التجريبي 27

نشرة يومية يصدرها مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (27) – دورة د.سناء شلقم – العدد 2 – سبتمبر 2020

د.سامي صلاح.. الأستاذ المتجدد

عبد الدايم: إقامة المهرجان دليل على قوة إرادة الدولة المصرية

ناكاجيما: الفضاء الافتراضي صار أكثر حرية من الواقع

التجريبي 27

رئيس المهرجان:
د. علاء عبد العزيز

رئيس التحرير:
د. حاتم حافظ

مدير التحرير:
باسم صادق

المدير الفنى:
أحمد سعيد

سكرتيرا التحرير:
رامز عماد
فادى نشأت

متابعات:
عماد علوانى

متابعات القسم الأجنبى:
عز الدين حافظ

مراجعة لغوية:
د. نعيمة عاشور

تصوير:
هيا فرج الله
مدحت صبري

لوحات
ملاك رفعت

افتتاحية

افتتاحية مدير التحرير..

نتابع غدا..

03

فعاليات

عبد الدايم: إقامة المهرجان فى موعده دليل على قوة إرادة الدولة المصرية..
متابعة: عماد علوانى

04

مكرمون

د.سامى صلاح.. المتجدد

06

منهجية تدريس التمثيل عند سامى صلاح.. حاتم حافظ

07

تفعيل الوعى الخلاق..
د. هنادى عبد الخالق

09

كورونا/ ديجتال

العصر الذهبى للتلفزيون ملهم المسرحيات الإلكترونية..
ترجمة: مروة حافظ

10

نوافذ

رائدة الرقص التراثى اليابانى ناناكو ناكاجيما: الفضاء الافتراضى صار أكثر حرية من الواقع الحقيقى.. ناقشتها: نورا أمين

12

تحقيق

ما هو المسرح ..
تحقيق: روفيدة خليفة

16

افتتاحية

باسم صادق

اختراق حدود الطمأنينة

فى الدورة العاشرة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى اختص أستاذنا العلاّمة د. فوزى فهمى – رئيس المهرجان وقتها- مؤسسة الأهرام ببحث مهم للغاية كان مقدمة إصدارات الدورة العاشرة للمهرجان والذى بلغ ١٩ كتابا.. لتصل إصدارات المهرجان آنذاك إلى ١٠٥ كتب.. وتحت عنوان «التجريب.. وتمايز الثقافات» كشف من خلاله حجم ما يواجهه التجريب من عناد وممانعة على مستوى العالم لما يحدثه من خلل بتهديده لحود الطمأنينة التى تخلقها نماذج الاحتذاء بفعل اعتياد الممارسة.. مؤكدا على مأزق هذه الممارسة من انكفائها على ذاتها وتكرار مفاهيم وتصورات على أنها ثوابت مطلقة..

بينما قال الناقد المجرى الشهير مارتن إسلن فى محاضرته خلال إحدى دورات المهرجان معرفا التجريب بأنه حالة من الشغب ضد القواعد المقدسة للمسرح.. وفسر ذلك معتبرا أن التجريب هو المحرك الذى يطمح نحو حب الاستطلاع وارتياد عوالم جديدة تقدم الجديد والمثير دائما..

وبين هذا وذاك تظل الدهشة والإبهار هى النتاج الأمثل المرجو من كل العروض التجريبية.. ومثلما رفض كثيرون فى بدايات المهرجان فكرة المهرجان بالأساس وتعالت أصوات الخوف من ظهور مهرجانات سريالية وتكعيبية وعبثية وما إلى ذلك.. متجاهلين الأثر الإيجابى للمهرجان من البحث عن صيغة جديدة للتحاور مع الجمهور الذى كانت علاقته مع المبدع قد تكلست من فرط الإبداعات الكلاسيكية البحتة.. وكان قد آن الأوان - وقتها – للانفتاح على ما وصلت إليه المدارس والمسارح العالمية من تطور بصرى غير مسبوق.. يبدو المشهد الآن وكأنها لحظة مشابهة رغم أنها فُرضت على الجميع.. فلا ينكر عاقل أن الحالة الإبداعية المسرحية لا تكتمل إلا بالحميمية والتفاعل الحى بين الجمهور والممثل.. ولكننا نمر اليوم، مثلما يمر العالم أجمع، بظرف استثنائي تفرض حالة التباعد الاجتماعى.. وبناء عليه صار التجريب والتجريب الإلكترونى ضرورة مُلحة.. وصار التعرف على تجارب الآخرين فى التعامل مع الحظر مكسبا كبيرا.. خاصة وأن هناك تجارب لاقت نجاحا كبيرا بالفعل فى الخارج منها مثلا ما قدمه أحد الممثلين البريطانيين من عرض أسبوعى ثابت الموعد فى منزله ولجمهور الإنترنت وبتذاكر مدفوعة أون لاين.. وتجارب مبتكرة أخرى كثيرة ليس هناك مانع من التعرف عليها.. طالما كانت فى إطار التجريب والتغلب على ظروف الوباء والحظر.. فقليل من التمرد على حدود الطمأنينة كفيلة بخلق عالم جديد أكثر حيوية وتفاؤلا وتفاعلا مع العالم.

نتابع غدا

الخميس – 3 سبتمبر

مسابقة العروض الحية

06:30PM

مفتاح شهرة
المسرح الصغير (دار الأوبرا المصرية)

الشاطئ
مسرح علي فهمي (المعهد العالي للفنون المسرحية)
06:30PM

08:30PM
كعب عالي
مسرح الجمهورية

حريم النار
مسرح الهناجر
08:30PM

06:30PM
الأبرياء
المسرح المكشوف (دار الأوبرا المصرية)

مسابقة مسرح الحظر

عالم جديد
(البرتغال)
07:00PM

مسابقة العروض المصورة

05:30PM
التحول إلى فراشة
(المجر)

من ذاكرة المهرجان

الليدي ماكبث
(أوكرانيا)
04:00PM

قناة المهرجان الرسمية على "يوتيوب"
https://bit.ly/2EGBGSm

الصفحة المهرجان الرسمية على «فيس بوك»
www.facebook.com/cifetofficial

"حساب المهرجان الرسمى على "إنستجرام
www.instgram.com/cifet.festival

الموقع الرسمى للمهرجان
www.cifet.org

خلال افتتاحها الدورة الاستثنائية للتجريبي..

عبدالدايم: إقامة المهرجان فى موعده دليل عن قوة إرادة الدولة المصرية

حوار باسم بين وزير الثقافة والمخرج سامي طه ويتابعه د.علاء عبد العزيز والفنانة سوسن بدر

تقرير:
عماد علوانى

فى ليلة اتسمت بالبساطة والحميمية افتتحت د. إيناس عبدالدايم وزيرة الثقافة أمس الدورة ٣٧ لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.. دورة الفنان الراحل د.سناء شافع وبرئاسة د.علاء عبدالعزيز سليمان.. ورئيسها الشرفي الأستاذ الدكتور فوزي فهمي.. وقد شهد حفل الافتتاح نخبة من المسرحيين وأساتذة التمثيل والإخراج والمشاركين في المهرجان. وتحدثت د.ايناس عبدالدايم عن استثنائية هذه الدورة وإصرار الدولة المصرية على مواجهة التجديات والظروف الراهنة، بينما تساءل د. علاء عبدالعزيز عن مستقبل المسرح.. وهو السؤال الذى تردد قبل عشرين عاما وسيظل يتردد دائما..

بدأت مراسم الافتتاح بالسلام الجمهوري، ثم العرض الفني بعنوان «تحت النظر»، وهو عرض تجريبي استغل فيه المخرج كمال عطية أجساد الممثلين، عبر حبكات ثلاث منفصلة متصلة، تؤطرها حكاية فتاة ترى العالم الخارجي من فتحات ثلاث في باب غرفتها.

في الحبكة الأولى تنظر من فتحة أسفل باب غرفتها، لترى صراعا بين مجموعة من الأحذية، ثم تنظر من ثقب المفتاح لترى صراعا آخر بين الأيدي على خطاب وصل لتوّه وتحاول الأيدي الوصول لهذا الخطاب ومعرفة ما فيه، ثم تنظر من فتحة أعلى الباب فترى صراعا بين مجموعة من الوجوه، كل وجه يعبر عن إحدى الانفعالات باستثناء وجه واحد (فلات) وبلا انفعال، نكتشف في النهاية أنه وجه الممثل الذي يستطيع تجسيد كل هذه الانفعالات والشخصيات، ثم يرفع الستار (الحاجز بين أجساد الممثلين والجمهور).. ستار أبيض على فتحة البروسينيوم يعبر عن الحاجز الذي نضعه بيننا وبين الآخرين أو بيننا وبين الحقيقة، ويستخدم هذا الستار أو الحاجز داخل الإطار الدرامي،

طلبت د. عايدة علام إعادة طبع كتب د.حسن عطية التى أفادت الكثيرين

إن فكرة المهرجان لم تكن لتتحقق لولا وجود من يدعهما ويحول الأفكار لحقيقة وواقع

الفنانة سوسن بدر خلال تقديم فقرات الحفل

مع بعض الموسيقى والأغاني تؤكد وتتكامل مع دراما العرض في بنية ووحدة، فضلا عن الإضاءة المعبرة عن الفكرة وأن السعادة فيما نملك وليس ما يملكه الآخرون، فليس من الضروري معرفة كل شيء، فالأهم أن نعرف الجديد بالمعرفة.. مؤكدا على نسبية الحقائق، فالحقيقة دائما غير مكتملة أو ناقصة، وإن كانت كاملة فإننا نراها ناقصة طبقا للزاوية التي ننظر منها للأمور.

عرض الافتتاح بطولة كريم أدريانو، مصطفى رشدي، محمود عبدالرازق، إياد أمين، عبدالرحمن القليوبي، نغم صالح، بوسي الهواري، مصطفى غريب، ماسة تامر، أحمد رمزي، أسماء إمام، ابراهيم كمال، نانسي نبيل، وأشعار أحمد الشريف، الموسيقى والألحان أحمد حسني، ديكور أحمد أبوالحسن، وأزياء أميرة صابر، إضاءة أبوبكر الشريف، وإخراج كمال عطية.. كما أشرف على إخراج الحفل بالكامل المخرج سامح بسيوني.

ثم تحدث د. علاء عبدالعزيز سليمان، رئيس المهرجان، مشيرا لاستثنائية هذه الدورة، والتطور التكنولوجي وتأثيره على المسرح، ومتسائلا كيف سيكون مستقبل المسرح، موضحا أن هذه التساؤلات طرحها أ.د. فوزي فهمي، الرئيس الشرفي لهذه الدورة، منذ مايزيد عن عشرين عاما في دورات سابقة، مؤكدا أن هذه التساؤلات لن تتوقف بل ستزيد بعد مشاهدة العروض، مضيفا: إن فكرة المهرجان لم تكن لتتحقق لولا وجود من يدعهما ويحول الأفكار لحقيقة وواقع، ثم عبّر عن شكره لوزيرة الثقافة على دعم هذه الدورة في ظل تلك الظروف.

وبدورها تحدثت د. ايناس عبد الدايم وزيرة الثقافة مرحبة بالحضور ومعربة عن سعادتها بهذا الحشد الفني.. وأن هذه الدورة الاستثنائية تعبّر عن إصرار الدولة المصرية على مواجهة التحديات في الظروف الراهنة، واستخدام كل ما هو متاح ليبقى المهرجان حاضنا لتجارب المسرحيين في كل دول العالم باختلاف ثقافاتها، ثم وجهت الدعوة لاعتبار المهرجان فضاءً يجمعنا ويمدنا بمزيد من القدرة على التواصل ومزيد من العروض.

وأضافت أنها تحترم كل الإجراءات الاحترازية في ممارسة النشاط الثقافي، وأن مصر سبقت العالم باستعادة النشاط الثقافي منذ شهرين تقريبا.

ووجهت الشكر في ختام حديثها لرئيس المهرجان، وللمسرحيين في لجان المهرجان ولجنتي الاختيار والتحكيم، وتمنت للمسرح المصري مزيدا من الازدهار.

وبتصفيق حار استقبل الجمهور الفنانة سوسن بدر مقدمة الحفل.. والتي أعلنت أسماء المكرمين عرفانا بجميلهم ولدورهم المتميز في صناعة الإبداع المغاير.

في البداية تم تكريم اسم الناقد والأكاديمي الراحل د.حسن عطية، عضو مجلس إدارة المهرجان وتسلمت درع المهرجان زوجته د. عايدة علام، والتي تحدثت عن سعادتها بتكريمه اليوم رغم حزنها على فقده، مضيفة أن اليوم هو يوم عرس كبير وأن اسم د. حسن عطية سيظل باقيا، ثم طلبت من د. إيناس عبدالدايم إعادة طبع كتب د.حسن عطية التي أفادت الكثيرين، وستفيد الأجيال القادمة.. وأومأت د. ايناس عبدالدايم بالموافقة على ذلك.. كما تم تكريم اسم المخرج الراحل منصور محمد، وتسلم الدرع ابن اخيه وأستاذ الإخراج والتمثيل المترجم الراحل د.سامي صلاح، وتسلم الدرع بناته.. والمخرج سامي طه، ومن لبنان المخرجة مايا زبيب، وهي كاتبة وممثلة ومخرجة فضلاً عن كونها من مؤسسي مسرح زقاق، ومن سويسرا المخرج «ميلو راو» المدير الفني لمسرح جنت ببلجيكا، ومن فرنسا المخرج ومصمم السينوغرافيا «برونو ميسا»، و«نولو فاكيني» مخرج ومؤسس مسرح كانتا بيلي ٢ الدانمارك/إيطاليا.

واختتم الحفل بلحظة تكريم معلم الأجيال الممثل والمخرج الكبيرالراحل د.سناء شافع والذي تحمل هذه الدورة اسمه، وتسلمت الدرع زوجته الفنانة ماجدة حافظ.

د.سامي صلاح .. المتجدد

- أستاذ التمثيل والممثل والكاتب والمخرج والمترجم المصري.
- حصل على ليسانس الدراسات الاجتماعية كلية الآداب جامعة القاهرة.
- بكالوريوس التمثيل ودبلومة الإخراج من المعهد العالي للفنون المسرحية.
- حصل على الماجستير في الإخراج المسرحي جامعة Oklahoma City الولايات المتحدة الأمريكية.
- حصل على الدكتوراه في المسرح جامعة Minnesota الولايات المتحدة الأمريكية.
- اشترك لفترة بستوديو الممثل بأمريكا متدربًا ومدربًا أيضًا.
- له العديد من الترجمات والدراسات والمؤلفات في فن التمثيل والإخراج المسرحي.
- شارك في تمثيل بعض الأعمال الدرامية مثل مسلسل الأيام.
- شارك بالدبلجة في العديد من الأعمال التابعة لشركات دولية مثل Disneyو.pixar
- مثَّل في:Lion King ، ليلو وستيتش، تيمون وبومبا، ومغامرات بندق.
- شارك في عضوية الكثير من لجان تحكيم المهرجانات المحلية والدولية مثل لجنة تحكيم مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي عام ١٩٩٥.
- شارك في عضوية لجنة مراجعة وتقييم جائزة الدولة للإبداع الفني ١٩٩٥.
- عضوية لجنة المسرح- المجلس الأعلى للثقافة من ١٩٩٦ إلى ١٩٩٨.
- قام بالإشراف على ورشة مسرحية لطلبة قسم التمثيل- المعهد العالي للفنون المسرحية، نتاجها عرض لمسرحية حلم ليلة منتصف الصيف، عُرض برومانيا مشتركًا في الورشة العالمية لمعاهد المسرح تحت إشراف منطقة اليونسكو ٢٠٠١.
- ألهمت ترجماته ومؤلفاته العديد من الباحثين لموضوعات بحوثهم العلمية وأثرت في نتائجها.
- كتب في مجالي النقد النظري أو التطبيقي رغم تخصصه في فن الممثل.
- كان أحد الأعمدة الأساسية في تجديد الدماء الابتكارية والإبداعية لطرق التدريس بالمعهد العالي للفنون المسرحية بمصر. وأضاف العديد من التدريبات والمناهج الواعية التي سار على نهجها العديد من زملائه وتلامذته.
- قد كان أسلوبه في التدريس تفجيريًّا لا تلقينيًّا، يعتمد على اكتشاف مهارات الطالب الإبداعية.

منهجية تدريس التمثيل عند سامي صلاح

حاتم حافظ

في تدريس الفنون إشكالية كبيرة؛ يمكنك أن تُدرّس الكيمياء دون أن تكون كيميائيًّا كما يمكنك تدريس الجغرافيا دون أن تكون جغرافيًّا حتى إنه يمكنك أن تقوم بتدريس الفلسفة بينما لا يلزمك أحدهم بأن تكون فيلسوفًا. بينما في تدريس الفنون أنت – حتى لو لم ترغب – فنان.

إن مدرس الفن - بجميع حقوله – يجد نفسه متورطًا فيما يقوم بتدريسه، إن طموحات كثيرة تراوده وإن لم يحققها لنفسه فإن عليه أن يحققها في تلاميذه، كما أن لديه تحيزات فنية كثيرة توثقت حتى قبل أن يبدأ تدريباته للفنانين الصغار، كما أن عليه أن يواجه حفنة من الصغار المغرورين في مواهبهم أو الذين تسربوا إلى قاعات الدرس بلا موهبة وينتظرون من مدربهم أن يمنحهم الموهبة.

د. سامي صلاح مع طلابه

يؤسس سامي صلاح منهجية تدريسه للتمثيل على فرضية مفادها أن التمثيل لا يتم تعلمه.

على الجميع أن يتعلموا التمثيل سواء كانوا ممثلين أم غير ذلك؛ ذلك أن التمثيل ليس تقنية ولكنه معرفة.

المقدمة في تدريس الفنون إشكالية كبيرة؛ يمكنك أن تُدرّس الكيمياء دون أن تكون كيميائيًّا كما يمكنك تدريس الجغرافيا دون أن تكون جغرافيًّا حتى إنه يمكنك أن تقوم بتدريس الفلسفة بينما لا يلزمك أحدهم بأن تكون فيلسوفًا. بينما في تدريس الفنون أنت - حتى لو لم ترغب - فنان.

إن مدرس الفن – بجميع حقوله - يجد نفسه متورطًا فيما يقوم بتدريسه، إن طموحات كثيرة تراوده وإن لم يحققها لنفسه فإن عليه أن يحققها في تلاميذه، كما أن لديه تحيزات فنية كثيرة توثقت حتى قبل أن يبدأ تدريباته للفنانين الصغار، كما أن عليه أن يواجه حفنة من الصغار المغرورين في مواهبهم أو الذين تسربوا إلى قاعات الدرس بلا موهبة وينتظرون من مدربهم أن يمنحهم الموهبة.

تستند هذه القراءة إلى منهجية تدريس التمثيل عند سامي صلاح على دراسة كتبها وقدم بها لترجمة كتابه: «التمثيل من خلال التدريبات» وكذلك على مقالين كتبهما في جريدة «مسرحنا» بعنوان: «تعليم التمثيل»، إضافة إلى خبرة شخصية لكاتب هذه السطور داخل قاعة الدرس.

يؤسس سامي صلاح منهجية تدريسه للتمثيل على فرضية مفادها أن التمثيل لا يتم تعلمه. يمكنك زيارة مدرسة لتعليم القيادة ولكن لا يمكنك ذلك إذا ما أردت تعلم التمثيل، في التمثيل يجب أن تكون ممثلاً أصلاً، يجب أن تكون قد ولدت ممثلاً قبل أن تأتي لقاعة تدريب ممثل، ولكنك - حتى ولو كنت صاحب موهبة كبيرة - فإن عليك أن تدخل قاعة تدريب الممثل بكل تواضع. التمثيل لا يُعلّم كقيادة السيارات ولكنه - كما قيادة السيارات - يحتاج تدريبًا وخبرة وليونة وقدرة على تنظيم عصبي وجسمي ونفسي.

ليس هذا فحسب بل إنه - وفقًا لسامي صلاح - على الجميع أن يتعلموا التمثيل سواء كانوا ممثلين أم غير ذلك؛ ذلك أن التمثيل - وفقًا له أيضًا - ليس تقنية ولكنه معرفة، أن تمثل تعني أن تكتشف ذاتك، أن تحفر في ذاتك لمقاربة حتى أشد المناطق وعورة في شخصيتك، حتى تلك التي تتمنى لو لم تكن ضمن شخصيتك، حتى تلك التي قد تثير رعبك، عليك أن تمثل لتكتشف أن قابيل وهابيل يسكنان ذاتك وأن في داخلك نصابين ومحتالين وقديسين وسكيرين ومهذبين ومتهربين من الضرائب ومأموري ضرائب في الوقت نفسه.

يُعرّف سامي صلاح الممثل بالحرباء في كتاب له بعنوان: «الممثل والحرباء» كما يُعرّفه في دراسته الخاصة بتدريب الممثل بأنه «نصاب». ولا يعني بذلك أن الممثل شخص يكذب لإيهامنا بشيء فحسب بل يعني أيضًا أن الممثل ليس إلا بشرًا حريصًا على بشريته، وأن تأكيد البشرية التي يتمناها الممثل ليست إلا تأطيرًا للطبيعة البشرية المتلونة.

ويبدو أن سامي صلاح قد استلهم فكرته عن الطبيعة البشرية المتلونة كالحرباء من مصدرين أولهما تأمله للبشر فيما يقومون به من فعل يبدو كأنه تدوين لشخصيات افتراضية، بمعنى أن كلا منا يقوم بعملية مستمرة من تدوين ذاته في جغرافيا العالم. يلاحظ سامي صلاح أن المدير الصارم يترك صرامته عند باب عمله بينما قد يتحول إلى «هُزء» أمام زوجته، في الوقت الذي قد يبدو كأحمق مسنٍّ في مطبخه في معية خادمته الحسناء. أي أن الإنسان يقيم بناء ذاته عدة مرات طوال الوقت، ويهدمها كذلك وفقًا للموقف والسياق وحضور الأشخاص كنصاب محترف، الفرق بينه وبين النصاب المحترف أن الأخير يعرف جيدًا ما يقوم به بينما الأول يثق في أنه إنسان محترم رغم كل شيء.

المصدر الثاني الذي استلهم منه - سامي صلاح – فكرته: قراءته في السيرة الشعبية ووعيه بأن منشد السيرة يقوم بعدة أداءات تخص عدة شخصيات في الوقت نفسه، يكون المنشد الزناتي خليفة وأبو زيد الهلالي أيضًا، وقد لاحظ سامي صلاح أن شخصية المنشد - في ساحة الأداء الشعبي - تقارب إلى حد بعيد شخصية المصري الحكّاء بطبعه. يميل المصريون إلى استلاب شخصيات تتعلق بالحكاية، بينما يلونون أصواتهم تبعًا للشخصية التي يحكون عنها كما أنهم أحيانًا ما يلونون أصواتهم للإيحاء بأنهم يتبنون موقف أحدهم ضد موقف الآخر. لقد كشف هذا المسار في التفكير عن الإمكانات العديدة واللانهائية داخل الذات البشرية.

وسواء كان هذا المصدر أو ذاك أو كلاهما كان مُلهم سامي صلاح فإنه قد دفعه إلى تبني البُعد المعرفي في فن الممثل كخطوة أولى بينما فضّل البعض البدء والانتهاء بالبعد التقني، ولذلك يمكن القول: إن إستراتيجية تدريب الممثل لدى سامي صلاح كانت ذات مرحلتين، أولهما معرفية تستهدف اكتشاف الشخصية المراد تمثيلها داخل ذات الممثل نفسه. قد يفيد طبعًا محاولة قراءة العمل الدرامي لفهم الشخصية ولكن يحدث ذلك - وفقًا لسامي صلاح - بغرض اكتشاف أن ذات الممثل تنطوي على احتمالية قائمة للشخصية، بمعنى أن لورانس إوليفيه سوف يكتشف أن هملت يسكن ذاته كممثل وكشخص قبل أن يقبل على أدائها بينما تنطوي ذات أحمد مظهر على نبالة الناصر صلاح الدين في الفيلم المسمى بذلك وعلى غوغائية وجلافة سائق قطار في فيلم «لوعة الحب».

ولهذه القناعة كان سامي صلاح داخل قاعات التدريب يساعد تلاميذه على اكتشاف ذواتهم واكتشاف احتمالات قائمة - ولكنها غير معروفة حتى ذلك الوقت - بالنسبة إليهم، وما إن يكتشف الممثل/الطالب أن ذاته تحتضن الشخصية حتى يساعده على استدعائها ليس ذلك بداعي «الذاكرة الانفعالية» كما وردت عند استانسلافسكي (تلك التي كان يرى سامي صلاح أنها أصبحت سيئة السمعة من كثرة تداولها) ولكن بصحبتها، مع تصويب معناها.

المرحلة الثانية كانت تقنية إلى حدٍّ كبير، حيث يبدأ الممثل في الوعي بذاته حتى يقاوم اندفاعات غير محسوبة قد تخص شخصيته وليس الشخصية التي يرغب في أن يستحضرها فوق منصة التمثيل، كذلك حتى يقاوم الكليشيهات التقنية التي قد يكون سببها إعجابًا سابقًا للممثل/الطالب بأداء ممثل كبير لشخصية مشابهة أو قد يكون سببها ممارسة المهنة مع مخرج آخر. في هذه المرحلة على الممثل/الطالب أن يكتشف تقنياته وأن يقوم بوضع خريطة للأداء وفقا لما كشف عنه فيما سبق في المرحلة الأولى - المعرفية - وأن يكون مخلصًا لهذه الخريطة.

من جهة ثانية كان سامي صلاح يصوب نظرية ستانسلافسكي - التي ظل على إيمانه بها - فقد ساد الاعتقاد أن ستان لا يطالب ممثليه إلا بانفعال يدفع بعدها إلى الفعل المسرحي بينما يرى سامي صلاح أن ستان كان يبدأ من الفعل وينتهي إليه لأنه - أي ستان - يعي جيدًا أنه بصدد التمثيل في عمل مسرحي فني، فلم يكن ستان طبيعيًّا - كما أشيع عنه - ولكنه كان تقنيًّا - وفقًا لسامي صلاح - كل ما هنالك أن بعض قرائه أساؤوا قراءة فكرته عن الذاكرة الانفعالية بينما فهمها سامي صلاح بأنها عامل مساعد فحسب على الفعل الذي - وفقًا له - هو كل شيء في المسرح.

وأخيرًا فإن سامي صلاح قد بنى منهجيته على مبدأين - في رأيي - الأول هو أن التمثيل اكتشاف، والثاني هو أن التمثيل حرية. ولهذا المبدأ الأخير ألح سامي صلاح في دراساته النظرية وفي تعامله في القاعات على أنه لا يوجد منهج وحيد سليم وصحيح في تعليم الفن، وأن على مدرب التمثيل أن يخلط بين المناهج لسبب بسيط وهو أن مَن يقوم بتدريبهم مختلفين، كما ألح على أن عليه - أي مدرب التمثيل - التعامل مع فردية كل ممن يقوم بتدريبهم، ذلك لأن كل منهم يأتي قاعة التدريب بعد أن تكون ذاته قد توثقت في العالم، وعليه أن يساعدهم على اكتشاف ذواتهم بينما يخاطب كل منهم كما لو كان الوحيد في العالم الذي يتعلم التمثيل. لقد كان رحمه الله مَرِنا في تعامله مع طلابه الممثلين وفي نصائحه لمعلمي التمثيل أن يكون المدرب/المعلم مرنًا جدًّا وأن يتعامل مع ذوات فردية في طريق المعرفة التي قد يتقبلها أحدهم بنفس راضية وقد يرتعب آخر لمجرد التفكير فيها.

ومع تلاميذه في مهرجان مسرحي برومانيا

على الجميع أن يتعلموا التمثيل سواء كانوا ممثلين أم غير ذلك؛ ذلك أن التمثيل ليس تقنية ولكنه معرفة.

تفعيل الوعي الخلّاق

الحديث عن د. سامى صلاح يطول ويطول.. لأنه لم يكن مجرد مدرسا لفنون التمثيل بمعهد الفنون المسرحية.. بل مؤثر وصاحب بصمة فى تفعيل إدراك كل طلابه ووضعهم على طريق اكتشاف الذات الواعية المدركة التى تخـص كل منهم.. لم يؤمن يوما بأن المدرس كالمخـرج عليه ان يقوم بتوجيه الممثل لاداء شخصية ما وفقط.. ولكنه رأى أن الممثل طاقة أدائية تشـع وهجا وإيداع ينبغى أن تلقى بظلالها على الجمهور بتأثير الصدق الفنى.. فى السـطور التالية نحاول أن نكتشف معا رحلة أستاذ طغى بظلاله على تلاميذه..

د. هنادى عبد الخالق

اتبع سامي صلاح في مجال تدريس فني التمثيل والإخراج؛ أسلوب صدور التعليمات من ذات الدارس، وكان يؤمن أن دور المعلم يختلف تمامًا عن دور المخرج، فإن كان دور المخرج إبراز أفضل ما لدى الممثل؛ فدور المعلم أن يمنح الطالب القدرة على أن يقرر بنفسه طبيعة نتائجه، وذلك بأن يدفعه المعلم لجرأة أن يكون صاحب التعليمات هو نفسه. فقد كان يرى أن التعليمات يجب أن تكون من الطالب وله، مؤكدًا أن دور الأستاذ في هذه الحالة هو فحص إمكانيات الطالب، والتعامل معه بشكل فردي وخاص. كما كان يمنح الممثل كامل الحق في المناقشة والرفض، ويؤكد تكوين شخصية إبداعية جريئة، لن يصبح فيها الممثل فقط مجرد منفذ. وهو بذلك يدعم التعبير عن الذات عند الممثل، ويمهده سلوكيًا بحيث تصبح ملكاته الإبداعية جزءًا أصيلاً في التجربة. وبحيث لا يحجُر عليه. فهو يرى أن ثقافة تعامل الموجه المحترف مع الممثل، مصدرها شخصية الممثل التي تبلورت في مرحلة تدريبه.

وقد اتبع لهذا الغرض أسلوبًا في التوجيه يمكن أن نعتبره توجيهًا بالحذف، لا الإضافة، التي أقر علم نفس السيبرنطيقا (علم التوجيه أو القيادة) بحتمية نجاحها مشيرًا إلى أن جميع الأجهزة الآلية بطبيعتها تحتوي على «ذكريات» عن أخطاء الماضي بما يتضمنه من فشل ومعاناة وتجارب سلبية. هذه التجارب السلبية لا تعوق عملية التعلم بل تدعمها ما دامت استخدمت بالطريقة السليمة باعتبارها «معلومات استرجاعية سلبية» وكثيرًا ما نظر إليها على أنها انحرافات عن الهدف الإيجابي المنشود».

كان الأستاذ يطلب من الدارسين في البداية تقديم وجهات نظرهم في الشخصيات التي يختارونها بأنفسهم، مكتوبة، ومحتوية على بعض التصورات التي تجيب عن بعض الأسئلة التي يفترضها مثل؛ ما هوايات الشخصية في نظرك؟ أي نوع من البشر تمقت؟ ما لونها المفضل؟ ما أكثر ما تتقنه في حياتها؟ وهكذا، ثم يطلب من الدارسين تحريك أنفسهم بأنفسهم، كيفما يدفعهم شعورهم، ولكن بشرط تحري المنطق في الحركة بالتخلي عن الحركات الاستعراضية التي يقررها الممثل ليبرز ذاته، بما لا يرتبط بمنطقية الدراما وطبيعة الحوار. وكان في كل مرة يستنكر حركة، يسأل الممثل، ما المقصود بهذه الحركة؟ حتى إن لم يجد الممثل إجابة بعد أن فكر كثيرًا، يدرك بنفسه أنها بلا منطق، ولا تتبع الحس، إنها تتبع الذهن والرغبة في الظهور. وكان د/ سامي صلاح بهذه الطريقة، يصل للذات الموضوعية للممثل التي تقر بأخطائها، وتكتشف ذاتيتها المعيقة، وتلفظها. إنه فعل تربوي إلى جانب أنه تعليمي. والملاحظ على هذه التجربة، أن الممثلين لا يستطيعون حفظ خطوط الحركة، لأنها كل مرة تكون متغيرة. والأستاذ كان يرفض أن يقوم الدارسون بتسجيلها. والنتيجة أنه في كل محاضرة دراسية، كان هناك عدة نسخ من العمل نفسه، في كل مرة تصور جديد وحركة جديدة منبعها الطالب ومن ثم إيقاع وانفعال وطاقة جديدة، وبالتالي أداء جديد تفاعلي منصت لمتغيرات غير محفوظة ومنسجمة مع الحركة المتغيرة، ليصل العدد لما يقرب أربعة مشاهد جديدة، في كل محاضرة، للحوار نفسه. الطلاب في هذه الحالة يعانون من الارتباك بشأن تلك التعددية، والسؤال المطروح دوما الذي لم يجب عنه الأستاذ طلبته متعمدًا، كيف سنقدم هذا في الاختبار؟ لتتضح الإجابة تلقائيًا في النهاية بعد إتمام التجربة كالتالي؛ ستكون حركة جديدة، أو بالأحرى فعلاً جديدًا طازجًا، يتناسب ومنطق الحوار، بعد وعي شديد بطبيعة الدراما والنص اللذين يكون الممثل الطالب قد خبرهما الخبرة الكافية مع كل هذا العدد من الاحتمالات والمحاولات، في كل مرة، محتفظًا بوعيه، منميًّا إياه. ويكتسب الطالب من هذا النوع من التجارب: (الثقة في النفس التي مصدرها ثقة المعلم، بأنه يستطيع تأويل وتقديم الدراما بوعي الممثل فقط - اكتساب الجرأة - الاستناد إلى الفعل لا الحركة؛ فكل تحركاته، مصدرها أفعال، نابعة من حسه الإدراكي - كسر الخجل - يقضي على توتره بالإنصات، وانغماسه في اللحظة، كونه مجبرًا – بلا تعليمات- أن يتفاعل معها - يزيد وعيه بما يقدم. كونه يقدم العديد من الرؤى لنفس النص، دون إرادة ذهنية متصلبة - يستقبل الآخر- يتخلص من أنانيته وحبه للظهور، من خلال أسئلة توجه له، دون نقد مباشر - تحرر، يجرب. ويتحمل مسؤولية التجربة، ونتائجها - يستخدم الوعي في كل مرة، والانتباه الشديد بغرض التفاعل غير المتكرر).

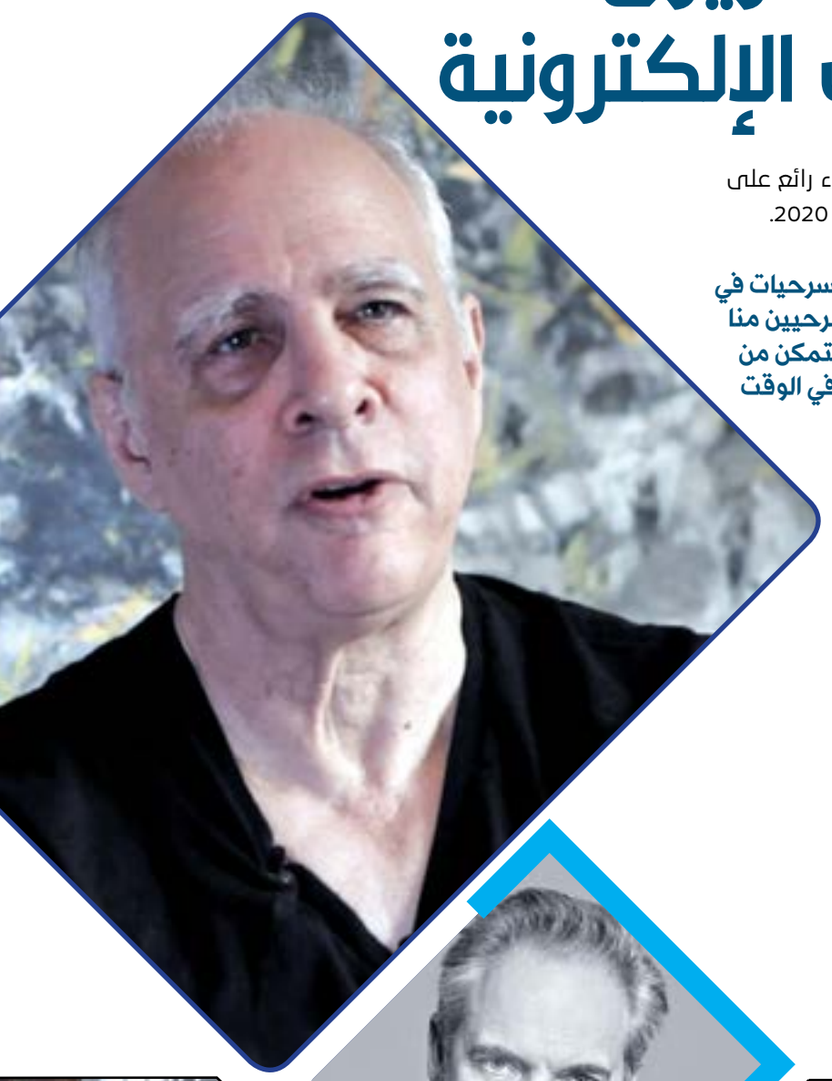
كان يؤمن أن دور المعلم يختلف تمامًا عن دور المخرج.

يشترط هذا النوع من التجارب، أن يعي الممثل بعض الشروط الخاصة بزوايا الرؤية والوقفات السليمة للمسرح. ويشترط أن تكون أجهزة الممثل مدربة، كصوته، وجسده، وإحساسه بالزمن. إنها طريقة تُفعِّل الوعي الخلاق. تتيح للممثل فرصة الإحساس بأنه صاحب القرار. إنه ليس عروسة ماريونت، كما يفترضه جوردون كريج، أو كالفأر كما وصف البعض تجربة لي ستراسبرج مع الممثلين، بمعمل الفئران . إنه فاعل، وحسه يعمل إلى جانب وعيه. ويفشل في هذه التجربة الممثل الذي لا يُفعّل إدراكه، والمتصلب، والمهموم بذاته. حتى يعي بالممارسة لهذه التجربة، ويضيف لخبرته، مفاهيم جديدة، لم يستقبلها بالنظرية. ولكن يستطيع هو بنفسه أن يُنظّر لها فيما بعد. أما عن المعلم في هذه التجربة، فدوره أن يشير إلى المناطق التي كانت تخلو من المنطق أو الوعي بالمحتوى، أو الإخلال بالتفاعل والإنصات، أو التصلب، أو التجهيز المرفوض، الذي يقهره ويعالجه هذا النوع من التجارب.

العصر الذهبي للتلفزيون .. ملهم المسرحيات الإلكترونية

*مقال للكاتب المسرحي الأمريكي جيفري سويت مؤلف "شيء رائع على الفور"، و"ذا أونيل".. نشر بموقع المسرح الأمريكي بتاريخ يونيو 2020.

يعيش المسرح في العالم حاليًا وضعًا حرجًا يجعل عرض المسرحيات في المستقبل القريب أمرًا صعبًا بل قد يكون مستحيلاً. لكن المسرحيين منا يريدون الاستمرار في إنتاج الأعمال وعرضها للجمهور. إذا لم نتمكن من تنفيذ مسرحيات وعرضها أمام الحضور على خشبة المسرح في الوقت الحالي، فالتكنولوجيا يمكنها أن تطرح البديل افتراضيًا..



جيفري سويت
ترجمة/ مروة حافظ

قام كثيرون بشكل يبدو بسيطًا بتقديم مسرحيات إلكترونية عبر تطبيق زووم «Zoom»، بدت هذه الخطوة بدائية ولكن بعض هذه الجهود كانت رائعة.. على سبيل المثال الكاتب المسرحي «ريتشارد نيلسون» قدم مسرحية عن عائلة آبل، وبعض هذه العروض الإلكترونية كان جادًّا والبعض الآخر منها كان ساذجًا، لكن هذه الجهود جميعها استوحت فكرة تقديم الأعمال الإلكترونية من الفترة التي عرفت بـ«العصر الذهبي» للتليفزيون.

في عام 1950، قدِّمت أعمال تليفزيونية مستمدة من مسرحيات، لكنها كتبت خصيصا ليتم تنفيذها في أستديوهات خاصة بالتليفزيون.. لم يكن هناك حضور جماهيري مباشر، لكن هذه الأعمال نفذت ليتم تقديمها وإنتاجها في أماكن محدودة، مثل سلسلة «بلاي هاوس 90» وسلسلة «الولايات المتحدة للساعة الحديدية».

تعاون في إنتاج تلك العروض كُتاب وممثلون، ومخرجون، من مجتمع نيويورك المسرحي. اشترك في إنتاج هذه الأعمال كتاب للمسرح مثل «هورتون فوت»، و«بادي تشايفسكي»، و«رود سيرلينج» و«جور فيدال» و«ريجنالد روز»،

سام منديس

Playhouse 90

عام 1950، قدّمت أعمال تليفزيونية مستمدة من مسرحيات، لكنها كُتبت خصيصا ليتم تنفيذها في أستديوهات خاصة بالتليفزيون

و»جاي بي ميلر»، و»ويليام جيبسون» و»تاد موسل».. ومن بين المخرجين كان هناك «أرثر بن»، و»سيدني لوميت» و»جون فرانكنهايمر» و»ديلبرت مان» و»فرد كو».

من بين هذه الأعمال هناك مسرحيات عرضت لأول مرة من خلال المسرح وتم تطويرها لاحقًا لتكون مسلسلات تليفزيونية وأفلامًا بارزة مثل «رحلة إلى بونتيفول» و»12 رجلاً غاضبًا» و»صانعة المعجزات» و»قداس لوزن ثقيل» و»أيام الورد والنبيذ ومارتي»، مشاهدو هذه الأعمال لم يكونوا حاضرين بأجسادهم في المسرح، لكنهم كانوا كثيرين وفاعلين.

المخرج الراحل «تاد موسل» قال ذات مرة: كان ينتابني شعور غير عادي عندما أفكر أن هناك 50 مليون شخص يشاهدون عرضي وهم جالسون في منازلهم، الممثل رود ستايجر قال: إنه اليوم التالي لعرض عرضه «مارتي» كان يتلقى إشادات واسعة من الجمهور أثناء سيره بالشوارع.

كما أن هذه العروض كانت ينظر إليها بعين الاعتبار وبجدية من قبل نقاد الدراما التليفزيونية فكانوا على غرار نقاد المسرح يشاهدون العروض في الليل ويكتبون آراءهم ومراجعاتهم حولها.

حققت هذه الأعمال نجاحًا جماهيريًّا كبيرًا، استدعى إعادة عرضها مرات كثيرة، في وقت لم يكن يظهر فيه شرائط الفيديو المسجلة بشكل واسع، ما يعني أن يجتمع كل فريق العمل لتأدية العروض في الأستوديو على الهواء مباشرة كل مرة.

العرض المسرحي - إثنى عشر رجل غاضب

الملصق الدعائي لعرض Rent

ما علاقة هذا بيومنا؟

أثير في الوقت القريب جدل لإيجاد طريقة لتصوير وإذاعة أعمال مسرحية كاملة، على غرار «مسرح البث الحي الوطني». لكن ما أعرضه هنا أكثر بساطة وأشد طموحًا، وهو سلسلة تليفزيونية تجمع مسارح غير ربحية رائدة لتقديم مسرحيات جديدة مناسبة للإنتاج في أستوديوهات دون جمهور.

هذا الطرح قد لايتلاءم مع بعض الأنواع من الأعمال المسرحية التي تتطلب مشاركة من الجماهيرعلى غرار الأعمال الموسيقية أو الكوميدية والتي تتطلب مشاركة بالتصفيق أو الضحك، لكن تطبيق الفكرة لا يزال ممكنًا لأنواع أخرى عديدة من الأعمال المسرحية.

في الوقت الحالي يُجرى توقيع برتوكولات تعاون في هوليوود ونيويورك لإنشاء أستديوهات تضمن توفير عنصر الأمان والحماية لطاقم العمل والممثلين، مما يجعل احتمالية تطبيق الطرح السابق أمرًا ممكنًا.

وبمجرد أن تتم هذه البرتوكولات سنرى عودة للإنتاج المعتاد للعروض التليفزيونية، ولكن الأعمال التي أتخيلها بموجب هذا الطرح أن يستمد أساسه من المسرح، بمجرد إلقاء نظرة على مسارح نيويورك غير الربحية، مثل: «لينكولن سنتر، و»ذا بابالك» و»بلايرايت هورينز» و»نيويورك ثيتر ورك شوب» و»ذا سيجنيتشر» و»ذا نيو فيدرال ثيتر» كل هذه المنظمات غير الربحية قد تكون المنتجين الأساسيين، هذه المنظمات ستضمن أن تحقق ممارسات المسرح بما في ذلك العقود التي تحترم الحقوق التقليدية للكاتب المسرحي، ومع عرض هذه المسرحيات ستكون متاحة بالطلب عبر إحدى المنصات وأقترح مسارح نيويورك بشكل أساسي لوجود مقرات رئيسية لشبكات التليفزيون في المدينة ولكن هذا لايعني أن يكون هناك ما يوقف المزيد من الجهود المحلية.

هناك جمهور مهيأ لهذا النوع من التليفزيون المخصص لهذة العروض: لقد رأينا عددًا من الشبكات تقدم إنتاجات موسيقية حية ناجحة؛ منها: «شحم» و»يسوع المسيح سوبر ستار».

يعزز الشعور بوقوع الخطأ الإحساس بالمسؤولية، لضمان سلامة العمل، قامت بعض المشاريع بتسجيل التدريبات بالفيديو منعًا لحدوث خطأ ما في البث المباشر، كما حدث مع بث «رينت».

لماذا نلجأ إلى المسارح بدلاً من مكاتب الإنتاج التليفزيوني التقليدية؟ لسبب بسيط، وهو الإبقاء على أسماء الأعمال المسرحية وفنانيها أحياء في ذاكرة الجمهور، كما أن تدفق الإيرادات والتوظيف لهذا القطاع لن يضر أيضًا ونظرًا لأن هذه العروض سيتم بثها على مستوى الدولة، فإنها يمكن أن توسع الوعي الوطني بالمسرح بل تعزز حضور المسرح بعد مرحلة وباء كورونا غير أني أعتقد أن الفنانين الذين سئموا من عروض «زووم» سيكونون سعداء وسيبادرون بالانضمام.

بالطبع إن المسارح لا يتوافر لديها الموارد اللازمة لتقوم بهذه المهمة من تلقاء نفسها؛ بل يركز معظمها

رائدة الرقص التراثي الياباني

ناناكو ناكاجيما :

الفضاء الافتراضي صار أكثر حرية من الواقع الحقيقي

ناناكو ناكاچيما اليابانية، الراقصة التراثية والدراماتورج والباحثة والأستاذة الأكاديمية، تكاد تكون الفنانة اليابانية الأولى التي تعبر بين المسرح الياباني التراثي وصولاً إلى الرقص المسرحي المعاصر ومنه إلى المسارح الأوروبية والألمانية. يمثل منظور ناناكو ناكاچيما –وأعمالها– نموذجًا لعبور الحدود، سواء الحدود الجغرافية أو حدود الزمن والثقافة.

هي أستاذة زائرة ببرنامج «ڤاليسكا–جرت» بجامعة برلين الحرة، وأستاذة بجامعة كيوتو اليابانية، تحدثنا ناناكو عن تلك اللحظة التي حانت كي نتساءل عما يعنيه «المسرح الحقيقي» بالنسبة إلينا، بينما نواجه القيود التي فرضتها علينا الجائحة وما يترتب عليها على مجال الفنون الأدائية في جميع أنحاء العالم. تشاركنا ناناكو تأملاتها حول ما تستشعر أنه «حقيقي» وما «فعلي». يظل مشروعها «أرشيف صندوق الرقص» نموذجًا قابلاً للتطبيق في مختلف بلاد العالم بغية مد/تحويل حياة العرض المسرحي نحو أشكال أخرى من الحفاظ على الذاكرة وعلى التجربة، إنها تجربة قد تكون مصدر إلهام للفنون الأدائية على المستوى الدولي، وعلى المستوى الإقليمي والعربي. إنها شكل وارد من أشكال التجريب القائم وإن كان قائمًا على التمسك بذاكرة العرض وتحولاته.

إليكم حواري معها احتفالاً بمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في دورته الجديدة لعام 2020

ناقشتها : نورا أمين

مشاهد متنوعة من عروض تاكاجيا

أعتبر أن المزج بين النظرية والتطبيق هو ما يصنع عملي

دعينا نبدأ حوارنا بالتعرف على لمحة من عملك كباحثة وممارسة للفنون الأدائية

هناك اتجاهان أساسيان لخلفيتي المهنية، هما البحث ودراماتورجيا الرقص؛ حيث أسهم من خلال بحثي في مسار تشكيل العروض كدراماتورج.

بهذين المجالين يحدث توازن ما في عملي، حيث يكمل كل مجال الآخر، الأفكار الداراماتورجية الإبداعية والنظرية؛ لذلك أعتبر أن المزج بين النظرية والتطبيق هو ما يصنع عملي، وقد بدأت رحلتي في المسرح كدراماتورج في عام 2004، حيث عملت كدراماتورج في مدينة نيويورك، أي منذ ستة عشر عامًا تحديدًا. وقبل ذلك بعدة أعوام، كنت قد تدربت في مجال الرقص التراثي الياباني، الأودوري، وهو قريب للغاية من الكابوكي أو رقص الجيشا. وفيه نستخدم الكيمونو والموسيقى التي تؤديها الآلات الموسيقية التراثية اليابانية التي تعود إلى عام 1700. يشكل الأودوري الجزء الراقص من مسرح الكابوكي ومن ذلك التراثي المسرحي الياباني. وأنتمي إلى مدرسة فوچيما للرقص، التي بدأت فيها تعلم الرقص منذ كان عمري ثلاث سنوات، أي منذ أربعين عامًا. وربما يكون هذا هو المسار الاعتيادي للراقصين المعاصرين في اليابان، أي أن يكون قد أتوا من خلفية في الرقص التراثي، إلا أن سفري وعملي في الغرب لم يحدث من قبل لأي من الراقصين التراثيين.

من ضمن اهتماماتي أيضًا الرقص الأوروبي المعاصر والفنون التجريدية، كما قمت بدراسات في الرقص في ألمانيا واليابان كامتداد لدراستي الأصلية، وبوصفي باحثة أكاديمية، أقوم الآن بتدريس علوم الرقص في جامعة كيوتو بجانب رحلتي الفنية في المسرح، ويشغلني جدًّا أن أربط موضوعات بحثي الأكاديمي بدراماتورجيا العروض المسرحية التي أشارك فيها كفنانة.

حدثينا قليلاً عن عملك على النطاق الدولي، وتحديدًا فيما يتعلق بمشروعك «صندوق أرشيف الرقص».

خلال عام 2019-2020 كنت أستاذة زائرة ببرنامج «ڤاليسكا-جرت» بجامعة برلين الحرة. وبهذه المناسبة اقترحت على الجامعة عدة مشروعات كي يدرس الطلبة من خلال موضوعاتها وبنيتها. وفي النهاية استقر الرأي على مشروعي السابق «صندوق أرشيف الرقص» الذي كنت قد بدأته في عام 2013، وتم بالفعل إطلاق الجزء الأول منه عام 2014 في طوكيو. في هذا الوقت كان لدي شريك ياباني في المشروع، وهو ناقد فني، كما كان هناك شريك آخر من سنغافورة وهو مخرج مسرحي. وكنا نحن الثلاثة نقوم بإدارة المشروع وتطويره. وكانت المؤسسة الداعمة هي «سيزون» (في الأصل مؤسسة تجارية ضخمة لديها سلسلة محلات شهيرة)، فبعد أن أنشأت تلك المؤسسة عدة مشروعات فنية وثقافية، ومنها متاحف ومسارح، بدأت ترصد تمويلاً للرقص المعاصر أيضًا. وقد أرادت المؤسسة أن تخلق أرشيفها الخاص وأن تدعم فناني الرقص الذين تندثر أعمالهم بكل سهولة. ومن هنا قررت المؤسسة أن تنشئ مشروع الأرشيف لكي يصبح للرقص أيضًا ذاكرته المؤرشفة، وكذلك لكي يمكن استخدام هذا الأرشيف لخلق عروض جديدة مستقبلاً. عملت مع سبعة فنانين يابانيين لتنفيذ هذا الأرشيف، وقمنا بتصميم العملية بكاملها وصولاً لتنفيذ أسبوع من الحلقات البحثية وأسبوعين من الورش والمختبرات. قام كل فنان بأرشفة حلقاته البحثية، كما أنشأ كل منهم صندوقًا لأرشيفه مصحوبًا بالبحث في الكيفية التي سيستفيد بها الفنانون الآخرون من هذا الأرشيف. وكان لكل فنان أسلوبه الخاص في الأرشفة. قام بعضهم بتكوين مواقع إلكترونية، وقام آخرون بالأرشفة عن طريق الكتابة بالورقة والقلم. وفي عام 2015 أعطينا كل الصناديق لسنغافورة، حيث تم تنظيم ورشة للفنانين الآسيويين. وبعد أشهر قليلة اجتمعنا، وقدمنا العروض التي نشأت كاستجابة لما شاهده الفنانون من الأرشيف. وكان «كسنان» - المخرج السنغافوري في فريقنا - مسؤولاً عن الاحتفال الخمسين بعيد الاستقلال السنغافوري، وهكذا تم تقديم المشروع في سياق مرتبط بتاريخ الاحتلال وما بعده، وينبغي أن يستمر المشروع وينتقل إلى أماكن أخرى، وبداخل اليابان أيضًا في عام 2016 مثلا قدم «لقاء طوكيو للفنون الأدائية» في يوكوهاما بعضًا من العروض التي نتجت عن الأرشيف، كما قام اللقاء بدعوة بعض الراقصين التراثيين كي يقدموا استجاباتهم للعروض المؤرشفة. وفي برلين قدمت ذلك الأرشيف للمرة الأولى خارج السياق الآسيوي.

بوصفك باحثة بارزة وأكاديمية وفنانة تعمل على نطاق دولي، كيف ترين إمكانية وجود تعاون

دولي قائم على المساواة بين الدول الغربية والدول الشرقية؟ لا سيما فيما يتعلق بالإرث الكولونيالي وما يطلق عليه «السيادة البيضاء»؟

لقد جربت المشروعات المسرحية متعددة الثقافات، أي تلك المشروعات التي تجمع ثقافات متبانية في عرض واحد. كما جربت كيف انتقلت تجربة صندوق أرشيف الرقص وكيفت نفسها داخل النظام الأكاديمي الألماني، وداخل صيغة تعليمية. كان كل المشاركين من الطلبة، أي أنهم لم يكونوا بعد داخل تصنيف الفنانين المحترفين، وكان الهدف من التجربة تعليميًّا في المقام الأول؛ لذلك فقد كان التعامل معهم يتم من منظور أكاديمي وبحثي تجاه صناديق الأرشيف. ولا بد أن نعرف أن الطلبة في ألمانيا لديهم معلومات جيدة عن الأرشفة وعن السياقات الكولونيالية وما بعد الكولونيالية، وكذلك لديهم معلومات عما يجب تفادي من مخاطر عند النظر للأرشيف الوافد من سياقات ثقافية مغايرة. وقد لاحظت أن السمات اليابانية في الرقص قد تحولت في العين الألمانية إلى «الجمال الياباني»، أي إلى ذلك العنصر الذي قد يشبه الطفولة المرحة من وجهة نظرهم. يقول بعض النقاد: إن ذلك يتعارض مع الحداثة في الرقص، أو إن ذلك الملمح يتعارض مع سيادة التكنيك في الرقص، وينتج ذلك المنظور عن كون معظم الراقصين في أوروبا قد تم تدريبهم في البداية في مجال الباليه، بينما لم يخضْ الراقصون اليابانيون لتلك الخلفية التدريبية، وهكذا تتجه إليهم النظرة الغربية لتصفهم بأنهم ليسوا راقصين «مثاليين». وهذا النوع من نقد الجسد الراقص هو ما تم طرحه على الطلبة وعلى المؤرشفين أثناء الإعداد لصناديق الأرشيف. مما يعود بنا مجددًا إلى السياق الياباني حتى ونحن نلتقي بالآخر في بقعة أخرى من العالم.

مع الموجات الحديثة من الهجرة واللجوء إلى أوروبا، كيف ترين «التنوع» على خشبة المسرح الأوروبية؟ وكيف يتم النظر إلى الرقص الياباني من منظور الآخر؟

لقد تم تقديم المسرح والرقص الياباني لأوروبا منذ زمن بعيد، مثل مسرح الكابوكي، إلا أن الرقص المسرحي الحديث لم يمر بحالة مساوية من التقديم في المسرح الأوروبي، وبهذا المعنى يمكننا القول: إن الرقص الياباني المعاصر يعدُّ غير معروف للجمهور الأوروبي، وقد حاول مشروع أرشيف الرقص الياباني نقل هذه المعرفة إلى أوروبا، ومن المثير للاهتمام أن الرقص الياباني المعاصر كالرقص المعاصر في جميع أنحاء العالم ليس له تكنيك ثابت يمكن الرجوع إليه، مما يجعله من أصعب الأنواع الفنية من ناحية الأرشفة. وعلى سبيل المثال يمكننا أن نرى أن الفنانين يقدمون دومًا عروضًا جديدة لكنهم لا يعيدون إنتاج العروض القديمة. نحن أيضًا لا نقوم بتدريس الرقص المعاصر لأنه لا يوجد تقنيات ثابتة له عندنا حتى الآن، وليس لدينا كليات للرقص ولا عائلات ترث هذه الأساليب المتنوعة وتمد في حياتها. كل ذلك يجعل من الصعب أرشفة هذا المجال ومقاسمته. لكي نحافظ على شيء ما -أو نقوم بالتأريخ له- علينا أن نخلق له أرشيفًا، حتى لو كان هذا الأرشيف يؤدي أحيانًا لتجميد التجربة الفنية.

لقد قمتِ بتحرير إصدار خاص من دورية البحث في الفرجة، حول الجسد المسن في مجال الرقص المسرحي، كيف ترين إمكانات التجريب من خلال الجسد الراقص المسن في المسرح الياباني؟

لدينا العديد من الراقصين كبار السن في اليابان، ولا أحد ينتقد ذلك، ما زال بإمكانهم الصعود إلى خشبة المسرح حتى سن التسعين، يمكنهم التمثيل

والرقص ولو ببعض المساعدة، وكل المسارح تقدر كثيرًا هؤلاء الفنانين لأنهم حراس التراث المسرحي، إنهم القادرون على عرض ربرتوار المسرح الياباني وتكراره دون كلل، إنهم قادرون على تكرار العرض الواحد إلى الدرجة التي يصبح أداؤهم فيها شبه لا واعٍ، وهي الدرجة -أو الحالة- التي نعدّها مثالية لدى الممثلين والراقصين.

تساعد المنظومة على بقائهم على خشبة المسرح، وينطبق ذلك على المسارح ذات الصبغة التراثية في الأغلب؛ أي تلك التي لم يتم تحديثها بعد، ولا تضم هذه المنظومة مخرجًا ولا مصممًا للرقص؛ بل تضم فقط الممثلين والراقصين الذين يقدمون أعمالهم التي يعرفونها عن ظهر قلب، التي يمكنهم أيضًا أن يعدلوها بطريقتهم لأنهم يملكونها بامتياز، وتعدّ أصعب العروض هي تلك التي يؤديها الأكبر سنًّا مجسدين الجمال القديم، ومع ذلك ففي المسارح الحديثة والراقصة ليس من الشائع أن نرى جسدًا مسنًّا على الخشبة.

ما إمكانات التكنولوجيا من حيث دعم التجريب في المسرح/الرقص الياباني من وجهة نظرك؟

أثناء فترة أزمة الكورونا وما بعدها، ظهرت أكبر إمكانية شهدناها للتحدث عن التكنولوجيا كوسيلة للعناية بالأجساد الآسيوية ودعمها، لا سيما أن عدد كبار السن في اليابان يشكل جيلاً كاملاً هشًّا في مواجهة الجائحة؛ لذلك فقد اكتسبت قضية الجسد المسن بعدًا جديدًا جراء هذا الظرف، وأصبحت تتطلب دعمًا تقنيًّا. وربما تكون العروض المسرحية الأونلاين قد أصبحت حقيقية أكثر من عروض اللقاءات الفيزيقية. إنني أتساءل عما إذا كانت الحالة الافتراضية/أونلاين تقلل من «حقيقية» الشعور أم لا. إنني أشعر أننا كنا نعيش منذ زمن في مجتمع افتراضي، وبالفعل قمنا باختبار أسلوب الحياة ما بعد الإنساني، ومع ذلك فما زلنا متصلين ببعضنا البعض. وتقدم تلك العروض الأونلاين حرية من القيود الفيزيقية، كما أصبح زمن/تزامن التواصل معها مختلفًا تمامًا عن ذي قبل، إنني أفكر في الكيفية التي يمكنني بها أن أظل على اتصال مع كبار السن ممن أعرفهم، أثناء الجائحة، دون أن ألتقي بهم فيزيقيًّا، وهنا تبزغ فرص دعم التكنولوجيا التي كتبتُ عنها في مقالاتي السابقة، لقد أصبحت الدولة اليابانية تدعم وجود الروبوت في المجتمع بكل الأشكال بغية دعم المواطنين من كبار السن.

يبدو الآن أن العناية الافتراضية قد أصبحت في غاية الضرورة؛ لذلك فقد آن الأوان كي نتساءل عن معنى الواقع بالنسبة إلينا، إن واقعي لا يملك راهنية أكثر من حلمي، فواقعي محدود للغاية مقارنة بالعالم الافتراضي الذي أستطيع فيه أن أقابل والديّ المسنين، أو أن ألتقي بأي شخص أودُّ التواصل معه، ففي ذلك الفضاء حرية أكبر.

هل يمكننا تخيل تعاونات بين الشرق الأوسط والشرق الأقصى في مجال العروض التجريبية؟ وكيف تتصورين ذلك؟

إن التعاونات الفنية تعتمد بالدرجة الأولى على الفنانين المنفردين، وذلك أهم بكثير من أصولهم الجغرافية، إنني أشعر مثلاً بكثير من الفضول تجاه الشخص الذي أودُّ أن أتعاون معه أولاً، ويلي ذلك مرحلة إنتاج المشروع الفني، في تلك اللحظة تظهر الحاجة إلى البحث عن التمويل أو عن الإقامات الفنية، أو عن الدعم المنفرد لكل فنان، أو الدعم المؤسسي (مثل دور الراعي الرئيسي الذي أدت مؤسسة «سيزون» في مشروعي). وهناك أيضًا أشكال من الدعم التجاري والحكومي. في مصر توجد «مؤسسة اليابان» وتهتم بشكل أساسي بدعم المشروعات الثقافية والتعاونات الفنية بين مصر واليابان.

الرقص الياباني من أصعب الأنواع الفنية من ناحية الأرشفة

ما هو المسرح ؟

يبدو السؤال عن ماهية المسرح أو جوهر اللعبة المسرحية ساذجًا بالنظر إلى أن الفن المسرحي عمره الآن أكثر من ٢٥٠٠ عام إن لم يكن أكثر، ومع هذا يظل هذا السؤال متجددًا طوال الوقت ومع تغير العالم من حقبة لأخرى تصبح الحاجة ملحة لإعادة طرح السؤال مجددًا، ولأن العالم يمر الآن بحقبة قد يطلق عليها –مثلما يقول الدكتور شاكر عبد الحميد– ما بعد الكورونيالية فإننا توجهنا للمسرحيين (مبدعون ونقاد) لنلتمس لديهم الإجابة.

تحقيق: روفيدة خليفة

الأستاذ الدكتور/ علي محمد هادي الربيعي – العراق

إن تفرّد المسرح بوصفه النشاط الإنساني الأكثر تعبيرًا عن الظروف التي يرتهن إليها الإنسان، حوَّل لحظاته العظيمة تلك التي يبدو فيها وكأنه يتجسد واقعًا ماثلًا، يتحول إلى حياة حقيقية، لقد عبَّر المسرح عبر مسرده التاريخي الذي تجاوز الألفين وخمسمائة عام بصوره وحواراته عن العديد من المواقف التي مرَّت بها البشرية: حروب، كوارث طبيعية، استغلال، صراع إيديولوجي، وصراع عقائدي.. إلخ، وإن مسيرته لم تتعطل ولم تتوقف؛ بل على العكس تنامى عوده وتصلَّب في ظل هذه المواقف، وقدم المسرحيون إنتاجات خالدة حفظت لنا تلك المواقف، وإن العودة إلى تلك المسرحيات وقراءتها يعني عودة تلك المواقف إلى الذاكرة الجمعية وتذكرها من جديد.

أستاذ دكتور/ جميلة مصطفى الزقاي – الجزائر

يستمد المسرح رمقه وحياته من التجارب المسرحية التي تعمل على استجلاء التجارب الإنسانية المغمورة؛ حيث تضع الإنسان أمام نفسه بأحلامه ومآسيه، وأحزانه وخيباته، وآماله وطموحاته، وبخيره وشره، هذا ويمتح المسرح من جوهر التجربة البشرية المخفي والمستتر، ليخرجه من العتمة إلى النور، فيجسد كينونته ويظهر تأثيره فيما حوله، ليأخذ أبعادًا لم تكن ظاهرة للعيان.

إن جوهر التجربة المسرحية ينبثق عن التجريب الذي لا يزال الضالة المنشودة للمبدعين والممارسين المسرحيين الذين يسعون دومًا إلى التفرد والتميز، مع تكريسهم لروح الابتكار والأصالة، مناشدين اختبار آليات وميكانيزمات التجربة المسرحية بصورة مستمرة لعلهم يدركون الأفضل، رغبة منهم في الارتقاء بالفعل المسرحي، وكلهم عزم على التسلح بسبل جديدة تضع فكر وخلد المتلقي أمام اختبار دائم.

الكاتب المسرحي/ السيد فهيم – مصر

حتى نصل لجوهر التجربة المسرحية يجب أولاً أن نعي طبيعة الفن المسرحي كفنٍّ شامل يجمع في تفاصيله شتى الفنون بلا استثناء؛ بدءًا بفن الكتابة - شعرية كانت أو نثرية - ثم فنون الأداء المختلفة من إلقاء وتمثيل وتقليد وأداء حركي وإيمائي، وما يصاحبها من الرقص والموسيقى والغناء، وفنون الديكور من الرسم والنحت وتصميم الملابس وفنون التنكر والمكياج.. إلخ، ويجب أيضًا كي نفهم جوهر التجربة المسرحية ألا نغفل ظروف نشأة المسرح والدواعي السوسيولوجية والأنثروبيولوجية لقيام هذا الفن وتطوره.

دكتور/ نبيل الحلوجي – مصر

العرض المسرحي الحقيقي بكل مفرداته الإبداعية هو في حد ذاته تجربة إنسانية بوسائط معينة، فكم ورثنا مفاهيم يحاول البعض تكرارها؛ بل فرضها كأنها عقيدة سماوية ويكون العرض من خلالها من قائمة العادات والتقاليد، لقد انقلبت الرؤي شئنا أم أبينا، والعالم يسير في مسارات معظمها تجريبي منها ما يثبت بعد اختباره؛ والآخر قد تحدث فيه تبادلات وتوافقات، ونرى علوم تنمو في سياق فنون، وبالعكس قد لاحظت أن هناك بعض الخلط بين التجريب للتعلم؛ والتجريب لإثبات علامة ما بمعنى (دعه يجرب) بناء على ماذا؟ و(دعه يجرب) لأنه قد وصل إلى النضج الكامل ليفرز الجديد وشتان ما بين المفهومين.

السيد فهيم: التفاعل بين الممثل والجمهور هو جوهر المسرح.

عمار نعمة جابر: جوهر التجربة المسرحية يكمن في الطبيعة الطقسية الخاصة التي يخلقها هذا الفن.

الكاتب والناقد المسرحي/ علاء الجابر - الكويت

طريقان يسلكهما –من وجهة نظري- جوهر التجربة المسرحية، أولهما؛ ما يتعلق بالعرض ففي حين ينطلق العرض ويتركز على أساس المشاركة الفعلية الجماعية، أما الطريق الآخر في جوهر التجربة المسرحية فهو يتعلق بالنص «قراءة النص»، فكتابة النص المسرحي، ومن ثم تحويله إلى القراء، وبعدها الطلبة والباحثون والنقاد، يعبر مرحلة الفرد الواحد «المؤلف» ليصل إلى مجموعات عديدة تشارك الكاتب أفكاره وطروحاته يتفق بعضها معه ويختلف معه البعض الآخر، يتناقش طلبة ما في معهد مسرحي أو كلية ما حول نصه، ويمر عليه الباحثون والنقاد شرحًا وتحليلاً وتفسيرًا وتأويلاً، فتلك أيضًا مشاركة جماعية، يجمعها الورق في بداية الأمر، وتؤطرها لقاءات متعددة حول ذلك الكتاب.

الناقدة المسرحية/ رنا عبد القوي – مصر

إذا أردنا التساؤل عن جوهر التجربة المسرحية، فلابد في البداية من طرح مجموعة من الأسئلة، هي ضرورية لإيجاد إجابة عن سؤالكم الأول، وهي ما المسرح؟ ما آلياته؟ هل له رسالة أو هدف؟ ما أهدافه؟ ما ضرورة المسرح؟ هل المسرح كنشاط اجتماعي يشكل ضرورة مُلحة لا يمكن الاستغناء عنها، أم هو نشاط ترفيهي؟ هل المسرح يقدم لأفراد المجتمعات كخدمة ثقافية مجانية أم ربحية ينالها من استطاع إليها سبيلاً؟ وربما التقاط طرف خيط هو الذي سيساعدنا على إيجاد إجابات لتلك الأسئلة؟ قابلة بالتأكيد للجدال والمناقشة، ولكنها في النهاية ستوضح جدوى الفعل المسرحي وجوهره.

الكاتب والمؤلف المسرحي/ عمار نعمة جابر – العراق

المسرح ذلك الامتداد الزماني الموغل في التاريخ، والامتداد المكاني حيث لا تخلو منه اليوم، كل أمم الأرض، فهو الفن الاستثنائي في حياة البشرية، وذلك بسبب طبيعة العلاقة التي تربطه بجمهوره المتلقي، حيث كان وما زال قادرًا على إحداث حالة عميقة من الأثر الحسي، عند دهشة اكتشاف عوالم العرض الذي يجري، هنا الآن، والتفاعل المباشر والآني معه، بفعل ساحر، يشتغل على حواس الإنسان المختلفة، السمع والنظر والتذوق والشم؛ بل حتى الإيهام بقدرة المتلقي على لمس المشهد بما فيه من سينوغرافيا وإكسسوارات، بالغًا حدّ إيهام المتفرج بقدرته على لمس أجساد الممثلين، وذلك لوحدة الزمان والمكان الذي يجمع أجساد الممثلين بأجساد الجمهور، محدثًا أثرًا كبيرًا من خلال المواجهة الكاملة في العيون، والوجوه، والأيدي، والأصوات، وأيضًا الإحساس بحرارة الأنفاس عند طرفي العرض، الممثلون والجمهور.

المخرج المسرحي أستاذ دكتور/ محمد عبد المنعم - مصر

إن من أبرز السمات الرئيسية التي تميز فن المسرح عن غيره من الفنون الأخرى؛ التي تكسبه تفرده، وخصوصيته، هي اعتماده على الحضور الحي المباشر بين الممثل والمشاهد في إطار جماعي أثناء عملية الإرسال والتلقي؛ إذ إن المسرح نشاط إبداعي فكري جماعي من جهة إرساله، وهو يحتاج في الوقت نفسه إلى نشاط جماعي بشري متلق له، بوصفه إبداعًا تعبيريًّا معروضًا في حالة من الأداء الحاضر على متلقين حاضرين جسدًا وذهنًا ومشاعر؛ ومن ثم فهو يقوم على التواصل بين خشبة المسرح والجمهور، فلا يمكن أن يوجد فن المسرح دون جمهور؛ لأنه الهدف الأساسي الذي يُقَدَّم من أجله هذا الفن.

المسرحي الدكتور/ طالب محمد البلوشي – سلطنة عمان

جوهر التجربة العملية المسرحية يتشكل بالثالوث المسرحي وتوفره، ووجود النص، والفكرة والممثل، والمخرج، والجمهورالمتلقي؛ ظهر العرض المسرحي العملي وقد اكتملت رسالته، فهذه العناصر هي من تعطي لأي نوع مسرحي وتحت أي مدرسة إخراجية وفي أي مكان للعرض تتوحد الأهداف المسرحية العليا وتظهر التجربة المسرحية التشاركية المطلوبة، ونحن ندخل القرن الحادي والعشرين الذي أصبحت فيه الآلة والتقنية جزءًا من جماليات العرض بل عنصر رئيسي فيه، وبوجود وسائل عرض حديثة وذات إمكانيات فنية كبيرة استطاعت خدمة المسرح وتجسير رسالته وفلسفته الإنسانية، التي تقوم على خلق المتعة والتشويق وتغلف قضاياه بالسكر كحبة الدواء، يعيش المسرح ويبقى خالدًا ما بقي الإنسان مستمرًا في عطائه ومحبته له، فالوسائل متجددة والبيئات متنوعة ويبقى الهدف هو الإنسان ومسرح حياته مصدر الإلهام.

something, but he means that the actor is nothing but a human who is keen on his humanity, and that the affirmation of humanity that the actor wishes is nothing but it is just an outline for the variable human nature.

It seems that Sami Salah was inspired by the idea of a variable human nature like a chameleon from two sources, the first: from his contemplation of human beings in what they do in an action that appears as a codification of virtual characters, meaning that each of us carries out a continuous process of recording himself in the geography of the world. Sami Salah notices that the strict manager leaves his strictness at the door of his work while he may turn into a "mockery" in front of his wife at a time when he may seem like an old fool in his kitchen with his beautiful maid. That is, a person constructs himself several times and all the time and demolishes it as well according to the situation, context and the presence of people as a professional swindler, the difference between him and the professional swindler is that the latter knows well what he does while the former trusts that - despite everything – he is a respectable person.

The second source from which Sami Salah inspired his idea was his reading in the popular biography and his awareness that the sermon chanter performs several performances of several personalities at the same time, the chanter can play the role of Al-Zinati Khalifa and Abu Zaid Al-Hilali as well, and Sami Salah noticed that he - in the popular performance square - is closely resembling the personality of the Egyptian storyteller by nature. Egyptians tend to adopt characters related to the story, while they change their voices according to the character they are talking about, and they sometimes change their voices to suggest that they are adopting one's position against the position of the other. This path of thinking has revealed the many and endless possibilities within the human self.

Whether this or that source or both was the inspiration for Sami Salah, it prompted him to adopt the cognitive dimension in the art of acting as a first step, while some preferred to begin and finish with the technical dimension, and therefore it can be said that the actor's training strategy for Sami Salah has two levels, the first of which is cognitive aiming to discover The character that has to be represented within the same actor. Of course, it may be useful to try to read the drama to understand the character, but this happens - according to Sami Salah - with the aim of discovering that the actor's self has a potential existing for the character, meaning that Lawrence Olivier will discover that Hamlet exists inside himself as an actor and as a person before he performs this character, while Ahmed Mazhar is involved in the nobility of Al-Nasser Salah El-Din in the so-called film, and on the demagoguery and rudeness of the train driver in the film "The Flame of Love".

Prof. Salah with his students

- Inside the training rooms, Sami Salah was helping his pupils to discover themselves.

Inside the training rooms, Sami Salah was helping his students to discover themselves and discover the existing possibilities which are not known for them until that time, and as soon as the actor / student discovered that he was adopting the character, Sami Salah would help him to summon it. This is not due to the "emotional memory" as mentioned by Estanslavsky which Sami Salah claims that it becomes notorious due to its frequent circulation) but with its accompaniment, with a correction of its meaning.

The second level was largely technical, as the actor begins to become aware of himself in order to resist unmeasured impulses that may be related to his personality and not the character he wishes to present on the stage, as well as to resist the technical cliches that may be happened because of the actor / student's previous admiration with the performance of a great actor for the same character, or it may be caused by practicing a profession with another director. At this level, the actor / student should discover his techniques and create a performance map according to what was previously revealed in the first level - cognitive – and to be loyal to this map.

On the other hand, Sami Salah was correcting the theory of Stanislavsky - which he maintained his belief in - it was believed that Stan demands his actors to express their feelings that push them to the theatrical action, while Sami Salah sees that Stan was starting from the action and ending with it because Stan is aware That he was acting in an artistic theatrical work, Stan was not naturalist - as it was rumored about him - but he was technical- according to Sami Salah - all that because there are some of his readers misread his idea of emotional memory while Sami Salah understood it is only a catalyst for the action that - according to him – means everything in the theater.

Finally, Sami Salah has built his methodology on two principles - in my opinion - the first is that acting is a discovery, and the second is that acting is freedom. For this last principle, Sami Salah insisted in his theoretical studies and in his dealings in the training halls that there is no single correct way in teaching art, and that the acting coach should mix the curricula for a simple reason, which is that those who are trained are different, and he also insists that he must -as an acting coach- to deal with the individuality of each of those who train them, because each of them comes to the training room after forming his personality in the world, and he has to help them to discover themselves while addressing each of them as if he was the only one in the world who learns acting. He, may God have mercy on him, was flexible in his dealings with his acting students and in his advice to the acting teachers that the coach / teacher should be very flexible and deal with the individuals in the path of knowledge that one of the trainees might accept with satisfaction and another might be terrified just thinking about it.

The methodology of training acting

Hatem Hafez

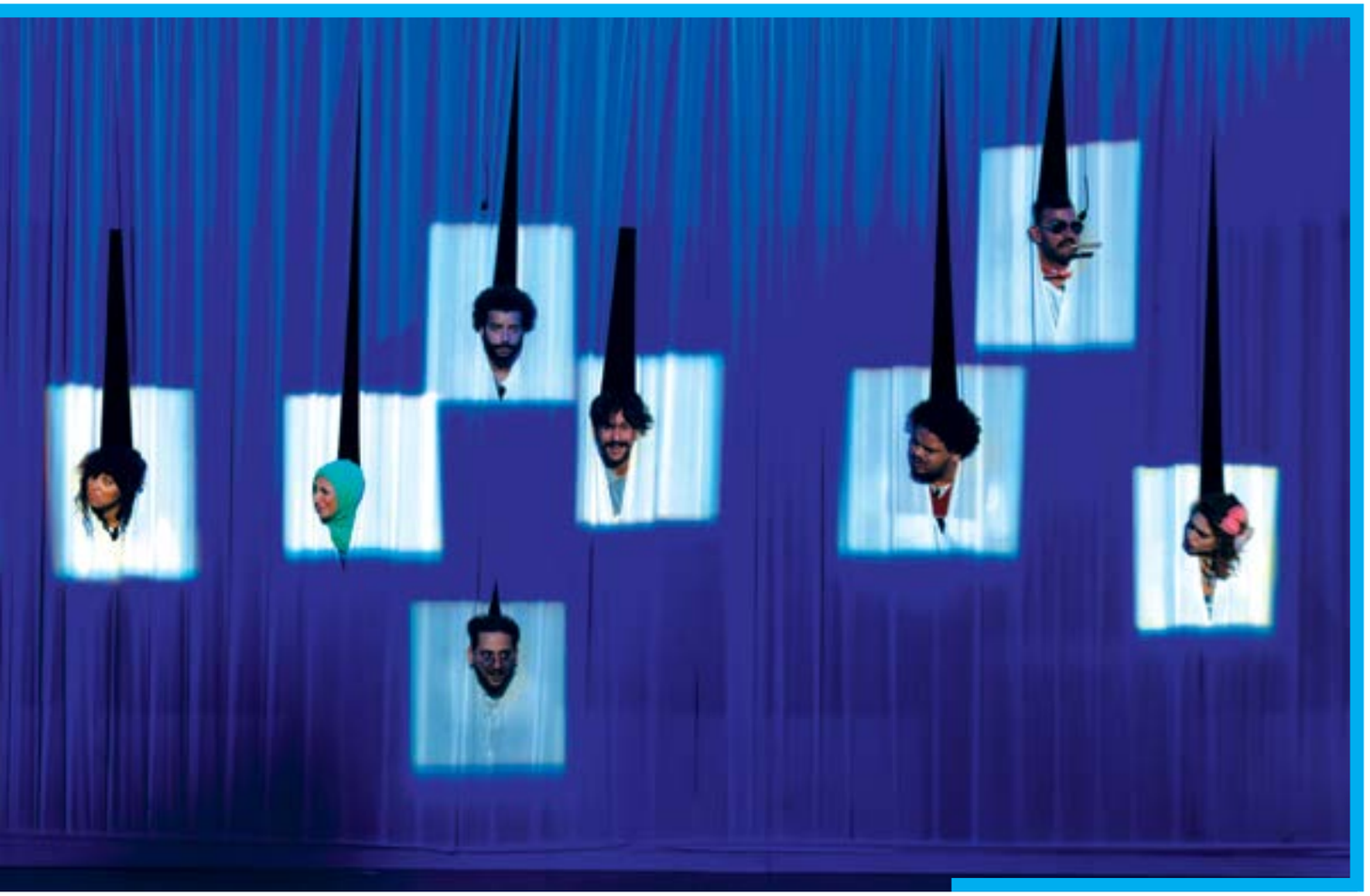
Art teaching is very problematic; You can teach chemistry without being a chemist. You can also teach geography without being a geographer. You can even teach philosophy while no one requires you to be a philosopher. Whereas in teaching arts you are an artist even if you don't want to. The teacher of the art- in all its fields - finds himself involved in what he teaches. He has many ambitions, and if he does not achieve them for himself then he must achieve them in his students, and he has many artistic biases that are documented even before he begins his training for young artists, He also has to face a group of young people who are arrogant about their talents or who have slipped into the classroom without any talent and are waiting for their coach to give them the talent.

This reading of Sami Salah's teaching methodology is based on a study he wrote and presented in his book "Acting through Trainings" as well as on two articles he wrote in the newspaper "Our Theater" entitled "The Teaching of Acting", in addition to the personal experience of the writer inside the classroom.

Sami Salah establishes his teaching methodology of acting on the premise that acting is not learned. You can visit a driving school, but you cannot do so if you want to learn acting. In acting, you have to be an actor in the first place, you must have been born as an actor before you come to the actor's training hall, and even if you have a great talent - you have to enter the actor's training hall with humility. Acting is not taught like driving a car, but - like driving a car - it requires training, experience, flexibility, and it also requires nervous, physical and psychological regulation.

Not only that, but - according to Sami Salah - everyone should learn acting, whether they are actors or not. This is because acting - according to him also - is not a technique but knowledge. To act means to discover yourself, to dig in yourself to approach even the deepest areas in your personality, even those you do not wish to have in yourself, and even those that may terrify you. You have to act to discover that Cain and Abel exist in yourself, and also there are swindlers, fraudsters, saints, drunkards, gentlemen, tax evaders and tax officials at the same time.

In his book entitled "The Actor and the Chameleon", Sami Salah defines the actor as a chameleon and he also defines him in his study for training actor as a "swindler". He does not mean that the actor is a person who lies to illude us with



The Opening Show

theatre ?" .. That Question was the beginning of an introduction of one of CIFET's Publications 20 years ago , asked by Prof . Fawzi Fahmy the founder of CIFET. This question Now and after twenty years still on the top of worries of the theatre artists all over the world. Dr. Soliman Continued saying that the live theatre will never be a past but we must ask ourselves how is the theatre going to be develop ? A Part Of this Answer has been shown through this huge numbers of the performances that applied for CIFET Competitions this year and the questions will never end .

Finally , Prof. Abdeldaym and Dr. Soliman started to Awarding shields of honor to the festival's honorees Starting with Prof. Hassan Attia The Theatrical, literary and film critic in many Egyptian, Arabic and Spanish magazines since 1970. and the professor of drama, criticism, and theater theory at the Academy of Arts. His Widow , Prof. Aida Allam received the Shield and she demanded the minster to allow reprinting all the publications of the late professor so that the next theatrical generations can learn from it .

Also from Egypt there were an honor to Mansour Mohamed the Egyptian director, thinker, and theater theories, who established from 1988 until 1991 a school for the art of acting under the name of Mansour Mohamed Studio , the director Sami Taha who was a manager of the theater club troupes from 1990 to 2005 and director of theater administration in 2006 , Dr Sami Salah who was one of the main pillars in the renewal of the innovative and creative teaching methods at the Higher Institute of Dramatic Arts in Egypt besides adding many exercises to the curriculum that many of his colleagues and students followed. Prof. Abdeldaym and Dr. Soliman also Awarded the director Maya Zbib From Lebanon the founder of the Zuqaq Theater and the first Arab artist to deliver a speech on International Theater Day at 2018, Milo Rao the director, author and artisic director of the Ghent Theater, Belgium – Switzerland , Nollo Vaccini the Director and Founder of Cantabelli Il Theater - Denmark / Italy and finally Bruno Mesa the French director and scenography designer, Founder of Shaman Theater in 1981.

CIFET is a Guest on the Stage of the National theatre Of Egypt For the first time In it is History

In the openning of 27th of CIFET

Abd Eldayem : This Exceptionally Edition of CIFET is expressing the will –power of Egypt

“ In A Real Challenge to the Extraordinary circumstances that all the Nations of the whole World Suffers due to the outbreak of Covid-19 Pandemic , this Exceptionally Edition of CIFET Is an Excellent Example to express the will – power of the Egyptian State and we are here celebrating a very universal kind of arts that doesn’t belong to one nation otherwise it belongs to the whole world and I would like to show my great appreciation to the whole team of CIFET and On the top of them, Dr Alaa Abd El Aziz . The President of CIFET “ that was a part of the Egyptian minster of culture word during the Opening Celebration tonight.

Ezzeldin Hafez

Prof. Alaa Abd El Aziz - President of CIFET

On the Stage of The National Theatre Of Egypt in Attaba / Cairo ,The 27th tournament of of Cairo international Festival OF Experimental Theatre is inaugurated by Professor Inas Abd Eldaiem The Egyptian Minster Of Culture and Dr. Alaa Abd El Aziz Soliman The CIFET President and the Professor Of Drama and Criticism in the Egyptian Academy Of Arts , In the presence of a number of Egyptian theater Celebrities and Stars including “ The lady of Arabian Theatre , Samiha Ayoub , Dr . Ashraf Zaki The President of The Egyptian Academy Of Arts , Samira Abdel Aziz , Fardous Abdel Hamid , Director Mohamed Fadel , Ehab Fahmy the Director of National Egyptian Theatre .

The Celebration Started At 8:00 PM in Cairo Time with a light short performance called “ Under Observation “ Written by Ahmed Saad Walli and Ayman Mady and Directed By Kamal Attia , Starring A Number of The Egyptian Higher Institute of theatrical arts Stars presenting in a light short scenes A vision of a little Girl who dreams about future and wondering about the right way to grow up . These Questions Ends with A very Simple Answer which is “ Work “ .

After the performance , The Egyptian Famous Actress “ Sawsan Badr “ the Presenter of the Celebration Started To Announce The Official Beginning of CIFET with the Word of Dr. Alaa Abd EL Aziz, the CIFET President .

In His Word , Dr.Soliman Asked the Audience “ How Can We Deal with the technological development that threatens the

Tomorrow's Events

September 2 - Wednesday

Live Performances

06:30PM — **Muftah Shohra**
The Small Theater (Cairo Opera House)

The Beach
Ali Fahmy Theater (Higher Institute of Dramatic Arts) — 06:30PM

08:30PM — **High Heels**
El Gomhouria Theater

Harem Al-Nar
Al-Hanager Theater — 08:30PM

06:30PM — **the innocents**
The Open Theater (Cairo Opera House)

Lockdown Theater

07:00PM — **New World**
Portugal

Recorded Performances

Becoming Butterfly
Hungary — 05:30PM

Festival's Memory

04:00PM — **Lady Macbeth**
Ukraine

Opening

Bassem Sadek

Translated By : Ezzeldin Hafez

Breaking through The boundaries of Safety

In the 10th tournament of the Cairo International Festival for Experimental Theater, Dr. Fawzi Fahmy - the festival's president at that time - assigned Al -Ahram Foundation A very important research became An Introduction to the publications of the 10th tournament of the festival . the number of the publications reached 19 books . and the whole complete set of the festival's publications at that time reached 105 books .. Under the title "Experimentation ...and the differentiation of cultures," the extent of the global magnitude of stubbornness and reluctance that experimentation faces has been exposed by its malfunctioning as it threatened The boundaries of Safety that was created by the Models of habitual practices . The research insists on the dilemma of this practice, from its self-withdrawal and the repetition of concepts and perceptions that they are absolute constants. The famous Hungarian critic "Martin Eslien" said in his lecture during one of the festival tournament, in his definition of Experimentation that it is a state of rioting against the Holy basics of theatre... And he explained this definition, considering the Experimentation is the engine that aspires us towards curiosity and exploration of new worlds that always offers all of new and exciting.

Between this and that, astonishment and fascination remain the desired optimal result of all experimental performances... As many in the beginning of the festival rejected the idea of the festival in the first place and voices of fear of emergence of surreal, cubist, absurd festivals and so on.. Ignoring the positive effect of the festival that searches for a new formula of a dialogue with the audience whose relationship with the Artist had been frozen due to an overabundance of purely classical creations... It was time - at that back then - to open up to the unprecedented visual development reached by international schools of theatres.. The scene now appears to be a usual moment, even though it was imposed on everyone... So It is undeniable that the theatrical creative state is complete only with intimacy and live interaction between the audience and the actor... But we are passing today, as the whole world is passing through, with an exceptional circumstance that imposes a state of social distancing.. and accordingly The Experimentation and electronic experimentation has become an urgent necessity ... and getting acquainted with others' experiences in dealing with the quarantine has become a great gain, especially since there are experiences that had already met a great success abroad, including, for example, what a British actor presented with a stable-time weekly show at his home to the Internet audience with a paid tickets online.. and many other innovative experiences that there is no objection to getting acquainted with it ... as long as they are within the framework of experimentation and overcoming the conditions of the epidemic and Quarantine .. A little rebellion at the boundaries of Safety can create a new, more vibrant and optimistic world that is more interacted with the world.

Exprimental 27

President of CIFET
Dr. Alaa Abd El Aziz

Editor-in-Chief
Dr. Hatem Hafez

Managing Editor
Bassem Sadek

Art Director
Ahmed Saead

Editorial Secretaries
Ramez Emad
Fady Nashaat

Follow-ups
Emad Elwani

English Section Editor
Ezzeldin Hafez

Language Reviser
Dr. Naima Ashor

Photographers
Haya Fargallah
Medhat sabri

Opening

Managing Editor Word..
Tomorrow's Events..
03

Honorees

The Methodology of Training acting...
Hatem Hafez
06

Events

Abd Eldayem: this Exceptionally Edition of CIFET is an expressing the will –power of Egypt ... follow-up: Ezzeldin Hafez
04

Exprimental 27

Published by CIFET 27th – No.02, 2 September 2020 - Sanaa Shafea Tournament