الاثر الطقسي لإداء الممثل في مسرح النو الياباني

أ.د. ضياء شمسي حسون كلية الفنون الجميلة ـ جامعة بابل

الفصل الاول

مشكلة البحث:

باتت اليابان تصنف في خانة الدول العظمى التي امتلكت بسرعة قياسية الكثير من علوم الغرب العصرية وتقنياته المتطورة،مع نجاحها في تجربة التحديث الاولى في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في عهد امبراطورية (مايجي ١٩١٢-١٨٦٨) والتي تميزت بتوجيه التحديث لصالح العسكرة قد ساعدتها تلك النهضه على الدخول المبكر في ما عرف في القرن التاسع العشر بعيداً (لعبة الامم الكبيرة) حيث كانت الغلبه للقوة العسكريه ،وصارت بعدها من اقوى الامبراطوريات حتى نهاية الحرب العالمية الثانيه، لكن الشعب الياباني عرف كيف يبني نهضة معاصره مستمره بقوه حتى الان على الرغم من ان البلاد لازالت اسيرة شروط وقف الحرب عليها ، وقد استند هذا الانجاز الى ذلك الدفق السري من الاسناد الى الالتزام المتشدد بالمحافظه على الخصوصية اليابانيه في كل المجالات وكان في مقدمتها الجانب السوسيولوجي الذي يقع في مقدمته الفن المسرحي بالذات وتجسد في (النو)، ويمكن قراءة هذا الموضوع (التشدد في الخصوصيه) على اعتباره بديل مكافيء لذلك الاحساس بالدونيه الذي يشعره الشعب الياباني على مستوى استقلالية القرار السياسي واحباط تراكمات الهزيمة والاستسلام عام ١٩٤٥ .

ان نجاح التجربة اليابانية ببناء حداثة حقيقية تعترف بها جميع الدول كتجربة جدية عند مطلع القرن الحادي والعشرين وهي النموذج الوحيد الذي اثبت كفاءة عالية في التحدي في مجالات الاقتصاد والمترتبات عليه من العلوم وتقنيات عصرية، قابلها على الصعيد الاجتماعي مزيد من الانغلاق والتشدد قاد الى مزيد من التغريب ، وقد جسد ذلك الفن والفن المسرحي بالذات مسرح (النو) فقد قننت تقنياته العامة ومنها الاداء التمثيلي وبشكل ملفت للنظر واغرق بتقليديته وتم التطرف في تقديمه الشكل الجامد الذي لا يشبه الحياة المتحركة السائده ، ومع هذا نجح اليابانيون باقامة التوازن مابين التنمية الشمولية والقيم الاجابية او الروحية في التراث التقليدي ، فالفهم الياباني لشكل العلاقة بين الفرد والعائلة والشركة والعمل والدولة يعتبر فهما مغايرا جدا لما هو سائد ومتداول، الا وهو القبول بالتعايش مع المتناقضات والصبر على نتائجها وهي سمة المجتمع .

والان يمكن طرح التساؤل الاتي:

اذا كانت التجربة المسرحية اليابانية هي في هذه العتبة،فلماذا لاتكون التجربة المسرحية العربية كذلك ؟هذا من المنطلق الشامل ، اما في التخصص الدقيق فمحور المشكلة البحثية هنا هي التساؤل العام : بماذا يختلف الاثر الطقسي لاداء الممثل العربي عن غيره ؟ وبهذا يكون سؤال المشكلة الخاص : ماهي آثار طقس الاداء التمثيلي الياباني في مسرحية (النو) ؟ .

اهمية البحث والحاجه اليه:

تتحدد اهمية البحث الحالي في الاسباب الاتية:

١ــ محاولة رفع الحجر عن المسرحية الدينية ذات الاثر الطقسي المعلن كمسرحيات الشعائر الحسينية، وغيرها

٢ــ خدمات الاتصال الحديث اتاحت كشفت حقيقة الشكل المسرحي العالمي منها مسرحية (النو)

٣ــ تصدّر حساسية النقد المثقف، فرضت حاجة المقارنه

بالتجارب الاخرى ومنها المسرح ل(الاخر)

٤ــ البحث يفيد دارسي المسرح في مناطق: النقد المقارن ،وفنون الاداء التمثيلي المسرحي ، والثقافة العامة

٥ــ محاولة تثقيف الاداء المسرحي للممثل العراقي في عروض المسرح الديني الشعبي.

هدف البحث

كشف الاثر الطقسي لاداء الممثل في مسرحية(النو) اليابانية.

الحدود الموضوعيه للبحث:

١ــ تشتمل الرؤية التي يرشد اليها(النص والاخراج والعرض) لمسرحية (النو)اليابانية

٢ــ يقتصر تاويل الرؤية على اساس النتاجات الكتابية العراقية بحوث وتقارير وترجمات.

٣ــ استندت قراءة العرض المسرحي (النو) الى مصورات مسجلة(الستلايت،والانتربيت)

٤ــ روعي في اقتناص الاستنتاجات على:ان مسرحية النو مغلقة على انتماء مكاني وزماني جامد .

تعريف المصطلحات:

النو:

لفظة تعني المهارة والكفائة والقوه، وعند ترحيل المفهوم الى الفن والتمثيل فيعرف بالضبط بانهما(النو جاكو)او موسيقى المهارة،اما عن النو كمسرحية فقد اطلقت كلمة(نوه)على شكل جديد مهذب من اشكال(الساروجاكو-نو- نوه)الذي كان في حقيقته خليط فيه توازن متناسب بين الرقص والتعبير الصامت مع التركيز على طريقة العرض والفكرة والنصائح الاخلاقية التي يلقنها الكهنه ، ويتصف بالدماثة والتهذيب الذي ينتج عن رعاية طبقة النبلاء ثم صارت كلمة (النو) هي الكلمة الوحيدة التي ترادف كلمة الدراما في قواميس القرن الخامس عشر"١"

الطقوس الدينيه:

الطقوس: هو كل ما يؤدى من افعال تتخذ شكل علامات او رموز في ممارسات شعائرية دينية او سحرية او في احتفالات دينيوية شعبية وتتعلق بالعادات والتقاليد والاعراف والسنن ، وقد سجلت هذه العادات والتقاليد والالغاز ونظمت في ادب شعبي واساطير لكي تمثل السبب في الكثير من القيم والمعتقدات والعادات والتقاليد المتوارثه من لدن الجماعة، وكذلك الامثال والنوادر والقصص "٢" وللمصطلح معنى اخر ، ففي الكنائس الكاثوليكية والبروتستانتية معنيان الاول: كل ماتفرضه الكنيسة من طقوس العبادة الجماعية والفردية ما عدا الصلوات الشخصية التي يقوم بها المتعبد من تلقاء نفسه،والثاني:القداس الذي يعتبراهم الطقوس التي يشترك فيها الكاهن والمصلون"٣"هناك بعض المفاهيم التي يختزنها العمل المسرحي،ومنها كل ما يعمل على إظهار المخفي يطلق عليها إسم(الطقسي المقدس)كما يقول بيتر بروك، وهو في بنية المصطلح هنا"٤" .

الاثر :

اثر فيه ترك فيه أثرا "٥"،التأثير أبقاء الاثر في الشيء "٦"، وهو الصورة المطبوعة من جانب المؤثر في المتأثر بوجه عام – جرد الاثر المترتب على أمر ما، بوجه خاص – مايحدث عن علة أو سبب و مسبب "٧" .

الاطار النظري الفصل الثاني

مبحث(١) تاريخ المسرح الياباني:

يورد كتاب (سجل الاحوال القديمه) المؤلف عام ٧١٢م الى اول اشارة الى العروض المسرحية التي عرفها اليابانيين عبر الميثولوجيا، فاسطورة (أما يترازو اوميكامي) التي تتحدث عن الهة الشمس تختزل التاريخ الاسطوري لكل الميثولوجيا اليابانية وهي سجلها المعرفي عن كل شيء ، ومنها المسرح الذي كان ارتباطه،مثله مثل كل الاشياء الاخرى بالدين البوذي(*)الاهم في الرقص الذي هو السجل التاريخي

المدني للشعب اذ كان الرقص هو قصص أصلية منفصلة وقد انتهت تعقيداتها بمرور الزمن، فرقصة (البوجاكو) على الرغم من ان تاثيرها على الاشكال المسرحية لا يمكن اغفاله،الا انها تمثل العصب لجميع الرقصات في اليابان واصولها ترتبط بالخارج وترسم خارطة العلاقات الخارجية فعندما وصلت العلاقات بين اليابان والصين في القرن السابع الميلادي الى مستوى دبلوماسي وفني متقدم ، كان اليابانيون عندما يعودون الى بلادهم يجلبون كل انواع الثقافات ومنها رقصة (البوجاكو- التي تعني موسيقى الرقص) وموضوعاتها خالية مجردة وذات طبيعة غير ثابته فمحتويات الرقصة مثلا قد لا تصور شيئا ملموسا اكثر من مباراة في الكروكيت او تين يستمتع باشعة الشمس ، اورقصة باستخدام احدى الحراب ، اورقصة من رقصات الحرب تبين الاله في شكل رمزي وهو يفني اعداءه،ونادرا مالا تستخدم الاقنعة،والمستخدم منها هو من اصل هندي ومتعارة مباشرة من رقصة (الجيجاكو-التي تعني الموسيقى الرقيقة) مع ملاحظة انه حتى لو لم تستخدم الاقنعة فانه لا تظهر على وجوه الراقصين اية تعبيرات او انفعالات .ان رقصة (البوجاكو) التي تعتمدها مسرحية النو ، قد تاثرت بالبوذية ، كما ان اتزان حركتها وروحانيتها ترتبط كذلك بالرسوم المالوفة في الهند والتبت والصين ، تلك الرسوم المتماثلة الناتجة عن اللاوعي عند ما يسبح في اضطرابات دنيوية عاطفية وجنسية وهذا السحر يعادله ذلك السحر الذي كان يبدو في التكوين الرياضي الرمزي او خطة التصميم الاساسي في كاتدرائيس اوربا في القرون المظلمة، وفي الرقصة نوع من الغموض في الشكل ليس في الحجارة ولكن في الحركات الادمية اثناء الرقص ويجري التاثير على المتفرج من ناحية احساسه بانه مهيأ مشدود لتقبل شيء ما،شيء كوني سرمدي ،وانه يرحب في هذا الشيء بافتقاد المتفرج للتمثيلية الصريحة ، وانتقاد المعوقات المشوشة للاحاسيس والمشاعر ،وبهذا يوضح تاريخ المسرح الياباني اختزانه لانمذجته

وبدايات مسرح النوقديمة وترتبط بالتراث الاسطوري المعلن،الاله والابطال،فهناك الرابره هناك الربه (أوزدومي) التي عرف بفضلها الناس سحر الرقص والغناء وكانت المعلمه الاولى للعزف على الناي والقيثاره،وهناك الرب(هونو - سوسوري) فقد إبتكر القناع ، والاخر(سوزونو) خالق الشعر الغنائي والدرامي عند كتابته لاول بيت شعري، ومن ثم جاءت أجيال كثيرة ممن أدوا ما يسمى بالرقصات القرويه من نوع ال) (Dangakuوال (Saguraku)ونتيجة النزاعات في الريف الياباني فقد النوع الاول من الرقصات كيانه الفني المستقل ولحق بحياة المعبد ، أما الثاني فتحول الى مسرح النو بعد وضع القواعد التقنية له.

كان جمهور مسرح النو بسبب موضوعاته، من الحكام وكبار الاقطاعيين وعليه القوم ،وكانت تشاهد في المناسبات الدينيه وفي الاعياد والاحتفالات الكبيره التي كانت مؤلفاته مكتوبة بأحدى اللهجات الدارجه القديمه والمسمات(ياماتو) التي عرف عنها كثرة أحوال التلاعب بالكلمات ،وصارت مؤلفات النصوص على مستوى معقد بسبب حدود تداوليتها بين الاخرين من الجمهورفصارلزاما على المشاهدين مراجعة النصوص التي تصاحب العرض للوقوف على بعض المفردات المنطوقه في العرض من قبل الممثلين أو مراجعة بعض الاشارات الرمزيه في الحركه والافعال والالوان

ويمكن إجمال أهم المتغيرات في تاريخ الياباني

ـ بشكل عام اليابانيون بالانجاز فني يقدسون العرف ويتحاشون التغيير والتبديل

ـ لم تجري أي نوع من التجديد الفعّال على البنية الثقافية

الا في حدود ضيقة في المسرح خاصة ، ومع ذلك فقد إمتلك على الدوام حوافز الخلق الفني المبدع

ـ أقتصار التمثيل كحرفة على بعض الاسر والعوائل العريقة ، لكونها منشأة حيوية الاشتغال

ـ بسبب تشددها حيال المتغيرات، لهذا تبدو اليابان متحفا، فمع تبدل بعض المظاهر العالمية الا ان اليابانيون لم يتغيروا ، حتى حين صار مسرحهم عالميا ظلت محليتهم هي السائدة ، وحتى عندما أنشات فرقة مختلطة تجمع أعظم مسرحيات النو وساهمت في المهراجانات العالميه

ـ إن نظام الترجمة عن المسرح العالمي يرحل معه كل المكملات المسرحية وبطريقة متطرفة- .

جمهور المسرح الياباني متابع ، وهو دليل ان نشاط الحركة الفنية التي لم يصبه أي وهن للان

ـ إن المسرح الياباني يدين الى المسرح الصيني والمسرح الهندي ، مثلما يدين المسرح الغربي الى المسرح الاغريقي والروماني ، كمرجعية تاريخية

ـ على الصعيد التقني،كان لهم مسرحا دوّارا منذ ثلاثمئة عام،وكان لهم فكرة كاملة عن الابواب الارضية وطرق أستعمالها، وكان لهم نظام الاضاءة التي تغمر الممثلين بضوء الشمس والظل ، وكانت هناك بعض الشمعدانات الطويلة المستخدمة بأغراض خاصة

ـ أما نظامهم النقدي فقد كان يستند الى خلفية معرفية خاصّة وواسعة بحيث كان يوجد في كل صحيفة ناقد مسرحي يرصد النتاجات من الربيتوار المسرحي ويعلق عليها ويحاول مقارنتها ومزجه بالنتاج المسرحي العالمي

ـ إن المسرح الياباني حافظ على تميزه ببقاءه في منطقة (اللاشعبيه) ، على صعيد النص ومتنه الدرامي ، وليس على الصعيد المشاهداتي ، على عكس الانماط الاخرى ، الهندية والصينية

ـ إن تاريخ المسرح الياباني يشتمل على ثلاث أنواع فنية في النطاق الفعالي(أفعال): ثلث يشغله الرقص الخالص،وثلث للتراجيديا العنيفة من نمط تاريخي فخم،وثلث للرومانسية غير العائليه

ـ من أنواع المسرح الاخرى غير النو :الكابوكي،والعرائس،والشيمبا،والشينجيكي(الدراما الجديدة)

مبحث(٢)

سينوغرافيا عرض مسرحية النو:

يتصف الخطاب المسرحي بخاصيةالميتا- اتصاليه Meta- Communicativeاي انه اتصال يحمل في نواياه فرضية واضحه عن طبيعته ، وعن الاسلوب الامثل لتلقيه وتفسيره ، وعن الحالة الشعوريه التي يرتبط بها ووجوب توافر افتراض مسبق لاتفاق مشترك ضمنا بين مصدّر الخطاب ومتلقيه حول مشروعية المعتقد المضمّن في العمل المسرحي ، وهو غالبا ماهو شكل سينوغرافي عن مادة فلسفيه تتطرف في هيئتها الهلاميه في المنبع وتتوضح في الرؤيه،وبطريقة رمزية، وهو فعلا حاصلا في النموذج المسرحي الياباني وفي عروض (النو) خصوصا .

ان مسرح(النو) قمه من الاشكال المتعدده من المسرح الراقص الذي سبقته، وينضوي تحته مزيجا من الاساليب والتاثيرات والنتيجه شكل من الفن المركب يحوي الرقصات الشعبيه للجماهير وعروض احتفالات المعابد والرقصات العقائديه والاشكال المستورده التي تبناها النبلاء وبسطوا عليها رعايتهم والمساة (خليط من الدينجاكو والساروجاكو) والنو مسرح خاص بالطبقة العليا من المجتمع الياباني مسرح غنائي راقص يركز على طريقة العرض والفكرة المبنية على رقصة الاله او على اسطورة محلية او على اطياف روحية وعلى مغامرات الحرب والبطولات التاريخية وغالبا ما

تكون الشخصيات اشباح من الذكريات ، وقد بلغت نصوصها(٧٠٠) نص في القرن السادس عشر ، والان حوالي مائتين وخمسين مسرحية، وتتدرج تحتها خمسة انواع وهي:

١ــ مسرحيات الاله(الشين): امثلتها(تاكاسو جو تامورا، و ايومياهاتا)

٢ــ مسرحيات الرجال المحاربين (النان) : امثلتها (اتسو موري ، ياشيما ، سانيموري واوتوه)

٣ــ مسرحيات النساء(النايو): امثلتها(توهوكو، هاجورومو، كيكيتسوباتا)

٤ــ مسرحيات الجنون(النايو): وفيها النساء هن الشخصيات الرئيسيها مثلتها(موشيزيوكي ، وهي اشهر مسرحيات الثار في مسرح النو ، ودوجوجي ، وسوميد اجاوا)

٥ــ مسرحيات الشيطان(الكي): امثلتها(نوموري، تسوشيجومو، وميجيجاري).

وقد كان نظام سلسلة مسرحيات النو في ايام عرضها يجري على اساس التقسيم التقليدي،اي تقدم مسرحيه من كل مجموعه على التوالي كسلسة من ستة مسرحيات تتضمن رقصة (وكينا) وكانت الفكره من وراء ذلك ان تتابع مسرحيات مختلفه من اشكال منوعه مما يتيح تشكيلة كافيه تناسب الوقت المحدد لملء برنامج يوم كامل وان كان اليوم القضيه مختلفه حيث لا يجري العمل بذلك ولاسباب معروفه، منها نمط الحياة المختلفه التي لا وقت فيها للفراغ ، وكذلك تلك الاضافات التي تختص بالاختصارات،والتنوع بالاشكال المعروضه المسرحيات المتشابه النوع في البرامج المختصرة التي تقدم في تلك الايام ، الا النمط التقليدي الشائع صار" تتابع خمس مسرحيات في برنامج كامل ، تدور المسرحية الاولى حول الـه شامخ بهدف إعطاء البرنامج بدايه متالقة ، وتعقب ذلك المسرحية الثانية التي تدور حول محارب،وفيها يصف شبح جندي شهير ينتمي الى الماضي ،ضروب المعاناة التي لقيها منذ وفاته، وفي المسرحية الثالثة نجد إمرأة جميلة تؤدي الشخصية الاساسية والجمال الرائع هو التاثير الذي يهدف الممثلون الوصول اليه ،وقد تنوعت موضوعات المسرحية الرابعة من المسرحيات لكنها قدمت بشكل عام مزيدا من الفرص للشموخ بالمناخ الدرامي ، ويبلغ البرنامج الفقرة التصعيدية في المسرحية الخامسة حيث تؤدي الشخصية الرئيسية، وعادة ما تكون ألاها او شيطانا، رقصة بالغة القوة((٨)).

ان التخطيط الاساسي المالوف لكل مسرحيات النو يجري على النسق الاتي:

١ــ(الجو) وهو القسم الافتتاحي : ويبدأ بدخول شخصيه مساعده او عرضيه (اكي) تقدم نفسها بنفسها بالاسم والمكانه وتحدد الغرض من ظهورها ٠٠ ثم ياي ذلك " اغنية سفر " (وتعرف "ميشيوكي"اي السير في الطريق) وخلال هذه الاغنيه التي ينشدها تتحرك الشخصيه المساعده ويفهم عندئذ انه قد بلغ الهدف من ظهوره ، وهنا تدخل الشخصية الرئيسية في المسرحية وهي (الشيت)التي تكون مصحوبه بعدد من الاتباع (تسوري) وهي في الغالب شخصية متنكره، ثم تبدأ الشخصيتان الرئيسيه والمساعده في القراءة ل(الموندو – وتعني الاسئله والاجوبه) وخلال هذه القراءه تبسط فكر المسرحية ويحاط النظارة علما بكل الاحداث والاتجاهات الضرورية لمتابعة موضوع المسرحيه.

٢ــ(الها) وهو القسم الاوسط من المسرحية،حيث تبدأ الشخصية الرئيسية في رقصة تعرف فنيا باسم (كوزي– وهي لفظه مشتقة من رقصة شعبية ام تعد تمارس اليوم)وهذه الرقصه تعرض عادة في حركاتها المميزه تمثيلا جسديا للاحداث القادمه ، ثم تبتعد هذه الشخصيه عن وسط خشبة المسرح وتترك مكانها لشخصية فكاهيه انتقاليه تعرف بال (آى–كيوجن) تقدمها بدورها شخصيات خارجيه دخيله تتحدث بلغات دارجه غير رسميه٠٠

٣ــ(الكايو)وهو القسم النهائي والاقرب الى الشكل المسرحي ويبدأ عندما تعود الشخصية الرئيسية الى

مجلة فنية محكمة تصدرها كلية الفنون الجميلة ــ جامعة بابل مجلة فنية محكمة تصدرها كلية الفنون الجميلة ــ جامعة بابل

الظهور مرة اخرى ولكن في الوانها الحقيقيه هذه المره،وغالبا ما يكون في صورة او شبح او شيطان يرقص رقصة ختاميه ويحل عقدة المسرحيه التي تنتهي حينئذ ، فيغادر الممثلون والكورس والموسيقيون خشبة المسرح ببطء ."[٩]

أمامكان العرض ومنظره فيقدم مسرح النو على خشبة مسرح عار الامن شجرة صنوبر مرسومة على الحائط الخشبي الخلفي الدائم،وعلى الجانب يقف الكورس،اماالموسيقيون فيقفون في المؤخره ومثل هذه التشكيله السينوغرافيه لهاغرض فكري فهي تساعد في تغشي الموقف وطبيعته ومختلف الاحاسيس والمشاعر بالكلمات و بالاصوات الموسيقيه المصاحبة له ، اما باقي الاشياء فان ادوات المسرح الظاهره محدده للدرجة القصوى (ليس من الناحيةالاقتصاديه بل بغرض الاختزال) مثلا الاطار الخارجي الذي يمثل سفينة تكون بشكل بسيط مصنوع من خشب(الهينوكي (Hinokiوهو نوع من السرو الشجري ، وكذلك القاعدة التي تكون بهيئة الغرض منها الرمز الى عرش او جسر واهم ما في هذا المسرح هو ان المنصه ثابته ويكون الديكور في مسرح النو رمزيا ولا يوجد نظام تشكيل الواقع المسرحي و كوسط محدد لعمل الممثلين وعادة فالملحقات الديكوريه من النوع الخفيف ويتميز بهيكله البسيط المصنوع من الخيزران وأحجامه صغيره كي تلائم سعة الخشبه التي تكون أبعادها (٦×٦) أمتار والتي عادة تكون كالمرآة لمعاناولايسع أكثر من عشرة أشخاص اما وظائفه فلاتتعدى تمثيل الفراش أو الكوخ أو غيره

ومسرح النو هو دار داخل دار، فالخشبة مصقولة ويعلوها سقف معبدي مقوّس ، ويمتد ممشى جانبي ذو إطار يمر من فوق خشبة المسرح مخترقا الجدار الخلفي للمسرح و يصل الى غرفة الملابس ، ولما كان المشاهدون يجلسون حول الخشبة المسرحية على ثلاثة جوانب فيفصلهم عن الخشبة حيز متسع على شكل حديقة أرضيتها مغطاة بالحصى ، يتخللها أشجار الصنوبر ، وتصميم مسرح النو متميز بطريقة لا يصلح معها الا لمسرحيات النو وحدها،ومع هذا فهناك مسارح كثيره ،منها كينز كيكان (Kanza-Kakan) وهو من المسارح المتاخرة الانشاء ، وفي عموم اليابان هناك (٨٨) مسرحا خاص للنو وحدها((١٠))

ـ وجه الممثل يخلو تماما من التعبيرات، ولا يستخدم اي مكياج على المسرح.

ـ تصمم الاقنعه باشكال مختلفه تتناسب الادوار التي تستخدم فيها، فهي متخصصه لحد ما، وهي عادة تنقسم الى رجاليه ونسائيه واخرى للمجانين (Kio) والشياطين وأرواح الطبيعه(Kei)أو (Tengu) وكانت تصنع بواسطة الحجر أوكانت خشبية ويلصق بها الشعر المستعار ، بالنسبه للممثل فان القناع ياتي في المرتبه لاولى حتى قبل الملابس والاقنعه مصممه باشكال روعي فيها الوضوح الاختياري لتمثل الادوار التي ستعرضها وهي في عمومها يرجع تاريخها (كتقنية صناعيه)الى القرن السادس والسابع عشر ،ويكاد يختفي الحرفين الذين ينتجونها اليوم ! واللون في القناع له أهمية تمايز معرفي مهم ، ففي أحد عروض النو(وهي في عمومها شامله في الخطاب لتلقي شامل) البطل هو(اوكينا) العجوزوالذي يسمى (العجوز الابوي في القناع الابيض)، وعادة يرافقه عجوز آخر يسمى (العجوز في القناع الاسود) وهناك الانسان الخالد الذي يرتدي قناعا بلون الجلد ويتقدم كمرافق آخر ،أما الرمز فهوواضح إذ يخص ثلاثة عناصر أو قوى اساسيه وهي مبدأ كل الفنون اليابانيه ، السماء والارض والانسان"[١١]

ـ ملابس الممثلين تقليديه وغير الشائعه في المجتمع

الحالي،وتتسم بالفخامه وتشكل مفارقه رائعه بالنسبه لما يحيط بها من ديكور عار، فمنذ القرن السادس عشر صارت الفخامه جزءا من الاعتبار التقويمي للملابس فقد دخلت فيه طرق النسج الصينيه واليابانيه ، وغدت الاقمشة الفخمة المطرزه بالذهب وكذلك الدمقس والحرير للمسرح طابعا مميزا خصوصا في مسرح النو وعروضه ، ولا تدل الملابس كوظيفة زي مسرحي في مسرحية النو على الواقع الحياتي بل تخدم مسألة التأليف اللوني للعرض كذلك دوره التعبيري:

ـ المروحه اليدويه من الاكسسوارات المهمه في مسرحيةالنو،فالممثل بواسطتها يطرح إنفعالاته ويعلق على الاحداث من خلال تغير ألوانها مثلا لقاء الزوج بزوجته بعد طول فراق بالنشر والاغلاق لهاوتكون رسوم المروحه ونقوشها مشحونة بالرموزمثلارسوم السلحفاة والصنوبر ترمز الى الحكمه والبأس

ـ ينتعل الممثل ال(يابي (Tabisوهو طرازمن الخفاف البيضاء المصنوعه من الكتان السميك وكذلك فانه يلبس كعوبا خشبية ترفعه عن الارض عدة بوصات،ويكون ذلك عندما يمثل أدواررجال الحاشيه والابطال الفائقون الطبيعة .

طريقة الاداء التمثيلي:

ان فن المسرح من اقدم الفنون اليابانيه وهو في عمومه فن يجمع بين الرقص والغناء والموسيقى والدراما ، وبهذا يختلف عن الفن المسرحي الغربي ، ولا يقتصر الاختلاف على مظاهر العرض الفنيه البحته كالاخراج والملابس وهو يختلف في مفاهيمه وطرق تحقيق اهدافه فالطابع العام لمسرح النو وعروضه هواستخدام الرقص والغناء والموسيق والعناصر الدراميه الاخرى ، ويتصف بالبساطه والوحده والتوافق والرمزيه والاداء التمثيلي لمسرح النو يعتمد على مجموعة من الممثلين يصل عددهم بين (٣-١٠) وعادة بين (٤-٥) ولكن هناك ممثلين رئيسيان في المقدمه وهما (الشيت والواكي) ثم هناك ايضا المنشدين الذين يتكون عددهم بين ثمانيه الى اثنا عشر منشدا ،و(الشيت Shite) تعني(الذي يفعل ويتصرف وهو ينتمي الى عالم الفكر)والممثل هنا يقوم بالدور الرئيسي مع جماعته وهم الوحيدون الذين يسمح لهم استخدام الاقنعه التي تعبر عن صفة ادائه اما (الواكي (Wakiالتي تعني (الشخص الذي يقف جانب هولاينتمي الى عالم الفكر ومعظم الوقت يكون مشاهدا صامتا احيانا يرتل النص الذي القاه الشيت عندما يؤدي بعض الرقصات ، وعادة مايقوم بعض الكهنه البوذيين باداء الواكي .

يرتدي ممثلي مسرحية النوالاقنعه والملابس الفخمه التي تعطيهم قواما ذا حجم ومهابه، ويلقون وينشدون باصواتهم الطبيعيه حتى في تشخيصهم ادوار النساء،ويتحركون ويومئون ببطء واقتصاد محسوب وبدلاله مدروسه مستندين الى نمطيه قديمه،اذ مازالوا يدقون اقدامهم الحافية مع ضربات الموسيقى ويرقصون بمصاحبة الغناء ويستخدمون اسلوبا لا واقعيا في الاداء الحركي والكلامي ،بمعنى ان التمثيل رمزي مؤسلب الى درجة بعيده،ويرتكز الاداء التمثيلي في مسرح النو في رأي (زيامي)الى ثلاثة ركائز اساسيه:

الركيزة الاولى:المحاكاة او التقليد حيث بدأ التمثيل ويتحتم على الممثل ان يسعى الى محاكاة الشيء محاكاة كاملة وان يكيف فعل المحاكاة لطبيعة الشيء الذي يحاكيه وينصح (زيامي) الممثل قائلا : (تشرّب ما تعلمته كانه يخصك ،واسع لان تكون الشخص الذي تمثله،حينئذ ستكون فاعلا متمكنا)، لكن المحاكاة بالنسبة اليه ليست كل شيء في التمثيل ولا جوهره ، بل لا يجب ان تكون خارجيه فقط ولا بد من الاضافه فالممثل الذي

يشخص الدور النسائي سيفشل مهما كان شعوره بنفسه انه امرأه ، اذا لم يكن متمكننا تماما من تمثيله على المسرح وامام الجمهور .

الركيزة الثانية : وهي التي تلي المحاكاة وهي جعلها بشكل جميل ،وليس الجمال وحسب بل لابد لهذه المحاكاة ان تكون تكنيكا يعبر عن عمق الوجدان ويسميها (زيامي) ال(يوجين) التي تأتي من اعماق روحه اوانها نفاذ بصيرة فوق مستوى البشروجماليه ونعمه الاهيه وقد تعني التعبير الجميل عما يكمن تحت السطح ،محاكاة الجوهر وراء الاشياء الظاهريه لان الحقيقه كما آمن بها(زيامي) تكمن مختبه في قلب الاشياء ، ويضرب مثلا بقولة :(لو شرع ممثل في دور رجل عجوز ، لمجرد انه لاحظ ان العجزه يسيرون بظهور منحنيه وركب ملتويه واجسادهم منكمشه في تقليده هذه المواصفات سيعطي بالتأكيد تاثير الوحده والضعف على حساب فقدان شيء اعمق من المحاكاة الدقيقه وهو الفكره السمات الجوهريه ، الروح والجمال)، كذلك ينبغي على الممثل وحسب ارآء ه ان يدرس الاراده بدون الطاقه الملازمه لها ، او القدره على الفعل التي تظهر في الشيخوخه ، هذا التاثير يعطي نتائج افضل بجعل كل الحركات تاتي متاخره قليلالان في سن الشيخوخه تكون حركة الاوصال بطيئه، والاذان ثقيله السمع،والاراده للحركه موجوده ولكن تفتقر الى الطاقه اللازمه لها، ولكن عندما يضع الممثل ذلك في ذهنه سيتمكن من ان يكون حيويا ، وفي هذه الركيزه يختصر (زيامي) ملاحظة ان كل انواع التمثيل ينبغي دائما وجود سمه من عدم التشابه او المغايره.

الركيزة الثالثة : ويسميها(زيامي) بالزهره او (الهانا) وهومصطلح يعني توصيل او نقل (اليوجين)الىالجمهوروهو تكنيك لاثارة اهتمام الجمهوروسلب لبه بالاحساس بالغرابه،وتعني توصيل الجده والندره الى الجمهور ، فلا بد للتمثيل الجيد من ان يسعى الى اكثر من مجرد ترك الجمهور يتعرف على خبراته ويتحقق منها ، بل يجب ان يحاول ان يوسع ويعمق ويثري هذه الخبرات والتجارب .

ان هذه الركائز الثلاثه اذاامتزجت لدىالممثل انتقل الى حالة(الران)اي المهارة المكتسبه اذ تتخذ بين فترة واخرى اسلوبا استثنائيا متفردا للتمثيل ولهذا الاكتمال علاقه بحالة النضوج الكامل للحس الفني الذي ينتج بالرعاية المكثفه للمهاره ، لذا ينبغي على ممثل مسرح النو في سن الخمسين من عمره قد تدرب طويلا ويكون اكثرادراكا لقيمة الحياة وقيمة الفن من الممثل الاصغرسنا وان يملك في داخله اشياء اكثر يضعها في التمثيل ، وتاتي المهاره المكتسبه نتيجة الجهد طيلة حياة بكاملها في التدريب وعزل الخطأ من الصح ويمكن ان يطلق عليها نوع من الحكمه والصفاء في التمثيل ، بل تقرب من العالم الروحي .

لقد قام بالتمثيل في مسرح النو الرجال فقط والذين توارثوا ادوارهم ومنها النسائيه معتمدين في تمثيلهم على محاكاة المظهر الخارجي ومهارة الممثل وبراعته، كذلك على الفعل الجميل الرشيق والتعبير المتقن عن باطن الاشياء من خلال الوصول الى نقل الفكره التي يحاكيها كاملة وبشكل جمالي ، وهذا يقود الى ان الممثل في المسرح الياباني يبتعد عن المشابه ادائيا .

يظهر الممثل الاول عند انطلاق نغمات الناي،يتقدم الى خشبة المسرح وكانه ينزلق نحوالمسرح من امتداد اشبه بالممر يؤدي الى (الحجرة الخضراء) ويقدم الممثل نفسه بنفسه كلاما وقد يقدم غيره من الشخصيات المسرحيه اذا لزم الامر ، بحيث يصبح من الاهميه بمكان ان يكون هناك وضع درامي حقيقي على خشبة المسرح ليخدم هذا الغرض،وبهذا فأن ممثل النولايستخدم النطق فقط بل هو كالطير يستخدم

ريشه أيضا فهو ينفشه ويعطيه النبض وبذلك يكسي الضوء هيئته ألف لون وبريق ويخاطب الجمهور بلغة الزهر والنار وورق الشجر والاحجار .ان الحركه التي تؤدي على المسرح شديدة البطيء غير ان ايقاع حركات الاداء يتناسب والطابع التاملي لهذا المسرح ، والحركه تمتلك خاصية من خلالها يمكن ادراك كل حركه او ايماءه ، لانها تعبر عن حاله نفسيه او عن عاطفه او تدلل على الممثل او عمره ، ستستند انجازات الاداء التمثيلي المسرحي الياباني المقننه، وخصوصا في اداء مسرح النو الى تلك التدريبات الصارمه والتي تبدأ في سن مبكره حتى سن الخامسه والثلاثين لكي يتعلم ثلاثة اشكال من اساسيات التمثيل (المرأه، الرجل العجوز، والمحارب) والاهم من ذلك انهم يتعلمون الاحساس بالشيء ككل من الداخل بدلا من مجرد نسخ الحقائق و محاكاتها خطوه خطوه وبعدها يتعلمون السيطره على اتقان تقنيات الاداء وامكانياتهم وتكمن الصعوبه في استيعاب روح النص لان مسرح النو استيلاز لايكمن في وصف الاحداث بل في التعبير عن العاطفه والمشاعر لان شهرة التمثيل هي ان تفرض على المشاهد عاطفه لايتوقعها، ودائما ما تثبت العاطفه على الفكرة وليس على الشخصيه ، اي يتعلم الممثل الياباني كيف يجعل حركاته ونغماته الخاصه لهدف رئيسي هو توصيل جوهر نابع من المسرحيه الى المشاهد .

إن نظام العروض لمسرح النو هوشبيه بما يجري في العروض الكلاسيكية اليونانية على مستوى الشكل الحواري ففي هذه العروض يدور الحوار بين مايسمى في التراجيديا اليونانيه بالممثل الثاني (Deuteragonist) والاخر الاول(Protagonit)الذي عادة يقيم الحوار مع الكورس تبعا لتصاعد الاحداث في المسرحية،أومع الممثل الثاني أو الثالث،وفي مسرح النو يسمى الممثل الاول (Shite) والثاني (Waki) 0

إن الشروط المعرفية الاخرى التي يفرضها الاداء التمثيلي في مسرح النوهي الجوانب التعليمية الذي تركز على حسن التربية الانسانية وهي مبدأ ديني عام،وهي متخللة في نسيج الطريقة الادائية الطقسيه منها

١ــ فعل المشاهدة المسرحية يتطلب جهد عملياتي لحفظ، وتذكر، ومتابعة،وتذوق.

٢ــ تحمل ملل مسايرة الاداء البطيءومتابعة قراءة(ترجمة)النص الانيه ومراجعته الاجباريه للفهم

٣ــ الاداء التمثيلي لعرض مسرحية النويتميز بتهذيبه العالي،مقارنة بالعروض المسرحية الاخرى.

٤ــ تتيح مشاهدة عروض مسرح النو مجالا لاعادة التقويم المسارح الاخرى بالمقارنة.

٥ــ مقارنة الهدوء والاسترخاء بالصخب والتوتر تحيل الذاكرة الى منطقة معنى الرفعة والعظمة.

٦ــ جدة المعروض وما تحتويه من سينوغرافيا الى موسيقى تعتبر إضافة معرفية مهمة

إن أهم سبب فلسفي ومبررموضوعي لاعادة إحياء مسرحية النوفي النصف من القرن المنصرم هو مبرر الخسارة في الحرب الذي دعى الى إحياء الدعوة والى التشبث بالقيم الثقافية، ومن ورائه ذلك الاحساس بالالم، والبحث عن طريقة لتثوير الشعور بالعزة القومية عن طريق الاغراق في التشبيه بحياة بديلة يوفرها المسرح، ولان القضية في مجملها تمتلك هامش الجدية فكانت طقسية ولانها غرائبية كانت دينية، أما كيف كانت بوذية، فإنها تتعلق بالتعاليم ذاتها

الفصل الثالث
مؤشرات استنتاجيه

ـ الاثر الطقسي الديني:ـ

١ــ هناك عنصر عقائدي خيالي اصوله اسطوريه يقترن بمسرح النو

٢ــ يحيل المنطق الديني الاسطوري الى الاله كل إنجازات الفن، فالربه(اوزدومي)عرف بفضلها الناس سحر الرقص والغناء وكانت المعلمه الاولى للعزف على

الناي ةالقيثاره، والرب(هونو-سوسوري) فقد إبتكر القناع،والرب(سوزانو) خلق الشعر الغنائي والدرامي

٣ــ يرتبط الرقص بالعرض المسرحي الياباني بشكل عام ، وهو جزء حيوي اساسي في عرض مسرحية النو بشكل خاص،الا انها ليست دينية بالكامل بسبب الاضافات غير الدينيه، كاصول ومرجعيات

٤ــ مرجعية النو تقود الى مباديء(زن) البوذيه، فالنو يستخدم منذ ابتداء عرضه المسرحي هدف نشر التعاليم الدينيه الذي تشتمله الديانه البوذيه ومنها طقسية (زن)، وفيها الجانب غير الديني في الممارسه الطقسيه الذي يؤكد الفضائل كنظام عقلي وجسماني

٥ــ العروض المسرحيه للنو كوضع درامي لايهم تمثيلها بصدق امام المشاهدين فهي لا تهدف الامتاع والتذوق الجمالي ، وانما الاهتمام بان يعرض العرض باسلوب شاعري وتعليقي حالم بالنسبة للفكره حسب.

٦ــ بينما تكون الحركه ال (Action)هي اساس الفن المسرحي في عمومه(سواء كان نظم بنيه فكريه او تجسيديه) فان مسرح النو هو مسرح تامل،وهي صفت الاداء الطقسي الديني

٧ــ اداء الممثل المسمى بال(واكي) يقوم به احد الكهنه البوذيين

٨ــ الفخامه في الازياء والاقنعه وبطيء الحركه والتمثيل الرمزي المؤسلب بمبالغة يكرس الطقسيه الدينيه

٩ــ ان جسد الممثل أثناء تشكيله للشخصيه في النو يختزل الموضوعه المثولوجيه ويموضعها كبؤره (المعرفه الكليه – مبدأ بوذي) ويستخدمها كوسيله تبشير لخلاص وتحقيق(النيرفانا)

١٠ــ أن النظافه والترتيب والمبالغه في النظام لوضع الاشياء على الخشبه، كمتعلقات تقديم لعرض مسرح النو متعلق بفكرة دينيه وهي التشبه ب(جلد بوذا الكوني)كبنية معتقد ديني

-الاثر الطقسي التقني:-

١١ــ ان نص النو لم يضع لكي يقرأ، وبهذا فهو يشتمل على تقويم جمالي كانجاز كتابي ، فقد مرت قرون قبل ان توضع نصوص مكتوبه للمسح ، فنصوص النو لا تعدو كونها مؤلفات بسيطه لايقتصر فيها الامر على وصف حادث او شخص ما، ولكنها تعبر عن عاطفه او حاله نفسيه معينه

١٢ــ ان طبيعة النص الادبي لمسرح النو تفرض حقيقة اداء الممثل او طريقة قيامه بتصوير الحدث ليس لها اهمية قصوى (ابتكار او ابداع او تجريب او تقليد او غير ذلك) قدر ما للجمال من اهميه وكذلك الشاعريه التي يجب ان تنبعث من النتاج المجموعي للكادر ، وهذا اثر سلبي في طقسية الاداء للممثل لانها تكرس النمطيه.

١٣ــ ان طريقة العرض لمسرح النو تقديميه لانه يكتفي بتقديم شخصيات من التاريخ او بوصفه لبعض الاحداث مستخدما الاشارات الرمزيه ، كذلك يعمل على ادخال السرور الجمالي الى نفسية المشاهد، وهو بهذا يشبه المسرح اليوناني الديني الاول والكنسي الديني الثاني في القرون الوسطى والمسرح البرختي الحديث ويختلف معهابالغرض

١٤ــ استخدام تكنيك (الهانا) يرمي الى تحقيق الاغراب وهو جزء من تقنية العرض التقديمي.

١٥ــ كل ادوار المسرحيات يلعبها الرجال ، وحين يلعب الرجال ادوار النساء فانهم يتحدثون بنفس اصواتهم هم.

١٦ــ نظام التقديم البرامجي للحفل الكامل للعروض المسرحيه (النو) يشبه في اسلوبه التقني اسلوب المهرجانات الديونوسوسيه اليونانية لعروض المسرحيات فبينما يتم تقديم ثلاثية تراجيدية ويتبع بمسرحية سايتروسية،وبمدة زمنيه تمتد من الصباح حتى المساء،كان عرض النويعتمد التنوع في نفس التعدديه

وفي الوقت نفسه من الصباح حتى المساء

١٧ــ طريقة الاداء التمثيلي تعتمد على الرمز.

١٨ــ ملابس العرض المسرحي للنو تؤشر الى الاداء التمثيلي في المسرح التقليدي كونها تقليديته وشائعة الاستخدام

١٩ــ اتسام الملابس بالفخامه وتشكيلها مفارقه بالنسبه لما يحيط بها من ديكور عار، يكشف عن اسلوب ادائي تمثيلي غرضه غرائبي يؤكد تقديمية العرض المسرحي

٢٠ــ بطيء الايقاع لعرض مسرحية النو يستهدف ازالة الغموض عن الشكل التمثيلي في ذهن المشاهد ، عن طريق اتاحة الوقت الكافي لعدم ادماج الصورة الذهنية بالصورة المرئية وتحقيق الانفصال بينهما.

٢١ــ ليس هناك مسرحية نو يابانية بانتومامية باسباب منها هو، شمولية هذا المسرح

ـ الاثر الطقسي الفلسفي:ـ

٢٢ــ يعنى النو بانتزاع المشاهد من الاثارة التي تعج بها المدينة المزدحمة بالسكان والزاخرة بالنشاط ، لتنقله الى جو من الهدوء المصطنع الذي يجد فيه الوقت والفراغ الكافيين للتأمل في جو من السكون والجلال (**)

٢٣ــ موضوع نص مسرحية النو يتصل بما وراء الطبيعة والخلود

٢٤ــ الرمز الفلسفي للعرض يحيل العناصر الاساسية(السماء والارض والانسان) وهي مبادىء كل الفنون في اليابان.

٢٥ــ أجهزة العرض المسرحي ل(النو) مرتبطه بثلاث طبقات ومستويات معرفيه مفلسفه وهي الناحيه البصريه(الجلد Hi) والسمعيه(اللحم Niku) ومنطقة الانفعال(العظم Kotsu) وهي جزء من تقاليد الرقص.

٢٦ــ إن فكرة الانقلاب عند اليابانيين التي تخص ما ينظره المشاهدون على المسرح على إنه يمثل الفرق بين ما يجري في الحياة الواقعية وما يمثل على المسرح ،هي فكرة تغريب شاملة تجعل الحياة مسرحية ويتم التعامل معها بمصداقية تامّة

٢٧ــ إن المبالغة في إظهار الجمال، سواء جمال النساء (بمكياج الرجال)، او الجمال السينغرافي العام ، والجمال الذي يستهدفه الممثلون للتوصيل الادائي المنوع المتقن ،وغيره مما هو في الذاكرة الجمعية للمشاهدين ، هو جمال الرائع في فن النو المستميز بعنصرية

٢٨ــ إن رقصة الكاجورا التي تعني موسيقى الاله ، تستبطن غرضا يصب في تسييد الجدية على المتعة في غرضها النهائي . وهي بهذا تتسم بالرزانة لطقس باثر فلسفي.

نماذج من ملخصات مسرحيات النو رموزها الايمائية

العنكبوت الوحشي (تسوشيجومو):ـ

ملخص المسرحيه: قصة حياة(رايكو)(***) الذي يعاني من مرض غامض ،وقد سأل أحبار مختلف المعابد البوذية ان يصلوا من اجل شفائه وفي منتصف احد الليالي يتنكر (العنكبوت الوحشي) في هيئة كاهن ويحاول ان يقتل(رايكو)بسحره ويضربه رايكو بسيفه ثم يتبع اتباعه الاربعه المخلصون دماءه حتى عرينه ويقتلون العنكبوت ، ويشفى رايكو من مرضه

رقصات الاسد (شايكو-مونو):ـ

ملخص المسرحيه: قصة حياة نبيل من نبلاء البلاط اعتزل الدنيا ليصبح قسيسا،وسافر الى الصين ليزور قبر (مو نجوبو ساتسو – وهو احد تلاميذ بوذا الملقب" مانجو سري") التي تظهره الرسوم عادة راكبا اسدا او يقوده بمقود من الجلد،وبالقرب من جسر من الحجاره يظهر الاسد في هذه المسرحيه ليؤدي رقصته.

بعض الرموز الايمائية لبعض الحركات

إن مجموع الاصطلاحات للرموز الايمائية لمسرحية النو

تشتمل اكثر من (٢٠٠) تسمى (الكاتا Kata) منها: ــ

ــ يرفع الممثل يديه = دلالة البكاء ــ الكفان معكوستان نحو عينيه = دلالة الاشاره الى ازالة الدموع والنحيب والتشنجات.

ــ نشر المروحة اليدوية وأغلاقها = دلالة اللقاء بين الزوج وزوجته بعد فراق طويل.

ــ الاكمام التي أذا رفعت الى الاعلى= تعني النظر بعيدا.

ــ إذا كان باطن الرداء بلون أحمر =هو رمز الدم أو الريح إذا كانت الحركة متموجة. ــ الكيمونو الملقى على الخشبة= يمثل شخصا مريضا. ــ طعنة الخنجر في قبعة من اللباد = تنفيذ الانتقام. ــ رفع القناع = يرمز الى إبتسامه. ــ خفض البصر = دلالة الدموع. ــ رفع اليد = دلالة البكاء.

الهوامش

١ ــ "١" باوزر .فوبيون،المسرح الياباني، تر: سعد زغلول نصار(القاهره:المؤسسه المصريه)١٩٦٤ص ٢٠

٢ ــ "٢" عارف .مجيد حميد،الانثربولوجيا والفلكلور(بغداد:مطابع وزارة التعليم العالي) ١٩٩٠ ص ٣١٦

٣ــ "٣" وهبه .مجدي وكامل المهندس،معجم المصطلحات العربيه في اللغه والادب،(بيروت:١٩٧٩)ص١٣٣

٤ــ "٤" بروك .بيتر، دهاء الملل ، تر: ناصر ونوس، مجلة المدى ، العدد ٤٣ (دمشق: ٢٠٠٤) ص ٨٨

٥ــ "٥" صليبا . جميل، المعجم الفلسفي ، (بيروت : دار الكتاب اللبناني) ١٩٧١ ص٢٢١

٦ــ"٦" الرازي .محمد إبن أبي بكر، مختار الصحاح (الكويت: دار الرساله) ١٩٨٣ ص٣

٧ــ "٧" خياط .يوسف،معجم المصطلحات العلميه والفنيه(بيروت: دار لسان العرب) ١٩٧٤ ص١٢-١٣

(*)البوذيه ديانه تبشر بالخلاص من الالم عن طريق ترك الرغبه وتحقيق التنوير الاعلى الذي يعرف با سم (النيرفانا) انشأت في القرن السادس قبل الميلاد على يد مؤسسها (سيد هارتا- المسمى ب بوذا)، وهي ديانة الحاديه لانها تنكر وجود الله ،وفي هذه الديانه اتجاه يسمى (الزن-Zen Buddhism) نشأ في الصين في القرن السادس الميلادي يقول بجوهر واحد لبوذا ولكل المخلوقات والطريق الطبيعي (التاو) الذي يفوق كل المناهج النظريه، والبوذيه الصينيه-على غير المدارس البوذيه الاخرى-تبشر بال(ساتوري، اليقظه المفاجئه) وقداثارت النزعه اللاعقليه والحدسيه في البوذيه الصينيه اهتماما واسعا بين فلاسفة اوربا الغربيه والفلاسفه الامركيين ، يراجع:الموسوعه الفلسفيه،اشراف: م. روزنتال و ي. يودين، تر: يوسف كرم (بيروت : دار الطليعه للطباعه والنشر) ١٩٨٠ ص٩١-٩٢

"٨" هارتنول .فيليب،المسرح الياباني،.. تر: كامل يوسف، مجلة الاقلام العدد(٣-٤) السنه ١٩٨٧ ص ١١٠

"٩" باوزر . فوبيون، المسرح الياباني، تر: سعد زغلول نصار،(القاهره: المؤسسه العربيه)١٩٦٤ص٢٤

"١٠" باورز . فوبيون، المسرح في الشرق ، تر: أحمد رضا محمد(القاهره: دار الكاتب العربي) ب.ت ص٣٦٣

"١١" مبارك .عدنان، عروض من المسرح النو الياباني ، مجلة آفاق عربيه،العدد(٩)السنه١٩٨٧ص١٤١

"١٢" السوداني. فاضل ،ميثولوجيا الرؤيا الاخراجية في الطقس المسرحي البصَري الاقلام ع٦ ٢٠٠١ص٨٦

(**) وهذا هو نص تعاليم (زيامي موتوكيو١٣٦٣-١٤٤٤) معلم الفلسفة الياباني في القرن الرابع عشر وقد كتب عدة ابحاث قيمة في فن التمثيل وضرورة التاكد من اتباع القواعد الاساسية لبناء ممثل النو ابتداءا من

التمرينات من سن مبكرة الى سن اعتزال الممثل الذي يكون فيها غير قادر على اتقان الاداء بدقة ومهارة، ينظر- المسرح الياباني ، فوبيون باوزر ، تر : سعد زغول ، القاهره : المؤسسة العربية،١٩٦٤ (***) (رايكو) هو الاسم المسرحي للشخصية التاريخية الحقيقية المعروفة باسم (مينا موتو يوريميتسو) الذي عاش من سنة ٩٤٤ الى ١٠٢١ في اليابان. ينظر : المسرح الياباني ، مصدر سابق ، ص٢٧٣

المصادر الاضافية :

١ـ اصلان. اوديت ، فن المسرح-ج٢ ، تر: سامية احمد اسعد (بيروت : مؤسسة ايقا) ١٩٧٠.

٢ـ شاتصوريل. ليون،تاريخ المسرح،تر:خليل شرف الدين ونعمان اباظه(بيروت : منشورات عويدات)١٩٦٠.

٣ـ نيكول. الارادايس ، المسرحية العالمية-ج٤، تر: شوقي السكري (بغداد : وزارة التعليم العالي) ١٩٨٦

٤ـ تايلر. جون رسلر، الموسوعة المسرحيه-ج١- ٢سمير عبد الحليم الجلبي (بغداد : دار المؤمون)١٩٩١

٥ـ ديور. اديت،فن التمثيل الافاق والاعماق ج١،تر: مركز اللغات والترجمة(القاهره : اكاديمية الفنون)١٩٩٨

٦ـ ظاهر. مسعود، النهضة اليابانية المعاصره- الدروس المستفادة عربيا(بيروت : مركز دراسات الوحده العربيه) تموز- ٢٠٠٢

٧ـ طاهر. مهند ، اداء الممثل في المسرح الشرقي ، اطروحة دكتوراه غير منشوره ، ١٩٩٧

٨ـ حبيب. حبيب ظاهر، مفهوم الطقسيه في عروض كلية الفنون الجميله ، رسالة ماجستير ، ١٩٩٩

٩ـ فراس خالد الريموني،آليات توظيف الطقوس في العروض المسرحية"أطروحة دكتوراه،غير منشوره٢٠٠١

١٠ـ ياسين. سرمد ، طقوس اليونان واهميتها في تطوير اداء الممثل ،رسالة غير منشوره ٢٠٠٣

١١ـ جوردن. هايز ، التمثيل والاداء المسرحي ،ط١، تر: محمد سعيد(الجيزه: أكاديمية الفنون الجميله، مركز اللغات والترجمة ، دار هلا للنشر والتوزيع) ٢٠٠١

١٢ـ الزاهي. فريد ، الجسد والصورة والمقدس في الاسلام ط١ ، ١٩٩٩

١٣ـ مجهول،الاقنعة في اليابان- انواعها ومدلولاتها،مجلة التراث الشعبي،العدد(٨-٩)السنة١٩٧٥ص٢٥٩-٢٦٠

١٤١ـ هارتنول. فيليب ، المسرح الياباني-أطلاله على حضور دائم ، تر: كامل يوسف حسين، مجلة الاقلام العدد(٣-٤) السنه ١٩٨٧ ص ١٠٩-١١٣

١٥ـ ماينر. ايرل ، تاريخ الصمت. أطلاله على الادب الياباني ، تر: كامل يوسف حسين ، مجلة الاقلام العدد(١) السنه ١٩٨٦ ص ١٠٨- ١١٠

١٦ ـ سعد. صالح ، الانا- الاخر- إزدواجية الفن التمثيلي ، سلسلة عالم المعرفه، العدد٢٧٤(الكويت : مجلس الثقافة والفنون والادب ، مطابع السياسه) ٢٠٠١

١٧ـ موريل. آرجارد ، أساليب التمثيل ، تر : سامي عبد الحميد (بغداد : مطابع جامعة بغداد ، وزارة الثقافة والتعليم العالي والبحث العلمي ، أكاديمية الفنون الجميله) ٢٠٠١ .

١٩ـ الاخراج في مسرح النو الياباني ، تر: ، مجلة الاقلام العدد(٨)السنه١٩٨٤ ص١٨٤-١٨٥

مرجعيات مسرح النو بانسبة للمسرح اليوناني

المسرح الكلاسيكي اليوناني	مسرح (النو) الياباني
١- رافقت نشأتها الخرافات والاساطير القديمة. ٢- ارتباط المسرح ارتباطا وثيقا بعبادات ديونوسوس وديميتر التي كانت تكريما لهما. ٣- بنيتها التي تصور العلاقات القائمة داخل لطقس بين المحتفل وجمهور المحتفلين. ٤-(طبيعة ارتباط المسرحية بالجوقة الساتيرية) "كوظائف" كما يعرضها ارسطو في فن الشعر ٥-(ان فن التراجيديا يرتبط بطرق بعيدة،ولكن مباشرة بالطقس الايمائي الخاص بالجماعة الطوطمية البدائية وان كل مرحلة من مراحل تطوره مرهونة بتطور المجتمع نفسه) كمايقول جورج تومسون في اسخيليوس واثينا. ٦- (ان المسرح في الاصل تعليقا على الطقس وتطور مستقل له) كما يقول فيتو باندولفي في كتابه تاريخ المسرح -ج١ . ٧- يقدم العرض المسرحي الكلاسيكي في ثلاثة أجزاء تراجيدية وساتيرية واحدة ومثالها الاقدم مسرحية الاورستيا باجزاءها الثلاثة :(أجامنون -حاملات القرابين – آلهات الرحمة) والجزء الكوميدي سكلوبس. ٨- لم تسجل مثل هذه الملاحظة في المسرح اليوناني، ولكن في النطاق العام هو مسرح تقديمي في مجال آخر. ٩- ظام تداول الحواربين الممثلين مرتبط بدال عددي يفرضه الممثلين المسموح ظهورهم. ١٠- من تقنيات التقديم كعرض مسرحي،يقوم بادوار التمثيل كافة الرجال حصرا.	١- هناك عنصر عقائدي خيالي اصوله اسطورية ٢- مرجعية النو تقود الى مباديء(زن) البوذيه والتي تهدف نشر التعاليم الدينيه لطقسيه له. ٣- بنيتها التي تصور العلاقات القائه داخل الطقس بين المحتفل وجمهور المحتفلين. ٤- في المرحله الافتتاحية(الجو) من لعرض يتم تقديم الاحداث بمحاورة الاسئلة والاجوبة. ٥- (الطبيعة التكوينية للاسطورة اليابانية شكلت بنية المسرح في ثلاثة عناصر:العنصر العقائدي والعنصر الساخر المميز وعنصر الرقص وهو الجزء الحيوي لكل الفنون الدرامية اليابانية)كما يقول فوبيون باوزر في كتابة المسرح الياباني. ٦- ان مسرح النو يبالغ في محاكاته للدين البوذي عندما يغالي في تقليده كممارسة طقس ويكون التعليق حينها مستقلا كبدعة مباشرة له. ٧- يقدم مسرح النو في ثلاثة اجزاء ، مثالها مسرحية العنكبوت الوحشي : (١) الشيطان متنكرا " منتصرا على منافسيه" (٢) فاصل فكاهي" ويقوم بتقديمه ممثلون ثانويون" (٣) الشيطان بشخصه الحقيقي" مهزوما من قبل منافسيه"،بمصاحبة موسيقى اغية راقصه(****) ٨-المساعديين في مسرح النومخولين في تسوية هندام الممثلين أذا حصل إضطراب ما امام الجمهور هذا يمكن حدوثه في المسرح التقديمي. ٩- أسباب حد عددالممثلين تحكم بتداول الحوار بينهم في مسرحية النو، مثله المسرح اليوناني. ١٠- يقوم الرجال بتقديم الشخصيات النسائية، كتقنية اداء تمثيلي.

(****)هناك ربما تناص أستعاري لفكرة تسلسل مسرحيات (بريمثيوس الاها- بريمثيوس مسجوننا- بريمثيوس طليقا)، كذلك مسرحيات الفريد جاري (أوبو ملكا- أوبو فوق التل - أبو زوجا مخدوعا)