

قلق ممثل - "An Actor Adrift" (1) يوشى أودي - Yoshi Oida

ترجمة وتقديم: عاطف أبو سيف *

توطئة

«يوشى أودي Yoshi Oida» (1933) ممثل ياباني يعمل مع فرقة «بيتر بروك Peter Brook» المسرحية، وكتابه هذا يتحدث فيه عن تجربته في المسرح المعاصر، بعد التحاقه بفرقة «بروك»، غير أنه كتاب في الإكتشاف. فتجربة «أودي» المسرحية جزء من تجربة أوسع في الحياة نراها مصاحبة لنا خلال هذه الرحلة الواسعة في عالم يعيد اكتشاف نفسه. و«أودي» عمل بجانب عمله في فرقة «بروك» في السينما اليابانية والعالمية، فقد مثل في فيلم «جيرناوي Peter Greenaway»: «كتاب الوسادة Pillow Book» المنتج سنة 1996.

و«بيتر بروك» أستاذ «أودي» واحد من أهم مخرجي المسرح المعاصر وأكثرهم تأثيراً خلال نصف القرن الماضي. وكتاب «أودي»: «قلق ممثل An Actor Adrift» يتحدث في الكثير منه عن تجربة كاتبه مع «بروك»، حيث كتبه «أودي» بمساعدة مدرسة المسرح والمخرجة «لورنا مارشال Lorna Marshall» نظراً لأن اللغة الإنجليزية ليست لغته الأم. ولـ «أودي»، أيضاً، كتاب: «الممثل غير المرئي» كتبه بمساعدة «لورنا»، أيضاً.

خلال عملية الترجمة رأينا أن نقوم بكتابة الأسماء والأماكن بالإنجليزية في أول مرة ترد فيها بجانب كتابة لفظها العربي، وإذا وردت بعد ذلك اكتفينا باللفظ العربي. وما ورد بين أقواس (. . .) جاء استطراداً منا على النص المترجم للتوضيح، ولم يرد إلا قليلاً. أمّا ما ورد في الهوامش فهو إشارات تسهّل القراءة وراعينا التقليل منه. هذا، وقد كان الكتاب قد صدر في طبعته الأولى سنة 1992، بيد أننا ارتكزنا في ترجمتنا على طبعة سنة 1996.

«بيتر بروك - Peter Brook»، البريطاني الأصل واحد من أهم مخرجي المسرح في العالم. يعيش في باريس حيث يقوم منذ أوائل الستينيات بالعمل في البحث المسرحي لاكتشاف سبل جديدة تغني التجربة المسرحية. و«بروك» الذي اعتلى سدة المسرح الأوروبي وهو في العشرينيات من عمره ما زال بعد أكثر من خمسين عاماً يحافظ على ألقه وقلقه المسرحي والتجديدي. نقاد المسرح خصوصاً والفن عموماً يسمونه بـ «الرب» في المسرح. فهو دائم الحضور ودائم التجديد وله مريدوه وتلامذته ومستواه الفني الرفيع الذي ترك بصمته في المشهد المسرحي العالمي. فرقة «بروك» المسرحية جابت المسارح الكونية وخاضت تجارب غريبة وجديدة من تمثيل الملحمة الهندية «المهارتا» إلى تجريبية «بروك» بالمسرح المعاصر والإرتجال الحديثة القائمة على قدرات كل ممثل فردية إلى رحلة الفرقة في الأدغال الإفريقية والصحراء الكبرى.

بيد أن الدارس لتجربة «بروك» لن يفوته ولع المخرج الأهم في القرن العشرين وفي مطالع قرننا هذا بمواطنه وليم شكسبير. «بروك» لا يكاد يفوت فرصة دون الحديث عن عظمة شكسبير. لـ «بروك» مجموعة من الكتب في المسرح منه كتابه «المساحة الفارغة» المترجم

للعربية عن دار الهلال، بجانب مجموعة من الكتب الأخرى، وهو مخرج سينمائي لا يقل في أهميته السينمائية عن مكانته المسرحية.

رؤية «بروك» في المسرح قائمة على دراسة تحليل تاريخ المسرح العالمي وفهمه بشكل جيد متابعة المسرح المعاصر في سبيل اكتشاف مسرحه الخاص. ولا نظن أننا نستطيع التفكير بمسرح خاص مميّز إن لم نفكر بـ«بيتر بروك» ومركز أبحاثه في المسرح.

من هذا المركز خرج الياباني «يوشي أودي - Yoshi Odi». الذي عمل في مسرح «الكابوكي» ولبس «الكيمون» وعمل في أشهر مسارح طوكيو الضواحي، لم يملك إلا الاستجابة للدعوى التي جاءت من باريس للانضمام لمسرح «بروك». التجربة كانت مختلفة، والرحلة التي كان من المقرر لها أن تكون الأشهر قُدر لها أن تدوم لعقود. «أودي» يعرف جيداً أين تكمن عبقرية «بروك» كما يعرف فطرة «أودي». وهنا يكمن هذا التزاوج بين عبقرى الإخراج المسرحي وبين واحد من أهم أعضاء فرقته. من الجلسة الأولى في 1968 لاحظ «بروك» أن «أودي» خيار لا يمكن التنازل عنه، كما سجّل أودي أنه رغم عدم فهمه الكامل لكل ما يقول «بروك» إلا أنه عبقرى من طراز فريد.

(أقواس) في هذا الملف تقدّم ترجمة لواحدة من لقاءات «بروك» ونقاشاته مع الجمهور وستتابع نشر مجموعة من المقالات بقلم «بيتر بروك» وعنه، كما سننشر على حلقات ترجمة لكتاب «يوشي أودي»: «تحوّل ممثل» الذي يتحدث فيه عن تجربته في مسرح «بروك» وعن التقاليد المسرحية اليابانية وكيف اختلف الفهم وكيف حدث الحراك الثقافي في تجربته.

مقدمة الكتاب

بيتر بروك

قال لي «جين لوي بارو - Jean-Louis Barralut»: ستقابل شخصاً من مسرح «نوا Noh». وما أن فتح الباب في مكتبه، حتى دخل رجل صغير وهادئ يلبس زياً رسمياً من البدلة وربطة العنق، وكنت أتوقع أن أرى رجلاً بزّي «الكيمونو Kimono». لم يكن هذا الرجل يعرف الإنجليزية أو الفرنسية، لكنه عبّر عن نفسه بطريقة أخرى؛ انحنى كثيراً،

مرةً وأخرى، ففهمت. ولما عرضت عليه أن يكون جزءاً من ورشة العمل الدولية الأولى التي أديرها، انحنى «يوشي» موافقاً.

في اليوم الأول تجمّع قرابة عشرين ممثلاً وممثلة من بلدان مختلفة. قمنا بالجلوس على الأرض لكسر الجليد بينهم، ولما كنت أعاني من تصلّب في العضلات، جلست على مسند وجلس «يوشي» مواجهاً لي تماماً، مثل زهرة لوتس. بعد برهة تملكت لعدم راحتي من طريقة الجلوس وركزت على ذراعي، ولاستغرابي عمل «يوشي» الشيء ذاته. في نهاية اليوم كنت أتكئ على ساعدي وكان «يوشي» ممدداً على الأرض. بعد أسابيع سألته إذا كان يحب الاسترخاء على الأرض من وقت إلى آخر. أجاب: «لا، لكنك معلمي. في اليابان علمونا أن على التلميذ أن يكون في موضع أسفل معلمه. لم يكن لدي خيار».

من ذلك الوقت اختلفت الأشياء حولي؛ أصبح يوشي رقيقاً وصديقاً ومعلماً لي بطريقته. خضنا مغامرات عديدة سوية، وكنت لا أغامر باكتشاف مناطق جديدة دون «يوشي»، وكان دائماً مستعداً للقيادة أو للإرشاد أو ليتبعني حسب حاجة الموقف.

وكان ذا ذكاء واضح، مواهبه تشكّلت في اليابان لكنّها كانت من إبداعه الخاص وعلى طريقته.

حتى اليوم يسألني الناس: «لماذا فرقة دولية؟». «ما نفع أناس من بلدان مختلفة ليعملوا بعضهم مع بعض؟» «هل هذا ممكن؟». كتاب «يوشي» الذي يحاول خلاله أن يربط بحثه عن نفسه، ككمثل، مع بحثه عن معنى في الحياة، يضيء هذه الأسئلة من خلال تجربة «يوشي» الشخصية.

ذات مرة قال لي «يوشي» قولاً مأثوراً عن ممثل «كابوكي Kabuki»: «أستطيع أن أعلم ممثلاً شاباً كيف يشير إلى القمر. لكن، تظل المسافة بين طرف إصبعه والقمر مسؤوليته». وأضاف «يوشي»: حين أمثل لا يهتمّني إذا كانت حركتي جميلة. السؤال الوحيد الذي يراودني هو: «هل يرى الناس القمر؟»، مع «يوشي» رأيت العديد من الأقمار.

مقدمة الكاتب

يتصرفون هكذا أحياناً. في الكثير من الأحيان وحين أطلب مشروباً في إحدى الحانات قد يبلغونني أنّ المكان مغلق. في أماكن أخرى، وحيث يكثر السياح اليابانيون يعاملك الناس كضيف، لكن حتى هناك، بمجرد أن تنوي السكن والركون تختلف القصة تماماً.

المرّة الوحيدة التي أعامل فيها على قدم المساواة حين أقوم بالإخراج أو بالتمثيل على الخشبة. ربما كانت ستمتع معاملي بطريقة خاصة لو كنت بطلاً في الكراتيه، لكن يظل معظم اليابانيين الأجانب غرباء.

كثيراً ما يزورني أصدقاؤني من الممثلين اليابانيين في بيتي الباريسي، يطرون عليّ بالقول: «أنت شجاع جداً، تعمل مع الأجانب في بيئة مختلفة تماماً عن وطنك». إجابتي المعهودة هي: «على العكس، أنتم الشجعان، مازلتم تتحملون تحت قيود مجتمع مغلق، تجلسون في خلفية حلقة المسرح الضيقة ومازلتم قلقين بشأن وضعكم. رغم كل هذا مازلتم تعملون. أنا لم أكن يوماً شجاعاً مثلكم. أنا جبان، لذلك اخترت أن أهرب من اليابان والعمل في الخارج». في الحقيقة قد يشملي الوصف القائل بأننا «رافضو المجتمع». قابلت يابانياً آخر يعيش في باريس، قال لي: «صفتي كل أعمالي في اليابان، سأدفن عظامي في فرنسا»، بالنسبة إليّ الأمر مختلف. أنا لا أريد أن أموت هنا. لا يقلقني تنقلي بلا هدف في العالم، غير أنني لا أزال أرغب في الموت في اليابان. وتحديداً في منطقة «أوساكا Osaka» حيث ولدت. لا أستطيع تفسير مشاعري غير أنني أعرف أنّ هذه هي النهاية التي أرغب لحياتي.

حين غادرت اليابان، لم تخامرني مثل هذه الأسئلة حول المكان الذي سأموت فيه. غادرت في نيسان سنة 1968 في خضمّ حركة احتجاجات الطلاب. بدأ الأمر بمكالمة هاتفية من الممثلة «توروكو ناجاوكا Teruko Nagaoka» سألتني إذا كنت أود الذهاب إلى باريس. وكان بروفييسور الأدب الفرنسي «ريكيي سوزوكي Rikie Suzuki» قد هاتفها بعد تلقيه رسالة من «جين لو بارو» طالباً منه تزكية ممثل ياباني.

في هذا الوقت، كان «بارو» مديراً لمسرح «الأودين Odeon» بباريس، وكان كل عام يشرف على تنظيم مهرجان دولي

بعض الأحيان، أستيقظ في منتصف الليل لأجد نفسي ضائعاً تماماً. أشعر كما لو أنني ملقى في الفضاء، أحلق بلا جسد. في هذه اللحظات تسكنني مخاوف وأسئلة. هل هذا المكان خطر عليّ؟ أين أنا تحديداً؟ أكافح لأعود إلى الوعي وأبدأ ملاحظة الأشياء حولي. أتذكر أين كنت أنام. المكان قد يكون أية جهة في العالم من عربة النوم في قطار ليالي في الهند إلى مخيم جوال تحت النجوم على حافة قرية إفريقية. ثم تبدأ حاسة الشم بالعودة إليّ، فلكل مكان رائحته الخاصة؛ رائحة هندية خاصة بالهند، وأخرى عربية للصحراء، وعطر باريس المميّز.

وحين أتيقن من كل هذه الأصوات والأشياء والروائح، أبدأ تخيل نفسي في عالم وهمي أصنعه في رأسي، وهذا يجعلني أكثر سعادة بشأن وضعي في عالمي، غير أنّ الخريطة التي أرسمها في رأسي ليست الخريطة ذاتها التي ترعرت فيها في طوكيو.

هناك كانت اليابان مركز الكون، في هذه الخريطة تقع أمريكا على اليمين، تضطجع خلف المحيط الهادئ ونيويورك على الجهة اليمنى بعيداً هناك، يسار اليابان تقع الصين والهند ثم أوروبا، وفي نهاية الأمر لندن تتعلق في حافة الصفحة. الخريطة التي أصحو عليها الآن غريبة تماماً، فيها أوروبا مركز الكون واليابان بالكاد ترى في أقصى الزاوية اليمنى إلى أعلى في الشرق الأقصى، واليابان ليست أكثر من جزر صغيرة تقع على حافة العالم.

والآن أستطيع أن أحدّد مكاني؛ إنني في مكان ما خارج اليابان. لكن، رغم ذلك مازال الشعور بالتحليق يغزوني، يولّد نوعاً آخر من القلق. لا علاقة لي بأي شيء خارج جسدي. لماذا أنا وحيد في هذا الفضاء؟ لماذا أنا هنا؟ ماذا أنا؟ بلا وطن، بلا عائلة، أصبح مثل بقايا عشبة بحرية، أفي مثل سنّي هذا؟.

في الخارج وفي المدن الكبرى يشير الأطفال إليّ بأصابعهم ويصرخون: «رجل صيني، رجل صيني». . . وأنا لا أفهم لماذا عليّ أن أعامل هكذا فقط لأنّ وجهي شرقي. البالغون

للمسرح يسمى «مسارح الأمم». خلال تحضيره لمهرجان سنة 1968، قرّر دعوة «بيتر بروك Peter Brook» للمشاركة، وكان «بروك» آنذاك مخرجاً في فرقة «رويال شكسبير Royal Shakespeare Company». قرّر «بروك» أن يخرج مسرحية «العاصفة» على أن يقوم بالتمثيل معه ممثلون أمريكيون وفرنسيون ويابانيون. كان من المفترض أن تتم دعوة «هيشاو كانز Hisao Kanze» من مسرح «نوا» أو «مانساكو نومور Mansaku Nomura» من مسرح «كيوجن»، غير أنهما كانا ملتزمين بأمور أخرى. ولم يكن بإمكانهما مغادرة اليابان فترة طويلة، شهرين، كمثل تلك الفترة.

بعد اعتذارهما، اتصل بي البروفيسور «سوزوكي» عارضاً عليّ الذهاب. كنت معروفاً كمثل على النمط الغربي. شعر البروفيسور من خلال متابعة أفلامي ومسرحياتي أنني أناسب مشروع «بيتر بروك» خصوصاً في ظل معرفتي بمسرح «نوا» وطريقة «بوناراكو Bunraku» في السرد والحكاية. في ذلك الوقت، لم يكن اسم «بيتر بروك» معروفاً لليابانيين، لكن «سوزوكي» قال إنه طالما أن «بارلو» هو المنتج فلا بد أن يكون الأمر مريحاً مادياً. لذلك قلت لنفسي: «في أسوأ الحالات أكسب الجولة السياحية».

مثل معظم اليابانيين في ذلك الوقت، لم يكن لديّ أدنى فكرة عن الغرب. على مدار تاريخها، ظلت اليابان معزولة وبمناى عن التأثيرات الخارجية، ولم تفتح على

التجارة والأفكار الجديدة إلا في أواخر القرن التاسع عشر، وما فتئت اليابان أن دمجت وهضمت الكثير من العناصر الغربية في صناعتها ومجتمعها، الأمر الذي خلق انطباعاتاً سطحية بـ«الاستغراب». لكن هذه العناصر الغربية نظر إليها كثيرٌ من الناس نظرة ريبة، وسرعان ما تم خلق نسخة يابانية عنها. إضافة لذلك، فالمواطن الياباني العادي لم يسافر الى الخارج، ولم يقابل أوروبياً حتى عهد قريب. لذا كانت فكرة زيارة أوروبا غريبة ومثيرة ولا تخلو مع هذا من قلق. لم تكن لديّ فكرة عن الأشياء التي سأقابلها هناك، رغم كل هذا قرّرت السفر.

لسوء حظي لم تسر الأمور بهذه السهولة. وقتها كنت أمثل في تمثيلية «ساموراي» للتلفزيون، وكنت أؤدي دوري في

مسرحية في المساء، إضافة لذلك كنت أعمل على بروفات مسرحيتين أخريين. طلبت من التلفزيون إجراء تغيير في التمثيلية بحيث تختفي شخصيتي، وقام الممثل البديل بأخذ دوري في المسرحية. لم يبق لسفري إلا يومان، ولا وقت لدي لأجهز نفسي، ولا لأتعلّم الإنجليزية. كان هذا أكثر ما يقلقني، حيث إنني أفتقد موهبة تعلم اللغات. (في الحقيقة كان عليّ أن أجتاز امتحاناً للغة الإنجليزية كلغة إضافية للتخرج من جامعة «كيو»). ما زادني توتراً وقلقاً، حقيقة، أن الكثير من ممثلي المسرح الياباني المعاصر كانوا يحاولون تقليد طريقة التمثيل الأوروبية. مجرد فكرة التمثيل مع ممثلين أوروبيين جعلتني أشعر مثل تلميذ يحاول أن يؤدي دوراً على الخشبة مع مدرسة.

حملت كل هذا القلق لصديقي «تاداشا إيزاوا Tadashi Iizawa» قال لي: «لا تقلق. أنت تدرّبت في «كوجين جيدايو». الأوروبيون لا يعرفون ذلك. فقط، عليك ارتداء ملابس تقليدية وتذهب إليهم كممثل ياباني. لا تقل لهم تحت أي ظرف إنك قمت بأداء دور «هاملت»، سيسخرون منك». في الحقيقة لم أمثل دور «هاملت»، لكنني فهمت ما رمى إليه. لوجاء ممثل أمريكي الى اليابان وقال إنه مثل دوراً مركزياً في مسرحية «كابوكي» فلن يأخذه الممثلون اليابانيون على محمل الجد.

مع هذا لم يرق لي اقتراح صديقي القائل بلبس الزي التقليدي. ولما كنت أعرف الكاتب «يوكيو ميشيما Yukio Mishima» قرّرت استشارته في ذلك. موقف «ميشيما» لم يختلف عن طرح صديقي قائلاً: «للأسف، فهذه صورة اليابان في عيون الأجانب»، زي «الكيمونو» الذي نلبسه في التمثيل مصنوع من الحرير، وعادة ما نلبسه مع بنطال خارجي ثقيل نسيمه «هكاما»، ولما كان هذا اللباس غالياً وسريع التمزق، يفضل الممثلون لبس «كيمونو» قطني بدلاً من الحرير ويسمونه «يوكاتا Yukata» وهذا عادة ما يتم استخدامه في البروفات. ولما كنت قد اعتدت على ارتداء هذه الملابس التقليدية في العروضات، وكثيراً ما لبست الـ«يوكاتا»، قرّرت أن أخذ كل هذه الملابس معي إلى باريس. في النهاية، هل من الصواب، فقط، تقليد الممثلين الأوروبيين في لبس

البدلة الرياضية؟

لقد قمت بدراسة «الكيجون *Kygeon*» وهو نوع من المسرح الهزلي الذي يتم تمثيله عادة بالإشتراك مع مسرح «نوا». مثلت فيه مدة عشرين عاماً. كانت نصائح معلمي «ياتارو أوكورا *Yataro Okura*» التي حملتها معي إلى أوروبا تعلمنا نحن ممثلي «الكيجون» كيف نساعد الممثل المركزي في مسرح «نوا» ونحضر الخشبة لهم. حين أذهب إلى الخارج أعمل بروح من يريد أن يساعد زملاءه الممثلين بدلاً من العمل لجذب انتباه المتفرجين إليّ. غُض الطرف عن «أنك» الشخصية وليكن تركيزك على محاولة خلق بيئة جيدة لعمل الآخرين». بهذه النصيحة غادرت اليابان.

باريس 1968

بداية مسرد الأبحاث الدولي

وصلت إلى باريس. لم أكن أعرف عن المدينة أكثر مما عرفت عنها من خلال الصور والأفلام. وفجأة وجدتني هناك ووجدتها أمام عيني. كان الوقت نهاية نيسان، وبعض الأوراق بدأت في الظهور على أغصان الأشجار. وكانت البنايات والطرق كما كل شيء في المدينة جميلة بروعة الأحلام. لم أستطع أن أخفي الابتسامة عن وجهي وأنا أفق قرب «اللوافر» أنظر إلى «الشانزليزيه» باتجاه «*Arc de Triomphe*». واختلطت الابتسامة بالدمع المتساقط من عيني؛ الدموع التي سببتها قنابل الغاز التي أطلقتها الشرطة على تظاهرات الطلاب. كانت هذه بداية غضب الطلاب الذي أسقط حكم الجنرال «ديغول».

في منطقة «السوربون»، اقتلع الطلاب حجارة الطريق وألقوها على الشرطة. حتى الناس العاديون والسياح كانوا على مرمى النيران، بعضهم أصيب. كان الفندق الذي نزلت فيه في قلب هذه الأحداث. قلماً أفلحت في الوصول من الفندق إلى المطعم دون أن تتساقط دموعي على وجهي.

بعض الطلاب الفيتناميين قاموا بدور فاعل في هذه المظاهرات، لذا كانت الوجوه الشرقية تقابل ببعض الاستياء من رجال الشرطة. كنت أعرف ممثلاً يابانياً لاحقته الشرطة

سنة أدوار ثم ضربته بالعصا على رأسه. استغرقه الأمر ستة أسابيع ليشفى من أثر ذلك. لذا كلما خرجت من الفندق كنت أحاول أن أخفي وجهي. إذا رأيت رجل شرطة قادماً نحوي أغير طريقي وأسير في اتجاه آخر. لم أرغب قط في أن يكون لي وجه أوروبي مثلما رغبت في تلك الأيام. حين كنت في اليابان كنت شديد الوعي بمظهري الخارجي لكن لم أنتبه أبداً لقضية العرق. في هذا الجزء من باريس وفي الظلام، كنت أسمع موسيقى عروض حفلات التعري، كما لو أن شيئاً لا يحدث هناك، واصلت الفتيات خلع ملابسهن لإمتاع السياح والزوار.

بهذه الأجواء بدأت عملي في أوروبا. قابلت «بيتر بروك» أول مرة في مكتب «بارو» في مسرح الأوديون. في المكتب كان هناك ثلاثة أوروبيين: «بروك» ومساعد «جيفري ريفز *Geroffey Reeves*» والمخرج الأرجنتيني الرائع «فيتيريو جراسيا *Vittorio Garcia*». جلست قبالتهم بجوار مترجمي. وبدأ «بيتر بروك» حديثه بعينيه الزرقاوين اللامعتين: هناك حدث ما يجري في الشارع. شخص مغطى بالدم يتدحرج من سيارة، يحيط به الناس. إذا ما وقف هذا الرجل فجأة وضحك وانحنى للناس تحية، فمباشرة سيتحول الناس إلى مشاهدين وسيتحول الرجل المغطى بالدم إلى ممثل. دون مسرح ودون أضواء، ما تم عندنا هو حدث مسرحي. وفي الوقت نفسه، الفرق بين الرجل الحقيقي والشخص القصصي «المخيل» وبين الحقيقة والوهم أكثر عمقاً هنا منه في المسرح التقليدي. أريد أن أقوم ببعض التجريب لاكتشاف هذا. أريد أن أشرك معي أربعة ممثلين من أربعة بلدان: فرنسا والولايات المتحدة وبريطانيا واليابان. ظننت لحظتها أن «بروك» شخص غير عادي. اعتدت أن أعمل ضمن مسرح يتم خلاله اختيار المسرحية (مسبقاً)، ويتم تقسيم الأدوار على الممثلين وبعد ذلك يتم الشروع في البروفات للوصول إلى الأداء النموذجي. كان «بروك» يقترح الإبحار في اتجاه آخر بالنسبة لي. زادت دهشتي حين سمعت عن نيته في إشراك ممثل ياباني لا يعرف الفرنسية البتة مع ممثلين فرنسيين وأمريكيين وبريطانيين. بدا الأمر لي كما لو أن المسرحية سيمثلها ممثلون خرسان، ولم أستطع أن أتبين إلى

كل ممثل وممثلة أن يحفظ دوره جيداً، ولما كان النص يحدد لهما ما يقومان به كانوا يتبادلون العبارات مما يخلق حواراً بينهم. كنت أعتقد أن تقديم النص هو جوهر المسرح الأوروبي، إلى أن بدأت أدرك أن التعبير المسرحي ليس مجرد تبادل كلمات النص مع ممثلين آخرين، بل اكتشاف الدوافع الخفية التي تدير هذه الحوارات (في المسرحية)، بمعنى آخر كأن كلمات النص تأتي في مقام آخر.

حين يمثل ممثلان سوية - ولا يقومان بمجرد تبادل الكلمات - يستطيع الجمهور أن يشعر أن «شيئاً» ما يحدث بينهما. هذا «الشيء» ليس من باب العواطف أو الأحاسيس النفسية بل أكثر أهمية. على سبيل المثال، حين تمدّ يدك لتلمس يد شخص آخر، فهذا مجرد فعل. قد لا تكون قصة خلف ذلك وقد لا يكمن سبب نفسي أو عاطفي خلف هذه الحركة، لكن ما حدث هو «تواصل» حقيقي وصادق بين شخصين. من الصعوبة بمكان العثور على الكلمات المناسبة لوصف ما يتبادلته خلال هذا التواصل، قد ندعوه «إحساس جسدي» أو «طاقة إنسانية أساسية». ومهما نعتناه لا بُدَّ أن يقوم الممثلون بعملية «التواصل» هذه لإحداث «المسرح». لا يهم كثيراً أن تقوم بشرح النص بمهارة إذا لم تقم بهذا التواصل الجوهرية. إن فعلت ذلك لن يكون هناك مسرح. على كل ممثل أن يكافح من أجل الوصول إلى هذا المستوى من التخاطب والتواصل، عندها سيتجسد النصّ حياً.

إلى أي مدى نتخاطب عبر الكلمات؟ إذا ما قال شخص: «أحبك» هل نصدقها؟ هذه العبارة «أحبك» كثر استعمالها فلم تعد تستطيع أن توصل معناها. لكي نوصل فكرتنا عن الحب لا بُدَّ من أن يكون لدينا عمق مدفوع بالتجربة. الكلمات قد تكون عائقاً في وجهنا في هذا السياق.

من تجربتي مع المجموعة ونحن نجلس على السجادة، اكتشفت متعة أن تكون جزءاً من فريق أوسع. هذا شعور لا يضاهاه وتجربة قوية، لكننا نكتشف هذه المتعة حين نفقد أنفسنا في جماعة كبرى أو حين يتحول الواحد فينا ويتغير. الحركة الفاشية استغلت هذا في تحويل عواطف الناس نحو أهداف محددة. هذا الشعور القوي بالجماعة قد يكون سلبياً أو إيجابياً، ويعتمد ذلك على من يوظفه ودوافعه. في المسرح

أين سيؤدي كل ذلك. غير أن المترجم أخبرني أن «بروك» يحظى باحترام واسع في أوروبا، وينظر له كرائد في المسرح المعاصر ضمن آخرين مثل البولندي «جيرزي جروتوفسكي» و«جوليان دييك» *Julian Deck* و«Jerzy Grotowski». هذا القول شجعني على انتظار البروفات بحماس، رغم القلق الذي كان يتناوبني من طبيعة العمل المجهول الذي سأقوم به.

بدأت بروفاتنا في مسرح «موبيلير ناشونال *Mobilier National*» في ضاحية «جوبلين *Gobelin*» جنوب باريس. بدا المكان بارداً فهو أساساً كان مخزناً ومعرضاً للستجدات (*tapestries*) وكانت تحيطه أسوار حجرية. ذهبت إلى هناك بلباس «اليوكاتا» كما كنت أذهب إلى المسرح في اليابان. حاول الظهور بمظهر الممثل الياباني النموذجي، غير أن هذا الممثل الياباني شعر بضائلته ورداءته. كل الممثلات كنّ بطولي أو أطول مني. وبدا الرجال مثل عمالقة. ضمت المجموعة «جليندا جاكسون *Glenda Jackson*» و«نتاشا بيرري *Natasha Parry*» و«ديلفين سيرج *Delphine Seyrig*» و«ميكيل لونسدال *Michel Lonsdale*». قبع في زاوية المكان. شعرت بصغري أمام هذه الأسماء المشهورة وندمت على المجيء.

وما إن دخلنا حتى طلب من كل شخص منا أن يغلق عينيه ويتعرف على الأشخاص بجواره بواسطة اللمس. ثم تم تقسيمنا لمجموعات أخرى للقائهم، وكما استخدمنا أيدينا للتخاطب استخدمنا أصواتنا. كنا نصدر أصواتنا من قبيل «أه» «أوو» حين نتلامس.

ثم صمتنا وبعدها فتحنا عيوننا. كنا قرابة خمسة وعشرين ممثلاً وممثلة نجلس على السجادة. شعرنا بأننا نعرف بعضنا بعضاً منذ سنين فيما لم نتعارف إلا عبر الصوت واللمس. هذا قادنا للاستنتاج عبر التجربة المباشرة بإمكانية التواصل دون الكلمات، وكان هذا مدهشاً لنا جميعاً. هذا التوصل لم يكن من نوع «مثل للمثل»، بل «إنسان لإنسان». فيما بعد أدركت أن مستوى التواصل هذا مهم جداً للمسرح.

كنت أعتقد أن كلمات النص هي أهم ما في المسرح الأوروبي لذا كانت المسرحية (المكتوبة) مهمة، أيضاً. ولما كان على

نستطيع توظيفه لخلق انسجام بين أعضاء الفرقة . «بروك» كان سيقول : إن العرض المسرحي مثل لعبة كرة القدم ، يجب على كل فرد أن يشعر أنهم أعضاء في فريق واحد ويعملون سوياً . كان التمرين الأول ملهماً بالنسبة لي ، فيما بعد بهت تأثيره بمجرد انتقالنا للتمرين الثاني . كان ارتجالاً . خلال تجربتي في المسرح لم أقم أبداً بالارتجال .

يعتمد كل المسرح الياباني بشقيه «نوا» و «كابوكي» على فكرة «الكاتا Kata» ، وهي تقاليد من التمثيل يضعها المدرس للتلميذ الذي بدوره عليه العمل بها حرفياً . ولكل دور في المسرحية «كاته» الخاصة التي تصف للممثل كل حركة سيقوم بها ، نبرته ، ملبسه وتفسر له معنى ما يقوم به . لذا كانت كل العروض واحدة لا تتغير من جيل لآخر . بهذا المعنى ، كان استخدام اليابانيين لك «كاتا» مثل الموسيقى الأوروبية الكلاسيكية أو رقص الباليه الكلاسيكي .

بالقدر نفسه ، لم يعرف المسرح الياباني فكرة الارتجال قبل عقدين من الزمن . مازال معظم المخرجين يفكرون في نطاق «الكاتا» . حتى «شكسبير» كان يتم إخضاعه لك «كاتا» . لو شاهد مخرج ياباني مسرحية «شكسبير» على أحد مسارح لندن ، لمحاول إعادة إخراجها في اليابان حرفياً كما شاهدها في لندن . الإبداع كان معدماً ولم يكن الأمر أكثر من تقليد أشكال إخراجية . بالطبع ، لا بد أن المسرح الياباني تطور بشكل ملحوظ خلال العشرين سنة التي غادرت فيها اليابان . لكن في ذلك الوقت كان الأمر لا يعدو أن يكون تقليد الممثلين والمخرجين الأوروبيين . بالقدر نفسه ، لم يكن مطروحاً فكرة تغيير أو تطوير الإنتاج خلال العرض . بعد عرض الليلة الأولى لن يكون بالإمكان تغيير الإنتاج ، ويجب إعادة أداء كل حركة بالطريقة ذاتها كل مرة ، وسيتحول العرض إلى «تقليد» (يجب اتباعه) .

ولما كانت كل خبرتي المسرحية تركز على «الكاتا» حتى في أدوار في المسرح المعاصر ، كان عليّ الالتزام بالأمر ذاته ، وكانت فكرة الارتجال جديدة تماماً عليّ ، كما لو كان عليّ أن أفزع من مرتفع . كان عليّ أن أستجمع شجاعتي ، لم يكن لدي أدنى فكرة عن كيفية فعل ذلك . لإجمال الأمر ، حتى الأفكار ذاتها كانت غريبة عليّ .

في البداية أنت وسط الماء ثم تدريجياً يعلو الماء ويتجمع ليصبح موجاً ، ثم يتحول إلى عاصفة ثم نوبة . بعد ذلك تصبح إنساناً ابتلعت النوبة ، مرهقاً تماماً وتطفو على السطح . في البداية تكون أنت الريح ثم تزداد قوة الريح ، وتتحوّل إلى نار ، تفور النار وتصبح تراباً .

كان الممثلون الأجانب ينحنون ويشنون أجسادهم على الأرض ويصدرون أصواتاً عالية . لو حاول ممثل ياباني مثير للشفقة أن يفعل الشيء ذاته وسط هؤلاء الممثلين الطوال وأجسادهم الصلبة ، سيبدو مثل بعوضة تطنّ في الغرفة . أنا الياباني الذي جعلت الآخرين ينظرون لي كأحمق .

لذا تساءلت : كيف وماذا سيفعل ممثل ياباني مثالي ؟ جاءني تعاليم مسرح «النوا» . في «النوا» كل شيء يتم التعبير عنه في فكرة «هارا Hara» و «الهارا» نقطة في الجسد تقع أسفل السرة تعتبر مركز الطاقة في الإنسان وهي مصدر شعوره بالوجود . كمثل إذا كنت واضحاً ودقيقاً في «الهارا» ، فسيبتين الجمهور قصدك دون الحاجة لجهد خارجي كبير . هذا التركيز على «الجواني» يصلح لكل الفنّون . مثلاً ، في الموسيقى الغربية يمكن التعبير عن «الجدول» بضربة طبلية واحدة ، فيما صوت الطوفان الكبير يعبر عنه بخمس طبقات بأحجام مختلفة . بالنسبة للغربيين ، الصوت الكبير بحاجة إلى أدوات موسيقية عالية . في موسيقى مسرح «نوا» ، فإن الطبلية الصغيرة التي تحمل باليد ، تستخدم للتعبير عن صوتين مختلفين من صوت سقوط الثلج إلى صوت العاصفة . الصوتان بنفس الدرجة من العلوّ ولهما نفس الإيقاع على الطبلية . يتم إحداث الفرق بين الصوتين عبر التركيز الداخلي لضارب الطبلية . في مسرح «النوا» ما يهم هو «الجواني» وليس الخارجي .

حين تبصرت هذا ، تيقنت أنه لا يجب عليّ أن أنفذ تمارين «بروك» عبر الفعل الخارجي .

إذا ما أصبح «الجواني» ناراً أو ماءً ، فتلقائياً سيتغير شكلي الخارجي . وبهذا جلس هذا الممثل الياباني على الأرض مثل «بودا» يركّز كل طاقته ليتحول إلى نار أو ماء . بقيت جالساً على الأرض فيما كان الآخرون بأجسادهم الضخمة يتحركون ويغيرون بأجسادهم ويقفزون بحماس . ربما بدا

بقوة أكثر من يده اليسرى . هذه حركات معقدة . «البيسط» يعني الكوني؟ كل الأطفال يصرخون تقريباً بنفس الطريقة . كل القطط التي تعيش في أوروبا أو أفريقيا أو اليابان تتحرك تقريباً بنفس الطريقة .

لذلك فإن العثور على مشي «بسيط» يتجسد خطوة خطوة دون أي شيء آخر لهو أمر جد عسير . عليك أن تتخلى عن كل عاداتك رغم أنها قد تبدو لك طبيعية جداً . من وجهة نظر المشاهدين فإن للأفعال البسيطة أثر عميق . شاهدت ذات مرة في مسرح «النوا» مسرحية تدور عن امرأة قتل ابنها من قبل مقاتل «ساموراي» . تدخل المرأة (يقوم بدورها ممثل) خشبة المسرح لتواجه هذا المقاتل ، وما أن يبدأ الممثل بالسير على الممر الخشبي المفضي إلى خشبة المسرح حتى ينجح في تصوير كل المشاعر والأحاسيس التي تعتمل في داخل المرأة العجوز من شعور بالوحدة والغضب والإستعداد للموت ، كل هذا من وقع خطوات الممثل . كان عرضاً مذهلاً ، بعده سألت الممثل كيف استطاع فعل ذلك؟ ظننت أنه ربما استخدم شيئاً من قبيل الذاكرة العاطفية التي نظر لها «ستانسلافسكي *Stanislavski*» أو ، ربما فكرة أخرى . قال لي : إنه فكر في أنها «امرأة عجوز لذا لا بد من استخدام خطوات قصيرة ليست واسعة قرابة سبعين بالمئة من طول الخطوة الطبيعية . ولا بد من التوقف أمام أول شجرة صنوبر بعد أن أدخل الخشبة . خلال خطوي لم أفكر في شيء آخر» .

بيد أنني كمشاهد شعرت بكل شيء ؛ بفعله البسيط وتركيزه الحاد على ما يقوم به ، فخلق هذا الممثل فضاء ليعمل فيه خيال المشاهد . بساطته وهذا «الفرغ» أعطيا المشاهدين الفرصة ليقروا خطواته كيفما شاء . لو قام بحركات كثيرة لزاد الأمر غموضاً . هذه الحركات تشمل التفاصيل غير العادية التي تفرضها عادات الممثل الشخصية . لو فعل ذلك لكان المشاهدون قد رأوا الممثل نفسه بدلاً من التفاعل مع الشخصية التي يجسدها . وبالتالي لما كانوا قادرين على الاندماج مع روح الشخصية .

رأيت عرضاً لا يقل قوة عن هذا حيث كانت «أيرين ورث *Irene Worth*» تؤدي دور «جيو كاستا» في مسرحية «أوديوس» من إخراج «بيتر بروك» للمسرح الوطني بلندن

المشهد غريباً حين يجلس ياباني يلبس «كيمونو» من القطن في وسط هذا العالم المليء بالحركة . بعد التمرين جاء الممثلون الأجنب ليمتدحوا هذا الممثل الياباني ليقولوا : إن هذا كان عمل «زن» . وتنفس الممثل الياباني الصعداء . كل شيء يسير على ما يرام .

بوصفهم عملي على أنه «زن» ، كانوا في الحقيقة يشيرون إلى «المينمالية» التي هي سمة بارزة في كل الفنون اليابانية . في رسومات الحبر حيث يستخدم الفنان أقل عدد من ضربات الفرشاة في تجسيد الصورة التي يريد رسمها . وبشكل عام يحاول الفنانون اليابانيون توصيل الحقيقة القصوى باستخدام أقل الوسائل . وهذه هي روح الـ«زن» .

فرغم أن الفنانين يستخدمون أقل الوسائل ، إلا أنهم يحاولون اقتراح حقائق كبرى تكمن خلف ما نراه . مثلاً قد ننظر إلى لوحة تجسد قارب صيد يتحرك ويسير في وسط أمواج النهر ، هذا هو المشهد السطحي ، لكن ماء النهر المتدفق يشي بقوة البحر وجبروته . ويتقترح ، أيضاً ، قوة الكون فيما يمكن النظر إلى القارب على أنه تمثيل لحياتنا كأشخاص حيث يحيا البشر حيوات صغيرة ووجود واهن ، لكنهم في الوقت نفسه مربوطون بهذا العالم . لكنك رغم ذلك ، تدرك فرادتك وانفصال وجودك عن كل ذلك .

حين ننظر إلى لوحة كهذه ، سنعجب بها على أكثر من مستوى . قد نعجب بمهارة الفنان وتقنياته ، ونأنس منظر قارب الصيد ، وفي الوقت ذاته نشير إلى علاقة كل ذلك بالكون حولنا . حاول الفن الياباني التخلص من كل شيء غير جوهري في العمل ، فقلص التعبير إلى الضرورة القصوى للتواصل وطمح لإحداث تأثيره بطريقة غريزية .

عند الحديث عن التمثيل ، فإن هذا يعني استخدام طرق فطرية في التعبير عن معان كونية . حركات غير فوضوية وعلاقات عادية بعد ذلك يتم تهذيب هذا الحركات وصلقلها لتصبح «فنناً» . «البيسط» لا يعني «العادي» . الفعل «البيسط» لا يعني بالضرورة أنه «طبيعي» . إذا طلبت من شخص ما أن يمشي بعرض المسرح ، فعادة ما سيمشي بطريقته العادية اليومية . لكن طريقتنا العادية اليومية معقدة جداً ، قد يقوم شخص برفع كتفه الأيسر أعلى من كتفه الأيمن . آخر قد يحرك يده اليمنى

سنة 1968 .

لكم كانت مؤثرة لحظة انتحار «جيو كاستا» ؛ كان على الخشبة هراً خشبياً طويلاً يشبه إلى حدّ معين نصل السيّف ، ولتجسيد فعل الإنتحار وفتت «جيو كاستا» خلف الهرم وبدأت تثني ركبتها . واصلت الانحناء إلى أن استقر رأسها على حافة الهرم . في هذه اللحظة فتحت عينيها وفمها بأقصى درجة من الإتساع لرسم حالة الموت . كان هذا رائعاً . بعد العرض قابلت «إيرين» وسألت عن ذلك ، قالت : لي إنها وجدت صعوبة في أن تثني ركبتها وتتحكم بجسدها ، لذا لم تتمايل ولم ترتعش خلال انحنائها ، وانصبّ كل تركيزها على ما يفعله جسدها ولم تفكر قط أنها تمثل شيئاً ما . لقد كانت لحظة غير عادية .

بهذا يحشد الفنّان أو الفنّانة فنّه/ها ، أعني أن يُنقي ويصفيّ فنّه . أن ينظف لا أن يزين . إذا وصلت لهذه الدرجة من التحكم ، تستطيع بعد ذلك أن تضيي بعض العادات والتفاصيل لجسدك كجزء من الشخصية التي تحاول رسمها ، لكن هذه ستكون عادات الشخصية وليست عادات الممثل . الشيء ذاته ينطبق على الصوت ؛ حين نولد يكون لنا صوت حاد وقوي . يستطيع الأطفال أن يصرخوا بصوت عال طوال الليل دون أن تؤذي حناجرهم الصغيرة ، وكلما كبرنا يتراكم الغبار أكثر على عقولنا وأجسادنا ، وما أن تبلغ العشرين ستكتشف أن صوتك أصبح واهناً وضعيفاً ، هذا ليس طبيعياً . خذ مثلاً الصوت البسيط «آه» وحاول أن تجد طريقةً لتقلبه فيها بنفس حرية الطفل وانفتاح صوته ، ستستطيع لحظتها أن تقول عبر هذا الصوت الكثير من الأشياء .

بهذا حين ننظف أصواتنا وأجسادنا سنجتاز أول خطوة في طريقنا كممثلين ، وهذا ليس كافياً ، فالأطفال يقومون بحركات بسيطة وواضحة لكنهم ليسوا ممثلين . قد يبدو الأطفال والحيوانات جميلين لأن نشاهدهم على المسرح ، لكن لا يمكن أن يقدموا لنا عمقاً أكثر ، فهم يفتقدون التركيز الذي يمتلكه الممثل وهذا التركيز شمولي ولا يقتصر فقط ، على الفكرة ، بل يشمل إرادة الممثل وعواطفه وشخصيته بأسرها .

بدأنا بالعمل على تمثيل مسرحية «العاصفة» . استخدمنا أكثر

من طريقة في البروفات . حاول كل شخص الارتجال لاكتشاف جوانب أخرى من أفكار المسرحية وليس مجرد الاكتفاء بدوره . انقسم فريق العمل إلى أزواج وكل زوج حاول ارتجال اللقاء الأول بين «فرديند» و«ميراندا» . طلب «بيتر» من كل واحد أن يحاول ارتجال المشهد . بذلك يستطيع «بيتر» أن يرى احتمالات المشهد كلّها . بعد ذلك اختار أفضل واحد فينا . وهذا ما يميّز المخرج الذي يمتلك عيناً جيدة : المقدرة على اتخاذ الخيار الأصوب .

يعمل «بيتر» مثل نحّات ، صنع قطعة جميلة الشكل تشبه المكعب ، ثمّ صنع قطعة أخرى تشبه الكرة ، نظر إلى القطعتين ثمّ قرّر العلاقة بينهما . ربما يجب أن تكون الكرة فوق المكعب أو العكس . حين تم دمج القطعتين ببعضهما بعضاً مثل الكولاج بدا لهما معنى وحسّ . تولد لديّ انطباع خلال العمل أن «بيتر» دائماً يمتلك نظرةً شاملة للعرض ، لكنّه لا يقرّر نهائياً بخصوص شكل العرض النهائي . على النقيض فهو يعرف كيف يستكشف كل الاحتمالات ، وهذا سرّ موهبته . في بداية البروفات يخبر الجميع من مصممي الأزياء والموسيقيين وغيرهم عن فكرته العامة بشأن العرض ، وعندها يبدأ كل واحد من الفريق بإداعه ويراقب «بيتر» ما يفعلونه . وإذا ما أبحر أحد ما بعيداً عن الفكرة الرئيسية يتدخل «بيتر» ليرجعه إليها ، لكنّه لا يتدخل إذا ما كانوا في الطريق السليم . حين بدأت عملي مع «بيتر» قلما علّق على عملي ، الأمر الذي ألقنتني . ممثل أنجليزي طمأنني قائلاً : «لا تقلق لو كان أداؤك سيئاً فستدخل بلا شك» .

كان دوري تمثيل دور «أرييل» الروح . لم يكن لي شكل محددّ . بعض الأحيان أكون طائراً وفي آخر أكون الهواء نفسه . الممثلون الذين كانوا يؤدون الأدوار الأخرى كان لهم طريقتهم الخاصة . جاء «جوفري ريفيز» بفكرة الأخطاء الكبرى وعلى كل ممثّل أن يختار خطيئة منها ويشكل جسده بناءً عليها . هو نفسه بدأ دمياً وبدأت الدمية بالتحرك والحديث . بهذه الطريقة تم بناء الشخصية من الخارج ، وبها ، أيضاً ، تمّ تشكيل الجسد بناءً على طبيعة الشخص نفسه ، وصرنا نستخدم هذه الطريقة في التمثيل لكن ليس دائماً . في بعض الأحيان كان المثلون يؤدون أدوارهم بطريقة طبيعية

وعادية، وفي أحيان أخرى كانوا يستخدمون أقصى طاقاتهم الجسدية على غرار «أوبرا البيكينج *Peking Opera*» أو مسرح «الكابوكي».

عبر التمارين المختلفة بدأ «بيتر» في استكشاف السبل المختلفة للتلاقح الثقافي بين الثقافتين الغربية والشرقية، الأمر الذي بدأ جوهرياً وهاماً في سنوات لاحقة، مع هذا ظلت الإرتجالات التي قمنا بها في «العاصفة» هي البداية. قمت بتمرين مشترك مع الممثل الإنجليزي «روبرت ليوود *Robert Lloyd*» الذي كان يقوم بدور «فيرديناندو». في التمرين كل منا أدار ظهره للآخر، وبدأ «روبرت» بترديد دوره في المسرحية وبدأت أنا أرددها مترجمة لليابانية. كنت أستخدم طريقة مسرح «النوا» والتي تركز على اللغة القديمة وتؤثر النبرة العالية، بسماعه الصوت المسرحي بطريقة «نوا» وشعوره بحركة الصوت في جسدي أعطى «روبرت» الإحساس بالطريقة المختلفة التي عليه أن يحول بها طاقته المسرحية. لم يكن هذا التمرين ليستخدم مباشرة في العرض لكون «بيتر» لم يسأل أحداً قط، أن يقلد طريقة أخرى بالمسرح، لكن هذا التمرين أعطى «روبرت» تجربة مباشرة ذات علاقة بالمسرح الياباني.

كان مطلوباً من «جليندا جاكسون» تجسيد قارب به مجموعة من المسافرين. خلال استعداد «جليندا» لدورها جلس «بيتر» على الأرض معها وبدأ بطرح مجموعة من الأسئلة عليها. لم أكن لأفهم هذه الأسئلة نظراً للضعف لغتي الإنجليزية في ذلك الوقت. لكن بدا أن هذه الأسئلة كانت موجّهة لإثارة أحاسيس جسدية وحالات من الوعي الفوقي عند «جليندا». قد تكون الأسئلة أخذت شكل السؤال التالي: «أنت في الماء تعومين... كيف تشعرين؟» استخدم «بيتر»، أيضاً، مجموعة من الأصوات الصافية وركب بعض الأصوات الأخرى، مثل تلك التي نخرجها حين نتنفس، وما أن جلست «جليندا» وغمضت عينيها حتى بدأت في تقمص حالة القارب وبدأت تنفسها بتغيير. لم يكن هذا من باب الإرتجالات التقليدية حيث يحاكي الفنان المظهر الخارجي للشيء بتغيير جسده وتحريكه في اتجاهات معينة، ولم تكن أسئلة «بيتر» تقصد توضيح التاريخ الشخصي والحالات

النفسية للشخصية المعنية. كان «بيتر» يحفر عميقاً نحو حالات إستيعاب الحقائق الفيزيائية ضمن نطاق الوعي الفوقي، الشيء ذاته الذي يحصل لنا حين نعيش وجوداً آخر، كلنا قمنا بتمرين مشابه نجسّد فيه شعورنا بالغرق، وكانت هذه التمارين صعبة للغاية، لم يكن من السهل مزاجية المفاهيم الذهنية مع الأحاسيس الملموسة والفيزيائية.

من التمارين الأخرى التي صدمتني، ذلك التمرين الذي قمت به مع «فيترو جارسيا»، وكان قد قام بتقسيم الممثلين إلى مجموعتين: واحدة فاعلة وواحدة سلبية. المجموعة السلبية كانت تجسد حالة المسافرين في القارب الذي كانوا نائمين فيه عند غرفة، والمجموعة الفاعلة جدست الأرواح المساعدة «لأرييل»، ثم حاولت المجموعة الفاعلة إيقاظ الآخرين بلطف بواسطة اللمس والصوت. لم يحاولوا أن يكونوا «أرواحاً»، حاولوا مجرد التفاعل مع المجموعة السلبية. عبر هذا التمرين استكشفنا سبلاً باعة للتواصل والاستجابة مع بعضنا البعض كممثلين وأشخاص.

في تمرين آخر، كانت المجموعة السلبية حزينة وكان على المجموعة الفاعلة أن يدخلوا الفرحة إلى قلوبهم عبر اللمس أو الكلمات أو أيّ سبيل آخر، ولكي أضحك نظيرتي «جليندا جاكسون» أخبرتها بما حدث معي حين توقفت في «كوبنهاجن» في طريقي لباريس؛ خرجت إلى المدينة للسير فيها وكنت بحاجة للذهاب إلى الحمام، لكنني لم أفلح ولم أكن وقتها أأحدث غير اليابانية. وكانت تلك ورطة حقيقة. أخبرت «جليندا» بهذه القصة السخيفة بلغتي الإنجليزية المهشمة فضحكت، الأمر الذي أشعرتني بالسعادة.

خلال الإرتجالات التي كنا نقوم بها شعرت أن ما نقوم به غريب مقارنة مع ما نقوم به اليوم، يبدو هذا مضحكاً وفجاً في آن، لكنه كان بداية الطريق وكنا حذرين نخطو خطواتنا الأولى نحو المجهول ونتعلم من أخطائنا، وما أن بدأنا هذه الإستكشافات الأولية حتى داهمتنا إضرابات التضامن مع ثورة مايو الأمر الذي ترك ظلاله على الممثلين الفرنسيين في الفريق. مع الإضراب هبنا كلنا إلى القصر الجمهوري للتظاهر، وسار الطلاب والإتحادات التجارية وأعضاء حركة المساواة نحو دار الأوبرا. هناك رأيت وجوهاً لم أعرفها إلا

واحدة ونعيش على أرض واحدة منذ مئات السنين . في مناطق أخرى من العالم قامت القوى المستعمرة برسم خطوط عشوائية على الأرض لتخلق الحدود الوطنية ، فقد يتقاسم شعبان تاريخاً واحداً ولغة واحدة وديناً واحداً وثقافة واحدة غير أنه بسبب رسم هذا الخط بينهم يصبحون شعبين مختلفين . رأيت هذا غريباً عني .

لندن 1968

ازدادت حدة الإضراب يوماً بعد يوم . في نهاية المطاف قرّرنا مغادرة باريس ، بيد أن محطات القطار والمطار كانت قد أغلقت والطريق البرية إلى بلجيكا باتت مستحيلة بسبب إغلاق جميع محطات الوقود تمشياً مع الإضراب . لا أعرف تحديداً كيف حصل هذا ، فقد قامت شركة طيران صغرى بتقديم يد المساعدة لنا بحيث أقلعنا من مطار عسكري في فرنسا لنهبط في قاعدة ل سلاح الجو الملكي في إحدى ضواحي لندن . في سنة 1968 كانت لندن مدينة مزدهرة ومثيرة ومعروفة بالتناير القصيرة وبفرقة «البيتلز» . أوّل شيء عملته هناك كان تبديل الفرنكات الفرنسية بحنيهاسترلينية . وكان صديق إنجليزي قد نصحني بأن الفرنكات الفرنسية ستفقد قيمتها عما قليل . فاجأني هذه الإحتمالية فأنا مثل معظم اليابانيين في ذلك الوقت لم أسافر كثيراً خارج اليابان ، ولم يكن لي معرفة مباشرة بفكرة «تذبذب» أسعار العملات وتبدل قيمة صرفها ، فالعملة اليابانية كانت دائماً ثابتة لذا لم أسأل يوماً عن سعرها (مقابل العملات الأخرى) ، كنت دائماً أعتقد أن ورقة المعاملة البنكية تحمل دائماً قيمة العملة الثابتة التي لا تشوبها شائبة . الآن اكتشف أن هذا كان محض خرافة . صرت أنظر بعين مفتوحة لورقة البنك . لم تكن أكثر من ورقة قدرة مملوءة بالأرقام . ياله من اختراع رهيب ! يالنا من بشر غريبي الأطوار حين نخترع هذه الأفكار العجيبة . والتأم شمل مجموعة «بروك» مرة أخرى . قال «بيتر» : سيبدو مثيراً للشفقة لو انفض عقد الجماعة الآن بعد تجمّعنا من كل أرجاء المعمورة ، وقال إنه استطاع الحصول على المال اللازم لنا من مجلس الفنون البريطاني وفرقة

من خلف الشاشة . لم أشعر بالراحة لمشاركتي في هذه التظاهرة ، فأنا دعيت إلى باريس من قبل مسرح «الأودين» الذي تموله الحكومة الفرنسية ، والآن أسير في تظاهرة ضد هذه الحكومة ، أهتف مع الناس : «الموت لديغول» ، دون سابق معرفة بالوضع السياسي . ولما لم أستطع أن أنصهر مع المتظاهرين وقفت أراقبهم كمتفرج . ما أقلقني أكثر كان مستقبلني في فرنسا ؛ ما الذي سيحدث؟ ولما كانت رغبتنا هي العودة إلى العمل ، طلب الممثلون الأجانب و«بيتر بروك» مقابلة أحد قادة حركة الاحتجاج الطلابية . قال «بيتر بروك» : لسنا راضين عن حالة المسرح في الغرب ، وهذا سبب تجمّع هؤلاء الممثلين من أربعة بلدان مختلفة . نريد أن نعيد الاعتبار للمسرح ، ولما كان ما ننوي القيام به يتناغم مع سياق ثورتكم هل تسمحون لنا بالاستمرار بنشاطاتنا خلال الإضراب؟» .

وفشل اللقاء ولم نملك إلا الإنتظار حتى ينتهي الإضراب ، وكان الطلاب قد احتلوا مسرح «الأوديون» بعد أن فتح مدير المسرح «جين لوي بارو» أبوابه للطلاب فأصبح مقر الثورة ، جراء ذلك قام وزير الثقافة الفرنسي آنذاك «أندريه مالرو» بفصل «بارو» وعليه وجدنا نحن أنفسنا في الشارع . انتظرنا حتى ينتهي الإضراب لعلنا نعاود تدريباتنا مرة أخرى ، ورغم تفاؤلنا هذا ساءت الأمور ؛ توقفت خدمات المترو . ازدادت حدة المواجهات بين الطلاب والشرطة . شعرت بالتوتر وسألت واحداً من الممثلين الإنجليز : «ماذا سنفعل إذا ما تفاقمت الأمور؟» .

-«إذا استدعى الأمر سنسافر براً إلى بلجيكا . المسافة قصيرة لن تأخذ أكثر من ساعتين» .

فاجأني الإجابة . في بلد مثل اليابان معزول ليس من الطبيعي أن تسافر لبلد آخر دون أن تقطع المحيط . هنا على بعد ساعتين هناك بلد آخر يحيا بسلام وله سبله الخاصة بإدارة دولته بلا نزاع ومشاكل . ما عليك إلا أن تتخطى الحدود حتى تجد نفسك هناك . حتى أنهم يتحدثون اللغة نفسها . بدت فكرة الحدود الوطنية غريبة بالنسبة لي وفي الوقت ذاته دقيقة . خط واحد على الخريطة يفصل بين دولتين . في اليابان إحساسنا بالهوية الوطنية ينبع من أننا نتحدث لغة واحدة ولنا ثقافة

غير معروفة وغير عادية . اندغمت على الخشبة الإنجليزية واليابانية والفرنسية لتخلق شيئاً قريب جداً للسيمفونية . «بيتر بروك» داعبني قائلاً: «أنت أول ممثل ياباني يؤدي دوراً في مسرحية لشكسبير بالإنجليزية على مسرح بريطاني» ، رسمت ابتسامه عريضة . جمهورنا كان من العاملين في فرقة «شكسبير» الملكية والمسرح الوطني ولم يتم عرض المسرحية للجمهور العادي .

وبسبب طبيعة الإنتاج فلم يعرف أحدنا الدور الذي سيؤديه في العرض الحقيقي . لذا بذل كل منا جل جهده في التدريبات الأولية ، وحين تم توزيع الأدوار عندما اقترب موعد العرض استطعت أن أرى انخفاض مستوى حماس بعض من كان نصيبهم أدواراً غير مركزية ، ولما كنت دائماً أتذكر نصيحة معلمي في مسرح «نوا» حين كان يقول لي : «أنت لا تؤدي الدور لنفسك ، بل لتساعد الآخرين» . كنت أعرف أنني أمثل لأساعد الآخرين (في أدوارهم) لم أضيع كثير وقت في التفكير إذا ما كان دوري مهماً أم لا ، أو إذا ما كنت رائعاً أم لا ، على الخشبة . أعرف أن هذا لا يتعدى كونه أمراً أخلاقياً وكنت سأبدو محزناً لأرائي الشخصية عندها . في الحقيقة كل ما كنت أحاول فعله هو الهرب من الغيرة والحسد اللتين تشكّلان جزءاً حتمياً من مهنة الفنان . باتباع نصيحة معلمي كنت أمل أن أرحم نفسي من هذا العذاب .

هناك شيء قد نسميه «مرض الروح» وقد يستخدم الأوروبيون كلمة : «الأناية» لوصف هذه الظاهرة . في التمثيل قد تقود هذه الظاهرة الفنان للتفكير بالطريقة التالية : «أريد أن أكون أحسن من غيري . . . تعلمت تكتيكاً ما والآن أستطيع أن أبرهن ما تعلمته . . . يجب أن أظهر جيداً على الخشبة . يجب أن يكون العرض بهذه الطريقة» .

كل هذا يشكل نوعاً من جلافة الوعي . إذا ما عمل وفكر جميع الممثلون في العرض بهذه الطريقة فستتحول الخشبة إلى عالم ميت . من ناحية مثالية يجب أن لا تكون لديك فكرة جاهزة عن علاقتك بالممثلين الآخرين ، أو عن ما تريد أن تعبر عنه أو كيف سيسير العرض . يجب أن تظل مفتوحاً ومرناً وسخياً في آرائك .

ذات يوم خلال عملنا في مسرحية «العاصفة» جاءني مدير

«شكسبير الملكية» ، ولم يكن المال كثيراً ، وطلب منّا جميعاً أن نستمر في مشاركتنا وتدريبنا استعداداً لعرضنا التجريبي . خلال هذه الفترة سنمكث مع فنّانين بريطانيين في منازلهم . وما ان أنهى حديثه حتى انفجرت جهنم . الكل بدأ باللغظ . فنّان أمريكي ففز ليقول «سأتصل بوكيلي في الولايات المتحدة» . في نهاية المطاف اتفقنا على البقاء .

مضيفي كان «هنري وولف *Henery Wolf*» وكان ممثلاً صغير الحجم ، طوله قرابة خمسة أقدام . زوجته فنّانة ، أيضاً ، وهي سيدة انجليزية أنيقة . كانا يعيشان قرب «كينجز روود» في «شيلسي» التي كانت في ذلك الوقت قلب عالم الأزياء اللندني .

واستمرّ تدريبنا على «عاصفة» شكسبير . كنّا ننوي العرض في «راوندهاوس *Roundhouse*» وكان هذا مبنى فكتورياً قديماً للقطارات يقع شمال لندن . وتم حجزه لنا لمدة أسبوع . في «رودهاوس» كانت خشبة المسرح على شكل حرف *T* بالإنجليزية) وكان المكان مليئاً بالسقالات . الجمهور يستطيع الجلوس أينما يشاء باستثناء الجلوس على حرف *T* هذا .

كنّا نؤدي عرضنا في قوس بزواوية (270) مستخدمين الأرضية والمسرح والسقالات ، وكان الممثلون يجلسون على الأرض قبل وصول الجمهور ويتحركون ويشكلون أنفسهم طبقاً لمقتضيات المشهد . كانوا كأنهم «أشياء تتشكل في الأحلام» . بدأوا عرضهم من وسط الجمهور كأنهم جزء منهم ، ثم بدأوا عبر الحركة بتكوين المجاز الذي نسميه «المسرح» . خلال العرض تم التطرق إلى الكراهية بين الاخوة والحب بين الرجال والنساء وحب التملك الذي لا ينتهي . في نهاية العرض صاح كل الممثلين : «نحن كل هذه الأشياء» ، صاحوا بصوت واحد ويارتجال حر ، وكان بإمكان كل ممثل أن يدخل ويخرج من الصوت حسب رغبته ويقول العبارة بالنبرة الصوتية التي يشاء . انتهت القصة باحتفال شارك فيه الجمهور .

ما قلته أنا خلال ذلك كان خليطاً من «شكسبير» واليابانية . قد يبدو السؤال : «لماذا اليابانية؟» شرعياً هنا . بالضبط لما كان «آربيل» قد جاء من عالم آخر شعرنا أنه ربما تحدث لغة غير «معروفة» ، واليابانية بالنسبة للجمهور الإنجليزي كانت لغة

المسرح قائلاً: «صديق ياباني جاء ليراك الليلة، هل ترغب بمقابلته؟» .

- «بالطبع» .

- «لنلتق إذاً في الحانة بعد العرض» .

في ذلك المساء نظرت إلى الجمهور قبل العرض فوجدت أن بينهم أربعة يابانيين . قد يكون شيئاً عادياً هذه الأيام أن تجد يابانيين وسط جمهور المسرح في أي مكان في العالم، لكن في سنة 1968 لم يكن هذا أمراً عادياً . حتى في الشوارع كانوا أقل فلم تكن وفود السياح اليابانيين قد بدأت (في القدوم إلى أوروبا) . في ظل هذا، راعيت أن أترك إنطباعاً حسناً عند مواطني من الجمهور . العبارات التي كنت أقولها من «شكسبير» باليابانية كانت مترجمة حسب طريقة اللفظ التقليدية القديمة مثل «كابوكي» . كانت تنطق بملء الفم في تلك الأيام . من الطبيعي أن أفترض أن لا أحد بين الجمهور يفهم اليابانية لذا لم أقلق كثيراً ولم أحرص على مراقبة طريقة نطقي . في تلك الليلة ومع وجود يابانيين وسط الجمهور كنت حريصاً على أن لا أخطئ .

بعد العرض ذهبت إلى الحانة حيث كان أبناء جلدتي في انتظارني . وما أن حاولنا التخاطب حتى اتضح لي أنهم لا يعرفون اليابانية بتاتاً . كانوا من الجيل الثالث الذي ولد وترعرع في كندا، وكان هذا صادماً لي، فلم أتصور طوال حياتي أن هناك يابانياً في العالم لا يتحدث اليابانية وافترضت أن أي شخص ياباني يتحدث لغته الأم .

الأمر الذي دفعني للتساؤل عن من هو الياباني؟ ما هذه الصورة التي تشبث بها كل تلك الفترة حول «الممثل الياباني» فجأة زال كل يقيني حول ما تعنيه «ياباني» .

أدركت أن هناك يابانيين لا يتحدثون اليابانية ولا يأكلون طعاماً يابانياً ولا يلبسون «كيمونو» ولا ينحنون «عند التحية» ولا يذهبون إلى معابد «شينتو Shinto» للصلاة ولا علاقة لهم بالمعابد البوذية ولا يعيشون في جزر اليابان . وأدركت، أيضاً، أنه لا يمكن تعريف الشعب الياباني بأنه الشعب الذي يتحدث اليابانية بل إن اليابانية هي اللغة التي يتحدثها الشعب الياباني، ولم يكن لبس «الكيمونو» ولا الإنحناء تادباً هو ما يجعل الشخص يابانياً . فقد ينحني الشخص وقد يصدف أن

يكون هذا الشخص يابانياً، هذا كل ما في الأمر . بعضهم قال: إن هناك جزءاً يابانياً فريداً وخصوصاً يكمن في شمولية الياباني، وإذا ما وجد حقاً هذا الجزء فسيكون عميق الجذور أعمق من لبس «الكيمونو» وتناول الطعام الياباني أو حتى التحدث باليابانية . إبان الحرب العالمية الثانية استخدم بعض الناس عبارة «روح اليابان» لوصف هذه القيمة الفريدة والمخادعة . مع هذا وفيما إذا كانت هذه القيمة «فريدة» وغير ملموسة ومن الصعب تحديدها فإنه يصح القول: إنها لا توجد أصلاً .

في الفن إذا ما جاهر أحدٌ بخلفيته الثقافية واستخدم في ذلك تقاليد الخاصة فمن الممكن التواصل عبر ذلك على المستوى العالمي . بيد أنني أشعر أن هذا ليس عالمياً . لن يتعدى هذا أن يكون دخيلاً . فيما مضى قمت بدور «أرييل» ولبست «الكيمونو» واستخدمت طريقة «النوا» في التمثيل . وقال الناس عني إنني كنت رائعاً، لكنني لم أشعر بالسعادة . ربما امتدح الناس هذا «الشيء الدخيل» في تمثيلي . إذا كان الأمر كذلك فلن يتعدى تمثيلي كونه سياحة ثقافية يحبه الغربيون لكونه «أجنبياً» عنهم، وسيصبح مثل الهدايا التذكارية من قبيل المعطف الياباني أو الدمى التي يحضرها السياح معهم من اليابان .

في جانب من هذا كانت الأسئلة التي أطرحتها على نفسي تردّد صدى توجه أشمل لدي . في الوقت الذي كنا نمثل فيه مسرحية «العاصفة» كان المسرح في أوروبا في ورطة، حتى تلك الحقبة كان جلّ اهتمام الإنتاج المسرحي يعكس الإحساس الفني بالنص الأدبي . في أواخر الستينات كان هناك ابتعاد عن النص كعربة المسرح الوحيدة . في المقابل كان هناك دائماً اهتمام بالاكشاف من خلال العمل على الصوت والجسد والرسائل السيكلوجية الأهمق المدفونة في الذات الإنسانية .

خلال هذه التجارب تمّ بحث العديد من الطرق الشرقية في المسرح بما في ذلك التقاليد المسرحية اليابانية، الأمر الذي باغت الممثلون اليابانيون، فما كانوا يقومون به لقرون عديدة باتت الطليعة الأوروبية تحبّه وتعمل به . فاجأهم ثناء الأجنبي على تكتيكهم المسرحي وفاجأهم التدريب المهول

الذي صاحب هذا الثناء . بيد أن هذا ولّد عند الكثير منهم صورة خاطئة ، فقد بدأوا بالاعتقاد بأنّ عملهم كان في صدارة الفنّ المعاصر ، وبدأوا يظنون أنّهم «فنانون معاصرون» . في الحقيقة لم يكن الأمر أكثر من صدفة ، فخلال بحث الأورويين في مفاهيمهم الفنيّة وتكنيكاتهم قادمهم إعادة التنقيب لاكتشاف طرق شبيهة بتلك الموجودة في الفنّ الياباني التقليدي ، ولم يصبح عمل الفنّانين التقليديين هاماً للتجريب المعاصر بأكثر من كونه صدفة .

مع هذا ، هناك بعض الفنّانين اليابانيين الذين حاولوا استخدام طرق الفنّ التقليدي بطريقة معاصرة ، وبدأوا في تحقيق نجاح عالمي . بيد أن الرغبة في دمج التكنيك القديم والبحث المعاصر قاد في أحيان كثيرة إلى مسرح لم يكن فيه أسلوب «الكابوكي» أو «النوا» بأكثر من ملصق «قديم» على نصّ جديد . ليس من الخطأ استخدام «الكابوكي» في المسرح المعاصر ، لكن يجب أن يتم اختيار وسائل التعبير طبقاً للشخصيات . لا يمكن تمثيل كل النصوص بأسلوب «الكابوكي» أو «النوا» حتى لو قلت لي إنّ النصّ قد عمل خصيصاً ليتوافق مع التقاليد اليابانية . إذا لم يفهم الجمهور في العرض ، لماذا تم أداء المسرحية بهذا الأسلوب ، وكان مردّد ذلك ، طبيعة الموضوع المسرحي فسيكون هذا الأسلوب دخيلاً ، ولن يزيد عن كونه تمريناً على الأسلوب دون أن يقود إلى هدف مسرحي .

ذات مرّة قال لي ممثل ياباني شاب : «يوماً ما سيصبح المسرح الياباني أهم مسرح في العالم مثلما أصبحت التلفزيونات والمسجلات اليابانية الأفضل في العالم رغم أنها في البداية كانت مجرد تقليد» . قد يتغزّل الممثلون اليابانيون بهذه الفكرة لكن هناك لبس بين «التكنيكية» والإبداعية . (بين التكنيك والخلق) . قد تحقق المؤسسة الصناعية اليابانية قمة التقدم التكنولوجي في صناعة شريط التسجيل غير أنّ الحقيقة ؛ أنّ صاحب هذه الفكرة المجنونة في وضع الصوت على شريط الحساسية النسبي لم يكن مخترعاً يابانياً . الشعب الياباني شعب رائع في تطوير فكرة وتحسينها تكنولوجياً . نحن أفضل في هذا عندما نحاول خلق مفهوم جديد . على الصعيد الشخصي دائماً كنت أشعر بهذا فيما يخصني ويخصّ

عملي . مازلت أتساءل : كيف أستطيع أن أكون «فناناً حقيقياً مبدعاً؟» . أفترض أنّ هذا اللقب لا يحوزه إلا فنّان يقبض على التقاليد الفنيّة القديمة ويفهم جوهر الفنّ القديم ، ومع هذا فهو قادر على استكشاف وتطوير كل ذلك استجابة مع عالمه المعاصر . الفنّان الذي يحاول أن يجد تكيكاً ولا يحاول البحث عن معنى معاصر له يمكن أن نسميه/ نسميها ، فنّاناً مبدعاً .

انتهى عملنا في «العاصفة» . في طريق عودتي إلى اليابان قرّرت وجوب البحث في تقاليد الثقافة ، فجيلي تلقى تعليمه ضمن طريقة أوروبية دون الإشارة إلى العناصر اليابانية (في الثقافة) . مثلاً ، في الموسيقى ، تعلّمنا فقط النظام الغربي مثل السلم الموسيقي دوري مي . . . إلخ . ولم ندرس الموسيقى التقليدية . الشيء ذاته ينطبق على دراستنا للفنّ فلم نناقش أبداً أعمال «هوكوسيا Hikusia» ، درسنا فقط النظريات والتوجّهات الغربية . وما يدعو للسخرية ؛ أنّي درست الفنّ التقليدي مثل «النوا» منذ طفولتي ، غير أنّ جسدي كان يتعلم «النوا» ويعرف كيف يتحرك بطريقة مسرحية يابانية ، وكان عقلي يرى عالم المسرح التقليدي من منظور أوروبي مثل سائح . لم أكن لأعي المفاهيم الفلسفية والثقافية المؤسسة لتقاليد الفنّ الياباني . لم أكن أنا ، فقط ، موزّع بين الشرق والغرب ، جسدي وعقلي كانا في معسكرين متقابلين .

قرّرت أن الوقت قد آن لأتعلّم شيئاً عن تقاليد الفلسفة والثقافية .

* روايتي فلسطيني يقيم في غزّة .