التجريبي 27

نشرة يومية تصدرها مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (27) – دورة د.سناء شلقم – العدد 6 – سبتمبر 2020

"فاكيني" ورحلة الطقوس الأخيرة

في عصر التباعد الاجتماعي.. الهولوجرام بديلاً للممثل

عشرة وجوه للجائحة في "طرق ٢٠٢٠"

Cairo International Festival for Experimental Theatre
مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي

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 الإنجليزي:
عز الدين حافظ

مراجعة لغة إنجليزية:
آتي متولي

مراجعة لغوية:
د. نعيمة عاشور

تصوير:
هيا فرج الله
مدحت صبري

تنفيذ
السيد عبد النبي

افتتاحية

افتتاحية مدير التحرير
نتابع غدا 03

مكرمون

نوللو فاكيني:
أبحث دائما عن قلب الممثل
وانفتاحه على الرؤى المختلفة..
ناقشته: نورا أمين 04

"فاكيني" ورحلة الطقوس الأخيرة..
إسراء حسن 07

فعاليات

أن تكون أستاذا..
جلسة في حب د. حسن عطية..
تقرير: رنا رأفت/ روفيدة خليفة 14

ورشة النقد النسوي تحلل "سجن النسا" للراحلة فتحية العسال..
تقرير: ياسمين عباس 16

كورونا/ ديجيتال

في عصر التباعد الاجتماعي..
الهولوجرام بديلا للممثل..
عبد الله شاهر 12

مراجعات

فراغ العالم في عرض "يلعن أبو داروين" .. منى سليمان 08

الأبرياء.. المفارقة تصنع الجريمة..
يوسف فؤاد 09

عشرة وجوه للجائحة في "طرق ٢٠٢٠" .. اماني الشناوي 10

مسافر ليل.. توظيف مبتكر للفضاءات البديلة..
أسامة القاضي 11

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

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

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

الموقع الرسمي للمهرجان
www.cifet.org

افتتاحية

باسم صادق

مئوية القومي

في كل مرة أستقر فيها على مقاعد المسرح القومي.. يبدو الأمر وكأنني في حضرة تاريخ عريق، كان هذا الصرح –وما زال- شاهدًا عليه.. لا أمنع عيني من التشبث لفترة ليست بالقليلة ببيت أمير الشعراء الخالد أحمد شوقي، الذي كُتب في مواجهة الجمهور أعلى فتحة خشبة المسرح سنة 1920:

وَإِنَّمَا الأُمَمُ الأَخْلاقُ مَا بَقِيَتْ
فَإِنْ هُمُ ذَهَبَتْ أَخْلَاقُهُمْ ذَهَبُوا

وهو بيت الشعر الذي يذكرنا دومًا بارتباط رقي الأمم وتحضرها بالأخلاق الحميدة.. وبفلسفة بناء هذا الصرح وتأسيس فرقته.. كما يذكرنا تاريخ كتابته بأننا نعيش هذا العام مئوية المسرح القومي الذي كان على مرِّ التاريخ –تاريخه وتاريخ الوطن- مصدرًا للفن الراقي بدءًا من معماره البديع بزخارفه العربية المذهلة.. وصولاً إلى المحتوى الدرامي المقدم على خشبته بما يرتقي بأذواق الجمهور ووجدانهم.

بالأمس مارس المسرح القومي دورًا جديدًا من أدواره في احتضان تاريخ الحركة المسرحية المصرية، حينما استضاف الاحتفال بيوم المسرح المصري الذي تم اختياره خصوصًا تذكرًا وعرفانًا بجميل شهداء محرقة مسرح بني سويف.. التي راح ضحيتها حوالي خمسين مسرحيًّا من خيرة شبابنا وأساتذتنا ومبدعينا يوم الخامس من سبتمبر 2005.. والمفارقة أن المسرح القومي ذاته قد تعرض لنفس هذا الحادث المرير حينما احترق تمامًا عام 2008 وأذاقنا جميعًا مرارة الألم مرة أخرى.. أي بفارق ثلاث سنوات فقط على حادث مسرح بني سويف.. والأغرب أن الحريقين وقعا في شهر سبتمبر نفسه.

لذلك كان اختيار المؤلف د. مصطفى سليم والمخرج ناصر عبد المنعم فكرة المسرح المصري عبر الأزمنة في عرضهما أمس ضمن فعاليات التجريبي، اختيارًا موفقًا يناسب عراقة المكان ومئويته.. ويذكرنا أن المسرح يقف من جديد بعد كل نكبة صامدًا شامخًا رغم أنف الجميع وبجهود أبنائه المخلصين.. وبالإشارة إلى دلالة وقوع هذين الحادثين في الشهر نفسه، بأنه مثلما كان شهر سبتمبر هو شهر الألم فإن مَن فقدناهم منحونا حياة جديدة نحتفي بها ونتذكرهم دومًا من خلالها..

وإذا كان قدر المسرح القومي أن تحرمنا الكورونا من الاحتفاء بمئويته بما يستحق من تقدير منذ بداية العام وعلى مدى الأشهر الماضية، بسبب توقف الحركة المسرحية.. فلنعدّ هذا الحفل بداية انطلاق نستغل به ما تبقى من أشهر قليلة في الاحتفاء ببيتنا الكبير عبر بعض الفعاليات.. خاصة أن على رأس منظومته الإدارية ممثلاً قديرًا نشطًا بحجم إيهاب فهمي كانت له بصمته ومبادرته في استضافة ومشاركة كل فناني القومي في مبادرة العروض الأون لاين لوزارة الثقافة.

نتابع غدا

الاثنين - 7 سبتمبر

مسابقة العروض الحية

العمى
المسرح الصغير (دار الأوبرا المصرية).
06:30PM

الوحوش الزجاجية
على فهمي (المعهد العالي للفنون المسرحية).
06:30PM

نجونا بأعجوبة
الهناجر.
08:30PM

ريا وسكينة
الجمهورية.
08:30PM

مسابقة العروض المصورة

الجانب الآخر من الحديقة
(سوريا - لبنان)
05:30PM

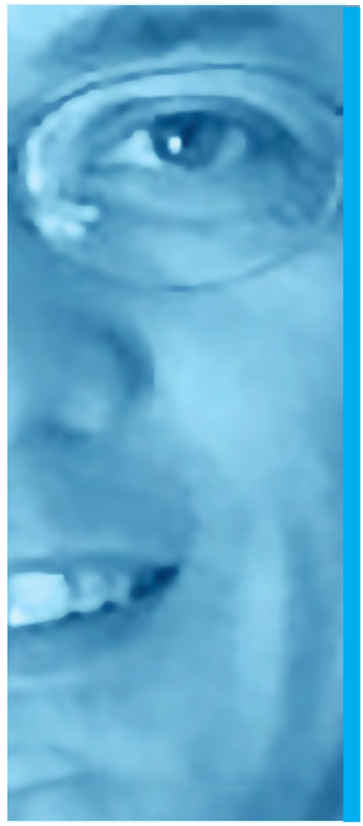
من ذاكرة المهرجان

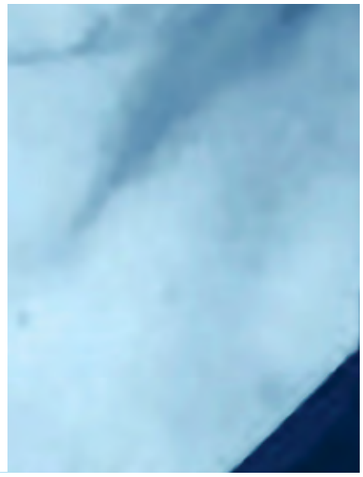
سجون
(الأردن)
04:00PM

برنامج الورش

التدريب الصوتي لممثل المسرح
د. نيفين علوبة
قاعة مدرسة الرقص الحديث (مركز الإبداع).
03:00PM

مخرج إيطالى أسس مسرح كانتا بيلى فى الدنمارك





نوللو فاكيني مخرج إيطالى رائد في مجال صناعة العروض الدولية، فهو مؤسس منهجيته، وأسلوبه الخاص للعروض ذات الخصوصية الإنسانية، Human Specific Performance، تلك النقلة التي حولت مفهوم الفرجة إلى مستوى جديد يقوم في جوهره على اللقاء الإنساني الحميم، حيث تصبح استعادة الإنسانية والوثاق الوجداني أهدافًا وأسسًا لرحلة فنية يتقاسمها المؤدي والمتفرج على حد سواء.

نوللو فاكيني هو مؤسس مسرح كانتابيلي ٢ ومديره الفني، وكذلك مؤسس مهرجان أمواج الدولي Waves. هنا يحدثنا نوللو عن رحلته، كيف يصمم عروضه، وكيف يستشرف اللقاء الإنساني عبر عروضه في زمن الجائحة.

ناقشته: نورا أمين

نوللو فاكيني:
أبحث دائما عن قلب الممثل وانفتاحه على الرؤى المختلفة

مشهد من عرض الرسالة لنوللو فاكيني

إننا في غاية السعادة لوجودك ضمن مكرمي مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي لهذا العام، لذلك نودُّ أن نعرف القارئ برحلتك كفنان وكيف قمت بتأسيس مسرح كنتابيلي ٢ في الدنمارك؟

بدأت رحلتي كفنان منذ سن مبكرة، كنت في العشرين من عمري تقريبًا عندما أطلقت مسرح كانتابيلي ٢ في إيطاليا مع مجموعة من شباب المسرحيين، كنا وقتها ملهمين بمنهج جروتوفسكي وبالمسرح الجسدي.. وبعد ذلك بحوالي عامين قمت بتجميع مجموعة ممثلين من مختلف البلدان الأوروبية؛ لكي نؤسس فرقة محترفة، حتى ذلك الحين لم أكن قد شاركت إلا في عدد محدود للغاية من الورش التدريبية، وكانت معظم معارفي تأتي عن طريق قراءة كتب ونظريات التمثيل والإخراج، لم أكن قد عملت في أية مسارح من قبل، حتى الآن لم أعمل طوال حياتي إلا في مسرحي الخاص، وقد كان هذا التجمع من المسرحيين الأوروبيين الشباب بغرض العمل معي على المسرح الجسدي، حتى انتقلنا من إيطاليا إلى كوبنهاجن بالدنمارك، ولم نحصل على دعم حكومي كامل من الدنمارك إلا في عام ٢٠٠٤. وبعد وصولنا إلى كوبنهاجن لم نمكث هناك فترة طويلة، فسرعان ما انتقلنا إلى ڤوردينبورج حيث استقررنا هناك لأعوام طوال صنع خلالهم مسرح كانتبيلي ٢ سمعته الأساسية.

رغم تركيزنا في بداية عملنا على نظرية جروتوفسكي والمسرح الجسدي، فإننا سرعان ما انجذبنا إلى الرقص في منتصف التسعينيات من القرن العشرين، فقد احتل رقص البوتو مثلاً بقعة كبيرة من اهتمامي، كنت في ذلك الوقت أركز على أشكال الإلهام الجديدة، حتى وصلنا إلى منتصف العقد الأول من الألفية الجديدة وبدأت في ابتكار نظام اللقاءات ذات الخصوصية الإنسانية، وهي اللقاءات التي تُعدُّ حتى هذه اللحظة أهم عمل قمت به وأكثرها راهنية.

حدثنا أكثر عن المحطات المختلفة التي شكلت أسلوبك الخاص، وكيف استكشفت الحاجة إلى ابتكار أسلوب جديد؟ وكيف نما هذا الأسلوب عبر السنين والمشروعات؟

في البداية كان التجريب يتمثل في مجرد تقديم عروضنا داخل بنايات كبيرة، داخل غرفة، حيث يلتقي المتفرج منفردًا بممثل منفرد، أي هذا التصميم للقاءات الأدائية المنفردة، في هذا الوقت كانت فرقتنا منخرطة للغاية مع الرقص، ومع اللعب والحكي. وبعد ذلك تمت تنقية أسلوب اللقاءات المنفردة بشكل ما لكي نحذف العناصر التخييلية

المؤدون هم قناة تسمح للمتفرجين بالانفتاح والدخول في حالة حميمية، وعندما يحدث ذلك نكتشف دومًا أنه لا مكان أفضل من الحميمية في هذا العالم

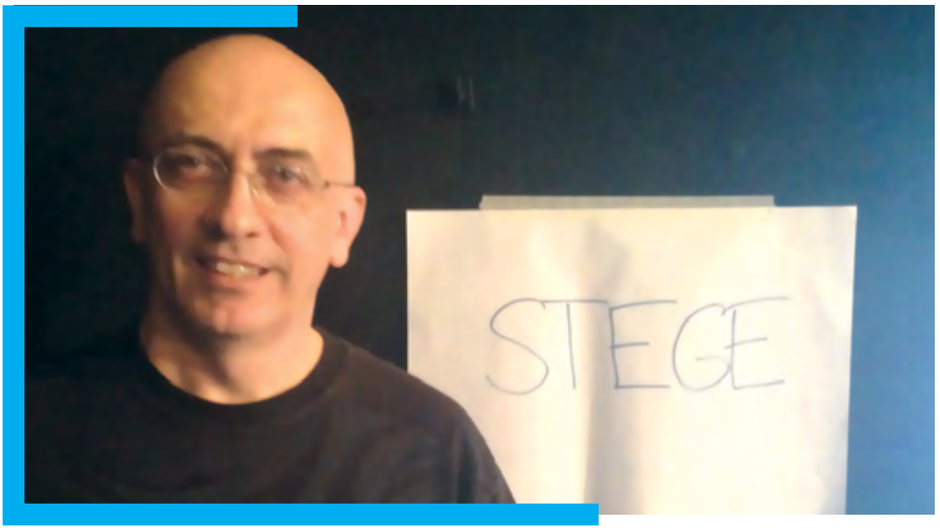
ونسعى أكثر إلى التنقيب بالداخل، ولنعرف كيف يمكننا خلق الحميمية، كيف يمكننا ابتكار لحظات صادقة من اللقاء والتبادل بين المؤدي والزائر، وقد عملنا دومًا بمجموعات صغيرة جدًّا من المتفرجين؛ أي بعدد بين ١ إلى ٤ أو ٥ متفرجين للمؤدي الواحد، كان هذا مبدأ قد تشكل لأسلوبنا، حتى يتمكن المؤدي من الاتصال الحقيقي والعميق بتلك المجموعة من المتفرجين، حتى لا نشعر بأننا قد أهملنا أحدًا أو تركناه في الخلفية، نما أسلوبنا بطرق مختلفة، فمثلاً بما أننا كنا نقدم أعمالنا في البنايات الكبيرة، تطور أسلوب اللقاءات ذات الخصوصية الإنسانية لكي يحتل موقعًا أساسيًّا في الفضاء العمراني للمدينة. آخر عروضنا الكبيرة مثلا، «رقم مخفي»، كان يجبر المتفرجين على التجول بالسيارة داخل مختلف بقاع المدينة لمدة تصل إلى ثلاث ساعات ونصف لكي يعثروا على المؤدين داخل بنايات أو داخل الإطار الطبيعي للمدينة. وبهذا الشكل تركنا الفضاء المسرحي، وابتعدنا عنه أكثر فأكثر، حتى أصبح بالإمكان أن ترى لقاءاتنا الأدائية في الأماكن العمرانية المفتوحة دون أن تلحظ أو تدرك أنها عروض مصممة.

نعرف أنك قد أطلقت أيضًا أكثر من مهرجان مسرحي دولي، بما فيهم «أمواج»، حدثنا عن العلاقة بين عملك كصانع للعروض وعملك كمصمم للمهرجانات والتعاونات الدولية. وهل من الصحيح أن نقول: إن مقاربتك الفنية متجذرة في فهم عالمي للقاء الإنساني العابر للجنسية وللجغرافيا؟

قمت بإطلاق مهرجان «أمواج» في عام ١٩٨٧، ومنذ ذلك الحين وهو يقام كل عامين بانتظام. كان المهرجان -ويظل- فرصة فريدة للقاء وللإلهام، للقاء بما أعتقد أنه يلهمني أو ما قد يأتي لمدينة ڤوردينبورج بأشكال مختلفة من الرقص والفرجة ليست معتادة في المدن الصغيرة. في كل دورة نستقدم حوالي ثلاثين عرضًا، وتصبح تلك العروض فرصة لاستكشاف الجانب الآخر من العمل المسرحي الذي لا يشبه بالضرورة عملنا في كانتابيلي ٢. فنحن لا ندعو الفنانين الذين يقدمون أعمالاً تشبه ما نقدمه نحن، هكذا يتكون اللقاء الحقيقي وتحدث الاستكشافات الجديدة. وبالطبع، تم تصميم مهرجان «أمواج» كمهرجان دولي لأن هذه هي طبيعة الفن، وبما أن معظم العروض لا تعتمد على اللغة الكلامية، فقد كان من السهل علينا استقبال أية عروض دون قيود، فالجميع سيتمكن من الفرجة عليها أيًا كان سنه أو جنسيته أو خلفيته الثقافية.

أثناء هذا الوقت الحرج للجائحة، تصبح عروض اللقاء المنفرد -أو اللقاءات ذات الخصوصية الإنسانية- ذات قوة فريدة في خلق لحظات من التضامن والاعتراف بالجرح العالمي الذي أصيبت به الإنسانية. حدثنا عن العوامل الوثاق الإنساني الذي يوجد في أعمالك، وكيف يمكنها أن تصبح تجربة للمداواة؟

يمكنني أن أقول: إن هذا اللقاءات ذات الخصوصية الإنسانية قد جعلتني أدرك كيف أن العمل الفني قد يحتوي على عدة مظاهر لا تتطلب مطلقًا أن يكون المتفرج من مرتادي المسرح ولا من المهتمين أصلاً بالفنون، وفي الحقيقة أنني أصبحت



أتلقى طلبات عديدة لتقديم ورش لمنهجي لكن ليس لمسرحيين أو لطلاب التمثيل، بل لأناس عاديين من خلفيات متنوعة يريدون الحصول على تدريبات أونلاين فيما يتعلق بمختلف أشكال الحميمية، وبمساءلة ما الحميمية الفكرية، والحميمية الجسدية، والحميمية الروحية، والحميمية العاطفية. إن هذا النوع من العمل يعدُّ عالميًّا لأنه يعتمد على الحميمية. إنه متعلق بالناس الحقيقيين، وأبعد كثيرًا من حدود الذائقة، فسواء كنت تحب الباليه أم لا؟ يظل هذا النوع من الفن خارجيًّا، أو قائمًا على الظاهر بينما في عروضنا يجد المرء نفسه قريبًا للغاية من المواجدة والحميمية، ومن الأشكال التي تجعل الإنسان يشعر بأنه متصل بقرينه الإنسان، وليس للذائقة هنا أي موقع في التجربة، فالتجربة برمتها تتعلق بمعنى أن تكون إنسانًا، وما تعنيه الإنسانية، وما يعنيه أن نعيش هذه الحياة على هذا الكوكب؛ لذا أعتقد أن قدرًا كبيرًا من هذا النوع من العمل يمكن أن ننفذه أونلاين، بالطبع لن تكون لدينا حرية التنقل فيزيقيًّا مثلما نفعل عادة في عروضنا، لكن سيكون ما زال بإمكاننا أن نختار المحتوى الذي نقدمه وتنفيذ اللقاءات المترابطة به.

وسط القيود التي تضعها جائحة كوفيد ١٩ على كل عروض المسرح في القاعات المسرحية المغلقة، يظهر أسلوبك الخاص كنوع من النجاة حيث يتناسب تمامًا مع العدد المحدود للمتفرجين، لا سيما مع الاعتماد على نسق اللقاءات المنفردة بين المؤدي المنفرد والمتفرج المنفرد. صف لنا كيف تقوم ببناء عروضك، مع العلم أنك تملك قدرًا كبيرًا من التنوع في البنية الإخراجية لو قارننا مثلا "Seek to Seek"" بـ"Hidden Number" الذي حاز على جائزة رويمرت الدنماركية لأفضل عرض عام ٢٠١٨.

لا يوجد سكريبت أو مخطط يسبق عملية صناعة العرض، فالمحتوى الفعلي للعرض يتم خلقه دومًا معًا وللتعاون مع كل مؤدٍّ في العرض، بناء على ما يريد هذا المؤدي تقديمه في هذه اللحظة من حياته، أو ما يشغله، دومًا ما نبدأ عملنا مما يعدّه المؤدي آنيًّا ومهمًّا له، وليس من أي محتوى خارجي مفروض عليه، فأنا لا أحب أبدًا أن أعطي سكريبتًا لمؤدٍّ وأقول له: «اخلق شيئًا من هذا» عندما يكون هذا الشيء لا يمسه ولا يملك أي صلة شخصية قوية تجاهه. إلى جانب هذا، أقوم بتكوين بنية خارجية تدعم هذه العملية الإبداعية، ففي «متاهات فينوس» حاولت أن أخلق بنية مشابهة للمخ، وفي «رقم مخفي» خلقت منظومة من المواقع الطقسية في المدينة، وفي «المساحة بين عالمين» حاولت التحرك في ظلام الليل بينما المكتبة العامة مغلقة، أستطيع بشكل عام أن أخلق إطارًا يستطيع احتواء مختلف اللقاءات والتفاعلات بين المتفرجين والمؤدين، وربما أحيانًا بين المتفرجين بعضهم البعض، لكن داخل قواعد ثابتة للعبة، كنت دومًا مهتمًّا بتطبيق مفهوم اللعبة وقواعد اللعبة داخل عروضي، بينما أتعمد توضيح تلك القواعد للمتفرجين حتى لا يتشككون أثناء حركتهم، حتى يكونوا مطمئنين تمامًا مثلما يكونون مطمئنين لدرايتهم بقواعد المرور في الشارع وهم يطوفون بالمدينة، وتتضمن حركة المتفرجين أيضًا حركة شعورية ووجدانية تتطلب قواعد بدورها، كما تتطلب تأطيرًا وتدفقًا وفق قواعد اللعبة.

كيف ترى دور المؤدين في فرقتك؟ وكيف تقوم باختيارهم؟ ما أهم الخصال التي تبحث عنها في المؤدين الذين يعملون معك؟ وما المخاطر التي يتعين عليهم مواجهتها؟

كما قلتُ آنفا: المؤدي هو نفس شخصيته داخل عروضي، إنه لا يقدم أية شخصية تخييلية أو مؤلفة، وقد يكون لكل مؤدٍّ وظيفة معينة داخل العرض وفقًا لما يتعين عليه فعله في توقيت محدد من العرض، إلا أن ذلك المؤدي سيكون نفسه دومًا دون أن يضطر إلى ارتداء قناع شخصية درامية ما، أما الطريقة التي اختار بها المؤدون في فرقتي فهي لا ترجع إلى وجود أية مهارات بعينها، وإنما إلى وجود طاقة ما وحضور فيزيقي ما في قلب هذا المؤدي تمكنه من الاتصال بالآخر، ليس بوصفه شخصية متخيلة، وإنما بوصفه هو نفسه. في الحقيقة أنني أنتقي المؤدين الذين يثيرون اهتمامي، ولو كانوا يستطيعون الغناء أو عزف الكمان فهذا شيء جيد ويمكن استخدامه، لكنني لا أبدأ أبدًا من تلك النقطة بوصفها نقطة بداية أو مطلبًا أساسيًّا. وعندما أبحث عن مؤدٍّ فإنني أبحث عن قلبه، عن انفتاحه الذهني، عن قدرته على الرؤية وعلى التعرف على وجهات النظر المختلفة وقبولها، إنني أبحث عن الانفتاح والوعي والطاقة، وهناك خصال كثيرة تدرسها كليات المسارح ومعاهده، إلا أن الخصال التي أتحدث عنها هي خصال تنمو مع الحياة وليس من جراء التدريب والتعلم، أما المخاطر التي يضطلع بها المؤدون أثناء عملهم في اللقاءات ذات الخصوصية الإنسانية، فهي مخاطر نابعة من قبول هذا العقد، فعندما لا نملك شخصية مؤلفة أو متخيلة، يصبح علينا أن نكون غاية في الصدق والحميمية بلا حدود، كي نغوص ونكشف أعمق جوانبنا الشخصية لجمهور العرض.

يندرج عملك أيضًا تحت مسمى المسرح التفاعلي الذي ينغمر فيه المتفرج بالكامل، ومع ذلك فهو لا يشبه المسرح التفاعلي المتجذر في الثقافة الشعبية -مثل أوجستو بوال- فكيف ينتج عملك اتصالاً مع المتفرج، وأثرًا، وتحولاً؟ وكيف أسهم في تغييرك؟

إن ما نقدمه هو مسرح تفاعلي لأنه لا وجود له دون التفاعل مع المتفرج؛ بل لا وجود لمرحلة البروفات نفسها دون اختبار العمل على متفرجين، إنه أيضًا نوع من الانغمار للمتفرج وللمؤدي، فالاثنان ينغمران في تجربة كاملة هي تجربة حقيقية وواقعية؛ بل ينغمر طاقم العمل طوال فترة التحضير والبروفات وأثناء العرض وبعده، فكأننا في واقع كامل مصنوع يغمرنا من جميع الجهات وبكل الطرق، وما ينتجه هذا هو بالتأكيد نوع من الاتصال لأننا نعمل دون سرديات متخيلة، ولأننا لا نستورد أوهامًا من أزمنة ومواقع مختلفة عن لحظتنا الراهنة، كل شيء يحدث كما يحدث بالضبط، وتملك هذه العروض أثرًا مباشرًا على الناس، فقد وقع اثنان في الحب مثلاً أثناء أحد عروضنا وتزوجا، لم يحدث ذلك مثلاً قبل العرض أو في ساحة المسرح؛ بل حدث حرفيًّا أثناء العرض، لأن ما حدث لهما كان شيئًا خاصًّا، ويحدث كثيرًا أن يطيب لبعض المتفرجين البقاء قليلاً بعد انتهاء العرض، والتعرف وعقد صداقات، أما من حيث القدرة على إحداث تحول أو تغيير، فذلك يرجع إلى كون هذه الأعمال تكشف للجمهور إمكانية الخوض في حالات عميقة من الحميمية، ويصبح المؤدون بمنزلة قناة تسمح للجمهور بالانفتاح وبالوصول إلى الحميمية، وعندما يحدث ذلك نكتشف دومًا أنه لا مكان أفضل من الحميمية في هذا العالم كله. فالحميمية هي الفضاء الذي تشعر فيه بالاتصال، وبأنك لست وحيدًا، وبأنك جزء من شيء أكبر، جزء من العالم، من الكون، من الإنسانية. إنها تجربة قادرة على تغيير المتفرج، وكذلك تغييري وتغيير المؤدين الذين يقومون بهذا العمل. إن هذه التجربة هي شيء يقع بين الصلاة والتأمل ولقاء أصدقاء جدد، إنها عملية استكشاف نستغل فيها مفهومي المسرح والعرض لكي نتسلل إلى داخل المجتمع، فدون إطار الفن لما كانت هذه التجربة وصلت للناس، لا أعرف إن كانت فنًّا، لكنها على الأقل في نقاء الفن.

جانيس جوبلين: «على خشبة المسرح أمارس الحب مع خمسة وعشرين ألف متفرج، ثم أرجع بيتي وحيدة». المسرح هذا العالم الساحر الذي يدخله المرء فينبهر بسحره وجماله، فلا يستطيع إلا أن يندمج معه، ولا يفعل شيئًا سوى الإمتاع أو الاستمتاع، ومنذ اكتشاف هذا العالم الساحر وهو في تطور مستمر منذ العصور القديمة بداية من أرسطو، وسوفوكليس، مرورًا بالعصور الوسطى، ثم كارلو جولدوني، وفرانشيسكو بيترازكا، وصولاً للعصر الحديث والقرن العشرين مع بيراندللو، موراڤيا، وإيتالو سڤيفو.
ومهما اختلف الخلق في أجناسهم وطبائعهم فإن فن المسرح يمكن أن يجمع شعوبًا من كل الأجناس، والتعرف على بيئة مختلفة وثقافة جديدة، وإيطاليا هي بلد الفن والأدب.

« فاكيني »
ورحلة الطقوس الأخيرة

إسراء حسن

المسرح في تطور مستمر ومزدهر، فالمخرج والممثل «نولو فاكيني» جاء ليضيف المزيد لعالم المسرح.

نولو فاكيني هو مخرج وممثل إيطالي، ولد عام ١٩٦٠ بمدينة بولونيا، وقام بعمله الاحترافي كمخرج في سن صغيرة عام ١٩٨١، مصرًّا على ابتكار شكل جديد للمسرح، فقام بتأسيس مسرح «كانتا بيلي» عام ١٩٨٣ وهو في الثالثة والعشرين من عمره، ثم انتقل إلى الدنمارك عام ١٩٩٠ ليقوم بتأسيس مسرح «كانتا بيلي ٢» ولكن بمدينة «فوردنجبورج»، ليصبح المسرح الإقليمي الأكثر شهرة بالدنمارك، وليصبح مسرح «كانتا بيلي» من أكثر المسارح انتشارًا بأوروبا.

قام فاكيني بتأسيس مدرسة فنون المسرح عام ١٩٨٨، وهي تعمل على برنامج تعليمي مهني مدته ثلاث سنوات لتدريب صانعي المسرح وفناني الأداء ويركز المنهج الخاص بالمدرسة على المسرح الأدائي الراقص، وقد رأس فاكيني الإدارة منذ عام ١٩٨٨ حتى عام ٢٠٠٦، ولكنه بعد ذلك تفرغ لمسرح كانتا بيلي ٢ لتطويره وعلى الرغم من مرور أكثر من عقدين على إنشاء هذا المسرح كمسرح راقص أدائي معاصر فإنه تحول إلى ما يسميه فاكيني بمسرح الأداء الإنساني الخاص. «إن الإنسان يمر برحلة حياتيه يومية حتى يصل إلى الطقوس الأخيرة ليعبر من رحلة الحياة، رحلة الموت؛ لذلك يمكن من كانتا بيلي أن نمر بعالم حسي أكثر جمالاً لنصل لتلك الطقوس بمنتهى السعادة». هذا ما عبر عنه فاكيني حين تحدث عن مسرح كانتا بيلي الذي قام بإنشائه.

مسرح كانتا بيلي هو شكل من أشكال المسرح التشاركي ويسمى بالأداء الإنساني الخاص ويتمحور على تقديم تجارب شخصية ولكن بمشاركة الجمهور وقد صُمم لاستقبال مجموعات صغيرة من الجمهور حتى يرتبط الأداء بطرق مختلفة مع كل زائر على حدة، ومع تلك المشاركة مع الجمهور فهذا يسهل لقاءات حقيقية في بيئات غامرة، ويقوم على استكشاف واستخدام أشكال مختلفة من التواصل الحسى أو اللفظي أو الجسدي تسهل تلك اللقاءات بين الأفراد ضمن أطر موضوعية معينة، ويتمكن طموح هذا التيسير من تمكين فناني الأداء والزوار من أن يكونوا متجاوبين مع بعضه البعض، وبالتالي إرساء الأساس لإجراء لقاءات صادقة، والمبدأ الأساسي لكانتا بيلي صدق تلك اللقاءات، وعدم التخيل بالعكس والتخلي عن مفهوم الدور والتخيل، وهنا يكتمل عمل كانتا بيلي.

فاكيني: لعبة الطقوس الأخيرة تكمن في الأداء البشرى الخاص أو المحددة الذي يوجهنا جميعًا إلى تجارب مخصصة وتتيح لنا التنقل عبر عالم جمالي وحسي مع مساحة مفتوحة للقاءات وتفاعل وحضور حقيقي».

خلال العمل بشكل فردي، ثنائي، أو في مجموعات صغيرة، يقوم المشاركون بالبحث عن لغة فنية بناء على إنشاء لقاءات مكثفة، صادقة، وغير خيالية مع الجمهور. «مسرح كانتا بيلي ٢» يقوم بتدريب مشتركيه على موضوعات وتدريبات معينة، مثل خلق أكوان جديدة، تكوين تجارب حسية تتعلق بجمهور مشارك ضمن هيكل من التفاعل الشخصي، استكشاف حدود التفاعل بين الممثل والجمهور، استخدام المواد الشخصية، والسيرة الذاتية خارج الأطر النموذجية لرواية القصص، استخدام أشكال مختلفة من الدراماتورج، وأيضًا خلق الدراما التشاركية على أساس طقوس قائمة على مفهوم اللعبة وعنصر المخاطرة، من مميزات كانتا بيلي أن المؤدي هو المرشد أو البطل، وهو مَن يقوم بالاتصال مع الجمهور المشارك للتواصل الجسدي ولكن في إطار بيئة غير عنيفة.

تلك هي التدريبات والموضوعات التي تقوم عليها مسرح وورشة «كانتا بيلي ٢»، ولاقت شهرة واسعة في أوروبا كلها فعلى الرغم من وجود المسرح في إيطاليا والدنمارك؛ أعلن فاكيني عن الفرع الجديد للمسرح عام ٢٠١٩ بمدينة مونتريال بكندا، وهناك إقبال شديد على التحاق كانتا بيلي ٢، ولكن من أهم شروط المؤدي أن يكون حاصلاً على تدريب متقدم في الرقص حتى يتم قبوله.

من أشهر العروض التي قدمها نولو فاكيني، عرض «الرسالة la lettera»، الذي قام بإخراجه وقدمه الممثل الإيطالي «باولو ناني»، وقدم لأول مرة عام ١٩٩٠»، ثم أعيدت صياغته مرة أخرى ليقدم أكثر من مرة عامي ٢٠١٥ و٢٠١٧ وأخيرًا عام ٢٠١٩ بمسرح لوس أنجلوس بالولايات المتحدة الأميركية، ومسرح جوربيتي بمدينة تورينو بإيطاليا. يعرض «باولو نانى» نفسه للجمهور للإجابة عن جميع الأسئلة حيث يدخل الممثل بملابس مهرج مع خصلات من الشعر على جانبي رأسه الأصلع، وعيناه المستديرتان المسكونتان، يجلس على طاولة يشرب كأسًا مجهول الهوية، وعلى الفور يبصقه، ثم يبدأ في كتابة رسالة، وقبل أن يغادر المشهد يدرك أن القلم الذي استخدمه لم يترك أي أثر على الورق.

حاز عرض «الرسالة» على العديد من الجوائز الدولية مثل جائزة «يونيتيد سلاباستيك رونر»، «جائزة مهرجان كوبنهاغن المسرحي»، «جائزة فرانكفورد للكوميديا عام ٢٠٠٥»، و«جائزة جمعية أندريه عام ٢٠١٦»، والعديد من الجوائز المحلية في الدنمارك عام ٢٠١٨.

وحصل فاكيني على العديد من الجوائز الشخصية منها جائزة «كاجليد أبل عام ٢٠٠٣»، «جائزة ريمومنت» لأفضل أداء عن عرض الأرقام المخبأة عام ٢٠١٨. وأخيرًا سيتم تكريمه هنا بمهرجان القاهرة للمسرح التجريبي في دورته السابعة والعشرين، ومن هنا يمكن أن نستقبل فاكيني ورحلته للطقوس الأخيرة ومسرحه كانتا بيلي.

إن كنت تنتظر شيئا فلا تنتظره..

فراغ العالم في عرض "يلعن أبو دارون"

"يلعن أبو داروين" أو "إزاي اتعلمت أحب الاشتراكية".. بهذا العنوان الصادم ربما، قدّم أحمد العطار عرضه في الدورة التاسعة عشر من مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في العام 2007، والذي عرض مجددا ضمن "ذاكرة المهرجان" في الدورة الحالية.

يبدأ العرض حيث يرى الجمهور بؤرة ضوء تبدأ خافتة مسلطة على كنبة أمامها طاولة عليها كومة من الأشياء مغطاة بملاءة بيضاء، في مشهد أشبه بمشاهد البيوت المغلقة لسنوات طويلة. ثم تقوم الخادمة التي أتت للتنظيف بإزالة الملاءة، ليظهر للجمهور أن هذه الكومة ليست أشياء ولكن أشخاص. تحديدا هم خمسة أشخاص: ثلاثة رجال و امرأتان. وما أن تلمس الخادمة أي شخص منهم حتى يبدو كأنه يعود للحياة. كأنها أزالت عنهم تراب السنوات التي ظلوا فيها مدفونين أسفل ملاءة. فيبدأ كل منهم في التململ كأنما يستعيد نشاطه أو وجوده السابق. لا يبدو في بداية العرض ما العلاقة بينهم، ليأخذنا العرض تدريجيا في أحاديثهم التي يخلو معظمها من الكلام المعتاد، أو المألوف، وهي تيمة متكررة في أعمال أحمد العطار، إلى أن نكتشف فيما بعد أنهم عائلة، وأنهم في انتظار العشاء أيضا فيبدأون في التململ من الانتظار ومراقبة الوقت الذي يعبر عنه بصوت يشبه دقات الساعة لكنه مزعج ليعبر عن ألم الانتظار، والمتابع لأعمال العطار يعرف أن تجمع العائلة على العشاء كمشهد أيضا واحدة من التيمات المتكررة في مسرحه.

خلال رحلة انتظار هذا العشاء، يتركنا المخرج مع تفاصيل الشخصيات التي تتزايد تدريجيا إلى أن نستطيع ربطها جميعا، فنكتشف الأم المبالغة في تدليل ابنها، رغم أنه في سن الشباب وليس طفلا

منى سليمان

صغيرا، وإن كان سلوكه يدعي عكس ذلك "رمزي لينر". هذا الشاب/ الطفل بسبب التدليل ربما لا يفعل شيئا تقريبا غير لعن كل شيء، داروين، فولتيير، موتسارت، شكسبير، بيتر بروك و حتى ديفيد بيكهام لاعب الكرة. وعلى النقيض تقريبا نجد الأب الذي لا يجد أي مشاعر حميمة من الأم، وهو على النقيض منها شخص غير عاطفي وعملي بدرجة كبيرة فنراه يتجه إلى مناقشة "رفض البنك الدولي إقراض مصر لبناء السد العالي"، فجاءت الجمل الحوارية للأب متضمنة بعض مقتطفات من خطاب تأميم قناة السويس الشهير الذي ألقاه الرئيس الراحل جمال عبد الناصر عام 1956 باللغة العربية، والذي يقوله الأب للابن الثاني، والذي بدوره لا يقول إلا كلمات " نعم، لا" بلغة أخرى، كل هذا والابنة في طرف الكنبة غير مهتمة إطلاقا بكل ما يحدث حولها، كأنها منفصلة عنهم تماما، نراها ترسم على قدمها بحسية شديدة مغلفة المشهد بدندنة لأغنية "la vie En rose " للمغنية الفرنسية الشهيرة اديث بياف، ومع رور الوقت تبدأ الشخصيات في التشابك بتفاصيلها، مما يظهر مع الوقت طبيعة هذه العائلة وصراعاتها الداخلية.

أوجد المخرج عالما مقبضا ضيقا، فمساحة العرض لا تتعدي حدود الكنبة والطاولة القصيرة أمامها، الشخصيات جالسة بجوار بعضها بلا أي مساحات فراغ، فهم قريبون جدا ومع هذا لا يوجد بينهم أي حوار حقيقي كأنهم شخصيات معزولة حتى أثناء توجيهها للحديث إلى الآخرين. حالة خواء تام، لا يوجد شخص منهم يتحدث لغة الآخر طوال العرض وهو ما عمق فكرة العزلة أيضا بين الشخصيات.

كان لتصميم الديكور و الملابس تأثيرا مباشرا على توضيح حالة القدم في الزمن من ناحية وتوضيح حالة التكرار أيضا كما لو أنهم شخص واحد، وبدوا كأنهم قادمون من مخزن للأنتيكات، فملابس الجميع عليها آثار و كأنهم كانوا مخزنين في مخزن و مثبتين بشريط لاصق، بالإضافة إلى الإضاءة والتي أضافت أجواء خمسينية، كما كانت لموسيقى العرض دورا كبيرا في التركيز على لحظات هامة داخل تفاصيل العرض.

لعب "العطار" على الجمهور ربما أكثر من العرض، فإذا كنت تنتظر شيئا، فلن يحدث شيء، و هو ما يجعل الجمهور منتظرا طوال العرض حدوث شيء ما "كالمعتاد في العروض المسرحية" إلى أن ينتهي العرض، فالعرض بلا حدث، وإذا كنت تعرف هذه الكلمات أو سمعتها من قبل، فنعم، هي خطاب تأميم قناة السويس، الذي يعتبر أحد الخطابات التاريخية، في ظل فراغ ثقافي و فكري، علاقات مشوهة وصراعات، ليصبح هذا الخطاب هو الآخر في ظل هذه الأسرة فارغا من أي معنى، كما قدم العرض إسقاطا على الواقع الاجتماعي الحالي (زمن العرض) المليء بالشعارات والذي تسيطر عليه مفاهيم جافة أدت إلى تشويهه و تجريده من تفاصيله الإنسانية. وهي التيمات التي كررها العطار في العروض التالية مشكلة رؤيته الفنية والفكرية للعالم.

الأبرياء.. المفارقة تصنع الجريمة

الجريمة بطبعها فعل، والمجرم هو صاحب المبادرة دائمًا فهو فاعل للجريمة، ويقف على طرف نقيضه البريء صاحب اللا فعل فحين يُطلب من الأخير –في ظروف ظالمة بالطبع– إثبات براءته رغم أنه من المفترض أن الإدانة هي التي يتم إثباتها، يتحول البريء إلى فاعل يفتش عن دليل براءته، الأمر الذي يقوده ربما ودون أن يدري إلى فعل إجرامي، وهكذا ندخل في دائرة لا تنتهي وتتشكل نسبية البراءة والجُرم على حسب هوى من بيده القرار.

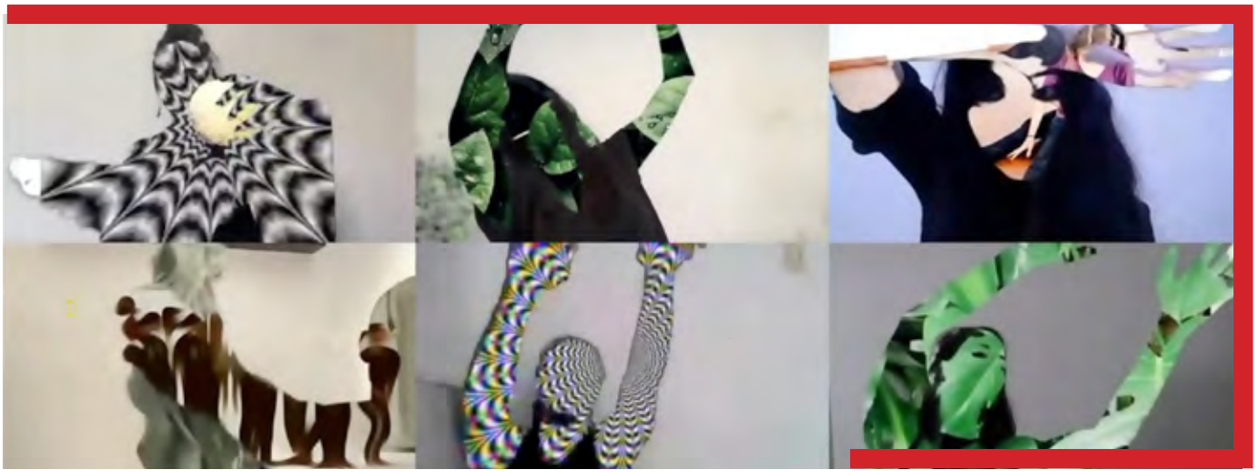
يوسف فؤاد

من هذا الصراع تشكل عرض الأبرياء عن نص "وقت الأبرياء" للكاتب الألماني "زيجفريد لينتس" إخراج "حسام قشوة"، حيث نرى زنزانة يقبع بها متهم وتسعة أبرياء، أما الأول فهو "زازون" شخص ثوري ومرتبط بجماعة ما، كانت عمليتهم الأخيرة هي اغتيال أحد رموز النظام، ونجحت الشرطة في القبض عليه وحده، أما الأبرياء فحظهم التعس جعلهم ضحية قبض عشوائي، لتكتمل الصورة النمطية البيوقراطية لدى الشرطة في أي حكم ديكتاتوري، أي صورة تطبيق العدالة، وكان أمل الأبرياء الوحيد هو المهمة التي كُلفوا بها، وهي انتزاع اعتراف من "زازون" ببقية شركائه، في هذة الحالة فقط يكسبون حريتهم من جديد، في حين أن "زازون" يرفض رغم التعذيب البدني الشديد أن يعترف بأسماء شركائه، ومن هنا يشتد الصراع بين التمسك بقيم الثورة والبحث عن الحرية.

نتيجة للقبض العشوائي؛ كان الأبرياء التسعة على درجة كبيرة من التباين في الدرجة الاجتماعية، والهموم المادية بشكلٍ كبير بداية من "السائق" الذي لا يهتم بأي شيء، ثم "المزارع" الذي تقتصر مهمته في حلب بقرته في المزرعة ويخشى أن يفوت موعد الحلب القادم، مرورًا بـ"القنصل" ودبلوماسيته، كلامه، شخصيته الأفعوانية، وفي الوقت نفسه يجهر برأيه بأنه ضد النظام الحالي، ثم "صاحب الفندق" و"موظف البنك" الذي على موعد مهم مع زبائن قادمة للبنك، و"عامل المطبعة" الذي يترك زوجته مع مولودهما الأول بعد انتظار دام لعشرين عامًا، بجانب "المهندس" خشن الطباع المتسرع للخروج، وهؤلاء يغلب عليهم القسوة مع "زازون" لنزع الاعتراف منه، من ناحية أخرى يقف كل من "الطالب" و"الطبيب" في وجه قسوتهم عليه. بذلك لا يكون الصراع بين طرفين فقط الأبرياء وزازون، بل بين الأبرياء أنفسهم رغم أرضية الرغبة المشتركة التي يقفون عليها، فحين يموت أو يقتل زازون يأخذ الشك مأخذه في نفوسهم تجاه بعضهم البعض، ويصبح القاتل المجهول هو محور بحثهم بعد أن كانوا جميعًا أبرياء. وفي الخارج -خارج أسوار سجنهم- ينجح الثوار في إسقاط النظام الديكتاتوري، ليتحول منفذو آخر عملية إلى أبطال الشعب الباحث عن الحرية، وعلى رأسهم وبالطبع زازون الذي يقبع الآن جثة لا حول لها. ومن هنا تحدث المفارقة التي تجعل القاتل المجهول هو سبب تعاستهم، وتتبدل المهمة للبحث عنه أو بمعنى أدق البحث عن قاتل البطل المغوار "زازون".

خلال رحلات البحث المختلفة نرى الديكور المكون من قضبان السجن المحيطة بالشخصيات، الذي يجعلنا نشعر وكأننا سجناء أزمة الحرية تلك في مواجهة هوى النظام المتذبذب، والإضاءة التي تنقلنا بخفة بين الحالات الإنسانية المختلفة بين رغبات الأبرياء، وتمسك زازون بعزيمته أو حتى حين يدخل النقيب بأوامره الجديدة في عجرفيته المعتادة. فنحن إن كنا داخل السجن لا نشعر بفرق بين ليل أو نهار، ولكننا نشعر بعمق الليل في لحظات الهدوء وكذلك تغير الجو النفسي العام بين شخصية وأخرى. ولأننا رأينا مسدسًا فلا بد أن نسمع صوت الرصاص "كما قال تشيخوف" فأثناء البحث عن قاتل زازون، وبعد اقتراح السائق بأن يمسك كل شخص على حدة المسدس، ومن يطلق النار يكون هو القاتل، يجيء دور القنصل.. يوجه المسدس الى المزارع.. ظلام.. نسمع صوت الرصاصة، ومع عودة الإضاءة نرى جثة القنصل بجوار زازون ليولد مجهول جديد، وقضية أخرى، ربما نكون نحن المشاهدين المدينين هذه المرة، نجلس نتابع في نظرة علوية ما يحدث معتقدين أننا أبرياء دون أن نتعظ أن مَن كنا نظنهم أبرياء أقاموا للتوِّ حفلة جرائم.

فالعرض يبدأ بجريمة بدوافع سياسية وينتهي بأخرى نفسية، وبين هذه وتلك تلعب المفارقات دورها في لي عنق الصراع داخل سجن يدخلهُ الإنسان بنفسه طواعية قبل أن يُزج فيه قسرًا.



عشرة وجوه للجائحة في "طرق 2020"

عن طريق أحد المهرجانات البرازيلية الراقصة، اجتمع عشرة راقصين حول العالم؛ لتبادل خبراتهم في الرقص أمام كاميرا الهاتف؛ لنمر في نصف ساعة بكل من "فرنسا، البرازيل، الهند، ألمانيا، أسبانيا، سويسرا وأخيرًا البلد المضيفة للمهرجان مصر"، لكن جولتنا تلك لم تخرج من غرف الراقصين وتحديدًا كادرات هواتفهم.

أماني الشناوي

نشهد في الدورة "السابعة والعشرين من مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي"، التي تُقام خلال فترة جائحة الكورونا، شكلاً فريدًا من نوعه عن عالم المسرح المُعتاد، الذي لا يحقق أيًّا من شروط المسرح الذي تربينا عليها وهي "نحن، هنا، الآن". فلا نحن هنا ولا هم هنا ولا هو عرض حي من الأساس، فعلى شاكلة فصول الروايات، تم تقسيم عرض "RO-TAS2020" إلى فصول ممثلة في أيام، لكل يوم حالة من الرقصات تعبيرًا عن الملل في ظل الحجر، ليكسر ذلك قاعدة وحدة الزمان للعرض المسرحي، كما تشظت وحدة المكان في تلك الحالة إلى سبعة بلدان، لكن سيطرت عليها حوائط الغرفة.

يسيطر على العرض حالة الأفلام التسجيلية إلى حدٍّ كبير؛ فهو يوثق خمسة أيام في حياه هؤلاء الفنانين في ظل الجائحة، فإذا اعتبرناه عرضًا مسرحيًّا؛ سنجد أن الفنانين قاموا بكسر الحائط الرابع وتحدثوا إلى الجمهور في بداية اليوم الأول ونهاية الخامس كما تحدثوا إلى بعضهم البعض، وذلك على غرار مكالمات الفيديو في بدايات الأيام الخمسة، ليختلف عددهم خلال الخمس أيام، ففي البداية كانوا عشرة ثم تسعة ثم ثمانية.

استخدم العرض تقنيات الفيديو؛ فتم مزج الموسيقى مع المشاهد المسجلة، ففي كل يوم موسيقى مختلفة عن طريق المكساج، كما تم استخدام الصورة لتكملة الإيقاع؛ حيث يرقص أحدهم بالأعلى ليكمل حركته من يكون صورته بالأسفل، لتظهر الصورة غير متسقة بسبب بطأ أحدها عن الأخرى أحيانًا، وأحيانًا متسقة وهكذا فكانت الرقصات مميزة إلا أن الصورة لم تنصفها كثيرًا.

يبدأ اليوم الأول بتعريف الوجوه؛ ليرقص كل في مكانه بشكل مختلف، في شكل من أشكال التبادل الثقافي، ثم يدخل اليوم الثاني وتظهر جرائد وأخبار من البلدان المختلفة وهو مما يعبر عن الفراغ المصاحب للجائحة الذي ساعد في عودة كل ما هو قديم كالجرائد، كما عبر عن سيطرة الأخبار والهوس بها في تلك الفترة وظهر ذلك في محاولات أكل الجرائد ثم تحولت الجرائد إلى أقنعة واقية وظهرت معها الكمامات والنظارات الواقية من الشمس حيث الخوف والقلق، كما عبر هذا اليوم عن طرق كل منهن في المواجهة فإحداهن تدعو والأخرى ترقص وهناك من تأكل.. وهكذا.

جاء اليوم الثالث وهو الأكثر غموضًا؛ لكنهم استخدموا لافتات كتب عليها كلمات بلغات مختلفة بعضهن حملت العرض نفسه "ROTAS2020" في نوع من أنواع التبادل الثقافي والتعبير الصامت حتى موسيقى ذلك اليوم كانت بلا كلمات ثم بدأ التعبير الحركي بالرقص في ظل الصمت.

بدأ اليوم الرابع وهو الأفضل على مستوى الصورة، حيث خرج كل منهم للرقص في ضوء الشمس عن طريق الشرفة أو حديقة المنزل فخرجت الصورة بشكل مضيء واضح، فكانت الإضاءة والأغنية العربية مع الرقص الإيقاعي المنفصل هم أبطال هذا اليوم.

اليوم الخامس والأخير هو الأغرب على الإطلاق عرض مسرحي سيطرت عليه المؤثرات البصرية حيث تم استخدام بعض الخدع البصرية لتحويل أجسادهم إلى أعلام بلدان مثل البرازيل أو نباتات وحدائق أو أماكن تميز بلدانًا وأحيانًا كانت أجسادهم تشبه الفضاء والنجوم وهو ما يخل بفكرة المسرح وينتقل للإبداع على مستوى الصورة.

يعد العرض في النهاية تجميع عروض مونودراما راقصة في بلاد منفصلة جمعتها مكالمة فيديو للتوثيق، فلأول مرة نجد مونتيرًا لعرض مسرحي ونجد رقصًا حركيًّا تقيده وتخنقه كادرات كاميرا الهاتف عرض السينوغرافيا فيه غرفة مغلقة أو شرفة منزل ولا خشبة به، فنحتار في تصنيفه كفيديو تسجيلي أو عرض مسرحي.

مسافر ليل..
توظيف مبتكر للفضاءات البديلة

يسعى المبدع جاهدا للتجريب في المختبرات السرية للعملية الابداعية وطرح قضايا وأفكار النصوص الدرامية بشكل يواكب التطور من أجل عملية تلقي مختلفة برؤى جديدة، فالمسرح يهدف إلى خلق دلالات وإشارات فنية تنتجها اللغة التعبيرية المرئية لجسد الممثل ومكونات الفضاء المسرحي الاخرى بغية خلق معنى معرفيا جديدا وغربلة وعي المتفرج وإرباك تقليديته من خلال الوسائل المسرحية المختلفة، فلصناع العمل الفني المسرحي حرية الاختيار في تشكيل ما هو بين أيديهم من عناصر العرض المسرحي في الفضاء.

أسامة القاضى

مسرحية مسافر ليل قدمت علي خشبة مسرح الساحة الخارجية امام مركز الهناجر للفنون، ضمن فاعليات المهرجان داخل مسابقة العروض المصورة، من تأليف صلاح عبد الصبور وديكور وإخراج محمود فؤاد صدقي، واختار المخرج ومصمم الديكور فيها تكوين عناصر مسرحيته في فضاء ليس بتقليدي حيث إنه طوّع فكرة مكان الأحداث بشكل يقحم المتلقي في الأحداث وفي العملية الابداعية من ناحية ومن ناحية أخرى تم تطويع الفكرة بشكل مسرحي جديد ومختلف عما قدم به نص عبد الصبور من قبل، فنحن نجده يبني مسرحا يتجلى في عربة قطار وفق ما يدورالفعل داخل النص وتكون منطقة التمثيل في منتصف العربة والمتفرجين جالسين يمينا ويسارا كما في عربة القطارالحقيقية وبجوارهم المنافذ، وقد جعل الاضاءة تأتي من داخل العربة وخارجها وقد حاول جاهدا أن يتم احساس المتفرج بأن العربة تتحرك، كي يشعر الجميع بأنهم قد استقلوا عربة قطار تأخذهم حيث تدور الأحداث.

يتم طرح العديد من الأفكار الفلسفية داخل هذه المسرحية ولاسيما العلاقة المعتادة والصراع بين الخير والشر ومعنى الوجود الإنساني وجدواه، هذا بالاضافة الى أنها تناقش عدة قضايا واقعية تتمحور حول الظلم والقهر والعدل والضعف فيتماس مع العلاقة القائمة بين الحاكم بالمحكوم، إنها تمس واقعا عربيا وعالميا ما زالت ترزح أغلب أقطاره تحت ما تفضحه المسرحية، عوالم تتحكم فيها ديكتاتوريات بأثواب مختلفة، وتعانى منه شعوب ساهمت نخبتها بقدر أو بآخر فى ترسيخ معاناتها، وكذلك واقعا انسانيا أيا كان موقع الممارسة وشكل التطبيق لهذه الديكتاتورية.

تبدأ المسرحية ذات الطابع العبثي بصعود الجمهور الركاب للقطار بساحة الهناجر ويبدأ العرض بصعود الراكب على متن القطار الليلي داخلا من وسط الجمهور متجها للمنتصف حيث منطقة التمثيل وكأن هذا الركب هو أحد أفراد الجمهور الذي يبدأ رحلته حائراً غير مبال بأي شيء حتى أن حقيبته تسقط منه من نافذة القطار فلا يبالي ويجلس محاولا النبش في ذاكرته عما يؤنسه في رحلته لكنه لا يجد شيئاً يذكر، يحاول أن يستعين بمسبحته فتنفرط منه وتجري حباتها ما بين مقاعد الجمهور، وما إن يستدعي اسم الإسكندر الأكبر حتى يظهر عامل التذاكر متقمصاً دور الإسكندر.. النص هنا يوظف الرمزية ببراعة فالظالم يتخذ عدة أسماء منها "الإسكندر وهتلر وزهوان وسلطان وغيرها"، بينما الراكب يتخذ اسم "عبده" ووالده عبد الله وابنه عابد.

ويبدأ الحدث من خلال ثلاث شخصيات وثلاثة مستويات داخل الحدث الدرامي اولا يدخل عامل التذاكر علي الراكب المسافر ليلا وكأنه الإسكندر الأكبر يمارس نوعا من القهر والسطوة علي الراكب فيأخذ تذكرته ويأكلها ثم يدعي أنه ليس الاسكندر وانما زهوان عامل التذاكر، فلا يملك حينها الراكب سوى الدهشة والصمت مع بعض من التردد المشوب بالخوف. ثم يخلع العامل سترة لتظهر سترة اخرى بنفس اللون الاصفر الغامق ويعرب حينها أنه قد أتى ليجلس مع الراكب جلسة أصدقاء، يتهمه بأنه من قتل الله وسرق بطاقته الشخصية تعبيرا عن أن أحدهم عمل علي إثبات عدم وجود الله.. ينكر الراكب ببعض من الخوف لكن عامل التذاكر لا يسمع منه ويستكمل ما بدأته من سطوة وظلم مع علمه بأنه ليس السارق القاتل الذي لابد وأن يقدم للمحاكمة.

ثم يقرر خلع سترات عدة مقررا أنه عشري السترة وحانت وقت محاكمة عبده ويصدر حكما بموت عبده ويفعل ذلك وفي النهاية يقتل عبده بالخنجر بعد أن يخيره بين الموت بالخدارة او السم او الشنق.. ويعترف عامل التذاكر أنه من سرق بطاقة الله الشخصية في إشارة لسطوة القهر والظلم وغياب العدل.

وبين الحين والآخر كان الراوي المثقف يعلق علي الاحداث ويشرح ما تفعله الشخصية أمام المتفرجين وما يمكن أن يتطور إليه الحدث ولكنه ظل مستسلما صامتا رجعيا لا يملك سوى تعليقاته مستجيبا لأمر عامل التذاكر برفع الجثة علي كتفيه في نهاية الأمر.

ساعدت بقية عناصر المسرحية من إضاءة (أبو بكر الشريف) وملابس (أميرة صابر)علي وضوح الجو العام للعمل ككل فالأولي كانت تعبر عن اللحظات الدرامية داخل العربة وخارجها من قهر وظلم وخوف ورحلة الليل المظلمة التي انتهت بالموت والثانية عملت على التفرقة بين الثلاثة شخصيات فالراكب ارتدى زي مواطن طيب بنطال وقميص وسترة بنية (جاكت) أما الراوي المثقف فارتدى روبا او بالطو وقميصا ابيضا وبنطال، وعامل التذاكر كان يرتدي بنطالا أصفر غامق وسترة بنفس اللون وتحتها عدة سترات وعلي رأسه قبعة.

وإذا تطرقنا إلى الحديث عن الممثلين والتمثيل فجهاد أبو العينين قدم شخصية الراوي المثقف المحايد الرجعي الذي يحكي ويوضح أحداث حكاية قد تطوله ويتحلى بالصمت في النهاية وكذلك حمدي عباس الذي قدم دور الراكب الطيب ذا الطابع الهادىء الخائف دائما.. أما أمتعهم وأتقنهم فكان علاء قوقة الذي قدم شخصية عامل التذاكر بصوته الجهور وتنويعات الأداء واللحظات الدرامية الجادة والهزلية دون إفساد للطابع الشعري لجمل عبد الصبور.

في عصر التباعد الاجتماعي..
الهولوجرام بديلاً للممثل !

عبد الله شاهر

في الماضي، انحصرت فكرة استعادة الذكريات أو رؤية أشخاص أو أماكن يصعب علينا رؤيتها بطريقة مباشرة على وجود الصورة؛ سواء ثابتة على هيئة صور فوتوغرافية أو حتى متحركة على هيئة مادة فيلمية، ولكن التكنولوجيا قررت عدم الوقوف مكتوفة الأيدي والتمرد على الصورة بشكلها المعتاد، لتعطي صورة مجسمة لمكان ما أو شخصية معينة لتراها وكأنها حقيقة أمامك، تتحدث وتتحرك ولكن غير ملموسة، ولعل اقتحام هذه التكنولوجيا لعالم المسرح يعد أحد التحديات التي قد تغير مفهوم الفن المسرحي، القائم على التفاعل والحضور الحي للجمهور والممثل، وهو ما يجعلنا أمام تساؤل مهم، هل سيتم استبدال الممثل بصورة هولوجرامية يومًا ما؟ أم سيكون إحدى الأدوات التي تخدم الممثل على خشبة المسرح وتبرز قدرتها وطاقته التمثيلية؟

تقنية الهولوجرام تقوم بإعادة تكوين صورة الأجسام المخزنة، بأبعاد ثلاثية في الفضاء، بواسطة أشعة الليزر.

تعود جذور تقنية الهولوجرام إلى عام ١٩٤٧، عن طريق بحوث وتجارب العالم «دينيس جابور»، حيث كان يعمل على تحسين قوة تكبير الميكروسكوب الإلكتروني، ولكنها اقتصرت في حيز البحث والتجريب مرورًا بعام ١٩٦٠ وقت ظهور الليزر، حتى ظهرت رسميًّا عام ١٩٦٧ على يد كل من العالم «جوريس اوباتنكس» والعالم «ايميت ليث» من جامعة ميتشيجن، وقاما بعرض أول هولوجرام بعد العديد من التجارب، ثم لحق بهما «لويد كروس» عام ١٩٧٢ بأول هولوجرام يجمع بين الصور المجسمة ثلاثية الأبعاد والسينما ذات البعدين.

تم استخدام الهولوجرام في سلسلة أفلام حرب النجوم، لتجسيد إحدى وسائل الاتصالات والتخابر المستقبلية، وفي فيلم أوشنز ١٢ تم استخدامها لإيهام الناظرين بأن التحفة التي سرقت لا تزل في مكانها، وبما أن المسرح شأنه شأن كل المجالات التي تتطور ويزداد تدخل التكنولوجيا فيها بشكل كبير وسريع خاصة أنه أبو الفنون، نجد أن تقنية الهولوجرام أسست لنفسها دورًا مهمًّا في منطقة السينوغرافيا لتصبح هي الحل في العروض التي تعتمد بشكل كبير على تغيير مناظر وخلفيات المشاهد بالعرض المسرحي، والاستغناء عن فكرة التحريك ما يترتب عليه توفير في الوقت والجهد، وفي المقابل الاستفادة من عناصر الضوء وخلق خلفيات مجسمة تثري العروض المسرحية ولكن هذا يسري على المسارح المؤهلة لاستخدام تلك التقنيات.

وبالبحث في هذا السياق نجد أن هناك العديد من التجارب والتقنيات التي اعتمدت على الضوء، وإثراء خلفية المشهد المسرحي بديكور غير موجود في الحقيقة، ومن بين تلك التقنيات التي استخدمت الضوء في المسرح قبل ظهور تقنية الهولوجرام، تقنية «شبح بيبر»، والتي سميت بهذا الاسم نسبة إلى مخترعها وهو العالم «جون هنري بيبر» وتعود إلى القرن السادس عشر، وتم استخدامها في المسرح حيث يرى الجمهور المشهد المسرحي مليئًا بأشياء عديدة بداخله، على الرغم من أن الفضاء المسرحي فارغ في حقيقة الأمر، ومن ثم تبدأ الأشياء الوهمية في الظهور أو الاختفاء، أو يمكن أن تتحول الأشياء الموجودة إلى أشكال أخرى.

تقوم تقنية شبح بيبر على اختباء أحد الممثلين في منطقة خلفية تحت المسرح وتقابله مرآة ويرى الجمهور صورة الممثل منعكسة على لوح به مرايا متعددة معلقة من أعلى المسرح، ويمكن استخدام الإضاءة لجعله يظهر أو يختفي، وهو ما

يمكن تطبيقه على عناصر المشهد المسرحي المرئية وليس الممثل فقط، بمعنى آخر هي انعكاس لصورة غرفة مضاءة مخبأة، لتظهر وكأنها على المسرح، ولكن في حقيقة الأمر ينظر الجمهور من خلال نافذة تجعله يرى الممثل أو المنظر في صورة ثلاثية الأبعاد.

تستخدم هذه التقنية ومثيلاتها بديلاً لتكلفة تقنية الهولوجرام، التي تستهلك الكثير من الطاقة، وهو الأمر الذي اعتبره المخرج «آدم دونين» أحد الأمور المُكلفة في استخدام الهولوجرام في المسرح، فقد كان يلزم وجود غرفة خلفية كاملة مليئة بخوادم الكمبيوتر شديدة الحرارة تعمل على إخراج اللقطات. وكان بحاجة إلى مصدر طاقة غير منقطع في حالة حدوث أي نقص في الطاقة أو انقطاع مفاجئ للتيار الكهربائي.

قضى «آدم دونين» وفريقه ثلاث سنوات في العمل على إنتاج مسرحي يعتمد على الهولوجرام ١٠٠٪ تحت عنوان: «سيمفونية الجيل الضائع» والتي تعد أول دراما هولوجرامية، وتجمع بين السيمفونية والباليه والدراما والمؤثرات المرئية، بها ٢٥٠ ممثلاً و٢٠٠ موسيقي يظهرون على خشبة المسرح، يستكشفون دور الحرب العالمية الأولى في الوقت الحاضر، وجميعهم صور هولوجرامية. ولعل آراء «دونين» في الدراما الهولوجرامية تثير الكثير من التساؤلات حول التحدي الذي يواجهه الممثل في المستقبل عندما تطغى تقنية الهولوجرام على عناصر المشهدية المسرحية، حيث يرى دونين أن تقنية الهولوجرام كان لها تأثير درامي واضح في نفس المتلقي عن طريق التحكم في المناظر والخلفيات على خشبة المسرح، إضافة إلى أنه ليس في حاجة إلى أشخاص حقيقيين نظرًا إلى خلق عالم يظهر فيه الجميع لكن لا أحد موجود.

بمعنى آخر أننا أمام فكرة يعتقد البعض أنها تقوم على هدم التواصل الحي بين الجمهور والممثل، وهو ما قد يجعل خشبة المسرح تتحول لشاشة سينما نشاهد عليها فيلمًا مجسمًا ثلاثي الأبعاد، والذي يتنافى مع ماهية المسرح والتفاعل الحي داخله الذي يجب الحفاظ عليه، في ظل التطور التكنولوجي الذي أصبح يعمل على إلغاء فكرة التفاعل الحي واختصار الحياة من خلف الشاشات، فمثلما يتم استبدال العنصر البشري بالروبوت في مجالات العمل المختلفة، فنحن أمام تقنية تعمل على استبدال العنصر البشري بصورة مجسمة.

هذا لا يعني أن تقنية الهولوجرام لها تأثير سلبي بالكامل، بالعكس فكما ذكرنا أن أهميتها الكبرى تكمن في عنصر السينوغرافيا وتوفيرها للجهد والوقت بدلاً من تغيير المناظر بالطرق التقليدية والتحريك الذي قد يؤدي في بعض الأحيان إلى تشتيت المتفرج، ولكن عند اختلاطها بعنصر الممثل يجب وضع قواعد وأسس تحافظ على ذلك العنصر الحي في العملية المسرحية، ومن ناحية أخرى قد تسهم تقنية الهولوجرام في تطوير أدوات وإمكانات الممثل عندما يتعامل مع منظر مسرحي افتراضي يحيط به، أو أن يتعامل مع صورة مجسمة لشخصية شبح، فكرة التعامل مع غير الملموس قد تؤدي لتطور الممثل ولكن دون السماح بأن تصبح هي المسيطرة والمهيمنة على العملية المسرحية.

من جانب آخر هناك عروض فرجة تتطلب استخدام تقنية الهولوجرام بل تكون هي العنصر الأساسي في الفرجة، كعرض السيرك الألماني «رونكالي» الذي قرر استبدال الحيوانات المدربة بتقنية الهولوجرام ثلاثية الأبعاد في تنفيذ العروض، وهو الحل الذي لجأ إليه القائمون على السيرك بعد الانتقادات التي كانت توجه من قبل المدافعين عن حقوق الحيوان، مستخدمًا كل التدريبات والفقرات التي كان يقدمها بالحيوانات الحقيقية، ومن هذه التجربة نرى أنها تصبّ في صالح حماية الحيوانات وتجنيبها المعاملة السيئة التي قد تعاني منها في السيرك التقليدي.

وأيضا حفلات «أم كلثوم» التي تقام في الإمارات العربية المتحدة، عن طريق استخدام تقنية الهولوجرام ثلاثي الأبعاد، في محاولة لإعادة إحياء فترة زمنية معينة، وتجربة شعور الحاضرين لحفلات كوكب الشرق، وحفلات «روي اوربيسون» و«ماريا كالاس» ولكن هنا نتحدث عن عملية إعادة تجسيد لشخصيات ذات إرث كبير، وكان لحفلاتهم أصداء واسعة، لذا فهنا الهولوجرام يعمل على إعادة تلك الأجواء ليشعر بها من لم يحالفه الحظ ليحضرها في وقتها.

لا يمكن تجاهل حقيقة أن هذه التقنية عند استبدالها بالممثل الحقيقي، قد تؤدي للمحافظة على سير العرض المسرحي بنجاح كما خطط له صناع العمل، وتفادي أخطاء الممثل، ولكن عندما ننظر من جانب آخر نرى أن العرض سيصبح عبارة عن صور لأشخاص تتكلم، ما يحجب عن الممثل فرصة الإبداع اللحظي التي تأتي له وهو على خشبة المسرح، أو الارتجال الذي قد يضيف للعرض المسرحي أكثر مما يحمله النص الأصلي والرؤية التي حددها المخرج، والمثال البسيط الذي يدل على تفوق الممثل الحقيقي على الهولوجرام، هو إذا كنا في وسط مشهد يعتمد على تقنية الهولوجرام بكل عناصر الفرجة المشهدية، وحدث قطع مفاجئ للطاقة، هل سيستمر العرض؟! بالطبع لا، ولكن إذا كان الهولوجرام قاصرًا على خلفية المنظر الذي يقف فيه الممثل الحقيقي، فستجد أن الممثل يمكنه الاستعانة بشمعة يشعلها، ويكمل المشهد ارتجالاً، لقدرته على التعامل مع المواقف وإيجاد حلول يستطيع الإنسان إيجادها وليس كآلة.

لذا فمهما بلغ التطور التكنولوجي يجب أن يظل في خدمة العنصر البشري وتطوره لا أن يصبح بديلاً عنه، فتقنية الهولوجرام قادرة على الإبهار البصري في المناظر والخلفيات المسرحي، ولكن ليست بديلاً عن الممثل الحقيقي.

التكنولوجيا قررت التمرد على الصورة بشكلها المعتاد.

جانب من فعاليات الجلسة

ضمن فعاليات الدورة الـ٢٧ من مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، أُقيم أمس بالمجلس الأعلى للثقافة ندوة بعنوان: "المنهج والباحث وتعددية الأدوار"؛ وذلك تكريمًا لاسم ودور الناقد والأكاديمي الراحل د. حسن عطية.

أن تكون أستاذا..
جلسة في حب د. حسن عطية

د. محمد سمير الخطيب

د. عايدة علام

د. احمد عامر

تحدث في الجلسة الأولى كل من د. أحمد عامر والباحث محسن الميرغني ود. محمد سمير الخطيب، وأدار الجلسة د. ياسر علام، الذي دعا الحضور للوقوف دقيقة حدادًا على شهداء المسرح المصري "ضحايا محرقة بني سويف"، ثم طرح في بداية مداخلته سؤالاً مهمًّا حول الدراما وهو: "هل الدراما تتعلق بالحدث أم الشخصية؟"، وأوضح انقسام البعض إلى أن الدراما تعني الحدث، بينما يرى فريق آخر أنها الشخصية، مؤكدًا أن من أبرز سمات د. حسن عطية احتفائه بالاختلاف وترحيبه بكل الآراء برحابة صدر؛ وذلك لأنه يرى أنها جزء من تطوير أفكاره، ووصف "علام" د. حسن عطية بأنه كان أستاذًا في كل مكان وليس في "أكاديمية الفنون" وحدها، كما أنه كان معنيًّا بكل ما يتعلق بتدريس الفنون المختلفة، معربًا عن سعادته بتنوع الحضور الموجود بالندوة، بينما أشار د. أحمد عامر من خلال ورقته البحثية "أنت تكون أستاذًا" إلى قيمة الأستاذية، فليس كل مَن يقف مدرسًا في أي مؤسسة تعليمية يعد أستاذًا، وقد أكد أن الأستاذ يتجاوز حدود مؤسسته، وفي حالة د. حسن عطية فقد تجاوز حدود "المعهد العالي للفنون المسرحية"، فلم يكن أستاذًا فقط لطلبة المعهد ولكنه كان أستاذًا لجميع الطلاب في كليات الآداب والتربية النوعية وغيرهم، مؤكدًا على مسؤولية المسرحيين والمعنيين بالمسرح بإرث هذا الأستاذ وغيره من الأساتذة، ومنهم د. نهاد صليحة، وكذلك شهداء محرقة "بني سويف"، فإرثهم يحتاج إلى جمع ونشر ليصل إلى الأجيال الحالية التي لا تعرفهم، واختتم مداخلته بالتذكير بدور د. حسن عطية في ترسيخ مفاهيم النقد، وتشجيع النقاد الشباب وتعليمهم ورفع مستواهم.

أما عن ورقة الناقد/ محسن الميرغني، تحت عنوان: "ملاحظات حول تدريس الفنون المسرحية الأستاذ المبدع والأستاذ الملقن"، ارتكز فيها على نقطة شديدة الأهمية والخصوصية، وهي الصفات التي لا بد أن تتوافر في الأستاذ بصفة عامة وفي أستاذ الفنون بصفة خاصة، منها الطلاقة في التعبير، الاستقلالية، والموسوعية، وتحفيز الخيال والإبداع، فالأستاذ المبدع يبدع -أيضا- لشأنه الشخصي، مثل د. حسن عطية الذي كان يعلم الجميع ويفيدهم كما كان يضيف إلى مشروعه الخاص لذلك نستطيع أن نطلق عليه لقب "الأستاذ المبدع".

بينما تناول د. محمد سمير الخطيب في مداخلته التي حملت عنوان: "الجدل بين الناقد والباحث الأكاديمي" التي قدم من خلالها قراءة نقدية للمشروع النقدي للدكتور حسن عطية من خلال جيل الستينيات وما بعده، مشيرًا إلى استفادته من الأسئلة التي طرحت في جيل الستينيات مع تطويرها، ومنها على سبيل المثال ظاهرة المسرح الشعبي، وهوية المسرح العربي، ولكن إجابته كانت مختلفة نظرًا إلى اختلاف المنهجية، فقد اعتمد على مفاهيم لوكاتش ولوسيان جولد مان، وقد استند إلى مفاهيم البنية الدالة ورؤية العالم، وحاول تطبيقها على الدراما والظواهر المسرحية المختلفة، موضحًا اعتماده على استخدام المنهجية السوسيولوجية في دراسة الظاهرة المسرحية، ولذلك نلمح في معظم كتاباته ربط المسرح بالبنية المجتمعية مع توضيح تأثير التحولات الثقافية عليها، واختتم "الخطيب" مداخلته بتسليط الضوء على كتابه الأخير: "زمن الدراما"، الذي يعيد الاعتبار للدراما بوصفها جنسًا فنيًّا مهيمنًا في هذا العصر، ويدحض المقولات التي قالها د. جابر عصفور التي تشير إلى هذا الزمن باعتباره زمن الرواية، بينما يختلف د. حسن عطية كباحث قدير ينقد هذه المقولة وجميع الأفكار التي تنادي بأن هذا الزمن هو زمن الرواية.

تقرير: رنا رأفت

لقطة تذكارية بعد الجلسة

المهام النقدية والدور الاجتماعي

تقرير: روفيدة خليفة

في الجلسة الثانية طُرحت ثلاث ورقات بحثية أخرى؛ الأولى كانت للدكتور محمود سعيد بعنوان: "حسن عطية: حوار الناقد الجاد/ الإنسان والدور والإنجاز"، والثانية للناقدة رنا عبد القوي بعنوان: "حسن عطية / النقد الممارسة الكاشفة وأداة التواصل بين صناع العمل الفني وأفراد مجتمعهم" ثم ورقة لدكتور خالد سالم عنوانها: "حسن عطية يغترف من مسرح وسينما إسبانيا وأميركا اللاتينية".

بدأت الجلسة بكلمة د. محمود سعيد، حيث قال: عند أي عتبة يمكن أن يقع التماس بين الحياة والفن، وبين الكائن والممكن، وبين المألوف والعجيب، وبين الممكن والمحال؟ فإذا كان الإبداع ممكنًا؛ فبأي الأدوات يمكن أن يتحقق ذلك وعند أي أفق جمالي ومعرفي يمكن أن تتجه كل الأنظار؟ وما هو اجتماعي يومي وعادي يسكنه الاجترار ويقيم في جسده التكرار الممل هل يمكن أن نرتقي به مسرحيًّا، وأن نصل بلغته وبمشاهده إلى درجة الغرابة والإدهاش من لعبة الأسئلة، دومًا كان ينطلق المبدع حسن عطيه لاعبًا - طوال عمره - على أكثر من مصطلح نقدي، أو ربما هو مدخل للنقد لديه أو هي مقولات نقدية منها: "عقلنة التراث ومشاكسة التاريخ" و"لعبة الاستسلام للنص ونفي اللعبة" و"قراءة العرض أم مشاهدته"، كثيرة هي المداخل النقدية لمبدعنا الراحل، للدكتور حسن عطية نظرة شديدة الخصوصية للتراث حيث يقول: يمثل الأخذ من التراث وشخوصه في مجال الدراما لعبة فنية شديدة الأهمية خاصة أن أصبحت الملاحم والأساطير والحكايات التاريخية هي الواحة التي يهفو إليها المسرح، وينسج من قيمها العامة قيمًا بديلة لما هو سائد اليوم، فصار المسرح بذلك سفير الحس القومي للأمس واليوم والغد معًا، فصار يسافر في ضمير الأمة، ويفتش في تراب الأرض يلتقط نماذج البطولة من وجدان الجماعة وعقلها ليجسدها أمام جمهور اليوم، متحاورًا مع ما تمثله، وكاشفًا للقيم الثقافية المحمولة عبرها، وصياغة جديدة لما ينبغي أن تمثله، وداعمًا للقيم الإيجابية التي يجب أن تستمر، واعيًا في الوقت ذاته بأن البطولة الشعبية هي كيان ديناميكي الوجود اجتماعي اقتصادي النتاج.

وانتقلت الكلمة للناقدة رنا عبد القوي حيث قالت: المنهج (السوسيولوجي) الاجتماعي، الذي تبناه وآمن به الناقد حسن عطية كونه أكثر المناهج فاعلية في قراءة العمل الفني داخل سياق مجتمعه؛ ذلك المجتمع الذي يتفرد بمجموعة من العلامات، وبالتالي أتت أهمية المنهج (السيميولوجي) العلاماتي، الذي يُمكن الناقد من فك شفرات العمل المسرحي في ضوء مجموعة الدلالات والمعاني التي اتفق عليها أفراد المجتمع؛ لتتكون بذلك ثنائية مهمة، فكانت نصب أعين الناقد حسن عطية في تعامله - مع أي منتج مسرحي - موجه لمجتمع ما، وهي المنهج (السسيوسيميولوجي) أي علم اجتماع العلامات. ومن ثم توجد الإجابة عن سؤال جدوى تقديم عمل ما في زمان ومكان ما، أو كما سأل دائمًا (لماذا قُدم هذا العمل "هنا" و"الآن"؟)، وهو ذلك السؤال شديد الحساسية، شديد الدقة الذي كان دائمًا يطرحه على كل عمل هو بصدد التعامل معه، وهو سؤال علمنا أن نطرحه على أي عمل نشاهده، لماذا هنا والآن؟ وماذا يفرض هنا والآن من سياقات علامات وطبيعة مجتمع؟ ومن هنا تبلور لدى حسن عطية الدور الاجتماعي المتوجب على الناقد القيام به، حتى لم يتم إعادة إنتاج مفاهيم الماضي نفسه دون تفسيرها والربط بين ما يتم طرحه في عالم الفن الخيالي وبين عالم أفراد المجتمع الواقعي، كون الجمهور دائمًا عنصرًا إيجابيًّا فاعلاً وليس متلقيًا سلبيًّا لما يُرسل إليه، ولهذا كان مؤمنًا بمشاركة الجمهور في التفاعل مع العرض، ودوره في طرح الأسئلة عليه، واستنتاج المعاني منه، وقراءته كونه يناقش ويتجادل مع الواقع الذي يحياه كُل من المُرسل والمستقبل.

واختتمت الندوة بحديث د. خالد سالم الذي بدأ حديثه قائلاً: عندما يُطلب الحديث عن صديق ترجل إلى السماء ولا يزال صدى صوته في الدنيا، يصعب علينا الحديث بشكل موضوعي، فالذاتية تفرض نفسها إلى حدٍّ ما، بيد أن الحديث عن أستاذ، علامة ومثقف في حجم الدكتور عطية يضفي موضوعيته، فبصماته كثيرة ومنتشرة بين قراء العربية والإسبانية، حيث برز عطية خلال بعثته في إسبانيا وأظهر فيها ما لديه من أدوات النقد ما لفت نظر أساتذته إليه، بدا متمرسًا، مستوعبًا لقضايا الثقافة والنقد الأدبي والمسرحي، كما كان على دراية بالكثير من القضايا التي يفتقر إليها آخرون من الطلاب العرب والإسبان في تلك الحلقة الدراسية في جامعة مدريد أوتونوما، وأظن أن تلك الحلقة الدراسية، أو كورس الدكتوراه، وطدت علاقته بأستاذ المادة الذي أشرف على أطروحته للدكتوراه لاحقًا. كانت الحلقة الدراسية عن النقد الأدبي العربي وكان لمسرح توفيق الحكيم جزء مهم في الحلقة.

الناقدة رنا عبد القوي

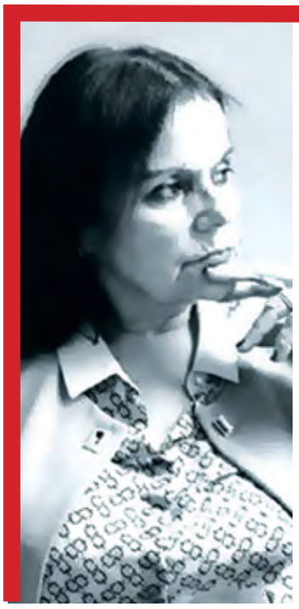
د. محمود سعيد

د. خالد سالم

ورشة النقد النسوي
تحلل نص "سجن النسا" للراحلة فتحية العسال

أقيمت ورشة عن "مصطلح النقد النسوي المسرحي ومفهومه" للدكتورة اللبنانية "وطفاء حمادي"، على مدار يومين، ضمن فعاليات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي في دورته الـ٢٧، وتناولت خلال الورشة شرح وتحليل نص "سجن النسا" للكاتبة المصرية الراحلة فتحية العسال.

تقرير: ياسمين عباس



وجهت الدكتورة وطفاء حمادي الشكر للدكتورة إيناس عبد الدايم وزيرة الثقافة، التي تحدت كورونا واتخذت قرارًا باستمرارية المهرجان التجريبي، وأيضًا وجهت الشكر للدكتور علاء عبد العزيز، رئيس المهرجان، وللدكتور علاء قوقة عضو مجلس إدارة المهرجان.

تناولت الدكتورة وطفاء حمادي خلال الورشة مفهوم النقد النسوي والتفريق بين النص النسوي والنسائي والأنثوي، خاصة في المسرح، حيث إن هناك إشكالية بالنسبة إلى مفهومه، فلدى البعض اعتراض على هذا التصنيف، فهم يعدون أنه ليس هناك نقد رجالي ونقد نسوي. وعدَّت د. حمادي أنه لم يكن في بدايات ظهور النقد ضرورة للتصنيف، فالرجل هو الذي وضع مفهومه ومعاييره، لذلك لم يكن هناك ضرورة لتصنيف هذا النقد. ولكن عندما ظهرت النسوية وعندما برزت الضرورة ليكون هناك نقد يتناول ويعالج قضايا المرأة بعد ظهور النسوية، صُنف هذا النقد بالنقد النسوي.

ونوهت أن النقد النسوي يحاول أن يبحث عن عدة قضايا؛ منها: إعادة البحث في التراث المدون والشفهي عن نصوص كتبتها نساء، كما أعاد النقد قراءة نتاج المرأة المسرحي بمقاربة نِسوية، وتناول النقد النسوي آلية كتابة النص النسوي المسرحي؟ وما القضايا التي يعالجها؟ وكيف تعالج أفكار النسوية في هذه النصوص؟ وما الحوارات والقضايا التي تثار؟ إضافة إلى اتخاذ نموذج فتحية العسال "سجن النسا"، وهذا السجن لا يعني أنه سجن بالمعنى المتعارف عليه، وإنما يعني السجن الذي تخضع له المرأة للسلطة الذكورية، وفي النص بنيت شخصيات نسائية، لكل وموقعها الاجتماعي والثقافي.

وقالت د. حمادي: إن النقد النسوي استند إلى أفكار الحركة النسوية، وظهر في مطلع الستينيات من القرن العشرين، مستندة إلى كتاب "الأسطورة النسوية" عام ١٩٦٢، مشيرة إلى أن النقد النسوي ينطلق بتجاوز الفوارق البيولوجية.

أما عن خصوصية الكتابة النسوية، فعقبت أن الانزياح إلى التعبير عن الذاتية في النص النسوي يعيد تشكيل علاقات القوى الجندرية، ويجسد اهتمام المرأة بتنمية وعيها بنفسها، حيث اهتمت بضرورة تمثيل وعي المرأة وإثبات فعالياتها والخروج من ثنائية رجل وامرأة.

وأضافت: أن هناك قضايا تتعلق بموضوعات المرأة وعلاقاتها بذاتها، وفي تتبع كتابات النصوص؛ رأت د. حمادي أن النصوص ما زالت حتى اليوم تعبر عن القضايا نفسها، مؤكدة أنها حاولت خلال الورشة تطبيق أفكار النسوية في النصوص، ووضع الأسس الأولية لآلية كتابة النص المسرحي.

وأوضحت أن هناك مناهج متنوعة للنقد النسوي نظرًا إلى رفض عدد من النسويات تبني نظرة نقدية نسوية واحدة، على اعتبار أن ما يدل على أن تنوع المناهج يدل على تداخل نظريات فكرية ونقدية عديدة كنظرية التحليل النفسي والوجودية والاجتماعية والماركسية.

Night Traveler:
The Mentality of Experimentalism

Written in the late 1960s by Salah Abdel Sabour, the play Night Traveler has become one of the favorite short black comedies of the Egyptian theatre, attracting numerous directors, especially the young ones. This for several reasons, including the play's short duration, limited number of actors and an easy-to-manage staging.

Written in the late 1960s by Salah Abdel Sabour, the play Night Traveler has become one of the favorite short black comedies of the Egyptian theatre, attracting numerous directors, especially the young ones. This for several reasons, including the play's short duration, limited number of actors and an easy-to-manage staging.

Yet, its crucial value that allowed this short play to stand the test of time is its concrete and precise depiction of a relationship between the persecutor and the persecuted.

In addition, Abdel Sabour's poetic language and his magnificent choice of words render the text easy for the director, and actors as well, as they identify each character and easily deliver the play's artistic value to the audience.

In his treatment of the original text, Mahmoud Foad Sedky remained faithful to the essence of the original text, making only minor omissions of some words, not even lines, and as such allowing the language of Salah Abdel Sabour to overwhelm the audience with all its poetic spectrum.

Setting the play inside a train's passenger car of his own design, Sedky invites the audience into a bizarre world of three characters: a neutral, (or trying to be one) narrator; a passenger who got on board already persecuted by his own ideas and thoughts about life, religion, history and everything else; and a ticket officer who represents all types of persecuting authorities that exist on this planet.

The train itself looks very familiar, to the extent that anyone from the audience might have been in exactly same one before. Yet, the events are unfamiliar, or as Brecht puts it: alien. The ticket officers usually wear one jacket, not three, four or even ten as we see it in the play. They don't use the sheriff's symbols to show themselves as law enforcers. And, of course, they don't eat the tickets!

On the other hand, passengers are usually bolder when harassed, very different to scared or pretending to be neutral characters which we find in the play.

This alienation effect brought from Brecht is the first cornerstone of the intended experiment, designed by the author and used very carefully and cleverly by the director.

The pseudo-transcendence of the ticket officer - from an ordinary ticket officer to the ten-jacket person - helps him smoothly drag one passenger named Abdu, to the latter's inevitable destiny. From this moment, we are tangled in the murder of an innocent passenger who actually helped his killer, just as we did, with either silence or resilience.

The ever increasing alienation effect is underlined by the music composed by Zako, who adorned the play with a humorous sound

Dr. Tarek Ammar

track suitable for this black comedy, deepening our feeling of a bizarre passenger car ruled by its own set of dynamics.

On the other hand, the light designer Abu Baker Al Sherif reinforced the state of an ordinary passenger car with faint lights that add to everything you see an impression of shadows.

The music and lights are the key factors that put us face to face with the fact that this ordinary night travel is actually a nightmare of someone who can be anyone of us.

For any play, the actor is the main person that passionately interacts with audience and delivers the specific message ingrained in the text. In our case, three brilliant actors were magnificently selected for their respective roles according to the physical, mental and psychological structure of each character.

The narrator Gehad Abu Al-Ainin portrays a neutral character who knows everything, sees everything but does nothing except for commenting.

Hamdy Abbas, the passenger, is the enslaved person by his own will.

Alaa Kuka, the ticket officer, plays the overwhelming tyrant of all ages, one that is ready to enslave everyone should the conditions allow.

Again, the three brilliant actors, with their complete understanding of the characters and costumes well chosen by Amira Saber, managed to convey the message clearly to everyone present inside the train passenger car.

In my opinion, experimentation in theater is not about trying to recollect scattered images and scrambled messages, and putting them together. Neither it is about convincing the audience that they are watching something new, unexpected or unprecedented.

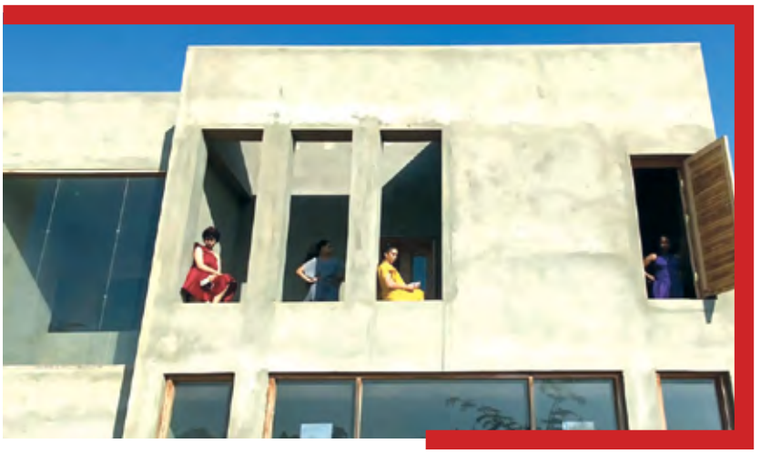
In fact, it is all about creating a new aesthetic experience that actually touches the audience leaving them in a state of amusement, joy and inciting them to ask the never-ending questions.

Experimentation is a mentality that is deeply rooted in the theatrical tradition, it establishes new aesthetic values and visions stemming from the endless effort of improvement, enhancement and even a need for invention.

Simply, experimentation in theater is all about the creative soul eager to adopt experimentalism.

Between Heaven and Home: Shattering Taboos or Demolishing Crux

Since its appearance, theater underwent several developments and adaptations to survive as an artistic tool for free human expression. During this extremely long journey of adaptation, theater had forsaken many of its first traditions as a means for making plays even more amusing. But not even for once theater had ever forsaken the live appearance of an actor in front of audience attending the play delivered either on stage or in any other alternative theatrical space.



Dr. Tarek Ammar

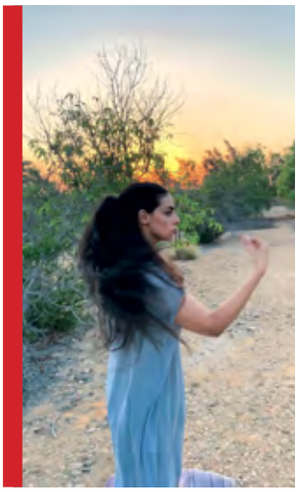
Two established pillars of any artistic performance, no matter nomenclatures are, are the clear message and the aesthetic value. Even the vaguest and most bizarre shows have these two pillars. In addition, one of the most remarkable characteristics of artistic expression is that it reflects reality but in an aesthetic manner. It is true that art is the mirror of society but what this mirror reflects is not reality. Instead, it reflects the aesthetic expression of this reality. Even ugliness has its own aesthetics and this is why human invented grotesque.

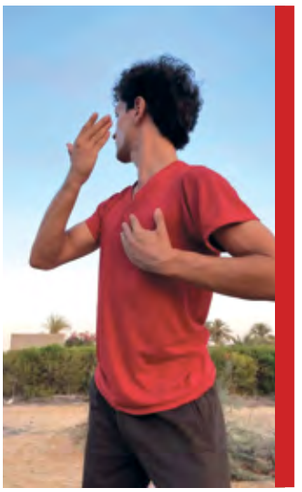
Every single change in the form and structure of theatrical shows and plays came in response to an urgent need for opening new horizons and coping many challenges that may hinder these shows from being delivered to audience. With the spread of COVID 19 pandemic, came the need for safer alternatives to deliver theatrical shows and plays on condition that these alternatives remain "theatrical". Of course, one of these alternatives is to videotape theatrical shows and plays while being performed on stage and then broadcasting them either through TV channels or even digital means via the internet.

Between Heaven and Home is short film – not a play - based on a common theme among young creators nowadays; that is the right of free expression. Free expression is a human right guaranteed by all international conventions and world constitutions. In addition, the film is discussing the issue of isolation, due to the pandemic, and its effects on human psychological well-being as human sense of isolation is known to be a direct cause of anxiety, low self-esteem, fears and even mental disorders.

Still, the film is based on a short monolog distributed among several performers who are to deliver their message to us. Yet, the poorly-written monologue used shallow language that is free of any aesthetic value, unless we consider swearwords as aesthetic expressions of the ugly reality!

A distracting sound track that included two songs in Arabic, one of them for kids, and a well-known piece of music didn't make the message any clearer. The ill-formulated words that are being repeated in very boring manner without any connection to the physical performance of performers, who are also ill-trained as actors, created a feeling of monotony and scrambled the message even more to the extent that you may receive perplexing messages about atheism, sexuality and social ethics. For almost thirty-six minutes I saw nothing but physical expressions that were inconsistent with what was being said and heard.





Each performer was saying his redundant lines alone in his own place then in one scene we saw all performers wearing black medical masks while being alone behind closed windows as if they were reminding us that we live under a pandemic! The only scene when all performers were gathered was in open air, without any masks by the way, while performing some movements without any significance.

Back to theater, the solution for all this inconsistency is very clear. What if the author/director used a professional playwright who can write down a well-formulated monodrama to be delivered by a well-trained actor while other performers are delivering their choreographic patterns along with the monodrama? What if the performance was delivered on-stage instead of this off-stage film? What if video montage was used only to mix the choreographic patterns with the monodrama being acted? In that case, we could have a play that is based on "theatrical" solutions to shatter "social" taboos without demolishing the crux of theater.

offer, and what is important for that performer in this moment of his/her life, what he/she is occupied with. We always start from what is present and important for the actor, and not from exterior content. I would not like to give a script or ask the performers to "create something about this" when that thing does not have a strong personal connection to the performer. What I create as a support to this process is an outside structure, like with "Venus Labyrinth" where I tried to create a structure similar to the brain, or a grid of ritual locations in the city for "Hidden Number", or moving at night time when the library is closed and dark for "The Space Between Two Worlds". So I create somehow a frame that can contain different encounters and different interactions between the spectators and the performers, but often also between spectators and other spectators within some certain game rules. I was always interested to apply the concept of game and of game rules to the performances, while always making very clear to the spectators what those rules are, so that they would not be in doubt about moving, exactly like knowing the the traffic rules while you are navigating the city. Part of the movement of the spectators in our performances is also an emotional movement that requires rules, framing and flow according to the rules of the game.

How do perceive the role and exchange with your performers? How do you recruit them? and what are the most important qualities that you look for in a performer? and what are the risks you and they should face?

As I said earlier, a performer is him/herself in my performances, not fictional characters. They might have a function in the performance according to what they are supposed to do in certain moment of time during the performance, but they will always be themselves without having to wear a character. The way I recruit performers is not based on skills but more on meeting the energy and the physical presence in the heart of that particular performer and his/her ability to communicate, not as a character but as themselves. So in fact in most cases I hire performers who are interesting people to me, if they can sing or play the violin or do other fancy stuff so great I can use that too, but it is never the starting point or the initial requirement. When looking for a performer I look for their heart, mental opening, their ability to see and recognise and accept different views, their openness, their consciousness, their energy. There are lots of qualities that some theatre schools try to teach but they are actually qualities that you develop in your life much more than in schools. The risks that the performer takes while working with Human Specific Performance is based on accepting this contract, because we have no characters and no fiction, they will have to be very sincere and very personal without limit, and into digging and opening the deepest side of themselves to be presented to the audience of the performance.

"It is something in between prayer and meditation and meeting new friends, it is a discovery process which is somehow exploiting the concept of theatre and performance to be able to sneak into society"

Your work also fits into the category of participatory/immersive theatre, nonetheless it does not resemble other forms of participatory theatre that are based in popular/folk culture -like Boal's work for instance- how does your work produce contact, affect/effect and transformations? How has it transformed you?

We define what we do as participatory because without participation we cannot perform, nor can we even rehearse our pieces without active participation. We are also immersive because we perform in reality, and we stay in the frame of reality all the time, actually we are immersed before and during and after the performance. What this does is that it produces contact, because we work without the narrative of fiction, because we do not transport illusions of different times and different places, but everything happens as it happens. It is a very direct contact and effect on people, there was a couple that got married due to their meeting within one of our performances, not meeting in the foyer but literally meeting within the performance, because what happened to them there was special. And it often happens at the end of our performances, that some people want to stay longer or want to get to know each other better in forms of different connections or friendship. It is transformative because it is work that shows the audience how possible it is to go deeper into intimacy, the performers are a channel that permits people to open up, and to go into intimacy, and whenever that happens we always discover that there is no better place to be in this world. Intimacy is a place where you feel connected, where you are never alone, where you are part of something bigger, part of the world, the universe, humanity. It is transforming for the audience, and it is equally transforming for me and for the performers who do this work. It is something in between prayer and meditation and meeting new friends, it is a discovery process which is somehow exploiting the concept of theatre and performance to be able to sneak into society and other places, because without the frame of art it would not have been able to go through. I do not know if it is art, but at least it is pure as art.

A show by Nullo Fachini la lettera

permits people to open up, and to go into intimacy, and whenever that happens we always discover that there is no better place to be in this world"

a performer relate individually to everybody in that small group of audience, so that nobody would be forgotten or left in the background. The style grew in different ways, among them the fact that we performed in buildings, so we developed Human Specific to happen in urban spaces, our last big Human Specific project "Hidden Number" had the spectators driving for up to three and a half hours to find the performance in different parts of the city, where they are met by performers in some buildings and in different natural settings of the city. In that aspect we left more and more the theatre space, so you could see a Human Specific performance without necessarily noticing or realising that it was a performance.

We know that you have also launched more than one international performance festival, including Waves, would you please tell us about how you connect your experience as a performance maker to your work as a creator of festival and international collaborations? and is it fair to say that your approach is rooted a certain global understanding of human encounter beyond nationality and geography?

I created Waves festival in 1987, and it has been taking place every second year since then. It has been -and still is- a unique occasion to meet what inspires me, what I believe carries something different whether as an inspiration, or as presenting the city of Vordingborg with a lot of different forms of dance and performance which are not so common to be seen in a small town. We bring about 30 international companies to the festival, and this becomes a chance for me to explore the other side of stage work that does not necessarily look like Cantabile 2, we do not invite artists who make similar work to us. This is how a meeting is created, and often make new discoveries. Of course Waves is international because that is what art is about, and because most performances in the festival have no verbal language at all, so they can be received by anybody, any age or nationality, or cultural background.

During the critical times of the pandemic, human specific performance (or one-to-one performance) has a unique power to create moments of solidarity and recognition of the global wound that has been inflicted on humanity, please tell us more about the factors of empathy and human bonding that exist in your creations. How can this become a healing experience?

I can say that Human Specific Performance has brought me to realise that there are many aspects of the artistic work where the spectator does not necessarily need to be someone who goes to the theatre, or someone who is interested in the arts. In fact I am being asked more often to teach workshops or session about my work, but not to theatre people or acting students, I have been giving online workshops about what intimacy is, and how to make online exercises with people from all backgrounds, on how to establish different forms of intimacy, what is intellectual intimacy, what is physical intimacy and -of course- what is spiritual intimacy and emotional intimacy. This work is very universal because it is intimate. It is about the real people. It goes beyond the usual barriers of taste, whether you like Ballet or not it remains an exterior form, while Human Specific is so close to empathy and intimacy and to the ways that make human beings feel connected to each other, that it has nothing to do with taste, but with what it means to be human, and with what humanity mean, and what does it mean to live this life on this planet. So, yes a lot of this work is possible to be translated into other forms, and there is no problem to do this work online, of course you do not have then the physical way to move from location to location like we usually do in our performances, but we can still chose the actual content, and the meetings can also be made online.

Due to the restrictions of the pandemic on all public performances, your specific style emerges like a kind of rescue as it can absolutely fit with the restrictions on the number of spectators, as well as on the physical distanciation and space settings. Please describe to us how you construct your performances, knowing that you have a wide variety of structures comparing between "Seek to Seek" and "Hidden Number" which won the Danish Reumert Award for Best Performance of the year 2018…

There is never a manuscript to start from, because the actual content is always something that I create together with every single performer based on what this performer has to

Nullo Fachini:

I do not know if it is art, but at least it is pure as art

Nullo Facchini is a leading figure in the world of transnational performance. He is the author of a special performance style and methodology, what he calls "Human Specific Performance". A new level of performance mutation where the core is the human intimate encounter, and where retrieving humanness and emotional bonding become aims and foundations of an artistic journey that is equally shared by the performer and the spectator. Artistic director of Cantabile 2, and of Waves International Festival, Nullo Facchini talks to the Cairo International Festival for Experimental Theatre about his journey, how he creates his work, and how he envisions human encounter via performance in times of the pandemic.

In conversation with:
Nora Amin

We are extremely happy to have you among the CIFET honourees for 2020, knowing that your work has a unique style and methodology that still needs to expand onto the Arab region, we would like to know more about your journey as an artist, and how did you establish Cantabile 2 in Denmark?

My journey as an artist started when I was very young, I was twenty years old when I started Cantabile 2 with a small group of people in Italy, and we were inspired by Grotowski and physical theatre methods. A couple of years later, I gathered a group of young actors from European countries to start a more professional company, then we moved to Denmark. Until then I had only participated in few workshops, most of my knowledge came from reading books on acting and directing. I had never tried to work in other theatres, throughout my entire life I only worked in my own theatre. So this gathering of several artists from Europe was based on a common wish to work together on physical theatre, then later we moved to Copenhagen, it was in 2004 that we became fully supported by the state. Then we moved to Vordingborg. Although we were originally inspired by Grotowski and physical theatre, but later in the 1990's we became also inspired by dance, for instance Butoh dance. I was focusing on those forms of inspiration, then in the middle of 2000's I started inventing this form of Human Specific System which is somehow still for me the most important and relevant work that I have done until today.

Tell us more about the different stations of how you developed your style of human specific performance? How did you explore the need for such a style? and how did it grow throughout the years and the projects?

In the beginning it was an experiment to just perform in big buildings, in a room, with just one spectator visiting one actor at a time, this form of one on one set up. At that time we had a lot of dance involved, a lot of playing, and a lot of storytelling. Then somehow, this Human Specific form was purified in a way that we eliminated the elements of fiction and started digging deeper and deeper to know how we can create intimacy, how to invent sincere moments of meeting and exchange between the performer and the visitor. So we always worked with very small groups of visitors, from a minimum of 1 to 4 or 5 people per performer. This is a principle for our style, so that you can as

Tomorrow's Events

Monday – 7 September

Live Performances

06:30PM
The Blindness
The Small Theater (Cairo Opera House).

The Glass Menagerie Ali
Fahmy Theater (Higher Institute of Dramatic Arts).
06:30PM

08:30PM
We barely survived
Al-Hanager Theater.

Raya & Sekena
El Gomhouria Theater.
08:30PM

Recorded Performances

The other side of the garden
(Syria – Lebanon)
05:30PM

Festival's Memory

04:00PM
Prisons
Jordan

Workshops Program

Voice Training for theater actors
Dr. Nevien Alouba
Modern Dance School Hall.
03:00AM

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 follow-ups
Ezzeldin Hafez

Copy Editor, English
Ati Metwaly

Language Reviser
Dr. Naima Ashor

Photographers
Haya Fargallah
Medhat sabri

Tomorrow's Events.. 03

Honorees

Nullo Fachini: "I do not know if it is art, but at least it is pure as art".. in conversation with: Nora Amin.. 04

Reviews

Between Heaven and Home.. Shattering Taboos or Demolishing Crux.. Dr. Tarek Ammar 07

Night Traveler.. The Mentality of Experimentalism.. Dr. Tarek Ammar 08

Official Youtube channel
https://bit.ly/2EGBGSm

Official Facebook Page
www.facebook.com/cifetofficial

Official Instagram Account
www.instgram.com/cifet.festival

Official Website
www.cifet.org

Nullo Fachini:

"I do not know if it is art, but at least it is pure as art"

Experimental 27

Published by CIFET 27th – No06, September 2020 - Sanaa Shafea Edition

Night Traveler.. The Mentality of Experimentalism

Between Heaven and Home.. Shattering Taboos or Demolishing Crux