وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الموصل
كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون المسرحية

((خصائص أداء الممثل في عروض مسرح الشارع))

بحث تخرج مقدم الى مجلس كلية الفنون الجميلة – قسم الفنون المسرحية كجزء من متطلبات نيل شهادة البكالوريوس في الفنون المسرحية – فرع التمثيل

إعداد الطالبان

ميلاد جلال موسى

عمر كنعان عبد

بإشراف

أ.د نشأت مبارك صليوا

1442هـ الموصل 2021م

بسم الاب والاب والروح القدس الاله الواحد امين

((وكل ما تطلبونه في الصلاة مؤمنين تنالونه))

((متى 22:21))

بسم الله الرحمن الرحيم

(اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ * خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ * اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ * الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ * عَلَّمَ الْإِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ) .

صدق الله العظيم

«سورة العلق: الآيات 1–5»،

الإهداء

الى رمز العطاء والتفاني، قدوتي ومثلي الأعلى (أبي العزيز)

الى من سهرت من أجلي الليالي وأشعلت سنين عمرها شموعا كي تنير دربي (أمي الغالية حفظها الله).

الى من كانوا لي خير سند وعون في حياتي (أخوتي وأخواتي) وفقهم الله.

الى كل زملائي وأصدقائي الأوفياء من تقاسموا معي تعب سنين الدراسة.

شكر وتقدير

اولاً نشكر الله وافر الشكر أن وفقنا وأعاننا على إتمام هذا البحث.

شكر لعمادة كلية الفنون الجميلة المتمثلة بالدكتور (نشأت مبارك صليوا). مشرف البحث الذي كان له الدور المميز في إعطاء الملاحظات والتوجيهات القيمة في انجاز هذا البحث.

نشكر أيضاً السادة معاوني العميد الإداري والعلمي الدكتور (بشار عبد الغني العزاوي) والدكتور (مصعب إبراهيم الطائي).

كما نخص بالشكر أيضاً رئيس قسم الفنون المسرحية الدكتور عمر جنداري وكادر قسم الفنون المسرحية.

مع خالص الشكر والامتنان لكل شخص وقف معنا وساعدنا ولو بحرف واحد في إتمام هذا البحث.

قائمة المحتويات

ت	الموضوع	الصفحة
1.	الآية	
2.	الاهداء	أ
3.	شكر وتقدير	ب
4.	قائمة المحتويات	ج
5.	الخلاصة	د
6.	الفصل الأول: الاطار المنهجي	1
7.	مشكلة البحث	2
8.	أهمية البحث والحاجة اليه	3
9.	هدف البحث	3
10.	حدود البحث	3
11.	تحديد المصطلحات وتعريفها إجرائياً	4
12.	الفصل الثاني: الاطار النظري	6
13.	المبحث الأول : مسرح الشارع ... مهاد تاريخي ووظيفي	7
14.	المبحث الثاني: تقنيات التمثيل في مسرح الشارع	12
15.	الدراسات السابقة	19
16.	المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري	20
17.	الفصل الثالث (إجراءات البحث)	21
18.	مجتمع البحث.	22
19.	عينة البحث	22
20.	منهج البحث	23
21.	أداة البحث	23
22.	تحليل العينة	23
23.	الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات)	28
24.	التوصيات والمقترحات	30
25.	المصادر والمراجع	31
26.	الملاحق	33

خلاصة البحث

تناول البحث الحالي دراسة خصائص أداء الممثل في عروض مسرح الشارع لما تشكله تلك الخصائص من أهمية واضحة لدى الممثل في بناء شخصية الدور واليات تقديمها للمتفرج، وقد حاول الباحثات التطرق الى أهم المحاور التي من شأنها أن تدعم عملية الأداء المسرحي والمشاركة التفاعلية التي تفرضها عروض مسرح الشارع مع المتلقي، وبناءاً على ما سبق:

فقد قسم الباحثان موضوع بحثهما إلى أربعة فصول وكما يلي:

تضمن الفصل الأول (الإطار المنهجي) مشكلة البحث التي تمحورت حول (ما هي خصائص أداء الممثل في عروض مسرح الشارع) ثم أهمية البحث والحاجة إليه وهدف البحث وحدوده الزمانية والمكانية والموضوعية ثم تلتها تحديد المصطلحات وختم الفصل بتعريفها إجرائياً.

في حين تضمن الفصل الثاني (الإطار النظري والدراسات السابقة) الذي أشتمل على مبحثين وعلى النحو التالي:

المبحث الأول: مسرح الشارع ... مهاد تاريخي ووظيفي.

المبحث الثاني: تقنيات التمثيل في مسرح الشارع.

كما اشتمل الفصل الثاني على أهم المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري ثم الدراسات السابقة.

في حين خصص الباحثان الفصل الثالث لإجراءات البحث ومنهجيته التي احتوت على مجتمع البحث وعينة البحث ومنهج البحث وأدوات البحث وتحليل العينات.

في حين ضم الفصل الرابع النتائج والاستنتاجات التي توصل اليها الباحثان عبر تحليل العينات التي ارتبطت بأهداف البحث ومناقشتها بالإضافة إلى التوصيات والمقترحات ثم تلتها قائمة المصادر والمراجع وأختتم البحث بالخلاصة باللغة الانكليزية

الفصل الأول: – الإطار المنهجي

- مشكلة البحث
- أهمية البحث والحاجة إليه
- هدف البحث
- حدود البحث
- تحديد المصطلحات

(خصائص أداء الممثل في عروض مسرح الشارع)

الفصل الأول (الإطار المنهجي)

- **مشكلة البحث:**

المسرح رسالة فنية اجتماعية لطالما لعب دوراً تفاعلياً وتشاركياً مع جمهوره، وامتلك المسرح في مرحلة التطور أنواع عدة بحكم المتغيرات الاجتماعية والفنية تلك، وقد تعددت التجارب المسرحية بناءاً على حاجة المجتمع من جهة وحاجة الفنان للاقتراب من مجتمعه من جهة أخرى، فظهر المسرح المفتوح ومسرح الخبز والدمى والمسرح التفاعلي ومسرح الشمس ومسرح الشارع وغيرها من الأساليب الحديثة، وقد اتخذت الأنواع المسرحية لنفسها مساراً مغايراً بحكم اختلافها واقترابها مع بعضها البعض، ويؤكد التاريخ إن مسرح الشارع بدأ في المسرح الإغريقي حين اعتمد ثيسبس في تقديم عروضه المسرحية على العربات، فكان المسرح حينها جوالا في الطرقات، أما الولادة الثانية لمسرح الشارع بدأت بساحات القرى والطرقات والشوارع في أوربا، ثم تحول هذا المسرح إلى الكنيسة على أيدي الرهبان ليتم فيها عرض قصة السيد المسيح وحياة القديسين بحسب ما جاء في الكتاب المقدس، وبعد الفصل بينه وبين الكنيسة خرج المسرح إلى ساحات المدن الكبرى والقرى والأرياف، ففي القرن الخامس عشر وفي أوربا تحديداً ظهرت أولى الفرق الجوالة حيث كانت تقدم كل العروض المسرحية من الجاد والكوميدي، وبعدها تطور هذا المسرح ليشمل العالم فأصبح في كل دولة نجد فيها على الأقل فرقه واحده تختص بالمسرح الجوال.

يبدو مسرح الشارع في تفاصيله العامة بأنه مسرح لا يحتاج إلى تقنية مشابهة للمسارح الأخرى في عملية تبديل الديكور أو الأزياء أو الموسيقى أو أي عنصر أخر، فجميعها يتم استبدالها أو توظيفها أمام الجمهور وخلال تقديم اللعبة المسرحية، ويعتمد في اغلب صوره التقديمية على التصميمات الحركية للممثل إلى جانب حضور المتلقي، فالديكور يتبدل مع الحركة ولا يحتاج إلى مناظر وكتل، والأزياء يتم تبديلها أمام الجمهور ضمن اللعبة الفنية، والموسيقى تكون من داخل العرض ويؤديها الممثلين ولا تحتاج إلى أجهزة صوتية في اغلب الأحيان، كما وتُستخدم الإيقاعات الحية والغناء الحي كوسيلة لربط الواقع مع الحدث بأواصر حقيقية يألفها جمهور المتلقين.

كما إن مسرح الشارع يتماهى مع المكان الذي يعرض فيه، فهذا المسرح يذهب إلى الجمهور أينما تجمع وتجمهر، ولهذا يعتبر من المسارح المهمة كونه يطرح القضايا والمواضيع المرحلية التي تهم الشارع في الفترة الآنية نفسها، ومن خلاله تبدأ الثورات والمطالبة بالحقوق أو التطرق إلى الأمور الاجتماعية لأنه مسرح

يبدأ من الشعب وينتهي عند الشعب، ومن الممكن أن تقام عروضه في الفضاءات المفتوحة كمراكز التسوق ومواقف السيارات والحدائق العامة، على شرط أن تستطيع هذه الفضاءات جمع أعداد غفيرة من الناس.

ويعتبر الممثل في هذا النوع من المسرح عنصراً أدائياً مهماً يتماهى على باقي عناصر العرض، حيث يمتلك الممثل القدرة على تجسيد الشخصية دون اللجوء إلى مكملات العرض في اغلب الأحيان، ويبقى الممثل هنا مُطالباً بأن يرتقي بخصائص أداءه وأدواته الفنية ليرتقي بالعرض ويتجه به إلى تحقيق أهدافه وتوثيق الأفكار التي تأسس عليها، إلى جانب مطالبته بتكوين علاقة ايجابية مع المتلقي عبر آلية التشارك والتداخل الفكري خلال مجريات العرض المسرحي.

ومما سبق فقد حدد الباحثان مشكلة بحثهما بالتساؤل الاتي: ما هي خصائص أداء الممثل في عروض مسرح الشارع؟

- **أهمية البحث والحاجة إليه:**

يقدم مسرح الشارع رسالة فنية ثقافية يلعب من خلالها دوراً تفاعلياً مع متلقيه ويمنحه فرصة تحليل وتفسير معطياته الفنية والذهنية، مما يجعل من حضوره موازياً للمسرح المقدم في دور العرض وقد يتجاوزه في احيان معينة، لذا فأن أهمية البحث تنبع من منطلق إن مسرح الشارع يتداخل مع هموم الناس ومشاكل الطبقات الاجتماعية إلى جانب تسليطه الضوء على خصائص أداء الممثل في مسرح الشارع، أما الحاجة إليه فتظهر من خلال كونه إضافة معرفية وأكاديمية تضاف إلى الدراسات المنجزة في موضوعة مسرح الشارع إلى جانب إفادته للممثلين والمخرجين والمهتمين بالمسرح عموماً ومسرح الشارع خصوصاً.

- **هدف البحث:**

يهدف البحث إلى:

1. تعرّف خصائص الأداء التمثيلي في مسرح الشارع.

- **حدود البحث:**

1. الحد الزماني: العام 2019.

2. الحد المكاني: عروض مهرجان مسرح الشارع الثاني في مدينة الموصل.

3. الحد الموضوعي: دراسة خصائص أداء الممثل في عروض مسرح الشارع.

- **تحديد المصطلحات وتعريفها إجرائياً: –**

1. خصائص (لغةً):

تعرف الخصائص لغةً بأنها "خ ص ص، (خصَه) بالشيء (خصوصا) و(خصوصية) بضم الخاء وفتحها. والفتح أفصح و(اختَصَه) بكذا خَصَه به. و(الخاصة) ضد العامة"[1]، والخاص: ضد العام، والتخصيص ضد التعميم، واختصه بكذا: خصه به "[2] .

الخصائص (اصطلاحاً) : وهي "صفة لا تنفك عن الشيء وتميزه من غيره ومن مجموع الخواص يتكون الكيف"(3) وتعرف أيضاً بأنها "ما ينتمي إلى نوع واحد واليه وحده في زمان معين"[4].

ويعرف الباحثان مصطلح الخصائص (إجرائياً) بأنه: مجموعه من الصفات التي ترتبط بالممثل في الزمان والمكان لتجسيد الشخصية المسرحية بكافة التفاصيل وبالتالي تصل بالعرض إلى مرحله إنتاج المعنى.

2. الأداء (لغةً):

"و(أدى) دَينَه (تأدية) قضاه والاسم (الأداء) وهو (أدى) للأمانة من فلان بالمد و (تأدى) إليه الخَبرَ أي انتهى.و (الاداوه) المطهرة والجمع (الآدَاى) بوزن المطَايَا"[5].

---

[1]. محمد بن ابي بكر بن عبد القادر الرازي (مختار الصحاح)، دار الرسالة، الكويت، 1983، ص١٧٧

[2]. محمد محي الدين عبد الحميد ومحمد عبد اللطيف السبيكة، المختار من صحاح اللغة، ط 5، مطبعة الاستقامة، القاهرة، 1924، ص 137

[3]. إبراهيم مدكور: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤن المطابع الاميرية، جمهورية مصر العربية_ القاهرة، 1983م، ص٧٩.

[4]. إبراهيم مدكور (المعجم الفلسفي)، مصدر سابق، ٧٩ص.

[5]. محمد بن ابي بكر بن عبد القادر الرازي (مختار الصحاح)، مصدر سابق، ص١١

الأداء (اصطلاحاً):

وهو "سلوك معين يتم بقدر من المهارة في مجال معين. ويتطلب قدراً مناسباً من التدريب والاستعداد والتهيؤ حتى يصل المرء إلى مرحلة التمكن أو الكفاءة ... بمعنى إن أي أداء لابد أن يشتمل على قدر معين من الكفاءة والتمكن والسيطرة على الأدوات والأساليب والوسائل والمهارات التي يتم من خلالها هذا الأداء "[1].

ويعرف الأداء بأنه " نشاط ذو وظيفة اتصالية معبرة يقوم بالأساس على فهم متبادل وعميق لمحمولات الجسد ومبثوثاتهِ داخل منظومة العرض"[2] .

ويعرف الباحثان مصطلح الأداء (إجرائياً) بأنه: منظومة أو أسلوب يتطلب نوعاً من المهارة من قبل الممثل لكي يشتمل على اليات معينه من التمكن في عمليه التعبير لإيصال المعنى من العرض إلى الجمهور.

---

[1]. نشأت مبارك صليوا: الأداء النصي للجسد في منظومة العرض المسرحي، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، العراق، 2012، ص٣.

[2]. نشأت مبارك صليوا: مصدر سابق، ص٤.

الفصل الثاني: – الإطار النظري

- المبحث الأول: مسرح الشارع ... مهاد تاريخي ووظيفي
- المبحث الثاني: تقنيات التمثيل في مسرح الشارع
- الدراسات السابقة
- المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الأول: مسرح الشارع ... مهاد تاريخي ووظيفي.

إذا أراد الباحثان أن يضعوا أمامهم ظاهرة عالم الممثل قبل تناوله في الخطاب الاجتماعي سوف يلاحظ بان محور الصراع القديم يدور في عالم الممثل " بين أن يعيش الممثل مشاعر الدور الحقيقية ام يشخص الشكل الخارجي للمعاناة "[1]، وهذه المشكلة لها علاقة بأساليب عرض الشخصية المسرحية او طريقة تجسيد الدور بالاعتماد على الرؤيا الخاصة لكل منظر مسرحي، فجميعهم اختلفوا وتقاربوا فيما بينهم في طريقة تقديم العرض من خلالها الصورة كينونتها الواعية ، أو الذات التي تبحث عن هوية .

ففي بداية المراحل التاريخية لنشوء هذا المسرح، عمد الإنسان القديم إلى تلبية حاجاته المعيشية المتمثلة بالحصول على الغذاء اليومي ودرء الأخطار والخروج للصيد حيث " صاحب هذه الأنشطة اليومية عدد من الممارسات المصاحبة لها ويقف في مقدمتها ممارسة الرقص الفردي والجماعي وتقليد الحيوانات، وبمرور الأيام أصبحت هذه الممارسات نوعاً من الترفيه، وفيما بعد انتقلت تلك الممارسات إلى أوروبا ومن ثم تطورت شيئا فشيئا لتصبح مجموعة من المهارات الأدائية والجسدية المعروفة"[2] حيث تغيرت وظيفتها الأصلية إلى عملية تسلية وترفيه للمشاهدين، وهذا الترفيه يعد الأساس الذي مهد لظهور مسرح الشارع بوصفه اقرب أنواع الأداء المسرحي له .

وفي العصور الوسطى وبعد أن تعرض المسرح إلى انتكاسة كبيرة حين حاربته الكنيسة ومنعت التعامل مع الممثلين العاملين به " لكن فيما بعد عمدت الكنيسة مرة ثانية إلى أحياء الفن المسرحي من جديد بعد أن التمست حاجتها الواضحة إلى إعادة المسرح على يد رجال الدين أنفسهم ومعها ظهرت الفرق المسرحية الجوالة التي كانت تقدم عروض كوميدية وساخرة في الشوارع والأسواق"[3] وتعد (مسرحيات الأسرار) من أهم العروض المسرحية التي تقدم في الشوارع والساحات العامة في تلك الفترة، قد أخذت عدة مراحل في ظهورها

---

[1] . بوريس زاخوافا: فن الممثل والمخرج، ترجمة عبد الهادي الراوي، منشورات وزارة الثقافة، ط1، عمان، الأردن، 1996، ص11.

[2] . فيولا سبولين: الارتجال للمسرح، تر: سامي صلاح، القاهرة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، 1999، ص51.

[3] . جوليان هيلتون: نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام، منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري، مكتبة المسرح، 2001، ص253.

وتطورها، فالمرحلة الأولى وهي مسرحية تصور عذابات المسيح، والمرحلة الثانية تسمى بمسرحيات الكرامات، والمرحلة الثالثة أو النوع الثالث يسمى بالمسرحيات الأخلاقية.

وفي فرنسا وخلال فترة القرون الوسطى وفي القرن الخامس عشر تحديداً ظهر شكل جديد من أشكال العروض الفرجوية المسرحية سميت بـ (عروض الحماقات) والتي انبثق عنها أشكال الكرنفالات والمهرجانات التي كانت تقدم أمام الجمهور في الهواء الطلق ووسط الساحات العامة.

أما في انكلترا فقد ظهر نظام متنقل لعرض المسرحيات إذ كانت تقدم العروض المسرحية على خشبة مسرح عرباتية (عربة) وكان باستطاعة الجمهور مهما كان عدده مشاهدة المسرحية باعتبار إن العربة مسرح متنقل وتظهر في عدة أماكن في المدينة بنجاح أمام مجموعات مختلفة من المتفرجين وكانت الشوارع هي المكان التي تقدم فيه تلك العروض، وقد " احتفظ المسرح في انكلترا بالكثير من البساطة القديمة لمسرح القرون الوسطى، وكانت ميزة المشترك بينهما أنها مستوحاة أصلا من السيرك، ويتألف المبنى من مسرح دائري ببناء من الخشب أو الحجر مع قاعدة فناء عريضة، وأصبح هذا الفناء مكاناً لجمهور المسرح، ويتم الأداء في الفناء على ضوء الشمس، حيث الممثل في فتره الإليزابيثي يتواجد في الوسط، وليس أمام الناس"[1] أما في مرحلة (عصر النهضة) حيث ظهرت في ايطاليا فرق الـ (كوميديا دي لارتي) التي بدأت مرتجلة تقدم عروضها في عدة مدن ايطالية ولم تكن من الهواة بل كانت فرق محترفين يسعون للربح وقد كانت هذه الفرق تقدم عروضها في الساحات وفي الشوارع"[2]، أما في المسرح الاسباني " وتحديداً في القرن السادس عشر كانت العروض المسرحية تقدم في الساحات العامة "[3]. ومن الملاحظ إن الإنسان القديم في العصور البدائية كان يقلد الحيوانات ويمارس الرقص والغناء لذلك فأنه يقوم بتقليد أو محاكاة ما حوله لأجل المتعة أو غاية معينة فأننا نلاحظ مع تقدم العصور وتحديداً في أوربا بأن تلك الممارسات أصبحت للتسلية والترفيه وبعد أن أصبحت تلك الممارسات الأدائية وسيلة ترفيهية للجمهور فأننا نشاهد بان الأداء التمثيلي في عروض مسرح الشارع حمل أساليب ترفيهية مماثله بأسلوب مغاير عن باقي المسارح.

كانت المواجهة في الكثير من الأساليب التمثيلية تتمثل فيما يمتلكه الممثل من تقنيات وميكانزمات عقلية وعاطفية اعتمدها في معالجة المواقف فجاءت الدعوة لاستبدال تلك التقنية بأخرى لمعالجة هموم عصره

---

[1] ينظر الانترنت: https://ar.wikipedia.org/wiki .

[2]– ينظر: بشار عليوي: مسرح الشارع، حفريات المفهوم والوظيفة والنتاج، الرضوان للنشر والطباعة، عمان، ص22–27.

[3]– لويس فارجاس: المرشد الى فن المسرح، ص87.

ومبادئه وإيديولوجية إلى جانب خطابه غير المباشر الذي قاده إلى تنبه الإنسان إلى ضرورة تغيير تقنيات فن الممثل لتلامس حياة الإنسان العادية وإزالة الفرق بين الواقع والدور المسرحي، لفتح الفضاء بين الممثل والجمهور وبين الواقع والوهم، إن ميل الإنسان باتجاه اتخاذ الأدوار قائم في اليات عقله ومشاعره وأحاسيسه وفي اليات صراعه لحماية نفسه من التهميش وفي اليات تداوله اليومي لارتداء الأقنعة ونزعها حسب معطيات الحاجة والموقف والحدث، وهذا الميل هو جزء من تكيفه المعرفي داخل الحياة .[1]

إن ظاهرة مسرح الشارع ظاهرة قديمة لان عروض الممثل اليوناني ثيسبس(٥٢٥_٤٥٦ ق.م) في القرن السادس ق.م التي سبقت مرحلة المسابقات التراجيدية كانت تتم في الشوارع خارج المعبد، كذلك كان الأمر بالنسبة للممثلين الإيمائيين والجوالين في الحضارة الرومانية والقرون الوسطى في أوربا ولعروض مسرح الأسواق وعروض الكوميديا دي لارتي والمسرح الجوال وكل أشكال الفرجة الشعبية في الساحات العامة"[2] لهذا فإن تسمية المسرح المفتوح تحمل فكرة انفتاح المسرح على ما هو جديد والخروج عن الصيغ التقليدية للعرض المسرحي وعن أسلوب التعامل مع المؤسسة المسرحية الرسمية، وقد استخدمت هذه التسمية في تجربتين مسرحيتين في فرنسا وفي امريكا ضمن توجه التجريب الذي ساد في المسرح اعتباراً من الستينات من القرن العشرين"[3] وهناك نوع أخر من أنواع المسارح ويسمى (مسرح المتجولين) وهو من أنواع العروض التي تقدم في الشارع والأماكن العامة، وأهميته تكمن في كونه لا يوجد مسرح مشابه له خلال الحقب التاريخية وهو مسرح يمكن أن يقدم عروضه في أي مكان في ظل انتقاء الحاجة لإعدادات أو ترتيبات مسبقة، ويعتمد بشكل مباشر على عامل التفاعل بين الممثلين وبين الجمهور مع الاهتمام والتأكيد على الشخصية المسرحية ذاتها وعلى أزياءها وعلى الارتجال بسبب قلة الأدوات المسرحية وباقي مكملات العرض"[4] لذا فإن مسرح الشارع له القدرة على مد جسور التواصل والتفاعل بينه وبين الجمهور، وبالتالي "يستطيع أن يخلق مسرحاً دافئاً بوصفه معبراً عن قوة العلاقة التي تربط بين الممثل والمتفرج حيث يمكن أن يتكون من ممثل مسرحي واحد ومتفرج واحد في مساحة محدودة جدا، وحيث يستطيع الممثل المسرحي أن يؤثر بشكل كبير في المتفرجين من خلال اندماجه معهم واللعب معهم وقيادتهم في الرحلات وخلق عنصر المفاجأة من قبله حينما يظهر في أماكن

---

[1] ينظر: بوريس زاخوفا : مصدر سابق ، ص64

[2]– ماري الياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٩٧ ص٢٦٨.

[3]– المصدر نفسه، ص452.

[4]– بشار عليوي: مسرح الشارع، حفريات المفهوم والوظيفة والنتاج، مصدر سابق، ص 50.

غير متوقعه من قبلهم "[1] وهنا تكن الوظيفة الأساسية لمفهوم مسرح الشارع لان المهم فيه أن يكون نابعاً فعلاً ينبع صميم المشاكل التي يعاني منها المجتمع، ويناقش همومهم وما يعانوه لأن الناس عند رؤيتهم لمسرحية لا تعبر عن أنفسهم لن يكترثوا لها أبداً أو لن يتابعوها بشغف .

إلى جانب ذلك فإن أهمية مسرح الشارع تتجلى في كوته مسرحاً يعتمد الوسائل التي تستخدم للتعبير عن قضايا اجتماعية وسياسية واقتصادية وترويجية " بما تحمله عروضه من محمولات فكرية من اجل تحقيق أهداف تلك العروض التي تستهدف عامة الناس على اختلاف انتماءاتهم الطبقية ومرجعياتهم الثقافية عبر الذهاب إليهم في أماكن تواجدهم من التواصل معهم من خلال التعبير عن قضاياهم وإيجاد حلول لمشاكلهم، كذلك فأن مسرح الشارع يقدم لهم تحليلا كاملا للضغوط التي يتعرضون لها بسبب صعوبات الحياة اليومية ومشاكلها وتعرفهم بأساسياتها وتقديم الحلول لها على القيام بما هو مناسب لأن مسرح الشارع له نتائج اجتماعية تؤثر في النشاط الاجتماعي للمجتمعات من خلال المساهمة في إحداث التغيير المطلوب"[2]. وهذا التغيير ينصب أخيراً في خدمة الفرد والمجتمع، فالممثل يتبنى الحالة ويعمل على تجسيدها بشتى الصور على أن يقدم نموذجاً حياتياً يعاني من تقلبات الحياة ومشاكلها، والى جانب هذا التصور فانه يستعرض كل التفاصيل أثناء تداخله المكاني والمعرفي مع الجمهور مما يوّلد تجانساً فنياً واجتماعياً بين طرفي المعادلة.

ويعمل مسرح الشارع على تقديم الرؤى الفنية المنتمية للمجتمع بواقعية إخراجاً وتمثيلاً " كما إن أهمية المحمولات الفكرية في عروض مسرح الشارع تنبع من وظيفته التي وجد من اجلها هذا المسرح ففي البلدان التي تشهد عدم الاستقرار السياسي تظهر الحاجة الماسة إلى تقديم هذا المسرح لأنها قد تتحول إلى مظاهرات سياسية تنادي بتصحيح الأوضاع السياسية غير المستقرة في البلد ونوعا من الاحتجاج على تردي الخدمات حيث يشارك فيها جمهوره مع الأخذ بنظر الاعتبار جماليات العرض ومرتكزاته الفنية"[3]. وبهذا فان مسرح الشارع يتبنى فكرة المشاركة الحية بين الممثل والجمهور ليكون الأخير شريكاً حقيقياً في كل ما يقدم أمامه، وبالتالي فان الحلول ستكون متوفرة بصيغة أكثر مما هي في العروض التقليدية.

وبالنظر إلى صيغ التقديم واليات التمثيل في مسرح الشارع فان الاهتمام الواسع الذي تلقاه هذا النوع المسرحي وضعه في مصاف الأساليب المهمة في مناقشة عقلية الفرد عبر خلق نوع من التفاعل معه " ففي إطار الاقتصاد يعتبر (مسرح الشارع) ضمن أهم أدوات القوة الناعمة، من خلال استخدامه كدعاية عالمية

---

[1]– بشار عليوي: مصدر سابق، ص34.

[2]– ينظر: هنري لينسك: مسرح الشارع في امريكا، تر: عبد السلام رضوان، دار الفكر المعاصر، 1979، ص23، 24.

[3]– أيمن حلمي: مسرح الشارع لماذا الأن، دار الهدى للطباعة والنشر، 1998، ص20.

مباشرة وغير مكلفة تصدر الثقافات والتراث الحضاري والتاريخي للبلدان إلى كل الشعوب في صورة فنية إبداعية بسيطة عبر المهرجانات والجولات الخارجية ومع الوقت تصبح العروض بمثابة منشط وداعم اقتصادي يدر دخلا باعتباره وسيلة ترويج وجذب سياحي مجانية"[1]. ولكن وظيفة مسرح الشارع لا تتوقف عند هذا الحد، ففي الواقع يعمل الممثلون مع الجمهور معاً لتصدير المشكلة أو الحدث وكأنها تمثل مصير المجتمع ككل، " كما نلاحظ أيضاً من خلال وجود مسرح التحريض بأنه ليس مجرد تحفيز الهمم بل انه عمليه تحريك وعملية نقل إلى حيز العقل ومسرح التحريض كان يمثل ذلك الشكل من الدعاية الذي يقود إلى الفعل)"[2] وهذا الفعل ينحو نحو إيجاد الحلول والبدائل الصحيحة لتجاوز الأزمات والمشاكل، وبالتالي فان الممثل يضع نفسه بمواجهة الجمهور لغرض إشراكه في الحدث وليس لإملاء الحلول عليه، " فعروض مسرح الشارع تسعى أن يكون المسرح أداة من أدوات تغيير أنماط التفكير لدى أفراد المجتمع وطرح مفاهيم جديدة لهم حينما تقدم في أماكن غير تقليدية من اجل تحقيق التفاعل بينها وبين جمهور الشارع مع ما تحمله تلك العروض من مضامين فكرية"[3] .

ومما سبق يرى الباحثان إن ظهور مسرح الشارع والتأسيس له كان له الأثر الواضح في تغيير وجهات النظر حول طبيعة العلاقة بين الممثل والجمهور من جهة وطبيعة الدور الذي يضطلع به كل منهم من جهة أخرى، لذا فقد أسس هذا النوع المسرحي منظومة فكرية اجتماعية تحاكي الحدث وتخلق نوعاً من التداولية بين طرفي العملية المسرحية ليكون في النهاية مصدراً لتمكين المجتمع من المشاركة الفاعلة في تجاوز أزماته ومشاكله، أما الممثل في مسرح الشارع فقد احتفظ بأهمية حضوره على منصة العرض حيث أصبحت الساحات العامة والشوارع والفضاءات المفتوحة الأخرى هي المنصات التي تحتضن إبداعه وتقربه أكثر من متلقيه، بينما طرأ على أدائه بعض المتغيرات التي فرضتها اليات التمثيل في مسرح الشارع الا أنها جاءت لتضيف له خصائص إضافية ترفع من مستويات الأداء لديه وتطورها .

---

[1]– ينظر: احمد مطاوع وآخرون: مسرح الشارع، القوة المنسية في مواجهة الإرهاب ودعم الاقتصاد، جريدة التحرير، 15 يوليو 2017، 4 ص.

[2]– بشار عليوي: مسرح الشارع _ حفريات المفهوم والوظيفة والنتاج، مصدر سابق، ص51.

[3]– بشار عليوي: مسرح الأقليات_ دراسات في المسرح المعاصر، مؤسسة دار الصادق الثقافية، الطبعة الأولى، بابل، 2018، ص128.

المبحث الثاني: تقنيات التمثيل في مسرح الشارع

لطالما حاول المسرح تطوير إمكانات القائمين عليه ليتمكنوا من محاكاة الحدث ونقل الصورة بما يتلائم وواقعيتها، وقد نحت اغلب الأساليب إلى وضع اليات التقديم موضع الاختبار للخروج بنتائج ايجابية تستطيع تحقيق ذلك،وبناءاً على ذلك " أفرزت عروض الأسواق الكثير من الأشكال المسرحية التي تقوم على الارتجال والحركة والإيماء والغناء ويشكل الإضحاك فيها عنصراً هاماً مثل الكوميديا دي لارتي والعروض التي تتكون من فقرات متنوعة مثل الفودفيل والميوزك هول"[1] واستطاعت تلك العروض أن تقترب من المتلقي وتشركه في الحدث، إلى جانب تطويرها لخصائص الأداء بالنسبة للممثل، فقد امتلك الممثل فيها جودة ودقة فنية عالية انعكست على طبيعة فهمه للدور ومتطلباته الأدائية "لذا فأن عروض مسرح الشارع هي عروض مسرح فقير لكنه غني بمواهب مبدعة وطاقات وإمكانات فنية ذات جودة، حيث نرى الممثل في هذه العروض يستخدم الأدوات والأشياء العادية مثل الطبق والكوب والعصي بالإضافة إلى جسده بشكل مبتكر وجديد"[2] فضلاً عن اعتماد الممثل على التنوع في إمكاناته الصوتية للتعبير عن الشخصية وتحولاتها المختلفة .

اعتمد المسرح في الشارع على مجموعة من الآليات التي تختلف في تفاصيلها عن المسرح المغلق وكذا الحال في عملية تمثيل الحدث وإخراجه، فقد عمد مسرح الشارع إلى المغايرة في توظيف أجزاء العرض الصورية منها والحوارية حيث " كانت الصورة من أكبر مميزات عصرنا ولذلك فهي تعلو في النص المفتوح على الصوت الذي كان مهيمنا على المسرح في مراحله القديمة وحداثته القريبة"[3]. وعلى مستوى النص المسرحي طرأ ايضاً نوع من التغيير في طريقة تركيبه " ففي المسرح المفتوح يكون السيناريو المسرحي أساساً للنص الذي يقدمه المؤلف اذ سيكون هذا النص المفتوح متضمنا على تأويل بصري يحمل دلالات كثيرة بعكس اللغة الأدبية التي تحصرنا في الاحتمال المتداول للمعنى وبهذا المعنى يكون أمام المتفرج إمكانية كبيره للتأويل البصري عبر النص أولاً وعبر الإخراج البصري والسينوغرافيا"[4] .

وأيضاً على مستوى المكان فقد تعرض إلى التغيير بحكم المتغيرات العديدة التي اعتمدها مسرح الشارع فمن الممكن " أن تغيب خشبة المسرح في مسرح الشارع أو تكون مجرد منصة مرتجلة، لكن في كل الأحوال

---

[1]– ماري الياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي– مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مصدر سابق، ص35.

[2]– ألان ماكدونالد وآخرون: مسرح الشارع – الأداء التمثيلي خارج المسارح، تر: عبد الغني داود واحمد عبد الفتاح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1999، ص8.

[3]– خزعل ماجد: المسرح المفتوح، دار غيداء للنشر، الطبعة الأولى، عمان،2017، ص15.

[4]– المصدر نفسه، ص15.

يظل هناك حيز مكاني يرسمه الأداء هو حيز اللعب، كذلك يغيب الديكور الذي يشكل في المسرح التقليدي القالب الإيهامي لأداء الممثل، ويستبدل بإكسسوار يتلاءم مع نوعية أداء تبرز المسرحية. وتجعل من الممثل الحامل الأساسي للعرض فيكون توجهه للجمهور أكثر مباشرة. كذلك فأن الجمهور في هذا المسرح مختلف لأنه عبارة عن تجمع عشوائي للمارة، أي انه مسرح يذهب إلى الجمهور وليس العكس"[1] وهذا هو السر في تحقيق المغايرة في عروض مسرح الشارع "حيث يقوم على رفض الإيهام والأعراف المسرحية التقليدية لذلك فهو يقدم عروضه في الأماكن العامة مثل الشارع والمترو والمعامل ويعتمد على التفاعل المباشر بين المتفرج والعرض. وتعود الأصول البعيدة لهذا المسرح إلى عروض مسرح الجريدة الحية التي كانت تقدم أثناء الثورة الفرنسية)[2] .

وقد دأب الكثير من المخرجين للاستفادة من معطيات المسرح المفتوح عموماً ومسرح الشارع خصوصاً، وذلك لما لمسه هولاء من التأثيرات الواضحة على عملية المشاركة المسرحية فضلاً عن إمكانية اعتماد الأمكنة المختلفة التي بدورها تعوض عن الأمكنة المصممة ذات التكاليف الباهظة " فقد استفاد شومان من الأبنية الخارجية والبيئة المحيطة بجعل الشارع مرآة تعكس واقع المجتمع الذي يعيشه، لذا يهدف شومان في أعماله المسرحية إلى خلط روح المشاركة والروح الجماعية بين الممثل والمشاهد من خلال تقريب المشاهدين من الممثلين وإشراكهم في التمثيل واكل الخبز هذا من جهة ومن جهة أخرى فضاء المسرح الذي استخدمه شومان هو فضاء جديد للعرض يمكن الحصول عليه بسهولة لأنه متوفر وفي اي وقت يمكن ان يعرض فيه"[3] فالمشارك يرتدي الملابس أمام الجميع لذا لابد أن تكون مناسبة لذلك كما أن هذا المسرح يسعى إلى دمج الجمهور بكل عناصر العرض والتي بالإمكان توافرها، حيث يتميز الناس بأشكالهم، وقد يعبر الزي أو الملبس عن شخصية الإنسان أو عن مهنته، إذ يظهر ذلك واضحا حيث أنها تساعد في توضيح معالم الشخصية كما يجب أن تعرف الشخصية من خلال ملابسها والأدوات التي تستخدمها.[4] وفي هذا المجال يقول علم نفس الزي "ان الزي واللون معبر عن دوافع وحامل رسالة مؤثرة في الاتصال والأنباء وقسم غير

---

[1]– ماري الياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص268.

[2]– بشار عليوي: مسرح الشارع– حفريات المفهوم والوظيفة والنتاج، مصدر سابق، ص51.

[3]– بشار عليوي: مسرح الأقليات– دراسات في المسرح المعاصر، مصدر سابق، ص35.

[4]– وسام عبد العظيم الجوذري: المسرح التفاعلي من الصفر إلى العرض، دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، 2019، ص56.

قابل للفصل عن الشخصية والمظهر الجسدي او الوعي بالجسد وشديد الصلة بالشخصية وبقراءة الإنسان أو المعاناة البشرية "[1] فالزي إذن ومكملاته واكسسواراته هي طريقة في تقديم الذات في علاقتها مع المجتمع من جهة وفي علاقتها بالرغبات والدوافع الواعية واللاواعية للإنسان.

وقد اعتمدت اغلب الفرق المسرحية في مسرح الشارع على إمكاناتها البسيطة في توفير مستلزمات العرض المسرحي "فدائما تصنع الفرقة أدواتها المسرحية بنفسها من مواد متوفرة، كالملابس القديمة والصحف والمجلات وغيرها، وتصاحب عروض الفرقة مواكب من الدمى الضخمة يبلغ طولها اثني عشر قدماً أحياناً، ففضاء الشارع الذي استخدمه شومان" هو ليس فقط مسلك ممدود على الأرض محاط بالفضاء الخارجي بل هو مع ما يحيطه من أبنية ومشاهد طبيعية يمثل بيئة خارجية تحمل مناظر مسرحية"[2] وتوفر تلك القطع البسيطة معان ودلالات واقعية تساند الحدث المسرحي وترفع من مستوى أداء الممثل لشخصيته وبما يتناسب ومعطياتها النصية والواقعية.

إن مسرح الشارع لا يمكن أن يتم الا في الشوارع، فهو المسرح الذي يلغى خشبة المسرح وقاعة المتفرجين "ويرسخ التواصل المباشر بين المشاهد وبين المشهد، وبين الممثل والمشاهد، فالقائمين عليه لا يفكرون في شارع مدينة ولكن عليهم تخيل حظيرة يعاد بنائها لتصبح مكاناً مقدساً.[3] والتواصل هنا تغلب عليه صفة المشاركة وينفذ بأدوات مجتمعية معينة، وقبل هذا وذاك يهدف إلى إيصال رسالة معينة لكل من يهمه الأمر عبر الترتيبية الألسنية المعروفة المرسل الرسالة المرسل إليه "[4]، إذن فإن عروض مسرح الشارع تهدف إلى إيصال خطاب معرفي بالاعتماد على تفاعل الجمهور معها من خلال " إشراكه في اللعبة المسرحية لان هذه العروض تقدم في مكان التواجد العشوائي لهذا الجمهور. وبالتالي تحظى تلك العروض بوجود جمهور متفاعل معها، حيث إن مسرح الشارع وجد بحيث يلتقي بالناس حيثما كانوا، لذا فأن مفهوم مسرح الشارع

---

[1] . هاشم الحاجي: الجسد، نصوص مترجمة، مجلة نقوش عربية، تونس، 2001، ص6.

[2]– بشار عليوي: مسرح الأقليات– دراسات في المسرح المعاصر، مصدر سابق، ص35.

[3]– تحرير جيمس ميردوند، الفضاء المسرحي، ترجمة د. محمد سيد، الحسين علي يحيى، حسين البدري، مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون، مراجعة ا.د. محمد عناني ص١٥٥

[4]– ينظر: عبد الزهرة سامي التميمي: الاتصال والتواصل المسرحي–المسرح التفاعلي أنموذجا، ط1، دار الفنون والأدب للطباعة والنشر والتوزيع، البصرة، 2020، ص11.

خاضع لهذه العلاقة الثنائية التي تربط مكان تقديم عروضه بتفاعل الجمهور المتجمع عشوائياً معهما "[1]، وقد امن شومان إن جمهور الشارع هو أكثر الجماهير فاعلية وتحوراً لأنه يخلع عن كاهله تقاليد قاعات المسرح فضلاً عن كونه متفرجاً يتميز بالتلقائية والبساطة لأنه لم يرتب موعداً لحضور العرض المسرحي إنما قابله في الطريق بشكل عارض أثناء وجوده في الشارع"[2]، وقد غلب استخدام بعض العناصر الجمالية في المسرح المفتوح على عناصر أخرى، فالموسيقى كانت تساعد على إضفاء الجو النفسي اللازم للتحفيز والتشجيع الموجهين للمتفرج والعرض ليس تبشيرية، فهو لا يحمل أية رسالة، ولا أقوالاً حكيمة وإنما مجرد شكوك وقلق سوف تحفز على التوصل إلى حكم وفعل وسط الجمهور المحتشد" [3].

لهذا تم عد مسرح الشارع تلك " المنظومة التي بموجبها يمكن للعلاقات البشرية أن توجد وتتطور إلى جميع الرموز الفكرية، بما في ذلك رسائل بثها عبر الأبعاد والسلوك في الزمان، وتشتمل على تعابير الوجه والموقف والحركات وردود الأفعال ونبرات الصوت"[4] وقد كانت الشوارع – وما زالت – بمثابة الهدف النهائي لإعادة تعريف المسرح، فالشوارع بيئية وديمقراطية تماما، وعلى ذلك فإن أي تفكير في الفضاء المسرحي للمسرح الأمريكي منذ الستينات يجب أن يأخذ في الاعتبار شوارع المدينة كمكان للعرض المسرحي حيث يستطيع أن يتحرك العامة ليشاهدوا المسرح لكى تنتشر الثقافة وينمو الوعي الفردي والوعي الجماعي للأفراد وحيث يعم التوافق والتفاعل مع القضاء على الحواجز. وسيظل ما يعود بالفكر إلى الداخل من تلك البهجة قضية أخرى.[5] .

وتعتمد نوعية أداء الممثل على صدق عاطفته، وينبغي أن يعيش الممثل عواطف حقيقية – عواطف مسرحية حقيقية، إن العاطفة المسرحية عاطفة مكررة وليست عاطفة أولية، كما قال ستانسلافسكي، ويعلم الممثلون الذين حققوا العاطفة المسرحية الحقيقية أن هذه العواطف تختلف عن العواطف الحياتية، لا يستطيع أي ممثل البقاء طويلاً إذا كان مجهداً، عليه أن يعاني من صدمة مؤلمة حقيقية في كل مرة يؤدي العرض،

---

[1]– بشار عليوي: مسرح الأقليات– دراسات في المسرح المعاصر، المصدر السابق، ص127.

[2]– بشار عليوي: مسرح الأقليات– دراسات في المسرح المعاصر، مصدر سابقص34.

[3]– ينظر: وسام عبد العظيم الجوذري: مصدر سابق، ص55.

[4]– عبد الزهرة سامي التميمي: مصدر سابق، ص11.

[5]– ينظر: جيمس ميردوند: مصدر سابق، ص١٥٨.

وإذا كان الممثل صادقا فانه يعترف أن أية عاطفة معاناة حقيقية في أثناء الأداء تمنحه متعة حقيقية مختلفة.[1] كما إن وظيفة الخيال ليست مقصورة على إنتاج صور معقدة فحسب، وذلك أن حرية الخيال تؤسس مبدأ الإمكان الخاص بالكينونات الحقيقية المتعددة.[2]، فموضوع الخيال غير قائم في الوجود، أي أنه عدم، فإننا عندما نتخيله ندرك أن إن الموضوع الخيالي يمثل في الذهن كأنه غير موجود، إنه لا يقوم في زمان معين أو مكان معين كما هو الأمر في الصورة التي تسترجعها الذاكرة، وما أن هناك عدها بتخلل الوجود.[3] وفي سياق العلاقة بين الخيال والذاكرة يرى أرسطو أنهما يتصلان بجزء واحد من النفس، وأن الأشياء التي هي موضوعات جوهرية للذاكرة، هي نفسها موضوعات للخيال.[4]

لذا فان المسرح يستخدم الأشخاص والمواقف والأشياء من الحياة اليومية " كمادة خام له لبناء عالم خيالي وبعد ان تستخدم هذا العالم الخيالي هذه المادة، تصبح له أحقية غير عادية على هذا الواقع، القوة الخاصة التي تميز بها المسرح. تستمد من هذه الرؤية المزدوجة. فالموضوع ليس بالبساطة التي تبدو بها في نظريات الوهم او التصنع التي تقترح انهم يندمجون في هذا الوهم ... بل هم في الواقع يندمجون في نوع معين من الواقع وهذا هو الذي يحافظ على حالة من التوتر المستمر بين المحاكاة والحقيقة"[5] وهذه العناصر تستخدم على المسرح لترسيخ فرضية المسرح ، اما في الواقع فهي لمواجهة متطلبات وجود الإنسان، لذلك فان التمثيل هو ستراتيجية الإنسان لاحتواء تلك المواقف.

كما إن القدرة على الإرسال والاستقبال ستمكن الممثل من امتلاك القدرة على السيطرة بعينيه، وعلى شحذ حواسه كلها، دون توتر عضلي، بحيث تكون جاهزة للعمل طول الوقت، وسيؤدي به ذلك، مع قدرته على التحول إلى التأثير في زملائه الممثلين وفي المتفرجين أنفسهم، إلى السحر الواجب أن يتصف به، فسحر الممثل يتضمن قدرته على استمالة زملائه والجمهور إلى ما يفعله أو يحس به، ويكون ذلك عن طريق

---

[1]– سونيا مور: تدريب الممثل، تر: زياد الحكيم، وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1986_ص56.

[2]– عاطف جوده نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤، ص٣١.

[3]– المصدر نفسه، ص٤١.

[4]– المصدر السابق نفسه، ص٤٣.

[5] . مارفن كارلسون: فن الأداء مقدمة نقدية، ترجمة منى حامد سلام، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، 1999، ص93.

الإقناع أو حتى الإغواء.[1] وينظر المؤدي إلى الحركة المسرحية في المقام الأول باعتبارها دالة على الشخصية التي يؤديها، فحركة الممثل تحدد نظرة المتفرج له وفهمه لدوره.

والحركة بهذا المفهوم وباعتبارها وظيفة دالة على الشخصية، تنقسم إلى ثلاثة أنواع رئيسية:

- حركة تعبيرية بملامح الوجه.
- حركة إيمائية إشارية باستخدام الرأس أو اليدين أو الجزء الأعلى من الجسد.
- وحركة انتقالية في المكان من خلال الساقين. وقد رتبت هذه الأنواع وفقا لأهميتها الدلالية.[2]

إن التواصل بين طرفين يقتضي تحويل الرسالة إلى شفرة تتخذ شكل الإشارة العلامية الصوتية أو الحركية، وبعد ذلك تأتي مهمة بث وإرسال الإشارة العلامية، وفي حالة العرض المسرحي يستخدم المؤدي البشري صوته في بث الإشارة العلامية عبر الموجات الصوتية التي يولدها كما يستخدم جسده أيضا، فيرسل عن طريق الضوء صورة حركية إلى عين المتفرج، وبعد ذلك تأتي مرحلة الاستقبال، فالتواصل لا يكتمل إلا حين يتلقى الإشارة شخص يستطيع أن يفك الشفرة المتضمنة في الإشارة العلامية، وأن يحول المعلومات التي تصل إلى عينه وأذنه إلى رسالة متسقة.[3] .

كما إن الحس الدرامي في الأداء يتحرك دائماً باتجاه ما ينبغي أن تكون عليه الحياة لأنه " يتضمن عنصر المعالجة والتكيف ولا يثبت على ما هو كائن بالفعل، فذلك قائم على الفعل كأداة للتفكير، وهذا ما يفتح أمامه باستمرار آفاق اكتشاف مساحات تواصلية أكثر عمقاً، لان أي حل لمشكلة ما بلغة الحالات الذهنية والمشاعر لا تؤدي إلى نتائج ومن يريد شيئاً يعمل على الحصول عليه حينما تلوح الفرصة، والسلوك الفعال هو الذي يؤثر في البيئة ليعطي نتائج"[4] والأداء وعي يقصد موضوعة مباشرة، لان جسد الإنسان رؤية وأداة، فالإنسان يكتشف أفكاره أثناء عمله بجسده الحي وبواسطة منظومته الأدائية .

---

[1]– سامي صلاح: الممثل والحرباء_دراسات ودروس في التمثيل، تقديم: مدكور ثابت، إصدارات الأكاديمية سلسلة المسرح ص307.

[2]– جوليان هيلتون: نظرية العرض المسرحي، سلسلة المسرح، دار هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠، ص١٨٦.

[3]– سلسلة المسرح، نظرية العرض المسرحي، جوليان هلتون، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة ٢٠٠٠، الطبعة الاولى، ص٢٢٢.

[4] . بيتر بروك: النقطة المتحولة، ترجمة فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة 154، الكويت، 1991، ص114.

إن طريقة المحاكاة، التي يعتمدها الممثل في تجسيد الشخصيات الدرامية، والمحاكاة كمفهوم لا نعزوها إلى منطق التقليد، لأنها ليست التقليد الحرفي كما يتصورها البعض، وإنما هي إظهار المشاعر الحقيقية للشخصية المجسدة على خشبة المسرح، ولهذا "استبعد الممثل عن جمهورية أفلاطون باعتباره مقلدة، لأنه يقوم بالتقليد، فهو يقلد واقع الحياة، والحياة، وفقا لنظرية الأشكال، تحتل مكانة ثانية بعد الحياة الأصل، لذا يصبح التمثيل تقليد، وهنا يكمن خطره من وجهة نظر أفلاطون بوصفه فناً أدائياً لا ينتمي إلى الحقيقة في شيء، وإنما إلى الوهم وطبيعته الخاصة هي التي تجعله خطر"[1] وهي واقع نفسها، فلا وجود لأحدهما من دون الآخر، إذ إن المرء لا يمكنه أن يتخيل إن لم تكن لديه ذاكرة، ولا يمكنه أن يتذكر من دون خيال، ذلك أن الذاكرة جزء من عملية التخيل، فالمرء يتخيل رؤية ما قد رآه قبلاً، أو يتخيل السماع أو التفكير فيما قد سمعه أو فكر فيه قبلاً، ونستطيع أن نعتبر عملية الذاكرة عملية ارتدادية في مقابل اعتبار عملية التخيل عملية مستقبلية. وتعكس الذاكرة والخيال على الفضاء الجمالي.[2].

ان جميع المحاولات في تغيير وسائل الاتصال بجمهور المسرح تكشف للباحثان مدى السعي لدى أغلب المسرحيين الذين شكلوا ظاهرة كبيرة في تجاربهم ودراساتهم وتدريباتهم في المسرح المعاصر، كانوا يسعون إلى التخلي عن الأداء المسرحي التقليدي لصالح أداء الحياة ذاتها لصالح المسرح ذاته ولصالح الأداء المتجسد في داخل جسد الإنسان وخاصة في نقطة التقاء الممثل بالمتلقي وحجم المسافة القائمة بينه وبين الآخرين، جماعته ومجتمعه، وبإيقاع يعالج الأفكار والمفاهيم والعلاقات والخطابات السياسية والاجتماعية والإيديولوجية، وكل ذلك يتوضح في طريقة ارتدائنا للملابس وفي طريقة تزيننا وسيرنا وكلامنا وحضورنا وبالتالي في طريقة صياغتنا لهوية الشخصية ووجود الإنسان مع الاخر وكيفية تكوين الجماعة والمجتمع، فنجد إن هناك ميل دائم مع جميع التحولات والمتغيرات والمعطيات الجديدة للحياة نحو الشراكة في الأداء بجميع أشكاله البسيطة والمعقدة لمعالجة لقاءاته الإنسانية والتواصلية من تحية الآخرين في الشارع في العائلة ومكان العمل إلى أعلى تجلياته الجمالية وحاجاته الواقعية الروحية والنفسية المتناقضة لتأكيد فعل الوجود وتكيفه داخل الحياة.

---

[1]– جواد الحسب: الممثل والسينوغرافيا في العرض المسرحي، الروسم للصحافة والنشر والتوزيع، بغداد، 2015، ص42.

[2]– ينظر: شاكر عبد الحميد: الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،٢٠٠٩، ص٣٥٩.

الدراسات السابقة

بعد ان حاول الباحثان حصر الدراسات التي تقترب من موضوع بحثهما في خصائص اداء الممثل في مسرح الشارع تبين عدم وجود دراسة سابقة حول الموضوع مما تطلب الاشارة اليه.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

1. يقوم الممثل بأداء دوره لينجز عملاً يوجه من خلاله خيال الجمهور ويثيره إلى تتبعه فيما يقترحه عليه من صور فنية.
2. يوظف الممثل مهاراته الإبداعية بدقة ليكشف إمكانياته، فهو حين يؤدي يبين التفاصيل والتعابير المهمة في تأسيس سيناريو العرض.
3. يرتبط أداء الممثل ارتباطاً وثيقاً بإيقاع العرض، وتتحقق العلاقة الجسدية مع المتلقي ضمن زمان ومكان العرض في مسرح الشارع، مما يؤكد سيطرته التامة على مجريات العرض.
4. إن عروض مسرح الشارع تعتمد على المواهب المبدعة والطاقات والإمكانات الفنية للممثل وصناع العرض.
5. في المسرح المفتوح يمتلك النص قيمته الفنية عندما يتم تضمينه بمجموعة الدلالات المجتمعية.
6. يتباين الأداء التمثيلي في مسرح الشارع بحسب اختلاف الأساليب الأدائية، فالبعض يركز على التجسيد الشعوري الخارجي، والأخر يركز على فعل الحركة الآلية.
7. تتنوع تقنيات الأداء التمثيلي في مسرح الشارع بين الجسد والصوت، الارتجال والتركيز، التخيل والتكيف، وغيرها، وهذا التنوع هو الذي يقود الممثل إلى تشخيص الدور بالشكل الصحيح.
8. إن عروض مسرح الشارع تبحث في استجابة المتلقي لتحقيق التواصل من خلال التناسق في أدوات الممثل الحركية والصوتية والتناسق الحاصل في فضاء العرض ككل.
9. للممثل عدة تقنيات يوظفها لأداء الشخصية في عروض مسرح الشارع وتساهم بدورها في فاعلية الصورة المشهدية وأهمها الديكور، الماكياج، الأزياء، الموسيقى.
10. إن القدرة على الإرسال والاستقبال ستمكن الممثل من امتلاك القدرة على السيطرة بعينيه، وعلى شحذ حواسه كلها، دون توتر عضلي، بحيث تكون جاهزة للعمل طول الوقت.

الفصل الثالث: – إجراءات البحث

- مجتمع البحث
- عينة البحث
- منهج البحث
- أداة البحث
- تحليل العينة

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

أولا: مجتمع البحث.

يتكون مجتمع البحث من العروض المقدمة في مهرجان مسرح الشارع بدورته الثانية في العام 2019.

جدول عروض مهرجان مسرح الشارع الثاني–الموصل 30/8 الى2019/9/2

ت	اسم العرض	جهة الانتاج	المكان	اليوم
1	قصة حسون	كروب ما بعد الظلام	رصيف الكتاب	8/30
2	الي مضيع وطن	فرقة المسرح الشبكي	رصيف الكتاب	8/30
3	فوضى	مسرحيو السلام	رصيف الكتاب	8/30
4	الى اشعار اخر	فرقة مسرح بغديدا	منطقة الساعة	8/31
5	طبيب ولاكن	باشطابيا	موصل الجديدة	8/31
6	المارد بالوكالة	معهد الفنون	موصل الجديدة	8/31
7	واقع حال	مسرح المضطهدين	الزهور	9/1
8	صرخة الم	الشعراء الشعبيين	قاعة المهندسين	9/2

ثانيا: عينة البحث.

قام الباحثان باختيار ثلاثة عروض من مهرجان مسرح الشارع الثاني بوصفها نماذج مختارة وتم اختيار عينة البحث قصدياً للأسباب الأتية:

1- اقترابها من هدف البحث.

2- يمكن أن تنطبق عليها مؤشرات الإطار النظري بشكل كبير.

3- توفر أقراص مدمجة لعينة البحث.

ثالثا: منهج البحث.

اعتمد الباحثان المنهج الوصفي التحليلي من خلال وصف خصائص أداء الممثل في العروض والية اعتماد الممثل على أدواته خلال عرض مسرح الشارع.

رابعا: أداة البحث.

1- مؤشرات الإطار النظري.

2- المشاهدة العيانية لعينة البحث.

3- الأقراص الليزرية والكتابات النقدية.

خامساً: تحليل العينة.

أولاً : مسرحية فوضى *

تأليف وإخراج: رافد السنيد**

ملخص المسرحية:

تتكلم المسرحية عن الفوضى الحاصلة في الأسواق والأماكن العامة وهذه الفوضى ليست الا جزء بسيط من واقع المجتمع المرير وسببه عدم الالتزام بالنظام وقلة الوعي والثقافة وشحة الرقابة من الجهات المعنية بشكل ملحوظ وقبل نهاية المسرحية أعطى الجمهور بعض الحلول والاقتراحات وفي النهاية قدم المخرج صورة إيجابية بعد ان تم الالتزام بالوعي والثقافة والنظام وان القضاء على الفوضى لا يحتاج الى جهات معنية مختصة بل يجب ان يكون الانتظام نابع من داخل الفرد نفسه.

---

* قدمت هذه المسرحية من قبل فرقة مسرحيو السلام للتمثيل والفلكلور الشعبي وقدمت على رصيف الجامعة في الدورة الثانية لمهرجان مسرح الشارع.

** الاسم رافد حميد درويش من مواليد ١٩٧٥ محافظة البصرة، عضو فرقة البيت الثقافي العمالي (فرقة البصرة للفنون الشعبية) قدم ما يقارب ثمانية اعمال مسرحية في البصرة، انتقل بعدها إلى محافظة نينوى أواخر عام 2005 فقدم ما يقارب 25 عمل مسرحي متنوع من مسرح شارع الى مسرحيات بانتومايم وعروض أخرى متنوعة.

تحليل العرض:

تضمن النص في مسرحية(فوضى) على عدة عناصر دلالية كما في مشهد الأسواق والذي بدوره عن الفوضى الحاصلة هناك والتي تعيق حركة السير والبيع في نفس المكان، حيث عمل الممثل بشكل جيد على أدائه مما جعل الجمهور ينشد إلى العرض وذلك من خلال الصورة الفنية التي رسمها الممثل في خيال الجمهور وكان هذا واضح من خلال التزام الجمهور بالصمت والعمل على المتابعة فقط، وقد برز بعض الممثلين في أداء دورهم من خلال امتلاكهم لأدوات تمثيلية فضلاً عن إمكانياتهم الذهنية التي ساعدتهم في تقمص الشخصية بشكل يلائم طبيعتها الواقعية ويؤكد انسجامها مع فكر المتلقي وتؤثر فيه بشكل أو بأخر.

استخدم المخرج في عرض مسرحية فوضى مجموعة من القطع الديكورية البسيطة والتي عبرت عن طبيعة المكان وحاكت بعض تفاصيل الشخصيات، وبالمقابل لم يشهد جمهور العرض أي توظيف صحيح للأزياء الا في شخصية واحدة وهي عامل النظافة وباقي الشخصيات لم تكن ازيائها واضحة ولم نجد اطلاقا توظيف للموسيقى والماكياج. (ينظر صورة رقم 1)

لم يشهد عرض مسرحية فوضى أي اتصال مباشر بين الممثل والمتفرج ولهذا افتقد العرض عنصر الاتصال بين المتفرج والممثلين وافتقد على إثرها عنصر المشاركة في الأحداث وهذا قد يؤدي الى الارتجال ما بين الممثل والمتفرج من خلال التساؤلات التي سيطرحها المخرج او الممثل او المتفرج.

أما بالنسبة لممثلي العرض فقد قدموا عدة محاولات على مستوى الاداء لتوظيف امكاناتهم الجسدية والصوتية لإظهار الحالة والموقف بشكلها الصحيح مما أسس لمنظومة ادائية مربكة في بعض تفاصيلها كون توظيف تلك الخصائص لم يجد مساحته الحقيقية مما أثر بشكل كبير على عملية تجسيد الشخصية، فجاء الاداء حوارياً أكثر منه حركياً وافتقد على إثرها جزءاً مهماً من الطبيعة الحقيقية لانجاز عرض متكامل في تفاصيل فضاء العرض واداء الممثلين. (ينظر صورة رقم2)

حاول الممثل في عرض فوضى توظيف إمكاناته ومهاراته بدقة ليكشف عن تلك الموضوعة المهمة التي أثرت على مجتمعه بشكل كبير الا انه اصطدم بواقع مغاير حيث الضعف الواضح في السيطرة على إيقاع العرض وعدم الربط بين متطلبات الأداء لإيصال التعابير الدقيقة الى الجمهور، كما افتقد العرض الى تحقيق العلاقة الجسدية مع المتلقي نتيجة عدم امتلاك الممثل لتلك الخصائص التي تؤهله لذلك.

ثانياً: مسرحية قصة حسون*

تأليف وإخراج: – محمد البكري**

ملخص المسرحية:

تدور احداث المسرحية عن حياة ومعاناة الشاب العراقي الذي يعاني الكثير لأجل الحصول على الشهادة ويحلم بعدها بالتعيين وهذا هو ابسط حقوقه ويطمح بعدها بالاستقرار وتكوين نفسه وبدء حياة زوجية مستقرة الا انه ينصدم بعد التخرج بواقعه المرير الخالي من التعيين وفرص العمل والعدالة والمساواة وذلك لأنه لا ينتمي الى حزب او جهة سياسية معينة ولا ينتمي الى ذوات المحسوبية وهذا بالتالي ينتج لديه افكار سلبية في الحياة واخطارها الانتحار وتنتهي المسرحية بأن الاحداث التي دارت كانت عبارة عن كابوس اراد به المخرج ان يوعي الجمهور بأن نهاية الشاب ستكون مؤلمة في حال لم نقم بتغيير الحال ووضع حل جذري لهذه الازمة والازمات الأخرى.

تحليل العرض:

تميز العرض المسرحي بوجود الاتصال المباشر ما بين الممثل والمتلقي وهذا ما أثار التفاعل من قبل المتلقي والذي بدوره كان عنصر مشارك وفعال بإعطاء بعض الاقتراحات مما ولد ارتجال لدى الممثل بإعطاء الحلول ايضاً ومبادلة الآراء والاقتراحات، فقد تناول النص المسرحي مجموعة من القيم الجمالية والفنية المتنوعة والتي تطرقت لمجموعة من الأحداث التي جسدت معاناة المجتمع الموصلي ومشاكله الآنية ومعاناة الشباب فيه فضلاً عن استعراض حالات معينة لمواجهة الأزمات الحياتية ومصاعبها.(ينظر صورة رقم 3)

استخدم المخرج في العرض المسرحي الماكياج وتم توظيفه بشكل مناسب كما جاء استخدام الأزياء بشكل جيد ومختلف من شخصية إلى أخرى، كما استخدمت المؤثرات الصوتية الحية من خلال التصفيق والضرب

---

* قدم العرض (كروب ما بعد الظلام المسرحي) مكان العرض رصيف الجامعة الدورة الثانية لمهرجان مسرح الشارع.

** محمد اسامه البكري مواليد 1993/9/11 بكالوريوس كلية الفنون الجميلة مؤسس كروب ما بعد الظلام المسرحي لديه العديد من الاعمال المسرحية ومشاركات داخل مدينة الموصل وخارجها.

باليد والغناء وحيث أضاف ذلك جمالية أكثر للعرض المسرحي في حين إن العرض يفتقر إلى وجود قطع ديكورية كافية.(ينظر صورة رقم 4)

وقد استطاع الممثل الاشتغال على منطقة الخيال لدى الجمهور وذلك من خلال ادائهم المقنع في تكوين صورة فنية رائعة في خيال المتلقي مما جعل الجمهور ينجذب أكثر للعرض المسرحي حتى قام بطرح الآراء والحلول والمشاركة في العرض، فتميز الأداء التمثيلي في العرض المسرحي بأسلوب ادائي مختلف ومميز وذلك بالدمج بين التجسيد الشعوري الخارجي وفعل الحركة الآلية، كما شهد العرض المسرحي مجموعة من الممثلين الذين يحملون بداخلهم طاقات فنية رائعة وإمكانيات إبداعية كبيرة تبشر بمستقبل واعد.

ثالثاً: مسرحية (الى اشعار اخر) *

تأليف: – إبراهيم كولان اخراج: – د. نشأت مبارك**

ملخص المسرحية:

تدور احداث المسرحية في مكان مجهول الهوية وظهور شخص يسال من انا ومن أنتم وهو يحمل حقيبة السفر حيث أراد المخرج ان يقول بان الهوية مسلوبة والحقوق معدومة والخدمات رديئة جدا ولا وجود للأمان والاستقرار واراد المخرج أيضا تسليط الضوء على الأقليات المهمشة والتي تعرضت الى التهجير القسري والنهب والسلب في احداث 2014،

وتتمحور أحداث المسرحية حول العودة إلى رص روح الأخوة والتعاون من اجل البناء والنهوض بواقع جديد أفضل من الذي عليه الأن والاهم من ذلك هو اختيار الأشخاص المناسبين في تشكيل وبناء حكومة جديدة تعيد الحياة من جديد والحث على المظاهرة من اجل الوقوف على تلك المطالب المسلوبة من اجل بناء مستقبل مشرق.

---

* . قدمت هذه المسرحية من قبل فرقة مسرح قره قوش (بغديدا) للتمثيل في منطقة الساعة في الدورة الثانية لمهرجان مسرح الشارع.

** نشأت مبارك صليوا : أكاديمي ومخرج وممثل ومؤلف ومنظر مسرحي ومخرج سينمائي عراقي من مواليد مدينة الموصل (الحمدانية/قرة قوش)، حاصل على شهادة الدكتوراه في الفنون المسرحية من جامعة بابل، وتدريسي في كلية الفنون الجميلة/ جامعة الموصل، فضلاً عن تسنمه عدة مناصب في الكلية حاصلاً عليها بالتدرج الوظيفي، ويشغل عضوية كل من (اتحاد الدراميين المسرحيين العراقيين)، (نقابة الفنانين العراقيين) (فرقة مسرح قره قوش (بغديدا) للتمثيل)، وحصل على عدة جوائز في الإخراج والتمثيل، داخل وخارج العراق، وأصدر كتب ومؤلفات ومنها،(أساليب الأداء التمثيلي عبر العصور)،(تاريخ المسرح وأدبه)، ومن أعماله (أمادو/تمثيل)،(حالة حرب/تأليف وإخراج)،(وطن/ إعداد وإخراج)،(قبل الرحيل/إخراج)،(الفيلم السينمائي/ إلى متى/إخراج).

تحليل العينة:

أبدع الممثلون في أداء أدوارهم وتجسيد شخصياتهم بشكل جيد وقاموا بإيصال الفكرة إلى أذهان المتلقي ورسم الصورة المطلوبة المراد إيصالها في خيالهم، حيث نلاحظ تحقق العلاقة الجسدية مع المتلقي في العرض المسرحي وهذا يدل على سيطرة الممثل على مجريا العرض.

اظهر نص مسرحية إلى إشعار أخر إمكانية الارتباط الوثيق بدلالات مجتمعية عندما قام بطرح مشاكل المجتمع ومعاناته مع صعوبة الحياة بعد الحرب ومعاناة الأفراد وضيق العيش، فجاء الانتقال من ثيمة إلى أخرى ليمنح للتلقي مساحة مهمة لإعادة النظر في الكثير من الأمور الحياتية التي يعاني منها والتي كانت السبب في سلب حقوقه وسلب الوطن منه.(ينظر صورة رقم5)

لقد تميز العرض بتواجد إمكانيات تمثيلية رائعة وطاقات شبابية مميزة جعلت العرض يظهر بصورة جميلة، كما حقق الممثلون هدف التواصل مع الجمهور وخلق علاقة مباشرة معه أثناء العرض المسرحي، فجاءت التفاصيل والتعابير لتؤسس لنلك المنظومة المجتمعية التي عانت طيلة عقدين من الزمن، فاستطاع الممثل ان يسيطر على مجريات العرض ويسحب المتلقي الى مساحة الاداء والمشاركة الحقيقية، فتباين الأداء التمثيلي في العرض بحسب اختلاف الاسلوب، فالبعض من الممثلين ركز على التجسيد الشعوري الخارجي، والأخر ركز على فعل الحركة الآلية ليمنح الفكرة قدرة على التجسيد المرئي، مما جعل المتلقي جزءاً من العرض وأحداثه المتتالية.

تنوعت خصائص الاداء التمثيلي بين توظيف الممثل لقدراته الجسدية والصوتية الى جانب امكانياته في منح الخيال دوراً في تجسيد الدور مما قاده الى تشخيص صحيح للدور والشخصية، ومن خلال تحقيق التناسق في ادوات الممثل الحركية والصوتية جاء الفضاء معبراً رغم قلة موجوداته عن طبيعة المكان التي تدور فيه الاحداث.(ينظر صورة رقم6)

ان فاعلية الصورة في عرض إلى إشعار أخر ومشهدية الحدث تأسست على وجود إمكانية واضحة على توظيف امكانات الممثل الى جانب عناصر فضاءه الادائي، فتحققت على أثرها القدرة على الإرسال والاستقبال بين الممثل والجمهور.

الفصل الرابع: – النتائج والاستنتاجات

- النتائج ومناقشتها
- الاستنتاجات
- التوصيات والمقترحات
- المصادر والمراجع

الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات)

النتائج ومناقشتها:

1. وجود تحرر في خاصية الممثل من خلال التشكيل الحركي لأداء الممثلين من الاستعارات التقليدية لتنتشر عبر انفتاح مساحة التمثيل، واتساع خط النظر لدى المتلقي لتؤكد الاشتغال الجماعي ضمن طبيعة التشاركية في عروض الشارع.
2. تعامل الممثل مع الشارع والفضاء المفتوح بشكل عام بهدف تغيير العلاقة التقليدية (صالة – خشبة) وتأسيس علاقة أكثر ايجابية بين الممثل والمتلقي عبر التشاركية في العرض.
3. قدمت العروض المسرحية العديد من القيم الاجتماعية، وكلها في مصلحة المجتمع وتهدف إلى تحقيق التماسك المجتمعي وتقوية الروابط وتشجيع التفاؤل.
4. حضور الشخصية التفاعلية بين الجمهور والممثلين وبين العرض المسرحي المقدم وأفكار مجتمع الشارع.
5. كانت الأحداث واقعية، متناغمة مع المجتمع المحيط بالعروض المطروحة.
6. نلاحظ في العروض المسرحية محاكاة موضوعية حقيقية لما يمر به واقع الشارع المعاش.
7. ملاحظة قلة استخدام الارتجال لدى الممثل بشكل واضح بعض الأحيان والبعض الأخر معدوم.
8. وجد لدى بعض من الممثلين ضعف في الأداء التمثيلي وذلك نابع عن قلة الخبرة أو من غير الاختصاص.

الاستنتاجات:

1. يتباين الأداء التمثيلي في مسرح الشارع بحسب اختلاف الأساليب الأدائية، فالبعض يركز على التجسيد الشعوري الخارجي، والأخر يركز على فعل الحركة الآلية.
2. تتنوع تقنيات الأداء التمثيلي في مسرح الشارع بين الجسد والصوت، الارتجال والتركيز، التخيل والتكيف، وغيرها، وهذا التنوع هو الذي يقود الممثل إلى تشخيص الدور بالشكل الصحيح.

3. إن عروض مسرح الشارع تبحث في استجابة المتلقي لتحقيق التواصل من خلال التناسق في أدوات الممثل الحركية والصوتية والتناسق الحاصل في فضاء العرض ككل.
4. للممثل عدة تقنيات يوظفها لأداء الشخصية في عروض مسرح الشارع وتساهم بدورها في فاعلية الصورة المشهدية وأهمها الديكور، الماكياج، الأزياء، الموسيقى.
5. إن القدرة على الإرسال والاستقبال ستمكن الممثل من امتلاك القدرة على السيطرة بعينيه، وعلى شحذ حواسه كلها، دون توتر عضلي، بحيث تكون جاهزة للعمل طول الوقت.

التوصيات والمقترحات:

التوصيات: يوصي الباحثان بما يلي:

1. إقامة الورش الخاصة بمسرح الشارع وذلك لأجل تطوير المواهب والإمكانيات الأدائية في التمثيل والإخراج.
2. إقامة مهرجانات قطرية خاصة بمسرح الشارع وذلك لأجل تبادل الخبرات واكتساب المهارات.
3. تضمين منهاج خاص يحتوي على مسرح الشارع في كليات الفنون ومعهد الفنون الجميلة.
4. إقامة دراسات عديدة وبحوث تخص موضوعات مسرح الشارع وذلك لأجل إفادة المختصين بهذا المسرح.
5. توفير الدعم الكافي واللازم للفرق المسرحية والهواة وذلك لأجل سد حاجاتهم ونواقصهم.
6. وجود الجانب الإعلامي بشكل كبير في تلك المهرجانات وذلك لنشر التوعية وتعريف الناس على هذا اللون المسرحي المغاير.

المقترحات: يقترح الباحثان ما يلي:

1. إجراء دراسة حول جمالية الفضاء في عروض مسرح الشارع.

المصادر والمراجع

1. إبراهيم مدكور: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤن المطابع الاميرية، جمهورية مصر العربية_ القاهرة، 1983م.
2. احمد مطاوع وآخرون: مسرح الشارع، القوة المنسية في مواجهة الإرهاب ودعم الاقتصاد، جريدة التحرير، 15 يوليو 2017.
3. ألان ماكدونالد وآخرون: مسرح الشارع – الأداء التمثيلي خارج المسارح، تر: عبد الغني داود واحمد عبد الفتاح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1999.
4. أيمن حلمي: مسرح الشارع لماذا الأن، دار الهدى للطباعة والنشر، 1998.
5. بشار عليوي: مسرح الأقليات_ دراسات في المسرح المعاصر، مؤسسة دار الصادق الثقافية، الطبعة الأولى، بابل، 2018.
6. بشار عليوي: مسرح الشارع، حفريات المفهوم والوظيفة والنتاج، الرضوان للنشر والطباعة، عمان.
7. بوريس زاخوافا: فن الممثل والمخرج، ترجمة عبد الهادي الراوي، منشورات وزارة الثقافة، ط1، عمان، الأردن، 1996.
8. بيتر بروك: النقطة المتحولة، ترجمة فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة 154، الكويت، 1991.
9. تحرير جيمس ميردوند: الفضاء المسرحي، ترجمة د. محمد سيد، الحسين علي يحيى، حسين البدري، مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون، مراجعة: محمد عناني.
10. جواد الحسب: الممثل والسينوغرافيا في العرض المسرحي، الروسم للصحافة والنشر والتوزيع، بغداد، 2015.
11. جوليان هيلتون: نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام، منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري، مكتبة المسرح، 2001.
12. جوليان هيلتون: نظرية العرض المسرحي، سلسلة المسرح، دار هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠.
13. جيمس ميردوند: الفضاء المسرحي، ترجمة د. محمد سيد، الحسين علي يحيى، حسين البدري، مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون، القاهرة.

14. خزعل ماجد: المسرح المفتوح، دار غيداء للنشر، الطبعة الأولى، عمان،2017.
15. سامي صلاح: الممثل والحرباء_دراسات ودروس في التمثيل، تقديم: مدكور ثابت، إصدارات الأكاديمية سلسلة المسرح.
16. سونيا مور: تدريب الممثل، تر: زياد الحكيم، وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1986.
17. شاكر عبد الحميد: الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،٢٠٠٩.
18. عاطف جوده نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤.
19. عبد الزهرة سامي التميمي: الاتصال والتواصل المسرحي–المسرح التفاعلي أنموذجا، ط1، دار الفنون والأدب للطباعة والنشر والتوزيع، البصرة، 2020.
20. فيولا سبولين: الارتجال للمسرح، تر: سامي صلاح، القاهرة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، 1999.
21. لويس فارجاس: المرشد الى فن المسرح.
22. مارفن كارلسون: فن الأداء مقدمة نقدية، ترجمة منى حامد سلام، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، 1999.
23. ماري الياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٩٧.
24. محمد بن ابي بكر بن عبد القادر الرازي: (مختار الصحاح)، دار الرسالة، الكويت، 1983.
25. محمد محي الدين عبد الحميد ومحمد عبد اللطيف السبيكة: المختار من صحاح اللغة، ط 5، مطبعة الاستقامة، القاهرة، 1924.
26. نشأت مبارك صليوا: الأداء النصي للجسد في منظومة العرض المسرحي، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، العراق، 2012.
27. هاشم الحاجي: الجسد، نصوص مترجمة، مجلة نقوش عربية، تونس، 2001.
28. هنري لينسك: مسرح الشارع في امريكا، تر: عبد السلام رضوان، دار الفكر المعاصر، 1979.
29. وسام عبد العظيم الجوذري: المسرح التفاعلي من الصفر إلى العرض، دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، 2019.
30. ينظر الانترنت: https://ar.wikipedia.org/wiki .

الملاحق

صورة رقم 1

صورة رقم 2

صورة رقم 3

صورة رقم 4

صورة رقم 5

صورة رقم 6

Abstract:

The current research dealt with the study of the characteristics of the performance of the actor in street theater performances because of the clear importance of these characteristics to the actor in building the character of the role and the mechanisms for presenting it to the spectator. With the recipient, and based on the above The researchers divided the subject of their research into four chapters, as follows:

The first chapter (the methodological framework) included the research problem that revolved around (what are the characteristics of the performance of the actor in street theater performances), then the importance of the research and the need for it, the objectives of the research and its temporal, spatial and objective limits, followed by the definition of terms and the conclusion of the chapter by defining them procedurally.

While the second chapter included (the theoretical framework and previous studies), which included two sections, as follows:

The first topic: Street theater ... a historical and functional cradle.

The second topic: Acting techniques in street theatre.

The second chapter also included the most important indicators that resulted from the theoretical framework.

While the two researchers devoted the third chapter to the research procedures and methodology, which included the research community, research sample, research methodology, research tools and sample analysis.

While the fourth chapter included the results and conclusions reached by the researchers through analyzing the samples that were related to the objectives of the research and discussing them in addition to the recommendations and suggestions. The research concluded with a summary in English