المملكة المغربية
جامعة سيدي محمد بن عبد الله
كلية الآداب والعلوم الإنسانية سايس-فاس

Royaume du Maroc
Université Sidi Mohamed Ben Abdellah
Faculté des Lettres et des Sciences
Humaines Saïs-Fès

مركز دراسات الدكتوراه: اللغات والتراث والتهيئة المجالية
تكوين الدكتوراه : اللغات والآداب والتواصل
محور : الدراسات العربية
مختبر : التواصل وتقنيات التعبير

أطروحة لنيل الدكتوراه في الآداب والعلوم والانسانية

في موضوع :

التكوين المسرحي : مناهج ومدارس

إعداد الطالب : بوسلهام ضعيف
الرقم الوطني : 9291958379

الأستاذ المشرف :
الدكتور عبد الإله قيدي

تاريخ المناقشة : الإثنين فاتح يوليوز 2019 ابتداء من الساعة التاسعة صباحا
بقاعة المحاضرات بمكتبة الكلية

لجنة المناقشة :

- الدكتور محمد القاسمي (كلية الآداب و العلوم الإنسانية سايس فاس) / رئيسا
- الدكتور يونس لوليدي (كلية الآداب و العلوم الإنسانية ظهر المهراز فاس) / عضوا
- الدكتور محمد أمنصور (كلية الآداب و العلوم الإنسانية مكناس) / عضوا
- الدكتور عصام اليوسفي (المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي الرباط) / عضوا
- الدكتور عبد الإله قيدي (كلية الآداب و العلوم الإنسانية سايس فاس) / مشرفا

السنة الجامعية : 2018-2019 م
1440-1441 ه

التكوين المسرحي مناهج ومدارس

إهداء

أرسم في المدى نجمتين
نجمة تدنو من السين وأخرى من النون
وفي عتمة المدى أرمم ماتبقى من غيم المساء
لأرتب لعب الأطفال في دولاب الحياة

شكر

أتقدم بجزيل المحبة والعرفان لمن واكب هذا المشروع الأكاديمي بحسن الإصغاء ونبل الحكم الوارفة . شكرا للأستاذ المشرف الدكتور عبد الإله قيدي لما اجتمع فيه من عمق الإنسان وعطاء العالم الجليل . شكرا للطاقم الأكاديمي والعلمي لكلية الآداب والعلوم الانسانية سايس فاس طاقما تربويا وأكاديميا وإداريا . شكرا للقائمين على مختبر الدكتوراه الذين أحاطوني بسخاء علمهم ، شكرا للدكتور محمد القاسمي ولكل الأساتذة الذين يحملون معه حرقة السؤال وزاد المعرفة داخل الجامعة المغربية . شكرا لكل اولئك الذين تعلمت منهم واقتسمت معهم محبة الحكمة . شكرا لأسرتي الصغيرة على عطائها ومحبتها

مقدمة:

المسرح فن مركب ومضاعف ، فن متعدد ، فن الكلمة وفن الحركة. وهاته الازدواجية جعلت وجوده ومساره التاريخي يطرح أسئلة مرتبطة بالأدب والفكر من جهة ثم بالجسد والحياة اليومية من جهة أخرى. ولقد تطور الفن المسرحي بحيث أنه لم تعد الموهبة وحدها تكفي بل أصبح التكوين والتخصص من أبرزميزات الفن المسرحي وكما يؤكد حسن المنيعي (فالفن له علاقة وطيدة بالثقافة، وأن جميع الدول الديموقراطية تعمل على دعم هاته العلاقة، لأنها تشكل نشاطا إنسانيا يساعد الفنانين على التأمل في موضوع الغايات الفردية والجماعية ورصد أبعادها من منظورات متعددة (اجتماعية، سياسية دينية، الخ ، ..) وإذا كان المسرح يعد ((أبو الفنون)) فلأنه طرف فاعل في هذه العلاقة نظرا لبروزه كثقافة عالية ذات عوالم متعددة)[1]. إن سؤالنا الأساس منصب على التكوين المسرحي. فعلى ماذا يعتمد التكوين المسرحي؟ وأي منهج تعتمده مؤسسات التكوين المسرحي؟ وماعلاقة التكوين المسرحي بالممارسة؟ وكيف يؤثر ويتفاعل التكوين مع الممارسة المسرحية؟ وأي النظريات والمناهج المعتمدة في مدارس التكوين المسرحي؟

واذا كانت الممارسة المسرحية المغربية (بشكلها الغربي) حديثة التأسيس فإن التكوين المسرحي وخصوصا الأكاديمي لم ينطلق إلا سنة 1986 من خلال المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي . فكيف أثرت هاته المؤسسة وتفاعلت مع المسرح المغربي (القائم ساعتها) والتجارب المسرحية العالمية.

---

[1] حسن المنيعي عن المسرح المغربي المسار والهوية اصدارات امنية البيضاء 2015 ص 89

يصعب أن نفرق بين الذاتي والموضوعي في هذا البحث ، أكيد أن هناك حدودا بين المعرفة العلمية والمناهج والمدارس والذات المبدعة، الذات الحائرة والتائهة بين المسرح كمعرفة ،وبحث ونظريات وقراءات رصينة وبين المسرح كفن باطني، جواني له سحره وأسراره الخالصة ومشاهداته البرانية والعرفانية كفن شامل، تتداخل فيه المعارف والعلوم والأسرار كتواشج مع طلاسم الإلهام والجنون الأرطي. مسار هذا البحث هو مساري الشخصي فمنذ أن وعيت نفسي ممارسا مسرحيا في مسرح الهواة ، تداخل لدي المسرح بالقراءة، بالتشخيص بالمعرفة وفي نفس الوقت بالسؤال السياسي المحرج، لماذا المسرح؟ ولأي قضية نمارس المسرح؟ ولأي جمهور نقدم هذا المسرح؟ قد تبدو الأسئلة عامة قد يطرحها أي مسرحي، ولكنها في لحظات معينة قد تبدو ملحة ومحرجة للذات، إن سؤال المسرح في علاقته مع الناس هو سؤال محوري، سؤال خطر ومربك قد نغفله ونستغفله لكنه يستفزنا في أي لحظة ومهما حققنا من تراكم (مثل ذلك الممثل المكرس، ولكنه مطالب، كل مساء أن يكون في ابهى لحظات اشراقاته، ومنتهى طراوته وابداعه، مهما كانت ظروفه).

إن هاته الأطروحة تسعى إلى جرد لأبرز المدارس الغربية والعربية والوقوف على أهم المناهج والنظريات المعتمدة في التكوين المسرحي وخصوصا التكوين الاكاديمي.

إن الرهان هنا هو الاشتغال داخل مجال بكر في النقد الفني للظاهرة المسرحية ومنها هذا المحور المتعلق بنظريات الممثل والمسرح في تعالقها (تطبيقاتها) مع مناهج التكوين والتدريس . وهذا الاختيار جاء بحكم اشتغالنا الحرفي والمهني بالمسرح في مجالات الكتابة والاخراج والبحث. وهذه المعايشة اليومية يتداخل فيها الهاجس التطبيقي الإبداعي بالأسئلة النظرية. مما ولد لدينا الحاجة المعرفية الملحة لربط التجربة بالبحث الاكاديمي وإعطائها عمقا معرفيا. إن اختياراتنا جاءت من خلال الملاحظات التالية :

- ندرة (إن لم نقل غياب) الدراسات الجامعية التي تناولت الجوانب المتعلقة بفنون الأداء في ارتباطها بالتكوين الأكاديمي .
- إذا كانت بعض الدراسات والأبحاث قد اشتغلت على الممثل فإنها لم تواكب النظريات الحديثة والتداخل الحاصل بين المسرح والفنون الأخرى ثم إنتقال المناهج الى مجال التكوين المسرحي .
- الحاجة الى مثل هذه الدراسات وخصوصا انفتاح الجامعة على الدرس المسرحي التطبيقي ، حيث توجهت بعض كليات الاداب الى خلق إجازاة مهنية في المسرح ثم التراكم الذي خلقه المعهد العالي للفن المسرحي ، حيث تظهر الحاجة ملحة لدراسته والوقوف على بنياته ومناهجه .
- أهمية التكوين المسرحي وأثره الحاسم في تطوير الممارسة المسرحية .
- وجود معهد عالي للتكوين المسرحي في غياب بحوث ودراسة تهتم بالتكوين وتسلط الضوء على تجربة المعهد .

وفي ظل مجموعة من الاكراهات التي يتطلبها هذا البحث وخصوصا السفر الى دول أخرى والتعرف عن قرب على مؤسساتها التكوينية (فرنسا ، تونس ، مصر) حاولنا أن نعتمد على منهج أساسه المقارنة ، وتحليل المفاهيم واستقرائها ضمن سياقات نظرية مختلفة ، فالتجربة المسرحية يحكمها كيمياء الإنفلات والعبور ، فكل منهج نظري يتحدث عن التكوين ، لا بد من فهمه في سياقه التطبيقي ومحاولة استقراء أهم خلاصاته الأساسية . وهذا ماحولنا القيام به من خلال المدخل النظري الذي رصفنا فيه مجمل نظريات الممثل التي هي صلب كل بيداغوجيا مرتبطة بتكوين الممثل حيث يمكن الحديث عن نظريات فنون الاداء عبر محموعة من المقاربات :

- مقاربات فلسفية : وهي دراسات وأبحاث مست جوانب اجتماعية ونفسية لدى الممثل ، وهمت في الغالب سياقات خارج – مسرحية .
- مقاربات كتاب المسرح : فغالبا مافكر كتاب المسرح على مر العصور في فن الممثل وخصوصا قبل ظهور المخرج كتخصص مستقل له أدواته وآلياته ، وأبرز مثال نجده عند شكسبير في مسرحية (هاملت)حيث يعطي (هاملت) نصائحا (تعليمات وتوجيهات) للممثلين بالاضافة الى الى نصوص أخرى يمكن قرائتها في ضوء سياقها التاريخي والفني والأدبي .

- مقاربات المخرجين :
- ومنها على الخصوص النظريات التي اشتغلت على التفكير في منهج الممثل وطريقة أدائه ، بدءا ب مدرسة الفن بموسكو مع (ستانيسلفسكي) ونظريات

البيوميكانيك ، ومسرح المختبرمع غروطفسكي ، وصولا الى القراءات التطبيقية لهاته النظريات مع (ريشارد طوماس)و (أناطولي فاسيليف) .

- ويمكن أن نضيف مقاربات أخرى ومنها جرد أوراق الإخراج المسرحي وكنانيش المخرجين ، حيث يتم الحديث عن تصورات التشخيص والأداء وإدارة الممثل . بالإضافة الى السير الذاتية للممثلين الحافلة بمحطات ولحظات أدائهم المسرحي وما يعيشونه من تجارب قبل وأثناء وبعد العرض المسرحي من أسئلة .

إن التصورات التي قاربت التكوين لدى الممثل تركزت في المحاور التالية:

- محاولة فهم الطبيعة الإنسانية للممثل .
- محاولة فهم تقنيات وميكانزمات الأداء فوق الخشبة .
- طبيعة اشتغال الممثل على جسده وأدواته .
- طبيعة اشتغال الممثل على الدور والشخصية .
- العلاقة بين أداء الممثل والأنساق الأخرى المكونة للعرض المسرحي .
- تقاطع الأداء مع حضور المتلقي.
- ولمقاربة موضوعنا حاولنا أن نضع له تصميما يمكننا من دراسة كل التجارب مستقلة ولكن في نفس الوقت يبدأ من العام للوصول الى الخاص ، بحس تحليلي نقدي مقارناتي. فالباب الأول حاولنا من خلاله الحديث عن أهم النظريات المتعلقة بالممثل مع أهم مفاهيمها النظرية والتطبيقية وقد قسمناه الى ثلاثة فصول :

الفصل الأول : الممثل – المنهج الطريقة

المبحث الأول : ستانيسلفسكي

المبحث الثاني : ميخائيل شيكوف

المبحث الثالث: لي ستراسبيرغ

الفصل الثاني : الممثل – الجسد الدمية

المبحث الأول : البيوميكانيك

المبحث الثاني : الممثل القديس

المبحث الثالث : الممثل الدمية

المبحث الرابع : الممثل والجيستوس البريختي

الفصل الثالث : الممثل بين القناع والحقيقة

المبحث الاول : الممثل في الكوميديا دي لارتي

المبحث الثاني : الممثل والقناع

المبحث الثالث : الممثل عداء التداريب

- الباب الثاني الأول: وضعنا له عنوان (مدارس تكوين الممثل غربيا وعربيا)قسمناه إلى فصلين ، ففي الفصل الأول اشتغلنا على أهم مدارس تكوين الممثل بفرنسا وتتبعنا مسارها التارخي وأهم العناصر البيداغوجية التي تعتمدها في التدريس وركزنا لعوامل موضوعية على المدارس الفرنسية وهي :
  - المعهد الوطني العالي للفن الدرامي بباريس
  - المدرسة العليا للفن الدرامي بستراسبورغ
  - المدرسة الوطنية العليا للفنون وتقنيات المسرح بليون
  - مدرسة جاك لوكوك

أما الفصل الثاني فخصصناه للمدارس العربية ، فاشتغلنا على تجارب البلدان التالية (مصر ، سوريا ، لبنان ، الكويت ، تونس) حيث قدمنا لهذا الفصل بمدخل ينطلق من تصورين للمسرح العربي :

- الأول: هو دراسة (شامويل موريه) حول المسرح والأدب الدرامي في العالم العربي الوسيط .
- الثاني :مقال (فن التمثيل) لنجيب حقيبة والحلقة المفقودة في تاريخ المسرح العربي كما يسميها محمد المديوني .

الباب الثالث خصصناه للتكوين المسرحي بالمغرب ، وهكذا جاءت فقرات هذا الجزء على الشكل التالي :

فصل أول : خصصناه لتتبع البدايات الأولى للتكوين المسرحي بالمغرب وخصوصا مع مكتب التربية الشعبية والمركز المغربي للأبحاث المسرحية . أما الفصل الثاني وبحكم أن الجامعة لها ارتباط وثيق بالتكوين فخصصناه للمسرح الجامعي بالمغرب وخصوصا لحضور الدرس الجامعي بالمغرب ثم قمنا بدراسة تجربيتن للتكوين الجامعي المسرحي وهما مسلك المسرح وفنون الفرجة بالرشيدية ثم مسلك دراسات مسرحية بالمحمدية وفي الفصل الثالث والأخير خصصناه لمؤسسة التكوين المسرحي الوحيدة بالمغرب وهي مؤسسة المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي ،

حيث وقفنا على السياق الذي أفرزها والمراحل التي عاشتها هاته المؤسسة وفي الاخير قمنا بقراءة تحليلية استقرائية لبحوث الطلبة ، كنموذج يمكن من خلاله معرفة التوجهات والآفاق المقترحة للمسرح كما تشير إليه هذه البحوث .

إن رهان هذا البحث هو الاشتغال على النظريات الكبرى المؤسسة للمسرح وقرائتها بأدوات منهجية حديثة . وفي نفس الوقت استشراف أفق نظري من خلال نماذج ومناهج للتكوين الاكاديمي .

الباب الأول :

نظريات ومناهج تكوين الممثل

الباب الأول : نظريات ومناهج تكوين الممثل

مدخل عام :

- **الفصل الأول** : الممثل – المنهج الطريقة

- المبحث الأول :قسطنطين ستانيسلفسكي
- المبحث الثاني : ميخائيل شيكوف
- ا لمبحث الثالث: لي ستراسبيرغ

- **الفصل الثاني :** الممثل – الجسد الدمية

- المبحث الأول : البيوميكانيك
- المبحث الثاني : الممثل القديس
- المبحث الثالث : الممثل الدمية
- المبحث الرابع : الممثل الجيستوس البريختي

- **الفصل الثالث :** الممثل بين القناع والحقيقة

- المبحث الأول : الممثل في الكوميديا دي لارتي
- المبحث الثاني : الممثل والقناع
- المبحث الثالث : الممثل عداء التداريب

مدخل عام :

عندما نتحدث عن التكوين المسرحي فإنه في الغالب نذهب باتجاه فن الممثل. على اعتبار أن محور العمل المسرحي هو التمثيل (التشخيص)،[2] وهو محور هذه الأطروحة على اعتبار إننا سنقارب المدارس والنظريات التي اشتغلت على فن الممثل.

فالتمثيل عملية معقدة ومركبة ومتداخلة يتفاعل فيها النفسي بالذهني بالجسدي وينطلق من المحاكاة والتشبه والتماثل والتداخل مع الآخر. إن التمثيل (المحاكاة) يعتبر بالنسبة لحياة الإنسان مرحلة جد حاسمة في طفولته ومساعدة لنموه النفسي. إن الإنسان لا يثبت ذاته إلا بمحاكاة الآخر. إنه لا يحقق ذاته إلا بالمحاكاة :(تصوير واستنساخ وتجسيد ومحاكاة للواقع ، بفعالية وديمومة الحياة ذاتها بشكل علمي ومحسوس ، فالتمثيل إذن ، يتمتع بخصوصية الحياة نفسها ، وبعبارة أخرى إنه حياة في إطار فن المسرح ، ونتيجة هذه الخصوصية تكون ربما للمشاهد ، أي أنه يربح معنى كبيرا ، حيث يكتشف من خلال مايرى القيمة الأساسية الكبيرة والكامنة فيه ، كان يتواصل من خلال التمثيل ، أو يتعاطف ويفكر بأن مايراه على المسرح هو نفسه ، أو أنه هو وقد اعتلى خشبة المسرح ، ومن ثم قيل في علوم هذا الفن الحيوي والفعال ، إن المسرح مرآة الحياة)[3]

وإذا كان المسرح قد عرف بداياته الحقيقية مع اليونان من رحم الاحتفالات الدينية فإن ثيسبيس يعتبر أول ممثل (شاعر ويتجول بعربته وهو ينشد أشعاره) بعد ذلك جاء اسخيلوس الذي أدخل ممثلا ثانيا وغير في الجوقة والملابس والأقنعة. ثم بعد ذلك

---

[2] ماري الياس حنان قصب – المعجم المسرحي مكتبة لبنان ط1 – 1997 ص 147 (تمثل بالشيء أي تشبه به، ويقول المحدثون تمثل الأدب كأنه مزجه بذاته، والتمثيل مصطلح من علم النفس يدل على عملية سيكولوجية غير واعية، يميل الانسان من خلالها الى التشبه بانسان اخر، أما التمثيل في المسرح فهو مرتبط بعملية الايهام والممثل يتمثل الشخصية التي يؤديها

[3] أسعد عبد الرزاق – عوني كرومي – طرق تدريس التمثيل وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ص11

سوفوكليس الذي أضاف ممثلا ثالثا وفصل بين التأليف والتمثيل. لقد حظي الممثل داخل المجتمع اليوناني بمكانة رفيعة وذلك بحكم مركزية فن المسرح داخل المجتمع، كفن تطهيري. لقد وقف الإنسان البدائي أمام الطبيعة مذهولا مرعوبا، فحاول أن يعبر وأن يتماهى مع الطبيعة بالجسد والصوت والتعبير التجريدي التلقائي عن تلك الظواهر. فالساحر أو الشامان في المجتمعات البدائية كان وسيطا بين القبيلة وما وراء الطبيعة من قوى خارقة، فالمسرح ولد تحديدا كشكل بانفصاله عن السحر والطقوس الدينية ،رغم الارتباط الوثيق بين الفن والدين، (...مع المسافة التي أخذها الممثل البطل عن الجوقة، حيث تجرأ على التميز، والابتعاد عن العادات والتقاليد والأسس العائلية ، وعدم التشبه بأحد ،تحرر من حالته اللهوتية والبيولوجية التي تجعل منه إنسانا غير مميز عن غيره ،فظهر غير عادي ، فريدا ومن نوعه ، سياسيا وحرا)[4]

لقد إنطلقت المقاربات النظرية لفن الممثل من مجموعة من المحاور يمكن إبرازها على الشكل التالي :

أ - مقاربات فلسفية :

وهي دراسات مست جوانب اجتماعية ونفسية لدى الممثل. وهمت سياقات في الغالب خارج-مسرحية .

ب -مقاربات كتاب المسرح :

فغالبا ما فكر كتاب المسرح على مر العصور في فن الممثل وخصوصا قبل ظهور المخرج، كتخصص مستقل له أدواته وآلياته وأبرز مثال نجده عند شكسبير في مسرحية (هاملت) حيث يعطي هاملت نصائحا (تعليمات وتوجيهات) للممثلين بالإضافة نصوص أخرى يمكن قرائتها في ضوء سياقها التاريخي الفني والأدبي .

---

[4] تارا المعلوف مهنة التمثيل المسرحي: دوافع الاختيار ونتائج الممارسة. اصدارات دائرة الثقافة والاعلام، حكومة الشارقة .2013 ص: 29

أ- المقاربات الفلسفية:

أبرز هاته المقاربات مقاربة الفيلسوف والمفكر (دنيس ديدرو) والذي اشتغل بالمسرح بشكل مكثف وخصوصا كتابه الجمالي (مفارقة الممثل) بالإضافة الى نصوصه المسرحية الأخرى. فالممثل بالنسبة (لديدرو) لا يحس فوق الخشبة بانفعالات الشخصية، فالممثل الأكثر اقتناعا هو القادر على التعبير عن شعور لا يحسه. ومفارقة الممثل تكمن في هاته الازدواجية بين الشخصية المسرحية والممثل. فالشخصية للإيهام والممثل للمراقبة (لو كان الممثل ممتلئا بفعل الاحساس ، فكيف يمكنه تمثيل نفس الدور مرتين بنفس الروح والتناغم والوحدة والنجاح ، في الغد سوف يفقد النقطة التي تفوق فيها اليوم ، ولكي يعوضها سيتفوق في بعض الفقرات التي فشل فيها في المرة الماضية ، وبالتبادل فإن الممثل الذي يمثل (منطلقا) من التفكير ، ومن دراسة الطبيعة البشرية ، والمحاكاة المستمرة لنمط نموذجي ما ، ومن الخيال والذاكرة ، سيكون الشيء نفسه تماما في كل العروض ، وسيكون دائما في أفضل حالاته ، فهو قد قام بتأمل وتجميع وتنظيم الشيء بأكمله في رأسه ، فانفعاله له مسار محدد ، وله مناطق تفجير ، ودود أفعال، ....وباختصار فالممثل لا يمكنه أن يخرج عن دوره بالغضب ، أو بانفعال آخز وبهذا سيسيطر عليه)[5]. إن الممثل بهذا المعنى مجرد صانع له أدواته التقنية والجسدية والصوتية. فعبر التدريب والممارسة يصل الممثل الى درجة خلق الإيهام لدى المتلقي. إن اهتمام (ديدرو) بالممثل جعله يقترب بشكل عميق من أدائه، الذي لا يجب أن يكون مبالغا فيه حتى يتحقق الإقناع (إن هذه الرعدة في الصوت، وهذه الكلمات المحتسبة، وهذه الأنغام المختلفة والمستطيلة، وهذه الهزة في أعصاب الجسد ، والرعشة في الركبتين ، واحتباس التنفس ، والغضب إلى غير ذلك ، ما هي إلا محاكاة وتقليد درس محفوظ ، وتشبيه دقيق ، يحتفظ به الممثل زمنا طويلا، بعد أن يدرسه تمام الدرس ، حيث يؤمن به في وقت أدائه).

---

[5] دوين ديور فن التمثيل الافاق والاعماق ، الجزء الثاني ص 118-119

إن أبحاث (ديدرو) ساهمت بشكل كثيف وخصوصا في القرن الثامن عشر في التمهيد لإضاءة مناطق معتمة في اشتغال الممثل.

ب-مقاربة كتاب المسرح :

ضمن العديد من كتاب المسرح ، أفكارا وقضايا مسرحية مرتبطة بتصوراتهم للممثل ، سواء كانت نقدا لما كانوا يعيشونه أو تصورات بديلة لما يقترحونه (وخصوصا في بعض المرتجلات التي كان نقدا للأوضاع المسرحية السائدة) وأبرز مثال في هذا السياق هوشكسبير من خلال نصه (هاملت) .

المقطع المدروس من مسرحية هاملت[6] :

(المشهد الثاني

قاعة في القلعة

يدخل هاملت مع اثنين أو ثلاثة من الممثلين

هاملت : أرجوك أن تلقي العبارة كما قرأتها لك كأنها تقفز خفة على لسانك . أما إن كنت ستتشدق بها ، كما يفعل معظم ممثليكم ، فخير أن أطلب إلى دلال المدينة أن يتلو أبياتي هذه . ولا تنشر الهواء نشرا بيدك ، هكذا ، بل ترفق بالقول . لأن عليك حتى في دفق العاطفة وعصفها ، بل وإعصارها ، أن تدؤك وتولد اعتدالا يضفي عليها النعومة والسلاسة . لشد ما يسوؤني أن أسمع غلاما مستعار القحف والشعر يصطخب ويمزق العاطفة مزقا وخرقا بالية ، ليشق آذان الحائشة من المشاهدين ، وهم على الأغلب لا يفقهون من التمثيل إلا العرض الصامت والجعجعة . بوسعي والله أن آمر بجلد ممثل كهذا يتعدى ((الطرمغان)) في هوله و((هيرودس)) في هيروديته . أرجوك أن تتجنب ذلك .

---

[6] وليام شكسبير .هاملت . ت :جبرا ابراهيم جبرا دار المعارف للطباعة . سوسة . تونس

الممثل : سأفعل ياسيدي

هاملت : كما أرجوك ألا تبالغ بالألفة واللين . فلتكن فطنتك أستاذك . لائم الكلمة حركتها ، والحركة كلمتها ، متقيدا بهذا الشرط : وهو ألا تتخطى حشمة الطبيعة .

فكل مبالغة في القول والحركة إنما هي نابية عن غاية التمثيل ، وماهذه الغاية منذ البدء حتى اليوم ، إلا أشبه بإقامة المرآة أمام الطبيعة ، لكي تعكس للفضيلة محياها ، وللزراية صورتها ، ولجسد العصر والمجتمع شكله وأثره . فهذا إن أسرفت فيه وهولت، أو تباطأت فيه وتضاءلت ، قد يضحك غير العارفين ، ولكنه يؤسف ذوي الفهم والذوق . وحكم هؤلاء يجب أن يغلب في تقديرك على مسرح غاص بالآخرين. لقد رأيت ممثلين يمثلون ويمدحون أرفع المدح ، ولكنهم ولا أريد القذع في القول ، لا ينطقون نطق البشر، وليست مشيتهم بمشية المؤمنين ولا الكافرين ، يتبخترون ويزعقون ، حتى حسبت أن أجراء الطبيعة يصنعون البشر ، فلا يحسنون الصنع ، لسوء ما يقلدون الإنسانية .

الممثل الأول : آمل ياسيدي إننا قد أصلحنا ذلك في أنفسنا إصلاحا لابأس به .

الممثل : بل عليكم أن تصلحوه إصلاحا تاما . ونبهوا الذين يمثلون أدوار المهرجين ألا يقولوا إلا ما دون لهم للقول . لأن منهم فئة تضحك من تلقاء نفسها ، لكي يضحك لها عدد من النظارة الأغبياء ، بينما المسرحية فيها أمر غير الضحك يجب الالتفافت إليه . إنني أستقبح ذلك ، وهو إنما يدل على طموح حقير في المهرج الذي يفعله . اذهبوا وتهيأو .

(يخرج الممثلون)

خلاصات تركيبية حول التمثيل (التشخيص) من خلال هذا المشهد :

-يتعلق الأمر بالمشهد الثاني من مسرحية (هاملت) لشكسبيرالتي كتبها سنة 1601 م . وشخصية هاملت من أشهر الشخصيات المسرحية عبرتاريخ المسرح تمرينا ومحكا للقدرة الإبداعية للممثل (شخصية من أشهر الشخصيات ، منذ أن شوهدت لأول مرة قبل أكثر من ثلاثة قرون ونصف قرن ، على خشبة مسرح في لندن :لا شخصية واقعية بل شخصية خلقها خيال شاعر ، فتجسدت في خيال الحضارة أكثر مما تجسد أي رجل عاش التاريخ وصنعه ....).

في عصر شكسبير لم يكن هناك تخصص المخرج بالمعنى المتعارف عليه حاليا، كتخصص وصانع للعرض المسرحي ومتحكم تقنيا وفكريا في كل أنساقه . إننا أمام مسرحية يحضر فيها المسرح داخل المسرح فهاملت الشخصية يتحول الى مخرج يوجه إرشاداته وتعليماته إلى الممثلين،إنه مشهد مكثف دراميا يمكن اعتباره وثيقة مرجعية في الأداء المسرحي.

الكاتب المسرحي في الغالب هو الذي كان يقوم بمهمة الإخراج المسرحي كما هو الحال مع موليير وكتاب آخرين ، إن الكاتب الدرامي هو صاحب الفكر المسرحي وبالتالي هو الكفيل بالدفاع عنه وإخراجه على خشبة المسرح.

نلمس إلمام كبير من طرف شكسبير بطرق الأداء المسرحي حيث يمكن أن يدرس هذا المقطع في مدارس التكوين المسرحي .

الإشارة إلى نوع من الأداء المسرحي ، فهاملت- شكسبير يدعو لأداء هادئ بدون مبالغة ودون تصنع وفي نفس الوقت ينتقد نوعا من التمثيل كان سائدا في عصره

(لا يجب على الممثل أن يندفع مع إندفاع العاطفة)

الإشارة إلى ضرورة توفر (فطنة) وذكاء الممثل

الموائمة بين الكلمة والحركة (لائم الكلمة حركتها والحركة كلمتها) وهذا مدخل أساس في التمثيل المسرحي وله علاقة : الكلمة بالحركة ، علاقة الفعل بالتعبير، مجرد هاته النقطة يمكن أن تكون مدخلا لمحور من محاور التمثيل .

- هامش للتجربة : الكلمة – الحركة . الفعل – التعبير :

أطرنا ورشة تكوينية في المسرح بمعهد الفنون المسرحية بالشارقة تحت اشراف ادارة المسرح بدائرة الثقافة والاعلام من 25 نونبر2012 الى 4 دجنبر 2012 وكان محورها (لائم الكلمة حركتها ، والحركة كلمتها – هاملت) وتصور الورشة كما صيغ ساعتها :

المرجع :

هاملت :كما أرجوك ألا تبالغ بالألفة واللين . فلتكن فطنتك أستاذك، لائم الكلمة حركتها، والحركة كلمتها، متقيدا بهذا الشرط : وهو ألا تتخطى حشمة الطبيعة . فكل مبالغة في القول والحركة إنما هي نابية عن غاية التمثيل ، وما هذه الغاية منذ البدء حتى اليوم ، ألا أشبه بإقامة المرآة أمام الطبيعة لكي تعكس للفضيلة محياها ، وللزراية صورتها ، ولجسد العصر والمجتمع شكله وأثره فهذا وإن أسرفت فيه وهولت ، أو تباطأت فيه وضاءلت ، قد يضحك غير العارفين ، ولكنه يؤسف ذوي الفهم والذوق .....)

مسرحية (هاملت) تأليف : وليام شكسبير ترجمة :جبرا ابراهيم جبرا

فقرات الورشة :

تمارين الاعداد والتهيئة البدنية

الاشتغال على ذات الممثل

الاشتغال على الذات في علاقتها مع الاخر (الجماعة)

تمارين وتدريبات (محور الورشة : الكلمة – الحركة)

طبيعة الورشة :

ورشة تطبيقية

المرجعيات المنهجية :

مناهج تكوين الممثل : عمل الممثل على ذاته (ستانيسلافسكي) و منهج استوديو الممثل (لي ستراسبيرغ) واشتغالات غروطفسكي على الجسد ثم منهج جاك لوكوك بالإضافة الى الاتجاهات الجديدة في استكشاف جسد الممثل.

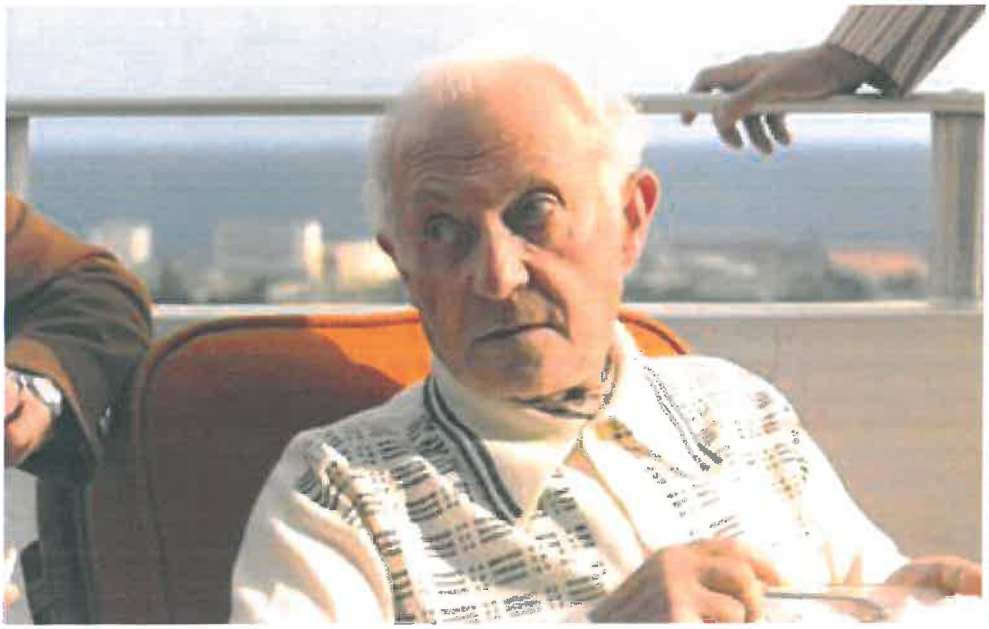
الإطار النظري لإمكانات العلاقة بين الكلمة والحركة :

- علاقة توثيق عندما تقول الحركة ماتعنيه الكلمة
- علاقة باطنية عندما يصل الجسد الى مرحلة التبدد
- علاقة مفارقة عندما تقول الحركة (التعبير) عكس ماتعنيه الكلمة
- علاقة تضخيم عندما يصبح الجسد غروطيسكيا والكلمة مجرد توشية خافتة

المشهد يبرز تصورا جماليا للمسرح إنطلاقا من وجهة نظر شكسبير (المسرح هوانعكاس للعالم ، ووظيفته مرآة للطبيعة ، يظهر للخير وجهه وللشر شكله).

إشارة شكسبير إلى بعض الظواهر السلبية في الأداء المسرحي(ونبهوا الذين يمثلون أدوار المهرجين ألا يقولوا إلا ما دون لهم للقول ، لأن منهم فئة تضحك من تلقاء نفسها ، لكي يضحك لها عدد من النظارة الأغبياء ، بينما المسرحية فيها أمر غيرالضحك يجب الالتفاف اليه ...) وهاته الإشارة تخص الممثل الذي يحاول إضحاك الجمهور في سياق غير منسجم مع العرض أو قد يثيره ضحك الجمهور فيصبح عبدا لغريزته الذاتية في جلب التصفيق والاضحاك على حساب المسرحية وأداء الممثلين الآخرين . وهاته إحدى الأعطاب التي يمكن أن يصلحها أستاذ المسرح ، عند تقديم تمارين مسرحية مفتوحة للجمهور.

قسطنطين ستانيسلفسكي (1863-1938)



لي ستراسبيرغ
(1901-1982)

ميخائيل تشيكوف
(1891-1955)

1- الفصل الأول :الممثل – المنهج – الطريقة

2- أ- المبحث الأول: ستانيسلفسكي

اشتغل قسطنطين ستانيسلفسكي طيلة حياته على الممثل وكل أبحاثه المسرحية والإخراجية كان هاجسه فيها هو تطوير آليات اشتغال الممثل ، وتمكينه من أدوات تقنية تجعل فنه غير متأثر بالمزاج والظروف الطارئة . إن مساره هو حلقة فارقة في تاريخ التكوين المسرحي . فكل مدارس التكوين العالمية لابد لها من أن تعتمد في تدريسها على منهج (الطريقة) ستانيسلفسكي . لأنه وضع الأسئلة الحقيقية والحاسمة على فن الممثل ، محاولا بذلك البحث عن أداء طبيعي ، صادق وإنساني

إن ستانيسلفسكي جاء ضد التقاليد [7]الجامدة (إنه من وراء التقاليد لايأتي الممثل الموهوب بشيء مبدع في الدور . لماذا ؟ لأنه في حالة وجود التقاليد لا يبقى أمامه مايخلقه، فقد تم التفكير بكل شيء دون مشاركته ..إن ممثلي مسرح (الكوميدي فرانسيز) في أدوار (موليير) ليسوا أناسا أحياء ، بل نماذج جامدة . ولهذا فأنا أعتبرأفضل (طرطوف) شاهدته هو الممثل الروسي (لينسكى) إنه لم يؤد حسب التقاليد ، بل خلق الدور وكان ممتعا [8]) .فمنهج ستانيسلفسكي لايعد منهجا بمعنى الكلمة ولكنها خطوات يمكن اتباعها وقد أطلق عليها عنوان : " ملاحظات للمواقف الصعبة ".....إن منهج ستانيسلفسكي لا يعتبرنظاما لكنه أيضا ليس نظاما خاصا به . ماأريد قوله وما أراد ستانيسلفسكي نفسه أن يقول هو انه لم يصنع بنفسه أسلوبا خاصا في التفكير بل هي

---

[7] نعني بالتقليد التراث المسرحي العريق مثل المسارح القديمة والعريقة سواء في الشرق الاقصى او في أوربا (لاكوميدي فرانسيز) والتي تصبح في بعض الاحايين نموذجا لتكرار نمط معين بالنسبة للممثل

[8] ستانيسلافسكي – اعداد الممثل (في المعاناة الابداعية) ترجمة :شريف شاكر الهيئة مصرية العامة القاهرة 1997 ص7

ملاحظات على ما قدمه الممثلون ، فقد جرب بنفسه ماراه من ممثلين اخرين حتى يدرك مدى فائدة ذلك من عدمها .وكانت النتيجة أنه توصل إلى نوع من التفهم والمنطقية لما يحدث أثناء الأداء وبالتالي يستطيع تقديم مقترحات في المجالات التي يمكن التدرب فيها وفي الممارسات اللازمة لهذا التدريب . من هنا يصبح الممثل أكثر وعيا بما يقدمه وأقل تبعية للظواهر العارضة التي لايدركها في معظم الأوقات. إن منهج ستانيسلفسكي ليس جديدا كما نتصور. فالعمل الذي نقدمه ونطلق عليه اسم " المنهج" ليس الا المحصلة النهائية لتجارب كبار ممثلي الماضي وذكريات وملاحظات مدونة تركوها لنا وسجلناها نحن حسب تجاربنا . إن مافعله ستانيسلفسكي وما نحاول أن نفعله من بعده هو أن نجعل هذه المادة في متناول الممثل الشاب حتى نوفر عليه خمسة وعشرين أو ثلاثين عاما يقضيها في أبحاث مضنية للتوصل إلى هذه الاشياء بنفسه . إن مايهم في" المنهج " هو ما استخدمه ممثلو الماضي، كبار ممثلي الماضي ، في التدريب بهدف التوصل الى نتائج مدهشة يستفيد منها كل الممثليين الجيدين.

كان هدف ستانيسلفسكي هو الوصول بالممثل الى درجة عالية من الصدق الفني والصدق الحي في الأداء(..إدخال الحياة إلى الخشبة بتخطي الروتين (الذي يقتل هذه الحياة[9]) ورغم أن مسألة الصدق والصدق الفني تطرح العديد من النقاشات (..حالة إحساس الممثل على خشبة المسرح في اللحظة التي يقف فيها أمام جمهور كبير وتحت أضواء ساطعة أمر غير طبيعي ويعتبر عائقا أساسيا في الإبداع زد على ذلك ، أنه في مثل هذه الحالة الروحية والجسمانية لايمكن إلا التصنع والعرض ، وأن يبدو الممثل كأنه يعاني ، أما أن يعيش ويستسلم للشعور فهذا أمر غير ممكن[10])إن هذه المفارقة هي التي

---

[9] ستانيسلافسكي – اعداد الممثل (في المعاناة الابداعية) ترجمة :شريف شاكر الهيئة مصرية العامة القاهرة 1997 ص8

[10] نفس المرجع ص10 (لا تنشأ الخاصية المسرحية الحقيقية عن الروتين والتقاليد المسرحية المزيفة ، بل عن النضال الدائم الذي يخوضه الممثل أثناء تذليله الظروف المسرحية الملازمة لعملية الابداع في سبيل خلق الصدق على خشبة المسرح . وما الشرطية الحقيقية الا هذه الخاصية المسرحية ذاتها بالمعنى الجيد للكلمة :(فالشيء المسرحي هو كل مايساعد الممثلين والعرض على خلق حياة النفس الانسانية في المسرحية . ان جدلية (ستانيسلافسكي) هي التي أوحت له بالبحث في ظروف الفن المسرحي بالذات عن الوسائل التي تحول بواسطتها شرطية الفن المسرحي الى نقيضها)

فتحت الطريق أمام ستانيسلافسكي نحو نظرية الواقعية المسرحية باعتبارها مسألة علاقة الفن بالواقع وساعدته على كشف التناقضات الداخلية في التجربة الفنية المسرحية.

تمحور اشتغال ستانيسلافسكي على ثلاثة محاور أساسية :

- اشتغال(عمل) الممثل على ذاته .
- اشتغال (عمل) الممثل على الشخصية .
- الأفعال الجسدية .

وقد استطاع بناء منهج متكامل تتضح أغلب معالمه من جهازه المفاهيمي النظري والتطبقي والذي هو خلاصات عمل بحث مختبري متواصل[11]. أبرز مفاهيمه هي :

كلمة (لو) والظروف المقترحة

الخيال

الإنتباه المسرحي

تحرير العضلات

الوحدات والمهمات

الاحساس بالصدق والايمان

الذاكرة الإنفعالية

الاتصال

التكيف

---

[11] نفس المرجع ص39 - فالعمل فيما يسمى (منهج ستانيسلفسكي) قد ابتدأ منذ زمن بعيد (. في البداية لم أكن أدون ملاحظاتي من أجل الطبع . بل من أجل ان امد نفسي بالعون في البحث الذي كنت أقوم به في مجال فننا وتقنيته السيكولوجية . ومن البديهي أن تعود العبارات والأمثلة التي استعنت بها من أجل الايضاح الى زمن الحرب الغابرة (1907- 1914) ولقد تراكمت لي مع الزمن ، مادة ضخمة خاصة بالمنهج ، ووضعت هذا الكتاب من تلك المادة ولو أني رغبت في إجراء تعديلات على شخصيات الكتاب ، لكان الأمر عسيرا ، ولتطلب وقتا طويلا . والأصعب من هذا مواءمة الأمثلة وبعض العبارات المأخودة من الماضي مع بيئة الناس السوقيات وطبائعهم الجديدة مما كان سيضطرني إلى تغيير الأمثلة والبحث عن عبارات أخرى وهذا أكثرتعذرا ويتطلب وقتا أطول . بيد ان لا علاقة لما اكتب عنه في كتابي بعصرما ،أو بأناس عصر معين ، وإنما هو مرتبط بالطبيعة العضوية ذات التكوين الفني عند جميع الناس ، ولدى مختلف القوميات العصور.)

محركات الحياة السيكولوجية

خط الحياة السيكولوجية

المهمة العليا

الأفعال الجسدية

لو السحرية والظروف المعطاة :

من خصائص كلمة (لو) الإبداعية أو السحرية أنها تجتذب المشاعر المختزنة في ذاكرة الفنان الإنفعالية ، وتولد الشعور وتركبه . وهي تفعل ذلك حسب مشيئة الممثل، بل حسب الضرورة الحياتية الواقعية . فالممثل لا يفعل شيئا سوى أنه يجيب على سؤال يطرحه على نفسه : ما عساي أن أفعل لو أن .....وهكذا يفعل الشيء نفسه الذي كان يمكن أن يفعله في الحياة .

إن ستانيسلافسكي يعتمد على جعل الممثل يستنطق حياته السيكولوجية اللاواعية فتعد كلمة((لو) الإبداعية التي تستمد حياتها من الواقع أحد أهم العناصر التي تقوم على أساسها التقنية السيكولوجية الواعية، القادرة على بلوغ مجال اللاوعي لإدخال النظام الى مادته، وتحقيق مبدأ منطق الترابط الذي يجب أن ينعكس بالضرورة في جميع حلقات الإبداع المسرحي [12]). إن هذه الآلية تتيح للممثل استكشاف مجاهل حياته السيكولوجية وعيش تجربة حياتية يضع فيها ذاته أمام افتراضات واحتمالات.فماذا يعني ستانيسلافسكي بالظروف المقترحة ؟.

(إنها قصة المسرحية ووقائعها وأحداثها . إنها العصر وزمان الفعل ومكانه وظروف الحياة وتفسيرنا التمثيلي والإخراجي للمسرحية. إنها الإضافات التي نضيفها والتشكيلات الحركية والإخراج ومناظر فنان الديكور وأزيائه . إنها الملحقات المسرحية والإضاءة والصوت والمؤثرات إلى آخر ما هنالك مما يقترح على الممثلين أن يأخذوه بعين الاعتبار في إبداعهم. إن (الظروف المقترحة) وكلمة (لو) هما افتراض و(ابتداع خيال) . إنهما من منشأ واحد: فالظروف المقترحة هي مثل كلمة (لو) وهذه

---

[12] ستانيسلافسكي – إعداد الممثل (في المعاناة الابداعية) ترجمة :شريف شاكر الهيئة مصرية العامة القاهرة 1997 ص14

مثل(الظروف المقترحة). الأولى هي افتراض (لو)بينما (الظروف المقترحة) تطوره. لا يمكن أن يتواجد أحدهما دون الأخرأو أن يتلقى قوة الاستثارة الضرورية . بيد أن وظائفها مختلفة بعض الشيء، فكلمة (لو) تعطي الدافع للخيال الغافي، أما (الظروف المقترحة) فتعطي الأساس لكلمة (لو). إنهما معا وعلى انفراد يساعدان على خلق التطور الداخلي (التحول).[13]

إن ستانيسلافسكي يعيد صياغة الحياة الإنسانية .فالممثل عنده يقوم بعمل على نفسه مثل الطفل الذي عليه أن يتعلم كل شيء . مدرسة ستانيسلافسكي يتعلم فيها الممثل كل شيء بدءا من المشي .

الخيال :

الخيال بالنسبة للممثل عنصر أساس في عمل الممثل وقد ركز عليه ستانسلافسكي بشكل مكثف. فالخيال مرتبط ب(لو) والظروف المقترحة . فهو ضروري للممثل في كل لحظة من عمله الفني وحياته على الخشبة . فعلى الممثل أن يطور ويمرن خياله بشكل يومي ومتواصل (..ثمة خيال يملك عنصر المبادرة ويعمل بصورة مستقلة ، هذا النوع من الخيال يتطور في غير حاجة الى مجهود خاص ، ولسوف يعمل باستمرار في الصحو وفي الحلم دون كلل . وثمة خيال محروم من خاصية المبادرة ولكنه بالمقابل يلتقط بسهولة مايوحي به إليه ، ومن ثم يستأنف تطوير مااستوحاه بصورة مستقلة . ويمكن التعامل بسهولة نسبية مع هذا النوع من الخيال أيضا . ولكن إذا كان الخيال يلتقط ولا يطور ما يستوحيه عندئذ يمسي العمل أصعب . وأخيرا ثمة أناس لايبدعون ولايلتقطون ما يعطى لهم . واذا كان الممثل يتقبل بما يعرض عليه الناحية الشكلية الخارجية فقط ، فقط فهذه علامة تشير الى عدم توافر الخيال الذي لاوجود للفنان بعيدا عنه) من هنا يبدو عمل الممثل على خياله . لتنشيطه واستفزازه للخروج من حالة السلبية الى حالة المبادرة .

---

[13] نفس المرجع . ص113

وقد استمد ستانيسلفسكي أفكاره حول الذاكرة الإنفعالية و(لو) السحرية من عالم النفس الفرنسي (ثيودول أرمان ريبو) صاحب الدراسات المهمة حول الخيال . ويميز ستانيسلفسكي بين الخيال (خلق ماهو موجود ، وما يمكن أن يوجد ونعرفه في الواقع أما (الفانتازيا) فتخلق ماليس له وجود ، ولا نعرفه في الواقع ، مالم يوجد ولن يوجد أبدا ، ولكنه قد يوجد أيضا .

الذاكرة الإنفعالية :

يقول فاختنخوف :(في الفن ، لا نستخدم أبدا انفعالات حقيقية أي حرفية لكن انفعالات تأتي من الذاكرة الشعورية أي إنفعالات نتذكرها) إن هذه الإنفعالات هي الوحيدة التي يمكن أن نتحكم فيها ، وتذكرها يعطينا الفرصة لتكرارها . وتحتل الذاكرة الإنفعالية أهمية كبيرة في اشتغال ستانيسلفسكي .(إن الذاكرة الشعورية ليست كالذاكرة العادية لكنها تلزم الممثل شخصيا لدرجة تجعل إنفعالاته وتجاربه الشخصية المدفونة تبدأ في الظهور وهنا تنشط أداته ويصبح قادرا فوق خشبة المسرح على إعادة أسلوب حياة أو على الأصح يعيد إحياء الماضي . إن التجربة الشعورية الأصلية قد تكون سعيدة أو مفزعة أو مؤلمة للغاية) إنها أداة فعالة من خلالها وعبرها يستعيد الممثل ، عيش تجارب وإنفعالات ، وكلما استطاعت الذاكرة أن تعود الى الماضي السحيق لتاريخ الممثل (سنوات الطفولة الأولى) كلما قدم الممثل تجربة حية وصادقة وطازجة أمكنها أن تتقاطع مع ذاكرة المتلقي وتخلق أثرها الإبداعي والإنساني . عنصر الذاكرة سيشتغل عليه خصوصا (لي سترسبيرغ) في استوديو الممثل .

ب - المبحث الثاني : ميخاييل شيكوف

يعتبر ميخائيل شيكوف (Michael-chekhov) من أبرز الممثلين و مدرسي فن التشخيص خلال القرن العشرين، كانت بدايته الاحترافية مع الاستوديو التجريبي لمسرح الفن بموسكو بدءا من سنة 1913. كممثل حاول شيكوف أن يوفق بين مزج متكامل منسجم، لأداء طبيعي واقعي وآخرعاطفي إنفعالي، ثم خلق غروطيسكي. فيتصور الممثل كخارق لقصدية الكاتب الدرامي و هذا هو المفتاح الأول لفهم تصوراته. و إذا كان قد تقاطع (تصورا و اشتغالا) مع "ستانيسلفسكي" و "فاختنغوف" فإن الخلاف معهما كان بارزا في مجموعة من العناصر. فبالنسبة إلى ستانيسلفسكي فإن الذاكرة الإنفعالية تمكننا من إعادة (اكتشاف الواقع[14]) أما بالنسبة إليه فهي (تجسيد سابق (مسبق) مهيج لحدث معين[15]) ، و هذا راجع لتأثيرشيكوف و إنفتاحه على (Rudholf steiner) من حيث نظرية تناغم و توازن جميع الملكات [16] ثم تداريب الصوت و الحركة حيث المراوحة بين الحقيقة الداخلية و العمق الإنفعالي (منهج ستانيسلفكي). إن افتتانه بأعمال (steiner) هو ما دفعه للبحث في مجال تناسخ الأرواح و العمل على استغلال (الكشف) اللاوعي الجمالي للطالب الممثل. فيحاول الطلبة – معه – أن ينسخوا أرواحهم في جسد الشخصيات الدرامية المتخيلة، بهذا المعنى كان شيكوف يقول بأن الممثل عندما يقدم "هاملت" فإنه يمسخ روحه في "هاملت" الحقيقي. مثل هذا التصور، هو الذي جعل عدد قليل من الطلبة يتحمسون لقناعته و أفكاره و يقتنعون بمنهجه.

فإذا كان كل من "شيكوف" و "ستانيسلفسكي" قد اتفقا على ضرورة تمكين الممثل من أدوات و وسائل عمل، لكي يتجاوز كليشيهات اللعب. و كذا التفاهات (banalité) التي يرثها الممثل عن أجيال الممثلين القدامى. فإن ستانيسلفسكي يتحدث

---

[14] Michael chekhov –l'imagination créatrice de l'acteur- Ed : pygmalion. Paris 1995.

[15] Ibid. page : 13.

[16] Ibid. page : 24

عن بحث عن الحقيقي (le vrai[17]) مطبوع على السلوك الإنساني أو المنطق السيكولوجي. أما شيكوف فإن السر بالنسبة إليه يكمن خارج الفن (المسرح) و خارج الحياة فهو في عمق المتخيل (خيال الممثل) و من ثم ارتبط عمله بالتخيل و تطوير القدرات التخيلية للممثل في تعالق مع عملية التجسيد.

و إذا كان كل من ستانيسلفسكي و فاختنخوف، في اشتغالهما على ذاكرة الممثل الإبداعية، يؤكدان على الذكريات الحية التي يحتفظ بها الممثل لأحداث وقعت له في حياته. فإن شيكوف على عكس من ذلك يدرب طلبته الممثلين على إيجاد (استكشاف) تجارب (من خلال عملية التذكر) خارج تجاربهم الشخصية، بفعل محفزات قادرة على إذكاء خيالهم و إنفعالاتهم. بل إن شيكوف عندما التحق بمسرح الفن لإدارة أحد أقسامه ركز في عمله على الحركية الإيقاعية و الاتصال الباطني و طلب من ستانيسلفسكي تغييرمفهوم (الذاكرة الإنفعالية) ب (الخيال الخالص[18]).

هدف شيكوف الأساسي في عمله على جسد الممثل هو أن تصبح كافة المناطق الجسدية، مستقبلة لتوترات نفسية دقيقة، مطواعة، فمنهجه لم يكن يعتمد فيه على تمارين جسدية فقط، بل تجاوز ذلك إلى توظيف تمارين تعتمد على الحركات الداخلية الباطنية، التي تجعل من الجسد آلة حساسة، تحمل رسائل متعددة.

و لكي يصل الممثل إلى هذه المرحلة يقترح أشكالا من الحركات / التمارين تختزل التوجهات الكبرى للجسد و هي حركات ذات توجهات إشعاعية و تحليقية في مختلف أبعاد الفضاء.

إن الجسد بالنسبة لشيكوف يمثل عملا فنيا. و كأي عمل فني يؤكد على ثلاث مواصفات يجب أن تتوفر فيه و أن يعمل الممثل على اكتسابها و تطويرها.

---

[17] Michael chekhov –l'imagination créatrice de l'acteur- Ed : pygmalion. Paris 1995. Page : 23

[18] Ibid. page : 24.

معنى الخفة و الأريحية:

"على المرء أن يكون في خفة الطير لا الريشة" [19] مع هذا التصور لبول فاليري يتقاطع شيكوف. فالثقل و الخفة يؤثران على الجسد كما يؤثران على الروح. فحتى و إن كان الممثل يقوم بأقسى و أعنف الحركات لا بد له أن يحافظ على الخفة الداخلية. كما نجد هذا المفهوم عند منظر النو الياباني "الزيامي". و خصوصا في أسلوب القوة و العنف و أسلوب القوة و الدقة.

الخفة – إذن- معطى سيكولوجي. يحيل على خصائص جسدية مجتمعة سبق و إن اختزلها شيكوف في التوجهات الكبرى للحركات الجسدية. و لابد للجسد أن يعبر عن روح الدعابة التي تعطي نفس الخفة (مثلما أن الكآبة هي حزن يؤخذ على أنه خفة، كذلك الفكاهة، هي ملهاة فقدت ثقلها الجسدي[20]).

معنى الشكل:

كل الأعمال الفنية تتميز بالاكتمال الشكلي، الاكتمال كخاصية فنية، كذلك الفعل التجسيدي للممثل. لأنه لا يمكن للممثل أن يهمل جسده و إمكانات هذا الجسد، و حتى يعطي الممثل إنطباعا قويا و منسجما و يطور إحساسه بمعنى الشكل. استفاد شيكوف من أفكار (Rudolf-seteiner) المرتبطة بالفن للوصول في النهاية إلى مفهوم (الوعي الجمالي)[21].

---

[19] إيتالو كالفينو – ست وصبايا للألفية القادمة (محاضرات في الإبداع) ت: محمد الأسعد. إبداعات عالمية عدد 321 دجنبر 1999. ص 29.

[20] نفس المرجع صفحة 32

[21] Michael chekhov –l'imagination créatrice de l'acteur- Ed : pygmalion. Paris 1995. Page : 102

ج- معنى الجميل:

من بين الخصائص التي يتميز بها العمل الفني هو الخاصية الجمالية باعتبارها قيمة تتداخل فيها مجموعة من المعايير. و عند شيكوف ينبع الجمال من خاصية شخصية (ذاتية) يتمتع بها الممثل، إنها مرتبطة أساس بالحدس، و قدرة الممثل على الوعي بحدس الجميل و تطويره.

الحركات السيكولوجية:

كل اللغات تحبل بعبارات متضمنة لأفعال جسدية، للإحالة على حالات سيكولوجية مركبة و هذه ما يسميها شيكوف بالأفعال السيكولوجية لأنها تختلف عن الأفعال المادية من حيث أن جسدنا لا يحققها بل تبقى أفعالا متخيلة. مثل: "طرت فرحا" ففعل الطيران هنا لا يتحقق عبر الجسد، بل على المستوى السيكولوجي فقط. فالحالة السيكولوجية حسب شيكوف هي بالضرورة تداخل ثلاثة عناصر:

- تفكير (صورة ذهنية).
- حالات حساسة.
- اندفعات (impulsion) إرادية.

بمعنى أن كل إنسان أو أي شخصية درامية متخيلة في النص المسرحي هو تعايش و تداخل ثلاثة عناصر:

- تفكير.
- إحساس.
- تمني.

فالحركة السيكولوجية بالنسبة لشيكوف تعني الحركة في حد ذاتها و كذا الإحساس الذي تولده لدينا و يكون مجتمعا مع الحركة.

ج - المبحث الثالث : استوديو الممثل

لم تكن بأمريكا مدارس رسمية للتكوين المسرحي مثل فرنسا أو روسيا. فالجامعات الأمريكية لم تكن تولي أهمية كبيرة للفن الدرامي. إن الممثل الامريكي – في هذا السياق – يجد نفسه بين ضغوط العمل والبحث عن الذات وتطويرها والخوف الدائم من السقوط في النمطية القاتلة (وخلال هذه المدة تقوم التزامات الحياة والضغوط النفسية وعدم سنوح الفرصة للتدريب والتطور في المهنة بتشكيل عائق كبير أمام تفتح موهبته...)[22]. وإذا كان الممثل قد يصبح مشهورا عقب ليلة واحدة، ومن ثم فإن الضغوط الخارجية التي سيخضع لها تزداد وطأتها وخصوصا إنه أصبح يكرر نفسه ويؤدي نفس الأشياء التي تعود إبرازها، ومن ثمة سيجد نفسه محاصرا بالعديد من الأسئلة: (هل أستطيع أن أكرر النمط نفسه؟ هل يمكنني عمل شيء آخر؟ هل بوسعي العمل مع مخرج آخر؟ وبأدوات مختلفة؟ هل أستطيع لعب أدوار أخرى؟ هل أتمتع بوهبة حقيقية؟ لقد كنت أمتلك موهبة في الماضي، فأين ذهبت؟)[23]

إن هذا السياق المهني هو الذي خلق صيغة (استوديو الممثل) فيعتبر ملاذا. وأكثر من مجرد معبد محصن، (فالممثل الموهوب يجد فيه تفهما للمشاكل التي يواجهها. النجاح عدو الممثل الأول وقد يتغذى على حسابه فالموهبة تأكل نفسها بنفسها.) من هنا يكون دور الاستوديو تجربة مهنية تساعد الممثل على التغلب على كل الطوارئ التي تواجهه والتي لا تكون لديه الأدوات المعرفية ولا النفسية للتعرف عليها أولا وفهمها ثانيا ومواجهتها ثالثا. استوديو الممثل يقدم للممثل (شركاء) زملاء يتعامل معهم، ومكانا يقتسمون فيه تجاربهم العملية .(يصل الممثلون الى الاستوديو بمستوى إعداد مختلف : جيد أو رديء ومنهم من لم يحظ بأي إعداد على الإطلاق ، وتعد الموهبة هي القاسم المشترك الوحيد بينهم بالإضافة إلى القدرة على تحسينها. ويجد الممثلون هنا معملا يتيح

---

[22] محاضرات لي ستراسبيرغ العمل في استوديو الممثل تحرير : روبرث هيثمون ، ت : جيهان عيوى منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي . القاهرة 2001 ص : 9

[23] نفس المرجع ص:10

لهم تعلم عناصر مهنتهم بعيدا عن ضغوط برودواي ويؤهلهم لا كتشاف ليس فقط تلك الموهبة التي يتمتعون بها وإنما كيفية توظيفها والإفادة منها)[24]

قام بتأسيس استوديو الممثل كل من (ايليا كازان) و (شيريل كراوفورد) ، و(روبرت لويس) وتكون أعضاء الاستوديو من خمسين من الشباب الممثلين المحترفين الذين تم اختيارهم بعناية . وقد قام لويس خلال الموسم الأول بإدارة الجلسات للمشاركين المتميزين في مستواهم بينما تولى كازان الاشراف على المبتدئين .وقد استقال لويس من منصبه في نهاية الموسم بينما استمر ستة أساتذة في اعطاء دروسهم بين عامي 1948 و1949 ومنهم كازان ودانيال مان وسانفورد ميسنر . وقرب نهاية 1949 تمت دعوة 'لي ستراسبيرغ' للإنضمام اليهم ومنذ ذلك الوقت أصبح مسؤولا عن عمل الممثلين وعن الإدارة الفنية للاستوديو. ولم يكتف الاستوديو بتكوين الممثلين بل ساهم أيضا في تكوين كتاب الدراما . ولقد ساهم الاستوديو بشكل كبير في حل المشكلات الفنية التي واجهها الممثلون (غير أن الاستوديو كان يخدم الموهبة على أساس منفرد وكان ملتزما بسياسته في الفصل بين الضغوط التجارية والتوزيع والإنتاج . فالإنتماء للاستوديو ميزة لا تتطلب أي تبادل فقد حصر عمله في المفيد : موقع ، ممثلين وأستاذ. هل كان سينهار هذا الصرح إذا طغت إحدى هذه الشروط على الأخرى ؟ لا أستطيع أن أؤكد هذا لكنني على يقين من أن كل هذه العوامل ليست ذا أهمية كبيرة بالمقارنة بالنجاح الذي يحظى به الاستوديو في جهاده من أجل مساعدة الممثل على حل مشكلاته ، وهو نجاح يرجع قبل كل شيئ إلى عمل ستراسبيرغ كمدير فني)[25].

---

[24] محاضرات لي ستراسبيرغ العمل في استوديو الممثل تحرير : روبرث هيثمون ، ت : جيهان عيوى منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي . القاهرة 2001 ص :11

[25] محاضرات لي ستراسبيرغ العمل في استوديو الممثل تحرير : روبرث هيثمون ، ت : جيهان عيوى منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي . القاهرة 2001 ص : 10

إرث ستانيسلفسكي (المنهج) :

شكلت أبحاث واشتغالات ستانيسلفسكي الأرضية الأساس التي إنطلق منها لي ستراسبيرغ . ومن ثمة كان الاستوديو المجال الحر للتكوين بعيدا عن الضغط بكل أشكاله . فهو مجال للتكوين غير منخرط في حركية الإنتاج المسرحي . وعلى الرغم من أن لي ستراسبيرغ يحاول أن ينفي صفة (المؤسسة المدرسية) على الاستوديو الا أنه في العمق تحضر فيه سمات مؤسسة التكوين المسرحي (إن عمل مثل الذي نقوم به يمكن بالطبع أن يقدم في مدرسة . ونحن عندما نقول بأننا لسنا مدرسة فإن هذا لا يعني أننا لا نقدم هنا أي تعليم بل إنه يتضح بجلاء إن طبيعة الإعداد هنا تعتبر جزءا لا يتجزأ عن النظام التعليمي . إن مدرستنا تقوم على أساس الإنتقاء فلا يقبل أحد فيها عن طريق تقديم ترشيحه ببساطة فهي مدرسة تصطفي الأفضل في مجال معين ونحن نلتزم بهذا البرنامج[26] ورغم أن لي ستراسبيرغ اعتمد في جزء كبير من عمله على ستانيسلفسكي إلا أنه كان متحفظا (أريد أن أعطي أعمال ستانيسلفسكي حقها لكنني أخشى أن أنتقص من قدره بما استخلصته . فمن الواضح إذن أن العناصر الأساسية لعملي هو لستانيسلفسكي لكنني أتمنى أن أكون قد أضفيت عليها طابعا شخصيا . إلا أنني مع ذلك أشعر بأنني مدين لأساتذتي ولكل ما استوعبته من أعمال ستانيسلفسكي[27]. فالمنهج (الطريقة) ليست قواعد محددة ،(فعندما كان ستانيسلفسكي يردد : "لا تقلدوني ولا تفعلوا ما أقوله" لم يكن يقصد ألا يستخدم الممثلون أعماله التي قضى حياته في كتابتها وألا يستفيدوا مما توصل اليه لكنه يحاول أن يشرح للآخرين أنه توصل الى مبادئ وحقائق يجب أن يلم بها الممثل وأن يدرك متى يستخدمها وفي أية ظروف وإذا لم تستخدم هذه المبادئ بشكل مناسب فالعمل المقدم يكون رديئا)[28]

---

[26] نفس المرجع ص : 15

[27] نفس المرجع ص : 47

[28] محاضرات لي ستراسبيرغ العمل في استوديو الممثل تحرير : روبرث هيثمون ، ت : جيهان عيوى منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي . القاهرة 2001 ص : 48

يركز لي ستراسبيرغ في اشتغاله (تدريسه – تكوينه) على مجموعة من العناصر المرتبطة بعمل الممثل وهي :

الاسترخاء: إن نقيض الاسترخاء هو التوتر ، والتوترات الجسدية تكون حواجز نفسية وبدنية لدى الممثل . فعندما يكون الإنسان متوترا لا يمكنه أن يفكر ولا أن يشعر. ويحاول لي ستراسبيرغ لفت إنتباه الممثل الى نقاط توتره المختلفة وهي الخطوة الأولى نحو الاسترخاء ..(على المدى الطويل يجب إعادة تكييف الممثل حتى يستطيع أن يعمل وهو في حالة استرخاء ومن الممكن تحقيق ذلك عن طريق جعله واعيا ومدركا للأسباب المحددة التي تسببت في هذا التوتر . إن التخلص من التوتر الناتج عن سنوات من العمل السيء يمكنه أن يتطلب سنوات طويلة من العمل الواعي يلعب فيه الاسترخاء الإرادي والمقصود دورا هاما على جميع مستويات النشاط . يتم التعامل مع الاسترخاء باعتباره نشاطا منفصلا لكن يتم جعله أيضا جزءا واعيا من الأداء المسرحي. وعندما يبدأ الممثل في فهم توتره شيئا فشيئا ويدرك مدى إمكانيته التصرف عندما يكون في حالي استرخاء وتركيز تزداد ثقته ، مما يدفعه إلى البحث عن المزيد من الاسترخاء.)[29] والتوتر يكون دهنيا وجسديا .والتوتر الذهني أشد خطورة بالنسبة للممثل لأنه يصعب الكشف عنه .

الخيال : يتخد الخيال في الأداء المسرحي ثلاثة أشكال : الاندفاعية والإقتناع والتركيز . إن الاندفاعية(فورة الخيال) يمكن أن تكون شعورية أو لا شعورية. ويكون الخيال غير ذي فائدة إذا كان ينقصه الإقتناع الذي يتجسد في الإيمان الذي يحرك الممثل ، الإيمان بما يفعل وبما يقدم وبما يقول وبما يشعر ، والايمان أن ذلك كله شيق وصحيح . أما التركيز فهو يحقق في الوقت ذاته نتائج الاندفاعية والاقتناع. إن الممثل الذي يمتلك قناعة كافية وإرادة حقيقية ليتبع الاندفاع الذي يحركه يكون في الغالب في حالة تركيز ومن ناحية أخرى ، فإن جزءا كبيرا من عمل الممثل يقوم

(Dans le jeu théâtral, l'imagination revêt trois aspects : l'impulsion, la conviction et la concentration)

---

[29] نفس المرجع : 116

على جعله حساسا وذلك عن طريق خلق تجربة جديدة، مما يتطلب بحثا جادا عن أدوات أو وسائل من شأنها أن تسهل عملية (التركيز) . وتؤدي حالة التركيز بدورها الى خلق الاندفاع والاقتناع، أي أن الممثل يمكنه فعلا أن يفكر وهو على خشبة المسرح إذا كان في حالة تركيز عميقة وفي نفس الوقت لا يمكنه التركيز إلا إذا كان يفكر بالفعل. إذن فالخيال ينشط من خلال هذه العوامل الثلاثة وبشكل متبادل حيث يلعب الخيال دوره الحقيقي في الأداء عندما تتفاعل هذه العناصر مع بعضها البعض. إن إعداد الممثل لكي يصبح أدائه حيا يتطلب وجود اندفاعية داخلية وجعلها حقيقية أي قابلة للتصديق بالنسبة له وبالتالي سيقوم ذلك بإنعاش ردود الافعال الحسية والحركية التي تتناسب مع الموقف.

(يشتمل التركيز على أنواعا متعددة من الإنتباه. الإنتباه اللإرادي يأتي نتاجا لدافع موضوعي ولا يتطلب جهدا ، وهو الإنتباه الذي يميز الحياة اليومية والذي يحاول الممثل تجنبه في أدائه لأنه يصبح مجرد شرود وسهو . أما الإنتباه الإرادي فيتطلب مجهودا للحفاظ عليه . والإنتباه التلقائي يثيره شيء ذو جاذبية أو أهمية ملفتة للنظر . والتركيز في الأداء هو توليفة من الإنتباه الإرادي والإنتباه التلقائي)[30].

---

[30] محاضرات لي ستراسبيرغ العمل في استوديو الممثل تحرير : روبرث هيثمون ، ت : جيهان عيوى منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي . القاهرة 2001 ص :125

فيسفولد مايرهولد
(1874-1940)

جيرزي غروطفسكي
(١٩٣٣- ١٩٩٩)

إدوارد غوردن غريغ
(1872-1966)

برتولد بريخت
(1898-1956)

3- الفصل الثاني : الممثل – الجسد - الآلة

أ- المبحث الأول : البيوميكانيك

شارك ماير هولد (Vsévold Meyerhold) مع ستانيسلفسكيفي في مسرح الفن بموسكو كممثل، حيث درس المنهج (الطريقة) إلا أنه سينسحب لاختلاف رؤيته مع مخرجه (ستانيسلفيسكي) و سيحاول أن يشكل حلقة إضافية جديدة في مدارس الممثل منفتحا على تقاليد مسرحية عريقة: المسرح الإليزابثي، المسرح الإسباني، فنون الشرق الأقصى ثم المنابع الشعبية الروسية كفن المهرج و الموسيقيون الجوالون بالإضافة إلى أشكال أخرى كالكوميديادي لارتي لكي يطور فيما بعد ما عرف به: البيوميكانيك.

اختلف النقاد والباحثين في علاقته مع ستانيسلافسكي :(تزامنت بداية اهتمام مايرهولد بالشرطية المسرحية مع بروز خلافاته الفنية والجمالية مع ستانيسلافسكي 1902، وكان مايرهولد قبل ذلك قد حقق سمعة عالمية كمخرج يعمل تبعا للمنهج الواقعي في مسرح الفن حيث كان قبل ذلك تلميذا في مدرسة فلاديمير نيميروفتش – دانتشكو الذي اتفق مع ستانيسلافسكي على تأسيس مسرح موسكو الفني كما أسموه وضم كل منهم فريقه الذي كان يعمل معه ، وكان مايرهولد بالطبع من أبرز طلبة دانتشكو. أذكرهذا بالتفصيل لأنه في كثيرمن الكتب العربية خطأ شائع بأن مايرهولد كان تلميذا لستانيسلافسكي . وهذا غير صحيح على الاطلاق ، وكذلك الحال بالنسبة لفاختانغوف ، حيث لم يكن أيضا تلميذا لستانسيلافسكي [31]). ما يرهولد كان من المتحمسين للثورة

---

[31] فيزفولد مايرهولد محاضرات مايرهولد في الاخراج 1918 – 1919 ترجمة عن الروسية : مؤيد حمزة. الهيئة العربية للمسرح ، الشارقة2011 ، ص: 11

البولشفية، ساعيا لتغيير الأوضاع حيث رأى أن الفن لا بد له أن يعبر عن هذا النفس الجديد و هذه الروح التي غيرت الأوضاع كما يقول "بوشكين": (روح العصر تفرض تغييرا عميقا لخشبة المسرح[32]) إلا أن نفس الثورة تسببت في قتله و منعت اسمه من التداول لسنوات طوال.

لقد إنسحب مايرهولد من مسرح الفن عندما رأى أن الواقعية السيكولوجية غير قادرة على التعبير عن التطور الذي يفرضه الأدب، مقابل هذا ركز على الجسد الممثل، الجسد القادر على فعل كل شيء، ففي المرحلة الأولى يسعى عبر البيوميكانيك إلى ترسيخ (هدف) قصد تربوي لخلق إنسان جديد في المسرح و الحياة. و ذلك عبر عقلنة الحركة و التصرف الجسدي بتطبيق نظرية (غاستيف- gastev)[33] المرتبطة بالتنظيم العلمي للعمل. و من هنا يمكن الحديث عن مفهوم العقلنة (Rationalisation) حيث حركات و طيات الجسد تتخذ رسما دقيقا، فإذا كان الشكل صحيحا (شكل و هيئة الجسد) فإن النبرات و الإنفعالات ستكون كذلك لأنها محددة بوضعية الجسد حيث يقول: (ما نحن سوى آلات، بمعنى أن كل حالة سيكولوجية مرهونة قطعا بعمليات فيزيائية / بدنية معينة. فإذا ما وجد الممثل الوضع الصحيح لحالته الفيزيائية فإنه سيبلغ حتما الاستشارة المطلوبة التي ستنقل دورها للمتفرجين جاذبة إياهم إلى أداء الممثل[34].)

و من ثم فإن مايرهولد يعرف لعب الممثل على إنه التنسيق بين تمظهرات تهييجية (استثارته). فلا يجب على الممثل أن يعيش حالة خوف و إنما يعبر عنها. التعبير عنها بالفعل، الفعل الجسدي. و في هذا الصدد نجد التقاطع الحاصل بين البيوميكانيك و نظرية الأفعال الجسدية.

---

[32] Vsévolod Meyerhold. Le théâtral théâtral. Ed. gallimard. Paris.1963. page: 9.

[33] Ibid. page : 24

[34] صالح سعد. الأنا الآخر.(ازدواجية الفن التمثيلي). سلسلة عالم المعرفة عدد 274 أكتوبر 2001 صفحة 174.

فيضع مايرهولد مجموعة مقترحات (تمارين) وظيفتها منح ذوق الحركات الواعية فوق الخشبة للممثل. كما أن هذه الحركات ذات الطبيعة الرياضية التشكيلية (plastique) و الأكروباتية (acrobatie) تطور لدى الممثل (le coup d'œil juste) و تعلمه كيف يحسب حركاته (calculer leur mouvement) و عقلنتها ثم تنسيقها مع حركات زملائه بالإضافة إلى أنها تلقنه معطيات متغيرة، تجعل الممثل فوق الخشبة يتصرف بحرية و تعبيرية أكثر.

و إذا كان مايرهولد يؤكد على تعبيرية قصوى للجسد الذي يصبح علامة تشكيلية ضمن الفضاء المسرحي، فهو يوازي بين العقلي (Rationnelle) و الطبيعي (naturelle)، فالجسد المعبر هو أساس البيوميكانيكا، و لهذا يعطي مايرهولد مثال: (guignole).

فالممثل و خصوصا الجسد – عند مايرهولد – علامة فقط (لم يكن الممثل عند مايرهولد أكثر من عازف فيلهارموني يلتزم بالنوته الموسيقية المدونة له، و بالتعليمات الصارمة للمايسترو (المخرج) فقد رأى مايرهولد في الممثل مجرد أداة – آلة حية، تقوم بتنفيذ مهام محددة..[35]) و من ثم لا بد لهذا الممثل أن يكون حرفيا قادرا على ضبط نفسه، التحكم في جسده، الالتزام بإيقاع محدد للعرض. لأن (الممثل الذي يترك نفسه لمنطق التداعي السيكولوجي، قد لا يقدر على حساب الشرطيات المسرحية)[36] ، و لهذا كان مايرهولد صارما في تعاليمه القاضية بجعل الممثل يتحكم في جسده، و معرفة الهيئة التي يتخذها هذا الجسد فوق الخشبة. لكي يصل في النهاية إلى امتلاك خاصية المراقبة الذاتية الكفيلة بجعله يمتلك المرآة الذاتية (auto-miroir).

جسد البيوميكانيك، لا يغفل الإحساس و لكن يركز على التعبير فإذا كان ستانيسلفسكي يحث الممثل في حالة الحزن على أن يحس (بالأساس) و أن يفكر في

---

[35] صالح سعد. الأنا الآخر.(ازدواجية الفن التمثيلي). سلسلة عالم المعرفة عدد 274 أكتوبر 2001 صفحة 172.

[36] نفس المرجع ص : 172

بواعث الحزن. فإن مايرهولد يؤكد على ضرورة التعبير أولا. و الممثل يجب أن يفكر بجسده. كيف يعبر عن الحزن دون أن يحس به؟

و بالمقابل قد يحس دون أن يظهر ذلك على الجسد. (التفكير هو الذي يجبره على الجري و من الجري يتولد الخوف)[37]. إننا إذن أمام تهييج خارجي للجسد، و وضع الجسد في حالة تعبيرية قصوى (التأكيد على الفعل – الفكر)، رغم أن الممثل أصبح عنده مجرد دمية يحركها المخرج كما شاء، لإنجاز اللوحات و الحالات المعبرة. و هكذا يصبح الجسد علامة ضمن نسيج العرض المسرحي، (كان اتجاهه للمسرح الرمزي، حيث تختفي الشخوص الطبيعية، و تكون الأولوية للرموز و الإشارة و الحركة. فقد رأى أن الكلمة هي توشية على نسيج الحركة، حيث قاده بحثه إلى ينابيع المسرح الشعبي و تقنيات التهريج الجروتسكي) [38]، و في "الممثل و وظيفته" [39]، يؤكد مايرهولد على أن طبيعة الممثل هي الاستجابة لتهييج ردود الأفعال (répondre à l'excitation des réflexes). الاستجابة تعني إعادة إنتاج بمعية الحركة و الإحساس (sentiment) مهمة مقترحة من الخارج (المخرج- أو الممثل بنفسه). و أداء الممثل يتحدد بالأساس في التنسيق بين طرق التعبير (les modes d'expression)[40] الثلاث:

- القصد l'intention
- الإنجاز la réalisation

---

[37] Meyerhold (Vsévolod). Le théâtre théâtral. Traduction. Nina gourfinbel. Ed. gallimard. Paris.1963. page: 192.

[38] صالح سعد. الأنا الآخر.(ازدواجية الفن التمثيلي). سلسلة عالم المعرفة عدد 274 أكتوبر 2001 صفحة 172.

[39] Meyerhold (Vsévolod). Lethéâtre théâtral. Traduction. Nina gourfinbel. Ed. gallimard. Paris.1963. page: 192.

[40] Ibid. page : 185.

- رد الفعل la réaction

لقد إنفتح مايرهولد على التصورات النظرية التي عايشها و خصوصا المرتبطة بالتنظيم العلمي للعمل، و تقسيم أوقات العمل إلى مراحل، ومن خلال توظيف هذه الأفكار و تحليل حركات جسد العامل استنتج:

- غياب حركات غير مفيدة و غير منتجة.
- وجود إيقاع.
- الوعي الدقيق بمركز الثقل (الإتزان).
- غياب الحركات المتذبذبة

فبالنسبة إلى مايرهولد اشتغال العامل يشبه نوعا من الرقص و يتجاور مع الفن، و من ثمة كل هذه الملاحظات (الاستنتاجات) يمكن تطبيقها و استغلالها من طرف الممثل، لأنه في الفن نحتاج إلى تنظيم أدواتنا و أداة الممثل هو جسده الذي عليه أن يعرف كيف ينظمه.فالشكلانية تطلبت من الفنان أن يكون مهندسا، حيث أصبح الفن مبنيا على قواعد علمية. و فن الممثل هو فن علمي يعتمد على تنظيم الجسد و الممثل عليه أن يستعمل بدقة و تنظيم جميع الأعضاء (الأدوات) التعبيرية في جسده.

فحسب مايرهولد معادلة الممثل[41] هي:

أ2 + أ1 = ن

ممثل = ن

(الذي يتصور و يعطي الأوامر لإنجازها) أ1

جسد الممثل الذي يحقق تصورات أ1. أ2

---

[41] M.Borie-M de Rougemont –J. sherer. Esthétique théâtrale. (texte de platon à Brecht). Ed : Sedes. Paris. 1982. Page : 252.

و من تم تصبح عملية التشخيص أو التجسيد، تنقسم إلى مرحلتين، الأولى عقلية و الثانية جسدية، مرتبطتين بأوامر و تعليمات، فيصبح مفروضا على الممثل تدريب جسده و صوته ليصبح قادرا على تنفيذ التعليمات باقتصاد و بسرعة.

ب- المبحث الثاني: الممثل القديس .

تكمن أهمية (جيرزي غروطفسكي) في أنه استطاع أن يركز كل جهوده على الممثل، مما قاده لأن يصوغ تصورا خاصا به للمسرح، أن يصل إلى نتائج في إبداعاته المسرحية، و يكفي أن نذكر ما وصل إله في مسرحية "الأمير الذي لايلين"[42]. ثم أن يعطي استقلالية لفن الممثل اعتمادا على الإرث السابق و خصوصا ستانيسلفسكي، ثم يضيف حلقة إضافية ستتواصل مع آخرين مثل(يوجينبوباربا) و (بيتربروك).

هاته الاستقلالية ينحصر معناها في اعتماده على الممثل، فالمسرح الفقير لا يعني الفقر المادي، و إنما استغلال جوهر المسرح إلى أبعد الحدود و من تم يصبح هذا الكائن – الممثل – قادرا على خلق الماكياج بعضلات وجهه. الإيماء بجسده لخلق مجموعة من الحالات النفسية و الفضائية. بأبسط تعبير يمكنّ القول إن غروطفسكي استغنى عن كل عناصر العرض المسرحي التي يمكن للمثل أن يخلقها بنفسه.

فما هو التصور الذي صاغه غروطفسكي للممثل؟ و كيف اشتغل على جسد الممثل؟

---

[42] Grotowski (Jerzy). Vers un théâtre pauvre. La cité – l'âge d'homme, lauzanne.1971.

(... le spectacle est également une espéce d'exercice qui rend possible la vérification de la méthode de Grotowski. Tout est coulé dans l'acteur : dans sa voix et dans son âme).

يؤكد غروطفسكي على معطى أساسي في الممثل (هو الشخص) الإنسان الذي يكونه. و من هنا ترتبط التقنية بالبصمة الذاتية لأي شخص، و أي تقنية في غياب هذا المعطى لن تكون إلا وصفة جاهزة، لا تمكن الممثل من أي شيء و إنما تقوده إلى الكليشيهات. و ما توصل إليه غروطفسكي لا يمكن فهمه إلابالرجوع إلى بعض المحطات الأساسية و التي شكلت مرجعا له في اشتغالاته:

- تمارين الإيقاع لشارل دولان.
- أبحاث ديلسارت فيما يخص ردود الأفعال الخارجية و الداخلية.
- أعمال ستانيسلفسكي في الأفعال الجسدية.
- تمارين البيوميكانيك "لمايرهولد".
- تقنيات التدريب في المسرح الشرقي: أوبربيكين، كاثالاكي الهندي، مسرح النو الياباني.

منهج غروطفسكي لا يعتمد على التلقين (تلقين تقنيات جاهزة و مكتملة) و إنما على النضج الشخصي للممثل، عبر سلسلة مسارات تبدأ بعمليات المحو و إقصاء جميع الإكراهات الجسدية و العضوية و إلغاء الحواجز، فالجسد في المجتمع يصبح جسدا اجتماعيا يتصرف و ينفعل حسب عادات و تقاليد هذا المجتمع ومن تم تتركب فيه تناقضات و عقد المجتمع. فعلى شاكلة ما صاغه "دور كايم" بالضمير الجمعي، يمكن أن نتحدث عن الضمير الجمعي للجسد الذي يجب على الممثل في سياق المسرح الفقير أن ينفلت منه و من قيمه (رقابته) حتى يصل إلى درجة قصوى من التعرية الداخلية لأعماقه، تتيح له إظهار جوانب متخفية خلف القناع الاجتماعي الذي يترسب بالمعيش و اليومي.

فالجسد في هذا السياق، ينمحي، يندثر و يحترق أما الجمهور فلا يرى إلا سلسلة إندفاعات (impulsion): "فليس هناك فرق في الزمن بين الإندفاعات (impulsion)

الداخلية ورد الفعل (الخارجي) بهذه الطريقة (الكيفية) تكون الإندفاعات في نفس الوقت ردود أفعال" [43].

فأشكال السلوك تعتم الحقيقة، و الممثل يجب أن يمفصل دوره (Articuler) كنهر من العلامات يكشف ما تحت قناع الرؤية المشتركة و من ثمة يسعى غروطفسكي إلى البحث (الإمساك) عن لحظة (لحظات حاسمة) و التي تخرج عن السياق الاجتماعي (الذي يقولب الجسد و يكيفه كجسد مشترك) مثل اللحظات التي يكون فيها الجسد ساعة صدمة وجودية، رعب خطر قاتل، فرحة عارمة، الجسد لا يتصرف ساعتها بطريقة عادية و لكنه يستعمل علامات إيقاعية.

الممثل إنسان (يشتغل أمام الجمهور بجسده) * واهبا إياه أمام العموم، و إذا إنحصر دور الجسد على إظهار ما هو جلي (سطحي) و هذا شيء في متناول كل إنسان متوسط القدرات لن يكون بإمكان الممثل إنجاز فعل شامل (Acte total).

وإذا كان سعي الممثل هو الحصول على المال أو لجني ثناء و مديح الجمهور يصبح داعرا. ذلك أن المسرح كان مرتبطا بالدعارة، وكلمة ممثلة قريبة في معناها من الدعارة (actrice-courtisane)[44] و أصبح الفرق بين هذين المجالين لسبب بسيط هو أن المجتمع تغير.

وإذا كان غروطفسكي يضع نموذجا للممثل الداعر فإنه في نفس الوقت يسعى إلى الممثل القديس [45] هذا الأخير لا يبيع جسده و إنما يضحي به. فالممثل الذي يعتمد على خزان تجربته ويوظفها بكل أمان يكون فقط يوظف سلسلة كليشيهات بإتقان و حسن صنع كالعاهرة.

---

[43] Grotowski (Jerzy). Vers un théâtre pauvre. La cité – l'âge d'homme, lauzanne.1971. page : 14.

[44] Grotowski (Jerzy). Vers un théâtre pauvre. La cité – l'âge d'homme, lauzanne.1971. page : 5

- العلاقة التي يحددها غروطفسكي بين المتلقي والممثل جد دقيقة ، فهو لاينبغي أن يلعب له ولكن يشخص بحضوره المتلقي بحيث لايبحث عن ابهاره أو اغرائه ولكن لمواجهته .

[45] Grotowski (Jerzy). Vers un théâtre pauvre. La cité – l'âge d'homme, lauzanne.1971. page : 5

الممثل إذن يكشف عن ذاته، ويضحي بالجزء الأكثر حميمية (ذلك الذي لا يظهر لأعين الناس) عليه أن يكون قادرا عبر الصوت والحركة على إبراز اندفعات (impulsion) تتأرجح بين الواقع والخيال، إن الممثل مثل الشاعر الذي يخلق لغته، كذلك هو عليه أن يصبح قادرا على خلق لغة خاصة بجسده. والوصول إلى هذه المرحلة يتم عبر إقصاء/محو الإكراهات والحواجز الجسدية والمعيقات المترسبة في الجسد ومن ثم يصبح صوت الممثل قادرا على إنتاج ردود أفعال أسرع من التفكير.

ومن تم يصبح فعل التجسيد إنمحاءا،تلاشيا،وعطاءا. فالممثل قادر على وهب عمق حميميته، كما في الجنس، لكي يصل إلى مرحلة الجذبة و (le dépouillement).

الدور بالنسبة إلى الممثل مثل مشرط جراح، يستعمله لجراحة جسده، فلا يتعلق الأمر بتلوين ذاته بمعطيات الموقف، و إنما يجب أن يستعمل الدور مثل (tremplin) و أداة بواسطتها ندرس ما هو خفي وراء قناعنا للتضحية به.

مسرح غروطفسكي يصدم المتفرج لأنه يقدم له فرجة يحلل من خلالها ذاته و لكن كذلك يصدم الممثل حيث يقول بيتربروك: (يقدم لكل ممثل سلاسل من الصدمات: صدمة أن يجد نفسه في مواجهة تحديات صغيرة لا يمكن التغلب عليها، صدمة أن يرى نفسه متلبسا بحيلة و أساليب هروبة و كليشهاته، صدمة أن يحس بشيء من مصادره الثرية غير المستغلة. صدمة أن يجد نفسه مرغما على الاعتراف بأن مثل هذه الأسئلة موجودة بالفعل، و إنها يجب أن تواجه في يوم ما)[46].

---

[46] بيسر بروك . النقطة المتحولة (أربعون عاما في استكشاف المسرح) ترجمة فاروق عبد القادر . عالم المعرفة . الكويت عدد 154 ص : 66

ج - المبحث الثالث: الممثل الدمية:

إدوارد غوردن غريغ (1872-1966) ممثل ومخرج إنجليزي من بين عروضه الهامة مسرحية "هاملت" التي أنجزها بمسرح الفن بموسكو سنة 1919. غريغ يرفض مبدأ المحاكاة في الفن لأن الفن موضوع بحثه أبعد من الحقيقة (شيء يناقض الحياة الواقعية كما ندركها)[47] فهو واحد من اللذين أعادوا قلب المنظومة المسرحية، وذلك بإعطاء أهمية خاصة للمخرج كخالق و إعادة الاعتبار للعرض المسرح على حساب النص و المؤلف، و ذلك راجع لإيمانه بالجوهر الحركي للمسرح:

(إن أصل المسرح و جوهره ينحدران من الحركة كقوة عليا تولدت عنها كل الأشياء بما في ذلك الموسيقى و من تمة فإن الحركة تبقى في نظره الإيماءة و الرقص)[48] فالممثل إذا بقي سجين الإنفعالات السيكولوجية سيعرض المسرح للخطر و الخواء العدمي و سيهدد فضائه بالفراغ، و من تم عوضه (الممثل) بدمية ضخمة (sur-marionette [49]) (قدرات الدمية محكومة بوعي الممثل هي وحدها القادرة على إشباع متطلبات مسرح يرفض الواقعية باسم الرمز، لغة الجمال، لغة الأفكار الكبرى للحياة و الموت)[50].

غريغ يقصى الإحساسات المبتذلة للبحث على اللامرئي، اللامحسوس، و يركز على الجسد الفارغ الذي لا ينسخ لغة الواقع، لأن المسرح شيء (خارج الطبيعية،

---

[47] المنيعي (حسن)- الجسد في المسرح. سندي. مكناس. 1996 ص: 20.

[48] نفس المرجع ص22

[49] Monique Borie-Martine de Rougemont –Jacque sherer. Esthétique théâtrale Ed : Sedes. Paris. 1982. Page : 243.

[50] Ibid,page :240

المسرح باعتباره فنا ساميا أن يذهب أبعد من الحقيقة). فبالنسبة إليه الممثل لا يعيد استنساخ الواقع أو يخلق صورة من الحياة و إنما يموقع دوره في وظيفة عرفانية كالساحر في المجتمعات القديمة أو لشاماني الوسيطي بين علمين (إن لممثل يختفي ويتجلى عبر ظاهر القناع واللباس كما يخفي الإله و يتجلى عبر ظاهر الطبيعة.

إنطلاقا من هذا التصور للمسرح المرتبط ببعد مقدس، يصبح الفن وسيطا بين عالمين، اللامرئي و المرئي، اللامحسوس و المحسوس، نجد اختيار الدمية الضخمة منسجما معه لأنها لا تحاكي الواقع ولكن تعبر عن حالة قصوى من الإنخطاف الوجداني (لا تنفس الحياة، ولكن تذهب أبعد من ذلك، لا تشخص جسد اللحم و العظم ولكن الجسد في حالة إنخطاف وجداني (extase))[51].

تصورات غريغ نجد أصولها متجذرة ومنحدرة من تقاليد مسرح الدمى والكراكيز القادرة على تمثل و تمثيل لعبة الخفاء و التجلي، حيث أن الدمية تنحدر من حضارات نبيلة و عريقة. تحضر فيها قيمة الحركة و القوة الجسدية المتولدة من الطقوس الاحتفالية (... فإن غريغ يبحث عن الإشراقية التي تنبعث من الطقوس الاحتفالية التي ترتكز على الدمية المعبودة، و بما أن الممثل قد إنحدر من تقليد ساحر للمعبود فإن من اللازم أن يكون المسرح "شعيرة" كما نظمها المسرح الإغريقي، أو تلقائية مشابهة كما هو الشأن في الكوميديا المرتجلة، أو تجسيد الظواهر الطبيعية للحياة الإنسانية في زمنها الدرامي)[52] كما أن العودة إلى هذا التصور وجدت وقعها في نص لهيرودث حيث إن المسرح في مصر كان يؤشر له بكلمة تعني الإظهار و الإخفاء.

---

[51] Monique Borie-Martine de Rougemont –Jacque sherer. Esthétique théâtrale Ed : Sedes. Paris. 1982. Page : 243.

[52] المنيعي (حسن)- الجسد في المسرح. سندي. مكناس. 1996 ص: 21.

د- المبحث الرابع: الجيستوس (gestus) [53]البريختي:

استطاع "برتولت بريخت" أن يطور مسرحه و ذلك بصياغة مفهوم مسرح ملحمي، يعارض المنظومة الأرسطية، و بموازاة مع ذلك نظر لتجسيد (تشخيص) مختلف عن طبيعة الأداء السيكولوجي أو الطبيعي كما حدده ستانيسلفسكي. و ذلك بحث الممثل على الوعي بدوره كفاعل. و من ثمة يضع بينه و بين الشخصية مسافة إنتقادية (عقلية)، حتى يستطيع المزاوجة بين الإحساس و العقل، ضاربا بذلك كل ما من شأنه أن يخلق الإيهام (الوهم). إن المرجعية الأساسية التي تحكمت في المسرح البريختي تمثلت في الإيمان بعناصر المادية الجدلية، كمحرك للتاريخ و الفن. و ضمنه نجد مفهوم الجيستوس (gestus). الذي سبق أن وظفه (ليسنغ) و حدد له معناه في الحركات الفردانية التي تميز كل جسد، فتجعله يتخذ صيغا مختلفة و متعددة. كما اشتغل عليه "مايرهولد" من حيث الإشارة إلى الهيآت القارة و التي تحيل على وضعيات ثابتة و جوهرية في كل شخصية. أما بريخت فيتحدث عن الجيستوس الرئيسي الذي هو تعبير عن طبيعة العلاقات التي تنظم السلوكات الاجتماعية. ثم "الجستوس الاجتماعي" من حيث إنه مجموع الوضعيات و المواقف التي تتخذها الشخصيات في علاقتها مع بعضها البعض، حيث تكون مجالا حركيا، متعدد التفرعات و التمظهرات. فالجيستوس البريختي هو حركة / فعل، لشخصية ما ولكنه دال من حيث الإحالة على مرجعية متعلقة بالمجتمع أو فئة اجتماعية ذات سلوك خاص. إنه يتموقع بين الفعل (action) و الخصائص الشخصية. فالفعل يبرز الشخصية و هي تقوم بفعل ما. أما "الخصائص الشخصية" فهي تبرز مجموعة الصفات المرتبطة بالفرد.

---

[53] Patrice pavice ; dictionnaire du theatre.Ed : dunod ;paris .1996.page :192

إن الحديث عن الممثل في علاقته مع الواقع، يفترض الإشارة إلى أنتربولوجيا المسرح. و التي شكلت مجالا خصبا للكشف في تجربة و تقنيات الجسد سواء كان ممثلا أو راقصا. "باتريس بافيس" [54] يقترح الفرضيات الأولية التي يمكن أن تشكل أنتربولوجيا الجسد:

الممثل يرث – و يمتلك جسدا مطبوعا بالثقافة السائدة، ثم إنه (يتبدد) تحت تأثير حضور الآخر، المتلقي.

الجسد يظهر و يختفي في نفس الآن، و كل سياق ثقافي له قواعد و قوانين تحدد ما يجب إخفائه و ما يجب إظهاره.

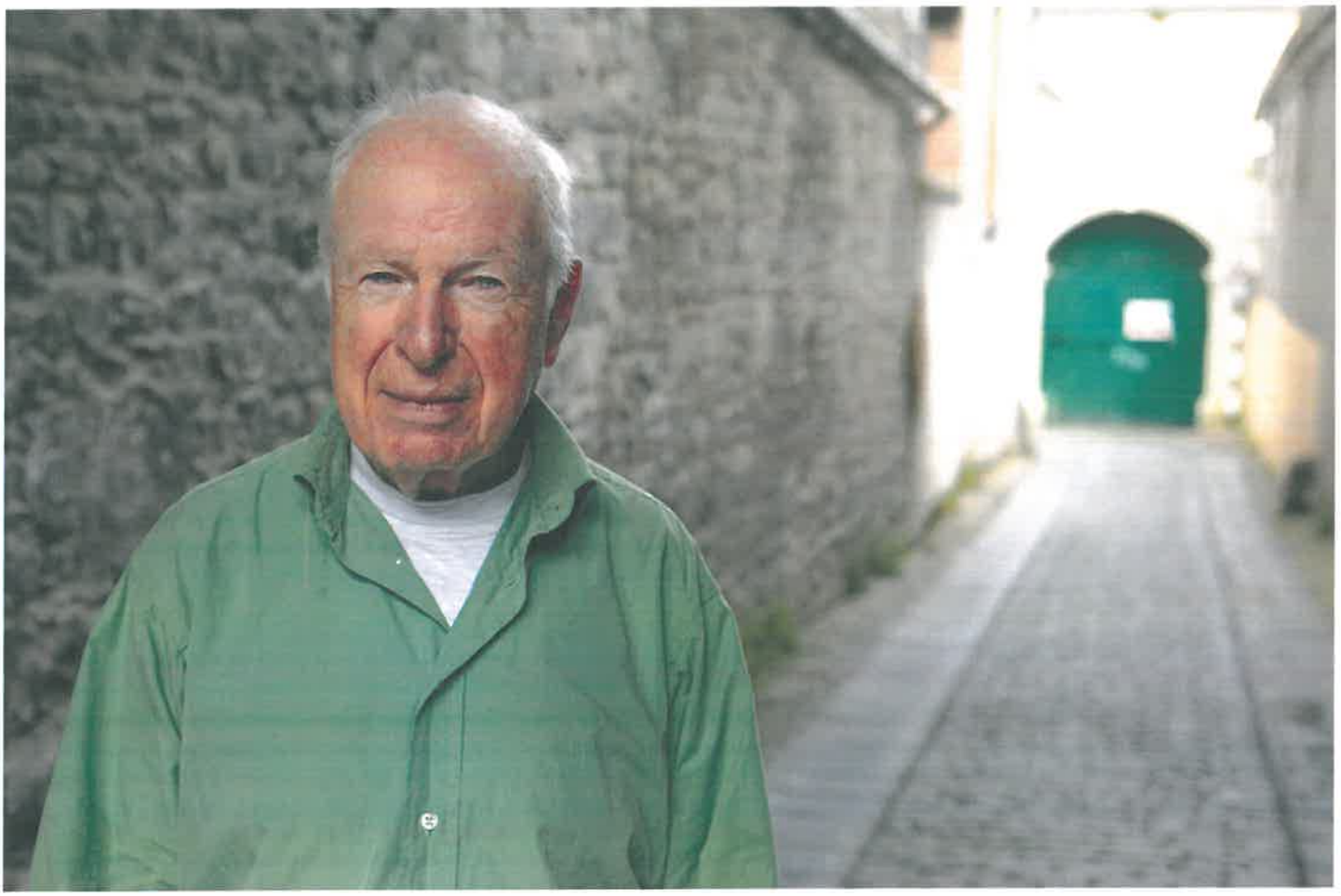
يراوح التحكم في الجسد ما بين الداخل و الخارج.

كل ثقافة تحدد ما هو (الجسد المراقب).

و لقد كان "يوجينيو باربا" من الذين أغنوا هذا التوجه، من خلال خلق (المعهد الدولي للأنتربولوجيا المسرحية (.I.S.T.A). فهو يميز بين شيئين مختلفين: أنتربولوجيا المسرح ثم أنتربولوجيا الممثل. حيث اعتمد على دراسة جسد الممثل في تقنيات اليومي ثم كيفية العبور إلى الخشبة، حقلها يتشكل من عناصر جسدية بالإمكان التدخل فيها بمنهجية و ببرودة. إنه الحقل الملموس للحضور المادي للممثل،. و من ثمة إنفتح "باربا" على تقاليد و تقنيات الممثل الشرقي، ليحلل طبيعة حضور جسد الممثل، ثم إنتقاله من الواقع إلى خارج الواقع. إنطلاقا من المعطى الأولي المشترك ما بين جميع الممثلين و هو مكون ما قبل – تعبيري.

---

[54] Patrice pavice ; dictionnaire du théatre.Ed : dunod ;paris .1996.page :192



بـيـتـر بـروك

3 - الفصل الثالث : الممثل بين القناع والحقيقة .

أ - المبحث الأول : الممثل في الكوميديا دي لارتي .

نشأت الكوميديادي لارتي في حضن الاحتفالات و الأشكال الشعبية للاحتفال، التي عرفتها أوربا خلال القرون الوسطى. و بالنسبة لميشيل كورفإن [55] فإن الأصل فيها مكون من شخصيتين أو ثلاث - (le zanni pantalon)، و هي تكتسي صفة. دجالين يكون دورهم جلب الناس في الساحات العمومية لشراء الأعشاب و الأدوية. و لم تتطور كشكل مسرحي مكتمل عرف تسميته النهائية (الكومديادي لارتي) إلا في القرن السابع عشر. إنها أسلوب مسرحي يوظف الجسد في أبعاد متعددة، و خصوصا الجسد الغروطيسكي، الذي امتحه من الكرنفال، كمنظومة تتيح قلب العالم و تمنح إمكانات شاسعة للتمسرح: "في العالم الذي يخلقه الكرنفال مقلوبا، وجد المرتجلون الأوائل بعد ما – واقعي،الشيطاني، الكفيل بمنح إبداعاتهم صفة العجائب التي تخلقها الشعائر، يكفي أن تشاهد القناع الأسود لأرلوكان و عينيه الصغيرتين القلقتين كي تحفظ ذاكرتنا هذا المكون"[56] و إذا كان الكرنفال يمارس هجومات ضد الجسد عبر التضخيم، الملء، التفريغ أو (يتكفل بغربلته و تحويله إلى جسد مصفاة)[57] فإن الكوميديادي لارتي اعتمدت بالأساس على تعبيرية الجسد، و قدرة الممثل على الارتجال ليس بالكلام فقط و لكن بمفردات جسدية، من خلال لقاء مباشر و حيوي مع الجمهور، فانبنت بالتالي على عنصري المرتجلة (l'impromptu) و القناع، عبر تنميط أجساد شخصياتها / أدوارها

---

[55] Michel Corvin Dictionnaire encyclopédique du theatre .Bordas.paris .1995. page :206

[56] Ibid.page :207

[57] المنيعي حسن . الجسد في المسرح سندي .مكناس 1996 . ص:36

/ ممثليها بخصائص متميزة، مانحة إياهم إمكانيات الارتجال بحرية، و لكن داخل نسق و مسارات الحكاية المعطاة (canevas) فما هي طبيعة المواصفات الجسدية لشخصيات الكوميديادي لارتي؟

شخصيات "الكوميديادي لارتي":

تتعدد أسماء و نماذج شخصيات "الكوميديا لارتي" بحيث يصعب حصرها، لأن هذا الشكل المسرحي تطور عبر قرون في مجموعة من ساحات دول أوروبا، حيث عرفت شخصياته تحولات و تفاعلات و كذا امتدادات في الكتابة المسرحية. إلا أنه يمكن تحديد بعض نماذجها في:

- أرلوكان (Arlequin) اشتق اسمه من المهرجين الجوالين للقرون الوسطى، سريع الحركة و معروف بنزقية فعله الجسدي و حركاته البهلوانية البارعة التي تتيح له التنقل بسرعة فائقة، فهو صورة مجسدة للشيطان، و كما يقول " يان كوت": (فقد كان المهرج الأصلي... (هارليكان) فيه شيء من الحيوان (جني الغابات) و الشيطان ... و هذا هو السبب في أنه كان يلبس قناعا أسود. إنه عفريت الحركة)[58].
- بانتلون (pantalon) تاجر غبي يتراوح سلوكه بين المضحك (ridicule) و الرزين، حيث نجده يرتمي في حضن مغامرات لا علاقة لها بسنه. الظاهر في جسده قناع بأنف معقوف وجد محدب الأطراف.
- القائد: متبجح بشجاعته المزيفة، يرتمي في معترك مغامرات حب و لكنه يفشل بسبب نذالته و جبنه، يحمل قناعا بلون الجلد له أنف ضخم ذو مظهر تهديدي، و شارب طويل و مفتول.
- الطبيب: يحمل نصف قناع، لغته مزج بين اللغة الشعبية واللغة اللاتينية العالمة (macronique).

---

[58] صالح سعد . الانا الاخر . ازدواجية الفن التمثيلي .سلسلة ابداعات عالمية .عالم المعرفة . الكويت .عدد274 اكتوبر2001 ص : 128

- العشاق: لا يحملون في الغالب أقنعة، و يعبرون عن أنفسهم بلغة مجردة وجدية أكثر من اللازم.

ففي عالم من هاته الشخصيات الغروطيسكية، و بإيقاع متسارع، تختلط فيه المواقف المضحكة ذات العمق المأساوي المرعب، و تتداخل فيه الأجساد المضخمة المبالغ في تفاصيلها مثل: الأنف، البطن، المؤخرة. يتأسس المحرك الدرامي للكوميديادي لارتي و قد يكون فعلا بسيطا مثل: نصب فخ قصد الوصل إلى فتاة، المال أو الغذاء. فتجد الشخصيات نفسها و قد وقعت في شباك فخها. فكل الشخصيات تحمل تناقضات صارخة تتراوح بين السذاجة و الذكاء، الحب و التفاهة، العقل و الغريزة، إنه فن طفولي، فن اللعب، حيث يتم المرور بسرعة من موقف إلى آخر (أرلوكان قد يبكي موت "بانتلون" و في نفس الوقت يبتهج فرحا لأن الحساء جهز للأكل[59]). و من ثمة يحضر الجسد في بعده الغريزي، كمجال للجنس، للأكل، الإفرازات العضوية. إنها شكل مسرحي حامل (لتقاليد الطلاقة و الفوران و الشيطنة الكوميدية)[60] ، و إذا كان القناع في ماديته يمنح مجالا للعب بالجسد و يجعل الممثل يركز على الجسد في شموليته، و من ثمة لا مجال للأداء السيكولوجي، فإنه بموازاة مع هذا يعمق الوجود الداخلي، ذلك الوجود المؤثث بالمأساوي الفادح، فالقناع ،ليس وجها آخر و إنما واجهة مفقودة face perdue (...) أي نفيا للوجه باعتباره فضاءا جسديا يتمظهر عبره الداخل بشكل فعال و بالتالي يصبح القناع مرآة صقيلة تعكس الحقيقة غير الخواء و العدم، أي المأساة.

لقد مارست "الكوميديادي لارتي" فتنة لا تقاوم على مسرحي الغرب الذين أعادوا إحياء تقاليدها (نماذجها) ضمن إطار تحييني، كما اشتغلوا على بعض شخصياتها اللافتة و خصوصا "أرلوكان". و "جاك لوكوك" لم يخرج عن هذا المسار، و لكن اشتغاله ارتكز بالخصوص على مجال تكون الممثل. فاعتمد على تقنياتها و شخصياتها

---

[59] Lecoq jaques le corps poétique .Ed :actes sud. Paris ,1997 . page : 120

[60] صالح سعد . الانا الاخر . ازدواجية الفن التمثيلي .سلسلة ابداعات عالمية .عالم المعرفة . الكويت .عدد274 اكتوبر2001 ص : 127

فتوصل إلى ما أسماه ب: "gymnastique d'arlequin"[61]، إنه مبدأ يعتمد على المزاوجة بين العمق الداخلي و المخاطرات الجسدية. للوصول إلى مستوى من الالتزام الجسدي و تبرير كل حركة، يجب امتلاك طاقة إنفعالية خارقة، و في نفس الوقت معرفة تامة تقنية بالقفز الخطر، و تحقق العمق الإنفعالي رديف للبعد المأساوي الذي يحضر في الكوميديادي لارتي و لهذا يؤكد "لوكوك" [62] على أن هذا الأسلوب يصعب على ممثلين في سن العشرين، لأن تجربتهم المعيشية لا تمكنهم من امتلاك ذلك البعد المأساوي.

[61] Lecoq jaques le corps poétique .Ed : actes sud. Paris ,1997 . page : 120

[62] Ibid page :125

ب- المبحث الثاني– الممثل والقناع :

القناع عتبة جوهرية في التمسرح، غلاف يمنح رؤية مضاعفة، إنبعث من رحم الطقوس الاحتفالية حاملا معه أصولا مرتبطة بالشيطاني، امتداد لعالم آخر (سحري – سماوي) يتمظهر في الجسد و يسكن مادته، يحرر الهوايات و الفروقات الطبيعية و الجنسية. فالتعارض بين جسد محايد و آخر في حركة دائمة هو نتيجة جمالية لحمل القناع، إنه عنصر تشكيلي قادر على تجاوز عناصر اليومي لإظهار الوجوه الروحية الخالدة التي يخلقها الشاعر الدرامي. فإن أوبرسيفيلد [63]، ترى أن القناع يحيل على شيئين:

الخصائص المقدسة للاحتفال المسرحي حيث تختفي الملامح الشخصية لتفسح المجال لخلق كائن آخر. يمكن الممثل من تعبيرية فردية للوجه، مما تنتج عنه علاقات متعددة مع الحركة و الفعل الجسدي.

فإذا بحثنا في الأصول المتحكمة في تولد القناع، نجدها مرتبطة بوجود قوي شيطانية خفية، تسكن الجسد و تتمظهر في جزء منه و هو الوجه. و إذا كان غوردن غريغ يعتبر "القناع هو الرأس المثالي للمسرح"[64] فإن كانتور يرفض التوظيف المسرحي للقناع لأن "الوجه الحي هو القناع"[65] من هنا يصبح القناع مجالا خصبا تتقاطع و تتداخل فيه مجموعة من التصورات المختلفة، فنجد أن "ميشيل كورفان"[66] يقترح أربع مسارات، تشكل تفرعات لحقول معرفية يكون القناع محورا لها:

- واجهة التحليل النفسي: الأنا كقناع للرغبات المكبوتة.
- واجهة نفسية اجتماعية: لعب الأدوار في المجتمع كقناع للشخص.

---

[63] Anne Ubersfelf. Lire le theatre 2 (l'école de spectateur) Ed :Blin .paris .1996.page :199

[64] Michel Corvin Dictionnaire encyclopédique du theatre .Bordas.paris .1995 page :586

[65] Ibid .page :586

[66] Ibid.1995 page :587

- واجهة اجتماعية: استراتيجية الطقوس و المراسيم الاحتفالية كقناع للصراع بين الأشياء الجماعات و الأفراد.
- واجهة فلسفية و تضم مستويين الأول: ميتافيزيقي، حيث يمثل القناع – حسب نيتشه [67]- دينامية الكائن، و القوى الخفية التي لا تتمكن من العيش إلا بسكن جسد خصومها. و الثاني: إبيستمولوجي من حيث أن القناع مظهر لتشكل المعرفة و مسار مولد لكل فكر.

فإذا كانت هذه المقاربات تشكل أهمية قصوى في فهم و تحليل موضوعة القناع. إلا أن أغلبها يصب في حقول معرفية أخرى. و بالتالي ننزاح عن مفهوم القناع كتقنية مسرحية له علاقة وطيدة بالجسد و بأداء الممثل، فالقناع كعنصر مسرحي يطرح علينا لمقاربته زوايا نظر مختلفة:

- طبيعة الاشتغال عليه كمادة، و شكل هندسي له أبعاد و تركيب و بالتالي علاقة القناع بالجنس الدرامي الذي يوظف فيه، و كذا نوعية التوظيف المسرحي للقناع ضمن كل تصور.
- عنصر صناعة القناع و هنا يتداخل محورين، الفن التشكيلي و تاريخ الملابس.
- شعرية فعل التقنع أو شعريات القناع.
- العلاقة التي يخلقها القناع مع الجسد، و كيف يؤثر على أداء الممثل؟. و من ثمة طرق وصيغ التشخيص.

إن الحديث عن القناع هو الحديث عن أقنعة، لأنه يختلف من تجربة مسرحية إلى أخرى و من جنس درامي إلى آخر، فمثلا القناع اليوناني ليس هو القناع في المسرح الهندي أو في المسرح المعاصر. كما أن القناع اليوناني بدوره متغير و متعدد بين التراجيديا و الكوميديا. و إجمالا يمكن الحديث عن صيغ كبرى ناظمة للقناع المسرحي:

---

[67] Ibid. page :587

القناع المحايد:

إنه قناع لا يدل على أي تعبير، و لا يحيل على أي مضمون إنفعالي، سواء تعلق الأمر بالفرحة أو بالحزن، فهو قناع فارغ من الدلالة و الإيحاء، يمنح الإنسجام، الهدوء و التوازن. فهو يجرد الجسد من الزخرفة و بالتالي يعريه. فإذا كان الوجه يختفي و تندثر ملامحه فإن الجسد يحضر بقوة، فتتركز الحركة و تبدو واضحة بثقل و بنية وازنة. إنه حسب "لوكوك"[68] قناع مرجعي يحيل على العمق و على نقطة ارتكاز و استناد كل الأقنعة.

إن الجسد وحده يصعب أن يصل إلى الحياد. و عبر القناع المحايد يصبح الجسد في درجة ظاهرة من الصفاء، السكينة، حيث يتخلص من التوتر بما يحمله من صراع، و يصبح في حالة استعداد و تهيئ، إنه يطور حضور الممثل فوق الخشبة و يجعل قابليته أكثر للاستعداد، للاكتشاف و الإنفتاح على آفاق الفعل الممكنة. بحيث يكون مثل صفحة بيضاء يمكن أن نكتب عليها ماشئنا.

فالممثل عليه أن يتعامل مع هذا النوع من الأقنعة، مثلما يتعامل مع أي شخصية مسرحية، و إذا كانت هذه الأخيرة تكون حاملة لمعطيات بنيتها المشكلة من الصراع و التناقض. فإن القناع المحايد على عكس ذلك، يمنح فقط الصفاء و نقط ارتكاز عميقة و باطنية، كما يسهل التوازن الأساسي، و الذي يمكن من خلاله التهيئ لكل فعل. و من ثمة يكون اللعب بالقناع المحايد جد صعب. لأنه يختلط مع البياض (لون الحياد) و بالتالي قد يصبح الحياد موتا، و هذا إنزياح فادح عن مفهومه الحقيقي، و قيمة القناع المحايد تبقى في شموليته حيث يقول "جاك لوكوك" عنه أنه: (قناع متفرد، إنه قناع كل الأقنعة)[69].

القناع المعبر:

يمكن التمييز من خلاله بين مجموعة من الأقنعة المعبرة، و التي قد تحيل على شخصيات محددة، أو ترسم تعابير عامة للوجه بالإضافة إلى أقنعة توظف في مجالات

---

[68] Lecoq jaques le corps poétique .Ed : actes sud. Paris ,1997 . page : 47

[69] Lecoq jaques le corps poétique .Ed : actes sud. Paris ,1997 . page : 63

أخرى كأقنعة الكرنفال التي يستلهمها المسرح أو الأقنعة الرياضية الموظفة في الملاكمة أو رياضة الهوكي... إلخ.

إن هذا القناع يوضح التعابير التفصيلية للوجه، التوجهات الرئيسية للشخصية و بالتالي يمكن الممثل من التعامل مع نموذج بنية شمولية، ثم يبسط الأداء، فيعطي للجسد رسما (شكلا) دقيقا للخطوط الكبرى،للحركة و الوضعيات، مما يمنح الممثل عبر جسده من تمثل الصيغة الحركية الأساسية و الجوهرية للشخصية، و كما يؤكد "لوكوك": (القناع المعبر، يهذب الأداء، يصفي تعقيدات النظرة السيكولوجية و يفرض وضعية دالة على مجموع الجسد)[70]. كما أن القناع رغم أنه يأخذ صفة تعبير محددة، إلا أنه لا يجب أن يكون جامدا أو في حالة ثابتة. و من هنا تكمن صعوبته في التعبير و الأداء، حيث يفترض فيه صفة التحول و التعدد، فيكون بالتالي قابلا لمنح تحولات مستمرة في مسار الجسد، فالقناع المعبر الذي يحصر و يسجن الجسد في حالة تعبيرية واحدة و محددة، هو قناع غير متقن الصنع. و توظيف القناع المعبر يصبح خصبا و غنيا إذا استطاع الممثل أن يصل من خلاله إلى لعب: ضد – القناع، و هذا يحصل عندما يقدم (يعرض) الجسد شخصية مناقضة و معارضة لتعبير القناع (سذاجة – ذكاء مثلا). الشيء الذي لا يمكن أن نصل إليه بالقناع المحايد.

و ضمن القناع المعبر يمكن أن نتحدث عن نوع من القناع و هو القناع الموحي الذي يقدم أشكالا عامة للوجوه، لا تشتغل على التفاصيل و إنما تركز على عناصر في الوجه: الشكل، أو عنصر في القناع كالأنف مثلا.

ج- نصف القناع:

أهمية هذا القناع هو أنه يتيح فرصة التكلم للممثل / الشخصية. و هذا يعني أنه يحدد لغته، خطابه و طريقة لعبه. و تبرز هذه الأنماط من الأقنعة بشكل واضح في الكوميديادي لارتي.

---

[70]ibid. page : 63

و يبقى القناع كمادة هو عنصر جامد و ميت و الممثل هو الذي يستطيع أن يفجر طاقته و يبعث فيه الحياة، ذلك لن يتاح إلا من خلال و عبر الجسد.

د- المكياج كقناع:

إنه نوع من الأقنعة التي تمارس – ماديا – في اليومي، و تقنية الماكياج لها علاقة بالقناع على اعتبار أن هذه الآلية تتم بشكل فعلي و مباشر على المادة الحية، فالمكياج امتداد طبيعي للتقنع و يرتبط معه سواء في بعده المقدس أو التقني، فنجد مثلا في مسرح كاتالاكي الهندي أن عمليات وضع الماكياج تتم في طقوس خاصة تصاحبها الصلوات.

إن الماكياج هو إعداد مباشر للشخصية على وجه الممثل. فيصبح الوجه مثل لوحة، يتم الاشتغال على قسماتها، و هذا ما يجعل من القناع – الماكياج ذو دينامية خاصة لأنه متدخل في عضلات الوجه، فيشتغل على تركيز أو تضخيم بعض التفاصيل مقابل محو أخرى. و قد يمتد الماكياج إلى الجسد في شموليته، و هنا يأخذ القناع بعدا آخرا، حيث يمسخ الجسد فيصبح مثل مادة متحولة قابلة للتشكيل.

لقد أبهر القناع المسرحي الغرب و خصوصا القناع الذي ينحدر من المسارح العريقة، مثل قناع الكاتالاكي الهندي، مسرح النو، الياباني ... إلخ بالإضافة إلى القناع الإفريقي. حيث ثم توظيفه و إعادة خلقه من جديد بتطوير صناعته و تثوير معانيه، و إجمالا يمكن أن نلخص طبيعة العلاقة التي خلقت معه في:

- رفضه على اعتبار أن الوجه الحقيقي يعوضه. و هو كمادة يخلق علاقة مزيفة مع المتلقي.
- توظيفه بشكل رمزي و طقوسي في بحث مستمر عن مسرح آخر، يفجر الإمكانية الاحتفالية لمسرح طقوسي.
- الاشتغال على عضلات الوجه كأقنعة للحقيقة.

ج- المبحث الثالث: الممثل عداء التداريب.

البروفة ،التمرين ،التدريب ، التحضير ، الاعداد ..كلها أسماء واخرى تحيل على الاعداد للعرض المسرحي وتتضمن كل مايتعلق من تداريب بدنية وتوزيع الادوار وقراءة الطاولة وحفظ النص المسرحي والعمل على الشخصيات وإنجاز الديكور وتصميم الملابس وصولا إلى الصيغة النهائية للعرض المسرحي وقد تستمر التداريب والبروفات مابعد العرض الأول سواء من خلال إعادة النظر في بعض المشاهد أو محاولة تعديل أشياء متعلقة بالديكور او بالاداء أو بالأداء . أو خلال الجولات المسرحية وماتقتضيه من تدريبات تجعل فريق العمل الفني والتقني يتأقلم مع المكان المسرحي الجديد.

رجوعا الى المعجم نجد أن بعض المفاهيم المرتبطة بالتدريب والبروفة تمتح معانيها من المعجم العسكري(la général) و(la colonelle)وهذا في عمقه مؤشر يدل على أن مرحلة التدريب (البروفة) تتطلب إنضباطا وصرامة سواء في الاشتغال او في الالتزام بمواقيت التداريب :

(الممثل عليه ان ينضبط لنظام صارم من حديد مثل عسكري)

ينقسم إنجاز العرض المسرحي الى مرحلتين :

-مرحلة البناء (التداريب)

- مرحلة العرض (التقديم)

وبالنسبة إلي أرى انه ليس هناك بناء وإنجاز بقدرما هو تركيب

التداريب(البروفة) تنقسم إلى المراحل التالية :

-الإعداد :مرحلة لخلق الجو العام ،لاوجود لقراءة الطاولة .ليس هناك شيء جاهز ومكتمل وإنما تتحدد أهداف هذه المرحلة في خلق طقس ومناخ يساعد الممثل على

العطاء . خلق مؤثرات خارجية وداخلية تحفز الممثل على الابداع وتجعله في حالة استعداد بدني وذهني وتخييلي لولوج العوالم التي نسعى الدخول اليها .

- مرحلة البحث : هي امتداد للمرحلة الأولى وفيها اشتغال على مواقف ووضعيات داخل النص المسرحي المقترح . لحد الآن ليس هناك توزيع للشخصيات .ليس ثمة أشياء جاهزة .هناك استكشاف للذات .ضبط للحساسيات المختلفة ،إلغاء الكليشيهات ، محاربة التوترات النفسية والجسدية الذاتية والجماعية .

- مرحلة التثبيت (fixation):وهي تجميع للخلاصات الإبداعية التي أثمرتها عطاءات فريق العمل والوقوف عليه ودمجها في مواقف وذوات الشخصيات .

- مرحلة التطويروالإتقان (perfection)

وهي المرحلة النهائية التي يصبح فيها التكرار [71] (répétition) وتطوير مهارات الأداء بوعي تقني ثم بوعي التلقائية واداء المرة الاولى .

لايحق لك أن تمرض :

اثناء الدراسة في المعهد كان أستاذ مادة التشخيص (التمثيل) يقول لطلبته : ليس لكم الحق في أن تمرضوا . وكان يبدو الأمر فيه الكثير من المغالاة ، كثير من التطرف . مع الاشتغال ومع الزمن .فهمنا ذلك جيدا فهمت عمق الإشارة وباطنها .

---

[71] في اللغة الفرنسية تحيل كلمة تدريب- بروفة – تمرين على التكرار والإعادة (répétition;) وفي هذا الصدد يقول بيتر بروك :..لكننا ألفنا أن نقول (البروفة) أو (جلسة التدريب) في حين يقول الفرنسيون (التكرار أو الإعادة) وتستحضر الكلمة الفرنسية الجانب الميكانيكي من العملية ، أسبوعا بعد أسبوع ، ويوما بعد يوم ،وساعة بعد ساعة ، يؤدي التدريب إلى الكمال .انه كد وكدح ونظام ، انه العمل السخيف الذي يؤدي لنتائج طيبة ، وكما يعرف كل رياضي ، فان التكرار يؤدي دائما إلى التغير ، والتكرار عمل خلاق يكون مسخرا لغاية ومدفوعا بإرادة ....) بيتر بروك (المساحة الفارغة) ترجمة وتقديم فاروق عبد القادر .منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري .ص189

العبارة تعني أن يكون الممثل قادرا على فهم جسده وذاته .وأن يعمل كل ما في وسعه ليجد الطريقة المثلى للحفاظ على لياقته ثم فهم هذا الجسد بكل كيميائه في ظل التغيرات المناخية نزلة برد خفيفة قد تعصف بعرض مسرحي .

إذا كان كل شيء على مايرام فاعلم ان ثمة مشكلة :

التداريب تتوالى يوما عن يوم .

كل شيء تمام. كل شيء كما خططت له.

إنضباظ ، الكل يؤدي واجبه بإنضباظ تام .

لاأسئلة تطرح .

لا مشكلة تطفو.

تنتهي البروفة ، الكل ينصرف إلى منزله أو إلى المقهى أو إلى مكان آخر .

تمضي التداريب رتيبة ...ساعتها على حدسك أن يكون يقظا ومنتبها.تصرف بإنفعال ، افتعل مشكلة وسترى النتيجة .

بين المسرح والتلفزة :

في التلفزة يبدأ المخرج بإعداد الفيلم (معاينة الديكورات ، اختيار الممثلين ...) ثم تاتي مرحلة التصوير . في هاته المرحلة يلتحق الممثل ويكون عمله

لعب – اداء

إعادة – répétition

تصوير

وتكون عادة لحظة : العرض – الأداء – الإعادة ،هي لحظة التصوير وقد تكون لحظة التمرين هي اللقطة المحتفظ بها للمونتاج (التوضيب) .(قليل هم المخرجون الذين يأخذون فرصة للتعامل مع الممثل وتخصيص وقت للتمارين ، الإعداد ، البروفة ، والتحاور لبناء الشخصية)

ينتهي عمل الممثل ويبدأ عمل كتابة أخرى هي صناعة الفيلم بالمونتاج والتركيب

لماذا هذه الاشارة حول العلاقة بين المسرح والتلفزة ؟

لأن الحلقة المفقودة هنا هي التدريب ، البروفة ..

البروفة في المسرح جد صعبة ، الملسوعون بالمسرح هم القادرون على التمتع بزمن البروفة ، القابضون على حرقة جمال وشغف المسرح ، هم المتمتعون بلحظات التدريب..لحظات القلق ، الغضب ، العياء ، الملل ، الاشراقات المتقطعة ، الجمود ، القنوط ، الفرحة ، الاستكشاف ، اللذة ، المتعة ، الفراغ ، اللا معنى ، الرتابة ، التكرار ، الأفق المسدود ، إنتظارات بلا أمل ، تعب ، عدم الفهم ، سوء الفهم ،الآخر جحيم ، بخل ، عطاء ،الآخر لايفهمني ،ضرورة الإنضباط ، تأخر...تأخر ..، إيقاع بطيء ، لم بتبق لنا وقت كثير ، صراع مع الزمن ، نحن غير جاهزين ، هاتف اخر لحظة ...فلان لن يحضر لديه تصوير ...نزوة ممثلة نجمة ، قاعة تمرين غير مجهزة ، المال القليل ....متى سيكون الديكور جاهزا ؟ كل هذه الاشياء (وأشياء اخرى يصعب ادراجها) نعيشها في التداريب (زمن مكثف خارج الحياة يطل على شرفة حياة أخرى) .هذا فعندما يتعود بعض الممثلين على ما يتيحه العمل في التلفزة من ترف ورخاء وشهرة سريعة ، فإن أغلبهم لا يعودون قادرين على تحمل المسرح وتحمل خصوصيات تداريب المسرح .

أصعب ما في المسرح ليس ساعة العرض ولكن ساعات التدريب

عدو الممثل هو الاطمئنان ، اللاطمأنينة جديرة بخلق المبدع.

عدو الممثل هو الإقامة في نمط معلب .

عدو الممثل هو النجاح والإقامة في حريرتصفيقات الاخرين .

عدوالممثل هو الطمأنينة الخادعة المبنية على يقين مغشوش .

من هنا تصبح البروفة – التمرين .مشرحة لعلاج الذات ، مساحة للممثل للتعرف على ذاته ورسم مسارات أخرى غير تلك التي ننتظره فيها.

اليوم الأول للعرض المسرحي : التمرين الأخير

يوم العرض الأول ، في هذا المساء سيقدم العرض للجمهور ، عرق أيام التداريب سيجف للكشف عن خلاصات العمل – الإنجاز . هو يوم الاسئلة المكثفة ،

المتسلسلة ، البسيطة ، الساذجة ، الدقيقة ، المعقولة ، الغير مبررة ، ..أسئلة ..أسئلة .ولأننا أجلنا الكثير من الأشياء إلى وقت لاحق فحتما سيصبح للاحق نهاية وأجل .

يأتي إليك الممثل (أو الممثلة) ليسأل عن تفصيل دقيق وصغير يتعلق بلباسه نسيته مصممة الملابس..قد يسألك أيضا عن لحظة خروجه من الخشبة ..الجهة والمكان ومابين الدخول والخروج ..أين سيضع كأس الماء ؟ وماذا سيفعل بذلك الأكسسوار المعلوم ؟ أسئلة كثيرة عليك كمخرج أن لا تغفل أي سؤال ، أن نصغي للجميع وأن تعطي لكل سؤال حقه في الإصغاء أولا ثم في التفكير . أنت لوحدك لا يمكن أن تجيب على كل هاته الاسئلة ولكن في الوقت المناسب (لأن الوقت يمر بسرعة يوم العرض والضغط يزداد على فريق العمل ومعه يزداد التوتر) عليك أن تجد من بين فريق عملك من يتكلف بمسؤولية حل كل مشكلة مهما كانت صغيرة ودقيقة وقد تبدو للبعض لا أهمية لها . مهمة المخرج أن يعرف متى يقول لا ،ومتى يقول نعم ،هو بإحدى الصيغ هو الذي يوافق على الاقتراحات .

في البروفة الأخيرة ، يوم العرض .

أن تكون قادرا على تقبل السؤال وانتظار الأسئلة الاخرى ، إنتظار الأسئلة ليس بالضرورة معناه أن تكون قادرا على الإجابة على كل الأسئلة ..لأنه هناك إشكالات ومشاكل تخلقها اللحظة، والسياقات الخاصة بالعرض المسرحي ، أنت بدورك لم تفكر فيها ولكن الآن (التمرين الأخير في يوم مضغوط بالتوتر) عليك أن تفكر عمليا وتطبيقيا في فك ألغازها .

زمن البروفة (المدة):

ماهو الزمن الذي يمكن ان تأخده البروفة ؟ هل يجب أن نأخد وقتا طويلا في التدريب ؟ تخصيص وقت كثير للتداريب يتطلب مالا وتفرغا وجهدا فهل لدينا الاستعداد البدني والمالي لتخصيص زمن طويل للتداريب ؟ ماعلاقة التمرين بالزمن – الوقت ؟ ثم هل تخصيص وقت قليل للتداريب يحرمنا من نتائج إبداعية مبهرة ؟ماعلاقة الزمن بالإبداع؟

وحول زمن التمرين نجد هذا النص لبيتر بروك يختصر فيه كل الأسئلة:

(إن الزمن ليس العامل الوحيد او العامل الشامل ، فقد نستطيع الوصول الى نتائج مدهشة خلال الأسابيع الثلاثة ، وأحيانا يحدث في المسرح ماندعوه بالتفاعل الكيميائي أو الخلط فتتفجر الطاقات على نحو مدهش ،وتتلاحق الابتكارات ابتكارا بعد الاخر في سلسلة متوهجة ، لكن هذا يحدث نادرا والحس العادي يعرف أنه في ظل نظام يستبعد أكثر من ثلاثة اسابيع للتدريبات ، فلا بد أن يعاني كل شيء من هذا التحديد ، لامجال هنا للتجريب أو للمغامرة الفنية ، لا على المخرج أن يسلم البضاعة في اليوم المحدد وإلا فهو مهدد بالطرد وكذا الممثل بالضرورة . صحيح أيضا أن الوقت قد يساء استخدامه فتنقضي الشهور ونحن ننافش ونرتجل دون أن يتبين لنا طريقا من الطرق . وقد رأيت في روسيا عرضا شكسبيريا كان تقليديا لدرجة أن سنتين كاملتين من المناقشة والدراسة في الأرشيفات أدت إلى نفس النتيجة التي يصل اليها مسرح تجاري يستهدف الربح خلال الأسابيع الثلاثة .ولقيت ممثلا ظل يتدرب على دور هاملت سبع سنوات ثم لم يلعبه لأن المخرج مات قبل العرض[72] .)

ضيف التدريب :

كنا نتدرب لإنجاز مسرحية (العوادة) [73]وهي اقتباس حر عن نص (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) للكاتب الايطالي لويجي بيراندللو بمسرح المعهد الفرنسي بمكناس (المسرحية تحكي عن تدريب –بروفة- لفرقة مسرحية داخل مسرح وكيف تاتي الشخصيات المتخيلة لتلج عالم المسرح ، تطلب من الممثلين أن يحكوا عن مأساتهم ، مسرح داخل المسرح ، تداخل الوهم والحقيقة ..

ونحن في التدريب ، فجأة في عمق الصالة المعتمة سمعنا صوت الباب وهويفتح ..كدت أصرخ في هذا الزائر المجهول الذي فتح الباب ..إن التدريب مغلق .ولا يسمح بحضور الغرباء ..لكن شيئاما منعني ...رأينا ثلاثة اشخاص ينزلون الأدارج أوسطهم

---

[72] بيتر بروك (المساحة الفارغة) ترجمة وتقديم فاروق عبد القادر .منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري .ص27

[73] (العوادة) اقتباس وإخراج : بوسلهام الضعيف عن نص (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) قدمته فرقة مسرح الشامات سنة 2013 بدعم من وزارة الثقافة وبتعاون مع المركز الثقافي الايطالي المسرحية قدمت في جولة بالعديد من المدن المغربية

كان عجوزا يتمشى ببطء وكأنه يتأكد من موقع خطواته في عتمة الصالة ..هل هو فعلا ؟ لا يمكن ..كيف حصل ذلك ؟

الذي دخل علينا البروفة – التمرين هو المخرج المسرحي الشهير بيتر بروك . بحضوره الهادئ والباذخ صعد الخشبة . و كأننا أصبحنا نعيش بين الوهم والحقيقة وكأن الأسطورة تداخلت مع عالم اليومي .كانت لحظة ساحرة ، هدوء ، تجاعيد وجه أبيض خبر الخشبات والمسارح ، لم أعرف كم مر من الوقت وهو يحدثنا (في حضرة الكبار لا تحس بالزمن وإن طال) المهم ماجرى في تلك البروفة تمحور حول : المكيف والبروفة : كيف أن المكيف في صالة التمرين يؤثر على عضلات الجسد .بالإضافة إلى نقاط أخرى متعلقة بكيفية بداية البروفة وكيف يمكن أن يكون التدريب وجوه (مناخه) العام ،لم تكن توجيهات بل كانت مثل اقتراحات وتساؤلات عفوية مع فريق العمل .

النقطة الثانية : وهي التي شكلت توجيها اساسا لمقترحاتي فقد قال لي : عد إلى إفريقيتك ..عد إلى نصوص إفريقيا . كانت دعوة شفافة إلى الإهتمام ليس بالتراث المحلي ولكن بالمكون الإفريقي .

بعدها سأشتغل على مسرحية (لعظم) وهي مأخوذة عن حكاية افريقية لأمادو همباطي با وهي اشتغال على شكل مسرحي مفتوح خارج الصالة وخارج العلبة الإيطالية ومن ثمة وإنسجاما مع روح هذا العرض كانت تدريباتنا مفتوحة في الساحات العمومية فلم نكن نهتم بعيون المشاهدين سواء عندما كنا نتدرب في بعض الساحات المفتوحة او في بعض المواقع الأثرية التاريخية حيث كان السواح يقفون ليشاهدوننا وقد يلتقطون بعض الصور. في البدء شكل هذا مصدر إنزعاج لبعض عناصر فريق العمل ،بعد ذلك اتفقنا على أن جزءا من عملنا وتدريباتنا في هذا العرض المسرحي هو لوحات مكشوفة وعارية وأن نعي بأننا نتمرن ونشتغل بالمكشوف وفي حضور الآخر وفي حضور العابرين والسواح دون أن يؤثر ذلك على تركيزنا بالعكس كيف يمكن أن يتحول حضور الآخر إلى طاقة إيجابية للاشتغال وكل يوم تدريب هو بمثابة فرجة يومية للجمهور،جمهور العابرين .

ماذا أفعل في هذا المسرح ؟

في سنة 2011 و2012 اشتغلت على مسرحية (حسن الوزان – ليون الافريقي (5)[74]) وهو عرض مسرحي ينطلق من مادة تاريخية من خلال شخصية حسن الوزان الملقب بليون الافريقي .عاش في القرن الخامس عشر ميلادي ولد في غرناطة من أسرة موريسيكية ثم تربي في مدينة فاس بعد سقوط الأندلس .قام بمهمات ديبلوماسية لفائدة سلطان المغرب ومنها الذهاب في رحلة إلى السودان للمصالحة بين المسيحيين والمسلمين .اشتغل في مرسطان سيدي فرج بفاس وهو مستشفى للأمراض العقلية وكان يعالج المرضى بالموسيقى الأندلسية . سافر إلى العديد من البلدان ثم سقط في الاسر على يد قراصنة بجزيرة جربة التونسية وقدموه كهدية للبابا ليون العاشر بروما الذي حمله على اعتناق المسيحية وتدريس الغة العربية للاوربيين.

مسار متفرد لشخصية استثنائية ، اتقن ست لغات وألف كتابا مرجعا وممهدا لمجموعة من المعارف الحديثة (وصف إفريقيا) الذي كتبه باللاتينية وساهم في قيام النهضة الأوربية وله كتابات أخرى كالمعجم (العربي – العبري – اللاتيني)

مسرحيا وفي زمن الإنغلاق والتمركز على الذات وتنامي التطرف وسوء فهم الآخر والتعصب ..كنت أريد أن أقول إن ماضينا يتجاوزنا (أو على الأصح لم أكن أريد أن أقول أي شيء) بقدرما وجدت مادة درامية غنية وخصبة وخصوصا وأن الذي سيجسد شخصية حسن الوزان هو الفرنسي فريدريك كالميس الذي اكتشفته ساعتها والذي

---

[74] مسرحية (حسن الوزان – ليون الإفريقي) تأليف : أنور المرتجي إخراج : بوسلهام الضعيف قدمتها فرقة مسرح الشامات بدعم من وزارة الثقافة (قدم العرض الأول يوم 1 مارس 2011 بالمركز الثقافي محمد المنوني مكناس) كما مثل المغرب ضمن فعاليات مهرجان المسرح الأردني الثامن عشرنونبر2011

يعيش قي المغرب أكثر من عشر سنوات ،فنان موسيقي أغرم بالثقافة المغربية وخصوصا الموسيقى التراثية الحمدوشية ، فأصبح من رواد هذه الطريقة بل من شيوخها وأبرز فنانيها . حسن الوزان سافر من إفريقيا الى أوروبا وفريدريك كالميس سافر من أوروبا إلى المغرب ، السفر بمعناه الثقافي والوجودي ، أن تقيم في ثقافة الآخر، أن تصبح ذاتك مجلوة في مرآة الآخر، بلغة العرفان ولغة العبور والسكن في مناطق باطنية خطرة .

ونحن في التداريب ، بدأ ماسمي بالربيع العربي ، حراك وغليان في مجموعة من الدول حكومات تسقط ،رؤساء يتهاوون كأوراق الخريف . كنا نعيش زمنين ، زمن التمرين ، البروفات ثم زمن التحولات التي بدأت تعيشها هاته المجتمعات العربية ، القنوات التلفزية سيدة الأمكنة وأخبار سقوط أنظمة وزلزلة أخرى تتوالى . بدا وكأنني أعيش شرخا وجوديا وفي لحظة من اللحظات بدا وكأن التدريبات تمر وكأنها مسلسل تاريخي جاف وبارد .كنت ألمس حماس الممثلين وفريق العمل ليس في التداريب بل في تفاعلهم مع الأحداث ثم بدأ الحراك المغربي وظهرت حركة 20 فبراير، وبدأت مطالب الشباب المغربي تتزايد . وأصبحت أقول مع نفسي ماذا أفعل ؟ ماذا أفعل في هذا المسرح ؟ ..كان العالم تحت رجلي يتداعى ، يهتز . المسرح في الشارع لا في تدريباتي . في الشارع يقع (هكذا خمنت) الحماس والحرارة ، الإنتظار ، الشوق ، الإنفعال ، الترقب ، الغضب ، التعبير ، الصراخ .

كنا نناقش مايقع حولنا أكثر مما نتحدث عن المسرحية . ماذا يقع ؟ المسرح يتجاوزني ، أبحث في ذاتي ، أجدد اسئلتي ، أبحث عن الخلل ، أراجع بديهياتي ، أبحث عن محركات ومولدات للحماس للفعل داخل البروفات ...أبحث عن تمارين أخرى لتوليد محفزات للتركيز في عوالم جديدة ...

وفي لحظة صفاء وتوهج داخلي وجدت دليلي عبرصورة شريط ، لقطة ذات معنى في فيلم سينمائي

وكما في شريط التيتانيك .

السفينة تغرق والجوقة الموسيقية تعزف غير مبالية .

تعزف نشيدها.

هكذا تخيلت الحالة :

البروفة يجب أن لا تكون صدى للظاهر.

الروفة تأمل صامت لا صخب عابر.

ثمة أسئلة يراكمها الواقع كل يوم ونحن نذهب الى المسرح للإصغاء إلى نشيد آخر إلى عزف مختلف . الشارع أردأ مسرح في العالم والمسرح ليس دوره أن يكون خطبة (هذا لا يعني عدم الاهتمام بالمتغيرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية)وإنما الإصغاء إلى تلك النداءات الآتية من عمق الإنسان ، تلك الاستغاثات الخارجة من أساطير أجسادنا . القدرة على الإقامة في مساحة التوترات العميقة التي تجترح معادن الإنسان فينا .

خلاصات وتركيب :

مناهج التكوين وتدريب الممثل تختلف من حيث المنطلقات والتصورات والنتائج ولكنها تلتقي في نقاط أساس أهمها :ضرورة التدريب واشتغال على الممثل على آلته – جسده . ليونة وتعبيرية الجسد ، الاشتغال على الصوت ، والمخيلة والتجربة الحسية للممثل من ذاكرة حسية وإنفعالية .

تختلف المفاهيم ولكنها تصبح مثل سلسلة متواصلة فكل هاته التصورات النظرية لاتنفي سابقتها وإنما تتطور ضمن تربة وتجربة إنسانية اخرى فمثلا ما فعل لي ستراسبيرغ هو أنه أعاد قراءة منهج (طريقة) ستانيسلفسكي ضمن مجتمع أمريكي له خصوصية مختلفة عن المجتمع الروسي .

يمكن تلخيص بيداغوجيا النظريات المتعلقة بالممثل المسرحي في :

- كل تكوين (نظرية) يجب أن يمر عبرمعلم (شيخ – أستاذ) .
- التقنية ليست هي كل شيء .
- التمرين - التدريب يجب أن ينخرط في الزمن (زمن الممارسة – التجربة)
- الإنطلاق من ممارسة (التمارين)
- فردانية التدريب

مفهوم التشخيص والتمثيل سينفتح على تصورات أخرى مرتبطة بفنون الأداء والبيرفورمانس ، مع تداخل المسرح مع فنون أخرى ،مثل الهابيينغ والسيرك ، ومسرح الشارع وتجارب مابعد درامية أخرى أصبح فيها الممثل مجرد علامة بصرية .

الباب الثاني: مدارس تكوين الممثل غربيا وعربيا

II الباب الثاني مدارس تكوين الممثل غربيا وعربيا :

• الفصل الأول تكوين الممثل في الغرب (النموذج الفرنسي)

- مدخل
- المبحث الأول المعهد العالي الوطني للفن الدرامي
- المبحث الثاني المدرسة العليا للفن الدرامي بستراسبورغ
- المبحث الثالث المدرسة العليا للفنون وتقنيات المسرح بليون
- المبحث الرابع مدرسة جاك لوكوك

• الفصل الثاني تكوين االممثل بالعالم العربي

- مدخل
- المبحث الأول: المعهد العالي للفنون المسرحية بمصر
- المبحث الثاني: المعهد العالي للفنون المسرحية بسوريا
- المبحث الثالث: التكوين المسرحي بلبنان
- المبحث الرابع :المعهد العالي للفنون المسرحية بالكويت
- المبحث الخامس: المعهد العالي للفن للفن المسرحي بتونس
- خلاصات وتركيب

• الفصل الأول تكوين الممثل في الغرب (النموذج الفرنسي)

- مدخل
- المبحث الاول :المعهد العالي الوطني للفن الدرامي
- المبحث الثاني :المدرسة العليا للفن الدرامي بستراسبورغ
- المبحث الثالث: المدرسة العليل للفنون وتقنيات المسرح بليون
- المبحث الرابع :مدرسة جاك لوكوك

الباب الثاني : مدارس وتوجهات تكوين الممثل غربيا وعربيا

الفصل الأول : تكوين الممثل في الغرب (فرنسا[75])

مدخل : الإطار العام للتكوين المسرحي في فرنسا .

يقع الاهتمام بالتكوين المسرحي في صلب اهتمامات الدولة الفرنسية بالقطاع الثقافي والفني فهناك ثلاث مؤسسات للتكوين التابعة مباشرة للوزارة المكلفة بالثقافة ومع تزايد الحاجة إلى التكوين المسرحي تم خلق مؤسسات أخرى بشراكة مع الجماعات الترابية والجهات وهي بدورها تؤدي خدمة عمومية .

في 30 ابريل 2002 وقعت هاته المؤسسات الخطوط العريضة لعملها واشتغالها

المؤسسات الموقعة :

- المعهد الوطني العالي للفن الدرامي
- المدرسة العليا للفن الدرامي للمسرح الوكني بستراسبورغ
- المدرسة العليا للفنون وتقنيات المسرح بليون
- المعهد الوطني لجهة بوردو
- المدرسة الجهوية للممثل بكان
- المعهد الوطني لجهة مونبولييه
- مدرسة الكوميديا بسانت إتيان
- المدرسة الاحترافية العليا للفن الدرامي لشمال با دو كالي

---

[75] اعتمدنا في مقاربة هاته المؤسسات على مطويتاها .

إن أهم الخلاصات التي اتفقت عليها هاته المؤسسات بحضور ممثل عن وزارة الثقافة تكمن فيما يلي :

- تشبيك العمل.
- تقاسم وتبادل الاجراءات التنظيمية والعملية مع حفاظ كل مؤسسة على خصوصيتها .
- منح شهادة معادلة للتعليم العالي مرخص لها من طرف الحكومة .بنفس المعادلة عندما تسلم من طرف وزارة الثقافة .

إن هاته المؤسسات تختلف في مساراتها وفي تخصصاتها وفي مواردها البشرية ولكن تم الاتفاق على الاشتراك في مجموعة من الأفكار منها :

- تكوين ممثلين جدد للمجال الاحترافي بالاضافة إلى أن لبعض المؤسسسات تخصصات مسرحية أخرى .
- تصور منهاج درسات يمتد على ثلاث سنوات ببرامج طموحة منفتحة على الحياة الفنية والواقع الثقافي .
- تحديد اختيارات بيداغوجية تأخد بعين الاعتبار مجموع التيارات والأساليب المسرحية .
- إعداد الطلبة للإنفتاح على مجموع التيارات الإبداعية التي ستقترح عليهم مستقبلا
- القيام بإجراءات تقيمية فردية لمستوى الطلبة تأخد بعين الاعتبار خصوصية الفن المسرحي.
- تصور مهام وتنظيم كل مؤسسة بوعي الخدمة العمومية وخصوصية من حيث الأخد بعين الاعتيار مجانية التكوين .

شروط ولوج مؤسسات التكوين المسرحي :

الحصول على شهادة الباكالوريا أو ما يعادلها ثم تحديد سنة القبول في المؤسسة مابين 18 و26 سنة .

شهادة التكوين الأساسي في المسرح وخصوصا شهادة الدراسات المسرحية المسلمة من طرف مؤسسات التعليم الفني المتخصص أو أي شهادة إثبات لتكوين مسرحي قبلي مع نهج السيرة وطلب خطي .

مباراة الولوج يجب أن تكون مهيكلة ومنظمة في كل مؤسسة بحيث تضمن التساوي والشفافية لجميع المترشحين :

إخبار المترشحين والتواصل معهم بخصوصية كل مؤسسة (المشروع الفني والبيداغوجي ، نظام الدروس ، القانون الداخلي للمؤسسة ، نظام المنح ، دليل التقويم)

الحفاظ على نفس اللجنة في كل مبارة .

اعطاء الملاحظات التقويمية للمترشحين حسب كل مؤسسة وحسب كل مرحلة .

لجنة المباراة يجب أن تتكون على الأقل من أربعة أعضاء منهم :

أستاذ بالمؤسسة

ممثل أو مخرج

شخصية من الوسط الفني لها ارتباط وعلاقة بالتكوين المسرحي

أهداف التكوين : المضامين والمناهج البيداغوجية :

بحكم أن المسرح يشكل مصدر طلب اجتماعي من المجتمع سواء على مستوى الإنتاج (الإبداع) أو التكوين وحاجة التربية إلى مؤطرين فإن تكوين الممثل أصبح حاجة ملحة يفرضها المجتمع . تكوين ممثل قادر على الإنخراط في تجارب فنية مجتمعية .

وقد اتفقت هاته المؤسسات على المبادئ العامة التالية :

- التشخيص هو محور التكوين .
- التشخيص هو أساس البرنامج البيداغوجي حيث يتم التنسيق مع مختلف التخصصات الأخرى.
- ممارسة التشخيص تنطلق من مختلف الأجناس والتيارات والاساليب الكبرى مع الإصغاء الى الكتابات المعاصرة وصداها في تقابلها مع الكتابات الكلاسيكية .
- التأكيد على مكانة الثوابث .

- امتلاك التقنيات الأساس – (الجسد والصوت، العلاقة مع النص، المخيلة) عناصر أساس لكل تكوين مسرحي .
- العناصر الأساس ورغم امتلاكها يجب أن يخضع الطالب لتكوين عميق لتطويرها

وكل تكوين يجب أن ينطلق من العناصر الأساس في أفق تطويرها مع كل المدارس والاتجاهات.

ثقافة عامة، ثقافة مسرحية.

متن من الثقافة العامة وخصوصا الثقافة المسرحية بمختلف تياراتها وأشكالها ونظرياتها الكبرى.

ضرورة الإنفتاح على الثقافة والفنون الأخرى من موسيقى وغناء ورقص وفنون تشكيلية

تحليل العروض المسرحية

التحسيس ب :

السمعي البصري

ممارسة الكتابة المسرحية

تخصصات مسرحية أخرى (مسرح الدمى ، المهرج،..الخ

العداد للمهنة (الاحتراف)

الاستئناس مع الواقع التقني والاقتصادي للممارسة المسرحية الاحترافية

وضع مواد في التكوين العام لها علاقة بالقوانين المنظمة للمهنة

مقاربة لبيداغوجيا التكوين

نظام الدراسة :

إن نظام التعليم العالي العمومي يفرض :

المواظبة والالتزام الصارم بنظام الدروس

إعطاء الأولوية للدراسة والتكوين

إن الإنفتاح على الجمهور يجب أن يدخل ضمن المنهاج البيداغوجي للمؤسسة وأن يكون محكوما بتصور عام .

التوجهات البيداغوجية :

يجب أن يكون للمؤسسة مجلس بيداغوجي مكون من فنانين محترفين ممارسين كما يمثل أطر المؤسسة والطلبة . وهذا المجلس هو آلية للحوار والاقتراح :

- التوجهات البيداغوجية والمواد المدرسة
- استعمال الزمن التخصصات
- مواكبة الدروس وتقييم حصيلة الطلبة
- التنسيق البيداغوجي يجب أن يشرف عليه مدير الدراسات.
- تقييم الطلبة يتم عبر المراقبة المستمرة طيلة سنوات الدراسة
- كل مؤسسة تنظم طريقة تدبير تقويم الطلبة حسب تخصصها و قانونها الداخلي
- التقويم يجب أن يشرف عليه مدير الدراسات ومجلس المؤسسة البيداغوجي

الولوج الى العالم الاحترافي :

تشكل مرحلة مابعد التخرج مرحلة حاسمة في الحياة المهنية للممثل لما تشكل من تحول فارق بين مرحلة التكوين إلى مرحلة المهنية والحرفية . ويشكل نموذج المسرح الوطني الشاب لما يتيحه من إمكانات ودعم للمتخرجين الجدد لكي يشتغلوا في عالم الاحتراف بكل أريحية

لقاءات مؤسسات التكوين :

إن المؤسسات التي وقعت على هذه الاتفاقية يجب أن تعمل على تقوية علاقاتها من خلال :

عملية التشبيك فيما بينها والتي يجب أن تتطور إلى تبادل الخبرات والتكوين المستمر للأطر بالإضافة إلى تبادل التجارب والخبرات.

خلق ندوة دورية للمؤسسات والتي يشارك فيها مدراء هاته المؤسسات قصد تحيين سبل التعاون والتنسيق والعمل على ديمومة العمل البيداغوجي المشترك ومن

خلال هاته الندوة يتم اقتراح ندوات عمل وملتقيات حوار وتكون مثل ورش عمل بيداغوجي متواصل.

وسنعمل على الاشتغال على المؤسسات (النماذج) التالية :

- المعهد الوطني العالي للفن الدرامي – باريس
- المدرسة العليا للفن الدرامي لستراسبورغ
- المدرسة العليا للفنون وتقنيات المسرح بليون
- بالاضافة الى مؤسسة تكوين لها طابع خاص فهي مستقلة عن الدولة ولكن مسارها يستحق التامل والتفكير إنها مدرسة جاك لوكوك .

إن كل مؤسسة لها خصوصية وتوجهات تميزها وترسم معالمها :

- المعهد الوطني العالي للفن الدرامي يكون بالخصوص ممثلين وهو من أعرق مؤسسات التكوين المسرحي .
- المدرسة العليا للفن الدرامي (للمسرح الوطني بستراسبورغ) – يكون ممثلين بالإضافة إلى تخصصات أخرى مثل مهندسي الديكور وهاته المؤسسة تكون الفنانين الذين يسدون الفراغ في الجهة ضمن سياسة اللامركزية (الجهوية) .
- المدرسة العليا للفنون وتقنيات المسرح بليون تكون ممثلين ولكن تنفتح على تخصصات أخرى متنوعة :
  - إداريي المسارح
  - سينوغرافيين
  - مصممي الملابس
  - مهندسي الصوت

أ- المبحث الأول: المعهد الوطني العالي للفن الدرامي بباريس :

مؤسسة جامعية للتكوين المسرحي تشرف عليه الوزارة المكلفة بالثقافة وهي مؤسسة تختص بتكوين الممثل وتمكن الطلبة من تكوين عال يمتد لثلاث سنوات ويتميز ب:

صرامة تقنية وفنية اكاديمية

حركية وتشجيع للاستقلالية والحرية

تشجيع للإبداعية في علاقتها مع العالم ومتغيراته وتحولاته

أهم المحطات التاريخية للمؤسسة :

ترجع البدايات الأولى لهاته المؤسسة إلى نهاية الثورة الفرنسية حيث تم بموجب مرسوم سنة 1784 خلق مدرسة ملكية للغناء والخطابة . وفي سنة 1786 تم فتح قسم للدراما ضمن المدرسة الملكية للغناء والخطابة وكان من الطلبة انذاك الممثل الفرنسي (جوزيف طالما) الذي كان الممثل المفضل لدى نابليون وأصبح فيما بعد أستاذا بنفس المؤسسة .ولقد كانت المؤسسة مرتبطة بشكل كبير وقوي بمسرح لاكوميدي فرانسز . وفي سنة 1878 صدر ظهير بخصوص تعيين مدير المعهد الذي أصبح يعينه رئيس الجمهورية وقد كان طاقم التدريس يتكون بالخصوص من ممثلين محترفين حيث أن التدريس يعتمد على علاقة (المعلم – المتعلم) حيث يقلد الطالب معلمه ويكون نموذجا له (مثل الشيخ والمريد -) وكل فوج يتلقى تكوينه من طرف أستاذ واحد ويعتمد التكوين على الالقاء وحسن النطق وتلوين النبرة . هذا النمط من التكوين الذي يعتمد على الأستاذ – المعلم (مثل الحرف التقليدية) (المعلم – Maitre) سيتراجع ابتداءا من سنة 1900 حيث ستعطى أهمية للبحث الذاتي للطالب ولشخصيته . وسيظهر هذا التحول مع أيقونة

التمثيل ساعتها الممثلة سارة برنارد ، حيث التحقت بالمعهد كأستاذة حيث إنها كانت تنتمي إلى لا كوميدي فرانسيز ثم أصبحت نجمة في المسرح الحر وأثناء تدرسيها منحت حرية لطلبتها في التعبير عن شخصياتهم .

ويمكن أن نجرد بعض التواريخ المفصلية في مسار هاته المؤسسة :

1921 ظهير 16 مارس 1921 والذي يصنف بناية مسرح المعهد موقعا تاريخيا .

1934 ظهير 6 دجنبر 1934 تم بموجبه تغيير التسمية من المعهد الوطني للموسيقى وفن الخطابة إلى المعهد الوطني للموسيقى والفن الدرامي .

1941 (قانون رقم 2154- 46) والذي بموجبه تم خلق مؤسستين . المعهد الوطني للموسيقى والمعهد الوطني للفن الدرامي وبموجب هذا القانون أصبح المعهد الوطني للفن الدرامي وهو مؤسسة للتعليم العالي متخصص في الفن الدرامي بكل أشكاله كما حدد هذا القانون هيكلة لجنة انتقاء الطلبة وطاقم أساتذة المعهد . وشيئا فشيئا بدأ ينفصل عن مؤسسة لا كوميدي فرانسيز وسيظهر هذا خصوصا مع التحاق لوي جوفي بأطر المعهد ، حيث سيعطي نفسا جديدا للدراسة وللأفق البيداغوجي ، بانفتاح دروس المعهد على نصوص درامية معاصرة .

1974 تعيين جاك غوسنر مديرا للمعهد .

في هاته المرحلة (السبعينيات) سيتطور التكوين حيث لم يعد فرديا ، بل ستعطى أهمية للجماعة وللفريق . وخصوصا مع مجيء أنطوان فيتز بالإضافة إلى ما أصبحت تمثله سلطة المخرج في الوسط المسرحي ، كمؤلف وصانع ومبدع وقوة اقتراحية للجماليات الفنية والمسرحية . من قبل كان التكوين فرديا حيث سيصبح الرهان على تكوين في إطار الجماعة (معرفية كيفية الاشتغال مع الآخر) . في هاته المرحلة بدأ يتراجع التكوين بالمحاكاة (تقليد الأستاذ – المعلم) فأصبح الهاجس هو تحفيز الطلبة على الإبداع لكي يصبحوا ممثلين مبدعين ، خلاقين ، مجددين . فأصبح التركيز على خيال الممثل وحدسه وخصوصيته الذاتية عند اشتغاله على الشخصية ، فبدأنا نتحدث عن حساسية الممثل وسيكولوجية الشخصية وإنفعالاتها وأحاسيسها .

لم يعد النص (الكلمة) محور الاشتغال والإنطلاق . حيث تم ادماج الكلمة (النص) في تصور عام للمسرح يوظف جميع عناصر اشتغال الممثل ، الجسد والتعبير الجسدي . ليس على مستوى الطاقات الجسدسة وإنما على مستوى خيال الجسد . كما أصبح الطالب يستفيد من كل الأساتذة حتى يتمكن الطلبة من التعرف على مناهج بيداغوجية وفنية مختلفة . هذا الاختيار سينتج عنه شرخا سنة 1974 في التكوين ، وصراعا سيدوم لعدة سنوات وصل صداه إلى الصحافة بين :

- أساتذة يدعون لتكوين جديد
- أساتذة محافظون على التقليد المسرحي

مما جعل المعهد وتلبية لتوجه الطرفين ينظم مبارتين للإنتقاء :

- الأولى مبارة خاصة بتكوين معاصر.
- الثانية مبارة خاصة بتكوين تقليدي .

ومع مرور الوقت أصبح الوجود المحافظ في المعهد يتضاءل وخصوصا مع تقاعد أساتذة هذا التوجه الى نهايته الفعلية سنة 1982 .

في سنة 1983 عين جان بيير ميكيل مديرا للمعهد حيث بدأ بتطوير الاهتمام بنظام الدروس حيث أصبح على الشكل التالي :

سنة أولى : تكوين عام

مادة التشخيص أساسية بالاضافة الى دروس تقنية حيث الهدف هو تلقين الطالب قواعد وأسس مهنة المسرح .

السنة الثانية : تكثيف لساعات دروس التشخيص (مادة التشخيص أساس التكوين)

السنة الثالثة : مخصصة للدورات التدريبية وورشات إنجاز العروض المسرحية

1991 صدر ظهير رقم 21- 729 .23 يوليوز 1991

ويحدد بأن المعهد الوطني العالي للفن الدرامي هو مسجل في دائرة مؤسسات التعليم العمومي للرقص والفن الدرامي حيث المسؤولية كاملة للدولة .

2011 صدر ظهير منظم للمعهد بموجبه تم إحداث مجلس إدارة المؤسسة ومجلس للدراسات .

إن هاجس تطوير منهج (مناهج) التكوين استمر مع جميع مدراء المؤسسة وتواصل مع (جاك لاصال) الذي أعطى أولوية لدروس الرقص والغناء حيث عمل على إنفتاح المؤسسة واستضافة خبراء أجانب، مثل إنجاز مشروع مسرحي مع طلبة السنة الثالثة مع المخرج باتريس شيرو الذي أشرف على ورشة شارك فيها الممثل ميشيل بيكولي .

المعهد والطلب المتزايد للتكوين :

منذ افتتاح المؤسسة والولوج إليها يتم عبر مباراة اختيار وقد تشكلت لجنة المباراة من أساتذة المعهد إلا أن مضامين وأشكال وطرق المباراة تغيرت حسب كل مرحلة . والحاجة إلى التكوين يمكن ملاحظتها من خلال نوعية الإقبال على المباراة وعدد المقبولين

15 مترشح سنة 1829 بالنسبة لثمانية مقاعد

30 مترشح سنة 1850 بالنسبة لثمانية مقاعد

188 مترشح سنة 1885 بالنسبة ل 28 مقعد

242 مترشح سنة 1900

622 مترشح سنة 1924

482 مترشح سنة1967

818 مترشح سنة 1980

1200 مترشح سنة 1985

1150 مترشح سنة 2005

والملاحظ هو هذا الإغراء الذي أصبح يشكله المعهد سنة بعد أخرى بالإضافة إلى الحاجة إلى التكوين .

شروط الترشح :

السن أقل من 23 سنة

ضرورة توفر تجربة سابقة بمعهد بلدي أو المشاركة في ورشة متخصصة في المسرح لمدة سنة.

للترشح يهيئ الطالب أربعة مشاهد من المسرح العالمي (اثنان منها من المسرح الكلاسيكي العالمي)

تكوين الإخراج المسرحي (السلك الثاني)

في سنة 1997 وبمبادرة من هورفيل جوزيان تم خلق المعهد المتنقل للإخراج ثم في سنة 2001 ثم خلق الوحدة المتنقلة للتكوين في الإخراج حيث يستضيف المعهد طلبة ممثلين ومخرجين يؤطرهم مخرجون عالميون .

البحث الأكاديمي عبرالفن:

مشروع (ع-ف- ا- ب) (علوم ، فنون ، ابداع ، بحث) وهو مشروع ساهمت فيه ست مؤسسات وموجه للفنانين والباحثين في العلوم .

- المعهد الوطني العالي للفن الدرامي
- المعهد الوطني العالي للموسيقى والرقص
- المدرسة الوطنية العليا لفنون الديكور
- المدرسة الوطنية للفنون الجميلة
- المدرسة الوطنية امهن الصوت والصورة
- المدرسة العليا للاساتذة

والتكوين في (مختبر الدكتوراه) يمتد لثلاث سنوات ومن خلاله تتم مواكبة مشاريع فنية وإبداعية وتنظم محاضرات وندوات يجتمع فيها طلبة الدكتوراه المنتمين لهاته المؤسسات لا ستكشاف العلاقة بين الابداع والبحث والفنون والعلوم .

المحيط الخارجي :

يسجل المعهد حضوره (إشعاعه) عبر إنفتاحه على مجموعة من المؤسسات الفرنسية والدولية فهو مدمج في شبكة من المؤسسات تتيح له التواصل والإنفتاح على آفاق أخرى لتبادل الأفكار والمشاريع .

- خلق علاقة مع الذين يخلقون حلم المسرح ، الذيم يحلمون بالفن ويفكرون في العالم عبر اللقاءات التي ينظمها (الاثنين والخميس) باستضافة أسماء فاعلين لفنانين من كل التخصصات.
- خلق شراكات تعاون مع مجموعة من المؤسسات .
- الإنتماء الى شبكة مدارس الفنون بفرنسا.
- الإنتماء إلى شبكة مدارس الفنون الدرامية بفرنسا والعالم .

الخريجون وعالم الاحتراف :

ابتداءا من سنة 1850 لم تعد فرقة (لا كوميدي فرانسيز) قادرة على استيعاب كل الخريجين وهذا ما خلق تحولا في التصور البيداغوجي. أي ممثل نريد ولأي مسرح ؟ ومن هنا كان التحول لتكسير نمط الممثل الذي يشتغل فقط في مؤسسة لا كوميدي فرانسيز ولكن يشتغل أيضا في مسارح ذات أساليب فنية أخرى كمسرح الأوديون والمسرح الوطني الشعبي والمسارح الوطنية والمراكز الدرامية ثم خلق ممثل قادر على الاشتغال في التلفزة والسينما.

ولتسهيل عملية إدماج الخريجين في الحياة الاحترافية (المهنية) تم خلق المسرح الوطني الشاب وهو بمثابة مؤسسة مدعمة من طرف الوزارة المكلفة بالثقافة وهي تواكب الطلبة لمدة ثلاث سنوات من خلال مجموعة من الإجراءات منها :

- تنظيم لقاءات تمكن من تطوير وتثمين العلاقة بين المحترفين والفنانين الشباب .
- دعم العروض المسرحية التي تشغل الفنانين المتخرجين الجدد من خلال التكفل بأجورهم .

- يتوفر المسرح الوطني الشاب على ثلاث مسارح تمكن من برمجة دائمة ومتواصلة لعروض هؤلاء الفنانين الشباب وتقديم المشاريع الأولى لأعمالهم المسرحية .
- المسرح الوطني الشاب يقدم للمحترفين دليلا تعريفيا بمجموع الشباب المتخرجين من المعهد .

إن هذه الصيغة – الدعامة أساس لأنها تكون بمثابة قنطرة بين التكوين والممارسة حيث لا تترك هوة فارغة بين المؤسسة المكونة والوسط الاحترافي .

ب المبحث الثاني: المدرسة العليا للفن الدرامي للمسرح الوطني بستراسبورغ :

تأسست في يناير 1954 من طرف ميشيل سانت دوني الذي سبق وأن أسس استوديو لندن للمسرح سنة 1934 وهي مدرسة للتكوين المسرحي في العديد من التقنيات المسرحية والتي كان من بين طلبتها الممثل لورانس اوليفيه وبيتر أوستينيف وأسس كذلك سنة 1946 مؤسسة أخرى تميزت بتلقينها لمختلف التقنيات المسرحية : اللعب ، الإخراج ، الديكور . ومدة التكوين فيها سنتين تختتم بتقديم عروض مسرحية ينجزها الطلبة من مختلف التخصصات .

إن ميزة هاته المؤسسة هو التوازي بين مسرح (فرقة مسرحية) ومدرسة للتكوين المسرحي في مختلف التخصصات . تحت إشراف مؤطرين منخرطين في الحرفة المسرحية وبالتالي فإنهم يقدمون تكوينا مستندا على تجاربهم وخبرتهم المسرحية الحية والمتفاعلة مع الواقع الفني . فهاته المؤسسة جزء من المسرح الوطني بستراسبورغ وكل مدراء المسرح الذين تعاقبوا على إدارته كان همهم هو تطوير التكوين بالمؤسسة .

وفي سنة 186 توسعت مهام التكوين بالمدرسة إلى التكوين المستمر (تطوير أداء مهني للعروض الفنية . إنها بالنسبة لجاك لاصال (مكان للتبادل واكتشاف تجارب ذات حساسية فنية وتجارب مبدعة . ولايجب نسيان سبب وجودها : تلقين المعارف)

نظام الدروس :

الدروس الأساس (شعبة التشخيص)

الصوت

الجسد

الرقص : رقص تقليدي ورقص معاصر

ورشات موسيقية : العزف على الالات الموسيقية ، الايقاع .

الإرتجال : مقاربات : الشخصية ، الموقف الحوار ، الفضاء ، الزمن المسرحي...

ثقافة عامة : تاريخ الفن ، تاريخ المسرح . سلسلة محاضرات حول بعض مظاهر المجتمع المعاصر

(شعبة الديكور)

الرسم : دراسة الجسد ، الملابس ، تصميمات .

مواد : أبحاث وتطبيقات على بعض المواد : الخشب ، الحديد ، النحاس

التصوير الفتوغرافي : الأبيض والأسود ، التوضيب .

مشاريع سينوغرافية تقدم على شكل (أبحاث) عروض لتصميم مشاريع مسرحية

دورات تدريبية في المسرح الوطني لستراسبورغ

ثقافة عامة : تاريخ الفن ، تاريخ المسرح ، تاريخ الديكور والإخراج من نهاية القرن الثامن عشر الى اليوم .

(شعبة المحافظة العامة)

آليات وتقنيات : تجهيز الخشبة ، إعداد الديكور

الصوت :صوتيات الخشبة والصالة ، إنجاز مشاريع صوتية ، ورشة المسرح الإذاعي بتنسيق مع شعبة التشخيص .

الإضاءة : معرفة الآليات التقنية . مشاريع وأبحاث .

الرسم التقني : تصاميم وتركيبات .

فيديو : معرفة الآليات التقنية ، تسجيل وتوضيب .

تدبير وادارة : تنيظيم العمل ، تنظيم التداريب .

دورات تدريبية تطبيقية في المسرح الوطني لستراسبورغ

ثقافة عامة : تاريخ الفن ، تاريخ المسرح ، محاضرات

ملحق :

Règlement organique de l école supérieur d'art dramatique du T.N.

Décret du 24 juillet 1959 modifié par le décret du 31 mai 1972

Article 1er : l'école supérieur d'art dramatique du théâtre national de Strasbourg , établissement d'enseignement supérieur consacré à l'enseignement de l'art dramatique (jeu – régie – décoration) est placée sous 1 autorité du directeur du théâtre national de Strasbourg nommé dans les conditions prévues à 1 article 3 du décret du 31 mai 1972 susvisé.

L'école est partis intégrante du théâtre national.

Chapitre 1er – Direction et personnel enseignant

Article 3. le personnel enseignant de l'école supérieur d'art dramatique du théâtre national de Strasbourg comprend :

Des professeurs de classe principale ou chargés du contrôle d'un groupe de classe.

Des professeurs chargés de cours

Des assistants

Chapitre 2 – organes et consultatifs

Article 7. il est institué en conseil des professeurs composé des professeurs énumérés a l'article 3,1et 2 ci-dessus.

Article 8.il est institué un conseil consultatif de gestion qui réunit sur la convention et sous la présidence du directeur du théâtre national de Strasbourg.

Son objet de permettre aux élèves, aux enseignant et à l'administration de l'établissement de confronter leurs points de vue sur toutes les questions concernant les modalités de délivrance de l'enseignement dans l'établissement, les conditions de travail des élèves et la répartition des bourses d'études.

Article 9. Le conseil consultatif de gestion comprend :

-le directeur du théâtre national de Strasbourg, président

- un représentant de l'administration de l'établissement, désigné par le directeur

- les professeurs visés au 1° de l'article 3

- un enseignant élu pour la durée d'une année scolaire par les personnels visés aux 2° et 3° de l'article 3

- trois représentants des élèves dont un représentant les sections régies et décoration.

Le directeur des affaires culturelles assiste de droit aux séances du conseil.

Chapitre 3 – Elèves

Article 10 .les candidats répondant aux conditions fixées par le règlement intérieur sont admis comme élèves à l'école à la suite d'un concours d'admission

Sauf dispense exceptionnelle, accordée par le directeur du théâtre national sur proposition du conseil des professeurs, les candidats devront être âgés de dix-huit ans et vingt-cinq ans au plus .

La durée normale des études est de trois ans pour les élèves comédiens et décorateurs et de deux ans pour les régisseurs, avec éventuellement, pour ces derniers, la possibilité de poursuivre une troisième année d'études spécialisées.

A l'issue des études, il est délivré un diplôme de fin d'étude qui pourra comporter pour les élèves ayant fait preuve de qualités particulières une mention honorable ou très honorable. La mention est attribuée sur décision du conseil des professeurs.

Article 11- les cours sont répartis en trois section :jeu, régie , décoration.

Chaque promotion peut être regroupée en une classe placée sous l'autorité d'un professeur principal.

Dans le cadre de leurs classe les élèves sont soumis , selon une périodicité et des modalités fixées par le règlement intérieur de l'école , à des examens de contrôle , trimestriels et annuels.

A l'issue de chaque année d'études le directeur, après avis du conseil des professeurs, peut procéder à l'exclusion des élèves dont le niveau serait insuffisant.

- ج- المبحث الثالث :المدرسة العليا للفنون وتقنيات المسرح بليون :

في سنة 1941 أسس رايموند روغوني مدرسة للتكوين المسرحي أسماها مركز اللشباب وفي سنة 1945 أضاف الى تكوين الممثل تكوينات تقنية أخرى : ديكور ملابس ، اضاءة . وقد عجلت أحداث 1968 بضرورة تعديل المؤسسة حيث تحولت الى كوليج للتعليم التقني فأصبحت تحمل اسم المدرسة العليا للفنون وتقنيات المسرح. يتوجه إليها طلبة الباكولويا .

في سنة 1980 أصبحت تابعة لوزارة التربية الوطنية والتعليم العالي حيث أضيفت العديد من المواد مثل : الدراماتورجيا - الإنجليزية ، التشريع ، فنون الحرب . وثم إحداث تخصصات أخرى كتخصص الإدارة المسرحية مع إضافة مواد لها علاقة بهذا التخصص :(القانون ، المحاسبة الإداراة)

ويحدد سن المترشحين لولوج المؤسسة مابين 17 الى 23 سنة حيث تمتد سنوات الدراسة إلى ثلاث سنوات مع دورات تدريبية في مؤسسات متخصصة .

ميزة هذه المدرسة في تكوينها للإداريين الذين لهم علاقة بالمهن المسرحية . فهم يشتغلون (يدرسون) في مشاريع مشتركة مع زملائهم في تخصصات أخرى . ومن هنا تكون مواكبة ادارية للابداع المسرحي .

فبالاضافة إلى نظام الدروس والدورات التدريبية فهناك المشاريع المسرحية التي تخلق روح المبادرة للطالب وتدفعه إلى الإحتكاك وأخذ التجربة الميدانية من خلال أعمال تطبيقية . كما أن التكوين المسرحي ينفتح على التقنيات المسرحية مثل :

مصممي الأزياء

مصممي الإضاء

مصصمي الديكور

التقنيون بمختلف تخصصاتهم

المشتغلون بالمحافظة العامة للعرض المسرحي

تمكن المؤسسة الطلبة من دبلوم تقني متخصص ، كما أن نظامها التدريسي تحول إلى (إجازة – ماستر- دكتوراه) .

المدرسة العليا للفنون وتقنيات المسرحية منفتحة على الساحة المسرحية بمختلف مؤسساتها ولكن كذلك على الجامعة في إطار البحث الجامعي (ماستر – دكتوراه) الذي تقترحه . كما أنها فضاء للتكوين المستمر بامتياز.

د- المبحث الرابع : مدرسة جاك لوكوك .

تم إحداثها (تأسيسها) في 5 دجنبر 1956 من طرف المسرحي جاك لوكوك وفي سنة 1976 أصبح مقرها الدائم هو قاعة قديمة للرياضة (بناية تعود الى سنة 1876) إنها مبادرة شخصية خلقها لوكوك الذي كان يحمل مشروعا فنيا متكاملا . فقد تخصص لوكوك في بداية مساره في الرياضة وكان أستاذا للتربية البدنية ثم أصبح بعد ذلك ممثلا وتأثر بشكل كبير بجاك كوبو وسافر إلى ايطاليا حيث اكتشف الكوميديا دي لارتي وبدأ بحثه حول القناع المسرحي مع النحات (إميل)وبتعاون مع (جورجيو سترايلر) و(باولو غراسي) ساهم في خلق وتأسيس مسرح (بيكولو) وعندما عاد الى فرنسا كان مشروعه الفني والبيداغوجي مكتمل المعالم لا ينقصه سوى التطبيق .

إن الفريق البيداغوجي لهاته المؤسسة يوازي بين التدريس والإبداع . حتى يبقى دائما ملتصقا بقضايا المسرح وإشكالات الممارسة في تحولاتها وتعدد تياراتها وحساسيتها وهكذا يتوزع برنامج التكوين على ثلاث سنوات على الشكل التالي :

السنة الأولى :

إعداد بدني وصوتي

تحليل الحركة

ميم الأفعال – محاكاة الأفعال

لعب وإعادة لعب الحياة (الطبيعة)

القناع والقناع المحايد (هدوء - صمت - توازن)

دراسة دينامية للطبيعة لخدمة الشخصية

عناصر ومواد

ألوان وأضواء

نبات وحيوان

خلق القناع

قناع معبر

هياكل محمولة

خلق الشخصية (موقف - سلوك – إنفعالات)

مقاربة دينامية للشعر ، للتشكيل ، للموسيقى.

مسرح الأداة

إكراهات الأسلوب (تغيير الزمان والفضاء)

السنة الثانية :

إعداد بدني وصوتي

أكروباط درامية

تطبيق تقنيات على مختلف الأساليب الدرامية

لغة الحركة

شريك الميم

راوي بالميم (راوي بالايماءة)

الميلودراما والإنفعالات الكبرى

الجماعة والقبيلة

التراجيديا – الجوقة – البطل

المهرج في المجتمع وفي العجائب

الفنطاستيك (العجائبي) والغروطيسك

مهرج السيرك ، البورليسك ، العبث ....

الاشتغال على نصوص كلاسيكية ونصوص معاصرة

الكتابة الدرامية

مختبر البحث في الحركة :

وهو مختبر (ورشة) مفتوح لكل التجارب الإبداعية في تخصصات مختلفة (نحت ، صباغة ، هندسة معمارية ، سينوغرافيا ،) وللفنانين الراغبين في استكشاف

العلاقات بين المسرح والتمثلاث التقنية، والمعمارية والهندسية والتشكيلية وتتمحور مضامين الدروس في المختبر حول :

- تحليل الحركة
- ورشة صناعة الاشكال
- الارتجال الدرامي

الطور الأول مخصص ل :

اكتشاف (استكشاف) للقوانين الكونية للحركة وللفضاء

بناء هياكل متحركة

وضع الجسد الإنساني في علاقته مع الفضاء

الطور الثاني مخصص ل:

دينامية الألوان والإنفعالات الإنسانية

إنجاز أقنعة متحولة

دراسة المعنى والفضاء الركحي

تحولات الجسد الإنساني

الطور الثالث مخصص ل:

تقديع مشاريع الباحثين

عرض درامي (اكسبودرام)

دروس الإعداد والتحضير :

وهي مرحلة إعدادية لولوج المؤسسة وتستهدف الطلبة المبتدئين وهي بمثابة سفر فني في الأشكال والأساليب والمضامين الكبرى المؤسسة لبيداغوجيا جاك لوكوك .

ونفس الأمر كما في الدروس النظامية المبرمجة فإن هناك توازي بين :

تحليل الحركة والارتجال وإبداعات الطلبة

ويتضمن البرنامج العام لهاته المرحلة التحضيرية :

إعداد جسدي

تحليل الحركة

الأداء الصامت والأداء المبالغ فيه

القناع المحايد

الأقنعة

إكراهات الزمان والفضاء

الشخصية

بيداغوجيا جاك لوكوك :

على عكس مجموعة (أغلب) المدارس التي اعتمدت على إرث ستانيسلفسكي فإن لوكوك امتح مرجعياته واشتغاله على الجسد والفضاء من التقليد المسرحي العريق للكوميديا دي لارتي وما تمنحه من إمكانات اللعب الجسدي المتفجر وتوظيف الأقنعة .

الجسد و الفضاء:

أتى (جاك لوكوك – Jacques lecoq) إلى المسرح من الرياضة. و من ثمة تركز عمله على استغلال الجسد و شرح مفرداته. حيث ساهم من خلال مدرسته على تأسيس بيداغوجيا مسرحية محورها الجسد وتفرعاته: الجوقة، القناع، المهرج، الكوميديادي لارتي. اعتمادا على دراسة تقنية تحليلية للحركة الجسدية، و الحيوانية ثم دينامية الطبيعة.

و تقنيات الحركة هو الجزء الثاني من منهج (لوكوك)[76] البيداغوجي و يتفرع إلى ثلاثة مظاهر:

أ- الإعداد الجسدي و الصوتي.

ب- الأكروباتي (acrobatie) الدرامية.

ج- تحليل الحركة التي ستصبح في تطورها و استمراريتها تقنيات تطبيقية في الأجناس الدراسية.

أ- الإعداد الجسدي و الصوتي:

---

[76] Jacques lecoq – le corps poétique. Actes sud. Paris. 1997. Page : 77

في المسرح لا تكون الحركة ميكانيكية. فكل حركة مبررة لها معنى، أو توجد للإحالة على شيء و حسب لوكوك هناك ثلاث صيغ لتبرير الحركة:

- الإشارة (l'indication).
- الفعل (action).
- الحالة (l'état).

هذه الصيغ تحيل على توجيهات كبرى في المسرح.

- الإشارة قريبة من أسلوب البانتوميم.
- الفعل مرتبط بالكوميديادي لارتي.
- الحالة مرتبطة بالدراما (le drame).

فالحركة لا يمكن لها أن توجد بمعزل عن الفضاء، الذي يبقى في اشتغال لوكوك محددا أساسيا، فالممثل له ارتباط بالفضاء الذي يحيط به يتداخل معه، يتعايش فيه و من خلاله.

فالإعداد الجسدي و الصوتي لا يكون دوره محصورا للوصول إلى نمذجة محددة للجسد، أو فرض صيغة مسرحية على الطالب الممثل، و يربط (لوكوك) الجسد بالصوت لأنه لا يمكن التفريق بينهما، فكل حركة لها صوت، تخلق صوتا ترسله إلى الفضاء الذي يستقبله و يعيد إرساله مرة أخرى. و لا يحاول (لوكوك) أن يجعل من التمارين الرياضية ذات طبيعة تنفسية، ترويحية، يصبح من خلالها الإعداد حصة إكلينيكية، فيشعر الطالب الممثل براحة تفريغ قصوى للجسد بعدها، لوكوك يعتبر هذا رياضة مواساتية.[77]

---

[77] Jacques lecoq – le corps poétique. Actes sud. Paris. 1997. Page : 79

ب- (acrobatie) أكروباتي درامية :

تحدد الحركات الأولى للطفل في حركات الرأس و من ثمة تكون طبيعة تصرف الجسد قبل أن يحبو و يمشي ذات طبيعة أكروباتية[78] فيسعى لوكوك عبر هذا المحور إلى اكتشاف الحرية الأولى التي يمتلكها جسد الممثل ساعة خروجه من رحم أمه.

ج- تحليل الحركة :

تحليل حركة الجسد لا يتم بمعزل عن فهم و تحليل حركة الطبيعة كعنصر يتداخل مع الجسد و لتأسيس منهجه البيداغوجي إنطلق لوكوك من ثلاثة عناصر أساسية للحركة[79].

- تموج (l'ondulation).
- تموج عكسي (l'ondulation-inverse).
- تفتح (l'éclosion).

و هذه العناصر تأخذ مسارات اللعب المقنع أي عندما يحمل الجسد قناعا.

- تفتح توافق القناع المحايد.
- تموج توافق القناع المعبر.
- تموج عكسي: تحيل على مضاد القناع (contre-masque).

كما أنها تلخص وضعيات درامية:

- وجود مع être avec.
- وجود لأجل être pour.
- وجود ضد être contre.

---

[78] Jacques lecoq – le corps poétique. Actes sud. Paris. 1997. Page : 91

[79] Ibid.page :84

و يسعى لوكوك لدراسة الجسد و ذلك إنطلاقا من الوضعيات (هيئات attitudes [80]) [1]حيث استخلص تسع هيئات رئيسية. كما أن معالجة الحركات يتم عبر تقنيات تتمثل في :

تكبير و تقليص.

توازن و تنفس.

اللاتوازن – و التطور.

و للوصول إلى اقتصاد حركات الجسد يوظف "لوكوك" تمارين ميم الأفعال (le mime d'action)[81] و هي تمارين ذات طبيعة محاكاتية للأفعال الإنسانية و الأشياء دون استخدام الجانب السيكولوجي أو الجانب الشكلي المؤسلب و المتحجر. حيث توصل من خلال هذه التمارين إلى أن كل الأفعال الإنسانية تستند على فعلين أساسين هما (الجر و الدفع) (tirer et pousser) و من خلال هذين الفعلين يمكن التوصل إلى مسارات متعددة لجميع الأفعال. يلخصها "لوكوك" في زهرة المجهودات. (la rose des efforts).[82] كما أن "لوكوك" يتجاوز دراسة الجسد منفتحا على دراسة حركات الطبيعة اعتمادا على العناصر الأربعة: (الماء، التراب، الهواء، النار) و مقاربة هذه العناصر تتم عبر تفعيلها و استفزازها في حوار متداخل مع الجسد الإنساني .

وإذا كان الجسد الحيواني يشترك مع الجسد الإنساني في عدة مواصفات فإنه يصبح محور الاشتغال بالنسبة (لجاك لوكوك) عبر البحث في مراكز استناده على الأرض، و دراسة وضعياته الجسدية، محاولا بذلك الوصول إلى: رياضة حيوانية (une gymnastique animalière).

و هكذا يصل لوكوك إلى استخلاص مجموعة من العناصر التي تشكل قوانين للحركة [2] في شموليتها و هي:

---

[80] Ibid .page :87

[81] Jacques lecoq – le corps poétique. Actes sud. Paris. 1997. Page : 91

[82] Ibid .page :93

- ليس هناك فعل دون رد فعل.
- الحركة مستمرة و متواصلة تتقدم باستمرار.
- تنبثق الحركة دائما عن لا توازن في بحث عن التوازن.
- التوازن في حد ذاته حركة.
- ليس هناك حركة دون نقطة تابثة.
- الحركة تبرز النقطة الثابتة.
- النقطة الثابتة بدورها في حركة مستمرة

- 2- الفصل الثاني تكوين االممثل بالعالم العربي

- مدخل

أ - المبحث الأول: المعهد العالي للفنون المسرحية بمصر

ب-المبحث الثاني :المعهد العالي للفنون المسرحية بسوريا

ج- المبحث الثالث: التكوين المسرحي بلبنان

د- المبحث الرابع: المعهد العالي للفنون المسرحية بالكويت

ه- المبحث الخامس: المعهد العالي للفن للفن المسرحي بتونس

- خلاصات وتركيب

2 - الفصل الثاني : تكوين الممثل في العالم العربي .

مدخل : المسرح العربي (الحلقة المفقودة – واعادة كتابات مسارات جديدة)

يزاوج المسرح العربي بين الافتتان بالآخر والبحث في الذات عن أصالة مبتغاة ، وقد يدخل إلى فضاءات الهجنة . لقد حمل المسرحيون العرب أسئلة بعيدة عن السؤال المسرحي ، ربما لأن المسرحي العربي كان يعيش قلق الهوية والذات والمصير والمستقبل من ثمة تراكمت الأسئلة فحجبت الرؤية الحقيقة . اللحظة تستدعي مراجعات عديدة والقيام بنقد الذات والآخر نقدا مزدوجا للخروج من المركزية الغربية . مما سيجعلنا ننظر إلى المسرح في بعده الإنساني العميق كفرجة مؤطرة يحكمها سياق خاص ومحدد وليس كنموذج لفرجة مهيمنة .

في هذا المدخل سننطلق من كتابين يعيدان صياغة الأسئلة القديمة بنفس جديد

- دراسة (شامويل موريه) [83]حول المسرح الحي والأدب الدرامي في العالم العربي الوسيط
- مقال (فن التمثيل) لنجيب حبيقة . والحلقة المفقودة في تاريخ المسرح العربي كما يسميها محمد المديوني .

التاريخ الخفي : من خلال دراسة شامويل حول المسرح الحي والأدب الدرامي في العالم العربي . حيث إنطلق من تساؤل عما إذا كان مسرح يعقوب صنوع ، أوربي الاصل أم أن له جذور تتعالق ومسارح شعبية تقليدية قديمة . وفي دراستة يذهب (موريه) إلى العصور الوسطى ، حيث يثبت وجود مسرح حي في العالم العربي ، حيث أخذ

---

[83] أ .د. شامويل موريه –المسرح الحي والادب الدرامي في العالم العربي الوسيط .ت : عمرو زكريا عبد الله منشورات الجمل 2014

العرب تقاليد المسرح الشعبي في الشرق الأدني وطوروها فيما قبل وبعد مسرحيات خيال الظل والدمى المتحركة ومسرحيات الالآم المعروفة بالتعازي.

الحلقة المفقودة :

يتحدث محمد المديوني [84]عن كتاب (فن التمثيل) لنجيب حبيقة كمحطة مفصلية فرغم الاشارة إليه من طرف محمد يوسف نجم وجاك لاندو إلا أنهما ..(لم يطلع كلاهما على المقال ، لا بصورة مباشرة ولا بصورة غير مباشرة . وهما الباحثان الجامعيان ((الثبتان)) اللذان عول ويعول أكثر من باحث على أعمالهما تعويل المطمئنين لمصداقيتهما والمسلمين بأغلب ما وصلا له من استنتاجات ...))[85]. إن المراجعة التي يدعو إليها المديوني كفيلة بإعادة تمثل فهمنا للمسرح كممارسسة (يكاد يلتقي المؤرخون للمسرح العربي كلهم ، عند البحث في نشأته في العصر الحديث ، حول التسليم بريادة مارون النقاش (1817- 1855) في الدعوة إلى هذا الفن بالصورة التي قام عليها في البلاد الأوروبية ويكادون يلتقون حول النظر في من سار على دربه ليتتبعوا صدى تلك الدعوة في مختلف الأقطار معولين في ذلك على مقاربات قد تختلف بين هذا وذاك ، وقد تتعارض في خصوص قراءة هذه الوثيقة أو تلك ، ولكن لا تكاد تخرج عن الأفق الذي ارتسم من خلال تلك الريادة ، ونادرا ماكان المؤخرون يطرحون السؤال المتعلق بصور تلك النخبة العربية لهذا الفن وبالمسالك التي عرفتها وجوه تعامل العرب معه وبالمسارات التي عرفها تطور مساهمته بينهم إنطلاقا من نصوص ووثائق تعود الى اللاحقين من الرواد). إن كتاب(فن التمثيل) لنجيب حبيقة يتميز بكونه حالة متفردة في تاريخ المسرح العربي فهو (يندرج ضمن مايدفع الباحث إلى الدعوة إلى إعادة النظر في عدد من المسلمات التي تداولها المؤرخون للحركة المسرحية العربية والمعنيون بنشاة هذا الفن وبمسارات تطوره في ثقافة العرب).

---

[84] محمد المديوني حلقة موؤودة في تاريخ المسرح العربي .منشورات الهيئة العربية للمسرح .الشارقة 2016

[85] نفس المرجع ص : 7

وبالاضافة الى فن التمثيل هناك:

-نصان مهمان : - الملعب

- تنبيهات (في التمثيل) [86]

إن التمثيل لا يقع تحت ضابط، ولا يتيسر حصره ضمن دائرة محددودة ، فلو تعرضنا للبحث في أبوابه وتفاصيله لاقتضى منا الصفحات العديدة على أن المقام لا يسمح بغير تنبيهات وجيزة لا غنى عنها:

1 إن أهم مايجب استلفات النظر إليه ((الحياء البشري)) فهو العدو الألد للممثلين يسطو على أنفسهم ويضغط على أفكارهم وحركاتهم حتى لايبدو منهم إلا أصوات منكرة وهيات مستهجنة .

2 يتحتم على الممثل أن يتجرد من نفسه على نوع ما ويلبس الشخص الذي يقوم مقامه فيكون هو إياه في كل حالاته .

3 يشترط في الصوت الوضوح كي لا يكلف السامعين عناء والملائمة كي يوفي العواطف المتنوعة حقها في التعبير من النبرات والعطفات .

4 يجب في اللفظ أن يكون صريحا حسن التقطيع مطابقا لأصول القراءة من حيث المد والقصر معتدل اللهجة بين الإسراع المخل والمهل الممل .

5 إن أهم مايشترك مع الصوت في إبراز العواطف العينان (وهما مرآة النفس) واليدان ولكن لاغنى بها عن الجبين والحاجبين والأنف والشفتين والرأس والكتفين والصدر والرجلين وهيكل الجسم فإن لكل مما ذكرنا حركة معنوية تختلف باختلاف المقام ، وهذه الحركات المتنوعة لابد منها ليستوفي التمثيل شروطه . فهي إذا أتقنها المرء كان له عنه من مجموعها صورة ناطقة بما في صدره تكاد تغنيه عن أن يتكلم . ولنا الشاهد على ذلك في التشخيص المعروف بالبانتوميم .

---

[86] محمد المديوني حلقة موؤودة في تاريخ المسرح العربي .منشورات الهيئة العربية للمسرح .الشارقة2016 ص:208

6 الحركة تكون مع العبارة وأحيانا تسبقها لاسيما في حالة الحدة ولا يجوز أن تأتي بعدها

7 يجوز في الحركات أن تكون قليلة تامة ، أي لا تجعل لكل كلمة حركة فيبدو منا في العبارة الواحدة حركات كثيرة ناقصة ويستغني عنها في بعض الأحيان عند قول أشياء ليست ذات بالا ما في ثوران العواطف فتكون الحركات كثيرة متقطعة من غير إنتظام

8 يقتضي في الحركات أن تكون متنوعة ملائمة لمقتضى الحال ، فلا تبدو لنا اليد في ذهاب وإياب كرقاص الساعة .

9 إن الإشارة تتم باليد اليمنى وأحيانا بكلتا اليدين معا ومن النادر الإشارة باليسرى وحدها ، ولا يصح أن نشير مرة باليمنى ومرة باليسرى على سبيل المناوبة كما هو جار عند الكثيرين.

10 يستهجن في الكف أن تكون منقبضة كالكلابة أو مبسوطة منفرجة الأصابع . وأحسن هيئاتها أن تكون الأصابع متقاربة متلاصقة منحنية الأطراف قليلا ، متدرجة في امتدادها من الخنصر الى السبابة .

11 لا يجوز في اليد أن تكون متصلبة في استقامتها أو إنثنائها ، ولا أن تجعل حركتها عند الفخد أو تعلو فوق الرأس . ولا أن تتعدى الصدر أو ترجع نحو الظهر . وأصولها أن تبتدئ حركتها من الصدر كأنها صادرة عن القلب ولا تبعد كثيرا من ذلك المقام . أما في بعض الأحوال ولا سيما عند هيجان العواطف فلا يبعد أن تتعدى اليد حدودها وتتطرف في الإشارات

12 لايجوز الإشارة بالسبابة إلا نادرا جدا . ومن المضحكات الإشارة بها إلى العين والأذن والصدغ للقول رأينا او سمعنا أو افتكرنا .

13 يستحسن وقوف الممثلين في أول المسرح (إلا لبعض دواع) ليسهل على الجمهورأن يراهم ويسمعهم ولمنعهم إياهم من الجمود في مكانهم كأنهم لاصقون بالأرض ، وإن كانوا قاعدين فلا بد من تغيير هيئة جلوسهم لئلا يظهروا كالأصنام .

14 لايليق بالممثل أن يديرظهره للحاضرين في سكونه أو في حركته . ولا يخفي بجسمه غيره من الممثلين إلا إذا كان الرجل – من هؤلاء – لا دخل له بهم في المشهد .

15 عند المقاطعة في الحديث لا ننتظر أن يتوقف مكالمنا عن الكلام بل نقاطعه قبل أن يستتم عبارته المكتوبة . وهو عليه أن يجد له ألفاظا لمتابعة الحديث إن لم نقاطعه حين اللزوم ، فما أبرد قولنا له (قف .لاتزد الخ ..) وهو قد وقف من تلقاء نفسه .

16 إن ضحك الجمهور أو صفق أو ضج يجب التوقف الى أن يتمالك القوم وتعود السكينة والإشارة قبل الكلام أحسن وسيلة لتلبية الحضور إلى السكون والسكوت .

17 عند الإنتقال من السكينة إلى الغضب أومن الغضب إلى السكينة يجب التدرج شيئا فشيئا إلا إدا بدأ قول أو فعل يستدعي شبوب النار أو خمودها فجأة .

18 أنبهك أيها الممثل الكريم الى أمر ذي شان طالما يغفل عنه أمثالك وهو أنك لما تتكلم يظهر عليك التأثر وإذا سكت زال عنك كل تأثر وإنتباه إلى غيرك واهتمام بما يقولون أو يفعلون كأنك لست بينهم حتى إذا انتهواعدت إلى حالك الأولى من الإنفعال. وهذا من أقبح العيوب في التمثيل ، فإنه يجب عليك الإنتباه والاهتمام الى كل مايجري حواليك ولو كنت من الأشخاص الثانويين ، وخيرما أقوله لك في الختام عليك أن تمعن النظر في أحوال الطبيعة ونواميسها وترعى حرمتها .

19 يسمح لي الآن من يقوم بإدارة تمثيل رواية أن أوجه إليه الكلام فاسمع – غير مأمور- ياحضرة المدير ما أنتجه لي الاختبار، فقد علمني أن أعدل في تدريب الممثلين عن كثرة الملاحظات والشروح وأمثل أنا بنفسي الدور أمام صاحبه فيكون فعلي أبلغ من قولي ومثلي أجدى من شرحي ولكن إياك من الضغط على الممثل وإجباره نوعا على تقليد حركاتك حتى يصبح كالآلة فالأحرى أن تعطيه المثل وتترك له حرية العمل يتصرف كما تدفعه الطبيعة ضمن دائرة معلومة لا يتعدها. فاكتف بأن ترده إليها إن خرج عنها.

20 علمني الاختبارأيضا أن لا أغفل عن شيء من دقائق الأمور ولا أؤجل رأيا أو تدبيرا . بل أعود كل فرد من الممثلين منذ البداءة على حركاته وسكناته ومدخله

ومخارجه وحمل أدواته حتى يكون له ذلك كطبيعة ثانية. واصرف جل العناية الى الحركات العمومية المشتركة بين كثيرين نظرا إلى صعوبتها ودقتها وأهميتها . ومن الحكمة أن تتخذ لك دفترا صغيرا تقيد فيه ما تكون جمعته من التمادي من دقائق الأمور المتعلقة بارادتك من أسماء وحركات وأدوات ، وذلك بترتيب كل فصل لنفسه فيكون لك هذا الدفتر خير معين في ساعة التمثيل الخطيرة حيث يلهو كل بنفسه وحيث لا العقل يعي ولا الوقت يمهل أو يسمح باستدراك ما فرط . لا يخفى أن أقل إهمال ينتج عنه حبوط(كذ) الرواية على حين أن نجاحها لا يتم إلا بإتقان جميع الدقائق ، فعليك أيها المدير الفاضل اتخاذ التدابير اللازمة وعلى الله توفيق مسعاك . إنه خير مستعان .

خلاصات بخصوص مقطع نجيب حبيقة :

- يكشف النص عن فهم متقدم للتشخيص المسرحي .
- التقاطع (التناص) مع نص هاملت في حديثه مع الممثلين.
- كاتب النص يهتم بجميع الجزئيات الدقيقة في جسد الممثل .
- الاهتمام بالحضور القوي للممثل من خلال الإشارة إلى شيء مهم هو العينان (النظرة)
- الحديث (تناول) موضوع جد مهم في الاداء المسرحي وسبق وأن تناوله (هاملت) في حديثه مع الممثلين في مسرحية (هاملت) وهو علاقة الحركة بالعبارة .
- الإشارة إلى دور المخرج ومهمته .
- الإشارة إلى مفهوم (تخصص) وهوإدارة الممثل بمعنى ، أنه كان هناك اهتمام بتدريب الممثل .
- إنتقاد بعض الظواهر المتعلقة بالممثلين ، بمعنى انه كانت في فترة نجيب حقيبة العديد من العروض المسرحية ، (حقيبة ولد سنة 1869 وتوفي سنة 1904).

إن هذه العتمات التي تسم بداية وأصول المسرح العربي تعود إلى العلاقة مع المسرح كفن تطهيري مرتبط بالمقدس والنفس المأسوي مما جعل الثقافة العربية الإسلامية تشكل علاقة ملتبسة مع المسرح ، علاقة نفي داخل الذات أو محو في الآخر . المزاوجة بين

التأسيس والتأصيل و لمن الأحقية في البدايات الأولى للمسرح . هل للشرق العربي ممثلا في (مارون النقاوش) أم في الغرب العربي (المغرب العربي) ممثلا في (دانينوس) كلها أسئلة طرحها هذا المسرح ، ويبقى سؤال الأثر الذي طرحه عبد العروي له راهنيته حاليا في هذا المسرح (...لا ينتعش المسرح ، لا يؤثر فعلا في الجمهور ، إلا إذا شعر المشاهد أن مايرى ويسمع على الخشبة يجسد حكمين أخلاقيين متعارضين ومتلازمين في آن ، وأنه يتعاطف بالتناوب ، مع أحد الحكمين ، في مستواه وفي مرماه ، يؤثر المسرح تأثيرا جماعيا قويا ، سواء كان يهدف الى إحياء الماضي أو إلى استطلاع المستقبل ، لأنه يحاكم باستمرار الحاضر متسائلا عن حقيقته وأحقيته . يلجأ الى تقنيات متنوعة حللها الدارسون – استعادة إرث ضائع ، تتويج ملك بعد خلعه ، رجوع أمير بعد نفيه ، تقويم وجدان بعد اختلاله ، استبدال أدوار بعد توزيعها، غلط في هويات بعد تحديدها ، تنكر بعد تعرف أو احتجاب بعد سفور، الخ – ليصل إلى هدف واحد هو بذر الإرتياب في نفس من يظن أنه صاحب الحق . إن المأساة ملكية لأن أبطالها ملوك يفيد منها الاتباع ولا يشاركون فيه الا عندما يصبحون بدورهم ملوكا . لذا لايصح القول إن هذا المسرح رجعي وذلك ثوري ، كلاهما رجعي وثوري في آن . النقطة إذن بالنسبة للمسرح العربي : هل يمكن أن يوضع القدر بين قوسين ؟ هل يجوز الشك والتشكيك في مقاصده ؟ قيل مرارا ، وبحق ، إن المأساة تنحل دائما في مجرى التاريخ. لكن ، بالنسبة لمن هو مثلنا وسط التاريخ ، ألا يعني ذلك القول بالضبط أن الماساة لا تنعقد الا بمقدار ما ينحل عقدته الاحداث؟ لكن ، في هذه الحال ، يستشكل الماضي وبالتالي يستشكل المستقبل كذلك ويصبح قابلا لكل احتمال. وأي إنسان مقهور يقبل بهذه النتيجة ؟ لا أحد بالتأكيد. كل من ضاع حقه يتشبث بما وعد به

ولا يود أبدا أن يحوم الشك به . ثبات الماضي هو وحده ضمان المستقبل. حتى لو قدرنا وجود وعي بالمأساة ، فإن ذلك الوعي سيختفي أمام هذا الهم بالمستقبل . كيف يمكن إذن أن ينشأ بيننا فن المأساة ؟)[87]

[87] عبدالله العروي الايدولوجيا العربية المعاصرة (الاعمال الكاملة).المركز الثقافي للكتاب ط 1 البيضاء 2017 ص253-254

أ- المبحث الأول : المعهد العالي للفنون المسرحية بمصر

أنشئ المعهد العالي لفن التمثيل عام 1930واستمر عام واحد ثم أعيد افتتاحه بقرار من وزير الشئون الاجتماعية في مايو 1944وكانت مدة الدراسة به ثلاث سنوات. في 21أبريل 1947 أصدرت وزارة المعارف العمومية والتي أصبح المعهد تابعاً لها القرار الوزاري رقم 7846 الذي يقضي بأن الدراسة في المعهد بقسميه الإلقاء والتمثيل النقد والبحوث الفنية أربع سنوات.

بناء على توجيه لجنة المسرح بالمجلس الأعلى للفنون والآداب صدر القرار الجمهورى رقم 75 لسنة 1958بإنشاء المعهد العالي للفنون المسرحية ضمن المعاهد العليا.

صدر القرار الجمهوري رقم 671 لسنة 1956 الخاص بتنظيم وزارة الثقافة والارشاد القومي ونقلت تبعية المعهد العالي للفنون المسرحية لوزارة الثقافة.

صدر القانون رقم 78 لسنة 1969بإنشاء أكاديمية الفنون ومن ثم أصبح المعهد أحد مكونات الأكاديمية ومن بعده القانون رقم 158 لسنة 1981الصادر في شأن إعادة تنظيم أكاديمية الفنون.

-(.....ومع التراكم المسرحي الكبير الذي نتج عن جهود المسرحيين اللبنانيين والسوريين والمصريين ، والذي تبلور في سياق عملي عندما شرع المسرحيون والفنانون العرب ، بوضع أسس علمية لهذه المهنة عن طريق إنشاء معاهد للفنون المتنوعة : فأنشئ في مصر كونسرفاتوار للفن الدرامي عام 1930 ، وكان من بين الذين تسلموا إدارته المخرج المسرحي المصري زكي طليمات . تضمنت مناهج هذا الكونسرفاتوار الكثير من مواد الاختصاص المسرحي منها : تاريخ الأدب العربي ، واللغة الفرنسة ، والإلقاء المسرحي ، وتاريخ المسرح العالمي والدراما الذي كان يدرسه طه حسين ، والغناء ، والرقص ، والديكور ، والإضاءة ، والماكياج . وكان أغلبها ذا مرجعية مسرحية وفنية غربية شكلت هي نفسها أساسا للمناهج التي وضعت في ما بعد في المعاهد السرحية السورية واللبنانية وغيرها من المعاهد العربية . الملاحظ أن هذه

المناهج كانت تركز على طريقة معينة في الأداء لا تخرج عن الفهم السائد عن التمثيل في تلك المرحلة ، الالقاء والنطق المفخم ولم تتطرق تلك المواد لموضوع الاخراج ، أو التخصص . وفي العام 1944 أنشيء المعهد العالي لفن التمثيل بالقاهرة واحتوى على ثلاث كليات : التمثيل والنقد المسرحي والتكنيك المسرحي . وتجذر الاشارة الى أن هذا الكونسرفاتوار لم يطل به الأمد أكثر من سنة ، لأن الدراسة المختلطة للشباب والفتيات في مصر أثارت سخط الدوائر الدينية واحتجاجها . وفي العام نفسه ، أنشيء المعهد العالي للفنون المسرحية بالكويت وترأسه زكي طليمات)

أهداف المعهد:

- العمل على تحقيق الهدف الثقافى المسرحى الذى هو أحد مكونات العناصر الأساسية لإثراء التنمية الثقافية في مجال المسرح.
- الإسهام والمحافظة على التراث المسرحى من خلال إعادة الصياغة للمفهوم العام لفن المسرح.
- إعداد الفنان المسرحى الدارس والقادر على العطاء والمتفهم لطبيعة ما حوله من فنون وثقافات متعددة بغية المشاركة الايجابية في قدرات وثقافة المجتمع.

أقسام المعهد:

يتكون المعهد العالي للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون من الأقسام التالية ويشمل كل قسم منها التخصصات التالية:

- قسم التمثيل والإخراج :ويضم تخصصات التمثيل – إخراج المسرح الدرامي – إخراج المسرح الموسيقي.
- قسم الدراما والنقد المسرحى :ويضم تخصص: الدراما والنقد المسرحي
- قسم الديكور المسرحي :ويضم التخصص: الديكور المسرحي

يمنح المعهد الدرجات العلمية الآتية:

درجة البكالوريوس في فنون المسرح في أحد التخصصات المبينة.

دبلوم الدارسات العليا في فنون المسرح في أحد التخصصات المبينة.

درجة الماجستير في فنون المسرح في أحد التخصصات المبينة.

درجة الدكتوراه في الفنون أو دكتوراه في فلسفة الفنون في أحد التخصصات المبينة.

شروط القبول بالمعهد:

يشترط لقيد الطالب بمرحلة البكالوريوس ما يأتي:

الحصول على شهادة الثانوية العامة ، أو إحدى الشهادات الأجنبية المعادلة.

اجتياز الاختبارات التي يجريها المعهد على مرحلتين في مجال التخصص المتقدم له الطالب على النحو التالي:

المرحلة الأولى اختبارات للاستعدادات الإبداعية في مجال التخصص، وتحددها مجالس الأقسام ويقرها مجلس المعهد. المرحلة الثانية للطلاب الحاصلين على أعلى الدرجات في اختبارت المرحلة الأولى، وفقاً لما يحدده مجلس المعهد، يلتحقون بالورشة الإبداعية بالمعهد لفترة اختباريه لا تقل عن أسبوعين وتتولى أقسام المعهد المختلفة تنظيم برامجها لتقييم الاستعدادات لذى المتقدمين في كل تخصص، ويتابع أعضاء هيئة التدريس بالأقسام الطلاب، ويكلفونهم بممارسات إبداعية أولية، ويضعون تقارير تقييم مفصلة مشفوعة بالدرجات لكل طالب، وتدخل في حساب الدرجات النهائية للقبول.

- التفرغ لمتابعة الدروس:

لعميد المعهد أن يرخص لمن يرغب في الدراسة بمرحلة البكالوريوس في أحد الأقسام دون الحصول على شهادة أو درجة علمية منها وذلك مقابل رسم استماع مقداره مائتى جنيه للعام الدراسى ولا يشترط للترخيص أى لقب علمى أو دراسات خاصة.

ويجوز لعميد المعهد إنهاء الترخيص في الاستماع إذا وقع من المستمع ما يخل بنظام المعهد.

الدراسة والامتحان:

مرحلة البكالوريوس

مدة الدراسة لنيل درجة البكالوريوس من المعهد أربع سنوات دراسية، وتكون الدراسة على أساس نظام السنة الكاملة.

اللغة العربية هى لغة التعليم بالمعهد ويجوز بقرار من مجلس الأكاديمية بناء على اقتراح مجلس المعهد استعمال لغة أخرى في الأحوال الخاصة التى تقتضى ذلك.

كما يجوز لمجلس المعهد أن يرخص للطالب في الإجابة بلغة أخرى بعد أخذ رأى مجلس القسم المختص.

ينقل الطالب من السنة المقيد بها إلى السنة التى تليها إذا نجح في جميع المقررات أو كان راسباً فيما لا يزيد عن مقررين من فرقة أدنى في غير مواد التخصص.

تحدد مواد التخصص بكل قسم إذا كانت الدرجة النهائية للمقرر مائة وخمسون درجة فأكثر.

يحرم الطالب من دخول الامتحان إذا قلت نسبة مواظبته على حضور المحاضرات والدروس عن 75% من كل مقرر. ويحسب عدد المحاضرات أو الدروس من بداية العام الدراسى إلى نهايته.

تعقد امتحانات النقل في نهاية العام من المقررات التى درسها الطالب في فرقته، ويؤدى طلاب السنة الرابعة الامتحان في المواد النظرية المقررة في نهاية النصف الأول من العام الدراسى على أن يخصص النصف الثانى من العام للمواد العملية والتطبيقية ولاعداد المشروع، وتعلن النتيجة في نهاية العام الدراسى.

ب- المبحث الثاني : المعهد العالي للفنون المسرحية سوريا

تأسس المعهد العالى للفنون المسرحية سنة 1977 بعد اتفاق مجموعة من المثقفين والاكاديميين السوريين أمثال سعد الله ونوس وفواز الساجر مع د.نبيل الحفار ود.حنان قصاب حسن ود.مارى إلياس على تأسيس أكاديمية ثقافية تهدف لتخريج اختصاصيين في مختلف مجالات الفن المسرحى .

وقد ضم المعهد بداية قسمي التمثيل والنقد والأدب المسرحى ثم توسع وتنوعت أقسامه حيث تم نقل مقره من دمر إلى ساحة الامويين في دمشق عام 1990 ليغدو أكثر رحابة وفنية في طرازه المعمارى.

واستلم الموسيقار الراحل صلحى الوادى مؤسس الفرقة الوطنية السيمفونية عام 93 عمادة هذه المؤسسة التى تآلفت بطابقيها من المعهد العالى للموسيقا والمعهد المسرحى بأقسامه التى تنوعت الآن مابين السينوغرافيا(التصميم والتقنيات المسرحية)مع قسمي التمثيل والنقد والباليه أو الرقص التعبيرى.

ويخطط المعهد لاستكمال أقسامه ليضيف قسم تكنولوجيا المسرح وإدارة المنصة ومن ثم قسم الاخراج مع العلم ان مجموعة من الدورات التدريبية المختصة بهذه المجالات وغيرها من كتابة وفنون أداء تقام باستمرار باشراف أطر وخبرات متخصصة من الخارج والمهتمين بمجالات المسرح.

ويسير التوجه التدريسى في المعهد نحو التخصص المتشعب عن الاختصاص الواحد كأن يكون في السنة الرابعة من دراسة التمثيل مثلا اختصاص الإخراج.

ويخضع الطلاب المتقدمون للدراسة المسرحية لامتحانات قبول تقييم موهبتهم في السينوغرافيا على صعيد الرسم وتصميم الديكور مثلا أو في التمثيل حيث يخضع المتقدم للجنة مؤلفة من عدة ممثلين عريقين ونقاد من أساتذة المعهد يقيمون المشهد التمثيلى الذى يجب على الطالب أدائه، والذي ينتقل بناء على نجاحه فيه إلى ورشة عمل (محترف) ليخضع للتدريب المكثف الذى يؤهله لدخول الامتحان الثانى والمصيرى.

وكذلك الأمر بالنسبة لطلاب الدراسات المسرحية(النقد سابقا)الذين يخضعون لامتحانين تحريرى وشفاهي، يقيمان ثقافة المتقدم ومدى امتلاكه لأدوات الكتابة من معرفة أدبية وتحليل نقدى ولغة صحفية.

وفى السنة الرابعة سنة التخرج يقدم طلاب كل من الأقسام الثلاثة (الدراسات التمثيل والسينوغرافيا)إضافة لقسم الرقص التعبيرى مشاريع تخرج أساسية لنيل الإجازة في الاختصاص المدروس. فقسم الرقص والتمثيل يقدم كل منهما عرضا جماعيا بإشراف أحد أساتذة القسم.

وطالب النقد مخير بين تقديم بحث تحليلى نقدى لإحدى الموضوعات التى يدرسها خلال سنواته الأربع، أو كتابة نص مسرحى يتم تقييمه من قبل لجنة تحدد معدل تخرجه.

وتعتبر الإجازة التى يعطيها المعهد لخريجيه شهادة من الدرجة الأولى تعادل الليسانس الجامعى في التعامل الإدارى على الصعيد الوظيفى، وينتمي خريجو المعهد بشكل تلقائى إلى نقابة الفنانين إضافة إلى المنح التى يستفيد المتفوقون من مزاياها كالمنحة التى يقدمها المعهد بالتعاون مع الدول الفرنسية كل عام والتى يسافر الخريجون الاوائل بموجبها إلى فرنسا لحضور مهرجان افنيون المسرحى العالمى كمكافأة تشجيعية.

وتقدم وزارة التعليم العالى وكذلك وزارة التربية منحا سنوية لإيفاد الطلاب الراغبين باكمال دراستهم العليا إلى الخارج،إضافة إلى منح المراكز الثقافية الأجنبية كالمركز الثقافى الفرنسى ومعهد غوته الألمانى والثقافى البريطانى.

ويتم إيقاف الإيفاد الخاص بتخصص ما ، لفترة محددة لإعطاء فرصة معادلة لأقسام المعهد الأخرى لكى تستوفى حاجتها من الأساتذة الجامعيين المتخصصين في مختلف مجالات المسرح. ويعودون بموجب شروط البعثة للتدريس في المعهد ضعف مدة إيفادهم وبهذا يعالج المعهد كمؤسسة تعليمية تابعة لوزارة الثقافة أزمة المواد التى لايمتلك أساتذة مختصين لتدريسها والتى يستعين عليها بطلب الخبرات الأجنبية وبالأخص الروسية.

وتعتبر الدكتورة حنان قصاب حسن المدرسة في قسم الدراسات المسرحية والحائزة على شهادتها العليا من فرنسا،أول عميدة امرأة تدير المعهد منذ تأسيسه قبل نحو ربع قرن،وهى من المؤسسين والمساهمين بوضع منهاجه التدريسى، إضافة لكونها وكيلة سابقة له، وقد أشرفت على فعاليات دمشق كعاصمة للثقافة -العربية لسنة 2008حيث أمنت فرص عمل هائلة لخريجى المسرح والمهتمين الموهوبين من الشباب.

يتوسع المعهد مع تزايد عدد طلابه وتشعب أقسامه ،ليستحدث بالتالى قاعات ليونة جديدة لطلبة الباليه ،واستديوهات للتمثيل وقاعات استماع ومشاهدة ،تحتوى تقنيات سينمائية وصوتية لمختلف الأقسام ويحتوى المعهد على مسرح دائرى ،ومسرح علبة إيطالية لإضافة إلى مسرح مكشوف يتوسط المعهد وبناء دار الأوبرا لتقديم عروض الطلبة ،واستضافة العروض المحلية والعالمية على خشباته.

ويعزى نمو المعهد المسرحي إلى ازدهار الدراما بمختلف أشكالها المسرحية والتلفزيونية في سورية ما أدى إلى تزايد إقبال الشباب المحمل بمشروع ثقافى فنى على الإنتساب اليه.

ويذكر أن المعهد في بداياته كان يعطى رواتب ثابتة للطالبات لتشجيعهن على الإنتساب أما اليوم فعدد الطالبات يفوق عدد الطلاب في المعهد ومن دون رواتب.

ينظم المعهد العالى للفنون المسرحية دراسات حرة مسائية من الساعة السادسة مساء حتى التاسعة مساء، هذه الدراسات للمشتغلين بالفنون المسرحية وغيرهم من الراغبين فى التزود بالثقافة المسرحية من الفئات التالية :

1. العاملون بالمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما.
2. العاملون بالتربية المسرحية بوزارة التربية والتعليم.
3. العاملون فى المجالات الفنية فى الشركات والنوادى والهيئات والمصالح الحكومية.
4. الراغبون فى العمل الفنى والإنضمام الى نقابة المهن التمثيلية.

شروط الالتحاق بالدراسات الحرة كما يلى :

1. الحصول على شهادة الثانوية العامة أو ما يعادلها على الأقل، وتقبل جميع المراحل السنية.
2. سداد الرسوم والمصروفات الدراسية المقررة.
3. على من يرغب الالتحاق يتقدم بطلب على النموذج المخصص للتسجيل ويحدد الطالب القسم الذى يختاره من أقسام المعهد (التمثيل والإخراج، الدراما والنقد المسرحى، الديكور المسرحى).

مدة الدراسة كما يلى:

أربع دورات متتالية تبدأ من شهر أكتوبر من كل عام ومدة الدورة الدراسية ثلاثة أشهر تقسم كالآتى:

- الدورة الأولى فى أول أكتوبر وتنتهى آخر ديسمبر.
- الدورة الثانية فى أول فبراير وتنتهى فى آخر إبريل.
- الدورة الثالثة فى أول أكتوبر وتنتهى فى آخر ديسمبر.
- الدورة الرابعة فى أول فبراير وتنتهى فى آخر إبريل.
- فى نهاية كل دورة ينقل الناجحون للدورة التالية ويبقى الراسبون للاعادة.
- تتم الدراسة على مرحلتين وهما كالتالى:

· المرحلة الأولى: وتشتمل على دراسات عامة لفنون وعلوم المسرح المختلفة وتستغرق دورتين.

· المرحلة الثانية: وتشتمل على الدراسات المتخصصة وفقاً لأقسام المعهد (التمثيل والإخراج، الدراما والنقد المسرحى، الديكور المسرحى) وتستغرق دورتين.

ج - المبحث الثالث التكوين المسرحي بلبنان .

توجد بلبنان مجموعة من مؤسسات التكوين الفني وخصوصا المسرحي منها :

- معهد الدروس المسرحية والسمعية المرئية والسينمائية التابع لجامعة القديس يوسف في بيروت .
- قسم فنون التواصل التابع للجامعة اللبنانية الامريكية.
- قسم التمثيل التابع للجامعة اللبنانية.
- قسم المسرح التابع لمركز الإعداد والتدريب في كلية التربية – الجامعة اللبنانية.
- قسم التمثيل في الاكاديمية اللبنانية للفنون .

ولقد أدرك المسرحيون بلنان الحاجة الى التكوين وخلق مؤسسات للتكوين المسرحي وخصوصا أن المسرح اللبناني تفاعل بشكل كبير مع المسرح المصري . كما أن التجربة المصرية ساهم فيها العديد من الفنانين من لبنان (مثال المخرج سليم النقاش الذي ذهب بفرقته للعمل في مصر).

إن المناخ الثقافي العم والجوالفني بلبنان،والذي كان منفتحا ومتفاعلا مع كل التيارات الفنية الغربية والعربية ،حيث كان التكوين في صلبها. ونتيجة هذا الإحتكاك ظهرت مؤسسات التكوين المسرحي في لبنان .

معهد الزهراء : في مدينة طرابلس وأسسه (عبد الله الحسيني) سنة 1942 . وساهم هذا المعهد في تكوين بعض أوائل ممثلي التلفزيون والمسرح بطرابلس

في سنة 1966 ، عين للتدريس في هذا القسم أساتذة مثل منير أبو دبس ، وبرج فازليان ، وجلال خوري ، وشكيب خوري ، ولطيفة ملتقى ، وروجيه عساف ، وريمون جبارة وغيرهم . وهؤلاء الأساتذة هم مؤسسو الحركة المسرحية في لبنان ، وهم الذين ساهموا في تكوين أجيال مسرحية جديدة ، هدا مع العلم أن أغلبهم قد دخل المسرح من باب الشغف الثقافي ، وليس من باب الاختصاص المسرحي (أنطوان ملتقى جاء للمسرح من تدريس الفلسفة ، وجلال خوري من الصحافة الفنية ، وروجيه عساف من الطب ، ولطيفة شمعون ملتقى جاءت من المحاماة ولكنهم اطلعوا على المسرح في المركز الجامعي وفي معهد التمثيل الحديث .. وفي مرحلة الحرب الأهلية اللبنانية ، أي منتصف سبعينيات القرن العشرين زاد عدد الأساتذة المدرسين في هذا القسم ، وكان منهم من

تخصص في معاهد مسرحية أوربية : إيطالية (رئيف كرم) وروسية (يعقوب شرداوي) ، ومنهم من لم يدرس في الخارج ولكنه درس المناهج المسرحية الغربية التي اعتمدت في لبنان ..)

معهد التمثيل الحديث : تأسس معهد التمثيل الحديث عام 1961 ، بالتنسيق مع لجنة المسرح العربي في مهرجانات بعلبك التي ترأستها سعاد النجار ، من طرف المخرج منير أبو دبس . وكان منهج المعهد يعتمد على نظريات غربية في الأداء وتكوين الممثل وخصوصا الاستفادة من : ستانيسلفسكي وغروطفسكي .

المركز الجامعي للدراسات المسرحية : وقد تأسس سنة 1961 في رحم (المدرسة العليا للآداب) واعتمد على الاستفادة من التقنيات والنظريات الغربية حيث كان المسرح يقدم إما باللغة الفرنسية أو اللغة الإنجليزية .

قسم التمثيل (كلية الفنون الجامعة اللبنانية) :تأسس بالجامعة اللبنانية معهد للفنون سنة 1965وضمنه فتح قسم التمثيل الذي سعى إلى تكوين ممثلين فقط . عين أول رئيس قسم له أستاذ الفلسفة آنذاك والمخرج المسرحي انطون ملتقى . الذي انفتح على المناهج الغربية وضم برنامج التكوين مواد متنوعة منها : تقنية فوتوغرافية ،وتقنية سينمائية ، وتمارين صوت ، وتجويد وأداء ، والقاء ، ومونتاج وصورة ، وتصوير وتسجيل ، وسينوغرافيا

المواد المدرسة (المواد العملية) :

- تمارين صوت وتجويد
- القاء وأداء
- إيماء ورقص
- تقنية ومونتاج صوت وصورة
- ديكور
- ماكياج
- إضاءة
- تقنية فوتوغرافية ، تقنية سينمائية
- سينوغرافيا وأزياء
- دراسة نصوص مسرحية

المواد المدرسة (المواد النظرية) :

- تاريخ المسرح الغربي
- الفن وعلاقته بفنون العرض
- تاريخ الفنون المسرحية
- سوسيولوجيا السينما والتلفزيون والمسرح
- علم دلالة اللغة السينمائية والتلفزيونية
- علم النفس

معهد الفنون المسرحية والسمعية المرئية والسينمائية التابعة للجامعة اليسوعية :

تأسس هذا المعهد سنة 1988 – 1987 وتدرس فيه المناهج الفرنسية وتمتد مدة الدراسة على ثلاث سنوات . وفي السنة الرابعة يتخصص الطالب في إنجاز مشروعه المسرحي أو السينمائي ويعتبر هذا المعهد أن الطالب هو (آلة بشرية تعمل من خلال ثلاثة ابعاد : فيزيولوجية ، وسيكولوجية ، واجتماعية ، وتتكون من عدة عوامل : احساس وتفكير وخيال ومخيلة وجسد ، ومنها ينطلق هذا المعهد من أجل اعداد الممثل ، وتنمية الاحساس والتخيل والذاكرة لديه ، ومنها ينطلق أيضا لتطوير تقنية جسده بواسطة تجهيزات ومعدات متطورة في تهيئه كتقني) .

المواد المدرسة في المعهد (المواد العملية):

- تقنية الصوت من إلقاء وتجويد ولغة ومونتاج
- الرقص والإيماء
- تقنيات السينما والسمعي البصري
- إضاءة
- ديكور
- سينوغرافيا وأزياء
- الإنتاج المسرحي
- النقد المسرحي

المواد النظرية :

- تاريخ المسرح الغربي
- تاريخ المسرح العربي واللبناني
- التأليف المسرحي
- العلوم الإنسانية

- التيارات الثقافية الحديثة
- الميثولوجيا الحديثة
- محترف الكتابة المسرحية
- تحليل النصوص المسرحية
- سيميولوجيا الصورة
- علاقات دولية
- الميديا والمجتمع
- الراديو والتلفزيون والصحافة
- الإبداع الدرامي لدى الطفل

قسم فنون الاتصال (التواصل) التابع للجامعة اللبنانية الأمريكية :

ويتبع هذا القسم طرق تدريس أمريكية تركز على الثقافة العامة لدى الطالب . فتشكل مناهج المسرح في هاته المؤسسة جزء من مناهج فنون الاتصال والتواصل التابع لقسم الإنسانيات . ويفرض هذا المنهج على الطالب أن يدرس مواد الثقافة العامة الى جانب مواد الاختصاص . ولا يعتبرالمسرح قسما قائما بذاته ، ولا يدرس اختصاصا مستقلا، فمواد المسرح لا تشكل إلا جزءا من كل بالنسبة إلى مواد التدريس في هذا القسم.

المواد العملية :

- صناعة الفيلم
- تقنية الصورة والصوت ، إضاءة
- صور فيلمية ومتحركة للتلفزيون
- كتابة وتأليف(الصحف والمجلات)
- تقنيات الخشبة
- الإنتاج المسرحي
- المواد النظرية :
- الثقافة العامة : اللغات العربية والإنجليزية وادابها .
- علم نفس
- تسويق

د- المبحث الرابع: المعهد العالي للفنون المسرحية بالكويت :

تأسس المعهد العالي للفنون المسرحية بالكويت سنة 1973 بموجب قرار صادر منوزير الاعلام ، تنفيدا للمرسوم الأميري الخاص بإنشاء المعهد كمؤسسة تعليمية فنية تربوية . من بعد سيصبح المعهد تابعا لوزارة التعليم العالي . ومنذ بدايته استفاد المعهد من الخبرة المصرية في تخصصات المسرح المختلفة من تمثيل واخراج ونقد .

يضم المعهد أربعة أقسام وهي :

- قسم التمثيل المسرحي والاخراج المسرحي
- قسم النقد والادب المسرحي
- قسم الديكور المسرحي
- قسم الدراما التلفزية (أحدث الاقسام أذ أنشئ في عام 2014 واستقبل أول فوج سنة 2015.)

واذا كانت مؤسسات التكوين المسرحي تتفاعل مع تزايد الإنتاج التلفزي . فإن المعهد بالكويت لم يكتف بخلق مواد لها علاقة بالاداء أمام الكاميرا وإنما أضاف تخصصا (قسم) . ويضم هذا القسم تخصصات : السيناريو والتصميم التلفزي والاخراج التلفزيوني . وهذا يندرج ضمن تصور لخلق مؤسسة كبرى تسمى معهد الدراسات التلفزية تحت إطار أكاديمية للفنون.

إن المعهد له مهمة تكوينية،ولكنه ساهم بشكل وافر في الإنتاج المسرحي الكويتي. حيث إنه في سنة 1979 مثل الكويت في الأسبوع الثقافي الكويتي بالمغرب وذلك بتقديم عرضين مسرحيين هما : مسرحية (الزير سالم) لألفريد فرج وبإشراف سعد أردش ومسرحية (البطل في الحظيرة) لدورنيمات وبإشراف أحمد عبد الحليم . طموح الإنتاج سيتمظهر لاحقا من خلال تأسيس فرقة مسرحية مكونة من خريجي المعهد أطلق عليها المسرح الطليعي الكويتي، وقد قدمت أولى أعمالها سنة 1980 وهي مسرحية (السؤال) لمحيي الدين زنكنة ومن إخراج المنصف السويسي . وفي سنة 1981 قدمت الفرقة إنتاجها الثاني والاخير مسرحية (لعبة الزمن) لنعمان عاشور ومن إخراج سعد أردش.

ورغم أن المعهد تجاوز أزمة الأساتذة المحليين بحكم أن مجموعة من الخريجين درسوا خارج الكويت ثم عادو للتدريس بالمعهد فإن أزمة المناهج المسرحية وتجددها تبقى مطروحة (إن تطوير المناهج الدراسية أصبح ضرورة ملحة ، لأن ثمة علوما حديثة نتعرف عليها كل عام . لذلك يعتقد أن التطوير لا يقتصر على مناهج المعهد العالي للفنون المسرحية ، بل يفضل أن يتمدد الى المدارس والجامعات والمعاهد في الكويت مشيرا الى أن المناهج الدراسية في المعهد تعتمد على عنصر التدريس بمعنى أن المدرس هو العنصرالأهم في هذه المعادلة، لأن بناء الممثل وتكوين شخصيته يعتمد على أحدث التجارب العلمية)[88]

[88] لافي الشمري – المعهد العالي للفنون المسرحية في الكويت . مجلة العربي العدد 711 فبراير 2018

ه- المبحث الخامس : المعهد العالي للفنون المسرحية بتونس .

تأسس المعهد العالي للفن المسرحي سنة 1982 وهو امتداد لمؤسسات سابقة تعنى بالتكوين المسرحي أولاها "مدرسة التمثيل العربي" تلاها "مركز الفن المسرحي" ثم "المعهد العالي لتكوين المنشطين الثقافيين والممثلين ."ولقد ارتبطت تسميات هذه المؤسسات المذكورة آنفا بالواقع السياسي والاجتماعي الذي أحاط بإنبعاثها إذ حملت مدرسة التمثيل العربي مبادئ الاستقلال والعروبة والصمود في وجه التجنيس ولذلك اتخذت اللغة العربية الفصحى أداة تعبير مسرحي لتأكيد الهوية العربية لتونس التي كانت ترزح تحت نير الاستعمار وكان قد أدار هذه المدرسة العريقة حسن الزمرلي وتواصلت هذه التسمية منذ تأسيسها سنة 1951 إلى سنة 1958 حيث أصبحت في ظل الاستقلال تسمى "مركز الفن المسرحي" وارتبطت هذه التسمية الجديدة بالمكان أي المركز بوصفه الفضاء الذي يجمع المهتمين بالمسرح والنواة الرئيسية في التكوين المسرحي التي ترسل إشعاعها من الداخل إلى الخارج .غير أن المعهد العالي للفن المسرحي يظل من الوجهة القانونية والبيداغوجية المؤسسة المختصة في الأبحاث العلمية والتكوين بالمعنى الأكاديمي .وهو مرحلة حتمية جاءت نتيجة لمشكلات بيداغوجية وتشريعية وإدارية اقتضت أن يستقل الفن المسرحي فأقرّت وزارة الشؤون الثقافية التسمية الجديدة بعد أن صدر القانون الأساسي عن الوزير الأول بتفويض من رئيس الجمهورية في 20 غشت سنة 1982 وقد قسّم هذا القانون إلى أربعة أبواب احتوى كل منها على مجموعة من الفصول تحدد أهداف مؤسسة المعهد العالي للفنّ المسرحي ومهامها فضلا عن اهتمامه بالنظام الداخلي الذي يحدّد الجوانب الدراسية والادارية ونستخلص من الفصل الأول أنّ المعهد مؤسسة حكومية تابعة للدولة وتخضع لها ماديا ومعنويا كما إنها تخضع للقوانين المسيّرة للجامعات والمعاهد العليا .فقد استوحى القانون الأساسي للمعهد قوانينه من مختلف القوانين المتعلقة بالجامعات لا سيما المتعلقة بالتعليم العالي والبحث العلمي والقانون الأساسي لموظفي التعليم العالي والخطط الوظيفية لمعاهد التعليم العالي والبحث العلمي والهياكل المديرة للكليات ولمؤسسات التعليم العالي والبحث العلمي وبمشمولاتها وفق ما نصّ عليه الملحق الخاص بالقوانين .أمّا الفصل الثاني وضمن باب مهمّة المركز فإن خصوصية هذا المعهد تتمثّل في تكوين منشطين ومنتجين ومديري التربية المسرحية واخصائيي التصرّف والتقنية المسرحية فضلا عن اضطلاعه بمهمة التكوين المستمر لاطارات المسرح من منتجين ومنشطين ومدرسي التربية المسرحية وأخصائيي التصرف والتقنية المسرحية وأمّا الفصل الثالث فإنه يفوّض للمعهد صلاحية أن يربط علاقات مع مؤسسات عمومية أخرى أو جمعيات ثقافية ومعاهد تعليمية في سائر إنحاء البلاد أو خارجها ضمن التعاون معها أو التعاون فيما بينها .وفي باب تنظيم الدراسات يحدّد القانون مدة الدراسة بأربع سنوات مقسّمة إلى مرحلة أولى ومرحلة ثانية وبذلك

يدخل المعهد ضمن قانون الجامعة التونسية الذي يخوّل لخريجيه أخذ مكانتهم اجتماعيا ومهنيا كلّ حسب اختصاصه .ولتنظيم التكوين يأتي الفصل السادس ليضبط برنامجا يحتوي على دروس نظرية وندوات وورشات تطبيقية إلى جانب البحوث والأعمال الميدانية والورشات الفنية مع تأكيده جانب الاختصاص بخلق محاور اختيارية في المرحلة الثانية حتى يتمكن الطالب من تعميق تكوينه ودعمه .وقد اهتم الفصل السابع باطار التدريس الذي يخضع للقانون الأساسي الخاص بموظفي التعليم العالي والبحث العلمي (الأمر عدد 1973 / 454 والمؤرخ في 27 ديسمبر 1973) الذي يحدد أصناف الاساتذة المدرسين.كما اهتم الفصل الثامن خاصة بالتوجيه وإجراءاته بينما ركّز الفصل التاسع على الجوانب السلوكية لا سيما منها المواظبة وحدّد العقوبات الناجمة عن الغياب وأصنافها .واختصت الفصول 13, 14, 15 بالمدة المحددة للمدير وامتيازاته وصلاحياته ولعلّ أهمّ الفصول ذات الصلة بالتنظيم البيداغوجي للمعهد هو الفصل الثاني والعشرين المستمد من الأمر 928 لسنة 1980 المتعلق بهياكل الكليات ومؤسسات التعليم العالي والبحث العلمي الذي يقر ثلاثة هياكل :

- مجلس المؤسسة
- اللجنة العلمية
- مجلس التأديب ويعنى مجلس المؤسسة بالمسائل المتعلقة بسير الكلية أو المؤسسة وتنظيم التعليم والتربصات وسيرها ومشروع الميزانية، أمّا اللّجنة العلمية فتهتم بدراسة المسائل الخاصة بالنشاط البيداغوجي للمدرسين وبقوانينهم الأساسية فضلا عن دراسة اللجنة لمشاريع البحث وتقدمها ونتائجها وغيرها.وميزة الهيكلين المذكورين هو خضوعهما لمبدإ الإنتخاب سواء في صفوف المدرسين أو الطلبة والمتابعة الفعلية لسير المؤسسة وخاصة الجانب البيداغوجي والعلمي.

ويمكن أن نستخلص من أهمّ الفصول المدرجة في القانون الأساسي (*انظر الملحق1 والذي يفصل في المواد ونظام الدروس ويمكننا من المقارنة بينه وبين مجموعة من المعاهد على مستوى التكوين*) إنّ المعهد مؤسسة تكوينية تعليمية تخضع لقانون الجامعة التونسية .وكغيره من معاهد الفنون الدرامية والمسرحية في العالم لا يقبل الترسيم بالمعهد العالي للفن المسرحي إلاّ اذا توفرت في الطالب شروطا أهمّها الموهبة التي تفرزها امتحانات واختبارات نظرية وتطبيقية. ولتقليص الهوّة بين التكوين الأكاديمي والتكوين الميداني يمكن للمعهد - دون أن يخلّ بالقانون الأساسي - أن يتعاقد مع أساتذة ميدانيين ممن لم يحملوا شهادات جامعية، لتدعيم الجانب التطبيقي في تكوين الطلبة. وهو أمر ساعد الطلبة على أن يتلقوا تكوينا نظريا يمكنهم خاصة من تحليل النصوص المسرحية وتفكيك رموزها وسبر أغوارها وبالتالي فهم معالم الشخوص وما يكتنف سلوكاتها من إنفعالات وصراعات داخلية وخارجية وذلك بالإنطلاق من النصوص المؤسسة لقواعد البناء الدرامي والقوانين التي تحكمه وأهمها "فن الشعر" لارسطو. كما يساعدهم على ممارسة الأفكار النظرية وتطبيقها وذلك بفضل المواد التطبيقية المتركزة على الورشات لا سيما منها ورشة "التعبير الجسماني"، ونخلص إلى أن أساتذة المعهد العالي للفن المسرحي صنفان: أساتذة التكوين النظري وأساتذة التكوين التطبيقي .ويُكلّل التكوين النظري والتطبيقي الذي يتلقاه الطالب خلال أربع سنوات بشهادة ختم الدراسات المسرحية إثر إنجاز الطالب رسالة التخرج، وهو بحث نظري يعدّه إبان السنة الأخيرة من الدراسة الجامعية ووفقا لاختصاصه وبإشراف إطار تدريس مخوّل له ذلك قانونيا .

الباب الثالث

التكوين المسرحي بالمغرب

III الباب الثالث التكوين المسرحي بالمغرب :

- **الفصل الأول: البدايات الاولى للتكوين المسرحي بالمغرب**

- المبحث الأول: الاهتمام بالتكوين المسرحي
- المبحث الثاني : مكتب التربية الشعبية
- المبحث الثالث : المركز المغربي للابحاث المسرحية

- **الفصل الثاني : الجامعة المغربية والتكوين المسرحي**

- المبحث الأول : المسرح والجامعة
- المبحث الثاني : مسلك المسرح وفنون الفرجة بكلية العلوم والتقنيات بالرشيدية
- المبحث الثالث : مسلك دراسات مسرحية بكلية الاداب والعلوم الإنسانية بالمحمدية

- **الفصل الثالث : المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي**

- المبحث الأول : ماقبل التأسيس
- المبحث الثاني : التأسيس والتحولات
- المبحث الثالث : قراءة تحليلية في بحوث تخرج طلبة المعهد

1- الفصل الأول: البدايات الأولى للتكوين المسرحي بالمغرب

أ- المبحث الأول: الاهتمام بالتكوين المسرحي

ب - المبحث الثاني : مكتب التربية الشعبية

ج - المبحث الثالث : المركز المغربي للابحاث المسرحية

1-الفصل الأول: البدايات الأولى للتكوين المسرحي بالمغرب

أ- المبحث الأول: الاهتمام بالتكوين المسرحي

عرف المغرب قبل الاستقلال نشاطا مسرحيا كثيفا مع عدد من الجمعيات ، وكان العمل المسرحي تطوعيا يتداخل فيه الاجتماعي بالترفيهي ، فالحرفة المسرحية لم تكن منظمة بقوانين وإنما مرتبطة بمناسبات واحتفالات يتداخل فيها الفطري مع العفوي والشعبي ، فكان النشاط التمثيلي يخضع :

- إما للمواهب الطبيعية للفنانين الشعبيين وللممارسات التقليدية المتوارثة عبرالأجيال داخل الحلقات والاحتفالات الشعبية.
- المبادرات الفردية لبعض طلبة المدارس الهواة الطموحين الى مجاراة الحركة الفنية المنعشة في الشرق ، تدعمهم في الغالب تيارات الحركة الوطنية المتحركة داخل الجمعيات الثقافية والمنظمات الكشفية والأحزاب السياسية.
- نتاجا لمجهود أدباء وكتاب تشبعوا بالثقافة العربية الناهضة في المشرق والمهجر، ثم جاروها بكتابات مسرحية نثرية أو شعرية كانت تعرضها فرق فتية هاوية، أو يكتفون بنشرها في المجلات الثقافية الصادرة في أقاليم المغرب الشمالية الخاضعة للإستعمار الإسباني أو مناطق الحماية الفرنسية .

من هنا نلاحظ أن المسرح المغربي في بداياته الأولى ، تنازعه ذوقان :

الذوق المشرقي من خلال زيارات العديد من الفرق المصرية الى المغرب وأعطانا مسرحا للمقاومة وفي الغالب كانت لغته العربية .

الذوق الأوروبي (إسباني – فرنسي) والذي سيبدأ من خلال الإقتباس وستكون لغته الدارجة المغربية .

ومقابل هذا التزايد بالفن المسرحي كان هناك غياب تام للتأطير المسرحي (وإذا بحثنا عن سبب هذه الفوضى الفنية نجد السبب هو الباب المفتوح في وجه كل من هب ودب ، ولا نذيع سرا إذا قلنا أن جماعة من شبان الحي يجتمعون في الأزقة ثم يؤلفون فرقة تمثيلية ثم يكترون المسرح ويعلقون إعلانات تحمل اسم الرواية أو فكرة الرواية ، وربما يؤلفون الرواية داخل المسرح وبين الكواليس ، ويوزعون الأدوار ويخرجون الى الجمهور دون خجل ، ولماذا الخجل ماداموا يعرفون نقطة الضعف في نفسية الجمهور البسيط ، ونقطة الضعف هذه لاتتجاوز طعن خصمه بخنجر ثم يقف على رأسه خطيبا يتلفظ ببعض الفقرات منها " هذا جزاء الخائنين أعداء الوطن ")[89] إن هاته الحالة دفعت بمجموعة من الشباب الى التوجه نحو الدراسة والبحث عن منابع الثقافة المسرحية ومنهم عبد الله شقرون الذي رغم أنه كان قد بدأ نشاطه المسرحي وخصواصا الاذاعي بتميز فإنه قرر الذهاب الى فرنسا للتعلم واكتساب التكوين.

حاولت فرنسا أن تؤسس بعض الهياكل والمؤسسات التي يمكن أن تضمن استمرارية وجودها في المغرب ، فقد تم إلحاق مصلحة (الشبيبة والرياضة) بالإدارة التي كانت تسمى (المفتشية العليا للتهذيب العمومي) وهي الإدارة التي أصبحت تسمى (وزارة التربية الوطنية) . في سنة 1951 قامت هذه المصلحة بتأسيس أنوية للتكوين والتعبير الدرامي سمتها (مراكز التعبير) وسميت كذلك بمدارس المسرح . وفي هاته المراكز كان الشبان المغاربة يتعلمون تقنيات ومبادئ المسرح . ففي سنة 1950 قامت إدارة الحماية الفرنسية ، باستدعاء مكونيين فرنسيين أبرزهم : شارل نوكو وأندري

---

[89] رشيد بناني المسرح قبل الاستقلال دراسة درماتورجية منشوراتجامعة سيدي محمد بم عبد الله مطبعة الافق ط 2 20008 ص :64

فوازان . (وقد أدرك فوازان – الذي أذهله اتصاله المثمر مع المتدربين المغاربة الذين كان عليه أن يعلمهم – إنه أمام شباب تملؤه رغبة في ممارسة هذا الفن ، الذي هو المسرح، وأن هذا الشباب كان ينقصه التكوين الضروري لهذه الممارسة . وأمام تعقد هذه المهمة فضل فوزان تنشيط محترف للتكوين – عوض تنظيم دروس – وكانت فكرة الفرقة ترجح على الروح المدرسية أو الأكاديمية)[90] وقد نظمت هاته الدروس على شكل محترفات للتشخيص والاخراج وتقنيات المسرح . وتكمن قيمة فوازان في انه كان ممارسا مسرحيا، حيث يمر من التكوين الى إنجاز العروض المسرحية كما أنه يربط التمارين بالتراث المغربي ، عبر اقتباس موضوعات من الثقافة الشعبية المغربية .

ب - المبحث الثاني :مكتب التربية الشعبية [91]:

يشكل النشاط المسرحي في الشبيبة والرياضة جزءا من الأنشطة المتنوعة التي يقوم بها أو يشرف عليها مكتب التربية (أو الثقافة) الشعبية في نطاق مصلحة التربية الشعبية والتربية المحروسة . وقد أسس هذا المكتب في سنة 1955 جان لوفوكل . وكان يهدف هذا المكتب الى التوعية الثقافية والتربوية كما ساهم في تكوين مختلف الأطر التي لها اتصال مباشر مع الجماهير .

قدم جان لوفوكل الى المغرب ليؤسس مكتب الأنشطة الثقافية والتربية الشعبية . وقد اهتم على الخصوص بنشر طريقة التمرين الذهني عن طريق التداريب التي كان يقوم بتأطيرها. وكان جان لوفوكل بحكم مسؤوليته ، مشرفا على تنظيم الأنشطة المسرحية في الشبيبة والرياضة من خلال الفروع المختصة التابعة لمكتب الثقافة الشعبية . وفي سنة 1958 أصبح الطاهر واعزيز هو المسؤول عن هذا المكتب .

مركز الفن المسرحي :

---

[90] عبد الواحد عوزري المسرح في المغرب بنيات واتجاهات ت عبد الكريم الامراني .دار توبقال للنشر 1998 ص :32

[91] الطاهر واعزيز

تأسس في 17 يناير 1957 بالرباط مركز الفن المسرحي وكان يضم أربعة فروع صارت بعد ذلك ستة فحسب الطاهر واعزيز يضم المركز :

- فرقة التمثيل المغربي
- مدرسة التمثيل
- مسرح الهواة ، ويهتم هذا الفرع بنشر الثقافة المسرحية ومساعدة فرق الهواة مساعدة مادية وفنية ، وباعارة التجهيزات المسرحية ، وتنظيم تداريب محلية ووطنية ، ومسابقات لفرق الهواة
- فرع الدراسات والأبحاث من أجل تشجيع التأليف المسرحي .
- فرع تنظيم الجولات .
- فرع المسرح الصغير أو مسرح العرائس .

اما بالنسبة لعبد الله شقرون [92]:

مدرسة المسرح : لتكوين الممثلين والفنيين والإداريين في شؤون المسرح ، وتستغرق الدراسة ثلاث سنوات .

فرع الدراسات ، لإيجاد روايات مسرحية مغربية .

فرع مسرح الهواة ، ويهتم بازدهار مسرح الهواة ومساعدته فنيا وماديا ، وهذا الفرع هو الذي يقوم بتنظيم التداريب الوطنية ، ومسابقات فرق الهواة .

فرع الحفلات ، ومهمته تقديم الروايات التي يمثلها طلبة المدرسة .

جمعية أصدقاء المسرح ، لاستقدام أفضل الفرق المسرحية الأجنبية ، وتنظيم جولات الفرق المغربية في الخارج .

نظام التدريس :

حدد الباب السادس من النظام الداخلي أهداف التعليم فيما يلي :

الفصل 30: إن الغاية التي تتوخاها المدرسة هي تكوين المهنيين المقبلين للمسرح ، من ممثلين ، وتقنيين ، ومتصرفين إداريين ، ومرشدين .

---

[92] عبد الله شقرون حياة في المسرح مطبعة النجاح الجديدة البيضاء ط 1 1997ص 153

الفصل 31 : هناك ثلاث فئات من التلاميذ :

- التلاميذ الممثلون
- التلاميذ التقنيون : مصممو المناظر (ديكوراتو) وفنيو الإضاءة ، والتقنيون الكهربائيون ، والمحافظون ، والآتيون (ماشينيست)
- التلاميذ المتصرفون الإداريون

الفصل 32 : هناك ثلاث درجات في التعليم :

- الصف الأول : السنة الأولى : تعليم عام
- الصف الثاني : السنة الثانية ، أي السنة قبل التدريبية : التعليم هنا تخصصي
- الصف الثالث : السنة الثالثة ، وهي سنة التدريب ، والتعليم فيها تخصصي

الفصل 37 : تستغرق مدة الدراسة ثلاث سنوات . ولا يجوز بأية صفة من الصفات للتلاميذ الذين يتقاضون منحة مالية أن يكرروا أية سنة من السنوات ، إلا فيما يرجع الى السنة الثالثة ، فبالامكان اعادة هذه السنة الأخيرة ، بناء على قرار من لجنة الامتحان .

الفصل 38 : في ختام الأشهر الثلاثة الأولى تجرى اختبارات يتم على اثرها انتقاء تلاميذ السنة الأولى ، فإذا تبين أن أحد التلاميذ غير مؤهل لمتابعة الدروس ، يتم رفضه من المدرسة .

إن قرار قبول التلاميذ النظاميين والتلاميذ المستمعين لا يتخذ بصفة نافذة إلا على إثر هذه الاختبارات.

الفصل 39 : تنظم على رأس كل ثلاثة أشهر امتحانات تلاميذ جميع الصفوف . وفيما يخص تلاميذ الصف الثالث يدمج امتحان الأشهر الثلاثة الثانية مع اختبار القبول للمشاركة في المباريات العمومية .

وهناك اختبارات في نهاية السنة لتلاميذ الصفين الأول والثاني . أما بالنسبة لتلاميذ الصف الثالث فإن هذه الاختبارات تدمج في المباريات العمومية .

الفصل 40 : زيادة على المشاهد التي يتم اعدادها داخل الصف ، يتعين على كل تلميذ ممثل أن يحفظ ، خلال كل سنة ، دورين اثنين مناسبين لا ستعداداته .

ويشمل امتحان نهاية الأشهر الثلاثة الثانية بصفةإالزامية وفي جملة اختباراته اختبارا حول هذين الدورين .

ويتعين على كل تلميذ تقني أن يشكل ، خارج الدروس المقررة ، مجموعة وثائق شخصية ينفذها في ضوء التعليمات التي يتلقاها من مرشديه .

ويشمل امتحان نهاية الأشهر الثلاثة الثانية بصفة إلزامية وفي جملة اختباراته اختبارا حول هذا العمل .

الفصل 41 : على إثر الاختبارات العمومية ،يتعين على التلاميذ أن يقبلوا الإنخراط إما في الفرقة الوطنية ، وإما في الشبيبة والرياضة ، وإما في التربية المدنية ، وهذا فيما إذا دعوا إلى هذا الإنخراط .

ولايجوز للتلاميذ الممنوحين أن يرفضوا الإنخراط في الشبيبة والرياضة بصفتهم معلمين أو مرشدين لمدة ثلاثة أعوام يجتازون في أعقابها سنة في النشاط المهني .

الفصل 42 : إن التلاميذ الذين يقبلون بصفتهم متدربين في الفرقة الوطنية يستمرون صباحا في متابعة دروس المدرسة ، ويبقون خاضعين لالتزامات المدرسة أما بعد الظهروخلال المساء فيكونون تحت تصرف الفرقة الوطنية لأجل التمرين والتشخيص ، ويوجدون والحالة هذه خاضعين للالتزامات المفروضة على منتسبي الفرقة .

ومن خلال هذه الفصول المنظمة للمدرسة يمكن الخروج بالخلاصات التالية :

وجود ثلاثة تخصصات مثلما سيحصل بالمعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي (ممثلون – تقنيون – اداريون)

- هناك فهم جد متقدم للمهن المسرحية ، حيث يتم التكوين في تخصصات تقنية جد مهمة للممارسة المسرحية
- اختيار ثلاث سنوات إسوة بباقي المعاهد المسرحية العالمية (فرنسا مثلا)

- إختيار مدة ثلاثة أشهر الأولى لتجريب الطالب له مايبرره ، من خلال إعطاء التلميذ والأستاذ المدة الكافية للاكتشاف والتعرف عن قرب عن طاقات ومواهب ومعارف التلميذ (قضاء ثلاثة أشهر يعقبها اختبار القبول النهائي أو الرفض من المدرسة) من هنا تبدو الصرامة التي تطبع اختيار التلاميذ .

- إلزام التلميذ الممثل بحفظ دورين في كل سنة مع إجراء امتحان فيهما شيئ جد مهم في التكوين المسرحي .

- ربط التكوين بالممارسة من خلال القيام بتدريب عملي في الفرقة الوطنية

- من خلال هاته الفصول يبدو هناك إنسجام في التصور بخصوص التكوين بالاضافة إلى تصور واضح حول الممارسة المسرحية وعلاقتها بالتكوين .

شروط الترشح للمدرسة :

بالنسبة للتلاميذ الممثلين :

أداء مشهد من اختيار المرشح

أداء مشهد مفروض من طرف لجنة التحكيم ، سبعة أيام على الأقل قبل موعد المباراة .

بالنسبة للتلاميذ التقنيين :

اختيارعملي تفرضه لجنة التحكيم

اختيار نظري تفرضه لجنة التحكيم سبعة أيام على الأقل قبل موعدالمباراة

(يشترط في التقنيين أن يكونوا حاصلين على شهادة الكفاءة المهنية بالنسبة للكهربائيين والمرشحين (ماشينيست) أو نجارين ، يتعين عليهم أن يكونوا حاصلين على نفس الشهادة، أو شهادة أخرى في مجال تخصصهم ، وبالنسبة للمتصرفين الإداريين يلزم أن يكونوا حاصلين على شهادة الكفاءة المهنية في المحاسبة أو دبلوم آخر معادل لها)

برنامج الدروس :

أولا :السينوغرافيا :

- التاريخ العام للهندسة المعمارية للمسرح والديكور

- الخشبة الكلاسيكية (وصفها) – الديكور بين العناصر الثابتة والعناصر المرنة – تجهيز الستائر.

- الديكور بين المفاهيم الثلاثة أو الأساليب الثلاثة التي هي معروفة في مناهج الدراسات المسرحية ، والمرتكزة على العناصر الحديثة : الخشبات الدوارة ، والخشبات ذات المزاليق (المتحولة والميالة) والديكورات المرسومة التي تعرض منعكسة على الستار الخلفي أو الشاشة – المصاطب المبنية من الخشب لأو المواد المماثلة ،(ديسبوزيتيف).

- الإضاءة ، وصف أدواتها.

- الإضاءة – المبادئ الأساسية – تسييرها

- الإضاءة – الاجهزة الخصوصية – ديكور الاضاءة – استخدام الفيلتر- استعمال التول (القماش الرقيق الشفاف) وعكس الاضاءة عليه أو من خلاله .

- إنجاز الديكور – النموذج المسطح (الماكيت بلان) – النموذج المبني – أوراق المقاييس المستعملة .

- بناء الديكورات – التجهيز – الصباغة

ثانيا : الازياء :

النموذج – الوحدة في النموذج – الأزياء – الأسلوب – أهمية الملبوس في المسرح – المفاهيم المتعددة في أشكال الأزياء بحسب العصور والاستخدامات

ثالثا : القناع :

10 – التاريخ المختصر للقناع – الجانب النفساني في استعمال القناع – التقنيات المتعددة لصنع الاقنعة .

رابعا : تقنيات الممثل:

11 – التعبير الجسماني (الحركات الاساسية)

12 – الإرتجال (عموميات وتمارين)

13 – الإلقاء (قواعد وتمارين)

14 – الماكياج – التنكر – مسايرة نفسية الشخصية – المفاهيم الحديثة

خامسا : الإخراج :

15- دراسة النص – المفاهيم (المفهوم الفني ، والمفهوم النفساني ، والمفهوم التشخيصي) – البحث في الأسلوب – النقل المرئي والمسموع – خطاطة الإخراج (كرافولوجيا) – العمل الجماعي .

16- الضوابط الأساسية – نقل النص المسرحي على الخشبة – مختلف المفاهيم العضرية في الإخراج .

17 – المحافظة (ريجي) – المحافظ العام – المؤثرات الصوتية

سادسا : التصرف الإداري :

18 – العاملون في المسرح – المبادئ العامة في الإدارة

19 – التنظيم الإداري للعرض المسرحي

20- تركيب العرض من حيث التسلسل

سابعا : مسرح العرائس :

21- التاريخ المختصرلمسرح العرائس – التقنيات المتنوعة لصنعها واستعمالها

ثامنا : فن المسرح :

22 – التشخيص في الهواء الطلق – المسرح المتجول – المهرجانات

23- المفهوم الحديث للمسرح

24 – مسرح المستقبل

25 – المناقشات الحرة حول المسرح .

من بين التلاميذ الذين تخرجوا من مدرسة الرباط نذكر : عبد الله العمراني ، فاطمة الراوي ، الناجي أحمد ، والهاشمي بنعمرو ، وادريس التادلي ، وفاطمة الركراكي

،ومصطفى منير ، ومحمد عتيق، وبويا مولاي عبيد ، والكباس ابراهيم ، وبابا عبد الغني ، وحسين منين ، ومحمد الحبشي ، والعربي الأشهب ، وعبد السلام العمراني ، وأحمد ومليكة العماري ، وعبد القادر غنام ، وعزيز موهوب ، واسحاق ، ومحمد الادريسي

ج - المبحث الثالث :المركز المغربي للأبحاث المسرحية [93]:

المركز المغربي للأبحاث المسرحية جمعية أنشاتها الشبيبة والرياضة وأعضاؤها موظفون مسؤولون في هذه الإدارة . والغرض منها أن تكون إدارة تيسرالتصرف في قدر من المال بدون مساطر إدارية معقدة وآجال طويلة .وذلك من أجل الإنفاق على التداريب وإعطاء المنح للجمعيات الثقافية على العموم ، وبعد تكوين فرقة التمثيل لأداء أجور الممثلين والتقنيين ، وبعد إنشاء مدرسة التمثيل لدفع منح التلاميذ وتسديد مختلف مصاريفها

وتتلقى هذه الجمعية منحة مالية من الدولة من أجل المهام المذكورة . فقد وصلت هذه المنحة في سنة 1960الى مبلغ 144.000 درهم لتوزع كما يلي :

لفرقة التمثيل :80000درهم

لمدرسة التمثيل : 54000درهم

لمهرجان مسرح الهواة 10000درهم .

وقد عين كاتبا عاما لهذا المركز الطاهر واعزيز سنة 1957 . من خلال هذه البطاقة يبدو اهتمام الدولة ساعتها بالتكوين وتخصيص غلاف مالي له .

كان لهذا المركز أثر كبير على المسرح المغربي ،فكل الاسماء المسرحية للجيل المؤسس هي نتاج لهاته التجربة . وكان عمل هذا المركز يشكل أيضا نقلة نوعية في تقاليد المسرح المغربي ، فقد كان الاسلوب المتبع قبله مشبعا بتقليد المسرح المشرقي

---

[93] الطاهر واعزيز من تاريخ المسرح في الشبيبة والرياضة .دار ابي رقراق . الرباط 2006 ص 77

والنسج على منواله، فاكتشف فنانو المركز وطوروا أسلوبا دراميا جديدا ينهج في بنائه التقني نهج المسرح الفرنسي ، كما يستقي مادته الحكائية وتفاصيله الأسلوبية من تقاليد الفرجة المغربية ،هذا الأثر سيظهر من خلال التداريب التي كان ينظمها المركز بالمعمورة .حيث كانت عبارة عن ورشات في مجموعة من التقنيات المسرحية يشرف على تأطيرها متخصصون مسرحيون (لعب المركز بكافة عناصره المتضافرة دور البحث والتنقيب والجمع والتصنيف والتوظيف للتقنيات والأساليب التعبيرية المختلفة والمتكاملة ، مع العمل على استلهام الكثير من الفنون الشعبية المغربية . وقد لعبت ورشة التأليف الجماعي ، خلال هذه التداريب ، الدور الأساسي في ميلاد كتابة مسرحية مغربية قحة تراعي الأصول الحرفية لهذا النوع من الكتابة)

ومن النماذج وأرضيات العمل التي يمكن الاعتماد عليها ودراستها هو اشتغال عبدالله شقرون وتركيزه على عناصر مهمة في التكوين المسرحي ومنها الإلقاء والفصاحة ، وإن كان اشتغاله الاذاعي يجعله يركز على هذا العنصر ، فإن التصور الغالب للممثل ساعتها هو قدرته عل التأثير صوتيا في السامعين . وقد ركز شقرون في اشتغاله على الإلقاء اعتبارا لكون قواعده بالنسبة للمسرح هي بمثابة قواعد التنغيم – أو السولفيج- بالنسبة للموسيقى.

عناصر الوثيقة (الدرس)[94] :

مقايسة الصوت :

قايس المتكلم صوته في القاعة المسرحية أو الاستوديو أو أمام المذياع يعني جعله متوازنا مع سعة الفضاء الذي يوجد فيه. فإننا لا نتكلم في صالون أو في قاعة صغيرة للدرس كما نتكلم في قاعة للحفلات العمومية ، أو في مسرح كبير ، أو في الهواء الطلق، أو أمام المذياع . ومن اليسير على المتكلم أن يهتدي الى معرفة ما إذا كان صوته متوازنا مع الفضاء أو غير متوازن بمجرد استهلاله بأول كلمة ، فإن درجة إنتباه

---

[94] عبد الله شقرون حياة في المسرح مطبعة النجاح الجديدة البيضاء ط 1 1997ص144

الموجودين في مؤخرة المكان كاف لإرشاده في هذا الصدد إذا كان الخطاب عموميا أو كان تشخيصا على الخشبة .

عياء الصوت :

أن يحصل العياء للصوت

من كون التنفس غير متعدد

من عدم إحكامه في الامتداد المتوسط ، وعدم ملازمته للسرد

من عدم تمرنه التمرن اللازم

من نقصان ملاءمته للمواقف المشخصة

من الصياح

تلون الصوت :

إن تنوع الأصوات لا يمكن أن يكون مفيدا إلا إذا كان تابعا لتبدل الأفكار والأحاسيس التي ينطوي عليها النص المشخص أو الملقى . فتعاكس نغمة الإلقاء تابع لتعاكس المعاني ، كما أن تبدل الافكار والمعاني ينعكس على صوت الممثل أو الملقي ، إن الصوت الرتيب يبعث على الملل .

تدبير الصوت :

إن تدبير الصوت يعني تفادي التعب وإبعاد العياء عنه . فعلى الممثل ، أو المذيع أو الملقي أن يحافظ على صوته ، فهو جهازه الثمين . ولهذا يتحتم عليه بمجرد مايصبح عارفا تمام المعرفة بإمكانات صوته أن يميز المواقف التي يرى فيها تأثيرا . ولكن عليك ألا تنس ماتعلمه او تعرفه من تزويد الصوت بقابلية للصعود الى الامتداد الحاد كلما حاولت رفعه من غير إحكام ، حتى لايصيبك العياء. فليكن تدبيرك محكما.

يتحتم تفخيم الصوت قليلا دون تصنع ، وتقويته قليلا من المواقف الخطابية والمواقف العنيفة حيث يكون الشعور متأججا ، يلتهب عاطفة وإقناعا ولكن ينبغي ألا يذهب المتكلم إلى حد الصياح الذي لا يأتي إلابجرح آذان المتفرجين والمستمعين ، وإنهاك قوى المتكلم ، وإخماد إحساسه فالصياح علامة الضعف ولهذا كانت المواقف

الخطابية والمواقف العنيفة خطيرة بالنسبة للصوت لا سيما إذا لم يحسن المتكلم استعمال تنفسه بكثرة ، ولم يبق في دائرة الامتداد المتوسط .

إذا تنبه المتكلم أثناء الأداء فوجد نفسه يتكلم أو يشخص في دائرة النبرات العليا ، فعليه – من غير أن ينتظر العياء – أن يغتنم أول وقف هام ، وأول لفظة رابطة مثل : نعم ، أو ، ولكن .....فينقص من الارتفاع في صوته قليلا .

يجب على المتكلم – بمجرد إنتهائه من موقف عنيف – أن يقاوم ويعاند رغبته الطبيعية في الاستمرار على نفس النغمة ، فإن الصوت القوي المتشابه يسبب دائما القلق للمشاهدين أو المستمعين .

في حالة الحشرجة يحظر على الممثل أن يقطع كلامه فجأة . وإذا لم تساعده الظروف فحذار أن يسعل ، فما عليه إلا أن يضبط أعصابه ، ويضاعف تنفسه وشدة تعبيره ، ويعي وضوح مخارج الحروف ونطقها.

على المتكلم في الحياة العادية ، أن يدب صوته . فمثلا ، كثيرا مايقوم التلاميذ في الاستراحة المدرسية بصياح يضرون به أصواتهم وهم صغار ، فتتكسر النغمة لديهم.....وقد تفعل ذلك المرأة في بيتها. ومن النصيحة ألا تفتح فمك وتتكلم في أوقات الضباب والرطوبة . كما أن الممثل أو المذيع أو الخطيب لا يجمل به – بمجرد إنتهائه من الالقاء- أن يفتح فاه في الخارج حينما يكون الجو رطبا باردا.

والمبالغة الفاحشة بالتدخين مضرة بالصوت مثلما هي مضرة بكامل الذات.

وهنا نكرر القول بأن إدخال الهواء يجب أن يكون بواسطة الأنف وحده لا غير، وذلك لأن الأنف يعتبرمصفاة طبيعية تحفظ الحنجرة من الغبار ومن أدران الهواء المحيطة به . والتفس الذاتي ، أي التفس الذي نقوم به ونحن شاعرون بتطهير الهواء يعطي الجسم كذلك تفككا .

وأساس الرئتين هو الذي يجب توسيع نطاقه لخزن الهواء . أما إخراج النفس فإنه ينبغي أن يكون مقطعا ، بل ((مطرودا)) بإنتظام وباقتصاد معا .

لا تذهبوا الى آخر التفس ، بل شددوا على إخراج النفس . إن العمل يساعدكم فيما بعد على عدم إسقاط أي مؤخرة للجملة .

إن الصوت هو هذا التلون للنفس الذي يساعد على الكلام . فيجب إحكام وضعه . إن الوضع الحسن يعني ((الصوت)) المحكم ، فهو متحرر ومرن ، لأنه لا يبقى مرتبكا بإنقباض الحنجرة .

قبل أي عمل في الإلقاء يجب إحكام (وضع) الصوت ، والصوت (الموضوع) جيدا لدى الممثل أو المتكلم هو الذي يثير إنتباه المستمع .

ملحوظة : هناك تمارين عملية في ضوء نصوص شعرية ومشاهد تمثيلية :

1 – تعددية مدة النفس المطرود .

2- إنشاد أبيات شعرية بالقاء يتسع نطاقه شيئا فشيئا :

بصوت متساو ومتركز (نفس مطرود) .

بتصاعد .

بتصاعد إلى الصوت عادم النبرات (تمارين عملية)

3 – تدريب في وضع الصوت : اختيار نبرة في الامتداد المتوسط: اختيار نبرة في الامتداد المتوسط – في أداء مقطع تمثيلي مع الإبقاء لهذه النبرة على قيمة نبرتين مستديرتين في ((مي)) خارجة من الأنف – اتباع ((مي)) من الأنف خارجة على نبرة –أ-A موضوعة وضعا محكما (هذا التدريب يسمى التدريب الإيطالي)

4 – تدريب آخر – عدم تلون الصوت نهائيا، وضع اللسان مع الأضراس العليا (إخراج) نبرة عادمة التلون مستطيلة – تحديد موضوع هذه النبرة – تلفظ جملة بهذا الموضوع (هذا التدريب يسمى التدريب الفرنسي)

الحساسية :

إن للحساسية أو الشعور أهمية كبرى في الإلقاء . وما من إنسان على وجه الأرض إلا وله شعور ولا يخلو من الإحساس عندما يهم من بالتعبير ، ممثلا كان أو خطيبا أو متكلما .(....)ولكن هل كل فرد منا يملك شعورا حيا يستطيع إظهاره وتكييفه بسرعة ؟

إن هذا العمل غير متيسير لكل واحد ، ولابد في الواقع من التمرن عليه لإتقانه...وهذا هو موضوع الحساسية في الإلقاء ولا سيما في التشخيص المسرحي والأداء التمثيلي ، وإلقاء الشعر .)

من خلال هذه الوثيقة المهمة في التكوين المسرحي يمكن الخروج بالخلاصات التالية :

- أسلوب الوثيقة سهل وواضح وفي نفس الوقت يفي بالغرض البيداغوجي.
- وثيقة يمكن استثمارها في التكوين المسرحي لمحتواها العلمي والبيداغوجي العميق.
- هناك فهم حقيقي للأداء وخصوصا لاختلاف الإلقاء وخصوصا بين المسرح والإذاعة

فهم متطور للتمثيل المسرحي من خلال توظيف مفاهيم:(التشخيص ، الأداء)

- الفصل الثاني : الجامعة المغربية والتكوين المسرحي

- المبحث الأول : المسرح والجامعة
- المبحث الثاني : مسلك المسرح وفنون الفرجة بكلية العلوم والتقنيات بالرشيدية
- المبحث الثالث : مسلك دراسات مسرحية بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالمحمدية

1-الفصل الثاني : الجامعة المغربية والتكوين المسرحي

أ- المبحث الأول : المسرح والجامعة.

إن فضاء الجامعة هو فضاء للتكوين، والتعلم، والمعرفة. تنمح الجامعة نفسها في إطار مؤسساتي لتقى شتى أصناف العلوم الاداب والمدارك والمعارف الإنسانية . وفي نفس الوقت هي فضاء للبحث الأكاديمي العلمي الرصين المحصن من ضغوظات وإكراهات المحيط .فكيف هي علاقة الجامعة المغربية بالمسرح ؟ كيف يحضر الدرس المسرحي في الجامعة المغربية؟ هل استطاعة الجامعة أن تستوعب الفن المسرحي كتخصص وتكوين مستقل بذاته؟

للاحاطة بهاته الأسئلة يمكن الإنطلاق من محور أساس يربط المسرح بالجامعة وهو موضوع التربية:

- توظيف المسرح في التدريس واكتساب اللغة وتقنيات التواصل.
- المسرح كأداة للتربية والتواصل.

الحاجة المتزايدة لإدماج المسرح في المناهج الدراسية (ابتدائي- إعدادي – ثانوي)

التدريس والتكوين بالمسرح :

وإذا كان المسرح يحضر في المستويات ماقبل الجامعية بعدة أشكال ، سواء في المناسبات والأعياد حيث يتاح للتلميذ التعرف على المسرح من خلال إنجاز عروض مسرحية . أو يحضر كمادة مدروسة ، كنصوص أو ضمن وحدات :

التربية الفنية الجمالية

محددة في ثلاث مواد أساسية هي :

- الرسم الأعمال المسطحة
- الموسيقى والاناشيد
- المسرح المدرسي

التفتح التكنولوجي

محدد بمادتين هي :

- الأعمال اليدوية
- التربية الأسرية .

هذا الحضور يختلف من سنة لأخرى، فالمنهاج المدرسي لم يستطع لحد الآن أن يصوغ تصورا واضحا لمنظومة الفنون (موسيقى – مسرح) داخل بيداغوجيا التربية. والدليل الصارخ على هذا، هو أن تدريس مادة المسرح يعهد بها الى استاذ اللغات رغم أن المغرب يتوفر على متخصصين (اساتذة التعليم الفني المتخرجين من المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي).

ورغم هذا الحضور الباهت للمسرح في المؤسسات إلا أن المفارقة يسجلها حسن المنيعي في كون (التلميذ المغربي قد ساهم مساهمة فعالة في ترسيخ الفعل المسرحي ببلدنا، مما يجعل تاريخ المسرح مرتبطا به منذ سنة 1923، حيث نعرف جميعا أن تلامذة ثانوية المولى إدريس بفاس كانوا قد أسسو في هذه السنة فرقة مسرحية أعطت الإنطلاقة الأولى لظهور عدة فرق مماثلة في المدن المغربية الكبرى، مماجعل

هذا التقليد يتجدر خلال فترة الاستعمار[95]) إن هذا الملمح الطلابي سيجعل من المسرح مجالا للمعرفة ولتصريف قضايا سياسية ذات طابع وطني كما لا حظ المسرحي الفرنسي أندري فوازان (إذا كان في المغرب وجود لمسرح الهواة، فإنه يشع على الخصوص كمنبر سياسي مؤقت أو متنفس سهل لبعض تلامذة الثانويات الذين كانوا مفتقرين الى نشاط فني. لم تكن هناك قاعدة مسرحية جادة. بل كان الإنفجار الديموغرافي في المدن العصرية يحتم بطريقة أو بأخرى أن تسقط حلقة الراوي العربي بشكلها العتيق لتعوض بفن يكون في مستوى جمهوراقتلعت جذوره وطوح به فجأة في خضم المغامرة البروليتارية[96].) وحسب المنيعي الذي خبر الجامعة والدرس المسرحي فإن للطالب المغربي علاقة وثيقة بالمسرح حيث يحيل إلى (سلطان الطلبة) كشكل فرجوي طلابي، نشأ في القرن السابع عشر واقترن بطلبة القرويين الذين سمح لهم السلطان مولاي رشيد بتنظيم حفلة طلابية (لعبية – زائفة) وبالإضافة إلى أهميتها الفنية فإنها كذلك اقترنت بالطالب المغربي (الذي كتب له أن يكون عضوا نشيطا في الحركة المسرحية بالمغرب مادام أنه لم يتوقف لحظة واحدة عن استيعاب تقاليد الفن الدرامي، وغرسها في الحياة الثقافية إما كمشارك في فرق الهواة (عامل فني- ممثل – مخرج – مؤلف) وإما كمنظر أو ناقد أو باحث جامعي)[97]

يمكن التمييز في علاقة المسرح بالجامعة بين معطيين :

المعطى الأول: المسرح الجامعي ونعني به الممارسات المسرحية الجامعية (عروض مسرحية – مهرجانات -)

---

[95] حسن المنيعي . المسرح في الجامعة المغربية . اعمال ندوة (المسرح والتربية) منشورات كلية الاداب والعلوم الانسانية .جامعة الحسن الثاني المحمدية .ص260

[96] نفس المرجع .ص260

[97] حسن المنيعي . المسرح في الجامعة المغربية . اعمال ندوة (المسرح والتربية) منشورات كلية الاداب والعلوم الانسانية .جامعة الحسن الثاني المحمدية .ص261

- اغلبية الممارسين في مسرح كانوا كانو طلبة جامعيين وتلاميذ وان اندثار بعض الجمعيات الهاوية كان يرجع الى توظيف الممارسين بعيدا عن مدن دراستهم فينتقلون اجتماعيا وطبيقا . كما ان ميلاد جمعيات مسرحية كان بسبب انتقال بعض الممارسين للعمل (وخصوصا التدريس) في بعض المدن الصغيرة وهذا موضوع يمكن ان يكون دراسة سوسيولجية لبنية الممارسين في مسرح الهواة

المعطى الثاني: المسرح بالجامعة ونعني به، المسرح كتخصص جامعي، دروس، وحدات، شعب للدراسات.

لقد كانت البدايات الأولى لهاته العلاقة من خلال المسرح الجامعي في الستينيات من خلال محترفات جامعية (في الستينيات عبر التأطير الخارجي، أي حينما تكفل المخرج فريد بنمبارك بتقديم مسرحيتين هما: (نزهة) و(بنادق الأم كرار) لبرتولد بريخت، فإن مشاركة الطلبة في هاتين التجربتين هي التي جعلت العروض تقدم باسم المسرح الجامعي،) [98]وهذا المسرح لن يحقق استمراريته لأسباب سياسية وكذا الصراعات التي كانت تعرفها الجامعة بالإضافة إلى أن الفن المسرحي هو فن جماهيري يتداخل فيه الاجتماعي بالسياسي بالفني وكلها أشياء كفيلة بأن تجعل الدولة تتخذ موقفا منه.

وفي الجانب الآخر حضر المسرح كدرس جامعي ،من خلال تدريس مادة المسرح . ولكن هذا الحضور بقي حضورا لغويا وأدبيا فقط يلغي المسرح كفن متعدد له امتدادات تقنية وفنية في جوانب متعددة.

وهذا الجانب يكشف عنه حسن المنيعي كمؤسس للدرس الجامعي بالمغرب ويعترف بقصور الأساتذة في الجوانب التقنية(ولا شك أن عدم قدرتنا على تدريس كل ماله علاقة بالجانب التقني يرجع بالأساس إلى تكويننا الأدبي. كما يرجع كذلك إلى المفهوم السائد عن المسرح في الكلية : وهو أنه وقبل كل شيء نص أدبي (أي كتابة تعطي للمسرحية دلالتها ومعناها) أما الإخراج فإنه قراءة أو كتابة مرئية للنص)[99] إن الحديث بهذه الصراحة العلمية والوضوح الأكاديمي (مفارقة المسرح) هو ما جعل من المنيعي ليس مؤسسا للدرس المسرحي فقط بل ومؤثرا نقديا في الممارسة المسرحية المغربية من خلال فتح آفاق نظرية ونقدية بديلة للبحث ولقراءة المسرح بافتتان (ومع أننا ندرك زيف هذه الحقيقة التي تفصل النص عن العرض، فإن تركيزنا على بعض

---

[98] نفس المرجع ص:263

[99] حسن المنيعي . المسرح في الجامعة المغربية . أعمال ندوة (المسرح والتربية) منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية .جامعة الحسن الثاني المحمدية .ص266

المواضيع المتعلقة بتطور الكتابة الدرامية الغربية وبقضايا التمسرح وربطها بوضعية المسرح العربي ومحاولته إيجاد صيغة عربية صرفة قد دفع الطلاب الى استيعاب المسرح لا كجنس أدبي فقط، وإنما كممارسة فنية أيضا، وهذا ما أدى ببعضهم إلى الافتتان به إما كعضو فاعل في جمعيات الهواة أو كناقد وكاتب وباحث[100]).

وبحكم ممارسته للمسرح وفهمه العميق لازدواجية هذا الفن ولمعرفته بقصور الدرس المسرحي فإنه يحاول من خلال درسه (دروسه الجامعية) مساعدة الطلبة على فهم قوانين الإخراج وجماليات الديكور والإنارة والملابس، ودور الجسد في قانون اللعب والأداء المسرحي، وإثارة إنتباهم إلى أهمية كل هذه القضايا ومدى ارتباطها بالعرض وعلاقتها بالنص الدرامي.

إن حضور المسرح في الجامعة المغربية يزاوج بين الحضور والغياب، بين الحضور بقوة وبين الحضور الهش . وارتبط تدريسه الأول بشعب اللغات الأجنبية (...تدريسه كمادة أدبية ربما كان حاصلا في شعب اللغات الأجنبية بكلية الآداب بالرباط على اعتبار إنها أول كلية تأسست في المغرب. وهذا مايجعلني أعتقد أن الفراغ المذكور يعود بصفة خاصة إلى مقررات الكلية (سواء تعلق الأمر بالرباط أو فاس)والعلاقة التفاضلية بينهما وكذا إلى تخصصات الأساتذة بحيث نجد مثلا أستاذا للأدب الحديث يفضل تدريس الرواية أو الشعر أو النقد بدل أن يدرس المسرح إما لجهله كليا به، أو لعدم تخصصه فيه[101]).

وتعتبركلية الآداب ظهرالمهراز من المؤسسات العريقة في تدريس المسرح بالمغرب وخصوصا مع المؤسس حسن المنيعي: (..بتخصيص حصة للمسرح أولا في السلك الأول، وبعد ذلك في السلك الثالث في كلية الآداب بفاس. إن تخصيص هذه الحصة قد أدى الى حضور المسرح في جامعة "سيدي محمد بن عبد الله" على مستوى التلقي، والإكتشاف والعطاءات والتقويم وذلك منذ السبعينيات (....)... لهذا لا يمكن

---

[100] نفس المرجع .ص266

[101] حسن المنيعي . المسرح في الجامعة المغربية . اعمال ندوة (المسرح والتربية) منشورات كلية الاداب والعلوم الانسانية .جامعة الحسن الثاني المحمدية .ص263

الحديث عن حضور المسرح في الجامعة إلا من خلال جانبه الأدبي وتفاعل الطلبة مع عوامله القديمة والمتجددة . وهذا يعني أن الدرس الموجه إليهم كان ينحصر في تحديد أهدافه العامة .والوقوف على تاريخه ومدارسه، وإنفجارات ممارسته واشكالها، ومناقشة قضاياه، وتحليل نصوص درامية عربية ومقارنتها بنصوص أجنبية. صحيح أن هذا العمل لا يتعدى نقل المسرح إلى الطلبة كمعرفة، وإننا كأساتذة لا نخرج عن نطاق تدريسه كموضوع أدبي نربطه بالأنواع الأدبية الأخرى كما نطبق عليه المناهج التقليدية والحديثة. ولكننا مع ذلك نضع في اعتبارنا تدريس قضايا أخرى لها علاقة بالنقد المسرحي، والتنظير وكذا المفاهيم المادية للمسرح.[102]).

إن الارتباط بكليات الاداب ومن منطلق العارف بخبايا المسرح فإن المنيعي يتاسف لكون الفلسفة وشعبها لم تهتم بالمسرح (...بل يخص أساتذة الفلسفة الذين بامكانهم أن يفتحوا افاقا واسعة أمام الطلبة والعاملين في حقل الفن الدرامي لو أنهم قاموا بدراسة المسرح العربي (والمغربي خاصة) للوقوف على الإنطواءات الفكرية أو الفلسفية الكامنة فيه ، وكذا على نوعية الإنتاج الثقافي والشروط الاجتماعية والتاريخية المتحكمة في مساراته. لكن شيئا من هذا لم يحدث الى حد الان ، مما دفع بأبحاثهم الى الإنضغاط او الإنكفاء في زوايا فلسفية محضة لاتراعي أهمية المسرح الذي قد يساعدهم على تقديم " تخريجات " علمية تفصل في قضايا جمالية ، تربوية واجتماعية ، وسياسية [103]

إن هذه الملاحظة تعكس في عمقها عائقا معرفيا في علاقة المسرح المغربي بالبحث الجامعي الاكاديمي والذي بقي مرتبطا بكليات الآداب فقط في حين أنه يمكن أن يجعل محورا له العديد من المواضيع : (مجرد مقترحات للتفكير)

تلقي المسرح في المغرب (دراسة سوسيولوجية) شعب علم الاجتماع.

الجمهور في المسرح (دراسة سوسيولوجية) شعب علم الاجتماع.

---

[102] نفس المرجع ص :266

[103] حسن المنيعي . المسرح في الجامعة المغربية . أعمال ندوة (المسرح والتربية) منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية .جامعة الحسن الثاني المحمدية .ص263

القوانين المنظمة للمهن الفنية (المسرح) شعب القانون.

شعب الآداب (وخصوصا اللغة العربية) ومنذ إحداث الجامعة المغربية بدأ اهتمامها يتزايد بالمسرح كموضوع للبحث (وستكون الأرقام مفزعة حقا إذا علمنا أن من بين 637 بحثا في الإجازة تتوزعها ثلاث تخصصات: (الأدب المغربي 122 بحثا، الأدب العربي الحديث 443 بحثا، النقد العربي الحديث 72بحثا)، أنجزت في الفترة الممتدة من السنة الجامعية 1969- 1970 إلى السنة 1976- 1977) ثمان سنوات كان نصيب مادة المسرحية 61. ولم يكن حظ المسرح المغربي في تخصيص الأدب المغربي سوى بحثين اثنين من 122 بحثا (..) وكذلك حال السنة الجامعية الموالية (1978-1977)فمن 72 بحثا في الرواية والشعر والنقد، كان نصيب المسرح بحثا فريدا (..)ولن يكون حال السنة الجامعية (1979-1978) أفضل من نظيرتها السابقة، فالإحصائيات تفيد أن من بين 55 بحثا في الأدب المغربي الحديث تم تسجيل ثلاثة بحوث في المسرح.(...) لتكون المحصلة النهائية أن من بين 674 بحثا أنجز على مدى عشر سنوات جامعية كاملة من (1969الى 1979) كان نصيب البحث الجامعي في المسرح 65 بحثا، حضي المسرح المغربي ب 6 بحوث فقط)[104].

الاهتمام بالمسرح في الجامعة سيتزايد حيث أنه مابين 1971 و1986 تم إنجاز 243 بحثا للاجازت وزعت على الكليات التالية:

- كلية الآداب بفاس 141
- كلية الآداب بالرباط 24 بحثا
- كلية الآداب بمراكش 26
- كلية الآداب بمكناس 34
- كلية الآداب بتطوان 7

---

[104] عبد الرحمان بن ابراهيم النقدالمنهجي في المسرح المغربي المعاصر .إفريقيا الشرق البيضاء 2017 ص67-68

- كلية الآداب بالدار البيضاء 5
- كلية الآداب بوجدة 5
- معهد الصحافة 1

واليوم ومع تزايد الكليات والجامعات وخصوصا إحداث بعض التخصصات العليا في الدراسات (ماستر ودكتوراه) فإن هناك تزايدا واهتماما كبيرين من لدن الطلبة بتخصص المسرح، رغم أن المسرح غائب كدراسة في المؤسسات الثانوية، مما يجعل البحوث والدرسات تغيب عنها المعرفة المسرحية الحقيقية كما يلاحظ حسن المنيعي (تدور جميع هذه البحوث – الخاصة بشعبة اللغة العربية وآدابها- حول المسرح. وهي في مجملها عبارة عن تساؤلات وكتابات نقدية تدفع الباحث إلى حل نوعيات عديدة من المشكلات المرتبطة بالمسرح العربي والمغربي . ولو ان بعضها سقط في مجال الابتذال واجترار المقولات الساذجة ، فإنها تعكس في الغالب الى إحاطة شاملة بالموضوع المدروسة إنطلاقا من منظور تحليلي سليم)[105]. استطاعت هذه البحوث أن تكون جسرا بين المسرح والجامعة ، بين الممارسة والتنظير ، بين المسرح كتقنية وفن والمسرح كنص أدبي . وتراوحت قيمتها بين الإيجابي والسلبي :

إيجابيتها :

التعريف بكتابات غربية جديدة بعضها لم يترجم بعد خصوصا في مجال المسرح

تقديم نظريات نقدية حديثة

التعامل مع الإنتاج الأدبي دون التحيز لكاتب على كاتب اخر

إدراك الباحث لأصول المنهج الذي يسترشد به وتطعيمه بخطابات منهجية مساعدة نابعة من حقول معرفية كالتاريخ وعلم اجتماع الأدب وعلم النفس ونظرية الفن عموما .

---

[105] حسن المنيعي . المسرح في الجامعة المغربية . اعمال ندوة (المسرح والتربية) منشورات كلية الاداب والعلوم الانسانية .جامعة الحسن الثاني المحمدية .ص267

تأسيس خطاب تحليلي موضوعي يراعي خصوصية الإبداع العربي كأداة قابلة للتطويع – لا كقواعد معيارية ثابتة .

أما أبرز السلبيات فهي :

تطبيق خطاب منهجي دوغمائي تتحكم فيه لغة تقنية دقيقة ناتجة عن التزام الباحث بالتطبيق الآلي لمنهج في خلال تقطيع النص وإخضاعه إلى تشريح نظري ومصطلحي أو إلى وصف مقعر لايستعين بحقول معرفية أخرى .

تطبيق فرضيات المنهج باعتبارها حقائق نهائية تعزل عن سياقها الغربي ، وتطبق قسرا على الإبداع العربي .

الخلط في المفاهيم والمقولات، واجترارمحددات نظرية مغلوطة ناتجة عن رداءة الترجمة .

تشويه المصطلحات والمفاهيم .

اختزال النظرية إلى مجرد تعريفات متناثرة تدعم التحليل.

غياب ثقافة بصرية وتاريخ للمشاهدة المسرحية لدى الطالب.

ورغم هذه الملاحظات السلبية،فإن الاهتمام بالمسرح هو الذي سيخلق حركة نقدية وتنظيرية مهمة في المغرب ، تفاعلت مع التجارب المسرحية وخصوصا مع التجربة الهاوية (مسرح الهواة) ويمكن اعتبار كتاب (أبحاث في المسرح المغربي) لحسن المنيعي الحجر الأساس الذي أنار مناطق العتمة في المسرح المغربي وفتح آفاقا لتجربة النقد والتنظير.

إن تطوير الدرس المسرحي بالجامعة لايمكن أن يتم إلا بتحقيق تصور شمولي للمسرح ضمن التربية والمؤسسات التعليمية بجميع مراحلها، وهكذا يقترح حسن المنيعي (..من اللزوم البحث عن حلول ناجعة لتمكين المسرح من استرجاع مكانته في الجامعة. وفي رأيي المتواضع سيكون أولها هو المطالبة باحداث بكالوريا مسرحية (مثل باكالوريا الفنون التشكيلية) تسمح للطلبة الحاصلين على دكتوراه وطنية في المسرح بتدريس ماتلقوه وذلك في نطاق تفاعل حيوي وإيجابي مع تلاميذ الثانويات، بدل أن يضيعوا حصيلة دراستهم في وظائف إدارية مخزنية كما هو سائد اليوم على مستوى تشغيلهم. إن

إحداث هذه الباكالوريا هو الذي سيكون منطلقا لخلق مراكز خاصة بدراسة المسرح، أو إجازة في المسرح كما هو الحال في فرنسا التي نقتبس منها كل أنظمتنا التعليمية بما في ذلك النظام الجديد (ليسانس – ماستر- دكتوراه) من الأكيد أن هذه الإجازة ستكون بوابة للدرس المسرحي المعمق وإعداد الرسائل الجامعية، لا بالنسبة للطلبة المجازين فقط، بل لكل الحاصلين على شهادة عليا خارج المغرب، أي في جامعات أجنبية ،ولتحقيق هذا الهدف، يمكن المطالبة بإحداث مكتب يعنى بشؤون المسرح في رئاسة الجامعات، ويخول للأساتذة المساهمة في مناقشة أوضاع المسرح في الجامعة وطرح إدماجه رسميا داخل المؤسسات التعليمية وفي الجامعة على الخصوص اعتمادا على اختيارات تربوية هادفة ومناهج متطورة)[106] وهذا المدخل بالاضافة الى توشيج العلاقات بين الممرسة المسرحية والجامعة وكذا مؤسسة المعهد العالي للفن المسرحي والتشيط الثقافي ، في أفق خق كلية للفنون (أو كليات للفنون الجميلة)تكون مشتلا للتكوين الفني الذي يرتبط بالمعارف والفكر وثقافة البلد.

وفي السنوات الأخيرة تم إحداث العديد من التكوينات في الدراسات العليا (ماستر – دكتوراه) بالعديد من الكليات المغربية والتي جعلت من الدراسات المسرحية موضوعا لها (لم تستمر لمجموعة من العوامل)، آخرها ماسترأو مسلك (المسرح وفنون الفرجة) بالكلية المتعددة الاختصاصات بالرشيدية التابعة لجامعة المولى اسماعيل .ثم ماستر دراسات مسرحية الذي شهدته كلية الآداب بالمحمدية.

وللتعرف على هذين التكوينين الجامعيين، سنقوم بتقديم أهم الافكار – المنطلقات – والأهداف التي تم تسطيرها لهما،وفي الأخير سنقدم مجموعة من الملاحظات والخلاصات التركيبية.

---

[106] حسن المنيعي عن المسرح المغربي المسار والهوية إصدارات أمنية البيضاء 2015 ص98-99

ب - المبحث الثاني: مسلك المسرح وفنون الفرجة :

التخصص : المسرح وفنون الفرجة

المؤسسة : الكلية المتعددة التخصصات الرشيدية (جامعة المولى اسماعيل)

المنسق البيداغوجي : سعيد كريمي – أستاذ مؤهل

عناوين الوحدات :

فلسفة الفن

مدخل الى علم الجمال

جماليات الفرجة

الكتابة الدرامية

Histoire du cinéma et de tv

اللغة الفرنسية والتواصل

ترجمة النصوص الفنية

هندسة الخشبة والاخراج المسرحي

Atelier d'écriture scénaristique

Théorie du cinéma

مناهج تحليل الفرجات

الإنجليزية والاعلاميات

النقد الفني والمصطلحية

Préparation d'un documentaire et d'un court métrage

تدبير المشاريع المسرحية

تفاعل فنون الفرجة

Pratique du montage final

المقاولة الثقافية : - إعداد المشروع الثقافي – إدارة المقاولة الثقافية)

التدريب أو الرسالة

أهداف التكوين :

يستهدف التكوين في هذا المسلك :

من الناحية النظرية ترسيخ حضور الثقافةالفنية والجمالية في التكوين الجامعي

ومن الناحية العملية :

خلق مقاولات فنية في المسرح والسينما قادرة على التشغيل الذاتي ، وإنتاج مجموعة من المشاريع الفنية .

تكوين أطر تعليمية مؤهلة لتدريس الفنون البصرية والفنون التطبيقية والنهوض بوضعية التربية الجمالية في التعليم المغربي بسلكيه الاعدادي والتأهيلي .

تكوين أطر قادرة على ممارسة وتدريس التعليم الفني في المؤسسات التابعة لقطاع وزارة الثقافة كمعاهد الفنون الجميلة والمعاهد الموسيقية ومعهد الفن المسرحي .

تكوين أطر فنية مؤهلة قادرة على تحمل مسؤولية التنشيط الثقافي والفني في الأقسام والمصالح المخصصة لذلك في أكاديميات التربية والتكوين وفي نيابات وزارة التربية الوطنية وكذا في المؤسسات التعليمية.

مد المقاولة العاملة في مجالات الفنون والجماليات والتواصل والإشهار والصحافة وغيرها بأطر فنية قادرة على بلورة الحضور الفني في المنتوج المصنع في المجالات المستهدفة، وترسيخ أبعاده الجمالية

المهارات المراد تحصيلها :

- مهارات معرفية في فلسفة الفن وتاريخه ونظرياته الجمالية .
- مهارات في مجالي السينما وفنون الفرجة

- مهارات علمية في مجال النقد الفني
- مهارات إبداعية في إنتاج أعمال فنية في مختلف الفنون
- مهارات معرفية في تدبير مقاولات ثقافية والإشراف على مشاريع فنية
-

منافذ للتكوين :

- يمكن للمتخرجين من هذا المسلك أن يشتغلوا في المجالات التالية :
- تأسيس مقاولات فنية في مجالات المسرح والسينما والتنشيط الثقافي
- الاشتغال كممثلين أو مخرجين في المسرح والسينما
- أساتذة للتعليم الفني في شعبة الفنون التطبيقية في التعليم الثانوي التاهيلي العمومي أو الخاص .
- أطرا فنية مكلفة بالتنشيط الثقافي والفني في الأكاديميات والنيابات والمؤسسات التعليمية .
- أساتذة للتعليم الفني في المعاهد الفنية التابعة لوزارة الثقافة (المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي . والمعهد الوطني للفنون الجميلة)
- الإشراف على المركبات الثقافية التابعة لوزارة الثقافة ، او البلديات ، أو جهات أخرى ..
- أطرا فنية لتدبير الصناعة السينمائية في الاستوديوهات أو المركز السينمائي المغربي .
- أطرا فنية في مختلف القنوات التلفزية والإذاعية الوطنية والدولية

شروط الولوج والمعارف اللازمة :

الدبلومات المطلوبة :

- دبلوم المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي
- دبلوم المعهد الوطني للفنون الجميلة
- إجازة مهنية في مجال من مجالات الفنون والجماليات والتنشيط الثقافي

- إجازة في اللغة العربية أو في اللغة الفرنسية أو في اللغة الإنجليزية أو الفلسفة أوعلم الاجتماع (شريطة تقديم ملف فني معزز بشواهد تثبت تجارب تطبيقية للمترشح في الميدان الفني أو تكوينات فنية أخرى)
- المعارف البيداغوجية الخاصة : معارف أو خبرات في مجالات الفنون والجماليات

طرق الإنتقاء :

- دراسة الملف: الميزات المحصل عليها وعدد سنوات الدراسة
  - (نقط المواد الأساسية التي لها علاقة بالفنون والجماليات)
- الملف الفني (في مجالات الفنون والجماليات)
- اختبار كتابي
- مقابلة

خلاصات وملاحظات تركيبية :

يبدو من توصيف هذا الماستر هو طموحه لتكوين شمولي في فنون الفرجة ويمكن الخروج بالخلاصات التالية :

- أهمية مثل هاته التكوينات بالنسبة للطلبة وخصوصا وأنها تدمج مواد فنية .
- المحيط الثقافي والفني العام لا يساعد على خلق علاقة بين التكوين والممارسة (المفروض أن يواكب هذا التكوين حالة ثقافية وممارسات ثقافية مكثفة (عروض مسرحية وسينمائية)
- مجمل مواد هذا التكوين هي حصص نظرية، مما يتعارض مع طموحه وأهدافه .
- إدماج تخصصات قد تبدو بعيدة عن روح وجوهر هذا المسلك مثل : خلق المقاولة
- غياب وضوح وتصور لمفهوم الفرجة .

ج – المبحث الثالث : مسلك دراسات مسرحية.

المؤسسة :كلية الاداب والعلوم الإنسانية – المحمدية – جامعة بن مسيك

المنسق البيداخوجي : أحمد توبة – أستاذ التعليم العالي (الأدب المقارن – الترجمة)

التخصص أو التخصصات :التمثيل المسرحي ، الإخراج المسرحي ، الكتابة والتعبير الدرامي،التلقي المسرحي، السينوغرافيا، السيناريو.

المفاهيم المحددة للمسلك:

تاريخ المسرح، استتيقا المسرح ، تكوين الممثل ، الارتجال المسرحي، الكتابة والتعبير الدرامي، السينوغرافيا، السيناريو، الإخراج، سوسيولوجيا المسرح، سيميولوجيا المسرح، المسرح العربي، المسرح المغربي، المسرح الغنائي،الترجمة المسرحية، تاريخ الفنون،سوسيولوجيا وأنتربولوجيا العرض ،تدبير اقتصاد العرض،تواصل، محترفات المسرح والسينما والفيديو والغناء الفردي و الجماعي .

أهداف التكوين :

يهدف المسلك إلى تكوين خريجين جامعيين مختصين في المسرح حاصلين على كفاءة علمية نظرية وميدانية وتأهيل عال يؤهلهم:

- لمتابعة البحث الأكاديمي في مستوى الدكتوراه.
- للإندماج في سوق العمل وذلك بممارسة مهن المسرح من تمثيل وكتابة وإخراج .

علاوة على ذلك يسعى التكوين أعلاه إلى تحقيق ما يلي:

- تعميق معارف ومهارات الطالب لمزاولة مهنة المسرح
- إمداده بالمقاربات والمناهج المتعلقة بالمسرح لتطوير المهارات المكتسبة
- توسيع مجال التدخل في إطار مهنة نساء ورجال المسرح .
- استفادة الطالب من المرجعيات النظرية وتطبيق نتائج الدراسات والأبحاث في ممارسته المهنية.
- جعل الخريجين ملمين بمجال المسرح بالمغرب إبداعا وممارسة قصد تسهيل ولوجهم ميدان الشغل.

- اكتساب الخريجين للقدرة على الاستمرار في تطوير المعارف والمهارات المهنية المتجدد في الميدان المذكور.
- الماستر المذكور يقدم تكوينا نظريا وعمليا متعددا ومنفتحا على البحث في تعاون تام مع المهنيين وإشراك دائم لهم على امتداد فترة التكوين (من مسرحيين وسينمائيين ومخرجين وسينوغرافيين ومؤلفين دراميين الخ..)
- الاستجابة للحاجيات الخاصة للقطاع الاقتصادي والاجتماعي المتميز بالإنفتاح في ميدان السمعي البصري(محطات إذاعية وتلفزيونية جديدة الخ) والفنون عامة.

المعارف:

- الركح ،تاريخ واستتيقا المسرح والعرض، الإخراج، المسرح العالمي والعربي والمغربي ، دراماتورجيا ، سينوغرافيا ،اقتصاد العروض الفنية.

معارف متعددة :

- سوسيولوجيا ، تاريخ الفن ،سينما، مسرح، أدب، ترجمة

معارف منهجية:

- إنجاز مشروع في الإخراج المسرحي
- إنجاز سيناريو
- إنجاز ملف دراماتورجي
- معارف لغوية
- لغة مسرحية بالعربية و الفرنسية، ترجمة مسرحية، نقد مسرحي عربي وأجنبي، مقالات وتقارير صحفية عربية وأجنبية متعلقة بميدان الماستر.

المهارات المراد اكتسابها:

- كيفية تحقيق مشروع شخصي في الإخراج المسرحي
- كيفية تحقيق مشروع شخصي في مجال السيناريو
- كيفية تنشيط وإدارة مجموعة مسرحية
- استشارة فنية وثقافية في المسارح وغيرها من البنيات الفنية والثقافية
- كيفية تقديم ونقد النصوص و الأعمال الفنية، تنشيط لقاء فني وثقافي، معرفة تدبير ميزانية الإنتاج والتواصل، التكوين لفائدة لجمهور مدرسي أو سوسيومهني.

مهارات البحث العلمي:

- متابعة الدراسة على مستوى الدكتوراه
- مهارات مهنية
- تكوين أطرا عليا في ميدان المسرح.

شروط القبول:

- يتكون ماستر "دراسات مسرحية " من أربعة فصول و يتم الالتحاق به بعد الحصول على الإجازة التالية:
  - دبلوم "المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي"
  - الإجازة في اللغة العربية وآدابها (النظام القديم)
  - الإجازة في اللغة الفرنسية وآدابها (النظام القديم)
  - الإجازة في اللغة الإنجليزية وآدابها (النظام القديم)
  - الإجازة في الدراسات العربية
  - الإجازة في الدراسات الفرنسية
  - الإجازة في الدراسات الإنجليزية
  - الإجازة المهنية في التنشيط الثقافي: كلية الآداب والعلوم الإنسانية- المحمدية
  - الإجازة المهنية في السمعي البصري: كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك
  - الإجازة المهنية في الدراسات المسرحية (مشروع): كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك

المعارف البيداغوجية اللازمة:

وحدات تتعلق بمناهج التحليل الأدبي واللساني ضمن مسالك الدراسات العربية والفرنسية والإنجليزية، وكذا مجزوءة المسرح في مسلكي الدراسات العربية والفرنسية والدراما والدراما المقارنة ضمن مسلك الدراسات الإنجليزية وذلك على المستوى المحلي (كلية الآداب المحمدية) والجامعي (جامعة الحسن الثاني المحمدية) و الوطني(المسالك الوطنية للدراسات العربية والفرنسية والإنجليزية) .

وهي عموما معارف في اللغات والآداب والمناهج والمسرح . وتمثلها التكوينات الأكاديمية التالية :

- دبلوم "المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي"
- الإجازة في اللغة العربية وآدابها (النظام القديم)
- الإجازة في اللغة الفرنسية وآدابها (النظام القديم)
- الإجازة في اللغة الإنجليزية وآدابها (النظام القديم)
- الإجازة في الدراسات العربية
- الإجازة في الدراسات الفرنسية
- الإجازة في الدراسات الإنجليزية
- الإجازة المهنية في التنشيط الثقافي :كلية الآداب والعلوم الإنسانية- المحمدية
- الإجازة المهنية في السمعي البصري :كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك
- الإجازة المهنية في الدراسات المسرحية(مشروع): كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك

طرق الإنتقاء :

دراسة الملف :

(توضيح معايير الإنتقاء : الميزات، عدد السنوات الدراسية، نقط المواد الأساسية، إلخ ...)

- يتم الالتحاق بالمسلك بعد دراسة ملف الترشيح المكون من الوثائق التالية:
- طلب خطي يشرح دوافع اختيار الطالب للمسلك
- شهادة الإجازة
- بيان النقط المحصل عليها
- بيان النقط المحصل عليها في بعض الوحدات أو عناصرها التي تساعد على تهيئ الطالب لدراسته بالمسلك،أي تلك المرتبطة بتخصص مسلك الماستر(مسرح، تنشيط ثقافي الخ)
- بيان من نهج السيرة ،ويستحب أن يكون للمترشح صلة بالمسرح دراسة أو ممارسة علاوة على الهواية.
- يتبع عملية الإنتقاء الأولي خضوع المترشحين على نقط تعادل أو تفوق 12 على 20 في اللغتين(العربية والفرنسية).

- مباراة كتابية و مقابلة شفوية.

منافذ التكوين وإنعكاساته :

هذا التكوين يؤهل الطالب بعد حصوله على الماستر لـ:

- لتحضير لمتابعة الدراسة على مستوى الدكتوراه (تهييئ أطروحة الدكتوراه)
- للإندماج في مجال الشغل في إطار المسارح الجهوية أو الوطنية أو المحطات التلفزيونية (كالتنشيط الأدبي والفني و الإعلام الثقافي) أو بإنشاء فرق مسرحية وما يرتبط بها من مهن أو الإنضمام لأخرى موجودة قصد تعزيزها بالكفاءات المكونة جامعيا.
- تخريج أطرا في: الإخراج، الدراماتورجيا ،التنشيط الثقافي
- التدريس في المؤسسات العمومية والخصوصية ذات الصلة
- تخريج أطرا لإدارة المسارح ودور الثقافة
- تخريج مستشارين ثقافيين للمجالس البلدية والقروية

الجسور بين المسالك :

توجد بالكلية إجازة مهنية "النشيط الثقافي" منذ سنوات ، ويستفيد مشروع الماستر هذا من الموارد البشرية (أساتذة باحثين وبعض المهنيين) وكذا من بنيات التكوين المذكور الذي راكم ،منذ سنوات خلت ، تجربة مهمة بالداخل والخارج.هذا علاوة على وحدات تتعلق بمناهج التحليل الأدبي واللساني ضمن مسالك الدراسات العربية والفرنسية والإنجليزية، وكذا مجزوءة المسرح في مسلكي الدراسات العربية والفرنسية والدراما والدراما المقارنة ضمن مسلك الدراسات الإنجليزية وذلك على المستوى المحلي (كلية الآداب المحمدية) والجامعي (جامعة الحسن الثاني المحمدية) و الوطني(المسالك الوطنية للدراسات العربية والفرنسية والإنجليزية) .

الارتباط بين فصول المسلك :

من أهم عناصر الارتباط بين فصول المسلك

تتتابع الفصول وفقا لدفتر الضوابط البيداغوجية الوطنية (مس 3):

الفصلان الأولان هما فصلان للدراسات الأساسية ذات الصلة بطبيعة الماستر .

الفصلان الأخيران استمرار للتكوين في مجالات معرفية ذات الصلة، وكذا للتعمق فيما حصله الطالب من معارف في الفصلين الأوليين.

- وحدات تتعلق باللغات والتواصل الهادفة إلى تقوية الطالب بخصوص مختلف تقنيات التعبير الشفهي والكتابي(الفصلان 1، 2).يتعلق الأمر بالوحدة رقم1(لغات وإعلاميات) و الوحدة رقم 5 (الترجمة المسرحية).ذلك أن تقوية الطالب في اللغتين العربية والفرنسية تهيئ الطالب للقيام بالترجمة المسرحية .
- وحدات تتعلق بالدراسات المسرحية وتكوين الممثل(الوحدة 3 من الفصل1 تؤدي إلى الوحدة7 من الفصل2 واللتان تؤديان بدورهما إلى الوحدة 11 من الفصل 3)،في أفق تناول الظاهرة المسرحية إنطلاقا من إدراك شمولي ومتعدد، وهو ما تضطلع به هذه الوحدة الأخيرة، التي تدرك العروض الفنية عموما و المسرحية خصوصا، من منظور سوسيولوجي وانتربولوجي وتواصلي.
- وحدات تتعلق بمناهج تحليل المسرح نصا وعرضا (الوحدة 2 من الفصل 1 و الوحدة 6 من الفصل 2 و الوحدة 8 من الفصل 3)
- وحدات تتعلق بالفنون البصرية والفنون الحية، السمعي البصري(سينما،فيديو،موسيقى ،غناء،فنون تشكيلية،الويب) في ارتباطها بالمسرح تحديدا لما أصبحت توفره هذه التقنيات الحديثة من خدمات تنسحب على الظاهرة المسرحية تكوينا وخطابا وعرضا وإخراجا ومهرجانات ومنتديات الخ (الوحدة 4 من الفصل 1 تؤدي إلى الوحدة 8 من الفصل 2 في ارتباط بالوحدة 12).وهي وحدات يغلب عليها الجانب التقني و تتطلب معرفة باللغة السينمائية والصورة والمشاهد والمناظر واللقطات وأنواعها وبناء الشخصيات وطبيعة الحوار والتوليف والتوظيب الخ..وهو ما تضطلع به الوحدات المذكورة في علاقة أيضا بمضامين الوحدة 7 من الفصل 2 .

إن العلاقة بين هذه الأنواع من الوحدات تنبني على نوع من الترابط والتكامل من شأنه أن يؤدي إلى تحقيق نوع من التدرج في حصول الطالب على المعارف التي يحتاجها من فصل محدد إلى الفصل الذي يليه.

خلاصات وملاحظات تركيبية :

عبر قراءة لتوصيف هذا الماستر يمكن الخروج بالخلاصات التالية:

- طموح هذا الماستر في جعل الجامعة في قلب التكوين المسرحي.
- تعدد تخصصات الطلبة قد يكون جانبا إيجابيا كما أنه قد يكون سلبيا وخصوصا في الجمع مابين مستوى إنتظارات المتخصصين مع من لم يدرسوا التخصص.
- ضرورة وضع تخصصات هي التي تحدد أفق الطالب ومسارتكوينه.
- طموح الماستر لا يوازيه وجود أطر متخصصة في تقنيات المسرح.
- المفروض أن يكون تفاعل بين المواد المدرسة في الجامعى والمشهد المسرحي المحيط بالجامعة (مشاهدات الطالب المسرحية في علاقتها بتكوينه شيء أساس)

3الفصل الثالث المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي

أ-المبحث الأول : ماقبل التأسيس

ب-المبحث الثاني : التأسيس والتحولات

ج-المبحث الثالث : قراءة تحليلية لبحوث تخرج طلبة المعهد

3- الفصل الثالث: المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي :

أ- المبحث الأول : ماقبل التأسيس :

إن فكرة إنشاء مؤسسة للتكوين المسرحي بالمغرب لم تبدأ إلا في سنة 1968 مع وزارة محمد الفاسي الذي ألح خلال ندوة صحفية سنة على أهمية إنشاء مدرسة وطنية للفن المسرحي . ولم تتحقق هاته الفكرة الافي سنة 1986 .قبل ذلك قررت وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية أن تبرمج في اطار المخطط الخماسي 1986- 1978 برنامج التعليم الفني ضمن نشاطها الثقافي وتكلفت لجنة فنون المسرح المنبثقة عن لجنة التعليم الفني والتي تكونت من :

أحمد عزيز الشغروشني عن وزارة الثقافية

احمد بدري عن وزارة التربية الوطنية

الحسين المريني عن وزارة الشبيبة والرياضة

وقد أنجزت اللجنة هاته البطاقة الفنية :

تحضير المخطط الخامس 1978- 1982 [107]

لجنة الثقافة

التعليم الفني : فنون المسرح

---

[107][107] الحسين المريني من ثنايا الذاكرة (أوراق من مسيرة المسرح المغربي 1948- 2001) منشورات البوكيلي ص(362-367)

تمهيد :

يمتاز الفن المسرحي على غيره من وسائل التعبير الفني بكون عملية الخلق فيه تحتاج الى مشاركة عدة عناصر. فهو عمل جماعي قبل كل شيء . فمن المؤلف الى الهيئة الفنية (من مخرج ومهندس وممثل) إلى الجمهور . وعملية إعداد الجمهور تشمل التنشيط الثقافي وديناميكية الجماعات ، والتوعية الجماهيرية ، ووسائل الدعاية . ومن هذه الملاحظات ندرك أهمية الدور الذي يتعين أن تقوم به مؤسسة يعهد إليها تكوين الأطر التي يفتقر إليها المسرح كفن جماعي ، ومن خلاله كل النشاطات الاجتماعية .

وحيث أن الفن المسرحي يعتمد - في جوهره - على حصيلة المعرفة في شمولها العام. وحيث أن هذا الفن واكب الحضارة الإنسانية طيلة أزيد من 25 قرنا . فإنه من المحتم علينا – لكي نساير الركب الحضاري العالمي ، وحتى يصبح لدينا مسرح مغربي صميم – أن نحدث مدرسة عليا لدراسة الفنون المسرحية حتى لايبقى المسرح ملجأ للمحرومين من الدراسة العادية أو لمن تقطعت بهم أسباب العيش .

بعد تبادل الرأي ودراسة الوثائق المعروضة ارتأت اللجنة المختصة أن تقدم مشروع إنشاء المدرسة العليا للفنون المسرحية في شكل أجوبة على أربعة أسئلة :

ماهي الوضعية الحالية لأطر المسرح ؟

لقد كان المركز المغربي للأبحاث المسرحية - التابع للشبيبة والرياضة – على مدرسة للفن المسرحي ، باشراف نخبة من الاساتذة ذوي كفاءة وخبرة من المغاربة والأجانب . وذلك فيما بين سنة 1959 و 1963 . وقد أغلقت هذه المدرسة عقب ذلك بموجب قراريقضي بالاستغناء عن الأساتذة الأجانب وذلك في نطاق سياسة التقشف . وقد كان من اليسير الاستغناء عن مصلحة لم يكن لها وجود قانوني بل كانت مجرد عمل استثنائي . وبالرغم من أن الشهادة التي تمنحها هذه المدرسة لم يكن معترفا بها قانونيا ، فإننا نجد أن أجود العاملين في الميدان المسرحي المغربي اليوم هم من خريجي تلك المدرسة أو من رواد الدورات التدريبية التي كان ينظمها المركز المغربي للأبحاث المسرحية . ومنهم من أنهى تكوينه في مدارس أجنبية .

ومنذ تاريخ إغلاق المدرسة المذكورة ،انعدم التكوين المسرحي كلية ولم تعرف بلادنا أي بديل لذلك الشيء الذي أفقد العمل المسرحي كل جدية وفعالية ،وأصبح أولئك الذين كانوا يأملون في متابعة الفن المسرحي بالطرق العلمية ينفرون منه ويبتعدون عنه مما أدى إلى بقاء المجال مفتوحا في وجه كل من هب ودب من العاطلين والمهرجين وملوكي الشعارات الجوفاء .

ماذا ترتب عن هذه الوضعية ؟

اذا أردنا أن نتفحص العواقب الناتجة عن الوضع الحالي نجد أنها تسيء إساءة كبيرة للفن المسرحي من جهة وإلى الجمهور الذي حرم من مدرسة شعبية كان من المفروض أن توفر له التربية الفعالة ، والمتعةوالترفيه الهادفين .

ونتيجة لذلك نجد أن المجموعة القليلة التي تلقت تكوينا مسرحيا ، دأبت في وسط العدد الضخم من الفرق التي تمارس المسرح بطريقة الجهل والارتجال . والتي جعلت من هذا الفن مناسبة للتهريج والقذف في إطار بعيد كل البعد عن الفن المسرحي .

وخلاصة القول نؤكد بأن الخطر الذي يهدد العمل المسرحي ببلادنا يكمن في إنعدام التكوين بصفة قطعية وعدم مسايرة الأطر الموجودة حاليا للتطور الحاصل في الميدان المسرحي الذي تتجدد تقنياته باستمرار .

3)ماذا نريد والحالة هذه ؟

إذا كانت التقنيات الأساسية لا تتغير من قطر لآخر ، فإن التكوين يجب أن ينطلق من أصالة وخاصيات ومميزات شعبنا . الأهداف التي نسعى إلى تحقيقها لخلق مسرح مغربي صميم يسهم إلى جانب المؤسسات الثقافية الأخرى في تنمية المجال التربوي والثقافي وفي استغلال الوقت الثالث للمواطنين فيما ينفع ويفيد . فالعالم اليوم يسير بخطى سريعة في طريق التعميم التقني لوسائل الاعلام بواسطة الأقمار الاصطناعية الشيء الذي ستصبح معه الشعوب عرضة للتيارات الإيديولوجية المختلفة ، من هنا أصبح من المحتم علينا الاهتمام بكل ما من شأنه أن يساهم في تنظيم الوقت الثالث لدى المواطن.

ولتوفير المنافذ وتيسير ظروف العمل للمتخرجين ينبغي :

- فتح مؤسسات ثقافية جهوية لإعداد الهواة وتوعية الجماهير.
- تأسيس فرق مسرحية إقليمية تكون تابعة للبلديات.
- وضع تشريع رسمي يقنن المهنة المسرحية.

بناية المؤسسة :

يحتاج التكوين المسرحي الى غرف مدرسية عادية لتنظيم الدروس النظرية وبعض الأعمال التطبيقية الكلاسيكية .

غير أن أهم الحصص الجماعية منها والفردية ، التي تباشر تقنيات الاداء ، والمحافظة والتعبير الجسدي تحتاج الى قاعات ومدرجات تامة التجهيز بركحها ومساحاتها ، وكواليسها ، ومعاملها . فلا ننسى أن بعض التمارين تحتاج الى حضور الجمهور .

بالنظر الى تلك المميزات ، وتلافيا لكل تبذير ، نقترح أن تخصص البناية الموجودة بشارع ثمارة (معهد المغرب الكبير) لاحداث المدرسة العليا للفنون المسرحية.

وهذا ما يدعونا إلى خلق مؤسسة لتلقين الفنون المسرحية لكل الراغبين الذين يتوفرون على مؤهلات واستعدادات لممارسة هذا الفن على أساس التعليم والتثقيف وتوسيع الأفق وتنشيط القدرات وصقل المواهب.

وكما يقول ' جان كوكتو ' : إن تعليما حيا وشاملا ومتناسقا ، من شأنه أن يؤدي إلى نتائج يتعذر على الموهبة وحدها أن تحققها .

بهذه الطريقة وحدها يمكن لمسرحنا أن ينتج الأعمال المسرحية التي يفتقر إليها مجتمعنا.

4) كيف الوصول الى ذلك؟

للوصول الى هذه الغاية يتعين أن يشتمل برنامج الدراسة على جميع المواد الضرورية لتكوين العنصر المثقف مسرحيا وأدبيا واجتماعيا . ذلك أن المسرح يحتاج إلى الشخص الواعي المسلح بالموهبة والثقافة العالية والخبرة الفنية الواسعة . وإذا أردنا لمسرحنا أن يكون - بحق- أداة تربية شعبية وتنمية ثقافية ، يتعين أن يكون التعليم في

أعلى مستوى حتى يضمن لخريجي المدرسة العليا للفنون المسرحية نفس الحقوق المضمونة لباقي الطلبة الجامعيين.

إن تعليما في هذا المستوى لمن شأنه أن يكون – بالإضافة الى الأطر المسرحية – أطر التنشيط في جميع الميادين ذات الصبغة الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية. فالمدرسة إذن سوف لا تكون مقتصرة على تكوين الأطر المسرحية فحسب بل ستزود مؤسسات أخرى بالأطر الصالحة.

مواد الدراسة :

1 التكوين العام :

- تاريخ الحضارات
- تاريخ المغرب
- تاريخ الفنون
- الأدب المغربي والعربي
- الاثنوغرافيا
- العلوم الاجتماعية
- علم النفس ، وديناميكية الجماعات
- اللغات الأجنبية (فرنسية – إنجليزية – اسبانية)
- ندوات وأبحاث : (الموسيقى – الفلكلور – الملحون – الخلق المسرحي – المسرح الطلائعي ..الخ)
- النقد الفني
- السيسيولوجية

التقنيات :

- التعبير الجسدي
- الأداء
- الإلقاء ومخارج الحروف

الإخراج – مدارسه المختلفة

- السينوغرافيا .
- هندسة المناظر
- الوسائل السمعية البصرية
- الرسم والزخرفة والهندسة
- المبارزة الفنية
- المعامل (الأقنعة – الملحقات – الملابس – التأليف)
- الإنارة
- الصوت ، تقنياته .
- المحافظة العامة للإنتاج المسرحي .

التسيير المسرحي:

أ)- المؤسسة المسرحية.

ب) – الإدارة والتسيير العام للفرق.

ت) – المسارح (أطرها – استغلالها – مميزاتها – الجولات المسرحية – وسائل الدعاية والاشهار).

شروط الالتحاق بالمدرسة العليا للفنون المسرحية :

شهادة الباكالوريا أو ما يعادلها . أو مبارة للذين يتهيئون للتشخيص فقط .

اختبار لمعرفة مستوى المؤهلات العلمية.

وهاته الوثيقة ستكون المنطلق لتأسيس المعهد الذي سيعرف تعثرا قبل أن ينطلق فعليا في أداء مهامه حيث يشير عبد الواحد عوزري (فقد أكد مدير المسرح الوطني محمد الخامس وهو أحد محرري النص (المرسوم) المكلفين بالملف، أنه يستحيل فتح هذا المعهد بدون توفير الشروط الضرورية. وعارض الافتتاح الذي كان مبرمجا من طرف الوزارة في أكتوبر1985 ...)[108] هذا التعثر وهذه الولادة

---

[108] عبد الواحد عوزري .المسرح في المغرب (بنيات واتجاهات) دار توبقال .1998 ص : 95

العسيرة لن تدوم طويلا فبالرغم من مقاومة بعض الجهات لميلاد المعهد إلا أن الميلاد كان في سنة 1986.

ب - المبحث ثاني : التأسيس والتحولات :

قد أحدث مرسوم 18 يناير 1985 المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي ويحدد الفصل 2 من مهام المعهد كما يلي:

يعهد الى المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي بما يلي:

تكوين الأطر المسرحية في مختلف التقنيات التي لها ارتباط بالميدان المسرحي وبصفة خاصة بالممثلين والمخرجين والمؤلفين المسرحيين وتقني الخشبة كالسينوغرافيين ومصممي المناظر والملابس ومحافظي المسرح واخصائيين في الإنارة والصوت:

تكوين الأطر للأنشطة الثقافية والفنية وخاصة المنشطين الثقافيين لتأطير المهرجانات والمراكز الثقافية وغيرها.

استكمال تكوين الأطر الفنية العاملة بالإدارة والمؤسسات العمومية والخاصة التي تحتاج إلى تقنيات الفنون والتنشيط لإنجاز مهامها.

ولقد صاحب ميلاد المعهد مجموعة من الإكراهات المرتبطة بالمقر وبالموارد البشرية المؤهلة للتكوين إلا أنه بالمقابل استطاع أن يكون مدرسة حقيقية للتكوين المسرحي أغنت الساحة المسرحية والتلفزية والسينمائية بالعديد من العطاءات الفنية المتميزة.

عرف المعهد في مساره محطات نلخصها فيما يلي:[109]

المرحلة الأولى : التأسيس وإثبات الذات 1986 – 1998

اعتمد المعهد في هيكلته التربوية على :

مسرحيين درسوا خارج المغرب

---

[109] 30 سنة على انشاء المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي (1987 – 2017) مسار أكاديمي في مفترق الطرق . محمد أمين بنيوب .مجلة لبساط عدد صيف 2017

التحاق بعض الخريجين بهيئة التدريس

الإنفتاح على بعض الاساتذة الأجانب (بلجيكا)

إغلاق مباراة ولوج المعهد (1996- 1998)

إغلاق شعبة التنشيط الثقافي (1999 – 20008)

المرحلة الثانية : 1998 – 2016

عرف خلاله المعهد مشروع تربوي جديد أبرز ملامحه ، الموازنة بين النظري وتوسيع مجالي التداريب الميدانية والإنجاز الابداعي ، من خلال أربع وحدات : الوحدة النظرية ، الوحدة العملية ، ووحدة الصوت والجسد وتقنيات اللعب والوحدة التقنية (المواد الفنية وتقنيات الخشبة)

حصيلة رقمية :

بالأرقام يمكن تقديم حصيلة المعهد من الخريجيين في:

عدد الخريجين : 366 خريج . ذكور: 195 . إناث : 175

التشخيص : 260 ممثل وممثلة . ذكور : 145 . إناث : 115

السينوغرافيا : 58 سينوغرافيا . ذكور : 30 . إناث : 28

التنشيط الثقافي : 63 . ذكور : 26 . إناث : 37

ومن خلال هاته الأرقام يمكن استخلاص المعطيات التالية :

التقارب الحاصل بين النساء والرجال. في المهن الفنية مما يمكننا أن نقول بأن النساء المغربيات (عكس ما كان يقع في الماضي) يتعاطين الفن بشكل متساو مع الرجل.

عدد الخريجين يبقى جد قليل بالمقارنة مع ساكنة المغرب وتيقى الحاجة ملحة إلى عدد اكبر من المهنيين في مجالات المسرح وتخصصاته وخصوصا التقنية .

وإنطلاقا من تجربتنا المتعددة الأبعاد:

خريج المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي.

أستاذ سابق بالمعهد لمادة نظريات الاخراج المسرحي.

مخرج وكاتب مسرحي وفاعل داخل الساحة المسرحية الوطنية والعربية

إطار بوزارة الثقافة (مدير مركز ثقافي – منظم للعديد من المهرجانات الوطنية والدولية).

يمكننا الحديث عن الخلاصات التالية :

- الهوية الملتبسة للمعهد.
- المسار المجهول للطالب بعد التكوين.
- إنحصار المسرح في التشخيص.
- تاثر الدراسة بالظاهر السلبية للممارسة المسرحية.
- - ضبابية المسار التكويني.
- عدم تنزيل القانون بشكل صارم.
- التكوين بين النظري والتطبيقي.

ويمكن شرح هذه الملاحظات بالشكل التالي:

الهوية الملتبسة للمعهد:

من جهة هو مؤسسة اكاديمية ومن جهة أخرى مؤسسة مهنية (تعلم حرفة) وبحكم أن الفن هو مجال للغواية والإغراء ، فإن المعهد لم يحسم بعد في هويته وفي علاقته مع الطالب، فالعديد من الطلبة يصدمون بالواقع لأنهم يظنون أن ولوج المعهد هو ولوج الشهرة أو ولوج الوظيفة وواقع الأمر أنه على الإدارة – الطاقم البيداغوجي أن يعي هاته المسؤولية للحسم في اختيارات الطالب والقطع مع كل الأوهام – خارج تعليمية

المسار المجهول للطالب بعد التكوين:

وهذا مرده إلى مباراة الإنتقاء والعلاقة التي يؤسسها الطلبة (الخريجون) مع المعهد ثم الى البدايات الاولى للمعهد من خلال توظيف وزارة الثقافة وبعض الإدارات العمومية للخريجين (ومن فوج لآخر ، بدأت تظهر فكرة أن المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي يضمن لتلاميذه منحة ، وإنتقالا بلا صعوبة خلال السنوات الدراسة الأربع ، بالاضافة إلى التوظيف المؤكد تقريبا (على الأقل بالنسبة للأفواج الاولى) وفي بلد يضم الالاف من حملة الشهادات العاطلين ، يكتسي الجانب الأخير أهمية بالغة ، لأنه يمكن أن يدفع الشاب الى اجتياز مبارة الدخول الى المعهد العالي للفن

المسرحي والتنشيط الثقافي ، حتى ولو لم تكن له أي موهبة فنية . هذه العناصر ساهمت في تدهور صورة المعهد ، الذي كان يعاني في البداية من عد مشاكل وتناقضات . فإذا كانت المبارة الأولى التي نظمت في شتنبر 1986 قد استقطبت حوالي 600 مرشح فإن الاهتمام بالمعهد لم يتوقف عن التراجع.

والأمر الذي أساء الى سمعة المعهد أكثر من تنظيم الدروس، أو مضمونها أو مستوى الأساتذة، هو على الخصوص مستوى الخريجين الذين اجتازوا بنجاح السنوات الأربع فمن بين الأفواج الخمسة التي تخرجت من المعهد، هناك حوالي عشرة اشخاص يحاولون إثبات حضورهم وإظهار رغبتهم في التواجد فنيا، إما كممثلين أو كمخرجين. وفي البداية سقط كل التلاميذ في فخ مطالبة وزارة الشؤون الثقافية بتوظيفهم عوض المطالبة بخلق ظروف إدماجهم في ممارسة المهنة وقد استجابت الوزارة لهذا الطلب وشرعت في توظيف كل الخريجين تقريبا ، دون أن تسمح لهم بالعمل في مجال تخصصهم لأن الإبداع المسرحي في المغرب لا يوفر سوى القليل من الوظائف.

وهكذا فإن بعض الخريجين، الذين يتوفرون على دبلوم ممثل يوجدون في مكتب لإحدى الجماعات الحضرية وآخرون يتوفرون على دبلومات في السينوغرافيا يعملون ككتاب في أحد مكاتب الوزارة ، وآخرون يجوبون ممرات وأقسام أو مندوبيات الوزارة في مختلف مناطق البلاد ، كما لو أن المعهد خلق فقط من أجل تعزيز الأعداد المفرطة من الموظفين الإداريين الذين ليست لهم مهام محددة)[110]

إن حديث عبد الوحد عوزري في كتابه (المسرح في المغرب – بنيات واتجاهات) ورغم أنه مرتبط بالبدايات الاولى للمعهد (انجز كتابه سنة 1995) فإن الكثير من الأشياء مازال وقعها ساري المفعول إلى الآن ومنها :

- علاقة الخريجين بتوظيف الوزارة.
- عدم استيعاب سوق الشغل الفني لكل الخريجين لعوامل متعددة.

---

[110] عبد الواحد عوزري ، المسرح في المغرب (بنيات واتجاهات) دار توبقال للنشر 1998 ص 104:

- عدم وضوح الاختيارات الفنية مند مباراة الإنتقاء الاولى.

انحصار المسرح في التشخيص – التمثيل :

وهده العلاقة تجعل من المعهد محددود الافق في التكوين وفي خلق فرص الشغل للخريجين . مع العلم ان القانون الداخلي ينص على العديد من التخصصات منها:

- الإدارة المسرحية.
- تكوين في الوساطة والتنشيط لتأطير المهرجانات وتسيير المراكز الثقافية وغيرها.
- المسرح كتكنولوجيا للتواصل والبيداغوجيا كوسيلة لتربية الرؤية وتطوير الشخصية.
- تكوين تكميلي للمدرسين تكوين المكونين المربين والمتدخلين والاجتماعيين التدريب على تقنيات التعبير الموجهة لمدارس المهندسين, والتجارة والسياحة ومؤسسات التكوين المهني والمؤسسات التجارية وكذا استعمال المسرح داخل المؤسسات الصحية (عضوية ونفسية)

تأثر الدراسة بالظواهر السلبية للممارسة المسرحية:

إن التكوين المسرحي مرتبط بشكل جذري بالممارسة المسرحية من حيث إنه يتفاعل مع تحولاتها البنيوية (ابداعيا وتنظيميا)، وبحكم أن الممارسة المسرحية تفرز بعض الظواهر السلبية، فإن المعهد يحب أن يكون محافظا على قيم الإبداع وقيم الكرامة الابداعية، والملاحظ من خلال معاينتي أن الظواهر المسرحية السلبية للممارسة المسرحية، أصبحت تؤثر على الجو العام للتكوين، وعلى قيم العلم والمعرفة والتحصيل المهني .

ضبابية المسار التكويني :

ونعني به غياب تصور بيداغوجي لكل تخصص ولكل سنة في المحصلة النهائية للتكوين بصفة عامة ومن خلال معاينتنا الفعلية فليس هنا مقررات واضحة للتدريس خاصة بكل استاذ ثم توافقها وتكاملها مع الدورات التدريبية . يجب أن تكون هناك خطة بيداخوجية تدمج الدورس القارة والدورات التكوينية والورشات في حلقة واحدة وهيكل تكويني مندمج ومتناسق .

عدم تنزيل القانون بشكل صارم:

ضرورة تطبيق جميغ المقتضيات المتعلقة بعدد الساعات وحجمها فيما يتعلق بالتدريس ثم القطع مع كل الممارسات التي تدفع بالطلبة الى التسيب :

تطبيق قانون الغياب والعقوبات المرتبطة بالتغيب الغير المبرر

الحرص على الاستفادة الفعلية للطلبة من كل الأنشطة الموازية للمعهد

عدم اشتغال طلبة السنوات الثلاث الأولى في أي عمل فني خارجي مع السماح لطلبة السنة الرابعة بالاشتغال الخارجي (بعد موافقة الإدارة).

التكوين بين النظري والتطبيقي:

المعهد يجمع بين التكوين النظري والتطبيقي، إلا أنه يبقى الطالب غير قادر على استيعاب أهم النظريات الفكرية والفنية وذلك راجع الى:

المستوى العام للتعليم بالمغرب

انتماء أغلب الطلبة الى الطبقة المتوسطة إن لم نقل الفقيرة.

سوء الفهم السائد بأن الجانب النظري غير مفيد ومن تبدو الحاجة ملحة للصرامة في قبول طلبة متميزين على المستوى الثقافي العام وعلى قدراتهم، وفي هّا الصدد يمكن التحضير لمباراة المعهد من خلال التنسيق مع الأكاديميات الجهوية للتربية والتكوين للقيام بتكوينات قبلية وكذا التنسيق مع المصالح الخارجية لوزارة الثقافة (المديريات والمركز الثقافية للإعداد وتحضير المقبيلين على المبارة).

بالإضافة إلى تضمين المقررات دروسا متعلقة ب:

- تاريخ الأفكار السياسية
- جماليات الفن

أهم المقترحات المتعلقة بالتكوين :

- التكوين المسرحي تكوين مهني .(التكوين وسوق الشغل)

التخصصات المهنية:

- التشخيص (المسرح – الاذاعة – التلفزة – السينما)
- مسرح العرائس (الدمى)

- مسرح الطفل
- السينوغرفيا
- مصممي الاضاءة
- سينوغرافيا الفضاءات (الديزاين وديزاين التراث الثقافي وديزاين المتاحف)
- المؤطرين والمكونين (التعليم الخاص والمؤسسات الخاصة)
- التنشيط الثقافي (الوسطاء الثقافيون – المدراء الاداريون للفرق المسرحية – مدراء المسارح).

إن هذه التخصصات يجب أن تخلق مجال اشتغالها داخل الحقل الفني بصفة عامة وأن تصبح مولدة لحركية اقتصادية وإنتاجية دون الاعتماد على الدولة.

- الحاجة إلى تخصصات مهنية مرتبطة بالسوق المسرحي ومنها (مسرح الطفل والعرائس).
- حاجة العديد من المؤسسات الخاصة الى مؤطرين ومكونين مسرحيين.
- الانتعاشة التي يعرفها سوق المسرح والتلفزة والتي يجب أن تكون مصاحبة بتدخل قوي لمشاريع فنية مستقلة.
- شبكة المهرجأنات الفنية التي يعرفها المغرب.
- القنوات الاذاعية والتلفزية وحاجياتها إلى الأنتاجات الوطنية.

<u>قراءة في جدول المواد المقررة (2018 – 2019)- انظر الملحق 2:</u>

بالاطلاع على استعمال الزمن للمواد المدرسة حاليا بالمعهد يمكن الخروج بالملاحظات التالية :

- تنوع الدروس بين ماهو نظري وتطبيقي .
- الانطلاق من تكوين عام (في السنة الأولى) يصبح متخصصا مع السنة الثانية .

- يمكن إدماج الالقاء في مادة الصوت (لغياب متخصص في الالقاء) أو الاستعانة بأستاذ لتجويد القرآن ، لاعطاء مادة الالقاء بالعربية .
- غياب مادة لقراءة العرض وتحليل العروض المسرحية .
- تخصص التنشيط الثقافي يبدو جد عام ولا يصب في تخصصات دقيقة ، ومقترحنا مادام التنشيط الثقافي يدرس بمعهد للمسرح وجب ربطه بالإدارة المسرحية.
- جل الأطر المدرسة بالمعهد هي أطر مغربية .

ج- المبحث ثالث : دراسة تحليلية لبحوث تخرج طلبة المعهد :

الموسم الجامعي 1989-1990 :

شعبة السينوغرافيا :

سينوغرافيا (فاصل غريب) ليوجين أونيل

سينوغرافيا (النورس) لتشيكوف

شعبة التشخيص :

بناء الشخصية (ملاحظات)

الشخصية في مسرح العبث

مشروع تنشيط معمل درامي

الكتابة المسرحية

تحليل شخصية الحراز بين بريخت وستانيسلفسكي

مقترح اخراج (حيث وضعت علامة الصليب) ليوجين أونيل

تقينات الضحك من خلال السكيستش المغربي

شعبة التنشيط الثقافي :

المراكز الثقافية الاجنبية بالمغرب

وضعية العمل الثقافي الجمعوي بالمغرب

المسرح داخل المدرسة

هيكلة الجمعيات الثقافية بالمغرب (اتحاد كتاب المغرب)

التنشيط الثقافي بالمغرب

ملاحظات : تنوع البحوث بين الكتابة المسرحية ،وبناء الشخصية ، وتأطير محترف مسرحي وتحليل الشخصية انطلاقامن ستانيسلفسكي وبريشت .

اهم الكتاب المشتغل عليهم : تشيكوف ، أونيل

الموسم الجامعي 1990- 1991 :

شعبة السينوغرافيا

سينوغرافيا (بستان الكرز) لتشيكوف

سينوغرافيا (عرس الدم) لوركا

شعبة التشخيص :

تحليل دراماتورجي لمسرحية (المقابلة) لفاكلاف هافل

إنجاز عمل مسرحي أنطلاقا من الارتجال

تحليل دراماتورجي – اخراج (فصيلة على طريق الموت) لألفونسو ساستري

مشروع اخراج (الجرة) لبيرأندللو

رؤية اخراجية (الدب) لتشيكوف

إعداد درماتورجي لنصوص شكسبير (تحليل واخراج)

شعبة التنشيط الثقافي

التنشيط الثقافي من خلال المؤسسات الثقافية

مشروع أنجاز خزانة سمعية بصرية

تنشيط فضاءات ثقافية (فضاءات بمدينة ورزازات)

دور التلفزة في تنمية العمل الثقافي

الادارة والإنتاج المسرحي بالمغرب

ملاحظات : أهم الكتاب المشتغل عليهم : تشيكوف ، لوركا ، بيراندللو.

أهمية بحث (الادارة والانتاج المسرحي بالمغرب) لعلاقته بالمسرح ومن خلاله يمكن أن نطور شعبة التنشيط الثقافي كتخصص له علاقة بالادارة المسرحية (تخصص منعدم في المغرب)

الموسم الجامعي 1991- 1992

شعبة السينوغرافيا :

سينوغرافيا مسرحية (القبرة) لجأن أنوي

سينوغرافيا (زواج فيغارو) لبومارشيه

شعبة التشخيص :

تحليل درماتوجي - اخراج (نهاية اللعبة) لصامويل بيكيت

تحليل درماتورجي - تشخيص (رغبة تحت شجرة الدردار) ليوجين أونيل

تحليل درماتورجي - تشخيص واخراج (الأقوى) لسترأندبيرغ

تقنيات فن الراوي

تحليل درماتورجي - اخراج (الخادمات) لجان جنيه

تحليل درماتورجي - تشخيص (الخادمات) لجأن جنيه

تحليل درماتورجي - تشخيص (الخادمات) لجأن جنيه

تحليل درماتورجي - تشخيص (ماقبل الافطار) ليوجين

(الكراسي) ليوجين يونيسكو

تشخيص (الخادم الاخرس) لهارولد بينتر

شعبة التنشيط الثقافي :

وضعية النحت في المغرب

تدريس الة البيانو بالمعاهد الموسيقية

مشروع تنشيط فضاء ابي رقراق

البرمجة السينمائية (مقاربة موضوعاتية)

الصورة والمدينة

المسرح المغربي واقع وآفاق تطوره

ملاحظات :أهم الكتاب المشتغل عليهم (جان جنيه)، أونيل ، ستراندبيرغ ، بيكيت .

اشتغال الطابة في فريق عمل واحد (ننموذج الاشتغال على جان جنيه

تعدد وتنوع بحوث التنشيط الثقافي (تدريس البيانو، السينما ، النحت ..الخ)

الموسم الجامعي 1992-1993

شعبة السينوغرافيا :

سينوغرافيا(بيت الدمية) لهنريك ابسن

سينوغرافيا (الشرفة) لجأن جنيه

شعبة التشخيص :

عمل على الرقص المعاصر (نموذج: اسادوره)

تحليل درماتورجي – اخراج (ولد للموت) للكاتب الاوغأندي سام تولي موهيكا

تحليل درماتورجي – تشخيص (بيت بيرنالدا البا)

تحليل درماتورجي – تشخيص (الزنزانة) للكاتب الجنوب افريقي هارلود كمل

تحليل درماتورجي – اخراج (فأندو وليز) لفرنأندو أربال

تحليل درماتوجي لمسرحية (الزيار) لبيرأندللو

تحليل درماتورجي – تشخيص (فأندو وليز) لفرنأندو أربال

تحليل درماتورجي – اخراج (الزنزأنة) للكاتب الجنوب افريقي هارلود كمل

تحليل درماتورجي – تشخيص (بيت برنالدا البا)

التنشيط الثقافي :

مشروع برنامج اذاعي

الفن التشكيلي النسائي في المغرب

تجربة المركبات الثقافية المغربية

ملاحظات : أهم الكتاب المشتغل عليهم :فيرناندو أربال، لوركا ، بالاضافة الى كتاب أفارقة (سام تواي موهيكا – هارولد كمل)

-تعدد مجالات اشتغال التنشيط الثقافي (اذاعة – تشكيل – مركبات ثقافية)

الموسم الجامعي 1993- 1994

شعبة السينوغرافيا :

سينوغرافيا (حلم ليلة صيف) لوليام شكسبير

سينوغرافيا(النساء العالمات) لموليير

سينوغرافيا (لعبة الحب والمصادفة) لماريفو

سينوغرافيا (الحضيض) لماكسيم غوركي

شعبة التشخيص :

تحليل درماتورجي – تشخيص (هاملت) لشكسبير

تحليل درماتورجي – تشخيص (اللامبالي الجميل) لجأن كوكتو

تحليل درماتوجي –اخراج (الفضوليات) لاحمد الطيب لعلج

تحليل درماتورجي – تشخيص (رقابة مشددة) لجأن جنيه

تحليل درماتورجي – اخراج (عرس الدم) لفريدريكو غارسيا لوركا

شعبة التنشيط الثقافي :

سوق الموسيقى في المغرب

التنشيط الثقافي داخل المؤسسات الاقتصلدية

سوق التشكيل بالمغرب

ملاحظات :اول بحث حول كاتب مسرحي مغربي (أحمد الطيب لعلج)

تعدد الكتاب بين التشخيص والسينوغرافيا :من شكسبير ، موليير ، لوركا ، الى كوكتو وجان جنيه

تعدد مجالات اشتغال التنشيط الثقافي (الموسيقى – التشكيل – المؤسسات الاقتصادية)

الموسم الجامعي 1994- 1995

شعبة السينوغرافيا :

لايوجد أي بحث

شعبة التشخيص :

تحليل درماتورجي – تشخيص (رحلة النهار الطويلة خلال الليل) ليوجين أونيل

تحليل درماتورجي – تشخيص-(بيت الدمية) لهنريك ابسن

فرجة عبيدات الرمى

ابداع مسرحي اعتمادا على الموسيقى

تحليل درماتورجي – اخراج (ايولف الصغير) لهنريك ابسن

تحليل درماتورجي – تشخيص (ايولف الصغير) لهنريك ابسن

تحليل درماتورجي – تشخيص (الاقوى) لاوغست سترندبرغ

تحليل درماتورجي – اخراج (اسمع ياعبد السميع) لعبد الكريم برشيد

تحليل درماتورجي – تشخيص (في المنطقة) ليوجين أونيل

تحليل درماتورجي – تشخيص (ايولف الصغير)لهنريك ابسن

عاشت الأسامي – من الكتابة الركحية الى الاعداد الدرامي (طالب تونسي)

التنشيط الثقافي :

ادارة المتاحف

برامج الأطفال في التلفزة المغربية

ملاحظات : ثاني كاتب مسرحي يتم الاشتغال عليه (عبد الكريم برشيد)

اول طالب أجنبي (تونسي) يتخرج من المعهد

أهم الكتاب المشتغل عليهم (ابسن ، أونيل ، سترندبيرغ)

أربعة طلبة لم ينجزوا بحوث التخرج لتواجدهم بالمعهد الوطني العالي للفن الدرامي بباريس (سنة ثالثة) في حين أنهم من المفروض أم يدرسوا السنة الرابعة . السؤال المطروح في الطريقة التي قومت بها أعمالهم في علاقتهم مع زملائهم.

الموسم الجامعي 1995-1996

شعبة السينوغرافيا :

سينوغرافيا (الملك يلهو) لفيكتور هيغو

سينوغرافيا لمسرحية بريخت

سينوغرافيا (تاجر البندقية) لشكسبير

شعبة التشخيص :

تحليل درماتورجي – تشخيص (الامبراطور) ليوجين أونيل

تحليل درماتورجي – تشخيص (حرية في بريم) لفاسبيندر

تحليل درماتورجي – تشخيص (ملكية مصادرة) لتينيس وليامز

مسرحة الرواية (ليلة القدر) للطاهر بن جلون

المسرح الملحمي – تحليل درماتورجي (بونتيلا وتابعه ماتي) لبريخت

تحليل درماتورجي – تشخيص (الجلادأن) لفرنأندو اربال

تحليل درماتورجي – تشخيص (قصة حديقة الحيوأن) لدوارد البي

تحليل درماتورجي – اخراج (قصة حديقة الحيوأن) لادوارد ألبي

تحليل درماتورجي – (الأندار الاول) لاوغست سترندبرغ

تجربة إنجاز مسرحية للطفل (من 7 الى 14 سنة)

شعبة التنشيط الثقافي :

إنتاج برامج ثقافية في التلفزة

التنشيط المسرحي في الوسط المدرسي

المكتيات وفضاءات القراءة

المهرجانات السينمائية بالمغرب

ملاحظات : تنوع مجالات التنشيط الثقافي (تلفزة – مكتبات –مهرجانات سينمائية)

أهم الكتاب المشتغل عليهم : (ادوارد ألبي-سترندبيرغ – اربال)

انفتاح البحوث على محور الاقباس (المسرحة) وخصوصا مسرحة الرواية .

الموسم الجامعي 1996-1997

شعبة السينوغرافيا :

سينوغرافيا (لعبة الحب والمصادفة) لماريفو

سينوغرافيا (الالة الجهنمية) لجأن كوكتو

سينوغرافيا (النورس) لتشيكوف

سينوغرافيا (لا مزاح مع الحب) لالفريد دوموسيه

شعبة التشخيص :

إخراج (أوديب) لسوفوكل

مسرحة حكايات من كتاب البخلاء

تحليل دلرماتورجي – تشخيص (المهاجران) لسلافومير مروجيك

إخراج تركيب مسرحي انطلاقا من نصوص سعداله ونوس

تحليل درماتورجي – إخراج (طلب زواج)لتشيكوف

شعبة التنشيط الثقافي :

التنشيط السوسيوثقافي بالمؤسسات السجنية

الجهوية الثقافية بالمغرب

ابراز التراث عبر الأنشطة الثقافية

مشروع تنشيط فضاء المدرسة المرينية بسلا

التنشيط السينمائي بالمغرب

الطفل القروي والتلفزة المغربية (مشروع برنامج تلفزي)

ملاحظات : تنوع بحوث التنشيط الثقافي (السينما – الجهوية الثقافية – التنشيط بالمؤسسات السجنية ..). تنوع كتاب المسرح المشتغل عليهم (سعدالهه ونوس ، تشيكوف ، مروجيك، سوفوكل ، الجاحظ)

الموسم الجامعي 1997-1998

شعبة السينوغرافيا :

سينوغرافيا (لفاوست) بفضاء الاوداية

شعبة التشخيص :

تحليل درماتورجي – اخراج (بنادق الأم كرار)لبريخت

تحليل درماتورجي – اخراج (المهندس والامبراطور اشور) لفرناندوو اربال

تحليل درماتورجي – اخراج (الآنسة جوليا) لسترندبيرغ

تحليل درماتورجي – تشخيص (صافأنا باي) لمارغاريت دوراس

مسرحة السيرة الذاتية لمحمد شكري

تحليل درماتورجي – تشخيص (الدب) لتيشيكوف

تحليل درماتورجي – تشخيص (السيدة دي ساد) للكاتب الياباني يوكيو ميشيما

حرفية الممثل بين الجسد والقناع من خلال تحليل (اسكوريال) لميشيل كولدخولد

مسرح الطفل – اخراج –(الأمير الصغير) لسأنت اكسوبيري

مسرحة نصوص شعرية

شعبة التنشيط الثقافي :

فضاء الحكاية والطفل بالخزأنات

البرامج الثقافية في التلفزة

دراسة للبرامج الاذاعية الموجهة للطفل

تعليم الغناء بواسطة الشريط السمعي البصري

التلفزة المدرسية (مشروع تقديم برنامج)

ملاحظات : تنوع بحوث التنشيط الثقافي (وهي ملاحظة تعكس ، المفهوم الواسع والغير مضبوط للتنشيط الثقافي) . تنوع وتعدد حساسيات الكتاب المشتغل عليهم (بريخث ، اربال ، سترندبرغ ، مارغاريت دوراس) ثم الاشتغال على المسرحة (نصوص لمحمد شكري)

الموسم الجامعي 1998- 1999

شعبة السينوغرافيا :

سينوغرافيا (العاصفة) لوليام شكسبير

سينوغرافيا (الخادمات) لجان جنيه

سينوغرفيا (هبوط اورفي) لتينيسي وليامز

شعبة التشخيص :

تحليل درماتورجي – تشخيص –(فاطمة) لمحمد بنكطاف

تحليل درماتوجي – اخراج (طابا طابا) لبرنارد ماري كولطيس

تحليل درماتورجي – اخراج (رغبة تحت شجرة الدردار) ليوجين أونيل

تحليل درماتورجي – تشخيص (خطبة الادانة الطويلة أمام سور المدينة) لتأنكريدورست

تحليل درماتورجي – تشخيص (طابا طابا) لبرنارد ماري كولطيس

تحليل درماتوجي تشخيص (كأن بالأمس) لهارولد بينتر

تحليل درماتورجي – تشخيص (جريمة في جزيرة الماعز) للكاتب الايطالي اوجويتي

تحليل درماتورجي – تشخيص (رغبة تحت شجرة الدردار) ليوجين أونيل

تحليل درماتورجي – تشخيص (خطبة الإدانة الطويلة أمام سور المدينة) لتانكريدورست

تحليل درماتورجي – تشخيص (أغنية التم)لتشيكوف

شعبة التنشيط الثقافي :

الثقافة المشتركة البيجماعة

الفنون الشعبية داخل المؤسسات التربوية

والترجمة والدبلجة التلفزية (مشروع خلق مقاولة)

ملاحظات : تنوع الحساسيات الفنية والاتجاهات الفكرية للكتاب المشتغل عليهم (كولطيس، أونيل ، هارولد بينتر ، تشيكوف ، تانكريدورست)

الاشتغال على كاتب عربي جزائري (محمد بنكطاف)

الموسم الجامعي 1999-2000

شعبة السينوغرافيا :

سينوغرافيا(عربة اسمه الرغبة) لتينيسي وليامز

سينوغرافيا(عربة اسمه الرغبة) لتينيسي وليامز

شعبة التشخيص :

تحليل درماتورجي – تشخيص (ستريبتيز) لسلافومور مروجيك

تحليل درماتورجي – تشخيص (الطابعأن) للكاتب الأمريكي ميراي شيز

بناء الشخصية في مسرح اللمعقول (الكراسي) يونيسكو

تحليل درماتورجي – تشخيص (عربة اسمها الرغبة) لتينيسي وليامز

تحليل درماتورجي – تشخيص (ستريبتيز) لسلافومور مروجيك

تحليل درماتورجي – تشخيص (عربة اسمها الرغبة) لتينيسي وليامز

الفضاء والزمأن في مسرحية (الكراسي) ليونيسكو

تحليل درماتورجي للشخصية وتوليف أربعة نصوص للكاتب دانيال هارمس

تحليل درماتورجي – تشخيص (عربة اسمها الرغبة) لتينيسي وليامز

تحليل درماتورجي – تشخيص (قاطرة اسمها الرغبة) لتينيسي وليامز

تحليل وتشخيص –(حب وبيأنو) لجورج فايدو

شعبة التنشيط الثقافي :

طفولة الفن دليل التهيئة الفنية

مشروع تسيير مركب ثقافي

مشروع خلق متحف لارشيف العمل بالبيضاء

مشروع خلق مهرجأن لثقافات الشباب بالاوداية

مشروع خلق فضاءات ثقافية داخل المآثر التاريخية

ملاحظات : الاهتمام الواضح لبحث شعبة التنشيط الثقافي بالتراث الثقافي .

حضور قوي للكاتب تينيسي وليامز في بحوث شعبة التشخيص ثم الاختلاف في ترجمة عنوان مسرحيته (عربة) – (قطار).اشتغال الطلبة في مجموعات ، هذا الاشتغال الجماعي لم تظهر له نتيجة بعد التخرج .

الموسم الجامعي 2002- 2003 :

شعبة السينوغرافيا:

توظيف الصور في عروض الفنون الحية

الاضاءة المسرحية – تحليل – تطبيق على مسرحية (فويزيك) لجورج باخنر

شعبة التشخيص :

تحليل درماتورجي – تشخيص (ترميني روما) لتييري دوبرو

تحليل درماتورجي – تشخيص (أنت لست جارا) لعزيز نيسين

تحليل درماتورجي – تشخيص (الريفية) لايفأن تورغينيف

تحليل درماتورجي – تشخيص (كارمن) لجورج بيزيه

دراسة جنس الكوميديا – اخراج (الريفية) لايفان تورغينيف

تحليل درماتورجي – تشخيص (أنت لست جارا) لايفان تورغينيف

ملاحظات : غياب بحوث في شعبة التنشيط وذلك راجع لإغلاق هاته الشعبة سنة 1999)

انفتاح بحوث السينوغرافيا على تفرعات جديدة (الصورة في الفنون الحية – الاضاءة المسرحية)

حضور قوي للكاتب تورغينيف في شعبة التشخيص

الموسم الجامعي 2003 – 2004

شعبة السينوغرافيا :

سينوغرافيا – اضاءة (الملك يموت) ليونيسكو

سينوغرافيا (الملك يموت) ليونيسكو

سينوغرافيا (يرما) لفريديريكو غارسيا لوركا

سينوغرافيا انطلاقا من قصة لمحمد شكري ولوحة لمحمد الادريسي

سينوغرافيا (ليسستراتا) لارسطوفأن

شعبة التشخيص :

المسرح في الوسط المدرسي

تحليل درماتورجي – تشخيص (تخريف ثنائي) ليونيسكو

النورس بين المسرح والصورة

تحليل درماتورجي – تشخيص واقتباس (مفجوع رغم أنفه) لتشيكوف

تحليل درماتورجي – اخراج (العذراء والموت) لارييل دورفمان

اقتباس – اخراج (الشقيقات الثلاث – حد الشوف) لتشيكوف

تحليل درماتورجي – تشخيص (الشقيقات الثلاث – حد الشوف) لتشيكوف

تحليل درماتورجي – تشخيص (الشقيقات الثلاث – حد الشوف) لتشيكوف

تحليل درماتورجي – تشخيص (الشقيقات الثلاث – حد الشوف) لتشيكوف

تجربة محترف مسرح الطفل بمؤسسة تربوية

من النص الى العرض (الشوكة) لفرنسواز ساغان

تحليل درماتورجي – تشخيص (الشوكة) لفرنسواز ساغان

ملاحظات : حضور قوي للكاتب تشيكوف . تعدد مجالات اشتغال بحوث السينوغرافيا وانفتاحها على اللوحة التشكيلية المغربية (محمد الادريسي) والقصة (محمد شكري)

الموسم الجامعي 2004 – 2005 :

شعبة السينوغرافيا :

سينوغرافيا (المغنية الصلعاء) ليونيسكو

سينوغرافيا (عربة قطار اسمها الرغبة) لتينيسي وليامز

سينوغرافيا (فاوست) لغوته

شعبة التشخيص :

تحليل درماتوجي – تشخيص (ظمأ) ليوجين أونيل

تحليل درماتورجي – تشخيص (عمل صغير لبهلوان مسن) ماتي فييزنيك

تحليل درماتورجي- تشخيص (عمل صغير لبهلوان مسن) ماتي فييزنيك

تحليل درماتورجي- تشخيص (عمل صغير لبهلوان مسن) ماتي فييزنيك

المسرح في المدرسة المغربية (إنجاز عمل مسرحي موجه للطفل)

تحليل درماتورجي – تشخيص (قصة دبة البأندا يرويها عازف الساكسفون له خليلة بفرانكفورت)ماتيي فييزنيك

تحليل درماتورجي – تشخيص (الدب) لتشيكوف

تحليل درماتورجي – تشخيص (الأنسة جولي) لسترندبرغ

تحليل درماتورجي- تشخيص (عمل صغير لبهلوأن مسن) ماتي فييزنيك

تحليل درماتوجي – تشخيص (ظمأ) ليوجين أونيل

المسرح في الوسط المدرسي (تجربة محترف في ثأنوية اعدادية بالرباط)

ملاحظات :حضور لافت للكاتب (ماتي فييزنيك) في اشتغال بحوث التشخيص . ثم الاشتغال الجماعي في نفس البحوث

الموسم الجامعي 2005- 2006

شعبة السينوغرافيا :

L'Enlèvement au sérail لموزارت (عمل أوبرا)

سينوغرافيا (فويتزك) لجورج باخنر

شعبة التشخيص :

تحليل درماتورجي – تشخيص (لقاء1 فيكتور) للكاتب الآن كناب

بحث تطبيقي في نظرية التمثيل – تشخيص لشخصية " البهلوانية" في مسرحية الذريات لبيير رودي

الطفل ومسرح العرائس

تحليل بناء الشخصية – تشخيص (الذريات) لبيير رودي

تحليل درماتورجي – تشخيص (الشجرة المقدسة) اربال

تحليل درماتورجي – تشخيص (محطة تابثة) لمحمد بنكطاف

تحليل درماتورجي – تشخيص (لقاء1 فيكتور) للكاتب الآن كناب

تحليل درماتورجي – تشخيص (ليلة سعيدة امي) للكاتبة الامريكية مارشا نورمان

شخصية التلميذ والتعبير المسرحي في الوسط المدرسي (نموذج مدرسة بسيدي يحي الغرب

تحليل درماتورجي – تشخيص (الزائر) أندري شديد

تحليل درماتورجي – تشخيص (الزائر) أندري شديد

اقتباس وتشخيص (الوسائل الصغيرة) ليوجين لابيش . ملامح كوميدية في المسرح المغربي

المضحك في الفودفيل – تشخيص (الوسائل الصغيرة) ليوجين لابيش

ملاحظات : تعدد في النصوص المشتغل عليها . حضور لثاني مرة للكاتب الجزائري محمد بنكطاف الاشتغال لأول مرة على نصوص الفودفيل (يوجين لابيش)

الموسم الجامعي 2006 – 2007 :

شعبة السينوغرافيا :

سينوغرافيا (حيوأنات زجاجية) لتينيسي وليامز

سينوغرافيا (روبيرطو زيكو) لبرنارد ماري كولطيس

سينوغرافيا (حياة غاليلي) لبرتولد بريخت

سينوغرافيا (بينغو) الادوارد بوند

شعبة التشخيص :

تحليل درماتورجي – اخراج (اذا لم تكن أنت)لادوارد بوند

تحليل درماتورجي – اخراج (قطة على صفيح ساخن) لتينيسي وليامز

تحليل درماتورجي – تشخيص (قطة على صفيح ساخن) لتينيسي وليامز

تحليل درماتورجي – تشخيص (قطة على صفيح ساخن) لتينيسي وليامز

اللا معقول من الادب الى اللعب من خلال (نهاية اللعبة) لبيكيت

تحليل درماتورجي –تشخيص (نهاية اللعبة) لبيكيت

تحليل درماتورجي –تشخيص (نهاية اللعبة) لبيكيت

تحليل درماتورجي –تشخيص (نهاية اللعبة) لبيكيت

اشتغال وفق أسلوب بريخت – اخراج (مسرحية :كيف كالو كالولي (حياة غاليلي) المقتبسة عن بريخت

تحليل درماتورجي – تشخيص (مسرحية كيف كالو كالولي (حياة غاليلي) المقتبسة عن بريخت

عمل الممثل من خلال نظرية المسرح الملحمي (مسرحية كيف كالو كالولي (حياة غاليلي) المقتبسة عن بريخت

الممثل بين فن الالقاء وفن التشخيص – تطبيق على (ظل الوادي) للكاتب الايرلندي جون سنج ميلنجتون

تحليل درماتورجي – تشخيص (الناس اللي فوق) المقتبس عن (خطبة لاذعة ضد رجل جالس) لغارسيا ماركيز

ملاحظات : حضور لافت لكاتبين : تينيسي وليامز وبرتولت بريخت ثم الاشتغال في مجموعات عمل

الموسم الجامعي 2007-2008

شعبة التشخيص :

تحليل درماتورجي – تشخيص (حيوانات زجاجية) لتينيسي وليامز

الأسطورة المغربية(المهدي بن تومرت) بحث في المسرحة والاخراج

الأسطورة الامازيغية (ايسلي وتسليت) تحليل درماتورجي – تشخيص

تحليل درماتورجي – تشخيص (حيوانات زجاجية) لتينيسي وليامز

ثنائية الرغبة والاخر عند برناري ماري كولطيس (العودة الى الصحراء) تحليل وتطبيق

الممثل في مسرح الطفل من النص الى العرض

تحليل درماتورجي – تشخيص (العودة الى الصحراء) برنارد ماري كولطيس

الأسطورة المغربية(المهدي بن تومرت) تحليل الشخصية – تطبيق

تحليل درماتورجي – تشخيص (العودة الى الصحراء) برنارد ماري كولطيس

الغائب في (حيوانات زجاجية) لتينيسي وليامز – تحليل – تطبيق

الممثل في مسرح الطفل من النص الى العرض

تحليل درماتورجي – تشخيص (العودة الى الصحراء) برنارد ماري كولطيس

الأسطورة المغربية(المهدي بن تومرت) تحليل الشخصية – تطبيق

ملاحظات : حضور لافت لكاتبين برنارد ماري كولطيس وتينيسي وليامز . ثم انفتاح أحد البحوث على الاشتغال على مكون الأسطورة .

الموسم الجامعي 2008 – 2009

شعبة التشخيص :

تحليل درماتورجي – تشخيص (امراة وحيدة) لداريوفو

تحليل درماتورجي – تشخيص (امراة وحيدة) لداريوفو

تحليل درماتورجي – تشخيص (اللامبالي الجميل) لجان كوكتو

تحليل درماتورجي – تشخيص (خبز ملء الجيوب) لماتي فيزنيك

تحليل درماتورجي – تشخيص نصوص لداريو فو

تحليل درماتورجي – تشخيص (خبز ملء الجيوب) لماتي فيزنيك

تحليل درماتورجي – تشخيص (سارة) جون ميريل

تحليل درماتورجي – تشخيص (صبوحة)

تحليل درماتورجي – تشخيص (مندلي) لجواد الأسد ي

فن الراوي بين السرد والتشخيص (جولييت وحيدة) لفلورونس كلين

ملاحظات : حضور للكاتب والمسرحي الايطالي (داريو فو) .اشتغالات فردية في البحوث

الموسم الجامعي 2009 – 2010

شعبة السينوغرافيا :

سينوغرافيا (أوبرا القروش الثلاثة) لبريخت

سينوغرافيا (الخرتيت) ليونيسكو

سينوغرافيا (وجه اورفيوس) لاولفييه بي

سينوغرافيا (مقبرة السيارات) لاربال

شعبة التشخيص :

تحليل درماتورجي – تشخيص (من يخاف من فيرجينيا يولف) لادواردألبي

تحليل درماتورجي – تشخيص (من يخاف من فيرجينيا يولف) لادواردألبي

تحليل درماتورجي – تشخيص (الجدار) لايتزيار باسكوال

تحليل درماتورجي – تشخيص (قصة حب الفصل الأخير) لجان لوك لاغارس

تحليل درماتورجي – تشخيص (من يخاف من فيرجينيا يولف) لادواردألبي

تحليل درماتورجي – تشخيص (الجدار) لايتزيار باسكوال

تحليل درماتورجي – تشخيص ((ماجدة والمائدة) للكاتب البولأندي أنجي ماليشكا

تحليل درماتورجي – تشخيص (من يخاف من فيرجينيا يولف) لادواردألبي

تحليل درماتورجي – تشخيص (الحفل السنوي) لتشيكوف

تحليل درماتورجي – اخراج (غودو الأخير) ماتي فيزنيك

تحليل درماتورجي – تشخيص (المهندس والامراطور اشور)لفرناندو اربال

تحليل درماتورجي – تشخيص (المهندس والامراطور اشور)لفرناندو اربال

تحليل درماتورجي – اخراج (قصة حب الفصل الأخير) لجأن لوك لاغارس

تحليل درماتورجي – ترجمة – اخراج (الايام السعيدة) لصامويل بيكيت

تحليل درماتورجي – تشخيص (الايام السعيدة) لصامويل بيكيت

ملاحظات : الكتاب المشتغل عليهم : ادوارد ألبي ، اربال ، وجان لوك لاغارس وصامويل بيكيت وهذا يبرز الاشتغال على نصوص من المسرح الحديث .

الموسم الجامعي 2011-2010

شعبة السينوغرافيا :

سينوغرافيا (الالة الجهنمية) لجان كوكتو

سينوغرافيا (محاكمة ثملة) لبرنارد ماري كولطيس

شعبة التشخيص :

اعادة كتابة الاسطورة لمشروع إخراج (جلجامش)

تحليل درماتورجي – تشخيص (زوجان مفتوحان) لداريو فو وفرانكا رام

مشروع نظري – تطبيقي لتشخيص (نزهة في أرض المعركة) لفرناندو أربال

مشروع نظري – تطبيقي لاخراج (نزهة في أرض المعركة) لفرناندو أربال

مشروع نظري – تطبيقي لتشخيص (نزهة في أرض المعركة) لفرناندو أربال

مشروع نظري – تطبيقي لتشخيص (نزهة في أرض المعركة) لفرناندو أربال

مشروع نظري – تطبيقي لتشخيص (نزهة في أرض المعركة) لفرناندو أربال

تحليل درماتورجي – تشخيص (قصة حديقة الحيوان) لادوارد ألبي

ملاحظات : تكثل الطلبة في مجموعة للاشتغال على مشروع لمسرحية فرناندو أربال (هذا البحث سيتطور الى عمل مسرحي يقدم ضمن المشهد المسرحي بالمغرب)

الموسم الجامعي 2012- 2011

شعبة السينوغرافيا :

إشكالية الفضاء في مسرح النو

سينوغرافيا (لانمزح مع الحب) لالفريد دي موسيه

سينوغرافيا (المومس المحترمة) لجان بول سارتر

شعبة التشخيص :

تحليل درماتورجي – تشخيص (حراسة مشددة) لجان جنيه

تحليل درماتورجي – تشخيص (حراسة مشددة) لجان جنيه

اخراج (مدرسة الازواج) لموليير

مشروع اخراج –(حسن لكليشي) لجواد السنني

تشخيص (ماقيل الافطار) ليوجين أونيل

فن الحكواتي

تحليل درماتورجي – تشخيص (امرأة وحيدة) لداريو فو

مشروع نظري – تطبيقي – تشخيص (ترليبف) في النورس لتشيكوف

ملاحظات : الاشتغال على كاتب – خريج المعهد .(جواد السنني) . اغلب الاشتغالات ذات نزوع فردي وهذا مايبدو من خلال الشتغال على نصوص مونودراما أو الاشتغال على فن الحكواتي .

الموسم الجامعي 2013- 2012

شعبة السينوغرافيا :

سينوغرافيا (لعبة الحب والمصادفة) لماريفو

ضياع ثلاثة بحوث

شعبة التشخيص :

تحليل درامي – اقتباس ومشروع اخراج رواية (حجر الصبر) لرحيمي عتيق

مشروع نظري تطبيقي – تشخيص (في اعالي البحر) لسلافومير مروجيك

من التحليل الدرماتورجي – اعادة الكتابة – تشخيص (يرما) لغارسيا لوركا

تحليل درماتورجي – تشخيص (الاقوى) لسترندبرغ

من الشهادة الى المسرحية (تشخيص دور ميلودة)

تحليل – تشخيص (التعري قطعة قطعة) لسلافومير مروجيك

تحليل– تشخيص (في اعالي البحر) لسلافومير مروجيك

تحليل درماتورجي – اخراج (افعل شيئا يامت) لعزيز نيسين

تحليل درماتورجي – تشخيص (الالة تدفع ثمن الفاتورة) لماتي فيزنك

تحليل درماتورجي – تشخيص (لوكاليلي) بريخت

مسرح الشارع

شعبة التنشيط الثقافي :

التنشيط الثقافي ضمن الفرق الفنية بالمغرب

الملتقيات الدولية للاركيولوجيا في البحر الابيض المتوسط

بحثأن ضائعان

ملاحظات : الاشتغال على مسرح الشارع لأول مرة (دورات تدريبية بالمعهد في مسرح الشارع) تنوع الكتاب بين : مروجيك ،بريخت ،ماتي فيزنيك، مسرحة الرواية .عودة تخرج طلبة التنشيط الثقافي .

الموسم الجامعي 2014 – 2013

شعبة السينوغرافيا :

برفرمانس بصرية

شعبة التشخيص :

تشخيص - مسرحية (تكليدت) مستوحاة من تقاليد مهرجان حب الملوك

تحليل – تشخيص (الكلب البوليسي) للكاتب الأنجليزي أنطوني شافر

كتابة – مسرحة – اخراج (اسطورة)

تحليل درماتورجي – تشخيص (هيا اقتلني ياروحي) لعزيز نسين

تحليل – تشخيص (الكلب البوليسي) للكاتب الأنجليزي أنطوني شافر

تحليل – تشخيص (جلسة سرية) لجان بول سارتر

تحليل – تشخيص (الصورة) سلافومير مروجيك

تحليل درماتورجي- تشخيص (المرأة كساحة حرب ....) لماتي فيزنك

اقتباس – تشخيص مونودراما (القيد) للكاتبة الامريكية بيرل كليج

نورا بين الامس والمستقبل – تحليل وتشخيص (نورا- بيت الدمية) لهنريك ابسن

تشخيص (عرس الدم) لوركا

شعبة التنشيط الثقافي :

المقاولة المسرحية (خلق مقاولة مسرحية)

خلق مقاولة فنية لتنشيط الاطفال

التنشيط الثقافي بالعالم القروي (خلق مشروع)

مشروع خلق شاحنة – خشبة

الشراكة والصناعة الثقافية

خلق نشاط ثقافي بمانطق الصراع

مشروع تنشيط مركز ثقافي خارج المغربية (للجالية المغربية)

تنشيط مهرجان وطني للسينما للطفل بمدينة ابن سليمأن

ملاحظات :توجه نحو ربط بحوث التشيط الثقافي بالمسرح (مقاولة مسرحية ، شاحنة خشبة ..) تنوع الكتاب المشتغل عليهم :لوركا ، ماتي فيزنيك ، مروجيك ،عزيز نيسين . ثم الاشتغال على بعض النصوص المستوحاة من أشكال فرجوية محلية (حب الملوك).

الموسم الجامعي :2015- 2014

شعبة السينوغرافيا :

سينوغرافيا معارض الدمى

اقتباس سينمائي (قصة دبة البأندا يرويها عازف الساكسفون له خليلة بفرانكفورت)ماتيي فييزنيك)

سينوغرافيا (المهندس وامبراطور اشور)لفرناندو اربال

المشاكل القائمة داخل بنايات المركز الثقافية (مسرح الهواء الطلق بشفشاون)

شعبة التشخيص :

تحليل درماتورجي – تشخيص (خبز ملء الجيوب) لماتي فييزنك

تحليل درماتورجي – تشخيص (فاطمة) لمحمد بنكطاف

تحليل درماتورجي – تشخيص (سوء تفاهم) لالبير كامو

تحليل درماتورجي - تشخيص(قصة دبة البأندا يرويها عازف الساكسفون له خليلة بفرانكفورت)ماتيي فييزنيك)

تحليل درماتورجي – تشخيص

تحليل درماتورجي – تشخيص (خبز ملء الجيوب) لماتي فييزنك

تحليل درماتورجي – تشخيص (مضار التبغ) لتشيكوف

تحليل درماتورجي – تشخيص (شريط كراب الاخير) لبيكيت

شعبة التنشيط الثقافي :

مصادر تمويل الابداع الفني بالمغرب (مشروع إنتاج وترويج مسرحية (حراسة مشددة) مقتبسة)

تحليل البرامج الثقافية (في القناة الثأنية) ومشروع برنامج ثقافي

دور المهرجأنات في التنمية السياحية (مهرجأن الموسيقى الروحية بفاس)

الفن العلاجي : التقنيات المسرحية في خدمة التنمية الذاتية

تسيير المتاحف (المتحف الوطني)

خلق مصلحة ثقافية بسفارة دولة الكونغو

ملاحظات :تعدد مجالات اشتغال بحوث التشيط الثقافي . محاولة بحوث السينوغرافيا الارتباط بالبناية المسرحية (المشاكل القائمة داخل البنايات المسرحية) تكرار بعض البحوث للسنوات الماضية (محمد بنكطاف)

الموسم الجامعي 2016- 2015

شعبة السينوغرافيا :

السينوغرافيا في الفضاء الحضري (موكب الشموع بسلا)

بحثان ضائعان

شعبة التشخيص :

تحليل – تشخيص (الشوكة) لفرنسواز ساغان

مسرحة – تشخيص رواية (ليلة القدر) للطاهر بن جلون

تحليل – تشخيص (المومس الفاضلة) لجان بول سارتر

تحليل درماتورجي- تشخيص (نظيرة لامراة) لعزيز نيسين

المونودراما المغربية – الاشتغال على (نقب واهرب) لعبد الحق الزروالي

تحليل درماتورجي – تشخيص (التشكيلة) لهارولد بينتر

تحليل درماتورجي – تشخيص (التشكيلة) لهارولد بينتر

تحليل درماتورجي- تشخيص (استعد) لعزيز نيسين

شعبة التنشيط الثقافي :

ممارسة الطبخ والرهانات الثقافية (مشروع خلق مركز بالرباط)

مسرح الدمى المتحركة (مشروع خلق مهرجان دولي)

بحثأن ضائعان

ملاحظات : انفتاح بحوث السينوغرافيا على اشكال فرجوية (موكب الشموع بسلا) . الاشتغال على مؤلف مغربي (عبد الحق الزروالي) ثم تكرار بعض بحوث السنوات الماضية (مسرحة رواية ليلة القدر)

خلاصات تركيبية بخصوص بحوث تخرج طلبة المعهد :

عدد بحوث الطلبة (حسب جدول خزانة المعهد):399

عدد بحوث الطلبة الضائعة :32

عدد البحوث المدروسة :367

عدد البحوث في التشخيص : 250

عدد البحوث في السينوغرافيا :56

عدد البحوث في التنشيط الثقافي :61

اهم الملاحظات :

- ضرورة الاهتمام ببحوث الطلبة واعتبارها وثائق مرجعية للدراسة والبحث .
- في موسم 1994 – 1995 لم ينجز أربعة طلبة بحوث التخرج ، ولم يدرسوا السنة الرابعة ، بل كانوا في بعثة بالمعهد الوطني للفن الدرامي بباريس مع العلم أن مدة التدريس في هذا المعهد هي ثلاث سنوات ، مما يدعوا الى التساؤل حول طريقة تقييم عملهم بالمقارنة مع زملائهم .

من خلال بحوث التشخيص يمكن الخروج بالملاحظات التالية :

- أغلب البحوث تنطلق من تحليل درماتورجي في أفق تشخيص وإخراج .
- تعدد النصوص المشتغل عليها : نصوص لكتاب من أمريكا من فرنسا وأوربا ونصوص لكتاب من افريقيا .
- حضور بشكل لافت لكتاب مثل : أنطوان تشيكوف ، يوجين أونيل ، تينسي وليامز ، مروجيك ، ماتي فييزنيك .
- يتم الاشتغال بشكل فردي أو بشكل جماعي. وقد ساهم الاشتغال الجماعي في بعض المواسم في تحول بحوث التخرج الى أعمال مسرحية مشاركة ضمن الموسم المسرحي .
- حضور فقط لاشتغال وحيد على سعد الله ونوس . اشتغالين على محمد بنكطاف .
- بالنسبة للكتاب المغاربة تم الاشتغال على ثلاثة كتاب : احمد الطيب لعلج ، عبد الكريم برشيد ، عبد الحق الزروالي ثم جواد السنني .

واذا كانت بحوث التخرج هي جزء من عناصر أخرى للتكوين المسرحي ، إلا أنها يمكن اعتبارها الخلاصة النظرية والتطبيقية للطلبة ، إن اختيارات الطلبة يمكن من خلالها فهم التوجهات العامة والحساسيات الجمالية والمعرفية التي أثرت فيهم . كما أنها يمكن أن تكون عتبة لتقييم حصيلة معارفهم وتجاربهم . كما يمكن الاهتمام بالبحوث التطبيقية من خلالها تصويرها احترافيا وتوثيقها في أفق الاحتفاظ بها كمراجع للدروس وللاختيارات الفنية للطلبة ومن خلالهم المعهد بصفة عامة .

خاتمة :

لم أكن أكتب هذا البحث بالشكل الحرفي ، وإنما كنت أعيشه كتجربة مسرحية يتقاطع فيها الهاجس الإبداعي بحرقة البحث ، وقلق الأسئلة .بدوره مسار الحرفة والبحث مسارتعلم واستجداء للأفكار والمعارف والرؤى .

بقدرما كنت أحاول أن أحصرموضوعي أجدني في متاهات تتداخل ومسارات تتمدد وافكار تتناسل لأن موضوع التكوين ، موضوع بقدر مايبدو للوهلة الأولى جد بسيط وواضح ومحددود في الزمان والمكان (نذهب للتكوين ثم يبدأ مسارنا الاحترافي) إلا أن له تشعبات وامتددات لها علاقة بالممارسة الحالية ثم بتاريخ المسرح ومدارسه واتجهاته واذا كنا وجدنا بأن :

- كل تكوين (نظرية) يجب أن تمر عبر معلم (شيخ – أستاذ)
- التقنية ليست هي كل شيء .
- التمرين – التدريب يجب أن ينخرط في سيرورة زمنية.
- فردانية التدريب .

واذا كنا قد اشتغلنا على التكوين من خلال نموذجين :

- المسرح بالجامعة
- المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي .

فالمغرب عرف تكوينات أخرى مثل (المعاهد البلدية للموسيقى المسرح) إلا أن أغلبها (جلها) أهملت المسرح ، وبقي المسرح مرتبطا بإرادة شخص وهواجسه الذاتية ، كما

أنها لا تمككنا من مادة (وثيقة) يمكن من خلالها الوقوف على طبيعة وأهمية هاته التكوينات.

إن النموذج الذي درسناه (المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي) يمكننا من الوقوف على مادة مرجعية في التكوين المسرحي ، يمكن أن نطورها وخصوصا إذا أتيحت لنا الفرصة من التعرف على محتوى الدرس المسرحي لكل أستاذ .

في السنوات الأخيرة بدأ الاهتمام جليا بالتكوين المسرحي ،من خلال تنظيم العديد من المحترفات والورشات ولكن بالمقابل يخفي هذا الاهتمام فراغا مريعا في التكوين المسرحي الحقيقي وخصوصا عندما نعلم بغياب فادح لأي تكوين مستمر للمسرحيين المحترفيين .إن العديد من هاته الورشات والمحترفات تنظم بنفس الشكل وبنفس الطريقة ، بل حتى المضامين المعرفية والتقنية مجرد تكرار لتمارين أولية في الاسترخاء والتنفس والتعامل مع الفضاء ، وقد يذهب البعض الى تشويه بعض التمارين وجعلها في غير محلها مجرد حركات بدون أهداف بيداغوجية .

بمقابل هذا تبدو الحاجة ملحة إلى خلق مزيد من مؤسسات التكوين المسرحي ذات الطابع المتعدد، ومنها معاهد متخصصة في تكوين التقنيين والمهن المسرحية .كما أن تخصص التنشيط الثقافي في حاجة إلى مراجعة من حيث خلق تخصصات لها علاقة بالمسرح والمشهد المسرحي بالمغرب في حاجة اليها مثل : الإدارة المسرحية ، التدبير المالي للفرق المسرحية ، التسيير الإداري للمؤسسات المسرحية والإدارات الثقافية الفنية .

وكما لاحظنا فإن التكوين المسرحي ومستواه مرتبط بالمستوى التعليمي للطلبة وعليه تبدو الحاجة ملحة لخلق بكالوريا مسرح ، إن خلق هذا التخصص يجب أن يمهد له بخلق وتكوين مؤطرين في المهن المسرحية لهم إلمام بالبيداغوجيا بالإضافة إلى تصور منظومة بيداغوجية من الدروس والنصوص التي يمكن أن تدرس في الثانوي .

إن مسار التكوين وكما لمسناه في هذا البحث الاكاديمي ، يمتد بنا الى منافذ أخرى يمكن تطويرها مستقبلا. فالنظريات المتعلقة بالممثل يمكن قرائتها ضمن العديد من القراءات الجديدة وخصوصا مع مسرح مابعد الدراما أو مع ، قراءات (ريشارد طوماس)أو (أناطولي فاسيليف) . ثم يمكن أن نربط هاته النظريات ب:

تكوين في إطار فرقة معينة .

تكوين مرتبط مع مخرج مسرحي .

تكوين له علاقة بشمولية المسرح .

ومن هنا يمكن أن نتحدث عن المسرح (البناية) والتكوين . هل يمكن أن تكون لدينا مسارح قارة (نموذجا : المسرح الوطني محمد الخامس) مرتبطة بمدارس تنتمي إليها ؟ أم أن نترك التكوين له طابع عمومي ؟ أي تكوين نطمح إليه ضمن المسرح الجديد ، مسرح الوسائط ؟ هل نكون ممثلا متخصصا ؟ أم ممثل لمسرح معين ؟ .

لقد فتح لي هذا البحث آفاقا جديدة ، لاستكمال الاشتغال على تكوين الممثل . وخصوصا مفاهيم مثل (إدارة الممثل) وكيف يمكن أن نؤسس لبيداغوجيا أو بيداغوجيات (الممثل) ؟. وهذا المجال يفتقر للدراسة والبحث وخصوصا على مستوى المفاهيم ، والتي هي في أغلبها تنتمي الى ثقافات أخرى ، ومن هنا تبدو الحاجة ملحة للاشتغال على المعجم العربي للممثل ، والذي سيكون له دور علمي وأكاديمي جد حاسم ، بالإضافة إلى أثره الكبير على الممارسة المسرحية وعلى التكوين المسرحي مغربيا وعربيا.

بيبلوغرافيا :

حسن المنيعي، حركية الفرجة في المسرح (الواقع والتطلعات) منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة .2014

حسن المنيعي ،عن المسرح المغربي المسار والهوية إصدارات امنية 2015

المسرح والتربية (جماعي)، أعمال الندوة الدولية (المحمدية من 10 الى12 نونبر 1988)ولادة المحمدية 1990

الحسين المريني،من ثنايا الذاكرة (اوراق من مسيرة المسرح المغربي 1948- 2001) منشورات البوكيلي

عبد الله شقرون ،حياة في المسرح مطبعة النجاح الجديدة البيضاء 1997

عبد الواحد عوزري ،المسرح في المغرب بنيات واتجاهات، ت عبد الكريم الامرأني .دار توبقال للنشر 1998

رشيد بناني ،المسرح قبل الاستقلال دراسة درماتورجية ،منشورات جامعة سيدي محمد بم عبد الله مطبعة الافق ط2

عبدالله العروي، الايدولوجيا العربية المعاصرة (الأعمال الكاملة).المركز الثقافي للكتاب ط 1 البيضاء 2017

محمد المديوني، حلقة موؤودة في تاريخ المسرح العربي،منشورات الهيئة العربية للمسرح .الشارقة2016

أ .د. شامويل موريه ،المسرح الحي والأدب الدرامي في العالم العربي الوسيط .ت : عمرو زكريا عبد الله منشورات الجمل 2014

[1] صالح سعد، الأنا الاخر ازدواجية الفن التمثيلي،سلسلة إبداعات عالمية .عالم المعرفة . الكويت .عدد274 اكتوبر2001 ص : 127

محاضرات لي ستراسبرغ – إلعمل في ستوديو الممثل تحرير : روبرت هيثمون ت : جيهأن عيسوى منشورا مهرجأن القاهرة الدولي للمسرح التجريبي القاهرة 2001

المنيعي (حسن)- الجسد في المسرح. سندي. مكناس. 1996

بيسر بروك ، النقطة المتحولة (أربعون عاما في استكشاف المسرح) ترجمة فاروق عبد القادر . عالم المعرفة . الكويت عدد 154

إيتالو كالفينو ،ست وصبايا للألفية القادمة (محاضرات في الإبداع) ت: محمد الأسعد.

إبداعات عالمية عدد 321 دجنبر 1999.

عبد الرحمان بن ابراهيم، النقد المنهجي في المسرح المعاصر افريقيا الشرق 2017

ستأنيسلافسكي ، إعداد الممثل (في المعاناة الإبداعية) ترجمة :شريف شاكر الهيئة مصرية العامة القاهرة 1997

كليرمان هارولد : حول الاخراج المسرحي ، ترجمة ممدوح عدوان ، مراجعة وتقديم علي كنعان ، دار دمشق للطباعة والصحافة والنشر 1988

أسعد عبد الرزاق – عوني كرومي ،طرق تدريس التمثيل وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

تارا المعلوف ،مهنة التمثيل المسرحي: دوافع الاختيار ونتائج الممارسة. اصدارات دائرة الثقافة والاعلام، حكومة الشارقة .2013

ماري الياس حنان قصب ، المعجم المسرحي ،مكتبة لبنان ط1 – 1997

الكغاط محمد ، المسرح وفضاءاته ، البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع – القنيطرة 1996

كارلسون مارفن ، نظريات المسرح – عرض نقدي وتاريخي من الإغريق إلى الوقت الحاضر ، الجزء الأول ، المركز القومي للترجمة العدد 1664 .2010

فرجسون فرنسيس ، فكرة المسرح ، ترجمة وتعليق جلال العشري ، مراجعة وتصدير دريني خشبة . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة 1988

وليام شكسبير ،هاملت .عربها وقدم لها : جبرا ابراهيم جبرا دار المعارف للطباعة . سوسة . تونس المعهد العالي للفنون المسرحية في الكويت . مجلة العربي العدد 711 فبراير 2018

قسطنطين ستانيسلفسكي، إعداد الممثل (في المعاناة الابداعية) ترجمة شريف شاكر الهيئة المصرية العامة للكتاب 1997

قسطنطين ستانيسلفسكي، حياتي في الفن الجزء الأول ترجمة دريني خشبة منشورات الشارقة للابداع الفكري (مكتبة المسرح 16)

قسطنطين ستانيسلفسكي ،حياتي في الفن، الجزء الثاني ، ترجمة دريني خشبة منشورات الشارقة للابداع الفكري (مكتبة المسرح17)

قسطنطين ستانيسلفسكي، حياتي في الفن ،ترجمة مؤيد حمزة منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة 2015

علي الزيدي، ممثل الطريقة هكذا فكر ستانيسلفسكي ،القاهرة 2015

بيتر بروك ،المساحة الفارغة ،ترجمة وتقديم فاروق عبد القادر، مركز الشارقة للابداع الفكري (مكتبة المسرح 2)

بيتر بروك ،الشيطان هو الضجر أراء في المسرح ،ترجمة وتقديم محمد سيف إصدارات دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة 2006

مراجع أجنبية:

-Jacques lecoq – le corps poétique. Actes sud. Paris. 1997

-Michel Corvin Dictionnaire encyclopédique du theatre .Bordas.paris .1995

-Anne Ubersfelf. Lire le theatre 2 (l'école de spectateur) Ed :Blin .paris .1996

-Patrice pavice ; dictionnaire du theatre.Ed : dunod ;paris .1996

-Monique Borie-Martine de Rougemont –Jacque sherer. Esthétique théâtrale Ed : Sedes. Paris. 1982.

-Grotowski (Jerzy). Vers un théâtre pauvre. La cité – l'âge d'homme, lauzanne.1971

-Meyerhold (Vsévolod). Le théâtre théâtral. Traduction. Nina gourfinbel. Ed. Gallimard. Paris.1963

-Michael Chekhov –l'imagination créatrice de l'acteur- Ed : pygmalion. Paris 1995.

-Christian Biet Christophe Triau. Ed .Gallimard 2006

-Thom as Richards Travailler avec Grotowski .Actes sud 1995

-Constantin Stanislavski Notes Artistiques Ed Circée 1997

-Filippe Adrien Instant par instant (en classe d'interprétation) Actes sud .1998

- Stéphane Poliakov Anatoli Vassiliev : l'art de la composition Actes sud 2006

-Hans-thies Lehman. Le théâtre post dramatique. l'arche 2002

-Yoshi oida. L' acteur flottant. Actes sud 1992

-Yoshi oida. L'acteur invisible. Actes sud 1998

-Yoshi oida. L'acteur rusé. Actes sud 2008

-Le théâtre et l'école (collectif) ouvrage dirigé par jean- claude lallias , Jaques Lasalle et jean –pierre loriol. Actes sud 2002

-La direction d'acteur peut-elle s'apprendre ? (ouvrage coordonné par jean- francois Dusinge .Ed Les solitaires intempestifs.2015

-Bernard Dort. Lecture de Brecht .Ed seuil.1960

-Jaques Lassalle – Jean-loup Riviére , Conversations sur La formation de l'acteur.Actes Sude-cnsad,2004

ملحق 1

بمقتضى أمر عدد 1859 لسنة 1998 مؤرخ في 19 سبتمبر 1998.

كلّف السيد زياد دودش، مستشار المصالح العمومية، بوظائف متفقد إداري للصحة العمومية بالتفقدية الإدارية والمالية بوزارة الصحة العمومية.

وزارة التعليم العالي

تسميات

بمقتضى أمر عدد 1860 لسنة 1998 مؤرخ في 19 سبتمبر 1998.

كلّف السيد محمد الطرابلسي، الأستاذ الأول للتعليم الثانوي، بمهام مدير للمعهد الأعلى لتكوين المعلمين بقربة.

بمقتضى أمر عدد 1861 لسنة 1998 مؤرخ في 19 سبتمبر 1998.

كلّف السيد السويح خذر، الأستاذ الأول للتعليم الثانوي، بمهام كاتب عام لمؤسسة تعليم عال وبحث بالمعهد الأعلى للدراسات التكنولوجية بنابل.

بمقتضى أمر عدد 1862 لسنة 1998 مؤرخ في 19 سبتمبر 1998.

كلّف السيد مالك الجريدي، الأستاذ الأول للتعليم الثانوي، بمهام كاتب أول لمؤسسة تعليم عال وبحث بكلية العلوم بقابس.

بمقتضى أمر عدد 1863 لسنة 1998 مؤرخ في 19 سبتمبر 1998.

كلّف السيد عبد الرزاق حشيشة، المتصرف المستشار، بمهام كاتب للجامعة للإشراف على المصلحة المالية بالإدارة الفرعية للشؤون الإدارية والمالية بجامعة صفاقس.

بمقتضى أمر عدد 1864 لسنة 1998 مؤرخ في 19 سبتمبر 1998.

كلّف السيد علي الجريبي، الكاتب الثقافي، بوظائف مدير مؤسسة خدمات جامعية صنف (ب) بوزارة التعليم العالي (المركز الجامعي للتنشيط الثقافي والرياضي بصفاقس.

عملا بأحكام الفصل الخامس من الأمر عدد 2281 لسنة 1995 المؤرخ في 13 نوفمبر 1995، يتمتع المعني بالأمر بالمنح والإمتيازات المخولة لرئيس مصلحة إدارة مركزية.

بمقتضى أمر عدد 1865 لسنة 1998 مؤرخ في 19 سبتمبر 1998.

كلّفت السيدة حميدة بوبكر المناري حرم عبد الجليل، المتصرف المستشار للصحة العمومية، بوظائف مدير مؤسسة خدمات جامعية صنف (ب) بوزارة التعليم العالي (المطعم الجامعي بالرابطة).

عملا بأحكام الفصل الخامس من الأمر عدد 2281 لسنة 1995 المؤرخ في 13 نوفمبر 1995، تتمتع المعنية بالأمر بالمنح والإمتيازات المخولة لرئيس مصلحة إدارة مركزية.

بمقتضى أمر عدد 1866 لسنة 1998 مؤرخ في 19 سبتمبر 1998.

كلّف السيد فتحي الزريبي، المتصرف المستشار، بوظائف مدير مؤسسة خدمات جامعية صنف (ب) بوزارة التعليم العالي (المبيت الجامعي البساتين بمنوبة).

عملا بأحكام الفصل الخامس من الأمر عدد 2281 لسنة 1995 المؤرخ في 13 نوفمبر 1995، يتمتع المعني بالأمر بالمنح والإمتيازات المخولة لرئيس مصلحة إدارة مركزية.

قرار من وزيري التعليم العالي والثقافة مؤرخ في 19 سبتمبر 1998 يتعلق بضبط نظام الدراسات والإمتحانات المطبق بالمعهد العالي للفن المسرحي للحصول على الشهادتين الوطنيتين للمرحلة الأولى والأستاذية في الدراسات المسرحية.

إن وزيري التعليم العالي والثقافة،

بعد الإطلاع على القانون عدد 100 لسنة 1981 المؤرخ في 31 ديسمبر 1981 والمتعلق بقانون المالية لتصرف 1982 وخاصة الفصل 94 منه،

وعلى القانون عدد 70 لسنة 1989 المؤرخ في 28 جويلية 1989 والمتعلق بالتعليم العالي والبحث العلمي وعلى جميع النصوص التي نقحته وخاصة القانون عدد 21 لسنة 1997 المؤرخ في 22 مارس 1997،

وعلى الأمر عدد 516 لسنة 1973 المؤرخ في 30 أكتوبر 1973 والمتعلق بتنظيم الحياة الجامعية، وعلى جميع النصوص التي نقحته أو تممته وخاصة الأمر عدد 1221 لسنة 1987 المؤرخ في 19 سبتمبر 1987،

وعلى الأمر عدد 1205 لسنة 1982 المؤرخ في 20 أوت 1982 والمتعلق بتنظيم مركز الفن المسرحي،

وعلى الأمر عدد 1643 لسنة 1982 المؤرخ في 31 ديسمبر 1982 والمتعلق بتغيير أسماء بعض المؤسسات العمومية،

وعلى الأمر عدد 1939 لسنة 1989 المؤرخ في 14 ديسمبر 1989 والمتعلق بتنظيم الجامعات ومؤسسات التعليم العالي والبحث العلمي، وعلى جميع النصوص التي نقحته وخاصة الأمر عدد 423 لسنة 1993 المؤرخ في 17 فيفري 1993،

وعلى الأمر عدد 2333 لسنة 1993 المؤرخ في 22 نوفمبر 1993 والمتعلق بضبط الإطار العام لنظام الدراسات وشروط التحصيل على الشهادات الوطنية للمرحلة الأولى والأستاذية في المواد الأدبية والفنية والمواد المتعلقة بالعلوم الإنسانية والإجتماعية والأساسية والتقنية، كما وقع تنقيحه بالأمر عدد 1465 لسنة 1996 المؤرخ في 26 أوت 1996 وخاصة الفصل 7 منه،

وعلى القرار المؤرخ في 12 نوفمبر 1996 والمتعلق بإسناد العدد الأفضل في دورتي الإمتحانات،

وباقتراح من المجلس العلمي،

وبعد مداولة مجلس جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية بتونس،

وبعد تأهيل مجلس الجامعات.

قررا ما يلي:

الفصل الأول ـ يضبط هذا القرار نظام الدراسات والإمتحانات المطبق بالمعهد العالي للفن المسرحي للحصول على الشهادتين الوطنيتين للمرحلة الأولى والأستاذية في الدراسات المسرحية.

الباب الأول

في نظام الدراسات

الفصل 2 ـ تهدف دراسات المرحلة الأولى الى دعم التكوين العام للطالب نظريا وتقنيا وتطبيقيا والى تمكينه من اكتساب المعارف الأساسية النظرية والتطبيقية في الدراسات المسرحية. وتختم بالحصول على شهادة الدراسات المسرحية للمرحلة الأولى.

الفصل 3 ـ تتوزع دروس المرحلة الأولى من الأستاذية في الدراسات المسرحية على سنتين وتدوم 1534 ساعة دون اعتبار التربصات التكميلية للتكوين. وتكون هذه الدروس سداسية أو سنوية وفي شكل دروس نظرية وأشغال مسيرة وأشغال تطبيقية وكذلك تربصات.

الفصل 4 ـ تشتمل المرحلة الأولى من الأستاذية في الدراسات المسرحية على 28 وحدة إجبارية موزعة بحساب 14 وحدة كل سنة.

يحدّد موضوع كل وحدة وضاربها وشكلها وعدد ساعات التدريس المتعلقة بها طبقا للجدولين التاليين:

السنة الأولى من المرحلة الأولى

الـــوحـــدات	شكل الدروس وعدد ساعات التدريس السنوية			الضارب
	دروس نظرية	أشغال مسيرة	أشغال تطبيقية	
مدخل إلى العلوم الإنسانية : المصطلح، أدوات التحليل		52 س		1
مدخل إلى علم النفس : علم النفس التربوي		39 س		2
تحليل العروض المسرحية : عروض حية، عناصر العرض المسرحي والتحليل		52 س		2
الأدب العربي : النصوص، الشعر العربي		39 س		2
تحليل النصوص المسرحية : مدخل، نظرية أرسطو، الميت ـ التراجيديا		52 س		3
تاريخ المسرح : الإغريقي والروماني والديني	39 س			2
إعداد الجسم : إعادة تربية الجسم، الإعداد للتعبير			52 س	2
القناع المحايد : تحرير طاقات الإبداع، الدور التعليمي والفرجوي للقناع			104 س	3
الصوت : النطق، التنفس، مخارج الأصوات			52 س	2
التشخيص : الشعور، الذاكرة، الخيال			104 س	2
تقنيات الركح			52 س	2
الجماليات السمعية البصرية : المبادئ الجمالية، البعد الثالث			52 س	2
رسم : فن تشكيلي، تاريخ الفن			26 س	2
انقليزية		26 س		1
المجمـوع :	39 س	260 س	442 س	

السنة الثانية من المرحلة الأولى

الـــوحـــدات	شكل الدروس وعدد ساعات التدريس السنوية			الضارب
	دروس نظرية	أشغال مسيرة	أشغال تطبيقية	
تاريخ المسرح : المسرح الكلاسيكي الفرنسي والياباني والاسباني والملهاة المرتجلة	52 س			2
تحليل العروض المسرحية : محاور العرض، الفضاء، الإنارة		52 س		2
تحليل النصوص المسرحية : المسرح الأليزبيبتي، شكسبير، المسرح الكلاسيكي		52 س		3
الأدب العربي : لغة الخطابة العربية	39 س			2
التمثيل والارتجال : كوميديا ديلارتي، تمثيل صامت			104 س	3
التشخيص : العلاقات، الوضعيات، دراسة الشخصية			104 س	2
الألعاب الدرامية : المبادئ، الأدوات، الطرق			78 س	3
الصوت : النطق، الأصوات وطبيعتها			52 س	2
الأقنعة : المواد، الأبعاد، الأشكال			52 س	2
تقنيات الركح : جماليات الإنارة، الصوت			52 س	2
الجماليات السمعية البصرية : قواعد الأشكال السينمائية، التتابع الزماني والمكاني			52 س	2
سينوغرافيا : الفضاء الأليزبيتي، الفضاء الإيطالي			52 س	2
الرسم : فن تشكيلي			26 س	2
فرنسية : نصوص		26 س		1
المجمـوع :	91 س	130 س	572 س	

الفصل 5 ـ يقبل للتسجيل في السنة الأولى من المرحلة الثانية من الأستاذية في الدراسات المسرحية الطلبة المحرزون على شهادة الدراسات المسرحية للمرحلة الأولى أو على شهادة معترف بمعادلتها لها.

الفصل 6 ـ يتم توجيه الطلبة الذين اجتازوا بنجاح امتحانات المرحلة الأولى حسب اختباراتهم وفي حدود امكانيات التأطير، إما الى السنة الأولى من المرحلة الثانية اختصاص تنشيط وتدريس مسرحي وإما الى السنة الأولى من المرحلة الثانية اختصاص تمثيل وإبداع مسرحي.

الفصل 7 ـ تتوزع الدروس بالمرحلة الثانية من الأستاذية في الدراسات المسرحية على سنتين وتدوم 1105 ساعة بالنسبة الى اختصاص تنشيط وتدريس مسرحي، و1253 ساعة بالنسبة الى اختصاص تمثيل وإبداع مسرحي، دون اعتبار الوقت المخصص لإعداد مذكرة نهاية الدراسات ومشروع التطبيق. وتختم بالحصول على الشهادة الوطنية للأستاذية في الدراسات المسرحية في أحد الإختصاصين المنصوص عليهما بالفصل 6 من هذا القرار.

الفصل 8 ـ تشتمل دروس المرحلة الثانية من الأستاذية في الدراسات المسرحية على 23 وحدة إجبارية، بالإضافة الى مذكرة نهاية الدراسات ومشروع التطبيق. وتكون هذه الدروس سداسية أو سنوية، وتتضمن تكوينا مشتركا وتكوينا متخصصا.

يحدّد موضوع كل وحدة وضاربها وشكلها وعدد ساعات التدريس المتعلقة بها طبقا للجداول التالية :

I ـ السنة الأولى :

تكوين مشترك

الوحدات	شكل الدروس وعدد ساعات التدريس السنوية				الضارب
	دروس نظرية	أشغال مسيرة	دروس مندمجة	أشغال تطبيقية	
تاريخ المسرح : عصر الأنوار، الدراما، البرجوازية، الطبيعية، الواقعية	39 س				1
الكتابة المسرحية : النص المسرحي، النظرية اليونانية، المدارس الأخرى			39 س		1
تحليل العروض المسرحية : النخطيط، الخيال، العرض		52 س			1,5
علم إجتماع المسرح	39 س				1
الصوت : وظائف التنفس، النثر، الشعر، فن الخطابة				52 س	1
انقليزية : نصوص		26 س			1
ماكياج		26 س			1
حقوق الإنسان		26 س			1
المجموع :	78 س	130 س	39 س	52 س	

تكوين متخصص : تنشيط وتدريس مسرحي

الوحدات	شكل الدروس وعدد ساعات التدريس السنوية				الضارب
	دروس نظرية	أشغال مسيرة	دروس مندمجة	أشغال تطبيقية	
تعبير درامي : المدارس، التقنيات، الركائز		78 س		78 س	3
بيداغوجيا تطبيقية : المناهج، بيداغوجيا الألعاب، تعليمية الوسائل					3
الجماليات السمعية البصرية : الإيقاع، البعد الزماني للصورة المتحركة				78 س	2
مسرح الطفل : الأقنعة، الدمى والحرائس، مسرح الظل				78 س	2
المجموع :		78 س		234 س	

تكوين متخصص : تمثيل وإبداع مسرحي

الوحدات	شكل الدروس وعدد ساعات التدريس السنوية				الضارب
	دروس نظرية	أشغال مسيرة	دروس مندمجة	أشغال تطبيقية	
الإخراج : جماليات الاخراج		156 س			3
حرفية الممثل : تقنيات التمثيل، علاقة الممثل بالركح وبالشخصيات				156 س	3
الجماليات السمعية البصرية : علاقة الممثل بالكاميرا				52 س	2
سينوغرافيا الديكور : الهندسة الركحية				52 س	2
المجموع :		156 س		260 س	

II ـ السنة الثانيـة :

تكوين مشترك

الـوحـدات	شكل الدروس وعدد ساعات التدريس السنوية				الضارب
	دروس نظرية	أشغال مسيرة	دروس مندمجة	أشغال تطبيقية	
تاريخ وتوثيق المسرح التونسي	19 س و30		19 س و30	26 س	1
المسرح العالمي : تاريخ المدارس المسرحية	19 س و30				1
منهجية البحث					1
فن القصص	19 و30				1
ماكياج					1
حلقة دراسية	26 س				1
المجمـوع :	84 س و30		19 س و30	26 س	

تكوين متخصص : تنشيط وتدريس مسرحي

الـوحـدات	شكل الدروس وعدد ساعات التدريس السنوية				الضارب
	دروس نظرية	أشغال مسيرة	دروس مندمجة	أشغال تطبيقية	
التنشيط المسرحي في الوسط المدرسي			78 س		3
التعبير الدرامي في التنشيط المسرحي			104 س		3
ورشة الجماليات السمعية البصرية			52 س		2
الإخراج				52 س	1
ورشة أعمال نهاية الدراسات				78 س	1
المجمـوع :			234 س	130 س	

تكوين متخصص : تمثيل وإبداع مسرحي

الـوحـدات	شكل الدروس وعدد ساعات التدريس السنوية				الضارب
	دروس نظرية	أشغال مسيرة	دروس مندمجة	أشغال تطبيقية	
ورشة فن الممثل			104 س	78 س	4
ورشة فن الإخراج					3
ورشة التقنيات الركحية				52 س	2
السينوغرافيا والديكور				52 س	2
ورشة أعمال نهاية الدراسات				78 س	1
المجمـوع :			104 س	260 س	

الفصل 9 ـ يتم تأطير الطلبة في السنة الثانية من المرحلة الثانية على النحو التالي :

1 ـ بالنسبة الى مذكرة نهاية الدراسات في إطار حصص أسبوعية قارة بحساب ساعتين في الأسبوع يؤمنها أساسا أساتذة المعهد القارون، وعند الإقتضاء، يمكن الاستعانة بكفاءات جامعية خارجية.

2 ـ بالنسبة الى مشاريع التطبيق في إطار مجموعات يتابعها أساسا أساتذة المعهد، وعند الاقتضاء، يمكن الاستعانة بكفاءات خارجية متخصصة في الميدان ومتحصلة على شهادة الأستاذية على الأقل.

الفصل 10 ـ المواظبة على الدروس النظرية والدروس المندمجة والأشغال المسيرة والأشغال التطبيقية، خلال مرحلتي الدراسة، إجبارية.

كل غياب عن أربع حصص في وحدة واحدة طيلة سداسي واحد يحرم الطالب بصفة آلية من اجتياز امتحان الوحدة المعنية.

الباب الثاني

في نظام الإمتحانات

الفصل 11 ـ تنظم الإمتحانات التي تختم بها الدراسات المتعلقة بكل وحدة في دورتين متتاليتين :

ـ دورة رئيسية سنوية أو سداسية حسب الحالة، يحدد تاريخها في بداية كل سنة جامعية من قبل مدير المعهد العالي للفن المسرحي بعد أخذ رأي المجلس العلمي.

ـ دورة تدارك تنطلق بعد أسبوع على الأقل من الإعلان عن نتائج الدورة الرئيسية لنهاية السنة الجامعية.

الفصل 12 ـ ينتفع الطلبة، بالنسبة الى كل اختبار من اختبارات الإمتحان، بأفضل العددين النهائيين المتحصل عليهما في الدورة الرئيسية وفي دورة التدارك.

الفصل 13 ـ يقوم نظام تقييم الدراسات للحصول على الشهادتين الوطنيتين للمرحلة الأولى والأستاذية في الدراسات المسرحية على المراقبة المستمرة وامتحانات آخر السنة أو السداسي.

يدخل معدل أعداد المراقبة المستمرة بنسبة 20 ٪ في احتساب المعدل العام.

تضبط روزنامة كل اختبار كتابي في بداية كل سنة جامعية من قبل مدير المعهد العالي للفن المسرحي بعد أخذ رأي المجلس العلمي.

الفصل 14 ـ تناقش مذكرة نهاية الدراسات أمام لجنة تتركب من ثلاثة أعضاء بما في ذلك المدرس المؤطر. ويتم تعيينهم من قبل مدير المعهد العالي للفن المسرحي بعد أخذ رأي المجلس العلمي.

تعطى الموافقة على مشاريع التطبيق من قبل المدير وذلك بعد عرضها على المجلس العلمي في شكل ملفات تقنية مصحوبة بموافقة المدرسين المؤطرين المعنيين.

تراعى في مشاريع التطبيق الإعتبارات التالية :

ـ إتمام الأشغال في إطار الإمكانيات المادية المتوفرة بالمعهد،

ـ اعتماد النصوص المسرحية المتداولة والمعروفة.

تناقش مشاريع التطبيق أمام لجنة متركبة من ثلاثة أعضاء : الأستاذ المؤطر وعضوين معينين من قبل مدير المعهد بعد أخذ رأي المجلس العلمي.

الفصل 15 ـ يصرح بالقبول في كل سنة من سنوات الدراسة، لكل طالب حصل على معدل عام يساوي أو يفوق 10/20.

الفصل 16 ـ يقع احتساب المعدل العام للحصول على الشهادة الوطنية للأستاذية في الدراسات المسرحية اعتمادا على الضوارب التالية :

ـ امتحانات السداسي الأول للسنة الرابعة : 1

ـ مذكرة نهاية الدراسات : 1

ـ مشروع التطبيق : 1.

الفصل 17 ـ يمكن للطالب أن ينتفع بنظام الإمهال المنصوص عليه بالفصلين 20 و21 من الأمر عدد 2333 لسنة 1993 المؤرخ في 22 نوفمبر 1993 والمشار إليه أعلاه.

الفصل 18 ـ يحتفظ الطالب الراسب بالإنتفاع بالوحدات التي تحصل فيها على معدل يساوي أو يفوق 10/20 ولا يعيد إلا الوحدات التي لم يتحصل فيها على المعدل، وذلك من سنة إلى أخرى في إطار المرحلة الواحدة وفي حدود عدد التسجيلات المسموح بها طبقا لأحكام الأمر عدد 516 لسنة 1973 المؤرخ في 30 أكتوبر 1973 والمشار إليه أعلاه.

الفصل 19 ـ تحمل شهادة النجاح في كل سنة من سنوات الدراسة إحدى الملاحظات التالية :

ـ متوسط : إذا حصل الطالب على معدل عام يساوي أو يفوق 10/20 ودون 12/20.

ـ قريب من الحسن : إذا حصل الطالب على معدل عام يساوي أو يفوق 12/20 ودون 14/20.

ـ حسن : إذا حصل الطالب على معدل عام يساوي أو يفوق 14/20 ودون 16/20.

ـ حسن جدا : إذا حصل الطالب على معدل عام يساوي أو يفوق 16/20.

الفصل 20 ـ يدخل هذا القرار حيز التنفيذ بداية من السنة الجامعية 1997/1998 وينشر بالرائد الرسمي للجمهورية التونسية.

تونس في 19 سبتمبر 1998.

وزير التعليم العالي
الدالي الجازي
وزير الثقافة
عبد الباقي الهرماسي

اطلع عليه
الوزير الأول
حامد القروي

وزارة الصناعة

قرار من وزير الصناعة مؤرخ في 19 سبتمبر 1998 يتعلق بالتمديد في مدة الصلوحية الأولى لرخصة البحث عن المواد المعدنية من المجموعة الثانية تعرف برخصة «نفطة الجنوبية».

ان وزير الصناعة،

بعد الإطلاع على الأمر المؤرخ في غرة جانفي 1953 المتعلق بالمناجم،

وعلى الأمر المؤرخ في 13 ديسمبر 1948 المتضمن سن أحكام خاصة لتيسير البحث عن المواد المعدنية من المجموعة الثانية واستغلالها مع جملة النصوص التي نقحته أو تممته،

وعلى القانون عدد 93 لسنة 1985 المؤرخ في 22 نوفمبر 1985 والمصادق على المرسوم عدد 9 لسنة 1985 المؤرخ في 14 سبتمبر 1985 المتضمن سن احكام خاصة تهم البحث عن المواد الهيدروكربونية السائلة والغازية وانتاجها،

وعلى القانون عدد 9 لسنة 1987 المؤرخ في 6 مارس 1987 المتعلق بتنقيح المرسوم المشار إليه أعلاه،

وعلى القانون عدد 56 لسنة 1990 المؤرخ في 18 جوان 1990 المتعلق بالتشجيع على البحث عن المواد الهيدروكربونية السائلة والغازية وانتاجها،

وعلى القانون عدد 4 لسنة 1994 المؤرخ في 17 جانفي 1994 المتعلق بالمصادقة على الإتفاقية وملحقاتها المضاة بتونس في 20 جويلية 1993 بين الدولة التونسية من جهة والمؤسسة التونسية للأنشطة البترولية «ايتاب» وشركتي ترايسر بتروليوم كربورايشن واورومين كندا المحدودة من جهة أخرى،

وعلى القانون عدد 49 لسنة 1998 المؤرخ في 8 جوان 1998 المتعلق بالمصادقة على الملحق عدد 1 للإتفاقية وملحقاتها المضى بتونس في 2 جانفي 1998 بين الدولة التونسية من جهة والمؤسسة التونسية للأنشطة البترولية وشركة أوروقاز كربورايشن من جهة أخرى،

وعلى الأمر عدد 200 لسنة 1986 المؤرخ في 7 فيفري 1986 المتعلق بتركيب وسير اللجنة الاستشارية للمواد الهيدروكربونية،

وعلى القرار المؤرخ في 20 أكتوبر 1993 المتعلق بتأسيس رخصة التفتيش عن المواد المعدنية من المجموعة الثانية تعرف برخصة «نفطة الجنوبية»،

وعلى القرار المؤرخ في 28 جويلية 1995 المتعلق بالإحالة الكلية لحقوق وإلتزامات «ترايسر بتروليوم كربورايشن» لفائدة «انترنشينال أورومين كربورايشن» في رخصة «نفطة الجنوبية»،

وعلى القرار المؤرخ في 19 أكتوبر 1995 المتعلق بالتمديد بسنة في مدة الصلوحية الأولى لرخصة «نفطة الجنوبية»،

وعلى القرار المؤرخ في 4 فيفري 1997 المتعلق بالتمديد بثمانية (8) أشهر في مدة الصلوحية الأولى لرخصة «نفطة الجنوبية»،

وعلى الرسالة المقدمة للإدارة العامة للمناجم في 19 أكتوبر 1994 والتي أعلنت بمقتضاها شركة أورومين كندا المحدودة تغيير تسميتها بـ انترنشينال أورومين كربورايشن «أ.أ.س»،

وعلى الرسالة المقدمة للإدارة العامة للمناجم في 17 أكتوبر 1995 والتي أعلنت بمقتضاها شركة انترنشينال أورومين كربورايشن «أ.أ.س» تغيير تسميتها بـ «أوروقاز كربورايشن»،

وعلى المطلب المقدم في 30 أفريل 1997 للإدارة العامة للمناجم والذي تلتمس بمقتضاه شركات أوروقاز كربورايشن والمؤسسة التونسية للأنشطة البترولية التمديد بسنة في مدة الصلوحية الأولى لرخصة «نفطة الجنوبية»،

وعلى الرأي بالموافقة الذي ابدته اللجنة الاستشارية للمواد الهيدروكربونية خلال جلستها المنعقدة في 29 جويلية 1997،

وعلى تقرير المدير العام للطاقة،

قرر ما يأتي :

الفصل الأول ـ يمنح التمديد بسنة في مدة الصلوحية الأولى لرخصة البحث عن المواد المعدنية من المجموعة الثانية التي تعرف برخصة «نفطة الجنوبية».

ملحق 2

المعهد العالي للفن المسرحي
والتنشيط الثقـــــــــافي

الموسم الجامعي :2019/2018

استعمال الزمن

السنة الأولى : جدع مشترك

التوقيت / الأيام	10h30 - 9h	12h10 – 10h40	استراحة (1h)	14h40 – 13h10	16h20 – 14h50	18h00 - 16h30
الإثنين	الصوت والغناء ذة. الوليدي ق. العلج	الإلقاء ذ. ناسور ق. المنيعي		(1)منهجية القراءة ذ. بنيوب ق. المنيعي	اللغة والثقافة الأمازيغية ذ. أزروال ق. الصديقي	ورشات/لغات/توجيه
الثلاثاء	Danse Prof. Talbaoui Salle Kenfaoui	الدراماتورجيا ذ. عصام ق. المنيعي		(1)المهن الثقافية ذة. مقداد ق.المنيعي (2) مدخل للتنشيط الثقافي ذ. بوبو	Langue anglaise Prof.El Fergi Salle Essadiki	ورشات/لغات/توجيه
الأربعاء	التعبير الجسدي ذة. الحرار ق. الكنفاوي	(1) تاريخ الفضاءات المسرحية ذة. بدرالسعود ق. المنيعي		التشخيص ذ. زيوال ق. الكنفاوي		Psychodrame/Cellule d'écoute Prof. Agnaou Salle Laalaj
الخميس	Histoire de l'Art Prof. Azzam Salle Lamnii	تهيئة الفضاء المسرحي ذة. الرغاي ق. المنيعي		تهيئة الفضاء المسرحي ذة. الرغاي ق. المنيعي	تاريخ المسرح ذة. بنبراهيم ق. المنيعي	ورشات/لغات/توجيه
الجمعة	Dessin et couleurs Prof. Ursu Salle Lamnii	الارتجال ذة. السقالي ق. العلج		الارتجال ذة. السقالي ق. العلج	الموسيقى ذ. الهواري ق. المنيعي	

ملحوظة: هذا البرنامج قابل للتغيير الجزئي حسب المستجدات.

(1)الطور الأول (2)الطور الثاني

المعهد العالي للفن المسرحي
والتنشيط الثقـــــــــافي

الموسم الجامعي :2019/2018

استعمال الزمن

السنة الثانية: اختيارات سينوغرافيا

التوقيت / الأيام	10h30 - 9h	12h10 – 10h40	استراحة (1h)	14h40 – 13h10	16h20 – 14h50	18h00 - 16h30
الإثنين	السينوغرافيا ذ. السنوسي ق. المعمل			تقنيات ومواد ذ. السنوسي ق. المعمل	الرسم التقني والأبعاد ذ. السغروشني ق. السينوغرافيا	اللغة والثقافة الأمازيغية ذ. أزروال ق. الصديقي
الثلاثاء	الصوت والغناء ذة. الوليدي ق. العلج	Danse Prof. Talbaoui Salle Kenfaoui		(2) سوسيولوجيا الفن ذة. الغيام	الموسيقى ذ. الهواري ق. المنيعي	Langue anglaise Prof. El fergii Salle Lamnii
الأربعاء	الإلقاء ذ. ناسور ق. تيمد	التعبير الجسدي ذة. الحرار ق. الكنفاوي		(1) اللغة السينمائية ذ. لمزوري ق. المنيعي	Histoire de l'Art Prof. Azzam Salle Lamnii	
الخميس	التشخيص ذ. الحر ق. الركراكي			تاريخ المسرح ذة. بنبراهيم ق. الصديقي	دراماتورجيا ذ. العاقل ق. الصديقي	Psychodrame/Cellule d'écoute Prof. Agnaou Salle Laalaj
الجمعة	تاريخ الملابس ذة. المغاوي ق. الصديقي	Dessin et couleurs Prof. Ursu Salle Lamnii			الارتجال ذة. السقالي ق. لعلج	

(1)الطورالأول (2)الطور الثاني

ملحوظة: هذا البرنامج قابل للتغيير الجزئي حسب المستجدات.

المعهد العالي للفن المسرحي
والتنشيط الثقـــــــــافي

الموسم الجامعي :2019/2018

استعمال الزمن

السنة الثانية: اختيارات تنشيط ثقافي

التوقيت / الأيام	10h30 - 9h	12h10 – 10h40	استراحة (1h)	14h40 – 13h10	16h20 – 14h50	18h00 - 16h30
الإثنين	(2)علم المكتبات ذة. السالكي	(1)Typologie de la culture Prof. Tnifess Salle Essadiki (2) الوساطة الثقافية ذ. بنيوب		(1) المؤسسات الثقافية ذة. مقداد ق. الصقلي (2) السياسات الثقافية ذة. الغيام		اللغة والثقافة الأمازيغية ذ. أزروال ق. الصديقي
الثلاثاء	الصوت والغناء ذة. الوليدي ق. لعلج	Danse Prof. Talbaoui Salle Kenfaoui		(2) سوسيولوجيا الفن ذة. الغيام	الموسيقى ذ. الهواري ق. المنيعي	Langue anglaise Prof. El ergii Salle Lamnii
الأربعاء	الإلقاء ذ. ناسور ق. تيمد	التعبير الجسدي ذة. الحرار ق. الكنفاوي		(1)اللغة السينمائية ذ. لمزوري ق. المنيعي	Histoire de l'Art Prof. Azzam Salle Lamnii	
الخميس	التشخيص ذ. الحر ق. الركراكي			تاريخ المسرح ذة. بنبراهيم ق. الصديقي	دراماتورجيا ذ. العاقل ق. الصديقي	Psychodrame/Cellule d'écoute Prof. Agnaou Salle Laalaj
الجمعة	تاريخ الملابس ذة. المغاوي ق. الصديقي	Dessin et couleurs Prof. Ursu Salle Lamnii			الارتجال ذة. السقالي ق. العلج	

(1)الطورالأول (2)الطور الثاني

ملحوظة: هذا البرنامج قابل للتغيير الجزئي حسب المستجدات.

المعهد العالي للفن المسرحي
والتنشيط الثقـــــــــافي

الموسم الجامعي :2019/2018

استعمال الزمن

السنة الثانية: اختيارات تشخيص

التوقيت / الأيام	10h30 - 9h	12h10 – 10h40	استراحة (1h)	14h40 – 13h10	16h20 – 14h50	18h00 - 16h30
الإثنين		التشخيص (تخصص) (1) ذ. بوحسين/ (2)آيت باجا ق. الركراركي		التشخيص (تخصص) (1) ذ. بوحسين/ (2)آيت باجا ق. الركراركي		اللغة والثقافة الأمازيغية ذ. أزروال ق. الصديقي
الثلاثاء	الصوت والغناء ذة. الوليدي ق. لعلج	Prof. Danse Talbaoui Salle Kenfaoui		(2) سوسيولوجيا الفن ذة. الغيام	الموسيقى ذ. الهواري ق. المنيعي	Langue anglaise El Fergi Sal Essadiki
الأربعاء	الإلقاء ذ. ناسور ق. تيمد	التعبير الجسدي ذة. الحرار ق. الكنفاوي		(1)اللغة السينمائية ذ. المزوري ق. المنيعي	Histoire de l'Art Prof. Azzam Salle Lamnii	
الخميس	التشخيص ذ. الحر ق. الركراكي			تاريخ المسرح ذة. بنبراهيم ق. الصديقي	دراماتورجيا ذ. العاقل ق. الصديقي	Psychodrame/Cellule d'écoute Prof. Agnaou Salle Laalaj
الجمعة	تاريخ الملابس ذة. المعناوي ق. الصديقي	Dessin et couleurs Prof. Ursu Salle Lamnii			الارتجال ذة. السقالي ق. لعلج	

ملحوظة: هذا البرنامج قابل للتغيير الجزئي حسب المستجدات.

(1)الطورالأول (2)الطور الثاني

المعهد العالي للفن المسرحي
والتنشيط الثقـــــــــافي

الموسم الجامعي :2019/2018

استعمال الزمن

السنة الثالثة: تشخيص

التوقيت / الأيام	10h30 - 9h	12h10 – 10h40	استراحة (1h)	14h40 – 13h10	16h20 – 14h50	18h00 - 16h30
الإثنين		التشخيص (1) ذ. المباركي/ (2) ذة. بنمومن ق. الكنفاوي			التشخيص (1) ذ. المباركي/ (2) ذة. بنمومن ق. الكنفاوي	Psychodrame/Cellule d'écoute Prof. Agnaou Salle Lamnii
الثلاثاء		Mouvement Scénique Prof. Benghrib Salle Regragui		Mouvement Scénique Prof. Benghrib Salle Regragui	قراءات مسرحية ذ. رشيد منتصر ق. العلج	ورشات/لغات/توجيه
الأربعاء	الصوت والغناء ذة. الوليدي ق. لعلج	الكتابة الدرامية ذ. عصام ق. الصديقي		(1) Jeu devant caméra Prof. Triki Salle Timoud		
الخميس		التشخيص (1) ذ. المباركي/ (2) ذة. بنمومن ق. الكنفاوي			التشخيص (1) ذ. المباركي/ (2) ذة. بنمومن ق. الكنفاوي	ورشات/لغات/توجيه
الجمعة	الارتجال ذة. السقالي ق. لعلج	دراماتورجيا ذ. العاقل ق. الصديقي				ورشات/لغات/توجيه

(1)الطورالأول (2)الطور الثاني

ملحوظة: هذا البرنامج قابل للتغيير الجزئي حسب المستجدات.

المعهد العالي للفن المسرحي
والتنشيط الثقـــــــــافي

الموسم الجامعي :2019/2018

استعمال الزمن

السنة الثالثة: تنشيط ثقافي

التوقيت / الأيام	10h30 - 9h	12h10 – 10h40	استراحة (1h)	14h40 – 13h10	16h20 – 14h50	18h00 - 16h30
الإثنين	(1) Expographie Prof. Nejjar Salle Skalli				(1)بين الإعلام والثقافة ذة. مزيه ق. الصقلي (2) السياسات الثقافية ذة. الكور	Psychodrame/Cellule d'écoute Prof. Agnaou Salle Lamnii
الثلاثاء	(1)تدبير المؤسسات الثقافية ذ. بنيوب ق. الصقلي			(1) Livre et Edition Prof. Nejjar Salle Skalli		ورشات/لغات/توجيه
الأربعاء	(1) جمالية الصورة ذ.المزوري ق. الصقلي			(1) فلسفة الجمال ذ. الحدادي ق. الصقلي		ورشات/لغات/توجيه
الخميس	(2)منهجية البحث ذ.بوبو ق.			(1) التظاهرات الثقافية ندوات ومشاريع ذة. العلمي ق. الصقلي		ورشات/لغات/توجيه
الجمعة	تمارين وتطبيقات إذاعية ذ. تيسير ق. الأستوديو			تمارين وتطبيقات إذاعية ذ. تيسير ق. الأستوديو		

(1)الطورالأول (2)الطور الثاني

ملحوظة: هذا البرنامج قابل للتغيير الجزئي حسب المستجدات.

المعهد العالي للفن المسرحي
والتنشيط الثقـــــــــافي

الموسم الجامعي :2019/2018

استعمال الزمن

السنة الثالثة: سينوغرافيا

التوقيت / الأيام	10h30 - 9h	12h10 – 10h40	استراحة (1h)	14h40 – 13h10	16h20 – 14h50	18h00 - 16h30
الإثنين	السينوغرافيا ذ. السغروشني ق. السينوغرافيا			السينوغرافيا ذ. السغروشني ق. السينوغرافيا	Histoire des Styles Prof.Mouemina Salle Lamnii	Psychodrame/Cellule d'écoute Prof. Agnaou Salle Lamnii
الثلاثاء	(2) دراماتورجيا الإضاءة ذ. الهواس ق. تيمد يعهد للدرس بتدريب في الدراماتورجية الركحية.	(1)Infographie Prof. Ezzahid Salle Infographie		(1)Infographie Prof. Ezzahid Salle Infographie	الفن المعاصر والمسرح ذ. عبد الحي الديوري ق. تيمد (الحصة من الساعة الثالثة إلى السادسة مساء)	
الأربعاء	تقنيات الخياطة ذة. سلوى ياسين ق. الخياطة			بحوث في اللباس المسرحي ذة. بدرية ق. الخياطة		ورشات/لغات/توجيه
الخميس	(2)منهجية البحث ذ.بوبو ق. المنيعي			(1)السمعي البصري ذ.الزاوي ق. تيمد (2)الصوت في المسرح ذ. زهير عتبان (ورشة في مرحلتين)		ورشات/لغات/توجيه
الجمعة		الدراماتورجيا ذ. العاقل ق. الصديقي		Dessin et couleurs Prof.Ursu Salle Bououd		

(1)الطورالأول (2)الطور الثاني

ملحوظة: هذا البرنامج قابل للتغيير الجزئي حسب المستجدات.

المعهد العالي للفن المسرحي
والتنشيط الثقـــــــــافي

الموسم الجامعي :2019/2018

استعمال الزمن

السنة الرابعة : سينوغرافيا

التوقيت / الأيام	10h30 - 9h	12h10 – 10h40	استراحة (1h)	14h40 – 13h10	16h20 – 14h50	18h00 - 16h30
الإثنين	مشاريع في السينوغرافيا ذ. السغروشني ق. السينوغرافيا			مشاريع في السينوغرافيا ذ. السغروشني ق. السينوغرافيا	Histoire des Styles Prof.Mouemina Salle Lamnii	Psychodrame/Cellule d'écoute Prof. Agnaou Salle Lamnii
الثلاثاء	(2) دراماتورجيا الإضاءة ذ. الهواس ق. تيمد يمهد للدرس بتدريب في الدراماتورجية الركحية.	(1)Infographie Prof. Ezzahid Salle Infographie		(1)Infographie Prof. Ezzahid Salle Infographie	الفن المعاصر والمسرح ذ. عبد الحي الديوري ق. الصديقي (الحصة من الساعة الثالثة إلى السادسة مساء)	
الأربعاء	تقنيات الخياطة ذة. سلوى ياسين ق. الخياطة			بحوث في اللباس المسرحي ذة. بدرية ق. الخياطة		ورشات/لغات/توجيه
الخميس		(1) السمعي البصري ذ.الزاوي ق. تيمد (2) الصوت في المسرح ذ. زهير عتبان (ورشة في مرحلتين)		بحوث التخرج	بحوث التخرج	ورشات/لغات/توجيه
الجمعة				الرسم والألوان ذة. أورسو ق. بوعود		

(1)الطورالأول (2)الطور الثاني

ملحوظة: هذا البرنامج قابل للتغيير الجزئي حسب المستجدات.

فهرس

تقديم ص4

الباب الأول : نظريات ومناهج تكوين الممثل ص10

1- الفصل الأول : الممثل المنهج – الطريقة ص20

أ- المبحث الأول :قسطنطين ستانيسلفسكي.....ص20

ب- المبحث الثاني : ميخائيل شيكوف ص26

ت-المبحث الثالث : لي ستراسبيرغ ص30

2– الفصل الثاني : الممثل : الجسد – الدمية.....ص35

أ- المبحث الأول البيوميكانيك ص35

ب- المبحث الثاني : الممثل القديس.....ص40

ت-المبحث الثالث : الممثل الدمية.....ص44

ث-المبحث الرابع : الممثل والجيستوس البزيختي ص46

3 الفصل الثالث : الممثل بين القناع والحقيقة :.....ص48

أ – المبحث الأول : الممثل والكوميديا دي لارتي ص48

ب – المبحث الثاني : الممثل والقناع.....ص52

ت – المبحث الثالث : الممثل عداء التداريب ص57

الباب الثاني : مدارس تكوين الممثل غربيا وعربيا ص68

1 – الفصل الأول : تكوين الممثل في الغرب (النموذج الفرنسي) ص70

أ- المبحث الأول : المعهد الوطني العالي للفن الدرامي بباريس ص76

ب- المبحث الثاني : المدرسة العليا للفن الدرامي بستراسبورغ.....ص82

ت- المبحث الثالث : المدرسة العليل للفنون وتقنيات المسرح بليون....ص86

ث-المبحث الرابع : مدرسة جاك لوكوك ص88

2 – الفصل الثاني : مدارس تكوين الممثل بالعالم العربي ص97

أ- المبحث الأول : المعهد العالي للفنون المسرحية بمصر ص105

ب-المبحث الثاني : المعهد العالي للفنون المسرحية بسوريا ص109

ت-التكوين المسرحي بلبنان.....ص113

ث-المعهد العالي للفنون المسرحية بالكويت.....ص117

ج- المعهد العالي للفن المسرحي بتونس.....ص119

الباب الثالث : التكوين المسرحي بالمغرب ص123

1 – الفصل الأول : البدايات الأولى للتكوين المسرحي ص126

أ- المبحث الأول : الاهتمام بالتكوين المسرحي ص126

ب-المبحث الثاني : مكتب التربية الشعبية ص128

ت-المبحث الثالث : المركز المغربي للأبحاث المسرحية ص135

2 – الفصل الثاني : الجامعة المغربية والتكوين المسرحي.....ص141

أ- المبحث الأول : المسرح والجامعة المغربية.....ص142

ب- المبحث الثاني : مسلك المسرح وفنون الفرجة ص152

ت- المبحث الثالث : مسلك فنون مسرحية ص156

3 – الفصل الثالث : المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي ص163

أ- المبحث الأول : ماقبل التأسيس ص164

ب-المبحث الثاني : التأسيس والتحولات .....ص 170

ت- قراءة تحليلية في بحوث تخرج الطلبة ص178

خاتمة ص205

بيبلوغرافيا ص208

ملحق .

فهرس.....ص215