التغريب في عروض عوني كرومي المسرحية

د.محمد عباس حنتوش

جامعة بابل-كلية الفنون الجميلة

الفصل الأول

مشكلة البحث :

المخرج المسرحي كان ولا يزال في سعي نحو تقديم ما هو جديد ، ولتحقيق ذلك فهو يبحث عما يغادر مألوفية المنجز المسرحي بغية إدهاش المتلقي وإيجاد طريقة مميزة للتعامل معه ، وتبلور ذلك في تأثير (التغريب) لما يشكله من مساحة تحرك فكري وجمالي يثير المتلقي نحو رؤية جديدة للعرض المسرحي وما يقدم فيه . إن التغريب خاصية اقترنت مسرحيا بكل ما هو خارج المألوف ، لذا فأي محاولة للإتيان بما هو خارج المألوف يحقق جانبا من التغريب ويشمل ذلك حتى المحاولات التجريبية التي تهدف لإنشاء أسلوب مسرحي جديد يتخطى سابقاته ، ومن ذلك يتقارب التغريب مع روح التجريب والتجديد ضمن مسيرة المسرح التطورية والتي في كل مرحلة من مراحله يمكن لبعض جوانب العروض المسرحية إن تشتمل جانبا من التغريب يتمثل في استخدام مفردة مسرحية من عناصر العرض خارج سياقها المعروف للمتلقي أو عبر أداء الممثل . إلا أن تأثير التغريب لم يظهر جليا إلا في المسرح الملحمي كبؤرة تمركز لمرجعياته وتأثيراته بعده في المسرح العالمي .وشكل التغريب مصدرا لعدد من المخرجين المسرحيين من اجل إنشاء علاقة متميزة مع المتلقي ، ولإظهار عروضهم المسرحية بصور فنية تترك تأثيرها الفاعل في متلقيها لاسيما على صعيد التأثير الفكري بعد أن وجد المخرج الحديث ضرورة مخاطبة عقل المتلقي واستثارته للنظر إلى الواقع لا كمتلقي محايد بل كمتلقي فاعل مدعو لتغيير واقعه من خلال بث العرض الذي يدعوه لذلك عبر تغريب الحالة الواقعية للمساهمة في توضيحها بشكل مركز ، ومحاولة المخرج لتوظيف العنصر التغريبي يتخذ فهما ينزاح نحو مديات تجعل لكل مخرج أسلوبه الخاص في طبيعة التوظيف مع اعتبار البقاء ضمن الإطار العام لمفهوم التغريب والوسائل التي تحققه.ولان المخرج العراقي ليس بغريب عن مفهوم التغريب ، لذا يلجا بعض المخرجين ولاسيما عوني كرومي إلى توظيف التغريب بطرق يجتهد فيها بتوظيف التغريب وبما يتناسق والنسق الثقافي العراقي إمعاناً في التجريب المسرحي ضمن خصوصية المجتمع العراقي ، ومن ذلك ظهرت مشكلة البحث المتركزة في بحث التغريب في الأسلوب الإخراجي لعوني كرومي وطرق توظيفه في عرضه المسرحي ، ومن ذلك تتركز مشكلة البحث بالاستفهام الآتي :**ما التغريب في عروض عوني كرومي المسرحية ، من جهة معالجته للنص وعناصر العرض المسرحي والمتلقي ؟**

أهمية البحث والحاجة إليه :تكمن أهمية البحث الحالي في إبانة دور مخرج عراقي رائد تميز بأسلوبه الخاص في المسرح العراقي ولم تتم دراسته بشكل وافي لاسيما فيما يتعلق بأسلوب استخدام التغريب .

أما الحاجة إليه فتكمن في انه يفيد الدارسين في المجال المسرحي والفني عموما .

هدف البحث: يهدف البحث الحالي إلى :تعرف التغريب في عروض عوني كرومي المسرحية .

حدود البحث:

1) الحدود الزمنية : 1980-1988م.
2) الحدود المكانية :العراق –بغداد.
3) حدود الموضوع : دراسة التغريب في عروض عوني كرومي المسرحية من ناحية طريقة تعامل المخرج مع النص وتقنيات العرض ومتلقيها .

تحديد المصطلحات: (التغريب ***Alienation***)التغريب لغويا :يعرف اللغويين العرب بأنه "... استغرب يستغرب استغرابا :-الشيء :وجده غريبا ،عده غريبا ((استغربت تصرفاته)) استغرب في الضحك : اغرب ، بالغ فيه ... تغريب مص غَرَّبَ ".[1]التغريب اصطلاحاً:يعرفه فريد وعبد الحميد بأنه ".. الصورة التي تسمح بالتعرف على الشيء لكي تجعله يبدو في ذات الوقت غريبا وهذا في حد ذاته لا يتضمن أكثر من صدمة التعرف ...وبهذا المعنى..استعمال الوسائل التي تضع الشخصية المسرحية والفعل المسرحي في موقف معزول لكي يجعل (المتلقي) يفكر في ذلك الموقف ويكشف عنصر التناقض فيه ".[2]ويعرفه فيبر وآخرون بانه :"... ((

---

[1] جماعة من كبار اللغويين العرب : المعجم العربي الأساسي ،تحرير: احمد مختار عمر ، مراجعة :تمام حسان عمر وآخرون ، (د. د : المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم- توزيع لاروس ،1989)،ص888.

[2] فريد ، بدري حسون وسامي عبد الحميد،مبادئ الإخراج المسرحي،(بغداد : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي،1980)، ص 65 - .

يغرّب)) أو ((يبعد)) المشاهد. وبهذا يحول دون التقمص العاطفي والتوحد مع الموقف والشخصيات ، ويسمح بتبني موقف نقدي حيال أحداث المسرحية ".[3]بينما يعرف برنس التغريب بأنه " نزع المألوفية .."[4]

التعريف الإجرائي للتغريب : خطاب (بصري – سمعي) مسرحي يتجاوز ما هو مألوف لدى متلقيه وتكسر الإيهام لديه وتثير النقد إزاء واقعه وتدعوه لتغييره.

الفصل الثاني

المبحث الأول : مفهوم التغريب يشكل التغريب مفهوم أساس في النظرية الشكلانية الروسية التي ظهرت بين عامي (1915 -1930م) ، وفيها يستنهض التغريب العلاقة بين المتلقي والمنجز الفني عبر نقل المفردة الفنية من مداركها المألوفة ليدخلها في منظومة سيميائية ثانية وربما متعددة ذات توجهات تاولية ترتقي بممكنات تحولاتها ، مما يجعل التغريب جزء حيويا فاعلا في أي منجز الفني وان كان بنسب مختلفة لان كل منجز يستهدف ضمن تطوريته التجديد وبحث سبل تخطي مالوفية مفرداته بغية عرقلة الإدراك المباشر والسعي نحو غير المباشرة في إدراك المعنى أو إيجاد قراءات أكثر تعمقا للمعطى الفني . ويترادف مفهوم التغريب مع (نزع المألوفية) بمعنى " تغريب المألوف عبر إعاقة طرق الإدراك الآلية الاعتيادية .ونزع المألوفية " (التغريب) طبقا لشكلوفسكي و الشكلانيين الروس ، يؤكد على الهدف من فن (الأدب):تعزيز الإدراك ..."[5] ، ويأتي أيضا بمعنى خيبة التوقع من وجهة نظر الشكلانيين فهو انزياح وتحول عن المقاييس التقليدية ويثبت متمايزات متباينة بسبب المتمايزات الخطابية ، حيث يمارس مثلا على اللغة الدراجة ضغطا ينتجه الخطاب الشعري بغية تركيز التلقي على طبيعة اللغة من ناحية بنائيتها الفكرية والجمالية .[6] لذلك يتم تحليل لغة الشعر عبر مفهوم التغريب بوصف اللغة الشعرية تمثل نوعا من المعالجة التغريبية للكلام العادي بفعل العنف المنظم الذي يفعله المؤلف ضد النص.[7] فالأساليب الفنية الشعرية تتضمن في خصوصيتها الإنشائية نوعا من التحريف والتحوير ، مما يمنح الشعر خصوصية التشكل بفعل توظيف الكلمات بأساليب غير مألوفة تكسر أفق التوقع وتحفز التلقي نحو مديات التأويل بفعل خوض تكشفات جديدة .[8] ويرى (فيكتور شكلوفسكي 1893 م) بان على الفن إعادة توجيه وعي المتلقي إزاء الأشياء التي غدت مفردات تقليدية في وعيه اليومي.[9] فالمفردة ذات المألوفية تتخطى مرجعيتها الأصلية عندما تنظم إلى مجموعة المنجز الفني ، ويتحدد معناها ضمن منطقة المنجز لذلك تفقد مألوفيتها بشكل يحفز المتلقي للتعمق في أسباب تحول المفردة من المألوف إلى التغريب.[10] وهو ما يحقق صفة الفن للأشياء المنجزة ، حيث " إن تكنيك الفن يقوم على جعل الأشياء غير مألوفة ، على جعل الأشكال صعبة ، على إطالة صعوبة الإدراك الحسي والزمن الذي يستغرقه ، إذ إن الإدراك الحسي غاية جمالية في حد ذاتها ومن ثم يجب إطالتها" .[11] و بذلك يكون تقديم المنجز الفني بشكل متراكب ومعقد بحيث يعرقل الإدراك الحسي المباشر وسيلة من وسائل التغريب من اجل إطالة زمن إدراكه وتحقيق اللذة الجمالية في تقصيه من قبل المتلقي.

لقد اهتم الشكلانيون بوسائل إنتاج التغريب عبر أسلوب الاقتطاعات المتوفرة في المنجز الفني والتي تستدعي إدراك المتلقي نحو تخطي الأسلوب التقليدي في النظر للمنجز الفني وطريقة تفسيره [12] . ويهدف التغريب إلى وظيفتين أساسيتين :

1. يكشف التقاليد الخطابية وأبعادها السيسيولوجية بما يحفز متلقيها إلى النظر إليها من وجهة نظر جديدة .
2. تركيز الانتباه إلى العنصر الجمالي بحد ذاته بما يفرض على المتلقي تخطي المقاييس المألوفة عبر شد تركيز المتلقي إلى آلية التغريب كمنظومة أساسية من عناصر المنجز الفني .[13]

كما يستند الشكلانيون مفهوم التغريب إضافة إلى التطور الفني مع الأداة والإدراك ، حيث تم التعامل مع الأداة بوصفها وسيلة تحليل للمنجز الفني تستهدف تعميق إدراك المنجز الفني من قبل متلقيه عبر جعل بنية المنجز طيعة الفهم من خلال مقومات ثلاث :

---

[3] - فيبر ، بيتي نانسه وآخرون : النظرية السياسية والممارسة الأدبية ، ط1، ت : كامل يوسف ، م : جميل نصيف التكريتي ، (بغداد:دار الشؤون الثقافية العامة ، 1986)،ص49.

[4] - برنس، جيرالد:قاموس السرديات،ط1،ت:السيد إمام(القاهرة:ميريت للنشر والمعلومات،2003م)،ص141.

[5] - برنس،جيرالد : مصدر سابق ، ص42.

[6] - ينظر:رامان، سلون: النظرية الأدبية المعاصرة، ت: سعيد الغانمي،(عمان: دار الكرمل،2000)،ص 19 .

[7] - ينظر: ويليك ، رينيه: مفاهيم نقدية ، ت : محمد عصفور ،(الكويت :المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ، 1987) ، ص61 .

[8] - ينظر : عبد الحميد ، شاكر : التفضيل الجمالي ، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني ،(الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، مطابع الوطن ، 2001)، ص334-335.

[9] - ينظر : رامان, سلون،: مصدر سابق ، ص 20 .

[10] - ينظر : بارت ، رولان وآخرون : نظريات القراءة من البنيوية إلى جماليات التلقي ، ت : عبد الرحمن أبو علي ، ط (1) ،(سوريا: دار الحوار لنشر والتوزيع ، 2003) ، ص 145 .

[11] - حمودة ، عبد العزيز : الخروج من التيه ، دراسة في سلطة النص ،(الكويت :المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، مطابع السياسة ، 2003)، ص82.

[12] - ينظر : رامان, سلون،: مصدر سابق ، ص 21 .

[13] - ينظر : هولب ، روبرت : نظرية التلقي ، مقدمة نقدية ، ت : عز الدين إسماعيل ، ط (1) ،(جدة : كتاب النادي الثقافي بجدة ، 1990)، ص 75 – 77 .

1. اقتران مجال الأداة بإنشائية المنجز الشكلية بصورة تغلب على الاقتران بمضمونه بحيث تغدو الأداة مفردة شكلية تتعلق بالية بناء المنجز الفني.
2. ترتبط وظيفة الأداة بمرجعية معينة بغض النظر عن نوع وسيلة التعبير الفني أم التواصلي .
3. تعمل على سد الثغرات بين المتلقي والمنجز الفني ، مما يسهم في الارتقاء بالمنجز من ناحية الموضوع والتأثير الجمالي.[14]

إن السعي نحو ما هو جديد فرض بحث وسائل التعبير عن الواقع بأشكال فنية تثير عناصر التغريب مبتعدا عن الأسلوب الواقعي باتجاه الرمزية والتأويلية ، مما أسهم في رفد آراء الشكلانيين الروس منطلقا في تكشف مفهوم التغريب على مستوى الأدب وإمعاناً في التغريب فقد نظر الشكلانيون إلى اللغة بمعزل عن وظيفتها كوسيلة استيعاب في إيصال الفكر إلى بل بوصفها منطلقا للذة الجمالية بحد ذاتها وبشكل مستقل وتدرك عبر منظومتها الإنشائية بوصفها فنا لغويا وليس من ناحية تقليد للواقع أو جدلية للأفكار .[15] وبذلك أكدوا على " دراسة الشكل الأدبـي في انفصال تـام عن المضمون ، ونظروا إلى المضمون باعتباره مجرد وسيلة لإبراز تشكيل فني معين " [16] ، لذا " اكتسى مفهوم الشكل معنى جديداً ، فلم يعد غشاء ، وإنما وحدة ديناميكية ملموسة لها معنى في ذاتها خارج كل عنصرإضافي ".[17] ويحدد مفهوم التغريب صفة المنجز الفني عن غير الفني عبر المشابهة أو الاختلاف مع الواقع من وجهة نظر الشكلانيون ، فمثلا النص الذي يمكن تسميته بالفني تتحدد صفته الفنية بمدى تخطيه للغة السائدة ومحاولة الإتيان بأسلوب جديد في التعامل مع اللغة بما يضمن قربها أكثر من متلقيها .

وهم بذلك يتجهون نحو الاختلاف والمغايرة عبر قلقلة الترابط بين المنجز النصي وواقعه المعاصر بفعل الانزياح وزج غير المتوقع ومحاولة الابتعاد عن المحاكاة لان الإضافة الفنية المتميزة من قبل المؤلف تضمحل فيها مقارنة بما يتمتع بها النص التغريبي .وبغية تدعيم التغريب تم النظر إلى النص بمستوى اهتمام اكبر من مؤلفه والتعمق بالنص بوصفه منجزا مستقلا يعبر عن نفسه بتشكيل الكلمات وليس ما يفترض من مشاعر المؤلف ، بل ولا يشترط ان يكون معبرا عن رأي مؤلفه .[18]بينما يرى (رومان جاكوبسون 1896م) بان منطلق آراء الشكلانية يستند إلى عمل تخطي المألوفية (كسر الألفة) والأساليب التقليدية المعتادة ووفق مرتكزين -:

1. عدم اقتصار الدراسة الأدبية على كل الأدب ، والاهتمام بالسمات التي بتوفرها في نص ما أصبح أدبياً .
2. إزاحة التقاليد الكلاسيكية وثنائية العلاقة بين الشكل والمضمون عبر تغليب الشكل على المضمون ، فالمضمون لا يدرك إلا عبر الشكل الذي يمثل قيمة حسية مستقلة تمتلك مدلولها في ذاتها بمعزل عن المكونات الإضافية .[19]

ويجد (جاكوبسون) ان اللغة الشعرية تمثل معالجة فنية للنص عبر إزاحته عن سياقه المألوف إلى سياق جمالي يتحدى قوانين اللغة العادية بشكل مقصود .[20] فاللغة الشعرية تشكل انزياحا و تحريفا عما هي عليه في اللغة اليومية بسبب ما تتمتع به من مفاجئة وغرابة حيث يعمد الشكل الشعري إلى تعنيف جمالي باللغة الاعتيادية .[21] والاستعارة وفق رأي الشكلانية تتخذ أهمية في طريقة توظيفها وليس في بمجرد وجود الصور الاستعارية لان الغاية من توظيف الاستعارة في الفنون الأدبية إيجاد التغريب بفعل مغادرة سياقها القديم إلى سياق جديد غير مألوف بشكل يكسر أفق توقع المتلقي .[22] كما يتخذ الغموض في تقصي الدلالة عاملا مهما في التغريب عند الشكلانيين تحقيقا لكسر الألفة وبث روح التقصي للمعطى الشكلي حيث يتخذ كسر الألفة معنى التجاوز والتمرد على الأنساق والسنن الجامدة مع قصديه غموض معنى المعطى الشكلي .[23]

إن الرابطة بين الفن والتغريب متلاحمة بوصف التغريب عنصرا من عناصر الفن يجعل المدرك الفني منزاحا عن افقه العادي حيث يحفز المتلقي نحو رؤية جديدة للمنجز الفني فضلا عن تركيز انتباهه نحو البعد الجمالي

---

[14] . ينظر : هولب ، روبرت :المصدر نفسه ، ص 74 – 75-

[15] - ينظر : عناني ، محمد : معجم المصطلحات الأدبية الحديثة ، ط1 ،(القاهرة : دار نوبار للطباعة ، 1996)، ص69-70.

[16] - صليحة ، نهاد : المسرح بين الفكر والفن ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ا لقاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1985) ، ص61.

[17] - ***: نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلانين الروس ، ط1، ت : إبراهيم الخطيب ، (بيروت : دار المثلث ، 1982)، ص41.

[18] - .ايجلتون ، تيري: مقدمة في النظرية الأدبية ، ت : إبراهيم جاسم ألعلي ، م : عاصم إسماعيل اليأس ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1992) ، ص9

[19] - ينظر : المسدي ، عبد السلام : الأسلوب والأسلوبية ، ط3 ، (الدار العربية للكتاب ، 1982) ، ص172.

[20] - . ينظر : الغذامي ، عبد الله : الخطيئة والتكفير ، من البنيوية إلى التشريحية ، ط 1 ، (جدة : النادي الأدبي الثقافي ، المملكة العربية السعودية ،1985)، ص 25

[21] - ينظر: تاديه ، جان ايف : النقد في القرن العشرين ، ط1، ت : منذر عيا شي ، (مركز الإنماء العربي ، 1993)، ص49.

[22] - ينظر : عناني ، محمد : مصدر سابق، ص70.

[23] - ينظر : حمودة ، عبد العزيز : المرايا المحدبة ، من البنيوية إلى التفكيك ،(الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 1998)، ص126-127.

بحد ذاته بعد تخطي المقاييس الفنية التقليدية في إدراكه.[24] ويرتبط التغيير والتطور بمفهوم التغريب عبر تقنية التجديد والإتيان بما هو غير مألوف ، لذا " تضمنت فكرة التغريب التغيير والتطور التاريخي ،...".[25]
حيث يسند التغيير فكرة التجديد كما يدعم التطور التاريخي فكرة البناء المتجدد المعارض لما سبقه وفق عملية تراتبية لا تشترط الانقطاع الحرفي عما سبقه بل ينبني عليه ثم يتخذ اتجاها تطوريا خاصا بها .ووسيلة التجديد في مفهوم التغريب الشكلاني لا تعني بالضرورة الاختراع ، لأن الاختراع اقرب لدور العالم ، بل ان الفنان في الشكلانية يدخل المعاني المتوفرة ضمن منظومة انساق جديدة تكسر مألوفيتها ، تظهر المألوف بوجه آخر يبدو غير مألوف بحيث تجعله جديدا أو غريبا .[26] ويطرح (ميخائيل باختين 1895 - 1975م) فكرة المعمارية عبر نشوء الفكرة من التكوين العام لتفاعل عناصر المنجز الفني، وتعني المعمارية الاختلاف وعدم التشابه و تعدد الأصوات وتخطي مقولات حاضره وماضيه ونقاط الالتقاء والافتراق ،ويعتمد النص (المنجز الفني) من وجهة نظر (باختين) إلى الآتي :

1. توثيق مبسط للحوادث والوقائع عبر تجميع الموجودات المادية وإعادة السياق التاريخي .
2. التفسير يستند قوانين نفسية واجتماعية وبيولوجية .
3. التأويل المرتبط بالحرية لان المعنى يمثل الحرية التي تتخطى الضرورة ، والتي يشكل التأويل ممارسة فعلية لتوجهاتها .[27]

وتعدد الأصوات يجد (باختين) نموذجه في نصوص (دستوفسكي) التي تتمتع شخصيات نصوصه بنوع من الاستقلالية الفنية والتعبير عن تباياناتها بفعل الحوارية المتضمنة التغريب وتناقضية الأصوات يجعل الكلمة في مترابطات حوارية دلالية ضمن مجمل حلقة التواصل الخطابي .[28] كما أن وسيلة المراقب أو وجهة النظر الخارجية تتخذ مكانتها في مفهوم التغريب إلا أنها لا تستبعد وجهة نظر داخلية ، فالمؤلف يتخذ وجهة نظر خارجية في طرحه وتصويره لحالة داخلية من مشاعر وا فكار داخلية للشخصيات ، بحيث تمثل علاقات ترابطية معقدة بين ما هو خارجي وداخلي عبر صورة انعكاسية للوصف الداخلي بمستوى آخر .[29]
وتتخذ الكرنفالية بتعدد أصواتها وسيلة تغريب من وجهة نظر (باختين) حيث تستند الابتكار الحر في النظر للواقع الحاضر الذي لا يشترط اعتماد الأساطير بل الخبرة التجريبية في إعادة الصياغة بطرق تتخطى المألوف و التي تمهد الطريق نحو تعدد الأصوات وتنوع الأساليب.[30] ونقد المتلقي والرغبة بالتغيير في الجو الكرنفالي يتيح تخطي المألوف والتجديد ، بشكل يحفز المتلقي للدعوة إلى التغيير من وجهة نظر نقدية ثائرة تبغي التحرر والانطلاق نحو التجديد.[31] إن الخطابات الكرنفالية فضلاً عن شعر الطليعة والمحاكاة الساخرة والهجائية تجسد مرتكزا في تحفيز التلقي الواعي لخطاباتها بفعل ما تقدمه من طروحات تجعل المتلقي واعيا بصيرورة الفن المقدم له بوصفه فنا ، يرى في عملية الكشف عن الأدب على أنها تغريب .[32]
والتغريب في نظريات التلقي منح المتلقي دور الناقد والمشارك بفاعلية واتخذ مساحة واضحة في التوجهات ما بعد بنيوية التي تجاوزت أحادية المعنى ومركزيته ، ومنحت المتلقي صلاحيات اكبر في تشقيق وجوه لانهائية لمعنى النص وإعادة بنائه وإنتاجه بفعل المقاربة العقلية للنص المعطى .[33]ومنح الناقد الألماني (هانز روبرت ياوس) مكانة واسعة للمتلقي في تعارض مع المعطيات البنيوية ، إذ عد المتلقي عنصرا أساسياً في تحديد المعنى العميق للنص عبر الكشف عن العلاقة المتفاعلة بين المؤلف والمتلقي بوصفه الغاية النهائية لأي منجز فني .[34] وإمعاناً في إبانة دور المتلقي طرح (ياوس) مصطلح (أفق التوقع) لتحديد المعايير التي يقيم وفقها المتلقي النص أو المنجز الفني لمرحلة زمنية محددة .[35] وبذلك تختلف وجهات النظر بين المتلقين كما ان إنتاج المعنى للمتلقي الواحد في علاقته بالنص يبقى مرنا يتخذ تعددية المعنى عبر تجريبية يمارسها المتلقي في محاولة تحديد المعنى . كما ان معنى النص ليس أمراً منغلقا على تحديد فهو بفعل المتلقي يمكن تحريكه في

---

[24] - ينظر : هولب ، روبرت : مصدر سابق، ص75-76.

[25] - رامان، سلون: مصدر سابق ، ص29.

[26] - ينظر : حمودة ، عبد العزيز : المرايا المقعرة ،(الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ، مطابع الوطن ، 2001)، ص 403 .

[27] - ينظر : تودوروف، تزفيتان : نقد النقد ، ط2، ت : سامي سويدان ، م : ليليان سويدان ،(العراق - بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1986)، ص11.

[28] - ينظر : الرويلي ، ميجان وآخر : دليل الناقد الأدبي ، ط 3 ،(المغرب / بيروت ، لبنان : المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 2002)، ص318.

[29] - ينظر : اوسبنسكي ، بوريس : شعرية التأليف ، بنية النص الفني وأنماط الشكل التاليفي ، ت : سعيد الغانمي وآخر ،(المجلس الأعلى للثقافة ، 1999) ، ص144.

[30] - ينظر: عناني ، محمد : مصدر سابق ، ص9.

[31] - ينظر: الرويلي ، ميجان وآخر: مصدر سابق ، ص217.

[32] - ينظر: هولب ، روبرت : مصدر سابق، ص77.

[33] - ينظر: بشرى موسى صالح : نظرية التلقي ، ط1،(بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1999)،ص14.

[34] - حمودة ، عبد العزيز : المرايا المحدبة ، مصدر سابق ،ص326.

[35] - ينظر : هولب ، روبرت: مصدر سابق ، ص167

مستويات فهم متعددة ومتنوعة ، فالمتلقي بالنتيجة يمثل مصدر المعنى والنص رابط اساس بين القديم والجديد ، بمعنى إدراك المعاني السابقة بروح المعاصرة باعتبارها ممارسات راهنة تتفاعل في أفق التوقع .[36]

وبرأي (ياوس) تتضمن مرجعيات (أفق التوقع) عوامل هي :

1. تجربة المتلقي السابقة حول الجنس الذي ينتمي إليه النص المعطى .
2. ما سبق من نصوص وموضوعاتها التي يفترض معرفتها .
3. التباين بين الواقع والخيال وبين اللغة العادية واللغة الشعرية ومستويات الانزياح والتعارض بينهما .[37]

كما يطرح (ياوس) موضوع (المسافة الجمالية) التي تمثل العلاقة بين التوقع التقليدي للمتلقي وبين النص المعطى بصورة جديدة والذي يحفز المتلقي نحو تغيير أفق توقعه بفعل التعارض بين افقه السالف والمعهود وبين ما استحدثه النص في افقه ، الأمر الذي يسبب خيبة توقع في المقارنة بين مقاييس أفق التوقع المعد سلفا وبين مقاييس النص الجديد ، مما يحقق التغريب بسبب الانزياح والتحول عن المألوف ضمن حركية أفق التلقي .[38] واللذة الجمالية للنص تزداد بازدياد كسر أفق التوقع فالعلاقة بين أفق التوقع المسبق وبين غير المتوقع تحدد مستويات التكشف الجمالي للنص فكلما زادت المسافة بينهما زادت لذة تلقي النص ونشوة التلقي بفعل الاحتدام القائم بين المألوف وغير المألوف ، وتتراجع المتطلبات الإبداعية للنص بازدياد أفق التوقع ، ويشمل ذلك زج سياقات النصوص القديمة في سياقات جديدة عبر إعادة إنتاجها برؤى تجريبية تتيح مساحات أخرى لآفاق جديدة من التوقعات.[39] والانزياح برأي (جان كوهين) من وسائل التغريب التي تتيح للمتلقي التفريق بين اللغة العادية واللغة الشعرية ، حيث تتميز اللغة العادية بخصوصية واضحة في خطابها في حين تتجه اللغة الشعرية نحو التأويل ، ويستهدف الفنان المنطقة الوسطى الفاصلة بين اللغة العادية واللغة الشعرية أي بين المباشرة وعدم المباشرة بين الفهم وسوء الفهم.[40] ويشكل الانزياح والاختزال عاملين أساسيين في تغيير أفق التلقي برأي (كوهين) حيث يتعمد الخطاب الفني تحطيم الفواصل للإدراك التقليدي لما هو مألوف وتحفيز المتلقي للاستجابة الايجابية لما هو غير مألوف .[41] ومصطلح (الفجوة)أو (مسافة التوتر) يشير إلى تخطي للقواعد المألوفة الثابتة ، فهي انزياح وتجاوز في المسافة بين اللغة التقليدية المعروفة سلفا و بين اللغة الجديدة المبتكرة ، فالفنان المتميز هو الذي يحقق سياقات جديدة للغة بصور انزياحية تضمن للخطاب الفني دلالات تأويلية تفاعلية متجددة. وتمثل (الفجوة) إحدى وجوه التغريب التي يجدد فيها النص نفسه ويقدم بصورة مستحدثة تكسر أفق التوقع عبر إيجاد مسافة توتر بين المألوف وغير المألوف وبين المتوقع و غير المتوقع .[42]

بينما طرح (فولفغانغ أيزر) مقولة وجهة نظر(الجوالة أو الطوافة) والتي تمنح المتلقي إمكانية مرنة للتحرك في كشف المعنى بوجهات نظر متنوعة ترتبط فيما بينها بشكل يتيح قراءة قابلة للتعديل في المعنى للانتقال إلى وجهة نظر أخرى لا تستثني المعلومات السابقة لكن برؤى توقع مستقبلية تجعل غير المتوقع حافز أساس في إعادة تفسير المعنى وفق مقولة (التوقعات المعدلة والذكريات المحولة) والتي تتيح تقويم النص بمنظورات مختلفة .[43] وهنالك اقتران بين (وجهة النظر الجوالة) وبين (الفجوة) التي تتحقق بسبب انزياح النص الذي يترك فجوات أو فراغات بانية تستدعي دور المتلقي للتدخل في ردم الهوة بينهما حيث يبني ويتمم المتلقي حالات الإزاحة والانكسار في سياق النص ضمن مسيرة جدلية بين المتوقع وغير المتوقع ، مما ينتج فجوة بانية تتيح فعالية تواصلية تحقق إدهاش المتلقي وتستدعيه لانغماس أعمق في كشف النص .[44]

وفي محاولة المتلقي لملئ الفجوة فانه برأي (ايزر) إما أن يتخذ من المحاكاة الواقعية سبيلا في بناء الفراغات بشكل يحول النص إلى مرآة للواقع ، أو يلجا المتلقي إلى رفض المحاكاة بصورتها المباشرة بشكل يكشف عن نص يتخطى الصورة الواقعية المباشرة وبأسلوب ناقد ،وبذلك تنتج الفجوة بفعل إيجاد تخلخل في الفكر التقليدي السائد مما يحفز المتلقي لإيجاد إزاحات يعيد وفقها تقييم مقاييسه القديمة بمقاييس جديدة .[45]

المبحث الثاني : التغريب في المسرح الملحمي

---

[36] - ينظر : ستاروبينسكي ، جان وآخران : في نظرية التلقي ، ط1، ت : غسان السيد ،(سوريا-دمشق : دار الغد، 2000)، ص113.

[37] - ينظر : هولب، روبرت : مصدر سابق ، ص173.

[38] - صالح ، بشرى موسى : نظرية التلقي ، ط1، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، 1999) ، ص31.

[39] - هولب، روبرت: مصدر سابق ، ص161.

[40] - عبد الحميد ، شاكر : التفضيل الجمالي ، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني ، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، مطابع الوطن ، 2001) ، ص34.

[41] - عبد الحميد ،شاكر: المصدر نفسه ، ص334.

[42] - ينظر : أبو ديب ، كمال : في الشعرية ، ط 1، (لبنان ، بيروت :مؤسسة الأبحاث العربي ، 1987)، ص32 ، 38، 126.

[43] - روبرت هولب : مصدر سابق ، ص214.

[44] - ستاروبينسكي ، جان وآخران : في نظرية التلقي ، ط1 ، ت : غسان السيد ،(دمشق ، سوريا : دار الغد ، 2000)، ص118.

[45] - حمودة ،عبد العزيز : الخروج من التيه ، مصدر سابق ، ص138.

عالج (برتولت برخت 1898-1956) التغريب من منظور مسرحي ، وعمد إلى تطويره من بعد الشكلانيين ، بغية إيجاد متلقي ناقد مُغيّر غير متوهم ، اذ ان الغرض من تأثير التغريب "هو السماح (للمتلقي) ان يلجأ إلى النقد بشكل بناء من وجهة نظر اجتماعية "[46] ، فقد سعى برخت نحو تخطي آلية التعاطف التي انتهجها المسرح لفترة طويلة تعود بأصولها إلى آراء أرسطو طاليس.[47] والتأكيد على التغريب عبر تهميش الاندماج، فهو يفرق بين الاندماج والتغريب فيرى أن الاندماج يمكنه صنع شيء عادي من حدث خاص في حين أن للتغريب إمكانية تحويل الحدث العادي إلى شيء خاص ، وان الحوادث الاعتيادية يمكن تجريدها من رتابتها عندما تعرض عرض خاص يثير المتلقي نحو رؤية مميزه اتجاهه فلا يعود المتلقي للتاريخ بل يصبح وقته المعايش تاريخاً .[48] وكان للمسرح الشرقي لاسيما الصيني دور مهم في بلورت التغريب في نظر (برخت) وذك عند مشاهدته لأداء الممثل الصيني (ماي لان فانج) الذي قدم شخصيته المسرحية دون تغيير يتناسب مع الشخصية من حيث الأزياء ولا الإضاءة ولا أسلوب التعامل مع الشخصية ، وقد كتب (برخت) مقالة بعنوان ((تأثيرات التغريب في المسرح الصيني)).[49] حيث إن الأداء الذي قدمه (ماي لان فانج) قدم دعما إضافياً في توجه (برخت) نحو المسرح الملحمي ، إذ يقدم (برخت) في تلك المقالة شرحا عن ما يستخدمه الصينيون من أقنعة الحيوانات كأسلوب لشد انتباه المتلقين ، كما ان دراسة (برخت) للمسرح الصيني جعلته يدرك أهمية الإيماءة الجسدية ليس فقط للتعبير عن الموضوع بل وبإمكاناتها في أن تكون بديلاً للتعبير عن مفردات المنظر المسرحي ، كما ان المسرح الصيني يركز على الشخصيات التاريخية أكثر من تركيزه على شخصيات معاشة ، وبطبيعة الحال يجد هذا الأسلوب في التعامل مع الشخصيات صداه عند(برخت) في أسلوب (التأرخة) ، إضافة لطبيعة الموضوعات المهتمة بالمناقشات الفكرية أكثر منها إثارة للعواطف وهذا ما يفضله (برخت).[50]

لقد تجسد الترابط بين الأداء المسرحي الملحمي وبين التمثيل في الصين عبر تخطي الأسلوب الأرسطي وتأكيد التغريب بوقوف الممثل بمعزل عن الشخصية التي يمثلها وعدم الاستناد إلى التقمص المعتمد بالأسلوب الواقعي ، لذا يؤكد (برخت) على ضرورة ان يوضح الممثل بأنه مدرك انه ممثل على خشبة المسرح يقوم بأداء شخصية مسرحية وانه يدرك بان هنالك متلقي يشاهده ويسمعه ويتفاعل معه ، لذا يهدف التغريب إلى ترحيل أهمية التعاطف لصالح العقل عبر رفض الإيهام بالواقع وتحفيز المتلقي عبر جعله واعيا بعقله بصورة أكثر استقلالية من جهة ، ومشاركا بعواطفه من جهة أخرى في تقويم المنجز المسرحي.[51]فالمتلقي يجب عدم النظر إليه بوصفه عنصرا سلبيا بل هو شريك فاعل يحتاج إلى من يجعله يواجه ذاته لينشط دوره الحياتي ، لذا لا يجب ان يبقى المتلقي كما هو ، أو ينظر إليه كما هو عليه الآن ، بل كما يجب ان يصير إليه كذلك ، فلابد من تحفيزه لمواجهة نفسه وهو ما يهدف إليه التغريب وأساس المسرح الملحمي[52] وهذا ما دعا (برخت) إلى أن يجد في الأسلوب التغريبي تآلفا يلتقي مع متطلبات ما يسعى إليه في المسرح الملحمي في محاولة ضد المسرح الواقعي وتقديم رؤية عرض مسرحي قائم على مبدأ التغريب الذي ".. يقوم أساسا على إبعاد موضوع المسرحية عن طريق تحطيم الإيهام بالواقع ، ويتحقق ذلك بطرق عدة منها مقاطعة الحدث ، تقليل حدة التوتر حتى لا يستطيع النظارة الاندماج عاطفيا فيما يجري على خشبة المسرح ، وهذا بدوره يمكنهم من اتخاذ وجهة نظر واعية ذكية ، إذ أن (برخت) يهدف في مسرحه إلى مخاطبة العقل لا العاطفة إلى الحد الذي يمكن (المتلقي) من التعليق على الحدث ..."[53]

ولا يتوقف الفعل الواعي على إدراك المتلقي بل ويجب ان ينطلق من الممثل نفسه بعدم تقمص دوره المسرحي ،"...، إذ بدلا من تقمص الممثل دوره تقمصا كاملا طالب (برخت) بالإبقاء على مسافة نقدية .فالممثل يجب ،في أثناء فهم أساليب الفعل النفسية ،ان يقدمها بطريقة تنطوي على موقف منها .وهكذا فان (المتلقي) ،بدلا من الاندماج بالشخصيات في المسرحية ،يشجع على البقاء بقدر كاف خارج ما يحدث على المسرح لتقويمها نقديا ووضع الاستنتاجات ."[54] لذا يكون الاندماج العاطفي للممثل بمستوى اقل مما يمنحه للوعي العقلي بدوره إذ "...

---

[46] ايريك ،بينتلي :نظرية المسرح الحديث ، ترجمة:يوسف عبد المسيح ثروت (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ،1975م)،ص82-.

[47] ينظر : فريد ، بدري حسون وسامي عبد الحميد : مبادئ الإخراج المسرحي ،(العراق : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي-جامعة بغداد ،1980) ، ص16، ص21-.

[48] ينظر : أسلن ، مارتن : تشريح الدراما ، ت : يوسف عبد المسيح ثروة ،(وزارة الثقافة والفنون ، دار الحرية للطباعة والنشر ، 1978) ، ص 130 - .

[49] **-see**: Brecht, Bertold: Alienation Effects In Chinese Acting, In : John Wellett, Brecht on The Theater, London: Eyre Methuen, 1974, PP.91-99 .

[50] ينظر : ششنر ، ريتشارد ، الشرق والغرب وايوجينيو باربا ، في مقدمة كتاب : نحو مسرح ثالث ، تأليف ايان واطسون، تر: منى سلام،(وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، 2000)، ص3.

[51] ينظر : الأنصاري ، حسين : إشكاليات التلقي في العرض المسرحي العراقي ،(أطروحة دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1997)، ص 71- .

[52] ينظر : ثروت ، يوسف عبد المسيح : مسرح اللا معقول وقضايا أخرى ، ط2،(بغداد: مكتبة النهضة ، 1985)، ص126 - .

[53] محمود ، فاطمة موسى: قاموس المسرح،ج1،ط2 (مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب ،2008)، ص 291- .

[54] تيلر ، جون رسل ، الموسوعة المسرحية ،ج1، ت : سمير عبد الرحيم الجلبي ، (بغداد : دائرة الإعلام سلسلة المأمون ، 1990)،ص83-84 - .

يذهب (برخت) إلى القول بان الممثل نفسه يجب ان يحاول الابتعاد عن الاندماج العاطفي في الدور الذي يمثله ، أي ان الممثل يجب ان يفرق بين وجود الشخصية ووجود الممثل ويجب ان يوصل إلى (المتلقي) هذا الانطباع ، وهذا طبعا اختلاف واضح مع دعاة المدرسة الواقعية ..."[55] كما لم يشترط (برخت) ارتكاز الممثل على عناصر العرض التي تطابق الأسلوب الواقعي في تجسيد الشخصية من أزياء وإضاءة وديكور ... فبإمكان الممثل أداء شخصيته بوساطة حركات رمزية مختزلة مع بعض المفردات المسرحية القليلة أو التعامل معها بصور تغريبية كالمبالغة لإبطال الوهم ، فمثلا في استخدام الأزياء "يستطيع المسرح الملحمي أن يبطل مفعول هذا الوهم بألبسة مبالغ فيها خاصة ، أو بأردية مؤشر عليها كونها موضوعات عرض للأزياء". [56]

ولكي يحقق الممثل تأثير التغريب يلجا إلى وسائل تتعلق بأدائه الذاتي أو في تعامله مع باقي تقنيات العرض المسرحي من اجل تحقيق التوضيح للمراد إيصاله في العرض، فمثلا ممكن من خلال حركة دقيقة يحاول إبراز حادثة ثانوية ما ، أو من خلال قيامه بأداء حركة بطيئة يحاول من خلالها التركيز على حادثة ثانوية لتكون جديرة بالملاحظة من قبل المتلقي ليحقق تغريبها بهذا النوع من الأداء الحركي ، كما يمكن ان يلجا الممثل إلى التحول المباشر من العرض إلى الشرح والتعليق ومخاطبة المتلقين مباشرة ، وكذلك يتحقق التوضيح عبر دور الجوقة ومن خلال المبرزات الوثائقية التي تغرب الأحداث وتوضحها.[57] أو من خلال تعامله مع الإكسسوارات بصورتها الرمزية المختزلة لإثارة موقف تغريبي إزائها ، " ولعل في استخدام بريخت لتقنيات المسرح الشرقي وبالأخص تلك التي تتعلق بالإكسسوار واستخدامه لوظائف متعددة خير دليل على التبسيط والاختزال الدال، ..."[58] و يرتبط التغريب بتغيير الواقع ، إذ يوظف برخت التغريب من اجل إثارة وعي المتلقي بواقعه ودفعه نحو تغيير سلبياته وبحث وسائل التوفيق بين المتطلبات الروحية والمادية عبر مسرح فكري حر يقيم جدلا بين المفاهيم المادية والمثالية .[59] ويسند الموقف الثوري لتحفيز المتلقي نحو واقعه ووسيلة لإثراء الدراما عموما وفن المسرح خاصة .[60] فقد كان ينظر إلى مسرحيات برخت " ...باعتبارها تجارب مقصودا بها استكشاف وتحسين المبادئ التي تحكم السلوك الاجتماعي ،وعلى هذا حل المسرح الملحمي مكان الإيهام المستمر للمسرح "الدرامي أو"الأرسطي" التقليدي مع توليفة أو تركيبة]مونتاج [من الصور المنفصلة لكشف أو فضح الديناميكيات الاجتماعية للحدث ، والتي يتم التركيز عليها عن طريق تأثيرات "المغايرة أو المخالفة "..أو"التغريب"..كان ذلك من اجل مناشدة أو الاحتكام إلى الفكر أو العقل ،والاعتناق أو التقمص العاطفي المحدود ،ومن اجل الدعوة إلى التقييم النقدي للعمل السردي "[61].والتغريب يتحقق عبر دمج خشبة المسرح بصالة المتلقين ورفع الحاجز الوهمي الرابع بينهما ، لذا يتطلب التغريب تحرير الخشبة والصالة من كل عوامل الشد المغناطيسي التعاطفي الذي يسبب الإيهام .[62] نتيجة إخضاع المتلقي لبواعث عاطفية بالأغلب "...و(برخت) لا يريد ذلك التعاطف ومع ذلك فهو يرغب في عدم الفصل بين الممثل و(المتلقي) ولذلك يرفع الجدار الرابع ،..."[63].ويقترن التغريب بالتحول ، إذ يتم تحويل الشيء المألوف إلى شيء غير مألوف من خلال طرق معالجة تسهم في إبرازه وإخضاعه للنقد من قبل المتلقي ،إذ يتم تحويل الشيء المطلوب إفهامه واستدراج تركيز المتلقي نحوه من شيء عادي معروف متداول إلى شيء غير معروف خاص غير متوقع.[64]

كما أن الأداء الصوتي للمؤدي يجب ان يبتعد عن الإلقاء الحماسي ، ويشير برخت إلى ضرورة أن يميل الأداء

اللفظي للمؤدين إلى اللهجة العامية المناسبة للمتلقين ، إذ يجد انه من غير المنطقي تقديم ادوار الشخصيات من

الشعب والتعامل مع متلقين من الشعب دون الحديث معهم بلغة الشعب بما يشعر بإيقاعها حتى في لغة العرض

---

[55] محمود ، فاطمة موسى : مصدر سابق، ص 291-292-.

[56] ايريك ،بينتلي :مصدر سابق، ص 86 -.

[57] ينظر : ايريك ،بينتلي :مصدر سابق،ص83 -.

[58] عبد الحميد ، سامي: نحو مسرح حي ،ط1 (بغداد :دار الشؤون الثقافية ،2006م)،ص 34-.

[59] ينظر : صليحة ، نهاد : مصدر سابق ، ص153-.

[60] ينظر: ثروت ، يوسف عبد المسيح : مصدر سابق ، ص123-.

[61] شايكين (جوزيف) : حضور الممثل ،ترجمة وتقديم :سامي صلاح ،مراجعة هاني مطاوع (مصر :مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1999م)، ص234 -.

[62] - ينظر : بريخت ، برتولد : نظرية المسرح الملحمي ، ت : جميل نصيف ، (بغداد:دار الحرية للطباعة والنشر ، 1973)، ص 129.

[63] عبد الحميد (سامي): مصدر سابق ، ص 26-.

[64] تودوروف ، تزفيتان : مصدر سابق ، ص46 -.

المسرحي .[65] وتستند اللغة التغريبية إلى التناقض بين هيئة الممثل ونوع صوته أو أسلوب أدائه الصوتي كذلك مع باقي المؤثرات الصوتية التي تسند أدائه بحيث تأتي بطريقة غير متطابقة لتحقيق جانب من السخرية الناقدة وتوضح التناقض في القول ومن ثم تناقض الشخصية ذاتها ن كما يمكن لأسلوب الأداء الصوتي أن يظهر عنصر التغريب من خلال التغير المفاجئ بسرعة الإلقاء أو ارتفاع الطبقة وانخفاضها أو التكرار المبالغ فيه أو يلزم الصمت وبشكل متقطع مابين صوت وصمت في كلمة واحدة مما يحفز لدى المتلقي بحث سبب تركيز المؤدي على هذه الكلمة وبهذا الأسلوب مما يثير موقفا فكريا ناقدا عند المتلقي وهذا احد أهداف التغريب.

ان للتغريب مقاربات وظيفية في أساليب غير المسرح الملحمي ، إذ تتوفر في المنجز السريالي ، الذي من عناصره المميزة تقابل صورتين لا ترتبط بينهما في الأصل رابطة واضحة مباشرة وإنما تحمل معنى خفيا في باطنها والعنصر الآخر هو التغريب بمعنى نقل الكائنات من وسطها المعهود إلى وسط غريب مما يتيح رؤيتها رؤية جديدة والانجاز الفني السريالي نوعان أما تجسيم يمزج الواقعي بالخيالي أو أشكال تجريدية .[66] كما يظهر صداها في دعوة السريالي(غيوم ابولونير)إلى تغييب الزمكانية ومحيطها في الواقع بحيث يتجه الكاتب المسرحي إلى عدم المحاكاة المباشرة بل يتصرف بحرية في عالم مسرحه بما يتضمنه من أشخاص وأحداث ليكشف عن عمق الحياة بصورها وحقائقها .[67] كما تعود تأثيرات التغريب إلى ما رصده برخت عند شكسبير وغوته والصور السردية لبروغل والتراث الشعبي لدى الشعوب فضلا عن الأداء الإيمائي للممثل شارلي شابلن في أفلامه الصامتة .[68] وقد اثر التغريب في المسرح الملحمي على كثير من التوجهات المسرحية فيما بعد ومنها مسرح ما بعد الحداثة فقد ظهرت عدد من المسرحيات التي دارت حول تشظي الهوية وتغريب اللغة وبالتالي التشكيك في النص نفسه ، مما يدعوا إلى استيعاب المتلقي لذاته كشظايا من الفكر والرؤيا والحدث.[69]
وبذلك يمكن استنتاج ، أن التغريب وفق مفهوم المسرح الملحمي يتركز على مبادئ منها التناقض والتحول والتركيز على مخاطبة العقل أكثر من مخاطبة العاطفة عند المتلقي للعمل على تحفيز نقد المتلقي إزاء واقعه والسعي نحو تغير ما في الواقع من مساوئ لذا يجب عدم إيهام المتلقي وعدم تقمص المؤدي لشخصيته حتى يضمن عدم الإيهام وان يتضمن أدائه حركات جسدية فيها تغيرات مفاجئة على صعيد السرعة وبأداء صوتي يتناقض مع الهيئة أو أيضاً يتضمن تغيرات مفاجئة بالطبقة والسرعة أو التزام الصمت أو تقطيع الكلمات فضلا عن تعامل المؤدي مع إكسسوارات بصورة مختزلة رمزية وأزياء مبالغ فيها لضمان تغريبها أو مع ديكور متحرك متغير ، وكل ذلك ضمن مساحة عرض لا تفصل بين خشبة المسرح وصالة المتلقين أو تحقق نوعا من التداخل بين المتلقي وأداء المؤدين ضمن مساحة العرض المسرحي .

الدراسات السابقة

بعد اطلاع الباحث على المصادر ذات العلاقة بموضوع البحث الحالي والمرتبطة بالمخرج العراقي عوني كرومي لم يجد الباحث ما يمكن عده دراسة سابقة .

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

1) **التغريب بالنص** وذلك عبر موضوع النص وطرق معالجته الإخراجية (بوصف المخرج متلقي للنص المكتوب ومنتج لنص العرض) ووفقا لنظريات التلقي مثل معالجة النص عبر تفكيكه وإعادة بنائه أو وبالقطع والإضافة والتعديل والممازجة ، فضلا عن معالجة لغته وطرق أداء الحوار في العرض ، مثلما أشار (كوهين) بمصطلح (الفجوة) أو(مسافة التوتر) بوصفها انزياح وتخطي للمسافة بين اللغة التقليدية واللغة الجديدة .

---

[65] - ينظر : بريخت ، برتولد : مصدر سابق ، ص 264- 265.

[66] - ينظر : نيومايز (ساره): قصة الفن الحديث، تعريب:رمسيس يونان ،(بغداد : نخبة التأليف والترجمة والنشر ، سلسلة الفكر المعاصر ، د . ت) ص 185-186 ، 191-193.

[67] - ينظر : ثروت ، يوسف عبد المسيح: الطريق والحدود ، مقالات في الأدب والمسرح والفن ،(العراق ، بغداد: دار الحرية للطباعة ، 1977)، ص103–.

[68] - ينظر: ... : مسرح التغيير، مقالات في منهج بريخت الفني ، اختيار ومراجعة : قيس الزبيدي ،(دار ابن رشد ، 1978)، ص130.

[69] - ينظر : فيوز، الينور: موت الشخصية، ت: محمد الجندي، (القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي، للمسرح التجريبي، 2000) ، ص152-153.

2) **التغريب بأداء المؤدي (الممثل)** سواء بالأداء الجسدي أو الصوتي ، مثل استخدام الحركة البطيئة أو التكرار الكثير للحركة ،وكذلك يشمل الأداء الصوتي مثل الإعادة المتكررة أو التحدث للمتلقين مباشرة ، أو التناقض الصوتي .

3) **التغريب بالإضاءة** وذلك مثلا عبر استخدام الإضاءة الفيضية للإسهام في تهميش الإيهام عند المتلقي وتحفيز النقد لديه .

4) **التغريب بالأزياء والإكسسوارات** وذلك مثلا عبر توظيف أزياء وإكسسوارات لا تلتزم بالدقة التاريخية وتتجه نحو الترميز أو استخدام أزياء حياتية معاصرة معاشة .

5) **التغريب بالديكور** ويتحقق مثلا باستخدام ديكور متحرك متحول يغادر نسقه الواقعي ويتجه نحو الترميز والتأويل .

6) **التغريب الماكياج** ويتمثل بالمبالغات الشكلية بوساطة الماكياج الموضوع لممثلي الشخصيات بحيث تظهر بأشكال غير مألوفة أو مهجنة أو مبالغ في صورتها الساخرة .

7) **التغريب بالمؤثرات الصوتية** ويستند إلى توظيف الصوتيات الآلية بطرق تناقض أداء الممثل أو يتم توظيفها كمنتج بديل لصوت الممثل بدل صوته المباشر أو تكون جواب صوتي لأداء الممثل لكن بشكل ساخر يثير النقد .

8) **التغريب مع المتلقي** يتحقق من خلال تخطي المألوفية بالنسبة للمتلقي وعدم التوقع ، كما في دعوة المتلقي لنظرة جديدة لما هو تقليدي وفق رأي (شكلوفسكي) أو كسر الألفة حسب (جاكوبسون) أو الاختلاف وفق (باختين) أو تخطي(أفق التلقي) عند ياوس ، بالإضافة للانزياح برأي (كوهين) للتفريق بين اللغتين العادية والشعرية ، أو رأي (ايزر) بوجهة النظر الجوالة التي تتيح وجهات نظر مختلفة للمتلقي ، وكل ذلك يحقق إشراك المتلقي بشكل مباشر بالعرض المسرحي ، فمثلا يمكن للمؤدي الكلام المباشر معه أو تحقيق نوع من التماس بوسائط مادية من مفردات العرض بشكل شبه المباشر أو إدخال المتلقي ضمن مساحة العرض بشكل متداخل مع مكان التمثيل أو دعوته للمشاركة الفعلية في العرض .

الفصل الثالث

مجتمع البحث : يتكون مجتمع البحث من (6) ستة عروض مسرحية للمخرج **(عوني كرومي)** ، وضمن الفترة الزمنية في حدود البحث . وكما مبين في الجدول أدناه :

ت	اسم المسرحية	المؤلف	السنة
	رؤى سيمون ماشار	برخت	1980
	الساحرة	فائق الحكيم	1980
	الغائب	فاروق محمد	1982
	الإنسان الطيب	برخت – إعداد و تعريق : فاروق محمد	1985
	ترنيمة الكرسي الهزاز	فاروق محمد – أشعار : عريان السيد خلف	1986
	بير و شناشيل	عباس حربي	1988

ت	اسم المسرحية	المؤلف	السنة
	الإنسان الطيب	برخت – إعداد و تعريق : فاروق محمد	1985
	ترنيمة الكرسي الهزاز	فاروق محمد – أشعار : عريان السيد خلف	1986

عينة البحث : اختار الباحث عينة البحث بالطريقة القصدية ، كما في الجدول أدناه :

وذلك وفقا للمسوغات الآتية :

1) توفر التنوع في طريقة المعالجة الفنية .
2) اختلاف مكان عرضها .
3) توفر المصادر السمعية والمرئية الخاصة بالعروض .
4) أثارت النقد حولها .

أداة البحث : اعتمد الباحث مؤشرات الإطار النظري بوصفها أداة البحث فضلا عن المصادر ذات العلاقة بالموضوع .

منهج البحث : استند الباحث إلى المنهج الوصفي (التحليلي) .

تحليل العينات

عينة (1) عرض مسرحية الإنسان الطيب

تأليف : برخت
الإعداد والتعريق: فاروق محمد
إخراج :عوني كرومي
مكان العرض : مسرح المنصور
زمان العرض :1985

انطلق التغريب في عرض الإنسان الطيب من خلال معالجة المخرج للنص بروح عراقية تحاول تطويع المنجز البرختي الألماني ليكون أكثر قربا من واقع الإنسان العراقي ، لذلك يحول إلى اللغة الدارجة في المجتمع إسهاما في تغريبه الساعي للتوضيح والتعليم ولتكون اللغة اقرب للمتلقي العراقي ذلك ان من مهمات المسرح الملحمي ان تكون اللغة المسرحية اقرب إلى لغة متلقيها .كما تعزز التغريب نتيجة تعدد مرجعيات النص والتي وظفها المخرج بما يناسب المتلقي العراقي ، لاسيما ان نص الإنسان الطيب البرختي له مرجعيات مقتبسة من أسطورة صينية تتناول موضوع امرأة بسيطة اسمها(شن . تي) تستضيف ثلاثة غرباء رفض باقي الناس استضافتهم لاسيما الأغنياء فكان ذلك سببا لمساعدة الثلاثة الغرباء للمرأة في تقويم حياتها و تعاني المرأة (شن . تي) حالة تغريب نشأت من محاولتها بدء حياتها بشراء حانوت يكون مصدر رزقها ، إلا أن الابتزاز الذي يمارسه الآخرون من أقربائها والآخرون يحول دون ان تتطور حياتها لذا تلجأ إلى التنكر بزي رجل يمثل ابن عمها (شوى . تا) لكي تستطيع مواجهة أطماع الآخرين فيها ، وبذلك تجسد المرأة شخصيتين احدهما المرأة الطيبة وهي حقيقتها والشخصية الثانية ابن العم القاسي مع الآخرين والقادر على مواجهتهم بل وان يكون صاحب سلطة عليهم ورجل رأسمالي ناجح ، وبذلك تتناوب في أداء الشخصيتين وفق الظروف التي تتعرض لها .ان التناقض في شخصيتها بين المرأة والرجل يحفز التغريب في مواجهتها لمجتمعها ، وقد ظهر جليا في تعاطي المرأة مع الطيار الوسيم (يانج . صن) الذي كانت تظنه مخلصا لها ولكنه كان كغيره يطمع بها محاولا الاستفادة من مالها ليغطي فقره الذي منعه من ممارسة الطيران ، ومع تطور الأحداث يقوم (يانج . صن) بإخبار الشرطة بعد سماع أنين المرأة داخل بيتها ظنا منه إن ابن العم (شوى . تا) قد قتل المراة (شن . تي) دون علمه بأنهما شخصية واحدة والتي تتكشف الحقيقة في المحكمة عندما تظهر المرأة حقيقتها المزدوجة للحكام الذين هم نفسهم الضيوف الثلاثة الغرباء فيفرحوا لأنها الإنسان الطيب الذي استضافهم.

لقد حقق المخرج معالجة أسهمت في تحفيز التغريب ممن خلال تقديم مشاهد المسرحية على شكل لوحات مشهدية تنسجم والمسرح الملحمي ، فضلا عن إعادة بناء النص بروح عراقية حاول من خلالها إيجاد مزيج أسلوبي يقترب من الأسلوب الملحمي في تعاطيه مع النص ، فهو يقول " في العرض المسرحي أوضح المنهج ، فأنا بلا منهج لا استطيع أن أُكَوّن عرضاً ، ومنهجي الواقعي – التجريبي قائم على إمكانية خلق مدركات جمالية من خلال التعبير الفني للغة الجسد والمعنى ، لذلك حاولت المزاوجة بين رؤيتي الخاصة والمدرسة (البرختية) ، وهي عندي أكثر المدارس فهماً لعصرنا ، من خلال مدركاتها الفلسفية لمعنى الفن ولمعنى الإنسانية ".[70]

لقد عمد المخرج لتحقيق التغريب **بأداء الممثل** من خلال تقديم دور السقا (يوسف العاني) بوصفه الراوي الذي يكسر الحاجز الرابع بين الخشبة والصالة ومنحها الشخصية مساحة واسعة في كسر الإيهام والتعليق على الأحداث التي تحتاج إلى إيضاح أكثر .وقد تميز أداء ممثل السقا بحيويته الحركية والتفاعل مع المتلقين بأسلوب الحديث المباشر مع المتلقين ، إذ يروي حكاية المسرحية في بداية العرض ، كما ظهر أداء باقي ممثلي الشخصيات المسرحية بأسلوب يميز كل منها بصورة أدائية تحقق لكل منها حضورا واضحا على صعيد الأداء الصوتي والجسدي المتنوع والمعزز لعنصر التغريب ،كما في شخصية الحلاق المجسدة من قبل(سامي عبد الحميد) وشخصية النجار المجسدة من قبل (عبد المرسل الزيدي) وشخصية رئيس الشرطة المجسدة من قبل (عقيل مهدي) حيث كان أدائهم متمايز في الجانب الجسدي والصوتي وإبانة التحولات الأدائية التغريبية عبر

[70] . النصير ، ياسين: في المسرح العراقي المعاصر ، (دمشق:دار المدى للثقافة والنشر ،1996)، ص 46 -

التلون الصوتي والأداء الحركي وفقا لمتطلبات الأداء ألتقديمي لأدوارهم ، كما شكلت شخصية المرأة الطيبة المجسدة من قبل (أثمار خضر) بؤرة استقطاب لأحداث المسرحية عبر تجسيدها لدور مزدوج حيث قدمت دور المرأة الطيبة و أيضا شخصية (ابن العم) الذي تطلب أداء مختلف عن شخصية (المرأة الطيبة) فضلا عن حيوية أداء شخصية الرجل بحرية التحرك ، أما معالجة شخصيات الحكماء (خليل شوقي ، جعفر السعدي، رائد محسن) فقد جاء أيضا بطريقة تغريبية لاسيما من الناحية الشكلية التي لا تخلو من جانب ساخر ، فهو تغريب مقصود عززه المخرج عوني كرومي باختيار أطوال ممثليها فاختار احدهم قصير القامة زيادة في تغريب الحالة وإثارة موقف نقدي ساخر بالصورة التي يظهرون بها فضلاً عن أدائهم الصوتي الذي جاء بشكل مفارقة لا تتناسب و هيأتهم الموحية بالقدم والمهابة ، كما قدم (خليل شوقي) شخصية أخرى (مالك العقار) مستخدما أيضا المفارقة الصوتية غير المتناسبة مع هيئة ومكانة الشخصية التي يجسدها إمعانا في التغريب وإظهار التناقض في هذه الشخصية النفعية . كما اجتهد باقي الممثلين في تقديم التغريب في أدوارهم مثل شخصية زوجة الشحاذ المجسدة من قبل (خديجة منخي) وشخصية أم الخطيب المجسدة من قبل (خولة شاكر)التي تلجا أحيانا إلى تكرار أدائها الصوتي إمعانا في تغريب حالتها المتمسكة بالقديم وتكرر كلامها كاسطوانة مشروخة مثل قولها (آني أ فكاري عتيكة.. ومزنجرة .. عتيكة ومزنجرة.. عتيكة ومزنجرة.. عتيكه ومزنجره...) ، كما ظهر التغريب جليا أيضا في الأداء الصوتي لمؤدي الشخصيات الأخرى ، فمثلاً السقا والحلاق والمرأة الطيبة يلجئون إلى التقطيع بالأداء الصوتي أو تكرار كلمة – جملة ما أو بقائها معلقة بهدف إثارة التغريب واستدراج المتلقي لتأملها بشكل ناقد جدلي ،فمثلا المرأة الطيبة تعمل على تقطيع الكلمة في المشهد الذي يسألها السقا عن ردها بشان استضافة الحكماء فتجيبه (مو آني... دا ... دا ... دا ... دا ....أنـ ... تظر) الأمر الذي يُفَعِل تفسيرات عدة في تقصي مدلولات كلامها المتقطع .وظهر التغريب أيضا في توظيف الكلام المباشر مع المتلقي ، فمثلاً منذ بداية المسرحية يظهر ممثل السقا وهو يتحدث للمتلقين بطريقة إيقاعية شعرية إمعاناً في تغريب الحدث كسر إيهام المتلقي وان ما يراه ليس سوى عرض مسرحي، كما يلجا أحيانا إلى الإلقاء السريع في ترديده بكثرة لكلمة (هذولة ..لا) أثناء بحثه عن الحكماء بين جموع الناس ، إضافة التي قيامه بتعليق الجملة دون إكمالها ليدع المتلقي يكملها ذهنيا ويساعده الممثل بتحريك شفاه لإكمال الجملة دون نطقها مثل(آني ...طيب ... وذ....اك ....طيب) فضلا عن تنوع أدائه الصوتي أثناء بيعه للماء خلال المطر ، إذ يتنقل من الصوت الخافت البطئ إلى

الإلقاء العالي السريع ليعكس شخصيته المزدوجة، كما عزز الإلقاء الصوتي المسجل على آلة تسجيل في بداية المسرحية من عنصر التغريب والإشارة إلى الطبقة الاجتماعية التي ينتسب إليها صوت المتحدث بالتسجيل من خلال اختلاف سرعة إلقاء الصوت ونوعه أثناء الرد الرافض لدعوة السقا لاستضافة الحكماء عندهم . وقد صاحب الأداء الصوتي أداء جسدي عزز من عنصر التغريب باستخدام الإيماءات السريعة والبطيئة والآلية المتحولة والثابتة كما في تحرك السقا ثم وقوفه أشبه بالتمثال وهو يسكب الماء في الإناء ، وجاءت الحركات لتلخيص وإسناد الحوار لتشكل بتكويناتها البصرية صورة تغريبية تسند غرابة الملفوظ وعلاقات الممثلين . بينما أسهمت الإضاءة برفد العنصر التغريبي في اغلب ما ورد في العرض إلا انه تخللت بعض المشاهد توظيفات ضوئية اقرب للاتجاه الواقعي بغية مواكبة الجانب النفسي وإيجاد جانب إيهامي كما في مشهد الحكماء من خلال استخدام تأثير البرق فضلا عن بعض المشاهد التي وظفت فيها الإضاءة لخلق الجو النفسي العام للحدث المقدم .أما الأزياء والإكسسوارات فقد عززت العنصر التغريبي بعصريتها ، فبالنسبة للأزياء لم يظهر ما يسند الدقة التاريخية للأزياء بل اتجهت نحو الأزياء المعاصرة المعيشة في زمن المتلقي ، وتميزت بشموليتها ورمزيتها متخذا جانب المهنة التي ينتسب كل من الشخصيات إليها مثل شخصيات (السقا ، الحلاق ، النجار، الشرطي ، الشحاذ) فضلا عما قدمته الأزياء من إشارات تعبر عن الحالة الاقتصادية والاجتماعية للشخصيات ، ماعدا أزياء الحكماء الثلاثة التي ظهرت بشيء من الكلاسيكية لإضفاء الهيبة والوقار على الشخصيات من ناحية الشكل وإيجاد المفارقة مع الأداء الصوتي. في حين وظفت الإكسسوارات بشكل خدم العنصر التغريبي حينا والدرامي الأقرب للواقعي حينا آخر كما في استخدام (ابن العم) للعصا واستخدام الحلاق للمقص فضلا عن الإكسسوارات الأخرى التي جاءت لإسناد ادوار الشخصيات والمساهمة في الإحالة إلى طبقة الشخصيات ومكانتها الاجتماعية . أما التغريب بالديكور فكان عبر استخدام الديكور المتحرك لكسر الإيهام عبر إظهار خشبة المسرح دون ديكور ثم بالتدريج تبدأ قطع الديكور بالتواجد على خشبة المسرح وعبر آلية تحريك تغريبية ملما حدث في تحريك الأبواب باتجاه الممثل لطرقها وليس ذهاب الممثل إليها ، وتميزت قطع الديكور بالاختزال والترميز والتعبير الدال حيث كل باب يشير إلى الحالة الاقتصادية لصاحبه ، وكان الديكور يتسم بشيء من التغيير والتحول لتدعيم الموقف التغريبي .في حين أن التغريب بالماكياج وظفه المخرج من خلال تناقضية هيئة المرأة الطيبة وابن العم بوصفهما شخصيتين تؤديهم ممثلة واحدة ، كذلك صيغ المبالغة الشكلية لممثلي شخصيات الحكماء الثلاثة لاسيما في استخدام أللحي الطويلة وشعر الرأس وكذلك في ماكياج الشخصية

الثنائية التي يؤديها الممثل خليل شوقي بوصفه احد الحكماء وكذلك مالك العقار .بينما التغريب بالمؤثرات الصوتية فقد تمثل في استخدام أصوات مسجلة على الة تسجيل في مشهد بحث السقا والحكماء عن بيت يضيفهم ، فكان الرد يأتي من كل بيت بوساطة صوت مسجل وبأداء مختلف بين صوت وآخر ، كما ان وجود آلة البيانو بشكل مرئي مع ما تنتجه يصاحب الأداء الصوتي للمؤدين كل حسب أدائه ووفق سياق الصوتي كمرافق يدعم الأداء الصوتي أو يسخر من الحدث .

والتغريب مع المتلقي برز بشكل أوضح من خلال كسر أفق توقع المتلقي إزاء العرض عبر أداء ممثلي السقا والمرأة الطيبة والحلاق ، ولاسيما عبر الكلام المباشر مع المتلقي ومحاولة إلغاء الحاجز الرابع بين الخشبة والصالة ، مثلما فعل السقا بداية المسرحية ، وكذلك في تقطيع بعض الكلمات والجمل ومحاولة إشراك المتلقي في رصد باقي المعنى ، إضافة إلى طبيعة العرض ككل من خلال مشهديته وطرق أداء الممثلين والديكور كل ذلك عزز التغريب مع المتلقي .

عينة (2) عرض مسرحية (ترنيمة الكرسي الهزاز)
تأليف : فاروق محمد
أشعار :عريان السيد خلف
إخراج :عوني كرومي
مكان العرض : منتدى المسرح
زمان العرض :1986

تولد **التغريب من معالجة المخرج للنص** عبر توظيف اللغة العامية (قصائد) مع اللغة الفصحى للعرض فضلا عن لجوئه لنص لم تكتمل صورته بعد ، فمارس فيه نوع من الإعداد الجماعي حيث اشترك المخرج مع المؤلف مع شذرات نصية من ارتجاليات الممثلين وتقطيع مشاهد المسرحية واختيار بعضها وتقديمها بصور مفككة تتناسب وطبيعة المكان مبتعدا عن الالتزام الحرفي بالموجود النصي المكتوب ومقدما إياه بصور سمعية وبصرية متداخلة في طرح الأحداث وكأنها عوالم حلمية مفعمة بالرموز والانتقالات المفاجئة ضمن مشاهد مسرحية متشظية ثرية بالبواعث النفسية للشخصيات ، كما عمد المخرج إلى تغييب المستدلات الزمنية لحدث المسرحية وطرح موضوع النص المتركزة على الانتظار بصورة عبثية ضمن دائرة تضيع فيها ملامح البداية والنهاية والابتعاد عن التراتب المنطقي للأحداث مع توجه أكثر نحو الجانب البصري المدعم بالشحن اللفظي المسند بالقصائد بلغتها الشعبية المفعمة بروح الحزن والأسى وبأساليب مسرحية متداخلة ، ضمن مكانية اختار لها المخرج ثلاث مواقع في البيت البغدادي (منتدى المسرح) غرفة الأخت الأولى (راجحة) وهي تتذكر فيها حياتها الماضية ، وغرفة الأخت الثانية (مريم) والتي تعيش أيضاً على أمل تجسده من خلال الشباك والوقوف عنده وفي أسفله شمعة تذوب محترقة في حالة الانتظار العدمية تلك ، بينما المكان الثالث تجسد بباحة البيت البغدادي ، ليكون أحياناً نقطة تلاقي الشخصيتين .

وحقق المخرج **تغريب العرض عبر أداء الممثلتين** المتداخل بالأسلوب الإخراجي بين الواقعي والملحمي والعبث ، فضلا عن اعتماد إلقاء القصائد لتكون حلقة وصل بين مشاهد المسرحية ،فضلا عن توجيه خطاب القصائد إلى المتلقين مباشرة ، كما تلجا الممثلتين أحيانا إلى الصمت كوسيلة تغريبية للتعبير عن عمق معاناتهما ،بالإضافة إلى طريقة تعاملهما مع موجودات العرض مثل صينية الشموع والرسائل الورقية والهاتف والشبابيك والسلم وكلها تعزز فكرة الانتظار والأمل شبه المفقود ، لاسيما في تعامل (راجحة) مع الهاتف الذي يرن لكن دون مجيب يرد عليها ، كما يتعزز التغريب بخداع النفس الذي تمارسه (راجحة) عند صعودها إلى الطابق العلوي لترمي بالرسائل من أعلى لتوهم ذاتها بان الرسائل مازلت تأتيها ممن تنتظره وتجمعها بالأسفل أختها

مريم لتضعها في صينية النذور ، أو بقيام الممثلتين بغلق الأبواب والشبابيك بقوة وبشكل متكرر للتعبير عن حالة الملل والدوار والتنقل بين الواقع والحلم وإمعانا في طرح فكرة الانتظار. **ولعبت الإضاءة** تغريباً جزئياً عبر إضاءة شاحبة مائلة للزرقة واللون الأخضر والتي سادت معظم زمن العرض مع بقع لونية أخرى تتخللها بين فترة وأخرى ، فضلا عن ضوء الشموع والتي لم تقتصر على ما في الصينية النحاسية بل تم إسنادها من السقف بثريا تحوي مصابيح اقرب شكلا من الشموع كما ان **الأزياء والإكسسوارات** اتخذت بعدا رمزيا فقد أشارت الأزياء إلى حالة الحزن وتعزز التغريب بإكسسوار يجمع مابين مفردات طقسية ذات توظيفات دينية مثل (الشموع والياس والصينية النحاسية)ومفردة توحي بالحداثة تتمثل بـ(جهاز الهاتف) ، كما ان رنين الهاتف لعب دورا في إثارة انتباه المتلقي بسبب الصوت الذي يصدره ويكسر حاجز الصمت ، فضلا عن التغريب الذي يثيره بسبب وجود اتصال دون وجود لمتصل وذلك عندما تحاول (راجحة) الإجابة على المتصل دون رد من المتصل ، وكأن رنين الهاتف هو مجرد وهم مثل وهم الأختين بالأمل . ومع ما يحمله دور الهاتف من غرابة ، فإن المفردات الطقسية كذلك تحفز العوالم الحلمية الطقسية وتثير بواعث الذكريات لاسيما مع استخدام الرسائل الورقية والتي تثير التساؤل عن مرسلها وما يمثله من حقيقة وجوده من عدمه وأين يكون في لحظة العرض ، فهو الغائب المجهول وانتظاره لا يشير إلى حقيقة كونه حي أصلا في عالم مضطرب مشبع بالمعاناة والحروب ، وقد مكنت هذه المفردات من إثارة عوالم غرائبية تضافرت فيها مع طبيعة معمارية المكان وأسلوب أداء الممثلتين والأسلوب الإخراجي للعرض المسرحي . وحقق المخرج **التغريب بالديكور** من اختياره لطبيعة معمارية البيت البغدادي (منتدى المسرح) وطريقة تقسيمه للفعل المسرحي غرفة ثم غرفة أخرى مع تبادل مواقع المتلقين بين مشهد كل غرفة ثم الأخرى ،حيث توجد غرفة (راجحة) يسار مدخل البناية ولا يوجد بالغرفة شبابيك وتفترش أرضيتها مجموعة اسطوانات متناثرة يتمركز في الغرفة كرسي هزاز ، بينما غرفة (مريم) الموجودة يمين مدخل البناية ومغلفة جدرانها بخشب الصاج وتحوي شباك أسفله شمعة ذائبة وفي الأرضية توجد رسائل ورقية تحرق بين الحين والأخر احدها ثم تقرا الأخرى ، ويفصل غرفتي الأختين ممر، واحدهما تقابل الأخرى ضمن بناية تحوي باحة وسطية مربعة فيها كرسي هزاز وصينية النذور محاطة بالأعمدة والشبابيك والأبواب وسلم يربط طابقي البناية وكان لكل طابق صفة دلالية ارتبط الطابق العلوي بعالم الأحلام والأمنيات فيما أشار الطابق الأرضي لعالم الواقع وقد سعى المخرج من خلال هذا التمايز بالطبقات إلى تأكيد عنصر التغريب لإثارة النقد لدى المتلقي ولاسيما بوجود لوحة زيتية مقابلها ساعة جداريه متوقفة على احد الجدران الجانبية تعميقا لفكرة الزمن اللانهائي وفقدان الأمل مع رصد ممكنات إحالة البيت إلى مجمل ما يدور في ذهن الشخصيتين بمعنى الرأس وما يعتمره من صراع الواقع والخيال والأمل واليأس. **أما الماكياج** فقد بقي في حدود الاتجاه الساند لهيئة الشخصيتين وما تعتمر ذاتهما من حالة الحزن الممزوج بالأمل ، مع بقاء ملامح الشخصيتين ضمن النمط الطبيعي مع ما يتيح من إظهار هذه الملامح بمنعكسات العلاقات اللونية مع الإضاءة و الزي لتحقيق مستوى إظهار مقبول فنيا على صعيد الشكل العام للممثلتين .وتكشف **التغريب بالمؤثرات الصوتية** جزئيا عبر الترانيم والصلوات التي حفزت العوالم الطقسية وأسهمت في رفد الجو العام بوشائج الحزن والحنين ووجدت تفاعل بين المتلقي والعرض عبر إثارة وعي المتلقي إزاء مأساة الأختين بوصفهما نموذج أنساني ممكن وجوده في عالمنا .

وتحقق **التغريب مع المتلقي** منذ اللحظة الأولى لدخول المتلقين لمكان العرض عندما تم تقسيم المتلقين إلى مجموعتين كل مجموعة تدخل غرفة لأحد الأختين (الشخصيتين) ثم يتبادلون المواقع في المشهد اللاحق ، كما تعزز التغريب بقيام المخرج والمؤلف برش ماء الورد على رؤوس المتلقين في الممر الفاصل بين الغرفتين أي قبل دخولهم للغرفتين ، الأمر الذي أثار بواعث المشاركة الطقسية التي أسهمت فيه معمارية مبنى منتدى المسرح مع فعل الرش بماء الورد مع رائحة البخور والشموع والياس والصينية النحاسية ، وفي ظل الجو الطقسي يتفاجئ المتلقين بحالة التقسيم بحيث تعمل كل شخصية على أداء دورها أمام جزء من المتلقين ،ومع نهاية المشهد يذهب المتلقون إلى غرفة المرأة الشخصية الأخرى ، وعندما ينتهي كلا المشهدين ينتقل المتلقون إلى باحة منتدى المسرح وهم يشاهدون ويشمون رائحة أعواد البخور الموزعة على جدران المبنى الداخلية ، الأمر الذي جعل المتلقي جزء من المكان وما يثيره من ذكريات ومشاعر الانتماء للتاريخ البغدادي القريب ويوطد العلاقة بين المتلقي والعرض ، كما ان أسلوب تقديم النص الملفوظ وما حمله من موضوع مع ما يسنده من مؤثرات الترانيم والصلوات فضلا عن تأثير البخور وماء الورد والشموع ، كان مدعاة لكسر أفق توقع المتلقي ودعوته لقراءة متعمقة لمضمون العرض ضمن انساق بنائية مختلفة بين الواقعية والرمزية والعبثية تجعله أكثر مشاركة وفعالية في العرض المسرحي .

الفصل الرابع

النتائج

1) تحقق **التغريب بالنص** في العينة (1) ، إذ تم معالجة النص البرختي بنسق عراقي وتوظيف اللغة العامية فضلا عن استخدام أساليب في العرض تكشف عن معالجة النص بتأثير التغريب مثل القطع في الكلمات وتكرارها بكثرة والتحدث بشفاه صامته والانتقال المفاجئ بين البطئ والسرعة في الكلام في أداء الممثل لحواره ، بينما التغريب بالنص في العينة (2) اتخذ أسلوب المزج بين اللغة العامية واللغة الفصحى في العرض لاسيما في استخدام القصائد التي تميزت بلغتها العامية المشحونة بالحزن .

2) تكشف **التغريب بأداء المؤدي (الممثل)** في العينة (1) عبر الأداء الصوتي ، مثلا كما في أداء ممثلي شخصيات (السقا ، الحلاق ، الفتاة الطيبة ،أم الخطيب) ،إذ يلجا الممثلون إلى أداء الحوار بشكل مباشر للمتلقين أو بتقطيع مفاجئ للكلمات والذي يحوي فترات صمت على صعيد الكلمة الواحدة التي يتم تقطيعها والتلكؤ بقصديه في إتمامها بتكرار إيقاعي أو التركيز على كلمة ما أو تغير طبقة الصوت بصورة مفاجئة في الجمل للتعبير عن حالة التناقض بالشخصية ، أما من الناحية الجسدية فيظهر تناقض بين هيئة الممثل وأدائه الصوتي فضلا عن استخدام الأداء الجسدي البطيء أو السريع أو تكرار الحركة لتأكيد التغريب . في حين جاء التغريب بأداء (الاختين) في العينة (2) عبر الممازجة الأدائية بين اللفظ باللغة الفصحى والعامية فضلاً عن استخدام الصمت المتكرر والاعتماد على التعبير الجسدي الساكن أو تكرار الحركة أو الكلام الإيقاعي كرابط بين المشاهد أو الكلام المباشر مع المتلقي .

3) **ظهر التغريب بالإضاءة** في العينة (1) بشكل أوضح مما هو في العينة(2) حيث استخدمت الإضاءة الأقرب للفيضية في العينة لإثارة الموقف النقدي عند المتلقي (1) مع بعض المواقف الدرامية التي أسندتها الإضاءة الملونة ، في حين ساد في العينة (2) استخدام اللونين الأخضر والأزرق مع بعض التداخل لبقع لونية أخرى فضلا عن دور الشموع في إضفاء البعد الجمالي للعرض .

4) **تكشف التغريب بالأزياء والإكسسوارات** في العينة (1) في حين كان الأمر اقل حضورا في العينة (2) وقد تركز التغريب في عصرنة الأزياء والإكسسوارات في العينة (1) فضلا عن منحها الطابع المحلي العراقي ، بينما العينة (2) كانت اقرب للترميز في إظهار جانب الحزن للشخصيتين .

5) تحقق **التغريب بالديكور** في العينتين ، فمثلا في العينة (1) يظهر الديكور بصورة متحركة لاسيما في قدوم الأبواب نحو الممثل بدلا من ذهابه إليها ، فضلا عن التحولات التي شهدتها بعض مفردات الديكور ، وفي العينة (2) كان لطبيعة معمارية المكان وتقسيم مساحة العرض إلى غرف منفصلة يشاهد العرض فيها جزء من المتلقين ،كل ذلك كان مصدرا للتغريب إضافة لتوسيع رقعة العرض لتشمل الطابقين الأرضي والعلوي .

6) **تكشف التغريب بالماكياج** في العينة(1) عبر تناقضية الهيئة لممثلة المرأة الطيبة وابن العم بوصفهما شخصيتين تجسدهما ،وكذلك المبالغة الشكلية لممثلي شخصيات الحكماء من خلال ما ظهر منهم من أطوال مبالغ فيها على مستوى الشعر لاسيما اللحى ، وكذلك في تحول أداء الممثل إلى شخصية أخرى ، كما في أداء (خليل شوقي)لشخصية أخرى (مالك العقار).

7) **كان التغريب بالمؤثرات الصوتية** اقل حضورا إلا في حدود وجود البيانو بشكل مرئي على خشبة المسرح واستخدام أصوات مسجلة مختلفة في العينة (1) بينما كانت الترانيم والصلوات مؤثرات شبه تغريبية في العينة (2).

8) **تحقق التغريب مع المتلقي** في العينتين (1 ، 2) فمثلا في العينة (1) يتحدث السقا مع المتلقين بشكل مباشر فضلا عن أساليب الأداء الصوتي والجسدي المتقطعة والمتغيرة بالسرعة والتي تفعل عنصر التغريب بفعل إثارة ذهنية المتلقي للنظر إليها بعين ناقدة إضافة لدور عناصر العرض الأخرى . و في العينة (2) مثلا يستقبل المخرج والمؤلف المتلقين ويرشون ماء الورد على رؤوسهم ، كما يتم تقسيم المتلقين إلى مجموعتين لتشاهد كل مجموعة عرضا في غرف منفصلة ثم يتبادلون المواقع وفق قيادة المخرج لهم .

الاستنتاجات

1. إن لجوء عوني كرومي للتغريب يأتي استجابة ذاتية لنقل تجربته في المسرح الملحمي ونقلها إلى العراق .
2. معالجة المخرج للنص بصورة تغريبية جاء للتحرر من سلطة النص ولتقريبه من اللهجة العامية للمتلقي وتقديمه بصورة تجريبية مميزة .
3. التأكيد على أداء المؤدي والديكور لتحقيق التغريب يأتي لإمكانية تكشفها بصورة أكثر للمتلقي وسهولة إظهارها والتحكم فيها من قبل المؤدي .

التوصيات

1. إقامة دورة تعريفية للطلبة بأعمال المخرج عوني كرومي واهم انجازاته في المسرح العراقي .

2. تشجيع المخرجين لاسيما الأكاديميين على تقديم العروض المسرحية التي تتبنى التغريب بنسقها البرختي الدقيق ومن ثم بنسقه العراقي لتحقيق المقارنة بينهما .

المقترحات

1. دراسة الأساليب الإخراجية في عروض عوني كرومي المسرحية .
2. دراسة أداء الممثل في عروض عوني كرومي المسرحية .

المصادر