اتجاهات الكتابة الأدبية المعاصرة ... ما بعد الكولونيالية أنموذجا
دراسة نقدية تطبيقية

د. سارة خالد بولند*

المستخلص

يعد مصطلح ما بعد الحداثة واحداً من أكثر المصطلحات التباساً وإثارة حيث اختلف حوله نقاد ودارسوا ما بعد الحداثة، كما يشير مصطلح ما بعد الخطاب النقدي الكولونيالي إلى فترة زمنية / تاريخية (مرحلة الكولونيالية ومرحلة ما بعد الكولونيالية - التحرر والاستقلال)، فالأدب والنقد الذي كتب بتأثير من الوضع الذي خلفته الانبريالية، هو أدب ونقد ما بعد الكولونيالية، ومن هذا المنطلق نطرح إشكالية هذا الخطاب النقدي ما بعد الكولونيالي الذي يتعامل مع الذاكرة والهوية، وما هي العلاقة بينهما مع التركيز على مسرحية سعد الله ونوس (الاغتصاب) بوصفها نموذجاً لنقد ما بعد الكولونيالية.

الكلمات المفتاحية :- ما بعد الحداثة- الكولونيالية - ما بعد الكولونيالية- الخطاب النقدي.

Contemporary Literary Writing Trends..Post-Colonialism as a model
An applied Critical Study

Dr.Sarah Khaled Poland

Abstract

The concept of post modernism، one of the most ambiguous & exciting terms in the postmodern period، the term post modernism، which has been disagreed by critics & postmodern scholars.

The term postcolonial critical discourse refers to a temporal – historical transition (colonial period) ، postcolonial period – liberation & independence ، literature & criticism produced under the influence of the situation created by imperialism are literature & postcolonial criticism ، from this arises the problem of the postcolonial critical discourse that deals with memory & identity & relationship between them ، focusing on Saadallah Wannous text " Rape " as a model of post colonialism criticism.

Keywords:- post modernism- colonialism- post –colonialism- critical discourse.

مقدمة

إن الحديث عن الكتابة المسرحية في مرحلة الحداثة تعني أننا تخطينا ما حدث في المجتمع الإنساني من حروب وتحولات في مرحلة العصور الوسطى وعصر النهضة، بل وصولاً إلى العصر الحديث حيث ظهرت دوافع للمبدعين والمفكرين بضرورة تخطي ما فرضته العصور السابقة من أفكار لم تعد تتمشى مع ما حدث بالمجتمعات الإنسانية، لذا ظهر مصطلح الحداثة في الفكر الفلسفي وانتقل بطبيعة الحال إلى الفنون بكافة أنواعها، يقصد بمصطلح الحداثة (Modernism) السعي وراء جمال الميول المؤقتة لدمجها لأغراض فنية مع ما هو أبدى، هذا ما قاله (شارل بودلير 1863) وفي هذا الصدد يرى (ديفيد هارفي) أن " الحداثة حركة تجديدية في حقول الإنتاج والأفكار وأنماط الحياة والحكم والفن خرجت على جمود سنوات العصور الوسطى

◆ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - دولة الكويت

الطويلة، وعليه فهي تلحق عموماً الحقبة التي تلت الخروج من العصر الوسيط، أي منذ القرن السادس عشر "[1].

وعليه يتم دراسة الحداثة وما بعدها من جهة النشأة والتشكل وظهور الشخصيات والأسماء والمدارس من ناحية ومن منطلق سير الاتجاهات والتيارات المتصارعة والمفاهيم المبتكرة والأفكار المطورة من ناحية أخرى، ولقد وضع مؤرخو الأفكار مفهوم الحداثة في " مواجهة مفهوم الماضي التراثي أو التقاليد الموروثة وأشاروا به إلى نمط من التحضير النوعي الذي يعكس نظرة معرفية جديدة إلى الكون وتصور قيمي مختلف للذات "[2]، بيد أن تجربة الحداثة طرحت نفسها على أنها تمثل ثقافة متجانسة تتضمن روافد متنوعة وعناصر متعددة وربطت انطلاقتها بتغيير في الذهنيات وقامت بتوسيع الجغرافيا السياسية الغربية وإنتاج تاريخا غامضا حول بدايتها، ولم تعد مجرد مفهوم، بل تشير بطريقة تأويلية إلى أبعاد الوضع البشري في الأزمنة الحديثة.

يضيف محمد سبيلا إلى تعريف الحداثة قوله " إن عصر الحداثة يحيا بدلالة المستقبل وينفتح على الجديد الآتي، وبالتالي لم يعد يستمد قيمته ومعياريته من عصور ماضية، بل يستمد معياريته من ذاته "[3]، وعليه فإن الحداثة تنظر إلى تحقيق وجودها نحو المستقبل وتضع أهدافها على الجديد الذي يقدمه المستقبل، وبالتالي لم تعد المعايير والقواعد السابقة المستمدة من الماضي هي مكوناته وسماته، بل أصبحت الذات منطلقا للأعمال، كما أنها لم تهمل العقل، ويضيف سبيلا عن الحداثة قوله أنها " خضعت لسمات أساسية يمكن ترتيبها من حيث الأهمية إلى: التقنية، العلم الرياض ، ارتباط الفن بعلم الجمال، ظهور الثقافة وأقوال المعاني القدسية الكبرى"[4].

وتأسيساً على ما سبق فإن مفهوم الحداثة ومبادئها الأساسية أصبحت تقوم على العقلانية والتنوير والتقدم الاجتماعي، ومبدأ الإنتاج وأفكار الخلق والعمل والعقل أصبحت كل هذه المعاني لصيقة بالحداثة، وفي هذا يضيف (آلان تورين Alain Touraine) إلى ما سبق قوله " لا تقوم الحداثة على مبدأ وحيد، ولا على مجرد تحطيم العقبات التي تقف في وجه سيادة العقل، إنما هي نتيجة للحوار بين العقل والذات، بدون العقل تنغلق الذات في هوس هويتها، وبدون الذات يصير العقل أداة للقوة "[5]، وبذلك يؤكد التعريف السابق على صفة الامتزاج التي تجمع بين الذات والعقل وهو ما اتضح في الأعمال الفنية والأدبية التي ظهرت في ظل الحداثة.

عاشت الإبداعات الإنسانية طوال رحلتها وصولا إلى القرن السادس عشر رحلة من الجمود والتوقف عند المعايير والقوانين التي حالت بين هذه الإبداعات وبين التطور حيث تقوقعت في دهاليز العالم المقدس، ولم تسعى للجديد وهو ما وصفه (آلان تورين) بقوله " مزقت الحداثة العالم المقدس الذي كان إلهيا وطبيعيا في آن واحد، وكان مخلوقا وشفافا أمام العقل، واطاحت الحداثة به حدة عالم خلقته الإرادة الإلهية أو العقل أو التاريخ وحلت محله العقلنة وتجديد الذات "[6]، وبذلك فقد راجعت الحداثة معطيات الحضارات السابقة وثارت على هذا الجمود، بل وارتأت أن عدم إشراك الذات مع العقل في جل مناحي الوجود أمرا يجانبه الصواب، لذا نادت

---

[1] ديفيد هارفي: ما بعد الحداثة، بحث في أصول التغيير الثقافي، ترجمة محمد شيا، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2005، ص 418

[2] زهير الخويلدي: هاجس الحداثة ومأزق ما بعد الحداثة ورقمنة التحديث، مجلة النبأ، إبريل، 2019.

[3] محمد سبيلا: الحداثة وما بعد الحداثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص 12.

[4] المرجع السابق، ص54.

[5] آلان تورين: نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، الدار البيضاء، 1997، ص 25.

[6] نقد الحداثة، مرجع سبق ذكره، ص 22.

الحداثة أيضاً وأعلنت صراحة أنه " لا حداثة بلا ترشيد، بلا تشكل للذات في العالم، ذاتاً تشعر أنها مسؤولة أمام نفسها وأمام المجتمع "[7].

وعليه قامت الحداثة على مبدأ الذاتية والفردانية، وركزت على مركزية الإنسان وصولاً إلى الأنا الحرة والعقلانية، وبذلك فإن الحداثة في معناها العام هي أقرب إلى خلاصة ما قاله (آلان تورين) من كونها " مجرد تغيير أو تتابع أحداث، إنها انتشار لمنتجات النشاط العقلي، العلمية والتكنولوجية والإدارية، فهي تتضمن عملية التمييز المتنامي لعديد من بين قطاعات الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والحياة العائلية والدين والفن على وجه الخصوص"[8].

المبحث الأول: الكتابة في مرحلة ما بعد الحداثة:

انتقلت ما بعد الحداثة من نقد الذات الأخلاقية والتطرق إلى الوعي الشقي ووهم اللغة ونقد العقل إلى تصدع الوعي وتفكيك الأسس وإذابة الذات وسيلان الوجود وإثم الحياة وتراجيديا التاريخ وعبثية الحقيقة، خاصة في أعقاب الحرب العالمية الثانية حيث برز في المجتمع " أسلوب حياة جديد للعيش قوامه الاستهلاك والتبذير، وهو ما دفع البعض إلى القول بأن الاستهلاك هو محرك المجتمع ما بعد الحداثي "[9]، لقد أنتجت الحركة التحديثية مجموعة من المكاسب والمزايا التي جعلت الإنسان يشعر بقيمته المضافة في مقابل الوضعية المأساوية الحرجة التي ظل يرزح عليها لمدة طويلة في الفترة القديمة والوسيطة والتي دفعته إلى فقدان إنسانيته والرضا بمرتبة دونية والحياة في وضع العبودية من أجل المحافظة على البقاء.

هكذا كان للحداثة وجهان: وجه مضيء يتمثل في الإيمان بالعقلنة في جميع مجالات الحياة والقيم الدنيوية والنزعة الفردانية والتقدم العلمي والتقني والحرية، ووجه مظلم يتجلى في البعد الاجتماعي والاقتصادي ويرتبط بالقمع الذي يمارسه العقل والاستغلال الذي ترتكبه الرأسمالية والقسوة التي تمارسها التقنية على الشعوب وإفراغها العالم من كل محتوى شعري واعتدائها الصارخ على النواة الرمزية للسرديات الثقافية أن انعكاسات موجات التحديث كانت كبيرة على المجتمعات وأن تأثيرات الحداثة على رؤية العالم وشكل الحياة كانت ملفتة ومثيرة وذلك لفرضها نماذج غير معهودة ونجاحها النسبي في احلال نظام متسلط جديد، لقد تحولت الحداثة إلى عقلانية أدائية مكنت الإنسان من التغول في أرجاء الكون واستباحة قوانين الطبيعة حيث أنتجت سيطرة الإنسان على الطبيعة بواسطة التصنيع سيطرة تقنية للإنسان الصانع على عالم البشر.

وعليه نستطيع القول أنه في أعقاب ما سلف كان من الطبيعي أن يعاصر حياة الإنسان " تفاقم وتنامي الأزمات، وتسارعت حدة التجديد، مما أفضى إلى قواعد جديدة قائمة على الخلط، فهي في الملابس مزيج من الأذواق، والموائد، والأطعمة العالمية، وخليط من الألبسة التي تتناغم فيها الخياطة الراقية بالفولكلور، وخليط من الموجات الغنائية (روك، جاز، بوب، بونك) "[10]، وهكذا يقابل المتلقي لفنون ما بعد الحداثة البصرية والسمعية والمقروءة هذا المزيج الذي يحدث بداية حالة من الالتباس والغموض في تلقي العمل، لكننا تدريجيا نتفهم ونتلقى العمل وفق ثقافتنا ومدى إلمامنا بها، وفي النهاية يتضح أن مسرح ما بعد الحداثة قد ضرب بعرض الحائط كل الثوابت والقوانين سواء الالهية والفنية، تخلص من وجود الإله وتخلص من المؤلف وتخلص من كل قوانين الفن وخاصة المسرح.

---

[7] المرجع السابق، ص 27.

8 المرجع السابق، ص 29.

9 الحداثة وما بعد الحداثة، مرجع سبق ذكره، ص 68.

10 الحداثة وما بعد الحداثة، مرجع سبق ذكره، ص 69.

ترى الباحثة تلك أن هذه التحولات الفكرية والفنية المسرحية المابعدية على النصوص يمتلك فوضاه بداخله تلك الفوضى التي تثير المشاعر وتعد بمثابة تنقلاتٍ معرفية داخل النصوص، وهو يحاول أن يرقى إلى تشكيل صورة الواقع نفسه الذي يعد مرتعا متعدد الاتجاهات وليس واقعا مغلقا ومرتبطا بحقيقته التي وجد فيها، وعليه أصبح النص والعرض المسرحي عموما يحتوي على أكثر من قصة واحدة في النص الواحد تعد مراكز لجزئيات متناثرة لا تلتحم ولا تكتمل، إنها شظايا وأحداث مبتورة، والنص يشير بداية إلى وجود عناصر تتداخل لتكون كولاجا متنافرا، لتكون الوحدة قد هدمت، وحل محلها التشظي.

إن الانفتاح والحرية في التعبير أحد أهم سمات ما بعد الحداثة التي عبرت عن المشاعر الإنسانية وحطمت القيود بين الثقافات والمجتمعات لتبنى فكرا ينسجم مع تطلعات الحاضر والمستقبل، لذلك " أكمل التيار ما بعد الحداثي النقد للنموذج العقلاني الذي بدأه فلاسفة وعلماءٍ أمثال (ماركس ونيتشه وفرويد)، فلا جدوى من الرجوع إلى الإنسان كفاعل ومحور، اعتقادا بأنه منفذ مباشر إلى حقيقة الأشياء ورمز اليقين، والحقيقة المطابقة ينبغي إذن تقويض العقل، وتكسير النظام لأن النظام على حد (رولان بارت) عدو الإنسان وعليه أصبحت الذات حكاية خرافية، وتم إلغاء الذات الموحدة، لأنها حكاية خرافية لا أساس لها من الصحة لأنها حرة واستهلاكية ومبعثرة وفصامية "[11].

وعلى ذلك تجلت فنون ما بعد الحداثة لتؤكد على سمات التعددية والاشتقاقية وتوافقها مع التجربة اليومية الحياتية، وهكذا اخترق مبدعو ما بعد الحداثة " المكان والزمان بالسفر وزيارة المتاحف، وقراءة الكتب وفي الفن بسماع الأسطوانات، والشرائط التي تجعلهم حساسين لأعمال فنية قريبة منهم، أو بعيدة عنهم بقرون أو بمئات الكيلومترات "[12]، ومما يبق نستطيع القول أن فن ما بعد الحداثة يرفض أن يضع الإنسان أمام العالم، لأن في ذلك تقييد للإنسان، فلا ينبغي أن يعاد إنتاجه في قوالب وأشكال منتمية إلى فروع معينة، إنما يجب عقد صلة بين الفنانين فيما بينهم، وهكذا بين فنونه، وهي الصلة التي تسهم في وضع الإنسان في العالم بلا مسافة ولا قيود.

أثار فن ما بعد الحداثة جزئية مهمة للنص المسرحي تمثلت في عنصري التشظي والتهجين المعاكسين لعنصر النقاء، وهما السمتين المميزتين لهذا الفن الذي احتضن الثقافة الاصطناعية الجامعة لواقع ما بعد الحداثة، من شظايا مجتمع استهلاكي يرفض النماذج البالية، من ناحية ثانية برفض الفن ما بعد الحداثي الأشكال، لذلك " يسعى إلى تفكيك أو تقويض كل ما هو ثابت في ذلك المجتمع ثم تنحيته أو محوه تماما "[13]، ترى الباحثة أن سمة التقويض والهدم المستقاة من التفكيكية وكذلك سمة التشظي سيرد في كثير من محطات التنظير والتحليل لنصوص ما بعد الحداثة وترى أن النص المتشظي يدل على كتابة إبداعية واعية لذاتها وعلى تقنية جمالية متداولة بين المبدعين، وهذا بخلاف النص المقطع (غير المكتمل) وهو يدل على جملة الأسباب المؤدية إما إلى عدم اتمام النصر (مثال الأعمال المنشورة بعد وفاة صاحبها) أو عدم استكمال النص (نقصد بها الأعمال التي فقد جزء منها أو أصابها).

تميز نص ما بعد الحداثة بتعدد تفسيراته أي أن النص يعمل بين طياته الكثير من الشفرات ويبعث من خلال إشارات ورموز للمتلقي والذي يفسرها كلا وفق ثقافته فيخرج المتلقي وهو يحمل أكثر من معنى للعرض المسرحي ويرى (بول شاؤول) " إن المؤلف صار كل من يقرأ النص وعلى هذا فالنص بتلك الرؤية يبعث من جديد عند كل قارئ جديد له والنص

---

11 ثيري ايجلتون: أوهام ما بعد الحداثة، ترجمة ثائر ديب، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، 2000، ص 236.

12 آلان تورين: نقد الحداثة، مرجع سبق ذكره، ص 252.

13 عباس أمير: العمل الأدبي من المعنى إلى الشكل، دار الفكر، دمشق، 2005، ص 78.

أصبح بناء سردي مفتقد لنقطة بداية ونهاية، كما رفض فكرة الشخصية المتكاملة من أجل التأكيد على الذات المتهدمة المجردة من الصفات الإنسانية "[14]".

ومع انهيار الحدود الحداثية يستخدم المسرح بعد الحداثي[15] بالجماعية والتعددية في أسلوب تناول العملية المسرحية ككل، وقد انعكس هذا في مختلف أساليب تناول العرض المسرحي علاوة على وجود ممارسة أخرى هامة في المسرح بعد الحداثي هي الاستخدام بين النص (intertextuality) وما يسميه (فريدريك جيمسون) (ثقافة المقطع) حيث يمكن استخدام عدة نصوص للتعليق على بعضها البعض، كما في حالة عرض (روميو وجولييت) حيث تنتهي المسرحية بمولونوج يؤديه (بوك) من مسرحية (حلة ليلة صيف) وعرض ل.س.د لفرقة (ووستر جروب) التي استخدمت فيه مسرحية (البوتقة) (لآرثر ميلر) للتعليق على الأحداث.

بعد نهاية الحرب العالمية الثانية يبدأ عصر ما بعد الحداثة في الغرب (على وفق بعض الآراء لمفكرين)، ومثلما تغير حال المجتمعات الغربية بعد أن خاضت حربين عالميتين متجهة نحو الاستقرار والنمو بدأت أفكار ما بعد الحداثة بالظهور بالضد من أفكار عصر الحداثة التي شغلت النصف الأول من القرن العشرين، فقد بدأ عصر الوفرة والاستهلاك والشركات العابرة للقارات والفضاء الرقمي والعولمة والديمقراطية والليبرالية وترسخت التيارات البنيوية في كل الحقول المعرفية وتلتها ما بعد البنيوية من تفكيكية وسيميائية وتأويلية، وهكذا ظهرت ثقافة جديدة وظهر إبداع جديد كذلك في الفنون والآداب.

أما في المسرح فقد سادت نصوصاً وعروضاً وتقنيات، مجموعة من القيم الجديدة التي فتحت الحدود بين الفنون والثقافات المتجاورة وغابت القوالب النموذجية بين الأجناس وتهاوت الحدود والفواصل، وتداخلت الأساطير والخرافات مع الواقع وتماهي الوعي مع اللاوعي وظهرت الرموز الخفية للإنسان وتمزقت مركزية البطل والحضارة الواحدة والفحولة والذكورة والسلطة ليتمرأ كل ذلك السيل من الأشياء في النص والعرض المسرحي، أما في عالمنا العربي فقد تجلت أشكال ما بعد الحداثة في المسرح في بعض النصوص والأعمال رغم هيمنة منجزات الحداثة والكلاسيكية واختلاطها بها وعدم التخلي عنها[16].

إن نص ما بعد الحداثة المسرحي يعد (نصا مفتوحا[17]) وهو يتسم بطابع التعدد والتنوع ويشهد على بلاغة متعددة تفتقد لكل شكل أو هيأة محددة، وهذا المتمركز الجديد شمل أيضا كل مفاصل اللغة والأدب والفنون الأخرى، إلا إن المسرح قد انماز بغياب القولبة التي عهدها في زمن الحداثة، وكما هو معروف عن المسرح بناءا على احتوائه الفنون جميعها سواء أكان نصا أو عرضا فضلا عن تعاضده - أي المسرح - مع الآداب بكافة تنوعاتها في إنتاج تلك النصوص فإنه لا يمكن له أن يميط اللثام عن تيار فكري حديث لأن ذلك سيكون عكس طبيعته (مسايرة الحياة والتعبير عنها) منذ أن بدأ وحتى اليوم، فالمسرح يتلاحم مع كل الطروحات الفكرية الجديدة على اختلافها.

تأسس النص المسرحي غير الحداثي على مبدأ السيادة على مجمل العملية المسرحية بمختلف عناصرها بحيث لم يكن دور المخرج أكثر من إدارة إيصاله إلى المتلقي، ولم يكن الممثل أكثر من قارئ لدوره، والخشبة مجرد مكان لإلقائه، فتصبح كل تلك المهمات مسخرة من أجل تجسيد النص الدرامي، ونتيجة ذلك أصبح النص المسرحي محملا بأعباء كبيرة ومسؤوليات

14 بول شاؤول: مسرح ما بعد الحداثة، مسرح مؤلف أم مسرح مخرج، مجلة الفنون المسرحية، 2015.

15 شاكر عبد العظيم: ملامح ما بعد الحداثة في النص المسرحي العراقي، مركز النور، 2010، وللمزيد راجع ديفيد هاريه: حالة ما بعد الحداثة، ترجمة محمد شبا، ط1، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 2005.

16 باسم علي خرسان: ما بعد الحداثة، دمشق، سوريا، دار الفكر، 2006.

17 حكيم عبد الرضا: الحداثة وما بعد الحداثة، مركز دراسات، العدد / 181، العراق، 2006.

عناصر أخرى ضعيفة الحضور أو غائبة حيث يحتوي النص المسرحي على أوصاف مطولة للمناظر والأجواء وعلى امتداد سنوات طويلة ظل النص المسرحي يسمى رواية ويصدر في كتب[18].

إن التطور الذي ميز ملامح النص المسرحي لما بعد الحداثي قد انعكس بطبيعة الحال على خشبة العرض المسرحي وصلت الصورة إلى احتلال مركز عظيم الأهمية في المسرح في إطار تجديد هيكلة المسرح، وتغير دورها ووظيفتها، وتغير أدواتها وتغير لغتها ومعجمها، وتجديد طريقة التأثيث لفضائها فأصبحت الأحداث تستبدل بالصور والشخصيات تستبدل بالأصوات، والحركات والإشارات بدلاً من المواقف والحالات، وفي هذا السياق طال هذا التغيير جسد النص أيضا وكذلك طريقة الكتابة للمشاهد مما أسفر عنه تراجع الحوار وأصبح الإنسان عنصرا ماديا من بين كافة العناصر الأخرى التي تؤسس المشهد في شموليته وكليته وأصبح ممكنا التعبير عن أشياء كثيرة دون الحاجة إلى الكلمة ولهذا من الضروري في المسرح التأكيد على البعد البصري كأثر من التأكيد على اللغة المشهدية، لهذا كان من الممكن إلغاء دور الكلمة في المسرح وفي الاتصال بصفة عامة فإن صورة برسائلها لا يمكن تجميدها وإيقافها من النفاذ والوصول إلى المتلقي.

تميز حركة ما بعد الحداثة التنافر[19] والاختلاف كعاملي تحرير في إعادة تعريف الخطاب الثقافي، وهكذا فالتشظي وغياب التحديد والشك العميق في كل الخطابات الشمولية والكلية هي العلامة الفارقة للتفكير ما بعد الحداثي، وهذا الشكل ربما يشكل العامل المشترك بين جميع المفاهيم الناتجة عن حركة ما بعد الحداثة وحول علاقة ما بعد الحداثة بمشروع التنوير، فقد أشار المؤلف إلى أطروحة هوركهايمر وأدورنو الذين حاولا البرهنة على أن المنطق الذي يقبع خلف عقلانية التنوير هو منطق هيمنة واضطهاد وأن التلهف إلى السيطرة على الطبيعة جلب معه السيطرة على البشر ولم يكن أن يوصل ذلك في النهاية إلا إلى كابوس قهر الذات، فالمؤلف يرى أن لب الفكر الفلسفي ما بعد الحداثي هو إعلان الطلاق كليا مع مشروع التنوير باسم تحرير الإنسان.

وعليه فإن النص المسرحي الحداثي والنص ما بعد الحداثي يحمل كثير من نقاط التعارض والتضاد مع النصوص المسرحية السابقة، بل ويصدم مع الفكر السائد وقتها، مما يجعل المبدع يراجع كل ما قدمته الفلسفات السابقة، تسعى النصوص الحداثية نحو الوحدة العضوية والقوالب الثابتة وتجسيد النص إلى الواقع بتفاصيله على المسرح، لذا كان لزاما على المؤلف في هذه الحالة أن يتبع قواعد في كتابة المسرحية وهي قواعد ذات أسس ومعايير لضمان الوحدة العضوية داخل النص، فكان هناك فكرة أساسية وهدف للكاتب، كذلك الصراع منذ التمهيد له ثم البداية والذروة وصولا إلى نهاية القصة أو النص أو الرواية الأدبية، ومادام الأمر كذلك فيجب أن تكون فكرة المسرحية فكرة واضحة ناصعة لا غموض فيها، كما يجب أن تشتمل على عناصر الصراع الأزمة.

لا وجود للوحدة العضوية في أعمال ما بعد الحداثة في مجملها ولكن يلاحظ على تلك النصوص أنها ذات أقوال مبتورة بين حوار الشخصيات، في حين عندما يقرآها القارئ أو يشاهدها كعمل مسرحي لا يجد أن هناك علاقة بين ما قيل سابقا وما يقال حاليا داخل المسرحية الواحدة، وكأنه كلما زادت الاقتباسات والحالة الغموض التي يوظفها العرض كلما زادت الحاجة إلى مقاومة أي أثر كلي يسعى إلى تحقيق الوحدة العضوية والوصول إلى أي تفسير واضح.

يعود ديفيد هاري في مرة ثانية ليطرح موقف ما بعد الحداثة من الآخر بقوله[20] حقيقة ما بعد الحداثة الأكثر بروزا هي قبولها الكامل للعرض المتشظي والمتقطع والفوضوي، لكن

18 للمزيد راجع ثيري ايجلتون، أوهام ما بعد الحداثة، مرجع سبق ذكره.

19 ديفيد هاري: حالة ما بعد الحداثة، ترجمة محمد شبا، ط1 بيروت، مركز الوحدة العربية للدراسات، 2005.

20 حالة ما بعد الحداثة، مرجع سبق ذكره.

طريقة استجابة ما بعد الحداثة للحقيقة تلك إنما تجري بطريقة خاصة، فهي لا تحاول تجاوزها ولا الهجوم عليها ولا حتى تعريف العناصر الثابتة والدائمة التي يمكن أن تكون فيها ، بل إنه واقع يسبح ويغوص في موجة من التشظي والتغير كما لو كان ذلك هو كل ما في الأمر، تتجنب ما بعد الحداثة فكرة التقدم وتتخلى عن كل حس بالاستمرارية التاريخية والذاكرة، لكنها تبلور في الآن نفسه قابلية لا تصدق لنهب التاريخ وامتصاص كل ما تجد فيه وجهاً من وجوه الحاضر، وهذا الافتقار للاستمرارية التاريخية في القيم والمعتقدات يضاف إليه اختزال العمل الفني إلى مجرد نص رمزي متقطع في الزمن، فهذا في النتيجة يفرض على الحكم النقدي والجمالي مشكلات كثيرة بحيث يبقى لما بعد الحداثة فقط (مشهدية المشهد) كمعيار الحكم بعد تدمير كل المعايير الثابتة للحكم الجمالي باعتبارها معايير سلطوية، أما الجانب الآخر لفقدان الإحساس بالزمن والبحث عن تأثير راهني فهو فقدان مواز للعمق، ونجد هذين الملمحين فيما نلحظه من تشديد معاصر في الإنتاج الثقافي على الأحداث والمشاهد والوقائع والصور الإعلامية.

وتشير نصوص ما بعد الحداثة إلى حكايات قديمة أو اعمال أخرى كلاسيكية بداخل النص لما بعد حداثي نفسه كالاقتباس[21] من عبارات لأعمال شكسبير الكلاسيكية على سبيل المثال وكذلك في بعض الأحيان استخدام أسلوب الكولاج في وضع حكايتين معاً في نفس الوقت جنباً إلى جنب، وإعادة إنتاجها وتغييرها وتمزيق الروابط التي تنظم تلك الصور والحكايات وبها ينفصل العمل ككل عن أي إطار يمكن أن يتم تحديده أو بنية أساسية، الشخصية في نصوص ما بعد الحداثة غير محددة بمقومات أو معايير ثابتة حيث أن عروض ما بعد الحداثة استعان روادها فيها بمؤدين، وبممثلين وراقصين وشخصيات من عامة الشعب أحياناً ليس لها دراية بالتمثيل فخضعت بعض الأعمال إلى الارتجال (حوار ومواقف يعرضها المؤدي من تلقاء نفسه تكون بمحض الصدفة أو الإثارة الذهن وأحياناً ليشارك فيها الجمهور وتكون خارج النص)، الحوار داخل النص يجب أن يكون حواراً معبراً عن الشخصية وردود فعل كل الشخصيات تجاه الأحداث (الممثل في الصراع ونوعه)، فالحوار ينمو من الشخصية ومن الصراع ثم هو بدوره يكشف لنا عن الشخصية ويحمل لنا الفعل نفسه وهي وظائفه الأساسية يحمل سمة هارمونية النشاز (لما يجمعه في متنه من معاني وأحداث متضادة مجتمعة معاً تحت سمة النشاز)، وعبارة عن مزيج من النصوص المتداخلة مع بعضها فيحمل في طياته التباس المعاني.

المبحث الثاني: الكتابة في مسرح ما بعد الكولونيالية (ما بعد الاستعمارية):

مصطلح ما بعد الكولونيالية:

- **مقدمة:**

تعد نظرية ما بعد الكولونيالية أو ما بعد الاستعمارية من أهم النظريات الأدبية والنقدية ذات الطابع السياسي والثقافي لكونها تهتم بربط الخطاب الكولونيالي بالمشاكل السياسية والاجتماعية التي اجتاحت العالم في أوقات بعينها، كما تعد أيضاً من أهم النظريات التي أحدثت تحولات فكرية في الساحة الأدبية والنقدية، من ناحية ثانية فقد تسببت مقولات الفرنسي (جاك ديريدا J.Derrrida) هجوماً على الثقافة المركزية الغربية وقوضت مطلقاتها وكشفت فكر ما بعد الاستعمار وتهميشه للثقافة العربية، كانت ما بعد الكولونيالية هجوماً على الدول المستعمرة لكثير من دول العالم وعلى رأسها بريطانيا.

[21] هانى ابو الحسن: الكتابة المسرحية المعاصرة، مسرح ما بعد الحداثة، الحوار المتمدن، العدد / 4898، 2015/8/16.

ما بعد الكولونيالي أو ما بعد الاستعماري من أحدث الاتجاهات الأدبية المعاصرة التي برزت بعد انهيار الإمبراطوريات الاستعمارية الكبرى، وانحسارها منذ منتصف القرن العشرين وارتبط مفهوم ما بعد الكولونيالية بكتابات المفكر العربي إدوارد سعيد الذي عبر عن الموقف الرافض للكولونيالية بشتى أشكالها فيما يعرف بما بعد الكولونيالية التي أتت لتقوض وتفكك الكولونيالية وتشبك معها وتبطلها في دوائر عديدة أهمها المسرح، تحدث الكثير من السياسيين والاجتماعين والنقاد عن مصطلح ما بعد الكولونيالية / ما بعد الاستعمارية وأدلوا بدلوهم وقدموا تعريفات كثيرة لهذا المصطلح، وترى الباحثة بضرورة تقديم التعريف الدقيق الذي سوف تنطلق منه هذه الدراسة، تحدث دوجلاس روبنسون عن المصطلح وحدد ثلاث تعريفات على النحو التالي:

- **التعريف الأول:** النظرية ما بعد الكولونيالية هي – دراسة مستعمرات أوروبا السابقة منذ استقلالها، أي كيف استجابت لإرث الكولونيالية الثقافي، أو تكيفت معه، أو قاومته، أو تغلبت عليه خلال الاستقلال، وهنا تشير الصفة – ما بعد الكولونيالية – إلى ثقافات ما بعد الكولونيالية والفترة التاريخية إلى تغطيها هي تقريبا النصف الثاني من القرن العشرين.
- **التعريف الثاني:** هي دراسة مستعمرات أوروبا السابقة منذ استعمارها، أي الكيفية التي استجابت بها لإرث الكولونيالية الثقافي، أو تكيفت معه، أو قاومته، أو تغلبت عليه منذ بداية الكولونيالية، وهنا تشير الصفة – ما بعد الكولونيالية – إلى ثقافات ما بعد الكولونيالية، والفترة التاريخية التي تغطيها هي تقريبا الفترة الحديثة بدءا من القرن السادس عشر.
- **التعريف الثالث:** دراسة جميع الثقافات، المجتمعات، البلدان، الأمم من حيث علاقات القوة التي تربطها بسواها من الثقافات، المجتمعات، البلدان، الأمم، أي الكيفية التي أخضعت بها الثقافات المفتوحة[22].

ورد في قاموس أكسفورد للغة الإنجليزية استعمال كلمة كولونيالي هي مشتقة من كلمة Colonia وتعني مزرعة أو مستعمرة، وهذا التعريف يتجنب بشكل لافت النظر تماما إلى أي اشارة إلى أناس آخرين سوى المستعمرين، والناس الذين ربما كانوا يعيشون في تلك الأماكن من قبل حيث يتم تأسيس المستعمرات، ومن ثم فهو كلمة استعارة من أي معنى لصدام الشعوب أو لفتح أو سيطرة[23]، كما يعرف اسماعيل عبد الفتاح المصطلح في قاموس المصطلحات السياسية بقوله " الاستعمار أو الاستعمارية هي نزوع الدول الكبيرة لفرض سلطانها وإرادتها على البلدان الأخرى والاحتفاظ بهذه السيطرة بمختلف الوسائل السياسية والاقتصادية والعسكرية ومحاولة تغيير هوية البلدان المستعمرة، وربطها بالدول الاستعمارية ربطا عضويا ولغويا وثقافيا واقتصاديا واستغلال ثرواتها وأيضا إقامة المشروعات المتعددة فيها[24].

كما يستخدم (بيل اشكروفت Bill Ashcroft) مصطلح الكولونيالية للإشارة إلى الفترة السابقة على الاستقلال أي فترة الحكم الاستعماري داخل المستوطنات، قبل حصول هذه الأخيرة على الاستقلال، كما يعتبره أيضا ذات أهمية في تحديد الشكل المحدد للاستقلال الثقافي الذي

---

[22] دوجلاس روبنسون: الترجمة والامبراطورية، الدراسات ما بعد الكولونية، دراسات الترجمة، ترجمة ثائر ديب، مجلة نزوى، العدد 20، 2009.

[23] آنيا لومبا: في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، ترجمة محمد عبد الغنى غنوم، دار الحوار، سوريا، 2007، ص 17.

[24] اسماعيل عبد الفتاح الكافي: الموسوعة الميسرة للمصطلحات السياسية، د.ت، القاهرة، ص 39.

تنامى مع التوسع الأوروبي خلال القرون الأربعة الفائتة[25]، وأضافت (آنيا لومبا Anya Lomb a) إلى التعريفات السابقة قولها " يمكن تعريف الاستعمار بأنه غزو أراضي وممتلكات شعب آخر والسيطرة عليهم، بيد أن الاستعمار بهذا المعنى ليس مجرد توسع عدد من القوى الأوروبية إلى آسيا وأفريقيا والأمريكتين منذ القرن السادس عشر وما بعده، بل لقد كان سمة واسعة الانتشار ومتكرر للتاريخ الإنساني[26].

وعليه تتلاقى التعريفات السابقة وتتوحد المعاني لتؤكد ما يلى:

أولا: إن توجه دول أوربا (بريطانيا وفرنسا وغيرهما) نحو احتلال دول وتحويلها إلى مستعمرات، هو توجه صريح نحو احتلالها والاستيلاء على ثرواتها الاقتصادية وطمس ملامحها الثقافية والاجتماعية.

ثانيا: ضرورة وعي هذه الدول بالدونية وافتقادها لسبل الحضارة وهو ما يتطلب ضرورة الأخذ بيدها لتنويرها بعلم وثقافة المستعمر في المقابل لابد أن يشعر المستعمر من قبل المستعمر بالدونية الاجتماعية والنفسية والأمثلة كثيرة في قرات العالم آسيا وأفريقيا والأمريكتين.

ثالثا: عكست التعريفات السابقة سياسة الاحتلال والقهر التي تقابلها ضرورة تحرك هذه الدول من أجل الكفاح لأجل الاستقلال الثقافي والسياسي والاجتماعي.

رابعا: حرص المستعمر على إفقاده هذه الشعوب لهوياتها الثقافية، وإن تعذر فتحقيق نوعاً من الاختلاط والامتزاج الثقافي (بكل أبعاده) داخل هذه المستعمرات.

- **مفهوم الخطاب الكولونيالي Colonial Discourse:**

تتطلب ظهور النظرية الكولنيالية في مجال النقد، ضرورة التوقف عند طبيعة الخطاب الكولونيالي ومكوناته الفكرية والثقافية والاجتماعية والسياسية، خاصة وأن نظرية ما بعد الكولونيالية تطلبت تغطية جوانبها الأدبية والنقدية، ناهيك عن كونها توافقت مع كثير من قضايا الاستعمار الذي عرفته البلدان العربية والإفريقية وغيرها، لذا من المنطقي إلقاء الضوء على طبيعة هذا الخطاب.

يشير (بيل اشكروفت) إلى مفهوم الخطاب الكولونيالي بقوله هو " مركب العلامات والرموز والممارسات الذي ينظم الوجود الاجتماعي داخل العلاقات الكولونيالية "[27]، أي أنه هو مجموعة المقولات التي نستخدمها داخل المستعمرات والمستوطنات، وهي جماع الحوارات بين المستعمر والمستعمر، وأيضا هو يعبر عن طبيعة القوى المستعمرة وعن طبيعة العلاقة بينهما، بل أكثر من ذلك فهو يرسم ملامح وطبيعة ما يسود من أفكار ومعتقدات بينهما وصولا إلى مرحلة تؤكد أفعال المستعمر داخل المستعمرات، وهو ما يجعل الخطاب الذي يتم " توليده داخل مجتمع المستعمرين وفي حدود ثقافتهم، هو الخطاب الذي يرى المستعمرون أنفسهم داخله أيضا "[28]، وهكذا تنجلي ملامح الخطاب الكولونيالي الممتزج لثقافتي ثقافة المستعمر والمستعمر في محاولة لإحلال ثقافة المستعمر محل الثقافة المحلية للمستعمر أرضه.

وفي تعريف آخر للخطاب الكولونيالي فقد ورد في (دليل الناقد الأدبي) ما يشير إليه بقولهما " يشير - الخطاب الكولونيالي -إلى تحليل ما بلورته الثقافة الغربية في مختلف المجالات من نتاج يعبر عن توجهات استعمارية إزاء مناطق العالم الواقعة خارج نطاق الغرب على أساس أن

---

[25] بيل اشكروفت وآخرون: دراسات ما بعد الكونيالية ، المفاهيم الأساسية، ترجمة أحمد الروبي وآخرون، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2010 ، ص 105.

[26] في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، مرجع سبق ذكره، ص 17.

[27] دراسات ما بعد الكولونيالية، المفاهيم الرئيسية، مرجع سبق ذكره، ص 101.

[28] المرجع السابق، ص 101/ 102.

ذلك الإنتاج يشكل في مجمله خطابا متداخلا "[29]، إن نظرة متفحصة لبعض لبلدان أفريقيا والمنطقة العربية تؤكد سريان هذا الخطاب الكولونيالي عند كثير من الشعوب، بل يصل الأمر إلى حد المباهاة بتضمين خطاب المتحدث الكثير من منطلقات فكر الدول المستعمرة لغة وثقافة.

فضلت (آنيا لومبا) في حديثها عن الخطاب الكولونيالي استخدام مصطلح الخطاب الاستعماري بدل الخطاب الكولونيالي، وتعرفه بقولها " الخطاب الاستعماري مصطلح جديد وهمي للاستعمار، إنه بالأحرى يدل على طريقة جديدة تشترك فيها عمليات ثقافية وفكرية واقتصادية وسياسية معا في تشكيل وإدانة وتعرية الاستعمار "[30]، وبذلك فإن المعنى السابق يكشف عن دور الخطاب الكولونيالي / الاستعماري في الكشف عن آثار الاستعمار على الثقافات والمجتمعات التي وقعت تحت استعمار دول أوروبا، من ناحية أخرى توافق الباحثة رأي (بيل اشكروفت) " الذي يرى في المصطلح شمولية واتساع يجعلانه يتمتع بنوع من المرونة تؤهله لأن يستخدم في كثير من المجالات وهو يشير بالتأكيد إلى تلك المرحلة التي أعقبت التخلص من الهيمنة الاستعمارية "[31] وسقوط الاحتلال العسكري لكثير من الدول، وانطلاق حركات الأدب والنقد لتغطية الآثار السلبية المترتبة على ذلك، من ناحية أخرى فإن تحليل الأعمال التي كتبت لرصد هذه المرحلة وتحليها تقاسمته ميادين النقد للرد على الامبريالية الأوروبية وما تسببت فيه من آثار سلبية ثقافية واجتماعية و سياسية واقتصادية.

أما عن تاريخ ظهور مصطلح الكولونيالية فقد ورد في كتاب (الاستشراق) لإدوارد سعيد عام 1978 استخدام المصطلح لأول مرة، تبع ذلك في عام 1990 تدشين المصطلح والانطلاقة الفعلية والمنهجية، وقد تبع ذلك طرح المتخصصين لسؤال عن ماهية وفلسفة ما بعد الكولونيالية حيث يجيب على ذلك اشكروفت بقوله " تنتج الأفلام أعمالا أدبية حتى في ظل الاستعمار الذي يسيطر على دولة ما، غير أن " مؤسسة الأدب في المستعمرة تخضع لسيطرة مباشرة من الطبقة الحاكمة الامبراطورية التي كانت وحدها تجيز الشكل المقبول وتسمح بنشر وتوزيع العمل الناتج "[32]، وعليه يخضع الإنتاج الأدبي للسكان الأصليين لرقابة استعمارية مشددة حتى لا يمارس تأثيره في نمو الوعي لدى هذه الشعوب والإطاحة بنظامها، وعليه فإن أدب ما بعد الكولونيالية يعد بذلك شكل من أشكال النقد الثقافي[33] والتحليل النقدي الثقافي، كما أنه من ناحية ثانية منهج لتحرير الشعوب المحتلة من ظلم المحتل، يشير نبيل راغب إلى جزئية مهمة في دراسة ما بعد الكولونيالية تحدد في أهدافها، وما هي الرسائل التي تحملها ويقول في ذلك " إن الهدف ليس هجوما مباشرا وفجا على الأعمال الكولونيالية، بل إبداع يقف النقد منها يسائلها ويراجعها حتى تحطم هالة الذات المصونة التي لا تمس، والتي تدثرت بها عبر العصور، إن إعادة إنتاج الشخصيات وصياغة السرد وتشكيل السياق، بل وفحص الجنس الأدبي المعتمد في ضوء جديد لهو بمثابة وسيلة لمسائلة ومراجعة الإرث الثقافي للإمبريالية بصفة عامة "[34].

تأسيسا على ما سبق نستطيع القول أن التوجه العام الذي انعكس على كتاب الأدب عامة والمسرح خاصة تمثل في اهتمامهم في نصوصهم (ما بعد الكولونيالية) بالهجوم على

---

[29] ميجان الرويني وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002، ص 158.

[30] في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، مرجع سبق ذكره، ص 64.

[31] دراسات ما بعد الكولونيالية، المفاهيم الرئيسية، مرجع سبق ذكره، ص 282.

[32] بيل شكروفت وغاريت جريفين وهيلين تيفن: الرد بالكتابة، ترجمة شهرت العالم، المنظمة العربية للنشر، 2006، ص 23.

[33] للمزيد راجع أرثر ايز برجر: النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الأساسية، ترجمة وفاء ابراهيم رمضان ورمضان بسطاوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002.

[34] نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، الشركة العربية للطباعة والنشر لونجمان، القاهرة، 2003، ص 555.

السيطرة الاستعمارية وبالأخص السيطرة الثقافية وتهميش كل ما يميز البلاد النامية المستعمرة عن الدول الاستعمارية الأوروبية، وعلى سبيل المثال (التراث) الذي تميز به العرب والأفارقة ونجد أنه داخل البلاد النامية في قارة أفريقيا مثلا هناك هجوم شديد من قبل الدول الاستعمارية حول الرغبة القوية للقضاء على التراث الخاص بتلك البلاد حتى تستطيع هي فرض ثقافتها الخاصة بها وبالتالي تتحقق الرغبة في محو ثقافة البلد الأصلية، وهو ما دفع السكان الأصلين من الأفارقة إلى ممارسة العديد من الممارسات الثقافية الممسرحة من قبيل الطقس والكرنفال، وذلك بغية التصدي للرغبة الاستعمارية المتمثلة في تفريغ التراث من مضامينه والقضاء على التقاليد التراثية المرفوضة بالنسبة لهم، وذلك نظرا لأهمية للتراث أهمية كونه الحائط المانع للمستعمر، نظرا لما يمثله من منعه بالنسبة للمستعمر.

المبحث الثالث: مسرحية (الاغتصاب) لسعد الله ونوس أنموذجا للنقد ما بعد الكولونيالي :

مسرحية الاغتصاب:

حقق ونوس في مسرحيته فكر إدوارد سعيد الخاص بهجرة الأفكار والنظريات وذلك اعتمادا على مسرحية القصة المزدوجة للدكتور بالمي للكاتب الأسباني (انطونيو بويربابيخو) حيث استفاد منها ونوس واستدعى القضية الأساسية للأمة العربية التي نستطيع من خلالها رصد ملامح القضية الفلسطينية وقراءة المسرحية قراءة ما بعد الكولونيالية نستطيع من خلال النقاط التالية أن يحققها:

1. التمثيل الثقافي في مسرحية الاغتصاب.
2. نقد الهوية الخالصة في مسرحية الاغتصاب.

- **أولاً – بناء مسرحية الاغتصاب:**

استفاد ونوس صراحة من مسرحية (القصة المزدوجة للدكتور بالمي) للكاتب الأسباني (باييخو) في تناص مباشر ومعلن من قبل ونوس في محاولة رصد من خلالها قضية الصراع العربي الإسرائيلي، تناصا استطاع من خلاله تفنيد جوانب القضية الفلسطينية في طرح يراه مناسب لطرح الحكاية الأسبانية في أجواء عربية جديدة تتوافق مع قضايا حاضرنا العربي، اخضع ونوس قراءته لمسرحية (باييخو) لمبدأ التأويل وما ترتب عليه من طرح جديد رأه مناسب لقضيته التي يطرحها، ومن خلال التناص القائم على استنباط هذا التراث الأسباني في البيئة العربية كانت فكرة هذه المسرحية.

إن انفتاح المسرح المعاصر على ثقافات الشعوب أصبح أمراً عادياً في أعقاب نظريات النقد المقارن وممثل ثقافة المثاقفة والتلاقح بين ثقافات العالم، بعد أن اجهدتنا العولمة وأصبح من المرضي لكافة الثقافات حدوث هذا التوافق فيما أسماه أهل التخصص بالملاقحة أو المثاقفة أو تناسخ الثقافات.

كتب ونوس مسرحيته في توجه طرح وأماط عنه عرض أبعاد القضية الفلسطينية مراعياً في ذلك التزامه الحيادي دون أن يغالي في تصوير أصحاب الأرض على حساب مستعمري الأرض من الجانب الصهيوني (الإسرائيلي)، لذلك يقول في مقدمة المسرحية ص9:

" إني أحذر هنا من أي ميل لتقديم الشخصيات الإسرائيلية بصورة مضحكة أو فجة، كما أحذر من المغالاة أو من عجز الممثل عن ضبط عدائيته للدور الذي يؤديه. إني أريد أداءا واعيا ورصينا. "

- **مصادر النص:**

استقى ونوس فكرة المسرحية من نص (باييخو) غير أنه حدد بناء مسرحيته – الاغتصاب - لمعالجة القضية الفلسطينية واستقى مضمونها من روايتين أحدهما فلسطينية والثانية اسرائيلية، وتوضح الأولى الصمود الذي يعيشه الفلسطيني داخل أرضه المحتلة، والثانية تفضح أهوال المستعمر وسعيه لمحو هوية الأرض ومن عليها وطمس ملامحها الجغرافية والثقافية والسياسية والاجتماعية، غير أن فطنة ونوس في معالجته للمسرحية لم تنحاز نحو صراخات المناداة بالهوية الفلسطينية العربية، ولكنه أعلن عن روح التسامح وإمكانية التعايش في إطار قد نسميه العولمة أو عولمة الوطن بعيد عن هويات القومية أو الدينية ويكفينا الهوية الإنسانية.

لذلك قسم شخصيات المسرحية إلى قسمين وحرص على تصوير بعض الشخصيات الإسرائيلية لتمثل رفض العنصرية والكراهية والتعصب الصهيوني الذي تعكسه بعض الشخصيات، كما يؤكد ونوس في مقدمة المسرحية أن هذه المسرحية لها راويان وحكايتان، راوٍ إسرائيلي وراوية فلسطينية، أي حكاية إسرائيلية وحكاية فلسطينية والحكايتان متداخلتانً

وتتبادلان النمو... ص8.

يضمن ونوس المسرحية ترتيلة الافتتاح ويوجز ونوس من الدكتور الرافض للعنصرية الإسرائيلية إلى الأم و (مائير) وحوارات الكراهية والرفض والمناداة بإبادة العرب وتدمير ثقافاتهم، ثم يقسم ونوس المسرحية إلى قسمين: الأول لسفر الأحزان اليومية ويضم سبعة مقاطع واصطلح على تسمية كل مقطع بسفر الأحزان اليومية ويتضمن:

1. المقطع الأول (يضم الفارعة ودلال وجادعون).
2. سفر النبوءات: المقطع الأول (يضم الدكتور وراحيل).
3. سفر النبوءات.. المقطع الثاني (يضم الأم وراحيل واسحاق وجادعون).
4. سفر الأحزان اليومية: المقطع الثاني (يضم الفارعة ومحمد).
5. سفر النبوءات: المقطع الثالث (يضم الدكتور اسحاق و مائير و ديفيد وموشيه واسماعيل).
6. سفر الأحزان اليومية.. المقطع الثالث (يضم الفارعة ودلال).
7. سفر النبوءات: المقطع الرابع (يضم الدكتور واسحاق ومائير واسماعيل).
8. سفر الأحزان اليومية.. المقطع الرابع (يضم الفارعة).
9. سفر النبوءات.. المقطع الخامس (يضم راحيل وجادعون).
10. سفر النبوءات.. المقطع السادس (يضم صوت المذيع واسحاق والأم وراحيل).
11. سفر الأحزان اليومية.. المقطع الخامس (يضم الفارعة ومحمد).
12. سفر النبوءات.. المقطع السابع (يضم اسحاق وراحيل والأم).
13. سفر النبوءات.. المقطع الثامن (يضم الدكتور ومائير واسحاق وجادعون والأم).
14. سفر النبوءات.. المقطع التاسع (يضم الدكتور وراحيل).
15. سفر الخاتمة.. يضم لافتة، (الدكتور وسعد الله)، ص 108.

وهكذا تضم اللوحة الأولى سبعة مقاطع أسماها ونوس بسفر الأحزان اليومية للدلالة على المعاناة التي يعيشها الشعب الفلسطيني، أما اللوحة الثانية الخاصة بالحكاية الإسرائيلية فتتألف من تسعة مقاطع أسماها ونوس بسفر النبوءات، وقد استقى التسمية من التوراة ليهتم بها اليهود ويتقنعون بالدين لتبرير وحشية سلوكهم وهمجية التوفق المزعوم والمقنع بالدماء.

- **شخصيات المسرحية:**

1. الدكتور ابراهام منوحين: طبيب نفساني للأمراض العصبية.

2. فارعة: امرأة فلسطينية ذات حضور يتوافق مع اصرار الفلسطينيين على البقاء والصمود.

ينسج ونوس المسرحية من حكايتان هما: حكاية أسرة فلسطينية مكونة من عروسين حديثي الزواج هما اسماعيل ودلال، وتحكي الفارعة حكايتهما وهي حكاية كل فلسطيني، فالزوج اسماعيل ينتمي إلى فصيلة من فصائل الجهاد بعد زواجه ليتم اعتقاله ويترك عروسه حامل ولم يمضي على زواجهما إلا ثلاثة أشهر.

أما الحكاية الإسرائيلية فهي لأسرة اسحاق بنحاس وزوجته رحيل، يعيشان مع أن اسحاق ولديهما طفل رضيع، يعمل بنحاس في الأمن الداخلي وخلال أحداث المسرحية نتعرف على زملائه مائير وجادعون وموشيه وديفيد حيث نسج المؤلف أحداث الحكاية الإسرائيلية الدكتور ابراهام بوصفه راوياً ومشاركا في الأحداث.

- **التمثيل الثقافي في مسرحية الاغتصاب:**

إن قراءة نص المسرحية وفقا لمعطيات النقد ما بعد الكولونيالي وتكثيف النظرة على الخطاب بوصفه ظاهرة ثقافية لها تأثيراتها على ثقافات العالم الثالث، ونظرة المستعمر وصفاته السلبية وحالاته النفسية تجاه أصحاب الأرض مقابل المواطن الفلسطيني المستعمر وحرصه على المحافظة على أرضه وثقافته وموطنه، نستطيع أن نرصد ذلك من خلال تفكيك الخطاب في المسرحية بوصف هذه المسرحية إحدى المسرحيات التي تبنى فيها سعد الله ونوس مناهضة الخطاب الكولونيالي الذي نشأ في الغرب وناهض الوجود لغير البيض أصحاب الأرض مقابل المستعمرين الحريصين على تعميق ثقافاتهم القائمة على التبعية للآخر والسيادة لهم فهم نموذج لخطاب المستعمر من خلال خطابهم الكولونيالي المتفوق على الآخر أصحاب الأرض، دون أن ننسى الصراع الديني المذهبي فهم أصحاب الديانة اليهودية والفلسطينيين هم أصحاب الديانة الإسلامية حيث يرفضون مفاهيم تتحول بمقتضاها الدولة المستعمرة إلى ثقافاتهم.

إن نظرة الدونية والتعالي ووصف العرب بالهمجية الرجعية والوحشية سمات ينطق بها الخطاب الكولونيالي ويرصده ونوس من خلال المسرحية:

- مائير: عليكم ألا ترحموا حتى تدمروا نهائياً ما يسمى بالثقافة العربية التي سوف نبني حضارتنا على أنقاضها[35].
- الفارعة: أنا فلسطينية.. يناديني الناس الفارعة.. زوجي الأول مات سلولاً.
- جادعون: خلاص.. خلاص.. عرب نجاسة. ومن هذا الطفل؟[36].
- مائير: سطر كيف تحل عقدة لسانه. لا يهز المرء إلا بما يمس رجولته. وهؤلاء يودعون كل كبريائهم في فروج نسائهم[37].

[35] سعد الله ونوس: مسرحية الاغتصاب، ص13.
[36] المصدر السابق، ص20.
[37] المصدر السابق، ص51.

- الدكتور: نعم يا سيد بنحاس.. في تربيتنا الصهيونية يعلموننا الكراهية بصورة دؤوبة، ولكنه لا يبالون بالحدود التي يمكن أن تتحملها بنياتنا الإنسانية[38].
- رحيل: وما نوع الحفلات التي تقيمونها؟ أهي حفلات اغتصاب؟
- جادعون: اغتصاب وأشياء أخرى..
- رحيل: يا إلهي.. ما معنى هذا!
- جادعون: إنه عملنا. نحن نتعامل مع مخلوقات كان يجب أن تباد لولا الاعتبارات الدولية. إن أمن إسرائيل لا يمس، ولهذا فإن علينا أن نكسر عظامهم كي يبيضوا ما لديهم من نوايا وشرور[39].
- رحيل: اغتصبني كما يغتصبون العربيات أثناء عملهم المجيد. حدثها عن حفلاتكم يا اسحاق. حدثها عن حلمة النهد المبتورة[40].

يعكس الخطاب الما بعد الكولونيالي كيف أن الصهيونية في فكرها وتوجهها ضد الشعب الفلسطيني، يعكس خطابها إلغاء الصور الإيجابية للشعب الفلسطيني وإهانته وتصويره في أحط الصور، تأسيسا على أهداف تتمحور كلها في إنتاج معرفة مشوهة عند بعض المتلقين وإقامة نسق ثقافي يؤكد مدى ضيق أفق العرب وجهلهم ورفضهم الحوار مع الإسرائيليين، مما يولد مشاعر الكراهية والرفض حتى تتأكد الصورة التي رسمها الصهيوني في مخيلته عن أخلاق العربي فهو الكاذب، والحاقد، والكاره لغيره من أصناف البشر.

إن المثاقفة التي تحدث عنها نقاد أمريكا ومنظري أوروبا لا يمكن أن تحقق على أرض فلسطين ذلك أن الفكر الصهيوني لا يتلاقى مع غيره حتى ولو كان من المفكرين الغربين، ذلك " أن المثاقفة تقوم على الاحترام والتسامح والاعتراف بخصوصية الآخر وخلافه وهو ما يختلف عن التثاقف الذي يحمل في طياته الرغبة في محو الآخر، وفرض التبعية عليه، ومعاملته بنظرة فوقية "[41].

وعليه فإن التمثيل الثقافي للعرب الفلسطينيين من وجهة نظر اليهود والإسرائيليين إنهم أغراب وهم نقيضهم في كل شيء وهو ما جعلهم ينظرون إليهم نظرة الفوقية والتعالي والتحقير والرفض، ولعل العبارات والجمل السالفة تؤكد كيف يحقق الإسرائيليين الآخر من منطلق تمثيلهم ثقافيا بعبارات تؤكد الهيمنة والتمثيل اللاإنساني الذي يؤكد النظرة الامبريالية الأمريكية التي تسيطر على تفكيرهم.

وتأسيسا على ما سبق فإن الخطاب الما بعد الكولونيالي الذي سعى الفلسطيني إلى تفكيكه ونقده لإثبات عنصريته وسياسته المبنية على التناقض يقابلها الخطاب الإسرائيلي الذي ترسخ على رفض الآخر واستبعاد وجوده من دائرة الخطاب، تمهيدا للقضاء على وجوده على الأرض وهو ما يؤكد عنصرية الخطاب الما بعد الكولونيالي واجتماع جوانب الاستعمار سواء السياسية والاقتصادية والعسكرية مع الجوانب الثقافية وهو ما يشكل رؤية إسرائيل لهويتها الامبريالية.

تعلن الفارعة - رمز المقاومة الفلسطينية ودلالة على أنها الأرض الباقية ما بقى الزمان - عن إدراكها وفهمها لمقاصد اليهود، فهي تعلن منذ بداية المسرحية فهمها للقضية وإدراكها رغبة الآخر محو الفلسطينيين من الوجود فتقول:

---

[38] المصدر السابق، ص 54.

[39] المصدر السابق، ص 71، 72.

[40] المصدر السابق، ص 87.

[41] سارة بولند وأحمد صقر: المثاقفة والعولمة، مركز الاسكندرية للكتاب، الأسكندرية، 2019، ص19.

- الفارعة: هم يذبحون ونحن نتوالد. هم ينسفون ونحن ننهض من بين الأنقاض. ما عدنا نولول. وأنا التي كنت نائحة في المأتم أقلعت عن النِواح هذا العالم الأناني لا يبالى بالضحايا، ولا يميز العدالة إلا إذا كانت مقاتلة جسورا.. لا.. ما عدنا نولول.. والحق لا يضيع مادام وراءه مطالب[42].
- الفارعة: الفلسطيني لا بيت له. والخيام والبيوت التي يحيا فيها، ليست بيت الفلسطيني. بيت الفلسطيني يحيا فيه عدو الفلسطيني. من هو عدو الفلسطيني؟ [43].
- الفارعة: في حالاتنا، الاستسلام أو اليأس كلاهما يعنى الفناء. ونحن لا نريد أن نفنى.. في عروقنا حياة لن يستطيعوا قهرها [44].
- الفارعة: إن أمان كاذب. لم يغتصبوا بلادنا كي يوفروا لنا الأمان. إنهم يريدون الأرض وقد تخلوا عن هويتهم، وقبلوا العمل بلقمتهم.. لا.. ليس الأمان أن نبقى على قيد الحياة. بل الأمان أن نحيا أحرار في وطن حر[45].

وهكذا تدرك الفارعة وتعي جوهر الصراع مع عدو لا يقدم إلا الفناء له، وتعي جدياً موقفها لكي تبقى وتحيا أن ترفض الخنوع الاستسلام وتصر على المواجهة مع عدو لا يفكر إلا في فنائهم والقضاء عليهم، لذلك تصر على المواجهة وتغذي روح المقاومة والاصرار على البقاء لأن ما نعيش فيه اليوم ليس بيتنا، هم سرقوا البيت والأرض هم يذبحوننا ونحن نتوالد ونتكاثر كل يوم.

حققت الفارعة في الحواريات السابقة مفهوم يباعد بين خطابها والخطاب العنصري الذي تبنته أمريكا وإسرائيل الجامع للثنائيات الموهومة التي بنيت على الكراهية والعداء فهي تقول:

- هم يذبحون..... نحن نتوالد
- هم ينسفون..... نحن ننهض
- العراء..... بيوت الذل
- الأرض المباركة..... لولا نزعة العدوان
- نحن مقاتلون..... ولسنا قتلة
- قضيتنا عادلة..... لا أن نقتل الشر
- لا يوجد فلسطينيون..... دولة كريمة لي ولك

يعكس الخطاب الإسرائيلي طوال المسرحية التوجه الاستعماري الذي يرفض الحياة للآخر ولا يتركه إلا للموت، أو يستلم ويعيش حياة العبودية والذل، فحوار المسرحية يعلن صراحة القهر والتجويع والتشريد والحصار للفلسطينيين الساعيين للبقاء:

- الفارعة: دعيك من الوساوس.. أنا اعرف زوجك كما أعرف أولادك. إنه سخره، والإسرائيليون لن يغنموا شيئا من مناطحة الصخر[46].
- الفارعة: لا.... إنه ابني.... هل تريدون اعتقاله؟
- جادعون: سيأتي وقته.. يالله [47].

---

[42] مسرحية الاغتصاب، مصدر سبق ذكره، ص 14.
[43] المصدر السابق، ص 15.
[44] المصدر السابق، ص 21.
[45] المصدر السباق، ص 18.
[46] المصدر السابق، ص 16.
[47] المصدر السابق، ص 20-21.

يعري الخطاب الإسرائيلي قدر الوحشية والهمجية التي يحيا بها الإسرائيليون وذلك من خلال مشهد التعذيب الذي يجمع جادعون ودلال زوجة إسماعيل:

- جادعون: حين كنا صغاراً علمونا أن نحذر الشفقة والحنان، وأن ننتزع ما نريده انتزاعاً. نعم الاغتصاب. وكلما زادت ضراوة، ازداد تقدير بابا لي[48].
- جادعون: بل إنه ممتع. الرجل الذي تربى على الوحدة وصداقة القوة لا يمكن أن يستمتع به.
- رحيل: وإذ.. فإن عملكم بالفعل هو التعذيب.
- جادعون: إنها اللغة الوحيدة التي يفهمها الإرهابيون[49].

وعليه يعكس الخطاب السابق المعاداة للفلسطينيين من قبل اليهود منذ الصغر، يربون أولادهم على الكراهية والحقد والرفض والقسوة ويحذروهم من الشفقة والحنان ويشجعونهم على اغتصاب كل شيء من هنا جاءت الدالة الكبرى للنص محملة بكثير من الدلالات التي أكدتها كلمات وجمل الحوار طوال المسرحية.

نقد الهوية وثقافة الحوار :

يتحدث الدكتور ابراهام منوحين عن هول أفعال الإسرائيليين وفظاعة سلوكهم وأقوالهم منذ افتتاح الترتيلة يقول:

- الدكتور: هذه مملكة العصاب والجنون. (الراس كله مريض، والقلب بجملته صقيم) من أخمص القدم إلى الراس لا صحة فيه. بل كلوم وخبطت وجراح طرية لم تعصب، ولم تلين بدهن[50].
- الدكتور: من يفرج عن وجعي. أبنائي ينزفون وليس من يسعفهم لأن الطبيب نفسه صقيم ويحتاج من يداويه[51].
- الدكتور: ويل لي يا أمي لأنك ولدتني إنسان خصام ونزاع للأرض كلها. لم تزرعي في قلوب أبناءك إلا الكبر وكراهية الأغيار. كيف ينسى المرء تلك الرهبة المليئة بالبغضاء التي تغذي بها طفلا! وحين يكبر كيف ينقذ روحه من الاعتلال، أو يتفادى القسوة والعدوان! دفعت الكثير من الوقت والعناء كي أتخلص من غذاء طفولته[52].
- الدكتور: نعم يا سيد بنحاس... في تربيتنا الصهيونية يعلموننا الكراهية بصورة دؤوبة، ولكنه لا يبالون بالحدود التي يمكن أن تتحملها بنيتنا الإنسانية. إن الكراهية المطلقة هي الحد الذي يمكن أن يصوغ كل شيء، ويمنع الاختلال، ولكن ما هو الإنسان الذي يصير كراهية ولا يتداعى![53]
- الدكتور: حين روي لي ما فعلون شعرت بالاعتلال، وبما يشبه التورط، كان يجرني معه شاهدا على تاريخنا. على تاريخه وتاريخي، وما كان بوسعي أن اختبئ وراء قناع مهنتي ما فعله لم يكن جريمة فردية تخصه وتخص علم الأخلاق، بل كان حدثا له مغزاه وأثره على تاريخنا الجميع، مرض وأطباء فحولا ومخنثين.. لا.. ما كان بوسعي أن

---

[48] المصدر السابق، ص 71.
[49] المصدر السابق، ص 72.
[50] المصدر السابق، ص 12.
[51] المصدر السابق، ص 22.
[52] المصدر السابق، ص 39.
[53] المصدر السابق، ص 54.

اختبئ خلف قناع الطبيب البارد والمحايد. ولا تدخل بيت الوليمة لتجلس معهم وتأكل وتشرب[54].

قدم الدكتور ابراهام منوحين نموذج للشخصية الإسرائيلية التي تجادل طوال المسرحية ادعاءات الخطاب الإسرائيلي العنصري ويكشف عن كذب الحوار العنصري وأنه لم ينجح يوما في الانتصار للقيم الإنسانية والاخلاقية التي تضعها إسرائيل على ألسنة أبناءها وهم يتشدقون بالحرية والديمقراطية، وأنهم أمة متقدمة وأن بلدهم بلد مستنير، وبذلك يحقق خطاب الدكتور نوعاً من القبول عند المتلقي، بل ويجعل هناك مساحة من تحقيق المثاقفة بين الثقافة الإسرائيلية (اليهودية) والثقافة العربية، ويعطي فرصة لانفتاح الهوية اليهودية على الهويات العربية الأخرى وذلك بهدم جدار العزلة والاستعلاء والظلم.

إن ما يعلنه حوار وخطاب الدكتور الما بعد كولونيالي يأتي مختلفاً عن حوار باقي من حوله من العنصريين، فهو يدعو إلى التعايش الثقافي بين الثقافات جميعا في دعوة إلى مثاقفة وهجن تواجه الصدام والكراهية والعدوانية التي تحملها كل الشخصيات الإسرائيلية، لذلك تعكس شخصية الدكتور منذ بداية المسرحية رفضه الواضح لهذا المجتمع المريض إذ يرفض سلوكه العنصري ويظل طوال المسرحية يقاوم كما يقاوم أهل فلسطين، ولعل الدكتور الذي يلتقي في نهاية المسرحية بالمؤلف، يسبق هذا المشهد بخطاب موجه إلى راحيل أم الطفل المقتول عن طريق الخطأ برصاصة خرجت من المسدس حيث يقول لها الدكتور:

- لا ينبغي أن تيأسي. انشري القصة على أوسع نطاق. لن نتواطأ معهم، ولن نسمح لهم بمصادرة المستقبل[55].

وهكذا يعلن الدكتور وأم اسحاق موقفهما من الحركة الصهيونية وموقفهما الإنساني مما يحدث على الساحة في رفض قاطع لكل أشكال الكراهية المتجزرة في نفوسهم، وفي أسلوب يقابله في نهاية المسرحية المؤلف سعد الله ويشبتون للعالم أنه لا يزال هناك مساحة من الحوار، استطاع الدكتور طوال المسرحية أن يؤكدها حيث النموذج المثقف الذي يكون له دورا في تغيير الواقع، حتى ولو كان خطابه طوال المسرحية لا يمثل خطاب المسؤول، إلا أنه يمثل ضمير الشعب الذي ينادي بالتعايش السلمي.

- **توصلت الباحثة في هذه الدراسة إلى النتائج التالية:**

- أولاً: قامت الكتابة الأدبية الحداثية على مبدأ الذاتية والفردانية وركزت على مركزية الإنسان وصولا إلى الأنا الحرة والعقلانية.
- ثانيا: انتقلت الكتابة في مرحلة ما بعد الحداثة إلى تفكيك الأسس وإذابة الذات وسيلان الوجود وتراجيديا التاريخ وعبثية الحقيقة.
- ثالثاً: قامت قواعد الكتابة الأدبية على الخلط مما يحدث حالة من الالتباس والغموض في تلقي العمل وهو ما أكد أن الكتابة في مسرح ما بعد الحداثة ضربت بعرض الحائط كل الثوابت الإلهية والفنية.
- رابعاً: امتلكت النصوص الأدبية الفوضى بداخلها وهي الفوضى التي تثير المشاعر وتعد بمثابة تنقلات معرفية داخلها.
- خامساً: أصبح النص الأدبي شظايا وأحداث مبتورة تتداخل عناصره لتكون كولاجاً متنافرا، لتكون الوحدة قد هدمت وحل محلها التشظي.

[54] المصدر السابق، ص 57.

[55] المصدر السابق، ص 103.

- سادساً: غلب على نصوص ما بعد الحداثة الاشتقاقية والتعددية ورفض وضع الإنسان في قوالب وأشكال منتمية إلى فروع، فالإنسان هنا يوضع في عالم بلا مسافة ولا قيود.
- سابعاً: تفتقد نصوص ما بعد الحداثة للوحدة العضوية وتقوم على التشظي والتقطع والفوضوية.
- ثامناً: تؤكد نصوص ما بعد الحداثة على التباس المعاني والأحداث المتضادة وصولاً إلى النشاز.
- تاسعاً: تبلور دور الخطاب الما بعد كولونيالي في مواجهة خطاب المستعمر الذي تقنع بسياسة إعطاء الآخر سبل الحضارة وكشف عن الزيف وتملكه لفكرة التدني التي يعاني منها الشعوب المستعمرة.
- عاشراً: كشف الخطاب الكولونيالي عن آثار الاستعمار على الثقافات والمجتمعات التي وقعت تحت استعمار دول أوروبا وأمريكا.
- حادي عشر: استدعى سعد الله ونوس قضية فلسطين في معالجة تحقق- وفقاً لرأي الباحثة - تلاقي مع معاير النقض الما بعد الكولونيالي.
- ثاني عشر: رصدت الباحثة في الخطاب الما بعد الكولونيالي في المسرحية جانبين تحققا بشكل جلي وهما التمثيل الثقافي لثقافة العرب واليهود الإسرائيليين، وآليات الهوية العربية في مقابل نقد الهوية الخالصة لليهود (الإسرائيليين).
- ثالث عشر: كشف ونوس عن خطاب العنصرية الإسرائيلية وحوارات الكراهية والرفض والمناداة بإبادة العرب في ترتيلة الافتتاح منطلقا من موقف دكتور منوحين.
- رابع عشر: وظف ونوس في خطابه الما بعد الكولونيالي نزعة الحياد دون أن يغالي في تصوير أصحاب الأرض على حساب مستعمري الأرض من الجانب الإسرائيلي، بل ونادى بالتعايش السلمي بينهم.
- خامس عشر: تمكن ونوس من مناهضة الخطاب الما بعد الكولونيالي الذي نشأ في الغرب ضد غير المستعمر وناهض الوجود لغير البيض وكشف سياسة المستعمر الحريصة على التبعية للأفراد والسيادة لهم، بل استبعاد الفلسطيني من دائرة الخطاب والوجود.

قائمة المصادر والمراجع والدوريات

أولاً / المصادر:

1- سعد الله ونوس: مسرحية (الاغتصاب)، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية، 1990.

ثانياً/ المراجع العربية والمترجمة:

1- آرثر ايزبرجر: النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الأساسية، ترجمة وفاء ابراهيم ورمضان بسطاوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003.

2- اسماعيل عبد الفتاح الكافي: الموسوعة الميسرة للمصطلحات السياسية، القاهرة، (د.ت)

3- آلان تورين: نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، الدار البيضاء، 1997.

4- آنيا لومبا: في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، ترجمة محمد عبد الغني غنوم، دار الحوار، سوريا، 2007.

5- باسم على خرسان: ما بعد الحداثة، دار الفكر، سوريا، 2006.

6- بيل اشكروفت وآخرون: دراسات ما بعد الكولونيالية، المركز القومة للترجمة، القاهرة، 2010.

7- بيل اشكروفت وغاريت جريفين وهيلين تيفن: الرد بالكتابة، ترجمة شهرت العلم، المنظمة العربية للنشر، 2006.

8- ثيري ايجلتون: أوهام ما بعد الحداثة، ترجمة ثائر ديب، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، 2000.

9- ديفيد هارفي: ما بعد الحداثة.. بحث في أصول التغيير الثقافي، ترجمة محمد شيا، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2005.

10- سارة بولند وأحمد صقر: المثاقفة والعولمة، مركز الاسكندرية للكتاب، الأسكندرية، 2019.

11- شاكر عبد العظيم: ملامح ما بعد الحداثة في النص المسرحي العراقي، مركز النور، 2010.

12- عباس أمير: العمل الأدبي من المعنى إلى الشكل، دار الفكر، دمشق، 2005.

13- محمد سبيلا: الحداثة وما بعد الحداثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2000.

14- ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الباحث الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2002.

15- نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، الشركة العربية للطباعة والنشر لونجمان، القاهرة، 2003.

- **الدوريات:**

1-بول شاؤول: مسرح ما بعد الحداثة، مسرح مؤلف أم مسرح مخرج، مجلة الفنون المسرحية، 2015.

2-حكيم عبد الرضا: الحداثة وما بعد الحداثة، مركز دراسات، العدد 8، العراق، 2006.

3-دوجلاس روبنسون: الترجمة والإمبراطورية، الدراسات الما بعد الكولونيالية، ترجمة ثائر ديب، مجلة نزوى، العدد 2، 2009.

4-زهير الخويلدي: هاجس الحداثة وما بعد الحداثة، ورقمنة التحديث، مجلة النبأ، 2019.

5-هاني أبو الحسن سلام: الكتابة المسرحية المعاصرة، مسرح ما بعد الحداثة، الحوار المتمدن، العدد / 4898، 2015/8/16.