# مسرح بونراكو: تقليد للحفاظ على الروح اليابانية

# *Bunraku theatre: tradition for the preservation of the soul of Japan*

**د. علاء فاضل احمد**

**كلية الآداب–الجامعة المستنصرية**

**البريد الالكتروني :** dr.ala@uomustansiriyah.edu.iq

Assistant Prof. Alaa Fadhil Ahmed
College of Arts-Mustansiriyah University

**المستخلص:**

يحاول البحث الحالي النفوذ الى الثقافة الاجتماعية اليابانية وتسليط الضوء على لون من ألوان الفن الادائي الياباني الذي تعود بداياته الى القرن الخامس عشر الميلادي ويمثل هوية وثقافة يابانية خالصة. ويسعى كذلك البحث الحالي الى إظهار الوجه الآخر لليابان، والقول بان اليابان اليوم هي ليست أحد معاقل التكنولوجيا، بل هي حضارة وتقاليد وموروث اجتماعي وثقافة وفنون، نتجت عن روح المجتمع وتعد تعبيراً حيا عن صفاته وما يمتاز به من قدرة على "الموازنة أو المزاوجة بين التقليد والحداثة" (Duality between Traditions and Modernity)، وقدرة متميزة على الجمع بين المتناقضات وتحقيق انسجام فيما بينها طبقا لروح الانسجام ( Spirit of Harmony)، وهي فلسفة اجتماعية وحضارية يابانية. وهو ما يشير الى وجود مميزات حضارية وثقافة وتراث شعبي ياباني على الرغم مما تحدث به مؤرخ الثقافات الياباني كاتو شوإيتشي الذي عرف بمواقفه النقدية عن "نغولة الثقافة اليابانية "

يعد بونراكو عنصر من عناصر الفن التقليدي الياباني، ويبين تتبع تطوره مدى ارتباطه بتطور المجتمع الياباني، ورسم هويته وتشكيل موروثه الحضاري، وعلاقة الفنون بالطبقات الاجتماعية، وتعزيز مكانتها كجزء من اهتمامات دراسة التاريخ الاجتماعي. وأثر الفنون والتسلية الشعبية في تشكيل ثقافة المجتمع وهويته، ودور المجتمع وقدرته على الموازنة بين المؤثرات التقنية والحداثوية وتقاليده التي شكلت هويته، ودورها في سيرورة وتشكيل تاريخ الامة اليابانية عبر العصور، بالإضافة الى دور الدولة في رعاية المجتمع والمحافظة على تراثه وعناصره الثقافية، وتقديمها كأنموذج للعراق والعالم العربي للعبرة والإفادة.

**الكلمات المفتاحية: بونراكو، اليابان، الثقافة الشعبية، الفنون الادائية، مسرح الدمى.**

***Abstract:***

*The current research attempts to access the Japanese social culture and shed light on art performance that begins in the fifteenth century and reflects a pure Japanese identity and culture. The research also seeks to show the other side of Japan for the purpose of showing how Japan is not only one of the strongholds of modern technology, but also has its own civilization, traditions, social heritage, culture and arts.*

*This cultural heritage resulted from the spirit of society as a live expression of the characteristics of that society and its ability to balance and integrate traditions with modernity. This ability is embodied in processing the contradictions/diversity to achieve a spirit of harmony, which is a Japanese social and cultural philosophy. This confirms the existence of a distinctive Japanese civilization, culture and heritage, contrary to what was referred to by (Kato Shuoichi), a Japanese cultural historian, who has criticized it and considered it mongrel.*

*(Warren-Knott & Hironaga, 1964)is one component of the Japanese traditional art and its permanence is associated with the development of the Japanese society; identifying its identity, forming its cultural*

*heritage and relationship with social classes, and enhancing its prestige in social history.*
*This research is an attempt to study the impact of arts and folklore festivals on shaping the culture and identity of society. It also explains the role of society in achieving a balance between the influences of technology/modernity and traditions that shaped the identity of the Japanese society and its role in the perpetuation of the Japanese nation over ages. Moreover, the role of the state in caring for society, preserving its heritage and cultural elements will be highlighted and presented as a model for Iraq and the Arab world to adopt.*
***Kyewords**: Bunraku, Japan, popular culture, performing arts, Puppet Theater.*

**أولا: تقديم :**

يعد مسرح الدمى، على الرغم من اختلاف انواعه ومسمياته كغيره من الفنون وليد الحاجة الانسانية العميقة للتعبير عن الخلجات المكنونة وهو جزء من الأثر الانساني، الثقافي والسياسي والاجتماعي الممتد؛ ونتيجة لتفاعل التراكمات الحضارية عبر العصور، إذ اغتنى وتبلور بما أنتجته الاقوام التي تعاقبت على هذه الأرض.

يتميز مسرح الدمى الياباني بونراكو Bunraku بجوانبه التقنية الثلاثة (الأداء المسرحي والعزف الموسيقي والقصصي الادبي)، لكن الأهم من ذلك، يعد بونراكو عنصر من عناصر الفن التقليدي الياباني، ويبين تتبع تطوره مدى ارتباطه بتطور المجتمع الياباني، ورسم هويته وتشكيل موروثه الحضاري، وعلاقة الفنون بالطبقات الاجتماعية، وتعزيز مكانتها. واثر الفنون والتسلية الشعبية في تشكيل ثقافة المجتمع وهويته، ودور المجتمع وقدرته على الموازنة بين المؤثرات التقنية والحداثوية وتقاليده التي شكلت هويته، ودورها في سيرورة وتشكيل تاريخ الامة اليابانية عبر العصور، بالإضافة الى دور الدولة في رعاية المجتمع والمحافظة على تراثه وعناصره الثقافية،

وتقديمها كأنموذج للعراق والعالم العربي للعبرة والافادة، علـه ينفع في فك الازدواج بين الهوية الوطنية والهويات الفرعية، التي أسهمت بمزيد من التشظي داخل المجتمع، دون اعادة رسم وتشكيل هوية جامعة مانعة، وهنا يدخل التاريخ بقوة كعنصر من عناصر "البناء والتغيير"، وليس كونه سردا للأقاصيص والحكايا بهدف التسلية بل كونه علم التغيير على حد قول احد المؤرخين.

يتمتع مسرح بونراكو (شكسبير اليابان) كفن ادائي تقليدي ياباني بأهمية خاصة لدى المجتمع الياباني، ويمثل مع مسرح نو Nō (كلمة مشتقة من الكلمة الصينية– اليابانية Nōgaku التي تعني المهارة او الموهبة، وهو الشكل الرئيسي للدراما الكلاسيكية الموسيقية اليابانية التي تعود الى القرن الثالث عشر، حيث يرتدي فيه العديد من الرجال الاقنعة ويلعبون ادوار الذكور والاناث، كان النو ولا زال احد الوان المسرح الياباني ولوناً مهماً من الوان الثقافة اليابانية) (Fenollosa & Pound , 1959, p. 24) (Nogami, 2005)، وكابوكي Kabuki (مسرح ياباني ظهر في عهد ايدو (١٦٠٣–١٨٦٨) واشتهر في المدن الكبرى، وبنضوج طبقة التجار في القرن السابع عشر، تطوّرَ الكابوكي من عرض مبتذل إلى شكل فني متميز) (SCOTT, 1999) سفيراً للثقافة الاجتماعية التقليدية اليابانية، ومن المسارح اليابانية ذات الشهرة العالمية. ويعتبر بونراكو انموذجاً لأحد التقاليد المسرحية المهمة في اليابان، وبعد أن صنفت الحكومة اليابانية هذا الفن المسرحي كملكية ثقافية غير مادية مهمة عام ١٩٩٥، قامت منظمة اليونيسكو بتسجيله على القائمة التمثيلية للتراث الثقافي غير المادي للبشرية عام ٢٠٠٨ (جوجي، ٢٠١٥).

**ثانياً: علاقة الفنون بالفئات والطبقات الاجتماعية:**

إن تأريخ الفنون وثيق الارتباط بتزايد قوة طبقات المجتمع وانحسار دورها، ويعطي تأريخ المسرح الياباني مثالاً ممتازاً. فبصعود طبقة المحاربين في القرن الرابع

عشر، ظهر النو بوصفه تطور لموسيقى ورقص الدينغاكو Dengaku (يشكل مع النو واحد من أقدم نوعين من المسارح الكلاسيكية اليابانية، ومن اهم خصائصه اثنين من الرقصات الشعبية الأم، دينغاكو موسيقى الحقل، وساروغاكو sarugaku موسيقى القرد. يعود الى مرحلة هان Heinan بين عامي ٧٩٤-١١٢٩، وكان رقص دينغاكو يتكون من ستة انواع او رقصات لكل مناسبة او حدث رقصة معينة، وهو لون فني وثقافي ياباني بامتياز، وانعكاس لروح المجتمع الياباني، اعتمد وسائل الترفيه والكوميديا، وأصبح تدريجياً الرقص الرسمي للبلاد، واظفي عليه الطابع الرسمي، وأصبح سمة منتظمة في كل من فصلي الربيع والخريف جني بذر الرز، واحتفالات شنتو المقدسة، والألعاب البهلوانية. وهناك من يرى بانه الاوبرا اليابانية) (Kuritz, 1988, p. 98)، الذي كان يُؤدّى أصلاً لتسلية الفلاحين وتطوّرَ إلى فن أدائي معقَّد. (Sato, 1998, p. 237)، ويمثل بونراكو أحد تلك الفنون الادائية التي ظهرت في بداية عهد ايدو (١٦٠٣-١٨٦٨)، والتي كانت لونا من ألوان التسلية الشعبية المرتبطة بعامة الشعب، وبمرور الوقت وارتقاء الطبقات الاجتماعية المرتبطة به تحول الى لون من ألوان الثقافة اليابانية، ومن ثم الثقافة العالمية كمساهمة ثقافية يابانية بامتياز (Skipitares, 2004, p. 13).

بعد ان بدأ تحديث اليابان في عهد ميجي (١٨٦٨-١٩١٢) بنبذ نظام الطبقات الاجتماعية، وكانت واحدة من القوى الأساس التي تُمِد عملية التحديث هي الحيوية الإجتماعية الناتجة عن ازدياد قابلية الانتقال بين الطبقات، بالإضافة الى ذلك قدّم نظام التعليم الياباني الجديد طبقات اجتماعية جديدة، بعد ان اتاح لليابانيين الذين كانوا يشعرون بالتهميش- لاسيما الذين خلفهم النظام التعليمي وراءه - ظهور أشكال جديدة من الثقافة الشعبية، ومنها على سبيل المثال مانغا Manga (هي الكاريكتير اليابانية، وتعد جزءاً من الثقافة الشعبية اليابانية التقليدية، وترتبط ارتباطاً وثيقاً بالتاريخ والثقافة

اليابانية وتتناول قضايا السياسة والإقتصاد والدين والجنس لذا فهي انعكاس لواقع المجتمع الياباني والمعتقدات والاساطير، وبعد الحرب العالمية الثانية جرت العادة على ان الذين يعملون في كتابة الروايات والسينما يجب ان يمتلكوا مستوىً تعليمياً عالياً نوعاً ما, ومن هنا أجبر الشباب الذين لم يحصلوا على مستوى جيد من التعليم والميل الفني في الوقت نفسه على إيجاد متنفس آخر لإبداعهم، وبعد بضعة سنوات من نهاية الحرب العالمية الثانية, ظهر عالم الكتب الهزلية, أو المانغا الذي كان المتنفس الوحيد لتلك الشريحة الإجتماعية) (Macwilliams, 2008)، التي منحت صوتاً إلى طبقة من الأشخاص الذين أخفقوا في إحراز مكانة في المجتمع الياباني المعاصر الذي باتت الشهادات العلمية تحدد الطبقة الاجتماعية فيه (Sato, 1998, p. 248).

يمكن القول بان الثقافة اليابانية المعاصرة بعد الحرب العالمية الثانية شهدت ايضا ازدهار ألوان مهمة من الثقافة الشعبية والادب الشعبي الذي عبر بشكل او باخر عن روح ذلك العصر، ومراحل التحول الاجتماعي والاقتصادي والتكنلوجي التي مر بها المجتمع الياباني ابان تلك المرحلة، ويمكن عدها مرآة حقيقية له (Tsurumin, 2011, p. 111). وفي خمسينيات القرن العشرين احتل الفلم الياباني مكانة مهمة في السينما العالمية، وفي الستينيات أصبح التلفاز بعد انتشاره في المجتمع الياباني أكثر أهمية ولاسيما بعد التحول من التلفاز الابيض والاسود الى الملون، واهم نافذة لمواصلة الفعاليات الثقافية اليابانية، وحققت بعد ذلك مانغا (Manga)، وأفلام الرسوم المتحركة (Anime) التي كانت تمثل الطبقات الدنيا في المجتمع الياباني أعظم اعتراف دولي من بين الأنواع المختلفة في الثقافة الشعبية اليابانية المعاصرة، وظهرا بوصفهما السفيران الدوليان للثقافة اليابانية. على الرغم من أن كثيراً من النقاد عاب على الكتب والمجلات الهزلية المليئة بمشاهد الجنس والعنف التي تُباع في اليابان ابتذالها وانتقدوا الأشخاص البالغين لقراءة هذه الأعمال التي وصفوها بـ "التافهة" أمام أعين الناس في القطارات

والمتروات. ولكن لا أحد يستطيع انكار ما يحققه هذا النوع من الادب للتسلية من مبيعات ضخمة فتح الطريق أمام عدد من رسّامي الكارتون للإفادة في إنشاء أعمال ذات قيمة فنية معتبرة (Rosenbaum, 2013).

وكانت النظرة الأولية لكل لون من تلك الالوان في الثقافة الشعبية من قبل المفكرين التهكم والقول إنها لم تكن أكثر من تسلية مبتذلة. ولكن الطبقات الاجتماعية حافظت على تلك الأنواع الأدبية التي تعد تعبيراً عن ثقافتها وطورتها، لذلك حققت كل واحدة من هذه الأشكال مستوى من الامتياز الفني لم يعُد بالإمكان صرف النظر عنه. وكان لبروز طبقة إجتماعية جديدة ونضجها الثقافي في كل واحدة من هذه الحالات، دوراً واضحاً في الرفع من شأن التسلية الشعبية المرتبطة بتلك الطبقة إلى مصاف الفن، وباختصار، يمكن لأي شكل من أشكال التسلية الشعبية أن يتطور إلى وسيلة تعبير فنية أكثر تعقيداً حينما تتعزز مكانة الطبقة التي نتجت عنها او عندما تتمكن تلك الطبقة من إدارة دفة المجتمع بشكل عام. وليست ولادة ونشوء أنواع الثقافة الشعبية المتنوعة في اليابان باستثناء من ذلك (Sato, 1998, p. 237).

من الامثلة على ما حققته الرسوم المتحركة من شهرة ومكانة للثقافة اليابانية المعاصرة كتعبير عن تحول ألوان التسلية الشعبية المرتبطة بالطبقات الاجتماعية الى ثقافة وطنية، ومن ثم الى مساهمة في الثقافة العالمية، وممارسة دور واضح في نشر لغة حضارة المجتمع الى العالمية. وعلى مدى سنوات الدراسة، والتخصص في التاريخ الياباني، والسعي الدائب لتعلم اللغة اليابانية، فقد تناهى الى خزين الذاكرة بعض الالفاظ ومنها لفظة علقت بذاكرتي في مناسبة جمعتني ببعض الزملاء اليابانيين ولاسيما عند التقاط احدى الصور التذكارية حيث تلفظ اليابانيون بلفظة (جيزو Chisu) التي تعني باليابانية طما الإنكليزية (جبن) كطريقة للابتسامة وظهار الاسنان (Smile) بالإنكليزية او ابتسم بالعربية، والمفاجئة اللطيفة حينما عدت الى بيتي في بغداد وعند قيام ابنتي

بالتقاط صورة طلبت منا ان نبتسم استعداداً لالتقاط الصورة فقالت: "جيزو". في تعبير واضح عن دور عناصر ثقافة المجتمعات في نقل تراثها وثقافتها الى العالمية، وما يمكن ملاحظته في هذا المجال بان اليابان ليس لديها وزارة ثقافة كما في عالمنا العربي، لكن وزارة التعليم اليابانية تهتم بدعم الانشطة الثقافية والفكرية التي ترسخ من خلالها ثقافة المجتمع عن طريق المدارس والنظام التعليمي، من خلال دروس النشيد والموسيقى والتربية الفنية والأخلاقية "دوتكو" والأنشطة اللاصفية "توكاتسو"، وتبث من خلالها الفنون والتقاليد كمشتركات لثقافة جمعية، تشكل ذاكرة وهوية، وتنمي الطاقات الفنية والابداعية لدى الاجيال اليابانية، وهو ما يسهم بدوره في الحفاظ على الهوية الثقافية والفكرية للمجتمع، ويولد تجانس اجتماعي كبير ويرتقي بفنونه وتقاليده الى العالمية، ووزارة الخارجية تمارس الدور ذاته خارجياً عبر اذرعها ومؤسساتها، ومن أهمها مؤسسة اليابان. وعلى الرغم من حذف غالبية الفنون الأدائية التقليدية من المناهج الدراسية في النصف الأخير من القرن التاسع عشر، فقد حافظ عليها أناس ممن كان لديهم الحد الأدنى من التعليم، وبدؤوا تدريبهم في مرحلة عمرية مبكرة. وفي أغلب الحالات كان يتم نقل التقنيات التقليدية، لكن الحكومات اليابانية عادت فيما بعد للاهتمام بتلك الفنون الشعبية، وعملت على اقامة عروض وانشاء مسارح لتلك الفنون (Sato, 1998, pp. 252–253).

**ثالثاً: نبذة تاريخية حول نشأة مسرح الدمى في العالم العربي:**

يعد مسرح الدّمى فن شعبي قديم جدا، يعود أصله إلى الثقافات الآسيوية القديمة، لكن المؤرخون والباحثون لم يتمكنون من تحديد الحقبة التاريخية التي ظهر فيها مسرح الدمى، الا انهم أجمعوا على أن الدمى المفردة الأساسية لهذا المسرح، هي ابتكار إنساني ضارب في القدم. أما ما ظهر من نتائج لتلك البحوث والدراسات فإنها افصحت عن ارتباطه بأقدم الحضارات الإنسانية واهمها (حضارة بلاد وادي الرافدين

وحضارة النيل والصين والهند واليابانيون القدماء وعرفته الحضارات اليونانية والرومانية). (صادق ، ٢٠٢٢).

استغل الكهنة على مر العصور مسرح الدمى في عملية التأثير حيث وظّفوا الدمى لنشر التعاليم الدينية للوصول إلى مبتغاهم مستغلين بذلك عنصر «الانبهار»، فقد «كانت تستحوذ على نفوس المشاهدين وعقولهم وتجعلهم أكثر تفاعلاً وتأثراً بالعرض. ونشأ مسرح الدمى في بعض البلدان كالصين على هيئة تماثيل ولدت في عهود رافقت بدايات حضارة الصين، وظهر في الهند مسرح الدمى بهيئة مسرح شعبي حقيقي، اذ انتقل مسرح الدمى من خلال الحروب والتجارة الى اليابان وروما القديمة. وفي القرنين السادس عشر والسابع عشر اتخذ مسرح الدمى شكلاً جديداً، حيث انتقل إلى بلاطات الملوك وأصبح مسرح الدمى يذكر في مؤلفات ميغل وسرفانتيس وشكسبير (صادق ، ٢٠٢٢).

ارتبط مسرح الدمي بحضارة بلاد ما بين النهرين منذ آلاف السنين، كما يرى الباحث "فاضل خليل" الذي يقول أن الدمى عرفت في العراق منذ ما يقرب الثمانية آلاف سنة، حيث أن الإنسان ومنذ القدم اتخذ من خياله عالما واسعا، أدرك من خلاله العلاقة الوثيقة التي تربطه بالدمية، ويستدل على ذلك بالدمى الطينية الأثرية، التي تمثل بعض الحيوانات وكذلك تمثال "الإلهة الأم". وهناك روايات تاريخية تذكر أنه يمتد إلى العصور الفرعونية في مصر القديمة، حيث أن الدمى الفرعونية المحفوظة في متحف اللوفر في باريس، وتشير تصاميمها ومفاصلها وطبيعة حركتها الى ما يرجح احتضان حضارة مصر القديمة لفن مسرح العرائس أو الدمى، كما تم اكتشاف ألعاب مصرية قديمة على هيئة عرائس، دللت على حضورها كألعاب للأطفال المصريين القدماء، على أشكال الحيوانات والبشر.

وحديثاً لم يتعرف العراقيون على فن الدمى إلا في عام ١٩٥٤م–بعد زيارة فرقة مدينة الألعاب المصرية (اللونا بارك) إلى العراق لتقديم ألعابهم التي إستهوت بعض العراقيين فقلدوها وشكلوا لها فرقاً قدمت هذا الفن في التلفزيون عبر برامج كثيرة خصصت للأطفال مثل برنامج (القره قوز). كما تأسست فرقاً لهذا النوع من الفن قدمت فعالياتها في المناسبات السعيدة على مسارح المدارس والفنادق. وبعد هذا النجاح قامت الدولة بتأسيس متحف للأطفال اهتم بفنونهم ومنها بناء مسرح للدمى. والمشاركة في إنتاج أكبر برنامج للدمى موجه للأطفال هو برنامج (إفتح يا سمسم). وقد تأسس في كل دائرة فنية قسم يعنى بشؤون الأطفال وتحريك الدمى. وكانت السينما العراقية هي الأخرى حاضرة فأنتجت أفلاما للدمى المتحركة كانت من إخراج المخرجة الراحلة رضية التميمي التي صبت كل اهتمامها في هذا الفن فقدمت له أفلاما كثيرة منها: (واوي – السوق الشعبية – صياد الغابة – حكاية الكلب الطيب – شيبوب المغامر – الخياط المرح والتاجر البخيل – هيا نلعب...الخ) (خليل ، ٢٠١٦).

لم يكن العرب في عهد الدولة العربية الإسلامية بمنأى عن التأثر والتأثير، فكان لهم، بدورهم، مساهمتهم الفذة. وقد عرفوا أنماطاً مختلفة من هذا الفن العريق، فقد عرفوا مسرح الدمى زمن الدولة العباسية، تحت تسمية "خيال الظل" لاعتماده على تقنية الخيال لإظهار حركة الدمى، وقد انتقل إليهم من الصين أو الهند عبر إيران في القرن الحادي عشر الميلادي، واشتهر خلال العصر المملوكي في مصر، حيث شاعت تمثيليات خيال الظل باسم "بابات" ومفردها "بابة"، ومثلت وسيلة من وسائل الترفيه التي أقبل عليها الناس من مختلف الفئات الاجتماعية، لاسيما أنها كانت تعرض في الأماكن العامة والمقاهي، بل ودخلت حفلات الزواج والمناسبات إلى جانب الفقرات الفنية الأخرى كالغناء والرقص، وعادة ما تكون تمثيليات ساخرة تتناول مختلف المضامين السياسية والاجتماعية إلى جانب التاريخية.، ومن أبرز أعمالهم الذائع

الصيت (المؤسسة العربية لمسرح الدمى والعرائس، ٢٠١٩) "شمس الدين بن دانيال الموصللي (١٢٥٠-١٣١٠م) أشهر من عرف بمساهمته في تأسيس وتطوير مسرح "خيال الظل" ونشره زمن الدولة الفاطمية، وهو من الموصل، جاء إلى القاهرة فرارا من المغول، وألف العديد من "البابات" التي منحت "خيال الظل" روحا فنية جديدة، إضافة إلى موهبته التمثيلية الكبيرة، ولابن دانيال نص يقول فيه: "صنفت من بابات المجون ما إذا رسمت شخوصه، وبوبت مقصوصة، وخلوت بالجمع، وجلوت الستارة بالشمع، رأيته بديع المثال يفوق الحقيقة ذاك الخيال". وبعد سقوط الأندلس في نهاية القرن الثالث عشر، كان مسرح الدمى وسيلة لتسلية الناس بجانب خيال الظل حيث كان وسيلة جيدة لحكاية القصص ذات دلالات قيمية، إنسانية أو سياسية دون الاحتكاك مع الحكام. وكما هو حال قصص خيال الظل، كان مسرح الدمى يعبر عن الأوضاع الاجتماعية والسياسية. من أشهر فناني مسرح الدّمى في العصر الحديث كان الفنان المصري محمود شكوكو (١٩١٢-١٩٨٥). تختلف دمى المسرح عن دمى الماريونيت التي يُحركها الفنان من الفوق بخيوط متصلة بأعضائها المختلفة. كما تختلف عن دمى خيال الظل حيث انّ أجسام الدمية تكون أسطوانية الشكل وليست على شكل رقائق، ويتم إلباس الدمى ملابس تليق بشخصيتها في القصة كما تملك وجها معبرا وشعر أو منديل رأس أو قبعة، عادة ما تكون عروض مسرح الدمى أقرب للتهريج الشعبي والكوميديا من فن خيال الظل، حيث عادة ما يكون الحوار مرتجلا حسب ظروف الموقف.

اما في اليابان فيعد مسرح الدمى فنا متقدما ومؤثرا عند اليابانيين وقد اشتهر باسم "مسرح بونراكو"، اذ أتقنوا التعامل معه على مستوى المضمون والتقنيات، ويحظى بونراكو باهتمام كبير لدى اليابانيين لأنهم يعتبرونه أداة أساسية من أدوات التعليم، لأنهم اكتشفوا إمكانياته الهائلة في التأثير على الناس، وصياغة تفكيرهم وتوجهاتهم، وبناء

منظومتهم الأخلاقية والقيمية والاجتماعية، في مجتمع جاد ومنتج ومنضبط كالمجتمع الياباني، حيث تكتسح جماهيريته هناك الكبار قبل الصغار وهو ما سيتم تناوله في الصفحات القادمة (ابو هوشر ، ٢٠١٠).

**رابعا: بونراكو:**

يعد مسرح الدمى (العرائس) التقليدي الياباني بونراكو Bunraku رغم قدمه، من أشهر مسارح الدمى العالمية الحديثة والمتطورة على الرغم من جذوره التاريخية التي تمتد نحو ٤٠٠ عام. وتعد منظمة اليونسكو مسرح بونراكو كأحد المعالم التراثية العالمية كونه يقدم ثقافة البلاد وعاداتها بطريقة حديثة بالرغم من قدمه وهو مخصص للكبار، وليس الاطفال كما هو شأن مسرح الدمى في كثير من بلدان العالم (اشيغامي، ٢٠١٢). عرف بونراكو او (مسرح الدمى Ningyo Shibai) التقليدي الياباني بانه احد عناصر الثقافة اليابانية في عصر إيدو (١٦٠٣-١٨٦٨)، والتي يبدو أنها تتجاوز حاجز اللغة بسهولة، وذلك لنجاحها خارج اليابان اذ قامت فرق بونراكو بجولات في الولايات المتحدة وأوروبا وأستراليا وحتى في عالمنا العربي في العقود الاخيرة، ولاقت اقبالاً جماهيرياً واسعاً، على الرغم من ان الموضوعات التي تناولتها المسرحيات قديمة وغير مألوفة بالنسبة للجمهور، الا ان العديد من الغربيين انبهر بعبقرية محركي الدمى Puppeteers في إثارة العواطف وايجاد شعور مليء بالحياة ببساطة من خلال تحريك دمى بونراكو. تم تأسيس مسرح بونراكو في مطلع القرن السابع عشر في منطقة كانساي Kansai، وسرعان ما تطورت دراما الدمى المتحركة اليابانية بوتيرة سريعة، واكتسبت شعبية كبيرة بسبب العروض المنتظمة التي اقامها جيدايو تاكيموتو Gidayu Takemoto (١٦٥١-١٧١٤) في اوساكا عام ١٦٨٤، الذي يعتبره الكثيرون المؤسس الحقيقي لذلك الفن الحديث (Sosnoski, 1996, p. 32).

يعد مصطلح بونراكو الآن مرادفاً للتقاليد المسرحية اليابانية البليغة التي ازدهرت (ولا تزال) في مدينة أوساكا. ويشير الباحث غوتام داسغوبتا بانه لكي نكون أكثر دقة في علم أصل الكلمات، يجب الإشارة إلى ان هذا الشكل الفني كان اسمه الأصلي في القرن السابع عشر نينجيو شيباي Ningyo Shibai أو "مسرح الدمى" (Dasgupta, 1983, p. 29). بينما هارانو جوجي يختلف معه بالقول: "عندما ظهر فن بونراكو في اليابان قبل نحو أربعة قرون، كان يطلق عليه اسم نينجيو جوروري **ningyō jōruri** ونينجيو تعني في اللغة اليابانية دمى أما جوروري فتشير إلى أسلوب ترنيم فريد. وكلمة جوروري تعني حرفيا الجوهرة الجميلة، وقد تطور هذا الفن في منتصف القرن الخامس عشر وأدخل عليه آلة شاميسين الموسيقية في النصف الثاني من القرن السادس عشر، وفي النهاية أُدخل مع هذين العنصرين دمى كبيرة يحركها أشخاص يطلق عليهم اسم محركي الدمى" (جوجي، ٢٠١٥).

تقدم مسرحية (بونراكو) على مسرح مخصص للعرائس بواسطة محركي الدمى وممثل الاصوات على لسان هذه الدمى وموسيقيين يعزفون على آلة شاميسين Shamisen التقليدية ذات ثلاثة اوتار. ويتميز هذا المسرح بان الشخصيات الرئيسة فيه ليست دمى يدوية أو قفاز أو قضيب، ولا الدمى المتحركة التي يبلغ ارتفاعها حوالي ثلاثة إلى أربعة أقدام، بل هي دمى كبيرة الحجم، ترتدي ملابس متقنة في زي واقعي، ووجوه مرسومة للتعبير بدقة عن السمات الأساسية للشخصية كـ (امرأة عجوز أو محارب بطولي...الخ)، ويتم التلاعب بها ببراعة من قبل ثلاثة من محركي الدمى يرتدون ملابس سوداء، يكون أحدهم وجهه مكشوف، اما الآخران فتتم تغطية وجوههم. ويتم تحريك هذه الدمى، أثناء حملها عالياً، وجعلها تتحرك بمرونة كبيرة، وتعبر بشكل صريح او ضمني عما يُرغب بقوله او التعبير عنه بواقعية. يجلس على جانب من منصة المسرح الراوي او المرتل جوروري (Joruri) والموسيقيين العازفين ساميسين

Samisen))، وهم يرتدون ملابس فخمة ملكية تعبر عن مواقفهم الثابتة او المتماسكة أثناء جلوسهم على أرجلهم، ومما يجعل حوار المسرحية مثير للإعجاب التعبير العاطفي المتميز، ويتداخل صوت العزف مع ذلك الترنيم الذي يشبه النحيب في مراحل العرض (Dasgupta, 1983, p. 29).

كان محركي الدمى في البدء من الذكور ومخفيين عن الجمهور من خلال ستارة ويحرك الدمية رجل واحد، بارتفاع حوالي قدمين فوق رؤوسهم، وكان الراوي او المرتل جورروي والعازف ساميسن أيضا مخفيين وراء الكواليس (انظر الرسم رقم١). لكن في عام ١٧٠٣، حدث تطور كبير على ذلك الفن عندما ظهر مجموعة من محركي الدمى على خشبة المسرح امام الجمهور، ولا يفصلهم عن الجمهور سوى ستارة شفافة، وتم ازالت تلك الستارة بعد عامين. وفي عام ١٧٢٨، وضعت منصة يوكا Yuka للراوي والعازف على يسار خشبة المسرح. وابتكر محرك الدمى يوشيدا بونزابورو Yoshida Bunzaburo في عام ١٧٣٤ النظام الثلاثي الذي يتكون من ثلاثة محركي دمى للدمية الواحدة (انظر الرسم رقم٢). ومنذ ذلك الحين، اهم ميزة تميز بها مسرح الدمى الياباني ان محرك الدمى الياباني لا يحاول اخفاء حقيقة بانه محرك دمى ووجوده على المسرح، على عكس أداء مسرح الدمى في البلدان الأخرى، اذ لا يتطلب هذا النموذج الياباني الايهام بأن الدمى تتحرك وتتحدث من تلقاء نفسها (Sontag, 1983, p. 16).

شهد فن بونراكو في القرن السابع عشر ازدهارا، بوجود الكاتب المسرحي تشيكاماتسو مونزائيمون Chikamatsu Monzaemon (١٦٥٣-١٧٢٥) اذ بوجوده عثر هذا الفن على "شكسبير" خاص به، وهو ابن لمحارب ساموراي فقد سيده واصبح يعرف بـ رونين **R**ōnin (رونين لقب ياباني يطلق على الساموراي الذي فقد سيده)، وكان يعيش في مدينة كيوتو عندما قابل المرتل الكبير جيدايو تاكيموتو، ولاحظ القوة

الشاعرية لعروضه، وأصبح مهووسا بأسلوب جوروري الترنيمي وبمسرح الدمى، وحقق أكبر إنجازاته في عام ١٧٠٣ مع مسرحية سونيزاكي شينجو Sonezaki Shinjū، والتي تعني (الحب ينتحر في سونيزاكي)، وتحكي قصة حب تراجيدية بين العاهرة أوهاتسو وبين توكوبيي، وهو موظف لدى تاجر فول الصويا. وعند ذهاب الاثنين معا للمكان الذي قررا الانتحار فيه في الغابة، يقوم الراوي بإنشاد الابيات الشهيرة: (في نهاية هذا العالم وانقضاء لياليا.. نمشي نحو طريق الموت.. فبأي شيء يمكن تشبيهنا؟ ترك تشيكاماتسو ورائه أكثر من مائة عمل مسرحي لفن البونراكو، ومن بينها روائع مثل "ميئيدو نو هيكياكو" أو (الساعي نحو الجحيم) في عام ١٧١١ و"كوكوسين يا كاسّين" أو (معارك كوكسينغا) في عام ١٧١٥ و"شينجوتين نو أميجيما" او (الحب ينتحر في أميجيما) في عام ١٧٢٠. كما كانت له إسهاماته في فن الكابوكي، حيث تعاون لنحو عشرة أعوام مع ساكاتا توجورو (١٦٤٧-١٧٠٩)، وهو رائد في التمثيل في منطقة كاميغاتا، التي تضم مدينتي كيوتو وأوساكا. هناك الكثير من أعمال الكابوكي الشهيرة في الوقت الحالي أصلها مسرحيات بونراكو تم تحويرها (جوجي، ٢٠١٥).

يتحدث مارك اوشيما Mark Oshima عن دور كل من تشيكاماتسو وجيدايو في مذكرته بعنوان حول أوتومي بونراكو About Otome Bunrakuبالقول: "أصبح مسرح الدمى الياباني شكل درامي قوي في أوائل القرن الثامن عشر مع الكاتب

تشيكاماتسو مونزايمون والموسيقار جيدايو تاكيموتو. حينما أظهرت نصوص

تشيكاماتسو مآسي الحب لدى عامة الناس، والمميزات التي تمتعت بها موسيقى جيدايو قياساً بالموسيقى الشعبية في عصره. وكانت في الأصل الدمى تعمل من قبل محرك دمى واحد مقنع. وبالتدريج، بدأ المؤدون الرئيسيون بإظهار وجوههم على خشبة المسرح، ليس للتعبير عن مشاعرهم بشكل علني، لكن لترك وجوههم تنقل بصمت مشاعر الحزن للشخصيات التي يؤدونها. وفي منتصف القرن الثامن عشر، تم تطوير الدمى باستخدام ثلاثة محركي دمى" (Dasgupta, 1983, p. 33).

الرسم رقم واحد (مسرح الدمى من خلف الكواليس عام ١٦٩٠) (Skipitares, 2004, p. 17)

الرسم رقم ٢ (نظام ثلاثة محركي دمى) (Skipitares, 2004, p. 17).

يتطلب مسرح بونراكو ثلاثة أصناف من الفنانين: المرتل وعازف آلة شاميسين الموسيقية ومحركو الدمى، وعن هذا الموضوع عبر كيريتاكيه كانجورو ثالث محركو الدمى وأحد فناني بونراكو المتمرسين، لـ(هارانو جوجي، اليابان: بالعربية) إن اطوال الدمى تتراوح بين متر الى متر ونصف. وبالتالي فهي كبيرة وثقيلة جدا. وعادة ما يحرك كل دمية ثلاثة محركي الدمى، ويكون قائد المجموعة او اكثرهم مهارة المسؤول عن الرأس واليد اليمنى، والثاني يكون مسؤول عن اليد اليسرى، والثالث عن القدمين (Sontag, 1983, p. 17). وعند بداية العرض وكما سبق ان بينا يظهر محركو الدمى في بونراكو على خشبة المسرح مع الدمى، وهم يرتدون ملابس سوداء ووجوههم مغطاة فيما عدا قائد المجموعة يكون مكشوف الوجه ويلبس بدلة زاهية، والاهم يتطلب ظهورهم بهذا الأسلوب من الجمهور تجاهل وجودهم ومشاهدة دمى تتحرك على المسرح، وبالفعل مع بداية كل عرض يتجاهل الجمهور وبشكل غريب وجود محركي الدمى، ويتم التركيز والتفاعل بشكل كامل مع الحكاية المعروضة. ويتفاعل الجمهور اثناء التحديق بإعجاب على الدقة العالية للأداء، يبدو السكون واضح على الجمهور مع الوقت، واهم ما تتميز به عروض بونراكو الانسجام العالي في أداء الحركات، وصمت الشخصيات الثلاثة التي تعمل معا في وئام تام، وهو ما يتطلب جهود استثنائية وقدرة كبيرة على الانسجام والايمان بالعمل الجماعي، وذوبان ثلاثة شخصيات حقيقية بشخصية وهمية، لذا يقضي معظم محركي الدمى عشر سنوات في التدريب قبل المشاركة بالعروض الفعلية، وعلى سبيل المثال احد محركي الدمى المشهورين قضى حياته المهنية كلها يعمل محرك الذراع الأيسر فقط. ومنعت النساء من العمل كمحركي دمى، ولكن بعد استعادة ميجي في عام (١٨٦٨-١٩١٢)، ودخول التأثيرات الخارجية لليابان، كان من بينها السماح للنساء بالعمل في المسرح، وأصبح غناء جيدايو

القصصي متاح لفنانات الأداء من الإناث، وأصبح بعض الروائيات الإناث نجوم عن طريق أداء الموسيقى (Sosnoski, 1996, p. 32).

قال كانجورو كيريتاكي وهو أحد أشهر اساتذة محركي دمى مسرح (بونراكو) عند تقديمه لمسرحية عرضت في مدينة فوكوكا في جنوب اليابان "يتطلب نجاح أي مسرحية قيام محركو الدمى بمليء الدمى بالحياة مهما كانت هذه الدمى معقدة في صنعها". واتفق بان الرجل الثالث في المجموعة يحتاج عشر سنوات من العمل ليصل الى هذا المستوى ويتطلب منه العمل من خمسة عشر الى عشرون عاماً، لكي يصل الى مستوى الرجل الثاني في المجموعة، قبل ان يصبح استاذا لها. وتنحصر مهمة ممثل الأصوات بالقيام بدور المتحدث عن لسان كل شخصية في المسرحية سواء كانت هذه الشخصية رجلا او امرأة او طفلا فهو يؤدي كافة الادوار بكفاءة مما يتطلب منه ان يكون ذا صوت قوي ومقلد بارع لكافة الأصوات، وفي كافة الظروف كأن يصرخ او يهمس (Warren-Knott & Hironaga, 1964)، وفقا لما يتطلبه النص والحبكة، ويجلس بالقرب منه عازف الة (شاميسين) على يمين خشبة المسرح. ويلعب العازف على هذه الالة دورا مهما اذ يقوم بدعم حركات الدمية ومشاعرها بموسيقاه التي تمثل ايضا صوت المطر او الرياح او غيرها من الاصوات وفقا لما يتطلبه نص المسرحية (اشيغامي، ٢٠١٢).

تتميز الدمى التي تستخدم في هذا المسرح بوزنها الثقيل حيث تزن الواحدة نحو ٢٠ كغم، ورؤوسها المصنوعة من الخشب، وهناك خمسة وستون نوعا منها، ومائة وعشرون تسريحة شعر مختلفة لها، ويمثل ثلاثون نوعا من هذه الدمى شخصيات رجالية وعشرة نسائية وخمسة عشر شخصية اخرى مختلفة، وفقاً لما تتطلبه المسرحية. ويتم تحريك دمى بونراكو باسلوب يستطيع من خلاله المشاهد ان يرى اعينها تتحرك في جميع الاتجاهات وحتى رموشها وفمها وذراعيها بطريقة توحي وكأنها تعبر عن

الاحاسيس الحقيقة التي يمر بها الانسان اثناء انفعاله تعبيرا عن حالات الغضب والحزن او السعادة والفرح لدرجة ان البعض يصف حركتها على انها معبرة أكثر مما يظهره الانسان الحقيقي (اشيغامي، ٢٠١٢).

تعالج مجموعات محركي الدمى على خشبة مسرح بونراكو حركات متعددة منها السير على الأقدام، والحديث والقتال والرقص ومجموعة من الإيماءات والتعابير، وفقاً لقصة المسرحية، ويقدم بونراكو التراجيديا والعروض الكوميدية للجمهور البالغين، تناول العديد من القصص المؤثرة والمروعة، التي تحدثت عن مواضيع الموت والانتحار التي لم تكن غير مألوفة بالنسبة للمجتمع، وقدمت العديد من الحكايات التاريخية الرومانسية جيدايمونو Jidaimono التي تتكون في بعض الاحيان من خمسة أجزاء، وتستمر لثماني ساعات، وغالبا ما يستمر العرض إلى نحو أربع ساعات متواصلة في معظم العروض. ويتناول كذلك حكايات واقعية سترنمونو Setrnmono تتكون عادة من ثلاثة أجزاء فقط ويتم عرضها بشكل متواصل (Dasgupta, 1983, p. 31).

صورة رقم (١) نماذج لشخصيات بونراكو

تتحدث محرك الدمى ثيودورا سكيبتاريز Skipitares Theodora عن تجربتها الشخصية وتقول: **"ما لم أكن أفهمه عن مسرح بونراكو هو أن عظمتها تكمن**

**في المحاولة لتحقيق توازن بين الواقع والخيال". لم تحاول عروض بونراكو اقناع الجمهور بان الدمية تتحرك بذاتها لأنه كان يشاهد ذلك بالواقع، بل كانت تهتم كثيرا في خلق سطح مستو للواقع، وهنا تتضح قوة مسرح بونراكو على المتلقي. ويتحدث محرك الدمى تاماو** Tamao **عن الواقعية بالقول: "إن الدمى لا تقلد الحياة، لكن اسلوب تحريك الدمية يجب أن يعكس الحياة، وليس مجرد أن يكون نابض بالحياة ... انها البراعة الفنية التي تكشف عن** "Hara "**، أي القلب المركز الداخلي للعاطفة والروح، أن محرك الدمى الرئيس يسعى اثناء العرض الى الوصول كما لو انه يعمل ككتلة واحدة مع محرك الذراع الأيسر ومحرك السيقان"** (Sosnoski, 1996, p. 32). يبدو أن الاحساس والانسجام العالي الذي يتم تحقيقه من قبل محركي الدمى الثلاثة، وسيلة مثالية لتصوير عمق الشخصيات على المسرح. وكذلك يبدو أن الشعور الذي يمكن تحقيقه مع ثلاثة من محركي الدمى وسيلة مثالية للتعبير عن عمق الشخصيات والمسرحيات.

يسعى النموذج الثلاثي للإنتاج الفني (البصري والصوتي والموسيقي) الذي يعمل من خلاله بونراكو على إرشادنا إلى الجمالية الشاملة لهذا الشكل الفني. كما هو الحال مع حجم الحياة الممنوح للدمى، ويرفض بونراكو تقديم إجمالي وهمي للعالم على المسرح. من خلال مجموعة من العناصر المتباينة والمنفصلة، اذ يقوم فنان بونراكو، بإنشاء صورة عالمية. وإن الصورة العالمية الموسعة التي يواجهها للجمهور هي عبارة عن مجموعة من الأنشطة المتخصصة والدقيقة للثالوث الذي يشكل الهيكل الفني. لكن يجب أن يُنظر أيضًا الى تخصص مسرح بونراكو المتوهج من تقسيم العمل الفني على أنه إحساس يشبه فكرة التصغير التي أصبحت، بسبب التقدم التكنلوجي الياباني كما يرى البعض، تلخص العبقرية الوطنية الفريدة لهذا البلد (Andō, 1970, p. 191).

يحتل التصغير مكانًا خاصًا في الحياة اليابانية. كونها دولة جزر صغيرة وفضاء ضيق، لذلك لجأ اليابانيون إلى القوى الإيحائية للنموذج المصغر لكسر الإنغلاق الذي يحيط بهم. والاستخدامات المؤثرة لهذه التقنيات واضحة لأي شخص يرى الحدائق داخل المنازل اليابانية. وكذلك من خلال الترتيب المكاني منظم لأنماط الحياة المختلفة. أنشأ اليابانيون مشهدًا موسعًا يشمل العالم في العقل، إن لم يكن في الواقع. (ومن المثير للاهتمام النظر إلى الميل الياباني للتصوير الفوتوغرافي في هذا السياق) (Dasgupta, 1983, p. 33)..

إذا كانت جماليات بونراكو تتدفق جزئياً من الروح الاجتماعية والثقافية للحياة اليابانية وتمثل تعبير حي عنها، فإن استراتيجية التصغير/التخصص تعمل أيضًا على تقطير وتركيز نقاء كل من الممارسات الفنية الثلاثية في بونراكو. اذ يحتفظ المرئي والصوتي والموسيقي باستقلالهم الذاتي مع عدم تأثير أي من المجالات الثلاثة على أي من المجالات الآخرى، وإن قدرتهم على التعايش معًا هو أن لا أحد منهم مسؤول عن دعم أنشطة الآخرين أو التأكيد عليها بشكل صريح. وتمثل كل منها بطبيعتها تجسيدًا لمنطقة صغيرة ومتخصصة من التنفيذ الفني، وهناك مساحة كافية لاستيعاب تلك الأنشطة الفردية الثلاثة في التجربة الجمالية الشاملة لمشهد بونراكو (Andō, 1970, p. 191).

تعتبر نصوص بونراكو من أنقى أشكال الكتابة الأدبية اليابانية. وفي هذا الصدد قال تشيكاماتسو مونزايمون أبرز مؤلفي النصوص المسرحية لبونراكو، والذي تعاون مع جيدايو لكتابة سطور متميزة، "ان جيدايو كان منزعجًا جدًا من القراءات التي قدمها ممثلو كابوكي في عصره"، وعلى الرغم من ان تشيكاماتسو بدأ بالكتابة لمسرح كابوكي، لكنه انجذب بشكل كبير إلى دمى بونراكو، التي يرى بانها تبقى صامتة أثناء الأداء، والتعبير عن النقاء الفني الذي يفسح المجال للعناصر الموسيقية والبصرية

لتجربة بونراكو الفريدة. ويمكن قول الشيء نفسه عن مرافقة العازفين، بغض النظر عن جدارتها كموسيقى نقية، فإن الصوت (الريشة) التي تضرب الأوتار في مراحل غير إيقاعية متعمدة وكأنه يشير إلى علامات الترقيم الصوتية للنص. وتظهر الرؤية التحويلية مرة أخرى مع دخول الموسيقى خلسة في نظام اللغة المكتوبة. كأن النص موجود تمامًا كلغة أدبية، وفي نفس اللحظة يتحلل باستمرار إلى تجسيد شديد في وجوه القراء، لذا فإن الموسيقى أيضًا تجعلها غير مرئية من خلال الدخول إلى عالم اللغة. البديل المرئي وغير المرئي في بونراكو، كما يجب في أي شكل فني يحتفل بجوهر التصغير (Dasgupta, 1983, p. 33).

لا يتجلى ذلك في أي مكان أكثر من العنصر المرئي في نموذج بونراكو، وما نراه على المسرح ثلاثة محركي دمى من البشر يتعاملون مع دمية غير حية، ولكن مع تقدم الأداء، تظهر الحياة في الدمى وتختفي المعالجات من الرؤية. ويزداد عدم الوضوح الممنوح لهذه الأخيرة من خلال الأزياء السوداء التي يرتدونها. لكن أن تصبح مرئيًا أو غير مرئي ليس أبدًا ظاهرة لا رجعة فيها في بونراكو؛ هناك حركة مستمرة ذهابًا وإيابًا بين الاثنين، وتحول لا هوادة فيه للواقعي والخيالي وبين قطبيهما اللذان يتسببان في هذا المسرح العجيب والرائع. عرض أحد محركي الدمى لوجهه طوال مدة الأداء يذكرنا بفترات زمنية من مشاهد المظهر البشري، في حين أن بعض اللحظات الأكثر ملامسة للرواية تظهر الدمى بشكل مأساوي قبل تنشيطها في إيقاعات الحياة والرسوم المتحركة (Dasgupta, 1983, p. 34). هذه العلاقة بين المحركين والدمى ليست مجرد علاقة فعالة بل إنه اللغز القاسي الذي يقع في قلب دراما بونراكو. تسليم الدمية مشطًا، وهرع الدمية إلى هلاكها في بعض اللحظات يظهر محركي الدمى وكأنهم خدم للدمية، في لحظات أخرى آسريه. يبدو أن الدمية في بعض الأحيان تضغط بقوة على المحركين أو أنهم يتحملونها بهدوء تام، وفي أوقات أخرى تكون هناك

تحولات مستمرة لإسعاد الحواس واثارة العواطف، وفي أحيان كثيرة يتقلص المحركين الغامضين وتتضخم الدمى ثم يلوح المحركون مرة أخرى وتصبح الدمى هشة ومضطهدة حسب المشهد (Sontag, 1983, p. 17).

عبقرية مسرح بونراكو ليست في أن الدمية تكرر المشاعر الإنسانية بكل تعقيداتها (على الرغم من أنها تقترب بشكل ملحوظ من القيام بذلك)، لكنها تقيم علاقتها الأساسية بالإنسان. بما أن السمات الشخصية المهيمنة للدور الذي تلعبه الدمية قد تم بالفعل إدراجها في مكياج الوجه والجسم، فإن مهمة محركي الدمى ليست مجرد التلاعب بالدمى بطريقة تعرض المشاعر التي تحدد شخصية أو دور الدمية. بل إن دورهم يكون في أحيان كثيرة بديلاً عن الطبيعة اللاهوتية–في بث الحياة في الدمى، وتزويد كل واحدة منها بروح خاصة. على عكس الممثل الحي الذي يتميز بوجود الجانب الإنساني، وكل ما يحتاجه هو إقناعنا بالنطاق العاطفي للدور الذي يؤديه، وهنا تكون دمية بونراكو منخرطة في مناورة أكثر خطورة وأكثر تعقيدًا–يجب عليها اشعارنا بالجانب الإنساني المفقود قبل الدخول في الموضوع. لذلك فإن مهمتها صعبة جداً بل وجودية. وباختصار، فإن الخطوط الدقيقة التي رسمتها دمية بونراكو تحدد لنا في نفس اللحظة جوهر الإنسان والعنصر العاطفي الذي يتألف منه (Dasgupta, 1983, p. 35). إن ولادة هذا الوجود هي نتيجة التنفيذ الدقيق للأعمال والإيماءات البشرية التي يقوم بها محركو الدمى، وتلك الإيماءات النقية، حركات تجسد جوهر كياننا، وتعبر عن النموذج الأساسي لحياتنا العاطفية. ولكن بالنسبة لمحركي الدمى، فإن العملية هي مسألة ضبط النفس إلى أقصى حد، لدرجة إنهم لا يشاركون في الحياة العاطفية للدمى التي تمتد للخارج من أجسادهم، ويتم عرض نكران الذات الذي يتحلون به بشكل صارم تجاه الدمى الجامدة التي يجعلونها تنبض بالحياة، متحدون مرة أخرى في شمولية الكون

وفي خلق الفن. ينشي هذا التبادل ما يمكن ان نطلق عليه "دمية الروح" Rilke (Andō, 1970, pp. 167–170).

**خامساً: بونراكو بعد الحرب العالمية الثانية:**

أعطى مسرح بونراكوزا الذي بُني في القرن التاسع عشر في أوساكا هذا الشكل من الفنون اسمه النموذجي الحالي في اليابان. وكان المسرح قد دُمر خلال قصف مدينة أوساكا عام ١٩٤٥ وتمت إعادة بنائه عام ١٩٤٦، ولكن في عام ١٩٤٨ تسببت قضايا عمالية في شركة شوتشيكو التي تدير المسرح بانقسام فرقة بونراكو إلى قسمين. وهما مجموعة تشينامیكاي والتي بقيت مخلصة لشوتشيكو، ومجموعة ميتسوواكاي التي وقفت الى جانب نقابة العمال وقررت الانفصال. وقد استمر الانقسام حتى عام ١٩٦٣ عندما تخلت شركة شوتشيكو عن بونراكو مُرجِعَةً السبب في ذلك إلى استمرار الخسائر. وعلى الرغم من ذلك، حاز فن بونراكو على تقدير أوسع مع أول عرض قُدم في الخارج في سياتل خلال مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية. كما شهد عام ١٩٦٣ تشكيل جمعية بونراكو كيوكاي، والتي أعادت توحيد الفنانين المنقسمين، وقد تسبب تأسيس مسرح اليابان القومي في طوكيو عام ١٩٦٦ ومسرح بونراكو القومي في أوساكا عام ١٩٨٤ في بث مزيد من الحياة في هذا الفن المتعثر (جوجي، ٢٠١٥).

تكون مسرح دمية اوتمي بونراكو Otome Bunraku Puppet من عشرين عضوًا تحت قيادة كراندماستر جيكو كيريتاكِ Grandmaster Chieko Kiritake. بصفته مدير اوتومي بونراكو منذ عام ١٩٥٠، وهو ليس متميزا في تقنية الدمى فحسب، بل أيضًا في طريقة سرد جيدايو والعزف على الة شاميسين، والرقص الياباني التقليدي نيهون بويو Nihon Buyo، وهو العضو الوحيد في الشركة الذي يمكنه أداء جميع أدوار الدمى والترديد للمرجع بأكمله، وتقوم بأدوار كل من الإناث والذكور. وكان

يتدرب بنشاط ويدرب أعضاء المجموعة، وكذلك الطلاب الآخرين (Skipitares, 2004, p. 22).

يتطلب الفن المميز أن ننظر بعناية شديدة ودقة عالية إلى "ما وراء" أو "من خلال" ما يُفهم على أنه عائق، اضطراب، غير ذي صلة في عرض الأوبرا، وننظر إلى ما وراء أو خلال الأوركسترا للتركيز على المسرح. ولكن في بونراكو، لا يفترض بنا أن ننظر بعيداً خلف العرائس الغامضة ذات الثوب الأسود. إن وجود محركي الدمى هو ما يمنح بونراكو شخصيته الأسطورية العالية والعاطفية المتصاعدة. وكما يقول تشيكاماتسو إنه من أجل جعل فن الدمى قادرًا على المنافسة مع فن الممثلين الأحياء، يجب أن يكون النص مشحونًا بالشعور. لكنه يضيف: "إنني أتحمل الشفقة حول مسألة ضبط النفس" (Sontag, 1983, p. 17).

على الرغم من ان العديد من اليابانيين لا يزالون يستمتعون بمشاهدة بونراكو والفنون التقليدية الأخرى، لكن تلك الفنون فقدت أعداد كبيرة من جمهورها الذين اتجهوا إلى التلفزيون، والمسرح، والسينما، وغيرها من أشكال الترفيه والتسلية الشعبية الحديثة. لذا في الوقت الحالي تتلقى الفنون التقليدية بما فيها بونراكو دعم وحماية وطنية باعتبارها ممتلكات ثقافية مهمة، ويتم عقد أربعة أو خمسة عروض سنويا في أوساكا وثلاثة أو أربعة في طوكيو. ومن المثير للاهتمام أن نلاحظ الان كما في الماضي، أن بونراكو يتمتع باهتمام كبير من قبل الناس في كانساي ومناطق غرب اليابان أكثر بكثير من طوكيو، لكن مع ذلك يبقى بونراكو محط فخر الشعب الياباني كونه مساهمة يابانية فريدة في فن ومهارات الدمى المتحركة، وتتميز عروض بونراكو بانها وبجميع سماتها يابانية بامتياز، ونتاج أجيال من الفنانين والحرفيين اليابانيين (Sosnoski, 1996, p. 32). وهو ما يتميز الفنون الادائية في جميع الثقافات العالمية بما فيها بونراكو بان ادائها وتطورها عبر العصور التي مرت بها يمثل تعبير حي للبيئة

الطبيعية التي نشأت فيها وطبيعة الحياة التي يعيشها المجتمع في تلك البيئة بما فيها من صعوبات طبيعية كأن تكون قسوة التضاريس او المناخ او سهولة العيش وغنى الطبيعة وانعكاسها على الشخصيات الاجتماعية والتحولات الثقافية والفكرية للمجتمع الذي وجدت فيه والتحولات الفكرية التي مرة بها عملية تطوره وسيرورته وتتشكل ذاته وقدرته بالتعبير عنها كأن تكون مبنية على تراتيل دينية او شعائر وطقوس اجتماعية مرتبطة بتاريخ الامة وروحها والاحداث والكوارث الكبرى التي مرت بها. يعبر الفنان او المؤدي من خلالها عن الموضوع المراد عرضه بشكل فردي او جماعي، وتتناول موضوعات مثل الخير والشر والخصب والجفاف والفرح والحزن...الخ

**سادساً: الخاتمة**

يعد مسرح الدمى، كغيره من الفنون وليد الحاجة الانسانية العميقة للتعبير عن الخلجات المكنونة وهو إلى ذلك خالصة غير ناجزة لكل الأثر الانساني، الثقافي والسياسي والاجتماعي الممتد؛ ولتفاعل التراكمات الحضارية عبر العصور، إذ اغتنى وتبلور بما أنتجته الاقوام التي تعاقبت على هذه الأرض، ومنذ تاريخ الإنسان الأول ارتبط مسرح الدمى بالحياة اليومية للإنسان، فكان أداة لإنماء فكره وتطوره ذهنياً دفعته لانتاج أعمالاً قريبة لواقعه. وارتبطت الدمى كأداة للتعبير الإنساني عن عدد من الأفكار والقضايا وأبرز مظاهر روح العصر الذي يعيشه فضلا عن المسرح الذي يعد طريقة للتعبير عن طبيعة الحياة الإنسانية وانعكاساً لها في اغلب الاحيان بأقدم الحضارات الإنسانية واهمها (حضارة بلاد ما بين النهرين وحضارة النيل والصين والهند واليابان وعرفته كذلك الحضارات اليونانية والرومانية).

ظهر مسرح الدمى في العالم العربي لاسيما العراق بالوان مختلفة حسب طبيعة الحاجة الإنسانية والظروف التي يعيشها المجتمع في تلك المرحلة التاريخية على الرغم من ان ظهورها في التاريخ الحديث والمعاصر لم يكون بمستوى بونراكو الذي يعد لوناً

مهماً ومتميز من الفنون الادائية اليابانية تطور عبر العصور والمراحل التي مر بها ليمثل تعبيراً حي عن التحولات الثقافية والفكرية للمجتمع الياباني، لاسيما في القرنين التاسع عشر والعشرين الذين شهدا تحولات مهمة عاشتها اليابان انطلاقاً من عهد ميجي وما تلاه من تحولات وانجازات مهمة حققتها الامة اليابانية، انعكست على التحولات التي مرت بها الفنون الادائية اليابانية التي يمكن عدها انعكاس وتوثيق في الوقت ذاته لحركة المجتمع وصعود واضمحلال دور طبقات اجتماعية فيه، عبرت تلك الطبقات عن روحها بأساليب متعددة، منها الفنون الادائية والموسيقى والتراتيل الدينية ومختلف الشعائر وطقوس الاجتماعية المرتبطة بتاريخ الامة وروحها والاحداث والكوارث الكبرى التي مرت بها. وبونراكو احد تلك الفنون الشعبية اليابانية التي تؤرخ للتحولات التي عاشها المجتمع الياباني، لاسيما عامة الشعب تلك الطبقة الفقيرة او المعدومة في بعض الأحيان ليس في اليابان فحسب بل في جميع بقاع العالم، اذ عبر بونراكو كفن ادائي فلكلوري شعبي مرتبط بتلك الطبقة الاجتماعية عن التحولات التي عاشتها منذ عهد ايدو (١٦٠٣-١٨٦٧) مروراً بعهد ميجي (١٨٦٨-١٩١٢) وحتى الوقت الحاضر، وتحوله الى جزء مهم من المسرح والثقافة الشعبية اليابانية والاعتراف به عالمياً وضمه الى القائمة التمثيلية للتراث الثقافي غير المادي للبشرية عام ٢٠٠٨ يمثل تعبيراً حياً عن صعود تلك الطبقة الاجتماعية وتزايد دورها وتأثيرها في اليابان، اما عن اهم المميزات التقنية والادائية لبونراكو ودور الدولة في دعمه فهي:

١- يعبر الفنانون محركي الدمى من خلالها عن الموضوع المراد عرضه بشكل جماعي عبر قيام ثلاثة اشخاص بتحريك دمية واحدة بانسجام عالي.

٢- يحتاج محركو الدمى الى وقت طويل جداً للتدريب بسبب ثقل الدمية وكبر حجمها.

٣- على الرغم من كونه مسرح دمى لكنه غير مخصص للاطفال ويتناول موضوعات مثل الخير والشر والخصب والجفاف والفرح والحزن...الخ.

٤- ارتبط بونراكو بتطور المجتمع الياباني ورسم هويته وتشكيل موروثه الحضاري. بالإضافة الى الجانب التقني للأداء المسرحي.

٥- يعد اهتمام الدولة اليابانى بمسرح بونراكو بإقامة مسرح خاص به حتى بعد تراجع دوره تعبير حي عن دور الدولة الواضح في دعم فنونها الشعبية وجعلها سفير دولي لنشر الثقافة اليابانية وهو ما نحتاجه في الوطن العربي للمحافظة على تراثنا وفلكلورنا الشعبي.

**المصادر:**

١. كاتو شوايتشي. (٢٠٠٩). اليابان رؤية من الداخل. دمشق: دار التكوين للكباعة والنشر.

٢. ميوكو اشيغامي. (٢٠١٢). *وكالة الانباء الكويتية (كانا)*. تم الاسترداد من مسرح الدمى الياباني: https://www.kuna.net.kw/CMSPage.aspx?CategoryILanguage=ar&D=79

٣. هارانو جوجي. (٢٠١٥). *فن بونراكو المسرحي بين ارثه التاريخي العريق ومستقبله الغامض*. تم الاسترداد من مجلة الكترونية (اليابان: بالعربية): https://www.nippon.com/ar/column/g00219/

٤. Kuritz, P. (1988). The Making of Theatre History. illustrated.

٥. Tsurumin, S. (2011). A Cultural History of Postwar Japan1945-1980. Great Britain .
٦. Sontag, S. (1983). A Note on Bunraku, The Three Penny Review. *The Threepenny Review*(16).
٧. Skipitares, T. (2004, Jan.). The Tension of Modern Bunraku,. *A Journal of Performance and Art*(1).
٨. Nogami, T. (2005). In *Japanese Noh Plays: How to see them.* Great Britain: Kegan Paul.
٩. Andō, T. (1970). Bunraku: the Puppet theater. Japan : Walker/Weatherhill.
١٠. Macwilliams, M. W. (2008). Japan Visual Culture: Explorations in the World of Manga and Anime. New York: M.E. Sharpe, Inc.
١١. Dasgupta, G. (1983). Bunraku Miniatures. *Performing Arts Journal*(2).
١٢. Fenollosa, E., & Pound , E. (1959). In *The Classic Noh of Japan.* New York: New Daractions Publishing Corporations.
١٣. Sosnoski, D. (1996). Introduction to Japanese Culture. Japan : Charles E. Tuttle Publishing Co. Inc.
١٤. SCOTT, A. (1999). The Kabuki theatre of Japan. Canada : General Publishing Company.
١٥. Sato, T. (1998). Popular culture in Modern Japan. New York: Garland Publishing, INC.

١٦. Rosenbaum, R. (2013). Manga and Representation of Japanese History. London: Routledge.

١٧. Jones, S. H. (2013). *The Bunraku Puppet Theatre of Japan: Honor, Vengeance, and Love in Four Plays of the 18th and 19th Centuries* . United States of America : University of Hawaii Press.

١٨. Yoshinaga, T., Yamaguchi, H., & Saitō, S. (1958). *Masterpieces of Japanese Puppetry, Sculptured Heads of the Bunraku Theater*. Tokyo: C. E. Tuttle Company.

١٩. Warren-Knott, D., & Hironaga, S. (1964). *Bunraku: Japan's Unique Puppet Theatre.* Tokyo: Tokyo News Service.

٢٠. Sakai, S. (2020). *Usagi Yojimbo: Bunraku and Other stories.* Japan: IDW.

٢١. رامز صادق . (٢٠٢٢). *مسرح الدمى.. مفاصل تاريخيّة عدّة وتراجع أهميته مع تطوّر المفاهيم والمبادئ الأساسيّة الحديثة في عملية التلقين والتربية*. تم الاسترداد من جريدة البناء: https://www.al-binaa.com/archives/article/213625

٢٢. فاضل خليل . (١١ ايار, ٢٠١٦). *تاريخ فن الدمى في العراق*. تم الاسترداد من الهيئة العربية للمسرح: https://atitheatre.ae/%D8%AA%D8%A7%D8%B1%D9%8A%D8%AE-%D9%81%D9%86-%D8%A7%D9%84%D8%AF%D9%85%D9%89-

%D9%81%D9%8A-
%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%A7%
D9%82-%D8%AF-
%D9%81%D8%A7%D8%B6%D9%84-
/%D8%AE%D9%84%D9%8A%D9%84

٢٣. المؤسسة العربية لمسرح الدمى والعرائس. (ايار , ٢٠١٩). مسرح الدمى في لبنان: ظلال بددت العتمة! بيروت ، بيروت ، لبنان .

٢٤. رحاب ابو هوشر . (٢٠١٠). *مسرح الدمى للطفل بين الشكل والمضمون في تجربة فرقة ا"مسرح دمى العربةا" الأردنية /.* تم الاسترداد من الجسرة موقع ثقافي عربي : /https://aljasrah.net/aljasra639