ليوبولد سيدار سنغور :
أيّتها المرأة السوداء

ايتها المرأةُ العارية ، ايتها المرأةُ السوداءُ
المتسربلةُ بلونكِ وهو الحياة ، بشكلكِ وهو الجمال !
في ظلّكِ نموتُ ؛ لطفُ يديكِ على عينيّ وُضع .
والآن ، في اعلى الممرّ الذي جفّفته الشمس ، في قيظ الصيف ، في عزّ
الظهر ، اجيء اليكِ ، يا ارضَ موعدي ،
وجمالُكِ يصعقني في الصميم كومضةِ نسرٍ .

ايتها المرأةُ العارية ، ايتها المرأةُ السمراء
ايتها الثمرةُ الناضجةُ المتينةُ اللبّ ، يا نشوةَ خمرةٍ دكناءَ كئيبة ،
يا فماً يبعث الغناءَ في فمي
يا بطحاءَ تمتدّ حتى الافق الجليّ ، يا بطحاءَ ترتجفُ تحت مداعبات
الرياح الشرقية المتولهة
يا طبلاً منقّشا ، يا طبلاً حسنا ، يدمدمُ تحت اصابع الغازي
صوتُكِ الرنّانُ الرزينُ اغنيةُ الحبيبةِ الروحية .

ايتها المرأةُ العارية ، ايتها المرأةُ السمراء
ايها الزيت الذي لا يكدره تنفّس ، ايها الزيتُ الهادىء على فخذَي
رياضيّ ، على افخاذِ امراءِ مالي
ايها الغزالُ بُترتْ في الفردوس اعضاؤُه ، اللآلي نجومٌ على ليلِ جلدِكِ
يا لذائذَ الفكر ، يا التماعَ الذهَبِ الاحمر قرب جلدِكِ المموّج
تحت ظلّ شعرك ، همومي تخفّفها شمسان جارتان في مقلتيكِ .

ايتها المرأةُ العارية ، ايتها المرأةُ السوداء ،
اغنّي جمالَكِ الذي يزولُ ، الشكلَ الذي اثبّته في الابديّ ،
قبل ان يحوّلكِ القدرُ الغيورُ رماداً يُقيتُ جذورَ الحياة .

رفاييل أرماتو :
أحلام الصبا

كانوا يفكّرون كما الشبابُ يفكّرون
بالحبّ ، والصيتِ ، والعُلى ؛
ووجدوا كما الشيوخُ يجدون
حكاياتِ الحياةِ تافهةً شائبة .

كانوا يؤملون كما الاطفالُ يؤملون ،
بالتقاط ارباح الحياة الرضيّة ؛
والآن يمشون برؤوسٍ مطأطئة :
كرجالٍ بلّلهمُ المطر .

ج . پ . كلارك :
يحقّ لك البكاء

يحقّ لك البكاء . لكن لا داعيَ من اجل هذا
ان تضربَ صدركْ . هكذا
بدأنا جميعا وهكذا ننتهي . الطفلُ ،
حالما يخرج من الرحم ، يصيح ،
كالفرخِ او النبتةِ
خارجَ القشرة . ألماً ،
ام حبوراً ، من يستطيع ان يقول ؟ لكنك الآنَ
قد عشتَ لليوم هذا ، فلعلك نضجتَ
فصار بوسعك ان تجرأ على كسر جوزةِ الحياة . ومع هذا ،
فلا تبالغوا ، بني شعبي ، في المخاطرة
لئلا ، اذ تحلّون العقدةَ ،
تُشَربكوا انفسَكمْ . يكفي
ان تعرفوا الآن ان كلّ يومٍ نحياهُ
يوضّح لماذا صرخْنا وقتَ الولادة .

ف. ا. كوبينا پاركس:
مظاهر افريقيا الثلاثة

١ : منتصف الليل

قد انتصف الليل يا ربّ
قد انتصف الليل كئيبا قاتما
قد انتصف الليل ولا نجمة في السماء .

صهْ! هوذا انتصاف الليل
ومعه تهبّ الاشباحُ تلك
تهبّ العفاريتُ انفاسُها من لهيب
قد انتصف الليل اسودَ واحمرَ مثلَ نارْ

انظرْ ، انظر الصمتَ العميق !

وكيف لا افضّلُ
الثورةَ والضجيجَ
ودفقةَ الحياة
على هذا الذي يبعث الرعب ليس الا
ولا يوحي بغير موتٍ شنيعْ .

يتمتم النخيلُ يوقظ العقبانَ النائمة .

ها الكلاب تنبحُ
لقد رأتْ ولا شكّ تلك الاشباحَ
والكائناتِ الحرة الانفاسِ
في هذه الليلة المظلمة .
يا له من نباحٍ ، يا الهي !

الصمت من جديد ؟

قامت الساحراتُ
وألفينَ لا شكّ ضحية .
واحسرتاه على الوليد الرضيع ذاك
المستأصَلِ عن ثدي امه
في هذه الساعة المظلمة !
اصغِ لزعيقه
الحـــادّ
يزداد حدة ،
ومن بعده ...

ذلك الصمتُ من جديد !
لقد حملن ولا شكّ روحه الحزينةَ
ارتفعن بها ، الى جوزة الهند
حيث تكمن العقبانُ في انتظار

تهبّ الريحُ .
تهبّ ؟
تتأوه .
تتأوه للوليد سُلمتْ مقلتاه .

ألم تسمعْ صوتا ؟
متى ؟
الآن . هذي الليلةَ السوداءَ الحالكة
عندما نهض الاشباح
وكالَ الانتقامَ للملعونين آلهةٌ آثمون .

ألم تسمعْ ذاك النحيبَ ، ذاك الصراخ ؟
كان نحيبَ ، صراخَ ، الوليد
ازدردتْ مقلتيه العقبانُ الخسيسة
وكيلةُ الساحرات في جوزة الهند .

ذلك الصمتُ الرهيب من جديد .
والآن اسمعُ خطوةَ الآلهة الآثمين .
يجب الا انام ، مثقلاً بالكوابيس ،
بينما الساحرات يمزقن ذاك الوليدَ التعيس
المُسمَلَ المقلتين
في اعلى الشجرة .

انظرْ ، انظرْ ، فرشتي مبللة
بللها العرق من جسمي البارد البارد
لكن ينبغي الا انهضَ
في هذه الساعة الكئيبة المعتمة
عندما الاشباح قد نهضوا
وللاصداء صفير
والآلهة طرّاً يخشخشون
سلاسلَ اقدامهم .
لا ، ينبغي الا انهض
عندما تجعل انفاسُ اللهيب
هذه الليلةَ السوداءَ حمراءَ جدّا
وتقتات الساحراتُ
بروح ذاك الوليدِ
الذي سَملت العقبانُ مقلتيه .

وما زلنا في منتصف الليل ، يا ربّ ؟

٢ : اله الرجل الاسود

عظيمٌ الهُنا
من يجرؤ ان ينكرَ هذا
عظيمٌ الهُنا
قديرٌ غامضٌ
يحدّق خلال العصور

يشفي ويقتل ويهدي .

اسوَدٌ الهُنا
وكالهٍ لعين .
يهدي حيثما يحبّ
يقتل عندما يُغاظ .

رسم بريشة أوتشي اوكيكي

قديرٌ الهُنا
قديرٌ على كل شيء ، واسود
وككل الآلهة
يحبّ الهُنا الدماء
سواء أكانت دم اسحق او دم كبش

يحبّ الهُنا الدماء .

الهُ الاسوَدِ متعطشٌ للدماء قدير
قديرٌ على كل شيء ، الهُنا يقتات باسراف
يستطيب كلّ الضحايا
ولا يفضّل
كبشَ البراري
على حرية الطفولة البريئة .

الهُنا ككل الآلهة
متجوّعٌ للقرابين
متعطشٌ
لدم هابيل
وككل الالهة الآخرين
الهُنا هو الظالم وليس بالمظلوم
يشير بيدٍ تلعنُ
ويجعل منا مشردين
وآبقين نفلح الكروم المجدبة .

الهُنا خالدٌ ابدا
تراثُ الشقاء الرهيب
نصبُ المحنة الحيّ
لم يتبدلْ ، لا يتبدلُ ، لا يقبل التبدل .

ايها السودُ والكافرون والمشركون ،
الهُنا ككل الالهة
بطيءُ الغضب ان اقتات باليامِ والشحم
واسعُ الرحمة ان أُرضع الدماء .

ايها الاخوانُ والسود وقاطني الادغال ،

الهُنا ككل الآلهة
قديرٌ محبّ للدماء
اذهبوا اخبروا اولئك الكهنة
رُسُلَ
الآلهةِ عبر البحار
ما دام الهُنا قديرا
وككل الالهة الآخرين
لن نتبع سواه
سنظلّ هنا مع الهِنا
التمثالِ المنحوت والجهاد
الغزالِ المصطاد والسكائب
سنظلّ هنا مع قربان
« الكبَكـْلة » وحساءِ جوز النخيل .

٣ : كل واد سيعظم
كل وادٍ سيقوم ينتصب
كل وضيعٍ في الارض سينهض
في نهضةٍ سوداء

لنحرقِ الكتبَ المقدسة طلباً للبخور
الوليدُ المأبيُّ
يغرق في الوهدة المصنوعة
تضربه العاصفة تلفحه الشمس تسلبه اللحم
في العراء اكثر من نجمة المشرقِ ؟

الذين يركبون
الحميرَ البيضَ
سيتقلبون في حطام الدمار
الذي صنعته افكارُهم
قاعات الولائم مقضيٌّ عليها

في يقظة الاشباح
هياكلُهم الذهبية
ستجد اضرحةً لها كئيبة .

الذين يتلمسون الارصفة
سيلقون البعثَ
في فتاتِ التحقيق والوفاء

الذين يمضغون حنطةَ الجور المريرة
سيحصدون افراحَ الارض
عرقُهم ينصبُّ ماءً
واكواخُهم الطينية تعلو
على اكوام الزبالة
وكانت كنائسَ شامخةً في العام الفائت .

لكن الذين من تلالهم ، تلالِ الجشع ،
احتقروا الكدَّ والعناء في الارض
سيئنّون عند القبور الخاوية
يومَ نفخ الصور .

فان الفجر الجديد قد اطلّ
والنخلة السامقة تذهب للمزرعة
لم يبقَ اقوياء
لم تبقَ اثواب كهّان
لم يبقَ صولجان

النخلةُ تقدّم خمرَها
على الحوض المقدس .

فلاڤين رنيڤو:
غزليّة

لا تحبّيني ، صديقتي ،
كخيالك —
فالخيالاتُ تمّحي في المسا
وانا سأضمُّك
حتى تصيحَ الديوك .

لا تحبّيني كبهار —
يجعل البطنَ ساخنا .
فلا استطيع ان آخذَكِ بذا
حينما اكون جائعا .

لا تحبّيني كوسادة —
فنلتقي في الرقاد
ولا يرى واحدُنا الاخرَ
في النهار .

كحُلمٍ احبّيني —
فالاحلامُ حياتُكِ
في الليلِ
وفي النهارِ رجائي .

كولين ليغوم

المثقفون الافريقيّون

ليس في العالم مكان يعطى المثقفون فيه من السلطة والمركز اكثر واعلى مما يُعطَون في افريقيا . وانه لمن الظواهر المشجعة والمقارنات المدهشة ان يكون مصير القارة التي تبلغ الامية فيها اعلى نسبة (٨٥ — ٩٠بالمائة) بيد فئة من الشعب تملك اقل قسط من القوة والنفوذ . فان الافريقيين الذين حصلوا على تعليم عالٍ لا يبلغون سبعة ونصف في الالف ، ومعظمهم من دول معينة قليلة ، خاصة دول شمالي افريقيا وغربيها . ولا امل هناك بتبدل هذا الوضع تبدلا سريعا ؛ وحتى اذا نجحت المشاريع الحاضرة الطموحة في زيادة عدد الطلاب الجامعيين ليصبحوا ربع مليون في العام ١٩٨٠، فان ذلك يعني إن واحداً ونصف في المائة فقط من الافريقيين سيجد لنفسه سبيلا الى التعليم العالي .

من السهل ان نفسر لماذا كان لا بد من قبول الناس عموما بهذا «الخط الاسود الرفيع» من المثقفين كورثة للحكام الراحلين. فهم لم يكونوا فحسب رواد النضال ضد الاستعمار، بل ثمة ما هو اهم من ذلك : فان الاهداف التي يعملون من اجلها ، « كنخبة متعصرة » ، يشاركهم بها اغلبية الافريقيين ذوي الوعي السياسي . فالمثقفين ، اذاً ، التزام بالاجهاز على بقايا المظالم الاستعمارية ، وبتطوير مجتمعاتهم التقليدية بشكل عام الى مجتمعات اقتصادية عصرية .

انهم « الجيل الجديد » ، يرتبط بثلاثة مجتمعات لا اثنين فقط : غير ان المجتمع الثالث كثيرا ما يجري اغفاله . المجتمع الاول هو طفلهم الخاص ، الدولة الافريقية الحديثة التي تكافح من اجل وجودها وبقائها . والثاني هو المجتمع التقليدي ، ابوهم الطبيعي الذي انحرفوا عنه . اما الثالث فهو المجتمع الغربي، امهم الربيبة التي يكنّون لها شعورا قويا من الحب والكراهية .

التعصر هو الهم . كان الرئيس نكروما يحتفظ بمجموعة من اجهزة الراديو، كل واحد منها اصغر من الآخر واشدّ اتقانا : كانت هذه وسيلته لقياس تقدم التقنولوجيا. وفي حبهم للمستحدثات الآلية يظهرون من الحماس ما يظهره الامريكيون واليابانيون ؛ وذلك امر يلتقون فيه مع السناتور باري غولد ووتر .

لكن مع ان هذه النخبة المتعصرة تكاد تكون نتاج المجتمع الغربي كليا ، فانها لاتجعل

من التعصر والتغرب (او الالتفات نحو الغرب) امرا واحدا . وهي لا ترفض التغرب ، من الجهة الاخرى ، رفضا كاملا . انما التوكيد على التكيف: يختارون ما يناسب الحاجات الافريقية من المصادر المحلية والاجنبية . فالاصطفاء والاختيار علامة رئيسية للحياة الثقافية في افريقيا . وهي تسبب الفوضى والاختبار المتسرع والقلق . فليست القضية قضية ما يجب قبوله وما يجب رفضه فحسب ، بل هي ايضا مسألة ما لا بد من مصاحبته لعملية الاختيار هذه . فمع انهم شغوفون بمجتمعاتهم الافريقية التقليدية ، لا رغبة لديهم بتقويتها حسب اشكالها القديمة ؛ بل انهم يخشون امكان وجود طاقات في مجتمعهم التقليدي بوسعها ان تعمل ردة فعل ضد رسالتهم التعصرية . ولذلك فهم لا ينظرون الى الماضي الا لكي يحموا المستقبل .

وهناك مشاكل اكبر من هذه في علاقاتهم مع الغرب . فهم يجاهدون لتحرير انفسهم من ربقة الغرب ، وفي الوقت نفسه يعجبون بمنجزاته . وقد اعتادوا على المجتمع الغربي اكثر مما اعتادوا على اي مجتمع آخر ؛ ولكنهم لم يشعروا ، قط ، ان المجتمع المذكور مجتمعهم هم . ان الام الربيبة تستميل ؛ ولكنها ساحرة تسلب ابناءها السود قواهم ورجولتهم وكيانهم في حضانتها لهم . اعتنق المثقفون الشبان ، في ديار النفي ، مبدأ الوحدة الافريقية كوسيلة لحماية انفسهم بواسطة القوة المتعاضدة لاخوّة سوداء . ومع ان عليهم الآن ان يعالجوا المنافسات الاخوية ، يحافظ المثقفون الافريقيون على ارتباطهم بالوحدة الافريقية ارتباطا عاطفيا وفكريا قويا . ولكن المثقفين الافريقيين استجابوا باشكال اخرى للتوترات التي ادّت اليها عملية التغرب. فبعضهم يسعى للخلاص عن طريق اعتناق الماركسية ، الا ان هذا ادّى بدوره الى قيام توترات جديدة .

لم تكن مطاليب الام الربيبة الانكليزية اللسان شاملة بقدر شمول مطاليب المربية الفرنسية — وهذا يفسر لماذا كانت العلاقة الاوديبيّة احدّ في افريقيا الفرنسية اللسان . فقد غاصت « الزنجية » عميقا في الجيل القديم من المثقفين ، وكثيرون منهم هم الحكام الحاضرون للدول الافريقية . ويسهل علينا فهم اجتذابها لهم : فهي تجهزهم بجهاز اجتماعي يحل عقد العلاقات المعقدة المتولدة عن الاستيعاب المفروض عليهم فرضا ؛ وهي تسمح للمشاعر الثقافية بالانطلاق الكامل في نطاق من العواطف والتدمير والالم والبهجة . وجزاء المثقف الاسود الغارق في عناق الجمالات الفرنسية هو ان يقلع عينيه بنفسه لانهما حملتاه على الخيانة وان يطعن الجسد الذي يحب. وعليه، كاعمى، ان يعود الى البحث عن الرحم الذي انتزعته عنه ايد غريبة ، لانه انما في ظلمة « ماضٍ منسيّ منذ زمان » يمكن له ان يكتشف جذوره وحيويته وهويته من جديد . وبهذه الطريقة يمكن للافريقيين ان يأملوا ببناء علاقة رجالية جديدة ، تقوم على الاختيار الحر ، بدل العلاقة القديمة ، علاقة

الاستيعاب المفروضة فرضا والادنى مستوى ، بالتالي .

يدلّ استفتاء حديث لآراء الطلبة الافريقيين بفرنسا على انهم لا يزالون يعتبرون زعيمي مذهب « الزنجيـة » ، ايميه سيزير (اخـذ ٤٢ في المـائة من الاصوات) وليوبولد سنغور (٣٨ في المائة من الاصوات) كاكثر مَن اسهم في بعث الحضارة الافريقية. ولكن مع ان نفوذ « الزنجية » لا يزال باقيا، فانها لم تعد تعني للجيل الجديد من القادة في افريقيا الفرنسية اللسان ما كانت تعنيه لآبائهم . فان الاستقلال يؤمن لهم فرصـا اخرى لمعالجـة الامتدادات الحضارية الاجنبية في شخصياتهم . وهم يفضلون سنغور شاعر الضفة الشرقية في باريس وفيلسوفها على سنغور رئيس السنغال ؛ وتعبير « السيـاسة السنغـالية » يوحي للشبان المتطرفين في افريقيا بما كان يوحيه تعبير « الجمهورية الثالثة » في فرنسا .

رومانسية غريبة ؟

كان جلّ مثقفي افريقيا ذوي اللسان الانكليزي (الـذين يتزعمهم الكـاتب الجنوبي افريقي حزقيال مفاليله) يعتبرون « الزنجية » مجرد رومانسية غريبة وانها « فرنسية » لحدّ كبير . انما التطور الاهم في الموضوع كان في نموّ معارضة لها من داخل المجتمع الفرنسي اللسان نفسه. وكان الداعية لذلك هو الدكتور فرانز فانون الذي مات مؤخرا من اللوكيميا وله من العمر ستة وثلاثون عاما ، مخلفا رائعته الادبية « معذبو الارض » .

جاء فانون من المارتينيك ، مثله في ذلك مثل ايميه سيزير الذي ارسى اسس « الزنجية ». ودرس الطب النفسي في باريس ، وعمـل في الجزائر حيث اتصل اتصالا وثيقـا بمنظمـة التحرير الوطنية . ويماشي جوهر دعوته خطّ الفكر الصيني ، مع انه وصل الى نتائجه عن طريق مختلف تماما عن « المسيرة الطويلة » التي كان لها الاثر في تفكير ماوتسي تونغ . كانت فلسفة الثورة والعنف الوصفة الطبية التي قدمها كعلاج وحيد للتحرر من الاستعمار. وهي وصفة يرتعش المرء منها، خاصة حينما يقرأها جنبا الى جنب وصف فانون لاختباراته في معالجة ضحايا اعمـال العنف من فرنسيين وجزائريين . وفيما يـلي مقطـع من « معذبو الارض » يدل على نوعية الكتابة الصارمة التي وضعها هذا المثقف :

« العنف وحده ، العنف على يد الشعب ، العنف الذي ينظّمه ويعلّمه قادة الشعب ، هو الذي يمكّن الجماهير من فهم الحقائق الاجتماعية ويعطيهم مفتاحا لادراكها . بدون ذلك الصراع ، بدون معرفة ممارسة العمل و الفعل ، لا يوجد شيء غـير الاستعراضـات الزاهية الملابس ولعلعة الابواق . لا يوجد شيء غير الحدّ الادنى من التكيف، واصلاحات قليلة في القمة ، وعلم يلوح ؛ اما تحت في الحضيض فجماهير غير مجزأة ، لا تزال تعيش في القرون الوسطى ، تنتظر بلا نهاية ».

كنت الى الآن اتكلم عن المثقفين الافريقيين كنخبة طبقة وسطى في غربي القارة الافريقية . ولكن الامر بالطبع ليس كذلك . فالجامع المشترك بينهم هو آمالهم المشتركة (الايمان بالقومية المتعصرة ، والوحدة الافريقية ، والانسانية، وبعث الحضارة الافريقية، واقامة عالم اسود متحرر من التخلف ومن الاعتماد على العالم الابيض) واصولهم المشتركة واختبارهم التاريخي . اما في غير ذلك من الامور فهم يختلفون اختلاف اصابع اليد الواحدة . ان هذه الاختلافات ، الناتجة في الدرجة الاولى عن ظهور جماعات من المثقفين في اوقات مختلفة من التاريخ ، هي اساسية لفهم صحيح لادوار مثقفي الوقت الحاضر ولاتجاهاتهم .

ظهرت اولى الجماعات المهمة للمثقفين المتغربين كنخبة طبقة وسطى في غربي افريقيا وجنوبيها في المجتمع الواقع تحت الاستعمار في اواخر القرن التاسع عشر : وكانوا حسب وصف فانون (وربما لم يكن الوصف صحيحا مائة بالمائة) « طبقة مثقفة مستعمَرة نفضت عنها الغبار الحضارة المستعمِرة» . كان نواتها من المسيحيين، ورجالاتها من المعلمين والموظفين في خدمة الادارة المدنية والمحامين والاطباء والتجار . وشكلوا جماعات متلاصقة توسعت مع الوقت بنسير ابنائهم واحفادهم على خطاهم .

هناك حقيقتان اساسيتان عن هذه النخبة الاولى . اولاهما ان افراد هذه النخبة كانوا، عموما ، من ابناء الزعماء التقليديين والمزارعين الاغنياء ، ولذلك كوّنوا جسرا طبيعيا بين النخبتين القديمة والجديدة ، مما يسهل علينا فهم الالفة بينهما . وعندما فقد الزعماء التقليديون القدماء مراكزهم في الحكم الاستعماري، شجعوا ابناءهم على ان يصبحوا مؤهلين للمراكز الجديدة التي يقدمها الحكام الاغراب—وكانت الثقافة الغربية اساس هذه الاهلية. اما الحقيقة الثانية فهي ان افراد النخبة كانوا مبدعي القومية الافريقية الحديثة .

وبدأت جماعة ثانية من المثقفين تتكوّن فيما بين الحربين ، بانتشار التعليم ؛ والقيت الشباك الآن في منطقة اوسع، وجاء الداخلون الجدد الى المجتمع الغربي من جماعات لم تكن تحظى بالامتيازات : فقد كان ابو جومو كنياتا يعمل في الحقل الطبي ، و ابو نكروما صائغا ، و ابو ازيكيوي موظفا ، و ابو جوشوا نكومو مزارعا صغيرا ، و ابو بانسدا فلاحا . وقد قُبل بعض هؤلاء المثقفين اللاحقين في صفوف الطبقة الوسطى ، ولم يُقبل الكثيرون . واختلفت الظروف في البلدان المختلفة : فكانت جماعة الكروبيلي حلقة مغلقة في سيراليون ، وكانت « عائلات اكرا العريقة » برجوازية محصنة ، وموضع هجاء النخبة الجديدة في غانا ، التي اطلقت عليها اسم « الذين كانوا في » — اي الذين كانوا في اوربا او امريكا ؛ ويمكن تشبيه الطبقة الوسطى في دكار بالسنغال بتلك التي في اكرا ؛ اما في نيجيريا وجنوبي افريقيا فان التركيب الاجتماعي كان اكثر ميعانا بكثير .

انتلجنسيا ومثقفون

وكثيرا ما كانت تنغمس النخبتان القديمة والجديدة في صراع على السلطة للمسك بزمام الحركة الوطنية : ولدينا مثال على ذلك في النزاع بين حزب الدكتور ج . ب . دانكوا ، مؤتمر ساحل الذهب المتحد ، و حزب كوامي نكروما ، حزب الشعب . ونتجت عن هذه الاصطدامات انقسامات بين الوطنيين « المعتدلين » (كالحزب الدستوري القديم في تونس ، مثلا) والمجاهدين (كالحزب الدستوري الجديد الذي يترأسه الحبيب بورقيبة) ؛ واشتد التنافس بينهما على السلطات التي كانت بايدي الحكام المستعمرين . الا ان المثقفين لم ينقسموا فيما يتعلق بولائهم فحسب ، بل انقسموا ايضا على صعيد الافكار الاجتماعية ومفاهيمهم للقيم . فقد مالت النخبة الاقدم ، بالرغم من وعيها السياسي ، الى التوكيد على قيمة المركز الذي تمتعت به لما اتاح ذلك المركز لعائلاتها من ثروة وشهرة ، وكانت تتقاعس عن اي فعل قد يهدد ذلك المركز البرجوازي . اما النخبة الاحدث ، فبالرغم من انها لم تكن اقل من تلك اهتماما بالثروة والشهرة ، اخذت تتظاهر باحتقار البرجوازية القديمة ، وحاولت استغلال مركزها هي لكسب السلطة . وبدلا من ان تستعمل الثروة او الشهرة ، وبدلا من ان تناظر الحاكم المستعمر مناظرات فكرية ، من اجل الحصول على السلطة ، فضلت سلوك طريق الشعب . واصبحت تلك النخبة صاحبة الشعبية ، وظهرت على المسرح كطبقة انتلجنسيا بارزة ، انتمى اليها غالب مثقفي افريقيا . وهذه الانتلجنسيا (وهي ، حسب تعريف الاستاذ سيتون وطسن ، جماعة لهم « ثقافة عصرية ويعيشون من اجل المبادىء السياسية والاجتماعية وعليها ») ابرز بكثير من جماعات المثقفين الذين « يخلقون الثقافة ويوزعونها ويطبقونها » .

هذا التشطير الى انتلجنسيا ومثقفين ، وكون الانتلجنسيا اكثر عددا من المثقفين في افريقيا بكثير ، يؤثران في الحياة الثقافية بسائر مظاهرها تأثيرا قويا .

وفي الوقت الذي ظهر فيه الجيل الثالث من المثقفين باعداد كبيرة (اكبر من اي وقت مضى) في اواخر الاربعينات ، كان الاستقلال قد لاح امام انظار معظم انحاء افريقيا ؛ وجاءت مع الاستقلال فرص للنشاطات ليس للسياسيين وللطبقة الوسطى فقط بل على صعيد العمل القومي كله ايضا . غير ان خطوط الانقسام السياسي كانت قد بدت آنذاك بشكل حاسم . وكان على الاعضاء الجدد في النخبة المثقفة ان يختاروا بين امرين : ان ينضموا الى حلقات المثقفين الصغيرة او ان يصبحوا جزءا من الانتلجنسيا ؛ وان هم اختاروا الانتلجنسيا ، كان السؤال هل يختارون الجانب الرابح عن تعمد ، او هل تكون احكامهم احكاما مستقلة .

ومع ان عدد المثقفين غير السياسيين ازداد ، ظل هؤلاء اقلية صغيرة . فقد انضمت

الاغلبية لانتلجنسيا الحزب الحاكم ، باستثنائهم في قليل من الدول مثل غانا حيث اشترك المثقفون الجدد مع الجيل القديم بكره الانتلجنسيا المحلية التي وصفوها بانها «صبيان الواجهات». ولكن حتى في غانا نفسها ازداد عدد المثقفين الذين وقفوا الى جانب الحكومة ازديادا مطردا . وكانت الدوافع للسير مع الانتلجنسيا الحاكمة مختلطة ، اذ آمن الكثيرون ان بامكانهم خدمة بلادهم خدمة فضلى بالعمل البنّاء من داخل صفوف الحكومة .

الا انه كانت توجد في كل مكان جماعات مهمة من المنشقين المتطرفين . ومع انهم لا يزالون ضعفاء سياسيا ، فانهم رغم هذا ما برحوا يمارسون نفوذا مهما في الطلبة والجيل الجديد من السياسيين . ومن انبل هؤلاء المعارضين الدكتو جوزيف كزيربو ، الذي رضي عن طيب خاطر بالمصاعب المادية وتحمل البطالة مدة طويلة في أوغودوغو ، مفضّلا ذلك على ربط ذاته بالحزب الحاكم في فولتا العليا. وكان واحدا من جماعة من المتطرفين الافريقيين في باريس ممن عملوا في الخمسينات من اجل اتحاد اشتراكي بين دول افريقيا الفرنسية اللسان. ان كزيربو واحد من الجماعات الافريقية الصغيرة ولكن المهمة في الوقت نفسه التي لم تسمح لاشتراكها في الانتلجنسيا ان يتدخل في نشاطها الفكري الصرف . فقد انهى مؤخرا نتاجه الضخم : « تاريخ افريقيا ».

ظهر في السنغال عدد من المنشقين البارزين ، وبوجه خاص عبد الله لاي والشيخ انطون ديوب وعلي عون ديوب . و لاي، وهو مثقف معروف عمل مع منظمة «ايفان» في داكار، ماركسي مغامر يستحوذ على رضى المتطرفين الذين فقدوا ثقتهم بالجيل القديم من السياسيين السنغاليين (امثال ليوبولد سنغور وغبرييل داربوسييه) . والشيخ انطون ديوب مؤرخ في جامعة دكار ؛ آماله حينما كان يدرس في السوربون رفض اساتذته رسالته التي حاول ان يثبت فيها ان الحضارة المصرية القديمة كانت في جوهرها زنجية . وهو مجاهد متطرف. اما علي عون ديوب، من الجهة الاخرى، فهو اكثر اهتماما بالافكار السياسية منه بالعمل السياسي. وهو القوة التي تقف خلف «الحضور الافريقي»، مركز الحياة الثقافية الافريقية في فرنسا، التي يمدّها نشاطها كدار نشر بنفوذ قوي في كافة اقطار افريقيا الفرنسية اللسان ، وفي افريقيا الانكليزية اللسان الى حدّ اقلّ ، ايضا .

والمنشقّ الرئيسي في تنغانيقا هو دنيس فومبيا، الذي جاء الى لندن للدراسة في الوقت نفسه الذي جاء فيه وزير الخارجية الحالي اوسكار كامبونا . غير ان فومبيا ، الماركسي السفسطائي البليغ ذا العلاقات القوية مع الحركة الشيوعية الدولية، لم يعد الى بلاده بعد ان اكمل دراسته . وهو على صلات قوية مع الطلاب الآتين من وراء البحار ، عن طريق لجنة المؤسسات الافريقية في لندن . وقد كانت علاقاته قوية ايضا فيما مضى مع محمد عبد الرحمن

بابو، الثائر الزنجباري الذي يصف نفسه بالفوضوي. وكان سفير الكونغو السابق في المملكة المتحدة طوماس كانزا شخصية افريقية اخرى في المجتمع اللندني للمثقفين المنفيين ، الى ان سافر مؤخرا والتحق بكلية ماكريري في اوغندا . وكان قد درس الاقتصاد في بروكسل وهارفرد . وسيدي بن بركة شخصية بارزة اخرى في حلقة المثقفين في المنفى الاوربي ، وهو يتنقل بين لوزان والقاهرة . وهو عالم رياضيّ ، ورئيس سابق للحكومة المغربية ، وزعيم الحزب المعارض الاكبر في المغرب. ويجمع بين النشاط المحلي المعارض والعمل السياسي في الحركات المتطرفة في شمالي افريقيا ، ويعمل في الدرجة الاولى بواسطة لجنة التضامن الاسيوي الافريقي .

وتوجد جماعات من المنشقين الفعالين ضمن الاحزاب الحاكمة في معظم الدول الافريقية. وهم يمارسون سلطات واسعة ، كبيروقراطيين وليس فقط كوزراء — سلطات اكبر في الغالب من سلطات السياسيين . ففي غانا ، مثلا ، يعطي نكروما الموظفين المدنيين الكبار سلطات اكثر مما يعطي معظم وزرائه. نجد هذا بشكل خاص في الدول الافريقية الفرنسية اللسان التي توجد فيها جماعات صغيرة من النخب التي تلقت تدريبها في الغرب . وينتظم المثقفون المتطرفون بشكل خاص في تكتلات في الاجهزة الحزبية لفرض مفهومهم الخاص في التطرف ؛ وهم يتبنون في الغالب اجنحة الشبان من الحزبيين او نقابات العمال ليدعموا نفوذهم كتكتل .

مرتكز الصراع

هذا التجمع بين المثقفين المتطرفين واجنحة الشباب والنقابات هو في كثير من الاحيان مرتكز الصراع على السلطة في الاحزاب الحاكمة . وهو ، في الوقت نفسه ، نقطة دخول العقائد الماركسية، خاصة بعد اواخر الخمسينات، عندما لم يعد الطلبة والمثقفون يتدفقون على الغرب وحده . فان انتلجنسيا متطرفة جديدة اخذت الآن تظهر حول هذه العناصر كتحدّ للافكار الغربية والمؤسسات المحلية على السواء .

كان زعيم هذه القوى الجديدة في اوغندا، حتى وقت قريب ، السكرتير العام للحزب الحاكم ، جون كاكونجي ، الذي درس في كوالا . اما في زنجبار فان الشخصية الرئيسية هو بابو ، السكرتير العام الاول للحزب الحاكم سابقا . وهو ابن بركة في المغرب ، وعبد الله لاي في السنغال ، وتدور الزعامة في غانا حول الماركسيين المرتبطين بجماعة « الشعلة » التي تصدر مجلة عقائدية اسبوعية مخصصة للدعوة لمذهب نكروما « الوجدانية » — وهي فلسفة سياسية يرجع فضل كبير فيها لوليم ابراهام، اول استاذ افريقي في كلية اول صولز بأكسفورد .

يناقش هؤلاء المثقفون الشبان معنى « الاشتراكية الافريقية » ، وقد رفض معظمهم الفكرة بان الاشتراكية ستكون مختلفة وفريدة في افريقيا . وهم ينهلون من نبع اللينينية والماوتسي تونغية وكتابات الكتّاب الغربيين الاكثر تطرفا (امثال جان بول سارتر) ؛ ويعتبرون الامريكيين العدوّ الرئيسي «للثورة الافريقية»؛ وينظرون الى بكين وموسكو بحماس يفوق حماسهم للغرب . ولكن بالرغم من تأثرهم « بالاشتراكية العلمية »، فقليل منهم مَن يعتبرون انفسهم شيوعيين اعتبارا صريحا او يحاولون تأسيس احزاب شيوعية. وبينما يتناقشون حول الخلافات الصينية السوفييتية نقاشا حادا ، فانهم يحجمون في العادة عن الانحياز الى موسكو او بكين بسبب ولائهم القوي لمبدأ عدم الانحياز .

غير انه ليس يصح القول ابدا ان كل المنشقين المتطرفين ماركسيون . فالمرء يجد في معظم الدول الافريقية مثقفين متطرفين يعارضون السلطات الاستبدادية لحكوماتهم او يعارضون الدكتاتورية بوجه عام. وبينما يستمر سير الحكومات الافريقية سيرا حثيثا نحو نظام الحزب الواحد، تنمو المعارضة لهذا الاتجاه في الوقت ذاته . صحيح ان عدد الذين يقاومون هذا الاتجاه اقل عموما من ان يكونوا ذا مفعول ، غير انهم يحفزهم في المعارضة الايمان بان « حتمية » حكم الحزب الواحد في المرحلة الانتقالية بعد الاستقلال سيلحق بها تحول حتمي ايضا في الاتجاه المعاكس عندما يفشل حكم الحزب الواحد في تحقيق حاجات المجتمعات النامية — وهم واثقون من فشله .

كانت النتيجة الرئيسية للتطورات التي تحدثت عنها في الصفحات السابقه افقار «الحياة الثقافية» كثمن لتحسين نوعية الزعامة السياسية. ان الفرص التي تقدمها عضوية الانتلجنسيا هي عادةً اعظم من الفرص التي تقدَّم للذين يشتغلون في المسائل الفكرية الصرف ، سواء كمعلمين او اكاديميين او مهنيين . وكثيرا ما يعتمد الوصول الى المراكز الثقافية المربحة ، على الانتماء لانتلجنسيا الطبقة الحاكمة . كذلك فان اختيار كبار رجالات الدولة (القضاة وكبار الموظفين والاساتذة ورؤساء الجامعات والخبراء والمحررين) يعتمد في معظم دول افريقيا (وان ليس فيها كلها) على الانتماء للانتلجنسيا الحاكمة او على تأييدها ، بقدر ما يعتمد على الامتياز والجدارة .

ويعمل المناخ الفكري على قيام طبقة مثقفة من كهنة الثقافة : من حملة المباخر والسدنة والحديثي الايمان . ولا حاجة لذكر اسماء ؛ فكل من له اطلاع ولو قليل على افريقيا تجول بفكره اسماء عشرات الاشخاص المحدودي الكفاءة ممن يتبوأون مراكز عالية ، بينما غالبا ما يُكتب على اصحاب الكفاءات الحرمان . لذا فان كثيرا من المثقفين ، المتلهفين على العمل الابداعي ، ينخرطون في الحزب الحاكم ، بغية التخلص من مثل هذا المصير . ويضطر

المثقفون ، حيث تتحكم الاجهزة السياسية بالسلطة في كل ناحية ، اما الى الانضمام الى تلك الاجهزة ، او الى الذين يحاولون تدميرها .

ومهما كان اختيارهم ، فانه يؤدي الى « حرب » سياسية ضروس بين المثقفين تنشب اما داخل الحزب الحاكم او كمعارضة من خارجه . وكمثال على الحرب داخل الحزب: المنافسة التي صحبت الاستعدادات لخطة السنوات السبع الاولى في غانا بين الانتلجنسيا اليسارية (جماعة « الشعلة ») وانتلجنسيا موظفي الخدمة المدنية من الاقتصاديين والمخططين الذين قاوموا محاولات الجماعة الاولى لتطبيق نظرياتهم الماركسية .

أدمغة مهدورة

اما المعارضة العلنية للحزب الحاكم فاصعب كثيرا ، وخاصة في الدول ذات الحزب الواحد . فالذين يؤثرون المعارضة العلنية غالبا ما يجدون انفسهم بلا عمل ، او لا يعطَون الا مراكز ثانوية . وهذا يؤدي الى هدر مؤسف للادمغة ، كما نرى من هذه الامثلة :

لقد أُجبر احد كبار العلماء الرياضيين الافريقيين ، الدكتور شيك اوبي ، على ترك وظيفته كاستاذ في جامعة ابادان لانه زعيم الحزب الدينامي الذي يصارع صراعا جبارا ضدّ الفساد . ولا يستطيع التربوي الاكثر كفاءة في فولتا العليا ، جوزيف كزيربو ، من الحصول على وظيفة تعليمية عالية ، مع ان هذا عنى استيراد شخص آخر مكانه اقل كفاءة منه .

كما ان اول ثلاثة رؤساء للخدمة المدنية في غانا يفضّلون جميعا العمل في المنظمات الدولية . ويعيش كبير اساتذة علم الاجتماع فيها ، كوفي بوسيا ، في المنفى . كذلك يفعل سام اكوكو ، وهو محاضر نيجيري لديه ثلاث شهادات جامعية بريطانية . وصرف جمال محمد احمد ، احد كبار اكاديمي السودان، السنوات الاربع الاخيرة في مركز دبلوماسي غير مهم في الخارج ؛ وهذا ايضا هو مصير عدد من المثقفين الاحباش .

لا اقصد ان اقول ، ابدا ، ان مصير هؤلاء المثقفين لا « يبرره » نشاطهم السياسي : ما اقصد ان اقوله هو ان ابيّن ان طبيعة المجتمعات الافريقية الحاضرة من شأنها ان تجعل نسبة الضحايا بين المثقفين نسبة عالية .

لذلك فان المشاكل التي تواجه المثقفين اكثر بكثير في افريقيا منها في اي مكان آخر؛ وهي تجابههم في سائر المرافق والنشاطات . فما هو دور المحامي في مجتمع يضع « حكم القانون » على الرف ؟ يؤيد معظم المحامين الافريقيين « قانون لاغوس » الذي تبناه مؤتمر عقدته لجنة الحقوقيين الدولية منذ عدة سنوات . (وقد اعتُقل المشرّع الليبيري الذي حضر المؤتمر بمجرد عودته الى بلاده ، لاشتراكه في المؤتمر). ومع هذا فان جماعة المحامين

والمشرّعين في معظم الدول الافريقية منقسمة بين اولئك الذين هم مستعدون لتحدّي السلطات وبين الذين يفضّلون الاستسلام . وكثيرون من الذين يقاومون اودعوا السجون ؛ اما الذين يستسلمون فانهم يعتبرون عادةً صالحين للترقية في سلك القضاء .

تبلغ المأساة ذروتها في الجامعات . لم تكن المعركة من اجل « جامعات حرة» سهلة في اي مكان من العالم ؛ وهي ليست اقل صعوبة في افريقيا لمجرد تنظيم الجامعات الافريقية على غرار الجامعات البريطانية والفرنسية دون كبير اعتبار لحاجة الجامعة لعكس الاماني المباشرة للمجتمع الذي من المفروض في الجامعة ان تقوم بخدمته . لذلك تعتبر الجامعات مؤسسات « غريبة » ؛ ومما يزيد الوضع سوءا ان اساتذتها ، في طول افريقيا السوداء وعرضها ، هم من المنفيين . واذا اضاف المرء الى كل هذه الحقائق ، الظاهرة الشائعة في كل مكان بان الطلبة يميلون الى المعارضة والتطرف، كوّن لنفسه فكرة واضحة عن المصاعب التي تجابه المثقفين في محاولتهم حماية انفسهم من الانتلجنسيا . ولكننا ، اذ نرسم هذه الصورة القاتمة ، يجب الا ننخدع بنجاح الجامعات في مقاومتها : فهي لم تفقد ابدا طاقاتها على العمل المستقل . فقد تمكن طلاب جامعة هيلاسلاسي من موالاة الثورة علنا ضد الامبراطور في العام ١٩٦٠ بدون ان يتحملوا اكثر من اغلاق مؤقت للجامعة وطرد عدد قليل من زعمائهم (وقد اعيدوا اليها فيما بعد)؛ وتمكن طلاب جامعة الخرطوم من عصيان اوامر الحكام العسكريين بمنعهم من القيام بمظاهرة ادت الى اسقاط النظام؛ وتمكن طلاب جامعة غانا من مقاومة محاولات الحزب الحاكم لتخويفهم مقاومة علنية .

اشار الاستاذ و . آرثر لويس الى ان « الدول الفقيرة قد تحتاج الى المتعلمين اكثر مما تحتاج اليهم الدول الغنية ، ولكنها اقل تمكنا منها من الصرف عليهم ومن استيعاب اعداد كبيرة منهم» . فالمثقفون من اكثر الجماعات امتيازا في قارة يتراوح المدخول الفردي فيها تراوحا اوسع مما هو عليه في اي مكان آخر في العالم (واوسع كثيرا مما هو عليه في آسيا) . ولكن كلما ازداد عدد هؤلاء المثقفين وتناقصت امكانات ايجاد اعمال لهم ، لا بدّ من تضاؤل مقدرتهم على المطالبة بمعاشات عالية .

عندما يفكر المرء بما تصرفه هذه المجتمعات الفقيرة على اخراج مثقف واحد ، ويفكر بمواهب المثقفين التي غالبا ما تهدر بعد ان ينهوا دراساتهم ، لا يستطيع الا ان يستنتج ان المركز الحالي المحظوظ للمثقفين لا بد ان يتبدل . ومن المحتمل ان يخسروا ، في ذلك التبدل، بعض الامتيازات الخاصة التي مكّنتهم منها ثقافتهم في الماضي، وخاصة عندما يزداد عددهم . ويبدو منطقيا ان نتوقع الا يكون من المحتم ان يستمر الدور السائد الذي يقوم به المثقفون حاليا في المجتمعات الافريقية الجديدة .

أولي بَاير
الفَنّ الحَديث في افريقيا

« الفن الزنجي ؟ لست ادري ! »

ينسب هذا القول الى بيكاسو، وهو يشير الى عدم وجود فن حديث في افريقيا. لخمسين سنة خلت لم ينازع احد اهمية وروعة الفن الافريقي التقليدي في حفر الخشب وسبك النحاس. غير انهناك فرقا اساسيا بين النحات التقليدي وهو يعمل ضمن مجتمع مغلق وفي نطاق مجموعة من القيم الخلقية والجمالية المقبولة عموما ، وبين الفنان الاوربي المعاصر الذي يحتم عليه ان يعاني آلام خلق وتوطيد مجموعة جديدة من القيم لنفسه .

عندما قيل هذا القول ، كان صحيحا . اذ لم يكن في افريقيا من الفنانين المحدثين من يلفت النظر ، الى ما قبل بضع سنوات . وقد حاول جان هاينز جان في كتابه «مونتو»، المنشور عام ١٩٥٨ ، ان يثبت ان هناك ما يسمى بالفن « الافريقي الجديد » —وهوالصنو المرئي لادب « الزنجية » . ولكن حجته ، في تلك الفترة التي كتب فيها كتابه ، لم تكن قوية. فنشر صورا غير مقنعة من رسم فيلكس ايدوبور و بن انونو،واضطر الى الاعتراف بان «الفنانين المستقلين ما زالوا قلائل في افريقيا». واستمر ليقول « ان عددا من الرسامين الاوربيين اقرب الى الموقف الافريقي من الفن من الكثير من الفنانين الافريقيين » . ولجأ بعد ذلك الى اعمال بيكاسو ، و بول كلي ، و سوزان وينجر ، و ويلفريدو لام (من كوبا) لكي يشرح ما يرمي اليه عندما يقول « الفن الافريقي الجديد » . ونحن لن نلوم جان — فالتطورات الممتعة حدثت في معظمها بعد ان نشر كتابه « مونتو » .

ان الفنان الافريقي المتميز قديم قدم الطبقة الوسطى الجديدة في افريقيا ، ونحن نجد بضعة فنانين من هذا القبيل يعملون في انحاء مختلفة من افريقيا في العشرينات والثلاثينات . الا ان الرعيل الاول منهم لم ينتج ما هو ذو بال فنيا .

لقد كان هؤلاء اناسا درسوا في مدارس المبشرين ، فتحت لهم التربية دروبا جديدة في الحياة. كانوا فخورين ببحبوحتهم النسبية،ومرافق راحتهم المكتسبة حديثا ،ومحترميتهم (ولا سيما ما كانوا يلقونه من احترام المستعمِرين الاوربيين) . وفي فنهم حاولوا ان يعبروا عن هذه المحترمية الطبقوسطية. كما ان القصد منفنهم كانان يهيىء دليلا مرئيا علىخروجهم على الحياة الافريقية التقليدية . فحاولوا ايضاح انهم قد انصرفوا عن الدين الافريقي ، وان

لا صلة بين رسومهم والنحت الافريقي التقليدي في الخشب (او «الاصنام» في مصطلحهم). فكانت رسومهم في الاغلب صورا شخصية يجهدون في جعلها واقعية ، ومناظر طبيعية «جميلة»: وكانت كلها بليدة. وحاولوا ايضا ان يثبتوا افريقيتهم باختيار مواضيع افريقية: نساء يحملن الجرار ، اسواق افريقيا ، شموس غاربة على البحيرات ، غابات عذراء ، وما شابه ذلك . وكانت النتيجة صورا رومنطيقية سياحية . من السهل ان نهزأ من رسومهم اليوم ، ولكن يجب الا ننسى ان معظم زبائنهم كانوا من الفئات المستعمِرة التي لا يهمها الفن في شيء . وفضلا عن ذلك ، فقد كان لهذا الجيل الاول من الفنانين آلامه ومشاقه ، وما حققه له اهميته التاريخية رغم انه قليل القيمة اليوم . فهو الجيل الذي وجب عليه ان يكون في الطليعة في معركته مع الثقافة الاوربية. فقد طغت على ابناء هذا الجيل تجربة الفن الاوربي (او بالاحرى ، القليل مما رأوه منه) وتجربة الحياة الجديدة عامة . ولكي لا يُغلبوا على امرهم في هذا الخضم الجديد احسوا بان من الاهمية بمكان كبير ان يجيدوا تعلم التقنية الاجنبية الجديدة . وتحقيقهم ذلك انجازة هامة . وانا اعرف فنانا افريقيا، وهو شيخ دمث، يتباهى بانه « اكتشف » المنظور في بلده. فلولا هؤلاء لما عرفنا جيلا جديدا من الفنانين الافريقيين يأخذ الاساليب العصرية كأمر مسلّم به .

مما عاق كثيرا نمو الفن الافريقي الحديث انعدام التدريب الصحيح والاقبال الصحيح عليه . حتى اليوم تكاد تكون مدارس الفن كلها في افريقيا تحت اشراف الاوربيين. (منذ سنة او اثنتين فقط استطاع نيجيري ، هو المستر غريلو ، ان يصبح رئيسا لقسم الفن في كلية يابا التقنولوجية ، كما استطاع المستر ايبا ندايه ان يصبح رئيسا لمدرسة فنية في داكار) .

والكثير من اساتذة الفن الاوربيين هؤلاء حسنو النية ، لكنهم اغبياء يزيد شرّهم على خيرهم . فانا اعرف رئيسا متحمسا لاحد الاقسام الفنية المهمة في افريقيا جعل طلابه يرسمون « مشاهد من الكتاب المقدس في الزي الافريقي » — ظنا منه، بهذه السذاجة، ان هذا سينتج فنا افريقيا اصيلا . واعرف آخر قال مرة : « لا يهمني الفن الافريقي في شيء، ولا ارى بينه وبين ما اعلّم اية علاقة » . (وفي الحال عجز عن ايجاد اي اتصال فكري بتلاميذه) . وفي معظم المدارس الفنية الاكثر رسمية، يجابه المعلمون مشكلة كونهم اجانب قدموا الى ارض غريبة وثقافة غريبة مزودين بضرب من التدريب الاكاديمي قيمته مشكوك فيها حتى في بلادهم. وقد وعى المسؤولون عن قسم الفن في ماكريري مثلا هذا الامر، فراحوا يسعون في الا يفرضوا شيئا على الطلاب ، فهم يوجدون جوا مستنيرا من الحرية التامة يسمح للطالب فيها ان يطلق لنفسه سجيتها .

وقد جرت في افريقيا ايضا محاولات لتشكيل « جماعات محترفية » . اشهرها تلك التي نشأت في اليزابثفيل بقيادة بيير رومان — ديفوص، وفي بوتوبوتو (برازافيل) بقيادة بيير لودز . غير ان نتيجة كلتا هاتين المحاولتين محرجة . فكلا الاستاذين قد فرض اسلوبا موحدا على تلاميذه ، رغم ادعائه انه يترك لهم « مطلق الحرية » . فانتجت اليزابثفيل كميات هائلة من الفن « الساذج » ، اذ يبدو ان رومان — ديفوص مهووس بفكرة ان « ابن البلد » له براءة الطفل ؛ وجعلت المدرسة كلها تنتج صورا بادية السذاجة افضل استعمال لها هو ان تُجعل اوراقا جذابة للصق على جدران الغرف .

ويبدو ان الفنانين في بوتوبوتو قد نُصحوا بان عليهم ان يرسموا « مواضيع افريقية » ، فنرى افريقيين متمدنين ممن تقطعت بهم الصلات القبلية منهمكين في رؤى لا تنتهي يملؤها محاربون اشباه عراة وهم يرقصون في اعماق الغاب ! وهذه الصور لا تتشابه في موضوعها فحسب ، بل في تقنيتها ايضا . وغني عن القول ان كل « ابيض صغير » يقيم على الساحل الغربي يعلق مثل هذه الصورة في صالونه .

هنا اذاً مدرسة فنية كاملة تكيفت وفق نوع خاص من المشترين ، وهذا الفن السياحي الجديد يقلده مئات من شباب الرسامين خارج بوتوبوتو . فهذه احدى المشكلات الاساسية: مشكلة المشتري. فالفنان الافريقي المعاصر ينتمي الى طبقة وسطى، صغيرة نسبيا، وعليه في الاغلب ان يتوجه نحو الاوربيين لبيع رسومه . ومعظم الاووبيين في المستعمرات يبحثون عن الفن السياحي و « المذكّرات » (سوفنيرز) باسفارهم البعيدة . وقد انضم اليهم مؤخرا السياح الامريكيون الذين يبتاعون الفن الافريقي كيفما اتفق ، كموضة . وقد دخل احدهم — من ذوي الثراء — مؤخرا الى محترف فنان نيجيري ، وقال دون ان يجيل البصر فعلا حوله : « سأشتريها كلها » . وترك له صكا بمبلغ كبير ، ونقل كل ما في المحترف الى امريكا .

اما الطبقة الوسطى من الافريقيين انفسهم ، فلم تكن ، حتى الآونة الاخيرة ، لتأبه كثيرا للفنانين فيها . فقد كانت مشغولة بالكفاح من اجل الاستقلال ، واعتبرت الفن ترفا بوسعه ان ينتظر .

رغم هذه الظروف اللاملائمة كلها ، فان في المقدور اليوم ان نتحدث عن فن حديث في افريقيا . ويبدو ان ظهوره يبدأ مع حصول كل بلد على الاستقلال في معظم افريقيا ، بحيث يميل الفرد الى الربط بين الاثنين . والواقع ان الفنان الافريقي يجد نفسه في وضع افضل من وضعه قبل سنوات خمس . فهو يتمتع اليوم بشيء من السمعة والاجلال. والسبب في هذا ، احيانا ، هو ان الفنانين ينتمون الى مرافق الدول المستقلة، كالجيوش والسفارات.

ولكن السبب ايضا ، في الغالب ، هو ان القومية لا بد لها من تعبير جديد بعد نوال الاستقلال ؛ والمثقفون الافريقيون، المعروفون بحيويتهم ، والآخذ عددهم بالنمو، يريدون توطيد هويتهم كافريقيين (كغانيين او سنغاليين او نيجيريين) . ولئن كانت المناقشات الحارة حول « الشخصية الافريقية » و « الزنجية » ضبابية على الاكثر ، فانها افلحت في خلق جو جديد يستحيل فيه الخجل من التقاليد الافريقية ، ويصبح الفنان فيه فجأة شخصا هاما عليه واجب قومي هام . والفنانون انفسهم في بعض الاحايين يشتركون في هذا النقاش ، غير انهم في الاغلب يقفون جانبا ، معرضين عن تصنيف الناس لهم ، بل ان بعضهم يهاجم هذه الفلسفات الجديدة . ولكن ، مهما تكن مواقفهم ، فان الجو الجديد هيأ لهم فرصا افضل . قد لا يفهم دعاة « الشخصية الافريقية » من الفن اكثر من اسلافهم اللامبالين، بيد انهم يعطون الفنان مجالا جديدا — حتى ولو فعلوا ذلك لاسباب غير صحيحة .

وواقع الامر ان المعارض ، والجمّاعين ، والنقد ، والطلب العام المنهال على الفنانين ، قد زادت كلها زيادة هائلة في السنوات الثلاث الاخيرة . فمنذ بضع سنين كان في عداد المستحيل ان ينشر اي تعليق على معرض فني في جريدة نيجيرية . اما اليوم فثمة ثلاث جرائد فيها حقول نقدية دائمة ، وعدة جرائد تنشر النقد على تقطع . واصبحت المعارض الفنية ظاهرة هامة ودائمة في مهرجانات الاستقلال في افريقيا بكاملها . وبينما كان المجلس البريطاني ، وما ماثله من مؤسسات ، المكان الوحيد للمعارض في السابق، فان الحكومات الافريقية اليوم تبني قاعات للعرض ، وفي نيجيريا ، ان لم نقل في غيرها ، تسلم الفنانون الامر بايديهم وبدأوا معرضهم الخاص (غاليري مباري ، في ابادان) . ومجلس الفنون في نيجيريا افتتح معرضه التجاري الخاص لبيع نتاج الفن الحديث (غاليري لاباك ، في لاغوس) . وهناك الآن عدد من الجمّاعين الافريقيين (من اهمهم وافهمهم السيد سنغور ، الرئيس السنغالي) . واهم من ذلك كله ، هو ان المهندسين والموظفين الحكوميين قد احسوا بوجود الفنانين الافريقيين ، فراحوا يطلبون اليهم ان يهيئوا اعمالا فنية للبنايات العامة .

هذه كلها تغيرات هامة ، فهل كانت هي السبب في ظهور فن افريقي جديد يفور بالحيوية ؟ لست ادري . فالفنانون يظهرون بسبب من ظروف معينة او رغما عنها . فمن المحتمل ان هناك صدفة ما . وهنا يجب ان اشير الى ان تغير الموقف من الفن الذي وصفته آنفا هو على ابرز ما يكون في افريقيا الغربية . غير ان عددا من اهم الفنانين يأتون من افريقيا الشرقية و موزمبيق .

الا ان ثمة امرا واحدا لاريب فيه : هو ان في افريقيا اليوم عددا من الفنانين يمكن وصفهم « بمحدثين » بالمعنى الاوربي . اي : مهما تكن علاقتهم بالتقاليد الفنية والثقافة

المحلية في بلدهم ، ومهما يكن وضعهم في مجتمعهم الجديد ، فانهم افراد جادّون في البحث عن قيم جديدة ولغة جديدة . هناك منهم من وجد لغة كونية ممن ستعرض اعمالهم قريبا وتناقش في معارض الصور الكبرى في الغرب . هؤلاء الفنانون ، كما سنرى ، من اقطار شتى وطبقات اجتماعية متفاوتة ، وقد حظوا بتربية متباينة . وكل ما هو مشترك فيما بينهم هو كونهم افريقيين لديهم مايقولونه . وما يقولونه قد يكون بعضه افريقيا صرفا ، غير انهم يخاطبون به جمهورا عاما ، عالميا .

والفنانون القلة الاوائل ، الذين عُرفوا في اوربا كفنانين افريقيين لديهم شيء هام يقولونه ، لاقوا عنتا كثيرا . فقد كانت دهشة الاوربيين لرؤية رجل اسود (يجب ان يكون « بدائيا ») يرسم على الطريقة المعاصرة ، عظيمة جدا ؛ فراح النقاد والمشترون يعظمون هؤلاء الطلائع الفتية ويمتدحون فنهم على نحو غير معقول من المبالغة ، ليتخلوا عنهم فيما بعد عندما اعتادوا على الفكرة وانجلت عنهم الدهشة .

فلعل الجيل الراهن من الفنانين الشباب اول من يحظى بفرصة عادلة : فقد تغلبوا على موانع الماضي الاستعماري النفسية ، وحققوا تأثيرا في الطبقات الوسطى من اقطارهم ، ونجحوا في منافسة غيرهم في ميدان الفن العالمي دون ان ينظر اليهم نظرة الغريب الفاتن الذي يقاس بغير المقاييس المألوفة .

ولو اردنا ان نستعرض الفن الافريقي كله ، لكنا في حاجة الى كتاب ضخم . ولذا فاننا فيما يلي نستعرض بعض الاسماء التي تمثله ، وتوضح كذلك الثقافات والظروف الاجتماعية والتربوية المتباينة التي انبثق عنها الفنانون الافريقيون في سيرهم نحو عالم الفن الحديث ، هذا العالم القلق الشديد التنافس .

ابراهيم الصلحي

ابراهيم الصلحي واحد من انضج الرسامين المعاصرين في افريقيا . وهو سطحيا فنان من النوع الذي يرحب به كتاب « الزنجية » . فصوره رؤيوية واشبه بالاقنعة ، يخيل الينا فيها اننا نرى ذكريات من الفن الافريقي التقليدي ، كما ان فيها صفة اسطورية . غير ان الصلحي ليس من رسامي « الزنجية » بهذا المعنى . فهو لا يتوخى عن عمد استقصاء المواضيع والتقاليد الافريقية ، ورسومه بعيدة عن ان تكون بيانا عن الشخصية الافريقية . وقد كتب تعليقات على صور له نشر بعضها في مجلة « اورفيوس الاسود » وبعضها الآخر في مجلة « حوار » ، وفيما يلي ثلاثة منها :

« رجل تائه في رؤاه الداخلية .

يتأمل ذاته .

جالس في ظل جداره الطيني المصدع .
يرنو والظلال تزحف على اصابع قدميه .
يحدق في وهج الشمس ،
يحملق في اللاشيء.
الى ان تغدو عيناه عينا واحدة ،
تحملق في الافق الخالي لاحلام بعيدة ،
في مرآة احملها امام يديّ ،
لارسم صورة لنفسي » .

« في احلامي كنت ارى حمـــارا يقف تحت الشمس ، يقف بسكون و يفكر. حمارا ذا وجه كئيب متهدل وعينين غائمتين .
ويصبح وجه الحمار وجهي انا . ويصبح وجهي كئيبا ، واقف في الشمس افكر عوضا عن الحمار هذا » .

« في يوم من ايام رمضان لسع عقرب ابن اخي الصغير . وقفنا هناك لانفعل شيئا . لم يكن بوسعنا ان نفعل شيئا . والاطباء كانوا بلا جدوى . ساعتان ، ومات . ولم تنتحب امه . وددت لو انهـا انتحبت وعفّرت رأسها بالتراب . رأت ابنها يموت . قبالة عينيها . زبد الدم راح يتدفق من شفتيه . سمّ اسود . مات . حملناه للبيت صاقعا صامتا . دفناه. عاد . رأيته بعد ثلاثة ايام ، عند الفجر » .

مواضيع الصلحي ، اذاً ، هي المواضيع الانسانية في كل مكان ، المواضيع التي تثير اي فنان. وليست له اية نظريات عنيفة عن فنه: فهو لا يرسم لكي يبرهن على شيء ما.
والصلحي ، في الواقع ، رجل جادّ ، ناعم الحديث ، وعصري جدا . وليس في نموه وتقدمه ما هو غريب ، ولعله يمثل الكثيرين من الفنانين الافريقيين الآخرين . تلقى تدريبه اول الامر في مدينته الخرطوم ، وبعد ذلك درس في مدرسة سليد للفن في لندن ، وعـاد الى بلده ليدرّس الرسم في قسم الفنون الجميلة بمعهد الدراسات الفنية في الخرطوم.
وقد كان نتاجه ، يوم عاد من انكلترا ، يمثل نتاج الخريج العادي من مدرسة سـليد : تقنيته بارعة ولكنه تقليدي وغير مثير . بيد ان الفنان لم يكن راضيا عن ذلك . فقد ادرك انه اكتسب معرفة تقنية ثمينة في انكلترا، غير انه ارهق نفسه بالكثير من الموروثات التي لا معنى لها لديه . فما الطريق الى ايجاد نفسه في الخرطوم ؟ لم يكن في السودان فن

افريقي تقليدي هام يستطيع الاتكاء عليه . فالخرطوم ليس فيها معارض دائمة للصور ، ولا نقاد للفن ، وليس فيها للرسام من زملاء الا القليل .

ولما كان الصلحي قد نشأ على الثقافة العربية في شمالي السودان ، وجد له تقليدا يتوكأ عليه : الخط العربي . فراح لمدة من الزمن يمارس كتابة الخط العربي « كوسيلة لتحرير نفسي من مدرسة سليد » . كما انه انصرف الى دراسة الالوان والانماق المستعملة في صنع السلال . وراح بالتدريج يُدخلها في نسيج من التصاميم الايقاعية التجريدية . وهذه الصور، التي كانت في الاصل مجرد كتابات مزوقة، وآيات من القرآن، جعلت تبدي حيوية حركية، فاخذ الايقاع يحرر نفسه من الحرف ، وتزينت اشكال الحروف « بشخابيط » غدت في النهاية هدفا بحد ذاتها . وهكذا اكتشف الصلحي خطه – انه خط مرهق، عصبي، رنان، يبدو كأن فيه حياة خاصة به .

والتوازن الايقاعي في خطوط الصلحي يضفي رشاقة على رسومه ، غير ان الرشاقة تقابلها مضامين عميقة وتهاويل لا ينساها المشاهد بسولة . وتهاويل الصلحي هجين من الناس ، والارواح، والحيوانات . فهي تبدو اشبه بالرؤى من ماضٍ اسطوري ، او صور انبثقت من لاوعي الفنان . وقد قال البعض انهم يرون صلات بينها وبين اقنعة السنوفو (والبعض « اكتشف » تأثيرا من ستاينبرغ) . ولست اظن ان لمثل هذا الشبه اية اهمية . فقد وجدت شبها بين رسومه وبين بعض المخطوطات الحبشية التي لم تطبع قط – اي التي لم يرها الصلحي قط . انما المهم هو ان فن الصلحي كله متميز لا تخطئه عين .

والآن اصبحت رسوم الصلحي معروفة خارج الخرطوم . فقد اقيم له معرض في غاليري مباري في ابادان في اواخر عام ١٩٦١ ، كما ان رسومه الزيتية عرضت في غاليري لامبير في باريس بعد ذلك بسنة ، وتلا ذلك عرض لفنه في اماكن اخرى .

ديماس نووكو و اوتشي اوكيكي

يشارك هذان الفنانان النيجيريان ابراهيم الصلحي في انهما عُرفا لاول مرة في معرض لهما في غاليري مباري في ابادان (صيف ١٩٦١) ، كما ان معرضهما الاول في باريس اقيم ايضا في غاليري لامبير .

وفيما عدا ذلك ، فان هذين الفنانين يختلفان تماما عن الصلحي . فالصلحي عند عودته من لندن كان فنانا افريقيا يبحث عن تقاليد . اما نووكو و اوكيكي ، فقد جابهتهما مشكلة السيطرة على تقاليد فنية طاغية القوة بما فيها من عزيمة مركزة . فالعديد من فناني نيجيريا اخفقوا ، لانهم عجزوا عن هضم تراثهم التقليدي. والحفر في الخشب بين اقوام « الايبو » يمتاز بالتوتر والقوة ، وقد حاول جيل كامل من الفنانين ان يفصلوا انفسهم عن منطويات

هذا الفن الدينية ، فانتجوا بالتالي فنا ضعيفا . اما نووكو و اوكيكي فينتميان الى جيل جديد يفخر عن حق بتقاليده . والرسامان صديقان حميمان يعملان معا منذ بضع سنين. وقد درس كلاهما في قسم الفنون الجميلة في الكلية النيجيرية في زاريا، حيث اكملا السنوات الاربع المطلوبة . وقد تعلما ولا ريب اساليب تقنية مفيدة مختلفة ، وذلك على الاكثر بمقاومتهما الصحية لما تلقناه من دروس! فكلاهما يشعر ان ما درسه كان،في نوعه، «اوربيا اكثر مما ينبغي » ، فلم يفلح في اقامة الصلة بين الفنان الافريقي المعاصر وتراثه ؛ واتهما قسم الفنون بتجاهل الفن الافريقي بالمرة . وعوضا عن ان يكونا فريسة القلق والخيبة ، انزويا كل في غرفته كل ليلة ، وراحا يرسمان محمومين ويخفيان عملهما عن الزملاء . واذا هما اليوم يعتبران ابرز فنانين في نيجيريا .

في رسمها صفات مشتركة : الالوان العنيفة ، تكييف الاشكال النحتية ، الحس «الايبوي » العميق الذي يشع عن رسومهما . ومع ذلك ، اذا تمعن الناظر في ما يرسمانه ، وجد انهما مختلفان تمام الاختلاف .

فديماس نووكو فنان متوتر عنيف الدراما ، وهو في هذا وريث تراثه الايبوي . بل ان الكثير من وجوهه تشبه لاول وهلة اقنعة الايبو . غير انه في الواقع يوغل في التحويل والتزحيف اكثر بكثير مما يفعل نحات الخشب الايبوي . وهو قد يماثله في استعمال الاشكال الحادة المقرّنة، بيد انه اجرأ منه بكثير في اسلوب تقطيع تفاصيل الوجه الانساني واعادة جمعه على نحو يغدق عليه حيوية بالغة. ونووكو مراقب نفاذ البصر للناس ونواقصهم، فتأتي تعقيباته كاسحة لا ترحم . ولئن تكاد تشرف اشخاصه احيانا على الكاريكاتور ، فان معالجته لها اشد عضا ومرارة من ان تبقيها على حدود الكاريكاتور .

وفي سلسلة اخرى من الصور نجد نووكو اقل اهتماما برد فعله تجاه وضع انساني او اجتماعي مباشر . فهو عندما يعالج المواضيع الكونية الكبرى يبدع رموزا ذات صوفية غامضة السحر . ففنه كله يتصف بالتركيز والتوتر — حتى انه يوهم المشاهد بان اشخاصه السكونيين يتفجرون عنفا .

وقد اردت ان اعرف طريقته في العمل : قد يحمل في رأسه لعدة اشهر عددا من المواضيع « تاركا اياها لتختمر » ، دون ان يضرب بريشته ضربة واحدة . فاذا ما جلس ليرسم ، كانت لديه رؤيا كاملة التفاصيل ينفذها بسرعة ، بحيث يكمل عشر صور او اكثر في اسابيع قلائل . وهو في الاصل من قرية صغيرة قصية من منطقة ايبو في الغرب . وقد كان ابوه فنانا لا يستهان بمواهبه الفردية : وقد كان شيخ القرية ، وصمم لنفسه قصرا وفق مخطط جديد اصيل . فان نووكو ينتمي الى ذلك الجيل الاول من النيجريين الذين لا يخجلون من تراثهم المحلي ، بل انهم يستطيعون ان يستمدوا قوة منه .

اما اوتشي اوكيكي ، فهو ايضا بالولادة من ايبو ، غير انه نشأ وترعرع في الشمال المسلم من نيجيريا ، وما زال مسكنه في كفنشان (في الاقليم الشمالي) . وقد كان للشكلية الجمالية التي تُعرف بها الثقافة الاسلامية بعض الاثر في فنه ، وثمة مؤثر آخر ، هو كونه كاثوليكيا . فعلى العكس من نووكو ، نجده احيانا يعالج موضوعات مسيحية . غير ان لمسيحه شيئا من الوقار الذي نراه في « المعلم » المسلم. والعنصر الاقوى في انتاجه هو تقاليد ايبو ، ففي اوكيكي نرى بحثا واعيا مقصودا عن الجذور . وقد قال : « يجب على الفنان الافريقي ان يفقه ويقدر تراثه لكي يكون على وئام مع نفسه » . وقد قضى سنوات عديدة يجمع فوكلوريات ايبو ويضفي عليها تأويله في رسوم سريالية مثيرة للنفس يكشف فيها عالم التراث الايبوي ويزيد من روعته . وقد نشر بعض هذه الرسوم التخطيطية في كتاب صغير (اوتشي اوكيكي : « رسوم تخطيطية »، منشورات مباري، عام ١٩٦٢).

اما رسوم اوكيكي الزيتية فتكشف عن ناحية من فنه مختلفة تماما . ففي معظم صوره رصانة موزونة . وهو مثل نووكو يستخدم الاشكال النحتية ، الا انه قد طورها في اتجاه مغاير كثيرا ما يحقق به شعورا من الدعة والسكينة .

وكزميله نووكو ، نجد اوكيكي عميق الاهتمام بالوضع الفني في نيجيريا . ويقلقه ان معظم زبائن الفنان النيجيري هم الآن اوربيون . وكلا الفنانين لا يروق له ان يبيع صوره للجمّاعين الاوربيين ، فهما يشعران ان افضل رسومهما يجب ان تبقى في نيجيريا ، ولا يستحسنان كون الفنان الاوربي خارج المجتمع ، ويؤملان ان يحققا تداخلا عميقا في حياة الناس في المستقبل . وقد بذل اوكيكي جهدا كبيرا في تأسيس مركز ثقافي في كفنشان (بمساعدة امه ومن مواردهما الخاصة) . وقد انشأ في بيته مجموعة للفن النيجيري ومكتبة فنية اوجد حولهما ضربا من « الحلقة الثقافية » . ومن يعرف كفنشان او اية بلدة تماثلها ، يدرك روعة انجازة كهذه !

لقد حظي كل من هذين الفنانين بشيء من الشهرة خارج حدود بلدهما بعد تخرجهما بسنة ، وشهرة سريعة كهذه غالبا ما تحطم الفنان الشاب ، لا في افريقيا وحدها . الا انني لا اخشى شيئا من هذا القبيل على نووكو و اوكيكي . فكلا الرجلين مثقف مفكر يعرف ما يبغي والطريق التي يسير فيها ، ويأخذ فنه على مأخذ من الجد العميق تصعب زعزعته .

سكندر بوغوصيان

سكندر بوغوصيان من الحبشة ، جابه مشكلة مماثلة في تخطي التراث . ان الحبشة هي البلد الافريقي الوحيد الذي يتمتع بتقاليد فنية قديمة . فقد راح الرهبان الحبشيون منذ

القرن التاسع للميلاد يزخرفون المخطوطات ويرسمون الجداريات الجميلة في الكنائس والاديرة. ولئن بدأ هذا الفن ينحط في القرن السابع عشر، فان له حتى اليوم اتباعا كثيرين. وهكذا تكونت « كليشيه » حبشية ، جعل الرهبان والرسامون الشعبيون يعملون ضمن نطاقها الموروث الضيق ، وشاع اثرها حتى في مدارس الفن . وقد نشأ سكندر ، كغيره من الرسامين في الحبشة ، على الفكرة القائلة بان الحبشي ، حفاظا على شخصيته ، يجب ان يعمل ضمن التراث الحبشي ، وان الرسام الحبشي المعاصر نفسه عليه ان يجعل منطلقه الاسلوب الحبشي التقليدي . وقد كافح سكندر لسنوات عدة في سبيل تكييف هذه الموروثات الحبشية لاسلوبه ، فحاول تغيير اشكالها وتطويرها . غير ان هذا الفن التقليدي ضيّق عليه ابداعه ، اذ لم يكن يشعر بان له الحرية الكافية للتجريب ، وادرك ان اسلوبه مفتعل . واخيرا ، ذهب الى باريس لينسى الحبشة ، وهناك درس رسوم بول كلي وغيره من الفنانين المحدثين ، وجرب اساليب متباينة ، وتقنيات مختلفة . ومضت عدة سنين بدا فيها ان فنه عديم الشخصية ، غير انه اكتسب الحرية . واذ حرر نفسه من كل موروث وتقليد ، كان بوسعه ان يبدأ من البداية ، من جديد .

ان سكندر اليوم من ابرز الرسامين الافريقيين. وهو من الناحية التقنية رائع لا يضاهيه رسام في افريقيا من حيث السطوح التلوينية . وليس في فنه ما يعيّن له هوية حبشية ، غير انه اكتشف هوية اوسع مدى ، هي هوية افريقية. قد يقال ان هذه الهوية الجديدة مفتعلة، مفروضة ، ولكن ذلك غير مهم، فقد اكتسب فنه مضمونا جديدا وصورا شعرية جديدة. وقد استمد سكندر مضمونه الاسطوري من المطالعة اكثر منه من التجربة: فهو قد امضى صباه في اثيوبيا المسيحية ، وحياته البالغة في لندن وباريس ، ولذا فانه لم يعرف الطقوس والاساطير الافريقية معرفة مباشرة . ولكن ما قرأه عن طقوس الخصب في غربي افريقيا الهب خياله ، فنراه في آخر سلسلة من صوره ، المسماة بـ « المطعمين » ، يبتني اساطيره الخاصة ويبتني لنفسه تقليدا جديدا من سلسلة من الصور الجنينية .

انها قصة فنان افريقي يبحث عن هوية ، غير ان النتائج تبرر الفنان في هذه الحالة . فسكندر اليوم يعتبر من اهم الرسامين الشباب في باريس . وليس بالمهم في النهاية ان نعلم كيف وصل الى هناك .

فالانت مالنغتانا

لقد رأينا ان الصلحي ، و نووكو، و اوكيكي ، فنانون مثقفون، درسوا في مدارس اوربية الصبغة . اما فالانت مالنغتانا فمن موزمبيق ، وقد تلقى من العلم ما هو اقل بكثير مما تلقاه هؤلاء ، ولم يحظ بأي تدريب مدرسي في الفن قط .

ولو شئنا ان نصف فن مالنغتانا بمصطلح اوربي ، لقلنا انه « سريالي » . فالاحداث

العادية لديه تمتزج في كل ما هو خارق وغامض ومستحيل. والعالم البشري تغزوه الارواح ، والموتى ، والوحوش الرهيبة. يبد ان مالنغتانا لا يحاول صدم المشاهد عن قصد. والرعب المصطنع فكريا لدى السرياليين الاوربيين يبدو كالحا حين تقارنه برؤى مالنغتانا الرهيبة : ولعل السبب في ذلك هو ان الاقترانات التي في صوره ليس فيها ما هو مفتعل . فما هو الا رسام مخلص لهواه ، غير مكبوت ، ينتج الواقع والحقيقة على غراره الخاص . واذا كانت صور السحر كثيرة في اعماله ، فما ذلك الا لان السحر موجود فعلا في المجتمع الذي يعيش هو فيه (ولان عائلته قاست من نتائجه) . واذا كانت ارواح الموتى تزور رسومه ، فما ذلك الا لانها تلعب دورا نشيطا في المجتمع الذي ترعرع فيه .

ان الظروف المحيطة بمالنغتانا تختلف كثيرا عن ظروف نووكو و اوكيكي . فليس في جنوبي موزمبيق تراث فني يفرض نفسه عليه . انه في تجربته الرؤيوية وتعبيره مستقل كل الاستقلال. كما انه لم ينشأ في مجتمع افريقي لم يتأثر في نظامه الاجتماعي او السياسي بالاستعمار الاوربي . فهو يقيم في لورنسو ماركيز ، لا قبليا ومتمدينا ، وما تبقى لديه من الماضي الافريقي لا يعدو سوى بضعة معقدات وعادات سحرية ترسبت في نظام الحياة الكاثوليكي. واول ما اوحى لمالنغتانا بالرسم كان ما رآه في الكتب المدرسية من صور. وعندما انصرف الى عمله الابداعي لم يجد قط من بين قومه من يأبه له . كانوا يقولون : « انه يلعب طيلة الوقت » . فيقول مالنغتانا : « اجل ، اني العب . ولكني العب بجدّ » . ولعله ما كان ليضحي رساما لولا ان اتفق له رجل كان جمهوره وعميله معا في آن، هو امانثيو غيديس ، مهندس برتغالي بارع يقيم في لورنسو ماركيز — وهو ايضا رسام سريالي (ولا بد ان رسومه اثرت في فن مالنغتانا) . لقد اطلق لقاؤه بغيديس حريته : فحظي بشيء من الاستقلال المالي ، واهم من ذلك ، وجد نفسه فجأة في جو للفن فيه خطورة . وعلى حين فجأة ، جعلت رؤيته المريعة للعالم تنسرح : واذا في صوره القتل ، والاغتصاب، والتعذيب؛ واذا اشخاصه خائفون ، خائبون ، مشاكسون . ورؤية الرعب هذه وليدة الشعور بالوحشة والعزلة . اما مواضيعه الاساسية فهي « الحب ، والغيرة، والحقد، والموت»، وهي العوامل التي يرى انها تدفع الفنان الى غمرة الالم والمقاساة في اشكال شتى .

وبالرغم من ظروف هذا الفنان ، فانه ليس «فنانا شعبيا» — لان رؤاه ليست ايضاحات للفولكلور الموزمبيقي . فهو في صوره انما يستقصي ابعاد روحه وصلاته بالعالم : ولذا فان رسومه تنصّ على ما يعتلج في نفس الفنان المعاصر من تباريح شخصية. ووراء رموزه المخيفة يحس المرء شخصية الفنان : حارة ، رقيقة ، مستوحشة ، معذبة.

قد لا يبرر مالنغتانا فنه كما يفعل الفنانون السابقون. ومع ذلك فان لاعماله نفس الاهمية من حيث تمثيلها لما قد نسميه « ولادة الفن الحديث في افريقيا » .

جاكوب افولابي و روفس إوغنديلي

يماثل تطور فنانين اثنين من نيجيريا التطور الذي مر به مالنغتانا . هذان الفنانان هما : روفس اوغنديلي وجاكوب افولابي . وقد اكتُشفا في احدى المدارس الفنية التجريديةفي بلدة صغيرة من يوروبا ، تدعى اوشوغبو . كان يدير هذه المدرسة نادي الفنانين المباريين ، فيجمع عددا من الشباب ممن لم تكن لهم خبرة سابقة في الفن ؛ وقد يأتي بعضهم متسكعا من الشارع ، لان ليس لديه ما هو افضل يعمله! فتهيء المدرسة اللوازم الفنية مع قليلمن التعليم . والعجيب ان الطلاب لم يترددوا قط في التعبير عن انفسهم دونما اي كبت . فكانت هناك ثروة هائلة من الافكار والشخوص يدهش لها المشاهد . واذا الاساليب التعليمية التي انميت فياوربا لغرض ازاحة ما يعتور خيال الطالب من كبت ذهني،فيغوص الى الاغوار السفلى من وعيه ، لا ضرورة لها هنا — حيث بدا ان الرؤى تكاد تكون على السطح : فالشخوص ، والرموز ، والافكار تندلق اندلاقا . وكان هناك من الطلاب من يستطيع ان يحوّل هذه الشخوص الى صور . وكان افولابي و اوغنديلي يتمتعان بحس لوني وشكلي ، والسيطرة التي لابد منها للفنان . واليوم ، بعد ثلاث سنوات فقط من تأسيس هذه المدرسة ، يعتبر كلاهما من الرسامين المعروفين في نيجيريا .

وكلا الفنانين محظوظ بظروفه الثقافية.فهما لا يعرفا من الدراسة المدرسية الا مايكفي لجعلها فنانين واعيين: فيستطيعا ان يريا قيام الثقافاتالمتباينة جنبا الى جنب في نيجيريا، وان ينميا مقدرتها النقدية . ومن الناحية الاخرى ، لم يطيلا المكوث في المدرسة بحيث يستجفيان ثقافتها ويُقتلعان في بلدهما.فمثاكل الهوية، التي يجابهها امثال سكندر والصلحي، غير واردة بالنسبة لهما . فوضعهما من بعض الوجوه اشبه بوضع مالنغتانا —مع هذاالفارق: مالنغتانا يقيم في حي مدني فقيرمهمل حيث لا توجد حتى البقايا الاصيلة من الثقافة التقليدية المحلية ، في حين ان افولابي و اوغنديلي يقيمان في مدينة يوروبية حيث الدين والشعر والموسيقى ما زالت قائمة في اشكالها التقليدية ، وان تقمْ معها في الوقت نفسه معتقدات غيرها وطرق اخرى في الحياة . ولذلك فمن اليسير عليهما ان يستمدا دائما مما في المدينةمن مخزون كبير من شعر يوروبا وكناياتها وشخوصها . وبوسعهما ان يفعلا ذلك دون ان يفتعلا الفوكلورية . ولما كانت هذه الصور اليوروبية حقيقة واقعة لها ، فهي اذاً جزء من حياتها . فالرؤية المدهشة لدى هذين الفنانين ، واصالة اشكالها ، والسيل الدافق من افكارهما ، انما تعود مباشرة الى تراث يوروبا هذا .

انهما فنانان فريدان في افريقيا بهذه المباشرة . ليس في فنهما صفة العذاب المرئية في مالنغتانا ، ولا ذلك الالم الذهني الذي يعاني منه بعض الفنانين الافريقيين الآخرين . ففي فنهما اندفاع وطراوة وثقة كلها تخلب اللب .

يبدو ان الرسامين ، اجمالا ، اقدر من النحاتين على تحرير انفسهم . ولعل السبب هو انهم يعملون عن طريق واسطة غير تقليدية ، بينما النحات ، ولا سيما في غربي افريقيا ، يحمل عبئا مرهقا من التقاليد . والكثير من النحاتين « يستعيرون » الاشكال من الفن التقليدي لكي يضفوا على عملهم صبغة افريقية ، غير ان نتيجة هذا التصنع في الاغلب هي « شعبية » مفتعلة .

فنسنت اكويتي كوفي

فنسنت اكويتي كوفي ، من غانا ، احد النحاتين المثقفين القلائل الذين استطاعوا ان يشقوا لانفسهم طريقا الى الاشكال الجديدة المتفردة . وقد تخرج كوفي من كلية الفن الملكية بلندن عام ١٩٥٥ ، وهو الآن استاذ في احدى دور المعلمين . وقد عرضت اعماله مرتين في لندن ، ومرة في نيويورك .

ليس ثمة في غانا تراث هائل من النحت في الخشب كما في نيجيريا . فالـ « آكان » قوم محاربون في الاصل ، يلعب الفن في حياتهم دورا اصغر مما يلعبه في حياة اليوروبا ، او البيني ، او الايبو : ولذا فان الماضي ، بالنسبة الى كوفي ، ليس بالعبء الثقيل . وهو احيانا يجرب الاشكال التقليدية : مثلا ، في تمثاله البرونزي الصغير «افريقيا المستيقظة» ، استخدم الرأس المسطح الشائع في دمى الاشانتي . الا انه ، عموما ، لا يدين للتراث بشيء . اشكاله من ابداعه ، ويروق له ان ينحت على مقياس ضخم . واجمل قطعة منحوتات خشبية يبلغ ارتفاعها ثماني اقدام . وما فيها من ثقل صلد هو شخصي جدا ، وفي الواقع ان كانت تشبه شيئا فهي تشبه جسم نحاتها المرصوص القوي . واشخاصه تقف منتصبة صلدة كالكرياتيدات الاغريقية ، اقدامها الضخمة مزروعة بثبات في الارض كاقدام الفيلة . والاشكال منتفخة ، وسطوحها خشنة مصدعة . والغريب ان ازاء القوة الجسمانية الصرف التي في هذه الاشخاص ، تبدو وجوهها منسحبة ، مستوحشة ، منطوية .

فنسنت كوفي مبرز بين نحاتي افريقيا المثقفين . وقد تجنب الخطرين اللذين يتهددان الفنان المعاصر : تكرار النسخ عن فن الاسلاف ، او الضياع في محاولة تكييف الاشكال الاوربية وهضمها . فكوفي احد القلائل الذين يتمتعون بالفكر النحتية الاصيلة ، وهو يعبر عنها في لغة مقبولة عالميا .

فستس ايديهن

اما فستس ايديهن ، من بنين في نيجيريا ، فيختلف ظروفا ومشكلة ، اذ هو ينحدر مباشرة من التراث الافريقي . واول من دربه على النحت والده ، الذي كان حفارا تقليديا

في الخشب من قبيلة بيني . الا ان فستس تلقن علومه المدرسية على الغرار الاوربي ، وهو بالطبع يريد ان يعبر عن « افكار جديدة » ويخاطب « جمهورا جديدا » . وهو يختلف عن زميله الغاني في انه لم يتلق تعليما عاليا وتدريبا في الفن في انكلترا .

وفي نيجيريا اليوم نحاتون كثيرون يجدون انفسهم في مثل هذا الوضع . والمألوف هو ان يقعوا بين ايدي مشترين اوربيين لا يفهمون الفن الحقيقي ، فيشجعون في فنهم العنصر الذي يبدو افريقيا عن كذب . فهناك عدد من النحاتين ممن ينتجون نسخا سياحية بعض الشيء عن الاسلوب التقليدي . وقد نجا فستس ايديهن من مصير كهذا ، وبعض السبب هو انه حظي بمعلم ذكي (بول ماونت) في كلية يابا الفنية . ومع ذلك، فان اعمال ايديهن تتفاوت . فقد تعرض لمؤثرات كثيرة جدا ، وليس لديه من الثقافة والحس النقدي ما لدى كوفي . ان الكثير من اعماله محاولة لاعادة خلق الاشكال التقليدية وتطويرها . وقد اتضح في معارضه الاخيرة انه يكافح لتحرير نفسه من مؤثرات بنين ، وذلك بتفحص صور المنحوتات الافريقية التي تصنع في اقاليم اخرى من القارة . فكان من الغريب ان يشاهد المرء مؤثرات من النحت الكونغولي او الساحل العاجي على هذا الفنان الشاب المكافح المقيم في بنين . ولئن تكن النتائج ممتعة ، فانها غير مرضية تماما . وقد اقترح عليه ، فيما اعتقد ، بول ماونت ان يجرب واسطة جديدة للنحت : واذا هو في الآونة الاخيرة يصب قوالب من الاسمنت يعود فينحتها بالازميل . وبمجرد ان تخلى ايديهن عن التقنية التقليدية وجابه مشكلات تقنية جديدة لاول مرة ، حقق تحرره فجأة . فمنحوتاته الاسمنتية الجديدة تبرهن على ان بوسعه ان يصبح فنانا منفردا مجيدا .

من نماذج فنه هذا « ستارة » عملاقة من الاشخاص الاسمنتية صنعها لاحد المصارف في لاغوس . وهذه المنحوتات تدل على ان في مقدور ايديهن ان يصبح احد النحاتين المحدثين البارزين في افريقيا ، اذا اتيح له طلب على فنه من النوع الصحيح .

ومهما يكن من امر ، فان ما انجزه ايديهن هو انه قطع شوطا طويلا معقدا من الحفر الخشبي التقليدي الى الفن المتفرد الحديث : وهو شوط سقط فيه الكثيرون حين غدوا حفارين « تقليدين » لمنفعة السواح .

اسيرو

اسيرو فنان فذ في قصة حياته وتقدمه . فهو من اصل يوروبي تقليدي جدا . كان ابوه حدادا ، واظهر ميولا فنية منذ نعومة اظفاره وصنع مصاغا فيه اصالة كثيرة من الصغر . وفي شبابه اشتهر كطبّال مبدع ، وعندما اعتنق ابوه الاسلام تبعته الاسرة كلها، ونتيجة لذلك هجر اسيرو مصاغه وطبوله .

وهو لا يعرف اللغة الانكليزية ابدا ، الا انه واسع الاطلاع على شعر يوروبا وفلسفتها،

ومتبحر في القرآن . وقد وجد في الدين الجديد وافكاره متعة واثارة كبيرتين ، ولكنه لم يستطع ان يفك ازمة الصراع الذي في ذهنه بين تقاليد يوروبا وبين الاسلام بالسهولة التي وجدها والده وبقية افراد الاسرة . فقد لقي في معتقده الجديد ما لم يتفق وطبعه . غير انه ، لما كان فيلسوفا بالفطرة ، راح يقضي ايامه ولياليه في مناقشات مع صحبه حول فضائل الاسلام وفضائل اليوروبا . وقضى عشر سنين ، كان يعاني فيها من مرض في القلب، كثير التأمل والتفكير ، عميق التدين .

وذات يوم التقى بفنانة من الغرب، واذا هو فجأة يعود الى طبله وفنه . فقد تعرف بمحض الصدفة بالفنانة النمساوية سوزان وينجر ، التي كانت قد اقامت في نفس بلدته اليوروبية بضع سنوات ، فنشأت بينهما صداقة كان لها اثر حاسم في حياته . تذكر اسيرو الصفّارين وحفاري الخشب الذين عرفهم في صباه في بلدته : لقد كانوا ينظرون الى فنهم على انه مورد رزق ، فلما قل الطلب على نتاجهم (بسبب انتشار الاسلام والمسيحية) ، اضطروا الى هجر فنهم ليصبحوا حدادين او نجارين .

وفي احد الايام عاد اسيرو الى المحددة وصهر كومة من اسلاك التلفون المهملة، واستأنف عمله في الصفر . وكانت اعماله الاولى تشبه الفن الفوكلوري : بما فيها من جمال السذاجة وصلات الشكل باشكال الفن اليوروبي . غير ان هذا الفن الخالي من الشخصية (رغم علاقته اول الامر بما يحيط بالفنان) لم يكن ليرضيه . وسرعان ما جعل يطرق تآليف رائعة على النحاس وعلى صفائح كبيرة جدا من الالومينيوم . وفي هذه القطع الجديدة اصالة عجيبة .

لقد راح في تآليفه يخلق عالما حلميا خاصا غريبا . وموضوعاته في ظاهرها عادية : الملك على عرشه ، الصياد في الغابة ، الثري في داره الجديدة ، النساء يدققن اليام . فعلى احد المستويات، ما هذه الا صور من حياة اليوروبا كما يراها حوله . بيد انها اكثر من ذلك بكثير : لان فيها جميعا تنعكس شخصيته اللغزية . فاسيرو رجل يفتن من يلقاه ، هادىء الحركة ، ناعم الحديث ، متواضع يكاد يمحو نفسه امام الآخرين ، رقيق الاشارة ، تتجه نظرته دائما الى الداخل . ومع ذلك ، فان حضوره هائل . فاذا كان في غرفة ما ، مع عديد من اهل بلدته ، وجدت ان الآخرين كلهم اعلى منه صوتا ، واشد مشاكسة ، واكثر مرحا ، واوسع انبساطا . اما انا فلم اشعر الا بوجوده . فمن شخصه يتنامى اليك اشعاع هادىء يميزه بشدة عن غيره .

وهذا ما يكتشفه المرء من جديد في فنه الغريب. ان تخطيطه في الرسم عصبي، رنان، مرهف . وبعون من النسج غير العادي الذي تعلم ان يجعله في المعدن ، يخلق جوا غير حقيقي . انه مليء باغرب الافكار : فبوسعه ان يوحي بوجود بيت ، مثلا، عن طريق

تخطيط يبتنيه من اشكال الآجر الخشنة التي يتألف منها . وهو يمتاز بحس شعري عميق: كما في مشاهد غاباته الزاخرة بالطيور الناعمة الريش والحيوانات الصامتة . ولكن هناك ايضا حسا بالواقع : كما في الاشخاص المستوحشين الحزانى الذين يتحركون في صوره النحاسية ؛ لابسو الاقنعة تطغى عليهم رهبة دورهم المقدس ؛ والاصدقاء يحيي الواحد الآخر ولكنه لا يصل الآخر؛ والمرأة الثرية تقف في بيتها الجديد الرائع، متروكة مهجورة.

لقد عرض فن اسيرو اول الامر في نادي مباري ، في اوشوغبو . وفي العام المنصرم عرض احد اعماله الكبرى في مهرجان برلين ، وهو الآن يتهيأ للعرض في هولندا ، وانكلترا ، وتشيكوسلوفاكيا .

فن افريقي حديث ؟

هؤلاء الفنانون الذين تحدثت عنهم في هذا المقال لا يجمعهم قاسم كبير مشترك. فالخلفية الثقافية التراثية التي جاؤوا منها مختلفة فيما بينهم اختلافا بيّنا . اذ ان بعضا منهم ولد في غربي افريقيا بما فيها من حضارة فنية عظيمة ، وبعضهم جاء من انحاء كاد النحت فيها يكون مجهولا تماما . وبعضهم مسلم ، وبعضٌ مسيحي ، وبعضٌ « وثني ». كما ان بعضهم يعيش اليوم على صلة وثيقة بالمجتمع التقليدي ، وبعضهم يبتعد عنه بعدا تاما . وتلقى نفر منهم تدريبهم في اوائل حياتهم على يد صنَعة تقليديين، وذهب نفر آخر الى افضل مدارس الفن في اوربا، بينما لم يتلق نفر ثالث اي تدريب اطلاقا . وثمة واحد منهم يدرّس اليوم في جامعة — بينما ثمة واحد آخر لا يزال اميا .

زد على ذلك ان الاشكال التي ابتدعوها والافكار التي يعبّرون عنها متنوعة لحد كبير. فالقاسم المشترك بينهم اذا كان موجودا فانما هو موجود بمعنى سلبي فقط . فانهم جميعا قد انصرفوا بسرعة فائقة عن « الواقعية » ووجدوا انفسهم في الاساليب الاقرب الى التعبيرية او السريالية .

ولا توجد حتى اليوم اية دلائل على وجود « حركة » فنية . فالفنانون يعملون في عزلة واستقلال — تفصل الواحد منهم عن الآخر آلاف الاميال . (والواقع انهم لم يتعرفوا واحدهم على الآخر الا في العام الماضي فقط ، عن طريق تأسيس نادي مباري في ابادان). ومعظم الفنانين ليست لهم نظريات عن فنهم ، ومن كانت له منهم نظريات فانه لا يحب الهتاف بالشعارات : وهم لا يميلون الى استعمال الفاظ « كالشخصية الافريقية » . والواقع انه ليست هناك حركة مرادفة لحركة « الزنجية » فيما بين الفنانين الخلاقين بحقّ .

ان مظاهر عديدة في نتاجهم هي بالطبع « افريقية » صحيحة متميزة . فهل يؤهلنا ذلك ان نتحدث عن فن « افريقي جديد » ؟ لست ادري . لكن الاكيد والواقع ان هناك فنانين حديثين اليوم في افريقيا .

روبرت و. جولاي
الروايـــة الافريقيـــة والشخصيـــة الافريقيـــة

لقد قيل الكثير ، خلال السنوات القليلة الماضية ، داخـل افريقيا وخارجها ، عن الزنجية والشخصية الافريقية . وقد استمر النقاش باشكال متنوعة—من قبل الانثربولوجيين وعلماء الاجتماع الذين يهتمون بتركيب المجتمع الافريقي المتغير ، ومن قبل رجـال الدولة الافريقيين الذين يهدفون الى دفع شعوبهم وراء حركات الاستقلال الجديدة ، ومن قبل الصحفيين والمعلقين السياسيين، ومن قبل الفنانين والكتّاب في افريقيا في بحثهم عن وسائل جديدة للتعبير لمجاراة نظام اجتماعي جديد . وعلى الرغم من ان العالم الفني والادبي كان ذا فعالية متزايدة في تتبعه للنقاش (لاحظ المحاضر الضخمة التي نتجت عن المؤتمرين اللذين عقدهما الفنانون والكتّاب الافريقيون تحت رعاية « الحضور الافريقي » في عـام ١٩٥٦ و ١٩٥٩)، على الرغم من ذلك فان الاهتمام الذي لقيته الادلة على وجود شخصية افريقية في الشكل الذي تمثله الاعمال الادبية والفنية كان قليلا جدا . غير ان هـذه الاعمال تقدم لنا الكثير ، لا على شكل اخبار اجتماعية وسياسية فحسب ، وانمـا على شكل نظرات نافذة يستطيع الفن احيانا ان يقدمها لنا حين تفشل الطرائق المعتمدة على التحليل .

ومن اجل ان نوضح غنى هذا المصدر من مصادر المعلومات ، لنتفحص اربع روايات ظهرت في افريقيا خلال السنوات الثلاث او الاربـع الماضية ، والتي تهتم باستكشاف ميزة العقل الافريقي المعاصر وكيف يعمل . ان كل عمل من هذه الاعمال يقدم لنا شخصية رئيسية وعددا من الشخصيات الثانوية التي يصنع حياتها العالم الذي تعيش فيه ، والتي يمكن ان ننظر اليها باعتبارها شخصيات افريقية حديثة حقيقية ، تمثل التفاصيل الغنية للضغط العقلي الداخلي ، والفعل الجسدي الخارجي ، والقوة البيئية التي تتوازن توتراتها لتكوّن هذه الشخصيات الافريقية الخاصة. ان اثنتين من هذه الروايات من نيجيريا – وهما «جاغوا نانا » لسايبريان اكوينسي و « فتى جريء بين الفتيان» لاونورا نزيكوو . والرواية الثالثة، وعلى التحديد القصة القصيرة الطويلة ، هي « مشية في الليل » للـكاتب اليكس لاغوما من جنوبي افريقيا . والرابعة « المغامرة الغامضة » للـكاتب السنغالي الشيخ اميدو كين . فما هي الشخصية التي تطالعنا ؟

تعرض لنا رواية « مشية في الليل » بضعة ساعات من نهار واحد في جانب افريقي من

كيبتاون . لقد فقد الشاب الافريقي ميخائيل ادونيس عمله لانه كان وقحا امام رئيسه الابيض . فيأخذ في التجوال في المناطق المجاورة ويلتقي بمعارف له يحدثهم بمرارة عن مشكلته . وسرعان ما يسكر بخمر رخيصة ويعود الى مسكنه حيث يقتل ، دون حس او تفكير ، جارا له ، هو ايرلندي عجوز في طريقه الى الموت بسبب ادمانه تعاطي الكحول . وينجو ادونيس عن طريق الصدفة من رؤية الناس له ، ويقع كل الشك على ويليبوي ، الشاب الضائع المتسكع العاطل عن العمل والذي سبق ان ادين بجريمة صغيرة . ويلاحق البوليس ويليبوي هذا ويقتله في الشارع . هذا بينما يبدأ ميخائيل بحياة الجريمة باشتراكه بحادث سرقة .

هذا هو هيكل القصة الذي بنيت عليه صورة لها من الحيوية والشبه بالواقع ما يوشك المرء معه ان يذوق ويشم الهواء والشوارع والبنايات التي تتحرك ضمنها الشخصيات بواقعية واثقة ذات ثلاث ابعاد . ان عالم هؤلاء الافريقيين هو حي قذر من احياء احدى المدن — شوارع ضيقة مليئة بالاوساخ ، مساكن قذرة ذات ردهات تفوح منها رائحة البول ، سلالم مظلمة تؤدي الى ممرات ضيقة ثم الى غرف كئيبة تتنافس فيها الجرذان والصراصير مع السكان من البشر على امتلاك تلك الغرف . ويأكل الناس وجبات طعامهم في مقاهٍ قذرة تشتم منها رائحة الزيت والعرق والدخان . ويتلهون بالمقامرة في امكنة سرية لا تعيش الا من خلال تفسخ البوليس ، كما يجدون نوعا من الهروب من حيواتهم التافهة الكئيبة في البارات المحلية حيث تمدهم الخمر الرخيصة بشجاعة وقتية زائفة ضد القوى التي تعمل على طحنهم الى عدم قفر لا امل فيه . وما ينفك الكاتب يضيف الى هذه الصورة شيئا فشيئا . فهنا معرض مهلهل يحتوي على « صفوف من القيثارات وآلات البانغو والماندولين، واجزاء الغرامافون والقيثار، والاوتار والمكويات الكهربائية والبلكات والمحولات ولعب السليلويد اليابانية وصور الملائكة والمسيح الذي يعلوه تاج من الاشواك بينما تسيل قطرات الدم التي تشبه لطخات احمر الشفاه على جبهته الوردية » . وهناك في الشارع مدخل منزل تنبعث من صف من براميل الزبل امامه « روائح الفواكه المتعفنة ، والطعام النتن، والمياه الآسنة، والتفسخ العام» ، بينما «تحاول قطة قذرة ان تمسك ببقايا رأس سمكة في احد البراميل ». وفي الداخل « كان الدرج متهرئا مسودا، والدرابزين القديم مخلعا. وكانت المصابيح العارية، حيثما كانت ازرار الضوء صالحة للعمل ، ترسل ضوءا شاحبا فوق اجزاء في الداخل ملقية الضوء على البقع الرطبة الكبيرة التي تكسوها الارضة من الجدران ، وعلى الخرائط التي صنعها تعري بعض الاجزاء من الجدران ... وفي كل طابق كان ثمة ممر مظلم تنفتح عليه ابواب كثيرة ، ينتهي بمرحاض يقف كأنه صندوق الحراسة ، بينما تغمر الارض امامه المياه المسفوحة وتملأ الهواء رائحة الطعام القديم والبول والرطوبة والتبغ النتن » .

وماذا عن الناس الذين يعيشون في هذا الحي القذر ؟ هناك « المهملون ، والمتسولون والخدم ... والقادمون من الريف ... والعمال ... وسواق التاكسي ... وبقية ذلك المزيج المكتوم على حافة العالم السفلي : ... المتسكعون والبغايا ... ورجال العصابات الصغيرة ، ورجال العصابات الكبيرة اصحاب الوجوه القذرة المتهرئة » . ويمكن التعرف على هؤلاء الرجال من « بدلاتهم الخفيفة القارية ذات السراويل المعلقة وربطات العنق الملونة ... ووجوههم المصفرة المتهتكة وشعرهم الكثيف الذي يلتمع بدهن الشعر» . وعلى الرغم من هذه المجموعة من الانماط الغريبة في الظاهر فان الناس العاديين هم الذين يشكلون اغلبية السكان — « وجوه الفقراء الذاوية المتوحشة التالفة التي جرحتها حياة الاحياء القذرة » ، هؤلاء الفقراء الكادحين الجهلة الذين لا يكادون يفهمون معركتهم الخاسرة من اجل الوجود ضد قوى لا يتمكنون من السيطرة عليها . ويمثل هؤلاء عامل ارصفة السفن الذي يعمل بجدّ مرهق على الارصفة طيلة النهار ليعود الى بيته القذر النتن الذي هو غرفة مزدحمة يملأها هو وزوجته واطفالهما الخمسة .

« كان يرتدي فانيلة وسروالا قديما يلتمع من طول الاستعمال . وكان غبار الفحم يملأ الخطوط التي لم يتهرأ قطنها بعد . كانت تبدو عليه علائم القلق والانهاك والفواتير غير المدفوعة والاطفال المرضى... وقد اخبرته زوجته قبل قليل انها حملت من جديد ، وكان هو يحاول ان يقرر فيما اذا كان ذلك النبأ طيبا او سيئا » .

دفعت القذارة وانعدام الامل في حياة كهذه الكثيرين الى البحث عن التعويض الرومانسي في حياة الجريمة القلقة التي تعطيهم على الاقل املا وقتيا في النجاح وقدرا ضئيلا من التميز الشخصي في الوقت الذي لا بد لها ان تنتهي بالمأساة واللاجدوى . وهكذا فاننا نبدأ بالبحث عن بيت للدعارة « مع شبح رجل عجوز متهدم ... يغذي نوعا من الكبرياء في موقفه ... رفعته الى درجة مشكوك فيها من المستنقع الذي وطئه الفقراء المعوزون » .

ومثل ذلك ايضا ويليبوي الذي ربما كان البطل الرئيسي عند المؤلف .

« كان ويليبوي شابا اسمر وشعره الكثيف المفتل متجمعا في نقطة فوق جبينه . وكان يلبس صليبا في عنقه ، باعتباره حلية زاهية لا تعبيرا عن عاطفة دينية . وكانت تبدو عليه علائم عدم الاكتراث التي تشبه العلامة الخارجية الظاهرة لكبريائه التي تشوهت اثناء الفترات التي قضاها في السجن بسبب اعتدائه على فتاة ... وكان ايضا واعيا لضعته . وقد حلم طيلة حياته الشابة بان يصبح شخصا عظيما . فقد رأى آخرين يرتفعون الى شيء من القوة في العالم السري المحدود لهذه المنطقة ووجد نفسه متأخرا وراءهم ... لقد اتخذ لنفسه مشية لا ابالية ، واخذ يرتدي قمصانا وسراويل متبذلة ويمشط شعره بحيث يجعل

له قذلة مستهترة . وكان يفكر بثقب احدى اذنيه وتزيينها بحلقة ذهبية . ولكنه ظل حتى بهذه الاشياء اقل من عامة الناس ، ظل جزءا من وجه الجمهور المطموس المعالم ، غير ظاهر او متميز — وكأنه لطخة على حائط قذر » .

هذا اذاً هو المنظر وهؤلاء هم الناس . وبامكاننا ان نرى كيف اثر عالمهم عليهم وما هي ردود فعلهم . ولكن الى اي مدى هم واعون لانفسهم ، وما مدى ادراكهم لورطتهم؟ وما هي الحوافز التي تدفعهم للعمل ، ان كان ثمة حوافز ؟ يبدو ان هناك القليل القليل منها — مدى ضيق يتراوح ما بين اللاوعي الكلي وبين احلام المراهقة . فعلى الطرف الاول هناك اللااخلاقية اللاواعية لذاتها عند رجال العصابات ، المتضمنة في افعالهم دون ان يعبر عنها احد على الاطلاق . وفي الوسط نجد المواطن العادي — المهذب ، الجاد في عمله ، الواعي بشكل غامض لافتقاد حياته لشيء ما دون ان يكون قادرا على فهم ما هو او كيف يحصل عليه . اما الشباب ، وهم العاجزون عجزا تاما عن ان يتصرفوا بحيواتهم والمثقلون بقيم قد لا يجدها ذات قيمة الا شخص مجنون ، فهم على الاقل يمتلكون بعض المقاييس الواعية والشجاعة على ان يعيشوا بها . وهذا ميخائيل ادونيس ، الفاقد لوظيفته حديثا والمليء بالاشفاق المرير على الذات ، يسكر ويرى في نفسه البطل الرومانسي لافلام رعاة البقر الامريكية التهريبية التي هي غذاؤه العاطفي الدائم — « حسنا ايها الباحث عن المتاعب . انك لرجل صلب . وانت اسرع شخص في تكسون » — ثم يقتل رجلا . ويتغلب بصعوبة على دافع يدفعه الى الاعتراف ، الى ان يناقش جميع التفاصيل ، دافع لم ينشأ عن الندم او الاحساس بالخطأ ، وانما عن الرغبة في تحقيق المركز . وفي النهاية يسقط في حياة الجريمة . ويعيش ويليبوي بنفس القيم ، واذا كانت هذه القيم تدفعه الى نهاية عنيفة فسبب ذلك ليس كونه يشك فيها بقدر كونه اقل عدة للبقاء . شخص واحد فقط بين كل هذه المجموعة من الشخصيات يبدو انه يدرك عبثية هذا النمط من الحياة . والدور الذي انيط به دور ثانوي اسمه فيه جو ، وهو شحاذ عادي لا بيت له ، صبي نصف مجنون ما يزال يحتفظ بفكرة ما عن الكرامة الانسانية . وصرخته التي تثير الشفقة ، فيما هو يرجو ادونيس عبثا ان يبتعد عن مشاكل الجريمة ، تذهب هباء: « يا الهي ، السنا بشرا ، كلنا؟ »

ان المنظر هو مدينة كيبتاون في جنوبي افريقيا ، والناس افريقيون ، ولكن اين هي الشخصية الافريقية ؟ ان الظروف التي نراها وافعال الشخصيات وحوافزها يمكن ان تناسب ، بنفس القوة ، حيا قذرا في مدينة اوربية او امريكية — شيكاغو ، سينت لويس ، نيويورك ، لندن . ويذكرنا ويليبوي على الفور ، بشجاعته الفارغة ، بالشاب صطدز لونيغان الذي يشبهه في سوء التغذية الطبيعية والسيكولوجية ، وفي تحركه عبر قذارة وانحطاط

المدن في ساوث سايد في شيكاغو ، بمشيته المتبخترة التي لا تشفي ابدا الاحساس بالعجز والفشل التام . ان حي ايست هارلم في مدينة نيويورك يحتوي اليوم على حارات يمكن تمييز مثيلاتها على الفور في رواية لاغوما الجبارة . والشبه بين هارلم و كيبتاون ، على اية حال ، لا ينتج عن حقيقة ان كليهما مكانان لسكنى الزنوج وانما عن كونهما حيين قذرين من احياء المدن . فالناس الذين يعيشون في مساكن مزدحمة وسط الاقذار والمرض ، والذين يفتقدون الوسيلة لحياة عائلية عادية بامنها ومتع طفولتها وتحقق رغبات بالغيها ، والذين يحتكون باستمرار باللااخلاقية المتوحشة للمجرمين ، يتخذون لانفسهم ميزات واتجاهات ذات تشابه جلي . ان هؤلاء الناس افريقيون حقيقيون دون ريب ، ولكنهم ينتمون لافريقيا الجديدة ، افريقيا المدينة الصناعية . ولئن لم تظهر اي من ميزات افريقيا القبلية ، فقد يعود ذلك الى انها قد تركت ذلك العالم بعيدا جدا ، سواء احدث ذلك بصورة واعية ام لا . ويعبر جو ، الشاب الغريب المتسكع ، عن ذلك افضل تعبير حين يصف كيف هجر ابوه عائلته مجبرا امه على ان تبيع اشياءها القليلة وتعود الى العيش مع جدته في الريف : « اما انا فقد هربت حين سمعت انهم يتأهبون للرحيل ... لم اكن لاذهب الى الخارج ، الى الريف . آه يا صاحبي ، ان ذلك يشبه الهرب تماما ... لقد هرب ابي . اما انا فلم ارد ان اهرب انا الآخر » .

« جاغوا نانا »

تقدم لنا رواية « جاغوا نانا » منظرا آخر للافريقي الجديد المتمدين . ان التفاصيل مختلفة : فلاغوس غير كيبتاون ، وينبغي الا نخلط بين النيجيري وبين مواطن جنوبي افريقيا ، غير ان التطابق الجوهري بالغ الوضوح . فكلاهما تعرضان المدينة الافريقية بطريقتها في الحياة ، ومظهرها الطبيعي ، وقيمها التي تختلف بشدة عن قيم القرية التقليدية . وكلاهما ترويان قصة الكيفية التي شكلت بها هذه القوى ساكن المدينة الافريقية ، جاعلة اياه بدوره مختلفا بنفس القدر عن ابن عمه في الريف . لا حاجة لان تستوقفنا حبكة هذه الرواية ، فالاشخاص هم الذين يثيرون اهتمامنا بالشكل الذي يوجدون فيه حين نصادفهم لاول مرة : حَرِكون ، متهتكون ، متفائلون ، عديمو الاخلاق ، انتهازيون ، يعيشون ليومهم في مدينة لاغوس بغربي افريقيا ، تلك المدينة الصاخبة المزدحمة ، المتخمرة ، الشبقة ، حيث لا يبدو مطلقا ان الحرارة والرطوبة تحرمان النيجيري من حيويته وحماسه لان يعيش .

من الممكن تسمية جاغوا نانا بالمومس الهاوية ، لا بمعنى انها تفتقد المهارة او ترفض الاجور ، ولكن بمعنى انها تحب عملها . وبحكم كونها ذات تأثير جسماني اخاذ فقد وجدت

في صباها ان حياة القرية تحدّ من مستقبل فتاة في مثل مواهبها وحماسها ، فجاءت لتعيش في لاغوس ، مثلها مثل الكثيرات غيرهـا من اللواتي دارت في اذهانهن الفكرة نفسها . وهناك تتخذ لنفسها سلسلة كبيرة من العلاقات وتعيش على افضال الرجال الذين تنام معهم على هدي دستور اخلاقي مستخلص من حانة « تروبيكانا » التي تستخدمها كقاعدة لعملياتها ومصدر لمتعتها الروحية . وهـذا هو عالم السيارة الرياضية السريعة ، ورجل الاعمال المتعب ، والسياسي المنحرف ، ورجل العصابات ، والجنس . والفتيات يرتدين ثيابا قصيرة مصممة لغرض سلب لب الرجـال ، ووجوههن مقنعة بالبودرة والقلم واحمر الشفاه ، وشعرهن المثقل بالادهان ممشط بحيث يغدو مسترسلا ، ويلبسن في اقدامهن صنادل ذات كعوب عالية تمكن من خلالها رؤية رؤوس اصابعهن المطلية الاظافر . وجاغوا دائما افضل من جماعتها . « كانت تخفض فتحة بلوزتها التي لا اكمام لها وترفع كعوب احذيتها . وكانت تصفف شعرها على الطريقة التي دعيت باسمها ، وتلبس حلقات اذن تصدر عنها اصوات اجراس فعلية فيما هي تمشي بحيث يترجرج ردفاها بشكل متعمد » . وهـذا هو المقياس لنساء لاغوس الخارجات على المجتمع ، وربما لغيرهن ايضا . وفي احدى المناسبات ، حين تكون جاغوا على وشك الدخول الى حانة « تروبيكانا » تتفحصها امرأة تبيع نبات اليام المطبوخ قرب المدخل ، بشكل يدل على الاستحسان ، وتصرخ قائلة : « هيه ! ... في يوم من الايام سوف اركب سيارة والبس الملابس الفاخرة » .

ثمة اناس آخرون من هذا العالم الصاخب يجتذبون انتباهنا ويحظون باهتمامنا . فهناك العم تايو السياسي الذي لا يكلّ ، والذي يسوق سيارة بونتياك فارهة ويعمل على خداع الناخبين وعلى سوء استعمال اموال حزبه بحيث ينتهي الى الموت في الشوارع جثة متورمة في قناة من الطين . وهناك فريدي الذي يجمع ما بين افتتانه بجاغوا وبين ولعه بان يحوز على الاحترام الكريم الذي يمنحه اياه حضوره لمحاضرات المعهد البريطاني . وفريدي هـذا يدرس القانون في انكلترا كوسيلة للثراء والقوة والرفعة ، ولكنه يقع ضحية لتفسخ وعنف السياسة في لاغوس . وهناك دنيس ، رجل العصابات الشاب ، وعصابته التي تعيش حياتها الضارية لفترة وجيزة ولكن دون اي شعور بالاسف على انه فـاتهم الحصول على شيء افضل . وهناك غيرهم لا اسماء لهم ، ولكن لا يقلون عن سواهم تحددا ووضوحا :

«رجال لاغوس المتنفذون . رجال الاعمال الخاصة ... المتعاملون بالسياسة الحزبية ... رجال في بواكير الخمسين يعوضون عما فاتهم في عنفوان وجاذبية شبابهم ببذخ اموالهم على نساء مثل جاغوا نانا ... وكانت جاغوا تراهم بياقاتهم البيضاء وقد اتخذوا لانفسهم صفة مختلفة عن المعهد البريطاني : مدراء البنوك المطرودون ، رجال النفط وعملاء السفن ،

اصحاب معامل البيرة، ومجففو مياه المستنقعات ، وبناة جناح التوليد، ومطببو الاجسام. المان ، انكليز ، هولنديون ، امريكان ، نيجيريون ، غانيون ؛ كلهم كانوا هنا » .

ومثل جاغوا ، قدم معظم الافريقيون في لاغوس من قرى صغيرة ، بعد ان ساقهم نحو المدينة السأم او الطموح او الظروف . ومثلها ، فانهم يعودون الى موطنهم امـا فعلا او كناية . قد تكون جاغوا شديدة الارتباط بطرائق المدينة ، ولكنها جلبت معها موروثا من المعتقدات والاتجاهات التي تختفي ببطء. فهي ليست اسمى من الاعتقاد بالسحر والتمائم، خاصة حين يتعلق الامر بمسائل القلب . بل ان فريدي ، الذي يفترض انه افضل منها ثقافة ، ليس اسمى من ذلك ايضا . فهو يفكر في علاقته بجاغوا ويعجب من قواها .

« هل يمكن حقا ... ان جاغوا كانت تلجأ للسحر حتى تعذبه؟ هل هي ساحرة ذات قوى سوداء تسيطر على روحه ؟ في ذلك الصبـاح بالذات كان يقول لتلاميذ الكلية انه لا توجد اشياء مثل الشعوذة او السحر ، وانما هو الخيـال . وقال ان الحقائق العلمية يمكن اثباتها ، ولكن هذه الصفات الخارجة على الحس تعتمد اعتمادا كبيرا على الظروف الغامضة».

ولكن هؤلاء ، اطلاقا ، هم اناس مدينة متشربون بطرائق المدينة وتقودهم القيم التي تحكم المدينة . « كانت جاغوا ، مثل فريدي ، من قبيلة الايبو في شرقي نيجيريا ، ولكنها كانت عندما تخاطبه تكلمه بالانكليزية المحلية لانها ، في لاغوس ، لم يكونا راغبين بالكثير من المذكّرات المحرجة بالقبيلة او عاداتها . لقد كانا، مثل الكثيرين غيرهمـا ، غريبين في مدينة جاءها الجميع ليجمعوا النقود السريعة بوسائل اسرع ، وليبحثوا بشراهة عن مراكز تعطيهم المزيد من المال . واخيرا تذهب جاغوا الى موطنها في القرية لتعيش هناك ، ولكن هذا هو اضعف اجزاء الكتاب ، واقلها اقناعا . ولكن الاكثر احتمالا هو انها « كالكثير من النساء اللواتي اتين الى لاغوس قد حبست وتورطت في المدينة ولم تعد قادرة على تخليص نفسها من مخالبها. لقد كانت اوطأ واحط مستويات المعيشة افضل من الحياة الهادئة الكريمة في موطنها الاصلي حيث لم يكن بوسعها ان تكون حرة » . وهكذا تأتي مع الشراهة والشبق حرية الفرد لان يكيف نفسه كيفما اراد هو ، لا طبقا لعادات وخرافـات بالية . اما ان البعض قد يستخدمون هذه الحرية بدون حكمة فلا ينبغي هذا ان يمنع الآخرين من تحقيق تحرر ذي معنى اغزر .

« فتى جريء بين الفتيان »

ان عالم جاغوا نانا جزء حقيقي من المدينة الافريقية ، ولكنه مجرد جزء واحد . وفي نفس الوقت فان لاغوس هي مجرد جزء واحد من نيجيريا . فخلف المدينة، رغم كل اهميتها ونموها وثقتها بالمستقبل ، يوجد الريف حيث ما تزال الاغلبية العظمى من الشعب الافريقي

في ظروف بعيدة جدا عما يمكن ان نجده في المراكز الصناعية المتمدينة. واذا ما اردنا فهم الابعاد التامة للشخصية الافريقية فعلينا النظر في هذه القرى حيث تجري معظم حوادث رواية اونورا نزيكوو المسماة «فتى جريء بين الفتيان». وهذه قصة ممتعة تقول الكثير عن واجه افريقيا . فهي من الناحية الاولى تدور حول الاحساس الافريقي العميق بالدين : تلك الصفة العمومية الدائمة للمجتمع الافريقي التقليدي . وهي من الناحية الثانية تصور قوة القيم والعادات الافريقية التقليدية ضد « التنوّر » او « الاستنارة » الغربي ، وتستنتج ان الفرد الذي يختار الجانب الاخير ويحتقر الاول انما يجازف بنفسه .

تدور الرواية حول حياة شاب من قبيلة الايبو ، هو باتريك اكنغا . ينشأ باتريك في صباه على نظام صارم من العقيدة والسلوك الكاثوليكي ، ويخفي في نفسه بصورة لا تثير الدهشة طموحا لان يصبح راهبا. يموت والده وهو ما يزال في الحادية عشرة من العمر وتعود به امه ليعيشا في قرية عمه . وتدور بقية الرواية حول الصراع بين المسيحية والوثنية واي منهما ستحوز على ولاء باتريك. وتعمل قوى سيكولوجية ومادية جبارة عملها في كلا الجانبين. فالكنيسة تعرض عليه الثقافة — العنصر الضروري للنجاح الدنيوي — فيما هي تقف ممثلة للافكار التقدمية والفكر الحديث ؛ غير ان الايمان بالطبقة الدينية التقليدية من الارواح والاجداد راسخ الجذور ، والحياة في القرية يمكن ان تصبح شديدة الازعاج بالنسبة للمنشقّ الذي يستخف بالعادة التي شرّفها الزمن ويرفض الاشتراك بالطقوس الدينية والاجتماعية السائدة . ويتكشف باتريك عن شجاعة غير عادية في تركه في النهاية للقرية ودخوله في مدرسة يحضّر فيها للرهبنة. غير انه في النهاية يُكتشف ارتكابه للزنى فيطرد من المدرسة.

ان تأثير الافكار والمقاييس الغربية الحديثة ، خلال هذه الرواية ، ممثلةً بالمعتقد الكاثوليكي ، تطمسه وتخففه قوة المعتقدات والعادات التقليدية . ان والدي باتريك مسيحيان نشيطان عميقا الايمان . وهما شديدا الارتباط بامور ابرشيتها المحلية ، ويعملان على تعليم باتريك المبكر على قواعد الدين الصارمة بحيث يعقب التعميد ، بعد المراحل المتعاقبة اللازمة ، التناول الاول والحضور المنتظم للكنيسة ، ثم الخدمة في هيكل الكنيسة. وعلى هذا فحين يخبرهما باتريك لاول مرة برغبته في ان يصبح راهبا فانهما لا يندهشان او يقلقان . ولكن « لو ذهب الرهبان خلف المناظر لاكتشفوا... التمائم العديدة التي خبأها جون اكنغا خلف الصور المعلقة على الجدران ... كانت مسيحيته من نوع مختلف... تتقبل مبادىء وطقوس دين قبيلته . والسبب هو انه لم يكن بوسعه ترك الهدف الاساسي للعبادة القبلية : تقوية الحياة عن طريق الصلوات والاضاحي والسحر العطوف ... لقد كان واثقا ان بعض الحاسدين كانوا يغارون ... وانهم كانوا يستخدمون السحر ضده. وكان يعتقد ان الكنيسة لا تفهم امورا كهذه وهي لهذا غير قادرة على القيام بعمليات مضادة فعالة ... ولكي

يحمي نفسه ويحمي عائلته لجأ للسحر ... واستعان بالعرافين وصنع ولبس التمائم ، بل انه قدم الاضاحي حتى يهدىء آلهته القبلية وارواح اسلافه » .

اما بالنسبة لام باتريك فان قراره لصالح الرهبنة يحطمها في النهاية رغم ورعها الاصيل وولائها للكنيسة . وهي ترجوه بيأس متزايد ان يؤدي واجبه نحو عائلته . « اني احاول ان انقذك من ارتكاب اسوأ جريمة يمكن ان يرتكبها المرء في آدو — وهي ترك عائلته تتوقف كما لو انه ليس ثمة من يجعلها تستمر ... اريد عائلة جون اكنغا ان تستمر . يجب ان تستمر . اريد ابنا يواصل الانتاج في العائلة » . وعندما يرفض فانها تتبرأ منه وتذهب الى موطنها لتموت .

تعطينا وسائل الضغط الاخرى التي قُصد منها جعل باتريك منسجما مع التقاليد مزيدا من الادراك لعقلية قرويي الايبو . فهناك وصي على باتريك هو عمه اونونيي الذي يساعده ويدفع اجور تعليمه ، ويرفض اي مذهب مسيحي هرطقي في عائلته . وعندما يمرض باتريك وتبدو عليه علائم الملاريا يرفض اونونيي الاستفادة من اي دواء غربي . ويعطي الصبي حمامات ساخنة ، ومستخلصا من الحشائش ليشربه . « كانت رقبته ورسغاه وخصره ملفلفة بالتمائم المانعة للساحرات والشريرين من الرجال والارواح من ان يتدخلوا بفعالية العلاج الذي تلقاه . كما قُدمت سلسلة من الاضاحي طلبا لمعونة ارواح اسلافه في شفائه وابعاد الروح الشريرة عنه » . وقد اقترح بعض الاقارب ادخاله في المستشفى ، ولكن نصيحتهم ينقصها الايمان لانهم في الاساس يشكّون في الوسائل الطبية الغربية . «فرغبتهم في اظهار انتمائهم الى الجيل الجديد من الجنتلمانات المتعلمين جعلتهم يذهبون الى المستشفيات ... التي كانوا لا يؤمنون بها هم انفسهم ، لان النظام القديم كان لا يزال يحتفظ بقبضته القوية عليهم » .

ويشفى باتريك ويذهب لقضاء فترة مراهقته واوائل رجولته في العالم الافريقي التقليدي ، فيتعلم عاداته ويتشرب بقيمه . ويتابع في الوقت نفسه دراسته في المدرسة وذلك — حسب قول عمه — لان « التعليم هو علامة الجنتلمان في هذه الايام ... تعليم القراءة والكتابة والحساب ... هذه الاشياء تعلمنا الآن ان نعتبرها جواز سفر للثروة والنفوذ في المستقبل » . ولكنه رغم ذلك ، وتحت رعاية عمه الدقيقة ، يشترك بفعاليات المجموعات المناسبة له من حيث السن في عشيرته ، ويحضر الاحتفالات الدينية المتضمنة لطقوس التطهر والاضاحي للاسلاف ، ويصغي للاوصاف المفصلة لطرائق الارواح وافضل الطرق لاكتشاف السحر ومقاومته ، ويدخل في مذهب للتقنع ، وحالما يصل مرحلة الرجولة يبدأ ببناء بيت كبير في قريته الاصلية . وتبعا للعادة القبلية ، كان قد تقرر منذ زمن طويل انه سيكون الزعيم

التالي لسلالة ابيه ، لذلك كان تدريبه شاملا بشكل غير عادي . وعلى الرغم من احتفاظ باتريك بولاء داخلي للكنيسة ، الا انه يقبل مع الزمن كثيرا من التعاليم التقليدية . ويترك التفكير بالرهبنة ويبدأ بالتفكير بالزواج، ربما من الفتاة التي كانت قد اختيرت له في طفولته. وخلال السنوات الطويلة العديدة التي قضاها بعيدا عن موطنه في عمله بشبكة السكك الحديدية، فانه يتعامل كثيرا بالرشوة كوسيلة لمواجهة المتطلبات الثقيلة، المشروعة مع ذلك، على مدخولاته ، وهي التي يطلبها شعبه في القرية . « ذلك انه في اوقات الضيق ، في شيخوخته ، سيعتمد على سلالته التي سيكون من واجبها حينئذ ان توفر له حاجاته ، ودرجة هذا التوفير يقررها اسهامه في غناهم باعتبار انه قادر على ذلك الآن». وبعد تعرض قصير لطرائق لاغوس الحرة التفكير فانه يفسر فلسفته والاسباب التي دعته الى ترك المسيحية والعودة الى معتقده التقليدي .

« انت تدرك ... كم هو ممتع ان يكون المرء حرا . وبالتدريج تتوقف عن الذهاب للكنيسة... وفي نفس الوقت تجد ان العناصر التقليدية قد ذهبت هي الاخرى من حياتك، رغم ان بعدها عنك لن يكون بقدر بعد العناصر المسيحية ... ان الدين التقليدي، بسبب سيطرته على المجتمع الذي تعيش فيه، ونظرا لانه يتخلل جميع اوجه الحياة في ذلك المجتمع ويقدم تفسيرا وحلا للمشاكل التي تواجهك كل يوم ، يروق لك ويجذبك نحوه ... وتجد ان من الاسهل ان تعود للدين التقليدي الذي لم يعادك وكلاؤه مثلما عاداك المبشرون المسيحيون. ان العبادة التقليدية ، نظرا لقربك من الطبيعة ، تناسبك . ذلك انها ، حتى في المناسبات الحزينة ، تقوم على الولائم الطقسية التي تقام في جو مرح يستثير داخلك المشاعر العاطفية المناسبة » .

وفي النهاية ، وبشكل غير قابل للتفسير وغير مقنع ، يعود باتريك الى خططه للرهبنة ويقطع علاقته مع عائلته وسلالته . اما هم فتغضبهم هرطقته حتى الجنون . فهو لا يسخر من معتقدهم الديني وطريقتهم في الحياة وحسب ، وانما يهدد وجود العائلة بالذات — الاجداد والاحياء والذين سيولدون ايضا . وهذا اونونيي يقول ان اطفالنا « هم الروابط التي ستحمل تقاليدنا ، التي تميزنا عن باقي الشعوب ، للاجيال القادمة . فاذا ما فشلوا في الاشتراك بطقوسنا فسيأتي الوقت الذي لن نستطيع فيه ان نميز بين انسان وآخر . واذا ما كان الاموات ، حسب اعتقاده الفعلي ، ينظرون ويتمتعون بالقوة فسأكون واحدا من اولئك الذين سينهضون من عالم الموتى لانتقم من الذين يتركون تقاليدنا تموت ». وهكذا يقاطع باتريك من قبل عائلته ويترك للدفاع عن نفسه قدر استطاعته ضد غضب الآلهة وارواح الاسلاف الذي لا مفر منه . اما الفتاة التي كان يربطه بها العهد قبل سنين ، منذ ولادتها، فانها تتمكن من ان تسقيه جرعة حب، فيغويها بعد مدة قصيرة. وحالما تنكشف

فعلته تنتهي مطامحه في الدخول الى سلك الرهبنة على الفور . من يعرف سبب سقوطه ؟ هل كان الشبق ام هو السحر ؟ وكما قال باتريك نفسه في مناسبة اخرى تتعلق بقضية غامضة اخرى : « يبدو ذلك كشيء لا يستطيع ان يفعله الا السحر وحده — ام لعلها المصادفة المجردة ؟ »

« المغامرة الغامضة »

عبرّ الشيخ كين في روايته « المغامرة الغامضة » باسلوب بليغ عن مواضيع الدين والعصرية والفضائل القديمة . وفي هذه الرواية نجد رأيا آخر عن افريقيا ، يمجد الطريقة التقليدية في الحياة ويؤكد التدين الجوهري في الشعب الافريقي ويشكك بسلامة الحضارة الغربية الحديثة . وهذه النتيجة لا مفرّ منها . فاذا ما كان للعالم ان ينجو ، فان ذلك لن يتم الا بتمسكه بالحقائق الاساسية التي تتكشف من خلال حب الله ؛ وافريقيا،لا الغرب، هي التي تمتلك في داخلها القدرة على الانقاذ .

سامبا دايالو هو ابن اخ زعيم قبيلة الدايالوبي السنغالية ، ويبدو ان زعامة القبيلةستؤول اليه في المستقبل . ويجري تثقيفه ثقافة دينية دقيقة من قبل معلمه الشيخ المسلم الحصيف ، ثم يرسل الى فرنسا ليحصل على الثقافة الغربية لان القبيلة ليست على شيء من الثراء — فعددها يتناقص ، وافرادها معتلو الاجسام ، وممتلكاتها في حالة سيئة . وبعد سنوات من الدراسة في الجامعةفي باريس يعود الى شعبه ليجد انه لم يعد بوسعه ان يصلهم ، فقد تشبع بالروح الغربية اكثر من اللازم . وفي النهاية يقتل نفسه .

ان الافراد في هذا الكتاب انماط اكثر منهم شخصيات ذات لحم ودم، ورموز لسلسلة من الاتجاهات التي تعكس وجهة النظر الافريقية حول العالم . فهناك المعلم المتدين العجوز الذي يجسد الاعتقاد بان الزهد الدائم وحده والفناء التام بكلمة الله هو الذي يمكن ان يؤدي الى تحقيق اسمى ما في الحياة . ان جسده النحيل الذي هدمته سنو الصيام الطويلة ، يشبه بيته واملاكه في نحوله وتهدمه . لكن روحه تضيء من حبها لله .

« كان الاستاذ ، من نواحٍ شتى ، انسانا جافا ؛ فقد كانت حياته منحصرة بوظيفتين : تهذيب الروح والتربة . اما بالنسبة لحقوله فكان يمنحها اقل قدر ممكن من وقته ، ولم يكن يطلب من تربتها اكثر مما يحتاجه لتغذيته هو وعائلته باقل ما يمكن من الطعام ... اما بقية وقته فكانت مكرسة للدراسة والتأمل والصلاة وتعليم الشباب المودعين تحت مسؤوليته ... كان الاستاذ يعتقد اعتقادا راسخا ان حب الله لا يتفوق والكبرياء الانسانية ... فالكبرياء تعني الشعور بالاستعلاء ، لكن الايمان فوق كل تواضع ، ان لم يكن فوق كل ضعة. وكان الاستاذ يعتقد بعدم وجود سبب يدعو الانسان للاعتداد بنفسه

في عبادة الله على وجه الدقة » .

كان جادا عن ايمان عميق ولم يضحك مطلقا ، على الاقل في الظاهر . ولكنه كان يجد نفسه احيانا ، في اوقات الصلاة ، مسرورا بالشقاء الروماتزمي لمفاصله التي لم تعد تتحرك بالاتجاه والكيفية اللتين يريدهما . « هل هذا دليل على عدم التقوى ؟ كان يفكر في نفسه : لعل شعورا بالغرور الخبيث هو الذي يملأني هكذا . ولكن لا ... ان ضحكي بريء . انني اضحك لان صديقي العجوز يسخر من مفاصله المقرقعة . ولكن ارادته اقوى منها في اي وقت مضى . فحتى حين يعجز عن الحركة فانه سيظل يحاول، وسيستمر على الصلاة . انني احبه كثيرا » .

كان الاستاذ الشيخ يخشى ان يستسلم زعيم القبيلة لرغبات الناس في ارسال افضل شبابهم الى فرنسا للتدرب والتعلم . وكان يشاطره في خشيته هذه ابو سامبا دايالو الذي يتفق مع الاستاذ في عدم ثقته بحياة الثراء المادي ان كان ينقصها الاكتمال الروحي. كما يشعر ابو سامبا ان الغرب قد غاب عنه هذا الهدف الاسمى اثناء تتبعه للمادية . ان العمل وثمراته بحاجة الى التبرير من خلال الله .

« اذا اعتقد الانسان بالله فان الوقت الذي يقتطعه من الصلاة للعمل هو صلاة ايضا . حقا انها صلاة جميلة جدا ... ولكن اذا لم تبرر الحياة بالله ... فهي في هذه الحالة عمل لا يتصف بالتقوى . انها مجرد حياة ، ولا تزيد بشيء عما تبدو عليه ... والغرب يسير في طريقه لقلب هذه الحقائق البسيطة. وقد بدأ، خجلا، بان وضع الله بين علامتي تنصيص. وبعد قرنين ، لما حصل على مزيد من الثقة ، اعلن : ان الله قد مات . وفي ذلك اليوم بدأ عهد العمل المجنون. فنيتشه معاصر للثورة الصناعية. ولم يعد الله موجودا كمقياس وتبرير... وبعد موت الله يأتي موت الانسان ... ولم تعد الحياة والعمل ينسجمان ... في السابق كان عمل حياة واحدة قادرا على اعاشة حياة واحدة فقط ... اما الآن فقد وصل الغرب الى النقطة التي يمكنه فيها الاستغناء عن الانسان كمنتج للعمل ... والى المدى الذي يتعالى فيه العمل على الحياة الانسانية يتوقف الانسان عن ان يكون هو الهدف النهائي. لم يبلغ الانسان من التعاسة ما بلغه في هذه اللحظة التي وصل ما جمعه عندها هذا القدر الكبير . ولا يبلغ الاحتقار الذي تواجهه هذه الاشياء ، في اي مكان ، المدى الذي تواجهه حيث يبلغ تجمعها اقصاه . وهكذا يبدو ان تاريخ الغرب يكشف عن فقر المذهب القائل ان الانسان هو غاية في ذاته . فالسعادة الانسانية تتطلب الاعتقاد بوجود الله ».

الا ان مشكلة البقاء بالنسبة لقبيلة الدايالوبي ما تزال بغير حل ، وما يزال الزعيم، مهما كان عطفه على الرأي القائل ان الله يجب ان يخدم ، يتحمل مسؤولية رفاه شعبه . فهم

يريدون ان يتعلموا كيف يبنون بيوتهم بشكل افضل ، كيف يعتنون باطفالهم عناية افضل ، كيف يزيدون ممتلكاتهم ، وكيف يحصلون على القوة لاعادة تأسيس استقلالهم عن السيطرة الاجنبية . وهذه الاشياء لا يمكن تعلمها الا من خلال التعليم الغربي ، ولكن هل يؤدي هذا الى خير الناس في النهاية ؟ « اذا قلت لهم ان يذهبوا الى المدرسة الجديدة فسيذهبون باعداد هائلة . سيتعلمون كل طرق البناء التي نجهلها . غير انهم في تعلمهم هذا سينسون ايضا . فهل يكون ما يتعلمونه مستحقا لما سينسونه ؟ » ليس لدى الاستاذ شك؛ ففي مدرسته يتعلمون ما يتعلق بالله وينسون ما يتعلق بالانسان . ونسمع صوتا آخر : « اعطهم فرصتهم يا اخي . فان لم تفعل فانني اؤكد لك انه لن يظل احد من الناس في هذا البلد بعد وقت قصير » . انه صوت ارملة اخي الزعيم ، الاميرة التي استخدمت طاقتها العملية وحكمتها في ادارة امور القبيلة من خلال السلطة الاسمية لاخي زوجها . وهي بشخصيتها الطاغية المتلفعة بالثياب الزرقاء الفضفاضة والخمار الابيض الملتف حول رأسها وعنقها تمثل جوهر النبالة في قبيلة الفولاني ، ولم يكبح جماح روحها الا اسلامها . وهي تشير الى ان جد الزعيم الحالي ومحاربيه قد هزموا من قبل الاجانب قبل مائة سنة . ومن اجل ان يهزموا هم بدورهم « فان من الضروري ان نذهب لنتعلم منهم فن الغزو بلا تبرير ... فالصراع لم ينته بعد . ان مدرسة الاجانب هي الشكل الجديد للحرب التي سنخوضها ضد اولئك الذين اتوا الينا ، ويجب علينا ان نرسل اخيارنا ، ومن ثم كل شعبنا، اليها » .

وهكذا يغدو سامبا دايالو وسيلة لمصالحة الآراء المتصارعة لكل من الاستاذ والاميرة، ويكمن في نجاحه او فشله بقاؤه الشخصي وربما خلاص شعبه ايضا . والحق انه حين يبدأ رحلته يكون رأيه مشابها لرأي ابيه واستاذه . فتحت رعاية استاذه اصبح مسلما عميق الايمان ، غارقا بدراسة نصوصه وصلاته وصيامه . ويعيش قريبا من الارض ومن الله ويجد هذه الحياة مجزية . ومع تقدم دراسته في فرنسا يتقن بالتدريج الفكر والحضارة الغربية . وهذه العملية تمثل مغامرة فكرية مثيرة ، ولكن يأتي معها شك متنام بالحكمة الجوهرية في القيم الغربية ، والخوف من ان يفقد هو شخصيا الاتصال بالحقائق التي تعلمها خلال سني طفولته . فهو ما يزال يشعر بنفسه وثيق الاتصال بالطبيعة . « ان اعظم شرف لا زلت اطمح اليه اليوم هو ان اكون ابنها الوفي . انني لا اجرؤ على محاربتها ، لانني جزء منها . وانا لا اطلب الغذاء من صدرها الا بعد ان اطلب اذنها بخضوع . ولا استطيع قطع شجرة لاستعمل خشبها بدون ان اطلب عفوها الاخوي » .

ومع ذلك فانه يشعر في باريس بالفراغ بشكل غريب ، مثل المدينة التي تثير ، رغم شوارعها المزدحمة ، الانطباع بالفراغ وانعدام الحياة. وربما كان مرد ذلك لان الحضارة

الغربية قد ولّدت عالما مصطنعا دفن الطبيعة وقطع نفسه عن المصدر الاول للحياة . اما في موطنه افريقيا « فقد كان العالم مثل بيت ابي : كان كل شيء يتكشف بجوهره كما لو انه لايمكن ان يوجد شيء الا من خلال تجربتي . لم يكن العالم صامتا عميقا . كان حيا . كان عدائيا ... اما هنا فان العالم صامت ولم يعد بوسعي ان اتحرك. انني اشبه البالون المنفجر، اشبه الآلة الموسيقية الصامتة . ولديّ انطباع بانه لم يعد ثمة شيء يمسني » .

قد يشعر الغرب ان لديه الكثير مما يعلمه لبقية العالم ، وقد يوافق بعض الافريقيين على ذلك . وهذا بالنسبة لسامبا دايالو خطأ . فالغرب مختلف ، لا لان الطبيعة الجوهرية لاناسه مختلفة ، وانما لانه احاط نفسه بالزيف . والافارقة الذين يشعرون بعدم الارتياح خلال عيشهم في الغرب ينبغي الا يعزوا هذا الشعور الى حقيقة ان الغرب ليس بحاجة اليهم . « ان هذا الشعور ، على العكس من ذلك ، يدل على حاجتنا ويشير الى الضرورة الملحّة لاداء واجبنا الذي هو ازالة القشور والتعمق في الطبيعة . وهذا واجب نبيل » . واذا ما سمحنا لانفسنا بالاقتناع بان كل ما نحتاجه هو ان نحصل على هيمنة الغرب على العالم المادي ، فاننا سنفشل . ذلك ان الغرب قد غدا عالم اشياء ، لا بشر . فمن اجل التنقل من مكان الى مكان هناك حاجة للآلة ، فلم يعد المشي كافيا . ومن اجل الاكل هناك حاجة الى الآلات الحديدية، فالاصابع لن تنفع. لقد اختفى اللحم والدم. « وبنفس العملية استعمرنا الغرب وهيمن على العالم المادي . واذا لم ننبه الغرب الى الاختلاف الذي يفصلنا عن هذه الظاهرة فلن نستحق اكثر منها ولن نتعلم كيف نسيطر عليها ابدا . وستكون هزيمتنا نهاية آخر انسان على هذه الارض » .

يرى سامبا دايالو مصير افريقيا بوضوح ، ولكنه في نفس الوقت اصبح عاجزا عن ان يلعب دورا شخصيا في تحقيقه . « لست من قبيلة دايالوبي بشكل واضح ،في مواجهة غرب محدد بشكل واضح ، واقدر بهدوء ما يمكنني ان آخذه وما يجب عليّ تركه كبديل . لقد اصبحت من كليهما . ولست شخصا هادئا يقرر اختيار احد امرين . انني طبيعة واحدة غريبة ، ويحزنني الا اكون اثنتين » . وهكذا يعود الى وطنه وقد صدته الحضارة الغربية بعد ان صادته بتعاليمها ، يعود وبه رغبة للرجوع الى حياة التقوى البسيطة التي عاشها يوما ما والتي لم يتمكن من التوصل اليها . لقد تعلم كيف يعلم شعبه ان يعيدوا بناء بيوتهم التي يعيشون فيها ، ولكنه نسي كيف يعيش .

الشخصية الافريقية

تعرض هـــذه الاعمال الاربعة مظاهر واسعة الاختلاف للشخصية الافريقية وتشير بتنوعها لتعقد هذه القارة الواسعة،وللاختلافات الموجودة بين الشعوب الكثيرة التي تعيش فيها . وعلى هذا فان التعميمات تحمل طابع المجازفة ؛ ولكن يبدو ان ثمة صفات معينة

مشتركة بين الشخصيات في هذه الروايات ، مثلما ان هناك ردود فعل مشتركة امام بعض القوى في العالم المحيط بهم . وهذه الصفات و ردود الفعل قد تشكل العناصر الجوهرية في الشخصية المتميزة التي يصرّ الكثير من الافارقة على امتلاكهم لها . ومن جهة اخرى قد يكون هؤلاء، فيما يعتقد غيرهم من الافارقة ، مجرد بشر يتصرفون تصرفات تتميز بها المواقف التي تجري ، او يمكن ان تجري ، في اجزاء اخرى من العالم .

لننظر اولا الى الخلفية . ان الذي يثير دهشتنا على الفور هنا في جميع هذه الاعمال هو التأثير الكبير الذي يبدو ان العالم الخارجي قد مارسه على الطريقة التقليدية للحياة الافريقية حيثما تم بينهما اتصال . فافريقيا ، اكثر من اية قارة اخرى ، كانت معزولة ومنطوية خلال مئات السنين ، ولكن حينما جاءت التأثيرات الاجنبية كان مداها عميقا وقبولها حماسيا . وبالنظر لبعض الاسباب التاريخية تنوعت هذه التأثيرات تنوعا كبيرا من مكان لآخر . وعلى هذا ففي جنوبي افريقيا التي تصفها رواية « مشية في الليل » كان تغريب الخلفية والشخصية (بمعنى الاتجاه غربا) تاما — فاحياء كيبتاون وسكانها لا يمكن تمييزهم عما يمكن ان نجده في اي مدينة صناعية في جميع انحاء العالم . فحتى قضية الجنس لا يبدو انها تبلغ من الاهمية مبلغ صراع الناس ضد قوى الفقر والجهل والجوع النفساني .

واذا ما قابلنا بين قرية الايبو التي تصفها رواية «فتى جريء بين الفتيان» وبين التغريب الكلي للمدينة في جنوبي افريقيا ، فانه سيبدو في البداية ان القرية قد نجحت في مقاومتها للطرائق الخارجية . ولكن رغم الايمان بالنفس والرضى عن النفس اللذين تتميز بهما حياة الايبو التقليدية فان هناك بعض الافكار الخارجية في طريقها الى القبول . قد يكون ع باتريك اكنغا منتميا الى المدرسة القديمة ، ولكنه يدرك قيمة التعليم الغربي . اما باتريك نفسه فانه متأثر بعمق تدريبه التبشيري وبتجربته لحياة المدينة . ودماره ليس مبعثه نواقصه الشخصية بقدر ما هو عجزه عن التوفيق بين افريقيا القديمة وبين الغرب ، وان المرء ليشعر في النهاية ان باتريك ، رغم فشله ، قد اظهر بقبوله للافكار الخارجية بعد نظر يفوق من هم اكبر منه سنا .

اما متصوفو قصة الشيخ كين فانهم على الاقل نتاج الاخلاق والمتافيزيقيا الاسلاميتين بقدر ما هم نتاج الطريقة القبلية التقليدية في الحياة، بينما تعكس الروح التشاؤمية والعدائية التي تظهر تجاه القيم الغربية اتجاهات ليست غريبة تماما عن الفكر الوجودي الاوربي . واخيرا فان لاغوس الحديثة المتغربة التي ترسمها رواية « جاغوا نانا » هي المأوى الطبيعي لشخصيات الرواية ، وهم يقبلون مرحين مخاطرها وتفسخها في مقابل الاثارة والجدة والتحفيز على الاشتراك في ميلاد افريقيا جديدة .

ومع ان من الواضح ان بعض القوى الخارجية قد اثرت تأثيرا عميقا في الافريقي

وعالمه ، موجبة عليه قبول الطرائق الغربية ، الا ان ذلك لا يعني انه قد تشرب بالافكار الغربية دون نقد ، او انه قد قلب ظهر المجن لحضارته وتقاليده . فكلما عظم تأثير اوربا، شعر الافريقي باضطراره لتثبيت قيمه الخاصة. وهذا اونورا نزيكوو يرسم بتفصيل دقيق المطاوعة الصلبة لطريقة في الحياة قديمة مجربة ، بعالمها المنظم وحلولها المختبرة للمواقف والاحتياجات الانسانية . وازمة باتريك اكننغا تنشأ على وجه التحديد من حقيقة انه يستطيع ان يرى قيمة العادات التقليدية الى جانب المفاهيم الغربية التي تعود على احترامها والاحتياج اليها . ويذهب الشيخ كين الى مدى ابعد من نزيكوو في مناقشته للتفوق الاخلاقي للتقليدية الريفية على المادية الميتة في حضارة متفوقة تكنيكيا . فالمأساة لا تكمن في الحيرة في الاختيار ، وانما في الحاجة لقبول الطرائق الغربية من اجل البقاء . وحين يسأل زعيم القبيلة فيما اذا كان العلم الجديد يستحق الخسارة في نسيان القديم ، فان السؤال يبدو سؤالا لا يتطلب جوابا : فالاختيار مفروض والنتيجة حتمية . ان عالم جاغوا نانا تسكنه شخصيات لا هي تحليلية ولا استبطانية ، ومع ذلك فان ولاءهم للمدنية يخففه حافز صامت للعودة الى المنابع ، الى حياة القرية البسيطة حيث يتطابق العالم الحقيقي مع المثالي في انشودة رومانسية .

ان حالة الابطال في رواية «مشية في الليل» اكثر تعقيدا. فكلهم متمردون وفاشلون في العالم الذي يحيطهم . وكلهم يكرهونه ويكافحون ضده . ولكن ليس ثمة من بينهم من هو مستعد لحل مشاكله طالما انه لا يعود الى الحياة القديمة في القرى . وفي النهاية نراهم يفضلون الموت والدمار الاخلاقي مع الاحتفاظ بمراكزهم في المدينة . وللمرة الثانية تكون الاسباب تاريخية . فاولا وقبل كل شيء ، عانى الافارقة في مدن جنوبي افريقيا تجربة اطول مع الحياة المدنية ، وهم اعمق التزاما لطرائقها وامكانياتها من الافارقة في الاجزاء الاخرى من القارة . ولعل الاهم من ذلك هو انهم لا يستطيعون النظر الى الخلف نحو الطرائق القبلية ، ذلك ان هذا الاتجاه بالضبط هو الذي تحاول شرطة التفرقة العنصرية و البانتو في حكومة جنوبي افريقيا ان تدفع الناس اليه . انهم مضطرون ، من اجل الا يتجمدوا حضاريا بينما تمضي بقية العالم في سبيلها، الى ان يولوا ظهورهم ، مؤقتا على الاقل، الى القيم والآراء التي كان يمكن لولا ذلك ان يعاملوها بتعاطف اكثر . وقد لا يتطلب الامر اقل من ثورة سياسية تقنع افارقة جنوبي افريقيا لان ينظروا الى حضارتهم التقليدية بعين اكثر عطفا .

ومهما يكن من امر، فان رد الفعل تجاه القوى الخارجية لا يتوقف على مجرد المقاومة ومقابلة القيم التقليدية بقيم توازيها. فقد ادى نشوء الدول المستقلة في افريقيا منذ عام ١٩٥٧ الى البحث عن استقلال ربما كان ادق واصعب تحقيقا حتى من الحرية السياسية . وقد ادرك

الافارقة المفكرون ان الاستقلال السياسي والتطور الاقتصادي يجب ان يتحقق عاجلا او آجلا عن طريق التحرر الحضاري الذي لا يعطي تحديدا جديدا عصريا للشخصية الافريقية ومطامحها فحسب وانما يتيح المجال ايضا للمشاركة الافريقية الفذة لتقدم العالم ومدنيته . وهذا هو المعنى الاساسي لفلسفة الزنجية ولمفهوم الشخصية الافريقية .

البحث عن الهوية

ان البحث عن الهوية الحضارية يعبر عن نفسه بطرق عدة توضحها الروايات الاربع ، مدار البحث ، توضيحا كافيا . فهناك ، قبل كل شيء ، الحاجة لجذور تاريخية ولحضارة عصرية لا تستند على الافكار الغربية وانما على قيم افريقية اصيلة . ويجد هذا الرأي افصح تعبير عن نفسه لدى الشيخ كين ، الذي ينفرد من بين الكتاب الاربعة بالتزامه بشكل واضح بمذهب الزنجية . ويتجه ميله العاطفي في كل فكرته نحو الماضي — لجمال وبساطة الحياة التقليدية ، لنبالة الاسلاف وامجاد الامبراطورية القديمة ، لسمو الانسان الزاهد . وفي مقابل الكمال الوادع لهذا العالم يأتي الغرب في الدرجة الثانية البالغة الفقر باصطناعيته وقبحه ، بعدم اكتراثه للاخلاق والآلهة ، وبانقطاعه عن النبض الحي للعالم الواقعي . اما من بين الآخرين فان نزيكوو هو الذي يقترب اكثر من غيره من كين في تركه المجتمع التقليدي يتكلم عن نفسه ، رغم انه يترك القارىء في النهاية غير واثق من الطريقة التي ستستطيع نيجيريا الحديثة بها ان تستفيد من العادات والقيم التقليدية استفادة فعالة .

والمظهر الثاني للهوية الحضارية الافريقية هو الحاجة لارساء الشعور بالكرامة الانسانية والتعبير عنه . فالحرية السياسية ، مهما بلغ من ارضائها للنفس ، تحتاج الى ان يتبعها اعتراف يشمل العالم بان الشعب الجديد قد كسب استقلاله باستحقاقه له ، لا من خلال احسان المتفوق الذي تفرضه السياسة الدولية . والكتب التي بحثناها لا تهمل هذه الناحية من السيكولوجية الافريقية . وليس من المدهش ان رواية « مغامرة غامضة » ، فيما هي تعكس منطقا غاليّا ، تتصف بالدقة الفائقة في تقديمها لشخصيات ذات معنويات سامية وشموخ اخلاقي . فسامبا دايالو ، وابوه ، والاستاذ العجوز ، والاميرة ، وزعيم القبيلة الدايالوبي يتحركون جميعا ، خلال الاحداث ، بانفصال رواقي ونزوع نحو مبادىء اسمى تتعالى على اساءات العالم اليومي حتى حينما تتقرر مصائرهم من قبل هذه التفاهات . اما من الناحية الاخرى فان الاوربيين القلائل الذين يظهرون قد يتميزون بالذكاء والخبث ولكن ليس بنبل الشخصية او سعة الروح .

يعالج اليكس لاغوما موضوع الكرامة بشكل لا يقل تفصيلا ، وان كان تام الاختلاف . واناسه يواجهون الامتحان على ارض الانسان الابيض ، واعين بشكل غامض

لحتمية هزيمتهم ، ولكنهم ينجحون ، برفضهم لحماية القبيلة والقرية ، في ان يعيشوا حيواتهم كافضل ما يستطيعون ، محققين بهذا نصيبهم من الكرامة الانسانية . وانسانية رواية « فتى جريء بين الفتيان » تتحقق قبل كل شيء من خلال المعالجة العطوفة لحياة القرية التقليدية ، بينما تتصف جاغوا نانا ، رغم نواقصها الاخلاقية ، بانها شخصية حارة ، حية ، ذات ثلاثة ابعاد .

ينبعث العنصر الثالث في الهوية الحضارية بشكل طبيعي من البحث عن الجذور والرغبة في الحصول على رضى الانسان عن اخيه الانسان . وهذه هي الرغبة في المشاركة الايجابية بالحضارة العالمية المعاصرة . وللمرة الثانية نلتقي بالشيخ كين الذي تتصف زنجيته بالتعليمية — فالافريقي يعيش بتعاطف شديد مع القوى الطبيعية في العالم ، تقربه غريزته الدينية بشكل اوثق من المطلق ، واخلاقيته العالية هي الامل الوحيد لعالم منقطع عن ايقاعه هو بالذات ، فاقد للايمان بالله ، وميال فيما يبدو للتدمير الذاتي . ان اكوينسي و نزيكوو يصفان اكثر مما يعلّمان — فشخصياتهما تعرض الارتباط بالارض ، والشعور الديني ، وحضور النكتة ، والحرارة الشخصية للافريقي ، ويشيران تضمينا الى ان هذه هي الصفات التي تستحق التقليد في انحاء العالم اجمع . ان لاغوما لا يقوم باي جهد لتحويل الناس الى رأيه ، ودراسته لاحدى الحالات ، ممثلة بحي في مدينة من مدن جنوبي افريقيا ، هي مع ذلك مطالبة بليغة بطريقة افضل في الحياة مما جُلب من اوربا الى ذلك الجزء التعيس من افريقيا .

هناك تعليق اخير على هذه الروايات الاربع . فقد يبدو من الغريب ان يختار المؤلفون الفشل والتقصير الشخصي كوسيلة لهم، لان الروح السائدة في افريقيا اليوم هي بشكل واضح روح المرح الغامر والايمان العميق بالمستقبل . وقد تكون جنوبي افريقيا مثقلة بعبء العزل السياسي والاحياء المدنية القذرة ، ولكن الافريقي في تلك الارض لا يبدي اية اشارة الى خمود العزيمة او الهزيمة . وكذلك لا يبدو ان سكان غربي افريقيا منزعجون كثيرا بالمشاكل المتعددة التي يثيرها بوجههم عالمهم الذي يتغير بسرعة . فهذا مجرد جزء من عملية بناء الشعوب الجديدة . اما بالنسبة للقروي الافريقي ، أو ليس هو نفس الشخص الذي سيُستخدم اقدامه وذكاؤه وفضيلته الرعوية للتثبت من نجاح هذه الدول الجديدة؟ واخيرا، يبدو انه ليس ثمة شك ، في افريقيا التي تتكلم الفرنسية ، حيث يلقى مذهب الزنجية اكبر قدر من المعاضدة ، في اهمية مستقبل افريقيا في العالم . وعلى هذا فان بوسعنا ان نستنتج انه ان كان هؤلاء الكتّاب يتكلمون بلهجات كئيبة ، فان هذا لا يعني اليأس ، لكنما قد تكون الطريق صعبة بالرغم من ان الهدف مضمون .

جيرالد مور
الشاعر الزنجي ومنظره الطبيعي

بعد ان بلغت الآن المناقشات الطويلة مع الغرب ، ومع قضية النفي ، النقطة التي يمكن فيها تركها لبرهة وجيزة ، ابتدأ العديد من الشعراء الزنوج يكتبون حول المناظر الطبيعية الخاصة بهم فيما يبدو انه طريقة مميزة . وباعتقادي ان هذه الطريقة التي يرى بها المرء بيئته الطبيعية ، يمكن نسبتها الى خصائص موجودة في فنون الزنوج التقليدية ، ويمكن النظر اليها على انها بمعنى من المعاني عودة الى طريقة شعور معينة نحو الطبيعة ، مستخدمين هذا التعبير بطريقة تشمل كل ما يحيط بوعينا ، لا ما هو جميل تقليديا فحسب .

ان ما ينطوي عليه هذا ، على ما يبدو ، هو ارتباط الشاعر ارتباطا ذهنيا تاما بالمعالم التي يتألف منها المنظر الطبيعي من حوله . فهو لا يسكن هذا المنظر الطبيعي ، بقدر ما يصبح مسكونا به . فانهره تجري في شرايينه ، وفروعه تتثنى في شعره ، وكواكبه تتحرق في عظمة جبينه وتنير جمجمته ، وبراكينه تهدر في حلقه . وهذا شيء يختلف في النوع اختلافا تاما عن الافتتان المؤله للكون عند امثال ويردزويرث او شلي ممن « وقفوا قبالة » الطبيعة و « تأملوها » . ومهما قال فلاسفة الحلولية وتأليه الكون والطبيعة وادّعوا ، فان الانسان الغربي لا يستطيع اعادة دمج نفسه في طبيعة تعمّد هو عزلها عن نفسه كيما يحقق لذاته السيطرة عليها . فهو قد يراها كحضور مكتمل له ، او كترياق لعلل انسان المدينة ، او كامرأة يرغب في اغتصابها ويمقته في آن واحد . وما المسيحية ، التي تخرج الله من الطبيعة وتضعه فوقها وما وراءها ، في الاساس والجوهر غير ديانة المدنية المنتصرة على الطبيعة او المتسامية عن الطبيعة والمتعالية عليها . فلا يمكن استعادة العلاقة الحميمة المفقودة ؛ ولا يمكن ، في افضل الحالات ، اكثر من الانتحاب على غيابها . من هنا كانت نبرة الفقدان او الاسف ، التي تتكرر في الكثير من شعر الطبيعة في الآداب الغربية . ومن هنا ايضا كانت نبرة التأكيد (المحموم نوعا ما) في نتاج شاعر مثل ويتمان ، الذي يسعى الى اعادة الجسد الى دوره الرئيسي في عبادة الانسان والى المشي مع « الليل الرقيق النامي » .

يصلح الشاعر الزنجي الكريبي ايميه سيزير لان نتخذه كمثال اول على الانغماس في منظر طبيعي شخصي بشكل يجعل اي تلميح الى « الاستجابة » للطبيعة او « التأمل » فيها امرا مضحكا . ففي القصيدة « الى جزر جميع الرياح » ، كما في الكثير من شعر سيزير ، تمازج

والاندماج متواصل بين وجود الشاعر الجسماني ومعالم منظره الطبيعي ، ويتم هذا التمازج والاندماج بطريقة تحافظ على انخراطها من اول القصيدة الى آخرها . وليس هنا ما يلمح الى اقامة مشابهات مسهبة موسعة . فموهبة الغناء عند الشاعر ليست « مثل » نورس ابيض يحلق في اجواء المارتنيك المتأججة ، وليست كعقدة اهانات مكسّوة بالدم المرير : انها هذان الشيئان معاً وفي آن واحد :

سيميط الصبح اللثام في صوتي الجاهل
عن الطير الذي يحمله مع هذا وسيروي الظهر
لماذا يبقى مغلفاً بدم حلقي النابض
من هذه الجزر ستحكي للجميع
كيف باتباعك حليفة القلب الطيور الدائخة
مفتشا طويلا طويلا بين ستُر الرمل
عن الجرح في الوسط الذي ينشده الحافر
وجدت داخل الفواق
عقدة الاهانات المكسوة بالدم المرير

تنشط جميع الصور الخيالية في هذا المقطع من اوله الى آخره ، بحيث ان كل صورة تظهر امامنا يتم تعديلها على الفور بالصورة التي تليها ومع هذا تستمر عالقة في الذهن حتى نهاية القصيدة . ويساعد غياب اية « حواجز » ، نظير علامات الترقيم و الوقف وماشاكل ، على اتمام هذه العملية ، التي يبدو فيها الشاعر كبهلوان بارع في خفة اليد يقذف في الهواء بصورة متألقة بعد صورة ، فيما هو يستمر بابقاء جميع الصور السابقة دائمة الحركة ، بحيث يحيط برأسه سياق متغير من الاشكال الراقصة . بهذه الطريقة تستطيع « عقدة الاهانات » ان تنتسب ، لا الى اغنية الشاعر والى النورس فحسب ، بل ايضا الى قلب الجزيرة السري الذي يحفر البحر طريقه بشوق اليه . وهذا يعزز ارتباط الشاعر نفسه إرتباطا محكما بالجزيرة ، الجاثمة في المحيط بخطر عظيم . ان سيزير ، في هذه القصيدة ، لا يغني المارتنيك فقط ، بل انه هو المارتنيك .

لا اثر هنا للقيام بايماءة للاندماج والانتماء ، بايماءة متعمدة لتوسيع عالم الانسان الصغير بحيث يحتوي امريكا ويمثلها ، نظير ما نجده في قصيدة ويتمان « انشودة نفسي » . فالعملية عند سيزير ليست ايماءة بل سيلا . وجدول شعره المتدفق الملحّ يصهر في ذاته جميع العناصر التي جمعها في جريانه السريع . وهو لا يضع مجموعة من الصور مقابل مجموعة اخرى لمصلحة غاية تمتد الى خارج الصور نفسها . والقوة الموحّدة في القصيدة هي سيزير نفسه ، الخالق الفعلي لعالمه . وانها هذه الحاسة بالذات ، حاسة وجود طاقة خلاقة لا حدود لها عاملة داخل الشعر ، هي قبل كل شيء التي تجعله يفاجيء القارىء ويثيره .

والمقطع القصير التالي من القصيدة « برابرة » مثل جيد على اسلوب سيزير في اقوى

حالاته :

برابرة
هم الموتى الذين يتحركون في شرايين الارض
ويجرحون رؤوسهم احيانا على جدران آذاننا
والصرخات الثائرة التي لا تصل الاسماع قط
وتتقلب مع وقع الموسيقى ودرجتها

نرى هنا ان الاهتزاز الدقيق الصادر عن البيت الثاني ، الذي يوحي بالحضور الفعلي للموتى كتأثيرٍ مخصب في الارض من تحتنا ، تأثيرٍ دائم الحركة ، يزداد غنى وثراء في البيت التالي ، الذي يلمح الى ارتباط الارض باجسادنا الحية ارتباطا موحّدا ، ويصهر شرايين الارض بشرايينا ، التي يسكنها الموتى ويجددونها بوقت معاً . ووقع الموتى الخفيف على جدران آذاننا يعزل الرأس بوصفه مركز الوعي الفردي ، وفي الوقت ذاته يذكّرنا بان غشاء رقيقا فقط يفصله عن الوعي الجماعي لجميع الاشياء المحيطة بنا ، الحية منها والميتة . ثم تنتقل الحركة الدائرة لهذا التأثير السري الى الامام في الصرخات الثائرة التي لا تصل الاسماع قط ، وتصل آخر الامر الى حل وقرار في نسق موسيقى ، بكل ما فيها من ايعاز بالانسجام والنظام العضوي . كل هذه الايحاءات المعقدة يتم تحقيقها في مدى مقطع قصير واحد . قليلون هم الشعراء ، منذ رمبو ، الذين استطاعوا ان يُبقوا صورهم جارية ابدا عبر قصيدة واحدة على هذا النحو المتواصل ، وعلى مثل هذه المستويات العديدة المختلفة ، كما فعل سيزير .

تشيكايا او تامسي

ان نظرته الى الصور الشعرية واستخدامه لها لتأكيد وحدة الوجود التي تندمج فيها الاشياء معاً ، يضاهيها مضاهاة وثيقة عدد من الشعراء الزنوج الذين ينتمون الى جيل احدث منه سنا . وبالامكان العثور على امثلة عديدة في نتاج الشاعر الكونغولي تشيكايا او تامسي ، الذي بدأ يتضح الآن انه ابرز الشعراء الافريقيين المعبرين عن انفسهم بالفرنسية ، بين الذين ابتدأوا ينشرون نتاجهم منذ الحرب . ان المنظر الطبيعي الخاص بأو تامسي هو الغابات والنهر ، والشمس والقمر ، والارض والبحر ، تتداخلها صور و شخوص مستمدة من الطقوس المسيحية . وهو يشارك سيزير ، على الصعيد السطحي ، في اسلوب يمكن تسميته بالسريالي ، يرفض وضع علامات طرق وحواجز داخل القصيدة ، في شكل علامات ترقيم ووقف وما اليها ، مبقيا تراقص الكلمات على الصفحة الترجمانَ الوحيد بين صوت الشاعر وآذاننا . لكن هناك صعيدا اعمق واكثر دلالة من هذا ، يشتركان فيه في المقدرة على الارتباط الجسماني بمنظريهما الطبيعيين ارتباطا كاملا ، بحيث يتسنى لهما استكشاف وجودهما

الخاص حسب شروطه ، او استكشاف ذلك المنظر نفسه بقاموس جسديهما .

يستخدم أو تامسي لغة رموز محدودة ظاهريا، وينجح في جعلها تعبّر عن مدى واسع من الامور . مثال ذلك ، ان الشجرة التي تسكن مخيلته تنمو بصورة متساوية في ذهن القارىء كلما اوغل في قراءة شعره، الى ان تصبح شجرة الانسان الحية، وشجرة الصليب، والشجرة التي سمرت اليها او علقت عليها ضحايا بشرية اخرى، وشجرة الروح التي امتلأت اغصانها (كما في قصيدة ييتس « بيزنطية ») بعصافير مغردة ، والشجرة « اغدراسيل » التي تقوم عنـد سرّة العـالم ، وشجرة هوية الشاعر المفقودة ، في آن واحد — وفي الوقت ذاته ومع هذه كلها ، مجرد شجرة عظيمة من اشجار غابات الكونغو ، تزدحم اغصانهـا بالقردة والفراشات والثمار والازهار :

كيف لي ان اغتبط
لكوني بكليتي مولودا من جسد
ليس هو بدرع
ولا هذه الريح التي تقرع كل باب يفتح
على القلب النابض ازرق كالسماء ابيض كالشراع احمر كالدم ؟
انا الذي لا اعرف شيئا
عن شجرة حياتي
كان لخزيي الوان ثلاثة

من المرجح تماما
ان زوائد زائفة على جذور شجرتي
تسمم اغصاني القصية
لم اعد اعرف جوهر نفسي
جميع الابواب تفتح على منازل مغلقة .
يداي منذ الآن تتجمدان
كتلك الازهار الذابلة .

من الصعب ان ننصف أو تامسي ان نحن لم نستشهد بمقـاطع طويلة مأخوذة من نقـاط عديدة مختلفة في نتاجه . ان كلا من دواوينه يوحّده معجم ثابت من الصور الشعرية ، يعود اليها الشاعر باستمرار ، ويجدد فيها ويواصل توغله فيها ، ويداوم على وضعهـا في علاقات جديدة مع بعضها البعض . ولكن حتى في هذين المقطعين المـأخوذين من قصيدة واحدة في كتابه الرابـع «خلاصة»، يمكننا ان نلحظ كيف ان صورة الشجرة تظل مستمرة وتُعزّز، بينما نلحظ في الوقت ذاته اشارة خفية الى سارية ترفرف على رأسها الالوان الثلاثة الرامزة الى الاندماج مع فرنسا . وفي البيتين الاخيرين نعود عودة تامة الى الصورة المادية للشجرة؛ فالازهار ، التي ترقد في الواقـع في صندوق بريد الشاعر ، تُربط ذهنيا للحـال بيديه و« بالانتهاءات » اللعينة لشجرة حياته . وهكذا فان القصيدة ، كما هي الحال مع سيزير ،

ليست سلسلة من الصور الشعرية التي يستخدمها الشاعر ثم يهجرها في معرض فكرة ما يبحث فيها، بل هي تداخل وتوحيد لمجموعة من الصور، تحافظ كلها على حضورها من اول القصيدة الى آخرها .

وهناك قصيدة اخرى ، في ديوانه « خلاصة » ايضا، تنظم العديد من اهتمامات الشاعر المستمرة في نمط جديد ، تقوم فيه كل منها باضاءة الاخرى من جديد :

بطنك بالنسبة اليك اعجوبة
ساصنع هناك جرحا زلقا
لكي لا تنسيه ابدا :
« الهايدرا » في نقرة بطنك تتأكد
من الذين تحكم عليهم بالبتر والتعضية

اما انت يا ظلي البدين
فاستعد خدي الآخر
علمه باصابعك
اضحكْ بحزن
مرة واحدة سأضحك من هبة نفسي المؤسفة

خداي كانا كل كرامتي
اقدم واحدا لخدك القذر ،
يا امرأة ،
القذر بلون دينارات ثلاثة
خانتني .
اعطي الآخر ليدك الوسخة ،
يا اخي ،
الوسخة بلون تواريخ ثلاثة
خداي كتلتين
حيث تستطيع شجرة ضحكي ان تنبثق

يستهل الشاعر القصيدة بعرض عاملين جنبا الى جنب : هما تهديد الذكر، و قوة المرأة الاكثر سلبية وتكوّرا وتدميرا . لهذا تبدو كلمة « البتر والتعضية » كأنها توعز الى تجريد الشاعر من حضوره الجسماني حيث يقسم خديه بين المرأة و « الاخ » (شخص يستدرّ عادةً ولاء أو تامسي الكونفولي) . فخدّ المرأة فيه ما في بطنها المكوّر من قرائن وايحاءات جنسية ، في حين ان يد الرجل ترمز الى الاخوّة . اما «الدينارات الثلاثة » فتبعث فكرة خيانة المسيح ؛ لكن الصورة التالية ، صورة « التواريخ الثلاثة » ، تؤكد ، كما يحدث احيانا كثيرة في شعر أو تامسي، اننا معنيون ايضا بالالوان الثلاثة للعلم الفرنسي، وهو رمز لخيانة الشاعر في اماكن اخرى من شعره . اما الصورة الجميلة التي تختتم بها القصيدة فتعطينا

من جديد شجرة هوية الشاعر وهي تنبثق بين تلتين (هنا ايضا ايعاز آخر للجلجثة)؛ وتقترن مع هذه الصورة صورة ضحكه النافر عاليا كينبوع عظيم بين خديه المتقوسين . وندرك بداهة ان الخد هو جزء مكشوف وحساس بصورة خاصة من اجزاء الكائن البشري، لان دموعنا المالحة تجري فوقه .

قد تكون هذه الامثلة كافية لاظهار نوع التنويه الداخلي الذي يوفره شعر أو تامسي ويجعله ممكنا . ولا تقف اية قصيدة من قصائده بمفردها ، لكن كلا منها تغذي المجموعة الكاملة لشعره وتتغذى بها . ومن الواجب ، بصورة خاصة ، قراءة كل ديوان من دواوينه ككلّ .

لنري بيترز

ان الحدة والزخم اللذين يستكشف بهما أو تامسي المنظر الطبيعي في العالم وفي كيانه هو لا يمكن ان يضاهيه فيهما مضاهاة تامة اي شاعر آخر يعمل الآن في افريقيا . لكن علاقته العامة بعناصر المنظر الطبيعي واصراره على الوحدة المادية والزمنية لسائر التجارب (مع وجود الطاقة كمبدأ موحّد) يمكن العثور عليهما وللحدّ ذاته في نتاج العديد من الكتّاب الافريقيين الآخرين .

يبدأ الشاعر الغامبي لنري بيترز قصيدته « ذات صباح ماطر في ايلول » ببساطة تامة واصفا اختبار الوقوف على شاطىء البحر والمياه تجري فوق قدميه . ثم يبدأ بتمديد حضوره الجسماني تمديدا غير عادي في الفضاء والزمان ؛ فيقول ان جميع الاشياء المخلوقة لا يعكس بعضها البعض الآخر فحسب ، لكنها حاضرة جميعها كذلك الحال في آن واحد ضمن اللحظة الحية ، التي يتلازم فيها الماضي والمستقبل بصورة متساوية ، ويعكس واحدهما الآخر بصورة متساوية . ان كل مظهر من مظاهر الطبيعة يتضمن فكرة كل مظهر آخر — بهذا المعنى يعبّر العالم عن وحدته :

لم يكن البحر نهاية البر .
العالم تحت البحر
البحر تحت الارض
الجلد في البحر
كانت تغييرات اولية لعالم ما .
بما ان الحياة الحقيقية هي الموت
وهو الفكرة التي في داخلنا
لذلك ينتهي الفصل والتمييز .
القرون الموبوءة
في قنديل بحر منتحب .
الحصاة التي ستصبح تاجا

القمر المنعكس في صليب بحر.
قدماي المبتورتان
المدفونتان في رمل ناعم
داخل الظلال الزرقاء
كانتا قد اضحتا سابقتين للتاريخ ...
كانتا قد زرعتا جذورهما
بين الاعشاب الطفيلية
التي برزت من قدميّ
تحت التيار المداعب
حيث الزمان اللامتناسب
هاجع في سبات عميق .
ما استطعت التحرك ؛
اقول ما استطعت تحريك
قدميّ النباتيتين ...
زعقة صامتة وحسب
رنّت عبر دهاليز الزمان
الى اقصى النهاية
حيث تصبح الاميبا
النارَ والماء والهواء .
حيث لا تزال الفاكهة الفطرية تتدلى .
وهكذا الى النهاية الاخرى
حيث الكواكب ليست غير قارات
في اعماق المستقبل
الاكثر ظلمة وقدما
من الماضي ...

ان حركة قدمي الشاعر المستمرة عبر الرمل الى الوحل الاصلي الفطري ، تذكّرنا بشيء مماثل في الفن الافريقي : بتلك اللوحات البرونزية الغريبة من بِنين، التي نرى فيها ساقي الاوبا وهما تمتدان تدريجيا باتجاه خارجي عبر الماء لتصبحا سمكتي وحل ضخمتين ، بينما يقف جسمه البشري باكمله منتصبا ويتنفس في الهواء .

مالنغتانا وكلارك

هذه الصور الشعرية المستمدةمن عالم الاسماك تلقي ايضا ضؤا على معنى قصيدة مالنغتانا « المرأة » . السمك في هذه القصيدة يسبق المرأة ويحتويها، المرأة التي هي دائمة الاستغراق في علاقتها بالرجل . وهكذا يظل الرجل والمرأة يدور واحدهما حول الآخر على الدوام كخليّتين داخل بيضة واحدة ، والسمك وحده يعرف هذه البيضة معرفة تامة :

في مياه النهر الباردة

سنلقى سمكا ضخما
سيعطي شارة
لنهاية العالم ربما
لانه يضع نهاية للمرأة
المرأة التي تزين الحقول
المرأة التي هي فاكهة الرجل ...

ان اختيار الشاعر لصوره هو ، احيانا كثيرة ، افضل مقياس لمدى نجاحه في تحقيق رؤياه . والشاعر النيجيري جون بير كلارك يضع كلاما على لسان كنغيد في مسرحيته « الطوف» ، يتحدث فيه عن المرأة في دورها الجنسي ، بواسطة صور مستقاة بكاملها من عناصر المنظر الطبيعي في المسرحية ذاتها . والنتيجة شيء يتحرك بثقة ويقين على ثلاثة مستويات خطيرة في آن واحد ؛ فهو يقدم تقييما ثاقبا لثلاثة انواع من النساء كعاشقات ، ويفعل ذلك كله بعبارات مناسبة لوضعية المسرحية ومكانها ولمخيلة المتكلم ، وهوخشاب يعمل على طوف ؛ وتردّد حركة الخطاب بعض الشيء حركة المسرحية كلها ، من اقتطاع الخشب وجرّه في داخل البلاد ، الى الرحلة فوق مجرى النهر الواسع ، الى ان تنتهي في اضطراب مصب النهر . ومع ان هذا الخطاب نفسه يعمل بواسطة التشبيه وليس بواسطة الاستعارة المطولة ، فان الطريقة التي تتخلل بها مواد الصور الشعرية احاسيس الوصف كله تجعله شبيها جدا بذلك النوع من الادراك المباشر للمنظر الطبيعي الذي رأيناه عند الشعراء الآخرين :

النساء انواع ثلاثة . بعضهن كقرم الخشب ،
صلبة لاتتزعزع ، بعد
كدحك النهار كله ، لتوضيبها في مكانها .
استمع لي ، وابتعد عن اي مكان ترقد فيه
مثل هذه . ثم هناك الهادئات
والرحبات ، كالنهر المحيط الآن بنا . لا تثيرهن
الا عاصفة خارقة ، وما من عاطفة
مهما كانت قوية ، تستطيع فعل هذا يقينا . ولذلك فانك تسبح
مع كل تيار سوق . ثم هناك
من هن موجات عظيمات خالصة : عليهن ترتفع
وتغرق ، ترتفع وتغرق ، ومثل
خس الماء ، ما عليك ان تفعل شيئا .
المرأة التي فقدت كانت قمتهن من غير منازع .

باستطاعتك احيانا كثيرة ان ترى هذا النوع عينه من الالفة الحميمة الدافئة ، هذه الحركة المرتاحة عينها التي تدخل عناصر المنظر الطبيعي وتخرج منها ثانية ، حتى عندما يصف الشاعر الزنجي منظرا طبيعيا بتعابير عامة اكثر . وفي حين ان الشعراء الذين ينتمون

الى جيل اقدم يميلون الى الاعتماد على بضع معالم مختارة لاستحضار تراثهم الافريقي من مكان النفي الذي يقفون فيه (البطحاء الافريقية ، النخيل ، الحدائق المقدسة او القبور الملكية ، كلها تخدم هذه الغاية عند سنغور مثلا) ، فان الشاعر الجنوبي افريقي مازيزي كونيني يستقي صور قصيدته « الاصداء » من القارة الافريقية كلها ، ومع هذا يستطيع ان يحافظ ، من اول القصيدة الى آخرها ، على دفء ويسر يحولان دون ان تبدو افريقاه كبناء مركّب تركيبا. ان مخيلة الشاعر تتحرك بسهولة ضمن الحضور الواقعي لافريقيا كي تعثر على المواد التي تحتاجها ، دون ان تبدو للحظة واحدة اعتباطية في اختيارها او انها تختارها من كل جنب وطرف :

فوق تلال الصيف الشاسعة
سأفوض الشمس الام
لاحضارك بشعاعها الطويل المنحرف ،

واضطراب الاودية البطيء
سيطلق من جديد ترانيم المرافقة
مبددة المجرة فوق الحقول العارية .

لقد فتحتُ بوابات الجبل
لكي يسرق مجرى الروينزوري
المهيب صورتك .

مياه نهر الزمبيزي المرتعشة
ستحمل اسمك على غطاء فضي
وتقوده الى البحر المتصادي ...

الشعر التقليدي والطبيعة

قد يكون من المفيد عند هذه النقطة ان نتوقف لحظة لنلقي نظرة على الشعر الافريقي التقليدي ، لنرى ما اذا كان بالامكان تبين اي موقف من الطبيعة فيه قابل للمقارنة بهذا. في التراث الادبي الواسع الانتشار جدا ، المتعلق باناشيد الصيادين والاغنيات الطوطمية ، غالبا ما ترد الخصائص الحيوانية والانسانية معاً وتتحرك جنبا الى جنب في القصائد ، بحيث لا تسيطر الواحدة منها على الاخرى . وتقترن المراقبة الدقيقة لحركات الحيوانات وخصائص تصرفاتها المميزة بتصنيف ذكي للانواع البشرية ، وقد نُسب كل منها الى الاشكال الحيوانية المقابلة لها. ويمكن ، بالطبع ، العثور على ما يضاهي هذه الصفة المميزة في جميع الحكايات المعروفة بالحكايات الشعبية « الحيوانية » في افريقيا ، وفي الاقنعة الحيوانية ، واغطية الرأس ، وحركات الرقص الشائعة كثيرا في افريقيا الغربية . وفيها

نموذج من شمالي اوغندا ، من نماذج الاغنيات الطوطمية التي تتحرك فيها الخصائص الحيوانية والانسانية جنبا الى جنب ، وتضيء الواحدة منها الاخرى :

يذهب نغورا وهو يهز رأسه
آه كيف كان شكله ؟ كيف كان شكله ؟

الجواميس ، ها ـ ها ، تتحرك جماعات ،
تتحرك قطعانا ...

يذهب الجاموس وهو يهز رأسه
آه كيف كان شكله ؟ كيف كان شكله ؟

توجد هنا اشارة ضمنية دقيقة الى ان الشبان هم ايضا يتحركون في قطعان وانهم ، كالجواميس البرية ، يستمدون قوتهم من التضامن . كما ان حركة التمايل التي يترنح بها رأس الجاموس ، وكتفيه الثقيلتين اذ يسير عبر المراعي ، هي اشارة في الوقت ذاته الى المحارب الشاب الذي يدير رأسه من جانب لجانب وهو يسير فوق السهول. بل ان منكبي الجاموس الثقيلتين تبدوان كأنهما تنتسبان الى قوة الشبان العظيمة ، في حين ان طائر البلشون الابيض القابع على اذن الجاموس ، والمذكور في مكان لاحق من الاغنية ، يبعث ايضا في ذهننا صورة الريشة البيضاء الخافقة على غطاء رأس المحارب . لا يوجد في القصيدة كلها اي مشابهة علنية مباشرة بين الجواميس والشبان ؛ بل ان هذه المشابهة مشار اليها ضمنا في الاغنية نفسها وفي الحضارة التي تحتويها .

نشر لامين دياخاته دراسة حول الشعر الشعبي السنغالي في مجلة « الحضور الافريقي » (المجلد الثاني ، العدد ٣ أ)وقدم فيها نموذجا من شعر مديح ليصف موقفا معينا تجاه المنظر الطبيعي يجده فيه :

اقول :
والقمر يوقف ترحاله
فارا نديود قد رفعت ساعديها
مائة وعشرون الف صبية صالحة للزواج
يركعن

اقول :
النجوم ترفع نظرتها الثاقبة عبر جبيني
انظر ! تنقشع الغيوم
الحلبة لي
كوما بانغ ملكة المياه
الارض باردة
العالم يصغي الينا ...

هنا الشاعر يمدح كوما بانغ التي هي ، في آن واحد ، القمر والالهة شفيعة مدينة سان لوي. والصورة هي صورة القمر يتحرك عبر سماء الليل كعروس في موكب ترافقها النجوم. كل هذا يتوقف على « كلمة » الشاعر . فبوسعه ايقاف الموكب كله ، كما يفعل في البيت الاول . فحين تقوم فارا نديود، سيدة الطبول ، برفع ساعديها، يتوقف الموكب كله ويخيم الصمت على كل شيء . ويستمر القمر بسكب نوره في سكون ، وهو سكون تستحضره بصورة رائعة الابيات القليلة التالية من الاغنية. ويواجه الشاعر والقمر واحدهما الآخر : « العالم يصغي الينا » .

ويعمد السيد دياخاته ، انطلاقا من هذا النموذج وغيره من الامثلة، الى تفحص وظيفة الفنان في المجتمع الافريقي . فيجدها ، بصورة رئيسية ، طريقة شعور معينة نحو العالم ومقدرة على تقديس معالمه ، حتى تلك المعالم العادية اليومية ، بواسطة عملية اختيار ضمن وحدة مفهومة. بهذه الطريقة يضحي فعل الاختيار الفني عينه وجها من وجوه الوحدة التي تضم جميع الاشياء — يقول :

«ان الزنجي الافريقي يجمع معا، في نفحة غنائية واحدة، الله والماء والحجر والنار ... وهو يحيا النفحة حتى اعمق اعماقها ؛ اي انه يضع نفسه بالنسبة لعلاقته مع الطبيعة . وهو يتغلغل في الطبيعة عبر عناصرها المكونة لها ... وهو يترجم هذه العاطفة « بالتضحية » و « بالكلمة »...تعني « التضحية » الاخلاص لمقاييس سادت منذ بدء الزمن في العلاقات بين الطبيعة والانسان . انها « الفعل » . و « الكلمة » تستجيب بدورها الى طريقة معينة في طلب « التضحية » ؛ وهي تنزل الوجود الى الارض يجذبها خيطا غير منظور بين ما هو مقدس وما هو عادي يومي . وبواسطة « الكلمة » ، يحول الزنجي الافريقي موقفه حيال الطبيعة الى واقع ».

ثلاثة تفسيرات

والآن فان باعتقادي ان هذه العملية بالضبط، عملية التغلغل في الطبيعة عبر عناصرها المكونة لها ، عملية جذب خيط غير منظور بين ما هو مقدس وما هو عادي يومي ، هي التي نستطيع رؤيتها فعالة في المقاطع التي تفحصناها من شعر سيزير، و أو تامسي، وغيرهم. ويميل لامين دياخاته الى تفسير هذه الظاهرة على انها صفة زنجية مميزة بصورة خاصة . اما وليم فاغ ، في بحثه عن طبيعة الفن الافريقي في « صور نيجيرية » ، فهو اكثر ميلا الى الرأي القائل ان ما نراه هو صفة مميزة للمجتمعات السابقة للمرحلة الصناعية على العموم ، مع انه لا يقدم براهين مقنعة مستمدة من مناطق اخرى . فحضارة الانكا او حضارة الازتيك ، مثلا ، كانتا بمعنى ما سابقتين للمرحلة الصناعية ، ومع هذا فان عالم فنهما الاكثر تسلسلا ، والمصور تصويرا اكثر توترا ، والمتجهم المخيف احيانا كثيرة ، يختلف الاختلاف كله عن اي شيء نجده في افريقيا . على ان آراء فاغ تتفق كثيرا وآراء دياخاته فيما يتصل بطبيعة العملية الفنية التي نشهدها . وهو يكتب قائلا ، في معرض بحثه عن الصفة التي يتبينها في الفن الافريقي كله :

« هذه الصفة ، التي يمكن تصنيف اشكالها العديدة تحت اصطلاح « دينامية » ، تبدو انها حاضرة في الانظمة الفلسفية لجميع شعوب العالم باستثناء المنتمية منها الى المدنيات « العليا» او الصناعية، التي تبدو دائما كأنها قد تخلت عنها او جردتها من الحيوية كشرط مسبق للانطلاق في طريق التقدم المادي والتغلب على الطبيعة ... وترتكز انتولوجيتها على شكل ما من اشكال الدينامية ، والايمان بالطاقة الحلولية ، واسبقية الطاقة على المادة في جميع الاشياء . وهكذا فان الطبيعة الحقيقية للاشياء هي الطاقة وليس المادة، هي الكيان الديناميي وليس الكيان الساكن ... والاستنتاج المنطقي الذي يتبع ذلك – ان هذه القوة او هذه الطاقة معرضة لان يؤثر عليها الانسان بواسطة وسائل طقوسية – هو الاساس عينه الذي ترتكز عليه جميع الاعتقادات والملاحظات القبلية » .

و « الوسائل الطقوسية » المشار اليها هنا قد تكون ، على حد سواء ، فعل النحت ، او الغناء ، او العبادة، او الرقص. وحينما يتكلم فاغ عن النحت كوسيلة من هذه الوسائل ، ينتقل الى ابداء ملاحظته بان النحت كثيرا ما يتقدم بالحفاوة والولاء للزيادة والتكاثر اللذين يحدثهما التأثير الصحيح على الطاقة الاصلية .

ومن الممكن ان يؤدي تركيز الاهتمام هذا على قضية النمو، الى ايضاح معنى فعل تدنيس المقدسات الذي ارتكبه ديموك في مسرحية وول سوينكا « رقصة الغابات». يقوم ديموك، الشاعر وحفار الخشب ، بقتل تلميذه الذي يتدرب على يده لانه يستطيع الوقوف على قمة رأس الشجرة النامية وحفرها ، في حين ان ديموك لا يستطيع الا «تشذيب انتفاخ قرارها العظيم » . وفي نفس اللحظة التي يقتل ديموك فيها تلميذه ، يقطع رأس الشجرة نفسها :

سحبت اورو الى اسفل ، الى اسفل ، وانا اصرخ به .
وقبل ان يقدم آيات الخضوع القاسي للتراب ،
كانت بلطتي الجلادة على عنق اورو . وحدي ،
وحدي قطعت الحبال التي سخرت بي ، الى ان رقد
الرأس والعبد المتباهي جنبا الى جنب ، وانا
ديموك ، جلست على منكبي الشجرة ،
وقد تحررت روحي ، واصبحت يداي
يدي والدي امتلكتها عفاريت الدماء .

يمكن العثور على نقطة التركيز عينها في نتاج شاعر نيجيري آخر ، هو كريستوفر اوكيغبو ، الذي يبني واحدة من اجمل قصائده الغنائية حول حركة النمو في الفضاء :

الى داخل الروح
مدت الانفس اغصانها
الى داخل لحظات كل ساعة حية
متلمسة آذانا صاغية ...

اذا كان لامين دياخاته ينسب هذا الشعور المعين نحو الطبيعة الى الزنجي الافريقي في حد ذاته، ووليم فاغ يراه صفة مميزة للوعي السابق للمرحلة الصناعية على العموم، فان الكاتب الزنجي جورج لامينغ ، وهو من جزر الهند الغربية ، ينسبه بشكل اخص الى القومية ؛

القومية كطريقة لشعور المرء نحو مكانه الخاص في العالم ، وليس كبرنامج عمل سياسي. ففي روايته الثالثة ، « في السن والبراءة » ، فقرة في اليوميات التي يحفظها مارك ، يكتب فيها عن هذا الشعور الذي يعرب عن ذاته في حدود تعبير متصل بقطعة معينة من الارض :

« القومية ليست مجرد جنون و صراع بكل ما فيه من متطلبات ضرورية لتحطيم تلك القوى التي تحكم عليك بالبقاء في منزلة نسميها استعمارا. الروح القومية اعمق من ذلك واكثر ديمومة . انها اصلية و ضرورية اصالة وضرورة الجذور الى جذع الشجرة ... انها الشعور الخاص الذي تختبره ، الشعور بانك تمتلك المنظر الطبيعي كله للمكان الذي ولدت فيه ، وبانه يمتلكك ، الحرية التي تعينك على معرفة ايقاع الرياح ، وسكون الليل وشذاه ، والصخور ، والماء ، والحصى والغصون ، واصوات الحيوانات والطيور ، ومزاج البحر والصباحات التي توقظ الطبيعة في كل مكان الى الشركة الصامتة والمقدسة بينك وبين الجذور التي صنعتها لنفسك على هذه الجزيرة » .

ان التعبير عن هذا الشعور هو شديد الشبه بالتعبير الذي يقدمه دياخاته ، لكن لامينغ ، هو و روائي زنجي آخر يشاركه اهتماما مماثلا ، هو ولسون هاريس ، يحدد هذا الشعور بحيث يضم جميع البشر (مهما كان عرقهم او اصلهم السابق) الذين يجدون انفسهم معنيين باكتشاف وطنهم الحالي .

وهكذا نجد امامنا ثلاثة تفسيرات تختلف فيما بينها اختلافا ضئيلا لادراك المنظر الطبيعي استنادا الى مراقبة مشتركة . فتفسير فاغ يثير شكوكا مهمة حول ما اذا كان مثل هذا القبول للزمان والطبيعة بمجموعهما يمكن ان يبقى ويستمر بعد تحول المجتمع الافريقي والكاريبي الى نمط يكون اقرب الى نمط حياة المدن العصرية في اماكن اخرى — وهو التحول الذي يبدو ان الشعوب المعنية ترحب به وتنتظره بشوق . ويثير تفسير دياخاته هذا السؤال بصورة اقل مباشرة ، لانه لا يربط الموقف المعين الذي يقفه الزنجي من الطبيعة بجذور نظام مجتمعه السابق. ومع ذلك ، فان رائحة روحانية عرقية تنبعث من الافتراض بان وقع مثل هذه التغييرات الجذرية في الحياة الاجتماعية وفي تكيف الانسان مع بيئته الطبيعية يمكن ان يمر دون احداث تبديلات اساسية في الطريقة التي ينظر بها الى العالم . هنا بالضبط يبرز جورج لامينغ ، واذ يقدم تفسيرا لدينامية الزنجي ، تفسيرا هو نفسه دينامي وهو نفسه مرتبط الجذور بعملية التكيف مع العالم الحديث ، يقدم افضل امل لان يكون لهذه الصفة الفريدة في الشعر الزنجي مستقبل ، كما كان لها ماضٍ .