الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبو بكر بلقايد

UNIVERSITÉ DE TLEMCEN

كلية الآداب واللغات

قسم الفنون

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الفنون الدرامية

الموضوع:

الدراسات الأكاديمية المسرحية في الجزائر

من خلال أبحاث طلبة قسم الفنون-جامعة تلمسان

إعداد الطالب (ة):

صانف نوال

إشراف:

بن مالك حبيب

لجنة المناقشة		
		رئيسا
		ممتحنا
بن مالك حبيب	جامعة تلمسان	**مشرفا مقررا**

السنة الجامعية 1440هـ -1441-هـ /- 2019 م-2020م

إهداء

أهدي هذا العمل المتواضع إلى:

الذي لا يطيب الليل إلّا بشكره ولا يطيب النهار إلّا بطاعته ولا تطيب اللحظات إلّا بذكره " الله" جل جلاله.

نبع الحنان وأريج الجنان، إليك " **أمي**".

من أحمل اسمه بكل فخر " **أبي**".

زوجي الحبيب أب أولادي الذي ساندني في إنهاء مشواري الجامعي

له الفضل وكل التقدير.

أولادي: **إياد، ابتهال وعبد الجليل.**

جميع صديقاتي وأصدقائي رفقاء الدراسة.

نوال صانف

نحمد اللّه ونستعين به على نعمه.

نتقدم بجزيل الشكر للأستاذ الفاضل **" بن مالك حبيب"** الذي تكرم بالإشراف على هذا العمل، وعلى إرشاده المسبع بالعلم وحسن التوجيه، وإلى كل من مدّ لي يد المساعدة.

وإلى الأستاذة الكرام أعضاء اللجنة الذين شرفوني بقبول وحضور مناقشة هذه الرسالة.

مقدمة

يعتبر نقد الأعمال الفنية نشاطا فكريا يقوم التحليل والتقييم يرتقي بالعمل الفني، ويعتبر من أهم الحوافز الدافعة إلى تطور الإبداع الفني وازدهار أشكاله الفنية والفكرية، وتباين مناهجه التحليلية.

فالباحث المتتبع لمسار تطور الممارسة النقدية في الجزائر، في الإقرار بوجود مفارقة معينة بين النقد والإبداع المسرحي، حيث أن المسرح الجزائري منذ الاستقلال إلى يومنا هذا، قد حقق تراكما إبداعيا مشهودا، لا يزال يطالب في حقه في مقاربات نقدية جادة سواء كانت نقدا صحفيا هاويا أم نقدا أكاديميا احترافيا هادفا. وعلى الرغم أنه من المعروف أن الناقد يشاكس المبدع، فإن ذلك لا يعني أن النقد هو الكشف عن العيوب أو عن الجوانب السلبية فقط، بل هو ابتكار لمعرفة جديدة ورؤية واضحة للأثر الفني، فكما للمبدع جمهوره، فإن للناقد أيضا جمهوره الذي يثق به، ويلتزم برأيه، ورغم أن الناقد مطالب أن يكون موضوعيا، فإن الكتابات النقدية مهما اختلفت والهياكل التي تقدمها للمتلقي تحمل موقف كاتبها من الأثر الفني.

ثم إن أهمية البحث العلمي تكمن وتتجلى في قوة الباحث ومدى تمكنه من استخدام الأداة وقبل ذلك الغزارة العلمية، والخلفية النظرية وعندما نتحدث عن الدراسات الأكاديمية المسرحية في الجزائر التي هي محور البحث والموسوم " بطبيعة الحركة النقدية الأكاديمية في المسرح الجزائري".

وهذا ما أمعننا القول أن هذه الأخيرة تعتبر حركة بطيئة تشكو ضعف وقصور ساهم في ضعفه جملة من العوامل يأتي في طليعتها أننا البلد الوحيد الذي لا يملك مجلة مختصة تعنى بشأن المسرح وقضاياه ولا رابطة أو جمعية تلم شمل المسرحية، فنحن في حاجة إلى مجلات علمية مسرحية متخصصة تعنى بالحركة المسرحية وتتبع النشاط المسرحي سواء كان نصوص أو عروضا مسرحية.

آثر البحث من هذا المنطلق أن يتناول إشكالية النقد المسرحي للدراسات الأكاديمية في الجزائر؟

وللإجابة على هذه الإشكالية يطرح البحث تساؤلات فرعية هي:

- مفهوم البحث الأكاديمي؟ وما هي أهم معايير البحث الأكاديمي وشروطه؟.
- متى يكون المنهج النقدي المسرحي صالح لمقاربة الخطابات؟.
- هل استطاع نقد المسرح الأكاديمي أن يفرض نفسه في الساحة النقدية؟.
- ما هي المناهج المنتهجة في تطوير البحث الأكاديمي العلمي؟.
- ما مدى تفاوت المقاربات الأكاديمية للنشاط المسرحي؟.
- ما هي خصائص الخطاب المسرحي؟ وما طبيعته في المسرح الجزائري؟.

مشكلة: البحث:

ما هي طبيعة الحركة النقدية الأكاديمية في المسرح الجزائري؟!.

أهمية البحث والحاجة إليه:

تكمن أهمية البحث في كون النقد فن يعالج العمل الفني وتمكن قوة الباحث من استخدام الأداة وقبل ذلك الغزارة العلمية والخلفية النظرية.

بينما تجلت الحاجة إليه في أنه:

يمنع طلبة المعاهد والكليات في توسيع مداركهم العلمية وكيفية الكشف عن القيم الجمالية للعمل الفني.

أسباب اختيار الموضوع:

تعود دوافعي لاختيار هذا الموضوع إلى:

- ندرة الدراسات الأكاديمية في المجال النقدي رغم قيمتها العلمية والفنية.

- الرغبة الملحة في معرفة كيفية تحليل ونقد الدراسات الأكاديمية.

هدف البحث: تهدف الدراسة إلى:

- طبيعة النقد وتحليل وتقويم النصوص للعمل الإبداعي.
- زرع التقارب المفهوماتي في حقول النقد.
- محاولة تحليل وتفسير طبيعة العلاقة بين النقد والتحليل.

حدود البحث:

موضوعيا: دراسة موضوع النقد الأكاديمي في المسرح الجزائري وأهميته في الكليات الجزائرية.

تحديد المصطلحات:

النقد الفني:

لغويا: للنقد في اللغة معان عديدة منها – النقد– بمعنى إخراج الزائف من الدرهم، وناقده بمعنى ناقشه في الأمر، والناقد الفني كاتب يميز العمل الفني الجيد من الرديء والصحيح من الزائف.

اصطلاحا: قراءة العمل الفني، والنظر في قيمته وازدهار إبداعاته وذلك بإخضاع العمل الفني لعمليات أساسية قاعدية محددة وهي الوصف، التحليل والحكم.

النقد:

لغويا: تفحص الشيء والحكم، وتميز الجيد من الرديء وهو بيان أوجه الحسن وأوجه العيب في شيء بعد فحصه.

اصطلاحا: هو دراسة للأعمال الأدبية والفنية والكشف عما فيها من جوانب القوة والضعف.

❖ **الصعوبات:**

إن أهم الصعوبات التي واجهتني في هاته المذكرة هي قلة الدراسات النقدية الخادمة لموضوع النقد الأكاديمي ناهيك عن تعذر الوصول إلى المكتبات، الوضع الصحي الراهن، مما أدى إلى توجهنا إلى المكتبات الإلكترونية، " مكتبة المصطفى" و" مكتبة الاسكندرية" وبعض مواقع الانترنت.

- وتستلزم الأمانة العلمية أن نذكر بعض المصادر والمراجع نذكر منها:
- رولاند بارت مبادئ الأدلة.
- موريس أنجرس: منهجية البحث العلمي في العلوم الإنسانية.
- عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد.
- نبيل راغب: فن العرض المسرحي.
- ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي.

وبعض المراجع الأجنبية نذكر منها:

- Anne bersfeld, lire le théâtre.
- Patric paris, Dictionnaire du Théâtre.

إضافة إلى بعض الدراسات السابقة المتمثلة في أطروحات الماجستير والدكتوراه:

- سوالي حبيب، طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر- رسالة ماجستير.
- ليلى بن عائشة، بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر بين ثنائية التجريب والإبداع- رسالة دكتوراه.

وكذلك إضافة بعض المواقع الالكترونية للأنترنت.

المنهج:

من أجل التعمق في حيثيات الموضوع والرد على التساؤلات التي طرحتها في هذا البحث اعتمدت على منهجين أساسين المنهج التحليلي النقدي لما يقدمه من إمكانية الملاحظة والتحليل والتقييم في فهم طبيعة العمل الفني للعينة في إيقاظ الإحساس بالمعرفة وكذلك المنهج المسرحي، وذلك في نقد مجموعة من مذكرات طلبة قسم الفنون الدرامية.

خطة البحث:

أمّا عن خطة البحث فقد اقتضت الضرورة إلى تقسيم البحث وفق خطة منهجية تتضمن فصلين مستقلة في مباحثها ومتصلة في محاورها، الهادفة إلى محاولة الإحاطة بمشكلة البحث.

هذا فضلا عن وجود مقدمة ومدخل، تحت عنوان النقد، ناقشنا من خلاله ماهية النقد وعلاقته بالفن المسرحي، وخاتمة أسفرت بالخروج إلى نتائج لهذا البحث.

الفصل الأول: المعنون ب: قراءة تحليلية لنماذج أكاديمية جزائري، قسم إلى مبحثين نتطرق في:

المبحث الأول: إلى: مذكرات لطلبة دكتوراه في الفنون الدرامية.

أمّا

المبحث الثاني: قراءة في نماذج من رسائل الماجيستر.

الفصل الثاني: المعنون ب: قراءة في دراسات أكاديمية لطلبة قسم الفنون الدرامية – جامعة تلمسان.

المبحث الأول: إحصاء عام لمذكرات الماستر قسم فنون درامية.

المبحث الثاني: دراسة تحليلية لنماذج مختارة.

- ❖ الإخراج المسرحي.
- ❖ الخطاب المسرحي.
- ❖ السيمولوجيا في المسرح.
- ❖ المسرح المغاربي« المغرب، تونس».

وفي الأخير أدرجت الخاتمة على شكل نتائج وملاحظات توصل إليها البحث.

وإني قبل أن أقدم نقدي المتواضع لهذه الرسالة لأقدم عذري بين يدي ذلك، إذ أن مثل هذه الرسائل العلمية لا تنشر إلا بعد تعديلها ودراستها من قبل دكاترة مؤهلين، فكيف لطالب ماستر مبتدئ أن ينقد ويوجه بعد ذلك.

وحسبي أنني المستفيدة الأولى من الاطلاع على هذه الرسالة حيث الوقوف على عملية البحث العلمي وطريقة التحليل والنقد والتفسير دون أن أغفل إمداد جزيل الشكر وبالغ الامتنان للأستاذ المشرف بن مالك حبيب الشي لم يبخل علينا من توجيهاته وآرائه السديدة.

دون أن ننسى الشكر الخالص الدكتور سوالمي حبيب والدكتور طرشاوي بلحاج والأستاذة برامقي.

وإلى كل من تمنى لنا التوفيق في العمل وشجعنا ووقف معنا بالتوجيهات والإرشادات.

صانف نوال

أوت 2020

مدخل

النقد ومناهجه

ماهية النقد:

يعد النقد عملية وصفية، تبدأ بعد أي عملية إبداع مباشرة، فهو تخصص الشيء والحكم عليه وتميز الجيد من الرديء، وهو التعبير المكتوب أو المنطوق من متخصص سمي(الناقد)، عن سلبيات وإيجابيات أفعال وإبداعات أو قرارات يتخذها أو مجموعة من البشر متجهة نظر الناقد.

النقد يذكر فيه مواضع القوة ومواضع الضعف ويقترح فيه أحيانا الحلول المناسبة وقد يكون النقد في عدة مجالات، المسرح، الأدب، السنما وحتى السياسة.

فالنقد هو من أهم الحوافز الدافعة في ازدهار الإبداع الأدبي والفني، كما له معاني يمكن استخلاصها في العطاء، التمييز، الأخذ، الضرب، الاختيار، ذكر العيوب، تصويب النظر، المناقشة.[1]

فهل للنقد من ماهية، فهل لتساؤل انطلق من عبد الملك مرتاض ليبني الطابع الهجين للنقد بحكم أن " النقد كما في تصورنا الآن على الأقل ليس علما خالصا.... ولاحظنا أيضا رغم إبداعيته.[2]

يقول بدوي بطانة في كتابه " دراسات في نقد الأدب العربي": أن مفهوم كلمة النقد في الأدب لا يبعد عن مفاهيمها اللغوية التي عرفها أصحاب اللغة الأصليون، بل أن أكثر المعاني الحقيقية يمكن أن تلحظ في هذا الاستعمال المجازي في نقد الشعر.[3]

فالنقد البناء يكون حول فكرة موضوعية يدرس الأعمال الأدبية والفنية من خلال تفحص العمل والحكم عليه، والنظر في قيمة الشيء وفي إمكانية شروط المعرفة وحدودها.

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مطبعة الجوانب للنشر والتوزيع، قسنطينة، طبعة1، سنة 1902، ص85.
[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، طبعة سنة 2002، ص75.
[3] بدوي بطانة، دراسات في النقد العربي، مكتبة الأنجلومصرية، طبعة السابعة سنة 2002، ص150.

فالنقد هو تقييم وتحليل فكري، حيث كلمة (**Criticism**) هي كلمة اغريقية (**Kritiros**) التي تعني القاضي ومن هنا يكون النقد تلك العملية التي تقيم وتزن، وخلافا لبعد الآراء فلا يتعامل النقد مع العيوب فحسب، فالنقد الحصيف يحدد خاصيات الجودة والرداءة ثم يصدر الحكم المتأني.[1]

ظهر مصطلح ناقد بمعنى قاضي الأدب في نهاية القرن الرابع قبل الميلاد ثم ظهر في اللاتينية في عصر نيشرون*، واستخدم في إيطاليا خلال عصر النهضة وذاع في القرن السادس عشر وبعد ذلك بدأ ينشر في أوروبا محل مصطلحات مختلفة كالنحو والبلاغة وفن الشعر.[2]

فالناقد، يدرس ويدرك ويأخذ موقف اتجاه الأمور والأشياء ويوضع رأيه، حيث يذكر فيه أو يؤكد شيئا يتصل بموضوع ما، ينظم الأحكام وينظم بينها، بمعنى أن الناقد، يدرس الأدب والفن موضوعيا.

فالنقد إذن بالمفهوم الاصطلاحي هو دراسة الأعمال الأدبية والفنية وتحليلها ومقارنتها بغيرها، ثم إعدادها حكم لتبيان ووضوح قيمتها.

فمنه: **النقد الشخصي**: الذي يتخذ من حياة الأديب وسيلة لفهم فنونه.

النقد التاريخي: الذي يوضح العلاقة بين الأدب والتاريخ.

النقد الفني: الذي يتناول النصوص الأدبية والأعمال الفنية والابداعية بتحليلها، فمعنى النقد هو التمييز والنظر والفحص، وما ينتج عنهما من اكتشاف عيوب وخبايا والانتقاء الجيد والحكم على الرديء.

---

[1] عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب – مدخل إلى نظرية الأدب العربي–، دار الفكر، ط1 سنة 1997 ص21.

* بلغت مسيرة التطور الأدب اللاتيني إحدى قمتها الشامخة، إذ يعرف بعصر نيشرون باسم ألمع كتاب مثل هذه الفترة، فبلغ النثر

[2] محمد صبري صالح، أ. سماعيل شعبان، النقد والنقد المسرحي، وزارة الثقافة والمجتمع المدني، ط1 سنة 2013، ص12.

فتطور هذا المفهوم حتى وصل للنقد الفني المعاصر الذي اعتمد على الوصف، التقييم بهدف تقديم الفن ودوره في المجتمع.

فالنقد أيضا: النظر في قيمة الشيء، فالنقد المعرفي مثلا: هو النظر في حدود المعرفة وهو نوعان:

نقد خارجي: وهو النظر في أصل الرأي.

نقد داخلي: فهو النظر في الرأي من جانب المحتوى والتركيب.[1]

فيقول "لورومبارن":" أن النقد، هو خطاب حول خطاب،... أو لغة واصفة"، فأوضح في ظل هذا التعريف أن النقد قائم على علاقتين:

1-علاقة الكاتب بالعالم.

2-علاقة الناقد بلغة الكاتب.[2]

كما يجب علينا التمييز بين النقد النظري والنقد التطبيقي، وهل باستطاعتنا أن نفرق بينهما؟، وهل هما في الأصل أمران منفصلان؟.

يعد النقد النظري تصور فلسفي يبحث في الماهيات، في أصول النظريات، وفي الخلفيات الفلسفية لكل نظرية وكيف نشأت وتطورت حتى خبت جذوتها.

فالنقد النظري هو ذلك الجهد الذي يبذله الناقد لتكوين معلومات ونظريات حول موضوع معين.

[1] محمد صبري صالح، المرجع السابق، ص13.

[2] The practice of analyzing classifying interpreting or evaluation or artistic worlds.

فالنقد النظري هو نقد تأسيسي تأصيلي وهو من الضرورة بمكان لأطوار المعرفة وازدهارها، كما أن النقد النظري مجاله البحث في الأصول النظرية والجذور المعرفية.[1]

فالنقد النظري هو تمهيد للنقد التطبيقي كونه منظر أساسي للإبداع حيث يكشف على إظهار وتفسير دلالات ومعاني فكرية وجمالية للعمل الإبداعي.

أمّا النقد التطبيقي: يعد ثاني مستويات النقد " هو الذي تتطلب ممارسته شيئا من الالمام بالجانب النظري لأنه أساس كل سلوك"، فله وظيفة أساسية وجوهرية هي تعريفنا بالأساليب الفنية بالشرح والتفسير والتوجيه والتقييم والتحليل، فهو ينطلق من منطلق أنه عبارة عن " نشاط آلي يسعى إلى اثبات صحة المفاهيم التي يرهنها.[2]

النقد التطبيقي هو نتاج وثمرة النقد النظري، ولولا النظري النقد النظري التأسيسي لما كان هناك نقد تطبيقي، ومن ثمة، فإن النقد النظري والنقد التطبيقي أمران متلازمان.

فالنقد التطبيقي يقوم باحتواء العمل الفني احتواء كاملا وشاملا وذلك لاستيعاب كل المقومات الفنية والجمالية.

- فالنقد النظري يتحول فيه الناقد إلى مشرع وفيلسوف... أما النقد التطبيقي يقوم على رصد الأعمال الأدبية ومناقشتها والحكم عليها.[3]

- فالغاية الأسمى من النقد من النقد النظري والتطبيقي تبرز في أن كليهما يسعى إلى حقيقة النص، أو تأويله أو تفسيره أو اكتشاف علاقة الدال بالمدلول.

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، مرجع سابق، ص50.

[2] يمنى العيد، في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، سنة 1985، ص16.

[3] أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهاته، دار نوبا للطباعة، القاهرة، ط1 سنة 1997، ص9.

- النقد هو تقدير القيمة الفنية للعمل الفني بعد الدراسة والتحليل وتفسير الأثر الفني، وينطوي قبل كل شيء على فهم الأثر الأدبي وادراك الجمال أو القبيح الذي فيه ثم ينتقل الناقد إلى إصدار الحكم وقد تجرد من ميوله ونزاعاته الخاصة ثم يصوغ هذا الحكم بعبارة فنية يعرضها على الناس.

- كما أن الناقد ينبغي أن يتصف بجملة من مواصفات تؤهله لممارسة النقد النافع نذكر منها: الموهبة النقدية والتي يستطيع الناقد من خلالها أن يقدر الأشياء تقديرا صحيحا، فيميز العمل الجيد من العمل الرديء، الأهلية العلمية والكفاءة، وذلك بأن يتخصص الناقد في مجال تخصصه، وأن يمتلك الثقافة الواسعة في مختلف الميادين، والتي تؤهله لإعطاء رأيه بكل ثقة، العدالة والانصاف: بأن يصدر أحكامه بكل شفافية بعيدا عن التعصب، وأن يفسر رأيه بناء على أسس علمية غير خاضعة لعاطفته.[1]

- كما يخضع النقد لمجموعة من الإجراءات والخطوات الضرورية، فيمر بثلاث مراحل هي: مرحلة **التفسير**: ويتم فيها توضيح مضمون النص ومعنى العام الذي أراد الكاتب ايصاله للناس.

مرحلة **التحليل**: ويتم فيها شرح أسلوب الأديب في التعبير عن أفكاره وعواطفه.

مرحلة **التقويم**: وهي المرحلة الأخيرة في العملية النقدية وتعني الحكم على العمل الأدبي إمّا نجاحه وإمّا بفشله.[2]

اذن النقد هو عملية تقييم للإيجابيات والسلبيات، والغرض منه هو الإصلاح والإعانة إلى المسار السليم، كما يرى الناقد في النقد البنّاء أن رأيه قد يؤخذ به أو قد يرفض لكن الناقد في النقد

[1] ينظر: محمد صبري صالح، النقد والنقد المسرحي، مرجع سابق، ص14.

[2] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، الطبعة الأولى سنة 2002، ص (25-36)، بتصرف.

الهدام يرى أن رأيه هو الحقيقة المطلقة غير القابلة للنقض، بينما يتضح الفرق الثالث في ترحيب الناقد بجميع الآراء المطروحة في النقد البنّاء، إذ لا يهمه صاحب الرأي بقدر ما يهمه الرأي ذاته.[1] وهل يعتبر النقد فنا؟

يقول " جورج ستنر": من الذي يرضى أن يكون ناقدا، إذ كان في مقدوره أن يكون كاتبا مبدعا؟.

من ذا الذي يرضى الكدح ليستخرج أعمق رؤية فنية عند" ديستوفسكي"[*] إذ كان في مقدوره أن يبدع كلمة من رواية الإخوة "كارامازوف"[**]؟.

يعتبر النقد الفني عملية قراءة وتحليل للعمل الفني ليساعد بذلك الأفراد المتذوقين والعاديين في الرؤية السليمة لما يتضمنه العمل الفني من نواحي جمالية وإبداعية ويعرف (بهنسي، 1997)، النقد الفني بأنه وصف وتفسير وتقييم العمل الفني للحكم على قيمته الجمالية وجودة انتاجه الفني.[2]

المسرح الأكاديمي:

المسرح الأكاديمي هو المسرح الذي يقام في المؤسسات الجامعية أو بعد عتبة البكالوريا، مثل المعاهد والمدارس العليا والكليات والأنديات والمراكز الثقافية.

- إن آراء مختصين تجمع على نجاعة وأهمية دور المسرح في حياة الطلبة، وفعالية في تطوير الأدبية والحسية والجمالية، وذلك بتشكيل حيوية متجددة تسعى إلى تدعيم نمو الطالب.

---

[1] محمد صبري صالح، سماعيل شعبان، النقد والنقد المسرحي، مرجع سابق، ص18.

[*] فيودور ميخايلوفيتش دوستوفسكي، أحد من أكبر الكتاب الروس ومن أفضل الكتاب العالميين، ذو أعمال أثرية عميقة ودائمة على أدب القرن العشرين (1821-1881).

[**] الإخوة كارامازوف هي رواية للكاتب الروسي فيودور دوستويفسكي، تعتبر تتويجا لأعماله حيث أمضى دوستويفسكي حوالي العامين في كتابة الإخوة كارامازوف.

[2] بهنسي عفيف، النقد الفني وقراءة الصورة، دار الكتاب العربي، القاهرة، سنة 1997، ص150.

ومن أهداف المسرح الأكاديمي، نذكر:

- العمل على اكتساب المعارف الجديدة ورؤى واسعة للحياة المستقبلية والحياة التجريبية للكتاب والفنانين المسرحيين.
- إدراك أهمية التعاون في إنجاز أعمال إبداعية بين المخرج والكلبة.
- التطهير النفسي على جميع المستويات الممثلين الطلبة والجمهور.
- القدرة على التفكير الجماعي بين الطلبة والممثلين والمؤطرين للنشاط المسرحي والعمل الإبداعي الفني.
- تحمل منارسة الطالب للنشاط المسرحي الأكاديمي على تعميق الثقة بالنفس، كما أنها تعزز دور الكاتب والناقد والباحث في النهضة العلمية الثقافية.
- العمل على دراسة مناهج الأقسام المسرحية بما يلائم تخصصات الطلبة.[1]

معايير البحث الأكاديمي:

المرحلة الأولى:

تحديد المشكلة:

الخطوة الأولى: أ/ الطرح

- اختيار موضوع البحث: وهو الجواب الأول الذي نقدمه للشخص الذي يسألنا حول ماذا تعملون؟

[1] المسرح الأكاديمي: Https://m.facebook.com.post يوم 15 ماي 15:00سا.

لإيجاد موضوع البحث، لابد أولا قبل كل شيء من أخذ الوقت الكافي للتفكير في ذلك، هكذا نستطيع دراسة الاحتمالات المتنوعة، فالتفكير الكافي والعنيق هو الطريقة الوحيدة لتجنب العودة الوراء.

- الاطلاع على الأدبيات الموجودة حول هذا الموضوع: مجموعة وثائق ومنشورات متعلقة بموضوع معين، فالبحوث السابقة هي مصادر إلهام بالنسبة للباحث، فإن كل بحث ما هو إلّا امتداد للبحوث التي سبقته لذلك لابد من استعراض الأدبيات أي معرفة الأعمال التي انجزت من قبل، فالأدبيات هي طرق للاستكشاف.

- تدقيق مشكلة البحث من خلال أربعة أسئلة رئيسية:

1-لماذا نهتم لهذه المشكلة (أي القصد)؟.

2-ما الذي نطمح بلوغه (الهدف)؟.

3-ماذا تعرف إلى حد الآن (المعلومات المتحصل عليها من خلال الاطلاع على الأدبيات)؟.

4-أي سؤال بحث سنطرح(الواقع المطلوب معرفته)؟.[1]

الخطوة: ب. العملياتية

- طرح فرضية أو تحديد هدف البحث بالإجابة عن سؤال البحث.

- القيام بالتحليل المفهومي.

- إعداد إطار مرجعي، بمساعدة الأسئلة الأربعة الرسمية.

[1] موريس أنجرس، منهجية البحث العلمي في العلوم الإنسانية، ترجمة بوزيد صحراوي، كمال بوشرف وآخرون، دار القصبة للنشر، ب، ط، سنة 2004، ص122.

1-ما هي خصائص المجتمع المستهدف؟.

2-ما هي الفترة أو الفترات من حياة الأفراد المطلوب ملاحظتها؟.

3-ما هي الموارد المادية المتوفرة لدينا؟.

4-ما هو الوقت المتوفر لدينا؟.

المرحلة الثانية:

البناء التقني:

الخطوة: أ/ اختيار تقنية البحث.

- الاطلاع على التقنيات المتوفرة.
- اختيار تقنية مناسبة.
- تحديد الكيفية التي تستعمل بها هذه التقنية.

الخطوة ب: بناء أداة المجتمع

- استيعاب الإطار المفهومي.
- التأكد من معرفة القواعد التي يجب اتباعها.
- بناء أداة الجمع المعطيات.
- إطار الملاحظة، أو المخطط أو دليل المقابلة أو وثيقة أسئلة أو مخطط تجريبي، أو فئات تحليل المحتوى.[1]

[1] موريس أنجرس، مرجع سابق، ص123، بتصرف.

المرحلة الثالثة: جمع المعطيات:

الخطوة: أ/ انتقاء عناصر مجتمع البحث.

- الاطلاع على أنواع المعاينات وأوصافها.
- اختيار نوع المعاينة وصنفها.
- تبرير هذا الاختيار.
- تحديد الإجراء الذي يستخدم في الانتقاء.

الخطوة ب: استعمال التقنيات:

- تخطيط عملية الجمع.
- مباشرة الاتصال أو تحديده مع الأشخاص أو الوثائق.
- التأكد من معرفة طريقة استعمال التقنية، أي التأكد من استعمال الجيد الملاحظة، المقابلة، الاستمارة، التحريب، التقنية، السلسلة.

المرحلة الرابعة:

الخطوة: أ/ تحضير المعطيات:

- القيام بالترميز إن كان الأمر يقتضي ذلك.
- التحقق من المعطيات الصالحة للاستعمال.
- مراجعة المعطيات.
- تهيئة المعطيات.

الخطوة: ب/ تقرير البحث:

- تحليل المعطيات.
- وضع مخطط التقرير.
- تحرير تقرير مع أخذ بعين الاعتبار قواعد التقديم.
- إيصال المعلومة.[1]

شروط البحث الأكاديمي:

- نظرا لأهمية البحث العلمي، قام الباحثون بوضع شروط محددة يجب توافرها في البحث العلمي لكي تكون بمثابة الركائز والأسس التي يستند عليها البحث بهدف الحصول على بحث علمي دقيق.

وحتى يكون البحث العلمي ناجحا، يجب على الباحث أن يستلزم بشروط وبعدد من الواجبات والمسؤوليات منها:

- يجب أن يكون البحث العلمي مستمد من الواقع، ويمكن تحديد أهدافه بسياقات البحث، وينبغي أن تكون ذات منطق بسيط وواضح.

- يجب على الباحث أن يلتزم في بحثه العلمي بالموضوعية والابتعاد عن المصالح الذاتية، عدم التحيز إلى رأي أو إلى موقف ما.

- على الباحث أن يكتسي تقرير بحثه بالوضوح، فلابد أن يستعمل المصطلحات الأقل غموضا، كلما كان ذلك ممكنا، فلا ينبغي أن يكون لكل كلمة يستعملها أكثر من معنى واحد يضفي على النص طابعه الأحادي الذي يميز الخطاب العلمي.

[1] موريس أنجرس، مرجع سابق، ص179.

- أن يتميز الباحث بالدقة في إعداد بحثه، فهي خاصية أساسية من خصائص تقرير البحث، فالجمهور ينتظر من الباحث أن يقدم له شهادات مضبوطة وصحيحة.
- اهتمام الباحث بالبحث ورغبته في الكتابة.
- يجب أن يكون البحث ذو طابع علمي سواء كان تطبيقيا أو نظريا.
- يجب على الباحث أن يختار دراسة بحث جديدة لم يتطرق إليها.
- يجب أن تتوفر عدد كبير من المصادر والمراجع العلمية والكتب وبعض المقالات التي كتبها الخبراء، والمختصين في مجال الدراسة أو مراجعة الدراسة السابقة.[1]
- يجب أن تتوفر بيئة مناسبة لإعداد بحثه.

[1] شروط البحث الأكاديمي، موقع https://Search-academy.com.article يوم 22 أفريل على الساعة 21:00سا.

الفصل الأول

قراءة تحليلية لنماذج أكاديمية جزائرية

1.1. قراءة في نماذج من رسائل الدكتوراه

1.1.1. النموذج الأول:

- نقد رسالة دكتوراه للطالبة سعيدي ميمونة

الموسومة ب: الكوميديا في المسرح الجزائري، قراءة في الأساليب والتقنيات.

تحت إشراف الأستاذ: بن ذهيبة بن نكاع، جامعة وهران

السنة الجامعية 2017-2018- قسم الفنون- الدرامية.

1- نقد عنوان الدراسة:

لقد تطرقت الطالبة لموضوع الكوميديا للمسرح الجزائري، كان العنوان معبرا عن موضوع البحث، ملائما لطبيعته، سهل للحفظ وواضح لا يحتوي على كلمات صعبة، وقد عبر عن مشكلة الدراسة بشكل مباشر، العنوان لم يكن جديدا ومبتكرا، بل كان مستهلكا، لكنه كان محفزا لدخول القارئ إلى أعماق البحث العلمي. فالعنوان ارتبط بشكل واضح وكبير بمشكلة الدراسة.

2- نقد مشكلة الدراسة:

بالطبع نجحت الطالبة في تحديد مشكلة الدراسة، وصاغتها بطريقة واضحة ومحددة، فعرضت الأساس النظري للمشكلة، بطرح ناجح، فاتفقت أسئلة الدراسة مع الفرضيات بشكل واضح ودقيق، فلقد احتوى الإطار النظري على الدراسات السابقة، ولكنها غير كافية، لكن عملت الطالبة مجهودها على صياغة السؤال بشكل واضح ومناسب لموضوع البحث.

3- نقد أسئلة متغيرات الدراسة:

- إن أسئلة متغيرات الدراسة، كانت ملائمة، فطرحت الطالبة أسئلة تتجلى في:

- ما هي الأساليب الكوميدية والتقنيات التي بنى بها الكتاب المسرحيين الجزائريين نصوصهم؟.

- ما وظيفة الكوميديا في المسرح؟.
- ما هي المرجعيات التي استقطبها الكتاب المسرحيين للكوميديا وظهور في أفلامهم المسرحية؟.
- ما هي الأساليب والتقنيات الموظفة التي بعثت في النصوص الكوميدية روح الأصالة.

4- نقد محددات الدراسة:

ذكرت الباحثة الحدود الموضوعية للدراسة، إذا كانت الحدود تتناسب مع الدراسة ومرتبطة ارتباطا وثيقا بمشكلة الدراسة، ويمكن تعميم الأساليب والتقنيات من خلال تلك الحدود.

5- نقد الدراسات السابقة:

الباحثة نجحت في استخدام الدراسات السابقة، ويتجلى ذلك بحسن ربطها بين الدراسات السابقة والإطار النظري للبحث، كما أنها عرضت الدراسات السابقة بطريقة سليمة وصحيحة، فعادت إلى المصادر الأولية، وكانت هذه المصادر موثوقة ومرتبطة بموضوع رسالة الدكتوراه كما أنها نجحت في اختيارها.

6- نقد تصميم الدراسة:

قامت الباحثة بتصميم رسالتها وفق الأسس العلمية المتبعة، فالتصميم كان مناسبا، حيث وفرت الصدق الداخلي والخارجي، كما احتوت الدراسة على كافة خطوات رسالة الدكتوراه، بشكل متسلسل، حيث عملت الباحثة على ترتيب المصادر والمراجع في بحثها العلمي بحسب الطرق العلمية المتبعة في الجامعات العالمية.

7- نقد طريقة جمع البيانات:

الباحثة كانت موضوعية أثناء جمعها للبيانات، فطريقة جمع بياناتها صحيحة، فتناسبت مع البحث العلمي الذي قامت به الباحثة.

8- نقد طريقة عرض النتائج:

قامت الباحثة بعرض النتائج بطريقة واضحة، فأسلوبها كان منطقيا فالنتائج التي توصلت إليها الباحثة موضوعية وصحيحة.

قامت نتائج الدراسة بالإجابة على كافة الأسئلة التي طرحتها، بحيث عملت الباحثة على إيضاح النقاط المبهمة فيها، حيث عملت على تفسيرها تفسيرا منطقيا، متوافق مع المعطيات (توقعات) البحث، كما استعرضت الباحثة تلخيصا للفصول الثلاث، لأهم ما توصلت إليه من النتائج، فأسلوب الباحثة تميز بالوضوح لعرضها لنتائج الدراسة.

9- مصطلحات الدراسة:

- وضوح مصطلحات البحث، واعتمادها فيها على مراجع أصلية (الكوميديا الكلاسيكية، الكوميديا الرومانية، الكوميديا الإيليزابينية).

كما توسعت الباحثة في مصطلحات الدراسة بشكل واضح.

10- المقدمة:

أوضحت الباحثة في المقدمة بالتمهيد، والتوضيح لعنوان الدراسة من خلال إظهارها مقومات المسرحية الكوميدية وأبعادها، دراستها المعمقة حول واقع الكوميديا في المسرح الجزائري والأساليب والتقنيات المعتمد عليها في النصوص المسرحية.

وبدا واضحا من تمكن الباحثة من موضوع الدراسة من خلال تفكيرها العلمي للموضوع، وكيفية توثيقها له، وهذا ما يدل على الأمانة العلمية.

11- منهج الدراسة:

استخدمت الباحثة المنهج التحليلي النقدي، نظرا لملائمته لأغراض وطبيعة الدراسة.

12- نقد تشكل الدراسة:

لقد بذلت الباحثة جهدا تشكر عليه في ترتيب بحثها، فالعنوان واضح ويفهم من خلال ما يحتويه المتن بالنسبة للقارئ الناقد.

قسمت الباحثة الدراسة إلى ثلاثة فصول والإهداء والشكر والفهرس والملاحق والملخص واختتمت بقائمة المصادر والمراجع.

- استخدمت الباحثة مجموعة بطريقة سليمة من مراجع عربية وأجنبية، كما كان عددها مقبولا، حيث أعطى تنوعا في دراستها للبحث، كما راعت الباحثة التسلسل الأبجدي للمراجع بكيفية سليمة.

- لقد استخدمت الباحثة مجموعة كبيرة من المراجع العربية والأجنبية في مختلف الأزمنة والمواضيع المرتبطة بعلاقتها مع موضوع البحث، وتم تدوينها في قائمتين، الأولى للمراجع العربية والمترجمة والثانية للمصادر العربية والمترجمة.

المراجع:

أ- العربية: **45**.

ب- المترجمة: **15**.

أمّا: **المصادر**:

أ- العربية: **7**.

ب- المترجمة: **4**.

- لقد كتبت الباحثة رسالتها في 170 صفحة، وعددها كان مقبولا.

13- الأخطاء الإملائية:

- نلفي← والصواب يلقى، الفقرة الأولى السطر الثالث ص أ.
- يستأهل ← والصواب يستحق، الفقرة الثانية السطر الثالث ص ب.
- الاساليب ← والصواب الأساليب، الفقرة الثالثة السطر الثاني ص ب.
- عنوان الفصل:
- الكوميديا بين النشأة والتطور والصواب نشأة الكوميديا.
- التيمات ← الصواب المواضيع، الفقرة الأولى السطر الثالث ص7.
- مفكهة ← الصواب بهجة، الفقرة الأولى السطر الثاني ص8.
- هازئ ← الصواب ساخر، الفقرة الأولى السطر الخامس ص 13.
- تراثهما ← الصواب تراث، الفقرة الثانية السطر الأول ص 13.
- انتقا ← الصواب انتقيا، الفقرة الأولى ص 13.
- يتبرون ← الصواب يتبرؤون، الفقرة الرابعة السطر الثاني ص 13.
- صفات طيبة من البطايا ← الصواب البُطي، الفقرة الثانية السطر الثالث ص14.
- الارتجاعات النفسية ← الصواب الاضطرابات النفسية، الفقرة الثانية السطر الثاني ص60.

- مؤثثة ⟵ الصواب مرفوفة، الفقرة الثالثة السطر الثالث ص81.
- الفرونسك ⟵ الصواب الهدوء، الفقرة الأولى السطر السادس ص81.
- الهزء ⟵ الصواب السخرية، الفقرة الثانية السطر الثاني ص86.
- نستشفه ⟵ الصواب نلاحظه، الفقرة الأولى السطر الثالث ص 110.

ملاحظة:

لقد استخدمت الباحثة في كتابة بحثها لغة عربية بسيطة وواضحة يستطيع القارئ الناقد قراءتها ولكن يوجد هنالك العديد من الهفوات والأخطاء اللغوية والإملائية.

- حجم الرسالة كان مناسبا حيث كتبت الرسالة في 170 ص بالإضافة للمصادر والمراجع والملاحق فالحجم كان مناسبا.

2.1.1. النموذج 2:

نقد رسالة دكتوراه ل، م، د من إعداد الطالبة مقدس نورة- جامعة الجيلالي اليابس- سيدي بلعباس- كلية الآداب واللغات- قسم الفنون تخصص نقد مسرحي.

هيئة الإشراف: أد. قوقوة إدريس، أستاذ التعليم العالي جامعة سيدي بلعباس.

هيئة الحكم والمناقشة:

- د. إبراهيم إسماعيل، - أستاذ محاضر-أ- جامعة سيدي بلعباس عضوا مناقشا.
- أ.د. طرشاوي بلحاج – أستاذ التعليم العالي- جامعة تلمسان عضوا مناقشا.
- د. بن براهيم إيميمون – أستاذ محاضر - أ- جامعة وهران عضوا مناقشا.
- تاريخ المناقشة 2016-2017.

ملخص الرسالة: يوجد ملخص للرسالة ومترجم.

قائمة المحتويات:

1- لا يوجد قائمة بمحتويات الرسالة بعد الشكر.

2- الباحثة اتبعت بنظام الترقيم المتبع.

3- عملت الباحثة على أرقام متماشية للصفحات في الرسالة.

4- نوع وحجم الخط:

حجم الخط14، العنوان 18 —> Time New Roman

5- الملخص:

- عرضت الباحثة ملخص بالعربية.
- عرضت الباحثة ملخص بالإنجليزية.

6- الملخص العربي هو نفسه الملخص الأجنبي.

7- عناوين الفصول:

الفصل الأول: المعنون بتداولية الخطاب المسرحي وبدوره قسم إلى ثلاث مباحث:

المبحث الأول: تعريف التداولية من حيث التعريف والاصلاحي وإبراز مهام التداولية ودرجاتها الثلاث، ودراسة نشأة التداولية ومعرفة رواد هذا المنهج.

المبحث الثاني: المعنون بماهية الخطاب المسرحي، تناولت فيه الباحثة تعريف الخطاب بصفة عامة، وأنواع الخطاب والخطاب المسرحي بصفة خاصة وإبراز خصائص الخطاب المسرحي.

الفصل الثاني:

المعنون بالخطاب في المسرح الجزائري وعملت على تقسيم الفصل بدوره إلى ثلاثة مباحث.

المبحث الأول: المعنون بنشأة وتأسيس المسرح الجزائري وعوامل ظهور الفن المسرحي الجزائري والمسرح الاستعماري.

المبحث الثاني: طبيعة الخطاب في المسرح الجزائري.

المبحث الثالث: المعنون بدراسة تداولية لنماذج من الخطاب المسرح الجزائري، ومعالجة لبغض آليات وضوابط التداولية لمسرحيات جزائرية.

الفصل الثالث: مقاربة تداولية لمسرحية " الجزائر الثائرة: لباعزيز بن عمر.

- كما عملت الباحثة على تقسيم الفصل إلى ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: تناولت الباحثة في المبحث الأول الخطاب المسرحي عند باعزيز بن عمر، وطبيعة الخطاب المسرحي والطابع التواصلي في الحوار المسرحي، والإشارات الزمانية والمكانية في مسرحية " الجزائر الثائرة".

المبحث الثاني: تطرقت فيه الباحثة إلى دراسة قوانين الخطاب المسرحي.

المبحث الثالث: تعرضت فيه الباحثة إلى رصد أفعال الكلام في الخطاب المسرحي عند باعزيز بن عمر، عن طريق دراسة السلطة في الخطاب المسرحي.

8- استخدمت الباحثة خطوط أسفل الكلام.

- التزمت الباحثة بنفس الخطوط طول الرسالة.

9- بنط ملاحق الرسالة أقل من بنط المتن.

10- الاقتباس من المراجع:

- اختارت الباحثة المصادر بدقة باللغة العربية عددها: تسعة (9).

- المراجع باللغة العربية: مائة وثلاثة وثلاثين مرجع (133)، 50 مرجع قبل عام 2000.

- المراجع باللغة الفرنسية: تسعة (9).

- المعاجم: والقواميس: ثمانية (8).

- الدوريات: ستة وعشرون (26).

- الرسائل الجامعية: خمسة عشر (15).

11- هناك انسجام بين الفقرات لكن اختفت شخصية الباحثة في ثنايا كثرة الاقتباسات.

- طول الاقتباس لم يزد عن الستة أسطر بل أربعة أسطر على الأكثر.

12- استخدمت الباحثة الاختصارات وذُكرت في كل مرة في الرسالة.

13- استخدمت الباحثة علامات الترقيم والتزمت بها في كل الرسالة.

- **نظام التوثيق:**

- نوع التوثيق:

- التزمت الباحثة بذكر الاسم في حالة تكراره في التوثيق.
- التزمت الباحثة بذكر الاسم الأجنبي مقترن بالاسم العربي.
- التزمت الباحثة بقواعد التوثيق المستخدمة.
- عدد المراجع الأصلية بنسبة 60%.
- عدد المراجع الثانوية بنسبة 40%.
- عملت الباحثة على تطبيق المراجع (الكتب، الدوريات والرسائل).
- عدد الصفحات 6 صفحات.
- عدد صفحات الرسالة كلّها: 347 صفحة.
- عدد صفحات الفصول:

الفصل الأول: 105 صفحة.

الفصل الثاني: 200 صفحة.

الفصل الثالث: 121 صفحة.

- الطالبة لم تلتزم بتناسب عدد صفحات الفصول وهذا ما يعيب الرسالة.

- عدد صفحات النتائج والتوصيات: 3 صفحات.

- عدد صفحات الملخص: العربي: صفحة (1).

- التخصص نقد مسرحي: تدريس- تقويم.

- الإحساس بالمشكلة: واضح ومنطقي حيث عملت على عنوان خاص بها: دراسة تداولية لنماذج من الخطاب المسرحي الجزائري.
- اعتمدت الباحثة في احساسه بالمشكلة على الملاحظة والنتائج.
- كما عملت الباحثة على إضافة التساؤلات بطريقة صحيحة.
- التساؤلات الفرعية: متماشية مع العنوان والتساؤل الرئيسي.

المنهج: نوع المنهج المستخدم: المنهج التاريخي الوصفي.

- الدراسة المستخدمة متماشية مع منهج الدراسة وكافية.
- إجراءات خطوات الرسالة مرتبة ترتيبا منطقيا تبعا للأسئلة.
- ذكرت الباحثة مصطلحات مرتبطة بالعنوان مع تعريفها.
- ذكرت الباحثة نتائج الرسالة في آخر الرسالة.

3.1.1. النموذج 3: نقد رسالة دكتوراه للطالبة حاجم هوارية

الموسومة: بخصائص الكوميدي في الجزائر.

تحت إشراف الأستاذ: شرقي محمد، جامعة وهران

كلية الآداب والفنون-(قسم الفنون)

-جامعة أحمد بن بلة - وهران-

السنة الجامعية 2019-2020.

2. عنوان الرسالة:

- لقد تطرقت الباحثة لموضوع الفيلم الكوميدي في الجزائر، كان العنوان نوعا ما غير معبر عن موضوع البحث، لم يصغ صياغة جيدة، حيث أن دلالته وارتباطه بمشكلة الدراسة كانت ضعيفة نوعا ما، في حين صيغت الإشكالية المحورية بشكل رديء، لا تثير القارئ.

3. نقد مشكلة الدراسة:

الباحثة لم تحدد موضوع ومجال الدراسة بدقة، حيث أنّها لم تصغ السؤال الرئيسي بوضوح، ومدى ملائمته للموضوع، ودقته إذ لم تعرض الباحثة مشكلة الدراسة بصورة متدرجة وواضحة (لا تصلح أن تكون إشكالية) أسئلتها المطروحة لم تتميز بالشمولية، لجميع المتغيرات.

لم يتناول الإطار النظري، بصورة منطقية وموضوعية ولم تراعي فيها التسلسل الزمني.

4. نقد الدراسات والأبحاث السابقة:

- الباحثة لم تنجح في استخدام الدراسات السابقة، ويتجلى ذلك في بعدم ربطها للدراسات السابقة والإطار النظري للبحث، كما أنّها لم تعرض الدراسات السابقة

بطريقة جيدة، دراساتها مجملها كانت قديمة دراسات عربية التي اهتمت بها في الجانب العربي والمراجع الأجنبية.

- كان على الباحثة لمن الأفضل الاقتناء بالدراسات الحديثة، ولم تعتمد الباحثة على التوازن في عرضها للدراسات السابقة حيث أسهبت في وجود دراسات قديمة جدا ليس لها صلة بموضوع الدراسة ولم تعتمد على التسلسل الزمني.

- عدم التناسب بين صفحات الفصول.

الأدوات:

لم تهتم الباحثة بإعداد جيد للأدوات ولم يتم ضبطها بصورة جيدة، حيث عملت كتابتها بأسلوب سردي ولم تقم بضبطها بالشكل اللائق.

نقد منهج الدراسة:

- استخدمت الباحثة المنهج التاريخي والمنهج النقدي، ولكنها انتهجت منهجا ثالثا، وهو المنهج التكاملي وهو غير ملائم للدراسة.

المعالجة التجريبية:

عّرض النتائج:

- لم توضح الباحثة، وضوح منطقي للنتائج، ولم تجب على جميع أسئلة الدراسة، حيث لم تكن النتائج مرتبطة بمشكلة الدراسة وعدم وضوح التفسيرات المتعلقة بها، فالنتائج لابد أن تعكس عدد الأسئلة وعدد الفروض وأهمية الدراسة، وكتبت النتائج في صفحتين لا أكثر وهذا ما أسهب في رداءتها.

- عدم تقديم وصف تفصيلي لما قدمته الدراسة والتوضيح ماذا كانت المشكلة، وماذا فعلت الباحثة لحلها وإلى ماذا توصلت؟.

المراجع:

من الأخطاء التي وقعت فيها الباحثة:

- العنوان: لا يوجد فيه الكتاب والطبعة.
- التحصيل لم يذكر في العنوان.
- يجب على الباحثة أن يكون لها حس لغوي (غائب).
- عدم وضوح تخصص الباحثة، بصورة واضحة في العنوان ——> لأن العنوان عام.
- عدم الدقة في كتابة المراجع.
- وجود مراجع منقولة من رسائل أخرى، وتباين واختلاف أسماء المؤلفين في قائمة المراجع المكتوبة في متن الرسالة.
- تعدد شكل التوثيق (الاسم، السنة، الصفحة).
- التوثيق خاطئ.

نقد المقدمة:

المقدمة لم تكن ممهدة للدراسة، حيث عملت الباحثة على كتابة فقرات غير متسلسلة زمنيا، فهي عبارة عن فقرات مقتبسة، لا يوجد بينها رابط ولا تراعي التسلسل الزمني، ولم تظهر شخصيتها فيها، لم تكن المقدمة ممهدة لمشكلة البحث، حيث عرضت بأسلوب إنشائي.

- لم تلتزم الطالبة بكتابة التلخيص لا بالعربية ولا باللغة الأجنبية.

2.1. قراءة في نماذج من رسائل الماجستير

1.2.1. النموذج 1:

نقد رسالة ماستر للطالب بن ميمون سفيان

الموسومة بالمسرح المدرسي وأثره في نشأة الطفل بالمرحلة الأساسية

-تلاميذ النادي الثقافي -متوسطة أبي بكر الرازي-

تحت إشراف الأستاذ: عبد الله أوغرب-قسم الفنون الدرامية

-جامعة تلمسان-أبي بكر بلقايد-

السنة الجامعية:2017-2018.

1. نقد عنوان الدراسة:

- إن عنوان الدراسة، كان معبرا عن موضوع الدراسة، المسرح المدرسي في نشأة الطفل بالمرحلة الابتدائية.

2. نقد مشكلة الدراسة:

صاغ الباحث بعرضه لأسئلة البحث بشكل واضح ودقيق.

3. نقد عينة الدراسة:

صيغة عينة الدراسة بشكل واضح، وتناسب العينة المختارة مع حجم الدراسة وذلك مع تلاميذ النادي الثقافي في متوسطة أبي بكر الرازي.

4. نقد أدوات القياس:

نجح الباحث في استخدام أدوات القياس التي تتلاءم مع رسالته وكان ملما بميزات الأداة التي استخدمها، حيث قدمت أداة القياس الفائدة المرجوة، وساعدت الباحث على الوصول إلى نتائج صحيحة مع التأكد صدق الأداة وثباتها.

5. نقد الأسلوب الإحصائي:

- نجح الباحث في استخدام الأسلوب الإحصائي بحيث كان مناسبا في البحث للإجابة على الأسئلة.

6. هدف الدراسة:

هدفت الدراسة إلى التعرف على واقع المسرح المدرسي ووضع ممارسات تساعد على تطويره في ضوء معايير الجودة، وذلك من خلال دراسة تطبيقه قام بها الباحث بقسميها النظري والتطبيقي.

7. نقد المنهج المتبع في الدراسة:

- استخدم الباحث في دراسته منهج المسحي لعينة من نشرف مسرحي تربوي، بمتوسطة أبي بكر الرازي بلغ عددها 106 تلميذ.

- وقد تم جمع البيانات من خلال مدونة استبيانيه مع قياس أداة المشرف للمسرح المدرسي.

8. نقد طريقة عرض النتائج:

قامت نتائج الدراسة بالإجابة على كافة الأسئلة التي طرحتها حيث أوضحت النقاط المبهمة وفسر الباحث النتائج تفسيرا منطقيا، كما أنها توافقت مع توقعات البحث.

9. نقد النتائج:

- قام الباحث إلى الوصول إلى نتائج منطقية، حيث عمل على إعطاء نسب منطقية في تحليله.
- أوضحت نتائج الدراسة أن نسب تعاون المعلمين مع أخصائي المسرح المدرسي لتقديم وتنفيذ مسرحية المناهج قد بلغت 33,60%.
- أشارت نتائج الدراسة أن نسبة مساهمة المسرح المدرسي في تفعيل نظام ضمان الجودة داخل المدرسة بلغت 30,10%.
- أسفرت نتائج الدراسة أن نسبة ملائمة المناخ التربوي لتنمية المواهب المسرحية بلغت 24,80%.
- أظهرت نتائج الدراسة إلى عجز المكتبة المدرسية عن توفير النصوص المسرحية، ونصوص المناهج.
- دلت نتائج الدراسة ممارسة التلاميذ للأدوار المسرحية وجاءت بالمرتبة الأولى، بغرض تنمية الجانب الابتكاري والكشف على المواهب البارزة للتلاميذ وتنميتها وبنسبة 80,06%.

10. منهج الدراسة والعينة:

- **الجوانب الإيجابية فيها:**
- استخدمت الباحثة الطريقة الوصفية.
- قامت الباحثة بإجراء دراسة استطلاعية (تجريبية) (دار الحضانة) كما عملت على تحديد مصادر بناء الأداة.
- أداء الدراسة بقيمة عالية الثبات.
- اعتمدت الباحثة على المنهج التاريخي، يحدد تاريخ نشأة فن العرائس وتطوره عبر العصور وتاريخه في الجزائر.

- ومنهج تاريخي وصفي في المنهج الثاني والثالث، الذي قام على أساس تحليل النموذجين المقترحين.
- حددت الباحثة المكان الذي قامت فيه الدراسة، وهو روضة أطفال إحدى نوادي التي تؤطرها الجمعية نادي الطفولة روضة الأجيال.
- حددت الباحثة نوعية الجنس بحيث بلغ عدد الذكور 12 وعدد الإناث 18.
- حددت الباحثة سن الطفل حيث تراوح ما بين ثلاث وخمس سنوات.
- كما عملت الباحثة على اختيار عنوان الحصة، مسرح العرائس، حيث تضمنت:
- مشاهد ومقتطفات لمسرحيات عرائسية متنوعة، صور لدمى مسرحية متنوعة.
- ربورتاج لأستاذ قادة بن شميسة عن نشاطه المسرحي العرائسي في سيدي بلعباس.
- تزويد الأطفال بمعلومات عامة عن المسرح الطفل وطرق تقنيات انجازها وعرض مسرحية المظلة.
- حددت الباحثة تاريخ الدراسة02-02-2014، الساعة العاشرة والنصف صباحا في روضة الأطفال التابعة لجمعية علماء المسلمين، فرع مديونة ولاية غليزان.
- ذكرت الباحثة من قام بالتطبيق:

الطالبة: بلعباسي كلثوم.

2.2.1. نموذج2:

نقد رسالة ماجستير- للطالبة بلعباس كلثوم

الموسومة بمسرح العرائس في الجزائر-تجربة قادة بن شميسة

تحت إشراف الأستاذ الدكتور: راس الماء عيسى

-قسم الشؤون الدرامية-جامعة وهران

السنة الجامعية 2013-2014.

نقد مشملة الدراسة:

أ- الجوانب الإيجابية:

- الباحثة حددت موضوع الدراسة بشكل دقيق بكونها لها أهمية وفوائد تربوية بالنسبة للطفل.
- أنها صيغت بسؤال رئيسي، انبثق من عنوان الرسالة وعبرت عنه تعبيرا صادقا والسؤال هو: ما هي الخصائص الجمالية الفنية لمسرح العرائس وما مدى تحقيقه لأهداف التربوية والتعليمية في الجزائر؟.
- الأسئلة التي تفرعت من السؤال الرئيسي مرتبطة به وقد جاءت بصورة واضحة.
- اشتملت أسئلة البحث متغيرات الدراسة المتعلقة بمسرح الطفل وطبيعة المتلقي وشروط التلقي في مسرح العرائس.
- وضوح مصطلحات البحث واعتمادها فيها على مراجع أصلية.

ب- الجوانب السلبية:

- طول المقدمة التي أسهبت فيها الباحثة بذكر بعض الدراسات السابقة، التي يمكن عرضها في فصل لاحق.
- توسع في المصطلحات.

- لم تعرف مصطلحات البحث اصطلاحيا واكتفت بالتعريف اللغوي.

المعلمة: زهيد خديجة.

الأستاذ: العيداني العيد (أستاذ تاريخ بثانوية محمد بوضياف)

المربية: بوزيدي سارة.

الجوانب السلبية:

- لم تقارن الباحثة بين نتائجها ونتائج الدراسة.

3.2.1. النموذج 3: نقد رسالة ماجستير للطالب بن مداح معمر

الموسومة بالأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح.

-تجربة خالد بلحاج أنموذجا-

تحت إشراف الأستاذ: خوجة بوعلام

جامعة الدكتور الطاهر مولاي -قسم الفنون الدرامية-

-سعيدة- السنة الجامعية 2017-2018.

نقد الرسالة:

1. العنوان:

احتوت الرسالة على بيانات أساسية مثل عنوان الرسالة، اسم الطالب الدكتور المشرف، لجنة المناقشة.

- تميزت صفحة العنوان باستخدام الخطوط الرسمية، وتوفر كذلك على نسخ الكترونية لاستفادة منها.
- ومن وجهة نظري عمل الباحث على ملائمة العنوان للمحتوى، كما كان العنوان دالا ومرتبطا بمشكلة الدراسة، ومدى حداثته بكونه جديد ومبتكر.
- كما عمل الباحث على إثارة اهتمام القارئ بحيث كان العنوان معبرا عن موضوع الدراسة، وواضحا وسهلا، في حين العبارات كانت سهلة ومفهومة.

2. نقد المقدمة:

تميزت المقدمة بالبدء بإعطاء لمحة عامة عن الممثل بكونه الركيزة الأساسية التي يقوم عليها العرض المسرحي، كونه أصل العرض منذ القدم، بخلقه لصورة مسرحية معبرة تجسد سلوك الإنسان في صورة فنية.

- ثم ذكر الباحث سبب هذه الرسالة أوّلا وهو:
- تنوع مناهج تكوين الممثل وأدائه وإبراز مهاراته الفنية والإبداعية.
- كما تطرق الباحث إلى الدراسات السابقة المتمثلة في المصادر والمراجع أذكر منها:

المصادر:

1-القرآن الكريم.

2-المراجع العربية.

- إبراهيم زكرياء: مشكلة الفن- الأذرع الشريف: بريخت والمسرح الجزائري- الزبيدي قيس: مسرح التغيير- باشلار جاستون: جمالية المكان.
- كما اعتمد الباحث على المجلات والدوريات نذكر منها:
- باتريس بافيس: الفضاء في المسرح، محمد سيف، مجلة الأقلام.

وسعد أردش: الثقافة الموسيقية في المسرح، مجلة الحياة.

- اعتمد الباحث أيضا على المقابلات الميدانية:
- لقاء مع قاصدي مهدي، رئيس جمعية السكاملة للمسرح ببوسماعيل.
- ومحادثة عبر السكايب مع مساعد المخرج خالد بلحاج بتاريخ 29-12-2016.
- ومن وجهة نظري، فقد أسهب الباحث في التعمق في حيثيات الموضوع حيث ذكر نحو عشر دراسات ولم تتجاوز الستة صفحات.
- والملاحظة أن التساؤل الرئيسي مرتبط ارتباطا وثيقا بالعنوان.

3. نقد مشكلة الدراسة:

- ثم تحديد المشكلة وصياغتها بشكل عميق وواضح في صورة سؤال رئيس ملائم للموضوع تتفرع منه أربع أسئلة وهي مشكلة قابلة للدراسة، بحيث طرح الباحث المشكلة بشكل دقيق ومباشر، وصياغتها كانت بشكل فوري، فصاغها بطريقة تقنع القارئ بوجود مشكلة، وعن مدى قدرة الفضاء المفتوح على استيعاب حركة الممثلين مع الجمهور والعناصر المسرحية الأخرى، ثم عرض أسئِلة مشكلة الدراسة وكانت متفقة مع تصميم البحث.

4. نقد محددات الدراسة:

- ذكر الباحث المحددات الموضوعية فكانت متناسبة مع الدراسة التي قلم بها.

5. أهداف الدراسة:

- ثم تحديد أهداف الدراسة في ثلاث أسطر مرتبطة مع الدراسة التي قام بها.

6. مصطلحات الدراسة:

تناول الباحث مصطلحات الدراسة المحاور الأساسية في عنوان البحث وهي:

الأداء- فن التمثيل الفضاء المفتوح- الفضاء الدرامي- اللعبة الإيطالية، المكان المسرح، لكن الباحث لم يقم بترتيب التعريفات ترتيب تسلسلي، بحسب التاريخ.

إمّا الأقدم أو الأحدث، كذلك بعض المصطلحات وردت تحتها أربع تعريفات بينما في البعض الآخر اكتفى بتعريفين.

- كما قام الباحث بتعريف إجرائي لكل مصطلح من المصطلحات.

7. الدراسات السابقة والإطار النظري:

- بدأ الباحث في المقدمة بعرض الممثل الذي يعتبر الركيزة الأساسية التي يقوم عليها العرض المسرحي، ومن وجهة نظري، فعرضه للأداء الممثل فوق خشبة المسرح، نقطة إيجابية كون الممثل قادر على ابراز مهاراته الفنية والإبداعية في أمكنة أعدت للعرض، كالساحات العمومية والشوارع والفضاءات المفتوحة.

- وأهم بيانات عمل الممثل هو الإحساس والإيمان والصدق وتهيئة الوسائل الإجرائية والأدائية من جسد والصوت.

- بدأ الباحث بالدراسة العربية وتطرق إلى أربع رسائل ثم ترتيبها من الأحدث إلى الأقدم وجميع هذه الدراسات مرتبطة مع بعضها البعض واتفاقها على منهج التحليلي النقدي.

8. نقد منهج الدراسة:

حدد الباحث منهج الدراسة بالمنهج التاريخي والتحليلي النقدي كونه ملائم لطبيعة الدراسة، وهي دراسة ملائمة للتجسيد العياني لبنية الشخصية المسرحية المفترضة في شكلها الأدبي، ومهمة الممثل الأدائية في ملئ الفجوات الإيثارية النصية إلى حالات درامية تشخيصية.

9. عرض النتائج:

- تم عرض النتائج، حيث اتبع الباحث استراتيجية واضحة، على شكل نقاط وعرضها بأسلوب منطقي، كما أنه تم تغطية أسئلة الدراسة.

- كما أن الباحث قام بتحديد اتفاق واختلاف نتائج هذه الدراسة مع الدراسات السابقة.

- عرض الباحث النتائج على شكل نقاط، وكانت عشر نقاط تتفق مع موضوع الدراسة.

10. المراجع:

- تستند هذه الدراسة على مجموعة من المراجع وتميزت بتنوعها بين المراجع العربية والأجنبية وأيضا المراجع الالكترونية بالإضافة إلى الاستفادة من الرسائل والمقالات والمقابلات ثم توثيق المراجع أبجديا.
- بالإضافة إلى وجود عدد من المراجع التي تعتبر قديمة في عام 1976-2002.

11. نقد نتائج الدراسة:

قامت نتائج الدراسة بالإجابة على كافة الأسئلة التي طرحها الباحث وقام بإيضاح النقاط المبهمة فيها، كما فسر الباحث النتائج تفسيرا منطقيا، حيث توافق مع توقعاته، كما ذكر الباحث النتائج الذي توصل إليها.

لقد حاولنا في هذا الفصل توضيح عمليات القراءة النقدية للعمل للدراسات الأكاديمية المسرحية وإعطاء الرؤية السليمة وتقييم العمل الفني، والعمل على دراسة مناهج الأقسام المسرحية بما يلائم تخصصات الطلبة.

الفصل الثاني

قراءة في دراسات أكاديمية لطلبة قسم الفنون الدرامية جامعة تلمسان

1.2. دراسات تحليلية لنماذج مختارة

1.1.2. لمحة تاريخية حول فن الإخراج

قبل الخوض في مجال الخصائص العملية الاخراجية علينا أن نلقي نظرة على تاريخ هذا الفن في البداية، كان المبدع المسرحي يبدع النص ويصاحبه بمجموعة من الإشارات الإخراجية، التي تعمل على توجيه الممثلين وتقدم لهم مجموعة من الملاحظات التي تفيدهم في الأداء والتحرك فوق الخشبة وهذا الأمر كان سائدا في المسرح الروماني وكذل المسارح الغربية.*

كان الكاتب يكتب نصه ليجسده على خشبة المسرح بنفسه، فكان كتاب الدراما يزودون نصوصهم بملاحظات فنية، بالنسبة للمثلين وتصميم الخشبة والموسيقى والإكسسوارات والرقص وغيرها ومن بينهم (شكسبير وصوفكليس).

وقد استمرت العروض على هذا المنوال إلى أن جاء (ليون دي صومي) (Lingny Soumie)،[1] الذي شكل إرهاصا أوليا لظهور المخرج المسرحي.

إذ يقول:« الحصول على ممثلين ممتازين أكثر جوهرية من الحصول على نص مسرحي جيد ويجب على الممثلين اتباع تعليماتي».

مع تطور الحركة النقدية في أوروبا في القرن 18، بدأت الروديت تتضح وتتوسع، حول التجربة الاخراجية، ومع امتداد القرن العشرين، كان المخرج ممثلا، فنانا ومديرا إداريا، يتولى الإشراف على المسرح الذي يشغل فيه موجها للمثلين وباحثا عن أحدث التجارب المسرحية نظريا وتطبيقيا.

* ليون دي صومي: مستشار مسرحي في بلاط فينتونا، في إيطاليا، ظهر في النصف الثاني من القرن السادس عشر، قام بدراسة الانتاج المسرحي عبر العصور وضمن كتاباته في شكل محاورات وتكلم في المحاورة الثالثة عن كيفية إخراج المسرحية.

[1] سوالمي الحبيب، طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر، رسالة ماجستير، جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون 2011م، ص96.

ثم جاء "كوردن كريج" " Gordien Grag " [*] الذي اعتبر الانتاج المسرحي وحدة متجانسة، يعمل على تجانسها مدير المسرح وذلك من خلال التنسيق بين جميع عناصر العرض المسرحي، من مناظر وإضاءة وملابس وحركات للمثلين وغيرها، واعتبرت هذه القواعد أساسا يبني عليه المخرجون أعمالهم وينطلقون منها.

ولم يظهر المخرج المسرحي إلّا في منتصف القرن 19، وأوّل مخرج ألماني في تاريخ المسرح الغربي، كان الدوق جورج الثاني، حاكم مقاطعة "ساكس منجن" منذ أقدم على أول عملية إخراج سنة 1874، فحاول تكوير المسرح على أسس إخراجية جديدة.

بعد "ساكس منجن" أوّل مخرج في تاريخ المسرح الغربي، بحيث ساهم في إخراج الصورة المسرحية التشكيلية ذات البعد الجمالي، التي تشمل كل عمليات العرض المسرحي.

كما اهتم (كريج) بفن العمارة وفن الرسم، وكان يؤكد على تواجدها بتشكيل زمني خاص، داخل العرض المسرحي من خلال المنظر المسرحي لذا كان يقوم بنفسه بتصميم مناظره المسرحية.

أمّا الأزياء فقد اهتم بها بوصفها مكملة للشكل الذي كان ينشده مؤكدا أن المخرجين الآخرين عليهم أن يصمموا بأنفسهم أزياء عروضهم المسرحية.

أمّا الفضاء المسرحي فقد أولاه (كريج) اهتماما كبيرا، فراح يركز على فخامة المنظر المسرحي وضخامته وينفذ تصاميمه على أنه هذا المنظر هو المفسر لمضمون النص الذي تناوله كمادة للعرض.[1]

لقد ثار "ساكس منجن" على مقومات المسرح التقليدي والنظم البالية، وفكرة النجومية واستبدلها بالأسلوب الجماعي في العمل فوق الخشبة، وأوجد نظام الممثل البديل، التي تقوم على ممثل بارز يقوم بتأطير مجموعة من أتباعه.

[*] ادوارد جوردن كريج: مخرج ومنظر مسرحي انجليزي، سيد العمل المسرحي، شخصية سلسة بالكتابة المسرحية والتأليف الموسيقي، وبفن العمارة المسرحية.

[1] أحمد زكي، عبقرية الإخراج المسرحي، المدارس والمناهج، مطبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 2004، ص123.

يمتاز "ساكس منجن" بالدقة التاريخية والأصالة الواقعية في التعبير المسرحي ولاسيما في المسرحية التاريخية" يوليوس قيصر"، التي حاكى فيها القالب التاريخي الروماني على مستوى السينوغرافيا والديكور والإكسسوارات.

شهدت العصور الوسطى وعثر النهضة ظاهرة قيام شخص بتنسيق علاقات الممثلين في العرض المسرحي، وأطلق عليه " المدير" أو " الرئيس" أو " القائد" إلّا أن الاهتمام والتقدير الأكبر بقي حكرا على الكاتب الدرامي والممثلين ومهندسي الديكور.[1]

كما أشرنا سابقا أن النص المسرحي كان حاضرا في المسرح القديم بقوة وكانت أدبية وأسطورية، هي التي كانت تغزو وترسخ هذا الحضور، ولكن الواقع فنا جماعيا كالمسرح، ما كان ليتألف ويستقيم إلّا بوجود شخص يأخذ على عاتقه مهمة التنسيق، تمهيد التوحيد العمل.

ولاشك أن الإخراج المسرحي شأنه شأن كل نشاط إنساني يتقوى بالعلم، ويختص بمصداقيته، فالعملية الإخراجية ليست مجرد عملية فهم وتفسير للمسرحية، وإنما قد تبدأ بالفهم لتنتهي إلى الترجمة.

اذن، الإخراج هو فهم النص واستنباط المحتوى المسرحي منه وتحويله من الحياة المثالية للكاتب إلى حياة مادية على الخشبة.

[1] عبد الرحمان بن زيدان: التجريب في النقد والدراما، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2001، ص269.

2.1.2. وسائل العملية الإخراجية

أ- التمثيل:

إن التمثيل هو مرآة المجتمع، ومن أهم العناصر الإخراجية، فالمسرح يتحقق بموجب العلاقات القائمة بين الممثل والمتلقي.

فالتمثيل يحمل رسالة توعوية، أو تنبيهية، بطابع تختلف آليته من عرض لآخر، فهو تقمص الشخصيات الدرامية ومحاولة معالجتها على أرض الواقع، وتجسيد ملامح وصفات تلك الشخصيات على أرض الواقع، وأبعادها المتباينة في النص المسرحي.

الممثل هو العنصر الأساسي في العمل المسرحي، وهو بالأساس رسول الاتصال والتواصل بين الجماهير على اختلاف أجناسهم، وطبقاتهم، وهو أساس العملية المسرحية بكل مقوماتها، ومن أجل القيام بتلك المهمة وجب توفر شروط أساسية لينجح في عمله والمتمثلة في:

1. العقل: أن يكون الممثل سليم العقل، وليس مجنونا.
2. الجسد: أن يكون سليم الجسد، ليس به أي عاهة.
3. الصوت: أن يكون لمخارج حروفه سليمة.[1]

يجب على الممثل أن يلم بالموهبة التي لا يمكن الاستغناء عنها في وظيفة التمثيل، كما تعتبر الاستجابة العاطفية، وحب الدور الذي هو أحد أهم الخصال التي تساعد الممثل على تمثيل أدائه بشكل متقن.

[1] شان سلافسكي، إعداد الممثل، ترجمة العشماوي، محمود مرسي أحمد، راجعه حسنة، دار النهضة، مصر للطباعة، ص15.

إن الممثل الجيد يبني في نفسه عادة ملاحظة الآخرين، ونذكر طريقة تصرفهم، فلو قبل الممثل دور رجل عجوز على سبيل المثال، فيمكن تحظير نفسه جزئيا، كيف يمشي الرجل المسن وكيف يجلس وكيف يقف وبعدها، يمكن تطبيق هذه الحركات لتتماشى مع الشخصية التي يريد تأديتها.

ويتعلم الممثل كيف يستجيب أناس مختلفون لنفس العواطف (الخوف، السعادة، الحزن)،بطرق مختلفة متباينة.

ويمكن للمثل تطوير ذاكرة عاطفية، تمكنه من استرجاع الموقف الذي أوجد فيه رد فعل عاطفي مماثل لذلك، الذي يريد تأديته.

يجب على الممثل أن يتحلى بالتركيز، فهو أمر مهما له، بحيث يكون قادر على زج نفسه في مواقف خيالية لحجب جميع المؤثرات الخارجية عنه موهما نفسه بأنه لا يمثل بل يقوم بدور حقيقي، حتى يتسنى له فعل ذلك بإتقان.

يجب على الممثل بتحليل الدور حيث يبدأ بدراسة المسرحية بشكل إجمالي يركز بعدها الممثلون على الأدوار الخاصة بهم، فتحليل خصائص الشخصية أول ما يقومون به، مثل المظهر والوظيفة، والمكانتين الاجتماعية والاقتصادية، بعد ذلك يفحصون هذه الشخصية، وتصرفاتها في المسرحية بشكل عام وفي المشاهد كل واحد على انفراد.

فالحركة والإشارة هما طريقتان اللتان يصور فيهما الممثل طريقة مشي الشخصية المسرحية ومميزاتها الجسمانية، فالمخرج يعرض إطار حركة الشخصية العام، غير أن الممثل هو المسؤول عن إخراج هذا النموذج التجريدي إلى حيز الوجود.

يحدد الممثل الميزات الصوتية المرغوبة، يمكن أن يتطلب دور معين طبقة صوت حادة، بينما دور آخر قد يتطلب صوت ناعم خافتا أمّا المشاهد الصاخبة فتتطلب أصوات مرتفعة جوهرية حادة.

يجب على الممثل أن يدرك أنه جزء من الكل فيعطي اعتبار لأجزاء المسرح الأخرى وإثارة روح التنافس محاولا إخراج أفضل ما لديه من قدرات وطاقات تعبيرية.[1]

وتبقى مهمة الإشراف على الممثل من طرف المخرج، من بين اختصاصاته لأن المخرج هو الذي يساعد الممثل على تشكيل رؤية عامة للشخصية المراد تجسيدها وكذا مهاراته في عملية استحضار الخيال ليصل إلى عمق الشخصية.

تساعد التعليمات والاشادات التي يوضعها المخرج للمثل من خلال التمرينات المتكررة على ابراز موقفه على استيعاب الدور وإظهاره في صورة حسنة.

فالمخرج المسرحي يعتبر بمثابة اليد الخفية التي تحرك خيوط العمل الفني، هو ذاك الفنان الذي يصبغ العمل الفني، لونا، وطابعا خاصا ليجعل من الرواية واقعا مفعما بالحركة والتشويق.

المخرج ينقل الكلمة الموروثة إلى رؤية؛ إلى شكل؛ إلى تشخيص وهذه مسألة تحتاج إلى موهبة ومعرفة.

ب- السينوغرافيا:

يعد مصطلح السينوغرافيا من المصطلحات الحديثة في مطلع القرن العشرين فمصطلح السينوغرافيا متكون من كلمتين مركبتين أساسيتين هما؛Xene بمعنى الصورة المشهدية وكلمة Graphie تعني التصوير.

فالسينوغرافيا هي فن تهتم بتأثيث الخشبة الركحية(بهندسة الفضاء المسرحي) والعمل على انسجام وتبين ما هو سمعي وحركي وبصري من لباس وديكور ومكياج واكسسوارات وأصوات وإضاءة.[2]

[1] نبيل راغب، فن العرض المسرحي، مرجع سابق، ص139.

[2] http://www.orabrenwal.org.

يعد "بشراف" من أهم المخرجين التجريبيين في المسرح الحديث والمعاصر، ومخرجا متميزا في أعماله الدرامية، كان يلتجأ في عروضه الدرامية إلى الاقتصاد في السينوغرافيا نظرا لإمكانيته المادية والمالية مما دفعه إلى تشغيل الديكور الفقير واستخدم أساليب مبتكرة في الإخراج الدرامي.

فالسينوغرافيا هي فن تنسيق الفضاء المسرحي والتحكم في شكله بهدف تحقيق أهداف العرض المسرحي وصياغته وتنفيذه، فهي الحيز الذي يضم الكتلة والضوء واللون والفراغ والحركة وهي العناصر التي تؤثر وتتأثر بالفعل الدرامي.[1]

يعرف "باتربس بافيس" السينوغرافيا بأنها " فن تزيين المسرح والديكور والتصوير" .[2]

ويعرفها " مارسيل فريدفون " Marsil Frid Fon "، بأنها فن ضارب جذوره في تاريخ المسرح، وتهدف إلى صياغة وتصوير وتنفيذ مكان العرض، والفضاء وما يظهر عليه من صور وأشكال وإضاءات.[3]

تعرفها " باميلا هاورد": بأنها خلق فضاء فوق خشبة المسرح، ونصف اتجاه كليا لصناعة المسرح من منظور بصري.[4]

عرفها "الدسوقي": بأنها عملية تشكيل بصري صوتي لمساحة الأداء التي يشارك المتلقى في تشكيلها بوجوده وخياله.[5]

---

[1] http://or.wikipedia.org/wiki.

[2] Patric Pavic, Dictionnaire du théâtre, p347.

[3] مارسيل فريدفون، السينوغرافيا اليوم، معالم على الطريق، ترجمة إبراهيم حمادة وآخرون وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي المسرحي التجريبي ص08.

[4] عبد الحميد سامي، السينوغرافيا وفن المسرح، مجلة الأقلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد العددان 51-6، أيار، حزيران، 2005، ص9.

[5] الدسوقي عبد الرحمان، الوساطة الحديثة في سينوغرافيا المسرح، القاهرة، أكاديمية الفنون-دفاتر الأكاديمية، سنة 2005.

وعرفها "كمال العيد": على أنها فلسفة علم المنظرية الذي يبحث في ماهية كل ما على خشبة المسرح.[1]

ويمكن القول انطلاقا من هذه التعاريف أن السينوغرافيا أخذت مكان مصطلح الديكور وبخاصة في العصر الحديث، مع ظهور التيارات الإخراجية الحديثة وتعتبر تشكيل للفضاء المسرحي المفتوح بمنظومة العرض السمعي البصري تشكيلا فكريا وجماليا.

وتحقيقها الحالة من التفاعل والتواصل الفكري وإجمالي وما بينهما وبين المتلقي، إذ تعد بأنها عملية مركبة تتداخل فيها جميع عناصر العرض في توافق لمعنى العام للمسرحية.

إن معالجة السينوغرافيا لعناصر الإضاءة والمكياج، الأزياء والديكور يجب أن تكون بوحدة فنية واحدة من خلال اختيار الوسائل والأساليب، التي تضمنت سلامة هذه الوحدة(الانسجام، التنوع والتوازن).

إن لكل سينوغرافي تقنياته وأفكاره التي تظهر من خلال ما يقدم على المسرح في حالتيه (المغلق والمفتوح)، وعلى المستويات كافة، أي أنه من خلال جهده الخاص وذكائه وقدراته المهارية في التصميم والتوزيع، يكون دوره محفزا ومحركا لإثارة شعور المتلقي (الجمهور) والتي تعمل على إيجاد لغة مشتركة بينهما.[2]

تبنى المخرجون المحدثون والمعاصرون قضية السينوغرافيا في مقاربة خطاب العرض المسرحي لتصعيد القيمة الجمالية والفلسفية.

ويمكن تلخيص مهمة السينوغراف في ثلاث نقاط رئيسية هي توضيح وتكثيف وتحديد معالم العملية المسحية، لأنها ليست مهمة سهلة، إذ أنها تتطلب ذكاء ومهارة ودقة كبيرة حتى تتم في أحسن صورة.

[1] عيد كمال، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، سنة 1997، ص128.
[2] المرجع نفسه، ص130.

كما تبقى السينوغرافيا في مضمونها تلك الطفرة النوعية التي تتكامل فيها كل العناصر.

ج- الديكور:

تأصلت كلمة (ديكور) في القاموس المسرحي الشفاهي في مصر والكلمة فرنسية المصدر، ولكنها لاتينية الأصل décore.

والمقصود بالديكور المسرحي، هو القطع المصنوعة من أطر الخشب والقماش أو نحوهما، فالديكور فن يتعايش مسرحيا مع الفنون الأخرى كالموسيقى والإضاءة والتصوير، والتمثيل لخدمة النص المسرحي.

الديكور المسرحي هو الإطار التشكيلي الذي يعيش فيه النص الدرامي والذي يساعد الممثل على عملية التعايش في الجو المناسب.

يعرف "باتريس بافيس" الديكور على أنه "كل ما يظهر إطار الفعل فوق الخشبة بوسائل تصويرية هندسية".[1]

ويعرف محمود كحيلة الديكور بأنه " هو اللوحات المرسومة والعناصر المشددة وكل ما يساهم في تكوين الصورة المشهدية مثل: الاكسسوارت والأغراض التي تساهم في تحقيق الإيهام في المسرح والأنواع الدرامية".[2]

تتمثل وظيفة الديكور المسرحي في مساعدة المتلقي على معرفة البيئة المادية في مساعدة المتلقي على معرفة البيئة المادية التي يحدث فيها الفعل المسرحي.

[1] Patric Paris, Dictionnaire du théâtre.

[2] محمود كحيلة، معجم مصطلحات المسرح والدراما، هلا للنشر، دمشق، 2008، ص25.

كما أن الديكور المسرحي عامل أساسي ومهم جدا في العرض المسرحي لأنه يعطي الجو العام للمسرحية وروحها، وهو الذي يعطي الانطباعة الأولى للجمهور، على كل ما يراد توصيله من مفاهيم وأحاسيس.

فهو إذن الكلمة أو النبضة الأولى للعرض المسرحي، إذ يعتبر فن يجمع الخصائص التشكيلية والمعمارية.

والديكور بعناصره يعطي الخشبة شكلا معينا خلال العرض ويحدد مكان وزمان الحدث وهو من العناصر الأساسية في تحقيق الإيهام في المسرح.[1]

وعناصر الديكور المسرحي أربع وهي:

العنصر الأول: يتمثل في الخلفية التشكيلية التي عادة ما تكون بناء ثابتا أو منظرا مرسوما.

العنصر الثاني: يتشكل من خلال الكواليس أو الجوانب وهي عبارة عن سلسلة من الألواح المتغيرة من أجل الإيحاء بالعمق.

العنصر الثالث: يشمل العنصرين السابقين فهو يحمل الأجزاء الثابتة والمتحركة والمتمثلة في الخلفية وقطع الأثاث أو الصخور أو غيرها.

العنصر الرابع: يمثل مقدمة منصة المسرح.[2]

اتسم الديكور في بدايات العهد الإغريقي بالبساطة، فكان يكتفي بمنظر أساسي واحد، ولا يتغير طوال عرض المسرحية هذا إذا لم تتدخل الطبيعة، فتسعف المخرج بتقديم المنظر.

[1] عبد المجيد شكور، جمالية الأشغال التقني في العرض المسرحي، مجلة طنجة الأدبية، العدد 24، ص12.

[2] ينظر نبيل راغب، النقد الفني، مكتبة لبنان، ناشرون ط1، 1996، ص08.

وكان ينهض على جانبي المسرح مبنيان من الخشب أعد ليستخدمهما الممثلون وليشرفوا منها على مراقبة سير التمثيل، أما مكان النظارة فكان على هيئة مدرج على شكل نصف دائرة.

ويلاحظ بوضوح انطباع الثقافة الاغريقية وفلسفتها على طريقة تصميم وبناء مسارحهم.

وقد وصف "فينوفينوس" الديكورات المسرحية التقليدية الثانية التي ارتبطت بثلاث أنماط من الدراما".

فكانت التراجيديا والكوميديا تعتمد على المعمار الضخم الذي يثير الرهبة في التراجيديا.[1]

فللديكور هدفين أساسين: أولهما مساعدة المشاهدين على فهم العمل المسرحي وثانيهما، التعبير عن خصائص المسرحية على فهم العمل المسرحي، حيث يعمل مصمم الديكور على تعريف مكان وزمان المسرحية، ثم أن الديكور يستطيع أن يوجد الجو المناسب، ويعبر عن روح العناصر البارزة في النص من خلال الصورة واللون.[2]

كما يعمل الديكور على إخفاء الخلفيات غير الجميلة، ملء الفراغ إخفاء مصادر الإضاءة والفتحات وأيضا خلق الحو المناسب للممثل وإدخاله شعوريا في الزمان والمكان، فالديكور ليس عنصرا منفصلا عن العرض بل هو مفردة مشترك مع مفردات العرض الأخرى لتكوين جملة مسرحية واحدة.

[1] سوالمي الحبيب، طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر، رسالة ماجستير، جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، 2011، ص 106 .

[2] ينظر حنان عبد الحميد العناني، الدراما والمسرح في تعليم الطفل، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، ط4، 199، ص72.

د- الملابس:

تعتبر الملابس والأزياء المسرحية دورا كبيرا ومهما في العرض المسرحي، وهو مساعدة المشاهدين على الفهم، والتعبير للخصائص المسرحية المميزة كما تساعد على التعرف على الفترة الزمنية والمكان الذي حدثت فيه المسرحية.

فهي الثاني للممثل، إذ تقيم علاقات مع باقي مكونات الفضاء لتكتمل إيحاءاتها وترتدي طاقاتها التعبيرية بين جميع مكونات الفضاء المسرحي.[1]

تعتبر الملابس والماكياج بما فيها الأقنعة من أقدم الأساسية في فن الدراما بل إنها تؤلف العرض بكامله عند رجوعنا إلى المراسم والمحافل البدائية وعلى الرغم من أن الاغريق كانوا يعملون المناظر، فمن المؤكد أنهم لم يعملوا الملابس أو الأقنعة ومن شواهد ذلك، وما عرفه المسرح الشرعي، كان بطل المأساة الإغريقية، يصنع في قدميه حذاء عاليا ثقيلا ويرسل على بدنه عباءة طويلة تتسم بالوقار وكان وجهه يتغطى بقناع للشخصية المأساوية وباعتقاد البعض أن الشخصية لا تمت إلى البشر زائل بل إلى بطل إلى إلاه أو ملك.

وانتقل المسرح مع تطوره وخاصة في عصر النهضة من الساحات العامة إلى القاعات وتم فصل الجمهور عن الممثلين.

وقد تم الانتقال من سيطرة الأقنعة إلى سيطرة المكياج في عصر النهضة فما ان بلغ عهد شكسبير حتى نجد أن الأقنعة قد اختفت تقريبا.

فالأزياء المسرحية كان لها دورا كبيرا لا يستهان به في تلك الفترة لما كانت تحمله من دلالات في الحياة الواقعية آنذاك، إذ كانت تبين التمايز والاختلاف بين مختلف الطبقات الاجتماعية.

[1] Patric Paris, Dictionnaire du théâtre, p405.

فملابس الملوك تختلف عن ملابس الخدم.[1]

تنبع أهمية الأزياء في المسرح من وظيفتها الدلالية وعلاقتها بعناصر لعرض الأخرى، فمصمم الأزياء يجب أن يتحلى بالخبرة التي تربط العلاقة بين الملابس والإكسسوارات أو الديكور والعناصر الدرامية مثل اللغة والحوار وغيرهما.

تساهم الأزياء في إظهار العلاقات بين شخصيات العمل المسرحي وتوحي بالفضاء المراد إيصاله.

يدرس المصمم الأزياء مثل جميع العاملين في عملية الانتاج، النص بشكل دقيق للتشاور بشأنه مع المخرج ومصممي الديكور والإضاءة وكبار الممثلين للتأكد من أفكاره تتناسب مع التفسير الصحيح للمسرحية.[2]

فهناك بعض الملاحظات حول الملابس في المسرح نذكر منها:

- ينبغي على الممثل أن يرتدي زيا مسرحيا حتى ولو كان يمثل حكاية معاصرة فليس من الضروري مطابقة الواقع لأن الممثل سيحرم الإحساس بالمسرح وبالشخصية وسيحرم الجمهور من المعطيات.
- يجب أن يلائم الزي الحركة.
- يجب أن يكون الزي سهل الارتداء.
- يجب أن يكون الزي مريحا وخفيفا لا يقيد الحركة.
- يجب أن يقوم الزي بتأكيد الشخصية الرئيسية وذلك بتصميم اللون أو بالإضاءة الخاصة.

[1] أرسطو، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، مرجع سابق، ص99.

[2] ينظر سوالمي الحبيب، الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر، رسالة ماجستير، جامعة وهران، كلية الآداب والفنون واللغات، 2011، ص 110.

- يجب عدم إغفال جماليات الزي المسرحي حتى ولو كان يعبر عن الفقر أو القذارة فمن أهم وظائفه إعطاء جمالية للعمل المسرحي.[1]

فالمصمم عليه مسؤولية كبيرة لرسم شخصيات، فضروري التنسيق والتواصل مع الديكور والمهم أن الشخصيات يظهرها بطريقة فنية وجميلة مع دلالتها وإيحاءاتها ودراسة الألوان وعلاقتها مع بعضها البعض.

وجاء القرن العشرون بالابتكارات العديدة في الإضاءة وصاحب هذا التطور الجديد في أجهزة الإضاءة العديد من الأجهزة الإلكترونية التي ساعدت على تطوير الإضاءة من جهة وفنية المسرح من جهة أخرى.

ومن خصائص الإنارة المسرحية:

1. كمية الضوء.
2. لون الضوء.
3. كيفية توزيع الضوء.

فتؤدي الاضاءة المسرحية وظائف تتمثل في:

- تحقيق الرؤية الكاملة.
- تأكيد الشكل.
- التكوين الفني.
- الإيهام بالطبيعة.

[1] ينظر نبيل راغب، فن العرض المسرحي، مرجع سابق، ص222.

- خلق الجو الدرامي.

ومن البديهي أن وظيفة الإضاءة هي إعطاء المتفرج رؤية واضحة يشاهد من خلالها تعبيرات الممثلين وحركاتهم.

فألوان الإضاءة تتباين فيما بينها، فمنها ما تخدم الجو التراجيدي، الألوان الخضراء والزرقاء، المأساوي بينما الألوان الحمراء والصفراء تخدم الجو الكوميدي.[1]

ويجدر بمصمم الإضاءة أن يكون ذو براعة عالية في التلاعب بالضوء كما أنه يشير إلى كل مكان في النص يتعلق بالضوء، بما في ذلك تغيرات قوة الضوء مثل الانتقال من شروق الشمس إلى إضاءة مصباح كهربائي، ويمكن أن يكون هناك حاجة إلى تنويع الإضاءة في المشاهد المختلفة، كما أن النص يمكن أن يحدد الزوايا التي يدخل منها الضوء مثل دخول ضوء الشمس من إحدى النوافذ.

هـ- الإضاءة:

إضاءة المسرح فن بحيث تتم بقاعات المؤتمرات والندوات، فالإضاءة هو شرط أساسي، هو الضوء الصناعي، حيث أغلب هذه الأخيرة اصطناعية تخلو من الإضاءة الطبيعية بحيث يتم التحكم بها من حيث القوة والضعف.

تعتبر الإضاءة عنصرا مكملا لفنيات العرض المسرحي ويغتنى العرض بوجودها الفعال ويؤكد على نجاح المشهد، ويضفي جاذبية خاصة على الصورة المسرحية.

وهناك فرق بين الإنارة والإضاءة، فالإنارة تجعل من رؤية المتفرج للمشهد أمرا ممكنا بينما إضاءة المسرحية هي لغة فنية تصاغ بشكل مدروس وحدد لإضفاء دلالة أو حال نفسية محددة ومقصودة بحد ذاتها.

[1] ينظر نبيل راغب، فن العرض المسرحي، مرجع سابق، ص206.

اعتمدت الإضاءة في العهد الإغريقي على النور الطبيعي، فكانت غالبية العروض المسرحية تعرض نهارا نظرا لعدم القدرة على التصوير في الظلام.

وعلى الرغم من ذلك كان التأثير المسرحي على المتلقي إيجابيا، وذلك راجع إلى طبيعة المتلقي اليوناني، فمعظم المسرحيات الإغريقية تبدو بيئة العرض نمطية، نتيجة استعانتها بالمسرح المفتوح، والمناظر الطبيعية التي تبدو للجمهور ومن خلف المنصة.[1]

بمعنى أن الديكورات أغلبها كانت ديكورات حقيقة تصور الأشجار، المنازل كما كان المتلقي لا يعطي اهتماما كبيرا للمناظر بل اهتمامه كان مركز على حركة الممثل.

بدأ الاهتمام بالإضاءة المسرحية مع اكتشاف المصباح الكهربائي للعالم " إيديسون" وأصبح المصباح الكهربائي له تركيزا في إبراز دلالات العرض المسرحي، وذلك بتأثر الإضاءة على نمط تعامل الكتاب المسرحيين مع عنصري الزمان والمكان.[2]

ويتشاور مصمم الإضاءة مع مصمم الديكور ويقوم مصمم الإضاءة في المسرح المحترف بتقديم رسومات تبين هيئة المسرح عندما يضاء، أمّا في المسارح العادية فيتم إضاءة المسرح، ولا يتم الاتفاق على مصادر الضوء.

فإضاءة المسارح تتوزع بطريقة تسمح بانتشار الضوء على قدر الإمكان بقوة متماثلة على الديكور والإكسسوار والممثلين بأجهزة حيث تنقسم إلى قسمين:[3]

الأول ← أجهزة تركيز الضوء.

الثاني ← أجهزة غمر الضوء.

[1] ينظر جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ترجمة د. إبراهيم الكيلاني، منشورات البحر المتوسط، د. ن. ص، ص21.
[2] ينظر سوالمي الحبيب، مذكرة ماجستير، 2011، ص113.
[3] ينظر نبيل راغب، فن العرض المسرحي، مرجع سابق، ص208.

فالإضاءة لغة بصرية تهدف إلى خلق جو معين، يعيش فيه الممثلين والمتفرجون حالة مسرحية ذات معنى، موظفة اللون ليحمل بين طياته الرؤية التفسيرية للعمل المسرحي.

و- الموسيقى:

هي لغة من أهم اللغات الفنية المجردة، فالموسيقى هي لغة الأحاسيس والمشاعر الإنسانية لذا أطلق عليها بأنّها (غذاء الروح).

إن دور الموسيقى في المسرح أنّها تساعد المخرج في فهم الصورة الإيقاعية للعرض التي ستعطي فيها بعد قدرة المحاكاة الحقيقية، فتعتبر الموسيقى الجو الذي يعتنق النضج الداخلي للعرض المسرحي.

الموسيقى في المسرح تبدأ في الكلام، وتستمر في الحركة، وفي الإيقاع وفي نغمة الصوت، إذ كانت تشكل منبعا من منابع الطقوس الدينية، عبر العصور وارتبطت بالمسرح ارتباطا من أنه أبو الفنون، وبارتباطها بالمسرح الإغريقي منه نشأته.

احتلت الموسيقى مكانة هامة في العملية المسرحية على مستوى العرض، إذ استخدمت عناصر بين المشاهد المسرحية.

في المسرح تساعد الموسيقى على إيصال الأفكار إلى المتفرجين، بمساعدة اللغة التعبيرية والفعل الفيزيقي، وما تنتجه هذه العملية من تأثيرات حسية ونفسية في إضاءة الجو الروحي العام للعرض المسرحي.[1]

[1] جلال الشرقاوي، الأسس في فن التمثيل والإخراج الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة 2002، ص168.

الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية قديمان قدم المسرح فنشأت من أصوات حفيف الأشجار وأصوات قرع الطبول والأجراس البدائية، التي كانت ترافق الإنسان في الصيد والحروب والطقوس الدينية.

إن بدايتها تزامنت مع بداية المسرح نفسه، فالإنسان عرف فن الموسيقى من القدم، وكان من البديهي أن يستخدمه عاملا مساعدا في الفن المسرحي، وكل من قرأ لشكسبير لابد أن يدرك أهمية الموسيقى والصوت في المسرح الإيليزابيتي[1].

وعلى المخرج الذي يدير استخدام الموسيقى والمؤثرات الصوتية في عمله المسرحي عليه أن يحسن اختيار الموسيقى التي تجذب الجمهور، وأن لا يبالغ في استخدامها، إذ عليه أن يكون ذواقا في عملية اختيار وتصميم الموسيقى وعليه أن يجعل جميع الموسيقى التي يستخدمها في عمله المسرحي مرافقة لحركات ورقصات درامية.[2]

إذن نستخلص في الأخير أن الموسيقى في أهميتها تكمل العرض المسرحي، وعليه يجب أن ترتبط الموسيقى مع جميع الأدوات المعروفة للعرض من أجل التكامل الفني في العرض المسرحي.

ز- المكياج:

هو أحد العناصر المكملة للعرض المسرحي، ويساهم في إبراز ملامح الممثلين حتى يتفاعل معها الممثل والمشاهد في آن واحد، ويكون لها التأثير المناسب على المتلقي.

[1] ينظر سوالمي الحبيب، طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر، رسالة ماجستير، جامعة وهران، كلية الآداب والفنون، 2011، ص33 .

[2] جلال الشرقاوي، مرجع سابق، ص169.

فيساهم المكياج في إظهار وإبراز الملامح الوجه التعبيرية، والتأكيد عليها حيث تلائم مفهوم الشخصية، أو إخفاء ملامح الوجه تمانا، إذ كانت لا تتلاءم مع مفهوم الشخصية إذ كان الممثل يقوم بدور شرير شيطان مثلا، أو الممثل وسيم وهادئ والدور يتطلب القبح.

ومن أهم الخامات المستخدمة في المكياج والتنكر يستحسن وجودها جميعا لدى الماكيير المسرحي نذكر منها:

1- شعر أبيض وأسود، مادة لاصقة، كريم، شاش، الوجه، أقلام حواجب عريضة، أحمر الشفاه، أقلام ظل العيون، بخاخ لصبغ الشعر، علبة بودرة، كولونيا لإزالة المكياج.[1]

في عصر المسرح اليوناني والروماني كان المكياج غير ضروري، ارتدى الممثلين أقنعة مختلفة مما ساعدهم بتصوير جنس أو تشابه مختلف تماما.

تعتبر "ديسبيس" (Thespis)، من أوائل الذين استخدموا الرصاص الأبيض والنبيذ للرسم على الوجه، غير الممثلون مظاهرهم من خلال الرسم على وجوههم بلون مختلف في أوروبا في العصور الوسطى.

في حين الفنانون الذين لعبوا دور الآلهة رسمت وجوههم باللون الأبيض أو الذهبي، والممثلون الذين لعبوا دور الملائكة رسموا وجوههم باللون الأحمر، وفي عصر النهضة استعمل الممثلون في تغيير وجوههم، استخدموا الصوف كلحى مستعارة والدقيق كدهان للوجه.[2]

[1] ينظر http://Sites.googl.com.SiteDasa يوم 03 أفريل 2020، الساعة 21:00.

[2] ينظر ستان سلافسكي، إعداد الممثل، ترجمة د. محمد زكي العشماوي، محمود مرسي أحمد، راجعه ديرني خشية، دار النهضة، مصر للطباعة والنشر، ص20.

فلابد من النظر إلى الإكسسوارات نظرة سيولوجية ونظرة جمالية، كما تساعد الإكسسوارات الممثل بصورة كبيرة على أداء مهمته، فننظر للدلالات التي تحملها في الكشف عن الأحداث إذ تعمل على دعم إشاراته وإيماءاته وحواراته.

وتقوم الإكسسوارات في العرض المسرحي بالوظيفة الثلاثية التي تقوم بها الأشياء في الرواية، حيث أنها معلومات وعلامات، وهكذا فهي تعطينا معلومات عن عالم متخيل أو خارج المتخيل وتحدد رؤية للعالم.[1]

تعتبر الإكسسوارات جزءا مهما وأساسيا في إطلالة المرأة التي تريد أن تكون جذابة، فإن الإكسسوارات تحتاج أن تكون متناغمة ولابد من أن تكون منسقة حيث تقول خبيرة المظهر "لمى لاوند": " إن الإكسسوارات يجب عدم تعليبها، فهي ليست كما يعتقد البعض، عبارة عن عقد وسوار وخواتم بل يمكن أن تكون قطعة ملابس بحد ذاتها مهمة، وتتميز بالحركة ويمكن أن تغير إكسسوارات وأزرار القطعة، لإضفاء المزيد من الحركة والحيوية على المظهر".

"لاوند" تنصح عند اختيار الإكسسوارات المناسبة للجسم، بأن تأخذ بعين الاعتبار شكل الجسم وتناسقه، فالإكسسوارات الضخمة لا تليق بصاحبة الجسم النحيف والصغير، والعقد الضخم لا يليق بصاحبات الأكتاف النحيفة اللواتي يمتلكن مساحة كبيرة بين الرقبة والصدر.

وتشرح "لاوند" أن التناسق في الجسم هو الأهم، فلا يمكن أن يكون جسما ضخما ونختار له قصة شعر قصيرة، هنا يظهر عدم التناسق بشكل ملحوظ، واختيار الأقراط يجب أن يكون بحسب شكل الوجه.[2]

---

[1] Voir Ann Uberd Swild, Lire le théâtre, p225.

[2] حسن إبراهيم، الإكسسوارات، مقال مجلة فنون العراق1996، ع06، ص35.، يرجع إلى الموقع www.Lesaxissoires.pn.org يوم 17 أفريل على الساعة 19:00.

فالإكسسوارات مثلها مثل باقي العناصر الأخرى توظف لخدمة ما هو ضروري في العمل المسرحي، إذ على المبدع أن يتحلى بالدقة والمهارة في اختيار الإكسسوارات المناسبة للمثل وبصورة كبيرة لأداء مهمته في أحسن صورة.

فالمكياج هو الذي يحقق المصداقية لأبطال الرواية، بحيث أنه يبني الشخصية المقدمة في العمل المسرحي لكي يفصل بينهما وبين شخصية الممثل وملامحه في الواقع.

فالمكياج اذن يعتبر ضرورية لإخراج المسرحي، فنجاح المكياج يتطلب حماسا في الدراسة وعدم الرضى بأقل من أقصى مجهود ولذا يجد الممثل ما يساعده على الوصول إلى غاية الجمال.

ك–الإكسسوارات:

تعتبر الإكسسوارات المسرحية ركيزة من ركائز الدلالة، وكمادة تشكيلية فهي مستلزمات ركحية، يستعملها الممثلون خلال العرض المسرحي، ويستعمل بصورة جلية خاصة في المسرح الطبيعي.

حيث ظهرت أهمية الإكسسوارات في العصر الحديث، حيث تذهب في تعبيرها إلى التجريد، كما تحولت في مسرح العبث إلى أدوات ذات دلالات مجازية استعمارية.[1]

تكسب الإكسسوارات دورها الإيجابي بفضل شكلها ولونها ووضعها خشبة المسرح، ومدى قربها على عناصر أخرى أو بعدها عنها.

وتقوم الإكسسوارات في العرض المسرحي بالوظيفة الثلاثية التي تقوم بها الأشياء في الرواية حيث أنها معلومة قيمة تعطينا معلومات عن عالم متخيل أو خارج المتخيل.

[1] Voir Ann Uberd Swild, Lire le théâtre, 0, p224.

3.1.2. ماهية الخطاب المسرحي

1.3.1.2. تعريف الخطاب:

الخطاب من الألفاظ التي شاعت في حقل الدراسات اللغوية ولقيت إقبالا شاسعا من قبل الباحثين، فالخطاب ليس بالمصطلح الجديد، ولكنه كيان متجدد فهو كمفهوم لساني يمتد حضوره إلى النصوص المتعاليات، من شعر جاهلي وقرآن كريم، وكذلك في الدراسات الأجنبية، حيث تمثل الأوديسا والإلياذة نماذج خطابات، هو نوع من الترجمة أو التعريف لمصطلح (Discours) في الفرنسية.

أمّا على مستوى الاشتقاق اللغوي، فأغلب المصطلحات الشائعة لمصطلح الخطاب، مأخوذة من أصل لاتيني هو الاسم " Discurusus " المشتقة بدوره من الفعل " Discurserc " الذي يعني الجري هنا وهناك، وهو فعل يتضمن معنى التدافع الذي يقترن بالتلفظ العصري، وإرسال الكلام والمحادثة الحرة والارتجال وغير ذلك من الدلالات، التي أفضت في اللغات الأوروبية الحديثة إلى معاني العرض والسرد.[1]

فالمسرح من الفنون الجميلة التي تخذ من اللغة الطبيعية أداة لها، فهو يتمتع بحد أدنى من الاستقلالية التي تسمح له من تكوين نظام متماسك " Système Cohérent Signyfing"، يتركز على نحو عضوي بالبنى فوق الأدبية السائدة، التي تعمل على تحديد دلالات مكوناته الصغرى.

وعلى الرغم من تأذية اللغة الطبيعية في الإنساء الأدبي وظائف متعددة فإن ما يمنحه أدبيته ويدخله في نادي الفنون الجميلة من خلال سيادة الوظيفة الجمالية فيه " Fonction esthétique " لسائر الوظائف الأخرى ومن هنا يكمن السر في اهتمام القارئ بهذا الخطاب من خلال الوظيفة التي ينطوي عليها.

[1] جابر عصفور، أفاق العصر، دار الهدى للثقافة والنشر، سوريا دمشق، 1997، ص47.

ومن هذا الأساس فإن الخطاب لا يعدو كونه رسالة يبعثها مرسل إلى مستقبل أو متلق ما، مستندا في ذلك إلى نظام ترميزي " codé " مشترك بينهما ويقوم هذا بفك شيفرة الرسالة واستيعابها جزئيا أو كليا لدرجة تمكنه من نظام ترميزي، مستوياته المختلفة ومن ثم الاستجابة لها تبعا لهذا الاستيعاب.

فالمسرح ضرورية إنتاجية " " تنهض على مجموعة من الأولويات والانشغالات النفسية والثقافية والاجتماعية والجمالية.[1]

تنوع مفهوم الخطاب عند العرب تنوعا واضحا، فورد في المعاجم العربية منها لسان العرب لابن منظور، ولم يخرج ابن منظور في تحديده لمفهوم الخطاب عن دلالة الكلام ومعاييره يقول ابن منظور:" الخطاب والمخاطبة مراجعة الكلام، والخطبة مصدر الخطيب، وخطب الخطيب على المنبر، واسم الكلام الخطبة، وذهب ابن اسحاق أن الخطبة عند العرب الكلام المنثور والمسجع".[2]

وورد الخطاب في القرآن الكريم في عدة آيات نذكر منها ما ورد بصيغة الفعل مثل قوله تعالى:﴿ وَلَا تُخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُوا ۖ إِنَّهُمْ مُغْرَقُونَ ﴾سورة المؤمنون آية 27، وقوله: ﴿ وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلَامًا ﴾سورة الفرقان الآية 63.

كما تتفق كتب التفسير في ضبط مفهوم ومعنى الخطاب كما ورد في القرآن الكريم مع الاقتران بما ذهبت به المعاجم التي حددته بالكلام وهو نشاط ذاتي وتعبير عن غرض من الأغراض.

أمّا المعجم الوسيط فلا يشير إلى تطور هذه الكلمة في العربية المعاصرة وإنما يكتفي بتفسير الخطاب « بالكلام دون تقيد نوع الكلام والخطاب بمعنى الرسالة».[3]

[1] هانس روبرت يارس، نحو جمالية التلقي، ترجمة محمد مساعدي، منشورات كلية متعددة التخصصات، تازة، مطبعة الأفق، المغرب، ص57.

[2] ابن منظور لسان العرب، ج5، مادة (الخطاب)، دار صادر للنشر، بيروت، لبنان، طبعة1، سنة 2003، ص 359.

[3] إبراهيم ومصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، الجزء الأول، دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع، ص243.

أمّا الخطاب عند " النهناوي" فهو " توجيه الكلام نحو الغير للإفهام ثم نقل الكلام الموجه نحو الغير للإفهام"[1] فالخطاب يتنوع بتنوع الطرق التي يتخذها المتكلم.

كما يعرفه "إبراهيم صحراوي" في كتابه " تحليل الخطاب"، أن هذا المصطلح نمى وتطور في ظل التفاعلات والدراسات اللغوية الفرنسية ولاسيما بعد ظهور كتاب "فريديناند دي سوسير" (محاضرات في السانيات العامة لما فيه من مبادئ أساسية ساهمت في توضيح مفهوم الخطاب وأهمها التفريق بين الدال والمدلول.[2]

فالخطاب في اللغة هو ما يكلم به الرجل صاحبه، ونقيضه الجواب وأصله من الفعل خطب وخاطب خطابا بمعنى كلم، ويقابله في اللغة الأجنبية discours، وهو في المعنى العام والشائع للكلمة النص الذي يقال للآخرين شفهيا أو كتابيا بهدف عرض فكرة ما.[3]

ويقول " زيليغ هاريس":« أنه ملفوظ طويل أو هو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلها تظل في مجال لساني محض» [*].

يعرفه "بنفست" " Benveniste " [**] في كتابه " المشكلات اللسانية العامة" " Les problèmes de linguistique générale " يقول:" الخطاب هو كل تلفظ يفترض متكلما ومستمعا ويكون لدى المتكلم مقصد التأثير".

---

[1] محمد علي النهناوي، كشاف إصلاحات الفنون، الناشر مكتبة لبنان، طبعة1، سنة 1996، ص403.

[2] ينظر إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الأفاق الجزائر، ط1، سنة 1999، ص09.

[3] ينظر ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي- مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، سنة 1997، ص186.

[*] زيليغ سابوياي هاريس (1909-1992) لغوي أمريكي من أصل روسي وهو منظر المدرسة الأمريكية لاسيما تحليل الخطاب، أول لساني حاول توسيع حدود البحث في مجال اللسانيات بجعله يتعدى الجملة إلى الخطاب.

[**] بنفست لساني لغوي فرنسي (1902-1976).

ويميز "بنفست" بين نظامين للتلفظ هما، الحكي والخطاب ويقول:« سنعرف السرد التاريخي بأنه طريقة التلفظ، الاي ستبعد كل شيء لغوي يحث باللسان».

فنظرة "بنفست" تقترب من فكرة المدرسة الفرنسية للخطاب خصوصا مع اللسان " L. GUESPIN "،* الذي فصل بين الملفوظ والخطاب حيث أنه يرى:« أن الملحوظ متتالية من الجمل الموضوعية بين بياضين دلالين أما الخطاب فهو الملفوظ المعتبر من وجهة نظر حركية خطابية مشروط بها وهكذا فنظرة تلقي على نص تبنيه لغويا تجعل منه ملفوظا وأن دراسة لسانية لشروط هذا النص تجعل منه خطابا»[1].

* لساني لغوي (1934-1993).

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، سنة 2005، ص28.

2.3.1.2. أنواع الخطاب:

والخطاب يتنوع بتنوع الطرق التي يتخذها المتكلمون أو الكتاب وذلك بحسب مواقف اجتماعية وثقافية محددة فنستنتج بذلك أنواع من الخطابات مثل: الخطاب الديني والخطاب الفلسفي والخطاب الأدبي والخطاب العلمي والسياسي والفني والمسرحي.

فالخطاب الفلسفي يختلف بطبيعته واشكاليته عن الخطاب السياسي أو الأدبي أو المسرحي، فالخطاب الفلسفي يتولد عند مواجهة مشكلة، فوجود المشكلة شرط ضروري لانبعاث الحاجة إلى الخطاب الفلسفي.

- إلّا أن الخطاب الفلسفي لا ينكره صاحبه من العدم ولا يكون إلّا بحثا من أجل الاقتناع والإقناع بالحج بحيث ينبثق من مجموعة من الآراء والمذاهب.

فالخطاب الفلسفي يبدأ أو ينتهي بقوانين العقل والواقع، فهو خطاب نقدي يعتمد على التساؤل والشك.[1]

أمّا الخطاب السياسي، فهو تعبير عن أراء واقتراحات لأفكار ومواقف حول القضايا السياسية، حيث يعتبر الخطاب السياسي خطابا إقناعيا يهدف إلى حمل المخاطب على القبول والتسليم.

الخطاب السياسي لا يشترط وجود جمهور مختص في السياسة بل وهذا من مميزاته عن بقية أنواع الخطاب، حيث يؤدي إلى التواصل باعتباره منظومة من الأفكار تتمحور عبر أنساق إيديولوجية مستمدة من تصورات سياسية.[2]

[1] محمود يعقوبي، أصول الخطاب الفلسفي (محاولة في المنهجية)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، طبعة 4، سنة 1995، ص35.

[2] عبد المالك مرتاض، الألغاز الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجزائرية الجزائر، الطبعة سنة 1982، ص 160.

أمّا الخطاب الديني: فهو يحمل مفاهيم كثيرة، فهناك من يستمد فكره وثقافته من كتاب الله تعالى، فالخطاب الديني هو محاذاة لمنطق داخلي يعبر عنه الإسلام من خلال القرآن الكريم إذ لا يخرج الخطاب عن الدعوة فهو مؤسس على بث الرسالة وعلى التبليغ وقد أوكل الرسول محمد عليه الصلاة والسلام بالتبليغ سواء باليد أو بالقول أو بالسلوك.

فالخطاب الديني يخاطب جميع المستويات فهو جزء من الهوية والتكوين الروحي والفكري فهو يتماشى مع متطلبات الإنسان بدون المساس بجوهر الدين.[1]

نجد أيضا الخطاب الإيديولوجي الذي يعد نوع من جملة الخطابات، فهدفه إثبات ما يريد إثباته كحقيقة كما يراه "كافي" " Cavi "[*]:« أن الخطاب الايديولوجي يقوم على أساس تجعل منه مشروعا، وبوصفه انتاجا للمشروعية فإنه يوضح تماما التوضيح ما يجب على أي ممارسة من الممارسات أن تتغلب عليه باعتبار أن الخطاب نفسه ممارسة اجتماعية.[2]

وتعرفه يمنى العيد:« ينهض الخطاب في المستوى الايديولوجي في المجتمع سياق العلامة الاجتماعية التي تطلب الصياغة والتعبير، يتحدد الخطاب بحقول هذا المستوى الايديولوجي وينتجها، كنا يتحدد بوظائفه».[3]

فالخطاب الايديولوجي يعتمد على بناء لغوي ومتعة جمالية ذات هدف ورسالة فكرية لإيصالها إلى المتلقي، كونه يرتبط أشد الارتباط بالحياة المجتمعية والثقافية العالمية.

[1] مقدس نورة، تداولية الخطاب في المسرح الجزائري، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم فنون درامية، سيدي بلعباس، 2016-2017، ص79.

[*] جون لويس كالفي لساني فرنسي وأستاذ اللسانيات الاجتماعية ولد سنة 1942.

[2] ينظر جان إيف كالفي، المدخل إلى الحياة السياسية، ترحنون مبارك، دار الحقيقة، بيروت، طبعة1، سنة 1992، ص151.

[3] يمنى العيد، في معرفة النص، دار الأفاق الجديدة، دار الثقافة، دار البيضاء، بيروت، طبعة2، سنة 1984، ص71.

أمّا الخطاب الفني فقد نشأ أدبيا وتوسع في مجالات دراسية مختلفة والفن في مفهومه الصحيح هو رسالة موجهة للمجتمع، حيث أنه لا ينفصل على الواقع، فالخطاب الفني سواء كان خطابا تشكيليا أو خطابا مسرحيا، فهو خطاب يجمع بين اللغة المباشرة واللغة المصورة.

فهذا الخطاب تندرج عناصره ضمن نظام يحكم مكوناته، وقد أكّد " فوكو" بأن:« لكل مجتمع وسائله في ضبط أنواع الخطاب فيه القوانين المجتمعية والفكرية السائدة في حقبة معينة.[1]

[1] مقدس نورة، مرجع، ص 105.

3.3.1.2. مفهوم الخطاب المسرحي:

ماذا نعني بالخطاب المسرحي؟ وما هي خصائصه؟

بعد الخطاب المسرحي من أعقد الخطابات التي تطرقت إليها نظرية التلقي ولذلك لأنه ليس كتلة جامدة تحددها معايير، فهو كيان متجدد بتجدد وعي القارئ وكذا نظرته التي نبحث عن أجوبة لأسئلة تخامر الذهن على الدوام.

فالخطاب المسرحي يتم بخاصية ازدواجية بين النص المكتوب (نص المؤلف) والعرض المسرحي (نص المخرج).

إن معالجة أرسطو للمسائل الجوهرية التي تخص الخطاب المسرحي كان أساسها النص المسرحي يتضمن جوهر العمل المسرحي، أي فكر الكاتب هذا ما يشير إلى سطحية العرض كونه يخاطب الحس ويبعد المتفرج عن الجوانب الجمالية، ويعزز النص في عملية التلقي.[1]

فالنص المسرحي على خلاف باقي النصوص، "... لا يعتبر نصا أدبيا منتهيا كالقصيدة الشعرية أو القصة القصيرة لأنه نص فني يستدعي نصوص فنية وإبداعية أخرى، يرتبط بها ارتباطا وثيقا، وذلك من أجل إيجاد طريقة معينة إلى خشبة المسرح، فقراءة النص تقتضي من الدارس أن يستحضر مناخه الطبيعي الذي لا يتحقق إلّا بتحديد العلاقة بين الإرسال والتلقي.[2]

- ذهب "تولان بارث" إلى أن:« التمسرح ينبغي أن يكون حاضرا منذ البذرة الأولى المكتوبة لعمل ما معطى إبداعي وليست معطى إنجازيا».

[1] أرسطو فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، هلا للنشر والتوزيع، مصر طبعة1، سنة 1999، ص51.

[2] ليلى بن عائشة، بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر، بين ثنائية التجريب والابداع- دراسة انتقائية لنصوص وعروض من المسرح العربي- دكتوراه في الفنون الدرامية والأدب التمثيلي، كلية الآداب والفنون، قسم فنون درامية، تخصص مسرح عربي، جامعة وهران، 2010-2011، ص40.

كما نجد في قول "آن أوبرسفيلد" أن: التمسرح داخل النص المسرحي هو دائم محتمل ونسبي، التمسرح الوحيد الملموس هو العرض.

- يعد الخطاب المسرحي من أشد الخطابات الإبداعية قدرة على توظيف الأنساق البصرية، وسائر التقنيات المستحدثة، الصالح الإنشاء الصوري الذي يرسمه المخرج بمخيلته، فالخطاب المسرحي يمكن أن يكون حركيا بحتا حيث يتم الاستغناء عن الكلام وتعويضه بالحركة وهذا ما نجده في الصماء، لا بل الصمت هو أحد أشكال الخطاب المسرحي، لأنه فعل دلالي.[1]

ومن هنا يتضح لنا أن الخطاب المسرحي قائم على ثنائية النص والعرض فهو نتاج أدبي وعرض في آن واحد ويربطهما علاقة جدلية حيث يتحول فيها النص من نظام مكتوب إلى مرئي مسموع.

[1] ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي- مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض- مكتبة لبنان ناشرون، ط1، سنة 1997، ص22.

4.3.1.2.خصائص الخطاب المسرحي:

من خصائص الخطاب المسرحي، ما جاء في المعجم المسرحي ظهرت دراسات اهتمت بالخطاب وعلى الأخص بالحوار والمسرح مقارنة مع الحياة العادية.

فالحوار من أهم وسائل التفاهم والتجانس بين الناس ومن أهم وسائل المعرفة، وكذلك شكل من أشكال التواصل يتم فيه تبادل الكلام بين طرفين أو أكثر.

فالحوار هو تبادل أطراف الحديث بطرق تناسب الحدث، وإذ يعتبر جزء هاما من الأسلوب التعبيري.

فالحوار يجب أن يكون هادفا إلى معرفة الحقيقة والعمل بها ويعبر عن تواصل فعلي بين الشخصيات. إن الحوار هو الشكل الطبيعي للخطاب البشري.

فالحوار في كتابات النقاد يوصف بأنه:« أسلوب التعبير الدرامي المتميز فهو أداة المسرحية يعرض الأحداث ويخلق الشخصيات ويزامن المسرحية من بدايتها إلى نهايتها. فالحوار أداة تقدم حدث درامي إلى الجمهور دون وسيط.

فالحوار يجعل من حكاية المسرحية واقعة حية تشاهد مباشرة في الحاضر.

فالحوار المسرحي يكشف عن الشخصيات وعن مراحل تطورها حيث أنه يعتبر حركة بالشخصية نحو الاكتمال من خلال مراحل التجربة التي يمر بها الشخصية طوال المسرحية.[1]

الحوار هو الوسيلة الأدبية للتفاهم والتخاطب بين الممثلين على خشبة المسرح، فالحوار عبارة عن لغة مكسوبة في قالب تخاطب بين الممثلين والجمهور أو بين شخصيات المسرحية فيما بينها.

[1] ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص187.

يقول " إيريك بانتلي":« المسرحية يكتبها إنسان لا يريد إلّا الكلام وجمهور لا يريد سوى الاصغاء إلى الكلام»[1]

فالحوار الدرامي هو أساس العمل المسرحي فله خصائص تميزه عن الحوار القصصي، مثلا:

الخاصية الأولى المميزة للحوار الدرامي هي الخاصية الصراعية، فالأقوال المحكومة بالصراع، وتضارب وجهات النظر، من شأن أن يخلق جوا صراعيا ضروريا لخلق فضاء درامي كله حركة.

أمّا الخاصية الثانية المميزة للحوار الدرامي، فهي خاصية الوضوح، وتعني أن الشخصية تعبر عمّا بداخلها وتوجه حركاتها بل تخلق وجودها، لدى ترى ان شخصية تفضح نفسها وهي تتكلم وتعرف برأيها وتكشف عن خواطرها.

والخاصية الثالثة: الحوار الدرامي كونه مجهورا قويا لابد من جزالة وقوة وجدية اللفظ ولابد من تألف مصادر الصوت داخل الفضاء الدرامي وذلك بخلق أجواء حركة وصراع هما (جوهر الدراما).[2]

فالحوار إذن هو عمدة العناصر الأدبية في النص المسرحي المكتوب، فهو أساس فعال في إنجاح العرض في النهاية.

- إن لغوية الخطاب لا تشير فقط إلى كونه نظاما ذا موضوع محدد، وإنّما هو عبارة عن مقاربات تتعايش من خلال علاقة خاصة.

[1] إيريك بانتلي، الحياة في الدراما، ترجمة إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، طبعة1، سنة 1998، ص83.
[2] المرجع نفسه، ص86.

- إن تلائم النص بالمعنى، قد يسمح بوضع استراتيجية، قراءة قد تبدو غريبة نوعا ما عن مساره وأن تعذر فكه عن المجال الايديولوجي للتأويل قد تتباين حسب خيارات المؤول من وجودي، ماركسي، نفساني.

- لقد دأبت الكتابة النقدية المعاصرة على التضحية بالذات لأجل توخي الحياة في شكل موضوعية ذات منزع علمي، من خلال طرح " غريماس" رياضي حول عالم البحث عن الدلالة، من خلال إمكانية إنتاج معنى، إذ يؤكد " غريماس" أن إشكالية طريقة ظهور نماذج للنظام هي الوقت نفسه مرتبطة بمستويات ميتالغوية وهي:

المستوى الضمني: كل تجلي أسطوري أو تطبيقي، يتكور كخطاب، يحوي ضمنيا نماذجه الخاصة المنظمة.

المستوى الجلي جزئيا وهو حال الترجمات الطبيعة الأيديولوجيات، والميتافيزيقيا والتي إن ظهرت بشكل غير مجازي على مستوى الجلاء السيميائي فإنها تحافظ نوعا ما على الوضوح.

المستوى الجلي: يعد هدفا للوصف السيمنطقي للمظهر.

- ولأجل استيعاب المساق الشاق الذي فصل ما بين جهود مونتاي" Montagne " والمنظرين الحالمين يكفي التأمل في سيمائية " غريماس" حول المفهوم العام للصدق، فمربع الصدق " Le carré de la véridiction " يضع الصدق كمحور ربط بين الذات والظاهر[1]، والصدق لا يعكس الضمني من اللغة، إنه يحقق التماثل.

- كما أنه بإمكان التداولية أن تفنن الحوار المسرحي وتجعل العلامات الصادرة عنه قابلة لتأويلات محددة ومضبوطة، فالحوار ضمن المنهج التداولي يجري في إطار عملية تواصلية

[1] ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص87.

مشتركة بين المرسل والمرسل إليه، فالمرسل يبحث عن وسيلة لإنشاء الخطاب والمرسل يبحث عن أفضل طريقة للوصول إلى أهداف المرسل.

- ومن الباحثين الذين أقحموا التداولية في المسرح الناقدة الفرنسية " آن أوبرشفيلد" (Ann Ubersfeld)، حين خصصت فصلا في كتابها (Lire le théâtre) سنة 1982، بعنوان " نحو تداولية للحوار المسرحي".

حيث طورت فيه النظريات التداولية وصاغت مجموعة من التصورات النظرية المتمثلة في أن الوظيفة التوصيلية للمسرح نذكر المتفرج دائما بشروط التواصل وبحضور المتفرج بالمسرح فهي، تقطع أو توصل الخطاب بين المرسل والمتلقي، فالنص والعرض يمثلان هذه الوظيفة.

- لا يمكن فعل أي ملفوظ إلّا بمعرفة تلفظية Situation d'enoutiation التي تتضمن المتخاطبين والسياق.

- تؤكد " أوبرشفيلد" أن تداولية الخطاب النصي في المسرح تقود مباشرة نحو الممارسة على الخشبة.[1]

- فالخطاب المسرحي يتضمن وضعيتين تلفظيتين حسب "آن أوبرشفيلد"، لذلك نجدها تقول.

- « لفهم وضع الخطاب المسرحي، ينبغي التمييز بين المشهدي والتخيلي، فهنا الأخير يعترض وجود أفعال كلام تمتلك كل قوتها التخاطبية، فإذا أقسمت شخصية قائلة " أقسم" فإن

[1] بشرى سعيدي، التداولية للمسرح محمد تيمد نموذجا، مجلة الذاكرة، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، العدد 3 أفريل 2014، ص190.

لكلامها داخل التخيل كل قوته التخاطبية، من حيث كونه قسم، غير أن الممثل بالكبع غير ملزم بالقسم».[1]

- ومن هنا يتبين لنا أن دراسة "آن أوبرشفيلد" للخطاب المسرحي من وجهة نظر التداولية حيث تبرر الأهمية الاي يوليها التحليل التداولي للمسرح، إن المسرح هو تشخيص لتجربة في الواقع، إضافة إلى أن الخطاب المسرحي بين الكاتب المسرحي والجمهور يأتي من خلال بنية مباشرة تتمثل في الخطابات بين الشخصيات والممثلين ثم خطاب غير مباشر بين المؤلف والجمهور.[2]

- كما أن التحليل التداولي للمسرح هو تبيان النص المسرحي سواء كان مكتوبا أو معروضا فإنه يحتوي على عناصر التواصل المتمثلة في المرسل والمرسل إليه.

[1] Ann Ubersfeld, Lire le théâtre, E.Souales par2eme édition, p1981, p289.

[2] بشرى سعدي، التداولية للمسرح، مرجع سابق، ص193.

4.1.2. السيميولوجيا:

السيميولوجيا بالفرنسية (Sémiologie)، تأتي مرادفة لعلم العلامات وتأتي بمعنى مخالف، مشتقة من المصطلح الاغريقي (OMUOU)، ومعناه الإشارة أو العلامة، وهو علم يعني بدراسة السلوك الانساني، كأنماط ذات نتاج ثقافي منتج للمعاني.

اعتبره البعض على أنه علم طلاسم يستخدمه بعض المتصوفة للكشف الحس وظهور الخوارق، وهذا ما بينه ابن خلدون في مقدمته، تحت عنوان (علم أسرار الحروف) وهو ما يسمى بالسيماء.

والبعض عرفه أنه علم من علوم اللسانيات لمعرفة دقيقة للمعاني والمتعلقة بالدال والمدلول ولكن ..... عرف هذا العلم بدراسة أنظمة العلامات التي ابتكرها الإنسان كنتاج له معاني ودلالات كلّها لها علاقة سلوك الإنسان.[1]

السيميولوجيا كمنهج يهتم بدراسة العلامة اللغوية، وغيرها من الرموز والأيقونات والايشارات والايماءات، أي الأنساق اللغوية والغير اللغوية وغيرها، لذى فكان المنهج السيميولوجي هو الأنسب لدراسة وتحليل الخطاب المسرحي.

السيميولوجيا هو علم يدرس ويهتم أنساق الرموز سواء كانت طبيعية أم صناعية، وتعد اللسانيات جزء من السيمائية التي تدرس.

ومعنى هذا أن السيميولوجيا في دراستها لمجموعة من الأنظمة غير اللغوية، كالأزياء والطبخ والاشهار تعتمد على عناصر اللسانيات في دراستها وتفكيكها وتركيبها.

[1] معلومات عن سيميولوجيا يرجع إلى الموقع www.vocabularies.unesco.or يوم 11 ماي 2020 على الساعة 14:30.

ومن أهم العناصر " اللسانية عند لورومبارت" الدال والمدلول واللغة والكلام التقرير والمحور والإيحاء، الاستدلالي والدلالي والمحور التركيبي النحوي.[1]

وإذا كان الانجلوسكسونية يعتبرون السيميولوجيا انتاجا أمريكيا مع "**شارل ساندروز**" في كتابه حول العلامات، فإن الأوروبيين يعتبرونها انتاجا فرنسيا مع " **فريدنال ديسوسير**" في كتابه مخاطرات في علم اللسانيات.

وإذا كان مصطلح السيميولوجيا، يرتبط بالفرنسيين وبكل ما هو نظري وبفلسفة الرموز والعلامات وعلم العلامات والأشكال في صياغتها التصويرية العامة، فإن كلمة السيميوطيقا الأمريكية، قد حصرها العلماء فيما هو نصي وتطبيقي وتحليلي.

ومن هنا يمكن الحديث عن سيميوطيقا المسرح، سيميوطوقيا الشعر وسيميوطوقيا السنما. وعندما نريد الحديث عن العلامات علميا أو تصوريا نستخدم كلمة السيميولوجيا. تدرس العلامات أو الدلالة اللغوية أو الغير اللغوية في حين أن اللسانيات لا تدرس سوى الأدلة أو العلامات اللغوية.

ومن الرواد المؤسسين لهذا العلم هنالك " **فردنال ديسوسير**" عالم روسي و" **شارل سارنرزبيرس**" وهنالك أيضا أسماء بارزة ساهمت في هذا العلم أمثال " **فلاديمير بروبر**" روسي الأصل و" **لويس خورخي**" وهو لساني أرجنتيني وغيرهم مثل " **قريماس**" و"**رولومبارت**" و" **موريس**".[2]

فالسيميولوجيا هي علم العلامات أو الإشارات أو الدوال اللغوية أو الرمزية سواء كانت طبيعية أم صناعية، ويعني هذا أن العلامات يضعها الإنسان اصطلاحا عن طريق اختراعها واصطناعها والاتفاق مع أخيه الإنسان في دلالاتها ومقاصدها، مثل اللغة الانسانية ولغة الاشارات

[1] رولاند بارت، مبادئ الأدلة، محمد شكري، دار الحوار، اللاذقية، 1990، ص66.
[2] المرجع نفسه، ص68.

والرموز، فالطبيعة هي التي أفرزتها بشكل عضوي وفطري، لا دخل للإنسان في ذلك كأصوات الحيوانات وأصوات عناصر الطبيعة والمحكيات، الدالة على التوجع والصراخ والألم وغير ذلك.

وإذا كانت اللسانيات تدرس كل ما هو لغوي ولفظي، فإن السيميولوجيا تدرس ما هو لغوي وما هو غير لغوي، أي تتعدى المنكوق إلى ما هو بصري، كعلامات المرور مثلا ولغة الصم والبكم والشفرة السردية ودراسة الأزياء وغير ذلك من الأشياء.

يرى " فردنال ديسوسير" أن اللسانيات هي جزء من علم الإشارات أو السيميولوجيا، فإن لورومبارت في كتابه " عناصر السيميولوجيا" يقلب الكفة فيرى بأن السيميولوجيا هي الجزءواللسانيات هي الكل.

1.4.1.2. اتجاهات السيميولوجيا:

وتتعدد الاتجاهات السيميولوجية ومدارسها في الحقل الغربي، فهنالك سيميولوجيا الدلالة وسيميولوجيا التواصل وسميولوجيا الثقافة مع المدرسة الإيطالية والمدرسة الروسية وهنالك اتجاه السيميوطوقيا المادية التي تجمع بين التحليلين النفسي والماركسي مع " **جوليا كريستيفا**".

أ– اتجاه يرى أن السيمائية هي دراسة الأنظمة الدالة من خلال الظواهر الاجتماعية والثقافية الملابسة للنص. من منظور أنها جزء من اللسانيات على خلاف ما يرى "**دي سوسير**"، وهو اتجاه ساعد في تطوير هذا العلم وضبط أسسه، ويؤكد على دراسة أنظمة الاتصال غير اللغوية.

وقد حبذ هذا الاتجاه الكثير من النقاد ومن بينهم " رولان بارت" " R.BARTHES " و" بيير جيرو " P.GUIRAوغريماس.GREMAS و"كروتيس" COURTIHES ومحمد عزام، ورشيد بن مالك وعبد الكريم الخطيبي في بعض أعمالهم.

حيث ركزوا هؤلاء النقاد في أعمالهم على تطبيق مفاهيم اللسانيات في شكلها البنيوي، حيث يرى بارت أن النص الأدبي ليس نتاجا، بل هو إشارة إلى شيء يقع وراءه، لتصبح مهمة الناقد هي تفسير هذه الإشارة، واكتشاف حدودها وتأويلها.

وتشمل الإشارة في هذا الاتجاه كل من القرينة والأمثولة والرمز، حيث تحيل إلى علاقة بين طرفين مرسل ومستقبل في شكل تنظيم صوري للمحتوى.[1]

كما يركز "جرماس" في ضوء الدراسات الانتروبولوجية على تحديد عناصر فعالية الخطاب المرسل والمتلقي والفاعل والموضوع والقيمة والمساعد والمعارض وهي عناصر تمثل أقطاب الصراع الدرامي في النص.

ب- الاتجاه الثاني: حيث يرى أن السيمائية دراسة لأنظمة الاتصال اللغوية منها وغير اللغوية، ويسعى إلى تحديد هذه الأنظمة المختلفة وفق عدد من الإشارات، التي من ضمنها الألفاظ اللغوية، وقد تبنى هذه الوجهة كل من "بريتو" PRIETOو"بيرنز" EIBUUSSE وغيرهما.

حيث يذهب هؤلاء إلى أن السيمياء دراسة لأنظمة الاتصال العامة وليس خاصة بأنظمة الدالة فحسب.

ويتضح أن السيمياء إنما هي أساس للتواصل عامة، وبذلك تصبح اللغة أو الرموز اللغوية جزء من أنظمة التواصل مثلها مثل الإيماء والإشارة.

حيث أن أصحاب هذا التوجه التفسيري قد أعادونا إلى النقطة التي انطلق منها "دي سوسير" الذي يبتدى منه أن هذا المنهج محايث، يقصي المرجع.[2]

[1] عمر بلخير،تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، سنة 2003، ص58.

[2] J.COOUET. SÉMANTIQUE DEPARIS, H.P, PARIS 1970 P54.

ت- الاتجاه الثالث:

حاول هذا الاتجاه أن يرفق بين الاتجاهين السابقين، أي بين الرمز اللغوي والرمز غير اللغوي باعتبارهما يكتملان مع اللسانيات، حيث هناك تضامنا بين الدلالة والتواصل في السيماء، على أساس أن دلالة الاتصال قائمة على نظرية انتاج العلامة.

وقد برزت في هذا المنحنى جملة من المقاربات النظرية والتطبيقية تندرج تحتها أعمال كل من الباحث الإيطالي "أمبرتو إيكو" U.ECO و"جوليا كريستيفا" KRISTEVA وغيرهما.[1]

تقول "جوليا كريستيفا" « إن النص ليس نظاما لغويا كما يزعم "لبنيون"، أو كما يرغب الشكليون الروس، وإنما هو عدسة مقعرة لمعان ودلالات متغايرة ومتباينة ومعقدة ضمن أنظمة اجتماعية ودينية وسياسية سائدة».

ويفهم من هذه الرؤية أن مرجعية هذا الاتجاه السيميائي لا نهاية لسانية، فلسفية، دينية، اجتماعية، نفسية، سياسية....الخ، بحيث لا يمكن الفصل بين ما هو لساني أو اجتماعي.

ومن هنا نجد أن هذا التوجه يلتقي ويتكامل مع النصانية أو علم النص من حيث استمارة لوسائل التحليل المختلفة من أجل تأويل النص.[2]

[1] دي سوسير، محاضرات في الأنسبة العامة، ن/ صالح القرمادي وآخرين، الدار العربية للكتاب طرابلس ليبيا 1985، ص36.
[2] فؤاد منصور، حوار مع جوليا كريستيفا، مجلة الفكر العربي، عدد8/1982، بيروت، ص122.

ولهذا فيجب أن لا نهتم إلّا بالعناصر التي تبلور نسق الاختلاف والتشكلات المتآلفة والمختلفة.

كما يستوجب التحليل البنيوي الدراسة الوصفية، الداخلية، للنص ومقارنة شكل المضمون وبنايته الهيكلية.

ثالثا: تحليل الخطاب:

إذا كانت السانيات البنيوية بكل مدارسها واتجهاتها تهتم بدراسة الجملة، انطلاقا من مجموعة من المستويات المنهجية، حيث تبدأ بأصغر وحدة وهي الصوت، لتنتقل إلى أكبر وحدة لغوية وهي الجملة والعكس صحيح، فإن السيميوطوقا، تتجاوز الجملة إلى تحليل الخطاب وتمكننا هذه المستويات المنهجية في تحليل النصوص ومقاربتها.

- ففي مجال السرد يمكن الحديث عن بنيتين البنية السطحية والبنية العميقة، على غرار لسانيات (تشومسكي).

- فعلى غرار المستوى السطحي يدرس المركب السردي الذي يحدد تعاقب وتسلسل الحالات والتحولات السردية بينما يحدد تعاقب وتسلسل الحالات والتحولات السردية، بينما يحدد المركب الخطابي في النص تسلسل أشكال المعنى وتأثيراته.

- وإذا انتقلنا إلى البيئة العميقة فيمكن لنا الحديث عن مستويين منهجين:

المستوى السيميولوجي الذي ينصب على تصنيف قيم المعنى حسب ما يقوم بينهما من العلاقات والتركيز على التشكلات السيميولوجية.[1]

- والمستوى الدلالي وهو: نظام إجرائي يحدد عملية الانتقال من قيمة إلى أخرى ويبرز القيم الأساسية والتشاكل الدلالي.

[1] أكرم يوسف، الفضاء المسرحي، في دراسة سميائية، مرجع سابق، ص123.

وهناك المربع السيميائي ويعد المربع السيميائي على حسب " غريماس" المولد الدلالي والمنطقي لكل الظواهر السردية والسطحية عبر عمليات ذهنية ومنطقية ودلالية يتحكم فيها التضاد والتناقض والتضمن والاستلزام.

- أما سيمولوجيا الشعر فتحليل النص من خلال مستويات بنيوية تراعي أدبية الجنس الأدبي، كالمستوى الصوتي والمستوى الصرفي والدلالي والمستوى التركيبي في شقيه النحوي والدلالي والمستوى التناصي.

- أمّا فيما يتعلق بالمسرح فيدرس من خلال التركيز على العلامات المسرحية اللغوية والعلامات الغير لغوية، وبتعبير آخر يدرس المسرح عبر تفكيك علامات المنطوقة، وتمثل الحوار والتواصل اللغوي بصراعه الدرامي، وتفاعل الشخصيات والعوامل الدرامية.

وكذلك العلامات البصرية وهي ما يعرف بالسينوغرافيا والتواصل والديكور والركح والإنارة والأزياء والإكسسوارات وغيرها من الأشياء الموجودة على المسرح.

وفي الأخير يتبين لنا أن السيمولوجيا باعتبارها علما للأنظمة اللغوية والغير اللغوية هي قسمان: سميولوجيا تهدف إلى الابلاغ والتواصل من خلال ربط الدليل بالمدلول والوظيفة القصدية أمّا السيميلوجيا الدلالة فتربط الدليل بالمدلول أو المعنى بعبارة أخرى، سيميولوجيا الدلالة تعد ثنائية العناصر، فتركز العلامة على دليل ومدلول أو دلالة، بينما سيميولوجيا التواصل ثلاثية العناصر، تبني العلامة على دليل ومدلول ووظيفة قصدية وإذا كان السميوطقيون النصيون يبحثون عن الدلالة والمعنى داخل النص الأدبي والفني فإن علماء سميوطوقيا الثقافة يبحثون عن المقصديات والوظائف المباشرة والغير مباشرة.

5.1.2. المسرح المغاربي:

1.5.1.2. المسرح في تونس:

تعد تونس من الدول المغاربية البارزة في مجال المسرح كتابة وتمثيلا وتأليفا وإخراجا، ونقدا وتنظيرا، فقد عرف المسرح التونسي طوال تاريخه مجموعة من المراحل الحقبية والجمالية والدرامية التي يمكن حصرها في المراحل التالية:

مرحلة المسرح الأمازيغي إبان التواجد القرطاجي والروماني

مرحلة الركود إبان الفتوحات الإسلامية

مرحلة الفطرية التراثية إبان العثمانيين

مرحلة تغريب المسرح التونسي إبان الاحتلال الفرنسي

مرحلة النشأة والتثبيت

مرحلة التجريب والتأصيل

أ- بدايات المسرح الأمازيغي في تونس:

عرفت تونس المسرح من فترة مبكرة ما يسمى بالمسرح الأمازيغي، بعد ان حققت ازدهارا حضاريا كبيرا في ظل الفنيقيين والقرطاجيين والرومان، والأمازيغ، كما تأثرت تونس بالثقافات اليونانية والثقافة المصرية الفرعونية.

ويعني هذا أن المسرح التونسي قد تشكل منذ الرومانية، كما يرى الباحث التونسي عثمان ...:« إنما نشأ المسرح التونسي لأول مرة على عهد الرومانيين، أي منذ عشرين قرن...»[1].

وما وصل إلينا من آثار التمثيل الأمازيغي إلّا القليل منه بسبب طباع الكثير من البصمات المسرحية التي تدل على الحركة الأمازيغية المسرحية.

كما يرى "عثمان الكحاك"، أن المسرح فن قديم عند البربر جاءوا به من الهند واليونان والرومان.

وقد عرفت الحضارة القرطاجية بتونس المسرح كباقي الحضارات المعروفة في حوض البحر الأبيض المتوسط كما بنيت بعض المسارح في مدينة قرطاج.

هذا وقد بنيت تونس مجموعة من المسارح المدرجة وشبه المدرجة التي مازالت تفتخر بها، في العهد اللاتيني، كمسرح " قرطاج" ومسرح " بلازيجيا" ومسرح " الجم" ومسرح " تيليبيت" وقد تحدث " شارل أندري جوليان" في كتابه (تاريخ إفريقيا الشمالية) عن علو كعب مدينة شمال إفريقيا في عهد الإمبراطورية الرومانية وخاصة تونس.

ويعني هذا أن المسارح التي كانت تبنى في شمال إفريقيا بما فيها تونس إمّا مسارح طبيعية منحوتة في الجبال، وإمّا مسارح مبنية من قبل السلطات الحاكمة.

وكانت هذه المسارح واسعة الركح طولا وعرضا، مبنية بطريقة المدرجات وكانت أرضية الركح منقوشة بالفسيفساء الملونة والزخارف المرصعة.[2]

[1] عز الدين المدني: مسرح الزنج وثورة صاحب الحمار، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ط4، 1987، ص123.
[2] المرجع نفسه، ص128.

ب- مرحلة الركود إبان الفتوحات الإسلامية:

شهد المسرح الأمازيغي التونسي إبان هذه المرحلة مع عقبة بن نافع وحسان بن نعمان، وموسى بن نصير، ركودا مسرحيا كبيرا بسبب انشغال الأمازغيين بالحروب وخوض المعارك ضد المرتدين البرابرة.

كما ساهمت الحروب في انتشار معالم المسارح والمعابد والمتاحف بينما بقيت بعض المسارح خالدة إلى يومنا هذا، كمسرح قرطاج بتونس، ومسرح تيمقاد وتيبازة بالجزائر.

ومن الدواعي الأخرى التي آلت إلى ركود المسرح الأمازيغي بتونس وعدم الحفاظ على المسرح اليوناني والروماني، الفهم السيء لموقف الإسلام، من الشعر والتصوير والتمثيل، إذ كان تأويل المسلمين لموقف الإسلام من الفن سببا كافيا لإطفاء شعلة المسرح في شمال إفريقيا.[1]

كما أن المسرح التونسي الأمازيغي قد اندثر مع الفتوحات الإسلامية لشمال إفريقيا بسبب ارتباطه بالوثنية الاغريقية وبنائه على الصراع التراجيدي الميتافيزيقي.

ج- المرحلة الفطرية التراثية إبان العثمانيين:

كان المسرح التونسي في عهد العثمانيين مسرحا تراثيا بامتياز يعتمد على خيال الظل والعرائس والكراكوز والراوي والحكواتي والمهرج بسبب هيمنة العثمانيين على السلطة آنذاك وانتشار حضاراتهم بين التونسيين.

ومن باب العلم أن خيال الظل أو خيال الستار أو القراقوز عند الأتراك عبارة عن فرجة درامية تعتمد على تقديم مجموعة من الفصول (القصص والحكايات).

[1] عز الدين المدني، مسرح الزنج ونورة صاحب الحمار، مرجع سابق، ص130.

فخيال الظل بحسب المؤرخين كان واجهة للنقد السياسي والاجتماعي، وهو إن بدا أجنبيا إلّا أنه اكتسب الطابع العربي في العصرين الأيوبي والمملوكي.

ويعتبر خيال الظل طريقة فنية من أجل تشخيص مجموعة من المواقف المسرحية فوق خشبة الركح، كما يعد تقنية درامية مثيرة للأطفال لكونها تعتمد على الظلال والأضواء.

وقد أكّد بعض الباحثين على أن خيال الظل مسرح متكامل، يشخصه بشر يمثل صوتا ودمى تظهر صورة، وفيه مكان هو المسرح وفيه قصة لها بداية ونهاية.

فالعرب عرفوا المسرح منذ القديم على غرار الشعوب الغربية وليس المسرح فنا غربيا مستحدثا في القرن التاسع عشر مع "يعقوب صنوع" ومارون النقاش، وأبي خليل القباني وغيرهم.

وعرف خيال الظل عند الأتراك بالكراكوز، ويعني هذا أن خيال الظل استعان بمسرح الدمى والعرائس في تقديم الفرجة الدرامية للصغار والكبار.

فكان الدايات والبايات العثمانيين وحواشيهم على إطلاع كبير على المسرح منذ منتصف القرن الثامن عشر بسبب توافد الفرق الإيطالية على تونس.[1]

د- المسرح التونسي إبان التواجد الاستعماري:

تبدأ هذه المرحلة مع تواجد المستعمر الفرنسي في تونس، أي من سنة 1881 إلى سنة 1956، وتدل هذه الفترة على مرحلة تقريب المسرح التونسي والقضاء على الكراكوز العثماني والخضوع للعبة الإيطالية والإنسياق وراء المسرح الفرنسي الكوميدي.

على الرغم من زيارة بعض الفرق المصرية لتونس منذ 1908م، لفرقة سليمان القرداحي، وفرقة الشيخ سلامة حجازي وفرقة جورج الأبيض... حيث نتج عن هذه الزيارات تكوين فرق وجمعيات

[1] محمد المديوني، مسرح عز الدين المدني والتراث، رسم للنشر، تونس، ط1، 1983، ص136.

مسرحية تونسية، مثل جمعية النجمة، وجماعة الآداب العربية، وفرقة المستقبل التمثيلي، والجوق المصري التونسي.

وقد تأثر المسرح التونسي في هذه المرحلة بالمسرح المصري تأثرا كبيرا باعتماده على اللغة العربية الفصحى في تقديم عروضه الدرامية، ولم يعتمد بالدارجة في بدايته، في حين كانت بين الفرق التونسية مسابقات وتنافس فيما بينها لتقديم أجمل العروض المسرحية وجلب أكبر عدد ممكن من الجمهور.

وفي هذه الفترة اشتهر الفنان المسرحي "خليفة سطنبولي"، وظهرت فرق وجمعيات مسرحية جديدة حين تناولت مواضيع درامية مختلفة، مثل المواضيع التاريخية، المواضيع الدينية والأدبية والتراثية وحتى المواضيع الاجتماعية والمواضيع الكوميدية الساخرة في قالب رمزي.

وتعد مسرحية (صدق الإخاء)، أولى مسرحية تونسية أنتجها الجوق التونسي (ماي 1909) وبهذا كانت تونس سباقة إلى تدشين البدايات لمسرحية الأولى مقارنة بالمغرب والجزائر وليبيا وموريتانيا.

- وكان العائق الوحيد الذي واجهه المسرح التونسي هو غياب العنصر النسوي مما أثر سلبا على المسرح النسوي.

وعلى الرغم من تأثر المسرح التونسي بالمسرح المصري بالمؤثرات الفنية والجمالية، فإن المسرح التونسي قد تأثر كذلك بالمسرح الغربي ولاسيما الفرنسي حيث استفاد من تقنياته الجمالية بانفتاحه على تياراته ومدارسه، حيث اتخذ اللعبة الإيطالية فضاء ركحيا لتقديم الفرجة المسرحية.

فقد شيد المستعمر الفرنسي في تونس كثيرا من البنايات المسرحية: كالمسرح القرطاجي ومسرح "دافيد كوهين طونجي"، والمسرح الإيطالي والمسرح البلدي....

- وبعد ذلك تأسس مركز الفن المسرحي سنة 1966 لتكوين الأطر الشابة في المسرح في جميع المجالات (التأليف، التمثيل، الإخراج، السينوغرافيا) حيث تحول هذا الأخير إلى معهد الفن المسرحي.[1]

كما نظمت تونس في أوت 1964 مهرجان المسرح المغربي العربي الكبير بغية الاستفادة من التجارب الأخوية في مجال المسرح ومن ثم أصبح هذا المهرجان تقليدا فنيا وجماليا الحياة المسرحية التونسية.

ويمكن الحديث عن مجموعة من المؤسسين المسرحيين التونسيين أمثال: "حماد الجيزيري"، و"حسن الزهيرلي"، و"علي بن عباد"، و"الحبيب بو لعراس".....

ويعد "علي بن عباد" المؤسس الفعلي للمسرح التونسي الاحترافي بعد أن أشرف على فرقة بلدية تونس منذ سنة 1963، حيث تتلمذ على " روني سيمون" و"جان فيلار" مما أمكنه أن يخلق حركة مسرحية نشيطة بتونس.

مما كانت له تجربة فنية مما آلت إلى رفع المسرح التونسي إلى عنان السماء وهذا ما جعل المسرح التونسي يتصدر طليعة المسرح العربي.[2]

هـ- مرحلة التأسيس والتثبيت:

إن نشأة المسرح التونسي الحقيقية كانت بداية الستينات من القرن الماضي عند اجتماع رئيس الدولة السيد حبيب بورقيبة مع إطارات المسرح التونسي بدار الإذاعة لدراسة وضعية المسرح التونسي سنة 1962 لتطوير المسرح فنيا وتقنيا وجماليا، وبناء مسرح تونسي على أسس علمية رصينة ثابتة.

[1] مصطفى رمضاني: الاحتفالية والتراث في المسرح المغربي، السفر الأول، رسالة دبلوم الدراسات العليا بجامعة سيدي محمد بن عبد الله، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، فاس، الموسم الجامعي، 1985-1986، ص98.

[2] المرجع نفسه، ص92.

وبعد ذلك تأسس مركز الفن المسرحي سنة 1966 لتكوين الأطر الشابة في المسرح مع تأطيرها في مجالات التأليف والتأثيث، والإخراج والسينوفرافيا، وكان هذا المركز يعني بالرقص والموسيقى، وبعدها تحول إلى المعهد العالي للفن المسرحي.

وقد تحققت النهضة المسرحية بتونس بتأسيس مجموعة من الفرق والجمعيات المسرحية مثل: فرقة بلدية تونس مع محمد بن عيادة وفرقة صفاقس مع جميل الجودي وفرقة قفصة مع رجاء فرحات، كما ظهرت مؤسسات مسرحية مثل فرقة بلدية تونس للتمثيل، والمركز الوطني لفن العرائس والمسرح الوطني الناشئ لسنة 1983.

وقد نشأت بين سنتي 1976 و1985 اثنا عشرة فرقة خاصة وتطور هذا العدد إلى (27) فرقة سنة 1992 وإلى (82) فرقة سنة 2001م ليصل عدد الفرق المحترفة إلى (149) فرقة.

وفي ظل هذا الجو الذي خيم عليه فعل التثبيت المسرحي تأسس المسرح المدرسي والمسرح الاحترافي والمسرح الجامعي، ومسرح الطفل ومسرح العرائس، ومسرح الهواة...

وهكذا تحققت النهضة المسرحية بتأسيس مجموعة من الفرق والجمعيات المسرحية مثل: فرقة بلدية تونس مع "محمد بن عباد" وفرقة صفاقس مع "جميل الحودي".

وهكذا يتبين لنا تأسيس المسرح التونسي كان في بداية الستينات مع القرن الماضي مع دعوة الحبيب بورقيبة إلى تطوير فن المسرح ومن ثم فقد أعطى محمد بن عباد الانطلاقة الفعلية الأولى لبداية المسرح التونسي.

و- مرحلة التجريب والتأصيل:

انطلق المسرح التونسي في التجريب والتأصيل في فترة السبعينات من القرن العشرين فواصل ذلك التحديث في سنوات الألفية الثالثة، متأثرا بالمسرح الغربي المعاصر، ومستفيدا بالمسرح العربي الاحتفالي.

ومن أهم المخرجين الذين حاولوا التجريب والتأصيل عز الدين المدني، والمنصف السويسي، الحبيب شبيل، وجليلة بكار وغيرهم.

ومن أهم العروض المسرحية التي كانت تميل نحو البحث والتحريب والتأصيل والاعتماد على السينوغرافيا التراثية هي مسرحية "أخربني سراج" للمخرج التونسي حسن المؤذن.[1]

وفي الأخير أن المسرح التونسي قد عرف مجموعة من المراحل التاريخية المتميزة فقد تأثر في بدايته بالمسرح الأمازيغي والمسرح اليوناني والمسرح الروماني، لكنه تقلص في مرحلة الفتوحات الإسلامية بسبب موقف الإسلام من التصوير والتمثيل، إلّا أنه قد تبلور في شكل فرجات فطرية كخيال الظل والراوي والكراكوز والمداح مع الفترة العثمانية.

وينتهي هذا المسرح بفترة التأسيس والنشأة مع محمد بن عباد وتعقبها فترة التجريب والتأصيل.

ويعتبر المسرح التونسي من أهم المسارح المغاربية تحديثا وتجريبا وتأصيلا.

[1] عز الدين المدني، مسرح الزنج وثورة صاحب الحمار، مرجع سابق، ص158.

2.5.1.2. المسرح في المغرب:

إن المسرح المغربي هو مجموعة من الأشكال المسرحية المعروفة في المغرب سواء الشعبية أو الفطرية منها (الحلقة، البساط)، أو المعاصرة.

إن الممارسة المسرحي المغربية ممارسة ضاربة في القدم، إن لم نقل أن لها نفس تاريخ وجود الإنسان بهذه المنطقة.

أ- تاريخ المسرح المغربي القديم:

إن أولى المسارح التي شيدت كانت أثناء الفترة الرومانية وأولها كانت في "ليكسوس وزليس"، في القرن الأول الميلادي، في ظل موريتانيا الطبيعية.

كانت المسارح الرومانية فضاء لعروض مسرحية رومانية ذات طابع ديني، أو تمثيل مسرحي صامت إضافة إلى الاستعراض الموسمي.

كان المسرح المغاربي في مرحلة الممالك الأمازيغية الرومانية يمارس باللغات الأمازيغية المحلية، وأيضا اللاتينية واللغة القرطاجية حسب مؤرخي المرحلة الرومانية، فالمسرح تأثر بالتثاقف بين المكونين الروماني والأمازيغي.

إن الدراما الإغريقية تعد أصل النشأة وملهمة التأليف المسرحي في قوالبه الغربية. وقد انبثقت الفرجة عن الاحتفالات بعبادة الإلاه ديونيزلا إله"الخمرة والخصب"، إذ الناس يصنعون أقنعة على وجوههم ويرقصون ويتغنون احتفالا بوفرة المحصول.

كان الاحتفال في بداية الأمر يتشكل من جماعة المحتفلين التي تردد الأهازيج والأشعار غير أن انفصال (ثسبس) عن الجماعة والذي يعد أول ممثل في التاريخ. أدى إلى نشأة الممثل المسرحي وظهور الحوار الذي يعد منطلق الصراع الدرامي.

بعدها أضاف الشاعر التراجيدي "أسغلوس" ممثل ثانيا، ليبلغ المسرح الإغريقي أوجه مع "سوفكليس ويوربيدس". إذ يعتبرون أبرز شعراء التراجيديا، حيث تركوا إرثا مسرحيا غنيا بالمآسي التي لا تنسى لثلاثية سوفوكلس الشهيرة والمكونة من "أوديبملكا"، "أوديب في كولون" و"أ.ثوغون"[1].

ليظهر بعد ذلك أرسطو فانس ويبدع في كتابة الكوميديا، ومن أعماله كالضفادع والطيور وليسيستراثا.

تراجع المسرح كثيرا في ما بعد وكاد يختفي أمام معارضة الكنيسة ليظهر نوع آخر من المسرحيات الدينية كمسرحية "الأسرار"، و"المعجزات".

استمر المسرح تراجيديا في الانفصال عن الكنيسة وموضوعاتها الدينية ليتأثر لحركتا الفكرة والفلسفة وإحياء العلوم.

ب- بدايات المسرح المعاصر في المغرب:

إن أولى المسارح المغربية المعاصرة، كان مسرح ثيربانثيس في طنجة بالمغرب سنة 1913 من بداية القرن العشرين، فكانت جل العروض المسرحية المقدمة في المغرب من طرف فرق أجنبية، اسبانية وفرنسية ومصرية، وكانت للفرق المشرقية اسلامة حجازي، محمد عز الدين، فاطمة رشدي، يوسف وهبي، تأثير كبير على الجمهور المغربي حيث عملت على تحفيز انبثاق أولى الفرق المغربية.

إن المسرح المكون بشكله المعاصر لم ينطلق في المغرب إلا في بداية القرن العشرين، تحت تأثير الفرق المسرحية الأجنبية الأوربية والعربية، وكانت أولى العروض المسرحية في المغرب في طنجة سنة 1912 وكانت الجوق الفاسي 1925 والتي قدمت أولى المسرحيات المغربية كتابة سنة 1928، تبعتها فرق أخرى في مراكش (1927) طنجة والرباط (1927) وسلا وتطوان (1930) ومن أهم

[1]- المسرح المغربي: موقع https://www.aljabriabed.net يوم 12 ماي على الساعة 11:30.
المسرح المغربي: موقع، المرجع نفسه.

الكتابات المسرحية في تلك الفترة مسرحية المنصور الذهبي من كتابة ابن الشيخ من فرقة الجوق الفاسي سنة (1929)[1].

ومن أهم رواد المسرح المغربي "الطيب الصديقي" و"أحمد معلج"، في تأسيسهم للكتابة المسرحية الحديثة.

و من التجارب المسرحية المهمة مدرسة المسرح العجائبي ومن روادها "عبد اللطيف الدرشاوي"، ونبيل لحو والتي يعرفها الناقد المسرحي "حسن المنيعي" "كتقنية مسرحية منفجرة".

ج- تيارات المسرح المغربي

المسرح الجامعي: فريد بن مبارك، الذي توج بحملين (نزهة: لفرناندو أريال وبنادق الأم لجرار أبير تولد بريتش)، غير أن هذا المسرح لم يصمد أمام المضايقة ليعود الاقتباس من جديد إلى الظهور (معطف غوغول اقتباس أحمد الطيب لعلج).

المسرح العصائبي:ظهر هذا المسرح على يد المخرج "عبد اللطيف الدرشاوي"، كان مسرحه ينزع إلى نقد الأوضاع السائدة وذلك عبر مسرحية (السلاحف) والموسم وقد تجسد عمل المسرح الصغير في عملين هما (القاضي في الخطفة، والباب المسدود). وظف فيها انفلات ... تؤسس المسرح طلائعي، ويدخل مجال تأسيس مسرح عجائبي المبني على مشاعر الذات المغربية الجريحة.

مسرح الهواة:تعتبر فرق مسرح الهواة، التي انطلق مهرجانها السنوي سنة (1957).

انفتحت فرق الهواة على مجموعة من التجارب الطلائعية والتجريبية العالمية، وأيضا على الكتابات المسرحية، وتبقى أهم إضافة لمسرح الهواة هي إنشاؤه لمدرسة مغربية، خالصة ذهلت من التراث والأشكال، لما قبل مسرحية المحلية وخلق علاقة تفاعل جدلية مع الجمهور، كما أن مسرح

[1] المسرح المغربي https://www.or.n.wikipedia.com.ora

الهواة شكل فضاء تفاعليا بين المسرح والموسيقى كفرق رائدة (مسرح الهواة المراكشي، وجيل جيلالة، الطيب الصديقي، وفرق الهلال الذهبي...)

ومن أهم أسماء مسرح الهواة المغربي: محمد حسن الجندي، الطيب الصديقي، وعبد الكريم برشيد.

د- جدلية التأصيل في المسرح المغربي:

مسرح التأصيل موجة عمت العالم العربي، حيث إندرجت في إبداعات توفيق الحكيم، ويوسف إدريس في مصر، وسعد الله ونوس في سوريا ويوسف العاني في العراق وعز الدين المدني في تونس وأحمد الطيب والصديقي في المغرب.

و نحو إجراء ذلك، التقليد المسرحي المغربي المتمثل في العديد من مظاهر الفرجة الشعبية، الحلقة والبساط، المداحون... إلى منبع لإستخلاص صيغ جديدة بإعتبارها البداية الأولى للمسرح المغربي، كما أصبحت بنية الفرجة المسرحية مجالا خصبا للتجريب، حيث تولد منها هاجسا كبيرا وهو تأصيل الفعل المسرحي، الذي قاد إلى بروز نظريات مسرحية تهدف إلى ترسيخ تقليد مسرحي مغربي عربي.

و لقد اقترنت موجة مسرح التأصيل في المغرب بتوجهين:

1- المسرح الشعبي (فرقة التمثيل المغربي)، ويقترن هذا المسرح بأحمد الطيب لعلج، الذي تفنن في اقتباس النصوص المسرحية الكوميدية لموليار الفرنسي وإعدادها بشكل يجعلها ترتبط بالواقع المغربي حيث اتسمت تجربة لعلج في موهبته للإقتباس كونه يمتلك لغة تعبيرية ذات شحنة درامية كثيفة (أكثر من خمسين مسرحية)، لا يوازيها سوى إبداعه الدرامي باللغة العربية الفصيحة، حيث كانت تلقي اقبالا هاما لدى مختلف الشرائح الإجتماعية.

2-المسرح العمالي: (فرقة المسرح العمالي والبلدي): أسس الطيب الصديقي مباشرة بعد عودته من فرنسا مسرحه الخاص بالدار البيضاء استنادا إلى خلفية سياسية نقابية، ونجاحه استند على قدرته لاستقطاب عدد كبير من العمال الذين رأوا في مسرحه مكسبا اجتماعيا وثقافيا[1].

و قد اتسمت تجربته بالتنوع التجريبي الجلي في كل أعماله المسرحية، فإلمامه بالمسرح المغربي ومعرفته لاتجاهاته واستيعابه لطرق الإخراج ساعده على اقتباس أهم نصوصه وخصوصا منها العبث.

و يعتبر الطيب الصديقي من أهم رواد التأصيل في المغرب والعالم العربي على السواء، كما أكد أن المسرح العربي عرف المسرح قبل الآداب الغربية وهذا ما حفزه على تقديم عروض مسرحية ناجحة، عن مقامات بديع الزمان الهمداني والإمناع المؤانسة "لأبي حيان التوحيدي" وألف حكاية وحكاية من سوق عكاظ[2].

هـ- التأصيل في المسرح المغربي: (على المستوى الدرامي):

اقترن مفهوم التأصيل في المسرح المغربي على مستوى الكتابة المسرحية بأحمد لعلج الطيب، حيث ولج الطيب عالم التأليف وتعتبر مسرحية "الأكباش" التي أخرجها الطيب الصديقي، ومسرحية "السعد" من أنجح النصوص الدرامية التي أبدعها أحمد الطيب لعلج، حيث لاقى نجاحا كبيرا يتمثل في المسرحيات التي عرضت بالعربية الفصحى والدارجة، وسره في استقطابه الواسع للجمهور ذلك لموضوعاته التي كانت مرتبطة بالواقع المعيشي للإنسان المغربي.

كما أن نجاحه عائد إلى تألق نصوصه الدرامية التي قدمها "مسرح القناع الصغير" وفرقة المعمورة. وهذا راجع إلى استلهام موضوعاته من المعيش اليومي, والارتقاء باللغة الكتابية والشفاهية من الإسفاف إلى مستوى جمال التعبير والذوق السليم.

[1] - حسن المنيعي، أبحاث في المسرح المغربي، مطبعة صوت مكناس، ط1، 1974، ص8.
[2] -المرجع نفسه، ص10.

و- التأصيل في المسرح المغربي على مستوى الإخراج المسرحي:

إن الطيب الصديقي مخرج ومؤلف ومقتبس وأن احترافيته تبدأ في النص المسرحي (الكتابة الركحية). فهو من طوّع اللغة الأدبية لتصير لغة سينوغرافية قوامها ما هو بصري سمعي(لغة الجسد، قطع الأثاث، الموسيقى،الغناء، الانارة...) وبذلك يكون أول مخرج على مستوى العالم العربي، من طوّع النص الأدبي النثري والشعري الموروثين لشروط العرض المسرحي، وأثبت قدرته وموهبته المذلة على بث الحياة في النصوص الأدبية وجعلها حية ترى وتسمع مثيرة على ركح المسرح[1].

[1]-حسن المنيعي، أبحاث في المسرح المغربي، مرجع سابق، ص17.

2.2. احصاء عام لمذكرات الماستر لقسم الفنون الدرامية جامعة تلمسان.

تتجلى مواضيع البحوث الأكاديمية في اختلاف محاورها ولهذا ارتأينا أن نقدم إحصاء عام لهذه المذكرات (الدراسات) من سنة افتتاح قسم الفنون في جامعة تلمسان إلى يومنا هذا.

إحصاء عام للمذكرات من سنة 2015-2019 في قسم الفنون الدرامية بلغ عددها 54 مذكرة. و يتم تقسيمها كالآتي:

- مذكرتين (2) تدور حول موضوع: الاحتفالية في المسرح الجزائري.
- أربع (4) مذكرات تدور حول موضوع: التمثيل والإخراج المسرحي.
- ثلاث (3) مذكرات تدور حول موضوع: دراسة الأشكال السردية المسرحية.
- ستة (6) مذكرات تندرج حول موضوع: مسرح الطفل.
- ستة (6) مذكرات تندرج حول موضوع:الشخصية في المسرح الجزائري.
- ثلاث (3) مذكرات تدور حول موضوع: إشكالية اللغة.

-مذكرتين (2) تندرج حول موضوع: بنية النص المسرحي.

-مذكرتين (2) تندرج خول موضوع: السميائية.

و باقي المذكرات تختلف موضوعاتها كالآتي:

-الثقافة المسرحية في المجتمع الجزائري.

-المسرح الفكاهي في الجزائر مسرحية بوحدبة.

-المسرح التجريبي في تونس من خلال تجربة مسرح قرطاج.

- المونو دراما في المسرح الجزائري.[1]
- استلهام التراث في التجربة المسرحية عند الطبيب الصديقي.
- الخلفيات الأنتروبولجية في المسرح لولد عبد الرحمن كاكي.

[1] -ينظر سجلات الإدارة لقسم الفنون الدرامية، سجل المناقشات الخاص، جامعة تلمسان، 2015-2019.

- صورة المرأة في المسرح الجزائري.
- ظاهرة الاقتباس في المسرح المغاربي.
- مسار الإعلام النقدي في المسرح الجزائري.
- إشكالية التجريب ومحاولة التجديد.
-الاقتباس في المسرح الجزائري.
- فتيات تلقين المسرح لذوي الاحتياجات الخاصة (الصم والبكم).
- جماليات التلقي في مسرح كاتب ياسين.
- التربية الدينية في المسرح التعليمي.
- المسرح الأمازيغي من خلال فعاليات المهرجان الوطني.
- ظاهرة الاغتراب في النص المسرحي[1].

- إن إحصائنا للدراسات الأكاديمية، يساعد الباحث في استقلال النتائج العامة وتفسيرها تفسيرا كميا للتحليل الكيفي، بما يحقق الفهم الصحيح، وخبرته المعرفية وثروته العلمية وإرتقاءه في البحث العلمي.

يتضح لنا في هذا الفصل المقاييس الأساسية المخصصة لقسم الفنون الدرامية، من فن الإخراج والعرض المسرحي وعلم السميولوجيا والخطاب المسرحي ولمحة عامة عن المسرح المغاربي. دون أن ننسى إحصاءنا للمذكرات الدراسية الأكاديمية.

[1] ينظر المرجع السابق. سجلات الإدارة.

الخاتمة

الخاتمة:

إن ما يميز المسرح هو كونه يقبل كل القراءات والتكيف مع الحقول المعرفية وأن كل قراءة ما هي إلا ابتكار وبحث يسهم في إغناء وتقدم الوعي بالظاهرة الاجتماعية والتاريخية.

لقد أفضت الدراسة في هذا البحث إلى جملة من النتائج تتعلق في مجملها بـ:

1- معايير البحث العلمي الأكاديمي وشروط كتابته وماهية النقد في دراسة الأعمال الفنية والأدبية وتحليلها ومقارنتها ووضوح قيمتها.

2- تفاوت المقاربات، انطلاقا من هذه العينات يلاحظ أن المقاربات الأكاديمية للنشاط المسرحي من حيث النسبة، اهتمت بالنصوص الأدبية وأسقطت العروض التمثيلية، لأن المسرح في ثقافتهم نصا أدبيا.

3- عدد رسائل الجامعات التي درست مضامين المسرح الجزائري في السنوات الأخيرة يفوق بكثرة تلك التي تتبعت نشأته ورصدت مراحل تطوره، في حين أن المقاربات الفنية قريبة جداً.

4- محدودية عدد الرسائل التي درست الصراع والشخصية والحوار أو غيرها من العناصر الفنية.

5- إمكانية التبادل على وحدات البحث العلمي في تصوير المناهج النقدية.

6- مدى مساهمة البحث العلمي في تطوير المناهج النقدية.

7- اجتناب دراسة المناهج العلمية التي لها سلبيات على تطوير البحث.

8- استنباط خصائص العملية الإخراجية في فهم النص وتفسير المحتوى التفسيري.

9- الخطاب المسرحي هو شكل تعبيري واتصالي متغير سواء على مستوى الشكل أو المضمون له ارتباطه بتغيرات الأحداث للكاتب والممثل والمتلقي دورا في إبراز وإيضاح خصوصيته.

10- إن الممارسة النقدية المسرحية تتسم بالمرونة والجدلية، وكل ممارسة لا تعتمد على منهج واحد في المقاربة النقدية، بل تتجاوز ذلك وهذا ما نجده في الكثير من المقاربات، فنادرا ما نجد منهج واحد معتمد عليه.

11- أن ما يميز النقد المسرحي الأكاديمي هو أعلامه الذين ساهموا في مواكبة النقد المسرحي وتعاملوا مع النصوص المسرحية التي تفرض على النقاد الانفتاح على المقاربات وإحضار المستجدات من أجل تطويرها.

12- أن مسيرة النقد المسرحي تتسم بالثراء لمناهجها ومقاربتها وانفتاحها على المناهج المسرحية.

ملاحظات: من الملاحظات التي أسفرت إليها الدراسة:

- عدم التزام الطلبة بتصحيح الأخطاء بعد المناقشة.
- غياب أكبر النقاد في المذكرات حيث لم يتم توظيفهم.
- نظريات لم يتم توظيفها بشكل صحيح ومتجانس.
- اعتماد جل الطلبة على المراجع القديمة التي تفوق عسر سنوات.
- اعتماد معظم الطلبة على المنهج التاريخي والمنهج التحليلي، رغم اختلاف زوايا الدراسة ومنطلقات الباحث.
- المسرح الأكاديمي لا ينشأ في مناخ مسرحي بل في محيط جامعي لأن استغلاله يبقى في الجامعة يعطينا مجرد تصورات ونظريات بيمنا الواقع المسرحي شيئا آخر.
- أن من الثابت أن الدراسة الأكاديمية لا تخرج نقادا أكاديميين، لأن النقد في الأساس موهبة ولكنها ستظل دائما في حاجة إلى تنمية ثقافية.

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم**

المصادر والمعاجم:

1. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية جار الشعب، الظاهرة 1977.
2. أرسطو، فن الشعر، ترجمة الدكتور ابراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية.
3. أرسطو، فن الشعر، ترجمة شكري عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة وفنون العرض مكتبة لبنان وناشرون، ط1، 1997.

المراجع باللغة العربية:

1. إبراهيم حمادة، سلسلة كتبك، العدد 26، دار المعارف، القاهرة 1977.
2. أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهاته، دار نوباو والطباعة، القاهرة سنة 1997.
3. أكرم يوسف، الفضاء المسرحي، في دراسة سميائية، دار المشرق، دمشق، سوريا سنة 2000.
4. دسوقي عمر، المسرحية، نشأتها، تاريخها، أصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، ص 1997.
5. سعد أرديس، المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، مطابع اليقظة ، الكويت،1971.
6. عبد الرحمن بن زيدان، التجريب في النقد والدراما، طبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2011.
7. عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر سنة 2002.

8. عز الدين المدني، مسرح الزنج وتورد صاحب الشركة التونسية للتوزيع طبعة 1 سنة 1987.

9. عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية منشورات الاختلاف, الجزائري سنة 2003.

10. محمد صبري صالح، اسماعيل شعبان، النقد المسرحي، وزارة الثقافة والمجتمع المدني طبعة 1 سنة 2003.

11. موريس أنجرس، منهجية البحث العلمي، في العلوم الانسانية، ترجمة بوزيد صحراوي، كمال بوشرف وآخرون، دار القصبة للنشر سنة 2004.

المراجع المترجمة

1. ادوارد جوردن كريج في الفن المسرحي، ترجمة دريني خشية، مكتبة الآداب القاهرة، الطبعة الثانية، 1960.

2. ايريك بانيلي، الحياة في الدراما، ترجمة حير ابراهيم حير، المكتبة العصرية، بيروت سنة 1968.

3. رولاند بارت، مبادئ لأدلة، محمد شكري، دار الحوار، اللاذقية سنة1990.

4. ستان سلافسكي، إعداد الممثل، ترجمة محمد زاكي العشماوي، محمود مرسي أحمد راجعه ديني، دار النهضة، مصر الطباعة والنشر.

5. مارسيل فريد فون، السينوغرافيا اليوم، معالم على طريق، ترجمة إبراهيم، حمادة وآخرون وزارة الثقافة.

المراجع باللغة الأجنبية:

1. A.ubersfeld, lire le théâtre.

2. A.unersfeld, Notes sur la dénégation theatral, p.u.LILLE, 1980.
3. Patric Paris, Dictionnaire du theatre, Dumod, Paris, 1996.

الرسائل الجامعية:

1. سوالمي الحبيب، طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر، رسالة الماجيستر، جامعة وهران كلية الآداب واللغات سنة 2011.
2. مقدس نورة التداولية الخطاب في المسرح الجزائري، أطروحة دكتوراه، كلية الأداب واللغات والفنون، سيدي بلعباس،2016-2017.

المواقع الإلكترونية:

1. Https://m.facebook.com.post
2. https://Search-academy.com.article
3. http://www.orabrenwal.org.
4. [1] http://or.wikipedia.org/wiki.
5. http://Sites.googl.com.SiteDasa
6. www.vocabularies.unesco.org
7. https://www.aljabriabed.net
8. https://www.or.n.wikipedia.com.org

الفهرس

شكر وتقدير

إهداء

مقدمة ..... أ

مدخل: النقد ومناهجه 01

الفصل الأول: قراءة تحليلية لنماذج أكاديمية جزائرية

1.1.قراءة في نماذج من رسائل الدكتوراه..... 14

2.1. قراءة في نماذج من رسائل الماجستير 28

الفصل الثاني: قراءة في دراسات أكاديمية لطلبة قسم الفنون الدرامية جامعة تلمسان

1.1.دراسات تحليلية لنماذج مختارة..... 40

1.1.2. لمحة تاريخية حول فن الإخراج 40

2.1.2. وسائل العملية الإخراجية 43

2.1.2. ماهية الخطاب المسرحي 61

3.1.2. السيميولوجيا 75

4.1.2. المسرح المغاربي..... 82

2.2. احصاء عام لمذكرات الماستر لقسم الفنون الدرامية جامعة تلمسان..... 96

الخاتمة 99

قائمة المصادر والمراجع..... 102

الفهرس..... 106

الملخص:

تبحث الأطروحة المعنونة بالدراسات الأكاديمية المسرحية في الجزائر عن كل ما يتعلق ويرتبط بنقد الدراسات الأكاديمية والملاحقة النقدية لإدراك العملية المسرحية المقروءة، حيث تقوم بتوضيح بعض الأعمال الفنية المرتبطة بأحداث تاريخية والخطابات المسرحية، وبعض الدراسات الأعمال الأدبية والفنية تفسيرها وتحليلها كما فيها من جوانب القوة والضعف والجمال والقبح ثم الحكم عليها بتبيان قيمتها الجمالية.

الكلمات المفتاحية: النقد، المسرح، الخطاب المسرحي، الدراسات الأكاديمية.

Résumé :

Le mémoire sus indiqués prouvant les études académiques théâtrale tous ce qui concerne la critique des études académiques approfondis pour l'obtention opératoire d'une scène théâtrale et le suivi de son interprétation et son évaluation et son analyse dans les forces et faiblesse, beauté et l'aideurs pour prendre une avis sur la valeur esthétique. La critique académique est liée pour évaluer, et le traitement des études académiques et la prise en considération le domaines du vrai et livrai à travers les résultats de l'étude et la reprise de la planification et la structuration du résultats subit dans la compréhension, et l'obtention du savoir, bases et principes de l'évaluation de la critique et la critique des recherches académiques.

Mots clés : la critique, théâtre, le discours théâtrale, les études académiques.