المضامين التربوية والجمالية للموسيقى وآلية توظيفها في عروض مسرح الشارع

The educational and aesthetic contents of music and its use in popular theater street

م. د. عقيل زغير عبيس حمزة العزاوي

Aqeel Zughair Ubbeis Hamza Al-Azawi

الباحثة: سجى محمد عبيد كاظم المعموري

Saja Muhammad Obaid Kadhim Al-Mamouri

جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية

Akeelzg1975@gmail.com

ملخص البحث:

يتطرق البحث حول بيان اهمية الموسيقى بمضامينها التربوية والجمالية من خلال مسرح الشارع ، باعتباره مسرحا جماهيريا قريب الى عامة الناس باختلاف اعمارهم وتوجهاتهم ، فالموسيقى عنصر مهم في خلق رؤية تربوية وجمالية من خلال توظيفها في المسرح منذ القدم .

اهتم الفصل الأول بـ (الاطار المنهجي) مشكلة البحث التي تحددت بالتساؤل الاتي (ماهي المضامين التربوية والجمالية للموسيقى في عروض مسرح الشارع ، وهل امتازت بميزة تجعلها تختلف عن بقية الموسيقى في المسارح الاخرى ، وما هي آلية توظيفها في عروض مسرح الشارع) ؟ .

وقد ضم الفصل أهمية البحث والحاجة إليه (بكونه دراسة تسلط الضوء المعرفي للكشف عن المضامين التربوية والجمالية للموسيقى واليات توظيفها في عروض مسرح الشارع ، كما وتهتم الدراسة برصد العلاقة بين الموسيقى ومسرح الشارع) ، و ضم الفصل هدف البحث المتركز بـ (التعرف على المضامين التربوية والجمالية للموسيقى وآليات توظيفها في عروض مسرح الشارع) ، وضم الفصل حدود البحث التي اقتصرت مكانياً في العراق (كركوك) وللحقبة (٢٠١٨) فضلاً عن تعريف المصطلحات ، اما الفصل الثاني (الإطار النظري والدراسات السابقة) فقد قسم الى مبحثين اختص المبحث الاول : بدراسة (الية توظيف الموسيقى في المسرح العالمي) واما المبحث الثاني : بدراسة (مفهوم مسرح الشارع والنشأة والتطور) وبعد هذا ختم البحث بالدراسات السابقة ومن ثم المؤشرات ، اما الفصل الثالث (إجراءات البحث وتحليل العينة) فقد احتوى مجتمع البحث الذي ضم (١٤) عرض مسرحي وشملت عينة البحث (اولاد التقاطع) ل (حسين مالتوس) التي قدمت في مهرجان مسرح الشارع في كركوك الدورة الرابعة .

اما الفصل الرابع فقد اختص بعرض بعض النتائج واهمها :

١-ساهمت الموسيقى في إدخال الجمهور ضمن العرض ليحدث ذلك تفاعل واضح من قبل الشخصية المؤدية والجمهور المتلقي.

٢-أعطت الموسيقى حالة داعمة وساندة الى حركة الممثل لكونها حققت دلالات دلت على المكان (شارع او مكان المسابقة... الخ) او كانت تدعم وتبرز الدلالات التعبيرية للممثل مثل حالة الحزن او الفرح او القلق... الخ.

٣-ساعدت الموسيقى في دعم الصورة الايقاعية للعرض او الصدى الحقيقي للموسيقى الداخلية للعرض المسرحي فالموسيقى واللغة التعبيرية للجسد يحددان ايقاع المشهد وبالتالي من ايقاعات المشهد يتحقق ايقاع المسرحية ككل.

اما أهم الاستنتاجات فكانت :

١-تحقق المؤثرات الصوتية المستخدمة في العرض على منح الحدث هوية في معرفة المكان والزمان في العرض المسرحي.

٢-استخدمت الموسيقى كوسيلة لجذب الجمهور للعرض من اجل تجميعهم في مكان واحد واشراكهم في عروض مسرح الشارع.

٣-ارتبط اداء الممثل الجسدي في مسرح الشارع مع الايقاع الموسيقي الذي ساعد على ضبط حركات الممثل في كتلة متجانسة واحدة.

واخيرا ضم البحث عدة توصيات ومقترحات مع ذكر المصادر والملاحق.

الكلمات المفتاحية:

(المضامين ، التربية ، الجمال ، الموسيقى ، مسرح الشارع)

Abstract:

The first chapter focused on the (methodological framework) of the research problem, which was defined by the following question (what are the educational and aesthetic contents of music in street theater performances, and does it have a feature that makes it different from the rest of the music in other theatres, and what is the mechanism for employing it in street theater performances. ؟(

The chapter included the importance of research and the need for it (as it is a study that sheds cognitive light to reveal the educational and aesthetic contents of music and the mechanisms for employing it in street theater performances, The study is also concerned with monitoring the relationship between music and street theatre. The chapter included the research objective centered on (identifying the educational and aesthetic contents of music and the mechanisms for employing it in street theater performances). The chapter included the limits of the research, which were limited spatially to Iraq (Kirkuk) and to the era (2018), as well as On the definition of terms, As for the second chapter (theoretical framework and previous studies), it was divided into two sections. The first section specialized in: studying (the mechanism of employing music in world theatre) and the second section: studying (the concept of street theatre, origins and development). After this, the research concluded with previous studies and then indicators. As for the chapter Third (research procedures and sample analysis): The research population included (14) theatrical performances, and the research sample included (Children of the Intersection) by

(Hussein Malthus), which was presented at the street theater festival in Kirkuk, the fourth session.

The fourth chapter is devoted to presenting some results, the most important of which are:

-١The music contributed to bringing the audience into the show, creating a clear interaction between the performing character and the receiving audience.

-٢The music gave a supportive and supportive mood to the actor's movement because it achieved connotations that indicated the place (a street or the place of the competition... etc.) or it supported and highlighted the actor's expressive connotations such as a state of sadness, joy, anxiety... etc.

-٣The music helped support the rhythmic image of the show or the true echo of the internal music of the theatrical show. The music and the expressive language of the body determine the rhythm of the scene, and thus from the rhythms of the scene the rhythm of the play as a whole is achieved.

The most important conclusions were:

-١The sound effects used in the show help give the event an identity by knowing the place and time in the theatrical show.

-٢Music was used as a means to attract the audience to the show in order to gather them in one place and involve them in street theater performances.

-٣The actor's physical performance in street theater was linked to the musical rhythm, which helped control the actor's movements into one homogeneous mass.

Finally, the research included several recommendations and proposals, mentioning sources and appendices.

key words:

الفصل الاول

مشكلة البحث:

لم تكن الموسيقى على مر العصور تربويا منفصله عن البنية الجمالية والفكرية والأدائية التي أتسم بها المجتمع، بل على العكس كانت هناك علاقة جدلية تطورت مع تطور ثقافة المجتمع الانساني وتناسل افكاره و على وفق الانتماءات الجمالية.

ويهدف مسرح الشارع تربويا إلى خلق علاقة جمالية من خلال ما يبوح به من جماليات تقنية لاسيما الموسيقى والغناء في اماكن تواجد الجمهور والذي يسعى إلى تحقيق مشاركة واعية وثقافة تربوية ما بينه وبين الجمهور.

الا ان هذا المسرح لم تهتم به الدراسات النقدية بشكل يوازي اهميته ، بسبب الرأي السائد والفهم الخاطئ لطبيعته والأسس التي يكون عليها فضلا عن موضوعاته المستقاة من الحياة اليومية للناس وهو ذا تأثير واضح على مشاهديه بسبب الاحتكاك المباشر بينه وبينهم .[١]

وعلى الرغم من الاهمية التي تنطوي عليها عروض مسرح الشارع في نشر الثقافة والفكر بين الناس وخلق الوعي لديهم الا انها تكون معدومة في عدد كبير من البلدان ومنها العراق.

تغيرت نظرة الفنان من عصر الى اخر فتشكلت مذاهب و اتجاهات تنفرد بنظرتها ورؤيتها للجمال حسب الانتماء الموسيقي ونوع المرحلة التي تتسم بها ولم تكن الاتجاهات الموسيقية بعيده عن هذه الانتماءات لاسيما الاداء التمثيلي والتي تتركز في تفسيرها وتحليلها على مرجعيات فلسفية وجمالية تتحول عن طريق التجسيد المادي الى حقيقية مشهديه متماثلة امام المشاهد، فتباينت الجماليات الموسيقية والآلات على وفق الانتماءات الفكرية والعصرية مما جعل من الفن التمثيلي إبداعاً متنقل من عصر إلى عصر بفهم جديد واستقراء جديد للجمال ومن خلال التغيرات والتبدلات الكثيرة التي رافقت عصرنا هذا فأننا نتوقف امام مشكلة قائمة مفادها ، ماهي
جماليات الموسيقى التي وسمت الاتجاهات الاخراجية المسرحية المعاصرة تبعاً لظروف التحويل والتغير التي لامست مجتمعنا؟

ولضرورة هذا الموضوع وجد الباحث الحاجة قائمة للدراسة والبحث فيه وفي ضوء المتابعة يمكن تسليط الضوء على غايات البحث،

وتأسيساً على ذلك فأن مشكلة البحث الحالي تتمحور في الاستفهام الآتي، ماهي المضامين التربوية والجمالية للموسيقى وما هي آلية توظيفها في عروض مسرح الشارع ؟

اهمية البحث والحاجة اليه:-

تكمن اهمية البحث الحالي من خلال الاتي:-

١-تسليط الضوء المعرفي للكشف عن المضامين التربوية والجمالية للموسيقى وآلية توظيفها في عروض مسرح الشارع

٢- رصد العلاقة بين الموسيقى ومسرح الشارع.

٣- وما يعزز اهمية البحث هو عدم وجود دراسة أكاديمية سابقة- على المستوى المحلي- على حد علم الباحث تناولت موضوعة المضامين التربوية والجمالية للموسيقى وآلية توظيفها في عروض مسرح الشارع.

اما الحاجة اليه:-

١-يفيد الباحثين والدارسين في كلية الفنون الجميلة بالتعرف على المضامين التربوية والجمالية للموسيقى وآلية توظيفها في عروض مسرح الشارع

٢-يفيد الباحثين الموسيقيين بدراسة جماليات الموسيقى في عروض مسرح الشارع .

هدف البحث:-

يهدف البحث الحالي إلى:-

التعرف عن المضامين التربوية والجمالية للموسيقى وآلية توظيفها في عروض مسرح الشارع

حدود البحث:-

يتحدد البحث فيما يأتي:-

١- الحد الزماني : ٢٠١٨

٢- الحد المكاني: العراق / كركوك

٣- الحد الموضوعي: دراسة المضامين التربوية والجمالية للموسيقى وآليات توظيفها في عروض مسرح الشارع في مهرجان مسرح الشارع في كركوك .

تحديد المصطلحات:-

أولاً: جماليات

لغة:.

- جاء في معنى الجمال بأنه الحسن وقد (جَمُل) الرجل بالضم (جمالاً) فهو جميلُ او المرأة (جميلة) و (جملاء) و (المجاملة المعاملة بالجميل).[٢]

- جاء في لسان العرب " ان الجمال مصدر الجميل والفعل جُمل وقوله تعالى ((ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون)) «النمل ايه ٦»

-اي بهاء وحسن، الجمال الحسن في الفعل والخلق وقد جُمل الرجل بالضم جمالاً فهو جميل و جُمال بالتخفيف هذه عن اللحياني وجمال الأخيرة لا تكسر والجمال بالضم والتشديد اجمل من الجميل. وجميل اي زينه والتجميل تكلف الجَميل ابو زيد جُمل الله عليك تجميلاً إذا دعوت له ان يجعله الله جميلا " [٣٠]

- جماليً: منسوب إلى الجمال، جماليةُ: مصدر صناعي: ما يخص النواحي الجمالية ((تختلف مفاهيم الجمالية من ادب إلى ادب او من عصر إلى عصر)) .[٤]

اصطلاحاً:-

-(صليبا) يعرف الجمالية " هي صفة تُلحظ في الاشياء وتبحث في النفس سروراً ورضى اي ما يحدث في النفس عاطفة خاصة تسمى بعاطفة الجمال "[٥٠]

-تعرف الجمالية على انها " الدراسات النظرية للفنون على اختلاف انواعها، وللفعاليات النفسية المتصلة بها، ولقد تم تناولها على انها فرع من فروع الفلسفة وعلومها " [٦٠]

-اما (سانتيانا) فيعرف الجمال " هو لذة نعتبرها صفة في الشيء ذاته " [٧٠]

-وعرف الجمال بأنه "وحدة العالقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا"[٨٠]

اجرائيا:

الجمالية : هي مجموع الصفات التي تلبي الحاجة إلى المتعة بالجمال والتي يجب أن تتحقق في العرض المسرحي ليمتلك بذلك جذبا بصريا وسمعيا.

ثانياً: الموسيقى

لغة:

-مشتقة من كلمة (موسا) ومعناها الملهاة، ثم اضيف حرفي (قى) فأصبحت موسيقى تطلق على كافة الفنون، الا ان التسمية قصرت فيما بعد على الاحداث الموزونة او كما عبر بعضهم بلغة الالحان والعواطف.[٩]

-لفظ يوناني يطلق على فنون العزف على الآت الطرب.... وعلم الموسيقى علم يبحث فيه عن اصول النغم من حيث تأتلف او تتنافر واحوال الازمة المتخللة بينها ليعلم كيف يؤلف اللحن[١٠]

اصطلاحاً:

-هي الإيقاع في النص الأدبي عن اختيار الحروف وتألف العبارات وانغام الأوزان و القوافي وحروف الروي[١١]

-هو العلم الذي يبحث في الآلات وتناغمها بين الإيقاعات والاوزان وترتيب معين لأصوات يطلق عليه فن [١٢]

اجرائياً:

- هي جزء مهم وفعال في العرض المسرحي اذ هي تغذي المشهد وتعطي الجو المناسب على ان تكون ملائمة للمشهد وهي تعد من مكملات العرض المسرحي .

ثالثاً: آليات

لغة:

-تعرف الآلية بانها " اسم مؤنث منسوب الى الآلة، وهو مصدر صناعي من الآلة فن اختراع الآلات واستعمالها " [١٣]

اصطلاحاً:

عرفها رزوق بأنها:-

" ذاتية الحركة تطلق على الانفعال والحركات الحيوانية التي تتسم من دون وعي، وهي ليست صادرة عن ارادة، كما تطلق هذه اللفظة من دون وعي، مثل الرسم الآلي والكتابة الآلية والكلام الآلي، فالفعل يصدر عن الجسم بصورة تلقائية وليس وليد الاستجابة لمنبه خارجي وقد يشبه الالة"[١٤]

يعرفها (صليبا) بأنها :-

لفظ يطلق مجازاً على كل عملية يمكن ان تتكون فيها جملة من المراحل المتعاقبة والمتعلق بعضها ببعض، نقول: آلية الانتباه- آلية الذاكرة- آلية التغير، " وهي كل ما يعقد على الظواهر الحسية المادية وحدها ويستبعد القوى الخفية ويسمى ايضاً تفسيراً ميكانيكيا "[١٥]

اجرائيا:-

مجموعة من الوسائط ذات صفات مادية حسية غير شعورية تتصف بالدقة تؤدي عمل متقن عليه.

رابعا:- توظيف

لغة:-

عرف ابن منظور الوظيفة من خلال إلزام الشيء ووضعه في مكانه ويقال: وضف فلاناً وظفاً اذا تبعه مأخوذاً من الوظيف، ويقال استوظف استوعب ذلك كله "[١٦٠] اما في قاموس المحيط فتأتي الوظيفة بمعنى " المواظفة والمرافعة والمؤازرة والملازمة "[١٧٠]ويعرف البستاني "(التوظيف) بمعنى: استوظف الشيء استوعبه" [١٨٠]

اصطلاحاً:-

يعرفها سكوت بأنها " التوظيف من الوظيفة وهي الفائدة المعينة التي يحققها الشيء "[١٩٠]

كما تأتي بمعنى " الاستثمار او الاستخدام "[٢٠].

اجرائيا:-

هو استثمار فكرة ما دلالياً لتحقيق آلية اشتغال تتلاءم مع عناصر العرض المسرحي الأخرى وتتكيف معها.

خامسا:- مسرح الشارع

لغة:- لم يجد الباحث المصطلح لغوياً

اصطلاحا:-

هي تسمية " تطلق على عروض مسرحية تجري خارج العمارة المسرحية في الهواء الطلق كالساحات العامة والشوارع، وخصوصيته تكمن في انه يخلق فرجة لها طابع حيوي يكون التلقي فيها مختلفاً عن علاقة التلقي التقليدية "[٢١].

كما " يستخدم اصطلاح مسرح الشارع لكي يصطف العمل الذي لا يصمم على الإطلاق لكي يعرض في الشوارع وبصفة عامة فقد استخدمت لفظة مسرح الشارع من اجل تحديد العمل الذي يضم من اجل العرض في الشوارع وليس ذلك الشكل الذي يقوم فيه الممثلون بجمع المال من المشاهدين بعد ان يقوموا بأداء عروضهم "[٢٢].

ومسرح الشارع هو " مسرح سياسي راديكالي يقدم عروضه في الشوارع والمدارس والمراكز التجارية، وخارج بوابات المصنع وفي اي مكان اخر يمكن ان يتجمع فيه الناس "[٢٣].

اجرائيا:-

هي العروض التي تقدم في الشوارع والساحات والأماكن العامة حيث يتواجد الجمهور والتي تهدف إلى إيصال فكرة العرض بواسطة التفاعل بين الممثل والجمهور حيث يتحول فيها المتفرج إلى متلقي ومشارك في العرض المسرحي .

الفصل الثاني

المبحث الاول :- آلية توظيف الموسيقى في المسرح العالمي

إن طبيعة الموسيقى في المسرح بعيدا عن تجريدها الصرف وآلية اشتغالها مع عناصر العرض المسرحي الأخرى كعمل فني متكامل يعتمد الوحدة الدرامية المتوازنة والمنسجمة والمنصهرة بينها وبين العناصر الأخرى المكونة للمسرح ، اذ تحتوي كل مفردة من مفردات البناء الموسيقي والمسرحي على صورة افتراضية مستوحاة من الواقع والطبيعة التي نعيشها، تمتاز بها عن باقي الألوان الدرامية، حيث تمنحها بعداً جمالياً خاصاً في عملية إنتاج العمق الفني كونهما يحملان لغة قادرة على ان تصل بمفهومها الجمالي الى بناء الشكل المسرحي ذات القيمة الفنية المنسجمة والمتكاملة، وان هذا الانصهار يضع اللغتين (الموسيقى والمسرح) يظهران في نسق بارع يحمل تأثيرات جمالية متعددة حيث تحمل هذه التأثيرات عند المتلقي صورا حسية للواقع الذي ينتمي إليه فيفترضها في خياله لينتج منها مفهوماً صورياً قادر على ان يصل الى الصورة الواقعية التي اختزل منها المتلقي صورته الافتراضية فـ" الموسيقى نسق مركب من انساق متآلفة هي: الألحان والأصوات ، البشرية ، والأصوات الآلية "[٢٤٠]

التطور التاريخي لاستخدام الموسيقى في المسرح

كان لابد للإنسان البدائي من ان يجد وسيلة تكيف في الطبيعة والاتصال بالآخرين ودرء الاخطار عنه وطلب وسائل البقاء فما كان منه الا المحاكاة ، "لقد بدأ الانسان البدائي الاول منذ مدة بعيدة في القدم بتصوير الطبيعة التي تحيطه بشتى الاساليب المختلفة الفنية ، وتدريجيا تبلورت عنده لغات فنية مختلفة تشكيلية وصوتية وحركية، كالرسم والنحت والموسيقى والغناء والرقص والشعر والقصة والاسطورة والرواية والمسرحية وكانت الطبيعة التي لا تزال مصدر كل القوى على كرتنا الارضية .. الشغل الشاغل للعديد من المؤلفين الموسيقيين عبر العصور المختلفة فاتبعوا اساليب مختلفة في تصوير الطبيعة المتغيرة حسب فصول السنة الاربعة" [٢٥٠]

ثم تحولت المحاكاة الاولى للطبيعة الى طقوس سحرية يمتزج فيها الرقص والغناء والموسيقى ، وتطورت هذه مجتمعة الى معتقدات خلصت الى شعائر دينية لدى الاقوام البدائية التي عاشت في الغابات والادغال والجزر النائية والكهوف المنعزلة" [٢٦٠]

توظيف الموسيقى في المسرح عند الحضارات الشرقية:

لقد تركت لنا حضارة سومر واكد وبابل واشور الواحا طينية واختاما اسطوانية ونصوصا مسمارية ،توضح طبيعة تلك المجتمعات ورقيها في مجالات الحياة ومنها الموسيقى وعلاقتها بطقوس العبادة وشعائرها ووظيفتها الاجتماعية وما يرتبط بها من حركات ورقص وغناء يمثل جانبا من التقرب الى الالهة او الذهاب الى الحرب وتقوية عزيمة الجند ومعالجة المرضى بالموسيقى والانماء والخصب، فكشفت لنا اثارهم الآلات الموسيقية مثل (الصنج والجنك والكنارة والقيثارة والات النفخ والطبول الايقاعية)[٢٧٠] ، إذ ان الموسيقى كانت جزءً مهما من الشعائر وطقوس العبادة ، لذا ادخلت الى جدول الدروس في المدارس الدينية الخاصة بأعداد الكهنة ورجال المعبد لأعداد موسيقيين ومنشدين متخصصين

في الموسيقى الدينية "[٢٨] ففي حضارة بلاد الرافدين كانت تقدم في ضمن الاعياد والمناسبات الدينية طقوس تجمع بين الموسيقى والدراما من خلال مجموعة من
الاناشيد والرقصات التي تؤدى بمرافقة الموسيقى، ويحتل الجمهور فيها دور الجوقة اذ يشترك في الاداء الغنائي احياناً ويأخذ دور المتلقي في احيان اخرى"[٢٩]

اما حضارة وادي النيل، فقد تشابهت الموسيقى المصرية مع موسيقى بلاد الرافدين في ارتباطها بالمعتقدات وطقوس العبادة وشعائرها والافراح والجنائز والحرب ، والاتها لموسيقية من (هارب وقيثارة ،وعود طويل العنق ، وانواع من الطبول والدفوف والات هوائية خشبية ونحاسية)[٣٠]، وقد كانت الموسيقى عند قدماء المصريين "فنا محترما ومقدسا، يعتقدون اتصاله بالعلوم المقدسة الاخرى ، وبخاصة الديانة والفلك ، فقد نصبوا اكبر معبوداتهم الهة عليها، كما كانوا يلقبون مخترع الموسيقى بـ(ابن الابدية) ومدبرها بـ (اله النظام والتوافق) ، وكانت دراستها والتبحر فيها وقفا على الكهنة وحدهم"[٣١]

اما الهند فقد تميزت بنوعين من الموسيقى الدينية والدنيوية ، ورافق كلاهما الرقص ، فقدمت الدينية منها في المعابد ممزوجة بالسحر والرهبة ، تقديسا لـ(براهما) الاله ، لجمال انشاده الشعري ، وبطولاته التي نشأ منها المسرح الهندي الذي يتفرد في تقديم العاطفة الجارفة او الحادثة العنيفة او غير اللائقة "[٣٢]، والموسيقى في المسرح الهندي تلاحق وسائل التمثيل بصورة مباشرة باتجاه الحالة النفسية للمستمع ، وتنوع الاساليب مع طبيعة الفعل على وفق مقاييس تسعة حالات عاطفية محدودة: هي الحب ،البطولة ،الاحتقار ،الغضب، الضحك، الخوف، الشفقة، الدهشة ، السلام ، وفي الوقت الذي يؤدي المغنون اغانيهم مع الفرقة الموسيقية المؤلفة من مجاميع مختلفة من الآلات الايقاعية وبعض الآلات الوترية مثل (السيتار) و (السنتيرا) و (الفينا)[٣٣]
يقوم الممثلون بأداء ادوارهم بالتمثيل الصامت ويعبرون عنها بالإيماءات الراقصة ، يعتمد (الراقص الممثل) حركات جسده الدقيقة من حركات (الرأس والعيون والاطراف والاصابع) والتي تترجم "الى حالات ومواقف نفسية"[٣٤]

اما المسرح الصيني فيرجع اصله الى التقاليد الدينية والاساطير الى ما قبل الميلاد ، وتؤدي المسرحيات ذات المشاهد القصيرة والكثيرة الحوار او الغناء او الايماءات باستعمال وسائل رمزية متنوعة ، يرافقها في اغلب الاحيان موسيقى صاخبة ويغلب عليها الارتجال عدا القطع الغنائية التي تعد الركيزة الاهم فيها، ويقترب شكلها العام من الاوبرا الايطالية ، لترجيح العنصر الغنائي، مع الاحتفاظ بالعناصر التقليدية والاسلوب الخاص بالعرض"[٣٥]. ،وقد ولع الصينيون القدماء بالطقوس والاحتفالات الدينية معتمدين فيها الموسيقى والرقص عن طريق استحضار الاساطير والخرافات ، وتقترب حركاتهم الراقصة من حركة المسرح في التعبير عن معتقداتهم وشعائرهم ، اضافة الى اعتمادهم التوزيع الغنائي في (الاوبرا) ، وقد استعمل الصينيون في مسارحهم الات موسيقية متعددة منها الوترية ، ومنها الهوائية والاخرى ايقاعية وهي "تضم اشكالا مختلفة من الطبول والاجراس"[٣٦]

اما المسرح الياباني فيعد من اكثر المسارح الشرقية تأثيرا بالغرب ، فهو يشتمل على ثلاثة عناصر هي (الرقص ، الخيال ، السحر) هذه العناصر الثلاثة ظلت متصلة بتاريخ المسرح الياباني اتصالا في قوته من درجة الى درجة لم

يحدث ان انفصل احدهما تمام الا في القرن التاسع عشر من نهضة الدراما الحديثة حين قوى الاتجاه نحو فصل الرقص عن الدراما"[٣٧]، وعرفت اليابان بأنواع مسرحية عديدة منها: مسرح النو، و مسرح الكابوكي ، ويمتاز مسرح النو في كونه المسرح الغنائي الكلاسيكي الذي لم يطرأ عليه أي تعديل منذ نشأته فهو مسرح تقليدي ما تزال تقاليده تتبع بصرامة ودقة.

والمسرح الثاني هو (كابوكي) المسرح الشعبي الذي يجتذب الجمهور اليه لاحتوائه على فنون الرقص والموسيقى والدراما فهو مسرح يجمع بين المسرح الصيني التخيلي والمسرح الغربي الفوتوغرافي وان كابوكي مزيج مركب من فنون الرقص والدراما والموسيقى.[٣٨]

توظيف الموسيقى في المسرح عند الحضارات الغربية:

كانت الموسيقى في المسرح عند الاغريق " ترتبط ارتباطاً وثيقا بالدراما التي شغلت حيزاً كبيراً في حياة الدولة المدنية، اذ ادت الموسيقى دوراً فاعلاً في الطقوس والاعياد والمهرجانات والاحتفالات والمواكب فضلاً عن انها كانت تمارس في مختلف جوانب الحياة اليومية لذلك فقد عدوها من اساسيات التوجيه التعليمي اعتقاداً منهم بان للمقامات الموسيقية تأثيراً في طباع البشر وان الحانها تكسب الفرد صفات خلقية تعينه على تكوين شخصيته"[٣٩]، وكانت الموسيقى تحتل مكانة مهمة عند الاغريق اذ (كانت الموسيقى تمارس على نطاق واسع في مختلف جوانب الحياة الاغريقية.. وكان مدلول كلمة الموسيقى يعني لديهم فناً مركباً من الشعر والتمثيل والرقص والغناء ، ويفسر هذا السبب عدها جزء من الحضارة الإغريقية وكانت الموسيقى من عناصر الدراما والتي كانت لها موقع مهم في حياة مجتمع المدينة الاغريقي فارتبطت في العصر الكلاسيكي الاغريقي (يبدأ حوالي سنة ٥٢٥ ق.م) بتراجيديات (اسخيلوس) و (سوفوكليس) و (يوربيدس) الذين مارسوا التأليف الموسيقي وأدخلوا الموسيقى في اعمالهم الدرامية على اوسع نطاق وكان حوار الممثلين يؤدى بأسلوب الالقاء المنغم (الريستاتيف) او الالحان المنغمة (الاريوزو).[٤٠]

وقد وظف (كارل اورف) وسائله في التعبير الموسيقي مع الايقاع كعنصر اساسي والتمثيل الصامت والايماءة والرقص والكلمة المنطوقة متعاشقة بتحرر، "ولم يتعامل (اورف) مع نصوص مكتوبة خصيصاً لمسرحياته انما اعتمد على التراجيديا الاغريقية محاولا تفسيرها بوسائل معاصرة كما في (كارميينا بورانا)"[٤١]، وفي (الستورا) حيث اندمج فيها الرقص والموسيقى والغناء معا حوالي القرن الرابع ق.م، وكلمة (ساتورا) تدل على طبق مليء بمختلف الفواكه كان يقدم قربانا للإلهة، وكان بالساتورا شباب يقومون بالغناء او يقصون قصصا مضحكة مع القيام بالحركات والرقص بمصاحبة الموسيقى وذلك في مسرح شارع متنقل من الخشب، وباندماج هذه الفنون بدا شكلا بدائيا للمسرحية في الظهور، والى جانب هذه الصور المسرحية البدائية، وجدت في روما صورة اخرى تعرف بالقصص الاتيلانية، نسبة الى اتييلا وهي مدينة جنوب روما (وهي هزليات ريفية تمثل على مسرح وتصور اشخاصا لهم طابع خاص كالعجوز الغبي والماكر المحتال والبهلوان والشره، وكانت بدايتها مرتجلة والممثلون فيها هواة يلبسون الاقنعة، ثم اخذت بعد ذلك صيغا ادبية موضوعاتها من السياسة والدين والاساطير ولغتها عامية يسودها الطابع الهزلي وصار يقوم بها ممثلون محترفون).[٤٢]

اما في المسرح الروماني فأننا "نلتقي بالدراما اليونانية مرة أخرى ولكن الاشعار اللاتينية قد اختلفت عن الاشعار اليونانية التي سبقتها في جملة نواح، فلم يعد للكورس أي وجود ولم يبقَ عند الرومان غير ادوار غنائية منفردة ومع هذا استمر وجود قدر كاف من الروح اليونانية في هذه الدراما بعد تغيرها تركت اثراً بعيداً في الموسيقى ويصح القول عن الكوميديا. ولم يقم الشعراء الدراميون بتأليف الموسيقى كما سبق ان فعل اسلافهم اليونانيين ولكنهم عهدوا بهذه المهمة الى موسيقيين محترفين"[٤٣]

ونستطيع أن نعد إن " الموسيقى قد خرجت الى حيز الوجود حوالي عام ١٥٠٠ من الميلاد فان الاغاني الشعبية تمتد الى فجر الحضارات القديمة لدى المصريين والعبرانيين ومن بعدهم الاغريق والرومان " [٤٤]

توظيف الموسيقى في مسرح القرون الوسطى:

اهم عروض مسرح الشارع التي برزت هي عروض (الكوميديا دي لارتي) وهي المسرحية الكوميدية التي كانت تحفل بنشاط مسرحي ضخم، والتي اعتمدت في اساسها على "الممثلين الذين لم يستخدموا أي نصوص او عبارات مستظهرة –ظاهرة واضحة– او مؤثرات منظرية فخمة بل اكتفوا بمسودة لخطوط الاحداث، وهكذا يلتقي الغناء والرقص والموسيقى وسرعة البديهية ويقظة المخيلة لتنسج لنا اروع مسرح تلقائي عرفه العالم."[٤٥]، ولم يقتصر استخدام الموسيقى والاغاني على العروض الكوميدية فقط بل استخدمت ايضا في العروض المأساوية ومنها عروض (شكسبير) المسرحية ،"لقد احتفظ شكسبير بعنصر غنائي في شعره المرسل ومن الاغاني التي كان يدخلها في مسرحياته من حين الى حين.. كالأغاني التي تتخلل مسرحية (روميو وجولييت)"[٤٦]

المبحث الثاني: مسرح الشارع.. المفهوم، النشأة والتطور

اولاً: مفهوم مسرح الشارع

بعد المتغيرات الكبرى التي احدثتها مفاهيم ما بعد الحداثة التي رصدت اشكاليات الانسان المعاصر، ولاسيما عندما يتعلق هذا المتغير مع ما افرز من مفاهيم سياسية غيرت من نظام وعلاقات الانسان بالدولة، وقلبها لمفهوم الهامش والمركز، وما مسرح الشارع إلا أحد تجليات هذه المفاهيم، اذ هو الاخر انقلاب على مركزية المسرح التقليدي الذي يحكمه نمط معماري وطقس محدد الملامح بين الباث والمستقبل تحدده وتتحكم به سلطة الزمان والمكان.[٤٧] ان مسرح الشارع يشير من تسميته بانه يلتصق بالفضاء العام للمدينة، لذلك يُعرف بانه شكل من اشكال المسارح المفتوحة، والفرق بين هذين المسرحين: ان مسرح الشارع غير محدد المكان لتقديم العرض في حين المسرح المفتوح محدد من حيث طبيعة المكان والزمان والجمهور، لذلك يقدم صانع العرض رؤيته الجمالية على وفق سمات هذا المسرح.[٤٨]

واهميته جاءت من الامتيازات التي تتحقق في عروضها لما لها من قدرة على، جذب المتفرجين الى دائرتها الجمالية واكثر سهولة في الوصول الى هذه العروض، وينتفي فيها عامل الصعوبة في الوصل الى العرض المسرحي كما يحدث في العروض المقدمة على المسارح التقليدية ، في حين مسرح الشارع والمسارح المفتوحة تتغاير فيهما تقنية التواصل مكانا وزمنا وموضوعا [٤٩] كما أن جمهور مسرح الشارع يختلف عن الجمهور الذي يرتاد العروض المسرحية المُقدمة

في بنايات المسارح المُغلقة لإن " الحوار مع الجمهور أحد أبرز دعائم مسرح الشارع ، ويستخدمه الممثلون فى جذب الجمهور والتشابك معه ، وأحيانا استفزازه لإخراجه من حالة المشاهدة السلبية للعرض ، إلى حالة المشاركة فيه ، وأن مازال حلم تدخل الجمهور في العرض إلى درجة تغيير مساره و نهايته أمرا بعيد المنال، لطبيعة الجمهور وإدراكه لحقه في تغيير مسرحه وواقعه بالحوار البناء"[٥٠]

وان التفاعل مع الجمهور يُعد من أهم ما تمتاز بهِ عروض مسرح الشارع لعدة اسباب منها ما يتعلق بالقُرب المكاني والروحي الذي يحس بهِ جمهور هذهِ العروض ، لأن "هذا النوع من المسرح يرى أن العرض المسرحي إنما يُقدم المُناسبة للاندماج مع الجمهور والتفاعل معه ويصبح هذا التفاعل والأفكار الكاشفة التي يتبلور من خلاله الجانب الأكثر أساسية في الحدث"[٥١] لذا فإن صفة التفاعل ما بين عروض مسرح الشارع و جمهورهِا سمة مُميزة لهذا المسرح تجعل منها مختلفة عن تلك التي تُقدم في بنايات المسارح المُغلقة وقد عمدَ العاملون في مسرح الشارع الى إيجاد طرق عديدة من أجل إشراك واستخدام الجمهور في العرض من أجل خلق حالة التفاعل المنشودة ، منها استخدام جميع المتفرجين في إنجاز نشاط جماعي يخص العرض فضلاً عن إدخالهم في العرض المسرحي من خلال استخدامهم ضمن سياق الحدث الدرامي للعرض .[٥٢]

وإلى جانب ذلك فإن أهمية مسرح الشارع تتجلى في كونه مسرح يعتمد الوسائل التي تستخدم للتعبير عن قضايا اجتماعية وسياسية واقتصادية وترويجية " بما تحمله عروضه من محمولات فكرية من اجل تحقيق أهداف تلك العروض التي تستهدف عامة الناس على اختلاف انتماءاتهم الطبقية ومراجعهم الثقافية عبر الذهاب إليهم في أماكن تواجدهم من التواصل معهم من خلال التعبير عن قضاياهم وإيجاد حلول لمشاكلهم، كذلك فأن مسرح الشارع يقدم لهم تحليلا كاملا للضغوط التي يتعرضون لها بسبب صعوبات الحياة اليومية ومشاكلها وتعرفهم بأساسياتها وتقديم الحلول لها على القيام بما هو مناسب لأن مسرح الشارع له نتائج اجتماعية تؤثر في النشاط الاجتماعي للمجتمعات من خلال المساهمة في إحداث التغيير المطلوب.[٥٣]

ويعمل مسرح الشارع على تقديم الرؤى الفنية المنتمية للمجتمع بواقعية إخراجا وتمثيلاً "كما إن أهمية المحمولات الفكرية في عروض مسرح الشارع تنبع من وظيفته التي وجد من اجلها هذا المسرح ففي البلدان التي تشهد عدم الاستقرار السياسي تظهر الحاجة الماسة إلى تقديم هذا المسرح لأنها قد تتحول إلى مظاهرات سياسية تنادي بتصحيح الأوضاع السياسية غير المستقرة في البلد

ونوعا من الاحتجاج على تردي الخدمات حيث يشارك فيها جمهوره مع الأخذ بنظر الاعتبار جماليات العرض ومرتكزاته الفنية"[٥٤] وبهذا فان مسرح الشارع يتبنى فكرة المشاركة الحية بين الممثل والجمهور ليكون الاخير شريكاً حقيقياً في كل ما يقدم أمامه، وبالتالي فان الحلول ستكون متوفرة بصيغة أكثر مما هي في العروض التقليدية.

يعد المكان من العناصر المهمة والأساسية في كل العروض المسرحية، ومنها مسرح الشارع لما يحتاجه هذا المسرح من مساحة جغرافية تتحدد بوساطتها عدة مستويات، منها: فكرية وأخرى معرفية وأيضا جمالية، وذلك لأن لكل عرض مسرحي صبغته الجمالية الخاصة به سواء المكانية أو آلية الاشتغال على هذا المكان، لذا يلعب المكان دورا

وظيفيا في العرض المسرحي عبر العناصر التي تشتمل على الحيز، وتوظف جميع جزئيات العرض فيه، وبالتالي يكون مكانا ممسرحاً يعكس أفكار العرض عبر ما يمتلكه من أدوات فنية وتقنية "عرض يتحرر من الديكور ويعتمد أساساً على الممثل في جذب الجمهور الذي يمثل بجسده الديكور"[٥٥] وأكد المخرج المسرحي الفرنسي (انتونان ارتو) في دعوته إلى إعادة تشكيل البناية المسرحية ومغادرة مسرح العلبة نحو أماكن لا حواجز فيها تفصل بين جهة التلقي وجهة العرض فيقول: "سنلغي خشبة المسرح والصالة، وتستبدل بمكان واحد بلا حواجز، يصبح فيه مسرح الأحداث ذاته ونعيد الاتصال المباشر بين المتفرج والعرض، لأن المتفرج الذي وضع وسط الأحداث، محاطاً ومتأثراً بها)"[٥٦]

وذهب "بيتر بروك" أبعد من ذلك، إذ عمل على عرض بعض مسرحياته في الأماكن التي نشأت فيها، وحاول تجسيدها في بيئتها الطبيعية، فـ "جماليات" المكان في المسرح عند "بيتر بروك" تؤكد على أنه المساحة التي تقع فيها الأحداث الحياتية،التي يمكن فرزها واستيعابها بوضوح"[٥٧]

أما المخرج الألماني بيتر (شومان) صاحب مسرح (الخبز والدمى)رفض (شومان) في عروضه العمل في المباني المسرحية التقليدية، وذلك بسبب القوانين المعمول فيها بتلك المسارح، إذ يقول ..

"ان الجمهور فيها مخدر يجلس على المقاعد نفسها بالطريقة نفسها وهذا ما يحدد استجابتهم وتلقيهم"[٥٨] ان في حقيقة الأمر وفي منطقة اشتغالنا بمساحة المسرح المفتوح بفضائه وحواراته، نجد أن مفهوم مسرح الشارع هو وسيلة تثقيفية وتعليمية، خرجت منها العديد من العروض الإنسانية التي تلامس واقع المجتمع وأسس تكوينه، وقد يأخذنا الحديث والتوسع بهذا المفهوم إلى استعراض أهمية الشارع عبر فن المسرح الارتجالي، الذي هو بالأساس "رسالة فنية بتوليف ارتجالي وأزياء بسيطة، وأفق مساحة خيال قابل لطرح القيم المغايرة، وبناء الأبعاد المرتبطة بهذا الخلق الجمالي الحر الذي يعمل على تحرير مساحة العرض من القيود البنائية"[٥٩] في كثير من الأحيان ما تكون عروض مسرح الشارع ذات سمة تحريضية، لاغية المسافة الفاصلة بينها وبين الشرائح المتقبلة لها من أجل تعميق تفاعلها، وإشراكهم في القضايا التي تطرحها، تلك هي فلسفة مسرح الشارع، وإن انزاح أحيانا عن هدفه الأسمى بانحسار بعض العروض في الطابع الاحتفالي الفولكلوري والاستعراضي. وهو أساساً يقدم لشرائح اجتماعية مختلفة، من دون تحديد، وخارج العمارة المسرحية، في الهواء الطلق والفضاءات الواسعة، حيث يتناول قضايا يومية مختلفة. وهذا يأتي "عبر الأداء المباشر الذي يرسم لوحة أدائية جميلة بطريقة تلقائية، قد يكون بحوارات – فردية أو جماعية – هادفة لتنشيط المتلقي ومشاركته الفكرة".[٦٠] ويمكن إدراج هذه العروض ضمن ما يعرف بـ "المسرح التفاعلي" أيضا سمي "بالمسرح التحفيزي" الذي يسمح بالجدال وطرح التساؤلات ليتفاعل معه الجمهور، وحتى الممثلين على أساس التشاركية" التي بواسطتها يُشرك الجمهور في الفعل المسرحي، ويستجيب لردود أفعاله وهذا ما يؤكده الباحث الأميركي "هنري ليسك" بأنه مسرح سياسي راديكالي يقدم عروضه في أي مكان يتجمع فيه الناس، حتى يستطيع أن يبسط أثارته ويكون جاذباً وحيوياً وملفتا للنظر بأداء ممثليه، الذين يتحركون بين المتفرجين يسألونهم ويتحاورون معهم ليسحبوهم إلى المشاركة في الحدث الدرامي، و يحرضونهم على ما يقدموه من فعل يحمل إشكاليات تلامس حاجاتهم بشرط أن يوفر مكانا كافيا لتحريك الممثلين ووجود الجمهور"[٦١]

من سمات هذا المسرح الإجابة بوضوح على الأسئلة التي قد يقدمها الجمهور، عن أهم متطلباته وما يلامس قضيتهم المفترضة، وقد ينتج عن ذلك افتعال مناظرة بين الرأيين هدفها النهائي كشف زيف ما طرح، وتفنيد ما قدم بعيدا عن المناوشات الكلامية، المهم يتحقق الغرض من ذلك، وينتج التفاعل والمباشرة والارتجال بنحو مهني، يتوافق وقوانين مسرح الشارع كما يحتاج مسرح الشارع إلى تدريب عناصره البشرية تدريباً خاصاً وطويلا، فاهم خطواته كيفية التعامل مع الطارئ من الأمور، إلى جانب تمرينات شاقة ومستمرة بدنية وذهنية) ليكون الممثل في حالة حضور دائم يمكنه السيطرة على جمهوره المتنوع المكون من فئات عمرية وفكرية مختلفة، من بينها أنصار الطرف (الخصم) "هذا التداخل تفرضه طبيعة المكان وطريقة العرض، من أجل أهداف درامية تخلق الحيز داخل المكان لتحقيق المشاركة"[٦٢]

ثانياً: نشاة وتطور مسرح الشارع

ان في بداية المراحل التاريخية لنشوء هذا المسرح، عمد الإنسان القديم إلى تلبية حاجاته المعيشية المتمثلة بالحصول على الغذاء اليومي ودره الأخطار والخروج للصيد حيث صاحب هذه الأنشطة اليومية عدد من الممارسات المصاحبة لها ويقف في مقدمتها ممارسة الرقص الفردي والجماعي وتقليد الحيوانات، وبمرور الأيام أصبحت هذه الممارسات نوعاً من الترفيه، وفيما بعد انتقلت تلك الممارسات إلى أوروبا ومن ثم تطورت شيئا فشيئا لتصبح مجموعة من المهارات الأدائية والجسدية المعروفة.[٦٣] ونجد ان المسرح في بلاد الرافدين ووادي النيل لم يكن مسرحا بالمعنى الدقيق للكلمة لأنه لم يكن دنيويا بل كان دينيا تتفاعل فيه الاساطير والطقوس لأداء دور ديني محدد. بل أن الطقوس نفسها كانت وسيلة لاستعادة الأساطير النشكوتية الأولى وليس العكس. في حين أن الطقس في المسرح الدنيوي هو أحد أهم أهداف المسرح أن أية طقوس دينية أو أساطير أو شعائر أو أحداث صراع كبرى تصلح لأن تكون مادة درامية تمثل على حدة، ولكن ذلك لم يحصل بل بقيت كل هذه الأشياء لصيقةً بمشيمتها الدينية بشكل خاص ولم تنفصل كأجنّة مسرحية خاصة.[٦٤] وقد نشأ المسرح أولاً في الحضارة الإغريقية القديمة ومنها إنتشر المسرح وغرف في باقي أنحاء العالم، إذ ساعدت عدة عوامل في ظهور المسرح لأول مرة عند الإغريق دون غيرهم ، فأقدم المسرحيات التي عرفتها الإنسانية هي المسرحيات الإغريقية وكان لنشؤها عند الإغريق ارتباطاً وثيقاً بمعتقداتهم الدينية حيث نشأت من الطقوس التي تقام تكريماً لإله الخصب (ديونيسيوس) من خلال الاستعراضات الديترامبية التي هي عبارة عن استعراضات ذات ترتيلات دينية تقام في الشوارع والساحات العامة وهي تعد من الملامح الأولى للمسرح عند الإغريق وهذه الإستعراضات تؤديها الجوقة التي تتألف من خمسين رجلاً مقنعين يمثلون أتباع الإله (ديونيسيوس).[٦٥]

حيث تغيرت وظيفتها الأصلية إلى عملية تسلية وترفيه للمشاهدين، وهذا الترفيه يعد الأساس الذي مهد لظهور مسرح الشارع بوصفه اقرب أنواع الأداء المسرحي له، ففي العصر الروماني كان قد قدم اول عرض مسرحي في الشارع من تقديم (ثيسبس) وتعاقبت بعد تلك العروض المسرحية التي كانت تقدم في الشوارع والساحات العامة ، حيث كانت فرق الممثلين الإيمائيين والجوالين في الحضارة الرومانية تقدم عروضها في الشوارع .[٦٦]

إن ظاهرة مسرح الشارع ظاهرة قديمة اذ ان عروض الممثل اليوناني ثيسبس (٥٢٥_٤٥٦ ق.م) في القرن السادس ق.م التي سبقت مرحلة المسابقات التراجيدية كانت تتم في الشوارع خارج المعبد، كذلك كان الأمر بالنسبة للممثلين

الإيمائيين والجوالين في الحضارة الرومانية والقرون الوسطى في أوربا ولعروض مسرح الأسواق وعروض الكوميديا دي لارتي المسرح الجوال وكل أشكال الفرجة الشعبية في الساحات العامة"[٦٧]

وفي العصور الوسطى وبعد أن تعرض المسرح إلى انتكاسة كبيرة حين حاربته الكنيسة ومنعت التعامل مع الممثلين العاملين به "[٦٨] لكن فيما بعد عمدت الكنيسة مرة ثانية إلى أحياء الفن المسرحي من جديد بعد أن التمست حاجتها الواضحة إلى إعادة المسرح على يد رجال الدين أنفسهم ومعها ظهرت الفرق المسرحية الجوالة التي كانت تقدم عروض كوميدية وساخرة في الشوارع والأسواق [٦٩٠] وتعد (مسرحيات الأسرار) من أهم العروض المسرحية التي تقدم في الشوارع والساحات العامة في تلك الفترة، قد أخذت عدة مراحل في ظهورها وتطورها، فالمرحلة الأولى وهي مسرحية تصور عذابات المسيح، والمرحلة الثانية تسمى بمسرحيات الكرامات، والمرحلة الثالثة او النوع الثالث يسمى بالمسرحيات الاخلاقية، ونشأ مسرح الشارع وتبلور بفعل الطقوس التي تمارس ضمن المواكب الجوالة خلال الاحتفالات التي تأخذ صبغة دينية حيث كانت تقام سنوياً في الحضارات الانسانية القديمة كالبابلية والاغريقية والمصرية.[٧٠] ضمن موعد محدد سلفاً في الشوارع تمجيداً للآلهة وإحتفاءاً بالأعياد الدينية السنوية وكتعبير عن شكر الناس لآلهتهم التي منحتهم هباتها بحسب معتقداتهم والموكب يعد من أشكال التمسرح القديم التي تمارس في الهواء الطلق وله جانبين رئيسين الأول هو الجانب الرمزي المتمثل بممارسة الطقوس الدينية من خلاله والثاني هو الجانب التربوي والمتمثل بتقديم شكلاً من أشكال رسائل التذكير والمواعظ والارشادات القيمية.[٧١]

وفي فرنسا و خلال فترة القرون الوسطى وفي القرن الخامس عشر تحديداً ظهر شكل جديد من أشكال العروض الفرجوية المسرحية سميت بد (عروض الحماقات) والتي انبثق عنها أشكال الكرنفالات والمهرجانات التي كانت تقدم أمام الجمهور في الهواء الطلق و وسط الساحات العامة، أما في انكلترا فقد ظهر نظام متنقل لعرض المسرحيات إذ كانت تقدم العروض المسرحية على خشبة مسرح عربانية (عربة) وكان باستطاعة الجمهور مهما كان عدده مشاهدة المسرحية باعتبار إن العربة مسرح متنقل وتظهر في عدة أماكن في المدينة بنجاح أمام مجموعات مختلفة من المتفرجين وكانت الشوارع هي المكان التي تقدم فيه تلك العروض، وقد "احتفظ المسرح في انكلترا بالكثير من البساطة القديمة لمسرح القرون الوسطى، وكانت الميزة المشتركة بينهما أنها مستوحاة أصلاً من السيرك، و يتألف المبنى من مسرح دائري ببناء من الخشب أو الحجر مع قاعدة فناء عريضة، وأصبح هذا الفناء مكاناً لجمهور المسرح ويتم الأداء في الفناء على ضوء الشمس، حيث الممثل في فترة العصر الإليزابيثي يتواجد في الوسط، وليس أمام الناس.[٧٢]

أما في مرحلة (عصر النهضة) حيث ظهرت في ايطاليا فرق ال (كوميديا دي لارتي) التي بدأت مرتجلة تقدم عروضها في عدة مدن ايطالية ولم تكن من الهواة بل كانت فرق محترفين يسعون للربح وقد كانت هذه الفرق تقدم عروضها في الساحات وفي الشوارع"[٧٣]، أما في المسرح الإسباني" وتحديداً في القرن السادس عشر كانت العروض المسرحية تقدم في الساحات العامة. [٧٤]وتوالت الحركات التجديدية في المسرح والتي أثْرَتْ العاملين في مسرح الشارع ، حتى ظهور مفهوم (المُخرج) ويرجع الفضل في ولادة المخرج في المسرح الحديث الى جورج الثاني دوق دوقية(ساكس مينجن) الألمانية، ففي الأول من مايس عام ١٨٧٤ قاد فرقتهِ بنفسه الى مدينة برلين وقدم أول مسرح في أوروبا الذي

يُعرف بـ(مسرح المُخرج)[٧٥]، واعتبرت الفرقة من اشهر الفرق الجوالة لانها لعبت دوراً في نشر مفهوم الاخراج في نهاية القرن التاسع عشر من خلال جولاتها في اوروبا[٧٦]. لهذا فإن تسمية المسرح المفتوح تحمل فكرة انفتاح المسرح على ما هو جديد والخروج عن الصيغ التقليدية للعرض المسرحي وعن أسلوب التعامل مع المؤسسة المسرحية الرسمية، وقد استخدمت هذه التسمية في تجربتين مسرحيتين في فرنسا وفي امريكا ضمن توجه التجريب الذي ساد في المسرح اعتبارً من الستينات القرن العشرين [٧٧] عرفَ العرب أشكالاً درامية اتخذت من التمسرح

صفة لها بالاعتماد على الأشكال المأخوذة من التراث الشعبي العربي والتي كانت تُقدم في الشوارع والأماكن العامة التي توفر إمكانية لتجمع أكبر عدد من الناس الذين يجدون في هذهِ الأشكال وسيلة ترفيهيه وثقافية واجتماعية تُساعد على نشر الوعي التنويري بينهم من خلال إمتاعهم وإدخال السرور الى نفوسهم ومن هذهِ الأشكال (المُحبظين) و (الحكواتي) و (خيال الظل) و (الأراجوز) و(السامر) و (الحلقة) و (البساط) ، التي يُمكن إدراجها ضمن عروض الشارع بوصفها عروض فرجوية شعبية إذ تُقدم في المكان الذي يتواجد فيه الجمهور قريباً من مكان سُكناهُ كالمقاهي والأحياء الشعبية وأماكن التجمعات في المناسبات الاجتماعية والطرقات العامة وفي الساحات والاسواق بالإضافة الى اماكن تجمع المارة المشاهدين ، وهي تهدف الى التسلية ومن هذه العروض ايضاً العروض التي يقدمها (القرداتية) و(الحاوي) اذ كانت تُصاحبها مظاهر تمثيلية طريفة لاتزال تُقدم حتى الوقت الحالي في بعض البلاد العربية [٧٨] فطبيعة المكان الذي تُقدم فيهِ جميع الأشكال الفرجوية الآنفة الذكر ، تفرض وجود علاقة خاصة ما بين طرفي الفُرجة (المُتفرج _ الفنان)[٧٩] لقد شهدت شوارع مدينة (القاهرة) المصرية تقديم عروض (مسرح المحبظين) ، التي هي عبارة عن جماعة من الفنانين الجوالين الذين يقدمون عروضهم التمثيلية في الشوارع والميادين والحدائق وداخل القصور بحيث يجتذبون المتفرجين في حلقات يجري فيها التمثيل ومن اهم الاعمال التي قدموها مسرحية (الفلاح عوض) و (الجمال والحاج) [٨٠] إذ كانت تهدف هذهِ الجماعة الى إضحاك الناس والسُخرية من أوضاعهم المعيشية الصعبة ومن تقلبات حياتهم السياسية المُضطربة تحت حُكم المماليك والأتراك خلال القرن التاسع عشر مُعتمدين على تقنية الإرتجال في جميع عروضها التي قدمتها [٨١]

وفي مدينة السويس تأسست(فرقة السويس لمسرح الشارع) عام ١٩٩٦ حيثُ قدمت هذهِ الفرقة عروضها المسرحية في شوارع المدينة كما شاركت الفرقة في عدة مهرجانات مسرحية داخل مصر منها مُشاركتها في (مهرجان مسرح الشارع) في القاهرة عام ٢٠٠٦[٨٢]

اما في المغرب ، نجد ان الاشكال المسرحية الشعبية كانت تقدم في الساحات والميادين العامة كنوع من (الفرجة) المسرحية لكن المغرب إشتهر بتقديمهِ للمسرح الاحتفالي الذي قدمَ بعض عروضهِ خارج مسرح العلبة في الساحات والملاعب والاسواق والشوارع وجميع الاماكن المفتوحة[٨٣] فإن العروض المسرحية التي تندرج تحت مُسمى (مسرح الشارع او المسرح الشعبي) تهدف الى تحقيق التواصلية مع الجمهور بشكل مؤثر فيه بما يجعلهُ يتفاعل سريعاً مع المحمولات الفكرية لتلك العروض التي تُنادي بعودة المسرح للشارع أو الساحات العامة أو أمام بوابات الكنائس وعروض (الصديقي) تندرج ضمن هذا الوصف إذ لجأ الى " تقديم عروضه في الساحات والآثار التاريخية والملاعب، بما

ساعد على عدم الخضوع إلى تقنيات جاهزة مع رفض المكان الثابت لعملية العرض في السعي إلى تحويل المسرح إلى أسواق ومواسم ومهرجانات أسواق تكون قريبة الشبه بسوق عكاظ وسوق المربد حيث تصبح الثقافة شيئاً داخلاً في نسيج الحياة اليومية "[٨٤](بناءاً على دعوتهِ الى ايجاد مسرح عربي يُقدم في الشوارع والأسواق والساحات العامة على إعتباراً أن هذا المسرح يُعبر عن شخوصهِ دون الحاجة الى إنساق مُرحلة عن تجارب مُماثلة.[٨٥]

أما في لبنان ، فقد ظهرت (جماعة مسرح الحكواتي) التي أسسها اللبناني(روجيه عساف).[٨٦] التي قدمت عروضها المسرحية في الاماكن العامة بأستخدام الفنون الشعبية ومنها الحكواتي الذي جاء منه تسمية الفرقة ومن هذه العروض (حكايات سنة ١٩٣٦)عام ١٩٧٩ .[٨٧] وكذلك تجارب

(رئيف كرم) المسرحية التي قدمها في الشوارع والساحات العامة ، كمسرحية (الطوّاف المسرحي) عام ١٩٨٤ ومسرحية (شو المسرح الوطني شو) عام ١٩٨٨ وكِلتا المسرحيتين قُدمتا في شوارع بيروت ، وفي شباط من عام ٢٠٠٤ ، قدم (احتفالية عاشوراء) في الساحة الكبرى وسط مدينة النبطية .[٨٨]

وفي الأردن ، تأسست (فرقة مسرح الشارع) عام ٢٠٠٩ التي تضم ثلاثة فنانين هم (أحمد سرور/ سليمان الزواهرة / امجد حجازين) ، حيث تقدم الفرقة التي تُعد أشهر فرق مسرح الشارع في الأردن كل ليلة أربعاء في شارع (الريمبو) الذي يقع وسط العاصمة الأردنية عمان عروضها المسرحية التي وجد فيها أعضاء الفرقة حالة حقيقة من الطرح ومن محاولة التغيير والتماس المباشر مع الجمهور من خلال تقديم عروض فجائية لا يتم الإعلان عنها .[٨٩]

وفي الجزائر ، قام المسرحيون بتجريب الاشكال المسرحية المغايرة عندما قدموا عروضهم المسرحية في الساحات العامة والفضاءات الخارجية للجوامع واضرحة الاولياء .[٩٠]

وفي الإمارات ، تأسست (فرقة مسرح الشارع) عام ٢٠١١ في إمارة (الشارقة) حيث قدمت الفرقة التي تضم أكثر من ٢٠ فنان مسرحي ، عروضها المسرحية في الحدائق العامة والشوارع ومنها (لعبة الذيب والخرفان) و(الطاقية) و(سيرة ذاتية) و(حالة وطن).[٩١]

وفي سوريا ، تم تقديم الاشكال المسرحية الشعبية المعروفة في المقاهي والاماكن العامة حيثُ يُعد تقديم هذهِ الأشكال من المُشتركات بين البلدان العربية التي ظهرت فيها أشكال مُماثلة.[٩٢] وحديثاً شهدت شوارع المدن السورية تقديم تجارب حديثة منها مسرحية (صندوق الكار) التي قُدمت عام ٢٠٠٨ في مدينة (دمشق) وهي من تأليف (محمد عطار الحسيني) وإخراج (بيسان الشريف) ، إذ يتحدث العرض عن حرفة دمشقية قديمة شارفت على الإندثار ، ومسرحية (العميان) لميترلنك في مدينة (حصين).[٩٣]

وفي فلسطين ، إختصَ (مسرح عشتار الفلسطيني) بتقديم مسرح الشارع في شوارع مدينة رام الله عبرَ عدد من العروض المسرحية التي سرعان ما وجدت تجاوباً واضحاً مع الجمهور الذي أخذ يُتابع عروض هذا المسرح وأول هذه العروض (كلنا في الهوا سوا) الذي قُدم في ٢٠٠٧ إذ قُدمَ العرض بالتعاون مع (فرقة الخبز والدمى) الأمريكية وبإشراف وتدريب مباشر من قبل المخرج الأمريكي (بيتر شومان) وقد تمثلت محمولاتهِ الفكرية بالتعرض لقضية الجدار العازل الذي تقيمه اسرائيل على الاراضي الفلسطينية والاقتتال الداخلي الفلسطيني وصورة عن الوضع الاجتماعي

الذي يعيشه الفلسطينيون وذلك باستخدام دمى بسيطة كبيرة جدا تمثل سفينة وشراعا وعصفورا وجدارا ولوحات ضخمة على هيئة انسان.[٩٤]

أما البحرين، وضمن فعاليات (ملتقى البحرين أصيلة للثقافة والفنون) التي شهدت تقديم التجارب الأولى لمسرح الشارع فيها وهي (سر بانتلون) و (الحكواتي) و (حكاية نمر).[٩٥]

فيما شهدت قطر ، وضمن فعاليات (مهرجان الدوحة المسرحي) تقديم التجربة الأولى لمسرح الشارع من خلال عرض (كرك) الذي قدمته فرقة الدوحة المسرحية إذ ناقش العرض وفي قالب كوميدي قضايا المواطن اليومية التي يصادفها في الشارع.[٩٦]

أما في العراق ، فإن طقوس (مسرح التعزية) قد " بدأ العراقيون بممارستها منذ القرن الرابع الهجري حتى يومنا هذا ، ولذلك يقول الدكتور كامل مصطفى الشبيبي في كتابه الصلة بين التصوّف والتشيّع (فأصبح تقليد التعزية عرفاً عراقياً محلياً خالصاً) .. فطقوس التعزية هي مسرح عراقي محلّي مشى في درب عميق وتطوّر بفعل الإبداع العفوي و المغرض في الوقت نفسه .. إنهُ طقس ذو فضاء مفتوح وفرجة ارتجالية تتجدد كل عام في الهواء الطلق "[٩٧] ،و(مسرح التعزية) بوصفه مسرح شارع يدعو للتحريض المباشر لما تتضمنه عروضه من التضحية في سبيل المعتقدات والدفاع عنها ونشر مبادئ الحق والعدل ومحاربة الظلم والدعوة الى التصدي للطغيان والتفرد والجور من قبل الحُكام من خلال التأثير في الجمهور الذي يكون على احتكاك مباشر مع هذا المسرح ومشاركاً فيه ولذلك تم منع هذا المسرح في العراق لفترات طويلة [٩٨] وايضاً هناك تسليات شعبية عامة كـ(الحكواتي) و(المحاكاة الهزلية) و(الاخباري) و(خيال الظل) و(صندوق الدنيا) و(الفاصل المضحك) كانت تُقدم في الأماكن العامة كالمقاهي والملاهي والشوارع.[٩٩]

وفي سبعينيات القرن الماضي ، ظهرت فرق مسرحية عديدة إهتمت بتقديم عروضها المسرحية حيث يتواجد العمال والفلاحين ، منها (فرقة المسرح العمالي) و(فرقة المسرح الريفي) اللتان قدمتا عروضهما المسرحية داخل المصانع والقرى والأرياف ، ففي أرياف محافظة بابل ، قُدمت مسرحية (صورة من مزرعة جماعية) ، ومسرحية (جف الكاع) عام ١٩٧٣ [١٠٠] كما قُدمت عروض مسرحية داخل المقاهي العامة ، كمسرحية (خواطر بطل جداً) داخل مقهى (أبي سراج) وسط مدينة الحلة في ١٩٧٧/٢/١٠ ، و(مهد الحضارات) التي قدمت في مقاهي (بغداد الجديدة / البرلمان / السعدون) البغدادية عام ١٩٧٩.[١٠١] لكن البداية الحقيقية لظهور عروض مسرح الشارع في العراق بشكلها المعروف ، تمثلت بتجربة الفنان (سعدي يونس) [١٠٢]وفي كل عام تشهد مُدن إقليم كُردستان العراق تقديم العروض المسرحية التي تُحاكي (واقعة الأنفال) التي تعرض لها الشعب الكُردي أواخر عقد الثمانينيات من القرن الماضي مع نهاية الحرب العراقية الإيرانية إذ تُقدم تلك العروض في الساحات العامة والشوارع ويتم تفاعل الجمهور معها ومع الموسيقى المصاحبة لها.[١٠٣]

الدراسات السابقة :

بعد البحث والاطلاع على العديد من الرسائل والأطاريح في كليات الفنون الجميلة (البصرة ، الموصل ، بغداد، بابل ، القادسية) ، لم يجد الباحث سوى رسالة واحده تقترب من الدراسة الحالية من حيث الموضوع . وسوف يتناول

الباحث هذه الدراسة وهي (المحولات الفكرية في عروض مسرح الشارع) الذي تقدم بها الدكتور (بشار عليوي دايس عبيس الخفاجي).

أطلع الباحث على الدراسة ووجد تشابه بسيط في موضوعة البحث ، وقد افاد الباحث من بعض المعلومات الموجودة فيها.

ما أسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات :

١- تتسم الموسيقى في آلية اشتغالها مع عناصر عروض مسرح الشارع كعمل فني متكامل يعتمد الوحدة الدرامية. المتوازنة والمنسجمة والمنصهرة بينها وبين العناصر الأخرى.

٢- تحتوي كل مفردة من مفردات البناء الموسيقي في مسرح الشارع على صورة افتراضية مستوحاة من الواقع.

٣- تمتاز الموسيقى المستخدمة في مسرح الشارع بانها تختلف عن باقي الألوان الدرامية حيث تمنح بعداً جمالياً خاصاً في عملية إنتاج العمق الفني.

٤- ترتبط الموسيقى ارتباطاً وثيقا بالدراما اذ تؤدي دوراً فاعلاً في عروض مسرح الشارع الطقوس والاعياد والمهرجانات والاحتفالات.

٥- تستخدم الموسيقى في عروض مسرح الشارع التي تتسم بطابع الكوميديا والتراجيديا معا.

٦- يهتم مسرح الشارع في إدخال الجمهور في العرض المسرحي من خلال استخدامهم ضمن سياق الحدث الدرامي للعرض.

٧- يعمد مسرح الشارع وسائل للتعبير عن قضايا اجتماعية وسياسية واقتصادية.

٨- يتسم مسرح الشارع بأنه وسيلة تثقيفية وتعليمية خرجت منها العديد من العروض الإنسانية التي تلامس واقع المجتمع وأسس تكوينه.

٩- تشكل الموسيقى عنصرا مهما في مسرح الشارع وتساهم بدورها في فاعلية الصورة المشهدية.

١٠-استخدم مسرح الشارع الموسيقى ووظفها كعنصر ايحائي تعبيري مهم من خلال تصوير الصورة المشهدية للعرض واختزال الكثير من قطع الديكور التي تجسدت من خلال العنصر الدلالي للموسيقى.

١١-اعتمدت عروض مسرح الشارع على الموسيقى المرافقة للمشاهد الصامتة في كثير من الاحيان كعنصر مكمل ذات ايقاع حركي تعبيري مهم.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

تضمن هذا الفصل مجموعة من الخطوات الضرورية بغية تحقيق هدف البحث وصولا إلى نتائجه ومن هذه الخطوات (مجتمع البحث ، عينة البحث، منهج البحث ، أداة البحث ، صدق الأداة ، ثبات الأداة ، الوسائل الإحصائية ، ثبات التحليل ، خطوات التحليل) وفيما يلي توضيح هذه الخطوات :-

أولاً :- مجتمع البحث ((Research society

اعتمد الباحث في مجتمع بحثه على عروض مهرجان مسرح الشارع في (كركوك) الدورة الرابعة لعام (٢٠١٨) وقد قام الباحث بمسح جميع العروض المسرحية المقدمة في المهرجان والواقعة ضمن حدود البحث والبالغ عددها (١٤) عرضاً مسرحياً *

ثانياً :-عينة البحث ((Research sample

اختار الباحث العينة المبينة في الجدول رقم (١) وبالطريقة القصدية وفقاً للأسباب الاتية :-

١-كانت العينة مماثلة لمشكلة البحث وأهدافه وأهميته.

٢-تتوافق هذه العينة مع طبيعة الأداة وصيغتها النهائية بما يضمن الآلية البحثية وطريقة كتابتها وصولا إلى نتائج دقيقة على صعيد توظيف الموسيقى في عروض مسرح الشارع.

٣-وردت هذه العينة ضمن الفترة الزمنية المحددة للبحث.

٤-توفر النسخ الأصلية (الأقراص المدمجة) مما اتاح للباحث ملاحظة العروض بصورة جيدة ومن ثم تحليلها بدقة.

٥-مقدرة الباحث على الاتصال مع بعض مخرجي المسرحيات سواء بالاتصال المباشر او غير المباشر.

جدول عينة البحث رقم (١)

ت	اسم المسرحية	إخراج	مكان العرض	السنة
١-	اولاد التقاطع	حسين مالتوس	كركوك/قلعة قديمة	٢٠١٨

ثالثاً:- منهج البحث ((Research methodology

اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي في عملية تحليل عينة البحث من خلال وصف جماليات الموسيقى وآليات توظيفها في عروض مسرح الشارع وتحليلها وفق الضوابط البحثية من خلال ما توصل أليها الباحث من صيغة لأداة البحث.

رابعاً:- اداة البحث (Research Tool)

قدم الباحث اداة بحثه استناداً إلى ما أسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات والدراسات والأدبيات التي اطلع عليها الباحث فضلاً عن العروض التي شاهدها الباحث استطلاعياً لتتعرف على آلية توظيف الموسيقى في عروض مسرح

الشارع علماً أن العروض التي شاهدها لم تكن عينة البحث وكانت الاداة عبارة عن استمارة ملاحظة، لملاحظة عروض عينة البحث.

خامساً :- صدق الأداة ((Tool validity

قام الباحث بعرض استمارة الملاحظة بصيغتها الأولية على مجموعة من الخبراء والمحكمين (□□) في مجال المسرح للتأكد من محتواها و اعطاء الرأي فيها، وكانت الاداة المعروضة متكونة من (١١) فقرة ومن الجدير بالذكر ان الملاحظات الخاصة بالمحكمين والخبراء تتعلق بتعديل وصياغة وحذف بعض الفقرات وأضافة البعض الاخر .

وبذلك تكون الأداة قد اكتسبت صدق المحتوى والصدق الظاهري.

الاسم	اللقب العلمي	التخصص	الجامعة	الكلية
د. احمد محسن كامل	استاذ مساعد دكتور	تقنيات	بابل	كلية الفنون الجميلة
د. سمير عبد المنعم	استاذ مساعد دكتور	تقنيات	بابل	كلية الفنون الجميلة
د. محمد كاظم الشمري	استاذ مساعد دكتور	اخراج	بابل	كلية الفنون الجميلة
د. علاء جبار مشكور	استاذ مساعد دكتور	تقنيات	بابل	كلية الفنون الجميلة
د. أنيس حمود	استاذ مساعد	تقنيات	بابل	كلية الفنون الجميلة

سادساً :-ثبات الاداة (Tool reliability)

تم الحصول على ثبات الاداة بعد ان اجرى الباحث كافة التعديلات المطلوبة، فبعد جمع الاستمارات الخمس تم تفريغها ضمن استمارة واحدة واستخرجت نسبة الاتفاق بين الخبراء على ثبات الفقرات بإستخدام معادلة كوبر، فكانت نسبة الاتفاق (٨٣،٦٣٪) *لتخرج الاداة بصيغتها النهائية (**).

علماً أن الباحث اعتمد على نسبة الاتفاق ٨١٪ فما فوق كمعدل لثبات الفقرة او عدمها.

سابعاً :-الوسائل الإحصائية ((Statistical means

اعتمد الباحث معادلة كوبر في استخراج النتائج في ثبات الاداة وهي :-

$$\text{نسبة الاتفاق} = \frac{\text{عدد مرات الاتفاق}}{\text{عدد مرات الاتفاق} + \text{عدد مرات عدم الاتفاق}} \times ١٠٠$$

ثامناً :- خطوات التحليل (Analysis steps)

اتبع الباحث عدد من الخطوات في تحليلها للعروض المسرحية من أجل التوصل إلى تحليل للعينة بأسلوب بحثي دقيق وعلى النحو الأتي :-

١-قراءة بصرية متأنية للمشهد المسرحي ثم استخراج الخصائص الجمالية للموسيقى في العينة .

٢-تطبيق فقرات الأداة النهائية.

٣-مراعاة تحليل العينة وفق مدة العرض المسرحي مع الأخذ بالحسبان تطبيق فقرات الأداة.

٤-يتقدم تحليل العينة مقدمة بسيطة عن فكرة المسرحية باعتبار أن العينة تكون معدة أو سيناريو.

تحليل العينة

اسم العرض المسرحي : **(اولاد التقاطع)** سيناريو واخراج : **(حسين مالتوس)** سنة العرض(٢٠١٨) مكان العرض :**(العراق / كركوك)**.

تدور فكرة العرض حول شاب بائع للمناديل الورقية في إحدى التقاطعات المرورية رغبة في الحصول على ما يسد احتياجاته الرئيسية بعد فشله في الحصول على وظيفة مناسبة ، متحملاً المشقة والذل إلى أن تراه حبيبته مصادفة فتتركه للارتباط بعجوز ثري ، بينما يمتلك هذا الشاب موهبة في الأداء الراقص تؤهله فيما بعد لتحقيق الشهرة والثراء عن طريق فوزه بمسابقة عالمية للمواهب ، هنا تحاول حبيبته السابقة العودة إليه من خلال الاتصال به عن طريق الموبايل إلا أنه يصدها بذات الأسلوب الرافض الذي قامت به معه فيما مضى ، مكملاً طريق عمله إلى جانب حرصه على تقديم يد العون والمساعدة لأحدهم من أولاد التقاطع..

يبدء العرض الايمائي بمقطوعة موسيقية، يظهر الممثل الشاب (حسين مالتوس) بملابس رثة واقعية محلية تمثل شخصية اولاد الشوارع و يبيع للمتفرجين بعضاً من أكياس المناديل التي يحملها في يده ، المؤدي منذ بداية دخوله حقق جذباً وتفاعل فعلي آني عند بيعه المناديل مما جعل المتفرجين يشترون منه مقابل مبلغ مادي (العملة العراقية) وكانت رغبة المتفرجين في شراء المزيد.

اتسم العرض الايمائي الصامت بالموسيقى لإغناء المشهد عبر التأثيرات التي تنتجها من مؤثر صوتي بشري او مؤثر صوتي الكتروني (برامج الميديا) مما ساعد

ذلك في ايضاح تفاصيل المشهد الايمائي ، كما امتازت موسيقى العرض الايمائي خاصية التاثير على المتلقي لما لها من حضور في العرض لايهام المتلقي بماهية المشهد ، اذاً هنا حقق المؤدي جذباً فاعلاً بمساهمة الموسيقى في اكمال العرض وايضاح تفاصيل المشهد عبر الايحاء الموسيقي والمؤثرات الصوتية ، يجلس الشاب المؤدي وسط حلقة المتفرجين قرب نار افتراضية (موقودة مسبقاً ليدفئ نفسه من البرد القارص) ايمائياً (في احدى التقاطعات) (ينظر صورة رقم ١)، مع بدأ موسيقى أخرى

صورة رقم١ صورة رقم ٢ صورة رقم ٣

مغايرة غير العامة مصاحبة له طول العرض باختلاف الايقاع والجو العام للموسيقى المرافقة . يقف السير من خلال مؤثر الأصوات السيارات ، ليقوم الشاب ببيع المناديل للسيارات الواقفة في التقاطع (ايمائياً) ، الا انه يرد بإهانة من احد السائقين الغير منضبطين اخلاقياً ، يبين المؤدي تلك الاهانة بردة فعل ايمائياً كانه تم البصق عليه). هنا استخدم المؤدي ايماءات واقعية من الحياة اليومية للمواطن العراقي ، انكسار من قبل المؤدي كونه مُهان ومذلول ، ينظر الى السماء بمرارة والم (ينظر صورة رقم ٢).

بعدها يأتي الفرج من خلال مؤثر صوتي لسيارة فخمة مبيناً المؤدي أهمية الشخص المقابل (ايمائياً) ، وهذا الشخص يتبين لاحقاً انه مدرب للرقص ثم يتفقا على موعد معين ليلتقيا فيما بعد ، فرحة كبيرة للشاب المؤدي الا ان الفرحة لم تكتمل لأنه رأى سيارة حبيبته ، ليُخفي وجهه بكيس المناديل المحمول في يده (ينظر صورة رقم ٣)،

لكنها وهو يبيع المناديل ، يعود ليجلس قرب النار الموقودة وهو في حيرة هل رأته وسيكشف امره انه بائعاً للمناديل الورقية ام لم تراه، اذ ارتبطت موسيقى العرض ارتباطا وثيقا بالدراما من خلال ابراز الفعل الدرامي الصامت وصراعات الشخصية داخل البناء الدرامي للحدث المسرحي الصامت ولما لها علاقة جذب للمتلقي لإيهامه بالمشهد الايمائي وتحولاته، وكما حققت الموسيقى الحضور المهم في عروض مسرح الشارع من خلال اسناد الاداء الايمائي الصامت للشخصية في التعبير عن انفعالاتها وردود افعالها كانت في بعض المشاهد هي الفعل للشخصية من خلال المؤثر الصوتي (الاتصال) خلف ذلك ردة فعل سريعة من قبل المؤدي وهو يحاول ان يرد عليها برسالة مكتوبة مبينا ذلك من خلال مؤثر صوتي المفاتيح الكتابة في الموبايل ليتصاعد سرعة الايقاع الموسيقى . ثم يهدأ الايقاع وتنتبه الشخصية حضور شخصية (المدرب) شخصية افتراضية ايمائياً (هنا يحاول تعليمه الرقص وينطلق . معه بأولى خطوات التدريب ليطور من موهبة الشاب) ،كما اسهمت الموسيقى المسرحية ضمن سياق الحدث الدرامي للعرض الايمائي ادخال الجمهور ضمن العرض ليحدث ذلك تفاعلا واضحا من قبل الشخصية المؤدية والجمهور المتلقي وهذا ما تتسم فيه عروض مسرح الشارع التفاعلي. يأتي اتصال اخر عبر مؤثر صوتي الى الشخصية ايضاً من حبيبته –: هلو عيني اليوم اجوي خطابة علية ، صديق بابا واني وافقت ، صح اكبر مني بس عندة فلوس (يرد الشاب بسرعة وهو يكتب من خلال مؤثر صوتي لمفاتيح الكتابة في الموبايل ، ترد حبيبته برسالة صوتية مسجلة ايضاً : (اقرة على حبنا السلام ، انت مراح تكدر تعيشني ، خلي موهبتك والمسابقة تفيدك ، عود هاليومين العرس مالتي). ينصدم الشاب لهذا الرد الغير متوقع من حبيبته وهو ربما في امس الحاجه لها لكونه في بدايته لتحقيق حلمه (ينظر صورة رقم ٤) ، رغم ذلك الا انه لم يستسلم ويعاود التدريب مبيناً ذلك من خلال حركاته الراقصة، حيث أن المؤدي يتمتع بمرونة في أدائه الحركي

مكنته من تجسيد معاناة الشاب إلى جانب إتقانه لأداء بعض مهارات البريك دانس ، يقوم الشاب المؤدي بتغير ملابسة القديمة)(ينظر صورة رقم ٥)، يذهب للمشاركة .

صورة رقم ٤

صورة رقم ٥

صورة رقم ٦

بمسابقة عالمية من خلال مؤثر صوتي لجمهور يصفق لدخوله مسرح المسابقة يومئ الى جهة معينة من الجمهور وكأنه يعطي اشاره انه مستعد للبدء بالرقصة ، هنا موسيقي رقص) بريك دانس (يقوم الشاب بتأدية رقصة معينه ، يشرك أحد المتفرجين برقصته ليحقق تفاعلا آنياً) وعند نهاية الرقصة (مؤثر صوتي) يصفق الجمهور له ، ويُعلن انه الفائز بهذه المسابقة ، يقترب من الجمهور ليبدأ الناس بالتقاط الصور معه كونه اشتهر واصبح معروفاً (مبينا ذلك ايمائياً مع مؤثر صوت الكامرة وعن طريق تفاعل أحد المتفرجين) ينظر صورة رقم (٦). يشهد المشهد الايمائي حضورا موسيقيا في فاعلية الصورة المشهدية للحدث الدرامي كما وظفت الموسيقى كعنصر ايحائي تعبيري من خلال تصوير المشهد واكسسواراته ايمائيا واختزال الكثير من قطع الديكور عن طريق الموسيقى الدلالية في اظهار ادوات الشخصية الايمائية والتفاعل معها، في نهاية العرض الايمائي بمؤثر صوتي اخر ياتي اتصال الى الشخصية المؤدية:اني كلش اعتذر واسفة ، واتمنى نرجع سوه ، واترجاك تنطيني فرصة ، اترجاك .. (يقطع الاتصال) (ينظر صورة رقم ٧).

صورة رقم ٧

صورة رقم ٨

يعمد مسرح الشارع وسائل للتعبير عن قضايا اجتماعية وسياسية واقتصادية وهذا ماشهد في العرض الايمائي (اولاد التقاطع) لما جسدته الشخصية بما تعيشه من معاناة في حياتها من خلال العمل الشاق والحب واتمام الطموح وتطوير الموهبة للسعي خلف النجاح والوصول تحت ظروف الشخصية الصعبة ،كما اتسم مسرح الشارع بانه وسيلة تثقيفية وتعليمية التي لامست من خلاله واقع المجتمع وتكويناته كما جاء ذلك في نهاية العرض الايمائي في مساعدة الشخصية المؤدية احد الشخصيات الافتراضية في تطوير موهبتها ودعمها (ينظر صورة رقم ٨) وهذا يبين لنا استمرارية العطاء التعليمي والتثقيفي في عروض مسرح الشارع ،كما اعتمدت عروض مسرح الشارع على الموسيقى بشكل كبير جدا في العروض الايمائية الصامتة كعنصر مكمل للإيقاع الحركي والادائي للشخصيات المؤدية .

الفصل الرابع

أولاً :- النتائج

في ضوء ما تم تحليله لنموذج عينة البحث، توصل الباحث الى جملة من النتائج :

١-ساعدت الموسيقى في دعم الصورة الايقاعية للعرض او الصدى الحقيقي للموسيقى الداخلية للعرض المسرحي فالموسيقى واللغة التعبيرية للجسد يحددان ايقاع المشهد وبالتالي من ايقاعات المشهد يتحقق ايقاع المسرحية كجانب تربوي جمالي مهم.

٢-ساعد التنوع في استخدام الموسيقى كالموسيقى الحزينه وموسيقى البريك دانس في العرض بالكثير من الاحيان في تحول شخصية الممثل والانتقال ما بين المشاهد بسهولة لخلق حالة درامية لها اثر تربوي جمالي كبير.

٣-ساهمت الموسيقى كجانب تربوي جمالي مهم في تحقيق الحضور الجمالي في العرض من خلال اسناد الاداء الايمائي الصامت للشخصية في التعبير عن انفعالاتها.

٤-استخدام الكثير من المؤثرات الصوتية في العرض ساعد في ايضاح تفاصيل المشهد الدرامي وبالتالي الافصاح عن الجانب التربوي والجمالي فيه.

٥-ساهمت الموسيقى في إدخال الجمهور ضمن العرض التربوي والجمالي ليحدث ذلك تفاعل واضح من قبل الشخصية المؤدية والجمهور المتلقي.

٦-ساعدت الموسيقى الممثل في خلق الحالة النفسية للدور وبذلك تكون سنداً للمثل في التعبير عن مقومات الجانب التربوي الجمالي للشخصية وأعطت للمثل قدرة عالية من المرونة.

٧-ساهمت الموسيقى في حركة الممثل في العرض المسرحي من خلال ما تشكله من ايقاعات متنوعة سريعة وبطيئة ومعتدلة وما يتناسب مع الحدث.

٨-أعطاء الموسيقى باتحادها مع اداء الممثل قيمة تربوية جمالية ودرامية ودورها في توصيل الفكرة الرئيسية.

٩-أعطت الموسيقى حالة داعمة وساندة الى حركة الممثل لكونها حققت دلالات دلت على المكان (شارع او مكان المسابقة... الخ) او كانت تدعم وتبرز الدلالات التعبيرية للممثل مثل حالة الحزن او الفرح او القلق... الخ.

ثانياً :- الاستنتاجات

-ارتبط اداء الممثل الجسدي في مسرح الشارع مع الايقاع الموسيقي الذي ساعد على ضبط حركات الممثل في كتلة متجانسة واحدة.

٢-تحقق المؤثرات الصوتية المستخدمة في العرض على منح الحدث هوية في معرفة المكان والزمان في العرض المسرحي.

٣-للموسيقى اثر في نفسية الممثل من حيث خفض التوتر والاسترخاء وتحقيق الانسجام.

٤-استخدمت الموسيقى كوسيلة لجذب الجمهور للعرض من اجل تجميعهم في مكان واحد واشراكهم في عروض مسرح الشارع.

ثالثاً :-التوصيات

١-ان يكون هناك متخصصين في التأليف الموسيقي للأشراف على الاعمال المسرحية.

٢-انشاء قاعات نموذجية متوفر فيها جميع الآلات الموسيقية للتمارين في كليات ومعاهد الفنون الجميلة.

٣-اقامة مهرجانات وفعاليات خاصة بالموسيقى.

٤-تصميم برنامج موسيقي لتطوير اداء الممثل.

٥-تأسيس فرق موسيقية في الكليات والمعاهد والوزارات مثل (وزارة السياحة والثقافة ، وزارة الدفاع ، وزارة الداخلية والخارجية).

٦-انشاء ورشات خاصة بمصممي الموسيقى في عروض مسرح الشارع.

رابعاً :- المقترحات

يقترح الباحث الدراسة الآتية :-

١-(فاعلية الموسيقى وأثرها على المتلقي في عروض مسرح الطفل).

٢-(دلالة الموسيقى وتمثلاتها في مسرح البانتومايم).

الهوامش:

[١] **ينظر: بيم ميسون، مسرح الشارع والمسارح المفتوحة، تر: حسين البدري،(القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي والمسرح التجريبي، الدورة التاسعة، ١٩٩٧م)، ص٢.**

[٢] **احمد ابي بكر عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، (الكويت: دار الرسالة، ١٩٨٣)، ص١١١.**

[٣] **ابن منظور، لسان العرب، ج٧،(القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والانباء والنشر، ب.ت) ، ص١٣٤.**

[٤] **جماعة من كبار اللغويين العرب، المعجم العربي الأساسي، (لاروس المنظمة العربية للتربية الثقافية، ١٩٨٩)، ص٢٦٤.**

[٥] **جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج١ (قم: منشورات ذوي القربى، ١، ١٣٨٥)، ص٤٠٧.**

[٦] **ب. م. الجمالية الموسوعة الصغيرة، تر: ثامر مهدي (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة)، ص٥.**

[٧] **جورج سانتيانا، الاحساس بالجمال ، تر: محمد مصطفى بدوي، تر: زكي نجيب محمود (القاهرة: المركز القومي للترجمة، سلسلة ميراث للترجمة، ٢٠١٠)، ص٧٤.**

[٨] **نبيل راغب، فن العرض المسرحي،(مصر، الشركة المصرية العامة للنشر، ١٩٩٧)، ص١٤٣.**

[٩] **ابن منظور، مصدر سابق، ص٤١٦.**

[١٠] **عبدالله العلايلي، الصحاح في اللغة والعلوم، ط١،(بيروت: دار الحضارة العربية، ١٩٦٣) ص٥٢٠.**

[١١] **محمد التونجي، المعجم المفصل في الادب، ط١،(بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٣)ص٨٢٧.**

[١٢] **انيس إبراهيم، دلالة الالفاظ، ط٣،(القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧٦)، ص١٩٦-١٩٧.**

[١٣] ابن منظور، مصدر سابق، ص٤٨.

[١٤] رزوق، موسوعة علم النفس،(المؤسسة العربية للدراسات، ١٩٧٧)، ص٤٦.

[١٥] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، (لبنان: بيروت، دار الكتابة، ١٩٧١)،ص٨٢.

[١٦] ابن منظور، مصدر سابق، ص٦٤٩.

[١٧] الفيروز ابادي، قاموس المحيط، ج٣،(القاهرة :مؤسسة فن الطباعة، ب.ت)، ص٢٠٥.

[١٨] فؤاد افرام البستاني، منجد الطلاب، ط٥،(بيروت: المطبعة الكاثوليكية، ١٩٦٣)، ص٩٢٧.

[١٩] روبرت جيلام سكوت، أسس التصميم، تر: محمد محمود يوسف،(القاهرة: دار النهضة، ١٩٦٨)، ص٧.

[٢٠] نجيب أسكندر، معجم المعاني للمترادف والمتوارد والنقيض من اسماء وافعال وادوات وتعبير،(بغداد: مطبعة الزمان، ١٩٧١)، ص١٠٢.

[٢١] ماري الياس، وحنان القصاب، المعجم المسرحي- مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط٢،(بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٦م)، ص ٢٦٨.

[٢٢] بيم ميسون، مسرح الشارع والمسارح المفتوحة ، مصدر سابق، ص٩.

[٢٣] هنري ليمسنك، مسرح الشارع في امريكا، تر: عبد السلام رضوان، (القاهرة: دار الفكر المعاصر، ١٩٧٩م)، ص٩.

[٢٤] عبد المعطي الخفاف، فن الاوبرا وقصصه، ط١، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة،٢٠١٠)، ص١١.

[٢٥] طارق حسون فريد ، مع الموسيقى العالمية،(بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٩)، ص٧٨-٧٩.

[٢٦] نفس المصدر والصفحة.

[٢٧] صبحي انور رشيد، الموسيقى في العراق القديم،(بغداد: وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٨)،ص٤١، ٤٣.

[٢٨] مصدر نفسه، ص٤٤.

[٢٩] علي عبدالله، المسرح الموسيقي في العراق،(بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة-آفاق عربية،١٩٩٥) ،ص١٥٥.

[٣٠] محمود احمد الحنفي ، الموسيقى المصرية من اقدم العصور حتى الفتح العربي، في محيط الفنون ج٢،(مصر: دار المعارف، ب.ت) ،ص٥٤-٥٥.

[٣١] مصدر نفسه، ص٥٦.

[٣٢] كورت زاكس، تراث الموسيقى العالمية ،تر: سمحة الخولي،(القاهرة: دار النهضة العربية،١٩٦٤)، ص٤٠.

[٣٣] سيرج ليفار، فن الرقص الأكاديمي ،تر: احمد محمد رضا،(مصر:دار الكاتب العربي للطباعة والنشر،١٩٦٨)،ص٧.

[٣٤] فوبيون باورن، المسرح في الشرق، تر: احمد رضا محمد رضا ، (القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ب.ت)،ص١٩.

[٣٥] طارق حسون فريد، تاريخ الفنون الموسيقية ،مصدر سابق،ص٧٩.

[٣٦] الارديس نيكول، المسرحية العالمية،ج٤، تر:شوقي السكري،(بابل: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، الجامعة المستنصرية، المطبعة العصرية، ١٩٨٦)،ص٩٦.

[٣٧] فوبيون باورن ، مصدر سابق، ص٣٠٢.

[٣٨] شلدون تشتين، تاريخ المسرح في ثلاث الاف سنة، تر: دريني خشبة،(القاهرة،١٩٦٣)،ص١٩٣.

[٣٩] طارق حسون فريد، تاريخ الفنون الموسيقية منذ نشأتها الى نهاية القرن السادس عشر، مصدر سابق،ص١٠٨.

[٤٠] مصدر نفسه، ص١٠٧-١٠٨.

[٤١] Bornoff Jack:Music Theatre In Changing Society,paris Unesco,١٩٦٨.p٢٤.

[٤٢] فرانك هوايتنج، المدخل الى الفنون المسرحية، تر: كامل يوسف، (القاهرة :دار المعرفة والنشر والتوزيع، ١٩٧٠)،ص٣٢.

[٤٣] بول هنري لانج، الموسيقى في الحضارة الغربية، تر: احمد حمدي محمود،(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥)، ص٢٧.

[٤٤] صالح عبدون، الثقافة الموسيقية،(القاهرة: العالمية للطبع والنشر، ١٩٥٦)، ص١٤٦.

[٤٥] رشاد رشدي، نظرية الدراما من ارسطو الى الان،(القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية ،ب.ت)، ص٧٧.

[٤٦] فرانك هوايتنج ، مصدر سابق، ص٢٣٣.

[٤٧] د. سافرة ناجي، دور مسرح الشارع في تنشيط الفضاء العمومي للمدينة، الهيئة العربية للمسرح، https://atitheatre.ae/ .

[٤٨] مصدر نفسه.

[٤٩] بيم ميسون، مصدر سابق، ص١٦.

[٥٠] حسن عطية ، في المهرجان الدولي لمسرح الشارع ..شتاء الغضب العربي يعاود زلزلة الأرض ، جريدة مسرحنا ، ع ٢٧٩، س٦ ، (القاهرة : وزارة الثقافة ، ٢٠١٢/١١/١٩ م) ، ص١١ .

[٥١] هنري ليسنك، مسرح الشارع في امريكا، مصدر سابق، ص٩.

[٥٢] ينظر : ألان ماكونالد وآخرون ، مسرح الشارع _ الاداء التمثيلي خارج المسارح ،تر: عبد الغني داوود واحمد عبد الفتاح (القاهرة:الهيئة العامة للكتاب،١٩٩٩)، ص٨٨.

[٥٣] هنري ليسنك، مصدر سابق، ص٢٣.

[٥٤] أيمن حلمي، مسرح الشارع لماذا الأن، (دار الهدى للطباعة والنشر، ١٩٩٨) ،ص٢٠.

[٥٥] د. علاء كريم، الاتجاهات المسرحية.. متعة المشاهد وحتمية التجديد/آراء وتساؤلات،(بغداد: مكتب عدنان للطباعة والتصميم،٢٠١٩)ص١١٧.

[٥٦] كريم رشيد، جماليات المكان في العرض المسرحي المعاصر،(بغداد: دار ومكتبة عدنان، ٢٠١٣)، ص٦٨.

[٥٧] بيتر بروك، الشيطان هو الضجر، تر: محمد سيف،(الشارقة: دار الشؤون الثقافية، ٢٠٠٦)، ص١١٢.

[٥٨] محمود ابو دومة، تحولات المشهد المسرحي الممثل والمخرج،(مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩)، ص٦٨.

[٥٩] يندريك هونزيل، سيمياء براغ للمسرح، تر: ادمير كوريه،(دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ب.ت)، ص٩٨.

[٦٠] د. علاء كريم، مصدر سابق، ص٩٢.

[٦١] يندريك هونزيل، سيمياء براغ للمسرح، مصدر سابق، ص٩٩.

[٦٢] بيتر بروك، النقطة المتحولة، تر: فاروق عبدالقادر،(الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٩١)، ص٦٣.

[٦٣] فيولا سيولين، الارتجال للمسرح، تر: سامي ،صلاح (القاهرة: وزارة الثقافة مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، مطابع المجلس الأعلى للآثار،١٩٩٩)، ص ٥١.

[٦٤] إلياد مرسيا، المقدس والمدنس. ترجمة عبد الهادي عباس المحامي، (سوريا، دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع ط١ ١٩٨٨)، ص٦٣.

[٦٥] ينظر: عامر صباح المرزوك، تاريخ وادب المسرح العالمي، ط١،(عمان، دار الرضوان للنشر والتوزيع–الحلة: مؤسسة دار الصادق الثقافية، ٢٠١٣م)، ص٤٩.

[٦٦] ماري الياس، حنان القصاب، مصدر سابق،ص٢٦٨.

[٦٧] مصدر نفسه، ص٢٦٨.

[٦٨] ماري الياس وحنان القصاب، مصدر سابق، ٢٦٨

[٦٩] جوليان هيلتون، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة الشارقة،(دائرة الثقافة والاعلام منشورات مركز الشارقة للأبداع الفكري، مكتبة المسرح،٢٠٠١)، ص٢٥٣.

[٧٠] بيم ميسون، مصدر سابق، ص٢١٤.

[٧١] ينظر: محمد حمدي ابراهيم، نظرية الدراما الاغريقية،(القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر، ١٩٩٤م)، ص٨.

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

[٧٣] ينظر: بشار عليوي: مسرح الشارع، الحفريات المفهوم والوظيفة والنتاج، (عمان :الرضوان للنشر والطباعة، ب. ت)، ص٢٢–٢٧.

[٧٤] لويس فارجاس: المرشد الى فن المسرح، ص٨٧.

[٧٥] ينظر: سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر،(الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون،١٩٧٩)،ص٣٤.

[٧٦] ماري الياس وحنان القصاب، مصدر سابق، ص١٦١.

[٧٧] مصدر نفسه، ص٤٥٢.

[٧٨] ينظر: السيد محمد علي،السامر الشعبي في مصر،(القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧)ص١٣٨.

[٧٩] عصام الدين ابو العلا،المسرحية العربية_الحقيقة التاريخية والزيف الفني،(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧)، ص٨٠–٨١.

[٨٠] حمدي الجابري، مسرح المحبظين الذي ظلمناه طويلاً، مجلة البيان،(الكويت: رابطة الادباء، ١٩٩٩)، ص٣٠.

[٨١] احمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي،(الاسكندرية: مركز الاسكندرية للكتاب، ١٩٩٨)، ص٣٧.

[٨٢] احمد عبد الرزاق، الخطاب المسرحي_قراءات في المسرح العربي،(القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٤)، ص٢١٢–٢١٣.

[٨٣] مهدي هندو، طقوس عاشوراء الدرامية واشكالية التنظير المسرحي،(كربلاء: مكتبة احمد حسون، ٢٠٠٨)، ص٢٣.

[٨٤] منى سلمان محمد، رسالة ماجستير، التحولات التقنية لمناظر المسرح العراقي خارج مسرح العلبة،(بغداد: جامعة بغداد _كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٨)، ص١٠٩.

[٨٥] ينظر: احسن ثليلاني، المسرح الجزائري_دراسات تطبيقية في الجذور التاريخية وتطور المجتمع(الجزائر، دار التنوير، ٢٠١٣)، ص١٩٦

[٨٦] فاطمة يوسف محمد، قاموس المسرح، ج٣،(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨)ص١٠٣٢.

[٨٧] حميد صابر، الجماعات العربية المسرحية العربية وعلاقتها بالمتلقي، مجلة الموقف الثقافي، ع٤٤،السنة الثامنة،(بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٣)، ص٦٧-٦٨.

[٨٨] رئيف كرم، كتابات على متن المسرح وهامشه،(بيروت: دار الفارابي للطباعة والنشر، ٢٠١٠)، ص٩٢-٩٣.

[٨٩] ينظر: محمد المعايطة،(فرقة مسرح الشارع): الفن البعيد عن البرجوازية والنخبوية، موقع جريدة (العرب اليوم) http://wwwalarbalyawm.net/pages.php?news-id=310166

[٩٠] حفناوي بعلي، مظاهر التجريب في المسرح الجزائري، مجلة الحياة المسرحية، ع٤٨،(دمشق: وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠٠٠)، ص٢٤.

[٩١] صخر ادريس ، مسرح الشارع فكرة جديدة تلامس هموم المواطن والمقيم ، موقع جريدة (الاتحاد الاماراتية)، http://www.alittihad.ae.

[٩٢] عبد الفتاح قلعة جي، المسرح والتراث في الوطن العربي، مجلة الحياة المسرحية، ع٤٨،(دمشق: وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠٠٠)ص١٥.

[٩٣] ينظر: تمام علي بركات، صندوق الكار_مسرح الشارع تركنا على الناصية، جريدة شرفات الشام، ع٤٥، (دمشق: وزارة الثقافة العامة، الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠٠٠)، ص٣٠.

[٩٤] محمد نابلسي ، كلنا في الهوا سوا أول عرض لمسرح الشارع في رام الله ،موقع جريدة (ايلاف)http://www.elaph.com

[٩٥] نادر القنة، المخرجة البحرينية الطليعيّة كلثوم أمين تزرع نبتة إبداعية جديدة لفنون مسرح الشارع في منطقة الخليج العربي، مجلة الطليعة، ع ١٦٢٩،(الكويت : دار الطليعة للنشر، ٢٦/٥/٢٠٠٤)، ص٢٢.

[٩٦] سباعي السيد، كَرَك : الخروج من البحر وحكايا الموروث ، موقع (المسرح دوت كوم)، http://www.al-masrah.com/?P=4672

[٩٧] مناضل داود ، مسرح التعزية في العراق ، (دمشق : دار المدى للثقافة والنشر، ٢٠٠٦)، ص٩٩.

[٩٨] مصدر نفسه، ص١٤٩.

[٩٩] علي مزاحم عباس ، لا تسدلوا الستارة ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٥) ، ص١٩.

[١٠٠] علي محمد هادي الربيعي ، تاريخ المسرح في الحلة ، ج١ ، (الحلة : دار الصادق، ٢٠٠٦) ، ص٢٣٧وص٢٣٩.

[١٠١] مصدر نفسه، ج٢ ، ص٣٩٨ وص٥١٣ .

[١٠٢] ينظر : عامر صباح المرزوك ، دليل المخرجين المسرحيين في بابل ، (الحلة : دار الارقم للطباعة ، ٢٠٠٨)، ص٦٩.

[١٠٣] بشار عليوي ،انطولوجيا المسرح الكردي ، (دهوك : سلسلة اصدارات فرقة زاخو الفنية ، ٢٠١٠ م) ، ص١١٠_١١٨.

خامساً :-المصادر

- القرآن الكريم

أولاً : المعاجم

١-ابراهيم،انيس،دلالة الالفاظ، ط٣، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧٦).

٢-اسكندر،نجيب،معجم المعاني للمترادف والمتوارد والنقيض من اسماء وأفعال وادوات وتعبير، (بغداد: مطبعة الزمان، ١٩٧١).

٣-الرازي، احمد بن أبي بكر عبد القادر، مختار الصحاح، (الكويت :دار الرسالة، ١٩٨٣).

٤-الفيروز،ابادي،قاموس المحيط، ج٣، (القاهرة: مؤسسة فن الطباعة، ب. ت).

٥-البستاني،فؤاد افرام، منجد الطلاب، ط٥،(بيروت: المطبعة الكاثوليكية، ١٩٦٣).

٦-العلايلي،عبدالله، الصحاح في اللغة والعلوم، ط١، (بيروت: دار الحضارة العربية، ١٩٦٣).

٧-التونجي،محمد، المعجم المفصل في الادب، ط١، (بيروت :دار الكتب العلمية، ١٩٩٣).

٨-الياس،ماري،القصاب،حنان،المعجم المسرحي-مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط٢، (بيروت :مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٦).

٩-جماعة من كبار اللغويين العرب، المعجم العربي الاساسي، (لاروس المنظمة العربية للتربية الثقافية، ١٩٨٩).

١٠-رزوق، موسوعة علم النفس، (الموسوعة العربية للدراسات، ١٩٧٧).

١١-صليبا، جميل، المعجم الفلسفي، ج١، (قم: منشورات ذوي القربى، ١٣٨٥).

١٢-منظور،ابن، لسان العرب، ج٧، (القاهرة :المؤسسة المصرية العامة للتأليف والانباء والنشر، ب. ت) .

ثانياً : الكتب

١٣-ابراهيم، محمد حمدي، نظرية الدراما الإغريقية، (القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، ١٩٩٤).

١٤-ابو دومة، محمود تحولات المشهد المسرحي للمثل والمخرج، (مصر :الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩).

١٥-ابو العلا، عصام الدين، المسرحية العربية_الحقيقة التاريخية والزيف الفني،(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧).

١٦-أردش، سعد، المخرج في المسرح المعاصر، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والآداب، ١٩٧٩).

١٧-الخفاف،عبد المعطي، فن الاوبرا وقصصه، ط١، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة،٢٠١٠).

١٨-الحنفي،محمود احمد، الموسيقى المصرية من اقدم العصور حتى الفتح العربي، في محيط الفنون ج٢،(مصر: دار المعارف، ب.ت).

١٩-السيسي،يوسف،دعوة الى الموسيقى، سلسلة عالم المعرفة،(الكويت: مطابع الانباء ،١٩٨١).

٢٠-الخولي،سمحة، الموسيقى في القرنين السابع عشر والثامن عشر، محيط الفنون، ج٢،(مصر، القاهرة: دار المعارف، ب. ت).

٢١-العشري،احمد،برتولد بريخت، بين النظرية الغربية والتطبيق العربي،(الكويت: مجلة عالم الفكر، المجلد٢١، العدد٣، وزارة الاعلام،١٩٩٣).

٢٢-المرزوك، عامر صباح، تاريخ وادب المسرح العالمي، ط١،(عمان: دار الرضوان للنشر والتوزيع-الحلة: مؤسسة دار الصادق الثقافية، ٢٠١٣م)

٢٣-المرزوك،عامر صباح، دليل المخرجين المسرحيين في بابل ، (الحلة : دار الارقم للطباعة، ٢٠٠٨).

٢٤-الربيعي، علي محمد هادي، تاريخ المسرح في الحلة، ج، (الحلة : دار الصادق، ٢٠٠٦).
٢٥-باورن،فوبيون،المسرح في الشرق، تر: احمد رضا محمد رضا ، (القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ب.ت).
٢٦-بروك، بيتر، الشيطان هو الضجر، تر: محمد سيف،(الشارقة: دار الشؤون الثقافية، ٢٠٠٦).
٢٧-بروك،بيتر،النقطة المتحولة، تر: فاروق عبدالقادر،(الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٩١).
٢٨-تشتين، شلدون، تاريخ المسرح في ثلاث الاف سنة، تر: دريني خشبة،(القاهرة،١٩٦٣).
٢٩-تيلر، جون رسل، الموسوعة المسرحية،ج١، تر سمير: عبد الرحيم الجلبي،(بغداد، دار المأمون، مطابع دار الحرية لطباعة،١٩٩٠).
٣٠-رشيد، صبحي انور، الموسيقى في العراق القديم، (بغداد: وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة-افاق عربية، ١٩٩٥).
٣١-رشدي، رشاد، نظرية الدراما من ارسطو الى الان،(القاهرة :مكتبة الانجلو المصرية، ب.ت).
٣٢-شامبينيول ، برنارد، تاريخ الموسيقى، تر: ثروت كجول، (الإسكندرية :مؤسسة الألف كتاب، ١٧٢ الدار المصرية للطباعة والنشر، ب. ت).
٣٣-فريد، طارق حسون، تاريخ الفنون الموسيقية، ج١، (بغداد: بيت الحكمة، ٩٩٠).
٣٤-فريد، طارق حسون، مع الموسيقى العالمية، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠١٠)
٣٥-ليمسنك، هنري، مسرح الشارع في أمريكا، تر: عبد السلام رضوان، (القاهرة :دار الفكر المعاصر، ١٩٧٩).
٣٦-عبدون، صالح، الثقافة الموسيقية، (القاهرة: العالمية للطبع والنشر، ١٩٥٦).
٣٧-عليوي، بشار، انطولوجيا المسرح الكردي، (دهوك: سلسلة إصدارات فرقة زاخو الفنية، ٢٠١٠).
٣٨-نيكول، الارديس، المسرحية العالمية، ج٤، تر:شوقي السكري، (بابل: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، الجامعة المستنصرية، المطبعة العصرية، ١٩٨٦).
٣٩-ميسون، بيم، مسرح الشارع والمسارح المفتوحة، تر: حسين البدري، (القاهرة :وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي والمسرح التجريبي، الدورة التاسعة، ١٩٩٧).
ثالثاً :المجلات والدوريات
٤٠-العشري، احمد، برتولد بريخت بين النظرية الغربية والتطبيق العربي، مجلة عالم الفكر، المجلد ٢١،ع٣، (الكويت: وزارة الاعلام، ١٩٩٣).
٤١-الجابري، حمدي، مسرح المحبظين الذي ظلمناه طويلاً، مجلة البيان،(الكويت: رابطة الادباء، ١٩٩٩).
٤٢-القنة، نادر، المخرجة البحرينية الطليعية كلثوم امين تزرع نبتة إبداعية جديدة لفنون مسرح الشارع، مجلة الطليعة، ع١٦٢٩، (الكويت :دار الطليعة للنشر، ٢٠٠٤).
٤٣-صابر، حميد الجماعات العربية المسرحية وعلاقتها بالمتلقي، مجلة الموقف الثقافي، ع٤٤، السنة الثامنة، (بغداد :دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٣).
٤٤-عطية، حسن، في المهرجان الدولي لمسرح الشارع، جريدة مسرحنا، ع٢٧٩، (القاهرة :وزارة الثقافة، ٢٠١٢).
٤٥-قلعة جي، عبدالفتاح، المسرح والتراث في الوطن العربي، مجلة الحياة المسرحية، ع ٤٨،(دمشق: وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠٠٠).

رابعاً :الرسائل والأطاريح

٤٦-محمد، منى سلمان، رسالة ماجستير، التحولات التقنية لمناظر المسرح العراقي خارج مسرح العلبة، (بغداد :جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٨).

خامساً :المصادر الاجنبية

٤٧-Bornoff Jack:Music Theatre In Changing Society,paris Unesco,١٩٦٨.

سادساً :الانترنت

٤٨-https://atitheatre.ae/ .

٤٩-https://ar.wikipedia.org/wiki

٥٠-http://www.alittihad.ae

٥١-http://wwwalarbalyawm.net/pages.php?news-id=٣١٠١٦٦

٥٢-http://www.al-masrah.com/?P=٤٦٧٢

ت	اسم المسرحية	تأليف	اخراج	المكان	الزمان
١	FuLL	حيدر سلمان	حيدر سلمان	كركوك/مدخل حديقة	٢٠١٨/٢/١٤
٢	صندوق ابي	احمد الموصلي	عقيل علاوي	كركوك/حديقة عامة	٢٠١٨/٢/١٤
٣	ارواحنا لن تموت	عباس العبودي	عباس العبودي	كركوك/حديقة عامة	٢٠١٨/٢/١٤
٤	كوية	هونر شوقي	هونر شوقي	كركوك/حديقة عامة	٢٠١٨/٢/١٤
٥	كورسي	اسود فايق	اسود فايق	كركوك/حديقة عامة	٢٠١٨/٢/١٤
٦	قناع	برزان متحت	برزان متحت	كركوك/حديقة عامة	٢٠١٨/٢/١٥
٧	اولاد التقاطع	حسين مالتوس	حسين مالتوس	كركوك/قلعة قديمة	٢٠١٨/٢/١٥
٨	حذائي	علي العبادي	علي العبادي	كركوك/قلعة قديمة	٢٠١٨/٢/١٥
٩	مسرحية طريق	يوسف يوسفي	يوسف يوسفي	كركوك/شارع عام	٢٠١٨/٢/١٥
١٠	ضربة جزاء	زانيار جومعة	زانيار جومعة	كركوك/قلعة قديمة	٢٠١٨/٢/١٥
١١	افتراض ماحدث فعلاً	علي عبد النبي	عدنان بن حمد	كركوك/قلعة قديمة	٢٠١٨/٢/١٦
١٢	برزخ	محمد الغزي	محمد الغزي	كركوك/ساحة عامة	٢٠١٨/٢/١٦
١٣	توظيف	هاوري سقز	هاوري سقز	كركوك/ساحة عامة	٢٠١٨/٢/١٦
١٤	أحذية	ريبين قادر	ريبين سقز	كركوك/ساحة عامة	٢٠١٨/٢/١٦