الفن المعاصر

فصلية- علمية- محكمة

العددان (29 -30) صيف 2023

ملف العدد:
خارطة التراث الشعبي في مصر

العددان (29 - 30)

مجلة الفن المعاصر

أكاديمية الفنون

الفن المعاصر

رسالة الفنون من مصر إلى العالم

العددان (29 - 30)

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

رقم الإيداع
6269 - 2011
الترقيم الدولي
3639 - 1110

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

مدير التحرير
أ.د. مدحت الكاشف

سكرتير التحرير
شيماء توفيق

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

المدير الإداري
صفاء عباس

المراجعة اللغوية
إيناس أحمد

الإخراج الفني
د. الشريف منجود

الغلاف بريشة
الفنان إسلام النجدي

شروط وأحكام النشر في المجلة

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

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

يراعي الباحث القواعد العلمية في كتابة البحث.

أن يكون البحث متناسبًا مع طبيعة المجلة البحثية.

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

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

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

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

المسرح

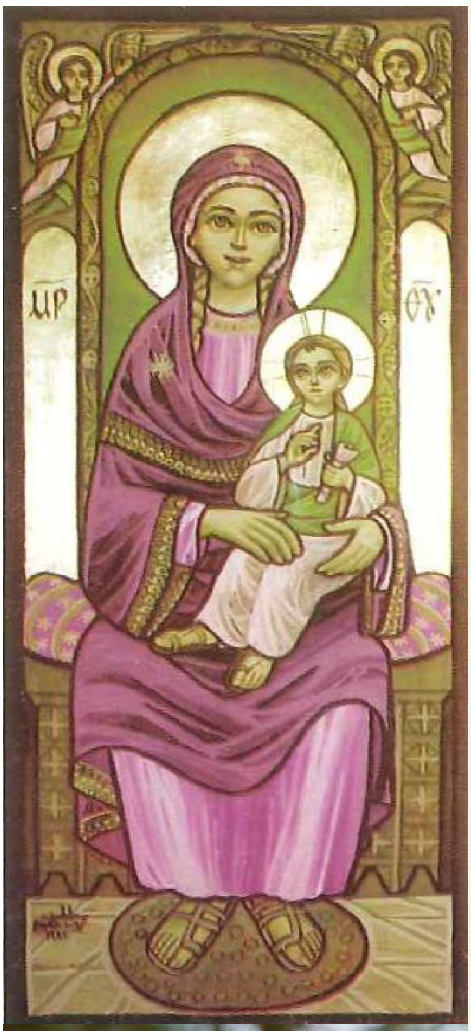
- نظرية التلقى وإشكالية المعالجة الدرامية — د / أمانى يوسف 11
- دراما العبث عند أرابال — د / عماد العكارى 23
- ملامح التجريب فى المسرح الكويتى — د / عبد الله العابر 41
- دور الوسائل الإعلامية فى الحفاظ على الهوية الثقافية والاجتماعية للش باب — د / نجم راشد 55

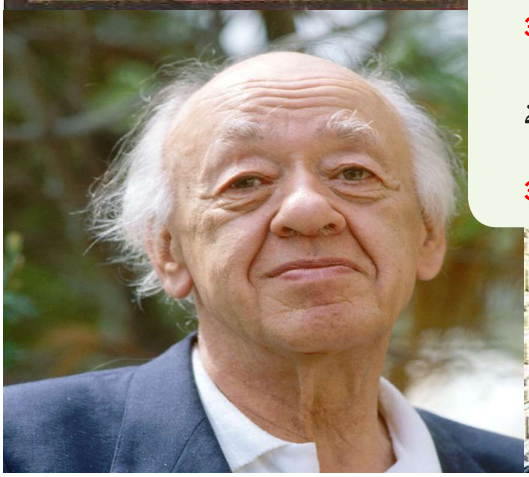
السينما

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

ملف العدد

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





التراث والهوية

أ.د/ غادة جبارة
رئيس التحرير ورئيس أكاديمية الفنون

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

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

التراث والفنون المعاصرة

أ.د/ مدحت الكاشف
مدير التحرير

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

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

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

ملف العدد

خارطة التراث الشعبي في مصر

المسرح الأفريقي وإشكاليات الهُوية (المسرح الغاني أنموذجا)

أ.م. د. سعداء الدعاس*

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

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

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

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

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

تارة أخرى عبر الاستعباد وتحويل الإنسان إلى شيء يُباع ويُشترى.

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

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

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

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

الاستعمار والقومية الأفريقية:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

في ظل الخصوصية ذاتها، تتبادر إلى الذهن

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

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

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

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

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

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

المسرح من رحم البيئة:

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

الذي تعتبره شيطانيا وهمجيا"[23].

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

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

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

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

> أن الأنواع المسرحية المطروحة (السياسي، الاجتماعي، والديني) لا تغطي حاجة الإنسان الأفريقي بالتأكيد

سواء كانت هذه الثقافة نابعة من الدين أو الأدب والقانون "[83]. ومن الجدير بالذكر، ولأهمية التراث الشفهي في هذه المنطقة تحديدا، فقد خصصت الباحثة أسماء يحيى الطاهر فصلا "التراث الشفهي في أفريقيا" في كتابها المعنون بـ "المسرح الأفريقي المعاصر – دراسة في الدراما الأدائية" مستعينة برأي[93] ليز غانر في هذا الشأن "الشفهية كانت الوسيلة التي من خلالها أعلنت أفريقيا عن وجودها، وعن تاريخها قديما قبل وجود الاستعمار الغربي"[04] وتؤكد غانر في مقالها سالف الذكر "إذا كانت اللغة المنطوقة تلعب دورا مهما في إنتاج وإعادة إنتاج المجتمع، فإنه في حالة الشفهية تكون اللغة ممزوجة مع أدائية الجسد"[14].

جاء ذلك الطرح من منطلق أن القارة الأفريقية، على عكس الحضارة الإغريقية التي عرفت التدوين مبكرا "في حين إن الحضارات أو الثقافات الأفريقية بمعنى أدق، لم تعرف الكتابة والتدوين إلا في الشمال، ثم تأخرت الكتابة والتدوين كثيرا في الجنوب بعد ذلك. وظل المسرح في تلك المناطق –على مدى القرون– نشاطا شفويا ومرتجلا شأنه في ذلك شأن الأدب الشعبي. ولم يعد وقفا على الأغراض الدينية أو الشعائرية"[24]. وتتطرق أسماء الطاهر في كتابها –سالف الذكر– إلى جدلية مهمة تتعلق بالثقافة الشفهية وأسبابها في أفريقيا، باستعانتها برأي لآلان ريكار الذي يُفند بعض الطروحات التي تُشير إلى أن الثقافة الشفهية مردها إلى الجهل وعدم معرفة الكتابة، حيث إن الكتابة تمثلت في التدوين عبر النقوش على الصخور، الأقنعة، التماثيل والأهرامات. وتقول الطاهر في هذا الشأن "أرى أن "ريكار" يقترح بهذا الفهم رؤية جديدة أوسع لمفهوم الكتابة الذي لا يعتمد فقط على الحروف، بل يمكن أن يكون عبر أي وسيط لغوي قادر على التدوين، وتلك هي الحالة في أفريقيا"[34].

في جميع الحالات، فقد أثرى هذا التعدد في المصادر الحياة المسرحية الأفريقية في الشكل والمضمون على حد سواء، وإن وجد المتابع لهذه الأعمال، أن غالبيتها تنحو المنحى الاجتماعي في طرحها الممزوج بالضرورة بالطرح السياسي، الأمر الذي سيبيّنه تناولنا للنصوص الغانية الثلاث بالعرض والتحليل.

فهذا الانسياق وراء المسرح الاجتماعي مرده بالتأكيد اتجاه عام في الحركة المسرحية العالمية، التي باتت تهتم بالإنسان كفرد بذاته، يشكل بنية مهمة من بنى المجتمع الذي لا نستطيع تجاهل قضاياه، التي في أساسها تمثل

قضايا سياسية ودينية في الوقت ذاته.

غير أن الأنواع المسرحية المطروحة (السياسي، الاجتماعي، والديني) لا تغطي حاجة الإنسان الأفريقي بالتأكيد، مما يجعلنا نتوقع وجود أنواع أخرى مرتبطة بالفنون الشعبية بعض الشيء[44]، حيث يصبح من الصعب توفير هذه الأعمال بسبب شعبيتها التي جعلتها إرثا لم يحتج الإنسان الأفريقي إلى تدوينه، بما أنه ما زال يمارسه في احتفالاته وطقوسه المعتادة، الأمر الذي جعل بعض الفرق الشبابية تتخذ منه مصدرًا أساسيا في أعمالها التجريبية التي لم يرتبط أغلبها بنص مكتوب[54].

نصوص مسرحية من غانا[64]:

اخترنا لهذه الدراسة ثلاثة نصوص مسرحية، لثلاثة كتاب أفارقة ينتمون جميعهم إلى بلاد الذهب (غانا)، والنصوص هي على التوالي[74]:

1-نص: المتعامون Blinkards (1915)، للكاتب كوبينا سكيي Kobina Sekyi (1892- 1956).

2-نص: الجمعية الأدبية The Literary Society (1958)، للكاتب هنري أوفوري Henry Ofori (1925[84]– 2013).

3-نص (هرج ومرج في المنزل) Laughter and Hubbub in the House (1970)، للكاتب كويسي كاي Kwesi Kay (ولد في عام 1940[94]).

وفيما يتعلق باختيارنا لنصوص من غانا تحديدا من بين جميع دول قارة أفريقيا السوداء، فإن ذلك جاء للسببين التاليين:

1-تُعتبر (غانا) أول دولة تحصل على استقلالها في غرب أفريقيا، بعد قرون من الاستعمار، حيث تناوب عليها البرتغاليون ومن ثم الهولنديون وأخيرا البريطانيون لتحصل غانا على استقلالها في عام 1957، بعد معاناة

تجاوزت الستين عاما منذ عام 1896.

2- تمتاز غانا بأراضيها الخصبة الغنية بثروات طبيعية هائلة، أبرزها المعادن، وهذا سبب تسميتها (ببلاد الذهب)، مما جعل منها مطمعا كبيرا للاستعمار.

أما فيما يتعلق بأسباب اختيارنا لهذه النصوص تحديدا من بين جميع النصوص الغانية فنستطيع أن نوجز الأسباب على النحو التالي:

1-كل نص منها يمثل حقبة زمنية مختلفة، حيث نجد أن النص الأول (المتعامون) كتب في عام 1915، أي أثناء الاستعمار، مما يجعله مُعبرا عن الوضع الراهن حينها ضمن ظروف قهرية. أما النص الثاني (الجمعية الأدبية) فقد كتب في عام 1958، أي بعد عام واحد من تاريخ الاستقلال، مُعبرا عن مرحلة انتقالية من الاستعمار إلى الاستقلال. في حين إن النص الثالث (هرج ومرج في المنزل) قد كتب في عام 1970، أي بعد مرور أكثر من عقد على الاستعمار، وبعد تشكيل وجهة نظر تجاه المراحل السابقة.

2-يُعد مثقفي غانا من أهم ثرواتها البشرية، حيث كتبوا بلغات أخرى إضافة إلى لغتهم الأصلية، الأمر الذي جعل من النصوص (المختارة) أكثر انتشارا، كما أن طروحاتها تُعنى بالقارة بأكملها خاصة وأنها تحمل في ثناياها همّا أفريقيا مشتركا، لا يخص المواطن الغاني فحسب، بل يعني بالإنسان الأفريقي بصورة عامة.

3-تدور جميع هذه النصوص في فلك قضية العنصرية الشديدة التي يواجهها الإنسان الأفريقي، وإن اختلفت في المعالجة والشكل الذي قدم به كل كاتب مسرحيته.

4-ينتمي كل كاتب من الكتاب الثلاثة لجيل مختلف عن الآخر، مما يجعله يمثل مرحلة زمنية مغايرة بكل ما تحمل من أفكار وطروحات، ولهذا التنوع أثره في المنجز المسرحي الخاص بكل كاتب، حيث ولد سكيي في عام 1892، في حين ولد أوفوري في عام 1925، وأما كاي فقد ولد في عام 1940.

وبالتالي، فنحن أمام نصوص مختلفة في ظروف كتابتها وعلاقة تلك الظروف بالاستعمار، لكتّاب يتقاطعون في الانتماء ويختلفون في النشأة بانتمائهم لأجيال مختلفة.

أولا: مسرحية (المتعامون)[05]:

تُشكل عتبة النص الأولى (المتمثلة في العنوان) الأثر الأول على المتلقي، فمن خلالها تنطلق الرسائل، وبمعطياتها يتكوّن أفق التوقع ببعده الجمالي والنفسي.

وفي نص (المتعامون)، نجد أن دلالة العنوان (المكوّن من كلمة واحدة) تشي بمحتواه بصورة مباشرة، ومن السهل تحديد القضية التي يُثيرها النص، فالكلمة أصلها (تعامى) وتعني لغويا "(تعامى) عن الشيء: تغافل عنه"[15]، وهو المعنى ذاته في العنوان الأصلي للنص Blinkards المستمد من فعل (Blink) الذي يعني حركة إغلاق العين وفتحها بسرعة خاطفة.

يتعزز معنى صفة (التعامي) بمجرد قراءة الصفحات الأولى من النص، لتؤكد لنا أنها صفة أطلقها الكاتب على مجموعة الأفارقة الذين تغافلوا عن تقاليدهم، حيث تُناقش المسرحية قضية التقليد الأعمى للغرب، الأمر الذي بات

في فترة من الفترات أمرًا معتادًا في القارة السوداء خاصة إبان فترة الحملات الاستعمارية التي توالت على القارة، أو حتى إبان فترة ما بعد الاستعمار وما خلّفه من هشاشة فكرية لدى بعض فئات المجتمع الأفريقي، وهو أمر متوقع في ظل محاولة الهدم القيمي والفكري والهوياتي، التي كانت تمارسها الحملات الاستعمارية، خاصة مع فئة الشباب.

وإذا كان نص (الجمعية الأدبية) –كما سنلاحظ لاحقًا– يتعرض للقضية نفسها بموارية شديدة، فإن نص (المتعامون) يعرضها بوضوح شديد وبسخرية أشد.

ومن اللافت للنظر، أن كاتب (المتعامون) كوبينا قرر إعادة الأمور إلى نصابها، كما يؤمن، بحيث تعامل مع جميع من لقّبهم بالمتعامين بما يحقق وجهة نظره، الأمر الذي سنوضحه من خلال مناقشتنا للنص.

قضية الانسلاخ عن الهُوية:

يستعرض النص حياة مجموعة من الأفراد والأسر الأفريقية التي بات همها الوحيد كيفية الانسلاخ عن جذورها الأصيلة واستبدالها بجذور إنجليزية دخيلة، وتتجلى تلك الدعوة في النص من خلال ما تقدمه السيدة (بروفيوزم) للآخرين، حيث أقدمت على تعليم إحدى الفتيات المنتميات لطبقة اجتماعية متواضعة (فن الإتيكيت) الغربي، إضافة لإصرارها الدائم على أن يسلك زوجها مسلك الإنجليز في لباسهم وتصرفاتهم رغم رغبته الشديدة بالإبقاء على الطراز التقليدي الوطني بالنسبة لملابسه[25] وتصرفاته.

هذه الدعوة الجادة من قبل السيدة (بروفيوزم)

> أن للكوميديا عدة وسائل لتتحقق في النص المسرحي، لعل من أبرزها المفارقة، التي تنشأ من عدة مستويات

التي قضت بضع سنوات في إنجلترا تقابلها وبقوة أكبر دعوة مضادة من قبل المحامي الشاب السيد (أونيمدزي) الذي قضى هو الآخر سنين دراسته في إنجلترا، موضحًا المؤلف –وبمباشرة أحيانًا كثيرة– الفروقات الجوهرية بين الاستفادة من الغرب وعلومهم لتطوير الواقع الذي نعيشه مع الاحتفاظ بخصوصية هذا الواقع، وبين أن تقليد الغرب بكل تصرفاتهم حتى غير المنطقية منها مما يؤثر على خصوصية الإنسان وثقافته ويجعله مصدر سخرية للآخرين، فعلى سبيل المثال: نجد أن من أبرز التصرفات اللامنطقية التي تقوم بها السيدة بروفيوزم، إصرارها الإبقاء على رماد السيجار على السجاد كما يفعل الإنجليز لتقتل العث كما تفعل صديقتها هناك.

وكما نلاحظ، فإن فكرة النص بسيطة جدا، لا تتجاوز حدود الشكليات (طريقة تناول الطعام، الأزياء، أسلوب الكلام... إلخ) دون الغوص

> عاد المؤلف الأمور إلى نصابها في نهاية المسرحية، فقد أدرك الجميع بشاعة الجرم الذي اقترفوه بحق حضارتهم ودينهم وشعبهم،

في الأبعاد الفكرية والاجتماعية التي أدت بهذه الشخصيات للتفكير في هذا المسلك الذي يعزز الانسلاخ عن البيئة الأم بكل معطياتها.

تتوالى الأحداث في (المتعامون) بسلاسة، استطاع من خلالها الكاتب أن يصل بنا إلى ذروة الحدث دون أن نشعر بوجود مسافة بين الحدث السابق واللاحق، فبينما تسير الأحداث في اتجاه واحد يعبر عن رغبة السيدة في تغيير ما حولها ليصبح كالوضع الأوروبي الذي عاشته سابقًا، نجد أن المؤلف أدخل حكاية جانبية لتكون هي مصدر التصاعد في الأحداث بعد ذلك، وهي علاقة الحب التي ربطت بين السيد (أوكادو) والآنسة (تسيبا) التي تعهدت السيدة (بروفيوزم) بتعليمها الإتيكيت الأوروبي.

بعد قصة حب على الطريقة الأوروبية اختلى فيها الشاب بفتاته مرارًا، يتزوج الشابان في الكنيسة دون مراسيم أفريقية تقليدية بحجة التطور والحضارة، مما يؤدي إلى موت والدة (تسيبا) بالسكتة القلبية، لكن جدتها لوالدتها لا تقف عاجزة حيال ما يحدث، حيث تأتي من قريتها البعيدة لتأخذ حفيدتها وتزوجها بعد ذلك زواجًا تقليديا من آخر، مما يحدو بالسيد أوكادو للجوء إلى الشرطة، لكن المحكمة تدينه باغتصاب الفتاة وبعدم صحة عقد الزواج كونه لم يتم على الطريقة التقليدية، بل تم في الكنيسة التي لا تمثل شيئًا لدى الإنسان الأفريقي وهنا نلحظ بشدة جرأة الكاتب في التقليل من شأن الديانة المسيحية مباشرة. وانتصاره في الأحداث ونهاياتها للتقاليد الأفريقية الأصيلة، سواء من خلال مشهد المحكمة، حيث عبر عن وجهة النظر التقليدية شخصية المحامي السيد (أونيمدزي) الذي كان ندًّا شرسًا للسيدة (بروفيوزم) أو من خلال المسار النهائي للشخصيات، حين أعجبت السيدة (بروفيوزم) بالمحامي ونجاحه في القضية، مما جعلها تقرر العودة إلى جذورها خاصة بعد أن حاول خادمها وهو في حالة سكر شديد أن يعتدي عليها مقلدًا تلك القبل التي كان يراها بين سيده وسيدته، على غرار الشخصيات الأوروبية.

من جانب آخر، وبما أن للكوميديا عدة وسائل لتتحقق في النص المسرحي، لعل من أبرزها المفارقة، التي تنشأ من عدة مستويات، من بينها الفروقات الاجتماعية بين واقع الشخصية وما تصبو إليه، فإن هذا ما اعتمده المؤلف في مسرحيته المكونة من أربعة فصول. فالمتعامون عمل على إثارة الضحك من خلال المواقف والتصرفات الصادرة من أهل المدينة البسطاء من جانب، والراغبين في التطوير الشكلي من

جانب آخر مثل السيـــدة (بروفيوزم) ومجموعة سيدات ورجال الطبقة الراقية، كما استغل المؤلف بعض الجمل والحوارات لتكون مصدرًا آخر من مصادر الكوميديا في مسرحيته.

إلى جانب المفارقة، اعتمد المؤلف من جانب آخر على عنصر المفاجأة (نلاحظ أن محاولة السيدة بروفيوزم الغناء بالإنجليزي جعلها مصدرًا للسخرية خاصة من قبل الآنسة تسيبا التي جاءت لتتعلم كيف تصبح غربية، فقد علقت تسيبا على غناء السيدة بالآتي "ليفعل أولئك الذين عاشوا في إنجلترا ما يحلو لهم، فليس هذا من شأني، فإنهم عندما يعودون من هناك تتغير أصواتهم إلى أصوات مضحكة جدا، لعل سبب ذلك البرد الذي يتعرضون له هناك"[35].

ولعل من أطرف الجمل التي أوضحت مدى الهوة الكبيرة بين المجتمع الأفريقي البسيط وبين المقلدين للغرب من محدثي النعمة، هو ذلك الموقف الذي تحاول من خلاله السيدة (بروفيوزم) تعليم خادمها الإيتيكيت، خاصة حين يدعوهم للطعام، "السيدة: قل الغداء جاهز يا مدام"، بينما الخادم يكرر "تعالوا كلوا"[45].

وبساطة الخادم تجعله لا يستطيع أن يداري دهشته (في الفصل الأول) حين يشاهد السيد والسيدة بروفيوزم يقبلان بعضهما، كونه في مجتمع لا يقبّل فيه الأزواج بعضهم على الملأ.

النهاية الحتمية للمتعامين:

كما هو واضح في العرض السابق للنص، أعاد المؤلف الأمور إلى نصابها في نهاية المسرحية، فقد أدرك الجميع بشاعة الجرم الذي اقترفوه بحق حضارتهم ودينهم وشعبهم، وقبل كل شي أنفسهم، فلم يعد هناك زيف أو خداع في محاولة إقناع الذات بمدى مناسبة كل ما هو غربي في الشكل والفعل لشعوب لها خصوصيتها التي لا يعرف قيمتها الحقيقية إلى أبناء تلك القارة.

وعلى الرغم من أن كاتب النص قد درس في بريطانيا[55]، بل إن عائلته تعيش هناك، فهو- وكما يبدو من الطرح الفكري في مسرحيته التي نشرت للمرة الأولى في عام 1915-متمسك ببلاده وعاداتها وتقاليدها، حتى إن هذا الاتصال بالجذور الأفريقية بدا واضحًا في النشأة التي نشأها ابنه الأكبر، الذي كتب تصدير النص بفخر شديد بوالده من جانب وبيئته من جانب آخر، حيث قدم عرضًا جيدا لخصوصية بيئته الأم بحب شديد أوضح فيه كيف كان تعلق والده الكبير بهذه الخصوصية، فيقول الابن (إتش سكيي) "كان المؤلف يرتدي ملابسه القومية الفضفاضة في جميع الأوقات"[65].

وتأكيدا لرؤيته، اهتم الكاتب ببث الرسائل المباشرة للمتلقي على لسان الشخصيات، حيث يقول السيد أوني "إن أكابر رجالنا الوطنيين الأصليين، الذين يعتزون بقوميتهم كل الاعتزاز أكثر حكمة وصحة وأكثر احترامًا وجلالا بمراحل من أولئك الذين يقلدون العادات الإنجليزية"[75] حيث يتضح من العبارة السابقة، رغبة المؤلف اختصار الرسالة التي أراد توجيهها عبر نصه، بعبارة واحدة ودون مواربة.

2-مسرحية (الجمعية الأدبية)[85]:

منذ الوهلة الأولى، يُؤطر المؤلف نصه ببعد نخبوي ما، باختياره لعنوان خاص بفئة معنية

بالأدب. فالجمعيات الأدبية، ذات توجه ثقافي محدد، ينضم إليها كل من يهتم بهذا المجال ولديه منجزٌ فيه، مع الأخذ بعين الاعتبار، أن المعنى باللغة العربية يتطابق تماما والعنوان الأصلي للنص The Literary Society.

باختيار المؤلف لهذا العنوان، وبعد قراءة الفصل الأول من النص، يتأكد للمتلقي الغرض الأساسي من هذا الاختيار، والذي يبدو أنه رغبة في كسر أفق التوقع لدى المتلقي، الذي بدلا من أن يتعرف على نص بمعطيات أدبية يُفاجأ بشخصيات مدعية، على عكس عتبة النص تماما، حيث تطرح المسرحية قضية هشاشة المجتمع الأفريقي بعد أن نال الاستعمار من بنيته التحتية، فأصبح الجميع يقضي وقته في التفكير بسفاسف الأمور، للدرجة التي تنتفي معها أحقية الأولويات بالمناقشة.

ورغم بروز هذه الفكرة في النص الأول (المتعامون)، إلا أنها كانت على مستوى الشكل فقط، حيث جعل الهشاشة نابعة من الرغبة في تقليد الغرب تقليدا أعمى. أما في نص (الجمعية الأدبية)، فقد تم تناول الفكرة على مستوى المضمون، حيث زعزع التقليد الركائز التي يتكئ عليها بناء الإنسان، فوصل الضعف إلى مرحلة عميقة جعلت من هذا المجتمع في حالة عجز تام حتى عن إيجاد حل لمشاكله البسيطة جدا، ليظل يدور على إثرها في حلقة مفرغة لا تعبّر إلا عن خواء حقيقي يعم هذه الفئة التي اختارها المؤلف لتعبر عن المجتمع من خلال اجتماع يدور في أحد الأندية الثقافية.

على جانب آخر، وبينما قرر مؤلف نص (المتعامون) أن يقدم رسائله التوعوية في إطار من التراجع والندم الذي تبديه الشخصيات في نهاية المسرحية، نجد أن الكاتب (هنري أوفوري)[95] قد ترك النهاية مفتوحة في نص (الجمعية الأدبية)، حيث جعل الإشارة الأخيرة في النص تدل على استمرار مسلسل التفكك الذي يغرق فيه هذا المجتمع في ظل أفراد يحاولون استعارة ثقافة الآخر مستغنيين عن

ثقافتهم الخاصة.

من اللافت للنظر أن النص رغم واقعيته، إلا أنه يتماس مع الحالة العبثية التي يعيشها الإنسان حين يظل غارقا في متاهة الحياة، خاصة وأن النص مكتوب بعد الحرب العالمية الثانية لذلك نجده مشوب بفوضى المفردات، التي تكون أحيانا بلا معنى. وتدفع الإنسان إلى حالة من الاندماج في الأحاديث التي لا طائل منها.

يتناول النص مجموعة من الشخصيات (النمطية)، التي قد يصادفها الإنسان في حياته ويضعهم في مواجهة بعضهم البعض عند تأسيسهم لجمعية أدبية. فالحوارات تدور بين شخصية جاهلة وأخرى متعالية وثالثة فظة ورابعة تعشق المغامرة.. وهكذا.

جميع تلك الشخصيات، تتناقش في قضايا لا قيمة لها، وتمارس تصرفات غريبة لا تنتمي لمجتمعها وبيئتها، وكل ذلك في قالب كوميدي، ينبع من سذاجة الطرح أحيانا، والمفارقات أحيانا أخرى. اعتمد هنري أوفوري في نصه الحوارات الطويلة جدا، خاصة فيما يتعلق بقراءة محضر الاجتماع السابق، والذي احتوى على العديد من المعلومات الصحيحة وغير الصحيحة دون الحاجة الفعلية لها سوى أنها تعمل على استنفار الأعضاء ما بين مؤيد لصحة تدوين كاتب السر لهذه المعلومات، ومعارض لهذا التدوين معتبرينه نوعًا من التجني على رئيس الجلسة الذي أنكر تماما قوله مثل تلك المعلومات المغلوطة، وكان بإمكان الكاتب الاكتفاء بمعلومتين أو ثلاث للوصول لهذا الغرض، الذي لا ننكر على الكاتب أنه استطاع من جانب آخر أن يصل إلى خلاف درامي منطقي بين الأعضاء، أكد من خلاله مدى ضعف وخواء هذه الفئة، التي تطالب العامة بالاهتمام بالثقافة والأدب، وهو ما يدل عليه اسم الجمعية، بينما في الواقع فإن هذه المجموعة تقضي وقتها في تصفية الخلافات الشخصية بين أعضائها من جانب، ومناقشة أمور هامشية لا قيمة لها مثل المعلومات التي ثبت في النهاية خطؤها، أو رسوم اشتراكات الأعضاء التي لم يدفعها البعض، بل إن المؤلف ينهي النص بدعوة أحد الأعضاء توفير الجمعية زوجين من قفازات الملاكمة لإعطاء فرصة للأعضاء بالاشتباك الكامل.

> فإن المؤلف حين وضع عنوانه الأصلي، أراد أن يوحي للمتلقي بالفوضى والضوضاء لا أن يصرح له بحجمهما

كتب هنري أوفوري هذه المسرحية للإذاعة، الأمر الذي قد يبرر لنا عدم اهتمام المؤلف بكتابة الإرشادات المسرحية، وإن كان المؤلف لم يكتفِ بتجاهل الإرشادات المسرحية المرئية، بل أغفل الإرشادات المسموعة أيضا، والتي تُعد دعامة أساسية للكتابة الإذاعية بالتحديد.

كما أن الحوارات الطويلة جدا، والتي اكتظت

> فإذا كانت الجريمة قضية قد تحدث في أي مجتمع آخر، إلا أن الدوافع خاصة بهذا المجتمع الذي عانى

بها مسرحية (الجمعية الأدبية) تجعلنا نتسائل عن صلاحية هذا النص تحديدًا لأن يقدم في الإذاعة لمتلقٍ يتعامل مع هذا العمل بحاسة السمع فقط، مما قد يتسبب في هبوط الإيقاع، خاصة بفضل تكرار بعض المفردات، والأفكار التي تعتمد عليها الكثير من الحوارات، الأمر الذي قد يؤدي إلى الملل.

3- مسرحية (هرج ومرج في المنزل)[06]:

يتكون العنوان من أربع كلمات آخرها المنزل، مما يوحي بأن النص تدور أحداثه في إطار الحياة الأسرية، أما كلمة الهرج، فحين تُطلق على (القوم) فهي تعني "وقعوا في فتنة وقتل واختلاط"[16]، وقد وردت في حديث شريف، بمعنى القتل[26]. وأما مرج، فتعني "الفساد- القلق والاختلاط والفتنة"[36]، وحين يجتمعان في جملة واحدة" بينهم هرج ومرج (بسكون الراء مزاوجة): اختلاط وفتنة وتشويش واضطراب"[46].

بناء على المعنى السابق الذي يشي به العنوان المترجم للغة العربية: هرج ومرج في المنزل، فإن المتلقي سيتوقع نصا يرصد الكثير من الفوضى التي تشيعها بعض السلوكيات بين أبناء البيت الواحد، تصل إلى حد الاضطراب وربما القتل كما أشار المعنى السابق.

لكن اللافت للنظر، أن العنوان الأصلي للنص، وقعهُ أخف وطأة من ترجمته باللغة العربية، فحين نقول: Laughter and Hubbub in the House، فإن الكلمة الأولى (Laughter) يشرحها قاموس (Longman)"when you laugh, or th sound of people laughing: a roar of laughter"[56]، بمعنى الضحك بصوت عالٍ، أما الكلمة الثانية (Hubbub)، فيشرحها القاموس:"many noises heard at the same time: the hubbub crowd"[66]، بمعنى الإزعاج والضوضاء الناتجة عن الزحام.

في المقابل، وبقراءة النص، نكتشف البعد الحقيقي لذلك الإزعاج وتلك الفوضى، قسوة الدوافع من جانب، وشناعة النتائج من جانب آخر، الأمر أدى بإحدى الشخصيات إلى حد ارتكاب جريمة القتل.

وبذلك، فإن المؤلف حين وضع عنوانه الأصلي، أراد أن يوحي للمتلقي بالفوضى والضوضاء لا أن يصرح له بحجمهما، أن يُهيّء المتلقي للاضطراب والإزعاج لا أن يخبره بنتائجهما.

أما المترجم، وبسبب قراءة النص، ومعرفته الكاملة بأبعاده، فقد قرر ترجمة العنوان بمعنى يوحي بكل ذلك، ولم يختر عنوانا يقصد به الفوضى/ الاضطراب/ الإزعاج/ الضوضاء كما أراد المؤلف، بل اختار الهرج الذي يفصح مباشرة بالقتل.

عنصرية مقيتة:

مسرحية (هرج ومرج في المنزل) للكاتب (كويسي كاي)[76] ولعله من المهم أن نذكر أن هذا الكاتب كسابقه (كوبينا سكيي) عاش في بريطانيا، بل إن (كاي) ظل إلى حين ترجمة النص يعيش هناك، وبالتالي فكلاهما لمسا عن قرب معاناة الإنسان الأسود في بيئة عصبية كالبيئة الأوروبية، والبريطانية تحديدًا.

تتميز هذه المسرحية بأنها تشبه الأسلوب الغربي في تقنيتها الكتابية من جانب، وفي تناولها للقضية المثارة من جانب آخر، فالتقنية هي ذاتها التي تسمى بـ (ملهاه غرفة الاستقبال– drawing room comedy)، كون الأحداث تدور في غرفة جلوس عائلة السيد يعقوب أجري والسيدة لوسي أجري، وأما الشخصيات المتعددة في النص فتخرج من الغرفة/ المشهد وتدخل إليها باستمرار، في إطار عام من السخرية أحيانا والمأساة أحيانا أخرى.[86]

أما بالنسبة للقضية التي يطرحها النص، فتنطلق من صلب معاناة أبناء القارة السوداء حيث العنصرية التي يعاني منها الأفريقي، سواء داخل أسوار بلاده (أثناء الاستعمار) أو خارجها (أثناء وبعد الاستعمار). كل ذلك يتم عرضه من خلال تركيز النص على جريمة يرتكبها أحد أبناء عائلة (أجري)، والتي تتجسد على خشبة المسرح بتقنية الاسترجاع (Flashback).

فإذا كانت الجريمة قضية قد تحدث في أي مجتمع آخر، إلا أن الدوافع خاصة بهذا المجتمع الذي عانى، ولا يزال، حيث إن سبب الجريمة المتمثل في العنصرية التي مورست على القاتل من قبل، تجعلنا نتذكر أننا أمام معاناة أفريقية، سنحاول استعراضها من خلال الآتي:-

يُعالج النص معاناة طالب غاني، قد يعاني منها أي طالب أسود آخر من أي جنسية كانت، حين سافر للدراسة في أوروبا، فقد تجسدت تلك المعاناة من خلال الشاب (روبرت) الذي ذهب للدراسة في بريطانيا وأخوه (إيمانويل) الذي درس في موسكو، لكنهما عادا بكثير من الحزن والألم لما لاقياه من عنصرية شديدة للونهما الأسود، خاصة (إيمانويل) الذي لم يستطع أن ينجح في دراسته بسبب هذه المشكلة فعاد بقليل من العلم وكثير من الألم والحقد على ذلك المجتمع مما أدى إلى قيامه بجريمة قتل في حق فتاة روسية بريئة أثناء زيارتها لبلاده. تخيّل أنه بقتلها يقتل كل الروس الذين أهانوه سابقًا في بلادهم.

بينما تميّز عنه أخاه (روبرت) بأنه واجه المشكلة بانكفائه على الدراسة لحين تخرجه وتفوقه في بريطانيا، فعاد لبلاده حاملا معه شهادة جامعية أهلته للعمل في موطنه، إضافة للخبرة والثقافة التي اكتسبها من تلك الفترة، مما حدا به أن يتجه للتفكير في السياسة التي تعيشها بلاده وأهمية دور المثقف في تغيير الوضع الراهن إلى الأفضل، الأمر الذي أدى إلى محاولته إقامة تنظيم سياسي، لكنه بعد ذلك انشغل بجريمة أخيه الأصغر.

وكما نلاحظ فإن النص، تعمّد فصل معاناة إيمانويل وروبرت، تبعاً للدولة التي أقام فيها كل منهما، في إشارة واضحة من الكاتب إلى الفروقات التي تميز كل بلد عن الآخر حتى

على المستوى العنصري. فلم يأت القتل بيد (إيمانويل) ولا (روبرت) عبثا، كون الشخصية الأولى قضت سنوات الدراسة في روسيا.

وكما نلاحظ فقد حرص المؤلف على بث رسائله، بلسان جميع الشخصيات، إلى درجة المباشرة الفجة أحيانا، والتي عملت على الإعلاء من صوته (كمؤلف) بوضوح شديد.

أولى تلك الرسائل، تمثلت في التعبير عن وجهة نظر المجتمع الأفريقي (الأسود) بالشبان البيض، وذلك عند الحديث عن مشاعر الخيبة والخذلان التي أصابت ابنة (يعقوب أجري) جراء هجر شاب أبيض لها "وقعت في غرام واحد من أولئك الشبان البيض الذين يأتون للعمل هنا... إلا أن الرجل عاد إلى وطنه فهجرها. وهكذا، فإنها تجلس هناك، طوال اليوم، تغني وتندب حظها العاثر"[96]، وهكذا تتضح نظرتهم عن الغرب، عند الحديث عن حياة روبرت في الغربة "إنه يذهب للبحث عن النساء الساقطات، أليس هذا هو ما كان يفعله في إنجلترا؟"[07].

وتتضح وجهة النظر، التي تتحول إلى (عنصرية مضادة)، حسب اللون والجنسية أيضا وذلك حين تتساءل إحداهن عن جنسية الفتاة التي حملت من روبرت جراء علاقة غير شرعية "وهل الفتاة إنجليزية؟"[17]، فترد عمة روبرت قائلة "وماذا تظنين؟ إنجليزية أو غير إنجليزية، لا يهم، لقد كانت فتاة بيضاء على كل حال"[27].

وعندما يتم محاصرة إيمانويل للاعتراف بجريمته، نلاحظ أن الشخصية تفرغ كل ما عانته بسبب العنصرية، بكلمات مباشرة، حتى باتت وكأنها تتحدث بصوت المؤلف ذاته "لقد قاسيت كثيرا في موسكو؛ فقد كانوا يدعونني "زنجيا حقيرا ويشتمونني. وقد أسكنونني في جحر حقير قذر، تفوح منه الروائح النتنة، ويعج بالفئران، ولا يصلح لسكنى الآدميين."[37] ويسترسل إيمانويل في مونولوج طويل ومؤثر "ولكنني أيضا إنسان من لحم ودم، له متطلباته العادية المتواضعة (...) طلبت فقط أن يعاملوني كإنسان؟"[47] ولعل الجملة الأخيرة هذه حددت أولى آثار العنصرية في النفس البشرية، وهي أن الإنسان يشعر بفقدان آدميته، بل إن الحقيقة التي تكمن خلف هذه الكلمات، تؤكد على أن الشخص العنصري أيضا يفقد آدميته.

ويحدد (إيمانويل) السبب الرئيسي لهذه المعاملة القاسية والعنصرية المقيتة تجاهه "فهل حكم عليّ بالعذاب المرير لا لسبب إلا لأني خُلقت بجلد لونه أسود؟!"[57]، وحتى لا يربط المؤلف معاناة (إيمانويل) بروسيا فحسب، فقد أضاف على لسان (روبرت) "لقد قاسينا جميعا من غير سبب، لقد قاسيت أنا في إنجلترا أيضا"[67].

ولا يتوقف النص عن تساؤلات (إيمانويل) تجاه ما يفعله البشر فقط، بل يتجاوز ذلك لتساؤلات وجودية أيضا "هل هي مشيئة الله أن يكرهنا الناس لأن لون بشرتنا أسود؟"[77].

تساؤلات إثر تساؤلات، يطرحها (إيمانويل) بعد أن اضطر للاعتراف بجريمته في حق فتاة لا ذنب لها في كل ما مر به من حياة قاسية حين كان في بلادها.

على ما يبدو، فإن (كويسي كاي) قد احتار في كيفية حل مشكلة (إيمانويل)، وتتمثل الحيرة في عدم رغبة المؤلف تجريم الأفريقي

(إيمانويل) الذي تعد جريمته نتيجة لا سبب، وفي الوقت ذاته، فإن المؤلف –كما هو واضح في النص– مؤمن بأن (إيمانويل) لا بد أن يُعاقب على فعل إجرامي قام به تجاه إنسان برئ، لذا فقط ترك الكاتب نهايته مفتوحة، جعل المجرم من خلالها يتوجه لعائلته بعد رسائل ومبررات مفادها أن أوروبا جعلته ينظر إلى نفسه كشاذ منبوذ فأصبح حاقدًا على الجميع بعد أن كان في بلاده إنسانًا سويا يحب الحياة والناس.

بعد أن أدرك المؤلف أنه وقع في هوة العنصرية ذاتها، بعد توجيهه عدة اتهامات عامة للبيض، حاول أن يؤكد على العمق الإنساني للبشرية دون فوارق على مستوى اللون أو الجنسية وذلك حين سأل يعقوب أجري زوجته:

"يعقوب: لوسي، هل أرسلت صورتك إلى الصحافة؟

لوسي: لا، لم أفعل.

يعقوب: إني أرى صورة تشبهك تماما في هذه الصحيفة.

لوسي: إن الشبه كبير ومدهش، ولكن هذه امرأة بيضاء.

يعقوب: طبعا، ومع ذلك فهي تشبهك إلى حد كبير"[87].

ثم يختم يعقوب حديثه" إنه أمر مدهش أن يشبه بعضنا بعضا إلى هذا الحد"[97]!

تلك الإشارة، التي يؤكد من خلالها المؤلف على وحدة الإنسان دون فروقات، تتكرر مرة أخرى، ولكن عن طريق وصف كأس الكحول بوصف خليط، فحين تسأل إحدى الشخصيات "ما ألذ هذا الويسكي! ما نوعه؟"[08] يجيب روبرت "أبيض وأسود"[18]، ولا شك أن الدلالة هنا صريحة أراد منها المؤلف أن يُشير إلى أن لذة الحياة تكمن في الاندماج، والتعايش السلمي بين جميع الألوان.

بالإضافة إلى ذلك، بث المؤلف العديد من الرسائل في حديث (إيمانويل) الختامي، الذي دار بينه وبين أفراد عائلته الذين عاشوا لحظات مرعبة وهم يحاولون إثناء (إيمانويل) عن الانتحار كحل أخير منه للخلاص من تأنيب الضمير، وتركزت رسائل المؤلف حول بشاعة الجرم الذي قام به (إيمانويل)، في حين أكد المؤلف –من جانب آخر– على بشاعة البشر الذين يوجهون سهام عنصريتهم المقيتة، فيحاصرون بها الآخرين إلى أن يقوموا بارتكاب الجرائم تجاههم وتجاه أنفسهم، قائلا على لسان إحدى الشخصيات:

"إني أرثي لحال أولئك الناس الذين يشعرون بالتعصب العنصري. فإنهم لا يستأهلون منا إلا الاحتقار، بل ولا يستحقون أن يعيشوا أبدا"[28].

تلك الرسائل المباشرة، في نهاية المسرحية، والتي عبرت بوضوح عن صوت المؤلف أضعفت من بناء النص وأخلت بإيقاعه، كما أنها لم تترك للمتلقي فرصة اختيار الحكم، وتفسير الفعل.

الخاتمة:

في ظل معاناة ممتدة منذ عقود طويلة وإلى يومنا هذا، يعيش الإنسان الأفريقي في مواجهة دائمة مع العنصرية المقيتة، محاولا التمسك بهويته والاعتزاز بها.

ولعل المنجز الثقافي –المسرحي على وجه التحديد– يعيش تحديا كبيرا في هذا الاتجاه

رغبة في معالجة قضاياه والتعبير عن معاناته وآلامه من جهة، والتمسك بكينونته وهويته من جهة أخرى.

بناء على ذلك، ومن خلال دراستنا هذه، توصلت الباحثة لعدد من النتائج، التي يمكن إيجازها على النحو التالي:

نتائج المبحث الأول:

بالاطلاع على جميع الآراء الخاصة بنشأة المسرح الأفريقي، لا يمكننا تجاوز الطقوس الدينية التي أثرت في تشكيل هذا المسرح، كما هي نشأة المسرح الإغريقي، وعلى الجانب الآخر، لا يمكننا تجاوز التأثير الذي خلفه الاستعمار، الذي ظل جاثما على صدر القارة السوداء عقود طويلة مخلفا معاناة كبيرة أنتجت بعد ذلك منجزا ثقافيا (أدبيا وفنيا) عالج قضايا العنصرية وإشكاليات الهوية. ولعل من أبرز ما استنتجناه في المبحث الأول، الدور التعزيزي الذي قام به الاستعمار –دون قصد بالتأكيد– للتأكيد على الهوية الأفريقية بصورة عامة، وعلى مستوى القومية/ القبلية بصورة خاصة.

نتائج المبحث الثاني:

بعد قراءة النصوص الثلاثة، والتعرف على القضايا التي تطرحها وعلاقتها بالاستعمار وآثاره، توصلنا إلى العديد من السمات المشتركة:

أولا: تشترك جميع النصوص في الحس النقدي اللاذع، الممزوج بالسخرية الشديدة من المجتمع وسلوكياته. والسخرية في المسرحيات الأفريقية عامة مستمدة من الدراما الشعبية الأفريقية، فكانت للكوميديا مساحة كبيرة في هذه النصوص، خاصة عند تناول قضية التقليد الغربي، والعكس صحيح، حيث تعمل الكوميديا على إبراز الجوانب النقدية بصورة كاريكاتورية يسهل رسوخها في ذهن المتلقي الذي قد يتخذ موقفا من هذا التقليد خشية أن تُصبح تصرفاته مصدرًا للسخرية والاستهزاء. (نذكر هنا أن الكوميديا في نص (المتعامون) لكوبينا سكيي، ليست لفظية فقط بقدر ما هي كوميديا موقف أيضا). وللأسلوب الساخر في المسرح الأفريقي مرجعية درامية، كما تُشير الباحثة أسماء يحيى الطاهر "أسلوب التهكم والسخرية Satire المستمد من الدراما الشعبية"[38] وتضيف "استخدمت السخرية في المجتمع الأفريقي التقليدي من أجل تقويم الأفعال السيئة والخاطئة والإجرامية، حيث لم تكن هناك قوانين من أجل ذلك الغرض"[48].

ثانيا: اتخذت النصوص الثلاث من المؤثرات الغربية الطارئة على المجتمع الأفريقي قضية لها حيث شكّلت هذه العلاقة الشائكة بين الأفارقة عمومًا والإنجليز خصوصًا جانبًا مهما تكونت منه العقدة الأساسية فيها، كما هو موضح في الآتي:-

1- العقدة الأساسية في نص (المتعامون) تتمثل في عملية الانسلاخ الجذري الذي يسعى إليه بعض المواطنون، ذلك الانسلاخ الذي بات همهم الأول منذ أن سافروا إلى إنجلترا التي راقت لهم الحياة فيها، غير أن الظروف القسرية جعلتهم يعودون لبلادهم حاملين بين ثناياهم تلك الحياة المختلفة، راغبين بتحقيقها في هذه البلاد التي لم تعد تعجبهم كما في السابق.

2- أما بالنسبة لنص (هرج ومرج في

المنزل)، فالعقدة الأساسية تتمثل أيضا في المعاناة الداخلية التي يعشيها الشباب الأفارقة خاصة بعد عودتهم من البلاد الغربية التي قاسوا فيها معاناة العنصرية والتمييز بسبب لونهم الأسود، هذه المعاناة التي تجعل أحد الشباب لا يستطيع التخلص من عقده النفسية، فيُقدم على الانتقام بارتكابه جريمة بشعة بدافع ذاتي، نابع من آلامه التي عاشها سنوات الدراسة في الخارج منبوذا ومضطهدًا.

3- قد يكون نص الجمعية الأدبية أخف وطأة في تناول هذه القضية من حيث الشكل العام للنص، الذي -كما يبدو- لا يعالج قضية بعينها بقدر ما يُسلط الضوء على مجموعة من الناس يفترض بأنهم من أبناء المدينة المميزين، الذين يجتمعون من أجل مناقشة قضايا مهمة، فنجدهم ينحرفون في حواراتهم لقضايا تافهة لا تشكل أي قيمة للهم الجمعي على الإطلاق، هذه التفاهة التي بطنها المؤلف بمصادر غربية جعلت المجتمع الأفريقي فاقدا لهويته في الوقت الذي فقد فيه حتى هوية الآخر التي يرغب بتبنيها.

ثالثا: قد يكون عنصر المباشرة في الطرح من العناصر التي اشتركت فيها المسرحيات الثلاث وإن كانت مسرحية (المتعامون) أكثرهم مباشرة، سواء من خلال دلالة العنوان أو قضية النص العامة، أو من خلال العبارات الواردة في حوارات النص أيضا، والتي تنهى عن التقليد الأعمى للغرب، وقد يكون زمن كتابة النص، أحد أسباب تلك المباشرة، كون المسرحيات الأخرى كتبت بعد (المتعامون) بسنوات طويلة كما أشرنا سابقا. هذا لا يعني أن نص (هرج ومرج في المنزل) لم يقع في هوة المباشرة أيضا، حيث قدم المؤلف -في نهاية المسرحية على وجه الخصوص- عدة رسائل واضحة عن العنصرية وأثرها على الإنسان الأفريقي.

رابعا: رغم أهمية الانتماء القومي بالنسبة لكل بلد أفريقي على حد سواء، وخصوصية كل بلد/ منطقة/ إقليم/ قبيلة عن غيرها، والتي أوضحناها سابقًا، إلا أن النصوص الثلاثة لا تحمل أية إشارة تخص مجتمع غانا بعينه، وقد يعود ذلك للسببين التاليين:

1- أن المؤلفين (كوبينا سكيي، كويسي كاي) عاشا خارج غانا، في بريطانيا تحديدا، مما يساهم في التخفيف من النزعة القومية.

2-أن القضايا المطروحة في جميع النصوص، تتناول العنصرية، تقليد الغرب، وإشكالية الانسلاخ عن الهوية الأفريقية، وبالتالي فإن توحيد الهدف أثّر في عملية الكتابة وباتت البيئة الأفريقية المحور الرئيسي للنصوص، فظهرت القارة بأكملها بملامح واحدة لا تتجزأ من منطلق أن المعاناة التي يعيشها الإنسان الأفريقي في الكاميرون أو نيجيريا، يعيشها مثيله في غانا، فلم تعد هناك الكثير من الفروقات في التناول بقدر ما باتت هناك رغبة ملحة لإبراز وجه أفريقيا المشرق، في مقابل بشاعة الاستعمار وآثاره.

الهوامش

1- من حيث المساحة، تأتي قارة أفريقيا في المرتبة الثانية بين القارات، والثالثة من حيث السكان، وبذلك تشغل أفريقيا خُمس مساحة العالم وتستأثر بثمن سكانه تقريبا. انظر: الموسوعة العربية العالمية- ج2، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، الرياض، 1996، ص 329.

2- "اقتسم أفريقيا كل من بلجيكا وفرنسا وألمانيا وبريطانيا وإيطاليا والبرتغال وإسبانيا. ولم يبقَ من المناطق الأفريقية مستقلة إلا أثيوبيا وليبيريا". المرجع السابق- ج1، ص 684.

3 – سيزير، إيميه: فصل في الكونغو، تر: فتحي العشري، الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة، 1987، ص23.

4 – سيمونز، ر. د. ج: لون البشرة وأثره في العلاقات الإنسانية، تر: علي عزت الأنصاري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2009، ص14.

5 – ميكشيللي، اليكس: الهوية، تر: علي وطفة، دار النشر الفرنسية، دمشق، 1993، ص7.

6- سعودي، محمد عبدالغني: قضايا أفريقيا، سلسلة: عالم المعرفة- ع 34، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أكتوبر 1980، ص 193.

7 – المرجع السابق، ص 199- 200.

8- المرجع السابق، ص 200.

9 – مصطلح الزنوجة Négritude هو مفهوم تأسس في فرنسا، على يد مجموعة من الكتاب (السود): برايس مارس من جزيرة هاييتي، إيميه سيزير من جزر المارتينيك ويحمل الجنسية الفرنسية، وسيدار سنغور من السنغال ويحمل الجنسية الفرنسية.

10 – برشيد، عبدالكريم"المسرح العربي تجارب وأسماء وتوجهات- الاتجاهات المسرحية في أفريقيا وأمريكا اللاتينية"، الحياة المسرحية- ع 22- 23، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1984، ص105.

11- المرجع السابق، ص105.

12 – المرجع السابق، ص 105.

13 – شلش، علي: الأدب الأفريقي، سلسلة: عالم المعرفة – ع 171، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس 1993، ص 16.

14- عاش حياته في كينيا حيث ينتمي، رغم أن ولادته كانت في إلينوي 1971، والده هو الشاعر الذي تم ترشيحه عدة مرات لجائزة نوبل، والذي تخلى عن اسمه المسيحي (جيمس) ليصبح "وا نغوغي ثيونغو".

15 – Mukoma Wa Ngugi, The Rise of the African Novel (Politics of Language, Identity, and Ownership), University of Michigan Press,2018 .

16- عانى الشاعر من الاستعمار، وقد تم تسميته بروبرت بأمر من أحد ضباط الاستعمار الإنجليزي، كما عانى بصورة شخصية من إشكاليات الدين، فظل يصارع ما بين مسيحية والده وإسلامه.

17- "اللفظ السواحلي مشتق من اللفظ العربي السواحل، جمع ساحل (...) كانت السواحلية هي لغة من لغات البانتو الأفريقية، ولكنها استعارت كثيرا من ألفاظ اللغات الأخرى وأهمها العربية والفارسية (...) يتكلمها أكثر من مليون نسمة

كلغة أم، فضلا عما يزيد على اثني عشر مليون آخرين يتكلمونها كلغة ثانية". انظر: سعودي، مرجع سابق، ص 117.

18- القصيدة كُتبت باللغة السواحلية، اللغة الأم للشاعر، والعنوان يعني حرفيا (ثدي الأم)، لكن المترجم وا نغوغي قد ترجم العنوان -حسب المعنى المقصود- اللغة الأم.

19 - ترجمة الباحثة.

20 - مترجم كتاب فصل في الكونغو، مرجع سابق.

21- نسبة إلى "مارتينيك"، وهي جزيرة تقع في البحر الكاريبي.

22 - سيزير: مرجع سابق، ص11-10.

23 - مؤتمر أقيم في جامعة ماكيريري في أوغندا، في عام 1962، بعد الاستقلال من الاستعمار بفترة وجيزة، وقد عُني المؤتمر بالكتاب الأفارقة، وتكمن أهميته في كونه أرسى الكثير من المعايير الأدبية، حيث تمخض عن عدة نتائج ساهمت بصورة كبيرة في تصنيف الأدب الأفريقي لسنوات طويلة. انظر: Wa Ngugi، مرجع سابق.

24 - ولد في مدينة أبيوكوتا في عام 1934 ، وكتب باللغة الإنجليزية في الشعر الوطني إلى جانب الكتابة المسرحية، وقد ركز في أعماله على فكرة الرحيل. حاز في عام 1986 على جائزة نوبل للآداب. الجدير بالذكر أن اسمه يلفظ في نيجيريا بـ (شوينكا).

25 - حازت الكاتبة الجنوب أفريقية (نادين غورديمر) على جائزة نوبل في الآداب، في عام 1991، وهي كاتبة بيضاء ركزت في كتاباتها على محاربة العنصرية.

26 - شاعر، وكاتب مسرحي، وأستاذ جامعي نيجيري.

27 -أحمد، جمال محمد: في المسرحية الأفريقية، دار التأليف والترجمة والنشر، جامعة الخرطوم، 1973، ص81.

28 -تعبير حدد به الكاتب (د. كمال الطيب يس) القارة السوداء في كتابه (جولات أفريقية) حيث " تقع مـابوتو في موزمبيق، في الجنوب الشرقي من القارة الأفريقية، وبونجول في أقصى غرب القارة على المحيط الأطلسي عند مصب نهر القامبيا". يس، كمال الطيب"جولات أفريقية"، البحرين الثقافية، م 11، ع 39، وزارة الإعلام، البحرين، سبتمبر، 2004، ص127.

29 - سيزير، مرجع سابق، ص20.

30 - من مسرحية (أبا كوسو). انظر: فن المسرح والرؤية الأفريقية، تر: منى مؤنس، مجلة فصول، م: الرابع عشر، العدد الأول. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ربيع 1995، ص 171.

31 - المرصفي، طلعت: المسرح في أفريقيا، مجلة المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سبتمبر 1966. ص30.

32 - القيسي، يحيى: المسرح في العالم، مهرجان الفجيرة الدولي للمونودراما، هيئة الفجيرة للثقافة والإعلام، الفجيرة، 2012، ص 208.

33 - إبراهيم، عبدالسلام: نصوص من المسرح الأفريقي المعاصر، سلسلة آفاق عالمية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2022، ص7.

34 - المرجع السابق. ص7.

35 - " ثمة اتفاق عام بين مؤرخي المسرح في العالم على أن المسرحية - كنوع أدبي - نشأت في أثمان

الدين، أو ما يشبه الدين. وبذلك تتساوى نشأة المسرحية في مصر القديمة واليونان مع نشأتها في أفريقيا جنون الصحراء"، شلش، مرجع سابق، ص 85.

36 – قضايا المسرح الأفريقي، مرجع سابق، ص 33

37 – شلش، مرجع سابق، ص 85.

38 – قضايا المسرح الأفريقي، مرجع سابق، ص 114.

39 – جاء في مقال بعنوان "Africa And Orality"، ضمن إحدى منشورات جامعة كامبردج في 2008.

40 – الطاهر، أسماء يحيى: المسرح الأفريقي المعاصر، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح المعاصر والتجريبي، القاهرة، 2019، ص19.

41 – المرجع السابق، ص19.

42 – شلش، مرجع سابق، ص 85.

43 – الطاهر، مرجع سابق. ص 20.

44 – هناك "نوع خاص من المسرح الأفريقي يعرف بالإلقائيات، حيث تقدم الأعمال الجليلة التي قام بها الأسلاف، وخلال هذا المديح تبذل المساعي عادة لإعادة الوئام بين قبيلتين متنازعتين"– بكاري نراوري، تر: د. خليل صابات، المسرح الأفريقي ووظائفه الاجتماعية، مجلة المسرح، العدد الثاني عشر، ديسمبر 1964، القاهرة، ص 87.

45 – تعرفنا من خلال مهرجان القاهرة التجريبي على العديد من هذه الفرق التجريبية، نذكر منها: فرقة المسرح القومي في غانا (إبيجيروما) التي قدمت عرض (أسرار البئر القديم)، في دورة المهرجان في عام 1997. وفرقة (دوجا) من مالي، التي قدمت عرض (نهاية عهد)، في دورة المهرجان في عام 2004. انظر: منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.

46 – بلاد استوائية، تقع في غرب القارة الأفريقية، معظم سكانها من الأفارقة السود، أطلق عليها المكتشفون البرتغاليون اسم (ساحل الذهب) لكثرة الذهب فيها، في أواخر القرن الخامس عشر أصبحت مستعمرة بريطانية، وحصلت على استقلالها في عام 1957 فسميت بغانا، تعتبر مدينة أكرا أكبر مدنها وعاصمة لها. معظم الشعب الغاني يعيش في الريف ويعمل في الزراعة، تتعدد فيها الديانات: الإسلام بنسبة 30%، المسيحية بنسبة 24%، والنسبة الأكبر للديانات الأفريقية التقليدية 38%، أما بالنسبة للتعليم فإن ثلثي الشعب يستطيع القراءة والكتابة. انظر: الموسوعة العربية العالمية، مرجع سابق، ج17، ص 51.

47 – للتعرف على السنوات التي كتبت فيها النصوص، انظر: Ottemiller's Index To Plays In Collections. Denise L. Montgomery. The Scarecrow Press. Plymouth. UK. 2011. P204.

48 – اختلفت بعض المراجع حول تاريخ ميلاد أوفوري، فعلى سبيل المثال جاء في مقال عن ذكرى أوفوري على موقع أخبار غانا بعنوان: In Memory Of Henry Ofori بتاريخ 30/12/2014، أنه قد توفي في 2013 عن عمر يناهز 89 عاما، وبذلك فهم يشيرون بشكل غير مباشر إلى أنه من مواليد 1924. انظر: WWW.NEWSGHANA.COM.GH من جانب آخر أشارت جريدة (Sunday Times) في مقال بعنوان: Henry Ofori: Editor of Drum's Ghana edition بتاريخ 15/9/2013، أنه من مواليد 1924. لكنها في

الوقت ذاته ذكرت أنه توفي في 2013 عن عمر يناهز 88 عاما. انظر: Sunday Times . لذلك فقد اعتمدنا ما جاء في فهرس(Ottemiller). المرجع السابق. ص 204.

49 – يُشير المترجم نايف خرما في مقدمته الخاصة بنص (هرج ومرج في المنزل)، أن كويسي كاي من مواليد 1930، وبالعودة إلى المراجع تم التأكد من عدم دقة المعلومة، فتم اعتمادها من قبل فهرس (Ottemiller)، الذي يشير إلى أنه من مواليد 1940. انظر: الفهرس. المرجع السابق. ص 151.

50 –سكيي،كوبينا: المتعامون،تر: نايف خرما،سلسلة من المسرح العالمي،وزارة الإعلام. الكويت،مارس، 1986.

51– المعجم الوجيز: مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة، 2001، ص436.

52 – يُصنع اللباس الوطني في غانا من قماش ذي ألوان زاهية، يلف الرجال قطعة من القماش حول النصف السفلي من أجسامهم. كما تصنع النسوة قمصانهن وتنوراتهن من القماش الزاهي. وقد أصبح كثير من الناس هناك يرتدون الأزياء الغربية. الموسوعة العربية العالمية. مرجع سابق. ص51.

53– سكيي: مرجع سابق. ص 54– 55.

54 – المرجع السابق. ص 54.

55 – المرجع السابق، ص 8.

56 – جدير بالذكر أن هذا الطرح القومي من قبل الكاتب جاء بعد نزاعات شخصية مر بها (كوبينا سكيي) حيث كان يخجل من كل ما هو أفريقي إلى أن بدأ شيئا فشيئا يشعر بقيمة جذوره ويندم على طريقته السابقة، مما جعله يتمسك بأصوله بشدة (بتصرف من مقدمة النص بقلم الناقد (جي آيو لانجلي)، (المرجع السابق) .

57 – سكيي، مرجع سابق، ص 81.

58 – أوفوري، هنري: الجمعية الأدبية، تر: نايف خرما، سلسلة من المسرح العالمي، وزارة الإعلام، الكويت، ديسمبر 1988.

59 – ولد هنري أوفوري في شمال غانا، وتلقى تعليمه هناك، حصل على شهادة في الآداب، فعمل مدرسا ثم صحافيا، تكونت خبرته من خلال العمل والسفر في أنحاء العالم، كتب ما يزيد على 2000 مقالة وقصة قصيرة ومسرحية، نشرت أغلبها في الصحف والمجلات – المرجع السابق. ص 5.

60 – كاي، كويسي: هرج ومرج في المنزل، تر: نايف خرما، سلسلة من المسرح العالمي، وزارة الإعلام، الكويت، أبريل 1986.

61 – الجر، خليل: لاروس (المعجم العربي الحديث)، مكتبة لاروس، باريس، 1973، ص 1247

62 – " عن أبي هريرة رضي الله عنه، عن الرسول صلى الله عليه وسلم" لا تقوم الساعة حتى تظهر الفتن، ويكثر الكذب، وتتقارب الأسواق، ويتقارب الزمان، ويكثر الهرج، قلت: وما الهرج؟ قال: القتل"، رواه أحمد في مسنده، وصححه.

63 – الجر، مرجع سابق، ص 1095.

64 – المرجع السابق. ص 1095.

65 – Longman (Active Study Dictionary), Pearson Education, Edinburgh Gate, Harlow, 2003, P. 378.

66 – Ibid., p. 329.

67 – تلقى تعليمه في غانا، بينما انتقل بعد ذلك إلى بريطانيا، حيث يعد من أبرز الناشطين في المسرح الإنجليزي، كممثل وكاتب وشاعر وناقد، هذا بالاضافة لدوره المهم في وسائل الإعلام الأخرى من تلفاز، سينما وإذاعة. انظر: كاي: مرجع سابق. ص11.

68 – المرجع السابق. ص11.

69 – المرجع السابق، ص28.

70 – المرجع السابق. ص30.

71 – المرجع السابق. ص30.

72 – المرجع السابق. ص30.

73 – المرجع السابق. ص75

74 – المرجع السابق. ص 75

75 – المرجع السابق. ص 75.

76 – المرجع السابق. ص75.

77 – المرجع السابق. ص 77.

78 – المرجع السابق. ص 94.

79 – المرجع السابق. ص 94.

80 – المرجع السابق. ص 102.

81 – المرجع السابق. ص 102.

82 – المرجع السابق، ص 101.

83 – الطاهر، مرجع سابق، ص 105.

84 – المرجع السابق، ص 92.

قائمة المصادر والمراجع:

أولا– المصادر:

1– أوفوري، هنري: الجمعية الأدبية، تر: نايف خرما، سلسلة من المسرح العالمي، ع 231، وزارة الإعلام، الكويت، ديسمبر، 1988.

2– سكيي، كوبينا: المتعامون، تر: نايف خرما، سلسلة من المسرح العالمي، ع 173، وزارة الإعلام، الكويت، مارس، 1986.

3– كاي، كويسي: هرج ومرج في المنزل، تر: نايف خرما، سلسلة من المسرح العالمي، ع199، وزارة الإعلام، الكويت، أبريل، 1986.

ثانيا– المراجع العربية:

1– الطاهر، أسماء يحيى: المسرح الأفريقي المعاصر، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح المعاصر والتجريبي، القاهرة، 2019.

2–القيسي، يحيى: المسرح في العالم، مهرجان الفجيرة الدولي للمونودراما، هيئة الفجيرة للثقافة والإعلام، الفجيرة، 2012.

ثالثا: المراجع المترجمة:

1–أحمد، جمال محمد: في المسرحية الأفريقية، دار التأليف والترجمة، جامعة الخرطوم، 1973.

2–سيزير، إيميه: فصل في الكونغو، تر: فتحي العشري، الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة، 1987.

3–سيمونز، ر. د. ج: لون البشرة وأثره في العلاقات الإنسانية، تر: علي عزت الأنصاري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2009.

4–ميكشيللي، اليكس: الهوية، تر: علي وطفة، دار النشر الفرنسية، دمشق، 1993.

5–قضايا المسرح الأفريقي: تر: فيفي فريد، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، 1995.

رابعا– مراجع أجنبية:

1– Mukoma Wa Ngugi, The Rise of the African Novel (Politics of Language, Identity, and Ownership), University of Michigan Press,2018 .

2– Ottemiller's Index To Plays In Collections, Denise L. Montgomery, The Scarecrow Press, Plymouth. UK. 2011.

المجلات والدوريات:

1–برشيد، عبدالكريم: "المسرح العربي تجارب وأسماء وتوجهات– الاتجاهات المسرحية في أفريقيا وأمريكا اللاتينية"، الحياة المسرحية– ع 22– 23، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1984.

2–سعودي، محمد عبدالغني: قضايا أفريقيا، سلسلة: عالم المعرفة– ع 34، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أكتوبر 1980.

3–سوينكا، وول، تر: منى مؤنس، مجلة فصول، فن المسرح والرؤية الأفريقية، المجلد الرابع عشر، العدد الأول، القاهرة، ربيع 1995.

4–شلش، علي: الأدب الأفريقي، سلسلة: عالم المعرفة – ع 171، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس، 1993.

5–المرصفي، طلعت: المسرح في أفريقيا، مجلة المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سبتمبر، 1966.

6–نرواري، بكاري، خليل صابات، المسرح الأفريقي ووظائفه الاجتماعية، مجلة المسرح، هيئة الإذاعة والمسرح والموسيقى، القاهرة، العدد الثاني عشر، ديسمبر 1964.

7–يس، كمال الطيب"جولات أفريقية"، البحرين الثقافية، وزارة الإعلام، البحرين، المجلد 11، العدد 39، سبتمبر، 2004.