

الإجابة النموذجية عن أسئلة مقياس المسرح العربي مستوى السداسي الخامس تخصص دراسات مسرحية

السؤال الأول: مراحل المسرح العربي

سنحاول فيما يلي أن نقف عند كل مرحلة بتبيان أسباب نشأتها والأمور التي وقفت عندها والخصائص الفنية التي تميزت بها .

1-المرحلة الأولى (02,5ن)

أولاً: اتساع النشاط المسرحي .

في هذه المرحلة كان النشاط المسرحي في مصر قد اتخذ مدى واسعاً جعل الفرق المسرحية تتوالد بسرعة عجيبة وتسوح في أرجاء مصر المحروسة شمالاً وجنوباً. وكانت الصحافة تلاحق هذه الفرق بأخبارها وبالترويج لها . وقد انفردت مصر- في هذه المرحلة بالمسرح أو تكاد . ومع أنها لم تكن الرائد الأول فيه فقد صارت موقلاً للمسرح العربي وظئراً يحميه كما كانت ملاذ المفكرين العرب وحاضنة النهضة . ولأن المسرح ابن النهضة وراعيها فقد كان طبيعياً أن تنفرد به مصر وأن تمنحه صفاته الأولى وأن تكون المصدرة الأولى له في المرحلة الثانية وخالفته في عدد من الأقطار العربية ومؤثرة في مكان ولادته في سورية ولبنان .

ثانياً: نقل المسرح الأوروبي .

ونحسب أن نقلت النظر إلى أننا استخدمنا كلمة (نقل) ولم نستخدم كلمة (تقليد) .

ثالثاً: الاهتمام بنص العرض لا بالنص الأدبي .

فالمسرحيون لم يكونوا يحسبون حساب (الأدب المسرحي) بل كانوا يسعون وراء (نص العرض) . وهذا يؤكد لنا أن المسرح (حاجة) يليها العاملون فيه . فالعرب الذين يفتخرون بالأدب ويعتز أبنائها بالأدباء ، لم يكن المسرح عندهم قد تحول إلى نزعة أدبية بل كان نزعة فنية اجتماعية جماهيرية.

رابعاً: التوجه السياسي .

2-المرحلة الثانية(02,5ن)

مع نهاية الحرب العالمية الأولى حدث انعطاف كبير في حياة الأمة العربية وضعها فوق نار تغلي لتنفجر عن مرحلة جديدة من الحياة ، وعن مرحلة جديدة في المسرح يأخذ من المرحلة الأولى أقل ملامحها ويكتسب لنفسه ملامح جديدة تجعله متميزاً عن المرحلة السابقة متميزاً شديداً .

أول سمات هذه المرحلة هو التوجه السياسي النضالي ضد المستعمر . مثلها في ذلك مثل الرواد الأوائل ومن تلاهم في المرحلة الأولى . لكن العدو هنا تغير . فهو الأجنبي الغربي بعد أن كان الأجنبي التركي . وكما لاحق السيد التركي المسرح بالمنع والرقابة وتشريد أصحابه في مصر وسورية ، قام السيد الغربي بملاحقة المسرح لكن في كل الأقطار العربية هذه المرة .

ثاني سمات هذه المرحلة أنه - باستثناء مصر - كان في جميع الأقطار العربية في أيدي (الهواة) أو (الغواة) كما كان يطلق عليهم في سورية في تلك المرحلة .

ثالث سمات هذه المرحلة ظهور (المسرح التجاري) الذي ظل المسرح العربي يئن منه حتى الآن .

والمسرح التجاري كان لا بد له أن يظهر وأن يكبر ويتسع ويستهلك قوى المثقفين المسرحيين في محاربتهم دون أن يستطيعوا . ويعود ذلك إلى أن النظام الرأسمالي بطبيعته تكوينه وقيامه على الاستغلال وامتصاص الأرباح يُفرز نوعاً خطيراً من النتاج الفني هو (فن الملاهي) . والمسرح التجاري من هذا النوع . ومثل هذا المسرح لم يكن موجوداً في المرحلة الأولى لأن النظام الاقتصادي كان إقطاعياً تجارياً في الدرجة الأولى .

رابع سمات هذه المرحلة أن المسرحيين كانوا يستميتون في تقليد المسرح الأجنبي ويفتخرون باستماتتهم هذه ويعتبرون إتقان التقليد - وهو غير النقل - مقياساً لرقى المسرح .

3- المرحلة الثالثة (5,02ن)

أول هذه الأبعاد أن المسرح العربي في مختلف الأقطار تراصف في درجة واحدة من القوة . فالمسرح في مصر- وسورية كان أقوى وأوسع منه في بقية الأقطار العربية التي عرفت المسرح بعدها بما لا يقل عن نصف قرن . لكن المسرح في هذه الأقطار كان قد استكمل بنيانه الفني والفكري . ذلك أنها كانت قد بدأت منذ أربعينات القرن العشرين تفتح معاهدها المسرحية وترسل أبناءها إلى الدول الأجنبية لتتلمذ المسرح . وأخذت تستكمل - ما استطاعت - صالات العرض وتجهزها بما كان متاحاً لها . فلم يحل عقد الستينات حتى كانت قد أنشأت مسارحها الرسمية . ففي المغرب صار المسرح منوطاً بالدولة منذ عام 1956 . وأنشئ المسرح الوطني في الرباط عام 1962 . وصدر مرسوم تأميم المسرح في الجزائر عام 1963 . وقبضت فترة الستينات باهتمام وزارة الإعلام في الأردن . وفي عام 1965 تأسس المسرح الأردني . وفي اليمن يعتبر عام 1964 بداية مرحلة جديدة في المسرح بحيث (يمكن القول إن ستاراً سميكاً قد أسدل على النشاط المسرحي القديم الذي تلاش بالتدرج) .

ثاني هذه الأبعاد أن المسرح العربي كان جريئاً وواضحاً وصریحاً في معالجة الأوضاع الاجتماعية والسياسية . وبذلك انقسم المسرح العربي إلى قسمين رئيسيين :

قسم اجتماعي تجلّى في التوجه نحو الواقعية . وهي واقعية تتراوح بين الواقعية الاشتراكية - كما كان يطلق عليها يومذاك - التي لامست حد المباشرة في المعالجة والهجوم والتحرير على الثورة ، وبين الواقعية النقدية - كما كان يطلق عليها يومذاك أيضاً - التي تحلل الواقع وتكشف مكامن الخلل فيه .

وقسم سياسي محض انبثق عنه لأول مرة في تاريخ المسرح العربي نوع جديد هو (المسرح السياسي) الذي بلغ من قوته أن ندوة مهرجان دمشق في دورته الخامسة ألقى الموضوع المقرر سابقاً وعالج موضوع المسرح السياسي الذي حدد مهمته بالوقوف عند الأمور السياسية الآتية .

ثالث الأبعاد هو الإقبال الجماهيري الواسع الكاسح .

والإقبال الجماهيري في هذه المرحلة لا يشبه الإقبال على المسرح في الموجة الأولى والثانية . ففي المرحلتين السابقتين كان الجهل والأمية غالبين على النسبة العريضة من العرب . فأنحصر الإقبال ، رغم اتساعه ، فحين له علاقة قريبة بالثقافة بشكلها البسيط على أقل تقدير . يضاف إلى ذلك أن الفئات المسحوقة من الشعب كانت غير معترف بها . وكانت الفئات العليا والمتوسطة من المجتمعات العربية هي الحاملة لمفاهيم النهضة والمدافعة عن الوطنية والثقافة والتطور .

أما رابع أبعاد هذه المرحلة فهو (تأصيل المسرح العربي) . وتحتاج هذه النقطة إلى وقفة مستأنية .

مر معنا أن المسرح العربي منقول برمته عن المسرح الأجنبي . وقد سار في المئة الأولى من عمره وهو يحاول إتقان تقليد البناء الدرامي الأجنبي في النص المكتوب كما يحاول إتقان العرض تمثيلاً وإخراجاً بالتقليد والاحتذاء نفسه دون أن يمتلك المسرحيون العرب خبرة كافية بالثقافة المسرحية اللازمة عن هذا الفن .

إن المدهش في هذه المرحلة أن المسرح ازدهر بهذا التوهج رغم ضعف الإمكانيات المتاحة له . فصالات العروض قليلة حتى في العواصم الكبيرة . وأكثر المدن العربية كانت تخلو من مثل هذه الصالات أو تشكو من قلة التجهيزات . يضاف إلى هذا أن عدد الدارسين لفن المسرح بشكل أكاديمي قليل جداً . وقد اعتمدت هذه الموجة في الدرجة الأولى على (الهواة) شأنها في ذلك شأن المرحلة الثانية .

4 - ما بعد المرحلة الثالثة (5,02ن)

منذ منتصف ثمانينات القرن العشرين ، بدأ واضحاً أن موجة المرحلة الثالثة قد استنفذت أعراضها وبدأت تنهار .

أول هذه النقاط أن البلدان العربية جميعاً كانت قد بدأت تهتم بالمسرح في المرحلة الثالثة اهتماماً كبيراً . فبعد إنشاء مسارحها الرسمية ودعم فرقتها أخذت تبني صالات العرض المسرحي في العواصم وفي المدن الكبيرة وأحياناً في المدن الصغيرة . وأخذت تجهز هذه الصالات تجهيزاً حسناً باستيراد التقنيات التي لم تكن متوفرة في صالات العرض إلا بالحد الأدنى .

ثاني هذه النقاط ازدياد عدد الممثلين خريجي المعاهد المسرحية زيادة كبيرة . فالأقطار العربية توسعت في معاهدها أثناء المرحلة الثالثة أو افتتحتها إن لم يكن لديها معاهد مسرحية من قبل . وسبب ذلك اكتساب الممثل مكانة مرموقة في المرحلة الثالثة لم تكن له في المرحلة الثانية ، وتحوّل المسرح (هواية) إلى (مهنة) . وهام خريجو المعاهد ينغلون في الأقطار العربية كالزهار البرية الياقنة . وترافقت زيادة عدد الممثلين بزيادة الثقافة المسرحية عند عامة الناس زيادة كبيرة بعد أن عملت المرحلة الثالثة في خلق جمهور مسرحي واسع يتلهف إلى المسرح ويتلقف الثقافة المسرحية المرافقة له . وقامت الصحافة والمجلات والإذاعات والتلفزيون بزيادة الفسحة الممنوحة للنشاط المسرحي وثقافته . وإذا بالجمهور بعد عشرين عاماً يصبح في ثقافته المسرحية على درجة متساوية مع العاملين في المسرح .

ثالثاً أن عدد العروض المسرحية تضاعف عدة مرات عما كان عليه في المرحلة الثالثة . ففي العام الواحد يقدم كل قطر عربي عدداً من العروض لم يكن يقدم مثله في سنوات . وليس المهم في هذا المجال زيادة عدد العروض بحسب ، بل وفي نوعيتها الفنية . فهي اليوم شديدة الإقنات . وقد أتيت لها من تجهيزات الصالات ومن خبرة الممثلين والمخرجين ما تُعتبر معه عروض المرحلة الثالثة ساذجة ببساطتها وافتقارها إلى كثير من التقنيات الفنية التي لم تكن متاحة لها . وفي حين كان (الكلام) هو المهم في العرض المسرحي ، صار (المنظور) هو المهم . وفي حين كان الحوار هو الذي يلهب الجمهور كائناً ما كان الشكل الفني المرافق له ، صار الاقتصار على قوة الكلام أمراً مضحكاً إن لم يكن مصحوباً بالحيل الفنية وأفانين الديكور والإضاءة . لكنها تفتقر إلى الشموخ الذي تحلث به تلك العروض الفقيرة .

رابعاً أن الموضوعات الكبيرة خرجت من المسرح وحلت محلها موضوعات صغيرة حياتية وإنسانية . فلم تعد قضايا المجتمع والوطن والتغيير الاجتماعي من هموم المسرح كما كانت من قبل . وصار التعرض لها أمراً مستغرباً يوصف بالمباشرة الكريمة في المسرح . ولم يعد العرض المسرحي سياسياً معارضاً لأنماطاً محاجماً مناقشاً لأمور الحرب والوطن والهزيمة والنصر . ولم يعد نداءً إلى قلب المجتمعات واكتساح الفقر والظلم والتهمر الاجتماعي . أي أن المسرح لم يعد دعوة إلى (تغيير العالم في الحد الأعلى أو إلى تفسيره في الحد الأدنى) بل صار همسة إنسانية خافتة قد يكون أعلى مدى تصل إليه أن تقول ، بكثير من الحياء ، إننا فاسدون .

السؤال الثاني: مصادر تأثير المسرح العربي بالمسرح الغربي (10ن)

لقد بدأت مصادر التأثير مع بداية عصر النهضة، وذلك عند قدوم حملة نابليون إلى مصر- (1798) إذ حملت معها الشكل المسرحي المعروف، إضافة إلى الأعمال المسرحية التي قدمتها البعثات التبشيرية في سورية ولبنان، ولا سيما أنها حملت معها المطابع، وراح الطلاب يقدمون في مدارسهم مسرحيات باللغة الأجنبية والعربية لأهداف دينية وأخلاقية وتربوية وثقافية.

➤ البعثات العلمية إلى دول أوروبا الغربية والشرقية، لتلقي علوم المسرح وفنونه، التي بدأت في مصر- مع بداية عصر- النهضة، سواء تلك البعثات العلمية المباشرة التي هدفت إلى دراسة أصول المسرح واتجاهاته أو غير المباشرة التي هدفت إلى تلقي العلوم العامة.

ويمثل الأولى في القرن الماضي يعقوب صنوع (1839-1912) ويمثل الثانية توفيق الحكيم الذي أرسل إلى باريس كي يتم دراساته العليا في القانون، إلا أنه أبحر في عالم الفن والأدب، وعاد يحمل في جعبته النية لإيجاد مسرح مصري أدبي، دون أن يحمل الدرجة العلمية التي أرسل من أجلها. تضاف إلى ذلك البعثات العلمية المتتالية التي قامت بها الحكومة المصرية والحكومة السورية في النصف الثاني من هذا القرن، علماً بأن التأثير بالمسرح الغربي لم يقتصر على البعثات السورية إلى الدول الأجنبية فحسب، بل شمل أيضاً أولئك الذين تلقوا تعاليم المسرحية في مصر العربية، ذلك أن المسرح المصري قد هضم مقولات أرسطو في المسرح، وتمثلها في أكثر أعماله المسرحية إضافة إلى استيعابه المقولات البريختنية، ولا سيما أنه لاقى الظروف المواتية لذلك، تقول فريدة النقاش:

➤ يضاف إلى ذلك ما قدمه المعهد العالي المسرحي في مصر- من عاملين في الفن، إذ بذل أولئك جهوداً في تطوير الفرق المسرحية العاملة، وفي إنشاء فرق مسرحية، ولا سيما أولئك الذين أرسلوا في بعثات داخلية إلى أنحاء الوطن العربي، بعد أن تدرّبوا في

أوروبا الغربية، أو في البلدان الاشتراكية

وتجدر الإشارة إلى أن جميع الكتاب المسرحيين والنقاد الذين أصابوا نجاحاً في كتابة الفن المسرحي، وبقده، كانوا من المتصلين بالثقافة المسرحية الأجنبية، فمن هؤلاء، رشاد رشدي الذي جاء إلى المسرح من جامعة القاهرة التي كان يدرس فيها الأدب الإنكليزي، بعد عودته من إنكلتره التي كان مبعوثاً إليها، وجاء نعمان عاشور من قسم اللغة الإنكليزية أيضاً بعد أن تعرّف على كتاب المسرح العالمي التقليدي والحديث، أما الفريد فرح فقد درس الأدب الإنكليزي في جامعة الإسكندرية بعد أن نزحت عائلته واستقر بها المقام في الإسكندرية.

➤ وفرة الترجمات المطبوعة، من كتب ومسرحيات، وقد ساهمت سلسلة المسرح العالمي المصرية، وسلسلة من المسرح العالمي الصادرة عن وزارة الإعلام في الكويت، بالقدر الأكبر منها، إضافة إلى ما قدمته الدوريات على صفحاتها من مسرحيات ومقالات نقدية مسرحية مؤلفة ومترجمة.

➤ الدراسات الأدبية والنقدية: فقد شهدت البلاد؛ كما بيتاً؛ بوادر تغيرات في الواقع السياسي والاجتماعي؛ فالانفتاح على العالم الخارجي، أدى إلى تفاعل بين الثقافة العربية والثقافة العالمية، وظهرت التجمعات الأدبية، فمن قبيل ذلك رابطة الكتاب السوريين (1954) التي خلقت جواً من الصراع الفكري بينها وبين الاتجاهات الأخرى، وجعلت الدوريات مجالاً لها؛ إذ كان لها دور في تبلور التوجهات آنذاك

وقد ظهرت أسماء عديدة لمجلات وصحف نذكر منها

- مجلة النقاد (دمشق) التي ساهمت في تحريك الجو النقدي والأدبي
- ومجلة الثقافة (بيروت) التي كانت لسان الماركسين
- ومجلة الآداب (بيروت) وكانت منبراً للقوميين، والوجوديين، إضافة إلى بعض الدوريات الأخرى.

وهكذا فإن المتبع لمؤثرات الفن المسرحي الأجنبي في الفن المسرحي العربي، يرى بوضوح أن التأثير كان عن طريق مدارس ثلاث لعبت دوراً بارزاً في تكوين جوهر الخيلة الدرامية للنص المسرحي.

➤ فقد شكلت المدرسة الكلاسيكية بأصولها وفروعها وتقاليدها ونظرياتها الهاجس الأول لدى المسرحيين العرب، وهي تلك المدرسة الممتدة بجذورها إلى الشكل اليوناني مروراً بشكسبير وراسين، وانتهاء بالكتاب المحدثين أمثال تشيخوف وآثر ميلر وغيرها، والحقيقة فإن النظرية الأرسطية في المسرح لم تفارق المسرحيين العرب كتاباً ونقاداً، لا في العصر القديم، ولا في العصر الحديث؛ إذ أصّر معظم المسرحيين على ضرورة المحافظة على أصول البناء الدرامي الأرسطي وراح النقاد المسرحيون يقيسون الأعمال المسرحية وفق مقاييسها، وجعل المنظرون المسرحيون الدراما الأرسطية هي المثل الأعلى، فانطلقوا منها، وحافظوا عليها.

➤ أما المدرسة الثانية: فكانت في ثورة بريخت على القواعد الكلاسيكية للمسرح، ومما ساعد على تقبل أفكار بريخت هو تلك التغيرات التي حلت بالأمة العربية، وخصوصاً في سورية ومصر، ولا سيما أنها كانتا تسيران في مرحلة البناء الاشتراكي، لذا فقد حظيت آراء بريخت بالقسم الأوفر من الانتشار، ففي أكثر المحاولات الفنية والنقدية، التطبيقية والتنظيرية، كان بريخت ماثلاً مفكراً أو مسرحياً، وتجدر الإشارة إلى أن تعريب بريخت لم يكن (همة فنية مسرحية فحسب، بل هو أيضاً تعبير عن طموح كبير للمجتمعات النامية لتحقيق ذاتها وتجسيد مشاكلها من خلال الفن المسرحي).

➤ وأما المدرسة الثالثة فهي مدرسة اللامعقول متمثلة بأهم روادها (صموئيل بيكيت ويوجين أونيسكو ودورنمات) ولعل تأثر المسرح العربي، بأدباء مسرح الطبيعة، واللامعقول بما يحمله أدهم من ضياع وتشتت، كان بمنزلة الصدمة عند الجديين من المسرحيين العرب لأنهم أدركوا التنافر العجيب بين المسرح والواقع؛ إذ لم يكن هناك ما يسوغ تجربته في الواقع، ولم تكن ظروف البيئة العربية تشكو من التعقيد والأزمات الاجتماعية التي تتيح للتجربة أن تنمو نمواً طبيعياً، على نحو ما حدث في الغرب (إن أبناء جيلنا يشكون من ضغط

الآلة في مجتمع لم يكن قد توصل إلى الحد الأدنى من استخدام الآلات، ويحتجون على تحول المعامل والمصانع في مجتمع متخلف يشكو من استيراد كل مادة مصنوعة، ويصرخون ضد النظام في مجتمع أخفق حتى اليوم في تثبيت دعائم نظام عام، ومعايير موضوعية)

ولم يقتصر التأثير على المسرح الكلاسيكي والمسرح البريختي ومسرح العبث فحسب، بل إن أفكار ستانيسلافسكي التطبيقية والنقدية قد لاقت صدىً في نفوس مسرحيينا، ففواز الساجر لم يكتف، بتطبيق أفكار ستانيسلافسكي في أعماله المسرحية، بل نادى بتمثلها، ووضح مدى أهميتها في إنشاء العمل المسرحي، ابتداءً من التركيز على أهمية النص المسرحي، وجعله الأساس لبناء العمل، والتركيز على القراءة الأولى، وأهمية الانطباع الأول، إلى أن يصبح النص عملاً مسرحياً جاهزاً للعرض. وتجدر الإشارة إلى أن فوازاً قد حاول في مسرحه المرح بين اتجاهين مختلفين، هما الاتجاه النفسي- الكلاسيكي لفن الممثل (ستانيسلافسكي) والاتجاهات التجريبية كالتهريب والمسرح المرتجل (بريخت وميرهولد) وهذا أمر شائع ومشروع في مسرحنا العربي.

وهكذا فإن التأثير بالمسرح الأجنبي، باتجاهاته المتنوعة، خلق شخراً بين المسرح والجمهور، مما جعل المسرحيين العرب يتنبهون إلى واقعهم المسرحي، ويدركون حقيقة القيمة الجمالية التي يقوم بها المسرح، عندها بدأت صيحات التأصيل تلوح في الأفق، داعية إلى العودة إلى الأصول العربية، والاستغراق في الواقع العربي؛ إذ أدركوا خطورة انفصال الشكل المسرحي عن مضمونه الذي ننج عن التأثير بالمسرح الغربي

__ حركة الترجمة في الثلاثينيات - تأنيث المكتبة المسرحية العربية

شكلت الثقافة المسرحية في ثلاثينيات القرن العشرين منعطفاً حاسماً في تطور المسرح العربي، حيث انتقلت من مرحلة الاقتباس والتكييف إلى مرحلة الترجمة المنهجية التي أرست أسس مكتبة مسرحية عربية متكاملة.

نشأة الحركة وخلفياتها التاريخية:

1- اتساع السياق الثقافي

-اتساع رقعة التعليم الجامعي: حيث بعثت التعليم إلى أوروبا وعودة المتخصصين بحاس لنقل المعرفة المسرحية
-تأسيس المعاهد المسرحية: مثل "المعهد العالي للفنون المسرحية" في القاهرة الذي أصبح منارة للترجمة والتأليف
-صعود الوعي القومي: وارتباطه بحركة النهضة الثقافية الشاملة

2.المؤسسات الناشئة:

-دور النشر المتخصصة مثل "دار المعارف" و"المطبعة الأميرية" التي خصصت سلاسل للمسرح العالمي
-المجلات الثقافية ك"الرسالة" و"الثقافة" التي نشرت نصوصاً مسرحية مترجمة بشكل دوري

رواد الحركة وإسهاماتهم البارزة:

طه حسين(1889-1973)

-دوره: رائد حركة الترجمة المنهجية وراعي المشروع الثقافي
-إسهاماته: أشرف على سلسلة "الترجمة" التي ضمت روائع المسرح اليوناني والفرنسي
-من ترجماته: "أنتيجون" لسوفوكليس ومسرحيات لكورناي وراسين

محمد عبد الوهاب خلاف (1904-1970)

-تميزه: أول من قدم ترجمات كاملة للمسرحيات الشعرية العالمية
-أبرز أعماله: ترجمة مسرحيات شكسبير مثل "هاملت" و"عطيل" مع الحفاظ على البنية الشعرية
-منهجه: اعتمد الدقة الأكاديمية مع مراعاة الخصائص الجمالية العربية

إبراهيم رمزي (1904-1976)

-تخصصه: ترجمة المسرحيات الواقعية والاجتماعية
-إسهاماته: نقل المسرحيات الفرنسية (موليير) والروسية (نشيخوف) إلى العربية
-منهجه: التركيز على السلاسة اللغوية والتواصل مع القارئ العادي

الأثر والنتائج:

على مستوى التأليف المسرحي:
-تطور البنية الدرامية: حيث انتقل المؤلفون العرب من البنية الخطية البسيطة إلى البنى الأكثر تعقيداً
-تنوع المدارس المسرحية: ظهور المسرح الواقعي، الرمزي، والتاريخي في الأدب المسرحي العربي
-تطور الحوار المسرحي: من الخطابية المباشرة إلى الحوار الفني المعقد
على مستوى النقد المسرحي:
-ظهور معايير نقدية جديدة مستمدة من دراسة النصوص العالمية
-تطور المصطلح النقدي المسرحي وتأسيس لغة نقدية متخصصة
-تقنين أسس التقييم المسرحي بناء على معايير عالمية