تقنيات مسرح الشارع المعاصر
فى إيران

آمال عبد المنعم أحمد محمد*
Amalabdelmonem33@yahoo.com

ملخص

يناقش البحث تقنيات مسرح الشارع المعاصر فى إيران؛ فيتوقف – فى البداية – عند مفهومه، ومدى أهميته فى المجتمع الإيرانى، ويشير إلى الإرهاصات التى مهدت لظهوره، ثم يرصد بداياته الفعلية منذ العصر القاجارى، وصولاً إلى بلورته فى الزمن المعاصر بجهود المجموعات الطلابية، موضحاً أسباب انتشاره، وملامح رواجه فى البلدان الإيرانية المختلفة.

تطرح الباحثة – بعد ذلك – أبرز القضايا التى يعالجها، ثم تتوقف – فى شىء من التفصيل – عند تقنياته، وتدلل عليها ببعض النماذج من مسرحيات الشارع المعاصرة فى إيران.

وفى الختام أوضحت النتائج أن مسرح الشارع المعاصر فى إيران عبارة عن مسرحيات قصيرة تُقدم فى الفضاءات المفتوحة، وتستهدف تطوير الوعى والفكر الإنسانى؛ لذا تتأسس على المشاركة التفاعلية مع الجمهور؛ بهدف اجتذابه، كما تتوسل بمجموعة من التقنيات المسرحية التى تميزه، وتتفق مع أهدافه؛ ومن ثم تتنوع ما بين تقنيات أدبية، وتقنيات أدائية، وتقنيات تشكيلية. ولا تتطلب هذه المسرحيات أية تكاليف باهظة؛ إذ تنحو إلى البساطة، ولا تحتاج سوى خيال واسع، وأفق واعٍ يبلور الفكرة المطروحة.

الكلمات المفتاحية: مسرح الشارع – المسرحيات القصيرة – المشهد الافتتاحى – الارتجال – التمثيل الصامت.

* مدرس الأدب الفارسى الحديث والمعاصر بقسم اللغات الشرقية وآدابها – كلية الآداب – جامعة الإسكندرية.

مقــدمة

سعى الإنسان منذ القدم إلى إيجاد وسائل متعددة تساعده على التعبير عن تطلعاته الفكرية والنفسية والاجتماعية، فى صيغ وأشكال مختلفة، فكانت الفنون – ومنها المسرح – أحد هذه الوسائط التى لجأ إليها؛ حتى أصبح فن المسرح حاضراً مع مرور الزمن فى الوعى الفردى والجمعى للشعوب جميعها منذ بداياته الأولى عند الإغريق وحتى الوقت الحاضر.(١)

ويرجع ذلك إلى أن فن المسرح يُعد أحد أهم المنافذ التى يطل منها الإنسان على الحياة، بل يمثل جزءًا منها؛ إذ يصور همومنا، ومشاكلنا، ويواجهنا بالتردى السائد من حولنا؛ ومن ثم يلعب دوراً كبيراً فى تشكيل الثقافة المجتمعية؛ إذ إن دوره لا يقتصر على ثقافة المشاهدة والإمتاع فحسب، بل يسهم فى تطوير الفكر والوعى الإنسانى، كما يساعد على الإرتقاء بالذوق العام.

ومع بدايات القرن العشرين وضمن توجهات التجريب اهتم المسرحيون بإيجاد صيغ وأشكال مسرحية جديدة، تستهدف خلق علاقة تتسم بالحميمية والمباشرة مع الجمهور، بعد أن تمردوا على المسارح المغلقة داخل الأبنية المعمارية كمسرح العلبة الإيطالى – وهو مايطلق عليه مسرح الخشبة – وكذلك للتعبير عن أفكار الإنسان ومشكلاته؛ لذلك توجهوا إلى الفضاءات المفتوحة بوصفها مكاناً بديلاً لتقديم الأعمال المسرحية.(٢)

ومن ثم ظهرت الكثير من الأشكال المسرحية الجديدة، ومن بينها مسرح الشارع الذى يسعى إلى تحقيق مشاركة حميمة واعية بينه وبين الجمهور، عبر تضمين موضوعاته القضايا والأفكار المختلفة القريبة من الواقع اليومى لهذا الجمهور.

وهنا تنبع أهمية هذا البحث بسبب أهمية موضوعه، لاسيما وأن مسرح الشارع يُعد أحد روافد الفن المسرحى المهمة؛ إذ يلعب دوراً كبيراً فى تشكيل وعى الإنسان، وفكره؛ لأنه يركز على مشاكل المجتمع، وقضاياه، كما يعبر عن الواقع المعيش، ويسعى لإطلاع الجمهور على واقعه، ويحثه على تغييره؛ من أجل خلق حياة أفضل، مستعيناً فى ذلك بالبساطة، فهو لا يحتاج سوى مؤدٍ وجمهور؛ أى يحتاج إلى (مرسل/ ممثل) و(مستقبِل/ متلقى) فحسب؛ حتى تصل رسالته.

ومن الجدير بالذكر أن التوقف عند مسرح الشارع فى إيران يُثير مجموعة من التساؤلات المهمة التى تبلور مشكلة البحث، ويمكن أن نوردها **فيما يأتى:**

- ما مفهوم مسرح الشارع؟ وما أهميته فى المجتمع الإيرانى؟
- متى ظهر مسرح الشارع فى إيران؟
- ما العوامل التى أدت إلى انتشاره فى البيئة الإيرانية؟
- هل تتنوع القضايا التى يعالجها مسرح الشارع الإيرانى؟ وما أبرزها؟
- هل هناك تقنيات محددة تميز مسرح الشارع فى إيران؟ وما هى؟

ويتمثل هدف هذا البحث فى الوقوف على أبرز التقنيات التى تميز مسرح الشارع الذى يُقدم فى إيران، موضحاً إياها فى شىء من التفصيل عبر الاستشهاد بثلاث مسرحيات تنتمى إلى مسرح الشارع الإيرانى المعاصر، وهى: (**هشت سين**/ السينات الثمانية)[٣]، و(**به رنگ نارنجى**/ باللون البرتقالى)[٤]، و(**كى گفته باورش سخته؟!** / من قال إن تصديقه صعب؟!).[٥]

ويعود اختيار هذه المسرحيات بوصفها نماذج تطبيقية إلى أسباب عدة، نذكر منها: (أولاً) مدى الجذب والتشويق الذى تثيره عناوينها بمجرد تأملها؛ إذ إن عنوان أى عمل أدبى يُعد عتبه النص، والمفتاح الذى يستشف منه المتلقى بعض التفاصيل التى تجذبه للعمل من عدمه.

فبالتوقف عند عنوان مسرحية (السينات الثمانية) نجد أن صياغته جاءت على نهج مسمى سفرة النيروز التى تُعرف بمائدة (السينات السبعة)[٦]، والتى تُعد من أبرز مظاهر (الاحتفال بعيد النيروز)[٧] فى إيران سنوياً؛ وإن المقاربة بين عنوان المسرحية ومسمى سفرة النيروز أمر يستدعى الانتباه، ويحرك الفضول للتوقف عند هذه المسرحية، غير أنه بالاطلاع على أحداثها نجدها تستلهم إحدى الشخصيات التراثية المرتبطة بالوجدان الإيرانى، ألا وهى شخصية "الحاج فيروز" المعروفة داخل حكاية (عمو نوروز)[*] الشعبية، والمرتبطة بأهم الاحتفالات الإيرانية على الإطلاق، وهو الاحتفال بعيد النيروز، ثم توظيفها فى إطار جديد معاصر بعد تحميلها بمضامين جديدة؛ ومن ثم إن استحضار هذه الشخصية التراثية من عمق الزمن إلى زمننا المعاصر عبر هذه المسرحية، يُعد استلهاماً لجزء من الموروث الاحتفالى بأعياد إيران القومية، بل إعادة توظيف الموروث الثقافى والفلكلورى الإيرانى فى عمل مسرحى؛ بهدف إحداث التأثير المطلوب فى الوعى الجمعى؛ مما يشكل عنصر جذب واضحاً يسهم فى خلق جو من متعة التلقى.

كما أن تأمل عنوان مسرحية (باللون البرتقالى) يوحى – منذ الوهلة الأولى – بأن المسرحية تتضمن أحداثاً سارة ومبهجة، ووقائع سعيدة؛ وذلك لما (للون البرتقالى)[٨] من دلالات تعبر عن الوفرة، والحصاد، والخريف، والقناعة، والرضى، والسعادة، والتوهج، والدفء، والحرارة؛ فهو من ضمن مجموعة الألوان الساخنة، ويتكون من مزج اللونين: (الأحمر) وما يبعثه من حيوية ونشاط، و(الأصفر) وما يبعثه من سرور وبهجة. لكن بالاطلاع على أحداث المسرحية نجدها تدور حول معاناة بعض أفراد المجتمع، وما يطوقها من بؤس وشقاء؛ ومن ثم هناك تناقض واضح بين دلالات عنوان المسرحية ومضمون أحداثها، هذا التناقض يخلق مفارقة درامية تثير الدهشة، وتبعث على الإثارة والتشويق.

أما عنوان مسرحية (من قال إن تصديقه صعب؟!) فقد جاء بأسلوب إنشائى، غير طلبى، يفيد التعجب؛ مما يثير ملكة الخيال، ويحرك أفق التوقعات، بل يدفعنا للتوقف عند أحداث هذه المسرحية لنتحرى عن الأمر الذى يشير إليه العنوان، ويؤكد أن تصديقه لم يكن صعباً؛ ومن ثم إن العنوان على هذه الشاكلة يهدف إلى جذب انتباه المتلقى، وإثارة ذهنه وتشويقه.

(ثانياً) اتسمت المسرحيات الثلاثة بتنوع القضايا، والموضوعات، والأفكار التى تعالجها؛ فتراوحت بين ماهو اجتماعى تارةً، وماهو سياسى تارةً أخرى، وجميعها قضايا إنسانية مستلهمة من وقائع الحياة اليومية التى يعيشها الناس فى الوقت الحاضر؛ ومن ثم إن موضوعات هذه المسرحيات نابعة من هموم الناس، وقضايا الواقع المعيش؛ لذلك فهى جديرة بالاهتمام، وتستدعى التوقف أمامها.

(ثالثاً) تتوافر فى هذه المسرحيات – عن غيرها من مسرحيات الشارع الأخرى – أغلب السمات الفنية التى تتسم بها نصوص مسرح الشارع، وأبرز التقنيات التى يتوسل بها هذا التيار المسرحى فى إيران عند تقديم أعماله عبر مراحلها المختلفة؛ بدايةً من مرحلة التمهيد قبيل بدء الأحداث الدرامية، مروراً بمرحلة تشكيل العلاقة التفاعلية بين المؤدى والمتلقى – والتى تُعد مفتاح نجاح هذا الشكل المسرحى – وصولاً إلى مرحلة العرض الفعلى وعناصره الفنية؛ والتى تتوسل ببعض الأدوات الحياتية البسيطة.

أولاً: مفهوم مسرح الشارع فى إيران وأهميته

إن الشارع ليس فقط طريقاً للعبور – كما هو متعارف عليه بمفهومه التقليدى الاعتيادى – لكنه طريق نمشى فيه، ونحتك بشخوصه وأماكنه، ونستمع فيه إلى الكثير من القصص والحكايات التى أحياناً تؤثر فى المشاعر، بل تسلط

الضوء على القضايا والمشاكل التى تشغل العقل والتفكير؛ ومن هنا يظهر عمق فكرة مصطلح مسرح الشارع بوصفه "المسرح المكشوف الذى يُقدم فى الهواء الطلق"[٩] أو بوصفه "المسرح الذى يُقام ويؤدى خارج الأبواب"[١٠]؛ أى إنه "تسمية تطلق على عروض مسرحية تجرى خارج العمارة المسرحية فى الساحات العامة"[١١]؛ إذ يستثمر فضاءات الأماكن المفتوحة، فيقدم أعماله فى الشوارع، والميادين، والمتنزهات، والحدائق، والساحات، ومواقف السيارات، ومراكز التسوق، وغيرها من الأماكن العامة كأى مكان لا تجد له أبواباً حيث يتجمع الناس.[١٢]

يقدم مسرح الشارع عروضه فى وسط الناس؛ بهدف معالجة قضايا الناس عن طريق عرضها بطريقة فنية جاذبة، من دون أن يتطلب ذلك وجود جمهور محدد؛ لأنه يُعرض للناس جميعهم الموجودين فى الشارع من الفئات العمرية والطبقية كافة؛ إذ "غالباً مايكون المكان فى مسرح الشارع عموماً، مستقبلاً لكل الناس، بغض النظر عن اهتماماتهم، ومستوياتهم الثقافية والاجتماعية؛ ليكون بذلك مسرح الشارع من أكثر الأشكال المسرحية ديمقراطية، وتقريباً للثقافة من المواطنين، حتى غير المهتمين منهم".[١٣]

ويملك مسرح الشارع حرية أكبر فى طرح الأفكار، والتفاعل مع الجمهور من دون التقيد بشروط تفرضها مؤسسات بعينها، ومن دون استهداف عائد مادى، لاسيما وهو لا يهتم بالصرف ببذخ على عروضه؛ إذ لايحتاج – مثل بقية الفنون كالسينما والتليفزيون – إلى آلات ومعدات متقدمة عند تقديم عروضه، ولا يتطلب أزياءً باهظة، أو ديكوراً، أو إضاءة، أو مكاناً مجهزاً، أو غيره، بل يتوسل بأبسط الأزياء، وأقل التكاليف، ولايحتاج سوى خيال واسع، وأفق واعٍ يبلور الفكرة المراد عرضها.[١٤]

لذا فإن مسرح الشارع ليس مجرد أداء يقدم فى زاوية الشارع فى الهواء الطلق والأماكن المفتوحة فحسب، لكنه عبارة عن مسرحيات لها تقنياتها وخصائصها المميزة التى تتطلب مساحة مفتوحة للأداء، ومساحة حرة للمتفرج، ومساحة للتأثير والتأثر، كما يمكنها جذب الجمهور من المارة فى الشارع إلى العرض، وهذا ما يتوقف على مدى الإبداع المقدم؛ حتى يحدث تفاعل وارتباط بين الممثل والمتفرج والعرض؛ مما يؤدى إلى وصول الرسالة إلى المتفرج بلغة موجزة، ومؤثرة.

ومن ثم يلجأ مسرح الشارع – أثناء إيصال رسالته الإنسانية – إلى إشراك الجمهور فى الحدث المسرحى؛ من أجل إعطاء إحساس إيجابى بالتضامن والقوة عن طريق المشاركة فى المشاعر الجماعية التى تتضمنها أجواء المسرحية، مستهدفاً حث أفراد الجمهور على القيام بما لم يكن بمقدورهم عمله سابقاً دون مساعدة؛ وبذلك يسهم فى تقوية فكرتهم عن أنفسهم، وزرع الثقة فيها.[١٥]

وهنا تتجلى بعض نقاط الاختلاف والتمايز التى يتفرد بها مسرح الشارع عن المسرح التقليدى المغلق الذى يُقدم داخل الأبنية المعمارية، ونسميه مسرح الخشبة؛ ففى مسرح الخشبة تكاد تنعدم المشاركة الإيجابية للجمهور فى صناعة العرض المسرحى، كما ينعدم التواصل والتفاعل بين الممثل والمشاهد؛ بسبب وجود خشبة مسرح تشكل حاجزاً بين الاثنين، وكذلك بسبب وجود الإضاءة التى تعوق رؤية الممثل للمشاهدين، وتعزله فى عالم إيهامى خاص به[١٦]؛ هذه التقاليد المسرحية الجامدة تفرضها الأبنية المعمارية، ويخضع لها المكان المقدم داخله العرض؛ ومن ثم تعزل الجمهور فى الصالة بعيداً عن الممثل القابع فوق خشبة المسرح دون أى تفاعل يُذكر. لكن فى مسرح الشارع تذوب الفوارق بين المنصة والصالة وتتهدم الحواجز بينهما، ويتأسس العرض على المشاركة التفاعلية التى تتيح فرص الاتصال المباشر الحيوى بين الممثل والجمهور[١٧]؛ لذلك قد يتطوع بعض الأشخاص من الحضور للانضمام إلى الفرق المؤدية،

فى أثناء العرض، دون معرفة مسبقة، وأحيانًا يلعبون بشكل جيد؛ فإن مفتاح نجاح مسرح الشارع يتمثل فى خلق الثقة بين المؤدى والمتلقى، والتأثير فى المتفرجين لدرجة الاحتفاظ بوجودهم والإبقاء عليهم حتى نهاية العرض.

فى المسرح التقليدى – أيضاً – لا يتمكن الناس كافة بطبقاتهم المختلفة، وفئاتهم العمرية المتباينة، من الذهاب إلى المسرح، أو الدخول لقاعات العرض المسرحى بسهولة؛ وهذا يرجع لأسباب متعددة، لعل أبرزها الثقافة الفكرية، وثقافة الترفيه، فضلاً عن القدرة المادية؛ إذ إن حضور العرض يفرض دفع ثمن تذاكر الدخول مقدماً؛ وهو الأمر الذى لا يستطيعه بعض الناس. أما فى مسرح الشارع فلا وجود لمثل هذه الأشياء؛ إذ يستطيع الناس جميعهم حضور العرض من دون أى مقابل مادى، ومن دون دفع أى مبالغ مالية؛ لأن هذا المسرح يستقطب جمهوره من المارة والعابرين بالشارع، ويتخذ من الناس المتواجدين عشوائياً فى الشارع جمهوراً له يتحلق حول منطقة التمثيل من الاتجاهات جميعها دون أى قيود، بل تقوم الكثير من فرق مسرح الشارع بالتمثيل بدافع التعبير عن رغبات الفقراء، وطرح مشاكلهم الحياتية؛ فإن "مجرد الرغبة فى تطوير فن يناسب العصر، وفى غيبة أى دافع آخر، تكفى أن تدفع مسرحنا – وهو مسرح عصر العلم – إلى الضواحى والشوارع؛ حيث يفتح ذراعيه للجميع، ويصبح فى متناول أولئك الذين يعيشون على القليل، وينتجون الكثير"[١٨]؛ إذ إن الأساس الجوهرى فى مسرح الشارع هو الذهاب إلى المتفرجين أينما وجدوا، هؤلاء الذين لا يأتون إلى المسرح؛ فمسرح الشارع يذهب إلى الجمهور ولاينتظر أن يأتى الجمهور إليه.

يترتب على ذلك أن مسرح الشارع يقدم مسرحياته إلى جمهور واسع، وكبير، ومتنوع – عنه فى مسرح الخشبة – ومن ثم يتسم بصبغة جماهيرية انطلاقاً من سعة المكان الذى تُعرض فيه هذه المسرحيات، واعتماداً على الجو العام المحيط به، وعلى رسالته الإنسانية التى تبين أهمية الدور الذى تقوم به فرق مسرح الشارع؛ لتجميع الجمهور، وتأكيدها المستمر على التواصل المرئى مع أفراد الجمهور أكثر من التواصل اللفظى.[١٩]

يُحاط المسرح التقليدى بالجدران؛ لأنه يقدم مسرحياته فى القاعات ودور العرض المسرحى داخل الأبنية المعمارية، ويحدد وقتاً لموعد بدء العرض؛ لذلك تُغلق أبوابه قبل الدقات الثلاثة التقليدية، ولا يسمح بعدها بدخول الجمهور. أما مسرح الشارع فهو مسرح مصمم خصيصاً ليقدم فى الشارع، وغير مرتبط بالقاعات المسرحية أو دور العرض المسرحى التقليدية؛ لذلك لا وقت محدد لبداية مسرحياته، ولا جدران له، أو أبواب تُغلق؛ ومن ثم لا يحتاج الجمهور إلى إذن بالدخول، فهو يقتحم فضاء الفرجة فى الوقت الذى يشاء، وفى اللحظة التى يريدها.(٢٠)

كما أن المتفرج فى المسرح التقليدى هو من يحدد ما يريد مشاهدته من مسرحيات؛ لأنه تتاح له الفرصة الكاملة كى يختار من بين المسرحيات المعلن عنها داخل دور العرض المسرحى ما يتوافق مع رغباته، وما يرغب فى مشاهدته؛ حتى يجد ما يسره، وفى مقابل ذلك يدفع الثمن المطلوب. لكن المتفرج فى مسرح الشارع لا يمكن أن يحدد ما يرغب فى مشاهدته؛ بل يُفرض عليه ما يشاهد؛ لأنه يُفاجىء بالعمل المسرحى أثناء تواجده فى الشارع مصادفةً، دون ترتيب مسبق.

ومن الضرورى هنا أن يجرى العاملون فى مسرح الشارع معاينة لنوعية الجمهور الذى يقدمون له مسرحياتهم؛ لأن تحليل الجمهور الذى يرتاد المسارح المختلفة خارج المؤسسات الكبرى، بداية من المسارح المجتمعية إلى العروض المفتوحة، قد يقدم صورة أكثر دقة عن طبيعة الجمهور فى التجربة المسرحية المعاصرة(٢١)؛ مما يسهل عمل مسرح الشارع وأفراده؛ لأن الجمهور هو المستهدف الحقيقى فى تجارب الشارع المسرحية.

إن الرسالة التى يقدمها المسرح التقليدى غير قابلة للتغيير فى حضور الجمهور؛ فلا يمكن للممثل أن يخرج عنها، ولا يُسمح للمتفرج بالتدخل فيها أو المشاركة فى صنعها؛ لأنها تنطلق من بنية درامية منغلقة على ذاتها عبر حبكة تصاعدية تتوسل بثوابت الدراما التقليدية من بداية، ووسط، ونهاية؛ إذ إن هذا النوع المسرحى تهيمن على طقوسيته الدرامية سلطة الشكل المعمارى المغلق؛ لذلك فهو مسرح مغلق على فرضية صانع العرض. أما مسرح الشارع فرسالته متغيرة بفعل التجديد الآنى الذى ينبع من منطق التفاعل بين الممثل والمتفرج، بحثاً عن رؤى متعددة يتيحها الحوار والنقاش الدرامى بينهما، فيما يُطلق عليه العلاقة الحوارية[٢٢]؛ ويرجع ذلك إلى أن البنية الدرامية لمسرح الشارع بنية مرنة، منفتحة على الحضور، تستوعب موقف الجمهور، وتشركه فى صنعها؛ ومن ثم يتحرر هذا النوع المسرحى من طقوس الدراما التقليدية اتساقاً مع المرونة الشديدة التى يتيحها منطق الشارع وأجوائه التحررية.

ومن الملاحظ أن لمسرح الشارع أهمية كبرى فى المجتمع الإيرانى، ولا يمكن إنكار مدى تأثيره؛ إذ يُعد وسيلة مهمة لتثقيف الناس، وتزويد معارفهم عبر لغة المسرح، ويقوم بدوره فى تعزيز ثقافة المجتمع عبر اختيار المحتوى الجيد، والموضوع المناسب، بل يمكن أن يكون بمثابة نقلة حضارية للمجتمع إذا قام الخبراء والمتخصصون بالتخطيط السليم له، والمشاركة فى عروضه؛ ومن ثم ينبغى النظر فى البرامج الخاصة بالمناطق الحضرية المختلفة وفقاً للاحتياجات الثقافية والفنية لكل منطقة.[٢٣]

كما تكمن أهمية مسرح الشارع فى كونه من الوسائل التى تُستخدم للتعبير عن قضايا مختلفة تستهدف الناس عامة، محاولاً إيجاد حلول لمشاكلهم؛ ومن ثم يقدم تحليلاً كاملاً للضغوط التى يتعرضون لها بسبب صعوبات الحياة اليومية ومشكلاتها، كما يعرفهم بأسبابها، ويحرضهم على القيام بما هو مناسب

لتغيير الأوضاع للأفضل، لاسيما وأن لهذا المسرح نتائج اجتماعية تؤثر فى النشاط الاجتماعى عبر المساهمة فى إحداث التغيير المطلوب.(٢٤)

كذلك يترك مسرح الشارع آثاراً لا يمكن نسيانها على المدى البعيد، تتمثل فى اكتشاف الناس لأنفسهم عبر التفاعل مع مسرحياته؛ الأمر الذى يُعد بمثابة لحظات تعارف واكتشاف جماعى تتمحور حول قيم وأبعاد جماعية مشتركة ذات طابع إنسانى وقيمى.(٢٥)

يُعد مسرح الشارع – أيضاً – أداة تربوية؛ إذ يشعر أفراده بأن لديهم ما ينقلونه إلى المجتمع فى صورة رسالة ينبغى توصيلها، أو على الأقل يلفتون الانتباه إلى موضوعات يُفضل المجتمع تجاهلها؛ ومن ثم يتبلور الدور التربوى الفعال لهذا المسرح عبر التأثير فى آراء الجمهور الذى يشاهد عروضه.(٢٦)

وعلى الرغم من توافر المواهب المتعددة، والدوافع التى لاحصر لها، والتى تدفع الشباب لممارسة المسرح، لكن الكثير من المعوقات تحول دون ذلك؛ لذا يمكن لمسرح الشارع أن يكون عاملاً فعالاً فى تعريف الجمهور بفن المسرح، والترويج له بين الناس؛ لجذب ميول الشباب إلى الفنون المسرحية، وإثارة اهتمامهم نحوها للمشاركة فيها(٢٧)؛ وذلك عن طريق استخدامه على نطاق واسع؛ مما يُعد خطوة مهمة، وثقافة جديدة فى الترويج للمسرح بعامة فى المجتمع الحضرى.

ويُعد استمرار الأداء فى المسرحيات الميدانية شرطاً ضرورياً، وكافياً للتخطيط طويل المدى لعروض مسرح الشارع؛ لأن استمرار مسرح الشارع فى تقديم عروضه، يشكل أرضية خصبة تسهم فى نموه، وتطوره، وانتشاره؛ فإذا كان قادراً على التواصل بشكل جيد مع الجمهور، سيصبح مجالاً جيداً للتوسع فى هذا الفن على مستوى المجتمع. وإذا كان الجمهور على دراية بالفنون المسرحية يمكنه تقييم هذه الحركة الثقافية، وتقويم هذه الظاهرة.

ثانياً: نشأة مسرح الشارع فى المجتمع الإيرانى وانتشاره

تعود الإرهاصات الأولى لمسرح الشارع فى ايران إلى مرحلة ماقبل الإسلام؛ إذ تتبلور بعض ملامحه عبر الطقوس الحياتية التى تؤدى فى الهواء الطلق والتى تحوى فى طياتها ملامح درامية، كاجتماع القبائل حول النار للابتهال والدعاء كى ينزل الإله عليهم الأمطار، كما كانوا يؤدون مراسم العزاء والاحتفالات المختلفة فى الأماكن المفتوحة وهم فى مجموعات متحركة، وهنا تجدر الإشارة إلى بعض المحافل والعروض الفنية التى كانت تقام قبل الإسلام فى الهواء الطلق كعرض (دسته هاى تمسخر كراسوس/ مجموعات سخرية كراسوس)؛ إذ يمثل السخرية والتحقير من شأن (كراسوس) القائد العسكرى الرومانى، من قِبل (سورنا) القائد العسكرى الإشكانى بعد انتصاره عليه فى الحرب التى نشبت بينهما فى مدينة حران فى سوريا. وعرض (كوسه برنشين/ القرش الجالس)؛ وكان عبارة عن حفل سعيد ومضحك، قوامه وضع سمكة قرش فوق ظهر حمار، وخروجهما من المدينة وسط سخرية جموع الناس.[٢٨]

وفى القرن الرابع الهجرى قبل ظهور الحضارة الإسلامية اتخذ المسرح فى إيران – بصفة عامة – شكلاً أكثر تطوراً، وخاصة بعد ترجمة بعض المسرحيات إلى الفارسية، وتشجيع الملوك على تأليف المسرحيات باللغة الفارسية، وقد انعكس ذلك على مسرح الشارع بوصفه جزءًا لا يتجزأ من المسرح الإيرانى؛ إذ ظهر الرواة، كما ظهرت الفرق الجوالة التى كانت تنتقل من بلدة إلى أخرى، وكان الناس يلتفون حول الممثلين فى الهواء الطلق ويشجعونهم على تنفيذ العروض، وقد انتشر نشاط فرق المسرح المتنقل على نطاق واسع فى القرى

والنجوع النائية، كما كانت تُقام كثير من المسرحيات البسيطة فى المقاهى، وكانت تمثل الطبقات المختلفة، وقد ارتكزت على طرح معاناة الناس اليومية، والحياتية، والمجتمعية.(٢٩)

أما عقب ظهور الحضارة الإسلامية فى القرن ذاته، كان بعض الناس يتجمعون فى الأماكن العامة والممرات المحيطة بهذه الأماكن، ويقومون باللعب مع الحيوانات: كالقتال مع الدب، والخطف، واللعب مع القرود، أو الببغاوات، أو الطيور المروضة، فضلاً عن لعبة شد الحبل، أو المشى على الحبل، أو النوم على الأظافر، ورفع الأحمال الثقيلة، وغيرها من الألعاب السحرية، والألعاب النارية. كما كان الممثلون يقدمون مجموعة متنوعة من العروض المثيرة التى قد عاشوها فى أثناء تنقلهم من مكان إلى آخر؛ وذلك حسب البيئة والظروف المناسبة لكل مكان، وكانوا يروجون لعروضهم، ويحصلون على تكلفتها من المتفرجين فى أثناء عرضها.(٣٠)

وقد كان العصر الصفوى وتشكيل الحكومة الصفوية بمثابة فرصة لتجلى العادات والتقاليد القومية والتمسك بها؛ إذ كان الملوك الصفويون يولون اهتماماً خاصاً بالاحتفالات، وكانت مدينة أصفهان – عاصمة الدولة الصفوية فى هذا العصر – مركزاً للترفيه فى هذه المدينة؛ لذلك اهتمت المنظمات الإدارية الصفوية بالأمور الترفيهية، والأعياد، والاحتفالات، والعروض؛ مما دفع السياح لتسجيل أنواع الألعاب الترفيهية جميعها. وعلى ذلك يمكن تقسيم العروض الفنية فى العصر الصفوى إلى مجموعتين رئيستين: (الأولى) مجموعة من العروض التى تهتم بالاحتفالات العامة، والأعياد، والمناسبات. و(الثانية) مجموعة أخرى تهتم بالمسابقات الرياضية، والعروض الترفيهية؛ أى العروض المسرحية التى تحتوى على جانب رياضى وجانب آخر ترفيهى. ومن الجدير بالذكر أن هذه

العروض والألعاب الميدانية كان يشارك فيها عامة الشعب، وكذلك الأعيان، والأشراف، والسلاطين، والملوك الصفويين.(٣١)

بينما يمثل العصر القاجارى الخطوة الأولى لظهور مسرح الشارع فى إيران بمفهومه المتعارف عليه؛ إذ وُجد فضاء سياسى بعد سنوات من الاضطراب من جهة، وخُلقت تيارات فكرية دستورية تطلعت إلى الغرب وروسيا من جهة أخرى؛ فكانت مدينة طهران مركزاً للفنون المسرحية؛ ومن ثم ظهرت أول فرقة مسرحية فى إيران، وكانت تحت عنوان (كمدى ايران)، وقد اهتمت بالقضايا الاجتماعية والسياسية اليومية فى إيران، وكانت عروضها ذات مضمون انتقادى، وتؤدى فى الحدائق والمتنزهات المنتشرة فى طهران، ومنها: حديقة اتابك، وحديقة ظل السلطان، وحديقة أمين الدولة. ويذكر لهذه الفرقة أنها فى العصر الدستورى – عقب هروب محمد على شاه، وافتتاح مجلس الشورى الوطنى – تظاهرت لصالح شهداء الثورة فى حديقة أمين الدولة.(٣٢)

وبالنسبة للعصر الحديث، وبالتحديد فى الفترة من (١٩١٥– ١٩٤٥م) قدمت بعض المسرحيات فى المناجم والسجون، وكان لها تأثير فى الناس بشكل ملحوظ. وفى الزمن المعاصر وبالتحديد خلال الربع الأخير من القرن العشرين، ظهرت مجموعات متنوعة من فرق مسرح الشارع مع بداية الحركات الثورية وظهور الأفكار السياسية المختلفة للأئمة من اليسار واليمين، وكان بعض هذه المجموعات يتشكل من الطلاب، وكان مضمون الأعمال التى تقدمها وموضوعاتها بمثابة نوع من الاحتجاج الاجتماعى الذى يطرح المشاكل الاجتماعية، ويناقش القرارات الحكومية، وينتقد السياسات الحالية وقتذاك، للدرجة التى اعتقلت معها الشرطة – فى حالات قليلة – الممثلين الذين احتجوا على الوضع السياسى. وكانت هذه الفرق تؤدى عروضها فى الحدائق، والمتنزهات، والشوارع، والمصانع، وكانوا يعتمدون أساساً على أبسط المعدات فى الأداء، وفى

بعض الأحيان كانوا يستخدمون أدوات العرض التقليدية لإثارة القضايا السياسية والاجتماعية. ومن أبرز هذه الفرق فى تلك الفترة: فرقة (همشهرى) التى تشكلت فى عام ١٩٧٤م، وفرقة (صادق هاتفى) التى تشكلت فى عام ١٩٧٧م، وفرقة (پيوند) التى تشكلت فى عام ١٩٩٣م.[٣٣] وهكذا تعود البداية الحقة لتيار مسرح الشارع بمفهومه المتعارف عليه إلى جهود المجموعات الطلابية، فضلاً عن تشكيل الفرق المسرحية التى قدمت عروضها فى الشوارع بعد انتهاء الحرب المفروضة.

وجدير بالذكر أن أهم عوامل انتشار مسرح الشارع فى إيران تتمثل فى إقامة الكثير من المهرجانات المسرحية المتعددة، والتى بموجبها أصبح مسرح الشارع جزءًا رئيساً من برامجها المختلفة، ومن أبرز هذه المهرجانات: مهرجان (فجر الدولى) الثالث عشر للمسرح والذى أُقيم فى مارس عام ١٩٩١م، وكذلك مهرجان (الدُمى الدولى)، ومهرجان (الطقوس والتقاليد)، ومهرجان (الدفاع المقدس)، ومهرجان (المسرح الأكاديمى) وغيرها، فضلاً عن بعض المهرجانات التى تأسست بهدف إنتاج عروض مسرح الشارع، ومن أبرزها مهرجان (مهرجان مريفان الوطنى لمسرح الشارع)، والذى كان سبباً مهماً فى توصيل عروض مسرح الشارع إلى عدد وفير من المدن النائية فى إيران. كما أن هناك نماذج أخرى من المهرجانات التى أقيمت لمسرح الشارع فى إيران، نذكر منها:

١- مهرجان شيراز للفنون

يُعد مهرجان (شيراز للفنون) مهرجاناً دولياً يقام فى إيران سنوياً، ويستضيف الكثير من الفرق المسرحية من بلدان العالم المختلفة، ومن أهم الفرق الأجنبية التى شاركت فيه: فرقة (نان وعروسك/ الخبز والدمى) الإنجليزية، والتى أسسها بيتر شومان Peter Schumann (١٩٣٤-) وكان من أشهر فنانيها، ومن أمثلة عروض مسرح الشارع التى قُدمت فى هذا المهرجان نذكر ما يأتى: عرض (ويس ورامين/ ويس ورامين) الذى قُدم فى منطقة "تخت جمشيد".

وعرض (كاليگولا/ كاليجولا) الذى جعل من منطقة "تخت جمشيد" مشهداً رئيساً للعرض. وعرض (اورگاست/ أورجاست) من إخراج الإنجليزى بيتر بروك Peter Brook (١٩٢٥– ٢٠٢٢)، وكان عرضاً دينياً يستلهم الأساطير والتاريخ، وفيه استخدم "قبر ملوك الأخمنيين" مكاناً للعرض. وعرض (كامنتن وگاردنياتراس/ كامنتن وجاردنياتراس) من إخراج الأمريكى روبرت ويلسون Robert Wilson (١٩٤١– ٢٠١٧)، وقد قُدم فى جبل "چهل تن"، واستمر من منتصف الليل حتى الصباح، وعندما أشرقت الشمس رافقت الممثلة بطلة العرض الحضور جميعهم إلى قمة الجبل؛ لرؤية الشمس).[٣٤]

٢– مهرجان التنمية الفكرية للأطفال والناشئة

كان فصل الصيف من كل عام هو بداية انطلاق المهرجانات الصيفية فى إيران منذ عام ١٩٦٩م، وكانت فرق المسرح المتنقل تصل إلى أنحاء البلاد جميعها وتقدم عروضها فى القرى النائية، وفى عام ١٩٧١م قاموا بشراء مقطورات ومعدات وأدوات للمسرح المتنقل من ألمانيا؛ مما كان له قوة دفع جديدة لهذه الأنشطة. وكانت لمعظم عروض الشارع – آنذاك – ميول يسارية؛ إذ كانت تدور معظمها حول القضايا الاقتصادية، والوضع الاجتماعى، والتوزيع المتكافىء للثروة، وحقوق الفلاحين والمزارعين، وغيرها. ومع بداية عقد الثمانينيات تأسس مهرجان التنمية الفكرية للأطفال والشباب فى مجال المسرح الميدانى ومسرح الشارع، وبدأت فعالياته تنتشر فى أنحاء إيران جميعها.[٣٥]

3– مهرجان مركز الفنون المسرحية لمسرح الشارع

تأسس مركز الفنون المسرحية لمسرح الشارع فى السبعينيات من القرن العشرين، وكان منوطاً بتقديم أنشطة مسرح الشارع، وهو مركز شبه حكومى يقوم بدعم فرق مسرح الشارع ويعمل على ترسيخ أقدامها؛ فقد كان مسرح الشارع دائماً عبارة عن فكرة فى أذهان المعنيين بأمر المسرح الإيرانى، اعتادوا على التفكير فيها لسنوات عدة، وبمرور الوقت اعتادوا أن يرافقوا مجموعة من أهل الشوارع الذين يمارسون التمارين فى مسرح المدينة.[٣٦]

ومن الجدير بالذكر أنه فى المواسم الأربعة لمهرجان طهران للأطفال والشباب، كانت تُقام عروض الشارع فى ساحة بالهواء الطلق فى مدينة طهران على هامش المهرجان، وقد شارك فيه مركز الفنون المسرحية ببعض عروض مسرح الشارع، وقد حظيت هذه العروض بالكثير من الاهتمام؛ لما حققته من نجاح ملحوظ، وقد اختير إحداها ليشارك فى مهرجان مسرح الشارع فى كندا، وبعد عودة الفرقة من كندا، قامت بعرضه مرة أخرى فى شوارع إيران المختلفة، ثم قاموا بالإعداد لعرض جديد للمشاركة به فى مسرح الشارع التالى.

وكانت هذه الخطوة تُعد البداية التى مهدت لازدهار نشاط مسرح الشارع؛ الأمر الذى شجع على عقد مؤتمر يضم مائة عرض من عروض الشارع تُقدم فى ضواحى طهران – والتى كانت قادرة على سد الفجوة الثقافية إلى حدٍ ما – وفى إطار المؤتمر الرابع عشر قُدمت خطة تطويرية مستقبلية لمسرح الشارع، وقد حاول المسرحيون الاستفادة من عناصر المسارح الإيرانية مثل: المسرح المتنقل، والمسرح الميدانى، ومسرح التعزية؛ بهدف إحداث تغيير جاد فى عروض مسرح الشارع؛ لجذب المتفرجين.(٣٧)

وبانضمام عدد كبير من الطلاب والخريجين لهذا المجال، والتمهيد لإقامة عشرات المؤتمرات عن مسرح الشارع، أصبح الطريق ممهداً لهذا التيار المسرحى الذى عُد حقلاً مناسباً لظهور الفرق الشابة. ومن الملاحظ أنه بعد عقد مائتى مؤتمر، تزايدت عروض مسرح الشارع، وشاركت فى الكثير من المهرجانات مثل: الدفاع المقدس، والإدمان، والحداد، وكذلك مهرجانات مسرح الشارع للجامعات، ومهرجانات مسرح الشارع الإقليمية، كما خطى خطوات كبيرة لإحياء المسرح الوطنى المنسى.

٤- العروض الميدانية للمهرجانات الطلابية

لقد شهد مسرح الشارع الطلابى انتشاراً كبيراً فى النصف الثانى من السبعينيات من القرن العشرين، وخاصة فى أعوام ١٩٧٧م، ١٩٧٨م، ١٩٧٩م، ومع ذروة الأنشطة السياسية للطلاب، شهدت عروضهم الميدانية – حتى فى الكليات غير الفنية – نشاطاً ملحوظاً؛ إذ حاولت فى بعض الأحيان معالجة الموضوعات السياسية، وقد أدى ذلك إلى تكوين مجموعات، أصبحت فيما بعد تؤدى عروضًا ميدانية للطلاب. وقد هدأت أنشطة هذه الفرق السياسية فى أوائل الثمانينيات، وزادت قوتها عبر المشاركة فى مهرجانات المسرح الميدانى؛ بحيث أصبحت معظم فرق المسرح الميدانى مجموعات طلابية؛ مما أدى إلى إطلاق مؤتمرات المسرح الميدانى للطلاب من قبل جمعية التمثيل الثقافى التابعة لوزارة العلوم. كما أقيم مهرجان (المسرح الميدانى الأول) للطلاب فى عام ٢٠٠٤م من قبل المنظمة الثقافية والفنية لبلدية طهران والمركز الثقافى الطلابى.[٣٨]

وتجدر الإشارة هنا إلى أنه قبل مهرجان (المسرح الميدانى الأول) للطلاب بسنين عدة، أقيمت فى الثمانينيات من القرن العشرين بعض المهرجانات الميدانية الطلابية، من أبرزها: مهرجان (مسرح طلاب طهران) وكان تحت عنوان (جشنواره فردا/ مهرجان الغد)، ومهرجان (شارع الطلاب الإيرانين)، وفى ربيع ١٩٨٤م انضمت مسابقة مسرح الشارع إلى مهرجان الطلاب لأول مرة، وشارك فيها خمس عشرة فرقة من فرق الشارع من مدينة طهران، وكانت جمعية مسرح الشارع التابعة لدار المسرح هى الراعى الرسمى لهذا المهرجان.[٣٩]

ومع مرور الوقت، وإطلاق المهرجانات الإقليمية لعروض الشارع، وتقديم هذه العروض فى المناسبات المختلفة الثقافية، والاجتماعية، والاقتصادية، ومعارض الكتاب، والمؤتمرات التى تُقام حول القضايا الاجتماعية، والانجازات الصناعية، فضلاً عن المزيد من التغطية الإعلامية، وإطلاق المهرجانات والفعاليات المتعددة التى أحيتها فرق مسرح الشارع فى السنوات الأخيرة، أسهم ذلك كله فى تشجيع الفرق على تقديم عروض مسرحية بصفة منتظمة فى الشوارع.

ثالثاً: أهم القضايا التى يعالجها مسرح الشارع الإيرانى

لما كان مسرح الشارع يُقدم وسط الناس، ويواجه حشداً كبيراً من الناس فى الشارع، فلابد أن يتناول هموم رجل الشارع، ويناقش مشاكله اليومية، واهتماماته المختلفة؛ إذ يستمد موضوعاته من الأحداث اليومية، ويستوحى الأفكار التى يعالجها من القضايا والمشاكل الحياتية؛ وهذه هى الوظيفة الأساسية لمسرح الشارع؛ لأنه من الضرورى "أن ينبع فعلاً من صميم مشاكل الناس؛ لأن الناس عند رؤيتهم لمسرحية لا تعبر عن أنفسهم لن يكترثوا لها أبداً، أو لن يتابعوها بشوق"(٤٠)؛ ومن ثم تتسم موضوعاته بالتنوع، والاختلاف، وفقاً لتنوع الأحداث اليومية، والحياتية، التى تُعد المصدر الرئيس لنصوصه؛ إذ يعالج الكثير من القضايا الاجتماعية مثل: البطالة، والإدمان، والطلاق، وتربية الأبناء، وغيرها. وكذلك يعالج الكثير من القضايا السياسية كقضايا العدالة، والحرية، وقضايا الثورات، ومفاسد الطبقة الحاكمة، وعلاقة الحاكم بالمحكوم، وغيرها؛ فموضوعات مسرح الشارع حية ومتجددة، تناقش حقائق المجتمع الآنية.

فعلى سبيل المثال – لا الحصر – تدور أحداث مسرحية (السينات الثمانية) حول رجل يُدعى الحاج فيروز، كان وسيماً، وحسن المظهر، لكن سرعان ما تساقط شعره، وشحب لون وجهه؛ ومن ثم مظهره، واختلفت ملامحه إثر إصابته بمرض السرطان؛ مما أوقعه فى أزمات كثيرة؛ فقد تخلت عنه خطيبته ليلى وتركته وحيداً، وأصبح الجميع يسخر من مظهره، بل أصبح يعانى من رفض المجتمع بأكمله له بسبب مظهره المنفر؛ لذلك لجأ إلى الشارع ليشرح للناس، ويوضح حقيقة أمره للمارة والعابرين، وقد تعاون معه فى ذلك رجل مضطرب عقلياً يعانى هو الآخر من نظرة المجتمع السلبية له؛ وبذلك يرمز الاثنان إلى فئة المستضعفين المنبوذين فى المجتمع، وتصور المسرحية مدى معاناتهما؛ كى تعالج قضايا الاختلاف، والتنمر، والقهر الاجتماعى، وهذا ما

يوجزه بطل المسرحية الحاج فيروز حين يقول: "**حاجى فيروز: فقط بخاطر اينكه حاجى فيروز ها يكمى ظاهرشون با همه متفاوته نه مى تونن زندگى كنن نه كسى بهشون كار ميده، اصلا من ميگم... به نظر من، اگر هم صورتشون رو سياه ميكنن به خاطر اينه كه اگر كسايى رو ديدن كه از كار اخراجشون كردن كسايى رو ديدن كه بهشون دارو ندادن يا كسايى كه ولشون كردن... اونا حاجى فيروز رو نشناسن تا بخاطر كاراشون احساس شرمندگى نكنن/ الحاج فيروز:** فقط لأن الحاج فيروز يبدو مختلفاً قليلاً عن الجميع، فلا يمكنهم العيش معه، ولا أحد يمنحه وظيفة، فى الحقيقة سأقول... فى رأيى، أنهم هم من اسودت وجوههم لأنهم يتفرجون على شخص يُطرد من وظيفته، أو يتفرجون على شخص يرفضون منحه الدواء، ... إنهم لا يعرفون الحاج فيروز؛ لذلك لم يخجلوا من تصرفهم".(٤١)

وبتأمل هذه الممارسات المختلفة نجد أنها – فى مجملها – تُوَلد صوراً من صور القهر الاجتماعى الذى يستدعى الرفض منا جميعاً حفاظاً على سلامة المجتمع؛ لذلك ترفض هذه المسرحية سلوكيات التنمر، وتنبذ ممارسات القهر الاجتماعى، وتدين بعض أفراد المجتمع فيما يرتكبونه من أخطاء فى حق هؤلاء المستضعفين، بل تنادى بضرورة تقبل الآخر تحت أى ظرف؛ فلا يعلم أحدنا الظروف التى يمر بها الآخرون حتى أصبحوا على هذه الشاكلة التى قد تبدو منفرة من وجهة نظر بعض الناس.

كما أن المسرحية تحمل فى طياتها جانباً توعوياً يستهدف توعية الناس بضرورة الحفاظ على الصحة لتجنب المخاطر والأضرار التى يجرها المرض على الإنسان، وتدعونا للتمسك بالإرادة، وتحدى المرض، وكذلك التمسك بالأمل؛ لأنه يحفظ للإنسان بقاءه.

وبالنسبة لمسرحية (باللون البرتقالى)، تدور أحداثها حول عامل نظافة بإحدى الحدائق العامة، يصادف – أثناء قيامه بعمله – الفتيات والشباب الذين يترددون على الحديقة؛ لتعاطى المواد المخدرة وتدخين السجائر والنرجيلة دون علم أهاليهم، وتصور أحد المترددين على الحديقة ممن يعانون من البطالة وقد تعامل مع عامل النظافة بطريقة غير لائقة؛ لأنه كان فى أشد الحاجة إلى تعاطى "الترامادول"؛ إذ أوضح أنه بسبب إقباله على تعاطيه أصبح عصبى المزاج، ولم يستطع أن يلبى متطلبات صغيره، أو احتياجات بيته، بل قام ببيع ذهب زوجته، وأنفق الأموال كلها على المواد المخدرة؛ للدرجة التى فقد معها صغيره فى إحدى الحدائق حين غاب وعيه تحت تأثير المخدر، فوجد عامل النظافة هذا الصغير فى أحد جوانب الحديقة – وهو لم يكن ينجب بعد – فأخذه وأحسن تربيته حتى وصل لعمر الثمانى سنوات، وحين رأى المدمن ابنه الصغير مع عامل النظافة ذات يوم أدرك أنه ينعم بحياة سوية، كما وجد الرفض من صغيره، فقرر أن يتركه لعامل النظافة ليستكمل تربيته؛ وبذلك فقد صغيره للأبد، وهدم أسرته بسبب إقباله على الإدمان؛ ومن ثم تناقش المسرحية مخاطر الإدمان بوصفه أكبر جريمة يرتكبها الإنسان فى حق نفسه؛ إذ يخسر بموجبها أسرته، وبيته، وماله، مقابل متعة وقتية زائلة تسبب الدمار لحياته وحياة من حوله. كما تلقى الضوء على قضية البطالة وما تجلبه من أزمات على كل من الفرد، والأسرة، والمجتمع. وتحذر الآباء من عدم اهتمامهم بالأبناء لاسيما فى سن المراهقة، وما يترتب على ذلك من تردى سلوكى وأخلاقى ينجرف إليه الأبناء تحت زعم الحريات. وتنتقد أيضاً السلبيات الناجمة عن الاحتكاك الحضارى بين الشرق والغرب، وما يتبعه من تقليد أعمى لعادات الغرب وسلوكياته دون وعى. وتدعو فى النهاية إلى ضرورة مواجهة صعوبات الحياة، والتغلب عليها، وعدم الاستسلام للأزمات.

بينما نجد أن مسرحية (مانع/ الحاجز) التى قام يوسف شكوكى بتأليفها، وأخرجتها سكينة صادقى، تناقش الصعوبات التى يواجهها مجتمع المعاقين فى حياتهم اليومية فى المدينة.(٤٢) فى حين أن مسرحية (انسان وآتش/ الإنسان والنار) التى قام فريدون أحمدى بتأليفها وإخراجها، تنادى بأهمية حماية الموارد الطبيعية والغابات التاريخية فى منطقة زاغروس فى مدينة سنندج الحديثة؛ وقد نبعت فكرتها من الحرائق الأخيرة التى حدثت فى جبال زاغروس؛ مما دفع المؤلف لكتابة مثل هذا النص لتوعية الناس بخطورة الحرائق، وأسبابها، وطرق التعامل معها.(٤٣)

أما مسرحية الأطفال (پسر عموها/ أبناء العم) التى عُرضت فى صيف ١٩٨٥م فى إطار مهرجان مسرحى ليلى، وأخرجها جواد عزاتى الذى شارك أيضاً فى تمثيلها مع عباس جمشيديفار، فتدور قصتها حول ثلاثة أطفال أبناء عمومة يجتمعون فى قبو منزل جدتهم ليسترقوا السمع على أحاديث الجدة مع الأهل؛ لمعرفة ما يدور من أحداث. وقد قُدمت المسرحية للأطفال لغرس بعض القيم الإيجابية فى نفوسهم، واستنكار بعض العادات السيئة، ورغم ذلك لم تقتصر مشاهدتها على الأطفال فحسب، بل شاهدها الكبار أيضاً أكثر من مرة للدرجة التى حفظوا معها كلمات النص وعباراته عن ظهر قلب.(٤٤)

تجدر الإشارة – أيضاً – إلى أنه لا يمكن فصل مسرح الشارع عن وجهة النظر السياسية والفكرية، ففيه يعبر الجميع عن رأيه، غير أنه نوعاً من المسارح التى تملك حرية التعبير بما يكفى لإثارة قضايا المجتمع السياسية فى شكل مسرحى جاذب ومقبول؛ فأية قضية يمكن أن تشتبك مع آلام المجتمع وهمومه تُعد موضوعاً جذاباً وحيوياً لمسرح الشارع.

كما يتبدى المضمون السياسى لهذا التيار المسرحى فى كونه داعية للعدالة، بل يُعد مرادفاً لها؛ لأن موضوعه يأتى من البيئة التى يعمل فيها، ويمكن اعتباره مسرحاً سياسياً؛ لأن عرض مفاسد الطبقة الحاكمة يُعد من بين وظائفه.(٤٥)

ويُعد هذا المسرح – خاصة فى العالم الثالث وأنظمته المتوترة – صورة من صور المعارضة الداخلية للممثلين المشاركين فى عروضه؛ لأنه مسرح مثقف للغاية، لا ينتظر أى دعم مادى – خاصة من الحكومة – لاسيما وهو مسرح لا مكان له، وفى بعض الأحيان يكون فوضوياً، لكن أينما ينتشر فمن الطبيعى أن يكون مدروساً.

ومن أبرز مسرحيات الشارع السياسية تشير الباحثة إلى مسرحية (پيله ى انقلاب/ شرنقة الثورة) التى تناقش موضوع الثورات وقضايا الحرية والاستقلال، فتصور أربعة أشخاص يرتدون ملابس بيضاء يمثلون الشعب الإيرانى، وشخصين يرتديان ملابس سوداء توحى بالاستبداد والظلم، ويقومون جميعاً بأداء أشكال وحركات بمصاحبة موسيقية من دون حوار، تعبيراً عن الثورة التى يعيشها الإيرانيون، ويبدأ الأشخاص الذين يرتدون الملابس البيضاء بكتابة شعارات، مثل: (الموت للملك، تحية للثوار)، فيقترب منهم الأشخاص الذين يرتدون الملابس السوداء ويحاولون قتلهم، لكن أصحاب الملابس البيضاء ينتفضون ويتفوقون عليهم فى القتال، فتهتز الشرنقة ويخرج منها شخص يغطى جسده بعلم إيران، ويذهب تجاه الأشخاص الذين يرتدون الملابس البيضاء، ويقدم لهم التحية؛ مما يدل على انتصار الشعب فى ثورته ضد الظلم والاستبداد، وإعلان الحرية والاستقلال.(٤٦)

أما مسرحية (من قال إن تصديقه صعب؟!) فتدور حول معاناة الناس من غلاء الأسعار وارتفاعها، وعدم مقدرتهم على تلبية متطلبات بيوتهم، حتى تقوم الحكومة بتقديم الإعانة اللازمة، وسرعان ما يظهر شخص وسط تجمهر الناس، ليخبرهم بأن الحكومة قامت بخفض أسعار السلع، حتى يتمكنوا من الحصول على احتياجاتهم ومستلزمات بيوتهم الأساسية، وبموجب ذلك أصبحوا قادرين على صرف مايلزمهم من "السوبرماركت" المجاور لكل شخص، فينصرف الناس وهم فى سعادة، ويذهبون لشراء متطلباتهم ببطاقة الدعم وبالأسعار المخفضة التى فرضتها الحكومة؛ ومن ثم تناقش هذه المسرحية قضية العلاقة بين الحاكم والمحكوم، وبالأحرى العلاقة بين الحكومة والشعب، موضحة دور الحكومة القوى فى مجابهة الفقر، وغلاء الأسعار، وسعيها الجاد نحو توفير سبل الحياة اليسيرة، والآمنة للشعب.

وهكذا تعالج نصوص مسرح الشارع القضايا المختلفة، ومشكلات الواقع المعيش؛ سواء أكانت سياسية أم اجتماعية أم اقتصادية، وغيرها من القضايا المتعددة؛ إذ إن مضمونه يتسم بصبغة سياسية، واجتماعية، واقتصادية، وثقافية، وفنية، ودينية، فضلاً عن تميزه بطابع الاحتجاج الدائم؛ لذلك يستهدف دوماً تحقيق ما يأتى:

- الكشف عن الأحداث الاجتماعية والسياسية بشكل عام.
- زيادة وعى الناس عبر التحليل الاجتماعى والسياسى للأوضاع من حولهم.
- تنوير المتفرج، وإقامة اتصال مباشر معه؛ لإظهار ردود الفعل الاحتجاجية.
- تثوير المتفرج على الأوضاع المتردية؛ بهدف تصحيح مسارها لما هو أفضل.

رابعاً: أبرز التقنيات المميزة لمسرح الشارع فى إيران

إن طبيعة الأماكن المفتوحة التى يُقدم فيها مسرح الشارع – وما يحيط بها من ضوضاء مزعجة تنتشر فى أرجاء المكان كله – تفرض مجموعة من التقنيات التى تميز هذا الشكل المسرحى عن غيره، وإن "للتقنيات المسرحية المستخدمة فى مسرح الشارع أهمية واضحة، تنبع من خصوصيته؛ حيث تتحدد وفقاً لمتطلباته، وأهدافه التى وُجد من أجلها هذا المسرح؛ ومن ثم تكون مسرحياته ثرية وحية تجذب انتباه الجمهور عبر استخدام تقنيات عدة".(٤٧) وبموجب هذه التقنيات يمر العمل المسرحى المقدم فى الشارع بمرحلتين أثناء تنفيذه؛ حتى يكتمل فى صورته النهائية، وهذا ما نوضحه **فيما يأتى:**

١- تقنية التهيئة

تُستخدم هذه التقنية قبيل بدء أحداث المسرحية التى تُقدم فى الشارع بدقائق قليلة؛ إذ يسجل النص المسرحى ضمن إرشاداته بعض التوجيهات المهمة لكل فرد من أفراد الفرقة المسرحية التى يسلكها كى يتمكن من اجتذاب المتفرجين من المارة والعابرين فى الشارع إلى منطقة التمثيل بشتى السبل الممكنة، وإثارة فضولهم، ولفت انتباههم؛ حتى يتجمعون عند منطقة التمثيل، ويلتفون حوله إيذاناً ببدء العرض؛ وكى يتحقق ذلك يوجه النص المسرحى أن يتجمع الممثلون بشكل ملفت فى المكان الذى اختاروه لتقديم العمل، ثم يُحدِثون قدراً ملحوظاً من الصخب والضوضاء عن طريق عزف موسيقى صاخبة عالية تارةً – بوساطة الآلات الموسيقية المتنوعة: كآلات الطرق والإيقاع، وآلات النفخ النحاسية والخشبية، والوتريات – أو عن طريق الإتيان بالحركات الملفتة والنداءات المتعالية تارة أخرى، وغيرها من وسائل جذب الانتباه المختلفة، ويستمرون فى ذلك حتى يتجمع الناس حولهم؛ حينئذ يقوم أعضاء الفرقة بالتحدث مع الجمهور عما يريدون مشاهدته؛ من أجل كسر حاجز الإيهام المسرحى بينهم وبين العرض.(٤٨)

وعلى الرغم مما قد يحدث فى مرحلة التمهيد – فى بعض الأحيان – من جدل بين أعضاء الفرقة والجمهور، لكنه خطوة مهمة لا يمكن الاستغناء عنها؛ لأنها تهيىء الجمهور منذ البداية للاشتراك فى صنع العرض، وتوريطه فى المشاركة فيه مباشرة بفاعلية مطلوبة؛ مما يجعل الأداء فى مسرح الشارع أكثر حيوية ومرونة، ويتسم بالتفاعلية الإيجابية؛ إذ يُعد التواصل مع الناس فى هذه النوعية من المسرحيات أمراً قسرياً لا يمكن إغفاله، أو استبعاده.

وبموجب هذه التقنية تتأسس "المرحلة الأولى" لمسرحيات الشارع، وتسمى (مرحلة التمهيد لبدء المسرحية)، ونستشهد على ذلك بما يحدث قبيل بدء مسرحية (السينات الثمانية)؛ إذ ينزل الحاج فيروز بطل المسرحية إلى الشارع كى يبحث عن محبوبته، ويصدر صرخات متعددة بصوتٍ عالٍ، ويكرر نداءاته على ليلى بشكل صاخب، بل يستنجد بالناس؛ فيستوقف بعض الرجال والنساء – عن عمد – سائلاً إياهم عنها فى حزن شديد، واصفاً لهم ملامحها، وملابسها، وهيئتها، وقد انتابته حالة من البكاء تكشف عن معاناته، وتثير شفقة الناس تجاهه، وهذا يتضح **<u>فيما يأتى:</u>**

"**حاجى فيروز: ليلاااا... آخه چرا؟ ليلاااا... تورو خدا برگرد... مگه من چيكار كردم آخه؟!! ميخوام كيفتو بهت بدم... آقا شما نامزد منو نديدين؟ خانم شما ليلا رو نديدين؟ همونى كه مانتو زرد تنش بود... خانم تورو به خدا شما بگيد نديدينش؟ همونى كه قدش بلنده (گريه مى كند) (مردم دور او جمع مى شوند)/ الحاج فيروز**: ليلى... آآخ، لماذا؟ ليلى... الله يعيدك... آآخ ماذا فعلتُ أنا؟!! أريد أن أعطيك حقيبتك... سيدى، ألم ترَ خطيبتى؟ سيدتى، ألم ترِ ليلى؟ تلك التى كانت ترتدى المعطف الأصفر... سيدتى قولى بالله عليكِ

ألم تريها؟ تلك التى طويلة القامة... (يبكى) (يجتمع الناس حوله)"[٤٩] وتمثل هذه التصرفات التى قام بها الحاج فيروز فى الشارع بطريقة لافته للأنظار – منذ البداية – المرحلة الأولى من المسرحية والتى تسمى بمرحلة التمهيد وتسبق بدء الأحداث بقليل.

وبالنسبة لمرحلة التمهيد فى مسرحية (باللون البرتقالى)، نلاحظ أنه قبيل الأحداث يظهر عامل النظافة ممسكاً بأدواته التى تتسم بحجمها الكبير الملفت، ثم ينخرط فى تنظيف الحديقة بطريقة تثير انتباه المتواجدين بها؛ إذ يتلعثم تارةً، ويتوقف عن العمل مرات عدة تارةً ثانية، وينقل سلة المهملات الضخمة من مكانها تارةً ثالثة، ويجمع المهملات من أرض الحديقة بشكل ملفت تارةً رابعة؛ وقد استهدف من وراء ذلك إثارة فضول المتواجدين بالحديقة، وجذب انتباههم؛ حتى يستطيع أن يبدأ المسرحية، وقد ورد ذلك فى الإرشادات المسرحية كما يأتى: "(... **در حالى كه جارو بزرگى در دست دارد سطل بزرگ اشغالى را همراه خود به جمعيت مى اورد ودر حال جمع كردن پوست شكلات وتخمه وچندتا ته سيگار از روى زمين كمى هم لكنت زبان دارد. لحظه اى دست نگه ميدارد سطل را وسط ميگذارد مشغول جارو كردن؛ دوباره از جارو كردن دست ميكشد ته سيگارها را از روى زمين برميدارد نشان مردم ميدهد**)/ (... أثناء وجود مكنسة كبيرة فى يده، يحضر سلة مهملات كبيرة وفى الوقت نفسه يجمع من على الأرض قشور الشيكولاتة والبذور. وبعض أعقاب السجائر. ويتلعثم قليلاً أيضاً. يتوقف عن العمل للحظة ويضع السلة فى المنتصف، ويبدأ فى الكنس مرة أخرى؛ يتوقف عن الكنس مرة أخرى حتى يرفع أعقاب السجائر من على الأرض ويظهرها للناس.)".[٥٠]

أما فى مسرحية (من قال إن تصديقه صعب؟!) فتتمثل مرحلة التمهيد فى تواجد أفراد الفرقة حول مجموعة من الناس المتواجدين فى أحد الشوارع

العامة، ومعهم حقيبة بداخلها شيء يتحرك؛ حتى يلفتوا انتباه الناس فى الشارع، ثم يتحدثون بهلع حول ما تحويه الحقيبة؛ حتى يثيروا قدراً من الصخب، ويحركوا فضول الناس لمعرفة ما يختفى بداخلها، ثم يزعمون أن بها قنبلة؛ حتى يثيروا الذعر فى نفوس المارة والعابرين، ويهرولون يميناً ويساراً خوفاً من انفجار القنبلة المزعومة، ناصحين الجميع بالهروب، فأحدثوا بذلك بلبلة وإثارة تستهدف اجتذاب الناس فى الشارع لمتابعة ما يحدث أمامهم؛ وبذلك تصبح الأجواء العامة مهيئة لبدء أحداث المسرحية، وهذا ما يتضح **فيما يأتى:**

"(... هر جا كه عده ايى گرد هم بيايند، چندنفر به دور گونى يى كه در حال تكان خوردن است جمع شده اند.)

كسى: آقايون خانومها يكى صد وده رو بگيره. اين گونى مشكوكه.

كس ديگر: داره تكون مى خوره. نكنه حيونى چيزى توش باشه. كمك كمك. يكى زنگ بزنه اورژانس شايد مريضى چيزى توگونى باشه.

(هر كس نظرى مى دهد)

ديگرى: بهش دست نزنيد شايد بمبى چيزى توش باشه.

ديگرى: بمب. فرار كنيد.

الترجمة

(... فأينما يجتمع بعض الناس... يتجمع بعض الأشخاص حولهم، ويكون بحوزتهم حقيبة متحركة.)

شخص ما: سيداتى سادتى، خذوا مائة وعشرة، هذه حقيبة تثير الشك.

شخص آخر ١: إنها تهتز، ربما يكون بداخلها حيوان. مساعدة مساعدة. يتصل أحدٌ بالطوارىء، ربما يكون بداخل الحقيبة مريض.

(كل شخص يقول رأيه)

آخر ٢: لا تلمسوها، ربما يكون بداخلها قنبلة.

آخر ٣: قنبلة. اهربوا".(٥١)

٢- تقنية الاستهلال

تخص هذه التقنية المشهد الافتتاحى داخل النص المسرحى، وتنشغل بالاستحواذ على الجمهور، والاحتفاظ به منذ بداية المسرحية حتى نهايتها؛ عن طريق خلق مساحات وفيرة من التشويق بهدف إثارة فضول المتفرج تجاه القضية المطروحة منذ البداية، ودفعه إلى الاستمرار فى متابعة الأحداث؛ وبموجب ذلك تتأسس "المرحلة الثانية" لمسرحيات الشارع والتى تعنى بتجسيد أحداث النص المسرحى، لكنها تتبلور عن طريق توظيف أدوات ومستلزمات بسيطة.

ولكى يحقق المشهد الافتتاحى – الذى تبدأ به أحداث المسرحية – مغزاه، يمكنه أن يصور صداماً أو شجاراً بين بعض الأفراد فى إطار الحدث الدرامى، أو يصور بعض الأشياء الملفتة داخل منطقة التمثيل والتى تثير الدهشة والفضول معاً، وكذلك يمكن أن يبدأ بطرح هموم بعض الناس ومعاناتهم، أو يبدأ بأزمة واضحة، وغيرها من البدايات المثيرة التى تحفز الجمهور على متابعة أحداث العرض حتى النهاية؛ أى إنه بموجب هذا المشهد الافتتاحى تطرح المسرحية الموضوع أو القضية التى تعالجها مباشرةً دون تمهيد درامى زائد للأحداث والشخصيات لا حاجة له، فهذا من متطلبات مسرح الشارع المهمة؛ لأن ضيق زمن العرض لا يسمح بمقدمات درامية تؤدى إلى ثرثرة زائدة تتسبب فى تطويل مدة العرض، وتسريب الملل أو النفور إلى المتفرج؛ ومن ثم انصرافه.

وقد تجلى ذلك بوضوح عبر المشهد الافتتاحى لمسرحية (السينات الثمانية)؛ إذ يحتوى على قدر وافٍ من الإثارة والتشويق، يتبلور فى تعمد الحاج فيروز بطل المسرحية تأخير الإفصاح عن أسباب تحوله من الوسامة إلى القبح، وأسباب تغير وجهه إلى اللون الأسود، بل مبادرته بعرض مظاهر ما تعرض له من إيذاء نفسى، ونفور من قبل الآخرين بسبب قبح هيئته، رغم أنه من المنطقى – كى يكسب تعاطف الآخرين معه، ويدفعهم للكف عن التنمر عليه أو السخرية

منه – عليه أن يسارع بالإفصاح أولاً عن ظروفه المرضية التى تسببت فيما آل إليه حاله من سوء، لكنه لم يفعل ذلك، بل استند إلى مبدأ التقديم والتأخير؛ كى يضاعف من كم الإثارة والتشويق اللازم بهدف تركيز انتباه المتفرج منذ البداية، فيبدأ الحاج فيروز المشهد الافتتاحى بتوجيه اللوم لبعض المتفرجين الذين يضحكون على قبح مظهره، ثم يعرض عليهم صورة له توضح وسامته المعهودة قبل أن يطرأ عليه ما حدث من تغيير؛ ليقارنوا بين مظهره فى الحالتين؛ مما يثير فضولهم لمعرفة أسباب سوء مظهره.

ولكى يزيد من قدر التشويق يطرح عليهم بعض الأسئلة حول مدى علمهم بالأسباب التى أدت إلى تحول وجهه إلى اللون الأسود من عدمه، ومدى إدراكهم العوامل التى تجعله يتخفى فى قبعته ولا يريد أن يعرفه أحداً، وفى كل مرة يستمع إلى إجاباتهم، لكنه لا يجيب، بل يستأنف استعراض مظاهر نفور الناس منه، ثم يستعرض الوظائف التى طُرد منها بسبب قبح هيئته؛ كى يزيد من قدر الإثارة المتعمدة، ويتضح ذلك فيما يأتى: "**كى مى دونه چرا صورت حاجى فيروز سياهه؟ (جواب هاى متعددى مى شنود و سپس خودش پاسخ مى دهد!) واسه اينكه كسى نشناستش (مجدد شروع به پرسيدن از مردم مى كند) حالا هر كى گفت واسه چى نميخواد كسى بشناستش؟ (پس از شنيدن جواب هاى مردم پاسخ مى دهد) مى خواى بدونى چرا همه حاجى فيروز ها صورت هاشون رو سياه ميكنند؟ الان ميگم... (حالت هاى شغل هاى مختلفى را مى گيرد)**/ من يعلم لماذا أصبح وجه الحاج فيروز أسود؟! (يسمع إجابات متعددة وبعد ذلك يرد بنفسه) لأن لا أحد يعرف (يبدأ فى سؤال الناس مرة أخرى) الآن من قال لماذا لا يريد أحداً أن يعرفه؟ (يرد بعد سماع أجوبة الناس) هل تريد أن تعرف لماذا يسودون وجوه من يسمون بالحاج فيروز؟ سأقول الآن... (يُجَسِد مجموعة متنوعة من الوظائف)".[٥٢]

ومن ثم ينتهى المشهد الافتتاحى دون أن يحصل المتفرج على إجابات شافية تفيد فى معرفة حقيقة التحولات التى طرأت على مظهره، وكانت سبباً فى ابتعاد الآخرين عنه، ولم يدرك المتفرج هذه الحقيقة إلا قبيل ختام الأحداث، وهذا نوع من تقديم مظاهر العلة وما ينجم عنها، وتأخير ذكر الأسباب التى أدت إليها؛ وفى هذا التقديم والتأخير قدر كبير من التوفيق يسهم فى الاستحواذ على المتفرجين، والاحتفاظ بوجودهم منذ بداية العرض حتى نهايته. وعن طريق هذا المشهد الافتتاحى، طرح النص المسرحى مباشرةً الموضوع أو القضية التى يعالجها منذ اللحظات الأولى.

وبالنسبة للمشهد الافتتاحى فى مسرحية (باللون البرتقالى)، نلاحظ أنه يبدأ مباشرةً بأزمة عامل النظافة التى تتمثل فى معاناته الشديدة من إهمال المتواجدين بالحديقة، كما يناقش بوضوح – دون استرسال أو تمهيد يُذكر – القضية الرئيسة التى تتمحور حولها الأحداث، ألا وهى قضية الإدمان، ومخاطر غياب الرقابة على الأبناء "... **نيبيگاه كنين تورو خدا به جايى كه بياين اينجا دوچرخه سوارى كنن، از وسايل بازى استفاده كنن، كيف كنن، هى اين ددددودقليون وسيگار لا مصب روميكنن تو ريه هاشون/** ... انتبهوا، بالله عليك أينما كنتم فهم يأتون إلى هنا وبدلاً من أن يركبوا الدراجة، ويستخدموا وسائل اللعب، ويستمتعوا، فإنهم يدخنون هذه النرجيلة والسجائر المؤذية فى رئتيهم".(٥٣) كذلك تضمن هذا المشهد صداماً هزلياً يبعث على الضحك، نشب بين عامل النظافة والمدمن، فضلاً عن ظهور الدراجة داخل منطقة التمثيل؛ مما يثير انتباه المتفرجين، وقد عُد ذلك كله وسائل جذب استهدفت اجتذاب المتفرجين، والاستحواذ عليهم حتى نهاية المسرحية.

أما المشهد الافتتاحى فى مسرحية (من قال إن تصديقه صعب؟!) فيحتوى على أمور غرائبية تثير دهشة المتفرج وفضوله، كالصراخات المميزة

التى يطلقها بينوكيو، وظهوره فى الميدان وهو يطير ممتطياً مكنسة، وقد ورد ذلك فى الإرشادات المسرحية فيما يأتى: "**(ناگهان پينوكيو با همان شمايلى كه از او سراغ داريم فرياد مى زند/** فجأة يصرخ بينوكيو بالصورة نفسها التى نعرفها عنه**)/ (با جارويى پرنده در ميان دو پايش وارد ميدان مى شود/** يدخل الميدان طائراً بمكنسة بين ساقيه**)**".(٥٤)

٣- تقنية التكثيف

يتوسل النص المسرحى فى مسرح الشارع بتقنية التكثيف الدرامى للأحداث المقدمة؛ إذ لا يميل إلى الاسترسال أو التطويل الزائد، بل يعمد إلى التركيز والتكثيف فى نسج أحداثه؛ فهو عبارة عن مسرحية قصيرة شديدة التركيز، مكثفة الأحداث، تتسم بقصر وقت عرضها مقارنة بالمسرحيات التى تقدم داخل المسارح المغلقة؛ إذ لا يتجاوز زمن تقديمها ثلاثين دقيقة، وفى بعض الأحيان يستغرق زمنها نحو خمس عشرة دقيقة على الأكثر؛ وذلك مراعاة للطاقة الاستيعابية للجمهور من المارة والعابرين فى الشارع، ومراعاة لانشغالات بعض المتفرجين الذين يتفاجئون بالمسرحية دون موعد مسبق، وكذلك حتى لا تطيل المسرحية عليهم فيتسرب الملل إلى نفوسهم، وينصرفون أثناء الأحداث قبل أن تنتهى.(٥٥) فعلى سبيل المثال كُتبت مسرحيات: (السينات الثمانية)، و(باللون البرتقالى)، و(من قال إن تصديقه صعب؟!) فيما لا يتجاوز بضع صفحات؛ بحيث تطرح كل منها أفكارها وموضوعاتها فى أقل زمن ممكن حتى لا تعطل المتفرج، أو تشغله عن استكمال مهامه التى خرج إلى الشارع من أجلها.

٤- تقنية الاختزال

تعمد نصوص مسرح الشارع إلى تقنية اختزال عدد الشخصيات الدرامية الموظفة لتجسيد الأحداث، وطرح القضايا والموضوعات المعالجة؛ إذ يحتوى النص المسرحى الواحد على عدد محدد من الشخصيات الدرامية؛ لأن ضيق

زمن المسرحية لا يسمح بتوظيف عدد كبير منها، وهى شخصيات نمطية – فى الغالب – ترمز إلى فئات معينة فى المجتمع، أو ترمز إلى بعض القضايا التى تهم الناس.[٥٦] ونستشهد على ذلك بشخصيات مسرحية: (السينات الثمانية)؛ إذ اقتصرت على شخصيتين، وهما: (الحاج فيروز، والمضطرب العقلى). بينما اقتصرت مسرحية (باللون البرتقالى) على ثلاث شخصيات، هم: (عامل النظافة، والمدمن، والطفل). أما مسرحية (من قال إن تصديقه صعب؟!) فلم يتجاوز عدد شخصياتها ثمانى شخصيات، هم: (شخص ما، وآخر١، وآخر٢، وآخر٣، وبينوكيو، والراعى الكاذب، وريز على، والأخ الأصغر)؛ ومن الملاحظ أن هذه الشخصيات جميعها جُردت من أسمائها، وسميت بمهنتها كعامل النظافة، أو بسلوك يغلب على أفعالها كالمدمن والراعى الكاذب، أو بمرحلة عمرية ما كالأخ الأصغر، أو بنوع جنسها (ذكر/ أنثى) مثل: شخص ما، وآخر١، وآخر٢، وآخر٣، وهكذا؛ وذلك كى يُرمز بوساطتها إلى بعض فئات المجتمع، أو بعض السلوكيات المرفوضة، والقضايا المطروحة التى تتمحور حولها المسرحية.

وفى إطار تقنية اختزال الشخصيات الدرامية تُهمش أدوار النساء فى نصوص مسرح الشارع، إذ نلاحظ ندرة مشاركة المرأة فى هذه المسرحيات، ولعل ذلك يعود إلى جذور ثقافية؛ فمنذ القدم قد قل ظهور المرأة فى الأماكن العامة، للدرجة التى لم يُسمح معها للنساء بالمشاركة فى الألعاب الرياضية بوصفهن متفرجات سوى فى أضيق الحدود، لكن من الضرورى تشجيع النساء على النشاط المسرحى، ليس فقط بوصفهن ممثلات، ومخرجات، وكاتبات، بل بوصفهن متفرجات أيضاً. وندلل على عدم إتاحة مساحة للمرأة فى مسرح الشارع بمسرحيات: (السينات الثمانية)، و(باللون البرتقالى)، و(من قال إن تصديقه صعب؟!)؛ فقد كُتبت شخصياتها الدرامية كى يؤديها الرجال، ولم تتضمن دوراً واحداً لإمرأة.

5- تقنية التبسيط والتشظى

يتمسك مسرح الشارع بتقنيات التبسيط والتشظى فى بنية لغة الحوار؛ إذ ينحو إلى تبسيط اللغة التى تتحدث بها الشخصيات الدرامية مع بعضها بعضاً، أو تلك التى تتحدث بوساطتها مع الجمهور؛ فمن الضرورى أن تتسم لغة مسرح الشارع – بشكل عام – بأنها لغة بسيطة؛ والبساطة هنا لا تعنى الكلام السطحى، لكن يُقصد بها ألا تكون صعبة أو معقدة؛ بل يأتى الكلام عميقاً وبلغة واضحة خالية من التعقيد، وغريب الألفاظ؛ حتى يستطيع أن يفهمها الناس جميعهم فى الشارع، وأن تكون لغة صريحة قادرة على التعبير بطلاقة عن أخطر القضايا التى تتعلق بالمجتمع والناس دون تلميح أو مواربة.[٥٧] واتساقاً مع تقنية التبسيط يُكتب النص المسرحى باللهجة العامية الدارجة – فى الأغلب الأعم – بوصفها لغة الحوار الرئيسة؛ لأنها اللغة السائدة القريبة من الناس فى الشارع. كما أن انتقال مسرح الشارع من مكان إلى آخر فى أنحاء المدينة، وما يحمله كل مكان من ثقافة، وعادات، وطبائع مختلفة، أمر يستوجب أن تتناسب لغة الحوار مع طبيعة الأشخاص الموجودين فى المكان الذى يُعرض فيه العمل.

وبسبب اختلاف فئات جماهير مسرح الشارع يلجأ كُتاب هذا المسرح إلى تقنية التشظى عبر كسر النسق الموحد لقالب لغة الحوار وتشظيه ما بين قالب (المونولوج)[٥٨] وهو الحوار الفردى الذى تنطق به شخصية واحدة، وقالب (الديالوج) وهو الحوار الذى يدور بين فردين فحسب، وقالب الحوار الذى يتوزع بين ثلاثة أفراد أو أكثر. كذلك يمكن أن يتشظى قالب لغة الحوار بين ماهو (نثر)، وماهو (شعر)؛ ومن ثم يؤدى تشظى قالب لغة الحوار فى مسرح الشارع إلى خلق قدر من التنوع فى الصورة السمعية المقدمة للناس فى الشارع.

ونستشهد على ذلك بمسرحيات: (السينات الثمانية)، و(باللون البرتقالى)، و(من قال إن تصديقه صعب؟!)؛ إذ مالت لغة الحوار فى هذه المسرحيات إلى التبسيط، وكُتبت باللهجة العامية الدارجة، فكانت واضحة خالية من الصعوبة،

واستطاعت أن تعبر بعمق عن بعض القضايا الاجتماعية والسياسية المنتشرة فى الواقع المعيش والمستلهمة من وقائع الحياة اليومية؛ مما أسهم فى توصيل الرسالة المطروحة، وبلورة المغزى المطلوب.

كذلك تشظت قوالب لغة الحوار وتنوعت، فجاءت فى صور عدة: (أولها) قالب الحوار الفردى، ومن أمثلته: المونولوج الذى يأتى على لسان الحاج فيروز تارةً، وعلى لسان المضطرب العقلى تارةً أخرى فى مسرحية (السينات الثمانية)؛ وذلك حين كان يحاول كل منهما أن يحكى للناس عن بؤسه وشقائه، أو يبوح عما يجيش بداخله من معاناة؛ بسبب اضطهاد الجميع له، وقد احتل الحاج فيروز المساحة الأكبر من هذا الجانب الفردى للحوار؛ ليشكو همومه، ويعبر عن معاناته، وأزماته، بوصفه البطل المأزوم الذى تمحورت حوله القضية المطروحة. و(مونولوج عامل النظافة)[٥٩] فى المشهد الافتتاحى لمسرحية (باللون البرتقالى) والذى يعبر فيه عن معاناته الشديدة من سلوكيات الناس داخل الحديقة، ويحذر من إهمال الآباء للأبناء دون رقابة شديدة أو اهتمام يُذكر. و(مونولوج الراعى الكاذب)[٦٠] فى مسرحية (من قال إن تصديقه صعب؟)، والذى يحكى فيه عن تقلبات الأسعار، ويكشف عن الأسباب التى أدت إلى احتجازه داخل الحقيبة، وتحقيره بشكل مؤسف. و(مونولوج بينوكيو)[٦١] الذى يحكى فيه عن حياته، ومعاناته من زوجته وأمها.

(ثانيها) قالب الحوار الثنائى الذى يدور بين بطلى المسرحية، وقد اقتصر على (مشهد المشاجرة)[٦٢]، و(المشهد الختامى)[٦٣] فى مسرحية (السينات الثمانية). بينما احتل مساحة واضحة بين بطلى مسرحيتى: (باللون البرتقالى)، و(من قال إن تصديقه صعب؟!)، فكانت له الغلبة. فضلاً عن الحوار الذى يدور بين إحدى الشخصيات الدرامية وأحد أفراد الجمهور فى لحظات التداخل مع الجماهير ومحادثة بعض أفراده أثناء سير الأحداث، وقد توفر ذلك فى المسرحيات الثلاثة.

(ثالثها) قالب الحوار الذى يدور بين ثلاثة أفراد أو أكثر، وقد تجلى أكثر ما يكون فى مسرحية (من قال إن تصديقه صعب؟!)؛ بسبب تعدد شخصياتها الدرامية والتى تعدت ثلاث شخصيات ووصلت إلى ثمانى شخصيات؛ مما أتاح مساحة واضحة لهذا القالب من الحوار.

(رابعها) قالب (لغة الشعر)، وقالب (لغة النثر)؛ وقد كُتبت المسرحيات الثلاثة بالنثر، وكان هو اللغة الغالبة، باستثناء مسرحية (السينات الثمانية) التى جمعت بين النثر والشعر فى لغة الحوار؛ وقد اختصت لغة النثر بالحوار المباشر بين الشخصيات الدرامية بعضها بعضاً من ناحية، وبين الشخصيات الدرامية فى حوارها مع المتفرجين؛ للتفاعل معهم من ناحية أخرى. أما لغة الشعر فقد اقتصرت على صياغة القصيدة الشعرية الختامية بالمسرحية، والتى يتناوب فيها بطلى العمل على ترديد الأبيات الشعرية (حطم، حطم) فيما بينهما حتى النهاية.

٦- تقنية الارتجال

إن الارتجال عبارة عن تأليف كلمات، أو إلقاء تعليقات، أو شغل حركى، أو أداء تمثيلى فورى، بطريقة عفوية وبدون إعداد سابق، اعتماداً على الاستجابة العفوية لموقف غير متكشف وغير متوقع، مما يسهم فى تفجير طاقات الممثل الإبداعية وإبراز قدرته على التخيل الإبداعى ؛ إذ من المفترض أنه لم يجهز ما سيقوله، كما يساهم فى خلق علاقة حميمة بين العرض والجمهور بحيث يستشعر بأن ما يشاهده، يحدث لأول مرة وفى اللحظة التى يراه فيها.(٦٤)

تُعد تقنية الارتجال من أبرز الركائز التى يتأسس عليها تيار مسرح الشارع؛ فعلى الرغم من أن نصوص مسرح الشارع تُكتب بشكل مسبق قبل

التدريب على العمل وتنفيذه، لكنها تكاد تكون مرتجلة؛ مجرد نص مسرحى غير مكتمل يحوى فجوات درامية فى الأحداث عن عمد؛ ليشغلها ارتجال الممثل والمتفرج معاً بشكل فورى ولحظى فى أثناء تقديم العرض مباشرة؛ إذ إن الارتجال يُعد شرطاً جوهرياً، وسمة رئيسة من سمات مسرح الشارع(٦٥)؛ وذلك بسبب التغييرات المتوقعة التى تحدث عند التواصل المباشر والتفاعل مع الناس، وكذلك بسبب الظروف الجغرافية حيث الانتقال بالعرض من مكان إلى آخر فى أنحاء المدينة، وما يحمله كل مكان من ثقافة، وعادات، وطبائع مختلفة؛ الأمر الذى يحتم حدوث قدر من التعديل والتبديل فى كل مرة يُعاد فيها تقديم العمل؛ ومن ثم يُعد النص فى مسرح الشارع مجرد نقطة إنطلاق، ولا يفصح عن الاحتمالات كلها؛ لذلك يحوى فى طياته مساحات حرة للارتجال فى أثناء الأداء؛ الأمر الذى يساعد على تعميق الصلة بين الممثل والمتفرج؛ مما يسهم فى إنجاح العمل.

كما تكشف تقنية الارتجال عن مهارة الممثل فى استخدام إمكاناته المختلفة أثناء العرض المسرحى بتلقائية، وبصورة مفاجئة، بما يتفق والسياق العام للعرض المسرحى؛ وذلك للتعبير عن شخصية درامية، أو فكرة، أو موقف، بهدف تحقيق علاقة تواصلية احتفالية مع الجمهور؛ حيث يُعد الارتجال من الوسائل التى تحدد مدى فعالية المؤدين فى علاقتهم بالجمهور.(٦٦)

وفى بعض الأحيان لا يعتمد مسرح الشارع على نص أدبى مكتوب مسبقاً، أو محدد ومجهز سلفاً؛ بل قد تكتفى الفرقة بمجرد سيناريو مبدئى لفكرة العرض، من منطق استخدام مسرح الشارع بوصفه وسيلة لبث فكرة معينة فى نفوس الناس، وإثارة الجدل حولها عبر الارتجال الحر؛ ومن ثم تُطرح الفكرة بشكل لحظى مباشر أمام الناس بحيث يتشارك الجميع فى الارتجال حولها ومناقشتها، مع مراعاة أن الارتجال فى مسرح الشارع عبارة عن تدفق فورى لحظى آنى لايمكن التحكم فيه بسهولة أو السيطرة عليه؛ لذلك قد يُطلق على

مسرح الشارع مسمى "المسرح الخفى"؛ لأنه فى هذه النوعية من العروض لايملك الممثلون والمتفرجون السيطرة المباشرة على سير أحداث العرض؛ بسبب قدر الارتجال المتاح والذى يتأسس عليه العمل(٦٧)؛ وهذا يعنى أنه من الممكن أن يتأسس العرض بأكمله على الارتجال؛ إذ يُقَدَم كله بصورة ارتجالية من قبل ممثلين مهرة، بمجرد الاتفاق على الفكرة المراد عرضها، شريطة أن يعرفوا الإطار الذى لا يجب أن يخرجوا عنه؛ حتى لا تتوه ملامح القضية المطروحة، أو يحدث تشتيت لذهن المتفرج؛ الأمر الذى يتطلب من الممثل خيالاً خصباً، ولايخرج بنا – فى الوقت ذاته – بعيداً عن الفكرة الأساسية.

ونستشهد على تقنية الارتجال بوصفها ركيزة أساسية فى أعمال مسرح الشارع بما ورد فى مسرحية (السينات الثمانية)؛ فقد تأسست هذه المسرحية على مساحات من الارتجال الحر، والمحدد سلفاً داخل النص المسرحى – على نهج مسرحيات الشارع بشكل عام – جنباً إلى جنب مع الحوار المكتوب؛ إذ من الملاحظ أن الأحداث تتخللها فجوات درامية؛ كى يكملها ارتجال الممثل والمتفرج معاً فى أثناء تنفيذ العمل، وقد ورد ذلك مثبتاً فى الإرشادات المسرحية المدونة بالنص فى مناطق عدة، نذكر منها على سبيل المثال – لا الحصر – **ما يأتى:**

(أولاً) مشهد البوح الخاص بالحاج فيروز والذى يتأسى فيه على حاله؛ فبعد جمل قليلة من الحوار المكتوب، نلاحظ أن الإرشادات المسرحية تتخلل هذا المشهد، وتحدد له الموضوعات التى يجب أن يرتجلها ولا يخرج عن فلكها؛ حتى تكتمل أركان الحدث: "**(ماجراى جدايى از ليلا و در پى بدبختى و كار بودن را توضيح مى دهد. ماجراى اينكه همه مردم او را طرد مى كنند را بيان مى كند)**/ (يشرح تفاصيل الانفصال عن ليلى، ومطاردة البؤس، والعمل. ويعبر عن تفاصيل رفضه من كل الناس.)".(٦٨)

(ثانياً) مشهد البوح الخاص بالمضطرب العقلى الذى يكشف فيه عن بؤسه ومدى معاناته، يضم هو الآخر جملاً حوارية قليلة مكتوبة، ثم تعقبه الإرشادات المسرحية التى تحدد له بعض المواقف التى يرتجل حولها؛ حتى يغذى الأحداث وتكتمل أركان المشهد: "**(او هم از رفتار نامناسب مردم و عقده شدن در دلش میگوید و از اینکه همیشه دوست داشته خود را خالی کند، حرف میزند وماجرای اینکه کتاب میخواند و اطلاعات بالایی دارد اما کسی به سخنانش اعتماد ندارد و از او دور می شوند ومورد تمسخر پایین تری های خود از لحاظ سطح علمی قرار می گیرد را بازی می کند)**/ (كما يتحدث عن السلوك غير اللائق للناس والعقد التى فى قلبه، وعن رغبته الدائمة فى التخلص من نفسه، ورغم أنه يقرأ الكتب ولديه الكثير من المعلومات، لكن لا يثق فى كلامه أحد ويبتعدون عنه، ويمثل استهزاء من هم أقل منه من حيث المستوى العلمى)".[٦٩]

(ثالثاً) مشهد آخر للحاج فيروز يعقب المشهد المرتجل السابق للمضطرب العقلى مباشرةً، وتحدد الإرشادات المسرحية ملامحه فيما يأتى: "**(حاجی فیروز درباره بی پولی می گوید و سپس بازی می کند: نسخه به دست به داروخانه می رود تا دارو های خود را بگیرد، بخاطر قیمت بالای داروها و نداشتن پول به او دارو نمی دهند)**/ (يتحدث الحاج فيروز عن نقص المال ثم يمثل: يذهب إلى الصيدلية بروشتة فى يده، حتى يأخذ دواءه؛ وبسبب ارتفاع قيمة الدواء، وعدم امتلاكه المال، فلا يعطونه الدواء.)".[٧٠] هذا المشهد لا تفصله عن المشهد السابق المرتجل للمضطرب العقلى أية جمل للحوار؛ بل يتراسلان خلف بعضهما بعضاً من دون أى حوار مكتوب أو ملفوظ.

وبتأمل هذه النماذج لمشاهد الارتجال داخل النص، نلاحظ أن عنصر الارتجال احتل مساحات واسعة من الأحداث، وكانت الإرشادات المسرحية تكتفى

بالإشارة فقط إلى عناوين الموضوعات، أو موجز الأفكار التى يجب أن ترتجلها الشخصيات الدرامية عبر المواقف المختلفة، وتترك الحرية كاملة لكل شخصية فى نسج أحداث هذه الأفكار والموضوعات، وبلورة تفاصيلها، اعتماداً على إمكانات كل منهم، وخبرته، وسعة خياله؛ حتى تتضح الفكرة المراد عرضها.

كما نستشهد بمساحات الارتجال فى مسرحية: (باللون البرتقالى)؛ ففى بدايات المشهد الافتتاحى لمسرحية (باللون البرتقالى) يقول عامل النظافة مخاطباً أحد الأشخاص من الزائرين المتواجدين بالحديقة: "... **آخه؛ ييه چيزايى هس كه من مييبينيم ولى شماها خخخبر ندارين، آره... (از كوره در ميرود) چيييى!! بببايدم ندونين**؛.../ ... آآآخ هناك أشياء نراها لكنك لا تعلمها، نعم... (يصاب بالجنون) ماذا!! لا يجب أيضاً أن يعرفوا؛ ...".[٧١] وفى ختام المشهد نفسه يشير إلى إحدى نواحى الحديقة ثم يقول: "... **االونطرف وكه اصلا نميشه توضيح ددداد، الله اكبر!! ... چى؟!! جوونن؟!! همين حرفا رو گفتين شده االين!**/ ... ذلك الجانب وهذا لا يمكن شرحه مطلقاً، الله أكبر!! ... ماذا؟!! أيها الشباب ؟!! هذه هى الكلمات التى ذكرتوها!".[٧٢]

ومن الملاحظ فى المرتين أن الشخص الموجه إليه الكلام من المفترض أنه عبر عن رأيه، ورد على كلام عامل النظافة، وتجاوب معه؛ إذ يتضح أن عامل النظافة فى المرة الأولى يستنكر رأيه، معبراً عن ذلك بقوله: (نعم/ ماذا!!)، وفى المرة الثانية يتأكد مما قاله هذا الشخص مؤيداً إياه، وفى الحالتين لم يحدد الحوار ما يقوله هذا الشخص، بل ترك له مساحة حرة للارتجال؛ كى يعبر عن رأيه ووجهة نظره كيفما يشاء.

أما فى مسرحية (من قال إن تصديقه صعب؟!) فيتوافر الارتجال فى مواضع عدة: (أولها) تنص الإرشادات المسرحية فى البداية على أن الجميع يخمن طبيعة الشىء المتحرك والموجود داخل الحقيبة: "(**هر كس نظرى مى دهد**)/ (كل شخص يعطى رأيه)".[٧٣]

و(ثانيها) حين يسأل بينوكيو الناس عن انطباعهم إزاء ما قاله الراعى الكاذب عن موت الثعلب الماكر، ويستمع إلى إجاباتهم: "**(پينوكيو: از مردم مى پرسد و هركس چيزى مى گويد)**/ (بينوكيو: يسأل الناس وكل شخص يقول شيئاً)".(٧٤)

و(ثالثها) عندما يجيب الناس عن استفسار بينوكيو عمن اشتهر بالكذب: "**(هركس چيزى مى گويد)**/ (كل شخص يقول شيئاً)".(٧٥)

ومن الملاحظ أن هذه المواضع المشار إليها فى المسرحيات الثلاثة وغيرها عبارة عن مساحات حرة للارتجال الفورى يشغلها ارتجال المتفرج، أو الممثل، أو الاثنين معاً، وتُترك الحرية كاملة لكل منهما فى أن يقول ما يشاء، أو يعبر عن رأيه دون أن يحدد له الحوار ما يجب أن يقوله.

ومن أبرز مسرحيات الشارع فى إيران والتى نجحت بسبب تعظيم قدر الارتجال بها، المسرحية التى قُدمت عام ١٩٧٨م، وقام فيها سعيد ساتانبور العامل الإيرانى الوطنى بدور شخصية تدعى "عباس آغا"، وإن النجاح غير المسبوق الذى حققته هذه المسرحية آنذاك حفز مجموعة الممثلين نفسها لتقديم مسرحية أخرى على النهج نفسه بعنوان (مرگ بر امريكا/ الموت لأمريكا).

٧- تقنية كسر الإيهام المسرحى

فى إطار محاولات الممثلين اجتذاب الجمهور وإشراكه فى أحداث المسرحية يتوجهون نحو تقنيات كسر الإيهام المسرحى لدى المتفرجين عن عمد؛ لذلك قد يؤدى بعضهم دور المتفرجين؛ لتشجيع الحضور على التفاعل مع أحداث العرض، والمشاركة الإيجابية فيه؛ حتى يحدث الاحتكاك المباشر بين الممثل والمتفرج، كما يعمدون إلى توظيف بعض أفراد الجمهور داخل اللعبة المسرحية عن طريق دفعهم لاستصدار أصوات من أفواههم تحاكى النغمات

الموسيقية، أو تحاكى أصوات الرياح، أو المطر، أو اصطدام السيارات، أو صوت اشتعال النيران وغيره، ويمكن الزج ببعض الحاضرين داخل منطقة التمثيل ليصبحوا جزءًا من الأحداث الدرامية المطروحة.[٧٦] بل قد يبادر بعض المتفرجين بمشاركة الفرقة فى الأداء؛ فيتطوعون ويتقدمون إلى منطقة التمثيل، وينضمون إلى الممثلين، ويشكلون معاً مجموعة واحدة، وهنا تقع مهمة التحكم فى المتفرجين وتوجيههم لصالح فكرة العرض على عاتق الممثلين.

ويجب أن يمتلك الممثلون القدرة على تحفيز المتفرجين، وتشجيعهم على إبداء رد فعل تجاه المسرحية فى أثناء سير الأحداث؛ وذلك عبر مساحات الارتجال المتاحة فى مناطق كثيرة داخل العمل، وهذا ما يخلق نوعاً من المشاركة الفعلية للمتلقى فى هذه النوعية من المسرحيات. ومن الضرورى هنا أن نميز بين نوعين من إشراك الجمهور فى الأحداث المسرحية: (الأول) إشراك الجمهور ذهنياً عن طريق إثارة تفكيره ووعيه فى ضوء استقبال العلامات البصرية والسمعية والحركية التى تقدمها المسرحية، وما تحمله هذه العلامات من إحالات رمزية مباشرة وغير مباشرة، ثم قيامه بتفكيك شفراتها، والتفاعل معها، ومحاولة الربط بينها لانتاج المعنى والدلالات. و(الثانى) اشراك الجمهور بشكل مادى قصدى مشاركة فعلية لا تقتصر على التواصل الذهنى والحسى فقط.[٧٧] وهذا النوع من المشاركة هو ما يستهدفه مسرح الشارع، وتتأسس عليه تقنية كسر الإيهام المسرحى.

وقد ظهرت تقنية كسر الإيهام المسرحى بين الشخصيات الدرامية والمتفرج بوضوح، فى مسرحية (السينات الثمانية)؛ بهدف خلق علاقة تواصل حميمة بينهما تسهم فى إشراك المتفرج مشاركة فعلية فى الحدث بوصفه جزءًا جوهرياً من بنية العمل؛ وقد تحقق ذلك عن طريق وسائل عدة: من أبرزها قيام إحدى الشخصيات الدرامية بتوجيه مجموعة من الأسئلة المباشرة للمتفرج، قد

تتعلق هذه الأسئلة بالحدث أو بالشخصية؛ كى يتخذ الجمهور موقفاً بشأنها، وهذا ما قام به بطل المسرحية الحاج فيروز حين طرح مجموعة من الأسئلة المباشرة على الحضور حول شخصيته وأسباب معاناته. فى البداية توجهه الإرشادات المسرحية بشكل صريح إلى طرح الأسئلة فيما يأتى: "**(سپس شروع به سوال پرسيدن از مردم می كند)**/ (ثم يبدأ فى طرح الأسئلة على الناس)"[٧٨]، بعد ذلك يشرع بالفعل فى طرح أسئلته حول الأسباب التى حولت وجهه إلى اللون الأسود، وكذلك الأسباب التى جعلته يتخفى تحت قبعته حتى لا يعرفه أحد، كما سبق وذكرنا.[٧٩]

كذلك من مظاهر إشراك المتفرج فى الأحداث الدرامية مشاركة فعلية داخل هذه المسرحية، قيام الحاج فيروز بتوظيف بعض أفراد الجمهور لمشاركته فى تجسيد بعض المشاهد؛ فحين يؤدى دور سائق تاكسى نجده يستقدم أحد المتفرجين ليؤدى معه دور الراكب، وقد ورد ذلك فى الإرشادات المسرحية فيما يأتى: "**(براى تعريف خاطره وبازى راننده تاكسى از بين جمعيت دست فردى را گرفته و وارد صحنه می كند (آن فرد از بيمارى اختلال ذهنى رنج می برد) به عنوان مسافر او را سوار كرده واو هم از چهره او پريشان شده و قصد پياده شدن از ماشين را دارد كه حاجى فيروز به ظاهر ترمز كرده و ميخواهد او را پياده كند و با او بحثش شده و درگيرى لفظى به وجود می آيد)**/ (لتجسيده فكرة ولعبة سائق التاكسى، أخذ يد شخص من بين الجمهور، وأدخله الساحة (يعانى هذا الشخص من مرض عقلى) أخذه على أنه راكب، كما يبدو عليه الاضطراب من وجهه، وينوى النزول من السيارة، كذلك يبدو الحاج فيروز وكأنه يوقف السيارة، ويريد أن ينزله، ويتجادل معه، فيتولد صراع لفظى بينهما).[٨٠] وننوه أنه من الضرورى – أثناء تنفيذ العمل – أن يختار بطل العرض من بين المتفرجين من يستشعر فيه القدرة على مخاطبة الحاضرين.

وبالنسبة لمسرحية (باللون البرتقالى) نلاحظ أن كلاً من عامل النظافة والمدمن يخاطب المتفرجين أكثر من مرة، خطاباً مباشراً؛ بهدف كسر حاجز الإيهام، وإشراكهم فى القضية المطروحة، وقد ورد ذلك فى النص المسرحى على لسان عامل النظافة وهو يوجه اللوم للمتفرجين بسبب عدم رقابتهم لأبنائهم، فيقول: "... **ببيله آقا؛ ببله خانم، بعضى هاتون نشستين تو خونه لم دادين پاى منقل و مماهوارهاتون، خبر ندارين بچه هاتون كجا ميرن، چيييكار ميكنن تا دير وقت، االصلا دوستاشون كين، ددارن چه غلطى ميكنن!! اونوقت اسم اينو ميزارين آزادى! كددوم آآازادى!...**/ ... نعم سيدى؛ نعم سيدتى، بعضكم يتكىء فى البيت ويتدفء تحت المدافىء، ولا تعلمون إلى أين يذهب أطفالكم، وماذا يفعلون حتى وقت متأخر، ومن هم أصدقاؤهم حقاً، وما الخطأ الذى يرتكبونه!! وفى الوقت نفسه تسمونها حرية! أية حرية!...".(٨١)

كما نستشهد بالمدمن حين يتسول النقود من المتفرجين على النحو الآتى: "(به **طرف تماشاچيان ميرود) كو آقا هزار تومن دارى بدى برم ساندپيچى بگيرم؟ ببين اقا يه كار ميكنى برو در اون دارخونه يه بسته قرص ترامادول بگير بيار... بگو ترامادول ٨٠٠؛ نداشت متادون بگير، خب**/ (يذهب نحو المتفرجين) سيدى، هل لديك ألف تومان تعطينى إياها لأذهب وأحصل على شطيرة...؟ انظر يا سيدى، هل تفعل شيئاً؟ اذهب إلى تلك الصيدلية واحصل على علبة من حبوب الترامادول وأحضرها لى... قل ترامادول٨٠٠؛ لا تأخذ ميثادون، حسناً".(٨٢)

أما فى مسرحية (من قال إن تصديقه صعب؟!) فتتعدد المواضع التى تخاطب فيها الشخصيات الدرامية جموع المتفرجين خطاباً مباشراً، وتطرح عليهم الأسئلة مباشرةً، بل تشرك المتفرجين فى الأداء، وتجسيد بعض الأحداث، وكأنهم أحد أفراد الفرقة المسرحية، ومن أبرز الأمثلة على ذلك ما قام به بينوكيو من

توجيه المتفرجين للاشتراك معه فى أحداث المسرحية على النحو الآتى: "**پينوكيو: در گونى رو باز كنيد، من اين همه راه اومدم كه اونو نجات بدم (يكى از تماشاچيان در گونى را باز ميكند و كسى را كه در گونى هست بيرون مى آورد. او** چوپان دروغگوست)/ بينوكيو: افتحوا الحقيبة، لقد قطعت كل هذا الطريق لإنقاذه. (يفتح أحد المتفرجين الحقيبة ويخرج الشخص الذى بها إنه الراعى الكاذب)- **بگيريتش كار خودشه حتما اون جاى گربه نره رو رو مى دونه (مردم چوپان را مى گيرند)**/ امسكوه، إنها وظيفته، لابد أنه يعرف مكان القط (يمسك الناس الراعى)- **خواهش مى كنم او نو ببنديد (او را به يک صندلى مى بندند)**/ رجاءً اربطوه (يربطونه على كرسى)".[٨٣]

وهكذا ينشأ التفاعل الإيجابى بين بطل المسرحية والمتفرجين، وتتحقق مساحة من الاحتكاك بينهم دون موانع؛ ومن ثم يتحول المتفرج إلى جزء من الأحداث الدرامية المطروحة، ومشارك فى صنع المسرحية، بدلاً من كونه متلقياً سلبياً لها.

٨- تقنية تركيز الانتباه

يتوسل الممثلون فى مسرح الشارع بتقنية تركيز انتباه الجمهور تجاه القضية المطروحة بعيداً عن الضجيج المزعج فى المكان المفتوح عبر قدراتهم المهارية المتنوعة؛ إذ يجب أن يمتلكوا قدراً لا بأس به من خبرة التعامل فى مثل هذه الأجواء التى يسودها الضوضاء والصخب، وهذا ما يفرض عليهم أن يكون لديهم إمكانات أدائية مختلفة، ومهارات فنية عدة: صوتية وجسدية وحركية وغيرها؛ حتى يستطيعوا أن يفاجئوا الجمهور بحركات ماهرة ومدهشة: كالألعاب البهلوانية، والحيل السحرية، والمهارات الأكروباتية، فضلاً عن التمثيل الصامت بالجسد، والقدرة على إجادة العزف الموسيقى، والأداء الغنائى، وأساليب الرقص المختلفة، بل نلاحظ أن معظمهم لديه حيل معينة من المزاح، وقدرة على طرح أسئلة غير متوقعة تثير خيال المتفرج وفكره، وتوقظ وعيه، وغيرها من وسائل

الإلهام والتنشيط الذاتى التى تحفز المتفرجين على المشاركة الإيجابية فى العرض.(٨٤)

ومن أمثلة ذلك توظيف عنصر التمثيل الصامت فى أكثر من موضع فى مسرحية (السينات الثمانية)، وقد ورد ذلك عبر الإرشادات المسرحية، فنذكر مشهد الصيدلية التى يذهب إليها الحاج فيروز، ولكنه لم يستطع أن يحصل على الدواء بسبب ارتفاع سعره. وكذلك المشهد الذى يجسد فيه الكثير من المهن المختلفة التى طُرد منها؛ بسبب قبحه، ونفور الناس منه: "**(حالت های شغل های مختلفی را می گیرد – پیک موتوری، بساط میوه کنار خیابان و راننده تاکسی و... ودر هر کدام از شغل ها بخاطر ظاهر او مشتری های آن کم شده ویا صاحب کار او را اخراج می کند.)**/ (يُجسد مجموعة متنوعة من الوظائف – سائس سيارات، أحد الباعة الجائلين، وسائق تاكسى و... وفى كل وظيفة بسبب مظهره يقل عدد زبائنها أو يطرده صاحب العمل...)".(٨٥)

فضلاً عن توظيف التمثيل الصامت فى مسرحية (من قال إن تصديقه صعب؟!) والذى يؤديه الأخ الأصغر أحد الإخوة الساموراى الثلاثة، مصوراً معارك مضحكة فى الميدان، وقد ورد ذلك فى الإرشادات المسرحية أيضاً فيما يأتى: "**(ناگهان یکی از سه برادر سامورایی با لباس مخصوص و شمشیری بلند، سوار بر دوچرخه ایی، بیست و هشت معروف وقدیمی وارد میدان می شوند، ودر میدان شروع به مبارزات خنده داری می کند. دودی به هوا بلند می شود)**/ (فجأة يدخل الساحة أحد الإخوة الساموراى الثلاثة بملابس خاصة وسيف طويل. يركب دراجة. فى عمر الثمانية والعشرين، مشهور وكبير. ويبدأ معارك مضحكة فى الميدان. والدخان يرتفع فى الهواء)".(٨٦)

إن مشاهد التمثيل الصامت على هذه الشاكلة تتسم بالخصوبة والثراء الذى يضفى متعة وإبهاراً على المسرحية؛ إذ تسمح للممثل أن يؤدى أكثر من دور، وأكثر من شخصية فى اللحظة الواحدة عبر إمكانات التعبير الحركى

الجسدى المدهش؛ مما يثير خيال المتفرج، ويدفعه إلى التفكير فيما هو مطروح أمامه؛ حتى لا يفقد اهتمامه بما يحدث بسبب ضجيج الشارع وصخبه، فيمضى إلى حال سبيله.

كذلك نشير إلى توظيف عناصر الموسيقى والغناء والرقص المحلى فى مسرحية (من قال إن تصديقه صعب؟)؛ إذ تنص الإرشادات المسرحية على أن الراعى الكاذب "**آهنگی محلی را می خواند ، در این حین** چند **نوازنده هم وارد می شوند وچند رقصنده هم دستان همدیگر را می گیرند و رقصی محلی می کنند**/ يغنى أغنية محلية، وفى الوقت نفسه، يدخل بعض الموسيقيين ويمسك بعض الراقصين بيد بعضهم بعضاً، ويرقصون رقصاً محلياً".(٨٧)

ومن الملاحظ أن توظيف مثل هذه المهارات الأدائية المتنوعة التى يمتلكها الممثل يحقق قدراً من المتعة والإبهار للمتفرج؛ مما يحفزه على الاستمرار فى متابعة أحداث العرض، لكن من الضرورى أن تصب هذه المهارات فى خدمة الفكرة المطروحة؛ حتى لا تكون مجرد استعراض مهارى ملفت لإمكانات الممثل ومهاراته المختلفة دون مبرر درامى يخدم العرض؛ فتصبح تزيداً لا حاجة له، وعبئاً ثقيلاً على العمل ينفر المتفرج، لا أن يجتذبه.

وقد يحدث أحياناً أن يأتى نفر من المتفرجين إلى المسرحية المقدمة فى الشارع بعد انتهاء جزء من أحداثها؛ لذا فمن الضرورى أن يحسن الممثلون التصرف؛ لتركيز انتباه المتفرج عن طريق تكرار ما فاته من أحداث المسرحية – لكن بشكل موجز – حتى يتمكن من متابعة الفكرة المطروحة ولا ينصرف؛ ويجب أن يتحقق ذلك بمهارة فائقة دون إرهاق المتفرجين الأساسيين الذين حضروا المسرحية منذ بدايتها؛ لذلك يجب أن يتميز الممثل بالطلاقة فى التعبير عن أخطر الموضوعات والقضايا.(٨٨)

٩- تقنية الاضحاك الكوميدى

يعمد مسرح الشارع – فى العادة – إلى تقنيات الاضحاك الكوميدى عن طريق إتاحة مساحات مقصودة عبر أسلوب المعالجة للقضايا والموضوعات المطروحة على الرغم مما قد يحمله من هموم ومعاناة؛ الأمر الذى يبعث على السرور فى نفوس الجماهير، ويسهم فى إمتاعهم؛ ومن ثم يساعد ذلك على اجتذابهم للعرض، والاحتفاظ بهم حتى النهاية من دون أن ينصرف بعضهم. وندلل على تقنية الاضحاك الكوميدى بما توافر فى مسرحية (السينات الثمانية) من مساحات مختلفة من الكوميديا؛ فعلى الرغم من الطابع الجادى المأسوى الذى يصطبغ به هذا النص المسرحى، لكن روح الكوميديا لم تغب عنه – على النهج المعتاد لنصوص مسرح الشارع – إذ احتوى على قدر من الكوميديا الخفيفة التى تُقربه من الملاهى الاجتماعية؛ تلك التى تعالج القيم الاجتماعية ومستويات السلوك، وتمتع المتفرج فى خفة؛ فلا تحاول أن تهز مشاعره العميقة أو تثقله بالفكاهة الذهنية، لكنها تستهدف مجرد بعث أحاسيس الفرح والانبساط فى نفسيته.(٨٩)

وقد تحقق ذلك فى هذا النص المسرحى عبر التوسل ببعض مصادر الكوميديا والإضحاك كعنصر المباغتة، وكوميديا النقائض والعيوب، وأسلوب القلب، والكوميديا اللفظية، وغيرها من مصادر الضحك المختلفة التى تبعث جواً ملهاوياً على بعض المواقف الدرامية؛ بهدف إمتاع المتفرج كى يستمر فى متابعة المسرحية حتى نهايتها من دون تشتيت يذكر.

بالنسبة لعنصر المباغتة يُقصد به وقوع فعل مفاجىء على نحو غير متوقع، فمن الممكن لأى فعل أن يثير ضحكة طالما أنه غير متوقع بدرجة كافية، ولا يهدد القريب منه، فمسألة الكوميديا الصادرة عن الحركة أو الفعل تتوقف على تعريفنا لغير المتوقع.(٩٠) وقد تجلى عنصر المباغتة هنا – بوصفه

مصدراً من مصادر الضحك – فى مشهد الظهور المباغت للشخصية التراثية القديمة "الحاج فيروز" فى قلب الشارع ووسط الناس منذ البداية فى غير موعد الاحتفالات بعيد النيروز المقدس، وبدلاً من أن يعزف فى ابتهاج، ويغنى معلناً عن مقدم الربيع كعادته، نجده يصرخ وينادى بشجن وحزن على ليلى، بل يباغت المارة فيعترض طريقهم بشكل غير متوقع سائلاً إياهم عنها، وكلها أفعال وتصرفات غير مألوفة، وغير متوقع أن تصدر عن شخصية أسطورية تاريخية تحتل فى الوجدان الإيرانى مكانة خاصة؛ ومن ثم ما حدث على هذه الشاكلة على نحو مباغت غير متوقع حدوثه، يفجر الدهشة والضحك.

وبالنسبة لكوميديا النقائض والعيوب فتعنى إثارة الضحك عن طريق عيوب فى الشكل والمظهر، وعيوب الجسم وسوءاته؛ فغالباً ما يتحكم المظهر الجسمى فى تشكيل التعبير الكوميدى(٩١)، وقد تجلى ذلك بوضوح فى الوجه القبيح أو المشوه للحاج فيروز؛ بسبب تحوله للون الأسود بفعل المرض وفقاً للمعالجة المعاصرة لهذه الشخصية التراثية، فأصبح هذا العيب الجسمى أو الشكلى الطارىء عليه يمثل نقيصة تثير السخرية منه، والضحك عليه وفقاً للمعطيات الدرامية الجديدة؛ وهو ضحك نابع من كوميديا النقائض والعيوب.

أما أسلوب القلب بوصفه مصدراً من مصادر الإضحاك، فيعنى قلب الأوضاع المألوفة كأن تنقلب المواقف، وتنعكس الأدوار؛ مما يخلق مشهداً هزلياً يثير الضحك.(٩٢) وقد تجسد ذلك فى مشهد المشاجرة والصدام بين الحاج فيروز والمضطرب العقلى فى ذروة المسرحية حين قاما معاً بتجسيد مهنة سائق التاكسى؛ فكان الأول يؤدى دور السائق، والثانى يؤدى دور الراكب. ورغم أن المضطرب العقلى يعانى من مرض عقلى يجعل وجهه تبدو عليه علامات الاضطراب دوماً، فضلاً عن هيئته غير المهندمة المثيرة للضحك، لكنه يبادر بالتنمر على الحاج فيروز ويسخر منه بسبب قبح مظهره ولون وجهه؛ ومن ثم

انقلبت الأوضاع المألوفة رأساً على عقب، فمن المنطقى أن يتقبل المريضان كل منهما الآخر، ويشدان من أزر بعضهما بعضاً، لكن ما حدث جاء على خلاف ذلك؛ مما خلق مفارقة كوميدية تفجر الإضحاك، وهذا ما يتضح على النحو الآتى:

"... **(آن فرد از بیماری اختلال ذهنی رنج می برد) به عنوان مسافر او را سوار کرده و او هم از چهره او پریشان شده و قصد پیاده شدن از ماشین را دارد که حاجی فیروز به ظاهر ترمز کرده و میخواهد او را پیاده کند و با او بحثش شده و درگیری لفظی به وجود می آید)**

مختل ذهنی: منو پیاده کن بابا با اون قیافت...

حاجی فیروز: چرا به من اینجوری میگی... اصلاً مگه خودت هیییچ مشکلی نداری؟

مختل ذهنی: خب حالم بد میشه...

حاجی فیروز: خب برو بابا... پولتو بده و برو.

مختل ذهنی: مگه منو رسوندی به مقصد که پولم میخوای سیاااه!!

حاجی فیروز: به من میگی سیاه؟ آخه چرا میگی؟ تو هم به من میگی... من چقدر بدبختم... آره همه بهم میگن سیاه... اصلا میدونی چرا من حاجی فیروز شدم؟؟؟

مختل ذهنی: خب تقصیر منه؟

حاجی فیروز: پس تقصیر منه؟!

<u>الترجمة:</u>

(... (یعانی ذلك الشخص من مرض عقلی) یأخذه بوصفه راکباً، کما یبدو علیه الاضطراب من وجهه، وینوی النزول من السیارة، کذلك یبدو الحاج فیروز وکأنه یوقف السیارة، وینزله، ویتجادل معه وینتج صراعاً لفظیاً.)

المضطرب العقلی: أنزلنى يا عزيزى بذلك المظهر...

الحاج فيروز: لماذا تحدثنى هكذا... هل لديك أية مشكلة؟
المضطرب العقلى: حسناً، أشعر بالسوء...
الحاج فيروز: حسنا، اذهب يا عزيزى... أعطنى الأجرة واذهب.
المضطرب العقلى: هل أخذتنى إلى وجهتى حيث تريد أموالى أيها الأسود؟
الحاج فيروز: هل تنادينى بالأسود؟ لماذا تقول هذا؟ أخبرنى أيضاً.. كم أنا بائس... نعم ينادينى الجميع بالأسود... هل تعرف أساساً، لماذا أصبحت الحاج فيروز؟؟؟
المضطرب العقلى: حسناً، هل هذا ذنبى؟
الحاج فيروز: إذن فهو ذنبى أنا؟!".(٩٤)

ومن المهم أن نوضح أن النص يحتوى – أيضاً – على بعض صور الكوميديا الحركية باستخدام إمكانات حركة الجسد، والتعبير الحركى للشخصيات الدرامية فى مواقف عدة داخل النص، ومن أمثلتها: الحركات المباغتة التى توسل بها الحاج فيروز فى بداية المسرحية كى يستوقف الناس فى الشارع ليسأل عن محبوبته ليلى، وكذلك الحركات الجسدية المبالغ فيها أثناء أداء المشهد الصامت الذى يجسد المهن التى طُرد منها الحاج فيروز بسبب قبح هيئته.

وبالنسبة لمسرحية (باللون البرتقالى) تتوافر فيها مساحات واضحة من كوميديا الموقف، وكوميديا لفظية نابعة من السباب والسخرية، ونستشهد على سبيل المثال – لا الحصر – بمشهد ظهور المدمن الذى غاب عقله تحت تأثير المخدر، فصدرت عنه أفعال غير متوقعة تثير الضحك، مثل: اصطدامه – وهو يقود دراجته – بعامل النظافة بالحديقة، فيقعان سوياً على الأرض، وسبابه الذى يوجهه لعامل النظافة وكأنه هو الذى اصطدم به وأخطأ فى حقه، وقيامه بإلقاء المهملات خارج صندوق القمامة بينما يلقى بنفسه داخل الصندوق، فضلاً عما تبع ذلك من جدال وشجار بينهما أفضى إلى سخرية عامل النظافة من كلام

المدمن، وكلها أفعال وأقوال تأسست على المفارقات الدرامية التى تثير الإضحاك وتفجر الكوميديا، وتوردها الباحثة **فيما يأتى:**

"**(در این هنگام معتادی با دوچرخه به وسط جمعیت وارد میشود؛ تعادلش بهم میخورد زیر رفتگرمیزند؛ هر دو پرت میشوند روی زمین.)**

معتاد: هییی؛ گوری مگه؟!! (بلند میشود بطرف سطل زباله اشغالها را دونه دونه بیرون پرت میکند، رفتگر بسختی بلند میشود وبا تعجب اورا نگاه میکند... معتاد دنبال چیزی میگردد... پیدا نمیکند کفشهایش را درمیاورد میخواهد وارد سطل زباله بشود)

رفتگر: هیییی اقا داری چچچچچ چیکار میکنی؟ (بسختی بلند میشود بطرف معتاد میرود اورا از سطل اشغال دور میکند) زدی زیر من!! طلبکارم هستی...!! آشغالا روچچچچرا میریزی بیرون مرد حسابی؟!!

معتاد: (برمیگردد دوباره بطرف رفتگر بر انداز میکند) تو کی هستی هان؟! مامولی؟!

رفتگر: نه اقا! به این قیافه من میخوره مممممامور باشم؟!

الترجمة:

(فى هذا الوقت، يدخل المدمن وسط الجمهور بالدراجة؛ يختل توازنه ويصطدم بعامل النظافة؛ ويقع الإثنان على الأرض)

المدمن: هيييه، أنت أعمى؟!!

(ينهض ويلقى المهملات خارج السلة، وينهض عامل النظافة بصعوبة وينظر إليه بدهشة... يبحث المدمن عن شىء... ولا يجده، فيخلع حذاءه ويريد أن يدخل فى سلة المهملات)

عامل النظافة: يا سيدى ماذا تفعل؟! (ينهض بصعوبة، يذهب نحو المدمن ويبعده عن سلة المهملات) أتماطلنى!! أنت مدين لى!! لماذا ترمى المهملات خارجاً؟!!

المدمن: (يعود إلى الكناس مرة اخرى ويطيح به) من أنت؟! هل أنت مسؤول؟
عامل النظافة: لا يا سيدى! هكذا أبدو مسؤولاً؟!".(٩٥)

أما مسرحية (من قال إن تصديقه صعب؟!) فتحتوى على قدر من الكوميديا الخفيفة التى ينطوى عليها الحوار المرح الذى يحمل قدراً من المزاح، ويدور بين (بينوكيو) و(الراعى الكاذب)؛ ففى أثناء سؤال الأول عن عملاته الذهبية، يرد الثانى عليه مازحاً معه، بأنها ربما تكون فُقدت مثلما ذهب الثعلب الماكر، أو مات لكبر عمره، وقد ورد ذلك **<u>على النحو الآتى:</u>**

"**پینوکیو: پس هزار سکه طلای من چی شد اونها رو کجا گذاشتی؟ گربه نره اونو کجا برده؟ روباه مکار الان کجاست؟**

چوپان دروغگو: روباه مکار یا الان خونه است پیش زن و بچه اش یا اینکه به خاطر کهولت سن عمرش رو داده به شما. فاتحت مع الصلوات.

پینوکیو: منو مسخره می کنی؟

چوپان دروغگو: مسخره چیه. همه این آدمها می دونند که من راست می گم. می گی نه ازشون بپرس؟

<u>الترجمة:</u>

بينوكيو: إذن ماذا حدث للآلف عملة الذهبية الخاصة بى؟ أين وضعتها؟ أين أخذها القط؟ أين الثعلب الماكر الآن؟

الراعى الكاذب: الثعلب الماكر إما الآن فى المنزل مع زوجته وأولاده أو أنه أعطاك عمره بسبب كهولته. فلتقرأ له الفاتحة مع الصلاة.

بينوكيو: هل تسخر منى؟

الراعى الكاذب: أى سخرية. كل هؤلاء الناس يعرفون أننى أقول الصدق، تقول لا، سلهم؟".(٩٦)

١٠- تقنية إثارة المشاعر

عادةً ما يتوسل مسرح الشارع بوسائل متعددة لتحقيق جذب الجمهور، وتوريطه فى الأحداث المقدمة، لعل من أبرزها تقنية إثارة المشاعر المختلفة: كالشفقة، أو البهجة، أو الحزن، أو الفرح أو غيره؛ إذ إن المتفرج فى الشارع لا يمكنه البقاء حتى انتهاء العرض والتأمل فى مفاهيم المسرحية دون أن يكون العمل مليئاً بالبهجة، أو المرارة، أو الإثارة، وغيرها من التعبيرات العاطفية؛ لذلك تحتوى مسرحيات الشارع دوماً على عناصر غير متوقعة، ومدهشة، يأتى فى مقدمتها إثارة العواطف والمشاعر بوصفها أحد الأهداف الرئيسة للعرض؛ ومن ثم هى أمر شائع فى هذه النوعية من المسرحيات، بل تساعد على التنوع فى الأداء؛ إذ نجد الممثلين يُضحِكون المتفرج، أو يبكونه، أو يفاجئونه بسلوكهم وحركاتهم الماهرة.(٩٧)

وقد تبدى ذلك بوضوح فى مسرحية (السينات الثمانية)؛ إذ عمدت غالبية مشاهدها الدرامية إلى اجتذاب المتفرج طوال زمن الأحداث الدائرة أمامه، عن طريق إثارة جملة من المشاعر المختلفة: كالحزن، والأسى، والمرارة، والسخط، والسخرية، والأمل، والألم، والعطف، والشفقة، وغيرها من التعبيرات العاطفية المتنوعة التى من شأنها أن تداعب مشاعر المتفرج، وتؤثر فيه؛ فتارةً تسعى الشخصيات الدرامية إلى إثارة دموعه، وتارةً ثانية تسعى إلى إضحاكه، وتارةً ثالثة يدهشونه بحركاتهم الماهرة؛ الأمر الذى يساعد على إثارة انتباهه، والاستحواذ على مشاعره، ومن ثم الاحتفاظ به حتى انتهاء الأحداث.

كذلك تثير مسرحية (باللون البرتقالى) جملة من المشاعر المختلفة عبر الأحداث، كمشاعر الغضب التى يثيرها عامل النظافة بسبب قيام زوار الحديقة بإلقاء المهملات على الأرض لا داخل سلة المهملات؛ مما يجهده فى أثناء تنظيف الحديقة. ومشاعر الحزن والأسى والمرارة التى يثيرها المدمن بسبب

عدم مقدرته على قضاء متطلبات بيته لأنه بلا عمل؛ الأمر الذى دفعه لتعاطى المخدرات كى ينسى همومه. ومشاعر العطف والشفقة التى يثيرها عامل النظافة حين يستعطف المدمن ويقبل قدميه؛ كى يترك له الطفل وألا يأخذه منه؛ حيث فقد ولديه الاثنين، ولم يعد لديه أبناء. ومشاعر الشوق واللهفة والدهشة التى يثيرها المدمن تجاه طفله الذى فقده منذ أربع سنوات، ثم رآه يرتمى فى حضن عامل النظافة. ومشاعر الخوف التى يثيرها الطفل حين يرى أباه المدمن الذى تركه فى الحديقة منذ سنوات، فيهرول مسرعاً فاراً من الحديقة وهو خائف. وغيرها من المشاعر والتعبيرات العاطفية المتعددة التى تنطوى عليها المسرحية، وتعد أحد أسباب اجتذاب المتفرج.

أما مسرحية (من قال إن تصديقه صعب؟!) فتحتوى هى الأخرى على مشاعر عدة: كمشاعر الخوف والرعب والهلع التى تبثها فى الحضور خوفاً من انفجار القنبلة المزعومة، ومشاعر الحزن والأسى والمعاناة التى تثيرها فى الناس؛ بسبب غلاء الأسعار بشكل مبالغ فيه، ومشاعر الفرح والسرور والبهجة التى يشعر بها الجميع عند العلم بتخفيض الأسعار بقرار حكومى صدر من الحاكم، وغيرها من المشاعر والتعبيرات العاطفية المتنوعة، والتى تثيرها الأحداث المختلفة طوال زمن المسرحية.

١١- تقنية مسرحة المكان المفتوح

تُعد تقنية مسرحة المكان المفتوح الذى تُقدم فيه المسرحية من أبرز التقنيات التى يستعين بها مسرح الشارع عند تنفيذ مسرحياته؛ إذ يلجأ إلى استثمار مكونات الشارع وأبنيته المعمارية لتهيئة البيئة المكانية المناسبة لأحداث المسرحية، دون الاستعانة بأية ديكورات تُذكر، وفى إطار ذلك يستغنى عن أجهزة الإضاءة، بل يقلل من استخدام المعدات كالسماعات ومكبرات الصوت؛ وذلك حتى يسهل انتقال المسرحية إلى أى مكان حيث تتواجد الجماهير.[٩٨]

وبموجب هذه التقنية فإن اختيار المكان الذى تُقدم فيه مسرحيات الشارع يسبق اختيار النص المسرحى والأفكار التى يطرحها؛ لأن تفقد المكان واستكشافه يسهم فى بلورة النص؛ إذ تتأتى فكرته وتنبع من طبيعة المكان، فعلى سبيل المثال إن المسرحية التى تعالج فكرتها معاناة العمال ومشاكلهم لا يصلح تقديمها فى ساحات السجون والمستشفيات، بل يفضل تقديمها فى مكان عام أو فى مكان يعيش فيه بعض العمال، حتى يستفيدوا منها، وتتحقق الجدوى من وراء تقديمها؛ ومن ثم يسهم التوافق بين الفكرة والمكان والجمهور فى بلورة الجدوى من مسرح الشارع، وجعله أكثر تأثيراً فى الملتقى.(٩٩)

وتتبدى هذه التقنية بوضوح فى مسرحيات: (السينات الثمانية)، و(باللون البرتقالى)، و(من قال إن تصديقه صعب؟!)؛ فهذه المسرحيات تستغنى عن استخدام أية ديكورات مسرحية مصنوعة، بل تستثمر المكونات المعمارية للأمكنة المفتوحة، ومفرداتها؛ لتكوين المنظر المسرحى الذى تدور فى إطاره الأحداث، وتستعيض بها عن الديكورات المصنوعة، أو القطع المنظرية المطلوبة؛ إذ وظفت مسرحية (السينات الثمانية) إمكانات الشارع المفتوح ومفرداته، واستثمرت مسرحية (باللون البرتقالى) مكونات الحديقة ومفرداتها، بينما استعانت مسرحية (من قال إن تصديقه صعب؟) بمفردات الشارع أو الميدان.

ولهذه التقنية ما يبررها داخل الأحداث الدرامية وليس مجرد أن ذلك من المتطلبات الجوهرية لمسرح الشارع بصفة عامة، فعلى سبيل المثال تقع أحداث النص المسرحى (السينات الثمانية) فى الشارع بإحدى الساحات العامة التى يمر بها الناس، ويتجولون فيها أثناء شراء متطلباتهم، وهذا ما ورد منذ البداية مدوناً فى الإرشادات المسرحية: "**(حاجى فيروز با لباس و گريم مخصوص با فرياد و صدا زدن نامزدش وارد صحنه مى شود.)**/ (يدخل الحاج فيروز إلى الساحة بملابس خاصة، ومكياج خاص، ويصرخ منادياً على خطيبته.)".(١٠٠)

وقد تأسست حبكة هذا النص على حدث رئيس يصور نزول الحاج فيروز إلى الشارع بحثاً عن محبوبته التى فارقته؛ بسبب ما طرأ على مظهره من قبح إثر إصابته بمرض السرطان؛ وهكذا استثمرت هذه المسرحية السمة الأساسية فى بنية الدور التراثى القديم للحاج فيروز داخل الحكاية الأصلية – والتى تتمثل فى تجواله بالشوارع والحارات – وجعلت منها ملمحاً رئيساً، ومنطلقاً للأحداث الدرامية، مع استبدال مبررات ظهوره فى الشوارع بما يتوافق والتناول المسرحى المعاصر لهذه الشخصية التراثية.

وبالنسبة لمسرحية (باللون البرتقالى) تدور أحداثها فى إحدى الحدائق العامة، وقد ورد ذلك فى حديث عامل النظافة بالحديقة الذى كان يقوم بعمله وهو غاضباً من السلوكيات السيئة لبعض الناس، فيقول: "... **اخه يييكى نيست بگه بهشون توى پارک؛ توى فضاى به اين خخخوبى؛ باصفايى؛ جاى اينجور كككاراس! ... واقعيتش همش آرزو داشتم تو اين پارک** رررروز **بود واااصلنم شب نميشد...**/ ... آآآخ لا يوجد أحد فى الحديقة ليخبرهم؛ فى مثل هذا المكان الجيد؛ النظيف؛ أهذا هو المكان المناسب لهذا! ... فى الحقيقة كنت أتمنى أن يكون النهار دائماً فى هذه الحديقة ولا يأتى الليل أبداً...".[١٠١]

أما مسرحية (من قال إن تصديقه صعب؟!) فتدور أحداثها فى أحد الشوارع العامة حيث يتواجد الناس، وقد ورد ذلك فى الإرشادات المسرحية منذ البداية على النحو الآتى: "(... **هر جا كه عده ايى گرد هم بيايند، چند نفر به دور گونى يى كه در حال تكان خوردن است جمع شده اند)**/ (... فأينما يجتمع بعض الناس، قد يتجمع بعض الأشخاص حول الحقيبة المتحركة)".[١٠٢]

وبتأمل سطور الحوار فى المسرحيات الثلاثة يتضح أنها تُقدم فى وضح النهار؛ ومن ثم لا تحتاج إلى توظيف أجهزة الإضاءة ومؤثراتها الفنية،

ويستعيض عنها بالإضاءة الطبيعية. وبموجب هذه البساطة التى تسود مسرح الشارع لم تلجأ هذه المسرحيات الثلاثة إلى استخدام أية معدات صوتية لا حاجة لها عبر الأحداث؛ إذ إن المتفرجين يكونون على مقربة شديدة من الممثل دون حواجز أو موانع؛ ومن ثم صوته واضح ومسموع لكل الحضور الذين يلتفون حوله فى الشارع، أو الحديقة، أو الساحة، أو الميدان، وهذا ما يبرر عدم الحاجة لاستخدام مكبرات الصوت؛ لذا لا يتطلب تنفيذ هذه المسرحيات أية معدات.

١٢- تقنية البساطة فى طرز الملابس

تستهدف هذه التقنية اعتماد مسرح الشارع على ملابس عادية وبسيطة من متطلبات الحياة اليومية، بحيث يسهل على الفرقة تجهيزها بسهولة، ويمكن تبديلها وتغييرها أمام المتفرجين دون عناء؛ لذلك لا يميل مسرح الشارع – وفق هذه التقنية – إلى استخدام الملابس التى تتسم بالطرز الخيالية والتى تثير غرابة المتفرجين، بل يلجأ إلى توظيف الملابس المستلهمة من مفردات الواقع المعيش، والتى يألفها الناس، وكذلك الملابس البسيطة التى يمكن توفيرها للعمل دون آية معوقات.(١٠٣) مع ملاحظة أن الملابس المسرحية فى مسرح الشارع، وشكلها، وتصميمها، والألوان والخامات المستخدمة فيها، تتحدد وفقاً لمتطلبات كل مسرحية؛ ومن ثم فهى تتنوع وتختلف من مسرحية إلى أخرى.(١٠٤)

وقد ظهر ذلك – بوضوح – فى مسرحية (السينات الثمانية)؛ إذ أشارت الإرشادات المسرحية إلى استخدام الملابس البسيطة المعبرة؛ فقد ورد فى الإرشادات المسرحية ما يأتى: "**(حاجى فيروز با لباس و گريم مخصوص وارد صحنه مى شود)**/ (يدخل الحاج فيروز إلى الساحة بملابس خاصة ومكياج خاص...)"(١٠٥)؛ ويُقصد بالملابس الخاصة التى يرتديها مؤدى دور "الحاج فيروز" تلك الملابس المعروفة والمميزة لهذه الشخصية التراثية منذ القدم، وهى عبارة عن رداء أحمر اللون؛ وهذا الزى – كما هو واضح – زى بسيط ومعبر يمكن توفيره بسهولة.

كذلك أشارت الإرشادات المسرحية فى مسرحية (باللون البرتقالى) إلى استخدام الملابس التقليدية البسيطة والمعتادة التى تميز عمال النظافة: "(**رفتگر با لباس نارنجى**)/ (عامل نظافة برداء برتقالى)".[١٠٦] كما أشارت فى موضع آخر إلى الملابس المدرسية البسيطة والمعتادة التى يرتديها الأطفال: "(**در اين هنگام پسر بچه اى كه لباس مدرسه وكيف به كول دارد با خوشحالى وارد ميشود...**)/ (فى هذا الوقت، يدخل طفل يرتدى ملابس مدرسية وحقيبة مدرسة، وهو مسروراً...)".[١٠٧]

أما مسرحية (من قال إن تصديقه صعب؟!) فقد اعتمدت – هى الأخرى – على الملابس البسيطة، وهذا ما نصت عليه الإرشادات المسرحية: "(**نگهان مردى با پيراهنى پاره و مشعلى در دست وسرو صورتى سياه وارد ميشود...**)/ (فجأة يدخل رجل بقميص ممزق وفى يده شعلة وبهيئة سوداء...)".[١٠٨]

وبتأمل طرز الملابس فى المسرحيات الثلاث نلاحظ أنها لم تخرج عن الرداء الأحمر، ورداء عامل النظافة، والملابس المدرسية، والقميص الممزق، وغيرها؛ وكلها ملابس عادية وبسيطة متوفرة فى الحياة اليومية.

١٣- تقنية المكياج والأقنعة المرسومة

توظف هذه التقنية عنصر المكياج فى مسرح الشارع بشكل رمزى غير مبالغ فيه؛ إذ يرتسم على الوجوه خالقاً أقنعة مختلفة فى كل مرة، تسهم فى تصوير فكرة معينة، كما يضعون أدوات المكياج فى صندوق يكون محمولاً، ثم يستخدمون هذا الصندوق بوصفه أحد الأدوات المسرحية.[١٠٩] وإن استخدام المكياج يُعد عملية أساسية وجوهرية، لا يمكن الاستغناء عنها؛ لأنها تعمل على اجتذاب عدد كبير من الجمهور.[١١٠]

وقد تجلى توظيف تقنية المكياج والأقنعة المرسومة على الوجوه بشكل رمزى – أوضح ما يكون – فى مسرحية (السينات الثمانية)؛ إذ نصت الإرشادات المسرحية على أن يظهر الحاج فيروز فى الساحة – منذ البداية – بمكياج خاص، ويُقصد بذلك صبغ وجه البطل باللون الأسود محاكاة للون البشرة السوداء التى يتميز بها "الحاج فيروز" فى الحكاية التراثية، مع إدراك تغير دلالات الوجه الأسود فى إطار التوظيف المعاصر للشخصية التراثية فى هذه المسرحية؛ إذ تتحول البشرة السوداء هنا إلى استعارة رمزية لقبح الهيئة، وعلامة من العلامات التى تثير اشمئزاز الناس ونفورهم منه. وفى المشهد الختامى يُعاد صبغ الوجوه بالأسود مرة ثانية على مرآى من المتفرجين؛ لتوليد معانٍ رمزية دالة؛ فحين ينتبه الحضور إلى أن الحاج فيروز يعانى من السرطان وهذا سبب قبحه، نجد المضطرب العقلى يقوم بتلوين وجهه بالأسود أمام الناس؛ حتى يشبهه تماماً "(**از حاجى فيروز ماده سياه گرفته و چهره خود را سياه مى كند...**)/ (يأخذ مادة سوداء من الحاج فيروز، ويحول وجهه إلى اللون الأسود...)"[١١١]؛ إذ إن استخدام المكياج على هذه الشاكلة يضاعف من حدة الإثارة؛ إذ يزيد مشاعر العطف والشفقة تجاه الحاج فيروز، ويحفز المتفرجين على مآزرته، ومشاركته أحزانه، ومعاناته؛ من أجل دعمه نفسياً، ومعنوياً.

أما مسرحية (من قال إن تصديقه صعب؟!) فجاء توظيف تقنية المكياج بوصفها وسيلة الممثل لأداء أكثر من دور، والانتقال من شخصية إلى أخرى فى المسرحية الواحدة؛ إذ لا يحتاج ذلك سوى تغيير مكياج الوجه فى كل مرة، بما يناسب الشخصية الجديدة التى يؤديها؛ فتنص الإرشادات على أنه "(**آدمهاى اين نمايش مى توانند تكرارى باشند البته با گريمى متفاوت...**)/ (يمكن لأصحاب هذا العرض أن يكونوا متكررين بالطبع بمكياج مختلف...)".[١١٢]

١٤- تقنية استلهام الأدوات الحياتية

تعمد هذه التقنية إلى توظيف بعض الأدوات البسيطة المستلهمة من الحياة اليومية داخل سياق الأحداث الدرامية لمسرحيات الشارع، كالقبعة، والعصى، والدراجة، والمكنسة، وسلة المهملات، والحبال، فضلاً عن الحقائب؛ إذ ينتقلون بحقائب على ظهورهم إلى الأزقة، والثكنات، والأحياء، ثم يستخدمونها ضمن أدوات العرض، وغيرها من الإكسسوارات والأدوات اللازمة التى تثرى الصورة السمعية والبصرية للعمل، وتحقق قدراً من الفرجة الممتعة، إذا أُحسِن توظيفها.(١١٣)

ومن الملاحظ أن هذه الأدوات الحياتية البسيطة يتكرر استخدامها فى غالبية مسرحيات الشارع، فعلى سبيل المثال – لا الحصر – احتوت مسرحية (السينات الثمانية) على بعض الاكسسوارات الخفيفة والأدوات الحياتية البسيطة الشائع استخدامها فى مسرح الشارع، وهى كما وردت عبر الأحداث ثلاث أدوات أساسية: أولها (الحقيبة) التى يحملها الحاج فيروز طوال الأحداث منذ نزوله إلى الساحة باحثاً عن محبوبته ليلى؛ وقد علل وجود هذه الحقيبة معه وهو ينادى على ليلى قائلاً: "**ميخوام كيفتو بهت بدم.../** أريد أن أعطيك حقيبتك"(١١٤)، وهى نفسها الحقيبة التى يخفى بداخلها بعض الأدوات والمستلزمات التى استعان بها فى دوره. ثانيها (الصورة) التى تناولها من حقيبته ليعرضها على المتفرجين، والتى توثق لمظهره الجذاب، ووسامته قبل أن يسوء مظهره. ثالثها (القبعة) وهى من أغطية الرأس، وتخص الحاج فيروز؛ إذ يظهر بها منذ البداية ليخفى بها تفاصيل ملامحه؛ لأنه لا يريد أن يعرفه أحد وهو على هذه الشاكلة المنفرة. وقد استخدمها المضطرب العقلى أيضاً حين تناولها منه ووضعها على رأسه بعد أن صبغ وجهه باللون الأسود فى محاولة لإثارة التعاطف مع الحاج فيروز.

وقد نصت الإرشادات المسرحية على استخدام هذه القبعة – فى النهاية – لجمع التبرعات والنقود من الناس المتواجدين فى الساحة ليشاهدوا العمل؛ تقديراً منهم للفرقة، وللجهد المبذول فى المسرحية، وقد ورد ذلك فى موضعين: (الأول) "(**حاجى فيروز كلاه خود را در آورده تا از مردم تقاضاى پول كند**)/ (خلع الحاج فيروز قبعته ليطلب المال من الناس، ...)"[١١٥]، و(الثانى) "(**وكلاه حاجى فيروز را بر سر ميگذارد بعد از جمع كردن پول...**)/ (ويضع قبعة الحاج فيروز على رأسه بعد جمع المال...)".[١١٦]

ومن أمثلة الأدوات الحياتية، والمستلزمات الخفيفة التى يتكرر استخدامها فى مسرح الشارع كما ورد فى مسرحيتى: (باللون البرتقالى)، و(من قال إن تصديقه صعب؟!) نذكر: (المكنسة، سلة المهملات، القبعة، الحقيبة، الحبال، الشعلة، السيف، الهاتف المحمول)، وقد أسهمت جميعها فى تجسيد الأحداث، وبلورة ملامح الشخصيات.

وقد توسلت المسرحيات الثلاثة بهذه الأدوات؛ بوصفها من مكملات الشخصية الدرامية من ناحية، ولدعم الصورة السمعية والصوتية المقدمة للناس فى الشارع من ناحية أخرى، وقد أسهمت جميعها فى تجسيد الأحداث، وبلورة ملامح الشخصيات، بل تحقيق قدر من الفرجة الممتعة أيضاً.

١٥- تقنية التجوال والتنقل الدائم

تتمسك فرق مسرح الشارع بتقنية التجوال والتنقل الدائم؛ إذ تنتقل باستمرار من مدينة إلى أخرى ومن قرية إلى أخرى؛ وقد دفعهم هذا الأمر إلى استخدام الماشية أو العربات لنقل أمتعتهم، لكنهم استبدلوا ذلك مؤخراً بمركبات مثل: الدراجات النارية، والسيارات؛ أى إن هذه الفرق أصبحت تسافر من جانب إلى آخر بوساطة الدراجات أو السيارات المجهزة.[١١٧] وكثيراً ما ترد الإشارة إلى

هذه المركبات داخل مسرحيات الشارع؛ إذ يوظفونها فى سياق الأحداث. فعلى سبيل المثال أشارت مسرحية (باللون البرتقالى) إلى استخدام الدراجة فى أكثر من موضع على مدار المسرحية، لعل من أبرزها ظهور أحد الشخوص الدرامية وهو يقود الدراجة بوصفها أحد مكونات الحدث الدرامى، وتشير الإرشادات المسرحية لذلك فيما يأتى: "(**در اين هنگام معتادى با دوچرخه به وسط جمعيت وارد ميشود.../** (أثناء ذلك، يدخل المدمن وسط الجمهور بالدراجة...".[١١٨]

وفى مسرحية (من قال إن تصديقه صعب؟!) ورد ذكر الدراجة فى ختام المسرحية؛ إذ يركبها الشخوص الدرامية جميعهم عقب انتهاء الأحداث مباشرةً بعد أن أتموا أداء أدوارهم ويخرجون، باستثناء مؤدى دور الراعى الكاذب الذى يبقى بمفرده فى وسط الناس ليكمل ما تبقى من دوره، وهذا ما نصت عليه الإرشادات المسرحية فيما يأتى: "(**همگى سوار دوچرخه مى شوند و از جمعيت خارج مى شوند/** يركب الجميع الدراجة ويخرجون من بين الحضور)".[١١٩]

كما أن الطقس يلعب دوراً رئيساً فى عروض مسرح الشارع؛ إذ تؤثر الظروف المناخية فى خطة السفر والانتقال، فتختلف خطة سفرهم بين حين وآخر وفقاً للعوامل الجوية؛ لذلك يقومون بدراسة خطط السفر جيداً، وتنفيذها وفقاً لعوامل المناخ من ناحية، ووفقاً لعوامل فنية ومسرحية ذات التزامات مالية من ناحية أخرى، ويستفيدون من ذلك دوماً فى المواسم المناسبة للمناطق المختلفة عند تقديم مسرحياتهم، فعلى سبيل المثال يتحولون فى الشتاء إلى المناطق الاستوائية، بينما ينتقلون فى الصيف إلى المناطق الباردة.[١٢٠]

نتائج البحث

- تتمثل أهمية مسرح الشارع الإيرانى فى أنه وسيلة تعليمية، وتثقيفية، وتربوية، تؤثر فى آراء الجماهير، وتساعدهم على اكتشاف أنفسهم، كما تعمل على جذب ميولهم إلى الفنون المسرحية، والترويج لها.
- يناقش مسرح الشارع الإيرانى هموم رجل الشارع فى االواقع المعيش، ويعالج قضاياه الإنسانية التى تمس جوهر المجتمع؛ إذ يستمد موضوعاته من الأحداث اليومية فى الشارع.
- تتنوع القضايا التى يعالجها مسرح الشارع فى إيران؛ بسبب تنوع المشكلات الحياتية المختلفة لرجل الشارع، سواء أكانت سياسية، أم اجتماعية، أم اقتصادية وغيرها، وقد ظهر ذلك بوضوح فى مسرحيات: (السينات الثمانية، باللون البرتقالى، الحاجز، أبناء العم، شرنقة الثورة، من قال إن تصديقه صعب؟!).
- يتوسل هذا الشكل المسرحى فى إيران بمجموعة من التقنيات المسرحية التى تميزه عن غيره من أشكال المسرح الأخرى؛ لأنها تنبع من خصوصيته، وتتفق وأهدافه المرجوة؛ هذه التقنيات كما ظهرت فى نصوصه يمكن أن نصنفها إلى: تقنيات أدبية، وتقنيات أدائية، وتقنيات تشكيلية.
- تهتم التقنيات الأدبية ببنية النص المسرحى، وخصائصه الدرامية، وتشتمل على تقنية التهيئة، وتقنية الاستهلال، وتقنية التكثيف، وتقنية الاختزال، فضلاً عن تقنية التبسيط والتشظى؛ وقد تجلت هذه التقنيات بوضوح فى مسرحيات: (السينات الثمانية)، و(باللون البرتقالى)، و(من قال إن تصديقه صعب؟!).
- ترتبط التقنيات الأدائية بمهارات الممثلين، وقدراتهم الصوتية، والحركية، والذهنية، والانفعالية، وتضم تقنية الارتجال، وتقنية كسر الإيهام، وتقنية تركيز الانتباه، وتقنية الإضحاك الكوميدى، وتقنية إثارة المشاعر؛ وقد برزت هذه التقنيات فى المسرحيات الثلاثة السابقة.

- تتعلق التقنيات التشكيلية بالعناصر التكوينية التى تشكل سينوغرافيا المكان الذى تُقدم فيه المسرحية، من ديكور، وملابس، ومكياج، وإكسسوارات وغيرها، وتضم تقنية مسرحة المكان المفتوح، وتقنية البساطة فى طرز الملابس، وتقنية المكياج والأقنعة المرسومة، وتقنية استلهام الأدوات الحياتية، وتقنية التنقل والتجوال الدائم؛ وقد تجسدت هذه التقنيات عبر المسرحيات الثلاثة السابقة أيضاً.

- تنقسم أعمال مسرح الشارع بموجب هذه التقنيات المتعددة إلى مرحلتين أساسيتين أثناء تقديمها فى الفضاءات المفتوحة: (أولها) مرحلة التمهيد التى تسبق بدء الأحداث المسرحية، (ثانيها) مرحلة تجسيد موضوع المسرحية وسط الناس.

- تتبلور المرحلة الأولى من مسرحيات الشارع عبر تقنية التمهيد التى تستهدف استقطاب الجمهور إلى مكان التمثيل، ومن أمثلتها: تصرفات الحاج فيروز المباغتة للناس فى الشارع بمسرحية (السينات الثمانية)، وتصرفات عامل النظافة الملفتة بمسرحية (باللون البرتقالى)، والتى تحدث قبيل بدء الأحداث، وكذلك التصرفات المبالغ فيها التى تصدر عن الشخصيات المسرحية قبيل بدء أحداث مسرحية (من قال إن تصديقه صعب؟!).

- تبدأ المرحلة الثانية من مسرحيات الشارع بتقنية الاستهلال التى تتبلور عبر المشهد الافتتاحى، والذى يجب أن يحوى قدراً وفيراً من الإثارة والتشويق، مثل المشهد الافتتاحى المثير فى كل من مسرحيات: (السينات الثمانية)، و(باللون البرتقالى)، و(من قال إن تصديقه صعب؟!).

- تكتمل المرحلة الثانية فى أعمال مسرح الشارع عبر توظيف التقنيات الأدبية الأخرى، جنباً إلى جنب مع التقنيات الأدائية، والتقنيات التشكيلية، أثناء تقديم المسرحية؛ حتى يكتمل العمل فى صورته النهائية، مجسداً الموضوع المطروح.

هوامش البحث

١- بشار عليوى: مسرح الشارع – حفريات المفهوم والوظيفة والنتاج، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠١٥، ص١٥.

٢- عامر صباح المرزوك: المغايرة فى مسرح الشارع، أنطولوجيا مسرح الشارع، تحرير: بشار عليوى، مؤسسة دار الصادق للثقافة، العراق، ٢٠١٩، ص٨١.

٣- محمد يوسفعلى زارعى: نمايشنامه خيابانى (هشت سين)، مجموعه نمايشنامه خيابانى، ٨/ ١/ ١٣٩٦، نشر الكترونى.

https://ketabesabz.com/book/90888/

٤- رسول پوريزدى راورى: نمايشنامه خيابانى (به رنگ نارنجى)، كرمان، اسفندماه ٨٩، نشر الكترونى.

http://yaranasmani.blogfa.com/post/4297

٥- غلامرضا زهره منش: نمايشنامه خيابانى (كى گفته باورش سخته)، نشر الكترونى.

http://yaranasmani.blogfa.com/post/3113

٦- انظر، النوروز اليوم، ويكيبيديا.

https://ar.m.wikipedia.org/wiki/نوروز

وانظر، رمضان رمضان متولى: عيد النوروز عند الفرس وتأثيره فى المجتمعات العربية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠١٣، ص١٤٨.

وانظر، مقال بعنوان: افسانه هاى نوروز وشخصيت "حاجى فيروز"، موقع "تابانك" الإلكترونى، ١٤ اسفند ١٣٩٧.

https://www.tabnak.ir/fa/news

٧- على بلوكباشى: نوروز (جشن نوزانى آفرينش)، چاپ بنچم، دفتر پژوهشهاى فرهنگى، تهران، ١٣٨٦، ص ص٥٣، ٥٤، ٧٤.
وانظر، رمضان رمضان متولى، مرجع سابق، ص ص٥٨، ٨٨، ١٤٧، ١٤٨.

(*) إن "الحاج فيروز" حسب ما ورد فى أساطير إيران القديمة التى تدور حول الاحتفال بالعام الجديد يظهر فى العادة برداء أحمر اللون، وله بشرة سوداء تميزه، ويرتبط ظهوره برحيل الشتاء وقدوم الربيع؛ لذلك يمر فى الشوارع والحارات يعزف، ويغنى، وينشد قصائد شعبية، معلناً عن مقدم الربيع الذى يرمز له بـ "عمو نوروز".
انظر، مقالة بعنوان: تاريخچه عمو نوروز وحاجى فيروز، موقع "تاپ ناز" الإلكترونى.
https://www.topnaz.com/haji-firooz-newrooz/
وانظر، مقال بعنوان: افسانه هاى نوروز وشخصيت "حاجى فيروز"، مرجع سابق.

٨- أمين بكير: الإبداع الضوئى فى العروض المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٩، ص١١٥.
وانظر، شكرى عبدالوهاب: الإضاءة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥، ص١٢٧.

٩- چون رسل تايلر: الموسوعة المسرحية، ترجمة: سمير عبدالرحيم الجلبى، ج، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩١، ص٤٢١.

١٠- ألان ماكدونالد وآخرون: مسرح الشارع (الأداء التمثيلى خارج المسارح)، ترجمة: عبدالغنى داود وأحمد عبدالفتاح، سلسلة الألف كتاب الثانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩، ص١٢.

١١- مارى إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحى – مفاهيم ومصطلحات، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٧، ص٢٦٨.

١٢- هنرى ليسنك: مسرح الشارع فى أمريكا، ترجمة: عبدالسلام رضوان، دراسات الفكر المعاصر(٣)، دار الفكر المعاصر، القاهرة، ١٩٧٩، ص٥.
١٣- طارق الربح: مسرح الشارع وأماكن العرض (من الاحتفال الشعبى إلى الفرجة المسرحية)، أنطولوجيا مسرح الشارع، تحرير: بشار عليوى، مؤسسة دار الصادق الثقافية، العراق، ٢٠١٩، ص٧٠.
١٤- اسكار گ. براكت: تاريخ تئاتر جهان، ترجمة: هوشنگ آزادى، جلد اول، انتشارات نقره، تهران، ١٣٦٣، ص١٦٧.
١٥- بيم ميسون: تئاتر خيابانى وانواع ديگر نمايش هاى بيرونى، ترجمة: شيرين بزرگمهر، انتشارات دانشگاه هنر، تهران، ١٣٨٠، ص٥٣.
١٦- المرجع السابق، ص٩٠.
١٧- نهاد صليحة: الحرية والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣، ص ص٢٦- ٢٧.
وانظر، أيمن حلمى: مسرح الشارع لماذا الآن، مجلة المسرح، ع (٢٤٠)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، يناير ٢٠١٢، ص١٩.
١٨- سوزان بينيت: جمهور المسرح، ترجمة: سامح فكرى، ط (٢)، أكاديمية الفنون، القاهرة، ١٩٩٥، ص٤٦.
١٩- عماد كاظم العبيدى: المقتربات الدرامية بين التشابيه فى العزاءات الحسينية ومسرح الشارع، مجلة المسرح الحسينى، ع (١)، وحدة المسرح الحسينى، العتبة الحسينية المقدسة، كربلاء، سبتمبر ٢٠١١، ص ص ٤٠- ٤١.
٢٠- نبيل البوستاوى: مسرح الشارع وجديد الخطاب، أنطولوجيا مسرح الشارع، تحرير: بشار عليوى، مؤسسة دار الصادق الثقافية، العراق، ٢٠١٩، ص١٣٩- ١٤٢.
٢١- سوزان بينيت: جمهور المسرح، مرجع سابق، ص١٢٤.

٢٢- سافرة ناجى: دور مسرح الشارع فى تنشيط الفضاء العمومى للمدينة، أنطولوجيا مسرح الشارع، تحرير: بشار عليوى، مؤسسة دار الصادق الثقافية، العراق، ٢٠١٩، ص٤٨.

٢٣- منوچهر اكبر لو: تئاتر خيابانى در ايران، نشر افراز، تهران، ١٣٨٩، ص ص١١- ١٢.

٢٤- هنرى ليسنك: مسرح الشارع فى أمريكا، ترجمة:عبدالسلام رضوان، دار الفكر المعاصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٧٩، ص ص٢٣- ٢٤.

٢٥- محمد سيف: المسرح والأفكار والتطبيقات التى تعارض التقاليد، مهرجان بغداد لمسرح الشباب العربى دورة (١)، دائرة السينما والمسرح، بغداد، ٢٠١٢، ص١٢٥.

٢٦- بيم ميسون: تئاتر خيابانى وانواع ديگر نمايش هاى بيرونى، ترجمة: شيرين بزرگمهر، مرجع سابق، ص ص٨٩- ٩٠.

٢٧- اسكار گ. براكت: تاريخ تئاتر جهان، ترجمة: هوشنگ آزادى، جلد اول، انتشارات نقره، تهران، ١٣٦٣، ص١٨٢.

٢٨- منوچهر اكبر لو: تئاتر خيابانى در ايران، مرجع سابق، ص٢٥.

٢٩- داريوش اسدزاده: سيرى در تاريخ تياتر ايران قبل از اسلام تا سال ١٣٥٧ش، چاپ اول، تهران، ١٣٨٩، ص ص٢٣- ٢٤.

٣٠- رضا سرور: عدم امكان تئاتر خيابانى در ايران، سرويس مقالات سايت سرخ و سياه.

http://sorkhosiah.com/?p=214

وانظر، منوچهر اكبر لو: تئاتر خيابانى در ايران، مرجع سابق، ص٢٦.

٣١- اروين پيكاستور: تئاتر سياسى، ترجمة: سعيد فرهودى، نشر قطره، تهران، ١٣٨١، ص٥٩.

وانظر، منوچهر اكبر لو: تئاتر خيابانى در ايران، مرجع سابق، ص٢٧.

٣٢- اروين پيكاستور: تئاتر سياسى، ترجمة: سعيد فرهودى، مرجع سابق، ص٧٧.
٣٣- رشيد ياسمى : ادبيات معاصر ايران، روشنائى، تهران، ١٣١٦، ص١٢٧.
٣٤- منوچهر اكبر لو: تئاتر خيابانى در ايران، مرجع سابق، ص ص٢٩- ٣٠.
٣٥- مصطفى اسكوئى: سيرى در تاريخ تئاتر، نشر آناهيتا اسكوئى، ١٣٧٨، ص١٨٩.
٣٦- منوچهر اكبر لو: تئاتر خيابانى در ايران، مرجع سابق، ص٣٤.
٣٧- المرجع نفسه، ص٣٥.
٣٨- ناهيد گويلى: تئاتر خيابانى و تاريخچه آن، نشريه كردى دانشگاه علوم پزشكى همدان، ايران، نوشته در يك شنبه شهريور ١٣٨٩.
http://govaryjino.blogfa.com/post/18
٣٩- المرجع نفسه.
٤٠- سعدى يونس: الشكل والمضمون فى مسرح الشارع، مجلة الأقلام، ع(٦)، السنة الخامسة عشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، مارس ١٩٨٠، ص١٩٨.
٤١- محمد يوسفعلى زارعى: نمايشنامه خيابانى (هشت سين)، مصدر سابق، ص٥.
٤٢- نمايش خيابانى (مانع)، به جشنواره منطقه اى خليج فارس راه يافت، ٢٥ دى١٣٩٧.
https://www.irna.ir/news/83172335/
٤٣- اجراى عمومى نمايش خيابانى (انسان وآتش)، در سنندج آغاز شد، ٧شهريور ١٣٩٤.
https://www.irna.ir/news/81739492
٤٤- ميتنگ (پسر عموها)، در خيابان/ وقتى اجراى جواد عزتى هزار مخاطب داشت، مهر خبرگزارى، ١٩ تيره ١٤٠٠.
http://www.mehrnews.com/news5253762/
٤٥- اروين پيكساتور: تئاتر سياسى، ترجمة: سعيد فرهودى، مرجع سابق، ص٩٧.
٤٦- دانلود متن نمايش خيابانى (پيله ى انقلاب).
https://www.bargozideha.com/tag/

٤٧- بشار عليوى: مسرح الشارع – حفريات المفهوم والوظيفة والنتاج، مرجع سابق، ص٤٢.

٤٨- ناهيد گويلى: تئاتر خيابانى و تاريخچه آن، مرجع سابق.

٤٩- محمد يوسفعلى زارعى: نمايشنامه خيابانى (هشت سين)، مصدر سابق، ص٤.

٥٠- رسول پوريزدى راورى: نمايشنامه خيابانى (به رنگ نارنجى)، مصدر سابق، ص٢.

٥١- غلامرضا زهره منش: نمايشنامه خيابانى (كى گفته باورش سخته)، مصدر سابق، ص١.

٥٢- محمد يوسفعلى زارعى: نمايشنامه خيابانى (هشت سين)، مرجع سابق، ص٤.

٥٣- رسول پوريزدى راورى: نمايشنامه خيابانى (به رنگ نارنجى)، مصدر سابق، ص ص٢- ٣.

٥٤- غلامرضا زهره منش: نمايشنامه خيابانى (كى گفته باورش سخته)، مصدر سابق، ص١.

٥٥- ميلاد حسن نيا: تئاتر خيابانى در ايران، چالش ها وموانع پيش روى آن، مجله ويستا.

٥٦- المرجع نفسه.

٥٧- فريندخت زاهدى: تئاتر خيابانى (روند تغيير محيط قراردادى نمايش)، نشر گفتمان خلاق، تهران، ١٣٨٠، ص٤٥.

٥٨- انظر، ميشيل پروانه: تليل متن نمايشى، مترجم: غلامحسين دولت آبادى، انتشارات افراز، تهران، ١٣٩٠، ص١٤٦- ١٥٠.

وانظر، أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧، ص٣٩، ٤٠، ١١٣، ١١٤.

٥٩- رسول پوريزدى راورى: نمايشنامه خيابانى (به رنگ نارنجى)، مصدر سابق، ص ص٢- ٣.

٦٠- غلامرضا زهره منش: نمايشنامه خيابانى (كى گفته باورش سخته)، مصدر سابق، ص ص٤- ٥.

٦١- المصدر نفسه، ص٦.

٦٢- رسول پوريزدى راورى: نمايشنامه خيابانى (به رنگ نارنجى)، مصدر سابق، ص ص٤- ٥.

٦٣- انظر، المصدر نفسه، ص٦.

٦٤- هايز جوردون: التمثيل المسرحى، ترجمة: محمد سيد، ط٢، مسرح (٣٦)، أكاديمية الفنون، القاهرة، ١٩٩٩، ص٢٨٤.

وانظر، سامى صلاح: مقدمة المترجم لكتاب فيولا سبولين (الارتجال للمسرح)، ط٢، مسرح (٣١)، أكاديمية الفنون، القاهرة، ١٩٩٩، ص٦.

٦٥- شهرام كرمى: مخاطب (سرمايه تئاتر خيابانى)، سايت ايران تئاتر.

http://www.theater.ir/fa/note.php?id=10852

وانظر، بيم ميسون: تئاتر خيابانى وانواع ديگر نمايش هاى بيرونى، ترجمة: شيرين بزرگمهر، مرجع سابق، ص١٥٤.

٦٦- مصطفى يوسف منصور: الارتجال فى الظاهرة المسرحية الشعبية، مجلة الفنون الشعبية، ع (١)، المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، القاهرة، ٢٠٠٢، ص١٦.

٦٧- رحيم عبدالرحيم زاده: نگاهى به اجراى تئاتر خيابانى در ايران، سرويس مقالات سايت ايران تئاتر.

http://theater.ir/fa/basic/articles.php?id=30415

٦٨- محمد يوسفعلى زارعى: نمايشنامه خيابانى (هشت سين)، مصدر سابق، ص٥.

٦٩- المصدر نفسه، ص٥.

٧٠- المصدر نفسه، ص٥.

٧١- رسول پوريزدى راورى: نمايشنامه خيابانى (به رنگ نارنجى)، مصدر سابق، ص٢.

٧٢- المصدر نفسه، ص٣.

٧٣- غلامرضا زهره منش: نمايشنامه خيابانى (كى گفته باورش سخته)، مصدر سابق، ص١.

٧٤- المصدر نفسه، ص٣.

٧٥- المصدر نفسه، ص٣.

٧٦- كمال الدين شفيعى: مقاله تئاتر خيابانى وويژگى هاى آن، نشريه خانه تئاتر، سال ٢، شماره ٣، دى ١٣٨٥.

٧٧- وسام عبدالعظيم عباس: هيمنة المتفرج فى العرض المسرحى التفاعلى، أنطولوجيا مسرح الشارع، تحرير: بشار عليوى، مؤسسة دار الصادق الثقافية، العراق، ٢٠١٩، ص١٦٩- ١٧٠.

٧٨- محمد يوسفعلى زارعى: نمايشنامه خيابانى (هشت سين)، مصدر سابق، ص٤.

٧٩- انظر، المصدر نفسه، ص.٤

٨٠- المصدر نفسه، ص٤.

٨١- رسول پوريزدى راورى: نمايشنامه خيابانى (به رنگ نارنجى)، مصدر سابق، ص ص٢- ٣.

٨٢- المصدر نفسه، ص٥.

٨٣- غلامرضا زهره منش: نمايشنامه خيابانى (كى گفته باورش سخته)، مصدر سابق، ص٢.

٨٤- ناهيد گويلى: تئاتر خيابانى و تاريخچه آن، مرجع سابق.

٨٥- محمد يوسفعلى زارعى: نمايشنامه خيابانى (هشت سين)، مصدر سابق، ص٤.

٨٦- غلامرضا زهره منش: نمايشنامه خيابانى (كى گفته باورش سخته)، مصدر سابق، ص٥.

٨٧- المصدر نفسه، ص٣.

٨٨- كمال الدين شفيعى: مقاله تئاتر خيابانى وويژگى هاى آن، مرجع سابق.

٨٩- إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥، ص٢٥٣، ٢٥٦.

٩٠- وولتر بسوريل: الأوجه العديدة للرقص، ترجمة: غايت عزمى، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٧٤، ص ص٦٤- ٦٥.

٩١- أندريه ڤيلييه: الممثل الكوميدى، ترجمة: محمد مهدى قناوى، سلسلة الألف كتاب الثانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٣، ص٨٩، ٩١.

٩٢- هنرى برجسون: الضحك، ترجمة: سامى الدروى وعبدالله عبدالدايم، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص٦٩.

٩٣- محمد يوسفعلى زارعى: نمايشنامه خيابانى (هشت سين)، مصدر سابق، ص٦.

٩٤- المصدر نفسه، ص٤، ٥.

٩٥- رسول پوريزدى راورى: نمايشنامه خيابانى (به رنگ نارنجى)، مصدر سابق، ص ص٣- ٤.

٩٦- غلامرضا زهره منش: نمايشنامه خيابانى (كى گفته باورش سخته)، مصدر سابق، ص٣.

٩٧- آگوستو بوال: بازى هايى براى بازيگران ونا بازيگران، ترجمة: حميد گرشاسبى، نشر شركت انتشارات سوره مهر، تهران، ١٣٧٩، ص١٢٩.

٩٨- منوچهر اكبر لو: تئاتر خيابانى در ايران، مرجع سابق، ص١٣٤،١٣١.

٩٩- نجاة نجم: اختيار المكان فى مسرح الشارع، أنطولوجيا مسرح الشارع، تحرير: بشار عليوى، مؤسسة دار الصادق الثقافية، العراق، ٢٠١٩، ص١٥٤- ١٥٨.

١٠٠- محمد يوسفعلى زارعى: نمايشنامه خيابانى (هشت سين)، مصدر سابق، ص٤.

١٠١- رسول پوريزدى راورى: نمايشنامه خيابانى (به رنگ نارنجى)، مصدر سابق، ص٢.

١٠٢- غلامرضا زهره منش: نمايشنامه خيابانى (كى گفته باورش سخته)، مصدر سابق، ص١.

١٠٣- آگوستو بوال: بازى هايى براى بازيگران ونا بازيگران، ترجمة: حميد گرشاسبى، مرجع سابق، ص١٥٧.

١٠٤- بشار عليوى: مسرح الشارع – حفريات المفهوم والوظيفة والنتاج، مرجع سابق، ص٤٣.

١٠٥- محمد يوسفعلى زارعى: نمايشنامه خيابانى(هشت سين)، مصدر سابق، ص٤.

١٠٦- رسول پوريزدى راورى: نمايشنامه خيابانى (به رنگ نارنجى)، مصدر سابق، ص٢.

١٠٧- المصدر نفسه، ص١٠.

١٠٨- غلامرضا زهره منش: نمايشنامه خيابانى (كى گفته باورش سخته)، مصدر سابق، ص٤.

١٠٩- آگوستو بوال: بازى هايى براى بازيگران ونا بازيگران، ترجمة: حميد گرشاسبى، مرجع سابق، ص١٢٩.

١١٠- بشار عليوى: مسرح الشارع – حفريات المفهوم والوظيفة والنتاج، مرجع سابق، ص٤٣.

١١١- محمد يوسفعلى زارعى: نمايشنامه خيابانى(هشت سين)، مصدر سابق، ص٦.

١١٢- غلامرضا زهره منش: نمايشنامه خيابانى (كى گفته باورش سخته)، مصدر سابق، ص١.

١١٣- آگوستو بوال: بازى هايى براى بازيگران ونا بازيگران، ترجمة: حميد گرشاسبى، مرجع سابق، ص١٧٨.

١١٤- محمد يوسفعلى زارعى: نمايشنامه خيابانى(هشت سين)، مصدر سابق، ص٤.

١١٥- المصدر نفسه، ص٦.

١١٦- المصدر نفسه، ص٦.

١١٧- آگوستو بوال: بازی هایی برای بازیگران ونا بازیگران، ترجمة: حميد گرشاسبی، مرجع سابق، ١٢٣.

١١٨- رسول پوريزدی راوری: نمايشنامه خيابانی (به رنگ نارنجی)، مصدر سابق، ص٣.

١١٩- غلامرضا زهره منش: نمايشنامه خيابانی (کی گفته باورش سخته)، مصدر سابق، ص٩.

١٢٠- فريندخت زاهدی: تئاتر خيابانی (روند تغيير محيط قراردادی نمايش)، مرجع سابق، ص٥٣.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر والمراجع الفارسية

١- اروين پيكاستور: تئاتر سياسى، ترجمة: سعيد فرهودى، نشر قطره، تهران، ١٣٨١.

٢- اسكار گ. براكت: تاريخ تئاتر جهان، ترجمة: هوشنگ آزادى، جلد اول، انتشارات نقره، تهران، ١٣٦٣.

٣- آگوستو بوال: بازى هايى براى بازيگران ونا بازيگران، ترجمة: حميد گرشاسبى، نشر شركت انتشارات سوره مهر، تهران، ١٣٧٩.

٤- بيم ميسون: تئاتر خيابانى وانواع ديگر نمايش هاى بيرونى، ترجمة: شيرين بزرگمهر، انتشارات دانشگاه هنر، تهران، ١٣٨٠.

٥- داريوش اسدزاده: سيرى در تاريخ تياتر ايران قبل از اسلام تا سال ١٣٥٧ش، چاپ اول، تهران، ١٣٨٩.

٦- رشيد ياسمى: ادبيات معاصر ايران، نشر روشنائى، تهران، ١٣١٦.

٧- على بلوكباشى: نوروز (جشن نوزانى آفرينش)، چاپ بنچم، دفتر پژوهشهاى فرهنگى، تهران، ١٣٨٦.

٨- فريندخت زاهدى: تئاتر خيابانى (روند تغيير محيط قراردادى نمايش)، نشر گفتمان خلاق، تهران، ١٣٨٠.

٩- مصطفى اسكوئى: سيرى در تاريخ تئاتر، نشر آناهيتا اسكوئى، ١٣٧٨.

١٠- منوچهر اكبر لو: تئاتر خيابانى در ايران، نشر افراز، تهران، ١٣٨٩.

١١- ميشيل پروانه: تحليل متن نمايشى، مترجم: غلامحسين دولت آبادى، انتشارات افراز، تهران، ١٣٩٠.

ثانياً: المراجع العربية والمترجمة

١- أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧.

٢- ألان ماكدونالد وآخرون: مسرح الشارع (الأداء التمثيلى خارج المسارح)، ترجمة: عبدالغنى داود وأحمد عبدالفتاح، سلسلة الألف كتاب الثانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩.

٣- أمين بكير: الإبداع الضوئى فى العروض المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٩.

٤- أندريه ڤيلييه: الممثل الكوميدى، ترجمة: محمد مهدى قناوى، سلسلة الألف كتاب الثانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٣.

٥- إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥.

٦- بشار عليوى: مسرح الشارع – حفريات المفهوم والوظيفة والنتاج، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠١٥.

٧- چون رسل تايلر: الموسوعة المسرحية، ترجمة: سمير عبدالرحيم الجلبى، ج، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩١.

٨- رمضان رمضان متولى: عيد النوروز عند الفرس وتأثيره فى المجتمعات العربية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠١٣.

٩- سافرة ناجى: دور مسرح الشارع فى تنشيط الفضاء العمومى للمدينة، أنطولوجيا مسرح الشارع، تحرير: بشار عليوى، مؤسسة دار الصادق الثقافية، العراق، ٢٠١٩.

١٠- سامى صلاح: مقدمة المترجم لكتاب فيولا سبولين (الارتجال للمسرح)، ط٢، مسرح (٣١)، أكاديمية الفنون، القاهرة، ١٩٩٩.

١١- سوزان بينيت: جمهور المسرح، ترجمة: سامح فكرى، ط (٢)، أكاديمية الفنون، القاهرة، ١٩٩٥.

١٢- شكرى عبدالوهاب: الإضاءة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥.

١٣- طارق الربح: مسرح الشارع وأماكن العرض (من الاحتفال الشعبى إلى الفرجة المسرحية)، أنطولوجيا مسرح الشارع، تحرير: بشار عليوى، مؤسسة دار الصادق الثقافية، العراق، ٢٠١٩.

١٤- عامر صباح المرزوك: المغايرة فى مسرح الشارع، أنطولوجيا مسرح الشارع، تحرير: بشار عليوى، مؤسسة دار الصادق للثقافة، العراق، ٢٠١٩.

١٥- مارى إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحى – مفاهيم ومصطلحات، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٧.

١٦- محمد سيف: المسرح والأفكار والتطبيقات التى تعارض التقاليد، مهرجان بغداد لمسرح الشباب العربى دورة (١)، دائرة السينما والمسرح، بغداد، ٢٠١٢.

١٧- نبيل البوستاوى: مسرح الشارع وجديد الخطاب، أنطولوجيا مسرح الشارع، تحرير: بشار عليوى، مؤسسة دار الصادق الثقافية، العراق، ٢٠١٩.

١٨- نجاة نجم: اختيار المكان فى مسرح الشارع، أنطولوجيا مسرح الشارع، تحرير: بشار عليوى، مؤسسة دار الصادق الثقافية، العراق، ٢٠١٩.

١٩- نهاد صليحة: الحرية والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣.

٢٠- هايز جوردون: التمثيل المسرحى، ترجمة: محمد سيد، ط٢، مسرح (٣٦)، أكاديمية الفنون، القاهرة، ١٩٩٩.

٢١- هنرى برجسون: الضحك، ترجمة: سامى الدروى وعبدالله عبدالدايم، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.

٢٢- هنرى ليسنك: مسرح الشارع فى أمريكا، ترجمة: عبدالسلام رضوان، كراسات الفكر المعاصر (٣)، دار الفكر المعاصر للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٧٩.

٢٣- وسام عبدالعظيم عباس: هيمنة المتفرج فى العرض المسرحى التفاعلى، أنطولوجيا مسرح الشارع، تحرير: بشار عليوى، مؤسسة دار الصادق الثقافية، العراق، ٢٠١٩.

٢٤- وولتر بسوريل: الأوجه العديدة للرقص، ترجمة: غايت عزمى، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٧٤.

ثالثاً: الدوريات

١- أيمن حلمى: مسرح الشارع لماذا الآن، مجلة المسرح، ع (٢٤٠)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، يناير ٢٠١٢.

٢- سعدى يونس: الشكل والمضمون فى مسرح الشارع، مجلة الأقلام، ع(٦)، السنة الخامسة عشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، مارس ١٩٨٠.

٣- عماد كاظم العبيدى: المقتربات الدرامية بين التشابيه فى العزاءات الحسينية ومسرح الشارع، مجلة المسرح الحسينى، ع (١)، وحدة المسرح الحسينى، العتبة الحسينية المقدسة، كربلاء، سبتمبر ٢٠١١.

٤- مصطفى يوسف منصور: الارتجال فى الظاهرة المسرحية الشعبية، مجلة الفنون الشعبية، ع (١)، المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، القاهرة، ٢٠٠٢.

رابعاً: النشر الإليكتروني

١- اجراى عمومى نمايش خيابانى (انسان وآتش)، در سنندج آغاز شد، ٧شهريور ١٣٩٤.

https://www.irna.ir/news/81739492

٢- النوروز اليوم، ويكيبيديا.

https://ar.m.wikipedia.org/wiki/نوروز

٣- دانلود متن نمايش خيابانى (پيله ى انقلاب).

https://www.bargozideha.com/tag/

٤- رحيم عبدالرحيم زاده: نگاهى به اجراى تئاتر خيابانى در ايران، سرويس مقالات سايت ايران تئاتر.

http://theater.ir/fa/basic/articles.php?id=30415

٥- رسول پوريزدى راورى: نمايشنامه خيابانى (به رنگ نارنجى)، كرمان، اسفندماه ٨٩، نشر الكترونى.

http://yaranasmani.blogfa.com/post/4297

٦- رضا سرور: عدم امكان تئاتر خيابانى در ايران، سرويس مقالات سايت سرخ و سياه.

http://sorkhosiah.com/?p=214.

٧- شهرام كرمى: مخاطب (سرمايه تئاتر خيابانى)، سايت "ايران تئاتر".

http://www.theater.ir/fa/note.php?id=10852

٨- غلامرضا زهره منش: نمايشنامه خيابانى(كى گفته باورش سخته)، نشر الكترونى.

http://yaranasmani.blogfa.com/post/3113

٩- كمال الدين شفيعی: مقاله (تئاتر خيابانی وويژگی های آن)، نشريه خانه تئاتر، سال٢، شماره ٣، دی ١٣٨٥.

١٠- محمد يوسفعلی زارعی: نمايشنامه خيابانی (هشت سين)، مجموعه نمايشنامه خيابانی، ٨/ ١/ ١٣٩٦، نشر الكترونی.
https://ketabesabz.com/book/90888/

١١- مقال بعنوان: افسانه های نوروز وشخصيت "حاجی فيروز"، سايت "تابانك"، ١٤ اسفند، ١٣٩٧.
https://www.tabnak.ir/fa/news/

١٢- مقال بعنوان، تاريخچه عمو نوروز وحاجی فيروز، سايت "تاپ ناز".
https://www.topnaz.com/haji-firooz-newrooz/

١٣- ميتنگ (پسر عموها)، در خيابان/ وقتی اجرای جواد عزتی هزار مخاطب داشت، مهر خبرگزاری، ١٩ تيره ١٤٠٠.
http://www.mehrnews.com/news5253762/

١٤- ميلاد حسن نيا: تئاتر خيابانی در ايران، چالش ها وموانع پيش روی آن، مجله ويستا.
https://vista.ir/w/a/21/ldtl5

١٥- ناهيد گويلی: تئاتر خيابانی و تاريخچه آن، نشريه كردی دانشگاه علوم پزشكی همدان، ايران، نوشته در يك شنبه شهريور ١٣٨٩.
http://govaryjino.blogfa.com/post/18

١٦- نمايشنامه خيابانی (مانع)، به جشنواره منطقه ای خليج فارس راه يافت، ٢٥ دی١٣٩٧.
https://www.irna.ir/news/83172335/

Contemporary Street Theater Techniques in Iran

Abstract

The research discusses contemporary street theater techniques in Iran; it stops - at the beginning - on its concept and the extent of its importance in Iranian society, and the railles that pved the way for its emergence, then monitors its actual beginnings since the Qajar era, leading to its crystallization in contemporary times through the efforts of student groups, explaining the reasons for its spread, and the features of its popularity in different Iranian countries.

The researcher presents - after that - the most important issues that it deals with, then stops - in some detail - on its techniques, and proves its with some models from contemporary street plays in Iran.

Finally, the results showed that contemporary street theater in Iran consists of short plays that are presented in open spaces, and aim to develop human awareness and thought. therefor, it is based on interactive participation with the public; With the aim of attracting them, it also pleads with a set of theater techniques that distinguish it, and are consistent with its goals. so, it varies between literary techniques, performance techniques, and forming techniques. These plays don't require any expensive costs; As it tends to simplicity, and requires only awide imagination and a conscious horizon that crystallizes the presented idea.

Key words: Street theater – Short plays – Spening scene – Improvisation – Mime.