AIN SHAMS UNIVERSITY
مركز بحوث الشرق الأوسط
MIDDLE EAST RESEARCH CENTER
MERC

AIN SHAMS UNIVERSITY

مجلة
بحوث الشرق الأوسط

مجلة علمية مُحَكَّمَة
(مُعتمدة) شهريـًا

العدد مائة وثلاثة
(سبتمبر 2024)

يصدرها
مركز بحوث
الشرق الأوسط

السنة الخمسون
تأسست عام 1974

الترقيم الدولي: (2536-9504)
الترقيم على الإنترنت: (2735-5233)

الأراء الواردة داخل المجلة تعبر عن وجهة نظر أصحابها وليست مسئولية مركز بحوث الشرق الأوسط والدراسات المستقبلية

رقم الإيداع بدار الكتب والوثائق القومية : ٢٤٣٣٠ / ٢٠١٦

الترقيم الدولي: (Issn :2536 - 9504)

الترقيم على الإنترنت: (Online Issn :2735 - 5233)

ISSN 2536-9504

مجلة بحوث الشرق الأوسط

مجلة علمية مُحكَّمة
متخصصة
في شؤون الشرق الأوسط

مجلة مُعتمَدة من بنك المعرفة المصري

موقع المجلة على بنك المعرفة المصري

www.mercj.journals.ekb.eg

- معتمدة من الكشاف العربي للاستشهادات المرجعية (ARCI) . المتوافقة مع قاعدة بيانات كلاريفيت Clarivate الفرنسية.
- معتمدة من مؤسسة أرسيف (ARCIf) للاستشهادات المرجعية للمجلات العلمية العربية ومعامل التأثير المتوافقة مع المعايير العالمية.
- تنشر الأعداد تباعًا على موقع دار المنظومة.

العدد مائة وثلاثة سبتمبر 2024

تصدر شهريًّا

السنة الخمسون - تأسست عام 1974

المطبعة
مطبعة جامعة عين شمس
Ain Shams University Press

مجلة بحوث الشرق الأوسط
(مجلة مُعتمدة) دوريَّة علميَّة مُحكَّمَة
(اثنا عشر عددًا سنويًّا)
يصدرها مركز بحوث الشرق الأوسط والدراسات المستقبلية - جامعة عين شمس

رئيس مجلس الإدارة

أ.د. غادة فاروق

نائب رئيس الجامعة لشؤون خدمة المجتمع وتنمية البيئة

ورئيس مجلس إدارة المركز

رئيس التحرير **د. حاتم العبد**

مدير مركز بحوث الشرق الأوسط والدراسات المستقبلية

هيئة التحرير

أ.د. السيد عبدالخالق، وزير التعليم العالي الأسبق، مصر

أ.د. أحمد بهاء الدين خيري، نائب وزير التعليم العالي الأسبق، مصر ؛

أ.د. محمد حسام لطفي، جامعة بني سويف، مصر ؛

أ.د. سعيد المصري، جامعة القاهرة، مصر ؛

أ.د. سوزان القليني، جامعة عين شمس، مصر ؛

أ.د. ماهر جميل أبوخوات، عميد كلية الحقوق، جامعة كفرالشيخ، مصر ؛

أ.د. أشرف مؤنس، جامعة عين شمس، مصر ؛

أ.د. حسام طنطاوي، عميد كلية الآثار، جامعة عين شمس، مصر ؛

أ.د. محمد إبراهيم الشافعي، وكيل كلية الحقوق، جامعة عين شمس، مصر

أ.د. تامر عبدالمنعم راضي، جامعة عين شمس، مصر ؛

أ.د. هاجر قلديش، جامعة قرطاج، تونس ؛

Prof. Petr MUZNY، جامعة جنيف، سويسرا ؛

Prof. Gabrielle KAUFMANN-KOHLER، جامعة جنيف، سويسرا ؛

Prof. Farah SAFI، جامعة كليرمون أوفيرني، فرنسا؛

إشراف إداري

أ/ أماني جرجس

أمين المركز

إشراف فني

د/ امل حسن

رئيس وحدة التخطيط و المتابعة

سكرتارية التحرير

أ/ ناهد مبارز	رئيس قسم النشر
أ/ راندا نوار	قسم النشر
أ/ زينب أحمد	قسم النشر
أ/ شيماء بكر	قسم النشر

المحرر الفني

أ/ رشا عاطف رئيس وحدة الدعم الفني

تنفيذ الغلاف والتجهيز والإخراج الفني للمجلة

وحدة الدعم الفني

تدقيق ومراجعة لغوية

وحدة التدقيق اللغوي - كلية الآداب - جامعة عين شمس

تصميم الغلاف أ/ أحمد محسن - مطبعة الجامعة

توجه المراسلات الخاصة بالمجلة إلى: د. حاتم العبد، رئيس التحرير merc.director@asu.edu.eg

• وسائل التواصل: البريد الإلكتروني للمجلة: technical.supp.mercj2022@gmail.com

البريد الإلكتروني لوحدة النشر: merc.pub@asu.edu.eg

جامعة عين شمس- شارع الخليفة المأمون- العباسية- القاهرة، جمهورية مصر العربية، ص.ب: 11566

(وحدة النشر - وحدة الدعم الفني) موبايل/ واتساب: 01555343797 (2+)

ترسل الأبحاث من خلال موقع المجلة على بنك المعرفة المصري: www.mercj.journals.ekb.eg

ولن يلتفت إلى الأبحاث المرسلة عن طريق آخر

الرؤيـــة

السعي لتحقيق الريادة في النشر العلمي المتميز في المحتوى والمضمون والتأثير والمرجعية في مجالات منطقة الشرق الأوسط وأقطاره .

الرسالـــة

نشر البحوث العلمية الأصيلة والرصينة والمبتكرة في مجالات الشرق الأوسط وأقطاره في مجالات اختصاص المجلة وفق المعايير والقواعد المهنية العالمية المعمول بها في المجلات المُحَكَّمَة دوليًّا.

الأهـــداف

- نشر البحوث العلمية الأصيلة والرصينة والمبتكرة .
- إتاحة المجال أمام العلماء والباحثين في مجالات اختصاص المجلة في التاريخ والجغرافيا والسياسة والاقتصاد والاجتماع والقانون وعلم النفس واللغة العربية وآدابها واللغة الانجليزية وآدابها ، على المستوى المحلى والإقليمي والعالمي لنشر بحوثهم وإنتاجهم العلمي .
- نشر أبحاث كبار الأساتذة وأبحاث الترقية للسادة الأساتذة المساعدين والسادة المدرسين بمختلف الجامعات المصرية والعربية والأجنبية ٠
- تشجيع ونشر مختلف البحوث المتعلقة بالدراسات المستقبلية والشرق الأوسط وأقطاره ٠
- الإسهام في تنمية مجتمع المعرفة في مجالات اختصاص المجلة من خلال نشر البحوث العلمية الرصينة والمتميزة .

مجلة بحوث الشرق الأوسط

- رئيس التحرير **د. حاتم العبد**

- الهيئة الاستشارية المصرية وفقًا للترتيب الهجائي:

• أ.د. إبراهيم عبد المنعم سلامة أبو العلا	رئيس قسم التاريخ - كلية الآداب - جامعة الأسكندرية - مصر
• أ.د. أحمد الشربيني	عميد كلية الآداب السابق - جامعة القاهرة - مصر
• أ.د. أحمد رجب محمد علي رزق	عميد كلية الآثار - جامعة القاهرة - مصر
• أ.د. السيد فليفل	عميد كلية الدراسات الأفريقية العليا الأسبق - جامعة القاهرة - مصر
• أ.د. إيمان محمد عبد المنعم عامر	أستاذ التاريخ الحديث والمعاصر - كلية الآداب - جامعة القاهرة - مصر
أ.د. أيمن فؤاد سيد	رئيس الجمعية المصرية للدراسات التاريخية - مصر
• أ.د. جمال شفيق أحمد عامر	كلية الدراسات العليا للطفولة - جامعة عين شمس - مصر
• أ.د. حمدي عبد الرحمن	عميد كلية الحقوق الأسبق - جامعة عين شمس - مصر
• أ.د. حنان كامل متولي	(قائم بعمل) عميد كلية الآداب - جامعة عين شمس - مصر
• أ.د. صالح حسن المسلوت	أستاذ التاريخ والحضارة - كلية اللغة العربية - فرع الزقازيق جامعة الأزهر - مصر وعضو اللجنة العلمية الدائمة لترقية الأساتذة
• أ.د. عادل عبد الحافظ عثمان حمزة	كلية الآداب - جامعة المنيا، ومقرر لجنة الترقيات بالمجلس الأعلى للجامعات - مصر
• أ.د. عاصم الدسوقي	عميد كلية الآداب الأسبق - جامعة حلوان - مصر
• أ.د. عبد الحميد شلبي	كلية اللغة العربية بالمنصورة - جامعة الأزهر - مصر
• أ.د. عفاف سيد صبره	كلية الدراسات الإنسانية بنات بالقاهرة - جامعة الأزهر - مصر
• أ.د. عفيفي محمود إبراهيم	كلية الآداب - جامعة بنها - مصر
• أ.د. فتحي الشرقاوي	نائب رئيس جامعة عين شمس الأسبق - مصر
• أ.د. محمد الخزامي محمد عزيز	عميد كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية - جامعة الجلالة - مصر
أ.د. محمد السعيد أحمد	كلية التربية - جامعة عين شمس - مصر
• لواء / محمد عبد المقصود	رئيس مركز المعلومات ودعم اتخاذ القرار بمجلس الوزراء - مصر
• أ.د. محمد مؤنس عوض	كلية الآداب - جامعة عين شمس - مصر
• أ.د. مدحت محمد محمود أبو النصر	كلية الخدمة الاجتماعية - جامعة حلوان قطاع الخدمة الاجتماعية بالمجلس الأعلى للجامعات ورئيس لجنة ترقية الأساتذة
• أ.د. مصطفى محمد البغدادي	كلية التربية - جامعة عين شمس - مصر
• أ.د. نبيل السيد الطوخي	رئيس قسم التاريخ - كلية الآداب - جامعة المنيا - مصر
أ.د. نهى عثمان عبد اللطيف عزمي	كلية السياحة والفنادق - جامعة مدينة السادات - مصر

- الهيئة الاستشارية العربية والدولية وفقًا للترتيب الهجائي:

- أ.د. إبراهيم خليل العَلاّف — جامعة الموصل- العراق
- أ.د. إبراهيم محمد بن حمد المزيني — كلية العلوم الاجتماعية - جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية- السعودية
- أ.د. أحمد الحسو — جامعة مؤتة- الأردن
  مركز الحسو للدراسات الكمية والتراثية - إنجلترا
- أ.د. أحمد عمر الزيلعي — جامعة الملك سعود- السعودية
  الأمين العام لجمعية التاريخ والآثار التاريخية
- أ.د. عبد الله حميد العتابي — كلية التربية للبنات - جامعة بغداد - العراق
- أ.د. عبد الله سعيد الغامدي — جامعة أم القرى - السعودية
  عضو مجلس كلية التاريخ، ومركز تحقيق التراث بمعهد المخطوطات
- أ.د. فيصل عبد الله الكندري — جامعة الكويت- الكويت
- أ.د. مجدي فارح — رئيس قسم الماجستير والدراسات العليا - جامعة تونس١ - تونس
- أ.د. محمد بهجت قبيسي — جامعة حلب- سوريا
- أ.د. محمود صالح الكروي — كلية العلوم السياسية - جامعة بغداد- العراق

- *Prof. Dr. Albrecht Fuess* — Center for near and Middle Eastem Studies, University of Marburg, Germany
- *Prof. Dr. Andrew J. Smyth* — Southern Connecticut State University, USA
- *Prof. Dr. Graham Loud* — University Of Leeds, UK
- *Prof. Dr. Jeanne Dubino* — Appalachian State University, North Carolina, USA
- *Prof. Dr. Thomas Asbridge* — Queen Mary University of London, UK
- *Prof. Ulrike Freitag* — Institute of Islamic Studies, Belil Frie University, Germany

شروط النشر بالمجلة

- تُعنى المجلة بنشر البحوث المهتمة بمجالات العلوم الإنسانية والأدبية ؛
- يعتمد النشر على رأي اثنين من المحكمين المتخصصين ويتم التحكيم إلكترونيًّا ؛
- تقبل البحوث باللغة العربية أو بإحدى اللغات الأجنبية، **وترسل إلى موقع المجلة على بنك المعرفة المصري ويرفق مع البحث ملف بيانات الباحث يحتوي على عنوان البحث باللغتين العربية والإنجليزية واسم الباحث والتايتل والانتماء المؤسسي باللغتين العربية والإنجليزية، ورقم واتساب، وإيميل الباحث الذي تم التسجيل به على موقع المجلة ؛**
- يشار إلى أن **الهوامش والمراجع في نهاية البحث وليست أسفل الصفحة ؛**
- يكتب الباحث **ملخص باللغة العربية واللغة الإنجليزية** للبحث **صفحة واحدة فقط** لكل ملخص ؛
- بالنسبة للبحث باللغة العربية يكتب على برنامج "**word**" ونمط الخط باللغة العربية **"Simplified Arabic"** وحجم الخط **14** ولا يزيد عدد الأسطر في الصفحة الواحدة عن **25** سطر والهوامش والمراجع خط **Simplified Arabic** حجم الخط 12 ؛
- بالنسبة للبحث باللغة الإنجليزية يكتب على برنامج **word** ونمط الخط **Times New Roman** وحجم الخط **13** ولا يزيد عدد الأسطر عن 25 سطر في الصفحة الواحدة والهوامش والمراجع خط **Times New Roman** حجم الخط 11 ؛
- (**Paper**) مقاس الورق (**B5**) 17.6 × 25 سم، (Margins) الهوامش **2.3 سم** يمينًا ويسارًا، **2 سم** أعلى وأسفل الصفحة، ليصبح مقاس البحث فعلي **(الكلام)** 13×21 سم. (Layout) والنسق: (Header) الرأس 1.25 سم، (Footer) تذييل 2.5 سم ؛
- **مواصفات الفقرة للبحث :** بداية الفقرة First Line = 1.27سم، قبل النص= 0.00، بعد النص = 0.00)، تباعد قبل الفقرة = (6pt) تباعد بعد الفقرة = (0pt)، تباعد الفقرات (مفرد single) ؛
- **مواصفات الفقرة للهوامش والمراجع :** يوضع الرقم بين قوسين هلالي مثل : (1)، بداية الفقرة Hanging = 0.6 سم، قبل النص=0.00، بعد النص = 0.00)، تباعد قبل الفقرة = 0.00 تباعد بعد الفقرة = 0.00، تباعد الفقرات (مفرد single) ؛
- **الجداول والأشكال:** يتم وضع الجداول والأشكال إما في صفحات منفصلة أو وسط النص وفقًا لرؤية الباحث، على أن يكون عرض الجدول أو الشكل لا يزيد عن 13.5 سم بأي حال من الأحوال ؛
- يتم التحقق من صحة الإملاء **على مسئولية الباحث** لتفادي الأخطاء في المصطلحات الفنية ؛
- مدة التحكيم 15 يوم على الأكثر، مدة تعديل البحث بعد التحكيم 15 يوم على الأكثر ؛
- يخضع تسلسل نشر البحوث في أعداد المجلة حسب ما تراه هيئة التحرير من ضرورات علمية وفنية ؛
- المجلة غير ملزمة بإعادة البحوث إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر ؛
- تعبر البحوث عن آراء أصحابها وليس عن رأي رئيس التحرير وهيئة التحرير ؛
- **رسوم التحكيم للمصريين 650 جنيه، ولغير المصريين 155 دولار ؛**
- **رسوم النشر للصفحة الواحدة للمصريين 25 جنيه، وغير المصريين 12 دولار ؛**
- الباحث المصري يسدد الرسوم بالجنيه المصري (بالفيزا) بمقر المركز (المقيم بالقاهرة)، أو على حساب حكومي رقم : **(9/450/80772/8) بنك مصر** (المقيم خارج القاهرة) ؛
- الباحث غير المصري يسدد الرسوم بالدولار على حساب حكومي رقم : **(EG710001000100000004082175917)** (**البنك العربي الأفريقي**) ؛
- **استلام إفادة قبول نشر البحث في خلال 15 يوم من تاريخ سداد رسوم النشر مع ضرورة رفع إيصالات السداد على موقع المجلة ؛**
- **المراسلات :** توجه المراسلات الخاصة بالمجلة إلى: merc.director@asu.edu.eg

السيد الدكتور/ مدير مركز بحوث الشرق الأوسط والدراسات المستقبلية، ورئيس تحرير المجلة
جامعة عين شمس– العباسية– القاهرة – ج. م.ع (ص. ب 11566)
للتواصل والاستفسار عن كل ما يخص الموقع : محمول / واتساب: **01555343797 (2+)**
(وحدة النشر merc.pub@asu.edu.eg) (وحدة الدعم الفني technical.supp.mercj2022@gmail.com)

- ترسل الأبحاث من خلال موقع المجلة على بنك المعرفة المصري: **www.mercj.journals.ekb.eg**

ولن يلتفت إلى الأبحاث المرسلة عن طريق آخر.

محتويات العدد 103

عنوان البحث الصفحة

- **دراسات اللغة العربية ARABIC LANGUAGE STUDIES**

1. **الحِجاج في مسرح سلطان القاسمي "نماذج مختارة" 3-28**
فاطمة مصبح الظاهري

2. **مِنْ مَظاهِرِ المُناسَبَةِ القُرآنيَّة في سُورَةِ البَقَرَة «دِراسَة نَحْويَّة دِلالِيَّة». 29-62**
إبراهيم زكريا أحمد أمين

3. **الشريعة والحقيقة في ضوء الهرمنيوطيقا والتأويل (التجاني نموذجًا) 63-90**
فاطمة السيد محمد

4. **وسائل الحجاج اللغوية في مقالات الدكتور زكي نجيب محمود..... 91-116**
سهام علي سعودي

- **دراسات اللغات الشرقية ORIENTAL LANGUAGES STUDIES**

5. **السرد التاريخي بوصفه مظهرًا ملحميًّا..... 119-146**
شاهيناز مدحت نافع أمين

- **الدراسات الاجتماعية SOCIAL STUDEIES**

6. **استخدام الألعاب الإلكترونية وعلاقته بالسلوك العدواني لدى الأطفال؛ 149-196**
دراسة ميدانية على عينة من أولياء الأمور في مدينة المنصورة .....
أحمد أنور العدل

- **دراسات فلسفية PHILOSOPHICAL STUDIES**

7. **الحب الإلهى والرمز الصوفى عند ابن الفارض وجلال الدين الرومى... 199-250**
آيه سالم إبراهيم محمد

8. **سورة قريش- دراسة تحليلية وموضوعية..... 251-280**
سعد محمد حسن الزبيدي

9. **مقاصد الابتلاء في العقيدة الإسلامية 308-281**
أحمد صباح شهاب أحمد القيسي

- **الدراسات التاريخية HISTORICAL STUDIES**

10. **مراكز القوى السياسية في مصر (1952- 1971م) في الفن والأدب... 432-311**
يحيى حسن حسني عمر

- **الدراسات الأثرية ARCHAEOLOGICAL STUDIES**

11. **تجسيد البصر وتجسيد السمع «إري وسچم» في العقيدة المصرية القديمة 468-435**
أمينة مهدي محمد نصر

- **دراسات الدراما والنقد المسرحي DRAMA&THEATRICAL CRITICISM STUDIES**

12. **تمثيلات الهجنة في مسرحية (ليلة نيناجاوا الثانية عشر) 522-471**
هشام عز الدين مجيد

افتتاحية العدد 103

يسر مركز بحوث الشرق الأوسط والدراسات المستقبلية صدور العدد **(103 – سبتمبر 2024)** من مجلة المركز «**مجلة بحوث الشرق الأوسط**». هذه المجلة العريقة التي مر على صدورها حوالي 50 عامًا في خدمة البحث العلمي، ويصدر هذا العدد وهو يحمل بين دافتيه عدة دراسات متخصصة: (دراسات اللغة العربية، دراسات اللغات الشرقية، دراسات اجتماعية، دراسات فلسفية، دراسات تاريخية، أثرية، دراسات الدراما والنقد المسرحي) ويعد البحث العلمي **Research** Scientific حجر الزاوية والركيزة الأساسية في الارتقاء بالمجتمعات لكي تكون في مصاف الدول المتقدمة.

ولذا تَعتَبر الجامعات أن البحث العلمي من أهم أولوياتها لكي تقود مسيرة التطوير والتحديث عن طريق البحث العلمي في المجالات كافة.

ولذا تهدف مجلة بحوث الشرق الأوسط إلى نشر البحوث العلمية الرصينة والمبتكرة في مختلف مجالات الآداب والعلوم الإنسانية واللغات التي تخدم المعرفة الإنسانية.

والمجلة تطبق معايير النشر العلمي المعتمدة من بنك المعرفة المصري وأكاديمية البحث العلمي، مما جعل الباحثين يتسابقون من كافة الجامعات المصرية ومن الجامعات العربية للنشر في المجلة.

وتحرص المجلة على انتقاء الأبحاث العلمية الجادة والرصينة والمبتكرة للنشر في المجلة كإضافة للمكتبة العلمية وتكون دائمًا في مقدمة المجلات العلمية المماثلة. ولذا نعد بالاستمرارية من أجل مزيد من الإبداع والتميز العلمي.

والله من وراء القصد

رئيس التحرير

د. حاتم العبد

دراسات الدراما والنقد المسرحي

DRAMA &THEATRICAL CRITICISM STUDIES

تمثيلات الهجنة في مسرحية
(ليلة نيناجاوا الثانية عشر)

Representations of the hybrid in the play (The Ninagawa Twelfth Night)

الشيماء مكرم كامل عبد الحافظ

قسم الدراما والنقد المسرحي

كلية الآداب، جامعة عين شمس

Al Shaimaa Makram Kamil
Department of Drama and Theatrical Criticism,
Faculty of Arts, Ain Shams University

shimaamakram28@gmail.com

www.mercj.journals.ekb.eg

SS

الملخص:

نزعت العديد من التجارب المسرحية العالمية نحو تحقيق ما يعرف بالتلاقح الثقافي والحضاري الخلاق والمثمر، ويُعد المخرج المسرحي "يوكيو نيناجاوا" واحد من بين المبدعين الذين آمنوا بدور المسرح في تحقيق حوار ثقافي بين الشعوب، ومن هنا؛ فإن مسرح "نيناجاوا" متموضع في فضاء بيني هجين؛ إنه فضاء مناوئ لكل أشكال الهويات الصلبة؛ فأبدع "نيناجاوا" فضاء ثالث تتداخل فيه إنجازات المسرح الغربي مع الموروث المسرحي الياباني؛ وبذلك يصبح مسرح "نيناجاوا" مثالًا حيًا وفريدًا لهجنة بين الشرق والغرب؛ حيث يقول الناقد Seiji Furuya" إن مسرحية "ليلة نيناجاوا الثانية عشرة" تعد ابتكارًا نيناجاويًا فريدًا تُقدم فيه مسرحية "شكسبير" الكوميدية على طراز كابوكي، وتمثل اندماجًا إبداعيًا بين التقليدين. مشيرًا إلى أننا يمكن رسم عدد من أوجه التشابه بين كوميديا "شكسبير" ومسرح الكابوكي؛ حيث لعب كلاهما دورًا رئيسًا في الثقافات المسرحية لبلديهما لأكثر من 400 عام. وعليه؛ فإننا في هذه الورقة البحثية نسعى إلى استجلاء استراتيجية الهجنة التى يتبعها "نيناجاوا" في تكّيفه المسرحي للنص الشكسبيري "الليلة الثانية عشرة"، كما يمكننا ملاحظة التشابهات الكثيرة بين المسرح الإليزابيثي ومسرح الكابوكي، ورغم اختلافهما الظاهري؛ فإنه يمكننا أن نلمس نقاط التلاقي ما بين التقليدين وكيف استطاع "نيناجاوا" إحداث دمج أو تزاوج فيما بينهما.

الكلمات المفتاحية: "يوكيو نيناجاوا"، "شكسبير"، "الليلة الثانية عشرة"، "الهجنة"، "الفضاء الثالث".

Abstract:

Many international plays experiences tended to achieve what is known as the productive and creative cross fertilization of culture and civilization. The theatre director, Yukio Ninagawa, is considered one of the creative directors who believed in the role of the theatre in creating a cultural dialogue between peoples. Consequently, Ninagawa theatre is positioned within a hybrid interspace. It is a space that contradicts all the solid identities forms, so Ninagawa created a third space in which the western theatre achievements overlaps with the Japanese theatre heritage. Thus, Ninangawa theatre becomes a unique and alive example in mixing between the east and the west." The Twelfth Night of Ninagawa" play is one of Ninagawa unique creations in which he replays Shakespeare comedian play in a kabuki model, thus represents a creative integration among the traditional thinkers". He argues as well that we can draw some similarities between Shakespeare commedia plays and the Kabuki theatre; both of them played a main role in the theatre cultures for their counties for more than 400 years. Thus, in this research, we seek to clarify the hybrid strategy that Ninagawa follows in adapting the Shakespearean play (The Twelfth Night). We can notice as well the great similarities between Elizabeth theatre and Kabuki Theatre, despite their apparent difference. However, we can notice the areas of convergence among the traditionalists and how Ninagawa was able to integrate and mate them.

Keywords: Yukio Ninagawa, Shakespeare, Twelfth Night, Hybrid, third space.

مقدمة:

لقد أصبح من الضروري أن يقوم المسرح بدوره في تقريب الثقافات والحضارات المتباينة؛ إذ يُعد المسرح شكلًا ثقافيًا يرفض الإنزواء والعزلة؛ بل يدعو المسرح إلى مقولة المشترك الإنساني والتلاقي والتلاحم من منظور الانفتاح الخلاق والمثمر على الحضارات والثقافات الآخرى. وانطلاقًا من كون المسرح منتجًا ثقافيًا تواصليًا يتأسس في نطاق الحوار والتواصل وفتح بنيات النصوص والعروض ليشكل فضاءً ثقافيًا يتسع للتناقضات والتعدديات على اختلافاتها، واستنادًا على ذلك تهدف هذه الدراسة إلى استجلاء المشهد الثقافي التعددي والهجين داخل تجربة المخرج الياباني "يوكيو نيناجاوا"؛ كى تكشف عن تمثيلات الهجنة الثقافية فى قراءة "نيناجاوا" للنص الشكسبيري "الليلة الثانية عشرة". فعبر هذه القراءة تتكشف قدرة المسرح على خلق فضاء حواراي هجين يقر بالتبادلية والتلاقح الثقافي.

إشكالية البحـث:

إذا كان المسرح تعبيرًا فنيًا عن حركة الواقع بكل ما يحدث فيه من متغيرات، وإذا كان العالم فى عصر العولمة الراهن يتجه إلى مزيد من التهجين؛ فلابد ألا ينعزل هذا المسرح عما يحدث على أرض الواقع من أحداث ومواقف، ولابد– بالتالى– أن يحمل خطابه الخاص رؤيته لما يحدث فى الواقع.

تنطلق الدراسة من فرضية أساسية، وهى تأثر المسرح بسمات واقعنا الحالي القائم على الهجنة؛ إذ نهدف من خلال هذه القراءة إلى دراسة معالجة "يوكيو نيناجاوا" للنموذج المسرحية المتمثل في النص الشكسبيري "الليلة الثانية عشرة"، كنموذج للخطاب التعددي الذى يتشكل منه الفضاء الثالث الهجين.

وهذا يطرح التساؤلات البحثية الآتية:

كيف تتجلي أوجه الهجنة الثقافية في مسرح "يوكيو نيناجاوا"؟ هل كانت قراءة نيناجاوا للنص الشكسبيري قراءة منتجة، استطاع من خلالها تقديم ترجمة ثقافية لهذا التراث الإنساني العالمي؟

وما أثر الاستراتيجيات التناسجية التهجينية التى اتبعها "نيناجاوا" من أجل تحقيق هجنة بين تقنيات المسرح الكلاسيسكي الياباني والمسرح الغربي؟

المنهـج والأدوات:

إن المنهج أو المنظور الفكري للدراسة يقصد به النظرية التي يعتمد عليها الباحث لتفسير القضية التي يتناولها بالدراسة. وإذا كان تحديد المنظور الفكري للدراسة يُعد أحد الركائز المهمة والرئيسة لكونه يشكل الإطار المرجعي الموجه للباحث أثناء مضيه في دروب البحث؛ فقد حاولت الباحثة الإفادة من مفهوم النقد الثقافي باعتباره آلية لقراءة النصوص الأدبية والثقافية والعروض المسرحية وفق آليات التناص، والتعددية، والحوار ، والاختلاف، والتفاعل، والعنكبوتية، بالإضافة إلى الإفادة من نظرية ما بعد الكولونيالية. ومن هنا؛ فإن الباحثة استندت إلي مقولات تلك النظريات على اختلافاتها وتنوعها. وتنهض رؤية هذه الدراسة على مفاهيم النقد الثقافي ونظرية ما بعد الكولونيالية كما طورها منظروها ابتداء من الربع الأخير من القرن العشرين، معتمدة مفاهيم مثل: الهجنة، والتمثيل الثقافي، وهجرة النص وغيرها من المفاهيم المركزية التى مهد لها "إدوارد سعيد"، غير أن الناقد الهندي الأصل "هومي بابا" طور مفاهيم كثيرة من منطلق رفضه للتصور السكوني والثابت للشرق والغرب؛ لينتج مفاهيم كالهجنة، والتجاذب، والاختلاف الثقافي، والترجمة الثقافية، والفضاء الثالث.

وتبقى هذه المفاهيم هي المفاهيم الأساسية التى اعتمدت عليها الدراسة. وفيما يلي شرح لبعض المفاهيم النظرية لما بعد الكولونيالية والوقوف على أهم مصطلحاتها.

الهجنة الثقافية والثقافة المابينية:

تُعد "الهجنة Hybridity" هي المفهوم الأكثر شهرة عند "هومي بابا"؛ حيث ينظر "هومي بابا" إلى الهجنة بوصفها نظرية المزيج الثقافي التى تسعى إلى مقارعة فكرة أحادية الثقافة الإنجليزية وتفنيدها، أو في حالة الهند المستعمَرة، الطرح المضاد والبسيط الذي يقوم على الفصل بين ما هو هندي وإنجليزى كأشكال غير متصلة توجد جنبًا إلى جنب. وقد صاغ "هومي بابا" مفهوم الهجنة في كتابه "موقع الثقافة"؛ ليؤكد "بابا" أن لحظة التفاعل والتبادل بين الثقافات المختلفة هي محصلة "لحظة الهجنة" أو ما يدعوه "هومي بابا" بالفضاء الثالث بوصفه فضاء يصعب معالجته بالقدر نفسه الذي يصعب فيه اختزاله في مجرد انصهار كيانيين نقيين.

وعليه؛ ينبغي النظر إلى الهجنة من حيث هي ترجمة ثقافية تنفي جوهرانية ثقافة أصلية ما، والحال أن كل الأشكال الثقافية أوجدت في هجنة باستمرار. ومن هنا؛ تشكل مفهوم (الهجنة الثقافية Cultural Hybridity)، وكانت الهجنة هي السمة الأبرز في الدراسات الثقافية ونظرية ما بعد الكولونيالية. ومن هنا؛ يستعين "هومي بابا" بمفهوم الهجنة، هذا المفهوم الذى يحيل على المواقف التي توجد فيها مكونات متعددة يتولد عنها صراع يؤدي إلى التفاوض لإعادة صياغة المجتمع الذي تكمن فيه توترات بين الهويات الثقافية؛ حيث يتأسس فعل التفاوض على بناء فضاء ثقافي متنوع يمتلك القدرة على التعدديات من منطلق توسيع المحدوديات، وهو ما لا يمكن حدوثه خارج نطاق الحوار والتواصل، وبالاستناد إلى "نظرية باختين" الحوارية وتناصية "جوليا كرستيفا" يتشكل فضاء حواري تبادلي هجين غايته الانفتاح على مشهد ثقافي تعددي لا يسيطر فيه صوت أحادي متعالي استبدادي. فكما يشير الناقد المغربي الدكتور "خالد أمين" في مقدمة كتاب "من مسرح المثاقفة إلى تناسج ثقافات الفرجة"؛ يؤكد "أمين" على أنه لكي تنفلت وتتحرر الممارسات المسرحية من حالة التأرجح المأسوي ما بين النزعات التراثية

التأصيلية والرغبة فى إثبات الذات، وبين تبني الشكل الغربي والانصهار الكامل داخله، كان من الضروري إمعان النظر في مفهوم الفضاء الثالث (فضاء الهجنة) الذي يستشرف ممارسات مسرحية من خلال تناسج ثقافات الأنا والآخر؛ لابتكار أشكال مغايرة وطرح أسئلة جديدة، تتأسس على منهجية توفيقية تُقر بضرورة توفيق بين الموروث الفرجوي للأنا والمنجز المسرحي الغربي للآخر. وبذلك تصبح الهجنة ضد فلسفة النقاء؛ فلا وجود للجوهرانية أو الماهوية ما دام هناك بناءات ثقافية دائمًا مسافرة.

المبحث الأول: تكيفات "شكسبير" داخل اليابان.

على الرغم من الشهرة الدولية التى تتمتع بها تكّيفات "نيناجاوا" للنصوص الشكسبيرية؛ فإن اليابان قد عرفت "شكسبير" منذ فترة طويلة. إن أقدم إنتاجات "شكسبير" في اليابان بأسلوب الكابوكي كان "أحد العروض الأولى لشكسبير وهو تكيُّف كابوكي لمسرحية تاجر البندقية بعنوان: "ساكورادوكي زيني- نو- يونوناكا Sakuradoki Zeni-no-Yononaka (1885)"[1]. بالإضافة إلى الدور العظيم الذي لعبه "تسوبوتشي شويو" (1859-1935)، في ترجمه العديد من مسرحيات "شكسبير" إلي اليابان؛ تلك الترجمات لم تكن قائمة على استيراد "شكسبير" لغويًا وثقافيًا فحسب؛ وإنما شكلت نوع من أنوع التحفيز لإحداث مصاهرة ثقافية ما بين النصوص الشكسبيرية والثقافة اليابانية وهو ما حفز على ميلاد دراما جديدة تدعى الشنجيكي؛ "فلا شك في أن "تسوبوتشي" هو من لعب الدور الأهم في تاريخ استقبال "شكسبير" وتقديره في اليابان"[2]. ومن ثم؛ قُرأت أعمال "شكسبير" ودراستها بشكل متزايد بدلًا من تأديتها. وعلى الرغم من أن الحرب العالمية الثانية أخمدت مؤقتًا أي إمكانية لعرض مسرحيات "شكسبير" (أو أي مسرحيات غربية) في اليابان؛ فإنه في فترة ما بعد الحرب بدأ إنتاج مسرحيات "شكسبير" مرة أخرى، "وفي عام 1955م، اعتمد إنتاج"Tsuneari Fukuda" لترجمته الخاصة لـ"هاملت" معتمدًا على أنماط الأداء الغربي والأداء الكلاسيكي الياباني"[3].

واستمرت عملية إنتاج ترجمات جديدة وتكيفات مهمة للنصوص الشكسبيرية، وكان كتاب "Odajima's Complete Works" (1980) مهمًا بشكل خاص؛ "لأنه ساعد في تعزيز شعبية "شكسبير" بين رواد المسرح والطلاب على حد سواء، من خلال استخدامه للغة العامية والتلاعب بالكلمات المعاصر"[4]. وتجدر الإشارة إلى أن الجماهير اليابانية قد أتيحت لها الفرصة لمشاهدة العديد من الإنتاجات السياحية الرائعة لمسرحيات "شكسبير"؛ بما في ذلك: John Barton's Twelfth Night (1972) ، و Peter Brook's A Midsummer Night's Dream (1973)، وهكذا؛ فإن "الليلة الثانية عشرة" لنيناجاوا تبني على تقليد غني ومتطور ومتنوع من تكّيف "شكسبير" وأدائه في اليابان.

نال "يوكيو نيناجاوا" (1935–2016) اعترافًا دوليًا كمخرج منذ ما يقرب من ثلاثة عقود، بدءًا من إنتاجه "Oujo Media (Medea)" 1983م، والذي عُرض لأول مرة في أوروبا. ومنذ ذلك الحين؛ "تجول مسرحه خارج اليابان كل عام، وحظيت أعماله المترجمة لشكسبير بشهرة واسعة، بدءًا من "روميو وجولييت" (1974م)، وامتدت قائمة الأعمال لتشمل: NINAGAWA Macbeth (1980) ، The Tempest (1987) ، Hamlet (1995)، Coriolanus (2007) . يحظى مبدأ "نيناجاوا" المتمثل في الاقتراب من النص الأصلي المترجم مع إجراء تجارب عرضية في الحوار بتقدير كبير"[5]. ويُعد "شكسبير" بالنسبة لنيناجاوا ليس مجرد اقتباسًا؛ بل ترجمة ثقافية. ويشير الناقد "سيجي" موضحًا أننا "يجب أن نلاحظ أن إنتاجات نيناجاوا مذهلة بصريًا"[6]؛ حيث يلاحظ المشاهدون التكوينات البصرية في عروضه الكبيرة المليئة بالحيوية والموسيقى المذهلة والمؤثرات الصوتية والعناصر المرئية المذهلة، بما في ذلك، على سبيل المثال: أشجار الكرز في إزهار كامل، أو مرايا عملاقة، أو درجات ضخمة. وعادة ما يهدف "نيناجاوا" إلى استغلال الأماكن التجارية الكبيرة للترفيه المسرحي العالمي لتقديم عروضه مع الحفاظ على التفرد والخصوصية اليابانية؛ بمعنى"أنه مهتم بشدة

بإنتاج مسرح متعدد الثقافات جنبًا إلى جنب مع الاحتفاظ بالخصوصية اليابانية الأكثر تقليدية"[7]. ومن السمات الأخرى لأسلوب "نيناجاوا" الإخراجي هو تفضيله الأخير للإنتاج مسرحيات قائمة على الممثلين الذكور فقط حتى في الأدوار النسائية يؤديها ذكور، ولعل تردد صدى استخدام الممثلين الذكور فقط في المسرح يسهل تمريرة بسهولة، بالطبع، مع كل من الكابوكي ومسرح "شكسبير"؛ فكلاهما لعب فيه ممثلون صبيان الأدوار الأنثوية. وإذا كان المسرح الإليزابيثي قد اختلفت تقاليده اليوم؛ فإن "مسرح الكابوكي" لايزل محتفظ بتقاليده المسرحية إلى يومنا هذا.

إن كلمة (كابوكي) "يُعتقد أنها مشتقة اشتقاقيًا من الفعل (kabuku)؛ بمعنى (lean) أو (أن تكون خارج المألوف)، ومعناها الحرفي هو (ka–bu–ki)، (الأغنية، والرقص، والتمثيل) والتي يمكن نسخها في ثلاثة أحرف صينية: "ka" الغناء، "bu" الرقص، و"ki" التمثيل"[8]. وبالتالي فإن الكابوكي يدل على مزيج من هذه الأنواع الثلاثة من الأداء، مع التركيز الرئيس على الأخير. وبالتالي فإن الموسيقى والرقص هما عنصران أساسيان في أداء الكابوكي. تُؤدى معظم مسرحيات الكابوكي بمصاحبة الألحان اليابانية التي تُعزف على عدة آلات رئيسة: شاميسن (آلات ثلاثية الوتر لعائلة العود)، فو (المزامير)، تسوزومي (طبول يدوية)، وتايكو (طبلة). ويتوفر شكل آخر من أشكال الترفيه من خلال قارئ نموذجي لـ joururi (الروايات)، والذي يحمل مهمة السرد الدرامي لقصة الكابوكي، برفقة عازف شاميسين، وكلاهما يظهران للجمهور من خلال الجلوس على منصة مرتفعة على اليسار جانب المسرح. يمكن مقارنة هذه الشخصية بالجوقة في المسرح الغربي. ويشتمل الكابوكي أيضًا من حين لآخر على الصوت الإيقاعي الثاقب لكتلتين خشبيتين محمولة يدويًا، تسمىtsuke ، يتم خبطهما معًا بوساطة عازف إيقاعي في أقصى الطرف الأيسر من المسرح، في وضع مرئي أيضًا للجمهور. يُطلب من الممثلين اتباع نمط إيقاع كابوكي محدد في كل من كلامهم

وحركاتهم "يسمى الأراجوتو (أسلوب المبالغة)"[9]. على النقيض من الدراما الحديثة، التي تركز بشكل أساسي على الواقعية؛ فإن الكابوكي هو فن رسمي تُحدد فيه دلالات الحركات الطقسية المبالغ فيها في كثير من الأحيان.

كان "الكابوكي" شكلًا مفضلاً للترفيه بين اليابانيين منذ القرن السابع عشر. "وهو اليوم أكثر شهرة من دراما نوه أو كيوجن (فاصل كوميدي)"[10]، وهما شكلان دراميان يابانيان كلاسيكيان استُبعدت تقاليدهما إلى حد كبير بوساطة "كابوكي". "يمكن إرجاع أصول الكابوكي إلى امرأة تدعى إيزومو نو أوكوني"[11]، وهي فنانة قامت بنشر شكل جديد من الدراما الراقصة المعروفة باسم "أوكوني كابوكي" في كيوتو في بداية القرن السابع عشر. ومع ذلك؛ "قُمِع Okuni Kabuki في النهاية من قبل الحكومة اليابانية؛ حيث تم اعتبار أن الإثارة الجنسية التى تقدمها في عرضها لها تأثير سيء على الأخلاق العامة. وتم استبدالها بـWakashu Kabuki ، وهو شكل من أشكال المسرح يؤديه ممثلون شباب"[12]. في عام 1652م؛ حُظِر هذا النوع أيضًا؛ بسبب عدم أخلاقيته المتصورة، وارتباطه بالمثلية الجنسية للذكور. وعلى مدار العشرين أو الثلاثين عامًا التالية، سيطر الشكل الثالث والمعروف بـ(يارو كابوكي)، الذي يؤديه ممثلون بالغون.

في قرب نهاية القرن السابع عشر؛ بدأ "الكابوكي" يحذى بالاحترام واتخذ شكله الحالي، ولم يعد مجرد دراما راقصة؛ بل تناول "الكابوكي" مجموعة من الموضوعات المختلفة؛ بما في ذلك الدراما التاريخية (جيديمونو) ومسرحيات الحياة المعاصرة (سوامونو)؛ هاتان الفئتان الرئيستان تتعاملان مع حكايات الطبقات النبيلة وطبقة المحاربين السامواي وحياة عامة الناس على التوالي. هناك فئة ثالثة من المسرحيات الراقصة تعرف باسم(Buyougeki)؛ حيث ينصب التركيز فيها على إظهار جمال الجسم من خلال الحركة بدلًا من سرد القصة. أما الفئة الرابعة؛ وتعرف بـ شين (الجديدة)

كابوكي، التي ظهرت إلى الوجود بعد عصر ميجي في القرن التاسع عشر، تأثرت بالدراما الغربية الحديثة في كل من الموضوع والتقنية. ويبقى لنا أن ننشير إلى أن ممثلو الكابوكي، كلهم من الذكور، شكلوا أنفسهم تدريجيًا في عائلات أو مجموعات مهنية، نقلوا مهاراتهم التمثيلية من الأب إلى الابن، من جيل إلى جيل. يبدأ التدريب في سن مبكرة جدًا. ويعد الممثل أهم من المسرحية؛ حيث لا يغير أسلوبه التمثيلي ليناسب المسرحية، ولكن تُغيَّر المسرحية لتناسب مهاراته الخاصة. "ومن الشائع ألا يكون لفرقة الكابوكي مخرج، ولا تقضي الكثير من الوقت في البروفة قبل الإنتاج"[13].

لقد تميز "مسرح الكابوكي" بأسلوب ونمط فريد في الأداء. وفيما يلي بعض المصطلحات الأساسية المستخدمة في وصف الأدوار وبعض عناصر خشبة المسرح في "مسرح الكابوكي"؛ ومنها :tachiyaku (تعني دور ذكوري)، أوناجاتا أو أوياما (تعني دور أنثوي)، هينسو (التنكر أو ارتداء الملابس المتقاطعة أو التخنث)، hayagawari (تعني التغيير السريع للأزياء)، fukikae (ممثل احتياطي أو بديل)؛ mie (وهو أحد العناصر المميزة للكابوكي)؛ إنها تنطوي على الوقوف في صمت وتستخدمها شخصية مركزية لتسليط الضوء على لحظة درامية أو مؤثرة بشكل خاص. أما خشبة "مسرح الكابوكي" المميزة؛ فمن أحد الابتكارات البارزة في هيكل مسرح الكابوكي هو مواريبوتاي (الخشبة الدوارة) التي تسمح بتغييرات فورية في المشهد. ومن العلامات المميزة لخشبة "مسرح الكابوكي" وجود ممر الهاناميشي (طريق الزهور) وامتداد طويل وضيق ومرتفع للخشبة الرئيسة التي تقود الجمهور إلى الجزء الخلفي من القاعة. غالبًا ما يدخل الممثلون ويخرجون عبر الهاناميشي، لكنه ليس ممرًا في المقام الأول؛ بل هو، بالأحرى، أداة لتوفير مساحة تمثيل للممثلين للتواصل عن كثب مع جمهورهم [14]. وقد كان انتحال الذكور لشخصية الإناثonnagata ، ولا يزال؛ سمة جذابة ومميزة بشكل خاص للكابوكي في اليابان، ويقدم توازيًا رائعًا للمسرح الإليزابيثي واليعقوبي. قد

يتفاجأ أي شخص يشاهد الكابوكي لأول مرة عندما يعلم أن جميع الأدوار، بما في ذلك أدوار الشخصيات النسائية، يؤديها رجال، صغارًا وكبارًا.

وبعد هذه النظرة البانورامية السريعة لبيلوجرافيا المخرج الياباني "يوكيو نيناجاوا"، والتعريف بسمات "مسرح الكابوكي الكلاسيكي"، علينا أن نتناول واحدة من إنتاجات "نيناجاوا" المسرحية؛ تلك المسرحية هي الوحيدة التي اعتمد فيها "نيناجاوا" على نمط الكابوكي المسرحي.

المبحث الثاني: مسرحية "ليلة نيناجاوا الثانية عشرة".

"**The Ninagawa Twelfth Night**."

لقد عُرضت مسرحية "الليلة الثانية عشرة" لنيناجاوا في كابوكيزا في جينزا، أحد أشهر مسارح الكابوكي اليابانية، في يوليو 2005م، وقُدمت في هاكاتازا (يونيو 2007م)، كابوكيزا (يوليو 2007م)، شينباشي إنبوجو (يونيو 2009م)، أوساكا شوتشيكوزا (يوليو 2009م)، وغيرها من العروض داخل اليابان (وفقًا لقاعدة بيانات الأداءات والعروض لجمعية الممثلين اليابانيين[15])، ثم سافر الإنتاج لاحقًا إلى لندن وتم عرضه في باربيكان في مارس 2009م. بالتعاون مع شوتشيكو جراند كابوكي؛ إحدى أقدم شركات الكابوكي في اليابان، وظهور ممثلين مشهورين من الكابوكي من عائلة كيكونوسوكي في الأدوار الرئيسة. تظل "الليلة الثانية عشرة" لنيناجاوا واحدة من أهم محاولات المخرج المشهود لها دوليًا في الاندماج الفني للأقطاب الثقافية الشرقية والغربية. مع الحفاظ على مبادئ الأداء الأساسي والتقليدي للكابوكي، يقول الباحث Marcus Cheng Chye Tan : "نيناجاوا، الذي اشتهر أكثر بجرأته التجريبية والسينوغرافية؛ حيث أدخل التعديلات المذهلة على مسرحيات "شكسبير" ومآسي اليونان بشكل عصرى محدثًا تزاوج ما بين النصوص الشكسبيرية أو الأساطير اليونانية وبين تقاليد الأداء والثقافة اليابانية"[16].

قدمت مسرحية "الليلة الثانية عشرة" في اليابان بعنوان: "الليلة الثانية عشرة لينيناجاوا"؛ بينما اختلف اسم العرض حين قدم في لندن؛ فجاء بعنون: "الليلة الثانية عشرة بعد ويليام شكسبير"..."[17]. وبذلك تظهر التبادلات الثقافية فى صور فعل تفاوضي حدي/ بيني يُظهر تجاوزًا للنص الشكسبيري؛ فما سنشاهده لن يكون ترجمة حرفية للنص الغربي، ولكن هناك حصة كبيرة من مساهمات "نيناجاوا" الشرقية حاضرة داخل هذا التفاوض. فكلمة (بعد) في العنوان تعني تجاوز شيء ما أو تخطيه، ولكنه لا يزال في المشهد لا يمحى تمامًا؛ بل احتفاظ "نيناجاوا" باسم "شكسبير" في العنوان يعني وجود أصداء "شكسبير" داخل عمل "نيناجاوا".

ولعل استخدام "نيناجاوا" عنوان للمسرحية المعروض داخل اليابان مغاير لعنوان المسرحية المعروضة فى لندن هو مثال صريح لحالة التصادم الديناميكي بين التقاليد المسرحية الشرقية المتمثلة فى طراز الكابوكي المسرحي ونظيرتها الغربية المتمثلة في النص الشكسبيري؛ فها هو الجمهور الياباني يستقبل ليلة شكسبير داخل اليابان بعنوان: "ليلة نيناجاوا الثانية عشرة"، وفي المقابل يستقبل الجمهور الغربي نفس الليلة بعنون: "الليلة الثانية عشرة بعد ويليم شكسبير"، وعلى الرغم من عدم وجود اختلافات ما بين العرضين؛ فإن "نيناجاوا" أراد أن يحدث عبر اختلاف العنوانين أثر وبعد ثالث وهو التأكيد على أن ما سوف تراه (فضاء ثالث) لا هو منتمي بشكل كامل لعالم "شكسبير" ولا لعالم "نيناجاوا"؛ وإنما يمكن أن تتداخل ليلة "نيناجاوا" وليلة "شكسبير" لخلق ليلة هجينة.

ولعل أولى التحديات التى واجهت "نيناجاوا" في تلك التجربة المسرحية هو اختياره عالم الكابوكي، ذلك العالم الذي لا دور فيه للمخرج؛ حيث طُور مسرح الكابوكي الكلاسيكي عبر سنوات طويلة بحيث أن كل شيء يدار بدون مخرج، وبخصوص دور المخرج يعلق "نيناجاوا" في حوار أجراه مع جريدة يابانية: "بالطبع، يمكننا القول إن

zagashira (زعيم الفرقة) يؤدي دور المخرج قديمًا"[18]، ولعل هذا هو ما دفع "نيناجاوا" للتساؤل حول دوره كمخرج في هذه التجربة المسرحية قائلًا: "وكنت أفكر في الدور الذي يمكن أن يلعبه المخرج في هذا السياق"[19]. وبالتالي فإن مهمة "نيناجاوا" لم تكن بالمهمة السهلة، بدءًا من اصتدام "نيناجاوا" بعالم الكابوكي ومحاولة إيجاد تفسير لدور المخرج في هذا العالم، بالإضافة للصدام الديناميكي ما بين عالم الكابوكي المليء بالشفرات وأنماط الأداء التمثيلي، وبين المسرح الغربي وأنماطه التمثيلة، بالإضافة إلى الصدام ما بين خطاب "شكسبير" واختلافه عن خطاب اليابانيين في الكابوكي الذي كُتب خلال فترة من أواخر العصور الوسطى إلى أوائل العصر الحديث، وإيجاد طرق لجعل هذا الخطاب يتناسب مع أسلوب التمثيل كابوكي.

"إليريا" فضاءً للهجنة:

يبدأ "نيناجاوا" بتحديد جغرافي كون "إليريا" هي أرض غير محددة، وهو ما يدفع "نيناجاوا" للتخلي عن إليريا الشكسبيرية الأصلية لصالح إليريا يابانية؛ ربما يجب أن نتحدث هنا عن (التوطين) بدلًا من إعادة التوطين– كما قد يكون الحال مع ماكبث–، لكن في "الليلة الثانية عشر" لا يوجد نقل للأحداث إلى بلد آخر؛ بل هناك محاولة لتخصيص نقطة مرجعية جغرافية ملموسة فى اليابان. "يحتوي العرض على مؤشرين جغرافيين، يقابلان عناوين المشهد الثاني والثالث من الفصل الأول، الواقعتين على التوالي: (قبالة كيشو)، و(على شاطئ كينوكوني). تشير مصطلحات (كيشو) و(كينوكوني) إلى نفس المنطقة من الساحل الشرقي، حول واكاياما"[20]. وبالتالي فإن إليريا هنا هي أرض يابانية؛ لذلك يعمل "نيناجاوا" أيضًا على توطين سكان إليريا بحيث يحمل سكانها أسماء يابانية بدلًا من أسماءهم في النص الشكسبيري؛ ومن هنا تتجلي مظاهر للهجنة في تجربة "نيناجاوا".

في المشهد الافتتاحي اختار "نيناجاوا" المزج بين الشرق والغرب على مستوى

اللغة البصرية والصوتية معًا؛ فاستطاع "نيناجاوا" أن يخلق فضاء هجين على خشبة المسرح من خلال تركيز "نيناجاوا" على جميع رموز اليابان الأبدية الخالدة؛ "حيث زُرعت ساحة "أورسينو" بأشجار الكرز ذات الأغصان المنمقة. كما تضيف الأزياء التقليدية اليابانية أيضًا بعدًا هجينًا آخر ؛ حيث يرتدي جميع الممثلين ملابس على الطراز الياباني، ويتم تنظيمها بشكل صارم وفقًا لمرتبتهم الاجتماعية. حتى اختيار تسريحات الشعر كان واقعيًا للغاية؛ حيث إن شخصية مثل"Orsino"، على سبيل المثال، يرتدي غطاء الرأس العالي، المعروف باسم "Tate-eboshi"، وهو شارة رفيعة المستوى"[21].

عندما تُرفع الستارة التقليدية الملونة لمسرح الكابوكي، يواجه الجمهور جدارًا من المرآيا عبر الجزء الخلفي من المسرح، ويشير "نيناجاوا" بهذا الصدد قائلًا : "إن الغرض من وجود المرآيا هو إنشاء تأثير للتنوع والتعدد الذي يعطي وجهات نظر مختلفة تمامًا من مقاعد مختلفة في صالة الجمهور. في الواقع؛ عندما ذهبت إلى أقصى اليسار أو مقاعد الصف الأيمن، تنعكس في المرايا زوايا مختلفة؛ لذلك كان الأشخاص الجالسون في أجزاء مختلفة من المسرح يرون أشياء مختلفة تمامًا"[22]؛ مما يعزز فكرة التعددة والاختلاف وعدم اليقين وهو ما يشبهه "نيناجاوا" بلوحة trompe l'oeil أو بالفرنسية: [tʁɔ̃p lœj] ؛ وتعني (خداع العين) هو مصطلح فني للوهم البصري الواقعي للغاية للفضاء ثلاثي الأبعاد والأشياء ذات البعدين، ومن هنا؛ فإن ما تصتبو إليه ليلة نيناجاوا الثانية عشر، هو إحداث هذا البعد الثالث؛ فإذا كانت الجماليات اليابانية جماليات ذات بعدين؛ أي أنها تمتد على جانبين؛ مثل: engawa (صورة المنزل على الطراز الياباني)؛ فإن هذه الجمالية تفتقر إلى البعد الثالث وهو العمق؛ وهو ما توفره الجماليات الغربية– من وجهة نظر "نيناجاوا"،؛ وبالتالي يبرز تصميم المرآيا هذا البعد عبر المزج بين الواقعية الغربية والجمالية الأدائية للكابوكي. وهو الدور ذاته الذي لعبه الجسر المقوس على الطراز الياباني الذي يظهر في مشهد الخاتمة والذي أكد "نيناجاوا" على

أهميته لإحداث هذا الوهم البصري بالبعد الثالث.

وبالعودة للحديث عن المشهد الافتتاحي، وبينما كان الجمهور مذهولًا بمشهد المرايا وأشجار أزهار الكرز التى تتساقط على خشبة المسرح؛ فإن نغمة (" O come, O come, Emmanuel" Latin: "Veni, veni, Emmanuel") تأتي فيما بعد تغنيها جوقة مكونة من ثلاثة فتيان سوبرانو يرتدون ملابس عصر النهضة الأوروبي، ويقفون في منتصف المسرح، وثلاثة من الموسيقيون الكابوكي الذين يشكلون هاياشي، وهم فرقة من الموسيقيين الذين يقدمون المصاحبة الموسيقية وتسمى موسيقى الجيزا فى مسرح الكابوكي. يعزف اثنان على طبلة ko-tsuzumi (طبل على شكل ساعة رملية تُوضع على الكتف)، ويصدر صوتًا آخر طبلة o-tsuzumi (وهي طبلة على شكل ساعة رملية مماثلة، أكبر قليلًا من ko-tsuzmi، تُعزف على الفخذ). كما يُعزف harpsichord الغربية على وتيرة بطيئة (Largo) ليصدر لحنًا حزينًا ومؤثرًا في الوقت نفسه[23]، في حين أن جوقة الصبية تبدأ في غناء؛ مما يعطي سببًا لأورسينو لإضفاء السطور الافتتاحية للمسرحية التي ترفع الموسيقى والعاطفة كمرايا موازية للتعبير: "إذا كانت الموسيقى هي طعام الحب؛ فاستمر في اللعب.." [24].

وتُعد أغنية "o come o come emmanual"؛ هي ترجمة لنص كاثوليكي لاتيني بعنوان: "veni veni Emmanuel"، كتبها "جون ماسون نيلي" في منتصف القرن التاسع عشر، لكن اللحن نفسه يعود إلى القرن الثاني عشر، وتُؤدى الترنيمة باللغة اللاتينية الأصلية في المشهد الافتتاحي لمسرحية "نيناجاوا"[25]، ويعمل "نينجاوا" على توطين ذلك اللحن الأجنبي من خلال افتتاحية موسيقية تحافظ على الألحان اليابانية مع دمجها بألحان ولغة الأصل من خلال تأديتها باللغة اللاتينية، والتي هي بالتأكيد لسان ميت، بهذا يصبح التهجين السمعي مضاعفًا ويتشكل "فضاء صوتي ثالث"؛ لتعقيد المفاوضات بين الحدود الثقافة التي تُجرى كحدث موسيقي. بالإضافة إلى تداخل

"أورسينو" مع أداء "السوبرانو" ليخترق اللحظة الصوتية بلسان آخر– نيهونغو (لغة يابانية)، ووفقًا لـ"باربرا ثورنبيريBarbra thornbury": "عبر اللغات المنطوقة والغناء واللغة الأدائية نستجلي ترانيم عيد الميلاد الهجين؛ فإن هذه المفاوضات الثقافية والتفاعلات الكثيفة تثير استقبالات متباية عندما يُعرض الإنتاج على جمهور لندن في باربيكان الذي أصبح تقديره لهذه اللحظة الأدائية غريبًا بشكل مضاعف؛ لأن ما قد يسمعه الجمهور الإنجليزي هو ترنيمة مألوفة وغير مألوفة في آن واحد"[26].

فاستخدم "نيناجاوا" الأسلوب الكلاسكي في العزف الياباني المعروف في مسرح الكابوكي باسم "جيدايو– بوشي" ذلك الأسلوب الذي اشتهر في أوساكا عام 1684م على يد "تاكيموتو جيدايو" (1651–1714م)، وهو فرع من فن الجوروري الياباني الشهير، وهو سرد موسيقي يعود تاريخه إلى القرن الخامس عشر، وقد ترافق مع الشاميسين الذين تم إحضارهم إلى اليابان في أواخر القرن السادس عشر.، ثم دُمِج هذا الأسلوب الموسيقي في المسرحية مع الآلات الغربية خاصة آله الهاربسكورد، وترنيمة عيد الميلاد ليشكل بذلك "نيناجاوا" نمط فى الأداء الصوتي قوامة الهجنة، ويستمر هذا النمط الصوتي طوال فترات المسرحية.

ومن هنا نستجلى قدرة "نيناجاوا"– منذ المشهد الافتتاحي– على خلق مفاوضات ثقافية وتبادلات بين ثقافية تنتج فضاء هجين يتسع للتعددية سواء على المستوى البصري؛ حيث تتوازى ملابس السوبرانو الغربية مع الملابس التقليدية اليابانية فى خلفية تذيلها أزهار الكرز، أو على المستوى الصوتي؛ فتتداخل إيقاعات الـ:pon ، pu ، ta ، chi ، tsu اليابانية وتتضافر مع موسيقى"harpsichord" والترنيمة الغربية؛ ليتشكل فضاء بوليفوني متعدد الأصوات.

وعلى الرغم من الانتقادات التى وجهت إلى "نيناجاوا" بخصوص إدخال عناصر جديدة ومختلفة عن عالم الكابوكي يشير "نيناجاوا" قائلًا : "لم أكن أرغب في أن أكون

مخلصًا تمامًا لاتفاقيات الكابوكي. كنت أرغب في جلب حوالي 10٪ أو 20٪ عناصر جديدة ومختلفة"[27]، ويوضح "نيناجاوا" تلك الرغبة في التجديد موضحًا: "أن المسرح نفسه مختلف عما كان عليه في الأيام الخوالي؛ حيث كان المسرح أوسع بكثير مما كان عليه في السابق؛ على سبيل المثال. ومع التغييرات في هيكل المسرح والتقدم في الإضاءة وما إلى ذلك؛ فإن المسرحيات نفسها قد تحولت بالتأكيد إلى حد كبير من تلك التي كانت في فترة إيدو وفترة ميجي"[28]. وبذلك فإن "نيناجاوا" يرفض دعاوي الجمود بحجة التقديم الصحيح للكلاسيكيات، مؤكدًا ضرورة انفتاح عالم الكابوكي على فضاءات أكثر رحابة تثري هذا العالم وتقيه من شر جموده. والأمر نفسه يتعلق بالنظر إلى مسرحيات "شكسبير" باعتبارها كلاسيكيات رفيعة لا يرقى إليها محاولات التكيف وإعادة الكتابة كافة. ومن هنا؛ وبناء على هذه الخطابات الشوفينية المتعصبة؛ ألا يدفعنا ذلك للتفكير في خلق فضاء تفاوضي لإحداث التسوية ما بين هذه الخطابات؟

يتواصل سعى "نيناجاوا" نحو تأكيد عناصر الهجنة في تجربته المسرحية وسعيه نحو المابعدية والتي آثر "نيناجاوا" إظهارها في عتبته الأولى للإنتاج باستخدامه عبارة(بعد ويليم شكسبير)؛ ليؤكد على مفهومه لتجاوز تجربته حدود النص الشكسبيري ليشكل فضاء هجين تظهر فيه ملامح وأصداء مسرح الكابوكي بقوة إلى جانب أجواء الحكاية الشكسبيرية. ففي مشهد غرق السفنية– على سبيل المثال– ذلك المشهد الذي أضاف إليه "نيناجاوا" بعض التعديلات لكي تناسب سمات مسرح الكابوكي؛ حيث قام "نيناجاوا" بإجراء تعديلات على النص الشكسبيرى بحيث يتلاءم المشهد مع خصائص مسرح الكابوكي سواء على المستوى الصورة البصرية أو الأداء الصوتي للمشهد، لنجد على المستوى الصوتي "فواصل من عزف الشاميزن والاكاتا لاستحضار مشهد غرق السفينة"[29]، وتعد (الاكاتا Aikata) نمط شهير وثابت في مشاهد السفن في مسرح الكابوكي، ويستمر الأداء الموسيقي لهذا المشهد عبر مطربو ناغوتا وعازفو الشاميسن لاستحضار أصوات الظواهر الطبيعية الأمواج، والرعد، والرياح التى تسببت فى غرق

السفينة، وبذلك يتضافر أداء الممثلين مع التفاعل الموسيقي بين الشاميسين وأصوات الممثلين، وذلك يعد جزء مهم من النمط التمثيلي للكابوكي.

أما على مستوى الصورة البصرية لهذا المشهد؛ فإن فن الكابوكي أساسه هو امتاع أعين المشاهدين والنظرة؛ وبالتالي فإن المشهد يقوم على العديد من العناصر التى تجذب نظر الجمهور وأولها هو الأداء التمثيلي للممثل الياباني الشهير"Kikunosuke" الذي يقوم بأداء ثلاثة أدوار في المسرحية؛ حيث يقوم بأداء دور "فيولا Biwa–hime"، ودور "سبياستيان Shuzennosuke"، ودور "سيزاريو Shishimaru"، ولعل في مشهد غرق السفينة تظهر مهارات مؤدي الكابوكي في سرعة تغير الملابس من شخصية إلى أخرى والتحول من الأداء الذكوري للأداء الأنثوي المعروف باسم (الأوناجاتا)، وإحداث نوع من التلوين الصوتي بين الشخصيات الذي يميز الأنثى عن دور الذكر، " إنها تقنية "hayagawari" ؛ تلك التقنية المعروفة في الكابوكي؛ والخاصة بتتغير الملابس السريع من أجل أن يتحول الممثل من شخصية إلى أخرى؛ حيث يقوم "Kikunosuke" بالتنقل بين شخصية فيولا وشقيقها سبياستيان بشكل مذهل"[30]؛ حيث يجسد "فيولا" الشخصية الرشيقة في الكيمونو الرائع والشعر المستعار المزين بشكل جميل، و"سبياستيان الساموراي" الشاب الوسيم، في زي ملون ولكنه بسيط وتصفيفة شعر تقليدية؛ إنها أشكال من الزخرفة البصرية الشهيرة في مسرح الكابوكي وقد أتبعها "نيناجاوا" في تخطيط مشهده للتأكيد على قابلية تكَّيف "الليلة الثانية عشرة" لشكسبير مع تقاليد وتأثيرات الكابوكي. وبذلك فإن تكوين مشهد العاصفة وغرق السفينة وتصوير قوة الأمواج عبر تحريك ستائر الخيزران السوداء والتاكيموتو الفريدة وتصميمها لمحاكاة حركة الأمواج المعروف بـ"naminuno"[31] في الكابوكي، بالإضافة إلى تقنية "مواريبوتاي" الشهيرة في مسرح الكابوكي التي توفر خشبة مسرح دوارة استخدمها "نيناجاوا" في مشهد غرق السفينة لكى يحدث دوران للسفينة على خشبة المسرح ليحدث أثر الغرق في المشهد. كل هذه التقنيات

الفريدة وظِفت من قبل "نيناجاوا" بشكل مميز لخلق صورة بصرية تنقل المشاهد بعيدًا إلى ما هو (بعد ويليم شكسبير) كما آثر "نيناجاوا" إظهار ذلك في عتبته الأولى للإنتاج.

لم يكن "نيناجاوا" هو المسئول الوحيد الساعي نحو خلق الأثر الهجين في إنتاج الليلة الثانية عشرة؛ بل شاركه في خلق هذا الأثر الكاتب "تويوناري إيماي Toyoshige Imai"؛ فعبر النص الذي كتبه "إيماي" استطاع خلق بعدًا تهجينيًا للتلك التجربة المسرحية؛ حيث "أدرك إيماي قابلية تكّيف "الليلة الثانية عشرة" لشكسبير مع تقاليد وتأثيرات الكابوكي وذلك في نشره لأشكال وأنماط لحوار الكابوكي في المسرحية. على سبيل المثال، التكرار الواعي لـ (Oribue-hime)؛ للتأكيد على أن الشخصية ذات مكانة عالية، بدلًا من (Ojousama) (سيدة شابة) "[32]، وهو ما يعمل على تعمق أجواء "jidai-soamono" (الدراما التاريخية المعاصرة للأدب الياباني)، لقد اعتمد "إيماي" في كتابته لليلة "نيناجاوا" الثانية عشرة على تقاليد الكابوكي المختلفة من حيث أنه يتعامل مع حياة عامة الناس؛ بالإضافة إلى حياة القصور وكذلك مع الحياة السياسية للأرستقراطيين؛ مما يعكس الشخصيات المختلطة اجتماعيًا في الليلة الثانية عشر نفسها، وسجلات وأساليب الكلام المتنوعة للغاية لمختلف الطبقات. ولعل من أبرز الكلمات التى أدخلها "إيماي" من قاموس الكابوكي؛ هي: (ميزوكارا mizukara) (ضمير المفرد للشخص الأول)، كما يستخدم كلمات مثل: (الأميرة/ أوريبو)، و(نيوشو/سيدة)، و(تسوما/الزوج أو الزوجة، ومع ذلك؛ فإن معناها الحديث هو الأخير فقط)، و(شوزوكو/فستان)؛ بالإضافة إلى عبارة (mononoke ni toritsukareru)؛ وتعني (أن يمتلكه الشيطان أو يكون مجنونًا)، يُستخدم للإشارة إلى اصطياد Malvolio " [33]، هذه كلها جزء من العملية التي يتم من خلالها تحويل "شكسبير" إلى اليابان بنجاح وترجمته إلى شكل كابوكي.

وهنا أود أن أتساءل حول الطرق التي اعتمدها "نيناجاوا" و"إيماي" في هذا

الإنتاج الاستثنائي سواء بالاعتماد على النص الشكسبيري أو ابتعد عنه كثيرًا في السعي وراء خلق إنتاج خاص. وبعبارة أخرى؛ علينا أن نتساءل حول العملية الـ"proses"، وعن المنتج "project" التي أشارت إليها الناقدة الكندية "ليندا هيتشون" في تعريفها لمفهوم التكّيف باعتباره عملية تحويل لعمل سابق وخلق منتج جديد هيشتون. وبذلك؛ لقد تحولت تجربة "نيناجوا" المسرحية لتصبح فضاء واضح للبدء في ترجمة التأثيرات الهزلية لشكسبير من ثقافة إلى أخرى، وبالرغم أن هذه التجربة المسرحية شكلت تحدي قوى بالنسبة لنيناجاوا؛ حيث يعقد سياق الكابوكي الأمور ؛ فإن شجاعة "نيناجاوا" في تلك التجربة أدت إلى خلق منتوج مسرحي فريد ومميز.

لقد اتبع "نيناجاوا" في تجربته المسرحية استرايجية التفاوض بين الاختلافات من أجل تقويض نقاوة النص الشكسبيري؛ وذلك بهدف إعادة اختراع العمل المألوف لشكسبير الأصلي بصورة ترضي غريزة "نيناجاوا" للكابوكي الحديثة؛ إنها استراتيجية تنطلق من التساؤل حول المشترك الذي يؤسسه الأطراف مع المراكز في ضوء يعيد الاعتبار لفكرة التجاذب الثقافي ووضعه في مقام التهجين؛ ولذلك سوف أسلط الضوء على ثلاث محطات رئيسة في عرض "نيناجاوا"، تشكل تلك المحطات صورة واضحة لاستراتيجة "نيناجاوا" نحو تحقيق الاندماج ما بين التقاليد الغربية والشرقية للمسرح، وبذكرنا لمفهوم الاندماج والبحث على المشترك وتحقيق التجاذب؛ فإن "نيناجاوا" يحاول عبر تلك الاستراتيجية الاحتفاظ بمنطقة "البين– بين" باعتبارها فضاء للتلاقي والتلاقح الثقافي، وأن كان هذا التلاقح قد يبدوا– ظاهريًا– أمر شديد التعقيد؛ إلا أن "نيناجاوا" يعتقد أن الأمر كله قائم على فهم الاختلاف والخصوصية، ويضرب "نيناجاوا" مثال على التشابة ما بين مسرح الكابوكي والمسرح الإنجليزي بقاعدة الأيام الثلاثة؛ حيث يقول "نيناجاوا": "هناك التعبير (mikka joho) أو (قاعدة الأيام الثلاثة)؛ فهذه قاعدة تنص على أنه إذا كان لابد من استبدال الممثل ببديل بسبب المرض؛ فإن البديل يعمل لمدة ثلاثة أيام،

حتى لو تم علاج مرض الممثل الأصلي بعد يوم واحد. وينطبق أيضًا في حالة تغيير المخرج للأشياء في المسرحية. يمكنه تغيير الأشياء خلال الأيام الثلاثة الأولى من الافتتاح. على أي حال؛ كل شيء يعمل وفقًا لجدول زمني مدته ثلاثة أيام. وهو نفس الشيء في إنجلترا. في بريطانيا من المعتاد أن يغادر المخرج بعد يومين أو ثلاثة من العرض الافتتاحي. يمكنه البقاء لفترة أطول على نفقته الخاصة، لكنه لا يضمن سداد نفقاته لأكثر من الثلاثة أيام الأولى. يمكنك القول إن النظام هو نفسه بهذه الطريقة. ومع ذلك؛ في حالة بريطانيا؛ هذا مذكور بوضوح في العقد. في كابوكي لا يوجد عقد مكتوب؛ لذلك هناك بعض الغموض"[34]. ويبرز هذا المثال سوء الفهم لطبيعة وخصوصية كل ثقافة على الرغم من تشابههم وهو ما يعبر عنه "نيناجاوا" بكلمة (الغموض)؛ وبالتالي فإن الدور الأهم والأبرز لتحقيق تلاقح ثقافي هو كشف الغموض ومحاول فك الشفرات للوصول إلى فهم أعمق بدوره يحقق نوع من التلاقي. وهذا ما حاول "نيناجاوا" إحداثه عبر اتباعه استراتيجية التفاوض بين الاختلافات من أجل خلخلة الساكن/ الأصل واستنطاق الأطراف وإحداث اللقاء بين الأنا والآخر؛ إنه ذلك اللقاء على حافة الحدود حيث تتلاقي الهويات والثقافات وتتنازع في الوقت ذاته. إنه اللقاء الذي يُستدعى فيه الأصل بغية تدمير نقاوته وتهجينه، حيث ينشأ فعل التفاوض البين ثقافي. إن هذا الفعل التفاوضي نستجله عبره إمكانات التجاذب الثقافي داخل عرض "الليلة الثانية عشر"، ويتم فعل التفاوض عبر ثلاث محطات مهمة يجب الوقوف عليها لفهم أعمق لتجربة "نيناجاوا" المسرحية.

المبحث الثالث: استراتيجية التفاوض بين الاختلافات.

- **المحطة الأولى: الشخصيات النسائية بين "الاوناجاتا" و"المسرح الإليزابيثي".**

عند النظر إلى الدراما الشكسبيرية يجب أن نأخذ في الاعتبار أمرين مهمين: أولهما؛ هو دور اللاعبين الصبيان في تأدية الأدوار النسائية. والآخر؛ هو وضع المرأة

الإليزابيثية في المجتمع، وكيف كان هذا الموقف يمر بتغييرات طفيفة خلال هذه الفترة. "من المفترض أن فكرة شكسبير عن أدوار الجنسين في العصر الإليزابيثي، ولاسيما تلك الخاصة بالنساء الإليزابيثيات، كانت فكرة العقيدة اللاهوتية "[35]، والتي علّمت أن آدم قد خلق أولًا، وحواء من جسده؛ لقد تم خلقها وإنشاؤها خصيصًا لمنحه الراحة، وكان عليها أن تخضع له، وتطيعه وتقبل مكانتها الأقل. وهكذا، بالنسبة للإليزابيثيين، "كان مفهوم المساواة بين الجنسين لعنة"[36]. كانت المرأة المهيمنة غير طبيعية، ويروا في ذلك عرض من أعراض الاضطراب. وهذا يظهر مدى قوة السيطرة المؤسساتية سواء كانت دينية أو مجتمعية في تصوير النساء بهذا الشكل السلبي لتتحول المراة إلى جسد طيع (وفق التعبير الفوكوي) عليها أن تلتزم بسلسلة من السلوكيات وألا تحيد عنها كي تتشكل هويتها الجندرية وفق تلك السلوكيات الترابطية التى تميزها (وفق تعبير جودث بتلر). ومن أجل استكشاف هذه الفكرة بشكل أكبر، من المفيد أن ننظر بإيجاز إلى الطريقة التي كان ينظر بها إلى النساء اجتماعيًا في هذا الوقت. "أنشأت الكنيسة في العصور الوسطى في أوروبا وجهة نظر عن المرأة انقسمت بين المثل الأعلى للسيدة العذراء مريم ونظيرتها الأضعف حواء، أو في صور العاهرة المعادية للمثالية"[37]. واصلت الكنيسة الإليزابيثية هذا المبدأ مدعومًا بعدم الثقة العام بالنساء؛ وهو المبدأ الذي صُور في أدب القرون الوسطى وعصر النهضة؛ فعلى سبيل المثال يصور "شكسبير" البطلة الفرنسية "جان دارك" على أنها ساحرة، وامرأة شيطانية متحالفة مع هيكات و(وزير الجحيم القبيح)؛ "لكن الملكة "إليزابيث" ("جلوريانا"، "الملكة العذراء"، "الملكة الطيبة بيس") صورت بشكل مختلف في الأدب على أنها نموذج نسائي مثالي" [38]. ولهذا السبب فإن مسرحيات "شكسبير" كثيرًا ما يُظهر الرجال صعوبة في رؤية النساء كشيء بين هذين النقيضين؛ إذا لم يكونوا مثاليين؛ فيجب أن يكونوا عاهرات و/ أو ساحرات. وهذا يفسر التأرجح المفاجئ بين الحب والكراهية في شخصيات مثل: كلوديو "الكثير من اللغط حول لا شيء"، وعطيل "عطيل"، وليونتس "حكاية الشتاء". كان التسلسل

الهرمي المقبول بين الجنسين هو أن النساء كن أقل.

وبالتالي فإن تلك الصورة نُقلت إلى مجال الفنون وتحديدًا المسرح حينذاك، ويبدو أن "شكسبير" يؤيد هذا الاعتقاد في أعماله الكوميدية، ويعيد بطلاته إلى الدور المقبول والآمن للزوجة/ الابنة بمجرد حل المسرحية. ومع ذلك؛ لم تكن الأنثى في المجتمع الإليزابيثي تابعة للذكر فقط بسبب كونها أقل، ولكن أيضًا بسبب طبيعتها باعتبارها (الجنس اللطيف). تُعد المرأة صالحة للعمل في المنزل والحمل. "وكان يُنظر إليها على أنها ليست مهتمة أو لديها القدرة على فهم السياسة وكانت تظل محمية في جميع الأوقات، أولًا من قبل والدها أو أخيها أو وصيها؛ ومن ثم زوجها"[39]. في مقابل ذلك كان هناك صورة للأنوثة الإليزابيثية المعاصرة جسدتها "إليزابيث الأولى"، التي أصبحت صورة قوية لسلطة المرأة على الرغم من كونها غير متزوجة، لكنها فرضت الاحترام لفكرها في جميع أنواع الشئون السياسية والدينية والاجتماعية والفنية. "إن وجود مثل هذة الصورة على عرش إنجلترا شكل وضعًا مثيرًا للاهتمام للعالمين الأدبي والدرامي من حيث الطريقة التي يمكنهم بها الآن تصوير النساء بشكل عام. بالنسبة للعالم الدرامي؛ فإن الانتقال من التمثيل السطحى للشخصية إلى المزيد من الشخصيات ثلاثية الأبعاد سمح أيضًا بمزيد من التنوع في طرق تصوير النساء، ويبدو أن استخدام الأولاد في أدوار النساء كان جزءًا من هذه الخطوة"[40].

في "الليلة الثانية عشرة"، رُسِخت الشخصيات النسائية ليس كنماذج إليزابيثية ثنائية الأبعاد، ولكن كشخصيات ثابتة ومتميزة تتمتع بإحساس قوي بالهوية. "فيولا" البطلة الرئيسة هي إلى حد بعيد أقوى شخصية في مسرحية "الليلة الثانية عشرة". فبعد حادثة غرق السفينة المأساوية التي فصلتها عن شقيقها، تتنكر "فيولا" في شكل رجل في معظم المسرحية ليس فقط لحماية نفسها، ولكن أيضًا من أجل الحفاظ على حالة إرادتها الحرة. يمكن القول إن "شكسبير" بوضع بطلتته في هذه الحالة، يستخدم "فيولا" كوسيلة لفحص

قدرات وغرائز الأنثى. لقد تركها حطام السفينة في حالة غير مسبوقة وفي مكان مجهول، ليس لديها من تتصل به على الإطلاق. ونظرًا لعدم وجود أي شخص يعولها؛ فإنها مجبرة على اتخاذ تدابير لحماية نفسها بحيث يكون السبب المفهوم لخداعها وتنكرها هو تأمين نفسها ضد الخطر المباشر. ومن هنا؛ فإنها غير مستعدة لقبول دور المرأة السلبية، كما أننا نري في شخصية "أوليفيا" أيضًا نمط من النساء ذات الإرادة القوية؛ فهي غير مستعدة للخضوع لطلب "أورسينو" الزواج منها؛ لأنها تستمتع بلعب دورها كـ(سيدة القصر). كما تستمتع "فيولا" بحياتها ومكانتها كرجل، ولا تكشف عن هويتها حتى المشهد الأخير من المسرحية. ومن الغريب أنها قبلت طواعية الدور الذي سيفرضه عليها المجتمع مرة أخرى في ختام المسرحية، دور الزوجة. ومع ذلك؛ فمن المهم أن نلاحظ أنها تختار هذا الدور بحرية وتفعل ذلك من منطلق إحساسها الذاتي. بالنسبة إلى "فيولا"؛ فإنه اختيار شخصي يعتمد على رغباتها؛ كونها في حالة حب مع "Orsino"، ولم يعد الاحتفاظ بهويتها الذكورية ضروريًا؛ لأنها ترغب في أن تكون زوجته.

كثيرًا ما انتُقِدت الشخصيات النسائية لشكسبير على أنها صور ثنائية الأبعاد وغير واقعية للنساء الخاضعات، وهي فكرة تتغاضى بوضوح عن التناقضات المعقدة ناهيك عن تحديات التمثيل المتأصلة في الأدوار؛ مثل: "بورتيا"، و"ليدي ماكبث"، و"كليوباترا". كان التأكيد العام في كثير من الأحيان أن أدوار النساء في مسرحياته كانت متماشية مع الوقت والثقافة التي عاش فيها. هناك القليل من الأدلة القاطعة بشأن المشاركة الفعلية للمرأة في المرحلة الإليزابيثية. "لم يُسمح للنساء بالتمثيل على المسرح، مع استثناء عرضي للسيدات في البلاط الحاكم اللائي شاركن في عروض خاصة للملكة "إليزابيث" وضيوفها. ومع ذلك؛ يبدو أن ظهور المرأة على المسرح العام لم يكن معروفًا تمامًا في ذلك الوقت. بالرغم من مشاركة النساء في مسرحيات " Commedia dell'arte" الشعبية، لكن لم يكن من المعتاد أن تظهر النساء على خشبة المسرح العام؛

بل قام الأولاد أو الشباب الذين لم تتغير أصواتهم بعد بتمثيل دور النساء" [41]، وهذه التقاليد للممارسات المسرحية الشكسبيرية المعاصرة هي التي تساهم من نواح كثيرة في تطوير الشخصيات النسائية الإيجابية والقوية في الدراما الشكسبيرية. تستفيد العديد من مسرحيات "شكسبير" الكوميدية، والتي تعد Night"Twelfth " واحدة منها، من تأثير الأولاد الذين يلعبون أدوار النساء، والذين يتنكرون بعد ذلك في زي الأولاد. سيلفيا "رجلين من فيرونا"، وبورتيا ونيريسا وجيسيكا "تاجر البندقية"، وروزاليند "كما تحبها"، وإيموجين "سيمبلين" هي شخصيات أخرى معروفة. غالبًا ما يستغل "شكسبير" عنصر السخرية المتاحة في هذه الحالة من خلال جعل الشخصية تشير إلى سماتها/ ذكر/ أنثى؛ إذ يتجلى الكثير من الفكاهة الساخرة أثناء اعتراف "فيولا" الساخر برجولتها المفترضة. يقوم "شكسبير" بإعداد مستوى مزدوج من الفكاهة: الفكاهة المتأصلة في مثلث الحب القديم، ولكن أيضًا روح الدعابة لممثل ذكر يتودد لممثل صبي يلعب دور فتاة، والذي يتودد لممثل صبي يلعب دور فتاة تتظاهر بأنها فتى، وهو بدوره ممثل فتى يلعب دور فتاة متنكرة في صورة صبي يقع في حب أول ممثل ذكر ! وهكذا عملت الدعابة على مستوى مختلف تمامًا لجمهور "شكسبير" عما هو عليه بالنسبة للجمهور الحديث. من خلال وضع الممثلين الأولاد في هذه المستويات المعقدة من الفكاهة المتشابكة، كان "شكسبير" جنبًا إلى جنب مع المسرحيين الآخرين في عصره، ينتهكون القانون الكتابي ويتعرضون لمعارضة كبيرة من الفصيل البيوريتاني، استندت حجتهم ضد هذه الممارسة إلى الآية الكتابية تثنية التي ورد فيها: "لا يجوز للمرأة أن تلبس ما يخص الرجل، ولا يجب أن يلبس الرجل ثوب المرأة؛ لأن كل من يفعل ذلك مكروه بالنسبة للرب"[42]. من الواضح أن فكرة لعب الصبيان دور المرأة تتعارض مع هذا القانون، ومع ذلك استمر المسرح في التمسك بهذه الممارسة، وفي بعض الحالات كان لها أنصارها. باعتبار أن اللاعبين الذكور يضفيون الشرعية على النساء كأفراد قويات ومفكرات، لكن في المقابل كان هناك معارضون لفكرة تمثيل الرجال لدور المرأة؛ فنجد في عام 1582م، اشتكى "ستيفن

جوسون" في رسالته إلى "السير فرانسيس" من ممارسة لعب الأولاد دور النساء، وفي القيام بذلك؛ يسلط الضوء على نقطة مثيرة للاهتمام حول نجاح الأولاد في هذه الأدوار: "قانون الله يحظر على الرجال أن يرتدوا ملابس النساء... في العروض المسرحية على الفتى أن يعبر بالأسلوب، والإيماءة، عن عواطف المرأة من خلال الإشارات الخارجية لإظهار ملامحها "[43]، تشير ملاحظات "جوسون" إلى أن الأولاد لا يرتدون ملابس المرأة فحسب؛ بل يقلدون في الواقع الإيماءات والعواطف الأنثوية، وتشير تلك الفكرة القائلة إن الأولاد بدأوا في تقليد الأصوات والحركات والعادات الأنثوية إلى اهتمام أكبر بكثير بتفاصيل التجسيد؛ لذلك، على الرغم من "اختفاء الممثل الذكوري وراء الشخصية الأنثوية؛ فإن ما يراه الجمهور هو (امرأة) تمثل سلوكًا خارج النطاق الأنثوي الطبيعي دون أن تصبح (مريم العذراء) ثنائية الأبعاد أو (المرأة الشيطانية).. "[44] في حالة كل من "فيولا" و"أوليفيا". ويمكن القول إن "شكسبير" قد نقلهما إلى ما وراء حدود الأنوثة الإليزابيثية إلى نقطة مقبولة ومرغوبة للرجال الإليزابيثيين ؛ وفي هذه الحالة "أورسينو" و"سيباستيان". في حين أن هذه المواقف من الغموض الجنسي هي التي توفر الكثير من الكوميديا وكذلك الكثير من الشعر الغنائي في المسرحية؛ فإن هاتين الشخصيتين تمثلان أيضًا نماذج نسائية متناقضة للمرأة الإليزابيثية. وبذلك تبرز مسرحية "الليلة الثانية عشرة" بشكل خاص باعتبارها مسرحية تحايل عليها "شكسبير"؛ على الرغم من توافقها مع المواقف المعاصرة للمرأة. لقد فعل ذلك من خلال استخدام الاتفاقيات المسرحية لصالحه من أجل تجربة رسم شخصيات أنثوية حازمة ذات إحساس قوي بالذات والهوية الفردية.

إن النص الشكسبيري استغل روح الدعابة المتأصلة في لعب الأولاد للأدوار النسائية بطرق عديدة خلال المسرحية، لكنه أيضًا يحاول أن يظهر المراة في صورة قوية وغير مألوفة؛ حيث لم تُظهر أي من الشابتين"فيولا" و"أوليفيا" سلوكًا مناسبًا لإناث

العصر حينذاك: "فيولا"؛ لأنها ترتدي زي رجل وتتمتع بحرية وقوة إرادة، و"أوليفيا" من خلال اهتمامها الصريح بـ "شاب" لا تعرفه. إذا حكمنا من خلال أخلاق ذلك الوقت؛ فإن كلتا المرأتين، لو كانتا شخصين حقيقيين، سيُصنفا على أنهما عاهرات، لكن المسرحية لا تصدر حكمًا ولا لومًا عليهم. ويمكن القول إن هذا يرجع إلى أن "النساء" اللواتي شاهدهن جمهور "شكسبير" على المسرح كان معروفًا أنهن ذكور بالفعل. إذا لعب الرجل دور المرأة، تصبح الشخصية والسلوك الأنثوي افتراضيًا وليس فعليًا. من خلال "فيولا" يبدو أن "شكسبير" يحتفل بإمكانيات الإناث في والولاء والحب بدلًا من توجيه اللوم إليها.

وفي المقابل؛ علينا أن ننظر إلى الشخصيات النسائية داخل النسق الثقافي الياباني بما يحوي هذا النسق من قوة مؤسسية متمثلة في الأيديولوجية البوذية في فترة القرون الوسطى والقانون الأخلاقي للشوغونية الستراتوقراطية في أوائل العصر الحديث، وتأثير تلك التربية المؤسساتية على تقاليد المسرح الياباني بشكل عام ومسرح الكابوكي بشكل خاص؛ حيث "عملت تلك المؤسسات على تأكيد وإدامة مبدأ تخفيض مكانة المرأة في اليابان ما قبل الحداثة"[45]؛ حيث تقول"Jasmine C.E. Umeno " في رسالة بعنوان "The Demonic Women of Premodern Japanese Theater":

"بفحصنا لـ(لوتس سوترا) باعتباره الكتاب المقدس للتقاليد البوذية، وفحصنا للنص المركزي للتقليد البوذي الياباني، والوكن الكونفوشيوسي الجديد في الفترة الحديثة المبكرة؛ نجد أن تجسيد النساء على أنهن أدنى منزلة من الرجال كانت تشكل بمثابة الحقيقة الموضوعية والمعرفة الرسمية لتلك المؤسسات. وبالتالي وفقًا للقانون البوذي والايديولوجية الكونفشيوسية؛ فإن المرأة تُجسد على خشبة المسرح إما أن تكون في صورتها المثالية كالعذارى الصغيرات (موزومي–جاتا) أو الأميرات (أو–هيمي شاما) أو الزوجات المخلصات الوفيات (سيوا– نيوبو) أو النساء المدفوعات إلى التضحية (هاتاهازوشي– نو– ياكو) "[46]، وإذا خالفت المرأة الدور المتوقع لها وفق للقانون البوذي

والكونفشيوسي؛ فإنه يتم شيطنة تلك المرأة، وبذلك يُجسد نموذج المرأة الشيطانية في العديد من المسارح الكلاسيكية اليابانية؛ حيث نجد مسرحية "Dōjōji" واحدة من أشهر مسرحيات مسرح النوة الكلاسيكي؛ كما نجد مسرحية "Momijigari" التي تنتمي لمسرح الكابوكي، بالإضافة إلى العديد من الأمثلة التي تظهر نماذج التمثيل الشيطانية للشخصيات النسائية في المسرح الياباني والتي تسمح للشخصيات الذكورية باتخاذ إجراءات أكثر عنفًا ضد هؤلاء النساء في شكلهن الشيطاني. و"النظر إليهن باعتبارهن عدو يحتاج للإبادة التامة والمحو الكامل"[47].

ومن المفارقات الداعية للتأمل؛ أن المؤسسة الأولى لمسرح الكابوكي والتي يعزو إليها فضل اختراع هذا النمط المسرحي هي امرأة وتدعى "او– كوني"– التي سبق أن أشرنا إليها– تلك المؤسسة الأولى التي وضعت أسس هذا الفن المسرحي وتبعها العديد من النساء اللائي مُنعن من قبل السلطات الحكومية بحجة نشر الغزل الشهواني والانهيار الأخلاقي لتصدر أوامر رسمية بمنع وتحريم ظهور المرأة على خشبة المسرح، وبذلك تم إبادة ومحو كامل للمرأة من تمثيل نفسها داخل المسرح الكلاسيكي الياباني، ليتحول ذلك المسرح الكلاسيكي إلى يومنا هذا ليصبح مسرح من الرجال فقط، يقوم فيه الرجال بتادية أدوار النساء ويعرفوا باسم (الأوناجاتا). وعلى الرغم من أن المسرح الياباني الحديث لا يحرم ظهور المرأة وعلى الرغم من ظهور فرق يابانية عضواتها من النساء فقط وتسمى (تاكارازوكا)؛ فإن المسرح الكلاسيكي الياباني (النو والكابوكي) لا يزال قاصرًا على الرجال فقط.

إن (الأونتاجاتا onnagata) يُعد شكل أصيل من أشكال الأداء في المسرح الياباني الكلاسيكي؛ حيث يقوم ممثلين ذكور للكابوكي بتأدية أدوار النساء. وهناك بعض الممثلين تخصصوا حصريًا في أدوار النساء، بينما لعب آخرون دور الرجال والنساء على حدٍ سواء. وكان الممثل "يوشيزاوا أيامي" (1673–1719) واحدًا من أعظم ممثلين

أوناجاتا وكان بالتأكيد أحد أكثرهم تأثيرًا؛ لأنه يعزى إليه الفضل في تحديد سمات وأسلوب الأوناجاتا لأجيال متعاقبة؛ حيث حدد أسس وجوهر أسلوب أوناجاتا، سواء داخل أو خارج المسرح. "فالاوناجاتا عليه إجادة تجسيد السلوك الأنثوي من حيث تصوير الجمال والأناقة والإخلاص والبراءة، وعلى الأوناجاتا أن يمتلك جسدًا مرنًا لإجادة الحركة والرقص بأسلوب أنثوي مقنع"[48].

وبالعودة إلى ليلة "نيناجاوا" الثانية عشرة؛ نجد سعي "نيناجاوا" نحو الاقتراب من عالم الكابوكي؛ وهو ما يشير إليه "نيناجاوا" قائلًا: "لدي فضول للتعرف على عالم فنون الأداء التقليدية ومسرحه، كونك مخرجًا هنا في اليابان، لا يعني معرفتك الكاملة بمسرح الكاوبكي؛ حيث لا تزال هناك فجوة كبيرة بين الكابوكي والمسرح المعاصر"[49]. لقد كان "نيناجاوا" مترددًا في إخراج مسرحيات "شكسبير" بأسلوب كابوكي، لكن يرجع "نيناجاوا" سبب تقديمه لمسرحية "الليلة الثانية عشرة" بأسلوب مسرح الكابوكي إلى اقتناعه بالرغبات القوية لدي ممثل الكابوكي الشهير "كيكونوسوكي أونوي" للقيام بتقديم مسرحية "الليلة الثانية عشرة"؛ حيث عبر "كيكونوسوكي" عن رغبته في تقديم تلك المسرحية على طراز الكابوكي. ويقوم "كيكونوسوكي" بتأديه ثلاثة أدوار في المسرحية؛ وهم: "فيولا"، و"سبياستيان"، و"سيزاريو"، وهو ما يتطلب موهبة خاصة وجهد في إمكانية التلوين الصوتي بين الأدوار الذكورية والأنثوية، كما عليه أن يلتزم بأسلوب الحركة الملائم لكل من الأدوار الذكورية والأنثوية، ولا شك أن قيام ممثل واحد بدور التوأم أثرى النص الشكسبيري في تأكيد فكرة التطابق الشكلي ما بين "فيولا" وشقيقها "سبياستيان"، لكنه أيضًا يفرض تعديلات مباشرة على النص وخاصة في المشهد الختامي للم الشمل، كونه مشهد يجمع ما بين "فيولا" و"سبياستبان"؛ ففي النص الشكسبيري تعد لحظة اللقاء لحظة درامية مؤثرة، في حين إدخال منجز ثقافي آخر مثل الكابوكي على تلك اللحظة الدرامية يحولها الى لحظة كوميدية؛ وذلك يحدث نتيجة اضطرار "كيكونوسوكي" للتحرك بسرعة وبشكل مستمر وهزلي بين أصوات الذكور والإناث وحركات "سيباستيان" و"فيولا"، "لقد

جاء مشهد لم الشمل كذروة للأداء البارع الذي لعبه الممثل "كيكونوسوكي"؛ حيث جسد دور المرأة "فيولا" بوصفه (أوناجاتا)، كما لعبت الدور الذكوري لسبياستيان لتظهر مدى تعقيدات الأداء، النابعة من اندماج تقاليد المسرح الشرقي والنص الشكسبيري الغربي"[50].

وعليه؛ فبعد أن تأملنا الدور الذي لعبته المؤسسات الأيديلوجية سواء الغربية/ الإليزابيثية أو اليابانية في كيفية تحريم ظهور المرأة على خشبة المسرح، ودور تلك المؤسسات في تكوين صورة نمطية للشخصيات النسائية ثنائية الأبعاد إما مثالية أو شيطانية، يمكننا أن نلحظ مدى تطابقها في كلا التجربتين الشرقة والغربية، كما يمكننا أن نلحظ تأثير هذه الصورة على تقاليد المسرح سواء الغربي أو الشرقي، وبذلك نلمس التداخل الواضح بين أعراف الكابوكي وتلك الخاصة بالمسرح الإليزابيثي. إن انشغال الكابوكي بأدوار الجنسين، وارتداء الملابس المتقاطعة، وتغييرات الأزياء السريعة، كلها تذكرنا باستخدام "شكسبير" للتمويه والتنكر والهويات الخاطئة سواء في "الليلة الثانية عشرة" أو في غيرها من المسرحيات، وهذا ما يأكد على مدى التداخل ما بين تقاليد المسرحين وإمكانية التلاقي داخل فضاء ثالث هيجين.

- **المحطة الثانية: بين الكيوجين ومهرج شكسبير.**

إذا كانت نمطية تجسيد نموذج المرأة على خشبة المسرح، ولعب الرجال للأدوار النسائية واحدة من بين أشكال التداخل والتلاقح ما بين المسرحين الشرقي والغربي؛ فإن هناك نموذج آخر يشكل نوع من أنواع التلاقي ما بين أعراف كلا المسرحين والمتمثل في دور المهرج الشكسبيري، وتقنيات مؤدى الكيوجين في المسرح الياباني الكلاسيكي. لقد استعان "شكسبير" بشخصية المهرج أكثر من مرة في أكثر من عمل مسرحية؛ فنجد المهرج في "هاملت"، وفي "الملك لير"، وفي "الليلة الثانية عشرة" وغيرها من المسرحيات. وعادة ما يعطي "شكسبير" شخصيات المهرجون صوتًا لا يمكن أن تعبر عنه الشخصيات الرئيسة في المسرحية، ومن المفارقات أنهم يجسدوا صوت العقل، وقد

شكلت شخصية المهرج بعد جوهري في دراما "شكسبير" وميز "شكسبير" أصواتهم عن باقي أصوات شخصياته؛ فعادة ما يكون خطاب المهرج نثر، وليس الخطاب الشعري iambic pentameter المعتاد لشكسبير.

ويشير "سالنجار leo salingar" بخصوص مهرج شكسبير قائلًا: "في الواقع، لم يكن تقليد ظهور شخصية المهرج/ الأحمق جديدًا على "شكسبير"، ولكنه تطور من تقليد طويل يعود إلى العصور الوسطى. كان للمهرج/ الأحمق حضورًا لا غنى عنه تقريبًا في مسرحيات عصر النهضة... كان يقدم كنموذج بعيد عن الرجال العاديين، غير مسؤول، لكنه بارع في قول الحقائق التى يخشى الآخرون البوح بها، ويتبع "شكسبير" هذا التقليد كقاعدة عامة؛ حيث يقف مهرجوه بعيدًا عن دسيسة المسرحية.... "[51]، إن حمقى "شكسبير" ليسو فقط ساخرون؛ بل يظهرون ولاءً تامًا وعاطفة لأسيادهم كما نجد في صورة المهرج للملك لير؛ إنهم أصوات العقل. إن "شكسبير" يستخدم المهرج لخدمة غرض حيوي في كل مسرحية، ربما يكون المهرجون في مسرحيات "شكسبير" أكثر شخصياته إنسانية ولديهم أيضًا حرية أكبر في التعبير عن آرائهم أكثر من الشخصيات الأخرى في المسرحيات لتصبح "وظيفة الأحمق هي إخبار مجتمع النص بالحقائق"[52].

أما "Patricia W. Green"؛ فيرى أن "مهرج شكسبير هو المعادل الرمزي لفكرة الضوء والظلام؛ ففي مآسي شكسبير يلعب المهرج دور مضيء بالكوميديا؛ بينما في كتابات شكسبير الهزلية يلعب المهرج دور الظلام"[53]، وهو ما نجده في شخصية "فيست" في مسرحية "الليلة الثانية عشر"؛ حيث نجد "فيست" المهرج صاحب نظرة ناقدة لسلوكيات شخصيات المجتمع الإيليري؛ فلا يلبث أن يسخر من عاطفة الدوق "أورسينو" الميئوس منها، ومن حداد "أوليفيا" المزعوم على شقيقها، إن شخصية "فيست" في "الليلة الثانية عشرة" تبدو شخصية لا تنتمي كليًا إلى "إليريا". "فيست" شخصية وحيدة؛ معلق ومحلل للأحداث؛ فمن خلال نقده اللازع لكل من "أورسينو"، و"سيباستيان"، و"أوليفيا"،

ومحاوطته لفيولا بأسئلته الثاقبة وملاحظاته الإدراكية؛ فإن كل ذلك يمنحه صفة الزائر من (العالم الآخر). ويعطي هذا الانطباع عن شخصية "فيست" الأحقيقة فى كونه "الشخصية الوحيدة التي تقوم بالاتصال المباشر بالعين تجاه الجمهور كما يوفر في كثير من الأحيان خطاب مباشر إلى الجمهور"[54]. وبذلك يضع "شكسبير" شخصية المهرج "فيست" في منصب المراقب المنفصل والمحايد؛ وبالتالي يفسر ذلك الغرض من جعل أغنيات "فيست" ذات بعد فلسفي حزين.

قد نلحظ التقاطع ما بين شخصية المهرج الشكسبيري وشخصية مؤدي الكيوجين kyōgen؛ ذلك النموذج من الأداء المعروف ضمن تقاليد المسرح الياباني الكلاسيكي؛ حيث تعنى كلمة كيوجين "الكلمات المجنونة"[55]؛ فالكيوجين هو أول شكل مسرحي في اليابان يستخدم أسلوب النقد المباشر للمجتمع على عكس أشكال الأداء الكلاسيكية الأخرى في اليابان والتي كانت مذعنة للتقاليد المجتمعية، لكن فن الكيوجين يمكننا النظر إليه باعتباره فن متمرد، يتخذ الفكاهة والكوميديا غطاءً لتقديم نقد مجتمعي لاذع. بدأ الكيوجين باعتباره فواصل هزلية في برنامج مسرح النوه، لكنه سرعان ما تطور وليصبح شكل من أشكال المسرح الياباني الكلاسيكي. وكانت موضوعاته غالبًا ما تدر حول سخرية الخدم من سادتهم.

لقد قدم الممثل "أونوي كيكوجورو السابع" شخصية "فيست" مستعينًا بتقنيات الأداء الخاصة بمسرح الكيوجين؛ "حيث كان يرتدي أنوي الملابس التقليدية لمؤدي الكيوجين والمعروفة باسم kamishimo (ملابس فترة إيدو تتكون من بلوزة كاتاجينو وسراويل هاكاما)"[56] وإن كانت تلك الملابس تتشابة إلى حد كبير إلى صورة المهرج وملابس شخصيات الكوميديا ديلارتي الإيطالية، مما يسهل على المشاهد الغربي والشرقي معًا سهولة التعرف على الشخصية من أزياءها، وبذلك تتحول الأزياء إلى كود ثقافي هجين يمكن للمتفرج استقباله بسهولة. وكما ميز "شكسبير" لسان مهرجه عن باقي

شخصيات المسرحية بجعل خطابه نثر؛ فإن مؤدى الكيوجين أيضًا لغته مميزه عن باقي أشكال الأداء الياباني الكلاسيكي كون مؤدي الكيوجين يستخدم لغه سهلة تقترب من لغة اليابانيين المعاصرة، وذلك على عكس اللغة في مسرح النوة والكابوكي التي تتسم بالغموض والخصوصية. ويقوم "أنوي" بأداء كلمات المهرج بصوت إيقاعي مميز وغناء الأغاني بصورة تتماشي مع إيقاع وحركة مؤدي الكيوجين المؤسلبة؛ "حيث يتم الحفاظ على الذراعين والساقين مثنية قليلًا، ما لم يكن متورطًا أو مشتركًا في الحدث، ويتم الاحتفاظ باليدين على الفخذين العلويين، مع الأصابع معًا والإبهام مطويًا– يتحركان لأسفل إلى جانبي الركبتين عند الركوع. أما بالنسبة إلى زاوية النظر؛ فعادة ما يتجه "أنوي" نحو الجمهور عند إلقاء خطاب طويل"[57]. ومن هنا؛ يتاكد احتفاظ "أنوي" بقنيات مؤدي الكيوجين مع فهمه العميق لشخصية المهرج وإدراكه لأهميتها في هيكل النص الشكسبيري.

وبذلك؛ فقد صنع "نيناجاوا" مزيجًا ما بين مؤدي الكيوجين والمهرج الشكسبيري؛ حيث نسج "نيناجاوا" خيوط شخصية المهرج بخصائصها الشكسبيرية المميزة على منوال تقنيات أداء الكيوجين؛ وبذلك تتلاقح أشكال الأداء المسرحي ما بين المسرح الياباني والمسرح الغربي، لينتج نموذج هيجين بيني ثقافي.

- **المحطة الثالثة: بين الواقعية السيوامونو.**

ظل المسرح الياباني الكلاسيكي لمدة عقود طويلة حبيس أساليب من الأداءات الشكلانية الثابتة والمؤسلبة والبعيدة عن نمط الأداء الواقعي الغربي؛ حيث بقيت تقنيات الأداء سواء فى مسرح النوة أو الكابوكي تقنيات شكلية منغلقة تتوارثها الأجيال جيل بعد جيل، ولكن علينا هنا أن نتساءل هل المسرح الياباني لم يعرف الواقعية؟ والإجابة: بلى، قد عرف المسرح الياباني الواقعية وخاصة في كتابات عرفت بالسيوامونو "تلك الكتابات الواقعية النسبية لمسرح السيوامونو كانت تفترض وجود عنصرين بارزين وهما: بنية

قصصية متماسكة وموحدة أو معقولة إلى جانب طريقة تمثيل تقتضى التمثيل اللفظي أكثر من تركيزها على التعبير الرمزي للاضطراب الداخلي من خلال نسق تشكيلي قوامه الرقص والموسيقى. فهذان الوجهان لما يمكن أن يسمى بالواقعية الوليدة كانتا لهما نتائج مغايرة: وحده الحبكة سرعان ما اختفت؛ بينما طريقة التمثيل عاشت كملمح أساسي للسيوامونو"[58].

ويناقش "Inoue Megumi" السبب وراء تراجع السيوامونو موضحًا أن: "السبب وراء هذه النتائج راجعًا إلى طبيعة الكابوكى– أو المسرح الياباني الكلاسيكي بشكل عام– التي تميل ناحية الاعتماد على الممثل، وهو ملمح أساسي في المسرح الياباني منذ نشأته، بينما أصبح هذا الجنس المسرحي الواقعي المتخصص في عرض الجريمة والأحداث الواقعية شديد الشعبية؛ فإن انجذاب الممثلين التدريجى لهذا اللون المسرحي أصبح في ازداد، وبدأ المشاهير من الممثلين بالتدريج لعب أدوار سيوامونو مهمة. ونتيجة لهذا التحول الطارىء على أطقم التمثيل بدأ تعديل وصياغة الحبكات الدرامية من أجل خدمة ممثلي الطبقة الأولى؛ لتركز على الملامح القوية في أداءهم وبانتزاع المشاهد الشعبية من سياقتها ودمجها بغيرها من المشاهد والمسرحيات غير المترابطة، ولكنها تتمتع بشعبية. وبهذه الطريقة تم تجاهل التركيبة الموحدة للحبكة في السيوامونو واستعاضوا عنها بشكل من أشكال القص واللصق الذي يصلح كمعرض للممثلين"[59].

وقد أثار هذا الأسلوب التمثيلي اللفظي الذي يقتضي تخلي الممثل عن الرقص لصالح الحوارات المطولة والمونولوجات ويركز فيه على الأسلوب الواقعي؛ أثار هذا المذهب التمثيلي جدالًا واسعًا بين ممثلي الكابوكي ونقاده حول المدى الذي يجب أن يكون عليه التمثيل الواقعي وعلى وجوب خلق توازن بين ذلك وبين الهموم الجمالية؛ فيقول الممثل الشهير "سكاتا توجورو Sakata Tōjūrō"(1646–1709) في كتاب "مجموعة كينجاي": "إنه لا يهم نوع الدور الذي يلعبه ممثلو الكابوكي؛ إذ ليس ثمة

طريقة أخرى للعب هذا الدور سوى بنية استحضار وعرض الأشياء بالصيغة التي هي عليه في الواقع. وباستثناء تمثل دور شحاذ يتسول؛ يجب على الممثل أن يتأكد من أن كل عناصر الأداء بما في ذلك ملامح الأداء مثل: المكياج والملابس ليست أصيلة؛ أي أن الممثل حين يؤدي هذا الدور عليه أن يتخلى عن المبدأ المعتاد. والسبب وراء ذلك هو أن هدف الجماهير من ذهابهم إلى مسرح الكابوكي هو مناشدة المتعة؛ ولذلك فإني أتمنى وبشدة أن يكسو الجمال الملون كل عناصر هذا الفن. إن لعب دور متسول وفق المبدأ المعتاد للواقعية حتى في ملامح الوجه ليس أمرًا جيدًا. كون هذا المظهر لا يثير أي شكل من أشكال البهجة؛ إنه أمر لا يمتع المشاهد ولا يسليه مطلقًا؛ لذا يجب عليكم أن تضعوا هذه الأمور في الاعتبار"[60].

فى هذا النص المذكور سالفًا تأكيد على الدور الأساسي لمسرح الكابوكي وهو (للمتعة والتسليه) وعلى الهيمنة التي تمارسها تقاليد المسرح الياباني التقليدي المعروف بشكليته؛ فالوجوه المخططة باللونين الأحمر والأزرق لمكياج الكومادوري والحركات الإطنابية للممثلين وفق أسلوب الأراجوتو؛ تُعد نماذج الاحتذاء والهيمنة على جماليات خشبة المسرح؛ مما ترتب على ذلك تراجع اتساق الحبكات الدرامية في مقابل تزايد الميل ناحية الاستعراضات التمثيلية. هكذا ظل الممثل هو محور الظاهرة المسرحية داخل منظومة المسرح الياباني التقليدي، وكان الممثلون يقتفون أثر الممثلون الكبار أو ما يطلق عليهم "الأونادای onadai"؛ فأولت التقاليد المسرحية جل اهتمامها بالممثل وأصبحت النصوص المسرحية ومدركاتها الميلودرامية أقل قوة وتحتل مرتبة ثانوية أمام التقاليد الشكلية الجمالية. وبعباره أخرى لقد ظل الممثل هو سيد التجربة المسرحية وهو من يرسم حدودها منتزعًا من الكاتب المسرحي صلاحياته في كتابة حبكة مسرحية موحدة ومتماسكة؛ فلم يولي المسرح الياباني الكلاسيكي أهمية للنص المسرحي وللكلمة؛ إلا في فترة متقدمة من التاريخ؛ وبالتحديد في فترة حكم الميجي والاحتكاك بالثقافات الأخرى سواء كانت الغربيه أو الآسيوية الأخرى، وعبر هذا الاحتكاك الذي أحدث مد

ثقافي مسرحي جديد يحمل قوالب مسرحية مغايره عن الأنماط التي اعتاد عليها المتلقي الياباني؛ فنشأ مسرح الشينجيكي أو المسرح الجديد.

وبالتالي فإن التحدي الذي واجهه "نيناجاوا" في تقديم مسرحية "الليلة الثانية عشرة"؛ يتمثل في كيفية إحداث نوع من أنواع التداخل والتضافر ما بين الحبكة الواقعية والعوالم السردية للنص الشكسبيري وبين أسلوب الأداء المؤسلب وتقنيات الأداء الشكلي في مسرح الكابوكي. إذن؛ كان الحل في "التضفير Intertwining"[61] ما بين النموذجين الشرقي والغربي؛ لينتج نوع من الأداء الهجين يجمع ما بين الخطابة الشكسبيرية والأسالبية الشكلية الجمالية لمسرح الكابوكي.

ولعل أفضل نموذج لفعل التضفير نجده في المشهد الرابع من الفصل الثاني حين يطلب "أورسينو" من المهرج الغناء ومواساته نتيجة لرفض "أوليفيا" مبادلته الحب، في هذا المشهد نجد "نيناجاوا" يقدم لنا تناسجًا لعوالم "شكسبير" الدرامية وأداءات الكابوكي الجمالية؛ حيث تتضافر كلمات المهرج مع رقصة يقدمها الممثل "كيكونوسوكي"؛ "تدعى رقصة Koino tenarai كوينو تيناراي (تعلم الحب) المأخوذة من Musume– Doujouji (The Maiden Doujou–Temple)"[62]، وهي رقصة كابوكي شعبية يؤديها "كيكونوسوكي" أمام "أورسينو" بأسلوب أداء (الأوناجاتا) باعتباره " wakashu onnagata "، وتقدم الرقصة مصحوبة بآلات موسيقية تقليدية من مسرح الكابوكي، وبالتالي تمثل تلك الرقصة تقنيات الأداء الجمالي الشكلي لمسرح الكابوكي لكي تتضافر مع عالم "شكسبير" المسرحي لتعبر عن حالة الرومانسية التي يعيشها الدوق "أورسينو"؛ بالإضافة إلى حالة الحب المستتر التي تشعر به "فيولا" تجاه "أورسينو"، ولكنها لا تفصح عنه إلا من خلال هذه الرقصة. إن هذا المشهد يعد نموذجًا للتضافر وغياب الحدود ما بين المسرحين؛ حيث تتناغم فيه عوالم النص الشكسبيري والشحنة العاطفية لدي مجتمع النص مع جماليات المسرح الشرقي وتنقياته الأدائية ليخلق أثر هجين يستمتع به

الجمهور.

وضمن هذا الاستشكال من الإقامة الحدودية وأفعال التفاوض التي استدرجنا إليها "نيناجاوا" عبر هذه المحطات وكان "نيناجاوا" يعيد توجيه العرض نحو مساءلة أشكال التمركز كافة، والعمل على خلخلة حالتها السكونية والتأكيد على تحولها عبر إحداث أثر تضافري هجين؛ لينتج عرضًا مسرحيًّا حَدِّيًا؛ فليس الحدّ ما ينتهي عنده الشيء؛ "الحدّ كما أدرك الإغريق، ما يبدأ منه شيء مّا حضوره"(63)؛ فمن هذا الحد تبدأ ليلة "نيناجاوا" الثانية عشر.

وبعد أن اتبع "نيناجاوا" في استراتيجيته الأولى سياسات تفاوضية رامية لخلخلة الساكن وأشكال التمركز كافة؛ لإحداث أثر مربك ومشوه؛ فإن استراتيجية "نيناجاوا" التالية تفرض نوع من أنواع الاستدعاء الثقافي للأطراف كي تتضافر وتتناسج مع المراكز، ليعاد تمثيل المراكز لتأتي على نحوٍ مربكٍ ومخاتلٍ وغريبٍ غيرَ الذي كانت عليه، ولن يمكن معها التبجّح بنقاء النص الأصلي لشكسبير، كما لا يمكن إطلاقًا النظر إلى النصّ/ المنتج النصي الجديد للعرض على أنّه نصّ نقيّ هو الآخر: إنّه حصيلة مفعول الهجنة أين تستقرّ ثقافتين متنافرتين على نفس الحدّ في "إليريا".

المبحث الرابع : استراتيجية الاستدعاء الثقافي للأطراف وإعادة تمثيل المراكز.

في سياق حديثنا عن الاستدعاء الثقافي للأطراف وإعادة تمثيل المراكز يمكننا أن نشهد عملية الاستدعاء في عرض "الليلة الثانية عشرة" عبر مشهد المؤامرة التي يقع فيها "ماليفوليو"، في مشهد خداع "مالفيلو" يعد نموذج لاستدعاء الجماليات الثقافية اليابانية ولإعادة تمثيل خطابية "شكسبير" داخل تلك الجماليات الشرقية؛ ففي مشهد الخداع تتم أحداث المؤامرة المنعقدة ما بين السير "توبي" و"ماريا" و"فابيان" ضد "مالفيليو" في حديقة قصر "أوفيليا"؛ حيث يلقط "مالفيليو" الجواب المخادع والذي يظن أنه بخط يد "أوليفيا" ويبدأ في قراءته أثناء اختباء السير "توبي" و"ماريا" و"فابيان" خلف شجرات

الحديقة، وعلى إثر هذه المكيدة يقع "مالفيليو" فريسة في شباك السير "توبي" و"ماريا". بالرغم من احتفاظ "تيناجاوا" بأجواء المؤامرة الشكسبيرية والإبقاء على عناصرها مجتمعة، لكن "تيناجاوا" لا يغفل أن يضيف للمؤامرة بعدًا جماليًا من داخل الثقافة اليابانية والذي من شأنه أن يلبس تلك المؤامرة ثياب جديدة ويعيد تفسيرها في ضوء الجماليات اليابانية. في ذلك المشهد "ينتقل تكوين المشهد من حديقة "أوليفيا" إلى ساحة "Oribuehime" (第二場　織笛姫邸中庭の場)"[64]؛ حيث نجد في تلك الساحة جبال الرمال ذات الشكل المخروطي المعروفة في اليابان باسم "Kougetsu-dai"[65]، ولعل وجود ذلك التكوين الشكلي يعد رمزية لفكرة انتظار القمر؛ حيث يقرأ "مالفوليو" الرسالة على ضوء القمر وهي واحدة من الرموز الثقافية في الثقافة اليابانية وخاصة في القصائد الشعرية اليابانية الواكا، وبالتالي نجد التناسج ما بين الحبكة الشكسبيرية المحاكة بإتقان فريد منسوجة داخل تكوين سينوغرافي مميز، وبذلك تتضافر شعرية "شكسبير" في الرسالة المخادعة وشعرية الواكا اليابانية والقراءة تحت ضوء القمر والمعروفة في اليابان بـ"moon reading".

ويواصل "تيناجاوا" إحداث الأثر التضافري الهجين في تجربته المسرحية، وهذه المرة يحدث هذا الأثر في مشهد اعتراف "أوليفيا" بوقوعها في حب "سيزاريو" وذلك عبر إرسالها للخاتم؛ ففي الثقافية الغربية تبادل الخواتم يعد تعبيرًا على الحب، أما الثقافة اليابانية فلا محل لهذا التبادل من الإعراب، وبالتالي يحتفظ "تيناجاوا" بالحالة العاطفية لدى "أوليفيا" ويستعيض عن الخاتم باكسسوار آخر له دلالة رمزية أعمق في الثقافة اليابانية وهي المرآة؛ حيث تقدم "أوليفيا" مرآة إلى "سيزاريو"، والذي بدوره يدرك هذا الكود الثقافي وكتشف حب "أوليفيا" له؛ مما يزيد في تعقد الحبكة الشكسبيرية جراء وقوع "أوليفيا" في حب "فيولا" المتنكرة في زي رجالي. وبالتالي في الاستدعاء الثقافي للمرآة يضيف طاقة ترميزية إضافية للمشهد الشكسبيري تلك الطاقة تنبع من مفرادات الثقافة

اليابانية والتي "تمنح للمرآة معاني ترميزية واسعة لمفهوم الحب والولاء والصدق"[66].

ويستمر "نيناجازا" في إعادة تركيب النص الشكسبيري وإعادة نسج علاقاته وشخصياته؛ وذلك عبر تخصيبها بالاستدعاءات الثقافية الشرقية والتي تنهي حالة السكون والانغلاقية داخل النص الشكسبيري؛ فعبر فعل التخطيب تتولد إمكانات جديدة لذلك النص.

- **استدعاء نسق البوشيد.**

- **أولًا – مبدأ جيري/ نينجو ورسم شخصية "فيولا":**

إننا حين نتأمل النسق الثقافي والأخلاقي للثقافة اليابانية نجد أن هناك قانون أخلاقي صارم يسمى " البوشيدو武士道 "[67]؛ هذا القانون يشكل نظامًا أخلاقيًا يدفع الفرد إلى التضحية بالنفس عن طيب خاطر وأن يهب حياته من أجل مصلحة الجماعة، ولعب هذا النسق الأخلاقى دورًا مهمًا في المجتمع الياباني، وتجلى عبر تاريخه، وتطورت من التضحية بالنفس من أجل العشيرة في ظل النظام الإقطاعي في عصر "توكوغاوا"، إلى التضحية بالنفس من أجل الوطن والإمبراطور في عصر "ميجى" وحتى العصر الحديث، وضربت هذه القيم والمعايير بجذورها داخل التكوين الفكرى لليابانيين؛ مما أدى إلى نشوء شعورًا وطنيًا متطرفًا يمزج بين الولاء للوطن وطاعة الإمبراطور والتضحية بالنفس فى سبيل إمبراطورية اليابان العظمى؛ ففى كتاب "البوشيدو روح اليابانBushido: The Soul of Japan" لمؤلفه المفكر اليابان "إينازو نيتوبيInazo Nitobe"؛ نجد "أن البوشيدو ليست قانونًا مسطرًا، ولكنها بمثابة تقاليد نقلت شفاهة عبر الأجيال وعبر الزمن، ولكن حجيتها لا تقل في أهميتها عن القوانين المكتوبة، وهذا القانون أو إن جاز لنا أن نقول(النسق الأخلاقي) يقوم على قيم الشرف، والجسارة، والشجاعة، والتضحية، والولاء، والتهذب، وضبط النفس. وفي داخل هذا النظام الأخلاقي الموت يصبح في أحيان كثيرة واجبًا، الموت من أجل السيد. وبالتالي فإن

مفهوم "الولاء Chugi" هو واحد من أهم قوانين "البوشيدو" والتي تنص على التضحية بالنفس في سبيل السيد"[68].

وبطبيعة الحالة فرض هذا النظام الأخلاقي الصارم نفسه على المؤسسة المسرحية؛ مما أنتج أبطال مسرحين يدينوا بقيم الولاء والطاعة إلى أسيادهم، ولكن في المقابل، تبلور شكل درامي أخذ يؤثر في المسرح الياباني الكلاسيكي طيلة قرون عدة، هذا الشكل يعرف بعبارة "القيود المفروضة ضد المتناقضات الإنسانية (جيرى/ نينجو Ningo/Giri)"[69]؛ وفي هذا الصراع نجد البطل واقعًا وممزقًا بين واجبه وبين قلبه؛ قد يفوز أحدهما تارة، وقد يفوز الآخر تارة أخرى.

ولعل هذا الصراع هو ما يشكل العقدة المسرحية "لفيولا" في مسرحية "الليلة الثاانية عشرة"؛ فبطلة "شكسبير" ممزقة ما بين قيم الولاء لسيدها "أورسينو" الذي يفرض عليها القيام بمهام الرسول وتبلغ رسائل الحب إلى الأميرة "أوليفيا"، وبين عاطفة الحب التي تربطها بـ"أورسينو". وهنا يوضع الصراع العاطفي والعقلي داخل شخصية "فيولا" بين الواجب جيرى وما بين مشاعرها الإنسانية نينجو، بين المقاومة والقيام بالتزاماتها أو الاستسلام للطبيعة الإنسانية. وهنا تتداخل الحبكة الشكسبيرية لتصاغ عقدتها على المنوال الشرقي الياباني؛ ليضاف للصراع بعد آخر يتسق مع قيم البوشيدو اليابانية ولا يحيد عن المعني الإنساني لقيمة الحب في النص الشكسبيري.

- **ثانيا– استدعاء نظرية الـ"Nihonjin Ron"[70] في رسم شخصية "أنطونيو":**

ولازلنا أمام استدعاءات "نيناجاوا" الثقافية لإحداث تضافر فني وإضفاء بعد هجين سواء على العقدة الرئيسة وصراع البطلة، أو في الحبكات الفرعية والتي نجدها في رسم شخصية "أنطونيو"، يظهر "أنطونيو" داخل مجتمع النص الشكسبيري بصورة المرافق لشخصية "سباستيان" على الرغم من أن اتباع أنطونيو لسباستيان يشكل مصدر للخطر خاصة مع اقترابه من البلاط الحاكم للدوق "أورسينو"، كون "أنطونيو" ملاحق

من قبل سلطات "أورسينو" وهذا ما يفرض عليه عدم الاقتراب، لكنه في النهاية يُعتقل حين يتدخل لحماية "سباستيان". إن شخصية "أنطونيو" الشكسبيرية يمكننا أن نطلق عليها "الساموراي أنطونيو"؛ حيث تمتزج سمات أبطال الساموراي من الشجاعة "وقيم الولاء Chugi ، والتضحية Chusei " [71]؛ فإن ملامح محاربي الساموراي تتداخل في رسم أبعاد شخصية "أنطونيو" فهو يعلي من قيم الولاء الموصي بها وفق مبدأ "البوشيدو" الروحية؛ ليصبح "أنطونيو" على استعداد للاعتقال أو الموت في سبيل حماية سيده، وبالتالي فإن استدعاء "نيناجاوا" لهذه الأنساق الثقافية اليابانية تعطي تفسير لدوافع "أنطونيو" للبقاء بجانب "سباستيان" رغم المخاطر، وهو ما يضيف بعد هجين ويخلق شخصية تمتزج فيها براعة شكسبيرية وجماليات يابانية؛ حيث يولد "الساموراي أنطونيو"؛ فمن اسم ومضاف إليه لقب الساموراي؛ نشهد فعل التضافر بين الجماليات الشرقية والغربية.

- **استدعاء نظرية"الأماي Amae " في رسم شخصية "أورسينو".**

لم يكن استدعاءات "نيناجاوا" الثقافية قاصرة فقط على الأنساق الثقافية اليابانية التقليدية التي سادت في العصور القديمة مثل: قيم البوشيدو وغيرها، وإنما يلجأ "نيناجاوا" أيضًا إلى قيم من الثقافة اليابانة المعاصرة والتي تعرف بنظرية "الماي" (甘え)؛ تلك النظرية التي حللها بدقة الباحث والمحلل النفسي الياباني "دوي تاكيو Takeo Doi"(1920–2009)، وفقًا لدوي؛ "فإن مفهوم "amae" يدور حول القدرة على الاعتماد على الآخرين كطفل يمكن أن يعتمد على والديهم"[72]. وبعبارة أخرى فإن "الأماي" هو طلب من الآخرين للقيام بشيء من أجلك بالرغم من قدرتك القيام به بنفس السهولة، ويصف "دوي" "الأماي amae" على أنها "اعتماد متأصل ثقافيًا في منظومة الوعي اليابانية"[73]. وبالتالي إذا نظرنا إلى رسم شخصية "أورسينو" دوق إليريا التي رسمها "شكسبير" باعتبارها فضاء يختلف عن الدينمارك في مسرحية "هاملت" على سبيل المثال؛ فإليريا مدينة تخلوا من المسؤولية أو ممارسة الفضائل، بالتالى فإن "أورسينو" من بين جميع أبطال "شكسبير" الرومانسيين، يجب أن يكون دوره بالتأكيد هو

الأصعب على أي ممثل لجعله جذابًا. فنجد "أورسينو" في شغفه مستلق، يدير "أورسينو" علاقة حبه مع "أوليفيا" من خلال مبعوثين؛ "فالنتين" في البداية، ثم "فيولا" بدور "سيزاريو". إن "أورسينو" غير قادر على التصرف، لا يمكنه تحمل مسؤولية مشاعره، كما تدل شخصيته، يبدو أنه لم يعد قادرًا على ترجمة الكلمات إلى أفعال؛ ماذا يمكن لشخص مثل "أورسينو" أن يفعل؟ لا يستطيع أن يفعل أكثر من مجرد التحدث عما قد يفعله، أو في أحسن الأحوال، أن يطلب من الآخرين أن يفعلوا له ما لا يمكنه فعله؛ فهو يطلب منهم القيام به بشكل عاجل. "كن صاخبًا واقفز على كل الحدود المدنية"، وبالتالي فإن "أورسينو" داخل منظومة الوعي الياباني يمككنا أن نجد تفسيرًا لعجزه وسلبيته؛ فهو وفق تلك النظومة اليابانية يعد شخصية اعتمادية اتساقًا مع نظرية "الأماي"، وبالتالي فإن تمثيل شخصية "شكسبير" السلبية يمكن أن تنسج على نحو ثقافي مخالف داخل منظومة الوعي اليابانية، وهو ما يحقق لشخصية "أورسينو" بُعد تفسيري ثقافي جديد.

وأخيرًا؛ هكذا تحضر الاستدعاءات الثقافية لتخصب النص الشكسبيري وتمنحه تمثيلًا مغايرًا تتضافر فيه الثقافات لتولد الليلة الثانية عشرة ما بعد شكسبير.

في المشهد الختامي؛ علينا أن نشير إلى اتباع "نيناجاوا" أسلوب المسرح الغربي في تقديم التحية للجمهور والمعروفة بـ" curtain call"، ويعد هذا العروف واحد من تقاليد المسرح الغربي، "لكنه غير معروف في تقليد الكابوكي"[(74)]؛ ففي هذا التقليد يقوم المخرج وفريق العرض بالكامل بتحية الجمهور في ختام العرض، وهنا يستعين "نيناجاوا" بتقليد من المسرح الغربي ليكون نظير للقليد الذي اتبعه "نيناجاوا" في بداية العرض؛ حيث افتتح "نيناجاوا" العرض بتقليد من مسرح الكابوكي والمتمثل في استعانة "نيناجاوا" بشكل الستائر التقليدي لمسرح الكابوكي والمعروف باسم "joshikimaku"؛ بالإضافة إلى استخدام تقليد الثلاث ضربات على آله الـ(ki) تلك الآلة الخشبية التي تصدر صوت واضح للتعبير عن فتح الستار أو غلقها. ولذلك فقد استعانن "نيناجاوا" بتقليد من

المسرح الغربي؛ بالإضافة لمسرح الكابوكي في افتتاح العرض والختام ليضيف بُعدًا هجينًا على العرض. كما أن خاتمة العرض شهدت تعديلات على النص الشكسبيري للتلائم مع الكابوكي؛ حيث الممثل"Kikunosuke" في صورة"Biwa-hime " أي في صورة "فيولا" وهي مرتدية زي الكيموني الأنيق لأول مرة منذ حادثة غرق السفينة، جنبًا إلى جنب مع"Oshino"، وبذلك فإن تعديلات "إيماي" على نص شكسبير كانت لكونه غير راض عن مشهد "شكسبير" الأخير؛ حيث تستمر "فيولا" في ارتداء زي "سيزاريو" الذكوري (لباسي الرجولي المغتصب) حتى اللحظة الأخيرة، على الرغم من قول "أورسينو"، (دعني أراك في زي المرأة)، وبذلك قام"Imai" بتغيير جذري بشكل كبير من خلال وضع"Biwa-hime " في مشهد النهاية، وجعلها تغني السطر الأخير من القصيدة إلى أغنية (أكاكي إيتو) (الخيط الأحمر) تلك الأغنية أضيفت بوساطة "Imai" في إشارة للحب والزواج، وبذلك يمزج "نيناجاوا" و"إيماي" ما بين كلمات أغنية "فيست" الأخيرة وكلمات الأغنية اليابانية، وهنا تتلاقح كلمات "شكسبير" التي أجراها على لسان مهرجه بما تحمله من كآبة وحزن مع كلمات الأغنية اليابانية بما تحمله من سعادة وبهجة في تناغم دون تنافر؛ لكي تنتهي المسرحية والجميع يغني في أجواء من السعادة ونسيان رغبة "مالفيلو" للانتقام.

الخاتمة:

وأخيرًا، يمكننا أن نستخلص بعض النقاط من تجربة "نيناجاوا" مع النص الشكسبيري:

- إن نص "الليلة الثانية عشرة" قد سافر زمانيًا ومكانيًا إما ليعبر عن اهتمامات جمالية أو اهتمامات وطنية، ليبقى شكسبير دائمًا معاصرنا كما قال "جان كوت". ووقفًا لنظرية "إدوار سعيد" بخصوص (الارتحال)؛ فهي معين لنا في فهم تجربة "نيناجاوا" المسرحية والتي تناقش فكرة ارتحال الأفكار والنصوص عبر سياق زمني ومكاني مغاير، وتوضح النظرية موضع احتواء أو دمج أو إجراء تعديلات جزئية أو كلية جراء استعمالاتها الجديدة؛ أي من خلال الموقع الجديد التي ترتحل إليه تلك النصوص.
- وبذلك؛ فقد استعار "نيناجاوا" نص "شكسبير" من أجل أن يجري تكييفًا ثقافيًا للنص الشكسبيري، لكن تلك التجربة التكييفية لم تتحاور مع النص سواء بالتقييم أو الرفض؛ بل قام "نيناجاوا" بإعاددة بناء النص داخل موقع ثقافي آخر، وبذلك فإن تجربة "نيناجاوا" لم تتجاوز النص الكلاسيكي كليًا؛ بل نقله "نيناجاوا" إلى كرونوتوب مختلف؛ وقد أدى ذلك إلى تعديله ليتلائم مع الثقافة اليابانية وتقنيات مسرح الكابوكي، لكن دون تقويض للنص الأصلي أو تقييم قانونه العام.
- يعمل "نيناجاوا" في مختبره المسرحي على تقريب وإزالة الحدود بين التقنيات المسرحية سواء الشرقية أو الغربية؛ وذلك من خلال نزعة التجريب المسرحي عبر الانفتاح على تجارب مسرحية عالمية وربطها بالجذور التراثية بغية تحقيق هجنة منتجة وخلاقة. إن "نيناجاوا" لديه الوعي بضرورة تحقيق هجنة مسرحية قوامها الوصل لا الفصل والانفتلاح لا الانغلاق.

وسأختتم حديثي عن تمثيلات الهجنة الثقافية في مسرحية "ليلة نيناجاوا الثانية عشرة" باقتباس من مذكرة المخرج بقلم "يوكيو نيناجاوا" من برنامج الإنتاج في لندن لعام 2009م:

"لقد سعيت في هذه "الليلة الثانية عشرة" إلى استخدام أساليب المسرح الحديثة ضمن النمط التقليدي للكابوكي من أجل خلق تأثير خاص. [...]؛ فقررت أن أخرج بأسلوب الكابوكي الحقيقي. وبذلك آمل أن أكون قد تمكنت من جلب بعض النضارة المعاصرة لهذا الشكل المسرحي المشهور عالميًا [...]. شكّل العمل مع ممثلين كابوكي تحديات مختلفة بالنسبة لي كمخرج. شعرت وكأنني طالب أجنبي أتى للدراسة في مملكة كابوكي، لكن خلال هذه الرحلة آمل أن أكون قد تمكنت من التوسط في زواج سعيد بين كابوكي ووليام شكسبير "[75].

الهوامش

(1) Seiji Furuya, Kabuki Shakespeare: The Ninagawa Twelfth Night, Palgrave Macmillan, 2013, p.163.

(2)T. Kishi and G. Bradshaw, Shakespeare in Japan, London and New York: Continuum, 2005. I. R. Minami, I. Carruthers and J. Gillies, Eds, Performing Shakespeare in Japa, Cambridge University Press, 2001, p.3.

(3)Seiji Furuya, Kabuki Shakespeare: The Ninagawa Twelfth Night, Palgrave macmillan,2013, p. 164.

(4)Ibid p.165

(5)Ibid p.167

(6)Ibid p.167

(7)A. Senda, A Road to the Ninagawa Twelfth Night, Original Japanese titile: Ninagawa no Gekisekai, Tokyo, Asahi Newspaper Company, 2010, p.117.

(8)Seiji Furuya, Kabuki Shakespeare: The Ninagawa Twelfth Night, p. 171

(9) مؤسس هذا الأسلوب المسرحي للكابوكي هو "دانجورا الأول"، انظر: كتاب "فوبيون باورز".

(10)Seiji Furuya, Kabuki Shakespeare: The Ninagawa Twelfth Night, Palgrave macmillan,2013, p. 166.

(11) فوبيون باورز، المسرح الياباني، ترجمة: سعد زغلول نصار، مراجعة: سعيد خطاب، وزارة الثقافة، المؤسسة المصرية العامة للكتاب والترجمة والطباعة والنشر، 1964، صـ50.

(12) فوبيون باورز، المسرح الياباني، صـ55–56.

(13) المرجع السابق، صـ 60.

(14) المرجع السابق، صـ61.

(15) 伊坂南海, 新作歌舞伎の音楽演出, ―『NINAGAWA 十二夜』を例に―, p.3.

(16)Marcus Cheng Chye, TanAcoustic Interculturalism: Listening to Performance,palgrave macmill,2012.

(17)Ninagawa Twelfth Night Programme, London, Barbican Center, 2009.

(18)Interview with Yukio Nigawa, What is the Kabuki version Twelfht Night? Yukio Ninagawa's new challenge, The Japan Foundation, Performing Arts Network Japan, 2005.

(19)Ibid.

(20)Marcus Cheng Chye, Tan Acoustic Interculturalism: Listening to Performance, Palgrave macmill,2012, p 68.

(21)Marcus Cheng Chye, Tan Acoustic Interculturalism: Listening to Performance, p. 72.

(22)Interview with Yukio Ningawa, what is the Kabuki version Twelfth Night? Yukio Ninagawa's new challenge, The Japan Foundation, Performing Arts Network Japan, 2005.

(23) Marcus Cheng Chye, Tan Acoustic Interculturalism: Listening to Performance, Palgrave macmill,2012.

(24)Ibid.

(25)Laili Dor, Ninagawa Twelfth Night: Le Cas D'une Adaptation De Shakespeare au kabuki, p.215-244.

(26)Marcus Cheng Chye, Tan Acoustic Interculturalism: Listening to Performance, Palgrave macmill,2012.

(27)Interview with Yukio Ningawa, what is the Kabuki version Twelfth Night? Yukio Ninagawa's new challenge, The Japan Foundation, Performing Arts Network Japan, 2005.

(28) Ibid.

(29)伊坂南海, 新作歌舞伎の音楽演出, ー『NINAGAWA 十二夜』を例にー, p.7.

(30)Seiji Furuya, Kabuki Shakespeare: The Ninagawa Twelfth Night, p. 165.

(31)Ibid p. 166.

(32)Ibid p.166.

(33)Ibid p.167.

(34)Interview with Yukio Nigawa, what is the Kabuki version Twelfth Night? Yukio Ninagawa's new challenge, The Japan Foundation, Performing Arts Network Japan, 2005.

(35)Michaels Billington, ed. Directors Shakespeare: Approaches to Twelfth Night, London, Nick Hern Books, 1990, p. 33.

(36)Ibid p. 33.

(37)Russell Jackson and Robert Smallwood, Players of Shakespear, Cambridge University Press, Vol. 2, 1988, p.89.

(38)Ibid p. 92.

(39)Ibid p. 92.

(40)Ibid p.93.

(41)E.K. Chambers, The Elizabethan Stage, London, Clarendon Press, 1923, p.131.

(42)Ibid p.146.

(43)E.K. Chambers, The Elizabeethan Stage, London, Clarendon Press, 1923, p.217.

(44)Ibid p. 217.

(45)Jasmine C.E.Umeno, The Demonic Women of Premodern Japanese Theater, Claremont Colleges, 2015, p.7.

(46)Jasmine C.E.Umeno, The Demonic Women of Premodern Japanese Theater, p.9.

(47)Ibid p. 24.

(48) فوبيون باورز، المسرح الياباني، صـ 53.

(49)Interview with Yukio Nigawa, what is the Kabuki version Twelfth Night? Yukio Ninagawa's new challenge, The Japan Foundation, Performing Arts Network Japan, 2005.

(50)Seiji Furuya, Kabuki Shakespeare: The Ninagawa Twelfth Night, p. 171.

(51)Leo salingar, Shakespear and the Traditions of Comedy, New York, Cambridge University Press, 1974, p. 15-16.

(52)Leo salingar, Shakespear and the Traditions of Comedy, p.17.

(53)Patricia W. Green, Shakespeare's Clowns in Hamlet, King Lear, and Twelfth night, Housten institute.2018, p.13.

(54)Billington, Michaels, ed. Directors Shakespeare: Approaches to Twelfth Night. London: Nick Hern Books,1990, p.66.

(55) فوبيون باورز، المسرح الياباني، صـ36.

(56)Seiji Furuya, Kabuki Shakespeare: The Ninagawa Twelfth Night, p. 166.

(57)Ibid p. 167.

(58)Inoue Megumi, Why Did Sewamono Not Grow into Modern Realist Theatre? in Modern Japanese Theatre and Performance, p.5.

(59)Inoue Megumi, Why Did Sewamono Not Grow into Modern Realist Theatre? in Modern Japanese Theatre and Performance, p6.

(60)Ibid p. 5.

(61)Ibid p.6.

(62)Seiji Furuya, Kabuki Shakespeare: The Ninagawa Twelfth Night, p. 169.

(63) هومي.ك. بابا، موقع الثقافة، ترجمة: تائر ديب، المركز القومي للترجمة، 2004، صـ 52.

(64)伊坂南海, 新作歌舞伎の音楽演出, ―『NINAGAWA 十二夜』を例に―,2020, p.9.

(65)Seiji Furuya, Kabuki Shakespeare: The Ninagawa Twelfth Night, p. 168.

(66) Misaki Imagawa, Kagami Reflections – Japanese Antique Hand Mirrors, PRIMITIVE, 2015, p. 10.

(67)البوشيدو 武士道 وتنقسم كلمة بوشيدو إلى (بوشي) وتعني المحارب، و(دو) وتعني طريق؛ لذا لفظة (بوشيدو) تعنى طريق المحاربين، وتعد (البوشيدو) مجموعة القوانين الأخلاقية التي يتبعها المحاربين الساموراي منذ العصور الوسطى.

(68)Inazo Nitobe, Bushido: The soul of Japan, Merchant Books ,2009, pp.56-93.

(69) فوبيون باورز، المسرح الياباني، صـ83.

(70) وعادة ما يستخدم هذا المفهوم للإشارة إلى "تفرض اليابان uniqueness of Japan"؛ وبما أن الإمبراطور كان بمثابة رأس الحربة؛ حيث أصبح الخضوع التقليدي له بمنزلة الواجب المقدس كون هذا الخضوع تعبيرًا عن الولاء التام للدولة؛ لذلك يعتبر كثير من الباحثون أن مفهوم الدولة– الأمة التي جسدها إمبراطور مقدس كان وراء ولادة نظرية (Nihonjin Ron) والتي تحولت لاحقًا إلى قاعدة للأيديولوجيا القومية المتزمتة في اليابان. وبنيت مقولة الهوية القومية المميزة فى عهد ميجي على قاعدتين أساسيتين: الأولى؛ الولاء التام للوطن من جهة، والثانية؛ الدمج ما بين الولاء التام للإمبراطور وتنفيذ أوامره كاملة لإنقاذ الوطن من جهة أخرى. ولمزيد من المعلومات حول مفهوم "النيهونجين رون" انظر: كتاب مسعود ضاهر، النهضة اليابانية المعاصرة "الدروس المستفادة عربيًا"، مركز دراسات الوحدة العربية،2001، ص294–295.

(71) علاء علي زين الدين، دراسات في الفكر والثقافة اليابانية، ص 21.

(72)Takeo Doi,The Anatomy of Dependence, Kodansha USA, Incorporated,1977,"The Logic of Amae"pp.65-70.

(73)Takeo Doi, The Anatomy of Dependence, p.88.

(74)Seiji Furuya, Kabuki Shakespeare: The Ninagawa Twelfth Night, p. 172.

(75)Interview with Yukio Ningawa, what is the Kabuki version Twelfth Night? Yukio Ninagawa's new challenge, The Japan Foundation, Performing Arts Network Japan, 2005.

قائمة المراجع العربية:

- بابا، هومي.ك، موقع الثقافة، ترجمة: تائر ديب، المركز القومي للترجمة، 2004.

- باورز، فوبيون، المسرح الياباني، ترجمة: سعد زغلول نصار، مراجعة سعيد خطاب، وزارة الثقافة المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مايو 1964.

- زين الدين،علاء علي، دراسات في الفكر والثقافة اليابانية، دار العلوم للنشر والتوزيع، 2005.

قائمة المراجع باللغة الاجنبية:

Dor, Laili, Ninagawa Twelfth Night: Le Cas D'une Adaptation De Shakespeare au kabuki,2017.

Furuya, Seiji, Kabuki Shakespeare: The Ninagawa Twelfth Night, Palgrave macmillan,2013.

Green, Patricia W., Shakespeare's Clowns in Hamlet, King Lear, and Twelfth night, Housten institute.2018.

Jackson, Russell and Robert Smallwood, Players of Shakespear, Cambridge University Press, Vol. 2, 1988.

Megumi, Inoue, Why Did Sewamono Not Grow into Modern Realist Theatre? in Modern Japanese Theatre and Performance,2006.

Brown, Sarah Annes, Robert I. Lublin and Lynsey McCulloch, eds, Reinventing the Renaissance, Shakespeare and his Contemporaries in Adaptation and Performance: Seiji Furuya, Kabuki, Shakespeare: The Ninagawa Twelfth Night, Palgrave macmillan,2013.

Billington, Michaels, ed. Directors Shakespeare: Approaches to Twelfth Night, London, Nick Hern Books, 1990.

Senda, A. A Road to the Ninagawa Twelfth Night, Original Japanese titile: Ninagawa no Gekisekai, Tokyo, Asahi Newspaper Company, 2010.

Umeno, Jasmine C.E., The Demonic Women of Premodern Japanese Theater, Claremont Colleges, 2015.

AIN SHAMS UNIVERSITY

AIN SHAMS UNIVERSITY
MIDDLE EAST RESEARCH CENTER
مركز بحوث الشرق الأوسط
MERC

Middle East Research Journal

Refereed Scientific Journal
(Accredited) Monthly

Vol. 103
September 2024

Issued by
Middle East
Research Center

Fifty Year
Founded in 1974

Issn: 2536 - 9504
Online Issn: 2735 - 5233