دور المسرح في بناء السلام "مسرح الشارع أنموذجا"

The role of theatre in building peace: Street theatre as a model

م.د. يوسف هاشم عباس

Dr.Yusef Hashem Abbas

mailto:yasufhashim@yahoo.com

معهد الفنون الجميلة للبنات/ الدراسة الصباحية

ملخص البحث:

يرصد ويحلل هذا البحث الدور الذي يلعبه المسرح في بناء السلام عبر عروض مسرح الشارع التي قدمت في ثورة تشرين، منطلق من الوظيفة الأساس للمسرح بشكل عام ومسرح الشارع بشكل خاص الذي يقدم عروض مسرحية لجمهور معين . منتخب أو عشوائي . من أجل التأثير به والتفاعل مع أبرز ما يشغله من القضايا المصيرية التي تواجهه، ولعل ما يميز مسرح الشارع انه ذو صبغة جماهيرية واضحة، وذلك يعود إلى حرية وسعة وتنوع مكان تقديم هذا النوع المسرحي، فضلاً عن عوامل متداخلة تمنح هذا المسرح حرية في التعامل مع المكان والزمان، حيث يمكن ان تتنقل العروض المسرحية في مسرح الشارع بسهولة إلى المكان المخصص لها وكذلك في الزمان المعين. وهذا ما سوف يتطرق له البحث في تجربة مسرح الشارع في أحداث ثورة تشرين. كما ويشترك مسرح الشارع مع باقي المسارح في أن له بعض من الخصائص التي من الممكن أن تجعل منه مسرحاً يمكن ان يكون فاعلاً ومؤثراً في موضوعة (بناء السلام) التي تتداخل بعض من خصائصها ومهاراتها وآلياتها مع خصائص مسرح الشارع، ويكن بذلك ان يكون مسرح الشارع مضماراً فنياً فاعلاً في بناء السلام. ويحقق غاياته الإنسانية الساعية إلى تحقيق حالة الرفض والمواجهة لكل أشكال الاضطهاد والعنف ويحرض المتلقي للنضال من أجل تحقيق قيم السلام. لذا كان البحث مقسم على وفق الهيكلية الآتية:

الفصل الاول: وهو الإطار المنهجي الذي تضمن المقدمة، ثم مشكلة البحث والحاجة إليه. ثم (منهجية البحث– الإطار المنهجي) أهمية البحث، وهدف البحث وهو التعرف على آليات وأدوات بناء السلام وتفعيلها كتقنيات للتواصل في مسرح الشارع من أجل تأثراتها الإيجابية بالمتلقي في بناء السلام. ثم حدود البحث وابرز الكلمات المفتاحية.

الفصل الثاني: هو الإطار النظري وقد شمل هذا الفصل مبحثين مركزة باتجاه تحقيق أهداف البحث وهما: المبحث الأول: تطرق الباحث إلى دراسات السلام المرجعيات والمفهوم والاشتغال. وبناء السلام ومسرح الشارع. ومهارات وأدوات بناء السلام والمسرح.

أما المبحث الثاني فتحدث حول، مسرح الشارع رؤيا على وفق سيسيولوجيا المسرح.

أما الفصل الثالث فرصد إجراءات البحث وجاءت كالآتي: مجتمع البحث وعينات البحث، ومنهج البحث، ثم تحليل مسرحية دخان وبعدها النتائج ومناقشتها والاستنتاجات، ومن اهم النتائج إن استخدام الحوار والتفاوض والوساطة تشكل حجر الزاوية في عروض مسرح الشارع، وان هذه الأدوات يمكن لنا ايصال رسالة السلام التي يريد العرض المسرحي ان يتوصل لها بوصفه مظهر من مظاهر الاحتجاج السلمي، كما ويمكن أن يؤشر مدى التماثل بين صانع السلام والممثل، فالتقارب في الآليات والأدوات التي يستخدمها كليهما في عملية التأثير هي ذاتها، ويمكن ان تكون مهارات التأمل الذاتي ومهارات الاستماع الفعال ومهارات التكلم الدبلوماسي والتأكيدي ومهارات الاستعلام ومهارات حل المشكلات بطرائق خلاقة ومهارات الحوار التي يستعملها صانعوا السلام هي ذات المهارات التي يستعملها الممثل في عروض مسرح الشارع الذي يمكن له أن يكون وسيطاً فاعلاً في عملية بناء السلام. ثم ختم البحث بقائمة المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: (السلام، أدوات بناء السلام، مسرح الشارع).

Abstract:

This research monitors and analyzes the role that theater plays in building peace through street theater performances presented in the October Revolution ،based on the basic function of theater in general and street theater in particular which presents theatrical performances to a specific audience– selected or random– in order to influence it and interact with the most important fateful issues facing it. Perhaps what distinguishes street theater is that it has a clear popular character ،and this is due to the freedom ،breadth and diversity of the place where this type of theater is presented in addition to the intertwined

factors that give this theater freedom to deal with place and time ،as theatrical performances in street theater can easily move to the place designated for them as well as at the specified time- this is what the research will address in the experience of street theater in the events of the October Revolution- and street theater shares with other theaters some of the characteristics that can make it a theater that can be effective and influential in the subject of (building peace some of whose characteristics skills and mechanisms overlap with the characteristics of street theater ،and thus street theater can be an effective artistic arena in building peace. It achieves its humanitarian goals that seek to achieve a state of rejection and confrontation of all forms of oppression and violence and incites the recipient to struggle to achieve the values of peace. Therefore the research was divided according to the following structure:

Chapter One: It is the methodological framework that includes the introduction ،then the research problem and the need for it. Then (research methodology- methodological framework) the importance of the research ،and the goal of the research ،which is to identify the mechanisms and tools of peace building and activate them as communication techniques in street theater for their positive effects on the recipient in building peace. Then the limits of the research and the most prominent keywords.

Chapter Two: It is the theoretical framework. This chapter included two topics focused on achieving the goals of the research ،which are: Topic One: The researcher addressed peace studies ،references ،concept and work. Peace building and street theater. Skills and tools for peace building and theater.

As for the second topic ،it talked about ،street theater ،a vision according to the sociology of theater.

The third chapter monitored the research procedures ،which were as follows: the research community ،research samples ،research methodology ، then an analysis of the play “Smoke” ،then the results ،discussion and conclusions ،then a list of sources and references.

Keywords: (peace, peacebuilding tools, street theatre).

الفصل الأول: (الإطار المنهجي)

مشكلة البحث والحاجة إليه: إن صناعة السلام من خلال استخدام تقنيات المسرح يمكن لها أن تسهم في استبدال العنف بشكل مقبول وتحاول بشكل تدريجي الوصول إلى حالة من السلام بحسب ما تحاول هذه الدراسة البحث فيه عبر آليات اخضاع نظريات وآليات وأدوات بناء السلام واستثمارها في مجال مسرح الشارع الذي يعد من النماذج المسرحية الأكثر حيوية وتأثير وانتشار في العصر الحديث. وقد اتخذ هذا البحث من موضوعة (المسرح والسلام) مادة لبحث وذلك للأهمية التي يلعبها المسرح في صناعة وتحقيق بناء السلام، ويمكن لهذا البحث أن يحقق إجابة عن الأسئلة الآتية:

١. هل يستطيع مسرح الشارع أن يكون وسيطاً فاعلاً في عملية بناء السلام؟

٢. ما آليات وأدوات ومهارات الاتصال التي يعتمدها مسرح الشارع في بناء السلام؟

أهمية البحث: تتجلى أهمية البحث في: الإفادة من النتائج المتوقعة لهذه الدراسة للعاملين في حقول حقوق الإنسان ودراسات السلام والحقل المسرحي.

هدف البحث: يهدف البحث إلى ما يلي: التعرف على آليات وأدوات بناء السلام وتفعيلها كتقنيات للتواصل في مسرح الشارع من أجل تأثراتها الإيجابية بالمتلقي في بناء السلام.

حدود البحث: الحد الزماني: العام (٢٠١٩)، الحد المكاني: حدود الدراسة في العاصمة بغداد، وهذه الدراسة لا تستهدف مسرح العلبة الإيطالي، بل عروض مسرح الشارع التي تقدم في فضاء مفتوح وقد اختيرت لهذه الدراسة مسرحيتين قدمتا في الشارع في المدة التي قامت بها ثورة تشرين في العراق عام (٢٠١٩)، الحد الموضوعي: عروض مسرحية منتخبة من عروض مسرح الشارع كان لمسرح الشارع

وملیات وتقنیات بناء للسلام تمثلا فاعلاً فیها وقد وقع الاختیار على عروض مسرحیة انتجت في المدة الزمنیة التي حدثت فیها ثورة تشرین وهما مسرحیة لا ما نتعب ومسرحیة دخان.

تعریف مصطلحات البحث:

السلام Peace: عرفته جامعة اوكسفورد الأمریكیة: "بأن السلام هو حالة أو فترة لیس فیها حرب أو انتهت فیها حرب. وهو "غیاب العنف/ الشر وحلول العدل، السلام هو مبدأ وصفة أخلاقیة تقوم على الاستقرار الداخلي وطمأنینة الروح" (عمروا، ٢٠١٨، ص٢٨) "السلام هو التوازن بین العلاقات المتناظرة ولیس الحكم على فاعل مفرد". (وولفغانغ، ٢٠١٩، ص٣٩٣)

أدوات بناء السلام peace building tools: هناك مجموعة من المهارات التي یعتمدها المختصون في بناء السلام یمكن لنا استثمار ما هو منسجم مع عمل المسرح في التأثیر على المتلقي وهذا المهارات یمكن تلخیصها بما یلي:

مسرح الشارع street theatre: مسرح الشارع تسمیة تطلق على عروض مسرحیة تجري خارج العمارة المسرحیة في الساحات العامة وفي الشوارع وخصوصیة مسرح الشارع تكمن في أنه یخلق علاقة فرجة لها طابع حیوي یكون التلقي فیها مختلفاً عن علاقة التلقي التقلیدیة، فالعرض الذي یجري في الشارع كمكان مفتوح مقتطع من الحیاة الیومیة لا یسعى بالضرورة إلى تحقیق الایهام؛ وإنما إلى مشاركة المتفرج. في بدایة القرن العشرین ومع إعادة النظر بوظیفة المسرح في علاقته بالجماهیر عدت صیغة مسرح الشارع وسیلة مهمة لتحقیق علاقة الفرجة الحیویة هذه. (ماریا، ١٩٩٥، ص٢٦٨) "مسرح الشارع هو مسرح سیاسي راديكالي یقدم عروضه في الشوارع والمدارس والمراكز التجاریة، وخارج بوابات المصانع وفي أي مكان آخر یمكن ان یتجمع فیه الناس أنه مسرح بسط وإثارة للقضیة وتمارس فرق هذا المسرح نشاطها بصوره واعیة" (بشار، ٢٠٢٠، ص٧)، تجدر الإشارة هنا إلى أننا سوف نرحل عملیة الشرح المستفیض للكلمات المفتاحیة وبعض الاصطلاحات التي ترد في هذه الدراسة إلى متن نص الإطار النظري.

الفصل الثاني: (الإطار النظري)

المبحث الأول: دراسات السلام المرجعيات والمفهوم والاشتغال.

بناء السلام:

جاءت دراسات السلام كضرورة ملحة نتيجة تفاقم الحروب التي شغلت العالم وتحديدا في نهايات الحرب العالمية الثانية وبداية الحرب الباردة وانتشار حركات الاستقلال الوطني وعمليات التحرر من العنصرية والمطالبات بحقوق العمال والنساء والأقليات في الخمسينيات. ومن هنا جاءت الأهمية في دراسات السلام بشكل مستقل خارج أطر العلوم والمجالات الأكاديمية التي كانت مهد كعلم الاجتماع وعلم النفس وعلم النفس الاجتماعي. "منذ نهاية الستينات بدأت بعض الجامعات والمركز الأكاديمية في الغرب وخاصة الولايات المتحدة الأمريكية تخصيص دورات دراسية في مجال حل النزاع والسلام ثم تطور إلى تأسيس برامج أكاديمية لدراسة السلام كمجال أكاديمي مستقل.. وهناك أساسيات مهمة في دراسات السلام أبرزها هو فهم أسباب ودوافع النزاع والعناصر التي أدت إلى تفاقم النزاع والعناصر التي تعمل على تهدئة النزاع وفهم أساليب حل النزاع وبالخصوص الأساليب السلمية التي لا تلجأ إلى العنف، كما وتعتمد دراسات السلام على مبادئ أبرزها التعدد المنهجي ودعم وحماية المستضعفين وتوظيف وسائل تعاونية لحل النزاعات، والإدراك والكياسة الثقافية واستخدام أساليب تعليم تفاعلية وتعاونية، والوقاية من النزاعات" (عمروا، ٢٠١٨، ص٢٢).

بناء السلام ومسرح الشارع.

إن العمل المسرحي أياً كانت طريقة تقديمه وضمن أي قالب درامي فانه يعتمد بالدرجة الأساس على وجود جمهور مسرحي يتلقى ويستقبل هذا العرض المسرح ويتفاعل معه، لذلك كان الشغل الشاغل للكثير من المعنيين في المجال المسرحي البحث والتقصي لدراسة (الجمهور المسرحي) وآليات التلقي لهذا الجهور، إذ تختلف طبيعة الاستقبال بحسب علاقة (المتفرج) بـ(العرض المسرحي)، لأن هناك جملة من الاشتراطات التي تتحكم بطبيعة الاستقبال والتلقي، فتكوينه المعرفي ومرجعياته الفكرية وذوقه وثقافته المسرحية وميوله، كلها عوامل تلعب دورا مهما في مستوى ونوعية التلقي.

كما أن عملية التلقي والتفاعل مع المسرح تتم على المستوى الإنفعالي والفكري والحسي وبشكل أدق على مستوى المضمون، وعلى مستوى الشكل الجمالي، وكذلك مستوى الأداء، وهذه الاشتراطات تحدد مدى فاعلية التلقي ومستوى المتعة وطبيعتها. وفي بعض الأحيان نجد أن التفاعل يبنى على أسس

مقصودة واغير مقصودة لأن مسرح الشارع من الطبيعي أن يتعرض إلى موجات من التدخل الخارجي والارتجال مما ينتج تعابير تواصل ربما تكون غير لفظية لكنها مؤثرة وفاعلة، ولعل المهم في عملية التلقي هو مدى الموقف الذاتي للمتلقي تجاه ما يراه ويستقبله، ففي كل مسرحية يشاهدها يقوم المتلقي بأحداث مقاربات ومقارنات ما بين مرجعه الخاص ومرجعيات العمل المقدم، ولو تأملنا ما للجمهور من أثر بالغ في العملية المسرحية لعرفنا بشكل جلي ما يمكن ان يحققه المسرح وخاصة مسرح الشارع في عملية بناء السلام واستخدامه كوسيلة مؤثرة وفاعلة بالتأثير على المجتمع.

لو تأملنا أحد أبرز النماذج المسرحية التي تقدم كصيغة من صيغ مسرح الشارع وهو (مسرح المضطهدين) لوجدنا ما يثبت مدى تأثير المسرح الإيجابي كونه وسيطاً فاعلاً في عملية بناء السلام، إذ يعد مسرح المضطهدين واحداً من الصيغ المسرحية المعاصرة التي يمكن ان تقدم في الشارع أو المسارح المغلقة، وهذا النوع من المسرح الذي يقدم كصيغة فنية احتجاجية لأفراد وجماعات عانت الاضطهاد والتهميش وتحاول عبر نضالها الحصول على حقوقها ومكتسباتها المشروعة. إن (اغوست بوال) الذي أسس هذا النوع من المسرح كان يعتقد بان الاحتجاج والرفض عبر الصيغ الفنية أو القتال للحصول على الحقوق للشعوب المضطهدة حق مشروع ويصفه بأنه (حركة لا عنفية) ينتج عنها (سلام من دون موقف سلبي)، وهذا ما يؤكده في تعريفه للمضطهدين على انهم أفراد أو مجموعات منعوا من إدراك حقوقهم في الحوار عبر طرائق اجتماعية أو ثقافية أو سياسية أو اقتصادية أو عرقية أو جنسية. بالنسبة لبوال فالقتال من أجل حقوق المضطهدين كان حركة لا عنفية وجمالية تجاه ما سماه (سلام من دون موقف سلبي). إن المسرح عند بوال هو مصدر اضطراب يحث الناس على مغادرة اماكن راحتهم، وذلك يزعجهم ويزعزعهم ويجعل خيارات جديدة ممكن تصورها. وبالنتيجة، فإن مهمة المسرح هي لتحدي الناس للاضطلاع بمسئوليتهم عن انفسهم، وبذا يمكنهم أن يسهموا بإبداع وبشكل بناء في تشكيل المجتمع، وبحث بوال عن تشجيع الناس على المقاومة وأن يكون شكل المسرح قادراً على تعزيز هذا الهدف... وبحسب بوال يمكن لمسرح المضطهدين أن يرى على أنه يوفر كلاً معقداً ومؤثراً من تحويل النزاع. (وولفغانغ، ٢٠٢٠، ص٢٢٢)

بناء على ما تقدم؛ إن الآليات التي يستخدمها صانعو السلام تقترب بشكل كبير من آليات أداء الممثل في مسرح الشارع عموماً، كما أن المضامين الفكرية والجمالية لمسرح الشارع تجعل منه وسيطاً جمالياً وفكرياً بالغ الأهمية إذا ما استثمر بشكل علمي في عملية صنع وبناء السلام.

مهارات وأدوات بناء السلام والمسرح:-

بما أن المسرح بطبيعة الحال يستوعب بشكل كبير أدوات والآيات للاتصال والتواصل المختلفة من أجل خلق علائق مع متلقيه ولا سيما مسرح الشارع الذي يمتاز بخصوصية متفردة تجعل منه مسرحاً أقرب إلى التأثر والتأثير من سواه كونه يعمل ضمن فضاء عمومي متحرك قابل للتفاعل، لذلك من المكن في هذا المسرح استثمار كل الآليات التي من الممكن أن تضبط وتنظم عمل الباث والمستقبل. لذلك من المفيد دراسة آليات بناء السلام وحل النزاع والصراع والافادة منها في المسرح لأنها آليات وطرائق أكاديمية نستطيع من خلالها إذا ما اتبعت بشكل علمي ومهني وفني تحقيق فائدة في عملية بناء السلام عن طريق المسرح.

هناك مجموعة من المهارات التي يعمل عليها صانعو السلام من أجل التأثير والوصل إلى غاياتهم النبيل في تفتيت الصراع وبناء قواعد آمنة للسلام، وهذه المهارات تقترب بشكل كبير مع الآليات المتخذة في عملية التواصل في مسرح الشارع والتي يمكن عن طريقا الوصول إلى الغايات التي يحاول المسرح التوصل إليها من أجل التأثير، ومن أبرز تلك المهارات الآتي:

- مهارات التأمل الذاتي.
- مهارات الاستماع الفعال.
- مهارات التكلم الدبلوماسي والتأكيدي.
- مهارات الاستعلام.
- مهارات حل المشكلات بطرائق خلاقة.
- مهارات الحوار.
- مهارات التفاوض.
- مهارات الوساطة. (ليزا، ٢٠١١، ص٢٩)

إن تلك المهارات المستخدمة في بناء السلام التي يتوجب على صانعوا السلام التحلي بها هي ذات المهارات التي يتوجب على الممثل في مسرح الشارع أن يتقنها ويتعامل بها مع الفئات المستهدفة وكذلك

هو الحال مع استخدامه لأدوات الخاصة ببناء السلام وهي (الحوار، التفاوض، والوساطة). إن هذه الأدوات المستخدمة في عملية بناء السلام هي ليست وليدة اليوم، بل إنها موجودة منذ القدم لأنها كانت ولا زالت تلعب دوراً مهما في صنع السلام استخدمها الإنسان بشكل فردي أو جماعي عند حدوث نزاع ما. إن عملية صنع السلام ليست حكراً على مؤسسات رسمية أو غير رسمية دولية كانت ام محلية، بل إن عملية صنع السلام متاحة للجميع ويمكن لنا كأفراد ان نقوم بلك المهمة ولعل ذلك ما يجعل من استثمار مجالات كثير ومنها الفنون– فن المسرح– كأدوات في بناء السلام بات ضرورياً لوجود تقارب حد التماثل بين الأدوات والآليات التي يستخدمها صانع السلام وصانع المسرح. لذلك نحاول هنا التعرض لأدوات بناء السلام ومدى مقارباتها مع ما يستخدمه صانعوا مسرح الشارع في عملية التأثير.

يعد الحوار واحداً من الوسائط والأدوات الأكثر فاعلية واستخدام فيما بين الناس من أجل التعبير عن كل ما يتعلق بمتطلباتهم واحتياجاتهم وحل مشكلاتهم بشكل سلمي، هو شكل أساس من أشكال التواصل والتفاعل بين الناس. وللحوار تأثير إيجابي على الناس لانه يستطيع أن يحلحل جميع الخلافات ويقرب وجهات النظر للأطراف المتخاصمة، والحوار الفعال يمكن أن يخلق حالة تفاعل بين البشر قد تعيد بناء الثقة وتزيل حواجز الشك والرفض والتعنت والجمود. يعرف الحوار على أنه "تدفق لمعاني ظهرت في محيط ما، حيث يجتمع الناس معا للحديث ولفهم بعضهم البعض" ويعرف بأنه "منتدى يسمح للمشاركين المنحدرين من قطاعات مختلفة في المجتمع ان يتبادلون المعلومات بقدر ما يستطيعون فيما بينهم" (عمرو، ٢٠٢١، ص٢٥٣). ان الحوار في هذين التعريفين يؤكد على أن الحوار بوصفه إجراء يشارك فيه مجموعة من الافراد المختلفين من أجل الوصل لتعزيز التفاهم والتشارك، وهذا ما يحققه مسرح الشارع كونه محيط أو منتدى يتبادل فيه الممثلون والجمهور الحديث والأفكار ومناقشة القضايا التي تشغلهم بجو ديمقراطي ومناخ آمن، إذ يطرح العرض المسرحي عبر خطابه العام مجموعة من الأفكار التي يريد ايصالها للجمهور الذي بدوره يتفاعل معها ويناقشها مع الممثلين كما هو في المسرح التفاعلي أو فيما بينهم كجماهير منحدرة من خلفيات مختلفة، لذلك يعد الحوار واحداً من أبرز الأدوات التي يمكن للمسرح الإفادة منها كأداة في عملية بناء السلام.

أما التفاوض فهو "الشكل الأكثر استعمالا في حل النزاعات" (جين، ٢٠١٨، ص١٣)، وهو عبارة عن حوار وتبادل الآراء بين طرفين أو أكثر حول موضوع محدد أملاً في الوصول إلى اتفاق مقبول، "عملية تواصل بين طرفين أو أكثر بصورة مباشرة لتقريب وجهات النظر" (عمرو، ٢٠٢١، ص٢٠٧)،

وهناك أشكال للتفاوض أبرزها الشكل الذي يستهدف الوصول إلى اتفاق يحقق مصالح طرفين والشكل الذي يدمج بين التفاوض والوساطة، وهو الأقرب فيما يخص عمل المسرح.

أما فيما يخص الوساطة، "فانها تستمد أهميتها من كونها تعتمد على استقلالية الأطراف، وهناك خمسة أنواع للوسطاء (وسيط الشبكة الاجتماعية، وسيط الخير، الوسيط الاداري، الوسيط ذو المصلحة الخاصة، الوسيط المستقل)، ولعل وسيط الشبكة الاجتماعية هو الأقرب في عمل الممثل في مسرح الشارع وخوصا الممثل (الجوكر) في المسرح التفاعلي أو مسرح المضطهدين، إذ إن الوسيط له علاقات مستقلة مع الأطراف التي يعمل على التواصل معها وليس بالضرورة أن يكون محايداً، بل أن يكون عادلاً ومقبولاً من قبل الجميع ومهتم بعقد علاقات ثابته وفاعلة من أجل التأثير، ويستخدم كل مهاراته وتأثيراته الشخصية. (عمرو، ٢٠٢١، ص٢٨٨) وفي الجدول التالي سوف نرصد أبرز المشتكات بين (صانع السلام الناجح) و(الممثل الناجح في مسرح الشارع).

صانع السلام الناجح	الممثل الناجح
أن يحتفظ بهدوءه أثناء عملية التفاوض أو الوساطة أو الحوار، بل وحتى في الحالات التي يتعرض فيها للضغط. كما ويعتقد أن كلا طرفي النزاع يستطيع أن يكسب في التفاوض في بعض النقاط ما يعني استعداده لتقديم تنازلات معينة.	الإعداد لنفسي الجيد والانضباط والتهيئة التامة لعملية الأداء وإدراك حجم الضغط الذي يتعرض له مع الطرف الآخر (الجمهور) الذي يحاول إدخاله في عملية التفاعل وهي عملية تقترب كثيرا من عملية التفاوض.
يستخدم– بشكلٍ دائم ومركز– طريقة طرح أسئلة كثيرة ومثيرة؛ للكشف عن المعلومات من الطرف الآخر أثناء عملية التفاوض.	كما هو الحال في عملية التفاوض يستخدم الممثل عبر الآيات الأداء– بشكلٍ دائم ومركز– طريقة طرح أسئلة كثيرة ومثيرة عبر النص أو عبر الصورة المسرحية أو عبر الخطاب العام للعرض.
يبدي استعداده للاستماع في المفاوضات مثلما يتكلم أو أكثر فيكون أذنا مصغية للطرف الآخر، ويجهز نفسه لعملية الإنصات، ويركز انتباهه على ما يقوله الطرف الآخر، ويحاول أن يفهم	عملية الاتصال والتواصل والاصغاء والتفاعل مع لجمهور والانتباه له واحدة من أبرز مهارات الممثل الناجح وهي بطبيعة الحال متوفرة في المفاوض

بوضوح ولا يقاطع. ينتبه بشدة إلى التعبيرات الجسدية للطرف الآخر في جلسات التفاوض، ويعمل على تفسيرها، وكذلك يستخدم هو الإيماءات وحرَكات الجوارح؛ للتأثير في الطرف الآخر. يمكنه استخدام تكتيكات التوقيت؛ للاستفادة بها في التفاوض ويسعى دائما لإيجاد أرضية مشتركة بين الأطراف، ويطرح بدائل خلال التفاوض. ولا يتحدد بأسلوب واحد، وإنما بالإمكان الانتقال من أسلوب إلى آخر بحسب مقتضيات الموقف التفاوضي (https://www. alukah.net.)	الناجح. ينتبه بشدة إلى التعبيرات الجسدية للمثل الشريك وكذلك للجمهور ويعتمد الارتجال في كثير من المواضع لأن مسرح الشارع منفتح على الاحتمالات الجديدة وقابل للتفاعل مع حالات تحدث بشكل اني، وكذلك يستخدم الإيماءات وحرَكات الجوارح؛ للتأثير في الطرف الآخر. يمكنه استخدام تكتيكات التوقيت للاستفادة بها في عملية الأداء، ويسعى دائماً لإيجاد أرضية مشتركة بين طرفي عملية التمسرح، ويطرح بدائل فنية وأدائية خلال الأداء. ولا يتحدد بأسلوب واحد، وإنما بالإمكان الانتقال من أسلوب أدائي إلى آخر بحسب مقتضيات العرض.

بناء على ما تقدم نجد أن الدور الذي يلعبه الفن بالتأثير على حياة الإنسان كبير ومؤثر، ويدعونا لاستثماره من أجل نبذ العنف وتقويض النزاعات، الفن يسهم بجعل الإنسان يشعر بالسلام والرضا، وفي قول هيجل نتلمس ذلك بوضوح إن "الفن يقدم للإنسان أعلى درجات الرضا حين يرضي حاجته إلى فهم العالم، فالإنسان هو وعي أو هو وجود لذاته. يتضح حين يجعل من نفسه موضوعا لتأمله، إن الإنسان ليتخذ من جسمه ونفسه مادة للإبداع الفني عندما يلجأ إلى تغيير بعض ملامحه للتزيين". (Jacques، ١٩٩٨، p.27.)

المبحث الثاني: مسرح الشارع قراءة في المفهوم وآليات الاشتغال.

مسرح الشارع رؤيا على وفق سيسيولوجيا المسرح:

انطلاقاً من أن السيسيولوجيا علم يدرس بصورة عامة المجتمعات الإنسانية وكل ما يحيط بهذه المجتمعات الإنسانية من وقائع اجتماعية واقتصادية ومعرفية، فانه بدأ في الاهتمام بموضوعات لها علاقة بالجوانب التي تهم المجتمعات ومنها الفن والأدب وبشكل خاص المسرح.

تعد سيسيولوجيا المسرح جزءاً من أجزاء سيسيولوجيا الفن. وهي علم حديث نسبيا اغتنى بتأثيرات التاريخ والفلسفة والأنثروبولوجيا والسميولوجيا وغيرها من العلوم الإنسانية. تطور بالسبعينيات بشكل لافت ويمكن تحديد ولادة هذا الفرع من السيسيولوجيا مع صدور دراسة عالم الاجتماع الفرنسي (غورفتش) "سيسيولوجيا المسرح" في عام (١٩٥٦). تهتم سيسيولوجيا المسرح بدراسة المسرح من الناحية الاجتماعية وهي تبحث في مختلف أنواع العلاقات التي تربط بين الممارسة المسرحية والمجتمعات التي تشكل الأرضية التي ظهرت فيها.

كما انها توسع هامش ما يدخل في إطار المسرح ليشمل مختلف أشكال التعبير الاحتفالية الجماعية. ومن أبرز الدراسات في هذا المجال، الأبحاث التي كتبها عام (١٩٦٥) عالم الاجتماع الفرنسي (جان دو فينو) ومنها (سيسيولوجيا المسرح) و(سيسيولوجيا الظلال الجماعية). ويحدد فيها معنى مفهوم الاحتفال، ويميز بين ما يسميه الاحتفال الجماعي والاحتفال المسرحي. ولم تتمكن سيسيولوجيا المسرح من إيجاد ملامحها الخاصة التي ميزتها عن المناهج الأخرى إلا عندما انطلقت من التساؤل حول دور المسرح في المجتمع، وبذلك حددت مجالاتها باتجاهين متكاملين: كيف يمكن للمنهجية السيسولوجية أن تساعد على فهم المسرح الذي هو في جوهره حدث اجتماعي كظاهرة اجتماعية؛ وكيف يمكن للمسرح أن يساعد على فهم الظواهر الاجتماعية، أي دراسة المجتمع وما هو اجتماعي كحالة استعراضية أي من زاوية مسرحية. (ماريا، ١٩٩٥، ص٢٥٦)

ويعد المعاصر (ايفرنيج جوفمان) من أشهر من يكتب في (علم الاجتماع النفسي) ونحاول من خلال استعراض رؤيته بشكل مختصر عن طريق كتابه (تقديم النفس في الحياة اليومية) والذي حاول فيه التركيز على دراسة المجتمع وما هو اجتماعي كحالة استعراضية، أي من زاوية مسرحية، وركز على أن المبادئ التي توجهه هي من نوع فن التأليف المسرحي، وأن منظوره يماثل منظور الأداء المسرحي، وبهذا فأن أعماله تقع نوعا ما بين التفاعل الرمزي وتقاليد الظاهراتية... يهتم بشكل أساس بكتابة (تقديم النفس) بتوثيق ما يسمى بـ(التعابير المخرجة) وهي التعابير ذات الطابع المسرحي والقريني، اللا لفظي، والاحتمال ألا تكون مقصودة، سواء أكان هذا الاتصال صمم عن قصد أم لم يصمم، ونستدل على المعاني ونتوصل

إلى انطباعات من افعال الآخرين. وغالبا ما نعتمد في ذلك على افعالهم أكثر من اعتمادنا على كلامهم فتعابير الوجه والإيماءات وسرعة ونوعية الافعال يمكن أن تعبر عن المشاعر بدقة أكثر من تعبير السلوك اللفظي عنها... كما ويشير جوفمان إلى (الانا الفاعلة) (وهي الذات المندفعة النشطة المبدعة). ولا تخلو صياغته بهذا الخصوص من الأهمية والإثارة. "إن التعبير المفهوم المطلوب في الأداء يشير إلى تناقض مهم بين ذاتنا الفطرية وذاتنا الاجتماعية الناشئة عن التنشئة. فمن المفروض إننا كبشر نملك دوافع متنوعة وامزجة وطاقات تتبدل من لحظه إلى أخرى... أما كشخوص يلعبون أمام جمهور، فأننا نمر بإخضاع الروح إلى عملية بيروقراطية وتطبيع اجتماعي، بهذا يشير جوفمان إلى الناحية التهورية الاندفاعية لدى الإنسان. (ارفنج، ١٩٨٩، ص٣١٧) إن تلك الروية التي اعتمدها (ايفرنيج جوفمان) تنسجم مع تأثيرات المسرح بشكل عام ومسرح الشارع بشكل خاص في عملية التلقي عبر آليات الاتصال التي تعني بنقل الأفكار وكل المعلومات والاتجاهات بين الأفراد من شخص لآخر. وآليات التواصل التي تعرفُه (جيهان أحمد رشتي) على أنهُ "المنظومة التي بموجبها يمكن للعلاقات البشرية أن توجد وتتطور إلى جميع الرموز الفكرية، بما في ذلك رسائل بثها عبر الأبعاد والسلوك في الزمان، وتشتمل على تعابير الوجه والموقف والحركات وردود الأفعال ونبرات الصوت" (جيهان، ١٩٧٥، ص٤٤). وعليه فان الاتصال هو عملية تفاعلية بين المرسل والمتلقي في مضمون اجتماعي معين يتم من خلاله نقل الأفكار والمعلومات عن تلك الموضوعات. إن مسرح الشارع– بأي صيغة من صيغة– هو وسيلة فاعلة لعملية الاتصال والتواصل التي تتفق مع ما ذهب إليه (ايفرنيج جوفمان)– التفاعل الرمزي– الذي يسمح بالتبادل العقلاني لمجموعة من وجهات النظر بين طرفين (مرسل– مستقبل)، عن طريق ما يطلق عليه هابرماس بـ(الفضاء العمومي)* الذي يشترك فيه المرسل مع باقي المجموعة الموجودة في عملية ربط صلة الفرد بالشريك الآخر، والمستفاد من هذه العملية هو تشكيل لحمة نسيج اجتماعي ثقافي على وفق أنموذج المناقشة التي تكون الصلة المشتركة بين المرسل والمستقبل في إطار تواصلي عقلاني بين وجهات النظر من أجل الوصول إلى قناعة مشتركة أو رأي عام موحد (مانفريد، ٢٠٠٣، ص٦). وبذلك يمكن لنا تحقيق تأثير واضح في شحن الفضاء العمومي باتجاه عملية بناء السلام عبر مسرح الشارع.

ثانياً: مجالات بحث سيسيولوجيا المسرح:

يمكن لنا ان نصنف مجالات بحث سيسيولوجيا المسرح لنتوصل إلى ما يمكن لنا الإفادة منه في هذه الدراسة التي تركز على دور المسرح في بناء السلام. إذ تظهر الاتجاهات المتعددة التي اخذها علم

الاجتماع على انه علم تجريبي يشمل كل مكونات العملية المسرحية، ويمكن لنا ان نبين ذلك وفق النقاط الآتية:

١. دراسات سيسيولوجيا لوضع الممثل في المجتمعات ووضع التمثيل كحرفة ومهنة، وبنية الفرقة المسرحية والاشكال التي اتخذتها على امتداد تاريخ المسرح.

٢. دراسة الوظائف الاجتماعية للمسرح، الترفيه، التثقيف.

٣. سيسيولوجيا المضمون الدرامي أو كما يسميها (غورفتش) سيسيولوجيا المعرفة المطبقة على الإنتاج المسرحي وهو المجال الأوسع اليوم، ويشمل الدراسات التي تقوم على الربط أو المقارنة بين البنى الاجتماعية وأنواع المجتمعات ومضمون المسرحيات في زمن محدد.

٤. سيسيولوجيا الشكل الدرامي، وتدرس العلاقة بين الظاهرة المسرحية على مستوى الشكل، شكل العروض، الاعراف المسرحية وبين التركيبة الاجتماعية في حقبة معينة، وأهم الدراسات في هذا المجال تلك التي أجريت على المكان المسرحي عبر تاريخ المسرح (مسارح القصور، مسرح العلبة الإيطالية، مسرح الهواء الطلق، مسرح الشارع)، إذ عد المكان المسرحي فضاء له وظيفة جمالية ووظيفة اجتماعية وبالنتيجة له علاقة مباشرة بالبنى الاجتماعية.

٥. سيسيولوجيا الاستقبال، في المسرح هي مجال يشمل دراسة الجمهور كمجموعة بشرية والمتفرج الفرد ضمن هذه المجموعة. والفرع الأكثر تطورا اليوم في هذا المجال يقوم على مبدأ الدراسات التجريبية التي تجرى على جمهور المسرح عن طريق وسائل الاستطلاع (الاستبيان والإحصاء) فتدرس تكوين الجمهور (معدل العمر، الوضع الاجتماعي) ونسبة حضوره وذوقه وأفق التوقع واستقباله للعمل (ماريا، ١٩٩٥، ص٢٥٧)، نلحظ مدى تأثيرات فن المسرح في حياة المجتمعات الإنسانية كونه يؤثر ويتأثر على صعيد مجموعة من العوامل التي تشمل وضع الممثل بالمجتمع وارتباط هذا الممثل ضمن فرق مسرحية تشكل مجموعات تأثير في المجتمع وكذلك دراسة الوظائف الاجتماعية للمسرح، إذا إن المسرح يقوم بمجموعة كبيرة من الوظائف التعليمية والتثقيفية والترفيهية والتحريضية وما إلى ذلك، وكذلك المضمون الاجتماعي المتعلق بما يطرحه الخطاب المسرحي على وفق الرؤيا الفنية والفكرية والجمالية التي تقدم إلى مجتمع معين، وكذلك سيسيولوجيا الشكل الدرامي، والتي تتعلق بنوع القالب الدرامي الذي تقدم به تلك العروض المسرحية وهنا تجدر الإشارة إلى ان مسرح الشارع موضوع هذه الدراسة يعد من الأشكال الدرامية الأكثر ممارسة في وقتنا

الراهن، وكما اسلفنا بان المكان المسرحي فضاء له وظيفة جمالية ووظيفة اجتماعية وبالنتيجة له علاقة مباشرة بالبنى الاجتماعية. وأخيراً سيسيولوجيا الاستقبال والتي سوف نركز عليها في مجال التطبيق الميداني للعروض وهي تدخل في صلب عملية الاستجابة والتلقي فيما يخص موضوعات بناء السلام، إذ إن المتلقي/ المستقبل في عروض مسرح الشارع يعد حجر الزاوية في العملية المسرحية.

ثالثا: مسرح الشارع.

إن البدايات الأولى للمسرح كانت ضرورة من ضرورات إيجاد منطلقات تعبير لتطلعات الإنسان الفكرية والاجتماعية والنفسية والثقافية لإثبات وجوده بصيغ وقوالب متعددة وكان فن المسرح أحد تلك الصيغ التي لجأ إليها الإنسان ليعبر عن وجودة الذاتي، ومن هذا المنطلق بات المسرح حاضراً عبر الزمان في الوعي الفردي والجمعي للشعوب منذ فجر الإغريق وحتى الحاضر وكما هو معروف لدى الدارسين كان المسرح قديما يقدم في الحقول والشوارع والساحات العامة وهذا ما جعلة من أكثر أدوات التعبير المؤثرة التي تحمل في مضامينها تلك العلاقة الحميمة بينه وبين الجمهور بوصفه نافذة يستطيع المتلقي أن يطلع من خلالها على همومة ومشاكلة وتطلعاته في الحياة من أجل إيجاد حالة من السلام الداخلي بعد صراعاته المختلفة مع ما تفرضه الحياة.

تجدر الإشارة هنا إلى أننا لسنا بصدد استعرض لحركة المسرح ابتدأ من فجر انبثاقه إلى وقتنا الراهن بل من الضروري رصد تلك التحركات الدراماتيكية للمسرح عبر سيروراته ليكون واضح لدينا ذلك الجدل الذي قسم العاملين في مجال المسرح بين مؤمنين بأدبيات وارث المسرح وتعاليمه الرصينة التي تحافظ على الأصالة، وبين أولئك الذين سخروا إمكانياتهم الفنية والفكرية والجمالية من أجل تقويض كل أشكال التنميط وخاضوا غمار التجريب من أجل تحرير المسرح من كل أشكال القيود وازاحته عن قصره العاجي إلى منطقة التداول والتفاعل، على جميع مستويات عملية التمسرح ابتداء من الوظيفة الأساس للمسرح مروراً بالقوالب والاشكال الدرامية وعمل المؤلف والمخرج وعلاقة العروض بالجمهور.

كان (للدراما التفاعلية) أثر بالغ في إحداث هذا التغيير الجوهري في المسرح. إذ إن المسرح انطلق من رحم الاحتفالات الديونيزية عند الإغريق وكان الشارع مهد نشوئه وظل يتأرجح ما بين (التقليد والتجريب) البقاء في مسرح العلبة الإيطالي أو الخروج إلى الشارع مسرح الهواء الطلق، وفي ذات السياق ومع بدايات القرن العشرين لجأ المسرحيون إلى البحث عن صيغ وأشكال مسرحية جديدة لما اصاب

المسرح من عدم القدرة على ايصال رسائله المتعددة وخطابه الذي تعثر أمام سطوة الفنون الأخرى وأبرزها فن السينما فحاول المسرحيون جاهدين إلى أن ينظروا إلى أبرز العوامل التي حالت من دون توجه الناس إلى المسرح، ومن أجل الوصول إلى علاقة تتسم بطابع حميمي ومباشر مع الجمهور، والخروج من أسوار خطاب المؤسسات الرسمية التي عادة ما تكون ذات مرجعيات وانتماءات وأيدولوجيات معينة، غادروا مسرح العلبة والتجأوا إلى الفضاء الحر والمفتوح كبديل تقدم فيه (الدراما التفاعلية Interactive) التي تضمن لهم التفاعل والتأثير. إذ إن الدراما التفاعلية التي هي (شكل من أشكال المسرح الذي يسوقه سيناريو وتكون قريبه من دراما البيوت التي كانت تؤدى في القرن الرابع عشر، أما التفاعلية فهي عملية تواصلية تتم في المستوى الفني بين نص قادر على أن يستوعب قارءه، وقارئ قادر على أن يستوعب هذا النص وتلك مسألة لا يمكن أن تتحقق إلا بوجود مبدع كبير، أو نص فني متميز ومدهش". (براين، ٢٠١١، ص٢١)

إن تلك التشاركية ما بين الممثل والجمهور هي روح تلك الدراما لذلك لا بد لنا من أن نذكر المشتركات التي تمتاز بها الدراما التفاعلية وما يتطلبه هذا النوع الدرامي من اشتراطات تجعل منه يحظى بهذا الاهتمام الذي تتطلبه المرحلة الراهنة من أجل التأثير بالمجتمع بشكل إيجابي.

إن للدراما التفاعلية مشتركات عدة يمكن أن نلخصها بالآتي:

١. المسرح البيئي، في الدراما التفاعلية يكون الممثل هو الجمهور ولا تعرض له بطريقة تقليدية، إذ يصبح كل ممثل هو واحد من الجمهور وكل فرد من الجمهور يصبح ممثلاً، لأن الفضاء لم يعد مقتصراً على خشبة مسرح أو مكان العرض، فالمسرحيات التفاعلية من الممكن تقديمها في أي مكان وهو ما ينطبق على عروض مسرح الشارع التي تقدم في أماكن غير تقليدية.

٢. الدراما التشعبية، تكون النهايات في الدراما التفاعلية من صنع الجمهور عندما يتفاعل مع الحدث المسرحي ويشارك فيه بعكس العروض المسرحية التقليدية.

٣. الدراما النفسية، إذ تستخدم لغرض تحقيق أهداف علاجية من أجل المساعدة على تحقيق هدف شفائي محدد للجمهور، فضلاً عن تحقيق المتعة والتطهير.

٤. اللعبة، بوصفها لعبة اجتماعية وأسلوب للتدريب والمران، (بشار، ٢٠٢٠، ص١٢).

إن تلك المشتركات وسواها لا تنطبق على نوع أو قالب درامي، فهناك مجموعة من التجارب المسرحية التي تنتمي لفترات زمنية مختلفة والتي اتخذت من الأماكن العامة مكان لتقديم العروض المسرحية، ونجد من المفيد استعراض ابرزها بشكل موجز، ومن ثم التركيز على مسرح الشارع الذي يمثل عينة هذه الدراسة. ومن أبرز الأشكال والصيغ الفنية، (مسرح الواقعة happening)، وقد تأسس (المسرح الحدثي happening أو مسرح الواقعة) سنة (١٩٥٢م) بفعل (جون كاج، المولود في لوس أنجلوس سنة ١٩١٢) الذي أكد على نبذ الفواصل بين الفن والحياة وضرورة الإفادة من الحدث الآني وطابع التغيير الكامن فيه، مع اتخاذ الحرية الكاملة في التعبير بما يحقق المشاركة الجماعية في العرض). (عزام، ٢٠٠١، ص٣٩) وقدم هذا النوع من المسرح خارج الأطر التقليدية للمسرح واتخذ من الأماكن العامة مكان لعروضه، وهو مسرح تجريبي يخرج عن أطر المسرح الأرسطي التقليدي، ومسرح الواقعة كما يرى (سامي عبد الحميد) هو (من التطورات المسرحية التي ظهرت أواخر الخمسينيات والتي نمت من عدم الرضا بالحدود التقليدية المفروضة على الفنون وكان من نتائج ذلك القيام بالتجارب على البؤر المتعددة والتزامن والصدفة وعدم الاستمرارية، وعناصرها المتداخلة المأخوذة عن الكولاج والنحت المتحرك وموسيقى الضجيج والرقص والفيلم). (سامي، ب.ت، ص٣١٢)

أما (مسرح الخبز والدمى bread and huppet) الذي أسسه في ستينيات القرن العشرين الألماني (بيترشومان ١٩٣٤)، وكانت أولى عروضه (رقصة الأموات) التي قدمت في كنيسة، ومن العروض التي قدمها مسرح (الخبز والدمى) أيضاً مسرحية (النار) التي تم توظيف تقنيات مسرحية متعددة فيها)، وهو من المسارح التي تكون عروضه في الشوارع والساحات العامة، واعتمد على اشرك الجمهور عبر توزيع الخبز لهم والتفاعل معهم في الأداء والغناء والرقص. (عزام، ٢٠٠١، ص٤٣)

وهناك ما يعرف بـ(مسرح المتجولين) أو المسرح الجوال، وهو من المسارح التي تقدم العروض في الشارع ولإماكن العامة وهو مسرح يقدم عروضه في أي مكان في ظل انتفاء الحاجة لترتيبات مسبقة، ويعتمد بشكل عام على عامل التفاعل بينه وبين الجمهور، وكذلك يعتمد الارتجال في الأداء، وهناك ما يعرف بـ(مسرح الأسواق)، والذي تقدمه مجموعة من الفرق في الأسواق التجارية، إذ تعد هذه العروض شكلاً من أشكال المسرح الشعبي، لأنها تجتذب جمهور متنوعاً، وهي بذلك تقترب من مسرح الشارع، وتصنف ضمن هذا المسرح أشكال فرجة متنوعة منها (عروض الدمى، والإيماء، وألعاب الخفة، ... الخ). كما وهناك ما يعرف بـ(المسرح التحريضي) ويقصد بهذا النوع من المسرح بأنه ليس مجرد تحفيز الهمم، بل

إنه عملية تحريك ونقل إلى حيز الفعل. ومسرح التحريض كان يمثل ذلك الشكل في الدعاية. ويقوم هذا المسرح على رفض الايهام والاعراف المسرحية التقليدية، ويقدم عروضه في الأماكن العامة، وتعد مرجعياته لمسرح (الجريدة الحية) في فرنسا.

ولا تزال الفرقة المسرحية والعاملون في المسرح في تواصل وتطور مستمر لتقديم تجارب مسرحية تنتمي إلى فضاء أكثر ديمقراطية، ولعل مسرح الشارع أحد أبرز تلك المسارح والذي سوف نأتي عليه بالتفصيل.

إن الوظيفة الأساس للمسرح بشكل عام ومسرح الشارع بشكل خاص تقديم عروض مسرحية لجمهور معين– منتخب أو عشوائي– من أجل التأثير به والتفاعل مع أبرز ما يشغله من القضايا المصيرية التي تواجهه، وما يميز مسرح الشارع انه ذو صبغة جماهيرية واضحة، وذلك يعود إلى حرية وسعة وتنوع مكان تقديم هذا النوع المسرحي، فضلاً عن عوامل متداخلة تمنح هذا المسرح حرية في التعامل مع المكان والزمان، إذ يمكن ان تتنقل العروض المسرحية في مسرح الشارع بسهولة إلى المكان المخصص لها وكذلك في الزمان المعين، كما ويشترك مسرح الشارع مع باقي المسارح وآنفة الذكر إلا أن له بعض من الخصائص التي من الممكن أن تجعل منه مسرحاً يمكن أن يكون فاعلاً ومؤثراً في موضوعة السلام التي تتداخل بعض من خصائص ومهارات وآليات بناء السلام مع خصائص مسرح الشارع، ويكون بذلك مسرح الشارع مضماراً فنياً فاعلاً في بناء السلام. وذلك لأن (عروض مسرح الشارع تسعى أن يكون المسرح أداة من أدوات تغيير أنماط التفكير لدى أفراد المجتمع وطرح مفاهيم جديدة لهم، حينما تقدم في أماكن غير تقليدية من أجل تحقيق التفاعل بينها وبين الجمهور في الشارع) (بشار، ٢٠١٥، ص٨). كما وأن مسرح الشارع يمتاز بالمرونة في وصوله إلى نماذج مختلفة من الجمهور ليشاركهم تطلعاتهم وهمومهم ويناقشهم في أدق تفاصيلهم الحياتية بشكل بسيط وممتع، إذ يهدف هذا النوع من المسرح "إلى تقديم عروضه في أماكن تواجد الجمهور، حيث يسعى إلى تحقيق مشاركة واعية بينة وبين الجمهور، من خلال تضمين موضوعاته محمولات فكرية عديده تكون قريبة من الواقع اليومي لهذا الجمهور". (بشار، ٢٠١٥، ص١٥) وبذلك فانه يخرج عن معطف ما تريد أن تصدره مسارح مؤسسات الدولة، وهو بذلك يحقق غاياته الإنسانية الساعية إلى تحقيق حالة الرفض والمواجهة لكل أشكال الاضطهاد والعنف، ويحرض المتلقي للنضال من أجل تحقيق قيم السلام.

إن ما يميز مسرح الشارع عن مسرح العلبة هو أن الجمهور في مسرح العلبة يقصد المسرح في زمان ومكان متفق عليه، فيما أن مسرح الشارع يكسر هذا التقليد الكلاسيكي ويتمرد على قيود الزمكان في وصوله إلى المتلقي في مكان عمومي خارج أسوار المسارح التقليدية حاملاً معه مضامينه وآليات عمله الخاصة التي تحفز جمهوره وتحاوره بشكل مباشر، (لأن الحوار مع الجمهور أحد أبرز دعائم مسرح الشارع، ويستخدمه الممثلون في جذب الجمهور والتشابك معه، وأحياناً استفزازه لا خراجه من حالة المشاهدة السلبية للعرض إلى حالة المشاركة فيه). (بشار، ٢٠١٥، ص٧)

وفي سياق متصل فأن النص المسرحي الذي يكتب لمسرح الشارع هو نص خاص بمسرح الشارع يتطلب آليات مختلفة عما يكتب لمسرح العلبة، إذ يجب الانتباه إلى جملة من الاشتراطات التي تمكن صانعي العرض من التواصل والاتصال مع الجمهور الذي تقدم إليه مثل هذه العروض، منها انتباه صانعي العرض من اختيار موضوعات تقترب من هموم الناس واحتياجاتهم، وأن تقدم هذه الموضوعات بلغة بيضاء ومفهومه تقترب من لغة الشارع من أجل التأثير بالمتلقي واشراكه وتفاعله مع الحدث المقدم لأن المتلقي هو شريك أساس في هذه العروض. وتجدر الإشارة هنا إلى أن من أبرز الموضوعات التي تشغل المجتمعات الحديثة اليوم هي موضوعات السلام لأن العالم اليوم يقف على صفيح ساخن، وان النزاعات والعنف يغزو العالم. "إن الكتابة لعروض مسرح الشارع يجب أن تكون مخصوصة لهذا النوع من العروض ويجب أن تتصف بالمرونة والمغايرة من ناحية تقديمها كعروض في الشوارع وفقا لحالة العرض الذي يجب أن يتوافر فيه التفاعلية التي تحمل وجهين هما اشراك الجمهور واشتراك الجمهور وبدون هذه التفاعلية التي تمتاز بها عروض مسرح الشارع عن سواها من العروض المسرحية الأخرى لا يكتب النجاح للكتابة المسرحية المخصصة لمسرح الشارع". (بشار، ٢٠١٥، ص٢) ومن الضروري أن يكسب العرض ثقة هذا الجمهور ليتمكن من تحقيق غاياته وطروحاته الفكرية والجمالية ويخلق حالة من التفاعل الإيجابي بين المرسل والمرسل إليه وبالعكس، كما يتوجب اختيار نوع كتابة خاصة، أي نصوص معدة أو مؤلفة خصيصا لمسرح الشارع، وتجدر الإشارة هنا إلى أننا في العراق وفي عالمنا العربي ليس لدينا نصوص معدة لهذا النوع من المسرح إلا ما ندر، ويعود ذلك لأسباب يطول ذكرها، وليس نصوص مسرح الشارع شحيحة فحسب، بل حتى العروض كذلك، "فعلى الرغم من الأهمية التي تنطوي عليها عروض مسرح الشارع في نشر الثقافة والفكر بين الناس وخلق الوعي لديهم، إلا أنها تكاد تكون معدومة في عدد كير من

البلدان ومنها العراق، باستثناء تجارب مسرح الشارع التي قدمها الفنان المسرحي العراقي (سعدي يونس) في سبعينيات القرن الماضي، وعدد آخر قليل من الفنانين المسرحيين العراقيين". (بشار، ٢٠١٥، ص١٦)

مؤشرات الإطار النظري:

١. يعتمد تأثير المسرح، وخاصة مسرح الشارع، على تفاعل الجمهور وتلقيه العاطفي والفكري للأداء المسرحي.

٢. يسهم مسرح الشارع في تعزيز الوعي والاحتجاج السلمي، مما يجعله أداة فعالة في حل النزاعات وبناء السلام.

٣. يستفيد المسرح من آليات حل النزاعات وبناء السلام عبر توظيف مهارات التواصل الفعّال والتفاعل المباشر مع الجمهور.

٤. يعتمد على العروض في الفضاءات المفتوحة بعيدًا عن خشبة المسرح التقليدية، مما يسمح بحرية أكبر في الأداء والوصول إلى جمهور أوسع.

٥. مسرح الشارع يستخدم كأداة لنقل الرسائل الاجتماعية والسياسية والثقافية، ويسهم في تشكيل الوعي الجماعي وتعزيز قيم الحوار والسلام.

الفصل الثالث:- (إجراءات البحث)

مجتمع البحث: لغرض تحديد المجتمع الأصلي للبحث أطلع الباحث على عدد من الإصدارات النظرية التي تخص دراسات السلام والفنون المسرحية بهدف التثبت من الإصدارات النظرية المنهجية والنقدية التي تتناول مسرح الشارع وبناء السلام، وبعد إجراء عملية المسح تبين له عدم وجود دراسات سابقة في هذا التخصص الدقيق في حدود بحثه الزمنية والمكانية.

عينة البحث: لقد اختيرت عينة البحث وأدرجت ضمن الدراسة بالاعتماد على أساس:ـ توجهات هذه المسرحية والأغراض التي انتجت من أجلهما كونهم عرض ينتمي لمسرح الشارع وتحمل مضامين تخص عملية بناء السلام.

وقد علل الباحث اختياره لهذه العينة أيضاً بالأسباب الآتية:

ت	أسم العرض	مكان العرض	تاريخ العرض
	دخانية	بغداد ساحة التحرير	٢٠١٩

١. إن هذه المسرحية عرض صريح يمثل مسرح الشارع وقد انتجت لهذا الغرض.

٢. إن هذا العرض موثق في شبكات الانترنت عبر وسائل التواصل.

٣. إن هذا العرض يعبر عن حالات العنف في مضامينها والتي تستدعي أن يكون للسلام ومضامينه وجود فيها وكونها عرض تفاعلي، كما وانه يمثل بشكل واضح فرضيات البحث.

منهج البحث: سوف يعتمد الباحث المنهج التاريخي في تتبع المراحل التطورية للمسرح والسلام في مجالاته المختلفة، ويعتمد المنهج الوصفي في دراسة وتحليل المعطيات الفنية الآنية وتحليل العينة.

اداة البحث: لقد اعتمد الباحث على:

١. المعايير والمؤشرات التي حددها الباحث في المشكلة والإطار النظري.

٢. الوثائق/ المصادر وكتب.

٣. المقابلات الشخصية التي أجريت مع المخرج.

٤. شبكات التواصل الإلكتروني (واتساب، يوتيوب).

٥. الملاحظة المباشرة والخبرة الذاتية.

تحليل المسرحية

اسم العرض المسرحي: دخان

تاريخ العرض: ١٣ / ١٢ / ٢٠١٩

تأليف وإخراج: تحرير الأسدي

تمثيل فريق: مجموعة من المتظاهرين مع مجموعة من الممثلين الشباب

المؤثرات الصوتية والموسيقية: نور محمد تقي

مكان العرض: العاصمة بغداد/ وسط الشارع في ساحة التحرير.

فكرة العرض: تدور أحداث قصة المسرحية التي كتبت بشكل خاص لمسرح الشارع حول مجموعة من المتظاهرين السلميين الذين خرجوا من أجل المطالبة بحرياتهم وكرامتهم ووطنهم المختطف واعتراضهم على نظام الحكم التعسفي الذي هدر كرامتهم وأضاع ثرواتهم واضطهادهم ومارس كل أشكال العنف بحقهم وأضاع وطنهم، فخرج هؤلاء الشباب إلى ساحات التظاهر بالمطالبة بحقوقهم من أجل سلام دائم يؤطر حياتهم المتعبة وكان شعار (نريد وطن) و(سلمية.. سلمية) يتقدمهم ويزين لافتاتهم الناصعة التي لا تعبر إلا عن حبهم وانتمائهم لوطنهم وناسهم المقهورة.

العرض: الشارع فارغ، الممثلون على أرصفة الشارع من اليمين واليسار، وجود ميكرفونات وسط الشارع، الجمهور من المتظاهرين متواجد يحيط بالممثلين المتظاهرين والممثلين الشباب، على أنغام صوت غناء المتظاهرين الممثلين، "دخان دخان... بكل مكان دخان..." يفتتح العرض المسرحي أولى مشاهده.

دخان دخان بكل مكان دخان ليش الأسود ليش سيد الألوان كلنه هسه نريد تنهي الأحزان وهموم عدنه ضيع بعالم النسيان... هتافات المتظاهرين وهم يلبسون كماماتهم الواقية من الدخانيات وهذه الظاهرة انتشرت في ثورة تشرين بعد أن قامت القوات الأمنية برمي المتظاهرين بالقنابل الدخانية لتفريق المحتجين استثمر مخرج العرض هذه العلامة ليعبر عن مدى التلوث الموجود في الفضاء العمومي.

في خضم هذه الهتافات يبدأ (الطرف الثالث) بقذف الدخانيان على حشود المتظاهرين من أجل تفريقهم فيتقدم الحشود طفل يحمل العلم العراقي وقد خط على قميصه الأبيض شعار التظاهرات الأساس

(نريد وطن) وبعدها يسقط هذا الطفل شهيدا ويتلقفه أحد الاصدقاء وينقل في (التكتك) التي تمثل أحد أبرز ايقونات تظاهرات تشرين فتعلوا أصوات المتظاهرين بهتاف (سلمية سلمية) في هذه الأثناء تشارك مجموعة من الافراد المتواجدين ضمن الحشود بالمشاركة في المشاهد المسرحية بطريقة تشاركية ارتجالية يعتمدها مسرح الشارع كأحدى آليات اشتغاله. وقد أبرزت المعالجات الفنية للعرض التوظيف المبتكر للأدوات المسرحية التي استخدمها (الممثلون . المتظاهرون) المستمدة من روح البيئة الاحتجاجية، بشكل فاعل وذكي، بوصفها وسيلة فعالة للصورة المسرحية الثرية بدلالاتها وإيحائها من خلال تكوينات وتشكيلات فنية معبرة وموحية، والذي ساعد على إيقاظ إيحاءها هو الفعل التأثيري للممثلين عبر أدائهم المتقن، وحرصهم على التسامي في الفعل المسرحي، لكي يمسكوا بزمام فعل التأثير على المتلقي.

وفي فعل تشاركي آخر يصفق الجمهور بحراره ويهتف مع المتظاهرين الممثلين في مشهد لا نميز فيه بين المتلقي والممثل وهنا ينتقل المخرج بنا بعد توقف قصير إلى لوحة مسرحية أخرى يعمها الصمت وتوقف الممثلين عن الحركة وتحولهم إلى أشبه ما يكون بالتماثيل في إشارة لتوقف الزمن في تلك اللحظات فتعم لحظات من الصمت الرهيب المكان... من بين تلك الجموع الصامتة ينبري ثلاثة من الممثلين ليقفوا أمام الميكرفونات التي تعد وسيلة احتجاج وايقونة لإعلان الصوت الرافض لكل أشكال الاضطهاد والقهر.

تبدأ الحوارات بين هؤلاء الثلاثة لسرد وقائع وأحداث سياسية من تاريخ العراق المعاصر ويبدأ من ثورة العشرين والتي يصف بها دور القوات الإنكليزية المحتلة وكيف تصدى لها ابناء العراق في ثورة العشرين وكيف فرح الشعب بتحرر من تلك القوى وحاول تأسيس دولته الحديثة ثم جاء الحكم الملكي وحاولت الدولة العراقية أن تقف على أقدامها لكن سرعان ما تهاوى حلم إقامة الدولة المدنية الحديثة بعدها جاء الحكم الجمهوري الذي لم تر منه الدولة العراقية الحديثة سوى الانقلابات والويلات والحروب العبثية والعبث بمقدرات الشعب والحكم بالحديد والنار والظلم والاستبداد والقهر والتي تجسدت في أنصع صورها أبان حكم البعث وصدام.

وبعدها سقطت الدولة العراقية في أبشع مرحلة من مراحل تاريخها على يد القوات الأمريكية التي كانت تقود ما يسمى بقوات التحالف والتي قلت كل آمال الشعب العراقي بأن يعيش في كنف دولة مدنية يسودها القانون والعدالة وجاءت بنظام في ظاهره ديمقراطي إلا أن الوقائع انتجت لنا نظام سياسي فاسد لم ينتج عنه سوى الدمار والاستهتار والفساد والطائفية والتهجير والخراب، تلك النتائج دفعت هؤلاء الشباب المتظاهرين للوقوف بوجه هذا النظام التعسفي عن طريق التظاهر السلمي في العاصمة بغداد ومحافظات

الوسط والجنوب والتي جوبهت من قبل قوى اللادولة (الطرف الثالث) بالقتل والتغييب والاختفاء القسري وكل أشكال الترهيب.

ينتهي هذا المشهد المسرحي بتوجيه الأسئلة من قبل الممثلين إلى الجمهور فيقوم الجمهور من حشود المتظاهرين بالإجابة عن أسئلة الممثلين بالتتابع وهنا تشترك كل فئات المتظاهرين (شباب، رجال، نساء كبيرات في العمر، شابات الخ)

- ليش تظاهر
- ابن المسؤول بشنو أحسن من عندي؟
- اتظاهر لأن مستقبل أبوي ضاع وما أريد اضيع مستقبلي.
- اتظاهر لأن اني خريج وما عندي أي وظيفة ومستقبلي مجهول...
- اتظاهر لأن فقدت أربعة من ولدي وزوجي شهيد..

يصرخ الشباب كلنا ابناؤك يمه... ويغنون اغنية هايه شبابك يا وطن هاي...

ثمة يقوم أحد شباب التظاهر من مدينة البصرة وهو يحمل (طبل) ويغني وينتقد وضع مدينة البصرة المزري وينتقد الأحزاب التي سلبت خيرات المدينة....

وفي انتقاله ذكية من المخرج ينتقل بنا إلى حوار تليفزيوني بين نائب سياسي ومقدم يعبر عن صوت المتظاهرين في مناظرة أمام الجماهير هو يسأله عن التظاهرات الفساد الحاصل في البلد، فيما يحاول هذا السياسي التنصل عن الإجابات وتبيان الوضع بأنه طبيعي ومستقر، وبعد كل تسأل يحاول المخرج عبر لغة الجسد وبعض الحوارات القصدية التي تشير إلى شخصيات سياسية معروفه عبثت بمقدرات هذا الشعب. فينتهي هذا الحوار بطرد السياسي خارج محيط التظاهرة بالهتاف المعروف برة برة برة، وبينما يتعالى هذا الهتاف تنبري أحد الفتيات المتظاهرات وتتلقف الميكرفون وعلى ألحان أغنية (زغيره جنت وانت زغيرون) تسرد بصوتها الشدي وغنائها العذب أوجاع هذا الوطن الجريح وتتغنى بامجاد ثورة العشرين. وفي مشهد مشحون بالعاطفة والوطنية والمواطنة العالية يتقدم شباب من المتظاهرين لتحدث بجمل قصيره عن آمالهم وتطلعاتهم، وبعد توقف الغناء يقوم الممثلون بسرد بيانات تعبر عن رفضهم للقمع والظلم وتحديد

مطالبهم السلمية المشروعة والتي أبرزها أن يعم السلام في ربوع العراق، وأن يكون العراق دولة مدنية ذات سيادة يحكمها القانون. يصفق الجمهور بعد انتهاء تلاوة هذه البيانات، ويخرج بتظاهرة من مكان حدث الفعل المسرحي الذي يقع بالقرب من ساحة التحرير إلى تمثال ساحة التحرير في تظاهرة سلمية غاية في الجمال. وفي مقابلة (مقابلة شخصية أجريت مع المخرج تحرير الاسدي في الكرادة وسط العاصمة بغداد، وكذلك عبر واتساب بتاريخ، ٢٣ . ٢٨/ ايلول /٢٠١٢.) أجريت مع مخرج العرض المسرحي تحدث فيها عن الدوافع التي دعته لكتابة وإخراج هذا العرض المسرحي في تلك المرحلة المهمة من تاريخ العراق، جاء فيها، كان هناك حديث في ساحة التظاهر حول أن هناك مظاهر للعنف من قبل القوات الحكومية وبعض المندسين، فحاولنا أن ننشئ رسالة سلام ومحبة مفادها أننا دعاة سلام ومحبة، وأن ثورتنا سلمية مهما تحاول بعض الأطراف تشويهها وشيطنتها. حاولنا الرد على كل التداعيات أن نتظاهر بطريقة سلمية عن طريق عرض مسرحي يحاول أن ينشر ثقافة السلام ونبذ العنف، واخترنا أن يكون مسرح الشارع هو أحد أشكال الاحتجاج التي نجدها مشروعة وذات مضامين جمالية وفكرية يمكن لها أن تسهم في إشاعة روح السلام والمحبة. وكل انسان يحق له أن يتظاهر بطريقتهم السلمية المشروعة التي يجدها صحيحة، وأنا وفريق عملي وجدنا أن المسرح هو أفضل طريقة للاحتجاج السلمي.

وفي رد على سؤالنا كيف تم اختيار الممثلين قال الاسدي: إن أغلب الممثلين المتواجدين في العرض هم من المتظاهرين أنفسهم لأننا حاولنا ان نبتعد عن الأجواء الاصطناعية لعدم فاعليتها في التأثير والاقتراب من الأجواء الصادقة والمشاعر الحقيقية من أجل التأثير وحتى الممثلين من طلاب الفنون الجميلة تم اختيارهم كونهم متظاهرين متواجدين في ساحة الاحتجاج من أجل الحصول على تعبير صادق لإيصال رسالة العرض المسرحي التي تعبر عن آمال وطموحات المتظاهرين.

وفي رد على سؤال متعلق باختيار مكان العرض ومسرح الشارع كشكل للتعبير وهل كان هنالك تفاعل وتشاركية بين الممثلين والجمهور؛ فجاءت الإجابة لماذا نؤسس لفضاء مسرحي إذا كان الفضاء موجود ومتوفر وثري ويستطيع أن يستوعب مقترحاتنا الإخراجية، وهذا ما اجده في مسرح الشارع كقالب درامي استطيع التعبير به عن ما اريد إيصاله من رساله فكرية وجمالية ويحقق لنا الوصول إلى المتلقي لا أن يعاني المتلقي في الوصول إلينا، وهذا باعتقادي هو جزء من مفهوم التظاهر، إذ تدعونا الحاجة للخروج للتظاهر والمطالبة والتعبير عن ما نريد لأننا نعيش في ظروف استثنائية تستدعي أن نتظاهر، وأن نوصل رسالتنا إلى الآخر، ولا انتظر منه أن يحقق مطالبي.

الفصل الرابع (نتائج البحث واستنتاجاته)

النتائج ومناقشتها: بناء على ما تقدم ومن خلال ذلك التحليل الموجز لمجريات العرضين المسرحيين والملاحظات المباشرة والمشاهدة الحية والواقعية للعروض واللقاءات والمقابلات التي أجريت مع مخرجي العروض، يمكن لنا أن ندرك ما مدى الارتباط الوثيق بين المسرح وبناء السلام، وكيف يمكن لمسرح الشارع أن يكون أداة فاعلة في عملية بناء السلام من خلال استخدام آليات وأدوات بناء السلام، إذ إن استخدام الحوار والتفاوض والوساطة تشكل حجر الزاوية في عروض مسرح الشارع، وأن هذه الأدوات يمكن لنا ايصال رسالة السلام التي يريد العرض المسرحي أن يتوصل لها بوصفه مظهر من مظاهر الاحتجاج السلمي، كما ويمكن أن يؤشر هذا التحليل مدى التماثل بين صانع السلام والممثل، فالتقارب في الآليات والأدوات التي يستخدمها كليها في عملية التأثير هي ذاتها، ويمكن أن نضيف بأن مهارات التأمل الذاتي ومهارات الاستماع الفعال ومهارات التكلم الدبلوماسي، والتأكيدي، ومهارات الاستعلام، ومهارات حل المشكلات بطرائق خلاقة، ومهارات الحوار التي يستعملها صانعو السلام هي ذات المهارات التي يستعملها الممثل في عروض مسرح الشارع، ويؤشر ذلك إلى أن مسرح الشارع يمكن له أن يكون وسيطاً فاعلاً في عملية بناء السلام.

كما ويمكن رصد فاعلية الاتصال والتواصل في مسرح الشارع من أجل بناء السلام والتي قادت إلى فعل التشاركية بين المرسل والمتلقي انطلاقاً من ما يعنيه الاتصال بوصفه نقلاً للأفكار وكل المعلومات والاتجاهات بين الأفراد من شخص لأخر لتحقيق غاية. والتواصل الذي تغلب عليه صفة التحاور والذي نجدهُ "داخل مجتمع معين، وينفذ بأدوات مجتمعية معينة، ويهدف قبل هذا وذاك إلى إيصال رسالة معينة لكل من يهمه الأمر عبر الترتيبية الألسنية المعروفة، المرسل الرسالة المرسل إليه". (جان مارك فيري، فلسفة التواصل، ترجمة، د. عمر مهيبل، ط١، (بيروت، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٦) ص٩.) أو بوصفه "المنظومة التي بموجبها يمكن للعلاقات البشرية أن توجد وتتطور إلى جميع الرموز الفكرية، بما في ذلك رسائل بثها عبر الأبعاد والسلوك في الزمان، وتشتمل على تعابير الوجه والموقف والحركات وردود الأفعال ونبرات الصوت". (رشتي، ١٩٧٥). وهذا ما يحققه مسرح الشارع عبر خطابه وتأثيره في العينتين، إذ نجد التشاركية حاضرة في أغلب مشاهد العرضين المسرحيين، ولعل أبرزها هو التظاهرات التي انطلقت مع نهاية العروض، وكذلك تدخل الجمهور عن طريق التواصل اللفظي أو الحركي أو النفسي.

إن المعالجات الإخراجية لشخصيات العرض مبنية على استلهام شخصيات واقعية تتجاوب مع الوعي الحقيقي في عملية التطور والتحول لتحدث تغييراً دائمياً في العرض، وتتسم هذه الشخصيات بالوضوح في التعبير من دون الإغراق في الرمز والغموض بالرغم من أن (المخرج) في كلا العرضين استعان كثيراً بذاكرة المتلقي لبناء الموقف، وهو موقف درامي ذهني استعاري لتجربة الناس، جاعلاً من الشخصيات عينة من عينات هؤلاء الناس، أو ركونه إلى الإفادة من بعض الناس (المتلقين) لتوريطهم في الحدث الدرامي والبناء على مواقفهم من أزمة الفعل واستثمارها بفعل (الارتجال) الذي يشكل إحدى أبرز قوائم الاستناد في مسرح الشارع.

كما ويمكن لمسرح الشارع أن يخلق لنا عبر آليات اشتغاله حالة من التوازن في العلاقات المتناظرة بين الممثلين فيما بينهم وبين الممثلين والجمهور، ويمنح الفرد الموهبة الذاتية والقدرة على الوصول إلى المستوى العابر للشخصية، وهذا ما تقره المعايير التي أسست عليها بحوث السلام". إن علاقات البشر فيما بينهم وعلاقتهم مع العالم المحيط بهم هي جوهر واهتمام بحوث السلام". (وولفغانغ ديتريخ، ٢٠١٩)

الاستنتاجات:

إن مسرح الشارع يمكن أن يكون أداة فاعلة في عملية صنع السلام، لما يتمتع به هذا النوع من المسرح بخصائص فنية وتقنية مناسبة ومقبولة تمكنه من لعب دور إيجابي في صناعة السلام. إذ يعد المعنيون في مجال الثقافة والفنون أن المسرح لا زال منبراً مؤثراً وله القدرة الفذة في صناعة الرأي العام والتأثر فيه، سواء أكان عن طرائق العروض المباشرة أم عن طريق النصوص المسرحية، ولعل (المسرح السياسي) وتفرعاته خير دليل على ذلك، "إذ تشكل المسرحيات السياسة مرتعا خصبا لعروض الرأي وتفنيده ودعمه بالتوثيق والمشاهد والحجج بما لا يخرج عن أدوات الفن الممتعة والمقنعة، وقد ظهر ذلك في المسرح التسجيلي، ومسرح الشارع، ومسرح الكباريه السياسي، كما ظهرت الدعاية لفكرة فلسفية ما منذ عرف العالم المسرح . ولننظر مسرح سارتر، ومسرح بريشت". (ابو الحسن، ٢٠٠٤، ص٢١١-٢١٢) إن هذا الدور البارز للمسرح في الجانب الدعائي يمكن الإفادة منه وتضمينه في عملية بناء السلام، فقوة المسرح وتأثيره في صناعة الرأي العام، ونقل الأفكار والمفاهيم بطرائق سلمية وبشكل جمالي ممتع؛ إنما تجعل منه أداة غير تقليدية لصناعة السلام.

المصادر

١. ابو الحسن، سلام. الارهاب في وسائل الإعلام والمسرح. ج٢، دار الوفاء، الاسكندرية، مصر، (٢٠٠٤).

٢. ارفنج، زايتلن. النظرية المعاصرة في علم الاجتماع. ترجمة: محمود عودة، ذات السلاسل، الكويت، (١٩٨٩).

٣. القصاب، حنان، والياس، ماريا. المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض. مكتبة لبنان ناشرون، (١٩٩٥).

٤. براين، ديفد فيابس. الدراما التفاعلية/ تفكيك المسرح. مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (٢٠١١).

٥. حافظ، صبري. التجريب والمسرح. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (١٩٨٤).

٦. دوكرتي، عجين سيمنار. التفاوض الاستراتيجي، إدارة التفاوض وسط الأزمات. ترجمة: هدى بهيج، دار الثقافة، القاهرة، (٢٠١٨).

٧. ديتريخ، وولفغانغ. تحويل الصراع الاستنباطي. سلامات متعددة، ٢، جمعية الأمل العراقية، (٢٠٢٠).

٨. ديتريخ، وولفغانغ. تأويلات السلام في التاريخ والثقافة. ترجمة: سناء لازم، علاء حسين، جمعية الأمل العراقية، (٢٠١٩).

٩. رشتي، جيهان أحمد. الأسس العلمية لنظريات الإعلام. دار الفكر العربي، القاهرة، (١٩٧٥).

١٠. زغلول، عماد. سيكولوجية التدريس الصفي. ط١، دار المسيرة، عمان، الأردن، (٢٠٠٧).

١١. عبد الحميد، سامي،. ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين. دار المصادر، بغداد، ب.ت.

١٢. شيرك، ليزا. استراتيجيات بناء السلام. ترجمة: هايدي جمال، وجدي وهبة، جمعية الأمل العراقية، (٢٠١١).

١٣. طافش، إيمان أسعد عيسى. أثر برنامج مقترح في مهارات التواصل الرياضي.... (رسالة ماجستير غير منشورة)، كلية التربية، جامعة الأزهر، غزة، فلسطين، (٢٠١١).

١٤. عليوي، بشار. مسرح الشارع دراسات نصوص. مؤسسة دار الصادق للثقافة، بابل، العراق، (٢٠٢٠).

١٥. عليوي، بشار. مسرح الشارع حفريات المفهوم والوظيفة والنتاج. دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، (٢٠١٥).

١٦. عزام، محمد. اتجاهات المسرح التجريبي. مجلة البيان، العدد ٣٦٩، رابطة الأدباء، الكويت، أبريل، (٢٠٠١).

١٧. عفانة، عزو، والخزندار، نائلة. التدريس الصفي بالذكاءات المتعددة. دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (٢٠٠٧).

١٨. عمروا، خيري وآخرون. دليل المصطلحات العربية في دراسات السلام وحل النزاعات. ط١، جمعية الأمل العراقية، (٢٠١٨).

١٩. عمروا، خيري عبد الله وآخرون. المدخل لدراسات السلام وحل النزاعات. جمعية الأمل العراقية، (٢٠٢١).

٢٠. فرانك، مانفريد. حدود التواصل، الإجماع والتنازع بين هابرماس وليوتار. ترجمة: عز العرب الحكيم بناني، افريقيا الشرق، بيروت، (٢٠٠٣).

٢١. فيري، جان مارك. فلسفة التواصل. ترجمة: د. عمر مهيبل، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، (٢٠٠٦).

٢٢. مقابلة شخصية أجريت مع المخرج تحرير الأسدي في الكرادة وسط العاصمة بغداد وكذلك عبر واتساب بتاريخ ٢٣ . ٢٨/ أيلول، (٢٠١٢).

٢٣. مقابلة شخصية مع المخرج علي عصام عبر واتساب بتاريخ ٦/ ٧ تموز، (٢٠٢١).

٢٤. مصدق، يور حسن. هابرماس ومدرسة فرانكفورت، النظرية النقدية التواصلية. ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، (٢٠٠٥).

٢٥. هلتون، جوليان. نظرية العرض المسرحي. نهاد صليحه، دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة مركز الشارقة للإبداع الفكري.

٢٦. هيجل. فن العمارة. ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، (١٩٧٩).

٢٧. https://www.alukah.net.

٢٨. Jacques D'honant:Hegel. Paris، calmaun. Levy، ١٩٩٨.

References:

١. Abu Al-Hassan Salam ،Terrorism in the Media and Theater ،Part 2) ،Egypt ، Alexandria ،Dar Al-Wafa ،٢٠٠٤.(

٢. Ajeen Seminar Docherty ،Strategic Negotiation ،Managing Negotiation in Crises ،trans. Hoda Bahij) ،Cairo ،Dar Al Thaqafa ،٢٠١٨.(

٣. Amr Khairy Abdullah and others ،Introduction to Peace Studies and Conflict Resolution. (Iraqi Hope Association ،٢٠٢١ (

٤. Amr Khairy and others ،Guide to Arabic Terminology in Peace Studies and Conflict Resolution) ،Iraqi Hope Association ،١st ed. ،٢٠١٨.(

٥. Azzam ،Muhammad. Trends in Experimental Theater) ،Al Bayan Magazine ، Kuwait: Writers' Association ،Issue/369/April 2001.(

٦. Bashar Aliwi ،Street Theater Excavations of Concept ،Function and Outcome ،)Dar Al-Radwan for Publishing and Distribution ،Amman ،٢٠١٥ ،(p. 15

٧. Bashar Aliwi ،Street Theater Textual Studies) ،Dar Al-Sadiq Foundation for Culture ،Babylon ،Iraq ،٢٠٢٠.(

٨. Brian David Fiabes ،Interactive Drama / Deconstruction of Theater ،Foreign Culture Magazine) ،Baghdad ،General Cultural Affairs House ،٢٠١١.(

٩. Hafez ،Sabry ،Experimentation and Theater) ،Cairo: 1984 ،Egyptian General Book Authority.(

١٠. Hassan Musaddiq Yur ،Habermas and the Frankfurt School ،Communicative Critical Theory ،١st ed.) ،Beirut: Arab Cultural Center ،٢٠٠٥.(

١١. Hegel ،The Art of Architecture ،trans. George Tarabishi) ،Dar Al-Tali'a for Printing and Publishing ،Beirut: 1979.(

١٢. Hilton ،Julian ،The Theory of Theatrical Performance ،Nihad Saliha ،)Directorate of Culture and Information ،Government of Sharjah ،Sharjah Center for Intellectual Creativity.(

١٣. Irving Zeitlin ،Contemporary Theory in Sociology ،translated by Mahmoud Awda) ،Dhat Al-Salasil ،Kuwait ،١٩٨٩.(

١٤. Jean-Marc Ferry ،Philosophy of Communication ،translated by Dr. Omar Muhaibel ،١st ed.) ،Beirut ،Arab Cultural Center ،٢٠٠٦.(

١٥. Jihan Ahmed Rashti ،The Scientific Foundations of Media Theories (Cairo: Dar Al Fikr Al Arabi ،١٩٧٥.

١٦. Lisa Shirk ،Peace Building Strategies ،trans. Heidi Jamal ،Wajdi Wahba) ،Iraqi Hope Association ،٢٠١١.

١٧. Manfred Frank ،The Limits of Communication ،Consensus and Conflict between Habermas and Lyotard ،translated by Izz Al-Arab Al-Hakim Banani ،)Beirut: Africa East ،٢٠٠٣.

١٨. Maria Elias and Hanan Al-Qassab ،Theatrical Dictionary ،Concepts and Terms of Theater and Performance Arts. (Libraries of Lebanon Publishers ،١٩٩٥.

١٩. Personal interview conducted with director Ali Essam via WhatsApp on July 6 ، ٢٠٢١.

٢٠. Personal interview conducted with director Tahrir Al-Asadi in Al-Karrada ، central Baghdad ،and also via WhatsApp on September 23-28 ،٢٠١٢.

٢١. Sami Abdel Hamid: Innovations of Playwrights in the Twentieth Century ،Dar Al Masader ،Baghdad ،n.d.

٢٢. Wolfgang Dietrich ،Interpretations of Peace in History and Culture ،trans. Sanaa Lazem ،Alaa Hussein) ،Iraqi Hope Association ،٢٠١٩.(

٢٣. Wolfgang Dietrich ،Transforming the Deductive Conflict) ،Multiple Peaces ،٢ Iraqi Hope Association ،٢٠٢٠.

٢٤. https://www.alukah.net.

٢٩. Jacques D’honant: Hegel. Paris ،calm down. Levy ،١٩٩٨.