سینما در آفریقا

استعمارزدایی تصویر

نوشتهٔ فرانسیس بِبه

از میان تمامی ره‌آوردهای غرب، شاید سینما بیش از همه مورد توجه مردم، درآفریقای سیاه باشد، از نیجر تا بوتسوانا و از آنگولا تا تانزانیا، علاقه به هنر هفتم در همه جا محسوس است و هیچ کشوری نیست که تالارهای‌متعدد سینما نداشته باشد. این تالارها که عموما در شهرها قرار دارند، تماشاگران بسیاری را به‌سوی خود می‌کشانند.

وجود آنها بی‌شبهه، تا حدی عامل نگاه‌داشتن جمعیتی در شهرهای آفریقاست که بدلائل گوناگون روستاهایی را که قبلا محل سکونتشان بوده است، ترك کرده‌اند.

بدین ترتیب سینما، که رقیبی جز فوتبال ندارد، از همان نظر اول عامل اجتماعی مهمی‌جلوه می‌کند که می‌تواند در پاره‌یی موارد، برزندگی اقتصادی یك کشور بشدت اثر بگذارد. موجی از مهاجرت روستایی را که سینما، بنحوی کم یا بیش مستقیم، برمی‌انگیزد، نمی‌توان نادیده انگاشت. بویژه اگر بیاد آوریم که دربسیاری از موارد، اقتصاد کشور بطور عمده مبتنی بر کشاورزی است.

من بکرات از جوانان آفریقایی، دلیل پافشاری آنان را به ادامه نوعی زندگی گیاهی در شهر، بجای بازگشتن به روستاهای خود، که در آن خوشبخت‌تر خواهند بود، پرسیده‌ام. در بسیاری از پاسخها از سینما، بعنوان جزئی از جاذبه‌های شهری یاد می‌شد که جوانان روستایی بدشواری می‌توانند در مقابل آن‌مقاومت کنند.

با اینهمه وقتی از سینما در آفریقای‌سیاه صحبت می‌شود، باید روشن کرد که این اصطلاح به چه واقعیتی اطلاق می‌گردد. البته سینما بطور کلی همان چیزی است که در کشورهای غرب هست، یعنی یك تالار تاریك، یك پرده، یك نورافکن، فیلمی که بنمایش در می‌آید، و تماشاگرانی که آنرا می‌بینند. اما در غالب موارد، تالار تاریك، فضای ساده روبازی با پله‌های سیمانی است. پرده سینما که در معرض باد و باران قرار دارد، الزاماً برای نمایش خوب فیلم، مناسب نیست. نورافکن، ماشین کهنه‌یی است که سرو صدا براه می‌اندازد و فیلم، وسترنی است نه چندان با ارزش، وتماشاچیان گاه چنان بطور خود انگیخته در نمایش شرکت می‌کنند که باعث حیرت می‌شود.

باید اقرار کرد که وضع در همه جاچنین نیست، زیرا د رشهرهای بزرگ، از داکارتا نایروبی و از لاگوس تابوکاوو، تالارهای با تهویه مطبوع و راحت، نظیر سینماهای اروپا یا آمریکا و مجهز به تجهیزات فنی کاملا جدید، وجود دارد. در این تالارها تماشاگران کم یا بیش مرفهی رفت و آمد می‌کنند و برنامه‌هایی که به آنان عرضه می‌شود از نظر فکری، فرهنگی و هنری در سطح قابل قبولی قرار دارند.

«تالارهای» روباز، که بویژه در بسیاری از کشورهای منطقه علفزار و حتی در شهرهای مناطق جنگلی قاره وجود دارند، با هزینه‌یی نا‌چیز ساخته شده‌اند، نگاهداری آنها برای صاحبانشان تقریباً خرجی‌ندارد،برای‌تماشاگران «معمولی» در این تالارها هیچ وسیله راحتی موجود نیست، اما همیشه، در قسمت عقب آنها، تریبون روبسته مرکب از سه یا چهار ردیف پله مناسب و تمیز وجود دارد که مخصوص آفریقا‌ییان سرشناس یا اروپاییانی است که گهگاه به «سینماهای آفریقاییان» می‌روند. از این‌رو، این تالارها نعمتی است برای بسیاری از نوجوانان و حتی بزرگسالان بی‌پول، بویژه وقتی که در جای درخت‌داری ساخته شده باشند. در این حال هیچ چیز آسان‌تر از نشستن روی شاخه‌های‌درخت برای تماشای فیلم نیست.

بدین ترتیب، سینما در آفریقای سیاه، مشتریانی از قشرهای مختلف دارد و این خود می‌تواند موضوع بررسی جالبی در زمینه جامعه‌شناسی قرار گیرد. برحسب نوع تالار و نیز بر حسب محله شهر، بهای بلیت سینما درکشورهای فرانسه زبان و انگلیسی زبان، تفاوت می‌کند.

غالب تالارهای سینما به‌افراد غیرآفریقایی تعلق دارند یا جزئی از زنجیره‌های توزیع‌اروپایی یا آمریکایی هستند. طی دهها سال، دو شرکت توزیع فیلم فرانسوی مجموعه‌یی مرکب از۳۰۰ تالار سینما را در کشورهای فرانسه زبان در اختیار داشتند و اداره می‌کردند.

امروزه وضع کمی دگرگون شده‌است. در ژانویه ۱۹۷۲، طاهر شریعه، متخصص‌توفسی، در بحثی دربارهٔ تالارهای موجود سینما درآفریقای سیاه یادآور شد که بر طبق تحقیقی که درهفته‌نامهٔ «اخبارالجزیره» منتشر شده، ۳۳ تالار پس از اعلام استقلال، ملی شده‌اند، ۳۳ تالار به‌افراد خصوصی تعلق دارند ولی برنامه‌های آنها از طرف شرکتهای‌غیرآفریقایی معین می‌شود و در حدود ۲۰۰ تالار همچنان در اختیار این شرکتها باقی هستند.

نه، امروز دیگر همان وضع پانزده سال پیش موجود نیست، ولی در عین حال بنظر نمی‌رسد که تحول این وضع، در جهت در دست گرفتن واقعی شبکه‌های توزیع از طرف دولتهای آفریقایی بوده باشد. در کشورهای انگلیسی زبان، شبکه‌هایی که توسط انگلیسیان بوجود آمد و نیز ورود، شرکتهای آمریکایی به بازار آفریقا، هنوز یکی از مشکلاتی است که رهبران و مسئولان دولتی سینمای آفریقا با آن روبرو هستند.

در واقع این شرکتها که همواره انحصار دار توزیع فیلم در آفریقای سیاه بوده‌اند، مسئول وضع فاجعه‌باری هستند که حاکم بر تحول‌سینما در این قاره است. آنها اختیار مطلق دارند که تصمیم بگیرند چه نوع فیلمی را باید بمردم‌نشان داد. بدین ترتیب بتماشاگران آفریقایی، تمام تفاله‌های سینمای اروپا، پاره‌یی از فیلمهای بدوسترن و فیلمهای مصری و هندی را نشان می‌دهند که از شدت بدی، نمایش آنها درآمریکا و اروپا امکان ندارد.

این توزیع عمومی محصولات مبتذل

فرانسیس‌بِبه «Francis Bebey» موسیقی‌دان، شاعر و نویسنده کامرونی، انتشار مجموعه صفحات‌موسیقی «اوزیلکا» را، که خود برای آفریقا بوجود آورده است، زیرنظر دارد. این آهنگساز و گیتارنواز، رسیتالهایی دربسیاری ازکشورها داده است ومی‌دهد. از او صفحات بسیاری پرشده، که آخرینشان «شرائط مردان» صفحهٔ ۳۳ دوری است که اوزیلکا پخش کرده است. او نویسنده کتابی درباره آشنایی باموسیقی سنتی آفریقای سیاه (انتشارات Horizons de France پاریس) است و رمان او، «پسر اگاتامودی‌یو» (انتشارات C.L.E، یائونده) برندهٔ جائزه ادبی آفریقای سیاه در سال ۱۹۶۸ شد. او، بیش‌از ده سال در یونسکو، مسئول برنامه توسعه پخش رادیویی در آفریقا، و سپس متصدی برنامهٔ موسیقی بود.

Photo © M. Renaudeau, Dakar, Sénégal

سمت چپ امیتایی «Emitai» خدای رعد نزد «دیولا»های کازامانس، در سنگال. این تصویر از فیلم امیتایی گرفته شده که عثمان‌سمبن، فیلمساز بزرگ سنگالی، در ۱۹۷۱ ساختن آنرا به‌پایان رساند و در همان سال در جشنواره مسکو جایزه گرفت. در این فیلم مقاومت کشاورزان در مقابل سپاهیان استعمارگری که می‌خواهند زمینهای ایشان را ضبط کنند، نشان داده می‌شود.

Photo © Présence africaine, Paris

پایین: صحنه‌یی از فیلم . . . La Noire de.... اثر عثمان سمبن، که در ۱۹۶۶ ساخته شده است. این فیلم نخستین فیلم تخیلی بلندی است که یک آفریقایی ساخته و در آن شکست یك زن آفریقایی در مهاجرت خود به‌اروپا، شکستی که به‌فاجعه می‌انجامد، نشان داده شده‌است.

سینمایی، دست کم دو نتیجهٔ فاجعه‌آمیز در بر دارد: یکی آنکه ابتذال و بی‌ذوقی را در میان تماشاگران رواج می‌دهد و در عین حال راه را بر آفرینشهای بالقوه یا بالفعل سینمای خوب آفریقا می‌بندد، دیگر آنکه مجموعهٔ وسیعی از تماشاگران را گمراه می‌کند، زیرا آنان چنان تحت‌تأثیر خیال‌پردازیهای سینمایی قرار می‌گیرند که آنها را واقعیت می‌پندارند و هرآنچه را که روی پرده به‌ایشان نشان می‌دهند، پول نقد تصور می‌کنند.

مشتریان تالارهای معمولی، یعنی آنها که در محلات فقیرنشین قرار دارند و بیشترین تعداد از تماشاگران آفریقایی را در خود جای می‌دهند، چنان تحت تأثیر سینما هستند و هر چیز را که در سینما ارائه شود می پذیرند، که خطر یك برنامه‌بندی غلط و نامناسب، بدان سان که شبکه‌های توزیع کنونی تحمیل می‌کنند، کاملا آشکار است.

از آنجا که مشارکت تماشاگران ناشی از هیچ تفکر عمیقی نیست، در بسیاری ازموارد «درسی» که از فیلم آموخته می‌شود، کاربردهایی در زندگی جاری پیدا می‌کند. هنگامی که‌نمایش فیلمهایی «مد» می‌شود که در آن کارهای بد و خلاف قانون تشویق می‌شوند، گهگاه، اندکی بعد، در پاره‌یی از شهرهای آفریقا دسته‌های دزدان وسعت نگران کننده‌یی بخود می‌گیرند.

باید گفت که آنچه سینمای غرب به آفریقای سیاه داده، بطور عمده همین نوع فیلم‌ها بوده است، حال آنکه نمایش فیلمهای بزرگی که شهرت بین‌المللی دارند،امری استثنائی‌است. البته تصدیق می‌کنم که در برخی مناطق، چارلی چاپلین را دست کم به‌اندازه تارزان می‌شناسند. اما باوجود پیشرفتهای چندی که در زمینه برنامه‌بندی، طی سالهای اخیر صورت گرفته، تماشاگران آفریقایی همچنان زیر ضربات فیلم‌هایی قرار دارند که از نظر هنری بی ارزش و از نظر اخلاقی مضرند.

تولید فیلم آفریقایی به‌معنای اخص کلمه، که طی پانزده سال اخیر افزایش یافته است، نه تنها دچار کمبود وسیله مالی و مانع‌تراشی شبکه‌های توزیعی است بلکه گرفتاری طرز فکر تماشاچیانی را که در مکتب بد ذوقی، و نه تحلیل و تفکر، تربیت شده‌اند نیز دارد. اگر عثمان سمبن آدمی در یك فیلم، لحظه‌یی تفکر دربارهٔ یك مورد اجتماعی را عرضه کند (فیلم‌های La noire de... Le mandet چنین ادعایی دارند) هیچ معلوم نیست که تماشاگران آفریقایی با او موافقت کنند. عده‌یی می‌اندیشند که «...این نوع فیلم که قهرمانان ورزیده محبوب ما رانشان نمی‌دهند چه معنایی دارد؟»، و عده‌یی دیگر می‌پرسند: «... این چه فیلمی است که در آن جنبه‌های کاملا شناخته شده زندگی روزمره‌مان را بما نشان می‌دهند؟»

بهر حال این نکته که تماشاگران آفریقایی نیز نظیر تماشاگران دیگر در سایر نقاط جهان، به موضوعهایی علاقه دارند و به وقایع پراکندهٔ سرزمین خودشان بی‌توجه‌اند، کاملا قابل درك است.

اما بیماری ریشه‌دارتر از اینهاست. تماشاگر آفریقایی را مدتهای مدید عادت‌داده‌اند به مسائل زندگی خاص خود فکر نکند. این عادت که جزئی از سیاست استعماری بود، پس از کسب استقلال از میان نرفت.

برای درهم شکستن انحصار شبکه‌های توزیع خارجی یا ایجاد شبکه‌های جدید، یابرای پخش وسیع فیلمهایی که آفریقاییان را در راه رهایی فکری، فرهنگی و اخلاقی خود یاری دهد، کار زیادی انجام نگرفته است. حتی باید این سؤال را پیش کشید که چنین سوء استفاده‌یی از سینما، تا چه حد، دست کم بطور نسبی، مسئول مشکلات کنونی آفریقای سیاه است.

با همهٔ اینها، از پانزده سال پیش به این سو، یك تولید سینمایی آفریقایی شایسته این نام خود را به جهانیان نمایانده است. حاصل این تولید سینمایی، که عده‌یی آنراشکل‌تازه‌یی از ادبیات جدید آفریقایی دانسته‌اند، چند فیلم بوده که مضمون اساسی آنها عبارت‌است از محکومیت استعمار، مبارزه با استعمار نو، اشتباهاتی که در آغاز دوره استقلال صورت گرفته، مقام زن در جامعه آفریقایی یا بالاخره آنچه گی‌هنبل در کتاب خود، سینماهای‌آفریقا در ۱۹۷۲، (شرکت آفریقایی انتشارات، داکار، ۱۹۷۲)، «برده فروشی جدید در مورد سیاهان» نامیده است. همین واقعیت از جمله سبب تأسیس فدراسیون سینمایی سراسر آفریقا (Fepaci) شرکت آفریقا در فستیوال‌های گوناگون، مثلا روزهای سینمای کارتاژ، وتاحدی بنیان‌گذاری جشنوارهٔ اوگادوگورا، شده است.

فهرست آثاری که بر اساس این‌مضامین ساخته شده‌اند، مفصل است. اما در این میان نامهایی جلب نظر می‌کنند: عثمان سمبن،نویسنده و فیلمساز سنگالی، بی‌شك نمایندهٔ جنبه‌یی از سینمای آفریقاست که در وضع حاضر بیش از همه در جهان شهرت دارد. با فیلمهایی نظیر Xala, Emitai, Taw, Le Mandat, La noie de...

که چه از نظر اخلاقی و زیبایی شناسی و چه از حیث فنی، فیلمهای خوبی بشمار می‌روند، عثمان سمبن سینمای سنگال را نسبت به سینمای‌تمامی کشورهای دیگر آفریقای سیاه، چندین گام به پیش برد. این فیلمها از واقعیت آفریقایی، یعنی واقعیت‌های‌سنگال سرچشمه می‌گیرند و حین‌نشان‌دادن‌جذابیت‌وشعری که‌در آنهانهفته‌است، مضامینی راپیش‌می‌کشند که‌در آن، تفکرسازنده فیلم‌درباره‌شرائط‌انسان آفریقایی، با تمام عمق خود ظاهر می‌شود. این فیلمساز که از بسیاری جهات می‌تواند نمونه‌یی برای آفریقای امروزی باشد، تاکنون جوائز و پاداشهای بسیاری دریافت کرده است.

مد اوندو، از موریتانی (بویژه فیلم خورشید O)، پولن سومانوویی را، پیشگام‌واقعی سینمای سنگال، محمدتراثوره، که بیشتر به جانسون تراثوره شهرت دارد (فیلمهای Njdjan gan, Diegue-Bi) ، فیلمساز دیگر سنگالی، و نیز باباکارسامب ـ ماکارام (فیلم Kodou) و دیگران، در شکوفایی سینمای آفریقا شرکتی فعال داشته‌اند.

از ساحل عاج، در این زمینه، دزیره‌اکاره (کنسرتو برای یك تبعید، نوبت مادوتاست، فرانسه)، باسوری تیمی‌ته (تپه شن، تنهایی، زنی با چاقو) و هانری دوپارك (مونا، یا رؤیای یك هنرمند) را باید نام برد. اما اگر در سنگال بعلت تعداد زیاد تهیه‌کنندگان فیلم می‌توان از یك «مکتب سینمایی ملی» واقعی سخن گفت، دراین کشور تنها فیلمسازان پراکنده‌یی وجود دارند.

مصطفی‌الاسان«Alassan»(بازگشت یك ماجراجو، تلفنچی و...) عمرو گاندا (Cabasc-abo)، هردو از نیجر، دانیل کاموا (کالسکه‌دستی، بوبو ـ کراوات) و دیکونگه پیبا Moun'a Moto) هر دو از کامرون، را باید به فهرست فیلمسازان آفریقایی فرانسه زبان، که طی سالهای اخیر بیشتر صحبت از آنان بوده است، باید افزود، ولی این فهرست هنوز کامل نیست.

در کشورهای انگلیسی زبان، هنوز نمی‌توان از شکوفایی واقعی یك سینمای آفریقایی سخن گفت، هر چند باید از کارهای برنارد اودیجا، از غنا، (فیلم «در حال انجام کارهای خود»)، اگبرت‌آجه‌سو، از غنا (به شما اینطور گفتم) و بویژه از اولابالوگون، از نیجریه (آلفا، آجانی اگون، و غیره) نام برد (به مقاله صفحه ۱۲ نگاه کنید.)

اولابالوگون یك فیلمساز و در عین حال یك نظریه‌پرداز است. او در بحث از امکانات رشد سینمای آفریقا، اعتراف می‌کند که تعداد تماشاگران در پاره‌یی از کشورها آنقدر کم است که امکان نمی‌دهند هزینهٔ یك صنعت سینمایی از نوع «قراردادی» را تأمین کرد...

«با اینهمه می‌توان گفت که مشکلات اقتصادی بیشتر ظاهری‌اند تا واقعی، زیرا با تجدیدساختها و برنامه‌ریزی مناسب، می‌توان این مشکلات را از میان برد».

به نظر او، راه حل رشد تولید سینمایی در آفریقای سیاه، همکاری بین خود کشورهای آفریقایی، بویژه از طریق شریک شدن در وسائل مالی و فنی، و نیز پذیرش تجهیزاتی از نوع جدید، بویژه مصالح فنی سبک از طرف فیلم‌سازان آفریقایی (استفاده از فیلم ۱۶ میلی‌متری بجای ۳۵ میلیمتری) است؛ بدین ترتیب تعداد اعضای گروه تولید به حداقل خواهدرسید و در نتیجه هزینه تهیه فیلم کاهش خواهد یافت.

این موضع‌گیری از طرف فیلمسازی که کاملا با مشکلات حرفه خود آشناست و این حرفه را هم اکنون در آفریقا بکار می‌بندد، باید از سوی تمام کسانی که به‌رشد سینمای آفریقا علاقه دارند، یعنی تهیه کنندگان و نیز اداره‌کنندگان و بهره‌برداران از تالارها، وزارتخانه‌های فرهنگ و هنر، هیئت‌های آموزشی و سایر محافل تعلیم و تربیتی، مورد توجه قرار گیرد.

آنچه مسلم است اینکه، در این هنگام که کشورهای غنی، پاره‌یی روشها و فنون را به‌عنوان کهنه بودن، کنار گذاشته‌اند و حال که هالیوود استودیوهای خود را ترك گفته و در طبیعت ، و با گروههایی بیش از پیش قلیل فیلمبرداری می‌کند، فیلمسازان آفریقایی باید بیش ازپیش با واقع‌گرایی به‌هنر تولید فیلمهای خود بیندیشند.

بنظر من تنها سینمایی که با امکانات اقتصادی کشورهای آفریقایی واقعاً هماهنگ است، نه سینمای ۳۵ میلیمتری است ونه‌سینمای ۱۶ میلیمتری، بلکه ارزانترین آنها یعنی‌سینمای سوپر ۸ است. این سینما با آنکه در وضع حاضر مورد بی‌توجهی غالب فیلمسازان حرفه‌یی است، تنها سینمایی است که می‌تواند فیلم را در خدمت آموزش برای رشد و توسعه‌آفریقا قرار دهد.

فرانسیس پیه

در جستجوی یك تآتر نو آفریقایی (بقیه از صفحه ۲۹)

ما نباید در پی دست‌یافتن به دقت و سرعت کامل باشیم و در این راه هنر و حضور بازیگری را که کاملا برهنر خویش تسلط دارد، نادیده بگیریم.

آنچه را که در صحنه‌های تآتر غرب، واقع‌گرایی تلقی می‌شود، تماشاگر آفریقایی مبتذل و پیش‌پا افتاده می‌داند؛ واکنش او در مقابل آن، خنده است، اما نه‌خنده‌آدمی که تفریح می‌کند، بلکه خنده بزرگسالی در مقابل بوچی یك بازی کودکانه.

برای تماشاگران این پرسشها مطرح می‌شود: «گریه کردن روی صحنه‌چرا، درحالی که خوب می‌دانیم تونه غمزده‌یی نه‌جریحه‌دار شده‌یی؟ کتك‌زدن کسی تا سرحد مرگ چرا، در حالی که می‌دانیم زندگانی‌اش در خطر نیست؟ این بوسه‌ها و ناز و نوازشهای صحنه‌یی چرا، در حالی که می‌دانیم شما عاشق و معشوق نیستید؟» تماشاچی وقتی می‌بیند که شخص «مرده»یی در پایان نمایشنامه برای احترام و تشکر از جا برمی‌خیزد، نمی‌تواند از خنده خودداری کند.

در حالی که اروپایی برای پذیرش قرارداد آمادگی دارد و حاضر است باور کند که آنچه در صحنه روی می‌دهد «واقعی» است، آفریقایی ترجیح می‌دهد تظاهری هنری را روی صحنه ببیند. برای رسیدن به خلوص هنری کامل، تظاهراتی را که از نظر زیبایی‌شناسی زشت‌اند، بغایت ساده می‌کنند، مثلا دعواهای همراه با کلمات خشن و زدوخورد، خشونتهایی که‌به جنایت یا شکلهای دیگر آدم‌کشی منجر می‌شوند.

آنچه در مورد بازی گفته شد، در مورد تزیین صحنه نیز صادق است. آفریقایی‌انتظار ندارد خانه‌یی را روی صحنه ببیند، انتظار ندارد یك اتومبیل واقعی، یك تاج پادشاهی، یا حتی یك پلیس با اونیفورم را روی صحنه‌ببیند. آنچه او انتظار دارد، فقط **یادآوری** این چیزها بشکل تآتری است. و تآتر باید چنین باشد.

تآتر پیش از هرچیز، یك تظاهر بصری است با استفاده از اصوات موسیقی، ترانه یا کلام، حرکت، همراه با رقص یا بدون آن، تزیین صحنه، رنگ، اشکال دو یا سه‌بعدی، متحرك یا ساکن و متنی که ارتباط آنها با جهان طبیعی رابرقرار کند. یك تآتر حقیقی می‌تواند بدون متن هم وجود داشته باشد، در حالی که متنی بدون تظاهر بصری چیزی جز ادبیات نیست و نمی‌تواند تآتر تلقی شود.

در تآتر نو آفریقا، کارگردان باید در رقص و کورگرافی مهارت داشته باشد و این امر مستلزم داشتن احساسی قوی از موسیقی است. او باید برفضای صحنه تسلط کامل داشته باشد تا بتواند لباسها و سایر لوازم را انتخاب کند.

کارگردان، اگرچه‌خود الزاماً نویسندهٔ نمایشنامه نیست، اما باید بتواند شعرها ومتونی را که با سبك کارگردانی‌اش مطابقت دارند، انتخاب کند، زیرا در این تآتر، عنصر بصری مقدم برمتن است. نمایشنامه‌نویس واقعی‌آفریقا همراه با تآتر آفریقا بوجود خواهد آمد وبرای یك کارگردان، یا بسبکی که مورد توجه تماشاگران است، کار خواهد کرد.

در موردمسئلهٔ تلفیق فرهنگهای‌آفریقایی و اروپایی در حیات ما، که هنوزبسیاری‌نگران آنند، ما باید مداومت بسیاری از ارزشهای غربی را قبول کنیم. ما همواره بیش از آن به فرهنگ اروپایی آغشته خواهیم بود (از جمله بدلیل برنامه‌های آموزشی همگانی) که اروپاییان به فرهنگ آفریقایی آغشته می‌شوند.

عده‌یی از ما در هر دو فرهنگ کاملا جاافتاده‌اند، اما نباید دچاراشتباه شد؛ و هر چند این عده «میم»ها و بازیگران بسیار ماهری هستند، ولی این تنها یك صورت ظاهر است. در پس این ظاهر فقط یك شخصیت وجود دارد و آن شخصیت فرد آفریقایی است که باید از این تجربه سخت فرهنگی اجتناب کند.

باآنکه مسیحیت و اسلام برمذهب آفریقایی کاملا مسلط‌اند، هنراصیل، آفریقایی مانده و امروزه اسباب غرورآفریقاست. بنابراین بنظر می‌رسد که وظیفه هنرمند، احیای‌شخصیت حقیقی آفریقایی جدیدباشد، بنحوی‌که‌فرهنگ او برزندگی مادی‌اش غلبه کند.

فرهنگ آفریقا با جنبه‌های مادی، کاملا فنی و اقتصادی تمدن غرب ناسازگار نیست. فرهنگ آفریقا در واقع می‌تواند تکنولوژی امروزی را برای انجام کارهای دقیق بخدمت بگیرد، بی‌آنکه از این رهگذر ارزشهای آفریقایی از محتوای انسانی خود تهی گردد.

هنر امروز مغرب زمین نه تنها کاملا از محتوای انسانی تهی شده است، بلکه تنها هدفش رساندن شیئی به اوج افتخار است و بدین ترتیب روشن می‌کند که انسان خود مزدور ماشین‌های ساخت خویش شده است. تاکنون ما ماشینی نداشته‌ایم که روح خود را به آن بفروشیم و به گمان من برای یك آفریقایی، بردهٔ ماشین دیگران شدن، امری ناشایست است.

ما باید تمدن انسانی خاص خود را در جهان مروز بوجودد آوریم؛ ما هنوز بامسائل ناشی از انحطاط این تمدن سروکار نداریم.

دماس انووکو