مجلة
كلية الآداب

مجلة علمية محكمة فصلية

العدد (٨٨) خريف ٢٠١٩

مجلة الكلية الآداب: فصلية- علمية- محكمة تعني بنشر الأبحاث العلمية في مجالات الدراسة الإنسانية اللغوية والأدبية والتاريخية والجغرافية والفلسفية والاجتماعية والنفسية والإعلامية وترحب المجلة بالإسهامات العلمية للسادة أعضاء هيئة التدريس والباحثين من العالمين العربي والإسلامي لإثراء المجلة.

قواعد النشر:-

١- تقبل المجلة البحوث باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية.
٢- يقر البحث كتابة أن بحثه لم يسبق نشره ولم يرسل لجهة أخري للنشر.
٣- يخطر الباحث بخطاب رسمي بقبول النشر في حالة إجازة البحث للنشر.
٤- تعد الخرائط والرسوم البيانية وغيرها من الإيضاحات من قبل الباحث بطريقة تجعلها قابلة للطبع.
٥- تعبر البحوث المنشورة عن رأي اصحابها فقط.
٦- أصول الأعمال المقدمة للمجلة لا ترد حتى في حالة عدم قبولها للنشر.
٧- يحصل الباحث على نسخة واحدة من عدد المجلة المنشور بها + C.D + عشر مستلات من البحث.
٨- الحجم الأمثل المقبول في حدود (٣٠ صفحة) يسدد الباحث المصري ٦٠٠ جنيها وخمسة عشر جنيهاً عن كل صفحة زائدة، ويسدد الباحث العربي والأجنبي ٣٠٠ دولار وثلاثة دولار عن كل صفحة زائدة.
٩- يسلم البحث مطبوعاً من أصل وصورتين + C.D على أن يكون مجموعاً ببنط ١٤، وأن يكون مقاس الصفحة 12x19سم.
١٠- يكتب عنوان البحث واسم الباحث ودرجته العلمية وجهة عمله في أول صفحة من البحث.
١١- تكتب المراجع والهوامش في نهاية البحث، مع الالتزام بالأسس العلمية للتوثيق.

١٢- يرفق ملخصان للبحث باللغتين العربية والإنجليزية على ألا يتجاوز حجم الملخص صفحة واحدة.

١٣- تنشر المجلة ملخصات الرسائل العلمية العربية والأجنبية.

١٤- تنشر المجلة بحوث معاوني هيئة التدريس كمتطلب للحصول على درجتي الماجستير والدكتوراه.

١٥- تنشر المجلة بحوث أعضاء هيئة التدريس بدرجة أستاذ وفق القيمة الفعلية للطباعة.

١٦- توجه جميع المكاتبات أو الاستفسارات الخاصة بالنشر إلى رئيس تحرير المجلة على العنوان التالي.

كلية الآداب – جامعة الزقازيق

تليفون : **٠٥٥/٢٣٤٣٨٢١**

http://www.Arts@ Zu.edu.eg

مجلة كلية

مجلة كلية الآداب – جامعة الزقازيق

صدر العدد الأول ٨٦ – ١٩٨٧م

هيئة التحرير

الأستاذ الدكتور

عماد مخيمر

عميد الكلية

رئيس مجلس الإدارة

الأستاذ الدكتور

هناء زكريا على

وكيل الكلية للدراسات العليا والبحوث

نائب رئيس مجلس الإدارة

الأستاذ الدكتور

فريدة محمد النجدى

رئيس التحرير

الأستاذ الدكتور

محمد عبد الفتاح عوض

سكرتير التحرير

مستشارو التحرير

أ.د . عثمـــان محمد عثمـــان

أ.د . فريـــدة محمد النجـــدي

أ.د . طـــارق زكريـــا علـــي

أ.د . حســـن محمـــد حمـــاد

أ.د. إبـــراهيم المســـلمى

أ.د . أحمـــد صـــلاح الـــدين

أ.د . عبـــد الـــرحمن بشـــير

أ.د . إبـــراهيم عبـــد الـــرحمن

أ.د. عواطـــف صـــالح

افتتاحية العدد

يسرنا أن نقدم العدد ٨٨ خريف ٢٠١٩ من مجلة كلية الآداب– جامعة الزقازيق الذي يأتي متنوعاً وثرياً بفكر السادة الباحثين في مجال العلوم الإنسانية ويحتوي على عشرة أبحاث.

في مجال الدراسات الإسلامية يأتي بحث أ./ طارق مصطفى سليمان تحت عنوان: "تفسير الكشاف نموذجاً لاستجابة المتلقين من قدامى المفسرين في ضوء المكي والمدني" ويتناول لقيمة الكشاف العلمية والتاريخية وآثاره وتنصب الدراسة على تناول الزمخشري للتفسير واعتمدت على المنهجين التحليلي والاستقرائي.

وللغة الفرنسية نصيب ببحثين أولهما للدكتورة مها إبراهيم سلامة وعنوانه: "الازدواجية الثقافية في قصة الممنوعة لملكية المقدم" وتتناول فيه الأوجه المتعددة للهوية المزدوجة من خلال الشخصيات الذين أعطتهم الكاتبة الكلمة جميعاً واستخدمت تقنيات متعددة للكتابة عند تقديم ووصف الشخصيات.

والبحث الثاني للدكتورة/ منال زهران وعنوانه: "السعادة من خلال أول جرعة من البيرة ومتع أخرى صغيرة –لفيليب دليرم–" والذي يدعو للاستفادة من المتع الصغيرة في الحياة من خلال البحث فيها عن مفهوم السعادة وفن الحياة.

وفي مجال علم النفس يأتي بحثان أولهما للباحثة/ أريج احمد اليوبي وعنوانه: "اتجاه الطالبات نحو برامج العمل التطوعي لدى جامعة الملك عبد العزيز بجدة– دراسة وصفية على عينة من طالبات جامعة الملك عبد العزيز–" والذي يكشف لبيان اتجاهات الطالبات نحو برامج العمل التطوعي وطبقت الدراسة على عينة من طالبات في جامعة الملك عبد العزيز وأسست على المنهج الوصفي التحليلي بصورته المسحية، وجاء البحث الثاني للدكتور/ مُحَمَّد حسين مُحَمَّد سعد الدين الحسيني وعنوانه: "الذكاء الوجداني وعلاقته بجودة الحياة لدى عينة من طلبة وطالبات الجامعة" وتهدف الدراسة إلى الكشف عن الفروق بين عينة من طلبة وطالبات كلية الآداب– جامعة المنصورة في الذكاء الوجداني وجودة الحياة وانتهت الدراسة إلى وجود تلك الفروق لصالح الطالبات. وجاء أيضاً بحث الدكتور/ أيمن مُحَمَّد السيد وعنوانه "الفاعلية الذاتية وعلاقتها بالقدرة على مواجهة الضغوط النفسية".

وفي الدراسات الاجتماعية، يأتي بحث الدكتور/ مُحَمَّد محمود خضر وعنوانه: "استراتيجية التفاوض بين المجال السياسي والاجتماعي– دراسة تطبيقية من منظور عينة من الخبراء لحل أزمة سد النهضة الإثيوبي مع مصر". وتسعى الدراسة إلى وضع استراتيجية جديدة تقوم على التفاوض السياسي

والاجتماعي والدبلوماسي على المستويين الشعبي والثقافي بين البلدين واستندت الدراسة على منهج المسح الاجتماعي.

أما الفلسفة فلها نصيب ببحث للدكتور/ مُحَمَّد أمين إبراهيم تحت عنوان: "الدين والمجال العام في فلسفة جون رولز"، وتهتم الدراسة بقضية الصراع على المجال العام وتحريره أو قمعه عند جون رولز وتشير فلسفته إلى وجود مبادئ عادلة مع الجميع سياسياً في المجال.

ويأتي البحث في الدراسات التاريخية وعنوانه: "معالم المنشآت الدينية والتعليمية في مدينة الخليل بفلسطين حتى نهاية القرن العاشر- دراسة تاريخية للباحث/ حسن عبد الله حسن مهنا والذي يسلط الضوء على مدينة الخليل بوجه عام من الوجهة الحضارية واستندت الدراسة على المنهجين التاريخي والاستقرائي.

وفي مجال الجغرافيا، نجد دراسة الدكتور/ مُحَمَّد صبحي إبراهيم وعنوانها: "رحلة العمل اليومية للعاملين بالتعليم العام قبل الجامعي في مركز الدلنجات (محافظة البحيرة) دراسة في جغرافية النقل"، الذي يهدف إلى تحليل أنماط حركة النقل اليومية للعاملين في الخدمات التعليمية بمركز الدلنجات واتبعت الدراسة المنهج الوصفي في جمع البيانات.

وتأتي الدراسة الإعلامية ببحث تحت عنوان: "النقد الاجتماعي السياسي في المسرح الإفريقي- مسرحيات الكاتب النيجيري وول سوسينكا نموذجاً" بالتطبيق على مسرحية "الموت وفارس الملك" للدكتور/ يوسف عبد الرحمن اسماعيل والذي يلقي الضوء على النقد الاجتماعي والسياسي في الدراما المسرحية في افريقيا جنوب الصحراء الكبرى من خلال دراسة أدبية ونقدية لأعمال الكاتب النيجيري وول سوسينكا لاستنباط الوسائل الفنية والدرامية للكاتب.

وبعد هذا العرض الموجز لمحتوى العدد نتقدم بأسمى آيات الشكر للسادة محكميه وكذلك للسادة الباحثين.

نائب رئيس مجلس الإدارة

أ.د/ هناء زكريا

وكيل الكلية للدراسات العليا والبحوث

المحتويات

النقد الاجتماعي والسياسي في المسرح الإفريقي مسرحيات الكاتب النيجيري وول سوينكا نموذجاً

د/ يوسف عبد الرحمن اسماعيل السيد ١

الذكاء الوجداني وعلاقته بجودة الحياة لدى عينة من طلبة وطالبات الجامعة

د/ مُحَمَّد حسين مُحَمَّد سعد الدين ٤٥

معالم المنشآت الدينية والتعليمية في مدينة الخليل بفلسطين حتى نهاية القرن العشرين

الباحث/ حسن عبد الله حسن..... ١٠١

تفسير الكشاف نموذجاً لاستجابة المتلقين من قدامى المفسرين (في ضوء المكي والمدني)

الباحث/ طارق مصطفى سليمان ١٦٣

رحلة العمل اليومية للعاملين بالتعليم العام قبل الجامعي في مركز الدلنجات (محافظة البحيرة) دراسة في جغرافية النقل

د/ مُحَمَّد صبحي إبراهيم ١٩٩

اتجاهات الطالبات نحو برامج العمل التطوعي لدى جامعة الملك عبد العزيز بجدة

الباحثة/ أريج حامد اليوبي..... ٢٩٣

الفاعلية الذاتية وعلاقتها بالقدرة على مواجهة الضغوط النفسية لدى عينة من طلاب المرحلة الإعدادية

د/ أيمن مُحَمَّد السيد مُحَمَّد شحاتة ٣٣١

استراتيجية التفاوض بين المجال السياسي والاجتماعي، دراسة تطبيقية من منظور عينة من الخبراء لحل أزمة سد النهضة الأثيوبي مع مصر

د/ مُحَمَّد محمود خضر ٤٨٣

الدين والمجال العام في فلسفة جون رولز

أ.م.د/ مُحَمَّد أمين إبراهيم ٤٣٥

Le bonheur à travers “La première gorgée de bière et autres plaisirs minuscules”

Dr. Manal Zahran 1

La dualité culturelle à travers L’Interdite de Malika Mokeddem

Dr. Maha Ibrahim Salama 33

النقد الاجتماعي والسياسي في المسرح الإفريقي

مسرحيات الكاتب النيجيري وول سوينكا نموذجاً

بالتطبيق علي مسرحية "الموت وفارس الملك"

إعداد الباحث

د/ يوسف عبدالرحمن إسماعيل السيد

مدرس بشعبة الفنون المسرحية- قسم الإعلام التربوي

كلية التربية النوعية- جامعة الزقازيق

المقدمة

ينظر إلى أوربا عادة على أنها الأقدم- المخضرمة- في الإبداع الأدبي، وينظر إلى إفريقيا على أنها المراهقة- غير الناضجة- في الإبداع الأدبي، لأن المؤرخون المسرحيون يؤرخون للمسرح بعام ٤٩٠ق.م، الذي عرضت فيه مسرحية (الضارعات) لأبي المسرح الإغريقي اسخيلوس، فما ذلك إلا لأن الحضارة الإغريقية عرفت الكتابة والتدوين في وقت مبكر، على حين أن الحضارات- أو الثقافات الإفريقية بمعنى أدق- لم تعرف الكتابة والتدوين إلا في الشمال، ثم تأخرت الكتابة والتدوين كثيراً في الجنوب بعد ذلك. وظل المسرح في تلك المناطق- على مدى القرون- نشاطاً شفوياً ومرتجلاً شأنه في ذلك شأن الأدب الشعبي، ولم يعد وقفاً على الأغراض الدينية أو الشعائرية، وإنما تعددت أغراضه واتسعت، وصار له مؤلفوه، وممثلوه، ورواده، وأصبح تقليداً مرعباً بين الجماعات الإفريقية[١].

لكن الأمر ليس كذلك، إذ أن الأنثروبولوجيون يقولون إن إفريقيا هي مهد الجنس البشري، وفي منطقة الترانسفال الإفريقية نشأت أول لغة تعلم بها الإنسان[٢]. فثمة اتفاق عام بين مؤرخي المسرح في العالم على أن المسرحية- كنوع أدبي- نشأت في أحضان الدين، أو ما يشبه الدين، وبذلك تتساوى نشأت المسرحية في مصر القديمة واليونان مع نشأتها في أفريقيا[٣]، فعلى امتداد تلك الرقعة الشاسعة من القارة الأفريقية أدت العبادات والشعائر الدينية- ولا تزال- دوراً بارزاً في تطور الكثير من الفنون، ابتداء من الرقص إلى الدراما[٤]. ولهذا الغرض الديني الحيوي اتحدت الدراما بالرقص والموسيقى والغناء منذ عصور سحيقة، وصارت المحاكاة والتشخيص جزءاً من الحياة اليومية للجماعات والقبائل العديدة، لا مجرد نشاط إنساني فطري يبدأ في مرحلة الطفولة.

ومصطلح الدراما الإفريقية يستخدم بمعنيين: معنى عام يشمل جميع أشكال الدراما، ومعنى خاص يشمل شكلاً واحداً هو الدراما المسرحية، وهو ما يعنينا هنا.

إن دارسو الدراما في هذه الرقعة الواسعة في أفريقيا جنوب الصحراء الكبرى يجمعون على أن ثمة تيارين رئيسين في هذه الدراما: التيار الشعبي والتيار الأدبي، فالدراما الشعبية أو الفولكلورية تميل إلى استخدام اللغات الإفريقية المحلية أو المهجنة ومعالجة مواقف الحياة اليومية، أو المعتقدات والقيم الاجتماعية السائدة في أشكال فنية بدائية تقريباً، على حين أن الدراما الأدبية تميل إلى استخدام

اللغات الأوربية (الإنجليزية والفرنسية والبرتغالية). ومعالجة موضوعات مستمدة من الحياة اليومية أو من الميثولوجيا في أشكال فنية متقدمة وبطريقة تكشف عن رؤية خاصة للكاتب(٥).

ومن الطبيعي- والحال هذه- أن نجد التيار الشعبي بعيداً عن متناول القارئ على حين نجد التيار الأدبي في متناول اليد تقريباً، أو ما يعرف أحياناً باسم الدراما التقليدية والدراما الحديثة.

ولعل من العسير أن نحدد نشأة المسرح التقليدي في أفريقيا، كما فعل مؤرخو المسرح الإغريقي، ولكن من اليسير أن نقول إن المسرح الأفريقي التقليدي قديم، وأن قدمه هذا لا يعدم وجود شواهد عليه، هذه الشواهد تؤكد تطور المسرحية التقليدية الإفريقية وتجاوزها للغرض الديني الذي نشأ منه منذ وقت مبكر وانتقالها إلى الطابع الدنيوي للمسرحية التي تجد إقبالاً بين التجمعات المحلية، على نحو ما حدث عند الإغريق، كما أن الاهتمام الشعبي بالمسرح لم ينقطع، وهذا ما يؤكد على الوظيفة الاجتماعية للمسرح في حياة المجتمعات الإفريقية(٦).

ففي الاحتفالات الإفريقية التقليدية هناك الكثير من العناصر التي يمكن أن يقال عنها أنها عناصر مسرحية. كالحال بالنسبة للمأساة الإغريقية التي نشأت وترعرعت في ظل الاحتفالات التقليدية.

فالممارسات الشعبية الأدائية(٧) تحمل داخلها عناصر مسرحية ودرامية يمكن تطويرها في اتجاه فن المسرح، وتتفق المصادر في أن المسرح فن من فنون الأداء والفرجة يتكون من مؤدين ومتفرجين يتواجدون في مكان واحد، يقدم المؤدون محاكاة لأحداث تحتوي على عناصر درامية(٨).

نشأة المسرح الإفريقي وتطوره:

نشأ المسرح القديم بصفة عامة في حضن الدين والشعائر الدينية، وبدأت الدراما بالرقص(٩) والحركات الصامتة، ثم تكاملت حين اتحد الرقص والغناء والموسيقى، وتلك هى حال الدراما في أوربا وأفريقيا بوجه عام.

غير أن المهم هو أن المسرح الإغريقي قد نما وتطور حين وسع دائرة اهتمامه، ولم يكن مجرد طقس ديني مباشر، على حين أن المسرح المصري القديم قد تجمد في دائرة الطقس الديني المباشر، أما المسرح الإفريقي جنوب الصحراء فقد ظل بين بين إن صح التعبير: لم ينفصل تماماً عن الدين ولم يتجمد تماماً في دائرته ولعله بذلك كان أكثر حيوية واتصالاً بالحياة من زميله في أقصى الشمال(١٠).

وهكذا عاش المسرح الأفريقي التقليدي جنوب الصحراء شفوياً ومرتجلاً طوال العصور الماضية، شأنه في ذلك شأن الأدب الشعبي، ولعله من الصعب أن نحدد بدقة نشأة هذا المسرح التقليدي ولكنه يمكن القول بأنه قديم قدم الرقص والموسيقى والغناء.

إن إحصاء العروض الثقافية التي تم حصرها في المسرح يثبت بشكل قاطع أن للمسرح الأفريقي التقليدي من السنغال إلى زائير مروراً بمالي وساحل العاج وجمهورية البنين ونيجيريا، تقدم عروضاً يختلط فيها التمثيل بالطقوس الدينية(١١).

فقد تميز هذا المسرح التقليدي بوجود الأساطير والحكايات ذات الجذور التاريخية والتي كانت تشكل موضوعاته الأساسية. فالأفريقيون شعب تمتلئ حياتهم بالأساطير، تستمر حياتهم طبقاً للنظام والقواعد الموضوعة من قبل الأجداد، والتي نجدها في القصص والأساطير, تلك الأساطير التي تعكس الشعور بالقلق أو الفرصة بآلام المجتمع الأفريقي وآماله العميقة(١٢).

ومن الثابت تاريخياً أن الإرساليات المسيحية الأوربية وجهت ضربة قوية للفنون المحلية الشعبية الأفريقية، وعلى رأسها الدراما التقليدية، وكانت حجة الإرساليات في ذلك أن الدراما التقليدية تشجع على الوثنية، إلا أن الدراما التقليدية رغم هذا لم تكف عن العطاء، فقد كانت هي السلوى التي يلجأ إليها الأفريقيون في تجمعاتهم وأمسياتهم وأعيادهم ومناسباتهم الاجتماعية المختلفة.

وكان من الطبيعي أن تلجأ الإرساليات في محاربتها للدراما التقليدية إلى الدراما الأوربية التعليمية والدينية بوجه خاص وكذلك إلى نشر اللغات الأوربية، وكان من الطبيعي في ظل اللغات والدراما الأوربية الواحدة أن يشرح الأفريقيون في التعبير بهذه اللغات الوافدة تعبيراً دراماياً، ولعله ليس من الغريب أن يتأخر ظهور المسرحية الأفريقية باللغات الأوربية، فالمسرحية فن مركب مثلها مثل الملحمة، ومن ثمة سبقها الشعر والملحمة إلي الظهور في اللغات الأوربية وقد شهدت ثلاثينيات القرن الماضي بدايات التأليف الدرامي بالفرنسية والإنجليزية(١٣).

ومع ازدهار النزعة القومية الثقافية في رحم النزعة القومية السياسية المضادة للاستعمار والتي بدأت مع رايات الاستقلال في أفريقيا، وهو التطور الذي لم يؤسس قوة ثورية في سياسات التحرر فقط، بل أيضاً في مجال الفن، فقد استلهم المسرح محاولات لإزاحة الأشكال المسرحية المستوردة من الاستعمار وفي حركة نحو مسرح أفريقي صادق يحاول أن يتخلص من تبعات الاستعمار بدأت بدراسة صيغ المسرح ما قبل الاستعمار، الإشكال الثقافية التي جسدت الظواهر الملائمة مسرحياً؛

مثل الطقوس والاحتفالات والرقصات والأغاني والحكايات والتجسيد الدرامي... إلخ، وكان لكل هذه المحاولات هدف واحد، وهو خلق مستقبل للمسرح الأفريقي الحديث، واستعادة المسرح بعيداً عن التجربة المسرحية المنقولة عن أوروبا(١٤).

ولا شك أن حقبة الستينيات شهدت ازدهاراً مسرحياً لا نظير له في غرب القارة وشرقها وجنوبها سواء بسواء، وقد ارتبط هذا الازدهار بظاهرة الاستقلال التي عمت القارة خلال تلك الحقبة، كما ارتبط بتأسيس الكثير من المعاهد والبرامج المسرحية المتخصصة في المدن الأفريقية، وكان رغبة الكتاب في خلق مسارح أفريقية قومية واستلهام التراث وتصوير الحياة الجديدة في ظل الاستقلال والبحث عن جذور وطنية لظاهرة المسرح، والإقبال على دراسة المسرح الأوربي في الخارج أو في الداخل، مظاهر مهمة لهذا الازدهار(١٥).

وحين ازدادت مشكلات ما بعد الاستقلال وكثرت الانقلابات السياسية، وطوردت حرية التعبير، وانتشرت الأنظمة الدكتاتورية، مع ذلك جعل المسرحيون هذه المظاهر الأخيرة المستجدة موضوعات لأعمالهم، وإن لم يشعروا بالأمان والاستقرار النسبيين اللازمين للحركات المسرحية بوجه عام.

هناك إذن حركات ومحاولات مسرحية كثيرة منذ الستينيات بأفريقيا في غانا وسيراليون وأوغندا وزمبيا وكينيا وجنوب أفريقيا لكنها أقل نشاطاً وخصوبة وشأناً مما هو عليه في نيجيريا على وجه الخصوص، وبعض هذه الحركات يعود تاريخها إلى العشرينيات من القرن الماضي ولكنها متقطعة غير مستقرة بوجه عام، لذلك يكون من الأنسب في سياق بانورامي تعريفي أن نتوقف سريعاً عند أهم المحاولات المسرحية التي أظهرتها تلك الحركات المحدودة في البلدان الإفريقية.

فالدراما في شرق أفريقيا تتركز بصفة رئيسية في أيدي الهواة، وكان الهاوي الأوربي قد اتجه إلى إنتاج مسرحيات استمالت الأفريقيين قليلاً إلى المسرح وجذبتهم إليه، وكانت تعالج موضوعات قليلة الصلة بالظروف والمشكلات في شرق أفريقيا، بينما كان الهاوي الأفريقي يوجد في المدارس والجامعات(١٦).

إذن نشأ المسرح أساساً في أفريقيا الشرقية على اكتشاف الهواة من الأوربيين والأفريقيين، كان الأوربيون يقدمون للمسرح أعمالاً لا تلقي قبولاً من الأفريقيين لأنها أعمال لا تعكس مشكلات الجماهير الوطنية ومن ثم لا تحظى باهتمامهم، هذا من جانب، ومن جانب آخر فإن

الهواة الأفريقيين كان نشاطهم مقصوراً داخل المدارس والجامعات ولهذا أصبحت المسرحيات التي يقدمونها جزءاً لا يتجزأ من متطلبات مناهج الدراسة.

ولقد أتيحت كل الظروف الملائمة في تنزانيا وكينيا للتطورات المميزة في المسرح، إذ أثرت الأفكار الاقتصادية والسياسية في هذين البلدين على المشهد المسرحي، بعكس أوغندا التي انغمست في الاضطرابات السياسية، فلقد حرم الرئيس (عيدي أمين) المسرح من شهرته التي اكتسبها خارج أوغندا، إذا كانت أوغندا قبل مجيئه إلى السلطة مركز الثقافة الفنية والفكرية في شرق أفريقيا، ففي كينيا أنهيت سيطرة المصالح الأجنبية الاقتصادية والثقافية وتفوق التراث الاستعماري في المسرح حماسة المثقفين المخلصين فظهرت في المقابل مسرحية وطنية مهمة مثل المسرح القروي عند (نجوجي وأثيونجو). وفي تنزانيا كان لإعلان (أروشا)[١٧] أكبر الأثر في فحص التراث من أجل البحث عن مفهوم أكثر تقدمية للمسرح, ومن خلال الوعي بأن المسرح ليس هو شكسبير فقط، فقد تعذرت الروح القومية الثقافية التي بدأت مع الاستقلال، فظهرت روح التجديد والتجريب من أجل البحث عن تقاليد مسرحية بديلة للمسرح الاستعماري الموروث وغرس جذور تقاليد مسرح جديد[١٨].

ولو تركنا دول شرق أفريقيا وانتقلنا إلى داخل القارة فإن زامبيا رغم أنها لا تنتمي إلى شرق إفريقيا بالمعنى الجغرافي السياسي للمصطلح، إلا أنها تنتمي إلى تجارب بلاد شرق أفريقيا، ويتضمن مسرحها تطورات مهمة تأثرت بشكل غير مباشر بأفكار النزعة الإنسانية، ولعل أحد أبرز التجارب التي خرجت من زامبيا هي مسرح شيكاواكوا Chikwakwa، وقد نشأ عام ١٩٦٩ باعتباره تجربة في المسرح الشعبي ويقوم هذا المسرح على استلهام وخلق مسرح زامبي حقيقي نابع من الثقافة والمصادر الوطنية يعالج موضوعات الحياة العامة والتاريخ والسياسة، وقد كان مسرح شيكواكوا بدل للمسرح الكولونيالي (الاستعماري) المغترب الذي كان يقدم في مدن المناجم لكي يخدم عمالها الأوربيين[١٩].

أما بالنسبة إلى زيمبابوي فإنها تشترك مع بلاد أخرى وقعت تحت مظلة الاحتلال البريطاني في وجود تاريخ مسرحي يتميز بأشكال درامية محلية تم قمعها لصالح الوجود المسرحي للقلة البيضاء المحتلة حيث كان الاستعمار يسيطر على وسائل الإعلام، ورغم ذلك كان هناك ازدهار لمسرح

ديمقراطي محلي ينتشر في أرجاء البلاد منتجاً عدداً كبيراً من جماعات مسرحية تقدم عروضاً في كل الأقاليم(٢٠).

ومع انهيار دول شرق أوربا الاشتراكية ومنها الإتحاد السوفيتي وانتهاء التفرقة العنصرية في جنوب أفريقيا بعد الحصول على حكم الأغلبية، ومع حصول زيمبابوي على استقلالها وإنشاء أقسام الدراما بالجامعات، كل هذه التغيرات أدت إلى ظهور حركة جماعات مسرح الجماهير التي كان لها دورا بارزاً في النهوض بالحركة المسرحية في زيمبابوي.

أما في جنوب أفريقيا فقد اختلفت حال المسرحية اختلافاً ملحوظاً، والسبب هو ما عانته المنطقة على أيدي المستوطنين البيض وسياستهم في التمييز العنصري، ورغم هذا فقد سبقت جمهورية جنوب أفريقيا غيرها من بلدان القارة في التأليف المسرحي على أيدي الأفريقيين، ولكن هذا التأليف لم يشكل-لأسباب سياسية عديدة- حركة مسرحية بالمعنى الدقيق، وظل محكوماً بالمحاولات الفردية(٢١).

غير أن المحاولات المسرحية ليست وقفاً على هذه الأقطار التي عددناها، فالمسرح كما هو معروف ظاهرة اجتماعية وعمل جماعي ولا يخلو أي مجتمع من التعامل مع هذه الظاهرة، ولكن ما عددناه من أفكار هنا ليس سوى لون واحد من ألوان التعامل مع الظاهرة المسرحية، ولعلنا نلاحظ أن هذا اللون أبرز ما يكون في الأقطار الناطقة بالإنجليزية، أما الأقطار الناطقة بغيرها أو باللغات المحلية فما تزال الظاهرة المسرحية غنية في إطارها الشعبي ولم ترق في إطارها الفني.

المسرح في نيجيريا:

تعد نيجيريا أكبر دولة أفريقية من حيث عدد السكان، وتتسم بتنوع عرقي ولغوي كبير؛ أسهم في خلق حالة ثقافية متميزة وإبداع غزير ورفيع المستوى، ويرى عدد كبير من مبدعي نيجيريا أن الأدب النيجيري شهد نهضة كبيرة إبان الحقبة الاستعمارية، فلم يتم تدوين الأشعار والقصص قبل تلك الحقبة، وكان الشعر شفهياً ويقتصر على المناسبات الاجتماعية والدينية كما تعرف النيجيريون على التراث العالمي الإنجليزي والمترجم إلى الإنجليزية في المدارس التبشيرية التي تأسست في تلك الحقبة(٢٢).

وبعد موجة التحرر الأفريقية في ستينيات القرن العشرين ظلت الروابط قوية بين نيجيريا والغرب، وكانت السمة الغالبة على مثقفي نيجيريا هي إتمام تعليمهم في كبرى الجامعات الإنجليزية

والأمريكية من خلال منح تقدمها تلك الجامعات ويقوم عدد من شعراء وكتاب نيجيريا بالتدريس في جامعات مرموقة.

فالنهضة المسرحية أو ما يسمى (الدراما الجديدة) في نيجيريا، قد بدأت في الستينيات على أكتاف جيل جديد من المتعلمين والمثقفين ثقافة إنجليزية، وتولى هؤلاء الشباب إقامة مسارح قومية، واستخدموا طرقاً فنية أوربية وأداروا مسرحياتهم حول القضايا الوطنية، وإن كانوا قد اقتصروا على الكتابة باللغة الإنجليزية، ووظفوا مواهبهم الشعرية في خدمة النشر الدرامي، وقد حرك هذه النهضة المسرحية الجديدة وقادها شاعر وقصصي وممثل ومخرج موهوب أتيح له بعد سنوات (١٩٨٦) أن يفوز بجائزة نوبل في الأدب وهو وول شوينكا[٢٤].

فالحركة المسرحية في نيجيريا تعد أضخم وأعمق الحركات المسرحية في القارة الأفريقية جنوب الصحراء. فضلاً عن نجاحها وشهرتها على المستوى العالمي، وهي حركة لم تنشأ من فراغ، فقد استندت إلى تراث محلي عريق معظمه مرتجل وقليلة مدون، ولا سيما بلغة اليوروبا، بعد تدوينها بالأبجدية اللاتينية.

وقد بدأ التأليف بلغة اليوروبا في الأربعينيات من القرن الماضي وكان مرتبطاً في البداية بالكنيسة المسيحية، ثم ازداد ارتباطاً مع الوقت بالموضوعات الواضحة، وقد ظهر منذ الأربعينيات عدد من كتاب الدراما حاولوا الالتصاق بالحياة الواقعية والمحافظة في الوقت نفسه على خصائص الدراما التقليدية مثل الغناء والموسيقى واستيحاء الأساطير[٢٥].

ومدينة لاجوس العاصمة تضم سكاناً من أجناس متعددة جرى التفاعل بينهم على أساس من المساواة منذ الأربعينيات من القرن الماضي، وإذ كانت العلاقات بين هذه الأجناس قد سادها التوتر في أحيان كثرة نتيجة للتفرقة العنصرية التي تزامنت مع التطورات السياسية، وعلى أية حالة فإن مجتمع مدينة لاجوس ظل لعشرات السنين مجتمعاً يتألف من أفارقة متفرنجين وعبيد محررين قدموا من سيراليون والبرازيل ومبشرين ووكلاء تجارين وأوروبيين، وانتشر نظام التعليم الأوربي في المدارس انتشاراً واسعاً وأرسل الآباء الأفارقة أبناءهم إلى الخارج لتلقي العلوم في الجامعات الأوربية، كما أن الكلية الجامعية في أبادان وهي من أوائل الجامعات في أفريقيا السوداء أنشأت في عام ١٩٤٨، وقد وضع الحجر الأساسي للمسرحية الأفريقية في مدينة لاجوس على أيدي الصفوة المختارة من المجموعة الأفريقية المتفرنجة[٢٣].

فالأدب النيجيري يستمد جذوره شأن بقية الآداب الأفريقية من الأساطير والحكايات الشعبية، وهي ليست نوعاً من الثقافة الشفهية يحفظها الوجدان الجماعي فقط، ولكنها طقوس يومية تمارسها القبائل المتناثرة داخل الغابات، فالسمة الغالبة على الأدب النيجيري هو استلهام الفلكلور الشعبي والتشبع بالروح الشفهية رغم كتابته باللغة الإنجليزية، تتردد أصداء الأهازيج القديمة والتعاويذ السحرية وأساطير الخلق البدائية في القصائد الحديثة(٢٦).

وشهدت الآونة الأخيرة حضوراً قوياً لمبدعي نيجيريا على الساحة الأدبية في الغرب، على مستوى النشر في المجلات الكبرى أو دور النشر الكبرى، أو الفوز في مسابقات دولية، أو الحصول على الدكتوراه الفخرية من جامعات كبرى، كما نال وول سوينكا جائزة نوبل للأدب عام ١٩٨٦ كأول أفريقي يحصل على هذه الجائزة، وهناك أسماء مطروحة من مبدعي نيجيريا للمنافسة على جوائز دولية كتشيجوزي أو بيوما الذي وصلت روايته (صيادو السمك) إلى القائمة القصيرة لجائزة (مان بوكر) البريطانية للرواية، وكذلك بن أوكري والذي فازت روايته (طريق الجوع) بجائزة (مان بوكر) عام ١٩٩١م، ولا يمكن التحدث على المشهد الأدبي في نيجيريا دون الإشارة إلى الرواد الأوائل الذين وضعوا الرواية الأفريقية على خارطة الرواية العالمية، وفي مقدمتهم شنوا أتش (١٩٣٠-٢٠١٣)(٢٧) الذي يعد أبا الأدب الأفريقي والذي كتب أول رواية أفريقية باللغة الإنجليزية عام ١٩٥٨ وهي رواية (الأشياء تتداعى)(٢٨).

ونحاول خلال الصفحات التالية إلقاء الضوء على موضوع النقد الاجتماعي والسياسي في الدراما المسرحية في أفريقيا جنوب الصحراء الكبرى من خلال دراسة أدبية ونقدية لأعمال الكاتب المسرحي النيجيري وول سوينكا مع التركيز على مسرحيته الأشهر الموت وفارس الملك لاستنباط الوسائل الفنية والدرامية التي استخدمها الكاتب في مسرحياته.

وفي البداية نود الحديث عن القضايا في المسرح الأفريقي، أو بمعنى آخر الدور الاجتماعي للمسرح الأفريقي، فكما سبق الذكر فالمسرح مرتبط بطبيعته ارتباطاً وثيقاً بالحياة الاجتماعية، فهو يتوجه إلى البشر ويعرض عليهم الأحداث التي أفرزتها الظواهر الاجتماعية، هكذا إذا كان المسرح هو مرآة المجتمع فهو يحمل بالتالي في طياته دوراً اجتماعياً كاملاً.

وقد تعرضت أفريقيا اليوم ومنذ القدم للتحولات التاريخية والاجتماعية والثقافية الكبرى مثل تجارة الرقيق والاستعمار والاستقلال السياسي والسيادة الوطنية، فالمسرح الأفريقي في الواقع مسرح

إيجابي يتخذ المواقف ويتبنى النظريات، أي أنه مسرح مناضل (متطوع).

فالأدب الأفريقي الحديث منذ بدايته أدب ثورة ورفض، فقد ظهر في ظل وجود المستعمر الأجنبي المتعدد الجنسيات، ولقد سخر الكتاب الأفارقة- رغم الانقسام اللغوي- أقلامهم ليعكسوا الواقع الاجتماعي وليعبروا عن المستضعفين ويهاجموا قوى الاستغلال والقهر مع التأكيد على ثقافة العالم القديم واستغلال معطياتها واستلهام تراثها المستمد من تقاليد وفنون المجتمع القبلي، وفي أعقاب الحرب العالمية الثانية تنامي إحساس الكتاب بوحدة المسير وضرورة تصوير أشكال مقاومة المستعمر مع التأكيد على التحديات التي يواجهها المواطن الأفريقي، وإبراز فكرة الصراع بين القيم المتوارثة والقيم الأوربية وقضية اصطدام الحضارات القديمة والجديدة، أو بمعنى آخر فقد عكس الأدب الأفريقي فكرة الطرح بين الأنا الأفريقية والآخر المستعمر ورفض الأنا لكل ما يأتي من الآخر(٢٩).

لكن بعد تنامي حركات التحرر وظهور مشكلات ما بعد الاستقلال عكس الأدب الأفريقي إحباط الرجل الأسود، ووصل ببعض الكتاب إلى تصوير الرجل الأسود في صورة متدنية في مواجهة الرجل الأبيض. ثم بدأ الأدب الأفريقي في الثمانينات يأخذ مساراً جديداً ليعبر عن فكرة البحث عن الله والذات وقضايا الاغتراب وعدم الانتماء.

إذن فهناك ثراء في المواضيع التي يكتب عنها الأفريقي، وتتعلق بمحيطه ومجتمعه وسياسة بلده وتراثه وحياته وثقافته مثل الحب والحرب والهجرة والتقاليد والحياة اليومية والأنظمة السياسية وغيرها(٣٠).

وكما يقول هنشو في مقدمة لمسرحيته (عشاء للترقية) فإنه ليس بوسع الكاتب الأفريقي أن يتجاهل قوة الأدب كوسيلة للتأثير على الناس وأحداث تغيرات في المجتمع، هذا المدخل النفعي للأدب ظاهر بكل وضوح في المسرح الأفريقي، والمسرح لا يكل ولا يمل في تشخيص عيوب المجتمع ومؤسساته، وإعطاء وصفة للعلاج(٣١).

فالمسرح الأفريقي لا ينفصل بوجه عام عن الحياة الجماعية، إن عروض المسرح ليست نوعاً من الاكتفاء الذاتي، ولكنها تشكل رابطة اجتماعية، سلاحاً فكرياً، وسيلة للوعي الجماعي, وفي أحيان أخرى علاجاً، لارتباطه بالحياة اليومية للشعب الأفريقي، فهو يعبر عن فرحة وآلام وهموم وتطلعات وآمال هذا الشعب.

ولقد حاول تراورية أن يبحث في قضايا المسرح الأفريقي ووظائفه الاجتماعية، فخصص فصلاً في كتابه[٣٢]، ويمكن إيجازها في ثلاث وظائف رئيسية:

١- المسرح مرآة للحياة متصلة بالطبيعة الكونية.

٢- المسرح أداة للمحافظة على تقاليد الجماعة وقيمها.

٣- المسرح أداة تعليم وتثقيف.

فتراورية يرى أن المسرح الأفريقي ذو أصول اجتماعية، وأنه انعكاس لاحتياجات اجتماعية في الوقت نفسه، فالمسرح كوميدي النزعة يخدم قضايا اجتماعية ويتسم بطابع تعليمي، لا ينكر المتعة أو التسلية, كما يتحرر من دقة البناء الدرامي كما هو معروف في المسرح الأوربي.

الكاتب المسرحي وول سوينكا[٣٣]

لا يذكر المسرح الأفريقي إلا ومعه يذكر أيقونة الأدب والمسرح الأفريقي، وأحد أبرز علاماته، وذلك لكتاباته الفريدة الممسوسة بهموم سكان القارة السوداء والتي تعكس أحلام شعبها، وتعبر عن آلامه وطموحاته وتفصح عن أمانيه.

إنه الكاتب المسرحي والشاعر والروائي وول سوينكا Wole soyinka، ليس لأنه أول أديب من قارة أفريقيا يحصل على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٨٦، فما جاءت إلا حصاد عمر من السعي والعطاء، ولا اقتنصها لأنه كتب ما يقرب من عشرين نصاً مسرحياً اعتمد في صياغتها على المزج بين الطقوس والأساطير والتقاليد الأفريقية، جنباً إلى جنب مع المشاكل والمستجدات العصرية الأفريقية، ولكن مرجع ذلك إلى أنه أديب متكامل الموهبة الأدبية جعل لنفسه ميزة وبصمة بين كتاب الأدب الإنجليزي بانتمائه الشديد لثقافته الأصلية، وقد صاغ سوينكا مؤلفاته بلغة إنجليزية جعلت منه سفيراً غير رسمي لبلاده عند الآخر وكان اختياره لهذه اللغة سبباً رئيسياً لنجاحه وانتشاره وتكرار طباعة أعماله ليكون نموذجاً للتواصل بين ثقافته المحلية وبين ذلك الآخر، فقد اتخذت إبداعاته الأدبية نافذة أطل منها الآخر على ما يشعر به السود حيال ذلك الأبيض[٣٤].

فلقد كان فوز سوينكا بجائزة نوبل للآداب عام ١٩٨٦ لحظة كاشفة في تاريخ القارة السوداء، ألقت بأضوائها القوية على ثقافة هذه القارة وعلى كثير من المبدعين من أبنائها، فلم ينقض عامان حتى حصل عليها كاتبنا الكبير نجيب محفوظ عام ١٩٨٨، ثم اكتملت الثلاثية بفوز نادين جورديمر كاتبة جنوب أفريقيا بهذه الجائزة عام ١٩٩١م.

كانت الجائزة اعترافاً بنضج الأدب الأفريقي ووصوله إلى المستويات العالمية فنياً وفكرياً، بعد مسيرة نصف قرن من الكفاح ضد الاستعمار والعنصرية لعب فيها الأدب دوراً هاماً في تنمية الوعي الوطني وتعبئة المواطنين ضد الاحتلال الأجنبي والتخلف الاجتماعي والسياسي(٣٥).

ولقد تم تداول نصوص سوينكا المسرحية بالعرض والنقد والدراسة والتحليل في أغلب أنحاء العالم، الأمر الذي جعله أقرب الأفارقة إلى الحصول على جائزة نوبل، كحصاد لما قام به من عمل.

مولده ونشأته:

في الثالث عشر من يوليو (١٩٣٤) ولد وول سوينكا في مدينة أبيوكوتا إقليم جنوب غرب نيجيريا، وترجع جذور سوينكا الوراثية إلى إحدى هذه القبائل النيجيرية، فهو ينتمي لعائلة (ريمو) من قبائل اليوربا حيث ينتسب الأب إلى الإيجيو وتنسب الأم إلى الإيجبا، وكان الثاني من ستة أطفال، أبوه صموئيل آيوديل سوينكا، وكان ناظر مدرسة سانت بتجرز في أبيوكوتا، ووالدته غريس أنيولا وكانت ناشطة سياسية داخل الحركة النسائية في المجتمع المحلي(٣٦).

ترعرع سوينكا في جو من التوافق بين المعتقدات الدينية وتأثيرات كل الثقافات، وكانت أمه واحدة من أبرز عائلة رانسوم كوتي، وهي ابنة القس كانون وكان من بين أبناء عمومة سوينكا الموسيقار فيلاكوتي.

تلقى سوينكا تعليمه الابتدائي بمدرسة سان بيتدزين عامي ١٩٣٨-١٩٤٣، وتلقى تعليمه الثانوي بأحد المعاهد التابعة للحكومة في إبادان، وأثناء الدراسة كتب عدداً من القصص القصيرة قدمتها إذاعة نيجيريا، وبهذه القصص فاز بجوائز عديدة في مسابقات أدبية، وفي عام ١٩٥٢ التحق سوينكا بجامعة إبادان واستمر بها حتى عام ١٩٥٤ حين رحل إلى بريطانيا حيث التحق بجامعة ليدز التي تخرج فيها ١٩٥٨ بمرتبة الشرف في الأدب الإنجليزي(٣٧).

وفي إنجلترا قضى سوينكا خمس سنوات في الدراسة بجامعة ليدز منها ١٨ شهراً قضاها في المسرح القومي البريطاني للدراسة والتدريب وتعرف من خلال ذلك على الشخصيات البارزة في عالم المسرح أمثال جون أوزبوزن وصموئيل بكيت وألن بيتس، وقد كان لارتباطه في تلك الفترة بمجموعة الشباب المغتربين الأثر في تبني موقف ناقد للمجتمع وظل عليه طوال حياته، ثم عين قارئ نصوص المسرح الملكي بلندن، وخلال هذه الفترة كتب مسرحية (سكان المستنقع) و(الأسد والجوهرة) وبعد انتهاء مسيرته في جامعة ليدز بلندن عاد إلى نيجيريا والتحق بجامعة أبادان الحكومية درس فيها

سوينكا الأدب الإنجليزي واليوناني والتاريخ الغربي في الأعوام (١٩٥٣-١٩٥٤)، وبعد تخرجه عمل باحثاً بجامعة إبادان ثم محرراً بمجلة أورفيوس الأسود وهي أشهر المجلات الأدبية النيجيرية وقتها، وفي أثناء ذلك توثقت علاقته بالمسرح كاتباً ومخرجاً وممثلاً؛ إذ شرع في إنشاء المسرحيات وإنشاء المسارح، كما أسس وستة آخرون منظمة طلابية لمكافحة الفساد وتحقيق العدالة[٣٨].

وفي العام (١٩٥٤) عاد سوينكا إلى إنجلترا مرة أخرى حيث تابع دراسته في الأدب الإنجليزي في جامعة ليدز بلندن، فحصل على درجة الماجستير في الأدب الإنجليزي، ثم اكتسب خبرة مهنية فعمل مراجعاً للنصوص المسرحية في المسرح الملكي بلندن (بيت رواد المسرح الإنجليزي) وحصل على زمالة (روكلفر) في البحوث عام ١٩٦٠، وفي أثناء ذلك التقى سوينكا العديد من الشباب الموهوبين والكتاب البريطانيين، وعمل محرراً في مجلة تسمى النسر، ثم نال درجة الدكتوراه من الجامعة نفسها.

عاد سوينكا بعد ذلك إلى موطنه الأصلي نيجيريا عام ١٩٦٠ حيث عمل محاضراً وأستاذاً للأدب الإنجليزية ومناضلاً سياسياً، ثم ترأس أقسام الدراما المسرحية والأدب المقارن في جامعات إبادان، إيفي، وجامعة لاجوس بنيجريا، واشتغل أستاذاً زائراً في جامعات كامبريدج شيفيلد، ويال في بريطانيا وأستاذاً للأدب بجامعة إيموري في أتلانتا بالولايات المتحدة الأمريكية، كما ترأس المعهد الدولي للمسرح التابع لليونسكو المقام بنيجيريا، وعمل سفيراً للنوايا الحسنة والمساعي الحميدة لدى اليونسكو, واحتل سوينكا مكانة بين الكتاب الأفارقة المعاصرين[٣٩].

إنتاجه الأدبي والمسرحي:

مارس وول سوينكا ببراعة شديدة العديد من الأشكال الأدبية والفنية، فهو ناقد وشاعر وممثل ومخرج ومؤلف إذاعي ومسرحي ومدرس جامعي ومصمم أقنعة، ولقد كان لهذه التركيبة الفنية الثرية والمتنوعة أثرها في أسلوبه الأدبي.

فلقد برع سوينكا في العديد من الأنواع الأدبية من شعر، ورواية، ومقال، ومسرحية، إلا أن براعته بدت واضحة في أعماله المسرحية.

بدأ سوينكا إنتاجه الأدبي في وقت مبكر أثناء دراسته العليا بجامعة ليدز بلندن، حيث كتب مسرحية (سكان المستنقع) و(الأسد والجوهرة)، وفي العام ١٩٦٠ بعد عودته إلى نيجيريا بلاده عشية إعلان استقلالها كتب رواية (رقصة الغابات) وتلتها في عام ١٩٦٥ رواية (المفسرون) التي

تعرض فيها لمشاكل المثقفين وقضاياهم من خلال علاقة قوية تربط بين أربعة أصدقاء مهندس وصحفي وفنان تشكيلي ومدرس، وكتب أيضاً (موسم الفوضى) وتبعه بكتاب (داخل القبو)، وقد أصدر سوينكا عدة دواوين من الشعر أولها عام ١٩٦٧ وآخرها عام ١٩٦٩، وتعد قصيدته (محادثة تليفونية) من أشهر قصائده، وكان مولد سوينكا عام ١٩٣٤ قبل اندلاع الحرب العالمية الثانية التي أشاعت في نفسه وهو صبي كثيراً من الأفكار والمشاعر انعكست في أعماله فيما بعد, وبخاصة في روايته المهمة (آكية... سنوات الطفولة) وهي عبارة عن سيرة ذاتية كتبها سوينكا تحكي قصة طفولته وصباه قبل الحرب العالمية الثانية وأثناءها في مدينة (آكيه) وهي التي حصل بها وعن مجمل أعماله جائزة نوبل في الأدب ١٩٨٦[٤٠].

وحين سئل سوينكا يوماً ما عن مشاريعه المستقبلية أجاب: كم أتمنى أن أتفرغ طوال حياتي للمسرح، فأنا أستطيع بالمسرح أن أحقق وجودي إلى أقصى درجة، وبالفعل فبعد عودته إلى نيجيريا قادماً من إنجلترا بعد احتكاكه بالمسرح الإنجليزي، حاول تطوير المسرح النيجيري، فعكف على صنع نهضة مسرحية قاد موكبها كشاعر ومؤلف وممثل ومخرج، تولى إدارة دفة الحركة المسرحية، فكون فرقة باسم (أقنعة) عام ١٩٦٠، جمع لها عدداً من خيرة الشباب المثقف الموهوب من الطلاب والعمال وأساتذة الجامعة، كما كون فرقة أخرى باسم (مسرح أوريزون) جعلها أقرب إلى مركز تدريب على فنون الدراما ورعاية المواهب، وكان في معظم الحالات يؤلف للفرقتين ويخرج لهما عروضهما ويساهم بالتمثيل في الوقت ذاته[٤١].

وقد شجع ظهور سوينكا وفرقتيه على ظهور فرق أخرى ساهمت معه في تلك النهضة المسرحية غير المسبوقة، ومن أهم هذه الفرق فرقة جامعة إبادان التابعة لمدرسة الدراما، وهي فرقة طلابية اهتمت بتمثيل مسرحيات شكسبير وتجولت بعروضها في أنحاء البلاد، وكذلك فرقة نيجيريا التي تولت تقديم أعمال شاعر ومسرحي موهوب آخر هو جون بيركلارك وغيرها من الفرق المسرحية التي ساهمت بعملها في صناعة نهضة مسرحية أفريقية.

إن براعة وول سوينكا بدت واضحة في أعماله المسرحية، فكان شاعراً مسرحياً له خيال تصويري رائع، قاد محاولات جادة لتطوير المسرح النيجيري من خلال اكتشاف التراث الأفريقي القديم، وإلقاء الضوء على ما تزخر به الثقافة الأفريقية من قيم إنسانية، واعتمد في خطة الدراما على ما يتميز به هذا التراث الثري من حركة، وموسيقى، ورقص، وأساطير قديمة خاصة بقبيلته

اليوروبا[٤١]، وذلك بتوظيف الرواة والقراء الذين يشيدون بأمجاد الأبطال والأمة ويروون أساطير عنهم يتناقلها الناس جيلاً بعد جيل، ويطرح في هذه المعالجات العلاقات بين الآلة والبشر في المجتمع الأفريقي، والتي تشبه إلى حد كبير نظيرتها القائمة بين البشر أنفسهم[٤٢].

كتب سوينكا معظم مؤلفاته باللغة الإنجليزية، ولغته الأدبية غنية بالمفردات المميزة التي تشكل طابعاً خاصاً به، وفي أقل من عشرين عاماً أنتج نحو عشرين مسرحية، وعرضت مسرحياته في دول أفريقيا وأوربا والولايات المتحدة الأمريكية، وكتب معظم مسرحياته في ستينيات القرن العشرين.

إن فرض كتابة الأدب الأفريقي بلغات أجنبية مثل الإنجليزية والفرنسية، وفرض صور للأدب الأفريقي الأولى خارج أفريقيا وخصوصاً فرنسا وهو التيار الأشهر في بعث الأدب الأفريقي لأنه اشتهر في فرنسا وسمى بالزنجية، كما أن تداول الأدب الأفريقي بهذه اللغات الأكثر انتشاراً على الأصعدة العالمية كان له أثر هام في صبغ الدراما الأفريقية ببصمة عالمية، وقد جعل ذلك من قضيتهم إلى جانب الانتشار قضية عالمية جعلتها موضوع معالجة من قبل كتاب كبار مثل (جان جينية) في (الزنوج)، و(مطعم القردة الحية) لنمونكو ديلمان، وهما نصان ينتصران بصورة لافتة لإنسانية السود وأحقيتهم في العيش الكريم كغيره من البشر[٤٣].

وقد كانت باكورة أعمال سوينكا ثلاث مسرحيات قصيرة ظهرت عام ١٩٦٢، أولهما مسرحية (سكان المستنقع) وقد كتبها خلال وجوده بلندن التي جسدت ظاهرة الاستغلال والفساد الأخلاقي، وتناولت قصة شاب تعرض للخديعة وهو عائد من مدينة لاجوس العاصمة، حيث وقع ضحية استغلال بعض أقاربه ومعارفه وانتقد سوينكا من خلالها واقع الحياة الاجتماعية في العاصمة النيجيرية، والمسرحية تدور أحداثها في دلتا نهر النيجر حول الصراع بين القديم والجديد في التقاليد والأفكار وأثر هذا الصراع في حياة الناس ومصيرهم، وفيها نلاقي شخصية القاضي Kadie كاهن عبادة الأفعى الذي يسيطر على سكان دلتا النهر بشخصيته المهيبة، وهو يطالب السكان برسوم العبادة حتى ترضى عنهم الأفعى، فلا تصب عليهم غضبها الذي يتمثل في فيضانات النهر المدمرة للمحصولات ثم يطالعنا أجويزو الشاب الذي يعارض أبويه المسنين في الإيمان بالأفعى والكاهن وهو قد أقبل من المدينة التي فقدت فيها زوجة أخيه التوأم الثري الذي يعمل بالتجارة بعد أن اقترض من أخيه ذاك مالاً بضمان محصول متوقع من حقله، وحين يصل إلى القرية يكون الفيضان

قد أتى على الرطب واليابس، فيعتقد أن الكاهن هو سبب انهياره برغم كل التضحيات التي بذلها من أجله، ويتهمه بالنصب والاحتيال، بل ويهدد بقتله.

وفي هذه الأثناء ييأس أجويزو من حياته في دلتا النهر ويستنكرها، ثم يهجرها في النهاية ويعود إلى المدينة وقد وقر في نفسه أنه يعود إلى حياة حقيرة متواضعة لكنها جديدة على أية حالة.

وبالإضافة إلى هاتين الشخصيتين- الكاهن الذي يصوره سوينكا في صورة كاريكاتورية، والشاب المتحمس للمدينة الذي يرفض سطوة العبادات الخرافية- نجد شخصية ثالثة لا تقل حيوية، ويمثلها شحاذ مسلم ضرير، يشارك الشاب أجويزو في تفكيره الجديد، فهو يريد أن يهجر الشحاذة ليعتمد على يديه وقوة عمله في فلاحة الأرض، وأن يستغل مكانته الدينية، ليكون قدوة لسلوك الإنسان الخير المحب للبشر.

أما المسرحية الثانية في هذه الثلاثية فهي مسرحية (الأخ جيرو) وهي "فارس" أو "هزلية"، تدور حول نبي نصاب خداع أفاك يعيش على خداع أتباعه، وقد عالجها سوينكا بمهارة كوميدية بالغة بما يثيره من مفارقات وجو فكاهي. والمسرحية الثالثة هي (السلالة القوية)، والتي تدور بين طائفة من الأهالي الرحل اعتادت أن تضحي بالمجانين أو الأجانب تكفيراً عن خطاياها، وفي هذه المسرحية تفوق سوينكا في الإثارة والسخرية والبناء الدرامي(٤٤).

وفي عام ١٩٦٣ ظهرت لسوينكا مسرحيتان هما:(الأسد والجوهرة)، و(رقصة الغابات)، أما المسرحية الأولى (الأسد والجوهرة) فتعد من أروع أعماله وأكثر المسرحيات اقتداراً على معالجة الصراع بين الشباب والشيوخ وبين التحديث والتقليد، فالمسرحية تتناول الصراع الثقافي بين الأجيال القديمة والجديدة, أي بين التيار التقليدي وتيار التحديث، كما كشفت سلبيات بعض العادات الموروثة، فسوينكا يعرض في المسرحية صورة للمنافسة بين زعيم قبلي عجوز مراوغ اسمه باروكا وبين شاب متعلم دجال ومشعوذ اسمه لاكونل، وتقوم هذه المنافسة لامتلاك غانية القرية المغرورة (سيدي). وعلى النقيض مما هو متخيل نجد سوينكا يجعل النصر حليف الزعيم القبلي، والمؤلف يختار شخصياته من الحياة الحديثة بحيث تبدو ممثلة للإنسان العصري في كل مكان، فالمؤلف يتناول بطريقة ساخرة الفروق بين نيجيريا في الحاضر والماضي(٤٥).

أما مسرحية (رقصة الغابات)، فشخصيتها تشترك فيها الأسلاف والسلاحف والنمل وأرواح الغابة، وتحفل بالرقصات القبلية والإيمائية والدينية، وتبدو فيها نيجيريا القديمة أشبه بالأسطورة

الخرافية، والمسرحية تعد نقداً لاذعاً للنخب السياسية النيجرية، كما أنها تفضح المعتقدات والمؤسسات التقليدية، وكتبت المسرحية بمناسبة احتفالات الاستقلال النيجيرية.

وفي عام ١٩٦٥ ظهرت مسرحية سوينكا الطويلة، وهي مسرحية (الطريق)، وكتبها بطريقة تشبه التصوير الفوتوغرافي، متطرقاً بواقعية إلى مشكلات الحياة العامة النيجيرية، واتخذ مادتها من واقع الممارسات اليومية الجارية على الطرق السريعة، وضمت شخوصها نماذج بشرية متواجدة على هذه الطرق، ولفت الانتباه للصور السلبية المنتشرة بين الطبقات المجتمعية الدنيا والحاجة الماسة إلى تغيرها للأفضل(٤٦).

تدور أحداث المسرحية في كوخ صغير ينتظر خارجه عدد من الرجال المتعطلين طالبي الأعمال، جاءوا إلى صاحب الكوخ ليحصلوا منه على شهادات مزيفة اشتهر بإعدادها، وهو رجل عجوز نصف مجنون، كان يعمل مدرساً في شبابه، وما إن يستلقى هذا الجمع حول الكوخ ويتجاذبون أطراف الحديث حتى يدهمهم الخوف وعدم الثقة وذكريات حوادث الطرق، وبطل المسرحية هو الطريق نفسه برغم أنه لا يظهر أمام العيون، وإنما هو يبدو لهذه العصبة من سائقي اللوري وسماسرة الركاب وسارقي قطع غيار السيارات، فيكون تارة مصدر حياتهم وحيويتهم وتارة أخرى مصدر شقائهم وموتهم.

أما البناء الدرامي للمسرحية فإنه ملئ بأشكال الفلكلور الأفريقي/النيجيري ومن الواضح تأثر سوينكا بفنون المسرح الشعبي لقبيلته اليوربا، فقد أدخل الموسيقى والرقص الشعبي في حوار المسرحية وهو يشكل وحدة عضوية تربط بين اللغة والصوت والحركة في نسيج فني متماسك البناء.

فسوينكا في مسرحية الطريق يرصد فيها فترة ما قبل رحيل الاستعمار وما بعد التحرير، أي أنها مسرحية تنطوي على ثلاثة أزمنة مختلفة من تاريخ تحرير بلاده نيجيريا عام ١٩٦٠، وما قبل التحرير وبعده، الأمر الذي يجعلها أشبه ما تكون بوثيقة مسرحية تسجيلية(٤٧).

وفي العام نفسه الذي كتب فيه مسرحية الطريق، كتب مسرحية (حصاد كونجي) ويعبر فيها وول سوينكا عن حياة أهالي نيجيريا بعد رحيل الاستعمار وطبيعة العلاقة بين المجتمع التقليدي وقتها وبين نوع القيم السائدة مع طبيعة معتقداته وطقوسه وانشغالاته، مركزاً في هذا النص على شخصية (دانولولا) بطل المسرحية ورب العشيرة، ويعالج على جانب آخر شخصية (كونجي) كما تأتي على لسان البطل ومن حوله، وهو ما يشهد مواجهة بين المجتمع التقليدي والقوى التي أفرزتها

الحقبة الجديدة، فأحداث المسرحية تدور حول تولي (كونجي) منصب الزعامة بعد تمكنه من التغلب على (دانولولا) أحد الزعامات القبلية ومن ثم يقوم بالاحتفال الكبير بهذا الانتصار بعد مهرجان شعبي يشبه المعتاد في موسم الحصاد.

فالمسرحية بالإضافة إلى التأويل الواضح فإنها جامعة بين الخيال والواقع في شكل كوميدي ساخر، فهي تتناول دولة إفريقية حديثة تعيش في ظل الاستبداد والإرهاب، وتحمل المسرحية في طياتها صداماً بين القوى المانحة للحياة والقوى المنتجة للموت، لأنهما يرمزان إلى مجتمع تقليدي يمثل فيه (كونجي) الطبقة الجديدة بكل تطلعاتها وتصدعاتها ويعكس وجوده رؤية الكاتب بأن التصدع شمل مختلف الأبعاد والصور(٤٨).

أما مسرحية (مجانين واختصاصيون) التي تمثل صرخته المدوية في النقد الاجتماعي، فقد جاءت استجابة لعدم موافقته على الموقف النيجيري من الحرب الأهلية، ولهذا فهي تتسم بذات النزعة الهستيرية التي تجلت في روايته الطويلتين مات الرجل وموسم الفوضى.

لقد اهتم الكثير من الكتاب المسرحيين بتناقضات الحرب، فقدم بريخت واحدة من أفضل أعماله عن الحرب وهي مسرحية (الأم الشجاعة وأطفالها)، وهذا أيضاً ما وظفه وول سوينكا في مسرحية مجانين واختصاصيون وذلك من خلال جعل الجمهور والممثلين يشاركون في بناء هذه التناقضات مما يجعل الجهور يدرك مسؤوليته عن خلق هذه التناقضات والأزمات، فالجمهور يعتقد أن المسرحية حيدة وفعالة وقائمة بذاتها إلا أن سوينكا يجعلهم في النهاية يدركون أنهم كان لهم دور في هذه المسرحية ولكنه دور غير معلوم وغير معلن، فالجمهور يتساءل ماذا يمكن أن نفعله بعد ذلك هنا في هذه الحرب، ويختار سوينكا الشخصية المحورية الأب بدلاً من شخصية الأم عند بريخت، الأب الذي يموت ابنه وليس ابنته بينما الأم مازالت على قيد الحياة، ومثل بريخت يجعلنا سوينكا ندرك أنه لا يوجد سؤال واحد عما إذا كان هذا الشخص طيباً أم شريراً، ولذا لا يوجد إجابة بسيطة لا يوجد (حكم أخلاقي فاصل) يوجد فقط شعب وأسر وصراعات من أجل البقاء في مجتمع أهلكته الحرب. فالمسرحية تمثل الشكل الأدبي الذي ظهر بعد الحرب الأهلية في نيجيريا مباشرة والتي اتخذت من هذه الظروف محتواها، وفي عرضها للأزمات التي يواجهها القادرون وغير القادرين تمتد لتشير إلى أن الحرب أثرت في الجميع(٤٩).

هذه المسرحية هي واحدة من أربع مسرحيات كتبها سوينكا بعد فترة اعتقاله (١٩٦٧-١٩٦٩) خلال الحرب الأهلية في نيجيريا، والمسرحيات الأخرى هى(مات الرجل)، (التجول في السرداب) و(موسم أنوسي)، وبالطبع يوجد رابط بين هذه الأعمال ومنها مسرحية (المتخصصون والمجانين)، فكلها عن الحرب، ولكن تختلف هذه المسرحية عن سابقاتها بأنها تتحدث بشكل أخص عن تجربة الحرب والاعتقال.

فالمسرحية تمثل عالماً من القيم المعكوسة رأساً على عقب فيه تتشوه القيم السياسية خلقياً حتى غدا أولئك الذي عهدوا إليهم بالمحافظة على الحياة أدوات هلاكها ودمارها، والاختصاصي هو الدكتور بيرو الذي كان طبيباً في الجيش عند نشوب الحرب الأهلية، ولكنه سرعان ما يصبح خبيراً في الاستخبارات وهو مركز هيأ له فرص قتل لا تعد ولا تحصى، أما المجانين المشوهون جسدياً ومعنوياً فهم الأعرج والأعمى وآنا (الذي يعاني من التشنج) وجوي (الذي يحفظ تماسك جسده جهاز حديدي يربط عموده الفقري)، وهؤلاء هم نتائج الحرب أو المخلفات التي أوجدتها الحالة الراهنة، تلك الحالة التي يمثل الاختصاصي روحها، بل أن هذه المخلوقات تمثل المجتمع بأكمله، كما أنا عاهاتهم ترمز إلى الانهيار الروحي الذي يؤدي بالمجتمع إلى الرضا عن انحرافات أشخاص أمثال الاختصاصي بل ويؤدي بالمجتمع حتى إلى تسهيل الأعمال الشريرة لمثل هذا الاختصاصي.

وتتمحور المسرحية حول معارضة الرجل العجوز (والد الدكتور بيرو) أعمال ابنه، فالرجل العجوز هو إنساني النزعة ويقول: إن في نفسي شيئاً يتعاطف مع كل ما هو إنساني.

ولما كان عاجزاً عن تحمل صدمة الأخبار المزعجة عن جبهة القتال فإنه يترك عيادته الطبية ويذهب إلى الجبهة بنفسه، وهناك يعرض لحم الضحايا على المسئولين عن ارتكاب هذه المذابح بمن فيهم ابنة الاختصاصي، وبعد ذلك يخبرهم بأن الحيوانات الذكية جميعها تقتل ضحاياها من أجل إشباع نزعاتها، وما أنتم إلى حيوانات ذكية، وفي مثل هذه الظروف فإن وجود أي عضو من هذا المجتمع لديه إحساس خلقي تجاه المجتمع يصبح وجوداً مأساوياً، لأنه مهما يكن من أمر محاولاته العودة إلى الإنسانية الخلاقة فمن المحتمل أن يتحطم طالما بقيت قوى الشر تعمل، وهذه هي الرسالة التي يوجهها الكاتب عبر مسرحيته، بل إنها رسالته الثابتة التي تتجلى في كل ما كتب من مسرحيات(٥٠).

يمكن لهذه المسرحية أن تحرك ضمير العالم بخصوص الوجود المستمر لآلاف الأرواح الواقعة

تحت سلطة منحرفة والتي يتوقف بقاؤها على إنكار مسؤوليتها على الأفعال اللاإنسانية، فموضوع المسرحية يتحدث عن الاضطراب الناتج عن الممارسات غير المحكومة للسلطة وعن تصرف الفرد بعيداً عن القيود الخارجية وفي داخل نظام تكون سلطته الوحيدة هي ذاته فقط، فهي سلطة تهتم بمصالحها الشخصية.

والمسرحية مليئة بالحوار أكثر من الحركة، وهي تتصاعد من خلال سلسلة من الحوارات تتخللها أغنيات ونكات. والشخصية المحورية هي شخصية ابن الرجل العجوز بيرو الذي يعمل كطبيب يتحول لأخصائي عقلي، وقام بسجن أبيه، وعلى النقيض منه الأربعة رجال الشحاذون الهامشيون، وجريمة الرجل العجوز هي أنه علمهم أن يفكروا بدلاً من أن يكونوا أفراداً سلبيين يعيشون في هذا المجتمع.

الاختصاصي: كانت مهمة أبي أن يساعد الجرحة على الشفاء من جراحهم وبدلاً من ذلك بدأ يعلمهم أن يفكروا، هل يمكن أن تتصور فعلاً أشنع من هذا؟ أن تضع عقلاً عاملاً في جسد مشوه.

وفي المسرحية نجد المسئولين العاجزين يقومون بدور الكورس الذي يعلق على الأحداث وهم يدفعون الأحداث للأمام مع تقديم الرجل العجوز للتابع النهائي للأحداث.

كما يوجد بالمسرحية أيضاً ثلاث شخصيات نسائية تمثل المثل البدائية الممتدة هناك، سيدتان عجوزتان حكيمتان تمثلان الحكمة وامرأة أصغر سناً تمثل معناً غامضاً للطيبة، والثلاث مرتبطات بالطبيعة والمداواة، والفعل القاطع لها يأتي في نهاية المسرحية وهو نتاج أفعال الرجال.

والجمهور في المسرحية يدرك أن ممارسة السلطة بناء اجتماعي وليس أمراً طبيعياً، وأنهم من الممكن أن يتأثروا بالكلمات والممارسات المألوفة للسلطة دون أن يسألوا عن معنى ذلك وسيدركون مثلما أدرك المسؤلون في المسرحية أنهم يملكون القوة لبناء نظام الحكم.

والمؤلف في المسرحية يقدم شكلاً سردياً له بداية ووسط ونهاية ولا يوجد فيه بطل مأساوي, وباختباره لهذا التركيز من المحتوى والشكل يضمن سوينكا عدم خضوع الجمهور للتأثير السهل لأرسطو في التراجيديا، كما أن غياب خطوط الحبكة الدرامية والشخصيات البدائية المتواجدة بشكل واسع في المسرحية يمنع المشاهدين من التعاطف مع الشخصيات والأحداث وتجعلهم يقومون بدور الناقد.

والمؤلف لا يتجاهل فكرة الخرافات حتى في هذه الدراما الدنيوية، فسوينكا يستمد بعض أسلوبه من المعتقدات الدينية لقبيلته اليوربا، فالمواجهة بين الجمهور والممثل في مسرحيته تشابه العلاقة بين الجمهور والممثلين في أداء مسرحيات الأقنعة، وفي هذا الشكل من الأداء لا يوجد وسيط مثل الحوار أو الخيال أو وجود مساحة تفصل بين الجمهور والممثل، فمشاركة الجمهور هي التي تؤثر في تحويل التمثيل إلى واقع، وفي المشهد الأخير يسترجع سوينكا المشهد الافتتاحي وبذلك يصور التكرار الطبيعي للأحداث(٥١).

وبالإضافة إلى تلك المسرحيات التي سبق عرضها، فقد كتب وول سوينكا عدة مسرحيات أخرى منها: الجمهوري الجديد ١٩٦٤، وقبل إطفاء الأنوار ١٩٦٥، وهما مسرحيتان قصيرتان ساخرتان، وفيهما ينتقد الساسة والطبقة المتوسطة الجديدة وقيمها المضحكة، ثم كتب مسرحيته النقدية الاجتماعية مجانين وجزاء عام ١٩٧٠ وقد كتبها عقب إطلاق سراحه من المعتقل، وقد خيمت عليها ما آلت إليه الأمور بعد الحرب ومدى الدمار والرعب الذي تسببه تلك الحروب، ثم مسرحيته ضياء الحب ١٩٨١، وهي مسرحية سياسية استند فيها للأحداث التي وقعت في نيجيريا عام ١٩٨٠، وفي عام ١٩٨٥ كتب سوينكا مسرحيته العمالقة، وهي آخر إنتاجه الدرامي المسرحي الذي أصدره، انتقد فيها الفساد في حكومة الرئيس الحاكم(٥٢).

دراسة تحليلية لمسرحية الموت وفارس الملك(٥٣)

وهي إحدى أهم مؤلفات وول سوينكا المسرحية، وأكثرها تعبيراً عن أسلوبه، وهي من أكثر مسرحياته نضجاً شكلاً ومضموناً، وهي آخر المسرحيات الطويلة التي ألفها سوينكا عام ١٩٧٥، وأساسها واقعة حقيقية من تاريخ نيجيريا الحديث سبق أن عالجها (ديورو لابيرو) في إحدى مسرحياته وتحمل عنوان (أباواجا) باللغة المحلية لغة اليوربا، وهي أكثر مسرحيات سوينكا نجاحاً، عرض لإحدى المعتقدات المأساوية عند قبيلة اليوربا، وهي تراجيديا أفريقية تعكس مأساة السود مع التخلف والاستعمار في آن واحد، وتعبر عن الروح الأفريقية في مواجهة المحتل باستخدام مبدع للتقاليد والطقوس الشعبية، لذلك نرى الجو العام للمسرحية مليئاً باحتفالية تختلط فيها أنغام الفرح بالحزن.

فالمسرحية بنيت على أحداث حقيقية وقعت عام ١٩٤٦ في مدينة (أويو) القديمة وهي مدينة قبيلة اليوربا النيجيرية ففي ذلك العام حدثت أحداث هامة ورد ذكرها في المسرحية وارتبطت

نتيجتها بمصير (اولوري ايليسين) وابنه وضابط المنطقة الاستعماري وتقول المسرحية في مجملها أنه حين يموت الملك لابد أن ينتحر فارسه ليرافقه في رحلته نحو العالم الآخر، وبذلك يضمن الناس والأجيال القادمة العيش في سلام وطمأنينة، وأن أي تخاذل في ذلك يعرض عالم الأحياء إلى خطر الكوارث(٥٤).

وتحكي قصة المسرحية أن ملك إحدى اليوروبورية القديمة مات، وكانت الشعائر تقضي في مثل هذه المناسبة بأن ينتحر سائس خيول الملك، وأن يدفن مع مولاه، وبناء على ذلك استعد السائس لملاقاة مصيره عن إيمان ورحابة صدره، ولكن مأمور المنطقة الإنجليزية الاستعماري يعلم بما أقدم عليه السائس، فيبعث إليه قوة من رجاله لاعتقاله وسجنه، بدعوى أن الشعيرة غير إنسانية ومتخلفة، وأن من واجب سلطة الاحتلال أن تحمي الرجل من نفسه ومن ثقافته.

وتناول سوينكا هذه الواقعة التاريخية وأقام حولها مسرحية، وجعل الملك يموت قبل شهر من بداية الحدث الرئيسي للمسرحية، وهو انتحار السائس ليلة دفن مولاه، وجعل السائس نفسه يستعد للموت كأنه يستعد لليلة الزفاف، فالموت عنده ليس نفياً من الحياة وإنما عبور إلى عالم الأسلاف والأجداد، أو هو مرحلة من تلك الصلة غير المقطوعة بين الموتى والأحياء الذين لم يولدوا بعد.

في المسرحية نلتقي بالبطل (إيليسين) الذي يعمل كبيراً لفرسان الملك، وأقرب أصدقائه، وقد مات الملك منذ ثلاثين يوماً, وفي اليوم الثلاثين يتم الدفن طبقاً لعقيدة (اليوروبا)ن وحين يموت الملك لابد أن يقتل كلبه وجواده وأن ينتحر أحد الرؤساء ليرافقوه في رحلته نحو العالم الآخر عالم الأجداد المنتظرين وبإتمام الشعائر يضمنون سلام الدنيا والآخرة وسلام الأبناء والأحفاد الذين لم يولدوا بعد، طبقاً لهذه العقيدة وبناءً عليها يتحتم على إيليسين أن يفي بنذره وينتحر(٥٥).

تبدأ مسرحية الموت وفارس الملك كغيرها من مسرحيات سوينكا باحتفالات طقسية لتهيئة (إيليسين) البطل المزمع لمغادرة عالم الأحياء, تبدأ الطقوس بموكب (ايليسين) في ممر أمام السوق وخلفه الطبالون والمداحون، وهو رجل يتمتع بحيوية هائلة، يتكلم ثم يرقص ويغني فرحاً بالحياة فرحة غامرة، ويطلب إيليسين الزواج من فتاة عذراء لليلة واحدة لكي تكون زوجته الأخيرة وكأنما يعبر إيليسين بذلك عن سعادته واستمرار حياته بعد غيابه الجسدي وذلك حتى تنمو البراعم الصغيرة في

الوقت الذي تأخذ سويقات النباتات الأم في الذبول وتوافق (أيالوجا) أم الجميع على تزويجه هذه الفتاة التي كانت مخطوبة لابنها وتقول:

أيالوجا: إن صرخات الراحلين لها الأهمية الأولى على مطالب الأقربين(٥٦).

لقد سمع الضابط الإنجليزي للمنطقة المستعمرة أن هناك جريمة انتحار شعائرية على وشك أن تحدث، ويستغرب (بلكنجز) من ذلك لقد ظن أنه قضى على هذه العادات البربرية، فكيف لها أن تعود، خاصة في هذه الليلة بالذات، عندما يكون هو مسؤل الأمن، والأمير موجود بمقر المندوب السامي في زيارة مفاجئة للمستعمرة، وهو الأمر الذي قد يعرضه للوم إن تم تنفيذ هذه الجريمة، ولأجل ذلك يصدر أمراً بالقبض على إيليسين فارس الملك، ويبعث قوة من رجاله لاعتقاله وسجنه بدعوى أن الشعيرة غير إنسانية ومتخلفة وأن من واجب سلطة الاحتلال أن تحمي الرجل من نفسه ومن ثقافته.

وعندئذ تتلاحق الأحداث، ونتيجة لمحاولات ضابط المنطقة تلك الطعن في معتقدات إيليسين واعتقاله، تنشب اضطرابات بين السكان السود الأصليين والمستعمرين البيض على حد سواء، والكاتب هنا لا يقصد من خلال تعرضه للمجابهة بين الأفارقة والأوربيين مجرد وصف تصارع الثقافات المختلفة بقدر ما يقصد استكشاف ما يحيط بحياة اليوروبا من غموض وطقوس ينسحبان على الأحياء والأموات بل وحتى على الذين لم يولدوا بعد، وعلى حد قول الكاتب نفسه فإن المجابهة الحقيقية هي مجابهة غيبية في معظمها لحمتها ذلك الهيكل الإنساني المتمثل في شخص إيليسين وسداها الممر المقدس الذي يتمثل في عملية الانتقال بين شخوص اليوروبا(٥٧).

لقد نجح سوينكا في إعطاء ما يحيط بحياة قبيلة اليوروبا من غموض وطقوس شكلاً مسرحياً مشوقاً وملموساً، وعلى الأخص إبراز التناقض بين حياة اليوروبا هذه وحياة المستعمرين الأوربيين التي تخلو من أية إثارة للفكر أو العاطفة.

ويظهر فجأة على مسرح الأحداث شاب أفريقي كان يدرس الطب بإنجلترا عائداً مع قافلة سفن الأمير من إنجلترا ليدفن أباه، فقد علم ابن السائس الذي يدرس في أوربا بموت الملك، فعاد ليكون في معية أبيه حين يلحق بمولاه الملك، ولكنه يفاجأ بسجن أبيه، ويشعر بأن شرف الأسرة وعقيدتها في خطر فهو يعتبر أباه ميتاً منذ ثلاثين يوماً منذ وصلته الرسالة بأن الملك قد مات، ومعنى هذا أن أباه لابد أن ينتحر في اليوم الثلاثين لوفاة الملك وفقاً للعرف القائم، وباعتباره الابن

الأكبر لأبيه فعليه أن يحضر ليقوم بترتيبات الدفن وإقامة الشعائر والطقوس، لأن أباه قد مات في فكره منذ تلك اللحظة وأصبح محرماً عليه أن يراه حياً.

وبعد قليل يكتشف (أولندى) أن الضابط قد منع أباه من الانتحار وقبض عليه وجاء به ليسجنه، وهذا عار كبير سوف يصيبهم بالكوارث، وحين تقع عين أبيه عليه يطلب منه العفو والصفح والغفران لأن الأجنبي قد تدخل ومنعه من الانتحار في الوقت المناسب، لكن الابن (أولندي) لا يقبل العذر ويرى أن أباه قد ضعف وتخاذل عن تنفيذ وعده، وعلى ذلك يقول:

أولندي: أنا ليس لي أب(٥٨).

ويشعر أولندي بأنه كوريث للأب يجب عليه أن يكون عند مستوى المسئولية، فيهرع إلى القبيلة لينتحر منقذاً شرف الأحياء والأموات، ومفتديا أباه، وحين يعلم الأب في سجنه بما حدث حينما تحمل النساء جسد الابن أولندي ويذهبن به إلى مقر المندوب المحبوس فيه إيليسين ويطلبن مقابلة إيليسين لإبلاغه الرسالة، وحين يسمح لهم تعلن أيالوجا قائدة جماعة النساء أنها جاءت برسالة مهمة تحملها النساء على أكتافهن لتوصيلها إلى إيليسين، فإذا هو جسد أولندي ملفوفاً في حصيرة، وحين يكشف عن الجسد تقول:

أيالوجا: لقد أبا الابن إلا أن يكون هو الأب لينقذ شرف الجميع.

وهنا يرتعد الأب كأنما أصابته صاعقة، ويشعر بانهيار الأسس الأخلاقية لوجوده، يأتي إيليسين بحركات عنيفة حيث يلف يده بالسلسلة حول عنقه ويخنق نفسه قبل أن يستطيع العسكر منعه، وحين يصل نبأ هذا الموقف إلى الضابط الإنجليزي يصاب بالحيرة والذهول، لتنتهي المسرحية بدعوة أيالوجا للجميع بنسيان عالم الأحياء وعالم الأموات وتوجيه الاهتمام لأولئك الذين لم يولدوا بعد.

تنشد إيالوجا- أحد ركن بطانة المسرحية- على جسد الأب المنتحر، المسجى على خشبة المسرح إلى جوار جسد ابنه.

إيالوجا: هنا يرقد شرف دارك وجنسك، ولأنه لم يستطع تحمل هروب الشرف من الأبواب فقد صده بحياته، وبرهن الابن على أبيه ولم يبق شئ في فمك كي نصر عليه سوى لثة الطفل(٥٩).

ويرثيه المداح بقوله:

المداح: لقد حمل ولي عهدك العبء على كتفيه، فماذا ستكون النهاية، لسنا آلهة كي نعرف الجواب، لكن هذا البرعم الغض سكب عصارته في ساق أبيه، ونحن نعرف أن هذه ليست سنة الحياة، إذ دنيانا تتدحرج في عقم الغرباء يا إيلسين(٦٠).

مأساة إيلسين الشخصية هي مأساة تنطوي على كارثة ذات أبعاد كونية، لأن إيليسين المحارب والزعيم مثال الشجاعة والتصميم كان مقدراً له أن يكون المنقذ الذي سيعيد إلى هذا الكون النظام في وقت من أوقات المحنة في وقت حجب فيه الأغراب الأشرار عن هذا العالم مساره الصحيح.

كما أنه من الواضح أن الأب إيلسين وابنه أولندى شخصيتان تراجيديتان ولكن المؤلف لا يسجل على نحو درامي دوافع تراجيديتهما وحتمية سلوكهما، وإنما يستعيض عن ذلك بالعبقرية الغنائية في لغته الدرامية، فهذه اللغة مشحونة بالمجاز والاستعارة أكثر من أي مسرحية أخرى لسوينكا.

غير أن انتحار الابن وأبيه لم يكن محافظة منهما على العرف والتقاليد فحسب وإنما كان في الأساس تحدياً للرجل الأبيض وعرفه وتقاليده بالسخرية الشعبية بالرجل الأبيض واضحة في المسرحية، وهذه السخرية مظهر من مظاهر الصراع بين الرؤية الأفريقية للحياة ونظيرتها الأوربية الدخيلة، ومع ذلك يوضح المؤلف في مقدمته للمسرحية أن العامل الاستعماري مجرد حادثة لا أكثر من شرارة.

فوجود العامل الاستعماري هو مجرد حادثة ما، وتشكل حافزاً لغيرها من الأحداث ليس إلا، أما المواجهة الحقيقية فهي مواجهة غيبية في معظمها، لحمتها ذلك الهيكل الإنساني المتمثل في شخص إيليسين ومجاله عقل اليوروبا بأحيائه وأمواته والذين لم يولدوا بعد، وسداها ذلك الممر المقدس الذي يتمثل في عملية الانتقال بينهم.

فالمواجهة في المسرحية ميتافيزيقية إلى حد كبير، تتجسد في الأداة البشرية التي هي إيلسين وعالم العقل اليوروبوي عالم الأحياء، والموتى والأجنة والرحيل المقدس الذي يربط الجميع، ألا وهو الانتقال، ومعنى هذا أن المؤلف ينفي علاقة المسرحية بصراع الثقافات الناجم عن الاحتلال والسيطرة الاستعمارية(٦١).

ففي تلك اللحظة التي يرى فيها الرجل الأبيض إيليسين ويلقي القبض عليه قبل أن يؤدي

واجبه.. اعترف إيليسين فيما بعد أن التدخل الخارجي لم يكن أكثر من مجرد حافز لإظهار حقيقة ضعفه الداخلي، وأن عروسه الصغيرة قد سلبته إرادته إذ يقول:

إيليسين: إن دفئك وشبابك جعلاني أنظر إلى الحياة في هذا العالم نظرة جديدة، وجعلاني أسير بخطوات متثاقلة على هذا الجانب من الهاوية.

فرغم إعلانه أنه سوف يؤدي واجبه في الوقت المحدد؛ إلا أن المداح يشير إلى ضعفه وشهوته للمأكل والمشرب والنساء، مما يثير خوف الجميع ويلقي بالشك حول إمكانية تنفيذه لوعد الانتحار، خصوصاً عندما يلمح فتاة جميلة في السوق فيطلبها للزواج قبل رحيله مباشرة، وبدون أي التفات إلى تحذيرات المداح وأيالوجا أم السوق، ها هو إيليسين يتباهى قائلاً:

إيليسين: إنني سيد مصيري.. وروحي تواقه.. والحياة شرف.. وتنتهي عندما يموت الشرف.[٦٢]

وكأن هذا التدخل ليس إلى تحقيقاً لإرادة الآلهة، ويكن إدراكه للخطأ المأساوي لم يأت إلا متأخراً؛ فما كان من ابنه أولندي إلا أن قتل نفسه استغفاراً لخطيئة أبيه، وقد كان وضعه لنفسه موضع كبش الفداء عملاً لا طائل وراءه؛ لأن البذرة التي غرسها إيلسين بزواجه من عروسة العذراء قد تلوثت بلعنات العالم أجمع، وانتحار إيلسين في خاتمة المطاف ليس أكثر من علامة أخرى من علامات اليأس، وقد تجرد موته الآن من أي معنى خارق للطبيعة أو أي معنى روحي مقدس كان من الممكن أن يتحقق بعبوره إلى العالم الآخر لو أنه قام بأداء هذا الواجب دونما تردد[٦٣].وصيحة كبريائه تستثير عقوبة الآلهة.

هكذا يدخل إيلسين وقد أعماه كبرياؤه عن رؤية عش الزوجية وقد زينته أكفان الموتى، وبينما الاستعدادات لعبوره إلى العالم الآخر جارية على قدم وساق، نرى المداح يرافقه إلى أبعد نقطة يمكنه الوصول إليها. وإن بقى على الجانب الآخر من جوانب الموت، لأن إيلسين وحده يجب عليه أن يموت، ولكنه يتردد أمام الظلام الدامي الذي يراه يلف المسكن الجديد في الوقت الذي يسال المداح قائلاً:

المداح: هل هناك أي شعاع من نور في نهاية الممر؟

إن لكل عمل إنساني رجع صدى في ضمير الإنسانية، ونحن جميعاً متساوون في تحمل مسؤولية ما تنزله بنا الحروب من أذى وعقوبة، كما يرى سوينكا في مسرحيته الموت وفارس الملك،

وهي أكثر مسرحياته نجاحاً، بما حاول فيها من خلق مأساة إنسانية كما أنها زاخرة بالمعاني والجمال الشعري، طيعة لكل أساليب التفسير والتأويل ولا يجوز التضييق عليها ووضعها ضمن تصنيف أدبي معين، لما تتضمنه من دلالات وما تنطوي عليه من رؤى فلسفية وتضمينات، وكما يقول سوينكا نفسه في ملاحظاته الاستهلالية: إن مسرحية الموت وفارس الملك إنما تعالج المجابهة الغيبية بين ما هو إنساني وما هو غير إنساني، فالسر الذي يصل ما بين تجربة الأحياء وتجربة الأجداد ما هو إلا هاوية الانتقال من عالم الأحياء إلى عالم الأجداد، الذي تقام له (أي الانتقال) الطقوس لضمان ترحيب الأجداد بمقدم المنتقل إلى العالم الآخر(٦٤).

وتعد مسرحية الموت وفارس الملك الأولي التي يلجأ فيها سوينكا إلى التاريخ، ومع ذلك لم يأخذ الواقعة التاريخية على علاتها، وإنما أضاف إليها قرار إليسين بالزواج من شابة صغيرة السن ليلة انتحاره، وجعل ابنه مبعوثاً إلي أوربا للدراسة، وليس من الضروري أن تصنف المسرحية بأنها تاريخية، فالتاريخ فيها لا يزيد على واقعة صغيرة محدودة الإطار بث فيها المؤلف الكثير من الحيوية رأسياً وأفقياً وجعلها تستجيب لعالمه الحافل المدهش, يقول سوينكا: أما التغيير الذي أجريته على هذه الأحداث في المسرحية فهو تغيير تقضيه ضرورات سرد تفاصيل الأحداث وتتابعها، وبطبيعة الحال رسم الشخصيات المسرحية، ولأسباب مسرحية أيضاً جعلت أحداث المسرحية تبدو وكأنها وقعت قبل سنتين أو ثلاثة من تاريخ وقوعها حتى تتواءم مع الفترة الزمنية التي كانت الحرب لازالت دائرة فيها(٦٥).

وإذا كانت هذه هي أقوى مسرحياته درامية وأنضجها شاعرية، فهي أيضاً من أغناها بالرموز والإشارات.

إن الأجواء الاجتماعية والسياسية المليئة بالقوة والنشاط في طول القارة الأفريقية وعرضها تقدم للكتاب المسرحيين معيناً لا ينضب من الموضوعات الجذابة المثيرة، والكتاب الأفارقة المعاصرون يميلون إلى الاعتقاد أنه حتى تكون كتاباتهم ذات مغزى حقيقي لابد لها أن تعكس محتواها السياسي والاجتماعي والخلقي، وأن هذه الكتابات لابد أن تلتزم بالدور البطولي للإنسان كما يتجسد هذا الدور في هذه الكتابات وقد وضح منذ زمن طويل أن هذه الكتابات الحافلة بالمعاني والملتزمة لديها أيضاً القدرة على تحقيق النجاح المطلوب من خلال محتواها والتزامها بالقضايا الأفريقية.

وأعظم إضافة قدمها سوينكا في هذا النص المسرحي، هو استدعاء أسرار وشعائر حياة

اليوروبا قبيلته التي نشأ وترعرع بها؛ حيث عالم الأحياء والأموات والذين لم يولدوا بعد، فسوينكا يؤكد في إبداعاته على حقيقة أن الكتابة الأفريقية لابد لها من الالتفات إلى مصادرها الأصلية الوطنية بدلاً من محاكاة نماذج وضعها غرباء، وعلى أن تكون هذه الكتابة لها علاقتها بعالمنا المعاصر لتمهد الطريق نحو إنسانية مشتركة، ومن أشهر أقواله: إن النمر لا يتجول هنا وهناك معلناً على كونه نمراً ولكنه يعبر عن ذلك بهجماته.

فسوينكا يقدم طقوس الموت كوسيلة للحفاظ على النظام الكوني، والمسرحية تدور في طابع تاريخ، ويهدي سوينكا مسرحيته الموت وفارس الملك كتحية لوالده الذي—كما يقول- رقص مؤخراً وانضم للأسلاف(٦٦).

خصائص كتابات سوينكا المسرحية:

كتب سوينكا للمسرح في النصف الثاني من القرن العشرين ما يصل إلى عشرين مسرحية بأسلوبه الممزوج بحرفية وموهبة تلقائية، دراما واقعية ذات أعماق أسطورية تنطوي على تهكم وسخرية وهي خصائص بينت قدرته على الجمع بين المتناقضات، الأمر الذي أوصله إلى منزلة رفيعة من الأدب الأفريقي والعالمي.

فلقد ظهر سوينكا في الخمسينات من القرن الماضي ضمن كتاب مؤثرين، وفي نفس الوقت غير معروفين من الذين عملوا في البلاط الملكي البريطاني، وهو يقدم أسلوباً انتقائياً لمسرحياته عن المجتمع، ومعظم مسرحياته مكتوبة بالشعر، حافلة بخصائص مؤلفها الشعرية: كالسخرية والفكاهة والمفارقة، نجد فيها أصداء من بكيت وبريخت وغيرهما، ولكنها تدل على أصالة صاحبها وتعلقه الشديد بالموضوعات المحلية(٦٧).

فلقد أسهم سوينكا بشكل كبير في خلق تقاليد فنية أفريقية خاصة أصبحت مع مرور الزمن محدداً أساسياً لبناء المسرحية الأفريقية، ووسيلة فعالة لإيضاح وإيصال الخطاب المسرحي الخاص بالفن الأفريقي.

فسوينكا ككاتب مسرحي تأثر تأثراً عميقاً بتقاليد مسرح اليوروبا الشعبي ومسرحياته الفلكلورية، كما في مسرحية الطريق وحصاد كونجي وكذلك الموت وفارس الملك، إذ يظهر التأثير واضحاً تماما في استخدامه للغة الشعرية المليئة بالصور والإشارات الطقسية والعادات، وهذا التأثير يعكس عقائد وطقوساً وتجارب ويثير في المتفرج تخيلات وعواطف قوية ويفتح أمامه جو من

الفنتازيا، كذلك يظهر هذا التأثير في استخدام الموسيقى والرقصات الشهيرة جداً في أوبرات اليوروبا الشعبية وخاصة في مسرحيته رقصة الغابات.(٦٨)

فالارتباط الشديد إلى حد الالتزام الصريح بالمجتمع النيجيري والأفريقي بشكل عام من أهم الخصائص البارزة في مسرحيات سوينكا، ومن أهم صور هذا الارتباط اعتزازه الشديد بالتراث الفولكلوري الأفريقي، ولا سيما في أكثر صورة محلية، أي فيما يتصل منه بقومه من اليوروبا الذين اغتنت لغتهم وتراثهم بالأساطير والحكايات والأمثال.

كما يتصل بهذا الاعتزاز بالتراث الفولكلوري إلحاح سوينكا الدائم على تطعيم مسرحياته من الناحية الدرامية والتقنية، بعناصر عديدة من التراث الفولكلوري في الموسيقى والغناء والرقص والدراما، فضلاً عن إلحاحه المستمر على أصالة الشكل المسرحي الأفريقي، بحيث يتميز عن الشكل المسرحي الأفريقي السائد في المسرح العالمي، ولذلك أبدى إعجابه الشديد بمسرحيات بريخت من حيث كونها لا تتقيد بالقواعد الأرسطية الموروثة وتتحرر من الأفكار المسبقة عن الدراما، ومع ذلك فهو لا يميل إلى التزام بريخت السياسي ويعتقد أن التزامه الوحيد إزاء جمهوره هو التأكد من أن هذا الجمهور لا يغادر المسرح وهو سأمان.(٦٩)

ومع أن سوينكا كثير الاستعانة بالتقنيات الأخرى للفنون الفولكلورية المحلية مثل التمثيل الصامت، والعودة للماضي والشعائر والرموز والاحتفالات وإحياء شخصيات الأسلاف، فهو يفعل هذا كله لهدف فني معين، هو تدعيم الأثر العاطفي والعقلي لمسرحياته، وفي سبيل هذا الهدف يجري في مسرحياته شريان تجريبي واضح، يقربها أحياناً من المسرح التعبيري، مثلما يقربها أحياناً أخرى من مسرح العبث، فهو دائم السعي وراء أصالة الشكل الدرامي.

والحق أن في سوينكا إلحاح شديد في الصراع بين القديم والجديد، بحيث تبدو التقاليد القديمة عسيرة الاهتزاز كما في مسرحيته الأسد والجوهرة ويعمل على إكساب هذا الصراع طابعاً جدياً، وإن كان يكتب مسرحياته شعراً فإن ذلك لا يطغى على حيوية البناء الدرامي أو الحوار.

وسوينكا إنتاجه المسرحي غزير ومتنوع يضم الفارس والتراجيديا والحكايات الرومانسية جنباً إلى جنب مع المسرحيات الواقعية، غير أن أهم صفاته التي حظيت بالإعجاب في مسرحياته كانت إحساسه الحاد بالفكاهة الساخرة وبراعته في استغلال الحيل المسرحية، فكانت لديه القدرة على التحكم في إضحاك الجماهير متى شاء، مثل الدعابة المستترة إذا صح التعبير وهذه الدعابة تتدرج

حتى تصبح، أحياناً عارية أو مباشرة في كثير من الأحيان، ورغم ما تحويه مسرحياته من فكاهة وسخرية فإنها تنقل لنا انعكاسا حزيناً وجاداً بالحياة.(٧٠)

وإجمالاً فمن الممكن تصنيف مسرحيات سوينكا على النحو التالي:

أ- مسرحيات قصيرة، مثل: سكان المستنقع، الأسد والجوهرة، الاختراع، رقصة الغابات، السلالة القوية، محن الأخ جيرو، تحولات جيرو، وباستثناء مسرحيات: رقصة الغابات، الأسد والجوهرة، محن الأخ جيرو، كتب سوينكا مسرحياته القصيرة الأخرى شعراً، ومع أنها جميعاً تستوحي الكثير من مخزون الفولكلور عند اليوروبا فهي تعالج مشكلات وموضوعات عصرية وإنسانية عامة.

ب- مسرحيات طويلة نسبياً مثل: الطريق، محصول كونجي، مجانين ومختصون، الموت وفارس الملك، وتشترك مع سابقاتها في المراوحة بين النثر والشعر أو مزج الأغاني الشعبية، فضلاً عن الارتكاز على التراث الفولكلوري مع معالجة الموضوعات العصرية والإنسانية.

جـ- مسرحيات مقتبسة، وهي اثنتان: باخوسيات يوربيدس عن مسرحية الصافحات ١٩٧٣ أو عابدات باخوس للمسرح الإغريقي، وأوبرا وونيوزي ١٩٧٧ عن مسرحيتي أوبرا الشحاتين للكاتب الإنجليزي جون جاي، وأوبرا القروش الثلاثة للكاتب الألماني برتولت برخت، وفي المسرحية الأولى احتفظ سوينكا بمكان الأحداث وزمانها وشخصياتها دون تغير كبير، ولكنه أضاف بعض المعاني فجعل باخوس إلهاً للشعب لا إلهاً مخموراً وجعل ملك طيبه شرها للسلطة، كما جعل الكورس من العبيد الذكور، في حين حافظ في المسرحية الأخرى على الأفكار الموسيقية والغنائية المشهورة عند جاي وبرخت، ولكنه جعلها جزءاً من السياق الأفريقي المعاصر على الساحة السياسية، وضم إلى شخصياتها بعض الشخصيات الأفريقية مثل الإمبراطور بوكاسا وعيدي أمين، وبعض العسكريين من أعضاء الحكومات الأفريقية وسخر من البورجوازية العسكرية وجهل أنظمتها وبذاءتها وقسوتها وهاجم المستبدين الأفارقة.

د- مسرحيات إذاعية، مثل قضبان الخشب على الأوراق، قبل إطفاء الأنوار، والأولى أذيعت عام ١٩٦٠، وقد وضع لها عنواناً فرعياً هو شعيرة لموت الطفولة، وتدور حول شاب يثور على تسلط أبيه القس وعقيدته الدينية، أما الأخرى فقد نشرها عام ١٩٧١، وتدور حول حالة الفوضى السياسية التي عمت نيجيريا في منتصف الستينيات، ولكنها ضعيفة البنية الدرامية وتقوم على عرض الأحداث بشكل تسجيلي ممزوج بالتعليقات والسخرية المرة(٧١).

وفي هذه المسرحات تتجلى شاعرية سوينكا حتى في أبسط المواقف الدرامية.

الواقع الاجتماعي والسياسي في مسرح سوينكا:

إن الأدب في أبسط تعريف له هو التعبير عن الحياة، وما الحياة إلا انعكاس النظم والأوضاع على الأحياء في سلوكهم الاجتماعي، على أن الأديب– في نفوذ بصيرته، ورقة مشاعره ورهافة إحساسه بمواطن الحق والخير– يمثل يقظة الوجدان، وقوة الالتقاط لما في المجتمع من تيارات مختلفة، فهو بخصائصه إنساني النزعة، جماعي الاتجاه، ولابد أن يكون تعبيره عن مجتمعه تعزيزاً لأكرم ما فيه من مثل، وتأييداً لما تتمخض عنه الطاقات الفكرية والقومية من معان رفيعة وأوضاع رشيدة في ممارسة الحياة(٧٢).

ليس الأديب إذن بحاجة إلى من يحفزه حفزاً إلى مناصرة مجتمعه فيما يهدف إليه، ذلك لأنه مغمور بهذا المجتمع الذي يحتويه، محوط بهتافاته وأشواقه وقصده إلى غاياته، متأثر بكل ما حوله من قوى.

ويعد سوينكا من أوائل الكتاب المسرحيين في أفريقيا الذين يستخدمون خشبة المسرح كمنبر للنقد الاجتماعي والسياسي، ومن الذين أنشأوا المسرح الشامل الذي يحقق الفائدة الكاملة من استخدام الموسيقى والتنكر والرقص والاعتماد على الإيماءات والحركات بدلاً من الكلام والحوار، محتزياً في ذلك حذو من سبقوه من كتاب المسرح الأفريقي من أمثال هوبرت أو جندي الذي كان يستخدم المسرح لمهاجمة الحكومات الاستعمارية في مثل مسرحياته الإضراب والجوع، والخبز والرصاص.

فسوينكا لم ينأ بأدبه الغزير والمتنوع عن مقاربة الأحداث السياسية الدراماتيكية التي عايشها عن كثب في بلده نيجيريا المطحون برحى الحرب الأهلية الطويلة من جهة وبالقبضة الصارمة للاستبداد وأنظمة الحكم العسكري من جهة ثانية، وكانت مواقفه السياسية الجريئة المتسمة بروح التحدي باهظة الكلفة على الكاتب الذي أمضى ما يقارب السنتين معتقلاً في سجون بلاده، ومهدداً بالتصفية الجسدية، ومحروماً من الحصول على الكتب والأوراق والأقلام التي تمكنه من الكتابة خلال فترة اعتقاله القاسية، ومحروماً من زيارة الأصدقاء بل ووضعوه في حبس انفرادي لمدة عام. أي جربوا معه كما يقال كل الوسائل من أجل تدميره عقلياً(٧٣).

على أن كل ذلك لم يمنعه من رفع الصوت عالياً ضد الأنظمة الفاسدة، لا في بلاده وحدها

بل في كل العالم، معترضاً على واقع بلاده وقارته المذري.

لقد وجد سوينكا نفسه منذ اللحظة الأولى في مواجهة قوى الديكتاتورية العسكرية وأعوان الاستعمار والتخلف، لكنه لم يتوان، فقد هب في وجه الأصوات الداعية لحرب بيافرا وحاول منعها، فقبض عليه ووضع في السجن لمدة عامين من ١٩٦٧ حتى ١٩٦٩م.

إن مواجهة الديكتاتورية هي أحد الملامح البارزة في الشعر النيجيري عامة وفي شعر سوينكا المسرحي خاصة، من الحكم القمعي منذ ستينيات القرن العشرين، فكان الشعر هو أحد أسلحة المعارضة ضد تلك النظم القمعية المتعاقبة، ولقد تطور الشعر في خضم هذه المعركة، وتخلى بالتدريج عن المباشرة الفجة أو لجأ إلى الترميز تحاشياً للقمع، ولقد عبر الشاعر الكبير (يناي أوسيندرا) عن هذا الموقف قائلاً: هل هناك خيار للشاعر سوى العمل بالسياسة في أفريقيا.

ولم تقتصر مواجهة الشعراء والمسرحيون على الآثار السياسية المباشرة للحكم القمعي، بل امتدت لمواجهة ما نجم عنه من كوارث اجتماعية جرفت مقدرات الشعب النيجيري وتسببت في تفاقم أزمات اجتماعية متعددة وعميقة الأثر. كما كانت الحرب الأهلية وما أحاط بها من مناخ سياسي عاصف، ذات تأثير قوى على الأدب النيجيري منذ ثمانينيات القرن العشرين.

ولم تمنع ظلال السياسة الشعر والمسرح من البحث في آفاق أوسع في الإنسان وفي الوجود، والتمكن من التقاط المشاهد الإنسانية والاعتماد على السخرية لتغيير الواقع الجهم(٧٤).

فسوينكا يعد واحداً من الكتاب الذين تمثلوا بوعي روح أفريقيا السوداء الباحثة عن خلاصها، لا عبر التحرر من الاستعمار الخارجي فحسب، بل عبر تحرير نفسها من الكبت والإذعان وعقد النقص المزمنة إزاء هيمنة الغرب واستعلائه. وهو ما اتضح بشكل دائم في أعماله الذي اهتم برفض تعليق حلول مشكلات الإنسان الأفريقي على مسيح جديد، منبهاً إلى أهمية اعتماد الشعب في بحثه عن حلول مشكلاته على نفسه، لذلك في مسرحيته الطريق يموت البروفيسور وتموت معه فكرة المسيح الجديد ويتحرر من سيطرة أفكاره جميع السائقين.

فهذه المسرحية وغيرها من أعماله المسرحية موضوعة في نطاق خلفية اجتماعية وسياسية موصوفة وصفاً حياً, هذه الخلفية هي نيجيريا حديثة الاستقلال حيث الفساد السياسي والأخلاقي في المدينة، وفي الريف حياة مختلفة فقيرة مليئة بالخرافات(٧٥).

فقد ظل على الدوام مهاجماً لمعتقدات المجتمع ومؤسساته التي يراها عدائية، وفي السنوات الأخيرة أخذت كتاباته تزداد بعداً عن الطابع المرح وتزداد كآبة وعلى الخصوص بازدياد خيبة أمله نتيجة لعجز المجتمع عن الارتقاء إلى مستوى أحلامه.

فسوينكا لديه ارتباط شديد إلى حد الالتزام الصريح، بالمجتمع النيجيري والأفريقي بشكل عام، ومن أهم صور هذا الارتباط دوران المسرحيات حول موضوعات أفريقية أساساً، إما من العهد الاستعماري أو من عهد الاستقلال، حتى في مسرحيتيه المقتبستين اللتين أدخل عليهما نكهة أفريقية واضحة، فهو دائم الإلحاح على فضح الشر والفساد والظلم، ومن هذا المسعى الأخير ينطلق اهتمامه الراسخ بوضع الإنسان على الأرض ومخاطبة قضاياه العامة وأشواقه الأساسية، حتى وهو يصور هذا الإنسان شديد المحلية(٧٦).

ففي مسرحيته مجانين واختصاصيون التي تمثل صرخته المدوية في النقد الاجتماعي، فقد جاءت استجابة لعدم موافقته على الموقف النيجيري من الحرب الأهلية، ولهذا فهي تتسم بذات النزعة الهستيرية التي تجلت في روايتيه الطويلتين مات الرجل وموسم الفوضوية.

فلقد كان لسوينكا دور فعال في تاريخ نيجيريا السياسي وكفاحها من أجل الاستقلال عن بريطانيا العظمي في عام ١٩٦٥، ونتيجة لذلك قد ألقى القبض عليه مرتين عام ١٩٦٥ وعام ١٩٦٧ خلال الحرب الأهلية النيجيرية من قبل الحكومة الاتحادية، فلقد تدخل سوينكا وبعض القادة من أجل منع الحرب، وزار إقليم بيافرا فاتهمه نظام يعقوب جون العسكري الحاكم بأنه يساعد الخصوم رغم أنه دعا إلى منع توريد السلاح لكلا الطرفين لأنه ضد انفصال بيافرا وضد الحرب الأهلية في آن واحد، وكانت نتيجة ذلك اعتقاله ووضعه في الحبس الانفرادي لمدة عامين، ومحاولة قتله ثم محاولة دفعة إلى حافة الجنون ولكنه نجا من مؤامراتهم بمساعدة أصدقائه خارج السجن ومحبيه داخل السجن الذي وضع فيه(٧٧).

ولقد سجل سوينكا هذه التجارب القاسية له داخل السجن في مسرحياته ورواياته وفي مذكرات سجين، إذ حكى فيها قصصاً وبورتريهات ساخرة لقادة البوليس والعملاء المأجورين والقتلة.

ففي عقب إطلاق سراحه من المعتقل، كتب مسرحيته النقدية الاجتماعية مجانين واختصاصيون، وقد خيمت عليها ما آلت إليه الأمور بعد الحرب الأهلية من التئام الجرح والمصالحة

الاجتماعية وانتظار انفراج الأزمة، كما أنه كتب في فترة السجن كثيراً من القصائد والمخطوطات التي تتناول فيها تجربته والتي تجسدت في عمله (مات الرجل) الذي كتب فيه عبارته الشهيرة (يموت الرجل في كل إنسان يلتزم الصمت في وجه الطغيان)، ويفرط سوينكا في رؤيته السوداوية لبنى البشر فيرى فيهم كائنات وحشية يأكل بعضها بعضاً.

إن شخصية سوينكا شخصية عنيدة لا تعرف المهادنة ولا التلوين في الأقوال حتى في أحرج اللحظات فسوينكا ينتقد العديد من الحكام المستبدين في داخل الجيش النيجيري، فضلاً عن الأنظمة الاستبدادية السياسية الأخرى خارج نيجيريا، كنظام روبرت موجابي في زيمبابوي، وانتقد بشدة الدكتاتوريين العسكريين؛ فسوينكا يرى أن الحقيقة والسلطة نقيضان أو خصمان يصعب حل التناقض بينهما ففي تعريف سوينكا لتاريخ المجتمع البشري يرى أن تطور المجتمع البشري أشبه بمباراة بين السلطة وبين الحرية، وسواء سارت هذه المباراة في مسارات أيديولوجية أو دينية، فما نجده في الواقع هو أن الحقيقة في تناقض مع السلطة، يقول سوينكا: الحقيقة بالنسبة إلى هي الحرية، أما السلطة فهي هيمنة وتحكم، ومن ثم فهي صورة انتقالية من صور الحقيقة أي أكذوبة، وأن الجمع بين هاتين الصورتين بالنسبة لي هو محور الكفاح الإنساني من أجل خلق مجتمع أخلاقي- أي مشاركة أخلاقية(٧٨).

الخاتمة والاستنتاجات:

وبعد أن قام الباحث بالدراسة لمسرح وول سوينكا وبالتحليل لمسرحية الموت وفارس الملك، فقد تمكن التوصل إلى عدة استنتاجات تتمثل في:

- إن المسرح الأفريقي الزنجي التقليدي ذو أصول اجتماعية، وأنه انعكاس لاحتياجات اجتماعية في الوقت نفسه، كما أنه واقعياً في معظمه كوميدي النزعة، يخدم قضايا اجتماعية، ويتسم بطابع تعليم، لا ينكر المتعة أو التسلية، كما يتحرر من دقة البناء الدرامي كما هو معروف في المسرح الأوربي، كما أن الإبداع المسرحي هو أحد العوامل التي تشكل ضمير الجماعة باعتباره وسيلة من وسائل التربية والتعليم.
- ولد المسرح الأفريقي الزنجي في ظل الوصاية الأوربية، وكانت أنماط الشخصيات في المسرحيات الأفريقية هي الأنماط الأوربية نفسها كما عند كورني وراسين وموليير. فتأثير المدارس الأوربية على

المسرح الأفريقي الزنجي واضح بلا شك, ولعل هذا التأثر بالأعمال الأوربية التي يتبناها، يؤكد بذلك قدرته على التكيف.

- رغم هذا التأثير فالمسرح الأفريقي في بحث حثيث عن الهوية الثقافية الأفريقية مستوحياً التراث الثقافي الأفريقي والأساطير والتقاليد والعرف والعادات والتاريخ مع إدخال عنصري الغناء والرقص.
- يعتبر المسرح الأفريقي الحديث منذ بدايته مسرح ثورة ورفض، فقد ظهر في ظل وجود المستعمر الأجنبي متعدد الجنسيات، ولقد سخر الكتاب الأفارقة- رغم انقسامهم اللغوي- أقلامهم ليعكسوا الواقع الاجتماعي وليعبروا عن المستضعفين ويهاجموا قوى الاستغلال والقهر مع التأكيد على ثقافة العالم القديم واستغلال معطياتها واستلهام تراثها المستمد من تقاليد وفنون المجتمع القبلي.
- يبتعد المسرح الأفريقي في معالجاته عن الفلسفة الأدبية التي فرضها الاستعمار الفرنسي ونظيره الإنجليزي على حد سواء, إضافة إلى تقديم نماذج مختلفة من أنواع الأدب الأفريقي، كان العامل المشترك بينهم الروح العالمية من ناحية اللغة والشكل الفني.
- إن المسرحية الأفريقية الحديثة ترتكز على تراث درامي شعبي غني، وأن هذا التراث شغل كتبها بقضية البحث عن شكل مسرحي أفريقي أصيل في مواجهة الشكل الأوربي الوافد، أو على الأقل إمكان الاستفادة بعناصر الدراما التقليدية الشعبية من رقص وغناء وموسيقى ومشاركة الجمهور في العرض المسرحي. ولذلك نجح الكتاب المسرحيون في تحقيق الاستفادة من الدراما الشعبية والاستعانة بعناصر الموروث الشعبي بشكل عام.
- تتعدد الموضوعات الأساسية التي تشغل المسرحية الأفريقية، ولذلك يمكن تصنيف المسرحية الأفريقية الحديثة على أساس الموضوع والتي يمكن إجمالها في:

أ- الدراما التقليدية التي تسعى إلى الترفية.

ب- الدراما الأدبية التي تسعى إلى تحقيق أكبر قدر من الجودة الفنية دون إسقاط الجانب الترفيهي، وهو ما يسمى بمسرح الفن Art Theatre أي المسرحيات التجريبية التي يؤلفها مثقفون ويقدمها فنانون مسرحيون دارسون.

جـ- الدراما المقتبسة عن نصوص أوربية.

وهذه الأنواع الثلاثة للدراما تتضمن- من حيث الموضوع- أنواعاً أخرى، هي:

١- المسرحية التي تدور عن الاستعمار والنضال من أجل الاستقلال.

٢- المسرحية التي تحتج على الواقع الراهن.

٣- المسرحية السياسية.

٤- المسرحية التي تسعى إلى المشاركة في التنمية.

ولكن هذه الأنواع الأربعة تتداخل وتختلط، ولذا يمكن وضعها تحت تصنيف واحد هو "المسرحية السياسية"، وبذلك تصبح المسرحية السياسية-بالمعنى العام- على رأس قائمة التصنيف حسب الموضوع وتليها المسرحية الاجتماعية فالتاريخية.

أما من حيث الشكل الفني فعندنا تصنيف أرسطو القديم للمسرحية إلى تراجيديا وكوميديا وما جاء بينهما على أيدي المتأخرين من تراجكوميديا، وهذه كلها أنواع معروفة في أفريقيا، وإن كنا نلاحظ غلبة النوع الأخير الذي يجمع بين تصنيفي أرسطو، وأما من حيث الطول فمن الملاحظ أيضاً غلبة المسرحية القصيرة ذات الفصل الواحد أو الفصلين(٨٠).

- إن النهضة المسرحية، أو ما يسمى بـ "الدراما الجديدة"، في نيجيريا، فقد بدأت في الستينيات من القرن الماضي على أكتاف جيل جديد من المتعلمين والمثقفين ثقافة إنجليزية، وتولى هؤلاء الشباب إقامة مسارح قومية، واستخدموا طرقاً فنية أوربية، وأداروا مسرحياتهم حول القضايا الوطنية، وإن كانوا اقتصروا على الكتابة باللغة الإنجليزية، ووظفوا مواهبهم الشعرية في خدمة النثر الدرامي، وقد حرك هذه النهضة المسرحية الجديدة وقادها وول سوينكا.
- ينتمي سوينكا إلى سلالة الكتاب العالميين الذين لم ينظروا إلى الكتابة بوصفها زخرفاً محضاً أو ترفاً زائداً على حاجة البشر، بل بوصفها تعبيراً شديد التميز عن حاجة الكرة الأرضية إلى هواء أكثر نقاء، وحيوات أقل عرضة للظلم والجوع والقتل الجماعي والاضطهاد العرقي، وهو يعتبر سنجور السنغالي وأوجسنينوا الأنجولي أحد الأعمدة الكبرى للأدب الأفريقي المعاصر.
- تأثر سوينكا بفنون المسرح الشعبي لقبيلته قبيلة اليوربا، فقد أدخل الموسيقى والرقص الشعبي في حوار مسرحي يشكل وحدة عضوية تربط بين اللغة والصوت والحركة.
- استحق سوينكا شهرته العالمية لما يتمتع به من حرفية عالية المستوى، بالإضافة إلى امتلاكه لناصية اللغة الإنجليزية، وكذلك تناوله المبدع للفن المسرحي مما أهله لنيل جائزة نوبل للآداب ١٩٨٦.

- كان سوينكا من خلال أدبه ناقداً لاذعاً للنخب السياسية، وكناقد أثار العديد من المعارك الأدبية أهمها مهاجمة (الدعوة للزنوجة) باعتبارها تمجيد وحنين لماضي الأفارقة السود وتجاهل الفوائد المحتملة من التحديث.
- رفض سوينكا تعليق حلول مشكلات الإنسان الأفريقي على مسيح جديد، منبهاً إلى أهمية اعتماد الشعب في بحثه عن حلول مشكلاته على نفسه.
- يرى البعض أن التوحش والشرور والبشاعة هي دوافع الإبداع عند سوينكا تماماً كما هو حال الألم عند دوستويفسكي، والضمير الإنساني المعذب عند تولستوى، وعقدة الاضطهاد عند كافكا، إلا أن السيرة الذاتية التي كتبها سوينكا واستحق عليها جائزة نوبل لا تشي بأي نوع من العدوانية أو السخط على مجتمعه أو أقرانه، وقد يعود الأمر إلى كونه لم يعان في طفولته الفقر، باعتبار أن والده كان يعمل ناظراً عاماً في مدرسة مرموقة، أو لأن وعيه السياسي خلال فترتي الطفولة وبدايات المراهقة التين تتناولهما السيرة لم يكن بعد قد أخذ في التبلور.
- لو وضعنا أعمال وول سوينكا في مكانها الصحيح ووجهنا لها ما تستحقه من نقد فإنه يظل من أكثر كتاب أفريقيا المسرحيين شهرة، وما ذلك إلا لإنتاجه الغزير وتنوع هذا الإنتاج.
- تبقى نقطة أخيرة وهي: رغم جهود الانفتاح السياسي والاقتصادي المصري في الأعوام الماضية للانفتاح على أفريقيا، ظلت محاولات التواصل الثقافي مع القارة الأم مجرد جهود فردية غير منظمة، فلم تتعد معلوماتنا عن الأدب الأفريقي رغم خصوبته وقضاياه الساخنة وذيوعه في الغرب أعمال الكتاب الذين نالوا التكريم على المستوى الدولي من داخل القارة مثل وول سوينكا ونادين جورديمز.

الهوامش:

١- علي شلش: الأدب الأفريقي، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، العدد (١٧١)، مارس، ١٩٩٣، ص٩٩.

٢- ستيفن جراي: عندما جاء السردين (قصص من الجنوب الأفريقي)، ترجمة سامية دياب، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة العدد (٣٣١)، ٢٠٠٢، ص١٢.

٣- المقصود بأفريقيا في هذا البحث هي أفريقيا جنوب الصحراء الكبرى، أو أفريقيا خارج حزام اللغة العربية.

٤- الدراما الأفريقية ليست بالضرورة هي المسرح الأفريقي، فهي تحتوي أيضاً على جميع المراسم والشكليات الطقسية، وفن السرد أو القص الذي يؤديه الجريو أو الراوي، الرقص الإيمائي.. الخ، وهو في الحقيقة ما يسميه بعض الكتاب ما يسبق المسرح، وكذلك استعادة لكل مفردات اللغة الخاصة بالمسرح الأفريقي المعاصر.

٥- علي شلش: الدراما الأفريقية، القاهرة، دار المعارف، سلسلة كتابك العدد ١٠٠، ١٩٧٩، ص٥.

٦- على شلش: الأدب الأفريقي، مرجع سابق، ص١٠٠.

٧- نعني بالممارسات الشعبية هنا تلك الطقوس ذات الصبغة الأدائية التي يمارسها الأفارقة أثناء حياتهم من طقوس الميلاد وحتى طقوس الموت والدفن وما بينهما مثل طقوس الزواج والعبادات والحرب وغيرها.

٨- سعد يوسف عبيد: نحو مسرح سوداني، القاهرة، أكاديمية الفنون، مجلة الفن المعاصر، العددان ٩، ١٠ شتاء ٢٠٠٩، ربيع ٢٠١٠، ص٣٥.

٩- لقد كان الرقص من أقدم الفنون التي عرفها الأفريقي جنوب الصحراء، ومن خلاله كان يفرج عن انفعالاته، وبه تقدم لمعانقة الفنيين العريقين الآخرين، الموسيقى والشعر، ولا شك أن الرقص الفطري لا يمكن اعتباره درامياً بالمعنى العلمي، ولكن الرقص الذي يحاكي الظواهر والانفعالات ويعبر عنهما بتجريدهما أو بتجسيدهما هو الرقص الدرامي بالمعنى الصحيح.

١٠- علي شلش: الدراما الأفريقية، مرجع سابق، ص١٣.

١١- دراما الطقوس هي تلك الدراما التي تنبع من المهرجانات والاحتفالات التقليدية للشعوب الأفريقية، وهي ليست دراما أرسطية، فقد وصفها البعض بأنها ما قبل الدراما أو أنها دراما غير أدبية.

١٢- عليون أونج ديوب: تأملات حول المسرح الأفريقي قبل الاستعمار، ترجمة فيفي فريد، ضمن كتاب قضايا المسرح الأفريقي، القاهرة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي السابع، ١٩٩٥، ص١٠٤.

١٣- علي شلش: الأدب الأفريقي، مرجع سابق، ص١٠٦.

١٤- تولوا مارتي موليل: المسرح الأفريقي والتراث الاستعماري، ترجمة أحمد عبدالفتاح، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مجلة مسرحنا، العدد ٤٨٤، في ٢٨ نوفمبر ٢٠١٦، ص ٢٦.

١٥- علي شلش، الأدب الأفريقي، مرجع سابق، ص١٢٨.

١٦- جيمس نوجوجي: مسرحية الناسك الأسود، ترجمة سليم الأسيوطي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة مسرحيات مختارة، ١٩٧٦، ص٧.

١٧- جاء إعلان (أورشا Arusha) للنهوض بالمسرح في تنزانيا بعد أن أسست إنجلترا أول جامعة في تنزانيا وهي جامعة ماكرين وإنشاء قسم الفن والموسيقى والمسرح بالجامعة عام ١٩٦٧، فقد كان الإعلان إلهاما لأبرز التطورات المسرحية، وظهور مبدأ (التعليم للاعتماد على الذات) وهي الروح التي دعت إلى تنمية القيم مع غرس الجذور الإبداعية في تربة الثقافة التنزانية.

١٨- تولوا مارتي موليل: المسرح الأفريقي والتراث الاستعماري، مرجع سابق، ص٢٧.

١٩- المرجع السابق، ص ٢٧.

٢٠- ديلي لايولا: الأداء في المسرح الأفريقي، ترجمة سحر فراج، القاهرة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي الدورة الخامسة عشر، ٢٠٠٣، ص١٧.

٢١- علي شلش: الأدب الأفريقي، مرجع سابق، ص١٣٤.

٢٢- نصر عبد الرحمن: صرخات في البرية، قصص وقصائد من نيجيريا، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلة إبداع، العدد ٤٣ فبراير ٢٠١٦، ص٢٨.

٢٣- وول سوينكا: الموت وفارس الملك، ترجمة علي حجاج، الكويت، وزارة الإعلام، سلسلة من المسرح العالمي، العدد ١٢٨، نوفمبر ١٩٨٧م، ص٨.

٢٤- علي شلش: الأدب الأفريقي، مرجع سابق، ص١١١.

٢٥- علي شلش: الدراما الأفريقية، مرجع سابق، ص٣٤.

٢٦- مُحَمَّد المنسي قنديل: نيجيريا.. وثقافتها المزدوجة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلة إبداع، مرجع سابق، ص٦.

٢٧- شينوا آشما، هو شاعر وناقد وروائي كبير، ولد عام ١٩٣٠م وتوفي في عام ٢٠١٣، نشأ في مدينة صغيرة جنوب نيجيريا، وتفوق في الدراسة مما جعله يحصل على منحة دراسية، اهتم

بدراسة الأديان والفولكلور الأفريقي بثقافاته وتجلياته المختلفة، عمل مذيعاً في الإذاعة النيجيرية بعد تخرجه، صدرت له روايته الأولى الأشياء تتداعى عام ١٩٥٨، واكتسب شهرة عالمية بسبب هذه الرواية، تركز أعماله على الصراع بين القيم الغربية والتقاليد الأفريقية وكان يكتب أعماله باللغة الإنجليزية ويدافع عنها كلغة للكتابة، انتقل للحياة في الولايات المتحدة الأمريكية في سبعينيات القرن العشرين وعمل أستاذا بجامعة بروان، فائز بجائزة البوكر عدة مرات، وبعدد من الجوائز الدولية.

٢٨- زكريا أحمد: مقاربة أولى للمشهد الروائي في نيجيريا، الشارقة، مجلة الرافد، العدد ٢١٩، نوفمبر ٢٠١٥، ص٤.

٢٩- سناء صليحة: منمنمات ثقافية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الأعمال الخاصة، ٢٠٠٢، ص٤١.

٣٠- تانيلا بوني، الكويت، مجلة العربي، العدد ٦٨٣، أكتوبر ٢٠١٥، ص٣٥.

٣١- يوريس سيلانيكس، مقدمة مسرحية جواهر المعبد لجيمس إين هنشو، ترجمة نايف خرما، الكويت، وزارة الإعلام، سلسلة من المسرح العالمي العدد ٢٣١، ١٩٨٨، ص٧.

٣٢- الكتاب بعنوان (المسرح الزنجي الأفريقي ووظائفه الاجتماعية) ألفة الباحث السنغالي بكري تراورية بالفرنسية وقدمه كرسالة جامعية للمدرسة التطبيقية للدراسات العليا بباريس، ونشرته دار الوجود الأفريقي عام ١٩٥٨.

٣٣- تعددت الترجمات العربية واختلفت لاسم الكاتب باللغة الإنجليزية، فهناك من تطلق عليه وول شوينكا وولي شوينكا، وول سوينكا، لكن غالب الترجمات تجمع على تسميته وول سوينكا.

٣٤- محمود كحيلة: وول سوينكا أيقونة المسرح الأفريقي، الشارقة، مجلة الرافد، العدد ٢١٧، سبتمبر ٢٠١٥، ص١٠٦.

٣٥- نسيم مجلي: الروائي وشاعر المسرح الأفريقي وول شوينكا، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلة الرواية، العدد ١٤، ٢٠١٤، ص١٦٣.

٣٦- ضياء حامد: وول سوينكا أول أفريقي ينال جائزة نوبل للآداب، الشارقة، مجلة الشارقة الثقافية، السنة الأولى، العدد السابع، مايو ٢٠١٧، ص١٠٠.

٣٧- نسيم مجلي: مرجع سابق، ص١٦٤.

٣٨- ضياء حامد: مرجع سابق، ص١٠١.

٣٩- ناصر أحمد سنة: وول سوينكا ساحر المسرح الأفريقي، الرياض، المجلة العربية، العدد ٤٩٠، أغسطس ٢٠١٧، ص١١٣.

٤٠- ضياء حامد: مرجع سابق، ص١٠٠.

٤١- ناصر أحمد سنة: مرجع سابق، ص١١٣.

٤٢- محمود كحيلة: مرجع سابق، ص١٠٧.

٤٣- المرجع السابق: ص١٠٧.

٤٤- على شلش: الدراما الأفريقية، مرجع سابق، ص٣٨.

٤٥- فاطمة موسى: قاموس المسرح ج٣، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧، ص٨٥٩.

٤٦- ناصر أحمد سنة: مرجع سابق، ص١١٤.

٤٧- محمود كحيلة: مرجع سابق، ص١٠٨.

٤٨- المرجع السابق: ص١٠٨.

٤٩- ديلي لابولا: الأداء في المسرح الأفريقي، مرجع سابق، ص٢١٠.

٥٠- وول سوينكا: الموت وفارس الملك، مرجع سابق، ص١٩.

٥١- ديلي لا يولا: مرجع سابق، ص٢٣٢.

٥٢- فاطمة موسى: قاموس المسرح،مرجع سابق، ص٢٥٩.

٥٣- تعدد مسميات المسرحية كل حسب ترجمته، فالبعض أطلق عليها الموت وسائس خيول الملك Death and the King Horse man وآخرين أطلقوا عليها الموت وفرسان الملك، الموت وسايس الملك، لكن الإجماع بينهم على عنوان الموت وفارس الملك.

٥٤- ناصر أحمد سنة، مرجع سابق، ص١١٥.

٥٥- محمود كحيلة: مرجع سابق، ص١٠٨.

٥٦- المسرحية: ص٥٧

٥٧- وول سوينكا: الموت وفارس الملك، مرجع سابق، ص٢٠.

٥٨- المسرحية ص١٣٤

٥٩- المسرحية ص١٦١

٦٠- المسرحية ص١٦٢

٦١- على شلش: الأدب الأفريقي، مرجع سابق، ص١٢٠.

٦٢- المسرحية ص٤٦

٦٣- محمود كحيلة: مرجع سابق، ص١١٠

٦٤- وول سوينكا: الموت وفارس الملك، مرجع سابق، ص٢٧.

٦٥- المرجع السابق، ص٢٧.

٦٦- ديلي لابولا: الأداء في المسرح الأفريقي، مرجع سابق، ص٢٣٢.

٦٧- علي شلش: الدراما الأفريقية، مرجع سابق، ص٤٠.

٦٨- نسيم مجلي: الروائي وشاعر المسرح الأفريقي وول سوينكا، مرجع سابق، ص١٧٠.

٦٩- على شلش: الأدب الأفريقي، مرجع سابق، ص١١٧.

٧٠- وول سوينكا: الموت وفارس الملك، مرجع سابق، ص١٧.

٧١- علي شلش: الأدب الأفريقي، مرجع سابق، ص١١٤.

٧٢- محمود تيمور: اتجاهات الأدب العربي، القاهرة، مكتبة الآداب، ١٩٧٠، ص ١٨٨.

٧٣- ضياء حامد: وول سوينكا أول إفريقي ينال نوبل للآداب، مرجع سابق، ص١٠٢.

٧٤- نصر عبدالرحمن: صرخات في البرية، قصص وقصائد من نيجيريا، مرجع سابق، ص٢٩.

٧٥- نسيم مجلي: الروائي وشاعر المسرح الأفريقي وول سوينكا، مرجع سابق، ص١٧٠.

٧٦- على شلش: الأدب الأفريقي، مرجع سابق، ص١١٨.

٧٧- نسيم مجلي: الروائي وشاعر المسرح الأفريقي وول سوينكا، مرجع سابق، ص١٦٥.

٧٨- المرجع السابق، ص١٧١.

٧٩- سناء صليحة: منمنمات ثقافية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، سلسلة الأعمال الخاصة، ٢٠٠٢، ص ٤١.

٨٠- على شلش: الأدب الأفريقي: مرجع سابق، ص١٣٩.