التثاقف بين النص والإخراج في المسرح العراقي المعاصر

(مسرحية " سور الصين " أنموذجاً)

Acculturation between text and directing in the contemporary Iraqi theater (The play (China Wall) as a model)

م.م. كاظم عماد جاسم م.د. تمار ميثم جهاد

kadhim Emad Jassim Tammar Maitham Gehad،

قسم المسرح / كلية الحلة الجامعة

الخلاصة :

عني البحث بدراسة (التثاقف بين النص والإخراج في المسرح العراقي المعاصر – مسرحية (سور الصين) إنموذجاً) ، وقد احتوى على اربعة فصول ، تناول الفصل الأول (الإطار المنهجي) والذي عني بمشكلة البحث التي حددت بالتساؤل الآتي : ما التثاقف ؟ وكيف تمثلت صوره داخل بنى النص والإخراج في المسرح العراقي المعاصر ؟ . بينما تحددت أهمية البحث في عرض مفهوم التثاقف وتحويل مقولاته إلى منهجٍ للتفسير والتحليل واشتغاله في مجال المسرح ، فضلاً عن رَصْدُ آليات تعامل (الكاتب/المخرج) المسرحي العراقي مع النصوص المسرحية والتجارب الاخراجية التي تمثل ثقافات مختلفة كاستيراد لنصوص مسرحية تتوافق بنيتها الثقافية والتعددية مع بنية وتعددية المجتمع العراقي . وهدف البحث إلى تعرف تعرُّف التثاقف بين النص والاخراج في المسرح العراقي المعاصر (مسرحية "سور الصين" أنموذجاً) ، ومن ثم حدود البحث الزمنية التي حددت بالعام (٢٠١٣)م ، والمكانية في (العراق) ، ثم اختتم الفصل بتحديد المصطلحات وتعريفها .

وتضمن الفصل الثاني (الاطار النظري) مبحثان ، عني المبحث الأول بدراسة مفهوم التثاقف عبر تأطير منافذ (التثاقف : رحلة أبستمولوجية في مناخات المفهوم) ، أما المبحث الثاني فعني بدراسة (إشتغال التثاقف في الخطاب المسرحي العالمي) ، واختتم الفصل بالمؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري .

وكرس الفصل الثالث (الإطار الإجرائي) إلى تحديد عينة البحث ، كذلك ضم الفصل منهج البحث وأداة البحث ، واختتم الفصل بتحليل مسرحية (سور الصين) للكاتب المسرحي (ماكس فريش) التي أعدَّها وأخرجها المخرج المسرحي العراقي (أرسلان درويش) .

أما الفصل الرابع ، فقد تناول النتائج ومنها :

١- الامثولة الملحمية جاءت كأسلوب لتوعية الذات بحضور الآخر .
٢- اعتماد السرد واستثمار الأزياء والأغاني والرقصات الكُردية .

كذلك ضم الفصل الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات ، واختتم الفصل بقائمة المصادر .

الكلمات المفتاحية : التثاقف ، النص المسرحي ، الإخراج ، سور الصين .

Abstract :

The research was concerned with studying (acculturation between text and directing in contemporary Iraqi theater - the play “The Wall of China” as a model) , and it contained four chapters. The first chapter dealt with (the methodological framework), which dealt with the research problem that was identified by the following question: What is acculturation? And how his images were represented within the structures of the text and directing in the contemporary Iraqi theater ? . While the importance of

the research was determined in presenting the concept of acculturation and transforming its sayings into a method of interpretation and analysis and its work in the field of theater, as well as monitoring the mechanisms of the Iraqi playwright/director's dealing with theatrical texts and directing experiences that represent different cultures as importing theatrical texts whose cultural and pluralistic structure identifies with the structure and pluralism Iraqi society. The aim of the research is to identify acculturation between text and directing in the contemporary Iraqi theater (the play "The Wall of China" as a model), and then the temporal limits of the research that were set in the year (2013) AD, and the spatial in (Iraq), then the chapter concluded by defining and defining the terms.

The second chapter (theoretical framework) included two sections, the first topic concerned with studying the concept of acculturation through framing the outlets (Acculturation: an epistemological journey in concept climates), and the second topic concerned with studying (the work of acculturation in theatrical discourse around the world . The chapter concluded with the indicators that resulted from the theoretical framework

The third chapter (the procedural framework) was devoted to defining the research sample. The chapter also included the research method and the research tool, and the chapter concluded with an analysis of the play (The Wall of China) by the playwright (Max Frisch), which was prepared and directed by the Iraqi theater director (Arslan Darwish) .

The fourth chapter dealt with the results, including :

1- The epic example came as a method of self-awareness in the presence of the other .

2- Adopting the narrative and investing in Kurdish costumes , songs and dances .

The chapter also included conclusions , recommendations and suggestions, and concluded the chapter with a list of sources .

Keywords : acculturation , theatrical text , directing , the China wall .

الفصل الأول / الإطـار الـمنـهـجـي

- **مشكلة البحث :**

تقوم بنية أي وجود إنساني على ماهيات تعبيرية كـ(اللغة ، العرق ، الدِّين ، السياسة ، القانون ، الأخلاق ، التأريخ ، الطعام ، الملبس ، الجنس ...) ، وتأخذ هذه الماهيات طابعاً نمطياً لتتحول بدورها إلى ما يسمى (ثقافة) . كما إنَّ (الفواصل الجغرافية ، الطبيعة التكوينية) لأي فئة إنسانية يؤديان إلى تكوين سلوك تعبيري معين يتباين من فئةٍ إلى أخرى ، ووفق هذا التباين يرشح (الاختلاف) في سلوك الماهيات ، أي اختلاف القوانين والأديان والأطعمة واللغات وغيرها ؛ ليتحول الاختلاف عبرها إلى معيار للفصل بين ثقافة فئة إنسانية عن نظيرتها ، وعبر التراكم الزمني تحوّل هذا الاختلاف إلى فاصل قيمي بين الفئات الإنسانية ، إذ تعمل أي ثقافة على فرز أشكال أدائية وتعبيرية تعكس حالتها العامة ، فهذه الأداءات والتعابير خاضعة بدورها لكافة إجراءات (وجود/ماهية) الثقافة التي انتجت ذلك ، ووفق هذا تتحدد علاقة الفن المسرحي بالثقافة التي تُنتِجَهُ بوصفه أسلوب حياة هذه الثقافة (المادي/المعنوي) ، وبما إنّ الفواصل بين الثقافات قائمة بدورها ، فأن الاختلاف بين أشكال المسارح هو نتيجة حتمية لهذه الفواصل الثقافية ، وأي خطاب مسرحي يكون خاضعاً للمفاهيم الثقافية (الزمانية/المكانية) التي تشكَّلَ وفقها ، فتلاقي الثقافات أو صدامها له الدور المركزي في تحديد نوع القيم الثقافية التي يجب أن يعبر عنها الخطاب المسرحي .

مثلت مرحلة نهاية القرن العشرين وما عقبها صورة عميقة للصدام الثقافي بين الهويات ليشكل هذا بدوره انهياراً للمركزيات الثقافية ، وهنا جاء دور المسرح في تفسير وتأويل هذا الانهيار وطرح البدائل التي انقسمت إلى سياقين : الأول يخص تفسير وتأويل الموضوعات (النص) ، والثاني يخص تفسير الأشكال وتأويلها (العرض) ؛ لتتحولَ الثقافة بعد ذلك من أطوارها المنهجية الأولى القائمة على الصدام والتخندق إلى أطوار منهجية جديدة قائمة على (التثاقف) .

وفي ظل ما تقدم عملا الكاتب والمخرج المسرحي العالمي ومن ضمنه العراقي على إعادة تفسير وتأويل الممكنات الثقافية الخاصة والنظيرة ، أي تحويل (النص/العرض) من بيئة ثقافية قائمة على صفاء الهوية إلى بيئة أخرى قائمة على التعدد والتداخل ؛ ليجيء (الكاتب/المخرج) المسرحي العراقي وفق الطور التنافري الصِدامي الذي تمر به الهويات العراقية ليقدِّمَ خطاباً مسرحياً يفسر ذلك . واستناداً إلى ما تقدم يصوغ الباحثان مشكلة بحثهما بالتساؤل الآتي :

ما التثاقف ؟ وكيف تمثلت صوره داخل بنى النص والإخراج في المسرح العراقي المعاصر ؟ .

<u>أهمية البحث والحاجة إليه :</u>

تكمن أهمية البحث الحالي في :

١- عرض مفهوم التثاقف وتحويل مقولاته إلى منهجٍ للتفسير والتحليل واشتغاله في مجال المسرح .
٢- رَصْدُ آليات تعامل (الكاتب/المخرج) المسرحي العراقي مع النصوص المسرحية والتجارب الاخراجية التي تمثل ثقافات مختلفة كاستيراد لنصوص مسرحية تتكيف بنيتها الثقافية والتعددية مع بنية وتعددية المجتمع العراقي .

أما الحاجة إلى البحث فتكمن في أنه يفيد الدارسين والباحثين والمشتغلين في المجال المسرحي العراقي ، ويفيد طلبة كليات الفنون الجميلة ومعاهدها .

- **<u>هدف البحث :</u>**

يهدف البحث الحالي إلى : **تعرُّف التثاقف بين النص والاخراج في المسرح العراقي المعاصر (مسرحية "سور الصين" أنموذجاً).**

- **<u>حدود البحث :</u>**

زماناً : ٢٠١٣م .

مكاناً : العراق .

موضوعاً : دراسة التثاقف واشتغالاته بين تقنية النص والعرض في المسرح العراقي المعاصر .

- **<u>تحديد المصطلحات :</u>**

التثاقف (Acculturation) : اصطلاحاً

تعرّف (إيكه هولتكرانس) التثاقف أنه " نوع من التكيّف الثقافي الذي يحدث فيه قدر من التقارب بين نسقين ثقافيين مستقلين ، أما أن يمحو المعالم الأساسية للثقافتين المندمجتين أو أنه يخلق ثقافة ثالثة ذات ملامح على درجة كافية من الوضوح تؤهلها للوجود المستقل "[١]. أما (جاك لومبار) فيعرف التثاقف على أنه " الظاهرات الناجمة عن الاحتكاك المباشر والمتواصل بين جماعتين من الأفراد تنتميان إلى ثقافتين مختلفتين ، مع ما ينشأ عن ذلك من تغيرات في الأنماط الثقافية الأصلية لدى إحدى هاتين الجماعتين أو لديهما معاً "[٢] . أما (جان فرانسواز دورتيه) فقد عرَّف التثاقف بأنه " تنوع ، سيرورة ، تحوّل الثقافة في تماسها مع الأخرى مشيرةً إلى ظواهر التكامل والتأثير والتوفيق بين الثقافات " [٣]

التعريف الإجرائي :

التثاقف : عملية اندماج هويتين ثقافيتين أو أكثر باشتراط (الندية ، التكافؤ) ، وما ينتج عن هذا من تبدّل في السمات الأصلية لكل هوية ثقافية ؛ ليؤدي إلى تكوين قيم إنسانية مشتركة يعبِّر عنها الخطاب المسرحي المعاصر .

الفصل الثاني / الإطار النظري

المبحث الأول : (التثاقف : رحلة أبستمولوجية في مناخات المفهوم) .

تأخذ مرحلة تشكيل الذات أبعاداً متباينة فيما يخص علاقة هذه الذات بمحيطها ، إذ إنَّ المحيط البيئوي هو الذي يحدد خصوصية التشكيل الذاتي عبر مفاهيم كـ(التراكم ، التجربة) ، حيثُ تتحول الذات إلى شكلٍ معرفيّ للتراكمات والتجارب ؛ ليؤدي هذا إلى نقل الطبيعة عبر الذات ، لتكون الذات هنا اقترانية بين صناعة الوجود وماهيته ، فتبدأ هذه الاقترانية بمنح المعاني والتعريفات لكل تماس مع أي عنصر من عناصر الطبيعة ، وبموجب هذا التماس ينتقل هذا العنصر من الفطري إلى المقصود ، أي من (الطبيعي) إلى (الثقافي) .

تتغير ماهية أي موجود على وفق صلاته (التاريخية ، الجغرافية ، الإثنية ، الدينية ، العرقية ، اللغوية ، السياسية ، الاقتصادية ، القانونية ، الطبقية ...) ، فيتحول عبرها إلى دلالة ثقافية تخلط دالهُ البشري بالمدلولات المكتسبة ؛ ليرشحَ من ذلك طابع (الصفة/العِلَة) ، أي (البشري/الثقافي) ، لتأكيد تلازم المفهومين على وفق هذه العلاقة المتلازمة التي يرى فيها(تيري ايغلتون) " فما من كائن بشري ليس ثقافياً ، لا لأن الثقافة هي كل ما لدى الكائنات البشرية ، بل لأن الثقافة من طبيعتهم . والطبيعة البشرية تتجسد على الدوام في اسلوب ثقافي ما مميز "[٤] . هذا التجسد الذي يؤكده (ايغلتون) يتبلور عبر سياق الهوية الثقافية ليتخذ اختلافاً توكيدياً لا يشير إلى الثقافة وإنما يمثلها ، وبما إنّ النظائر الاختلافية أخذت بُعداً تكريسياً تحولت فيه العلاقة بين الثقافة والهوية إلى مظهر وجوهر ، إذ الأسلوب هو (الهوية الثقافية) في علاقتها مع خصوصية كل طبيعة بشرية مستقلة عن نظيرتها .

العمل على أقلمة كل مادة ثقافية وإكسائها بأبعاد وسمات في غالبها مِفصلية لم يأتِ بشكل نظري وإنما أخذ طابعاً فحصياً حدد بموجبه الإطار الكلي لعلاقة الإنسان بالثقافة خاصتهُ وعلاقته بالثقافة المختلفة عنهُ . فيرى (كليفورد غيرتز) بأن للثقافة شكلاً عضوياً تشريحياً لذا لا يمكن أن يختزل ، وبما إن الخط الفاصل بين ثقافة كائن عن آخر هو (الراسب الارتقائي) فيكمن المُحدِّد المعياري هنا بالتباين بين (العضوي ، النفسي ، الاجتماعي ، التراثي)[٥]. العمل هنا على وفق مفهوم الراسب الارتقائي يؤكد على التنافس الثقافي ، فهو اشاري لما يخص (ساكن/متحرك) ثقافي ، وكذلك يكون ايقوني التعبير عن الأنظمة المختلفة بين ثقافة وأخرى ، فكل عضوي هو مُحدِّد اختلاف ، وكذلك كل نفسي واجتماعي وتراثي ؛ فتتحول تلك الأنظمة إلى فوارز بين ثقافة وأخرى .

يتموضع مفهوم (التثاقف) حول قيمة الاختلاف ومقداره ، فالاختلاف تأكيد لحضور العنصرين معاً ، حضوراً عملياً ينقل التثاقف من الأفهيمي غير المقصود إلى خطاب اتصالي مفاهيمي مُعللاً بذلك كينونة الثقافتين المتصلتين ، وبما إنّ كل ثقافة تسعى إلى التطور والتكامل فالثقافة الواحدة هنا " لا تتطور بانغلاقها على نفسها داخل حدودها المحلية وإنما تتطور بالتبادل الحر مع الثقافات الأخرى ، فأن التبادل الحر لا بد أن يتم بصورة تؤكد المساواة والاحترام المتبادل "[٦] . ارتهانية تطور ثقافة ما مرتبط هنا بالتبادل الحر مع نظائر ثقافية أخرى ، إذ يتحول التبادل الحر هنا من مقترح شرطي في ترميم البنية الثقافية العامة القائمة على الأخلاط مما يؤدي بمفهوم الثقافة إلى الانتقال من (المتحفي) الراكد إلى (النفعي) العملي .

يأخذ شكل الثقافة الأخرى المختلفة بنائياً وموضوعياً دوراً محورياً في صياغة مفهوم التثاقف ، فالاشتراط المركزي يقوم على وجود ثقافات على خط من النِدِيَّةِ والتقابل مما يتيح لكل ثقافة طابعاً اتصالياً وليس سلوكاً انقطاعياً يؤدي إلى تكريس نوع من الضِديَّةِ ، ووفق ذلك يرى (جان بودريار) بأن " كل ثقافة مضادة ليس في الأخير غير خاتمتها "[٧] . فعوارض الضدية هنا ليست بالمعنى الكياسي بل بالمعنى القيمي ، لأن تعارض القيم هو الذي يؤدي إلى تخندق ثقافة دون غيرها ، والختام لدى (بودريار) هو الانقطاع ليتحول مفهوم (التثاقف) من الضرورة إلى الحاجة .

يتخذ مصطلح (**التثاقف Acculturation**) طابعاً متشعباً من ناحية نقله إلى العربية أو من ناحية تصنيفه وتحولاتهِ كمصطلح مشتق من الثقافة ، مُجسّداً في ذلك مفهوم الثقافة دالاً على حركية هذا المفهوم وفعله ، أي أنه يعمل على تجسيد الثقافة عبر الفعل . وقد أُطلقَ (ج.و. بويل) على التحولات التي تطرأ على حياة المهاجرين وطرق تفكيرهم عبر تماسهم مع مجتمع آخر ، في حين أخذت الصرامة دوراً مهما في تحديد المصطلح ، حيث تم انشاء مجلس الولايات المتحدة للبحث في العلوم الاجتماعية والذي أخذ على عاتقهِ تكوين لجنة مختصة في بحث ظواهر التثاقف والتي تشكلت من (ملفيل هرسكوفيتس) و (رالف لينتون) و (روبرت ريدفيلد) ، إذ جاء التثاقف وفق رؤيتهم على أنه " مجموع الظواهر الناتجة من تماس موصول ومباشر بين مجموعات افراد ذوي ثقافات مختلفة تؤدي إلى تغيرات في النماذج (Patterns) الثقافية الأولى الخاصة بإحدى المجموعتين أو كليهما "[٨] . الاجراء هنا نقل المفهوم إلى مرحلة التشكُّل بالرغم من الطابع المبدئي المقتصر على التغير في النموذج . إلاّ أنه عمل على إكساء المصطلح بنمط معين ألا وهو التماس الذي أخذ ابعاداً مغايرةً وتحديداً عند (الانثروبولوجيا الفرنسية) المتمثلة بـ(روجه باستيد ، جورج بالانديه) ، إذ اتخذ مفاهيم مُرادِفة وبحسب المعنى كـ(احتكاك ثقافي ، تبادل ثقافي ، تهجين ، خِلاسية ، مولِّدية ، كريوليَّة) ، إذ يتم إيراد هذه التعابير إشارياً لمفهوم التثاقف

وذلك لشمولية الاصطلاح[٩] . وبالرغم من إن الطابع الاشتقاقي أخذ تشكلات متعددة إلاّ إنَّ المعنى الاتصالي لثقافتين أو اكثر هو الأساس في صياغة أي دالة تعبر عنها ثقافة في طور التثاقف .

للهوية إجراء محوري في بلورة مفهوم التثاقف فهي تتخذ تكوناً عقلياً من ناحية التعامل مع موادها الطبيعية ، كما ويعد تعاملها مع الأصيل تعاملاً عملياً بصرف النظر عن أبعاده النفعية ، فهي تنتقل عبر قيم مفترضة مُشكّلةً ذاتاً سرديةً محصنة تأريخياً . فالافتراض البدئي للتثاقف بحسب (ايجلتون) يتجسد بوجود الهوية فلا تهجين دون نقاء ، فالثقافات بحسب تكوينها ذات بند اتصالي تعددي يحد من صفة النقاء التي تفترضها الهوية ، كونها – الهوية - تؤثث هنا ثقافة واحدة وليس على الثقافة أن تقوم على هوية واحدة[١٠] . من خلال هذا الطرح يتكون مفهوم التعدد الذي يلزم الهوية على الاتصال .

إن ارتباط مجتمع عن دونهِ بهويةٍ ما ارتباطاً عميقاً ما هو إلا تأكيد لطوابع ثقافية كـ(الجذور ، الأخلاق ، الأعراف ، التقاليد ...) ، وفك هذا الارتباط يؤدي إلى اللا معنى في الطبيعة ، أي تحول الهوية الثقافية من الوجود إلى الاغتراب[١١] . من هنا جاءت قيم الحفاظ على الهوية الثقافية وتكريسها كبنية مقدسة تشترط النقاء ، إلاّ أنَّ البعض يرى عكس ذلك ، فبمجرد تشكل هوية ثقافية لمجتمع ما هذا يدل على انفتاح أنساقها على التثاقف ، فبالرغم من أن الهوية الثقافية تُبنى على طوابع سلوكية لمجتمع من المجتمعات وتحولها إلى فاصل يحدّد علاقة مجتمع بآخر إلاّ إنَّ تجسد الاتصال الثقافي يكمن في اشتراك هذه الهويات الثقافية بروابط كـ(القيم ، القواعد ، المُثُل) والتي تأخذ بدورها تقليص المسافة بين الذوات الثقافية ذات الانفصال (المنغلقة) على أوهام النقاء والأصل . ويلعب التثاقف هنا دوراً في تحديد اعتبارات كل من (المادي ، الرمزي)[١٢] . فالتمظهرات الاجرائية للاتصال بين هويتين ثقافيتين متباعدتين أو متقاربتين مرتبط بأجزاء الهوية ومرتبية كل عنصر هوياتي من الهويتين . فهنالك أجزاء وراثية تأخذ طابعاً وجودياً وفي غالبها تشكل طابعاً قدسياً غير قابل للمساس كـ(العرق ، الجنس ، اللون) والخصائص الجسمانية الأخرى ، بحيث يكون عبارة عن محدد انتمائي في حين تأخذ التشكلات الماهوية الأخرى جانباً أقل وطأة مما تحمل الأجزاء الوراثية ، مما يجعلها قابلةً للتبادل والاتصال بين ثقافتين أو أكثر[١٣] . إنَّ تلك الاتصافات القبلية المفروضة على الهوية الثقافية تأخذ طوراً تثاقفياً مشروطاً - وبحسب (ميكشيللي) - ، أي العمل وفق مبدأ الحوار ليتم سلخ الهوية الثقافية كي تبدأ بالاتصال التثاقفي من سيرورات (الدفاع/الهجوم) مما ينحو بدوره إلى انضاج العلاقات وتطويرها[١٤] . يقترن الطابع الكلي هنا بالثقافة الواحدة التي لها دور وظيفي في غالبه نفعي ذا بعد معنوي يعقب تأسيس الهوية بمفهومها الثقافي ، أي قبل مرحلة اتصالها بحيث تأخذ الهوية الثقافية مرحلة السؤال ، أي البحث عن عناصر الاختلاف عن الهويات النظيرة وبدوره هذا البحث لا يتشكل إلاّ عبر الاتصال التثاقفي .

يتموضع التثاقف حول الاتصال كأسلوب عمل يؤدي بالعملية الثقافية إلى عملية عقلية نقدية تسعى إلى تفكيك التمركزات الشمولية ومنتجاتها كـ(الاغتراب ، الغياب ، الانفصال) وتحقيق شكل تلامسي ذا قصد كوني[١٥] ، هذا الافق العملي للتواصل الثقافي قد تجلى لدى (يورغن هابرماس) كمحاولة لتكريس مفهوم الإنسان في الطروحات العقلية ، فالصراع بالدرجة الأولى هو صراع عقلي ، وبما إنّ الثقافة أهم إجراءات العقل فجاء التحدد الهابرماسي للعقل بوصفه الاتصال بالمركز الأول وهو العقل المتعدد ، حيث يكون العقل التواصلي عبارة عن " فعالية تتجاوز العقل المتمركز حول الذات ، والعقل الشمولي المنغلق الذي يدعي أنه يتضمن كل شيء ، والعقل الأداتي الوضعي الذي يفتت ويجزئ الواقع ويحول كل شيء إلى موضوع جزئي ، حتى العقل نفسه "[١٦] . نَبْذُ واحدية العقل والمعرفة القبلية لكل من العقل المتمركز حول الذات والعقل الشمولي والعقل الأداتي أدى بالعقل التواصلي إلى عدم التمحور على صفات وقيم ثقافة ما ، وإنما الانفكاك من طائلة الأحادية ليتخذ التثاقف من (التواصلية) صفته الاستعارية في تصنيف فاعلية كل ثقافة .

رشوح مفهوم جديد يعقب مفهوم اتصال الثقافات الذي يأتي كتطور حتمي للاتصال ألا وهو (التعايش الثقافي) الذي يقوم بالدرجة الأولى على التعددية الثقافية ، والذي يتحول بدوره إلى القاعدة التي يُبنى عليها التثاقف ، وذلك لوجود اشتراطات تتيح للتثاقف جانباً شمولياً ، ومن البُنى التي يعمل وفقها التعايش هي : (الحرية ، المساواة ، التسامح ، الانفتاح على الهويات) ؛ لينتج بدوره ومن خلال تلك البُنى خطاباً قيمياً فارزاً تفكيراً جديداً يخص الروابط الاجتماعية وتجديد الخصائص المعيارية للثقافة الكليّة[١٧] . من خلال ما تقدم يتبين بأن الإشكال في تلاقي أي ثقافة مع أخرى يكمن في تخليص هذه الثقافة من أدواتها المعيارية وتأثيث معايير تتوائم والصفات التي أفرزها التلاقي ، فكل ثقافة لها مستوى من التعايش تُحدِد عبره طبيعة تعاملها مع بُنى كـ(الحرية ، المساواة ، التسامح ، الانفتاح على الهويات ...) ، وهذا بدوره يؤدي إلى تكوين عوائق تخص اجتثاث النسق المعياري أو ثنيه عن أداء دوره ، فيأخذ التعايش مع النظير صفة الأداء المعياري القائم على التوافق والتواصل .

يشترط (ميخائيل باختين) وجود أكثر من ثقافة متعايشة كي يحق لنا أن نمنح صفة الثقافة لمفهوم الثقافة ، كما ويتّخذ من مفهوم التعايش دلالة صارمة للإشارة إلى (ماضي ، حاضر ، مستقبل) الثقافات المتلاقية[١٨] ، فالعنصر الزمني هنا عنصر مادي يعادل الفرضيات الذهنية لتاريخ الثقافات المتلاقية ، والذي يتحول بدورهِ إلى واقع عملي يتجسد عبر اليقين (ماضي ، حاضر ، مستقبل) وليس عبر الافتراض الذي يحتمل الشك .

يحدد (حليم بركات) المجتمعات المتثاقفة بأطر اعتقادية قائمة على التجانس والغيريّة والتوازن ، وتتبلور من خلال عدة اجراءات :[١٩]

١- الاتفاق بين الفئات المتعددة حول المرتكزات الأساسية لكل ثقافة .
٢- الحوار بين الأجزاء الثقافية حوار حقيقي وصريح .
٣- الولاء التام للنقطة المركزية التي تجمع الثقافات .

٤- احترام الجزء .

التمرُّس على احترام كرامة الكائن البشري ينقل التثاقف من مسار التداول إلى مسار التقييم ثم الحكم . إذ لا يأتي مُؤكِّداً عدم الانفصام عن المصير المشترك وإنما يعود عبره إلى المعاني الجوهرية كـ(العادات ، التقاليد ، المعتقدات ، الحضارة ، الجسد ...) ، وهنا يمنح الاختلاف منسوباً منخفضاً في تقدير هوية الفصل بين الثقافات[٢٠] ، فالثقافة الأصيلة المنغلقة تقدم الثقافة على الإنسان عكس التثاقف الذي يقدم الإنسان على الثقافة . وأمام حتمية التعايش الذي يتبلور عبر وجود الحاجات المادية كـ(الاقتصاد ، المنفعة ، الاستهلاك ، السوق) ، بوصفها فروضات التعايش ، يأخذ التثاقف المعنى الماهوي للحضارة ، أي فنونها وآدابها وسلوكها الجمالي .

وفق السؤال الذي يطرحه (سي.بي.سنو) ، والذي يرى عِبرَهُ : بأن توجد عشرات الثقافات أم لدينا ثقافة واحدة ؟ هذا الاستفهام يشكل استفهاماً آخر ينطلق من : ماهي المعايير الاختلافية التي وفقها نفصل بين ثقافة وأخرى ؟ . فالصورة التي يؤكدها (سنو) بأن وجود عشرات من الثقافات يأتي ليفصل بين الملامح التكوينية لمعرفية أي ثقافة ، في حين يتحول الكل الجوهري للثقافات عامة إلى (حتمي تثاقفي)[٢١] . الفصل الاستفهامي يعمل على محورة الموضوع التثاقفي حول نقطة واحدة : بأن الملامح التي تفصل الثقافات هي ملامح إيديولوجية ، وفور إجرائها تتحول الإيديولوجيا إلى فاصل يحدد طبيعة وشكل الثقافة ، أي تنفصل الثقافة هنا عن ثقافيتها ، مثلاً أخذت الإيديولوجيا الألمانية " بفعل التثاقف الذي كوّنها ، كثيراً من العناصر التقليدية بالعناصر الحديثة "[٢٢] . إن الاجراء الإيديولوجي عمل على عزل التثاقف عن الثقافة ، وحاول أن يأخذ ما ينفع مرحلتهُ لينعزل التثاقف هنا وتتقدم الإيديولوجيا ، في حين هو العكس الذي يعنى بتقدم الاخلاط المعرفية وتنأى الفكرة الواحدة ليكون التثاقف ليس تعبيراً عن مرحلة أو جزء معين في الثقافات المتقابلة وإنما تعبير كلي عن الثقافات ، ويشكل التثاقف بدوره " عملية تطور متبادل تتقدم فيها المجتمعات مجتازةً مراحل الرجعية والهمجية لتصل إلى عتبة الحضارة والتنوير "[٢٣] .

يأتي التمييز بين مرحلتين ليؤكد الدور المفصلي الذي يقوم به التثاقف لتكون هنالك مفاصل مفاهيمية تحدد العلاقة مع هذه المفاهيم كـ(الأصالة ، النقاء ، الواحدية ، الانكفائية ...) ؛ لتأخذ دلالات كـ(الرجعية ، الهمجية) ، في حين يأتي بالضد من ذلك مرادفاً للتثاقف كنموذج حضاري تنويري انفتاحي تعددي اندماجي .

يتخذ التثاقف انتظامات متكاملة تحدد بطبيعتها الاجراء العملي للعملية التثاقفية ومنها :[٢٤]

١- العسر في تلاقي الأشكال المتطرفة بالغرابة ثقافياً .
٢- اليسر في تلاقي الأشكال أكثر من الوظائف .
٣- إعادة التأويل : اكتساب الدلالة المتوافقة دلالة واحدة لطرفين ثقافيين عبر تغيير تقوم به القيم الجديدة لهذه الدلالة الثقافية التي كانت تكسو عناصر قديمة .

الاتصافات القبلية للنظرية تتحول وتُنفى ويُضاف إليها في لحظة الاتصال ، فاللحظة التثاقفية هي التي تقرر شكل ونوع العلاقة ، في حين تأخذ البنود النظرية شكلاً افتراضياً لتحقيق العلاقة وليست العلاقة ذاتها . فالاشتغال التكافؤي للتثاقف لدى (سمير إبراهيم حسن) يتجلى في الاختيار والانتقائية والرضا والندية بين الثقافات ، كما وتتأثر العملية طردياً بالعلاقات الاقتصادية والتقدم التكنولوجي وكافة وسائل الاتصال[٢٥] . هذه المظاهر تحولت بدورها من أشكالٍ معرفيةٍ مستقلة لها مقاصدها وغاياتها المعرفية إلى جزئيات تكميلية لظاهرة معينة ، بحيث يؤكد هذا مفهومية التثاقف القائمة على الاتساع المعرفي والاستجابة المتواصلة لأي نمط معرفي وتفسيره . ويأخذ مفهوميّ (الاستقرار ، الانفتاح) الدور الاستعدادي في إنشاء العملية التثاقفية التي تقوم على معرفة الآخر ومقولاته الاجتماعية ؛ ليتكون شكل من أشكال المعرفة الجديدة الخاصة بـ(الاستقرار ، الانفتاح)[٢٦].

الانكشاف الدلالي لمفهوم التثاقف يتمظهر في عدة أوجه متباينة القصد واحدة المعنى ، ومنها (**الدِّين ، اللغة (الترجمة) ، السياسة ، الاقتصاد ، الاستعمار (استشراق/آخر) ، الجنس ، العولمة ، الطبقية ، الهجرة ، العرق ، الاثنيات)** ، هذه الوجوه هي الممكنات الاسلوبية لاتصال الثقافات بصرف النظر عن الانفصالات الجغرافية والتأريخية لأي نوع أو عنصر ، فالاختلاف القيمي بين كل عنصر هو اختلاف شاخص سواء أكان في سرديته أو في مفاهيميته أو في تكوينه واسلوبه المنهجي .

<u>المبحث الثاني</u> : (اشتغال التثاقف في الخطاب المسرحي العالمي) .

يتشكَّل الفن بوصفه التعبير الجمالي للثقافة ، إذ يتخذ أدواراً (معنوية ، ذهنية) تعمل على تحويل عناصر الثقافة الأيقونية إلى رموز واشارات ، كما إن المفهوم الجمالي هنا مفهوم نسبي يحتكم لنوعية الثقافة التي يمتثل وفقها ، وبما إن الثقافة تتباين بدورها من مكان إلى آخر ومن زمانٍ إلى آخر ؛ فإن الفن خاضع بدورهِ لهذا التباين خضوعاً طردياً لتكوين تناسقات (شكلـ - موضوعية) بين الهيكلية العامة للثقافة وما تضم من أنواع فنية ، ولعل اعتبار الفن جزءً من أجزاء الثقافة ، وقد أخذ هذا التوصيف ضموراً متواصلاً لأنّ اعتمادات الفن الاتصالية ومرونته في تحويل رواكد الثقافة إلى أنماط للتعامل

اليومي جعل من الثقافة تتمحور حول الفن بوصفه أداة ووسيلة وجوهر وجود لأيّ ثقافة في نقل معارفها وطرق حياتها وسلوكها الجمالي .

يأخذ المسرح دوراً تأثيثياً في علاقة الثقافة بالفن ؛ فالاعتبارات الأساسية تقوم على قيام المسرح على أكثر من طور فني ، لذا فإن قسيمة المسرح من هذه العلاقة قسيمة شبه كلية في هيكلة هذه العلاقة ، فالاحتواء الأدبي للمسرح (النص المسرحي) وكذلك الموسيقي والعمارة والرقص والغناء والأداء التمثيلي ... تلك الشمولية تنحا بالمسرح أن يكون الشكل العام للهوية الثقافية وبما إن التمايز بين هوية ثقافية وأخرى قائم بقيام الهوية الثقافية هنا يتجلى الاختلاف المنهجي بين كل مسرح بحسب التكون الهوياتي .

يُعبر المسرح بدوره عن الثقافة التي تكوّن منها ، فالنص المسرحي يبنى وفق (لغة ، فكر ، شخصيات ...) هذه الثقافة ، وكذلك عمارة المسرح التي تفرضها البيئة الثقافية وأنواع التشكيل والتصميم لدى هذه الثقافة ، والرقص الذي يستمد من الحركات والأفعال الجسدية وطبيعتها التي تختلف من ثقافة إلى أخرى . وفي النتيجة الكلية يؤدي هذا إلى بلورة صنف مسرحي مغاير لصنف آخر في بيئة ثقافية مختلفة .

ويرى الباحثان تقسيم علاقة (التثاقف) بـ(المسرح) إلى قسمين :

١- **التثاقف الشكلي** : وهو الذي يقوم على تفسير الخطاب المسرحي وفق العناصر الخارجية ، أي وجود أدوات الثقافات وجوداً مادياً قائماً على العمل والتجربة .

٢- **التثاقف الموضوعي** : وهو الذي يقوم على الخطاب المسرحي وكيفية تناول التثاقف كمادة موضوعية تُعالج عبر عناصر نصية أو سينوغرافية .

الفواصل الثقافية بين مسرح وآخر تنتمي إلى الطابع الشكلي أو هي تأخذ شكلاً محدداً وأسلوباً تعبيرياً يفصلها عن غيرها من المسارح ، إذ تعتمد على هوية واحدة تَستخرِج منها شكلها المسرحي كـ(المسرح الاغريقي ، المسرح الشرقي ، المسرح الديني ، المسرح الإليزابيثي ...) ، وتقوم هذه المسارح على أشكال أدائية وسينوغرافية ونصية تختلف في تعبيرها من مسرح إلى آخر بحسب الهوية (الزمانية/المكانية) التي أفرزت التعبير .

في حين يقوم الطابع الموضوعي على تفسير الهوية الثقافية دون اللجوء إلى شكل محدد ، وإنما تقديم اشارات ورموز تؤكد وجود هويتين سواء كان هذا الوجود (عرقياً ، جغرافياً ، جنسياً ، دينياً ، لغوياً ...) ؛ لتكوين علاقة مترابطة عبر خطاب العرض أو النص ومعالجة هذه العلاقة وفق أفكار ورؤية الخطاب المسرحي وتوجهه .

بما أن التثاقف عبارة عن علاقة اتصالية لثقافتين أو أكثر ، كذلك هو المسرح الذي يقوم على الاتصال بوصفه جوهر عمل ، وعند تحويل التثاقف إلى أداة مسرحية يكون التواصل " أحد انواع الطبيعة الإنسانية ، والوصول إلى الترابط هو هدف التواصل ، ويركز الفن المسرحي على التعبير عن فطرة التواصل الإنساني بالإضافة إلى ذلك هو الطريقة المثلى لتحقيق هدف التواصل "[٢٧] . الغاية هنا تقوم على خلق الترابط ، أي العمل على ابدال القيم الثابتة بأخرى ديناميكية عبر الاعتماد على الفطرة ، واستثمار المعاني المتاحة للثقافات وتوجيهها عبر الخطاب المسرحي بوصفه وسيلة وهدف . فالمسرح عبارة عن طورٍ متشابك وتحديدٍ فيما يتعلق بصنفيه (المرئي ، المكتوب) ، فوجود هذه الثنائية ما هو إلاّ تأكيد على تعدد المهام الثقافية التي ترتبط بشكل مباشر بنمطيّ التثاقف (الشكلي ، الموضوعي) . إلاّ إنَّ التحديد المباشر للمفهومين (المرئي ، المكتوب) يؤدي إلى الانفصال عن هذا التنميط والاقتران بصفات أكثر اختلافاً ؛ فالجانب المرئي في المسرح يعبر عن دورٍ شمولي للثقافة في حالة التعبير ، في حين يأخذ المكتوب بعداً ذاتياً[٢٨] .

أنتج التثاقف نماذجَ مختلفة عمّا هو سائد سواء في التعاطي مع النص أو مع العرض أو التلقي . وبلْوَرَ هذا المنتج تحولات في بنية الخطاب المسرحي ، إذ اندرج ضمن المنتج الانثروبولوجي وتعديل كافة الأحكام المسبقة بشأن وجود الظواهر الأدائية وجوداً ثابتاً نوعياً ، والعمل على إعادة صياغتها بوصفها شكلاً تداخلياً مع الأنواع النظيرة أو المغايرة . هذا أدى إلى الابتعاد عن السياقات التقليدية التي كرَّسها المسرح الأوربي على الأغلب ومن ثم جعل الخطاب المسرحي خطاباً كونياً[٢٩] . التعامل مع المسرح الاوربي بوصفه مسرحاً مركزياً جعل الخطاب المسرحي أحادي الجانب ، إلاّ إن التثاقف هنا لم يَحل دون مركزية الخطاب ، في حين أن السعي إلى منح الآخر المسرحي صفة الحضور عبر عناصره وطبيعة ثقافته كوَّن نوعاً من الانسجام في صياغة الخطاب وعدم حصره في النقل ، أي عدم الأخذ التام والمباشر من أداءات الثقافات الأخرى ، وإنما عملوا على دمجها في " بنية الثقافة الغربية دمجاً أصابها بنوع من الانمحاء "[٣٠] ، أي أنها اصبحت تقليداً مسرحياً وثقافياً عاماً له خصوصيته وهويته الجديدة ؛ لينسلخ بذلك عن السياق التصنيفي .

يرى (باز كير- شو) بأن البنود الدرامية تتحول من صفاتها وأشكالها عندما تمر بالعملية التثاقفية ، أي تأخذ مراتب أدائية أكثر منها مسرحية تقوم على الانتقال " من الثبات إلى المرونة ، من الترابط إلى التفكك ، من النظام الهرمي إلى المساواة ، من الوحدة إلى التعددية ... وهكذا ولكن بدون الوقوع في فخ المعارضة الثنائية بالجملة بين الاثنين "[٣١] . شطر البنية الثقافية إلى بنيتين يؤدي بالدلالة إلى أن تنشطر بدورها بدلاً من الإشارة إلى الهوية تكون الإشارة إلى الهويات ، وهذا ما يشتمل على بناء النص والعرض بدوره ، فالطراز التقليدي هو طراز الثقافة الواحدة ، فإنتاج تثاقف مسرحي هو رهين تداخل الطُرز الدرامية ولا يقوم على تمثيل علاماتي أُحادي ، لهذا أوجبت الثنائية لكسر نسقية البناء الثقافي والمسرحي .

تختلف العملية التثاقفية عبر الخطاب المسرحي بحسب تشكلها كتجربة وكل تجربة تختلف بدورها بحسب علاقة الثقافات ، وعليه فإن التجربة هي القيمة المركزية التي تحدد طبيعة التثاقف المسرحي ، ووفق هذا تعددت الرؤية النظرية في توصيف التجربة التثاقفية المسرحية ، ومن هذه الرؤى رؤية (باتريس بافيز) التي تقوم على :[٣٢]

١- رشوح نوع من أنواع الرقابة الذاتية خلال استخدام الثقافة الأجنبية .
٢- تعمل المؤسسة على حصر العملية (البينـثقافية) في المسرح على طابع الصورة الفردية وذلك لخلق جانب تسييسي للعملية .
٣- قدرة الحالة التثاقفية على الانتقال والتجريب .
٤- يأخذ الجانب الجسدي بعداً مركزياً في صياغة العملية التثاقفية .
٥- استخدام السرد ، التراكيب الدرامية ، التغيرات المجازية ، الدلالات المتعلقة بالمشاعر والأحاسيس .

هذه المحددات التي وضعها الناقد المسرحي (بافيز) أخذت طوراً عميقاً فيما يخص تحديدها كمحددات وضوابط للعملية التثاقفية ، فالصورة الأولى التي يقدمها أو يحاول الإشارة إليها هي خضوع الجانب التثاقفي المسرحي إلى نوع من أنواع السيطرة الوظيفية ، ألا وهو سيطرة الجهة المتلقية ، أي ثقافة المتلقي هي التي تحدد خصوصية العملية التثاقفية ونتائجها الجمالية . في حين تأخذ العملية التثاقفية المسرحية شكلاً مختلفاً وتحديداً عند (ريتشارد ششنر) المخرج والباحث الميداني في هذه الظاهرة والتي تقوم رؤيته على الآتي :[٣٣]

١- لا توجد ثقافة صافية ، بل أن الثقافات قائمة على الاستعارة والتداخل والتأثير والتهجين .
٢- العنصرية هي وَهْمُ النقاء الذي تسقط فيه بعض الثقافات وذات مآرب استعمارية وإيديولوجية
٣- تبادل الاساليب والطقوس والفنون والمعتقدات عبر هذه الوسائط .
٤- محاكاة الأنماط الشعبية في التعامل مع أي ثقافة .
٥- الاعتراف بحقوق الثقافات الأخرى عبر الخطاب المسرحي .

من خلال ما تقدم من مقترحات ومحددات وضعها (ششنر) تأخذ بالعملية التثاقفية إلى مراتب نموذجية اعتمدها (ششنر) في تنظيرهِ ، وبالرغم من اعتماد الثقافة كأصل في بنية النظرية لديه ، أي (أصل دال) ، إلاّ أنها تتحول إلى دلالة فور دخول العرض عبر تقنياتهِ وعناصره المدلولية مما يوفّر انزياحاً بين نظرية (ششنر) التثاقفية وبين التطبيق الثقافي للعرض المسرحي .

ومن جانبٍ آخر عمل المخرج والباحث المسرحي (نويل جريج) على تكوين أكثر من مختبر تثاقفي وجمع فيه أكثر من فرقة مسرحية هدفها التثاقف الميداني في المسرح ، وقد خرج بنتائج كثيرة سواء كانت نتائج جزئية أو كلية ، كما عمل على تقديم مقترحات موضوعية ليصنع بذلك منهجاً تثاقفياً في المسرح يقوم على القصد والتجريب ، ومن الرؤى التي قدمها (جريج) هي :[٣٤]

١- البروفة تتيح مساحة واسعة من طرح وتلاقي الثقافات واحدة للأخرى .
٢- إعطاء التراث قسيمة كبيرة وحضوراً واعياً عبر (الرقص ، الغناء ، الموسيقى ، طريقة التحرك ، طريقة الحب ، طريقة الأكل ...) .
٣- تفاعل الأساليب والأشكال مع بعضها البعض وايجاد نقاط التواصل .
٤- التأكيد على الصورة ولغة الإشارة .
٥- اللغة الشعبية أو لغة الشارع المتطورة حالياً الأكثر صلاحاً في التواصل والأداء .

الاستنتاج الذي قدمه (جريج) في غالبه دقيق ، أي تكوّن من خلال التماس العملي والميداني للتثاقف . على العكس مما جاء في آراء (بافيز ، كارلسون) التي تقوم على استنتاجات معرفية تكهُنية ، إلا إن (جريج) وعلى خلاف ذلك يقدم رؤيةً من داخل المختبر التثاقفي .

مرت الحالة التثاقفية بمراحل متعددة : منها (**المرحلة التلقائية**) والتي تقوم على الذاكرة والمشافهة والتجارب والرحلات الفردية وأمتثل ذلك في المسرح قبل ظهور العملية الاخراجية ، إذ لم تتجسد بمظاهر مادية مقصودة ، وهذه المرحلة تمثلت لدى (شكسبير ، مارلو ، غوته ، ليسنج ...) . ومن ثم (**مرحلة الحاجة**) والتي امتدت من (كريج) إلى (مايرهولد) ثم (آرتو) فـ (كروتوفسكي) ، وهذه التجارب دفعتها الحاجة إلى الاختلاف وايجاد طرائق سواء أدائية أو صورية مختلفة ومغايرة ، فالقصد المركزي لديها تجسد في تطوير الأداء عبر الثقافة الأخرى (الشرقية) وليس امتداد هذه الثقافة إلى العرض امتداداً متوازياً مع الثقافة الأصل للمخرج ، وفي الجانب الآخر جاءت الحاجة التثاقفية في المسرح بطريقة معكوسة كثقافات جغرافية كـ(آسيا ، أفريقيا ، أمريكا الجنوبية) والتي عملت على استيراد المسرح كثقافة (اوربية) ، أي إن كل ثقافة أخذت ما يعوزها من المسرح ، إلا إنّ في الثقافة الأوربية ظهر كنزوع فردي ، أما في الثقافات الأخرى ظهر كنزوع جماعي تأسيسي . وفي المرحلة الثالثة (**تثاقفية الخطاب المسرحي**) والتي كان التعامل فيها تعاملاً مزدوجاً مقصوداً متكافئاً نديا .

إن التثاقف يشتغل في الخطاب المسرحي بالدرجة الأولى على العناصر ودورها في بلورة الصورة المسرحية ، ليؤدي هذا بدوره إلى فتح الخطاب من (الشيء) إلى (المعنى) ، وبالتالي يتم تحديد هذا الخطاب وفق تصورات (جمالية ، سياسية ، دينية) تعكس مصدر الثقافات المتلاقية . فعندما تم تقديم عناصر الأداء الشرقية بوساطة كُتّاب ومصممين ومخرجين غرب تم ذلك عبر تجريد العناصر المتثاقفة من الخطابات السياسية والفواصل الجغرافية ، وكان العمل معها كمواد جمالية قابلة

لتقديم دلالتها الخاصة[٣٥] ، هذا العزل يعبّر عن جوهر الفن الذي يتعامل مع الاستثناء وليس مع السياق ، إذ أنّ ما بعد الكولونيالية مثلاً لها علاقة سياقية في التعامل مع المسرح .
وعبر ما طُرِح يأتي التثاقف بوصفه وجهاً استثنائياً للمسرح في الشعوب التي تمر بالطور المابعد كولولنيالي كأفريقيا ، إلاّ إنَّ بعض التجارب عملت على تقديم الاستثناء والتعامل مع المسرح بوصفهِ أداة تماس وتلاقح وانضاج للمحلية وليس اخمادها كما تزعم ما بعد الكولونيالية ، ومن هذه التجارب التثاقفية تجربة (عليون أونج ديوب) السكرتير العام لفرقة (انيال سورانو) الأفريقية المسرحية ، والذي يرى بأن " المسرح الأفريقي في حالة البحث عن الهوية الثقافية ولكن الهوية الثقافية هنا لا تعني الانطواء على النفس ، وبالتالي الجمود . إن الحفاظ على الهوية ليس معناه الدفاع عن الماضي ولكن أمكان السيطرة واحتواء هذا الماضي وتوجيهه بما فيه الصالح "[٣٦] ، الاجراء هنا هو تقشير الهوية كي تنتقل من الدور التأريخي إلى الدور العملي الاندماجي الديناميكي ، كما تخضع كل قيمها إلى ما سينفع العرض وتطويره وليس تنميط هذا العرض وجعله سياقاً للتوقف والانغلاق .
ففي المسرح (الترينيدادي) الذي مثله (ديريك والكوت) ، أراد " أن يعطي أشكالاً أوربية للموضوعات المحلية ويدمج الثقافة المحلية من خلال الأغاني والرقصات ، وأن يطور اسلوب الأداء التمثيلي والخطاب المأخوذين من الحركات والاساليب الهندية الغربية "[٣٧] ، هذا الخليط يؤدي إلى تكاملية تثاقفية ، فـ(والكوت) في هذا المضمار يعمل على تحجيم الهوية عبر مقادير استعارية للفنون التكوينية للعرض كـ(الرقص ، الغناء ، الأداء التمثيلي ...) ليعطي بذلك خطاباً هجيناً تكون فيه الهوية عبارة عن شكلٍ رومانسيّ أو محطّة أو ردَّة فعل تجاه الاجراءات الكولولنيالية .
الاعتماد على تثاقف العناصر أدى إلى تكوين نمط من الاجراءات قد يتم تثاقف الديكور مع الأداء وكلاهما ينتمي إلى هوية ثقافية مختلفة أو يتم تثاقف ديكور مع ديكور وكلاهما ينتميان إلى هويتين مختلفتين ، إذ يقوم التثاقف هنا على نوعين فيما يخص عناصر العرض وهما : تثاقف العناصر المثيلة و تثاقف العناصر المختلفة .
أخذت طبيعة المسرح التثاقفية في (أميركا اللاتينية) شكلاً أكثر وعياً ووفرة ، فالطبيعة التكوينية لشعوبها قائمة على التعدد - النوعي والعرقي والديني والأصل ... - لينتج علاقة مسرحية مغايرة قائمة على الأخلاط . فالبوادر الأولى تمثلت بالصفات الفلاحية التي ليست كالرعوية عند الاغريق مثلاً ، فتلك الفلاحية ارتكزت على نمطٍ من الأعمال الكلاسيكية الاسبانية ولكنها تنفذ بأدوات وغناء ورقصات وتعابير وثقافات متعددة كثقافة الهنود الأصليين وثقافة الأفارقة لتكون بمثابة طقس درامي يجمع شمل الثقافات[٣٨] ، فالبنية التواصلية بين الهويات الثقافية أدت إلى تغذية نوع من الانصهار الفني المتمثل بارتكاز كل أداة مسرحية من هوية معينة على أداة مسرحية من هوية أخرى . كما في مسرحية (أويا ناتاي) القائمة على دمج الاصول الاسبانية بالاصول الهندية والافريقية المكونة لأمريكا اللاتينية ، وقد امتثل هذا في تنوع الشخصيات وتثاقفها موضوعياً، والعمل على تأثيث بنية درامية غنية بالمصادر كالحكايات الشعبية والأغاني والأشعار الكيتشوية مع شكل بنائي إسباني مع الحفاظ على خصوصية كل جزء تكويني[٣٩] ؛ فالوعي بحضور الآخر من خلال ما تقدم أدى بالمسرح اللاتيني إلى التطور في علاقته بالتثاقف ، وطرح المواضيع القائمة على معالجة الهوية ودورها في غلق الذات وخلق القطيعة . ومن خلال ما تقدم يتبين إن التثاقف قد أفرز نوعاً درامياً وتحول من حالة اضطرارية إلى حالة قيمية .

وفي المسرح الأرجنتيني قدم (روبرتو آرلت) نموذجه الدرامي عبر ما يسمى بـ(المسرح المستقل) . والقائم عبر أجزائه على التثاقف ، وجعل المسرح مشروع اتصالي بين الثقافات وغير مقتصر على عنصر معين وإنما توجيهه بشكل كلي نحو خطاب اندماجي عبر تفسير البيئة وتأويل الأجزاء الثقافية لتوليد مرجعيات متقاربة الرؤية واستخدام التأثير كأداة في فصل خصوصية وأحقية أي ثقافة عن الأخرى ؛ ليكون العرض المسرحي عبارة عن (ثقافة أصلية ، ثقافة مرجعية ، ثقافة الهدف)[٤٠] . حرر (آرلت) الثقافة عبر المسرح من الاطار التأريخي في فهم الهوية ، إذ تعامل مع تقسيمات وليس مع أصول ، فالثقافة الأصل ليست قائمة بذاتها في الخطاب المسرحي وإنما قائمة إلى جانب الثقافة المرجعية والثقافة الهدف . فضلاً عن ذلك عمل (آرلت) على تفسير ما تقدّم في نصوصه المسرحية التي أخرجها بنفسهِ . فقد وضع اللغة الرسمية إلى جانب اللهجات والعمل على خلق واقعين : الأول مادي حقيقي قائم على التنافر والصدام ، والثاني خيالي تبادلي ، ووضع الشخصيات في تقابل لتجتاز بدورها العتبات الطبقية ، وقد شمل هذا (الأزياء ، الديكور) كما في مسرحيتي (ثلاثمئة مليون ، الجزيرة الخالية)[٤١] .

قامت الثقافة (البولندية) على التركيب والتبادل ، إذ إن صبغتها العامة عبارة عن خليط بين عناصر شرقية وأخرى غربية . وهذا بدوره أدى إلى قطع الأصل الذي سببه الاستعمار (الروسي ، البروسي ، النمساوي) والذي وفر مصادر ثقافية متباينة مضافاً لها (التركية ، الفرنسية ، الايطالية) بالإضافة إلى تعدديتها الدينية[٤٢] . كل هذه الأمزجة الثقافية عملت على تكوين شكل مسرحي استعاري متعدد المرجعيات كما لدى (كروتوفسكي ، كانتور ، شاينا ، فايدا ...) ، إلاّ إنّ التثاقف المباشر قد تجلى في الرحلات الاستكشافية التي قادتها بعض الفرق والمخرجين لتكوين عرض تثاقفي ميداني ، ومن هذه الفرق فرقة (جاردجينتسي) التي يقودها المخرج (فوود جيمييج ستانييفسكي) ، إذ عملت هذه الفرقة وفق التبادل الثقافي لتحقيق " نطاق واسع ، فمثلما تشعر الفرقة أنها أخذت واستوحت من البيئة الجديدة التي ذهبت إليها ، فإنّ تلك الفرقة أيضاً وبنفس القدر تتمنى أن تسهم في الحياة الثقافية لتلك المجتمعات "[٤٣] . العمل وفق هذا النطاق حمل الفرقة إلى بلورة اسلوب

يختلف عن الأساليب التثاقفية الأخرى ؛ إذ إنّ نظام التثاقف المسرحي لديهم معني بالأخذ والعطاء ، أي بمعنى قد لا يكون الأخذ مسرحي وإنما أخذ تعابير وأداءات ثقافية واعطاء مسرح .

صناعة العرض لدى فرقة (جاردجينتسي) لا تتوقف على التخالط مع ثقافة واحدة أو ثقافتين . وإنما العمل على كسب أكبر عدد من الثقافات وتطويعها عبر الرحلة والاستكشاف وتحديداً فيما يخص الأغاني والرقص والأناشيد والأداء التمثيلي عبر المعايشة الميدانية للثقافة المستهدفة واستثمار التفاصيل لتكوين عرض تراكمي[٤٤] . ينعكس السعي التجريبي الثقافي الذي عملت عليه الفرقة كمنهج لها على كافة المستويات النظرية والميدانية .

تعاملت الكاتبة والمخرجة (أدريان كينيدي) مع تثاقف الهويات بشكلٍ موضوعي ، ومعالجة الخطاب عبر حضور الهويات حضوراً أيقونياً مباشراً ثم شرح أصول الصدام لغرض تفكيك مصادر التنافر والرفض والانغلاق وبالتالي طرح سبل التلاقي طرحاً إشارياً عبر أساليب وعناصر البناء الدرامي ، وتتلخص تجربة (أدريان كينيدي) بالآتي :[٤٥]

١- لا يمكن للذات أن تنمو دون الآخر .
٢- التقمّصُ هو الحالة المُثلى في اعتناق واستيعاب الآخر ثقافياً وانمحاء الحدود التأريخية.
٣- الشخصيات العرقية أعمق وأكثر تعقيداً عندما تأخذ حضورها الدرامي .
٤- التقمّص يبدد الأنا ويؤثث ديالكتيك خاص بكل تلاقي ، فالطبقية والعرقية والدينية كلها مراتب انتهاك لخصوصية الهوية .

الدعوة للتقمص عند (كينيدي) هي شكل من أشكال تقليص الحبكة من ناحية البناء الدرامي مع الاعتماد على التذويب الثقافي الموضوعي الذي يقوم عليه النص . كما إنّ مفهوم (النسوية) لديها مفهوماً قهرياً اغترابياً يسعى إلى ابدال غيريّته عبر عناصر كالهويات المتعددة وتفعيل الذات المزدوجة (نسوياً عنصرياً) وادراج (الشذرية) بدل (الحوراية) ؛ لتقبيح نمطية الممارسات العنصرية والتحديد الجنسي[٤٦] . لعب التوظيف البنائي دوراً مزدوجاً من ناحية احتواء المعنى ومن ناحية شرح الحالة التثاقفية ، أي الاعتماد على شكل بنائي خاص بالمواضيع التثاقفية .

عملت (الووستر كروب) بقيادة (إليزابيث لوكومبت) على طرح خطاباً ثقافياً قائماً على تفكيك العناصر والأجناس حيث يتحول الفضاء إلى خليط من الهويات ، إذ إنَّ هذه التجربة ترتكز على " السمو فوق التأريخ والثقافة وتجاوز حدودهما "[٤٧] ؛ فالتأريخ وفق ما طُرح هو التخندق الذي ينحو باتجاه سيادة نمط واحد من المعاني الذي يحدّد شكل الهوية وماهيتها وكذلك الثقافة الواحدة ، ومرحلة تجاوز الحدود لدى (الووستر كروب) ما هي إلاّ مرحلة من مراحل الخلط واجتياز المفاهيم المركزية ، ولتلك الاجراءات تبتغي منها الفرقة توليد أساليب جديدة تخص العرض وتقوم على الاختلاف والتناقض ، بمعنى إنّ خطاب العرض يكون خاضعاً بشكلٍ طردي لكافة الافرازات التي ينتجها الاختلاف أو التناقض ، حيث إنّ التثاقف يكون نتيجة اختلاف وتناقض ، أي نتيجة حضور الثقافات حضوراً متراكماً والعمل على تداخل العناصر بشكلٍ تناقضي . فممثل أبيض يرتدي قناعاً أسود أو تاجر أمريكي يرتدي زي ساموراي ... هذا التناقض المعنوي أنتج تثاقفاً شكلياً[٤٨] . هذه الصفات الما بعد حداثية القائمة على تعويم المركز الثقافي ومنح القيم للمجاورات قد أخذت مدياتها الواسعة في اشتغالات فرقة (الووستر كروب) .

كما وعملت فرقة (الووستر كروب) على التعامل مع الثقافات الأفهيمية (ثقافة المخدرات ، ثقافة الإيدز ، ثقافة الأفلام الإباحية ...) والعمل على تبادلها مع الثقافات المفهومية كالثقافة (العرقية ، الدينية ، السياسية ...) ، وهذا التثاقف الاسلوبي حوّل العرض المسرحي إلى كرنفال تثاقفي يقوم على الكولاجية في توصيل الثقافات[٤٩] .

عملت فرقة (ماريت لي) في طرح برنامجها التثاقفي على (تدمير الخيال وتقوية البدائية) ؛ إذ تصبّ الرؤية هذه في معنى مفاده إنّ الثقافة الأولى للإنسان واحدة ، أي إنّ الهوية البدائية غير متجزئة ؛ فهي عبارة عن كتلة دلالية واحدة غير أن الخيال هو الذي عمل على تجزئة الهويات ، ووفق هذه الكتلة إلتصقتْ بالجمهور باختلاف فئاته الثقافية من أجل الإيمان بعالم متجانس وردم الفجوات بين الطبقات والأجناس والأعراق ، وقد جُسِّدَ هذا في عرض (الجنة الآن) عام ١٩٦٨م[٥٠] . التأكيد على اشراك الجمهور المتعدد ثقافياً هو لأجل تخليق نوع من ازاحة الكنايات وتسطيح الذات في مقابلة الآخر . وجاءت أيضاً في عروض (ريتشارد ششنر) حيث تحضر الأطراف الثقافية عبر البُنى الجسدية والذهنية والامتثال لحالة طقسية تحوّل الهوية من الايديولوجيا إلى الاحتفال وازاحة الثقافة من النظرية إلى الصورة المسرحية ، فعبر هذه المعايشة التي امتثلت في عرض (دينوسيوس ٦٩) والذي عمل (ششنر) فيه على الفصل بين الرمز ومرجعيته في استخدام الثقافة مما يتيح تثاقف آني مثيل لحالة التطهير وقائم على تجاوز الخوف من الآخر الثقافي[٥١] .

طرحت المخرجة (ستاسي ماكيشي) رؤية أكثر عمقاً في فهم العملية التثاقفية والأخذ بها بوصفها منهاج عمل اجتماعي وجمالي وتجسد ذلك في عروضها . ومنها عرض مسرحية (الطيَّة) عام ٢٠٠١م ؛ إذ بدأت بالاشتغال على لغة العرض والحضور التعددي واللهجي للغة مما يتيح تحويل المعاني بما ينسجم وتحول اللغة ، كما وعملت على معادلة التصنيف ، فكل كائن محدد ثقافياً كـ(الأسود ، الآسيوي ، البريطاني ، العربي ، اليهودي ...) يضع نفسه تلقائياً على حدود ثقافتين أو أكثر ، أي أن هناك نظير ثقافي يقف أمامه عليه أن يتعاطى ويتثاقف معه . وقد مثلت هذه العلاقة المتشابكة شخصية (إيريس) المهجنة الهوية والتي تعكس قوس قزحية انتمائها[٥٢] . هذا المضمار الموضوعي ينسحب على طريقة الأداء أيضاً كما في تجربة (سوزان لاسي) التي اشتغلت على تبديد إطار الجسد وفق الهوية المبددة مما حرر أدائها من أي شكل من أشكال الحدود وبالتالي كان الاعتماد على التجارب الحياتية المشتركة في فهم وتفسير وجودها الثقافي ، أي أنها تصبح امرأة

سوداء أو إمرأة صينية ، بمعنى عزل الشخصية عن مداها الخيالي الفني وفهمها وفق بعدها الاجتماعي والثقافي لتتحول هوية الآخر إلى الذات[٥٣] .

عملت بعض التجارب على رصد الاختلاف كصفة موضوعية قائمة على حضور الطرفين حضوراً مكرّساً للضدية بوصفها شريعة تلاقي واتصال وتفكيك ونقد لعناصر الصِدام بين الثقافات من خلال استخدام التجريد في التعامل مع النمطية في طرح البديل . وقد تجسد هذا لدى الكاتب (لورنس يب) في مسرحيته (ادفع للرجل الصيني) والتي عمل من خلالها على حضور الثقافات حضوراً متنافراً كـ(الآسيوية ، الزنجية ، الشقراء) . إلاّ إنَّ معالجة هذا التنافر قد تم عبر مفهوم : بأن الماهيات كالأعراق والأجناس والقوميات كلها نسبية وقابلة للتبدل والتغير وبالتالي يتحول التنافر إلى تلاقٍ إزاء الوجود المادي لهذه التنويعات في بلد متعدد كأمريكا[٥٤] .

من جانبٍ آخر عمل المخرج الياباني (تاداشي سوزوكي) على طرح نموذجه التثاقفي القائم على دمج الثقافات عبر العرض المسرحي . فجاء اعتماده على الثقافة اليابانية والمسرح الياباني التقليدي ومن ثم استقطاب ممثلين من شتى أصقاع العالم ، أي من ثقافات مختلفة ومن ثم الاعتماد على نصوص مسرحية دالة على ثقافات مركزية كالتراث الاغريقي أو الشكسبيري ؛ لتوليد أصوات متعددة مما يخفي الصوت الثقافي الأحادي الجانب ، فالعرض المسرحي لديه يقوم على لغتين وتراثين وجمهورين وجغرافيتين لخلق سياق ثقافي كوني[٥٥] . هذا الصهر للهويات الثقافية عبر العرض بدأ يشكل منهجاً خاصاً لدى (سوزوكي) . فقد كوَّن مختبره الخاص في قرية (Toga-Mura) ؛ حيث الاندماج مع البدائية بعيداً عن صخب المدن وصراعاتها ، فالاستعادة نوع من النقاء الثقافي القابل للطوعية والاتحاد . وقد قامت الرؤية التطبيقية للتلاقي الثقافي عند (سوزوكي) على النحو الآتي :[٥٦]

١- الرؤية المتعددة لزوايا الطبيعة .
٢- التساوي في تقديم مفهوم السلطة .
٣- التجريد والتنويع والتفكيك .
٤- السلوك المبالغ فيه .
٥- استخدام أشرطة الفديو .

وفي تجربة مختلفة عملت فرقة (رابطة البنائين) بالتعاون مع فرقة آسيوية بقيادة (كيث خان) و (علي الزايدي) عام ٢٠٠٣م على تقديم مسرحية (علاء الدين) وفق مقتضيات العولمة وما تفرضه من أدوات اتصال كالأنترنيت وغيره لتقدم عبرها أيقونات صورية وأدائية تفاعلية شكلاً من اندماج الأديان والأعراق والقوميات وتفتيت الحدود عبر هذا العالم الافتراضي . فالعرض لدى الفرقتين قائم على ثلاثة ممثلين من جنوب آسيا وممثلين أبيضين وممثل أفرو-أمريكي . كل هذا الخليط يتبادل الأدوار لينتج خليطاً عرقياً ولغوياً ودينياً له بالغ الأثر في قيادة دفة العرض ، ومما رشح رقصة ديسكو مستقاة من ثقافة الرقص الهندي الكلاسيكي وغيرها من التعابير المهجنة صورياً[٥٧] .

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

١- يعد اختلاف الهويات الثقافية ليس سلوكاً اجتماعياً بل ممارسة سلطوية إيديولوجية .
٢- تتمثل وظيفة التثاقف في اكتشاف الدلالة الإنسانية التي تربط الثقافات المسرحية .
٣- يقوم التثاقف على النسبية والشك في التعامل مع المفاهيم التي تقوم عليها الهويات الثقافية ، إذ يرتكز بدوره على التفكير الأفقي ولا يعتد بالتراكم المعرفي التأريخي وذلك لتحقيق التواصلية عبر الاجساد المسرحية .
٤- التثاقف يفكك الهوية الثقافية عبر استخدام إعادة التأويل والاختلاف .
٥- يعمل التثاقف على تخليص المجتمعات من الهمجية والرجعية وينقلها إلى مراحل الحرية والتنوير خلال استقطاب فن المسرح .
٦- يخضع منسوب التثاقف طردياً في الخطاب المسرحي لثنائية (الزمان/المكان) .
٧- ينقسم التثاقف المسرحي إلى محورين : أ- شكلي : قائم على أداوت العرض واصنافها الثقافية (صورياً) . ب- موضوعي : يعالج الثقافات موضوعياً (لغوياً) .
٨- التأكيد على الظواهر الثقافية كـ(الأشكال الشعائرية ، الطقوس ، الموروثات الشعبية ، سلوك الحياة اليومية ، الأغاني ، الرقصات ، الأزياء ، طرائق الحب ، تناول الطعام ، اللهجات ...) على مستوى النص والعرض .
٩- يرتبط التثاقف المسرحي بـ(البينصّية) ، أي محو الفوارق بين الثقافات وتجنب توجيه المعاني عبر (الاقتباس ، التجميع ، الهجنة) .
١٠- يستثمر التثاقف المسرحي تنوع المخيلات الأدائية .

الفصل الثالث / الإطار الإجرائي

١. عيّنة البحث :-

تحليل الأنموذج المتمثل بمسرحية (سور الصين) . إذ أختار الباحثان عينة بحثهما بالطريقة القصدية وفقاً للمسوغات الآتية :

١- توفر العرض على قرص CD . فتسنى من خلاله للباحثينَ معرفة رؤية العرض .
٢- مَثَّل النص المسرحي صورة لحقبة زمنية تعددت تحولاتها الفكرية والاجتماعية والسياسية .
٣- تمكّن الباحثان من اللقاء بمخرج العرض والمحاورة معه بما يسهم في خدمة البحث .

جدول رقم (٢) ، يبين عينة البحث

ت	سم المسرحية	المؤلف	نة الكتابة	المُعِد	المخرج	كان العرض	سنة العرض
١ –	سور الصين	اكس فريش	١٩٤٦	لان درويش	لان درويش	بيل – القصر الثقافي	٢٠١٣

٢. أداة البحث :-

اعتمد الباحثان على ما أسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات كأداة لتحليل عيّنة البحث .

٣. منهج البحث :-

انتهج الباحثان (المنهج الوصفي) في البحث ، من حيث وصفهما وتحليلهما العرض المسرحي

٤. تحليل العيِّنة :-

اسم المسرحية : سور الصين[٥٨] .
تأليف : ماكس فريش .
اعداد واخراج : أرسلان درويش .
سنة العرض : ٢٠١٣م .

تأخذُ العتبة الأولى ألا وهي العنوان (سور الصين) الدور المحوري في تحديد ماهية النص ، فسور الصين هو شكل من أشكال غلق الهوية ، أي إنّ مدة الاستعداد لأنشاء هذا السور هي المدة الزمنية التي يحاول (فريش) عبرها تعليل الهوية فالإمبراطور (هوانج تي) عقب انتصاراته على البرابرة يحاول أن يقدم مشروعه في فصل الصين عن العالم من هنا يحاول (فريش) تفسير هذا الغلق عبر حضور درامي لنماذج تحمل تفسيراً معينا للحقيقة مثلما يعمل (هوانج تي) ومن هذه النماذج هو(الإنسان المعاصر) و (نابليون) و (كولومبس) و (دون جوان) و (بروتس) و (بيلاطس) ، هذه النماذج تؤدي أدوارها الثقافية والتأريخية ، فحضور هذا الخليط الثقافي ما هو إلاّ سخرية من قيمة الأُحادية ومن الاعتقاد بأن الحقيقة الثقافية هي ملك لثقافة ما بل هناك خصوصية لكل مفصلٍ وجزء ثقافي قادر على أداء دورهِ في الحياة .

يبدأ (فريش) في تحديد الهويات بشكل أيقوني ، فهوانج تي هو ابن السماء ، أي أنه صاحب الحقيقة المطلقة والمجردة ، فالقوة الأرضية قابلة للشك أما السماوية لا يمكن معها ذلك ، لتتجسد القوة الميتافيزيقية التي تقوم عليها شخصية هوانج تي في قدرته على التسلط ، على العكس من القادة الأرضيين كبلاطيس الذي يعاني طوال المسرحية من ذنب صلب المسيح ، وكذلك جشع نابليون في تثبيت قوته عبر وهمهِ في اعادة غزو روسيا ، وكذلك ندم كولومبس على اكتشاف أمريكا وعدم

وجود تثمين لدوره ، كل هذه المساعي هي مساعٍ أرضية تسري بالعكس من مساعي هوانج تي السماوية المبررة سلفاً والتي لا تصنع الندم أو الذنب أو الجشع فهي مقدسة وبالضد من هذا تأتي شخصية (وانج) أو (من كو) .. صوت الشعب الذي يجعل منه (فريش) أخرساً غير قادر على الأداء بالحقيقة التي يحملها وبالتالي كافة المقررات والمحددات التي تتم لأي ثقافة فهي بالحقيقة ضوابط وبنود تقررها السلطة وليس الشعب وكافة الاختلافات الثقافية التي تحققت عبر التأريخ . صنعتها السلطة لأن ثقافة الشعب على طوال التأريخ هي خرساء والأنظمة الدكتاتورية هي من يحدد المصير الثقافي ، من هنا يفكك (فريش) التمركزات الثقافية معللاً ذلك عبر مشهد عودة هوانج تي منتصراً مرفوقاً بالهتافات المؤيدة إلاّ إنّ وانج الأخرس لا يستطيع الهتاف مما جعل هوانج تي يغضب محاولاً اعدامه لأنه لا يهتف ومبرراً ذلك بأنه ضد انتصارات الامبراطورية .

أراد (فريش) أن يؤكد بأن السلطة لا تود الحفاظ على ثقافتها كالثقافة الصينية ، وإنما تود الحفاظ على الانتصارات التي حققتها في ظل هذه الثقافة معتقداً بأن الانتصار الذي يحقق في تأريخ معين يجب أن يمتد على طوال التأريخ وبالتالي تنغلق الثقافة على تأريخ معين وفي الأصل هو تأريخ السلطة ، بحيث يأتي استحضار (فريش) لعناصر بذات القوة هو تأكيد لمعادلة بأن الثقافات متساوية ومتشابهة في اطار البحث عن الحقيقة ففي حوار نابليون والمعاصر :

نابليون : أوربا هي العالم .

المعاصر : لم تعد بعد يا صاحب السعادة . لم تعد بعد . (ص : ٣٨)

أي إن أوربا لم تعد هي المركز وصاحبة الحقيقة المطلقة ، فكل حقبة تأريخية لها أشكال حضارية ، وبما إنّ التأريخ غير ساكن تتحول الحضارات بدورها تحولاً قسرياً أثر الصدام وهذا ما تؤكده شخصية المعاصر الذي تعاملَ مع مفهوم كالحضارة تعاملاً جافاً لا اكتراثي وذلك لهيمنة مفهوم العلم على عصرهِ الذي لا يتعامل مع القيم الأخلاقية التي تقوم عليها الحضارة ولكن يتعامل مع غايات ووسائل إيديولوجية ، فالتأريخ بالنسبة له لا يحمل سوى الأشباح أما العصر الحالي ، فهو عصر القنبلة الذرية والهيدروجينية .

قدم (فريش) رؤيته وفق المنطلقات التثاقفية القائمة على أن عصر العلم لا وجود فيه للآخر ، فالآخر هو شكل تأريخي بالرغم من الصدام الذي تحقق في الحرب العالمية الثانية .

ترى شخصية المعاصر بأن الكل يملك السلاح الذري والهيدروجيني وهذا ما يظهر في الحوار الآتي :

المعاصر : إن من يريد احراق الآخرين لأنهم يخالفونه في العقيدة سيحرق نفسه أيضاً . (ص : ٤٩)

الشرطية التي يضعها (فريش) عبر شخصية المعاصر هي سمة العصر الحديث ، عصر ما بعد الحرب العالمية الثانية القائم على صهر الذات بالآخر ، فلا وجود لمنتصر ولا وجود لمنهزم بل هنالك تعادلية في تلقي الهزيمة ألا وهي الحرب ، فابنة الامبراطور (مي لان) تحتج على هويتها الموروثة عبر حوارها ، إذ تقول :

مي لان : ولكنني لست صينية . أتظنون أنه بإمكانكم أن تفرضوا عليَّ شيئاً . (ص :٥٦)

يتجلى من خلال ما تقدم من الحوار الموجه للجمهور بأنه اعتراض على المحاولات التأويلية والاحكام المسبقة ، فالثقافة يحددها الوجود الآني للفرد وليس التصور المسبق عن الهوية الصينية .

تقوم المسرحية على (زمان/مكان) في حالة تسطح وعوام ، أي أن الايقونات الثابتة ثقافياً كالقصر مثلاً يمكن أن يوجد في أي بيئة وكذلك الحق الزمنية تتكرر وفق حاجة الإنسان لها ، وليس وفق الفرضية الحتمية التي تقر بأن الزمن هو حتمي يتحكم في مصير الإنسان ، فالإنسان مادام على تحديد ثقافته وعليه هو قادر على تحديد زمانه ومكانه أيضاً .

طرح (فريش) نموذجين للإنسان الأوربي ، فالنموذج الأول هو النموذج التأريخي ، أما النموذج الثاني فهو النموذج المعاصر ، وما يتعلق بالأول فهذا لا يعني فريش فخطابه خطاب تمركز وتسلط وانغلاق ، أما الثاني فهو ليس الأوربي بالمعنى الحرفي وإنما الكائن الإنساني بشكل عام وهذا ما يتجسد في الحوار الآتي :

هوانج تي : سنبني سوراً .

المعاصر : في وجه البرابرة . أعرف ذلك . والبرابرة دائماً هم الآخرون . مازال الأمر كذلك حته اليوم . يا صاحب الجلالة . ونحن نمثل الحضارة والمستقبل ، لذلك يجب أن نحرر الشعوب الأخرى ، فنحن العالم الحر ، والعالم الآخر ليس حراً .

هوانج تي : أتشكُ في ذلك ؟

المعاصر : كيف أشكُ في ذلك بعد أن شاهدت خنجرك المشرع يا صاحب الجلالة .

هوانج تي : ماذا تريد أن تقول ؟

المعاصر : أريد أن أعيش . (ص : ٧٨)

هذه صرخة الحاضر في وجه الماضي ، فهيمنة الماضي تحولت إلى سلطة بالرغم من الحضور التعايشي للطرفين إلا أن الاعتقاد ببناء السور والسعي إلى تحقيقه لا يمثل عزل الامبراطورية الصينية عن البرابرة وإنما عزل مستقبلها الثقافي وانحسار صوتها في تحقيق التحرر ، وما اراد تأكيده (فريش) بأن الشرق بشكلٍ عام يعاني من التخندق والانحسار مما يعيق مساعي الحاضر القائمة على وحدة البشرية ، إذ يرى المعاصر في حواره :

المعاصر : أما أن توحد البشرية أو لا توحد . (ص : ١٢٤)

فالحروب عملت على توسيع الهوة بين الثقافات إلا أن الخلاصة تتجلى بأن هذه الحروب يقودها الموتورون والمرضى النفسيون من القادة ولا يمكن أن يكون فاصلاً بين توحيد البشرية .

يجب أن لا تبقى الحقيقة خرساء وفق هذا الخطاب الذي يقدمه فريش عبر شكل ملحمي لا إيهامي قائم على بعض التعليمية في بعض المفاصل وبحسب الحاجة الدرامية .

تعامل (فريش) مع الرحلة بشكل سياحي قائم على الزمان أكثر من قيامه على المكان ، فالعنصر الزمني المجرد يقدم بلاغة عميقة بالتعبير عن التثاقف لأن الحضور للبؤر الثقافية يكون حضوراً انتقائياً على العكس من العنصر الزمني المادي الذي يأخذ حضوراً حتمياً ، أي أن (فريش) لجأ إلى الخيال في طرحه التثاقفي أكثر من ركون للواقع .

أما من الجانب الآخر ، أي جانب (العرض المسرحي) . فقد قدم (أرسلان درويش) مسرحية سور الصين طارحاً خلالها الكثير من الأسئلة التي تخص الهوية الكردية عبر استخدام (الشك) كعمود فقري لبناء السؤال .

يقوم العرض على اللغة الكردية بشكل تام ، فالرؤية هنا محددة ضمن هوية لغوية على عكس الازياء التي قامت على مراجع شتى بين الأزياء الكردية والأزياء الصينية والمعاصرة . هذا التثاقف عبر الازياء قد ولد هرمونية لونية موزعة على فضاء العرض ، كما وأن الاستناد إلى التراث الكردي بالدرجة الأولى أدى بالعرض إلى تخليق نموذج تثاقفي متقدم عبر نظام النموذج الثقافي الموازي في الإعداد ، أي هوانج تي الامبراطور يوازي في الثقافة الكردية (خاني لة ث زيرين – الشيخ ذو الكف الذهبي) وهو بطل قلعة (دمدم) ذو الكف الذهبي ، أي حارس الهوية الكردية وفق المفهوم التراثي ، كما والاعتماد على قصة حب (شيرين وفرهاد) كنموذج ثقافي يوازي نموذج فريش المتجسد بـ(روميو وجوليت) ، أدى بالعرض إلى مرحلة من الوعي بقيم الهوية وأي العناصر صالحة للتماس الثقافي بحيث تكون بديلة لنماذج ثقافية في ثقافات أخرى .

تعامل المخرج مع اللغة كأداة للتعبير عن علاقة الإنسان الكردي بالمحيط وخوفه من الهويات النظيرة حد الرهاب أدى ذلك بالعرض إلى الشك بقيمية هذه اللغة عبر تكثيف الدلالات الصورية للثقافة ، كما وأن التعامل مع ثلاثِ ثقافات مؤسسة للعرض كـ(الصينية القديمة ، الكردية ، المعاصرة) ، بالإضافة إلى رؤية (فريش) الأوربية في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية أدى بالعرض إلى كرنفال من الثقافات أتاح حضوراً لأكثر من مخيلة ثقافية ، فالعنصر الدرامي هنا غني بالمرجعيات مما يجعل منه قابلاً للتنفيذ والتقديم بأكثر من طريقة .

وقريباً من هدف العرض القائم على مناقشة الهوية الكردية أي : هل هي هوية عراقية ؟ أم هوية مستقلة تسعى إلى تأثيث قوميتها الخاصة ؟ أم أن الإنسان لا تحده هوية ؟ وهذه هي الحقيقة الباقية التي يؤكدها العرض . فالأخرس تحول إلى الجمهور عبر صمته ولا يستطيع أن يضع حداً لكافة المتشنجين في تقديم الهوية الكردية ، أي أن الشيخ ذا الكف الذهبي عندما يلتقي بالشخصيات التأريخية يقدم أسلوباً تبادلياً سردياً سواء في اكتساب المعرفة الثقافية أم نقلها .

يقدم العرض عبر شخصية المعاصر نمطاً من الشك والنسبية في تحديد مضامين الثقافة الكردية ، بحيث تكون الثقافة الكردية وفق وجهة نظره عبارة عن ثقافة فردية تبلورت عبر سلطة تأريخية وتحولت بعد ذلك إلى رغبة جماعية ، فالمعاصر يرى بأن المشكلة المركزية في بنية الثقافة الكردية تكمن في أن الكُرد يفسرون حاضرهم بقصص ومعرفة تأريخية ، أي أنهم غير قادرين على تكوين ثقافة مستقبلية ما لم يتحرروا من سلطة التأريخ .

فَسَرَ المخرج عبر الديكور المسرحي المتمثل بالبالونات الملونة والموزعة على خلفية المسرح ، إشارةً منه إلى سور الصين ، ففي نهاية العرض ينهار هذا الجدار ، ليؤكد العرض عبر الديكور بعدها على أن كافة الاساليب والفروض الثقافية التي أتت بها سلطة الهوية الأحادية هي مصيرها الانهيار ، فالبالونات تنتشر على خشبة المسرح لتحدد بذلك المكان الذي تبتغيه خارج القمع الثقافي الذي تمارسه الهوية ، وهذا ما اراده المخرج للهوية الكردية في أن تندمج وتتعايش بوصفها هوية عراقية هدفها الإنسانية ، وهذا ما أكده مخرج العمل في قوله بأن " الهوية العراقية متماسكة بعد سقوط الدكتاتور ونظامه الدموي البائد ... ويجب أن نتواصل مع زملائنا العرب والتركمان وغيرهم ، كيف لا ونحن نعيش جميعاً تحت وطأة تحديات كبيرة تهدد مستقبلنا "[٥٩] .

فالانهمام بالهوية العراقية التعددية الساعية للتثاقف هو الهدف الذي قام عليه العرض ، إذ عبر نقد التخندق الكردي استطاع المخرج أن يقدم نموذجاً للتعايش والسلام بعيداً عن الصراع السياسي السلطوي الذي يهدد هذه التعددية مقدماً خطاباً عراقياً إنسانياً طامحاً لمستقبل متعايش .

الفصل الرابع

- **النتائج :**

بناءً على تحليل العيّنة التي تمّ اختيارها بوصفها نموذجاً ممثلاً لمجتمع البحث ، تَوَصَّل الباحثان إلى النتائج الآتية .

١- تفكيك الهويات المغلقة ، إذ قدم العرض صورة من صور إزاحة البؤر القومية وتقديم الاجزاء الثقافية بوصفها المرتكز الذي تقوم وحدة جماعة بشرية ما .
٢- شكلت السلطة عاملاً ضاغطاً على الهوية الثقافية ومخرجاتها .
٣- الآخر هو شكل تأريخي لا وجود له في عصر العلم الذي صهر الذات بالآخر .
٤- الامثولة الملحمية جاءت كأسلوب لتوعية الذات بحضور الآخر .
٥- الشك صيغة بناء درامية تمثلت صورهِ عبر الاستفهام المتواصل في الأداء التمثيلي .
٦- جاء الوعي بتعدد الثقافات وأهمية حضور الهوية الثقافية الخاصة بوصفهما جزءاً موازياً وداً لهويات الآخر .

٧- العمل على الإعداد المسرحي للنص كحالة تفسيرية للنص المسرحي الأصلي ، أي تجريده من سماته الثقافية التي تمركز عليها ومنحه صفات ثقافية جديدة كما في إبدال (روميو وجوليت) بـ(شيرين وفرهاد) و(الشيخ ذو الكف الذهبي) بـ(هوانج تي) .
٨- تلاشي الهوية الكُردية ورشوح قصص تأريخية في طور تأثيثها لخطاب قيمي .
٩- اعتماد السرد واستثمار الأزياء والأغاني والرقصات الكُردية .

- **الاستنتاجات :**

١- يُسهِم التثاقف في خلق الوحدة الوطنية ومنع كافة التكتلات والانفصالات .
٢- تلاشى التثاقف في لحظات هيمنة فيها مفاهيم كـ(الحرب ، السلطة ، الذاكرة ، الطبقية) .
٣- عملت الملحمية عبر الديالكتيك على فتح الثقافات . في حين عملت الأرسطية على تكريس النمط الثقافي الأُحادي .
٤- عدم الوعي بالآخرية وعياً تأويلياً من لدنّ المخرجين العراقيين .
٥- أكدت نصوص ماكس فريش المسرحية في مضامينها على الترميز كسمة فاعلة في نقد المظاهر السلطوية .
٦- الاعتماد الكلّي على الاعداد كوسيلة للتثاقف وتحميل نص العرض أكثر من ثقافة .
٧- اقتصار العملية التثاقفية في العراق على تفكيك العناصر الثقافية الداخلية وتحديد أصول الصدام الثقافي وعدم التوجه والانفتاح إلى الخارج .
٨- عدم وجود انثروبولوجيا جسدية في اعداد وصناعة جسد الممثل العراقي ، وهذا ما يدلّ على عدم اطلاع الممثل العراقي بعناصر هويته الثقافية وكيفية استثمارها في بناء جسده .
٩- الاكثار من استخدام السرد المسرحي في ايصال وتوصيف العملية التثاقفية ما يؤدي إلى غياب الصورة والبناء السينوغرافي للعرض .

- **التوصيات :**

١- إنشاء مختبرات تختص بدراسة عناصر الهوية وكيفية توظيفها في العمل المسرحي .

٢- اقامة رحلات معايشة للمشتغلين في الحقل المسرحي إلى أماكن الهويات الأصلية والجزئية التي تمثل ثقافتها الخاصة بمعزل عن الثقافة الرسمية ، والعمل على استمداد الأداءات الانثروبولوجية لهذه الجماعات والاثنيات التي تؤديها هذه الثقافات واستثمارها في تطوير الأداء المسرحي .

- **المقترحات :**

١- دراسة آليات الصدام الثقافي في العرض المسرحي العراقي .
٢- دراسة أثر الاختلاف الثقافي للنصوص العالمية في تشكيل العرض المسرحي العراقي (فترة ما بعد ٢٠٠٣) إنموذجاً .

إحـــالات البحـــث

١- إيكه هولتكرانس ، قاموس مصطلحات الاثنولوجيا والفلكلور ص٥٨ .
٢- جاك لومبار ، مدخل إلى الاثنولوجيا ، ص١٤٩ .
٣- جان فرانسواز دورتيه ، معجم العلوم الإنسانية ، ص١٩٤ .
٤- تيري ايغلتون ، أوهام ما بعد الحداثة ، ص١٨٧ .
٥- ينظر : كليفورد غيرتز ، تأويل الثقافات ، ص١٣٩ .
٦- عواطف عبد الرحمن ، قضايا التبعية الاعلامية والثقافية : في العالم الثالث ، ص٦٨ .
٧- جان بودريار ، المصطنع والاصطناع ، ص١٣٠ .
٨- دنيس كوش ، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية ، ص٩٣ .
٩- ينظر : كاترين آلبيرن وجان كلود روانوبوربلان ، الهوية والهويات : الفرد – الزمرة – المجتمع ، ص٤٣٦ .
١٠- ينظر : تيري ايجلتون ، صور الثقافة ، ص٣١ .
١١- ينظر : أميتاي إتزيوني ، الخير العام : إشكاليات الفرد والمجتمع في العصر الحديث ، ص٤٣ .
١٢- ينظر : الناصر عبد اللاوي ، الهوية والتواصلية : في تفكير هابرماس ، ص٥١ .
١٣- ينظر : أمين معلوف ، الهويات القاتلة : قراءات في الانتماء والعولمة ، ص٢٥ .
١٤- ينظر : اليكس ميكشيللي ، الهوية ، ص١٧٠ .
١٥- ينظر : زهير الخويلدي ، تشريح العقل الغربي : مقابسات فلسفية في النظر والعمل ، ص٢٩٠ .

١٦- توم بوتومور ، مدرسة فرانكفورت ، ص١٨٧ .
١٧- ينظر : دومينيك وولتون ، الإعلام ليس تواصلاً ، ص٣٦ ، ٣٧ .
١٨- مجموعة من النقاد الروس ، الثقافة وعلم الثقافة في القرن العشرين ، ص٢٢١ ، ٢٢٢ .
١٩- ينظر : حليم بركات ، الهوية : أزمة الحداثة والوعي التقليدي ، ص١٧ .
٢٠- ينظر : أمين معلوف ، اختلال العالم : حضارتنا المتهافتة ، ص٢٧٠ .
٢١- ينظر : سي.بي.سنو ، الثقافتان ، ص٥١ .
٢٢- لويس دومون ، مقالات في الفردانية : منظور أنثروبولوجي للإيديولوجية الحديثة ، ص١٧٧ .
٢٣- احلام صبيحات ، استخدام نظرية (تعددية) النظام الأدبي في دراسة التثاقف : النموذج العربي ، ص١٠ .
٢٤- ينظر : دنيس كوش ، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية ، مصدر سابق ، ص٩٧ .
٢٥- ينظر : سمير إبراهيم حسن ، الثقافة والمجتمع ، ص٩٥ .
٢٦- ينظر : هارالد موللر ، تعايش الثقافات : مشروع مضاد لهنتغتون ، ص٣٢٠ ، ٣٢١ .
٢٧- لين خاي بوا ، دراسات حول المسرح الصيني في التسعينات ، ص٣٧٢ .
٢٨- ينظر : ماري تريز عبد المسيح ، التمثيل الثقافي بين المرئي المكتوب ، ص٢٢٠ .
٢٩- ينظر : مجموعة كتاب ، الفرجة بين المسرح والانثروبولوجيا ، ص١٣ .
٣٠- سعيد الناجي ، التجريب في المسرح : بين المسرح الغربي والمسرح العربي ، ص٣٢ .
٣١- باز كير- شو ، الراديكالية في الأداء المسرحي بين برخت وبودريلارد ، ص٢٧ .
٣٢- ينظر : باتريس بافيز ، الاداء والتبادل الثقافي : النظرية والتطبيق ، إعداد : ليزبيث جودمان – جين دي جاي ، المرشد في السياسات والأداء ، ص٢٣٩-٢٤٦ .
٣٣- ينظر : ريتشارد ششنر ، شهادة في التثاقف المسرحي ، ص٣٧-٤٥ .
٣٤- ينظر : نويل جريج ، الشباب والمسرح الجديد : دليل عملي إلى عملية التثاقف ، ص٢٩٤-٣٠١ .
٣٥- جابريل جريفين ، كاتبات المسرح المعاصرات الأفريقيات والآسيويات في بريطانيا ، ص٤ .
٣٦- مجموعة أبحاث ، قضايا المسرح الأفريقي ، ص١١٢ .
٣٧- بروس كينج ، الدراما الانجليزية ما بعد الاستعمار ، ص٩ .
٣٨- ينظر : طلعت شاهين ، جماليات الرفض في مسرح أمريكا اللاتينية ، ص١٢ .
٣٩- ينظر : دراسات لمجموعة من الباحثين ، مسرح أمريكا اللاتينية ، ص٢٨-٣٠ .
٤٠- ينظر : إليان أثور إرناندیث ، نزعة الجروتسك : أسلوب التنافر في المسرح الارجنتيني الحديث ، ص١١٤ ، ١١٥ .
٤١- ينظر : ديفيد وليام فوستر ، المسرح المستقل في الأرجنتين ، ص٢٩ ، ٣٠ .
٤٢- ينظر : يان كووسوفيتش ، مسرح الموت عند كانتور : تيار ما بعد التجريب ، ص٣٧ .
٤٣- بيم ميسون ، مسرح الشارع والمسارح المفتوحة ، ص٢١٦ .
٤٤- ينظر : زبيجنييف تارانييكو ، جاردجينتسي مسرح ما بعد الحداثة : تطبيقات فوود جيمييج ستانييفسكي المسرحية ، ص٢٤٢ .
٤٥- ينظر : ألين دايامونو ، هدم المحاكاة : مقالات في النظرية النسوية والمسرح ، ص١١٣-١١٨ .
٤٦- ينظر : محمد السعيد القن ، قراءة تفكيكية في إشكالية علاقة الأنا بالآخر في المسرح النسوي الأمريكي الأسود ص٩٦ .
٤٧- نك كاي ، ما بعد الحداثة والفنون الأدائية ، ص١٨٩ .
٤٨- ينظر : مايكل فاندين هيفل ، الدراما بين التشكل والعرض المسرحي ، ص١٤٠ .
٤٩- ينظر : آن فليوستوس ووينديي فيرو ، مخرجات مسرحيات أمريكيات في القرن العشرين ، ص٦٨ ، ٦٩ .
٥٠- ينظر : جيمس ميردوند ، الفضاء المسرحي ، ص١٥٤، ١٥٥ .
٥١- ينظر : إيركيا فيشر- ليشته ، جماليات الأداء : نظرية في علم جمال العرض ، ص٩٨-١٠٠ .
٥٢- ينظر : كاثي تيرنر و س ك . بيهرندت ، الدراماتورجية وفن العرض المسرحي ، ص١٤٤ ، ١٤٥ .
٥٣- ينظر : مارفن كارلسون ، فن الأداء : مقدمة نقدية ، ص٢٨٥ .
٥٤- ينظر : اوناشود هوري ، المكان المسرحي : جغرافيا الدراما الحديثة ، ص٣١٦ .
٥٥- ينظر : تاداشي سوزوكي ، منهج سوزوكي في الأداء المسرحي ، ، ص١١٦ .
٥٦- ينظر : هربرت بلو ، الإيديولوجيا والعرض المسرحي : مواجهة لكل المظاهر ، ص٣٢٦ .
٥٧- ينظر : جريج جايسكام ، الفيديو والسينما على خشبة المسرح ، ص٢٩٦-٣٠٦ .
٥٨- ماكس فريش ، سور الصين .
٥٩- مقابلة أجراها الباحثان مع المخرج (أرسلان درويش) .

ثبت المصـــــادر والمراجـــع

أ- إيكه هولتكرانس ، قاموس مصطلحات الاثنولوجيا والفلكلور ، تر : محمد الجوهري وحسن الشامي ، ط٢، (القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩٩) .

ب- جاك لومبار ، مدخل إلى الاثنولوجيا ، تر : حسن قبيسي ، (الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٧) .

ت- جان فرانسواز دورتيه ، معجم العلوم الإنسانية ، تر : جورج كتورة ، (أبو ظبي : دار كلمة ، ٢٠١١) .

ث- تيري ايغلتون ، أوهام ما بعد الحداثة ، تر : ثائر ديب ، (اللاذقية : دار الحوار للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٠) .

ج- كليفورد غيرتز ، تأويل الثقافات ، تر : محمد بدوي ، (بيروت : المنظمة العربية للترجمة ، ٢٠٠٩) .

ح- عواطف عبد الرحمن ، قضايا التبعية الاعلامية والثقافية : في العالم الثالث ، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٨٤) .

خ- جان بودريار ، المصطنع والاصطناع ، تر : جوزيف عبد الله ، (بيروت : المنظمة العربية للترجمة ، ٢٠٠٨) .

د- دنيس كوش ، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية ، تر : منير السعيداني ، (بيروت : المنظمة العربية للترجمة ، ٢٠٠٧) .

ذ- كاترين آلبيرن وجان كلود روانوبوربلان ، الهوية والهويات : الفرد – الزمرة – المجتمع ، تر : أياس حسن ، (دمشق : منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، ٢٠١٠) .

ر- تيري ايجلتون ، صور الثقافة ، تر : سامح فكري ، مجلة فصول ، ع(٦٣) ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٤ .

ز- أميتاي إتزيوني ، الخير العام : إشكاليات الفرد والمجتمع في العصر الحديث ، تر : ندى السيد ، (بيروت : دار الساقي ، ٢٠٠٥) .

س- الناصر عبد اللاوي ، الهوية والتواصلية : في تفكير هابرماس ، (بيروت : دار الفارابي ، ٢٠١٢) .

ش- أمين معلوف ، الهويات القاتلة : قراءات في الانتماء والعولمة ، تر : نبيل محسن ، (دمشق : ورد للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٩٩) .

ص- اليكس ميكشيللي ، الهوية ، تر : علي وطفة ، (دمشق : دار الوسيم للخدمات الطباعية ، ١٩٩٣) .

ض- زهير الخويلدي ، تشريح العقل الغربي : مقابسات فلسفية في النظر والعمل ، (الجزائر : ابن النديم للنشر والتوزيع ، ٢٠١٣) .

ط- توم بوتومور ، مدرسة فرانكفورت ، تر : سعد هجرس ، ط٢ ، (بنغازي : دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع والتنمية الثقافية ، ٢٠٠٤) .

ظ- دومينيك وولتون ، الإعلام ليس تواصلاً ، تر : فارس غصوب ، (بيروت : دار الفارابي ، ٢٠١٢) .

ع- مجموعة من النقاد الروس ، الثقافة وعلم الثقافة في القرن العشرين ، تر : هدى علي عبد ، (بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، ٢٠١٠) .

غ- حليم بركات ، الهوية : أزمة الحداثة والوعي التقليدي ، (لندن : رياض الريس للكتب والنشر ، ٢٠٠٤) .

ف- أمين معلوف ، اختلال العالم : حضارتنا المتهافتة ، تر : ميشيل كرم ، ط١ ، (بيروت : دار الفارابي ، ٢٠٠٩) .

ق- سي.بي.سنو ، الثقافتان ، تر : مصطفى ابراهيم فهمي ، (القاهرة : المركز القومي للترجمة ، ٢٠١٠) .

ك- لويس دومون ، مقالات في الفردانية : منظور أنثروبولوجي للإيديولوجية الحديثة ، تر : بدر الدين عرودكي ، (بيروت : المنظمة العربية للترجمة ، ٢٠٠٦) .

ل- احلام صبيحات ، استخدام نظرية (تعددية) النظام الأدبي في دراسة التثاقف : النموذج العربي ، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب ، مج (٤) ، ع (١) ، أربد ، جامعة اليرموك ، كلية الآداب ، ٢٠٠٧ .

م- سمير إبراهيم حسن ، الثقافة والمجتمع ، (دمشق : دار الفكر ، ٢٠٠٧) .

ن- هارالد موللر ، تعايش الثقافات : مشروع مضاد لهنتغتون ، تر : إبراهيم أبو هشهش ، (بنغازي : دار الكتاب الجديدة المتحدة ، ٢٠٠٥) .

ه- لين خاي بوا ، دراسات حول المسرح الصيني في التسعينات ، تر : أميمة غانم زيدان وآخرون ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ٢٠١٠) .

و- ماري تريز عبد المسيح ، التمثيل الثقافي بين المرئي المكتوب ، (القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٢) .

ي- مجموعة كتاب ، الفرجة بين المسرح والانثروبولوجيا ، (الشارقة : دائرة الثقافة والاعلام ، ٢٠٠٢) .

أأ- سعيد الناجي ، التجريب في المسرح : بين المسرح الغربي والمسرح العربي ، (الشارقة : دائرة الثقافة والاعلام ، ٢٠٠٩) .

بب- باز كير- شو ، الراديكالية في الأداء المسرحي بين برخت وبودريلارد ، تر : محمد السيد ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ٢٠٠١) .

تت- باتريس بافيز ، الاداء والتبادل الثقافي : النظرية والتطبيق ، إعداد : ليزبيث جودمان – جين دي جاي ، المرشد في السياسات والأداء ، تر : محمد لطفي نوفل ، ط١ ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ٢٠٠١) .

ثث- ريتشارد ششنر ، شهادة في التثاقف المسرحي ، تر : سامح فكري ، مجلة الفن المعاصر ، ع (١) ، القاهرة ، أكاديمية الفنون ، ٢٠٠٠ .

جج- نويل جريج ، الشباب والمسرح الجديد : دليل عملي إلى عملية التثاقف ، تر : سحر فراج ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ٢٠١٠) .

حح- جابريل جريفين ، كاتبات المسرح المعاصرات الأفريقيات والآسيويات في بريطانيا ، تر : محمد الجندي ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ٢٠١٠) .
خخ- مجموعة أبحاث ، قضايا المسرح الأفريقي ، تر : فيفي فريد ، ط١ ، (القاهرة : أكاديمية الفنون ، ١٩٩٥) .
دد- بروس كينج ، الدراما الانجليزية ما بعد الاستعمار ، تر : سحر فراج ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٩٩) .
ذذ- طلعت شاهين ، جماليات الرفض في مسرح أمريكا اللاتينية ، (الشارقة : دائرة الثقافة والاعلام ، ٢٠٠٣) .
رر- دراسات لمجموعة من الباحثين ، مسرح أمريكا اللاتينية ، تر : نيفين محمود وسمير متولي ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٦) .
زز- إليان أثور إرناندیث ، نزعة الجروتسك : أسلوب التنافر في المسرح الارجنتيني الحديث ، تر : سلوى محمد محمود ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٩٨) .
سس- ديفيد وليام فوستر ، المسرح المستقل في الأرجنتين ، تر : عبد الوهاب محمود خضر ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٩٦) .
شش- يان كووسوفيتش ، مسرح الموت عند كانتور : تيار ما بعد التجريب ، تر : هناء عبد الفتاح ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٩٤) .
صص- بيم ميسون ، مسرح الشارع والمسارح المفتوحة ، تر : حسين البدري ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٩٧) ، ص٢١٦ .
ضض- زبيجنييف تارانييكو ، جاردجينتسي مسرح ما بعد الحداثة : تطبيقات فوود جيمييج ستانييفسكي المسرحية ، تر : هناء عبد الفتاح ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ٢٠١٠) .
طط- ألين دايامونو ، هدم المحاكاة : مقالات في النظرية النسوية والمسرح ، تر : محمد الجندي ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ٢٠٠١) .
ظظ- محمد السعيد القن ، قراءة تفكيكية في إشكالية علاقة الأنا بالآخر في المسرح النسوي الأمريكي الأسود ، مجلة فصول ، ع (٧٣) ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٨.
عع- نك كاي ، ما بعد الحداثة والفنون الأدائية ، تر : نهاد صليحة ، ط٢ ، (القاهرة : الهيئة المصرية العاملة للكتاب ، ١٩٩٩) .
غغ- مايكل فاندين هيفل ، الدراما بين التشكل والعرض المسرحي ، تر : عبد الغني داوود واحمد عبد الفتاح ، (القاهرة : المركز القومي للترجمة ، ٢٠١٣) .
فف- آن فليوستوس ووينديي فيرو ، مخرجات مسرحيات أمريكيات في القرن العشرين ، تر :نجوى إبراهيم ، ج٢ ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ٢٠٠٩).
قق- جيمس ميردوند ، الفضاء المسرحي ، تر : محمد سيد وآخرون ، (القاهرة : أكاديمية الفنون ، ١٩٩٦) .
كك- إيريكا فيشر- ليشته ، جماليات الأداء : نظرية في علم جمال العرض ، تر : مروة مهدي ، ط١ ، (القاهرة : المركز القومي للترجمة ، ٢٠١٢) .
لل- كاثي تيرنر و س ك . بيهرندت ، الدراماتورجية وفن العرض المسرحي ، تر : محمد رفعت يونس ، (القاهرة : المركز القومي للترجمة ، ٢٠١٤) .
مم- مارفن كارلسون ، فن الأداء : مقدمة نقدية ، تر : منى سلام ، ط١ ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠١٠) .
نن- اوناشود هوري ، المكان المسرحي : جغرافيا الدراما الحديثة ، تر : أمين حسين الرباط ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ٢٠٠٠) .
هه- تاداشي سوزوكي ، منهج سوزوكي في الأداء المسرحي ، تر : عادل أمين صالح ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ٢٠٠٢) .
وو- هربرت بلو ، الإيديولوجيا والعرض المسرحي : مواجهة لكل المظاهر ، تر : منى حامد سلام ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٩٨) .
يي- جريج جايسكام ، الفيديو والسينما على خشبة المسرح ، تر : محمود كامل ، ط١ ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠١٠) .
أأأ- ماكس فريش ، سور الصين ، تر : سمير التنداوي ، ط١ ، (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٦٨) .
ببب- مقابلة أجراها الباحثان مع المخرج (أرسلان درويش) ، عبر موقع التواصل الاجتماعي (Facebook) ، بتأريخ : ٢٠١٥/٩/٨ .