية المختلطة التى تقولها " ساحرة". إن عمل وركو لا يقدم رؤية إجتماعية أيا كانت، وعلى هذا فإنه حقيقة لا يدخل فى إطار مرجعيتنا؛ لكنه يقدم مدخلا منحرفا بطريقة ملائمة تؤكد درجة التفانى التى ذهبت الى العرض المثالى لحميدو كانى، والذى يدعم وعى الكاتب فى الاختيار.

عندما تموت الألهة – أى، تنهار الى قطع – فإنهم يستدعون النحات ويظهر إله جديد فى الحياة.لقد تم استبعاد الأول وتركه لكى يتحلل بين الشجيرات وتأكله الديدان. أما الجديد فهو مزود بسلطات القديم وربما يكتسب سلطات جديدة. فى الأدب يقوم الكاتب بمساعدة عملية قضاء على المشابهة مع الحياة بالتصرف كالديدان أو بتجاهل الإله القديم وخلق آلهة جديدة سمبين أوسمان - Sembene Ousmane- ويامبو أوليجيم , Yambo Oulouguem وكيوى أرماح Kwei Armah من الرواد الممارسين لهذه الطريقة. لكن العملية قامت بتيسيرها واكمالها احدى مدارس الأيقونة المختلفة جدا، وهى مدرسة تتبنى أبسط الطرق لأنسنة الآلهة الكبار. فى الأدب الافريقى هذه خطوة عضوية: فالآلهة أنفسهم بخلاف ألهة الإسلام المسيحية قابلون للأوضاع الدنيوية. الكاتب لا يعمل إلا القليل لكى يمد هذا التاريخ الى واقع ملموس ومؤثر فى أى لحظة من لحظات التاريخ الذى يختار إحياءها. إن أعمال شينو اشيبى لاتعكس رؤية اجتماعية لكونها مهتمة أولا بإستدعاء الواقع عند نقط محددة حيث يصدق إستعمال تعبير كابرال الدقيق، " افريقيا فرض عليها أن تهجر تاريخها، تاريخها الحقيقى". لكن أشيبى (وفيما بعد أوليجيم) سوف يقوم بدورجسر عبور بين خندق الآلهة – داخليا أو خارجيا – كمؤشر للمنظور الإجتماعى ويعمل من خلال رؤيا دنيوية مؤكدة كالتى نراها عند عثمان وأخري. إن أعمال هذا الأخير تكشف التيارالراهن فى الكتابة الافريقية ، وهو تيار من المحتمل أن يصبح مسيطرا أكثر فأكثر عندما يبدأ مثقفو القارة فى السعى نحو حلول أيديولوجية خالية حقيقة من التراكمات الخرافية لخصومنا الأجانب .

إن الطبيعة الدنيوية لرواية أتشينو أشيبى " سهم الله "

(Double day,1969) تقف متوازنة فعلا على إزدواج للمعنى شديد الحساسية ؛ فإعتبارات أصالة الوحى الروحى، أو الظهورات التى يمكن أن تعتبر فوق الطبيعة، أو على الأقل، مصادفات منذرة بالنحس تأخذ تفسيرا مختلفا (دنيويا) فى التأملات العارضة لمجتمع الإجبو Igbo ، تلونها دائما المشاكل الفردية أو أوضاع الصراعات الطائفية . بإختصار تلونهم إنسانيتهم " أنا لم أقل أن زيلو كذب بإسم يولو Ulu أو أنه لم يكذب ... " يقول أو جبيفى أوفاكا Ogbuefi Ofaka و" ما قلناه له هو إذهب وكل اليام ، وسوف نتحمل نحن العواقب " حقيقة ذلك بالطبع هى أن أتشيبى نفسه هو الذى طرح السؤال" الأكذوبة غير القابلة للتفكيرفيها أصبحت مرنة فى التعريف : ماهى الأكذوبة بالتعبيرالروحانى؟ فى أجواء الدوافع السيكولوجية فإن معرفة الارادة الإلهية سوف تفقد صدقها المطلق. لماذا. فى هذه الناحية، هل لنا أن نتبع الكاهن فى معبد يولو المقدس، يمارس طقوسه المروعة، إذا لم تكن قوة خشوعها، قد سرقت فى عملية الاتصال بين الكاهن والإله؟ إن الطريقة المنهجية التى جرى تعودنا عليها صارت حتى الأن، بالمقارنة، طريقة مكررة – حتى بتفاصيلها المملة. الإقتراح الذى يطرح نفسه – أن أشبيى وقد مال نحو الحفاظ على أسرار بولو – إنما يثبت أنه غير مقنع، لأن هناك سوابق لما يناقضه فيما عرض داخل العمل كله. إن تاريخ يولو نفسه سلب منها الخوف والوقار الواجب بسبب أهل البلد الأصليين: فالإله يولو يثبت أنه أقل غموضا من أجواجو Egwuegwu ، هؤلاء هم الأرواح الأسلاف للشعيرة ، وحدث أنهم تسربلوا بأرواب ، ثم نزعت عنهم الأرواب أمام حملقاتنا. لا، إن فرصة قد ضاعت (ويجب علينا أن نشك بطريقة عامدة هكذا) لنقل حتى لو جزءا من الإله الضخم، وقوة كاهنه من أجل تقديس مشيئته. لقد تم تحويل المواجهة بين الإله والكاهن ودون وقوع أى ضرر عن لمحة تحمل نبوءة بمصير الإله ذاته:

" عندما قذف إذيلو Eseulu بسبحة أخذ جرس شعب أوديش يدق (الجرس المسيحى) وظل أزيلو لحظة مذهولا من رتابته الحزينة وفكر كم هى غريبة لأنها تدق على مقربة منه – أقرب مما - حدث فى مسكنه . (P 240)

إن الكاهن يدعو إلهه لكن الإجابة تأتيه من الكنيسة المسيحية. وبعد ذلك، لا يتلقى شيئا سوى إعلان موجز بأن إستشارته لإلهه لم ينتج عنها أى نتائج.

إن الصراع بين الآلهة قد أخذ مكانه بالتحديد فى المجال السياسى – مع أن الروحى والسرى لم يغيبا أو يثبت بطلانهما – بالتأكيد أن ماهو مؤثر أو متجاوب مع حياة المجتمع يستخدم بإستمرار لتدعيم هذا البعد الواقعى – لكن اقوى الحجج فى صالح العامل المقدس فى حياة أو موارو (Umuaru) تم تدميره عمدا بشوائب مصاحبة أدخلت عن طريق تناول اللغة ، ومواقف متناقضة، أو إدعاءات بحكمة دنيوية معدة سلفا . " إن الألهة تستخدمنا أحيانا كسوط الجلاد " هذا ما أعلنه كاهن يولو، بشجاعة فأعاد خلق شخصه هو كإمتداد ، ليس للإلهة ، بل كمبدأ للإنتقام . ولكن الإنتقام لمن؟ بعد هذا، فإن لغة الإدانة فى بذرة الكوكا التى لم تكسر ليولو بسبب عدم التقوى، التى لم تكن لغة صمت(أوموارو) أمام الابتهالات والتوسلات ظلت جريئة. وكما أشار شيوخ أوموارو فحتى يولو أخذ ثمنه وبقى فقط إنتظار لكاهنه لكى يسميه، إن سلطة إيزيلو (وسلطة يولو ضمنيا) لمعاقبة وينتر بوتم Winterbottom لم تطرح أبدا دون نزاع . نحن نعرف أيضا موعد وينتر بوتوم السنوى مع الحمى المدارية. نحن نعرف أيضا أن سلفه مات بعدوى الوباء. نوديكا Nwodika تحول الى قضية إزيلولايكاد يفعل شيئا (فى تقسيم نسب السلطة عند القارىء وهكذا) بالتظاهر بالمرض لمدة قصيرة، ثم الإعلان بأن هذا لم يكن إلا عمل إزيلو ، قصد به أن يكون إنذارا . والحدوته توحى بممارسات مماثلة. ربما قام يولو بتحطيم كاهنه، لكن أشيبى أحدث صدعا فى تكوينه الروحى منذ وقت طويل مضى.

إن فلسفة إزيلو العلمانية (الدنيوية) تضم الغموض وازدواج المعنى. انضم إليهم (أى المسيحيين). يقول ٌلإبنه أوديوش، وتعرف على طرقهم، لتكن أنت عيونى وأذانى بينهم. لايكاد الإنسان يلوم محدث النعمة المتغطرس نواكا Nwaka، لتحويل هذه الإستراتيجية الخطيرة نحو من يمارسها. فهذا رغم كل شىء ، ليس متأمرا سياسيا ولكنه شاب متأثر بحماس . فى حديثه مع نيكوبوى ، وحديث إزيلو بروح التضحية : فهل يعنى هذا أنه تصالح مع المصير المحتوم، وهو تحول ابنه الكامل الى الإيمان المسيحى؟ .

من هو ازيلو حتى يطلب من إلهه أن يقاتل الغيورين من تلك الطائفة المقدسة؟ هذا التوبيخ كان خلاصة الحوار الملهم للكاهن الذى أجراه مع يولو وأدى بالطبيعة الى طرق جانبية خطيرة، مما لم يكن يمكن له أن يدركها. لو أنه سار بالمناقشة خطوة أبعد، لإعادة فحص أفعاله الماضية فى ضوء تفوق يولو المؤكد فى مسألة الدفاع عن براعته السابقة، فربما عن له أن يسأل بصلاحية مساوية: من هو إزيلو حتى يقول لإلهه كيف يقاتل الغيورين من المسيحيين الدخلاء؟ الواقع، أنه كان يمكنه أن يسأل هذا السؤال فى وقت إتخاذ قراره بأن "يضحى " بأوديشى Oduche ولا يحصر نفسه فيما بعد داخل مفارقة لايمكن الوصول اليها. إن فشل إزيلو فى تحقيق هذا قاده فى طرق جانبية ممتده عقلانيا حتى وصلت الى حدود الخيانة الدينية. لو أن العمل الذى قام به أوديش الأصغر فى التقديس – بمصارعة البيثون الملكى – يمكن أن يبدو بالنسبة لإزيلو كحيلة من الإله يولو، يمكننا إذن أن نستنتج أن الإله يحفر قبره دون أن يدرى. هذا كان يستخدم الصخرة المسيحية لكى يسحق ذبابة منزلية، وهو سوء تقدير إتخذ نسب تخريبية أكثر كثيرا لو قبلنا تخمينات إزيلو أن يد يولو سوف نراها أيضا حتى فى زيادة عملية إضطهاده الفردى بواسطة الرجل الأبيض؟ لقد إنتهى به هذا الى زيادة التمسك بأوموارو وتمكينه من التعامل بفاعلية مع الطائفة المنافسة. بعد النجاة من هذا الخطرالطائفى سوف يبدو أن الكاهن يحتاج الى الرجل الأبيض وديانته. بما أنه لم يبقى لدينا شك أن كاهن يولو كان رجلا داهية، نبيلا، يندفع دائما بدوافع واعتبارات أخلاقية قوية، (لاحظ شهادته ضد قريته فى نزاعها على الأرض مع أوكبيرى Okperi) فإن المستوى الذى يتخذ قراراته بفاعلية يبدو دائما متعقل بل أيضا برجماتى. ليس هذا المستوى نتيجة لإلهام فى الرؤية. (ليست رؤية من إلهام الوحى) إن الرواية الموجهة بحرص، تجد فيها لحظات الهام كثيرة فى رسول إجويجو Egugwu أكثر من كاهن أوموارو الرئيسى .

مع ذلك فإن هذا الكاهن لايصبو الى شىء أقل من إدارة كونية. فالقرى الست سوف يتم غلقها فى العام الأكبر Oldyear لمدة شهرين. إن عظمة هذا التحدى يتم تخفيف حدتها بهدوء تلعبه الأرقام الحسابية المقبولة المظهر التى تستند عليها – كون أن هناك ثلاثا من ثمار اليام تركت بدلا من واحدة.

للمـرة الثانيـة نلتقـى بمتابعـة الكـاهن الدقيقـة لعلمنـة مـاهو صـوفى عميـق. وصلوات وأدعية شيوخ أوموارو تتراص بجانب صلواته." إن إموارو تطلـب منك الأن أن تذهب وتأكل حبات اليام الباقية اليوم وتعلن عن إسم يوم الحصـاد التالى ... قلت اذهب وكل اليام اليوم وليس غدا؛ وإذا قال يولو أننـا إرتكبنـا أى فعل فاحش ضع ذلك على رؤسنا نحـن العشـرة هنـا. سـوف تكـون حـرا لأننـا أرسلناك الى ذلك. (ص -23 - 8) حقيقى أننا أدخلنا بطريقة رائعة الى عمليـة التحول الفطرية لحبات اليـام الثلاثـة عشـرة. لقـد شـاهدنا الكـاهن الأعظـم فـى وجبته الشعائرية عند ظهـور القمـر الجديـد وفهمنـاه حـين شـكا الـى شـيوخ أو موارو أن من يأكل حبة يام أكثر مما هو مخصص له يعنى أنـه يأكـل المـوت. لكننا نعرف أن إزيلو لا يخشى الموت. وإن الموت عند أشيبى لا يعنى تقصـير عمر الإنسان، بل قد يتضمن خسارة كبيرة للنفس. باختصار ازيلو لـيس خائفـا من التضحية، مهما كانـت تتضـمن. لهـذا فمـن السـخرية أن الكـاهن هـو الـذى يتعامل بالمنطق الدنيوى بينما الزعماء يقترحون علاجات روحية. قال الكـاهن " أنا أقول فقط مهرجان جديد حين يكون هناك فقـط حبـة يـام واحـدة متروكـة. اليوم عندى ثلاث حبات يام ولذلك فإننى أعرف أن الوقت لم يأت بعد." وأنهـم زواره الذين عليهم أن يقترحوا عودة الى الإله لكى يطالبوا بثمن التهدئـة. إنهـم هم المستعدون لكى" يأكلوا الموت " لو أن ما طلبوه من كاهنهم ثبت أنه شـىء بشع.

والكلمة الأخيرة مـع ذلـك، لكـاهن يولـو، فالـذى يرمـى إليـه لـيس أقـل مـن اغلاق القرية فى السنة القديمـة The old year ولمـدة لا تقـل عـن شـهرين قمريين . مضامين ذلك كونيـة. الكـاهن يسـعى الـى أن يفصـل الـدورة الدائمـة للطبيعة. أن تتراجع الجوانب الاجتماعية والاقتصادية الى الخلفيـة – الزراعـة والحصاد، المهرجانات، الشعائر والاحتفالات، كلها تتم حسب تقويم الفصـول. ربما كانت جسامة الفكرة هى التى جعلت أشيبى يعرض هذا المفهوم المتفـاخر فى اطار ضيق. فقرة قصيرة، استلام لإنذار " خطر ما لم تعرفه أو موارو فى الـذاكرة الحيـة " وإذا بنـا ننحـرف بثبـات وبطريقـة مؤكـدة نحـو المناوشـات الداخلية التى تنتج من أفعال ازيلو.هناك إحساس أصيل بالخديعة، وهـذا يمكـن أن نرجعه الى موقف أشيبى الغامض. لقد تم إبعاد يولـو عـن الـوعى، أو علـى

الأقل لم تتم دعوته للمشاركة فى تأطير هذه الحادثة الرؤية. فموت أوبيكا هو إجابة إلهية مفروضة، لو كان الأمر حقيقة ماهو، وأن تعليق طائفة اديميلى المنافسة " هذا لابد أن يعلمه إلى أى مدى يمكنه أن يتجرأ فى المرة القادمة " مبتذل وملون بالغيرة الى حد أنه لا يتماشى مع المستوى المفهومى للقضية ذاتها. حتى فى مجال الأدب فإنه يمارس تبعا لمستوى المعالجة.

فى أعمال اشيبى، إن الآلهة هم التعبير عن الوحدة (وعدم الوحدة) السياسية للشعب، تاريخهم ومعيارهم(وكلاهما) يشهد بخضوعهم للوعى الدنيوى. مهما كان سخاء العنصر الغامض فى حياة أى مجتمع، فليس فى الإمكان، نهائيا، أن تتغلب الألهة على بداياتها. فالإله يولو جاء الى الوجود نتيجة لقرار أمنى، تعبيرا عن الارادة الحية للمجتمع البشرى. لايهم أن تكون الوحدة السياسية فى (أوموارو) قد جاءت الى الوجود نتيجة لهذا " كيف يمكن لآى شعب أن يهمل الإله الذى أنشأ مدينتهم وحماها؟ هكذا يخمن الكاهن. إنهم يستطيعون، لأنه مع أن حياة جديدة قد وجدت بتوكيل من الإله، فإنها حياة سياسية خالصة، ليست مثلا مفهوما جديدا أو علاقة جديدة بالوجود. إن إرادة هذه العلاقة الخلاقة بقيت فى الجانب الإنسانى لهذه الشراكة.

الآلهة الأصغر ينالون جزاء اسوأ. مهرجان اليام الجديد كان الظهور الوحيد العلنى لهذه الآلهة الصغرى الذى سمح به فى غضون العام. لقد ركبوا الى السوق على رؤوس أو أكتاف رعاتهم، ورقصوا ثم وقفوا جنبا الى جنب عند مزار يولو. بعضهم يبدو عجوزا جدا ، يقتربون من الوقت الذى يحين فيه تحويل سلطتهم الى التماثيل المنحوته ثم يلقى بهم جانبا . والبعض الآخر قد تم عملهم فى اليوم الآخر ... ربما فى هذا العام يختفى واحد أو إثنان، فى أعقاب الرجال الذين صنعوهم على صورتهم ورحلوا منذ وقت طويل.
(P 231-2)

الفقرة تترنم ببكائية الحزن، ليس فقط لآلهة (أو موارو) ولكن لرئيس الآلهة نفسه. ليس صوتا حزينا، لكن، لأنها تلهم الإنسان والمجتمع ب " قوة حياة " الآلهة. فقوة الحياة لم تدمر. حقيقة أن اشيبى يفترض بقية شعور بالديمومة الطبيعية فى الوحدة البشرية. لكن خالق الإله وراعى الإله من صنع

الانسان وليس العكس، وفى مقابل هذه الخلفية التى انشئت بحساسية مفرطة أن شخصية ازيلو صارت طريدة. فما الذى يأتى، نهائيا من خلال هذه الشخصية التى كانت هى نفسها تجسيدا للقوى الحية فى أوموارو Umwaro ؟ .

نستطيع أن نفحص هذه المسألة أولا من وجهة نظر خارجية – هى علاقته، كما خبرها فى نفسه مع وينتربوتوم . يشير إلى وينتربوتوم ويقول " نحن اصدقاء، وصداقته مقصورة على المعنى الأخلاقى – صداقة رجل يعرف الحقيقة ويعترف بالانسان الذى يتكلم بها. لكن هذا الاعتراف بالصداقة يؤكد أساسا للمساواة. :وينترويتوم ، قى ذهن إزيلو، يجب أن يعرف ما هو أكثر من استدعاء الكاهن الأكبر ليولو بطريقة تسلطية ، ثانيا ، وينتربوتوم ، ينبغى أن يعرف شيئا أفضل من محاولته أن يجعل من كاهن يولو أداته الخاصة . ربما نضع فى اعتبارنا أيضا إذا كان رفض ازيلو لعرض الرجل الأبيض للرئاسة قد بنى على صراع بين ولاءات دنيوية وروحانية، فليس هناك أى دليل على هذا الصراع. بلغ الرجل الأبيض أن إزيلو لن يكون رئيسا لأحد، إلا يولو. " هذا لايقول لنا شيئا، إلا أننا نفهم أولا كيف ينظر ازيلو الى يولو فى علاقته بشخصه هو نفسه. يمكننا أن نرى بإختصار كيف يوحى الدليل بأن الكاهن يرفض وينتربوتم على أسس سياسية واجتماعية، هكذا، بإعتباره نائب مجتمع أو موارو، وحامل علم الأخلاق ومستودع الارادة الاجتماعية. بالنسبة لهذا الكاهن المتكبر، فإنه من قبيل الاعتراض على وظائفه أن يقبل انتدابا من هيئة سياسية منافسة. لقد احترق يولو، فى تعامل ازيلو مع وينتربوتم، مع أوموارو. "إزيلو لن يكون رئيسا لأحد سوى يولو " هل يمكننا حقيقة، مما عرضه يولو وكاهنه حتى الآن، قراءة عقل ازيلو وفهم قوله " لا أستطيع أن أخدم الله والانسان". لكنه لا يظهر هكذا. كل ما سبق هذه المواجهة ينفى هذا التفسير. بطول الوقت الذى سجن فيه إزيلو كنا نرى يولو كأداة لتنفيذ مشيئة الكاهن. يتجنب اشيبى، عامدا أو غير عامد، أى أبعاد روحية فى تجربة نفى الكاهن
. اعتبارات المهام الوظيفية، نعم. وحتى تلك (التى تشمل رؤيته) هى امتدادات للسياسة المدمرة. ذلك، فى نظره، أنه قد بصق عليه فعلا وأسماه " كاهن الإله الميت"، فلم يحرك فى نفسه أى إحساس – بالخطر الروحى؛ إنه يأسف فقط،

أنه قد فقد فى الواقع، ومؤقتا مكانة الكاهن الأكبر. يحافظ اشيبى بحزم على كل مضامين النفى فى العالم الدنيوى، أو فى دنيا الناس. مقللا منهم أكثر فأكثر بتقديم المسرحيات العائلية واحدة بعد الآخرى. هذا هو السياق المباشر المقدم لنا بصوت استجابة ازيلو لعرض الرجل الأبيض. ووضعه – فهم أبناء وطنه لكرامته له – جذور مغروسة فى كينونته الاجتماعية، وليس فى كهانة دينية. إن "نصف روح " ازيلوالذى تعرض لضغط صديقه أكيوبيو تبدو على الدوام مقموعة عند ذروة الدراما.

فى الصفحات الأخيرة، نصطدم باحدى الصعاب. إن بكائيات – ازيلو صيغت فى أرقى مفردات التقوى والخشوع عن تخلى الله عنه، وليست كاحتجاجات ضد هذه الكائنات المجردة كالقدر أو المصير، وليست إعترافا بإمكانية أنه هو، الذى طالما حذر الكثيرين من هذه الغلطة، تحدى أخيرا Chi قرينه. إنها نفس اللغة التى قابلناها عند كانى ما عدا الاختلاف فى شكل التجربة الفردية، إختلاف الطبع – ولغة التعبير المجازية. لماذا هكذا يسأل نفسه مرارا وتكرارا، لماذا أختار يولو أن يتعامل هكذا معه، أن يضربه الى أسفل وأن يغطيه بالوحل؟ لنأخذ هذا مع حوار ازيلو السابق مع يولو (حينما كان يتلاعب بفكرة التراجع عن خطته بمعاقبة شعب أوموارو) نجد أنه يشكل أقوى تعبير من يولو بإعتباره الوعى النشيط المميز. زعماء أوموارو يساندون ذلك " بالنسبة لهم فإن الموضوع بسيط " فقد وقف إلههم بجانبهم ضد عدوهم الرئيسى القوى الكاهن الطموح وهكذا استمسكوا بحكمة أسلافهم. " لكن أشيبى ليس مع ذلك السبب الخاص بإعطاء الكلمة الأخيرة للإله. فحتى هنا، تحول الإله لخدمة غايات الأجداد، العشيرة، والشعب. وهنا اشارات سابقة فى هذا الحكم بالنسبة للاله نفسه، ألم نقابل نحن فى هذه الرواية آلهة واجهوا مصير لا يختلف عن مصير ذلك الكاهن كحكم نهائى؟ لقد عرفنا أنفا كيف تعامل شعب أنينتا Aninta مع إلههم عندما خذ لهم، حملوه حتى الحدود بينهم وبين جيرانهم وأشعلوا النار فيه. فى التأكيد على أن يولو حافظ على الارادة الاجتماعية، فإن عنصرا من الوجود المحفوف بالخطر للآلهة قد انخفضت قيمته. فالآلهة ليس بامكانهم أن ينشئوا شيئا، كما يبدو، دورهم هو دورالمنفذ لقرارات اتخذت من قبل. أو مؤكد لأفكار دنيوية. وكما حدث، فإنه فى حين يتمكن يولو من تفسير رغبات غالبية شعب أوموارو تفسيرا صحيحا،

فإنه يفشل فى تقديس العوامل التاريخية التى تعمل. لقد كان توقيته غير دقيق بحيث جلب الكارثة على نفسه، متخليا عن محصول اجتماعى وافر من أومواروللمبشرين المسيحيين، وتركنا معلقين مع نبؤة تحلق فوقنا أن يولو قد أعد مساره للقاء للمصير الدقيق لإله أنيتا، ولو شكلا على الأقل. لقد طرد ازيلو بإعتباره خلاصة قوة الحياة فى أومواروبدونه يتضاءل الإله حتى يصبح غلافا فارغا.

الفصل الرابع

الإيدلولوجية والرؤية الإجتماعية

2- المثل الدنيوى

لقد تنبأ لوثروب إستودارد Lothrop Stoddard بالأتى (كان ذلك عام 1920)

من المؤكد أن جميع البيض، سواء كانوا يعتنقون المسيحية أم لا، سوف يرحبون بنجاح جهود التبشير فى أفريقيا. فانحطاط المعبودات الوثنية والشيطانية التى تلخص المذاهب المحلية لن تبقى، وسوف يصبح الأفريقيون ذات يوم إما مسيحين أو مسلمين (1)

أفريقيا بدون الصحراء الشمالية لاتزال قارة مترامية الأطراف. يسكنها كثير من الأجناس والثقافات. بما فيها من ملايين من السكان لابد أن تكون أكبر فضاء فيزيقى يمكن تصوره للدعاية للأجناس. ربما كان مونجو بيتى Mongo Beti أكثر الكتاب مثابرة إذ أخذ مقولة إستودارد كنوع من التحدى وتناول الإدعاءات بأن المسيحيين سوف يملأون فراغ القارة الروحى .سلاحه يكمن فى عطائه الخادع، الذى يخفى حتى اللحظة الأخيرة، منطقه المدمر الذى لايصمد للنقاش فى عرضه للسبب والنتيجة .

فكهنته ليسو أبدا أوغادا كاملين بل ينكشفون فإذا بهم جماعة من الحمقى، بل حتى إنه عندما أظهر ممثل الكنيسة المسيحية كشخص تملأه الشكوك الداخلية فى طريقه للإستنارة النهائية، وهذه فقط رقة من جانب مونجو بيتى ونفاقه

---

1) Quoted in Charles DeGraft-Johnson,

صعود تيار الملونين ضد تفوق البيض،
, Chapman and Hall , London,1926, p.96.

المسلى – استنتاجاته سوف تكون شديدة القسوة وشاملة. هكذا، فى كتاب " الملك لازاروس " فإن الأب الموقر لى جوين Le Guen الغليظ الرقية حتى النهاية ، قد فقد منصبه وتركوه يواسى نفسه كضحية لمؤامرات الإدارة الإستعمارية. الانتقام الوحيد من ضحايا هجومه الروحى أن يشهد ارتداد الشخص الذى نجح فى تحوله الى متعة تعدد الزوجات. فالمسيحى المسكين فى بومبا هو مثله أسقف عنيد، وأشد شططا فى مواجهاته للعبادات الوثنية، ولكن بالمقارنة، يتكشف لنا أنه رجل تعذبه الشكوك المتزايدة. تأملاته الداخلية تنذر بالتحول، بعض الأمل فى خلا ص الرجل يستيقظ فى صدر القارىء. لكن مونجو بيتى لم يصل الى خلاص أتباعه المخدوعين. ان تشعب وانتشار الأمراض التناسلية يغطى نهاية الأب الأعلى برائحة الفشل العفنه. فرسالة بيتى تقرأ كالأتى : الكنيسة ، بحكم طبيعتها (كعقيدة وممارسات) تعد مرضا معديا، إن شروحات مونجو بيتى هى تفتيت الأسطورة المسيحية.

إن قيمة أعمال مونجو بيتى تغرى بمناقشات تفصيلية لكنه على وجه الدقة خارج نطاق مرجعيتنا: إن مهمته تقوم على نقض إدعاءات السيادة الثقافية والروحية وليس إعادة تقدير لقيم تاريخ ماضى أو حاضر فى منظور متكامل له قدرة مستقبلية. هذه العملية الأخيرة لا تحتاج الى أن تكون صريحة أو تعليمية؛ بل تتطلب فقط ترجمة القيم الفطرية الأصيلة القابلة للحياة فى وضع إجتماعى من خلال نظرة معاصرة أو مستقبلية، تجذب القارىء للمشاركة عن طريق شخصيات مثيرة للعطف وأحكام قيمية ناتجة عن عادة ذهنية مناقضة. مذهب التنكر للمعتقدات والأنظمة المأثورة فى حد ذاته قد يجسد رؤية إجتماعية، وأن هذا السؤال قد طرح فى كتاب أوليجيم غير المتصالح المسمى " مقيد بالعنف " **Bound to Violence** . (2)

لكن أولا، هناك مسألة لا يمكن تجاهلها. إن تهمة السرقة الأدبية فى عمل أولو جيم تبدو أنها قد تأكدت، ومن غير المجدى إنكارها. فالسؤال الخاص بالأدب هو، هل ما يواجهنا هو مساهمة أصيلة للأدب، بالرغم مما فيه من

فيه من إستعارات؟.إن دراما الرواية هى عمل أصيل، إننى أعتقد أن هذا لم ينازع فيه أحد فالأسلوب والقوة الدافعة والرؤية الابداعية هى بلاشك من إبداع أولوجيم . لقد أذيع أن البنية الموضوعية مستعارة من أحد الفائزين سابقا بجائزة رينودوت Prix Renoudot ؛ بهذا أعنى عرض الموضوع الى أحداث ووسائط نشر ،ومكان وعلاقات مؤقتة . أنا لم أقرأ العمل الآخر لذلك فإننى لااستطيع أن أحل هذا السؤال. هناك أيضا اسئلة أخلاقية وفلسفية. الأولى يمكن حلها ببساطة شديدة لو أن أولوجيم إعترف بمصادره. فالجانب الفلسفى ينصب على مبدأ الملكية بالنسبة للكلمة المكتوبة. هذا هو الخط الذى توقعت أن يتبناه أولوجيم فى إجابته على هذه التهم، ليس بدافع الإهتمام بالنتائج لكن توقعا للمناظرة التى عند حصولها على الإتجاه الى الفلسفة النظرية، فإنها تنتهى بالتأكيد الى التعتيم على المواضيع الأصلية وتترك قراء أولوجيم مستمرين فى إعتبارعمله من الأعمال الأدبية، حتى يثبت العكس. الذى هو ما إقترح أن يفعله.

إن تهمة السرقة الأدبية ليست مع ذلك، هى رد الفعل الوحيد الناتج عن هذا العمل. فليس من المدهش، بحكم معرفة طبيعة التحالفات السياسية التى تحكم العالم اليوم، أن نجد طبقة الأنتلجنسيا فى عالم السود لايتفقون من الناحية الأيديولوجية حول هذا السؤال، إذا كانت المركزية الثقافية والسياسية المفروضة من الخارج، عامل تخلف فى التاريخ الحقيقى لافريقيا السوداء، لابد من الاعتراف بأنها تختص بالعالم الأوربى فقط . إن وجود مدرسة الفكر التى تظن أن هذا ليس من إهتماماتنا الراهنة، وأن تعبيره بين الكتاب الأفريقين والمثقفين ليس جديدا كفرضية عامة. بابمبو أولوجيم أطلق الإنذار الحاسم فى المدرسة المعارضة، لكن ما فعله باعادة خلق التاريخ الخيالى ليس أكثر ولا أقل مما فعله شيخ أنتا ديوب Cheik Anta Diop أو شانسيلور وليامز Chancellor Williams على مدى عقود فى مقالاتهم العديدة عن الحضارة الأفريقية .إن إبحاث وإكتشافات ديوب ، ووليم، وفرو بينيوس من المؤرخين وعلماء الدراسات الإثنية جعلت " واجب العنف" حتميا ومن باب التحية . إن سخرية أولوجيم الوحشية على – شروبينو سولوجى لا تقاوم. إن صيحة طوائف مليشيات السود الأمريكان فوق هذا الجانب من الكتاب صيحة ضالة.

"واجب العنف" (سوف استخدم العنوان الأصلى تفضيلا على عنوان النسخة الانجليزية) تحدد رفضا مدروسا لمن لا يرون تحذيرات التاريخ. (History blinkers) انها تعيد كتابة الفصل الخاص بإحتلال العرب المسلمين لافريقيا السوداء، لكنها تتحرك الى ماوراء التاريخ والرواية الخيالية لتطرح أسئلة حول تركيبة الميراث العنصرى ذاتها. التاريخ المقبول يقف ضد نبش الواقع، الديالكتيك الناتج يمكنه فقط أن يؤدى الى إعادة تقييم المجتمع المعاصر واجهزته الثقافية من أجل تقدم هذه الأجناس. هذا البعد الفكرى للكتابة يضعها فى مكان بين أدب الأبحاث التشخيصية، رغم ال مدخل السلبى. إن السؤال توكيدى ضمنا \: إذا وجد الفن -والثقافة، والتاريخ -الزنجى رخصة النبالة فى فلكلور التثاقف التجارى فما الذى يشكل النبالة الأصلية للفن الزنجى؟ إن صورة الرفض تنتصب حبة أمام أعيننا، كما لو كان قد سلطت عليها الأضواء ، تحرك ظلا وراء ظل مع أضوائه الحمراء بلون الدم والمرح المحايد يخفف نوبات القهر، فتتحول من ضحكات لاذعة جارحة الى قهقهات صاخبة . To cosmic Belly Laughs فقرات كبيرة من التاريخ تتحرك نتيجة لتعرية عورات العظماء. الإنجيل والقرآن، الجدية التاريخية للآلهة تختذل فى تمثليات الصبية وهم يلهون فى أقنعة على شكل بشر. يقفز أولوجيم فى هياج من نكتة معادة "café au lait " " القهوة باللبن" الى قهقهات سادية بلامبالاة إستعلائية لقائد حلقة يحاول التحكم فى نوازعه عند لمسة بدال قدم، متوقفا وقفة كافية. ليقدم للمتفرج فصل سخرية صغير،التحرك بعد الى معرض تالى، هل هناك لمسة كراهية دامية فى ترنيمة أولوجيم الفاترة؟ إن حدة الازدراء للضحايا قصد بها أن تعكس غربة من يمارسون التعذيب عن مفهوم حقيقة أن الضحايا بشر، كل تبريراتهم الدينية الامبريالية لممارسة الأفعال البربرية، لكن تحت هذه الحيلة، كما أشك، تكمن مشاعر السخط لدى الكاتب نفسه. الصفات تقذف من بين صريرالأسنان، العلاج المضاد لهوية الضحية يبدو أنه مازوكية منحرفة. لقد اتهم أولوجيم باستخدام تكنيك التغريب، والعكس هو الأصح، هذا المستوى من التحقير المبتكر بوحى بأن أولوجيم يمارس شكلا ما من أشكال السحر الأدبى لتحقيق غرضه فى اثبات مناعته الذاتية.

لقد سار أولوجيم أيضا بتكنيك تقليص القيم (من خلال التقريب وعدم التفرقه) ووصل به أقصى حدود يمكن تصورها . فالطريقة الخاصة بالتنكر للمعتقدات والأنظمة الماثورة دون تنويع، لاينجو منها شيء حتى الحب أو الجاذبية الجنسية المتبادلة. فقصة حب كاسومى لتامبير (وكلاهما من الرقيق) ليس مسموحا لها بأن تدوم طويلا فى نطاق النظام الطبيعى للأشياء. فالتقاليد تملى عليه أن يلجأ الى حرق " قلامة الظفر وثلاث أهداب وسبع شعرات رأس، سبع شعرات عامة، ألخ " يرش على طعام العروسة، وبالنسبة له هو نفسه تقدم له أعضاء ذكورة الأسود مطحونة، وخصيات الديوك ومنى الماعز هذا لطعامه. إن مجون الليلة الأولى التى من حق السيد بسبب احتفالات الحرق، حرق البخور. وتصاعد رائحة الكافور والمر، والمسك الهندى العنبر"، فى تمثيلية فض البكارة" لقد فرض على العبد والسيد أن يجتازا عمليات الاذلال هذه بسماحة طبع كاملة، قانون العبث والمجون، مفروض روائيا حتى الأن، وتسامى الى أعلى مكانة فى أول لوحة إنسانية واقعية، هذه اول لحظة يخرج فيها شبيه لشخصية فردية (وله علاقة) خرجت من اللوحة الزاهية الألوان، لكن وظيفتها هى تأكيد وتعزيز نمط العرف الراسخ، من هنا فصاعدا، فأى تصوير انسانى آخر سوف يغمس كل انتاج لفاكيم فى التدهور الدموى لماضيها الغابر، وبعمق أعظم، فإن تاريخنا سوف يكون هو الشخصية المحورية، ثمرة من شعائر المجون لإتحاد الأرقاء – رايموند سبارتكوس كاسومى .

فى الاستعداد لاستكمال الحج الأوربى لكاسومى الشاب، تجمعت مفاهيم الفن، والدين والثقافة فى الزمن المعاصر من أجل صدام نهائى ضد المعتقدات الموروثة، تطوير لملاحظات – أولوجيم الساخرة التى لاحظناها مبكرا فى وسط الأذى العنيف" الاتحاد المبارك بين المعرفة والأخلاق اتحاد هش. إن عشق كاسومى للمعرفة (والحرية) تم الحكم عليه مسبقا فهو لن يهرب من ماضيه فى فاكيم ولا إنتقالها فى الحاضر الى " شروبنيوسولوجى " فى أوروبا البعيدة. فمسالك الخلاص الممكن عن طريق الدين مغلقة بإحكام الى حد الهجوم على المدافعين المحدثين عنها بهذا السلاح القاتل وهو المحاكاة التهكمية. فتخاريف الزوجة المصابة بالإضطراب العقلى سانكولو تقرأ بارتياب كمحاكاة لممارسة حميدو كانى لحالة المجون الجنسي للروحانية

الاسلامية – عودة الى الميتافيزيقا المحلية و"التدين الكونى" أو"المنظر العام الداخلى" صار مستحيلا لأنه محروم من الهوية عن طريق أهل الثقة من علماء الأنثروبولوجية الأوربيين. فالممر فى هذا الإتجاه تم إغلاقه بالأنقاض السطحية لحفريات المثقفين. إن الغزو الشروبينى لفاكيم قد إمتد ليمثل تقاليد التزييف متزاوجا مع هدم الأسطورة الآرية، فالوحش الأشقر الرمزى قد جىء به ليحيا حياة رتيبة فى تربة فاكيم السوداء المنحطة، ومن الناحية الطبيعية فهذا كافيا فى سياق أرقى ما تنشده الحضارة الألمانية وهو Kultur الشوق الى الثقافة لكن حتى لو كانت مفاهيم الإنقلاب الذاتى الآرى التى تم النطق بها، بصورة ظاهرة تعويضا عن الهرطقة الطويلة للمركزية الأوربية للتقليل من قيمة أفريقيا السوداء، فقد سقطوا ضحية دوافع خسيسة – جشع المقاولات والإنتهازية حتى فى خدمة الثقافة. الفكرة القائلة، بأن امكانيات عبيد ناكيم الثوريين سوف تقترب من هذا المصدر المغذى لمكونات الادعاء الفكرى الزائف، فالدراسة بالنسبة لكاسومى الشاب صارت " تعصبا مذهبيا " A fanatical cult وأداة تحرره. لكن قيمة المعرفة كلها قد زيفت مقدما، الأسوأ أن أساس صعوده، تضحية أمه الخسيسة، تحوم فوق أى إنجاز نهائى كالأبخرة السامة التى تجلب الأمراض. إن أولوجيم يتفوق على نفسه: ليس فقط لأن الأم تشتغل بالدعارة للساحر من أجل نجاح ابنها بل إنها إغتصبت فيما بعد بواسطة إثنين من أشباه الغوريلا ثم قتلت (إنتحرت) فى مرحاض العبيد وغاصت فى البراز حتى رقبتها. لقد قام والد كاسومى بدافع الحب بمص الديدان من خياشيمها!

يالها من مفارقة أن تتحول الحدوتة الوحيدة فى الرواية التى تسعى بوعى لاستعادة رابطة الحب الى شذوذ جنسى، ولكن ما مدى ملاءمتها لرؤية أولوجيم المعادية للإنسانية! إنها تطرح أسئلة، بالتأكيد. إن قصة حب رايمون الرقيقة مع لامبيرت من أستراسبورج تمثل هروبا شديد الأثر من بقية الرواية، محتويا على جزء قليل جدا من الوحشية السابقة أو من التدمير المنكر للخير فى الدنيا، حتى أنها تقرأ بلهجة عالية مثل جيمس بالدوين. فهى ليست رفيقة فقط، بل متعاطفة ومخلصة رغم المناسبات التى يتذكر فيها المؤلف نفسه، فيبدو أنه مضطر أن يشبه حب كاسومى لتلك مثل كلب تم جلده، أو يعترف أن فى لامبيرت " رغبة غامضة فى أن يصل للإنتقام لنفسه،

بأن يجرح الزنجى التابع له "هذه المدخلات نادرة وتتسم بالوعى الذاتى، تكشف عن رغبة غامضة فى التعقيد، من أجل الإحتفاظ بمستوى معين من التوتر الديالكتيكى بأى ثمن عن طريق إستغلال السياق العنصرى. حسابات رايموند اسبارتكوس المالية فى البداية أصبحت متناقضة المعنى حتى فى الليلة الأولى لزفافه Copulation . ليس هناك خطأ فى ذلك، لكن ما نقابله ليس شهوة، فى مسايرة تاريخ فاكيم فى ممارسة اللواط، والسادية الجنسية، الخ، لكن لاشىء يوحى حتى الأن بميول كاسومى للشذوذ الجنسى، طلبه فى الصباح لأجر خدماته، يبدو مثيرا للشفقة، وليس تجاريا، وسرعان ما يتدرج الى حالة " عشيقة " محجوزة، Kept mistress فيما لم يعد تنظيما تجاريا بل عملية حب. بعد أن توقفت حاجة اسبارتاكوس المالية للميرت، استمر المشروع من كلا الجانبين. مغزى هذه الواقعة مضلل بالتأكيد، لأن معالجته تخرجها من حظيرة النقد الموحى أو الإحتقار الشخصى سواء للإضمحلال الأوربى أو للأفراد. هذه الايقاعات الختامية الوقورة، التى تمجد الخلاص السنوى للمنعزلين فى المجتمع الأوربى اللانسانى غير المبالى إنما تنتمى الى النثر الخيالى الذى يكتبه بالدوين وجينيه، ولايمكن ادخاله فى قالب أدب الكراهية للمتعقدات. Iconoclastic Literature . كلاهما لم يقع مصادفة، أن تحدث علاقات الأخوة فى الفراش بالمواخير فى القصص الخرافية فى ميلوداما العصر الفيكتورى. هذا نقرأه أولا كمحاولة للمعارضة التهكمية، لكنه يصبح حينئذ أداة حاسمة لعلاقة اسبارتاكوس بالوطن الأم (تأكيد أخير لشخصيته التى تعرضت للجلد) إن امتداد الميلودراما الى الواقع العصبى للبيئة المحيطة - شفرة موس الحلاقة الموجودة فى صابون الغسيل الذى أنهى حياة كاديديا بعد أسبوع واحد فقط – بسترجع التوافق السابق بأسلوب لين، لكونه الإمتداد المتوقع للمصير العنيف لأهل فاكيم. لكن بعد فترة قصيرة، يأتى فاصل الشذوذ الجنسى الرقيق غير متوافق!

إذا كان هناك أى شك فى أن "واجب العنف" تدين بالكثير فى مفهومها للرغبة فى معارضة الدفاع عن الاسلام لحميدو كانى، فإن قيام البطل بالحج مرتين لأوربا يبدد الكثير من هذا الشك والدويتو الأخير بين الأسقف وسيف، وهى مواجهة تتم بمصطلحات السياسة القاتمة وتفسيراتها التى تتوافق مع تفسيرات حميدو كانى الصوفية للموت، التى تمحو أخر أثرللشك فيها. ولكن"

واجب العنف "تحوى أبعادا أوسع كثيرا؛ فالعمل لا يوجه خطابه للأسطورة الإسلامية بصفة خاصة. إنه كتاب متحيز بشراسة يدافع عن حالة فراغ تاريخى هائل، الفراغ هذه المرة من خلق أولوجيم وليس ستودارد. وأن تهمة العنصرية (غير المحددة الموقع) قدمها الكاتب بدون تخصيص على طريقة تناوله الموحدة للأسلوب الخطابى للأبطال الأسطوريين وحضارتهم المشتركة: اليهودية، العصور الوسطى، عربية أسلامية، مسيحية أوربية. الوضع الدقيق لصلوات غير متوافقة فى جو من التقوى جنبا الى جنب مع أحداث تتسم بالمكر والمخادعة والبربرية قد يبدو على أنه حيلة أدبية لكن، لأن الشخصيات أنفسهم يحسون بحالة اطمئنان وإرتياح فى نطاق هذا التقليد المزدهر دبلوماسيا (فرنسى، عربى وهكذا) فلاتكاد تحس باليد المنظمة للمؤلف. لقد اصبحت الدبلوماسية والاستراتيجيات ملتوية وغير واضحة المعالم بسبب إزدواجية الخطاب المخادع، إنه ناطق جديد لخطاب مختلف للعصور الوسطى. الثقافة التى أعلنت إرتباطها بالأثار القديمة المحلية فى هذه الأجزاء من أفريقيا لأنها خضعت لقوة جاذبيتها التى لاتنكر برهنت بثقة على أنها امبريالية بل الأسوأ، معادية أساسا وسلبية بالنسبة للثقافة الوطنية. ولأن هذا العمل هو حدث سوسيولوجى خالص، فمن المحتم له أن يخلق ألاما شديدة. إن إعادة تفسير التاريخ أو الواقع المعاصر بقصد إستعادة جنسيته الذاتية المفقودة يولد مشاعر عاطفية متطرفة، تقريبا بين دعاة الفكر الموضوعى. إن الحكم الذى أصدره أولوجيم حكم مؤلم – إن أى تقرير دموى للمنافس الرئيسى للبعثة المسيحية فى أفريقيا لايمكن أن يكون إلا مستفزا . **إن أولوجيم يعلن أن غزوات المسلمين فى أفريقيا السوداء هى عمل فاسد، وشرير، يكرس لسيادة النخبة ويخلو من الإحساس. على أقل تقدير إن هذا العمل يقوم بوظيفة الممسحة العريضة المبللة بالماء التى تستخدم فى تطهير** سطح السفينة لبدء استرداد الجنسية الذاتية. شمول منهجها – رفض كلى غير مهادن – يمكن فقط أن يقودنا الى السؤال الذى طرح سابقا: ماذا كانت العبقرية الأصلية للعالم الأفريقى قبل التعليم الأجنبى المدمر؟ ويمكن طرح السؤال الأن بكل ثقة، معززا كما هو بإكتشافات من عمل علماء دراسات الأجناس البشرية. من ناحية القدرة على التنبؤ يمكن عرض بحث استودارد كبحث زائف. فالبديل المطالب بملأ الفراغ الثقافى للقارة السوداء هو رجل آخر من جامعى حصى البنايات الثقافية.

صحيح أن اولوجيم لايهتم بأن يعرض على القارىء القيم التى تم القضاء عليها بهذه العملية، فالجانب الإيجابى لايشد الجانب الإبداعى فى إهتماماته، وأى لمحة نحصل عليها من الواقع المحلى تقدم داخل سياقات لاتختلف عن المقهوروالقاهر، سيد الأرض الإقطاعى والعبد دون اختلاف- أى أنه منذ زمن بدء العلاقة المتأخرة مع العرب والإستعمار الأوربى أولوجيم يتكلم فى الحقيقة عن استعمار أسود" (3) أساس هذا التعبير مشكوك فيه، لكنه مؤثر فى مفاهيم أولوجيم عن واقع المجتمع الأفريقى قبل الإستعمار. ظرف إجتماعى كان فيه الساميون (رغم أنهم كانوا سودا وقبل الإسلام) هم سادة الأرض وكان الزنوج هم العبيد مازال يترك حب الفضول الأساسى حول واقع التاريخ الأسود دون إشباع . وهذا الجانب لم يطرق قبل ظهور رواية " ألفا موسم " Two Thosuand seasons لأى كيوى أرماح
East African publishing Houseلكن حتى هناك فإن صدقها لم يتأكد على حقائق موضوعية بقدر ما تم على أساس الوفاء بإحدى الوظائف الإجتماعية للأدب: البناء الخيالى للماضى من أجل أغراض إجتماعية. فى أرماح، لا يوجد ازدواج متناقض للقصد، ولا لإعادة بناء التاريخ.

إن عبء المركزية الأوربية تجاه أفريقيا السوداء يتطابق تماما!! مع الإستعمار العربى الإسلامى فى أعمال أرماح. إن تجار العبيد العرب يشار إليهم وكأنهم من البيض، ليس فقط فى الرواية الخيالية، ولكن الأهم فى تعريف الشخصية الذى يقدمه أولئك الأفريقيون الذين يشكل خضوعهم من أجل الحرية كل القصة، صور أرماح تؤكد هذا المنظور العام عن الوجود العربى. توظيف الصحراء البيضاء كمصاصة تمتص الحياة ولا ترتوى، لتنتج فقط عظام وفراغ، هذه الصورة البيضاء للموت تتزاوج مع الصورة الأخرى للبياض المهلك، الديدان تزحف فى أسراب من فوق البحر، تجار العبيد الأوربيين. العلوم اللاهوتية الخاصة بالمجموعتين تفسر عن طريق

3- مقابلة نشرت فى جونالا 10/9

استعارات متوازية تعبر عن إنكار الحياة، كل من الثقافتين يتساوى مع النظم التى فى ظلها يعتبر الحرمان الإنسانى ليس فقط طبيعيا بل ضروريا، إن إستعباد جماهير البشر الأخرين وهو عمل معادى للإنسانية لايترك للتعبير عن نفسه، فارماح قلق لأن التعاون اللاهوتى فى معمعة الوحشية هذه ليس غائبا. كما لو كان يجيب مذهولا على لوثروب استودارد، يعلن أرماح:

إننا لم نجد أن هذه الحيلة الكاذبة تليق بذوقنا، حيلة أن تصنع معرفة أكيدة من أشياء من الممكن التفكير فيها، أشياء يمكن أن تثير دهشتنا ولكن من المستحيل أن تعرفها بأى طريقة نهائية. لسنا فى حيرة روحية. لسنا أوربيين، لسنا مسيحيين حتى تخترع قصصا خرافية يضحك منها الأطفال ونصلب عيوننا ليل ونهار فى تعليمها كحقائق. لسنا مكبلين الأرواح، لسنا عربا، لسنا مسلمين حتى نفبرك إله صحراوى يغنى الجنون فى البرية، ونسمى مخلوقنا خالق. هذه ليست طريقنا. (Two Thosuand seasons , p 4)

للمرة الثانية يجب علينا أن نضع هذا الهياج غير المعتاد فى ضوء خلفيته الكاملة. السعى للبحث والتأكيد التالى لروح الثقافة السوداء إبتداء هو نتيجة للنشر المتعمد لأباطيل الأخرين، كلاهما لدوافع عنصرية ولإخفاء عجزهم عن اختراق الحقائق المعقدة لحياة السود. فالشيخ أنتاديوب وشانسيلور وليامز يذهبون الى حد إتهام نظائرهم من الأوربيين ليس فقط بتزوير التاريخ (كما يفسرونه) بل بطمس وتزييف الأدلة التاريخية. إن إعادة تفسير ديوب للدليل الخاص بتاريخ الحضارة يذهب الى حد أنه يشك فى أصل الثقافة الأوربية والشمالية ويعيد وضعها فى الجنوب، فى مهدها الزنجى (يبسط ديوب تقسيم الأجناس الى الجنوبيين السود، والشماليين البيض، عرب أو أوربيين). إن الحساسية الفردية فى جانبه يجب أن نتذكرها بإستمرار كواحد قد خبر التواريخ التى يدرك أنها ليست هى تاريخه، وأن إحساسه بالهوية ليس مستقرا. يتكون نتيجة لذلك من عملية التوافق مع تاريخ الأخرين المتصارع مع ثقافته وكينونته العرقية المقموعتين. إنه إحساس نشط بالهوية، وحيث يتوقف علماء الدراسات العرقية يبدأ الجهد الإبداعى ويكملان بعضهما بعضا. ويجب أن نتذكر أن العكس صحيح أيضا، فعالم الإثنولوجى الأوربى قد اكتمل على مدى قرون بالتاريخ الأوربى من الخيال الإليزابيثى حتى رايدر وهاجارد وكبلنج ناهيك عن صانعى صورة السينما الأوربية الأمريكية، لم

تكن كلها عروضا سيئة صريحة وغير مهذبة، ليس فقط بعضها كان مقصودا بحسن نية بل إن بعضها مأخوذ أصله من باحثين وكتاب سود. هكذا بولاجى إدو Bolaji Idowu فى عمله المتميز "أولوديو ميرى" Olodumare:God in Yoruba Belief" الله فى عقيدة اليوربا" (Longman 1962) يسجل نقطة فى إثبات أن اليوربا تؤمن بإله أعلى، بهذا الاستدلال الحاكم – فإنه يؤسس برهانا على مرحلة التطورالعليا لشعب اليوربا. هذا المعيار للتطور، فى حاجة لأن تضيف، إنه بكامله مركزية أوربية.

وجود مثل هذه الأساطير بغزارة، وقبولها الضمنى حتى اليوم فى القارة الأفريقية يفرض دراستها وفهمها كخلفية للأعمال المطروحة للنقاش. إن العجز عن رؤية عملية إسترداد الهوية الجنسية فى أى عمل شامل ككل، أن ترى عملية معاداة الاستعمار كعمل ينتهى الى تشعبات عظمى بالنسبة للمجتمع فى العمق أكثر من فض مجموعة القيم المؤكدة لذاتيته، توحى بنقص فى الإيمان، أو ضعف فى محاولة إعادة كشف وإعادة فحص لهيكل المجتمع السابق على التشوهات العنيفة. إن رفض كابوس المركزية الأوربية الذى شغل الكتابات الإبداعية الأفريقية بشكل مطلق لمدة نصف قرن تقريبا، لايمكن أن يفشل بين شعب ذكى، فى الإجابة عن أسئلة أكثر من الأسئلة التى طرحت فى البداية. إن الثورات السياسية ذات الطبيعة الخاصة باستعادة الهوية الجنسية مثل خلع سلطان زنزبارالأوتوقراطى بفعل حركة وطنية أفريقية لها من العواقب ما هو أبعد من مثل هذه التغييرات المشابهة فى السلطة السياسية فى مناطق أخرى، كون الحزب الأفروشيرازى برئاسة الشيخ كارومى قد صار فيما بعد قمعيا بدرجة مريبة كالامبريالية الأجنبية التى تخلصوا منها فهذا أمرأخر تماما . وهى حقيقة بائسة لحالة تغير سياسى ليست محصورة فى افريقيا فقط. إن ما يهمنا حقيقة هنا هو أن تلك الأحداث السياسية التى وقعت فى زنزبار أو السودان هى مفردات من نفس أسلوب الفكر والتعبير كالأدب الموجود فى الإنتاج الحديث المضطرب الأن لقرون من عمليات أجنبية مفروضة. إن صمت الزعماء الأفريقيين الطويل المشين عن فتنة أنيانيا Anyanya فى السودان ، للأسف، هى مقياس خادع تقيس به الأغلبية حقيقة هذه العبارات الخاصة بالارادة الحقيقية لإثبات الهوية . يغيب دائما ذلك

المـزاج الخـاص بـالفهم الشـامل الـذى يتعـرف فـى مختلـف أسـاليب التعبيـر الملائمة على جوانب من النضال الحاسم ذاتـه لاعـادة تقديرالـذات والمجتمـع. الشيخ أنتاديوب، والشيخ كارومى وأولوجيم، وأى كيوى أرمـاح، أنيانيـا؟ هـزة رأس تدل على الحيرة – لاصلة. لكن كيف يمكـن أن نلـوم المثقـف فـى الوقـت الذى يقوم فيه الزعماء الوطنيون بتحويل الأمور الأساسية الـى تفاهـات برفـع كل الشعارات المعاكسة لالهاء الناس مثل شعار "الأصالة" .Authenticite! أى أن إكـوى أرمـاح لايهمـل تصـوير انتهازيـة حيـاة هـؤلاء "الملـوك" فـى مساهمته فى البحث عن توجه اجتماعى.

إن اهتمام أرماح بمثل هذه التفاصيل النقدية كأنبياء الاستعادة المزيفين هى التى أنقذت عمله من المبالغات التى لايسهل الدفاع عنهـا. لأنـه بعـد تقـديم كـل الإعتذارات والقبول الكامل للحتمية التاريخية لهـذا الجـنس مـن الكتابـة، يبقـى هناك شعور بالقلق فى اللغة الفعلية للمواجهة والحيل الدرامية التى سـجن فيهـا المؤلف. ضحايا حنقه. وعلى عكس اولوجيم، فـإن عمـل ارمـاح ملتـزم بتقـديم وجهة نظر أخرى بديلة لتاريخ حافل بالفاعليـة، بإعـادة خلـق منظـور إنسـانى كبديل ملهم للمجتمع الـراهن. إن رؤيتـه لاتتطـابق بـوعى مـع أى عقيـدة دينيـة موروثة أو مفروضة مع قواعدها الأخلاقية، وهى تحرر نفسـها مـن الفلسـفات المستعارة فى بحثها عن مثل أعلى موحد، وضامن للإنسجام من أجـل إنسـانية ممتازة. لأنه ليس فى الإمكان أن تؤجل هـذه الغايـات فـى الروايـة. إن تراجـع مصطلح الانسانية يصبح قاهرا جدا فى بعض الأحيان. هناك فرحة، وتصـاعد طايش لدوافع الانتقام فى فقرات مثل هذه:

جاء رمضان، موسم القوارض حيث التظاهر بانكار الذات ليعقبه الوقت الـذى يسمونه بالعيد، وقت الشهرالقمرى الجديـد مـن عـامهم الجديـد. بعـد شـهر مـن التقوى العلنية ومن الصيام عادت القوارض المفترسة ثانية ليلقوا بأنفسـهم فـى مجـون شـهواتهم المعتـادة للطعـام، والمخـدرات والجنس.نتـذكر مـن هـذه الاحتفالات الماجنة أكبرها وأخرها بالنسبة لتلك الوحوش المفترسة،
(Two Thousand Seasons, P . 31)

حسين توأم أخيه حسن المصاب بالزهرى. حسين تخلى منذ وقت طويل عن محاولاته للبحث عن طريق لايلاج قضيبه فى فرج إمرآة.كان لسانه دائما هو أصدق طريق يوصل الى غايته. بعد تحركه مع الأخريات فى قمة الانغماس فى الحماس الجنسى المؤقت عاد لكى يأكل بلح بالزبدة فى فمه المتفجر، البلح بالزبدة مستخرج من فتحة ثلاث نساء الواحدة بعد الأخرى. فى الجولة الثالثة اكتملت الدائرة وأصيب حسين بالدوار. ولذلك ضمت المرآة الثالثة رأس حسين فى عناق رقيق. وجاءت الثانية بإيماءة مليئة بالحب وهى تحمل سكينا قرن غزال وغرزته فى عنق حسين، فى مسافة لينة بين فقرات العمود الفقرى. وربتت المرأة الأولى بحب على رأسه المفصولة، وضغطت عليها بشدة فخرجت من حنجرته أول صيحة كصيحة حصان ثم صوت مكتوم للمجون السعيد. ثم رفعت المرأة الأولى الرأس برقة لكى تفسح للدم الدافىء طريقا للتدفق من فم المفترس المفتوح. (p 34)

هذه هى الطريقة التى مات بها حسين: فى قمة نشوته المذهلة إمرآة سابعة غير معروفة له ولكنها معروفة للست نساء الأخريات أحضرت قرنا كبيرا مفتوحا فى طرفه الصغير، ثم أدخلت الطرف الصغير داخل فتحة شرج الرجل العربى. هنا غلبت حسن الفرحة وبدأ سيل من عبارات الشكر والثناء ينسكب من فمه، نحو مالك العبيد الإله المحسن الذى وفر كل هذه الوسائل المثيرة من أجل اكمال متعته فى الوقت الذى أحس فيه بأن هناك شيئا زائدا بفتحة شرجه إنه عسل نحل ممزوج بزيت المصباح، وتم تسخين المزيج الى ما بعد درجة الغليان. وجاءت إحدى المحسنات التى لم يرها حسن وسكبت كمية متدفقة من السائل الحلو فى قعره. (P 38) .
لهجه محلية تعنى His Arse

من مفاسد الغزاة العرب لافريقيا، فى الوسائل المفزعة التى يصممها المؤلف للتخلص منهم، مطورا اياها من أنحرافاتهم المفضلة فى نوع من العدل الجنسى. الحساسية البشرية تتجه الى التراجع قليلا. إن اخوتهم، الديدان البيضاء القادمة عبر البحار، لايلقون معاملة أفضل. فأحدهما يسميه ارماح الوحوش المفترسة، والأخر المدمرون. الطيور على أشكالها تقع. فى عيون أولاد البلد، العسكر، حرس الحريم، الوسطاء، الهاربون، نحن نقابل كل

الغرباء بإعتبارهم مستغلين عديمى الإنسانية فقط، ليس لهم نعمة الفداء، ولا يسمح لأى حادث بأن يؤسس هذا الاستثناء.

رغم هذا، فإن " ألفى موسم " ليس كتيبا عنصريا: فالتيما المحورية إيجابية جدا ومخلصة، إن هجومه الشرس على التلوث الأجنبى سرعان ما يقع فى موقعه كإعداد لتحرير العقل. فالعقل المستقبل النظيف هو مطلب أولى لرسالته الأيديولجية. وليس هناك شك فى أن هذا العمل مخصص لجمهور أرماح من أبناء جنسه. فالذى يقدمه الأن لهم هو الطريق "طريقنا"، حقا بعيدا عن طريقة المقارنات، بعيدا عن استعمال التخصيب والتجديد فى مقابل جدب الصحراء الذى لايرتوى، بعيدا عن منطوقهم فى كلمة "التبادل" الكثيرة التكرار "وصفتها" "الإرتباط"، فالطريق ليس مخصصا بوضوح. إننا نعرف أنه طريق الحياة بينما الأخرون يرونه طريق الموت. وأن غاية الطريق لايمكن الالوصول إليها عن طريق الفهم السلبى؛ إنه محتوم فوق خراب الوكالات المعا رضة فى كل وقت. هذه هى البعثة الأولى، الأرض المطهرة العارية، بكارة مستقبلة للجديد، فى توافق مع حيلة ارماح التقدمية. فى الواقع يبدو أن ارماح قام بهذا التدمير الأدبى التمهيدى للمعارضة المعروفة تحديدا كنشاط موازى لتخطيطة الرواية. لكن باستثناء المقولات الوقتية للعرافين – الشيخ السنوسى وأديوا العذراء الصوفية – يظل الطريق أيديولوجيا مبهما وغير محدد؛ الفعل هو الذى يحدده، والمبادىء الاسترشادية التى ناقشها الأبطال.

تدريجيا، امتلأت مناطق التوافق الأخلاقى المشوهة، التى طمست طويلا بالبنايات الغريبة المفروضة عليها، أى أن كيوى ارماح يؤكد عصرا ماضيا كانت فلسفته تقوم على المساواة الطبيعية، حوادث لم ينكشف أمرها أنتجت ترسبات للأخلاق المادية لكى تدعم شذوذ الأخيرة غير الطبيعى. إن أفعال أبطاله موجهة لإستعادة هذا الماضى، لكن للمرة الثانية يصر ارماح على أن هذا الماضى ليس حنينا عاطفيا. لقد قدم كحالة تجسد نموذجا عقلانيا. بل إن ارماح يذهب الى ماهو أبعد، فالأفعال والدوافع صممت عمدا لتضع هذه الأشواق (لحنين الى الماضى) فى سياق اكتشاف هدف أكبر؛ مثل الوهم الذاتى، التدمير الذاتى وتكوين الرأى عموما. وكما أن التراجع المادى للسياسة

الافريقية الحديثة هو هدف متضمن فى هجوم المؤلف الهمجى، كذلك فإن رومانسية الزنوجة قد هوجمت فى صور مصاحبة.

إن أعضاء أى جماعة مبتدئة تعرضت للوشاية من جانب ملكها لأى نخاس أوربى أبيض كانوا يحررون أنفسهم ويخرجون من السفينة وهم لايزالون فى المياه الساحلية. كانوا يهربون الى الغابات ويحاربون ضد " المخربين" على طريقة حرب العصابات. بهذه العملية كانوا يحررون آخرين ترك لهم الإختيار فى العودة الى بيوتهم أو الإنضمام الى منقذيهم فى حرب التحرير. إن تحذير ارماح هو أن عدوهم الحقيقى، الوسيط الدائم بينهم الذى من جنسهم، ينتظر فقط ليبيعهم مرة أخرى. أما الذين يفشلون فى معرفة هذه الحقبقة أولئك يلقون مصيرهم المتتبأ به. الفعل الجسدى يصبح تمثيلية وعظية من أجل الحنين العاجز الذى يجر المجتمع الى ماضى غير حقيقى. إن هذا واحد من أقوى التيمات فى الكتاب. ومثل هذه الأشواق تتناقض مع استعداد منظم مغرض للعودة الى أنوا Anoa، الوطن الأصلى لمجموعة الهاربين؛ هكذا صار الطريق الأصلى الى أنوا منفصلا عن الطريق الأيديولوجى . لقد تم تدمير النظام الملكى بهدوء عن طريق عملية تجميلية تاريخية: إن ماضى الملوك ليس هو الماضى الحقيقى. يقف الملوك مكشوفين كجزء من قطيعة تاريخية. لقد عاد الإمعات الى الحياة عن طريق وكلاء من القادمين من اللصوص الذين يحتاجون دمى من الشخصيات ذوى السلطة المستبدة لكى يساومونهم على العبيد وإحتكار التجارة، عملاء مأجورين يمكنهم أن يكونوا مسلحين ومسنودين ومعينين على الشعوب المجاورة وعلى رعاياهم بالمثل. إن المثل الأعلى التطبيقى يتحقق باستمرار بالعودة الى مثل هذه الأمثلة المعروفة يستخدم إطارالعبث لتمزيق الأفكارالمعادية للمجتمع، مثل قدسية الملكية

فلأول مرة بالنسبة لنا يقوم شخص بتحويل الأرض الى شىء يمكن تقطيعة أجزاء وتمليكها. لقد طرح السؤال ماهو الشىء التالى الذى يفكر الجشع فى إمتلاكه – الهواء؟ (P100)

بالنسبة للأفريقى الحديث الذى شاهد مبدأ الملكية الإجتماعية للأرض يتفتت أمام زحف إحتكار التنمية، تبدو العملية مقلوبة رغم كل شىء. لكن ارماح لن يكون شيئا إذا لم يكن واقعيا:

منتقم مجهول أرسله يهرع ليواجه غضب أسلافه، لكن هذا لم يكن نهاية جشع الملوك

هناك طبعا ضعف خطير فى الكتاب. إفتتاحية العراف الطويلة تنكسر محدثة صريرا من وقت الى آخر، أسلوب ارماح النثرى لايتساوى مع مهمة القبض على الحدث مما يجعله مقنعا بطريقة كلية. هذا الضعف يجعل قراءة الكتاب اشبه بقصة بوليسية. لكن شخصياته الرئيسية يظلون من أصحاب "الرؤى الإجتماعية المقنعة " لأن ارماح لايقدم أى تنازلات فى هذا الكتاب غير العادى، ولاحتى الى خطابيات الثورة التى يستسلم لها الكتاب الأقل درجة بسهولة. إن الرؤية التى يطرحها دنيوية وإنسانية، تحتقر بالمثل المتدينين المنتفخين بمظهر التقوى، وطريقتهم العدوانية فى التبشير. بالإصرار على اختيار جزء ضيق من الماضى فى تصميم صورة المستقبل. هناك نفاذ صبر واضح مع حالة الوهن العنصرى التى تمثل تفسير ارماح للرضوخ المطلق للتاريخ المفروض، والدين والثقافة والتعريف الذاتى المفروض بالتبعية من الخارج. أبرز شىء فى كتابه الذى لايكاد يتقزز فى تصويره للعنف، هو اصرار ارماح على نزاهة ثورية، ورفضه الوقوع فى مصيدة تطوير خطاب العنف النموذجى المتزايد من أجل العنف فقط. أساس هذا الحذر قد وضع فى قالب فلسفة استنبطها من ماضى مألوف الأن وضع شرطا لمستقبل ملموس. هذه العودة الإنسانية الى التناسب ومبدأ الصورة الكلية فى مجمل الكتاب ترشده طبيعة الكفاح. العنف، والموت، والدمار، والتضحية هى اشياء تجد قبولا، لكن الجزء،الحركة، أو الفصل لايمكن إعلاءه فوق الكل .

نحن لانمدح الأسلحة ؛مدح الأسلحة هو مدح الأشياء، وماذا سوف نسمى الروح التى تزحف منحنية، روح بها هذا الخواء تجد الإمتلاء فى إمتداح الأشياء، ليست الأشياء هى التى نمدحها فى أقوالنا، وليست الأسلحة ولكنها العلاقة الحية ذاتها لهؤلاء المتحدين فى إستعمال كل الأشياء ضد حكم الموت

الأبيض ، من أجل خلق الحياة، أى شىء، أى علاقة،أى وعى يأخذنا على الطريق الأقرب الى طريقنا ، وايا كان الذى يجرى ضد إمبراطورية المخربين ، فهذا الشىء جميل، تلك العلاقة فقط هى الحقيقية ، هذا الوعى فقط له قدرة على إقناع العقل الذى مازال حيا .
(P 320)

الرؤية الدنيوية فى الكتابات الإبداعية الأفريقية عدوانية بصورة خاصة حيثما تجمع بين إعادة خلق رؤية العالم الأفريقى ما قبل الكولونيالية، مع تضمين عناصره القابلة للنقل فى إمكانية حديثة. هذه العملية يمكن أن تكون مفهومة، كما هى فى كتاب أرماح " ألفا موسم وموسم" أو كما فى كتاب سيمبين، Sembene، قد تعتمد على قدرة القارىء على العرض . المعرفة المشتركة والإفتراض المسبق على توافق القارىء ذاتيا مع أهمية المقارنات المطروحة. كجزء من ترسانة الرواية التى تعتمد على القيم الأخلاقية والأحداث. تستبعد الحاجة الى عروض طوباوية. مع إفتراض قراء غير متعاطفين تظل تهديدا، فألا بالخطر، لأن النمط التبريرى قد تم نسجه من الميراث الحقيقى لذلك المجتمع. كلما عظمت درجة الواقعية، كلما بدت خطورتها: عندما يكون، كما هو عند سمبين ، الموضوع هو واقعة تاريخية ، فمن الممكن أن يتوقع الكاتب تصنيفه على أنه مخاطرة أمنية . أحيانا بسبب المظهر الأستاتيكى للقيم الأخلاقية الإجتماعية للرواية، فقد رفضت كعمل لاخطر منه – رواية ارماح الأولى " الجميلات لم يولدن بعد "
The Beautiful Ones are Not Yet Born (Heinemann. 1969) يمكن وضعها ضمن هذا التصنيف . ورغم إنتقادها للقيم الإجتماعية، ويحثهم فى فترة معينة حساسة لتاريخ وطنهم فيما بعد الكلونيالية، فإن تقشيرها للفساد الاجتماعى الداخلى، بسبب تمدده الى أبعاد ميتافيزيقية تقريبا، بعد الاعتراضات المبتذلة على مثل "الصورغير المنافقة" لأمة شابة، قد لا توقظ أى قلق فى المؤسسة مثلما يثور من رؤية اجتماعية مناقضة بطريق مباشر. بالرغم من ذلك، فالرؤية هناك، ربما تكون أكثر تدميرا من عمله الأخير الواضح " ألفى موسم وموسم إن رؤية" الجميلات " ربما لاتزيد عن أمنية، أمل أحد الأتقياء ترمز له الصورة الأخيرة فى الرواية بزهرة مفردة، وحيدة، لاتفسير لها، جميلة جدا فى وسط الحفر، على ظهرعربة موميات تقرأ كالأتى

: "الجميلات لم يولدن بعد" هذا الايحاء المتشائم يحمل إمكانية نقيضه المتفائل، تلخيص دقيق للمجتمع مفهوم جيدا من جانب أرماح وتم التعبيرعنه فى الحدث الرئيسى للكتاب، عن طريق الممثل العسكرى الوحيد للامكانيات الأخلاقية، وهو الشخصية المحورية _ (وصديقه المدرس) هناك أيضا الفأل الحسن المتأصل فى الإنهيار المادى والأخلاقى ل "غير الجميلات" كما يثأر التاريخ لنفسه منهن. ودون أن نلطخ أنفسنا فى استعارة ارماح البرازية ،هناك إستعداد للمشاركة التى تحول صورة الزهرة الى جنس برازى، مشخصا رمزها فى شخصية البطل الذى لايحمل إسما

بعد ذلك العمل حاول أرماح أن يلد "الجميلة" فى عملية التقدم الإبداعى لرواية "ألفى موسم وموسم". إن عثمان سمبين يقوم بدور القابلة فى روايته "قطع الأخشاب تبع الله " God's Bits of Wood (Heinemann 1970) عملية إعادة بناء لإضراب عمال السكة الحديد الأفريقيين 1947 . إنه عمل وصل الى مابعد الرواية فى تفاصيله الدقيقة للقوة وللضعف الإنسانى، البطولة والتضامن الاجتماعى، وصلت الى مستويات ملحمية كما يحدث مع كل الملاحم الجيدة التى تخلق الانسانية من جديد. الجماعة الاجتماعية تكتسب أبعادا نموذجية والأبطال يصبحون آلهة. حتى باندا المومس تؤله.

بكاياكو البعيد الغامض هو خلق بروميثى، بديل يحل محل الألهة المستهلكة التى تصادف سوء حظها وفقدت صلتها بالعالم الكولونيالى. لا أخلاقى بمعناه الدنيوى للكلمة، بكاياكو يبدو أنه نحتا منحوتا من الذكاء النقى والكلى المعرفة. ليس هذا لأن الصوت الإسلامى الراسخ فى الجماعة يظهر انه خادع ورجعى لكن لأن بكاياكو قد صور على أنه يفهم ويتحكم فى المستقبل (أوعلى الأقل الطريق اليه) إنه يتفوق على جميع المراجع الأخلاقية ويشكل من خلال إرادته الصلبة المجتمع الفريد لخط السكة الحديد الى القوة التى تسلب من الإله الآخر، قوة الواقع الكولونيالى السامى . بالطبع إن لوحة بكاياكو الى حد ما رومانسية –هكذا إنه إنسان له أسرار، لايقاوم النساء ويتحكم فى الجميع. بالنسبة للطفل Ad'jibid'ji أدجيبدجى إنه الكمال، ظاهر التفوق على جميع البشر من حوله. وهو يمثل عالما موهوبا تحس به بطريقة غامضة." إنه يميل الى الشعر وأن إدراكه للعالم ينطلق من عظمته المتأصلة

فيه. التى تبدو كالأقنعة البرونزية لإلهة إيفى" هذا تعليقه على الفتاة االتى ينوى كسر قلبها. هكذا فإن العالم والناس يتحولون باستمرار مع توهجه المنعكس. لكن بيا ياكو ليس إلها يمشى على السحاب: إن قوته تكمن فى موضع حقيقى بين اللحم والدم لإنسانية متقاتلة. إن لمسات العرف التقليدى والعلاقات مرهفة جدا ولكنها تقول الكثير: غير مسموح لهم بالشك فى ما هو غريب ولكنهم يظهرون بصورة طبيعية من الوقائع التى تحيط بهم. هكذا فى السباق الحاسم فى داكار قبيل صعوده المنصة، تأتى اليه إمرآة طاعنة فى السن وتسأله إذا كان لايزال له أم. بكاياكو يقول إنه ليس له أم "من اليوم فصاعدا " ثم تقول هى ببساطة " سوف أكون أنا أمك ... إذا مكثت فى داكار ياولدى تعال وعش معى .هناك مكان لك"

لقد أصبحنا على وعى بمجتمع جديد يولد، إن ايديولوجية سمبين غير واضحة، فهو لايسمح بالإقحام الخطابى لكن يجعله عضويا فى عملية الميلاد. إن إستراتيجية النجاح تحدد الحل الأيديولوجى الوحيد وتترجمه كيفما شاء. نظام للمساواة تم فرضه على الجماعة عن طريق الأهداف ومحن الإضراب، بمعرفة ضياع الكرامة الكولونيالية بفرضها لحالة متدنية على أهل البلد، التفرقة فى الأجور والتسهيلات الإجتماعية غير الكافية. رغم ما تقوله الكتب فإن توسع التعليم الأجنبى والمعدات العادية التابعة له التى تصحب عملية التلقين الأجنبى، التأكيدات بالتجدد الإجتماعى توضع بعناية على" الخواص الجوهرية للأخلاق فى المجتمع القائم، ملاءمتها وعلاقاتها العامة. إن الأحداث الرئيسية تظهر الى الوجود بهذه العملية التأقلمية بما يجعل كل من الثورة والبنيات الإجتماعية الظاهرة عملية نمو يمكن وصفها بالمحلية حقا. لذلك فإن محاكمة ديارا مفجر الإضراب تتطور فى أصلها وفى حلولها الى عملية تعليم وتربية للمجتمع كله.

عذاب تياموكو، سكرتير لجنة الإضراب فى باماكو يرمز الى العملية بكاملها؛ إستعدادته الدقيقة المؤيدة بشكوكه حول محاكمة ديارا العجوز مثيرة للشفقة بل ومضحكة، ولكنها تشبه أوجاع الولادة الى حد كبير. إن الإجراءات الأولى ضد قادة الإضراب أثبتت أنها غير كافية ؛ كتائب الأمن لإدارة الضرب والحرق تبدو مؤقتة وتافهة: تيامكو بحكم الغريزة يهتم بالأشياء

المادية ،ويجدها فى الممارسات المفقودة لشعب يقوده نحو هذا التقدير إلتزام بالكود التقليدى للسلوك الذى لايجد فيه أى تعارض للدروس التى ألقاها بكايوكو من الحكمة الخارجية "ليس من الضرورى ان تكون على حق فى الجدال " يعيد الكلام كأنه محفوظات " ولكن أن تفوز بهذا هو أمر ضرورى لكى تكون على حق وألا تسقط " هذه العبارة من الكتالوج الأجنبى ولكنه بالتزامن رفض أن يبتعد عن الأعراف التى تمثل له أساسا تقليديا للتوافق الإجتماعى .

انظر صاديو. إن أباك هو أخو أبى، فأنت ابن عمى، شرفك هو شرفى، عار عائلتك هو عار عائلتى، هو ضياع شرف عائلاتنا جميعا، لذلك فإننا لايمكن أن نضرب أباك (God's bits of wood, P.120)

لكن هذا الرفض، يتكشف بعد ذلك فإذا به ليس محاباة للقرابة، بل ينبع من الملاءمة الطبيعة للعقاب مع مفهوم الكائن البشرى بإعتباره جزء لاينفصل عن محيطه الاجتماعى، ليس كصفر فى معادلة ثورية. إن ابن ديازا يعتبر العقاب البديل أشد قسوة من الضرب إذ يعلن " أفضل أن أموت " إن تياموكو الذى حرك العملية كلها ووصل بها الى نقطة الختام، يعلن ذلك من جانبه الى والد بياكايوكو (ونحن نصدقه)

لو كان هو أبى بحق، فسوف أفعل ذلك يافاكيتا Fakeita : أقسم بذلك فوق قبر أجدادى! ولو كنت انت، إبراهيم باكايوكو فسوف يفعل نفس الشىء. (P.123)

عندما أقنع زملاءه فى اللجنة مؤخرا عن ملاءمة هذه المناهج، إنفجر بصوت عالى فى الترنم بترنيمة قديمة اسمها بامبارا تتغنى بمؤسس إمبراطورية مالى، السوندياتا Soundiata

نحن منجذبين لتأسيس دولة أيديلوجية، تترسم قواعد البنى الإنسانية والأخلاقية للماضى. والتكامل مستمر بطريقة تبادلية: سمبين Sembene يلفت إنتباه التربويين الى القيم الإيجابية فى " طريقة التفكير" بين البيض من

الأجانب، ويؤسس مجتمعه الجديد على الجانب الإيجابى فى الوعى التقليدى. المحكمة الشهيرة التى إنعقدت فى مذكرات تباموكو عن ممارسات مشابهة أخذت من كتاب " مكتوب بلغة الرجل الأبيض" وتركت النطق بالحكم للحكمة التقليدية. وبطريقة مؤثرة وفعالة؛ فإن فاكيتا الذى إقترح ذلك الحكم هو فقط، بالصدفة رجل عميق التدين، مسلم، والنقيض للشريك السمين الحادقى مابيجو El hadki Mabigue . لقد ظلت الإجراءات دنيوية. إن الحكم الذى نطق به فاكيتا فى تلك المحاكمة لايستعير شيئا من الحكمة الدينية بل من سيكولوجية تتسم بالدهاء الإنسانى وإعتقاد فى القيم الزائلة للإطار التقليدى وهو نظام كان هو "نظامنا" كان وجوده " ذا أهمية بالغة لحياتنا " لقد ضرب على الوتر الصحيح وتبنى المجتمع حكمه فى صمت.

وكما يحدث مع معظم الكتابات التى تهتم بعملية الثورة المنظمة، فإن عملاء الاستعمار، رغم أنهم يشكلون مكونا هاما من مكونات الصراع، فإن النظر اليهم يتم من زاوية الحقد والكراهية فقط. لقد تضاءل ظهورهم فى الدرجة بما يؤدى الى تكبير البداية الإيجابية لظهور المكونات المحلية. رغم أن وجودهم وأفعالهم تهىء ساحة للصراع، فإنهم يتضاءلون ضمن العلاقات النسبية الى درجة العامل المساعد فقط. ولايهتم المؤلف بمصيرهم الإ بالقدر الذى يضىء فضائل الرؤية الجديدة للمجتمع. سمبين Sembene هنا يمثل تناقضا لرؤية أى كيوى ارماح Ayi Kwei Awmah التى تمثل عملية إزالة الأعشاب لتطهير الأرض لمنشأت المدينة الجديدة إنما يعطى ظهورا قويا للحقد ضد العوائق الأجنبية. ولاحتى سادية برنادينى العنصرى المجرم تنجو من الواقع الغالب لمجتمع السافانا، الخاص بسمبين. إن رواقية ضحاياه هى الصورة الباقية، كما كان ضعفهم وخيانتهم الداخلية فى المواجهة مع عمليات القمع الكولونيالى . إن استسلام سمبين الوحيد الى عدالة الندم والتكفير يبدو أنه سيمارس – ثانية فى معارضة آرماح – فى تصوير موضوعى قدم فى نهاية مارس فى "الفاتيكان" المركز الرئيسى الأوربى، بما يعنى أن المستعمر القاهر، يحمل معه بذرة تدميره. إن النجاح بهذه الدرجة الجيدة فى جعل (1) الوجود الأبيض غير ذى صلة بالعمليات العميقة فى تاريخ شعب فى إعادة تشكيل هويتهم المضطربة، يبدو سمبين وكأنه يعرض كلمات اسطورة جوبا، الأغنية، التى تنتهى بها الرواية بصورة مدهشة.

من شمس الى أخرى
دام الصراع،
والقتال معا، غطاهم الدم
لقد شقوا بطون أعدائهم Transfixed
لكن طوبى للرجل الذى يقاتل
بغير حقد، (ص 333)

سوف نستخدم كامارا لاى Camara Laye لكى يلخص لنا هذه العملية الخاصة بالإستعادة الفنية، وإن كان هناك عدد من النقاد الذين جعلوا عمله عملا جدليا، لكى نقبض بإختصار، على الخيال العلمانى الذى يعيد خلق الأسطورة (علم الجن والعفاريت حسب رأى استودارد) بما أن العالم الغريب جدا للرموز، والأخلاق، والقيم يجب أن يتأصل فى مكان ما، فإن الصور الحقيقية للواقع الأفريقى تعطى هؤلاء الكتاب حرية خيالية، فهى صورمألوفة وقريبة المنال؛ فلا تحكمهم قيود أرثوذكسية جامدة مثل تلك التى يحصلون عليها فى قوالب رمزية إسلامية ذات توجه مسيحى، توليفة طبيعية والعملية المستمرة لهذا النشاط هى حقيقة المناهج الميتافيزيقية الأفريقية، الطبيعة المرنة للرموز الميتافيزيقية الافريقية، سواء تم التعبيرفى مصطلح الألهة، أو أحداث طبيعية، المادة أو الحرفة هى نعمة واضحة لتيسير التدفق الكامل للخيال، هذه أسباب كافية لماذا أخذ الكاتب الافريقى يعزف عن السجود شبنا فشينا أمام المذابح الإسلامية أو المسيحية بالرغم من جاذبيتها التى لاتنكر. إن أرضية استكشافات وانفجارات الكاتب الافريقى الاجتماعية، وأعباءه التاريخية، واستكشافه للرؤية لايمكن أن تتجاهل هذا الحصاد لوقت طويل. لقد بدأت العملية فعلا. إن ما يقوم به كامارا لى من مزج للخواص الصوفية للحرفة، العلاقة الظاهرة بين اللحم، والكلمة، النشاط والعالم الموضوعى يخلقان انسجاما كوزموجينيك كاملا فى كل أجزاء كتابه مراثى
"الطفل الأسود " The Dark child (1955 . Collins). إنه عرض حاذق لرؤية العالم الأفريقى يختلف إختلافا جذريا عن الرؤى الأخرى التى سبقت الاشارة اليها . لو أتيح لنا الحق بصورة مطلقة لقلنا هذا التعبير" رؤية للعالم "بتفضيل للديانة" حيثما تقع هذه التجليات الجمالية تحت نظرنا، لأن

التعبير السابق أكثر إستدعاء لأعمال أساسية تحوز القبول بالكوز موجونيك الأساسى بالنسبة للواقع الافريقى بصفة خاصة. مقارنة بما يمكن أن يقال بدقة على أنها عمليات دينية فى مجتمعات أخرى، فإن توافق الوظائف الانسانية، والظواهر الخارجية والافتراضات عما فوق الطبيعة الانسانية داخل الوعى الفردى تظهر كعملية تعديل ذاتى فى مزاجية العقل الافريقى. حيث يكون الوسيط الشعائرى مطلوبا، وان يتم القيام به كنشاط إنسانى ليس كفصل من فصول العبادة الموجهة للفراغ. هذا هو الذى يؤدى الى تفصيل"رؤية للعالم" كلية كونية، أكثر كثيرا من "الدين"؛ والأدب الذى يقوم بناء على هذا المفهوم يختلف عن الأداب الأ رى بأنه يكشف عن تمجيد علاقات فى حالة دوران متواصل بين الانسان وبيئته تعلو على النمط الجامد للوجود الذى فرضته ألهة مغربة.

fوضوح أقل من عمله الأول " الطفل الأسود " فإن كتاب " الإشعاع الملكى The Radiance of the King يحدد مجمل هذه الرؤية (4). بإختياره شخص غريب، كلارنس للدورالمحورى، فقد مضى كامارا لى لكى يرسم خلاصة للقيم فى عالم بالتأكيد أشد إتساعا وأكثر تنوعا من رؤية العالم الأفريقى التقليدى فى روايته شبه الأوتوبيوجرافية. تحمل العملية إعادة تقييم ضمنية، وأى مشروع ثورى فى نطاق الأدب الموجود على أرض أفريقيا فى ذلك الوقت. الحيلة فى حد ذاتها هى عكس ما هو متوقع، المكتشف لمجاهل أفريقيا هو البطل النقيض. نظير للشخصية الشروبينيوسية التى لم يسمح لها أن تترجم القارة لسكانها. فالحدود تبقى دون تحديد أو(ترسيم)، المواصفات الأنثرويولوجية يتم اغفالها؛ إن علم المناهج الميثودولوجى الخاص بكامارا لى يملأ الأرض، يستخدم معايير معتمدة للعلاقات الاجتماعية. الحادثة الرئيسية هى فى الحقيقة عملية تربوية. فشكل العقلانية الغربية التى يحملها كلارنس لايمكن تطبيقها على المناهج.

4- Camara Laye , the Radiance of the King ,
Translated by James KirKup ,
كلارا لاى ، الاشعاع الملكى ، ترجمة جيميس كيركوب .

التى يقابلها؛ فقيمه غير مقيدة، مهاراته لاتتصل بالأوضاع. لكن النظام يعمل من أجل أفراد المجتمع، فهو يقوم بعملية التوفيق بطريقة ظاهرة، كما يقدم الإشباع لشخصية الفرد داخل المجتمع ويربط الانسان وبيئته فى داخل حياة تكاملية، يجد كلارنس أن تقييمه الذاتى لايحمل أى إستجابة لإحتياجات وتقدير، هذه البيئة. إن تقديره الذاتى أخذ يتأكل تدريجيا، وأسعاره تنخفض بسرعة، حتى أصبح أخيرا مستعدا لقبول أى عمل مهما كان وضيعا – حتى لو كان "صبى طبال" إن تعليمه لايزال ناقصا. الطبل كما يعرف، هو فن معقد بدرجة عالية، يتضمن حسن الاختيار، التدريب والتدرج الوظيفى، يشتمل على دمج وظيفته فى الفهم الشامل للمجتمع. فوق كل هذا، فإنه يغوص فى جوهر الأشياء الذى منه فقط يمكن للظاهروالحقيقى أن يستمد المعنى. وكيف يمكن له، بحساسيته الأجنبية البيضاء، أن يستدر من الطبلة ذلك العالم الداخلى للمعانى. رغم أن أرضية الحدث غيرمحددة، فإن كامارا لى يوظف هذه الحيل الإستعراضية للفن وللوظيفة لكى يجسد فى لحم ودم عالمه الأمريكى الغامض. إن إحتفالات الملكية تخدم هذا الهدف بين أهداف أخرى. كذلك المذهب الإبداعى لدياللو الحداد، ربما يكون به قليل من الوعى الذاتى، لكنه على الرغم من ذلك، فهو جزء من المحاولة لاستدعاء البعد"الجوهرى" للظواهر الابداعية مثل ذلك، الذى يحدد معالم وشكل الرؤية فى النحت الافريقى .

بعد أن يتطهر من معظم تكلساته الثقافية، اكتشف كلارنس أن ذلك الشىء الذى دفع للإيمان به كان فترة من الإنتظارالطويل والمريح للملك، كانت هى فى الحقيقة فترة خصوبته. وبغيرعلم منه، قام بالوفاء بما قدرله فى مجتمعه، كحصان ولود Stud فى حريم نابا، حيث باعه له شحاذ محتال بإعتباره عبدا . أحد التفسيرات المغرية لهذه الواقعة هى أن كلارنس أكمل فقط الحكم التاريخى للمحتل الأبيض، إنتشار بقع التهجين الثقافى القبيحة على وجه القارة. أو ربما كامارا لى قد شرع فى تقديم تحويرا لعظات التعايش مثل سنجور، حتى أن الخميرة الأن بيضاء اللون (ومازالت معدنية) والعجين أسمر.

إن وقائع هذا العالم الافريقى قد تطهرت من رائحه الصنان، وإن كانت لغة التفاهات الدنيوية نتطلب غالبا لمحات ذات مضمون صوفى. إن موضوع كامارا لى الرئيسى هو إعادة تأسيس واقع ثقافى متناغم، بصلاحيته الضمنية وإنغلاقها بدرجة لاتسمح بنفاذ الشروح من خلال وجهات نظرأجنبية. إن المنطق الذى يجمع الحديث معا هو مزيج من لغة Zen ومنطوقات الألهة الأفريقية المليئة بالحكمة – إيفا ربما؟ إختراق عالم لى الأفريقى ممكن فقط عن طريق الإنغماس السلبى فى واقعه. كل من يبدى مظهرا بارزا لهذا الواقع لا يمكن الإستغناء عنه لاكتمال فصله عن العالم الغربى، وعن المفهوم الأفريقى التقليدى ذى البعد الواحد، وهى عملية خلق أنثروبولوجية كبيرة – إن القيمة الأخيرة لما قام به كامارا من اعادة بناء مهمة بصورة واضحة للمؤلف بنفس القدر الذى واجه به الإحساس بواقع غربى. لقد افلتت هذه الفكرة من كثيرين من نقاد كامارا، أو ربما لم تفلت. إن التحدى الغامض حتى لأصل العالم الأفريقى ربما يكون غير مقبول، بمعنى أنه يغوص فى أعماق جوهر ما هو مستعد أن يتم التسليم به. إنه يهدد أمنه المتخيل، إحساسه الواثق بالهوية والإنتماء. " إن عالم وليم كونتون فى كتاب "الافريقى" بالنسبة لهؤلاء النقاد هو عالم أكثر صدقا، أقل جاذبية، يمكن التحقق منه عن طريق احصائيات السياحة.

بعض المعوقات التى تواجه عمل كامارا هى بالطبع حقيقية. أجزاء من الرواية منقولة من كافكا بصفة خاصة. أحد النقاد فى حوار طاولة مستديرة صرخ صرخة حزينة أعرف أنها أتية من أعماق القلب " لكن كيف يمكن لأفريقى أن يكتب مثل كافكا؟" الإجابة هى لماذا لا؟ لكن ذلك لا يجعلنا نستنتج أنه بالضرورة يمكن لكاتب، كما هو فى رواية " شعاع الملك " أن يشير الى تنصيص الشخصية. لكن توصيف هذا الناقد لما هو مضاد لكافكا، يشبه ما يضعه معظم نقاد كمارا فى مجلة Presence Africaine إن عرض المجتمع الأفريقى يتم بتصوير كل قطعة وكل أغنية تمدح الملك متاحة فى سجلات اليونيسكو. إن رواية " شعاع الملك " تتجاوز المظاهر الخارجية للأنثروبولوجيا، فهى تبنى حياة شبه أسطورية فيها جوهر الواقع. فى تقديم نموذج مفقود أو مختفى فإنها تقدم معيارا للواقع الأفريقى الأعمق، وهو نموذج غامض ومعقد فى معارضته للنموذج الأبسط والأكثر طبيعية الموجود

فى متناولهم .فـى إحـدى إجاباتـه النـادرة لنقـاده Africa Report, 17 May 1972 يؤكد كامارا لى أنه قد شغل نفسه بإستنباط قيم معينـة مـن المجتمـع الأفريقـى التقليدى. بإلقاء الضوء على هذه القيم تأكيدا للحضارة السوداء، كان يشعر أنـه يبتـدىء عمليـة إعـادة تقييم هـى فـى حـد ذاتهـا ثوريـة فـى الموقـف المعـادى للكلونيالية. قيل هذا بالاشارة الـى قصـة " الطفـل الأسـود" L'enfant Noir إن ما يهمنى أكثر هى الصفة اللازمنيـة لهـذه القيم الخاصـة فـى ثقافتنـا ". إن إستنباط هذه "الصفة غيرالزمنية" هى منهج العمـل الأخيـر. رغـم الإنصـهار الصوفى فى النهاية، فإن القيم الجمالية لهـذه الروايـة هـى قـيم علمانيـة، مبنيـة على إنسجام العلاقات الإجتماعية والمهام الإنسانية. إن شعاع الملك تبقـى هـى أول جهد خيالى نحو قيم جمالية أدبية حديثة وهى بدون شك أفريقية وعلمانية.

السؤال الذى يجب أن نواجهه الأن هـو: كيـف يتـأتى أنـه بـالرغم مـن قـيم الفهم الذاتى المحمودة لهذه وتلـك مـن الأعمـال، كيـف يمكـن أن نتخيـل موقفـا معاديا تجاه الإجماع البريجماتى فى الرؤية العلمانيـة للزنوجـة؟ لايوجـد شـىء من هذه الأعمال يمكن ترجمة مثلها على أنها تحقيق لمبـادىء إسـتعادة الهويـة الجنسية التى تتجسد فى مفهوم الزنوجة، لكن الزنوجة تستمر فى إثارة مـا هـو أكثر من نفاذ صبر موضوعى بين الأجيال الأخيرة للكتاب والمثقفين الأفارقـة ،بالإضافة الى ذلك علينا أن نتذكر – مواصفات جادة أو إنسحاب تكتيكـى مـن مفهوم الزنوجة بواسطة عدد من الكتاب الذين ساعدوها فى البداية.

إن رؤية الزنوجة يجب ألا نقلل من قيمتها أو نستصـغرها. فمـا حـدث مـن خطأ معها محتوى فى ما سبق أن عبرت عنه سابقا على أنـه مكيـدة أيديلوجيـة إبداعية تهدف الى تزيف أساس الهوية مع الرؤية الإجتماعية. هذه الرؤيـة فـى حد ذاتها كانـت محاولـة لاسـترداد وضـعها الشـرعى واعـادة هندسـتها للـذات العرقية، وهو تأسيس هوية إنسـانية متميـزة وتمجيـد للصـفات المقموعـة علـى مدى طويل (ربما على قاعدة زمنيـة طويلـة المـدى، كتحـالف عـام مـع العـالم الذى إنتزعت أملاكه. فى محاولـة تحقيـق هـذا الهـدف الجميـل، فـإن الزنوجـة مضت على طول طريق التبسيط الشديد. إن إعـادة خنـدقتها للقـيم السـوداء لـم يسبقها جهد عميق للدخول فى منهج القـيم الأفريقيـة لأنهـا مجـدت الظـاهر. إن نقاطها المرجعيه تلونت كثيرا بالأفكار الأوربية حتى فى الوقت الذى كـان فيـه

رسل هذه الحركة يعلنون عن أنفسهم بتعصب أفريقى. فى محاولة لدحض هذا التقييم الذى خضعت له الهوية السوداء، تبنت الزنوجة تقاليد المانشوية الموحدة فى الفكر الأوربى وأصابت بها ثقافة هى فى معظمها غير مانشوية أساسا فهى لم تقبل البنية الديالكتيكية للمواجهات الأيديولوجية الأوربية فقط ولكنها إستعارت من عناصرها ذاتها لغتها العنصرية.

على سبيل الإستطراد، دعنا نوسع تدرج سارتر للزنوجة باعتبارها " التعبير الأصغر لتقدم ديالكتيكى" فالتأكيد النظرى والعملى لسيادة الرجل الأبيض هو أطروحتها؛ وضع الزنوجة كقيمة مناقضة هو قاع السلبية" (5) هذا هو الوضع الذى وجدت فيه الزنوجة نفسها : نحن نعرض قضيتين منطقيتين من قضايا الفلسفة العنصرية التى أبرزتها الى الوجود "

أ . إن الفكر التحليلى هو علامة التطور الإنسانى الرفيع.
الأوربيون يستخدمون الفكر التحليلى.
لذلك فإن الأوربيين على درجة رفيعة من التطور.
ب. الفكر التحليلى علامة على التطور الراقى.
الأفريقيون غير قادرين على الفكر التحليلى.
لذلك فإن الأفريقيين لم يصلوا الى درجة راقية من التطور.
(لأن "الفكر التحليلى " يحل محل الإبتكار العلمى، ألخ)

5- هذه وكل الإقتباسات الأخرى من سارتر مأخوذة من مقاله " أورفيوس الأسود" فى تقديمه ديوان شعر ليبويولد سنجور " مختارات من الشعر الزنجى والملاجاشى الجديد باللغة الفرنسية". مطبعة جامعة فرنسا، 1948.

إن التقدم الديالكتيكى فى تاريخ هذين القضيتين المنطقتين لاحاجة بنا للتركيز عليه. فالأوربيون فى غاية التطور. الافريقيون ليسوا متطورين، من أجل هذا

، أخذت العبودية والكلونيالية مبرراتها الأساسية من هذه المقدمات الزائفة. لكن مزاج العصور (سواء الضمير الليبرالى الأوربى والإصرارالجديد من جانب ضحايا المركزية الأوربية وديالكتيها) يطالبون بإعادة صياغة للمقدمات والنتائج . مفضلين طبعا، حتى لأوربا الليبرالية، النتائج فقط. ومن الغرابة أن الزنوجة قد أعطت موافقتها لهذه الطريقة المنحازة. وقبلت قبولا كاملا مقدمتى القضيتين كليهما، ونتيجة (a) تبررتعليق سارتر أن التأكيد النظرى والعملى لتفوق الرجل الأبيض كان هو القضية التى تم تبنيها بكياسة وكان الفشل مطلقا فى نقضها. إن نتيجة (a) لم تواجه بعد بأى تحدى، وإن كانت المحاولات قد بذلت لاعطاء تعريفات جديدة لما يمكن أن يحل محل التطورالراقى. كان على الطريقة أن تعيد تركيب (b) كلية فى حين تترك (a) دون أن تمس . هناك الغلطة الأولى. لم تحاول الزنوجة أن تحرر الأجناس السوداء من عبء قيولها. حتى المقدمة الثانية من (a) " أن الأوربيين يستخدمون الفكر التحليلى "عرضت بطريقة مضللة، لأنها تتضمن تفرقة عنصرية فعلا وهى التى تقدم الحجة الرئيسية . ألا يثبت تفاهة التمرين كله إذا إستبدلناه بأن "الإنسان قادر على الفكر التحليلى؟" دعاة الزنوجة غير قادرين، فقد قبلوا قاعدة معركة التحاملات الناتجة عن المركزية الأوربية والشوفنية العنصرية. وتحركوا لاستبدال القضية (b) بنسخة معدلة: س)!

الفهم الفطرى هو أيضا دليل على التطور الإنسانى.
الافريقيون يستخدمون الفهم الفطرى
إذن فالافريقيون على درجة عالية من التطور.
(بالنسبة " للفهم الفطرى. إستبدل الرقص والإيقاع الخ)

التقدم الديالكتيكى الذى تحرك، منطقيا بدرجة كافية، من التعديلات، مستعرضا عالمية الزنوجة، إنما بنى على قضية (a) و (c) منتهيا الى تعايش فى ثقافة إنسانية – هى الخميرة السوداء فى رغيف معدنى أبيض . كيف أمكن للغلطة أن تقع حتى أن الفروض فى (c) أزالت الإهانة المتأصلة فى (b) التى كانت مجرد تطور إفتراضات عنصرية فى (a)؟ قالوا أوه ، نعم . إن سادة العالم على صواب. (Gobineaus) الأفريقيون لايفكرون ولايبنون . لكن هذا لا يهم والسبب – إنظر إنهم بعيشون على الفطرة! ولذلك تحركوا

لإقامة أساس رومانتيكى، واثقين أن أصداءها الإيقاعية سوف تسقط النتيجة الكريهة للفرض (b) التى رفضت بالطبع أن تزول . كيف يمكن، بعد أن تسلحت مقدماتها بإستمرار بتأكيدات مثل هذه:

الحساسية العاطفية، العاطفة زنجية تماما مثل العقل بالنسبة للإغريق. المياه تتماوج مع هبة النسيم؟ كل روح غير محمية تهب مع كل ريح، فتسقط ثمارها قبل النضوج؟ نعم، بطريقة واحدة. الزنجى غنى بالمواهب أكثرمن الأعمال! (6)

هذا ليس حكما بواسطة الأدب والقنوات التى نشأت عن الزنوجة، تجريد غير نزيه. لقد سجنت الزنوجة نفسها فيما كان دورا دفاعيا أوليا، رغم أن نبراتها كانت خشنة، معانيها مطاطة واستراتيجيتها عدوانية. لقد قبلت بواحدة من أكثر اللعنات العنصرية، وهى أن الرجل الأسود لايملك شيئا بين أذنيه (مافيش مخ) واستمرت فى تدمير قوة الشعر من أجل تمجيد هذا التبرير المصطنع للهيمنة الثقافية الأوربية . فجأة أخذوا يحثوننا على أن نهتف لأولئك الذين لم يبتكروا شيئا، أن نهتف لأولئك الذين لم يستكشفوا المحيطات أيضا. الحقيقة مع ذلك، أنه لايوجد مثل هذا المخلوق. إستنباط محزن أفلت بلاشك من الفرحين بمثل هذا النفى (Negativism) إنهم ، الشعراء ، حولوا أنفسهم الى مداحين للعجز الإبداعى . فهم يقترحون شيئا غريبا على رؤية العالم الافريقى . حتى أصبح هناك نوعيات جافة من الروح الابداعية، ذلك أن الطاقة الابداعية ليست مصدرا سلسا يتدفق منه التجدد الانسانى. ذات الفكرة الخاصة بفصل مظاهر العبقرية الانسانية فكرة غريبة على رؤية العالم الافريقى . الخضوع الذاتى للحيل العملية التى خلقها الانسان بنفسه، هى بالطبع شىء آخر، وهى بالمثل غريبة على الروح الإبداعية

7- العبارة التى تحتها خط من عند وول شوينكا وبقية الفقرة من أقوال سن

الافريقية. كن أنصار الزنوجة لم يشيروا الى ذلك. فقد ذهبت دعايتهم للتفرقة الابداعية الى ما هو أعمق كثيرا. واحدى نتائجها الفرعية

السيئة الحظ هو تصاعد النرجسية التى إشتملت على تأملات ذاتية محاصرة فى الجلال التراجيدى المفترض للمحنة الثقافية.

هكذا، وبصراحة فى أدنى طبقات هذا الشعر، تقابل:

هنا نقف
اطفال منفوخين
فى توازن بين حضارتين
نجد أن التوازن مؤلم
يحث على شىء يحدث
ليدفعنا فى طريق أو أخر
ونحن نبحث فى الظلام عن يد معينة
ولانجد شيئا.
لقد تعبت، ياإلهى، تعبت
تعبت من التعلق فى منتصف الطريق
لكن الى أين يمكن أن أذهب؟ (7)

بعض النقاد، عن طريق أخذ هذا النظم على محمل أكثر جدية مما تتضمنه اللغة أو الإنشاء، حاولوا أن يروا فيه وجها من وجوه التطور أعطته الزنوجة إجابة حاسمة. لقد قدم أوريان روسكو هذا الاقتراح فى قصيدة " أم من ذهب (8) " أنا لا أوافق. هذا النوع من الشعر كان بالطبع نتاجا للزنوجة، لكن ليس من ممارسيها. المحنة هى محنة الوعى الذاتى. السؤال فى ذيل القصيدة يبدو خطابيا، وكأن الكاتب ليس له أدنى اهتمام بالاجابة. كان هذا جزءا من ذاتية مصطنعة بواسطة حفنة من الكتاب بعد أن كشفت الزنوجة لهم الفكرة الجذابة جدا أن عليهم أن يبدأوا بالبحث عن أفريقيتهم. كانوا حتى ذلك

7- مابيل سيجون فى فرنسا أديمولا ، تأملات ، مطبعة الجامعات الأفريقية ، لاجوس 1962 ص 65.
8- روسكو ، الأم ذهب ، مطبعة جامعة كيمبريدج 1971 ص 65.

الحين، يدركون أبدا أنها مفقودة. إن فرصة خلق قدر كبير من الأميال من تلك الخسارة المأساوية الكبيرة فرصة لايجب ضياعها ولسوء الحظ، كما حدث فى المثال السابق، لم تكن مقترنة بالموهبة الشعرية.

كان هذا أحد المنتجات الفرعية السيئة للزنوجة، القلق المحبط من تدنى الانجاز. على العكس كان هناك نتف خلابة من الإحتفال الغنائى فى تلك الحفريات الخاصة بالذات العنصرية الزائلة، مثل هذه السطور المألوفة ليبراجو ديوب Birago Diop إنها بعضا من أفضل ماجاء من حركة الزنوجة لأن الاعتقاد الذى تحمله هو دليل ذاتى . إن القصيدة ليست مانيفستو فى شكل أبيات منظومة، ولاتدعى أنها جماع الرؤية الخاصة بنشوء الكون التى أدت الى ظهورها. فقد تبدو أحيانا وعظية، مثل معظم أشعار هذه الحركة، لكنه الحماس الهادىء للمبتدىء. الغريزة المشتركة للمنشد الذى اختبر الإنعماس فى بعد معين من أبعاد الواقع ويعلن عنه من داخل امتلائه الروحى بسبب محتواها الغنائى غير العادى بالواقع العضوى للعالم الافريقى، فسوف أقتبسها بالكامل:

تنفس
انصت كثيرا للأشياء
أكثر مما تنصت للأقوال
فصوت المياه يصدح بالأغانى
وشعلات اللهب تصرخ وتصيح
والرياح التى تجلب
الأشجار لكى تتنهد
هى الأنفاس الخارجة من صدور الموتى
فهؤلاء الذين قضوا لم يذهبوا بعيدا
بل يسكنون بين الظلال المظلمة من حولنا
إنهم فى الظلال التى تذبل صباحا.
فالموتى ليسوا تحت التراب.
إنهم فى الأشجار التى ترتعش،
إنهم فى الغابات التى تبكى،

إنهم فى مياه الأنهار،
إنهم فى المياه التى تنام،
إنهم فى الحشود، إنهم فى داخل البيت.
الموتى لايموتون أبدا.
****
انصت طويلا للأشياء،
أكثر مما تنصت للأقوال
صوت المياه يصدح بالأغانى
وشعاعات اللهب تصرخ فى الفضاء
والرياح التى تجلب الأشجار
لكى تتنهد
هى الأنفاس الخارجة من صدورالموتى
الذين لم يغيبوا عنا
الذين ليسوا تحت التراب.
هم الذين لم يموتوا أبدا.

أولئك الأموات لم يغيبوا عنا أبدا
إنهم فى صدور الزوجات
إنهم فى صيحة الطفل المستاء
والنيران التى تتفجر حياة،
فالموتى ليسوا تحت التراب
إنهم فى النيران التى تشتعل فى هدوء
إنهم فى العشب الذى تدمع عيناه،
إنهم فى الصخور حيث تهب الريح الشاكية
إنهم فى الغابة، إنهم فى سدة البيت.
فالموتى لن يموتوا ابدا.

انصت كثيرا للأشياء
أكثر مما تنصت للأقوال
فالموج يغنى للمياه

وصيحات اللهب تصرخ فى الفضاء
والرياح التى تجلب الأشجار
كى تخرج التنهدات
هى أنفاس الموتى
****
وتكرر كل يوم
العهد حيثما يقال
أن مصيرنا مرتبط بالقانون
وأن من صار من الموتى ليسوا أمواتا
بالنسبة الى الأرواح التى تتنفس أقوى منهم
نحن محكومين فى الحياة بهذا القانون القاسى
وبهذا العهد نحن مقيدون
بأعمال هؤلاء الذين أنفاسهم تموت
على الفراش وعلى ضفاف النهر،
بالأعمال التى ترتعش أنفاسها
فى الصخور التى تشكو والأعشاب التى تصرخ
بالأعمال التى ترقد فى الظل
كى تضىء وتنمو فى الأعماق
فى الأشجار التى ترتعد، فى الغابات التى تبكى
فى المياه التى تتدفق والمياه التى تنام،
للأرواح التى تتنفس وهى أقوى منهم
التى أخذت أنفاس الموتى بلاموت
من الموتى الذين لم يغيبوا عنا
من الموتى الذين ليسوا الأن تحت التراب.
*****
انصت طويلا للأشياء
أكثر مما تنصت للأقوال
فصوت المياه يصدح بالغناء
وشعاعات اللهب تصرخ فى الفضاء
والريح التى تجلب الأشجار كى تتنهد

هى أنفاس خارجة من صدور الموتى. (9)

الأن هذه القصيدة تنقل لنا جانبا هاما، بل اساسيا لرؤية العالم الأفريقى التقليدية وتبقى فى نطاق هذا العالم. لايوحى ديوب هنا بأن الأفريقيين يعجزون عن صنع الألات التى تساعدهم فى الحفر لدفن جسد الميت الذى لم يمت، كل جهد طبى لا يتم لحفظ الحياة إلا بعد فوات الأوان . ولأن المرض

والعلاج يتقرر بالحاسة الفطرية بدلا من الأجهزة المتطورة فى الأبحاث الطبية والتدريبات العشبية، والجراحية والتحليل النفسى، لسوء الحظ، فإن كتلة الشعراء المناصرين للزنوجة لم يقتنعوا بحصرإعادة تعريفهم للمجتمع بهذه الطريقة.

يجب ألا نفاجأ بأن معظم التصريحات الدوجماتية حول الرؤية القوية للزنوجة أصدرها مثقفون أوربيون. وأن هذه التصريحات ما هى إلا طعنات أيديلوجية فى الظهر.هناك نوع من العدالة الإجتماعية فى هذا وبعد أن أقامت الزنوجة حجر زاويتها على اساس تقليد فكرى أوروبى، مهما كانت شجاعتها فى عكس مفاهيمها الى النقيض (تاركة اصولها دون أن تمس) فكان أساسا منبوذا جديرا بالرسم فيه، لا ، بل تم إعتباره حالة تبنى حميدة من جانب بعض المصالح الأيديولجية الأوربية . هذا شىء كان يجب أن يعيش فى موقعه الصحيح، واستحق أن يعتبر نتاجا وتبرأة لأرض منفصلة وحضارة لم تحدث لجان بول سارتر، الذى اقترح أن يستمر تعاطى الزنوجة وشربها أدبيا تحت الترابيزة. لم يكن ذلك بالأمر الصعب. فالزنوجة قد خدرت وغابت عن الوعى مسبقا بفعل افتراضاتها المسبقة.

9- شعر فرنسى أفريقى ، ترجمة جون ريد وكليف ويك ،
(Henemann 1964, P -25)

الزنوجة هى إنحسار المد المنخفض Low ebb فى التقدم الديالكتيكى الجزم بأن تفوق البيض نظريا وعلميا هو الأطروحة (القضية) : دور الزنوجة كقيمة مناقضة هو المرحلة السلبية. لكن هذه المرحلة السلبية لن تقنع الزنوج الذين يستخدمونها، وهم على وعى جيد بهذا، فهم يعرفون أنهم يهدفون الى تألف إنسانى أوتحقق فى مجتمع غيرعنصرى. الزنوجة سوف تدمر نفسها حتما: إنها الطريق والهدف، الوسيلة لكنها ليست الغاية.

كما صرح قانون فى حزن "وهكذا، فلست أنا الذى أعطى معنى لذاتى ، لكنه المعنى الموجود هناك من قبل ، الذى ينتظرنى " .

وما هى هذه الغاية التى تصورها سارتر؟ هى الإستعلاء على، المفاهيم العنصرية والإنحياز الى كفاح البروليتاريا. مثل جميع المفكرين الأيديولوجيين الذين يتجاهلون وجود أو يزعمون عدم وجود العوامل التى لاتلائم إطار المنظورالإيديولوجى . يتجاهل سارتر حقيقة هامة وهى أن الزنوجة مخلوقة بواسطة فئة صغيرة من النخبة لحسابها. فالبحث عن هوية عنصرية قامت قلة قليلة من الأفراد منبتة الجذور ليس فقط فى باريس لكن فى عاصمة المستعمرات الفرنسية. وفى نفس الوقت، الذى كانت فيه هذه الظاهرة تحتل مكانها، لو قدر لنا أن نقوم بمسيرة داخل أفريقيا الحقيقية، فى وسط الشعب الحقيقى الساكن فى العالم الأفريقى، لتكشف لنا أن هذه الملايين لم يتأت لها فى أى وقت من الأوقات أن تشك فى وجود زنوجتها . هذا هو السبب، فإنه حتى فى عاصمة دولة مثل السنغال التى تتخذ الزنوجة كايديولوجيتها الرسمية لنظام الحكم ، فإنها تظل من قبيل حب إستطلاع كتلة من الشعب وعلامة تجارية مستهلكة وتعبير غير إجتماعى حتى بين شباب المثقفين والأدباء .

أما بخصوص حلم سارتر الوهمى من أنها سوف تمضى خلال مراحل من التطور وتدمج نفسها فى نطاق الكفاح البروليتارى، فإننى أظن أنه من الواضح أن الزنوجة كانت ملكا لنخبة من المثقفين البرجوازيين، ولذلك فهناك إحتمال كبير جدا بأنها لن تكون اكثر من سلاح تفرقة فى الظهور النهائى لأى حركة كفاح ثورية قومية حيثما يمثل حملة أعلام الزنوجة النخبة المالكة

للسلطة. لكن سارتر لم يكن ساذجا هو فقط، مثل أى مفكر أيديولوجى موثوق به، صنف هذه الحركة الكلونيالية على أساس أنها نابعة من عملية التكيف الثقافى للثقافة الأم . لقد إفترض بطريقة صائبة أن أى حركة تؤسس على النقيض الذى يستجيب لفلسفة ديكارت: أنا أفكر " إذن أنا موجود" مع " أنا أشعر. لذلك فأنا موجود"، يجب أن تكون خاضعة للحتمية الديالكتيكية التى صنعت كل هؤلاء الخاضعيين لقوانين سنت لهم على أساس الخبرة التاريخية الأوربية، كيف كان له أن يعرف، إذا كان شراح الرؤيا العامة للزنوجة أنفسهم لم يعلموا، ان العالم الأفريقى لم ولن يحتاج المشاركة فى تاريخ حضارات سجينة المانشوية السياسية؟ فمبدأ التعريف فى منهج العالم الافريقى أشد تحوطا وحذرا، ويتجنب بإستمرار إستبدال الوظائف المؤقتة أو الجزئية أو الصفة بدلا من الجوهر فى كلية إجتماعية نشيطة أو خاملة. إن الخطأ الأساسى كان واحدا من الإجراءات: فقد بقيت الزنوجة داخل نظام جاهز الإعداد بتحليل ثقافى لكل من الإنسان والمجتمع مرتبط بالمركزية الأوربية، وهو يحاول أن يعيد تعريف الأفريقى ومجتمعه بهذه المصطلحات الأجنبية. وأخيرا حتى شعر-الإحتفالات المفترضة بإستعادة الذات يصعب تمييزه من بين التيار العام للشعر الفرنسي. إن خريف الأزهار الشريرة شارك من خلال تقليد يتسم بالإفراط فى الحرص الذاتى، أصبح مختلطا مع ربيع البعث الأفريقى. إن تحذير فانون مضى دون أن يهتم به أحد:

بالنسبة لنا فإن الإنسان الذى يمجد الزنجى هو "شخص مريض "مثل الشخص الذى يلعنه. (10)

10- فرانز فانون . البشرة السوداء والقناع الأبيض، ترجمة ماركماف ، لندن ، 1970 ينقل النص الإنجليزى P .136

لكـن هـذه المشـكلة لاتنطبـق علـى أنصـار الزنوجـة وحـدهم. فالذهنيـة الأفريقية عموما وكذلك المواقف الأفريقيـة تجـاه الجـنس والثقافـة، فشـلت فـى إستيعاب الأسس الحقيقية لنظرية المعرفة الخاصة بالمركزيـة الأوربيـة. دعنـا نأخذ هذا المثل البسيط والأساسى لطريقـة القيـاس المنطقـى فـى البحـث وهـى واحدة تنطبق على الإفتراضات الرياضية أو العلمية كمـا تنطبـق علـى حقـائق مفترضة تبدا من أصل الكون الى الأسعار المتذبذبـة للبتـرول فـى السـوق. إن أسس هذا التقليد الفكرى الأوربى تسمح بالضرورة بالزيف الذى لامثيل لـه أو الصريح، وهى حقيقة ثبتت بمعيار معتبربالتحليل الأوربى ونتائج حول بعـض الثقافات والحضارات الأخرى. هـذه العمليـة الخاصـة بـالتفكير تتطلـب الجهـد الدعائى لتحويل الشىء الغير قابل للإثبات الى مفهوم مرجعـى. يلقـن المجتمـع مذهب القبول بمعيار بسيط فردى للحكم على أى عدد مـن الأحـداث الإنسـانية والعـادات، والتقيمـات وحتـى عـادات الفهـم. (إن الفروديـة واحـدة مـن أعظـم الأمثلة الحديثة والسيئة السـمعة. المعياريتكـاثر، يخلـق لغتـه الخاصـة وعالمـة المصغر الهرمى للمفاهيم الفرعية فى إطار منسـجم داخليـا. إن الطبـع الثقـافى الأوربى يبدو من الناحية التاريخيـة موصـل الـى إختـراق هـذه المعـايير. إنهـا مسئولية المثقفين الأفريقيين اليوم ليس فقط مناقشة هذه المعايير،بل أن يتجنبـوا تكيف الكائن الإجتماعى بالمعيارالفردى للمنهجية الأوربية .

إن سارتر مثلا، يتلهف على إثبات أن فكرة الجنس يمكن أن تمتزج بفكـرة الطبقة، فكتب يقول:

الأول (الجنس) محسوس وخاص، الثانى عام ومجرد: إحدهما ينبع ممـا سـماه جاسبرز بالفهم والآخر ينبع من التفكير. الأول هو نتيجـة توليفـة سـيكولوجية والثانى هو بنية منهجية قائمة على الخبرة.

من هذا يستنتج سارتر أن الزنوجـة حتمـا سـوف تهىء"التـألف أو التحقـق الإنسانى فى مجتمع يدون أجناس " دعنـا الأن، مـن مفـاهيم منحـازة لمركزيـة أفريقية، نفحص العلاقات المتناقضة التـى طرحـت أعـلاه. هـل مفهـوم الذاتيـة العنصرية للأفريقيين يستبعد حقيقة عملية التفكير؟ ومن موقـف نقـدى متشـدد، هل حقيقة البنيـة الأفريقيـة الإجتماعيـة – التـى منهـا فقـط، " يمكـن للطبقـة أن

تحصل على تعريف حقيقى ملموس – وليس إنصهارشامل لعلاقات الوظائف الفردية بالمجتمع ، والتى لايمكن تمييزها عن " التوليفة السيكولوجية " للذات والمجتمع ، من طريقة تصور ذاتى مطابق لذلك الإنتماء العنصرى .
العكس ليس فقط غير قابل للإثبات لكنه غير متصور فى الرؤية التقليدية الأفريقية للإنسان ، ويبقى السؤال هو : سواء كانت هذه المفهومية الكلية يمكن إنقاذها من التقسيمات الفكرية الأوربية أو ما يجب إدراجه من جانب الثقافة الأكثرجزما فى" تحقق الإنسان فى مجتمع بلا تمييز بين الأجناس " الإجابة بالنسبة لأنصار الزنوجة ، الذين قالوا نعم مؤخرا للإختيار الثانى ، بالتنبؤ . لأن الزنوجة ، بعد أن تملكوا استسلمت لإغراء توليفة الثقافة الأوربية قبلت العواقب التى حاقت بالعلاقة الصغرى فى كل تقدم ديالكتيكى . بعد أن تملكوا، فإنهم يحاولون حصر العالمية المتغيرة " للخبرة الأفريقية بإلحاقها بعقيدة الإيمان بإله واحد – (يسميها سارتر القضية. النقيض بالطبيعة) أى بمعيارية أوربية محددة لايمكن إثباتها، غير ذات صلة بالموضوع.

دعنا نتجاوب، ببساطة شديدة، كما أتصورأن أخانا الأسطورى البرىء سوف يستجيب فى قريته العذراء، وهو يتابع رياضته البريئة، فجأة واجهه شخص ديكارت فى خوذته، مشغولا بإختراق غابة العقلية السوداء السابقة على المنطق بقاربه الفكرى. عندما يأخذ شبح ديكارت فى الشخبطة على عقل أخينا الذى يشبه صفحة بيضاء الإفتراض المشهور، " أنا أفكر إذن فأنا موجود "، يجب علينا ألا نتجاوب كما يفعل أنصار الزنوجة بكلمة "أنا اشعر إذن أنا موجود" لأن ذلك يعنى أن تقبل غطرسة فلسفية ليس لها اساس يمكن إثباته، وهى فلسفة تختزل المنطق الكوزمولوجى للكينونة فى تخصيص وظيفى للكينونة. لايمكننى أن أتخيل أن " سوادنا الحقيقى البرىء كان يسمح أبدا لنفسه بأن يتحول الى الوضع الزائف لمواجهة مانوية خبيثة بأخرى. فأنا اشك أنه سرعان ما يختزل مكتشفنا الأبيض الى نسب لغوية بإجابته. " أنت تفكر، إذن أنت مفكر" أنت واحد مما يفكرون. رجل أبيض فى قبعة داخل غابة أفريقية، يفكر، وفى النهاية، رجل أبيض لديه مشاكل – يعتقد فى وجوده ذاته وأعتقد أنه لن يصل الى هذه الملاحظة عن طريق الفطنة فقط.

ملحق: المسرح الرابع

(من خلال أسرار أوجين (1) حتى أصول تراجيديا اليوروبا)

البحث المتصل عن معنى التراجيديا، بغرض إعادة تعريفها بمصطلحات ثقافية أو خبرة خاصة، هى على الأقل، إعتراف الإنسان بمساحات معينة من الخبرة العميقة، التى لم تشرح بدرجة مقنعة عن طريق نظريات علم الجمال العامة ، ومن القلق الذاتى الذى تثيره رؤى الإنسان الإبداعية العميقة ، هذه اللوعة فى داخل النفس البشرية التى نسميها بطريقة غامضة " تراجيديا " هى أقوى الأصوات المستمرة التى تأمرنا بالعودة الى أصولنا . هناك، يحوم حولنا بطريقة مضللة المفتاح الموصل الى المفارقة الإنسانية، الى خبرة الإنسان فى أن يكون أولايكون، شكوكه كجوهر ومادة، هواجس الزوال والأبدية. والإندفاع الكاسح للتفرد والوحدانية.

طريقنا الى قلب اسرار اليوروبا يسير بحقائقه الساخرة فى ضوء ما يقوله نيتشه (2) والربة الفريجية Phrygian deity لكن هناك التحولات الرئيسية التى لامفر منها. " أيها الإغريق المباركين " هكذا يغنى مطربنا المجنون فى حالة من الطرب الشديد " ما أعظم إلهكم ديونيسوس، إذا كان إله ديلفى يظن أن هذه الأغانى لازمة لعلاجكم من جنونكم الديثرامبى، هكذا يتشابه فن أبوللو بفن أوباتالا الرصين (3)،

1- أوجن إله الإبداع ، حارس الطريق ، إله الحرفية الفنية .المكتشف ، الصياد ، إله الحرب ، راعى العهد المقدس .

2- نيتشه – مولد التراجيديا.

3- أوباتالا : إله الخلق ، أوباتالا يشكل القوالب لكن نفثة الحياة يعطيها الإله الأعظم أوديمار . فن أوباتالا فن جمالى وشكلى

ذلك الفن النقى غير الملوث ، حتى " الجوهر " وهو مصطلح شعائره ، بدرجة تغرينا أن نضعه فى نهاية محور الإبداع مع أوجين ، فى علاقة تطورية معادلة لأخوة ديونيسوس - أبوللو التى إصطنعها نيتشه لكن أوباتالا إله النحت ليس فنان الإيهام الأبولونى لكن فنان الجوهر الداخلى، فنان البرونز المثالى وغطاء الربة إيفى Terra –cotta الذى قد يغرى بالمقارنة المتضمنة فى الفن " الأبولونى " الذى مات فى زمن مضى لايذكره أحد الأن ، ولم يبعث مرة ثانية ، وهذا دليل فقط على سطحية الثقافة العامة للقصور نه شىء غريب على روح أوباتالا مبدع اليوروبا " الأصيل " إن أوباتالا يجد تعبيره ، ليس فى أغانى أبولو نيتشه ، ولكن كإعلان لإرادة العالم . إن التلطيف المتبادل للإيهام والإرادة، اللازم لفهم الروح الهللينية، قد يضللنا، عندما نواجه فن اليوربا، لأن الكثير منه فيه شبه فى صفائه الجمالية مع فنون البلاستيك الهللينية . إن فن اليوروبا التقليدى مع ذلك، ليس فنا فكريا، Ideational لكن " جوهريا" Essential إنها ليست الفكرة (الفن الدينى) التى تنقل الى الخشب أو تترجم فى الموسيقى أو الحركة ، ولكنه خلاصة الكينونة الداخلية ، تفاعل رمزى لجوانب كثيرة من التجليات (فى محيط عام) مع فهمهم الأخلاقى .

أوجين، من جانبه، يفهم بطريقة افضل عن طريق القيم الهللينية كمجموع لفضائل ديونيسيوس، وأبوللو ويروميثيوس. ليس هذا كله فقط بل يتجاوز، حتى الأن، الأساطير المشوهة حول سمعته كارهابى، فالشعر التقليدى يسجل له أنه " حامى الأيتام " " سقف فوق الذين لا مأوى لهم " " الوصى الرهيب على العهد المقدس " فأوجن يمثل السمو الإنسانى لكن العدالة الراسخة التى تعيد الحق الى نصابه (على عكس سانجو الذى هو تبكيتى من البداية)، الفنان الأول وحرفى عملية التشكيل ، الذى يستدعى روحا تشبه روح أبوللو التى قال عنها نيتشه ، " تأثير هائل للصورة ، والمفهوم، والمذهب الأخلاقى والعطف " أوباتالا هو جوهر عملية الإبداع : أوجين هو حافز الإبداع وغريزته ، جوهر القدرة الإبداعية .

بيته محمل بالثراء، لكنه يتزين بأغصان النخيل
يغامر بالتقدم الى الأمام، ليقيم ملجا للمهانين،
أطلق قانون الحرب لكى ينقذ العبيد
ولأجل شفاء العميان، غاص فى أعماق الغابات
ذات الأعشاب العلاجية الكثيرة الثمار
إنه واقف كحائط صد حماية لأبناء الموتى الذين فى السماء
تحياتنا، أيها الكائن الخالد الذى يسبح فى أنهار من الدماء.

هذه الفضائل تضع أوجين فى معزل عن الرقصات المشوهة التى قادت نيتشه اليها العصبية الديونيسية فى بحثه عن روح " آرية " مختارة، لكن لا تنقص من عظمة أوجين الثورية. بالمقارنة، إنها الإضاءة العميقة لفطنة نيتشه فى نبضات عامة أساسية تنكر نتائج جنسه الإستعبادية حول طبيعة الفن والتراجيديا. فى رحلتنا الى قلب فن التراجيديا فى اليوربا الذى ينتمى حقيقة الى أسرار أوجين الكورالية ونشوة السكارى واللاهين، فإننا لانجد أن اليوروبا، كما قد فعلت الأغريق حين " اقامت للكورس منصة الأصوات الخيالية ووضعت هناك أرواح طبيعية خيالية" عن أى اساس، يعلن نيتشه، إن التراجيديا الإغريقية هى التى طورت: بإختصار، مبدأ الإيهام.

تراجيديا اليوربا تنغمس مباشرة فى " عالم الموسيقى " مرجل العالم المظلم إرادة ونفسا، الذى يغلى بإرادة العالم المظلم ونفسه، قالب الموت والصيرورة غير المكتمل النشوء. لقد إنغمس أوجن ذات مرة فى هذا الرحم وخرج، الممثل الأول، يتفكك فى الهاوية. إعادة تجميعه روحيا لاتتطلب" نسخ الواقع " فى التمثيل الشعائرى للمؤمنين به، أكثر مما يفعل أوباتالا فى عرض بلاستيكى ، فى فن أوباتالا . الكورس فى أسرار أوجين هو كورس الإتصال، يضم فى كيانه الجماعى جوهر تلك الهاوية الإنتقالية، لكن كجوهر فقط، مصون، ويتم التعبيرعنه بطريقة صوفية.

فى داخل هاوية الابتهالات الصوفية، فإن الممثل الأول (وكل إله كورالى فردى) يقاوم، مثل أوجين أمامه، الخطوة الأخيرة قبل الفناء النهائى، من هذا فقط يخطو ممثل الشعائر التراجيدية الخالدة الى الأمام، أولا بإعتباره المتحدث

الرسمى باسم الإله الذى لا يقاوم. ينطق برؤى ترمز الى خليج العبور، مفسرا للسلطة المكروهة التى إنغمس فيها بإعتباره نائبا لإرادة الكورس. فقط فيما بعد، عند الإنطلاق من ذروة التراجيديا، يأخذ الوعى الذاتى الهادىء لأوباتالا يعيد تقييم سيطرته الإبداعية. اما هو الممثل، فإنه يخرج كصوت وسيط لإله. لكنه يقف الأن، كما لو كان بجانبه، مراقبا، فاهما، مبدعا. من المعروف فى هذه المرحلة أن من حقه المتعة الجمالية، ليس فى داخل قلب نيتشه الواحد الأصيل بل فى الإحتفال البعيد للنضال الكونى. هذا الهدوء الجمالى المؤكد هو الرابط بين فن أوجين التراجيدى، وجمال اوباتالا البلاستيكى . فالإله الطاهر أوباتالا هو الرحم الهادىء للذكريات، قوة سالبة تنتظر وتحتفل بكل فعل يتم بتضحية من أجل استعادة كينونته الأزلية. (سوف تأتى فيما بعد الى قصة الانفصال الأول) إن جماله غامض. يعبر فقط عن عزيمة العلاج الجمالى من خلال حكمة القبول. إن معاناة أوباتالا الصبور هى الجماليات المعروفة جدا عن القديس.

بالنسبة لليوروبا فإن الألهة هى المعيار النهائى للأبدية، كما أن البشر فى حالة إنتقال أرضى. أن تظن، بسبب هذا، أن عقل اليوروبا يصل بالفطنة الى حد الذوبان فى جوهر شبيه بالإله فهذا يعنى إساءة فهم مبدأ الشعائر الدينية، وأنك تسىء كمافعل الكثيرون، قراءة مغزى الحياة الدينية. فالماضى، والحاضر والمستقبل بتصورهم ونسجهم هكذا فى رؤية عالم اليوروبا، فإن عنصر الأبدية الذى يعد إحتكارا للآلهة ليس له نفس صفة البعد أو الإستبعاد التى له فى الثقافة المسيحية أو البوذية. إن عقيدة اليوروبا فى الحياة المعاصرة فى نطاق خبرته اليومية لهذه الوجوه الزمنية التى سبق الإعتراف بها منذ زمن طويل لكن أسىء تفسيرها ثانية. إنها ليست شيئا مجردا. فإنسان اليوروبا ليس مثل الرجل الأوربى، مهتما بالجوانب الفكرية المجردة للزمن، إنها متحققة بطريقة واقعية جدا فى حياته الخاصة. فى ديانته، فى حساسيته، كى تكون مجرد عناوين لشرح نظام عالمه الميتافزيقى. لو أمكن لنا أن نضع نفس الشىء، فى تعريفات مجسدة، للحياة، الحياة الحاضرة، تنطوى فى داخلها على مظاهر من الأسلاف ، والأحياء والذين لم يولدوا بعد ، كلهم داخل الذكريات ومظاهرالحياة، بعيدا عن التصور المجرد فقط .

ومع ذلك، فإن إنسان اليوروبا لايعجز لهذا السبب عن التمييز بين نفسه وبين الآلهة، بين نفسه وبين الأسلاف، بين الذين لم يولدوا وبين واقعه، او يلغى وعيه بالفجوة الأساسية القائمة بين منطقة من الوجود وأخرى إحتفالات المديح والتهدئة التى تقدم لتلك القوى الكونية التى ترقد فى حراسة الفجوة. من الناحية الروحية، يمكن التعبير عن قلق الذات اليوروبية الأزلى كالحياة فى الذاكرة الجماعية المتعلق بالإنفصال الأول فى أثير العبور. (4) أول تحدى له يرمز له بأسطورة الألهة، وهبوطها الى الأرض والمعركة مع النمو الفوضوى الهائل الذى ختم عملية الإتحاد مع الإنسان. لأنهم كانوا نازلين الى الأرض، ليس فقط من أجل الاعتراف بهم، لكن لكى يعاد اتحادهم بجوهر الإنسان، لكى تدعى ملكية هذا الجزء من الوعى الإبداعى الخاص برحلة الإنتقال التى كانت تملكه الإلهة الأولى أوريزانيللا وتم التعبير عنه خلال تنشيط مستمرلصور الإنسان – ذكريات موجزة لوجوه إلهية – بقدر ما كان حزن الإنسان على خسارته للجوهرالأبدى لكينونته والذى يوجب عليه أن ينغمس فى علاقات رمزية لكى يستعيد كينونته الكاملة.

التراجيديا، فى دراما اليوروبا التقليدية، هى الحزن على هذا الإنفصال، تفتيت الجوهر عن الذات. موسيقاها هى الصرخة المشلولة لروح الإنسان الأعمى وهو يتعثر فى الفراغ ويسقط فى هوة عميقة، الموسيقى التراجيدية من الروحانية والرفض الكونى هى الصدى الخارج من ذلك الفضاء؛ المحتفل يتكلم، يغنى يرقص فى صور نموذجية أصيلة من داخل الهاوية. الجميع يفهم ويتجاوب، لأنها لغة العالم

4- سوف أجعل هذا أكثر إقناعا، اليوم بتعبيرات أصل الجنس، الجذور، التجول والإستيطان هذه الخبرة الجماعية أقل بعدا وتماثل منهجية الفوضى الأزلية كذلك شعائر الانتقال (الميلاد والموت الخ) انظر هامش دراما سانجو فى الفصل الثانى .

من الضرورى أن نؤكد أن الألهة كانت نازلة إلى الأرض لكى يتم اعادة إتحادها مع الانسان، لأن هذه التراجيديا لايمكن أن تكون، فحزن الإنفصال لايمكن أن يحصل على هذه النسب التراجيدية، لو أن وضع الألهة على

الأرض (فى مفهوم الانسان، مثلا) كان وضع ابتعاد إلهى . هذا يشهد عليه شكل العبادة. التى تتميزبالرفقة وعدم التبجيل فقط عندما يتسم الرحيل الى الجدود بالدعارة فى وسط الحزن، التحول الى شبه انسان لعدد لا يحصى من الألهة هو عامل آخر مما يرفع مستوى الوعى الإلهى الطبقى. لكن فى النهاية، هى الانسانية المتأصلة فى الآلهة أنفسهم، إرتباطهم بالانسان من خلال علاقة حية مع الطبيعة والظواهر. الاستمرارية بالنسبة لليوربا تعمل من خلال مفهوم الدورة الزمنية وتبادل الإنصها الحيوى للمادة والوعى.

أوجين هو الممثل الأول – لأنه يقود الأخرين -. هو أول إله يتعذب، أول طاقة إبداعية. أول من قام بالتحدى، وفاز بالعبور. وفنه، الفن الأول، كان فنا تراجيديا، من أجل الدراما التكاملية لتركيبة من يخلف اوريزانيللا، مسرحية آلام أوباتالا، هى فقط الحل الجمالى لورطة أوجين التراجيديا. إن ميتافيزيقا اليوروبا الخاصة بالتكيف والحل يمكن أن تأتى فقط بعد مرور الألهة عبر خليج العبور، بعد إختبار الشيطان لإرادة أوجين ذاته الإله المكتشف فى مرجل إبداع القوى الكونية. فقط بعد هذا الاختبار أمكن لعالم اليوروبا المنسجم أن يولد، إرادة منسجمة تهىء كل مادة غريبة أو مجردة للدخول فى روحانياتها المتوترة بصورة نهائية. إن حيلة أوجين فى التغلب على هوة الانفصال، كانت معبودا وثنيا من خام الذهب، رمزا لطاقات الرحم الأرضى ، قاطع ولا حم للحياة، فأوجين، خلال فعله الفدائى أصبح الرمزالأول للتألف بين التباينات حين، استخلص من الأرض عناصر لإخضاع مظاهر الفوضوي فى عالم الآرباب . فى الوعى التراجيدى فإن ذات المنشد تخرج خارج عالم العدم (أو الفوضى الروحية) التى يقوم بتدمير الوعى الإنسانى بقوة، خلال مناطق من الرعب والطاقات العمياء، فى تقمص روحانى مع الألهة، أى الوجود الخالد، الذين سبقوه ذات مرة بوعى مماثل عما لديهم من نقص. فالحزن الشعائرى تمت تجربته كذلك البث الأولى ليأس الألهة – هائل، خاشع، غير مفهوم دائما. نحن نسعى دون جدوى لكى نمسك به فى كلمات: هناك بالنسبة للبطل شىء مؤكد هو تجربة الهاوية – الضحية التراجيدية ينغمس فيها رغم أن الشعائرأرضية دنيوية والتى يتم فدائها عن طريق الفعل 0 فقط بدون التمثيل، ولكن بالرغم من ذلك فإنه مفقود الى الأبد فى مطرقة الطغيان التراجيدى.

لذلك فالتمثيل نقيض الروح التراجيدى ، لكنه أيضا مكملا طبيعيا له. إن تمثيل الغريزة البروميثية فى التمرد، فتحول الحزن الى غابة إبداعية تحرر الإنسان من يأس كامل مدمر، وتطلق من داخله أعظم وأعظم إختراعاته القتالية، التى دون إغتصابها لأراضى خليج الجحيم الداخلى فإنها تربطها بأمال واسعة فى رؤيتها. فقط معركة الإرادة هى هكذا إبداعية بالدرجة الأولى، فمن توترها الروحى تنبع صرخة الروح البائسة التى تثبت عزاءها، الذى يتذبذب وحده داخل أقواس الكون يغتصب قوات الهاوية (على الأقل لفترة قصيرة) ففى اللحظات المناخية المشحونة فى الشعائر التراجيدية نفهم كيف أن الموسيقى جاءت لتكون الشكل الوحيد الذى يمكن أن يحتوى الحقيقة التراجيدية. فالمنشد لاينقاد بأى شىء آخر الى قلب التراجيديا النقى. فالموسيقى بإعتبارها تجسيد للروح التراجيدى قد جرى إستنفادها بوعى فى الفلسفة الأوربية؛ فلم يبقى إلا القليل لكى نضيفه، والكثير لتوصيفه. وأن وظيفة وطبيعة الموسيقى فى تراجيديا اليوروبا تكشف بصفة خاصة عن وجوه القصور بسبب تقبلنا لنتائج الحدس الأوربى على مدى طويل.

إن المفهوم الأوربى للموسيقى لايضىء بصورة كاملة علاقة الموسيقى بالشعائر وبالدراما بين شعب اليوروبا. فنحن محاطون بفعل الإعتراف بعالمية المفاهيم فى الفهم الحدسى الأوربى لعواطف الإرادة. أولا، لأنه ليس من الموسيقى فى شىء أن تفصل شكل موسيقى اليوروبا من الأسطورة والشعر، فطبيعة موسيقى اليوروبا هى بشكل مكثف طبيعة اللغة والشعر، مشحونة بدرجة قوية بالرموز المنشئة للأساطير. نحن نعترف دون تردد بكلمات المجاملة الفنية التى توجه لتجاوب الموسيقى الأفريقية للأنماط النغمية (المعنى والإيهام) للغة، لكن الأهمية الجمالية والعاطفية لهذه العلاقة لم تستوعب بطريقة حقيقية، وهى التى تنبع من تزامن أولى بين أشكال الفن فى ثقافة ذات وعى كامل وإستيعاب للظواهر. من أجل ذلك، فإن اللغة ليست حاجزا يحول دون العمق عموما للموسيقى ولكنها بعد من الأبعاد المحققة لتناغم ووضوح هذا الشكل المستقل للفن الذى نسميه بإرادتنا الكاملة موسيقى. اللغة ترتد فى الشعائر الدينية الى لب، متجنبة الحدود العقيمة للتخصيص. فى الجنازات الدينية، نرى دائرة الناعين الأولية، غابة من أشجار الصنوبر

السوداء لاعمر لها، ترفع صوتها بأغنية حول، موقد نار، وترد الكلمات الى جذورها، الى مصادرها الشعرية عندما يكتمل الإنصهار وتصبح حركة الكلمات هى رحلة الموسيقى نفسها ورقصة الصور لم تزل اللغة هى جنين الفكر والموسيقى حيث تصبح الأسطورة رفيقا يوميا، لأن اللغة هناك هى بإستمرار اسطورية شعرية.

لذلك فإن اللغة فى موسيقى اليوروبا تتحول من خلال الأسطورة الى سر، رسالة (ماسونية) بها رمز التراجيديا، وسيط رمزى ذو مشاعر روحانية فى قلب الاتحاد الكورالى . فتتجاوز التخصيص (للمعنى) وتفتح ينبوع التراجيديا حيث تنفجر النغمات السحرية المألوفة المتقطعة(disruptive melodies) هذا الإتحاد البنائى للإشارة واللحن، فى الموسيقى التراجيدية الحقيقية، يقلب الشكوك الكونية التى تسود الحياة البشرية، فتظهر عظمة وقوة الخلق، لكن فوق كل شىء، فإنها تخلق إحساسا مؤلما بسعة الفراغ الوحيد الإتجاه، حيث يسكن الذكاء المبدع ويدفع الروح لاكتشافات تافهة. الأحاسيس فى هذه اللحظات لاتترجم الأسطورة فى تجسيدات حسية محددة، لقد بقينا مع القيم العاطفية والروحانية، وهى الخبرة الأساسية بالواقع الكونى . إن الأشكال الموسيقية لاتتجاوب فى هذه اللحظات مع العالم الفزيقى، ليس فى هذه اللحظة أو فى أى لحظة أخرى. *المنشد ما هو إلا ناطق بصوت عالم الأرباب الذى " يرتجل " فى سرحانه الليلى وهو نائم، تزامن الأشكال الموسيقية الشعرية – ليس تمثيلا لاعترافات الأسلاف، ولا إعترافا بالأحياء أو بالذين لم يولدوا بعد ، لكن بالأرض التى لا يملكها إنسان التى بين وحول هذه التعريفات الوقتية للخبرة. الماضى هو الأسلاف، الحاضر يخص الأحيا، أما المستقبل فيخص الذين لم يولدوا بعد. فالألهة يقفون فى نفس الوضع بالنسبة للأحياء كما يفعل الأسلاف والذين لم يولدوا بعد، يخضعون لنفس القوانين، يعانون نفس الألام والشكوك*، يستخدمون نفس الذكاء البنائى للشعائر من أجل الانغماس الخطير فى المنطقة الرابعة للخبرة، هاوية العبور التى ليس لها قرار. حوارها قداس، موسيقاها تأخذ شكلا من انغماس الانسان غير المفهوم فى هذه المنطقة من الوجود، مدفون كلية عن المعرفة العقلانية. إن مصدر المنشد المتمكن، الذى يغنى من هذه اللحظة سلالات شعرية اسطورية غير معروفة، وقرارها الذى هو الصوت المقابل الذى يتم الامساك به فورا ويقذف بكل رعبه وخوفه فى

جوف الليل بواسطة منشدين متحمسين يتمايلون، هذا المصدر باقيا فى منطقة الخشوع للعبور.

هذا المسرح الرابع،هو دوامة النماذج الأصلية ومواطن الروح التراجيدية

من الضرورى أن نتذكر ثانية أن الماضى ليس سرا غامضا ورغم أن المستقبل (الذى لم يولد) مازال غير معلوم. فإنه ليس سرا غامضا بالنسبة لليوروبا لكنه متعايش فى الوعى الحاضر – فالرعب المأساوى لهذا لا يوجد فى إستدعاء الماضى أو المستقبل. إن مسرح الإنتقال هو على أى حال، الهاوية الميتافيزيقية للإله والإنسان، وإذا إتفقنا على أن، فى الإحساس الأوربى، الموسيقى هى " النسخة المباشرة " أو التعبير المباشرعن الارادة، " فذلك فقط لأنه لاشىء ينقذ الانسان (سواء الأسلاف أو الأحياء أو الذين لم يولدوا) من خسارة النفس فى هذه الهاوية سوى قرار هائل للارادة التى بصلواتها وابتهالتها الشعائرية، استجابتها، وتعبيرها هى الصوت الغريب الأجنبى الذى تعطيه اسم الموسيقى. ففى ساحة الأحياء، عندما يتعرى الإنسان من النتوءات الزائدة، عندما تحل به الكوارث والصراعات (مادة الدراما) وتسحقه وتسلبه من الوعى الذاتى والإدعاءات، فإنه يقف فى الواقع الراهن على حافة الهاوية، لم يبق لديه شىء فى وجوده الفزيقى الذى ينطبع بنجاح فى إدراكه الروحى أو النفسى. إنه فى مثل هذه اللحظات تبدأ ذاكرة الإنتقال عملها وتحمله الذكريات الحميمة من هذا المعادل الحاد لتقدمه عبر خليج الإنتقال، إذ تتفسخ نفسه وكفاحه وإنتصاره على عملية إدراجها ضمن جنس من الأجناس عن طريق وكيل الارادة، هذه هى الخبرة التى يعيد خلقها كاتب المسرح التراجيدى الحديث عن طريق وساطة الحدث المادى المعاصر

، بما يعكس عواطف المعركة الأولى الفعالة للإرادة فى هوة تفسخ الارادة .(5)
149

أوجين هو الممثل الأول فى تلك المعركة، ودراما اليوروبا هى إعادة تمثيل للصراع الكونى.

لكى نتعرف لماذا أختير أوجن لدوره (وعقوبة الرعب التى عليه أن يتحملها من أجل تحديه) هو أن نخترق رمز أوجين كجوهر للشحن وكإرادة مقاتلة داخل رحابة كونية لخليج العبور. لقد قلنا لاشىء غيرالإرادة (لأن هذا فقط تم تركه دون أن يمس) هى التى تنقذ الكائن من الفناء فى الهاوية. أوجين هو تجسيد الإرادة، وأن الإرادة هى الحقيقة المتناقضة فى عملية التدمير وعملية الإبداع فى الإنسان,هناك واحد فقط هو الذى اجتاز تجربة التفسخ هذه حيث إختبرت روحه ووضعت مصادره النفسية تحت ضغط القوى المعادية لتأكيد فرديته هو فقط يمكن أن يفهم ويكون قوة الإنصهار بين النقيضين. الحساسية الناتجة هى حساسية الفنان، وهو فنان عميق الى الدرجة التى يفهم عندها ويعبر عن مبدأ التدمير وإعادة الخلق هذه.

يجب علينا ألا نبتعد بنظرنا عن حقيقة أن أوجين هو الروح الفنية، ليس بالمعنى العاطفى الذى يحاول مداحى الزنوجة أن يجعلونا نتخيل الزنجى بإعتباره حدس فنى نقى. الحقيقة الإبداعية الهامة عن أوجين هى توكيد الذكاء الإبداعى. هذاغير متصالح مع الحدس الساذج. فالأداة الرمزية لإنتصاره هى خام الذهب، وهى وسيط فنى محلى أساسى كما أنها رمز الى عمق الطاقات الأرضية، مفجر للطاقات الطبيعية، وهى قوة ربط بين الأجسام المتباينة والخواص. هكذا أوجين، ممثل تراجيدى ، صوت أزلى للإنسان المبدع دون تناقض الجوهريات ، هو الرائد والجد فى الفن

5- أو أيضا الذاكرة الجمعية للبعثرة وإعادة التجميع فى مجىء الأجناس الى الوجود. كل هذا، وطبعا تكرار تجربة الميلاد والموت، وهى موتيفات سيكو تاريخية للتجربة التراجيدية: جوهر العبور

البدائىإنه مبدأ الإبداع حين يتحدد فى الأناشيد الرعوية، كما حاولت الزنوجة أن تحدده، لتمنعنا عن اتخاذ القرارات الأصلية والعميقة للتجربة والمعرفة. الممثل التراجيدى للعصر القادم (العصر الحالى بالنسبة للأوربيين) هو السلف

التكنيكى الجديد سانجو (6) إله الكهرباء، الذى تنبع تراجيديته بالمثل من مبدأ التدمير الذاتى الأول. يتمثل (كما فى عقوبة متأخرة لأوجين) فى التدمير الجاهل الأعمى للحمه ودمه. فالذى كان بالنسبة لأوجين، عقوبة مدمرة قادته الى دراما ثانوية " للألام " كان فى سانجو هو لب مأساته التراجيديا ذاتها. العملية التاريخية للتخفيف فى التحدى التراجيدى يتمثل فى العلاقة بين هاتين الأسطورتين. سانجو هو إله متحول الى إنسانى؛ تاريخه يدور حول حماية الطغيان البسيط؛ تدميره الذاتى هو الإنفجار المحورى العنيف الناتج عن تضخم الذات. حيث كانت غربة أوجين عن الانسان هى الخطأ اللاحق به، إغتصاب لإنتصاره الأساسى على حراس خليج العبورأما سانجو فكان " فى شخصه " سفاحا منتقما وحشيا لمن هم أدنى منه ممن تجرأوا على تحدى سلطته. لكن "خوف سانجو وشفقته " شيء لايمكن انكاره. فقط " خوف وشفقة " من الخيانة الانسانية لهذا التلميذ الواقف على حافة الهاوية الصاعدة التى سبق اخضاعها من جانب أوجين. لن نجد جذور التراجيديا فى اسرار سانجو.

إن أسطورة اليوروبا هى تدريب مكرر فى تجربة التفكك، وهذا مهم بالنسبة للتباعد الظاهر للإرادة بين شعب بنيت أعرافه، ثقافته وغيبياته على الإستسلام الواضح والقبول، الذى يختبر فى العمق، تقدير لبصيرة الإنسان الثاقبة فى إتخاذ القرارالنهائى للأشياء والدليل المستمر على الإنسجام . ماهى القيم الأخلاقية التى نلتقى بها فى دراما أوباتالا، ممثلة لكنها أيضا من أول عمليات التفكك التى إختبرها أحد رؤساء الألهة؟ نحن نعود كثيرا الى الوراء الى الأصل، لسنا مشتبكين الأن فى معركة العبور مع أوجين، ولكن فى تفتيت أوريزانيللا، الرب الأول، الذى ولد منكل معبد البانثيون فى

6- سانجو: إله البرق والكهرباء طاغية أويو، أجبرعلى الإنتحار . أما أتباعه فقد أضفوا عليه صفة الألوهية وهو يزعم أنه وكيل البرق.

اليوروبا. تخبرنا الأساطير أن أحد العبيد دفعته الغيرة أن يدحرج حجرا على ظهر الربة الأولى والوحيدة فشطرها الى ألف قطعة وقطعة من هذا الفعل الأول للثورة ولد البانثيون فى اليوروبا.

الدراما التى تنبع من هذا الفعل ليست دراما الإنسان الممثل بل دراما الروح المعذبة، دراما أوباتالا. أسطورة اليوروبا تجمع أوباتالا، إله النقاء، أيضا إله الخلق، (لكن ليس إله القدرة الإبداعية) هو والرب الأول أوريزانيللا . شعائر أوباتالا هى مسرحية فى الشكل، هى إحتفال مؤثر أقرب معادل لها فى المصطلح الأوربى هو مسرحية الألام . الدراما هى الأساس كله: الأسر، العذاب والفداء. فأوباتالا يتم أسره بطريقة رمزية، يحبس ثم يؤخذ رهينة. فى كل مرحلة هو تجسيد لمعاناة الإنسان، غير الشاكى، يتعذب، ملىء بخصال الفداء، الإحتمال والشهادة. الموسيقى التى تصاحب شعائر أوباتالا هى نغمة صافية غنائية، بها نظام وهارمونيا، عظيمة ومقدسة. ومن الملفت أن الحافز أبيض دلالة على شفافية القلب والعقل؛ هناك رفض للغموض، ايقاعات الملابس والموسيقى تتوحد لطرد الغموض والخوف؛ شعرالأغنية إبتهالات وتضرعات، فالمصطلح الدرامى هو المواكب أو الاحتفالات. هى دراما تستبعد منها قيم الصراع أو الروح الثورية، ليحل محلها الكفاءة واليقين فى قرار منسجم ينتمى الى العصر والى الايمان الانسانى، إنه نقيض للتحدى التراجيدى لأوجين فى الإنسان.

التناسب فى التراجيديا يحكمه عنصر المجهول فى قوى المعارضة أو نتيجة سوء التقدير من جانب الضحية التراجيدية. فدراما أوباتالا تستغنى عن تأثير المجهول وأن العذاب هواستدعاء لعزلة الرب الأول، لأن هذه الدراما، كما صرحنا من قبل، كلها شعوربالمعاناة. والجوهر هو التمهيد العاطفى لخلق الإنسان، فالجماليات، الصافية لتشكيل الإنسان، لاتقارن بالإنفجار الكونى داخل الوعى الذى أحدثته عملية إعادة خلق الذات. الحاجة العاطفية للخلاص بشهادة الحب والصلة الإنسانية، بإمتداد الذات الى وحدات معترف بها والى وحدات أخرى على درجة قوية من الوعى – هذه هى منطقة أوباتالا، صدفة رقيقة لإكتمال الأصل، أعمق جانب لإعادة خلق الذات، حزن الإرادة، هو جزء من لإستعادة الأصيلة التى تركت لمواهب أوجين الخاصة، وتقدير

شعائر تراجيديا اليوروبا هى تكملة إرادته لجوهر الحزن. هذا الجزء الأخير فى حد ذاته تبلوره مسرحية الألام. إن دراما أوباتالا هى تمهيد، عذاب وما بعد الموت. إنها ترمز أولا لعزلة الإله التى لاتحتمل. وثانيا، الى ذكرى عدم وصوله الى الكمال، أى الجوهر المفقود كذلك مع الألهة الآخرين، الذين لايحصلون لأنفسهم؛ كما فعل أوجين على فرصة الصراع من أجل الخلاص حيث يمكن لكل واحد أن يعيد خلق كل واحد عن طريق الخضوع لعملية تفكيك داخل قالب الإبداع الكونى، حيث تقوم الإرادة بعملية التجميع النهائية إن اثقل أعباء الإنفصال هو إنفصال كل واحد عن ذاته، ليس فصل كبير الألهة عن الإنسانية، واعظم جوانب رحلة الإله خطرا هى تلك التى يجتاز فيها الإله تجربة الإنتقال. إنها نظرة الى قلب الظواهر ذاتها. إن تصميم كوبرى فوقها لم يكن فقط مهمة أوجين بل من طبيعته، وكان عليه أن يجرب. أن يخضع فرديته مرة أخرى (أول مرة، كانت جزءا من وحدانية أوريزانيللا الأصلية) إلى عملية التفتيت، لكى يستوعب فى وحدانية عالمية، غير المدرك، الدوامة العميقة السوداء ذات القوى الشعرية الأسطورية، ليغمس نفسه كلية فى جوفها، وأن يفهم طبيعتها لكن بالقيمة القتالية للإرادة لكى ينقذ ويعيد تجميع نفسه ويظهر أكثر حكمة، وقوة من جفاف الأسرار الكونية، لينظم القوى الصوفية والفنية للأرض والكون لكى يصنع كوبرى لأصدقائه لكى يتبعوه.

صحيح إنه لكى تفهم، وأن تفهم بعمق، ألا تتحمس، أن تحرم من إرادة الفعل، لأنه ليس الواقع الإنسانى هو الذى يتقزم حجمه بالخوف وبالدهشة، بل حتمية هذا الخليج الكونى؟ لابد أن نتذكر أنه داخل هذه الهاوية هناك أنشطة الميلاد، والموت، والإمتصاص فى الظواهر(لأن الهاوية هى منطقة العبور بين مراحل مختلفة للوجود .الحياة، هى الإنعكاس السطحى لقوى الاحتواء، تصبح فجأة غير كافية، راعية غير محترمة عندما نلمح مصدر الطاقات الإبداعية والتدميرية. العذاب يلغى المتعة المعتمة فى الحياة الإنسانية، العذاب، العذاب الحقيقى الغامر لسانجو، عذاب لير، عذاب أوديب، هذا العذاب، هذا العذاب يجهز النفس لإستقبال الفناء النهائى للذات، ويحول أى فعل أخر الى شىء تافه، وفوق كل شىء يفتقر الى الكرامة. وماذا كان الكفاح التراجيدى للبطل، رغم كل شىء ، إلا أنه جهد لصيانة هذا المفهوم المتأصل

للكرامة التى تميل للفعل فقط حتى تلك الدرجة التى تمتلك نبلا حقيقيا للروح؟ ، فى هذه اللحظات يقترب من قبول حكمة أوباتالا الذى يستقر فيه الإيمان ، ليس على الذات ، ولكن على ذات عالمية تعتبر المساهمات الفردية أساسا بلا معنى. إنه الإيمان بمعرفة " الحكمة الغامضة للصفاء الروحي" إن هذا هو الذى يتم تفسيره بالمعنى الضيق بإعتباره فلسفة الأفريقي " لكن الفلسفات هى نتيجة النمو الأولى والخبرة التشكيلية، الحكمة الكهنوتية لجنس من الأجناس قائمة وتمارس بإستمراعلى أساس من الخبرة الجمعية للماضى، والحاضر ومن لم يولد . والوقائع المستقبلية تكمل اللمحة الفطرية وذاكرة قلب الكائن العابر.

فن اليوروبا " الكلاسيكى " هو فى معظمه تعبيرا عن قرار أوباتالا والمنفعة البشرية وهو يخلو تماما على السطح من الصراع والثورة. إن الأقنعة فقط توحى أحيانا برسائل لعالم الأرباب وتشير الى النماذج الأصلية للإنتقال، مع ذلك فحتى غالبيتهم يفتقدون القوة الكاملة للرؤيا الكونية، ويلجأون عمدا الى مواقف غريبة وكوميدي. هذه التشوهات يمكن التعرف عليها بسهولة بإعتبارها فن الهروب من اكتمال القوى الخاشعة. الرعب يمكن إستيعابه بالفن فى شكل تراجيدى ويطلقه الفن من خلال عرض كوميدى وتلاقى جنسى. القناع التراجيدى مع ذلك يقوم أيضا بوظيفة من نفس المصدر مثل موسيقاه – من الجوهرالنموذجى الذى تستمد لغته ليس من مستوى الواقع الفيزيائى أو من الذاكرة السلفية (السلف ليسوا أكثر من عامل أو وسيط) لكن من الأرض الخاشعة للإنتقال التى يحصل فيها الفنان على لمحات شاسعة عن طريق الشعائر، التضحية والإستسلام الصبورللوعى العقلانى حتى اللحظة التى يبدأ عندها فى الإرتباط بالأصابع والصوت باللغة الرمزية للكون. فن اليوربا الدينى الذى يشع بأنوار السلام يعمينا عن القوى المظلمة للفن التراجيدى الذى يمكن المشاركين فقط أن يدخلوه الفن المشوه لمذاهب الرعب يضلل البسطاء الى أن يعادلوا المخاوف المصطنعة مع إكتشافات العقل اليوروبى فى إرادته الفردية وذكرياتة الحميمية عن العذاب المقدس الذى يتعرض له الإنسان الفنان. دورة إيفى للشعر البنائى – شفائية ، تشخيصية جمالية وكلية المعرفة – تعبر عن فلسفة التفاؤل فى اعدادها الكهنوتى وعزمها على ألا تهاجم جميع الظواهر ، إن الألهة تهىء وتحتضن فى داخل حضورها

الأبدى مظاهر تبدو غريبة أو متناقضة ، لاغرابة من أجل هذا أن الطبيعة التفاؤلية المنفتحة للثقافة الكاملة هى صفة تعزى الى إنسان اليوروبا نفسه، وهو واحد بدأ يوجه امكاناته نحو العالم الحديث وهى إمتثال روحى يواجه به التهديدات التى تستهدف إنسانيته وصلاحيته الفريدة، وأسفاه ، فرغما عنه فإن السؤال الملح الخاص ينبض فى دم ممثله بين وقت وآخر يسأل ، ما هى إرادة أوجين؟ لأن مطرقة ارادة اليوروبا تم تشكيلها فى كور أوجين، وأى تهديد بالإنفصال كما هو الحال مع الآلهة هو كود للذاكرة لبعث الأسطورة التراجيدية.

إن أخلاق اليوروبا قد ساهمت أيضا فى الإستبعاد الخاطىء للأسطورة التراجيدية من الوعى الراهن؛ لأنه كما هو الحال دائما لأن السطح الناعم لعملية علاج الشرخ الروحى أو الإجتماعى أخطأه البعض أو الكل بسبب غياب مبادىء الخبرة الذاتية التى ضاعت فى العودة. الأخلاق بالنسبة لليوروبا هى التى تخلق الإنسجام فى الكون والإصلاح لما انكسر داخل الذات الفردية، لايمكن رؤيته كتعويض لحادثة فردية وقعت لتلك الشخصية. هكذا الطيب والشرير لايتم قياسهما بمصطلحات الإساءة ضد الفرد أو المجتمع، لأن هناك معرفة من داخل جسد إيفا والحكمة الكهنوتية إن أى جرح هو غالبا جانب واحد فقط من الوحدة التدميرية - الإبداعية ، لأن المخالفات حتى ضد الطبيعة ممكن أن تكون نوعا من الإغتصاب من جانب طبيعة إنسانية أعمق ولها أفعال تمكنها فقط أن تفتح الينابيع الأعمق للإنسان وتخرج منها تجديدا مستمرا لشباب الروح الإنسانية .الطبيعة بدورها تنتفع بهذه التابوهات المحطمة، مثلما يفعل الكون بسبب مطالب تثقل إرادته بفعل إهانات الإنسان الكونية. أفعال الإعتداد بالنفس هذه تجبر الكون على أن يغوص فى أعماق جوهره لكى يواجه تحدى الإنسان: من أجل ذلك فإن التكفيروالتأنيب ليست، وجوها للعقاب على الجريمة لكنها أول أفعال الوعى المستعاد. إستنجاد بمبدأ التسوية الكونية. القدر التراجيدى هو الدورة المتكررة للتابو فى الطبيعة، فعل الإعتداد بالذات عن وعى أو بغير وعى، فيه تتمكن إرادة الشيطان فى داخل الإنسان من أن تجبره بإستمرار. إن الدراما التراجيدية القوية تأتى فى أعقاب فعل الكبرياء، والأسطورة تستخلص هذا العقاب من البطل فى المكان الذى خرج فيه منتصرا من الصراع. إن تابو سانجو بنى على شكل طبيعى

للكبرياْء. الممتد حتى الى ماوراء التسامح الكريم بسبب العفو الملكى، فإنه يقع ضحية للإكراه بفعل بعض المكائد الصغيرة التى تقود فى النهاية الى سقوطه. إبتهالة أخيرة يائسة بقوة غير طبيعية أعطته صعودا مؤقتا فحاصر رجاله وهزم غير المخلصين. ثم جاءت عملية تدنيس الطبيعة التى قصد فيها دم أقاربه. لم يجرؤ أوجين على النظر داخل ثغرة الإنتقال فحسب بل ردمها منتصرا بفعل المعرفة، والفن، بالرؤية وبالقدرة الإبداعية الصوفية للعلم – تأكيدا للكبرياء الكامل والعميق الذى يتعدى أى مثال فى خبرة اليوروبا. قد جاء الجزاء فيما بعد عندما إجتمعوا ، كمكافأة وإعتراف بقيادته للربات والآلهة والبشر لكى يقدموا له تاجا رفض فى البداية لكنه وافق فيما بعد على عرش إيرى Ire . فى أول معركة ثارت نفس الطاقات الشيطانية، لكن هذه لم تكن رحم العالم، وليس عرين الأرباب، وليس ملعبا للوحوش الكونية، ولايمكن للتقسيمات بين الإنسان والإنسان، وبينى وبينك، صديق وعدو، لايمكن أن يدركها بطل عبور الهاوية فى الزمن السابق – الأعداء والرعايا سقطوا بطريقة مشابهة وتم الإبقاء على أوجين وحده المنقذ الوحيد لتضييق الفجوة التى تفصل الإنسان. المعركة رمزية لنظرة تراجيدية شائعة بالنسبة للإله والإنسان. فى اسرار أوجين هذه الدراما هى مسرحية " آلام " من نوع مختلف، إنطلقت الى أهدأ حكمة، وهى شعيرة لإستخراج الأرواح الشيطانية. ليس هناك زهو أو تيه، حتى فى نهاية التطهر، لاشىء مثل زهو أوباتالا الجميل بعد خلاصه، فقط إرهاق دنيوى على أكتاف بروميثوس حامل الصخرة، أسى عميق فى أغنية تراجع الإله. (7)

بمجرد أن نتذكر، الرجوع الى المعادل الهللينى لجوهر ديونيسيوس – أبوللو – بروميثيوس عند أوجين، يبدو عنصر الكبرياء متأصل، فى كينونته التراجيدية، يتطلب تعريفا بلغة اليوروبا؛ أخذا إياه الى الحل الدوري فى الموقف الميتافيزيقى للإنسان. من حزن ديونيسيوس العميق، التفكك الأسطورى لأصله هو السبب المألوف الأن، وعملية الإرادة، ليست أقل، هى التى تنقذ الإله المنتشى الطروب من تبعثره حرفيا، فى رياح الكون. إن إرادة زيوس يمكن فكريا مطابقتها مع إرادة ديونيسيوس لأن التفتت الطبيعى لأوريزا نيللا يمكن التعرف عليه بإعتباره الوعى المتكرر داخل أوجين. (والألهة الأخرى) لنواة الرعب فى أدائها السابق. تمزيقه إربا بيد العمالقة

Titans بسبب الأفعال غير المرغوبة للكبرياء ، الميلاد المقدس . ديونيسيوس – زاجريوس يبدأ حياته المقدسة بهذه التجربة فى تدمير الذات، وهى الهلع الإنتقالى . لأنه أحد أعمال الكبرياء ليس فقط ان يتجرأ على خليج العبور بل أيضا أن يمزج الأساسيات من أجل معيار إضافى. نحن نقترب، كما يبدومن التشاؤم النهائى للحياة الذى نطق به الحكيم سلبن عند نيتشه، أن تولد هو عمل من أعمال الكبرياء. إنه تحد قوى الأرباب الغيورة. إن إجابة اليوروبا على هذا واضحة: أن تموت فعل لايقل عن افعال الكبرياء. إن دوامة الإنتقال تحتاج الى أعمال الكبرياء التكميلية بإعتبارها عامل مساعد لتجددها المستمر، هذه هى الحكمةر الصافية والغنى الحقيقى لأوباتالا.

كل الأفعال تابعة لغايات الحالة البشرية، والإرادة الإبداعية. أن تتجرأ على الإنتقال هو الاختيار النهائى للروح الإنسانية، وأوجين هو البطل الأول للهاوية.

إن إله فريجيا وتؤأمه أوجين يمارسان تمارين ساحرة لاتقاوم. ديونيسيوس ثيرسوس تم تشبيهه بواسطة أوبا أوجين الذى ولد من المؤمنين بأوجين. لكن ثيرسوس الديونيسى أكثر إشراقا، إنه كله ضوء ونبيذ يجرى. إن عصا أوجين ترمز كثيرا لأعماله خلال ليلة الإنتقال. قضيب طويل من الغاب، مزين قمته بكتلة من الذهب التى تربط القضيب فى منحنيات وتحافظ عليه يتذبذب. الحمالون، الذين يمكن أن يكونوا رجالا فقط، يجبرون على الحركة بين الشاربين لأن الجهد المبذول لحفظ الرأس الذهبى من الإنقلاب يحافظ على إستمرارهم فى الحركة. فى المدينة والقرية. وفوق الجبال حتى غابة أوجين هذا الرقص لرؤوس الأعضاء الذكورية المتوترة يلون الهواء

7- فى مهرجانات أوجن المعاصرة يحدث اختلاط المصطلحات – تقطيع أطراف الكلب الضحية بالطريقة الشعائرية، إعادة تمثيل هذه المذبحة فى Ire ، النزاع بين سانجو وأوجين ، وأوجين ينتصر فى المعركة الخ .

بنقط حمراء فوق الرجال والنساء الفرحين الجالسين وهم يحملون فروع النخيل فى أيديه. يتم ذبح كلب تضحية، والكفاح الإيمائى لرئيسى الكهنة

وصبيانه من أجل جثة الكلب ذاته تم تمزيق الأطراف طرفا طرفا، تعيد الى الذهن تمزيق زاجروس ، ابن زيوس، والأكثر أهمية من كل هذا هى أخوة النخيل واللبلاب. إن سر عرق البلح، أنه ينزف مباشرة من الشجرة. قوى المفعول لايحتاج الى مزيد من الخدمة. إنه معجزة الطبيعة الذى يكتسب أهمية رمزية فى اسرار أوجين. لأنه كان فعالا فى وقوع الخطأ التراجيدى للإله وألامه التى أعقبت ذلك. مثل أوباتالا أيضا يرتكب الألهة أخطاءهم بعد الإفراط فى الشرب. كان أوجين ممتلئا بالخمر قبل معركته على رأس جيش إيرى Ire. بعد عمله الأسود، أخذت سحابة الخمر ترتفع ببطء وقد بقى وحده فى مواجهة الحقيقة المخيفة، أوباتالا الذى يصب اشكال الناس، سقط أيضا فى رغاوى النبيذ، أصابع الحرفى الماهر عنده فقدت القدرة على السيطرة، فصب أشكالا لمعوقين، ومصابين بالبهاق وعميان ومشوهين أخرين. لذلك حرم أوباتالا الشديد الندم، الخمر على عباده سواء داخل أو خارج الشعائر الموسمية فى حين أن أوجين، تقبل بكبرياء ضرورة خلق التحدى للتدريب المستمر للإرادة والسيطرة، فأباح الإستمتاع الحر بالخمر. إن جريد النخيل هو رمز لكينونته المرحة المنتشية.

وكيف يمكن للارتباطات المحبطة للإنسان أن تتفكك عندما يذهب ليقابل إلهه، كيف يمكنه أن يدخل بسرعة فى كينونة الإله المبدعة، أو فى عينه الداخلية وأذنه ويتجاوب مع الموجودات الكثيرة التى تحرس مسكن الألهة. كيف يشارك فى الفرح الروحى للعالم عندما يحتفل بعبور هاوية العدم؟ الشعائر المنحوته لعبادة أوباتالا هى شعائر فرح أيضا، لكنها أقل فى النشوة. إنها رقصة لتحسين أحوال القوى الطاغية، ليست إحتفالا بالإرادة اللانهائية لروح بروميثيوس الأولى هى (إنسحاب ، والأخرى إنفجار لقوى الظلام والمتعة . إنفجار لنواة الشمس، إنفجار للنيران التى تعتبر ثمرة الرحم للجبال، لاتختلف عن ذلك الطاقات فى داخل أوجين فأوامره وسيطرته من خلال الإرادة وصلت به فى أمان عبر خليج التراجيديا. حتى فى وسط هذه النشوة تم الحصول على لمحة عن سعة الهاوية الشاسعة: المؤمن الحقيقى يعرف، يفهم وينفذ الى حزن الإله وشجنه. فى مركز التأرجح هناك حشد من المنتشين حيث فرديته تحاصر ويستسلم هو الى تجمع الفرحين، وتلتقى الكينونة الداخلية بالهاوية. يجلس متوازنا فوق إرتفاعات منزل أوجين المادى الجبلى

يختبر خليجا ساكنا داخله وهو تهديد بالقوى التـى تتثائـب بصـورة أوسـع لكـى تقضـى بالفناء على كينونته، لقـد انقـذ فقـط بتحويـل وابـل الظـلام الـى الضـوء الجمالى للشعر والرقص، ليس مع ذلك كانعكاس أو إيهام بالواقع لكن كجوانب إحتفالية بالأزمة المستحكمة لإله.

المؤلف فى سطور:
وول شوينكا

ولد فى غرب نيجيريا، وتعلم فى جامعة إبادان، ثم رحل إلى انجلترا حيث درس الانجليزية فى جامعة ليدز، وحصل على الليسانس 1958 ثم عاد الى بلاده حيث عمل باحثا بجامعة إبادان ثم محررا بمجلة "أورفيوس الأسود". ألف عددا كبيرا من المسرحيات التى

أخرج بعضها بنفسه كما ألف العديد من الروايات والدراسات الأدبية والسياسية وهو مناضل شرس من أجل الحرية والعدل والمساواة وقائد للمعارضة ضد النظم الديكتاتورية. وشوينكا معروف على المستوى العالمى تنشر كتبه وتمثل مسرحياته فى أوربا وأمريكا. من أشهر امسرحياته: الطريق. الأسد والجوهرة، حصاد كونجى. مجانين وأخصائيين.

وكان أول إفريقى يحصل على جائزة نوبل فى الآداب سنة 1986.

<u>المترجم: نسيم مجلى</u>

ولد فى 10 يولية 1934 بسمالوط محافظة المنيا
حصل على ليسانس الآداب فى قسم اللغة الانجليزية عام 1960

عمل بتدريس اللغة الانجليزية بالمدارس الثانوية
حصل على دبلوم الدراسات العليا في النقد الأدبى عام 1970 وانتدب لتدريس اللغة الإنجليزية والنقد بمعهد الفنون المسرحية وجامعة القاهرة.
حصل على جائزة الدولة للتفوق في الآداب 2013
من مؤلفاته:
المسرح وقضايا الحرية

ابن سينا القرن العشرين
أمير شعراء الرفض أمل دنقل
لويس عوض ومعاركه الأدبية
صدام الأصالة والمعاصرة
حنين ابن اسحق وعصر الترجمة العربية
وله العديد من الترجمات منها:
كافكا
محاكمة سقراط
العصر الذهبى للإسكندرية
كيف تقرأ ولماذا
بالاضافة ألى عدد كبير من المسرحيات الأفريقية والانجليزيية

<u>ايرين نسيم مجلى</u>:

وهى حاصلة على ليسانس فى اللغة الانجليزية وأدابها من جامعة القاهرة عام 1997 ، وعملت مدرسة لغة بكليتى الأداب والتجارة لمدة عام 1997/ 98 . وقضت عاما فى تمهيدى ماجستيراجتازته بنجاح 1998، كما حضرت عدة مقررات للترجمة بالجامعة الأمريكية.

ثم شغلت وظيفة مترجمة ومساعدة إدارية للملحق العسكرى بسفارة كوريا الجنوبية بالقاهرة لأكثر من عامين وعملت كسكرتير تنفيذى بالشركة المصرية الألمانية للاتصالات لمدة عام ونصف وبعدها سافرت الى أمريكا برفقة زوجها. وهى تعمل الأن مديرة مبيعات بفندق ماريوت فى مدينة وترتاون بولاية كينكتكت، وتمارس الترجمة كعمل خاص بين الحين والآخر.

نبذة الغلاف

تمتد جذور وول شوينكا فى ثقافة اليوروبا لكن خبراته تمتد الى مجالات أوسع، فدراسته الأدبية وتجاربه العلمية ربطته بأفكار العلم الحديث. لقد ولد فى أحضان ثقافة **اليوروبا فى نيجيريا، وأصبح جزءا طبيعيا منها واهتم اهتماما شديدا بدراسة ثقافة شعبه. وقد تجلى** هذا فى دراسته للأساطيروالآلهة الأفريقية.. وهو يقارن فى هذه الدراسة بين ألهة اليوروبا وألهة اليونان ويحاول عن هذا الطريق أن يؤكد أصالة الثقافة والفلكلور الأفريقى .. وتتناول عدة مسائل هامة منها:

1- الأخلاق وجماليات الطقوس البدائية
2- الدراما ورؤية العالم الأفريقى
3- الأيديولوجيا والرؤية لاجتماعية – العامل الدينى

4- الأيديولوجيا والرؤية الإجتماعية – النموذج العلمانى