Journal of the University of Babylon for Humanities مَجلّة جَامعة بَابل للعُلوم الإنسَانيّة
Vol.34/ No.2/ 2026 المجلد ٣٤/ العدد ٢/ ٢٠٢٦

الرؤية ما بعد الكولونيالية لصورة الآخر لدى المخرج المسرحي العراقي المعاصر: مسرحية "العرس الوحشي" أنموذجاً

ياسر عبد الصاحب برّاك
كلية الفنون الجميلة / جامعة الشطرة
Yaser.A.albarrrak@shu.edu.iq

تاريخ استلام البحث: ٢٠٢٥/٦/٢٣ تاريخ قبول النشر: ٢٠٢٥/٩/١٨ تاريخ نشر البحث: ٢٤/ ٢/ ٢٠٢٦

المستخلص:

احتوت دراسة الباحث على أربعة فصول، ضمَّ الفصل الأول مشكلة البحث وأهميته والهدف الذي كان يتمحور حول: الكشف عن الرؤية ما بعد الكولونيالية لصورة الآخر لدى المخرج المسرحي العراقي المعاصر. ثم حدد الباحث حدوداً لدراسته، مكانية وزمانية وموضوعية، بعدها حدد مصطلحات دراسته. أما الفصل الثاني فضمَّ الإطار النظري الذي قسَّمه الباحث إلى مبحثين أولهما: نظرية ما بعد الكولونيالية، وثانيهما: صورة الآخر في رؤية المخرج المسرحي العالمي والعربي، ثم خرج البحث بأهم ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات. وإحتوى الفصل الثالث على إجراءات البحث التي شملت تحديد المجتمع وأدوات البحث ومنهجه لينصب جل الاهتمام بتحليل العينة. وقد توصل الباحث في الفصل الرابع إلى عدد من النتائج والإستنتاجات التي يعتقد أنها تُجيب عن مشكلة البحث وهدفه ومن أبرزها: سعي المخرج المسرحي العراقي إلى رسم صورة الآخر الكولونيالي عبر الإستعانة بالمقاربة ما بعد الكولونيالية متخذاً من فعل (التناص) المسرحي سبيلاً لذلك، فضلاً عن محاولته بيان ما يتركه الآخر من فعل تدميري على الأنا المُستَعْمَرة عبر منطق العنف والهيمنة الذي يشوّه صورتها ويمحو هويتها ووجودها. ثم أختتم البحث بقائمة المصادر.

الكلمات الدالة: الرؤية، ما بعد الكولونيالية، صورة الآخر، الإخراج المسرحي.

The Postcolonial Vision of the Other's Image in the Work of the Contemporary Iraqi Theatre Director: The Play "The Savage Wedding" as a Model

Yasser Abdul-Sahib Barrak
College of Fine Arts / Shatra University

Abstract

The researcher's study consists of four chapters. The first chapter presents the research problem, its significance, and its main objective, which centers on uncovering the postcolonial vision of the image of the Other in the work of the contemporary Iraqi theatre director. The researcher then identifies the spatial, temporal, and thematic boundaries of the study, followed by defining its key terms.

The second chapter includes the theoretical framework, which the researcher divides into two sections: the first addresses Postcolonial Theory, and the second examines the image of the Other in the perspectives of both global and Arab theatre directors. The chapter concludes with the main indicators derived from the theoretical framework.

The third chapter covers the research procedures, including the identification of the research population, tools, and methodology, with primary emphasis placed on analyzing the selected sample.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

In the fourth chapter, the researcher arrives at a set of findings and conclusions that are believed to answer the research problem and achieve its objective. The most prominent of these findings is that the Iraqi theatre director seeks to construct the image of the colonial Other by employing a postcolonial approach, using theatrical intertextuality as a key method. Additionally, the director attempts to reveal the destructive impact left by the Other on the colonized self through the logic of violence and domination—one that distorts its image and erases its identity and existence.
The study concludes with a list of references.

Keywords: Vision, Postcolonialism, the Image of the Other, Theatrical Directing.

الفصل الأول: الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

مثّلت الدراسات ما بعد الكولونيالية مقترباً مهماً من مقتربات الوعي المسرحي لفهم (الآخر) وتشكّلاته الصورية في مخيال (الأنا) المُنتجة للخطاب الإبداعي ما بعد الكولونيالي بوصفه تعبيراً بلاغياً عن تلك العلاقة المُعقَّدة المبنية على منطق الهيمنة والتبعية بين هذه الثنائية التي تجسَّدت في العديد من النصوص والعروض المسرحية العراقية وليدة زمن ما بعد التغيير السياسي الذي حصل بعد الاحتلال الأمريكي عام ٢٠٠٣، حيث انشغل وعي المؤلف والمخرج بإنتاج صورة ذلك الآخر عبر العناصر السينوغرافية المُشكِّلة لبنية الخطاب المسرحي الفكرية والجمالية، ويأتي هذا البحث الذي يندرج في حقل الإخراج المسرحي ليُميط اللثام عن طبيعة تلك التشكلات الصورية للآخر الكولونيالي وكيفية معالجتها من قبل المخرجين العراقيين في مقاربتهم ما بعد الكولونيالية، لذلك تأسس البحث على الإستفهام الآتي: ما هي الرؤية ما بعد الكولونيالية لصورة الآخر في الإخراج المسرحي العراقي المعاصر؟

* **أهمية البحث:** تكمن أهمية البحث في بيان الكيفية التي عمل بها المخرجون العراقيون على رسم صورة الآخر ومقاربته عبر الرؤية ما بعد الكولونيالية في عروضهم المسرحية.

* **هدف البحث:** يهدف البحث إلى الكشف عن الرؤية ما بعد الكولونيالية لصورة الآخر في الإخراج المسرحي العراقي المعاصر.

* **حدود البحث:** الحد المكاني: العراق– بغداد، الحد الزماني: عام ٢٠٠٦، مسرحية (العرس الوحشي) تأليف فلاح شاكر وإخراج أحمد حسن موسى، الحد الموضوعي: الرؤية ما بعد الكولونيالية التي تبناها الإخراج المسرحي العراقي المعاصر لصورة الآخر.

* **تحديد المصطلحات:**

١- **الرؤية:** لغة "النظر بالعين والقلب"[١،ص٣٣١]، فالرؤية بالعين تتعدّى إلى مفعول واحد، أما الرؤية بالقلب فتتعدى إلى مفعولين[٢،ص٨٤]، ويعرفها جميل صليبا بأنها "المشاهدة بالبصر، وقد يُراد بها العلم مجازاً، وإذا كانت مع الإحاطة سُمّيت إدراكاً"[٣،ص٦٠٤]، ويرى برجسون أن الـ"رؤية لا تكاد تتميز من الموضوع المرئي"[٤، ص٣٣٤]، بينما يرى ديكارت "أن الرؤية عمل ذهني يقوم على قوة الحكم بجانب أنه عمل بصري"[٥،ص٩٠]، بينما ذهب باركلي إلى "أن البصر لا يُدْرِك بذاته مقادير الأشياء وأوضاعها ومسافاتها... وكل ما يُدْرِكه إنما هو علامات ودلائل على المسافات والأوضاع والمقادير"[٥،ص٩٠].

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

* **التعريف الإجرائي:** المنظور الفكري والجمالي الذي يعتمد عليه المخرج المسرحي العراقي المعاصر في تمثيل صورة "الآخر" داخل العرض المسرحي، بما يتجاوز الفهم البصري المباشر نحو قراءة تأويلية تتبع من وعي ما بعد كولونيالي، يسعى إلى تفكيك الموروثات الاستعمارية وإعادة إنتاج الهوية الثقافية عبر اللغة البصرية والدرامية للعرض.

٢- **ما بعد الكولونيالية:** يعرفها آلان لوسون بأنها: "حركة تاريخية وتحليلية، ذات باعث سياسي يتصارع مع الكولونيالية ويقاومها بهدف إبطالها على المستويات المادية، والتاريخية، والفكرية، والثقافية والسياسية، والتعليمية، والنصّية"[٦،ص٥٤٩]، ويعرفها بيل أشكروفت وجاريث جريفيث وهيلين تيفين بأنها: تهتم "بفحص عمليات وآثار الكولونيالية الأوروبية والاستجابات لها، بداية من القرن السادس عشر وحتى عصرنا الحاضر، مروراً بالكولونيالية الجديدة به "[٧،ص٢٨٥]، ويوجزها دوجلاس روبنسون في ثلاثة تعاريف رئيسة هي: "دراسة مستعمرات أوروبا منذ استقلالها، دراسة مستعمرات أوروبا السابقة منذ استعمارها، دراسة جميع الثقافات/المجتمعات/البلدان/الأمم، من حيث علاقات القوة التي تربطها بسواها من الثقافات/المجتمعات/ البلدان/ الأمم"[٨،ص٢٨].

* **التعريف الإجرائي:** الإطار الفكري والنقدي لتحليل طرائق اشتغال المخرج المسرحي العراقي المعاصر في تمثيل "الآخر"، بوصفها آليات مقاومة رمزية للهيمنة الاستعمارية وموروثاتها الثقافية. ويمثل هذا المفهوم منظوراً يكشف عن أثر السلطة والاستعمار في تشكيل الخطاب البصري والدرامي، ويسعى إلى تفكيك علاقات القوة بين "الأنا" و"الآخر" عبر إعادة إنتاج الهوية الوطنية في سياق ما بعد الهيمنة الاستعمارية.

٣- **صورة الآخر:** يرى فتحي أبو العينين: "أن صورة الذات مرآة لصورة الآخر أو العكس، فلا وجود – أنا – دون وجود آخر، واستخدام أي منها يستدعي صورة الآخر، فصورتنا عن ذواتنا لا تتكوّن بمعزل عن صورة الآخر لدينا، ولذلك قيل: الأنا والآخر مولودان معاً"[٩،ص٨١٢]، أما سعد فهد الذويخ فيقول "كل تعريف يُطلق على(الأنا) يمكن أن يُطلق على الآخر، بمعنى أنه في حالة أن تكون(الأنا) ترتبط بعلاقة اختلاف مع(أنا) أخرى سواء في الجنس/ العرق، أو الفكر والثقافة، أو الدين واللغة، أو الإنتماء، تكون الأخيرة هي الآخر"[١٠،ص١٢]، أما محمد نور الدين أفاية فيرى أن صورة الآخر هي "مجموعة من السمات/ السلوكات الاجتماعية، والنفسية، والفكرية التي ينسبها فرد/ ذات أو جماعة ما إلى الآخرين مما يُحيل إلى أن الآخر حاضر في المجال العام للهوية"[١١،ص١٧].

* **التعريف الاجرائي:** التمثيل الدرامي والبصري الذي يُجسّده المخرج المسرحي العراقي المعاصر في فضاء العرض ليعكس به علاقات التفاعل أو الصراع بين الذات العراقية والآخر ـ المحلي أو الغربي ـ على المستويين الثقافي والسياسي. وهي أداة فكرية وجمالية تُظهر أثر الخطاب الكولونيالي وممانعته داخل العرض المسرحي، بما يكشف عن كيفية إعادة بناء الهوية العراقية في مواجهة صور التبعية أو الاستلاب التي رسّختها التجربة الاستعمارية وما بعدها.

الفصل الثاني: الإطار النظري

* المبحث الأول: نظرية ما بعد الكولونيالية

تنتمي نظرية ما بعد الكولونيالية الى الأفق الفلسفي والفكري لمرحلة ما بعد الحداثة، حيث تهتم بدراسة الخطابات الفنية والأدبية وعلاقتها بالتطورات السياسية الجارية في العالم، إذ يتبنّى عدد من الكتاب والنقاد هذه

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

النظرية بوصفها نظرية أدبية ونقدية ذات طابع ثقافي وسياسي تدرس ثنائية الشرق والغرب وما يترتب على علاقتهما من صور وأخيلة وليدة للصراع العسكري والثقافي والعلمي والحضاري وما يكمن فيها من اختلافات تتعلق برؤية الآخر وتمثيلاته في تلك الخطابات، حيث ينتمي أقطاب هذه النظرية الى البلدان التي تم استعمارها من قبل الغرب، سواءً في آسيا أو أفريقيا. ويُعد إدوارد سعيد رائداً في مجال النظرية ما بعد الكولونيالية في معظم كتاباته النقدية وفي مقدمتها كتابه (الاستشراق) الذي صدر عام ١٩٧٨، وكتّاب ونقّاد آخرين وضعوا الأسس العامة لهذه النظرية.[١٢، ص١٥٨]

تقوم ما بعد الكولونيالية على نقد الصورة النمطية للمجتمعات المُستعْمَرة التي رسمتها الأدبيات الكولونيالية القائمة على التصورات العامة للمركزية الأوربية ذات الطابع الاستعماري التي كانت تنظر للآخر بوصفه طرفاً أو هامشاً، وقد توجَّه النقد في البداية للغة تلك الخطابات الكولونيالية بوصفها أداة للسلطة والهيمنة يتم عبرها تأسيس الخطاب الكولونيالي الذي يكشف عن تعالي المُستعْمِر على المجتمعات المُستَعْمَرة. [١٣،ص ص٨–٩]

تعتمد الخطابات ما بعد الكولونيالية سواءً كانت أدباً (رواية، قصة، شعر، مسرحية،.. الخ) أم نقداً على قراءة النصوص الكولونيالية وتفكيكها باحثة عن الأيديولوجية الاستعمارية التي تتوارى فيها، تلك الأيديولوجية التي قد تكون مقصودة أو تلقائية نابعة من الطبيعة الاستعلائية للخطاب الأوروبي وسياساته المركزية في تهميش الآخر الشرقي واحتلاله والاستيلاء على ثرواته بدعاوى عديدة. لذلك يمكن القول: إن الخطابات ما بعد الكولونيالية هي في الواقع موقف مناهض لكل أساليب القمع والاستبداد والظلم الذي تمارسه الدول المُستعْمِرَة بحق الشعوب المُستَعْمَرَة. وهي محاولة لإثبات الذات بإزاء الغزو الثقافي الذي تمارسه الخطابات الكولونيالية في محاولاتها المستمرة لرسم صورة غير حقيقية عن تلك المجتمعات وتنميطها في صورة لا تمت الى الواقع بصلة، فما نراه أو نقرأه في تلك الخطابات ما هو إلا تصورات الذات الغالبة للآخر المغلوب. [١٤،ص٢١٠]

ركزت ما بعد الكولونيالية على العديد من الأطروحات التي تمثل الركيزة الأساس لها مثل: الخطاب الاستعماري، وثنائية المركز والهامش، وثنائية الغرب والشرق، فضلاً عن تحليل الخطابات الاستعمارية. ومثلت هذه الثنائيات الضدية موضوعاً أثيراً في خطاب الكولونيالية لذلك فإن خطابات ما بعد الكولونيالية جاءت لتفهم طبيعة تلك العلاقة سلباً وإيجاباً كما تتمثلها تلك الخطابات التي قامت بالأصل على الصراع والعنف والإرهاب، إذ استثمرت الأقنعة البلاغية والجمالية من أجل تمرير هيمنتها الثقافية وتسويغ سيطرتها على ثقافات تلك الشعوب عبر الإعلاء من الثقافة الأوروبية بوصفها سلماً أعلى لقياس القيم الإنسانية على أساسها لتجريد الآخر من خصوصيته الإنسانية وتسويغ الاستغلال السياسي والاقتصادي لها.[١٥،ص ص٣٠ –٣٥]

لقد صوَّرت الخطابات الكولونيالية الشرق طفولياً بربرياً بإزاء الغرب الناضج الذي يتحلى بقيم التحضر والتمدن عبر النظرة الدونية التي عدَّت الشرق عالماً متخلفاً ثقافياً وفكرياً وإنسانياً، ما أدّى الى الترويج لفكرة أن من واجب الغرب استعمار الشرق وحمل الحضارة والتقدم له. وقد كان لتشويه صورة الدين الإسلامي مدخلاً مهماً من مداخل تشويه صورة الشرق واختراع صورة (المسلم الإرهابي) عبر تسويقها في الخطابات الفنية والأدبية المختلفة.[١٦، ص٣٥]

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

هدفت النظرية ما بعد الكولونيالية كذلك الى مواجهة سياسة التغريب الأوروبية التي انتهجت في المستعمرات ومن ثم فهي تدرس "آثار الاستعمار/الكولونيالية على الثقافات والمجتمعات. وهو مجال يُعنى بكيفية غزو الدول الأوربية لثقافات العالم الثالث وكيفية السيطرة عليه، ومن ثم يبحث أيضاً في كيفية استجابة ثقافات العالم الثالث بالمقاومة أو الرفض"[١٧،ص٥٧]، ويحصل ذلك عبر تفكيك الخطابات الاستعمارية وتعريتها وكشف مقولاتها المركزية القائمة على الهيمنة والتميز العرقي واللوني، واعتمدت في ذلك الكشف على فضح الأنساق المستترة لذلك الخطاب وتعويم ما هو خفي ومُضمر بداخلها، إذ إن تلك الخطابات تعتمد على منطق الحيلة والقوة في الوقت ذاته، فالجزء الظاهر من ذلك الخطاب يعتمد على فكرة التقدم والتحضر لصالح الشعوب المُستعْمَرة، إلا أن الجزء الخفي أو المُضمر يتمثل في الهيمنة، لذلك فإن تفكيك تلك الخطابات كان الهدف منه هو القضاء على التمايزات العرقية والاختلافات الحضارية والإنسانية التي تروّج لها الخطابات الكولونيالية المُنتجة في ظروف تاريخية قائمة على القوة الغاشمة والسلطة والمعرفة.

تنوَّعت أساليب المقاومة للخطابات الكولونيالية بحسب الدول المُستعْمَرة وكان أحد أهم تلك الأساليب يعتمد على نقد الفرضيات التي تتبني على أساسها المركزية الغربية ورؤاها الأيديولوجية المتعالية الرافضة لكل ما هو هامشي في المستعمرات، فـ"حين قبضت الشعوب المُستعْمَرة في جميع أنحاء العالم على ناصية وسائل إنتاج الصور التمثيلية تملَّكت هذه العمليات وحوَّلتها إلى وسائل مناسبة لنقل الثقافة. وهذا النضال من أجل إنتاج الصور التمثيلية هو الذي يوصل لنا بأكبر قدر من الوضوح الأساس المادي للخيال ما بعد الكولونيالي وطاقته البنّاءة والحوارية"[١٨، ص٩]، ما جعل الخطابات الكولونيالية تنظر للنصوص المُقاوِمة نظرة متخلفة وهمجية، أما النصوص التي تناغمت مع المُستَعْمِر فإنها كانت توصف بالتحضّر.

لقد درست النظرية ما بعد الكولونيالية تاريخ الهيمنة الثقافية أيضاً بوصفها أهم وسيلة من وسائل الهيمنة الكولونيالية حيث كان لإدخال اللغة الإنجليزية في المناهج التعليمية ولغات أخرى سبباً في تغريب التلاميذ عن ثقافتهم المحلية عبر تسويق النموذج الأدبي الغربي ومحو النماذج المحلية تدريجياً، وما ساهم في تمرير تلك السياسات تواطؤ أنظمة الحكم الوطنية التي تشكلت بعد الاستقلال واستمرت بالسياسة نفسها، الأمر الذي جعل مناصرو نظرية ما بعد الكولونيالية يُقدِمون على الترويج للغات المحلية، ويبحثون في أصول التراث المحلي للشعوب المُستَعْمَرَة. وتعتمد النظرية ما بعد الكولونيالية على مبادئ ومرتكزات أبرزها:[١٩،ص ص٢٢-٢٤]

١- علاقة الشرق بالغرب: ينطوي هذا المبدأ على محاولة فهم العلاقة التفاعلية بين الشرق والغرب عبر تفكيك خطابات تلك العلاقة على وفق صورها المتجسدة في تلك الخطابات إن كانت مبنية على التسامح والتعايش، أو مبنية على الصراع والعدوان.

٢- ثنائية الأنا والآخر: يقوم هذا المبدأ على الكشف عن علاقة الأنا بالآخر، إذ تنطوي خطابات الآخر الغربي على تقزيم الأنا الشرقي بوصف الآخر نقيضاً للذات، وبالعكس فإن الأنا الشرقي يحاول أن يقوم تلك الخطابات عبر الكشف عن صورة مغايرة للصورة التي يرسمها الآخر.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

٣- تفكيك الخطاب الاستعماري: تقوم النظرية بتفكيك المقومات المركزية لخطاب الاستعمار الذي يمارس الهيمنة والتميز العرقي والطبقي وفضحه عبر استخدام منهجية التشتيت والتفكيك إعتماداً على المنهج التفكيكي الذي أسس له جاك دريدا.

٤- مواجهة سياسة التغريب: يعتمد هذا المبدأ على محاربة سياسة التغريب والاستيلاء التي كان الغرب ينتهجها بوصفه مستعمراً مع البلدان المُستَعْمَرَة، حيث فضح ممثلو هذه النظرية سياسة التغريب التي مارستها الخطابات الكولونيالية.

٥- الدفاع عن الهوية الوطنية والقومية: ترفض النظرية الاندماج في الحضارة الغربية ومحو الهوية الذي تمارسه الخطابات الكولونيالية الداعية الى المركزية الغربية والتهميش والإقصاء للآخرين، وركَّزوا بالمقابل على الثقافة الوطنية الأصيلة، ونادوا بالهوية الوطنية القومية الأصيلة، وكرَّسوا لها كتاباتهم.

٦- غربة المنفى: يعيش أقطاب هذه النظرية غربة ذاتية، إذ أن أغلبهم يعيش في بلدان المنفى، لذلك فهم ينتقدون مرة تخلف بلدانهم بإزاء تطور البلدان التي يعيشون فيها، ومرة أخرى ينتقدون البلدان التي يعيشون فيها لأنها سبب خراب ودمار بلدانهم الأصلية نتيجة للغزو والاستعمار.

٧- البحث عن الذات: يبحث ممثلو هذه النظرية دوماً عن الذات بوصفها ذاتاً هامشية في العالم الغربي، لذلك فإنهم يعملون على استعادة أوطانهم الأصلية عبر سيرهم الذاتية التي يكتبونها كما فعل إدوارد سعيد، وهي محاولة لاسترجاع الماضي لمعرفة الذات من جديد، تلك الذات التي تم استلابها منه لأسباب عديدة ومختلفة تعود لسياسة الآخر المُستَعْمِر للبلدان التي كان يعيش فيها أقطاب تلك النظرية.

لقد أوجدت النظرية ما بعد الكولونيالية خصائص أدبية وفنية ساهمت في إعطائها الطابع المميز عن بقية النظريات النقدية والأدبية الأخرى، إذ أن هذه الخصائص تُهم بشكل كبير في إثراء خطاباتها التي تتبنى على منهجية التفكيك بوصفها إطاراً رئيساً لفهم النصوص الكولونيالية أولاً ولتأسيس النصوص ما بعد الكولونيالية ثانياً، ويمكن إجمال تلك الخصائص فيما يلي:[٢٠،ص ص٣١-٤٢]

١- الهامش والمركز: كشفت الدراسات ما بعد الكولونيالية عن تحكم ثنائية الهامش والمركز بالعلاقة الحضارية بين الشرق والغرب، إذ ذهب إدوارد سعيد الى أن الفكر الغربي يشعر بحالة من الاستعلاء والفوقية ويمارس مركزية على الشرق ناظراً إليه بدونية، فضلاً عن عدَّه هامشاً غير قادر على مقاومة منطق الهيمنة الكولونيالي، وأن من واجب الشرق أن يبقى تابعاً.

٢- التاريخ: يستثمر خطاب ما بعد الكولونيالية التاريخ بوصفه أحد الخطابات الكولونيالية التي تُخفي بداخلها العديد من الحقائق التي يُمكنها أن تكشف زيف الاستعمار وسطوته، إذ أن الغزو ومنطق الغلبة هو من يجعل المُستعمرين يكتبون التاريخ بطريقتهم الخاصة، ما يستدعي من كُتّاب ونقاد هذه النظرية الى إعادة فحص ذلك التاريخ وتفكيك وكشف كل تلك الخطابات المزيفة التي ترسم صورة غير حقيقية عن الآخر الشرقي.

٣- التهجين أو الهجنة: فرض واقع وجود كُتّاب ما بعد الكولونيالية في بلدان المنفى مبادئ رئيسة لعل أبرزها التعددية الثقافية أو الهجنة إذ أن أغلب هؤلاء الكُتّاب يكتبون عن بلدان لا يعيشون فيها وإنما انحدروا منها وهاجروا الى غيرها بفعل الاستعمار، ولذلك فهم يفككون الخطابات الكولونيالية لكُتّاب البلدان التي يعيشون فيها والتي ترسم

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

صورة نمطية لبلدانهم الأصلية، الأمر الذي جعلهم يعيشون منفيين سواءً في بلدانهم الأصل أو في بلدانهم الجديدة ما استدعى لديهم فك هذه الإشكالية عبر التركيز على مفهوم الهجنة الثقافية للحفاظ على الهوية المحلية من دون الانغلاق عن الهويات الاخرى العالمية.

٤- المُستعمِر والمُستَعمَر: تحاول الدراسات ما بعد الكولونيالية الخلاص من الثقافة الكولونيالية وخطاباتها المهيمنة على الشعوب التي كان لها فيها تواجداً عسكرياً، إذ أنها تعمل على استعادة اللغات والثقافات المحلية المرتبطة بالتراث الوطني والقومي ما قبل الحقبة الكولونيالية، وسعيها الدؤوب بالتركيز على المُهمَّش والمسكوت عنه في ذلك التراث وتلك الثقافات المحلية، والابتعاد عن الكتابة باللغات الغربية مثل الفرنسية والإنجليزية ومحاولة الكتابة باللغات المحلية تأكيداً لهوية تلك المجتمعات وخصوصيتها كما الحال في أفريقيا.

مارست الكولونيالية إقصاءً متعمداً للأشكال الأدائية المحلية التي كانت تخضع للمستعمرين حيث كانت الفرق المسرحية تأتي لتقدم العروض المسرحية للجنود المستعمرين في ثكناتهم، الأمر الذي استدعى قيام حركة مسرحية مناهضة لتلك العروض حيث تمحورت على مسارين الاول: يُعيد إنتاج الأعمال المسرحية الكولونيالية ولكن برؤية جديدة تتفاعل مع مبادئ النظرية ما بعد الكولونيالية بحيث تتحول تلك العروض الى نوع من المقاومة الثقافية كما الحال في التعامل المستمر مع مسرحيات شكسبير، والمسار الثاني: يتمثل في الحفر بالتراث الأدائي المحلي ومحاولة بعثه من جديد عبر إستعادة الخزين الدرامي فيه لإنتاج عروض مسرحية جديدة كما فعل اليابانيون والصينيون في مسرح النو والكابوكي وأوبرا بكين. "وتُعد عملية المراجعة التاريخية واحدة من الأهداف والإنجازات المحورية التي تسعى الى إحرازها معظم مسرحيات ما بعد الكولونيالية، والتي غالباً ما تُعرّي الجانب الآخر من قصص البيض الغزاة، بهدف شجب الرواية الرسمية للتاريخ والمعتمدة في النصوص الإمبريالية "[٦،ص٥٥٤]، لقد سعت الدراما ما بعد الكولونيالية الى الإفادة من كل الأشكال التراثية المحلية مثل الأغاني والرقص والايماءات واللغات العامية الدارجة والأشعار لتأكيد خصوصيتها المنفلتة من الخطابات الكولونيالية.

المبحث الثاني: صورة الآخر في رؤية المخرج المسرحي العالمي والعربي

ترتبط صورة الآخر بعلم جديد يسمى علم الصور (imagologie) ويهتم بالأساس بالتصورات التي يُنتجها النص أدبياً كان أو فكرياً وفلسفياً عن الآخرين، فإن مسألة الذات والصورة والآخر تُكمّل بعضها الآخر، فالصور "مجموعة من الأحكام والتصورات والانطباعات القديمة المتوارثة والجديدة والمستحدثة الإيجابية منها والسلبية، التي يأخذها شعب (أو جماعة أو مجتمع عن آخر)، ويستخدمها منطلقاً وأساساً لتقويمه لهذا الشخص ولتحديد موقفه وسلوكه إزائه، والصورة الذهنية شديدة الصلة بالموقف ويؤثران معاً على التفاعل"[٢١،ص٢٤]، أما (الآخر)، فيعرّفه بدوي بأنه "صفة كل ما هو غير الأنا وفكرة الآخر بمعنى غير الأنا والأنا أبستمولوجية ملخصها الإقرار بوجود خارج الذات العارفة أي كينونات موضوعية"[٢٢،ص١١٥]، بينما تعرفه نهاوند القادري بأن "صورة الآخر هي تعبير أو تعابير ذات دلالات معينة ومقصودة، نرسم بواسطتها صفات فرد أو شعب أو مجموعة شعوب، بحيث تترك انطباعاً سلبياً أو إيجابياً لدى القارئ أو متلقي هذه التعابير"[٢١،ص٣٦٠].

يمر تشكيل صورة الآخر في أبعادها الذاتية والموضوعية عبر الذات المكونة لهذه الصورة، وكذلك أشكالها ومضامينها، بكل ما تحمله من موجّهات أيديولوجية وسياسية وخبرات تاريخية ومعاصرة. وواقعاً فأن الآخر يُسهم

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

بتأسيس بعض مرتكزات صورته أيضاً باختياراته وأفعاله وردود أفعاله لدى الآخر. وتشكّل العلاقة الأساسية المتمثلة في تولد مفهوم الذات ومفهوم الآخر لدى الفرد، جوهراً لعلاقة الآخر بالذات. إذ أن هذه العلاقة أصبحت موضوعاً للفكر والمعرفة، سواءً أكانت تلك العلاقة بين أفراد وأفراد، أم بين جماعات وجماعات، أم بين شعوب وشعوب أخرى، إذ إنه من دون معرفة الآخر عملياً يظل التعامل معه في حدود الفهم والمعرفة الضيقة، التي نتصورها بحسب ما نريد، وعلى وفق ما نرغب، لا كما هي في واقع الأمر.

تكون العلاقة بين الذات والآخر، علاقة تبادلية. وتُعد فكرة الفرد عن نفسه ومدى تقبله لها، ونظرته للآخرين من حوله محركاً أساسياً لسلوكه العام. حيث تنتج هذه الفكرة من نظرة الآخرين للفرد، بوصف أن مفهوم الفرد عن ذاته يتولد من أفكار الآخرين. وفي المسرح تتمظهر ثنائية الأنا/ والآخر بشكل لافت للنظر بدءاً من المسرح الإغريقي مروراً بالمسرح الروماني ومسرح القرون الوسطى وصولاً الى مسرح عصر النهضة الذي أعطى مفاهيم جديدة لهذه العلاقة بعد أن شطَّت حركة الملاحة البحرية والفتوحات لمختلف بقاع الأرض، الأمر الذي سهَّل مهمة الاتصال بالآخر المختلف، فقد حفلت مسرحيات شكسبير على سبيل المثال بالعديد من تلك الصور التي كشفت عن العلاقة المتوترة بين الشرق والغرب كما هو الحال مسرحية (أنطونيو وكليوباترا)، ونجد أن "عنوان المسرحية نفسه يمثل ثنائية بين الغرب والشرق على الترتيب، فإنَّ مارك أنطونيو– القائد العسكري المُحنَّك– يُمثّل روما أيْ العالم الغربي، وكليوباترا –الملكة الداهيَة– تُمثل مصر أيْ العالم الشرقيّ، فالعالم الغربيّ هو عالم السلطة والنظام والحُكم أيْ الرجل متمثلًا في مارك أنطونيو وأوكتافيوس قيصر والمعروف باسم(أغسطس)، أما العالم الشرقيُّ فهو عالم الضعف والفوضى والثروات الطائلة – أيْ المطامع الكبيرة للغرب – متمثلًا في كليوباترا"[٢٣،ص١]. وكذا الحال أيضا مع مسرحية(عطيل) حيث يصوره شكسبير بأنه "أقوى قائد في البندقيّة بإيطاليا بالرغم من كونه شرق أوسطيّ من أصول بربريّة غير أنّه أسود اللون وذو شفاه منتفخة. ولكنه تمكنَّ من إثبات ذاته بمهارته وعزّة نفسه في المجتمع الأبيض الأوروبي الذي يحتقره، ونرى أن إياجو وهو المنافس لعُطيل والحاقد عليه يوجّه له دائماً إهانات عنصريَّة؛ لأنّه يخشى من قوة ونفوذ هذا الدخيل الأسود الهمجي، والجدير بالذكر أنَّ ويليام شكسبير يهاجم التمييز العرقي الموجود في مجتمعه بأنْ يجعل البطل مجرد شخصٍ بربريّ أسود وإنْ كان قائداً عسكريّاً عظيماً"[٢٣،ص١]. وهكذا نجد أن الخطابات الغربية سواءً كانت لدى شكسبير أو غيره تمضي في النظرة الاستعلائية المنطلقة من مركزية التفكير الغربي، وعلى ذلك فإن مثل هذه النصوص والخطابات تكون حقلاً خصباً للنظرية ما بعد الكولونيالية بالدراسة والتفكيك والتحليل. ولا يقتصر التفكيك على الفعل النقدي النظري فقط، وإنما يتعدى ذلك الى إعادة انتاج تلك الخطابات على وفق رؤى إخراجية جديدة تُعيد قراءتها بشكل يتوافق مع النزعة الاستقلالية التي يسعى إليها المخرجون من ذوي التوجه المُقاوم لمنطق الهيمنة في المسرح الغربي بوصفه شكلاً قارّاً لا يمكن الفكاك من سيطرته ومفاهيمه الجمالية التي تفرض أشكالاً إخراجية معينة، ومهيمنات فنية محددة. وعلى هذا راح المخرجون يُجربون في الكيفية التي يمكن بوساطتها الخروج من تلك الهيمنة سواءً في التعامل مع النصوص المسرحية أو حتى مع المعمار المسرحي بوصفه سلطة كولونيالية أخرى، الأمر الذي دفعهم الى الخروج من تلك الفضاءات التقليدية الى فضاءات مسرحية أرحب، وبما يتناسب مع طبيعة وخصوصية كل تجربة مسرحية، فنجد على سبيل المثال أن مخرجاً مثل إيرفين بيسكاتور قد أخرج عروضاً مسرحية موجهة لجمهور البروليتاريا في فضاءات مختلفة مثل المصانع التي يعمل

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

بها العمال في برلين أو قاعات الرقص من أجل "خلق عدد من أشكال العرض المختلفة التي تتيح التحام الجماهير بالممثلين وما يجري على المسرح من أحداث".[٢٤،ص٢٠]، لقد فرض بيسكاتور عبر عروضه تلك علاقة جديدة بين العرض وجمهوره تقوم على تحفيزه لاكتشاف صورة الآخر/ الرأسمالي وإتخاذ موقف منها، إذ "لم يعد ارتياد المسرح لمجرد التسلية أو قتل الوقت، كان الهدف هو أن تشارك الجماهير في تغيير الأوضاع السياسية والاجتماعية. التي تهدد عصرنا المتوتر"[٢٤،ص٢٠]. وعلى المنوال نفسه عمل المخرج الألماني أيضاً برتولت بريخت على عدم إشعار جمهوره بأن ما يحدث أمامهم هو الحقيقة عينها، وأن صورة المستعمر/الرأسمالي التي يراها على خشبة المسرح هي صورته الحقيقية، وإنما عمل على إشعارهم بأنهم يجلسون في عرض مسرحي "يتأملون ويفكرون ويتساءلون ويقيمون ويصدرون أحكاماً"[٢٥،ص٢١٧]، ولذلك عمل على إسقاط (الجدار الرابع) الذي يكرّس حالة الوهم بداخل الجمهور لخلق علاقة جدلية بين الممثل وجمهوره.

وتُعدّ قضية "صورة الآخر" واحدة من أكثر الموضوعات تعقيداً وثراءً في الفكر الإنساني عامة، وفي المسرح العربي بوجه خاص. فهي ليست مجرد علاقة بين ذات وأخرى، بل هي جدلية متشابكة بين ثقافتين، ورؤيتين للعالم، وسياقين حضاريين يتنازعان الموقع والدلالة. منذ بدايات النهضة العربية في القرن التاسع عشر وحتى المسرح العربي المعاصر، ظلّ السؤال عن الآخر حاضراً بقوة في بنية الخطاب المسرحي، سواء تمثّل في الآخر الغربي الذي جاء مع الحملة الاستعمارية والتحديث الثقافي، أو الآخر الداخلي الذي يتخذ هيئة السلطة السياسية أو الأيديولوجية أو حتى السلطة الاجتماعية الذكورية. لذلك نجد أن المسرح العربي قد انشغل بـ "الهوية التي تكسبه شرعيته، وانتماءه إلى البيئة العربية، والواقع العربي، بمنظور ورؤى تستمد قوتها من الجذور القائمة في العلاقات الاجتماعية، لكي يصبح المضمون في الفن مرتبطاً بنظرة الفنان إلى العالم في ضوء مُثل عليا اجتماعية وجمالية معينة"[٢٦، ص١٨٧].

وقد اكتسبت دراسة صورة الآخر أهمية خاصة مع صعود الدراسات ما بعد الكولونيالية، التي كشفت عن كيفيات تشكّل التمثيلات الثقافية بوصفها أدوات للهيمنة، كما في أعمال المفكر الفلسطيني إدوارد سعيد، الذي أشار إلى أن الغرب لم يعرف الشرق إلا بخطاب متخيّل صنعه بنفسه[٢٧،ص١٠٩]. هذه الرؤية ألقت بظلالها على المسرح العربي، إذ أصبح المبدع العربي يعيش مأزقاً مزدوجاً بين الانبهار بالغرب ومحاولة التحرر من سلطته الرمزية.

من هنا يحاول الباحث تتبّع صورة الآخر في المسرح العربي عبر مراحله المختلفة، للكشف عن كيفية تحوّلها من مرآة للاغتراب إلى أداة للمساءلة والتحرر. إذ يستند مفهوم "الآخر" إلى جذر فلسفي وأنثروبولوجي عميق، يتعلّق بهوية الإنسان وموقعه في العالم. فـ"الذات" لا تكتسب معناها إلا بوجود "آخر" تقارن نفسها به أو ترفضه أو تتفاعل معه. وقد بلور الفيلسوف الألماني هيغل هذه الجدلية في قوله: أن الوعي بالذات لا يتحقق إلا بالاعتراف بالآخر[٢٨، ص٤٥٢]. وفي السياق العربي، أخذ هذا المفهوم بُعداً إضافياً بسبب العلاقة التاريخية المعقدة مع الغرب، سواءً عبر الاستعمار العسكري أو الهيمنة الثقافية التي تلت الاستقلال. ولهذا، لم يكن الآخر في المسرح العربي مفهوماً ثابتاً، بل هو متحوّل تبعاً للظروف الاجتماعية والسياسية. فقد يكون الآخر الأوروبي المُستعْمِر، أو الآخر الغربي الذي يُمثّل الحداثة، أو الآخر الداخلي الذي يُجسّد سلطة القهر.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

شكّل المسرح العربي من الناحية الجمالية ساحةً خصبة لتمثيل هذه العلاقة، لأن المسرح بطبيعته يقوم على الحوار والصراع والمواجهة، وهي العناصر الأساسية التي تُبرز ثنائية الأنا والآخر. وبهذا المعنى، يمكن القول إن كل مشهد مسرحي عربي يحمل في جوهره حواراً وجودياً حول الهوية والانتماء والاختلاف. ومع بزوغ فجر النهضة العربية في أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، بدأ المسرح العربي يتخذ شكله الحديث متأثراً بالنموذج الأوروبي، وخاصة الفرنسي والإيطالي. في تلك المدة، كانت صورة الآخر الغربي تتأرجح بين الإعجاب والريبة. فقد نظر بعض رواد المسرح الأوائل مثل مارون النقاش ويعقوب صنوع وفرح أنطون إلى الغرب بوصفه منارةً للعلم والتنوير، وسعوا إلى محاكاة نموذجه المسرحي لرفع الذوق العام ونشر الوعي الاجتماعي. إلا أن هذا الإعجاب لم يكن خالياً من التوتر؛ فالمثقف العربي النهضوي وجد نفسه في مواجهة ازدواجية مؤلمة: فهو يريد أن يقتبس من الغرب أدوات النهضة، لكنه يخشى أن يفقد هويته أمام هيمنة النموذج الغربي، إذ أنه "ما من أحد في مجتمع مُستعمَر يمكن أن يتجنَّب بالكلية تأثيرات النفوذ الثقافي الكولونيالي بأطواره وأشكاله المختلفة"[٢٩،ص١١٨]. وقد تجلّى هذا التناقض بوضوح في أعمال توفيق الحكيم الذي حاول الموازنة بين الفكر العقلاني الوافد والروح الشرقية الأصيلة. ففي مسرحية (السلطان الحائر) التي أخرجها فتوح نشاطي لأول مرة عام ١٩٦٣ للمسرح القومي المصري[٣٠،ص١]، نرى السلطان ممزقاً بين سلطة القانون (الآخر الوافد من الغرب) وسلطة الدين (الذات الموروثة)، مما يجعل المسرحية نموذجاً مبكراً لصراع الذات العربية مع الآخر الحداثي. لقد كان الآخر في هذه المرحلة رمزاً للتقدم والتمدن، لكنه في الوقت نفسه مصدر تهديد للهُوية. فالمسرح العربي النهضوي لم يكن بعد قد تحرّر من الرؤية الاستشراقية التي ترى في الغرب مرجعية مطلقة للمعرفة، لذلك ظلّت التجربة العربية "تتأثر في القوالب الغربية، في حين لم تجد المسرحية والعرض المسرحي العربي من يدعمها تاريخياً باعتباره فنّاً منقولاً وأسلوب وجد قوة التأثير عليه"[٣١،ص٢٠]، بل كان يحاول إيجاد مكان له بين الانبهار بالغرب والحنين إلى الأصالة.

لقد قام مخرجون عديدون بتمثّل صورة الآخر في عروضهم المسرحية عبر العديد من الرؤى والتصورات التي تعكَّز بعضها على نصوص عالمية وأخرى عربية من أجل رسم صورة مقاربة لواقع ذلك الآخر فقد قدَّم المخرج المصري أحمد زكي مسرحية (الغول) لبيتر فايس محاولاً تمثّل صورة المُستعمِر عبر نص ينتمي الى المسرح التسجيلي، إذ أن "بيتر فايس في هذه المسرحية يعبر عن الوعي السياسي العلمي الحديث بالوجه الذي تكشف في أفريقيا بالذات للاستعمار، ولكفاح الشعوب التي سيطر عليها: فهو يتحدث عن نوع قديم جداً من الاستعمار، ولكنه كان نوعاً مجهولاً، لأنه ظل مختفياً وراء سواحل أفريقيا البعيدة الصامتة التي لم تكن تكشف عما وراءها حتى انفجرت ثورة الجزائر"[٢٤،ص٤٨]، لذلك نجد أن المخرج أحمد زكي قد قدَّم تفسيراً مسرحياً للنص "بالغ الأصالة، ومتميز إلى حد بعيد، ولكنه يمزج امتزاجاً حميماً بفكرة فايس المسرحية العادية. ليس هناك فارق واضح بين الممثلين والجمهور برغم أن الفارق واضح تماماً بين الصالة وخشبة العرض. والمنصة العارية تماماً يمكن أن تكون حلبة للسيرك، أو بيتاً للرقص في مرقص عام، أو منصة في مسرح استعراض للمنوعات، وعلى هذه المنصة العارية تقف في خلفيتها (صقالة) مرتفعة تحمل الكورال كله، وجزءاً من الفرقة الموسيقية تساعد على خلق الإيقاع الصحيح في هذا (الكباريه السياسي) بمعناه الدقيق"[٢٤،ص ص٤٨–٤٩]. وبالضد من هذه الرؤية نجد أن المخرج المغربي الطيّب الصديقي راح يبحث عن صورة الذات في مقابل صورة الآخر عبر العودة الى التراث في معظم تجاربه الإخراجية وبالخصوص

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

عمله على فن المقامة بوصفها نصاً نقدياً أو هجائياً لصورة الآخر التي "أنشأت جدلاً كبيراً حول نظرة الصديقي للتراث، فهناك من عاب عليه أنه قدَّم(عصر المقامات) دونما تحليل أو نقد، أو محاولة لإسقاط العصر الحاضر على زمان المقامات. غير أن معظم النقاد قد شهدوا بما للصديقي من قدرة على الغوص في التراث"[٣٢،ص٤٨٢].

بعد موجة الاستقلالات العربية منتصف القرن العشرين، تغيّرت صورة الآخر جذرياً. فقد أصبح الآخر الآن الاستعمار القديم الذي خلّف وراءه واقعاً مأزوماً سياسياً واقتصادياً وثقافياً. في هذه المرحلة، تحوّل المسرح العربي إلى ساحة للمقاومة، وتحوّلت صورة الآخر من نموذج يُحتذى إلى عدوّ يُقاوَم. ففي المسرح السوري، عبّر سعد الله ونوس عن هذا التحوّل بعمق فلسفي، فقدّم الآخر الغربي في أعماله بوصفه رمزاً للهيمنة، ولكنه أيضاً مرآة تكشف ضعف الذات العربية. ففي مسرحيته(حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) التي أخرجها المخرج العراقي جاسم العبودي عام ١٩٧٢، يظهر الآخر ليس بوصفه شخصية محددة، بل بوصفه قوة رمزية تمثل الوعي الزائف الذي زرعه الاستعمار في المجتمعات العربية.[٣٣،ص٣٥]

أما في العراق، فقد طرح يوسف العاني في أعماله صورة "الآخر الداخلي"، حيث لم يعد الآخر أجنبياً، بل أصبح متمثلاً في السلطة المحلية التي تمارس القهر على المواطن كما هو الحال في مسرحية (آني أمك يا شاكر) التي أخرجها المخرج العراقي إبراهيم جلال عام ١٩٥٨، حيث يعمل أذناب الاستعمار على ممارسة الهيمنة على الثوريين الأصلاء من أبناء البلد. وهكذا بدأ المسرح العربي يُعيد النظر في مفاهيم الهوية والعدو، ليكتشف أن الاستلاب ليس دائماً مفروضاً من الخارج، بل يمكن أن يُعاد إنتاجه من الداخل.[٣٢،ص ص٢٠٨–٢١٠]. وكذلك فعل المخرج سامي عبد الحميد في إخراجه لمسرحية(الخرابة) ليوسف العاني إذ عمل المخرج على الكشف عن "عالمين – عالم القهر وعالم الكفاح. إنها – المسرحية – تمتد أفقياً لتكشف هموم الإنسان وصراعه العادل مع القوى الخارجية وفيها تعدد البيئات والموضوعات فهناك من البيئة العربية إلى البيئة الأجنبية ثم إلى البيئة التاريخية الحضارية حيث الإشارة إلى عناصر الخير والشر عبر التاريخ"[٣٤،ص١٥١]. أما المخرج بدري حسون فريد فقد قدم مسرحية (الحصار) للكاتب عادل كاظم نجد أن صورة الآخر تتمثل في صورة المحتل العثماني أثناء حصار بغداد في عهد حكم داود باشا(١٨١٧–١٨٣١) إذ استخدم المخرج رؤية تجريبية ذات منحى كلاسيكي عبر "تجريدية الديكور فقد استخدم منصّات ومرتفعات فقط من غير إشارة إلى الصفات المحلية إطلاقاً وتكمن بعد ذلك في رؤى المخرج الشمولية وعدم التقيّد بروح الفترة وصفاتها، وبإضافة مشاهد إيمائية تساعد تلك الرؤى. وقد اكتفى المخرج لإسناد أحداث المسرحية بضربات طبول تتوافق مع تصاعد الأحداث وتنامي التوتر"[٣٤،ص١٥٥].

ومن الجدير بالذكر أن هذه المرحلة شهدت توظيف التراث الشعبي والتاريخي في مواجهة الآخر، فاستُخدمت الشخصيات التراثية مثل(عنترة وصلاح الدين والحلاج) بوصفها رموزاً للمقاومة الثقافية، في محاولة لإحياء الوعي الجمعي وإعادة كتابة التاريخ من منظور الذات لا من منظور المُسْتَعْمِر. ومع نهاية القرن العشرين وبداية القرن الحادي والعشرين، دخل المسرح العربي مرحلة جديدة يمكن تسميتها بـ"المرحلة ما بعد الكولونيالية"، حيث لم يعد الآخر يُقدَّم بوصفه عدواً مطلقاً أو نموذجاً مثالياً، بل أصبح موضوعاً للتفكيك وإعادة القراءة. فالمبدعون العرب لم يعودوا يتعاملون مع الآخر من موقع التابع، بل من موقع الشريك في التجربة الإنسانية، وإن كان هذا الشريك يحمل تاريخاً من الصراع والهيمنة.[٣٥،ص٢٦]

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

ظهرت في هذه المرحلة أعمال تُعيد قراءة النصوص الغربية في ضوء محلي، مثل إعادة كتابة هاملت أو أوديب في سياقات عربية. وقد قام المخرج المغربي محمد الحر[٣٦،ص١]، والمخرجة المصرية ليلى سليمان[٣٧،ص١]، بتوظيف تقنيات المسرح ما بعد الدرامي لتفكيك بنية النص الغربي وإعادة إنتاجه بلغة عربية معاصرة تُسائل فكرة "المركز" و"الهامش". ولم يعد الآخر في هذه التجارب صورة جامدة، بل صار مفهوماً متحوّلاً يتقاطع مع أسئلة الجندر والطبقة والدين والحرية، مما جعل المسرح فضاءً مفتوحاً لحوار الثقافات بدلاً من صراعها. وبهذا، تحوّلت صورة الآخر من أداة للمواجهة إلى وسيلة لإعادة بناء الذات في ضوء الوعي النقدي الجديد، الذي يرى أن الاختلاف ليس مصدر تهديد، بل مصدر ثراء إنساني. [٣٨،ص ص١١٦–١١٧].

أسهمت التجارب المسرحية العربية من الناحية الجمالية، في ابتكار أساليب فنية متنوّعة لتمثيل الآخر والتعبير عنه. فقد استخدم المسرحيون الرمز والتناصّ مع النصوص الدينية والتاريخية والأسطورية لتوليد معانٍ جديدة تُعبّر عن صراع الهوية. كما لجأوا إلى تقنيات الاغتراب البريختي، التي تهدف إلى خلق وعي نقدي لدى المتفرّج بحيث لا يندمج عاطفياً فحسب، بل يتأمل الفعل المسرحي بوصفه بنية فكرية. كذلك استثمر المسرح العربي العناصر الفلكلورية والاحتفالية من الغناء الشعبي والسرد الحكائي، لتأكيد خصوصيته الثقافية في مواجهة النموذج الغربي الذي طالما سعى إلى فرض ذائقته الفنية. وبهذا التوظيف الجمالي، أصبح المسرح العربي قادراً على مقاومة الاستلاب الفني، بل تحويله إلى مصدر إبداع أصيل.

إن هذه الأبعاد الجمالية لم تكن معزولة عن البعد الفكري، إذ إن تمثيل الآخر في المسرح العربي ظل دائماً مشحوناً بأسئلة الهوية والحرية والعدالة، أي أنه موقف فلسفي بقدر ما هو تجربة فنية، "فكان المسرح العربي... يبحث عن ذاته في ركام الثقافة الإنسانية، فكان أول الأمر يعتمد على المحاكاة والاقتباس، وكان يُغيّر من الأسماء والأشخاص واللغة، وفي المرحلة الثانية أخذ يبحث عن ذاته وهويته، فعاد المسرحيون العرب إلى التراث للتعبير عن ذلك"[٣٩،ص٤٤].

ويمكن القول: إن صورة الآخر في المسرح العربي قد مرّت بتحوّلات عميقة تعكس مسار الوعي العربي نفسه. فمن الانبهار بالغرب في بدايات النهضة، إلى مقاومته بعد الاستقلال، وصولاً إلى مساءلته نقدياً في المرحلة المعاصرة، ظلّ المسرح العربي مرآةً تكشف عن توتر العلاقة بين الأنا والآخر، وعن بحث دائم عن التوازن بين الانفتاح والحفاظ على الذات. لقد تجاوز المسرح العربي في تجاربه الأخيرة ثنائية "الذات مقابل الآخر"، ليؤكد أن الهوية ليست جوهراً ثابتاً، بل بناءً مفتوحاً يتشكل بالحوار والتفاعل المستمرين. وهكذا، تتحوّل صورة الآخر من مصدر تهديد إلى مساحة للتفكير، ومن علامة اغتراب إلى جسر إنساني يربط بين الثقافات.

*** مؤشرات الإطار النظري:**

١– يستعين المخرج بالرؤية ما بعد الكولونيالية لرسم صورة الآخر الكولونيالي عبر تقنيات عديدة أبرزها:(التناص).

٢– تعتمد رؤية المخرج ما بعد الكولونيالية على مبدأ(الإفتراض الفني) التي يختزل ويكثف بها الفعل السردي لحساب الفعل الدرامي الكاشف لشكل الصراع بين الأنا والآخر.

٣– منطق العنف والهيمنة – كما تصوره التجارب الإخراجية – للأنا المُستَعْمِرة يمارس فعلاً تدميرياً على الذات المُستعمَرة ويعمل على تشويه صورتها ومحو هويتها ووجودها.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

٤- تتشكل صورة الآخر لدى المخرج المسرحي عبر مفاهيم مثل: علاقات الحضور والغياب والمعادل الموضوعي.

٥- تقوم رؤية المخرج المسرحي في إبراز علاقة الهيمنة بين الشرق والغرب وعدم اقتصارها على ذلك، بل تتخذ شكلاً آخر بين الغرب وذاته.

٦- تمثّل (الهجنة الثقافية) أحد آليات المقاومة الثقافية لدى المخرج المسرحي المعاصر.

٧- يستخدم المخرج المسرحي العناصر السينوغرافية لاستكمال رسم صورة الآخر في العرض المسرحي وتكريس تلك الصورة في ذهن المتلقي.

٨- يتحوّل الممثل في رؤية المخرج المعاصر إلى(هجين دلالي) باتخاذ هيئات جسدية مشوَّهة، واعتماد طريقة أدائية تُكرّس القُبح الجسدي الذي يُمثل معادلاً موضوعياً للقبح النفسي.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

منهج البحث: اعتمد الباحث على منهج التحليل الوصفي في تحليل عينة البحث.

مجتمع البحث: تكوَّن مجتمع البحث من مسرحية(العرس الوحشي) تأليف فلاح شاكر وإخراج أحمد حسن موسى وتقديم الفرقة الوطنية للتمثيل عام ٢٠٠٦.

عينة البحث: اعتمد الباحث العينة القصدية.

أداة البحث: اعتمد الباحث أداة (الملاحظة) في تحليل العينة، وخبراته الذاتية في مجال التحليل، فضلاً عن ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات بوصفها معياراً ووحدة قياس.

تحليل العينة:

يعتمد نص مسرحية(العرس الوحشي) على رواية بالاسم نفسه للروائي الفرنسي يان كيفيليك ما يعني أن النص الذي اعتمده العرض هو بالأساس(إعداد) عن جنس أدبي مغاير للجنس المسرحي وهو الرواية، والرواية كما هو معروف تخضع لبنية سردية مختلفة تماماً للبنية الحوارية التي تعتمدها المسرحية، الأمر الذي يجعل إمكانية الإعداد تخضع لإشكاليات رؤيوية وبنيوية متعددة لعل في مقدمتها النسق الثقافي الذي تقدمه الرواية بوصفها تدويناً تاريخياً واجتماعياً يستعير المخيال الأدبي من أجل أن يرسم لنا صورة الذات والآخر وعلاقتهما التفاعلية مع بعضهما البعض سلباً وإيجاباً، ولذلك نجد أن المُعد اجتهد في محاولة نقل الأحداث من محيطها الغربي حيث يجري الحدث في قاعدة عسكرية أمريكية داخل فرنسا إبان الحرب العالمية الثانية، الى محيط شرقي وتحديداً الى العراق زمن الاحتلال الأمريكي له بعد عام ٢٠٠٣، وهنا ثمَّة مفارقة لابد من التوقف عندها، فالوجود الأمريكي في فرنسا لم يكن غزواً بالمعنى الكولونيالي، إنما كان في واقع الحال إنقاذاً وتحريراً من الاحتلال الألماني النازي، لذلك فإن واقعة استدراج الفتاة الفرنسية ذات الثلاثة عشر ربيعاً من قبل صديقها الجندي الأمريكي الى القاعدة العسكرية قبل إخلائها بيوم واحد وتحديداً ليلة عيد الميلاد ومن ثم اغتصابها برفقة اثنين من زملائه بعد إيهامها بالحب ووعدها بالزواج تكشف وجهاً آخر من وجوه المحتل/ المُحرر، بمعنى أن صورة الآخر لا تقتصر بحسب النظرية ما بعد الكولونيالية على العلاقة بين الشرق والغرب، إنما تتعدى ذلك الى العلاقة بين الغرب والغرب ذاته حينما يتحول المُحرر والمُنقذ الى(آخر

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

عدو)، فالفتاة يمكن أن تُعدُّ كناية أو رمزاً لفرنسا التي ينتهك عذريتها الاحتلال الألماني في صفحته الأولى والأمريكي في صفحته الثانية، ما يترك أثراً مدمراً عليها حيث يُرمز له بالجنين المشوَّه الذي يعاني من خلل عقلي، ذلك الجنين الذي يكون ثمرة واقعة الاغتصاب تلك. وهذه الواقعة هي التي ألهمت الكاتب فلاح شاكر للإفادة منها في التعبير عن واقعة احتلال العراق من قبل الولايات المتحدة الامريكية وحلفائها، فينقل أحداث الرواية الى قاعدة عسكرية في العراق، ويستبدل البحر في الرواية بنهر دجلة، ويحوّل الشخصيتين الرئيسيتين(الأم، الابن) الى شخصيتين عراقيتين. وفي الظاهر يؤسس شاكر خطاباً مسرحياً دالاً على واقع المجتمع العراقي زمن الاحتلال الامريكي، لكنه يقع في إشكالية رئيسة تتعلق بالطبيعة السوسيولوجية للشخصية العراقية فمن المستبعد جداً أن تنشأ علاقة حب بين فتاة عراقية لا يتجاوز عمرها الثلاثة عشر ربيعاً وبين جندي أمريكي يسكن القاعدة العسكرية التي يصعب الدخول إليها في ظل الإجراءات الأمنية الصارمة التي تتبعها مثل تلك القواعد، ولا تسمح الطبيعة السيكولوجية للعائلة العراقية لبناتها بالاقتراب من تلك القواعد إلا ما ندر بسبب طبيعة العلاقة المتوترة بين أفراد الجيش الأمريكي والسكان المحليين، ناهيك عن المقاومة المسلحة من قبل بعض المجاميع العراقية للوجود الأمريكي، مما يجعل الصدق الفني موضع شك في هذا الإعداد، فضلاً عن أن زواج الفتاة من أحد المترجمين العراقيين العاملين مع القوات الأمريكية بعد اغتصابها وحملها وتسجيل المولود باسم المترجم بوصفه أباً للطفل أمر مستبعد أيضاً لما للثقافة العراقية المحلية من أخلاقيات تتناقض تماماً مع أخلاقيات المجتمع الفرنسي، لذلك تبدو صورة الآخر في الراوية مغايرة تماماً عنها في المسرحية، فالآخر الأمريكي صديق للأنا الفرنسي ويمكن الاتصال به والتواصل معه، بل وإقامة علاقة عاطفية معه وزيارته الى القاعدة العسكرية، إلا أنه ليس صديقاً للذات العراقية، لأن الآخر الأمريكي بالنسبة لها لا يمكن الإتصال به والتواصل معه، لطبيعة العلاقة المتوترة معه، والأعراف والعادات والتقاليد النابعة من ثقافة المجتمع التي لا تسمح بإقامة علاقة عاطفية معه وزيارته الى القاعدة العسكرية، فالفرق كبير جداً بين ثقافة المجتمع الفرنسي وثقافة المجتمع العراقي، ومن ثم فإن كل ثقافة منهما تُنتج صورة مغايرة للآخر عن مثيلتها. لكن يبقى مبدأ الافتراض الفني قائماً في هذه اللعبة التناصيّة التي يجتهد فيها المؤلف لاختزال الكثير من الأحداث وتكثيف الفعل الدرامي بما يتناسب وإبراز مشكلة الرواية/ المسرحية الأصل، وهي تلك العلاقة المتوترة والقائمة على مبدأ الصراع بين الأنا والآخر.

تتشكَّل صورة الآخر(المُحتل الأمريكي) في النص ومن ثم في العرض عبر علاقات الحضور والغياب أولاً، وعبر المعادل الموضوعي ثانياً، فمن جهة نجد أن الآخر يتخذ صورة معنوية في المسرحية أكثر من كونها مادية لأن الجندي الأمريكي ورفيقيه ليس لهم حضور مادي على خشبة المسرح، بل يكون ذلك الحضور استعادياً عبر فعل التذكّر أولاً، والتأثير غير المباشر ثانياً، فعلى الرغم من غياب المُستعمِر أو المُحتل إلا أن جريمته حاضرة في فعل الاغتصاب وفي ثمرة ذلك الاغتصاب المتمثلة بالابن، ومن جهة ثانية فإن الآخر يتخذ صورة مادية مجسدة عيانياً عبر شخصية الابن(فريد) التي تمثل معادلاً موضوعياً للجنود الثلاثة الغائبين عن الوجود المادي لكنهم حاضرون بفعلتهم الشنيعة التي تجسَّدت في هذه الثمرة المشوَّهة، وهنا يقف أمامنا مفهوم(الهجنة) ببلاغته المعهودة، فالاتكاء على نص غربي ما بعد كولونيالي(الرواية) في إنتاج نص مسرحي ومن ثم عرض متكامل يؤدي وظيفة الخطاب ما بعد الكولونيالي الشرقي(المسرحية) هو نوع من أنواع(الهجنة الثقافية) التي لا تعتمد تأصيلاً نابعاً من الثقافة المحلية، وإنما ينفتح فضاء الهجنة على الآخر الغربي المُستعمَر(فرنسا) للإفادة من خطابها ما بعد الكولونيالي في قراءة

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

وتفكيك الآخر الغربي(أمريكا) بسبب المشترك الإنساني في الحالتين الفرنسية والعراقية. وهذه الهجنة تكشف بما لا يقبل الشك أن الذات ما بعد الكولونيالية تستعير ثقافة الآخر الغربي لرسم صورة الآخر المُستعمِر، وهي معادلة معقدة تكشف عن عدم وضوح صورة الآخر الغربي في مخيال الذات أو الأنا الشرقي لذلك تتكئ على صورة الآخر الغربي (الرواية الفرنسية) في رسم وتحديد ملامح تلك الصورة. والشكل الثاني للهجنة يتمظهر في سياق الأحداث حيث تضيع هوية الأب بالنسبة للابن وكذلك للأم عندما يحدث الاغتصاب الجماعي للفتاة الذي تكون ثمرته كياناً هجيناً(الابن) ناقماً على أمه ونفسه وكل ما يحيط به.

يعمّق المخرج في قراءته للنص عبر الوسائل السينوغرافية صورة الآخر بالاعتماد على وسائل سمعية وبصرية من أجل تكريس تلك الصورة في ذهن المتلقي، فعلى الرغم من التأثيث المكاني البسيط من ناحية الأدوات السينوغرافية إلا أنه يمنح المكان حدوده الجغرافية التي تتطابق مع المرجعية التناصيّة أولاً(الرواية) ومع مرجعية التحول في المكان التي ابتكرتها مخيلة المؤلف الدراماتورجية(البحر= النهر) و(السفينة= العبَّارة) فضلاً عن الطشت تعبيراً واختزالاً للنهر، وقطعة النايلون الكبيرة تعبيراً عن صورة الرحم، والصناديق الحديدية المغطاة بأفرشة الغش والاختفاء المستخدمة في القواعد العسكرية.

تعمل الموسيقى أيضاً على تعميق صورة الآخر عبر الحضور الطاغي في مشاهد الاستذكار والاستعادة لصورة ومشهد الاغتصاب الجماعي بما يتناغم مع التحولات السمعية في الحوار والحس الداخلي للأداء التمثيلي الذي ترسم تحولاته حركة الضوء بين الأحمر الذي يكشف فداحة الجريمة والعنف، والأزرق المعبّر عن السرية والعوالم الخفية للشخصيات سواءً تلك الحاضرة على خشبة المسرح، أو تلك الغائبة التي تستحضر أدائياً بالإيهام بوجودها المادي على خشبة المسرح، فضلاً عن تحولات الضوء مع تحول الفعل الأدائي خاصة في مشاهد اللعب المسرحي الذي تتخلى فيه الشخصيتان عن ذواتهما لرسم صورة جديدة عن ذوات افتراضية يتمناها كل واحد منهما وتحديداً مشاعر الأمومة والبنوَّة لدى شخصيتي الأم والابن.

لم يهمل المخرج فكرة الهجنة الثقافية الناتجة عن فعل الاتصال بين ثقافتين متنافرتين، المحتل الأمريكي مُمثلاً بجنود البحرية (المارينز) والوطن العراقي المُحتل مُمثلاً بالفتاة، وما نتج عن ذلك الاتصال القسري من ثقافة هجينة فاقدة لانسجامها الطبيعي، فأظهر الممثل(رائد محسن– فريد) في هيئة جسدية مشوَّهة عبر إعادة رسم صورة الجسد لديه بإضافات عديدة في منطقة الظهر والركبتين ليظهر أحدباً مقوَّس الساقين، وطريقته الأدائية التي حاولت أن تمنح الشخصية قُبحاً نفسياً يتساوق مع القبح الجسدي. وكان لأداء الممثلة(شذى سالم–الأم) القائم على حالة التنافر المستمر بينها وبين وليدها أثره البالغ أيضاً على تأكيد تلك الهجنة الثقافية المتنافرة بين الشخصيتين ورمزية كل واحدة منهما.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

أولاً: النتائج: بعد تحليل العينة توصل الباحث إلى النتائج الآتية:

١- سعى المخرج إلى رسم صورة الآخر الكولونيالي بالاستعانة بالمقاربة ما بعد الكولونيالية متخذاً من فعل(التناص) المسرحي سبيلاً لذلك.

٢- تقوم اللعبة التناصية في رؤية المؤلف والمخرج على مبدأ(الافتراض الفني) التي يجتهد فيها العرض لاختزال الكثير من الأحداث وتكثيف الفعل الدرامي بما يتناسب وإبراز مشكلة الرواية/ المسرحية الأصل، وهي تلك العلاقة المتوترة والقائمة على مبدأ الصراع بين الأنا والآخر.

٣- حاول المخرج بيان ما يتركه الآخر من فعل تدميري على الأنا المُستَعْمَرة بمنطق العنف والهيمنة الذي يشوّه صورتها ويمحو هويتها ووجودها.

٤- يعمل المخرج على تشكيل صورة الآخر(المُحتل الأمريكي) في النص ومن ثم في العرض عبر علاقات الحضور والغياب أولاً، وعبر المعادل الموضوعي ثانياً.

٥- يكشف المخرج أن صورة الآخر لا تقتصر- بحسب النظرية ما بعد الكولونيالية-على العلاقة بين الشرق والغرب، إنما تتعدى ذلك الى العلاقة بين الغرب والغرب ذاته حينما يتحول المُحرر والمُنقذ الى (آخر عدو).

٦- يحفل العرض بـ(الهجنة الثقافية) التي لا تعتمد تأصيلاً نابعاً من الثقافة المحلية حينما يتكئ المخرج على نص غربي ما بعد كولونيالي(الرواية) في إنتاج نص مسرحي ومن ثم عرض متكامل يؤدي وظيفة الخطاب ما بعد الكولونيالي الشرقي(المسرحية).

٧- يعمّق المخرج عبر الوسائل السينوغرافية صورة الآخر بالاعتماد على وسائل سمعية وبصرية من أجل تكريس تلك الصورة في ذهن المتلقي في الموسيقى والضوء.

٨- كرّس المخرج مفهوم الهجنة أيضاً في الأداء التمثيلي فأظهر الممثل في هيئة جسدية مشوَّهة عبر إعادة رسم صورة الجسد لديه، فضلاً عن طريقته الأدائية التي حاولت أن تمنح الشخصية قُبحاً نفسياً يتساوق مع القبح الجسدي.

ثانياً: الاستنتاجات: توصّل الباحث في خاتمة بحثه إلى الاستنتاجات الآتية:

١- تعمل الرؤية ما بعد الكولونيالية لدى المخرج المسرحي المعاصر على نقد الصورة النمطية للمجتمعات المُستعْمَرة التي رسمتها الأدبيات الكولونيالية القائمة على التصورات العامة للمركزية الأوربية ذات الطابع الاستعماري التي كانت تنظر للآخر بوصفه طرفاً أو هامشاً.

٢- توجه الرؤية ما بعد الكولونيالية لدى المخرج المسرحي المعاصر النقد للغة الخطابات الكولونيالية بوصفها أداة للسلطة والهيمنة يتم عبرها تأسيس الخطاب الكولونيالي الذي يكشف عن تعالي المُستعْمِر على المجتمعات المُستَعْمَرة.

٣- أن الرؤية ما بعد الكولونيالية لدى المخرج المسرحي المعاصر هي في الواقع موقف مناهض لكل أساليب القمع والاستبداد والظلم الذي تمارسه الدول المُستعْمِرَة بحق الشعوب المُستَعْمَرَة.

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

٤- تعتمد النظرية ما بعد الكولونيالية على مبادئ ومرتكزات أبرزها: علاقة الشرق بالغرب، ثنائية الأنا والآخر، تفكيك الخطاب الاستعماري، مواجهة سياسة التغريب، الدفاع عن الهوية الوطنية والقومية، غربة المنفى، البحث عن الذات، وهي ما تقوم عليه رؤية المخرج المسرحي المعاصر.

٥- أوجدت النظرية ما بعد الكولونيالية خصائص أدبية وفنية اعتمدها المخرج المسرحي المعاصر، حيث ساهمت تلك الخصائص في إعطائها الطابع المميز عن بقية النظريات النقدية والأدبية الأخرى وأبرزها: الهامش والمركز، التاريخ، التهجين أو الهجنة، المُستعمِر والمُستعمَر.

٦- تتشكل(صورة الآخر) لدى المخرج المسرحي المعاصر في أبعادها الذاتية والموضوعية عبر الذات المكوّنة لهذه الصورة، وكذلك أشكالها ومضامينها، بكل ما تحمله من موجهات أيديولوجية وسياسية وخبرات تاريخية ومعاصرة.

٧- لم يكن مفهوم الآخر لدى المخرج في المسرح العربي مفهوماً ثابتاً، إنما يتحوّل تبعاً للظروف الاجتماعية والسياسية، فقد يكون الآخر الأوروبي المُستعمِر، أو الآخر الغربي الذي يُمثّل الحداثة، أو الآخر الداخلي الذي يُجسّد سلطة القهر.

٨- استخدم المخرجون العرب الرمز والتناصّ مع النصوص الدينية والتاريخية والأسطورية لتوليد معانٍ جديدة تُعبّر عن صراع الهوية. كما لجأوا إلى تقنيات الاغتراب البريختي، التي تهدف إلى خلق وعي نقدي لدى المتفرّج بحيث لا يندمج عاطفياً فحسب، بل يتأمل الفعل المسرحي بوصفه بنية فكرية.

CONFLICT OF IN TERESTS
There are no conflicts of interest

المصادر:

[١]الشيخ محمد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي: القاموس المحيط،ج٤(دمشق: مؤسسة النوري للطباعة والنشر، ١٩٨٧).

[٢] ابن منظور: لسان العرب (بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٩٨٨).

[٣] جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج١ (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢).

[٤] مراد وهبة: المعجم الفلسفي (القاهرة: دار قباء الحديثة، ٢٠٠٧).

[٥] إبراهيم مدكور: المعجم الفلسفي (القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ١٩٧٩).

[٦] نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية (القاهرة: الشركة المصرية العامة للنشر، لونجان، ط١، ٢٠٠٣).

[٧] بيل أشكروفت وجاريث جريفيث وهيلين تيفين: دراسات ما بعد الكولونيالية – المفاهيم الرئيسية، ترجمة: أحمد الروبي وأيمن حلمي وعاطف عثمان (القاهرة: المركز القومي للترجمة، ط١، ٢٠١٠).

[٨] دوجلاس روبنسون: الترجمة والإمبراطورية – نظريات ما بعد الكولونيالية، ترجمة: ثائر الديب (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥).

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

[٩] فتحي أبو العينين: صورة الذات وصورة الآخر في الخطاب الروائي، ندوة صورة الآخر ضمن كتاب: صورة العربي ناظراً ومنظوراً إليه، تحرير: الطاهر لبيب (تونس: منشورات الجمعية التونسية، ١٩٩٣).

[١٠] سعد فهد الذويخ: صورة الآخر في الشعر العربي من العصر الأموي حتى نهاية العصر العباسي (الأردن: عالم الكتب الحديثة، ٢٠٠٨).

[١١] محمد نور الدين أفاية: الغرب المتخيل – صورة الآخر في الفكر العربي الإسلامي الوسيط (المغرب: منشورات المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠).

[١٢] ميجان الرويلي وسعد البازعي:دليل الناقد الأدبي(المغرب–الدار البيضاء:المركز الثقافي العربي، ط٣، ٢٠٠٢).

[١٣] ليلا غاندي: نظرية ما بعد الكولونيالية – مدخل نقدي، ترجمة: لحسن أحمامة (السعودية: صفحة سبعة للنشر والتوزيع، ٢٠٢١).

[١٤] صراح سكينة تلمساني: تطورات الدراسات ما بعد الكولونيالية – قراءة في فكر حميد دباشي، مجلة الباحث، العدد الأول، السنة: ماي ٢٠٢٢ (الجزائر– بوزريعة: المدرسة العليا للأساتذة الشيخ مبارك بن محمد إبراهيمي الميلي الجزائري).

[١٥] عباس يوسف الحداد: نقد ما بعد الكولونيالية، مجلة البيان، العدد ٣٦٦، ١يناير ٢٠٠١ (الكويت: رابطة الأدباء الكويتيين).

[١٦] إليكي بويمر: آفاق ما بعد الكولونيالية، مجلة القاهرة، العدد ١٨٠، ١٥ نوفمبر ١٩٩٧ (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب).

[١٧] نور الهدى رابحي: حميد دبّاشي وتحولات النظرية ما بعد الكولونيالية – دراسة في المفاهيم والتحولات، أطروحة دكتوراه غير منشورة، (الجزائر: جامعة يحيى فارس بالمدية، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، ٢٠٢٣ – ٢٠٢٤).

[١٨] روي آرمز: صور ما بعد الكولونيالية–دراسات في أفلام شمال أفريقيا، ترجمة: سهام عبد السلام (القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠٠٨).

[١٩] أحلام العماري وسمية ميلود: الدراسات ما بعد الكولونيالية وتلقيها في النقد العربي المعاصر، رسالة ماجستير، غير منشورة، (الجزائر: جامعة الجيلالي بونعامة، كلية الآداب واللغات، ٢٠١٦ – ٢٠١٧).

[٢٠] فتيحة أوبشو ونسيمة طيبي: المؤثر الاستعماري في الرواية الجزائرية – رواية الأمير "مسالك باب الحديد" لواسيني الأعرج أنموذجاً، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآداب واللغات–جامعة بجاية، الجزائر، ٢٠١٤ – ٢٠١٥).

[٢١] حسين العوادات: الآخر في الثقافة العربية (بيروت – لندن، ط١، ٢٠١٠).

[٢٢] عبد الرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة، ج ٢ (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ١٩٩٨).

[٢٣] أبانوب وجدي: ما بعد الاستعمارية في مسرحيات شكسبير، https://elmahatta.com.

[٢٤] أحمد زكي: المسرح الشامل (بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم، بلا. ت).

[٢٤] جلال الشرقاوي:الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج المسرحي(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٢).

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq

[٢٥] عبد الرحمن بن زيدان: أسئلة المسرح العربي (الدار البيضاء: دار الثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٨٧).
[٢٦] إدوارد سعيد:الاستشراق–المفاهيم الغربية للشرق،ترجمة:محمد عناني(القاهرة: دار رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٦)
[٢٧] هيجل: فنومينولوجيا الروح، ترجمة: ناجي المونلي (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٦).
[٢٨] محمد عبد الله عبد العال أحمد: الإنتلجنسيا القلقة – حالة المثقف العربي في مرحلة ما بعد الكولونيالية، مجلة الاستغراب، العدد ١٢، صيف ٢٠١٨ (كربلاء: المركز الإسلامي للدراسات الإستراتيجية).
[٢٩] أحمد صقر: مسرحية السلطان الحائر – الرؤية الإخراجية وضياع القضية، موقع الحوار المتمدن الإلكتروني، العدد: ٣٢٩٧ في ٦/ ٣/ ٢٠١١، الرابط: https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=249266.
[٣٠] عزيز عايض سعد السريحي: المؤثرات الغربية في المسرح العربي، أطروحة دكتوراه غير منشورة، (الجزائر: جامعة باتنة – ١، كلية اللغة والأدب العربي والفنون – قسم اللغة والأدب العربي، ٢٠١٦– ٢٠١٧).
[٣١] علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٤٨،(الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، أغسطس ١٩٩٩).
[٣٢] حمزة ليلى وعلوان نصيرة: البعد السياسي في مسرحية حفلة سمر من أجل الخامس من حزيران لسعد الله ونوس، مذكرة لنيل شهادة الليسانس غير منشورة، (الجزائر: جامعة أكلي محند أولحاج– البويرة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، ٢٠١٢ – ٢٠١٣).
[٣٣] سامي عبد الحميد: أضواء على الحياة المسرحية في العراق(بغداد: دار المدى للثقافة والنشر، ٢٠١٠).
[٣٤] أحمد زياد محبَّك: المسرحية التاريخية في المسرح العربي المعاصر،(دمشق: دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ١٩٨٩.
[٣٥] حنان مبروك: مسرحية سردية تسلط الضوء على غياب المرأة المثقفة من التاريخ المغربي والعربي (معلقات) محمد الحر تُسائِل تحديات المرأة العربية المبدعة، جريدة الدستور العراقية، صفحة مسرح، في٢٥/٠٣/ ٢٠٢٤، الرابط: https://www.addustor.com/content.php?id=42592.
[٣٦] دينا قابيل: نساء يمسرحن التاريخ المحجوب: ليلى سليمان في تجربة رائدة، موقع الهيئة العربية للمسرح، الرابط: https://atitheatre.ae/2016/08/9.
[٣٧] محمد بلعربي ودريس قرقوي: مسرح ما بعد الدراما – جمالية التشكيل الحركي للجسد، مجلة العلامة، المجلد العاشر العدد ١، في٥/٣/٢٠١٩، (الجزائر: جامعة قاصدي مرباح، مخبر اللسانيات النصية وتحليل الخطاب بكلية الآداب واللغات).
[٣٨] مغريش سلمى وبومعيزة آمال: التأصيل في المسرح العربي – عبد الله أبو هيف أنموذجاً، رسالة ماجستير غير منشورة، (الجزائر: جامعة محمد الصديق بن يحيى – جيجل، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، ٢٠١٧ – ٢٠٢٨).

Journal of the University of Babylon for Humanities (JUBH) is licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License
Online ISSN: 2312-8135 Print ISSN: 1992-0652
www.journalofbabylon.com/index.php/JUBH Email: humjournal@uobabylon.edu.iq