مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
اللواء خالد اللبان

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الثامنة عشرة | العدد 943 | الإثنين 22 سبتمبر 2025

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

تجريب بلا دهشة..
فهل صار التجريبى
«مؤسسة لها
قواعدها»؟

المؤتمر الوطنى لتطوير المسرح المدرسى..
خطوة على الطريق أم نقطة انطلاق؟

مهرجان شرم الشيخ الدولى للمسرح الشبابى

يفتح باب التقديم لورش التدريب والماستر كلاس فى دورته العاشرة

أعلن مهرجان شرم الشيخ الدولى لمسرح الشباب، برئاسة الفنان والمخرج مازن الغرباوى، فتح باب التقديم للمشاركة فى الورش التدريبية والماستر كلاس، التى تنعقد ضمن فعاليات دورته العاشرة خلال الفترة من ٢٥ حتى ٣٠ نوفمبر المقبل، بمشاركة نخبة من المدربين من مصر والعالم.

ويأتى هذا البرنامج استمرارًا لنهج المهرجان منذ انطلاقه عام ٢٠١٦، فى دعم المواهب الشابة وإتاحة فرص التدريب والتوجيه الفنى المتخصص.

البرنامج التدريبى:

يتضمن المهرجان هذا العام ٦ ورش تدريبية و٤ ماستر كلاس

الورش التدريبية

مبادئ طريقة مايزنر فى فن الأداء التمثيلي» - يقدمها المدرب العالمى سكوت تروست (الولايات المتحدة)

«بناء الشخصية الدرامية - تكنيك ستيلا أدلر» - تقدمها الفنانة منى هلا (مصر/النمسا)

«الدراما للأطفال» - تقدمها الفنانة مروة عبدالمنعم (مصر).

هويتى المصرية والعربية - لغتى وخطابي» - تقدمها الفنانة صابرين شعبانى (تونس).

«الـتراث وأثـره على مسرح الطفل والمـسرح المـدرسي» - يقدمها الكاتب المسرحى مجدى محفوظ (مصر).

«من بقايا إلى حكايا» (إعادة تدوير الخامات البيئية) - تقدمها الفنانة سها كحيل (مصر/ليبيا)

وتقدم ورش الأطفال جميعًا بمدارس مدينة شرم الشيخ، كما ستقدم بعض الورش فى وادى مندر، وفى أماكن أخرى من مدينة السلام، وذلك بناء على طلب الأهالى بتقديم ورش الأطفال فى أماكن متفرقة

من محافظة جنوب سيناء.

أما الماستر كلاس فيقدم المهرجان

«الشخصية الكوميدية بين التشخيص والتمثيل» يقدمه النجم هانى رمزي

«مفهوم الشخصية الدرامية والفرق بين الأداء المسرحى والسينمائي» - تقدمه المخرجة جيهان إسماعيل (تونس).

«الارتجال بين التعلم والفطرة الإنسانية» - تقدمه د. إنجى البستاوى (مصر)

«حول المسرح الموسيقي» - يقدمه المخرج العالمى ديفيد سكفارلدزه (جورجيا).

يُعد مهرجان شرم الشيخ الدولى للمسرح الشبابى، الذى يُقام برعاية ودعـم عدد من الجهات الرسمية المصرية والدولية، أحد أبرز المهرجانات المسرحية الموجهة للشباب على مستوى العالم العربى والدولى، ومنذ انطلاقه عام ٢٠١٦، وهو يسعى إلى فتح آفاق الحوار الثقافى والفنى بين المبدعين الشباب، وتشجيع التجارب المسرحية الطليعية، مع التركيز على اكتشاف وتقديم أصوات ورؤى جديدة فى المسرح.

ويمثل المهرجان منصة إبداعية حرة للفنانين الشباب من مختلف الـدول، حيث يدمج بين العروض المسرحية، والـورش، والندوات الفكرية والنقدية، ويحتفى بأبرز رموز المسرح فى مصر والعالم العربي. وقد حقق المهرجان خلال دوراته السابقة مكانة مرموقة بين المهرجانات المتخصصة، وأصبح علامة بارزة فى خارطة المسرح العربي.

ويقام المهرجان تحت رعاية وزارة الثقافة المصرية بقيادة معالى الأستاذ الدكتور أحمد فؤاد هنو، وزير الثقافة، وبمشاركة فاعلة من محافظة جنوب سيناء فى إطار جهودها لتعزيز النشاط الثقافى والسياحى بالمحافظة، وذلك بدعم مستمر من سيادة اللواء الدكتور خالد مبارك، محافظ جنوب سيناء، بما يعكس تضافر الجهود بين المؤسسات لتحقيق التكامل بين الثقافة والتنمية، وتدير المهرجان الدكتورة إنجى البستاوى، وتحمل دورته المقبلة اسم الفنانة إلهام شاهين.

رنا رأفت

برنامج ورش متنوع يثرى المشاركين

بمهرجان "الفضاءات غير التقليدية"

يشهد المعهد العالى للفنون المسرحية هذه الأيام انطلاقة زاخـرة لفعاليات مهرجان "الفضاءات غير التقليدية"، حيث تتوالى الورش التدريبية المتخصصة الـتـى تعيد رسـم الـعـلاقـة بين المسرح وفضائه، وتفتح أمام الفنانين الشباب والممارسين المحترفين آفاقًا جديدة لاكتشاف أحدث الاتجاهات المسرحية. يجمع المهرجان فى برامجه بين الخبرة الأكاديمية والتجربة العملية، ليمنح المشاركين فرصة فريدة لتوسيع مهاراتهم الإبداعية وتطوير أدواتهم الفنية.

الديكور والمحاكاة البصرية: يقدّم المهندس محمود صبرى من قسم الديكور ورشة بعنوان التعرّف على المحاكاة البصرية فى المنظر المسرحى، حيث يوجّه المشاركين إلى أساليب مبتكرة فى تصميم المشهد وتحويل الفضاء إلى تجربة بصرية نابضة.

السولفيج وفنون التكوين المسرحى الصوتي: تدير الدكتورة جيهان الناصر ورشة متخصصة فى فن السولفيج، تركز على صقل الأذن الموسيقية للمشاركين وإبـراز دور الإيقاع والنغم فى بناء الفضاء المسرحى وإثراء التجربة السمعية.

التمثيل ومناهجه الحديثة: تقود الفنانة روان الغابة ورشة تتناول مناهج التمثيل التى أسسها كبار رواد هذا الفن، ستانسلافسكى ومايزنر وبادى موفمنت مع تدريبات عملية مكثفة

كما تواصل الدكتورة هنادى عبد الخالق ورشة فى التمثيل تعزز من خلالها أدوات الأداء وتجريب تقنيات متقدمة.

كما يقدّم الكاستنج دايركتور أحمد تمام ورشة تهدف إلى تدريب المشاركين على اجتياز اختبارات الأداء والاختيار أمام لجان التحكيم باحترافية.

النقد والدراما: يقود الناقد محسن المرغنى ورشة بعنوان نظريات النقد وعلاقتها بعناصر الظاهرة المسرحية، ليطرح رؤى تحليلية متطورة.

فنون الصوت: تنظّم الدكتورة هادى عبدالخالق ورشة مكثفة فى فن الدوبلاج، تعرّف المشاركين بأساسيات الأداء الصوتى وتقنيات التعليق.

الحركة والإخراج والتأليف: يواصل الفنان مناضل عنتر ورشـة فى التعبير الحركى، مستكشفًا لغة الجسد وديناميكية الأداء المسرحى.

يقود المـخـرج سامح بسيونى ورشـة بعنوان جماليات فن الإخـراج، موضحًا أدوات صياغة المشهد الإبداعى.

يقدّم الكاتب حاتم حافظ ورشـة فى التأليف وأساليبه الحديثة، عارضًا أحدث توجهات الكتابة المسرحية.

تشكيل الفضاء ومهارات السوق: يقدّم الدكتور محمود فـؤاد صدقى ورشـة حـول أساليب التشكيل فى الفضاءات المسرحية، مركّزًا على ابتكار الحلول البصرية وتصميم المساحات غير التقليدية.

يواصل الدكتور أحمد عبدالعزيز ورشة بعنوان مواجهة سـوق العمل، موجهًا المشاركين إلى آليات الاندماج فى المجال المهنى وصقل مهارات التنافس.

رؤية المهرجان: يمضى المهرجان فى تقديم ورش نوعية وعـروض فنية حيّة، مؤكّدًا أنّ المسرح فضاء مفتوح لا ينضب من الإبداع، وأن التجربة المسرحية تبقى متجددة وقادرة على استقطاب طاقات جديدة من المبدعين والجمهور على السواء.

عماد علوانى

١٥ عرضًا من ٦ دول

فى الدورة الثالثة لمهرجان إيزيس الدولى لمسرح المرأة

تكريم فريدة فهمى وحنان سليمان وعايدة فهمى ومعتزة عبدالصبور وعلا فهمى

عقد يوم الثلاثاء الماضى بالمجلس الأعلى للثقافة المؤتمر الصحفى الخاص بإعلان تفاصيل الـدورة الثالثة لمهرجان إيزيس الدولى لمسرح المرأة؛ حيث يستعد مهرجان إيزيس الدولى لمسرح المرأة لإطلاق دورته الثالثة، التى تحمل اسم "دورة سميحة أيـوب"، فى الفترة من ٢٥ سبتمبر حتى ٢ أكتوبر المقبل، بمشاركة ١٥ عرضًا مسرحيًا من ٦ دول، إضافة إلى حفل غنائى وفيلمين وثائقيين.

مهرجان إيزيس الدولى لمسرح المرأة تنظمه مؤسسة جارة القمر وتتشكل إدارتـه من المخرجة والممثلة عبير لطفى، رئيسة المهرجان، والكاتبة والمخرجة عبير على حزين والكاتبة والناقدة رشـا عبدالمنعم المديرتين الفنيتين للمهرجان ومصطفى محمد ومنى سليمان المديرين التنفيذيين، ويقام تحت رعاية ودعم وزارة الثقافة، إلى جانب وزارة الشباب والرياضة واليونك (اتحاد المعاهد الثقافية الأوروبية)، والـ UNFPA ومؤسسة اتجاه والمعهد الثقافى الإيطالى، سفارة أسبانيا بالقاهرة، الهيئة العربية للمسرح، المجلس القومى للمرأة، السفارة الهولندية بالقاهرة، وكالة التعاون الإيطالى، سفارة النرويج بالقاهرة، البرنامج المشترك zzj، مؤسسة زاد للفنون، معهد ثربانتس بالقاهرة، مؤسسة مصر الخير، دار ريشة للنشر والتوزيع، مؤسسة اليابان بالقاهرة، قطاع المـسرح، المجلس الأعلى للثقافة، المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، صندوق التنمية الثقافية، مؤسسة صناع الحياة، وصلة للفنون، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، مركز الهناجر للفنون، مسرح السامر، قبة الغورى، كالتوجراف، مسرح الريحاني" سوكسيه"، ومعهد جوته الألمانى بالقاهرة.

قدم المؤتمر الإعلامية منى سليمان وفى بداية المؤتمر قالت المثلة والمخرجة عبير لطفى، رئيسة المهرجان، إن عدد العروض المصرية المقدمة شهد طفرة هذا العام، حيث وصل إلى أكثر من ١٠٥ عروض مسرحية، ما يؤكد أن مصر زاخرة بالمواهب المسرحية، مشيرة إلى أن ذلك انعكس أيضًا فى مسابقة فتحية العسال للتأليف المسرحى، التى تُنظَّم لأول مرة هذا العام وتقدم للمنافسة على جوائزها أكثر من ٨٠ نصًا يتنافسون على جوائز التأليف فى مسارين: أحدهما للمحترفين والآخـر للمبتدئين، برعاية دار ريشة للنشر والتوزيع التى يرأسها الكاتب حسين عثمان.

ووجهت لطفى الشكر إلى جميع الداعمين والرعاة، مؤكدة أن وزارة الثقافة دعمت المهرجان لوجستيًا منذ انطلاقه لكنها لأول مرة هذا العام تقدم دعمًا ماديًا بعد أن أثبت المهرجان حضوره القوى وقدرته على التطور، وهـو ما شجع عـددًا من المؤسسات والشركاء على الانضمام، من بينها صندوق الأمم المتحدة للسكان، مؤسسة مصر الخير، واليونك.

وأضافت أن الدورة الثالثة تمثل نقلة نوعية من حيث تنوع الفعاليات بين عروض مسرحية وورش تدريبية وندوات وأفلام ومسابقة التأليف، لافتة إلى أن المهرجان يكرم هذا العام كلًا من: الفنانة حنان سليمان، الفنانة فريدة فهمى، الفنانة عايدة فهمى، الفنانة معتزة عبد الصبور، المخرجة المنفذة علا فهمى، الأكاديمية د. منى صادق، الفنانة اللبنانية حنان الحاج على، والممثلة والمخرجة الإيطالية آنا دورا دورنو.

من جانبها، قالت الكاتبة والمخرجة عبير على حزين، المديرة الفنية للمهرجان، إن الهدف الأساسى للمهرجان هو تسليط الضوء على المسرح النسوى، سواء كان الصانع رجل أو امرأة، مشيرة إلى أن هذه الـدورة تتضمن سبعة عروض مصرية متميزة، إضافة إلى عروض من لبنان وفلسطين وإيطاليا واليابان، وضيف الـشرف إسبانيا التى تشارك بعرضين،

وأشارت إلى أن دورة هذا العام تشهد شراكة جديدة مع صندوق الأمم المتحدة للسكان وتدشين لمسار الفنون المجتمعية بالتعاون مع مهرجان الفنون المجتمعية الذى يهتم بقضايا التمييز القائم على النوع وتنظمه مؤسسة اتجاه ويشرف عليه فنيا مؤسسة زاد للفنون تحت رعاية وزارة الشباب والرياضة وبدعم من صندوق الأمم المتحدة للسكان، مضيفة أن برنامج المسار يتضمن تقديم عرضين وفيلم وثائقى وحفل فنى لكورال شباب مصرى.

كما أوضحت الكاتبة والناقدة رشا عبد المنعم، المديرة الفنية للمهرجان، أن المحور الفكرى ينقسم إلى ندوتين: الندوة الرئيسية عن الذكاء الاصطناعى واستخداماته الفنية وحقوق الملكية الفكرية بمشاركة خبراء، والثانية ضمن مسار "الشهادات" الذى يقام للدورة الثالثة على التوالى تحت عنوان "كيف نفذن من الحائط الشفاف"، بمشاركة فنانات وناقدات مثل سلوى محمد على، مايسة زكى، وجهاد الديناري، يقدمن شهاداتهن عن التحديات التى تواجه المرأة.

وأشارت عبد المنعم إلى أن محور الورش التدريبية هذا العام ثرى ومتنوع، وبدعم من الهيئة العربية للمسرح، ويتضمن عدد من الورش منها ورشة الأداء الحركى للمدربة الإيطالية آنا دورا دورنو، وورشة الإدارة المسرحية مع مرام عبد المقصود، وورشة كتابة المشاريع المسرحية بقيادة المخرج أحمد العطار، إلى جانب ورشة عن العنف الإلكترونى الموجه ضد المرأة، بينما يقدم الفنان الكبير فتحى عبد الوهاب ماستر كلاس خاصًا كإحدى المفاجآت المميزة فى هذه الدورة.

أما عن التعاون الدولى، فقد أكدت تيريزا سفاسكوفا ممثلة اتحاد المعاهد الثقافية الأوروبية (EUNIC) فى مصر، أن الاتحاد يفخر بدعم المهرجان من خلال تقديم عرضين من إيطاليا وإسبانيا، بما يعكس التعاون الثقافى المصرى-الأوروبى.

وأشارت إلى أن اليونك هو شبكة أوروبية من المنظمات العاملة فى مجال العلاقات الثقافية، تضم ٢٠ عضوًا من بين المؤسسات الثقافية والسفارات الأوروبية معًا، وأطلقت فى عام ٢٠١٩ برنامج التعاون الثقافى الأوروبى المصرى(EECP) . بالتعاون مع بعثة الاتحاد الأوروبى فى مصر، والذى يهدف بشكل عام إلى تعزيز التفاعل الثقافى الأوروبي-المصرى كقوة دافعة لتحقيق التنمية الاجتماعية والاقتصادية المستدامة فى مصر، من خلال دعم الفنانين المستقلين والمنظمات والممارسين الثقافيين المصريين، والتعاون مع الشركاء وأصحاب المصلحة، بما يعود بالنفع فى النهاية على المجتمعات المحلية الأوسع ويوفر بيئة للتعاون العادل والمستدام.

وقال محمد الخولى منسق برنامج الشباب بصندوق الأمم المتحدة للسكان، إن الصندوق وشركاءه فى وزارة الشباب والرياضة ومؤسسة اتجاه وفريق زاد للفنون سعداء بالتعاون مع مهرجان ايزيس الدولى لمسرح المرأة لتقديم الدورة الثامنة لمهرجان الفنون المجتمعية، والذى يقدمه مهرجان إيزيس لأول مرة كمسار ضمن فعالياته، حيث يجتمع المهرجانين لتحقيق هدف مشترك وهو إبراز قضايا النساء والفتيات.

وأشار إلى أن مهرجان الفنون المجتمعية منذ انطلاقه فى ٢٠١٨ وهو يدار بقيادة الشباب ومن أجل الشباب معتمدا على المسرح والموسيقى والسينما كأدوات قوية للحوار والتغيير وخلال هذه السنوات حمل قصصا واقعية من أكثر من ١٥ محافظة ليحولها إلى عروض فنية تجسد تجارب الناس ومعاناتهم وآمالهم وتقدم نماذج ملهمة من طاقات الشباب وإبداعهم.

وأضاف كريم شاور رئيس البرامج بمؤسسة اتجاه أن رحلة مهرجان الفنون المجتمعية بدأت منذ ٨ سنوات بشراكة استراتيجية بين وزارة الشباب والرياضة ودعم من صندوق الأمم المتحدة وإشراف فنى من زاد للفنون، وعلى مدى السنوات الماضية اثبت أن الفنون المجتمعية ليست مجرد وسيلة للتعبير بل هى قوة حقيقية لتغيير الوعى، وتمنح الشباب من مختلف المحافظات صوتا، وفرصة للتعبير بمواهبهم عن القضايا المجتمعية المحيطة بهم، مشيرا إلى أن التعاون مع مهرجان إيزيس هذا العام يعكس الثقة والالتقاء ويدعم رسالتين مهمين جدا وهما تمكين الشباب ودعم قضايا المرأة.

وقالت جيهان رشوان مدير عام إدارة ريادة الأعمال والمشروعات الناشئة بوزارة الشباب والرياضة إن الوزارة تحت قيادة د. أشرف صبحى تضع فى صميم استراتيجياتها تمكين الشباب ومن أولوياتها دعم مشاركة الشباب فى عروض فنية متنوعة من مسرح وموسيقى، واستخدام الفن كوسيلة لطرح القضايا الجوهرية مثل مواجهة العنف القائم على النوع الاجتماعى وتعزيز قيم العدالة والاحترام المتبادل، موجهة الشكر لصندوق الأمم المتحدة للسكان ووزارة الثقافة ومهرجان إيزيس الدولى لمسرح المرأة.

وقالت د.أمل جمال استشارى مناحى الحياة بمؤسسة مصر الخير، أن المؤسسة تدعم المهرجان هذا العام لأول مرة، وهو مثال لدعم المجتمع المدنى لمهرجان فنى مهم فى هذه الدورة التى تحمل اسم قامة كبيرة مثل سميحة أيوب، وتأمل أن يكون بداية لتعاون مستمر، مشيرة إلى أنها تنقل للقائمين على المهرجان التحية والدعم من محمد رفاعى الرئيس التنفيذى لمؤسسة مصر الخير ود. حنان الدرباشى، رئيس قطاع الغارمين بالمؤسسة.

رنا رأفت

«القومى لثقافة الطفل»

يعلن جائزة التأليف المسرحى فى دورتها الثانية.. اعرف الشروط

فى إطار فعاليات وزارة الثقافة، وبرعاية الدكتور أحمد فؤاد هنو، وزير الثقافة، وإشراف الأستاذ الدكتور أشرف العزازى، الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة، أعلن المركز القومى لثقافة الطفل إطلاق جائزة "التأليف المسرحى» فى دورتها الثانية، وذلك ضمن مبادرة وزارة الثقافة "مصر تتحدث عن نفسها" تحت شعار "ونكمل المشوار". وتأتى هذه الجائزة فى سياق اهتمام الدولة بتشجيع الإبداع الأدبى والفنى، وتحفيز الكتاب على ابتكار نصوص مسرحية جديدة ومبدعة موجهة للأطفال، بما يسهم فى تنمية مهاراتهم وصقل وعيهم، فضلًا عن إثراء مكتبة المسرح المخصصة لهم بمحتوى معاصر يلبى احتياجاتهم الفكرية والفنية ويواكب تطورات العصر.

تتمثل موضوعات الجائزة فى كتابة نصوص مسرحية للأطفال، وقد حددت إدارة الجائزة الفئة المستهدفة فى الكتاب والأدباء المصريين دون غيرهم. وقد وضعت مجموعة من الشروط التى تنظم عملية الترشيح، من أبرزها أن يشارك المتسابق بمسرحية واحدة فقط، وأن تكون المسرحية مكتوبة باللغة العربية الفصحى، مستوفية مقومات الكتابة المسرحية المتعارف عليها. وتفتح موضوعات المسرحية أمام المتسابقين على أن تتم مراعاة القيم والعادات والتقاليد العربية الأصيلة فى الطرح والمعالجة. كما أوضح المركز أنه لا يرد الأعمال سواء فازت أو لم تفز.

أما من الناحية الإجرائية، فقد نصت الشروط على أن يقدم المتسابق عمله بصيغة Word على قرص مدمج (CD)، مع طباعة ثلاث نسخ ورقية من المسرحية. وأكدت إدارة الجائزة أنه لا يجوز أن تحتوى النسخ الورقية على بيانات المتسابق منعًا للتحيز. ويُطلب من المتسابق أيضًا أن يقدم ورقة مطبوعة منفصلة ببياناته الشخصية، وتشمل الاسم رباعيًا، والبلد والمحافظة التى يقيم بها، ورقم الهاتف، والبريد الإلكترونى الخاص به. كما يشترط أن يرفق المتسابق صورة سارية من بطاقته الشخصية، وأن يكتب إقرارًا يثبت ملكيته الفكرية للعمل، ويؤكد أن مسرحيته لم تفز فى أى مسابقة أخرى، ولم تُنشر من قبل، ولم تُعرض على خشبة المسرح.

وشددت اللائحة المنظمة للجائزة على أن يكون العمل المقدم إبداعًا أصيلًا لصاحبه، غير منقول أو مقتبس من أى عمل آخر. وفى حالة ثبوت الاقتباس أو النقل، فإن العمل يُرفض مباشرة، أما إذا فاز فسيتم سحب الجائزة من صاحبها مع تحمله المسئولية القانونية كاملةً. ومن

الشروط اللافتة فى هذه الدورة أنه لا يسمح للفائزين بالمراكز الثلاثة الأولى فى الدورات السابقة بالمشاركة مجددًا إلا بعد مرور دورتين كاملتين على فوزهم. كما تحتفظ إدارة الجائزة بحق رفض أى عمل لا يطابق الشروط المذكورة أعلاه، ويُعد قرارها فى هذا الشأن نهائيًا غير قابل للطعن.

وفيما يتعلق بالجدول الزمنى، فقد حدد المركز القومى لثقافة الطفل إطلاق المسابقة بدءًا من ١٤ سبتمبر ٢٠٢٥، على أن تُفتح فترة التقديم من ٢١ سبتمبر حتى ٢٨ نوفمبر من العام نفسه، ليتم بعد ذلك إعلان القائمة القصيرة فى الأول من فبراير ٢٠٢٦.

وأوضح المركز أن الأعمال المشاركة تُرسل على العنوان التالي: محطة المساحة - الهرم - مدينة الفنون - المركز القومى لثقافة الطفل (إدارة النشر). كما أتاحت إدارة الجائزة وسيلة للتواصل والاستفسار عبر تطبيق WhatsApp من خلال الرقم ٠١١١٧٤٢٤٩٣١.

أما عن الجوائز المخصصة لهذه الدورة، فقد أعلن المركز منح جائزتين ماليتين رئيسيتين، حيث تبلغ قيمة الجائزة الأولى عشرة آلاف جنيه، بينما تبلغ قيمة الجائزة الثانية خمسة آلاف جنيه. وإلى جانب ذلك، ستتم طباعة الأعمال الثلاثة الأولى، وهو ما يمنح الفائزين فرصة إضافية للانتشار والوصول إلى جمهور واسع من القراء والمسرحيين والمهتمين بأدب الطفل. كما اشترطت إدارة الجائزة على الفائزين بالجوائز المادية أن يكون لديهم حساب بنكى مصرى أو حساب فى البريد المصرى لضمان استلام مستحقاتهم المالية.

تأتى هذه الجائزة فى إطار سعى وزارة الثقافة الدائم لدعم إبداعات الطفل، إيمانًا منها بأن أدب الطفل يعد أحد أهم محاور بناء الإنسان المصرى منذ سنواته الأولى. ومن خلال هذه المبادرة، يتجدد الأمل فى ظهور أعمال مسرحية مبدعة تسهم فى إثراء الوعى العام، وتفتح أمام الأجيال الجديدة آفاقًا أوسع للتفكير والإبداع والتفاعل مع قضايا عصرهم. فالمسرح، بما يحمله من طاقات تعبيرية وتربوية وفكرية، يبقى أداةً فعالة فى تشكيل وعى الطفل، وبناء خياله، وتعزيز ارتباطه بالقيم الوطنية والإنسانية.

وتعكس هذه الخطوة أيضًا رغبة المركز القومى لثقافة الطفل فى أن يكون منصة حقيقية تحتضن طاقات المبدعين، وتمنحهم فرصًا للتعبير عن أفكارهم ورؤاهم. فالمسرح الموجه للأطفال ليس مجرد ترفيه أو تسلية، بل هو وسيلة تعليمية وتثقيفية وتربوية، تُسهم فى بناء شخصية متوازنة قادرة على التفاعل مع محيطها ومواجهة تحديات المستقبل. ومن هذا المنطلق، فإن الجائزة لا تقف عند حدود المنافسة بين الكتاب، بل تتجاوزها لتكون مشروعًا ثقافيًا متكاملًا يضع نصب عينيه هدف بناء الإنسان منذ الصغر.

وفى سياق متصل، أكد القائمون على الجائزة أن فتح باب التنافس بين الكتاب والأدباء المصريين سيؤدى إلى اكتشاف أقلام جديدة تحمل أفكارًا مبتكرة ورؤى معاصرة، خاصة أن المجال مفتوح أمام جميع الموضوعات ما دامت تراعى القيم والعادات والتقاليد العربية. وبذلك، يمكن لهذه الأعمال أن تعكس قضايا الطفل فى المجتمع المصرى والعربى، وأن تطرح حلولًا وتصورات تسهم فى تنمية وعيه وفكره.

إن جائزة "التأليف المسرحي" فى دورتها الثانية تأتى كتأكيد على أن الدولة ماضية فى دعم الإبداع، وتعزيز دور الثقافة فى بناء المجتمع، وإعلاء قيمة المسرح كفن راقٍ قادر على مخاطبة العقول والوجدان فى آن واحد. وهى أيضًا دعوة مفتوحة لكل كاتب ومبدع مصرى لأن يسهم بعمله فى إثراء هذا المشروع الثقافى، الذى يستهدف بالدرجة الأولى أطفالنا، ليكونوا جيلًا قادرًا على الإبداع والعطاء، ومتمسكًا بقيمه وهويته، ومواكبًا لتطورات العصر بكل ما يحمله من تحديات وآمال.

حسن عبدالهادى حسن

دي-كاف ٢٠٢٥

الرصد كمساحة فنية جديدة

انطلاق فعاليات مهرجان "دي-كاف" في وسط البلد يوم الأربعاء 1 أكتوبر

تنطلق فعاليات مهرجان وسط البلد للفنون المعاصرة «دي - كاف» في دورته الـ ١٣ يوم الأربعاء ١ أكتوبر المقبل، وتستمر حتى يوم الأحد ٢٦ أكتوبر، لمدة ٢٦ يومًا. تتضمن الدورة ٣٤ عرضًا متنوعًا بين الفنون الأدائية، وفنون الميديا الحديثة، والموسيقى، بالإضافة إلى فعاليات خاصة. من منطلق الرصد، يحمل كل شارع، كل واجهة، وكل وجه في وسط البلد جزءًا من حكاية أكبر. ومن خلال نسخته الجديدة، يربط مهرجان «دي - كاف» النقاط ليكشف عن زوايا غير مألوفة لعلاقتنا بالمدينة والعالم من حولنا. يشارك في المهرجان ١٣٠ فنانًا وفنيًا ومدربًا من ١٨ دولة، من بينها كندا، مصر، سويسرا، المملكة المتحدة، فرنسا، الجزائر، تونس، فلسطين، سوريا، أيرلندا الشمالية، لبنان، ألمانيا، سنغافورة. بالإضافة إلى ذلك، يتضمن المهرجان ٦ ورش عمل متنوعة، ويختتم فعالياته بالملتقى الدولي للفنون العربية المعاصرة.

قال المخرج أحمد العطار، المدير الفني لمهرجان وسط البلد للفنون المعاصرة (دي-كاف)، إن الدورة الثالثة عشرة من المهرجان، كما في كل عام، ستقدم للجمهور عروضًا جديدة من دول مختلفة، تتميز بأفكار مبتكرة وأساليب تنفيذ وأداء متفردة، واصفًا هذه الدورة بأنها «طرح فني سنوي جديد للفنون من مختلف أنحاء العالم».

وأضاف العطار: «ما يميز هذه الدورة على نحو خاص هو الملتقى الدولي للفنون العربية المعاصرة، إذ يُقام هذا العام على مدار ستة أيام بدلاً من أربعة أيام في الدورات السابقة، ليكون بذلك الأكبر في تاريخه.»

وأوضح العطار أن الملتقى هذا العام يتضمن ١٩ عرضًا متنوعًا بين المسرح والرقص المعاصر، إلى جانب أربعة عروض لفنون التركيب في الفراغ وفنون الميديا الحديثة، مشيرًا إلى أن الملتقى يمثل سوقًا مهمًا لتسويق العروض العربية المعاصرة المتميزة على المستوى الدولي.

وأضاف: «نترقب هذا العام مشاركة ما بين ٨٠ إلى ١٠٠ من مديري المسارح والمهرجانات العالمية من الولايات المتحدة وفرنسا وكوريا الجنوبية ودول أخرى، وهو ما يعزز فرص التعاون والتبادل الفني.»

وكشف العطار أن الملتقى يشهد للمرة الأولى مشاركة عرض من الإمارات، إلى جانب عروض من فلسطين بمشاركة فنانين من غزة، فضلًا عن عروض من تونس والمغرب ولبنان وسوريا، مؤكدًا أن هذه التوليفة تجعل من الدورة الحالية واحدة من أقوى دورات المهرجان على الإطلاق.

يفتتح المهرجان فعالياته ببرنامج الفنون الأدائية بعرض «بعد بعد بكرة» لفيليب ماكاسدار (مصر/سويسرا) في عرضه العالمي الأول، حيث تتقاطع فيه مسارات نيكولاي، المخرج المسرحي الفرنسي الذي يزور القاهرة لأسباب عائلية، ونادية، الطبيبة النفسية المصرية الساعية إلى اكتشاف هويتها.

كما يتضمن البرنامج عرض «طقوس الأسطح» لأليا جيلين، وهو إنتاج مشترك بين مصر وهولندا، إل جانب إطلاق مشروع «برجولا»، وهو مسرح جديد بحديقة الطفل بالعجوزة. ويشارك في البرنامج أيضًا عرض «الحساب» من فرنسا والمملكة المتحدة، بالإضافة إلى عرض «خفي» من سويسرا، الذي يدعو الجمهور إلى خوض تجربة مسرحية محسوسة غير مرئية. أما عرض «نور» لشيماء شكري، فيتناول فكرة الاستمرار في الإشعاع رغم الأوقات الحالكة، ويأتي ضمن مشروع «صوتنا معًا الآن» وهو تعاون بين شركة المشرق للإنتاج (مصر)، و»سرية رام الله الأولى» (فلسطين)، ومهرجان بلفاست الدولي للفنون (أيرلندا الشمالية)، بدعم من منحة التعاون الدولي للمجلس الثقافي البريطاني.

أما برنامج الفنون البصرية والميديا الحديثة فيفتتح بمعرض «أصداء: ما بين الذاكرة والمادة» للفنانة بسمة أسامة، في أول معرض فردي لها بالقاهرة بعد ثلاثين عامًا قضتها في كندا، وهو إنتاج مصري-كندي مشترك. كما يقدم الثنائي روزي ماكو وبوري ماكو من المجر عملهما «بلا نهاية»، وهو تأليف سمعي بصري يأخذ الزوار إلى عوالم الصمت العميق والأصوات الخفية. ومن مصر، تقدم مبادرة مزج للثقافة والفنون معرض «شوك وصبار»، المستلهم من نبات الصبار كرمز لقصص الإصرار على الحياة.

مهرجان وسط البلد للفنون المعاصرة (دي-كاف)

مهرجان وسط البلد للفنون المعاصرة (دي-كاف)، المهرجان الوحيد من نوعه في مصر لعدة أشكال من الفنون المعاصرة يستمر على مدار ثلاثة أسابيع من كل عام، في عدة أماكن بمنطقة وسط البلد بالقاهرة، يشتمل المهرجان على عروض فنية أدائية ومسرحية وبصرية وموسيقية وعروض ديجيتال وسينمائية. يشارك في المهرجان مجموعة من الفنانين المصريين والعرب والعالميين من جميع أنحاء العالم يجتمعون في قلب القاهرة.

تغريد حسن

ورشة المحاكاة البصرية..

فى المنظر المسرحى

شهد مهرجان الفضاءات غير التقليدية الذى يحتضنه المعهد العالى للفنون المسرحية تجربة استثنائية عبر ورشة متخصصة يقدمها الأستاذ المساعد المهندس محمود صبرى بعنوان المحاكاة البصرية فى المنظر المسرحى. تأتى هذه الورشة لتضع المشاركين أمام أحدث تقنيات الخداع البصرى وأساليب دمج الإضاءة والإسقاطات الضوئية مع فنون الأداء، لتفتح آفاقًا جديدة فى صياغة المشهد المسرحى وإعادة تعريف العلاقة بين المتفرج والفضاء الذى يحتضن العرض.

رؤية الورشة وأهميتها

يؤكد محمود صبرى منذ البداية أن التقنية فى المسرح ليست مجرد ترف أو عنصر تجميلى، بل هى أداة درامية أصيلة تسهم فى بناء المعنى وتعميق الأثر الشعورى لدى الجمهور. فالمحاكاة البصرية كما يطرحها صبرى هى فن يعتمد على دقة التصميم وابتكار الحلول التى تجعل المتفرج يعيش داخل الحدث المسرحى، لا كمشاهد من الخارج فحسب، بل كأنه جزء من التجربة نفسها. ويشدد على أن الخداع البصرى فى المسرح الناجح يشبه "الملح فى الطعام"؛ يجب أن يُستخدم بميزان محسوب كى لا يطغى على جوهر العرض، بل يدعمه ويثريه.

محاور وأساليب متقدمة

تتوزع الورشة على محاور عملية ونظرية تمزج بين التجربة التقنية والحس الفنى، ومن أبرزها:

الخداع البصرى وصناعة الفراغ الثلاثى الأبعاد: يشرح صبرى كيفية توظيف خامات شفافة مثل الشيفون والتُلّ أو أسطح زجاجية عاكسة لإيهام الجمهور بوجود مجسمات تدور فى الفراغ. فعبر إسقاطات ضوئية دقيقة وزوايا رؤية محسوبة، يتحول السطح الشفاف إلى مساحة نابضة بالحياة، فيرى المتفرج أشكالًا مجسمة تتحرك أمامه رغم أنها مجرد انعكاسات.

ديناميكية المنظر وتغيير المشاهد

يولى صبرى اهتمامًا خاصًا لفكرة الانتقال السلس بين اللوحات المسرحية، حيث يستخدم الحركة المبرمجة للإضاءة والشاشات لإنشاء تحولات بصرية تشبه "البازل" المتداخل، مثل مشهد النار التى تبدأ صغيرة ثم تتمدد على البلكونات، أو لحظة سقوط ممثلة فى حوض مخفى لتوهم الجمهور أنها وقعت بالفعل.

التكامل مع أداء الممثل

يركز على ضرورة انسجام المؤثرات البصرية مع حركة الممثلين، بحيث تُضبط مقاسات الديكور ومواضع العناصر بدقة حتى لا يظهر أى انفصال بين الأداء الحى والخدع الضوئية. فالممثل يتفاعل مع الإضاءة وكأنها شريك على الخشبة، ما يجعل المشهد وحدة متكاملة.

خبرات ميدانية وعروض ملهمة

يستعين صبرى فى ورشته بعدد من التجارب الميدانية التى خاضها فى عروض سابقة، فيروى كيف استخدم الإسقاطات الضوئية والشاشات الشفافة لإنتاج مشاهد سحرية، مثل الإسقاط الخلفى الذى يخلق شعورًا بوجود كائنات أو عناصر تتحرك فى الهواء، أو تصميم مراوح ضوئية سريعة الدوران تمنح الجمهور إحساسًا بوجود أشكال ثلاثية الأبعاد تتراقص أمامهم. كما يوضح كيف يمكن استبدال التقنيات المكلفة بخامات محلية أقل كلفة، مع الحفاظ على جودة الخداع البصرى، ما يجعل التجربة فى متناول الفرق المسرحية الشابة.

التحديات التقنية وحلول مبتكرة

تطرق صبرى إلى أبرز التحديات التى تواجه مصمم المنظر عند توظيف تقنيات المحاكاة البصرية، مثل ضبط نسب الإضاءة، وزوايا الرؤية، ومواضع الأجهزة حتى لا تنكشف الخدع.

ويعرض حلولًا عملية كتقسيم الإضاءة على مستويات مختلفة، أو استخدام شاشات شفافة قابلة للتركيب والفك، إضافة إلى نصائح دقيقة فى اختيار الخامات وتثبيتها بما يضمن الأمان للممثلين والجمهور، على حد سواء.

قيمة فنية ومعرفية

تمنح هذه الورشة للمسرحيين الشباب أدوات حقيقية لإعادة تخيّل الفضاء المسرحى. فهى تؤكد أن الإبداع لا يرتبط دائمًا بميزانيات ضخمة، بل بالقدرة على المزج بين الحرفية الفنية والدقة التقنية. ومن خلال هذه التجربة، يدعو محمود صبرى المشاركين إلى تجاوز الشكل التقليدى للعرض، وجعل الخيال البصرى عنصرًا فاعلًا يثرى النص ويضاعف تأثيره.

ورشة المحاكاة البصرية فى المنظر المسرحى التى قدمها المهندس محمود صبرى هى مختبر حى لتجريب العلاقة بين الضوء والحركة والمادة، ولتأكيد أن المسرح فضاء مفتوح على الابتكار. إنها دعوة إلى صناع المسرح لاستخدام التقنية بحساسية فنية، بحيث يظل الجمهور شريكًا فى لحظة مسرحية ساحرة، يتداخل فيها الواقع بالوهم فى تجربة جمالية متكاملة.

بعد ختام الورشة التقينا المهندس محمود صبرى الذى تحدث عن الأهداف التى سعى إلى تحقيقها قائلًا:

«الهدف الأساسى هو تعريف الجيل الجديد بالتقنيات والوسائط الرقمية الحديثة، وطرح سؤال مهم: هل ألغت هذه التكنولوجيا دور المصمم التقليدي؟ والإجابة أن التكنولوجيا أداة مساعدة وليست بديلًا عن الأسس الراسخة فى فن المنظر. أردت تصحيح بعض المفاهيم الخاطئة، والتأكيد على أن استخدام أى تقنية يجب أن يكون محسوبًا ويخدم العرض، لا أن يُقحم لمجرد إبهار شكلى.»

وعن طريقة توصيل المفاهيم أوضح:

«اعتمدت على نماذج عالمية وتجارب شخصية، وعرضت مقاطع مصوّرة وشرحت الأدوات والخامات والبرامج المستخدمة. شددت على أن من يرغب فى التخصص عليه أن يجرب بنفسه ويطبق عمليًا".

أما أبرز محاور اليوم فقال:

«تناولت أربعة محاور أساسية: الإسقاط الضوئى وأنواعه، محاكاة الهولوجرام، أنواع الشاشات، وتقنيات الواقع المعزز وكيفية الاستفادة منها فى تصميم المنظر المسرحى».

وأشار صبرى إلى البرامج التى جرى التعريف بها:

«تحدثنا عن مجموعة من البرامج، أهمها برنامج التصميم الثلاثى الأبعاد 'ثرى دى ماكس'، وأيضًا برنامج 'أرينا' الذى يُعد من أقوى الأدوات فى هذا المجال، مع التنويه بضرورة التدريب الذاتى ومتابعة الدروس المتاحة عبر الإنترنت.»

وعن تفاعل المشاركين قال:

«التفاعل كان قويًا جدًا، والأسئلة كانت ثرية ومتواصلة بعد كل محور. لم أجد أى صعوبة فى توصيل الأفكار، فالمشاركون يمتلكون وعيًا تقنيًا كبيرًا، خاصة فى بيئة أكاديمية مثل المعهد العالى للفنون المسرحية».

وفى ختام اللقاء وجّه صبرى توصياته:

«أهم توصية هى تطوير المناهج الأكاديمية لمواكبة التطور العالمى، من دون إلغاء الأساسيات التقليدية. فكما تقدّم فن السينما بفضل الإبهار البصرى، يمكن للمسرح أن يستفيد من التقنيات الحديثة لخلق عرض مبهر يحافظ فى الوقت نفسه على أصالة الفن المسرحى».

رؤية السينوغراف حازم شبل حول دمج تقنيات المحاكاة البصرية فى المسرح

كان من ضمن الحضور السينوغراف المهندس حازم شبل الذى التقينا به و شارك برؤيته معنا حول دور التقنيات الحديثة فى تطوير فن السينوغرافيا، مؤكّدًا أن التكنولوجيا، مهما بلغت حداثتها، تبقى مجرد أداة فى خدمة الرؤية الفنية، وليست غاية فى ذاتها. وأوضح أن جوهر العمل المسرحى يبدأ من الفكرة التى يطرحها المخرج وفريقه، ثم تُختار الوسائل التقنية التى تساعد على تجسيد هذه الرؤية، بحيث تخدم الدراما وتثريها دون أن تطغى عليها أو تحجب هويتها الأصيلة.

التقنية خادم للفكرة المسرحية

يرى شبل أن تقنيات المحاكاة البصرية لا تُلغِى أسس التصميم التقليدى، بل تكملها وتفتح أمامها إمكانات أوسع. فالخامات وأدوات التنفيذ تبقى هى ذاتها، من خشب وزجاج وخامات أخرى، لكن الإبداع يكمن فى كيفية توظيفها. واستشهد بتجربته فى عرض قُدِّم على المسرح القومى عام ٢٠٠٨، حيث استخدم خامة الماس لإظهار جدار شفاف يكشف ما يدور خلفه، مبرزًا أن الغاية لم تكن إبهار الجمهور بالتقنية بل خلق لحظة مسرحية ساحرة تبقى فى الذاكرة.

تحديات الدمج بين السينوغرافيا والتقنيات الرقمية

وأشار شبل إلى أن دمج المؤثرات الرقمية فى السينوغرافيا يواجه تحديات عملية، أبرزها طبيعة المسرح نفسه ودراما العرض: "قد تتوافر أحدث الأجهزة، لكن إن لم يحتاجها النص فلن أستخدمها". وأضاف أن معمارية القاعة وزوايا الرؤية ومواضع الإضاءة والشاشات، إلى جانب حدود الميزانية، كلها عوامل تتحكم فى القرار الفنى وتتطلب دراسة دقيقة منذ مرحلة التخطيط الأولى.

أسس التصميم الكلاسيكى قاعدة لا غنى عنها

أما عن المهارات المطلوبة للمصممين الشباب، فيشدد شبل على ضرورة الإلمام بأسس التصميم الكلاسيكي: من مبادئ الجماليات والنسب، إلى فهم الضوء والظل وبناء التكوين الدرامى. ويرى أن القدرة على رسم الاسكتش الأولى تبقى حجر الأساس فى أى عمل سينوغرافي؛ فهو النواة التى تنبثق منها الفكرة قبل تحويلها إلى تصميم رقمى أو تقنى متكامل.

المستقبل العربى للسينوغرافيا الرقمية

وفى حديثه عن مستقبل السينوغرافيا العربية، يرفض شبل التنبؤات الجامدة، مؤكدًا أن التطور الحقيقى يكمن فى العمل الجماعى والرؤية الإبداعية التى تقودها احتياجات النص. فسواء استُخدمت الإسقاطات الضوئية أو الشاشات المتقدمة، يبقى الأهم هو ما يريد الفنان التعبير عنه وكيفية توصيله بأصدق وأجمل صورة.

عماد علوانى

الهيئة العربية للمسرح

تطلق استمارات الدورة الخامسة من الملتقى العربى لفنون العرائس

أعلنت الهيئة العربية للمسرح، تنظيم الدورة الخامسة من الملتقى العربى لفنون العرائس والدمى والفنون المجاورة، وذلك بالتعاون والشراكة مع مسرح القاهرة للعرائس فى الفترة من ٢٠ إلى ٢٢ يناير ٢٠٢٦.

ويأتى ذلك بعد انتهاء فعاليات مهرجان المسرح العربى بدورته السادسة عشرة والتى تنظمها فى القاهرة بالتعاون مع وزارة الثقافة بجمهورية مصر العربية فى الفترة من ١٠ إلى ١٦ يناير ٢٠٢٦م، وينظم الملتقى ضمن التعاون المثمر والحيوى بين وزارة الثقافة فى جمهورية مصر العربية والهيئة العربية للمسرح.

دور فنون العرائس والدمى والفنون المجاورة

ويهدف الملتقى الذى انطلق بمبادرة من الهيئة العربية للمسرح عام ٢٠١٣م إلى تفعيل دور فنون العرائس والدمى والفنون المجاورة فى استلهام التراث العربى والمشهد الثقافى والفنى الجديد، والعمل على إبراز الجوانب المضيئة من الثقافة الموروثة كمضمون نستطيع تقديمه من خلال فنون العرائس، وتطوير آليات ومضامين العمل فى فنون العرائس والفرجة الشعبية لتواكب الجديد من النتاج الإبداعى والمعرفى والإنسانى، وتفعيل دور هذه الفنون فى المؤسسات التربوية والاجتماعية والمدنية، واستمرار العمل على تفعيل وتوثيق هذه الفنون فى البلاد العربية وحفظها من الاندثار، توطيد العلاقات البينية بين العرائسيين العرب.

فنون العرائس والدمى والفرجة الشعبية تشكل ثقافتنا وشخصيتنا الحضارية

وينطلق الملتقى فى هذا التوجه من الإيمان الكبير بأهمية فنون العرائس والدمى وفنون الفرجة الشعبية المجاورة فى تشكيل ثقافتنا وشخصيتنا الحضارية، وكذلك من الإيمان بأنها فى طريقها للاستفادة من التطور التكنولوجى الذى نعيشه وبالتالى إعادة إنتاج هذه الفنون بروح معاصرة مستمدة من أصالتها.

الدورة الخامسة بعنوان «من الحجر إلى الديجيتال»

والملتقى العربى لفنون العرائس والدمى والفنون المجاورة «من الحجر إلى الديجيتال» فى دورته الخامسة، يتابع مسيرته التى حطت رحالها فى الملتقى الأول فى الشارقة ديسمبر ٢٠١٣، والملتقى الثانى فى تونس أكتوبر ٢٠١٤م، والملتقى الثالث فى مصر أكتوبر ٢٠١٥م، والملتقى الرابع فى المغرب أكتوبر ٢٠١٧م، سيشهد عروضًا من مصر والوطن العربى ضمن آلية التنافس للمشاركة.

ندوات فكرية عملية تحت عنوان «تكنو عرائس، تكنو فرجة شعبية»

وسيشهد الملتقى العربى لفنون العرائس والدمى والفنون المجاورة ندوات فكرية عملية تحت عنوان «تكنو عرائس، تكنو فرجة شعبية» بمشاركة مصرية وعربية ضمن إطار البحوث المحكمة، إضافة إلى ورش تدريبية.

سينظم الملتقى معرضًا للعرائس وستتحرك الفعاليات فى عدة مواقع لتتيح لأكبر قطاع من الجمهور المتابعة،

حيث سيكون معرض العرائس فى مسرح الهناجر.
وستكون الندوات فى المجلس الأعلى للثقافة، وستقدم العروض والورش فى مسرح القاهرة للعرائس والحديقة الثقافية بالسيدة زينب ومسرح متروبول وبيت السحيمى.

كتب وأبحاث وتجارب مهمة

وقال الأمين العام للهيئة العربية للمسرح إسماعيل عبد الله، بهذه المناسبة قائلًا: عملت الهيئة منذ انطلاقتها على تفعيل دور فنون العرائس والدمى وخيال الظل وصندوق العجب والفنون المجاورة، وكذلك دور فنانيها، وذلك إيمانًا منها بأهمية الحفاظ على هذه الفنون من ناحية وتطويرها من ناحية أُخرى، وقد أثمرت دورات الملتقى السابقة خلق شبكة من العلاقات العربية البينية لفنانين العرائس و كذلك زادت نسبة الاهتمام بها فى أطراف عربية كانت قد أهملتها، وقد أصدرت الهيئة العديد من الكتب المهمة إضافة لوقائع الملتقيات السابقة والتى تضم أبحاثًا وتجارب غاية فى الأهمية.
وأضاف الأمين العام: «كرمنا العرائسيين وجعلنا تكريمهم مسألة أساسية اعترافًا بجهودهم وما قدموه، وسنفتقد فى هذه الدورة ثلاثة من كبار العرائسيين الذين كرمناهم شيخ الأراجوز عم صابر المصرى، والمصمم الكبير ناجى شاكر، وفنان الحكاية وصندوق العجب عادل الترتير، ولنا فى الفنانين الشباب والذين ما زالوا يعملون أمل كبير وتفاؤل، وإننا نرى بأنه قد آن الأوان ليقوم العرائسيون بالخطوات اللازمة لتنظيم مهنتهم، مما سيساهم فى تطويرها وإثبات أهميتها، لتقف إلى جانب بقية فنون الأداء على قدم المساواة».

دعوة الباحثين والمطورين العرائسيين للمشاركة

ودعت الهيئة العربية للمسرح الباحثين والمطورين العرائسيين للمشاركة فى الندوات الفكرية/العملية التى ستنظم فى إطار الدورة الخامسة من الملتقى العربى لفنون العرائس والدمى والفنون المجاورة، وسيكون العنوان الناظم للندوات (تكنو عرائس – تكنو فرجة شعبية.

بحث وتجربة

وتكون المشاركات البحثية معنية بتطوير العرائس والدمى وفنون الفرجة الشعبية المجاورة بالاستفادة من التقنيات الرقمية الحديثة، على أن يكون البحث مقترنًا بتقديم نماذج عملية غير مكتفٍ بالطرح النظرى.

ضوابط البحث العلمى

والابتكار والتجديد يشكلان حجر الزاوية فى البحوث التى سوف تشارك، مع الحرص على ضوابط البحث العلمى التى نلخصها فيما يلي:
اقتران البحث بالشواهد العملية والتجربة التى يمكن عرضها إلى جانب ورقة البحث.
لا يقل البحث عن ٢٠٠٠ كلمة باللغة العربية الفصحى.
ألّا يكون البحث منشورًا قبل الترشح للمنافسة، وألّا ينشر قبل إعلان النتائج.
للهيئة الحق فى نشر البحوث المتأهلة فقط عبر وسائلها أو اتفاقاتها.
البحوث المتأهلة لا تنشر قبل الملتقى إلا فى حالة أن نشرتها الهيئة العربية للمسرح.
ألّا يكون البحث جزءًا من بحث جامعى، أو رسالة ماجستير، أو أطروحة دكتوراة، أو مقدمًا لأغراض الترقية العلمية قبل أو أثناء زمن المسابقة.

ويجب أن يراعى البحث المعايير العلمية التالية فى البحث العلمى المتقدم للمشاركة

أن يبنى البحث انطلاقًا من الناظم العام والمحدد بـ «تكنو عرائس – تكنو فرجة شعبية. بحث وتجربة».
جدة البحث وأصالة التجربة.
الرصانة والابتكار.
تحديد واضح للإشكالية التى يبنى عليها البحث وتنطلق منها التجربة.
وجود إطار مرجعى يحدد توظيف المفاهيم والمصطلحات بدقة إجرائية.
تحرى الأمانة العلمية فى التعامل مع المنجز الفكرى الإنسانى.
اعتماد منهج واضح للبحث.
انتهاء البحث إلى بناء أدوات إجرائية لتطبيق محصلاته على قضايا وشواهد مسرحية عربية.
ثبت علمى للتجربة من خلال مخططات ووثائق بصرية.
التوثيق الصحيح والتام والمنظم لبيبلوغرافيا رصينة ونوعية، باللغة العربية ولغة المصدر الأصلية.
الاهتمام بالكلمات المفتاحية والترجمة الدقيقة للمصطلحات والتعريفات المستقاة من مصادر غير عربية.
احترام قواعد اللغة العربية فى الكتابة والترقيم.
عدم وجود نسبة استلال تزيد على ٢٠٪.
أن يراعى الباحث كل ما يتعلق بحقوق الملكية الفكرية.
أن يوقع الباحث/ة صيغة الإقرار المرفق أدناه ويرفقها بالبحث المشارك.

استمارات خاصة للمشاركة

وأطلقت الهيئة العربية للمسرح استمارات خاصة للمشاركة فى هذه الفعاليات، يمكن للراغبين بالمشاركة الحصول عليها من موقع الهيئة العربية للمسرح الإلكترونى.

إميل المشاركة

وكما أعلنت الهيئة العربية للمسرح أنه سيتم إرسال البحوث المتقدمة للمشاركة فى الدورة الخامسة لملتقى الملتقى العربى لفنون العرائس والدمى والفنون المجاورة على هذا البريد الإلكترونى ..mosabaqat@atitheatre.ae

مواعيد المنافسة

تبدأ مهلة تقديم البحوث فى الأول من شهر أكتوبر ٢٠٢٥.
تنتهى مهلة التقديم يوم الأول من شهر نوفمبر ٢٠٢٥.
تعلن النتائج النهائية للبحوث المتأهلة للمشاركة فى منتصف نوفمبر ٢٠٢٥.
مهام لجنة التحكيم
تشكل الهيئة العربية للمسرح من الأساتذة أصحاب المنجزات الأكاديمية والفنية لجنة تحكيم مهمتها:
تمحيص المادة العلمية
كشف السرقة والاستدلال عليها.
تحكيم البحث وتقييمه وتقويمه.
اختيار الفائزين.
الجوائز ومتعلقات المشاركة
يعتبر الباحث المتأهل مشاركًا فى الندوة ضيفًا على الدورة ٥ من الملتقى العربى لفنون العرائس والدمى والفنون المجاورة، حيث تقدم الهيئة العربية للمسرح دعوة الحضور، وتتكفل بالنقل الجوى والإقامة والتغذية للمتأهلين من خارج مصر، تتكفل بالإقامة والتغذية للمشاركين من خارج القاهرة داخل مصر.
نشر الأبحاث ضمن منشورات الهيئة العربية للمسرح أو حسب اتفاقات النشر التى تخص الهيئة، علمًا بأن هذا النشر مجانى.

همت مصطفى

المؤتمر الوطنى لتطوير المسرح المدرسى..

خطوة على الطريق أم نقطة انطلاق؟

فى خطوة تعكس إيمان الدولة بدور الفنون فى بناء الأجيال، شهد المجلس الأعلى للثقافة بدار الأوبرا المصرية فعاليات مؤتمر «نحو سياسة وطنية لتطوير المسرح المدرسى»، الذى نظمته وزارة الثقافة ممثلة فى المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، بالتعاون مع وزارة التربية والتعليم. على مدى يومين، ناقش باحثون ومسرحيون وتربويون سبل إعادة المسرح المدرسى إلى موقعه الطبيعى داخل العملية التعليمية، بوصفه ركيزة فى صياغة وجدان النشء وتعزيز قيم الهوية والانتماء.

اعتمد المؤتمر توصيات عملية تمثل خريطة طريق للمرحلة المقبلة، فى مقدمتها: صياغة سياسة وطنية متكاملة، تأهيل الكوادر المسرحية، إطلاق منصة رقمية لتوثيق وإدارة الأنشطة، وفتح أبواب مسارح الدولة أمام العروض المدرسية المتميزة. كما أعلن الإعداد لإطلاق المهرجان القومى المصرى للمسرح المدرسى كأحد ثمار هذه الجهود.

ولأن المؤتمر لم يكن مجرد جلسات نقاشية، بل مساحة لتبادل الرؤى والخبرات، فإن الآراء التى أبداها المشاركون من مبدعين وباحثين ومعلمين شكلت جانبا محوريا فى بلورة التوصيات النهائية. وفى هذا التحقيق، نعرض أبرز هذه الشهادات التى تكشف التحديات والآمال، وتضع ملامح الطريق نحو مسرح مدرسى يليق بالإنسان المصرى.

هذا التحقيق الذى حاول تسليط الضوء على تجربة المشاركين، آراء الخبراء، ومقترحات الباحثين لإعادة الحياة للمسرح المدرسى وجعله جزءا أصيلا من العملية التعليمية.

سامية سيد

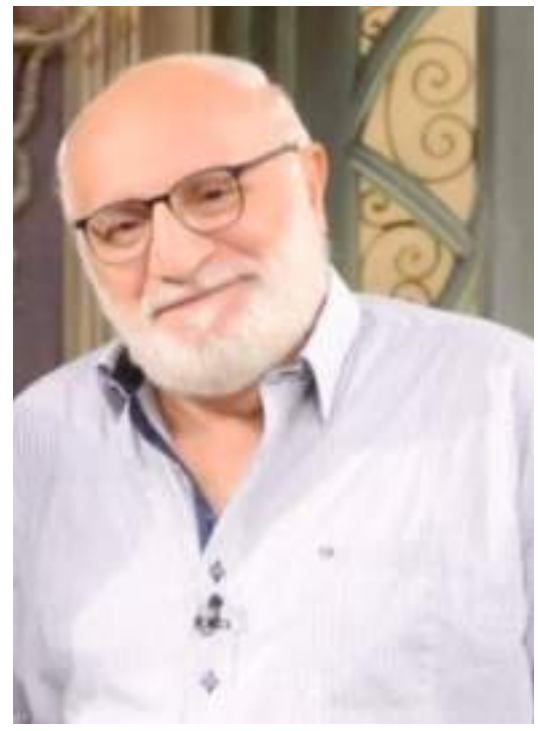
عزت زين: إرادة التنفيذ هى الضمانة الحقيقية لانطلاقة المسرح المدرسى

أكد الفنان عزت زين أن كل مؤتمر هو بمثابة حلقة نقاشية موسعة تهدف إلى الوصول إلى توصيات تعبّر عن رغبة جماعية من المشاركين. وقد شهد المؤتمر الأخير مشاركة فاعلة من أقطاب وزارة الثقافة، وموجهى التربية المسرحية، ومسؤولى الإدارة العامة للأنشطة بوزارة التربية والتعليم، إلى جانب مسئولين تنفيذيين، وهم المنوط بهم تحويل التوصيات إلى برامج عملية قابلة للتنفيذ. ولفت إلى أن ما لمسَه خلال فعاليات المؤتمر هو وجود رغبة قوية وجامعة لدى الجميع فى تحقيق ملف المسرح المدرسى ليكون أكثر تأثيراً فى المجتمع التعليمى والثقافى.

وأوضح زين أن المسرح المدرسى يساهم بشكل مباشر فى بناء شخصية الطالب وتنمية وعيه، ليس بالضرورة لتخريج فنان محترف، وإنما لفتح آفاق فكرية ومهارات أدائية تساعد الطالب على مواجهة الجمهور، وتعزز ثقته بنفسه، وتكسبه وعيًا نفسيًا واجتماعيًا بطريقة غير مباشرة. وأكد أن التجارب أثبتت أن كثيرين ممن مارسوا المسرح المدرسى، حتى وإن لم يستمروا فى المجال الفنى، أصبحوا مؤثرين ومتميزين فى مجالاتهم المختلفة بفضل تلك التجربة التأسيسية.

وحول الاستفادة من تجارب الدول الأخرى، شدد زين على أن لمصر تاريخًا رائدًا وعريقًا فى المسرح المدرسى، بدأ مع عبد الله نديم وتطور على يد الرائد زكى طليمات منذ عام ١٩٣٦، وهو ما يجعل التجربة المصرية متفردة ولا يوازيها أحد. غير أن الفارق يكمن فى أن الدول الأخرى توفر الإمكانيات وتمنح المسرح المدرسى المساحة والاهتمام والاحتفاء بالعروض، بينما لا ينقص مصر سوى إرادة التنفيذ الحقيقية على أرض الواقع.

وأشار إلى أن الطريق ليس مفروشًا بالورود، إذ توجد عقبات واقعية أبرزها النظرة الرافضة للفن فى بعض البيئات، خاصة الريفية. لكنّه شدد على أن البداية مطلوبة مهما كانت التحديات، فطريق الألف ميل يبدأ بخطوة، وما يملكه المسرح المدرسى من خبرة تراكمية كفيل بدعم الانطلاقة الجديدة إذا وُجد الإصرار.



واعتبر أن الضمانة الوحيدة لعدم بقاء التوصيات مجرد حبر على ورق هى الإرادة الصادقة، مشيراً إلى ما أعلنه المخرج عادل حسان، رئيس المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، عن خطوات عملية تشمل تقديم مذكرة لوزير الثقافة لإقرار خطة إطلاق المهرجان القومى للمسرح المدرسى، بموافقة و دعم الفنان الكبير خالد جلال رئيس قطاع المسرح بوزارة الثقافة.

ويرى زين أن هذا المهرجان سيخلق حراكًا وتنافسية حقيقية بين مدارس مصر كافة، وهو ما يمثل نقلة نوعية للمسرح المدرسى.

وختم قائلً إن المستهدف الأول من المؤتمر والمسرح المدرسى هو الطالب، الذى يُعد غاية أى سياسة ووسيلة تنفيذها فى الوقت ذاته. ورغم أن الطالب ليس فى موقع صياغة السياسات، إلا أن توافر الإمكانيات والظروف له هو ما يجعله شريكًا فاعلً فى مسرحه المدرسى، وعندما تبدأ الفعاليات بشكل أقوى وأعمق، سيصبح الطلاب بالضرورة

شركاء فى رسم ملامح هذا المسرح وصناعة أثره.

محمد النجار: المسرح المدرسى معلم الأخلاق وحارس الهوية الثقافية

أكد الناقد والمخرج المسرحى محمد النجار أنّ إعلان المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية عن تلقى الأوراق البحثية الخاصة بمحاور المؤتمر الأول من نوعه حول المسرح المدرسى شكّل بالنسبة له فرصة حقيقية للانتصار للمسرح المدرسى الذى ينتمى إليه وظيفيًا؛ بصفته أخصائيًا خبيراً للتربية المسرحية بمحافظة الشرقية وموجّهًا أول للمسرح بإدارة أبو كبير التعليمية، إلى جانب كونه ناقدًا ومخرجًا مسرحيًا.

وأشار النجار إلى أنّ مشاركته جاءت من خلال ورقة بحثية بعنوان «المسرح المدرسى والهوية الثقافية.. أطروحة للصقل والتطوير»، تناول فيها أهمية المسرح المدرسى ودوره فى رأب الصدع بين أسلوب التعليم ومتطلبات الحياة، والحفاظ على الإرث الثقافى المصرى. واعتبر أن التفاعل مع الورقة كان مميزًا وذا أثر فارق، لافتًا إلى أن التجربة تعد خطوة تأسيسية مهمة، ونجاحها يتطلب متابعة جادة لضمان استثماره وتحويله إلى فعل متجدد.

وأضاف أن الواقع الثقافى والتاريخى يؤكد أنّ المسرح المدرسى هو «أقوى معلم للأخلاق وخير دافع للسلوك الجيد» على حد تعبير الفيلسوف الأمريكى مارك توين، إذ يسهم فى صناعة مبدع ومتلقى مثالى متى خلصت النوايا. واستعاد النجار بدايات المسرح المدرسى عام ١٩٣٦ على يد رائد المسرح ذكى طليمات، مؤكدً أن تأثيره بدأ كبيراً ثم تراجع تدريجيًا بسبب ابتعاد الفنانين الحقيقيين عن دعمه، إلى جانب غياب الميزانيات الخاصة بالعروض المدرسية، وارتباك القرارات المنظمة، فضلًا عن العجز الذى يتجاوز ٧٠٪ فى أعداد أخصائيين المسرح المدرسى بالمدارس الحكومية، وهو ما أدى إلى الاستعانة بغير المتخصصين من معلمى اللغة العربية ومشرفى النشاط.

وشدد النجار على أنّ غياب التدريب العملى لأخصائيين المسرح المدرسى جعل الوضع الراهن فى أمسّ الحاجة إلى تدخل جاد من المدركين لأهمية المسرح المدرسى، معتبراً

أن المؤتمر وما خرج به من توصيات، إذا ما جرى تنفيذها، سيكون بداية حقيقية لارتقاء المسرح المدرسى إلى المكانة التى يستحقها.

د. هبة سامى: نحو سياسة وطنية للنهوض بالمسرح المدرسى

أكدت الدكتورة هبة سامى أن مشاركتها فى المؤتمر جاءت من خلال عضويتها باللجنة العلمية، إلى جانب د. محمد أمين عبدالصمد ود. أسماء يحيى، حيث سعدت بقراءة عدد كبير من الأبحاث المتميزة التى تعكس جدية الباحثين وتسهم فى تطوير المسرح المدرسى.

وأوضحت أن أهم أهداف المؤتمر يتجسد فيما طرحه عنوانه، وهو وضع سياسة وطنية شاملة للنهوض بالمسرح المدرسى فى مصر، مع تضافر جهود الوزارات المختلفة لتحقيق هذا الهدف. وأشارت إلى أنها لمست بالفعل استعدادًا مبشرًا من وزيرى الثقافة والتربية والتعليم، فضلًا عن القائمين على الحركة المسرحية فى مصر، لترجمة أهداف المؤتمر إلى خطوات عملية.

وأضافت أن المؤتمر يمثل نقطة أمل يمكن أن تتحول إلى انطلاقة جديدة لتطوير المسرح المدرسى فى المرحلة المقبلة، مؤكدة أن تفاعل المشاركين من باحثين ومهتمين جاء إيجابيًا ومليئًا بالحماس والرغبة فى التغيير. وختمت بتأكيد ثقتها فى أن الأستاذ عادل حسان، مدير المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، سيبذل كل جهده بالتعاون مع الجهات المعنية لتحويل توصيات المؤتمر إلى واقع ملموس، لما عهدته فيه من إصرار ودأب.

مجدى محفوظ: مؤتمر المسرح المدرسى نقطة تحول حقيقية وتجربة تستحق البناء عليها

أكد الكاتب المسرحى مجدى محفوظ أن المؤتمر استطاع بالفعل أن يحقق أهدافه؛ حيث انعكس ذلك بوضوح على الحضور الذين خرجوا بفوائد عديدة من المناقشات، وما أفرزته من رؤى إيجابية أثرت مسار المؤتمر.

وأوضح أنه شارك بورقة بحثية تناول فيها الخلافات القائمة بين التربويين والمسرحيين، وسبل التوافق بينهما من أجل خدمة المسرح المدرسى. كما توقف عند المعوقات التى يواجهها الكثير من المعلمين أثناء الممارسة المسرحية، مقترحًا حلولًا للتغلب عليها، قبل أن يستعرض نموذجًا ناجحًا هو مهرجان الشارقة للمسرح المدرسى، الذى تمكن خلال ثلاث عشرة دورة من رسم خريطة متميزة على الساحة المسرحية، وأسهم فى تقديم عروض نوعية أثرت التجربة المدرسية.

وأشار محفوظ إلى أن التفاعل والنقاش بين المشاركين كان مميزًا، حيث أثرت أوراق العمل المطروحة الجلسات، وأنتجت قدرًا كبيرًا من الاستفادة المشتركة. واعتبر أن المؤتمر يمثل خطوة جريئة لم تتطرق إليها أى مؤسسة فى الماضى، وهو ما يُحسب للمركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية.

وأضاف أن الاستفادة من تجارب الدول الأخرى فى هذا المجال أمر إيجابى وضرورى، يمكن أن يسهم فى دعم وتطوير التجربة المصرية. ويرى أن المؤتمر يشكل بالفعل نقطة تحول هامة فى تاريخ المسرح المدرسى، شريطة أن تُترجم توصياته إلى خطوات عملية من خلال تعاون حقيقى بين وزارتى الثقافة والتربية والتعليم.

وختم محفوظ بالتأكيد على أن إشراك الطلاب أنفسهم فى صياغة سياسة المسرح المدرسى أمر بالغ الأهمية، إذ يمكن أن يقدموا إضافات ورؤى ثرية تدعم المسار وتفتح آفاقًا جديدة أمام التجربة.

مجدى مرعى: المسرح المدرسى صمام أمان الحركة المسرحية المصرية

أكد المؤلف والمخرج المسرحى للطفل، وموجه عام التربية المسرحية، مجدى مرعى، أن المسرح المدرسى يمثل اللبنة الأولى لصناعة مسرح جيد، ويُعد صمام الأمان للحركة المسرحية المصرية.

وأوضح فى ورقته البحثية أن مسرحة الدروس أثبتت فاعلية كبيرة فى دعم العملية التعليمية، مشيرًا إلى أن تاريخ المسرح المدرسى حافل بالأصالة منذ أن وضع دعائمه كبار الفنانين مثل زكى طليمات، عدلى كاسب، وصلاح منصور.

ورصد مرعى عددًا من المعوقات التى تحد من تطور المسرح المدرسى، أبرزها: غياب القيادات الفنية المتخصصة، الاعتماد على عناصر مستعارة من مجالات أخرى دون فهم لطبيعة رسالته، النقص الحاد فى أخصائيين التربية المسرحية، وقصور الفهم المسرحى لدى القائمين عليه فى المدارس. كما أشار إلى غياب النصوص المسرحية المناسبة، وعدم صلاحية بعض المسارح المدرسية، إلى جانب غياب الحوافز القوية للطلاب والمعلمين، وخلو الكتب الدراسية من دروس مصاغة بالأسلوب المسرحى.

وأكد أن المسرح المدرسى قادر على بناء شخصية الطالب وتنمية وعيه من خلال الكشف عن المواهب، وتنمية القدرات الفكرية والابتكارية، وتعميق قيم الحق والخير والجمال، بما يسهم فى تكوين شخصية متكاملة قادرة على استيعاب متطلبات العصر.

وعن خطط التطوير، دعا مرعى إلى إسناد توجيه التربية المسرحية إلى العناصر المتخصصة، وزيادة أعداد الخريجين من الكليات والمعاهد، وتفرغ الأخصائى للعمل المسرحى داخل المدرسة، مع إقامة ورش فى التمثيل، الديكور، العرائس، والكتابة المسرحية. كما طالب بإتاحة دخول الأطفال لمسارح الدولة بأسعار رمزية أو مجانية، ومنح الطلاب الموهوبين درجات إضافية فى الشهادات العامة، مع زيادة ميزانية التربية المسرحية وإقامة مهرجانات ومسابقات، وتحريك العروض المسرحية بين المدارس مع بثها إلكترونيًا.

وأشار إلى أهمية تحويل التربية المسرحية من نشاط إلى مادة دراسية شاملة لكل المراحل، بدءًا من رياض الأطفال وحتى المرحلة الثانوية.

أما عن التحديات الراهنة، فحددها فى ضعف التمويل، قلة التدريب لأخصائى التربية المسرحية، وتراجع عدد المساحات المخصصة للعروض المسرحية المدرسية.

وختم مرعى بالتأكيد على أن المؤتمر يمثل «نقطة انطلاق حقيقية» إذا ما تم تفعيل توصياته عبر إنشاء لجنة متابعة وتنفيذ، وضمان تكامل وتعاون حقيقى بين وزارتى الثقافة والتعليم، مع إشراك الطلاب فى صياغة المسرح المدرسى وتبنى التقنيات الحديثة مثل المسرح التفاعلى والدراما الإبداعية.

د. هبة الكيلانى: المسرح المدرسى رافعة لبناء وعى الطلاب وتنمية شخصياتهم

أكدت د. هبة الكيلانى، بإدارة التربية المسرحية بديوان عام وزارة التربية والتعليم، أن المسرح المدرسى يشكل أداة تربوية فعّالة فى تنمية وعى طلاب التعليم الأساسى، من خلال أنشطة «التوكاتسو» وتقنيات المسرح الورقى والتفاعلى، التى أثبتت الدراسات قدرتها على إكساب الطلاب قيمًا حياتية، ومهارات اجتماعية، وسلوكيات إيجابية تسهم فى بناء شخصيات متكاملة.

وأوضحت الكيلانى أن المسرح يسهم فى تنمية القيم الوطنية والانتماء عبر القصص المسرحية، ويُكسب الطلاب مهارات حياتية مثل التواصل والعمل الجماعى والقيادة، كما يشجع على الإبداع والتفكير النقدى عبر العصف الذهنى والمناقشة، فضلًا عن تعزيز الوعى المجتمعى بالقضايا البيئية والاجتماعية والثقافية.

لكنها لفتت إلى أن المسرح المدرسى يواجه عدة تحديات حالية، أبرزها محدودية التمويل اللازم للإنتاج والتجهيز، ونقص الكفاءات المتخصصة فى الإخراج والتربية المسرحية، إلى جانب ندرة المساحات المسرحية المجهزة داخل المدارس.

ورأت الكيلانى أن المؤتمر الأخير للمسرح المدرسى قد يمثل نقطة تحول إذا جرى تحويله من مجرد منصة للحوار إلى منصة تنفيذية، من خلال خطة عمل واضحة بزمن محدد، وإشراك وزارتى التعليم والثقافة والمجتمع المدنى، مع وضع آلية متابعة وتقييم دورى لقياس الأثر الفعلى.

وشددت الكيلانى على أن الضمان الحقيقى لتحويل التوصيات إلى واقع يتمثل فى الإرادة المؤسسية والحوكمة الرشيدة، عبر إصدار قرارات وزارية ملزمة، وتشكيل لجنة وزارية مشتركة بين وزارتى التربية والتعليم والثقافة، وتخصيص موازنات مستقلة، إلى جانب إشراك المجتمع المدنى والقطاع الخاص، وإصدار تقارير شفافة دورية تتيح المتابعة والمساءلة المجتمعية.

كما دعت إلى إشراك الطلاب أنفسهم فى صياغة سياسة المسرح المدرسى، من خلال تمثيل اتحاداتهم الفنية فى اللجان الاستشارية، وإتاحة منصات للحوار وتبنى مبادراتهم المسرحية، بما يضمن واقعية التجربة واعتماد منهج «من الطالب وللطالب».

وفى ختام كلمتها، استعرضت الكيلانى أبرز توصيات المؤتمر، وفى مقدمتها:

تفعيل بروتوكولات التعاون بين وزارتى التعليم والثقافة لتدريب الكوادر على الكتابة ومسرحة المناهج. التدريب على تصنيع وتحريك العرائس، وإشراك طلاب الكليات الفنية فى تقديم العروض. إدراج مسابقات فى النقد والتأليف المسرحى للطلاب، وإنشاء منصة رقمية للمسرح المدرسى. فتح مسارح البيت الفنى وقصور الثقافة أمام العروض الفائزة. إعادة إحياء مشروع "مسرح الجرن" لطلاب الإعدادية. تنظيم مسابقات سنوية للكتاب المسرحيين، وإقامة مهرجان سنوى لأفضل العروض. تخصيص موارد مالية مستقلة وإضافة درجات للتفوق المسرحى أسوة بالرياضة. تطوير المسارح المدرسية وتجهيزها، وإنشاء مكتبة مسرحية بكل مدرسة. توثيق العروض وإتاحتها للبحث، وعقد مائدة مستديرة لمسرح مدارس التربية الخاصة وتوظيفه تربويًا وعلاجيًا.

وأكدت أن هذه التوصيات، إذا ما جرى تفعيلها بجدية، ستضع المسرح المدرسى على خريطة التنمية التربوية، ليصبح جزءًا أصيلًا من العملية التعليمية وصناعة وعى الأجيال.

رجاء محمود: المسرح المدرسى لبنة أساسية لإعداد جيل مسرحى جديد

أكدت الموجهة المسرحية والمخرجة المتخصصة فى مسرح الطفل رجاء محمود أن المسرح المدرسى يمثل أحد أهم أشكال النشاط التربوى والإبداعى داخل المدارس، وهو فى جوهره جزء من مسرح الطفل، لكنه يتميز بفلسفة وأهداف خاصة تتناسب مع طبيعته التعليمية والتربوية.

وأوضحت أن المسرح المدرسى يسهم فى تكوين رؤية إبداعية لدى الطلاب، وينمى لديهم مهارات الجمال والتذوق الفنى، إلى جانب دوره فى تشكيل شخصية الطفل وعقليته من خلال تنمية روح الإبداع والابتكار، وتقديم خبرات حياتية بطريقة درامية تجعل الطالب فاعلًا ومتفاعلًا ومنتميًا لمجتمعه. كما أشارت إلى أن المسرح المدرسى له قدرة علاجية واضحة، إذ يساعد فى معالجة العيوب النطقية مثل الثأثأة والتأتأة، ويدمج ذوى الإعاقات البسيطة فى المجتمع المدرسى، فضلًا عن مساهمته فى تخفيف بعض الاضطرابات النفسية لدى الطلاب الانعزاليين.

وفى حديثها عن العقبات التى تواجه هذا النشاط، شددت على أن ضعف الإمكانات المادية والبشرية يشكل التحدى الأكبر، فالمسرح يحتاج إلى تمويل لتوفير عناصر أساسية مثل الديكور والملابس والموسيقى، بينما تفتقر أغلب المدارس إلى مسارح مجهّزة وأخصائيين متخصصين فى المجال. وأضافت أن بعض المفاهيم الخاطئة، خصوصًا فى الأقاليم، ما زالت تنظر إلى المسرح المدرسى باعتباره مضيعة للوقت أو نشاطًا غير جاد.

واختتمت رجاء محمود بالتأكيد على أن هذا المؤتمر يمكن أن يكون نقطة تحول حقيقية فى مسار المسرح المدرسى، إذا ما جرى التعامل بجدية مع توصياته وتطبيقها على أرض الواقع، معتبرة أن المسرح المدرسى هو اللبنة الأولى لإعداد جيل مسرحى جديد، جمهورًا ومواهب، بما يعيد للمسرح مكانته ويقضى على ظاهرة عزوف الجمهور عن ارتياد خشباته.

د. محمد عبدالمنعم: المسرح المدرسى استثمار فى الإنسان ومستقبل الوطن

أكد المخرج المسرحى وأستاذ التمثيل والإخراج بجامعة الإسكندرية، أ.د محمد عبد المنعم، الأهمية البالغة لانعقاد المؤتمر، فى توقيت يشهد تراجعًا للقيم الاجتماعية والأخلاقية، وتشتتًا فى فكر الشباب، وانغماسًا للأطفال فى وسائل التكنولوجيا بما يترتب عليه من أمراض اجتماعية تهدد جيلًا كاملًا. ورأى أن المؤتمر جاء كطوق نجاة يقرع ناقوس الخطر، ويعيد الانتباه إلى قيمة المسرح المدرسى كأحد أهم روافد المسرح المصرى.

وأشاد عبدالمنعم بدور المخرج المبدع عادل حسان، رئيس المركز القومى للمسرح فى تحويل الفكرة إلى واقع ملموس وإعادة المركز إلى مكانته الريادية، كما نوّه بإسهام الفنان التربوى عزت زين أمين عام المؤتمر، والكاتب والباحث د.

محمد أمين عبدالصمد، منسق المؤتمر ولجنته العلمية، الذين صاغوا محاور ثرية ومتنوعة.

وأوضح أن المؤتمر نجح فى تحقيق أهدافه عبر جلساته الممتدة على مدى يومين، حيث ناقش ٢٧ باحثًا و٧ شهادات علمية أوضاع المسرح المدرسى الراهنة وقدموا رؤى متعددة لتطويره بما يتماشى مع السياسات الوطنية.

وأشار إلى أن مشاركته جاءت ضمن محور «الشهادات»، حيث قدّم خبرته الطويلة فى المسرح المدرسى من خلال التمثيل والإخراج وتحكيم العروض فى مختلف المحافظات، إضافة إلى تجربته فى عقد ورش تدريبية لرفع كفاءة أخصائى المسرح المدرسى وتأهيلهم لتدريب الطلاب على الإلقاء الشعرى السليم والأداء التمثيلى الجيد، بما يضمن تقديم عروض متميزة.

ولفت إلى دقة عنوان المؤتمر وعمق دلالاته، معتبرًا أن قضايا التعليم تمثل قضايا أمن قومى، وأن الأنشطة الطلابية، وعلى رأسها المسرح، لا بد أن تُدرج فى إطار سياسة وطنية واضحة، لما لها من ارتباط مباشر بمستقبل الوطن.

كما تناول عبد المنعم فى شهادته فلسفة التربية المسرحية القائمة على التنافس فى سبع مسابقات، منها الإلقاء الشعرى، مسرحة المناهج، التربية الخاصة، مسرح العرائس، وغيرها، داعيًا إلى ضرورة حسم الجدل حول المصطلحات المختلفة مثل "المسرح المدرسي" و"المسرح التعليمى» و»مسرحة المناهج»، مرجحًا استخدام «المسرح التربوى» لما يحمله من أهداف أكثر وضوحًا.

وتطرق إلى التحديات الراهنة التى تواجه المسرح المدرسى، مثل التمويل، التدريب، المناهج، ومساحات العرض، مشيرًا إلى إمكانية الاستفادة من تجارب دولية ناجحة، وفى مقدمتها التجربة الفنلندية فى مشروع Drama in Education.

واختتم عبدالمنعم شهادته بالتأكيد على أن الاستثمار فى المسرح المدرسى هو استثمار فى الإنسان، وبالتالى فى مستقبل الوطن، موصيًا بضرورة تشكيل لجنة متخصصة لإقرار صلاحية الأخصائيين عند الترقى، ومناشدًا المركز القومى بتوثيق جلسات المؤتمر وإتاحتها كمرجع تطبيقى عند تنفيذ آليات التطوير.

أحمد زيدان: المسرح المدرسى فعل ديمقراطى ومختبر لصناعة الوعى

أكد الشاعر والناقد أحمد زيدان أن أى مسرحى مرّ بتجربة المسرح المدرسى يدرك تمامًا محوريته ودوره الفعّال فى رفع مستوى الوعى والتثقيف لدى الطلاب، إذ يُخرج العملية التعليمية من إطار التلقين التقليدى إلى فضاء أرحب من التعلم بالفن. وأوضح أن المسرح المدرسى - حتى فى حدوده الدنيا - يسهم فى تكوين أجيال تمارس وتشاهد المسرح، بما ينعكس على تذوقها الفنى وتنمية جانبها الثقافى بالتوازى مع الجانب التعليمى.

وأشار زيدان إلى أن المسرح فى جوهره فعل ديمقراطى، يعلّم الطلاب كيف تتكامل الفنون والجهود الأدبية والإبداعية فى صناعة عرض مسرحى، من خلال الحوار والتعاون وتوزيع الأدوار، وهو ما يغرس فيهم قيمة العمل الجماعى الخلّاق.

لكن، بحسب زيدان، فإن المسرح المدرسى لا يخلو من مشكلات عميقة، أبرزها تهالك البنية التحتية للمسارح، ضعف الصيانة، مشاركة الأنشطة التعليمية الفنية فى

القاعات المخصصة للتدريب أو العروض، إضافة إلى قلة عدد المتخصصين مقارنة بأعداد الطلاب. ويرى أن مواجهة هذه التحديات تتطلب قاعدة بيانات دقيقة توضح الاحتياجات الملحّة للتطوير على مختلف المستويات.

وحول مشاركته فى المؤتمر قال زيدان إنه شارك بإدارة إحدى الندوات، مؤكدًا أن معظم الأبحاث والمداخلات كانت بمثابة محاولة لإلقاء حجر فى مياه راكدة، بهدف فتح الطريق أمام خطط تطوير جادة. وأضاف أن المؤتمر حدّد مسارًا أوليًا يبدأ بتأسيس قاعدة بيانات، مرورًا بإحياء مشروعات توقفت مثل "مسرح الجرن".

واختتم زيدان بالتأكيد على أن نجاح هذه المساعى مرهون بالتعاون الفعلى بين وزارتى الثقافة والتربية والتعليم، مع متابعة سنوية لنتائج ما تم تنفيذه من توصيات فى المؤتمر الثانى، مشددًا على أن أى بناء حقيقى يحتاج إلى علم وتأسيس سليم، يسبقهما إصرار جاد على التطوير.

سعدية العادلى: المسرح المدرسى ضرورة تربوية ونقطة انطلاق لنهضة تعليمية

أكدت الكاتبة سعدية العادلى أن أهم أهداف المؤتمر أن يعود المسرح المدرسى إلى ما كان عليه فى السابق، مشيرة إلى أن نشاط المسرح فى المدارس أصبح شبه متوقف، ما يستدعى - على حد قولها - نهضة مسرحية حقيقية تعيد لهذا الفن مكانته داخل العملية التعليمية.

وأوضحت أن للمسرح دورًا محوريًا فى تهيئة الطلاب علميًا ونفسيًا واجتماعيًا، بل يساعد على حل العديد من المشكلات التى يواجهونها، إلى جانب مسرحة المناهج الدراسية التى تسهّل على التلاميذ استيعاب الدروس من الناحية العلمية.

وأضافت أن المسرح يسهم فى تنمية مهارات متعددة لدى الطلاب، سواء فى الموسيقى أو الإلقاء أو الحوار أو الدراما أو التأليف وحتى فى الرياضة، ما يجعله وسيلة مثالية لامتصاص طاقات الشباب بدلً من توجيهها فى مسارات غير مرغوبة.

وشددت العادلى على أن المسرح المدرسى يسهم كذلك فى معالجة بعض المشكلات النفسية لدى الطلاب مثل الخجل، إذ إن النصوص المسرحية التى تتناول قضاياهم وتعمل

على تقديم حلول لها تنعكس إيجابًا على شخصية الطالب وأسرته. وقالت: "نأمل أن يكون هناك فريق مسرحى فى كل مدرسة، فذلك ليس أمرًا صعبًا، لكن التحديات الإدارية تبقى العائق الأكبر"، مؤكدة أن نجاح التجربة يتطلب إدارة واعية إلى جانب مشرفى التربية المسرحية، مع تخصيص ميزانية واضحة لدعم النشاط.

ولفتت إلى أن الأزمة الكبرى تكمن فى ضعف التمويل الذى أدى إلى غياب التدريب والمناهج والعروض المسرحية داخل المدارس. لكنها عبّرت عن تفاؤلها بما حمله المؤتمر من بشائر، مشيرة إلى تصريح الدكتور محمد أمين الذى أعلن فيه الموافقة على إقامة مهرجان للمسرح المدرسى، معتبرة هذه الخطوة "بشرى سارة من شأنها أن تشجع الطلاب على المشاركة وتفتح الباب أمام نهضة مسرحية مستمرة".

وختمت العادلى تصريحها بالتأكيد على أن هذا المؤتمر يجب أن يكون نقطة تحول حقيقية نحو مسرح مدرسى فاعل ينهض بالطالب والأسرة والمجتمع، ويسهم فى تطوير العملية التعليمية ككل، عبر شراكة جادة بين وزارتى الثقافة والتربية والتعليم.

د. رضا بكرى: المسرح المدرسى أداة لبناء وعى جديد للأجيال

أكدت د. رضا بكرى، موجه التربية المسرحية وخبير المناهج التعليمية، أن مشاركتها فى المؤتمر جاءت من خلال ورقة بحثية تناولت منهج كتاب التربية المسرحية وما يتضمنه من أنشطة وتطبيقات، موضحةً ما يتيحه من فرص تربوية لتنمية شخصية الطالب وصقل مهاراته الإبداعية. كما استعرضت التحديات التى تواجه المنهج، وطرحت مقترح المنصة الرقمية التى توفر مكتبة نصوص وأنشطة وفرص تدريب وتواصل بين المعلمين، وهو المقترح الذى اعتمده المؤتمر ضمن توصياته الرسمية.

وشددت بكرى على أن المسرح المدرسى ليس مجرد نشاط فنى، بل يمثل مساحة آمنة للتعبير، يعزز الثقة بالنفس، ويغرس قيم العمل الجماعى، وينمى الحس النقدى والقدرة على التواصل، مؤكدةً أنه "أداة لصناعة وعى جديد لدى الأجيال القادمة".

وعن أهمية المؤتمر، اعتبرت بكرى أنه نقطة تحول حقيقية، إذ جمع أطرافًا متعددة من وزارتى الثقافة والتعليم وخبراء المسرح، ونجح فى بلورة رؤية وطنية واضحة، مشيرةً إلى أن اعتماد مقترحات عملية ـ مثل المنصة الرقمية ـ يعكس الانتقال من مرحلة الطرح النظرى إلى التنفيذ.

وأوضحت بكرى أن ضمان عدم بقاء التوصيات حبرً على ورق يكمن فى وجود آليات تنفيذ ومتابعة، مؤكدةً أن المنصة الرقمية تمثل نموذجًا عمليًا لذلك، إذ تتيح أدوات للتوثيق والتواصل وقياس الأثر، بما يحول التوصيات إلى ممارسة واقعية قابلة للتطوير والمساءلة.

كما لفتت إلى أهمية إشراك الطلاب كشركاء حقيقيين، عبر اختيار النصوص، والمساهمة فى تنظيم العروض، والتعبير عن آرائهم من خلال المنصة الرقمية، بما يجعلهم طرفًا فاعلًا فى صياغة سياسة المسرح المدرسى، لا مجرد متلقين للنشاط.

واختتمت بكرى مؤكدةً أن المؤتمر يمثل خطوة جادة نحو تحويل المسرح المدرسى إلى سياسة وطنية راسخة تضمن استدامة هذا الفن التربوى المؤثر.

عاطف العجمي: بروتوكول مشترك هو الحل لإنقاذ المسرح المدرسي

أكد عاطف العجمى، مدير عام الأنشطة الفنية والثقافية السابق بوزارة التربية والتعليم، أن تجربة المسرح المدرسى بحاجة إلى بروتوكول واضح بين وزارة الثقافة ممثلة فى المركز القومى للمسرح ووزارة التربية والتعليم ممثلة فى الإدارة المركزية للأنشطة الثقافية والفنية، على أن يتم تفعيله مع بداية كل عام دراسى.

وأضاف العجمي: «خلال ٣٦ عامًا من العمل بالوزارة، شهدت مختلف البروتوكولات السابقة، بعضها نجح وبعضها توقف بمغادرة المسئولين، ولهذا يجب أن يكون البروتوكول مؤسسًا ليستمر بغض النظر عن تغيّر الوزراء أو القيادات»، موضحًا أن البداية يمكن أن تكون بمسابقات كبرى مثل احتفالية عيد الطفولة.

وأشار إلى أن التحدى الأكبر الذى يواجه المسرح المدرسى يتمثل فى التمويل؛ حيث نجحت الوزارة سابقًا فى تنظيم أربعة مهرجانات بدعم مجتمعى دون أن تتحمل الدولة أعباء مادية، مضيفًا: «أول عام استضفنا الفنان محمد صبحى، وفى أعوام أخرى صفاء أبو السعود ولبلبة، وتم تكريم رموز من الفنانين والمسئولين، مثل محافظ كفر الشيخ الأسبق سيد نصر الذى خصص أرضًا لبناء مسرح هو الوحيد من نوعه فى المديريات».

وانتقد العجمى غياب الإعلام عن تغطية النشاط المسرحى المدرسى، ما خلق انطباعًا خاطئًا بعدم وجوده، رغم أن هناك ٢٧ محافظة تقدم عروضًا تضاهى ما يُقدم فى قصور الثقافة، بينما تعانى بعض المديريات من غياب المتخصصين وافتقاد المسارح.

كما شدد على ضرورة توفير برامج تدريبية للمعلمين والمهتمين بالمسرح بالتعاون مع رموز من الحركة المسرحية مثل الفنان عادل حسان والفنان عزت زين والدكتور محمد أمين، لافتًا إلى أن المناهج الدراسية نفسها تحتوى على مسرحيات منهجية رفيعة المستوى يمكن توظيفها داخل العملية التعليمية.

واستعاد العجمى بعض التجارب الدولية، مشيراً إلى مشاركة وفد مصرى فى مهرجان إيطاليا عام ٢٠١٧، وتجربة التدريب مع الهيئة العربية للمسرح بالشارقة، التى توقفت بعد أربعة أعوام.

وختم بقوله: "قد يكون هذا المؤتمر نقطة تحول فى مسار المسرح المدرسى إذا أصبح إعلاميًا وفعّالًا، وأتمنى أن ينجح التعاون بين وزارتى الثقافة والتعليم لضمان استمرار هذه الأنشطة التى تبنى أجيالًا واعية ومبدعة".

جيهان نور: المسرح المدرسى يمثل معملًا حقيقيًا لاكتشاف المواهب وبناء الإنسان

صرحت جيهان السيد عبدالله نور، موجه عام تربية مسرحية بالإسكندرية، أن فكرة المؤتمر انطلقت من داخل المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، انطلاقًا من إيمان راسخ بأن المسرح المدرسى يمثل معملًا حقيقيًا لاكتشاف المواهب وبناء الإنسان، وتشكيل الهوية الثقافية والفنية والوطنية، فضلًا عن دعمه المباشر للعملية التعليمية.

وقالت إن المسرح المدرسى يسهم فى إعداد طالب قادر على القيادة، مدرك لأهمية العمل الجماعى، ويملك القدرة على المواجهة، كما يساعده على علاج بعض المشكلات مثل التلعثم أو الانطواء. وأكدت أن من أبرز أدواره أيضًا تبسيط المناهج من خلال تحويلها إلى قوالب درامية ممتعة، فيما يعرف بـ»مسرحة المناهج»، وهو ما يجعل عملية التعلم أكثر سلاسة وجاذبية.

ولفتت نور إلى أن الطالب يظل المحور الأساسى لكل الجهود فى المسرح المدرسى، باعتباره النواة التى تُبنى عليها شخصية محبة لوطنها وفاعلة فى مجتمعها. لكنها أوضحت فى الوقت نفسه أن هناك عدة صعوبات ما زالت تعترض طريقه، منها نقص الأخصائيين داخل المدارس، وعدم إلمام بعض الموجودين بمتطلباته لغياب ارتباط دراستهم الأكاديمية بواقع المسرح المدرسى، إضافة إلى افتقاره للنصوص التربوية، إلى جانب معوقات مالية.

وشددت على أن المؤتمر جاء ليكون خطوة مهمة لتجاوز هذه العقبات، مؤكدة أن تطوير المسرح المدرسى يعد مدخلًا رئيسيًا لتطوير المسرح المصرى ككل.

كما أشارت إلى أن المؤتمر خرج بعدد من التوصيات الجوهرية، أبرزها: تنظيم ورش فى الإخراج والتمثيل والكتابة المسرحية لأخصائيى التربية المسرحية وطلاب المدارس تحت إشراف مبدعى وزارة الثقافة، وإتاحة مسارح الوزارة أمام المدارس لعرض إنتاجها، وتمكين الأخصائيين والطلاب من مشاهدة العروض المسرحية لاكتساب الخبرات، إضافة إلى إقامة مهرجان مشترك بين وزارتى التربية والتعليم الفنى والثقافة لعرض نتاج المسرح المدرسى.

واختتمت نور بتوجيه التحية والتقدير لكل من ساهم فى خروج هذا المؤتمر إلى النور، مؤكدة أنه يمثل خطوة مهمة نحو مستقبل أفضل للمسرح المدرسى.

شريف القزاز:
أحلم أن يكون المسرح جزءًا من هوية دهب

فى مدينة دهب، حيث يلتقى سحر الطبيعة بروح الانفتاح على الثقافات، وُلدت أول فرقة مسرحية بقيادة المخرج شريف القزاز، مدير النشاط الثقافى والفنى ببيت ثقافة دهب. حلمه كان أن يحوّل المسرح من نشاط موسمى عابر إلى مساحة حية تفاعلية تُعبّر عن المجتمع وتُعيد صياغة العلاقة بين الفن والجمهور.

شريف القزاز هو فنان تشكيلى ومخرج مسرحى قدّم أكثر من عشرة عروض مسرحية تفاعلية تهدف إلى معالجة القضايا الاجتماعية. فى عام ٢٠٢٤، أخرج مسرحية «كل يوم» فى مدينة دهب، التى تناولت قضايا مثل التحرش، والختان، والزواج المبكر، والعنف الأسرى، وكانت بداية تأسيس أول فريق مسرحى بالمدينة. ما يميز هذا العرض أنه قُدِّم فى فضاءات مفتوحة بين الجبال وصخور سيناء، ليُصنَّف كأحد أوائل العروض المسرحية الصحراوية فى مصر.

إلى جانب عمله المسرحى، أسس القزاز مبادرة «بصمة» للفنون والتنمية والدعم النفسى، الهادفة إلى استخدام الفنون كوسيلة للتأهيل النفسى والاجتماعى. من خلالها نظّم ورشًا فنية ومسرحية للأطفال المعرضين للخطر، بمن فيهم أطفال بلا مأوى، واللاجئون، والسجينات، لمساعدتهم على التعبير عن أنفسهم وتحسين مستوى معيشتهم عبر الفن.

كما شارك كمتحدث فى مناقشات حول المسرح المجتمعى التفاعلى ومسرح المقهورين، وقدم خبراته كخبير استشارى فى التأهيل الفنى والنفسى. وقد مثّل مصر فى فعاليات ومهرجانات محلية ودولية فى إيطاليا، والإمارات، والمغرب، وتونس، والعراق، وأوكرانيا.

سعيًا منه إلى دمج الفن بالتراث والثقافة، يركز القزاز فى أعماله على القضايا الاجتماعية والإنسانية، واضعًا نصب عينيه إحداث تأثير إيجابى فى المجتمع.

فى هذا الحوار مع جريدة مسرحنا، يكشف القزاز عن دوافعه لتأسيس الفرقة المسرحية فى دهب، والتحديات التى واجهها، ورؤيته المستقبلية، بالإضافة إلى ردود الفعل المحلية والدولية حول هذه التجربة الفريدة.

رنا رأفت

ما الذى ألهمك لتأسيس فرقة مسرحية أو فنية فى مدينة دهب بالتحديد؟

دهب بالنسبة لى كانت دائمًا مساحة مختلفة عن باقى المدن؛ مزيجًا بين سحر الطبيعة وروح الانفتاح على الثقافات. عندما زرتها، شعرت أن فيها طاقة فنية خام تنتظر من يوظفها. كان حلمى أن أخلق مساحة يلتقى فيها الفن مع المجتمع، وأن تكون العروض المسرحية جزءًا من هوية المكان، لا مجرد نشاط عابر.

إن فكرة تأسيس الفرقة جاءت من إيمانى العميق بأن المسرح أداة للتغيير وبناء الوعى، خاصة فى مدينة تمتلك مقومات فنية وإنسانية فريدة مثل دهب. وبحكم عملى فى بيت ثقافة دهب، لمست غياب النشاط المسرحى المنتظم فى المنطقة، على الرغم من تنوع جمهورها ما بين سكان محليين وسائحين ومقيمين من مختلف الثقافات.

هل كان لديك ارتباط شخصى أو فنى سابق بمدينة دهب قبل المشروع؟

كنت أزور دهب منذ فترة طويلة، وأعتبرها مكانًا للتأمل وإعادة الشحن. لكن الارتباط الفنى بدأ حين لاحظت غياب أى فرقة مسرحية دائمة، مع أن المدينة مليئة بالمواهب المقيمة أو الزائرة. هذا كان الدافع لتحويل ارتباطى الشخصى إلى مشروع فنى مستمر.

كما أن انتدابى من البيت الفنى للمسرح إلى الهيئة العامة لقصور الثقافة، وتولّى مسئولية النشاط الثقافى والفنى ببيت ثقافة دهب، كان تكليفًا اعتبرته مسئولية حقيقية رغبت أن أكون على قدرها.

ما الفجوة أو الحاجة التى رأيت أنها تستدعى وجود فرقة مسرحية فى دهب؟

الفجوة كانت واضحة: الأنشطة الفنية فى دهب تتركز غالبًا فى الموسيقى أو الفعاليات السياحية، بينما المسرح غائب. فى مدينة تستقبل جنسيات متعددة، وجود مسرح مجتمعى يقدّم قصصًا محلية، ويخلق حوارًا ثقافيًا كان شيئًا أساسيًا مفقودًا.

ما الرسالة أو الرؤية الفنية التى تسعى الفرقة لتحقيقها؟

رسالتنا أن نعمل على مسرح تفاعلى مجتمعى، يعكس قضايا الناس ويحافظ على روح الحوار والانفتاح. وفى الوقت نفسه نجرب أشكال عرض جديدة مثل مسرح الفضاءات المغايرة ومسرح الغرفة.

رؤيتنا أن يصبح المسرح جزءًا من حياة دهب اليومية، لا مجرد حدث موسمى، مع المزج بين الجدية والترفيه لتلبية احتياجات جمهور متنوع من مصريين وأجانب.

كيف توازن بين تقديم عروض ترفيهية وجادة تناسب جمهور دهب المتنوع (سكان محليين، سائحين، مقيمين)؟

نحاول دائمًا المزج بين العمق والمتعة. نطرح قضايا مهمة لكن بأسلوب بصرى ممتع وقريب من الناس، ونستخدم لغات مسرحية بسيطة ومفهومة حتى مع تنوع الجمهور لغويًا. وأحيانًا نعتمد على لغة الجسد والصورة البصرية أكثر من الحوار، ليكون العرض قابلًا للفهم عالميًا.

ما أبرز التحديات التى واجهتها فى اختيار مكان أو تجهيز مقر للفرقة؟

دهب مدينة صغيرة والمساحات فيها إما سياحية أو

تجارية، فكان من الصعب إيجاد مكان يصلح للتجارب المسرحية. لجأنا أحيانًا إلى عروض فى أماكن غير تقليدية: فى الجبل، فى ساحة بيت الثقافة، أو فى خيمة بدوية.

كذلك واجهنا صعوبة فى توفير التجهيزات من إضاءة وصوت وديكور، فاعتمدنا على حلول إبداعية ومعدات بسيطة، وأعدنا تدوير خامات محلية لصناعة الديكور. ومع الوقت اكتشفنا مواهب محلية، وانضم إلينا فنانون من البدو والمقيمين.

كيف تمكنتم من توفير الإمكانيات التقنية (إضاءة، صوت، ديكور) فى مدينة سياحية مثل دهب؟

اعتمدنا على حلول إبداعية أكثر من الاعتماد على الإمكانيات المكلفة. استخدمنا معدات محمولة وبسيطة، واستفدنا من الدعم المجتمعى. على سبيل المثال: ساعدنا على عايش، صاحب قرية «ميراج»، بتوفير الخيمة البدوية وأجهزة الصوت، وقدّمنا عروضنا هناك.

هل واجهت صعوبة فى جذب كوادر فنية محلية أو من خارج دهب؟

فى البداية نعم، لأن عدد المشتغلين بالمسرح فى دهب قليل. لكن مع الوقت بدأنا نكتشف مواهب محلية، واستفدنا من وجود مقيمين أجانب وبدو، فصار الفريق خليطًا ثقافيًا وفنيًا مميزًا.

كيف كان استقبال الجمهور المحلى والسائحين لفكرة وجود فرقة مسرحية فى دهب؟

الاستقبال كان حماسيًا جدًا. الناس كانت متعطشة لفكرة مختلفة. حتى الذين لم يكونوا مهتمين بالمسرح حضروا بدافع الفضول، ثم أصبحوا جمهورًا دائمًا.

قدّمنا عرضًا لمدة خمسة أيام متواصلة، وكان كل يوم كامل العدد. وبعد العروض، كان الجمهور يشارك فى نقاشات مفتوحة مع الممثلين، ما عزز فكرة المسرح التفاعلى.

هل هناك اختلاف فى ردود الفعل بين الجمهور المصرى والجمهور الأجنبى؟

الأجانب غالبًا ينبهرون بتجربة المسرح فى الفضاءات المفتوحة وأسلوب التفاعل، بينما الجمهور المصرى يتجاوب أكثر مع الرسائل الاجتماعية واللغة المحلية. لكن الاثنين اشتركوا فى تقدير قيمة التجربة وفرادتها فى مكان مثل دهب.

ما الأعمال التى قدمتموها حتى الآن؟

قدّمنا عرض «كل يوم»، من تأليف ياسر أبوالعينين، وإخراجى. العمل ناقش قضايا اجتماعية، ويُصنّف تحت نوعية مسرح الصحراء، حيث يمكن تقديمه فى الطبيعة الصحراوية الجبلية.

قهوة ساخنة..

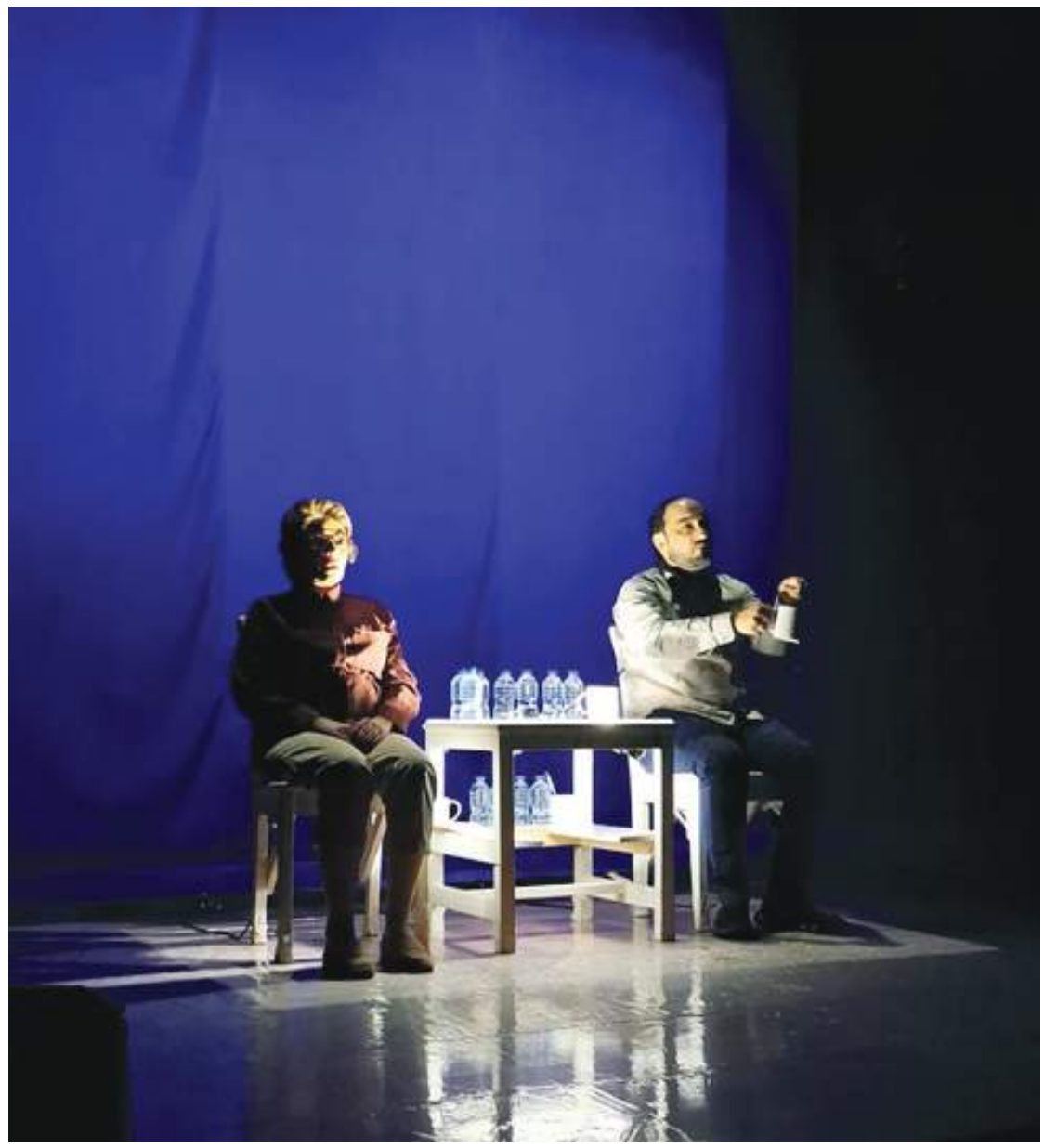
هشاشة العلاقات الإنسانية وصراعات وجودية ونفسية عميقة

جمال الفيشاوي

فى إطار الدورة الـ٣٢ من مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى وضمن فاعليات هذه الدورة قدم العرض المسرحى قهوة ساخنة على قاعة مسرح الغد بالعجوزة والعرض من إنتاج فرقة مسرح الصوارى بمملكة البحرين، تأليف الراحل عبدالله السعداوى، وإخراج إبراهيم خلفان.

تدور الفكرة الرئيسية حول السؤال هل يموت الحب؟ بمعنى أن الإنسان المحب عندما يتقدم به الزمن ويصبح طاعنًا فى السن هل يموت بداخلة الحب، وهى فكرة بسيطة حاول مجموعة العمل مناقشتها بمحاولة تجريبية، وتدور الأحداث حول رجل وامرأة (محمد المرزوق وسودابة خليفة) يجلس كل منهما على مقعد ويفصل بينهما منضدة صغيرة، لا نعلم مدى العلاقة بينهما، وهل تم هذا اللقاء بالصدفة ام مرتب له، لم يوضح العرض ذلك؛ لكنه من المفترض أنهما يحتسيان القهوة، فهل هما فى مقهى حقيقى أم لا، لم يتضح ذلك، لكن القهوة وضعت فى كوب كبير من الأور كوبال (مج) وهو غير مألوف إلا إذا كان المقصود النسكافيه، ويحدث بينهما حوار، هذا الحوار يشوبه الغموض، حيث بنى النص على الحوار الذى نتعرف من خلاله على المشاعر المختلفة والبحث عن الذات، وكأن جلسة احتساء القهوة تستعرض ماضيهما، وأحلامهما، وأسرارهما، ويتناول العرض قضايا إنسانية واجتماعية بطريقة رمزية، ويسيطر على العرض فكرة إعادة تعريف العلاقات وكشف الجوانب الإنسانية لها.

يظهر لنا من خلال الحوار معاناة وصراعات وجودية ونفسية عميقة داخلية وخارجية يعيشها الإنسان المعاصر، ويطرح



أسئلة وجودية عن الخوف والبحث عن الأمان، كما يوضح مدى هشاشة العلاقات الإنسانية، فالشخصيتان فى حالة نفسية ما، وهذه الحالة معقدة، أو نعتبر أنهما فى شبه مستشفى للأمراض النفسية، حيث يرتعشان وكأنهما فى جلسة كهرباء، ويشعر بأنه يحدث بينهما ضغطًا نفسيًا يمارسه كل منهما على الآخر، خاصة المرأة تكون أقوى فى ضغطها النفسى على الرجل وتلاحقه بالأسئلة، التى تحاول أن تقيده، ومن الجائز أن نعتبر المرأة هى التى تقوم بمعالجة الرجل نفسيًا؛ حيث نشعر بأنها انتقلت لتقوم بدور الطبيب النفسى للرجل وتشخص حالته على الرغم من أننا نرى أنها أيضًا تحتاج إلى معالج نفسى؛ حيث تحمل بداخلها تناقضًا عميقًا؛ لكن الرجل كان دورة اقل فى ذلك فى سيطرته على المرأة، واحيانًا أخرى نلاحظ أن كلًا منهما يجلس فى عالم منفصل بذاته، يبدأ الحوار بين الرجل والمرأة بقوة؛ لكنه فى النهاية يبدأ فى الخفوت ويدل ذلك على الوهن وأن الرجل والمرأة أصبحا طاعنين فى السن.

رؤية المخرج:

إن الحركة هى تعبير فاعل عن دواخل النفس البشرية، وهى شيء اساسى فى العرض المسرحى المكون من مجموعة أنساق بدائية ومنها النسق (اللفظى، الحركى، التكوين التركيبى، الضوئى... إلخ)، والحركة والإيماءة دور كبير عند معظم مخرجى المسرح الحديث خاصة مخرجى المسرح التجريبى الذين أولوا الأهمية لجسد الممثل، وفى هذا العرض نجد ممثل وممثلة (رجل وامرأة) يجلس كل منهما على مقعد ويفصل بينهما منضدة صغيرة، من المفترض أنهما يحتسيان القهوة، لكن القهوة وضعت فى كوب كبير من الأور كوبال (مج) وهو غير مألوف فدائمًا تقدم القهوة فى فنجان، ويحدث بينهما حوار، وكأن القهوة تستعرض ماضيهما، وأحلامهما، وأسرارهما، وتكشف الجوانب الإنسانية لها.

كان الأداء التمثيلى للممثل والممثلة بطريقة المبالغة فى التمثيل (Over acting) وهذا مقصود، حيث إنه كانت بعدًا تجريبيًا، وطوال العرض يجلس الممثل والممثلة ولم يغادرا الكرسى لحظة واحدة، وهو بعدًا تجريبيًا أخر، ويدل ذلك على الحبس والعجز والصراع النفسى الداخلى، الذى لا يحتاج إلى حركة واسعة ليعبر عنه، فالحركة تكتسب أهميتها حين تنطلق من دافعية، لأنها ستؤدى مجموعة من الأفعال المهمة على المسرح، فقد أراد المخرج التركيز على الإحالة الجسدية للممثل فى التعبير عن حالات إنسانية تؤكد إنسانية التصرف فى الحدود المعرفية التعبيرية للمسرح، بمعنى أنه سخر إمكانات وطاقات الممثل والممثلة بأن يستخدما الجسد للتغلب على الحالة الاستاتيكية، وتحولها إلى الديناميكية، بحث يبدا العرض وهما يوجهون الجمهور بظهرها ثم بالجنب، ثم يكونا فى مواجهة الجمهور، وفضل المخرج أن يقوم كلاهما بالحكى الجسدى، وذلك بالتعبير بالإيماءات واللغة الجسدية فنجدهما منذ بداية العرض وكأنهما يجريان فى المكان بسرعة بحركات أقدامهم، ثم تبدأ الحركة تقل مما يشعر المتلقى بالتقدم فى العمر، والذى ظهر أيضا على حركات اليدين والوجه، وأكد ذلك التلوين الصوتى ذو الانتقالات السريعة والمتنوعة والمشحونة بالانفعالات، وفى بعض الأحيان كان يصل إلى همسات وصرخات، تتحول نبرة الصوت وارتعاشاته إلى لغة جديدة تنقل الغضب والخوف مباشرة إلى مشاعر المتلقى.

كان الديكور (محمود الصفار والذى عمل كمساعد مخرج) عبارة عن منضدة صغيرة لها رفان وضع على الرف العلوى ستة زجاجات من المياه وعدد اثنين كوب مصنوعين من الآركوبال (مج) ومعلقتان وعلى كل جانب من جوانب المنضدة وضع الكرسى، والمنضدة والكرسيين تم طلاؤهم باللون الأبيض، وتجلس المرأة فى جهة شمال المتلقى ويجلس الرجل جهة يمين المتلقى، ووضع فى الرف السفلى كوب من الأر كوبال احتياطيا لعل ينكسر احد الاكواب مع عصبية التقليب بالملعقة داخل الكوب وهو ما حدث بالفعل مع كوب الرجل.

ويحيلنا ذلك إلى تفسير أن الملعقة ليست وسيلة لتقلب القهوة؛ بل هى أداة عنف وهى وسيلة لاستعادة الصراع لعدم القدرة على التواصل.

بدأ العرض بأغنية (سلمى) وهى أغنية للفنان زياد الرحبانى، وغناها بصوت الممثلة اللبنانية كارمن لبس، وهى جزء من ألبوم (كيفك) الغنائى لعام ١٩٩٨م وتتكون الأغنية من حوارات يومية بين زياد وحبيبته (سلمى) وتصف العلاقة بينهما، وتحمل اسم الأغنية جملة من الأغنية نفسها «ما دام أحلى ورد بتموت»، والتى أصبحت شائعة فى مجتمع الأغنية وظهرت فى حوارات تلفزيونية ومقابلات، والكلمات هى (مادام أحلى وردة بتموت.. والطير شو ما علا بيموت.. صدقت شو بيحبنى.. أدك ما حدا حبنى.. بس ليش لا الحب ما يموت.. يا عمى ما الشمس بتموت.. وإنسان هلا بيموت.. ليش لا هالحب ما يموت.. بيموت.. بيموت.. مات مش بيموت.) وهذه الكلمات الشعرية قامت بأدائها سوادبة خليفة، وقد كانت هذه الكلمات هى المدخل الرئيسى للعرض والذى ترجمت وتشكلت فى الحوار طوال مدة العرض.

كانت الإضاءة للإنارة ولكنها فى وقت ما يحدث إظلام للتعبير عن مرور فترة زمنية.

وبالنسبة للموسيقى والمؤثرات الصوتية نجد أن البيانو كان مصاحبًا للكلمات التى قامت بأدائها سودابة خليفة، وقد قام الممثلين بعمل مؤثرات صوتية بالملعقة داخل الأكواب للدلالة على حالة الصراع والعصبية والقلق الذى يعيش فيه كلاهما.

كل التحية لكل من شارك فى ظهور هذا العرض للنور وبجانب كل من تم ذكرة سابقا فالتحية لمساعد الإخراج عمر السعيدى.

«سجن النسا»..

وتحولاتها الدرامية بين التلفزيون والمسرح

حسن عبد الهادي حسن

تُعد مسرحية «سجن النسا» للكاتبة فتحية العسال (١٩٣٣-٢٠١٤) علامة بارزة في مسار الكتابة المسرحية النسوية في مصر والعالم العربي. هذا النص لم يكن مجرد عمل درامي عابر، بل مثّل لحظة مواجهة بين الإبداع والسلطة، بين الحرية والقهر، بين صوت المرأة الهامشي وصخب المجتمع الذكوري. لقد كتبت العسال نصها من رحم تجربة شخصية عميقة، إذ تعرضت للاعتقال أكثر من مرة بسبب نشاطها السياسي، فجاءت المسرحية امتدادًا لصرخة شخصية، ولكنها تحولت بسرعة إلى شهادة جماعية عن معاناة النساء المهمشات، وإلى نص مفتوح على قضايا الحرية الإنسانية عمومًا. إن أهمية «سجن النسا» لا تكمن فقط في مضمونه السياسي والاجتماعي، بل أيضًا في كونه نصًا قادرًا على إعادة إنتاج ذاته في وسائط متعددة، من خشبة المسرح إلى الشاشة التلفزيونية، ثم العودة إلى الخشبة بعد نصف قرن. هذا الامتداد الزمني والوسائطي يكشف عن مرونة النص وثرائه الدلالي، وعن تماهيه مع تحولات المجتمع المصري من سبعينيات القرن العشرين إلى العقد الثالث من القرن الحادي والعشرين.

فلقد ظهر النص في فترة اتسمت بالتحولات العاصفة: ما بعد هزيمة ١٩٦٧، وتداعيات سياسات الانفتاح الاقتصادي، وتراجع الحلم القومي. كان المناخ العام ملبدًا بالقمع السياسي، والاعتقالات، وتقييد حرية التعبير. في هذا السياق، بدا السجن أحد أبرز الرموز السياسية والاجتماعية، وهو ما التقطته العسال بذكاء وحساسية. لم يكن اختيار السجن مجرد خلفية مكانية، بل كان تعبيرًا عن واقع يعيشه المواطن المصري يوميًا، واقع تغيب فيه الحرية الفردية، وتتداخل فيه حدود الخاص والعام، بحيث يصبح البيت والشارع والمجتمع أشكالًا متعددة من السجن. المثير في «سجن النسا» أن الكاتبة لم تركز على السجناء السياسيين كما قد يتوقع القارئ، بل اتجهت إلى السجينات الجنائيات والمهمشات. هنا يتجلى البعد الاجتماعي للنص: إذ تكشف العسال أن القهر لا يطال

المعارض السياسي فحسب، بل يمتد ليشمل النساء الفقيرات اللواتي دفعتهن الظروف إلى الهامش أو الجريمة. هكذا يصبح السجن مرآة للمجتمع بكل طبقاته وأزماته.

اعتمدت فتحية العسال في نصها على تعدد الأصوات النسائية، بحيث تتوزع البطولة على شخصيات متعددة، لا على شخصية مركزية واحدة. هذه التقنية تمنح النص طابعًا جماعيًا، يقترب من البناء الملحمي عند بريخت، حيث تتحول كل شخصية إلى شاهد على حقبة اجتماعية بعينها. من خلال المونولوجات والحوارات، تتكشف ملامح نساء متنوعات: الفقيرة التي دفعتها الحاجة إلى السرقة، ضحية العنف الأسري، المرأة التي تورطت في تجارة المخدرات، وغيرهن. ومن الناحية الزمنية، يتخذ النص شكلًا دائريًا، حيث تتكرر المشاهد والحوارات بشكل يوحي بالعبثية واللاجدوى، وهو ما يعكس طبيعة الحياة داخل السجن. كما أن الاعتماد على مشاهد قصيرة متقطعة يخلق إيقاعًا خاصًا يعبّر عن التوتر النفسي للسجينات، ويمنح العرض مرونة في الانتقال بين المواقف والشخصيات.

يتجاوز السجن كونه مكانًا مغلقًا ليصبح استعارة كبرى للوجود الإنساني في ظل القهر. الأبواب الحديدية ليست مجرد ديكور مسرحي، بل رمز للانسداد الاجتماعي والسياسي. الروتين اليومي للسجينات يحاكي الروتين الممل للحياة خارج السجن، بما يحمله من قهر اقتصادي وأسري. حتى مشاهد الصراخ والبكاء المتكررة تتحول إلى دوال سيميائية تكشف عن دائرة الألم التي لا تنكسر. السينوغرافيا لعبت دورًا محوريًا في إبراز هذه الرمزية. فالمسرحيات التي عُرضت في السبعينيات اعتمدت على ديكور بسيط قائم على جدران عالية وأبواب حديدية، في حين ركزت إعادة العرض عام ٢٠٢٥ على استخدام إضاءة مظلمة وموسيقى صاخبة لإبراز الانغلاق النفسي أكثر من

الانغلاق المكاني.

حين تحوّل النص إلى مسلسل تلفزيوني عام ٢٠١٤، بأقلام مريم نعوم وإخراج كاملة أبو ذكري، بدا كأن النص خرج من دائرة الرمزية المكثفة إلى رحابة الواقعية التفصيلية. فقد توسعت الدراما التلفزيونية في رسم خلفيات الشخصيات، لتعرض معاناة النساء قبل دخولهن السجن، وتربط بين المجتمع الخارجي والجدران الداخلية. أبرز ما أضافه المسلسل هو شخصية «غالية» التي جسدتها نيللي كريم، والتي تحولت إلى أيقونة فنية لتمثيل المرأة الضحية/المقاومة. كما لعبت النجمة درة وصبا مبارك وغيرهن أدوارًا عمّقت من الطابع الواقعي للنص. بفضل ذلك، لم يقتصر تأثير العمل على النخب الثقافية كما حدث في المسرح، بل امتد إلى جمهور واسع من المشاهدين، مما جعل «سجن النسا» نصًا حاضرًا في الوعي الجمعي.

العودة إلى الخشبة عام ٢٠٢٥

إعادة العرض في ٢٠٢٥ لم تكن مجرد استعادة نوستالجية، بل كانت فعل مقاومة فني يعيد طرح السؤال: هل تغيّرت أوضاع النساء بعد نصف قرن من كتابة النص؟ الإجابة جاءت متباينة. صحيح أن المجتمع شهد تطورًا في وعيه بقضايا المرأة، لكن القهر الاقتصادي والاجتماعي ما يزال حاضرًا. من هنا جاء العرض الجديد أكثر جرأة في استدعاء إسقاطات معاصرة: البطالة، العنف الأسري، الإدمان، وحتى «السوشيال ميديا» كسجن افتراضي يحاصر النساء. هذا التوسع في الدلالات يثبت مرونة النص وقدرته على التفاعل مع أزمنة مختلفة.

من أهم إنجازات فتحية العسال في «سجن النسا» أنها حررت صورة المرأة من التنميط السائد في المسرح العربي. لم تقدم المرأة كرمز للشرف أو كأداة إغراء، بل ككائن إنساني له معاناته وأحلامه وأخطاؤه. المرأة في النص ليست مثالية، لكنها حقيقية، وهذا ما منح العمل صدقه الفني. في هذا السياق، يمكن مقارنته بتجارب نسوية عالمية مثل أعمال سارة كين في المسرح البريطاني أو نصوص نورا إفرون في المسرح الأميركي، حيث تُوظَّف التجربة الشخصية في صياغة قضايا عامة.

منذ العرض الأول، حظي النص بإشادة النقاد الذين اعتبروه نقلة في المسرح المصري. ومع المسلسل، تحوّل العمل إلى ظاهرة جماهيرية، حيث نوقشت شخصياته في الصحافة ومواقع التواصل الاجتماعي على نطاق واسع. أما العرض الجديد في ٢٠٢٥، فقد أعاد النقاش حول قضايا الحرية والهوية، مما يبرهن أن الفن الحقيقي لا يشيخ، بل يتجدد مع كل جيل.

تكشف دراسة «سجن النسا» أن النص المسرحي الحقيقي يتجاوز حدود زمنه. لقد استطاعت فتحية العسال أن تحوّل معاناتها الشخصية إلى شهادة جماعية، وأن تكتب نصًا يظل حيًا بعد نصف قرن من ظهوره. هذا النص ليس فقط وثيقة اجتماعية عن أوضاع النساء في مصر، بل أيضًا خطابًا فلسفيًا عن الحرية والوجود الإنساني. تحولات النص من المسرح إلى التلفزيون ثم العودة إلى الخشبة تؤكد أن «سجن النسا» ليس مجرد عمل فني، بل هو مشروع مفتوح على قراءات متعددة. إنه سجن يفضح المجتمع لكنه أيضًا يحرر الوعي، ويمنح المرأة صوتًا لم يكن مسموعًا من قبل.

تجريب بلا دهشة..

فهل صار التجريبى «مؤسسة لها قواعدها»؟

أحمد محمد الشريف

منذ أن انطلقت أولى دورات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى عام ١٩٨٨، حملت الكلمة ذاتها - التجريبى - وعدًا بالانفلات من المألوف. كان المسرح فى تلك اللحظة يعيش عالميًا تحولات كبرى: سقوط الأيديولوجيات الكبرى، صعود الصورة والجسد على حساب النص، وتحوّل المسرح إلى مساحة مواجهة مع أسئلة العصر. بدا المهرجان كأنه يفتح نافذة فى القاهرة على كل هذا الصخب.

لكن بعد أكثر من ثلاثة عقود، يطرح المهرجان نفسه سؤالًا جديدًا: هل بقى فعل التجريب متوقدًا فيه كقوة مقلقة ومزعزعة، أم أنه تحوّل إلى مؤسسة لها قواعدها وأنماطها الخاصة، حيث يغدو التجريب مجرد «تصنيف» أو «ماركة» أكثر من كونه فعل قلق مسرحى؟

التجريب: سؤال مفتوح أم قفص ذهبى؟

فى دوراته الأولى، بدا المهرجان وكأنه مختبر مفتوح. عروض جسدية بحتة مثل العروض البولندية واليابانية مطلع التسعينيات كانت تحوّل الخشبة إلى فضاء صاخب بالصورة والإيقاع، بلا اعتماد على نص. وقتها، شعر الجمهور العربى أن التجريب «صرعة» بصرية غريبة: حركات، أجساد، سينوغرافيا غرائبية. لكنه مع الوقت لم يعد غريبًا، بل صار مألوفًا.

هنا يطرح السؤال نفسه: هل يصبح التجريب - حين يتكرر بنفس الأدوات - مؤسسة لها قوانينها، بحيث يمكن التنبؤ بملامحه؟

عودة النص وتحوّل المعنى

فى منتصف التسعينيات، رأينا عروضًا مثل فيدرا - سيدة الأسرار (إخراج هانى المتناوى) أو تجارب المسرح التونسى مع رجاء بن عمار وعز الدين جنون، وهى أعمال أعادت الاعتبار للنص ولكن ليس كحكاية تقليدية، بل كأداة تفكيك وتجريب.

هذا التحول كشف عن أن التجريب ليس مجرد «جسد وصورة»، بل مساحة لتجريب النص ذاته: كتابته، تفكيكه، إعادة تأويله. وهنا اتسعت حدود المفهوم. لكن هل هذا الاتساع ظل مفتوحًا، أم أن المهرجان رسّخ له خطًا ثابتًا: كل دورة يجب أن تضم عرضًا نصيًا مفككًا، عرضًا جسديًا بحتًا، عرضًا سمعيًا بصريًا.. وهكذا؟ أى أننا أمام «بروتوكول» أكثر من مواجهة حقيقية مع

أسئلة المسرح.

التجريب والسياسة

بعد أحداث ١١ سبتمبر، كانت عروض مثل القسيس تحت الاحتلال (فرقة القصبة - فلسطين) أو مؤتمر هاملت (سليمان البسام) لحظة مواجهة. لم يعد التجريب شكلاً بصريًا فحسب، بل صار لغة لمساءلة التاريخ والسياسة، حيث يلتقى الجمالى بالواقعى.

غير أن هذا البعد السياسى سرعان ما أصبح هو الآخر «موضة» يتوقعها جمهور المهرجان. صار مألوفًا أن تقدم العروض العربية على وجه الخصوص صورة مقاومة أو نقدًا للسلطة أو انعكاسًا لاحتلال. أى أن التجريب السياسى نفسه تحوّل إلى «قالب»، يثير الحماسة لكنه لا يدهش كما فعل أول مرة.

التجريب والتكنولوجيا

مع مطلع الألفية، شهد المهرجان موجة واسعة من العروض التى راهنت على التكنولوجيا: الفيديو، الإسقاطات البصرية، المؤثرات الرقمية. عروض من اليابان والصين وبولندا والبرازيل مزجت المسرح بالفنون البصرية، فتحولت الخشبة إلى شاشة ضخمة، وصار الممثل يتحاور مع صور رقمية أو أجساد افتراضية. بدا ذلك فى البداية امتدادًا طبيعيًا لروح التجريب: البحث عن وسائط جديدة للفرجة.

لكن مع تراكم الدورات، بدا وكأن الشاشة لم تعد أداة لطرح سؤال جديد، بل أصبحت «ديكورًا متوقعًا». كثير من العروض استخدمت الإسقاطات البصرية بنفس الطريقة: صور متكررة، إيقاع ضوئى سريع، تجزئة للزمن. وهنا تكررت المعضلة: هل التجريب - حين يتحول إلى قوالب تقنية - يظل تجريبًا؟

ما بين الابهار والتكرار

لا يمكن إنكار أن التكنولوجيا جلبت لحظات إبهار حقيقية. الجمهور الذى تابع مثلاً العروض البولندية أو بعض التجارب الآسيوية وجد نفسه فى مواجهة مسرح متعدد الوسائط يحطم الحدود التقليدية بين الفن التشكيلى والفيديو والموسيقى. لكن بعد سنوات قليلة، صار هذا الإبهار نفسه مألوفًا. تكررت القوالب، وأصبحت بعض العروض أقرب إلى «عرض وسائط متعددة» أكثر من كونها مسرحًا.

هنا ظهر خطر أن يتحول التجريب إلى تكنولوجيا بلا سؤال: شكل يدهش العين لكنه لا يثير العقل أو يعيد مساءلة علاقة المسرح بجمهوره.

التجريب ونزاع الكيف والكم

إلى جانب ذلك، اصطدم المهرجان بواقع مؤسسى آخر: كثافة العروض. فى بعض الدورات وصلت المشاركات إلى أكثر من سبعين عرضًا، موزعة بين فرق شابة، تجارب مستقلة، وعروض رسمية تأتى عبر اتفاقيات تبادل ثقافى. بدا أن «سياسة الكم» هى السائدة، حيث يُفتَح المجال لكل الأصوات تقريبًا.

لكن هذه الوفرة - رغم إيجابياتها - أفرزت أيضًا مشكلتين: الأولى تفاوت المستوى الفنى بشكل صارخ، والثانية أن التجريب نفسه صار مجرد لافتة تُرفع، بينما يقدّم بعض العروض نسخًا مكررة من تجارب سابقة. وبهذا، تحوّل المهرجان من مختبر أسئلة إلى معرض كبير يجمع كل شيء، دون أن يحافظ بالضرورة على حدّة السؤال التجريبى.

أزمة التكرار والاعتياد

المفارقة التى واجهت المهرجان مع تقدمه فى سنواته، أن التجريب الذى بدأ بصفته «مغامرة مجهولة» صار مع مرور الوقت متوقعًا. الجمهور صار يعرف مسبقًا أنه سيشاهد ممثلين يخرجون عن النص الكلاسيكى، أو يستخدمون الجسد فى لوحات تشكيلية، أو يضعون على الخشبة فيديو وصورًا وإسقاطات. وهنا فقد التجريب جزءًا من قوته الصادمة، إذ تحوّل إلى أُسلوب مألوف بدل أن يكون خرقًا للمألوف.

هذا التكرار لم يأتِ من فراغ، بل من انغماس العروض فى محاكاة بعضها البعض، ومن إغراء اللحاق بالموضة العالمية للمسرح ما بعد الدرامى. ومع ذلك، كان هناك دائمًا استثناءات قليلة تعيد السؤال إلى الواجهة: عروض كسرت السائد بجرأة نصية أو ببحث أنثروبولوجى فى الطقوس الشعبية، وأثبتت أن التجريب لا ينتهى بل يتجدد متى ارتبط ببحث صادق.

هل صار التجريب مؤسسة؟

مع الزمن، واجه المهرجان سؤالاً أكبر: هل ما زال التجريب فعل حرية أم صار مؤسسة لها قواعدها وحدودها؟

المهرجان الذى بدأ ليهدم التقاليد، أصبح يضع تقاليده الخاصة. صار هناك شكل «معتمد» للتجريب: المسرح الحركى، الجسد الممزق، النص المبعثر، الوسائط المتعددة. وهذا ما جعل بعض النقاد يتساءلون: هل تحوّل التجريب إلى قالب آخر، مثلما تحوّل المسرح الكلاسيكى فى يوم من الأيام إلى قوالب محفوظة؟ وبينما واصل بعض المخرجين مقاومة هذا الترويض عبر البحث فى الموروث الشعبى أو فى الجروح السياسية المعاصرة، فإن كثيرًا من العروض اكتفت بتكرار ما تم اعتماده، ففقدت التجريب جوهره الثورى.

التجريب العربى والبحث عن لغة خاصة

أما المسرح العربى داخل المهرجان، فقد كان يعيش جدلًا مضاعفًا. من جهة، تأثر بالموضة الغربية التى فرضت شكلًا معينًا للتجريب (الجسد، الصورة، التكنولوجيا). ومن جهة أخرى، حاول أن يجد لنفسه لغة نابعة من واقعه. رأينا ذلك فى عروض لبنانية مزجت الأداء الحركى بالسخرية السياسية، أو فى تجارب سورية ومصرية أعادت مساءلة النصوص الكلاسيكية عبر إسقاطها على واقع محاصر بالقمع والرقابة.

وفى أحيان أخرى، لجأت العروض العربية إلى التراث: طقوس صوفية، أشعار، سرديات من ألف ليلة وليلة. لكنها لم تعد هذه العناصر بوصفها «فولكلورًا»، بل بوصفها مادة لتجريب معاصر يعيد قراءتها. ومع ذلك، ظل هذا المسار غير متماسك، لأن بعض الفرق اكتفت بالاقتباس السطحى من الغرب، بينما قلّت التجارب التى أنتجت لغة عربية تجريبية خالصة.

المشهد الراهن بحثا عن الدهشة

مع دخول المهرجان إلى عقده الرابع، بدا أن التجريب لم يعد حكرًا على «النخبة» أو «المغامرين»، بل صار سمة أساسية لكثير من العروض المسرحية فى العالم. التكنولوجيا الرقمية صارت حاضرة بقوة، سواء فى شكل الإسقاطات البصرية أو التفاعل الحى على الخشبة، فيما توسعت التجارب الأدائية لتشمل الرقص المعاصر وفنون الشارع.

لكن هذا الانفتاح لم يكن بلا ثمن؛ إذ واجه المهرجان معضلة تشبع الجمهور: المتلقى الذى تابع على مدى ثلاثة عقود عروضًا تكرر فيها نفس القوالب التجريبية، صار يبحث عن «دهشة جديدة»، بينما لم تعد العروض قادرة دائمًا على تحقيق هذه الصدمة. وهنا ظهر سؤال ملح: هل ما زال المهرجان منصة لاكتشاف المجهول أم أصبح «أرشيفًا حيًا» لما سبق أن اكتُشف؟

هل التجريب أبدى؟

بعد أكثر من ثلاثين دورة، يظل السؤال قائمًا: هل يمكن للتجريب أن يواصل طرح أسئلة جديدة؟

التجارب الأكثر حيوية فى السنوات الأخيرة كانت تلك التى لم تنسحب كليًا إلى الغرب، ولم تتقوقع فى التراث المحلى، بل مزجت بين الاثنين فى لغة هجينة، مسرح «عابر للحدود» يقترب من هموم الإنسان اليومية. رأينا عروضًا من فلسطين والعراق وتونس تتعامل مع الراهن السياسى والاجتماعى باعتباره مختبرًا للتجريب، لا مجرد خلفية له. ورأينا فرقًا آسيوية وأوروبية تبتكر صيغًا أدائية تتجاوز المسرح المغلق إلى فضاءات مفتوحة، كالمصانع المهجورة أو الشوارع.

بهذا المعنى، التجريب ليس مؤسسة مغلقة، بل عملية مستمرة تعيد مساءلة نفسها. لكنه فى الوقت ذاته مهدَّد بأن يتحول إلى مؤسسة إذا توقف عن طرح السؤال.

الحرية أم القالب؟

فى الختام حين نراجع مسار المهرجان منذ دوراته الأولى حتى الأخيرة، نرى أنه بدأ بصفته ثورة على السائد، فصار هو نفسه «سائدًا». هذا التحول يحمل وجهين:

وجه إيجابي: أن التجريب رسخ نفسه كجزء من الهوية المسرحية العالمية والعربية، ولم يعد حدثًا عابرًا.

وجه سلبي: أن التجريب أحيانًا فقد جوهره التحررى، وتحول إلى وصفة جاهزة أو قناع جديد للمؤسسة.

المسألة إذن ليست أن نسأل: «هل انتهى التجريب؟»، بل: «كيف نعيد إليه طاقته الثورية فى كل دورة جديدة؟».

فالتجريب ليس غاية فى ذاته، بل وسيلة لفتح أفق جديد أمام المسرح والجمهور. فإذا بقيت الأسئلة حية، ظل التجريب حيًا. وإذا رضخ لقواعد المؤسسة، صار مجرد قناع آخر لسلطة الشكل.

(ملحوظة: تمت كتابة هذا المقال بناء على متابعات الدورات السابقة للمهرجان التجريبى وقبل ان تبدأ مشاهدات الدورة الحالية الـ٣٢)

العلاقة بين الأداء المُشاهَد..

والأداء التشاركي(٤)

تأليف: جيمس هاملتون
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

المسألة الأخلاقية حول المسرح التشاركي

قد تُسبب بعض التجارب المتعلقة بعلاقة الممثل/المتفرج مشاكل أخلاقية صعبة لمنتجى العرض. ويرجع ذلك إلى أن بعض هذه التجارب قد وظفت أشخاصًا لا يُعقل اعتبارهم قد أعطوا موافقتهم عليها. وفى سياقات أخرى عديدة، يُعد التصرف بطريقة تُسبب ضررًا لشخص لا يستطيع الموافقة على التصرف معه بهذه الطريقة أمرًا غير أخلاقى أو غير قانونى. تخيل أن يُعرض عليك علاج لمرض، وهو علاج ينطوى على آثار جانبية ضارة، وأنت فى غيبوبة. لا يمكننا حتى تقديم هذا العرض لك إلا إذا وافقت. وبما أنك فى غيبوبة، فلا يمكنك الموافقة. تخيل، فى حالة أقرب إلى الموضوع، أن تُقدم علاجًا لحالة نفسية؛ حيث إن مجرد وجود هذه الحالة يجعل الشخص غير قادر على فهم العلاج الذى قد ترغب فى تقديمه. ولتقريب القضية من هدفنا، لنفترض أنك أنت الذى تقدم العلاج لا تعرف فعليًا نوع الآثار الجانبية التى قد يسببها العلاج الذى تقدمه.

هذه الحالات تشبه إلى حد كبير بعض الظروف التى وصفتها نيكولا شونيسى وقلقت بشأنها فى مقال نُشر عام ٢٠٠٥ وكتاب لاحق نُشر عام ٢٠١٢.(١) أعتقد أن شونيسى تطرح السؤال الصحيح عندما تسأل: «ما هى أخلاقيات استخدام هذه المنهجيات عند التعامل مع حياة واقعية؟»(٢) فى بداية المقال، تصف شونيسى حالتين لهما أهمية خاصة بالنسبة لها. تتعلق الأولى بمجموعة من الطلاب المشاركين فى مشروع تقوده فرقة مسرحية. وكان من المقرر أن يعملوا جنبًا إلى جنب مع أعضاء الفرقة المسرحية، ويبدو أنهم «يلعبون دور السلطة المسيطرة؛ يقررون قضية يريدون استكشافها... ويستخدمون الموارد التى توفرها الفرقة...» لتوثيق أعمالهم ومشاركتها مع جماهير أخرى.(٣) ولكن، بينما قد يبدو أن الطلاب منخرطون فى مشروع يمنحهم بعض الاستقلالية، إلا أن هذا «وهم»، إذ يوجد فى الواقع نصٌّ خفى تتبعه فرقة التمثيل. والممثلون لا يؤدون سوى أدوارٍ محددة. ولكن، فى الواقع، كان الطلاب المشاركون فى التجربة على علمٍ بذلك مُسبقًا ولم يُخدعوا.

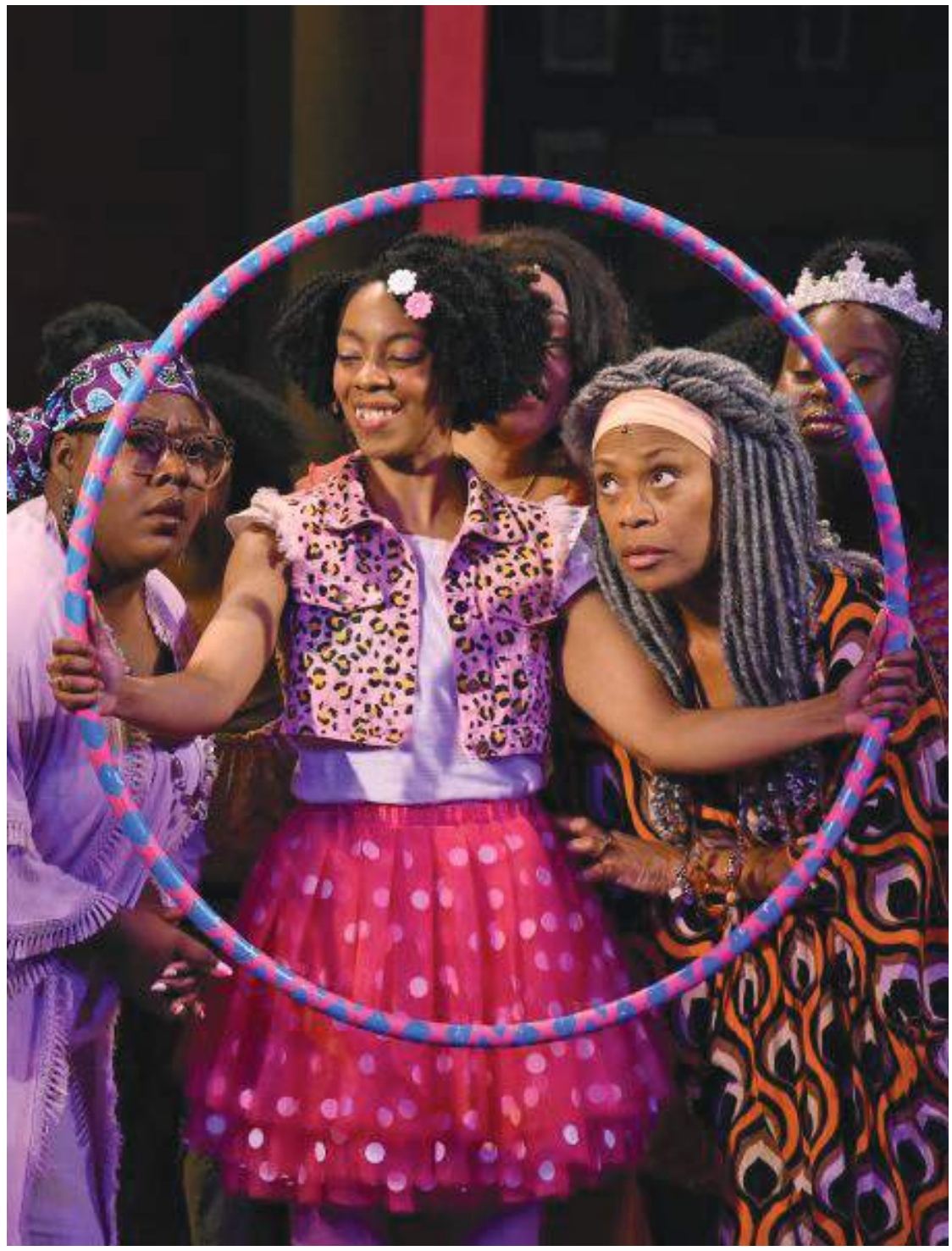
أما الحالة الثانية لشونيسى فهى أكثر إشكالية. ففى ذلك الوقت، كان أحدث إنتاج لفرقة درستها «مُطورًا، جزئيًا، لجذب الأطفال المصابين باضطرابات طيف التوحد، ولتقديم نظرة ثاقبة على العالم الحسى واللمسى والبصرى المفصل الذى يعيش فيه الطفل المتوحد». وتعلق شونيسى قائلةً:

يُعرَّف التوحد عمومًا بثلاثة مجالات، تُعرف باسم «الثالوث»: التفاعل الاجتماعى، والتواصل، والخيال. فى بيئة المسرح [للفرقة]، تُشارك هذه العناصر بنشاط وعفوية: يُعدّ التواصل البصرى المنتظم بين المؤدى والمشارك أثناء التبادل اللمسى أحد مؤشرات فوائد هذه التجربة. يتفاعل الأطفال المشاركون بالتناوب ويتواصلون من خلال أجسادهم وأصواتهم بطرق غير مألوفة لدى الأفراد ذوى الاختلافات العصبية.(٤)

المشكلة الأخلاقية التى تراها فى كلتا الحالتين هى أن الممثلين استخدموا منهجية التظاهر بأنهم شخص آخر، فى حين أن المستفيدين المزعومين من هذه التجارب لم يتظاهروا.

ما تراه واعدًا للإجابة على سؤالها الأخلاقى الأساسى فى أنشطة الفرقتين اللتين تدرسهما هو أن ممارساتهما المسرحية فى الواقع «تقوض مسرح التظاهر».(٥) ففى الحالة الأولى، تعتقد أن ما يُقوّض مسرح التظاهر، «مسرح الأكاذيب»، هو أن «المشاركين» لم يُخدعوا. فى الواقع، عندما أُبلغوا بأن الأمر كان تظاهرًا شاركوا فيه، فكتبت: «أُصيب التلاميذ بالحيرة؛ وكشفوا أنهم لم يُخدعوا، بل كانوا على دراية بأنهم يلعبون لعبة منذ البداية».(٦) وفى الحالة الثانية، يبدو أن شونيسى تدعى أن مسرح التظاهر مُقوّض لمجرد أنه وفّر وسيلةً مكّنت الأطفال المصابين بالتوحد من القيام بشيء إيجابى منعتهم حالتهم من القيام به سابقًا.(٧)

لكن المشكلة الأخلاقية الحقيقية هنا هى أن وصف الطلاب بأنهم «مشاركون» بالطريقة التى وُصفوا بها فى مقال وكتاب شونيسى هو منحهم سمة يفتقرون إليها، ويشكل غيابها المشكلة الأخلاقية. وكما كتب آرون سموتس، «من الأفضل اعتبار المشاركة سلوكًا يُنسب إلى وسطاء يساعدوننا على تحقيق هدف ما. وهو يحمل فى طياته دلالات التعاون».(٨) لكن هذا لا يبدو صحيحًا بالنسبة للعديد من الأشخاص الذين يُزعم أنهم يشاركون فى العديد من العروض «التشاركية». فهم بالتأكيد لا يتعاونون فى أى من الحالتين اللتين وصفتهما شونيسى، على الرغم من أنهم، فى الحالة الأولى، قد يعرفون ما يجرى ويواصلون على أى حال. إنهم



لا يتعاونون مع الفرقة وأهدافها بقدر ما هم «يتعاونون للتوافق».

ربما كل ما تقصده شونيسى هو أن هؤلاء الطلاب يستجيبون للموقف وللفرقة المهنية، وأن الأخيرة كذلك بالنسبة لهم. فى هذه الحالة، يُصيب سموتس فى ادعائه أن «وصف نشاط ما بالمشاركة يبدو أنه يوحى بأننا نتفاعل مع طرف آخر أو نتلقى رد فعل منه»، ولكن هذا يبدو مجرد طريقة ملتوية للقول إن كل طرف فى مثل هذه الأنشطة يستجيب للطرف الآخر.(٩) ولكن حتى الآن، ليس لدينا تفسير واضح للأبعاد الأخلاقية لهذه الحالات من حيث المشاركة.

القضية المعرفية حول المسرح التشاركي

بعض الاختلافات فى علاقة الممثل/المتفرج تُنشئ تجارب تبحث فى كيفية إدارة الانتباه. وأحد المقترحات لكيفية عمل هذه التجارب هو اعتبارها تمارين لتدريب الانتباه. والفكرة العامة هى أن الطرق المختلفة لإدارة ديناميكية الممثل/المتفرج تتضمن، بل تتطلب، اختلافات فى كلٍّ من ما يُنتبه إليه وكيفية جذب الانتباه وتوجيهه و/أو التسبب فيه و/أو التحكم فيه. فالتجارب على ديناميكية الممثل/المتفرج، بناءً على هذا المقترح، هى طرق لاكتشاف ما يحدث عندما تتغير كلٌّ من آليات وموضوعات الانتباه المسرحى.

وقدمت لورا كول هذا الاقتراح مؤخرًا.(١٠) اذ تستخدم كول ما أسماه آلان كابرو «الأنشطة» (بدلاً من المصطلح الأكثر شيوعًا «الأحداث») لتحفيز مناقشتها لتدريب الانتباه. وتكتب كول أن :

يُشدد كلٌّ من كابرو و[هنري] برجسون، على وجه الخصوص (وإلى حدٍّ ما، [جايلز] دولوز) على «الانتباه» كشرطٍ للمشاركة الأنطولوجية، بطريقةٍ تُتيح لنا إعادة التفكير فى المشاركة فى الأداء بما يتجاوز أى معارضةٍ للملاحظة. وفى الواقع، أودّ أن أشير إلى أن كابرو يتصور الأنشطة كنوعٍ من تدريب الانتباه الذى يُلغى التمييز الذاتى لصالح دعوة المشاركة الجوهرية فى الواقع كـ«كلٍّ» مُتغير.(١١)

بناءً على ذلك، فإن ما يمكن أن يحققه المسرح التشاركى هو نوع من «تدريب الانتباه»، حيث يمكن أن تختلف نتائج هذا التدريب بناءً على (أ) مدى انشغال المتفرج «بفعل شيء ما ومسؤوليته عما يتم فعله»، (ب) مدى «توجيه انتباهه... إلى ما لا يُنتبه إليه عادةً...، وبعيدًا عن الواضح»، و(ج) مدى «إعطائه نوعًا معينًا من الاهتمام أو التأطير الذى يحول ما هو مُنتبه إليه - الروتين أو اليومي».(١٢) وكما تقر كول، فإن هذا ينطبق أيضًا على المسرح المُراقَب. لاحظ ثلاثة عناصر: يختلف الانتباه (بطريقة ما) عندما (أ) يقوم المرء بشيء ما، (ب) ينجذب انتباهه بعيدًا عن الأشياء العادية التى يُنتبه إليها، و(ج) يرى المرء الأشياء العادية التى يُنتبه إليها بطريقة جديدة - بما فى ذلك، بالطبع، مجرد ملاحظة مدى عاديتها.

هذا لا يُخبرنا كثيراً عن الفرق المزعوم بين المسرح «المُلاحَظ» والمسرح «التشاركي». كما أنه لا يُخبرنا كثيراً عن مفهوميه المركزيين، «الانتباه» و«تدريب الانتباه»، واللذين يُفترض أنهما العلاج للفهم الخاطئ لهذه الأمور. ما يبدو صحيحًا فى هذا الصدد هو أن الانتباه المُتحكّم به فى مهمة ما يختلف عن الانتباه غير المُتحكّم به، وأن الانتباه الذى تُجذبه سمة ما تُصبح بارزة فجأة يختلف عن الانتباه المُتحكّم به فى مهمة ما، وأن رؤية الأشياء العادية بطريقة جديدة، على سبيل المثال، على أنها غير عادية على الإطلاق، تتطلب نوعًا من التحول فى الانتباه. هذه الحقائق الثلاث مهمة، لكنها لا تزال غير مُفسّرة.

ما هو التفاعل

أقترح أن استبدال «التفاعلية» بـ«التشاركية» يُساعدنا فى حل هذه القضايا الثلاث. بناءً على ذلك، علينا أولاً دراسة مفهوم «التفاعلية».

ومن الاقتراحات المبكرة المؤثرة فى علم السرد. رأت مارى لور رايان أن العمل يكون «تفاعليًا» إذا استخدم «مدخلات المستخدم». وتتمثل الاستخدامات المحددة التى كانت تقصدها فى تلك التى يترك فيها المستخدم نوعًا من «البصمة الدائمة» على نص العمل. ومن الجوانب المؤثرة فى رأيها أن التفاعلية يمكن العثور عليها فى سلسلة متصلة تتراوح من مستوى منخفض نسبيًا إلى مستوى أعلى بكثير.٥٣ لكن تعريفها، حتى وإن كان صحيحًا، فضفاض للغاية ويسمح باعتبار العديد من الأشياء تفاعلية: أى برنامج حاسوبى - على سبيل المثال، معالج نصوص - يستخدم مدخلات المستخدم، ولكن العديد منها لا يُطلق عليه «تفاعلي» وفقًا للفهم الشائع لهذا المصطلح. ومن ناحية أخرى، فإن التعريف ضيق

للغاية، إذ يقتصر على العلامات النصية باعتبارها بصمة دائمة. وبدلاً من تصور حقيقى للاستمرارية، يمثلها رايان على هيئة مجموعة صغيرة من الأنواع، فى حين أن الاستمرارية الحقيقية تشبه إلى حد كبير مقياسًا متدرجًا.

من الاقتراحات المبكرة المؤثرة فى علم السرد. رأت مارى لور رايان أن العمل يكون «تفاعليًا» إذا استخدم «مدخلات المستخدم». وتتمثل الاستخدامات المحددة التى كانت تقصدها فى تلك التى يترك فيها المستخدم نوعًا من «البصمة الدائمة» على نص العمل. ومن الجوانب المؤثرة فى رأيها أن التفاعلية يمكن العثور عليها فى سلسلة متصلة تتراوح من مستوى منخفض نسبيًا إلى مستوى أعلى بكثير.(١٣) لكن تعريفها، حتى وإن كان صحيحًا، فضفاض للغاية ويسمح باعتبار العديد من الأشياء تفاعلية: أى برنامج حاسوبى - على سبيل المثال، معالج نصوص - يستخدم مدخلات المستخدم، ولكن العديد منها لا يُطلق عليه «تفاعلي» وفقًا للفهم الشائع لهذا المصطلح. ومن ناحية أخرى، فإن التعريف ضيق للغاية، إذ يقتصر على العلامات النصية باعتبارها بصمة دائمة. وبدلاً من تصور حقيقى للاستمرارية، يمثلها رايان على هيئة مجموعة صغيرة من الأنواع، فى حين أن الاستمرارية الحقيقية تشبه إلى حد كبير مقياسًا متدرجًا.

هناك مدخلٌ آخر مُؤثِّرٌ ومبكرٌ فى نقاش التفاعلية، وُجِد تعبيرٌ له فى مقالٍ لتيرانس رافرتى فى صحيفة نيويورك تايمز.(١٤) يرى رافرتى أن «التفاعلية» تُشير إلى نوعٍ من التحكّم الذى يمتلكه المُتفرجون بحكم عدم قدرتهم أو عدم رغبتهم فى مُجاراة أوامر الفنان. وهذا يُشير إلى أمرٍ مُهم، كما سنرى؛ ولكنه أيضًا مُفرطٌ فى اتساعه. من هذا المنظور، يُمكن وصف من يُقاوم حركةً فى عالم الفن، ويُخطّط لمسارٍ آخر، بأنه مُتفاعلٌ مع عالم الفن. وبينما قد يُطلق البعض على ذلك «تفاعلًا»، فإنهم يُخاطرون بذلك بجعل المصطلح فارغًا تمامًا، دون أن يُميّزوا فعل المقاومة. وبالمثل، يُمكن القول إن من يُفرض عليه الانخراط فى عملٍ مسرحى ويسعى بنشاطٍ إلى أى نوعٍ من التحكّم فى هذا الانخراط بمجرد مغادرة القاعة، يُمكن القول إنه مُنخرطٌ تفاعليًا فى العمل.

الهوامش

١ - نيكولا شونيسى، «الحقائق والأكاذيب: استكشاف أخلاقيات تطبيقات الأداء»، أبحاث فى تعليم الدراما: مجلة المسرح التطبيقى والأداء، المجلد ١٠ (٢٠٠٥)، ٢٠١-٢١٢؛ نيكولا شونيسى، تطبيق الأداء: الفن الحى، المسرح المنخرط اجتماعيا، والممارسة العاطفية (لندن: بالجريف ماكميلان، ٢٠١٢).

٢ - Shaughnessy, ‘Truths and lies’, ٢٠٢.

٣ - Shaughnessy, ‘Truths and lies’, ٢٠٥

٤ - Shaughnessy, ‘Truths and lies’, ٢١٠–٢١١.

٥ - من المفارقات أن شونيسى، على ما يبدو، تقبل الرأى القائل بأن التمثيل تظاهر؛ إذ كتبت أن «الممثل بارع فى التظاهر والمحاكاة والخداع». شونيسى، «الحقائق والأكاذيب»، ٢٠

٦ - Shaughnessy, ‘Truths and lies’, ٢٠٧.

٧ - Shaughnessy, ‘Truths and lies’, ٢١٠–٢١١.

٨ - Aaron Smuts, ‘What Is Interactivity?’ Journal of Aesthetic Education, vol. ٤٣ (٢٠٠٩), ٦٢

٩ - فى الواقع، يكتب أن وصف هذا بالمشاركة أمرٌ «مُربك». سموتس، «ما هى التفاعلية؟»، ٦٣.

١٠ - لورا كول، «تدريب الانتباه: الحضورية والمشاركة الأنطولوجية عند كابرو ودولوز وبرغسون»، بحوث الأداء: مجلة فنون الأداء، المجلد ١٦ (٢٠١١)، ٨٠-٩١

١١ - Cull, ‘Attention Training’, ٨٠.

١٢ - Cull, ‘Attention Training’, ٨٦, ٨٦ and ٩٠.

١٣ - مارى لور رايان، السرد كواقع افتراضي: الانغماس والتفاعل فى الأدب والوسائط الإلكترونية (بالتيمور، ماريلاند: مطبعة جامعة جونز هوبكنز، ٢٠٠١)، ١٧.

١٤ - تيرينس رافرتى، ٤ مايو/أيار ٢٠٠٣. «الجميع يحصل على نصيبه»، نيويورك تايمز، أعيد نشره فى كتاب نويل كارول وجينهى تشوى (المحرران)، فلسفة السينما والصور المتحركة (لندن ونيويورك، بلاكويل، ٢٠٠٦)، الصفحات ٤٤-٤٨.

النقد المسرحي السري والمجهول في مصر(٣٨)

موقف الرقابة من النبى أيوب!

سيد على اسماعيل

يُعدّ النبى «أيوب» فى صبره نموذجًا للإبداع والخيال لا سيما فى مجال المسرح! هذا الأمر وجدته فى نص مسرحى أحتفظ به تحت رقم «٦٥٦» عنوانه «أيوب البار»! وللأسف بدون مؤلف أو أن الصفحة الأولى من مخطوطة المسرحية منزوعة، حيث إن الموجود غلاف ملف النص ومكتوب عليه بخط اليد «مسرحية أيوب البار» علمًا بأن النص مكتوب بالآلة الكاتبة فى «٣٧» صفحة. وفى نهاية النص يوجد تصريح الرقابة، ونصه يقول: "لا مانع من الترخيص بتمثيل هذه المسرحية بشرط إخطار الرقابة بموعدى التجربة النهائية والعرض الأول حتى يتسنى بعد مشاهدتها النظر فى اعتماد الترخيص بالمسرحية بصفة نهائية. تحريرًا فى ١٩٦٩/٩/١٠ توقيع مدير عام الرقابة والتصريح موجود فى الختم برقم «١٥٠» بتاريخ ١٩٦٩/٩/١٠.

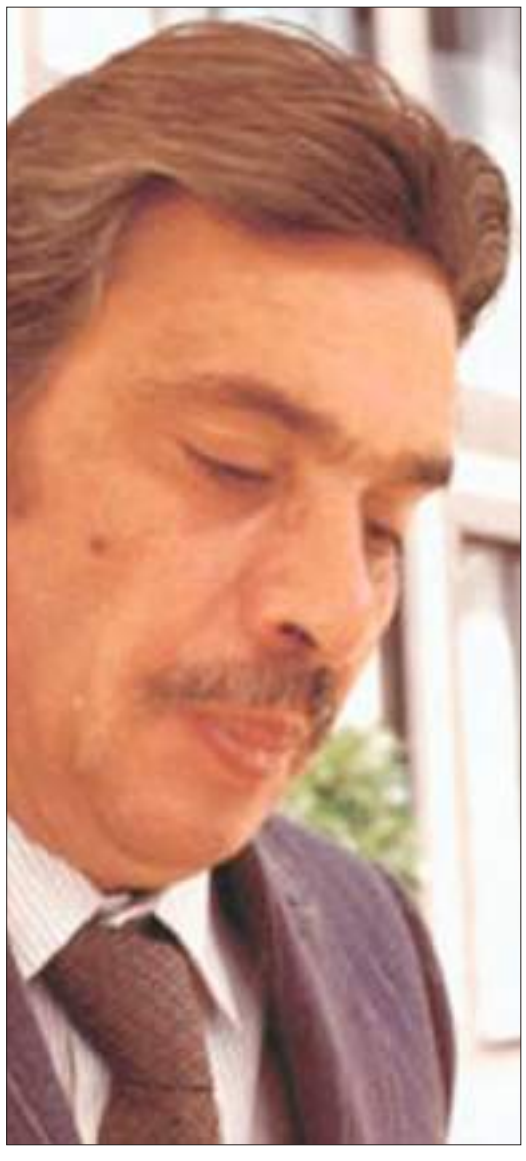
ويُلاحظ أن التصريح لم يبين جهة إنتاج العرض، وهذا يعنى أن المؤلف هو من تقدم بالنص إلى الرقابة لنيل التصريح، ولم تتقدم به جهة الإنتاج! وطبقًا للتصريح سيظن القارئ أن النص تم تمثيله! وهو الأمر الذى لم أستطع تأكيده، ورغم ذلك أشك فى أن هذه المسرحية تم تمثيلها، لأن الرقابة تمنع منعًا باتًا ظهور الأنبياء على خشبة المسرح! وأمام هذه الحقيقة لا بد أن نضع فى الحسبان احتمالين: الأول أن المسرحية مُثلت فى نطاق محدود من الزمن وأمام جمهور خاص، والآخر أنها لم تُمنح التصريح النهائى وتم رفضها بعد التجربة النهائية أو بعد العرض الأول! وحسم هذا الأمر سيأتى فيما بعد عندما نتعرض للنص نفسه مرة أخرى!

إذا تركنا نص مسرحية «أيوب البار»، سنجد مسرحية أخرى تناولت شخصية النبى أيوب، اسمها «أرض الصبر» أحتفظ بنسختين منها تحت رقمى «١٨٦» و«٧٤٤» تأليف «فاروق خورشيد»، وتقدم بها إلى الرقابة «المسرح الحديث» بتاريخ ١٩٧٣/٢/٥ من أجل التصريح بتمثيلها. فكتب الرقيب «محمد عمرو» تقريرًا رقابيًا بتاريخ ١٩٧٣/٢/٢٢، قال فيه: "هذه المسرحية هى نفس مسرحية «أيوب» تأليف الأستاذ فاروق خورشيد، والتى سبق للمسرح الحديث تقديمها للرقابة، ثم حولت إلى الأزهر لإبداء الرأى فيها، والدليل على أنها هى نفس المسرحية أن جميع شخصياتها بأسمائهم والحوار الذى دار بينهم موجودة بالمسرحيتين، وكذلك الأحداث، وكل ما حدث هو أن المؤلف حذف لفظ أيوب ووضع بدلًا منه السيد، وقد نسى أن يحذف لفظ أيوب ويضع بدلًا منه لفظ السيد فى ص ١٠٨، ثم أن الذى كان ينقل المسرحية من الكتاب المطبوع إلى الآلة الكاتبة قد نسى أيضًا وذكر اسم أيوب ثم شطبه ووضع بدلًا منه لفظ السيد فى ص ٥٥. وما أشبه ذلك بأن نأتى بمسرحية عن حياة الرسول ثم نحذف لفظ محمد ونضع بدلًا منه السيد، ثم نذكر زوجات الرسول وأولاده وأصحابه بأسمائهم الحقيقية.. وعلى ذلك أرى رفض الترخيص بعرض هذه المسرحية الآن حتى يصل الرد من الأزهر على مسرحية أيوب".

وهذا التقرير يبين لنا عدة أمور، منها أن المؤلف أراد خداع الرقباء بأن استبدل نص مسرحية «أيوب» بنص مسرحية «أرض الصبر» ظنًا منه أن الرقباء ستنطلى عليهم هذه الخدعة! الأمر الآخر - والغريب - أن «المسرح الحديث» بوصفه مسرحًا من مسارح الدولة وافق على خداع الرقابة بهذه الفعلة، لأن المسرح الحديث هو من تقدم بالطلب إلى الرقابة! الأمر الثالث أن المؤلف - أو المسرح - علم أن النص محبوس فى أدراج الرقابة لحين إفراج الأزهر عنه بتقرير الموافقة، لذلك كان المؤلف - أو المسرح - أسبق تصرفًا بأن تقدم إلى الرقابة بالنص نفسه بعد تغيير العنوان، ووضع اسم «السيد» بدلًا من اسم النبى «أيوب»!

لم يختلف رأى الرقباء فى تقاريرهم عن رأى الرقيب السابق، فقد قالت الرقيبة «تيسير حامد بدر» فى تقريرها: "مسرحية أرض الصبر هى نفس مسرحية أيوب لم يحدث بها أى تعديل إلا أنه غيّر عنوانها ولم يذكر اسم أيوب واستبداله بالسيد وهذا لم يغير من أحداث المسرحية ولم يتغير موقف الزوجة التى سبق أن اعترضنا عليه كما أنه واضح من قراءة نص أرض الصبر أنها هى أحداث نص أيوب ولذلك أرى إعادة عرض هذه المسرحية على إدارة الأزهر لتقدير مدى صلاحيتها للعرض العام". وأسفل هذا التقرير توجد تأشيرة من المدير العام «اعتدال ممتاز» بتاريخ ١٩٧٣/٢/١٩ قالت فيها: "يكتب للفرقة بأن المسرحية سبق إحالتها لإدارة الأزهر الشريف لإبداء الرأى وشكرًا».

وكتبت الرقيبة «ثريا الجندي» فى تقريرها: "سبق تقديم هذه المسرحية تحت اسم «أيوب» وهى هنا لم يتغير فيها شيء عن سابقتها إلا أن المؤلف لم يذكر اسم أيوب وذكره باسم «السيد» أما الأحداث فهى كما هى بلا أى تغيير وقد أحيلت المسرحية السابقة إلى الأزهر لإبداء الرأى فيها.



فاروق خورشيد

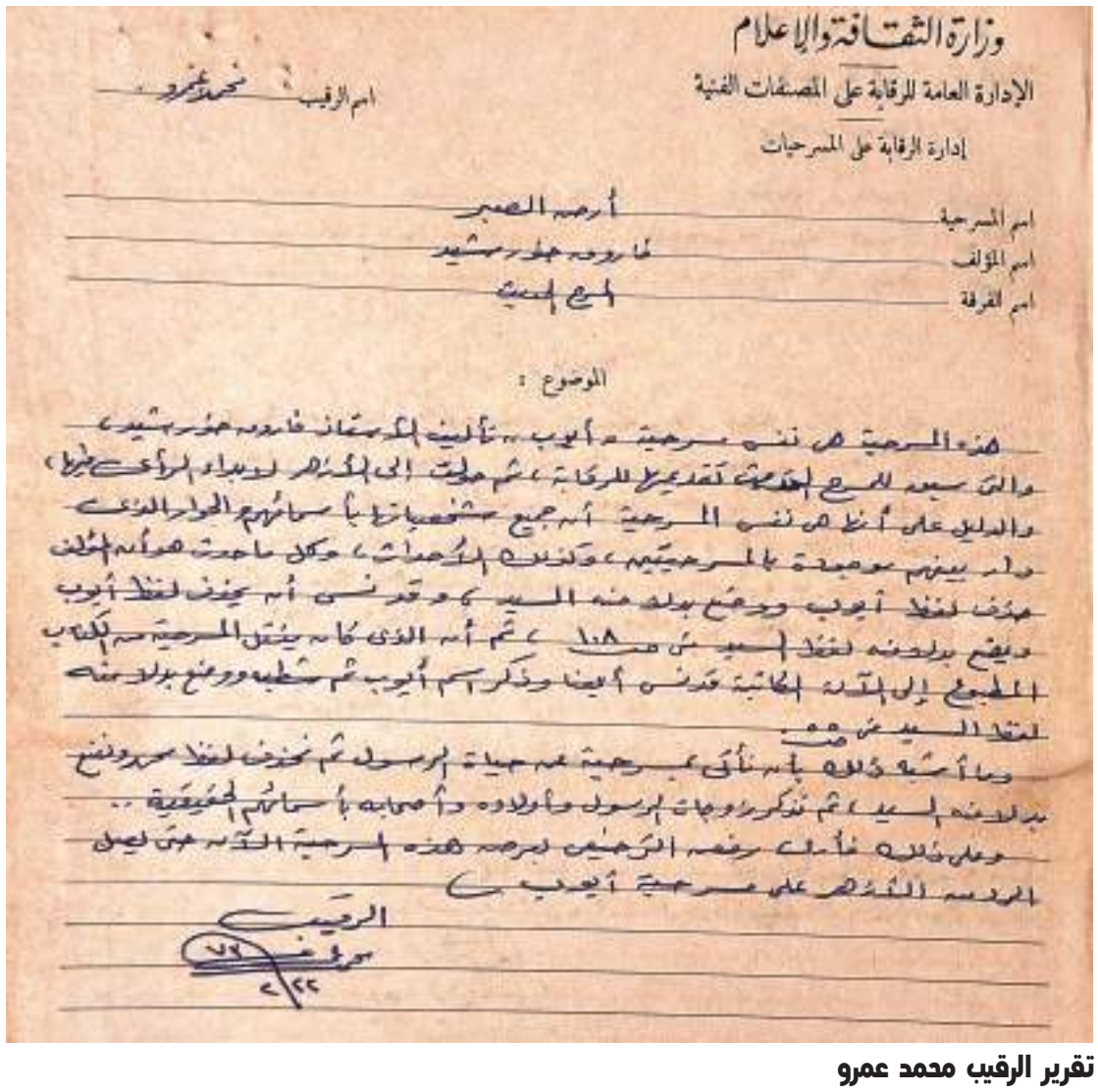
جريدة كل المسرحيين

«الرأي»: لذا أرى إرجاء البت فى أمر هذه المسرحية حتى يرد لنا رد الأزهر الشريف". وتوجد تأشيرة أسفل التقرير من المدير العام اعتدال ممتاز، قالت فيها: «برجاء البت حتى يرد رأى الأزهر الشريف، ولا مانع من استعجال الرد كما أرجو أن يكتب خطاب للفرقة بهذا". وتوجد تأشيرة أخرى ونهائية بتاريخ ١٩٧٣/٣/٢٦ جاء فيها الآتي: "ورد خطاب من الأزهر برفض مسرحية «أيوب» وأرسل خطاب للمسرح الحديث بعدم الموافقة على المسرحية المذكورة، وكذلك عدم الموافقة على مسرحية «أرض الصبر»".

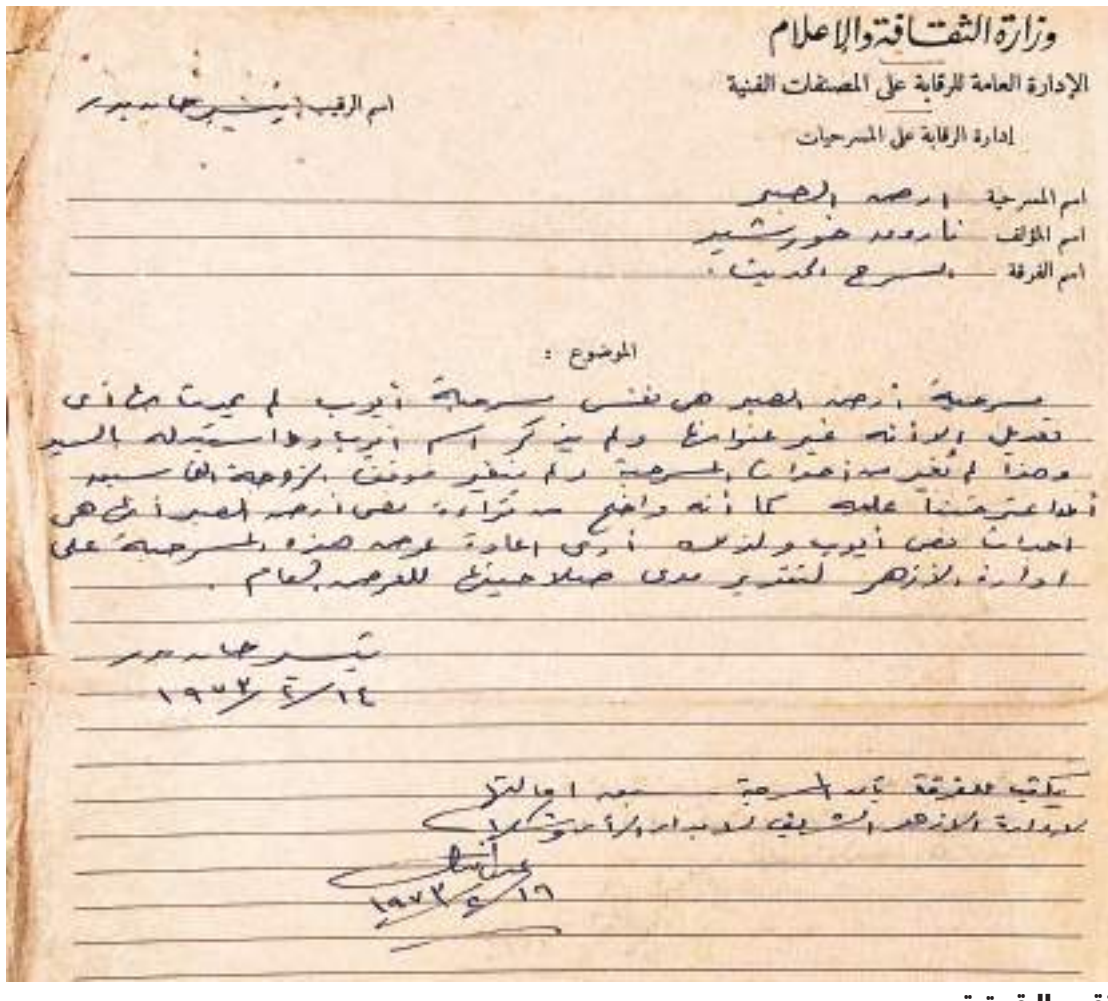
وبهذا الإجماع من قبل الرقباء برفض المسرحية - مهما تغير عنوانها - يؤكد أمرين: الأول أن الرقابة - وفقًا لقانونها - لا تسمح بتجسيد الأنبياء وظهورهم على خشبة المسرح! والأمر الآخر أن الرقابة - رغم استنادها إلى القانون - إلا أنها لا تبث فى أى أمر يتعلق بتجسيد الأنبياء إلا بعد الرجوع إلى الأزهر! مما يعنى أن الرقابة تريد سندًا دينيًا تتكأ عليه فى حالة الاختلاف، لذلك تلجأ إلى الأزهر تطلب رأيه فى معظم المسرحيات التى بها شخصيات دينية من الأنبياء أو الصحابة أو الخلفاء الراشدين.. إلخ! ولكن هنا سؤال يفرض نفسه: لماذا نص مسرحية «أيوب» أو «أرض الصبر» أوقفت الرقابة إجراءات مراقبته لحين وصول رأى الأزهر فيه، وهناك نص آخر تمت مراقبته بدون رأى الأزهر، وصدر تصريح بتمثيله، وهو نص مسرحية «أيوب البار» عام ١٩٦٩، الذى أحتفظ بنسخة منه، وتحدثت عنه فى المقدمة؟ هذا السؤال إجابته فى السطور التالية!

ضمن النصوص التى أحتفظ بها يوجد نص رقمه «١٨٣» لمسرحية عنوانها «أيوب البار» أو «أيوب ورحمة»! وقد وجدته نسخة من نص مسرحية «أيوب البار» التى صرحت به الرقابة عام ١٩٦٩، وشككت فى أمر عرضه وتمثيله كما مرّ بنا! ونعود إلى النص الذى بين أيدينا الآن، حيث وجدت فى الصفحة الأولى ترويسة بها الآتي: أفلام جو للإنتاج السينمائى والتليفزيونى، ١٧ قبة الهوى بالترعة. تقدم مسرحية «أيوب البار» [وأسفلها بخط اليد أيوب ورحمة] تأليف وحوار: جوزيف رزق الله.

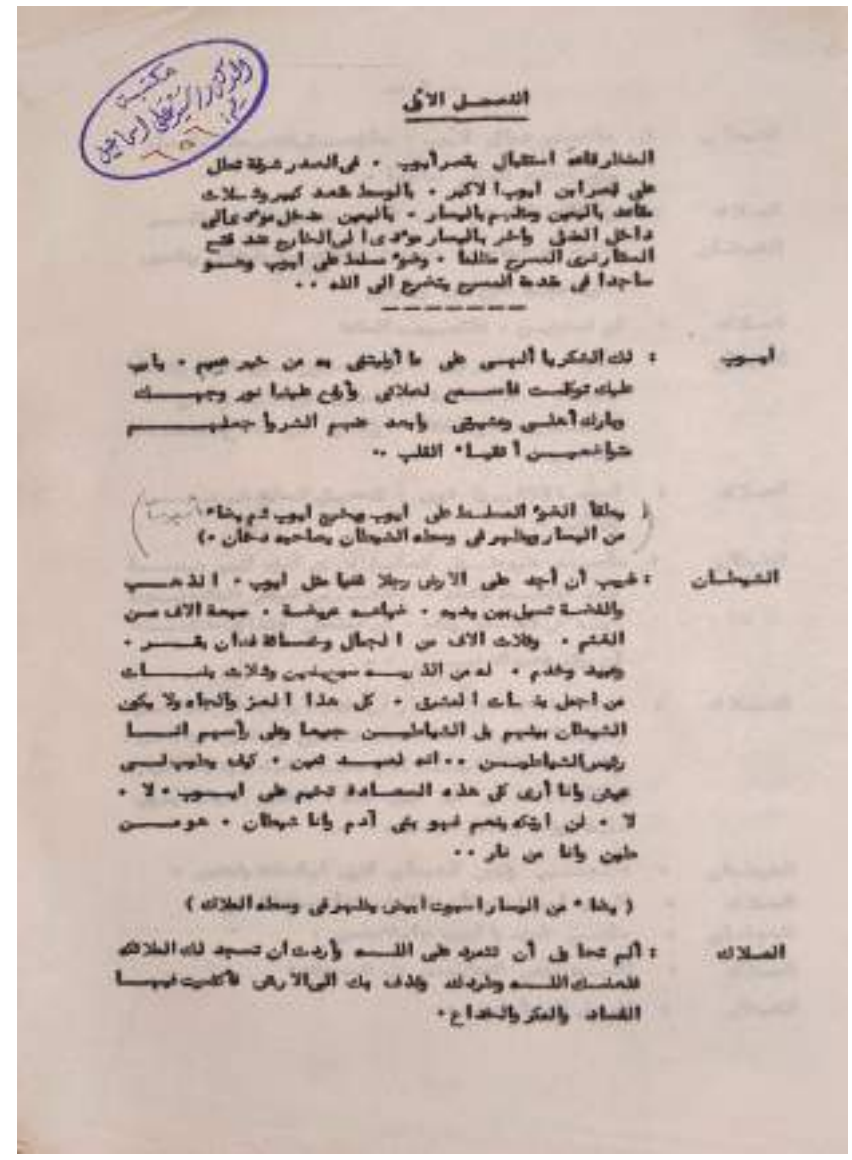
وضمن الوثائق المرفقة بالنص خطاب رسمى من أوراق أفلام جو وبه شعار الشركة، مؤرخ فى ١٩٨٨/١/١٩ جاء فيه الآتى: «الأستاذ/ مدير عام الرقابة على المصنفات الفنية، تحية طيبة وبعد، أرجو التصريح بمسرحية «أيوب ورحمة» تأليف جوزيف رزق الله، إخراج فاروق زكى، وذلك لتصويرها تليفزيونيًا، وتفضلوا بقبول فائق الاحترام". وهذا الخطاب يُعدّ وثيقة تاريخية مهمة، لأنه يوثق مرحلة عُرفت تاريخيًا بـ«مسرحيات العلب»! وهى المرحلة التى ظهر فيها «جهاز الفيديو» وانتشر، وأصبحت أغلب المحلات تبيع وتؤجر أفلام الفيديو بدرجة كبيرة جدًا، وأصبحت أفلام الفيديو تجارة رابحة جدًا، جذبت إليها أيضًا «المسرحيات»! ومع ازدياد الطلب على أشرطة الفيديو، أصبح التجار لا يكتفون بتصوير المسرحيات المعروضة فى المسارح، بل كان «التجار المنتجون» يؤجرون المسرح يوم أجازته - وغالبًا تكون يوم الثلاثاء - ويجعلون الجمهور يدخل مجانًا، بل كانوا يقفون أمام المسرح ويدعون المارة للدخول للمشاهدة مجانًا، فيدخل الناس من باب الفضول فيجد من يرحب بهم ويجلسهم بطريقة معينة بحيث يظهر المسرح مكتظًا بالجمهور، ويطلب منهم التصفيق بشدة قبل بداية العرض، ويقوم بتصوير التصفيق المبالغ فيه من الجمهور. ثم تبدأ المسرحية التى لم تسمع عنها، ولم تقرأ عنها، ولم يكن لها أى


وزارة الثقافة والإعلام
الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية
إدارة الرقابة على المسرحيات
اسم الرقيب: محمد عمرو
اسم المسرحية: أرض الصبر
اسم المؤلف: فاروق جلال رشيد
اسم الفرقة: المسرح الحديث
الموضوع:
هذه المسرحية هى نفس مسرحية «أيوب» تأليف الكاتب فاروق جلال رشيد والتى سبق للمسرح الحديث تقديمها للرقابة، ثم حولت إلى الأزهر لإبداء الرأى فيها، والدليل على أنها هى نفس المسرحية أنه جميع شخصياتها بأسمائهم الواردة فى بين يديهم موجودة بالمسرحية، وكذلك الأحداث، وكل ما حدث هو أنه تم حذف لفظ أيوب ووضع بدلا منه السيد ... وقد تم أيضا حذف لفظ أيوب من ص ١٠٨، ثم أنه الذى كان يمثل المسرحية هم الكتاب المجمع إلى الفرقة الكاتبة قد تم أيضا وذكر اسم أيوب ثم شطبه ووضع بدلا منه لفظ السيد ...
وبما سبق ذكره بأن تأتى بمسرحية عن حياة الرسول ثم تحذف لفظ محمد ونضع بدلا منه السيد، ثم نذكر زوجات الرسول وأولاده وأصحابه بأسمائهم الحقيقية ..
وعليه نأمل رفض الترخيص لعرض هذه المسرحية التى هى ليس الرسم الذى ظهر على مسرحية أيوب
الرقيب
٢٢/٣/٧٣

تقرير الرقيب محمد عمرو


وزارة الثقافة والإعلام
الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية
إدارة الرقابة على المسرحيات
اسم الرقيب: تيسير عبد الحميد
اسم المسرحية: أرض الصبر
اسم المؤلف: فاروق جلال رشيد
اسم الفرقة: المسرح الحديث
الموضوع:
مسرحية أرض الصبر هى نفس مسرحية أيوب لم يحدث فى تفصيل يذكر غير عنوانها ولم يذكر اسم أيوب واستبداله السيد وهذا لم يغير من مضمون المسرحية ولم يغير موقف الرقيب السيد أوصانا علما كما أنه واضح من قراءة نص أرض الصبر أن هى أحداث نص أيوب ولذلك أرى إعادة عرض هذه المسرحية على إدارة الأزهر لتقرير مدى صلاحيتها للعرض العام.
تيسير عبد الحميد
١٩٧٣/٣/١٤
كتب بمعرفة [illegible] بمعرفة [illegible]
بمعرفة الأزهر الشريف [illegible]
١٩٧٣/٣/١٩

تقرير الرقيبة تيسير



الفصل الأول

الستار قائم استقبال بصر أيوب . في الصدر شرفة عال على قصر ابن أيوب الاكبر . بالوسط مقعد كبير وعلاء مقاعد باليمين وباليسار . باليمين مدخل مؤدى الى داخل المنزل وآخر باليسار مؤدى الى الخارج عند فتح الستار ترى المسرح مظلما . وضوء ساطع على أيوب وهو ساجدا في خدمة المسرح يتضرع الى الله ..

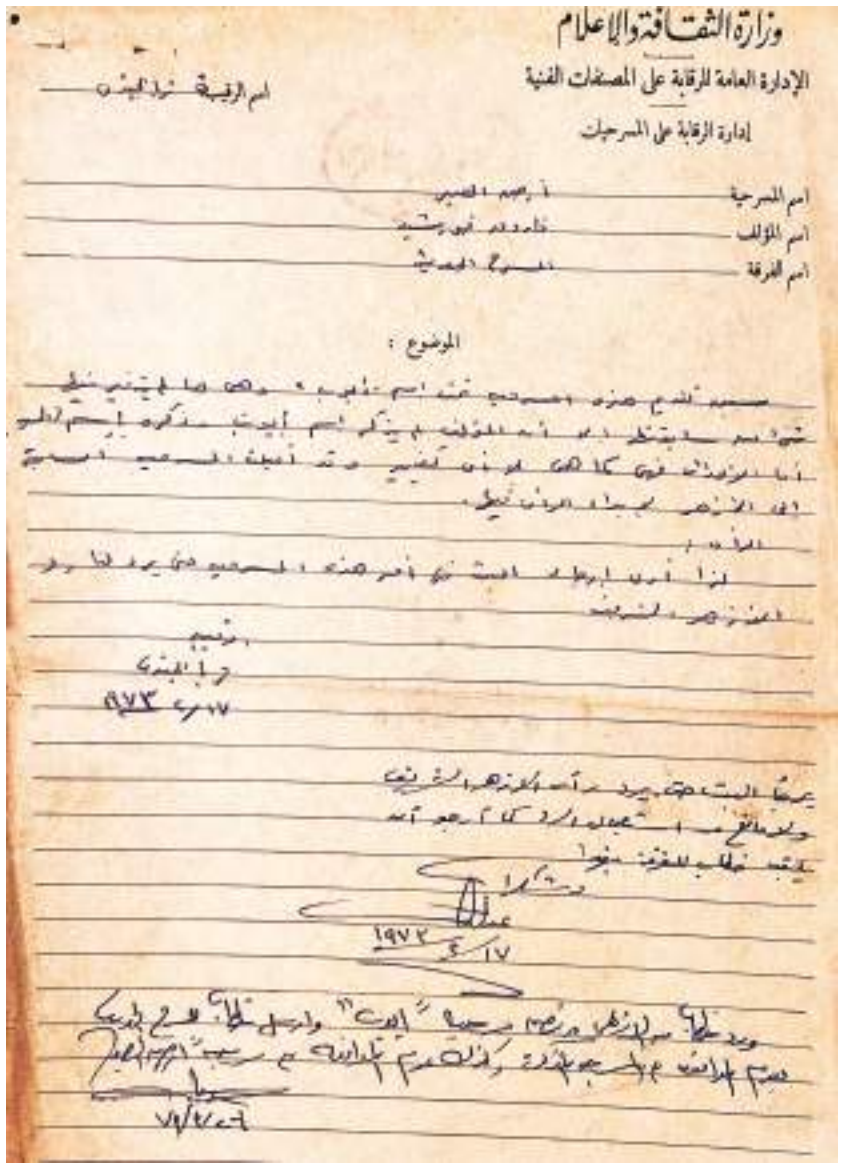
أيوب : لك الشكر يا أبتي على ما أوليتني به من خير عميم . يا رب طيلة تواجدت قاسمي لعلائي وأوقع عليها نور وجهك وبارك أهلي وعشيرتي وأبعد عنهم الشر وأجعلهم خواضعين أتقياء القلب ..

(يخلا الضوء الساطع على أيوب يخرج أيوب ثم يضاء من اليسار واليمين ويسلط الشيطان يصاحبه دخان)

الشيطان : خيب أن أجد على الارض رجلا تقيا مثل أيوب . اذ هب والفضة تسيل بين يديه . خياشه عوشة . سبعة الاف من الغنم . وثلاث الاف من الجمال وخمسمائة فدان بقر . وعبيد وخدم . له من الذرية سبعة بنين وثلاث بنات من أجمل بنات المشرق . كل هذا العز والجاه ولا يكون الشيطان بينهم بل الشياطين جميعا وبلى رأسهم انا رئيس الشياطين .. انه نعيد فعين . كيف يطيب لي عيش وانا أرى كل هذه السعادة تغيم على ايوب . لا . لا . لن اتركه ينعم ابدا بني آدم وانا شيطان . هو من طين وانا من نار ..

(يخلا من اليسار اسبوت أبيض يظهر في وسطه الملاك)

الملاك : ألم تحاول أن تتمرد على الله وأردت أن تسجد لك الملائكة فلعنك الله وطردك وقذف بك الى الارض فأكثرت فيها الفساد والمكر والخداع .



وزارة الثقافة والإعلام

الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية

إدارة الرقابة على المسرحيات

اسم الرقيبة ثريا الجندي

اسم المسرحية ...

اسم المؤلف ...

اسم الفرقة ...

الموضوع :

1972

الصفحة الأولى من مسرحية أيوب البار

تقرير الرقيبة ثريا الجندي

إعلان.. وبعد عدة أشهر تجد أشرطة الفيديو تباع وبها هذه المسرحية، التى تبين أن العرض تم على المسرح وأنها مسرحية جماهيرية شهيرة والجمهور يصفق بحرارة فى التصوير.. وبذلك يتم توزيع «مسرحيات العلب» من قبل التجار! وأحكى هذه التفاصيل حيث كنت شاهد عيان عليها، لأننى كنت أحد المارة أمام المسرح القومى بالعتبة وأنا طالب جامعى، ودعانى أحد الواقفين على باب المسرح للدخول، فدخلت من باب الفضول قبل أن أتخرج من الجامعة وأهتم بالمسرح وتاريخه!

نعود إلى المسرحية التى ربما من هذا النوع المُعلب - كون التصريح بها من أجل تصويرها تليفزيونيًا، وليس مسرحيًا - حيث وجدت الرقيب «كمال سعد طه» كتب تقريرًا قال فيه: "تدور أحداث المسرحية حول أيوب البار الصابر والمتمسك بإيمانه بالله مع أنه رجل غنى جدًا يمتلك الذهب والفضة والضياع الواسعة، ولكن الشيطان أراد أن يجعل من أيوب إنسانًا كافرًا بربه وعدم الصبر والحكمة، ولذلك تحدى الشيطان الملاك من أجل تكفير أيوب، فدخل الشيطان على أيوب على شكل رسول من عند الملك لكى يخبره بأن الملك اختاره أن يكون حاكمًا على أرض غوص وإعطائه جميع المتع ولكن أيوب يرفض ذلك لأن الحكم لله وحده ويغضب الرسول ويخرج بعد أن يتوعد لأيوب بالهلال والدمار، ويحاول الشيطان مرة أخرى فيدخل على أيوب فى شكل ثلاثة غرباء من أجل طلب المعونة منه فالأول يطلب المال وخمس وزنات من الذهب من أيوب كقرض مقابل ردهم له الضعف ويرفض أيوب هذا لأنه ربا ويسأل أيوب الضيف عما يفعله بالمال فيجيب عليه الضيف بأنه سوف يستغله فى إقناع نفسه بكل المتع والجاه والحاشية والحفلات وشرب الخمر ويرفض أيوب ذلك لأنه وزر ولا يريد أيوب أن يتحمل هذا الوزر، لأن طلبه فيه سعادة لنفسه وحده وليس إسعاد الآخرين، أما الثانى فيطالب من أيوب أن يشفيه من مرض بالسحر ولكن أيوب يرفض ذلك لأنه ليس بساحر أو مشعوذ ولأن ذلك عن عمل الشيطان وأوصاه بالإيمان والدعاء لله حتى يشفى من مرضه، أما الثالث فيطلب من أيوب التوسط له عند الملك لأن الناس اتهموه بسرقة قطيع من الأغنام مقابل تقديم ماسة ذهبية هدية له فرفض أيوب ذلك لأنها رشوة وزاد عليها الغريب مائة رأس غنم مقابل التوسط عند الحاكم ولكن أيوب يرفض ذلك وينصحه بأن البريء لا يخاف شيئًا ولا يطلب وساطة أحد، ثم يدخل الشيطان على هيئة قائد جند الملك ويسجد له الغريبان ويستغرب أيوب لذلك فيسأله القائد عن عدم سجوده له فيجيب أيوب بأنه لا يسجد إلا لله وحده، ويحاول الشيطان ضرب أيوب بحرق زرعه وسرقة ذهبه وأمواله وهدم أملاكه وقتل أولاده جميعًا وهدم القصر عليه كل ذلك وأيوب لازال صابرًا وتسأله رحمة زوجته عن صلاته لله وماذا حدث له فيجيب عليها بأن الإنسان لا يملك شيئًا ومع كل هذا لا يكفر أيوب ويستمر فى صبره وإيمانه وحبه لله، فأصبح أيوب فقيرًا ولا أحد يساعده وبذلك انتصر الشيطان عليه لكى يعدل عن صبره وإيمانه بالله وحده، ولكن أيوب لازال متمسكًا بإيمانه ويعيش مع زوجته رحمة فى بيت صغير ولا يجد المال ولا الخبز وتضيق رحمة من ذلك الفقر ولكن أيوب متمسك بإيمانه ويؤثر على زوجته بالإيمان أيضًا ويخبرها بأن هذا الفقر ما هو إلا امتحان من عند الله لكى يظهر إيمانه الحقيقى ويجب تقبل المصائب بصدر رحب وتطهير نفوسنا بالصلاة والصوم لنرفعها من السقوط إلى النقاوة، وينتصر أيوب بصبره وإيمانه ويعرب الشيطان على جعل جسد أيوب بؤرة للمرض الخبيث وجعل الدود ينخر فى عظامه حتى لا يستطيع أن يسجد ويصلى لله، وبالفعل يستطيع الشيطان بوقوع المرض بجسد أيوب وكل هذا وأيوب صابر ومؤمن بالله وتراه زوجته بهذا المنظر فيصعب عليها ولكنها متمسكة به ويأتى الشيطان فى صورة حاكم المدينة ويأمر بنقل أيوب خارج البلاد وإغراء رحمة بالمال من أجل أن يسجد أيوب له ولكنها ترفض ذلك فيأمر بترحيلها هى الأخرى مع أيوب ويعيشان فى عشة فى الخلاء ويدخل عليه أصدقاؤه ويتنصلون منه هم الآخرون، وتخرج رحمة من أجل البحث عن الخبز لإطعام زوجها دون فائدة وتصر على قص شعرها وبيعه من أجل قطعة خبز وتحصل عليها، ولكن يمر مسكين ويطلب المساعدة فتعطيه قطعة الخبز.