جامعة عباس لغرور خنشلة

كلية الآداب واللغات/قسم اللغة والأدب العربي

التصحيح النموذجي

لامتحان مقياس المسرح المغاربي السنة الثالثة دراسا ت أدبية الفوج الأول والثاني 2026/2025

امتحان في مادة المسرح المغاربي:

أجب عن سؤال واحد -

السؤال الاختياري الأول:

1- بيّن سياق ظهور الاحتفالية في المسرح المغاربي، موضحًا أسباب نشأة جماعة المسرح الاحتفالي، ودلالة ارتباطها بمدينة مراكش وفضاء جامع الفنا؟
2- عرّف الاحتفالية عند عبد الكريم برشيد، ووضّح لماذا عدّها فلسفة مسرحية لا مجرد شكل فني أو تجديد تقني.
3- اشرح المرجعية التراثية والشعبية للاحتفالية، مبرزًا وظيفة التراث الشعبي في فهم الوجدان الجماعي وتغييره من الداخل.
4- كيف أعادت الاحتفالية صياغة العلاقة بين الممثل والجمهور من خلال شعار "التمثيل مع الجمهور"؟
5- ما خصوصية الزمن والفضاء والتمثيل في المسرح الاحتفالي؟ وما الفرق بينه وبين المسرح الدرامي والملحمي؟

الإجابة النموذجية وسلم التنقيط (العلامة الإجمالية: 20/20)

1. سياق ظهور الاحتفالية وارتباطها بمراكش وجامع الفنا (5 نقاط)

- **أزمة المسرح والتبعية (1.5 ن):** ظهر التيار الاحتفالي نتيجة الشعور العميق بأزمة المسرح العربي الحديث، وعجزه عن التعبير الأصيل عن الإنسان العربي بسبب تبعيته للنماذج والمذاهب الغربية الجاهزة.
- **تجاوز الفوضى وبناء مسرح أصيل (1.5 ن):** نشأت جماعة المسرح الاحتفالي كمحاولة جماعية لتجاوز هذه الفوضى الفكرية، وبناء مسرح عربي جديد يستعيد هويته وأصالته معتمداً على التجريب الميداني والتطوع الإبداعي بدل التقليد.
- **دلالة مدينة مراكش (1 ن):** لم يكن الإعلان عن التيار من مراكش أمراً عرضياً، بل لكونها فضاءً رمزياً وثقافياً يحتضن نموذجاً حياً للاحتفال الشعبي.

- **دلالة ساحة جامع الفنا (1 ن):** مثلت المرجع العملي والجمالي بوصفها فضاءً مفتوحاً يجمع الشعر، الغناء، الحكاية، الزجل، والألعاب البهلوانية في تواصل مباشر بين الناس داخل زمان ومكان واحد حول إحساس جماعي مشترك.

2. تعريف الاحتفالية وفلسفتها عند عبد الكريم برشيد (4 نقاط)

- **الاحتفالية فلسفة شاملة (1.5 ن):** عرّفها برشيد بأنها ليست مجرد شكل مسرحي أو مجموعة تقنيات إخراجية، بل هي فلسفة مسرحية شاملة.
- **تصورها الشامل للوجود (1 ن):** تنظر إلى المسرح باعتباره تصوراً جديداً للوجود، للإنسان، للتاريخ، للفن، وللأدب والسياسة والصراع.
- **رفض كونها تجديد ا شكليا و تقنيا (0.75 ن):** رفض برشيد أن تكون الاحتفالية مجرد تطوير شكلي (تأليف/إخراج) أو إدخال وسائل تقنية مغايرة فقط، لأن القيمة الحقيقية لا تكمن في الزينة الخارجية وحدها.
- **البحث عن الأصيل (0.75 ن):** غايتها ليست خلق الجديد لذاته بل إيجاد "الأصيل"؛ أي بناء مسرح يستمد مشروعيته من الواقع العربي والتراث الحي متحرراً من الاستلاب.

3. المرجعية التراثية والشعبية ووظيفتها (4 نقاط)

- **الارتباط بالتراث الشعبي (1 ن):** يرى برشيد أن المسرح الاحتفالي مسرح شعبي في الأساس، ولا يمكن أن ينفصل عن الذاكرة الجماعية للأمة.
- **دور جامع الفنا وأشكاله (1 ن):** اتخاذه كنموذج للاحتفال المفتوح بتداخل الحكاية، الغناء، والزجل في تواصل حي بين المؤدي والجمهور، بما يجعله مرجعاً جمالياً وفنياً.
- **التراث كحضور حي وجدلي (1 ن):** التراث ليس عودة متحفية للماضي أو استنساخاً لأشكاله القديمة، بل استحضار لروحه ومعناه في الحاضر؛ فالمهم ليس ظاهر الأحداث بل الدلالة الحية القابلة للامتداد.
- **فهم الوجدان وتغييره من الداخل (1 ن):** يمثل التراث ذاكرة الوجدان الجماعي، ومن خلال دراسته تُفهم عقلية المجتمع العربي وقوانينه النفسية لتغييره من الداخل، لأن التغيير المفروض من الخارج يظل قاصراً.

4. صياغة العلاقة بين الممثل والجمهور (3 نقاط)

- **شعار "التمثيل مع الجمهور" (1 ن):** رفضت الاحتفالية المفهوم الكلاسيكي "التمثيل للجمهور"، وعوضته بشعار "التمثيل مع الجمهور".
- **تحول المتلقي إلى مشارك (1 ن):** لم يعد الجمهور متلقياً سلبياً يكتفي بالمشاهدة بصمت، بل صار مشاركاً وفاعلاً في الخلق والإبداع والتفكير، وطرفاً أساسياً في العملية المسرحية.
- **إلغاء الحواجز والكواليس (1 ن):** تم إلغاء الستائر والكواليس المغلقة ليتم كل شيء في الحفل أمام الجمهور وبمشاركته، مما يحول العرض إلى حوار إنساني مباشر وفعل جماعي حي.

5. خصوصية الزمن والفضاء والتمثيل والفرق عن الدراما والملحمة (4 نقاط)

- **التمييز بين الأنماط المسرحية (1.5 ن):** المسرح الدرامي يحيي ماضياً (يحاكي الفعل)، والمسرح الملحمي يروي الفعل من الخارج (يحكي ما وقع)، بينما المسرح الاحتفالي يخلق تظاهرة آنية تتم في حضور ومشاركة الجميع.
- **خصوصية الزمن الاحتفالي (1 ن):** ليس ماضياً جامداً (كالدراما) ولا زمن حكاية خارجية (كالملحمة)، بل هو زمن متجدد، آني، وحي يقوم على الحضور والمفاجأة والتلقائية.
- **خصوصية الفضاء المفتوح (0.75 ن):** يتميز بكونه فضاءً مفتوحاً يلغي الحواجز بين الخشبة والجمهور، ويرفع المسافات بين الواقع والوهم، متجاوزاً العلبة الإيطالية المغلقة لتصبح المسرحية تظاهرة جماعية.
- **خصوصية التمثيل (الاندماج الواعي) (0.75 ن):** الممثل الاحتفالي لا يفنى في الشخصية كلياً (الاندماج الدرامي) ولا يقف خارجها ببرود (الإبعاد الملحمي)، بل يحقق "اندماجاً واعياً" يزاوج بين الدور وواقعه الحاضر، وبين الذاكرة والبديهة ليكون الأداء متصلاً بقضايا الناس.

نص السؤال الاختياري الثاني:

1. بيّن المبررات الفنية التي دفعت رواد المسرح المغاربي إلى تفكيك "البنية الخطية" الأرسطية (بداية، عقدة، نهاية)، موضحًا الأشكال التراثية البديلة التي اعتمدوها لبناء هيكل درامي جديد (مثل الحلقة والبساط).
2. كيف عالج المخرج المغاربي إشكالية "الازدواجية اللغوية"؟ وما دور آلية "البوليفونيا" (تعدد الأصوات والمستويات اللغوية) في إغناء العرض المسرحي وجعله أكثر واقعية؟
3. اشرح دلالة الانتقال من "التنميط النفسي" للشخصية (في المسرح الغربي) إلى "الشخصية الرامزة" في المسرح المغاربي، مبرزًا كيف تتحول الشخصية من حالة فردية إلى علامة ثقافية واجتماعية.
4. ماذا يُقصد بمفهوم "جماليات الفراغ" في السينوغرافيا المغاربية؟ وكيف استطاع الممثل تعويض الديكور الواقعي الجاهز والمكلف من خلال جسده واستخدام الأغراض البسيطة؟
5. كيف وظف المسرح المغاربي تقنية "كسر الإيهام" والتغريب البريختي من خلال آليات فرجوية محلية (كشخصية الراوي/القوال) لتحفيز الوعي النقدي للمتفرج بدل الاندماج العاطفي؟

الإجابة النموذجية وسلم التنقيط (العلامة الإجمالية: 20/20)

1. تفكيك البنية الخطية الأرسطية والأشكال البديلة (4 نقاط)

- **المبررات الفنية (2 ن):** رفض المسرحيون المغاربة البنية الأرسطية الخطية (التي تقوم على التسلسل المنطقي: بداية، صعود، عقدة، حل) لأنها تعبر عن منطق غربي صارم لا يتناسب مع الواقع المغاربي المتشابك والمعقد. لقد أرادوا تحرير السرد المسرحي من السببية الصارمة لخلق فضاء أرحب للتعبير عن قضايا متعددة في آن واحد.

- **الأشكال البديلة (2 ن):** استبدلوا هذه البنية بـ "البنية الشذرية" أو أسلوب "اللوحات المنفصلة" المستوحى من الأشكال ما قبل المسرحية التراثية مثل "الحلقة" و"البساط". في هذا الهيكل، تتجاور المشاهد والقصص دون رابط سببي حتمي، بل يربط بينها موضوع عام أو شخصية مركزية كالراوي.

2. الازدواجية اللغوية والبوليفونيا (4 نقاط)

- **معالجة الازدواجية (2 ن):** بدلاً من الاقتصار على لغة واحدة (فصحى متعالية أو دارجة مسفة)، اعتمد المسرح المغاربي على تهجين اللغات ومزجها لتعكس الواقع الاجتماعي.
- **دور البوليفونيا (2 ن):** تعني "البوليفونيا" تعدد الأصوات والمستويات اللغوية داخل النص الواحد (فصحى، عامية، لغات أجنبية، أمثال شعبية، لغة الجسد، والإيقاع). هذا التعدد كسر أحادية الخطاب، وأغنى العرض المسرحي جاعلاً إياه مرآة حقيقية للتناقضات الطبقية والثقافية في المجتمع المغاربي المعاصر.

3. الانتقال من التنميط النفسي إلى الشخصية الرامزة (4 نقاط)

- **تجاوز التنميط النفسي (2 ن):** تخلى المسرح المغاربي عن بناء الشخصية كـ "حالة نفسية فردية" معزولة (كما في المسرح الواقعي الغربي)، حيث يكون التركيز على انفعالاتها وعواطفها الشخصية.
- **دلالة الشخصية الرامزة (2 ن):** حُوِّلت الشخصية لتصبح "علامة ثقافية" أو "رمزاً اجتماعياً" أو صوتاً لـ "الضمير الجمعي". فالشخصية الرامزة (مثل المجدوب أو الحلاج) لا تمثل ذاتها، بل تحمل أفكاراً ومواقف تعكس صراع الطبقات، أو تجسد الحكمة الشعبية، مما يجعلها أداة لطرح قضايا الأمة بدلاً من قضايا الفرد.

4. جماليات الفراغ وتعويض الديكور (4 نقاط)

- **مفهوم جماليات الفراغ (2 ن):** هو توجه سينوغرافي يرفض تكديس الخشبة بالديكورات الواقعية الجاهزة والمكلفة، ويعتمد بدلاً من ذلك على إبقاء فضاء الركح فارغاً ومفتوحاً للتأويل.
- **دور الممثل والأغراض البسيطة (2 ن):** في هذا الفراغ، يصبح "جسد الممثل" وحركته وتعبيراته هو الديكور الأساسي. كما يتم استخدام أغراض مسرحية بسيطة ومحايدة (قطعة قماش، صندوق، عصا) يمكن أن تتغير دلالتها بتغير المشهد (العصا تصبح سيفاً، ثم حصاناً، ثم خيمة)، مما يحفز خيال المتفرج ويحرر العرض من القيود المادية.

5. كسر الإيهام والتغريب عبر الآليات المحلية (4 نقاط)

- **توظيف الآليات المحلية (2 ن):** استلهم المسرح المغاربي شخصيات تراثية مثل "الراوي"، "القوّال"، أو "الحكواتي" الذي يتلاعب بالأدوار ويوقف سير الأحداث فجأة ليخاطب الجمهور مباشرة.
- **تحفيز الوعي النقدي (2 ن):** هذا التدخل يكسر "الجدار الرابع" ويحطم الوهم المسرحي (الإيهام بأن ما يحدث هو واقع)، وهو ما يتقاطع مع نظرية "التغريب" لبريخت. الغاية من ذلك هي منع

المتفرج من "الاندماج العاطفي" السلبي مع البطل، ودفعه في المقابل إلى الحفاظ على مسافة نقدية تجعله يفكر ويحلل ويحاكم الواقع المعروض أمامه.

نص السؤال الاختياري الثالث:

1. انطلق عبد الكريم برشيد في نظريته من رؤية تجعل المسرح فعلاً اجتماعياً. بيّن المرتكزات الفلسفية والفكرية للاحتفالية، موضحاً أبعادها الاجتماعية ورسالتها التغييرية في ربط الفن بالناس.
2. اعتمدت الاحتفالية على آليات محددة للتأصيل الجمالي والفني، لعل أبرزها إعادة تشكيل الفضاء. اشرح دلالة التمرد على "العلبة الإيطالية" والانتقال إلى "المكان المفتوح"، مبرزاً كيف يحقق هذا الأخير ما سماه برشيد بـ "المكاشفة الوجودية".
3. أحدث برشيد تحولاً جذرياً في التنظير المسرحي برفضه لمفهوم "الجدار الوهمي" (الرابع). ما هي مبرراته النفسية والجمالية لتحطيم الإيهام المسرحي؟ وكيف أسهم ذلك في إعادة المسرح إلى طبيعته بوصفه لقاءً إنسانياً؟
4. كيف أعاد التنظير الاحتفالي تعريف وظيفة الممثل؟ وضّح كيف تحرر الممثل من كونه "منفذاً آلياً" ليصبح "عنصراً خلاقاً ومنشطاً طقسياً"، مبرزاً أهمية "الارتجال" في إنجاح هذا التحول.
5. سعت الاحتفالية إلى استبدال مفهوم "المتلقي" بمفهوم "المشارك". بيّن كيف تتأسس هذه الشراكة الفاعلة مع الجمهور، وما هو الأثر الجمالي والفكري الذي تتركه على بنية العرض المسرحي وعلاقته بالواقع؟

الإجابة النموذجية وسلم التنقيط (العلامة الإجمالية: 20/20)

1. المرتكزات الفلسفية والفكرية والأبعاد الاجتماعية (4 نقاط)

- **التنظير كورشة مفتوحة (1 ن):** لا يطرح برشيد نظريته كقوانين جامدة أو نصوص مقدسة، بل كـ "مشروع حي" وورشة عمل مفتوحة قابلة للمراجعة، كرد فعل على "الفوضى الفكرية" ولإخراج المسرح العربي من التبعية للمدارس الغربية.[1]
- **تجاوز المحاكاة (1 ن):** إحداث قطيعة معرفية مع المسرح الأرسطي ومبدأ "المحاكاة" الذي يكرس الإيهام، واستبداله بمفهوم "الموعد العام" بوصف المسرح تظاهرة إنسانية وفعل حي يُعاش في لحظته.[1]
- **آلية الوصل والفصل (1 ن):** الوصل يعني التجذر العضوي في التربة المحلية والذاكرة الشعبية، والفصل يعني القطيعة مع التبعية العمياء للغربي ورفض القوالب الجمالية المستوردة لحماية المسرح من الاستلاب.[1]
- **الرسالة التغييرية للمسرح (1 ن):** المسرح أداة لتعرية الواقع وكشف تناقضاته بدل الهروب منه. رسالته هي فهم الوجدان الشعبي وقوانينه النفسية لتغيير المجتمع من الداخل، لأن التغيير المفروض من الخارج يظل ضرباً من الوصاية الثقافية.[1]

2. التأصيل الجمالي والمكان المفتوح والمكاشفة الوجودية (4 نقاط)

- **مسرحة التراث كبديل جمالي (1 ن):** أدرك برشيد أن "العلبة الإيطالية" تفرض سلطة العرض وتكرس الجدار العازل، فاتجه إلى "مسرحة التراث" كبديل هندسي يعيد الديمقراطية للتلقي عبر الأشكال المفتوحة.[1]
- **دلالة المكان المفتوح (الحلقة) (1 ن):** يعتبر الحلقة أكمل الأشكال الهندسية ديمقراطية، حيث يتساوى الجميع في زاوية الرؤية وتلتحم الأنفاس وتنتقل العدوى الاحتفالية جسدياً وحسياً.[1]
- **الزمن الدائري (1 ن):** رفض الزمن الخطي الأرسطي، واستبداله بالزمن الدائري (الآن المستمر)، حيث تُستدعى شخصيات من الماضي (كابن الرومي) لدمجها في الحاضر.[1]
- **المكاشفة الوجودية المستمرة (1 ن):** دمج الماضي بالحاضر لا يهدف لسرد السير الذاتية، بل لمحاكمة هذه الشخصيات ومحاورتها في ضوء أسئلة وإخفاقات الحاضر العربي، مما يخلق مكاشفة وجودية مستمرة تعري الواقع من زيفه.[1]

3. تحطيم الجدار الوهمي (الرابع) وإلغاء الإيهام (4 نقاط)

- **المبرر النفسي والجمالي (1 ن):** الجدار الرابع يمثل السلطة التي تفصل الممثل عن شخصيته والخشبة عن الصالة، ولذلك وجب تحطيمه لإعادة الديمقراطية للمسرح.
- **رفض الإيهام (1.5 ن):** وظف برشيد آليات مثل (خيال الظل والأراجوز) ليس كفلكلور محنط، بل كأدوات درامية تكسر الإيهام الواقعي وتؤكد للمتفرج أنه في "لعبة مسرحية" واعية.
- **تحفيز العقل (1.5 ن):** تحطيم هذا الجدار يحفز عقل المتفرج على النقد والمشاركة الفاعلة، بدلاً من التماهي أو الاندماج العاطفي السلبي (الكاثارسيس الأرسطي).

4. التحول في وظيفة الممثل وأهمية الارتجال (4 نقاط)

- **تحرير الإبداع للممثل (1.5 ن):** تكمن عبقرية التنظير في تحطيم الأسوار الوهمية الأرسطية، مما أثمر تحريراً للممثل من كونه منفذاً آلياً ومقيَّداً بنص جامد.
- **استعادة الحرية كصانع حدث (1.5 ن):** استعاد الممثل حريته كصانع حي للحدث وشريك في إنتاج الدلالة.
- **أهمية الارتجال والعفوية (1 ن):** من خلال استلهام أشكال (البساط والمداح والقوال)، اعتمد الممثل على العفوية والسخرية المباشرة والنقد الاجتماعي، مما يسمح بملامسة هموم الجمهور مباشرة.

5. الشراكة مع الجمهور والأثر الجمالي والفكري (4 نقاط)

- **الارتقاء بالمتفرج (1 ن):** ارتقى المتفرج من مجرد مستهلك سلبي صامت إلى شريك عضوي في إنتاج الدلالة وبناء لحظة المكاشفة.
- **إعادة بناء العلاقة المجتمعية (1 ن):** أعادت النظرية تعريف الوظيفة الاجتماعية للمسرح، محولة إياه من فرجة نخبوية معزولة إلى فعل ثقافي يتنفس في صميم الوجدان الشعبي.
- **تحريك الحس النقدي (1 ن):** أصبحت الرسالة المسرحية مرتبطة بقدرتها على تحريك الحس النقدي لدى الجماعة، ودفعها لإعادة النظر في المسلمات والعلاقات السائدة.

- **إيقاظ طاقات المجتمع (1 ن):** الأثر الفكري يتجلى في تحول الركح إلى أداة حادة لتشخيص الواقع، جاعلاً الفن شريكاً حقيقياً في صياغة الوعي الجماعي وإيقاظ الطاقات الكامنة بدلاً من تخديرها.

د سامية بوعلاق