المسرح الياباني التقليدي
عالم سحري يتكشف

بقلم: أ. سي. سكوت
ترجمة: كامل يوسف حسين

هناك خمسة أشكال كبرى للمسرح الياباني التقليدي، هي: بوجاكو، نو، كايوجين، بونراكو، وكابوكي. ولا تزال جميعها تؤدَّى حتى اليوم. وعلى الرغم من اختلافها في المضمون وفي الأسلوب، فإنها ترتبط بعلاقات جمالية قوية، تكمن خلفها قرون من الدمج والتعديل، مستمدّة من حشد من المصادر، داخل اليابان وخارجها. وقد قدم التداخل الثقافي نمطاً مشتركاً على امتداد آسيا، حيث تحكمت في تطور فنون الاداء مفاهيم تفترض علاقة اندماجية بين الرقص، الموسيقى، والسرد الغنائي. وقد عولجت هذه الفنون الثلاثة على الدوام باعتبارها امتداداً لفن الشعر، وجرى تناول خلاصتها العضوية باعتبارها مبدأ أصلياً للتعبير الدرامي. وهو مفهوم جرى طرحه بشكل دقيق ومفصل في المعالجات السنسكريتية للرقص والدراما، التي جرى تأليفها بين القرنين الثاني والثامن للميلاد. وكان لهذه النصوص باعتبارها نصوصاً تدور حول الأداء الجمالي تأثير بعيد المدى في آسيا، حيث تدين الممارسات المسرحية التقليدية للمصادر الهندوسية القديمة بالكثير. وفي النص المعروف باسم «سادوشيما نيكي Sadoshima nikkiأي يوميات سادوشيما» وفي الفصل منه الذي يحمل العنوان Yakusha rongo (١٧٧٦) والمترجم إلى الانجليزية والمنشور في ١٩٦٩ بعنوان The Actors Analects أو المنتخبات الأدبية للممثلين، على سبيل المثال، نجد أن ممثل الكابوكي سادوشيما شوجورو (١٧٠٠ ـ ١٧٥٧) يقدم تعريفاً لجمالية الرقص، يبدو كأنه شرح وإعادة صياغة لنصب ناندیکسفارا المعروف باسم أبهينياراربانام المترجم إلى الانجليزية في عام ١٩٣٦ تحت العنوان «مرآة الايماء» أو (The Nandikesvara's Abhinayadarpanam Mirror of Gesture). الأمر الذي يشير إلى عمليات انتقال تاريخية عميقة.

من الطبيعي أن التقليد المسرحي الآسيوي أفرز العديد من الأساليب والأشكال، في غمار استكشافه لمناهج متنوعة للتعبير، غدت مميزة لمناطق بعينها على مر الزمن. ولكن أياً كانت ضروب التجديد التي جرى إدخالها. فإن الخلاصة العضوية للعناصر المتباينة للخطاب، الموسيقى، والرقص ظلت صيغة أساسية للأداء. وقد أدت إلى ظهور أساليب بالغة التطور في التقديم، تجسد الأشكال الخمسة للمسرح الياباني التي أشرنا إليها قبلاً في الأمثلة الفائقة لها. ويشكل كل شكل منها النقطة الأكثر بروزاً في مرحلة من التركيب الفني يمر الارتفاع بها إلى سمت النضج عبر مراحل متتابعة في التاريخ الثقافي الياباني.

ومن بين هذه الأشكال الخمسة يقف البوجاكو على حدة باعتباره أسلوباً احتفالياً في الرقص، لا يرتبط كذلك إلا بطقس بلاطي، يصل فيه العنصر المسرحي إلى حده الأدنى، وتسود الموسيقى. ويضم هذا الشكل مبادىء جمالية وهيكلية كانت شائعة في القرن الثامن للميلاد، حينما كانت اليابان تجتاز فترة استيعاب ثقافي، تحت التأثير السائد للصين. والبوجاكو نفسه باعتباره العنصر المساعد لـ «الجاجاكو» تخصبه أمزجة وأخلاط من عناصر من وسط آسيا، الهند، كوريا، استوعبتها الصين، التي نقل منها أسلوب البوجاكو في تصميم الرقص إلى اليابان. وكان الرقص الاحتفالي مألوفاً في الطقس الصيني القديم، وكان الرقص حتى وقت يعود إلى ملكية التشو (Chou) (١٠٢٧ ـ ٢٥٦ ق. م) يقسم رسمياً إلى أساليب مدنية وأخرى عسكرية، تؤدى لأغراض استعطافية واسترضائية. وفي طروحات تشوتساي ـ يو Chu

Tsai - yu ١٥٣٦ ـ ١٦١١ الذي يسجل بتفصيل علمي قواعد ونظريات الرقص والموسيقى الصينيين القديمين، يمكنه تتبع ضروب التقارب في فن تصميم الرقصات ذي النماذج الدقيقة الصارمة وغلبة ازدواج الراقصين وأشكال الرقص المقسمة بصورة صارمة في البوجاكو من ناحية وفي المصادر الصينية القديمة التي استمد منها من ناحية أخرى. غير أن البوجاكو في تجلّيه الأخير هو شكل ياباني تماماً اجتاز تحولات جمالية كبيرة. ويظل كأسلوب في الأداء لا يزال باقياً تجسيداً لأشكال ومبادىء لم يعد لها وجود في القارّة الآسيوية. ويشير البوجاكو كذلك في إسهامه في نمط التداخل الثقافي إلى مرحلة انتقالية كانت اليابان تنتقل فيها من مجال المؤثرات الثقافية الخارجية وتضرب قدماً في طريق مستقل.

وبالمقابل فإن النو، الكايوجين، البونراكو، والكابوكي هي أشكال وطنية للتعبير المسرحي، تمثل فترات متتابعة من التغير السياسي والاجتماعي. وينتمي النو والكايوجين إلى عصر كانت فيه خميرة المؤثرات الصينية لا تزال كامنة تحت سطح الاستكشاف الثقافي الياباني. أما البونراكو والكابوكي فينتميان إلى فترة أصبحت فيها اليابان على الصعيد السياسي معزولة عن العالم الخارجي.

ومع ذلك، فإن استمرارية المسرح الياباني التقليدي قد عكست تمسكاً بالمبادىء الدرامية الآسيوية المستقرة، التي تؤكد النزعة الرمزية والتخييل الاشاري، في تعارض مع مفهوم المحاكاة الأرسطي، أو تقليد الواقع، الذي ساد النظرية الدرامية، الغربية. وكان الهدف الأسمى للمسرح الياباني هو الدفع باتجاه حالة مزاجية، تجربة جمالية مباشرة، تستخرج استجابة فورية في ذهن المشاهد، تتجاوز الكوابح التجريبية للمكان والزمان. ويتم تحقيق هذا على مستويات مختلفة من الإثارة والاستفزاز تتفق مع طبيعة النوعية المسرحية المحددة ولكن المبدأ الكامن تحتها واحد لا يتغير أياً كان مستوى المقاربة.

وعلى سبيل المثال، فإن دراما النو، التي تأثرت بعمق في المضمون الجمالي والهيكل الدرامي بالفكر البوذي في القرون الوسطى، الذي يرفض الواقع الماثل باعتباره وهماً ويسعى إلى الكشف عن حضور واقعه أسمى من خلال الأساليب الفنية المسرحية التي تؤكد على التخييل والمجاز والرمزية. وفي النظرية البوذية، فإنه ما من شيء يوجد إلا في لحظة الادراك الفوري، ويشير هذا إلى الطابع الزائل والعاجل للوجود كله، ومن خلال الاستدلال إلى أهمية التعبير الدرامي على نحو ما يظهر في إيقاعات عرض النو وخطوطه الخارجية المتغيرة. ويقوم عرض النو على نظرية في الادراك النفسي تدعى يوجين Yugen تماماً كما كانت الدراما الكلاسيكية السنسكريتية تحكمها نظرية راسا Rasa، وكلا الاصطلاحين غير قابل للترجمة بصورة منطقية، وكل منهما له ارتباطاته المستقلة، كتعبير عن ثقافتين تقوم كل منهما بذاتها. لكنهما معاً يدوران حول التقارب بين المؤدِّي والمشاهد، معروفاً بأنه فهم جمالي قائم ومتبادل يستخرج عبر الفورية التجاوزية للعملية المسرحية. وقد بلغ مسرح النو والمسرح السنسكريتي كلاهما مرحلة النضج كأسلوبين مصفيين إلى حد بعيد، غير واقعيين، غير ديمقراطيين في تشديدهما على التواصل الشخصي كشيء متميز عن الوظيفة المدنية للنظرية الأرسطية. وعلى الرغم من أن الدراما السنسكريتية لم يعد لها وجود الآن كفن حيّ، فإن دراما النو تتواصل، كتجسيد نشط للمبادىء الخلاقة للنظريات الدرامية الكلاسيكية المنتمية إلى الماضي الآسيوي.

أما الكايوجين، وهو الفترات الفاصلة الفكاهية التي تشكل جزءاً لا يتجزأ من عرض النو، فإنه يسخر من ضروب الضعف البشرية التي كانت منذ زمن بعيد هدفاً للرواة المحترفين، الذين كانوا عماد التقليد الشفوي الآسيوي العظيم الذي استمدت منه روح الكايوجين. ويعكس هذا الضرب من ضروب الترويح، في معالجته للادعاءات الاجتماعية، ميلاً شاملاً إلى السخرية عبر التقليد الهازىء من الدجل وإبرازاً للمحن والنوائب التي تحل بطبقة الخدم، وهما موضوعان شائعان للمرح على امتداد العالم. ويحفظ الكايوجين، من خلال استخدامه للأشكال الغنائية المؤسلبة والتمثيل الصامت والتحكم في الحيّز المتاح، جانباً من البهاء الشكلي للنو الذي يرتبط به على نحو وثيق. وهناك الكثير في فكاهته الخالية من التصنع وأساليبه الفنية اللفظية مما يقارب التهريج على خشبة المسرح الصيني التقليدي والطريقة التي تثار بها الاستجابات الكامنة في أعماق الجمهور فيه. والممثل الفكاهي الصيني ينحدر كذلك من صلب تقليد ممتدّ من السرد، ومن يقدمهم من الخدم، الموظفين الحمقى، النساء السليطات، والريفيين المرتبكين إنما يأتون من معرض الشخصيات ذاته المألوف لدى ممثل الكايوجين، الذي يتفق معه الممثل الصيني كذلك في التدني بمرتبة الكاهن. وفي كل حالة فإن طبيعة الحدث الفكاهي نجدها جثمانية ونابعة من الموقف، وتدفع باتجاه كشف ما سيغدو الناس عليه وماهم عليه بالفعل. وفي أداء الكايوجين والأداء الصيني معاً يصبح الممثل الفكاهي عنصراً أو وسيطاً مخفراً من خلال ترتيب ظهوره في الحدث الرئيسي للمسرحيات. ففي الكايوجين تعطى الاستراحة بين الفصول الرئيسية لعرض النو

للممثل الفكاهي، وفي المسرح الصيني تقوم النصوص بحيث تفسح له خشبة المسرح، في الحالتين كتفريج للتوترات الناجمة عن العرض المتواصل.

يحظى البونراكو بمكانة فريدة في عالم المسرح باليابان، حيث جرى تقبل عرض العرائس على قدم المساواة مع المسرح الأصولي. بل إن من المستحيل حقاً الحديث عن البونراكو، دون أن نأتي على ذكر الكابوكي، لأن قصة تطورهما كانت قصة قوامها العلاقات والتأثيرات التكاملية. ويتألف قدر كبير من ذخيرة مسرحيات الكابوكي من مسرحيات أبدعت أصلاً لدراما العرائس، التي كانت كذلك مؤثراً مشتملاً على بذور المستقبل، في تشكيل أساليب الكابوكي في التمثيل، وقد أخذ البونراكو بدوره الكثير من التقديم الفني المركب للكابوكي، وأدمج جانباً من أعماله الدرامية الراقصة الرائجة في ذخيرة مسرحيات العرائس. وتحمل عرائس البونراكو في حجمها، والهيكل الفني لرؤوسها، والمبادىء الأساسية لتحريكها شبهاً عائلياً بالعرائس التي كانت مألوفة ذات يوم في منطقة جوانجدوغ (كوانجتونج) بجنوبي الصين. غير أنه مع وجود ضروب تشابه في العناصر، توحي بالتكوين المشترك، فإن عرائس البونراكو أكثر تعقداً من الناحية الفنية، وتتميز بدرجة من الواقعية الشكلية، لا نجدها في أي شكل آسيوي آخر من أشكال العرائس. وتؤدي الممارسة الفريدة الخاصة بالبونراكو، والمتمثلة في استخدام ثلاثة من محركي العرائس، في تحريك شخصية واحدة على المسرح، إلى جانب الدقة المهنية التي يقتضيها تنسيق السرد وموسيقى «الشاميسين Shamisen» إلى دمج مسرحي ذي كثافة انفعالية عالية. ومن خلال مثل هذه الأساليب يتمكن الجمهور من ادراك تداخل العناصر الهيكلية المنفصلة، في الوقت الذي يعايش فيه التأثير المشترك لجاذبيتها الحسية في الأعمال الدرامية التي تقوم أمامه.

وهذا الحشد المطلق للخطاب، الصوت، الحركة، والفراغ، كقوى مساهمة، يتم المضيّ به إلى السمت في الكابوكي. فهناك يصل التركيب المسرحي إلى درجة قوية من التواصل الفوري، من خلال استخدام الأساليب الفنية الصوتية والبصرية في الهجوم التراكمي على حواس المشاهد وعواطفه. وقد كان من العناصر القابلة للتطور في هذه الأساليب الوصول إلى الكمال بالأشكال السردية، الموسيقية، التي تم تطويرها من الأساليب المبكرة الخاصة بسرد القصائد البطولية حتى الموسيقى، وقد أثرت هذه الأساليب بعمق في اتجاه الكابوكي كترويح شعبي رائج..

هناك الكثير في خلفية وأساليب الكابوكي مما يشابه مسرح بكين، على الأقل على النحو الذي وجد به الأخير في الماضي. فكلا المسرحين يخاطب جمهوراً عادياً، يرتاد المسرح كرواد لدور اللهو، يجتذبهم أساساً أداء الممثل الفنان. وكان الممثل الذي يقوم بأداء الأدوار النسائية، ولا يزال كذلك في مسرح الكابوكي، يحتل مكاناً جوهرياً في طبيعة الأداء في الصين واليابان. وقد استقبل ماي لانفانج، الممثل العظيم المتخصص في الاضطلاع بأداء الأدوار النسائية، حينما دعي لزيارة اليابان في السنوات ١٩١٩، ١٩٢٤، ١٩٥٦ بحماس بالغ من جانب جمهور الكابوكي، الأمر الذي يعد مقياساً للتفاهم الفني المتبادل الكامن في هذين الأسلوبين المسرحيين التقليديين. وفيهما كليهما جرى استبعاد الممثلات، حفاظاً على الأعراف الاخلاقية، وضماناً للنظام العام. ولم يرفع هذا القيد إلا بعد الإصلاح الذي أدخله الميجي في ١٨٦٨ في اليابان، بينما استمر التحيز ضد النساء على المسرح في الصين وقتاً طويلاً بعد قيام الجمهورية في ١٩١١. ومن العجيب أن تمثيل الرجال للأدوار النسائية يتواصل كمعلم مقبول في تمثيل الكابوكي، بينما تم إبطاله في الصين، وأبعد أخيراً الى مستوى التقليد البالي المسرحي بعد عام ١٩٤٩.

وتحكم الأسلبة مستويات الأداء كافة على خشبتي مسرح بكين والكابوكي، حيث يتوحّد الخطاب مع النماذج الصوتية المحض والسجع والتلاعب بالكلمات، الذي غدا ممكناً من خلال الطبيعة الجناسية للغة الصينية وقياسية الأشكال اللغوية اليابانية. وتستخدم الأغنية باستمرار في المسرحين كليهما، لنقل الحالة النفسية والتشديد على التوترات الانفعالية، وتقديم ايضاح للوقائع المقدمة على خشبة المسرح. غير أن الممثلين في المسرح الصيني يقومون بالغناء بكامله، ويؤدون منفردين أو أزواجاً، بمصاحبة الآلات الموسيقية. وبالمقابل فإن أعضاء الفرق الموسيقية الراوية، الذين يقتعدون خشبة المسرح، هم الذين يغنّون وبأسلوب الجوقة في غالب الأحوال. وبينما يشدّد الممثل الصيني على الذروة الدرامية في تمام الأغنية. فإن ممثل الكابوكي يحقق الغرض نفسه بالرقص، والتمثيل الايمائي، المصحوب بالأداء الفني بالأصوات من جانب الفرقة الموسيقية. واستخدام النماذج المثالية النمطية لخلق الحالة النفسية ودرجة الحركة والايقاع هو أمر دالّ، ومتعلق بكل من الموسيقى الصينية واليابانية التقليدية، ويؤدي غرضاً دراماً جوهرياً، في إكمال تعاقب الأحداث على خشبة المسرح. وفي السابق كان الموسيقيون في المسرحين يجلسون على خشبة المسرح، لكنهم لم يعودوا يفعلون ذلك في الصين، لكن المرء كان يلحظ تقابلاً بصرياً ملحوظاً بين الشكلانية الطقوسية للموسيقيين اليابانيين والسلوك العفوي للممثلين الصينيين، على الرغم من أنهم

يخدمون غرضاً مسرحياً مشابهاً.

يعد توصيف النموذج الأصلي أساساً لأساليب التمثيل الصينية واليابانية التقليدية، وقد أدى هذا إلى أساليب فنية صوتية وإيمائية وأشكال في الرقص وطرائق قتال تراتبية إلى حد بعيد، وتستخدم تلك جنباً إلى جنب مع الملابس والتجميل بالمساحيق لتعريف الجمهور بأدوار شخصية محددة. ويعد الاستخدام الرمزي للون، والديكور والمؤثرات التاريخية من السمات الجوهرية للملابس المسرح، التي تشدد على الوظيفة المسرحية والمنظر، وليس على الدقة التاريخية . غير أنه لن يكون مجافياً للحقيقة القول بأن في العديد من مسرحيات الكابوكي، وبصفة خاصة تلك المسرحيات التي تتناول التجار وسكان المدن في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، هناك اهتمام أعظم بالدقة التاريخية، مما هو الحال عليه في المسرح الصيني. وينطبق هذا على العديد من لمم الشعر المستعار، التي يستخدمها الممثلون، والتي تعدّ سمة مميزة لتصميم الملابس في مسرح الكابوكي. والكومادوري Kumadori الرائعة وهو تزيين الوجه بالمساحيق المستخدم في الأدوار التي تقتضي أداء بارعاً يتسم بالثقة بالنفس للترميز للخير والشر وغرور القوة المحض من خلال اللون والأنماط، له ما يقابله، وهو ليانبو الصيني lianpu، وهو التزيين بالمساحيق في مسرح بكين، الذي يستخدم لأداء وظائف رمزية مماثلة وفي أساليب مقاربة في التمثيل. وله تاريخ استخدام طويل في الصين، يعود إلى عصور المسيحية (١٣٦٨ ـ ١٦٤٤). وقد استخدم في الماضي بتكثيف وتنوع أكبر مما كان عليه الحال في الكابوكي.

ويكمن اختلاف هام بين الكابوكي والمسرح الصيني في استخدام مسرح الكابوكي لمناظر مركبة على خشبة المسرح، وتمتعه بخواص تتمتع بالصفة ذاتها، جنباً إلى جنب معه هاناميشي وهو ممر أو مدرج، أعد لنقل الحدث من الخشبة إلى قائمة العرض ذاتها. وتعد هذه المناظر عنصراً قوياً في تطوير مركب الشكل المسرحي، الذي ناقشناه بالفعل، كما أنها كانت مصدر إلهام لأسلوب في التمثيل ينفرد به الكابوكي. ويقدم المنبسط المجرد والعاري لخشبة المسرح الصيني، بخواصه البدائية ، نقيض ممارسات العرض اليابانية، وعلى الرغم من أن المسألة قوامها المنهاج لا الغرض، فإن هياكل الخشبة المختلفة تخدم غرضاً وظيفياً واحداً في دعم تطوير الشكل داخل المجال الذي يعد بالغ الأهمية، في إطار سياقات الأسلوبين الفرديين للتمثيل.

يمثل مسرح الكابوكي ومسرح بكين ذروة التطور في أسلوبين تقليديين للمسرح الجماهيري تربطهما علاقات تكاملية. وعلى الرغم من أنهما مختلفان، وكل منهما قائم بذاته، إلا أنهما تطورا في إطار ظروف تاريخية تمكن المقارنة بينها، وتغذيا من جزور التقليد الآسيوي الأشمل. وفي هذا فإن جمالية الأداء الدرامي قد منحت اعتمادية لإثارة الاستجابة الحسية الهامة لدى المتفرج، تفضيلاً لها على العقلانية اللفظية القائمة على المنطق الأدبي والبصري. وقد منح التقليد الياباني المسرحي هذه الجمالية جاذبية فريدة.

دار الآداب تقدم

مؤلفات الدكتور أدونيس