جدليَّة التَّثاقف في العرض المسرحي الكُردي المعاصر

أ. د. علي مُحمَّد هادي الرَّبيعي

الملخص:-

يتأسس (التَّثاقف Acculturation) على تلاقي الثَّقافات وتداخلها، بوصفه نتيجةً حتميَّة للعلائق التي تربط الجماعات البشريَّة (أثر وتأثر، تفاعل، تقابل، تجاور، تحاور، تمازج، تشارك، تضايف...الخ)، وما لهذه النَّتيجة من أثرٍ في كافة الماهيات المكونة لأيِّ ثقافة، وما يحدث من تبدّل للصفات والتَّعابير والأداءات، ليأخذ هذا انعكاسًا مباشرًا على فنٍ كالمسرح قائم على مراتب ثقافيَّة (شكليَّة، موضوعيَّة). وقد عني البحث الحالي بدراسة (جدليَّة التَّثاقف في العرض المسرحي الكُردي) لما يحمل من معالجات لمفهوم التَّثاقف. فقد بقي المسرح الكُردي طوال عقود عديدة حبيس البيئة التي تحتضنه، ويُراوح في مكانه، ويعالج موضوعات محليَّة ضيِّقة نتيجة عدم الانفتاح على الآخر. إلَّا أن السَّنوات القليلة الماضيَّة شهد هذا المسرح انفتاحًا على الآخر (العربي، العالمي) مما أسس لبيئات مسرحيَّة مستحدثة تثاقفت مع المحلي السَّائد، منتجة بيئة جديدة حرَّكت الرَّاكد منه الذي هيّمن على هذا المسرح سنوات عديدة. علاوة على ذلك، رصدَ البحثُ العلاقة الجدليَّة التَّثاقفيَّة لتجربة أحد المخرجين الكُرد وهو (أرسلان درويش)، وكيفيَّة اشتغال عروضه على بنيَّة الثَّقافة (الأصل / المستوردة) كخطاب معرفي وايديولوجي.

ولما كان المسرح الكُردي بعيدًا عن البحث والدِّراسة من الكاتبين باللُّغة العربيَّة برغم أنه مسرح عراقيّ، وإن أغلب العاملين فيه قد درسوا فنون المسرح في معاهد وكليات الفنون الجميلة في العراق، إلَّا أن الغالبيَّة العُظمى من الدِّراسات التي ترصده تُكتب باللُّغة الكُرديَّة، لذا تخطينا الى فضائه ودراسته على وفق جدليَّة التَّثاقف التي هيّمنت على عروضه مؤخرًا، واتخاذ مسرحيَّة (سور الصِّين) للمخرج أرسلان درويش عينة بحثيَّة لكشف التثاقف في المسرح الكُردي.

The dialectic of acculturation in contemporary Kurdish theatrical performance

Prof. Dr. Ali Muhammad Hadi Al-Rubaie

Abstract:-

Acculturation is based on the convergence and interaction of cultures, an inevitable consequence of the relationships that bind human groups (influence and being influenced, interaction, encounter, proximity, dialogue, blending, sharing, integration, etc.). This outcome impacts all aspects of a culture, leading to changes in characteristics, expressions, and performances, which in turn directly affect an art form like theater, which is based on cultural hierarchies (formal and thematic). This research focuses on the dialectic of acculturation in Kurdish theatrical performance, given its various approaches to the concept of acculturation. For many decades, Kurdish theater remained confined to its immediate environment, stagnating and addressing narrow, local themes due to a lack of openness to other cultures. However, in recent years, this theater has witnessed an openness to the other (Arab and international), establishing new theatrical environments that have interacted with the prevailing local culture, producing a new environment that has revitalized what had been stagnant and dominated this theater for many years. Furthermore, the research examines the dialectical intercultural relationship in the experience of one Kurdish director, Arslan Darwish, and how his productions engage with the structure of culture (original/imported) as a cognitive and ideological discourse.

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدّمة:ـ

تقوم بنيَّة أي وجود إنساني على ماهيات تعبيريَّة كـ (اللُّغة، العِرق، الدِّين، السِّياسة، القانون، الأخلاق، التَّأريخ، الطَّعام، الملبس، الجنس...)، وتأخذ هذه الماهيات طابعًا نمطيًا لتتحول بدورها إلى ما يسمى (ثقافة). وإنَّ (الفواصل الجغرافيَّة، الطَّبيعة التَّكوينيَّة) لأيِّ فئة إنسانيَّة، يؤديان إلى تكوين سلوك تعبيري معين يتباين من فئة إلى أخرى. وعلى وفق هذا التباين يَرْشَحُ (الاختلاف) في سلوك الماهيات، أي اختلاف القوانين والأديان والأطعمة واللُّغات وغيرها؛ ليتحول الاختلاف بواسطتها إلى معيار للفصل بين ثقافة فئة إنسانيَّة عن نظيرتها. وعبر التَّراكم الزَّمني تحوّل هذا الاختلاف إلى فاصل قيَّمي بين الفئات الإنسانيَّة.

وتعمل أي ثقافة على فرز أشكال أدائيَّة وتعبيريَّة تعكس حالتها العامة، فهذه الأداءات والتَّعابير خاضعة بدورها لكافة إجراءات (وجود / ماهيَّة) الثَّقافة التي انتجت ذلك. وعلى وفق هذا، تتحدد علاقة الفن المسرحي بالثَّقافة التي تُنتِجَهُ بوصفه أسلوب حياة هذه الثَّقافة (المادي / المعنوي)، وبما أن الفواصل بين الثَّقافات قائمة بدورها، فإن الاختلاف بين أشكال المسارح هو نتيجة حتميَّة لهذه الفواصل الثَّقافيَّة، وأي خطاب مسرحي يكون خاضعًا للمفاهيم الثَّقافيَّة (الزَّمانيَّة / المكانيَّة) التي تَشكَّلَ على وفقها، فَتَلاقي الثَّقافات أو صِدامها له الدَّور المركزي في تحديد نوع القيِّم الثَّقافيَّة التي يجب أن يعبر عنها الخطاب المسرحي.

وأخذت الهُويَّة الكُرديَّة بُعدًا معقدًا في تكوينها وبنائها، وتحديدًا من النَّاحيَّة السِّياسيَّة التي انعكست بدورها على تشتت هذه الهُويَّة، ودخولها في صراعات مُزمنة مع هُويات مجاورة كـ(العربيَّة، التُّركيَّة، الفارسيَّة) والتي حاولت بدورها فرض نوعٍ من التَّقنين على هذه الهُويَّة وتحجيمها. وبموجب التَّغيرات السِّياسيَّة والاجتماعيَّة التي طرأت على الهُويَّة الكرديَّة في نهايات القرن العشرين، بدأت

الثَّقافة الكُرديَّة تتشكل كخطاب أيديولوجي مستقل قائم على إعادة اكتشاف الذَّات وطرق مواجهة الآخر.

وأخذ فن المسرح كأحد مكونات الثَّقافة الكُرديَّة أشكالًا متعددة، تنوعت بموجب الحالة والحقبة الزمنيَّة في التَّعامل مع مفهوم المسرح، بوصفه أحد انعكاسات الهويَّة الثَّقافيَّة للمجتمع. إذ تمظهر ذلك في العديد من النَّماذج التي عملت بدورها على إعادة قراءة الهُويَّة الثَّقافيَّة الكُرديَّة، بالإضافة إلى اتصالها أو تقاطعها سواء مع الهُويات المجاورة أو الوافدة. ومن هذه النَّماذج هو المخرج المسرحي الكُردي (أرسلان درويش) الذي حاول عبر عروضه قراءة (الآخر الغربي والآخر المجاور) بوصفهما محطات سواء أكان ذلك للتثاقف أو للتقاطع. واستنادًا إلى ما تقدَّم من القول يصوغ الباحث مشكلة بحثه الحالي بالتَّساؤل الآتي: ما جدليَّة التَّثاقف في المسرح الكُردي المعاصر، وما اشتغالاته في عروض أرسلان درويش المسرحيَّة؟ كما هدف البحث إلى تعرُّف جدليَّة التَّثاقف في العرض المسرحي الكُردي المعاصر من خلال تجربة المخرج المسرحي (أرسلان درويش) أنموذجًا.

المبحث الأول

جدلية التَّثاقف (المعنى والاشتغال)

المعنى:

بدءًا، يتوقف الباحث عند مصطلح التَّثاقف Acculturation وبيان معناه. إذ يُعرِّفه (هريسكو فيتز) على أنه "الأولويات المعقدة للاحتكاك الثَّقافي التي تتعرض نتيجةً لها مجتمعات أو مجموعات اجتماعيَّة، إلى أن تتمثل أو أن يُفرَض عليها تمثل بعض أو كميَّة من الملامح القادمة من مجتمعات أخرى"[1]. وتُعرِّفه (إيكه هولتكرانس) على إنه "نوع من التَّكيّف الثَّقافي الذي يحدث فيه قدر من التَّقارب بين

(١) معجم الاثنولوجيا والانتروبولوجيا، باير بونت وميشيل ايزار، تر: مصباح الصمد، ط٢، (بيروت: مجد المؤسسة الجامعيَّة للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠١١)، ص٣٥٠.

نسقين ثقافيين مستقلين، أما أن يمحو المعالم الأساسيَّة للثقافتين المُندمجتين، أو أنه يخلق ثقافة ثالثة ذات ملامح على درجة كافيَّة من الوضوح تؤهلها للوجود المستقل"[1]. بينما يجد (جان فرانسواز دورتيه) على أنه "تنوع، سيرورة، تحوّل الثَّقافة في تماسها مع الأخرى مشيرةً إلى ظواهر التَّكامل والتَّأثير والتَّوفيق بين الثَّقافات"[2]. في حين يجد (جاك لومبار) في التَّثاقف على أنه إحدى "الظَّاهرات النَّاجمة عن الاحتكاك المباشر والمتواصل بين جماعتين من الأفراد، تنتميان إلى ثقافتين مختلفتين، مع ما ينشأ عن ذلك من تغيرات في الأنماط الثَّقافيَّة الأصليَّة لدى إحدى هاتين الجماعتين أو لديهما معاً "[3].

وتأسيسًا على ما تقدَّم من القول والآراء، يُعرِّف الباحث التَّثاقف بوصفه عمليَّة اندماج هويتين ثقافيتين أو أكثر باشتراط (النِّديَّة / التَّكافؤ / التَّقابل)، وما ينتج عن هذا من تبدّل في السِّمات الأصليَّة لكل هويَّة ثقافيَّة؛ ليؤدي إلى تكوين قيَّم إنسانيَّة يعبِّر عنها الخطاب المسرحي.

الاشتغال:

تأخذ مرحلة تشكيل الذَّات أبعادًا متباينة فيما يخص علاقة هذه الذَّات بمحيطها، إذ إنَّ المحيط البيئوي هو الذي يحدد خصوصيَّة التَّشكيل الذَّاتي عبر مفاهيم كـ (التَّراكم، التَّجربة)، حيثُ تتحول الذَّات إلى شكلٍ معرفيٍّ للتراكمات والتَّجارب؛ ليؤدي هذا إلى نقل الطَّبيعة عبر الذَّات، لتكون الذَّات هنا اقترانيَّة بين صناعة الوجود وماهيته، فتبدأ هذه الاقترانيَّة بمنح المعاني والتَّعريفات لكلِّ تماسٍ مع أي عنصر من

(١) قاموس مصطلحات الاثنولوجيا والفلكلور، إيكه هولتكرانس، تر: مُحمَّد الجوهري وحسن الشامي، ط٢، (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثَّقافة، ١٩٩٩)، ص٥٨.

(٢) معجم العلوم الإنسانيَّة، جان فرانسواز دورتيه، تر: جورج كتورة، ط١، (أبو ظبي: دار كلمة، ٢٠١١)، ص١٩٤.

(٣) مدخل إلى الاثنولوجيا، جاك لومبار، تر: حسن قبيسي، ط١، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٧)، ص١٤٩.

عناصر الطَّبيعة، وبموجب هذا التماس ينتقل هذا العنصر من الفطري إلى المقصود، أي من (الطَّبيعي) إلى (الثَّقافي).

وتتغير ماهيَّة أي موجود على وفق صلاته (التَّاريخيَّة، الجغرافيَّة، الإثنيَّة، الدِّينيَّة، العِرقيَّة، اللُّغويَّة، السِّياسيَّة، الاقتصاديَّة، القانونيَّة، الطَّبقيَّة...)، فيتحول عبرها إلى دلالة ثقافيَّة تخلط دالهُ البشري بالمدلولات المكتسبة؛ لِيَرشَحَ من ذلك طابع (الصِّفة / العِلَة)، أي (البشري / الثَّقافي)، لتأكيد تلازم المفهومين على وفق هذه العلاقة المتلازمة التي يقول فيها (تيري ايغلتون): "فما من كائن بشري ليس ثقافيًا، لا لأن الثَّقافة هي كل ما لدى الكائنات البشريَّة، بل لأن الثَّقافة من طبيعتهم. والطَّبيعة البشريَّة تتجسد على الدَّوام في اسلوب ثقافي ما مميز"(١). هذا التَّجسد الذي يؤكده (ايغلتون) يتبلور عبر سياق الهويَّة الثَّقافيَّة ليتخذ اختلافًا توكيديًا لا يشير إلى الثَّقافة وإنما يُمثلها، وبما إنّ النَّظائر الاختلافيَّة أخذت بُعدًا تكريسيًا تحوَّلت فيه العلاقة بين الثَّقافة والهُويَّة إلى مظهر وجوهر، إذ الأسلوب هو (الهُويَّة الثَّقافيَّة) في علاقتها مع خصوصيَّة كل طبيعة بشريَّة مستقلة عن نظيرتها.

إن العمل على أقلمة كل مادة ثقافيَّة وإكسائها بأبعاد وسمات في غالبها مِفصليَّة لم يأتِ بشكل نظري، وإنما أخذ طابعًا فحصيًا حُدد بموجبه الإطار الكلي لعلاقة الإنسان بالثَّقافة خاصتهُ، وعلاقته بالثَّقافة المختلفة عنهُ. فيرى (كليفورد غيرتز) بأن للثقافة شكلًا عضويًا تشريحيًا لذا لا يمكن أن يختزل، وبما إن الخط الفاصل بين ثقافة كائن عن آخر هو (الرَّاسب الارتقائي) فيكمن المُحدِّد المعياري هنا بالتَّباين بين (العضوي، النَّفسي، الاجتماعي، التُّراثي)(٢).

والعمل هنا على وفق مفهوم الرَّاسب الارتقائي، يؤكد على التَّنافس الثَّقافي،

(١) أوهام ما بعد الحداثة، تيري ايغلتون، تر: ثائر ديب، ط١، (اللاذقيَّة: دار الحوار للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠)، ص١٨٧.

(٢) ينظر: تأويل الثَّقافات، كليفورد غيرتز، تر: مُحمَّد بدوي، ط١، (بيروت: المنظمة العربيَّة للترجمة، ٢٠٠٩)، ص١٣٩.

فهو اشاري لما يخص (ساكن / متحرك) ثقافي، وكذلك يكون أيقوني التّعبير عن الأنظمة المختلفة بين ثقافة وأخرى، فكل عضوي هو مُحدِّد اختلاف، وكذلك كل نفسي واجتماعي وتراثي؛ فتتحول تلك الأنظمة إلى فوارز بين ثقافة وأخرى.

ويتموضع مفهوم (التّثاقف) حول قيمة الاختلاف ومقداره، فالاختلاف تأكيد لحضور العنصرين معًا، حضورًا عمليًا ينقل التّثاقف من الأفهيمي غير المقصود إلى خطاب اتصالي مفاهيمي مُعللًا بذلك كينونة الثّقافتين المتصلتين، وبما إنّ كل ثقافة تسعى إلى التّطور والتّكامل، فالثّقافة الواحدة هنا "لا تتطور بانغلاقها على نفسها داخل حدودها المحليّة، وإنما تتطور بالتّبادل الحُر مع الثّقافات الأخرى، فإن التّبادل الحُر لا بدَّ أن يتم بصورة تؤكد المساواة والاحترام المتبادل"(١).

إن ارتهانيّة تطور ثقافة ما، مرتبط هنا بالتّبادل الحُر مع نظائر ثقافيّة أخرى، إذ يتحول التّبادل الحُر هنا من مقترح شرطي في ترميم البنيّة الثّقافيّة العامة القائمة على الاخلاط، الى ما يؤدي بمفهوم الثّقافة إلى الانتقال من (المَتْحَفي) الرّاكد إلى (النّفعي) العملي.

ويأخذ شكل الثّقافة الأخرى المختلفة بنائيًا وموضوعيًا دورًا محوريًا في صياغة مفهوم التّثاقف، فالاشتراط المركزي يقوم على وجود ثقافات على خط من النّديّة والتّقابل مما يتيح لكل ثقافة طابعًا اتصاليًا وليس سلوكًا انقطاعيًا يؤدي إلى تكريس نوع من الضديّة، وعلى وفق ذلك يرى (جان بودريار) بأن " كل ثقافة مضادة ليس في الأخير غير خاتمتها"(٢). فعوارض الضّديّة هنا ليست بالمعنى القياسي بل بالمعنى القيّمي، لأن تعارض القيّم هو الذي يؤدي إلى تخندق ثقافة دون غيرها، والختام لدى (بودريار) هو الانقطاع ليتحول مفهوم (التّثاقف) من الضّرورة إلى الحاجة.

(١) قضايا التبعيّة الاعلاميّة والثّقافيّة في العالم الثالث، عواطف عبد الرحمن، ط١، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨٤)، ص٦٨.

(٢) المصطنع والاصطناع، جان بودريار، تر: جوزيف عبد الله، ط١، (بيروت: المنظمة العربيّة للترجمة، ٢٠٠٨)، ص١٣٠.

وللهُويَّة إجراء محوري في بلورة مفهوم التَّثاقف، فهي تتخذ تكونًا عقليًا من ناحيَّة التَّعامل مع موادها الطَّبيعيَّة، كما ويعد تعاملها مع الأصيل تعاملًا عمليًا بصرف النظر عن أبعاده النفعيَّة، فهي تنتقل عبر قيم مفترضة مُشكّلةً ذاتًا سرديَّة مُحصَّنة تأريخيًا. فالافتراض البدئي للتثاقف بحسب (ايجلتون) يتجسد بوجود الهُويَّة فلا تهجين من دون نقاء، فالثَّقافات بحسب تكوينها ذات بند اتصالي تعددي يحد من صفة النقاء التي تفترضها الهُويَّة، كونها - الهُويَّة - تؤثث هنا ثقافة واحدة وليس على الثَّقافة أن تقوم على هويَّة واحدة[1]. من خلال هذا الطرح يتكون مفهوم التعدد الذي يُلزم الهويَّة على الاتصال.

إن ارتباط مجتمع عن دونهِ بهويَّة ما ارتباطًا عميقًا، ما هو إلا تأكيد لطوابع ثقافيَّة كـ (الجذور، الأخلاق، الأعراف، التقاليد...)، وفك هذا الارتباط يؤدي إلى اللا معنى في الطبيعة، أي تحول الهُويَّة الثَّقافيَّة من الوجود إلى الاغتراب[2]. من هنا جاءت قيَّم الحفاظ على الهُويَّة الثَّقافيَّة وتكريسها كبنيَّة مقدسة تشترط النقاء، إلاّ أنَّ البعض يرى عكس ذلك، فبمجرد تشكّل هُويَّة ثقافيَّة لمجتمع ما هذا يدل على انفتاح أنساقها على التَّثاقف. وبالرغم من أن الهويَّة الثَّقافيَّة تُبنى على طوابع سلوكيَّة لمجتمع من المجتمعات، وتحولها إلى فاصل يحدّد علاقة مجتمع بآخر، إلاّ إنَّ تجسد الاتصال الثقافي يكمن في اشتراك هذه الهُويات الثَّقافيَّة بروابط كـ (القيم، القواعد، المُثُل) والتي تأخذ بدورها تقليص المسافة بين الذَّوات الثَّقافيَّة ذات الانفصال (المنغلقة) على أوهام النقاء والأصل. ويلعب التَّثاقف هنا دورًا في تحديد اعتبارات كل من (المادي، الرمزي)[3]. فالتمظهرات الاجرائيَّة للاتصال بين هويتين ثقافيتين متباعدتين

(١) ينظر: صور الثَّقافة، تيري ايجلتون، تر: سامح فكري، مجلة فصول، ع (٦٣)، القاهرة: الهيئة المصريَّة العامة للكتاب، ٢٠٠٤، ص٣١.

(٢) ينظر: الخير العام: إشكاليات الفرد والمجتمع في العصر الحديث، أميتاي إتزيوني، تر: ندى السيد، ط١، (بيروت: دار الساقي، ٢٠٠٥)، ص٤٣.

(٣) ينظر: الهويَّة والتواصليَّة في تفكير هابرماس، الناصر عبد اللاوي، ط١، (بيروت: دار الفارابي، ٢٠١٢)، ص٥١.

أو متقاربتين، مرتبط بأجزاء الهويَّة ومرتبيَّة كل عنصر هوياتي من الهويتين. فهنالك أجزاء وراثيَّة تأخذ طابعًا وجوديًا وفي غالبها تشكل طابعًا قدسيًا غير قابل للمساس كـ (العرق، الجنس، اللون) والخصائص الجسمانيَّة الأخرى، بحيث يكون عبارة عن محدد انتمائي في حين تأخذ التشكلات الماهويَّة الأخرى جانبًا أقل وطأة مما تحمل الأجزاء الوراثيَّة، مما يجعلها قابلةً للتبادل والاتصال بين ثقافتين أو أكثر[1].

إنَّ تلك الاتصافات القبليَّة المفروضة على الهويَّة الثَّقافيَّة، تأخذ طوراً تثاقفيًا مشروطًا - وبحسب (ميكشيللي) -، أي العمل على وفق مبدأ الحوار، ليتم تجريد الهُويَّة الثَّقافيَّة لتبدأ بالاتصال التَّثاقفي من سيرورات (الدفاع / الهجوم) مما ينحو بدوره إلى انضاج العلاقات وتطويرها[2]. يقترن الطابع الكلي هنا بالثَّقافة الواحدة التي لها دور وظيفي في غالبه نفعي ذا بعد معنوي يعقب تأسيس الهُويَّة بمفهومها الثقافي، أي قبل مرحلة اتصالها بحيث تأخذ الهُويَّة الثَّقافيَّة مرحلة السؤال، أي البحث عن عناصر الاختلاف عن الهُويات النظيرة وبدوره هذا البحث لا يتشكل إلاّ عبر الاتصال التَّثاقفي.

ومن خلال ما تقدَّم، يتبين بأن الإشكال في تلاقي أي ثقافة مع أخرى يكمن في تخليص هذه الثَّقافة من أدواتها المعياريَّة، وتأثيث معايير تتوائم والصفات التي أفرزها التَّلاقي. فكل ثقافة لها مستوى من التَّعايش تُحدَد عبره طبيعة تعاملها مع بُنى كـ (الحريَّة، المساواة، التَّسامح، الانفتاح على الهُويات...)، وهذا بدوره يؤدي إلى تكوين عوائق تخص اجتثاث النَّسق المعياري أو ثنيِّه عن أداء دوره، فيأخذ التَّعايش مع النَّظير صفة الأداء المعياري القائم على التَّوافق والتَّواصل.

إن التَّمرُّس على احترام كرامة الكائن البشري، ينقل التَّثاقف من مسار التَّداول

(١) ينظر: الهويات القاتلة: قراءات في الانتماء والعولمة، أمين معلوف، تر: نبيل محسن، ط١، (دمشق: ورد للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٩)، ص٢٥.

(٢) ينظر: الهويَّة، اليكس ميكشيللي، تر: علي وطفة، ط١، (دمشق: دار الوسيم للخدمات الطباعيَّة، ١٩٩٣)، ص١٧٠.

إلى مسار التَّقييم، ومن ثم الحكم لا يأتي مُؤكّداً عدم الانفصام عن المصير المشترك، وإنما يعود عبره إلى المعاني الجوهريَّة من قبيل التَّقاليد والعادات والمعتقدات والإرث الحضاري.. الخ، وهنا يمنح الاختلاف منسوباً منخفضًا في تقدير هُويَّة الفصل بين الثَّقافات، فالتَّثاقف يُقدِّم الانسان أمام الثَّقافة عادة، في حين تتسيَّد الثَّقافة الأصيلة المنغلقة المشهد وتسبق الانسان.

وأمام حتميَّة التَّعايش الذي يتبلور عبر وجود الحاجات الماديَّة كـ (الاقتصاد، المنفعة، الاستهلاك، السُّوق...)، بوصفها فروضات التَّعايش، في حين يأخذ التَّثاقف المعنى الماهوي للحضارة، أي فنونها وآدابها وسلوكها الجمالي. وعلى وفق التَّساؤل الذي يطرحه (سي.بي.سنو) بقوله: هل لدينا عشرات الثَّقافات أم لدينا ثقافة واحدة؟ هذا الاستفهام يولِّد استفهاماً آخر ينطلق من: ما المعايير الاختلافيَّة التي على وفقها نَفصلُ بين ثقافة وأخرى؟. فالصُّورة التي يؤكدها (سنو) بأن وجود عشرات من الثَّقافات يأتي ليفصل بين الملامح التَّكوينيَّة لمعرفيَّة أي ثقافة، في حين يتحول الكلُّ الجوهريِّ للثقافات عامة إلى (حتمي تثاقفي)[1]. إن الفصل الاستفهامي يعمل على محورة الموضوع التَّثاقفي حول نقطة واحدة: بأن الملامح التي تفصل الثَّقافات هي ملامح إيديولوجيَّة، وفور إجرائها تتحول الإيديولوجيا إلى فاصل يحدد طبيعة وشكل الثَّقافة، أي تنفصل الثَّقافة هنا عن ثقافيتها، من قبيل الإيديولوجيا الألمانيَّة التي أخذت "بفعل التَّثاقف الذي كوّنها، كثيراً من العناصر التَّقليديَّة بالعناصر الحديثة"[2].

إن الاجراء الإيديولوجي عمل على عزل التَّثاقف عن الثَّقافة، وحاول أن يأخذ ما ينفع مرحلتهُ لينعزل التَّثاقف هنا وتتقدَّم الإيديولوجيا، في حين هو العكس الذي يعنى بتقدم الاخلاط المعرفيَّة، وتنأى الفكرة الواحدة ليكون التَّثاقف ليس تعبيراً عن

(١)- ينظر: الثقافتان، سي.بي.سنو، تر: مصطفى ابراهيم فهمي، ط١، (القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٠)، ص٥١.

(٢)- مقالات في الفردانيَّة : منظور أنثروبولوجي للإيديولوجيَّة الحديثة، لويس دومون، تر: بدر الدين عرودكي، ط١، (بيروت: المنظمة العربيَّة للترجمة، ٢٠٠٦)، ص١٧٧.

مرحلة أو جزء معين في الثّقافات المتقابلة وإنما تعبير كلي عن الثّقافات. ويشكل التّثاقف بدوره "عمليّة تطور متبادل تتقدّم فيها المجتمعات مجتازةً مراحل الرجعيّة والهمجيّة لتصل إلى عتبة الحضارة والتنوير"[1].

ويأتي التمييز بين مرحلتين ليؤكد الدور المفصلي الذي يقوم به التّثاقف، لتكون هنالك مفاصل مفاهيميّة تحدد العلاقة مع هذه المفاهيم كـ (الأصالة، النقاء، الواحديّة، الانكفائيّة...)؛ لتأخذ دلالات كـ (الرجعيّة، الهمجيّة)، في حين يأتي بالضد من ذلك مرادفًا للتثاقف كنموذج حضاري تنويري انفتاحي تعددي اندماجي.

إن الاتصافات القبليّة للنظريّة، تتحول وتُنفى ويُضاف إليها في لحظة الاتصال، فاللحظة التّثاقفيّة هي التي تقرر شكل ونوع العلاقة، في حين تأخذ البنود النّظريّة شكلًا افتراضيًا لتحقيق العلاقة وليست العلاقة ذاتها. فالاشتغال التّكافؤي للتثاقف بحسب (سمير إبراهيم حسن) يتجلى في الاختيار والانتقائيّة والرّضا والنّديّة بين الثّقافات، كما وتتأثر العمليّة طرديًا بالعلاقات الاقتصاديّة والتّقدُّم التّكنولوجي وكافة وسائل الاتصال[2]. هذه المظاهر تحوّلت بدورها من أشكالٍ معرفيّة مُستقلة لها مقاصدها وغاياتها المعرفيّة، إلى جزئيات تكميليّة لظاهرة معينة، بحيث يؤكد هذا مفهوميّة التّثاقف القائمة على الاتساع المعرفي والاستجابة المتواصلة لأي نمط معرفي وتفسيره. ويأخذ مفهوميّ (الاستقرار، الانفتاح) الدّور الاستعدادي في إنشاء العمليّة التّثاقفيّة التي تقوم على معرفة الآخر ومقولاته الاجتماعيّة؛ ليتكون شكل من أشكال المعرفة الجديدة الخاصة بـ (الاستقرار، الانفتاح)[3].

(١) استخدام نظريّة (تعدديّة) النظام الأدبي في دراسة التّثاقف : النموذج العربي، احلام صبيحات، في: مجلة اتحاد الجامعات العربيّة للآداب، مج (٤)، ع (١)، أربد: جامعة اليرموك، كليّة الآداب، ٢٠٠٧، ص١٠.

(٢) ينظر: الثّقافة والمجتمع، سمير إبراهيم حسن، ط١، (دمشق: دار الفكر، ٢٠٠٧)، ص٩٥.

(٣) ينظر: تعايش الثّقافات : مشروع مضاد لهنتغتون، هارالد موللر، ط١، تر: إبراهيم أبو هشهش، (بنغازي: دار الكتاب الجديدة المتحدة، ٢٠٠٥)، ص٣٢٠ - ٣٢١.

إن الانكشاف الدلالي لمفهوم التَّثاقف يتمظهر في عدة أوجه متباينة القصد وواحديَّة في المعنى، ومنها (الدِّين، اللُّغة - التَّرجمة، السِّياسة، الاقتصاد، الاستعمار - استشراق / آخر، الجنس، العولمة، الطَّبقيَّة، الهجرة، العرق، الاثنيات)، هذه الوجوه هي الممكنات الاسلوبيَّة لاتصال الثَّقافات بصرف النَّظر عن الانفصالات الجغرافيَّة والتأريخيَّة لأي نوع أو عنصر، فالاختلاف القيَّمي بين كل عنصر هو اختلاف شاخص سواء كان في سرديته أو في مفاهيميته أو في تكوينه واسلوبه المنهجي.

المبحث الثاني

الخطاب المسرحي وسياقات التثاقف

يتشكَّل الفن بوصفه التَّعبير الجمالي للثقافة، ويتخذ أدواراً (معنويَّة، ذهنيَّة) تعمل على تحويل عناصر الثَّقافة الأيقونيَّة إلى رموز واشارات. كما إن المفهوم الجمالي هنا مفهوم نسبي، يحتكم لنوعيَّة الثَّقافة التي يمتثل على وفقها. وبما إن الثَّقافة تتباين بدورها من مكان إلى آخر ومن زمانٍ إلى آخر؛ فإن الفن خاضع بدورهِ لهذا التَّباين خضوعاً طرديًا لتكوين تناسقات (شكلـ - موضوعيَّة) بين الهيكليَّة العامة للثقافة وما تضم من أنواع فنيَّة. ولعل عدّ الفن جزءًا من أجزاء الثَّقافة، وقد أخذ هذا التَّوصيف ضموراً متواصلًا، لأنّ اعتمادات الفن الاتصاليَّة ومرونته في تحويل رواكد الثَّقافة إلى أنماط للتعامل اليومي، جعل من الثَّقافة تتمحور حول الفن بوصفه أداة ووسيلة وجوهر وجود لأيّ ثقافة في نقل معارفها وطرق حياتها وسلوكها الجمالي.

ويأخذ المسرح دوراً تأثيثيًا في علاقة الثَّقافة بالفن؛ فالاعتبارات الأساسيَّة تقوم على قيام المسرح على أكثر من طور فني، لذا فإن قسيمة المسرح من هذه العلاقة قسيمة شبه كليَّة في هيكلة هذه العلاقة، فالاحتواء الأدبي للمسرح (النَّص) وكذلك الموسيقي والعمارة والرَّقص والغناء والأداء التَّمثيلي... تلك الشموليَّة تنحا بالمسرح أن يكون الشِّكل العام للهُويَّة الثَّقافيَّة، وبما أن التَّمايز بين هُويَّة ثقافيَّة وأخرى قائم بقيام الهُويَّة الثَّقافيَّة، هنا يتجلى الاختلاف المنهجي بين كل مسرح بحسب التَّكون الهُوياتي.

ويُعبر المسرح بدوره عن الثّقافة التي تَكوّنَ منها، فـ (النّص المسرحي) يُبنى على وفق ثقافة (لغة، فكر، شخصيات...). وكذلك عمارة المسرح وتصميمها وتشكيلها تفرضها البيئة الثّقافيّة. والرّقص الذي يستمد من الحركات والأفعال الجسديّة وطبيعتها التي تختلف من ثقافة إلى أخرى. وفي النّتيجة الكليّة يؤدي هذا إلى بلورة صنف مسرحي مغاير لصنف آخر في بيئة ثقافيّة مختلفة. ويقسم الباحث علاقة (التّثاقف) بـ (المسرح) على قسمين:

١-التّثاقف الشّكلي: وهو الذي يقوم على تفسير الخطاب المسرحي على وفق العناصر الخارجيّة، أي وجود أدوات الثّقافات وجوداً ماديًا قائمًا على العمل والتّجربة.

٢- التّثاقف الموضوعي: وهو الذي يقوم على الخطاب المسرحي وكيفيّة تناول التّثاقف كمادة موضوعيّة تُعَالج عبر عناصر نصيّة أو سينوغرافيّة.

إن الفواصل الثّقافيّة بين مسرح وآخر، تنتمي إلى الطّابع الشّكلي، أو هي تأخذ شكلًا محدداً وأسلوبًا تعبيريًا يفصلها عن غيرها من المسارح. إذ تعتمد على هُويّة واحدة تَستخرِج منها شكلها المسرحي كـ (المسرح الاغريقي، المسرح الشّرقي، المسرح الدّيني، المسرح الإليزابيثي...)، وتقوم هذه المسارح على أشكال أدائيّة وسينوغرافيّة ونصيّة تختلف في تعبيرها من مسرح إلى آخر بحسب الهُويّة (الزّمانيّة / المكانيّة) التي أفرزت التّعبير.

في حين يقوم الطّابع الموضوعي على تفسير الهُويّة الثّقافيّة من دون اللجوء إلى شكل محدد، وإنما تقديم اشارات ورموز تؤكد وجود هُويتين سواء أكان هذا الوجود (عِرقيًا، جغرافيًا، جِنسيًا، دينيًا، لغويًا...)؛ لتكوين علاقة مُترابطة عبر خطاب العرض أو النّص، ومعالجة هذه العلاقة على وفق أفكار ورؤيّة الخطاب المسرحي وتوجهه.

وأحسب، إن الغايّة هنا تقوم على خلق التّرابط، أي العمل على ابدال القيَم

الثَّابتة بأخرى ديناميكيَّة عبر الاعتماد على الفطرة، واستثمار المعاني المتاحة للثقافات وتوجيهها عبر الخطاب المسرحي بوصفه وسيلة وهدف. وإن المسرح عبارة عن طورٍ مُتشابك وتحديدٍ فيما يتعلق بصنفيه (المرئي، المكتوب). فوجود هذه الثُّنائيَّة ما هو إلَّا تأكيد على تعدد المهام الثَّقافيَّة التي ترتبط بشكل مباشر بنمطيِّ التَّثاقف (الشِّكلي، الموضوعي). إلَّا إنَّ التحديد المباشر للمفهومين (المرئي، المكتوب) يؤدي إلى الانفصال عن هذا التَّنميط والاقتران بصفات أكثر اختلافًا. فالجانب المرئي في المسرح يعبر عن دورٍ شمولي للثقافة في حالة التَّعبير، في حين يأخذ المكتوب بُعدًا ذاتيًا[1].

وتختلف العمليَّة التَّثاقفيَّة عبر الخطاب المسرحي بحسب تشكلها كتجربة، وكل تجربة تختلف بدورها بحسب علاقة الثَّقافات. وعليه فإن التَّجربة هي القيمة المركزيَّة التي تحدد طبيعة التَّثاقف المسرحي، وعلى وفق هذا تعددت الرؤيَّة النظريَّة وتباينت في توصيف التَّجربة التَّثاقفيَّة المسرحيَّة، ومن بينها رؤيَّة (باتريس بافيز) التي تقوم على:[2]

- تجنُّب التَّصانيف العِرقيَّة والقوميَّة والدِّينيَّة والطَّبقيَّة.
- رشوح نوع من أنواع الرِّقابة الذَّاتيَّة خلال استخدام الثَّقافة الأجنبيَّة.
- قدرة الحالة التَّثاقفيَّة على الانتقال والتَّجريب.
- يأخذ الجانب الجسدي بُعدًا مركزيًا في صياغة العمليَّة التَّثاقفيَّة.
- الوقوف في وجه التَّنميط، وتخليص المنتجات من الصِّفة الأوربيَّة.

(١) ينظر: التَّمثيل الثقافي بين المرئي المكتوب، ماري تريز عبد المسيح، ط١، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢)، ص٢٢٠.

(٢) ينظر: المسرح في مفترق طرق الثَّقافات، باتريس بافيس، تر: سباعي السيد، ط١، (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٣)، ص٣٤. المرشد في السياسات والأداء، باتريس بافيس، إعداد : ليزبيث جودمان - جين دي جاي، تر: مُحمَّد لطفي نوفل، ط١، (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٠١)، ص٢٣٩-٢٤٦.

- العمل على وفق ورش أو جماعات، أو الاقامة الشَّخصيَّة في البلدان التي يكون السَّعي عبرها لتكوين التَّثاقف.

- عدم تسطيح الثَّقافة المُتلقيَّة، وعدم الخضوع التَّام لها.

- الاعتماد على العلامات التَّقريبيَّة بين الثَّقافات.

- استخدام السَّرد، التَّراكيب الدِّراميَّة، التَّغيرات المجازيَّة، الدَّلالات المتعلقة بالمشاعر والأحاسيس.

- المنهج الذي تقوم عليه العمليَّة التَّثاقفيَّة، هو توحيد المقاييس في داخل الممارسات الثَّقافيَّة القابلة للانتقال للعمليَّة المسرحيَّة، بحيث يكون هذا التَّوحيد شامل للثقافات المُتلاقيَّة.

- افتراض شكل من الأشكال، ومن ثم توسيع هذا الشكل وتعديلهِ على وفق عمليَّة بناء العرض أو النص.

- العمل المسرحي التَّثاقفي شكل (مينوشكين)، العمل المسرحي بديل عن الطُّقوس والاحتفالات بديلًا ثقافيًا (بروك).

- العمل التَّثاقفي: هو تجميع لعناصر ثقافيَّة ذات أصول جغرافيَّة وتأريخيَّة وإيديولوجيَّة مختلفة، باستخدام مفهوم التجميع بدلًا من الاستغلال والاستعمار والصراع الثقافي.

- يمكن للمسرح التَّثاقفي أن يجتاز صعوبات اللُّغة والنَّقل التَّرجمي عبر التَّعبير البصري عن العناصر الثَّقافيَّة.

هذه المحددات التي وضعها النَّاقد المسرحي (بافيز)، أخذت طوراً عميقًا فيما يخص تحديدها كمحددات وضوابط للعمليَّة التَّثاقفيَّة. فالصُّورة الأولى التي يُقدِّمها أو يحاول الإشارة إليها هي خضوع الجانب التَّثاقفي المسرحي إلى نوع من أنواع السَّيطرة الوظيفيَّة، ألا وهي سيطرة الجهة المُتلقيَّة، أي ثقافة المتلقي هي التي تحدد

خصوصيَّة العمليَّة التَّثاقفيَّة ونتائجها الجماليَّة. في حين تأخذ العمليَّة التَّثاقفيَّة المسرحيَّة شكلًا مختلفًا وتحديدًا عند (ريتشارد ششنر) المخرج والباحث الميداني في هذه الظَّاهرة والتي تقوم رؤيته على الآتي:[1]

- لا توجد ثقافة صافيَّة، بل أن الثَّقافات قائمة على الاستعارة والتَّداخل والتَّأثير والتَّهجين.
- العنصريَّة هي وَهْمُ النَّقاء الذي تسقط فيه بعض الثَّقافات ذات المآرب الاستعماريَّة والإيديولوجيَّة.
- الثَّقافة مُجزئة إلى وحدات صغيرة وكبيرة.
- يقوم مفهوم الثَّقافة على الدِّينامية والتَّغيير واللاثبات.
- تأخذ الوسائط الأدائيَّة فعلًا واسعًا يسمح للتبادل الثقافي.
- محاكاة الأنماط الشَّعبيَّة في التَّعامل مع أي ثقافة.
- الاستعراض السِّياحي: ويعني وجود نسقين مسرحيين جنبًا إلى جنب.
- السُّلوك: الاعتماد على نماذج وصفات الأصل التي تتبلور عبر الجسد والسُّلوكيات اللاواعيَّة والعرقيَّة.
- الاقتباس صفة أساسيَّة من صفات الجنس البشري.
- الاتصال الزائد يؤدي إلى تكوين علاقة انصهاريَّة بين الثَّقافات، أي لا تكفي ترجمة أداءات وفنون الثَّقافة الأخرى، وإنما تأديَّة هذه الثَّقافة على وفق السُّلوك اليومي.
- الاعتراف بحقوق الثَّقافات الأخرى عبر الخطاب المسرحي.

(١) شهادة في التَّثاقف المسرحي، ريتشارد ششنر، تر: سامح فكري، مجلة الفن المعاصر، ع (١)، القاهرة، أكاديميَّة الفنون، ٢٠٠٠، ص٣٧-٤٥.

من خلال ما تقدَّم من مقترحات ومحددات وضعها (ششنر)، تأخذ بالعمليَّة التَّاقفيَّة إلى مراتب نموذجيَّة اعتمدها (ششنر) في تنظيرِه، وبالرَّغم من اعتماد الثَّقافة كأصل في بنيَّة النَّظريَّة لديه - أي (أصل دال) - إلَّا أنها تتحول إلى دلالة فور دخول العرض عبر تقنياتهِ وعناصره المدلوليَّة، مما يوفّر انزياحًا بين نظريَّة (ششنر) التَّاقفيَّة وبين التَّطبيق الثَّقافي للعرض المسرحي.

أما (مارفن كارلسون) فيحدد العمليَّة التَّاقفيَّة التي تقوم على وفق رؤيته على البِنى اللُّغويَّة وكالآتي:[1]

- تفسير الآخرين.
- التركيب: صهر الأداءات والنَّماذج الثَّقافيَّة.
- التَّهجين: توحيد الخطاب المسرحي أو مزج الخطابات.
- الكريوليَّة اللغويَّة: استخدام اللُّغة المختلطة (المزج اللغوي).
- المألوفيَّة لما هو أجنبي.

إن الاقتصار على مفاهيم كولونياليَّة في تعليل الخطاب المسرحي التَّاقفي أدى بـ (كارلسون) إلى التَّقليديَّة في تقديم رؤيته النَّظريَّة للتثاقف المسرحي. على العكس من (نويل جريج) المخرج والباحث المسرحي الذي عمل على تكوين أكثر من مختبر تثاقفي وجمع فيه أكثر من فرقة مسرحيَّة هدفها التَّثاقف الميداني في المسرح، وقد خرج بنتائج كثيرة سواء كانت نتائج جزئيَّة أو كليَّة، كما عمل على تقديم مقترحات موضوعيَّة ليصنع بذلك منهجًا تثاقفيًا في المسرح يقوم على القصد والتَّجريب، ومن الرُّؤى التي قدَّمها (جريج) هي:[2]

(١) اللغات المتعددة في المسرح، مارفن كارلسون، تر: إبراهيم مُحمَّد إبراهيم، (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠١٠)، ص١٦٢-١٦٨.

(٢) الشباب والمسرح الجديد: دليل عملي إلى عمليَّة التَّثاقف، نويل جريج، تر: سحر فراج، ط١، (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠١٠)، ص٢٩٤-٣٠١.

- البروفة تتيح مساحة واسعة من طرح وتلاقي الثَّقافات واحدة للأخرى.
- إعطاء التُّراث قسيمة كبيرة وحضوراً واعيًا عبر (الرَّقص، الغناء، الموسيقى، طريقة التَّحرك، طريقة الحب، طريقة الأكل...).
- تفاعل الأساليب والأشكال مع بعضها البعض وايجاد نقاط التَّواصل.
- تطوير المهارة المعرفيَّة من خلال الثَّقافة المقابلة.
- تغلب الطَّوابع السَّرديَّة في البناء النَّصي.
- التَّأكيد على الصُّورة ولغة الإشارة.
- التوأمة هي الحالة النموذجيَّة التي تشترك عبرها ثقافتان أو أكثر.
- اللُّغة الشَّعبيَّة أو لغة الشَّارع المتطورة حاليًا الأكثر صلاحًا في التَّواصل والأداء.

إن النَّتائج التي خَلُص إليها (جريج) في غالبها دقيقة، أي تتكون من خلال التماس العملي والميداني للتثاقف. على العكس مما جاء في آراء (بافيز - كارلسون) التي تقوم على استنتاجات معرفيَّة تكهُّنيَّة، إلَّا إن (جريج) وعلى خلاف ذلك يُقدِّم رؤيَّة من داخل المختبر التَّثاقفي.

المبحث الثالث

المرتكزات الثقافيَّة الكُرديَّة واثرها في مسرح أرسلان درويش[1]

ارتبطت الثَّقافة الكُرديَّة بشكل مباشر بالتَّغيرات السِّياسيَّة والجغرافيَّة التي

(١) ارسلان درويش: مخرج وممثل ومعد مسرحي كُردي ولد في مدينة السليمانيَّة في شمال العراق، تخرَّج في معهد الفنون الجميلة في السليمانيَّة. عمل مدة في مجال التعليم، ومن ثم تفرغ الى النَّشاط المسرحي. أخرج للمسرح المسرحيات: (فرهاد وتجربة جديدة) و(صبر أيوب) و(نحو الشَّمس) و(الأمل ليس بأسطورة) و(تحت الوشاح المطرز بالذَّهب) و(أصدقاء المزرعة) و(تشخيصيَّة أحمد مختار جاف) و(أغنيَّة الوجدة) و(اليوم الذي تحول فيه السَّمك الى ذئب) و(أحلى الأغاني) و(الحارس) و(أعذب أغنيَّة) و(القتلة) و(لست واحداً منكم) و(مينا) و(جنة الضَّباب) و(سور الصِّين).

أحاطت بالمجتمع الكُردي[1]. فقد ساهم تشتت القوميَّة الكُرديَّة بين القوميات المجاورة كالعربيَّة والتُّركيَّة والفارسيَّة إلى انتاج العديد من الانقسامات في جوهر هذه الهُويَّة، ومن أهم هذه الانقسامات هو انقسام اللُّغة الكُرديَّة إلى لهجات (كرمانجيَّة) و(سورانيَّة)[2]. بالإضافة إلى انقسام الموروث الثَّقافي للشعب الكُردي بين القوميات المجاورة كالأغاني والقصائد، والتي كانت في عمومها تروي تأريخ المعارك او القصص الغراميَّة بشكل شفاهي. هذا بالإضافة إلى كونهم كانوا يعتنقون الزَّرادشتيَّة ومن ثم انتقالهم إلى الدِّين الإسلامي.

إذ تدل هذه المعطيات على أن الهُويَّة الثَّقافيَّة الكُرديَّة لم ترتبط بمرجعيات مكونة لوجودها، بل تكوَّنت على وفق مجريات عفويَّة وفطريَّة، ولعل الأثر المحوري لتكوين وحفظ هذه الثَّقافة هو الفولكلور الذي كان في غالبه شفاهيًا، فقد "انعكس فيه صورة حياته وآلامه وحبه وكراهيته، وصور نضاله الدَّائب ضد الفئات الخارجة على ارادته، وفيه ملامح المجتمع الكُردي وصورة للعلاقات الاجتماعيَّة عبر التَّأريخ، ولفلسفة الشَّعب في حياته ولروحه الوثابة"[3].

وعلى وفق هذه الرؤيَّة، تمركز مفهوم الفولكلور بوصفه ركيزة محوريَّة لبناء الهُويَّة الثَّقافيَّة الكُرديَّة، والذي تشكَّل عبر الرَّقص والغناء والملاحم من قبيل: (ميم وزين، وقلعة دمدم، وشيرين وفرهاد، وعَيْشا إيبي، وسيامند وخجي، وممي الآن... الخ)، هذه الملاحم وغيرها، كان لها الجزء الأكبر في تشكيل الهُويَّة الثَّقافيَّة الكُرديَّة، وتبيان ملامحها. فبالإضافة إلى تصويرها للعلاقات البشريَّة للشعب الكُردي، ركزت

(١) يستخدم الباحثون والدارسون احدى الصِّيغتين في كتاباتهم: (الكُرد) أو (الكورد)، ويعنى به سكان مناطق شمال العراق في محافظات أربيل والسليمانيَّة ودهوك ونينوى وديالى.

(٢) تنتمي اللُّغة الكُرديَّة الى عائلة اللغات الهندو - أوربيَّة، ويرجع بدايات ظهورها في شمال العراق الى ألف سنة قبل الميلاد، ومع مرور الزَّمن طرأ تحول عليها وانقسمت على أربع لهجات محليَّة محكيَّة سائدة اليوم.

(٣) الواقعيَّة في الادب الكردي، عز الدين مصطفى رسول، ط١، (بيروت: منشورات المكتبة العصريَّة، ب ت) ص ٣١.

هذه الملاحم على علاقتهم بالطَّبيعة كونهم يمكثون في بيئة جبليَّة فرضت عليهم شكلًا مُعينًا من الحركة والصَّوت والتَّعامل. ففي استهلال ملحمة (قلعة دمدم) والتي تُروى على لسان بطلها (عمر الجلالي) الذي يقول:

على سفوح الجبال الشَّامخة وشفا الفجاج

كانت تقوم قريَّة.. قريَّة للكُرد

كانت السَّماء زرقاء.. والأرض تكسوها المروج الخضراء

ويتخذ الأطيار من ثنايا الفجاج وكناتها

وتعيش مطمئنة على عروشها الزَّرقاء

وهنا كان يشبُّ سكان الجبال

فراخ الطُّيور، وشباب الكُرد[1]

هذا الارتباط بالطَّبيعة، لم يتعزز بالأدب فقط، وإنما انتقل إلى كافة المستويات التَّعبيريَّة للشعب الكُردي، فوجود الجبال والفجاج وزرقة السَّماء والمروج الخضراء والطُّيور، كل هذه الشِّعريَّة أسهمت في بناء وتكوين مفردات الهُويَّة بصريًا، فالوجود مقترن بالطَّبيعة، وما دونها فهو آخر.

ومن الملاحم التي تُعزز شكل هذه الهويَّة، الملحمة المأساويَّة الخالدة (قلعة دمدم)، التي تحتل مكانة رفيعة ومهمة في حياة الكُرد وتاريخهم وأدبهم وفولكلورهم، وهي قصة رجال أُباة حُوصِروا أشهر طويلة في قلعة قديمة تقع غرب بحيرة أروميَّة كانت للأمير الكُردي البرادوستي أميرخان يكدست، وحُوصرت القلعة من قبل الغزاة الأتراك ومرتزقتهم، ومن ثم من الفرس الصَّفويين في المدة من ١٦٠٥ - ١٦٠٩. وانتهت بسقوط القلعة بيد الشَّاه عباس الصَّفوي شاه ايران وقتل أهلها جميعًا بما فيهم النِّساء والأطفال. لقد تغنَّى الفلكلور ببطولة رجال هذه القلعة وبسالة

(١) بطولة الكُرد في ملحمة قلعة دمدم، جليل جاسم، تر: شكور مصطفى، (بغداد: دار الحريَّة للطباعة، ١٩٨٣) ص ٢١.

حاكمها الكُردي، وموقف النِّساء والأطفال من المحتل، كما كُتبت عنها دراسات غنيَّة بمعلوماتها[1].

إن استناد الهُويَّة الثَّقافيَّة الكُرديَّة على الطَّبيعة والتَّاريخ الزَّاخر بقصص الملاحم والبطولات، أخذ طريقه الى المسرح الكُردي[2]. وإن نشوء فن المسرح في كُردستان العراق جاء مُقترنًا بنشوء المسرح في العراق بشكل عام، بعيدًا عن بعض الملامح الدِّراميَّة التي تجسَّدت في بعض التَّقاليد والألعاب الشَّعبيَّة وبعض المظاهر التَّمثيليَّة في الأعياد القوميَّة.

فقد نشأ المسرح الكُردي في مدينة السُّليمانيَّة عبر التَّمثيل في المدارس، فالمعلمون والطَّلبة الذين كانوا يدرسون في بغداد كانوا يشاهدون العروض المسرحيَّة، وقاموا بنقلها إلى مدينة السُّليمانيَّة في منتصف ثلاثينيات القرن العشرين، وعقب توالي السَّنوات أخذ مفهوم المسرح بتشكيل خطاب ايديولوجي واجتماعي[3]. وبالرَّغم من تعدد التَّجارب المسرحيَّة الكُرديَّة سواء في التَّعامل مع النَّص المحلي أو النَّص

(١) كتب الدكتور أورديخان جاسم جليل عن (قلعة دمدم) اطروحة دكتوراه باللُّغة الروسيَّة بعنوان (الملحمة البطوليَّة للخان ذي الكف الذهبي) وطُبعت في كتاب في موسكو في ١٩٦٧. وكتب عنها المستشرقان الروسيان بيتروشيفسكي وسافرستيان دراسات عميقة ومهمة. كما كتب المستشرقون عنها دراسات ونشرت في الحوليات الشرقيَّة من قبيل: بازل. نيكيتين ومينورسكي ونادو خدو محمودوف وحسين حزني المكرياني. كما جاء على ذكرها مطولًا المؤرخ اسكندر منشي التركماني في كتابه المهم (تاريخ عالم آراي عباسي). وألَّف الكاتب الكُردي (عرب شمو) روايَّة باسم (دمدم) وجاءت في أكثر من ألف وثمنمائة بيت شعري.

(٢) من الملاحم والقصص المأثورة في الأدب الكُردي الشفاهي والمدوَّن والتي أخذت طريقها الى المسرح الكُردي: (مم وزين) و(خج وسيامند) و(قلعة دمدم) و(فرهاد وشيرين) و(مهمى ئالان) و(حسن ومريم) و(خاتى خانم) و(خازى ونازى) و(كريم وستى) وغيرها.

(٣) ترجع بدايات المسرح الكُردي الى سنة ١٩٢٦ بالتحديد، عندما قدَّمت فرقة مدرسة (زانستي) في مدينة السليمانيَّة مسرحيَّة (نيرون الطَّاغيَّة) التي أعدَّها وأخرجها الاستاذ فؤاد رشيد بكر عن نص تاريخي، وأسهم في تقديمها المعلمون والطلبة. وبعد هذه التجربة الرياديَّة شوهدت بعض الفعاليات المسرحيَّة في كويسنجق وأربيل وروواندوز وحلبجة وغيرها من المدن العراقيَّة الكُرديَّة.

العالمي، إلّا أن المسرح الكُردي على وفق رأي (كديانو عليكو) بقي رهين "الظُّلم والاضطهاد الذي تعرَّض له الشَّعب الكُردي عبر الزَّمن، وجميع المحاولات الرَّاميَّة إلى طمس معالمه التَّأريخيَّة، الحضاريَّة منها والفنيَّة، إلّا أنه أبى ألا أن يُعبر عن نفسه وهويته، وإحدى نضالاته في التَّعبير كانت في اتخاذ المسرح منبرًا لنقل معاناته والمطالبة بحقوقه المشروعة، إضافة للتفاعل والتَّواصل مع الشُّعوب والثَّقافات المختلفة"[1]. من هنا نفهم شغف المسرح الكُردي في معالجة مفهوم الهُويَّة واستعمال المسرح في طرح الأسئلة الجوهريَّة لتكوينهم الثَّقافي والحضاري.

ومن التَّجارب التي تعدُّ بمثابة حلقة وصل بين جيل الرُّواد في المسرح الكُردي والأجيال المعاصرة، تجربة المخرج المسرحي (أرسلان درويش) التي امتدت لأكثر من ثلاثين عامًا، قدَّم خلالها العديد من العروض المسرحيَّة. فقد تماهى مع وقائع قوميته الكُرديَّة، طارحًا الكثير من الأسئلة حول مفهوم الهُويَّة الكُرديَّة عبر نصوص عالميَّة أو محليَّة، باحثًا عن اشكال جديدة، متأثرًا مرة، متفاعلًا مرة أخرى، متثاقفًا في مرات أُخريات.

إذ اهتم أرسلان بالتُّراث الكُردي الزَّاخر بالقصص والأساطير والملاحم والحكايات التَّاريخيَّة الشِّفاهيَّة منها أو المُدونة، مُحوِّلًا إياها الى قراءات بصريَّة فرجويَّة، مُسقطًا عليها قضايا معاصرة وراهنة. هذه الرُّؤيَّة قادته الى تبني النَّظريَّة البريختيَّة، أو بحسب ما تقتضيه الحاجة أو الموضوع الذي يعالجه. ولم يكن تبنيه أو اقترابه من البريختيَّة إلَّا بما تتيح له المسافة في اعادة قراءة التُّراث والواقع في الوقت نفسه. من أجل خلق قيَّم جماليَّة لا تلتزم بالسَّائد البريختي، مقتربًا بذلك من حالة الهُويَّة الكُرديَّة وأبعادها السِّياسيَّة.

إذ تشكل الحالة السِّياسيَّة جوهر الهُويَّة الكُرديَّة الحديثة، مما أتاح المساحة الكافيَّة للمخرج أرسلان درويش بالتَّماهي مع رؤيَّة بريخت التي تتبنى السِّياسة وتوعيَّة

(١) ينظر: مختارات من الادب الكردي، حسين عارف، ط١(كردستان: منشورات مجلة كاروان، ١٩٨٦)، ص٤٣٠.

المُتلقي وخلق ديالكتيك يتناسب مع طروحات القضيَّة الكُرديَّة واغترابها سواء الجغرافي أو الاجتماعي.

ولم تقتصر تجربة أرسلان درويش المسرحيَّة على الإخراج فقط، وإنما التَّمثيل والكتابة واعداد الممثل، فقد اشتملت هذه التَّجربة لتكون مشروعًا مسرحيًا متكاملًا في تشخيص الأبعاد اليوميَّة والاجتماعيَّة والسِّياسيَّة للهُويَّة الكُرديَّة إذ قام مشروعه المسرحي بتمامه على الآتي:

- الاعتماد على مادة التَّاريخ والتُّراث والبيئة الكُرديَّة.
- تجسيد النَّمط الاحتفالي كحالة من حالات التَّعبير عن شكل الهُويَّة الكُرديَّة القائمة على الرَّقص والغناء والاعياد.
- تحويل الفلكلور إلى لغة سلسلة وغنيَّة، تتخللها مضامين رمزيَّة.
- استعمال الرَّقص الاستعراضي و الدُّمى والموسيقى والغناء والألوان الزَّاهيَّة والملابس الفضفاضة.
- الموازنة بين المتعة والفائدة في الرِّسالة المُرسلة إلى المتلقي.
- العمل على إيجاد العناصر المشتركة بين الفن التَّشكيلي والفن المسرحي من حيث التَّكوين والكتل والإضاءة والظِّلال والمساحات سواء على الخشبة او الفضاء العام من اجل خلق الجو النَّفسي المناسب.
- التركيز على الحواس الخمسة للإنسان، واستنطاقها سواء عند المتلقي أو عند الممثل، وذلك من اجل خلق شكل ادائي عفوي وانسيابي بعيدا عن الافتعال.

تحليل عينة البحث:

اختار الباحث عينة بحثه بالطَّريقة القصديَّة وهي مسرحيَّة (سور الصين)[1] تأليف

(١) سور الصين، ماكس فريش، تر: سمير التنداوي، ط١، (القاهرة: المؤسسة المصريَّة العامة للتأليف والنشر، ١٩٦٨).

ماكس فريش، ترجمها النَّاقد أزاد عبد الواحد، اعداد بختيار علي وأرسلان درويش، وأخرجها أرسلان درويش. وقُدِّمت على مسرح أربيل. وسيقوم الباحث بدراسة العينة من خلال تثاقفيَّة النَّص (المدونة) والعرض (الفرجة) واستقراء (تثاقفهما) في العتبتين.

تثاقفيَّة النَّص:

تأخذُ العتبة الأولى ألا وهي العنوان (سور الصِّين) الدَّور المحوري في تحديد ماهيَّة النَّص، فـ (سور الصِّين) هو شكل من أشكال غلق الهويَّة، أي إنّ مدة الاستعداد لأنشاء هذا السُّور هي المدة الزَّمنيَّة التي يحاول (فريش) عبرها تعليل الهويَّة. فالإمبراطور (هوانج تي) عقب انتصاراته على البرابرة حاول أن يُقدِّم مشروعه في فصل الصِّين عن العالم. من هنا حاول (فريش) تفسير هذا الغلق عبر حضور درامي لنماذج تحمل تفسيراً معينًا للحقيقة مثلما يعمل (هوانج تي). ومن هذه النَّماذج هو (الإنسان المعاصر) و(نابليون) و(كولومبس) و(دون جوان) و (بروتس) و(بيلاطس)، هذه النَّماذج تؤدي أدوارها الثَّقافيَّة والتَّأريخيَّة. فحضور هذا الخليط الثَّقافي ما هو إلَّا سخريَّة من قيمة الأُحاديَّة، ومن الاعتقاد بأن الحقيقة الثَّقافيَّة هي ملك لثقافة ما، بل هناك خصوصيَّة لكل مفصلٍ وجزءٍ ثقافي قادر على أداء دورهِ في الحياة.

يبدأ (فريش) في تحديد الهُويات بشكل أيقوني، فـ (هوانج تي) هو ابن السَّماء، أي أنه صاحب الحقيقة المطلقة والمجردة، فالقوة الأرضيَّة قابلة للشك، أما السَّماويَّة لا يمكن معها ذلك، لتتجسد القوة الميتافيزيقيَّة التي تقوم عليها شخصيَّة (هوانج تي) في قدرته على التَّسلط، على العكس من القادة الأرضيين كـ (بلاطيس) الذي يعاني طوال المسرحيَّة 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 أرضيَّة تسري بالعكس من مساعي (هوانج تي) السَّماويَّة المبررة سلفًا والتي لا تصنع النَّدم أو الذَّنب أو الجشع، فهي

مُقدَّسة وبالضِّد من هذا تأتي شخصيَّة (وانج) أو (من كو).. صوت الشَّعب الذي يجعل منه (فريش) أخرسًا غير قادر على الأداء بالحقيقة التي يحملها، وبالتَّالي كافة المقررات والمحددات التي تتم لأيِّ ثقافة، فهي بالحقيقة ضوابط وبنود تقررها السُّلطة وليس الشَّعب وكافة الاختلافات الثَّقافيَّة التي تحققت عبر التَّأريخ صنعتها السُّلطة. لأن ثقافة الشَّعب على طوال التَّأريخ هي خرساء، والأنظمة الدكتاتوريَّة هي من يحدد المصير الثَّقافي. من هنا يفكك (فريش) التَّمركزات الثَّقافيَّة معللًا ذلك عبر مشهد عودة (هوانج تي) منتصرًا مرفوقًا بالهتافات المؤيدة، إلّا أن (وانج الأخرس) لا يستطيع الهتاف مما جعل (هوانج تي) يغضب، محاولًا اعدامه لأنه لا يهتف، مسوغًا ذلك بأنه ضد انتصارات الامبراطوريَّة.

أراد (فريش) أن يؤكد بأن السُّلطة لا تود الحفاظ على ثقافتها كالثَّقافة الصِّينيَّة، وإنما تود الحفاظ على الانتصارات التي حققتها في ظل هذه الثَّقافة، معتقدًا بأن الانتصار الذي يحقق في تأريخ معين يجب أن يمتد على طوال التَّأريخ، وبالتَّالي تنغلق الثَّقافة على تأريخ معين وفي الأصل هو تأريخ السُّلطة، بحيث يأتي استحضار (فريش) لعناصر بذات القوة هو تأكيد لمعادلة بأن الثَّقافات متساويَّة ومتشابهة في اطار البحث عن الحقيقة ففي حوار نابليون والمعاصر:

نابليون : أوربا هي العالم

المعاصر : لم تعد بعد يا صاحب السَّعادة. لم تعد بعد[1].

أي أن أوربا لم تعد هي المركز وصاحبة الحقيقة المطلقة، فكل حقبة تأريخيَّة لها أشكال حضاريَّة، وبما أنّ التَّأريخ غير ساكن، تتحول الحضارات بدورها تحولًا قسريًا أثر الصِّدام، وهذا ما تؤكده شخصيَّة المعاصر الذي تعاملَ مع مفهوم كالحضارة تعاملًا جافًا لا اكتراثي، وذلك لهيمنة مفهوم العلم على عصرهِ الذي لا يتعامل مع القيَّم الأخلاقيَّة التي تقوم عليها الحضارة، ولكن يتعامل مع غايات ووسائل إيديولوجيَّة. فالتَّأريخ بالنسبة له لا يحمل سوى الأشباح أما العصر الحالي، فهو عصر

(١) سور الصين، ص٣٨.

القنبلة الذَّريَّة والهيدروجينيَّة.

قدَّم (فريش) رؤيته وفق المنطلقات التَّثاقفيَّة القائمة على أن عصر العلم لا وجود فيه للآخر، فالآخر هو شكل تأريخي بالرَّغم من الصِّدام الذي تحقَّق في الحرب العالميَّة الثانيَّة. وترى شخصيَّة المعاصر بأن الكل يملك السِّلاح الذَّري والهيدروجيني، وهذا ما يظهر في الحوار الآتي:

- المعاصر: إن من يريد احراق الآخرين لأنهم يخالفونه في العقيدة سيحرق نفسه أيضًا[1].

الشَّرطيَّة التي يضعها (فريش) عبر شخصيَّة (المعاصر)، هي سمة العصر الحديث، عصر ما بعد الحرب العالميَّة الثانيَّة القائم على صهر الذَّات بالآخر، فلا وجود لمنتصر ولا وجود لمنهزم، بل هنالك تعادليَّة في تلقي الهزيمة ألَّا وهي الحرب، فابنة الامبراطور (مي لان) تحتج على هُويتها الموروثة عبر حوارها، إذ تقول:

- مي لان: ولكنني لست صينيَّة. أتظنون أنه بإمكانكم أن تفرضوا عليَّ شيئًا[2].

ويتجلى من خلال ما تقدَّم من الحوار الموجه للجمهور، بأنه اعتراض على المحاولات التَّأويليَّة والاحكام المُسبَّقة، فالثَّقافة يحددها الوجود الآني للفرد وليس التَّصور المسبق عن الهويَّة الصِّينيَّة.

تقوم المسرحيَّة على (زمان / مكان) في حالة تسطّح وعوام، أي أن الايقونات الثَّابتة ثقافيًا كالقصر مثلًا يمكن أن يوجد في أي بيئة، وكذلك الحقب الزَّمنيَّة تتكرر على وفق حاجة الإنسان لها، وليس وفق الفرضيَّة الحتميَّة التي تقر بأن الزَّمن هو حتمي يتحكم في مصير الإنسان، فالإنسان مادام قادرًا على تحديد ثقافته، قادرًا على تحديد زمانه ومكانه أيضًا.

طرح (فريش) نموذجين للإنسان الأوربي، الأوَّل هو النَّموذج التَّأريخي، والثَّاني

(١) سور الصين، ص٤٩.

(٢) سور الصين، ص٥٦.

النَّموذج المعاصر. وما يتعلق بالأوَّل فهذا لا يعني فريش، فخطابه خطاب تمركز وتسلط وانغلاق، أما الثَّاني فهو ليس الأوربي بالمعنى الحرفي، وإنما الكائن الإنساني بشكل عام، وهذا ما يتجسَّد في الحوار الآتي:

- هوانج تي: سنبني سوراً.
- المعاصر: في وجه البرابرة. أعرف ذلك. والبرابرة دائماً هم الآخرون. مازال الأمر كذلك حتى اليوم. يا صاحب الجلالة. ونحن نمثل الحضارة والمستقبل، لذلك يجب أن نحرر الشُّعوب الأخرى، فنحن العالم الحُر، والعالم الآخر ليس حُراً.
- 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[1].

هذه صرخة الحاضر في وجه الماضي، فهيّمنة الماضي تحوَّلت إلى سلطة بالرَّغم من الحضور التَّعايشي للطرفين، إلَّا أن الاعتقاد ببناء السُّور والسَّعي إلى تحقيقه لا يمثل عزل الامبراطوريَّة الصِّينيَّة عن البرابرة، وإنما عزل مستقبلها الثَّقافي وانحسار صوتها في تحقيق التَّحرر، وما أراد تأكيده (فريش) بأن الشَّرق بشكلٍ عام يعاني من التَّخندق والانحسار، مما يعيق مساعي الحاضر القائمة على وحدة البشريَّة، إذ يرى (المعاصر) في حواره:

- المعاصر: أما أن توحَّد البشريَّة أو لا توحَّد[2].

(١) سور الصين، ص٧٨.

(٢) سور الصين، ص١٢٤.

فالحروب عملت على توسيع الهُوَّة بين الثَّقافات، إلَّا أن الخلاصة تتجلى بأن هذه الحروب يقودها الموتورون والمرضى النَّفسيون من القادة، ولا يمكن أن يكون فاصلًا بين توحيد البشريَّة. ويجب أن لا تبقى الحقيقة خرساء وفق هذا الخطاب الذي يُقدِّمه فريش عبر شكل ملحمي لا إيهامي قائم على بعض التَّعليميَّة في بعض المفاصل وبحسب الحاجة الدِّراميَّة.

تعامل (فريش) مع الرِّحلة بشكل سياحي قائم على الزَّمان أكثر من قيامه على المكان، فالعنصر الزَّمني المجرد يُقدِّم بلاغة عميقة بالتَّعبير عن التَّشاقف، لأن الحضور للبؤر الثَّقافيَّة يكون حضورًا انتقائيًا على العكس من العنصر الزَّمني المادي الذي يأخذ حضورًا حتميًا، أي أن (فريش) لجأ إلى الخيال في طرحه التَّشاقفي أكثر من ركونه الى الواقع.

تثاقفيَّة العرض (الفرجة):

يتأسس مسرح أرسلان درويش على حضور التَّشاقف مع الآخر (العربي - الغربي) بكل معطياته وحيثياته، وإن مسرحه غير منغلق أو مكتفي بذاته، بل هو ينزع الى التَّشارك أو التَّبني للمفهومات الأُخريات المتداولة في فضاء المسرح، وفي ذلك يُصرح: (من البديهي القول أن ما يحتاجه النِّتاج الثَّقافي المحلي باستمرار وبشكل ملح هو الحوار مع الثَّقافات الأخرى، كشرط أساس لتجنب حالات العزلة والجمود والسُّقوط في فخ النَّظرة الأُحاديَّة الضَّيقة، وللإسهام بشكل فاعل ومؤثر في حركة الثَّقافة الانسانيَّة وللإنسان أينما كان)[1]. بمعنى، إن الإنسان بطبيعته كائن ثقافي تتشكل هويته عبر سلوكه البيئي، وبرغم أن لكل بيئة سلوك خاص وبالتَّالي هويَّة ثقافيَّة خاصة، إلَّا أن الهويَّة الجمعيَّة تتشكل من خلال الأنا الجمعيَّة. وهذا ما يؤكده المخرج ويعمل على تعميمه في تجربته المسرحيَّة إذ يقول في ذلك:(جاء مفهوم التَّشاقف للدلالة على التَّحاور والتَّواصل والتَّلاقح بين الثَّقافات المختلفة بهدف معرفة الآخر.

(١) بمناسبة اليوم العالمي للمسرح.. التأصيل وعقدة التبعيَّة، جريدة خبات، ارسلان درويش،، العدد (٢١٣)، أربيل: ١٩٩٨/٣/٢٧، ص٦.

ولكن هذا السَّعي للانفتاح على الآخر لابد أن يتذاكى بالحفاظ على الثَّقافة المحليَّة، والحيلولة دون الانصهار في ثقافة الآخر ذو الطَّابع الاستلابي الذي يُشكِّل تهديداً على مصير الهويَّة الوطنية. نحن نعلم جميعًا حجم الانجذاب الغربي نحو الشَّرق وتوجه العديد من الكُتَّاب والمخرجين من المسرحيين الغربيين الى جماليات الأداء الشَّرقي، ابتداءً من إفادة المخرجين "وليم بتلر يتس" و"جاك كوبو" من مسرح "النو" الياباني في صياغة درماتورجيا مبتكرة. ومن ثم استخدام المخرج "كوردن كريج" الأقنعة الأفريقية، و تبني "فيسيفولد مايرهولد" لمسرح "النو"، و"الكسندر تايروف" و"باربا" و"غروتوفسكي" للمسرح الهندي ورقصات الكثاكالي، وتأثر "انطوان ارتو" برقصات جزيرة بالى الإندونيسيَّة. وتأثيرات "اوبرا بكين" على "برتولد بريشت" واستخدامات "اريان منوشكين" لعناصر مكثَّفة من المسرح الياباني والهندي في ما قدَّمته تحت مُسمى "حلقة شكسبير" في "مسرح الشَّمس" بباريس، واستعارات "روبرت ويلسون" الكثيرة من "المسرح الياباني". و لعل المنحى الاستشراقي في تجربة "بيتر بروك" مع "ملحمة المهابهاراتا" الهنديَّة التي تقابل الإلياذة والأوديسة عند الاغريق، واشتغاله على "منطق الطَّير" للمتصوف الفارسي "فريد الدين العطار"، كل ما تقدَّم من القول عمَّق التَّثاقف وما ترتَّب عليه من إشكاليات جوهريَّة أثارت تساؤلات مهمة في مدة حروب المثاقفة ونقاشاتها الحادة حول استعارة واستخدام عناصر ومواد الثَّقافات المختلفة، والتَّحكم بها بسلطة مُطلقة تجرده من سياقه التَّاريخي وهويته المحليَّة من جهة، والمسار الآخر الحافل بفلسفة المثاقفة ضمن مشروع حالم لإيجاد لغة مسرحيَّة كونيَّة من جهة أخرى)[1].

دعَّم أرسلان رؤاه التَّثاقفيَّة في مسرحيَّة (سور الصِّين) حول (تعادليَّة - جدليَّة) التَّثاقف في العرض المسرحي. فالمسرحيَّة تكشف للجمهور أن تكريس المركزيَّة الغربيَّة بفعل سيرورة العولمة وحيثياتها وما ترتَّب عليها، وضعت المثاقفة المسرحيَّة تحت

(١) لقاء أجراه الباحث مع المسرحي أرسلان درويش في مقر نقابة الفنانين في مدينة أربيل في ٢٠٢٥/٤/١٥ السَّاعة السابعة مساءً.

السُّؤال خصوصًا مع ظهور مفاهيم جديدة تؤطر لطبيعة الاختلافات النَّاتجة عن سيروات أكثر ملاءمة في هذا السِّياق.

أخرج (أرسلان درويش) مسرحيَّة (سور الصِّين) التي أعدَّها بالشَّراكة مع (بختيار علي)، طارحًا بواسطتها الكثير من الأسئلة التي تخص الهُويَّة الكُرديَّة عبر استخدام (الشَّك)، بوصفه العمود الفقري لبناء السُّؤال.

فالإعداد المسرحي أضاف شخصيَّة مستحدثة الى النَّص، شخصيَّة كُرديَّة من التَّاريخ الكُردي (الشَّيخ ذو الكف الذَّهبي) باني (قلعة دمدم الشَّهيرة) وأحد أبطال مآسيها، لتُحاور العالم الأوربي، واضعًا ملف القضيَّة الكُرديَّة أمام الأنظار، وفي ذلك يقول أرسلان:(في سياق التَّثاقف آثرت في عروض مختلفة لعل ابرزها مسرحية "سور الصِّين" للكاتب السويسري "ماكس فريش"، إذ قمت و بمساعدة الروائي الكُردي "بختيار علي" بعملية توليف شخصية من التَّاريخ الكُردي هو "الخان ذو الكف الذَّهبي" ليتثاقف بأفكاره و أسئلته و حضوره اللافت بزيِّه الكُردي التُّراثي مع الشَّخصيات الغربيَّة التَّاريخيَّة والأدبيَّة العديدة ليتحاور معهم حول وجود شعبه وما لحق به من ظلم وتهميش وأقصاء، سكت عنه العالم عبر العصور)[1].

يقوم العرض على اللُّغة الكُرديَّة بشكل تام، فالرُّؤيَّة هنا محددة ضمن هويَّة لغويَّة على عكس الأزياء التي قامت على مراجع شتَّى بين الأزياء الكُرديَّة والأزياء الصِّينيَّة والمعاصرة. هذا التَّثاقف عبر الأزياء، قد ولَّد هرمونيَّة لونيَّة موزعة على فضاء العرض. وبما أن التَّثاقف عبارة عن علاقة اتصاليَّة لثقافتين أو أكثر، كذلك هو المسرح الذي يقوم على الاتصال بوصفه جوهر العمل، وعند تحويل التَّثاقف إلى أداة مسرحيَّة يكون التَّواصل الذي هو خصيصة من خصائص طبيعة الانسان، وهدفه الوصول إلى التَّرابط. فالفن المسرحي يُعبر عن فطرة التَّواصل الإنساني، زد على ذلك هو السَّبيل المثالي لتحقيق هدف التَّواصل.

(١) اللقاء مع المخرج أرسلان درويش.

كما وأن الاستناد إلى التُراث الكُردي بالدرجة الأولى أدى بالعرض إلى تخليق نموذج تثاقفي مُتقدِّم عبر نظام النَموذج الثَقافي الموازي في الإعداد، أي (هوانج تي) الامبراطور يوازي في الثَقافة الكرديَّة (خاني لـهث زيرين = الشَّيخ ذو الكف الذَّهبي)، وهو بطل قلعة (دمدم) ذو الكف الذَّهبي، أي حارس الهُويَّة الكُرديَّة على وفق المفهوم التُراثي. كما أن الاعتماد على قصة حب (شيرين وفرهاد) كنموذج ثقافي يوازي نموذج فريش المُتجسد بـ (روميو وجوليت). مما أدى بالعرض إلى مرحلة من الوعي بقيَّم الهويَّة، وأي العناصر صالحة للتماس الثَّقافي بحيث تكون بديلة لنماذج ثقافيَّة في ثقافات أُخريات، وهذا ما يؤكده المخرج أرسلان بقوله:(في سلسلة مسرحياتي دشنت الطقوس والممارسات الشبه درامية الكُردية والكثير من العادات والتقاليد المحلية كعملية تثاقف مسرحي تحافظ على الهوية الثقافية، وتنعتق من الأساليب المسرحيَّة الغربية ونصوصها الأدبية المركزية)[1].

إن حضور الظَّواهر المسرحيَّة في الهُويات الثَّقافيَّة أخذ طابعًا (قصديًا، شعائريًا، فلكلوريًا) في العرض، وإن انتقاله من هذه المرتبة الأخلاقيَّة إلى مرتبة الفن وخصوصًا في مسرحيَّة (سور الصين)، سينتقل من أسلبته وأدبيته إلى نوع من التَّجريب والأداء، أي سيكون أكثر قدرة على تقنّعه بصور جديدة. بمعنى استثمار كافة الأجزاء الثَّقافيَّة في توليد صورة مسرحيَّة وتحويلها من أيقونات مكرورة ومفسَّرة، إلى دوال منتجة لمعاني جديدة عبر تخالطها مع أجزاء أخرى؛ ليدخل بعد ذلك نظام (الوصف الكثيف) الذي حققه أرسلان درويش في مسرحيته، وعمل على تطويعه من الانثروبولوجيا البحتة إلى تأويل العروض المتثاقفة، والذي أكد عليه (كريستوفر بالمه) من قبل، في "تفسير النُصوص والصُور والأداءات المسرحيَّة كوسائل تحليل ثقافيَّة واجتماعيَّة غير متشابهة. ينطلق ذلك من الملاحظة والوصف الدَّقيق للأحداث المعقدة أو الأداءات الثَّقافيَّة، ويحاول بالاكتشافات الخصوصيَّة المكتسبة من خلال ذلك أن

(١) اللقاء مع المخرج أرسلان درويش.

يصل إلى مستوى عام من التَّحليل"[1].

لقد أنتجت الرُّؤى الثَّقافيَّة للمخرج نماذجَ مختلفة عمّا هو سائد في النَّص، سواء في التَّعاطي مع حيثياته أو مع العرض أو التَّلقي. وبلّورَ هذا المنتج تحولات في بنيَّة خطابه المسرحي، إذ اندرج ضمن المنتج الانثروبولوجي وتعديل كافة الأحكام المسبقة بشأن وجود الظَّواهر الأدائيَّة وجوداً ثابتًا نوعيًا، والعمل على إعادة صياغتها بوصفها شكلًا تداخليًا مع الأنواع النَّظيرة أو المغايرة. مما أدى إلى الابتعاد عن السِّياقات التَّقليديَّة التي كرَّسها المسرح الأوربي على الأغلب، ومن ثَمَّ جعل الخطاب المسرحي خطاباً كونيًا بريختيًا.

لقد تعامل المخرج مع اللُّغة كأداة للتعبير عن علاقة الإنسان الكُردي بالمحيط، وخوفه من الهُويات النَّظيرة حد الرِّهاب، أدى ذلك بالعرض إلى الشَّك بقيميَّة هذه اللُّغة عبر تكثيف الدَّلالات الصُّوريَّة للثقافة، كما وأن التَّعامل مع ثلاث ثقافات مؤسسة للعرض كـ (الصِّينيَّة القديمة، الكُرديَّة، المعاصرة)، مضافًا إليها رؤيَّة (فريش) الأوربيَّة في حقبة ما بعد الحرب العالميَّة الثَّانيَّة، أدى بالعرض إلى كرنفال من الثَّقافات أتاح حضوراً لأكثر من مُخيلة ثقافيَّة. فالعنصر الدِّرامي هنا غني بالمرجعيات، مما صيره قابلًا للتنفيذ والتَّقديم بأكثر من طريقة.

وقريبًا من هدف العرض القائم على مناقشة الهويَّة الكُرديَّة أي: هل هي هُويَّة عراقيَّة؟ أم هويَّة مُستقلة تسعى إلى تأثيث قوميتها الخاصة؟ أم أن الإنسان لا تحدَّه هويَّة؟ وهذه هي الحقيقة الباقيَّة التي يؤكدها العرض. فـ (الأخرس) تحوَّل إلى الجمهور عبر صمته ولا يستطيع أن يضع حداً لكافة المتشنجين في تقديم الهُويَّة الكُرديَّة، أي أن (الشَّيخ ذا الكف الذهبي) عندما يلتقي بالشَّخصيات التَّأريخيَّة يُقدِّم أسلوبًا تبادليًا سرديًا سواء في اكتساب المعرفة الثَّقافيَّة أم نقلها.

(١) مقدمة في علم المسرح، كريستوفر بالمه، تر : علي عبد الغفار فطوم، ط١، (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٠٣)، ص٣٢٦.

ويقدِّم العرض عبر (شخصيَّة المعاصر)، نمطًا من الشَّك والنِّسبيَّة في تحديد مضامين الثَّقافة الكُرديَّة، بحيث تكون هذه الثَّقافة على وفق وجهة نظره عبارة عن ثقافة فرديَّة تبلورت عبر سلطة تأريخيَّة، وتحولت بعد ذلك إلى رغبة جماعيَّة. فـ (المعاصر) يرى بأن المشكلة المركزيَّة في بنيَّة الثَّقافة الكُرديَّة تكمن في أن الكُرد يفسرون حاضرهم بقصص ومعرفة تأريخيَّة، أي أنهم غير قادرين على تكوين ثقافة مستقبليَّة ما لم يتحرروا من سلطة التَّأريخ الجاثم على هُويتهم.

فسّر المخرج أرسلان درويش العديد من المواقف عبر الدِّيكور المسرحي المتمثل بالبالونات الملونة والموزعة على خلفيَّة المسرح، إشارةً منه إلى سور الصِّين، ففي نهايَّة العرض ينهار هذا الجدار، ليؤكد العرض - عبر الديكور - بَعدها، على أن كافة الاساليب والفروض الثَّقافيَّة التي أتت بها سلطة الهُويَّة الأحاديَّة هي مصيرها الانهيار. فالبالونات تنتشر على خشبة المسرح لتحدد بذلك المكان الذي تبتغيه خارج القمع الثَّقافي الذي تُمارسه الهويَّة، وهذا ما أراده المخرج ارسلان للهويَّة الكُرديَّة في أن تندمج وتتعايش بوصفها هويَّة عراقيَّة هدفها الإنسانيَّة، وإنها - أي الهُويَّة - متماسكة بعد سقوط النِّظام الدكتاتوري، وإن تواصل الرَّوابط مع الاخوان العرب والتُّركمان واجب التَّحقق، لأنهم يعيشون جميعًا تحت وطأة تحديات كبيرة تهدد مستقبلهم.

فالانهمام بالهويَّة العراقيَّة التعدديَّة السَّاعيَّة للتثاقف، هو الهدف الذي قام عليه العرض، إذ عبر نقد التَّخندق الكُردي، استطاع المخرج أن يُقدِّم نموذجًا للتعايش والسَّلام بعيدًا عن الصِّراع السِّياسي السِّلطوي الذي يهدد هذه التَّعدديَّة، مُقدِّمًا خطابًا عراقيًا إنسانيًا طامحًا لمستقبل متعايش.

الخاتمة:

من خلال تحليل مسرحية (سور الصِّين) التي أراد لها المخرج أن تُعبر عن هُوية الشَّعب الكُردي وبيئته المحليَّة، توصل الباحث الى النَّتائج الآتيَّة:

١ - الاعتماد الكلّي على الإعداد كوسيلة للتثاقف وتحميل نص العرض أكثر من ثقافة.

٢- تعامل المسرح الكُردي مع مفهوم الهويَّة الثَّقافيَّة بوصفها حالة بيئيَّة ذات طابع فلكلوري محلي، قابلة للتداخل والاندماج.

٣- وظف المخرج أرسلان درويش مفهوم الإعداد كحالة تفسيريَّة للنص المسرحي الأصلي، أي تجريده من سماته الثَّقافيَّة التي تمركز عليها ومنحه صفات ثقافيَّة جديدة تصطبغ بالطَّابع الكُردي المحلي.

٤- أكد المخرج على استثمار الفلكلور والتَّأريخ والبيئة الكرديَّة بوصفها خطابًا أيديولوجيا يتجسد من خلال الرموز والأفكار.

٥- وظّف المخرج بعض التِّقنيات الادائيَّة والبصريَّة للإشارة للهويَّة الكُرديَّة كـ (الرَّقص الاستعراضي، الدُّمى، الموسيقى والغناء، الألوان الزَّاهيَّة، الملابس الفضفاضة).

٦- عمل المخرج على تفكيك الهُويَّة الكُرديَّة، وبموجب ذلك تأخذ السُّلطة عامل رئيس في حدّ الهُويَّة وغلقها.

٧- جاء استعمال الامثولة الملحميَّة في المسرحية كأسلوب لتوعيَّة الذَّات بحضور الآخر.

٨- العمل على الإعداد المسرحي للنص كحالة تفسيريَّة للنص المسرحي الأصلي، أي تجريده من سماته الثَّقافيَّة التي تمركز عليها ومنحه صفات ثقافيَّة

جديدة كما في إبدال (روميو وجوليت) بـ (شيرين وفرهاد) و(هوانج تي) بـ (الشَّيخ ذو الكف الذهبي).

٩- ارتفاع منسوب الصِّدام الثَّقافي في بنيَّة الثَّقافة الواحدة المتعددة هوياتياً أكثر من صِدام ثقافتين مستقلتين.

١٠- عملت الملحميَّة البريختية كأسلوب اخراجي في المسرحيَّة عبر الدّيالكتيك، على فتح الثَّقافات والتَّثاقف.

١١- الاكثار من استخدام السَّرد المسرحي في ايصال وتوصيف العمليَّة التَّثاقفيَّة مما أدى إلى ارباك الصُّورة والبناء السِّينوغرافي للعرض.

١٢- التَّأكيد على التَّرميز في نقد المظاهر السّلطويَّة وحجب المعالجات السِّياسيَّة التي طرحتها نصوص ماكس فريش المسرحيَّة.

قائمة المصادر والمراجع

- معجم الاثنولوجيا والانتروبولوجيا، باير بونت وميشيل ايزار، تر: مصباح الصمد، ط٢، (بيروت: مجد المؤسسة الجامعيَّة للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠١١).
- قاموس مصطلحات الاثنولوجيا والفلكلور، إيكه هولتكرانس، تر: مُحمَّد الجوهري وحسن الشامي، ط٢، (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثَّقافة، ١٩٩٩).
- معجم العلوم الإنسانيَّة، جان فرانسواز دورتيه، تر: جورج كتورة، ط١، (أبو ظبي: دار كلمة، ٢٠١١).
- مدخل إلى الاثنولوجيا، جاك لومبار، تر: حسن قبيسي، ط١، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٧).
- أوهام ما بعد الحداثة، تيري ايغلتون، تر: ثائر ديب، ط١، (اللاذقيَّة: دار الحوار للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠).
- تأويل الثَّقافات، كليفورد غيرتز، تر: مُحمَّد بدوي، ط١، (بيروت: المنظمة العربيَّة للترجمة، ٢٠٠٩).
- قضايا التبعيَّة الاعلاميَّة والثَّقافيَّة في العالم الثالث، عواطف عبد الرحمن، ط١، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨٤).
- المصطنع والاصطناع، جان بودريار، تر: جوزيف عبد الله، ط١، (بيروت: المنظمة العربيَّة للترجمة، ٢٠٠٨).
- صور الثَّقافة، تيري ايجلتون، تر: سامح فكري، مجلة فصول، ع (٦٣)، القاهرة: الهيئة المصريَّة العامة للكتاب، ٢٠٠٤.
- الخير العام: إشكاليات الفرد والمجتمع في العصر الحديث، أميتاي إتزيوني، تر: ندى السيد، ط١، (بيروت: دار الساقي، ٢٠٠٥).
- الهويَّة والتواصليَّة في تفكير هابرماس، الناصر عبد اللاوي، ط١، (بيروت: دار الفارابي، ٢٠١٢).
- الهويات القاتلة: قراءات في الانتماء والعولمة، أمين معلوف، تر: نبيل محسن، ط١، (دمشق: ورد للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٩).

- الهويَّة،اليكس ميكشيللي، تر: علي وطفة، ط١، (دمشق: دار الوسيم للخدمات الطباعيَّة، ١٩٩٣).

- الثقافتان، سي.بي.سنو، تر: مصطفى ابراهيم فهمي، ط١، (القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٠).

- مقالات في الفردانيَّة: منظور أنثروبولوجي للإيديولوجيَّة الحديثة، لويس دومون، تر: بدر الدين عرودكي، ط١، (بيروت: المنظمة العربيَّة للترجمة، ٢٠٠٦).

- استخدام نظريَّة (تعدديَّة) النظام الأدبي في دراسة التَّثاقف: النموذج العربي، احلام صبيحات، في: مجلة اتحاد الجامعات العربيَّة للآداب، مج (٤)، ع (١)، أربد: جامعة اليرموك، كليَّة الآداب، ٢٠٠٧.

- الثَّقافة والمجتمع، سمير إبراهيم حسن، ط١، (دمشق: دار الفكر، ٢٠٠٧)، ص٩٥.

- تعايش الثَّقافات: مشروع مضاد لهنتغتون، هارالد موللر، ط١، تر: إبراهيم أبو هشهش، (بنغازي: دار الكتاب الجديدة المتحدة، ٢٠٠٥).

- التَّمثيل الثقافي بين المرئي المكتوب، ماري تريز عبد المسيح، ط١، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢)، ص٢٢٠.

- المسرح في مفترق طرق الثَّقافات، باتريس بافيس، تر: سباعي السيد، ط١، (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٣).

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

- اللغات المتعددة في المسرح، مارفن كارلسون، تر: إبراهيم مُحمَّد إبراهيم، (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠١٠).

- الشباب والمسرح الجديد: دليل عملي إلى عمليَّة التَّثاقف، نويل جريج، تر: سحر فراج، ط١، (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠١٠).

- الواقعيَّة في الادب الكردي، عز الدين مصطفى رسول، ط١، (بيروت: منشورات المكتبة العصريَّة، ب ت).

- بطولة الكُرد في ملحمة قلعة دمدم، جليل جاسم، تر: شكور مصطفى، (بغداد: دار الحريَّة للطباعة، ١٩٨٣).

- مختارات من الادب الكردي، حسين عارف، ط١(كردستان: منشورات مجلة كاروان، ١٩٨٦).

- سور الصين، ماكس فريش، تر: سمير التنداوي، ط١، (القاهرة: المؤسسة المصريَّة العامة للتأليف والنشر، ١٩٦٨).

- بمناسبة اليوم العالمي للمسرح.. التأصيل وعقدة التبعيَّة، جريدة خەبات، ارسلان درويش، العدد (٢١٣)، أربيل: ١٩٩٨/٣/٢٧.

- مقدمة في علم المسرح، كريستوفر بالمه، تر: علي عبد الغفار فطوم، ط١، (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٠٣).