حوليات آداب عين شمس (عدد خاص ٢٠١٨)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)
جامعة عين شمس
كلية الآداب

"اختيار أودلي" والسياسات القمعية فى غانا ما بعد التحرر الوطنى

إسراء محمد فهيم حبيب*

معيد بقسم الدراما والنقد المسرحى، كلية الآداب، جامعة عين شمس

المستخلص

يتناول هذا البحث واحدة من أهم المعالجات الأفريقية المعاصرة لمسرحية "أنتيجونى" لكاتبها سوفوكليس، وهى مسرحية "اختيار أودلى"Odale's choice للكاتب الأفرو-كاريبى كامو براثويت Kamau Brathwaite، والتى ألفها أثناء إقامته فى غانا فى الفترة بين ١٩٥٥-١٩٦٢، وقد كانت السنوات التى أقام فيها براثويت فى غانا سنوات حاسمه بالنسبة للساحة السياسية فى البلاد؛ فقد كان الطريق إلى الاستقلال طويلاً ومضطرباً (Gocking,2005:81)، وقد كان هذا السياق مدفوعاً بالحراك السياسى والاجتماعى، مما دفع الكاتب على تقديم إعادة صياغة لنص "أنتيجونى" المعتمد، وأحاول فى هذا البحث الكشف عن أنماط الخصوصية الثقافية الأفريقية التى تعرضها هذه المسرحية المعدَّلة، كما أبحث فى استراتيجيات توطين هذه الكلاسيكية الغربية فى غرب افريقيا من خلال الانتقال من السياق السياسى والتاريخى والاجتماعى للنص الكلاسيكى إلى سياق مغاير عن السياق المعتمد لأثينا الديمقراطية فى القرن الخامس قبل الميلاد، وأعتمد فى هذا البحث على استراتيجيات التحليل الثقافى من خلال رصد عناصر الخصوصية الثقافية والمحلية فى النص من لغة وكرنفال ورقص وتمكين للمرأة وغيرها من أدوات لمقاومة الهيمنة الإمبريالية. وقد توصلت من خلال هذا البحث إلى وجود ارتباط وثيق الصلة بين النص المعالج وسياقه التاريخى والسياسى والثقافى الذى أنتج خلاله، ووجود علاقة تشابكية بين النص المعالج ونص "أنتيجونى" المعتمد لسوفوكليس حاول الكاتب خلالها قلب أوضاع السلطة وبنيات القوى الفاعلة فى النص المعتمد، وفى إرشادات مسرحية طفيفة استكشفت من خلالها على أثر التجسيدات التقليدية الأفريقية فى هدم قدسية الموروث الثقافى للنص المعتمد، كما كان للغة البيدجن المحلية أثرها فى هدم معيارية اللغة الإنجليزية الاستعمارية والإشتباك مع مركزيتها، وكانت جيمعاً أدوات وعناصر ثقافية مابعد كولونيالية استطاع الكاتب من خلالها تقديم سبل للمقاومة الاستعمارية فى افريقيا بتوطين هذه المأساة الغربية فى سياق ثقافى مغاير عن الأصل المعتمد.

الكلمات المفتاحية: الأبوية، بيدجن، التجسيدات التقليدية، المعتمد الغربى، المركزية.

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب - جامعة عين شمس ٢٠١٨.

مقدمة عن السياق التاريخى والسياسى لغانا أثناء إنتاج المسرحية:

كتبت المسرحية فى السياق الذى كان مدفوعاً بالمشروع السياسى لإتحاد غانا وإتحاد القومية الأفريقية ككل، حيث بدأت غانا المشروع السياسى للحكم الذاتى على يد الزعيم الغانى كوامى نكروما الذى أسس الحزب الشعبى عام ١٩٤٩ (Gocking,2005: 93)، ونادى من خلال الحزب إلى النضال من أجل الاستقلال وأصبح الحزب القوة الرئيسية فى البلاد، "ولم يجد المستعمِر مفراً من اعتقاله عام ١٩٥١، وقد أدى ذلك لتحوله إلى أسطورة فى وجدان الشعب الغانى، وهو ما يحيلنا لأسطورة الزعيم الجنوب أفريقى نيلسون مانديلا فقد كانت الشعوب المقموعة متعطشة للمخلص من براثن الاستعمار وبدء مرحلة جديدة من الحكم الذاتى وإدارة الدولة، وكانت لنكروما ثلاث شعارات قد نُقشت أسفل التمثال المقام فى البرلمان وهى أولاً: يجب أن نسعى لتحقيق السيادة السياسية وبعد ذلك سيتحقق كل شئ. ثانياً: نحن نفضل المخاطر فى ظل الحرية على الإستقرار فى ظل العبودية. ثالثاً:أن تتخلص أفريقيا من قيود الحكم الأجنبى هو الضمان الوحيد للإستقلال." (افريقيا قارتنا،٢٠١٣: ٢). وربما هى الأهداف المباشرة التى هدف الكاتب لتصديرها بشكل تعليمى فى النص.

ثم تم تعيينه رئيساً للوزراء عام ١٩٥٢وأصبح جميع أفراد الوزارة أفارقة، وانطلقت الحكومة الوطنية نحو استكمال السيادة الوطنية، وأنتخب كأول رئيساً لجمهورية غانا الجديدة، وقد نصِّب من نفسه بطلاً للقومية الأفريقية وزعيماً للإشتراكية، وبعد عامين تحول الأمر حيث تم إلغاء جميع الأحزاب ماعدا حزب نكروما الشعبى الذى أعطى له سلطة استثنائية، فقد "سعت الحكومة الجديدة بعد أن تحقق الاستقلال إلى كبح جماح المعارضة والمنشقين عن الحكم من خلال سن بعض القوانين التى أصبحت فى حد ذاتها غير شعبية وفقاً لاسم الحزب الحاكم، مثل فرض قانون الاعتقال الوقائى الذى أقره مجلس النواب الوطنى، والذى سُمح من خلاله بالاعتقال التعسفى والسجن للمواطنين" (Goff,Simpson,2007: 223)، وهو الوضع السياسى المضطرب الذى يتماشى مع موضوع مسرحية "أنتيجونى" والصراع على السلطة، وانتصار النظام الأقوى على الأضعف، وغياب العدالة والذى يمكن ربطه بسهولة بقوانين كريون القمعية التى سنها لأجل السيطرة الأمنية على مقاليد الحكم وشؤون البلاد بغية الضرورة السياسية.

كما أصبح المشهد السياسى والاقتصادى متدهوراً فى غانا بسبب تراكم الديون الخارجية التى تكبدها اقتصاد الدولة نتيجة إنخفاض أسعار أكبر صادرات غانا فى الكاكاو، وفى هذا السياق من القمع السياسى، والفشل الاقتصادى، وتزايد السخط والاستياء الشعبى، شن الجيش انقلاباً، وفى عام ١٩٦٦ تم الإطاحة بأول حكومة مدنية ما بعد الاستعمار فى افريقيا. وطالبت المعارضة بإستبدال مناصب رؤساء المجلس التشريعى، وأنتقدوا الحكومة لفشلها فى حل مشاكل ما بعد الحرب مثل البطالة وارتفاع الأسعار بشكل مبالغ. (Gocking,101) وعلى الرغم من أعتبار فترة حكم نكروما أرقى الفترات السياسية والديمقراطية فى تاريخ غانا، إلا أن فترات حكمه السياسى التالية لم تخلو من الانتقاد بشدة بسبب إقامة مشروعات ممولة لصالح الحكومة البريطانية وأنتشار الفساد فى البلاد فى أواخر عهده.

وبذلك يتضح تدهور الوضع السياسى واضطراب الوضع الاقتصادى فى تلك الحقبة التى أنتجت خلالها مسرحية "*اختيار أودلى*"، فقد جاءت فترة الحكم التالية لنكروما ضد مصالح الواقع الغانى تماماً حيث " أنه لم يتطرق تماماً إلى مصالح الأمة، فقد اتسم نكروما بطابع متقلب وتغيرت شخصيته للأسوء، من كونه مقتصد ومستقيم أخلاقياً، إلى أن أصبح مهوساً بقوته وطموحه، فضلاً عن انتشار المحسوبيات والفساد الغير أخلاقى."

(Gocking,141.) وهى الصفات التى يمكن أن تتشابه بسهولة مع طبيعة شخصية كريون فى نص براثويت "*اختيار أودلى*"، حيث كان هناك استياء كبير من حكم نكروما بحلول عام ١٩٦٢؛ مما ساعد على ربط شخصية كريون كرمز مباشر للزعيم الغانى نكروما، وكذلك يمكن ربط شخصية الأخ المتمرد تاويا بالشخصية السياسية تاويا أدامفيو، الذى كان واحداً من أقرب وأقوى زملاء الرئيس نكروما، وقد تآمر على قتله لأنه تشكك فى أن له يد فى محاولة اغتياله، واعتبرها نكروما خيانة كما اعتبرها كريون كذلك وقام بقتل تاويا فى النص، فهى اشارة واضحة على انتقاد القمع السياسى والوضع الاجتماعى البائس فى غانا آنذاك.

فالمسرحية تشير إلى توجهاً سياسياً عاماً من السخط والمقاومة للسلطة المحلية التى لاتقل قسوة وشراسة عن الحكم الاستعمارى ذاته، وربما ما جعل المسرحية بعيدة عن الرقابة الحكومية هو استخدام شخصية كريون بمسماها الغربى مما يستبعد الإشارة إلى زعيم افريقى بهذا الاسم، وكذلك لأنها مسرحية أعدت للأطفال فى الأساس وهذا يجعل توجهها السياسى فى انتقاد الدولة مستبعد. وهذا التفسير السياسى يربط علاقة النص وفقاً لخصوصية السياق الذى كتب فيه وقد يفيد فى التأويل المبدئى للنص.

وسنرى عند تحليل النص لاحقاً أثر هذا السياق التاريخى والسياسى والاقتصادى على إدوارد كامو براثويت حينما أعاد كتابة "*أنتيجونى*" لسوفوكليس مرة أخرى فى زمان ومكان مغايرين عن نص سوفوكليس المعتمد، وكيف سينعكس من خلال النص ميلاد أمة قومية جديدة تمثلها غانا وهى تتقلد منصب الحكم الذاتى، ونتساءل هل نجح براثويت فى تقديم خطاب نقيض للمعتمد الغربى قائم على تفكيك الاستعمار وإبعاد المركزية الغربية التى يؤسس لها النص المعتمد؟ وإلى أى مدى أستطاعت المسرحية أن تساهم فى إشباع إحساس الفقد الجزئى للهوية الأفريقية لدى براثويت؟ وسيتم الإجابة على هذه الأسئلة تلقائياً من خلال تحليل النص وما يستتبعه من نتائج.

وإذا تطرقنا إلى **حبكة المسرحية** سنجدها تدور بين أربعة مشاهد حول مأساة أودلى وأختيارها للموت بإصرار وعزيمة أمام إصرار كريون على تنفيذ قوانينه الجائرة فهى لاتملك خياراً آخر غير إختيار الحرية حتى وإن كان ثمن ذلك غالياً وهى روحها، تبدأ المسرحية برقصه تؤديها أودلى وسط المشاركين فى المهرجان الذى أقيم للإحتفال بالنصر فى الحرب، ثم تدخل الأخت ليتشو لتخبر شقيقتها بأخبار مروعه عن مقتل شقيقهما تاوياTawia/بولينيس، وتدخل مجموعة الكورس من النساء الأفريقيات اللاتى يرتدين ملابس الحداد ويبكين وينوحنّ: " قتل خالكما كريون تاويا " (Brathwaite, 1967, p. 8). أما **المشهد الثانى** فقد خُصص للجنود وللمرسوم الملكى الذى يلقيه كريون، وفى **المشهد الثالث** يعلق الجنود على الفرمان القمعى بعدم دفن تاويا، وتذهب كلاً من أودلى وليتشو للبحث عن جثة الأخ، وتعترف ليتشو بأنها كانت على علم بحقيقة المرسوم، وهى تخشى الأقتراب من أخيها وتقنع شقيقتها أن تفعل نفس الشئ، تخدع أودلى ليتشو بتقبل النصيحه لتعود ليتشو إلى المنزل، بينما تظل أودلى لتعطى مراسم الدفن المطلوبة لأخيها، ثم يُدرك الجندى موسى حارس الجثة ما حدث، فيستدعى الضابط الذى يلقى القبض على أودلى وتساق إلى قصر كريون. ثم يأتى **المشهد الرابع** والأخير حيث نرى المواجهة المحتدمة بين أودلى وكريون، وينكر موسى ما فعلته أودلى لحمايتها من بطش كريون، لكن تعترف أودلى بفعلها بشجاعة تامة، ثم تتضرع الجوقة لكريون حتى يستثنى أودلى من مرسومه وينقذ حياة أبنه أخيه، ويقرر كريون أن يستسلم أمام إلحاح الجوقة واستجدائها ويوافق على إعطائها قرار العفو، بينما تعلن أودلى عدم قبول العفو إلا إذا سمح بدفن تاويا، عند هذه النقطة لا يصبح أمام كريون خيار سوى أن يأمر الجنود بقتلها وأن ترقد بجوار

جثة أخيها، وتنتهى المسرحية بذهاب أودلى لتلقى حتفها معلنه ألا يدفعها أحد من الحراس فقد إختارت بنفسها نهايتها وتذهب بكامل إرادتها الحرة للموت.

وتكمن **القضية الرئيسية** فى المسرحية فى أهمية تقرير مصير مجتمع غانا مابعد التحرر الوطنى بوصفها أمه تعانى بين الخضوع لإستبداد الحاكم أو الخضوع لإستبداد المستعمر، أو رفض الخيارين والتصميم على التحرر من سطوة الإستبداد ككل، وهنا يلقى الكاتب الضوء على أهمية التضحيات الضرورية من أجل إتمام العداله والاستقلال الكامل، والتأكيد على الإرادة الحرة التى تصنع المجد للشعوب حديثة التحرر وتفكك قيود الاستعمار، وتقرر مصير الأمة نحو الحكم الذاتى لغانا بعد التحرر الوطنى.

إعادة توطين اختيار أودلى فى أفريقيا:

شهدت البنية الدرامية تحولاً فى مكونتها الأساسية المتمثلة فى الزمان والمكان والشخصيات، ويظهر ذلك فى الإرشادات المسرحية حيث يقول براثويت "تم تحديث معالجة أنتيجونى لتقع فى فترات غير محدده، كما أنها جاءت لتنطبق على كل البلدان الأفريقية وليس على بلده بعينها على وجه الخصوص" (Brathwaite, 1967, p. 3)، وبعباره أخرى استطاع براثويت فى نسخته عن "*أنتيجونى" سوفوكليس* أن يمحو الجو الأثينى، إلا أنه لم يعبر بالثقافة الأصلية إلى ثقافة افريقية بعينها، بل عرض شيئاً من التماهى مع الجو الأفريقى بشكل عام لكنه لم يربط الأحداث بسياق سياسى أو ثقافى بعينه، وقد تغافل عن إبراز الخصوصية الثقافية لبلده مثل غانا تتمتع بمكانة الصدارة فى العناصر الثقافية والمحلية التى تميز غرب أفريقيا، فلم يولى الكاتب اهتماماً لهذه الإستراتيجيات الثقافية والأنثروبولوجية التى تساعد فى تفكيك الاستعمار ذاته، من أجل الحكم الذاتى المنفصل عن أشكال الكولونيالية الجديدة التى تتيح التدخل فى شؤون البلاد بحجة رعاية مصالح دولة حديثة التحرر، والتى تورط طبقة محلية من الصفوه لخدمة أغراض استمرار العملية الاستعمارية فى المنطقة، فقد ركز براثويت على البعد الأسطورى لقضية اختيار تحدى الطغيان أكثر من التعليق على الأوضاع الثقافية والسياسة والمحلية المضطربة آنذاك.

وربما اختار المؤلف منطقة غير محددة عمداً من أجل خلق ما اسماه جيلبرت وتومكينز "الغموض الجغرافى": "الذى يعكس رغبة براثويت فى أن يجد فى افريقيا وطن الأجداد الذى استوطنه الهنود الغربيون من أصل افريقى"(جيلبرت وتومكينز،١٩٩٨: ٦٦) فـ هؤلاء الأجداد ذو الأصل الافريقى لا يمكن الإدعاء بأنهم ينتمون إلى وطن محدد أو ثقافة بعينها أو جماعة عرقية ما داخل افريقيا، ولكن عندئذ تصبح افريقيا ككل هى الوطن الأم، فالحنين إلى الاتصال بها بإعتبارها رمز الأمه وأصل الهوية الذى يضم عناصر ثقافية متنوعة ومتعددة يوحى بسهولة احتواء أبناء القارة فى الشتات .

كما يعهد براثويت إلى إضفاء هوية أفريقية للشخصيات المأساة الغربية فى قالب أفريقى، وذهب لتوطين هذه الشخصيات الكلاسيكية الغربية فى جغرافيا القارة السمراء "حيث يضفى على أسماءها الطابع الافريقى لتصبح أنتيجونى/ أكويلى Akwele المعروفة بإسم أودلى Odale، وتصبح اسمينى/ أكوكورAkwuokor التى تدعى ليتشوLeicho ، كما أطلق براثويث على الجندى حارس الجثه اسم موسى Musa "(Wetmore,2002: 177) الإسم الوحيد الذى تم استثناء وضعه فى القالب الأفريقى مع استمرار اعطاؤه الهوية الأوروبية هو اسم كريون، فهو الشخصية التى تحاكى الاستبداد، والمتسببة فى مأسويات الشخصيات الأخرى، يحتفظ الكاتب بطابعها الأوروبى رغم كونه أفريقى فى النص المعالج. (Kallendrof,2010:119).

وقد لعبت اللغة دوراً هاماً فى النص وتوطين المأساة فى أفريقيا أيضاً، فقد مزج براثويت فى معالجته اللغة الكريولية المحلية باللغة الإنجليزية والتى تعكس لنا إشكالية الهوية الكاريبية الممزقة فى الشتات بين الحنين لأفريقيا الوطن الأم وبين التمسك بالعناصر الغربية الكاريبية، التى تنطبق كذلك مع مفهوم إدوارد سعيد "الجغرافيا التصورية لأفريقيا" بمعنى أن المكان التخيلى لا يوجد بشكل ملموس أو حقيقى بقدر ما أنه يعد من أشكال البنائية الاجتماعية التى اشتقها سعيد من مفهوم "المجتمعات المتخيلة" **لبندكت أندرسون**[١]، حيث تعد افريقيا وطن للكاريبين الذين جُردوا من أوطانهم ليصبح لهم عدة جذور أفريقية وأوروبية، لكنهم لا ينتمون إلى أى منها بشكل محدد دون الآخر، لذا " يمكننا إذن اعتبار مسرحية اختيار أودلى مسرحية كاريبية بقدر ماهى مسرحية أفريقية، إن لم تكن كاريبية بقدر أكبر" (Wetmore, 2002, p. 117).

وإذا اتجهنا إلى التفسير السياسى للنص، والذى أشرنا إلى ضعفه سابقاً لأنه بالكاد يشير إلى خصوصية السياق، قد نجد فى كريون رمزاً مزدوج للسلطة المحلية الماكرة والمضلله وكذلك إلى سلطة الاستعمار، فقد عكس كريون فعل الأنانية وأوجه الضعف البشرية المتمثلة فى الغرور والفخر والتحيز ضد النساء. وهى إشارة واضحة على الطغيان المزدوج الذى عانت منه دول افريقيا إبان التحرر الوطنى؛ حيث أصبح الشعب الغانى والافريقى ككل بين شقى رحى سطوة المستعمر والتدخل الغربى فى شؤون البلاد بعد الجلاء البريطانى وبين سطوة السلطة المحلية الفاسدة التى تزعم الديمقراطيه دون أن تحققها، بين عدم تنازل السلطة المحلية عن السيطرة وبين عدم تنازل السلطات الغربية عن عن الموارد الأفريقية المربحة، فإذا قمنا بربط أحداث المسرحية مع سياقها التاريخى والسياسى، سنجد أول اسقاط مباشر يحدث بين شخصية كريون وكوامى نكروما -وهو الزعيم الوطنى الغانى وأول رئيس محلى لغانا يحكم البلاد بعد التحرر الوطنى كما ذكرنا سابقاً- والذى بدأت شعبيته مع حلول عام١٩٦٢ تقل بشكل مطرد داخل البلاد، واعتبر "مهوساً بحيازة السلطة وديكتاتورياً فى إدارة السياسة الداخلية للبلاد، وبدأت المبادئ الديمقراطية تُنتهك شيئاً فشيئاً "(Gocking,2005: 122) حيث صدر عام ١٩٥٨ القانون الأكثر صرامة وهو قانون الاحتجاز الوقائى، والذى يصرح بإحتجاز الشخص لمدة تصل إلى خمس سنوات دون أن يكون له أى حق فى الطعن أمام المحاكم وذلك بتهمة السلوك الضار دفاعاً عن أمن الدولة وسياستها الخارجيه، كما قضى نكروما بشكل كبير على جميع الأحزاب المعارضة وأصبحت غانا دولة حزبية واحدة تتمثل فى الحزب الوطنى الذى يترأسه، وهو ما يحيلنا فوراً للإسقاط المباشر لوحشية كريون وحكمه الطاغى على شخصية الحاكم المحلى نكروما الذى يصبح ذو طبيعة استبدادية مزدوجة ووجهان لعملة واحدة فى النص هما الاستعمار والفساد المحلى.

وأخيراً وليس آخراً "يذكرنا اسم شقيق أودلى وليتشو بـ تاويا أدامافيو Tawia Adamafio وهو وزير الشؤون الرئاسية للحزب الشعبىCPP ويعد وريث نكروما المحتمل فى الحكم آنذاك، وقد اتهمه نكروما نفسه بالخيانة عقب محاولة كولونجوجو Kulungugu بإلقاء قنبلة يدوية كادت أن تقضى على حياته"(Gocking,2005:136) مما يحيلنا بوضوح لشخصية كريون/نكروما الذى أصبح مولعاً بالسلطة وممثلاً للديكتاتورية فى تلك الحقبة، وخاصة أن محاولة اغتيال نكروما فى أغسطس ١٩٦٢ حدثت فى نفس الوقت الذى كتب فيه الكاتب عمله المسرحى. (Goff,Simpson,2007:234).

تفكيك أبوية كريون أمام نسوية أودلى:

على الرغم من أن عنوان المسرحية "اختيار أودلى" يحدثنا عن بطلة من النساء، تختار بين الحياة الفاسدة التى يحكمها الطاغية كريون ويطبق فيها قوانينه الوضعية الجائرة،

وبين قبول الموت بعزة وشرف وكرامة واتمام التضحية من أجل بناء أمة جديدة ترفض الإدارة القمعية للبلاد، وعلى الرغم من أن الكاتب ليس من النساء ولم يعرض تجربتهن بخصوصية وصدق وفقاً لخبرات النساء، إلا أن النص المعالج حاول الانتصار لتحرير المرأة وتمكينها، وقلب علاقات القوة وبنيات السلطة الأبوية المتجذرة فى النص المعتمد وزعزعة الأفكار التى تربط بين النوع الاجتماعى والطبقة والأمة التى يروج لها كريون سوفوكليس ويدعم من خلالها التركيب السلطوى فى أثينا آنذاك.

أ.نسوية أودلى:

عرض لنا براثويت صنفى الخضوع وتقرير المصير من خلال الشخصيات النسائية فى النص، حيث تختلف أودلى عن ليتشو فى أنها تنشق عن المسار التقليدى للنساء فى قبيلتها "وتعكس لنا الصراع بين قانون القبيلة وبين الضمير الفردى" (Gibbs,Nkyin,2009:43)، فهى أكثر شجاعة لا تخشى الموت بقدر ما يخشاه الإنسان العادى، وهذا ما يجعل منها شخصاً متمرداً رافضاً للقرارات العاتية التى يصدرها كريون بشأن جثة أخيها، وهى على عكس ليتشو التى لا تؤمن بقانون كريون ولكنها تخضع له رغماً عن إرادتها فهى تخشى تحديه.

ويمكن تفكيك أبوية كريون بسهولة فى النص المعالج حيث أنه يظهر أكثر ضعفاً ويتراجع عن قراراته الصارمة التى لا رجع فيها فى النص المعتمد، عندما يصدر عفوه عن أودلى، بينما فى المقابل تصر هى على تنفيذ الفعل وعدم التراجع عنه وتضيف قائلة أن " عفوه قد أمسكته بيدها وأطاحت به فى وجهه" (Brathwaite, 1967, p. 31) ففى تحديها لكريون من أجل دفن شقيقها هو تحدى لضعف النساء فى مدينتها، وفى نهاية المسرحية تعلن أفعالها عن استمرار مقاومة الإناث فى المجتمع الذكورى للهيمنة الأبوية مصرحة:"لا تلمسونى! سأذهب بكامل إرادتى الحرة!" (Brathwaite, 1967, p. 32) فهى توجّه كلماتها للحراس الذكور الذين يقودوها إلى حتفها، وكذلك إلى خالها الذى يمثل السلطة الأبوية معلنة قدرتها على تقرير مصيرها، وبقائها على قيد الحياة من عدمه ورفضها للهيمنة الذكورية بكامل إرادتها الحرة، فأودلى يمكن النظر إليها بوصفها شخصية نسوية تدافع عن النساء اللاتى يتعرضن للإضهاد الذكورى ويتحدين السلطة الأبوية، وتجسد تمكين النساء فى مجتمعات العالم الثالث ما بعد الكولونيالية، وهو تحدى للصفات الأنثوية والصورة النمطية للنساء فى المجال الخاص بالأسرة والزواج وتربية الأبناء الذى تبدى أنتيجونى سوفوكليس ندمها على عدم إكتماله. فالثقافة الأثينية تتطلب استبعاد النساء والعبيد من نظامها الاجتماعى والسياسى وتقصر وجودهن فى المجال الخاص، حتى وان اعتمدت الثقافة الأثينية على عمل مثل هذه الطبقات من العبيد بشكل أساسى، إلا إنهم لم يسمحوا لهن بممارسة الحريات والحقوق السياسية الكاملة المنوط بها للرجال البيض الأرستقراطيين؛ وهو التناقض الذى تأسست عليه الحضارة الإغريقية فى القرن الخامس قبل الميلاد فى أثينا، وينعكس ذلك التناقض بوضوح فى العروض الأدائية للتراجيديات الإغريقية حيث يتم تقديم شخصيات الأبطال النسائية من قبل ممثلين ذكور. (Chanter,2011: vii).

ب.نمطية ليتشو ونساء المدينة:

تمثل كلاً من ليتشو ونساء المدينة الطبيعة النمطية لدور النساء فى المجتمعات الأبوية، فـ ليتشو هى الأخت التوأم لأودلى واسمها الحقيقى أوكوكورawkukor بمعنى النصف الآخر، وهى تحمل صفات أسمها فهى على الجانب الآخر النقيض من شخصية أودلى، فعلى الرغم من أن معظم أفعال أودلى تغلفها الشجاعة والتحدى للإستبداد الذكورى، فإن معظم أفعال ليتشو يعتريها الخوف والجبن والخنوع الأنثوى، فهى لا تريد أن تتحدث

بسوء عن كريون على الرغم من أنها تعى جيداً أنه حاكم سئ، ولكنها تخشى أن تجلب المخاطر على نفسها وشقيقتها، كانت أفعال ليتشو محكومة بأمرين مثلما فعلت اسميني من قبل، إما الحب المفرط لأختها أو الخوف المفرط من خالها، فهى تمنع أودلى من رؤية جثة شقيقهما، وعندما تراها تحاول العوده بأختها إلى المنزل حتى تتجنب المتاعب والمشاكل لها. وهى أمام التهديد بالموت سوف تنفذ جميع قرارات وقوانين كريون، فهى تقدس الحياة وتحبها وتكره الموت وتخشاه على عكس أودلى.

وتشكل **ليتشو مع نساء المدينة** النموذج الأنثوى النمطى بالنسبه لكريون، حيث يتبعن القوانين ويخضعن لها، حتى وان كانت قوانين استبدادية ولا يخرجن عن المسار التقليدى والنمطى للنساء فى القبيلة، ويعكسن وجود النساء فى مناخ أبوى دينى، ويقدمن نموذج القهر النسائى فى مقابل هيمنة الذكور، فإذا شكّل كريون قوة أبوية بطريركية لا تشكل ليتشو مع مجموعة النساء فى النص قوة متكافئة له تمكنهن من التغلب عليه.

وتتخذ أفعال وأقوال أودلى النقيض تماماً من أفعال وأقوال ليشو ونساء الجوقة اللاتى يمثلن الخضوع للهيمنة والإستبداد الذكورى، فأودلى التى تناضل وحيده ضد هذه الهيمنة البطريركية بمفردها، وفى المقابل نرى نساء الجوقة يتسولن ويستجدين كريون من أجل أن يعفو عن أودلى ويسامحها:

سيدنا وحاكمنا، العظيم، الحكيم[...] قائدنا، حامينا، ترعانا بإهتمامك، حياتنا بيدك؛ قلوبنا فى يدك؛ أطفالنا ينعمون بالأمان فى أحضانك، بين ذراعيك. ساعدنا، ساعدنا، احمينا، لأننا ضعفاء، فقراء، مساكين غير مؤهلين، غرقى ونحتاجك، نحتاجك، نحتاجك لتنقذنا وتحفظنا. (Brathwaite, 1967, p. 29)

وقد استخدمت النساء فى هذا المقتطع لغة أقرب إلى لغة التوسل فى الصلاه لإستجداء الإله، فقد اعطت النساء فى القبيلة صفة الألوهيه لكريون، فهو يضع القوانين بل ويشرع لها، ويجسد مفهوم ظل الله على الأرض الذى يضع نفسه فى مصاف الآلهة، فهو يؤكد أن "قانون الأرض [هو قانونه] " (Brathwaite, 1967, p. 27)، وتنسب جوقة النساء لكريون القوة العليا والسلطة على حياتهن وموتهن، وتقر النساء بأبوية كريون حيث يصفنه بالأب وهن أبناؤه، وعلى الرغم من أنهن يتوسلن من أجل الحفاظ على حياة أودلى من الموت والإعدام المحقق، إلا أن هذا التوسل فى نهاية المطاف ما هو إلا استسلاماً لكريون واستبداده، وعلى النقيض نرى أودلى مازالت تتمسك بتحديها لسلطانه وجاهه وترفض أن تستجديه مثلهن، وتُذكره بصفاته البشرية كى لا ينزلق فى مصاف الآلهة:" الرجل رجل، والآله آله". وهذا ما يظهر اختلاف الشخصية النسوية لأودلى التى ترفض السيطرة الأبوية عن الشخصيات النمطية الأخرى للنساء التى قدمتها ليتشو مع الجوقة.

ب. مركزية الجسد الأنثوى لأودلى:

على الرغم من أننا نرى البطلة فى نص سوفوكليس تُدفن حيه على يد السلطة الأبوية فى قبر صخرى، نرى براثويت فى النص المعالج وقد دفع بقضية تمكين المرأة واعتبار نهضة الأمة الجديدة مرتبطة برفع شأن نسائها، حيث تم تفسير القيام بإزاحة جسد تاويا من المشهد ليحل محله جسد أنثوى فى مرقده بأنه استثناء وخروج عن النص المعتمد الذى لا يسمح بالتمثيل بجسد أنثى فالتقاليد تشير إلى أنه وضع ذكورى، وهو نوع من الخروج عن المألوف فى التراث الغربى الكلاسيكى الذى يعتمد أسلوب عقاب للذكور يختلف عن الإناث، بينما يطيح براثويت بذلك عرض الحائط معلناً تأكيده للجسد والذات الأنثويه فى المركز جنباً إلى جنب مع جسد تاويا.

فقد تم تحطيم الفكر الذكورى حول جسد الأنثى فى زمن النص المعتمد، وهو بذلك نوع من التحرر من بنية الثقافة الذكورية-الأنثوية السائدة التى تحدد الفرد وفقاً للجندر،

وكذلك هو فى حد ذاته تفكيك للخطاب الذكورى فى النص المعتمد، كما جاءت أودلى مناهضة للهيمنة والتسلط الذى يمثله كريون مستحوذاً على المركز، وسعت إلى خلخلة هذه المركزية بتواجدها فى دور الفاعل واستمرارها على عدم قبول العفو، وقد تحدت فى ذلك سلطة الخطاب المعتمد وصنعت خطاباً مضاداً له؛ فقد رفضت أودلى الوضع الدونى الذى تعيشه ليتشو ونساء المدينة مؤكدة على الهوية الأنثوية وحضور ذات الأنثى بوصفها مرسله ولها رؤية خاصة تميزها بعيداً عن التمحور والالتفاف حول مركزية الرجل وعفوه، أو اتباع النموذج التقليدى لصورة النساء الخاضعات، ويتجلى ذلك النقد لدور المرأة النمطى على لسان أودلى معلنة رفضها لهذا النمط فى قولها:

"نحن النساء. جئنا بك فى هذه الدنيا، ونحن من سنحملك خارجها مجدداً. نبكى عند ولادتك وننتحب عند موتك، وهى على أقل تقدير مهمتنا؛ التى نستطيع أن نفعلها بمفردنا، وإذا لم نفعلها فإننا قد فشلنا. قد فشلت جميع النساء، نحن الضعيفات، ولكن يجب أن نصبح قويات ." (Brathwaite, 1967, p. 19)

ومن الواضح أن خطاب أودلى يحمل معنى من السخرية، حيث يستهدف براثويت إلى انتقاد موقف هيجل المبنى على النموذج الطبقى والنوعى والمدعم للفكر الإمبريالى الغربى، الذى يقضى بأن الأفعال محتومة ومقدرة منذ الأزل وفقاً للنوع الاجتماعى أو الجندر، تقوم أودلى بشرح أسباب قيامها بفعل (الدفن) وهى أسباب ثقافية تعود للمعتقدات التى تقتضى بدفن الأحياء للأموات، وحتى تحل اللعنة عن الجسد المعذب بين السماء والأرض، ولم تقوم أودلى بذلك وفقاً لـ "طبيعتها" التى تطلب القيام بذلك، وبوصفها امرأة، "فقد حدد هيجل تواجد المرأة فى المجال الخاص بالأسرة فى حين أنه أختص الرجل بالإدراك الواعى والعقل وإدارة الدولة فى مقابل اختصاص النساء بالروح والعالم الأخلاقى."(Dimitris,2006: 76) فهى محاولة فلسفية من هيجل وغيره من نقاد الغرب لتبرير التبعية السياسية للمرأة فى أوروبا، وكذلك تبرير الطموحات الإمبريالية لأوروبا وتداعيتها العميقة للرق العالمى الجديد.

وخطاب أودلى يعد كذلك تفكيك لخطاب اسمينى فى النص المعتمد حينما تقول : " إننا لسنا سوى امرأتين ولا نستطيع محاربة الرجال. ولأننا خاضعتان لمن هم أكثر قوة منا، يجب علينا أن نطيع أوامرهم، بل وما هو أسوأ منها (سوفوكليس،٢٠٠٦: ٧٦) فهو صدى المعتقدات التى تتبناها مجموعة النساء فى عصور الإغريق السحيقة وإبان العصر الذهبى للديمقراطية الأثينية، وهو كذلك صدى نفس المعتقدات البالية للنساء الأفريقيات وليتشو فى زمن النص المعاصر، وكما تحدت أنتيجونى تلك الوضعية النمطية من قبل تتحدى أودلى النزعة الجنسية والميل للذاتية فى مجتمعها الإفريقى معلنة اختيارها للموت فى سلام وقد أعطى لها براثويت سلطة فاعلة فى اختيار الموت فى ظل المجتمع الذكورى الذى لن يتقدم فى افريقيا إلا بتمكين النساء والإعتراف بوضعهن فى المجتمع. لذلك حاول براثويت فى النص هدم ثنائية الرجل/المرأة التى كرس لها النص المعتمد بوضع المرأة فى المجال الخاص بالأسرة كشكل من أشكال التحيز الجندرى الغربى ضد النساء فى تراثهم، والذى يعكس كذلك نفس الأزمة فى المجتمع الأفريقى الذى يحاول بناء أمة جديدة ما بعد التحرر الوطنى لن يتم النجاح فى إتمام أركانها إلا من خلال رفع شأن وضعية النساء فى هذه المجتمعات.

التجسيدات التقليدية للرقص والكرنفال أداة من أدوات مقاومة الإمبريالية:

فى إرشادة مسرحية صغيرة يخبرنا براثويت فى المشهد الأول عن استعدادات لمهرجان، حيث تتوسط أودلى الراقصين، ولم يقدم لنا إرشادات مسرحية مفصلة تحدد

السياق الثقافى الدقيق، بل يشير ببساطة إلى أن أودلى "تحمل وسط الصياح والطبول".(Gibbs,Nkyin,2009:44) فقد عمد براثويت إلى بدء الأحداث فى نسخته بجو كرنفالى طقسى على عكس النص المعتمد؛ فعلى حين تستند الدراما الغربية على مبادئ المحاكاة الأرسطية، على العكس فى الدراما الأفريقية التى تعتمد على التجسيدات مثل الحكى والرقص والطبل والغناء والأفعال التمثيلية representation، مما يحدث أثر الصدمة الثقافية الأنثروبولوجية للمشاهد الغربى عند رؤيه تراث محلى دخيل على النص المعتمد يفرض وجوده على الثقافة الغربية فيهدم قداسة النص المعتمد مع بداية نسخته، وتؤدى البطلة الأفريقية رقصة طقسية بحماس وإندماج وعنف، مما يجعلها لا تشعر بقرب ليتشو وتحدثها إليها فى أمر هام وهو موت شقيقهما:

ليتشو: أودلى! أودلى! (يستمر رقص أودلى بعنف) أودلى! انصتى إلىّ! توقفى عن ذلك وانصتى إلىّ (تستمر أودلى فى الرقص) أودلى! أكويلى! لدى أخبار لكِ!

أودلى: (مازالت أودلى منشغلة بالرقص) ماذا؟ (Brathwaite, 1967, p. 6)

لم تنتبه أودلى لليتشو وتتوقف عن الرقص إلا بعد محاولات كثيره للفت إنتباهها، فقد اتحدت روحها فى حالة من النشوه أعطت للجمهور شعوراً بطاقة روحية وجسدية وانفعالية لدرجة انشغلت فيها عن ذاتها وخرجت عن دائرة الذات لتصل إلى شعور روحانى جماعى، وهو ما يختلف كلياً مع الأشكال الأدائية الدرامية الغربية القائمة على المحاكاة والإيهام، هذا" الجسد الطقسى فى قدرته على عبور الحدود الفاصلة بين البشرى والروحى بإمكانه أن يربك العمليات العقلانية التى يقوم عليها الخطاب الإمبريالى، ومن ثم يقاوم عمليات الاستحواذ والاحتواء."(جيلبرت وتومكينز،١٩٩٨: ٩٥).

فالجسد الراقص فى المواكب يعطى قوة وطاقة فى حالة فعل، ويكتسب الرقص أهميه ليس فقط بإعتباره احتفالاً بما هو جسدى – كما هو الحال فى أشكال المسرح الغربى- ولكن أيضاً باعتباره أداة لعملية التحول أو سكنى الأرواح التى تجعل حدود جسد الراقص تتسع ويفرض سطوته على فضاء المسرح، وبالتالى يفرض سلطته على البيئة المادية المحيطة، ويحدث نوعاً من التحرر من القهر الثقافى الذى فرضه النص المعتمد الإمبريالى، وبالتالى يزيح الأشكال الإمبريالية الكلاسيكية عن مكان المركز من خلال إبراز خصوصية التجربة المحلية للمهرجان الذى يعبر عن ثقافة السود. فهو كرنفال وطنى تقليدى يتم استلهامه فى ذكرى التحرر من العبودية بهدف التفكيك الاستعمارى وتطبيق استراتيجية التمكين والتمرد على السلطة الكولونيالية.

كما أن الكاتب أستخدم طقوس الحداد، وذلك فى مجموعات جوقة النساء اللاتى يستدعين كمشيعات للندب والنواح على تاويا شقيق أودلى، حيث يرتدين ملابس الحداد المشفرة ثقافياً فى غرب أفريقيا، ثم تحولهن إلى كتيبة للدعاء والاستجداء وطلب عفو الملك، ويبدو من خلال الإرشادات المسرحية أن عرض المسرحية يتطلب جوقة مدربة على الصوت والحركة والأزياء المحلية الواحدة، هذه الجوقة تنقل لنا الجو الأفريقى العام الذى يشتبك بدوره مع التراث اليونانى فى النص المعتمد. (Gibbs,Nkyin,2009:44).

فالعودة للقيم التقليدية ينتج عنها التحول عن التوقعات الإمبريالية وإبعاد المؤثرات الغربية الاستعمارية عن المركز، كما أنها تعكس الخصوصية الثقافية بإعتبار الكرنفال ومجموعة جوقة النساء وما يقمن به من رقص وموسيقى ودقات طبول يعد نشاطاً مشفراً ثقافياً؛ حيث تصبح جسدية الممثل ذات مدلول ثقافى، كما " يمثل الرقص شكلاً من أشكال النقش فى المكان، ومن ثم يمثل طريقه فعاله فى تشخيص-ومعارضة- الأبعاد المكانية للإمبريالية الغربية. تتيح الحركة النسقية للرقص أيضاً الفرصة لتأسيس سياق ثقافى، خصوصاً عندما تتحدى الرقصة معايير المستعمِر colonizer. وبهذه الطريقة يستعيد

الرقص الذاتية ما بعد الكولونيالية، وذلك من خلال وضع صيغ تمثيل الذات التقليدية غير اللغوية فى مكان المركز. "(جيلبرت وتومكينز،١٩٩٨: ٣٣٥).

فالخطاب المعتمد يعتمد على مركزية الكلمة/العقل ونسقها الدلالى، بينما يعتمد الطقس الاحتفالى المحلى على الإيماءات والرقصات والموسيقى ودقات الطبول المحلية الثقافية، وبالتالى يعد نوعاً من التمرد على المعايير التى تفرضها اللغة المنطوقة، فالرقص الكرنفالى يغزو الجسد ويزيح أنساق السلوك المعيارى، ومثل هذه النزعة الفوضوية قد تشكل بالنسبه للذات المستعمَرة colonized قوة تحررية خطيرة واحتجاجاً قوياً ضد أى نظام سلطوى، وبذلك تشكل الموروثات الثقافية نمط من أنماط التمكين empowermentبالنسبة للشخصيات المقهورة للاحتجاج على القوانين التعسفية .

وبناءً على السابق يمكن القول " إن التجسيدات enactments التقليدية لها وظائف خاصة فى المجتمعات بعد الكولونيالية، إذ تشكل فى الغالب فضاءات يمكن من خلالها مقاومة القيم والممارسات المفروضه. هذه التجسيدات التى تتجذر فى الثقافة الشعبية[...] بمثابة استراتيجيات فعالة للحفاظ على الاختلاف الثقافى[...] من خلال قيم معينة ترتبط بالعادات المحلية." (جيلبرت وتومكينز،١٩٩٨: ٨٢) وهذه العناصر الأدائية التقليدية فى النص أدت وظيفة مضافة وهى التوطين indigenizing، فعلى الرغم من أصول الكاتب براثويت الكاريبية إلا أنه أحدث نوعاً من الإحالة الثقافية الشعبية للوطن الأم، فغالباً ما تعود العناصر التقليدية فى جزر الكاريبى إلى الثقافة الشعبية الأفريقية، وهو ما يترجم حلم توطين الشعوب المستعمَرة التى تم استئصالها من أوطانها، وفرض عليها التكيف مع بيئة جديدة بإعتبارهم عبيداً أو عمالاً مأجورين، فيصبح للطقس وظيفة تهدف للمقاومة الثقافية للإمبريالية، ووظيفة أخرى هامة وهى إعادة توطين الشعوب المنتزعة من جذورها إلى الوطن الأم.

لغة البيدجن أداة من أدوات مقاومة الإمبريالية فى النص:

تشغل اللغة موقعاً جوهرياً فى الخطاب المضاد للكولونيالية؛ لأن العملية الكولونيالية ذاتها تبدأ باللغة التى تعد أداة أساسية من أدوات السلطة والسيطرة الثقافية، وذلك من خلال إزاحة اللغة الوطنية المحلية، وإعتبار اللغة الإنجليزية هى اللغة "المعيارية" التى تسعى إلى الجوهر الأفلاطونى من أجل السيادة الثقافية، لذا كان فرض اللغة الاستعمارية على الذوات المستعمَرة استراتيجية وجزءاً من المشروع الامبريالى، فقد حدث من قبل حين أصبحت اللغة اللاتينية فى أواخر الفترة الكلاسيكية لغة للسلطة الكولونيالية، وبطريقة أخرى: "تمثل السيطرة على اللغة أحد الملامح الرئيسية للاضطهاد الذى مارسته الإمبراطورية. حيث كان نظام التعليم الإمبراطورى يضع صيغة "قياسية" للغة ويعتبرها معياراً، مع تهميش جميع "الصيغ" الأخرى بوصفها لغة بذيئة."(أشكروفت وآخرون،٢٠٠٦: ٢٥) وحُرم استخدام اللغة المحلية على حساب ترسيخ اللغة الإمبريالية ووصفها بالصيغ الفاسدة أو غير الشرعية Bastardisations لنموذج نقى، وتكون تلك الخطوة الأولى فى اتجاه تدمير ثقافة ما، حيث أن فقدان اللغة يعنى فقدان الأسماء والتاريخ الشفاهى لصالح لغة المستعمر.

إلا إن هذا المشروع اللغوى للكولونيالية لم يثبت فاعليته فى كثير من الحالات ولم ينجح تماماً فى محاولة إستئصال اللغات المحلية المقاومة التى تهدد حدود السلطة الإمبريالية، فكما يرى جلبيرت وتومكينز أن السلطة الواسعة للغة الكولونيالية لم تنجح نجاحاً كاملاً فى محاولتها لاجتثاث اللغات المحلية التى يحتمل أن تقاوم وتهدد حدود سلطة المحتل، فقد استخدم كتاب ما بعد الكولونيالية الإنجليزية المحلية كوسيلة أو أداه من أدوات المقاومة، وهذا لا يعنى فقداناً للهوية بقدر ما يستخدمونها للتحريف فى اللغة السلطوية

الأوروبية ذات المركزية فى الخطاب، وهو نوع من إلغاء مكانة هذه اللغة الرسمية ورفض للسيطرة الإمبريالية من خلالها، على اعتبار انها اللغه الأولى والمثلى جمالياً ومعيارياً، وإدخال الخصوصية المحلية يهدد فكرة الإستحواذ الثقافية وينزع الطابع الاستعمارى عن اللغة والكتابة الأجنبية.(أشكروفت وآخرون،٢٠٠٥: ٣١-٦٧).

لذا قام براثويت بإستخدام **"لغة البيدجن"**[٢] المحلية وهى لغة مولدة تمزج بين الإنجليزية واللغة الأصلية، وقد استخدمها شعوب الكاريبى وفى غرب افريقيا منذ فترات الاحتلال كلغة وطنية؛ للتأكيد على تفكيك سلطة اللغة الإنجليزية المعيارية، وهى تعد "وسيلة فعالة فى إبطال سلطة المعيار اللغوى الإمبريالى لصالح خطاب له دلالته الثقافيه "(جيلبرت وتومكينز،٢٥٩)، ويرى براثويت فى اللغة الهجينة مصادر ثريه يمكن توظيفها بشكل يجعلها أداة قوية من أدوات مقاومة معايير الهيمنة واستعادة الهوية الكاريبية وصوت المهمشين الذين سلبتهم العبوديه إياه، وترتبط دائماً هذه اللغة بعلاقتها بالأجداد فى أفريقيا، مما يحدث الارتباك مع الأعراف الشعبية المختلفة من أجل العمل ضد موقع معين للنص، فالبيدجن لغة شعوب غرب افريقيا كما أنه يستخدمها لنقل صوته كشاعر كاريبى(Gibbs,Nkyin,2009:45).

وفى النص نرى أحد الجنود يقول: " Cha!" that I take to be a rendition of 'Twea!" تلك اللغة تشتبك مع اللغة الكولونيالية للمستعمر التى تشعر هؤلاء الجنود بعجزهم عن وجود كلمات تعبر عن تجربتهم الخاصة بشكل حقيقى. نتاج الإحباط الذى يتعرضون له والناجم عن اضطرارهم لاستخدام لغة مفروضة عليهم بإعتبارها لغة ثقيلة على لسانهم، عصّى على اللغة التعبير عنها، ويصبح هؤلاء مرغمين على محاولة بناء لغة جديدة ربما تناسب المكان الذين يواجهونه نظراً لأن اللغة لاتنقل ببساطه التجربة المرئية أو القريبة، بل تتورّط فى حضورها.(أشكروفت وآخرون،٢٠١٠: ٢٧٨).

هذه اللغة المولدة التى يتحدثها الجنود يمكنها أن تستوعب بسهولة عدداً من الموضوعات حول النظام الذى يحكم المدينة الأفريقية والتعليق على وسائل إدارة الدولة، كما أنهم يعبرون من خلالها على احتجاجهم على اللغة الإمبريالية التى يلتزم بها كريون بل ويلزمهم بالتحدث أمامه بها، معبراً عن انزعاجه من الحديث بتلك اللغة المحلية التى يصفها بـ "البذيئة" موبخاً جنوده إذا ما نطقوا بها وتحدثوا بها أمامه، واتخذت هذه اللغة المولدة للجنود مدلولاً أكبر، فهى تمد الجنود بسلطة تستطيع إزاحة السلطة اللغوية لكريون، وتمنحهم القدرة على فرض حريتهم اللغوية التى تحمل تجربتهم الخاصة والمحلية، فهم يستخدمون نوعاً من تفكيك اللغة الإمبريالية فى النص وما ينتج عنه تصفية للاستعمار ذاته.

فالمسرحية تجعل من كريون غريباً/أجنبياً فى علاقته بلغة وثقافة سكان المدينة، هذه الفجوة بين اللغتين تعكس الفجوة التعبيرية بين لغة هجينة موطنة بشكل كامل، وإنجليزية تبدو غريبة على التربة الأفريقية، ونرى فى الفقرة التالية من النص محاولات كريون لرفض هذة اللغه، وهو شكل من أشكال الإسكات الذى طالما تعرضت له الذات المستعمَرة فى سياق تراث المسرح الكلاسيكى :

Sergeant: You know am my Lord?
Creon: For God's sake speak the Language man! Don't talk to me in that damn pigeon all the time! Speak the Language! (Brathwaite, 1967, p. 23)

وربما يعكس ذلك قلة كفاءة اللغة المستوردة على وصف التجربة المحلية؛ فهذه اللغة المحلية للحراس جاءت لتعكس آراء عموم الشعب فى حكم كريون وتشريعاته الجائرة

وانتقاد التعليم الكولونيالى؛ لذا كان مثالياً للغاية أن تنقل هذه اللغة المحلية خبرة وتجربة طبقات الشعب فى الحاكم وممارساته الديكتاتورية.

وبذلك تتحول لغة الحراس فى النص إلى أداة للتعبير عن التمايز الثقافى والخبرة الثقافية المختلفة، وهى تحمل نوعاً من التشفير الثقافى والعجز الكولونيالى عن تفسير المفاهيم الثقافية؛ مما يجعل المستعمِر/كريون غير ملم بالحديث المقام حول سياساته فى إدارة الدولة، وبذلك تصبح أداه تتكافئ فى قوتها مع قوة الصمت والغناء والرقص المحلى الذى يجعلهم فنون أدائية مُثلى فى تفكيك الاستعمار الأدبى ومن ثم الفعلى على أرض الواقع.

الخاتمة:

استطاع الكاتب ما بعد الكولونيالى كامو براثويت أن ينقل لنا نص"أنتيجونى" ويوطنه فى أفريقيا ويعيد صياغته لينقل لنا محنة الشعوب الأفريقية بشكل عام وغانا بشكل خاص، وبسبب افتقارها إلى التركيز على بلدة أفريقية أو كاريبية بعينها، فإن رسالة المقاومة في مواجهة القمع السياسى تنطبق على أى عدد من البلدان الأفريقية أو الكاريبية.

ولم يقدم براثويت نسخة باهتة من حيث الاسلوب والتيمة والمحتوى تعتمد فقط على التناص أو المحاكاة للنص الكلاسيكى المعتمد ضمن فكرة التأثير والتأثر. وربما تعد مسرحيته هى الأولى والأقدم فى تقديم خطاباً نقيضاً لنص معتمد فى أفريقيا (Abd-Aun,Raad,2016: 261) بعد النصف الثانى من القرن العشرين، فقد استلهم براثويت الحبكة الإمبريالية ليعكس من خلالها قدرة أكبر على المقاومة، وليعرض قضية اختيار أودلى لتحدى ورفض الطغيان الذى يمارسه كريون باعتباره قوة كولونيالة، وقد ظل محتفظ بالطابع الأوروبى فى اسمه رغم كونه أفريقياً، "وقوة المسرحية تكمن فى أن كريون لم يكن طاغية كولونيالى أوروبى فقط لكنه كذلك طاغية أفريقياً يحكم دولته ما بعد التحرر الوطنى" (Goff,Simpson,2007: 41)، وقد رمى من خلال ذلك إلى " اختيار أودلى بين الموت فى عملية مقاومة الطغيان وبين قبول عفو كريون دون دفن شقيقها إلى اختيار الشعوب الأفريقية لتقرير مصيرها وتحمل مسؤلية هذا القرار وتبعياته ليسود نظام العدالة فى مجتمعات ما بعد التحرر الأفريقية". (Kallendrof,2010: 119).

كما قدم النص العديد من أدوات المقاومة للهيمنة الكولونيالية فى النص المعتمد وكانت أهمها: التجسيدات التقليدية، والممارسات الثقافية الممسرحة من قبيل الرقص، والكرنفال الطقسى، واللغة المحلية، وتفكيك السلطة الأبوية لصالح تمكين النساء، وغيرها من الأدوات التى استطاعت أن تشكل زعزعة لتسيد وقدسية النص المعتمد المعيارى، كما استطاعت تجليات الخصوصية الثقافية التقليدية فى النص المعالج أن تشتبك مع الإرث الثقافى للإمبريالية فى النص المعتمد محاوله تحرير المجتمع الأفريقى من شفرات الهيمنة للتقاليد التراثية المفروضة لصالح التقاليد الموروثة، فقد حاول الكاتب بشكل ملحوظ إبطال تمييز وقدسية النص الإمبريالى/الكلاسيكى على حساب الخطاب المعالج .

إلا أن عمومية النص فى الزمان والمكان لم تنقل لنا بشكل مطلق أثر السياق السياسى والاجتماعى على النص المعالج، ولم تتضح العلاقة بين قصة أنتيجونى وقصة التحرر الوطنى فى غانا بشكل انعكاسى على شفرات النص، فلم تعبر شخصية أودلى/أنتيجونى عن المظالم التى تعرض لها السود فى المجتمعات الكولونيالية، ولم تتحدث القصة عن أزمة مجتمع غانا ما بعد التحرر الوطنى، فيما عدا قضية الاختيار التى صدرها الكاتب للمتلقى فى شكل قالب ودرس تعليمى مباشر، وكأن المسرحية تقوم بتعليم الجمهور كيف يقوم بالاختيار من خلال " المقاومة النشطة فى بلدة مستقلة حديثاً وخاليه من الهيمنة

الاستعمارية، لكنها غير آمنه فى مهدها كدولة قومية" (Wetmore, 2002, p. 181) فقد حاولت المسرحية ان تعكس بالتساوى حضور براثويت ككاتب كاريبى قدم لنا تقنيات الأداء الأنجلوفونى، جنباً إلى جنب مع الحضور الأفريقى الذى كتبت المسرحيه لأجله حيث أنها عُرضت احتفالاً بالاستقلال فى غانا، فكما تحاول غانا كدولة مستقلة أن تصنع هويتها القومية الجديدة، يحاول براثويت أن يتواصل مع الوطن الأم ويبحث له عن هوية بإعتباره أفريقى ولد فى الشتات طالما حلم بافريقيا كـ "جغرافيا متخيلة" فى ذاكرة الأمة الكاريبية تحمل فى طياتها الحنين للأصل والوطن والجذور.

كما حاولت الباحثة جاهدة وضع تفسير سياسى واجتماعى للنص بربط شخصية كريون بالمعادل الموضوعى المزدوج لكلاً من المستعمر والسلطة المحلية الحاكمة فى غانا آنذاك، إلا أن الخطوط الدرامية للنص والإسقاطات السياسية كانت واهية لدرجه جعلت من النص تعليمى مباشر أكثر من كونه درامى متقن الصنع، وتبقى أسبقية النص باعتباره أول خطاب نقيض فى أفريقيا عن نص سوفوكليس "أنتيجونى" جنباً إلى جنب مع تجليات الخصوصية الثقافية والتقليدية فى أفريقيا داخل النص هى الإضافة التى تحسب له، كدوافع للمقاومة الإمبريالية ضد قدسية الثقافة الأصلية للمستعمر، مما أدى إلى انعكاس التباينات الدالة فى ثقافات ولغات هاتين الثقافتين الاستعمارية والأفريقية، وهو ما يلفت الإنتباه إلى مسألة "الاختلاف" والانزياح عن الممارسة الأوروبية المعيارية، فالإحالات التناصية فى الحبكة التقليدية من نص "أنتيجونى" تم توظيفها لتخدم إعادة الصياغة المعاصرة لتعكس تغيير بنيات القوة، ولإزاحة عناصر السلطة بعيداً عن المركز، ومن ثم تعيين الذات الافريقية والتأكيد على الهوية والصوت والجسد الأنثوى فى مقابل تفكيك دوال السلطة الفاعلة فى النص المعتمد.

Abstract

Audley's Choice' and Repressive Politics in Post-National Emancipation Ghana

By Esraa Mohamed Fahim

This research deals with one of the most important contemporary African Adaptations of Sophocles' "Antigone", the play of Odale's Choice by Edward Kamua Brathwaite, whose write it during his stay in Ghana between 1955-1962. Those years that Braithwaite lived in Ghana were crucial years for the country's political arena. which the road to independence was long and turbulent (Gocking,2005: 81). The context was driven by political and social Political Mobility. which help the auther to producing rewriting of an contemporary version of Antigone. And I try in this research to spotlight on specifity of African culture of this Adapted play, I am also looking for strategies of indigenous this western classics in Africa. however, it was setting in democratic Athens in fifth century BC, the Adapted context in west Africa was in the period of independence of Ghana 1962, In the elements of cultural analysis I explored the importance of the Local specificity in the Language of Pidgin in Adapted text, Carnival, dance and empowering women and other elements of resist imperial domination. Finaly The study concluded that there is a indirect relationship between the historical, political and cultural context, and it was a relationship based on conflict and intertwining between the canonical text of Sophocles and Adapted text of Brathwaite, and the writer try to invert power and authority structures in canonical text, and in a very few stage directions we can know the effect of traditional African heritage, which try to destroy the superiorty of the cultural heritage of the west text, and the using of the native language helped to destrory the standard of canonical English and making clash with its centrality, those was some postcolonial and cultural elements which the writer use them to provide us with the ways of colonial resistance in Africa by indigenous the Greek tragedy in African context.

Key Words: centrism, Paternalism, pidgin, traditional heritage, Western Canon.

الهوامش

[1] عن التخيل بوجود أمه قوميه تعوض الجماعات الحميميه التى بدأت فى الإندثار نحو إقامه جماعات تسعى للوحده وتأسيس الهويه والكيان السياسى المشترك من خلال إيجاد لغه قوميه مشتركه (أندرسون، ٢٠٠٩: ١٢)

[2] يحيل المصطلح "Pidgin" إلى الصيغ اللغوية التى نتجت عن امتزاج لغة إمبريالية بأخرى أصلية، بينما يشير مصطلح "Creole" غالباً إلى امتزاج العديد من اللغات الأصل Source Languages . (جيلبرت هيلين، تومكينز جوان، ١٩٩٨، صفحة ٢٥٩)

أولا المصادر:

جيلبرت، هيلين، جوان، تومكينز، الدراما ما بعد الكولونيالية النظرية والممارسة، ترجمة سامح فكرى، المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، ١٩٩٨.

Barbara Goff, Micheal Simpson, Crossroads in the Black Aegean: Odeipus, Antigone, and Dramas of the African Disapora, Oxford University press, 2007.

Brathwaite, Kamau. *Odale's choice*. Evans Brothers Limited,Nigeria Publishers, Ibadan, 1967.

GOCKING, R. The History of Ghana. Westport: Greenwood Publishing Group, 2005.

WETMORE, Kevin. The Athenian Sun in an African Sky. JeVerson, NC: McFarland, 2002.

ثانياً المراجع الورقية والدوريات:

أشكروفت، بيل وآخرون، الرد بالكتابة النظرية والتطبيق فى آداب المستعمرات القديمة، ترجمة د.شهرت العالم، المنظمة العربية للنشر، بيروت، ٢٠٠٦.

أشكروفت،بيل وآخرون، الإمبراطورية ترد بالكتابة،ترجمة خيرى دومة، دار أزمنة للنشر، ٢٠٠٥.

كارلسون، مارفين، اللغات المتعددة فى المسرح، ترجمة إبراهيم محمد إبراهيم، المجلس الأعلى للآثار، مصر،٢٠١٠.

مجلة افريقيا قارتنا، الموقع الإلكترونى للهيئة العامة للاستعلامات، شخصية العدد الزعيم الغانى كواما نكروما،العدد الثانى، فبراير ٢٠١٣.www.sis.gov.eg .

Brathwaite, Kamau. History of the voice: The development of nation language in Anglophone Caribbean poetry. New Beacon, 1984.

Brown, Stewart. "Writin in Light: Orality-thru-typography, Kamau Brathwaite's Sycorax Video Style." *The Pressures of the Text: Orality, Texts and Telling of Tales. Great Britain: BPC Wheatons Ltd* (1995).

Chanter, Tina. Whose Antigone?: the tragic marginalization of slavery. SUNY Press, 2011.