التنوع الثقافي والعرقي وتأثيره على هوية الجسد الأنثروبولوجي في مسرح يوجينيو باربا

Cultural and ethnic diversity and its impact on the identity of the anthropological body in the theater of Eugenio Barba

إيمان الصامت عروس

المعهد العالي للموسيقى والمسرح بالكاف، تونس Imen.Samet@istmkef.u-jendouba.tn

تاريخ الاستلام: 2020/10/30 تاريخ القبول: 2024/01/21 تاريخ النشر: 2024/06/10

ملخص:

إن التنوع في المرجعيات الثقافية هو توق نحو تعميق الأسئلة المتعلقة بتجذير التفاعل بين الفنون والحضارات وتعزيز الإمكانيات التي تمثلها الخصوصية الثقافية بوصفها وسيلة لتحقيق الازدهار والتنمية والتعايش، ليحيلنا ثراء التنوع إلى غنى العطاء الفكري للعقول البشرية على اختلاف ظروفها وبيئاتها في محاولة لتشكيل معنى الهوية الثقافية وتحولاتها الخاضعة لصراع مختلف النماذج المعرفية وإرساء خطاب ثقافي يسائل مختلف السياقات التاريخية والثقافية والفكرية ويحرر الإنسان من النموذج الإيديولوجي، ليأخذ التنوع هنا معنى التحالف الذي تحتفظ فيه كل ثقافة بخصوصياتها وممارساتها الاجتماعية وهو ما استحضره يوجينيو باربا في تجربته في المسرح الانثروبولوجي الذي وجد فيه طريقا لتغذية الإبداع الإنساني بكل تنوعاته وتفرعاته الثقافية والتحفيز على تأسيس حوار حقيقي وهادف بين الثقافات يخدم الأهداف الإنسانية ويقوي دوافع العيش المشترك بين الأفراد والمجموعات ذات الخصوصيات الثقافية المتعددة والمتنوعة، ليطرح نفسا جماليا يدعو إلى إلغاء البحث في إيديولوجيات ضيقة لإنتاج بديل لها ضمن إطار مسرحي عابر للهويات.

كلمات مفتاحية: التنوع الثقافي ،. التعددية الثقافية ،. التنوع العرقي ،. المسرح الأنثروبولوجي ،. الجسد الأنثروبولوجي ،. يوجينيو باربا

Abstract:

The diversity of cultural references contributes to deepening the interaction between arts and civilizations and enhancing the possibilities represented by cultural specificity as a means of achieving prosperity, development and coexistence. Diversity refers to the richness of the intellectual contribution of human minds despite their different circumstances and environments, which contributes to defining cultural identity and its cognitive transformations and to establishing a cultural discourse that questions various historical, cultural and intellectual contexts and liberates people from the ideological model. Diversity here takes on the meaning of an alliance in which each culture maintains its social specificities. This is what Eugenio Barba invoked in his experience in anthropological theater, in which he found a way to develop human creativity with all its cultural

diversities and establish an intercultural dialogue that strengthens the motives for coexistence between individuals and groups with multiple cultural characteristics,to present an aesthetic proposal that eliminates the search for narrow ideologies to create a trans-identity theatre.

Keywords: Cultural Diversity; Multiculturalism; Ethnic Diversity ; Anthropological Theatre; Anthropological Body; Eugenio Barba

* المؤلف المرسل: إيمان الصامت عروس

1. مقدمة:

إن قدرة المسرح على المآلفة بين عناصر فنية متعددة وثقافات متنوعة هو ما يجعله وجهة لرصد التغيرات الثقافية التي تحاول الاستفادة من الانفتاح العلمي والحضاري، لتجعل من الفن وسيلة بحثية تحاور الأزمنة والأمكنة بمختلف انتماءاتها الحضارية كمنبع لتطوير أساليب اللأداء المسرحي من خلال المرجعيات الأنثروبولوجية التي تبحث عبر أنماط الوجود الإنساني عن عمليات خلق مستمرة، تتجاوز الرؤى الكولونيالية نحو الاعتراف بإنسانية الاخر وأهمية تجربته الثقافية وإمكانيات التحاور والتشارك معه دون دحض خصوصيته، لنتوجه تدريجيا نحو تعزيز الثقافة الجمعية وإبراز أهمية تنوّعها كعامل فاعل لتحقيق ودمج التغيير الإيجابي في المجتمع العالمي.

لكل ثقافة من الثقافات الإنسانية قيمتها ومكانتها وإسهامها الفكري والفلسفي في إثراء التراث الإنساني وربطه بالأنساق المعرفية والثقافية التي تؤسس للمعنى التداولي والتراكبي للمعارف والثقافات، لنتعامل مع تنوع الهويات الجماعية كتراكم للتراث المشهدي الذي يتجذر فيها عبر الممارسات اليومية والحياة الطبيعية للبشر، ونبحث في انعكاساتها على السلوك المسرحي بما هي حضور درامي في تفاعل مع المرجعيات الثقافية والاجتماعية، والعودة بالمسرح إلى ينابيعه الأولى التي تشكل منها عبر الأساطير والطقوس والاحتفالات.

فانطلاقا من الظواهر الأنثروبولوجية في المسرح، ومن الظواهر المسرحية في المجتمعات البدائية يرتبط التنوع الثقافي بالعودة إلى الأصول، والانفتاح على ثقافات مختلفة، قادرة على إضفاء موازين ومقاربات جديدة على الأداء التمثيلي، ليصبح التنوع والتعدد منهلا يثري الخصوصيات الفنية ويساعدها على تشكيل معنى الهوية الثقافية وتحولاتها الخاضعة لصراع مختلف النماذج المعرفية، باعتبار أن هذه التحولات المعرفية هي التي تشكل الوعي الإنساني والثقافي في إطار تشاركية معرفية تستهدف الانسان وشبكاته الرمزية التي تبني كيانه الثقافي، لتقودنا تجربة يوجينيو باربا مع المسرح الانثروبولوجي نحو البحث في سبل الاستفادة من الإبداع الإنساني بكل

تنوعاته وتفرعاته الثقافية والتحفيز على تأسيس حوار حقيقي وفعال بين الثقافات انطلاقا من تطوير أساليب الأداء المسرحي وصولا إلى التأثير من خلال ثراء التنوع الثقافي باعتباره موروثا إنسانيا جماعيا ينبني على الحوار الحضاري.

2. التنوع الثقافي والعرقي والتراث الانساني المشترك

يرتبط التنوع الثقافي بالبحث في اختلافات الخطاب الثقافي القادر على تحديد انسانية الانسان وهويته الثقافية من منظور ابستيمولوجي قادر على إيجاد وسائط معرفية تخلق حركية ثقافية دائمة بالرجوع إلى التحليل الثقافي للاختلافات العرقية حيث أن "مشكل الاختلاف لا يقتصر على أن يطرح نفسه بصدد الثقافات التي ينظر إليها في علاقاتها المتبادلة، إنه موجود أيضا داخل كل مجتمع وفي جميع الفئات التي تكونه" (ستراوس، 1983، صفحة 466)، فالتنوع الثقافي كمصطلح حديث يعني أن لكل ثقافة من الثقافات الإنسانية قيمتها ومكانتها وإسهامها الفكري والفلسفي في إثراء التراث الإنساني وربطه بالأنساق المعرفية والثقافية التي تؤسس للمعنى التداولي والتراكبي للمعارف والثقافات، من منطلق أن الانثروبولوجيا هي "مشروع بحث يجب ان لا يتوقف عند حدود الوصف الاثنوغرافي للوقائع الاجتماعية الثقافية، إنما يجب أن يتعدى ذلك، أي أن يتجه مباشرة إلى معالجة التساؤلات الفلسفية الاولى التي حملها الإنسان معه أينما وجد، ولا توجد وسيلة لمعالجة هذه التساؤلات سوى الغوص فيما وراء هذه الوقائع" (يتيم، 1998، صفحة 51) .

يتحدد التنوع الثقافي بالرجوع الى المنظومات المعرفية والثقافية للإنسان التي تحاول تشكيل معنى الهوية الثقافية وتحولاتها الخاضعة لصراع مختلف النماذج المعرفية، بما هي اعتزاز بالهوية الفردية وبحث عن الفرادة والتنوع انطلاقا من الانفتاح على الآخر، "فمفهوم تنوع الثقافات البشرية لا ينبغي تصوره بطريقة سكونية"، (ستراوس، 1983، صفحة 466) بل له طابع متحرك ومتغير حسب انماط الحياة ومختلف التحولات المعرفية التي تشكل الوعي الإنساني والثقافي في إطار تواصل فعال بين الأفراد والجماعات، وتشاركية معرفية تستهدف الانسان وشبكاته الرمزية التي تبني كيانه الثقافي، خاصة وأن تنوع الثقافات "مرتبط بالعلاقات التي توحد الجماعات أكثر مما يتعلق بعزلتها" (ستراوس، 1983، صفحة 467) .

يعكس التنوع الثقافي العطاء الفكري للعقل البشري على اختلاف ظروف نشأته وبيئاته الاجتماعية والثقافية "فالانثروبولوجي هو الشاهد الاثنوغرافي لهذا الواقع الاجتماعي الثقافي " (يتيم، 1998، صفحة 36) حيث يجمع مفهوم التنوع بين الاعتراف بتعدد الثقافات والأفكار والتجارب الإنسانية،

وبين وجود تجربة بشرية محددة، ليحافظ بذلك على السمات الخاصة بكل مجتمع، مهما اختلفت تجارب أفراده وخبراتهم، ويفتح مساحات تأويلية لبناء الحاضر الثقافي انطلاقا من التاريخ الإنساني، "على أن الوضع يصبح مختلفا تمام الاختلاف عندما تلغي مقولة التنوع المعترف بها .. ليحل محلها شعور التفوق المبني على اختلال ميزان القوى، ويتراجع الاعتراف، سلبا أو إيجابا، بتنوع الثقافات لكي يحل محله التأكيد على انعدام التكافؤ في ما بينها" (ستراوس، 2005، صفحة 230) .

فالتعامل مع التنوع الثقافي كمشترك إنساني هو اعتراف بالمشاركة الإنسانية في مسيرة الحضارة الحديثة، التي تعطي فرصة للتاريخ الثقافي والعرقي باعتباره حدثا متواصلا، وقد أكد كلود ليفي ستروس في مقارباته البنيوية على أهمية التواصل مع الثقافات الأخرى وضرورة تقبّل اختلافات الإنسانية وفق ما يتناسب مع النسبية الثقافية التي تربط بين الثقافة وخصوصية البيئة التي تنتمي إليها، معتبرا أن "لكل ثقافة أو مجتمع منطقه الخاص وتماسكه الداخلي اللذان يمكن في ضوئهما تفسير عاداته ومعتقداته" (سميث، 2009، الصفحات 676-677).

إن وجهة النظر الأنثروبولوجية تلغي سلّم التفاضلات الثقافية ليحل محلها التنوّع النسبي بين الثقافات، فكل ثقافة في حاجة إلى الثقافات الأخرى لتبني كيانها الثقافي وتصحح مسارها الحضاري، ليأخذ التنوع معنى التحالف الذي تحتفظ فيه كل ثقافة بخصوصياتها وممارساتها الاجتماعية، حيث "أصبح عدد من انثروبولوجيي اتجاه ما بعد الحداثة ينظرون الى الممارسات الاجتماعية والخطابية خاصة باعتبارها ظاهرة ثقافية جديرة بالدارسة" (يتيم، 1998، صفحة 36) توفر مجالا واسعا للتثاقف والتحاور وإزالة الحواجز بين الثقافات باعتبار أن التنوع الثقافي هو إرث الإنسانية المشترك ومصدر للتبادل والإبداع والانفتاح على الآخر.

بقدر ما يكون التنوع الثقافي مجالا لفهم الاخر والانفتاح عليه، بقدر ما يصبح نوعا من المساءلة لانعكاسات هذا التنوع على الخصوصية الثقافية وعلى الهوية الجماعية والفردية، وهنا "يجب ألا نخلط بين التعددية الثقافية ومجرد الاعتراف بوجود مجتمع متعدد الثقافات. لقد وُجدت، دائما، مجتمعات متعددة الثقافات، ويمكن، من وجهة نظر ما، أن نؤكد عمليا أن كل الدول-الأمم، سواء اعترفت بذلك أو لم تعترف، هي مجتمعات ذات تعدد ثقافي، بفعل تنوع المجموعات والسكان المكوّنين لها" (كوش، 2007، صفحة 184)

فالتنوع حياة وقيمة ووجود، يتجاوز الاختلاف لكونه مجرد وسيلة للتعايش والاشتراك ليصبح مصدرا لثراء الخطاب الثقافي الذي يؤطر آليات التفاعل والترابط الجماعي ويضفي حيوية وحركية على الحياة الجماعية، فعندما نناقش التنوع المتعلق بالبعد الثقافي، "فنحن نعنى الطرق التي يجعل

الناس من خلالها حياتهم ذات مغزى، بشكل منفرد وبصورة جماعية، عن طريق التواصل مع بعضهم البعض" (توموليسون، 2008، صفحة 31) .

فالغاية من التنوع والتعدد الثقافي هي تنظيم العلاقات بين الجماعات وإرساء خطاب ثقافي يسائل مختلف السياقات التاريخية والثقافية والفكرية ويحرر الإنسان من النموذج الإيديولوجي لتعميق احترامه لطبيعة وإمكانيات هذا الوجود الإنسان ، فـ "غاية التعددية الثقافية هي الارتقاء بتساوي المعاملة تجاه مختلف المجموعات الثقافية الممثلة للأمة، تلك الّتي يعترف بكرامتها علنا. ويمكن أن يتمثل ذلك، في مستوى أول، في دعم شرعية التعبير الثقافي والسياسي لدى هذه المجموعات. ويمكن أن يبلغ ذلك، في مستوى ثانٍ، وضع برامج معاملة تفاضلية أو تمييز إيجابي تسمح بإدراك المساواة لكل المجموعات وتسعى إلى إصلاح آثار أوضاع التمييز السلبى المباشرة وغير المباشرة والتعويض عنها" (كوش، 2007، صفحة 185) لذلك فإن التنوع هو واقع وحتمية، أما التعددية فهي الإطار الّذي يتم من خلاله الاعتراف بهذا الواقع وعقلنته.

ورغم أن التعددية اعتبرت السبيل الأنجع للتعامل مع التنوع الاجتماعي والثقافي، إلا أن هناك من يرى أن المبالغة في الاعتراف بالتعددية هو نوع من المقاربات الراديكالية التي تشدد على الاختلاف على حساب التفكير في الهوية كإصلاح لمسار التنوع الثقافي، حيث يقول راسل جاكوبى: "إن التعددية الثقافية تقوم أيضا بسد ثغرة ثقافية فارغة، فالليبراليون واليساريون، وقد جُردوا من اللغة الراديكالية، والأمل اليوتوبي، تراجعوا باسم أنهم يتقدمون للاحتفال بالتنوع. ولأن لديهم أفكار قليلة حول الكيفية الّتي يتشكل بها المستقبل، فقد احتضنوا كل الأفكار، ومن ثم يصبح التعدد هو السلة التي تحوى كل شيء، بداية الفكر السياسي ونهايته، وحين يلبس ثياب التعددية الثقافية، يصبح أفيون المثقفين الواهمين، أيديولوجية عصر بلا ايديولوجية" (جاكوبى، 2001، صفحة 47)

فالتعددية الثقافية لا تلغي التنوع الهووي بقدر ما تضمّنه داخل خصوصية التمثل الاجتماعي والسياسي لكل ثقافة ضمن نظريات تستجيب للتطلعات الانسانية الحديثة، وهو ما يدفعنا للتفرقة بين مفهوم الثقافة ومفهوم الهوية الثقافية، فرغم أن للمفهومين " مصير مترابط، فإنه لا يمكن المطابقة بينهما بلا قيد أو شرط. يمكن للثقافة عند الاقتضاء، أن تكون من دون وعي هوياتي، في حين يمكن للاستراتيجيات الهوياتية أن تعالج، بل أن تعدل ثقافة ما بحيث لا يبقى لها الشيء الكثير مما تشترك فيه مع ما كانت عليه قبل. إن الثقافة تخضع، إلى حد كبير، لصيرورات لا واعية، أما الهوية فتحيل على معيار انتماء واع، ضرورة، إذ هو ينبنى على تعارضات رمزية" (كوش، 2007، صفحة 148)

عندما نتحدث عن الهوية الجماعية فإن ذلك لا يعني بالضرورة حضورا سلبيا مسيطرا بل هو انتماء اجتماعي اتفاقي يقوم على الاختلاف والتجانس وفق ذهنية جماعية قائمة على التشاركية ... "فالذهنية تنطوي في ذاتها على رؤية خاصة للعالم وعلى طريقة للتعامل مع الأشياء وعلى مواقف خاصة بعناصر الوسط الذي يحيط به الانسان" (ميكشيللي، 1993، صفحة 39) حيث أن بناء شخصية الفرد وهويته الثقافية لا يكون في معزل عن انتمائه وعلاقاته التفاعلية ومكانته الاجتماعية، فالفرد هو بدوره كائن اجتماعي لا يحيا إلا وسط مجموعات "فالانسان لا يستطيع ان يؤكد هويته الفردية إلا اذا استطاع وفي الوقت نفسه أن ينطلق من الشعور بالانتماء إلى جماعة يتجانس مع أفرادها" (ميكشيللي، 1993، صفحة 39)، وهنا تلتقي السيكولوجيا الاجتماعية مع التاريخ الثقافي الذي يحدد هوية وذهنية المجموعة ودورها في بناء التصورات والمفاهيم المشتركة، ليتدخل "النظام المرجعي للذهنية على نحو دائم كشبكة لتحليل رمزية العالم، وكنظام من المعلومات يؤدي دورا تفسيريا" (ميكشيللي، 1993، صفحة 40) لمختلف العلاقات والتفاعلات الموجودة بين الأفراد والثقافات.

هذا الشعور بالهوية الجمعية التشاركية ينطلق أساسا من ذكريات تتصل بالتجارب الثقافية المشتركة التي تجسد الانتماء الجماعي في ذلك الشعور المتبادل بروح التضامن الفكري والاجتماعي، لنطرح هنا إشكالية التنوع الثقافي المرتبط بالجذور الثقافية المشتركة بين الأفراد، وبالتحديث العلائقي القائم على مراجعة هيكلة البناء الاجتماعي والثقافي ، "فالتحديث الحقيقي ينبغي أن يركز على كيفية تحديث هذه الجذور وهذا التراث، حتى لا ينطلق المجتمع بلا هوية، ومن ثمة يسقط في إطار التبعية" (استيتية، 2008، صفحة 53).

اتسمت اركيولوجيا التنوع الثقافي بإمكانيات الحفر داخل ممكنات الخطاب الثقافي للبحث عن إنسانية الإنسان من منظور إبستيمولوجي يتفاعل مع مفهوم التحليل الثقافي باعتباره استراتيجية جديدة من استراتيجيات الحفر المعرفي التي تحاول اقتلاع الهوية الثقافية من مثالب التبعيات الكولونيالية. لتصبح عملية الاقتلاع نوعا من الثورة الاركيولوجية على المصير الانساني الذي بات محكوما بالتبعية اللامتناهية الأصل والامتداد، وهنا "ينبغي أن تفهم ثورة الاركيولوجيا من حيث أنها عندما تعلن عن زوال الانسان أو قرب زواله، إنما تقصد تلك القطيعة المنتظرة التي ستحل في نظام الانظمة المعرفية الذي اعتادت العلوم الانسانية أن تجعله كبطانة تغلف به منهجياتها " (فوكو، 1990، صفحة 18) وتخفي به أزمات الهوية الثقافية الجماعية والفردية.

إن التعامل مع أزمة الهوية الثقافية الجمعية هو بالأساس بحث في أزمة الهوية الفردية ذاتها باعتبار أن المعرفة والخبرة هي ظواهر فردية يبني تكاملها وتظافرها وحدة وكيان المجموعة سواء من

خلال التكامل المعرفي أو التعاطف الوجودي حيث "إن خرافة الفرد المعزول المكتفي بذاته هي الأساس في أشكال عديدة للابستيمولوجيا الفردية والسيكولوجيا النشأوية. لقد كانت الابستيمولوجيا تتعامل مع هذا الفرد المعزول المكتفي بذاته وكأنه يمتلك في جوهره ومنذ البداية كل القدرات التي تتميز بها الكائنات الانسانية، بما في ذلك المعرفة المحضة" (مانهايم، 1980، صفحة 105)، كجزء من البنى التصورية للفكر الانساني والمقاربات المعرفية في مراوحة بين الثقافة التي تنتج الفرد والفرد الذي ينتج الثقافة. خاصة و"أن الفكر الانساني لا يقوم بتأثير دافع تأملي، بل هو يتطلب تيارا تحتيا إراديا وانفعاليا ولا شعوريا لكي يضمن استمرار التوجه الى المعرفة في حياة الجماعة" (مانهايم، 1980، صفحة 107)، فهذه العلاقة التكاملية في إنشاء الكيان الاجتماعي والثقافي هي أساس التميز الفردي والتفاعل الجماعي باعتبار أنه "لا يوجد عالم في ذاته إنه أساسا عالم علاقة" (مونتيبيلو، 2010، صفحة 86). وبالتالي فإننا هنا لا نتعامل مع التعددية الثقافية أو التنوع الثقافي في المطلق، بقدر ما هو تعدد وتنوع في الهويات الثقافية كعلاقات فكرية واجتماعية، باعتبار أن مفهوم الهوية يبقى دائما مشحونا بالرموز والانتماء الذاتي والفكري الذي يحافظ على ثبات وديمومة الثقافي في مقارباته الفردية والجماعية دون الوقوع في فخ الواحدية الثقافية.

3.التنوع الثقافي في المسرح الانثروبولوجي ليوجين باربا

عرف المسرح الغربي عدة تجارب وأبحاث فنية ومقاربات انثروبولوجية انطلقت من الممارسات والعادات البدائية لتؤسس إلى نظريات فكرية تركت أثرا ملموسا في التمثلات الثقافية والاجتماعية، ويعتبر المخرج المسرحي يوجينيو باربا من أبرز من نظّر لأنثروبولوجيا المسرح عبر كتاباته النظرية وممارساته المسرحية التي شكلت نموذجا للتنوع الثقافي الذي لا يلغي خصوصية الآخر بقدر ما يسعى للاعتراف بها وتثمين وجودها على الركح المسرحي. فقام بتأسيس مسرح الأودن في أوسلو النرويجية سنة 1964 ثم انتقل به الى هولستبر في الدنمارك سنة 1966. ,Barba, 2009) (p. 2 كما يعتبر باربا مؤسس المعهد الدولي للأنثروبولوجيا المسرحية في الدانمارك سنة 1979 وهو فضاء علمي دولي متعدد الثقافات والتبادلات المعرفية، معتبرا أنه "مختبر للبحث المتداخل التخصصات" (يوسفي، 2000، الصفحات 125-126) حيث كان الهدف الأساسي لباربا هو الانفتاح على ثقافات مغايرة قادرة على انتاج جنس مسرحي تشاركي يمكننا من التعرف على المجاميع المسرحية التي تملك طقوسا حياتية وثقافية خاصة، يمكن من خلالها إثراء الممارسة المسرحية وخلق التنوع الثقافي بين مختلف مكوناتها باعتبار أن مسرح الأودن كان "يعتمد على مجموعة من الممثيلين والفنين الذين تجمعهم روابط حياتية و رؤية فنية" (البياتلي، 1998،

صفحة 15) تشاركية يمكن ترجمتها دراميا على الركح المسرحي. فما يحرك الباحثين في مجال أنثروبولوجيا المسرح هو الرغبة الجامحة في العودة إلى الأصول، والانفتاح على ثقافات مختلفة، قادرة على إضفاء موازين ومقاربات جديدة في الأداء التمثيلي.

اهتم باربا بالظاهرة المسرحية والتفاعل الكامن بينها وبين الجانب الاجتماعي لحياة الممثل ومرجعياته الثقافية وما يمكن ان تفرزه من تنوع فوق الركح يعمق التعايش السلمي في فترة هيمنت فيها العولمة والحضارات الغربية، مما جعله يكتشف ثقافات مغايرة دخيلة على ثقافته، ترسخت في ذهنه وأسست لمنهجه، فدرس الأنثروبولوجيا والأدب وتاريخ الأديان، ثم توغل في البحث المسرحي والتحق بمختبر غروتوفسكي، وتأثر بأسلوبه وسار على خطاه ولكنه بلغ اتجاهه الخاص في المسرح الأنثروبولوجي الذي يتجاوز الرؤى الكولونيالية نحو الاعتراف بإنسانية وثقافة الآخر، حيث اعتمد على تجاربه الشخصية والاجتماعية وما تبناه من أنماط مسرحية مختلفة تركت أثرا في نفسه وكانت مصدر إلهام له.

يلامس التوجه الانثروبولوجي في المسرح التنوع الحاصل في الجوانب الاجتماعية والثقافية كما يوظف التاريخ الانساني والحضاري كجزء من الثقافة التشاركية التي يمكن من خلالها فهم الآخر والانفتاح عليه، حيث تختص أنثروبولوجيا المسرح في "دراسة سلوك الإنسان البيولوجي والثقافي في وضع تمثيل, أي الرجل الذي يستعمل حضوره الجسدي والعقلي بحسب مبادئ مختلفة عن تلك التي تسوس الحياة اليومية" (بافيس، 2015، صفحة 78)، لتتعامل مع الإنسان كمسلك علمي مسرحي في حالة أداء، فتترجم مرجعيته الانثروبولوجية حالته الوجودية أكثر من اهتمامها بالمنحى التعبيري والعاطفي.

هذا الاتجاه الانثروبولوجي الذي سار فيه باربا هو اتجاه ثقافي اجتماعي بالأساس معتبرا أن الاستخدام الاجتماعي للجسد مرتبط بالثقافة التي ينتمي إليها، مما جعله يهتم أكثر ببواطن الثقافة الاجتماعية التي تأثر جذريا على الممثل، فاستحضار الجوانب الحياتية فوق الركح يخلق فضاء ممارستيا يحقق الهجنة من الأداء التمثيلي إلى الأداء الاجتماعي . لذلك تعامل باربا مع أنثروبولوجيا المسرح على أنها "دراسة للسلوك المشهدي (المسرحي) لما قبل التعبير الذي يوجد كأساس لمختلف الأجناس والأساليب والأدوار للتقاليد الشخصية والجماعية" (باربا، 2002، صفحة 31)، فالفرد هنا هو تراكم للتراث المشهدي الذي يتجذر فيه عبر الممارسات اليومية والحياة الطبيعية للبشر داخل حقله الاجتماعي، فسلوكه في العرض المسرحي هو حضور درامي في تفاعل مع مرجعياته الثقافية والاجتماعية التي توجد غريزيا في ذاته، ومهمة الأنثروبولوجيا المسرحية هي الحفر في هذه

البواطن الأصلية في دواخل الممثل والعودة بالمسرح إلى ينابيعه الأولى التي تشكل منها عبر الأساطير والطقوس والاحتفالات.

إن الطابع السوسيوثقافي الذي يتميز به حضور الممثل من وجهة نظر أنثروبولوجية هو في حد ذاته طاقة حسية نابعة من عمق هذه الهوية التي تعتبرها أنثروبولوجيا المسرح هوية طبيعية متجذرة في الممثل ونابعة من أصوله التي ينتمي إليها، والتي لا تزال رهينة رؤى إيديولوجية فمسار التجربة المسرحية في بعدها البحثي يمرّ عبر اكتشاف هذه الهوية في بعدها الاجتماعي والثقافي التي تساعده على إعطاء صورة متحركة للطاقة الكامنة فيه بين استراتيجية المعرفي واستراتيجية الثقافي واستراتيجية الفني، التي تؤسّس في مرواحتها لحضور خطاب أنثروبولوجي وجودي يستمد شرعيته وأنساقه التفاعلية الحية من محاولة رصد هذه الأسس المرجعية والتعرف عليها من أجل استخلاص مبادئ تطبيقات عمل الممثل.

فالطابع الأنثروبولوجي للمسرح مرتبط بقدرة الممثل على الخلق الجسدي الثقافي طبقا لعقائد مجتمعه، من خلال إنتاج مادة ثقافية محسوسة مرتبطة بالآليات الوظيفية لدراسة الإنسان وفق منهج تأصيلي يفسر المشتركات بين الشعوب للعودة إلى الأصل الإبداعي كمنبع للانتاج الثقافي، حيث يعتبر باربا أن "المسرح لا ينتج عروضا مسرحية فحسب بل ينتج إنتاجات ثقافية" (باربا، 1995، صفحة 12) قادرة على التفاعل مع المتغير الحضاري والثقافي وتفجير القوى الكامنة فيه بعيدا عن أي حضور إيديولوجي. هذه الهالة الخلاقة التي يشكلها الممثل ضمنيا تظهر في وضعها المرئي طبقا لما هو خفي وكامن في الخصوصية المرجعية التي تستند إلى الشكل والحضور المبني على التنوع والتداخل الحضاري والثقافي بما يتناسب معرفيّا مع التأطير الأنثروبولوجي للحركة الجسدية.

إن الحياة الاجتماعية والثقافية للممثل هي الرهان الوحيد الذي يبين مواصفات الفنان الداخلية والخارجية من خلال الممارسات اليومية وتحديد الهوية الذاتية التي ينبثق منها من متناول حضاري يستحضر نموذج الهوية الإنسانية المطلقة. ويعتبر المسرح الأنثروبولوجي إرثا يجب أن يتم إحيائه وتوسيع دائرة امتداداته عن طريق تكوينات جديدة، لذلك أُطلق باربا على هذا التيار المسرحي تسمية المسرح الثالث معتبرا أن مهمة هذا المسرح "هي إيجاد المبادئ المشتركة التي تظهر من تقليد إلى آخر" (يوسفي، 2000، صفحة 127). وقد ارتبط المسرح الثالث ارتباطا وثيقا بالتأصيل والتطوير, ليؤسس لطبقة درامية تحاكي كل ما هو مكبوت ومنسي داخل هويتنا الثقافية الاجتماعية وهو يهدف للانفتاح على مختلف الثقافات المسرحية لتحقيق الالتحام بينها مع المحافظة على خصوصية كل منها. حيث يمكن لهذه العادات والتقاليد "أن تتقابل وتتجابه دون أن تسقط في نوع من التلفيقية" (يوسفي، 2000، صفحة 128). لذلك اهتم باربا بالخلفيات الثقافية

للممثل ليحاول أن يجسد تلك التقاليد اليومية التي تجعل من المسرح شكلا فنيا حيا بما تنتجه الثقافة الذاتية النابعة من حياته اليومية وما ينحصر فيها من تقاليد وموروثات.

هذا التنوع الثقافي والمرجعي في مسرح باربا هو تعبير يشمل مجالات بحث متنوعة تجتمع فيما بينها وتبث فوق الركح كي تبين مدى أهمية الرجوع الى الأصل التاريخي للإنسان وتوظيفه ركحيا لتعتمد أساسا على المستوى ما قبل التعبيري لحضور الممثل وهو يعبر عن وجوده فقط وبالتالي فإن هذا المستوى المسبق للتعبير ينتمي بالفعل إلى الوضع اليومي التقليدي, حيث يعتبر باربا أن "الأمر لا يتعلق، قبليا، بالتمثيل ولا بصور مسرحية، وإنما بالقوة التي تتفجر من جسد متشكل" (يوسفي، 2000، صفحة 129) باعتبار أن الحضور الانثروبولوجي على الركح هو مركز طاقة وإشعاع يؤثر على المتفرج ويرغمه على المشاهدة.

يتجلى التنوع الثقافي في أعمال باربا خاصة في الرجوع إلى الأشكال التعبيرية للنو والكابوكي نظرا لمدى تلاقحها مع المرجعية الأنثروبولوجية ولكيفية طرحها لمواضيعها ولطريقة أدائها فوق الركح، فهي تعج بالرواسب الثقافية والاجتماعية المشبعة بالجو الطقسي الياباني. لذلك يعتبر باربا أن ممثلي المسارح الغير مألوفة لهم طرقهم الخاصة في التعبير عن ثقافاتهم، فهذا المزيج الثقافي يتميز "بالعنصر العقائدي الخيالي الذي اقترن بمسرح النوه الياباني... والعنصر السحري المميز لمسرح كابوكي .. وعنصر الرقص .. وهو جزء حيوي أساسي في كل الفنون الدرامية اليابانية" (شناوة، 2016، صفحة 63)، لتسعى أنثروبولوجيا المسرح الى استحضار ركحي هجين يمنح الثقافات الأخرى الفرصة للتعرف على خصوصيات غيرها مع إمكانية الدمج بين ثقافات مختلفة فوق ركح واحد لتنتج مزيجا مسرحيا نادرا، في محاولة لخلق حضور شرقي متخيّل على حسب الأهواء الدرامية المفتعلة على الركح وفق ما تقتضيه مركزيّة المسرح الغربي.

4. تجليات الجسد الانثروبولوجي في مسرح باربا

إن التأسيس إلى مسرح أنثروبولوجي ينطوي أساسا تحت مسمى المسرح الثالث الذي يعمل خصيصا كشعار لممثل له جسد متشبع بطاقات تحمل هويته الخاصة، التي تعود مرجعيتها إلى ثقافة نقية من كل ما تفرزه الحداثة، ولعل هذا ما يبحث عنه باربا حينما اعتمد تقنيات خاصة في التعامل مع الممثل، حيث يقوم بتطويع الخصال العضلية والانفعالية لأنماط حضورية تناهض أنماط الحياة اليومية، ليتجاوز الصورة القديمة للأنثروبولوجيا بوصفها ثقافة احتوائية ويؤسس

من خلالها قاعدة جديدة لولادة ثقافة نابعة من جوهر المخزون الثقافي والحركات والعلامات التي يفرزها الجسد الأنثروبولوجي بعيدا عن صفتها الفولكلورية القديمة.

فالجسد الانثروبولوجي في تجربة باربا هو المحرك الأساسي للممثل ومنه يستمد طاقته الوجودية والحركية ويحولها إلى لياقة بدنية تعيد الاعتبار للجسد بوصفه دالا ثقافيا مساهما في تكوين الممثل، فهو يرى أن الاستخدام الاجتماعي للجسد هو نتاج ثقافة معينة, " تملكت منه, واستعمرته و لذا فإن هذا الجسد لا يعرف سوى تلك التوظيفات و الاستخدامات التي استعمر من أجلها داخل ثقافته" (الكاشف، 2006، صفحة 113)، ومن هنا نستنتج أن هذا الجسد الأنثروبولوجي يستمد كل تمظهراته من النسق الاجتماعي الذي يحمل في طياته حاجيات المسرح المعاصر وخاصة منه المسرح الثالث أو المسرح الأنثروبولوجي. فالجسد يؤدي "عن طريق تخصص يمنحه إمكانات أقل للخروج من المناطق التي يعرفها" (يوسفي، 2000، صفحة 126)

حيث سعى باربا إلى تشكيل خاصيات أدائية بالرجوع إلى أصول الممثل الثقافية والتعامل مع طاقته الجسدية كموروث ثقافي أنثروبولوجي يجمع بين الأساطير والاحتفالات والتقاليد والأعراف انطلاقا من كشوفات الأنثروبولوجيا الثورية التي تنحاز لمفهوم نسبية الثقافة، معتبرا أن "الثقافات المختلفة لها تكنيكات جسدية مختلفة" (باربا و أخرون، 1999، صفحة 40) ليولد من رحم هذه الممارسات لغة جديدة تراوح بين المسرح كخاصية أنثروبولوجية وبين محاولة مسرحة الأنثروبولوجيا.

حاول باربا استخراج إنسانية أو ذاتية الممثل الغائبة من خلال إعادة تشريح مفاهيمه ومفاصيله الأنثروبولوجية والسوسيولوجية والاشتغال على كيفية تدريبه على الأداء والخروج به من منطق السلعة ومن منطق الجسد المتكلس الذي تفرضه الحضارة باعتبارها المنطلق الأساسي في استمرارية البعد الحداثي للإنسان، لتربط وجوده بمدى تأثيره وتأثره بالوسط الاجتماعي والثقافي الذي يشكل كينونته في صورتها الكلية. فهذا الاجتماعي اليومي الذي يسيطر على طاقة الممثل يعيدنا إلى التدقيق في ثنائية الثابت والمتحول في الأداء باعتبار أن المسرح هو خطاب علاماتي متغير، وأن الممثل هو الوحدة الديناميكية الحاملة لمجموعة كاملة من العلامات التي تتشكل على الركح، فخصوصية الأداء الذي يبحث عنها باربا تتحول وتتغير وفق شبكية التداخل المنهجي التي تستدعي البعد الأنثروبولوجي في علاقته بالموروث الثقافي وفي امتداده الحضاري اللامحدود، ليقوم باربا بتحليلها على أساس إجرائي ينبثق من رؤيته المسرحية التي تعتمد فن التكثيف والتأويل والكشف ضمن فن شمولي يلتقي فيه المحسوس واللا محسوس، النهائي واللا نهائي، المخفي والمرئي.

تأثرت أفكار باربا الأولية حول التدريب بعدة عوامل كان أهممها دوره كمساعد لغروتوفكسي قبل المباشرة في تشكيل مسرح الأودن والذي استلهم منه طرق التدريب في المسرح الفقير حيث يقول " لقد أجريت بعض التجارب على ممثلين محترفين و طلبت منهم أن يتخيلوا أنفسهم و هم يحملون ثقلا، أو القيام بالركض، أو السير، أو السقوط والقفز، وقد نتج عن ذلك صور يظهر فيها تغيير مباشر في التوازن" (باربا، 1995، صفحة 112)، وقد أدرك باربا من خلال هذه التدريبات أهمية التوازن في الإيقاع الجسدي للممثل ودوره في خلق انتقال تدريجي من التركيز على التمرين الى التركيز على التوازن الحركي والوجودي للجسد في ممارسته للتمرينات التكوينية التي تساعد على تأليف الهيئة الشكلية والمضمونية لجسد الممثل، انطلاقا من استحضار الأداء الاجتماعي وصولا إلى تطوير وإثراء أساليب الأداء المسرحي.

كما توجه باربا إلى نظرية الراحة الداخلية التي تساعد الممثل على القيام بأدائه بشكل حي وصادق يفعل الحضور الحيوي والصبغة الذاتية للدور المسرحي في مراوحة أدائية بين الاسترخاء والتلقائية بما هي" شيء يخص الحرية والضمان: حرية الاختيار أمام مختلف البدائل بدون الإكراه على الاختيار دون التعثر بالعراقيل المادية والنفسية و بدون ان تجد نفسك مشلولا بسبب نقص المعرفة." (باربا، 1995، صفحة 55) ، فالتلقائية هي حالة من الكشف الصادق عن الطاقة الكامنة داخل الممثل من خلال ثقافته الخاصة أو الثقافة التي تأثر فيه، وهي حالة يصعب التوصل إليها إلا بعد التدريب المتواصل للتمكن من التخلي عن الرواسب الاجتماعية السلبية وتحويلها إلى طاقة جسدية يمكن التحكم فيها كي تصل للمتفرج بكل صدق و تلقائية باعتبار أن الركح هو أداة تعري الممثل وتكشف عن خباياه و تفضح الأداء المصطنع، ليضعنا أمام ممثل يحدد أدواته الخاصة في العمل فيكون "إما أمام غموض مهنة متروكة للصدفة والاستغلال الشديد للموهبة الشخصية، أو التكيف مع مركب من القواعد تسمح بجمع توجهاته الفنية الخاصة بطريقة جد ابداعية لكنها تطرح باعتبارها قواعد مطلقة مغلقة في وجه التجريب والتقاليد الخارجة." (يوسفي، 2000، الصفحات 126-127)

وفي سياق هذه الخصوصيات الأنثروبولوجية تظل أساسيات فن الممثل كما هي بغض النظر عن غرابة السياق الدرامي لكن الطرق والأهداف تتغير، حيث يعتبر باربا أن الإبلاغ هو من أهم وظائف الممثل، فالتدريب في هذه الحالة يعتمد على تمارين تجعل الجسد يتفاعل ويتكيف مع كل موقف أو وضعية بهدف توصيله حسيا وفرجويا للمتلقي، من منطلق "أن طاقة الممثل تصبح شيئا قابلا للإبلاغ، فقط عندما يتم إعطاؤها شكل ما، وتصبح عندها شيئا موجها للناس" (باربا، 1995، صفحة 59).

من هنا نكتشف أن الطاقة هي مخزون أنثروبولوجي يمكن أن تظهر تلقائيا في جسد الممثل فتكون نابعة من الأحاسيس الصادقة والخيال الشاسع لتخلق تواصلا حركيا له القدرة على تجزئة الطاقة في منحى تلقائي، وللمرجعية الأنثروبولوجية في هذا السياق دور في تحويل طاقة الممثل إلى حضور ركحي متعدد يستمده من ثقافته و طريقة عيشه في بيئته، لتنعكس كل تلك الترسبات على أدائه. و هنا يشير باربا إلى "أهمية الإيقاع في الحركة، ويسميه: الإيقاع العضوي، أي أن كل ممثل يمتاز بإيقاع خاص به، لذلك يصبح التمرين بالتدريج فرديا ويأخذ خصوصيته الذاتية لدى كل فرد" (البياتلي، 1998، صفحة 23).

يختلف المسار التدريبي في منهج باربا حيث أن كل فاعل مسرحي يتبع المبادئ الراسخة فيه والتي يستوحيها من مجتمعه من خلال التدريب الجسدي وفق مبادئ تخضع "للأداء التحليلي الدقيق لكل حركة، والتفريق بين الحركات بهدف الحصول على أكبر قدر من الدقة والنموذجية لتبلورية الحركة عند المشاهد" (الجاف، 2012، صفحة 112). وهو المسار الذي خصصه باربا في التعامل مع الجسد كيان قابل للتمطيط والتعديل في خضم الممارسات المسرحية التي ترتكز بالأساس على لغة تحمل في بعدها الأنثروبولوجي منحى خاصا في التعامل مع الجسد،" لكن الممثل عندما يتحدث اليوم عن الخلق، فهو يعني شيئا أخر مختلف عن ذلك، فهو يتصور نوعا من الخلق المباشر، في موقع الشخص الأول، ويدعى ذلك بالارتجال. " (باربا، 1995، صفحة 71) حيث يعتبر باربا أن فعل الارتجال هو عملية خلق تطلق العنان لما يوجد من طاقة في باطن الممثل ليضع الارتجال في صلب الاشكالية الوجودية التي تربط بين الفردي والجماعي دون افراغها من محتواها الانثروبولوجي، إذ يقول: "أحيانا، بعض العاملين في المسرح التقليدي يتركون الفرد لوحده ليرتجل، دون أن يمتلك الأسس، والمبادئ الأولية كأرضية، يقف عليها للقيام بالارتجال" (البياتلي، 1998، صفحة 23)، ليتم تشكيل العرض من خلال تجميع الإرتجالات الفوضوية التي تفرضها سلطة الجسد الأكثر اتصالا بالحيوي واليومي ومن ثمة يقوم بتطويرها وتجميعها عبر تقنية المونتاج، فالارتجال حسب باربا هو تقنية يمكن توظيفها في نهاية التكوين، وليس في بداياته لأن رهانه يتأسس على القضاء على اللغة اليومية المعتادة، وإخضاع جسد الممثل لسيرورة تعلم لغة جديدة تخترق كل القوانين لتشكل قطيعة اندفاعية بدائية مع كل الأنظمة والقوانين المفروضة على المسرح، ومن هنا كان تركيز باربا على تفاصيل الحركية الجسدية داخل نطاق تعبيري جسدي يربط بين الأنطولوجي والإيديولوجي ضمن تقسيمات تحيل طاقة الممثل الى عناصر تقدم من خلال مرور الجسد بمسار تدريبي ممنهج.

إن ما قدمه باربا هو تقصي أنثروبولوجي لمفهوم المسرح، من خلال حضور النماذج المسرحية غير الأوروبية في قلب الحركة المسرحية العالمية، وهو ما تميز به حينما استدعى الجسد الأنثروبولوجي

من شرق آسيا كنواة يمكن الاشتغال عليها عبر تشكيل هذه الطاقة داخل أرضية مسرحية يمكن للفعل فيها أن يتجسد مرئيا إذا أخذنا بعين الاعتبار مرحلة ما قبل التعبير لكونها آلية تحرر الممثل من نفسه ومن ذاته ليعي إبداعاته الفنية عند وصوله إلى مرحلة النشوة والتجاوز، تجاوز جسده المعلوم والظفر به ضمن استحضار خصوصية الثقافية، فمعنى أن تكون ممثلا عند باربا "هو أن تحرر نفسك" (باربا و أخرون، 1999، صفحة 45)، لتتعلق مرحلة التحرير أساسا بالجسد الأنثروبولوجي وبالطاقة الكامنة فيه انطلاقا من مرحلة ما قبل التعبير وصولا إلى مرحلة ما بعد التعبير، ليندمج الذهن مع الجسد ويفرز خليطا حركيا خال من كل ما هو مصطنع.

إن استدعاء يوجينيو باربا للمسرح الأسيوي في عروضه هو في حد ذاته خاصية جذرية قائمة على تشبع الإنسان الممثل بأصوله العرقية والمرجعية التي يكشف من خلالها تكنيكات جديدة متعلقة بالجسد ليبتعد عن كل الشوائب الخاضعة للتفكير العقلاني البسيط الذي تحكمه السلطة الاجتماعية وينغمس في اليومي متناسيا أن لديه طاقات يمكن أن تتبلور داخل آليات مسرحية تقرأ كدلالات ثقافية وكشحنات معبرة. فمسرح شرق آسيا يقوم على درجة عالية من إنتاج طاقة عكسية مواجهة ومقاومة لطاقة أخرى ميتافيزيقية حيث "ترتكز المبادئ التي تتحكم في عمل الممثّل عبر المستوى ما قبل التعبيري على تناقض ضمني بين قوى الحركة و قوة المعارضة" (باربا و أخرون، 1999، صفحة 130) باعتبارهما تشتركان في تكوينهما لمفهوم الطاقة التي يسميها باربا رقصة الطاقة. إن كتلة الشحنات التي يفرغها الممثل قبل الأداء في التدريبات تصل في غالب الأحيان إلى إفرازات طاقية ترتبط أساسا بالبعد الحيواني الذي يوصل الممثل إلى مرحلة الذروة أو النشوة، ليستعمل جسده تلقائيا كجسد بدائي يحول الطاقة الداخلية الكامنة فيه إلى الخارج، لأن استخراج هذه الطاقة من الممثل يتطلب نوعا من المعاناة التي تتعلق أساسا بالمقاومة، سواء كانت مقاومة الثقل الاجتماعي الكامن فيه، أو مقاومة كل ما هو عكسي أو مضاد له، وهو ما يتطابق فيه باربا مع أستاذه غروتوفسكي في المنهج السلبي الذي سعى إلى تكريس المقاومة كضرورة لتجاوز كل ما هو ذاتي والوصول إلى مرحلة نقية خالية من التكلس .

وقد ركز باربا في أغلب التدريبات التي يستعملها مع الممثلين في مرحلة ما قبل التعبير، على ربط هذه الطاقات التعبيرية والجسدية ببعدها الأنثروبولوجي، فاستخدم القناع " كوسيلة تنشيطية في تدريبات الممثل بشكل عام وفي إذكاء الخيال، وأيضا ربط طبيعة الحركة بالقناع، كذلك طبيعة الصوت بالقناع" (أبو الخير، 2019، صفحة 16). إضافة إلى خصوصية القناع كاستعارة شعرية وكهوية ثقافية وأنثروبولوجية وكأداة تعكس نشوة الكشف عن تعدد الثقافات وانفتاحها على بعض، وهذا ما يشرّع استعمال باربا لأقنعة حضارات متنوعة، لتصبح محفزا أدائيا ومنشطا

انفعاليا وذاكرة ثقافية لها تأثيرها الخاص على حركة الجسد في ارتباطه بموروثه ، فهي"تساعد الممثل على الاندماج في الشخصيات التي يمثلها ويؤدي أدوارها" (الزلط، 2001، صفحة 20)، ليبتكر من خلال الشكل الخارجي للممثل خليطا كونيا خاصا به تشكله الأقنعة الطقسية والملابس التقليدية، بما هي انعكاس لثقافات مختلفة لكل منها سحرها الخاص.

تعامل يوجينيو باربا مع العادات والتقاليد كمنهل للمسرح الانثروبولوجي، وتعتبر مسرحية "إيغو فاوست" عملا تنصهر فيه الهويات الفرعية والأجناس الفنية لشعوب مختلفة، فشكل بدوره نوعا من التقاء الثقافات وتمازجها، ليعبر هنا عن التنوع البشري واتحاد طرق التعبير في المهمات الإنسانية، فصور لنا الاختلاف العرقي من خلال هاملت إفريقي الجنسية وأوفيليا هندية وأم هاملت دانماركية، مما يشكّل حوارا لمختلف الثّقافات والأجناس التي تدعو الممثّل لاكتشاف طرق أدائية جديدة، ليشرع لمفهوم المسرح الكوني الذي تتداخل فيه الأجناس الأدبية والفنية مع الهوية الفرعية حيث " لا تقف الهوية أو الجنس أو النسق عائقا لإيصال منظومة العرض " (مرزوق، 2012) إذ أن هذه الترجمات الجسدية التي يقوم بها الممثلون في إيغو فاوست تمثل شواغل الهويات الإفريقية والآسيوية، والصراعات التي تسكن ذات الإنسان بين الرغبة الكولونيالية في دحض فكرة الآخر وبين محاولة استقطاب جملة من الحضارات والثقافات.

لم تعمل مسرحية باربا على طمس مميزات كل هوية تحت مسمى كونية العرض بل سعت إلى إبراز قيمتها وحفر وجودها إلى جانب بقية الثقافات الأخرى، لتكون بمثابة تهجين ثقافي معولم استحضره في خلية لقاء بين أقنعة ذات مرجعيات انثروبولوجية وثقافية مختلفة، وقد حملت الأقنعة في هذه المسرحية نماذج شخصيات متنوعة من شعوب وحضارات مختلفة لكل منها رونقها الخاص وإشعاعها المثير لتمثل " مقترحا لمسرح كوني تنصهر فيه الهويات الفرعية والأجناس الفنية الممثّلة لشعوب مختلفة" (عواد، 2015). فالأقنعة العقائدية واللملابس التقليدية التي استحضرها باربا تحمل في طياتها أبعادا طقسية وأنثروبولوجية تحقق تلاقحا ثقافيا وانعكاسا لهويات حضارية، رسم عبر تجميعها على ركح واحد لوحة فسيفسائية متقنة تحمل كل قطعة منها قصة من قصص حضارات شرق آسيا، التي تعتبر منهلا للثقافة، ليجد المتفرج نفسه متموقعا بين تيارات من المعرفة المفتوحة على أفق الحضارات البشرية.

تحمل الأقنعة والملابس التي اعتمدها باربا نبضات واندفاعات حيويّة طبقا للحضارة التي أتت منها لتنحو بالجسد منحى الحركة الانتقالية في الفضاء المحيط به، ليوظف ثقافات الشّعوب وأجزاء من التاريخ البشري ويستفيد من انعكاساتها النفسية والأدائية على الجسد المسرحي وتحوله إلى جسد انثروبولوجي، فهذا المزج بين الانثروبولوجي والمسرحي هو عبارة عن مقترح كوني يجمع بين مختلف

الأساطير والمسرحيات العالمية لبناء فكرة الإنسان الكوني أو لتضخيم مفهوم الهوية التي اتصلت بشكل مرئي بالهوية الشكلية للممثل، هذا الصّدام يعكسه لنا باربا باعتباره " نتيجة حتمية للصراع الذاتي للنفس الإنسانية المنطلق من فكرة الأنا Ego وصراعها مع المرجعيات المتمثلة بالتنوع وحيرة تلك الأنا باعتبارها الوسيط لتحقيق الذات الإنسانية بشكلها السوي، حيث يحتدم الصراع وتفقد الذات السيطرة حينما تكون عرضة للميل نحو عالمين متضادين، هما عالم "الهو" المتمثل بالغرائز وما تسببه من دنس وصراعات الحروب من جهة، وبين "الانا الأعلى" المقدس المتجسد بالقيم الأخلاقية وعالم المثل من جهة أخرى " (مرزوق، 2012). وبناءا عليه يطرح باربا نفسا جماليا يدعو إلى إلغاء البحث في إيديولوجيات ضيقة وقريبة المدى لإنتاج بديل لها ضمن إطار مسرحي عابر للهويات.

5.خاتمة

يجمع مفهوم التنوع الثقافي بين الاعتراف بتعدد الثقافات والأفكار والتجارب الإنسانية وبين محاولة الحفاظ على الخصوصية والاعتزاز بالهوية الجماعية، فالتنوع هنا يسعى لتشكيل معنى الهوية الثقافية وتحولاتها الخاضعة لمختلف النماذج المعرفية والحضارية، كنوع من المساءلة الانسانية التي تحاول إرساء خطاب ثقافي يحاور مختلف السياقات التاريخية والثقافية والفكرية ويحرر الإنسان من النموذج الإيديولوجي، ليأخذ التنوع والتعدد الثقافي معنى التحالف الذي تحتفظ فيه كل ثقافة بخصوصياتها وممارساتها الاجتماعية وهو ما استحضره يوجينيو باربا في تجربته في المسرح الانثروبولوجي حيث اهتم بالظاهرة المسرحية والتفاعل الحاصل بينها وبين الجانب الاجتماعي لحياة الممثل ولمرجعياته الثقافية و ما يمكن ان تفرزه من تنوع فوق الركح، مما جعله يكتشف ثقافات مغايرة دخيلة على ثقافته ويستفيد من ثرائها وتنوعها الذي أثر تدريجيا على مساره التكويني في تدريب الممثل وفي تشكيل الجسد الانثروبولوجي باعتباره المحرك الأساسي للممثل ومنه يستمد طاقته الوجودية والحركية.

ليشكل هذا البحث محاولة للربط بين الاستخدام الاجتماعي للجسد والثقافة التي ينتمي إليها، فحضور الممثل من وجهة نظر أنثروبولوجية هو في حد ذاته طاقة حسية نابعة من عمق هذه الهوية التي تعتبرها أنثروبولوجيا المسرح هوية طبيعية متجذرة في الممثل ونابعة من أصوله، ليتجلى التنوع الثقافي في أعمال باربا في الرجوع إلى الأشكال التعبيرية البدائية التي تعج بالرواسب الثقافية والاجتماعية المشبعة بالجو الطقسي، ويقودنا تدريجيا نحو تعزيز الثقافة الجمعية وإبراز أهمية تنوّعها كعامل فاعل لتحقيق ودمج التغيير الإيجابي في المجتمع العالمي، على عكس العولمة التي

تسعى إلى فرض نموذج ثقافي واحد مهيمن يلغي النماذج الثقافية الأخرى المتنوعة ويهدد باندثار مقوماتها الحضارية.

فالرجوع إلى تجربة باربا هو محاورة لأزمة الوجود الثقافية والحضارية التي هي في الأساس أزمة هوية جمعية انطلاقا من أزمة الهوية الفردية ذاتها باعتبار أن المعرفة والخبرة هي ظواهر فردية يبني تكاملها وتظافرها وحدة وكيان المجموعة سواء من خلال التكامل المعرفي أو التعاطف الوجودي الذي يسعى إلى الارتقاء بالتاريخ الحضاري والثقافي وترسيخه في الضمائر والسلوك الإنساني المشترك.

قائمة المراجع المترجمة من العربية الى الانجليزية

Abu Al-Khair , Mohamed. (2019). Studies in contemporary theatre. Alexandria Book Center.

Al-Jaf , Fadel. (2012). Body physics. Dar Al Mada for Culture and Publishing.

Al-Kashef , Medhat. (2006). The actor's body language. Egypt: Al-Ahram Commercial Press.

Al-Zalat, Ahmed. (2001). Introduction to theater sciences. Alexandria: Dar Al-Wafa for the World of Printing and Publishing.

Awad, Ali. (August 14, 2015). Egino Barba from welder to founder of the anthropology of theatre. Retrieved from Al-Arab newspaper: https://alarab.co.uk/

Barba, Eugenio, and others. (1999). The Energy of the Actor: Essays in the Anthropology of Theater. (Translated by Suhair El-Gamal) Academy of Arts Publications Unit Theater.

Barba , Eugenio. (2002). A paper boat: presenting the general principles of the anthropology of theater. (Translated by Qasim Al-Bayatli) Cairo: Egyptian General Book Authority.

Barba, Eugenio .(2009) .*Directing And Dramaturgy , Burning the House*) . (Translated by Judy Barba،) london: Routledge.

Barba , Eugenio. (1995). The march of opposites, the anthropology of theater. (Translated by Qasim Al-Bayatli) Dar Al-Kunoz Al-Adabiya.

Bayatli, Qasim. (1998). Theater Circles: The Odin Experience and the Anthropology of Theater. Beirut, Lebanon: Dar Al-Kunoz Al-Oula.

Foucault , Michel. (1990). Words and things. (Translated by Mutawa Safadi) Beirut: National Development Center.

Istitieh, Dalal Malhas. (2008). Social and cultural change. Amman: Dar Wael for Publishing and Distribution.

Jacoby, Russell. (2001). The End of Utopia, Politics and Culture in a Time of Indifference. (Translated by Farouk Abdel Qader) Kuwait: National Council for Culture, Arts and Literature Kuwait

Koch, Dennis. (2007). The concept of culture in the social sciences. (Translated by Munir Al-Saidani) Beirut: Arab Organization for Translation, Center for Arab Unity Studies.

Lévi-Strauss, Claude. (1983). Structural Anthropology Part 2. (Translated by Mustafa Saleh) Damascus: Publications of the Ministry of Culture and National Guidance.

Lévi-Strauss, Claude. (2005). Essays on Anasas (Volume 2). (Translated by Hassan Qubaisi) Dar Al-Tanweer for Printing, Publishing and Distribution.

Mannheim, Karl. (1980). Ideology and utopia: an introduction to the sociology of knowledge. (Translated by Muhammad Raja Al-Dairini) Kuwait: Kuwait Library Company.

Marzouk , Sadiq. (16 May 2012). Eugenio Barba and the Other Theater. Retrieved from Al-Sabah newspaper: https://alsabaah.iq

Michelelli, Alex. (1993). Identity, translation, Damascus 1993. (Translated by Ali Watfa) Damascus: Dar Al-Wasim for Printing Services.

Montebello, Pierre. (2010). Nietzsche and the will to power. (Translated by Jamal Mufarrej) Arab House of Science Publishers, Difference Publications.

Pavis, Patrice. (2015). Theatrical dictionary. (Translated by Michel Khattar) Beirut: Arab Organization for Translation.

Shinawa, Mohamed Fadil. (2016). Methods of theatrical actor's performance. Amman: Dar Al-Radwan for Publishing and Distribution.

Smith ,Charlotte Seymour. (2009). Encyclopedia of Anthropology, Anthropological Concepts and Terms. (Muhammad Al-Gawhary, and others, the translators) Cairo: National Center for Translation.

Tomlinson, John. (2008). Globalization and culture, our social experience across time and space. (Translated by Ihab Abdel Rahim Muhammad) Kuwait: National Council for Culture, Arts and Literature

Yatim,Abdullah Abdul Rahman. (1998).Claude Lévi-Strauss A Reading in Contemporary Anthropological Thought. Publications of the House of the Qur'an.

Yousfi, Hassan. (2000). Theater and anthropology. Ad-Dara Al-Bayda: Dar Al-Thafafa for Publishing and Distribution.

قائمة المراجع المعتمدة

Barba, Eugenio .(2009) .*Directing And Dramaturgy , Burning the House* . Judy Barba (المترجمون) ، London: Routledge.

أبو الخير ، محمد. (2019). *دراسات في المسرح المعاصر*. مركز إسكندرية للكتاب.

استيتية، دلال ملحس. (2008). *التغير الاجتماعي والثقافي*. عمان: دار وائل للنشر والتوزيع.

البياتلي، قاسم. (1998). *دوائر المسرح: تجربة الأودن وأنثربولوجية المسرح*. بيروت، لبنان: دار الكنوز الاولى.

الجاف، فاضل. (2012). *فيزياء الجسد*. دار المدى للثقافة و النشر.

الزلط،أحمد. (2001). *مدخل إلى علوم المسرح*. الإسكندرية : دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر.

الكاشف، مدحت. (2006). *اللغة الجسدية للممثل*. مصر: مطابع الأهرام التجارية .

باربا، يوجينيو. (1995). *مسيرة المعاكسين، انثروبولوجية المسرح*. (قاسم البياتلي، المترجمون) دار الكنوز الأدبيّة.

باربا، يوجينيو. (2002). *زورق من ورق : عرض المبادئ العامة لأنثروبولوجيا المسرح*. (قاسم البياتلي، المترجمون) القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

باربا، يوجينيو ، وأخرون. (1999). *طاقة الممثل: مقالات في أنثروبولوجيا المسرح*. (سهير الجمل، المترجمون) أكادمية الفنون وحدة الإصدارات مسرح.

بافيس، باتريس. (2015). *المعجم المسرحي*. (ميشال خطار، المترجمون) بيروت: المنظمة العربية للترجمة.

توماليسون، جون. (2008). *العولمة والثقافة، تجربتنا الإجتماعية عبر الزمان والمكان*. (إيهاب عبد الرحيم محمد، المترجمون) الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - سلسلة عالم المعرفة عدد 354.

جاكوبى، راسل. (2001). *نهاية اليوتوبيا، السياسة والثقافة فى زمن اللامبالاة* . (فاروق عبد القادر، المترجمون) الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت سلسلة عالم المعرفة، العدد 269.

سميث، شارلوت سيمور. (2009). *موسوعة علم الإنسان، المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجية*. (محمد الجوهري، و آخرون، المترجمون) القاهرة: المركز القومي للترجمة.

شناوة، محمد فضيل. (2016). *أساليب أداء الممثل المسرحي*. عمان: دار الرضوان للنشر والتوزيع .

عواد، علي. (14 08, 2015). *إيجينو باربا من لحام إلى مؤسس أنثروبولوجيا المسرح*. تم الاسترداد من جريدة العرب: https://alarab.co.uk/

فوكو ، ميشال. (1990). *الكلمات والاشياء*. (مطاوع صفدي، المترجمون) بيروت: مركز الانماء القومي.

كوش، دنيس. (2007). *مفهوم الثقافة فى العلوم الاجتماعية*. (منير السعيدانى، المترجمون) بيروت: المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية.

ليفي ستراوس، كلود. (1983). *الانثروبولوجيا البنيوية الجزء2* . (مصطفى صالح، المترجمون) دمشق: منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي.

ليفي ستراوس، كلود. (2005). *مقالات في الأناسة* (المجلد 2). (حسن قبيسي، المترجمون) دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع.

مانهايم، كارل. (1980). *الايديولوجيا واليوتوبيا مقدمة في سوسيولوجيا المعرفة*. (محمد رجا الديريني، المترجمون) الكويت: شركة المكتبات الكويتية.

مرزوق، صادق. (16 05, 2012). *يوجينيو باربا والمسرح الآخر* . تم الاسترداد من جريدة الصباح: https://alsabaah.iq

مونتيبيلو، بيير. (2010). *نيتشه وارادة القوة*. (جمال مفرج، المترجمون) الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف.

ميكشيللي، ايليكس. (1993). *الهوية، ترجمة ، ، دمشق 1993*. (علي وطفة، المترجمون) دمشق: دار الوسيم للخدمات الطباعية.

يتيم، عبد الله عبد الرحمن. (1998). *كلود ليفي ستروس قراءة في الفكر الانثروبولوجي المعاصر*. اصدارات بيت القرآن.

يوسفي، حسن. (2000). *المسرح والانثروبولوجيا*. الدرا البيضاء: دار الثفافة للنشر والتوزيع.