ISSN: 1999-5601 (Print) 2663-5836 (online)

Lark Journal

Available online at: https://lark.uowasit.edu.iq

*Corresponding author:

Dr. Ali Majeed Jassim
Ministry of Education / General Directorate of Rusafa Education II / Al-Sabahi Institute of Fine Arts for Boys
Email : anwr2412@gmail.com

Keywords:
Skill, performance, street theater, acting, presentation

A R T I C L E I N F O

Article history:

Received	25 Mar 2024
Accepted	13 Jun 2024
Available online	1 Jul 2024

Performative Skills in Street Theater Performances: A Case Study

A B S T R A C T

Since its inception, humanity has expressed its social status through both vocal and physical mechanisms. This expression, characterized by performance and skill, has led many practitioners in the field of theatrical performance to seek performative methods and means aligned with the global discourse in what has become a small village. The skill of performance has become an integral aspect of this beauty. Recognizing the importance of this subject, the need arose to study and uncover the most important skills. Thus, the researcher formulated the title of their research as "Performative Skills in Street Theater Performances."

The significance of this lies in the fact that the physical and vocal performative skills of actors are essential in street theater. The research comprises four chapters: the first chapter outlines the research problem and its necessity, while the second chapter delves into the theoretical framework, encompassing references to performance and performative skills. Following this, the theoretical framework indicators are presented. The procedural chapter analyzes the research sample. Subsequently, the fourth chapter presents the results, conclusions, recommendations, and proposals, followed by the list of references.

© 2024 LARK, College of Art, Wasit University

DOI: https://doi.org/10.31185/lark.Vol3.Iss16. 3520

مهارات الاداء التمثيلي في عروض مسرح الشارع)مسرحية مبيوع إنموذجًا)

م. د علي مجيد جاسم / وزارة التربية / المديرية العامة لتربية الرصافة الثاني / معهد الفنون الجميلة للبنين

الخلاصة:

بدأ الانسان منذ النشوء الأول يعبر عن حالته الاجتماعية بالياته الصوتية والجسدية , ويعد هذا التعبير الحالة الاولى التي حملت سمات الاداء ومهارته , هذا ما دفع اغلب المشتغلين في حقل الاداء التمثيلي الى البحث عن طرق ادائية تنسجم مع طروحات العالم الذي اصبح قرية صغيرة, فشكلت مهارة الاداء جانبا من ذلك الجمال , ونظرا لأهمية الموضوع دعت الحاجة الى دراسته والكشف عن اهم المهارات لهذا صاغ الباحث عنوان بحثة (مهارات الاداء التمثيلي في عروض مسرح الشارع) وتأتي أهمية ذلك في أن المهارات الأدائية الجسدية والصوتية للممثل هي من ضرورات التمثيل خاصة في مسرح الشارع، وقد ضم البحث اربعة فصول :

الفصـــل الاول مشـــكلة البحث والحاجة اليه , والفصـــل الثاني الاطار النظري الذي تضـــمن مبحثين :الاول مرجعيات الاداء والمبحث الثاني مهارات اداء , بعدها جاءت مؤشـرات الاطار النظري , بعدها جاء الفصـل الاجرائي وتحليل عينة البحث , ثم الفصل الرابع الذي ضم النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات ثم المصادر.

الكلمات المفتاحية: المهارة, الاداء, مسرح الشارع, تمثيل، عرض.

الفصل الاول : الاطار المنهجي

مشكلة البحث :

يعد فعل المهارة اليوم غاية جمالية، كونها ناتجة عن جملة من التساؤلات الفلسفية، رافقت الفكر الانساني منذ القدم، وعليه فإن هذا النشاط الانساني لا بد أن يخضع لمجموعة من المعايير, حتى يمكن الاطمئنان الى أنه يسير بالاتجاه الصحيح، وفقًا لطروحات المنطق الفكري والجمالي، الذي تمثل بظهور المذاهب المسرحية، التي سعت على الدوام الى إيجاد قوالب جديدة للعرض المسرحي, وكذلك تعمل على زيادة التواصل بين الصالة وخشبة المسرح, إذ إن العرض المسرحي يعتمد على اساليب وانواع مختلفة، من الرؤى الأدائية للممثل (الحركية واللفظية)، وقد تبلورت أهمية ذلك ، عبر تطور الأساليب والاتجاهات المسرحية، لا سيما فيما يتعلق منها بمهارة الاداء التمثيلي.

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

وبما ان المسرح العراقي جزء لا يتجزأ من المنظومة العالمية, لذا فبالضرورة ان يواكب الحركة الدؤوبة التي مره بها المسرح العالمي, وبالخصوص بما يسمى بمسرح الشارع, لهذا صاغ الباحث عنوان بحثه (**مهارات الاداء التمثيلي في عروض مسرح الشارع**) وتكمن حاجة البحث في انه يكشف عن فاعلية الاختزال في عروض مسرح الشارع.

اهمية البحث : تكمن اهمية البحث في انه يسلط الضوء على اهم مهارات الاداء التمثيلي في عروض مسرح الشارع.

هدف البحث : التعرف على العناصر المساعدة للكشف عن مهارات اداء الممثل في عروض مسرح الشارع.

تحديد المصطلحات:

1. المهارة: skill

تعريف المهارة بأنها " شيء يمكن تعلمه أو اكتسابه أو تكوينه لدى المتعلم ، عن طريق المحاكاة والتدريب، وأن ما يتعلمه يختلف باختلاف نوع المادة وطبيعتها وخصائصها والهدف من تعلمها" (رحاب، 1997، صفحة 213).

2- **الاداء** :**performance** :

فقد عرف على أنه "عملية توظيف تقنيات الجسد التي تجسد العواطف والانفعالات, لكي تظهر من خلال صوت وحركة وإيماءات الممثل الشخصية" (واخرون، 1981، صفحة 36)

التعريف الاجرائي: مهارة الاداء :(the performance skill)

(مجمل العمليات التي يوظفها الممثل عبر جسده, بالحركة, والصوت, وممارسة افعاله الادائية, وقدرته على التأثير المرئي)

3- **مسرح الشارع**: **street theater:**

عرّفه الباحث الأميركي (هنري ليسنك) على أنه "مسرح سياسي راديكالي يقدّم عروضه في الشارع، والمدارس، والمراكز التجارية، وخارج بوابات المصانع، وفي أي مكان آخر يمكن أن يتجمع فيه الناس" (لينسك، 1979، صفحة 23) ويتبنى الباحث هذا التعريف ليكون تعريفا اجرائيا.

الفصل الثاني : الاطار النظري

المبحث الاول : مرجعيات الاداء التمثيلي

ما يحدث في عالم الفن اليوم، لا ينفصل عن الحياة ومجريات الاحداث والوقائع اليومية؛ لان "المسرح يتطور ويتغير مع المتغيرات المحيطة به مثل النشاط الفكري والاجتماعي كونه انعكاسا للثقافة البيئية" (الاسدي، 2021، صفحة 629) وبذلك اصبحنا امام تحولات جذرية ليس على مستوى المفاهيم والادوات والتطبيقات النظرية والفلسفية فحسب، بل امتد ذلك الى اجسادنا وحيواتنا وبصيرتنا ؛ لذلك يمارس الفن تحولاته المعقدة تجاه ما نعيشه، فقد ظهر فن الاداء مبكرا في ظل أزمات وجودية قاسية تمر بها الحضارة الغربية ومنها الى العالم كله، ليصبح نموذجا لخلاصة الفن البشري. وبإلقاء نظرة سريعة على المرجعيات الاولى للأداء التمثيلي نجد صوره الاولى منذ العصور القديمة امتدادا الى القرون الوسطى مع ظهور الشعراء الجوالين والحفلات التنكرية التي ظهرت في عصر النهضة.

بعد ان تطور العمل الفني عند (الاغريق) على يد المنظرين الاوائل ودخول الممثل الاول ثم زيادة الممثل الثاني والثالث تم تحول العمل الفني من موضوع آلهة الى موضوع انساني فان هذه التغيرات كان لها اثر كبير في تغير طرق التعبير الادائية. فظهرت المهارات الادائية في الصوت والحركة ، اي ان الاهتمام لم ينصب على جانب ويترك جانبا اخر نعم كان ابان تلك المرحلة التركيز على الجانب الحركي لغرض ابراز الشخصية المؤداة ، وهذا يعود الى بيئة المكان الذي كان قد تعرض في المسرحيات لكنه لم يهمل المفردة المنطوقة ؛ لأنها كانت اللغة الموصلة, لكن طرأ عليها نوع من الاقصاء لتعوض بحركة دالة بمعنى المفردة اللفظية وكان ذلك كله ناجما من تنوع طبيعة الصراع الدرامي وتشابك العلاقات بين الشخصيات ، وهنا لا بد من القول ان مهارات

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

الاداء لم تكن مدروسة او معدا له سابقا ، بل جاءت لمقتضى مصلحة العمل حتى تساعد الممثل على الاستمرار ، ويمتد هذا التوجه الى العصور اللاحقة ؛ لذا نجد "ان الممثلين بنعولهم واقنعتهم قد توجهوا الى ضرورة استخدام الصوت الجهوري المفخم والحركة الاسلوبية الاستعراضية المؤسلبة المختزلة من الشوائب لتلائم المسرح الضخم الذي كان يعرضون عليه الاحداث" (م، 1970، صفحة 78). لكي تظهر ضخامة الاداء.

ونتيجة لتغير الظروف اصبح الممثل الروماني عبدا وخادما ، وهذا التحول للممثل ساعده على بروز مهارة الممثل الايمائي الذي يرتكز عمله على الحركة بعد البديل الحي للمفردة المنطوقة فضلا على ان الرومان كانوا يتميزون بالألعاب الرياضية والمصارعات؛ اذ كان لها الدور الفعال في تنشيط الجانب الحركي لدى العاملين في الجانب الادائي, وقد اتخذ الكوميديا طابعا نمطيا في اسلوب الكتابة والاداء, وقد ذكر(شيشرون) في هذا الخصوص "فقد اضافت الطبيعة الرومانية على كل انفعال من انفعالاتنا طابعا واللهجة والحركة الخاصة وكل ما للإنسان متجسد وهيئة" (اوديت، د.ت، صفحة 96) .ومن هنا خضعت مهارات اداء الممثل الى الكثير من التكثيف من اجل المتغيرات الفنية والاجتماعية لتحقق التواصل مع الجمهور, كون الجسد البشري بكل ما يمتلك من حركات وسكنات واستقامات هو الوسيلة الاوحد لإيصال كل تلك الموضوعات الى الجمهور من الحركة والصوت, فقد صار جسد الممثل عند الرومان, جسدا ناقلا للأفعال الغريزية في الكوميديا والتراجيديا .

اما في العصور الوسطى الأوربية فقد سيطرت الكنيسة على الجوانب السياسية والاجتماعية والدينية مما جعل المسرح ينحسر ويضمحل ابان تلك المدة ويوقف عمله على الجوانب الوعظية الدينية داخل حدود الكنيسة وبعد ان شعرت الكنيسة بأهمية دور المسرح وامكانية الافادة منه في قضية التبشير والوعي الديني واصلاح المجتمع باعتبار المسرح له القدرة على تغيير سلوكيات الانسان, فقد عاد ليظهر من جديد وبأسلوب مغاير ضمن موضوعات تحمل طابعا دينيا , وعلى الرغم من هذا الظهور الجديد لكن بقيت الشخصيات ذات طابع نمطي في الاداء ومحدود الافعال الحركية والالقاء الخطابي ، وهذا كله انعكس بشكل كبير على اسلوب أداء التمثيل الذي اتصف بالنمطية, ينظر (جاسم، اليات الاداء التمثيلي في عروض المسرح العراقي، 2012، صفحة 54).

ونتيجة للإرهاصات التي مر بها المسرح ابان تلك الحقبة تحول من طابع ديني الى دنيوي يعتمد اعتمادا كليا على التشكلات الادائية ولا يهتم بالمبالغة في الحركة بقدر اهتمامه ببساطتها وايصالها بشكل مختزل وسهل ومفهوم ، وقد تمثل هذا الفن بـ(الكوميديا ديلارتي) التي نقل فيها السلطة من الكنيسة الى مهارات الممثل؛ إذ "انتقلت السلطة العليا الى الممثلين الذين لا يستخدمون اي نص او عباره او مظهر او مؤثر. بل يعملون بمسودة لخطوط الاحداث المرتجلة ويجابهون بها المتلقي بجرأة " (الادريس، د.ت، صفحة 300) وبهذه فقد اجتمعت مهارة الغناء والرقص وسرعة البداهة وقوة المخيلة وانتباه التركيز؛ لتنسج لنا مسرحا متوقدا من الاداءات

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

واضحة ذات بعد دلالي, ومن هذا النوع من مهارات التمثيل فتحت افاق كثيرة يستخدم فيها الممثل خبرته الادائية في تجسيد حركاته تعويضا عن الحوارات الجاهزة فضلا عن الحركات البهلوانية والايماءات المضحكة.

اما في (انكلترا) و(فرنسا) ابان القرن السابع عشر فقد اتصف المسرح هناك بالخطابة ذات الطابع الرسمي الا انه اهتم بالتشذيب "فقد كان الممثل يضيف على القائه المفخم بعض الحركات المختصرة البسيطة والايماءات والاشارات التي تتسم بالرشاقة والوضوح" (احمد، 1992، صفحة 41) اما في القرن الثامن عشر فقد اتصف التمثيل بمهارة الأداء البارز لتجسيد الشخصيات كون الممثل اصبح العنصر الرئيس للعرض المسرحي كما ساعد ذلك على بروز عدد كبير من الممثلين البارعين الذين اعتمدوا بشكل كبير على خبراتهم الخاصة في الحركة على خشبة المسرح, بواسطة هذا السرد التاريخي يتضح لنا ان مهارة الخطابة والحركات والايماءة المبالغ بها هي السمه السائدة في القرن الثامن عشر ، التي اتصفت بالكلاسيكية.

اعطى (دينيس ديدرو) اهمية كبير لمهارات الاداء التمثيلي في التعبير عن الافكار او الاحاسيس "ما دامت الكلمات عند بعض الكتاب تأخذ طابع الوضوح لا يمكن ان تكون، الا علامات تقترب من الفكرة او الاحساس وتكتمل قيمتها في الحركة المختزلة الواضحة من خلال تعبير الوجه او العيين" (اوديت، د.ت، صفحة 461) على حين كان لمهارة الاداء الحركي حيز كبير عند (دلسارت) بتدريباته التي وضعها للممثل وخصوصا فيما يتعلق بالتعبير المسرحي وتطبيقه بشكل علمي معرفي وعلى الرغم من الانطباع المأخوذ عنه في تعامله مع الممثل وجره للتمثيل الآلي, الا ان ما قدمه بخصوص عمل الممثل فقد وجد له اتباع ومؤيدين بل ان هناك الكثير من المعاهد المهتمة في عمل الممثل اخذت من تدريباته منهجا لها في تطوير جانب التعبير الجسدي لدى الممثل, فكان (دلسارت) مهتما بالجانب الحركي وقد تجسد هذا الاهتمام في تقسيماته لجسد الممثل وسلوكياته بتوزيع الحركة, كما قسم الجسم الى جزء مركزي وجزء ثانوي فضلا عن توزيع منظم لحركة الساقين والذراعين والراس ودورهما في نقل العواطف للمتلقي, ينظر (سامي، 2006، صفحة 176).

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

ان السعي لخلق فضاء مغاير في الاداء للممثل يدفع باتجاه البحث وتقصي والاكتشاف واعطاء الممثل شكلا وطاقة كامنة في اضفاء بعد جمالي لعملية الاداء التمثيلي والتعامل مع الاشياء على وفق تطبيقات منظمه اثناء تجسيد الدور من خلال الاشتغال على عنصر الدهشة المرتكزة على البعد المعرفي. فان العمل على اقصاء البنية النصية بهدف اعادة بنائها بشكل صوري جديد تتيح المجال لتبني مفاهيم علمية مجاورة لتعزيز عملية الابداع وترسيخ المهارات الادائية للممثل وان هذه المهارات تنصب في (الميكانيكية) التي تعتمد على علم حركة الجسم كونها تسعى لتطويع المادة الجسمية للممثل وتهيئ له القدرة على الاستجابة السريعة للأوامر, ينظر (السعدي، 1981، صفحة 67).

وكان للمسرح الشرقي ايضا اثر في عمل مهارات الممثل الادائية كونه مرتبطا في نشوئه بالطقوس والتقاليد الدينية والملاحم والاساطير، وان اكثر ما يميز هذا المسرح هو الانضباط العالي والدقة المتناهية في استلهام تلك التقاليد الدينية, كما اتسم هذا المسرح بنوع من التشفير الادائي الذي يصعب على المتلقي من غير الشرقيين فك تلك الرموز، ولعل السبب في ذلك هو ارتباط الرموز بمواضيع ذات مضمون محدد او ذي ميراث أسطوري، كما أن الانفعال الذي يبديه المتلقي لا يعتمد في اثارته على نوع الموضع بقدر ما يعتمد على الكيفية والمهارة الادائية التي يؤدى بها ذلك الموضع، والتي تتمثل في مقدرة الممثلين على الإتيان بالحركات والاصوات المصحوبة بالموسيقى الإيقاعية التي تجري ضمن وتيرة معينة، فالممثل الشرقي يعتمد على الحركات الايقاعية في التعبير الجسدي والصوتي ترنيما وغناء مما يعطي عرض الممثل الشرقي للدور الذي يقوم بأدائه وإيصال مضمون وفكرة ذلك الدور بواسطة الاداء الحركي والصوتي الى الجمهور قيما جمالية وفكريه مما يجعل المتلقي ينسجم فكريا وعاطفيا مع ما يشاهده (السعدي، 1981، صفحة 134).

ولم تقتصر دراما (المسرح الشرقي) على الجانب الديني والشخصيات ذات الطابع الأسطوري من دون المرور بالواقع الدنيوي، فقد ظهر هناك نوع من الدراما يتجه في تناولاته للمواضيع الدنيوية، ويعتمد على مهارات الاداء الجسدي، وقد غلب عليها طابع اللغة الشعرية أي ان المهارة الادائية هنا انصبت على الحركة الجسدية ورشاقة المفردة الشعرية.

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

ان الممثل الشرقي يمتلك خزينا هائلا من الإيماءات والإشارات التي تصف الظواهر الطبيعية والإنسانية، ليتمكن من توليد الصورة الذهنية الجديدة في المتلقي، وهذه الطاقة التي يمتلكها الممثل أدت به إلى استغلال الوقت بصورة كبيرة , لإنتاج العلامات التي تقوم مقام الديكور او صفات الشخصيات وسجاياها أي انه يخصص نسبة كبيرة من عمله اليومي لإنتاج علامات ، مهمتها الرئيسية ان تقوم مقام السجايا ومكونات الديكور ولكن سمة تلك الإشارات أنها لا تقترب من الدلالة الحقيقية للمشابهة مع الوقائع الحياتية التي تؤدى بواسطة تلك الاشارات, ينظر (ايلام، 1999، صفحة 24) , وجاء بعد ذلك الكثير من المنظرين الذين اهتموا بمهارات الاداء التمثيلي تبلورت على يد المخرج الروسي (ستانسلافسكي) والتي كانت الشرارة الاولى التي الهبت الكثير من المخرجين في البحث عن مهارات الممثل مثل(مايرهولد, كروتوفسكي , بروك) وغيرهم الكثير

اتجهت الاشتغالات الحديثة للمسرح نحو توظيف المهارات الجسدية والصوتية للممثل واستثمار طاقاته فالبعد الفسيولوجي للجسد والطاقة هي العامل الاول في تحديد الحركة ان " جسم الانسان ثقل معين له تأثيره في الحركة ويمكن ان يتغير ذلك الثقل , كما ان للجسم قوة معينة يمكن ان تتنوع" (بدري حسون فريد و سامي عبد الحميد، 1980) وهذا ما ادخل البايوميكانيك بوصفه أحد العلوم الرياضية في المجال المسرحي (البايوميكانيك) "يعني بحركة الجسم ككائن عضوي ومحاولة الارتقاء بها من حيث طبيعة الحركة المؤداة وشكلها ومدى

امكانيتها للظروف الزمانية والمكانية", ينظر (الهاشمي، 1999، الصفحات 71-77) وهذا يعني ان على الممثل ان يعطي لأدواته التعبيرية اهمية قصوى لتطوير مهاراته الادائية بما ينسجم مع المتغيرات الجمالية.

المبحث الثاني : مهارات الاداء التمثيلي في عروض مسرح الشارع.

يقصد بالمهارة : النشاط المعقد الذي يتطلب مدة من التدريب المقصود، والممارسة المنظمة ، وعادة ما يكون لهذا النشاط وظيفة مفيدة, ومن معانيها ايضا الكفاءة والجودة في الأداء ، فالمهارة في الاداء التمثيلي هي السلوك المتعلم أو المكتسب الموجه نحو إحراز هدف أو غرض معين في أقصر وقت ممكن, وعرفها (كوتريل) على انها "القدرة على الأداء والتعلم الجيد كونها نشاط متعلم يتم تطويره خلال ممارسة نشاط **"تم تحديد مصدر غير صحيح.**, هذا ما عزز قول (عبد الشافي) حيث قال المهارة , "شيء يمكن تعلمه أو اكتسابه عن طريق المحاكاة والتدريب**"تم تحديد مصدر غير صحيح.**.

لذا يعد الممثل العنصر الحي الاول في العرض المسرحي الذي يكتسب المعلومة من التدريب, لذلك عمل المشتغلون في هذا المجال على تطوير ادائه ليواكب العصر والمتغيرات التي حدثت في مختلف مجالات الحياة , ساعين من عملهم هذا الى اكتشاف الجديد , والابتعاد عن كل ما هو تقليدي رتيب في منظومة العرض المسرحي , وهذه المتغيرات جاءت محمولة بمفاهيم تحقق رغبة الجمهور, ومن اهم هذه المفاهيم (التمرد على الاداء التقليدي) الذي لم يعد منسجما مع متطلبات العصر الذي تمثل بعصر السرعة؛ لأن العالم اصبح قرية صغيره.

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

فيرتكن عمل الممثل في تجسيده لشخصية الدور في مسرح الشارع على مهارات عدة منها خارجية (الصوت والجسد) ومنها داخلية (الاحاسيس) التي تساعد الممثل على الانطلاق والتعبير عن انفعاله، واستقبال الافعال المتعاكسة من المتلقي, كما انها طاقة تتفاعل عبر مؤثر (داخلي- خارجي) لتوصيل الفعل على خشبة المسرح، بما ينسجم وآنية الحدث، بفاعلية داخلية للتعبير عن الفعل بواسطة الممثل، وفاعلية خارجية للتعبير واستقبال ردود الافعال المقابلة، بغية استمرار التصادم الدرامي مشحونًا بطاقة أدائية متبادلة عبر الانفعالات القصدية، وبهذا التناغم بين الباعث الحسي والفعل الحركي والصوتي يندفع الممثل بأداء متناسق يعطي للعرض المسرحي تعبيرا يحقق المتعة والتواصل مع الجمهور، وهذا الطابع في الاداء التمثيلي, هو ما اتسمت به عروض مسرح الشارع, الذي يرتبط بشكل اساسي بالبساطة والوضوح والتي عمل عليها في كل طروحاته, ينظر (اردش، 1979، الصفحات 52-53).

اضحت التجارب القديمة غير صالحة بالمرة, وغير مقبولة, وهذا ما فسح المجال أمام ظهور ما يسمى بـ(مسرح الشارع) الذي طالت سلطته جميع عناصر العرض المسرحي التي تكون الصورة المشهدية , بما في ذلك الفعل داخل فضاء العرض, وجاء هذا نتيجة التمرد والانقلابات على ما يسمى بالمناهج التقليدية او

الارسطية, وهذا الانقلاب سمح بظهور مهارات ادائية كان له الانعكاس الواضح على الخطاب المسرحي, وما مسرح الشارع إلا أحد تجليات هذه الانقلاب، اذ هو "كل عرض مسرحي يقدم في الشوارع والساحات والأماكن العامة متخذًا من الناس الحاضرين عشوائيًا جمهورًا له" (الان ماكدونالد، 1999، صفحة 16).

عمد مسرح الشارع على المغايرة عن المسرح المغلق باعتماده على مجموعة من المهارات ومنها مهارة الارتجال المباشر وعلى مستوى النص وطرق تركيبه ففي مسرح الشارع يكون السيناريو اساسا للنص الذي يقدمه المؤلف وعلى مستوى المكان الذي يعد حيزا يرسمه الممثل اثناء الحدث عن طريق فلسفة اللعب, كذلك يغيب الديكور الذي يشكل في المسرح التقليدي القالب الإيهامي لأداء الممثل، ويعتمد على الاكسسوارات وتوفر تلك القطع الاكسسوارية البسيطة معاني ودلالات واقعية تساند الحدث المسرحي وترفع من مستوى أداء الممثل لشخصيته , وتجعل من الممثل الحامل الأساسي للعرض فيكون توجهه للجمهور أكثر مباشرة وعلى هذا فان عروض مسرح الشارع هي عروض مسرح فقير, لكنه غني بمواهب مبدعين إذ نرى الممثل في هذه العروض يستخدم مهارات جسدية وصوتية بشكل مبتكر, وهذا لا يعني أن مسرح الشارع لم يولد إلا في الحقبة الزمنية الحالية، بل هو قديم قدم المجتمعات العريقة التي كانت تقيم فرجاتها في الفضاءات العمومية، والساحات، والشوارع، والأسواق, "المسرح في اواخر القرن الثالث عشر كان يعيش نصف حياته في ظل الممثلين الجوالين الذين كانوا يشقون طريقهم بصعوبة ليقدموا عروضهم في الاسواق والحانات والمواليد" (الان ماكدونالد، 1999، صفحة 18) وهذا يعيدنا للظهور الأول للمسرح في اليونان في القرن السادس قبل الميلاد إذ كانت العروض المسرحية تقام في الهواء الطلق, ويعد ثيسبس من الجذور الاولى لمسرح الشارع فضلا عن الكوميديا ديلارتي. **وهنا يمكن تحديد الاسباب التي دعت الى ظهور مسرح؟**

1- "نقل رسالة إنسانية عبر موجة من التفاعلات والحركة.

2- سبب مادي مرتهن بتكلفة الإنتاج وشروط المؤسسات الثقافية.

3- النص المسرحي في الهواء الطلق غير مقيد , ويتيح فرصة للارتجال.

4- مسرح الشارع يلغي المسافة بين العرض والجمهور" (جبسون، د.ت، صفحة 16)

تبنت الحركة الطليعية الروسية مسرح الشارع بوصفه وسيلة لتحدي التقاليد المسرحية والتفاعل مع الجماهير, لهذا يعد تطبيقا حيا الى منهج ما بعد الحداثة التي تلغي اي مركزية سلطوية سواء كانت هذه السلطة فنية او معمارية او علائقية, فان الأداء التمثيلي في هذه الاتجاهات الحداثوية اصبح تشكيلة بالغة التنوع, لتناوله اساليب أدائية تقف ضد المسرح والاداء التقليدي, وتتجلى أهمية مسرح الشارع في كونه مسرحًا يعتمد الوسائل التي تستخدم للتعبير عن قضايا اجتماعية وسياسية واقتصادية وترويجية.

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

فان عروض مسرح الشارع تستهدف عامة الناس على اختلاف انتماءاتهم الطبقية ومرجعياتهم الثقافية، والذهاب إليهم في أماكن تواجدهم للتواصل معهم والتعبير عن قضاياهم وإيجاد حلول لمشاكلهم, من مبدأ (التشاركية) اي انه يُشرك الجمهور في الفعل المسرحي، ويستجيب لردود أفعاله..... بالتالي فإن طبيعة المكان غير الثابتة في مسرح الشارع تخلق تلقائيا جوا من التحفيز ينطلق من حيوية الشارع ومسرحه الذي يتبني شعار استخدام كل المساحة المتاحة جغرافيا، ومن دون تقسيم بين منطقة الأداء، ومنطقة التلقي التي تذوب في عروض مسرح الشارع , هذا ما جعل الممثل يتميز بمهارة عالية في عملية احتجاز الجمهور لحين اكمال العرض, بتقديم الحكاية الجميلة بأسلوب اجمل يعتمد مبدأ اللعب, لذا فان الممثل في مسرح الشارع يمتلك القدرة على تجسيد الشخصية من دون اللجوء الى مكملات العرض, اي ان مهارته الادائية مكنت من اختزال كل عناصر العرض المساعدة له ليكتفي بنفسه فقط, ينظر (الان ماكدونالد، 1999، صفحة 17) بمعنى ان عروض مسرح الشارع تتحرر من اغلب العناصر المساعدة ويركز على الممثل الذي يمثل بجسده كل الكتل؛ لأنه يعتمد المباشرة التي تخلق الحميمية وتجذب الجمهور.

تهدف عروض مسرح الشارع إلى إيصال خطاب معرفي بالاعتماد على تفاعل الجمهور معها بـ " اشراكه في اللعبة المسرحية ؛ لان هذه العروض تقدم في مكان التواجد العشوائي لهذا الجمهور" (عليوي، 2018، صفحة 127) هذا يعني ان مسرح الشارع استطاع أن يقترب من المتلقي ويشركه في الحدث، إلى جانب تطويره لخصائص الأداء بالنسبة للممثل، فقد امتلك الممثل فيها جودة ودقة فنية عالية انعكست على طبيعة فهمه للدور ومتطلباته الأدائية, فضلًا عن اعتماد الممثل على التنوع في إمكاناته الصوتية للتعبير عن الشخصية وتحولاتها المختلفة, وقدرته على الارتجال الذي يعد من أهم المهارات الأدائية في عروض مسرح الشارع لكون الشارع محملا بالمفاجآت التي تطرأ أثناء العرض لذلك على الممثل أن يتكيف وينسجم مع تلك الظروف والمستجدات الحاصلة في أثناء العرض.

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

ان صناعة الصورة الجمالية في مسرح الشارع تحتاج الى جسد مرن وسريع الاستجابة لمكونات العرض بقدرته في خلق صورة متناسقة قائمة في صناعة فرجة, هذا ما جعله يعزز حضوره من بكسر الرتابة والملل عند المتلقي, فالأداء التمثيلي يرتبط بإيقاع العرض, إذ تحقق العلاقة الجسدية في مسرح الشارع بالتنظيم الحركي للممثل وصناعة السيطرة التامة في الشارع بمهارة الصمت والترقب المفاجئ وخلق إيقاع يتوافق بين الإحساس ونسق العرض في الشارع , ينظر (دومه، 1999، صفحة 54)

يعتمد الاداء التمثيلي على صدق عاطفته، فالممثل يعيش عواطف حقيقية فإن 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 طويلا إذا كان مجهدًا، عليه أن

يعاني من صدمة مؤلمة حقيقية في كل مرة يؤدي العرض وإذا كان الممثل صادقا فانه يعترف أن أية عاطفة معاناة حقيقية في أثناء الأداء تمنحه متعة حقيقية مختلفة" (مور، 1986، صفحة 5) هنا فالممثل يمتلك مهارات أدائية من اهمها (الجسد, الصوت, الإيقاع, والانتباه والإصغاء, التكيف, الذاكرة الانفعالية, التركيز, الارتجال, الانتقال من حالة تشخيصية إلي حالة تشخيصيه اخرى) وعليه أن يوازن وأن يفكر بالتوازن عبر تقنيات الأداء، لذا فقد أسس هذا النوع المسرحي منظومة تواصلية بعناصر الجذب التي يستعملها ومنها (الموسيقى والغناء والرقص والحكاية المشوقة والقفشة الكوميدية) ومن هنا يمكن القول إن عروض مسرح الشارع تبحث على استجابة المتلقي بإثارة العواطف الذي يتحقق بالقدرة الصوتية للممثل كما تسهم القدرات الذهنية في إقامة علاقات جديدة تختلف عن العلاقات المحيطة به في الحياة العامة, فيحاول الممثل أن يستخدم هذه التقنية لكسب ود الجمهور بالتعاطف معه وتذكيرهم في الحدث, ينظر (كريم، 2023، صفحة 123).

وهنا يرى الباحث ان كل ما تقدم يمكن ان نحدد بعض المهارات الاختزالية في الاداء التمثيلي في مسرح الشارع وهي:

1- توظيف المكان (الشارع) بدل (مسرح العلبة) حيث مساحة الحرية.

2- مهارة الصمت التي يختزل فيها الحوار.

3- مهارة الارتجال التي يعتمدها اثناء تعرضه الى موفق حرج لتلافي الهبوط .

4- مهارة تكثيف زمن العرض وايصال الفكرة باقل وقت ممكن وان يقدم فكرة مختزلة.

5- مهارة ازاحة واختزال الترميز العالي بالبساطة لغرض الفهم.

6- مهارة اختزال الديكور والاضاءة ويعوضها بالاكسسوارات وجسد الممثل ومرونته.

7- مهارات صوتية وجسدية يعمد بها الممثل على الغناء والقفشة الكوميدية بغية الوصول الى التشاركية .

8- مهارة يختزل فيها الايهام والاعراف المسرحية التقليدية عن طريق الاداء التلقائي.

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات

1. يبحث العرض في مسرح الشارع على استجابة الجمهور لحقيق التواصل عن طريق المشاركة.
2. يوظف الممثل ادوات عدة من اجل تجسيد الشخصية بشكل صحيح, منها الارتجال.
3. يعبر مسرح الشارع عن الحياة الاجتماعية.
4. يعتمد الاداء التمثيلي على صدق العاطفة.
5. الاختزال في اداء التمثيل والوضوح والبساطة لغرض الفهم.
6. يقوم الاختزال على تقليل المفردات الجزئية للوصول الى الحقيقة الكلية.

الفصل الثالث : (اجراءات البحث)

منهج البحث : اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في هينة بحثه

ادوات البحث : 1- الملاحظة المباشرة .

2- المؤشرات التي اسفر عنها الإطار النظري بوصفها معايير لتحليل العينة.

عينة البحث : اختار الباحث عينة بحثه اختيارًا قصديًّا

تحليل عينة البحث : مسرحية مبيوع

تأليف : عامر سامي المساك

اخراج : عقيل ماجد حامد

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

تقديم فرقة صدى للفنون الأدائية / محافظة نينوى

مكان العرض : ساحة المركز الثقافي البغدادي – شارع المتنبي

حكاية المسرحية:

تتحدث فكرة المسرحية عن مجموعة عمال يتجمعون امام (مسطر العمال) لينتظروا المقاول, ومن هذا التجمع يستطردون الحديث عن الواقع الاجتماعي والسياسي المزري الذي يمر به البلد, الى ان تنتهي باكتشاف ان (المقاول) قد احتال على الحكومة بأخذه مبالغ طائلة و فرّ خارج البلد.

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

تحليل العينة:

ينطلق العرض بدخول ثلاث شخصيات وهم يرتدون زي عامل النظافة ويحملون بأيديهم اكسسوارات تختزل لنا نوع وظيفة كل شخص منهم فاحدهم يحمل المكنسة والاخر يحمل عامودا يتكئ عليه كونه اختزل بالكار كتر كل الطبقة الفقيرة التي تحاول جمع قوتها بعمل ، وان كان عملا لعامل نظافة واخر يحمل بيده جريدة بداخلها يتبين فيما بعد طعام البسطاء والفقراء، ثم يبدأ هذا العامل صاحب الجريدة بالتقدم نحو الجمهور لغرض خلق العلاقة الحميمية التي نادى بها مسرح الشارع والتي اكدها مؤشر رقم (1) الذي يؤكد ان العلاقة بين الممثل والجمهور تقوم على خاصية الالفة التي تستخلص التشاركية, ثم يقوم هذا الممثل بتوزيع كارتات على الجمهور والغرض من هذا الفعل المهاري هو اشراك الجمهور في فضاء العمل وحتى يكون جزءا لا يتجزأ من منظومة الاداء التمثيلي التي تعتمد على مهارات ادائية مختزلة , منها الحركة والمفردة الاكسسوارية التي ارتكن عليها العرض بوصف ان عروض مسرح الشارع تختزل القطع الديكورية والاضاءة بمفردات اكسسوارية قابلة للتوليد الدلالي بمعنى ان مسرح الشارع يعتمد كما هو مسرح الفقير على جهد وجسد الممثل الذي به يستعاض عن القطع الديكورية ، وهذا ما تبين لنا عندما حاول الممثلون ان يقدموا مشهدا يختزلون بمهاراتهم الصوتية

والحركية حالة المسؤول او صاحب القرار عندما تتحول المكنسة والمسحاة الى مفردة اعلامية مثل الميكرفون, والكامرة هذا يعني ان مهارة الاداء اسهمت بشكل فاعل في تحويل العلامة الايقونية الى علامة توليدية متعددة المعاني تنتج لنا مدلولات جمالية وفكرية وفلسفية , وهم بهذه المهارة الادائية اختزلوا لنا واقع الاعلام السياسي في البلد بطريقة تتجه صوب الكوميديا هذه المنطقة المهارية التي عمل عليها الممثل (عقيل ماجد) والذي كان بين الحين والاخر يدخل الفكاهة الى روح الجمهور؛ لان الموضوع الذي كان يناقشه العرض موضوعا يتسم بالسوداوية فحاول الممثل (عقيل) ان يكسر هذا الجمود السوداوية بطابع فكاهي من خلال تكراره لبعض المفردات اثناء قراته للجريدة, وهذا ما جاء منسجما مع المؤشر رقم (2) الذي ينص على ان الممثل يوظف ادوات عدة من اجل تجسيد الشخصية بشكل صحيح, ومنها الارتجال الذي اختزل لنا في بعض الاحيان نسقية النص، وذلك من حوار قاله الممثل (عقيل) عندما كان ينتقد قانون التقاعد وبعدها قام بالبحث عن شخص من الجمهور؛ لكي يتعامل معه وهذه هي سمة مسرح الشارع , فكان الحوار ارتجاليا من بين الممثل والمتلقي لكن هذا الارتجال لم يخرج عن سياق العرض الذي فرضه مخرج العرض بل انه بقي محافظا على البناء الفكري للعرض.

اعتمد العرض على فكرة التواصل والصدق بالأداء التي امتاز بها الممثلون الثلاث؛ وذلك لانهم كانون يسردون قصه واقعية تنتمي الى بيئتهم التي جاؤوا منها ، وهي الموصل وكان هذا واضحا عندما صار الحوار بين الممثلين وهم ينتقدون حال البلد وحال المنظمات والشركات التي تدعي بالأعمار وهي وهمية غرضها السرقة, حتى وصل بالممثل (عقيل) وهو يقول (ان الموصل صارت تراب) وهو بصوت مبحوث وهذا الاداء المفرط بالعاطفة جاء نتيجة الواقع المزري الذي تمر به كل محافظات البلد، وهو بهذا الاداء استخدم مهارة الاداء الشعوري الحسي الذي يختزل لنا كل عاطفة الانسان بهذه النبرة الصوتية الحزينة ,فضلا عن الممثل الاخر (اياد الصفار) الذي كان يتحدث عن مرض ابنته وبيته المتهدم , فكان الاداء الشعوري هو الطابع السائد على هذه الشخصية التي تعطف الجمهور معها ؛ لأنه كان يؤدي اداء صادقا حتى وصل بالصدق الادائي الى ارتفاع طبقة الصوت وهو يقول (بنتي مريضة , بيتي متفلش) ، وهذا لا يعني ان هناك فائض اداء صوتي بل هناك شحنة حسية عاطفية تعزز الموقف الدرامي, وهذا جاء منسجما مع المؤشر (4) الذي ينص على ان الاختزال هو الوضوح والبساطة لغرض الفهم.

وهنا يمكن أن نقول ان اهم ما يميز الممثلين هو مهاراتهم الادائية سواء أكانت هذه المهارات نفسية إم عقلية, والتي ظهرت في العرض التي تجمعهم سوية؛ لأنهم يسعون إلى ٱبتكار طريقة أدائية عبر سلسلة من الأفعال الجسدية والنفسية (الشعوري) عن طريق التركيز والانسجام الناتج من ربط الفعل الخارجي مع الفعل الداخلي, لهذا كانت افعالهم وسلوكياتهم نفسية وجسدية, بمعنى أن هنالك قدرة على خلق المزاوجة بين الفعل الباطن

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

النفسي والفعل الظاهر الحركي, لتحقيق التناغم في حيز الأداء التمثيلي المختزل, فضلًا عن الارتكاز الى اللغة المنطوقة التي حفزت الفعل الداخلي النفسي للممثل.

طغت على هذا العرض سمة التشاركية والتي ظهرت ملامحها من انطلاقة المشهد الاول ومرورا بالكثير من مجريات الحدث وصولا الى توزيع الاكل الذي كان ملفوفا في الجريدة والذي كان رمزا يختزل لنا مستوى معيشة العامل في بلد غني ، وقد أراد الممثلون ومن هذا الفكر الاختزالي ان يعمموا التشاركية حتى بمستوى المعيشة فقاموا بتوزيع الاكل وهذا يذكرنا بمسرح (الخبز والدمى) الذي من سماته هو ان يوزع الخبز على جمهوره لغرض التشارك في الفعل المسرحي , وهنا جاءت منظومة عرض (مسرحية مبيوع) على هذا الفكر التشاركي الحميمي, الذي كان واضحا من تشارك الجمهور في مجريات الحدث وهذا لمسناه عندما قال الممثل (عقيل) يا (جمعة ترضون بالي جاي يصير), هنا شارك الجمهور بردة الفعل وقد تعالت بعض الاصوات من قبلهم بالرفض والامتعاض, فمهارة الاداء هي التي جعلت من هذا الفعل ان يتنامى ويصل الى مرحلة الامتعاض.

وظف الممثل كل مهاراته الادائية والتي هي الجسد, الصوت, الإيقاع, والانتباه والإصغاء, التكيف, الذاكرة الانفعالية, التركيز, الارتجال, من اجل اختزال زمن العرض واتمام فكرتة باقل من (12) دقيقة فالممثلون هنا وبهذا التكثيف عليهم أن يوازنوا وأن يفكروا بالتوازن عبر تقنيات الأداء ويعمل الممثل بكل طاقته الادائية من اجل ايصال رسالة العرض ويوظف معها (الموسيقى والغناء والرقص والحكاية المشوقة والقفشة الكوميدية) بوصفها عناصر جذب يستخدمها الممثل في تعزيز مهاراته الادائية واتمام رسالة العرض الكبرى التي تتمثل في التشارك والحميمية التي فقدها عرض مسرح اللعبة.

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

اتضح بمجرى احداث العرض ان البناء الحركي للعرض انشئ على اساس النظام الدائري الذي يعتمد على مساحة الاداء فكلما كانت مساحة الاداء واسعة كان الممثل اكثر حرية في استخدام مهاراته الحركية , وكلما كانت مساحة الاداء صغيرة كان هناك اختزال في الفعل الحركي , وهذا كان واضحا في فعل الممثلين داخل فضاء العرض, لأن مساحة الاداء تشاركية بها المتلقي والممثل في آن واحد ؛ لذا كان هناك اقتصاد وتكثيف واختزال حركي ، محمل بالمدلولات الفكرية التي تختزل تكبيل الانسان داخل نظام فاسد, بمعنى ان حركة الاداء كانت مقننة ومحسوبة وهذا ما جاء لينسجم مع المؤشر رقم (3) الذي ينص الحركة داخل فضاء الشارع تكون مقننة, والغرض من هذا التقنين هو النظام الحركي الدقيقي الذي يختزل الفائض لان الاختزال يعتمد الوضوح والبساطة لغرض الفهم.

تقوم الفكرة الاختزالية بمنظورها العام داخل سياق العرض على مبدأ انها تقدم الجزء من اجل الوصول الى الكل ، أي الفكرة الرئيسة للعرض ، وهذا كان واضحا في اغلب افعال العرض الحركية واللفظية على المستوى الحركي فان اعم حركات الممثلين كان مقننه ومحسوبة رياضيًّا ودائرية الغرض من فكرة الدائري هو ان البلد

يدور حول نفسه لا يستطيع ان يغير فكرة الفساد التي طغت على النظام , كما كان للفعل التكراري ايضا دور في عملية ترسيخ فكرة الاختزال عندما قام الممثلون بالتكرار في قراءة الجريدة والتي كانت تنص على ان مهما قرأنا فان هذه القراءة والتفكير لا تغير شيئا , ولا يكتفي التكرار في الفعل الحركي بل كان للفعل اللفظي ايضا تكرارا في مفردات(عشرة) والتي كانت تحمل بين ثناياها مضامين فكرية كبيرة لكنها ظهرت للمتلقي اجرة عامل , وتكرار مفردة (مبيوع) التي سمي العمل بها , هذه المفردة اختزلت لنا بيع القيم وبيع الوظائف وبيع الذمم وبيع الارض وبيع الانسان وبيع المعتقد بجزئية بسيطة هي بيع قطع الارض لكن معناها كان اعم حتى ان المخرج جعل منها نهاية العرض بان لا يمكن ان يكف هذا البيع الا ان نصحو , وبهذه المفردات انتهى عرض مسرحية مبيوع .

الفصل الرابع

النتائج:

1. حققت مهارة الارتجال عنصر الجذب لدى المتلقي على طور مدة العرض وقد ظهر هذا في فعل الممثل مع الجمهور في مشهد التقاعد وتوزيع الطعام.
2. حققت المهارة الصوتية لأداء الممثل نوعا من التعاطف وظهر هذا في فعل الممثل (عقيل) وفعل الممثل (المعوق)

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

3. استطاع الممثلون بمهاراتهم الحركية والصوتية ان يسيطروا على مجريات الافعال والاحداث لدى الجمهور اثناء عملية تصعيد الاحداث.
4. حققت المواجهة مع الجمهور نوعا من التصعيد الجدلي الديالكتيكي بالارتجال الذي فسح المجال لتوليد عملية التصعيد في اغلب المشاهد الممثل (عقيل).
5. تمكن الممثلون بمهاراتهم الحركية ان يختزلوا مفرداتهم بالشكل البصري , بوصف ان الجسد دال مركب من الممكن ان ينتج اكبر عدد من المعاني كونه اداة تواصل , وقد ظهر هذا بفعل الممثل المعاق والممثل عقيل اثناء قراءتهم للجريدة.

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

1. يستطع الممثل بمهاراته الصوتية والحركية المختزلة ان يسيطر على اشتغالته ويحقق التواشج والانسجام بينه وبين المتلقي.
2. التشاركية فعل تنام يحقق تعدد القراءات, ويحقق التعاطف.
3. المهارات الصوتية والحركية لها اثرها في المدركات العقلية والسمعية للمتلقي.
4. سرعة البداهة والتركيز والانتباه عنصر فعال في تحقيق فعل الارتجال وجر المتلقي الى حيثيات العرض.

5. يشكل الفعل الحركي(الايماء والاشارة) عنصرا اختزاليا فعالا في ايصال اكبر عدد من المعاني.

التوصيات:

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

المقترحات:

يقترح الباحث بدراسة توظيف جسد الممثل بوصفه قطعة ديكورية في عروض مسرح الشارع.

المراجع

ابراهيم الخطيب ، وجعفر السعدي. (1981). *فن التمثيل* (المجلد الاولى). بغداد: وزارة التعليم العالي ، دار الكتب للطباعة والنشر.

إدغار، موران. (2012). *المنهج الأفكار: مقامها، حياتها، عاداتها وتنظيمها ، ط1، ، ص257* (المجلد الاولى). (جمال شحيّد، المترجمون) بيروت , لبنان: المنظمة العالمية للترجمة, ج4.

اريك، فروم. (1989). *الانسان بين الجوهر والمظهر* (المجلد الاولى). (طفي فطيم، المحرر، و سعد زهران، المترجمون) الكويت: (علم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،.

اصلان، اوديت. (د.ت). *موسوعة فن المسرحية* (المجلد الاولى). (سامة احمد، المترجمون) بيروت: دار الطباعة والنشر.

البطرس، عاطف. (21 4, 2018). ذهنية الاختزال. *جريدة النور*(556)، 15.

الخطيب، ابراهيم، واخرون. (1981). *فن التمثيل* . الموصل: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، الموصل، دار ابن الاثير الكتب للطباعة والنشر،.

القران الكريم. (بلا تاريخ). *البقرة*.

بدري حسون فريد وسامي عبد الحميد. (1980). *مبادى الاخراج المسرحي*. بغداد / جامعة بغداد: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، دار الكتب للطباعة والنشر.

بدري حسون فريد، و سامي عبد الحميد. (1980). *مبادئ الاخراج المسرحي*. (وزارة التعليم العالي والبحث العلمي - كلية الفنون الجميله، المحرر) بغداد: دار الكتاب للطباعة والنشر.

برزنجي، فوزي. (2019). *فن الاختزال بين الحقيقة والخيال*. العراق: جامعة السليمانية , كلية التربية.

بشار عليوي. (2018). *مسرح الأقليات _ د ا رسات في المسرح المعاصر* (المجلد الاولى). بابل: مؤسسة دار الصادق الثقافية.

توماس مونرو. (1972). *التطور في الفنون*. (محمد على ابو درة واخرون، المترجمون) القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

تيم جبسون. (د.ت). *مسرح الشارع والمسارح المفتوحة* (المجلد الاولى). (مراجعة دكتور محمد عناني، المحرر، و حسين البدري، المترجمون) القاهرة: مركز اللغات والترجمة , كلية الفنون.

ستيفن ستيكالي, فيليب هوثورد الان ماكدونالد. (1999). *مسرح الشارع , الاداء التمثيلي خارج المسرح* (المجلد الاولى). (عبد الغني داود احمد عبد الفتاح، المترجمون) القاهرة: الهيئة العربية العامة للكتاب.

سعد اردش. (1979). *المخرج في المسرح المعاصر ،ص52-54*. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب.

سمير مسلط الهاشمي. (1999). *البايوميكانيك الرياضي*. بغداد: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي - كلية التربية الرياضية.

سونيا مور. (1986). *تدريب الممثل* (المجلد الاولى). (زياد الحكيم، المترجمون) دمشق: و ا زرة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية.

عبد الحميد، سامي. (2006). *ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين*. بغداد: مكتبة الفتح.

عبد الشافي احمد سيد رحاب. (يناير, 1997). تنمية المهارات الاملائية لطلبة كلية التربية. *المجلة التربوية م جامعة جنوب الوادي*، صفحة 213.

عبد المنعم. السيد علي. (1984). *مدخل في علم الاقتصاد*، (المجلد الاولى). بغداد م الجامعة المستنصرية: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي\ مطبعة جامعة الموصل.

علاء عبد الله راضي و م.م. محمد علي ابراهيم الاسدي. (30 9, 2021). تمظهرات االحتجاج في نصوص ماجد درندش المسرحية. *مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، 4*(63)، الصفحات 626-646.
https://doi.org/10.31185/lark.Vol4.Iss43.2081

علاء كريم. (2023). مسرح الشارع وممكنات تجسيد التمرد والاحتجاج : مجلة فنون مسرحية. *مجلة فنون المسرحية*، 132.

علي مجيد جاسم. (2012). *اليات الاداء التمثيلي في عروض المسرح العراقي*. بغداد . جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة , رسالة ماجستير.

علي مجيد جاسم. (2023). *فاعلية الاختزال وفائض الاداء التمثيلي في عروض المسرح العراقي*. جامعة بغداد : كلية الفنون الجميلة , قسم الفنون المسرحية , اطروحة دكتوراه.

عمر جاسم الفلاحي. (2008). *تقويم الشعارات الخدمية*. يغداد: كلية الفنون الجميلة , جامعة بغداد , رسالة ماجستير.

عمر كنعان عبد ميلاد جلال موسى. (12 2, 2021). خصائص الاداء التمثيلي فر عروض مسرح الشارع. *بحث منشور في كلية الفنون الجميلة*، صفحة 14.

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

قيس إبراهيم مصطفى العكيلي. (1998). *السمة الجمالية في القران الكريم من وجهة نظر فنان تشكيلي*. بغداد: جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة اطروحة دكتوراة.

كير ايلام. (1999). *سيمياء المسرح* (المجلد الاولى). (رنيف اكرم، المترجمون) بيروت: المركز الثقافي العربي.

مجموعة مؤلفين. (2015). *فن الاختزال بين الحقيقة والخيال* (الإصدار الاول، المجلد الاولى). الاردن: جامعة الحسن بن طلال.

محمد عبد اللطيف مطلب. (1985). *: الفلسفة والفيزياء* (المجلد الاولى). بغداد: سلسلة الموسوعة الصغيرة , دائرة الشؤون الثقافية للنشر, ج2.

محمود لبو دومه. (1999). *تحولات المشهد الممثل*. . مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

مصطفى ،خالد احمد. (1992). *اعداد الممثل الشامل في العراق،رسالة ماجستير* . بغداد : جامعة بغداد, كلية الفنون الجميلة.

مونرو ، توماس. (1972). *التطور في الفنون* (المجلد الاولى). (احمد نجيب هاشم، المحرر، و محمد علي أبو دره وآخرون، المترجمون) القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكاب, ج3.

نيكول ، الادريس. (د.ت). *المسرحية العالمية ، ج1* (المجلد الاولى). (عثمان نويه، المترجمون) القاهرة: مطبعة المعرفة.

هنري لينسك. (1979). *مسرح الشارع في امريكا* (المجلد الاولى). (عبد السلام رضوان، المترجمون) القاهرة: دار الفكر المعاصر.

هوينتنج، فرانك م. (1970). *المدخل الى الفنون المسرحية* (المجلد الاولى). (كامل يوسف واخرون، المترجمون) القاهرة: القاهرة ،دار المعارف ، مطابع الاهرام التجارية.

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

The reviewer

Ibrahim Al-Khatib, and Jaafar Al-Saadi. (1981). The Art of Acting (Volume One). Baghdad: Ministry of Higher Education, Dar Al-Kutub for Printing and Publishing.

Edgar, Moran. (2012). The completion of changes: its place, to change it, its organization, 1st edition, p. 257 (first volume). (Jamal Shahid, The Translators) Beirut, Lebanon: International Organization for Translation, vol. 4.

Eric, Frome. (1989). Man between essence and appearance (Volume One). (Tafi Futtaim, editor, and Saad Zahran, translators) Kuwait: (The Science of Knowledge, a series of cultural books directed by the National Council for Culture, Arts and Letters,.

Aslan, Odette. (d.t.). Encyclopedia of the Art of Knowledge (Volume One). (Sama Ahmed, the translators) Beirut: Printing and Publishing House.

Al-Botros, Atef. (214, 2018). Reductionist mentality. Al-Nour newspaper (556), 15.

Al-Khatib, Ibrahim, and others. (1981). the art of acting . Mosul: Ministry of Higher Scientific Education, Student, Dar Ibn Al-Atheer Al-Kutub for Printing and Publishing,.

The Holy Quran. (no date). The cow.

Badri Hassoun Farid and Sami Abdel Hamid. (1980). Principles of Thai directing. Baghdad / University of Baghdad: Ministry of Higher Scientific Education, Dar Al-Kutub for Printing and Publishing.

Badri Hassoun Farid, and Sami Abdel Hamid. (1980). Principles of Tizi directing. (Ministry of Higher Education for Visual Sciences - College of Fine Arts, editor) Baghdad: Dar Al-Kitab for Printing and Publishing.

Barzanji, Fawzi. (2019). The art of bridging between fact and fiction. Iraq: Sulaymaniyah University, College of Education.

Bashar Aliwi. (2018). Minority Sessions - Studies in Contemporary Theater (First Volume). Babylon: Dar Al-Sadiq Cultural Foundation.

Thomas Munro. (1972). Development in the arts. (Muhammad Ali Abu Durra and others, the translators) Cairo: Egyptian General Book Authority.

Tim Gibson. (d.t.). Open plays and theaters (Volume I). (Reviewed by Dr. Muhammad Anani, editor, and Hussein Al-Badri, translators) Cairo: Center for Languages and Translation, Faculty of Arts.

Steven Stekali, Philip Hawthorn, and Alan MacDonald. (1999). Stage plays, theatrical performance outside the stage (Volume I). (Abdul Ghani Dawoud Ahmed Abd al-Fattah, the translators) Cairo: General Arab Book Organization.

Saad Ardash. (1979). The Director in Contemporary Theater, pp. 52-54. Kuwait: The National Council for Culture, Arts and Literature.

Samir Musalat Al Hashemi. (1999). Mathematical biomechanics. Baghdad: Ministry of Higher Education for Scientific Sciences - College of Physical Education.

Sonia Moore. (1986). Actor Training (Volume I). (Ziyad al-Hakim, the translators) Damascus: Ministry of Culture, Higher Institute of Technical Sciences.

Abdel Hamid, Sami. (2006). Thessalian inventions of the twentieth century. Baghdad: Al-Fath Library.

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

Abdel Shafi Ahmed Sayed Rehab. (January 1997). Developing spelling skills for students of the College of Education. Educational Journal, South Valley University, page 213.

Abd Almonem. Mr. Ali. (1984). Introduction to Economics, (Volume One). Al-Mustansiriya University of Baghdad: Ministry of Higher Education for Sciences\Mosul University Press.

Alaa Abdullah Radi and M. Mohammad Ali Ibrahim Al-Asadi. (30:9, 2021). The protest appears in Majid Darandash's famous texts. Lark Journal of Philosophy, Linguistics and Social Sciences, 4(63), pp. 626-646. https://doi.org/10.31185/lark.Vol4.Iss43.2081

Alaa Karim. (2023). Theatrical plays and the possibilities of embodying rebellion and protest: a theatrical arts magazine. New Arts Magazine, 132.

Ali Majeed Jassim. (2012). Acting performance in Iraqi theater performances. Baghdad . University of Baghdad: College of Fine Arts, Master's thesis.

Ali Majeed Jassim. (2023). The effectiveness of shorthand and the benefit of acting performance in aspects of Iraqi theatre. University of Baghdad: College of Fine Arts, Department of Advanced Arts, PhD thesis.

Omar Jassim Al-Falahi. (2008). Categories service logos. Baghdad: College of Fine Arts, University of Baghdad, Master's thesis.

Omar Kanaan Abdan Jalal Musa. (12 February 2021). Characteristics of performance and acting in real life performances. Research published in the College of Fine Arts, page 14.

Qais Ibrahim Mustafa Al-Ukaili. (1998). The aesthetic meaning in the Holy Qur'an from the point of view of a visual artist. Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts. Doctoral thesis.

Ker elam. (1999). Theater Alchemy (Volume I). (Ranif Akram, The Translators) Beirut: Arab Cultural Center.

Group of authors. (2015). The art of reducing fact and fiction (first edition, first volume). Jordan: Hassan bin Talal University.

Muhammad Abdel Latif Mutlib. (1985). : Philosophy and Physics (Volume One). Baghdad: Small Encyclopedia Series, Department of Cultural Affairs for Publishing, Part 2.

Mahmoud Labo Douma. (1999). Sudden transformations of the actor. . Egypt: Egyptian General Book Authority.

Mustafa, Khaled Ahmed. (1992). The comprehensive representative future in Iraq, Master's thesis. Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts.

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية

Munro, Thomas. (1972). Development in the Arts (Volume I). (Ahmed Naguib Hashem, the editor, and Muhammad Ali Abu Durrah and others, the translators) Cairo: The Egyptian General Authority for Writing, vol. 3.

Nicole, Aldrees. (d.t.). International, Part 1 (Volume One). (Othman Nawayh, The Translators) Cairo: Knowledge Press.

Henry Lenske. (1979). Training courses in America (Volume I). (Abdul Salam Radwan, the translator) Cairo: Dar Al-Fikr Al-Moazam.

Hointing, Frank M. (1970). Introduction to the Arts (Volume One). (Kamel Youssef and others, the translators) Cairo: Cairo, Dar Al-Maaref, Al-Ahram Commercial Press.

مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية