

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي



جامعة مستغانم
كلية الأدب العربي والفنون



مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماستر
تخصص: نقد العرض المسرحي

بعنوان:

تأثير النقد المسرحي في تطوّر فنّ الأداء في العصر الحديث



إشراف الأستاذ:
بن عزوزي عبد الله

إعداد الطالب:
ناجي حمزة

لجنة المناقشة

الرئيس: د، بومسلوك خديجة
المناقش: د، بونوة خيرة
المشرف: د، بن عزوزي عبد الله

السنة الجامعية: 2026 / 2027

شكر وتقدير

الحمد لله الذي وقّنا لإتمام هذا العمل. ويسرّني أنأ تقدّم بخالص الشكر وعظيم الامتنان إلى أستاذيالمشرف الأستاذ معزوزي عبد الله الذي ت فضل بالإشراف على الهذهم ذكّرة، وأمدّني بتوجيهاته ا لقيّمة وملاحظاته السديدة وصبره الجميل طوال مراحل إنجازها.

كما أتوجه بالشكر إلى أعضاء لجنة المناقشة موقّرين على قبولهم قراءة هذا العمل ومناقشته، وإلأساتذة كلية الأدب العربي والفنون على ماقدّموا لنا من علم وتكوين، وإلى كل من أسهم بكلمة أو نصيحة أو مرجع في إنجاز هذا البحث.

ناجي حمزة

مقدمة

يُعدّ المسرح من أكثر الفنوننا لتصاقاً بالحياة الاجتماعية والفكرية للشعوب، فهو فنّ حيّ تشكّل في لحظة اللقاء بين والممثل متفرّج، ولا يكتمل إلا بحضورهما معاً في الزمان والمكان نفسيهما. غير أنّ هذا

الفنّ، على خلاف الرواية أو الشعر أو لفنّ التشكيلي، لا يترك أثراً مادياً ابتداءً بعد انتهاء العرض، فيبقى

الخطاب النقدي الذي يواكب العرض ويؤرّخ ولهي فسّره أحداً همّ الوسائط التي تحفظ ذاكرة الخشبة

وتنقلها من جيل إلى جيل. ومن هنا كانت العلاقة بين النقد المسرحي وفقّ الأداء علاقة عضوية، لا يمكن

فهم أحد طرفيها بمعزل عن الآخر.

وقد شهد فنّ الأداء المسرحي منذ مطلع القرن العشرين حوّلات عميقة، انتقلت به من التمثيل

القائم على الإلقاء الخطابي والحركة التقليدية إلست صوّرات جديدة للجسد والصوت والفضاء والعلاقة

مع الجمهور، مع أسماء كبرى مثل ستانسلافسكي وبريشت وأرتو وغروتوفسكي وبيتر بروك. وفي كل مرحلة من هذه

المراحل كان الخطاب النقدي حاضراً: يقرأ التجارب الجديدة، ويصوغ لها مفاهيمها، ويدافع عنها أو يعترض

عليها، فيُسهم بذلك في ترسيخ بعضها وإقصاء بعضها الآخر. وتأتي الهذم ذكّرل تنقّصى هذا التأثير وتحلّل

آلياته وحدوده في العصر الحديث.

أولاً: إشكالية البحث

تنطلق الدراسة من إشكالية مركزية يمكن صياغتها على النحو الآتي: إلى أي مدى أسهم النقد المسرحي

في تطوير فنّ الأداء في العصر الحديث، وما الآليات التي تحقق بها هذا التأثير؟ وتفرّع عن هذا الإشكالية

الأسئلة الفرعية التالية:

- ما المقصود بالنقد والمسرحي، أهمّ مراحل تطوره ومناهجه ووظائفه؟
- ما المقصود بفنّ الأداء المسرحي، ف تطوّرت مدارسه ونظرياته في العصر الحديث؟ كي• ف يؤثّر الخطاب النقدي في وعي الممثل والمخرج وفي اختياراتهما الأدائية؟
- هل العلاقة بين النقد والأداء علاقة تأثير في اتجاه واحد أم علاقة تفاعل متبادل؟
- ما واقع هذه العلاقة في المسرح العربي عامة والمسرح الجزائري خاصة؟ **ثانياً: فرضيات**

البحث

- يسهم النقد المسرحي في توجيه تطور فنّ الأداء عبر ما يقدّمه من قراءات وتأويلات ومفاهيم تُعيد صياغة وعي الممثل والمخرج بأدواتهما.
- العلاقة بين النقد والأداء علاقة جدلية، فكما يؤثّر النقد في الأداء ي تأثر بدوره بالتجارب الأدائية الجديدة التي تفرض عليه تحديد أدواته.
- يتفاوت أثر النقد باختلاف مستوياته (الصحفي والأكاديمي والحواري)، وباختلاف السياق الثقافي المؤسسي الذي ينشط فيه.

ثالثاً: أهمية الموضوع وأسباب اختياره

تنبع أهمية الموضوع من كون ال دراسات المسرحية العربية انشغلت في الغالب بالنص الدراميو بالإنخراج، بينما ظلّت العلاقة بين النقد وفنّ الأداء أقلّ حظاً من البحث المنهجي. ومن أسباب اختيارنا له الميل الشخصي إلى الدراسات المسرحية، والرغبة في فهم الكيفية التي تحوّل بها الملاحظة النقدية إلى ممارسة أدائية على خشبة، والحاجة إلى إضافة علمية تخدم الباحثين والممارسين في الحقل المسرحي العربي والجزائري.

رابعاً: أهداف الدراسة

- ضبط مفاهيم النقد المسرحي وفنّ الأداء ضبطاً علمياً دقيقاً.
- تتبع مسار تطوّر الأداء المسرحي في العصر الحديث وربطه بالسياق النقدي المصاحب له.
- الكشف عن آليات تأثير النقد في الأداء، وتحديد مستوياتها ومجالاتها.
- اقتراح شبكة تحليلية تساعد الباحثين على دراسة العلاقة بين النقد والأداء في تجارب مسرحية مختلفة.

خامساً: منهج الدراسة

اعتمدنا في هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي بوصفه الأنسب لتناول موضوع نظري تاريخي آن واحد، مع الاستعانة بالمنهج التاريخي عند تتبع مراحل تطوّر النقد والأداء، وبالمناهج المقارن عند الموازنة بين المدارس الأدائية المختلفة وأنماط الخطاب النقدي المصاحبة لها. كما وظّفنا عناصر من المقاربة السيميائية في تحليل العرض بوصفه منظومة من العلامات، ستتناهياً بأعمال أوبرسفيدل وبافيس.

سادساً: الدراسات السابقة

تتوزّع الدراسات القريبة من موضوعنا على ثلاثة محاور. فال محور الأولي ضمّ الأعمال التي تناولت نظرية الأداء ومدارسه، ومنها كتابات ستانسلافسكي وغروتوفسكي وبروك، وأعمال كارلسون في تاريخ النظريات المسرحية. وال محور الثانيي تعلّق بالدراسات التي عالجت النقد المسرحي وتاريخه ومناهجه، ومنها كتابات كينيث تاينان وأعمال بافيس في تحليل العروض. أما المحور الثالث فيضمّ الدراسات العربية التي عنيت بالمسرح العربي وقضاياها، كأعمال علي الراعي وسعد أردش وتوفيق الحكيم. ويتميّز بحثنا عنها بأنّه يجعل العلاقة التفاعلية بين النقد والأداء موضوعه لا المباشر، جرّد محور جانبي فيه.

سابعاً: صعوبات البحث

واجهتنا في إنجاز هذا البحث صعوبات، أبرزها قلة المراجع العربية التي تعالج العلاقة بين النقد والأداء معالجة مباشرة، وتشتت المادة النقدية المتعلقة بالعروض المسرحية بين الصحف والمجلات والمهرجانات، وصعوبة توثيق الأداء المسرحي الذي هو بطبيعته فنّ زائل لا يتوقّر منه إلا ما تحفظه الصور والتسجيلات والشهادات.

ثامناً: خطة البحث

قسّمنا البحث، بعد اهذهل مقدّمة، إلى ثلاثة فصول وخاتمة. خصّصنا الفصل الأول للإطار المفاهيمي والنظري للنقد المسرحي (مفهومه ونشأته ومناهجه ووظائفه). وتناولنا في الفصل الثاني فنّ الأداء المسرحي

مفهوماً وتطوراً ومدارس. أما الفصل الثالث فجعلناه للجانب التحليلي، وفيه بحثنا آليات تأثير النقد فيتطور الأداء، وعرضنا نماذج من التجارب العالمية والعربية والجزائرية، واقترحنا شبكة تحليلية. وأنهينا البحث خاتمة تَضَمَّت أهمّ النتائج والتوصيات، ثم قائمة المصادر والمراجع.

الفصل الأول: الإطار المفاهيمي والنظري للنقد المسرحي

يمهّد هذا الفصل لبقية البحث بتحديد المفاهيم الأساسية المتصلة بالنقد المسرحي، وتتبع نشأته وتطوره التاريخي، وعرضاً همّ مناهجه، ثم بيان وظائف الناقد المسرحي ودوره في الحياة الفنية. وهو بمثابة الأرضية النظرية التي سنبني عليها تحليل العلاقة بين النقد والأداء في الفصلين اللاحقين.

المبحث الأول: مفهوم النقد المسرحي

أولاً: النقد في اللغة والاصطلاح

النقد في اللغة العربية دلّ على تمييزال جيد من الرديء، ومنه نقد الدراهم أي تمييز صحيحها منزائفها. وفي الاصطلاح الأدبي والفني هو فحص الأثر الإبداعي وتحليله وتقويمه استناداً إلى معايير ومناهج معلومة. أما الكلمة الأجنبية (critique/criticism) فتعود إلى الأصل الإغريقي (krinein) الذي يفيد الفصل والحكم والتمييز، وهو ما يكشف أن الحكم التقويمي عنصر جوهري في الفعل النقدي منذ نشأته.¹

ثانياً: تعريف النقد المسرحي

النقد المسرحي نشاط معرفي وتحليلي يتناول العمل المسرحي بوصفه صاوغرضاً معاً، فيقرأ عناصرها الدرامية والأدائية والسينوغرافية، ويفسّر دلالاته، ويقوّم مستواه الفني والفكري. يوماميّ ز ه عن

¹ رابح زروقي، النقد المسرحي في الجزائر، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، إشراف علي كبريت، كلية اللغاتوالاداب، جامعة ابن خلدون، تيارت، 2022_2023، ص11.

النقد الأدبيّان موضوعه لا يقتصر على النص المكتوب، بل يشمل العرضال حيّ الذي تجسّد في أجساد

الممثلينوأصواتهم وفي الفضاء والإضاءة والموسيقى وردود أفعال الجمهور. ولذلك يرى بافيس أنّ تحليل

العرض

يقتضي التعامل مع مجموعة من

ويشير إبراهيم حمادة في معجمه إلّا أنّ المصطلحات المسرحية تّسع لتشمل ما هو نظري وما

هو تطبيقي، وهو ما ينعكس على النقد المسرحي الذي يجمع بين التنظير والتحليل الميداني. وعليه يمكن

تعريفالنقد المسرحيا جرائاً في هذه الدراسة بأنه: كل خطاب معرفي يقرأ العرض المسرحي أو النص المسرحيقراءة

تحليلية تفسيرية وبتقويمية، هم في توجيه الممارسة المسرحية وتلقّيها.¹

ثالثاً: خصوصية النقد المسرحي

- ارتباطه بقرّ زائل: فالعرض ينقضي بانتهائه، ويظلّ الناقد شاهداً على ما رآه في ليلة حدّدة، وقد يتخلّف العرض ذاته من ليلة إلى أخرى.
- تعدّد الأنساق: فالناقد مطالب بقراءة النص والتمثيل والإخراج والموسيقى والإضاءة والفضاء والملابس في آن واحد.
- حضور الجمهور: إذ ي تشكّل المعنى المسرحي بمشاركة المتلقي، ما يجعل الناقد يوازن بين قراءتهالفردية وردّ فعل القاعة.

¹ _صورة غجاني، النقد المسرحي في الجزائر، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، اشراف عبد الله حمادي، كلية الآداب واللغات،

جامعة منتوري، قسنطينة، 2013، ص20.

- تعدّد وسائط الخطاب: بين المقالة الصحفية والدراسة الأكاديمية والحوار المباشر بعد العرض.¹ **المبحث**

الثاني: نشأة النقد المسرحي وتطوره

أولاً: البدايات مع الفكر اليوناني

تعود الجذور الأولى للتفكير النقدي في المسرح إلى أرسطو في كتابه «فن الشعر»، الذي حلّل فيها المأساة وعناصرها من حبكة وشخصية وفكر ولغة وموسيقى ومشهد، وقرّر أنّ للتراجيديا وظيفة تطهيرية وقد كان لهذا الكتاب مآثر متدوّية في التفكير المسرحي، إذ رأى أنّ عنصر المشهد (الأداء البصري) أقلّ العناصر ارتباطاً بصناعة الشعر، وهو حكم سيظلّ موضع جدل طويل بين من يمنح النص الأولوية ومن يمنحها للعرض.²

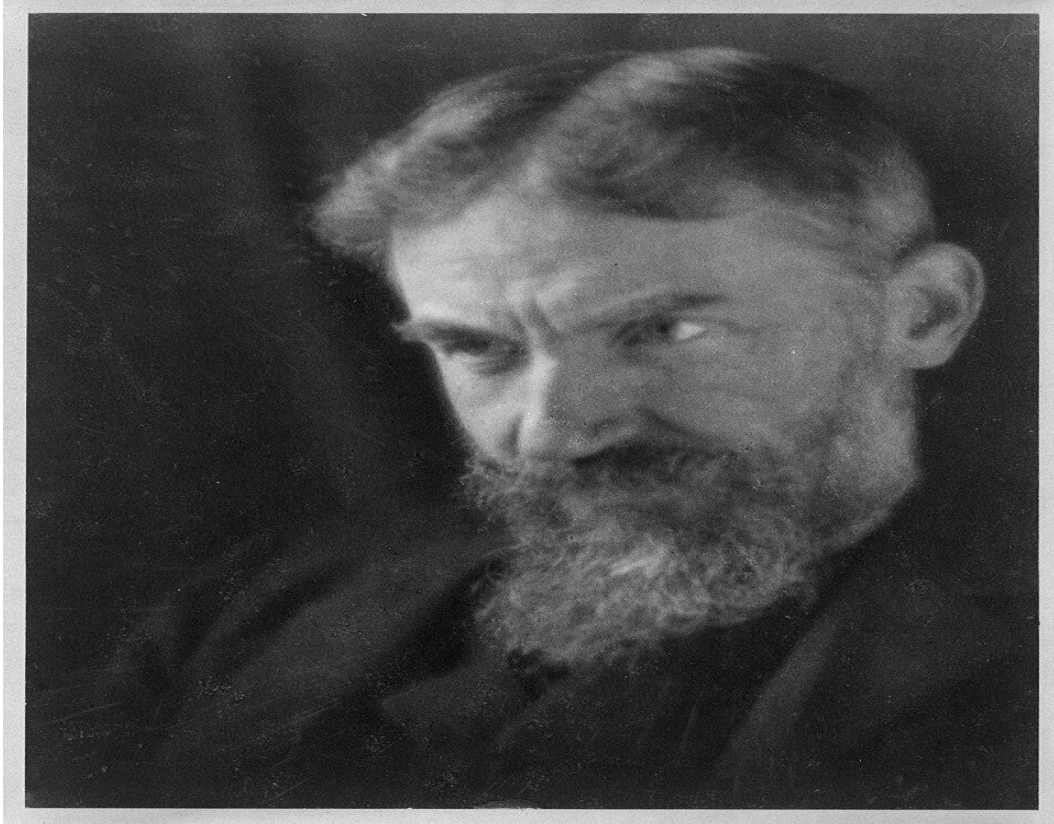
ثانياً: النقد المسرحي في العصر الحديث

اتّخذ النقد المسرحي شكله المؤسسي الحديث مع ظهور الصحافة وتوسّع الحياة المسرحية في أوروبا. ويُعدّ الألماني ليسينغ في «الدراماتورجيا الهامبورغية» 1769-1767 («» من الرواد الذين ربطوا بين النقد وممارسة المسرح الوطني الناشئ، فكان في حلّ العروض وناقش أداء الممثلين ويقترح معايير للتأليف. وفي فرنسا برز فرانسيسك سارسي في القرن التاسع عشر بوصفه ناقداً صحفياً مؤثراً في ذائقة الجمهور. وفي

¹ _محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي والادب المقارن، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1994، ص58.

² _أرسطو، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، مكتبة الانجلو المصرية، ص27.

بريطانيا أدّى برنارد شو حين كتب النقد المسرحي في أواخر القرن التاسع عشر دوراً مهماً في الدفاع عن



مسرح الأفكار وفي مواجهة التقاليد السائدة في القرن العشرين تّسع الحقل النقدي بظهور مناهج جديدة وانتقال النقد من الصحافة إلى الجامعة، ومن حكم الذوق إلى التحليل المنهجي. وبرز نقاد أسهموا فيصياغة الحياة المسرحية نفسها، مثل الإنجليزي كينيث تاينان الذي جمع بين النقد الصحفي والعماللدramاتورجي في المسرح الوطني البريطاني.¹

الصورة (1): جورج برنارد شو، كاتب وناقد مسرحي بارز في العصر الحديث.

المصدر: مكتبة الكونغرس الأمريكية ((Library of Congress، تصوير ألفين لانغدون كوبورن (Alvin

1905، Langdon Coburn)

الرابط: *Portrait of George Bernard Shaw*، Wikimedia Commons.

ثالثاً: النقد المسرحي في الوطن العربي

ارتبط ظهور النقد المسرحي العربي بنشأة المسرح نفسه في القرن التاسع عشر، حين قدّم مارونالنقاش أولى تجاربه في بيروت عام 1847، ثم انتقلت التجربة إلى مصر مع يعقوب صنوع وغيره. وقد كانالنقد في بداياتها نطباعياً يُخَذ شكل التعليقات الصحفية، ثم طوّر مع جيل الرواد الذي أثر بالنقد الغربيوالمناهج الأكاديمية. وتعدّ دراسة علي الراعي «المسرح في الوطن العربي» من أهم المحاولات لتقديم صورة شاملة عن هذا المسار¹، كما طرح توفيق الحكيم في «قالبنا المسرحي» سؤال الهوية الفنية للمسرح العربيودعا إلى الاستفادة من الأشكال الشعبية.²

وفي الجزائر ارتبط المسرح بالحركة الوطنية وبالتجارب الأولى في عشرينيات القرن العشرين، إذ تُعدّ عروض علّالو عام 1926 من أقدم الإرهاصات، قبل أن يتأسس المسرح الوطني الجزائري عام 1963. وقد رافق النقد هذه المسيرة في الصحف والمجلات والمهرجانات، غير أنّ التوثيق النقدي لم ينظم ظلّ محدوداً، وهو ما يُشير إليه الباحث أحمد شنيقي في دراساته حول المسرح في الجزائر.³

المبحث الثالث: مناهج النقد المسرحي

تعدّدت المناهج التي يتناول بها النقاد العمل المسرحي، مكن حصر أهمّها في الآتي:

¹ _علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 25، الكويت، 1980، ص19.

² _توفيق الحكيم، قالبنا المسرحي، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967، ص23.

³ _Ahmed Cheniki, Le Théâtre en Algérie: Histoire et Enjeux, (Alger: Office des Publications universitaires OPU, 2002, pp 45_48.

المنهج	أساسه ومنطلقه	أثره في قراءة الأداء
الانطباعي	الدوق الشخصي وردّ فعل الناقد المباشر	يصف أداء الممثل من حيث الإقناع والتأثير فياالمتلقي
التاريخي والاجتماعي	ربط العرض بسياقه الزمني والاجتماعي	رأ الأداء بوصفه انعكاساً لتحولات المجتمع
النفسي	تحليل الشخصيات والدوافع	يهتمّ بصدق الانفعال وبناء الشخصية عندالممثل
السيمبائي	العرض منظومة علامات ودلالات	ل الجسد والصوت والحركة بوصفها علامات
الظاهري والأدائي	الخبرة الحية للعرض والتفاعل مع الجمهور	يركّز على الحضور والتفاعل وحدث اللقاء

ويلاحظ أنّ هذه المناهج لا تتعارض بالضرورة، وأنّ الناقد المعاصر كثيراً ما يجمع بينها بحسب

طبيعة العمل المدروس. غير أنّنا لتحول الأبرز في العقود الأخيرة هو انتقال الاهتمام من (النص) إلى (العرض)، ومن

تحليل المعنى إلى تحليل (الحدث المسرحي) بوصفه تجربة حيّة، وهو ما نجده عند فيشر – ليشته التي ترأّن العرض

يتولّد من حلقة تغذية راجعة بين الممثلين والمتفرجين.¹

المبحث الرابع: وظائف الناقد المسرحي

لا يقتصر دور الناقد المسرحي على إصدار الأحكام، بلت تعدّد وظائفه تعدّد المتلقين الذين يخاطبهم.

ويمكن إجمال أهمّ هذه الوظائف فيما يلي:

- الوظيفة الإعلامية: تعريف الجمهور بالعروض المعروضة وتوجيهه في اختياره.

¹ -Erika Fischer6-Litch,the transformative power of performance; A new aesthetics,London & new York,routledge,2008,pp38_42.

- الوظيفة التفسيرية: الكشف عن دلالات العرض وتقريب لغته الفنية من المتلقي.
 - الوظيفة التقويمية: تقدير القيمة الفنية والفكرية للعمل وفق معايير معلنة.
 - الوظيفة التوثيقية: حفظ ذاكرة العرض المسرحي بعد زواله، وهي وظيفة تاريخية بالغة الأهمية في فنّرائل بطبيعته.
 - الوظيفة التوجيهية: تقديم ملاحظات تساعد المبدعين على تطوير أعمالهم، وهي الوظيفة التي مّتموضع بحثنا مباشرة.
- وتأخذ الوظيفة التوجيهية شكلاً متعدّدة؛ فقد تكون مباشرة كما في الملاحظات التي يتلقاها الممثلواالمخرج بعد العرض، وقد تكون غير مباشرة عبر تراكم القراءات النقدية التي تصنع مناخاً عامياً وجّه الدائقةوالاختيارات الفنية. ولذلك يرى كارلسوناً أنّ النظرية والنقد جزء من تاريخ المسرح نفسه ملا جرّد تعليقه.
- وهذا ما سنعمل على تحليله في الفصل الثالث بعد أن نستعرض في الفصل الثاني مفهوم الأداء وتطورمدارسه.¹

¹ -Marvin carlson,theories of the theatre ; a historical and critical survey, from the greeks to the present,london,1984,pp 9-12

المبحث الخامس: مستويات الخطاب النقدي وأنماطه

يتجلى النقد المسرحي في الواقع العملي في أنماط متعددة تختلف باختلاف الوسيط والغاية والجمهور المخاطب، وفهم هذه الأنماط ضروري لفهم أثرها المتفاوت في الأداء. فالنقد الصحفي¹ كتب في زمن قصير عقب العرض، ويتوجه إلى قارئ عام يريد أن يعرف إن كان العرض يستحق المشاهدة، ولذلك يغلب عليها الإيجاز والانطباع والحكم السريع. وهو رغم ذلك يملك سلطة رمزية كبيرة لأنه يصل إلى شريحة واسعة من الجمهور ويؤثر في الإقبال على العرض واستمراره.¹

أما النقد الأكاديمي فيتحرك في زمن أطول ويعتمد على أدوات منهجية ومفاهيم نظرية، ويتوجه إلى الباحثين والطلبة والممارسين المهتمين بتعميق فهمهم. وغالباً ما ينشر في المجلات حكمة والكتب والأطروحات، ويتناول ظواهر أوسع من عرض واحد، كدراسة مدرسة أدائية أو اتجاه مسرحي تأو حوّل تاريخي. وبين هذين النمطين يوجد النقد الحوارى الذى يجرى فى الندوات والمهرجانات، حيث يلتقى الناقد بالمبدع مباشرة، ويتحول الحكم إلى نقاش مفتوح، وهذا النمط تحديداً أقرب أنماط النقد إلى التأثير المباشر في الأداء.²

ويضاف إلى ذلك نمط رابع يمكن تسميته النقد الداخلى أو الورشى، وهو الذى يجرى داخل فريق

¹ -Patrice Pavis,dictionnaire du theatre,paris,1996,p 88.

² -Anne Uberseld,lire le theatre,éditions sociales,paris,1977,pp 15-18.

العمل أثناء التمرين، حينئذ قدم المخرج أو الدراماتورج أو الزملاء ملاحظات حول أداء الممثل. وهذا النمط

لا يظهر عادة في الكتب، لكنه في الواقع أشد الأنماط تأثيراً في تفاصيل الأداء لأنه يحدث قبل العرض وأثناء بنائه.¹

العلاقة بين النقد الأدبي والنقد المسرحي

يشارك النقد المسرحي مع النقد الأدبي في كثير من الأدوات، مثل تحليل الحبكة والشخصيات واللغة والرؤية الفكرية للنص، غير أنه يفتقر عنه في أن العمل المسرحي يتجاوز النص إلى العرض. وقد أثار هذا الافتراق نقاشاً طويلاً في تاريخ الدراسات المسرحية حول أولوية النص على العرض أو العكس. فالتيار الذي يمنح النص الأولوية يرى المسرحية عملاً ديبائياً قروائياً حلّ ل كسائر الأجناس الأدبية، بينما يرى التيار الآخر أن المسرح فنّ العرض الحي، وأن النص مجرد عنصر واحد من عناصره. ومن هنا نشأ الاتجاه إلى (تحليل العرض) بوصفه ميداناً مستقلاً، كما نجد عند أوبرسفيدل التي حاولت أن تؤسس قراءة سيميائية للمسرح تراعي خصوصية النص المسرحي وحضوره في العرض.²

¹ - Bernard Dort, théâtre public 1953-1966, éditions du seuil, 1967, pp 24-28.

² - Anne Ubersfeld, op cit, P22 .

المبحث السادس: أعلام النقد المسرحي وأدوارهم

شهد تاريخ النقد المسرحي أسماء كبرى تركت بصمة في الحياة المسرحية نفسها. فقد كان

ليسينغ مؤسساً لتقليد نقدي ألماني ربط بين تحليل العرض وبناء مسرح وطني. وأدّى فرانسيسك سارسي دوراً

في

ترسيخ نموذج المسرحية (المحكمة البناء) في الذائقة الفرنسية. أما برنارد شو فقد جمع بين الكتابة النقدية

والإبداع المسرحي، وقاد خطاباً مدافعاً عن مسرح الفكر. وفي القرن العشرين برزت أسماء أخرى، منها الفرنسي

رولان بارت الذي كتب عن مسرح بريشت في خمسينيات القرن العشرين، والإنجليزي مارتن إسلاند الذي نحت مصطلح

(مسرح العبث) في كتابه الشهير الصادر عام 1961، وقد أعطى هذا المصطلح لعروض بيكيت ويونيسكو وغيرهما

إطاراً عاماً غير طريقة قراءتها وتمثيلها.¹

وتبيّن هذه الأمثلة أن دور الناقد لا ينحصر في تقييم عمل أُنجز، بل متدّياً حياناً إلى ابتكار

مفاهيم وتسميات تُنتج بدورها ممارسات جديدة. فحينئذٍ سمي الناقدت جاهاً ما، يصبح بإمكان الفنانين

اللاحقين أن يتبنّوه أو ينقضوه بأوط ورو، وهو ما يوضح الطابع التفاعلي للعلاقة بين النقد والأداء التي

نعالجها في هذا البحث.

¹ -Martin Esslin, the theatre of the absurd, anchor books, newyork, 1961, pp 19-23.

المبحث السابع: أخلاقيات النقد المسرحي

تفرض طبيعة الدور الذي يؤديه الناقد قدراً من المسؤولية الأخلاقية. فالناقد مطالب بالموضوعية والأمانة في وصف ما شاهده، وبتجنب الأحكام الشخصية الناتجة عن المجاملة أو العدا، وبالتمييز بين نقد العمل ونقد الأشخاص. ومن الأخلاقيات المهنية كذلك الاطلاع الكافي على خلفيات العمل المسرحي وسياق إنتاجه قبل إصدار الأحكام، واحترام حق الفنان في التجريب والتعبير عن رؤيته حتى ولو خالفته ثقة الناقد.¹

وتتصل هذه الأخلاقيات بمسألة تأثير النقد في أداء الممثلين، فالكلمة القاسية غير المؤسسة قد تحبط الممثل الشاب وتدفعه إلى الانكفاء أو تقليد ما يرضي الناقد بدل تطوير صوته الخاص، بينما يمكن للملاحظة المنصفة الدقيقة أن تفتح أمامه آفاقاً جديدة. ومن ثم فإن أثر النقد في الأداء يتوقف إلى حد كبير على أسلوب خطابه، لا على مضمونه فقط.²

المبحث الثامن: واقع النقد المسرحي في الجزائر وتحدياته

يعرف المشهد المسرحي الجزائري حركة إنتاج متواصلة بين المسارح الجهوية والمسرح الوطني والتعاونيات والفرق الحرة، غير أن الخطاب النقدي المرافق لهذه الحركة ما يزال محدود الحضور مقارنة بحجم الإنتاج. ويعود ذلك إلى جملة أسباب: قلة الصفحات الثقافية المتخصصة في الصحافة، وضعف الاعتماد

¹ -Patrice Pavis,op cit,pp 89-90.

² -Patrice Pavis,op cit,p91.

على نقاد محترفين متفرغين، وندرة المجالات المتخصصة في النقد المسرحي، وغياب أرشفة منتظمة للعروض ومراجعاتها. وتبرز في المقابل جهود جامعية وبخيرية تسعى إلى سد هذا الفراغ عبر أطروحات وملتقيات تعنى بالمسرح الجزائري وتجاريه.¹

ويؤثر هذا الواقع في علاقة النقد بالأداء، إذ يصعب على الممثل الجزائري أن يجد خطاباً قديماً منتظماً يواكب تطور أدائه، فتبقى الملاحظات النقدية موسمية مرتبطة بالمهرجانات أو بالمناسبات، ولا تشكل

¹ -Ahmed Cheniki, op cit, pp112-115.

مساراً راكمياً وجه التجربة. غير أن تنامي المنصات الرقمية وحضور جيل جديد من الباحثين الشباب يفتح آفاقاً

لتطوير هذا الواقع، بشرط أن يقترن بتكوين نقدي متخصص ومؤسسات داعمة.¹

خلاصة الفصل الأول

تبين من هذا الفصل أنّ النقد المسرحي نشاط معرفي متعدّد المناهج والوظائف، يتميز عن النقد الأدبي

بارتباطه فنّ حيّ زائل يقوم على الحضور المشترك والممثل متفرّج. وأنّه انتقل عبر تاريخه من

الانطباعات الصحفية إلى التحليل المنهجي، ومن التركيز على النص إلى قراءة العرض بوصفه حدثاً. وتمهّد هذه

النتائج للانتقال إلى دراسة الطرف الثاني من موضوعنا: الأداء المسرحي.

¹ -Ahmed Cheniki, op cit, p116.

الفصل الثاني: فن الأداء المسرحي — المفهوم والتطور

يتناول هذا الفصل الطرف الثاني من موضوع الدراسة، وهو فنّ الأداء المسرحي. فنبداً بضبط المفهوم وعناصره، ثم ن تتبع أ هم المدارس التي غيّرت صوّر الممثل لجسده وصوته وعلاقته بالشخصية والجمهور، وننتهي بالتحوّلات المعاصرة التي أفرزها المسرح ما بعد الدرامي والتقنيات الرقمية.

المبحث الأول: ف هوم فنّ الأداء وعناصره

أولاً: مفهوم الأداء المسرحي

يقصد بالأداء المسرحي مجمل الأفعال الجسدية والصوتية والانفعالية التي نُجزها الممثل أمام الجمهور لتجسيد شخصية أو حالة أو فكرة. وهو في اللغة الإنجليزية (performance) يحمل دلالة أوسع من (acting)، إذ يشمل كل ما يتحقق في زمن العرض حيّ. وقد وسّع ريتشارد شكنر هذا المفهوم حتّجعله موضوع حقل معرفي مستقلّ هو (دراسات الأداء)، يتجاوز المسرح إلى الطقوس والألعاب والحياة اليومية.¹

ثانياً: عناصر الأداء

العنصر	مضمونه	أهمّ ما يرتبط به نقدياً
--------	--------	-------------------------

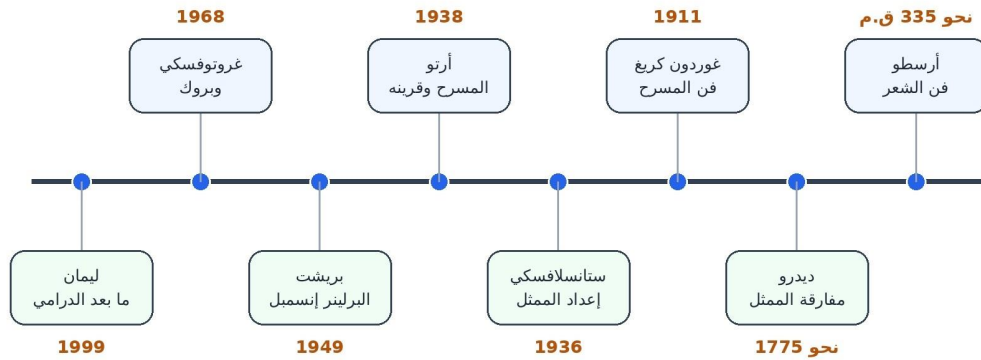
¹ -Richard Schechner, performance studies ;an introduction, routledge, londres&newyork, 2002, pp 22-26.

الحركة والإيماءة والتوتر العضلي والحضور	تعبيرية الجسد ومدى انسجامه مع الشخصية	الجسد
الإلقاء والنبرة والإيقاع والصمت	وضوح الخطاب وقدرته على نقل الانفعال	الصوت
الصدق الداخلي أو التقنية الخارجية	الإقناع أو المسافة النقدية	الانفعال
الحركة في الخشبة والعلاقة بالديكور	توظيف المكان وبناء الدلالة	الفضاء
المواجهة أو الحائط الرابع أو المشاركة	درجة التفاعل والتلقي	العلاقة بالجمهور

المبحث الثاني: المدارس الكبرى في الأداء المسرحي

لم ي تطوّر الأداء المسرحي في خط مستقيم، بل عبر مدارس متجاوزة ومتصارعة، كلٌ منها ي قدّم تصوّراً مختلفاً لطبيعة عمل الموميثعلر. ض الشكل الآتي أبرز المحطات التي شكّلت هذا التطوّر.

الشكل (2): محطات مفصلية في تطور نظرية الأداء المسرحي



أولاً: التمهيد النظري — ديدرو وسؤال الانفعال

طرح ديدرو في «مفارقة الممثل» (كُتب في سبعينيات القرن الثامن عشر ونُشر عام 1830)

تساوً لأظلي وجه نظرية الأداء لاحقاً: هل ينبغي للممثل أن يشعر فعلاً بالانفعال والذي ج سدّه أم

أني تُقن تمثيله بعقل بارد؟ وذهب ديدرو إلى أن الممثل العظيم هو من يحتفظ بوعي صافٍ يُحكم صناعته

دون أن ينجرّ مع ويلا انفعالاً. ع دّ هذا الطرح منطلق الجدول الطويل بين مدرسة (المعايشة) ومدرسة

(التغريب).¹

ثانياً: ستانسلافسكي ومدرسة المعايشة

أسّس ستانسلافسكي مع نيميروفيتش دانتشنكو (مسرح موسكو الفني) عام 1898، وصاغ ما

عُرِف بـ(النظام)، وهو منهج لتدريب الممثل يقوم على الظروف المقترحة و(الـ«لو» السحرية) والذاكرة الانفعالية

والتركيز والعمل على الأفعال الجسدية. وهدفه أن يبلغ الممثل صدقاً داخلياً يجعله يعيش الدور

بدل أن يقول قد اهن. ت شر هذا المنهج في العالم وأثر في السينما والمسرح معاً.²

ثالثاً: بريشت والمسرح الملحمي

في مقابل المعايشة قدّم برتولت بريشت مسرحاً ملحمياً يقوم على (تأثير التغريب)، أي أن يحتفظ الممثل

بمسافة نقدية بين ذاته والشخصية، فيعرض الشخصية ولا يذوب فيها، لكي يدفع تفرّج إلى التفكير لا إلى

الاندماج العاطفي وحده. وقد جسّد بريشت هذا التصوّر عملياً في فرقته (البرلينر إنسمبل) التي أسّست عام

1949 مع هيلينه فايغل.¹

رابعاً: أرتو ومسرح القسوة

¹ - Denis Diderot, paradoxe sur le comédien, sautelet, première édition, paris, 1830, pp11-18.

² - كونستانتين ستانسلافسكي، اعداد الممثل، ترجمة محمد زكي العشماوي وشريف شاكردار المعارف، القاهرة، 1978، ص22_15.

دعا أنطونان أرتو في «المسرح وقرينه» إلى مسرحي تحرّر من هيمنة النص ويخاطب الحواس مباشرة عبر الجسد والصوت والفضاء، متأثراً بعروض المسرح البالي التي شاهدها عام 1931. وقد ظلّ تأثيره كبراً أكثر منه منهجياً، لكنه ألهم كثيراً من التجارب اللاحقة².

خامساً: غروتوفسكي والمسرح الفقير

ر كز يجي غروتوفسكي في مختبره المسرحي في بولندا على الممثل بوصفه جوهر المسرح، فدعا إلى (المسرح الفقير) الذي تخلّى عن كل ما هو زائد من ديكور وإضاءة وموسيقى يُبقي على العلاقة حيّة بين والممثل متفرّج. واعتمد (الطريق السلبي) أي إزالة العوائق الجسدية والنفسية أمام الممثل بدل إضافة تقنيات جديدة³. وقد صاغ الناقد لودفيك فلاشن، الذي عملم سؤلاً ديباً في مسرحه، جزءاً كبيراً من الخطاب التنظيري حول هذه التجربة.

سادساً: بيتر بروك والفضاء الفارغ

قدّم بيتر بروك في «الفضاء الفارغ» (1968) «ت صنيفاً شهيراً للمسرح إلى أنواع منها المسرح (الميت) أول (مقدّس) و (الخنس) و (الفوري)، وانتقد فيه المسرح الذي كرّر التقاليد دون حياة. واعتبر أنّ أبسط شرط للمسرح هو أن يمشي شخص عبر فضاء فارغ بينما يراقبه شخص آخر¹

¹ -Berlot Brecht, Brecht on theatre ;the development of an aesthetic, éditée et traduite par john willet, new york, 1964, pp 136-140.

² -Antonin Artaud, le théâtre et son double, éditions gallimard , paris, 1938, pp 84-95.

³ -Jerzy Grotowski, Towards a poor theatre, odin theatre forlag, londres, 1968, pp 15-21.



الصورة (2): مشهد من العرض التاريخي لمسرحية «النورس» (The Seagull) في مسرح

موسكو الفني سنة 1898، بإشراف قسطنطين ستانيسلافسكي.

المصدر: Wikimedia Commons، 'Moscow Art Theatre production of Anton Chekhov's *The Seagull*, 1898 (Public Domain). صورة منشورة سنة 1917، ضمن الملكية العامة (Public Domain).

الرابط:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Moscow_Art_Theatre_production_of_Anton_Chekhov%27s_The_Seagull_1898.jpg

المبحث الثالث: الأداء في المسرح المعاصر

أولاً: المسرح ما بعد الدرامي

يرى هانس تيس ليتمان أن المسرح المعاصر، ب دءاً من ستينيات القرن العشرين، ت خلى عن

هيمنة النص الدرامي والحكاية والشخصية، وصار يعتمد على الجسد والصوت والصورة والفضاء عناصر

مستقلة

¹ -Peter Brook, The empty space, macgibbon&kee, londres&newyork, 1968, pp9-12

في بناء العرض¹. وفي هذا السياق لم يعد الممثل جرد مؤدٍ لشخصية، بل أصبح حاملاً لحضور جسدي ينتج دلالاته بنفسه، وهو ما يفرض على النقد أدوات جديدة لقراءته.

ثانياً: الأداء والتقنيات الرقمية

أدخلت التقنيات الرقمية (الإسقاط الضوئي، والوسائط المتعددة، والعروض صوّرة، والبث المباشر) أبعاداً جديدة في الأداء، فصار الممثل يتفاعل مع صور مسقطة وأصوات مسجلة، وأصبح العرضيُّ شاهد

أحياناً عبر الشاشات، وهو ما يطرح أسئلة تخ ص مفهوم (الحضور) نفسه. وقد جعل هذا لتحوّل مهمة الناقد أكثر تعقيداً، لأن عليه أن يوازن بين تقييم الأداء الحي وتقييم الوسيط التقني الذي يحمله.²

ثالثاً: الأداء في المسرح العربي والجزائري

سعى المسرح العربي إلى تأصيل هوية أدائية خاصة به، فدعا الحكيم إلى قالب مسرحي مستمد من التراث الشعبي، وتوسّعت التجارب في العقود اللاحقة نحو الاستفادة من الحكايات والحلقة ال مدّا حو القول.

وفي الجزائر برز عبد القادر علولة (1939-1994) بتجربة تعتمد شكل (الحلقة) والقوال، وقدّم عمالاً مثل «الأجواد» و«اللاثام»، كما قدّم ولد عبد الرحمن كاكي مسرحية «القرباب والصالحين» (1966) «(التبوّظت

¹ -Hans Thies Lehmann, Postdramatic theatre, routledge, newyork, 2006, pp82-88.

² -توفيق الحكيم، المرجع السابق، ص 15-22.

الفرجة الشعبية. وقد أسهمت هذه التجارب في إنتاج أسلوب أدائي قَرَب الممثل من جمهوره ويستثمر الموروث

الشفوي.¹

¹المبحث الرابع: الجسد والصوت والفضاء — إعادة تعريف أدوات الممثل

لم تقتصر التحولات الأدائية في القرن العشرين على تغيير التصور النظري لدور الممثل، بل تجاوزتها إلى

إعادة النظر في الأدوات الفعلية التي يشتغل بها الممثل: الجسد والصوت والفضاء. فقد ركز سيفولود ميرخولد

في العقد الثاني والثالث من القرن العشرين على ما سماه (الميكانيكا الحيوية)، وهي منظومة تدريبي جسدي

تقوم على الدقة والإيقاع والحركة المحسوبة،² في مقابل التركيز الداخلي عند ستانيسلافسكي. كما أسس جاك

لوكوك مدرسته في باريس منتصف الخمسينيات، وجعل من الجسد والحركة والقناع محور تكوين الممثل.³

وفي التوجه نفسه، قاد أوجينيو بارباب حوثاً حول (الأنثروبولوجيا المسرحية) التي تدرس التقنيات الجسدية

للممثلين في ثقافات مختلفة، حثاً عن مبادئ مشتركة في حضور الممثل على خشبة. وقد أسهمت هذه

الأعمال في نقل الأداء من مجال الانفعال الداخلي وحده إلى مجال التقنية الجسدية والصوتية، وفي ربط الأداء

بمعارف الأنثروبولوجيا والفيزيولوجيا والدراسات الثقافية.

¹ - عبد القادر علولة، تجارب في المسرح الجزائري: شكل الحلقة والفرجة الشعبية، المسرح الجهوي لوهران، 1995، ص 35-40

² - Vsevolod Meyerhold, écrits sur le théâtre, T2, cité théâtre, lausanne, 1975, pp 45-52

³ - Jacques Lecoq, Le corps poétique ; un enseignement de la création théâtrale, actes sud, 1997, pp 28-35 .

ولا يمكن إغفال الفضاء بوصفه شريكاً في الأداء، فقد غيّرت التجارب المعاصرة علاقة الممثل بالفضاء عبر الخروج من اللعبة الإيطالية إلى الفضاءات المفتوحة والأماكن غير التقليدية (الساحات والشوارع والمصانع المهجورة)، وهو ما فرض على الممثل أني عدل من طريقة إسقاط صوته وحركته ومن علاقته بالجمهور المحيط به. وفي التجربة الجزائرية تتصل هذه الفكرة بتراث (الحلقة) التي تقوم على خلق الجمهور حول الحكواتي أو

القول، فتنشئ علاقة مباشرة بين المؤدي والمتلقي.¹

المبحث الخامس: تكوين الممثل ومؤسسات التدريب

يرتبط تطور الأداء ارتباطاً وثيقاً بمؤسسات تكوين الممثلين. فقد قام ستانسلافسكي بتأسيس استوديوهات لتدريب الممثلين على منهجه، واعتمد غروتوفسكي على مختبره الذي كان مكاناً للتدريب والبحث معاً، وأسس باربا (المدرسة الدولية لأنتروبولوجيا المسرح) عام 1979. وفي هذه الفضاءات يتحول الأداء من موهبة فردية إلى معرفة قابلة للنقل والتدريس والنقد.

وفي العالم العربي والجزائر، يتوزع تكوين الممثل بين المعاهد والمدارس المتخصصة (مثل المعهد العالي للفنون العرض والسمعي البصري في برج الكيفان) والجمعيات والفرق المسرحية الهاوية والاحترافية والورشات المتخصصة. ويمثل هذا تنوع فرص لتبادل الخبرات، غير أنه يفرض حاجة ملحة إلى خطاب نقدي

¹ -Eugenio Barba et Nicola Savarese, L'énergie du comédien ;Dictionnaire d'anthropologie théâtrale, éditions éthanol, paris, 1991, pp10-18 .

يواكبتجارب التكوين وقيّم أثرها في مستوى الأداء، إذ كثيراً ما يهتم النقد بالعروض الناتجة عن التكوين دون أن يهتم بالتكوين نفسه.

المبحث السادس: الأداء والتلقي — لجمهور شريكاً

يمثل الجمهور الطرف الثاني في المعادلة الأدائية، فلا أداء دون تلقٍ، ولا يمكن فهم تطور الأداء إلا بالنظر إلى حوّل علاقة المتفرج بالخشبة. ففي المسرح الطبيعي الذي دعا إليه ستانيسلافسكي وأنتوان اعتمد الأداء على فكرة (الحائط الرابع) التي تفصل الممثل عن القاعة فيتصرف كأن أحداً لا يراه. أما بريشت فقد هدم هذا الحائط حين جعل الممثل يخاطب الجمهور ويعرض له الشخصية بوصفها موضوعاً للفحص لا للتماهي فقط. وذهب غروتوفسكي وبروك وغيرهما إلى تصور العرض بوصفه لقاءً حياً، يتحول فيه المتفرج إلى شاهد أو مشارك.

وقد أولت الدراسات الحديثة اهتماماً بالغاً بالجمهور بوصفه منتجاً للمعنى. فتحلّل سوزان بينيتكيف تتحدد توقعات المتفرج بأطر ثقافية واجتماعية تؤثر في طريقة قراءته للأداء¹، وترى فيشر — ليشته أنا العرض لا يتحقق إلا عبر التفاعل الحي بين المؤدي² والمتفرج. وينتج عن هذا التصور أن تحليل الأداء يستلزم النظر إلى ردود فعل الجمهور والسياق الذي يتلقى فيه العرض، وليس فقط إلى تقنيات الممثل.

¹ - Susan Bennet, A theory of production and reception, routledge, 1990, pp96-105.

² - Erika Fischer Lichte, op cit, pp 38-45

المبحث السابع: الأداء المسرحي والوسائط الأخرى

تبادل المسرح التأثير مع السينما والتلفزيون، وانعكس ذلك على أساليب الأداء. فالتمثيل أمام الكاميرا يتطلب تعبيراً أكثر اقتصاداً في الإيماءة والصوت، وقد تأثر كثير من الممثلين المسرحيين بهذا النمط، خاصة الذين تلقوا تدريباً على منهج ستانيسلافسكي في الولايات المتحدة الأمريكية وأوروبا. وفي المقابل استفاد المسرح من الوسائط السمعية البصرية عبر توظيف الفيديو والإسقاط الضوئي والمؤثرات الرقمية داخل العرض الحي.

ويواجه الناقد المسرحي في ضوء ذلك حدياً مزدوجاً؛ فمن جهة يتعين عليه أن يميز بين خصوصيات الأداء المسرحي الحي والأداء السينمائي، ومن جهة أخرى أن يطور أدوات لقراءة العروض الهجينة التي تمزج بين الحضور الحي والصورة المسجلة. وفي هذا الإطار يبرز سؤال جوهرى ما زالم فتوحاً: ما الذي يميز المسرح عن غيره من الفنون الأدائية في عصر تتعدد فيه الوسائط؟ وقد أجاب بعض المنظرين بأن الحضور الحي والتفاعل المباشر هما ما يظل يميز المسرح، وهو ما يمنح النقد المسرحي خصوصيته.¹

المبحث الثامن: الأشكال الفرجوية العربية وأثرها في الأداء

سبق المسرح بمفهومه الغربي الحديث في العالم العربي أشكال فرجوية متنوعة، منها خيال الظل والحكايات لمقلد والقراقوز والسمير والحلقة. وقد ظلت هذه الأشكال تتحرك في فضاء مفتوح يعتمد على

¹ -Philip Auslander, Livness ;performance in a mediatized culture, routeledge, newyork, 1999, pp10-24.

الحكي والارتجال والتفاعل المباشر مع الجمهور، ما جعل الأداء فيها أقرب إلى فنّ الحضور والمواجهة منه إلى فنّ الاندماج في عالم مغلق. ولهذا وجد فيها كثير من المسرحيين العرب مصدراً لتجديد الأداء وتأصيله.

توقد جلى هذا الاهتمام في دعوة توفيق الحكيم إلى الاستفادة من الأشكال الشعبية في بناء

(قال بمسرحي) عربي، كما ظهر في تجارب مسرحية استلهمت الحكواتي والراوي والحلقة، مع ما يقتضيه

ذلك من وعي بخصوصية هذه الأشكال وعدم الاكتفاء بنقلها الحرفي. ويطرح ذلك على الناقد مهمة

مضاعفة: أن يفهم هذه الأشكال في سياقها الثقافي، وأني قيّم مدى نجاح الممثل في تحويلها إلى لغة أدائية

معاصرة، دون أن يفرض عليها معايير مأخوذة من مسرح العلبة الإيطالية.¹

خلاصة الفصل الثاني

أظهر هذا الفصل أن فنّ الأداء المسرحيت طوّر عبر تفاعل مدارس متعددة، انطلاقاً من سؤال الانفعال

عند ديدرو، مروراً بالمعايشة عند ستانسلافسكي والتغريب عند بريشت وقسوة أرتو وفقر غروتوفسكي وفضاء بروك

الفارغ، وصولاً إلى المسرح ما بعد الدرامي والأداء الرقمي. ويتّضح أن تكلّ حوّل أدائي كبير كان مصحوباً بخطاب

نظري ونقدي يبرزه أو يناقشه، وهو ما سنحلّله في الفصل التالي.

¹ - توفيق الحكيم، المرجع السابق، ص 32-36

الفصل الثالث: جدلية النقد والأداء — آليات التأثير ونماذج تحليلية

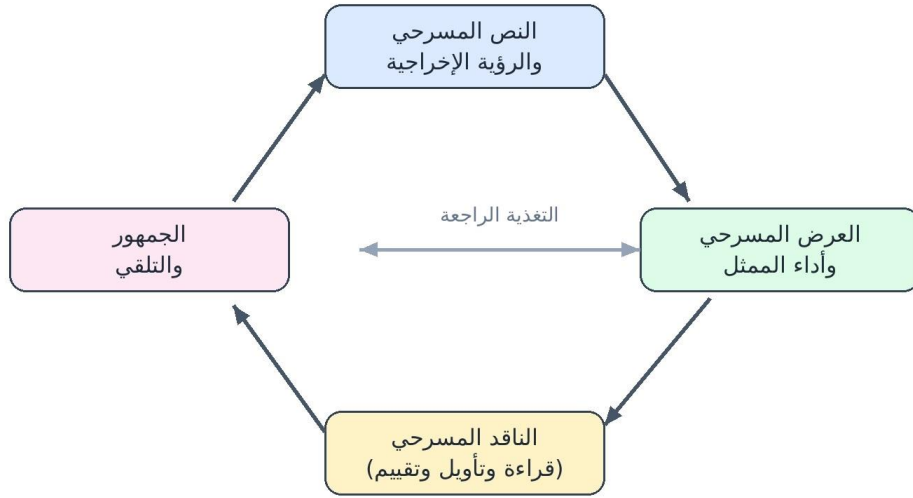
يمثّل هذا الفصل الجانب التحليلي من الدراسة. ونبحث فيه كيني وُثّر الخطاب النقدي في تطوير الأداء، وما آليات هذا التأثير ومستوياته، ثم نعرض نماذج من التجارب العالمية والعربية والجزائرية، ونقترح في النهاية شبكة تحليلية لدراسة العلاقة بين النقد والأداء.

المبحث الأول: العلاقة التفاعلية بين النقد والأداء

لا يمكن النظر إلى النقد بوصفه لاحقاً للعرض فحسب، ولا إلى الأداء بوصفه معطى ينتظر الحكم عليه. فالعلاقة بينهما دائرية تتغذى فيها كل جهة من الأخرى: يقدّم الممثل والمخرج عرضاً، ويقرؤه الناقد، وينعكس ما يكتبه على وعي المبدعين والجمهور، فيتشكّل عرض جديد. وقد صاغَت فيشر-ليشتة فكرة (حلقة التغذية الراجعة) لتفسير العلاقة بين الممثلين والمتفرجين داخل¹ العرض، ويمكن توسيع الفكرة لتشمل العلاقة بين العرض والخطاب النقدي الذي يتلوه.

¹ -Lichte, Fischer, OP CIT, pp47-48

الشكل (1): دائرة التأثير المتبادل بين النص والعرض والنقد والجمهور



ويوضّح الشكل أعلاه أنّ الناقد ليس طرفاً خارجياً محايداً ، بل حلقة في دورة إنتاج المعنى

المسرحي، تتوسّط بين العرض والجمهور وتعود بتأثيرها إلى النص والرؤية الإخراجية.

المبحث الثاني: آليات تأثير النقد في الأداء

أولاً: صياغة المفاهيم والمصطلحات

يقدم النقد للممارسين لغة يسمّون بها ما يفعلونه. فمصطلحات مثل (التغريب) و(المسرح الفقير)

و(المسرح الميت) لم تكن جرّد توصيف لاحق، بل غدت أدواتي فكر بها الممثلون والمخرجون ويدرّسونوعنبتها.م

ا يتوفر للممارس مفهوم يسمّي تجربته يصبح قادراً على تطويرها وتعميمها ونقلها إلى الآخرين.¹ **ثانياً: الترويج للتجارب**

الجديدة وحمايتها

¹ - Anne Ubersfeld, op cit , pp 42-48.

تظلّ التجارب الأدائية الجديدة عرضة لسوء الفهم في بدايتها. ومن الأمثلة المعروفة في تاريخ المسرح أنّ جولة البرلينر إنسمبل في باريس منتصف الخمسينيات، وما كتبه عنهان قّاد مثل رولان بارت وبرناردورت في مجلة «مسرح شعبي»، أسهمت في تعريف الجمهور الفرنسي بمسرح بريشت وفي ترسيخ حضوره في الثقافة المسرحية الأوروبية. كما أنّ كينيث تاينان دافع في صحيفة «الأوبزرفر» عام 1956 عن مسرحية «انظر خلفك بغضب» لجون أوزبورن، وهي مراجعةٌ ستشهد بها كثيراً في تاريخ المسرح البريطاني بوصفها لحظة دعم نقدي لجيل جديد منا لكتّاب والممثلين¹. ولا يعني ذلك أن النقد وحده صنع هذه التحولات، بل إنه كان عاملاً مساعداً ضمن سياق ثقافي أوسع.

ثالثاً: التغذية الراجعة المباشرة للممثل والمخرج

حين يقرأ الممثل والمخرج ملاحظات النقد عن الإيقاع أو الصوت أو الحضور الجسدي، فإنّهم قد يعدّلون تفاصيل الأداء في العروض اللاحقة. ويتّخذ هذا التأثير في المهرجانات المسرحية شكلاً منظماً عبر الجلسات النقدية التي تعقب العروض، حيث يتحاور النقاد مع الفنانين مباشرة، كما في مهرجان قرطاج المسرحي الذي انطلق عام 1983، والمهرجانات الوطنية الجزائرية للمسرح المحترف².

رابعاً: الناقد في موقع الدراماتورج

¹ -Kenneth Tynan, op cit, pp 172-175.

² - أحمد شنيقي، المرجع السابق، ص 112-118.

تُظهر تجربة لودفيك فلاشن مع غروتوفسكي كيف يمكن للناقد أن ينتقل من الموقع تفرّج إلى موقعالشريك في صناعة العرض، وكذلك تجربة تاينان في المسرح الوطني البريطاني¹. وفي هذا الموقع يصير النقد جزءاً من مرحلة التمريرين، وثّر في اختيارات الأداء قبل ولادة العرض أمام الجمهور.

خامساً: تشكيل الذائقة العامة والسياسات الثقافية

يؤثر النقد كذلك بصورة غير مباشرة عبر تشكيل ذائقة الجمهور وتوجيه اختيارات المؤسسات المسرحية من حيث الإنتاج والدعم والبرمجة، ما يجعل بعض الأساليب الأدائية أكثر انتشاراً من غيرها. وتحدث سوزان بينيت عن دور الأطر الثقافية في توجيه لقي الجمهور²، وهو ما يجعل الخطاب النقدي أحد مكّنات هذه الأطر.

الشكل (3): مستويات النقد المسرحي وقنوات تأثيرها في الأداء



¹ -Kenneth Tynan, op cit, pp177

² -Susan Bennet, op cit, pp106-112

المبحث الثالث: نماذج تطبيقية

أولاً: نموذج التجربة الأدائية الأوروبية

ارتبط تاريخ الأداء الأوروبي بحضور نقدي مواكب. فقد رافق ستانسلافسكي في مسرح موسكو الفني حوار مستمر معاً لكتاب والنقاد، ورافق بريشت خطاب نظري وشروح كتبها هو نفسه في «الأورغانون الصغير» (1948) «(وفي مقالاته¹. أما في تجربة غروتوفسكي فقد شكّل الخطاب النقدي والنظري لفلاشجنزءاً لا ينفصل عن البناء الفكري للمسرح الفقير. ويكشف هذا كله أن التجارب الكبرى لم تنتشر بالممارسة وحدها، بل بما رافقها من كتابة نقدية وتنظيرية.²

ثانياً: نموذج المسرح العربي

في المسرح العربي، أدّت المقالات الصحفية والدراسات الأكاديمية دوراً في طرح أسئلة الهوية والتأصيل. فمساهمة الحكيم في «قالبنا المسرحي» ودراسات الراعي وأردش عن الإخراج والمسرح العربي فتحتن قاشاً واسعاً حول أشكال الأداء المستمدة من التراث (الحكيم، 1967؛ الراعي، 1980؛ أردش، 1979). وأسهم هذا النقاش في تشجيع تجارب مسرحية استلهمت السرد الشعبي والاحتفالية والحلقة.

ثالثاً: نموذج المسرح الجزائري

¹ -Berlot Brecht,op cit,pp179-205

² -Jerzy Grotowski,op cit,pp 32-33

اقتزنت تجربة علولة بتنظير واضح لأسلوب الأداء القائم علما لقوال والحلقة، وبنقاش مع جمهوره ومعالنقاد حول جدوى العودة إلى الأشكال الشعبية، وهو ما يعكس علاقة تفاعلية بين الممارسة والخطا بالنقدي. كما أن مسرح كاتب ياسين وكاكي ارتبط بأسئلة اللغة والهوية والفرجة الشعبية. غير أن ضعفالتوثيق النقدي المنهجي في الجزائر، كما تشير دراسات¹ شنيقي ، ي حدّ من قدرة النقد على أداء دورتراكمي في تطوير الأداء، ويستدعي مزيداً من العناية بالأرشفة والدراسات الميدانية.



صورة (3): مشهد من عرض مسرحي جزائري لمسرحية الأجواد تأليف وإخراج عبد القادر علولة وإنتاج المسرح الجهوي لوهترن سنة 1985

المصدر: نشرة «السينار» المهرجان الوطني الأول لمسرح المحترف، 27-16 سبتمبر 1985.

¹ -Ahmed Cheniki,op cit,pp78-85

المبحث الرابع: شبكة تحليلية مقترحة لدراسة أثر النقد في الأداء

لتيسير الدراسات التطبيقية اللاحقة نقترح شبكة تحليلية بسيطة تساعد الباحث على تتبع أثر الخطاب النقدي في الأداء داخل تجربة مسرحية محددة. وتقوم الشبكة على مقارنة الأداء قبلت لقي النقد وبعده وفق المحاور الآتية:

المحور	الأسئلة التحليلية	مصادر الرصد
الجسد	هل تغيرّ توظيف الحركة والإيماءة بعد الملاحظات النقدية؟	تسجيلات العروض، شهادات الممثلين
المحور	الأسئلة التحليلية	مصادر الرصد
الصوت	هل تغيرّ الإلقاء والإيقاع والنبوة؟	تسجيلات صوتية ومرئية
البناء الانفعالي	هل تبدّل مستوى الصدق أو المسافة النقدية؟	مقابلات، كتابات الممثلين والمخرج
الفضاء	هل تغيرّ توظيف الخشبة أو العلاقة بالجمهور؟	صور العروض، الملفات الفنية
الخطاب النقدي	ما نوع الملاحظات ومستواها ومصدرها؟	مقالات صحفية، دراسات، محاضر جلسات المهرجانات

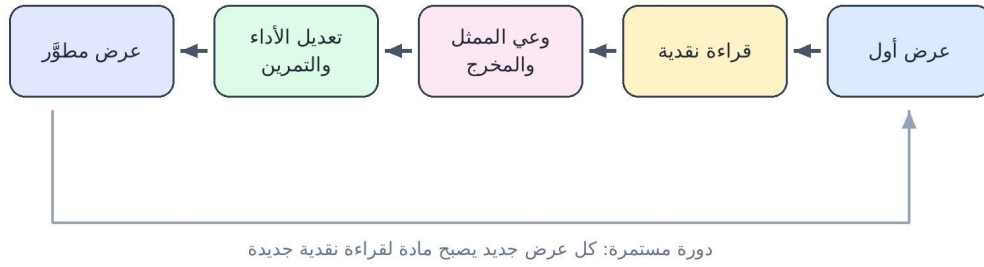
ويمكن للباحث أن يعتمد هذه الشبكة عبر مقابلات مع الممثلين والمخرجين ومقارنة تسجيلات العروض

بينل يالٍ مختلفة، مع الحذر من نسبة كل تغيير إلى النقد وحده، إذ تتداخل عوامل أخرى كالتمرين والتجربة

الشخصية وردود فعل الجمهور. ويحسن أنتُ ستكمل هذه الشبكة في بحوث لاحقة بدراسات ميدانية موسّعة.¹

¹ -Patrice Pavis, op cit, pp 75-82

الشكل (4): حلقة التطوير الأدائي عبر النقد



المبحث الخامس: حدود تأثير النقد وإشكالاته

- ضعف التوثيق: غياب أرشيف كافٍ للعروض والمراجعات النقدية قلّل من إمكانية بناء تراكم معرفي.
 - تباين مستوى فالتقدال: ن قد الانطباعي السريع قد لا يقدم ما يحتاجه الممثل من ملاحظات دقيقة.
 - الاختلال بين الخطاب والممارسة: بعض الخطابات النقدية تنشغل بالنص أو بالمضمون الفكري وتهمل تحليل الأداء الجسدي والصوتي.
 - تأثير قالسوقد: يتحوّل النقد إلى أداة ترويجية بدل أن يكون أداة معرفية.
 - خطر حالوصايةي: ن يفرض بعض النقاد معايير جاهزة على الفنانين فيضيّقون مجال التجريب.
- وهذه الإشكالات لا تلغي أهمية النقد، بل تدعو إلى تطوير ممارسة نقدية أكثر منهجية وانفتاحاً

على لغة الأداء نفسها.¹

¹ -Jean pierre Sarrazac, Lexique du drame modern et contemporain, belin, paris, 2005, pp142-148.

المبحث السادس: النقد المسرحي في العصر الرقمي

غيّرت الوسائط الرقمية شروط إنتاج الخطاب النقدي وتداوله تغييراً جذرياً. فقد أتاحَت المدونات ومواقع التواصل الاجتماعي ومنصات الفيديو لأي متفرج أن ينشر انطباعه عن العرض فور خروجه من القاعة، وأصبح للنقد مسارات جديدة تتجاوز الصحيفة والمجلة إلى فضاء مفتوح تتقاطع فيه أصوات الملتخصّصين والجمهور العام. ويتيح هذا التحول للفنانين رسداً أسرع وأوسع لردود الأفعال، ويمنحهم مادة فورية يمكن أن يستثمروها في تعديل عروضهم اللاحقة.

لكن هذه الوفرة تحمل في طياتها مخاطر، من أبرزها هيمنة الانطباع السريع على التحليل المنهجي، وصعوبة التمييز بين الخطاب النقدي الجاد والترويج الإعلامي، وتضخم الأحكام القاطعة على حساب التأمل. ومن جهة أخرى أتاحَت التقنيات الرقمية توثيق العروض وأرشفتها وتداولها، ما يسهّل على النقاد والباحثين العودة إلى العرض ومقارنته بغيره، وهو ما كان متعذراً في العقود السابقة. ويمكن أن يسهم هذا في بناء نقد أدائي أكثر دقة، إذا ما اقترن بمنهج واضح وأخلاقيات مهنية.¹

المبحث السابع: مثال توضيحي لتطبيق الشبكة التحليلية

لتوضيح كيفية توظيف الشبكة التحليلية المقترحة، نعرض فيما يلي مثالا ١ افتراضياً مبسطاً لأغراض الشرح فقط، وليس وصفاً لعرض حقيقي بعينه. لنفترض عرضاً مسرحياً أنتجته فرقة محلية، وتلقّى

¹ -Steve Dixon, digital performance ; a history of new media in theatre, cambridge, 2007, pp135-

ملاحظات نقدية في ندوة أعقبت عرضه الأول، أشارت إلى ضعف إيقاع الأداء الصوتي في مشاهد الحوار

الجماعي إلى قلة توظيف الفضاءي. هذه الحالة يُنجز الباحث الخطوات الآتية:

ي• جمع الملاحظات النقدية ويصنّفها بحسب المحاور: الصوت، الفضاء، البناء الانفعالي.

- يقارن تسجيل العرض الأول بتسجيل عرض لاحق، ويرصد التعديلات في الإلقاء والحركة داخل الخشبة.
- يجري مقابلات مع الممثلين والمخرج لمعرفة ما إذا كانت الملاحظات النقدية قد أسهمت في هذه التعديلات أو كانت هناك عوامل أخرى.

.241

- يدوّن النتائج في جدول مقارني بيّن مدى التوافق بين الملاحظات النقدية والتغيرات الأدائية، مع الإشارة إلى الحدود المنهجية لهذا الربط.

ويُظهر هذا المثال أن الشبكة تسمح بتحويل الحدس العام حول تأثير النقد إلى ملاحظات محددة

قابلة للتحقق، ن كان ذلك لا يغني عن دراسات ميدانية معمّقة على تجارب حقيقية.¹

المبحث الثامن: مقارنة بين أنماط التأثير ومستوياتها

نمط النقد	طبيعة التأثير	مداه الزمني	حدوده
الصحفي	توجيه الإقبال والتلقي، وملاحظات مقتضبة	قصير ومباشر	انطباعية وضيق المساحة

¹ - William Sauter, The theatrical event ;dynamics of performance and perception, university of Iowa press, 2000, pp65-72.

الأكاديمي	بناء المفاهيم ونظريات الأداء	طويل ومتراكم	بُعد نسبي عن الممارسة اليومية
الحواري والمهرجاني	تغذية راجعة مباشرة للفنانين	متوسط	مرتبط بحضور المناسبات وجودة تنظيمها
الداخلي والدراماتورجي	تعديل تفاصيل الأداء أثناء التمرين	مباشر وحاسم	يقتضي علاقة ثقة داخل الفريق

المبحث التاسع: هـ رجانات والمؤسسات الأكاديمية فضاءً للنقد

تشكّل المهرجانات المسرحية مجالاً مهماً لتحقيق التفاعل بين النقد والأداء، لأنها تجمع في مكان وزمان محددين عدداً كبيراً من العروض والنقاد والفنانين. وفي العالم العربي أدّت مهرجانات مثل مهرجان قرطاج المسرحي والمهرجان التجريبي في القاهرة ومهرجان المسرح العربي دوراً في تبادل الخبرات وتنظيم الجلسات النقدية التطبيقية. وفي الجزائر يمثل المهرجان الوطني للمسرح الهاوي بمستغانم، الذين ظم منذ عام 1967، ومهرجان المسرح المحترف بالعاصمة، فضاءات لعرض التجارب المسرحية ومناقشتها. وتؤدي الجامعات ومعاهد الفنون دوراً كملاً، إذت كوّن الباحثين والنقاد الذين يدرسون العروض بمنهجية علمية، وتحتضن الندوات والملتقيات والمخابر البحثية التي تنتج معرفة نقدية حول الأداء. غير أن العلاقة بين المؤسسة الأكاديمية والممارسة المسرحية ما تزال تحتاج إلى تعزيز، فكثيراً ما تبقى

الدراسات الأكاديمية حييسة الأدرج، ولا تصل إلى الممثلين والمخرجين الذين يمكنهم الإفادة منها. ولذلك

نوصي بإنشاء جسور دائمة بين الجامعة والمسرح، عبر شراكات وورشات مشتركة.¹

المبحث العاشر: إشكالية المصطلح النقدي في الأداء العربي

يواجه النقد المسرحي العربي إشكالية اصطلاحية تتعلق بترجمة المفاهيم الأدائية الغربية وتوحيدها.

فمصطلحات مثل (performance) و(acting) و(embodiment) تُترجم بأشكال مختلفة بين

الباحثين، ما يؤدي حياناً إلى التباس في الفهم وصعوبة في المقارنة. ولهذا الاختلاف أثر مباشر في تداول المفاهيم

بين النقاد والممثلين، إذ إن غياب لغة مشتركة يعيق التواصل بين الطرفين ويقلل من فعالية الخطاب النقدي في

التأثير على الممارسة.

ومن الحلول المقترحة لتجاوز هذه الإشكالية: إعداد معاجم متخصصة في مصطلحات الأداء، كما فعل

إبراهيم حمادة في ²معجمه، وتحديثها باستمرار، وتشجيع التعاون بين الجامعات اللغوية والمؤسسات المسرحية

والجامعات. كما أن الاستفادة من الموروث الفرجوي العربي قد تسعف في صياغة مصطلحات تابعة من الممارسة

المحلية، بدل الاكتفاء بنقل المصطلح الأجنبي.

¹ - أحمد شنيقي، المرجع السابق، ص 125-132

² - إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ودار المعارف، القاهرة، 1985، ص 42-49

المبحث الحادي عشر: نحو معايير لنقد أداء الممثل

من الإشكالات التي يطرحها موضوع بحثنا أن نقد الأداء كثيراً ما يكوناً نطباعياً، فيصفه الناقد بأنه

(مقنع) أو (ضعيف) دون تحديد معايير الحكم. ولذلك نقترح إطاراً من المعايير الأولية التي يمكن أن يستأنسبها الناقد والممثل معاً، مع التنبيه إلى أن هذه المعايير تختلف باختلاف المدرسة الأدائية التي ينتمي إليها الممثل عارضاً؛ دّ نقطة قوة في مسرح المعاشية قد لا يكون كذلك في المسرح الملحمي.

المعيار	مؤشرات ملاحظته	ملاحظة منهجية
الحضور	قدرة الممثل على شدّ الانتباه وملء الفضاء	يقيم بحسب أسلوب العرض وحجم القاعة
الانسجام	اتساق الجسد والصوت والانفعال مع الدور	يتفاوت تقديره بين المدارس الواقعية والتجريبية
الإيقاع	التحكم في التوقيت والصمت والتنويع الصوتي	يُقارن بين مشاهد العرض الواحد
التفاعل	التواصل مع الشريك ومع الجمهور	يتطلب ملاحظة أكثر من عرض
الدلالة	قدرة الأداء على إنتاج معنى يخدم رؤية العرض	يستلزم فهم الرؤية الإخراجية

ويتيح مثل هذا الإطار تحويل الملاحظات النقدية من أحكام عامة إلى ملاحظات محددة يمكن للممثل

أن يعمل عليها في التمارين اللاحقة. كماي قَرّب هذا التوجه بين لغة الناقد ولغة الممارس، فيزيد من فرص

الاستفادة المتبادلة¹. ونشدّد على أن هذه المعايير مقترح أولي يحتاج إلى تجريب واختبار في دراسات تطبيقية

لاحقة، لا يدّعي الشمول ولا الإلزام.

¹ -Erika Fischer,Lichte,op cit,pp128-135

خلاصة الفصل الثالث

بيّن هذا الفصل أنّ العلاقة بين النقد والأداء علاقة تفاعلية، وأن تأثير النقد يتحقق عبر صياغة المفاهيم والترويج للتجارب والتغذية الراجعة والدراماتورجيا وتشكيل الذائقة العامة، وأن أثره يتفاوت بحسب مستوى النقد وسياقه. كما عرضنا شبكة تحليلية يمكن توظيفها في بحوث تطبيقية لاحقة.

آفاق البحث

تفتح هذه الدراسة آفاقاً لبحوث مستقبلية، منها: دراسة ميدانية لأثر الجلسات النقدية في المهرجانااتعلى أداء الممثلين، ومقارنة بين الخطاب النقدي الجزائري ونظيره المغربي والتونسي، وتحليل أثر النقد الرقمي اختيارات الفنانين، وبناء أرشيف رقمي مفتوح للعروض المسرحية والمراجعات النقدية المرتبطة بها.

خاتمة

حاولنا في الهذهم ذكرّة أن نبحت العلاقة بين النقد المسرحيو تطوّر فنّ الأداء في العصر الحديث، وأنّضح لنا من خلال الفصول الثلاثة ما يلي:

- النقد المسرحي ليس مجرد حكم لاحق على العرض، بل خطاب معرفي يسهم في بناء المفاهيموتوجيه الذائقة والتأثير في وعي المبدعين.
- تطوّر فنّ الأداء عبر مدارس متعددة، وكان لكل مدرسة خطابها النظري والنقدي الذي رافقهاوأسهم في انتشارها.

- العلاقة بين النقد والأداء علاقة جدلية دائرية، لا علاقة اتجاه واحد، وهو ما يحقق الفرضية الثانية من فرضيات البحث.

- يتحقق التأثير عبر آليات متعددة تشمل المفاهيم والترويج والتغذية الراجعة والدراماتورجيا وتكوين الدائقة العامة.

- يعاني النقد المسرحي في العالم العربي والجزائر من إشكالات التوثيق والمنهج، ماي حدّ من أثره التراكمي. وانطلاقاً من ذلك نقترح التوصيات الآتية:

ال•عناية بأرشفة العروض المسرحية والمراجعات النقدية وتوثيقها رقمياً.

- تشجيع الجلسات النقدية التطبيقية في المهرجانات وربطها بورشات تدريب للممثلين.
- إدراج مقاييس تحليل الأداء (الجسد والصوت والفضاء) ضمن مناهج تكوين النقاد.
- إنجاز دراسات ميدانية تطبيقية تعتمد الشبكة المقترحة على تجارب جزائرية وعربية محددة.
- تعزيز التعاون بين النقاد والدراماتورجين والممثلين في مراحل التمرين.

ونأمل أن تكون هذه الدراسة قد أسهمت ولو بقدر يسير في فتح آفاق جديدة للبحث في العلاقة بين

النقد والأداء، وأن تجد امتداداتها في بحوث لاحقة.

ملخص البحث

تعالج هذهم ذكّرة موضوع «تأثير النقد المسرحي فيت طوّر فنّ الأداء في العصر الحديث». وقد انطلقت مناشكالية مفادها: إلّا يّ مدى أسهم النقد المسرحي في تطوير فنّ الأداء، وما آليات هذا التأثير؟ واعتمدتالمنهج الوصفي التحليلي مدعوماً بالمنهجين التاريخي والمقارن، وقسّمت البحث إلى مقدمة وثلاثة فصولوخاتمة.

خصّص الفصل الأول للإطار المفاهيمي للنقد المسرحي: مفهومه ونشأته ومناهجه ووظائفه. وتناول الفصلالثاني فنّ الأداء وأهمّ مدارس من ديدرو وستانسلافسكي وبريشت إلى أرتو وغروتوفسكي وبروك والمسرحما بعد الدرامي. أما الفصل الثالث فحلّل آليات تأثير النقد في الأداء، وعرض نماذج عالمية وعربية جزائرية،واقترح شبكة تحليلية لدراسة العلاقة بين الطرفين.

وخلصت الدراسة إلّا أنّ العلاقة بين النقد والأداء علاقة تفاعلية دائرية، يتحقق فيها التأثير عبر صياغةالمفاهيم والترويج للتجارب والتغذية الراجعة والدراماتورجيا وتشكيل الذائقة، وأنّ أثر النقد يتفاوت بحسبمستواه وسياقه.

الكلمات المفتاحية: النقد المسرحي، فنّ الأداء، الممثل، المسرح الحديث، لتلقّي، المسرح الجزائري.

Abstract

This thesis examines the influence of theatre criticism on the development of performance art in the modern era. It asks to what extent criticism has contributed to the evolution of acting and performance, and through which

mechanisms. Using a descriptive-analytical method supported by historical and comparative approaches, the study is divided into three chapters

The first chapter defines theatre criticism, traces its history and methods, and outlines the functions of the critic. The second chapter studies performance and its major schools, from Diderot, Stanislavski and Brecht to Artaud, Grotowski, Brook and postdramatic theatre. The third chapter analyses the mechanisms by which criticism affects performance, presents cases from European, Arab and Algerian theatre, and proposes an analytical grid

The study concludes that the relation between criticism and performance is interactive and circular, operating through concept formation, promotion of new practices, direct feedback, dramaturgy and the shaping of public taste

Keywords: theatre criticism, performance, acting, modern theatre, reception,

Algerian theatre

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المراجع باللغة العربية

1. أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973.
2. أردش، سعد، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، العدد 35، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1979.
3. الحكيم، توفيق، قالبنا المسرحي، مكتبة الآداب، القاهرة، 1967.
4. حمادة، إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، 1985.

5. علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، العدد 25، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1980.

6. صليحة نهاد، المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986.

7. محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي والادب المقارن، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1994.

الاطروحات:

1. رابع زروقي، النقد المسرحي الجزائري ومناهج النقد المعاصر، أطروحة دكتوراه، إشراف علي كبريت، كلية الآداب واللغات، جامعة ابن خلدون، تيارت، 2023.

2. صورية غجاني، النقد المسرحي في الجزائر، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، 2013.

ثانياً: المراجع باللغة الأجنبية

1 (Aristotle, Poetics (c. 335 BC

2 Ahmed cheiniki, théâtre en Algérie : histoire et enjeux, Édisud, Aix le provence, 2002.

3 Artaud, Antonin, Le Théâtre et son double, Gallimard, Paris, 1938

4 Bennett, Susan, Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception, Routledge, London, 1990

5 Brecht, Bertolt, Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic, ed. and trans. John Willett, Hill and Wang, New York, 1964

- .6 Brook, Peter, *The Empty Space*, MacGibbon & Kee, London, 1968
- .7 Carlson, Marvin, *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present*, Cornell University Press, Ithaca, 1984
- .8 Craig, Edward Gordon, *On the Art of the Theatre*, Heinemann, London, 1911
- .9 Denis Dederot, *paradoxe sur le comédien*, sautelet, paris, 1830
- .01 Esslin, Martin, *The Theatre of the Absurd*, Eyre & Spottiswoode London, 1961
- .11 FischerLichte, Erika, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, trans. Saskya Iris Jain, Routledge, London, 2008
- .21 Grotowski, Jerzy, *Towards a Poor Theatre*, Odin Teatrets Forlag Holstebro, 1968
- .31 Lehmann, HansThies, *Postdramatic Theatre*, trans. Karen J, Munby Routledge, London, 2006
- .41 Pavis, Patrice, *L'Analyse des spectacles*, Nathan, Paris, 1996
- .51 Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2000
- .61 Schechner Richard, *Performance Studies: An Introduction*, RoutledgeLondon, 2002
- .71 Stanislavski Konstantin, *An Actor Prepares*, trans. Elizabeth Reynolds Hapgood, Theatre Arts Books, New York, 1936
- .81 Tynan, Kenneth, *A View of the English Stage*, Davis poytner, 1975
- .91 Ubersfeld Anne, *Lire le théâtre*, Éditions sociales, Paris, 1977

الملاحق

الملحق (1): مسرد لأهم المصطلحات

المصطلح	المقابل الأجنبي	التعريف المختصر
الأداء	Performance	ج موع الأفعال الجسدية والصوتية التي يُنجزها الممثل أمام الجمهور
المعايشة	Experiencing / Perezhivanie	تقنية ستانسلافسكي في معايشة الممثل للدور بصدق داخلي
التغريب	Verfremdungseffekt	تقنية بريشت لخلق مسافة نقدية بين الممثل والشخصية وبين المتفرج والحدث
المسرح الفقير	Poor Theatre	مسرح يتخلى عن الزوائد ويجعل الممثل والجمهور جوهر العرض
المسرح ما بعد الدرامي	Postdramatic Theatre	مسرح لا يقوم على الحكاية والشخصية بل على الحضور والعلامات الحسية
الدراماتورج	Dramaturg	مستشار فني أو أدبي يعمل مع المخرج والممثلين في بناء العرض
التلقي	Reception	عملية استقبال الجمهور للعرض وتأويله
الحلقة	Halqa	ش كل فرجوي شعبي يتحلّق فيه الجمهور حول القوّال أو الحكواتي
القوّال	Narrator / Storyteller	راوي شعبي يجمع بين السرد والأداء والتفاعل مع الجمهور

المصطلح	المقابل الأجنبي	التعريف المختصر
التغذية الراجعة	Feedback loop	عملية ردّ الأثر بين طرفين بحيث يؤثر كل منهما في الآخر

الملحق (2): دليل مقابلة مقترح مع الممثلين والمخرجين

يمكن الاستعانة بالأسئلة الآتية عند إجراء مقابلات ميدانية لدراسة أثر النقد في الأداء:

- هل تطلع على المراجعات النقدية لعروضكو؟ أي نمط منها تفضّل؟
- هل سبق أن غيّرت تفصيلاً في أدائك بسبب ملاحظة نقدية؟ وكيف؟
- ما الفرق بين ملاحظة الناقد وملاحظة المخرج أو الزملاء في نظرك؟
- هل تفيدك الجلسات النقدية في المهرجانات أم تراها شكلية؟
- ما الجوانب التي يهملها النقد في رأيك (الصوت، الجسد، الفضاء...؟)
- كيف تقيّم علاقتك بالنقاد عموماً؟
- هل تؤثر وسائل التواصل الاجتماعي في اختياراتك الأدائية؟
- ما الذي تقترحه لتطوير علاقة النقد بالممارسة؟ **الملحق**

(3): تعريف موجز بأهم الأعلام الواردة في البحث

العلم	التعريف
أرسطو (322-384 ق.م)	فيلسوف يوناني، صاحب كتاب «فن الشعر» وأول تنظير منهجي للمأساة
دنيس ديدرو (1713-1784)	فيلسوف وموسوعي فرنسي، صاحب «مفارقة الممثل»
العلم	التعريف
كونستانتين ستانسلافسكي (1863-1938)	ممثل ومخرج روسي، مؤسس مسرح موسكو الفني وصاحب (النظام)
برتولت بريشت (1898-1956)	كاتب ومخرج ألماني، رائد المسرح الملحمي ومؤسس البرلينر إنسمبل
أنطونان أرتو (1896-1948)	شاعر ومنظر مسرحي فرنسي، صاحب مسرح القسوة
يحيى غروتوفسكي (1933-1999)	مخرج ومنظر بولندي، صاحب مفهوم المسرح الفقير
بيتر بروك (1925-2022)	مخرج بريطاني، صاحب كتاب «الفضاء الفارغ»
هانس تيس ليمان (1944-2022)	منظر ألماني، صاحب نظرية المسرح ما بعد الدرامي
كينيث تاينان (1927-1980)	ناقد مسرحي بريطاني، شغل موقع المسؤول الأدبي في المسرح الوطني البريطاني
توفيق الحكيم (1898-1987)	كاتب مسرحي مصري، رواد التأليف المسرحي العربي ومنظري (القلب المسرحي)
عبد القادر علولة (1939-1994)	مخرج وكاتب مسرحي جزائري، أب رز مجددي الأداء المستلهم من الحلقة والقوال
ولد عبد الرحمن كاكبي (1934-1995)	كاتب ومخرج مسرحي جزائري، وظف الفرجة الشعبية في أعماله

ي نملأخطةص: ح بالتحقق من تواريخ الميلاد والوفاة من المراجع المتخصصة قبل الاعتماد النهائي عليها.

قائمة الأشكال والصور

الشكل (1): دائرة التأثير المتبادل بين النص والعرض والنقد والجمهور — الفصل الثالث

الشكل (2): محطات مفصلية في تطور نظرية الأداء المسرحي — الفصل الثاني

الشكل (3): مستويات النقد المسرحي وقنوات تأثيرها في الأداء — الفصل الثالث

الشكل (4): حلقة التطوير الأدائي عبر النقد — الفصل الثالث

صورة (1): جورج برنارد شو كاتب وناقد مسرحي بارز في العصر الحديث — الفصل الأول

صورة (2): مشهد من العرض التاريخي لمسرحية (النورس) في مسرح موسكو سنة 1898 بإشراف

الفيقسطنطين ستانيسلافسكي — الفصل الثاني

صورة (3): مشهد من عرض مسرحية الأجواد تأليف وإخراج عبد القادر علولة — الفصل الثالث

امتنعزة إيداع مذكّرة الماستر (قسم الفنون)

تخصّص: لغة العربي في المسرحي

العامّة الجامعيّة 2025 - 2026

إطار خاص وبالطالِب (ة)

الاسم	حمزة
اللقب	ناجي
تاريخ ومكان الميلاد	08-03-1995 → المنيعة تبسة
رقم الهاتف	05 418 919 72
البريد الإلكتروني	naadjih 73@gmail.com

عنوان المذكرة: تأثير اللغة المسرحية في تطور فن الأداء
في المسرح الحديث

إطار خاص بالأستاذ (ة) المخرّج (ة) تلميذ المخرّج (ة)

الاسم واللقب والأخت (ة) (المخرّج (ة) / تلميذ (ة) المخرّج (ة))	أستاذ
رقم الأستاذ (ة) المخرّج (ة)	بن عزوز عبد الله - أستاذ
إمضاء الأستاذ (ة) المخرّج (ة)	



د. بومسعود خديجة
رئيسة قسم الفنون
بالنيابة

Faculty Of Arabic Literature And Arts - Mostaganem -
PO.Box 188 Mostaganem 27000 Algérie — Tél : + 213 (0) 45 42 11 01. Fax : + 213 (0) 45 42 11 01

WebSite : www.univ-mosta.dz/flaa

Email : web.flaa@univ-mosta.dz