

في عمر سبعة قرون مسرح نو الياباني مهدد بالزوال

وتنصهر في هذا الفن المدرج منذ العام 2008 في قائمة التراث الثقافي غير المادي لليونسكو العروض المسرحية والموسيقى والرقص في أسلوب أكثر بساطة من نوع "كابوكي" الملحمي والمبهج.

ويضع الممثلون، وهم في أغليبتهم من الرجال، أقنعة خشبية ويرتدون لباس الكيمونو، ويتنقلون على خشبة المسرح وهم ينتقلون جوارب "تابي" اليابانية التي تفصل الإصبع الكبير عن بقية أصابع الرجل.

وقد يجد الجمهور المعاصر صعوبة أحيانا في استيعاب النصوص التي تنتمي بصوت خفيض على نحو رتيب، ويقف في خلف المسرح المصنوع عادة من خشب شجر السرو عازقو طبل وناي، على مجسم لشجرة صنوبر يابانية في الخلفية.

هناك اختلاف بين مسرح "نو" والمسرح اليوناني، فالأخير قوامه شيء يحدث أما مسرح "نو" فقوامه شخص يُقبل

وحثى قبل نقاشي الجائحة، كان مسرح "نو" يواجه صعوبات جمة، في ظل تراجع الإقبال على المسرحيات وعلى احترام هذا النوع من التمثيل كثير المطالبات في أوساط الشباب.

وعلى سبيل المقارنة، يقول مسرح "كابوكي" من جهته على دعم شركة الإنتاج اليابانية الكبيرة "شوشيكو" التي تتولى منذ قرابة قرن إنتاج أبرز عروضه، في حين تحظى فنون مسرحية تقليدية أخرى، مثل مسرح الدمى "بونراكو" بدعم سخّي من الدولة.

جنجيرو أوكورا هو عازف طبل اسمه كوتسوزومي يشترك في مسرح "نو" منحة الدولة لقب "كغزل وطني" تحيا تقديرا لدرابته الفريدة من نوعها، لكن هذا اللقب لا يجنبه شرّ الأزمة الحالية.

ويقول الموسيقي البالغ من العمر 62 عاما الذي توقف عن العمل أربعة أشهر بسبب فايروس كورونا "تنخبط في وضع صعب".

وغالبا ما يقوم فنانو "نو" بإحياء دورات تدريبية لهواة هذا النوع الفني سعيا منهم إلى زيادة مداخلهم، لكن مصدر الرزق هذا قد انخفض أيضا، ويقول أوكورا متحسرا "كثيرون هم الأشخاص الكبار في السن الذين يريدون تعلم أصول مسرح نو على سبيل الترفيه، لكنهم تخلوا عن مشروعهم هذا بسبب الفايروس".

ويحاول البعض التأقلم مع الأزمة الصحية من خلال تقديم عروض على الإنترنت، لكن ناكاموري يرى أن هذا النوع المسرحي المبسط لا يتماشى كثيرا مع تجربة الفيديو ومن الأجدى تقديمه في المسرح.

ورغم ذلك، ينوي ناكاموري طرح خدمة باليت الترفيهي مدفوعة الأجر مع والده كانتا الذي خاض أيضا غمار مسرح "نو"، وهما أطلقا حملة تمويل تشاركية ورفعا أسعار التذاكر لتغطية الخسائر.

ويشدد كانتا ناكاموري على "ضرورة عدم الاستسلام"، معربا عن أمله في أن "يقبى مسرح نو صامدا بسحرة".

طوكيو - يصدر صوت كينسوكي ناكاموري القوي في القاعة الصغيرة التي يترن فيها على مسرحية من نوع "نو"، وهو نمط مسرحي تقليدي ياباني، لكنه يشعر بالقلق بسبب جائحة كوفيد - 19 التي تحولت منذ أشهر دون تقديمه عروضه أمام الجمهور.

وفي حين يمكن لأنواع أخرى من الفنون التقليدية اليابانية أن تعول على تبرعات ومساعدات حكومية سخية، يبقى مسرح "نو" رهن عائدات مبيعات التذاكر، وقد تسببت الأزمة الناجمة عن فايروس كورونا المستجد بإغلاق قاعات مسارح كثيرة في البلد. ويخشى بعض العاملين في المجال أن يوجه الفايروس الضربة القاضية لهذا النوع الفني العريق.

ويخبر ناكاموري من المسرح الذي تديره عائلته في مدينة كاماكورا الساحلية القريبة من طوكيو والتي تزخر بالتراث الثقافي والتاريخي "توقف الكثير من الممثلين عن تقديم العروض" بسبب كوفيد - 19.

وتساءل الفنان البالغ 33 عاما "كم مسرحية يمكننا تقديمها خلال الجائحة؟ وكيف لنا أن نكسب رزقنا؟ إنها مشكلة كبيرة بالفعل".

وتلتقى مسرحيات "نو" بطبيعة الحال مساعدات عامة، بيد أن تدابير التباعد الاجتماعي المعتمدة حاليا تفترض ألا تستقبل المسارح سوى نصف طاقتها الاستيعابية بحيث تعرض المسرحيات لكن من دون تحقيق الأرباح، بحسب ناكاموري.

ويقول الأخير "كلما زاد عدد العروض المسرحية المقدمة، زادت الخسائر، ونحن بحاجة إلى معونات تعوض الربح الضائع عندما يتعذر علينا تقديم العروض".

أبصر مسرح "نو" النور في القرن الثامن من عصرنا، لكن المسرحيات التي تقدم اليوم تعود خصوصا إلى حقبة موروماتشي (1336-1573).

ويعد زيامي موتوكيو (1363-1443) أحد أبرز موسيقي مسرح "نو" الياباني كتابة درامية وتنظيرا وتمثيلا. ولد في مدينة يوزالي وتوفي في مدينة كيوتو. حظي برعاية معنوية ومادية من الحاكم

أشيكاغا يوستيميوسو، فصار مسرح "نو" في ظله تعبيراً فنياً مربكاً عن عالم الساموراي الأرستقراطي. لم يكتف بنجاحه المذهل كتمثل بل كتب ما يزيد عن 200 نص درامي موسيقي غنائي بقي منها 124 نصا، ووضع خلالها لتلاميذه مجموعة تعاليم بعنوان "كادن شو" أكد فيها على أن ممثل "نو" عليه أن يتقن ثلاثة أدوار رئيسية هي "المحارب والعجوز والمرأة".

وهناك اختلاف بين مسرح "نو" والمسرح اليوناني، فالأخير قوامه شيء يحدث، أما مسرح "نو" فقوامه شخص يُقبل. الدلالة في "نو" تظل ماثلة أبداً وإن تفاوت تخفيفها فإن الجانب الروائي في العرض الذي يملك دوماً مضامين قصصية هو الذي يهيم بواسطة صياغة شكلية معقدة ومتصلة.

هناك علاقة قوية بين الحركة والنص في مسرح "نو"، ويمكن فهم هذا الأمر من خلال مراجعة دقيقة حيث أن كل أنواع الحركة في هذا المسرح تعتمد على النص وعلى الممثل أن يعبر عن المشاعر التي تتوافق مع الكلمات التي يتفوه بها، ويستخدم الممثل كامل جسده في أنماط الحركة والإشارات المختلفة التي يؤديها.

ويخلص الشريف إلى القول إنه "يمكن في النهاية وصف ما قدمه علي أحمد باكثير بأنه إبداع الضرورة؛ بمعنى أن المجتمعين العربي والمصري كانا في حاجة حقيقية لكتاب يخوض في هذه القضايا ويناقش هذه الأفكار ويستعيد التاريخ والتراث ويبحث عن الهوية والخصوصية، فقد كانت الأوضاع في العالم مرتبكة أكثر مما يجب، فهناك دول تصعد وأخرى تسقط، ودول تتحرر وأخرى تدخل في العبودية من جديد، وهناك فلسطين تخسر كل شيء، وهنا كان يجب لكتاب ما أن يرفض كل ذلك وأن يصرخ - حتى لو كان الصوت مرتفعا قليلا، في وجه الصامتين طالبا منهم أن يتنبهوا أكثر وأن يقبضوا على قيمهم في ذلك الزمن المحلوق.

علي أحمد باكثير أول من أدخل شخصية جحا إلى المسرح

مسرحي استفاد من التراث العربي والثقافة العالمية



التاريخ مادة مسرحية هامة

ولكننا في الوقت نفسه لم نعدم وجود الفاظ من اللهجة العامية، خاصة في المسرحيات الاجتماعية وفي المسرحيات المتأخرة بعد ممارسة طويلة مع المسرح فلم يعد يخشى أن يُتهم بأنه "يقلد" من الفصحى أو غير ذلك، لكن هذه الخروجات عن الفصحى كانت قليلة وجاءت معظمها على السنة النساء كما ذكرنا، كذلك ظهرت بعض الألفاظ التراثية الصعبة غير المناسبة للشخصيات ولا لطبيعتها، لكنها كانت قليلة.

وقد عمل الخطاب على حماية نصّه من الملل بطرق شتى منها صناعة الإيقاع عن طريق الإنشاد، فبث في مسرحياته أغنيات وصاغ هتافات وضعها على السنة الجامعي كي يعط صوتها قنطرة الحماس في قاعة العرض.

ويشدد الشريف على أن البلاغة في خطاب باكثير حجة في حد ذاتها، يستخدمها مؤكداً بها الهوية العربية مسرحياً، وسعى من خلاله لتقديم أفكاره ثم عمل على إقناع الجمهور بما جاء في هذه المسرحيات من أفكار مستخدما في ذلك بلاغة متنوعة. وقد غلب على خطاب باكثير توظيف التراث وإعادة إنتاجه مرة ثانية متجاوزاً فكرة السرد أو الحكاية بوصفه استعارة كبرى لها دور جديد في الظروف الراهنة، وما لنا لنا فرصة جديدة لمساءلة هذه الشخصيات أو لتعلم منها.

إبداع الضرورة
يلفت الشريف إلى أن خطاب باكثير في مسرحه تحرك من فكرة أن عرضه الأساسي هو التواصل، لذا فهم قيمة الحوار في المسرحيات، الذي جاء في أوقات كثيرة مؤدياً لهدفه ومقدما للشخصيات وصانعا للصراع، كما حرص باكثير في مواضع كثيرة أن يكون حوارها جميالياً فيحمل قيمة فنية لا تقلل من كونه حاملا رسائل ما.

ونظرا إلى طبيعة المسرح التي تمنع ظهوره بشكل شخصي على خشبته، أو أن يكتب شيئا مباشرا على لسانه، لجأ باكثير إلى حيلة القناع الفنية؛ حيث اختار من خلال شخصيات أعماله المسرحية بعض الشخصيات وحملها رسالته، وجعل بعضها حججا تدافع عما يريد باكثير قوله، ومن هنا تعاملنا مع باكثير بصفته بطلا مضمارا في النصوص واستطعنا التعرف على أفكاره وشكلنا منها خطابا وحدها قيمة التي يدافع عنها.

ويشير الباحث إلى أن خطاب باكثير استفاد بحجج مرجعية جاء على رأسها القرآن الكريم والكتب المقدسة، وضع من هذه الحجج أطارا من القداسة أحاطت بالنصوص المسرحية وأفكارها، وأضفت الكثير من المصادقية على الرسائل الظاهرة والمضمرة في الأعمال المسرحية. ويلاحظ الشريف في دراسته أن خطاب باكثير اهتم باللغة العربية الفصحى وسيطرت على أعماله جميعا،

والأهم من ذلك، "بلاغة الخطاب الإقناعي في مسرح علي أحمد باكثير". وفي سبيل تحقيق هذه الأهداف تعامل الباحث مع مسرحيات باكثير من زاويتين؛ الأولى باعتبارها خطابا جميالياً، والثانية باعتبارها وثيقة.

ويؤكد الشريف أن الأعمال المسرحية لباكثير بصفتها نصا أدبيا تحفل بتقنيات جمالية وإقناعية لا ينقص منها عدم تقديم بعضها على خشبة المسرح الذي كان سيشيخف إليها بالتأكيد لكن باكثير كان حريصا على اكتمال النص كتابيا من وجهة نظره وعدم المراهنة على العروض.

ويقول إنه تبين بالدراسة أن خطاب باكثير كان مدركا أن المسرح هو فن مواجهة، وأنه في حالة عرضه على خشبة يصبح تأثيره في الجمهور كبيرا، لذا أنتج نحو أربعين عملا مسرحيا، وسعى من خلاله لتقديم أفكاره ثم عمل على إقناع الجمهور بما جاء في هذه المسرحيات من أفكار مستخدما في ذلك بلاغة متنوعة.

وقد غلب على خطاب باكثير توظيف التراث وإعادة إنتاجه مرة ثانية متجاوزاً فكرة السرد أو الحكاية بوصفه استعارة كبرى لها دور جديد في الظروف الراهنة، وما لنا لنا فرصة جديدة لمساءلة هذه الشخصيات أو لتعلم منها.

إبداع الضرورة
يلفت الشريف إلى أن خطاب باكثير في مسرحه تحرك من فكرة أن عرضه الأساسي هو التواصل، لذا فهم قيمة الحوار في المسرحيات، الذي جاء في أوقات كثيرة مؤدياً لهدفه ومقدما للشخصيات وصانعا للصراع، كما حرص باكثير في مواضع كثيرة أن يكون حوارها جميالياً فيحمل قيمة فنية لا تقلل من كونه حاملا رسائل ما.

ونظرا إلى طبيعة المسرح التي تمنع ظهوره بشكل شخصي على خشبته، أو أن يكتب شيئا مباشرا على لسانه، لجأ باكثير إلى حيلة القناع الفنية؛ حيث اختار من خلال شخصيات أعماله المسرحية بعض الشخصيات وحملها رسالته، وجعل بعضها حججا تدافع عما يريد باكثير قوله، ومن هنا تعاملنا مع باكثير بصفته بطلا مضمارا في النصوص واستطعنا التعرف على أفكاره وشكلنا منها خطابا وحدها قيمة التي يدافع عنها.

ويشير الباحث إلى أن خطاب باكثير استفاد بحجج مرجعية جاء على رأسها القرآن الكريم والكتب المقدسة، وضع من هذه الحجج أطارا من القداسة أحاطت بالنصوص المسرحية وأفكارها، وأضفت الكثير من المصادقية على الرسائل الظاهرة والمضمرة في الأعمال المسرحية. ويلاحظ الشريف في دراسته أن خطاب باكثير اهتم باللغة العربية الفصحى وسيطرت على أعماله جميعا،

انطلاقا من فكرة أنه كي نفهم واقعنا المعاصر وجب علينا فهم الماضي القريب، وذلك عن طريق معرفة الأدبيات التي ناقشت أزمان وقضايا لا تزال مستمرة أو لا يزال صداها موجودا، وقع اختيار الباحث أحمد إبراهيم الشريف على الخطاب المسرحي في مسرح الكاتب والشاعر المصري علي أحمد باكثير ليكون محور أطروحته "بلاغة الخطاب في مسرح علي أحمد باكثير".



محمد الحمامصي
كاتب مصري

في أطروحته لنيل الدكتوراه بعنوان "بلاغة الخطاب في مسرح علي أحمد باكثير"، يرى الباحث أحمد إبراهيم الشريف أن المطلع على الجانب الإبداعي عند باكثير سيجده واعيا تماما بما يقوله في خطابه محملا نصوصه رسائل ترصد الاتجاك الذي أصاب الشخصية العربية في فترة خطيرة من تاريخ العالم عاصر فيها حربين عالميتين وسقطت فيها فلسطين في يد الصهاينة.

ويقول الشريف "كان خطاب باكثير مشغولا بما يحدث حوله في مجتمعه وفي العالم أيضا - انعكاس ما يحدث في العالم على مجتمعه الإسلامي والعربي- محاولا الإجابة عن أسئلة جوهرية تتعلق بالهوية والوضع الراهن لجمهوره وقرائه، وقد كتشف عن رأييه من خلال أقنعة مسرحية ومن خلال الهدف الذي سعت إليه الأعمال المسرحية.

عرب أم فراعنة

يؤكد الشريف في أطروحته أن خطاب باكثير جاء متنوعا غنيا؛ فقد استمد مضاربه من ثقافة عالمية وثقافة عربية؛ وظهر لديه التوظيف التاريخي والديني والاجتماعي والسياسي، وقرآنا في مسرحه نصوصا تراجمية وأخرى كوميدية وبينهما الملهة تسخر من الذات والأخرى، وفهمنا معه الإسقاط السياسي والخطابات المضمرة والعلنة وغير ذلك من التقنيات التي جعلت خطابه متنوعا يتحدث عن الله والكون والإنسان، خاصة الإنسان العربي.

ويوضح أنه استعان لتحليل الخطاب عند باكثير بالمنهج الوصفي وأداته التحليل بما يطرحه من توقف عند جماليات العمل الفني ووسائل قوته وضعفه وما تبثه السيمولوجية من أيقونات وإشارات ورموز، في محاولة للتعرف على الرسائل التي يود النص أن يرسلها، على أن يضعها في سياقها التاريخي والاجتماعي، والتعرف على مرجعية الخطاب ومضاربه، واستفاد مما تقول به "التداولية" ولم يستبعد البيات الدرس الججائي أو النقد الثقافي.

**أحمد إبراهيم الشريف
تعاامل مع مسرحيات باكثير
من زاويتين؛ الأولى باعتبارها
خطابا جمياليا، والثانية
باعتبارها وثيقة**

ويضيف الشريف أن خطاب باكثير كشف أن جيله على كل المستويات، حتى على مستوى السرد متميلا في نجيب محفوظ، كان يعاني أزمة في أصل الهوية، فالاتحلال الذي كان يفرض كلمته على الجميع دفع المصريين ليتساءلوا هل نحن عرب أم فراعنة؟ ولأن باكثير عربي يعني عاش في مصر ومات فيها فقد انتسب إلى العروبة وحاول في خطابه أن يثبت ذلك.