اللغة التفاعلية في مسرح الشارع

(عروض مهرجان كركوك لمسرح الشارع / الدورة السابعة)

مقدم إلى مؤتمر كلية الفنون الجميلة – جامعة واسط

حبيب ظاهر حبيب

ملخص البحث

البحث دائم في لغة العرض المسرحي، ومستمر في عملية التجديد لإغناء العرض وزيادة فاعلية طرفي معادلة العرض الرئيسين (المؤدي والمتلقي) لأن غياب تفاعل أحدهما يضعف العرض المسرحي، وهذا الأمر يشمل أنواع العروض المسرحية كافة، ومنها عروض مسرح الشارع الذي يشد الرحال إلى الأسواق والساحات العامة والشوارع الهامة لتقديم قضايا المجتمع باختزال وتكثيف وأداء مثير.

عمل مسرح الشارع على مبدأ وجود مؤدي مقابل متلقي والتواصل مع بعضهم عبر إنشاء لغة تفاعلية مشتركة، دون إيلاء الكثير من الاهتمام إلى لغة الأمور الأخرى (المنظر والأزياء والاكسسوارات والإضاءة ...) إلا في حال الضرورة الدرامية التي يحتمها الفعل، فالسيادة في مسرح الشارع للغة المؤدي (الحوار والايماءة والحركة ...) ولغة المتلقي (المتفاعل) المتأتية من رد الفعل على مجريات العرض.

يهدف البحث الحالي إلى تعرف خصائص اللغة التفاعلية في مسرح الشارع.

تكون الاطار النظري من مبحثين:

المبحث الأول: لغة العرض المسرحي:

لقد تعمقت اكتشافات للغات المسرح وعموم الدراما وأصبح للمسرح لغات عديدة مضافة للغة الحوار/ الكلام ، منها:

1. لغة الفضاء (اللون والخط والكتلة والضوء والظل) ويعنى بها مصمم المنظر والأزياء والماكياج والإضاءة
2. لغة الجسد الاشارة والايماءة وغالبا ما يختص بها الممثلين بناء على توجيهات الإخراج.

3. لغة الموسيقى والمؤثرات الصوتية.

هذه اللغات كلها تبوح بمعاني وتسهم في إيصال دلالات النص/ العرض. فالفكرة التي يتضمنها النص/ العرض المسرحي لا تطرح عن طريق لغة الحوار/الكلام حصرا، بل يتشارك في طرحها جميع عناصر النص وجميع القيم الدراماتيكية للعرض بصيغة غير مباشرة، أما الصيغة المباشرة لإيصال فكرة النص/ العرض المسرحي فهي صيغة لغة الحوار. وتتبلور جميع اللغات في المكونة للعرض المسرحي بلغة واحدة هي لغة الاسلوب ، ذلك أن السيادة في الأدب والفن وكل شيء في الحياة هي لغة الأسلوب وليس أسلوب اللغة.

المبحث الثاني: اللغة التفاعلية في مسرح الشارع

يوجد تقارب روحي ومادي بين عرض مسرح الشارع متمثلا بالمؤدين والتقنيات وبين الجمهور المحيط بهم، والمقصود بالتقارب الروحي هو أن المؤدين ليسوا شخصيات غريبة عن المتلقي، لأنها غالبا ما تكون مستلة من الواقع او توحي بالواقع بصورة ما، لاسيما عندما تطرح الموضوع والقضايا التي تمس حياة الجمهور الحاضر مباشرة، مما يجعل الصلة بين العرض والجمهور قوية روحيا. أما التقارب المادي فيتضح من حرص المؤدون على مخاطبة الجمهور بصورة مباشرة وقد يحتكون به جسديا او يطلب منهم التواجد في مساحة الأداء والمشاركة في العرض. ونتيجة لهذا التقارب يمكن أن تتقلص المسافة النفسية بين العرض والجمهور المتفاعل مع العرض، يراعي مسرح الشارع الجمهور الذي استقطبه وجعله محيطا بالعرض من حيث:

1. لغة الحوارات تكون قصيرة وقربية إلى الحياة اليومية والمناسبة لموضوع العرض.

2. وضوح الفكرة والابتعاد عن التعمق والتشعب.

3. تناول حدث واحد خال من التفرعات.

4. زمن العرض لا يرهق الجمهور الذين يشاهدون العرض وقوفا بصفوف غير منتظمة مما يجعل المشاهدة والمتابعة غير ميسورة على بعضهم.

مؤشرات الإطار النظري:

1. يمتلك المتلقي في مسرح الشارع لغة يشارك من خلالها في العرض عبر إظهار الانفعالات والتعبير بالكلام ومجمل ردود الفعل وتلبية دعوة المؤدين للقيام بفعل ما بالصوت والحركة والدخول إلى مساحة التمثيل.
2. تعتمد الجمل القصيرة في حوار عروض مسرح الشارع ، وفي حال وجدت الحوارات الطويلة فإنها تتطلب درجة عالية من الشحنات العاطفية المثيرة لتفاعل الجمهور.
3. لغة التقنيات المسرحية (الأزياء الديكور والاضاءة) في عروض مسرح الشارع قليلة الاستخدام بالمقارنة مع لغة تقنيات العروض التقليدية.
4. لغة الموسيقى والغناء الحي تحرك مشاعر الجمهور في مسرح الشارع أكثر من الموسيقى المسجلة مسبقا.

الفصل الثالث : إجراءات البحث

مجتمع البحث: يتكون مجتمع من العروض المقدمة في مهرجان مسرح الشارع في كركوك – الدورة السابعة بتاريخ ١٩– ٢١/ ١١ / ٢٠٢٣ – وهي أكثر من عشرين عرضا مسرحيا متنوع الطروحات والتوجهات الفكرية والفنية.

عينة البحث: نماذج مختارة من العروض المقدمة في المهرجان

النموذج الاول:المسرحيَّة الصامتة (رسائل البحر) أداء (هونر محي طاهر – دكتور كيفي أحمد عبدالقادر – فريدون حمد أمين) تقديم فرقة (كويا) من مدينة كويسنجق – اربيل.

النموذج الثاني: مسرحية (مسافر من غزة) تمثيل (موختاري محمدي) وإخراج نجاة نجم.

النموذج الثالث: مسرحية (رسائل) توليف وإخراج صادق مكي – تمثيل جعفر الأمير – تقديم شعبة المسرح المعاصر في العتبة الحسينية المقدسة

النموذج الرابع: مسرحية (كفى) إخراج وائل زكريا – جمهورية سوريا

النموذج الخامس:عرض مسرحية (نخاسة) انتاج كلية الكنوز الجامعة ، تأليف سعد هدابي ، وإخراج علي الأحمد.

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

من النتائج:

أولا: تعددت لغات الحوار في عروض مهرجان كركوك لمسرح الشارع الدورة السابعة كما تعددت لهجات لغة الحوار ، فقد كانت اللغة الكردية حاضرة في مسرحية (مسافر من غزة) واللغة العربية حاضرة في مسرحية (رسائل) إلى جانب اللهجات المحلية المتفرعة من هذه اللغات ، وكانت السيادة للغة الحوار في عرض مسرحية (نخاسة).

ثانيا: كان للغة الإشارة والحركة والايماءة دور كبير ومهم في إيصال مضامين العروض، وذهب عرض مسرحية (رسائل البحر) ومسرحية (كفى) إلى رفع لغة الحوار كليا من العرض، والركون إلى فاعلية لغة الحركة والايماءة والموسيقى والمؤثرات والازياء والملحقات.

ثالثا: عملت الموسيقى والمؤثرات الصوتية بفاعلية كبيرة ، فقد أدت دورا تمهيديا لبداية العروض في عرض مسرحية (كفى) أدت المؤثرات دورا مفصليا في تغيير منحى الأحداث بعد أن كانت موسيقى الاحتفال سائدة، جاء مؤثر صوت انفجارات وسقوط قذائف استشهد على اثرها العروسين، وفي عرض مسرحية (نخاسة) كان لقرع الطبول الحي وأصوات الإيقاعات دور صناعة الجو النفسي العام المثير للتفاعل.

من الاستنتاجات:

1- تحقق عروض المسرحيات الصامتة والتي تستخدم حوارات قليلة في مسرح الشارع تفاعلا اعلى من العروض التي تعتمد لغة الحوار أساسا لإيصال مضمونها ، لأن ضياع الكلمات وارد جدا في الفضاءات المفتوحة بسبب من التشويش السمعي الناتج عن حركة الجمهور وأصوات المارة.
2- الموسيقى والمؤثرات الحية – غير المسجلة – تحقق تفاعلا اعلى وتكسر الايهام.
3- جميع العروض خاطبت الجمهور بصورة مباشرة ، وتضمنت دعوة للمشاركة.

الكلمات المفتاحية : مسرح الشارع – اللغة التفاعلية – لغات المسرح

Abstract of the research
Interactive language in street theater

Research is ongoing in the language of the theatrical performance, and continues in the process of renewal to enrich the performance and increase the effectiveness of the two main parties of the equation of the performance (the performer and the recipient) because the absence of interaction between them weakens the theatrical performance, and this matter includes all types of theatrical performances, including street theater performances that travel to markets, public squares and important streets to present community issues with abbreviation, condensation and exciting performance.

Street theater works on the principle of the presence of a performer versus a recipient and communicating with each other by creating a common interactive language, without paying much attention to the language of other things (the scenery, costumes, accessories, lighting ,etc.) except in the case of dramatic necessity imposed by the action, as the sovereignty in street theater is for the language of the performer (dialogue ,gesture, movement, etc.) and the language of the recipient (the interactant (resulting from the reaction to the course of the performance.

The current research aims to identify the characteristics of the interactive language in street theater.

The theoretical framework consists of two sections:

The first section: The language of theatrical performance:

The discoveries of the languages of the theater and drama in general have deepened, and the theater has many languages added to the language of dialogue/speech, including:

The language of space (color, line, mass ,light and shadow), which is concerned with the designer of scenery, costumes ,makeup and lighting.

The language of the body, signs and gestures, which is often specialized in actors based on the directing instructions.

The language of music and sound effects.

All of these languages reveal meanings and contribute to conveying the connotations of the text/theatrical performance. The idea contained in the text/theatrical performance is not presented exclusively through the language of dialogue/speech, but rather all elements of the text and all dramatic values of the performance participate in presenting it in an indirect form, while the direct form for conveying the idea of the text/theatrical performance is the form of the language of dialogue. All languages in the components of the theatrical performance crystallize in one language, which is the language of style, since the sovereignty in literature, art and everything in life is the language of style and not the style of language.

The second topic: Interactive language in street theater

There is a spiritual and material convergence between the street theater show represented by the performers and techniques and the audience surrounding them. What is meant by spiritual convergence is that the performers are not alien characters to the recipient ,because they are often drawn from reality or suggest reality in some way ,especially when they raise the subject and issues that directly affect the lives of the audience present, which makes the connection between the show and the audience spiritually strong. As for the material convergence, it is evident from the performers' keenness to address the audience directly and they may interact with them physically or ask them to be present in the performance space and participate in the show. As a

result of this convergence, the psychological distance between the show and the audience interacting with the show can be reduced. Street theater takes into account the audience it has attracted and made surrounding the show in terms of:

The language of the dialogues is short ,close to daily life and appropriate to the topic of the show.

Clarity of the idea and avoidance of depth and branching.

Dealing with a single event free of branches.

The show time does not tire the audience who watch the show standing in irregular rows, which makes watching and following difficult for some of them.

Theoretical framework indicators:

The recipient in street theater has a language through which he participates in the show by showing emotions ,expressing in words and all reactions, and responding to the performers ' invitation to do something with voice and movement and entering the acting space.

Short sentences are used in the dialogue of street theater shows, and if long dialogues are found, they require a high degree of emotional charges that stimulate the audience's interaction.

The language of theatrical techniques) costumes, decor and lighting) in street theater shows is rarely used compared to the language of traditional show techniques.

The language of music and live singing moves the audience's feelings in street theater more than pre-recorded music.

Chapter Three: Research Procedures

Research Community: A community consists of the shows presented at the Kirkuk Street Theater Festival - the seventh session on 2023/11/21-19- which are more than twenty theatrical shows with diverse intellectual and artistic approaches and orientations.

Research sample: Selected models of the shows presented at the festival

First model: The silent play (Sea Letters (performed by (Honer Mohi Taher - Dr. Kayfi Ahmed Abdul Qader - Faridoun Hamad Amin) presented by the (Koya) troupe from the city of Koysanjaq - Erbil.

Second model: The play (Traveler from Gaza) performed by (Mukhtari Mohammadi) and directed by Najat Najm.

Third model: The play (Letters) written and directed by Sadiq Makki - performed by Jaafar Al-Amir - presented by the Contemporary Theater Department at the Holy Shrine of Imam Hussein

Fourth model: The play (Enough) directed by Wael Zakaria - Republic of Syria

Fifth model: The play (Slaughterer (produced by Al-Kunooz University College, written by Saad Hadabi, and directed by Ali Al-Ahmad.

Chapter Four: Results and Conclusions

From the results:

First: The languages of dialogue were multiple in the performances of the Kirkuk Street Theater Festival, the seventh session, as were the dialects of the language of dialogue. The Kurdish language was present in the play (A Traveler from Gaza) and the Arabic language was present in the play (Letters) in addition to the local dialects branching from these languages. The language of dialogue was dominant in the performance of the play (Slaughterer.(

Second: Sign language, movement and gesture played a large and important role in conveying the contents of the performances. The

performance of the play (Letters from the Sea) and the play)Enough) went to completely remove the language of dialogue from the performance, and rely on the effectiveness of the language of movement ,gesture, music, effects, costumes and accessories.

Third: The music and sound effects worked very effectively, as they played a preliminary role for the beginning of the performances in the play (Enough). The effects played a pivotal role in changing the course of events after the celebration music was prevalent. The effect of the sound of explosions and falling shells came, which killed the bride and groom. In the play (Slaughterer), the live drumming and rhythmic sounds played a role in creating the general psychological atmosphere that stimulated interaction.

From the conclusions:

The silent plays that use few dialogues in street theater achieve higher interaction than the shows that rely on the language of dialogue as a basis for conveying their content, because losing words is very likely in open spaces due to the auditory interference resulting from the movement of the audience and the voices of passersby.

Live music and effects - not recorded - achieve higher interaction and break the illusion.

All the shows addressed the audience directly, and included an invitation to participate.

Keywords: Street theatre - interactive language - theatre languages

الفصل الأول: الإطار المنهجي:

مشكلة البحث والحاجة

أكثر من ثلاثة آلاف عام والبحث دائم في لغة العرض المسرحي ومستمر في عملية التجديد لإغناء العرض وزيادة فاعلية طرفي معادلة العرض الرئيسين (المؤدي والمتلقي) لأن غياب تفاعل أحدهما يضعف العرض المسرحي ، وهذا الأمر يشمل أنواع العروض المسرحية كافة ، ومنها عروض مسرح الشارع الذي يشد الرحال إلى الأسواق والساحات العامة والشوارع الهامة لتقديم قضايا المجتمع باختزال وتكثيف وأداء مثير.

وقد عمل مسرحيو الشارع على مبدأ وجود مؤدي مقابل متلقي والتواصل مع بعضهم عبر إنشاء لغة تفاعلية مشتركة ، دون إيلاء الكثير من الاهتمام إلى لغة الأمور الأخرى (المنظر والأزياء والاكسسوارات والإضاءة ...) إلا في حال الضرورة الدرامية التي يحتمها الفعل، فالسيادة في مسرح الشارع للغة المؤدي (الحوار والايماءة والحركة ...) ولغة المتلقي (المتفاعل) المتأتية من رد الفعل على مجريات العرض ، ولغرض التعرف على خصائص اللغة التفاعلية في مسرح الشارع ، تم الشروع بهذا البحث.

وتبرز الحاجة لبحث موضوع اللغة التفاعلية في مسرح الشارع من تسليط الضوء على خصائص اللغة في مسرح الشارع ومدى تأثير كل من المؤدي والمتلقي ببعضهما.

أهمية البحث:

تتجلى أهمية البحث الحالي في تناوله اللغة التفاعلية لطرفي العرض المسرحي الأساسيين (المؤدي – المتلقي) ليشكل إضافة معرفية في دراسات مسرح الشارع، ليفيد منه المخرجون والفنيون الذين يقدمون عروضهم الدرامية في الشارع وعموم الفضاءات المفتوحة.

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى تعرف خصائص اللغة التفاعلية في مسرح الشارع.

تحديد المصطلحات:

" اللغة :

١) نظام تعبير وتواصل إنساني ، تجمعه ميزات مشتركة ، باللغة المطبوعة، بتمفصل ثنائي ، وباعتباطية العلامة. ٢) وليس التفرع الثنائي (اللغة/ الكلام) سوى هذا التمييز بين اللغة عامة والأسلوب " (1)

اللغة الدرامية/ المسرحية:

" تعد اللغة بمفهومها العام الوسيلة الاساسية للتعبير والتخاطب سواء كانت شعرية أم نثرية ولابد للغة من توافر جملة من خصائص هامة منها أن تكون محملة بشحنات عاطفية وفكرية كما يجب أن تكون موحية بالواقع وذات تأثير وقدرة على تطوير الحدث وتعبر عن طبيعة الشخصية بوصفها واسطة لعملية نقل الأفكار "(2)

مسرح الشارع Street Theater: " مجموعة من العروض خارج المسرح ، ويمكن أن يكون أيضًا نوعًا من انتقال أساليب وفضاءات المسرح إلى الهواء الطلق. ولكن هذا المسرح يكتسب معناه (في الممارسة والتأريخ) عندما يقدم موقفًا مخالفًا للمسرح. ويمكن أن نستمع لأصداء اسطورية الفضاء الاصلي (الحلبات والعروض الجوالة) عن التلقائية وعن كل ما هو شعبي "(3)

" تسمية تطلق على عروض مسرحية تجري خارج العمارة المسرحية ، في الساحات العامة وفي الشوارع. وخصوصية مسرح الشارع تكمن في أنه يخلق علاقة فرجة لها طابع حيوي يكون التلقي فيها مختلفا عن علاقة التلقي التقليدية، فالعرض الذي يجري في الشارع كمكان مقتطع من الحياة اليومية لا يسعى بالضرورة الى تحقيق الايهام وإنما إلى مشاركة المتفرج "(4)

التعريف الإجرائي :

مسرح الشارع: هو العرض المسرحي المقدم في فضاءات مفتوحة ، يعتمد بشكل أساسي على لغة الأداء في إيصال الفكرة التي يريدها حاضرة في وعي المتلقي مما يدفعه للتفاعل والشروع بإرسال ردود فعل تشكل لغة العرض.

التفاعل: " فيما يتعلق بالمعلوماتية هو: استخدام برنامج معلوماتي يستعين بتدخل المستخدم البشري. فالتفاعل لا يكتفي بمجرد المشاهدة السلبية ولكن يتطلب من الإنسان الأخذ بعين الاعتبار أي الاختيار أو أخذ موقف فعال. وهذا التعريف يتناقض تماما مع

الفكرة التقليدية للعرض ومع المسافة المادية التي يتطلبها العرض ما بين خشبة المسرح والمشاهد فالتفاعل يقوم بدور الرفيق من خلال المرتكزات الرقمية "(5)

المسرح التفاعلي: Interactive theatre

" مسرح التغيير والمشاركة، حيث يتحول المتفرج فيه إلى متلق ومحاور ومشارك في إنتاج رسالة العرض" (6)

التعريف الإجرائي: التفاعلية في المسرح: هو العرض المسرحي الذي يحرص على بناء علاقة تفاعلية مع المتلقي وجدانيا وفعليا، عبر تقديم ما يشكل مراكز اهتمامه من المواضيع والأفكار، وتحفيزه نحو العمل على تغيير الواقع اجتماعيا/ اقتصاديا/ سياسيا، ويتم ذلك من خلال مجموعة من الوسائل الفنية والتقنية التي تشكل خصائصه المميزة.

الفصل الثاني: الإطار النظري:

المبحث الأول: لغة العرض المسرحي

النص المسرحي نوع أدبي ذي دلالة ، ولا تكتمل ابعاده الا حين يصير عرضا مسرحيا حيا يبنى على أساس العلاقة بين عناصر العرض والمتلقي الحاضر هنا والآن ، فالمسرح فن متحول من لغة الأدب إلى لغة فن العرض مع الاحتفاظ بشيء من السمات الأدبية ضمن العرض المسرحي، وأبرز هذه السمات لغة الحوار ، وقد خضعت لغة المسرحية – سواء تم التعامل والتفاعل معها بصيغتها الأدبية أو الفنية – لمتغيرات تاريخية وتحولات منهجية أسلوبية. ذلك " إن أهمية اللغة تبرز فقط حينما تكون جزءا من التفاعل والتواصل الاجتماعي ومن ثم يبرز معناها أيضا في هذا التفاعل "(7)

يمتاز النص المسرحي – عادة– عن الأنواع الأدبية الاخرى بسيادة لغة الحوار ، في حين تمتاز الرواية – مثلا– بسيادة السرد والوصف. يعرف الحوار بأنه الكلام الذي تنطق به الشخصية/ الشخصيات باستخدام لغة يفهمها الجمهور ، ويجب ان يتسم الحوار بالتدفق الحيوي المتبادل بين شخصيتين أو اكثر ويسمى ديالوج ، وقد يكون الحوار ذاتيا أي تحاور الشخصية نفسها ويسمى المونولوج ، ويمكن القول إن الحوار هو العماد الأساسي للغة الدرامية إلى نهاية عقد الخمسينيات من القرن العشرين ، وفي

" مقال بعنوان (في الأسلوب الدرامي) يتحدث سارتر عن التلازم بين المسرح واللغة والحدث قائلًا : يجب أن يعبر الكلام داخل المسرح عن تعهد أو التزام او رفض او رأي أو حكم أخلاقي أو دفاع عن حقوق انسان او اعتداء على حقوق الآخرين كما يجب أن يكون في أسلوب بلاغي مرتب أو يكون وسيلة لتنفيذ مغامرة. على سبيل المثال من خلال التهديد أو الكذب او اي شيء من هذا القبيل بشرط ألا تفرغ فيه ادوار السحر والسخرية والتقديس "(8)

تاريخيا ومنذ نشأة فن المسرح كانت تكتب المسرحية شعرا وتلقى باسلوب شعري، وتعد اللغة الشعرية احدى مقومات عظمة النص والعرض المسرحي منذ اليونان الذي نشأ فن المسرح على أيديهم ، حتى أن أرسطو في كتابه (فن الشعر) الذي يعد أول من كتب نظرية في العرض المسرحي وهي (نظرية المحاكاة) استنادا إلى أن مقولة : "المحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة (والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثر استعدادا للمحاكاة ، وبالمحاكاة يكتسب معارفه الاولية) كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة "(9) ومن جهة اخرى اذا اردنا تحديد أسباب عظمة النص المسرحي ومنها النص الشكسبيري الذي يعد أشهر كاتب مسرحي على مر العصور لوجدنا أن اللغة الشعرية التي كتب بها شكسبير هي السبب الأبرز في ذيوع شهرته وقوة أعماله التي (ربما) اطلع عليها معظم العالم قديما وحديثا وجعلت منه كاتبا عالميا بامتياز.

الكتابة بلغة الشعر فرضت مونولوجات وديالوجات طويلة بل ومشاهد تدور بين شخصيات قليلة نسبيا في المشهد الواحد وان حوار الشخصيات جميعا على درجة من الفخامة فالملك يتحدث لغة شعرية هي نفسها لغة الحارس والبواب ومثال على ذلك أن لغة هملت نفسها لغة حفار القبور ، ولغة البواب هي نفسها اللغة الشعرية لمكبث القائد والملك وزوجته الملكة.

لقد كان شكسبير ومن سبقه يقولون كل شيء عبر لغة الحوار ، وصف المنظر والأزياء والأكسسوارات وطبيعة الطقس وغيرها مما يساعد الجمهور عصر ذاك على تخيل بيئة العرض والعيش في أجوائها

وبقيت لغة الدراما شعرا حتى ما بعد عصر شكسبير أي أنها استمرت لأكثر من عشرين قرنا تقريبا اذا ما اخذنا بالاعتبار ان نشأة لغة المسرح كانت بحدود القرن الرابع قبل الميلاد ، ويمكن تحديد التخلي التام عن بلاغة الشعر وبحوره مع ظهور الميل نحو الواقعية Realism والطبيعية منتصف القرن التاسع عشر ، والتخلي عن الاتجاه الرومانسي ، وكان لهذا الميل أسبابه ومن هذه الأسباب هو النأي عن تحكم الأهواء والتحليق في سماء الخيال والأحلام والهبوط الى لجة الحياة كما هي دون تزيين وتزييف وتزويق كما يرى روادها ومريديها ، وحدث تعشيق بين الفن والحياة ، وانعكس على لغة الحوار بين الشخصيات ، وربما كان مرد ذلك إلى الشخصيات نفسها ، إذ كانت الشخصيات مأخوذة من الطبقات الدنيا للمجتمع كالفلاحين والعمال وانحسر إلى حد ما دور الشخصيات الأرستقراطية من الملوك والملكات والامراء والأميرات والقادة العسكريون ... مما استدعى لأن تكون لغة الحوار تتناسب والشخصيات بقصد التقرب من المتلقي.

وبمرور الزمن ظهرت ضرورة البحث في ابتكار اللغة الفنية المناسبة للشخصية والبيئة وموضوع المسرحية ، بِعَدِها الحل الذي يحسم الجدل حول استخدام اللغة (المكتوبة/الفصيحة) أم إستخدام اللغة (المنطوقة/المحكية) ، استخدام لغة (الشعر) أم استخدام لغة (النثر) وتاريخيا " ارتبط استخدام الشعر والنثر بأنواع درامية معينة في العصر (الكلاسيكي) للدراما ، فإنه بحلول النصف الثاني من القرن الثامن عشر (العصر البرجوازي) فإن استخدام الحوار الشعري (الحر أو المقفى) لم يعد هو الأسلوب السائد في التراجيديا. وكل من النوعين معتمد أساسًا على اللغة (المنطوقة) بدلا من اللغة (الفنية) وهذا يعكس تحولًا نوعيًا ارتقت فيه الكوميديا بينما تدنت التراجيديا "(10)

وترجع جذور الميل الواقعي الى عصر النهضة في أوروبا إبان القرن الرابع عشر حيث الاكتشافات والاختراعات التي كان من أبرزها علم المنظور في فن الرسم الذي ابتكره ليوناردو دافنشي مما جعل فن الرسم وفن المنظر المسرحي اقرب الى الواقع بعد أن كان مسطحا و "ظهرت الطبيعية كتوجه جمالي في الربع الأخير من القرن التاسع عشر وكانت امتداد للتيار الواقعي ، وقد وضع اسسها الفرنسي اميل زولا (١٨٤٠-١٩٠٣)

الذي تأثر بالفلسفة الوضعية وبتطور العلوم الطبيعية وخاصة باعمال عالم الأحياء الفرنسي كلود برنار "(11) لم يدم الولوج في عمق الحياة الاجتماعية وتقديمها كما هي طويلا ، فقد ضاق المتلقي بمشاهدة الواقع وسماع لغة الحياة اليومية في المسرح وعموم الأدب والفن ، التي من شواهدها وروادها اميل زولا في فرنسا ومكسيم غوركي و انطوان تشيخوف في روسيا وهنريك إبسن في النرويج اللذين ظهرا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وكان لها تأثير كبير في القصة والرواية وفي المجال الأكثر رحابة وانتشارا وهو النص المسرحي والعرض المسرحي الذي ربما كان في ذلك العصر أقوى تأثيرا من اقوى قناة فضائية تلفزيونية في عصرنا الحالي.

إن أسلوب المؤلف ومدى بلاغة الحوار وصياغة الجمل المؤثرة هو الفيصل في ارتقاء او هبوط المستوى اللغوي ، مع الاخذ بالاعتبار الميل القوي الواضح من قبل الاكاديميين الى لغة الحوار الفصحى حتى وان كانت المسرحية واقعية وشعبية الموضوع ، وبالمقابل يميل عموم الجمهور الى اللهجة المحلية حتى وان كان الموضوع بعيدا عن المحلية ، وهنا وضع عدد من النقاد حلا وسطا بين هذه اللغة وتلك اللهجة ما اسموه باللغة الفصحى المبسطة او المحكية ، وهي لغة الحوار التي لا تذهب الى مفردة غائرة في المحلية للحد الذي يجعل عدد من الجمهور لا يفهم بعض مفرداتها

ومن الامثلة الرائعة على قوة تأثير الحوار المسرحي باللهجة الشعبية والتي اهتزت لها مشاعر الحضور الجملة التي جاءت في مسرحية (بغداد الازل بين الجد والهزل) عام 1974 تأليف وإخراج قاسم محمد:

اشعب: (شوكت يصدرون قانون يشبع الشعب)

ومن غير المحبذ أن يذهب المؤلف إلى اللغة الفصحى الموغلة في التركيبات المعقدة التي تستدعي تركيزا عاليا لتتبع إدراكها والألفاظ التي تحتاج الى قاموس لفك شفراتها ، لغة الحوار المسرحي تتطلب تواصلا سريعا لأن لغة الحوار لا تعدو كونها واحدة من عدة لغات يستخدمها المسرح لتكوين الصورة السمعبصرية لدى المتلقي المعاصر خصوصا اذا ما عرفنا أن المتلقي يميل الى مشاهدة الفعل الدرامي أكثر مما يميل الى سماعه.

يعد المخرج (فيسفولد ميرهولد) من أوائل الذين قلصوا دور لغة الحوار عندما عمل على (البايوميكانيك) الآلية الجسدية ، أي أنه منح الاولوية للتعبير الجسدي الخارجي مناقضا بذلك منهج الواقعية النفسية للمخرج (قسطنطين ستانسلافسكي) لقد " أوجد ميرهولد لكلمة المؤلف المسرحي معادلها المسرحي بلغة المسرح نفسه – وكما كتب رودينكو (ان الاسلوب الاول في تثوير أدبنا يندرج في استخدام طرائق عدم التماثل في المواد ، أي كان يلزمنا انهاء حالة التطابق ، ومن بعد ذلك جذب الانتباه نحو الحدث ، بمعنى آخر ، لا ينبغي عرض المادة نفسها ، بل قبل كل شيء عرضها كما يفهمها ويتخيلها الممثل نفسه ، لقد فهم ميرهولد حالة الترابط بين هاتين الناحيتين (وكتب في عام ١٩٢٢) في العرض المسرحي يتميز أداء الممثلين عن تصرفات الناس في الحياة العادية بايقاعات خاصة ، وبطرق أداء خاصة "(12) وفي مسرح العبث يظهر البطل الذي لا فعل بطولي له ، وكان تجليا للضعف الإنساني ، وتعبيرا عن هشاشة الوضع العام بلغة ما عادت لغة الحوار هي مركز الثقل فيها ، بل توزعت إلى لغات عدة تشكل مجمل الصورة المسرحية لتعبر عن فكرة المسرحية " لقد جعل مؤلفو مسرح العبث من الكلمة المتكررة ، الثرثارة التي اختلت وظيفتها الإعلامية ، احد مفاتيح مسرحهم ، ان الكلمة الدائرية المشكوك في فائدتها ، تخل بالتواصل بين الشخصيات ، وتوجه نحو المشاهد حقائق اعلامية غير مؤكدة أو متناقضة . إن حقيقة الحوار حيث نتكلم لنقول ونشكل الحدوته ، كما رأينا في سياق القراءة ، فحيث جعل الكلاسيكيون من دقة المعلومات الموجهة إلى المشاهد احدى قواعد الكتابة ،اقترح كتاب العبث خلطا عاما جعل ضرورة (القول) اشكالية أكثر فأكثر"(13)

لقد أدرك الكثير من المسرحيين (المخرجين والممثلين) أن لغة المسرح هي لغة الفعل والحركة والايماءة وتعبير الوجه مما دفعهم الى ابتكار فن مسرحي لا كلام فيه ، ويرجع البعض جذر الفن المسرحي الى فن التمثيل الصامت ، والبعض الآخر يرجعه الى العصر الحديث.

ابتكر حديثا فن درامي/ مسرحي آخر دون الاستعانة بلغة الكلام هو ما اصطلح على تسميته بالرقص الدرامي (drama dance) او (الكوريغرافيا) (Choreography) ونعني به فن تصميم الرقصات وهناك ما يسمى بالرقص التعبيري.

يقول بيتر بروك الباحث عن لغة عالمية عن اشتغالاته في: " يستند عملنا إلى حقيقة معناها ان التجربة الانسانية في بعض من أعمق تجلياتها يمكن أن تكشف عن نفسها من خلال اصوات وحركات الجسد الإنساني ، وذلك يتلامس مع اوتار نفس أي مشاهد مهما كانت تركيبته الثقافية والعرقية ، ومن ثم يتسنى للمرء هنا ان يعمل بدون جذور ، ذلك لأن الجسد في هذه الحالة يصبح المصدر الإجرائي الذي نرتكن إليه "(14) لا يعمل العرض المسرحي على لغة غامضة في لغة الحوار ولا في مجموعة اللغات التي توظف دون فهم وإفهام ، فإذا حدث الغموض وعدم الفهم ربما يتهم المتلقي نفسه بقصور في مدركاته.

يعتمد مدى قبول وتفاعل المتلقي على الحكاية والأحداث والفكرة كمحددات لطبيعة اللغة فصحى كانت أم لهجة محلية ، (وقد يقع انشاء الحوار المسرحي بارباك تسببه ازدواجية اللغة المعاصرة واللغة التاريخية بحسب زمن أحداث المسرحية ، هذا من جهة ومن جهة اخرى ارباك تسببه لغة حوار كل شخصية بحسب مرجعيتها الثقافية وبيئتها الاجتماعية ، أما أن تتحدث جميع الشخصيات بلغة واحدة –غالبا ما تكون هي لغة المؤلف ، وفك هذا الازدواج يرجع الى المؤلف ويعتمد على:

١– خبرة المؤلف وقدراته

٢– اسلوب تأليف النص الذي يحتم لغة شعرية أو نثرية أو لغة تاريخية /مفردات قديمة

٣– انتماء النص المسرحي لمذهب أو اتجاه معين (واقعي –رمزي)"(15)

لقد تعمقت اكتشافات للغات المسرح وعموم الدراما وأصبح للمسرح لغات عديدة مضافة للغة الحوار/ الكلام ، منها:

1. لغة الفضاء (اللون والخط والكتلة والضوء والظل) ويعنى بها مصمم المنظر والأزياء والماكياج والإضاءة

2. لغة الجسد الاشارة والايماءة وغالبا ما يختص بها الممثلين بناء على توجيهات الإخراج.
3. لغة الموسيقى والمؤثرات الصوتية.

هذه اللغات كلها تبوح بمعاني وتسهم في إيصال دلالات النص/ العرض. فالفكرة التي يتضمنها النص/ العرض المسرحي لا تطرح عن طريق لغة الحوار/الكلام حصرا، بل يتشارك في طرحها جميع عناصر النص وجميع القيم الدراماتيكية للعرض بصيغة غير مباشرة، أما الصيغة المباشرة لإيصال فكرة النص/ العرض المسرحي فهي صيغة لغة الحوار. وتتبلور جميع اللغات في المكونة للعرض المسرحي بلغة واحدة هي لغة الاسلوب ، ذلك أن السيادة في الأدب والفن وكل شيء في الحياة هي لغة الأسلوب وليس أسلوب اللغة.

وخلاصة الأمر: في البدء المسرحي كانت السيادة للكلمة الشعرية لإيصال الصورة الدرامية لدى اليونان، ثم صار الفعل للهجة الاجتماعية ذات النفس الشعبي في تصوير الواقع السطحي وإخراج أعماقه، فكان نص المؤلف هو نص العرض، وبعدها عمد عدد من المخرجين ومنهم (شيشنر) " إلى التركيز على البحث في أنماط التواصل غير اللفظي ، والعلاقات بين الأنماط السلوكية البشرية والانسانية في العرض المسرحي ، وفي النشاط الطقسي ، والتركيز أيضًا على دراسة نماذج العروض الدينية التي لا تزال باقية في الثقافات البدائية "(16) وبعدها بدأ الاتجاه إلى استخدام لغة الجسد والسينوغرافيا واعلاءها على لغة الحوار استنادا إلى ضرورة ان جماليات الصورة الدرامية المرئية أوسع بيانا من الصورة المسموعة واقدر على اظهار الإمكانات الفنية.

المبحث الثاني: اللغة التفاعلية في مسرح الشارع

يوجد تقارب روحي ومادي بين عرض مسرح الشارع متمثلا بالمؤدين والتقنيات وبين الجمهور المحيط بهم، والمقصود بالتقارب الروحي هو أن المؤدين ليسوا شخصيات غريبة عن المتلقي، لأنها غالبا ما تكون مستلة من الواقع او توحي بالواقع بصورة ما، لاسيما عندما تطرح الموضوع والقضايا التي تمس حياة الجمهور الحاضر مباشرة، مما يجعل الصلة بين العرض والجمهور قوية روحيا. أما التقارب المادي فيتضح من حرص

المؤدون على مخاطبة الجمهور بصورة مباشرة وقد يحتكون به جسديا او يطلب منهم التواجد في مساحة الأداء والمشاركة في العرض. ونتيجة لهذا التقارب يمكن أن تتقلص المسافة النفسية بين العرض والجمهور المتفاعل مع العرض، فالمسافة النفسية Psychical distance " مسافة توجد بين ذات المشاهد أو المتلقي والموضوع أو الشيء الذي يثير الانفعالات أو الأفكار بداخله"(17) وهذا كله يستند إلى قدرة العرض المسرحي على التأثير التي –غالبا ما– يفوق الكثير من أنواع الفنون والآداب الأخرى بسبب من حيويته الزمكانية/ المباشرة في بث الأفكار والارتقاء بالذوق العام وتوسيع أفق الوعي ونشر الثقافة وذلك بناء على العلاقة بين العرض والمتلقي وقد حدث ذلك في مختلف العصور، وخصوصا في تلك العصور التي كان المسرح فيها يوازي في تأثيره القنوات الفضائية والمواقع والتطبيقات الإلكترونية، وربما أكثر قوة، وتعد (نظرية التلقي Reception theory) من أهم النظريات التي أسست لبناء علاقات بين المرسل/ الفنان والمتلقي، وهي نظرية " خاصة بتذوق المشاهد أو القارئ أو السامع للأعمال الأدبية والفنية. "(18) ولها مجال واسع في دراسة العرض المسرحي إذ ترى: "إن التواصل بين القارئ والنص (وبالمثل بين المؤدي وجمهوره) لا يتحقق إلا حين تلتقي آفاق التوقعات لدى كل منهما. وتتشكل آفاق التوقعات هذه من اللغة والعقائد وانسقة القيم، فإذا اختلفت لغة العرض والعقائد والقيم التي يتبناها اختلافا جذريا عن لغة وقيم وعقائد الجمهور استحالت الاستجابة والتواصل."(19) ويشير مصطلح إلى أفق التوقعات Horizon of expectation: " مجموعة من التوقعات الثقافية والأخلاقية والأدبية (ما يتعلق بالنوع الأدبي،والأسلوبية والموضوعاتية) لقراء عمل ما (في لحظة ظهوره التاريخية) إن هذه التوقعات هي الأساس الذي يبنى عليه إنتاج العمل وتلقيه " (20)

وثمة تحديدات لمجموعة من العوامل الأسلوبية المؤثرة في اتساع أو انكماش المسافة بين العمل الفني ومتلقيه، والتي تنعكس على مدى التفاعل والاستمتاع بالعمل الفني، إذ يرى (بوالو): " في الفن الواقعي (الصور الفوتوغرافية مثلا) تقل المسافة (فيزيد التقمص وتقل المتعة) بينما في الفن عالي التجريد (لوحة لموندريان مثلا) تزيد المسافة وتقل

المتعة الجمالية أيضا. وتقلل أنماط الفن ذات الأشكال الإنسانية (كالرقص والمسرح) من المسافة (فيزيد التقمص) "(21) ففي عروض مسرح الشارع تتقلص المسافة النفسية ويزداد القمص بسبب من التقارب الروحي والمادي بين العرض وجمهور المتلقين ومن أهم عوامل التقارب هي: معالجة القضايا الهامة في المجتمع، والشخصيات الحية، وأجواء الشارع وفضاءاته التي تحيط بالمؤدي والمتلقي سويا.

ومن رواد مسرح الشارع (ايوجينو باربا) الذي يرى أن مصطلح مسرح الشارع " مصطلح شامل ، فهو يشمل كل الإنتاج الذي يقدم في الهواء الطلق ... وهذا لا يعني أن إنتاج مسرح الشارع يقتصر تقديمه على الشوارع ، حيث انه في حالة واحدة على الأقل وهي مسرحية (المليون) قد قدم باربا كثيرا نفس العمل على المسارح مع بعض التعديل "(22) وهذا يعني ان مسرح الشارع ينطوي على امكانية العرض في المسرح المغلق ، إلا أن العروض المعدة للمسارح المغلقة يصعب –إلى حد ما – تقديمها في الشارع.

يراعي مسرح الشارع الجمهور الذي استقطبه وجعله محيطا بالعرض من حيث:

1. لغة الحوارات تكون قصيرة وقربية إلى الحياة اليومية والمناسبة لموضوع العرض.
2. وضوح الفكرة والابتعاد عن التعمق والتشعب.
3. تناول حدث واحد خال من التفرعات.
4. زمن العرض لا يرهق الجمهور الذين يشاهدون العرض وقوفا بصفوف غير منتظمة مما يجعل المشاهدة والمتابعة غير ميسورة على بعضهم.

يطلق مسرح الشارع لغات عدة بقصد إيصال رسالته ويتماثل في لغاته مع ما عداه من أنواع العروض المسرحية ، وتبرز أهمية اللغة " حينما تكون جزءا من التفاعل والتواصل الاجتماعي ومن ثم يبرز معناها أيضا في هذا التفاعل " (23) مع الاخذ بالاعتبار ان مسرح الشارع يبتعد عن تحقيق اندماج الجمهور مع مجريات العرض ، فهو يسعى لتقديم الشخصيات والحكاية للمتفرج عبر اعتماد آليات اللا إيهام ومقارباتها مع المسرح الملحمي.

توجد وجهة نظر تقول : إن أمر استخدام لغة الديكورات والمعدات والازياء والتقنيات الحديثة (التقنيات الالكترونية والبرامج الحاسوبية والمعلوماتية) ليس محظورا ولا مخالفا لنظام محددات مسرح الشارع ، بقدر ما هو خروج عن أعراف هذا المسرح ، وما اعتاد عليه رواده والعاملين على وفق قواعده. تعمل عروض مسرح الشارع على:

(استخدام مبدأ اللعب مع الجمهور مما يؤدي إلى تلقائية وبعض الارتجال وربما تكون منضبطة بعض الشيء ومدروسة. إن التقنيات الحديثة، تلك التي سميناها (الميديا الساخنة) تعتمد على استخدام مبدأ التفاعل والمشاركة والتبادل مثل التلفون على عكس الميديا الباردة التي لا تعمل إلا في اتجاه واحد، من المرسل إلى المتلقي مثل جهاز التلفزيون الكلاسيكي، إن فكرة المسرح بشكله التقليدي تنتمي إلى الميديا الباردة، بينما عروض الشارع تنتمي إلى الميديا الساخنة، ولكن لو عمقنا هذه الفكرة فإننا نستطيع أن نستنتج أن عرض الشارع الذي يستخدم التقنيات الحديثة يحدث تفاعلا كبيرا) (24)

وهنا يمكن البت بالقول ان لا محظورات ولا ممنوعات في تكوين لغة مسرح الشارع ولا في عموم الفنون إلا ما يخرب عمادها الأساسي ، وتتقاطع مع الأخلاقيات العامة.

يسعى فنانو مسرح الشارع الى " مشاركة أكثر فاعلية مع المتلقي ، الذي ينفي البعض هذه الصفة عنه في عالمنا العربي، ويستبدلها بصفة المتفرج، لذلك يعتقد هؤلاء أن نقل العرض المسرحي من داخل العلبة الايطالية الى الفضاء المادي الطارئ بذات الكيفية التي كان يعرض بها داخل القاعة المسرحية، هو حصد للمشاركة الفاعلة مع المتلقي ، لكنها مشاركة زائفة " (25) ومن أهم عوامل المشاركة الفاعلة بين المرسل والمتلقي هو أسلوب التمثيل، حيث يوجد أسلوبين في التمثيل/ الأداء يحكمان عملية الإرسال والتلقي بناء على عملية التواصل بين المرسل والمتلقي:

الاول: الأسلوب التقديمي الذي يقدم الأحداث الدرامية في بيئة تنأى عن إيهام المتلقي بصدقية مجريات العرض بل يعمل المخرج والمؤدون والفنيون على بناء مسافة جمالية بين المرسل (العرض المسرحي) والمتلقي " حيث يكون على الممثل أن يمثل وضعيته هو بالذات كممثل، بجانب تمثيله لشخوص مستمدة من الواقع، حين تنكشف اللعبة، وتنمحي المسافة الفاصلة بين الخشبة والكواليس، ولا يعود هناك أسرار– بتعبير بيتر

بروك – وينهار الحائط الرابع، الوهمي، المفترض بين الممثل والجمهور، وكأنما عادت الدورة من جديد إلى الينابيع لكي يصبح المسرح مثلما كان في الأزمنة القديمة " (26)

الثاني: الأسلوب التمثيلي أو الاندماجي الذي يسعى إلى ايهام المتلقي بصدقية أحداث العرض وواقعية الشخصيات، إذ " يتحرك الأسلوب التمثيلي، كالبندول من تجربة صنع التصديق إلى تجربة ما هو فعلي. وبالوسائل المختلفة لتحقيق الإيهام، ومن المشكوك فيه إن مثل هذه التجربة للفعل تتحقق لدى معظم المتفرجين. وعلى أية حال هنالك أمثلة عديدة تثبت حقيقة أن المتفرج ربما يفقد مسافته الجمالية وينسى لفترة، بأنه في مسرح ويندمج مع فعل المسرحية وذلك في الانتاجات التمثيلية " (27) إذ تذهب عروض مسرح الشارع في تحديد علاقتها بالمتلقي إلى الأسلوب التقديمي لانها عروض تغذي مدركات جمهورها بقضايا حيوية يعيشها فعلا، أو تكون جزءا من واقعه أو أنها ذات أهمية بدرجة ما بالنسبة إليه

تقوم لغة المتلقي على رد الفعل وإظهار التفاعل ، ففي المسرح التقليدي يجلس المتلقي في القاعة قبالة المؤدي على خشبة المسرح ، ونادرا ما تصدر ايماءات تفاعلية من قبل المتلقي في ظلام قاعة الجمهور، بل ان اية ردود فعل بالصوت او الحركة تعد نوعا من التشويش على مجمل العرض، في حين أن عروض مسرح الشارع تتوخى إثارة جمهورها وتحرص على أن يظهروا تفاعلاتهم مع مجريات العرض ويعمدوا إلى جعلهم طرفا مشاركا بحيوية فعلية في العرض، وعليه يكون للمتلقي لغة فاعلة ومؤثرة.

مؤشرات الإطار النظري:

1. يعتمد عرض مسرح الشارع الأسلوب التقديمي في إيصال لغة الأداء ويتوافق مجمل العرض مع مفهوم المسرحة الذي يعني تكييف الأفكار والأشياء لتعرض على المسرح
2. يتواصل المؤدي والمتلقي عبر لغة مشتركة مبنية على تقارب روحي ومادي بينهما التوافق من خلال القيم التي يطرحها العرض.
3. تاريخيا كان نص المؤلف هو نص العرض، وعليه تكون لغة العرض هي لغة النص الاساسية (الحوار)

4. عمل المخرجون ومنهم (فيسفولد ميرخولد) على التركيز على لغة الجسد وتم فتح آفاق أخرى للغات أخرى بتميز أنساقها (الأزياء الموسيقى الاكسسوار ..) وجميعها تنصهر في بوتقة اسلوبية واحدة بقيادة المخرج.
5. يتأسس عرض مسرح الشارع على فكرة حيوية وقضايا تهم المجتمع.
6. يبتعد مسرح الشارع عن تحقيق اندماج الجمهور مع مجريات العرض ، فهو يسعى لتقديم الشخصيات والحكاية للمتفرج عبر اعتماد آليات اللا إيهام ومقارباتها مع المسرح الملحمي.
7. يمتلك المتلقي في مسرح الشارع لغة يشارك من خلالها في العرض عبر إظهار الانفعالات والتعبير بالكلام ومجمل ردود الفعل وتلبية دعوة المؤدين للقيام بفعل ما بالصوت والحركة والدخول إلى مساحة التمثيل.
8. تعتمد الجمل القصيرة في حوار عروض مسرح الشارع ، وفي حال وجدت الحوارات الطويلة فإنها تتطلب درجة عالية من الشحنات العاطفية المثيرة لتفاعل الجمهور.
9. لغة التقنيات المسرحية (الأزياء الديكور والاضاءة) في عروض مسرح الشارع قليلة الاستخدام بالمقارنة مع لغة تقنيات العروض التقليدية.
10. لغة الموسيقى والغناء الحي تحرك مشاعر الجمهور في مسرح الشارع أكثر من الموسيقى المسجلة مسبقا.

الفصل الثالث : إجراءات البحث

مجتمع البحث: يتكون مجتمع من العروض المقدمة في مهرجان مسرح الشارع في كركوك – الدورة السابعة بتاريخ ١٩– ٢١/ ١١ / ٢٠٢٣ – وهي أكثر من عشرين عرضا مسرحيا متنوع الطروحات والتوجهات الفكرية والفنية. ان اهمية مهرجان كركوك بدأت من افتتاح المهرجان بلوحة فنية حاشدة ، انها مسيرة امتدّت لأكثر من نصف ساعة مشيا على الاقدام من قلعة كركوك التاريخية إلى المركز الثقافي في المدينة، بجمهور واسع من المشاركين بالعروض وضيوف المهرجان والإعلاميين والشخصيات

الراعية والداعمة للمهرجان ، أما الأثر الكبير الجميل فهو للحشود من المارة والمتسوقين وأصحاب المحلات الذين شاركوا بالاحتفال الجميل. تكون الاحتفال من :

1. دمى عملاقة بالأزياء التراثية القومية التقليدية لمختلف مكونات مدينة كركوك.
2. موسيقى وغناء.
3. وزع القائمون مظلات ملونة على الوفود المشاركة وضيوف المهرجان مما أضفى جمالية كبيرة على المسيرة.

عينة البحث: نماذج مختارة من العروض المقدمة في المهرجان

النموذج الاول

المسرحيَّة الصامتة (رسائل البحر) أداء (هونر محي طاهر – دكتور كيفي أحمد عبدالقادر – فريدون حمد أمين) في مجمع (بوليفارد) للتسوق – تقديم فرقة (كويا) من مدينة كويسنجق – اربيل.

يفصح عنوان العرض بلغة مباشرة بمضمونه (رسائل البحر) بمعنى أن البحر يبعث مجموعة رسائل إلى المتلقي وليس رسالة واحدة ، سيفتح معاني هذه الرسائل من خلال شخصيات وأحداث العرض.

لغة الموسيقى والحركة: سبقت الموسيقى ظهور شخصيات العرض، اثنين من الصيادين، يسيران بحركة إيقاعية، يحملان أدوات الصيد (دلو وسنارة) ومفارقات كوميدية بسبب صعوبة تفاهم الشخصيتين، فهما يسيران، يصطدمان ببعضهما، وعندما وجدوا شيئا مهما في حوض النافورة أحدهما يطلب الصمت والآخر يصدر ضجيجا، أحدهما يجد صعوبة وشقاء وعناء لفتح الكرسي المحمول لغرض الجلوس والآخر يأتي إليه ويفتح الكرسي ببساطة وسهولة، وعندما ينوي الجلوس على الكرسي يسحبه الآخر من تحته فيسقط أرضًا، وحالما يقشر موزة ليأكلها يأتي صاحبه ويأخذها منه فجأة ليعطيه قطعة صغيرة منها ويأكل هو الباقي، وهكذا تستمر المفارقات.

لغة الازياء والملحقات (الاكسسوار): تم طلاء الشخصيتين بلون برونزي من أعلى الرأس وحتى الحذاء، انهما صورة جمالية للصيادين جميعا، يبدأ الصيد بواسطة السنارة، ولكنهما يتركان الصيد، ويسحبون شبكة صيد، لا يستطيعان سحبها من الماء بمفردهما،

تتم دعوة اثنين من الجمهور للمساعدة في سحب الشبكة، المفاجئة هنا هي أن ما موجود في الشبكة ليس سمكًا –كما هو متوقع– بل علب مشروبات غازية وقناني ماء فارغة وأحذية تالفة وقطع بلاستيكية وبعض الكائنات البحريّة المشوهة بسبب ما ابتلعته من نفايات.

ركزت ثيمة العرض بوضوح على وجود النفايات في المياه التي تقتل الكائنات البحريَّة وتجعل مياه البحر ملوثة، لم يقل الممثلون كلمة واحدة ولكنهم أوصلوا رسالة بليغة بواسطة الفعل والايماءة، إذ لم تنطق الشخصيات بكلمة واحدة وقدمت فكرة العرض بوضوح شديد من خلال الفعل والحركة والايماءة واليافطات عمل عرض مسرحية (رسائل البحر) تقديم الفكرة بأنساق جمالية جذابة ومشوقة ملؤها الترفيه وبإيقاع محكم حيث لا زوائد مكونات في العرض.

أثارت لغات العرض تفاعلا لدى الجمهور حيث تجاوب مع القفشات الكوميدية ، وقرأ اللافتات وشارك بحملها عندما استدعاه الممثلون إلى مساحة التمثيل.

النموذج الثاني

مسرحية (مسافر من غزة) تمثيل (موختاري محمدي) وإخراج نجاة نجم.

التركيب اللغوي عنوان العرض يقلب المعنى العادي ، لأن المسافر في الوضع الطبيعي يقتل عنه (مسافر إلى ...) وليس (مسافر من ...) فالشخصية في هذا العرض المونودرامي سافرت من غزة وحضرت إلى هنا (زمان ومكان العرض) لتوصل رسالة مفادها هذا ما يحدث في غزة ، ظهرت الشخصية بملابس بيضاء ملطخة بالدماء ، وآثار التعب والإرهاق بادية عليها ، وصوتها يعلن عن بشاعة ما يجري ويستغيث عبر توجيه خطاب مباشر إلى الجمهور.

قدم العرض باللغة الكردية التي لا يجيدها عدد من الجمهور ، ولكن لغة الفعل الحركي ودلالات الصوت والإيماءات كانت معبرة وكافية لإيصال فكرة العرض.

تناول العرض القضية الفلسطينية وتضحيات غزة وصمودها ، امتلك العرض لغة تعبيرية من خلال مفردات لغات العرض غير الحوارية مثل دمية الطفل المضرج بالدماء ، العلم الفلسطيني ، تعطير الجو برائحة البخور لإضفاء جو من الطقسية في

الفضاء ، طغيان صرخات غاضبة موجهة إلى الجمهور مباشرة ، ومثيرة للتفاعل الوجداني ، في نهاية العرض وزع الممثل طرود بريدية ملطخة بالدماء على عدد من المتفرجين وعند فتحها ، كانت الصدمة ، إذ كان في كل طرد حذاء ممزق ومدمى ، وعلى المتلقي التوصل إلى دلالة هذه الصادمة مع تباين وقعها الوجداني على مجموع المتلقين ، لقد استحضر العرض أحداث (غزة) جماليا وقدم صورة إجرام الاحتلال بالبراءة المتمثلة بقتل الطفولة.

تواصل الجمهور مع مجريات العرض وطغت مشاعر الحزن والغضب الناتجة من صورة التحريض على الصمود ومقاومة الاحتلال.

النموذج الثالث

مسرحية (رسائل) توليف وإخراج صادق مكي – تمثيل جعفر الأمير – تقديم شعبة المسرح المعاصر في العتبة الحسينية المقدسة

عتبة العرض – أي عنوان العرض – يدفع المتلقي إلى حالة ترقب الـ (رسائل) التي سيبعثها العرض إليه.

ومنذ بداية العرض تصل الرسالة الاولى ومفادها: تدور أحداث العرض في فلسطين (غزة) التي حضرت مرة ثانية في هذا العرض ، لغة الحوار كانت باللغة العربية ، قدم العرض في مجمّع (بوليفارد) للتسوق أحاط جمهور كثيف بالعرض ، تكونت لغة العرض من : فرش مساحة التمثيل بالتراب واستخدام عبوات الدخان في إشارة واضحة للحرب ، وقد وظف الممثل مفردة الكوفية الفلسطينية بدلالات عدة ، وقطع قماش بيضاء للدلالة إلى الأكفان والموت المحيط بالمكان ، فضلا عن لغة الحوار التي أفصحت عن الصراع مع الاحتلال وفيض مشاعر الغضب الممزوجة بالحزن الظاهرة على الجمهور المتفاعل لغة التحريض على الاستمرار بالمواجهة واستنهاض الهمم ، ذلك أن مقاومة الاحتلال لن تتوقف مهما طالت الحرب.

النموذج الرابع

مسرحية (كفى) إخراج وائل زكريا – جمهورية سوريا

يصرح عنوان بدلالة واضحة ويقول: (كفى) أي لابد من ايقاف شيء أو وضع ما ، مما يثير تساؤل عن ماهية هذا الشيء أو الوضع الذي يجب أن يتوقف.

تناول العرض قضية غزة (يحتفل عروسان بليلة زفافهما ، يقصف المكان ، يستشهدون) وهو عرض قصير وصادم ، سادت لغة الفعل والحركة والايماءة ، إذ لم يستعن العرض بلغة الحوار ، كما تجسدت فيه لغة الاحتفال والتراث : إذ تم عرض مسرحية تتمحور حكايتها عن الزواج والتضحية والتقاليد والموروث الشعبي ، كان عرضا مليئاً بالروح الاحتفالي حيث الرقص والإيقاعات والغناء والأزياء القومية الكردية الجميلة ، ومن جماليات هذا العرض أنه اعتمد على اللغة الحركة والايماءة والإيقاعات وتغيير الأزياء والاكسسوارات وطوال أكثر من نصف ساعة بلا حوار تفاعل الجمهور مع روح الاحتفال وتابع بشغف كبير المجريات الصادمة المتمثلة بموت العروسين.

النموذج الخامس

عرض مسرحية (نخاسة) انتاج كلية الكنوز الجامعة ، تأليف سعد هدابي ، وإخراج علي الأحمد – تمثيل (أحمد الشمالي – احمد محمد – مصطفى مكي – احمد الغانمي) الموسيقى المؤثرات الصوتية الحية لحسام المبارك.

سادت العرض اللغة الحوارية (اللغة العربية الفصحى) فكان التعبير عن المضمون بواسطة الكلام المنطوق أكثر من اللغات الفنية الاخرى تناول العرض قوى السلطة التي تعمل على تحويل الناس إلى عبيد ، وتدعي تمكنها من بيعهم في سوق النخاسة ولكنهم في النهاية يثورون على السلطة الغاشمة ، سادت مفردة شد الحبال والتفافها بقوة السلطة على رقاب الناس وتحكمها بهم مثل الدمى المتحركة بواسطة الخيوط ، وعندما يعيدون اللعبة بوعي آخر جديد ، يتحررون من حبالهم ويطرحون السلطة ارضاً و يستعيدون حريتهم ، تميز العرض بصوت تحريضي على خلفية من الإيقاعات الشعبية التي تناغم معها الجمهور.

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

أولا: عرض النتائج ومناقشتها:

أولا: تعددت لغات الحوار في عروض مهرجان كركوك لمسرح الشارع الدورة السابعة كما تعددت لهجات لغة الحوار ، فقد كانت اللغة الكردية حاضرة في مسرحية (مسافر من غزة) واللغة العربية حاضرة في مسرحية (رسائل) إلى جانب اللهجات المحلية المتفرعة من هذه اللغات ، وكانت السيادة للغة الحوار في عرض مسرحية (نخاسة).

ثانيا: كان للغة الإشارة والحركة والايماءة دور كبير ومهم في إيصال مضامين العروض ، وذهب عرض مسرحية (رسائل البحر) ومسرحية (كفى) إلى رفع لغة الحوار كليا من العرض ، والركون إلى فاعلية لغة الحركة والايماءة والموسيقى والمؤثرات والازياء والملحقات.

ثالثا: عملت الموسيقى والمؤثرات الصوتية بفاعلية كبيرة ، فقد أدت دورا تمهيديا لبداية العرض (موسيقى تولد الشعور بالمرح والبهجة) وفي عرض مسرحية (كفى) أدت المؤثرات دورا مفصليا في تغيير منحى الأحداث بعد أن كانت موسيقى الاحتفال سائدة ، جاء مؤثر صوت انفجارات وسقوط قذائف استشهد على اثرها العروسين، وفي عرض مسرحية (نخاسة) كان لقرع الطبول الحي وأصوات الإيقاعات دور صناعة الجو النفسي العام المثير للتفاعل.

رابعا: للأزياء دور حيوي في التعبير عن حال الشخصيات والتعريف بطبيعة الأحداث ، ارتدى الممثلون (الأزياء البيضاء الملطخة بالدم) في مسرحية (مسافر من غزة) ومسرحية (رسائل) وبدلات الزفاف في مسرحية (كفى).

خامسا: توضح هذه نماذج عروض (مسرحية مسافر من غزة ومسرحية رسائل ومسرحية كفى) أن مسرح الشارع يتناول القضايا الإنسانية الساخنة التي يعيشها المجتمع والعالم ويقدم رؤيته لها ، فقد أفصحت العروض عن مشاعر التضامن والغضب من ما يجري في غزة / فلسطين ، وطرحت المضمون نفسه ولكن برؤى متعددة.

سادسا: عرض مسرحية (رسائل البحر) ومسرحية (كفى) صامت ، إذ لا وجود للغة الحوار ، وعمل المؤدون على إيصال مضمون العروض بالحركة المعبرة والايماءة إلى جانب اللافتات والموسيقى.

ثانيا: الاستنتاجات:

1- أن عروض مسرح الشارع تسعى إلى جذب المتلقي بالذهاب اليه ولا تنتظر قدومه إليها ، وتقدم مضامين تمس حياة المتلقي بصورة مباشرة ومكثفة ، تسهم في صناعة جمهور مسرحي وتنمي ذائقته الجمالية.

2- تحقق عروض المسرحيات الصامتة والتي تستخدم حوارات قليلة في مسرح الشارع تفاعلا اعلى من العروض التي تعتمد لغة الحوار أساسا لإيصال مضمونها ، لأن ضياع الكلمات وارد جدا في الفضاءات المفتوحة بسبب من التشويش السمعي الناتج عن حركة الجمهور وأصوات المارة.

3- الموسيقى والمؤثرات الحية – غير المسجلة – تحقق تفاعلا اعلى وتكسر الايهام.

4- جميع العروض خاطبت الجمهور بصورة مباشرة ، وتضمنت دعوة للمشاركة.

المصادر

1. سعيد علوش: معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني- سوشبريس، بيروت – الدار البيضاءديفيد برتش: لغة الدراما – النظرية النقدية والتطبيق ، ترجمة:ربيع مفتاح، القاهرة ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الاعلى للثقافة ، ط١، ٢٠٠٥، ص٣١.، ط١، ١٩٨٥، ص١٩٧- ١٩٨.

2. فؤاد علي حارز: دراسات في المسرح، ط1، أربد- الأردن، دار الكندي للنشر والتوزيع، 1999، ص 101.

3. فابريتزيو كروتشاني: فضاء المسرح ، تر: اماني فوزي حبشى ، القاهرة ، مركز اللغات والترجمة – اكاديمية الفنون ، ، مطابع المجلس الاعلى للاثار ، ٢٠٠١، ص١٥١.

4. ماري الياس و حنان القصاب: المعجم المسرحي – مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ط2، 2006، ص268.

5. لوسيل جاربانياتي و بيير مورللى: المسرح والتقنيات الحديثة – مجموعة دراسات، تر: نادية كامل، القاهرة، وزارة الثقافة/مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مطابع المجلس الأعلى للآثار،2007، ص236.

6. إيناس محيسن: المسرح التفاعلي /الجمهور –شريك في الإبداع، الإمارات اليوم، أبو ظبي، 9/مايو/2012، **www.emaratalyom.com**.

7. ديفيد برتش: لغة الدراما – النظرية النقدية والتطبيق ، ترجمة:ربيع مفتاح، القاهرة ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الاعلى للثقافة ، ط١، ٢٠٠٥، ص٣١.

8. ديفيد برتش: مصدر سابق، ٢٠٠٥، ص٣٣.

9. أرسطو : فن الشعر، ترجمة:عبدالرحمن بدوي ، بيروت ،دار الثقافة ، ١٩٧٣، ص١٢.

10. ألين استون وجورج سافونا : المسرح والعلامات ، تر: سباعي السيد ، القاهرة ، وزارة الثقافة ، مطابع المجلس الأعلى للآثار ، ١٩٩٦، ص ٩١.

11. حنان قصاب وماري الياس: مصدر سابق، ص٢٩٣.

12. فاضل الجاف : فيزياء الجسد – ميرهولد– ومسرح الحركة والإيقاع ، الشارقة ، دائرة الثقافة والإعلام ، ٢٠٠٦،ص١٨٦.

13. جان بيير رينجير: قراءة المسرح المعاصر ، ترجمة: حمادة إبراهيم، القاهرة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ،مطابع المجلس الأعلى للآثار، 2004، ص ص133– 134.

14. كريستوفر اينز: المسرح الطبيعي (من ١٨٩٢ حتى ١٩٩٢) تر: سامح فكري ،القاهرة ، ١٩٩٦، ص ٢٦٩.

15. حبيب ظاهر حبيب: القيم الدراماتيكية في مسرح الطفل ، بغداد ، دار الجواهري ، ٢٠١٣ ، ص٤٢.

16. كريستوفر اينز: المسرح الطبيعي (من ١٨٩٢ حتى ١٩٩٢) تر: سامح فكري ،القاهرة ، ١٩٩٦، ص ٣٣١–٣٣٢.

17. شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي– دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، العدد 267، ص 45.

18. محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة– دراسة ومعجم، بيروت: مكتبة لبنان، القاهرة: دار نوبار للطباعة، ط1، 1996، ص88.

19. جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري، دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة، 2001، ص 249–250.

20. سوزان روبين سليمان و إنجي كروسمان: القارئ في النص – مقالات في الجمهور والتأويل، تر: حسن ناظم و علي حاكم صالح، بنغازي– ليبيا، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2007 ص51–52.

21. شاكر عبد الحميد: مصدر سابق، ص47.

22. ايان واطسون: نحو مسرح ثالث، تر: منى سلام، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ص ٢٣٦ – ٢٣٧.

23. ديفيد برتش: لغة الدراما – النظرية النقدية والتطبيق ، تر: ربيع مفتاح، القاهرة، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الاعلى للثقافة ، ط١، ٢٠٠٥، ص٣١.

24. لوسيل جاربانياتي: المسرح والتقنيات الحديثة ، تر: نادية كامل ، القاهرة ، وزارة الثقافة ، مطابع المجلس الأعلى للآثار ، ٢٠٠٧، ص٢٥٠.

25. حسام الدين مسعد: حسام الدين مسعد: مسرح الشارع –هنا ، الآن ، بغداد الدار الجامعية، 2023، ص20.

26. صالح سعد: الأنا – الآخر / ازدواجية الفن التمثيلي، الكويت، سلسلة عالم المعرفة 274– مطابع السياسة،2001، ص170.

27. رجارد موريل: أساليب التمثيل، ترجمة سامي عبد الحميد، بغداد، جامعة بغداد ،دار الكتب للطباعة والنشر – جامعة الموصل،2001، ص18.