DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts98/97-112

اساليب الأداء التمثيلي وصناعة الفرجة في عروض مسرح الشارع مسرحية (مبيوع) انموذجاً

بهاء زهير كاظم[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/8/28 , تاريخ قبول النشر 2020/10/3 , تاريخ النشر 2020/12/15

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ملخص البحث:

يعد الجمهور احد العناصر العملية والمهمة في العرض المسرحي واهميته لا تكمن في نشاطه الساكن بوصفه عنصراً مستقبلاً فقط بل تعدى ذلك الموضوع بوصفه عنصراً فاعلاً ومؤثراً في مجريات العرض وفي عملية تشكيل المعنى بحيث يصبح له دوراً فاعلاً في تركيب وانتاج الدلالة يؤثر ويتأثر مع الممثل اذ تكون قنوات الاتصال مفتوحة بين الطرفين بالتالي يتحقق نوع من الفرجة والتواشج المشترك بينهما، لذا بات على الممثل تحقيق مناخ ملائم للمتفرجين حتى يصبح جزءاً لا يتجزأ من منظومة العرض، لذا سلط البحث الضوء على هذه العلاقة خاصة في عروض مسرح الشارع بوصفه مسرحاً تفاعلياً قائماً بالدرجة الاولى على المشاركة الجمعية بين الملقي والمتلقي، اذ تضمن البحث مبحثين، الاول هو اساليب الأداء التمثيلي والذي تطرق فيه لباحث على التمثيل التقمصي القائم على الواقعية النفسية التي نادى بها (ستانسلافسكي)، وعلى مفهوم التمثيل التقديمي الذ نادى به الالماني (برتولد برشت) القائم على فكرة كسر الجدار الرابع والمشاركة المباشرة مع الجمهور، اما المبحث الثاني فقد تناول الباحث مفهوم مسرح الشارع وكيفية ألية اشتغال الممثل فيه، ثم خرج الباحث بمجموعة من المؤشرات، ثم اجراءات البحث – مجتمع البحث، وعينته القصدية وتحليلها كونها تحمل صفات مسرح الشارع، ثم النتائج ومناقشتها والتوصيات والمقترحات، واخيراً قائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية (الاداء التمثيلي، صناعة الفرجة، مسرح الشارع).

مشكلة البحث:

تعد الفنون عموماً صناعة جمالية تتشكل سمعياً وبصرياً حاملة لمدلولات تعبر عن رغبات المجتمع وميوله وتوجهاته، ومن ابرز تلك الفنون هو الفن المسرحي، ذلك الفعل المباشر الذي يناقش مشكلات متجددة آنياً بحضور المتلقي، من خلال انشائية بصرية سمعية حركية لها القدرة على الاثارة والدهشة وبالتالي التأويل للدلالات التي يحملها من خلال القراءات المتعددة التي ينتجها المتلقي وفق روافده الفكرية

[1] وزارة التربية, bahaa.alshimary@yahoo.com.

والثقافية والاجتماعية، اذ يتصدى الى هذا الفن في الطرح والمعالجة الى جميع المشكلات الاجتماعية والسياسية والفنية....الخ، بطرق فنية جمالية ترتقي ومستوى التنوع المفاهيمي الفكري، ولقد تمخضت التجربة المسرحية عبر امتداداتها الزمنية عن عدد من الاساليب الفنية طرحت الكثير من المعالجات والافكار والحلول والرؤى التي استطاعت ان تقدم معالجات ناجحة للعديد من السلبيات والمشكلات التي يعاني منها المجتمعات.

ويعد مسرح الشارع من أهم انواع الفنون الأدائية التي من خلالها يتم ايصال الطروحات الفنية الجمالية الى المتلقي لحظوياً وخلال فترة زمنية قصيرة، اذ تحمل تلك الطروحات مضامين ايديولوجية او اجتماعية وثقافية....الخ، تقدم في الساحات والشوارع العامة امام اعين الناس فضلاً عن اشراك مجاميع كبيرة من الجماهير ضمن إطار العرض المسرحي، رغم ان العرض لا يخضع الى قوانين محددة بل ينضوي تحت مفهوم المشاركة الجمعية مع الجماهير، فضلاً عن خضوع النص الى مبدأ الارتجال لفتح الأفاق والرؤى المتنوعة بين الملقي والمتلقي وتطوير العلاقة المفاهيمية والفكرية عبر تبادل الأراء ووجهات النظر المتباينة، مما اتاح الى المتلقي ان يجد نفسه جزءاً من منظومة العرض، بالتالي يكون مشاركاً فاعلاً ومؤثراً في صناعة فرجة مسرحية تتلاشى الحواجز المألوفة بين الملقي والمتلقي فيها وبمساعدة عوامل اخرى تساعد على نجاح العرض، ومن هذا المنطلق يحدد الباحث مشكلة بحثه بالتساؤل الاتي: (هل ان اساليب اداء الممثل في مسرح الشارع قادرة على صناعة الفرجة).

أهمية البحث: تكمن أهمية البحث في:

1. يفيد العاملين والدارسين في مجالات الفن المسرحي في معرفة كيفية صناعة عروض مسرح الشارع.
2. كما يفيد الطلبة والهواة في معرفة اساليب عروض مسرح الفرجة.

هدف البحث: يهدف البحث الى معرفة اساليب الأداء التمثيلي وصناعة الفرجة في عروض مسرح الشارع.

حدود البحث: تحدد البحث زمانياً : العروض المقدمة لعام 2019. ومكانياً: بغداد/ شارع المتنبي/ المركز الثقافي البغدادي. وموضوعياً: مسرحية مبيوع.

تحديد المصطلحات:

الاداء التمثيلي: يعرفه جيلين ولسن على انه " سلسلة من الانشطة المحدودة الموضوعة بنظام معين داخل اطار كي تعرض على اشخاص يقومون بدور المشاهدين(Wilson, 2000, p. 17). اجرائياً: يعرفه الباحث على انه تقليد لمجموعة من الحالات والصور والاحداث الحياتية اليومية بوساطة جسد وصوت الممثل وتطبيقها امام مجموعة من الناس سواء على خشبة المسرح او في اي مكان اخر.

الفرجة: اصطلاحاً: "وهي العروض التي تقوم على استقطاب متفرجين وعلى وجود حيزين، هما حيز اللعب وحيز المتفرجين (Elias, 1997, p. 36).

اجرائياً- يعرفها الباحث على انها مجموعة من العروض اوالكرنفالات او الاستعراضات التي تتخذ الطابع الجماعي الأدائي يكون فيها المتفرج مشاركاً ومشاهداً في ذات الوقت مما يحقق نوعاً من التفاعل بين الطرفين.

مسرح الشارع: اصطلاحياً- اذ يعرفه جون رسل تيلر، على انه " المسرح المكشوف الذي يقدم في الهواء الطلق"(Teller, 1991, p. 421).

اجرائياً- يعرف الباحث مسرح الشارع على انها مجموعة العروض المسرحية التي تقدم في فضاءات مفتوحة سواء في الأزقة والحارات والساحات العامة وامام المجمعات التجارية...الخ، بعيداً عن مسرح العلبة وتقنياته الفنية ويكون فيها الجمهور مشاركاً مؤثراً فيه.

المبحث الأول: أساليب الأداء التمثيلي:

يعد فن المحاكاة ظاهرة اجتماعية متنوعة اعتمدها الإنسان منذ القدم للتواصل مع الأخر، ذلك عبر مجموع الحركات والأصوات في محاولة للتعبير عن المشاعر الداخلية للنفس البشرية وبهذا فانه يرتقي ومفهوم لغة التواصل الجمعية بين البشر على مختلف اجناسهم وقومياتهم ولغاتهم، كما كان الإنسان الأول يحاكي الاشياء عبر ممارساته الطقسية الراقصة، ذلك ان اصل اللغة هي الحركة الجسدية والأصوات غير الكلامية قبل اكتشاف مفردات الكلام والتعامل معها وتوظيفها في حياته التواصلية، وبمرور الوقت تحولت تلك الاصوات والهمهمات والحروف الى جمل مفهومة ومنطوقة بصورة واضحة لها دلالاتها ومعانيها التي اسست لها العلاقات الجمعية بين افراد المجتمعات الانسانية، وتطورت هذه المحاكاة الى الشكل الذي وصلنا عبر سنينٍ طوال بصياغات متمايزة بتمايز المجتمعات التي انتجتها، ولم تختصر تلك اللغات على الحروف والمفردات والجمل على انتاج المعنى بل اصبح للإشارة والحركة دلالاتها ومعانيها التي اختصرت العلاقة التبادلية في المعنى بين افراد تلك المجتمعات.

وعند الإغريق يعد التمثيل ممارسة دينية، اذ نشأت المأساة وارتبطت بعبادة الإله (ديونيسيوس) من خلال الاحتفالات التي يتخللها الرقص والإنشاد الديني (الديثرامب)، ومن ثم تطورت الى الملهاة وانتجت مجموعة من المسرحيات التي كانت تتطرق الى مجموع المشكلات التي تواجه المجتمع بصيغة فنية فكاهية، بعدها مر التمثيل بمراحل متعددة امتازت بتعدد الأفكار والمفاهيم على مستوى الأداء التمثيلي والأسلوب الإخراجي.

وفي نهاية القرن التاسع عشر عندما وضع (قسطنطين ستانسلافسكي) نظاماً مدروساً لإعداد ممثل قادر على ان يستشعر نفسه داخل الدور التمثيلي، وهي طريقة تعارض ما هو سائد في اسلوب بناء الشخصية وطريقة الاداء اللذان سائدان في المسرح الاوربي الذي ورثها عن المسرحين الاغريقي والروماني حيث ان "المسرح الأوربي حوالي منعطف القرن الماضي (التاسع عشر) كان شديد الاهتمام بالمظاهر الخارجية للشخصية، ومن هذه المظاهر مثلاً: الوضع الجسمي والإيماءات والإبراز الصوتي او التجسيد"(Wilson, 2000, p.131). وبذلك استطاع (ستانسلافسكي) تغيير نمط الأداء التمثيلي من التجسيد الخارجي الى التشخيص الباطني السايكولوجي للشخصية، وبعد سنوات عدة ظهرت مدرسة اخرى تتعارض ومفهوم التقمص ومبادئ نظرية (ستانسلافسكي) في بناء الشخصية، والتي سميت بنظرية المسرح الملحمي التي جاء بها الكاتب والمخرج الالماني (برتولد برشت) التي رفضت مبدأ التقمص وطرحت مفهوم الاسلوب التقديمي للشخصية في العرض المسرحي.

الأسلوب التقمصي: يعد (ستانسلافسكي) الأب الروحي والمؤسس لفن التمثيل المسرحي الواقعي الحديث، اذ انه استطاع ان يؤسس نظاماً ادائياً متماسكاً يعنى بالسيكولوجية النفسية لإداء الممثل الغرض منه خلق شخصيات تحاكي وتتقارب مع شخصيات المسرحية، بمعنى محاولة تقمص الشخصية المراد تجسيدها على الخشبة ذلك عبر تناغم سلوكياتها وتصرفاتها وتقارباتها الفيزيائية والسيكولوجية والتعبير عن كل ما هو منطقي وإنساني يلامس الواقع البشري ويجسد ذاته وفكره وجوهرة الداخلي وان يكون صادقاً والصدق ليس فقط في تجسيد الشخصية واتقان الاداء بل يجب ان يكون الممثل صادقاً مع نفسه اذ يقول (ستانسلافسكي): "انني لا اعني بالصدق شيئا خارجيا، ما يهمني هو الصدق في نفسي، صدق موقفي تجاه هذا المشهد او ذاك على خشبة المسرح"(Bentley, dt, p. 221), لذا بات على الممثل ان يتعايش مع الشخصية والدور من حيث تبني الافكار والاحاسيس والسلوكيات التي تتسم بها الشخصية الدرامية، وقد سماها (ستانسلافسكي) فن (المعايشة)، بمعنى ان الممثل ان يخلق شخصية انسانية جديدة من خلال محاكاة صفات تلك الشخصية الأخرى، بالتالي ان هذا الصدق ليس من الضروري ان يكون صدقاً حقيقياً بل هو صدقاً فنياً اذ يُخضع الممثل لفترة ما افكاره واحاسيسه ومشاعره لشخصية اخرى موجودة في النص المسرحي بالتالي يستطيع الممثل ان يؤسس قاعدة رصينة لشخصية متخيلة، ان هذا الجهد لابد ان يتأسس من مدركات عقلية رصينة معتمداً بذلك على امكانات الممثل الخلاقة وفكر وثاب.

ومن الادوات المهمة التي دعا اليها (ستانسلافسكي) للوصول الى القناع الفني في بناء الشخصية هو (الخيال) وقدرة الممثل على تخيل جميع الظروف المعطاة التي تساعد على التاسيس لبناء الشخصية، حيث يسعى الى تأكيد العمليات الداخلية التي تنقل الممثل الى عوالم اخرى يتم استحضارها وتهيئتها خدمة للدور المسرحي في محاولة لخلق شخصية اقرب الى الواقع على خشبة المسرح من حيث افعالاتها وخبراتها ومواقفها الانسانية ومن اهم مفاتيح الخيال هي (لو) السحرية، يسأل الممثل بها نفسه ماذا لو كنت كذا؟؟ انها تفتح امامه المغاليق المقفلة وتتكشف له مفاهيم مبهمة تتفتح له افاق بعيدة المنال، يبدأ الممثل بتساؤلات لا تنتهي عندما يريد تجسيد شخصية معينة وتبدأ الأفكار تنهال دونما توقف، حتى يصل الممثل الى قناعة تامة في وصوله الى ابعد درجة في تحقيق صدق الأداء في الشخصية "إنها المفتاح الخاص الذي يفتح باب التجسيد الخيالي للمشاعر والإنفعالات التي على النحو يتم الكفاءة"(Wilson, 2000, p.131). لذا بات على الممثل ان يستخدم خياله دائما عندما يريد تجسيد كل شخصية من الشخصيات حتى يحقق علاقة تواشجية بينه وبين الشخصية التي يريد تجسيدها ويتم استكشافها من حيث ملامحها لداخلية والخارجية وبناء صورة واقعية لها تتطابق ولو بالقدر اليسير معها.

كذلك اعتمد (ستانسلافسكي) على مفهوم (الذاكرة الانفعالية) في الغور الى باطن الشخصية وتحقيق اعلى مصداقية في تعامله معها، هي استرجاع مواقف سابقة مرت على الممثل في لحظة تجسيده للشخصية المسرحي كأن يكون فعل عاطفي او موقف مشحون مع اشخاص صادفهم في حياته الشخصية بمعنى يحيل الممثل الاحساس والشعور بتلك المواقف على خشبة المسرح ولكن بعد تهذيب واعادة تكوين تلك الانفعالات التي كان يشعر بها في حياته الى مشاعر واحاسيس فنية تتناسب والدور المسرحي، اذ تعد

"سجلاً لا شعورياً من الخبرات العاطفية المتجمعة على امتداد حياتهم وتلك الخبرات لا تخزن في مستودع منعزل- الا انها تتصل باستمرار في رباط مع الظروف الحسية والمادية التي تقابل الفرد وتسير جنباً الى جنب مع اول احداثها عند الوهلة الأولى"(Konsel, D.T, P. 46), وهذا لا يمكن ان يأتي من فراغ بل وجب على الممثل ان يمرن امكاناته النفسية والتقنية وتطويع نوع من التحكم بالاستجابات العاطفية وردود الافعال الجسمانية والنفسية، وهذا يعتمد على الطاقة الابداعية لقدرات الممثل من حيث التركيز والانتباه والاحساس والتفكير...الخ.

فضلاً عن (الذاكرة الانفعالية و لو السحرية) حث (ستانسلافسكي) ممثليه على مجموعة الادوات للوصول الى اعلى مراحل التجسيد الواقعي بمساندة (تركيز الانتباه – التكيف- الإيمان والاحساس بالصدق- الوحدات والاهداف....الخ)، ان جميع هذه المفردات هي سبل لتحقيق الصدق والغور داخل بواطن النفس الداخلية واعداد الممثل لأقصى مراحل التهيئة في تحقيق استجابات الابداع الفني. ويتضح مما سبق ان مهمة (ستانسلافسكي) تدريب ممثل قادر على ان يحفز طاقاته الداخلية ويفجرها الى فعل خارجي مؤثر يتنامى ويستثير فيه الفعل السيكولوجي ديالكتيكياً تصاعدياً يتسم بالمصداقية من الداخل الى الخارج معبراً به عن طريق الحركة الخارجية التي تتناسب وقوة شحذ المشاعر الداخلية وهذا يدلل على انه اعتمد على الباعث الباطني الجواني دون الحركة والشكل الخارجي بمعنى ان قوة المشاعر الداخلية هي التي تحرك الشكل الخارجي فتنتقل الحركة من الداخل الى الخارج ذلك عن طريق (التقمص) ودراسة الشخصية، ان نقطة الانطلاق من مشاعر الشخصية سيكولوجياً وتحفيزها واستثارة افعالها وتهيئتها نفسياً والتعبير عنها عبر الفعل الفيزياوي الخارجي هو التمثيل التقمصي الذي دعا اليه (ستانسلافسكي) بوصفه السمة العليا والمثلى للوصول الى اعلى مستوى في تحقيق الصدق الأداء.

الأسلوب التقديمي: بما ان جوهر التمثيل عند (ستانسلافسكي) هو الاقتران بسيكولوجية الاداء النفسي نجد ان الأمر مغاير عند (برتولد برشت) الذي يعد رائد المسرح الملحمي المتمثل وظيفته بالمعالجة النقدية للمشاكل الحياتية من اجل تغييرها بشكلٍ درامي يتلائم والوضع الاجتماعي التي تعيشها المجتمع، ولهذا رفض (برتولد بريشت) المحاكاة الأرسطية التي تمسك بها اغلب من سبقوه، ودعا الى مسرح علاجي منبثق من رحم معاناة الجماهير يدعوا الى الاحتجاج والتغيير بطريقة يجعل المتلقي ناقداً للموضوع وملتزماً بتغييره بطريقة تمنع المشاهد الاندماج والتعاطف مع الحدث او مع الشخصيات وإنما تجعل حاسته النقدية يقظة ومستنيرة مما يتيح له إمكانية التغيير، ذلك ان المسرح يؤدي " الى صحوة الوعي بما في ذلك الوعي السياسي وكلاهما لا ينفصل عن الاخر، كما يقول بريخت، عن طريق الجمع بين المتعة والفكر"(Sefield, D.T, P. 58), ولهذا اصبح للممثل عند (برتولد بريشت) الدور المهم والرئيس في ايصال المعنى عبر وظيفتين رئيستين (متعة وفكر)، هناك فرق كبير بينه وبين ممثل (ستانسلافسكي) الذي اعتمد على الواقعية النفسية السيكولوجية والاخير الذي اعتمد على مبدأ العقل، هذه الجدلية تصدى لها الفيلسوف الفرنسي (دينيس ديدرو) الذي اكد على ان الممثل لابد من الاعتماد على عقله دون الركون الى الإحساس والمشاعر وهذا ما سماه بالانفعال الصادق، في حين ان الاعتماد على الاحاسيس والمشاعر تولد انفعالاً زائفاً وهي متغيرة تبعاً للحالة النفسية التي يمر بها الممثل في حين ان العقل يركن الى الثوابت

المنطقية اذ يقول: "ان دموع الممثل تهبط عليه من رأسه بينما تصعد دموع الرجل الحساس من قلبه، ان الاحشاء هي التي تزلزل رأس من يتمتع بالحساسية بينما رأس الممثل هو الذي قد يحرك احشاءه حركة رفيقة عابرة" (Diderot, D.T, p.13), لقد تبنى (برتولد برشت) هذه الفلسفة من اجل خلق ممثل قادر على ان يتعامل مع الجمهور بطريقة تبعده عن التعاطف والاندماج مع الموضوع فأكد على مفهوم (التغريب) "ان التوصل الى تغريب الحادثة او الشخصية يعني قبل كل شيء ان تفقد الحادثة او الشخصية كل ما هو بديهي ومألوف وواضح، بالأضافة الى إثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها"(Brecht,D.T,p.124)، وهذه الطريقة افضل وسيلة لمعالجة الحالة او الشخصية مما هو بديهي ومعروف واحالتها الى وظيفة اخرى مغايرة لوظيفتها الرئيسة وكأننا نراها لأول مرة ذلك لإيقاظ الدهشة والفضول لدى المتلقي وابعاده عن الاندماج في الحدث، وهذا لا ينطبق مع خاصية الجمهور فحسب بل ينسحب الأمر على الممثل نفسه في تأكيده على عدم الانجرار الى تقمص الشخصية، ولهذا وضع (برتولد بريشت) بعض الوسائل المهمة لتغريب الشخصية ومن ابرزها النقل على لسان الشخصية الثالثة مع التأكيد على شخصية الراوي الذي يسرد بعضاً من احداث المسرحية وتمثيل بعض الشخصيات، كما أنه يقوم بتزويد المتلقي بين فترة واخرى ببعض المعلومات ويفسر الحقائق ويعتبر وسيلة دفاعية مهمة وخلاقة للمتلقي كي يحميه ويحصنه من الاندماج مع الشخصية فضلاً عن اندماج الممثل مع نفسه ويجعل المتلقي في موقف حيادي بين الاندماج والترقب للأحداث المعروضة على الخشبة (See: Sakran, 2001, p. 49), فضلاً عن الممثل يقوم بتأدية ادوارة بطريقة التداخل مع التعليقات واعطاء النصائح والارشادات كذلك لأضفاء طابع المتعة واللعب. كما أن هناك بعض المشاهد الغنائية التي تقدم على شكل جماعي او منفرد من قبل الممثلين وهذا بالنقيض عن ممثل (ستانسلافسكي) الذي اكد على مفهوم التقمص والاندماج. ان ممثل (برتولد برشت) لا يجسد الشخصية كما هي بل يكون معقبا عليها ويفسرها ويأخذ الوضع الحيادي منها وينقلها كما هي مرسومة في النص بذلك يبتعد عن التقمص ويكتفي بتفسير وتحليل المواقف. هكذا يقف ممثل (برتولد برشت) موقف النقيض من ممثل (ستانسلافسكي)، اذ ان الاول يقف خارج الشخصية في حين الثاني يغور في اعماقها ويتقمصها.

المبحث الثاني: مسرح الشارع ومفهوم الفرجة:

من ضرورات العرض المسرحي تحقيق نوع من العلاقة بين الممثل والجمهور وإيجاد شكل من اشكال التعامل الايجابي بينهم وبين عناصر العرض المسرحي الأخرى، وتبنى هذه العلاقة على خاصية الفهم والإدراك من حيث طبيعة العمل، المكان والزمان والازياء والاكسسوار والتشكيلات البنائية والحركة وجميع ملحقات العرض المسرحي وبالتالي سيخلق علاقة تفاعلية تبنى على روح الجماعة بين الممثل والجمهور، ان الجمهور عندما يشاهد عرضامسرحياً جيداً يندمج مع حيوات جديدة لشخصيات غير واقعية تجسدت من قبل ممثلين قد يتوافق ويتعاطف معها من حيث المبادئ والافكار او يختلف ويرفضها لكن الأهم في ذلك خلق علاقة ثنائية بين العرض والجمهور، ان هذا السعي والبحث عن العلاقة التفاعلية بين الممثل والجمهور يؤدي الى تلمس اطر مفتوحة ضمن خارطة العرض المسرحي بالتالي تؤسس نوع من الفرجة تحوي على بوادر تأسيسية لخلق علاقة فكرية او عاطفية تحقق غايات ودوافع ترتقي وتفسير

المشكلات تفسيراً فنياً وفكرياً من خلال عرض صلات وصراعات سواء كانت اجتماعية او سياسية او فكرية ومحاولة طرحها ومعالجاتها بأطر فنية مثمرة.

ان عروض مسرح الشارع تعتمد على فضاءات مفتوحة لا تحدها حدود اذ تقدم العروض في الساحات والشوارع والكراجات واماكن التسوق واي مكان يتجمهر فيه الناس بوصفه أداة لتوعية الجماهير وحثهم على التغيير، بذلك يحتك الجمهور مع الممثلين ويصبح مشاركاً فعالاً في العرض المسرحي فضلاً عن ذلك يتيح مسرح الشارع رؤية بصرية متنوعة للمتلقي من حيث زاوية الرؤية والتحرك من مكان لأخر، لذا وجب على الممثل ان يؤسس حركته وفقاً للمكان الذي يقدم فيه العرض وهذا المكان يجب ان يكون متفق عليه من قبل الممثلين يتناسب وطبيعة البيئة لمرجعيات النص او الموضوع المطروح، ذلك لأن البيئة المكانية تؤثر في استجابات الجمهور الفكرية والعاطفية اذ يخلق الممثل فضاء يتناسب ومحتوى الطرح الفني لتحقيق استجابات فرجوية متنوعة لدى المتلقي " اذ ان الفضاء المكاني له الثقل الاكبر في التأثير على وعي وذات المتلقي وكفيل في تغيير ثقافته نحو الهدف العام للحدث المسرحي"(Al-Omran, 2012, p. 106), بالتالي يتم تحقيق استجابات شرطية في بث وتوعيه المتلقي والتأثير على مدركاته الفكرية.

ان الممثل في عروض مسرح الشارع يكيف نفسه مع ما يحيط به وان يخلق نوعاً من الاتصال بينه وبين الجمهور ذلك ان "طبيعة مسرح الشارع تخلق علاقة فرجة ذات طابع حيوي يكون المتلقي فيه مختلفاً عن علاقة التلقي التقليدية"(Elias, 1997, p.268), اذ لا بد للممثل ان يجذب انتباه الجماهير ويشدهم اليه في اللحظة الاولى من بداية العرض ذلك باستخدام مجموعة وسائل تستدعي انتباه المتلقي كالصفير او التصفيق او الصوت العالي بذلك يجر انتباههم ويجعلهم في اتصال مباشر معه اذ يكون هذا الاتصال شعوري يستشعر به ردود افعالهم التي بنيت على فعل الممثل ذاته ذلك انه ينفعل ويتفاعل مع محيطه وما يدور حوله بالتالي يتم ايصال المعنى بطريقة سلسة وتفاعلية، اذ ان عملية ايصال المعنى الى الجمهور يعد دراسة لواحد من اعقد واهم الانظمة السلوكية بوصفها بادرة ذهنية معرفية من جانب وتعاطف سيكولوجي نفسي من جانب اخر يغور فيها المتلقي الى عوالم بديلة يتعايش معها كتجربة جديدة لم يعشها مسبقاً وأنها تفتح افاق جديدة يحاورها فكرياً او عاطفياً بالتالي يعطي "انفاساً حية جديدة ودعوة الجمهور الى تحطيم عاداته الشرطية"(Peter, 1991, p.159), الا ان هذه المعايشة لا يحددها معنى واحداً بل معان كثيرة قابلة للتأويل والتحليل ينتج مجموعة اراء وافكار واهتمامات متنوعة بالتالي يحقق فهم جمالي ويصبح للمعنى قيمة جمالية، ان خلق العلاقة فرجة بين الممثل والجمهور يبنى على الأثر الفعال الذي تبنيه طاقة الممثل وملحقاته وتأثيرها على الجمهور اذ تعمل هذه التجاذبات على تفاعل الافكار وتبادلها فيما بينهم في عملية تحقيق الاستجابة المباشرة والمستمرة في خطاب العرض المتنامي ضمن مفهوم التناغم المشترك فيحقق عملية تلقي ناجحة بين الطرفين وهذا لا يأتي من فراغ انما يعهد الى قابلية الممثل في تحقيق المنجز السمعي والبصري معتمداً بذلك على قابلية الجسد الحركية فضلاً عن توظيف تقنية الفونيمات فوق التركيبة اذ يتوجه الممثلون مباشرة "ويؤدون ادوارهم دون انفعال مع تلوين نبرات الصوت وتغييرها بصورة دائمة"(Kay, 1999, p. 77), اذ ان الجانب الصوتي عند الممثل لا يقل اهتماماً عن الجانب الحركي اذ تعد قابلية الجسد وايماءاته وحركاته وسيلة مهمة في ايصال المعنى ويعد

احداهما مكملاً للاخر "ان كل نسق ادائي للممثل انما هو جزء لا ينفصل من تألف مجموعة من الأنساق (صوتية، حركية) فضلاً عن انها تشكل جزء من منظومة انساق العرض الجمالي"(Khalaf, 2020, p.32), بالتالي يعتمد الممثل على القفزات الأدائية الحركية منها والصوتية المتنوعة من فعل الى اخر وخلق نوع من أليات الابتكار في تحقيق صدق الاداء، ان علاقة الفرجة بين الممثل والجمهور تبنى على خاصية الألفة والتقارب يخلقها الممثل من حيث التنظيم الشكلي والألوان والخطوط والتركيب والتوازن والابداع التشكيلي بشكلٍ عام ان هذه العناصر تخلق علاقة تفاعلية مترابطة بين الطرفين ويتحقق للممثل فرصة لإيصال معنى ومفهوم العرض عبر وسائله وأدواته الفنية مما يجعل الجمهور جزءاً لا يتجزأ من منظومة العرض خاصة عبر تفاعلاته البنائية ضمن اطار المحتوى الفني اذ يستطيع الممثل اللعب والتعامل والاحتكاك بصورة مباشرة مع الجماهير مستخدماً في بعض الاحيان اللهجة العامية بوصفها متداولة ومفهومة من قبل الجميع ويشاركهم اوجاعهم ومشاعرهم يبدأ الممثل بتغيير اسلوب ادائه بين الحين والاخر في لحظة ما يتفاعل ويندمج مع الشخصية ويظهر مشاعرها واحاسيسها بطريقة وكأنه متلبس في اغوارها وهذا ما دعا اليه (ستانسلافسكي) في مفهومه للسيكولوجية النفسية لاداء الممثل، وفي حينٍ اخر دعا (برتولد برشت) ان يقدم الممثل الشخصية بلسان (الراوي) اي يقدمها تقديماً يجعل بينه وبينها مسافة تسمى المسافة الجمالية وقد سماه اسلوب التمثيل التقديمي يعتقد (برتولد برشت) ان وظيفة المسرح هي "توعية الجماهير فكرياً في إطار أيديولوجية معينة حتى يدفعهم من خلال هذا الفعل السياسي خارج المسرح- اي ان وظيفة الأداء المسرحي تحويل المشاهدين الى مؤدين على مسرح الحياة ينشدون فعل التغيير ويسعون الى تحقيقه"(Hilton, 1994, p.215), اذ يتحقق مفهوم التشاركية من خلال اشراك الجمهور في العرض ولكن اشراكه فكرياً وليس عاطفياً بل يسعى الى تغيير القناعات والثوابت لا يسعى الى الاندماج والتعاطف بل يسهم في تغيير الواقع، لذا ان الممثل في مسرح الشارع هو الذي يسعى الى الجمهور لتحقيق غاية ما بالتالي ان "العرض المسرحي الذي يجري في مكان مفتوح منقطع عن الحياة اليومية لا يسعى بالضرورة الى الأيهام وانما الى مشاركة المتفرج"(Elias, 1997, p. 268), مشاركة عقلية فاعلة قائمة على المداخلات وتعدد الأسئلة من قبل المتفرج وعندما تصبح هناك علاقة تشاركية بين الممثل والجمهور يمكن ان يتحقق مفهوم الفرجة من جانب ومن جانب اخر يتحقق الارتجال بوصفه السمة الابرز ضمن ألية اشتغال مسرح الشارع ذلك ان الجمهور من الممكن ان يعطي ردود افعال غير متوقعة خاصة ان اغلب عروض مسرح الشارع تعتمد على فكرة عامة تتم مناقشتها مسبقاً من قبل الممثلين بالتالي يكون اغلب الحوارات المتبادلة وليدة اللحظة تتنامى بمداخلات الجماهير الحاضرة تصبح منطلقاً لمواضيع اخرى جديدة بالتالي يتنوع الاداء التمثيلي عند الممثل بوصفه حاملاً للمعنى والمفسر الوحيد للعرض المسرحي، فهو المولد الحقيقي للمعنى بصوته وحركته فهنا يمارس تأثيراته الخلاقة على المتفرج ويكشف مضمون النص بشكل دقيق في اداءاته التمثيلية وممارساته الادائية المتنوعة، ان التكامل الفني الذي ينشئه الممثل كفيل في خلق وحدة العلاقات الشكلية التي تدركها حواس المتلقي اذ يتحقق الجمال في تناغم وتكامل عناصر العرض التي توحي بالتدفق والحيوية فينجذب اليها المتلقي عبر مدركاته الفكرية والعاطفية.

مؤشرات الاطار النظري:

1. ان العلاقة بين الممثل والشخصية عند الاداء تتشكل على طريقتين، اما الاداء التقمصي أو الأداء التقديمي.
2. عروض مسرح الشارع تعتمد على فضاءات مفتوحة كالساحات والشوارع والأسواق.
3. البيئة المكانية المغايرة للعرض تحقق استجابات متنوعة وتؤثر بالإيجاب على المتلقي.
4. تبنى علاقة الممثل بالجمهور على خاصية الألفة والتقارب مما يؤسس عملية تفعيل الافكار وتبادلها ضمن مفهوم التناغم المشترك.
5. ان التكامل الفني الذي ينشئه الممثل من حيث الأداء الحركي والصوتي كفيل في خلق تدفق حيوي يجذب المتلقي اليه عبر مدركاته الفكرية والعاطفية.

منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في دراسته لتماشيه مع مسار البحث وهدفه.

طرائق البحث: اعتمد الباحث الطرائق الاتية:

1. الطريقة الوثائقية – بهدف جمع معلومات من الإطار النظري.
2. الطريقة المنطقية (الاستقراء والإستنباط) – اعتمدها الباحث في الاطار النظري والإجراءات والإستنتاجات.
3. طريقة دراسة الحالة (case study): استعملها الباحث في تحليل انموذج عينته بهدف الوصول الى النتائج.

ادوات البحث: اعتمد الباحث الأدوات الاتية:

-1 الوثائق: بما تشتمل الكتب.
-2 الملحوظة المباشرة: اعتمدها الباحث في تحليل العينة.
-3 المؤشرات التي اسفر عنها الإطار النظري بوصفها معايير لتحليل العينة.
-4 الخبرة الذاتية للباحث: بوصفه عضو مؤسس لعروض مسرح الشارع ضمن خمس دورات لمهرجان (بغداد لعروض مسرح الشارع) الذي يقدم في شارع المتنبي وحدائق ابي نؤاس منذ عام (2014 لحد الان)، وقد اشترك الباحث ممثلاً ومحاضراً في عدة مهرجانات قطرية ودولية لمسرح الشارع ابرزها في العراق وسلطنة عُمان وتونس.

عينة البحث: مسرحية - (مبيوع)

تأليف: عامر سامي المساك

اخراج: عقيل ماجد حامد

تقديم فرقة صدى للفنون الأدائية / محافظة نينوى

مكان العرض: ساحة المركز الثقافي البغدادي – شارع المتنبي

تمثيل: عقيل ماجد حامد – عامر سامي المساك – اياد الصفار

حكاية المسرحية: في دوامة الوضع الراهن والحالة الاقتصادية والاجتماعية التي يمر بها البلد تمخضت عنها مجموعة كثيرة من المأسي والويلات التي طالت العديد من شرائح المجتمع خاصة شريحة العمال والكسبة، اذ تكسب هذه الشرائح قوتها اليومي فقط وليس لها مدخر شهري وهنا ثلاث اشخاص

بوصفهم نماذج لتلك الشرائح فإذا وجدوا فرصة عمل في هذا اليوم استطاعوا الاكل واذا لم يعملوا لا يستطيعون تسيير امور حياتهم في هذ اليوم، تبدأ المسرحية بتجمعهم امام (مسطر العمال) لينتظروا (المقاول)، الا ان هذا الاخير تأخر عليهم في هذا الوقت بالتالي يستطردوا الحديث بينهم ويشكون المأسي التي اصابتهم لتمضية الوقت الى ان تنتهي باكتشاف ان (المقاول) قد احتال على الحكومة بأخذه مبالغ طائلة وفراره خارج البلد.

تحليل العينة: يدخل من بين الجماهير المحتشدة وقوفاً ثلاثة اشخاص يرتدون ملابس بسيطة توحي على انهم عمال بناء، وعند مرورهم من بين الحشود يحاول الجمهور افساح المجال لهم الا ان الممثلين يتقصدون الدخول والمسير بينهم وكأنهم يسيرون وسط زحمة الأسواق وهم يتحاورون فيما بينهم بصوتٍ عالٍ ويبتسمون الى ان وصلوا الى وسط الساحة، احدى الشخصيات الثلاث معوقة من جهة (القدم) وشخصية اخرى تحمل بيدها (جريدة) وبداخل الجريدة شيء مهم ملفوف بها، اما الشخصية الثالثة يحمل بيديه مجموعة من (كارتات دعوة لحفل ما) يتضح ذلك من خلال احداث المسرحية، يبدأ الشخص (المعوق) بالسير حول الشخصيات الاخرى وهو ينظر اليهم نظرة المتذمر وكأنه غير راضٍ على هذه المعيشة المتردية ثم يبدأ بالحوار مع الشخصيات الاخرى في محاولة منه للبحث عن عملٍ اخر يسد حاجتهم خاصة انه يحتاج الى المال لمعالجة ابنته المعوقة ايضاً اذ يقوم الممثل بتأدية دوره بطريقة تلزم المتلقي على التعاطف معه بسبب شرح حالة ابنته المريضة الى باقي اصحابه وعوزه المُلح الى المال، ثم تتحرك الشخصية الثانية صوب شخصية (المعوق) ويقوم بتهدئته بالكلام الطيب الذي يحث على الصبر (ويطبطب) على كتفيه من اجل نسيان هذا الموضوع والتفكير بمستقبل افضل، ثم يتوجه الممثلون الى يمين الساحة ويجلسون على رصيف الشارع وكأنهم ينتظرون شخصاً ما وينظرون الى قارعة الطريق تارة والى ساعاتهم اليدوية تارة اخرى ثم تقف احدى الشخصيات تتحرك يميناً ويساراً بغضب ويبدأ بالحديث مع نفسه وهو يقول:

الشخصية الثانية: ادري هسه وين صار لحد اللحظة لا خابر ولا اجه مفتهمنه كل شي راح يخلص النهار وهو لسه مجاي أوووف مو طكت اروواحنه.

ثم يعاود الحركة من اليمين الى اليسار وهو يضرب يد بيد دلالة على التذمر والاستهجان، كما يبدو الامتعاض واضحا على وجوه باقي الشخصيات وهي تضرب يد بيد مع جلوسها في مكانها دلالة على تأييدهم للشخص الواقف.

يرى الباحث:

1- ان الدخول الاول منذ بداية المسرحية لم يكن الجمهور على دراية بأن هؤلاء ممثلين ضمن اطار العرض المسرحي ولكن اتضح ذلك جلياً عندما بدئوا بالحوارات فيما بينهم والضحك بصوت عالٍ، هنا انساق المتلقي الى تلك الحوارت والضحك المستمر بالتالي بدأ التركيز عليهم ومتابعتهم من قبل الجمهور.
2- التلوين في الاداء الحركي والصوتي جاء في الكثير من المواقع سواء من شخصية (المعوق) او من باقي الشخصيات الاخرى مما جعل عنصر التشويق والترقب حاضر لدى المتلقي.

3- اعتمدت شخوص المسرحية وخاصة شخصية (المعوق) على التقمص في الاداء في الكثير من المواقع وهذا ما يتوافق مع نظرية السيكولوجية النفسية ل(ستانسلافسكي).

وبعد الانتظار الطويل تقوم الشخصية الثالثة التي كانت تحمل بيدها شيئاً مغطى بالجريدة تجلس امام الشخوص الاخرى وتقول:

الشخصية الثالثة: يلاا تعالوا ناكل بين ميجي (المقاول) وياخذنه للشغل ولو هو اتأخر هوايه علينا اليوم، بس شنسوي امرنا لله الواحد القهار.

تبدأ الشخصيات الاستعداد والجلوس بشكل دائري ثم تبدأ الشخصية الثالثة بفتح المغلف الملتف ب(جريدة) فإذا هو بطعام جاء به من المنزل واثناء عملية الأكل تقوم احدى الشخصيات بتقديم الطعام الى مجموعة الجماهير الملتفين حولهم ويحاول ان يشاركهم الطعام، وبالفعل يقوم احد الاشخاص بأخذ قطعة من الخبز ويأكل معهم، تقوم احدى الشخصيات بالوقوف وتوزيع الطعام على باقي الناس المتجمهرة الا ان الجمهور يأبى ان يأخذ الطعام مترددا كون الذي يشاهدوه باعتباره تمثيلاً ولا يمكن المشاركة معهم، الا ان الممثل يصر على ان يقدم الطعام لكن الجمهور يرفض ثم يتوسط الممثل الجماهير ويتحدث بصوتٍ عال ويقول:

الشخصية الثالثة: الي ياكل وياته انطيه بطاقة دعوة عشاء مفتوحة عند احد المسؤولين.

البعض يأكل معه والكثير يأبى فيبدأ الممثل بتوزيع بطاقات الدعوة لأغلب الحضور، في تلك الاثناء نجد ان احدى الشخصيات تقرأ بالجريدة التي كانت تلف الطعام اذ يقوم احد الممثلين من مكانه ويبدأ بالصراخ وهو يصيح على الشخصية الثالثة وشخصية (المعوق) ويقول:

الشخصية الثانية: تعالوا شباب شوفوا هاي الطركاعة كراسي للبيع هههه ولكم كراسي بالحكومة يعني بيع مناصب، دسمعوا الخبر اللاخ هذا قطعة ارض سكنية تحت الجسر لها مالك شرعي ومسجله بالطابو هههه لك ها يشلون دنياااا.

اثناء الحوار يتحرك الممثل بين الجماهير ويجعلهم يمسكون الجريدة ويقرئون الخبر معه وهم يضحكون باستهزاء.

يرى الباحث:

1- تنوع الأداء الحركي عند الانتقال من مكان لاخر مما اضفى عليها طابعاً جمالياً بسبب التنوع نفسه.
2- استخدام الفونيمات فوق التركيبية وهي (التنغيم والمد والنبر والطول والتلوين..الخ) اضفى على الاداء الصوتي طابع الأثارة والدهشة والترقب.
3- محاولة الممثل الثالث تقديم الطعام والحركة بينهم ما هي الا محاولة للتودد وخلق نوع من الألفة والتقارب بينهم واشراكهم في العرض المسرحي.
4- استخدام الصوت العالي والحركة السريعة اثناء قراءة الاخبار في الجريدة ما هي الا محاولة لسحب الجمهور وجذب انتباههم الى موضوع وفكرة المسرحية الرئيسة.

ثم يبدأ الممثلون بالكلام بصوت عال مع الجمهور ويقولون:

يا **جماعة** يصير هيج شي... تقبلون على نفسكم المناصب الحكومية تنباع ملايين الدولارات... تقبلون اموالكم واملاكم تنهب كدام عيونكم وانتم ساكتين؟؟؟

هنا يبدأ **الجمهور** بالتفاعل مع الممثلين ويرددون معهم بالامتعاض وعدم قبول هذه المهانة، علماً ان مجموع الممثلين يتحركون بسرعة وبنشاط وبصوت واحد بين الحشود المتجمهرة، ثم ينتقل احد الممثلين الى رجل شيخ جالس على حافة الطريق ويجلس الممثل الثاني بجواره ويبدأ معه الكلام حول قانون التقاعد ويسأله:

الممثل الثاني: حجي انت اكيد طالع تقاعد... واكيد خدمت البلد بحرص وبشق الأنفس... واكيد هسه الراتب التقاعدي ميكفيك عشرة ايام موو؟

نجد ان الرجل الكبير يجيب على كل الأسئلة التي وجهها اليه الممثل وبمنتهى المصداقية وكأنه يمثل معهم، في تلك اللحظة يشارك شخصاً اخر الحوار مع الممثل الثاني ويبدأ الحديث معه حول الخدمات الصحية والتعليمية وغيرها ثم يبدأ حوار مشترك بين الممثلين الثلاثة ومجموعة الحشود بقصد التغيير ولابد من تغيير والواقع اذ نجد ان تصاعد في حدة الحوار واستياء عارم من قبل الجماهير وفي لحظة ما عندما حس الممثلون بأن زمام الأمور بدأت تنفلت منهم من كثرة النقاش وتبادل الأفكار والأراء صرخ احد الممثلين بصوت عالٍ وهو يقرأ بالجريدة اذ يقول:

الممثل الثالث: ولكم كافيي تعالوا شوفوا المصيبة الي وكعنه بيهه أويلي يابه تعالوا!!.

يهرول من بين الحشود باقي الممثلين الى الممثل الثالث وهم في حيرة من امرهم يتجمعون على شكل دائرة يتحركون من اليمين الى اليسار بذات المكان بشكل دائري كي يتسنى للجمهور مشاهدتهم من كل الجوانب وهم ينظرون الى الخبر في الجريدة اذ يقول احدهم:

الممثل الثالث: ولكم هاي مو صورة صاحبنة المقاول !!! مطلوب للعدالة نصب واحتيال.. ولكم طلع 56 بايك كومه فلوس من الحكومةّ!!!.

هنا يبدأ الممثلون بالانهيار خاصة شخصية (المعوق) لأنه الأكثر احتياجاً الى المال حتى يعالج ابنته المريضة، ويتفرقوا بين الجماهير وهم يصرخون الماً وحسرة ويرمون انفسهم بأحضان الجمهور الذي بدأ بالاندماج مع مشاكلهم وحاجتهم الى المال يبقى هذا المشهد لأكثر من دقيقة الى ان يتجمعوا بطريقة غير مقصودة او مصطنعة فينظر الممثلين احدهم الى الاخر وبصلابة وقوة يتحدثوا بصوتٍ عالٍ:

مجموع الممثلين: لازم نقضي على الفساد حتى منصير ضحية لتجار الارواح والمستفيدين من قوت الشعب.. لازم نغير بيدنا التغيير يا شباب لازم نصير ايد وحدة ونتحد لازم.

نلحظ في هذا المشهد تفاعل المشاهدين مع الحوارات وتأييدهم لما يقولون ويبدأ الممثل بقذف كارت الدعوة خاصته الى الاعلى في الهواء تأكيداً على امتعاضه منهم وعدم الخضوع لإرادتهم، كذلك يفعل الجمهور...(تنتهي المسرحية).

يرى الباحث:

1- التنوع الحركي بين الجماهير اضفى على المشهد نوع من الترقب والانسجام لما هو مطروح من مشكلات.

2- التغيير والتنوع في الاداء الصوتي اكسب المتلقي نوع من الود والتعاطف تجاه المثلين.

3- المواجهة المباشرة مع الجمهور وتوجيه الأسئلة اليهم خلق نوع من المشاركة الفعالة وتبني الطروحات والافكار ومناقشتها بين المثلين والجمهور خاصة في مشهد الشيخ الكبير والحوار مع احد الجماهير، في هذا المشهد ينتفي مفهوم الواقعية النفسية ل(ستانسلافسكي) وتأكيد مفهوم التمثيل التقديمي الذي دعا اليه (برتولد برشت) والتأكيد على مبدأ العقل والمنطق.

4- من خلال سرعة البديهة وحسن التصرف وخفة الحركة وقوة الصوت والحضور الفعال المؤثر من قبل الممثلين استطاعوا السيطرة على الانفلات والتذمر الذي صاحب الجمهور اثناء التصعيد الحواري بينهم والممثلين مما اعاد المسار ووحدة الموضوع الى المسرحية مرة اخرى.

النتائج ومناقشتها:

1- ان تنوع الاداء التمثيلي بين التقمص التشخيصي الذي دعا اليه (ستانسلافسكي) وبين الاداء التقديمي الذي اكده (برتولد برشت) لم يكن عبر المغايرة في اداء التمثيل فحسب بل جاء عبر استبصار بحلول عقلية علمية مغايرة لما هو متعارف وسائد، اذ ان التحول الاداءات المتنوعة يثبت الحقائق ويبين سلبيات وايجابيات المجتمع عبر مجموع الطروحات المتنوعة التي تبثها الشخصية بثنائية متناقضة بين الفكر والعقل تارة وبين العاطفة والاحساس تارة اخرى، بالتالي فقد تحقق نوع من التقارب الذهني والعاطفي بين الممثل والجمهور.

2- تمكن الممثلون عبر الاداء الحركي من تغيير مفرداتهم للغة البصرية بين الحين والاخر بوصف ان الجسد دال مركب من الممكن تطويعه وتدريبه اذ يصبح اداة توصيل لمجموع المشاعر والايماءات الحركية المعبرة وهذا ما نراه واضحا في العديد من الحالات التي قامت بها شخصية (المعوق) وشخصية (الممثل الثالث) اثناء قرائته)للجريدة(وكمية التعابير المتنوعة في الحركة وديناميكيتها وحضورهم الجسدي المرن ذلك من اجل ابراز ما هو غير مرئي وتحوله مرئياً.

3- امتاز الممثلون بحضورهم الصوتي واللجوء في كثير من الاحيان الى المبالغة في تغيير طبقات الصوت بهدف التأكيد على الجمل المهمة التي تحمل افكاراً ومعان متنوعة وتثير ذهن المتلقي وتحفزه فكرياً وعاطفياً لا سيما ان المبالغة والتلاعب بالطبقات الصوتية وتوظيف تقنيات (التنغيم والتلوين والنبر والمد) يعطي معنى مغاير لمعاني الكلمات وهكذا يعطي للمتلقي فسحة ومساحة شاسعة للتأويل والتفسير والقراءات المغايرة والمشاركة المباشرة في العرض، وهذا ما نراه في اغلب مشاهد المسرحية خاصة بعد قراءة محتوى (الجريدة) واثناء الانتفاضة والتذمر على الواقع الذي يعيشه البلد.

4- ان المواجهة المباشرة مع المتلقي عبر طرح الأسئلة والحوار المتبادل اضفى على مشاهد المسرحية نوع من التصعيد الجدلي (الديالكتيكي) ذلك ان الدور التحاوري مع الجماهير بفسح لهم المجال في عملية توليد المعاني وابداء الرأي ويدفعه الى الاشتباك الجدلي وجوديا ومعرفيا اذ تنتفي مهمة المتلقي كونه مشارك سلبي ويصبح فعال ومؤثر.

5- التأكيد على مفهوم التقرب والألفة تجاه الجمهور، ليس من المؤكد استطاعة الممثلين ان يكسبوا ود وحب الجماهير ما لم يتحقق صدق الأداء عند الممثل وتبني موضوع المسرحية، بالتالي من الممكن ان

يكون المتلقي في وضع امن ويثق بقدرات الممثل وهذا ما نراه في احداث المسرحية خاصة في مشهد توزيع الخبز على الجماهير في محاولة التودد لهم والتقرب اليهم.

الاستنتاجات: بناءً على ما ظهر من نتائج توصل الباحث الى مجموعة من الاستنتاجات وهي كما يأتي:

1- عبر تقنية الاداء الصوتي والحركي وبوساطة لمدركات العقلية يستطيع الممثل السيطرة والتحكم على ألية اشتغاله بين ثنائية الواقعية النفسية وبين الفكر والعقل بالتالي يحقق نوع من التواشج الفكري والعاطفي بينه وبين المتلقي.

2- تعد ألية جسد الممثل بؤرة عيانية لمجموع الحركات والايماءات والاشارات، اذ يصبح اداة توصيل للكثير من المعاني الدالة والمهمة الى المتلقي ولا يمكن تحقيق ذلك الا بالتدريبات المستمرة

3- ان التدريبات الصوتية خاصة الفونيمات فوق التركيبة لها وقعها الأهم على مدركات المتلقي السمعية بالتالي تحقق عائدية هامة في ايصال المشاعر والاحاسيس بطرق متنوعة.

4- ان مشاركة المتلقي في العرض المسرحي يحقق تنامي الفعل جدلياً وتتنوع القراءات التأويلية.

5- يتم تحقيق المشاركة الفاعلة بطريقة ايجابية مع المتلقي عندما يكسب الممثل ود وتعاطف الجمهور معهم.

التوصيات: يوصي الباحث بإقامة ورش فنية خاصة للممثلين بهدف تعريفهم بخصوصية مسرح الشارع وكيفية اشراك المتلقين في العرض المسرحي.

المقترحات: يقترح الباحث الدراسة الاتية: (ألية اداء الممثل وتأكيد المعنى المضمر في عروض مسرح الشارع)

References:

1. Bentley, E, (D.T),, *The Theory of Modern Theater*, TR: Yusef Abd al-Masih Tharwat, 2nd Edition, Iraq: Baghdad: Ministry of Culture and Information (House of General Cultural Affairs).
2. Sefield, U, (D.T), *theater reading*, see: May El Tlemceni, Cairo International Festival for Experimental Theater, Cairo (Academy of Arts - Center for Languages and Translation).
3. Brecht, B, *The Theory of the Epic Theater*, TR: Jamil Nassif, Lebanon: Beirut, (The World of Knowledge).
4. Peter, B, (1991), *The Turning Poin*t, TR: Farouk Abdul Qadir, The World of Knowledge Series (154), Kuwait: Publications of the National Council for Culture, Arts and Literature.
5. Hilton, J, (1994), *The Theory of Theatrical Performance*, TR: Nohad Saliha, The Egyptian General Book Organization.
6. Teller, J, R, (1991), *Theatrical Encyclopedia*, TR: Samir Abdul Rahim Chalabi, Baghdad: Dar Al-Ma'mun.

7. Wilson, J, (2000), *The Psychology of Performing Arts*, TR: Shaker Abdul Hamid, Kuwait, The World of Knowledge: A series of monthly cultural books issued by the National Council for Culture, Arts and Literature.
8. Diderot, D, (D.T), *The Surprising in the Art of Acting*, Tr: Nora Amin, Ministry of Culture: Cairo International Festival for Experimental Theater, Academy of Arts: (Language and Translation Center).
9. Sakran, R, M, (2001), *The Theater Drama - Reading Approaches in the Directorial Vision of Ibrahim Jalal and The Theory of the Epic Theater*, 1st Edition, Baghdad: Ministry of Culture and Information, (House of General Cultural Affairs).
10. Al-Omran, F, (2012), *Aesthetics of Theatrical Performance in Open Space*, Unpublishd PhD thesis, Baghdad: College of Fine Arts.
11. Konsel, C, (D.T), *Theatrical Performance Marks - Introduction to Twentieth Century Theater*, Tr: Hussein Amin Rabat, Cairo International Festival for Experimental Theater, Cairo, (Academy of Arts - Center for Languages and Translation).
12. Elias, M, and H, (1997), *The Theatrical Dictionary - Concepts and Terminology of Theater and Performing Arts*, Lebanon Library: Publishers.
13. Kay, N, (1999), *Postmodernism and the Performing Arts*, TR: Nihad Saliha, Cairo: The Egyptian General Book Authority.
14. Khalaf, Y, F, T, (2020), The construction of the vocal pattern in the performance of an actor, *The Academy Magazine*, Issue (96), College of Fine Arts, University of Baghdad.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts98/97-112

Methods of Acting Performance and Watching Industry in Street Theatre- Play (Sold) - A Model

Bahaa Zuhair Kazim [1]

Al-academy Journal ……..……. Issue 98 - year 2020
Date of receipt: 28/8/2020……..Date of acceptance: 3/10/2020……..Date of publication: 15/12/2020

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Abstract:

The audience is one of the important practical elements in the theatrical show and its importance is not confined to its static activity as a receiver element only, rather it went beyond that issue as an effective and influential element in the proceedings of the show and the process of meaning construction, that it gains an active role in the construction and production of the connotation that influences and is influenced by the actor, where the communication channels are open between the two sides, consequently a kind of watching and joint interaction happens between them. Thus, it has become necessary for the actor to create a suitable environment for the onlookers in order for it to be an essential part of the show system. Therefore, the research shed light on this special relation in the street theatre shows as an interactive theatre based in the first place on the collective participation between the sender and the recipient. The research consists of two sections. The first section is the acting performance methods, in which the researcher touched upon the reincarnation acting, which is based on the psychological realism advocated by Stanislavski, and on the concept of the presentational acting called for by the German Bertolt Brecht, which is based on the idea of breaking the fourth wall and the direct participation with the audience. As for the second section, the researcher dealt with the concept of street theatre and how the actor worked in it. The researcher, then, came up with a number of indicators, then the research procedures, research community, its intentional sample and analysis as it carries the features of the street theatre, in addition to results, the discussion of the results, recommendations and suggestion, and finally a list of resources.

Keywords: acting performance, watching industry, street theatre.

[1] **Ministry of Education, bahaa.alshimary@yahoo.com.**