الاثنو دراماتورجيا وتمثلاتها في العرض المسرحي العراقي المعاصر

Ethno-dramaturgy and its Representations in Contemporary Iraqi Theatre Performance

محمد زكي عبد

Mohamed Zeki Abed

جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة – قسم الفنون المسرحية

fin٩٤٩.mohammed.zky@student.uobabylon.edu.iq

ا. د فاتن حسين ناجي

Prof. Dr. Fatten Hussein Naji

جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة – قسم الفنون المسرحية

fine.fatin.hussein@uobabylon.edu.iq

ملخص البحث:

ان الانساق الثقافية ممكن لها ان تكون مصدر للاستلهام يستنبط منها الفرد جذوره الثقافية التي تمده بكل ما يحتاجه لمواكبة التطور ويستعيد بها ذاكرته الفنية لبناء ركيزة اساسية من شأنها تكون اداة ربط بين ماضي الفرد وحاضره ليقوم بمواصلة الابداع والمضي قدم نحو التطور . تكون البحث الحالي من اربعة فصول ضم الفصل الاول الاطار المنهجي الذي بني على تساؤل البحث حول ماهي الاثنودراماتورجيا في العرض المسرحي العراقي المعاصر ؟ وهدف البحث الذي تعرف على الاثنودراماتورجيا في العرض المسرحي العراقي المعاصر . ثم اهمية البحث والحاجه اليه وحدود البحث وتحديد المصطلحات . والفصل الثاني الذي ضم مبحثين الاول عني بالاثنودراماتورجيا مفاهيميا والمبحث الثاني آليات توظيف الاثنودراماتورجيا في العرض المسرحي العالمي المعاصر .ثم الدارسات السابقة ومؤشرات الاطار النظري. والفصل الثالث إجراءات البحث الذي ضم مجتمع البحث وعينة البحث والاداة والمنهج وتحليل العينة . وضم الفصل الرابع. النتائج ومناقشتها والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات ثم المصادر والمراجع

الكلمات المفتاحية : الاثنو . دراماتورجيا

Research Summary:

Cultural patterns can serve as a source of inspiration, enabling individuals to derive their cultural roots, which provide them with everything needed to keep pace with development. Through these patterns, individuals reclaim their artistic memory to build a fundamental foundation that acts as a link between their past and present, enabling them to continue creativity and move forward toward progress.

ethno-dramaturgy in contemporary Iraqi theatrical performance? It also presents the research objective, which is to identify ethno-dramaturgy in contemporary Iraqi

theatrical performance, followed by the significance of the research, the need for it, the research boundaries, and the definition of terms. The second chapter includes two sections. The first section conceptually explores ethno-dramaturgy, while the second section addresses the mechanisms of employing ethno-dramaturgy in contemporary global theatrical performances. This is followed by a review of previous studies and the indicators derived from the theoretical framework.The third chapter outlines the research procedures, including the research community, the sample, the tool, the methodology, and the analysis of the sample. The fourth chapter presents the findings, their discussion, conclusions, recommendations, and suggestions, followed by the sources and references

Keywords: Ethno, Dramaturgy

الفصل الأول:

اولاً/ مشكلة البحث: في ظل التحولات المجتمعية والثقافية المتسارعة، وتنامي تأثير العولمة والثورة الرقمية على حياة المجتمعات العربية، وخاصة العراق تواجه الموروثات الثقافية الشعبية خطر التهميش أو الانزياح عن سياقاتها الأصلية. فالوسائل الإعلامية الحديثة ووسائل التواصل الاجتماعي غالبًا ما تعيد تشكيل الثقافة الشعبية بطريقة تفتقر الى العمق الفني ، مما يؤدي إلى فقدان الأجيال الجديدة للصلة المباشرة مع جذورهم الثقافية. وفي هذا الإطار، يصبح المسرح العربي منصة فنية واستراتيجية مهمة للحفاظ على الانساق الثقافية ، إذ يمكنه أن يكون وسيطا فعالًا بين الماضي والحاضر، وأن يقدم تجربة فنية غنية تدمج القيم التقليدية مع متطلبات العصر الحديث.تشكل الإثنودراماتورجيا مقاربة منهجية متطورة في حقل الفنون المسرحية، حيث تجمع بين مبادئ الأنثروبولوجيا الثقافية وفنون الدراماتورجيا الحديثة. هذه المقاربة تتيح للباحث والمخرج المسرحي فهم الثقافة الشعبية بعمق، والتمكن من تفكيك عناصرها التقليدية مثل الأساطير الشعبية، الأغاني، الطقوس، والقصص الشفهية، ومن ثم إعادة تركيبها ضمن بنية مسرحية معاصرة تتسم بالإبداع الفني والدلالة الرمزية. ومن هذا المنطلق، فإن الإثنودراماتورجيا لا تقتصر على التوظيف الموجز للمضامين الثقافية ، بل تتضمن دراسة تحليلية دقيقة للثقافة الشعبية وأبعادها الاجتماعية والتاريخية والرمزية، بما يسهم في خلق عروض مسرحية تمتاز بالأصالة والمعاصرة في آن واحد.كما أن تطبيق الإثنودراماتورجيا تمثلاتها في العرض المسرحي العراقي المعاصر يواجه تحديات تتعلق بمدى قدرة هذه العروض على التواصل مع الجمهور المعاصر، وتحقيق التوازن بين الحفاظ على الموروث الثقافي من جهة، وتقديم تجربة مسرحية مبتكرة من جهة أخرى. إذ تتطلب هذه العملية معرفة عميقة بأساليب العرض المسرحي، وإتقان أدوات الدراماتورجيا، وفهم الخصوصية الثقافية للمجتمع المحلي، مما يجعل البحث في هذه المقاربة ضرورة علمية.وفنية على حد سواء. وبناء على ما سبق، يسعى هذا البحث الى الإجابة عن التساؤل الرئيس الاتي: ما الاثنودراماتورجيا وتمثلاتها في العرض المسرح العراقي المعاصر؟

ثانيا/ أهمية البحث والحاجة الية :١- تساعد الدراسة في إبراز كيف يعكس المسرح القيم الرمزية والثقافية للاثنودراماتورجيا ، ويقدم إطارًا لفهم الهوية الجماعية.

٢ إعادة صياغة الرموز والعادات بما يتيح قراءتها في ضوء القضايا المعاصرة.

٣_اهمية الهيئة العربية للمسرح في تأكيدها على هوية المسرح العربي.

٤-يفيد عموم الدارسين والباحثين في مجال المسرح.

ثالثاً / هدف البحث: يهدف البحث الحالي الكشف عن قصدية التوظيف الاثنودراماتورجي في عروض المسرح العراقي المعاصر .

رابعاً/ حدد البحث: يتحدد البحث الحالي بما يلي:١- الحدود الزمانية : ٢٠١٥-٢٠٢٥

٢- الحدود المكانية : العراق .

٣-**الحدود الموضوعية:** الاثنودراماتورجيا وتمثلاتها في العرض المسرحي العراقي المعاصر .

خامساً/ تعريف المصطلحات:

اولاً: الاثنو : كلمة مأخوذة من الكلمة اليونانية ethno وتعني أي نوع من الكائنات ذات الأصل أو الظرف المشترك."

ويعرفها الببلاوي "فائنو cthno تعني مجموعة إنسانية أو شعبا، و method تعني الطريقة أو المنهج".

اما طاهر حسون يعرفها والتي تعني "الشعب أو الناس أو القبيلة أو السلالة، أو تعني إمكانية تكوين الحس أو الذوق العام للعضو" .

ثانياً: الدراماتورجيا:

كلمة لها مَجال دَلاليّ واسع لأنّها تَدلّ على وظائف مُتعدِّدة ظهرت تباعًا مع تَطوُّر المسرح.أصل كلمة دراماتورجيّة يَرتبط بالدراما وهي مأخوذة من الفعل اليونانيّ (Dramaturge) بمَعنى يؤلف أو يُشكل الدراما، كما أنّ كلمة تحتوي على شقين مسرحيّة، و(ergos) صانع أو عامل، ولذلك فإنّ الكلمة تحمل في أصلها معنى الصَّنعة. نستخدَم الكلمة بلفظها اللاتينيّ في أغلب لُغات العالم، وكذلك في اللغة العربيّة حيث لم يُعرّف المفهوم ولا يوجَد له مُرادِف، وإنّما تُستَخدَم كلمات أخرى تُغطّي بعض الجوانب الدَّلاليّة لكلمة دراماتورجيّة (إعداد أو قراءةٌ أو كتابة). في الخطاب النقديّ الحديث صارت تُضاف في بعض الأحيان صفة الدراماتورجيّة على هذه الكلمات فيُقال إعداد دراماتورجيّ.

ويقول سعد كريمي "الدراماتورجيا هي الطريقة التي تُنظّم بها جميع عناصر العرض المسرحي (صوت، إضاءة، سينوغرافيا، ممثلون) زمنيًا ومكانيًا لإنتاج أداء متغير خلال الحدث المسرحي. إنها اقتصاد في الأشخاص

والوقت والإيقاع، تولد التوتر الدرامي من خلال حركات المادة بما في ذلك الصوت تقاطعات الإيقاع تباينات الصور والصوت الثغرات والصمت.

التعريف الاجرائي – الاثنودراماتورجيا:

منهج درامي تتم من خلالها معالجة القصص والعادات والطقوس والمواريث والحكايات والبيانات لمجتمع ما وتحويلها من مواضيع شفوية الى قضايا مادية ملموسة معاصره عن طريق المسرح واعادة برمجتها فنيا من خلال الاخراج التأليف التمثيل وتعد بمثابة بناء جسراً ثقافيا يربط بين القضايا المجتمعية والمسرح وبين الماضي الحاضر.

الفصل الثاني : الاطار النظري–المبحث الاول : الاثنودراماتورجيا مفاهيمياً.

شهد الشكل الفني المعاصر تحولاً جوهرياً في تشكيل العمل الحيّ من حيث التكوين والتنفيذ، وتطور من حيث المضمون والنسيج الحكائي، حيث لم يعد النص المدون العمود الفقري في تشكيل التجربة الحية، بل برزت صيغاً مبتكرة في صناعة الحدث الحيّ. حيث بدأ تكوين منهجيات سردية جديدة لخلق نسيج موضوعي مبتكر، إذ اتجه المشتغلون بالحقل الابداعي إلى تبني صيغ مستلهمة من (الحكايات و الطقوس والأساطير والأمثال والروايات المتوارثة والاستلهام والخيال والبيانات ... إلخ) ودمجها مع الواقع المعاصر لتشكيل حوار عضوي بين الماضي والحاضر. ومن بين هذه الممارسات ما يُعرف بالمنهج (الاثنودراماتورجي)، إذ اعتبر هذه المنهج جسراً ثقافياً يربط بين تلك المضامين والتعبير الإبداعي بشكل معاصر، ويعيد تشكيل الهوية عبر منهجية متوارثة . حيث تهدف الإثنودراماتورجيا إلى تحويل الممارسات الشفوية إلى مادة حيّة بشكل معاصر يتناغم مع الراهن.

اذ يؤكد المختصون " إن كل التواريخ في العالم كانت في أساسها أو اكثرها شفوية ثم كتبت ولم يتأسس التاريخ المكتوب بوصفه علما او حقلا معرفيا اكاديميا الا في غضون القرن التاسع عشر. وبإمكاننا ان نقول ان نشأة علم التاريخ عند بدأت شفوية عبر الرواية المتناقلة والاسناد مرحلة التدوين والكتابة التاريخية المتنوعة الابعاد والحقول والاهتمامات ظلت الشهادة الشفهية مصدرا مهما واساسيا للخبر التاريخي".

وقد جرى تجميع للشهادات الشفهية وكان ذلك بعد الحرب العالمية الثانية وخاصة اولائك الذين عاصر الحرب بكل ما تحمله من مأسي ومصاعب وبطولات وقصص وما رافقها من تداول المشاهد العيانية حيث اتجهت هذه الشِهادات ." إمّا نحو الأرشفة والتوثيق ليستخدمها المؤرّخون المحترفون لاحقًا، أو نحو النّشر المباشر كمذكرات وروايات وقصص واساطير."

غير ان التوجه لم يبقى ثابتاً اذ جاءت الممارسة التحويلية المعاصرة لتعيد توجيه المنهج ليكون فضاءً للحوار الثقافي العابر للهويات، بدلاً من كونه أداة للتسجيل الأحادي. فهي لا تهدف إلى توثيق الممارسات الثقافية بوصفها عناصر منعزلة، بل تسعى إلى تفعيلها في سياقات جمالية معاصرة من خلال بناء خطاب جمالي جديد.

وبهذا فأن الاثنوغرافيا جزأ لا يتجزأ من المنهج الاثنودراماتورجي حيث يعتبر " كليفورد غيرتز (١٩٢٦-٢٠٠٦) من أبرز العلماء الامريكيين في هذا المجال، حيث يُستشهد به كثيرًا بخصوص ما يسميه قيم الثقافة والدلالات المتنوعة للإيماءات، مثل الغمز بالعين، التي قد تتغير أو تبقى ثابتة عند الانتقال بين مناطق ثقافية معينة من خلال تتبع واستكشاف الحدود الثقافية الفاصلة."

لان الاثنوغرافيا يمكن لها ان تكون امتداد عميق للمنهج الاثنودراماتورجي لأنها تكشف الظواهر الاجتماعية والممارسات والدلالات الحياتية للمجتمعات وتسعى الى تحليلها وتفكيكها واعادة برمجتها لان الاثنوغرافيا تعتبر " أداة بحثية عميقة لفهم ثقافة المجتمع وعاداته وتقاليده، "ويمكن للاثنودراماتورجيا ان تستعين بالاثنوغرافيا فتقوم بتحويل "التفاعلات الحياتية اليومية للإنسان من احاديث صمت وحركات واشارات ورموز وضحكت وبكاء الى نصوص ادائية حية وإن حديثنا وصمتنا وحركاتنا وإشاراتنا ورموزنا وضحكنا وبكائنا مرتبط ارتباطا وثيقا بالثقافة، وكذلك العزاء وطقوسه، والحداد وملابسه، والعرس وتقاليده، والآراء وما خلفها من مرجعيات ثقافية وقيم راسخة في المجتمعات."

ويتسع المنهج الاثنودراماتورجي ليشمل اللغة لأنها تشكل منظومة من التفاعلات الاجتماعية ليست بوصفها نظام لسانياً فقط بل تشكل هوية المجتمع وتساعده في انتاج المعاني الحياتية لذلك تعد "اللغة نشاطًا إنسانيًا مجتمعيًا تتجاوز في كيانها حدود اللسان الذي ليس إلا وسيلة ضمن وسائل أخرى لا تقل أهمية، مثل الإشارات، والطقوس، والرموز، والصور، والعادات وغيرها. ولن يكون بالإمكان هنا قصر تشكل الثقافة والهُوية على اللسان وحده، فذلك يعني تجاهل وإهمال وسائل وأنماط أخرى لها دور رئيس في إنتاج المضامين الاجتماعية. "

وبهذا فأن الاثنودراماتورجيا منهج يحول التخيلات الكامنة في وعي الانسان الى افعال مرئية تكون صيغ ودلالات حية تشكل صورة متكاملة عن طريق اللغة " فاللغة تسهم في إخراج الفكرة من ذهن صاحبها إلى عالم الإدراك الخارجي، فتترجمها إلى صورة بارزة ذات كيان ومعالم. فالإنسان تجول في خاطره مجموعة من الأفكار والمعاني تظل كامنة إلى أن يقدمها في صورة مكتوبة ، أو منطوقة، ويستطيع أن يصور ويجسد بذلك مشاعره واتجاهاته المختلفة. ".

لذلك نجد الفرد يستخدم الاستدعاء في تحفيز مخيلته " كمدلول رمزي يُعَبّر عنه داخل التجربة ، فيستحضر شخصية تراثية من ذاكرته الثقافية بناء على حاجة يتطلبها الموقف الذي يعايشه، ليعطيها الصفات التي تنسجم ورؤيته داخل تجربته؛ ليغذي تلك التجربة ويرفدها بألق الماضي." اذ ترتكز عملية استدعاء الفرد للشخصيات بشكل اساسي على ذاكرة الفرد الجمعية بوصفه جزأ من الجماعة التي تكون متمحورة على النماذج الاصلية (اركتايب)،لهذا يكون الاستدعاء من قبل الفرد تجسيداً للذاكرة الجمعية بوصفها مصدر رئيساً يستلهم الفرد منها احداث مستدعاه من الماضي ليشكل بهذا صوراً حيه مأخوذة من الماضي مستعيناً بالمنهج الاثنودراماتورجي ولا يقتصر استدعاء "النصوص فحسب، بل في الأحاديث والصور والإشارات والشعائر والأعياد ".

وهذا ما يخدم المنهج الاثنو درماتورجي حيث تعتمد الاثنودراماتورجيا على البحث المعمق داخل الجماعات والكشف عن كل ما هو مخزون لدى الجماعات والافراد ولا تكتفي بالبحث فقط بل تسعى الى احياء تلك المضامين الموجودة في الذاكرة الجمعية." واذا انتقلنا لعلاقة الفرد بالجماعة من حيث المنهج الاثنودراماتورجي نجد ان الفرد يسلك داخل الجماعة سلوكًا يختلف كل الاختلاف عن سلوكه الشخصي خارجها، فالحياة الاجتماعية تفرض على الشخص احترام العادات والتقاليد والقيم والمثل الأخلاقية التي تحكم حياة الجماعة، بل إن الفرد قد يخضع للقيود والسدود والعادات التي تحكم الجماعة رغم إرادته، ولا يوجد من لديه شجاعة الوقوف في وجه الجماعة، وتتأثر الجماعة كما يتأثر الفرد بمؤثرات فسيولوجية وثقافية معينة، كما تخضع للعوامل الاجتماعية والطبيعية والوراثية التي تؤثر في حياتها، ويتحكم في الجماعة اللاشعور والغريزة أكثر مما يتحكم فيها العقل، وتسيطر عليها سيكولوجية القطيع بصرف النظر عن مستوياتها الثقافية والاجتماعية.

وبهذا تدخل الاثنودراماتورجيا ضمن حدود الاثنوغرافيا بوصفها اداة تحلل دور الفرد داخل المجتمع وتعطيه حيز فعلياً في لعب الأدوار داخل المجتمع .ومن ههذا يمكن للفرد ان يندمج بالمجتمع من خلال " منظومة السلوكيات والممارسات اليومية التي تحكم علاقة الأفراد في المجتمع قد تتفق أو تتعارض مع أعراف وتقاليد المجتمع تبعاً للفترة الزمنية وتعاقب الأجيال، فكل جيل يضيف من خبرته مبادئ جديدة لمساعدة الجيل التالي على التواؤم مع مستجدات العالم المعاصر.

يمكن القول ان تشكيل الهوية الثقافية للفرد تعتمد على خلاصة الدراسات الانثروبولوجية الثقافية المعاصرة التي من خلالها " تصبح الثقافات البشرية تعابير متنوعة عن أساليب مختلف الشعوب في الحياة، بكلّ ما تتضمّنه من تفاصيل تتّصل بتنظيم الأسرة وعلاقة أفرادها في ما بينهم وبالآخرين، كما تتعلّق والمعتقدات والعادات والأقاصيص والأمثال والحِكَم. "

مما تقدم يرى الباحث ان الاثنودراماتورجيا منهجية تحول بها المادة الاثنوغرافية والمخيلة والاستدعاء الى مادة فنية، وذلك عبر ملاحظة المجتمعات وسلوكياتهم وفهم تفاعلهم المباشر مع العادات والتقاليد والتاريخ والامثال المتداولة فيما بينهم حيث تعمل على نقل تلك المضامين من حيز التوثيق الى حيز الاشتغال المباشر وبذلك تصبح الاثنودراماتورجيا منهج يعنى بالاثنوغرافيا التي تهتم بدراسة الشعوب والعادات والتراث الشعبي لان التراث تواصل ثقافي لمجموعة الممارسات الاجتماعية التي تتوارثه وتتناقل من جيل الى اخر. ليس بوصفه مادة مقتصرة على التوثيق والتراكم بل مادة يعاد انتاجها حياتياً بفعل المنهج الاثنودراماتورجي . وبهذا يمكن اعتبار التراث امتداد حي لتلك الممارسات لذلك فأنه يمثل " كل ما انتقل من شخص إلى آخر سواء كان روحيا أو ماديا وجرى حفظه إما عن طريق الذاكرة أو الممارسة أكثر مما حفظ عن طريق السجل المدون فهو يشمل الموروث على مدى الأجيال من معتقدات ومعارف وعادات وتقاليد وسلوكيات وآداب وفنون شعبية وثقافة مادية تتصل بمختلف نواحي الحياة".

وإن ظاهرة التراث تعد "ظاهرة إنسانية مركبة، ويكمن أحد أسباب تعقيدها في وضعها هذا بالذات، وكل دراسة تتناول هذه الظاهرة تصنف بالضرورة ضمن الدراسات التي تجعل من الذات ونظام وعيها موضوعا لها، غير أن هذا لا ينفي إمكان النظر إلى الموروث القديم باعتباره عنصرا منفصلا يتمتع بنوع من الاستقلال النسبي عن الإنسان المعاصر، أي باعتباره موضوعا منفصلا عمن يقوم بملاحظته، كما هو الشأن فيما يتعلق بالدراسات الاستشرافية، حيث يصبح التراث موضوع ملاحظة نضطلع بها ذات منفصلة عنه."

وبما ان التراث يسهم في تكوين ثقافة الفرد فأن الفرد بدورة يكون لب المجتمع القائم على مجموعة من الاعراف والتقاليد التي تعكس التراث الذي يضمن استمرارية التقاليد عبر الاجيال حيث تعد " التقاليد مجموعة من قواعد السلوك التي تنتج عن اتفاق مجموعة من الأشخاص وتستمد قوتها من المجتمع، وتدل على الأفعال الماضية القديمة والحكم المتراكمة التي مر بها المجتمع ويتناقلها الخلف عن السلف جيلا بعد جيل، فهي بمثابة نظام داخلي لمجتمع معين.وإجمالا، فإن العادات والتقاليد هي كل ما يتعلق بالاحتفالات والمناسبات والأسلوب السائد لذلك الشعب، فهي بذلك أعراف يتوارثها الأجيال لتصبح جزءا من عقيدتهم وتستمر ما دامت تتعلق بالمعتقدات على أنها موروث ثقافي. "

وان اهمية العادات والتقاليد تسهم في تعزيز الروابط بين الجماعات والافراد ويتمثل ذلك في شكل يدعى بالاحتفالات. وان " كل أنواع الاحتفالات التي تستدعي معتقدات خارج الإطار التجريبي، وينظمها الأفراد والمجتمعات لتحقيق حاجاتهم الروحية وتعزيز الروابط الاجتماعية أو للترفيه أو في المناسبات الدينية، فهي إبداعات ثقافية بالغة الإتقان تتطلب ترابط الأفعال والأقوال والتصورات عبر أجيال متعاقبة. وتحمل بعض الطقوس طابع الفلكلور الشعبي بما تتضمنه من ممارسات وأهازيج ورقص وأغاني في مناسبات كالزفاف والخطوبة والختان والحصاد والوفاة، مما يجعلها انعكاسًا لحياة الجماعة وذاكرتها الثقافية. وعليه، يمكن القول إن الطقوس تشكل جسرًا حيويًا بين الفن والعادة، إذ تُحوّل التعبير الجمعي إلى شكل فني متجذر في المعيش اليومي وفي الوعي الجمعي للمجتمع."

وان "الممارسات اليومية التي تتجذر في السياق التاريخي تشهد تحولات في أنماطها، حيث تتغير أساليب العيش وتتنوع طرق التعبير، مما يعيد صياغة العلاقة بين الأفراد وموروثهم. التأثيرات الممتدة من مجالات الاتصال والإعلام تؤدي إلى توسيع دوائر التفاعل، مما يخلق أشكالاً جديدة من الوعي الثقافي تعتمد على التداخل المستمر بين ما هو أصيل وما هو واد التكيف مع . هذه المتغيرات ينعكس على إدراك الأفراد لهوياتهم، حيث يصبح التنقل بين المرجعيات الثقافية جزءاً من التجربة الاجتماعية".

يرى الباحث ان الاستلهام والعادات والتقاليد والتراث اثرها البالغ في تشكيل القيم بوصفها اطار منهجياً يعيد تشكيل السلوك داخل المجتمع من خلال اعادة صياغتها لتلائم الواقع عن طريق توظيفها فنياً اذ ينعكس هذا على انتماء الفرد داخل الجماعة ويعيد برمجة سلوكه من هنا يبرز دور المنهج الاثنو دراماتورجي بوصفه منهجاً

تحويلياً يعنى بتحويل كل ما هو متجذر في ذاكرة الجماعة والفرد الى بنية دلالية معاصرة تعيد انتاج الممارسات من شكلها التوثيقي الى شكلاً حيوياً يعزز من حضورها ويعيد صياغتها ويمنحا دوراً بارزاً بفعل المنهج الاثنودراماتورجي .

تظهر الانساق الثقافية بما تتضمنه تجسيداً لحياة الفرد والجماعة وتشكل ذاكرته الجمعية و تبقى حبيسة التوثيق والتناقلات الشفاهية مالم يتم تحويلها من سرديات اجتماعية الى بنية تعبيرية يعاد انتاجها جماليا من خلال المنهج الاثنودراماتورجي الذي يعيد ترتيب وتفكيك المعنى والافكار والصيغ من مادتها الخام الى مادة اكثر حيوية قائمة على اعادة الصياغة والتأويل ليشكل خطاباً مرئياً من خلاله تحويل كل ما هو شفاهي ومدون الى حيز المرئيات بطريقة فنيه تعيد برمجة الادبيات عن طريق مفهوم الدراماتورجيا بوصفها اطاراً جمالياً يربط الانساق الثقافية بالتعبير الفني. ومن هذا تبرز اهمية الدراماتورجيا بوصفها اداة تحويلة تعمل على استقطاب المادة الاثنوغرافية عن طريق الاثنودراماتورجيا من جه ومن جه اخرى تساهم في تكوين نسيج موضوعي يتسم بالدقة لاثنوغرافية.

يعود اصل كلمة الدراماتورجيا الى " اليونان والتي تعني تأليف أو بناء". وأن أول نظريات الدراماتورجيا " يرجع تاريخها تبعًا لذلك إلى القرن الثامن عشر. وقد كان أول مؤلفين للنظرية الدراماتورجيا فنانين وغالبًا كتاب مسرح وفلاسفة ورغم ذلك، فإن النظام الجديد للمجتمع الحديث استتبع تمييز العلم كنسق متمايز وظيفيًا. ويناقش أسئلة الحقيقة. ولكي يفعل العلم ذلك، تطورت مختلف البرامج العلمية من العلوم الطبيعة التي تركز على السببية والتكهن، إلى العلوم ظهرت التجارب مع النقاط المحورية الأخرى بسرعة في منتصف القرن العشرين." وبما ان الدراماتورجيا في بدياتها اختلطت بالسياسة والدين اذن الدراماتورجيا مقترنه بواقع المجتمع أيديولوجياً من خلال السياسة وطقسياً من جانب الدين وهذا يحيلنا الى ان الدراماتورجيا تعمقت في الفهم الميثولوجي كالطقوس والعادات والتقاليد وغيرها. ومن هذا يستنتج الباحث ان المنهج الاثنودراماتورجي يقرأ تلك المفاهيم الدينية السياسية على انها نظم اجتماعية تتحول بفعل المنهج الاثنودراماتورجي من معنى الى ممارسات ،لذلك تعرف الدراماتورجيا على أنها "معمار الحدث الدرامي ، منضوية على المركبات المحتشدة داخل العمل وعلى كيفية بنائها التي تؤهلها لتوليد معنى ينطوي على عملية تفسير وفحص لسبل تنسيق مستويات المعنى، وبعد وصف العمل بأنه حدث دارمي اي أن مقصد التحليل يمتد إلى ما وراء الحدث ذاته اي انها تعبير عن الثقافة التي ينتمي إليها الفرد ويؤثر فيها، فإن الوظيفة الاجتماعية للعمل تصبح جزءًا متممًا للتحليل الداراماتورجي،."وبما ان الدراماتورجيا تحلل المعاني وفق سياق اجتماعي فأن الاثنودراماتورجيا تعيد ترتيب تلك المعاني وفق جذورها لان "المبدأ الاساس الذي بنت عليه الدراماتورجيا تصورها للنص ، منذ أرسطو، هو كون النص يحكي حدثا قابلا للتجزئة الى وحدات."

ويمكن للمنهج الاثنودراماتورجي ان يكون اداة ربطا بين الانساق الثقافية، لان الدراماتورجيا هي دراسة العملية والنمط، والتي تستكشف تغير سلوك الأنساق وتنظر إلى الكل، وليس الجزء، وتكتشف الأنماط عبر المجال وتنجذب إلى نوع من النظام الهيكلي غير متوقع، ولكنه نظام نهائي وتستجيب الأنساق الحية للاضطرابات البيئية من خلال إعادة ترتيب نمطها حيث قد تظهر أنماط جديدة.

تبعاً لهذا فان جوهر المنهج الاثنودراماتورجي يكمن في العلاقة بين الاثنوغرافيا والانثروبولوجيا وبهذا يشير" مفهوم الدراماتورجيا إلى نهج محدث في الإبداع حيث لا تُعتبر الدراماتورجيا مبحثًا يتعلق بمجرد النص الدرامي المكتوب أو هيكل سردي مُعد سلفًا، بل تتطور وتُبنى مباشرة وفي هذا النهج، لا يُعتبر النص وثيقة مغلقة، وإنما نقطة انطلاق لاستكشاف جماعي ومتواصل. وتُركز الدراماتورجيا على التجريب، والتفاعل بين العناصر البصرية، والصوتية، والجسدية، والنصية، كما تمنح مكانًا واسعًا للإبداع والارتجال. ".لذلك تعرف الاثنودراماتورجيا على أنها" منهج يجعل من الهوية الثقافية لمجموعة إثنية، أساسًا له تظهر من خلال ربط الماضي بالحاضر باستخدام عناصر تراثية كالكلمات والامثال والحكايات الطقوس والتقاليد ، مما يمتد بالزمن إلى الماضي ويخلق تراكبًا بين الأحداث التاريخية والمسرحية.

اذ تعتبر الاثنودراماتورجيا منهجاً إبداعياً يستحضر انساق ثقافية وتاريخية ويوظفها في السياق المعاصر بطريقة فنية مبتكرة. تعتمد هذه المقاربة على إحياء العناصر الثقافية التقليدية (كالكلمات ، القصائد الغنائية ، والرواة التقليديين... الخ) ، لتمتد جسوراً بين الماضي والحاضر.

يرى الباحث ان الممارسات الإثنودراماتورجيا شكلاً من أشكال المقاومة الثقافية التي يؤكد بها الفرد من خلالها حضوره، ويوسع دائرة استحضار الماضي عبر خطاب جمالي ثقافي يعيد تشكيل الهوية الثقافية بصورة معاصرة من خلال تحول هذه الممارسات من مجرد أداة توثيقية إلى ممارسة ثقافية حية نشطة، تنتقل من كونها تراثاً أو تقليداً مكتوباً إلى خطاب ثقافي حي يبوح بالماضي ويعيد تشكيله فنياً.

المبحث الثاني : توظيف الاثنودراماتورجيا في العرض المسرحي المعاصر

كان لاشتغال الطقس والتراث والعادات والتقاليد في المسرح المعاصر مظهرا اخر متجدد لا نه لم يلغي تلك المظاهر بل اعاد احيائها وصياغتها فنياً بما يتناسب والراهن حيث بدأ المخرجين المعاصرين في تكريس جهدهم في احياء تلك المظاهر بوصفها شواهد درامية اساسية معبرة عن حقبة ما واخذ المخرجون في الولوج في التاريخ لاكتشاف ما هو اصيل ومتجذر في ذاكرة الفرد وبهذا جاء المنهج الاثنودراماتورجي في الاشتغالات المسرحية المعاصرة ليكون حلقة وصل بين الماضي والحاضر . وبالنظر الى دراسة المفهوم الاثنو دراماتورجي سوف يتطرق الباحث الى ابرز المخرجين الذين عملو في المنهج الاثنودراماتورجي حسب خارطة المسرح العالمي .

قاسم محمد

شكلت الاثنو دراماتورجيا في المسرح العراقي مساراً فنياً يستند الى اعادة احياء التراث وتحليل الاجناس الادبية كالشعر والقصة والرواية بما في ذلك الترجمة وقد برز المخرج العراقي قاسم محمد في اعادة احياء الاشكال الفنية. حيث كان له تجارب عديدة في "استقصاء واستنطاق الكثير من التجارب التي تشكو خمولاً والمهمشة منها، نراه يدفعها إلى أقصى ضياء المعرفة، وهو يؤكد منهج (فاختنكوف)* في بلورة النظرية الشرطية في المسرح ولذلك نشأ من هذه التجربة المخرج الدراماتورج الذي يعتمده المسرح الحديث." في اعادة احياء الاجناس الادبية والفنية لتشكل صيغاً فرجويه كالمسرح.

وهذا يعني ان المخرج قاسم محمد كان " يبذل جهدا تأسيسيا في توظيف المادة الأدبية للعرض، كما في مسرحية (كان ياما كان)، "محاولة على طريق المحاولات الكثيرة لتأصيل العرض المسرحي الشعبي المستمد، مادة ووسيلة، من الموروثات الشعبية.وقد استوحى قاسم محمد أربع حكايات شعبية عراقية، ولكن أهم هذه الحكايات في التأصيل الدرامي الذي يقوم عليه العرض هي حكاية ابنة الملك التي خرجت على طاعة أبيها الملك ،واضح أن هذه الحكاية مطابقة لحكاية البنات الثلاثة للملك لير في مسرحية شكسبير المشهورة، ولكن قاسم محمد يؤكد أن المأثورة العراقية أقدم من مسرحية شكسبير".

حيث عمل عل قاسم محمد على اشراك الكورس اذ جعلهم يرددون اغاني شعبية التي "تقوم على تنوع الأصوات الغنائية في التراث الشعبي، ومن خلال هذه اللحظات الغنائية تتفجر الشخصيات والأحداث الدرامية. العرض إذن، رغم تاريخية الأحداث، واقعي وتعليمي ويقوم على مسرح عار، وتلعب الإضاءة البيضاء دورا محدودا جدا، إذ تقتصر وظيفتها على تحديد أماكن الأحداث.. هو مسرح سياسي وتعليمي، ولكن عبق الحكايات الشعبية، والأغاني الشعبية العراقية (في أسلوب الحكواتي) ينسجان مناخا شاعريا يقيم توازنا دائما بين التعليمية والشعر".

استطاع قاسم محمد ان يبرز اكثر في مجال التأليف حيث عمل على ترجمة النصوص الاجنبية علاه على اعداده الكثير من الروايات والمقاطع الشعرية واستفاد من الادب العربي في تكوين مسرحيات احتفالية ص٢٣٦ حيث كان اول عمل له بعد عودته من بعثته (النخلة والجيران)اذ تناول العرض مقتطفات من حياة الفرد العراقي في الأربعينيات .حيث جسد الهم العراقي والصراعات متعكزاً في ذلك على اسلوبه الخاص القائم على الاقتباس واعادة الاحياء .

يرى الباحث ان المنهج الاثنو دراماتورجي تجلى في اعمال قاسم محمد من خلال :

١-اعتمد قاسم محمد على الكولاج الشعري في كتابة نصوصه اذ عمل على جمع الاشعار وربطها بالمواقف الحياتية التي شكلت حيزاً معرفياً في حياته .

٢- استلهم المخرج قاسم محمد في عروضه مواقف تاريخية تراثية شكلت جانب مهم في اثراء الخطاب المسرحي .

٣- اسند على الاجناس الادبية في كتابة نصوصه مثل الرواية القصة الحكاية والحكواتي .

يوجينيو باربا

ومن بين التجارب الفارقة التي عنية بالمنهج الاثنودراماتورجي تجربة باربا الذي يرى ان المسرح الأنثروبولوجي قريب جدا وطروحات المنهج الاثنودراماتورجي فقد " اهتم بتحليل أداء الممثل عبر مختلف الثقافات الاجتماعية ومراحل تطورها، وجعل من جسد الممثل وتحركاته، المادة الأساسية لأبحاثه وأسس لذلك المسرح الأنثربولوجي وحاول تقديم نظرة جديدة للعرض المسرحي الذي يعتبره أداة تواصلية بين المسرح والمتلقي."

قام باربا بتأسيس معهد خاص به الذي يعرف بمعهد (ISTA)* والذي "ضم ممثلين من جنسيات مختلفة وأخصائيين في الأنثروبولوجيا ،فضلا عن تخصص المعهد في التحليل عبر الثقافات، ضمن مداخل التقنيات والتوجه نحو توظيف التراث الشرقي ... مستخدما أسلبه الجسد بديلا لسيكولوجية الممثل . استنادا لدراسة الصوت والتقنيات الارتجالية لبلدان مختلفة ... للولوج في دراسة ثقافات تلك الشعوب وتوظيفها للمسرح . " .

لطالما استثار المسرح واستمر في استثارة إبداعي، تحديدًا بسبب استراتيجيات الأداء والدراماتورجيا التي يتبناها باربا والمؤدون، يروج نهج باربا الإخراجي والدراما تؤرجي لمساحة إبداعية للمشاهدين، وبالتالي فإن التجارب التي يصوغونها ويؤدونها تصبح غنية بشكل هائل وترتبط بتطور الأداء الذي جاء على مراحل في بالي، وإسبانيا، وبولندا، كان الأداء بمثابة تجمع لنسخة موسعة من فرقة تياترم موندي التي كانت تؤدي عادةً في نهاية فعاليات المدرسة الدولية لأنثروبولوجيا المسرح.(ISTA)

يرى الباحث ان باربا عمل على تضمين المنهج الاثنودراما تورجي في عروضه من خلال :

١- المسرح الأنثروبولوجي الذي اسس باربا ومسرح الأودين تتطابق رؤيا مع مفهوم الاثنودراماتورجيا في تحويل الطقوس العادات الممارسات الشعبية لعروض مسرحية .

٢- اعادة تشكيل النصوص والبيانات من خلال عمليتي الكولاج والارتجال.

٣- اعتمد باربا في بناء خطاب العرض المسرحي على جمع البينات والقصص القصيرة والممارسات الشفوية وحولها الى عروض مسرحية.

٤- تعامل باربا مع المسرح على انه حدث طقسي يستمد مادته من المجتمع وهذا ما عني به المنهج الاثنودراماتورجي من اعادة صياغة الرموز والطقوس الحياتيه الى مسرح .

اريان منوشكين

تجلى المنهج الاثنودراماتورجي عند اريان منوشكين في اعمالها التي اعتمدت وبشكل اساس على تضمين العادات والتقاليد الثقافية وربط الماضي بالحاضر واسلوب اعمالها الذي كان قائم على الارتجالات والتعابير الحياتية واستلهام المادة الادبية وتحويلها الى مسرح من خلال النظام الداخلي لفرقة مسرح الشمس. التي تعتبر "واحده من اكثر الفرق الفرنسية ابتكاراً وهكذا انخرطت الفرقة في التجريب فى مجالات الارتجال والتأليف الجماعى ، واستلهمت أساليب أداء جديدة. وقد كان هذا التأثير الشرقي في حالة منوشكين نتيجة لزيارة قامت بها إلى الشرق الأقصى."

اعتمدت منوشكين في بداياتها على اسلوب خاص يعتمد على منهج الابداع الجماعي حيث كان العرض عند منوشكين " يتضمن مشاركة جميع أعضاء الفرقة في جمع المادة التاريخية وتوثيقها ، ثم الارتجال الحر حولها وصياغتها الفنية رغم هذا ، فقد كان في الواقع حصيلة سلسلة من التجارب السابقة في مناهج الإبداع المسرحي المختلفة استمرت على مدى ست سنوات كاملة."

إن الإبداع الجمعي عند منوشكين " يشير إلى الكناية التجميعية على خشبة المسرح وليس على الورق. حيث تم تطوير الأعمال البدائية مثل (١٩٦٩العصر الذهبي ١٩٧٥)، وكانت النصوص تكتب من المواقف الارتجالية والقصص والمشاهد والشخصيات . تعتقد منوشكين أن ذلك ضروري لان الممثلين هم مؤلفون من خلال أحاسيسهم وأجسامهم وليسوا مجرد شخصيات للأدوار المكتوبة على الورق. حيث اولى مسرح الشمس الاهتمام بالتأليف وان مسرح الشمس، لفت الانتباه الدولي لممارساته فى الإبداع الجمعي والذى نجح في إنتاج عدد كبير من الأعمال المسرحية". وإذا كان مسرح الشمس له ميزة خاصة عند منوشكين يمكن ان تؤخذ بصورة موجزة " حيث إن هذا المسرح لم يعتمد أساسا على النصوص، بل جعلها منطلقا لعروض أفسحت المجال للارتجال، إن المسرح التاريخي والمسرح الوثائقي وجدا دائما مكانا في مثل هذه السلاسل . ونذكر على سبيل المثال مسرحية بيترفايس (مارا – صاد) فضلا عن أن النص بدا أحيانا كصفحة من صفحات التاريخ، يبين إلى أي مدى نجح الإخراج في تحويله في حالة مسرح الشمس بالذات إلى عرض أشبه بالاحتفال الديني أو الشعبي او الطقسي" .

مما تقدم يرى الباحث ان منوشكين ادخلت المنهج الاثنودراماتورجي من خلال :

١- عمل الفرقة على نظام العمل الجماعي الذي يتضمن مشاركة جميع افراد فرقتها في جمع المادة التاريخية وتوثيقها وقراءة التابلوهات الحيه واردة من ذلك الاهتمام بالتأليف عن طريق الابداع الجمعي
٢- جمع النصوص المنشورة وبرمجتها مسرحياً واعادة تشكيلها وطرحها بصيغة جديدة .
٣- الارتجال وعدم الاتفاق على نص مكتوب مسبقاً واعتمدت الفرقة على توثيق اللحظات الانية والقصص الحياتية تضمينها في سياق العمل المسرحي .

٤- جسدت منوشكين في بعض اعمالها الثقافات التي اندثرت عبر استحضارها وطرحها كقضية عصرية

عبد الكريم برشيد

ان المنهج الاثنودراماتورجي لدى عبد الكريم برشيد طبق من خلال الاحتفال اذ جاءت "المحاولات التنظيرية لجماعة المسرح الاحتفالي لتبرز لحظة أخرى من لحظات الممارسة المسرحية . فالبحث عن المسرح الاحتفالي يمر عبر الحفر في الثقافة العربية وذلك من خلال البحث عن المواد الخام التي يمكن توظيفها وتصنيعها مسرحيا. ويذهب عبد الكريم برشيد إلى القول "أن المسرح حفل واحتفال، هكذا عرفناه من قبل، إنه مهرجان كبير يلتقي فيه الناس وإنه عيد جماعي، لذلك ارتبط بالساحات والأسواق والمواسم، فحيثما اجتمع الناس كان هناك مسرح وهذا يعني أن المسرح لا يفترض شكلا هندسيا خاصا، ولا يتقيد بمكان معين، بل إن أي مساحة فارغة يمكنها أن تحتضن الحفل والاحتفال، وهذا الطرح يعد خرقا وثورة على المسارح الكلاسيكية الغربية التي تقيم عروضها المسرحية داخل العلب الايطالية وفق شروط محددة".

يعمل الاحتفال كأداة ربط بين الماضي والحاضر " أي التراث ومعطيات الحاضر. وتقوم جماعة المسرح الاحتفالي بالبحث عن مقاربة الفنون المنسية، الحاملة لإمكانيات عظيمة في التعبير من خلال قنوات تتشعب في التراث الفني والفكري والأدبي ، بحثا عن المواد الخام وتحويلها إلى حدودها الحيوية من الشكل الشفهي إلى الشكل المكتوب." نجد ان المخرج المسرحي عبد الكريم برشيد وضف التراث والطقوس عن طريق المسرح الاحتفالي الذي ما لبث ان يبحث في حفريات التاريخ عن تلك الحالات الطقسية التي من شأنها تكون الركيزة الاساسية للمسرح الاحتفالي في المسرح العربي ففي عام ١٩٨٠، يخرج لنا عبد الكريم برشيد تنظيرًا جديدًا لمسرح عربي يقول فيه التركيز على الأصالة يعني الرجوع إلى الذات الجماعية من أجل تجاوزها وتغييرها .

يرى الباحث ان اعمال عبد الكريم برشيد تضمنت المنهج الاثنودراماتورجي من خلال:

١- استعان برشيد بالثقافة العربية لكونها تزخر بالعادات والتقاليد التي جاءت في عروضه.
٢- تضمنت اعمال برشيد الاحتفال التي كانت الاساس في بناء مسرحه
٣- اعاد عبد الكريم برشيد احياء التراث الادبي واستخدم التراث كمادة اولية في بناء خطاب العرض حيث استعان بأحداث من الماضي وحولها الى عروض مسرحية .

حازم كمال الدين

عمل حازم كمال الدين اسلوب المنهج الاثنودراماتورجي في اعماله من خلال تضمينه لعادات وتقاليد وارث عربي مشبع بكل الانساق الثقافية حيث استعان بمصادرة من بيئته الشرقية وفق اطار غربياً كونه جاء محملاً بتلك الانساق وما تحمله ذاكرته من مضامين فكرية راسخة. اذ استعان بأساليب المسرح الغربي وفق مضامين شرقية من خلال تأسيسه لفرقة (صحراء٩٣) "وهي أول فرقة مسرحية تجتمع فيها اعضاء متعددو الثقافات و يقودها أجانب من أصول مهاجرة في فلاندرز، في بيت القصب الخاص بهم، وهو نسخة طبق الأصل عن

بيوت الاستقبال السومرية التقليدية من العراق."وجاء هذا ضمن الخزين الثقافي الذي يمتلكه حازم كمال الدين اذ استعان بالبيئة الجغرافية للعراق وبهذا عمل كمال الدين على المنهج الاثنودراماتورجي في تشكل الفرقة التي جاءت اعمالها مفعمة بالروح الشرقية ما تحمله من ارث ثقافي .

انشا كمال الدين فرقة صحراء ٩٣ وكان هدفاها الاساس هو الاندماج بين الثقافات والاجناس المختلفة "وهي تجربة يتم فيها اختبار الرؤى الفنية الشرقية والغربية معًا. ركز كمال الدين في هذا الصدد على المفاهيم الأساسية العربية الإسلامية مثل الإدراك الحسي، وفن الحكي السحري، والشعر وسعى إلى إيجاد مزيج أصيل."

وبهذا اقترب حازم كمال الدين برؤياه الى المنهج الاثنودرماتورجي من خلال تضمينه للمفاهيم العربية اذ "ترغب هذه الفرقة بإدماج المسرح الآخر في المناخ المسرحي البلجيكي عن طريق المؤاخاة بين الشرق والغرب بطريقة أصيلة وثرية في إعمالها المسرحية، كعالم الحكايات الحية التي تمثل سمة شعوب الصحراء... وبذلك يتم فسح المجال للمغترب أن يسهم في الحياة الثقافية فيلتقي الشرق بالغرب ويفتح كل منهما ذراعيه للآخر. أهمية هذه الرؤية للتعددية الثقافية أنها تولد تداخلا ثقافيا وتبادلا في مجال الفن."

حيث تسعى فرقة صحراء ٩٣ الى اكتشاف الاخر والبحث عن المفاهيم الاساسية والاختلاف لدى ثقافات الشعوب المختلفة دون الولوج في بوحها كمضامين جاهزة بل تعمل على اعادة احياء المفاهيم الشرقية برؤى غربية معاصرة تمتزج فيها الجدة والاصالة ولذلك كان كمال الدين يعمل على نقل الثقافة الشرقية الى الغرب عبر المنهج الاثنودراماتورجي.

اعتمد كمال الدين في عروضه على تأليف نصوصه ، "ولم يكن النص جاهز في الفرقة إلا مرة واحدة في مسرحية (القتلة) للكاتب العراقي(كاظم الخالدي). في بقية العروض المسرحية لجأ حازم كمال الدين على الدوام لاستخدام نصوصه نفسها. إنّ سبب اختيار حازم كمال الدين نصوصه هو أنّها تساعد في تنمية حرية الممثل في الاختلاف وتدريبه على إثارة مختلف الأسئلة حول النص لكن المؤلف في أعراف صحراء ٩٣، وعلى العكس من بقية الفرق المسرحية، ليس شخصية محورية في العمل".

طبق كمال الدين المنهج الاثنو درماتورجي في اعماله وذلك من خلال اعتماده على ثلاث مصادر (الشرق ، الغرب ، الحياة) .

١- الشرق كمصدر: ففي كتابة مسرحية (عين البلح) عمل على عمل شرقي مهم وهو حكايات ألف ليلة وليلة

٢- الغرب كمصدر: اذ شكلت إلزه هايب Ilse Heip والتي شاركت في كتابة نص (الف ليلة وليله) مصدر إلهام مهم من خلال بحثها ودراستها للأساطير والحكايات المختلفة. إذ وجدت الكثير من نقاط

الالتقاء في هذه الأساطير التي تعود لثقافات متنوعة كما في حكايات ألف ليلة وليلة تحول إلى حكاية تم الربط بينها وبين العنف كسلوك يومي .

٣- الحياة كمصدر : أن الكاتب والمخرج حازم كمال الدين قد تعاطى مع ماضيه على أنه مصدر رئيس وأساسي في عمله. وعمل على تفعيل الذاكرة الجمعية لدى اعضاء فرقته لما يمتلكون من خزين ثقافي وتاريخي شكل دور هام في تأطير الخطاب المسرحي وفق المنهج الاثنودراماتورجي.

مما تقدم يرى الباحث ان حازم كمال الدين عمل على المنهج الاثنو درما تورجي من خلال.

١- نقل المفاهيم الثقافية الشرقية والعراقية خاصتاً الى الغرب ودمجها في المسرح الغربي بطرق معاصرة وعمل على اعادة صيغها لتشكل حلقة وصل بين الشرق والغرب .

٢- عمل على اعادة برمجة الحكايات الاسطورية فق المسرح المعاصر .

٣- كانت مجمل اعماله يستمدها من الذاكرة الجمعية لدى افراد فرقته لما لها من دور فعال في رفد المسرح بمفاهيم متجذرة واصيلة .

٤- تضمنت اعمال كمال الدين الاسطورة العادات التقاليد النظم البيانية المخطوطات الادبية التراث الشفوي والمرئي .

ومن هنا يتوصل الباحث الى ان هنالك قواسم مشتركة بين المخرجين في تطبيق المنهج الاثنو دراماتورجي:

١- الاستعانة بالتراث كمادة اولية في بناء النص. وتوظيف التراث والعادات والتقاليد والطقوس لا ثراء العرض .واستخدام التقنيات الصوتية الحية كالعزف والطبول لمالها طابع طقوسي يغني الخطاب المشهدي .

٢- تحويل وتفكيك البيانات التاريخية واعادة بناءها بطريقة معاصرة .واعتمد على الذاكرة الجمعية للفرد.

٣- استلهام التاريخ وتوظيفه لبناء جسرا ثقافياً بين الماضي والحاضر .وعمل على استقطاب ثقافات مختلفة والعمل على اعادة صياغتها مسرحياً .

٤- تفعيل الارتجال في بناء المشهد وتحفيز مخيلة الممثل، وتشكلت المشاهد في بعض الاحيان قائم على القصص الحياتية اليومية.

الدراسات السابقة :

بعد محاولات الاطلاع التي أجراها الباحث ومسحه لعناوين البحوث والدراسات الأكاديمية وحدودها في المكتبات المركزية للجامعات العراقية ، والمراكز الفنية ذات الاختصاص ، وكذلك استخدامه الشبكة الدولية للمعلومات في تقصي ذلك في الجامعات العربية ، وكلياتها ذات الاختصاص المقابل. توصل الباحث أنه لا يوجد أي دراسة سابقة مع البحث الحالي .

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري:

١- وفق اشكال مسرحية متعددة إعادة الاثنودراماتورجيا الطقوس والاحتفالات الشعبية بصورة تتشكل وفق رؤى معاصرة.
٢- ان السلوك الطقسي وسيكولوجيا الجماعة تشكلت كمنظومة أدائية متكاملة داخل العرض المسرحي العربي.
٣- المنهج الثقافي المتكامل الذي تتبعه الاثنودراماتورجيا كنسق عام يحيل الصورة المسرحية الى خطاب ثقافي عالمي.
٤- ان الدلالات الرمزية للصورة الاثنودراماتورجيا وضفت بالإيماءة والفعل والموقف والحدث.
٥- ان الذاكرة الجمعية والوعي الجمعي تحولت الى صدمة تكسر افق المتلقي.
٦- ان اعادة تمثيل الهوية العربية تجسدت باليات متعددة قصدية من قبل المخرج تمحورت وفق اعادة التراث والتقاليد الشعبية.
٧- ان الفعل الادائي تحول عند الاثنودراماتورجيا من فعل متعدد الرؤى الى فعل منتج للدلالات.

الفصل الثالث: إجراءات البحث:

أولا/مجتمع البحث :- يتكون مجتمع البحث الحالي من خمسة عروض للمدة ما بين (٢٠١٥-٢٠٢٥)

مسرحية المقهى – اخراج تحرير الاسدي

مسرحية خيانة – اخراج جبار جودي

مسرحية ميت مات –اخراج علي عبد النبي الزيدي

مسرحية امل – اخراج دواد الاسدي

مسرحية طلاق مقدس- اخراج علاء قحطان

ثانيا: عينة البحث:- اختار الباحث عرض (ميت مات) بوصفها عينة البحث وفق المسوغات التالية:

١. شملت العروض تطورا في منهج الاثنودراماتورجيا ونقلة نوعية في استخدام المفهوم.
٢. تتناسب تلك العينات مع متطلبات البحث الحالي.

ثالثا/ منهج البحث :- اعتمد الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) في تحليل العينة المختارة وذلك لملائمة هدف البحث.

رابعا/ أداة البحث:- اعتمد الباحث على المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري للبحث بوصفها معايير تحليلية ، أضافه الى ماترسخ فضلا عن ذلك ما حدده الباحث من رؤى ومرجعيات يلتمسها من خلال المشاهدة لعينة البحث .

خامسا/ تحليل عينة البحث:-

مسرحية ميت مات

تأليف واخراج: علي عبد النبي الزيدي

المتن الحكائي :

تدور احداث المسرحية حول شخصيتين (مولاي و غودر) اللذين يعيشان منذ اكثر من الف عام في حالة انتظار مطلقه وكل منهما ينتظر الآخر لينقذه ويمنحه الحياة التي تبدو ميتة داخل المسرح .تستلهم المسرحية فكرة الانتظار العبثي الذي لا جدوى منه وتعبر الشخصيات عن حالة فقدان الامل وتخاف المستقبل . تدور احداث الفعل المسرحي بحوارات متكررة ميلاءها الملل السكون وتناقش المسرحية الجدلية بين الموت الحياة والخلاص و الهلاك وتناقش المسرحية الانتظار بوصفه استعارة للوجود البشري الذي يبحث عن معنى للحياة.

تحليل العرض :

تفقد الحياة خصوصيتها بين الانتظار والا جدوى وبين الدلالات المسرحية التي منحها العرض تبحث الشخصيات عن الامل بين ثنايا الانتظار الذي يغزو خطاب العرض الذي جاء مكملاً للحالة المشهدية . اراد الزيدي اظهار الممثلين بصورة تدل على انهم تماثيل قديمة في متحف اشارة منه للولوج في عمق التاريخ التأكيد على التاريخ الديني بصرة غير مباشرة الذي جسد في هذا المشهد اذ اعطى بعداً تاريخيا لتلك الشخصيتين من خلال تكوينه للبعد البصري داخل المشهد اذ اعطى للتشكيل السينوغرافي رمزاً تاريخيا من خلال طقسية الصورة التي رسمها المخرج .

وبهذا لوح الزيدي للمفهوم الاثنودراماتورجي من_خلال الربط بين الماضي والحاضر من خلال طرحه لمنظومة العرض الطقسية اذ ادخل هذا المفهوم بغية منه لتوسيع رقعة الحدث الدرامي من خلال توظيف الطقس الديني في منظومة العرض .

اعطى التكوين المشهدي بعدا تاريخيا لحالة الانتظار التي طغت على جو المشهد اذ حفر المخرج من خلال البناء الداراماتورجي في طيات التاريخ الانساني محاولة منه للوصول الى زمن الانتظار الذي يعيشه في كل حقبه وكل مرحلة من مراحل الحياة لان الانتظار ظاهرة لازمة الانسان في كل الأزمنة وفي كل مرحلة من مراحل التاريخ . تجسد ذلك من خلال التكوين السينوغرافي الذي تداخلة به الأزمنة مما ساعد في ذلك ابراز

الحدث الدارمي كحدث كوني غير محدد وغير مرتبط في حقبة زمنيه محدده اذ تحول الانتظار من حالة ضرفيه الى حالة كونيه وجودية ملازمة الانسان منذ نشأته .انتقل الحدث الدرامي من حالة الانتظار الغير معلومة الى حالة تصنيف الانتظار. من خلال طرح حالة الانتظار بصبغة دينية واخرى اسطورية ادبية اذ وظف المخرج الدين والعقيدة في الحدث الدارمي بطريقة اسطورية مما اضاف للمشهد بعدا دينيا بصبغة ادبية وناقش من خلال هذا الطرح حالة السبات الذي تعيشه المجتمعات جراء الانتظار ، منح الزيدي الشخصيات في هذا المشهد سيمائية متعدد الرموز اذ اعطى لكل شخصية ثيمة مرتبطة بالبعد التاريخي الذي تجسد حالة الانتظار . حيث ساعد هذا على منح الشخصيات سمة التفرد اذ وضف القبعة الغربية التي تدل على شخصية (غودو) واطلق على الشخصية الثانية (مولاي) لا عطائها بعداً دينياً مرتبط بحالة الانتظار الذي تعيشه الشخصية واراد من ذلك التوظيف الدارمي اظهار حالة طقسية الانتظار الذي تعيشه الشخصية والمتلقي من خلال انتظار المنتظر .جاء المفهوم الاثنو دراماتورجي في هذا المشهد من خلال اعطاء المخرج الابعاد الطقسية للحدث الدارمي وهذا ما ساعد في اكتشاف جوهر الاثنودراماتورجيا من خلال التكوينات الصورية في ذاكرة الفرد الجمعية وما متعلق بالذاكرة من(اركتايب) رموزاً دينية واخرى طقسية ومواريث الاسلاف التي اشارة اليها الشخصيات بحوار (منذ قرون واكثر وانا انتظر..) .بنا المخرج جسراً بين الماضي والحاضر وبين الادب و المسرح والمجتمع والطقوس من خلال زجه بالشخصنة الثالثة التي اضافة بعداً جدلياً ادخل المشهد في حالة الصراع الانية التي جسدت من خلال الحوار الكولنيالي بين الشخصيات الثلاث . عبر الزيدي بذلك عن حالة التهميش التي طالت الشخصيات ازاء ما يدور من تغيرات ثقافية واثنوجرافية . ادخل الزيدي اغنيه (الهجر موعادة غريبة) كمؤثر موسيقي نفسي وارد من ذلك اضافة طابع الالم العميق الذي حول الصراع من حالة وجود الى حالة الضياع حيث بث الخطاب المشهدي برمزية عالية حالة الهجران الفقدان والغياب المتكرر الذي تعانيه الشخصيات مما اضاف بعد اثنودراماتورجيا طغى على فضاء العرض اذ ساعدة هذه الاغنية في ابراز المفهوم الاثنودراماتورجي الذي انصب في تلك الاغنية التي مثلت استدعاء الذكريات الماضية والذكريات المؤلمة مما اعطى للمشهد طابع طقسياً وحركة صورة المشهد الساكنة التي طالت جو العرض كسر المخرج هيمنة النص وانتقل بنا الى حالة المشهد المقروء عيانياً من خلال تغيير سير الاحداث داخل المشهد . وافصح عن الالم الذي تعانيه الشعوب العربية وادخل المتفرج في حالة الطقس النفسية متلاعباً بأفكار المتلقي بغية اخراج الجانب السيكولوجي لدى الشخصيات. جاء العرض زاخراً بصور الالم التي ارتطمت بمخيلة المتلقي وادخله في صراع داخلي من خلال ما يطرح امامه من اشارات تدين المتفرج وتستجوبه نفسيا وعاطفياً . ادخل المخرج المفهوم الاثنودراماتورجي في خطاب العرض عبر استلهامه لنص (انتظار غودو) ومازج بين الحاضر والماضي من خلال طرح ثيمة الانتظار المستمرة لدى الانسان وهذا ما بنا عليه منظومة العرض الطقسية وارد من ذلك استقطاب حالة الفرد اللاشعورية في تبني حالة الانتظار . حث الخطاب الدرامي المتلقي على التغير واراد منه ان يتصدى لمنظومة الانتظار من خلال محاولة وقوف الشخصيتان التي تريد ان تغير من واقعها

المؤلم التي طغت علي جو المشهد محاولة من المخرج لإعطاء جرعة امل في تجربة الوقوف التي باءت بالفشل .

استخدم الزيدي مفردة الخيبة بوصفها دلاله على الانكسار والخذلان . حيث جعل النص يجند كل مفرداته في تكريس حاله الاحباط التي احيطت بالعرض . تبلورت منظومة العرض حول ايجاد مخرج للهروب من الكارثة التي انشدها العرض والبحث عن سبل جديدة للتخلص من حالة اليأس التي عبرت عنها الشخصيات داخل الخطاب المشهدي وبهذا اغرق الزيدي الركح المسرحي برموز ودلالات ساعدت الشخصيات في تبني الجزء الاكبر من الحالة السلبيه التي ادخلت الشخصيات في جواً من عدم الاستقرار وبهذا قد استلهم المخرج مفردة الخيبه من التراث الشعبي وصيرها لتكون جزأ من حدث كبير يضمر في طياته الحزن العميق وهذا ما عنيه به المنهج الاثنودراماتورجي في تضمين المواريث الشعبية داخل المسرح وتحويلها من الفعل الشفاهي الى الفعل المرئي عن طريق النشاط الدراماتورجي انشد البعد الدرامي للشخصيات في هذا المشهد حالة عدم القدرة على التغير واليأس الذي تعيشه مما ساعد في ذلك ابراز جانب الامل المفقود لدى تلك الشخصيات المقترن بالانتظار لإعطاء رسالة واضحه ومؤكده لعدم شرعية .بحثت الشخصيات الحالة السببية لمفهوم الانتظار في اطار طقسي يعيد تشكيل العلاقة بين الدين والواقع والحياة والموت من خلال الاداء الذي جاء مرتبطا بحالة الملل الذي تعانيه الشخصيات ، اذ دان خطاب العرض مفهوم ذاك الانتظار وما يلحقه من ويلات وفوضى وألم.

الفصل الرابع: النتائج ومناقشتها

أولاً/ النتائج :-

١. اتسمت العروض المسرحية باستدعاء انساق ثقافية من الماضي واعطتها بعدا معاصراً عصريا.
٢. حقق العروض المسرحية ارساء قواعد ثقافية معاصرة تحمل مضامين اثنودراماتورجيا.
٣. فعلَ المنهج الاثنودراماتورجي الانساق الثقافية وفق نظم مسرحية شكلت جوانب عصرية
٤. منح المنهج الاثنودراماتورجي تواشج علاقة بينما هو ماضي وحديث لينتج خطاب جمالي مهجن .
٥. اكدت الانساق الثقافية حضورها البارز في تكوين العرض المسرحي .
٦. حضر التاريخ كأيقونة جمالية في عروض المسرح العراقي وعملت على بلورة اشكال ثقافية مستلهمة من التاريخ لتؤسس خطاب مشهدي مقترن بنقل احداث قديمة لا براز معالجات درامية تنقل و قائع أيدولوجية ما خوذة من الاحداث المعاصرة

٧. استعانة الاثنودراماتورجيا بالاثنوغرافيا للإنتاج خطاب عضوي يرتكز على فهم الجماعة في بناء الحدث الحكائي

٨. اعتمدت الاثنودراماتورجيا على مخيلة الانسان الفردية والوعي الجمعي كمصدرين رئيسين في اعادة انتاج المعنى وصياغته.

٩. اثري التراث المنهج الاثنودراماتورجي عن طريق تحويل المادة التراثية الى ماده فنيه.

ثانياً/الاستنتاجات:-

١. الاعتماد التام على الانساق الثقافية بوصفها خزين معرفي يتم من خلاله بناء المشاهد والافعال.

٢. اتاح الارتكاز العادات التقاليد والطقوس مساحة للتأويل في انشاء خطاب مسرحي معاصر.

٣. ساعدة البيئة الثقافية المنهج الاثنودراماتورجي في بلورة الصيغ الثقافية لا نتاج خطاب يستند العلى الجدة والاصالة .

٤. حضرت المعالجة للأبعاد السياسية والاجتماعية والدينية عبر المنهج الاثنودراماتورجي

٥. ساهم المنهج الاثنودراماتورجي في اعداد النص لخلق خطاب قائم على استلهام الماضي مما ادى إلى تكوين تنويع جمالي متعلق بخطاب العرض.

٦. كونت الذاكرة الجمعية خزين ثقافية لا نتاج المعنى من خلال الاستناد الى المجاميع الاثنية لرفد الحاضر بخطاب سردي يدمج بين الماضي والحاضر عن طريق المنهج الاثنو درماتورجي .

٧. لاقا المنهج الاثنودراماتورجي البيئة المناسبة بالتراث الثقافي التي كونت العلاقة بين الماضي والحاضر.

ثالثاً/التوصيات:- يوصي الباحث بالتالي :

١. تفعيل دور المضامين والانساق الثقافية وجعل الحاضر يستند على الماضي في تكوين الخطاب الجمالي.

٢. اقامة دراسات مكثفة للعادات الاثنية والتاريخ والتدليل بدورها الرئيسي في بناء مستقبل .

رابعاً/المقترحات:- يقترح الباحث دراسة العناوين التالية:

١. جماليات التشكيل الاثنودراماتورجي في عروض مهرجان القاهرة الدولي .

٢. الاثنودراماتورجيا وتمثلاتها في العرض المسرحي العربي المعاصر .

احالات البحث:-

١. مؤنس عبد اللطيف – احمد التلمساني : الامن السيبراني والتحليل السسيلوجي للمجتمع ،(الاردن : دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع ،٢٠٢٣)، ص١٢ .

٢. حازم الببلاوي : السلامون ،(الاردن : مومسة عبد الحميد شومان ،٢٠٠٧):ص ٤٠٢.

٣. طاهر حسون الزيباري : النظرية السسيلوجية المعاصرة ،(العراق : دار البيروني للنشر والتوزيع ،٢٠١٧)،ص ٣٨٧.

٤. المعجم المسرحي : ماري الياس – حنان قصاب ،(لبنان : ناشرون، ١٩٩٧)،ص ٢٠٥.

٥. سعد كريمي : روافد المسرح التجريبي ،(القاهرة : مهرجان القاهرة التجريبي ، ٢٠٢٥) ،ص ٩٠.

٦. عبد القادر امين : قيامة ارطغرل بين الدراما وبناء القيم ,(القاهرة : دار البشير للثقافة والعلوم ,٢٠٢٠),ص٩.

٧. عبد القادر امين : قيامة ارطغرل بين الدراما وبناء القيم , المصدر نفسة,ص١١.

٨. ينظر: سمير الخليل : دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي (إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة),(بيروت : دار الكتب العلمية ,٢٠١٦),ص١٧.

٩. هيلين توماس – جميلة احمد: الاجساد الثقافية الاثنوغرافيا والنظرية، تر: اسامة الغزولي، (القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٠)، ص١٢.

١٠. سمير الخليل : دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي, مصدر سابق ,ص١٢ .

١١. خالد حسين – احمد عبد الجبار صنوبر واخرون : الدليل التدريبي في تدريس مهارات اللغة العربية وعناصرها للناطقين بغيرها,(السعودية : مجمع الملك سلمان العالمي للغة العربية ,٢٠١٧),ص٣٨٤-٣٨٥.

١٢. عائشة الدرمكي :سيمياء مقالات في الثقافة وعلاماتها ,(عمان : دار الأن ناشرون وموزعون ,٢٠٢١),ص١٤٥.

١٣. عبد المنعم سيد : فن تعليم اللغة العربية (منهجيات واساليب معاصرة ،(مصر : دار ازهى للنشر ،٢٠٢٥)، ص ١٣.

١٤. ركان حسن الكايد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر الاردني ،(الاردن : الأن ناشرون وموزعون ،٢٠٢١)،ص١٣.

١٥. ينظر : جاك لوغوف : التاريخ والذاكرة ، تر: جمال شحيد (قطر: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات ،٢٠٢٤)

١٦. ينظر : حسن حجيج – عبدالله جنوف واخرون : الثقافة السياسية ، ،(قطر : المركز العربي للسياسات ودراسة الابحاث ،٢٠٢٥)، ص ١٥٧.

١٧. ينظر : محي الدين عبد الحليم : الرأي العام(مفهومه وأنواعه، عوامل تشكيله، وظائفه وقوانينه، طرق قياسه وأساليب تغييره), (القاهرة : مكتبة الانجل المصرية ,٢٠٠٩),ص٣٣.

١٨. صاحب الربيعي : المرأة والموروث في مجتمعات العيب (سوريا دمشق :صفحات للدراسات والنشر والتوزيع ,٢٠١٠),ص١٣ .

١٩. عبد الرزاق الدواي : في الثقافة والخطاب عن حرب الثقافات ,(بيرت : المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات ,٢٠١٣) ,ص٣١-ص٣٢.

٢٠. محمد فوزي : التراث الشعبي وتربية الطفل المصري ,(القاهرة : دار الثقافة للنشر والتوزيع ,١٩٩٤) ,ص٢٩.

٢١. محمد الطيب قويدري : مفهم التراث في النقد العربي الحديث ,(لندن : دار الكتب ,١٩٨٩),ص١٣.

٢٢. الحسين ريوش بلحسن : التراث الشعبي وأهميته التاريخية, من خلال نماذج من الأمثال والعادات والطقوس والمرددات الشعبية ،(الاردن : دار الاكاديميون للنشر والتوزيع ،٢٠٢٠),ص١٧ .

٢٣. الحسين ريوش بلحسن : التراث الشعبي وأهميته التاريخية ، المصدر نفسه ,ص ١٥ .

٢٤. سلطان المعاني : المواجه الثقافية اعادة تشكيل الوعي الانساني, ,(الاردن : الان ناشرن وموزعون ،٢٠٢٥) ,ص١٣٤.

٢٥. ينظر : كاثي تيرنر سين ك . بيهرندت : الدراماتورجية وفن العرض المسرحي ،تر: محمد رفعت يونس ،(القاهرة : المركز القومي للترجمة ، ٢٠١٤) ، ص ٤٦ .

٢٦. جانيك زاتوفسكي : نظرية الدراماتورجيا ،تر: احمد عبد الفتاح ،(القاهرة : مهرجان القاهرة التجريبي الدورة ٣٠ ، ٢٠٢٣) ،ص١٦.

٢٧. كاثي تيرنر سين ك . بيهرندت : الدرماتورجية وفن العرض المسرحي ،مصدر سابق ، ص ٤٥.

٢٨. عز الدين بونيت : الشخصية في المسرح المغربي ،(اكادير : جامعة ابن زهر كلية الآداب والعلوم الانسانية ، ١٩٩٢)،ص ٢١٨.

٢٩. ينظر : جانيك زاتوفسكي : نظرية الدراماتورجيا ، مصدر سابق ,ص ٦٧.

٣٠. آن فرونسواز بينامو : الدراماتورجيا الركحية ، مصدر سابق , ص ١٧ .

٣١. [١]David Roesner and Tamara Yasmin Quick, Music and Sound in European Theatre: Practices, Performances and Perspectives, trans. Hala Abbas (UK: Routledge, ٢٠٢٤), p. ٤٩;

٣٢. [١] see: Jason Price, The Art of Entertainment: Popular Performance in Modern British Art (UK: Routledge, ٢٠٢٤), pp. ٢١–٢٤.

٣٣. محمود ابو العباس : تجارب المونودراما في المشهد المسرحي العربي ،(السعودية : دار العبيكان ،٢٠١٠)،ص٢٤.

٣٤. سعد اردش : المخرج في المسرح المعاصر ،(الكويت : سلسلة عالم المعرفة ،١٩٧٩) ص٢٦٣.

٣٥. سعد اردش : المخرج في المسرح المعاصر ،مصدر سابق ،ص٢٦٣.

٣٦. ينظر : سامي عبد الحميد : المسرح العراقي في مائة عام ،(الاردن : مطبعة دار الاديب ،٢٠١٢)،ص٢٣٦-٢٤٢.

٣٧.

٣٨. نوال بن عيسى – بلحاج طرشاوي : اداء الممثل عند يوجينيو باربا ، مج، انثروبولوجية الاديان العددان ٧٥٦-٧٧٢،(٢٠٢٢).

٣٩.حسين التكمه چي : نظريات الاخراج ، (بغداد : دار المصادر ، ٢٠١١.),ص٩٨-٩٩

٤٠. See: Jane Turner, Eugenio Barba, trans. Hala Abbas (London: Routledge, ٢٠١٨), p. ١٧.[١]

٤١. بيتر بروك – تيرى ايجلتون سو الين كيس واخرون : التفسير والتفكيك والايديولوجية ،تر نهاد صليحة ،(القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ،٢٠٠٠)،ص٢٠٦-٢٠٧.

٤٢.بيتر بروك – تيرى ايجلتون سو الين كيس واخرون : التفسير والتفكيك والايديولوجية, المصدر نفسة ,٢٠٩-٢١٤.

٤٣.شوميت ميتر – ماريا شيفتسوڤا : اشهر خمسين مخرجاً مسرحياً اساسياً, تر: سيد علي ،(القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ،٢٠٠٥).,ص٢٨٠.

٤٤.جماعة المسرح المعاصر (اشراف اريان منوشكين): من المسرح العالمي, (١٧٩٣-١٧٨٩)، تر: احمد سعد ،(الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنن الاداب ،١٩٩٧)،ص١٠.

٤٥.عبد المجيد شكير، المادة التراثية في المصرح المغربي، ع٦٢٣، (الكويت: مجلة العربي، تشرين الأول، ٢٠١٠)، ص١١٣.

٤٦.سعيد كريمي : المسرح الاحتفالي واسس استلهامه لمسرح القسوة ، العدد ٣ (الجزائر: مركز التراث اللغوي والادبي ، مجلة الذاكرة ٢٠٢٤)،ص ٢٣.

٤٧.سرحان سمير : المسرح والتراث العربي ، ط ٢ (بغداد : دار الشون الثقافية العامة ، ١٩٨٩)، ص ٣٨.

٤٨. ينظر : سيد علي اسماعيل : أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر،(القاهرة : مؤسسة هنداوي ،٢٠١٧)، ص٣١.

٤٩. See Katrien Van Wassenhove :Tone Brulin en Hazim Kamaledin-Een ontmoeting in het verschil: De Avondpop (١٩٩٣), trans. Hala Abbas,(Universiteit Antwerpen,٢٠٠٧-٢٠٠٨), p٥.[١]

٥٠. Katrien Van Wassenhove :Tone Brulin en Hazim Kamaledin-Een ontmoeting in het verschil: De Avondpop (١٩٩٣),٢٣ نفس المصدر ص[١]

٥١.هيلينا فيرلنت : تأثيرات شرقية في المسرح الاوربي المعاصر ، تر احمد الركابي ،(بلجيكا : جامعة انتوربن ١٩٩٩-٢٠٠٠)، رسالة ماجستير منشوره، ص ١٠

٥٢.حازم كمال الدين : بيت القصب (ربع قرن في المسرح الغربي)، (الشارقة : الهيئة العربية للمسرح ، ٢٠٢١) ، ص ١٢٦.

٥٣.ينظر : هيلينا فيرلنت : تأثيرات شرقية في المسرح الاوربي المعاصر ، مصدر سابق ، ص١٨-٢٠.

المصادر العربية :

١. آن فرونسواز بينامو ، الدراماتورجيا الركحية ،تر: يوسف امفزع ،(القاهرة : مهرجان القاهرة التجريبي ، ٢٠٢٥)
٢. بيتر بروك – تيرى ايجلتون سو الين كيس واخرون ، التفسير والتفكيك والايديولوجية ،تر نهاد صليحة ،(القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ،٢٠٠٠)
٣. جانيك زاتوفسكي، نظرية الدراماتورجيا ،تر: احمد عبد الفتاح ،(القاهرة : مهرجان القاهرة التجريبي الدورة ٣٠ ، ٢٠٢٣) ،
٤. جماعة المسرح المعاصر (اشراف اريان منوشكين) ، من المسرح العالمي, (١٧٩٣-١٧٨٩)، تر: احمد سعد ،(الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنن الاداب ،١٩٩٧)
٥. حازم البيلاوي ، السلامون ،(الاردن : مومسة عبد الحميد شومان ،٢٠٠٧
٦. حازم كمال الدين : بيت القصب (ربع قرن في المسرح الغربي)، (الشارقة : الهيئة العربية للمسرح ، ٢٠٢١) ،
٧. حسن حجيج – عبدالله جنوف واخرون ،الثقافة السياسية ،(قطر : المركز العربي للسياسات ودراسة الابحاث ،٢٠٢٥)
٨. حسين التكمه چي ، نظريات الاخراج ، (بغداد : دار المصادر ، ٢٠١١.)
٩. الحسين ريوش بلحسن ،التراث الشعبي وأهميته التاريخية, من خلال نماذج من الأمثال والعادات والطقوس والمرددات الشعبية ،(الاردن : دار الاكاديميون للنشر والتوزيع ،٢٠٢٠) .
١٠. خالد حسين – احمد عبد الجبار صنوبر واخرون ،الدليل التدريبي في تدريس مهارات اللغة العربية وعناصرها للناطقين بغيرها,(السعودية : مجمع الملك سلمان العالمي للغة العربية ,٢٠١٧),
١١. ركان حسن الكايد ،استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر الاردني ،(الاردن : الأن ناشرون وموزعون ،٢٠٢١)
١٢. سامي عبد الحميد ، المسرح العراقي في مائة عام ،(الاردن : مطبعة دار الاديب ،٢٠١٢)
١٣. سرحان سمير ، المسرح والتراث العربي ، ط ٢ (بغداد : دار الشون الثقافية العامة ، ١٩٨٩)
١٤. سعد اردش ، المخرج في المسرح المعاصر ،(الكويت : سلسلة عالم المعرفة ،١٩٧٩)
١٥. سعد كريمي ، روافد المسرح التجريبي ،(القاهرة : مهرجان القاهرة التجريبي ، ٢٠٢٥)
١٦. سعيد كريمي : المسرح الاحتفالي واسس استلهامه لمسرح القسوة ، العدد ٣ (الجزائر: مركز التراث اللغوي والادبي ، مجلة الذاكرة ٢٠٢٤)
١٧. سلطان المعاني ،المواجه الثقافية اعادة تشكيل الوعي الانساني,(الاردن : الان ناشرن وموزعون ،٢٠٢٥)
١٨. سمير الخليل ، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي (إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة),(بيروت : دار الكتب العلمية ,٢٠١٦)
١٩. سيد علي اسماعيل ، أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر،(القاهرة : مؤسسة هنداوي ،٢٠١٧)
٢٠. شوميت ميتر – ماريا شيفتسوڤا ، اشهر خمسين مخرجاً مسرحياً اساسياً, ، تر: سيد علي ،(القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ،٢٠٠٥).
٢١. صاحب الربيعي ، المرأة والموروث في مجتمعات العيب (سوريا دمشق :صفحات للدراسات والنشر والتوزيع ,٢٠١٠
٢٢. طاهر حسون الزيباري ،النظرية السسيلوجية المعاصرة ،(العراق : دار البيروني للنشر والتوزيع ،٢٠١٧)
٢٣. عائشة الدرمكي ، سيمياء مقالات في الثقافة وعلاماتها ,(عمان : دار الأن ناشرون وموزعون ,٢٠٢١)
٢٤. عبد الرزاق الدواي ، في الثقافة والخطاب عن حرب الثقافات ,(بيرت : المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات ,٢٠١٣)
٢٥. عبد القادر امين ، قيامة ارطغرل بين الدراما وبناء القيم ,(القاهرة : دار البشير للثقافة والعلوم ,٢٠٢٠)
٢٦. عبد المجيد شكير، المادة التراثية في المصرح المغربي، ع٦٢٣، (الكويت: مجلة العربي، تشرين الأول، ٢٠١٠)

٢٧. عبد المنعم سيد ، فن تعليم اللغة العربية (منهجيات واساليب معاصرة ،(مصر : دار ازهى للنشر ،٢٠٢٥)
٢٨. عز الدين بونيت ، الشخصية في المسرح المغربي ،(اكادير : جامعة ابن زهر كلية الآداب والعلوم الانسانية ، ١٩٩٢)
٢٩. كاثي تيرنر سين ك . بيهرند ، الدرماتورجية وفن العرض المسرحي ،مصدر سابق ، ص ٤٥.
٣٠. كاثي تيرنر سين ك . بيهرندت ،الدراماتورجية وفن العرض المسرحي ،تر: محمد رفعت يونس ،(القاهرة : المركز القومي للترجمة ، ٢٠١٤)
٣١. محمد الطيب قويدري ،مفهم التراث في النقد العربي الحديث ,(لندن : دار الكتب ,١٩٨٩)
٣٢. محمد فوزي، التراث الشعبي وتربية الطفل المصري ,(القاهرة : دار الثقافة للنشر والتوزيع ,١٩٩٤)
٣٣. محمود ابو العباس ، تجارب المونودراما في المشهد المسرحي العربي ،(السعودية : دار العبيكان ،٢٠١٠)
٣٤. محي الدين عبد الحليم ،الرأي العام(مفهومه وأنواعه، عوامل تشكيله، وظائفه وقوانينه، طرق قياسه وأساليب تغييره), (القاهرة : مكتبة الانجل المصرية ,٢٠٠٩),
٣٥. المعجم المسرحي،ماري الياس – حنان قصاب ،(لبنان : ناشرون، ١٩٩٧)
٣٦. مؤنس عبد اللطيف – احمد التلمساني ، الامن السيبراني والتحليل السسيلوجي للمجتمع ،(الاردن : دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع ،٢٠٢٣)
٣٧. نوال بن عيسى – بلحاج طرشاوي ، اداء الممثل عند يوجينيو باربا ، مج، انثروبولوجية الاديان العددان ٧٥٦-٧٧٢،(٢٠٢٢).
٣٨. هيلين توماس – جميلة احمد، الاجساد الثقافية الاثنوغرافيا والنظرية، تر: اسامة الغزولي، (القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٠)،
٣٩. هيلينا فيرلنت ، تأثيرات شرقية في المسرح الاوربي المعاصر ، تر احمد الركابي ،(بلجيكا : جامعة انتوربن ١٩٩٩-٢٠٠٠)

المصادر الإنكليزية

- David Roesner and Tamara Yasmin Quick, Music and Sound in European Theatre: Practices, Performances and Perspectives, trans. Hala Abbas (UK: Routledge, (٢٠٢٤
- Jane Turner, Eugenio Barba, trans. Hala Abbas (London: Routledge, (٢٠١٨)
- Jason Price, The Art of Entertainment: Popular Performance in Modern British Art (UK: Routledge, (٢٠٢٤
- Katrien Van Wassenhove: Tone Brulin en Hazim Kamaledin-Een ontmoeting in het verschil: De Avondpop (١٩٩٣), trans. Hala Abbas,) Universiteit Antwerpen,٢٠٠٨-٢٠٠٧)