تحديات نظرية وممارسة النقد المسرحي الـ (ما بعد كولونيالي)

جـــاســـم حـــســـن الـــغـــيـــث

أستاذ مساعد، المعهد العالي للفنون المسرحية، الكويت

الملخص

يعد النقد الـ (ما بعد كولونيالي) من أحدث الاتجاهات النقدية المعاصرة التي برزت بعد انهيار الإمبراطوريات الاستعمارية الكبرى، وأهمها الإمبراطورية البريطانية، وانحسارها منذ منتصف القرن العشرين، وارتبط مفهوم ما بعد الكولونيالية بكتابات المفكر العربي إدوارد سعيد ولا سيما كتابه الاستشراق (orientalism)؛ إلا أن هذا الاتجاه لم يكن نقداً درامياً أو فنياً للشعر أو المسرح أو السينما أو الفن التشكيلي الذي يعبّر عن الموقف الرافض للكولونيالية بشتى أشكالها فيما يعرف بما بعد الكولونيالية التي أتت لتقوض وتفكك الكولونيالية وتشتبك معها وتبطلها في الدوائر السياسية والتاريخية والثقافية وأهمها المسرح.

ويقوم الباحث هنا على دراسة التجارب النقدية لمسرح ما بعد الكولونيالية التي تعد فرصة تاريخية لإلغاء مفهوم المركز/ الأطراف/ المناهج النقدية المنتجة أوروبا/ التطبيقات الآلية والمشوهة أحياناً من الآخر في العالم الثالث؛ حيث تكون التجربة الإبداعية والتنظير لها حالة كونية عالمية تفسح الآفاق الرحبة للمساهمة النقدية الفعالة بتعددية للآراء لم يسبق لها مثيل في التاريخ النقدي للنص أو للعرض المسرحي.

ويواجه النقد الـ (ما بعد كولونيالي) عدة تحديات، منها توجّه الدراسات النقدية لمسرح ما بعد الكولونيالية للنقاد الغربيين بسبب مواقفهم من جوهر عروض هذا المسرح على أنها مجرد خيانة للتراث الشكسبيري والغربي. وكذلك، فإن مراوغة الكلمة وعناصر العرض الاحتفالي والمسرحي تبقى إشكالية حقيقية للنقد الـ (ما بعد كولونيالي)، ويعاني النقد المسرحي لما بعد الكولونيالية اتساع رقعة الأقاليم والبلدان التي تقدم هذا النوع من العروض المسرحية، وهذا ما يشكل تحدياً للناقد المسرحي والباحث في مجال الدراما فيقوم بعملية مسح ورصد لمجموعة كبيرة من الأعمال المسرحية محاولاً إحصاءها وتقديم نبذة عنها بدلاً من تحليلها ودراستها بشكل علمي ومنهجي وفق المناهج النقدية المعاصرة؛ فلم تعد العلاقة الإبداعية فنياً ومسرحياً ونقداً أدبياً أحادي الاتجاه يتحرك من المركز الغربي بمذاهبه الفنية ومناهجه النقدية إلى الأطراف والآخر (المستقبل) أو بالأحرى المستهلك لهذه التجربة بأشكالها ومفاهيمها ومصطلحاتها النقدية، ولعل هذا هو أهم التحديات للنقد المسرحي والدرامي لنصوص وعروض مسرح ما بعد الكولونيالية.

المقدمة

تتقارب التجربة الإبداعية في القرن الواحد والعشرين إلى حد أنه يصعب علينا الحيلولة دون تشابكها، واحتدامها، وأحياناً تمازجها في قوالب فنية لم تعهدها تراكميّة المعرفة الإنسانية للدراما والمسرح عبر تاريخيهما منذ نشأتيهما عند الإغريق إلى أعمال المسرح الطليعي في القرن العشرين، حتى باتت فكرة النقاء وفصل الأنواع والشكل الفني الخالص لما تنتجه الأعمال المسرحية على خشبات المسارح العالمية ضرباً من المستحيل ؛ فتبدأ إشكالية نظرية وممارسة النقد المسرحي، إلا أن التقنيات الحديثة، ووسائل الاتصال، والأحداث العالمية المتسارعة في المشهد السياسي، وحّدت المعاناة الإنسانية وسلطت الضوء على ثنائية، الأنا/ الآخر؛ أي العالم الأول المتقدم والسلطة المطلقة للقطب الواحد التي تحيل حياة الآخر إلى عالم مفكك ومتشظ ومتغير ديمغرافياً وثقافياً على نحو مطّرد.

إن هذه الدراسة تتناول النقد المسرحي للأعمال المسرحية التي قدّمتها ولا تزال تقدّمها فرق عالمية تحت عنوان (مسرح ما بعد الكولونيالية)، ولا شك أن مثل هذه المحاولة فيما يعرف بنقد النقد الأدبي أو المسرحي يشوبها كثير من التحدّيات والصعوبات. فمسرح ما بعد الكولونيالية لم يتجاوز الخمسين عاماً، ويرتبط بشكل مباشر بانهيار المستعمرات البريطانية في أنحاء العالم، هذه المستعمرات التي كانت لا تغيب عنها الشمس، والأمر الآخر هو أن هذه التجربة المسرحية لدى عالمنا العربي مازالت في مهدها عرضاً أو ترجمة أو ربما اصطلاحاً، فما بالنا ونحن نحاول تحديد النظرية والممارسة النقدية لها، ونبحث عن طبيعتها ومنهجها النقدي، بل نقدم مقترحات حول تجذيرها وصيرورتها في حقل النقد المسرحي العربي.

لقد آن الأوان لأن يدلي النقد المسرحي بدلوه – أياً كان موقعه الجغرافي وتاريخه الحضاري – في التجربة التنظيرية للإبداع المسرحي ويحطم نظرية (المركز الغربي/ الأطراف)، فتمتد الجسور الثقافية لتشكل ظاهرة إبداعية على مستوى إنتاج العرض المسرحي والنظرية والممارسة النقدية التي تليه في النقد لمسرح ما بعد الكولونيالية، وذلك من قبل حركات نقدية لا تعترف بالأفضلية

الأنطولوجية للنقد الأوروبي، بل تشكل المقاربة بين تعددية الآراء وتجعل المسافة ذاتها أمام ظاهرة مسرحية عالمية تمثل معاناة الإنسان وآلامه.

إن أهم التحديات التي تواجهها الممارسة والنظريات النقدية هو "أن أغلب النقد ما بعد الكولونيالي يتجاهل الدراما، ولعل ذلك يرجع إلى أن الشكل الدرامي غير خالص على نحو واضح؛ ذلك لأن السكربتات المسرحية هي مجرد جزء من الخبرة المسرحية، ومن ثم فإن العرض المسرحي يصعب توثيقه"[1]. بل الأمر أبعد من ذلك؛ إذ يصعب استخدام مناهج نقدية ثابتة أو دراسة البناءين الكمي والكيفي. فالعرض المسرحي يتغير دوماً بورود المعلومات والمعطيات الجديدة والمتسارعة حول مادة العرض، أو إذا شئنا مصادر النص المسرحي من قضايا وأحداث سياسية وتحولات على مدار الساعة ؛ فمن تفكيك دول البلقان إلى حرب الشيشان، ثم الحرب على الإرهاب في أفغانستان والعراق، وأخيراً أحداث الربيع العربي وأوكرانيا ومناطق عديدة وشخوص سياسية وزعماء وقادة وأحداث في المشهد السياسي الكولونيالي، كلها تلقي بظلالها على الإنسان ومعاناته في المشهد المسرحي.

ومن هنا تبزغ إشكالية هذه الدراسة التي تحاول الإحاطة بنماذج من النقد المسرحي لهذه النصوص والعروض المسرحية، في بقاع متفرقة من العالم مثل (نيوزيلندا - إيرلندا - تريناناد - أفغانستان - العراق وغيرها)، وهنا القضية ليست مكان العرض المسرحي، بل الموضوع الذي يطرحه، فهناك مسرحيات تناولت مآسي غوانتانامو، وقضايا العالم العربي، والاستعمار البريطاني لإفريقيا، على خشبات المسارح الأمريكية والبريطانية؛ حيث تكشف هذه المسرحيات وغيرها من - مسرح ما بعد الكولونيالية - ثقافات وحضارات الشعوب الأصلية والتهجين بين الذات الغربية والعالم الآخر يوماً بعد يوم حتى يصبح من العسير نقاء منابعها.

ويؤكد المخرج المسرحي ريتشارد ششنر أنه "لا توجد ثقافة لم تتأثر بالأجانب أو الغزاة المبشرين (مسلمين، مسيحيين، بوذيين) تجار ومستعمرين"[2]. فمنذ أن صدر كتاب الاستشراق سنة (1978) orientalism

للمفكر إدوارد سعيد (1935 – 2003) والجدل لا يزال قائماً حول مفاهيم ودراسات ما بعد الكولونيالية post colonial ومن أشهر كتابها: (هومي بابا، فرانز فانون، غياتري سبيفاك وآنيا لومبا)، إنه توجه لنقد الأيديولوجيات الغربية الكولونيالية التي تسود العالم والنتاج الثقافي والخطاب السياسي وأخيراً الأعمال المسرحية (النص ـ العرض)، فعلى الرغم من عدم إمكانية الفصل نظرياً بين الفلسفة والعرض المسرحي ثم النقد المسرحي فإن نقد النص والعرض المسرحي هو غايتنا هنا لتحديد معالمه وطبيعته وانتقاء أدواته وآفاقه المستقبلية، وكذلك التعرض للتحديات التي تواجهه حتى باتت تهدد بقاءه وتأثيره وتجذيره في الحقلين النقدي والأدبي كجزء من التجربة المعرفية العالمية عبر التاريخ النقدي للمسرح والدراما.

وتذكر نظرية ما بعد الكولونيالية "أن كل فرع من فروع العلوم الطبيعية أو الإنسانية ليس ذات صلة وثيقة بالهيمنة السياسية لأوروبا من خلال الغزو الاستعماري والسيطرة فحسب بل هو جزء لا يتجزأ منها"[3]. لذا فإن إستراتيجية العرض المسرحي لما بعد الكولونيالية هي تفكيك هذه الهيمنة القابعة في الخطاب الكولونيالي والإيديولوجيا المتغلغلة في الثقافة التي تنتشر عالمياً عبر اللغتين السائدتين الإنجليزية والفرنسية حتى في أطراف العالم محاولة ربطهما مع المركز وهو العالم الاستعماري قديماً في أوروبا، أو المعاصر الذي تقوده الولايات المتحدة الأمريكية بما يعرف اصطلاحياً في النقد الما بعد الكولونيالي بنظرية (المركز والأطراف).

لذلك كان على النقد المسرحي لما بعد الكولونيالية في تحليله وتفسيره للأعمال المسرحية أن يحيط الفعل/ رد الفعل، بالأسس الفلسفية التي تقوم عليها ثقافة الغرب (المركز) وممارستها في الحقول السياسية والاجتماعية والثقافية، وكذلك ما يحصل من تفكيك فني وأدبي متعمد لتلك الثوابت الراسخة والحاضرة في الأنساق الثقافية العالمية تحت غطاء مفاهيم كالعولمة والكونية. ونلتمس في هذا الجانب مدى التباين بين الآراء والتوجهات والركائز التي تمثل عقائد هذه الأمم التي تتسارع عقارب احتدامها وتصادمها الحضاري في

المجتمعات والأقاليم المستعمَرة التي تمثل بؤرة الثورات في العالم أو في المركز الأهم (أوروبا وأمريكا).

وهكذا فإن "بزوغ الأدب والفن التوفيقيين لما بعد الكولونيالية يمثّل استجابة للمواقف والثقافات التي تحمل في ذاتها تعددية الآراء"[4]، في تمازج فني للقوالب المسرحية وتنافر وتشظٍّ للمسلمات والمبادئ (المعتمدة) والقابعة في اللاوعي الغربي تجاه هويته وإيمانه الديني ونهضته الحضارية وما تنسجه الكولونيالية من صور تجاه (الآخر) حول بدائيته وحقوقه الدينية والفكرية ودوره الحضاري؛ لذا فإن النتاجات الفنية لما بعد الكولونيالية "ليست قصصاً وحكايات للرحلات التي نسجت أحداثها من احترام الثقافات إنما هي كتابات ظهرت ليتم النظر إليها من الداخل والتعاطي معها بخصوصية"[5] تعود للشعوب المقهورة ومن يناصرها من العقول المستنيرة في (المركز) الأوروبي والأمريكي المتقدم.

- نقد الذات والآخر

إن الممارسة النقدية (نقد للآخر) في الـ (مابعد كولونيالي) تحدث في اتجاهين متضادين؛ فالأنا الفاعلة تنتقد الآخر ببدائيته ووحشيته وقلة معينه من التراكم المعرفي، بل لا تؤمن أحياناً بقدرته في يوم ما على المشاركة في التجربة الإنسانية العالمية في تطور الإنسان ورخائه. أما الاتجاه الآخر (العالم الثالث، الأطراف، غير الأوروبي، الملون) فيرى بالأنا المركزية والغربية التناقض الواضح بين النظرية التي تحمل فرضياتها العدل والتنوير والمساواة بين البشر، والحقوق الإنسانية والثقافة المبهرة في رموزها ومعانيها، بينما ممارستها على أرض الواقع تقسم العالم وتجرّه إلى ويلات الاستعمار والحروب وتفكك الدول إلى جماعات متصارعة عرقياً ومذهبياً وإقليمياً لا تملك خيارها ولا يسعها سوى أن تشد أواشج أوصالها مع (المركز) الأوروبي/ الأمريكي، العالم الأول المتقدم و(الآخر) وهو هنا صنيعة (الأنا)، (الذات) "وقد شاع المصطلح [الآخر] في الفلسفة الفرنسية المعاصرة خاصة عند جان بول سارتر وميشيل فوكو، وجاك لا لكان، وإيمانويل ليفيناس، وغيرهم"[6].

وتباين مفهوم الآخر والغير في الفكر الأوروبي المعاصر ما بين نقد الآخر والسعي لإسقاط معايير الحضارة الأوروبية، فـ "كولومبوس عدّ حضارته مقياساً تقاس به سائر الحضارات الأخرى"[7]. أما النظرة الأخرى فتمثلت في أن العالم جزء لا يتجزأ من قيمه الحضارية، ومعانيه السامية، كالحرية والعدالة؛ إنها هوية كونية فلا ينبغي أن تكون هناك حرية وديمقراطية أو مسلمات ثابتة للأنا مغايرة عن الآخر، وأن يكون للذات العليا دون غيرها المكتسبات وإباحة المحظورات التي تطالب الآخر بتفعيلها؛ لأن الذات الإنسانية واحدة و"الآخر المختلف جزء من هويتي كما وضّح ريكور"[8].

لقد امتد مفهوم الآخر بالنسبة للأنا المركزية الأوروبية والأمريكية فيما بعد إلى عدة وجوه في الثقافة والممارسة الأيديولوجية فتشكل العديد من الآراء عبر التطور الحضاري لهذه الدول ومجتمعاتها الفاعلة ونقدها الأيديولوجية سواء من أعماق الذات، كالنقد الذاتي في سياساتها الداخلية أو النقد الخارجي للكولونيالية في مستعمراتها تجاه الإنسان الآخر بحضارته وتاريخه، إضافة إلى الدراسات النقدية التي استمدت مادتها من دراسة الآخر وتحديد معالمه وهويته وتفاعله الإنساني ونتاجه – الثقافي والأدبي والمسرحي – كجزء من التجربة الإنسانية التي يمكن الاستفادة منها في إثراء الحركة المسرحية الأوروبية كأعمال مسرح الشرق (النو والكابوكي) والطقوس الشرقية كالمهاباهارتا في الهند أو فلكلور جزيرة بالي.

وتسللت مفاهيم التعامل مع الآخر إلى "فضاءات مختلفة، مثل التحليل النفسي والفلسفة الوجودية والظاهراتية وآليات تحليل الخطاب الاستعماري والتحديق ونظرية الفيلم والنقد النسوي والدراسات الثقافية"[9]. لقد كان خطاب ميشال فوكو مادة نصية لنظرية الما بعد كولونيالية وردة فعل للتمرد والرفض في أي صراع بين الأنا المتسلطة والآخر المغلوب على أمره مهما كانت الثنائية (الرجل/ المرأة، السلطة/ الإنسان أو المجتمع، المستعمِر/ المستعمَر).

وفي ظل تلك المفاهيم، تتحول السلطة "إلى نص كما تحوّل قبلها الخطاب إلى نص مغاير، لكن ما هو هذا النص الذي ستتحول إليه السلطة، إنه

الذات لا بمعنى أن السلطة تعبير عن الذات وإنما بمعنى أن الذات تريد أن يكون نص السلطة هو نصها"[10]. الحقيقة من منظور أحادي الاتجاه تلغي الغيرية وتسقط حقها في الإسهام في التجربة الإبداعية أو بالأحرى في التجربة النقدية والتنظيرية لواقع الإنسان المعاصر أو مستقبله.

إن العقلية المركزية الغربية باتت موضع دراسة وانتقاد لطبيعتها وسلوكها، فالحربان اللتان خاضتهما في القرن العشرين (الحرب العالمية الأولى والحرب العالمية الثانية) راح ضحيتهما الملايين من البشر دون ذنب أو خيار، مما أفرز حالة من الاحتجاج والعبث انعكست على النتاجين الأدبي والمسرحي في اتجاه سمي بـ (مسرح العبث)، وكذلك الحروب الاستعمارية التي تمثلت في الإمبراطوريتين البريطانية والفرنسية وقبلهما الإسبانية والبرتغالية، وأخيراً توسّعات حلف الناتو بقيادة الولايات المتحدة الأمريكية وما يحدث في عالمنا المعاصر من تحوّلات سياسية أثّرت على الذات والهوية الشخصية (الأوروبية والأمريكية) فكانت حاضرة "بقوة في مجال علم النفس التحليلي حينما يرى في اللاوعي مفهوماً أساسياً للكشف عن تحولات الشخصية وانفلاتها من الزعم القائل بوجود (الأنا) العاقلة والواعية، تنتظر هذه الوحدة إلى كثرة ديناميكية وتجزؤ الجهاز النفسي للإنسان إلى مناطق ثلاث (الأنا - الأنا الأعلى - الهو) يحكمها منطقة الصراع والمواجهة انطلاقاً من مبدأ اللذة والواقع"[11].

لقد تنامى لدى الذات المركزية الغربية الاعتقاد الراسخ بقدرتها على إنتاج الفكر وإمبريقيته المطردة والساعية نحو الحداثة منذ عصر النهضة إلى السيطرة الكاملة في القرنين العشرين والواحد والعشرين، ومعتمدةً على أطروحات أنثروبولوجية تمجّد سماتها الفسيولوجية وجيناتها الوراثية، بخلاف الإنسان في القارات الأخرى، على اعتبار أن الرجل "الأبيض يمتلك ثقافة راقية هي ثقافة الرجل الأبيض، ثقافة المركز والعقل والحكمة ومقدر له السيطرة على الآخر المفتقر إلى كل ذلك، ومن خلال هذه السيطرة تظهر هوية المسيطر باعتبارها الهوية الوحيدة التي ينبغي لها أن تتكلم"[12].

والحقيقة هي أن الإبداعين المسرحي والأدبي ليسا وحدهما اللذين تشرق

شمسهما ساطعة على العالم بأسره من التجارب الغربية الأوروبية (الكلاسيكية، الرومانسية، الواقعية، السريالية، العبثية، الطليعية، وغيرها)، فالنظريات النقدية ومفاهيمها هي الأخرى تتشكل في النظم والأنساق الغربية لتنتشر فيما بعد كنظريات ومناهج نقدية يستعين بها الباحث في علوم المسرح لقراءة الإبداع المسرحي العالمي، ومن هذه المناهج (الشكلانية، البنيوية، الأسلوبية، السيميولوجيا، التفكيكية وغيرها) التي شكّلت خريطة النقدين الأدبي والمسرحي المعاصرين.

غير أن القضية لا يمكن اختزالها في موقف العَداءَين الحضاري والديني؛ فهناك وجوه أخرى للتعاطي مع الآخر، فقد كان للفيلسوف والكاتب المسرحي جان بول سارتر موقف وفلسفة مغايرة تجاه الآخر، فهو "ناقد لاذع للطريقة الأمريكية في الحياة وبالمثل هو خصم عنيف للاستعمار الفرنسي"[13]. فقد كان يرفض القيم الاستعمارية والممارسات الفرنسية تجاه الشعب العربي الجزائري، إلا أن المسألة تكمن في صراع مجرد من اللون والجنس والمكان؛ بمعنى آخر بالنسبة له هي جزء من الذات، ومن تعذيبها وآلامها، وليست تلك الفلسفة التي تشكل الصراع بين الأنا المركزية والآخر كما يراه في مسرحيته المشهورة (لا مفر) التي كتبها عام 1944 ،إنه الجحيم بالنسبة إلى الذات، فهو يحدّ من حرّيته وذاته التي "تتأسس تحت تحديق الآخر لكن الآخر ليس آخراً خيّراً"[14]. وقد كتب سارتر مستهجناً السياسات الأمريكية في مسرحية (البغي الحضيضة).

إن هذا النوع من الصراع الذاتي هو مواجهة الأنا الغربية بالآخر الذي هو محور حديثنا في هذه الجزئية، وكما يقول الدكتور فؤاد زكريا: "لو أمعنا النظر في مقولات سارتر الفكرية لوجدنا أنها لا تعني الشيء الكثير بالنسبة إلى إنسان العالم الثالث فالقلق والاغتراب والجحيم هو الآخر كلها مفاهيم تعني الكثير لدى الإنسان الأوروبي في مرحلة معينة من تاريخه"[15].

وفي مقابل (آخر) سارتر يظهر لنا (آخر) ميشال فوكو الذي يعتقد بوجوب وجوده المادي والمعنوي، فمن غيره لا قيمة للحياة أو الذات سواء المركزية أو غيرها؛ فالآخر "عند فوكو هو (اللامفكر فيه) في الفكر نفسه أو هو الهامش

الذي يستبعده المركز أو هو الماضي الذي يقصيه الحاضر"[16]. ومن غير هذين القطبين الأنا والذات/ الآخر، لا يمكن أن تتشكل الهوية أو تحقق أبعاد وجودها في هذا العالم، ويذهب بول ريكور إلى تأكيد هذه الفكرة تجاه الآخر وهي "فكرة التوسط بين الذات والآخر؛ أي إلزامية استحضار هذا الآخر والإنصات إليه لأن وجوده ضروري في بعث ذات فاعلة تترحل في بوتقة نسق يدعى الغيرية"[17].

لون آخر من الصراع يظهر لنا في جوهر نقد ما بعد الكولونيالية ؛ وهو النقد تجاه الأنا النسوية الأوروبية، فعلى الرغم من أن النسوية هي جزء من الآخر المضطهد الذي يشمل الأبوية والعرقية منه فإن هناك تنافراً واضحاً يحمل قيم التقويض للمعايير الفنية والفكرية التي يمكن أن يمارسها هذا النقد في هذا الجانب من رؤية الآخر للإنتاجين السياسي والثقافي لما بعد الكولونيالية.

كيف حدث هذا التنافر الذي يشكك في مصداقية المعايير النقدية للناقد أو الباحث في هذا الحقل المعرفي؟ لقد "وجهت الكاتبة المسرحية والروائية الغانية آما أتا أيدو Ama Ata Aidoo نقدها إلى عضوات الحركات النسوية الأوروبية؛ لأنهن شكلن موجة من الإمبرياليات اللاتي يتقن إلى غزو إفريقيا، وإن كن هؤلاء قد شكلن مذهباً سياسياً خاصاً فقد ظللن على جهلهن بثقافة وتاريخ واحتياجات جماعة النساء الإفريقيات"[18].

إن هذه النظرة تعتبر الاتجاه النسوي – مهما بلغ من التعاطف مع غير الأوروبي أو وقع تحت ظلم (الأنا) المتسلطة – جزءاً من المشروع الإمبريالي الأوروبي حيث تجذرت في وعيه قيم الكولونيالية ذاتها، فأنّى لها أن تكون حيادية أو موضوعية في ممارساتها للمعايير العقلية لدراسة واقع الأنا والآخر المعاصر، أو التاريخي، والنتاج السياسي أو الدرامي؟

والحقيقة أن وجهة النظر هذه – على الرغم من وجاهتها – هي متطرفة إلى حدّ ما. فها هي الكاتبة الإنجليزية كاريل تشرشل Caryl Churchill تتناول في مسرحيتها (نساء قمة *Top Girls*) واقع المرأة ومعاناتها عبر شخصيات نسائية آسيوية وأوروبية على حد سواء، إضافة إلى مسرحيتها الأخرى (7 أطفال يهود)

ومعارضتها للسياسات الإسرائيلية تجاه العالم العربي. لذا فإن هذا التعميم لا يمكن قبوله أو اعتباره حقيقة ثابتة في التعاطي مع نظرية ما بعد الكولونيالية.

إن التصور الغربي تجاه المرأة (الآخر) في العالم الثالث، ولاسيما ما يشير إليه روبرت ج.س يونج في كتابه (ما بعد الكولونيالية) من "أن الكثيرين من النساء الغربيات والرجال كذلك يعتقدون أن المرأة المسلمة ينبغي لها أن تسلك عالماً مستنيراً، يتمثل في مسايرتها للغرب بكشف نقابها وارتدائها الملابس الغربية وكشف غطائها، وهذا هو المطلوب سواء شاءت ذلك أم أبت"[19]. وهو ما تعتبره المرأة الأوروبية – أو بالأحرى المجتمع الأوروبي – نوعاً من التحرر لتقويض كل ما هو سلطوي حتى تصل إلى تقويض وتفكيك المسلمات الثابتة التي تستهدفها وتعارضها.

إن أسس النقد الـ (ما بعد كولونيالي) تقوم على وحدة واستقلالية كل من الذات/ الآخر، وذلك لبناء علامة واضحة تقوم في مجملها على تباين مقصود بين الذات المركزية في طبيعتها وثقافتها وممارستها التي دائماً ما تكون في إطارها السلطوي والقمعي (الطرف الآخر) الذي يمثل ردة الفعل التي تكشف واقع الكولونيالية بأسلوب فني مباشر أو غير مباشر، وأي تمايع بين الحدود يضعف الحالة التي تشكل ملامح ما بعد الكولونيالية وحقيقتها التي ينبغي أن لا تغيب عن الإنسان المعاصر ليتخذ موقفه تجاه الكولونيالية وممارستها، وحتى التهجين فإنه يمثل موقفاً من الكتّاب المسرحيين تجاه الكولونيالية ومستقبلاً لعالم آمن، وذلك بعد عرضهم لنماذج وشخصيات حادة الملامح في صراع بين الأنا (الكولونيالية) و(الآخر) السكان الأصليين؛ لذا تنتقد بعض الحركات النسائية في الأطراف والعالم الثالث " الميل الغربي إلى تجميع النساء المنتميات إلى ثقافات ما يسمى بالعالم الثالث معاً [في تعارض زائف مع العالم الأول] إنما يستبعد الاختلافات بينهن وينتج تجانساً زائفاً يحد من فرص تحديد معالم الذات "[20].

إن واقع التجربة النقدية المعاصرة بهذه الخصائص والمنطلقات – ولا سيما التجربة المرتبطة في نقد ما بعد الكولونيالية – لا يمكن فصله عما يحدث في الواقع المتسارع الأحداث في العالم بعد مفاهيم العولمة Globalization،

والحركات الانفصالية، وتفكيك الأمم والدول (يوغسلافيا- تشيكوسلوفاكيا - وربما بعض الدول العربية) وما ينتج عنه من مواقف فكرية يبرز أقطابها من مناطق الأطراف والمؤمنون بقضايا لـ (إدوارد سعيد) أو (ديريك والكوت Derek Walcott) من تريناند الحائز على جائزة نوبل للآداب 1992، بل إن هناك من يتفق على أن "كل تحليل للثقافة المعاصرة يجب أن ينطلق من هذا الحوار الصامت بين الغرب والعالم الثالث باعتباره خليفة أنطولوجية/ تاريخية تشكل في أفقها الثقافة المعاصرة" [21].

إن محاولة إعادة الهوية الثقافية واعتباراتها للآخر هي مسؤولية والتزام بالنسبة إلى الدراما والمسرح في هذا النوع من المسارح، فالنقد الموجه إلى الآخر على خشبة المسارح الأوروبية، التي تقوم على مفاهيم وفلسفة (الأنا) تجاه الآخر تنتقد على الدوام طبيعته حتى تضعه في إطار شخصيات نمطية تبقى عالقة في الأذهان، وهذا جزء من الفصل القسري لها وإقصائها عن الفعل الحضاري ودورها سواء في التجربة الحاضرة أو التجربة المستقبلية ؛ فالشخصية الأيرلندية - على سبيل المثال - رسمت "في أغلب الأحيان في الدراما الإنجليزية كشخصية كوميدية من خلال إفراطها في الشراب وإساءة استخدامها للغة الإنجليزية وبهجتها التي لا تنتهي والتي تخفي وراءها مراوغة وغدرا كامناً" [22].

ينبغي للآخر هنا أن يعيد توازن الصورة إلى شخصيته وتصديرها في المشهد (الاجتماعي والثقافي والمسرحي) كجزء من معارضته للخطاب الكولونيالي الإنجليزي الذي يرسخ ملامح شخصيته بأسلوب ظالم على غرار ما قام به الشاعر والكاتب المسرحي أحمد شوقي في مسرحية (كليوباترا) بعد أن وضعها في سياق يكفل لها التعاطف لدورها الوطني تجاه بلدها وشعبها على العكس تماماً مما قام به شكسبير في تقديم شخصية كليوباترا في مسرحية (أنطونيو وكليوباترا).

وبالمفهوم ذاته قام الإيرلنديون الإحيائيون وفق "مشروعهم إصلاح شخصية رجل المسرح الإيرلندي، حيث أصروا أنهم يريدون مسرحاً قومياً يعرض شخصيات تمثل الشخص الإيرلندي الحقيقي، ويريدون استئصال

شخصية التهكم السافر التي وجدت في معظم الأحيان على خشبة المسرح الإيرلندي "[23].

نعود إلى نقطة مهمة هي أن الذات (الأنا المركزية والأوروبية) هي منبع اللغات العالمية والمدارس النقدية الأدبية والمسرحية والأشكال الفنية المبتكرة التي أرخت بظلالها على خشبات المسرح العالمي وبالأحرى مسرح العالم الثالث (الآخر)، وتبدو المناهج النقدية الصادرة عن المركز مبهرة وقابلة للتطبيق، وإن كانت متناقضة مع واقع الأطراف وثقافاتهم وأنماط حياتهم وإبداعاتهم، أو ربما تجاوزها الإنتاجان الفلسفي والثقافي الأوروبيان إلى ما هو أحدث وأكثر عصرنة. بل إن الذات الغربية في موقفها تجاه عروض العالم الآخر ومنها ما بعد الكولونيالية تعتمد البعد الأسطوري في الثقافة المحلية، وتتجاهل إلى حد كبير هذا النتاج الثقافي. وفي هذا الصدد يؤكد كريستوفر أينز "أن هذا النوع من العروض يستمد مصادره ومادته من مناطق معينة من وعي الإنسان لا تلقى إلا القمع أو التجاهل من جانب تراثنا الثقافي الغربي "[24].

وأخيراً نلتقي بأهم نقطة في جزئية نقد الذات والآخر وتأسيس الدعائم التي يمكن أن يقوم عليها نقد ما بعد الكولونيالية الأدبي والدرامي، وهو ما يطرحه الكاتب بيتر تشلرز متسائلاً ومعتبراً بشكل مجازي أن ما يُطرح حول الذات حقيقة وواقع لا ريب فيه، وأن الآخر (العالم الثالث) يعاني هيمنة وتسلط العالم الأول (الأنا / الذات) وقمع الحريات في المركز أو الموطن الأم. "فكيف يمكن لهذا الإنسان أن يدرس ثقافات أناس آخرين يتمتعون بهامش من الحرية ومجتمعات غير قمعية ولديهم نظرة موضوعية؟ "[25]؛ بمعنى كيف يمكن لباحث أو ناقد أن يحلل أو يفسر أو يؤول أو يقيّم أو يقارن عملاً أدبياً أو درامياً لكاتب أو مبدع من مجتمع حر وهو لم يعرف هذه الممارسة السياسية والاجتماعية ولم يعهدها في مجتمعه؟ إنه ناقد يتعاطى مع عمل إبداعي لا يملك أدواته النقدية ليكشف كنهه ويسبر أغواره.

وقبل أن تأخذنا العزّة بالرد على هذا المفكر والناقد الغربي في تنظيره لما بعد الكولونيالية علينا أن نتوقف عند تساؤل الدكتور الحبيب الجناحي - وهو

مفكر عربي من عالم الآخر - يقول: "ولكني أبقى حائراً ومتسائلاً كيف تستطيع النخبة المثقفة العربية أن تتحاور مع الآخر [الذات والأنا المركزية الغربية] وهي محرومة من الحوار في عقر دارها"[26]؟!.

لقد عدنا إلى المنطقة الحاسمة في تأسيس النقد الما بعد كولونيالي وهي الصراع بين وجهات النظر المتباينة بين الذات الغربية التي تدّعي أنها الأجدر في دراسة الظواهر الإنسانية والتجربة المعرفية في الحقول الدرامية المختلفة لما لها من تاريخ حضاري ومناهج فكرية قادرة على تشريح العمل الإبداعي وتعريضه لمختلف النظريات النقدية المعاصرة، إضافة إلى موروثها من الحرية والديمقراطية وفي الوقت نفسه تنكر على الآخر (العالم الثالث/ الإنسان الملون/ غير الأوروبي) القيام بالعملية ذاتها أو بالأحرى تشكك في دقة نتائجه وتوصياته، وإن استخدم المناهج النقدية ذاتها - وبين الرغبة المشروعة من قبل الطرف الآخر في التنظير والممارسة النقدية للتجربة المسرحية العالمية وإسهامه في التجربة الحضارية المعاصرة.

إن الحقيقة التي تظهر واضحة في دراسات ما بعد الكولونيالية وما صدر عنها من مؤلفات سواء من (الأنا/ الآخر) تؤكد أن الحرية والديمقراطية والممارسة الأيدولوجية لا ترتبط جغرافياً بمنطقة أو مجتمع، أو بوضع سياسي مفروض ومحدد في إقليم ما. إنها مرتبطة بالإنسان يحملها معه في حلّه وترحاله.

فقد عاش الإنسان القادم من العالم الثالث أو الآخر في مجتمعات متحضرة تطبق الديمقراطية وتمارس الحرية، إلا أن ذلك لم يجنبه النظرة العنصرية والتفرقة بين الأصول والأعراق والألوان في النظامين السياسي والاجتماعي في العالم الأول، ثم إن انغماس هذا الإنسان في هذه المجتمعات لأجيال وعقود لم يغيّر المعادلة ذاتها، فمازال الإنسان الأوروبي والذات المركزية يتبنيان الأيدولوجيات ذاتها، والفكر الإقصائي ذاته الذي لا يقبل الآخر. ومازال أيضاً كتّاب مثل إدوارد سعيد في أمريكا، وأنيا لومبا في بريطانيا ينظرون للآخر وعلاقة التسلط التي تقودها الإمبريالية - وهي أعلى درجات

الكولونيالية – في هيمنة واضحة على العالم، بل تتجه أنيا لومبا إلى دراسة أعمال المسرح الإنجليزي كجزء من المشروع الثقافي الكولونيالي في العالم، وذلك في كتابها (ما بعد كولونيالية شكسبير)، لذا فلا يمكن إنكار حق الآخر في العالم الثالث أو أي مكان من (الأطراف) بدراسة وتحليل وتأويل الإنتاج المسرحي الذي أصبح أحد أهم محاور التجربة الإنسانية المعاصرة بعد أن قرّبت العولمة وأنساقها المسافات.

وبعد أن امتد تأثير الكولونيالية وما بعدها إلى العالم المعاصر وأطرافه المترامية؛ فمما لاشك فيه أن ذلك يُعدّ من أصعب التحدّيات التي يواجهها هذا النوع من النقد الأدبي والمسرحي والتي لم تتوافر في المناهج النقدية السابقة عليها.

- مراوغة التجربة الأدائية لنقد العرض المسرحي

يواجه النقد المسرحي لأعمال مسرح ما بعد الكولونيالية تحدياً آخر يختص بطبيعة النص والعرض المسرحي لهذا النوع من المسارح. فلم تعد الآلية التقليدية التي تطبّق أدواتها على النصوص المسرحية بصيغتها النهائية كما اعتمدها المؤلف، أو قراءة العروض في اكتمالها الأدائي الإخراجي حتى تبدو عروضاً مسجلة تتم إعادة عرضها كل ليلة على خشبة المسرح أمام المشاهدين، مما أتاح الوقت والمادة العلمية للناقد المسرحي ليحدد الإطار النهائي لهذه التجربة الأدائية ويتمكن من دراستها وفق المعايير والمناهج النقدية التي يختارها. إلا أن التكوين الفني لعروض مسرح ما بعد الكولونيالية عصيٌّ على التوثيق والتحديد الدقيق لطبيعة البناء الدرامي والأدائي والسينوغرافي.

وللوقوف على العلاقة التي تتشكل في أثناء العرض المسرحي والممارسة النقدية التي تناظره أو تعقبه، لابد لنا من أن نتعرف ملامح مسرح ما بعد الكولونيالية والملامح التي تمثل نقاط المراوغة وإشكالية التحول في أنساق تبدو مهيأة للممارسة النقدية ثم يتم استخلاص الأسس النظرية عبر المناهج النقدية

لهذه الظاهرة الغامضة والمعقدة كالإبداع المسرحي في هذا النوع من المسرح المعاصر.

وتكمن مراوغة مسرح ما بعد الكولونيالية من سعي العرض المسرحي الحثيث لتقويض وجوه الكولونيالية وثقافتها بأسلوب يكشف زيفها. وتتمثل ملامح الكولونيالية وممارستها في التراث اليوناني الكلاسيكي والتراث الشكسبيري والتواريخ الاستعمارية والشخصيات الاعتبارية (السياسية، التاريخية) لدى المستعمِرين، ذلك كله يحدث في أثناء العرض المسرحي، بأسلوب يمتزج فيه الأسطوري بالواقعي والتاريخي التراثي بسياسات السلطة المعاصرة.

إنها قوالب مسرحية توظف الكرنفال، الطقس والأسطورة، الرقصات الشعبية، الشخصيات السياسية المعاصرة والتاريخية، وسائل العرض الإلكتروني، الأفلام السينمائية، التواريخ والمعلومات والبيانات الخاصة بحالة الصراع بين الأنا المتسلطة/ الآخر، بين المستعمِر/ المستعمَر. لذا فإنها متغيرة ومتطورة ومتجردة على الدوام، وما يقدم في ليلة العرض المسرحي قد تتغير حقائقه ومادته البيانية وربما الموقف السياسي للأنا المتسلطة والمركزية منه في الأيام التي تليها. ومن هنا تبدأ المراوغة في هذا المسرح، فلا ثبات؛ فكل شيء قابل لأن يحدث مفاجأةً لا تسير وفق منطق الواقع المفروض، بل تتحرك عن قصد لإحداث حالة مغايرة تستهدف تفكيك الثوابت والمسلّمات التي تفرضها الكولونيالية. وهذا النوع لا يعد تكويناً شاذاً عن التجارب المسرحية؛ لأنه متأثر إلى حد كبير بالأعمال الطليعية المتأثرة بالمسرح التعبيري وتقنياته.

إن مُنظّري مسرح ما بعد الكولونيالية من أمثال هيلين جيلبرت يرون أن "المسرح أصبح نوعاً من المختبر الثقافي، حيث تُختبر الهوية وتشكيلها ويتم التلاعب بها أو معها"[27]. وعلى الرغم من غزارة النصوص والعروض المسرحية لهذا النوع من المسارح التي تم تدوينها وتصويرها فوتوغرافياً وفيلمياً فإن التأثير المسرحي الحقيقي يكمن في اللحظة الحاضرة النابضة والحية في أثناء إعادة العرض التي تُحدث تأثيرات لها مسميات عدة، منها: الصدمة أو التغريب أو الانقلاب والمفاجأة التي تحدث على خشبة المسرح من خلال تقنيات العرض

المسرحي والأداء التعبيري للجسد، إضافة إلى أن إعادة هذه العروض في دول مختلفة من العالم يُعرّضها للرقيب ولمواقف هذه الدول السياسية.

وتبرز ملامح مسرح ما بعد الكولونيالية من خلال العملية التي يحاول النقد المسرحي التوقف عندها وتحليلها، وهو تفكيك وتقويض للخطاب والواقع الكولونيالي وردّة فعل الطرف الآخر. هذه الآلية تشكل أساساً للبناء الدرامي؛ حيث "تصبح المراوغة Indeterminacy والغموض ambiguity والانتشار dissemination والبينصية ولا نهائية الدلالة هي أبرز سمات النص" [28].

ولقد وجه النقد الـ (ما بعد كولونيالي) نقداً للدراما المعاصرة ولا سيما الأوروبية التي لم تعد تفي بمتطلباتها في التأثير على المتفرج من أجل أن يتخذ موقفاً أو تتغير قناعاته الموروثة التي رسمها التراث المعتمد الإمبريالي في ثقافته. وكنماذج تطبيقية يبدو "الاتجاه غير الطبيعي أو الواقعي والصامت [بالاعتماد على لحظات الصمت ووسائل التعبير المسرحي المرئية والمسموعة] بالنسبة للمسرح بمثابة عناصر تواجه تلك التي استهلكت أوروبياً أو الحوارية التي تركز على الدراما النفسية" [29].

ومما لاشك فيه أن دراما ما بعد الكولونيالية بتجاربها ونصوصها المسرحية وملامحها التي تميزها عن غيرها من الاتجاهات المسرحية المعاصرة، تشع من المشكاة ذاتها التي انطلقت منها الدراما الطليعية والمعاصرة، وهي المسرح التعبيري الذي يشكل النواة الرئيسة لتلك الأعمال المسرحية، كما أنها تنحو منحى المسرح الملحمي البرشتي في تثويره وتنويره للمتلقي ليتخذ موقفاً تجاه القضايا المطروحة التي تستخدم أسلوباً مشابهاً لما بعد الحداثة وما بعد البنيوية في تقويضها للحداثة والبنيوية، وذلك في تعاطيها مع الكولونيالية. لذا أكد الاتجاه النقدي الراصد لعروض مسرح ما بعد الكولونيالية أنها "حالة من إيجاد دراما توفيقية بأداء مبتكر تندرج فيها مقومات ثقافية تتواصل عبر قوالب محكمة الصنع من أجل الحصول على استجابة تكفل تغيير المواقف والرؤى الموروثة والنظرة المستقبلية" [30].

إن العرض المسرحي هنا يسعى إلى تفكيك الثيمات والأفكار والرموز

التي يضعها على خشبة المسرح بآلية مقصودة تستلزم من الناقد المسرحي أن يعي تلك التجربة بقطبيها الثابت والمتحول الأصل (الكولونيالي) أو الواقع قبل تفكيك نتاجه وثقافته ومفاهيمه ونظرياته، وكذلك التحول، والتقويض، والنقد الموجه، الذي يشتبك مع الكولونيالية. وهنا ينبغي أن نعي أن مفهوم (المراوغة) ينقسم ويتجزأ إلى عدة مراوغات، أولها مراوغات النص الكولونيالي ببريقه المزيف لقيم التحضر والحرية وغيرها، وثانيها مراوغة الاشتباك والمواجهة التي يستخدمها العرض المسرحي على الدوام لتفكيك التراث الكولونيالي وخطابه متّقياً سلطته، وكذلك التنوع في توظيف أدوات التفكيك والتقويض كاللون، والأزياء، والتعبير الحركي، والأفلام، والمؤثرات وغيرها في كل عرض مسرحي في بلاد مختلفة من أجل إحداث التأثير المراد تجاه متلق يختلف وعيه باختلاف الزمان والمكان، وهذا يحدث في الأعمال المسرحية التي تتناول النصوص المعتمدة الأوروبية والكلاسيكية والكولونيالية المعاصرة بأسلوب "يحرر الكلمات من سيطرة النص ويحل محلها الأصوات والنبرات ومقاطع مجزأة من الحوار في محاولة لاستثارة الاستجابات الضمنية في كل فرد من جمهور المشاهدين وهذا بالتأكيد اتجاه تفكيكي"[31].

المسرح التوفيقي syncretic theatre

الزمان / المكان / الجسد

ارتبط مصطلح الدراما التوفيقية أو المسرح التوفيقي بدراما ما بعد الكولونيالية، فهو مصطلح معاصر ووجوده نادر في الدراسات النقدية العربية بسبب حداثته. إذ لم يكن هو أحدث مصطلح ومسمى يتصف به نوع من الاتجاهات الدرامية والمسرحية "فمصطلح التوفيقية مستعار من التمازج والتقارب بين الأديان ويرمز كذلك إلى العملية التي تتوسط عنصرين أو أكثر من الأديان بشكل متمازج ومنغمس في الآخر"[32].

وبسبب العولمة ومفاهيمها التي سادت في نهايات القرن العشرين، أصبح هذا المفهوم سائداً في دراما مابعد الكولونيالية؛ حيث السعي لبناء عالم متشابك

تتمازج فيه المفاهيم والأديان وتذوب الشخصيات في (التهجين)، وتصبح الثوابت الإنسانية كـ (الحرية، والديمقراطية، وإعلاء القيم الإنسانية، وحرية العبادة، وحقوق المرأة، حرية التعليم والثقافة) ممارسة إنسانية واقعية.

إن نظرية المسرح التوفيقي "تعكس الممارسة التاريخية لما بعد الكولونيالية، وكذلك عملية إجراءات فك الاستعمار (decolonization) التي أصبحت علامة واضحة من الحرب العالمية الثانية" [33].

إن أحد أهم مفاهيم المسرح التوفيقي هو اعتماده على التوافق بين النص والعرض المسرحي من جهة، والأطر الثقافية من جهة أخرى، وذلك باستخدام الأخيرة الفلكلور والتاريخ الشعبي الذي تسعى الكولونيالية إلى إقصائه من وعي (الآخر) السكان الأصليين ليقوم التراث والفلكلور الشعبي بتقويض الواقع، وإثارة المشاهد وتذكيره بأحداث تاريخه البطولي مستلهماً شخصيات وأحداثاً بطولية، وفي عالمنا العربي كثير من الشواهد كاستخدام (خيال الظل والحكواتي وغيرها)، وهنا تبدأ العملية النقدية بالولوج في الرمز الأنثروبولوجي والثقافي في عمق اللاوعي ودلالاته في النص أو العرض المسرحي. ويعتبر أرتو أن "هذا النوع من المسرح هو مسرح شعبي خالص أكثر منه مسرحاً مقدساً" [34].

ويلعب الجسد دوراً مهماً في تشفير مسرح ما بعد الكولونيالية وتوظيفه للدراما التوفيقية، وذلك في أداء يعتمد على وعي الممثل بحالة التغريب التي تتطلب خروجه من الشخصية المجسّدة على خشبة المسرح ومحاولة نقدها وتعريتها. لذا ففي "أغلب الأحيان يصبح الحيّز الشخصي للجسد علامة على المصير السياسي للثقافة الجمعية وهي علامة يجب إعادة ربطها بعملية تمثيل أكثر فعالية، وذلك من خلال التجسيدات على المسرح ما بعد الكولونيالي" [35].

ويسعى اتجاه ما بعد الكولونيالية عبر هذه الأساليب الفنية إلى إزاحة المعيار الغربي عن المركز من خلال امتزاج الثقافات المركزية للذات بالإنتاج المعرفي والفني (الآخر) بتلاعب واختلال مقصود للزمن المرتبط بالمكان بطبيعة الحال، فالصور، والتواريخ، والتسلسل المنطقي التي يفرضها الواقع الكولونيالي تبدو متنافرة ومتشظيةً ومنقوصةً زماناً ومكاناً.

ولعل من ملامح المراوغة، مراوغة الزمن المسرحي الذي تحاول العروض المسرحية بناءه بأسلوب "متعدد الاتجاهات ومتشظ، وغير مكتمل بل غير قابل للتوقع [بهدف إضعاف] سيطرة الإمبريالية على الخطاب التاريخي؛ وذلك لأنها تضع تلك العلاقة البسيطة بين التاريخ والزمن موضع التساؤل"[36]. وتنتقل إلى طبيعة مختلفة من القوالب المسرحية التي وظفت كعرض مسرحي وهي روح الكرنفال، والتي تشكل طقساً احتفالياً له طبيعته الخاصة وزمانه ومكانه ومواضيعه التي ترتبط بثقافات السكان الأصليين إلا أن التجريب في المسرح ولا سيما البحث عن تطوير العلاقة بين المؤدي (المرسل) والمشاهد (المتلقي) والوصول إلى أقصى مدى للتأثير والمشاركة والتعاطف جعلت من الكرنفال مادة يمكن الاستفادة منها وتسليط أشعة العقل لتحليلها وسبر أغوارها والوصول إلى أسرارها وتوظيفها لخدمة الممارسة المسرحية باعتبار أن المسرح لم يعد حيّزاً تحيطه العلبة الإيطالية والجدران المغلقة بل خرج ليُقدَّم في المناطق المفتوحة والساحات واستخدام البيئة الطبيعية (غير المصنعة) سينوغرافياً لتقديم عروض كالجبال، والحدائق، والسواحل، والأماكن التراثية والتاريخية.

إن النقد الـ (ما بعد كولونيالي) في هذه الجزئية يفترض أن الكرنفال ليس تقليداً اعتيادياً درجت عليه المجتمعات الواقعة تحت سيطرة الكولونيالية، بل هو ممارسة فنية احتفالية يقصد بها تقويض ما يسمى بـ (تراتيبيات الثقافة الإمبريالية)؛ أي أن الكرنفال تعاد صياغته بشكل يقصد به إحداث صدمة ما في لحظة ما أمام الجمهور بأي وسيلة يختارها منظمو الكرنفال او (المخرجون المسرحيون) سواء أكان الاحتفال الكرنفالي ضمن إطار العرض المسرحي على خشبة المسرح أو في الساحات العامة.

تواجه القراءة النقدية هنا نوعاً من التعقيد، وذلك بسبب العفوّية والطقس الاحتفالي الذي لا يمكن التنبؤ بأدواته التقويضية التي تقدم يومياً مع تحولات الممارسات الاستعمارية التي تظهر أحياناً على شكل صور أو ألوان لها مرجعية وبعد في عمق التجربة الجمعية، أو رقصات تثير حماسة ضد قوانين وقرارات تمثل تحولات يعيشها السكان الأصليون. وهنا لانقصد الثقافات البعيدة عن

سواحلنا كأستراليا وتريناناد وإفريقيا بل يمكن أن يحدث هذا في عالمنا العربي في فلسطين أو ربما عند المسلمين في آسيا ـ إنها قد تحدث في أي بقعة تطولها الكولونيالية المعاصرة والعولمة وسياسة القطب الواحد. والمهم هنا في هذه الممارسة الاحتفالية هو التعددية (وبناء مسرح متعدد الأصوات) يقابل الرؤية الواحدة التي يفرضها المركز أو تفرضها الذات الغربية.

نذكر هنا أن المنظور الأوروبي للتجربة الكرنفالية أو الطقسية يمكن الإفادة منه لتطوير تقنيات الأداء والعرض المسرحي والولوج في حالات يصعب إنتاجها في الثقافات الأوروبية المعاصرة. ولاشك أن من أهم من قاموا برحلات إلى العالم الآخر (الثقافات البدائية) هو المخرج الإنجليزي بيتر بروك الذي وظّف الملحمة الهندية المعروفة (المهاباهارتا) في نُظم تدريباته للممثلين وليس للبحث في نُظم التفكيك والتقويض التي يمكن أن يمارسها الاحتفاليون أو الفنانون في تلك الأقاليم تجاه التراثين الكلاسيكي أو الكولونيالي أو السياسات الإمبريالية المعاصرة. وهنا يؤكد كريستوفر آينز أن "رحلات بيتر بروك المسرحية إلى إفريقيا تمخضت عن إساءة تأويل كردود أفعال جمهور هذه الثقافات البدائية أما رحلة إلى الهند فلم تكن سوى سياحة دينية" [37].

- نقد النظرية والممارسة

اتجه النقد لمسرح ما بعد الكولونيالية إلى رصد الظاهرة الفنية وطبيعتها وبياناتها التاريخية ومضمونها الدرامي بشكل أقرب إلى الأسلوب التقريري الذي يرصد الحراكين الثقافي والفني لنشوء تيار مسرحي في فترة زمنية معينة من التاريخ الدرامي، ويرجع ذلك إلى عدة أسباب، أهمها ؛ أن هذا النوع من المسرح يمثل ردّ فعل الثقافة الأوروبية والمركزية التي تقود العالم وتبني أطروحات معاصرة لتغيير النظم والأنساق العالمية (الثقافية والفنية) منها وفق الرؤية الغربية، لذا فإن الكولونيالية لا يمكن أن تخصص قسطاً من إنتاجها الفكري لدحض ما تؤمن به وتنوي بالفعل تعميمه على أطرافها في أرجاء العالم لتكون مركزاً نابضاً بالثقافة

والحرية والديمقراطية والقيم واللغات الأوروبية (الإنجليزية، الفرنسية مثلاً)، والنظم التي ينبغي محاكاتها من أجل الارتقاء بالعالمين الثالث والرابع.

من جهة أخرى فإن معظم الدراسات النقدية لما بعد الكولونيالية تصدر عن مفكرين ومثقفين يعودون بجذورهم وأصولهم إلى (الآخر) كالمفكر العربي الأصل إدوارد سعيد، والكاتبة الهندية الأصل أنيا لومبا، وهذا الاتجاه يهمل الدراما والفنون بأنواعها "فسعيد لم يقم بتحليل للرسم أو التصميم أو الهندسة المعمارية او الموسيقا أو المسرح"[38]. وإنما قام بدراسة النظرية الكولونيالية ونقدها وتقويضها، ولكن ليس في المسرح والدراما.

إن "التجارب المسرحية المبدعة للدراميين في مجتمعات ما بعد الكولونيالية – مع بعض الاستثناءات – قد لاقت إهمالاً كبيراً من قبل النقاد والمنظّرين في العالم الأول"[39]. وهنا نشير إلى الدراسة القيّمة التي قام بها كريستوفر. ب. بالم Christopher B. Blame كاستثناء للدراسات النقدية الأوروبية القيّمة لأعمال مسرح ما بعد الكولونيالية حيث اعتمد منهج الناقد الروسي يوري لوتمان (1922–1993) السيميائي لدراسة الأعمال المسرحية لما بعد الكولونيالية في كتابه الذي يحمل عنوان Decolonizing the stage - theatrical syncretism and post colonial drama. وهكذا تظهر الدراسات المركزية الأوروبية متجاهلة هذا النوع من المسرح، وهذا بالطبع يؤثر على تكوين النظرية الدرامية وتطورها بسبب عدم المساهمة التنظيرية الغربية الفعالة والواسعة في هذا الحقل للنقد المسرحي.

"وكثيراً ما أسهم النقد في إساءة قراءة الخطاب النقيض، فنقّاد باريس – على سبيل المثال – قاموا بتبسيط مسرحية (عاصفة) لسيزير باعتبارها مجرد خيانة لشكسبير، بينما استبعد نقّاد آخرون معالجة مالوف لمسرحية العاصفة باعتبارها مجرد محاكاة ساخرة "[40].

إن النقد الـ (ما بعد كولونيالي) للدراما والمسرح يتجه في دراساته الجادة إلى رصد تجارب عالمية كونية من عدة أقاليم لكتّاب يستخدمون المفاهيم ذاتها وهي تقويض وتفكيك الثوابت والمسلمات الكولونيالية، وعروضاً مسرحية

توظف الآليات ذاتها وهي تمازج القوالب المسرحية في المسرح التوفيقي Syncretic theatre والأساطير والهجنة وغيرها من تقنيات مسرح ما بعد الكولونيالية، وهذا هو التحدي الحقيقي الذي يواجه هذا النوع من النقد المسرحي، فاتساع التجربة المسرحية وتشعّبها في ثقافات وبلدان عديدة يعرّض الممارسة النقدية لخطر التسطيح والرصد أو المسح (البياني) المعلوماتي أكثر من كونه دراسة تحليلية وممارسة نقدية وفق أحدث المناهج النقدية التي تتضافر لتفكك رموز ظاهرة تبدو غامضة ومعقدة كعروض مسرح ما بعد الكولونيالية. إضافة إلى أن القياس العام وفق معايير عقلية وثابتة تطبّق على مجموعة من الأعمال المسرحية لبلدان متباينة ثقافياً وإرثاً حضارياً وواقعاً سياسياً يعد ضرباً من المستحيل ويدخلها في دائرة التعميم.

فتجربة المسرح الفلبيني في تفكيكها وتقويضها للثقافة الأمريكية المفروضة تختلف عما قدمه الكتّاب الإنجليز من أمثال بيتر شافر الذي قدم حضارة الإنكا والغزو الإسباني في مسرحية (اصطياد الشمس)، وكذلك ما قدمه كاريل تشرشل لواقع الاستعمار البريطاني في إفريقيا وانحساره في المشاهد الأخرى من الفصل الثاني في مسرحية (السحابة 9) *Cloud 9* ، وهم جميعاً يختلفون عما قدمه ديريك والكوت Derek Walcott الكاتب المسرحي من ترينيناد في مسرحيته (بانتومايم) وأيضاً ما قدمته الكاتبتان فيكتوريا برتن وجوليان سلوفو في مسرحيتي (غوانتنامو، ومعنى الانتظار) من واقع الكولونيالية المعاصرة.

الحقيقة أن هذه العروض المسرحية تحتاج - وفق رأينا - إلى ممارسات نقدية مسرحية لكل تجربة (نصاً أو عرضاً) على حدة، وهذا سيثري ذلك النوع من النقد الأدبي والمسرحي ويخلع عليه كثيراً من الدقة العلمية والموضوعية، وهامشاً رحباً من الإبداع لنقاد درسوا وتخصصوا في تلك الثقافات وتجربتها الأدبية والمسرحية، واطلعوا على تاريخها السياسي.

والأمر الآخر هو إذا كانت التجربة المسرحية (كونية)، وهذا أمر وارد في عصر العولمة والقضايا التي أصبحت تمس الإنسان في أي مكان كالقضايا التي تطرحها أعمال مسرحية تستمد مضامينها من مناطق التوترات والأزمات وآلام الإنسان

المعاصر على سبيل المثال (البوسنة والهرسك، كوسوفو، غوانتانامو، أوكرانيا، الربيع العربي، أفغانستان، إفريقيا والصراعات العرقية، إيرلندا الشمالية وغيرها). أفليس من حق الممارسة النقدية أياً كان مصدرها وموروثها الثقافي والدرامي أن تسهم في هذه التجربة المسرحية مستخدمة المناهج النقدية وفق رؤيتها التي تعينها على فك رموز تشفير العرض المسرحي وتأكيد تعدد قراءاته ؟ إن ذلك يمثل تحدياً قد ترفضه الكولونيالية باعتبارها المركز والذات ومنبع الفكر الحر المتجدد المبتكر، والنابض بالاتجاهات والتيارات النقدية وممارساتها؛ فالناقد والباحث الغربي في مجال الدراما يتمتع بحرية وإرث حضاري مركزي يكفل له الموضوعية والقراءة الدقيقة لآليات ومضامين النص أو العرض المسرحي.

إن التفكيك وفلسفته في نقد ما بعد الكولونيالية هو ما أشرنا إليه من محاولة لتفكيك التنوير الأوروبي، المتمثل في نقد تمركزه نحو الذات وإقصاء الآخر وكذلك "نقد القوالب المنطقية الظاهرة للفكر الغربي الموروث[. . .] وحاولت تقويض (لوغوس) أو العقل الغربي نفسه في آلياته الأساسية "[41].

ولتقديم مثل على التباين الذي قد يرد في الموقفين النقدي والدرامي على السواء في مسرح ما بعد الكولونيالية، وما يمثل التحديات لنقده لاحقاً نشير إلى مسرحية (كريستوفر كولومبس) للكاتب بول كلوديل التي أخرجها جان لوي بارو، فعلى الرغم من أن كولومبوس هو مكتشف لحضارات ومناطق تم فيما بعد استعمارها وتدمير حضاراتها وشعوبها الأصلية فإن العمل المسرحي يرمز إليه بالحمامة التي تغدو متزامنة مع روح القدس، "وفي هذه الحياة المليئة بالرموز تصبح حياة كولومبوس بمثابة تكرار لذلك النمط الأصلي الذي تُعبّر عنه آلام المسيح فنجد البحارة المتمردين وهم يثبتون كولومبوس في ساري السفينة. . إن الخشبة هنا تتحول إلى مذبح كنسي مجازي "[42].

إن النقد هنا ليس لما قام به كولومبوس وليس للسياسات الاستعمارية التي باركتها الكنيسة. وعلى العكس تماماً ما قدمته مسرحية (اصطياد الشمس) للكاتب البريطاني بيتر شافر الذي قدم مأساة شعب الإنكا الذي زالت حضارته بسبب الاستعمار الإسباني من خلال شخصية (بيتساور).

لقد اتخذ النقد الـ (ما بعد كولونيالي) للدراما والمسرح من النقد الثقافي أساساً نقدياً ومنهجاً لتأثره بتوجهات النقّاد الماركسيين "الذين مزجوا مناهج الماركسية والتحليل النفسي والأنثروبولوجيا مع علم الدلالة من أجل وضع نظام للسلوك والدوافع الإنسانية يستخدم الأدب للتوضيح والتوثيق"[43]. ولا يخفى على الباحث في الدراسات الـ (ما بعد كولونيالية) أن التوجهات اليسارية التي تغذي حركات التحرر وتعرض البعد الثقافي المتمثل في الشعر والرواية والمسرح لتغذية الروح الوطنية لتحمل شعارات كالعدالة الاجتماعية والاشتراكية والبروليتارية في مواجهة الإمبريالية الغربية الرأسمالية.

وعلى الرغم من الشعارات التي كان يحملها الماركسيون والشيوعيون فإن الاتحاد السوفيتي معقل الشيوعية والماركسية، كان يمارس التسلط والإمبريالية ذاتها ولكن على طريقته الخاصة، و(الآخر) في تلك الحالة كان دولاً كـ (تشكوسلوفاكيا، وبولندا) اللتين كانتا تسعيان إلى الحرية والديمقراطية والانفتاح في مواجهة حلف وارسو والشيوعية التي كانت تضرب حولهما ستاراً حديدياً ناهيك عن الاحتلال الروسي لأفغانستان وتدخله في شؤون الكثير من البلدان، ولا سيما في العالم الثالث في مواجهة الغرب والولايات المتحدة الأمريكية إبان الحرب الباردة. إذن، فالحقيقة الدامغة هي أن الماركسية والاشتراكية والشيوعية ليست خصماً للكولونيالية أو بديلاً إستراتيجياً مثالياً عنها، فهي تستخدم نظريات مختلفة لكن الممارسة القهرية تجاه الآخر تبقى واحدة.

لقد استخدم النقد المسرحي ما بعد الكولونيالية النقد الثقافي وما يسمى بسميولوجيا الثقافة التي تبحث في المعنى الثقافي داخل المجتمع والأنظمة والعلامات إلى جانب البعد الأنثروبولوجي والبدائي والتهجين في النص أو العرض المسرحي، لذا فإن التفكيك هنا لم يكن يقصد به إساءة القراءة وتفكيك الأنظمة الكولونيالية بفقدان المعنى، وإنما هو محاولة بناء عمل مسرحي بتكوين حديث يهدم الفكر الكولونيالي وثقافته ويسطحه ويبيّن زيفه وفي الوقت نفسه يقدّم معنىً جديداً للإنسان (الآخر) ومعاناته في تاريخه الاستعماري وواقعه في عصر العولمة.

- خلاصة عامة

يعد النقد الـ (ما بعد كولونيالي) من أحدث الاتجاهات النقدية المعاصرة التي برزت بعد انهيار الإمبراطوريات الاستعمارية الكبرى وأهمها الإمبراطورية البريطانية وانحسارها منذ منتصف القرن العشرين، وارتبط مفهوم ما بعد الكولونيالية بكتابات المفكر العربي إدوارد سعيد ولا سيما كتابه الاستشراق (orientalism) إلا أن هذا الاتجاه لم يكن نقداً درامياً أو فنياً للشعر أو المسرح أو السينما أو الفن التشكيلي الذي يعبّر عن الموقف الرافض للكولونيالية بشتى أشكالها فيما يعرف بما بعد الكولونيالية التي أتت لتقوض وتفكك الكولونيالية وتشتبك معها وتبطلها في الدوائر السياسية والتاريخية والثقافية وأهمها المسرح.

إن العروض المسرحية لما بعد الكولونيالية وإن استخدمت تقنيات الصدمة وأسلوب التفكيك والاشتباك مع الثقافات الكولونيالية كالأعمال الكلاسيكية، والتراث الشكسبيري، والتاريخ الاستعماري، والقيم التي ترفع شعاراتها الكولونيالية إلا أنها أعادت مرة أخرى تكوين مفردات العمل المسرحي ليقدم معنى آخر يؤثر في المتلقي ويترك له الحرية في اتخاذ القرار والموقف من السياسات الاستعمارية التاريخية منها والمعاصرة، ثم يعيد تشكيل وعي المجتمعات الغربية وربما العالمية بصورة يظهر فيها الآخر (العالم الثالث) أو الدول المستعمرة أكثر تحضراً وإنسانية وتمتعاً حقيقة بإرثه الحضاري بخلاف ما سعت الكولونيالية وما زالت لترسيخه في أعماق الوعي الغربي تجاه الآخر بوصفه (سلبياً غير متحضر، لا يمكنه المساهمة في تطوير البشرية)؛ لذلك فهو يستحق ما يحصل له من استعمار وطمس لهويته الثقافية ومصادرة ثرواته الطبيعية.

وهنا يظهر النقدان الأدبي والمسرحي لما بعد الكولونيالية كفرصة تاريخية لإلغاء مفهوم المركز/ الأطراف/ المناهج النقدية المنتجة أوروبا/ التطبيقات الآلية والمشوهة أحياناً من الآخر في العالم الثالث حيث تكون التجربة الإبداعية والتنظير لها حالة كونية عالمية تفسح الآفاق الرحبة للمساهمة النقدية الفعالة بتعددية للآراء لم يسبق لها مثيل في التاريخ النقدي للنص أو للعرض المسرحي.

غير أن هذا الاتجاه النقدي يواجه عدة تحديات، منها:

- تُوجّه الدراسات النقدية لمسرح ما بعد الكولونيالية النقد للباحثين والنقاد الغربيين بسبب مواقفهم من جوهر عروض هذا المسرح على أنها مجرد خيانة للتراث الشكسبيري والغربي. وهذا ما يبعدهم عن الاهتمام بهذا النوع من المسرح، والأسوأ من ذلك أن الدارسين والباحثين الغربيين في مجال النقد المسرحي والدراما يرون أنه إذا توجهت الأقلام النقدية لدراسة هذه الظاهرة المسرحية ينبغي أن تكون أوروبية مركزية صرفة.

فلا يمكن الآخر أن يسهم في تطوير وإثراء هذا النوع من الدراما؛ لأنه يفتقد الحرية، ويقبع في ظل أنظمة قمعية وإرث كولولونيالي أو سلطوي محلي لا يكفل له الدقّة والموضوعية والاستنتاج والتفسير والمقارنة، وتبقى هذه الممارسات وفق رؤية المركز (الأنا الغربية) أدوات لا يملكها سوى النقاد الغربيين لرصد التجربة الإبداعية، يحللونها ويؤولونها ويؤطرون آفاقها المستقبلية وهم خير شاهد عليها، وهذا ما يشكل تحدّياً حقيقياً للنهوض في الاتجاه النقدي نحو تجذيره في الساحتين الأدبية والمسرحية، ناهيك عن أن هناك من الجانب الآخر من يقول بأهمية الحرية وممارسة الناقد والباحث لها ليقدما رؤيتهما النقدية والتحليلية بموضوعية بعيداً عن السلطة والتاريخ القمعي لتلك الأقاليم والمجتمعات.

- مراوغة الكلمة وعناصر العرض الاحتفالي والمسرحي تبقى إشكالية حقيقية للنقد الـ (مابعد كولونيالي)؛ فالنص المسرحي قائم على التفكيك والتقويض والاشتباك المستمر والمفاجئ في كل عرض، فالتجربة المسرحية لديها مرونة استقبال الأحداث اليومية والتطورات والتحولات السياسية بأرقامها وأسمائها وشخصياتها وتأثيراتها في المشهد السياسي والاجتماعي لتقدم الاشتباك والرفض لما تراه سلطوياً أو مناقضاً للحقيقة والواقع الكولونيالي؛ مما يجعل عملية التوثيق واكتمال النص بشكله النهائي مستحيلة، فكل يوم يشهد العالم تحولاً كولونيالياً تجاه مناطق جديدة وصراعات جديدة، بدأت باكتشاف المناطق البكر والحصول على ثرواتها مروراً بصراعات الحرب الباردة وأخيراً الحرب

على الإرهاب وانقسام وتفكك الدول إلى دويلات ومناطق عرقية وطائفية، وذلك كله له شخوصه وأبطاله المسرحيون وبياناته ومواده الفلمية وصوره الفوتوغرافية التي تختلف باختلاف الأحداث والأزمنة والأمكنة، إضافة إلى تحولات المواقف السياسية؛ فأصدقاء الأمس أعداء اليوم (الثوار الأفغان) أصبحوا بالنسبة للمركز والأنا العليا معقل الإرهاب واتفاقيات السلام والمصالحات الوطنية وغيرها وهكذا فإن الصراع والتحدي يتجليان معاً.

– ويعاني النقد المسرحي لما بعد الكولونيالية اتساع رقعة الأقاليم والبلدان التي تقدم هذا النوع من العروض المسرحية، وهذا ما يشكل تحدياً للناقد المسرحي والباحث في مجال الدراما؛ فيقوم بعملية مسح ورصد لمجموعة كبيرة من الأعمال المسرحية محاولاً إحصاءها وتقديم نبذة عنها بدلاً من تحليلها ودراستها بشكل علمي ومنهجي وفق المناهج النقدية المعاصرة، وإن كانت هناك محاولات تشكل استثناءات فإن اختلاف المناطق يؤدي إلى تباين الثقافات والمشكلات والقضايا التي تطرحها لكل مسرحية تنتمي إلى حقبة زمنية ومجتمع بعينه ؛ فالمعايير العقلية والعلمية تقف أمام إشكالية حصر تلك العروض في أزمنة مختلفة، وثقافات وأنماط وأشكال فنية ومسرحية مختلفة؛ مما يقودنا شئنا أم أبينا – وفق رأي الباحث – إلى دراسة كل تجربة مسرحية ومجتمع وثقافة على حدة، بما تحمله من مضامين درامية وبنية فنية ودرامية.

وهكذا يبقى هذا النوع من المسرح المعاصر ونقده الأدبي والمسرحي بنظرياته وممارساته مثار جدل على الدوام بسبب الرغبة الجامحة والمستمرة في التسلط من (المركز) وفرضه ثقافته ولغاته وأنساقه وأنماط حياته على الآخر، وفي الوقت نفسه رغبة (الأطراف/ الآخر) التي لا يمكن أن تكبح في الممارسة العقلية والثقافية وفق المعايير العلمية التي يقتنع بها ويوظفها في النقد المسرحي والدرامي والإسهام في المسيرة الإنسانية لأنها أصبحت (كونية)، ومهما تبدلت الأدوار والأقنعة فإن هذا الاتجاه النقدي حقق مالم يحققه أي اتجاه نقدي سابق وهو الإنتاج الفكري والمشاركة النابعة من مشكاة الآخر وتجربته المعرفية التي قدمها فلاسفة ومفكرون من أمثال إدوارد سعيد، هومي بابا، آنيا لومبا، إضافة

إلى كثير من الأقلام المستنيرة في العالم الأول والمركز، التي تركز في مرجعيتها على نظريات وإصدارات (كالاستشراق) لإدوارد سعيد في خطابها لـ (ما بعد الكولونيالية)، ولم تعد العلاقة الإبداعية فنياً ومسرحياً ونقداً أدبياً أحادي الاتجاه يتحرك من المركز الغربي بمذاهبه الفنية ومناهجه النقدية إلى الأطراف والآخر (المستقبل) أو بالأحرى المستهلك لهذه التجربة بأشكالها ومفاهيمها ومصطلحاتها النقدية، ولعل هذا هو أهم التحديات للنقد المسرحي والدرامي لنصوص وعروض مسرح ما بعد الكولونيالية.

الهوامش والمراجع

(1) جيلبرت، هيلين وتومكينز، جوان: **الدراما ما بعد الكولونيالية – النظرية والممارسة**، ترجمة: سامح فكري، القاهرة: وزارة الثقافة والإعلام، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، (د. ت)، ص 13.

(2) - Blame, B.Christopher: **Decolonizing the Stage**, London - oxford: clarendon press,1999, p.15,16.

(3) نلووف، ك ونوريس، ج وأزبورن، ج: **موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي – القرن العشرون**، ترجمة: إسماعيل عبدالغني وآخرون، الطبعة الأولى، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2005، ص 339.

(4) - Decolonizing the Stage, p,11.

(5) - Loomba, Ania: **Colonialism/Post Colonialism**, second edition, London: Routledge, 2005, p,64.

(6) الرويلي، ميجان والبازعي، سعد: **دليل الناقد الأدبي**، الطبعة الثالثة، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2002، ص 21.

(7) نصر، جعفر: **مقدمة في أنثروبولوجيا العولمة – الغرب من اقتصاديات الذات إلى جغرافية الآخر**، الطبعة الأولى، دمشق: صفحات للدراسات والنشر، 2011، ص 77.

(8) بوجليدة، عمر: **إدوارد سعيد**، الطبعة الأولى، الجزائر: منشورات ابن النديم، 2013، ص71.

(9) دليل الناقد الأدبي، ص 21.

(10) الكبيسي، محمد: **ميشيل فوكو**، الطبعة الثانية، دمشق: دار الفرقة للطباعة والنشر والتوزيع، 2008، ص 72.

(11) الورفلي، حاتم: **بول ريكور والفلسفة**، إشراف: نابي بوعلي، الطبعة الأولى، الرباط: دار الأمان، 2014، ص 24.

(12) حيوله، سليم: **إدوارد سعيد**، الطبعة الأولى، الجزائر: منشورات ابن النديم، 2013، ص 68.

(13) كرانستون، موريس: **سارتر بين الفلسفة والأدب**، بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة، 1975، ص 143.

(14) دليل الناقد الأدبي، ص 22.

(15) "خطاب إلى العقل العربي"، **مجلة العربي**، الكويت: وزارة الإعلام، أكتوبر 1987، ص 186.

(16) دليل الناقد الأدبي، ص 22.

(17) ميلود، العربي: **بول ريكور والفلسفة**، إشراف: نابي بوعلي، الطبعة الأولى، الرباط: دار الأمان، 2014، ص 38.

(18) الدراما ما بعد الكولونيالية، ص 172.

(19) - Young, Robert: **Post Colonialism**, New York: Oxford University Press, 2003, p, 83.

(20) الدراما ما بعد الكولونيالية، ص 172.

(21) مهانة، إسماعيل: **إدوارد سعيد**، الطبعة الأولى، الجزائر: منشورات ابن النديم، 2013، ص 25.

(22) هابنينجه، كاثلين: "عصور نهضة أخرى، مدخل جديد إلى الأدب العالمي"، ترجمة: علاء الدين محمود، **سلسلة عالم المعرفة**، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد (417)، 2014، ص 176، 177.

(23) "عصور نهضة أخرى، مدخل جديد إلى الأدب العالمي"، ص 179.

(24) أينز، كريستوفر: **المسرح الطليعي**، ترجمة: سامح فكري، القاهرة: أكاديمية الفنون – وحدة الإصدارات – مطابع المجلس الأعلى للآثار، مسرح (18)، 1996، ص31.

(25) - Childs, Peter: **An Introduction to Postcolonial Theory**, London: Prentice Hall Europe, 1997,p,119.

(26) "الكتابة الجيدة في التاريخ عمل نضالي وسياسي"، (حوار) د. عادل زيتون، وزارة الإعلام: **مجلة العربي**، العدد (522)، مايو 2002، ص 72.

(27) - Helen Gilbert: **Postcolonial Plays - An Anthology,** London: Routledge Taylor & Francis Group, 2007, p.130,131.

(28) حمودة، عبدالعزيز: "المرايا المحدبة – من البنيوية إلى التفكيك"، **سلسلة عالم المعرفة**، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد (232)، إبريل/ نيسان 1998، ص 380.

(29) - Decolonizing the Stage,p,16-17

(30) - Decolonizing the Stage, p,14.

(31) مارتن، جاكلين: **الصوت البشري في المسرح الحديث**، ترجمة: د. محمد الجندي، القاهرة: أكاديمية الفنون مطابع المجلس الأعلى للآثار، (د.ت)، ص 134.

(32) - Decolonizing the Stage, p, 2.

(33) - Decolonizing the Stage, p, 15.

(34) المسرح الطليعي، ص 32.

(35) الدراما ما بعد الكولونيالية، ص311.

(36) الدراما ما بعد الكولونيالية، ص 204.

(37) المسرح الطليعي، ص 35.

(38)

- An Introduction to Postcolonial Theory, P, 117.

(39)

- Decolonizing the Stage, p, 3.

(40) الدراما ما بعد الكولونيالية، ص 79.

(41) القصاب، وليد: **مناهج النقد الأدبي الحديث**، الطبعة الأولى، دمشق: دار الفكر، 2007، ص 184.

(42) المسرح الطليعي، ص 191.

(43) ويليك، رينيه: "مفاهيم نقدية"، **سلسلة عالم المعرفة**، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد (110)، فبراير 1987، ص475.