الخطاب النقيض في المنظور الكولونيالي وفاعليته في العرض المسرحي العراقي (نماذج مختارة)

حسنين عبد الوهاب عبد الزهرة

جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة

الايميل : hassauien.a.zahra@uobasra.edu.iq

هوية الباحث العالمية (ORCID) : https://orcid.org/0000-0003-0377-8486

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (print) 2305-6002 : 2958-1303 (Online)

تاريخ استلام البحث : ٣١ / ١ / ٢٠٢٢ تاريخ قبول النشر: ٨ / ٢ / ٢٠٢٢

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license

الملخص

تنطلق الخطابات النقيضة من الجدلية التي خلفتها الدراسات ما بعد الكولونيالية في المجالات الفنية والادبية ، التي عمل اصحابها الى الكشف عن اساليب الخطابات المهيمنة ، التي اوجدتها الحقب الاستعمارية في خطاباتها الكولونيالية على الثقافات عند الشعوب التي وقعت تحت الاستعمار، لذلك عمل مجموعة من الدارسين للخطاب الكولونيالي ، على ايجاد خطابات مضادة ومناقضة للخطاب الكولونيالي في سبيل توضيح الاشكالات التي خلفها الهيمنة الثقافية على الشعوب ، وتحديداً في العمل على محو ملامحها الثقافية او التسويق للأفكار الغربية التي لا تتلاءم مع حياة الشعوب ، ومنها الشعوب العربية ، بما ان العراق من الشعوب التي تعرضت للإستعمار فقد ظهرت في الساحة الفنية عدد من العروض المسرحية التي ناقشت الخطر الثقافي الذي خلفه الاستعمار على الساحة الثقافية العراقية وما يؤثر على الجوانب الثقافية والفكرية للمواطن العراقي ،لذا فأن هذا البحث يقدم محاولة لدراسة هذه العروض في ضوء الخطاب النقيض وفاعليته في كشف الخطابات المهيمنة، من خلال العنوان الموسوم الخطاب النقيض في المنظور الكولونيالي وفاعليته في العرض المسرحي العراقي (نماذج مختارة).

الكلمات المفتاحية : الخطاب ، النقيض ، المنظور، الكولونيالي ، العرض المسرحي

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الفصل الأول : الاطار المنهجي

مشكلة البحث

يعد الخطاب النقيض في الثقافة العالمية من المصطلحات التي ظهرت ما بعد الحداثة وخصوصاً في حقل البحث (ما بعد كولونيالي) والذي يركز على مفهوم المقاومة الثقافية للثقافة الغربية المتعالية ، التي تنظر للآخر نظرة استعلائية بحكم سيطرتها على الثقافة العالمية ، والموجهة لها على وفق مرجعياتها الفكرية والمعرفية بالضد من أي حركة نهضوية للآخر المهمش ، الذي يقع خارج حدود المركز الثقافي ، التي تعد اوربا والعالم الغربي مركزها ، لذاك ظهرت حركات ثقافية مختلفة في عدد من دول العالم ومنها في امريكا اللاتينية وبحرها الكاريبي ، وافريقيا ، واسيا وغيرها من المناطق ذات النزعة المغايرة للثقافة الغربية والمناصرة للثقافات المحلية ، والساعية الى اعادة النهضة الى تراثها المقموع من قبل السلطات الكولونيالية ، إذ تنوعت وسائل المناهضة الثقافية وفق خطاب نقيض ساهم في ايجاد حركة عالمية تصب في سياق ما بعد الحداثة اطلق عليها مناهضة الكولونيالية او ما بعدها ، وفي كافة المجالات الثقافية والادبية والفنية ، ومن بينها المسرح كنص وعرض ، إذ شهدت الحركة المسرحية العالمية سواء في الداخل الكولونيالي او في خارجه ، ظهور حركات مسرحية مناهضة عديدة على مستوى النص او العرض ،دعت الى الابتعاد عن التمييز الثقافي ضد الآخر ، ومنها ما هو في امريكا مثل مسرح الزنوج و المسرح السري وغيره من الحركات التي قاومت الحروب الكولونيالية ومنها حرب الفيتنام والاحتلال الصهيوني والحرب على العراق وغيرها ، كما ظهرت اصوات مسرحية مناهضة للاستعمار الغربي كما في مسرحية (النظر الى الوراء بغضب) لـ(جون اوزبورن) ، التي هاجم بها الامبراطورية البريطانية بعد ان حلت لويلات عليها نتيجة الاستعمار البريطاني ، وغيرها من المسرحيات الاخرى . اما في الوطن العربي فقد قامت حركات ثقافية مناهضة للإستعمار البريطاني والفرنسي للوطن العربي بصورة عامة ، والاحتلال الصهيوني لفلسطين بصورة ، كما في مسرحيات (احمد شوقي) مسرحية (علي بك الكبير) (سعد الله ونوس)مسرحية (حفلة سمر من اجل ٥ حزيران)و(محمد الماغوط) مسرحية (صقر قريش) ، وغيرها من المسرحيات ، اما على مستوى الاخراج ،إذ ظهرت حركة مسرحية عربية تدعو الى العودة الى التراث ومواجهة الشكل المسرحي الغربي الذي يدعو الى الغاء الملامح التراثية والمظاهر المسرحية العربية والاسلامية ، كما في (الحكواتي) و(السامر) و(الاحتفالي) وغيرهم . ان هذا الخطاب النقيض وفاعليته كان لها الاثر الواضح في المسرح العراقي ايضاً ، من خلال المواجهة الثقافية التي قدمها المسرح العراقي ، والذي سيبحثه الباحثان في العنوان الموسوم الخطاب النقيض في المنظور الكولونيالي وفاعليته في العرض المسرحي العراقي (نماذج مختارة) تعبر بواقعها المسرحي عن هذا الخطاب النقيض وفاعلية التصدي للخطاب الثقافي الغربي ، على اعتبار ان العراق قد تعرض الى استعمار بريطاني في السابق وامريكي في الوقت الحالي ، لذا سيركز الباحثان على مصطلح (فاعلية الخطاب النقيض) ودوره في كشف الخطاب المسرحي العراقي في اعمال مسرحية الثلاثة هي :مسرحية (قضية الشهيد الرقم ١٠٠٠) للمخرج (قاسم محمد) و مسرحية (مقامات آبي الورد) للمخرج (إبراهيم جلال) ومسرحية (الخان) للمخرج العراقي (سامي عبد الحميد) ، إذ تعبر هذه المسرحيات عن مستويات المواجهة الثقافية للخطاب الكولونيالي في المسرح العراقي .

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

أهمية البحث

تأتي اهمية هذا البحث على وفق ما يأتي:

١. البحث في الدور الذي لعبه المسرح العراقي في مناهضة وسائل التدخل الثقافي والكشف عن سياقاته ومنهجياته ضد الثقافة المحلية العراقية وتبيان اهم الادوار الكاشفة لهذا للخطاب الغربي ضد الثقافة العراقية.

٢. الكشف عن اهمية المسرح كأداة من ادوات المناهضة الثقافية ، ودوره في ايجاد خطاب نقيض ساهم في ايجاد ثقافة مقاومة للخطاب المسيطر.

٣.رفد المكتبة العراقية ببحث عن لـ (فاعلية الخطاب النقيض) واشتغالاته في حقل المسرح .

هدف البحث : يهدف البحث الى التعرف على فاعلية الخطاب النقيض على وفق الخطابات ما بعد الكولونيالية في المسرح العراقي من خلال ثلاثة نماذج مسرحية عراقية مختارة .

حدود البحث : يتحدد هذا البحث في الاشتغالات المعرفية والثقافية لـ(فاعلية الخطاب النقيض) في المسرح العراقي في نماذج لثلاثة من مخرجين عراقيين الذين كان لهم دور بارز في البحث عن النقيض الثقافي من خلال المسرح .

تحديد المصطلحات

اولاً: فاعلية : Activity

١. الفاعلية في اللغة : تأتي من "الفِعل ، بالكسر : حركة الانسان ، أو كناية عن كل عمل متعد، وبالفتح : مصدر فَعَلَ ، كمَنَعَ، وحياءُ الناقة ، (...) أو يكون في الخير والشر وهو مخلص **لفاعل** واحد ، وإذا كان من **فاعلين** ، فهو فِعالٌ"(١)

٢. الفاعلية في الفلسفة " الفاعلية هي النشاط ، أو الممارسة، او استخدام الطاقة، تقول: فاعلية الفكر ، أي نشاطه"(٢)

٣. الفاعلية اصطلاحاً" يشير هذا المصطلح الى القدرة على إتيان فعل أو القيام بفعل . ويعتمد المصطلح في النظرية المعاصرة على سؤال بشأن ما إذا كان بإمكان الافراد أن يبادروا الى فعلٍ بحرية واستقلالية ، أم أن أفعالهم تتحدد بمعنى من المعاني بواسطة المسالك التي تشكلت هويتهم فيها"(٣)

ثانياً: الخطاب :Discours

١. في اللغة الخطاب لغوياً مأخوذ من الفعل" خطب – خطبةً وخطبا وخطابة : وعظ : قرأ الخطبة على الحاضرين. يقال خطب القوم وفي القوم. خطب – خطابة : صار خطيباً. خاطب خطاباً ومخاطبةٌ : كالمه. يقال (خاطبه في فلان) أي راجعه في شأنه. تخاطباً : تكالماً. إختطب على المنبر : خطب. الخطاب : ما يكلم به الرجل صاحبه".(٤)

٢. اصطلاحاً ويعرف الخطاب" بأنه شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب ينطوي على الهيمنة والمخاطر في الوقت نفسه"(٥)

٣."الخطاب : تلفظ يفترض متكلماً ومستمعاً ، يهدف الأول الى التأثير على الآخر"(٦)

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

٤.يعرف الخطاب مسرحياً، هو ما" يعني التركيز على اللغة المسرحية من حيث هو أداء حركي وصوري وصوتي يشكل العرض المسرحي"(٧)

ثالثاً: النقيض :Refutation

١. النقيض في اللغة " نقض – نقضا البناء : هدمه والحبل حله. العهد او الأمر : أفسده بعد إحكامه ،يقال (نقض فلان وتره)(...) . النقيض م نقيضة: المخالف ، يقال (فلان هو نقيضك) الطريق في الجبل نقيض كل شيء (...) النقيضان: الأمران الممانعان بالذات بحيث لا يمكن اجتماعهما بوجه واحد كالإيجاب والسلب"(٨)

٢. النقيض في الفلسفة : " هو البرهان على بطلان الدعوى ، وهو اقوى من الاعتراض (Objection) ، لأن الاعتراض هو اقامة الدليل على خلاف ما اقامه عليه الخصم، او إظهار ما في مقدمات دليل الخصم من خلل يمنع من قبول دعواه ، على حين ان النقض دحض نهائي للدعوى"(٩)

التعريف الاجرائي : لـ(فاعلية الخطاب النقيض): ان هذا المصطلحات الثلاثة تشير في تشكيل التعريف الاجرائي وحسب التعريفات السابقة ، الى ان فاعلية الخطاب النقيض تعني :الاجراءات والنشاطات والممارسات ذات فاعلية ثقافية تعمل على ايجاد لغة خطاب - سمعي مرئي حركي - تدخل في تكوين المنظومة المعرفية للخطاب النقيض والمانع للهيمنة الثقافية الموجهة ضد الآخر ، هذا الخطاب النقيض ، الذي يتشكل من ردود افعال المتنوعة والمخالفة للخطاب المهيمن ، لتقديم البديل المناهض والمناقض له.

الفصل الثاني : الاطار النظري

المبحث الاول : تمظهرات الخطابات النقيضة في الضد الثقافي

ان مصطلح فاعلية الخطاب النقيض يستدعي البحث في اطر الخطاب الكولونيالي المسيطر في دلالاته المعرفية على الثقافات التي خضعت طوعاً او كرهاً لإرادة المستعمر في عمله على تعويم الثقافة الأصلانية للشعوب بحجج انها تستلزم التغيير والتمدن كونها خارج اطر الحضارة والمدنية في العالم الجديد ، الذي تبناه الفكر الغربي بعقليته التي يعود العمل على بثها في ثقافة الاخر الى عهود قديمة ، رافقتها العديد من التغيرات على المستوى الفكري الفلسفي الغربي ،والمستوى الرحلاتي الأستشراقي ، والمستوى التطوري في العلوم والفنون والآداب وغيرها من المستويات الاخرى ، التي عدها العقل الغربي من الواجبات ، التي تفرض على الشعوب الاخرى في خارج اسوار الحضارة الغربية ، إذ استوى موضوع فرض الإرادة على الاخر في سياق العمل المستمر لدمجة في موقع الثقافة الاعلى ، على اعتباره جزء من البشرية جمعاء ، والخاضعة ،على وفق سلم القوى الى نظام يكون فيه البقاء للأقوى والقيادة للأصلح والاكثر تقدماً ، لكن بشرط ان يفقد الآخر مكانته في التنافس في الوصول الى التساوي مع المسيطر ، ويبقى تابعاً وخاضعاً الى القوى المتحكمة ، وكذلك يستمر في تلقي المعرفة والثقافة منها دون ان يكون هنالك رأي فيما يحصل من السياقات والاجراءات الحاكمة عليه ، لذا كان من المنطق بعد حصول الشعوب على مساحة من الحرية ، أي بعد التحرر من السيطرة العسكرية ، ان تتحول من زاوية التابع الى مساحات اوسع تطالب من خلالها بحرية الفكر والمعرفية والثقافة ، لذلك جاء الخطاب النقيض في الضد الثقافي اتجاه العقل المسيطر ، على الرغم من استمرار السيطرة الثقافية وفرضها على الامر الواقع في حياة الشعوب الثقافية وغيرها ، أي ان الشعوب لا تستطيع ان تفلت تماماً من

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

حلقة السيطرة الثقافية بحكم الامكانيات الهائلة التي يمتلكها النظام الغربي ، الذي جعل من ثقافته هي المقياس ، التي يقاس عليها مفهوم الثقافة العالمية ، بالإضافة الى جعل الثقافات الاخرى تدمج في داخل الثقافة العالمية التي يسيطر عليها النظام العالمي الجديد ، مما دعا الاخر الى البحث في اطر الانفلات من هذه الهيمنة السياسية الثقافية والاجتماعية ، وفي مختلف الاختصاصات والاجناس الاشتغالات المعرفية رغم صعوبتها ،" ومع ذلك فإن العديد من النظريات (*)التي تحتل فيها اهمية الفعل السياسي مكانة بارزة تعتبر الفاعلية أمراً مسلماً به . وهذه النظريات تشير الى انه على الرغم من انه قد يكون عسيراً على الذوات الإفلات من تأثيرات تلك القوى التي تشكل خبراتها ، فإن الأمر ليس مستحيلاً. ان الواقع ذاته يشير الى ان مثل هذه القوى يمكن إدراكها ، ويشير الى أنها يمكن ان تعطل ايضاً"(١٠)، لذاك جاء مصطلح الخطاب النقيض في فاعليته لبلورة خط اشتغال بالضد من الخطاب المهيمن وهو الخطاب الكولونيالي ، على اعتبار ان الخطاب النقيض بفاعليته يندرج كأشتغال ثقافي معرفي تحت دائرة الخطاب ما بعد الكولونيالي ، الذي هو يبحث في اثار الكولونيالية وما خلفتها في ثقافات الشعوب الواقعة تحت الاستعمار العسكري سابقاً والمستمرة في سيطرتها الثقافية الى لآن. ان من اهم ملامح العلاقة الرابطة بين فاعلية الخطاب النقيض ، وما بعد الكولونيالية ، هي المواجهة ضد مفهوم (غربنة) ثقافة الاخر من اصولها وجعلها تقع في دائرة المحو الثقافي للأخر ، من خلال تقديم الجديد المتقدم ،او طرح القيم الثقافية الجديدة في اطر خاصة تبين على انها بديل ناجح يمكن تعميمه على الثقافات الاخرى ، وبحجة التطوير والتحديث السوسيولوجي للبيئات المتخلفة عن ركب الحضارة العالمية " وعليه ، كان المرجع المهيمن على تعريف هذه الظاهرة آنذاك هو سوسيولوجيا التحديث (...) كان هدف هذه التنمية / التحديث، المصرح به دون تحفظ خطابي ، هو غربنة الآخر(Westernization)، غربنة هذه الشعوب المفترض انها بلا تاريخ ،بلا ثقافة "(١١)، حتى يتم تدوين ثقافتها الجديدة على وفق سياسة العقل المتحضر الغربي ، لرسم ملامح اخرى تبقى منحازة في جميع امورها وتطلعاتها للمرجع المهيمن ، وخطابه الذي يشكل حياة الشعوب بالطريقة ، التي لا يسمح معها الانفلات من القبضة الثقافية الغربية الواسعة في هيمنتها على حياة الآخر. ان هذه الغربنة التي دعت اليها الحضارة الغربية للآخر ، هدفها التأكيد على الامتياز في اسبقيتها الحضارية ، وهذا ما دعا الشعوب الأخرى الانفلات من هذه النظرية القاهرة للأخر ،الذي عليه ان يبقى في تبعيته لها ، علماً ان هذه النظرة ، التي قاومها الخطاب النقيض الذي يندرج تحت الخطاب ما بعد الكولونيالي ، كان يعي ان هذه الهيمنة هي ليست جديدة في خطاباتها المتسلطة ، بل هي ممارسات متلاحقة في الفكر الغربي وعقله صاحب نظرية التنوير ، التي توجها بهذا الخطاب المتعالي ، وهذه الرؤية تتطابق مع ما قصده (تودوروف) في كتابه (روح الانوار) ، الذي يوجه نقده الى ان حقيقة الأتية :" بما أن الأنوار تقر بوحدة الجنس البشري فهي تقر إذن بكونية القيم . ولما كانت الدول الاوربية مقتنعة بأنها تحمل قيماً ارقى من القيم السائدة عند غيرها من الأمم ، اعتقدت أن من حقها حمل خضارتها الى الذين هم اقل حظاً منها. وكي تضمن نجاحها في أداء هذه المهمة كانت مجبرة على احتلال المناطق التي يقطنها سكان تلك الامم"(١٢)، وهذه من الذرائع الشائعة على تبرير الاحتلال بمختلف مستوياته ، ومن اخطرها الاحتلال الثقافي ، الذي عمل على تغييب الثقافات الاصلية باعتبارها غير ناضجة وغير صالحة للاندماج في الثقافة العالمية . ان فاعلية الخطاب النقيض ، انتجت طرق للمقاومة الثقافية تميزت بإصرارها الى الدعوة بالعودة الى

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الثقافات المحلية لبلورة مواقف بالضد من الدعوة الى عالمية الثقافة ، التي دعا اليها الفكر الغربي ، إذ ان هذه الثقافات المحلية هي السبيل الامثل في احياء تراث الامم ، التي تعرضت للاضطهاد الثقافي ، ومحاولات محو الشخصية الحضارية لهذه الامم بحجة التحديث والتطوير ، إذ برزت اتجاهات من داخل الحضارة الغربية ذاتها ، ولكن من اصول شرقية ، او من الذين تأثروا بالفكر الشرقي وحضارته العريقة ، لذلك تكون خط ثقافي ينادي بالعودة الى ايجاد مساحات ومراكز ثقافية اخرى موازية للثقافة الغربية ، استند هذا الخط الثقافي الى بعض الآراء الفلسفية الغربية ذات طابع نقدي لمفهوم العقل الغربي ، والتي ترجع بداياته الى (نيتشه) وصولاً الى (جاك دريدا) فب تفكيكيته والدعوة الى البحث عن المخفي في نوايا هذا العقل ، والى (ميشيل فوكو) واطر دراسة الخطابات الغربية وما احتوت عليه من صور للاضطهاد ضد الأخر سواء في الداخل الغربي وحتى في الخارج من خلال دراسة التاريخ وما اختوى عليه من صور لهذه التشكلات والبنى المعرفية في داخل الخطاب الغربي، ومن ابرز الخطابات النقيضة المقاومة للخطاب المهيمن ، كانت ثلاثة اساليب مؤثرة في ما بعد الكولونيالية وهي:

اولاً:- نقد الخطاب الإستشراقي الغربي لـ (ادوارد سعيد)(**)

إذ تميز هذا النقد للخطاب الغربي ، من خلال البحث في جذور الاستغلال الثقافي للشرق ودول العالم الاخرى ، الذي تميز بإطلاقه حمل كبيرة تمثلت في الدراسات الإستشراقية ودلالاتها الايديولوجية واليات طرق دراسة الشرق ، للحصول على مبررات السيطرة على الجانب الأخر المنافس للحضارة الغربية ، إذ انطلقت حملات الاستشراق للشرق منذ فترات ليست بالحديثة ،بل يرجع تاريخها الى ما يقارب الثمانمائة سنة تقريبا ، عندما دعت الكنيسة الجامعات الى فتح دراسات ، وكراسي للإستشراق فيها ، حيث الفت الكتب ، واجريت الدراسات في مجالات مختلفة منها السياسة والاقتصاد والاجتماع والدين وحتى الفلسفة الشرقية ، إذ اعتبر سعيد الاستشراق هو اكبر حملة يقوم بها الغرب للسيطرة على الشرق ثقافياً واقتصادياً واجتماعياً ودينياً ، وسوّق من خلال هذه الدراسات وما رافقتها من حملات الى مفاهيم عديدة لوصف الشرق بأوصاف ومحرفة في الكثير منها ، كون المجتمعات الشرقية خاملة ولا تستطيع النهوض بواقعها من دون تدخل قوى خارجية ، والمقصود هنا الغرب ، كما ان هذا الشرق هو غارق بالسحر والاساطير والغرائبية التي تجعل من شعوبه مغيبة للعقل ، واستنادها في تصرفاتها على ما انتجته اساطيره من طقوس بالية جعلت ابنائه يعيشون في جمود عقلي ، غير قادرين على التقدم والنهوض بواقعهم ، لقد سعى (ادوارد سعيد) الى كشف ملامح الاستشراق ، في ضوء ما يهدف اليه من وراء دراسة الشرق وما يخفيه من نوايا وراء هذه النظرة الى الشرق ، لذلك فأنه حرص " في الاستشراق على النظرة الى المعرفة كلحظة من لحظات السلطة ، فالمعرفة ليست، في نظره، محض وعي بارد بالعالم ، بل هي تكييف للعالم، وإخضاعه، وإعادة بنائه، وإذا كانت آليتان في عمل المعرفة : الاولى نظرية ويعبر عنها ميل المعرفة الى ان تكون نسقاً من التصورات أو التمثلات للعالم والأشياء ، وتعبيراً رمزياً عنها ، والثانية عملية ، ويعبر عنها ميلها الى التعبير عن آلية الإرادة فيها ، من حيث يمثل الإخضاع والتكييف ذروة الإفصاح عن تلك الارادة "(١٣). ان عمل (سعيد) تركز على البحث في البعد التاريخي وزمانية تبلور فكرة الهيمنة ، التي انطلقت من المعرفة بإرادة القوة وتشكيل الهيمنة في خطاباتها الإستشراقية ضد الآخر، لذلك فأن اليات عمل (سعيد) بلورت موقفاً جديداً من قراءة الاستشراق كونه من الركائز الاساسية في تكوين العقل

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الغربي المتعالي ، وتشكيل نواياه الاستعمارية فيما بعد . ومن هنا فأن جدلية التعارض بين فكرتي الاستشراق وما بعد الاستشراق، اوجدت اشتغالاً معرفياً في البحث بالأسباب ، التي شرعنة السيطرة على وفق مبررات من المعرفة بإرادة القوة ، المتمركز في داخل المسار الإستشراقي والمتمظهره في اشكال الاستغلال ، المصاحبة له ،والتي استفاد منها المستعمر في السيطرة ، كون الاستشراق قدم دراسة وافية وكافية عن الاخر الشرقي وحياته واموره السياسية ومكامن الضعف في بنياته الاقتصادية الاجتماعية والاخلاقية ، وحتى عباداته وما خوته من فكر قائم على اهمية الديانة في الحياة الشرقية ، اذاك فأن (سعيد) بنقده للإستشراق الغربي وضح فيه النوايا ، التي سعى اليها الفكر الغربي من وراء الاستشراق ، ومحاولة تقويضها من بعد الاستناد الى دراستها كخطاب له نواياه الظاهرة واهدافه الخفية وايديولوجيته الخاصة التي يحاول العقل الغربي تطبيقها كخطاب مسيطر ومهيمن على الآخر الشرقي .

ثانياً:- دراسات التابع، او (الآخر) عند (سبيفاك)(***)

تنطلق (سبيفاك) في دراساتها للتابع او الاخر من فرضية ان الفكر الكولونيالي الامبريالي وضع في مقابل ذاته المتعالية ذات تابعة ، وجعل المعادلة طرفها الأنا مقابل الاخر التابع لهذه الأنا ، وبدأ ينتج ثقافة جديدة في ضوء هذه المعادلة ، مما اعطى الفكر الكولونيالي الامبريالي لنفسه الحق في بناء الثقافة العالمية ، التي يتبع لها كل شيء في العالم بما في ذلك الثقافات الاخرى للشعوب الواقعة خارج نطاق الزمان والمكان الكولونياليين ، لذلك فقد جاءت دراسات (سبيفاك) على وفق الضد الكولونيالي ، والبحث في القوانين الامبريالية ، التي جعلت من هذا التقسيم المتقابل اصلاً يقاس عليه النتاجات الثقافية والاجتماعية والسياسية للشعوب الاخرى ، إذن ، فأن صناعة الاخرى عند (سبيفاك) ، هو "إشارة الى العملية التي تخلق بواسطتها الخطاب الامبريالي (آخرين) بالنسبة لذاته . بينما يقابل (الآخر Other) بؤرة الرغبة أو القوة(الأم/ الآخر بحده الأكبر-M Other) ، او الاب ، او (الامبراطورية) التي يتم إنتاج الذات من خلال العلاقة بها ، فإن الآخر(Other) هو الذات المستبعدة ،او التي يتم التسيد عليها ، التي يخلقها خطاب القوة . وتصف صناعة الآخر السبل المتعددة ، التي يخلق بها الخطاب الكولونيالي تابعيه"(١٤)، لتشكيل صورة الآخر التابع في الوعي الكولونيالي ، الذي يؤكد في هذه الصورة شكل التابع الشرقي في الذاكرة الغربية عن الشرق ، الذي يجب ان يشكل بفضل العقل الغربي ذات الامكانات المعرفية القادرة على بناء شرق جديد بعيد عن واقعه وسياقاته الفكرية والمعرفية ، وخصوصياته ، التي تميزه عن الذات الغربية ، وبذلك لا يكون هنا عنصر مقابل متكافئ مع الغرب ، بل يكون هناك قيادة واحدة ومسيطرة وهناك تابع منقاد الارادتها. ان البحث في هذه الاطر الكولونيالية عند (سبيفاك) جعل من اشتغالاتها تكشف عن المخفي في العقلية الغربية مستخدمة بذلك طريقة المنهج التفكيكي عند الفيلسوف الفرنسي (جاك دريدا) للوصول الى تتبع ملامح التابع في الصورة الامبريالية الغربية ، لأجل قراءته وتحديد الاسباب الكامنة وراء هذه الصورة التابعية ، ومكامن الضعف في التابع ، التي استند عليها الكولونيالي في فرضيته ضد الشرقي ، والبحث في تراث التابع من اجل النهوض به لمواجهة اسباب الخضوع والانكسار التي استفاد منها الفكر الامبريالي.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

ثالثاً:- تأصيل تواريخ الاستغلال ومقاومة (الهجنة الثقافية) عند (هومي بابا)(****)

يرمي (هومي بابا) في البحث في اساسيات الاستغلال الغربي الى توضيح حقيقة مهمة ، هي ان هذه التواريخ ستكون ملازمة لكل افعال التمييز التي يقوم المستعمر الكولونيالي في الثقافات الاخرى التي وقعت تحت سيطرته ، واستمرت عمليه التتبيع لها من اجل تشويه ملامحها ، وتقديم البديل عنها ، لذلك فأن البحث في تواريخ الاستغلال وكيفية تكوينها لرصد هذه الظاهرة ، ومدى تمكنها من تشكيل الثقافة عند التابع ، أي الثقافة الجديدة (الثقافة الكولونيالية) وارتداداتها في تعاملات الشعوب اليومية من خلال مرموزاتها ودلالاتها في الحقول المعرفية عند الشعوب ، والبحث في ما يقابلها من اجراءات لتخليص الثقافات المحلية من هذه التبعية ، من خلال العودة الى التواريخ المحفوظ في التعاملات الشفاهية والتواريخ الشفاهية ، وما ترمز اليه من حفظ للعديد من العلامات الثقافية الخاصة بهوية الشعوب المحلية ، ان هذه الوقائع التاريخية ، التي تؤكد مفهوم الاستغلال الثقافي ودخول الثقافات في مرحلة الاحتكاك الحقيقي ، من خلال تصارع الثقافات ، وما يفرض عليها من اساليب اخضاع ، تساهم في انتاج ثقافات جديدة تكون ثقافات مهجنة وليست اصلانية في انتماءاتها لثقافة الشعب الواقع تحت التغيير الثقافي لصالح المركز المسيطر ، فأن الثقافة الجديدة او المهجنة التي تأخذ ملامحها من المرجعيات الكولونيالية في طرح اطرها العامة واشتغالاتها في داخل ثقافات الشعوب ، إذ يعد (هومي بابا) ان هذه الثقافة الهجينة او المهجنة يمكن الاستفادة منها في مسألة التأصيل لتواريخ الاستغلال الكولونيالي ، من خلال الارتكاز في تثبيت الوقائع ، ومساحات تأثيرها في شكل المنتج الثقافي المهجن ، الذي تنطوي عليه الثقافة البديلة للأصلانية المغيبة ، وهذه الثقافة المهجنة هي من افضل طرق لإدانة للاستغلال الثقافي على وفق التواريخ المدونة لهذا الاستغلال الكولونيالي للشعوب المستغَلة ثقافياً، لذاك فأن (هومي بابا) يرى بأن " الوضع ما بعد الكولونيالي هو بمثابة تذكرة مفيدة بالعلاقات الكولونيالية الجديدة المتواصلة ضمن النظام العالمي الجديد وبتقسيم العمل تقسيماً متعدد القوميات . ومثل هذا المنظور يمكّن من تأصيل تواريخ الاستغلال ومن تطوير استراتيجيات المقاومة"(١٥).

المبحث الثاني : فاعلية الخطاب النقيض في المسرح

ان فاعلية الخطاب النقيض في المسرح ، تتمظهر في عدد من التوجهات المسرحية العالمية والعربية لمناهضة الخطاب الكولونيالي العالمي وخصوصاً في تأثيره على الثقافات الاخرى ، إذ تركزت هذه التوجهات في الداخل الكولونيالي وخارجة ، وسيركز الباحث على اتجاهين مسرحيين في هذا المجال هما :

اولاً:- مسرح المغايرة للعقلية الكولونيالية في اوربا وامريكا

ان العديد من المسارح الغربية عملت على التصدي للخطاب الغربي ضد شعوب العالم الاخرى كخطاب نقيض ارادت ، من خلاله مجابهة هذا الخطاب وتأثيراته على الداخل الغربي كطريقة لفضح الحقائق ،التي اورثها النظام الكولونيالي على تفكير الشعوب الغربية ، ومن هذه المسارح ،التي سيركز الباحث على امثلة منها ، المسرح السياسي عند (بسكاتور) ، والمسرح التسجيلي عند (بيتر فايس) والمسرح الملحمي عند (بريخت) والمسرح ، والمسرح الحي في امريكا . ان المخرج الالماني (ارفين بسكاتور) مارس المسرح لاعتقاده بضرورة توظيفه في التصدي للخطاب السياسي السائد في اوربا ،إذ ركز في جهوده الاخراجية على اعطاء المسرح صبغة سياسية ، مستخدما بعض التقنيات في هذا المجال ومنها (الافلام السينمائية ، والدمى ، والقصاصات مزج الغناء

بالرواة ، والحوائط غير المرتفعة ، والجرائد اليومية ، والشرائح السينمائية الملونة ، والاعلام الملونة ...الخ) وبعض هذه التقنيات استخدمت الاول مرة على خشبة المسرح . فقد رفض بسكاتور في مسرحه الصيغ الجمالية السائدة آنذاك في العروض المسرحية لحساب الرؤية السياسية والاجتماعية ، ولم يفسح المجال في مسرحه مكانا لدغدغة العواطف او لتفجير الانفعالات الصاخبة ، وإنما اعتبر مسرحه بشكله السياسي مكانا للتعليم والتنوير وإيقاظ وعي المتفرج . ومن اعماله المسرحية مسرحية (الريفو الاحمر) و(الرايات والاعلام) ، التي اراد من خلالهما ان يقدم " فكرة المسرح السياسي ، وقدمه ونظره من ناحيتي الشكل والفلسفة (...) انه لا يريد ان يلعب دور (الفنان) بل دور (السياسي) ، عن وعي وتسليم بالحاجة الى التعريف بشكل واسع بالصراع الطبقي ، والمشاركة في قيادته "(١٦)، ان هذا الموقف السياسي عند (بسكاتور) هدفه احتجاجي ضد الخطاب الغربي الذي يفرق بين طبقات المجتمع الغربي ، والذي انعكس هذا الخطاب حتى في تعاملاتها الخارجية على باقي الشعوب ، فهي عقدة في النظام الغربي داخلياً وخارجياً ايضاً. ان المسرح التسجيلي يحمل ملامح رسالة سياسية كعرض ، اما النص المسرحي التسجيلي فهو لا يقوم على منطق الحكاية ، او رؤية ذاتية للعالم كما يفعل التعبيريون ، ولكنه يقوم على امر مغاير هي عرض نقدي للعوامل الاجتماعية والاقتصادية في الحياة الاجتماعية بشكل مباشر في اوربا ، ومن الذين ساهموا في التأسيس للمسرح التسجيلي الالماني (بيتر فايس) وهو مؤلف مسرحي يحمل الجنسية السويدية ،" الف بعض القصص القائمة على التجريب واخرج عددا من الافلام الطليعية وحقق نجاحا عالميا عام ١٩٦٤م عندما عرضت مسرحيته الاولى (محاكمة مارا صاد) . وقد اجتذبت اهتمام مخرجين باروين في اقطار كثيرة ولا سيما بيتر بروك في بريطانيا وتتناول مسرحياته اللاحقة قضايا راهنة ذات اهمية دولية من امثال (انغولا) و(حوار فيتنام) عن الحرب الفيتنامية عام ١٩٦٩م (١٧). كان موقف (فايس) يتجاوز حدود الاحتجاج الداخلي ضد الخطاب الغربي الكولونيالي ، مما حمل خطاب صبغة ما بعد الكولونيالية من خلال تناوله مواضيع تمس الشعوب الاخرى ونقل صوتها الى الداخل الغربي ، وخصوصاً شعوب افريقيا ، وحرب الفيتنام ، الذي خاضها الاحتلال الامريكي ضد اسيا متمثلة بالفيتنام . أما (برتولد بريخت) الكاتب والمخرج الالماني ،فقد كان من المناهضين للخطاب الغربي ،من خلال تقديمه مسرحية (في ظلمات المدينة) عام ١٩٢٣ ، فيها انتقد الاستعمار الذي نجح "في تحويل الشعوب المستغلة إلى وسائل حرب تستغل لحساب الاستعمار ، وبطل هذه المسرحية (حمال) فقير في مستعمرات جلالة الملكة يخرج من داره في الصباح ليشتري سمكة صغيرة لزوجته فتقابله إحدى مجموعات فرق المدفعية في جيش جلالة الملكة (البريطانية) وتغريه بزجاجات البيرة والسيجار الهافانا حتى يقبل الانضمام إليها ليحل محل زميل مفقود من زملائهم أثناء النداء في الطابور ، وتستمر أحداث المسرحية لتجسد لنا كيفية تحويل هذا الحمال من رجل فقير خرج يشتري سمكة إلى جندي من جنود الملكة شغوف بشرب الدماء"(١٨). إن (بريخت) وفي مرحلته التعبيرية صاغ عدد المسرحيات المناهضة للفكر الاستعماري ومنها (طبول في الليل) و (ماهوجوني) التي كان يعبر بهما عن" حالة السخط وعدم الرضا من (بريخت) ، شأنه في ذلك شأن التعبيريين إلا انه يبدو واضحاً أيضاً إن فكر (بريخت) يمتاز عن فكر التعبيريين بشيء جديد ، هذا الشيء هو الاهتمامات السياسية التي تدور من بعيد حول العلاقة بين الاستعمار والامبريالية من ناحية ، والشعوب المستعمرة الفقيرة من ناحية أخرى"(١٩) .كذلك أدان (بريخت) الحرب وما تؤول إليه من دمار وخراب والخاسر الأكبر هو الإنسان الفقير

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الذي يصبح وقود لتلك الحروب التي اشتعلت نيرانها من أجل فصالح لا إنسانية ، حيث قدم مسرحية (الأم شجاعة)" صاحبة مقصف تديره لكسب العيش من بيع الطعام والشراب والمؤن للجنود المشتبكين في الحرب (حرب الثلاثين) ، ثم تفقد أولادها واحداً فآخر ، وتقع في حب طباخ هولندي ، وتخفي تحت جناحها قسيساً هارباً من الجيش ، حتى هذان يهجرانها في النهاية وتبقى وحدها تجر عربتها المغطاة ، بينما الحرب في اندلاعها إلى ما لا نهاية"(٢٠). أما في (امريكا) ، فقد ظهرت حركات مسرحية عديدة مناهضة للخطاب الكولونيالي الجديد في العالم الغربي ، ومنها (المسرح الحي) ، التي ناضلت ضد الحرب الأمريكية في (الفيتنام) وضد تعامل أمريكا مع الشباب وسوقهم إلى محرقتها ، ومن مسرحياتهم التي كانت بمثابة إدانة للسياسة الأمريكية. مؤسسي هذا المسرح ،هما (جوديت مالينا وجوليان بك) ، حيث قدمت فرقة (المسرح الحي) مسرحيتين هما (أسرار وقطع أخرى صغيرة) ، إذ احتوت المسرحية على عدد من الإيحاءات منها مشهد الموت الجماعي ، والمشهد الذي يحتوي على أغنية كلماتها العبارات المكتوبة على الدولار الأمريكي ومشهد الأغنية الهندية ومشهد الهتافات التي يطلقها (جوليان بيك) ومن هذه الإيحاءات تتضح المشكلة التي يعيشها المجتمع الأمريكي في ظل السياسات الكولونيالية الساعية إلى إخضاع العالم بالقوة العسكرية وذلك على حساب الشباب الأمريكي. وأهم ما تركز عليه المسرحية هو" مشكلة العذاب النفسي والدمار المادي والموت الذي تجلبه حرب فيتنام فالجندي الذي يقف انتباه في أول العرض يوحي (ولا أقل يمثل) بآلاف الشباب الأمريكيين الذين كانت تسوقهم حكومة (جونسون) في تصعيدها الدائم للحرب ، أما أغنية كلمات الدولار الأمريكي فهي تؤكد المفارقة بين دفع آلاف الشباب للموت في الحرب (خاصة حرب الفيتنام) وبين اكتناز أصحاب الأعمال للأموال كنتيجة لاستمرار هذه الحرب"(٢١).

ثانياً:- مسرح المغايرة للعقلية الكولونيالية في خارج العالم الغربي

تنطلق فاعلية الخطاب النقيض في المسرح خارج العالم الغربي عند الشعوب التي خضعت للإستعمار وخطابه الكولونيالي، إذ كانت الاشتغالات على وفق هذا الخطاب تتمركز في تمظهراتها في تفنيد اساليب الهيمنة الثقافية التي مارستها الدول الغربية ، وكيفية بسط نفوذها في كافة المجالات ومنها الثقافية ، التي تأطرت بالخطاب الكولونيالي ، ومن هذه المسارح المناهضة ما ظهرت منها في أسيا ، وتناولت عدد من المسرحيات المختلفة ، منها مسرحيات غربية أكدت فيعا على الفعل الكولونيالي كما في مسرحية العاصفة التي قدمت في جزيرة (بالي) في اسيا ،إذ ركز العرض المسرحي على جعل البيض هم من يؤدون الشخصيات الكولونيالية في المسرحية ،مثل شخصية (كالبيان) ودوره الاستيطاني ، بينما جعلوا الخلفية للعمل تؤدى من خلال راقصين من الجزيرة نفسها ، مع اضافة عناصر ديكورية ، وازياء للجزيرة ،التي وقعت تحت الاستعمار الابيض الغربي(٢٢) . وكذلك قدمت مسرحيات اخرى تناولت الخطاب النقيض في عروض اخرى ،كما في مسرحيات (ساندي لي تعيش في نوى دات) ، (مذكرات جنسية كافرة) وهاتان المسرحيتان يتناول فيها قضية مهمة في الخطاب الكولونيالي ، الا وهو تأنيث اسيا مقابل ذكورية الغرب ، الذي يمثل دور السيد ودور القيادة ودور المهيمن على الساحة الثقافية وغيرها من المجالات العسكرية والاقتصادية ، فأن السيد هو من يملك الحق في تقرير المصير للشعوب الاخرى التي تقع تحت هيمنته ، كذلك فأن احداث المسرحيتين تقع في اسيا ، وهنا تبرز اهمية العناوين في ان اسيا تحمل اسم الانثى الكافرة ذات الغريزة الجنسية غير المسيطر عليها الا

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

من قبل الرجل الغربي ، فكلا المسرحيتان تبحثان في تجارة الجنس ، وخصوصاً في الشرق وارساله الى اوربا وامريكا الاشباع الغريزة عند الرجل الابيض المتحكم(٢٣). أما في افريقيا ، فقد ظهر خطاب نقيض ضد الخطاب المهيمن في عدد من الحركات المسرحية ومنها (الحركة الزنجية) ، او التي اطلق عليها اسم (الزنوجة) ، إذ نادى اصحاب هذه الحركة الى الدعوى بالعودة الى التراث الافريقي ، وتخليصه من الثقافة الطارئة عليه من قبل الغرب ، ودعا كل من (ايميه سيزار و سنغور) الى بداية جديدة للنهضة الثقافية الزنجية في افريقيا قائمة على بناء ثقافة افريقية يكون فيها التراث الافريقي هو الأصل ، ومن خلال هذه الدعوة قدمت اعمال مسرحية عديدة في هذا المجال ،ومنها (الناسك الاسود) للكاتب الافريقي (نغوجي) ، ومسرحية (الموت وفارس الملك) للكاتب (وول سينكا) ، وغيرهما ،إذ تناولت هذه المسرحيتان عند تقديمهما في مناسبات افريقية مرتبطة بالاحتفالات الخاصة بأعياد الاستقلال من الاستعمار الفرنسي ، جوانب النضال ضد الاستعمار والتضحية ، التي قدمتها الشعوب الافريقية ، تخللت عروضهما المسرحية توظيف التراث الافريقي من الطقوس والرقص المصاحب لمشاهد النصر على الاستعمار ، كذلك جاءت عملية توظيف التراث للحث على نبذ الثقافة الغربية ، التي حاول المقاومون لها تبرير كونها ،كانت مفروضة على الشعوب الافريقية أبان الاستعمار الغربي(٢٤). أما في الوطن العربي ، فقد كانت عملية تشكيل الخطاب النقيض وفاعليته تتمركز في محورين ، الاول يركز على القضايا القومية ومقاومة الاستعمار البريطاني والفرنسي للبلاد العربية ، وكذلك للأستيطان الصهيوني لفلسطين وارضها التي وقعت بيد الاستعمار البريطاني ، والذي اهداها الى الصهاينة في وعد (بلفور) ، الذي اباحها لليهود من اجل تشكيل دولتهم المزعومة . ففي الجانب الاول قدمت اعمال مسرحية عديدة في ،منها للكاتب المسرحي الجزائري (كاتب ياسين) ومن ابرز مسرحياته ضد الاستعمار الفرنسي ، والتي تعرضت للمنع بسبب موقفها من هذا الاستعمار مسرحية (دائرة الانتقام) ومسرحية (انتصار البرابرة) للكاتب المغربي (عبد الخالق طريس) ، كذلك قدمت في مصر للكاتب (عبد الرحمن الشرقاوي) مسرحية (وطني عكا) ، وفي الشام قدم (محمد الماغوط) مسرحية (صقر قريش) ، وهذه المسرحيات وغيرها ، كانت تنادي بالتذكير بمواجهة الاستعمار والاحتلالات لبلدان الوطن العربي ، والعودة الى تراث والتاريخ العربي والاسلامي ، الزاخر بالانتصارات ، واستلهام هذه الانتصارات وتوجيهها ضد المحتل . كما قدم في الجانب الثاني ، الذي يخص القضية الفلسطينية امال مسرحية عديدة ومنها مسرحية (لن تسقط القدس) للمؤلف (شريف الشوباشي) ومسرحية (الباب) للمؤلف (غسان كنفاني) ومسرحية (حفات سمر من تجل ٥ حزيران) للمؤلف (سعد الله ونوس)، وهذه المسرحيات وغيرها ناقش الخطاب الصهيوني الذي اصبح من المهيمنات على السياسة العربية في فترة قوته المدعومة من الغرب . ان الاساليب الاخراجية لهذه المسرحيات يرى فيها (سعد اردش) ،على وفق الخطاب النقيض ، ارتبطت بثلاثة امور مهمة وهي(الدعوة الى الارتباط بقضايا الامة المصيرية ، والتأكيد على المسرح السياسي الملتزم بالأمور الواقعية التي تخاطب ضمير ابناء الامة العربية ، والعمل الجماعي المشترك بين التأليف والاخراج وعناصر العرض الاخرى)(٢٥). اما في المحور الثاني ، الذي تميز بالبحث عن قالب مسرحي عربي اسلامي خالص ، فقد عمل عدد من المخرجين العرب على ايجاد خطاب نقيض تكمن فاعليته في البحث عن اسلوب مسرحي مغاير للمسرح الغربي ، وبالتالي الى ايجاد مجال ثقافي جديد في العرض المسرحي غير مسرح العلبة واساليب المسرح الغربي ، فقد برز عدد من الاساليب المسرحية ومنها (الحكواتي) و(السامر)

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

و(الاحتفالي) ، وهذه الاساليب اخذت واقعها في التعبير المسرحي والدعوة الى التغيير عدد من الدول العربية ومنها دول المغرب العربي ومصر وسوريا ولبنان والعراق ، وكانت هذه دعوة الى تأصيل المسرح العربي في الضد من الخطاب الثقافي الغربي ، وادواته ومنها المسرح ،" أن الدعوة الى صيغة مسرحية عربية كانت قرينة الدعوة الى صياغة مشروع نهضوي يستند الى الخصوصية التاريخية وحدها ، وارتبطت بالتالي بالرغبة في الانفلات من التبعية الثقافية والفنية للغرب"(٢٦).لكن هذه الدعوة رغم انها لم تأخذ استمراريتها بشكل كبير على الواقع المسرحي ، لكنها تعد محاولة جادة في مقاومة الخطاب الثقافي الكولونيالي الغربي في الساحة الثقافية العربية.

مؤشرات الإطار النظري

المؤشرات //

١. يتبلور فعل الخطاب النقيض في فاعليته في خط المواجهة بالضد من الخطاب المهيمن وهو الخطاب الكولونيالي ، على اعتبار ان الخطاب النقيض بفاعليته يندرج كأشتغال ثقافي معرفي تحت دائرة الخطاب ما بعد الكولونيالي ، الذي هو يبحث في اثار الكولونيالية وما خلفتها في ثقافات الشعوب.

٢. تتجه فاعلية الخطاب النقيض الى البحث في مفاهيم افرزتها العقلية الغربية ومنها مفهوم غربنة الثقافة المحلية ، ومفهوم شعوب بلا تاريخ الذي وسمت به الحضارات الاخرى التي توقعت تحت الاستعمار ومنها الاستعمار الثقافي.

٣. ان فاعلية الخطاب النقيض اشتغل في مجالات مختلفة في البحث منها البحث في التاريخ الكولونيالي كما في البحث في مفهوم الاستشراق ، وكذلك في مفهوم التابع ومفهوم التأصيل الثقافي والبحث في الهجنة الثقافية ، وكل هذه الاجراءات هدفها كشف مهيمنات الخطاب الغربي على الثقافات المحلية ، مما اوجدت هذه الاشتغالات فاعلية الخطاب النقيض في الساحة الثقافية المحلية بالضد من الخطاب الغربي الكولونيالي.

٤. يعد المسرح اداة من ادوات الخطاب النقيض من خلال ما يمتلكه من اشتغالات تدخل في فاعلية الخطاب النقيض في الثقافات المحلية للشعوب التي وقعت تحت الاستعمار ، او حتى في داخل الثقافة الغربية .

٥. ان فاعلية الخطاب النقيض في المسرح تشتغل بحسب مواجهة الخطاب المهيمن سواء كانت في داخل الخطاب الكولونيالي ، ام في خارجه ، والجانب الثاني ركز على نقاط مهمة وهي مواجهة الخطاب المهيمن على مستوى الثقافة المحلية ، او على مستوى المواجهة مع الاحتلال العسكري او الاستيطاني ، او مع ايجاد ثقافة بديلة للأدوات الثقافية لمهيمنة ، او حتى استخدام الاساليب التي اوجدها الاستعمار في مواجهته ثقافياً.

الفصل الثالث : إجراءات البحث

اولاً:- .منهج البحث

أعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينات المختارة ،وذلك لتماشيه وهدف البحث. وكذلك لما حوته العينات من أبعاد فكرية وثقافية تناولت موضوع فاعلية الخطاب النقيض في العرض المسرحي .

ثانياً: .أداة البحث: يتخذ الباحث من:-

١.مؤشرات الإطار النظري

٢.الدراسات النظرية حول فاعلية الخطاب النقيض.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

ثالثاً: عينات البحث :- اختيار الباحث ثلاثة عروض مسرحية هي: (مسرحية الشهيد رقم ١٠٠٠) و(مسرحية مقامات أبي الورد) و(مسرحية الخان) كعينات قصدية لتوافر الشروط الآتية فيها :-

١.نضج فاعلية الخطاب النقيض في هذه العروض .

٢.النصوص في العروض بنيت وفق رؤية فكرية وثقافية في الخطاب النقيض ، الذي يأتي ضمن رؤية ما بعد الكولونيالية ،من حيث الشكل والمضمون.

٣.بنية العروض المسرحية الثلاثة تندرج تحت إطار الخطاب النقيض في العرض المسرحي.

تحليل العينات

أولاً:- فاعلية الخطاب النقيض في مسرحية (قضية الشهيد الرقم ١٠٠٠) للمخرج قاسم محمد

يتميز الإخراج عند (قاسم محمد) بتركيزه على عمل الممثل واللحظة التي يتعامل بها معه في التمارين المسرحية هي المقياس الحقيقي في الإخراج لديه ، حيث لا يعتمد على التخطيط المسبق للعملية الاخراجية ، بل يعتمد على تدريب الممثل و تطوير مهاراته قبل الدخول في التمرين المسرحي لإي مسرحية يريد اخراجها. كذلك يتميز (قاسم محمد) بملامح واقعية وشعبية ينطلق منها في إخراج مسرحياته من حيث النص المسرحي معتمداً في أغلب الأحيان على التراث والاشعار الحماسية والموروث الشعبي ، بل حتى على المفردات الشعبية التي تنمي الإحساس الوجداني عند المتلقي منطلقاً من التركيز"على واحدة من ابرز سمات (الدراما الشعبية) المتمثلة في المشاركة الوجدانية بين الصالة وخشبة المسرح وتتم بحث المتلقي على الإحساس بأنه مشارك في العرض وبقوانين اللعبة ، ومن ثم بناء العرض ومفردات الأداء ووسائل التعبير"(٢٧).في عرض مسرحية (قضية الشهيد الرقم ١٠٠٠) يبني (قاسم محمد) العرض المسرحي من عشرة مشاهد مسرحية يتناول فيها أوضاع الشهداء المصريين الذين قتلوا في حرب سيناء من أجل الوطن وليس الرئيس (أنور السادات) الذي خطط للحرب قادها لتحرير (سيناء) من (الصهاينة)، وقدمت مصر فيها عدد من الشهداء ، لكن بعد ذلك عبر(السادات) على أجساد الشهداء ليصافح (الصهاينة) من أجل السلام ، ومن هذه المفارقة تبدأ عملية ترتيب المشاهد في المسرحية. فالمشهد الأول يبدأ بصدمة زيارة (السادات) للقدس المحتلة لعقد معاهدة السلام هذا الخبر يسربه للجمهور باعة الصحف الثلاث وتصدر صرخة ومن ثم تساؤل عن سبب الصرخة من ثلاث أشخاص يؤيدون اتفاقية السلام على المسرح ويجيبونهم كورس الشهداء من أعلى المسرح الذي يقسمه (قاسم) إلى نصفين أعلى وأسفل ، بأن السلام يتم على حساب تضحياتهم. ثم يبدأ المشهد الثاني بنداء يشق الصمت صوت (الشهيد الرقم ١٠٠٠) وهو ينادي بالقتال ويسأل المؤيدون عن أسباب سرقة دماء الشهداء حتى تتحول المشهدين الثالث والرابع عن إعلان باعة الصحف عن الشهداء وخروجهم من القبور ليهرع أهالي الشهداء للبحث عنهم وتظهر ثلاث نساء ، هن عائلة الشهيد (الأم ، الأخت ، الزوجة) حيث يعلن عن فخرهن بالشهيد الذي ينادي بالقتال ، ويبدأ بعد ذلك صراع بين السلطات الداعية إلى السلام والشهيد (رقم ١٠٠٠) الذي يحاول عبور الحدود من أجل القتال ورفض الاستسلام للعدو ، وهذا يتم من خلال أربعة مشاهد ، أما المشهدين التاسع والعاشر فيتم القبض على الشهيد ويصدر أمر الإعدام بحقه ، وبالتالي يتحول دمه إلى رفض للسلام مع العدو(٢٨). يستخدم (قاسم محمد) مجموعة من العناصر المسرحية في كشف

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الخطاب الكولونيالي والمتمثل في إخضاع الشعوب العربية إلى سلام غير عادل مع (الصهاينة) والمتمثل بمعاهدة السلام التي وقعها الرئيس المصري (محمد أنور السادات) ورفضتها الشعوب العربية ، هذه المعاهدة التي أنهت الحرب بين (مصر والصهاينة) على حساب باقي الجبهات الأخرى وأبرزها الجبهة الفلسطينية. فالمخرج يكشف عن فاعلية الخطاب النقيض ، من خلال ما يأتي:-

١. يقسم (قاسم محمد) خشبة المسرح إلى قسمين علوي وسفلي ويقسمهما من خلال قطعة قماش سوداء اللون وهو الحد الفاصل أو البرزخ بين عالمين ، حيث أعطى لكل واحد منهم عدد من الصور المتحولة من مشهد إلى مشهد آخر ، في الأعلى يرمز للعالم العلوي عالم القيم والمثل والمحبة والشهادة وكذلك يرمز إلى سلطة الشعب التي تخيم على كل ما في البلاد والأسفل يرمز إلى عالم الدنيا العالم الأسفل الذي يتصارع فيه البشر والذي يخضع للمقاسات الدنيوية الضعيفة فالشهيد يموت في العالم السفلي لكن روحه تنتقل إلى العالم الأخر لتشاهد ما يفعل البشر في الأرض.

٢. لا يستخدم (قاسم محمد) قطع ديكورية بقدر اعتماده على الأجساد في تشكيل صور العرض حيث يتم تشكيل المشاهد على هذه الشاكلة ابتداءاً من المشهد الأول وظهور باعة الصحف وانتهاء بإعدام الشهيد مروراً بأحداث تشكلها الأجساد وهذه الأجساد (الممثلين) تتحول من صراع داخلي بين الأرض والشهداء ومن ثم بين الشهداء وأصحاب معاهدة السلام ، وبين الشهداء (الأجساد) وأصحاب النفوذ في الضفة الأخرى ، بالإضافة إلى أن المسرحية تحمل الصفة العددية للشهداء والمتمثلة (بالرقم ١٠٠٠) ، وهذا ما يدل على إن الأجساد الألف (الشهداء) يلخصون بالشهيد الأخير الذي يحمل (الرقم ١٠٠٠) كلهم يحملون القضية نفسها.

٣. يستخدم (قاسم محمد) العملية التوثيقية من خلال الصحف وفي عمليتين متناقضتين الأولى: توثيق لدور السلطة التي توقع معاهدة السلام ومن يقف ورائها ويدعمها بالمال والإعلام وحتى السلاح الذي توجهه بعد ذلك إلى الشعب ممثلاً بالشهيد (رقم ١٠٠٠). أما التوثيق الثاني فهو للرفض والرافضين لسياسات الإملاء والخضوع وبيع الأوطان ، رفض الأهداف الكولونيالية التي تريد أن تجعل الآخر الشرقي (العربي) خاض وهو يرى أرضه تتجزأ أمام عينيه ، ففصل (مصر) من الصراع هو إبعاد قوة مؤثرة في الصراع وبالتالي ستكون فلسطين (لقمة سائغة) بالإمكان ابتلاعها وكأن (قاسم محمد) يحذر في مسرحيته من الأيام الحاضرة التي أصبحت فيها فلسطين مجرد ضفتين متصارعتين (الضفة الغربية وغزة) وأصبحت اغلب الأراضي تسمى اليوم دولياً (إسرائيل) فجاء التوثيق الثاني لإعلان حالة الرفض الشعبية وليست الحكومة الميالة إلى المصالح الشخصية.

٤. الأزياء كانت (واقعية) فكل زي يشير إلى الشخصية ودورها وبخاصة ملابس الشهداء العسكرية الممزقة ، حيث أراد (قاسم) من خلالها إلى توثيق واقع الهزيمة أولاً ومن ثم إن الملابس الممزقة لا تصلح للاستخدام مرة أخرى وبذلك أراد (قاسم محمد) إظهار حقيقة مؤلمة وهي تجريد القضية من حقيقتها والمرتكزة على الجهاد والقتال من أجل تحرير الأرض العربية ، لكن الملابس العسكرية البالية هي عنوان الانهزامية(٢٩). وكذلك استخدام السواد هو للدلالة على الحزن على الأبطال الذين ذهبت دمائهم سدى دون أن تكرم هذه الدماء ، حيث افقدنها معاهدة السلام عزتها ، إذا لماذا قتلوا لو إن الأمر سينتهي بالاستسلام؟.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

٥. التشكيل الجسدي للممثلين يدخل في عدة أشكال ويعطي عدد من الدلالات ففي مشهد"خروج الشهداء من قبورهم ، وفي مشهدية (هيئة المحكمة) نجد أنها تخلو من منصة الحاكم آو قفص الاتهام أو مقاعد الجمهور ، فالتمثيل يجري وقوفاً (...) فأجساد الممثلين لا تتوقف عن خلق صور المناظر المسرحية على عدد دقائق العرض ، فهي قبور ، وهي شهيد وهي سلاح ، وهي صرخات ، وهي رقصات متوحشة وكثير من الصور الأخرى ، يساعد في ذلك إيقاظ مخيلة المشاهد ليتوغل مع هذه الصور في تأليف المكان والزمان"(٣٠).إن (قاسم محمد) الذي يبحث في المسرح عن تفكيك التأثير الذي يفرض على الزمان والمكان في مخيلة المتلقي العربي التي تشكلت بفعل الأحداث التي أدارها الأقوى ليشكل الذاكرة حسب ما يريد فيما بعد وحسب مفهوم الهدم والبناء أو ما يسمى بنظرية (الفوضى الخلاقة) التي تقوم على هدم وبعثرة أشياء المكان الأصلية ثم إعادة صياغتها مرة أخرى ، فـ(قاسم محمد) يعود بالأحداث قبل البعثرة والهدم ليتزامن بناء الزمان والمكان وإعادة تشكيل الذاكرة وفق مفهومه الخاص وليس وفق ما يرسم في عالم السياسة والمصالح الخاصة ، بل وفق الوعي الجماهيري الشعبي المتماسك بصورة (الوطن الأصل) وليس صورة (الوطن المعاد) ، لهذا بادر (قاسم محمد) إلى تفتيت (الصورة الملقنة) وكشف (الأصل المغطى) ، لهذا ساعدت التشكيلات الجسدية للمثلين في رسم ملامح الزمان والمكان الأصليين وكشف زيف المكان والزمان المزيفين (معاهدة الاستسلام وبيع القضية الفلسطينية للمحتل).

٦. النهاية في مسرحية (قضية الشهيد الرقم ١٠٠٠) نهاية مفتوحة تبقى فيها الاحداث مستمرة ، والقضية متابعة ومراقبة من أبناء الشعب الذين يعبرون عن حزنهم بصمت وكبرياء ، فالشهداء قد يصبحوا (٢٠٠٠) أو (٣٠٠٠) ما دامت القضية غير منتهية ، وما إعدام (الشهيد الرقم ١٠٠٠) إلا إعادة بعث روح القضية إزاء خطاب يريد لها أن تنتهي.

ثانياً :- فاعلية الخطاب النقيض في مسرحية (مقامات آبي الورد) للمخرج إبراهيم جلال.

يرى (سعد اردش) في المخرج (إبراهيم جلال) بأنه"يتخذ من فكر (بريخت) وتقنيات مسرحه الملحمي خطاً أساسياً لمنهجه ، ولكنه مع ذلك لا يرفض العناصر الجمالية التي يستثمرها في اجتذاب الجماهير في الديكور والأزياء وتكوينات الحركة والإضاءة وقد اخرج لشكسبير وبريخت ، ولكنه يتميز – عندما يخرج نصاً عراقياً – بالبحث عن منطلقات شعبية محلية ، وبخاصة في أداء الممثل"(٣١). إن (إبراهيم جلال) من المخرجين العراقيين الذين تعاملوا مع النص العراقي (الشعبي) ولكن بلغة مسرحية ملتزمة وبخاصة في تطبيق المنهج الأكاديمي في إعداد مفردات العرض المسرحي ووسائله المختلفة التي يقف النص في مقدمتها ، حيث عمل على اختيار نصوصه بما يتلاءم مع القضية التي يريد طرقها متماشياً مع القضايا الوطنية التي كانت تشغل اهتمامه فهو يقدم مسرحية(لبيك والسايق) المساندة المظلومين من الطبقات الكادحة ويتواصل معهم بلهجة شعبية يعتقدها خير وسيط للتواصل مع هكذا وسط ، أما في مسرحية (مقامات أبي الورد) هذه المسرحية التي كتبها (عادل كاظم)، حيث يعود بها إلى التاريخ لينتقي للمتفرج منه قصصاً تحمل طابع الثورة ضد الظلم والاضطهاد و التسلط وضد المتربصين بأمن البلاد والعباد في ظل سكوت الحاكم عنهم وتوجيه ويلاته إلى الشعب بدلاً من توجيهها إلى الخطر الخارجي. فهذه المسرحية"مبنية على حادثة من القرن الرابع الهجري أثناء

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

تسلط البويهيين على الخلافة العباسية في بغداد ، ومقاومة أهل العراق المتمثلة في ثورة (عمران بن شاهين السلمي)"(٣٢) ، هذه الثورة التي تنادي بمحاربة الأمير الساكت عن خطر الروم المتربصين بالدولة الإسلامية من الخارج والخيانة التي تعصف بالدولة من الداخل. لقد استخدم (إبراهيم جلال) في إخراج هذه المسرحية أسلوب المسرح الملحمي (البريختي) محولاً مقاماتها العشرة إلى مشاهد عشرة ، تحكي تحكي قصة الثورة وأسبابها وتبدأ بحكم الأمير (ابن الصمصامة) وأحوال الحكم وتنتقل إلى المشهد الثاني الذي يتناول أحوال البلاد والعباد وتصوير حالة الفقر والجوع بين أبناء الشعب ثم الانتقال إلى حالة التحريض ، من قبل (أبي الورد) صاحب المقامات العشرة في المسرحية والتي تروي حالة الثورة وتعرضه للسجن ،ومن ثم يخطط إلى الخروج منه هو وجماعته وتتأتي بعدها الأحداث من خلال المشاهد المتبقية وصولاً إلى التمهيد إلى الثورة لتغيير واقع الحال في الدولة(٣٣). إن تقسيم هذه المسرحية إلى عشرة مقامات أو مشاهد يجسدها (أبي الورد) الذي يقدم للمتفرج عشرة لوحات تحكي قصة بغداد في ذلك الزمان ، حيث يرتدي فيها الممثلون أزياء بغدادية كما يتم فيها توظيف قارئ المقام لدفع الروح الشعبية البغدادية القديمة لدغدغة مشاعر المتفرج بأنه يعيش في جز من التراث وليس في قاعة مسرحية أو حضور عرض تقليدي ، وهنا الغناء هو جزء من عملية كسر الإيهام وكذلك جزء من التعليقات التي قد تأخذ دور الراوي في بعض الأحيان ودور الموسيقى التصويرية في أحيان أخرى. ويأتي دور (الراوي) الفعلي الذي هو (أبي الورد) الذي يجسد في هذه المسرحية أكثر من شخصية ومنها (الراوي) ، حيث يعطي (إبراهيم جلال) إلى هذا الممثل إمكانية اللعب على تقنية الشخص الثالث أي التعليق على الأحداث مما يمنع اندماج وإيهام المتلقي مع العرض المسرحي وبالتالي يصل بالمتلقي إلى التفكير في سير الأحداث والى ما يريد المخرج أن يوصل المشاهدين إليه من أفكار تتعلق بالماضي الحاضر واللحظة الآنية ، أي بأفق لتوقعات بين الماضي والحاضر وهذا الامتداد التاريخي بين ما جرى بالأمس وما يحدث اليوم على الساحة العربية. إن عملية بناء الصور الصراع بين الطرفين جعل (إبراهيم جلال) يبني المشهد الحركي للشخصيات المتصارعة على أساس المواقف من الخطاب الذي يريد كشفه من خلال سير أحداث الخطاب السلطوي المتمثل بشخصية الأمير وأعوانه المتسلطين على الشعب في الداخل ، وغير المبالين لما يحدث في الخارج والخطاب النقيض لـ(ابن شاهين) وأنصار ثورته مما دعا المخرج إلى إظهار المتصارعين"بصورتين مختلفتين : السخرية والتهكم والفنطزة اللفظية – الحركية عند الحكام وأعوانهم – مقابل الجدية في الحركة والرصد الدقيق في الموقف لدى المحكومين وإذا كانت الصورة الأولى محصورة وبلا امتداد تاريخي ، فأن الصورة الثانية صورة المحكومين أنتجت (ابن شاهين) ثقيل الخطوة ، رصين العبارة ، و (أبا الورد) شعبي اللفظ عامي الفكرة"(٣٤). إن الأحداث في المسرحية والمتحولة إلى مقامات عشر هي في الوقت نفسه مشاهد مستقلة نوعاً ما عن بعضها البعض أي بإمكان أن يشرح كل مشهد منها صور مستقلة عن باقي المشاهد(٣٥)، ولكنها مرتبطة بهدف أعلى من البناء الفكري الذي يوحد فكرة المسرحية التي توحي بعد المشاهدة المتفحصة والربط بين أحداثها بأنها تشير إلى فكرة أسمى أراد المخرج (إبراهيم جلال) إرسالها إلى المتلقي عن التاريخ الماضي وعن الحاضر والربط بينها في عملية تكرارية في الزمان والمكان رغم تغير الشخوص والديكورات لكن المضمون يبقى واحد. . إن مسرحية (مقامات أبي الورد) (لإبراهيم جلال) تكشف لنا عن فاعلية الخطاب النقيض، وذلك من خلال ما يأتي :-

١. تناول حدث تاريخي يحاول من خلاله (إبراهيم جلال) تسليط الضوء على ما تتعرض له الأمة العربية من مخاطر خارجية بينما ما يزال حكامها بعيدين عن الواقع المرجو التي تعيشه هذه الشعوب من فقر وعوز ، في ظل استشراء الفساد الذي نخر مؤسسات الدول العربية وما شهده الواقع العربي من تغيرات جذرية ما هو إلا نتيجة لما حصل من انشغال بالملذات والسلطة من قبل الحكام في المرحلة المعاصرة ، والابتعاد عن التصدي للمخاطر التي تواجه الأمة العربية وبخاصة من الهيمنة الغربية على المقدرات الاقتصادية والثقافية والسياسية للشعوب العربية والانشغال عن القضايا الرئيسية التي تخص الشعوب العربية ومنها القضية الفلسطينية والأراضي العربية المحتلة.

٢. استخدم (إبراهيم جلال) عنصر كسر الإيهام من خلال شخصية (أبي الورد) الذي أراد من خلاله عدم الاندماج في الوضع الراهن والخنوع والخضوع لممارسات الحكام وتسلطهم على الشعوب وزيادة الهوة بين طبقات المجتمع العربي مما جعل الفقراء ينشغلون بالبحث عن لقمة العيش والأغنياء بالملذات دون تحقيق عدالة اجتماعية ، لذلك جاءت أحداث المسرحية لتذكر بأن مصير أي ثورة وسقوطها هو بالابتعاد عن اهدافها الرئيسية والانشغال بالأشياء الثانوية ، لذلك استخدم جلال مبدأ عدم الاندماج وكسر الإيهام لجعل المتفرج يفكر ويتساءل عما آلت إليه الأمور في المسرحية وربطها بواقعه المعاش.

٣. استخدام تقنيات المسرح الملحمي لتأكيد المخرج على مبدأ كسر الإيهام ومنها ، (الراوي ، الموسيقى التراثية ، الغناء ، والأزياء ، وتشكيل الفضاء) الذي خرج به من قاعة المسرح المعتادة لعروض مسرحية غايتها التسلية والمتعة فقط وإيجاد متلقي سلبي ، الى عرض مسرحي غايته جعل المتلقي واعي ومفكر بما يحدث على المسرح.

٤. العرض المسرحي يتضمن عشرة مقامات (مشاهد) تكاد تكون منفصلة في الظاهر ولكنها متصلة بهدف أعلى أراد (المخرج) أن لا يقع المتفرج في زاوية الاندماج مسرحياً مع العرض ، وكذلك أراد من هذه العملية أن يذكر المشاهد بأمر آخر ذو أهمية إلا وهو أن هذه المشاهد المنفصلة ترتبط بعضها بالبعض بهدف أعلى. كالقضايا التي يعيشها المواطن العربي فمحاولة إشغاله بقضايا منفصلة بعضها عن بعض لكن لو تأمل فيها الإنسان العربي وفكر يراها متصلة بعضها ببعض آخر ، مثلاً كظاهرة تشظي الحدث الرئيس إلى أحداث فرعية ، ففي هذه المسرحية يكون إشغال الناس بالجوع والفقر والبحث عن لقمة العيش ما هي إلا وسيلة يستخدمها الأمير لإبعاد المنتفضين عن المطالبة بحقوقهم الاجتماعية بحيث يصبح الإنسان عاجز عن التفكير بحقوقه في حياة كريمة في استقلال عن التدخلات الخارجية التي تجلب على الوطن والمواطن ويلات عديدة منها التبعية للطرف الذي يكون أقوى وقادر على التأثير على مصائر الناس والتحكم بهم اقتصادياً وسياسياً واجتماعياً وثقافياً ، وبالتالي تكون خيرات البلد ومقدراته بيد القوى المتحكمة وهو ما شارت إليه المسرحية بالتدخل الخارجي للروم على حدود البلاد الإسلامية آنذاك.

٥. استخدم مفردات تراثية من ملابس وموسيقى وتحويل المكان المسرحي إلى مكان تراثي هو التذكير بالأصالة والماضي الأصيل الذي بدأ ينسحب من الحياة الاجتماعية لصالح حياة جديدة أكثر تعقيداً وتغريباً عما كانت عليه الحياة في الماضي وهي جزء من محاولة سلب الخصوصية الاجتماعية للمواطن العراقي من أجل دمجه في الحضارة الغربية الجديدة بكل تفاصيلها ابتداءاً من الملبس وانتهاءً بالابتعاد عن القيم الوطنية والإنسانية الخاصة بهذا الشعب ، وهذا ما أراد المخرج أن يشير إليه بالأجواء البغدادية التي ادخل المتفرج بها أثناء عرض

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

(مقامات أبي الورد) , وهي جزء من التنبيه اتجاه مخاطر عولمة الشرق والخصوصيات في البلدان الشرقية لصالح القيم والحضارة الغربية ، أي لصالح الخطاب الذي أتى به الاستعمار وهو تمثيل الشرق وربطه بمركز الحضارة العالمية.

ثالثاً:- فاعلية الخطاب النقيض في مسرحية (الخان)للمخرج سامي عبد الحميد.

يعد المخرج (سامي عبد الحميد) من المخرجين الذين تعددت لديه الأساليب الإخراجية ، حيث لا يقف على أسلوبه مسرحي واحد لذلك اخرج عدد من المسرحيات ذات التوجهات النصية المختلفة ومنها (تاجر البندقية) و (انتيجونا) و (الحيوانات الزجاجية) و (ملحمة كلكامش) وغيرها من الأعمال المسرحية. فهو كان ميال ذو"نزوع نحو التجريب حيث إن هذا الاتجاه يقف على الضد من الثبات على أسلوب واحد ، إلى جانب التجديد الذي يعني الابتكار والإبداع ، وهكذا فقد أتسع أفق تجاربه اتساعاً واضحاً"(٣٦)، مما جعله من المخرجين الطليعيين في المسرح العراقي. لقد تميز سامي عبد الحميد في التعامل وبانتقائية في اختيار نصوص مسرحية تتلاءم مع تجاربه المسرحية التي يريد أن يقدمها إلى الجمهور فهو كان يعمل على التدخل في النص المسرحي ويصل إلى درجة"تحوير النص المسرحي أكثر من مرة وان يعمل كما يقول : (على القيام بما يشبه المونتاج لأغلب النصوص المسرحية التي أخرجتها ، وهو أحد المؤشرات المهمة لأسلوبي الإخراجي ، حيث إنني بذلك أحاول تطويع النص المتطلبات الخشبة وفقاً لرؤيتي الخاصة التي قد تختلف بقليل أو كثير عن رؤية المؤلف"(٣٧). لقد تعامل (سامي عبد الحميد) مع نصوص مسرحية مختلفة عالمية وعربية وعراقية ، وفي النصوص العراقية تنوعت تجربته بين التاريخي القديم (ملحمة كلكامش) و (الليالي السومرية) وبين الشعبي المعاصر (كما في مسرحيات يوسف العاني (تؤمر بيك) و (إيراد ومصرف) و (الخان). ونص الخان الذي يعد من النصوص المهمة في تجربتي المؤلف (يوسف العاني) والمخرج (سامي عبد الحميد) كون هذا النص له مدلولات وطنية ارتبطت بأحداث من تاريخ العراق الحديث ، ألا وهي انتفاضة (رشيد عالي الكيلاني) وزملاءه ضد الحكم الملكي التابع للسيطرة الاستعمارية ، وهذا ما جعل لبريطانيا تتدخل بقوتها العسكرية لإنهاء الانتفاضة في عام ١٩٤٥ ، حيث أراد المؤلف لنص الخان أن يكون ذاكرة عراقية حية فهو قصد بـ"خانه أن يكون مجتمعاً كاملاً يؤرخ لهذه الفترة كمادة درامية انتزعها من ذكرياته وانطباعاته عن تلك السنوات ومن الوثائق التاريخية التي سجلها المؤرخون ، من خلال رؤيته لمجمل تلك الأحداث والشخصيات والمواقف وصياغتها صياغة درامية فيها المؤشر الواضح للمستقبل"(٣٨). يسجل (العاني) في الخان مذكرات تلك الفترة من خلال شخصية (سليم) الذي يأرشف لتلك الفترة ، حيث إن الصراع في هذه المسرحية يترتب على أساس الربط بين الأحداث الداخلية بسكان الخان وبين الأحداث السياسية في العراق ، لذا عمل (العاني) على بناء صورة درامية حاول أن يزاوج بين ما هو درامي وبين ما هو واقعي من خلال عملية ربط الشخصيات برموز أعمق ومثال ذلك ما يشير إليه الناقد (ياسين النصير) في كتابه (بقعة ضوء بقعة ظل) إذ يقول :"عندما لا يستطيع – جاسم – قتل الحية ويقطع ذيلها وتختفي داخل الخان ، نجد هروب الوصي واختفاءه خارج الخان في مقابل ذلك يعلن – سليم – رغبته بالزواج من – أميرة – داخل الخان ، وعندما تسقط الوزارة ، يرسب – سليم – في الامتحان ، وعندما يعاد تشكيل الوزارة يزداد حماس صاحب الخان وتسلطه... وعندما تلدغ الحية العامل (عباس) داخل الخان ، يعود الوصي من جديد بعد هروبه"(٣٩). أما في إخراج المسرحية الخان ، فقد

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

عمل (سامي عبد الحميد) على التركيز في آلية نقل الأحداث إلى المسرح بطريقة يستطيع بها المتلقي التواصل مع الأحداث من خلال الربط بين الأحداث الدرامية على المسرح وبين تلك الفترة التاريخية المهمة في تاريخ العراق، حيث اعتمد المخرج على عنصر"تبسيط الفعل وتوضيحه من خلال دلالات الحوار فكانت جمله تصل إلى المتفرج وهي تحمل شحنة من الإيحاءات والرموز ، وقد طور بذلك رموز المؤلف الأساسية فجعل راضي راضياً بكل ما يجري في الخان ومعارضاً لأي تغير فيه ، وقدوري مؤمناً بالقدر الذي يحوله من مدمن إلى متزن عاقل ، وسليم الطوية والفكر ومنبر إشارة للأفكار النيرة ، وصلاح مؤمناً بالإصلاح والنظام، وجاسم معادلاً للحس الشعبي الواعي ، وحبيب مثالاً للإنسان الأمي الساذج... الخ وقد أوصل المخرج ملامح هذه الشخوص من خلال التقابل الإيحائي بين ما يحدث خارج الخان وما يحدث داخله"(٤٠). لقد عمل سامي عبد الحميد إلى توظيف عامل مهم في تحقيق تواصل مسرحي مع الجمهور من خلال أحداث المسرحية ألا وهو إسقاط الجدار الرابع من خلال عملية إدخال الجمهور إلى خشبة المسرح وكذلك عمل على توزيع الخشبة بشكل دقيقاً إلى"يمين ويسار ووسط فقد جعل جزء من الخشبة ممتداً داخل الصالة حيث أجرى عليه الأحداث الأكثر التصاقاً بحياة الشعب (انهيار حميد ، تحسس جاسم للأخطار ، دخول وخروج سليم ومنير إلى الخان) يمين المسرح لصاحب الخان وحاشيته ، بينما توزعت يسار المسرح شخصيات شعبية ممن انسحقوا بفعل الأحداث"(٤١). كما عمل (المخرج سامي عبد الحميد) من خلال رؤيته الإخراجية لمسرحية (الخان) على توظيف عدد من العناصر المسرحية التي كشفت الخطاب الكولونيالي من خلال صياغة فاعلية خطاب نقيض له يركز فيه المخرج على أهم أفعال الخطاب الأول وكما يأتي :

١. إن اختيار نص (الخان) ليوسف العاني من قبل سامي عبد الحميد وتركيزه على موضوع عراقي معاصر أراد من خلاله أن يضع علاقة مهمة للدور الذي لعبه الاستعمار البريطاني في إضعاف حركة الممانع الشعبية اتجاه ما كان يحدث فترة الحرب العالمية الثانية من قبل بريطانيا واستغلال العراق كساحة نفوذ لها من خلال حكومات تنفذ ما يطلب منها وخاصة في الاتفاقية التي تمت بين بغداد ولندن ، وقمع الحركة الاحتجاجية المطالبة باستقلال العراق بشكل كامل وليس تابع لنظام استعماري مارس ادوار غير نظيفة اتجاه الشعب العراقي.

٢. استخدم سامي عبد الحميد مجموعة من العناصر المسرحية في الربط بين صورة الخان وبين أحداث العراق عام ١٩٤١-١٩٤٥ من خلال بث شحنة إيحائية للمتلقي للإيحاء بما يحدث في تلك الفترة من تاريخ العراق.

٣. محاولة كسر الجدار الرابع ومشاركة الجمهور بالأحداث بشكل مباشرة هو لجعل المتلقي، الذي قدمت له المسرحية بعد ثلاثين سنة من وقوع أحداث انتفاضة عام ١٩٤٥، يركز بالواقع العراقي في تلك الأحداث وما كان من دور للدول الاستعمارية في التأثير على الحكم العراق وتغيير مساراته نحو التبعية إلى الغرب.

٤. استخدم الأسلوب الشعبي والتبسيط في إيصال الأحداث إلى المتلقي وبشخصيات قريبة من الواقع المعاش أراد من خلالها المخرج أن يحقق أكبر قدر من الالتحام مع الجمهور العراقي وإيصال الهدف المرجو من المسرحية.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

٥. أراد المخرج أن يأرشف من خلال عرض مسرحية (الخان) لفترة من تاريخ العراق على خشبة المسرح لتكون شاهداً حياً على تلك الفترة وعلى الأدوار التي كانت تمارس من قبل السلطة وأعوانها وميلها إلى الانقياد للخطاب الكولونيالي الذي يجعل من الآخر العربي تابعاً للغرب وبين المد الوطني الشعبي الرافض لتلك التبعية وبالتالي فان تقديم عرض تلك الواقعة يمثل إعادة بث الروح فيها من جديد لتبقى شاهد عيان على ما حدث وتحذر مما يحدث في المستقبل.

الفصل الرابع : النتائج ومناقشتها

النتائج //

١. استخدم المخرج العراقي الخطاب النقيض كجزء من رؤيته الإخراجية في مناهضة الخطاب الكولونيالي ، وذلك محاولة منه لكشفه وفضحه وبالتالي المساهمة في تفكيك الخطاب الكولونيالي في الساحة الثقافية في العراق.

٢. لا تقتصر فاعلية الخطاب النقيض في عروض المسرح العراقي ، على مفصل من مفاصل الحياة العراقية ، بل هو يشمل أغلب المفاصل المتمثلة بالجانب (الثقافي والاجتماعي والسياسي والديني) وغيرها.

٣. ان فاعلية الخطاب النقيض في المسرح العراقي لم تركز الضوء على قضايا داخلية فقط تهم المواطن العراقي في الداخل المحلي ، بل ان الخطاب النقيض بفاعليته تجاوز حدود الملية واصبح شريك في الهم العربي ايضاً ، من خلال تناول القضايا التي تهم الامة العربية ،ومنها القضية الفلسطينية .

٤. تتنوع الرؤية الإخراجية والوسائل والأساليب كشف الخطاب الكولونيالي في عروض المسرح العراقي في إيجاد خطاب نقيض يعمل وفقه المخرج لكشف ما هو مستور من الخطاب الكولونيالي على الساحة الثقافية العراقية والغربية .

٥. يقع المخرج العراقي بسبب تسليطه الضوء على الخطاب المهيمن الغربي في العراق بالمباشرة في طرح القضايا التي تؤثر على الشعب العراقي وثقافته وبنيته الاجتماعية.

٦. يسعى المخرج العراقي أن يفضح ويفكك الخطاب الكولونيالي المهيمن بأكمله في العراق ؛ الا أن الأخير يمتلك أهداف مختلفة بعضها يمكن كشفه والآخر يكون خارج الرؤية المباشرة للمخرج العراقي وذلك بسبب عدم وضوح كل ملامح الخطاب الكولونيالي وأهدافه في العراق.

الاستنتاجات //

تعد فاعلية الخطاب النقيض في المسرح العراقي ، ظاهرة مهمة لا يمكن التعامل معها بشكل منفصل عن ظاهرة المسرح المقاوم لكل اشكال السيطرة ، مما يضاف الى مجال دراسة المسرح عاملاً مهما يستطيع من خلاله العاملين في هذا المجال الى تأسيس قاعدة علمية في انتاج عروض مسرحية هدفها كشف الظواهر المسيطرة والمهيمنة ثقافياً في الساحة العراقية ، وتوضيحها من اجل كشفها وتبيان مدى خطورتها في المجال الثقافي والسياسي والاجتماعي والاقتصادي على العراق .

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

المقترحات //

يقترح الباحث بدراسة الظاهرة الخطابات الثقافية المهيمنة في العراق وآثارها على الشعب العراقي ثقافياً ، من أجل تأسيس خطاب مسرحي نقيضاً يمتلك فاعلية ، يعمل من خلالها المهتم بالفعل الثقافي على تفكيك الخطاب المهيمن ادائياً وبشكل أوسع في العراق.

التوصيات //

يوصي الباحث بدراسة فاعلية الخطاب النقيض في نصوص المسرح العراقي وذلك من اجل تحديد ملامحها ودراسة خطابها للاستفادة منها في عروض المسرح العراقي.

احالات البحث

١. الفيروزآبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط ، بيروت: دار الكتب العلمية ، ط٣، ٢٠٠٩، ص١٠٥٦.

٢. صليبا، جميل: المعجم الفلسفي ، المجلد الثاني ، بيروت: دار الكتاب اللبناني،١٩٧٩، ص١٣٦.

٣.اشكروف ، بيل ، جاريث جريفيث ، وهيلين تيفين : دراسات ما بعد الكولونيالية ، المفاهيم الرئيسية، ترجمة: أحمد الروبي، أيمن حلمي، عاطف عثمان ، القاهرة : المشروع القومي للترجمة ، ٢٠١٠، ص٥٤.

٤. المنجد في اللغة والأعلام ، الطبعة التاسعة والثلاثون ، بيروت ، دار المشرق ، ٢٠٠٢، ص١٨٦.

٥. الرويلي ، ميجان ، سعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ، ط٢٠٠٧ ،٥: ص١٥٥.

٦. آرون، بول ، دينيس سان . جاك . آلان قيلا: معجم المصطلحات الادبية ، ترجمة : الدكتور محمد حمود ، بيروت: مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ٢٠١٢، ص٤٧٧.

٧.علي ، عواد ، شفرات الجسد ، جدلية الحضور والغياب في المسرح ، عمان ، أزمنة للنشر والتوزيع ، ١٩٩٦ : ص١٥.

٨. المنجد في اللغو والاعلام ، نفسه ، ص٨٣٢.

٩. صليبا، جميل: المعجم الفلسفي ، المجلد الثاني ، المصدر السابق ، ص ٥٠٢.

* منها : النظرية الايديولوجية عند (التوسير) واللغة عند (جاك لاكان) ، والخطاب عند (ميشيل فوكو).[1]

١٠. اشكروف ، بيل ، جاريث جريفيث ، وهيلين تيفين : المصدر السابق ، ص٥٥.

١١. ماتلار، أرمان: التنوع الثقافي والعولمة ، تعريب: خليل احمد خليل، بيروت: دار الفارابي، ط١، ٢٠٠٨، ص٩٩.

١٢. تودوروف، تزفيتان: روح الانوار ، تعريب: حافظ قويعة ، تونس : دار محمد علي للنشر ، ط ١، ٢٠٠٧، ص٣٤.

** ناقد الخطاب الأستشراقي عربي من اصل فلسطيني عاش في الولايات المتحدة الامريكية ،له مؤلفات عديدة في مجال النقد ما بعد الكولونيالي منها (كتاب الاستشراق، كتاب الثقافة والامبريالية ، كتاب تغطية الاسلام)

*** غياتري جاكوافورتي سبيفاك ، الهندية الاصل الامريكية الجنسية من مؤلفاتها في مجال نقد ما بعد الكولونيالية كتاب (نقد العقل ما بعد الكولونيالي).

١٣.مفرح، جمال: المعرفة والقوة ، بيروت : الدار العربية للعلوم ناشرون ،ط١، ٢٠٠٩، ص٢٨.

١٤.اشكروف ، بيل ، جاريث جريفيث ، وهيلين تيفين : المصدر السابق، ص٢٦٥.

**** هومي ،ك، بابا : ناقد ذو اصول هندية واستاذ في الادب الانكليزي والفن في جامعة شيكاغو ، ومن مؤلفاته كتاب (موقع الثقافة).

١٥. بابا، ك، هومي: موقع الثقافة ، ترجمة ثائر ديب، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٦، ص٤٧.

١٦.اردش، سعد: المخرج في المسرح المعاصر، الكويت : عالم المعرفة ، ١٩٧٩،ص١٩٥

١٧. البكري ، وليد : موسوعة اعلام المسرح والمصطلحات المسرحية ، عمان: دار اسامة للنشر والتوزيع ،٢٠٠٣، ص٢٦٨.

١٨.اردش ، سعد :المصدر السابق، ص٢٠٥.

١٩.نفسه : ٢٠٥،٢٠٦.

٢٠.محفوظ ، عصام : مسرح القرن العشرين (المؤلفون) ،ج١، بيروت ، دار الفارابي ، ٢٠٠٢ : ص١٠٤.

٢١. سرحان ، سمير : تجارب جديدة في الفن المسرحي ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ب ، ت، ص١١١.

٢٢. ينظر: جيلبرت ، هيلين وجوان توميكينز ، الدراما ما بعد الكولونيالية ، النظرية والممارسة ، ترجمة ك سامح فكري ، القاهرة ، مطابع المجلس الأعلى للآثار ، ٢٠٠٠. ص٣٩،ص٤٠.

٢٣. ينظر: جيلبرت ، هيلين وجوان توميكينز، المصدر السابق ، ص٣٧٥ص٤٠٣.

٢٤. ينظر: واثيونغو، نغوجي: تصفية استعمار العقل، ترجمة: سعدي يوسف، دمشق: دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر،٢٠١١،ص٨٣ص٨٦.

٢٥.ينظر: اردش ، سعد :المصدر السابق،ص٣٤٧.

٢٦.نسيم، محمود: المسرح العربي والبحث عن الشكل (قراءة للعقل التنظيري) ، القاهرة: مجلة فصول للنقد الادبي، المجلد الرابع عشر ، العدد الاول ، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥، ص٧٢.

٢٧.عباس ، علي مزاحم : عباس ، علي مزاحم : لا تسدلوا الستار ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٥: ص١٢٦.

٢٨.ينظر : عطية ، احمد سلمان : الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي ، بغداد ، مؤسسة دار الصادق الثقافية ، عمان ، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠١٢ ،ص٢١١،٢١٤.

٢٩.ينظر : عطية ، احمد سلمان : المصدر السابق: ص٢١٦.

٣٠.نفسه: ص٢١٤.

٣١.اردش ، سعد : المصدر السابق: ص٣٦٩.

٣٢.سكران ، رياض موسى : مسرحة المسرح ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠١ : ص٨١.٨٢

٣٣.ينظر: سكران ، رياض موسى: المصدر السابق، ص٩٠.٩١.
٣٤.النصير ، ياسين : بقعة ضوء بقعة ظل ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٩ :ص٢٦.
٣٥.ينظر : سكران ، رياض موسى : المصدر السابق ، ص٩٣.
٣٦.حسين ، علي : المصدر السابق: ص١٦،١٧.
٣٧.حسين ، علي : المصدر السابق : ص١٩.
٣٨.نفسه ص٥٣.
٣٩.النصير ، ياسين : المصدر السابق : ص١٨.
٤٠.النصير ، ياسين ، المصدر السابق، ص٢٠.
٤١.حسين ، علي ، : المصدر السابق : ص٥٥

المصادر

١.اردش، سعد: المخرج في المسرح المعاصر، الكويت : عالم المعرفة ، ١٩٧٩.
٢.آرون، بول ، دينيس سان .جاك .آلان قيلا: معجم المصطلحات الادبية ، ترجمة : الدكتور محمد حمود ، بيروت: مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ٢٠١٢.
٣.اشكروف ، بيل ، جاريث جريفيث ، وهيلين تيفين : دراسات ما بعد الكولونيالية ، المفاهيم الرئيسية، ترجمة: أحمد الروبي، أيمن حلمي، عاطف عثمان ، القاهرة : المشروع القومي للترجمة ، ٢٠١٠.
٤.بابا، ك، هومي: موقع الثقافة ، ترجمة ثائر ديب، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٦.
٥.البكري ، وليد : موسوعة اعلام المسرح والمصطلحات المسرحية ، عمان: دار اسامة للنشر والتوزيع ،٢٠٠٣.
٦.تودوروف، تزفيتان: روح الانوار ، تعريب: حافظ قويعة ، تونس : دار محمد علي للنشر ، ط ١، ٢٠٠٧.
٧.جيلبرت ، هيلين وجوان توميكينز ، الدراما ما بعد الكولونيالية ، النظرية والممارسة ، ترجمة ك سامح فكري ، القاهرة ، مطابع المجلس الأعلى للآثار ، ٢٠٠٠.
٨.الرويلي ، ميجان ، سعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ، ط٢٠٠٧.
٩.سرحان ، سمير : تجارب جديدة في الفن المسرحي ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ب ، ت.
١٠.سكران ، رياض موسى : مسرحة المسرح ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠١ .
١١.صليبا، جميل: المعجم الفلسفي ، المجلد الثاني ، بيروت: دار الكتاب اللبناني،١٩٧٩.
١٢.عباس ، علي مزاحم : عباس ، علي مزاحم : لا تسدلوا الستار ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٥.
١٣.عطية ، احمد سلمان : الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي ، بغداد ، مؤسسة دار الصادق الثقافية ، عمان ، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠١٢ .
١٤.علي ، عواد ، شفرات الجسد ، جدلية الحضور والغياب في المسرح ، عمان ، أزمنة للنشر والتوزيع ، ١٩٩٦.
١٥.الفيروزآبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط ، بيروت: دار الكتب العلمية ، ط٣، ٢٠٠٩.
١٦.ماتلار، أرمان: التنوع الثقافي والعولمة ، تعريب: خليل احمد خليل، بيروت: دار الفارابي، ط١، ٢٠٠٨.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

١٧.محفوظ ، عصام : مسرح القرن العشرين (المؤلفون) ،ج١، بيروت ، دار الفارابي ، ٢٠٠٢.
١٨.مفرح، جمال: المعرفة والقوة ، بيروت : الدار العربية للعلوم ناشرون ،ط١، ٢٠٠٩.
١٩.المنجد في اللغة والأعلام ، الطبعة التاسعة والثلاثون ، بيروت ، دار المشرق ، ٢٠٠٢.
٢٠.النصير ، ياسين : بقعة ضوء بقعة ظل ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٩ .
٢١. واثيونغو، نغوجي: تصفية استعمار العقل، ترجمة: سعدي يوسف، دمشق: دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر،٢٠١١.

المجلات

١.نسيم، محمود: المسرح العربي والبحث عن الشكل (قراءة للعقل التنظيري) ، القاهرة: مجلة فصول للنقد الادبي، المجلد الرابع عشر ، العدد الاول ، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥.

ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303 مجلة فنون البصرة – العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢

Contrasting discourse in the colonial perspective and its effectiveness In the Iraqi Dramatic performance (selected models)

By: Hasnain Abdul Wahab Abdul Zahra
University Of Basrah / College Of Finearts
Email : hassauien.a.zahra@uobasra.edu.iq
Orcid : https://orcid.org/0000-0003-0377-8486

Abstract

The effectiveness of the speech released by contrast dialectical left by studies post-colonial in the artistic and literary fields, which work their owners to disclose methods of dominant discourses, created by colonial eras in her speeches colonial cultures when peoples that occurred under colonialism, so the work of a group of students of the speech colonial , to find letters and contrary to anti-colonial speech in order to clarify the problems left behind by the cultural dominance of the peoples, and specifically in the work to erase the cultural features or marketing of Western ideas that do not fit in with people's lives, Including Arab nations, including Iraq from nations that have been colonization has appeared in the art scene number of theatrical performances, which discussed the cultural threat left by colonialism on the Iraqi cultural scene and affects the cultural and intellectual aspects of the Iraqi citizen, so this paper presents an attempt to study these offers in light of the speech and its effectiveness in contrast to the dominant discourses revealed.

Key Words : colonial ,