تقنيات القناع

أقنعة مسرح (النو) أنموذجا

م. زيد سالم سليمان

جامعة بغداد/ مركز دراسات المرأة

ملخص البحث:

سجل القناع حضوره في جل الحضارات والثقافات المتعاقبة ولاسيما خلال الاحتفالات الطقسية والدينية، كما بدا هذا الحضور في الحياة اليومية ثم انتقل الى المسرح ليصبح تعبيرا جماليا من حيث تكوين الممثل وجمالية أخرى توظف لنتاج العروض المسرحية طيلة فترات تاريخ المسرح .

ان اختيارنا لموضوع (تقنية القناع) كتوجه جمالي يفرض بالضرورة اختيارات وتقنيات تتعلق به وتختلف عن الجماليات الأخرى على مستوى تمثيل الممثل كالحركة والصوت والإلقاء والإيماءة وبقية عناصر العرض من أزياء وديكور وغيرها . ومن هنا جاءت دراستنا لتبحث في تقنيات القناع، ولتتخذ من مسرح (النو) الياباني انموذجا لها .

الفصل الاول

الاطار المنهجي

اولا: مشكلة البحث والحاجة إليه:

بدأ ظهور القناع عند الاغريق، ومسرح الأسرار والمعجزات بأوربا خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر، وكذلك في الكوميديا دي لارتي بايطاليا على وجه الخصوص .

ومع بداية القرن العشرين اظهر (كوردن كريج)* اهتماما بالقناع بوصفه (الراس المثالي) الذي يزيل الطابع الشخصي عن الممثل، ويثري الاشتغال بامكانات الجسد الاخرى .

ثم (بروتولد برشت)** الذي اعتمد التقنع من اجل تحقيق المسخ كاجراء جمالي ليحقق اهدافا سياسية، وكذلك (مايرهولد)*** الذي يرى القناع تعبيرا عن جوهر الكائن و (بيتر بروك)**** باكتشافه اللحظة التي تصطدم خلالها ذاتية الممثل بحدودها الانسانية .... وغيرهم .

اما في المسارح الشرقية فقد نشأ (الكاتاكالي) بالهند في القرن السابع عشر حيث بلغ فيه لعب وجه الممثل اعلى درجات كماله بوصفه – اي الوجه – اداة لتوليد اقنعة متعددة، وظهر (التوبينغ) في (بالي)، ويعد من ابرز الانواع المسرحية المقنعة، وقد اعتمدوا لصناعة هذه الاقنعة على مادة

الخشب وتتوزع على ثلاثة انماط من الشخصيات وهي: الأبطال والأشباح والمهرجون، و (النو) في اليابان الذي اعتمد التقنع كقاعدة اساسية واداة جمالية تستعمل من اجل اغراض فنية .

ونحن كمهتمين بهذا النوع من الفن ولاسيما في الجانب الاكاديمي، فقد شغلنا القناع وبدت لنا في شانه العديد من الاسئلة التي نطرحها ومن اهمها: كيفية العمل على القناع؟ ما هي التقنيات التي يفرضها؟ وما هي ميكانيزماته؟ فخيرنا ان يكون موضوع دراستنا هذه حتى يتسنى لنا فهمه واستيعابه والعمل عليه .

ثانيا: اهمية البحث:

تتلخص اهمية البحث في التعريف بالقناع الذي سيمكننا من استقصاء أنواعه وأصنافه والمواد التي صنع منها وانتماءه ورموزه وتعابيره .

ثالثا: أهداف البحث:

يهدف البحث الى:-

الوقوف على مكونات العمل على القناع وتقنياته .

رابعا: حدود البحث:

يتحدد البحث الحالي بدراسة تقنية القناع في مسرح النو الياباني .

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول:- القناع:

اولا: تعريف القناع:

يقول ابن منظور: " القناع اوسع من المقنعة وقد تقنعت به وقنعت رأسها وقنعتها ألبستها القناع فتقنعت به"[i]، وترى لجينيفياف اللار بان القناع هو " الظهور بوجه غير حقيقي ومختلف وهو ايضا التنكر بقطعة من القماش"[ii]، وفي مجال الفن التشكيلي فيؤكد بيتر فايس بان القناع هو " اعادة انتاج الوجه ونحت الراس يتم بواسطة التزويق والزينة من ذلك تشخيص وجه انسان او حيوان"[iii] .

كما يمكن الحديث عن الواقي لوجه المبارزين بالسيف، وهو عبارة عن قناع مصنوع لحماية الوجه . وما ينطبق على المبارزين بالسيف ينسحب على مربي النحل عند اقترابهم من المنحلات، وهو ايضا " واق من الفولاذ في شكل قطع صغيرة يستعمله البحارة، وكذلك قطعة من الحديد ذات

ثقب صغير تستعمل لتقبل الصورة المنبثقة من اجهزة التلفاز"[iv]، اما في علم دراسة اصول الكلام فان لفظ (Masco)* يراد التعريف بالقناع والساحرة معا، وهذا يقودنا الى المعتقدات والعادات ولاسيما الريفية منها وكذلك عالم الاطفال . وكذلك كان الايطاليون يستخدموه الارستقراطيون في الغرب في مشاهد ضاحكة لشخصيات مقنعة، وكذلك في الحفلات التنكرية وغيرها .
هذا بعض من التعاريف العامة للقناع بما اشتمله ببعض من الوضعيات والحالات، الا ان بحثنا سيرتكز اساسا على القناع في المسرح .

ثانيا: جذور القناع:

أ- في الميثيولوجيا الاغريقية الرومانية:

تميز اليونانييون بالاحتفالات الدينية المقنعة التي أنتجت المسرح، وبالتالي فان " القناع الطقسي في اليونان القديمة ليس إلا جزءا من مسالة اعم واشمل وهي تجسيد الالهة"[v]، فالشكل الذي يمثل الالهة في العصر الكلاسيكي هو الصورة الانسانية، ذلك ان تمثال الطقس يجسد الاله عبر الخصائص الاكثر ابهارا في الجسد الانساني كالجمال والشباب والقوة وغيرها، على انه لبعض القوى الالهية صلات بالقناع بحيث يصلح القناع للتعبير عن مظاهر اخرى للفوق الطبيعي .

وللحديث عن الاقنعة الالهية عند اليونان قديما سنتطرق الى (قورقو) و (أرتيمس) و (ديونيسوس)، فاما قناع (قورقو) فيمزج بين الانسان والحيوان عبر شكل مزدوج (شخصية انثوية ذات وجه وحشي)، اما (أرتيمس) فهي الهة لم تجسد عبر قناع، لكنها تخصص ضمن طقسها مكانا هاما للاقنعة ولمظاهر التقنع، اذ يتم التعبير عن المواقف المختلفة والمتناقضة كالتحفظ الانثوي والافتراس الحيواني والعفة والفجور لنقد مختلف القيم الاجتماعية والتمرد عليها، اما (ديونيسوس) فيعد الاله المقنع بامتياز عند اليونانيين القدامى، ومن خصائصه الأساسية التي تؤكدها الوثائق الاركيولوجية والأدبية الوجيهة ممثلة بالخصوص في جاذبية العينين شأنه شأن (قورقو)[vi] .

ب- عند الالهة المصرية:

اشتهرت مصر القديمة بالعديد من الالهة، وكذلك بمجموعة من الحيوانات الالهة او المقدسة ." كما اشتهرت مصر بتنوع الهتها واختلافاتها، حيث عرفت كل مدينة بالهاهها او الهتها، وكل هذه الالهة كانت لها معادلات مع الحيوانات المؤلهة"[vii] .

ت- القناع وخرق الطبيعة:

إن الإنسان بطبعه يسعى دائما الى اختراق حواسه الخمس الى ما فوق الطبيعة، وبالعودة الى أصل كلمة (masco) التي تعني (ساحرة) كما اسلفنا، فان القناع ظهر تعبيرا رمزيا لبعض الحالات غير الطبيعية، فقد حدد (Jean Pierre vernant) مشكلات ثلاث مرتبطة بما هو فوق الطبيعة:

- ان القوة الظاهرة من خلال القناع ليس لديها اي شكل اخر للتعبير عدى القناع[viii] .
- ان الاله الذي ليس له قناع، جدير بالاحترام عبر طقوسه بتقدير القناع وحامله .

- " ان للقوة المقدسة مع القناع علاقة وطيدة تتمثل في إعطاء مكانة قوية لدى الالهة الاغريقية التي لها نفس القيمة والتقدير"[ix] .

ان حامل القناع يمثل دائما الذي يحمله ويصبح القناع ذا جدوى عندما يؤدي الممثل دوره بكل دقة وهو دور يتماشى معه، ويكون القناع نوعا من القيافة او لباسا او ملامح تدل على الشخصية التي وقع تقليدها، فالممثل اذا لا يقتنع بقناعه الوحيد وانما يسعى الى تقليد الاخر، وهذا التقليد يندرج ضمن الخيال ويدخل في مجال ما فوق الطبيعة . وبهذا فان المتقبل الذي يتوجه اليه الممثل عليه ان يشعر ويتاثر بما يقدم اليه، وعليه التاقلم مع الحالات المختلفة التي يعايشها حتى يصبح وكانه في حالة الشخص المقلد وبالتالي بما هو فوق الطبيعي، وهذه الحالة تشمل كل الديانات حتى التي لا تؤمن بوجود الارواح، وهناك معتقدات تؤمن بكل ما يقوم به السحرة الذين يسعون الى غاياتهم باستعمال القناع .

ثالثا: انواع القناع:

بعد ان كان القناع الذي يستعمل في الاحتفالات الدينية بمعظم الحضارات وجذوره التاريخية، فقد انتجت هذه الاحتفالات المسرح لدى اليونانيين، وبالتالي القناع المسرحي الذي استعمله الممثل (ثيسبس) عندما كان يطلي وجهه وتقاسيمه ببعض المساحيق لاداء ادوار مختلفة، وتمثلت هذه المساحيق في " بقايا الخمرة و اوراق الشجر"[x] كما انهم كانوا يستعملون " دم الحيوانات التي يقدمونها قربانا للالهة لطلاء الوجه"[xi] .

ورغم عد هذا القناع تنكرا اكثر منه قناعا، فقد ارتأينا ان ندرس أنواع القناع معتمدين في ذلك على جذور القناع .

أ- القناع الطقسي:

- **القناع الطقسي عند الاغريق:**

ادى القناع الطقسي دورا مهما في الاحتفالات الدينية الطقسية عند الاغريق، فارتبط بالالهة، ولذلك فان " مسالة القناع الطقسي عند الاغريق القديمة ليست سوى جزءا من مسالة اعم هي تجسيد الالهة، فالشكل المقنن للتمثيل الا هو الصورة الانسانية، فتمثال الطقس يجسده اله عبر اكثر الخصائص ابهارا في جسد الانسان كالجمال والشباب . وبالتوازن مع ذلك فان لبعض القوى الالهية صلات خطوصية بالقناع يصلح للتعبير رمزيا عن مظاهر اخرى للفوق طبيعي"[xii] .

- **القناع الطقسي الافريقي:**

ارتبط القناع الطقسي في المجتمعات الافريقية بالعادات والتقاليد والحياة اليومية الخاصة بكل مجتمع من هذه المجتمعات على اختلافها وتنوعها وتعددها، الامر الذي جعل القناع ينتشر بمعظم طقوسه من بلد الى اخر مثل "الطقوس الزراعية والماتمية او الدينية للمجتمعات البشرية،

فالاحتفالات التي تظهر فيها الاقنعة تستهدف التذكير بالاحداث الاسطورية التي وقعت في الاصل وادت الى تنظيم العالم في شكله الحالي"[xiii] .

وتختلف اشكال الاقنعة وانواعها في المجتمع الافريقي وتتعدد خصوصياته ومعانيه، فملامح الوجه في الفة الافريقي لها دلالات واضحة وعديد الاشكال اصبحت متفق عليها على مستوى الدلالات، فضلا عن جذوره الدينية، اذ " ان للاقنعة الطقسية في قبائل افريقيا والمحيطات وكذلك في بلاد الاسكيمو والهنود في امريكا وظيفة مقدسة"[xiv] .

- **القناع الطقسي عند اليابانيين:**

اختلف اليابانييون عن غيرهم في العديد من المجلات، وهذا الاختلاف جعل منهم شعبا متميزا حضاريا من حيث العادات والتقاليد والطقوس، وبالتالي الثقافة التي يشكل القناع الطقسي من خلالها عنصرا اساسيا من ممارساتها سواء في الحفلات الدينية او العروض المسرحية، وفي هذا الاطار فان " المعنى الطقسي للقناع يتواجد في المسرحية الاحتفالية"[xv] .

ب- القناع المسرحي:

انطلق القناع مع انطلاق المسرح اليوناني في عهد (ثيسبس)، فكانت التراجيديا تقدم بواسطة ثلاث ممثلين، وعند ظهور القناع واستعماله اصبح الممثل قادرا على اداء اكثر ما يمكن من الأدوار. وقد عرفت معظم الشعوب والثقافات القناع في طقوسها واحتفالاتها وتبناه المسرح واستعملته بعض المدارس بأنواع وأصناف مختلفة ولغايات معينة، ومنها .

- **القناع في المسرح اليوناني القديم:**

سبق منا القول بان اول من استعمل القناع هو (ثيسبس) كما تؤكد مارتين دافيد " يعود استعمال القناع والملابس التراجيدية الى عهد ثيسبس"[xvi]، وكانت اولى المسرحيات الاغريقية كانت تقدم بممثل واحد ثم اضيف الممثل الثاني والثالث في عهد (سوفوكليس)، وبهذا احتاج الممثلون الى اقنعة لاداء شخصيات متعددة، وتم تطويع اقنعة الطقوس (ديونيسوس و أرتيميس) الى الخشبة، وهذا ما كان يقوم به (ثيسبس) .

"وكانت هذه الاقنعة مصنوعة من القماش والجبس وتغطي كامل الراس، يتخللها ثقب للعينين والفم وتحمل شعرا ولحى، وكانت تقاسيم الوجه مقبولة ومصوغة ومطلية، ولهذه الاقنعة والملابس وظيفة رمزية وتمثل نوعية من الشخصيات ومن غايتها ايضا التاثير وتحريك المشاعر والترفيه على المتفرجين"[xvii]

ومن وظائف القناع في المسرح اليوناني انه كان يستعمل لتضخيم الشخصية التي يقوم بها الممثل وتفخيمها، فضلا عن دوره في التفريق بين الشخصيات التي كان يؤديها الممثلون .

- **القناع في الكوميديا دي لارتي:**

كانت تسمى في فرنسا الكوميديا الايطالية وكوميديا الأقنعة، وفي القرن الثامن عشر أطلق عليها اسم الكوميديا دي لارتي وتعني الفن والمهارة التقنية والجانب الاحترافي للممثلين[xviii]، ارتكزت هذه الكوميديا التي اصبحت توجها جماليا خاصا في القرن السادس عشرعلى الارتجال، " ويفرض لعب الممثل الايطالي بالقناع تحكما في الجسد كما في الوجه وهذا يتطلب منه حرفية ومهارة كبيرتين . ان نصف القناع الذي يغطي النصف الاعلى من الوجه يترك تقاسيم الوجه بارزة للعيان عكس الاقنعة الاغريقية[xix] .

المبحث الثاني: مسرح (النو):

اولا: لمحة عن مسرح (النو):

(النو): ماساة شعرية يابانية من بين ثلاثة اصناف مسرحية كلاسيكية في المسرح الياباني ويعد (النو) اقدمها، " والنو قصيد غنائي ميمي مصاحب باوركسترا تكون عموما مجزاة عبر رقصة او رقصات ليست لها علاقة بالموضوع"[xx] . وتقدم عروض النو في المناسبات الدينية والطقسية التي تنظم مطلع كل سنة جديدة، وتقدم خمس مسرحيات في يوم واحد، وتجمع ما بين الكوميدية والنو .

والملاحظ لتاريخ المسرح والفن بصفة عامة نستنتج حفاظه على الشكل التقليدي ويتحاشى التغيير والتبديل وهو ما يؤكده فوبيون باورز بقوله " تمتاز اليابان عن اسيا كلها التي تقدس العرف بصفة عامة وتتحاشى التغيير والتبديل، بانها الدولة الوحيدة التي لم يطرأ على مسرحها بتاتا اي افول ولم يجر عليه اي احياء او تجديد فعال.. ولم يزل كل من رقصها ومسرحها سليما كما كان مطابقا لمفاهيمه الاصيلة محتفظا بكل تقاليده"[xxi] .

وتتناول المسرحيات الخمس التي يقدمها النو حول الشخصيات الالهية وعروض الأشباح التي تتحدث عن المحاربين والأعداء، والمواضيع المأخوذة من التاريخ الكلاسيكي القديم، ومسرحيات النساء المجنونات، والتي تروي اقاصيص عن حياة تتالم لامهات فقدن ابناءهن، ومسرحيات الوحوش والشياطين . اما خصوصيات مسرح النو فهي التاكيد على الشخصيات المحورية واستعمال الاقنعة والاعتماد على الرقص كوسيلة مهمة للتعبير[xxii] .

ثانيا: عناصر النو وتقنياته:

أ- الفضاء:

يعد فضاء النو من الفضاءات المتميزة، وهو فضاء اعد اساسا لهذا الشكل المسرحي، فـ " تصميم مسرح النو متميز بدرجة لا يصلح الا لمسرحيات النو وحدها، فلا يمكن ان يعرض فيه نمط مسرحي خلاف النو"[xxiii]، ويتكون الفضاء " عبارة عن رباعي للاضلاع عار ومفتوح من ثلاثة جوانب بين أعمدة قائمة ولاصقة بالجدران ومتكونة من الصنوبر وهي التي تحدد زوايا الفضاء"[xxiv] .

وخشبة مسرح النو مرتفعة وتغطى بسقف رغم وجوده داخل فضاء، ويحيط به عل كامل الارضية حصى ابيض، غرست خلاله شجيرات صغيرة من الصنوبر حول الاعمدة، وتحت الخشبة توجد نوع من الجرار الضخمة صنعت من الخزف وهي التي تضخم الاصوات خلال الرقص .

ونظرا لرحابة خشبة المسرح فان الجمهور يستطيع ان يجلس في ثلاث جهات حول الخشبة، وعلى الممثل في هذه الحالة ان يعطي اهمية قصوى لتموقعه ويستعمل السارية اليسرى من الخشبة للتوقف وذلك لان القناع يحد من حقله البصري[xxv].

ب- الغناء والموسيقى والرقص:

ما يعرف عن النو هو اعتماده الكبير على الصوت بما في ذلك الموسيقى والغناء والمؤثرات الصوتية التصويرية .

- الموسيقى:

يجلس الموسيقيون في مؤخرة الخشبة، والجوقة في الجانب الايمن منه، وتتكون الجوقة من ثمانية الى اثني عشر شخصا، اما الالات الموسيقية فهي الطبول والمزمار، في حين تكون للموسيقى وظيفة في خلق الجو والاعلان عن بداية العرض .

- الغناء:

يكون الغناء في عرض النو فرديا او جماعيا، ويعود غناء الجوقة في البداية الى مشكل تقني فرضه قناع النو القديم " الذي كان يشد بواسطة الفم ولذلك لايستطيع الممثلون نطق نصوصهم فكانت الجوقة تتكلم عوضا عنهم، اما اليوم فقد اصبحت الجوقة تقوم بدور الراوي"[xxvi]، والسبب الوحيد لوجود الغناء في النو لجذوره ومنطلقاته المستمدة من مجموعة فنون العرض بما في ذلك الالاعيب البهلوانية[xxvii] .

يكون الغناء في مسرح النو ببداية العرض ووسطه ونهايته، وكذلك لملىء الفراغات اي عندما يكون الممثل منهمكا في تغيير قناعه او ملابسه، فضلا عن مصاحبته للرقصات والحدث،

والرقص يرتبط بالغناء ارتباطا وثسقا الى حد عده امرا لا قيمة له ولا احاسيس ولا مشاريع ولا تاثير ، وتصمم الرقصات بعناية فائقة فقد " تعني الخطوة الواحدة رحلة كاملة ورفع اليد قد يعني البكاء وادنى التفاتة من الراس قد تعني نوعا من الرفض او الانكار"[xxviii] .

- الرقص:

وفي اليابان يعود الرقص الى الاحتفالات التي تحوي الثقافة الشعبية تلك التي تتمظهر من خلال الرقصات المقنعة في احتفالات القرى، والثقافة الارستقراطية في القصور حتى القرن الثاني عشر وكذلك النابعة من الارستقراطية حتى القرن السابع عشر، فيا ظل القناع مقدسا للراقصين تجسيدا للالهة والشياطين، ليتحول الى قطعة فنية وبالتالي اقنعة النو .

ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات

١- تعود جذور القناع في معظم الحضارات الى الاحتفالات الدينية، مؤديا دورا طقسيا وميتافيزيقيا مهما، وقد ظهر استعماله لتمثيل الالهة او استحضار الارواح او الطقوس الزراعية، وكذلك التذكير بالاحداث الاسطورية .
٢- اختلف استعمال القناع من اليونان الى الافارقة واليابانيين، حيث استعملته هذه الشعوب بطرق مختلفة، الا انها تجتمع في اعتبار القناع تعبيرا رمزيا عن مظاهر فوق الطبيعي، وبالتالي علم سحري يؤدي فيه القناع دور الوسيط بين هذا العالم المقدس والواقع.
٣- ان حامل القناع يمثل دائما الذي يحمله ويصبح القناع ذا جدوى عندما يؤدي الممثل دوره بكل دقة وهو دور يتماشى معه، ويكون القناع نوعا من القيافة او لباسا او ملامح تدل على الشخصية التي وقع تقليدها .
٤- تؤكد خصوصيات مسرح النو على الشخصيات المحورية واستعمال الاقنعة والاعتماد على الموسيقى والرقص والغناء كوسيلة مهمة للتعبير .
٥- يعود الرقص في اليابان الى الاحتفالات التي تحوي الثقافة الشعبية تلك التي تتمظهر من خلال الرقصات المقنعة في احتفالات القرى، والثقافة الارستقراطية في القصور، الى جانب بقاء القناع مقدسا للراقصين تجسيدا للالهة والشياطين، ليتحول الى قطعة فنية وبالتالي اقنعة النو .

الفصل الثالث

اجراءات البحث

اولا: مجتمع البحث:

شمل مجتمع البحث في الوقوف على تقنيات القناع في مسرح (النو) الياباني .

ثانيا: عينة البحث:

تم انتقاء عينة البحث على وفق الطريقة القصدية، وذلك باختياره مسرح (النو) الياباني انموذجا للتحليل، لتوفر الدراسات والمراجع في موضوع البحث .

ثالثا: أداة البحث:

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري .

التحليل:

أولا: تقنية القناع:

١- القناع في المسرح المعاصر:

تاثر المخرجون في المسرح المعاصر بتقنيات القناع، ولا سيما في التوجهات الجمالية او في اداء الممثل ، ولكن اختلفت طرق استعماله ودواعيه من مسرحي الى اخر، فقد استعمله (كوردن كريج) القناع لاضافة التعابير التي يريد لها ان تبرز على وجه الممثل بعيدا عن انفعالاته الذاتية واقصاء لامكاناته الجسدية، فقد كان (كريج)، يعد القناع اداة لازالة الطابع الشخصي عن الممثل، ويرى ان الممثل تنعكس عليه الكثير من الانفعالات الذاتية غير المرغوبة ويحدد اشتغالات الجسد، لذا فالقناع بالنسبة اليه هو الراس المثالي للمسرح[xxix]، ويرى (جان لوك)* " ان حمل القناع هو اولا تغيير الجسد بتغيير الوجه"[xxx]، وترى (اريان منوشكين)** " ان القناع نظام اساسي لانه شكل من الاشكال، وكل شكل يخضع لنظام معين"[xxxi] .

هذه بعض من نماذج التجارب المسرحية التي اعتمدت القناع، وكانت غايتها ابراز اهميته في المجتمعات والحضارات وتاريخ المسرح فضلا عن اهميته في المسارح الشرقية ولا سيما ال (نو) وهو (انموذج بحثنا).

٢- ارتباط القناع بالمقدس:

سبق وان اشرنا الى ارتباط بالمقدس والميتافيزيقي، وقد ظهر استعماله لتمثيل الالهة او استحضار الارواح او الطقوس الزراعية، وكذلك التذكير بالاحداث الاسطورية . وهو " عملية تجسيد لما هو لا مرئي خيالي عبر وسيط مادي واقعي حيث تبدو هنا وكانها عملية وساطة اقرب الى السحر"[xxxii]، ويعد القناع تقنية واداة لتحقيق كل ما ذكر لما تميز به من خرق للعالم الواقعي الى العالم الخيالي .

١- القناع وأداء الممثل:

ان الوسائل التي توفرت لدى الممثل للتعبير هي الجسد والصوت وهي تولد في تناغمها وتناسقها خطابا معينا، وللقناع علاقة مباشرة بهذين العنصرين، فالقناع يسمح للممثل بتجاوز كيانه الشخصي والتحليق الى افاق الخيال السحرية التي يقوده اليها الشكل اللا معتاد الذي تكون عليه حركاته تلك التي يفرضها عليه شكل القناع الذي يلزم حامله بالتقيد بخطوطه التي تنتج حركته وصوته وطاقته وقوته وبالتالي فالقناع " حالة من حالات فقدان الروح البدائية بشكل مؤقت"[xxxiii] وهذا ما يجعل منه وسيلة من وسائل التحرر .

والقناع يكشف جسد الممثل ويدفعه لايجاد وسائل تعبير اخرى غير الوجه لاكتشاف لغة جديدة لا علاقة لها بـ(البانتومايم) ولا بالتعبير الجسماني المدروس، وذلك بهدف الحصول على حقيقة فنية نقية يفرضها القناع بعيدا عن الاضحاك .

ان القناع يفرض بالضرورة تحويل الاحاسيس الداخلية وايماءات الوجه الى حركات جسدية تترجم هذه الاحاسيس، فيما تتكون عملية تركيب الشخصية التي يحملها القناع بتحويل ملامح القناع وخطوطه العريضة الى الجسد للحصول على تركيبة جسدية للشخصية تتماشى مع القناع، والعمل على الجسد عن طريق القناع ينفي كل المعطيات الدخيلة عنه اي القناع وملامحه وخطوطه وتضاريسه " رغبة في تاسيس جسد حر طليق لا تعوقه التميزات ولا يعترف بالحواجز الدينية والاقتصادية والاجتماعية، ومحققا لذاته ولمتلقيه نوعا من النشوة الباطنية التي تتخلق من جراء المعجزة الحركية للجسد الانساني للممثل وقدراته اللا متناهية وغير المحدودة"[xxxiv] .

ثانيا: القناع في مسرح النو:

يعد القناع عنصرا اساسيا في مسرح النو، بوصف ان عرض النو يعتمد على ممثل واحد وساعد له، ومن اجل ذلك فان القناع هو المحدد الرئيسي للخطوط المؤسسة للشخصية، وبالتالي تركيبتها الجسمانية وحركتها وحتى ان كان الممثل يظهر بوجه عار وبدون قناع، فان عليه ان يؤدي وكانه يحمل القناع .

١- شكل القناع واستعماله:

ان قناع النو مصنوع من الخشب ولا يخفي كامل الوجه بقدر ما يبرز ذقن الممثل وخديه، ويكون بالتالي قليل الانحدار نحو الاسفل، وكل قناع يتماشى مع روح الشخصية وطبيعتها .

ووضع القناع في النو له مرحله وطقوسه الخاصة، اذ ان يبدا بوضع الشعر المستعار على جمجمة الممثل ويوثقه جيدا بواسطة شريط من الشعر، ثم يضع القناع ويقف بعدها الممثل امام مراة لمشاهدة تحركه " وفي غرفة المراة يجلس الممثل مدة طويلة للتامل في شخصيته الى ان يشعر بالقوة الداخلية تستقيظ فيه"[xxxv] .

واستعمال القناع في النو رمز للعودة الى الاصل المقدس، واعادة ربط الصلة بالالهة وبالطبيعة وتحقيق المصالحة مع الكون، والملاحظ في جل اقنعة انها تلخص توجهين رئيسيين للفن الياباني يتمثلان في الشاعرية او التصوير المسخي (الكاركتير) والجمال المثالي والواقعية الهزلية، ويساعد القناع على تجسيدها بواسطة تكثيف الطاقة " وبتعديل الممثل لسلوكه الجسدي وتحويره الى مجموعة مترابطة من الاشارات والايماءات، فعلى الممثل تكثيف الايحاء عن طريق بعث الحياة في القناع الذي يكون في العادة تلخيصا لقيمة او سلوك انساني كامل"[xxxvi] .

٢- تكوين الممثل في مسرح النو:

تاسس مسرح النو على مبدأ التمرير الذي مر من جيل الى اخر اعتمادا على اعراف وقوانين سلوكية تشكل ملامح المجتمع الياباني الذي تاسست عليه الطقوس الدينية وامتدت الى الاحتفالات الدينية والطقسية وذلك بالاعتماد على ممثلين محنكين ومتمرسين توارثوا هذا الشكل من المسرح جيلا بعد جيل وخضعوا لتكوين صارم يتكون من سبع مراحل عمرية، وخلال هذه السنوات التكوينية لن يؤدي ممثل النو كل الادوار، بل سيقع تركيزه على دور واحد حتى يتمكن من الحصول على تقنيات صوتية وجسدية تجعله يشخص الدور الذي يقوم به عبر وسيط مادي، هو القناع " بحضور التكنيك البدني للممثل الذي لا يعبر عن شيء في تلك اللحظة ولكنه يجلب انتباه المتفرج بواسطة النمط الفريد من القدرة على التعبير السلبي بتقديمه لنمط نفسي اجتماعي"[xxxvii] .

٣- الأداء بالأقنعة:

استعمال القناع يفرض بالضرورة ملابس وتركيبة جسمانية وبالتالي حركة وتحركا وايماءة تميز شخصية عن اخرى، ولا سيما ان غالبها في النو يؤديها ممثل واحد ، اذ " ان تقنيات التمثيل في مسرح النو تهدف الى الادهاش وتحوير الجسد بصفتها تقنيات خاصة تهدف الى منح المعلومات، فهي تضع الجسد في الشكل المطلوب"[xxxviii] .

ويتم العمل على الشخصية في مسرح النو بالبدء على ايجاد التركيبة الجسدية والجسمانية، وانطلاقا من هذه التركيبة يتم العمل على الحركة ونوعيتها ومستويات ارتكازها .

٤- التضخيم:

يعد التضخيم في المسرح عنصرا من العناصر التي يعمل عليها المبدعون لابراز ما يمكن ابرازه في الشخصية او لتبيان ما يريدون الوصول اليه، واحيانا نجد الشخصية ذاتها تقتضي تضخيمها على مستوى الحركة والنظر والملابس والتركيبة الجسدية، وفي المسرح الياباني حيث الفضاء الذي يتسم بالفراغ والاتساع ووجود (جرار) تحت فضاء خشبة المسرح لتضخيم الاصوات ووقع الاقدام وصولا الى الملابس التي تتميز بكثرة قطعها وفضفضتها وضخامتها وكثرة الوانها وطولها، ويقع كل هذا مرورا بالحركة التي تتميز بالخفة والدقة والضخامة التي تعود اساسا الى استعمال القناع، اذ ان " ما يجلب الانتباه في استعمال القناع هو اداء الممثل حيث اتسمت حركاته بالرصانة وضخامة اتقنت الى ابعد الحدود وقد كان صوته يعم قاعة كاملة مليئة بالجمهور، حتى في مسارح الهواء الطلق فان الالقاء يكون بطيئا وواضحا"[xxxix] .

والى جانب ان التضخيم تقنية مرتبطة بالقناع، الا انها تفرض ايضا طبيعة الشخصية ولا سيما في مسرح النو الذي تتميز مجمل شخصياته بالخيال وليست شخصيات عادية مثل الاله والشيطان او الوحش وارواح المحاربين، والمراة بوصفها شخصا غريبا لاستبعادها عن مضمار الحياة العملية خارج المنزل . وتجسيد هذه الشخصيات يتطلب " تعديل السلوك الجسدي وتحويره الى مجموعة من الاشارات والايماءات بمساعدة القناع الذي يعمل عمل حامل مرئي للقوى اللا مرئية التي تسكن الطبيعة، وذلك بتكثيف الايحاء عن طريق بعث الحياة في القناع"[xl] .

والاداء بالقناع يستوجب اساسا تحويل جميع الاحاسيس والافكار الى حركات جسدية واضحة للعيان، وذلك في غياب تعابير الوجه، وان كان الوجه عاريا بدون قناع فعلى الممثل ان يؤدي بوجه محايد اي دون تعابير.

ان الاداء بواسطة القناع يجعل الممثل ينتقل الى عالم كله غرابة ويفوق كل ما هو مالوف ومعتاد في عالمنا اليومي " فيتغير الوجه بتغير الجسد وندخل في اداء اكثر من الاداء اليومي، وبذلك يمكن عد التضخيم تقنية مرتبطة باستعمال القناع كوسيلة للتعبير تخرج عن المعتاد واليومي الى عالم سحري"[xli] يعتقد من خلاله اليابانيون ان القناع تسكنه ارواح شريرة او خيرة وعبر تقنيات متعلقة باستعمال القناع .

الفصل الرابع

النتائج ومناقشتها

١- مر القناع بتحولات مختلفة ومتنوعة ابتداء من تقاسيمه وتقسيماته من الطقسي الى المسرحي، وهناك علاقة بين النو الياباني والممثل كانسان يعمل القناع على تنمية حواسه وقدراته، كما يعيد لجسده التوازن بالتناغم والرشاقة والمرونة والتوافق بين نفس الممثل ومراكز الجاذبية لديه .

٢- للقناع لغة خاصة يمكن تدوينها بسبب العلاقة الغريبة بين المنحوت والجسد البشري تخضع الى جملة من القواعد والتقنيات لتحقيق التكامل بين القناع وحامله .
٣- يعد القناع في المسرح ليس اكسسوارا بسيطا بقدر ما هو محدد لمجمل عناصر العرض كالنص والايقاع وتاثيث الفضاء والعلاقة مع الجمهور، وبذلك فان القناع ليس علما صحيحا ولكنه فن صحيح .
٤- للقناع هوية فنية ثقافية واجتماعية وسياسية تمتد الى العلاج النفسي والاجتماعي والجسدي والذهني عندما يعجز اللفظ عن طرد الالام والاوجاع لان له علاقة بالانسان في مستوياته المتعددة .
٥- يبحث القناع عن الذات من جهة المريض وفي نفس الوقت وسيلة للتحرر لانه يمتلك علاقة مع الانسان في مستويات منها الجسدي والنفسي والروحي، كما يمكن المعالجين من اكتشاف خبايا شخصية المريض عبر الشفرات التي ينتجها، مثلما يسمح بتحرر جسدي وتواصل نفسي ووضوح ذهني .

الاستنتاجات:

١- يعد القناع جزءا من المسرح، ويخضع بالضرورة الى القاعدة، وهذا ما يجعل ما وصل اليه من قواعد وتقنيات مرتبطة باستعمال القناع غير ثابتة بقدر ما هي قابلة للاضافة او الحذف او التغيير حسب الغاية من استعماله وبالتالي الخطاب الذي يؤسسه .
٢- تأثر بعض المخرجين والكتاب العالميين بتقنيات القناع، اذ استعانوا به، مسجلا حضوره في العروض المسرحية، لان التصور الجمالي لعرض مسرحي يحتمل العديد من الامكانات والاختيارات الذي يرجع الى العرض المسرحي او الهدف من وراءه والغرض الذي اعد من اجله، وتحدد هذه الامكانيات بتحدد الوضعيات والجماليات المراد الاشتغال عليها .

المصادر والمراجع

اولا: المراجع باللغة العربية:

١- باورز، فوبيون، المسرح في الشرق، دراسة في الرقص المسرحي في اسيا، ترجمة احد رضا محمد، مركز الشارقة للابداع الفكري، مكتبة المسرح، ١٩٩٥ .

٢- زيامي، موتوكيو واخرون، مسرح النو الياباني مجمله من المسرح العالمي، ترجمة جميل الضحاك، ع ٣٠٨ و ٣٠٩، مايس وحزيران ١٩٩٨، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب .

٣- سامح، مهران، الجسد المنصوص له والجسد الحر في نظريات الاخراج الحديثة، ج١، مجلة المسرح، ع ٨٨، مارس ١٩٩٦، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة بيروت لبنان .

٤- صالح، د. سعد،، تقنيات الممثل في المسرح الشرقي، مجلة المسرح، عدد ٥٦، جويلية ١٩٩٣ .

٥- فياض، د. ليلى مليحة، معجم الطلاب، دار الكتب العلمية، ط١، بيرت لبنان، ٢٠٠٥ .

٦- منظور، ابن، لسان العرب، دار بيروت، ج ١١-١٢، ١٩٩٠ .

٧- يوسفي، د. حسن، المسرح والانتروبولوجيا، دار الثقافة، مؤسسة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، ٢٠٠٢ .

ثانيا: باللغة الفرنسية:

1- Allard, Genevieve, Le masque Serie que-saige? Imprimerie de presses universitaires de France Paris octobre 1998.

2- Ariane, Mnoouchkhine, Le masque une discipline de base au theatre du soleil. Le masque du rite au theatre Op. Cit .

3- David, Martine, Le theatre, Edition Beline 75006 Paris 1995 .

4- Dieterlen, Germaine, Societes traditionnelles d Afrique ocidentale . Le masque du rite au theatre CNRS Edition 75005 Paris 1995.

5- Hubert Marie Claude, le theatre. Editions les essentions. Milan OULOUSE Mars 1996 .

6- LE Cop Jacques, Role du masque dans la formation de l acteur IBID .

7- Le Larousse de poche 2002, Edition mis a jour 2001.

8- Pavis, Patrice, Dictionnaire de theatre, Armmand Colin, Paris 2002.

9- Pignard, Robert, histoire du theatre, serie: que sais-je? Presses universitaire de France, Paris 1945.
10- Sieffert, rene, Connaissance de l orient. Collection UNESCO d ceuvres representatives. Edition Gallimard 1960 .
11- Zeami, La tradition secrete du No suivi de: Uve Journee NO, Traduction et commentaire de ReneK, Sieffert, La tradition secrete du NO> Edition Gallinard 1960 .

ثالثا: المواقع الالكترونية:

http:Theatre NO, Article de Wikipidia, L encyclopedie libre.

الهوامش :

[*] جوردن كريج، (١٨٧٢-١٩٦٦)، مخرج انكليزي وسينوغراف ومنظر مسرحين ويعد من اهم التجريبيين الاصلاحيين لحركة المسرح العالمي، وهو مبدع نظرية (خشبة المسرح التشكيلية الجديدة) وخلق مفهوم لعناصر العرض المسرحية(الباحث) .

[**] بروتولد برشت، (١٨٩٨-١٩٥٦)، مخرج ومنظر مسرحي الماني (الباحث) .

[***] مايرخولد، (١٨٧٤-١٩٤٠)، مخرج ومصمم الماني، اثر منهجه (البيوميكانيكا) في عمل الممثل في المسرح العالمي عموما، له تجارب ومفاهيم في الاخراج والفضاء المسرحي ونظريته حول الجسد (الباحث) .

[****] بيتر بروك، ولد عام ١٩٢٥ في لندن وهو من ابويين روسيين، يعد واحدا من ابرز المخرجين المسرحيين في العالم (الباحث) .

[i]- ابن منظور، لسان العرب، دار بيروت، ج ١١-١٢، ١٩٩٠، ص ٢٠٠٣ .

[ii] - Genevieve Allard, Le masque Serie que-saige? Imprimerie de presses universitaires de France Paris octobre 1998. P 3 .

[iii] - Patrice Pavis, Dictionnaire de theatre, Armmand Colin, Paris 2002 . P 198 .

[iv] - I Bid, P 4 .

[*] سيعتمد الباحث المصطلحات الفرسية، فضلا عن المصادر والمراجع في اللغة نفسها، لسهولة حصولا عليها و توفرها من جهة، ولتمكنه من ايجاد المترجم المتخصص بها من جهة اخرى .

[v] - Frantisi-Ducroux (Francoise) et Vernant (Jean Pierre), Divinites au masque dans la Grece ancienn, la masque du rite au theatre . CNRS Editions Paris 1995, P 19 .

[vi]- ينظر: د. حسن يوسفي، المسرح والانتروبولوجيا، دار الثقافة، مؤسسة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، ٢٠٠٢، ص ص ١٤-١٣ .

[vii] - Genevieve Allard, Op. Cit. p.p. 11-12 .

[viii] - Le Larousse de poche 2002, Edition mis a jour 2001. P 892 .

[ix] - Genevieve Allard, Op. Cit, P 14 .

[x] - Martine David, Le theatre, Edition Beline 75006 Paris 1995 . P 237 .

[xi] - Patrice Pavis, Op. Cit. P 196 .

[xii]- د. حسن يوسفي، المسرح والانتروبولوجيا، مرجع سابق، ص ١٣ .

[xiii] - Germaine Dieterlen, Societes traditionnelles d Afrique ocidentale . Le masque du rite au theatre CNRS Edition 75005 Paris 1995, P 27 .

[xiv] - Martine David, Op. Cit P 269 .

[xv]- د. حسن يوسفي، المسرح والانتروبولوجيا، مرجع سابق، ص ص ١٥-١٦ .

[xvi] - Martine David, Op. Cit P 273 .

[xvii] - Martine David, Op. Cit P 273-274 .

[xviii] - Patrice Pavis, Op. Cit. P 59 .

[xix] - Marie Claude Hubert, le theatre. Editions les essentions. Milan OULOUSE Mars 1996, P 20 .

[xx] - Zeami, La tradition secrete du No suivi de: Uve Journee NO, Traduction et commentaire de rene sieffert. Connaissance de l orient. Collection UNESCO d ceuvres representatives. Edition Gallimard 1960, P 15 .

[xxi]– فوبيون باورز، المسرح في الشرق، دراسة في الرقص المسرحي في اسيا، ترجمة احد رضا محمد، مركز الشارقة للابداع الفكري، مكتبة المسرح، ١٩٩٥، ص ٥٠٢ .

[xxii] - Le No en quelques lignes, Op. Cit, P 1 .

[xxiii]– فوبيون باورز، مرجع سابق، ص ٥١٧ .

[xxiv] - Robert Pignard, histoire du theatre, serie: que sais-je? Presses universitaire de France, Paris 1945, P 38 .

[xxv] - http:Theatre NO, Article de Wikipidia, L encyclopedie libre.

[xxvi] - Wikipidia IBID. P 4 .

[xxvii]– د. ليلى مليحة فياض، معجم الطلاب، دار الكتب العلمية، ط١، بيرت لبنان، ٢٠٠٥، ص ٨ .

[xxviii]– د. سعد صالح، تقنيات الممثل في المسرح الشرقي، مجلة المسرح، عدد ٥٦، جويلية ١٩٩٣، ص ٨٤ .

[xxix]– ينظر: د. يوسفي حسن، مرجع سابق، ص ٢٢ .

[*]– (جون لوك ١٦٣٢ ١٧٠٤) فيلسوف تجريبي ومفكر سياسي إنكليزي. (الباحث)

[xxx] - Lecoq Jacques, Role du masque dans la formation de l acteur, Le masque du rite au theatre, Op. Cit. P 265 .

[**](آريان منوستكين١٩٤٠) وُلدت في باريس من أبوين روسيين وتخرجت من جامعة (السوربون) أسست فرقة فرقة (مسرح الشمس) عام١٩٦٤ والتي ضمت مجموعة من الهواة وعلى شكل جمعية تعاونية عمالية تحولت فيما بعد إلى فرقة مسرحية .

[xxxi] - Mnoouchkhine Ariane, Le masque une discipline de base au theatre du soleil. Le masque du rite au theatre Op. Cit, P 233 .

[xxxii]– موتوكيو زيامي واخرون، مسرح النو الياباني، ترجمة جميل الضحاك، مجلة المسرح العالمي، ع ٣٠٨–٣٠٩، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت، مايس، ١٩٩٨، ص ١٥ .

[xxxiii]– المرجع السابق، ص ١٦ .

[xxxiv]– مهران سامح، الجسد المنصوص له والجسد الحر في نظريات الاخراج الحديثة، ج١، مجلة المسرح، ع ٨٨، مارس ١٩٩٦، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة بيروت لبنان، ص ٦٩ .

[xxxv]– د. يوسفي حسن، مرجع سابق، ص ٣٤ .

[xxxvi]– د. سعد صالح، مرجع سابق، ص ٨٧ .

[xxxvii]– موتوكيو زيامي واخرون، مرجع سابق، ص ١٥ .

[xxxviii]– المرجع السابق، ص ١٧ .

[xxxix] - Sieffert ReneK La tradition secrete du NO> Edition Gallinard 1960, P 31 .

[xl]– سعد صالح، مرجع سابق، ص ٧٨ .

[xli] - LE Cop Jacques, Role du masque dans la formation de l acteur IBID, P 265 .

Mask Technology

Masks Theater (Nau) a model

Research by
Zaid Salim Suliman
Baghdad University / Center for Women's Studies

Research Summary:

Mask his presence record in almost all civilizations and cultures successive particularly during liturgical celebrations and religious, as this presence in everyday life seemed then go to the theater to become an expression of aesthetically pleasing in terms of formation Representative and other aesthetic of the product employs theatrical performances throughout the periods of the history of the theater.

Our selection of the subject (the mask technique) necessarily imposes an orientation aesthetic choices and techniques related to it and different from other aesthetics on the level of representation of actor such as animation, sound, speech and gesture and the rest of the display elements of fashion and decoration and others. Hence our study to look at the mask techniques, and taken from the scene (Nau) Japanese have a model.