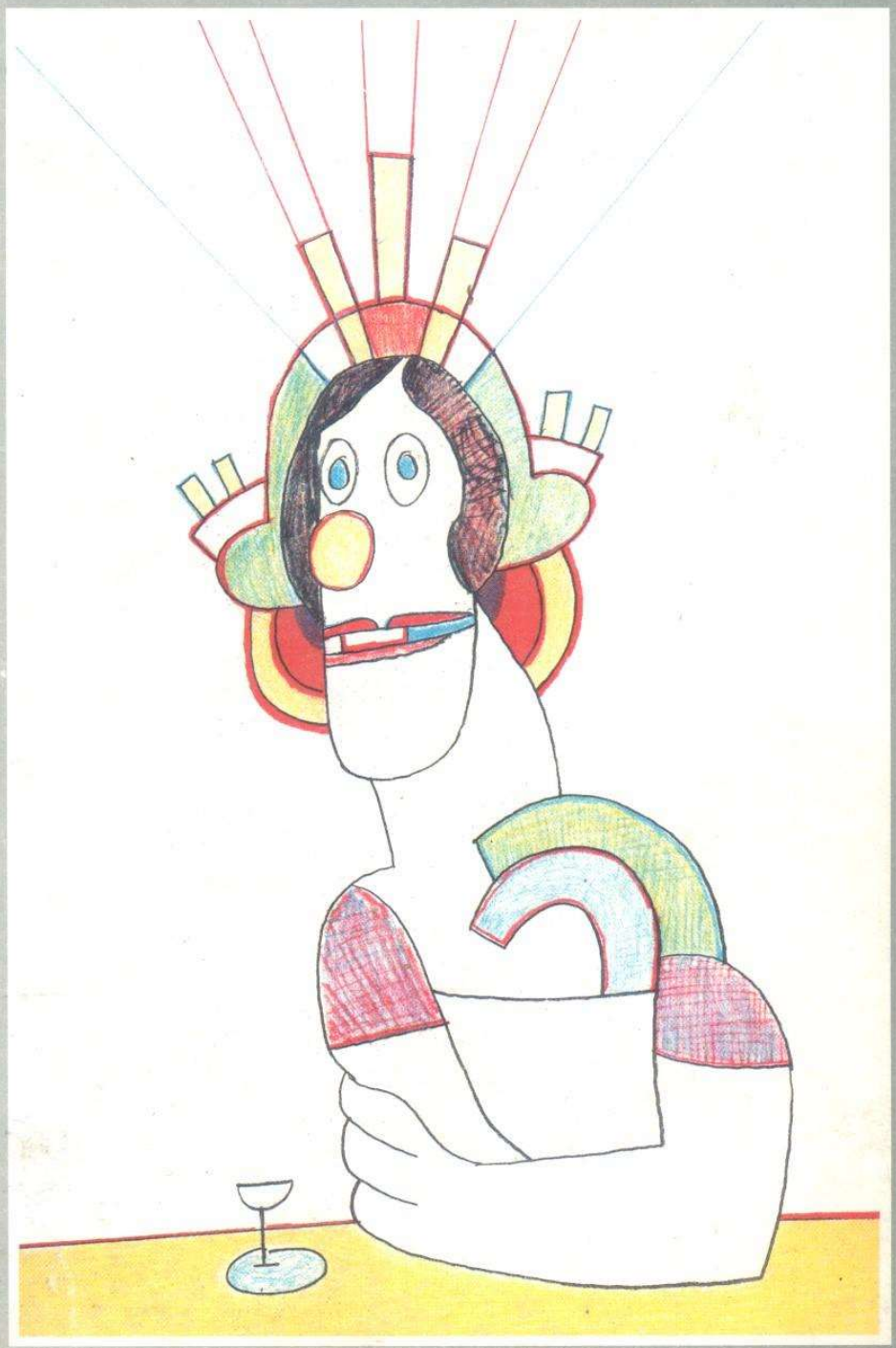
الفن المعاصر

AL.FANN AL.MOASER Contemporary Art Review Revue d'Art contemporaine

5
ربيع
2004

أكاديمية الفنون
ACADEMY of ARTS
ACADEMIE des ARTS



الفن المعاصر

مجلة علمية محكمة تصدرها أكاديمية الفنون

لوحة الغلاف

سول ستينبرج [١٩١٤ – ١٩٩٩]، «بونبون رودان»، ١٩٧٢، متحف المتروبوليتان، نيويورك.

ولد «ستينبرج» في رومانيا، وأنهى دراسته للعمارة في ميلانو عام ١٩٤١، وهاجر إلى الولايات المتحدة عام ١٩٤٢، وشارك في الحرب العالمية الثانية بدءًا من عام ١٩٤٣.

الفن المعاصر

مجلة فصلية متخصصة فى الفنون تصدرها أكاديمية الفنون

رئيس الأكاديمية

أ . د. هانى مطاوع

نائب رئيس الأكاديمية

أ . د. شاكر عبد الحميد

رئيس التحرير

أ . د. فوزى فهمى

مدير التحرير

أ.م.د. وائل غالى

سكرتير التحرير

أحمد رمضان

مستشارو التحرير

أ . د . سمحة الخولى

أ . سعد أردش

أ . توفيق صالح

أ . د. نبيل راغب

أ . د. رتيبة الحفنى

أ . د. صلاح قنصوة

أ. صفوت كمال

هيئة التحرير

أعضاء هيئة التدريس بأقسام اللغات والترجمة بمركز اللغات والترجمة بالأكاديمية

التصميم الفنى

محيى الدين اللباد

المحتويات

كلمة المحرر

مسرح

أزمة اللغة فى " المسرح الجديد" الإسبانى 015

بقلم : خوسيه جارثيا تمبلادو • ترجمة : د. خالد سالم • مراجعة : أ.م.د . حسن عطية

المرأة فى الأعمال المسرحية اليابانية الحديثة 035

بقلم : كوايكيه ميساكوو • ترجمة : نجلاء الحفنى • مراجعة : د. عادل أمين

سينما

ما بعد التصوير الفوتوغرافي وما بعده 057

من النسخ الآلي إلى الإنتاج الرقمي

بقلم : جوران سونيسون • ترجمة : داليا صبرى • مراجعة : أ.د. هشام أبوالنصر

شارات الرؤية 077

بقلم : محرر مجلة الجمعية الدولية للبيسبول •ترجمة : د. إيمان حجازى • مراجعة : د. يحيى عزمى

موسيقى

نظرية المجال فى علم علامات الموسيقى 091

بقلم : فكتور أ. جراور • ترجمة : التحرير • مراجعة : أ.د. راجح داود

موسيقى الجاز والعرق 107

بقلم : ساندى كارتر • ترجمة : هبة نبيل • مراجعة : أ.د عزة مدين

رقص

التخطيط المادي : مراجعة الرقص الرقمي ١٩٩٧" 119
بقلم : سوزان كوزيل • ترجمة : د. سومية مظلوم • مراجعة : أ.د نبيل راغب ، د. محمود كامل

ثقافة الرقص ، رقص الثقافة 131
بقلم : شارى كورنيللى • ترجمة : د. سحر فراج • مراجعة : د. محمود كامل

فنون شعبية

العابر والخالد أم غسق المحدثين؟ 159
بقلم : فيليب مانورى • ترجمة : التحرير • مراجعة : أ.د. راجح داود

سياسات الهوية 173
بقلم : جون براون تشايلدز • ترجمة : د. سمية رمضان • مراجعة : أ.د نبيل راغب

فنون تشكيلية

المجالات المعرفية الممكنة من خلال مشروع "الأروقة" 189
بقلم : لورا تشيزا • ترجمة : د. محمد لطفي نوفل • مراجعة : أ.د. مصطفى عثمان

الصفات الأساسية والتفسير النفسي والفسيولوجي للإدراك الحسي للألوان 211
بقلم : أوستن كلارك • ترجمة : أ.د. أمين الرباط • مراجعة : أ.د عبد الحميد الخريبى
أ.د. شاكر عبد الحميد

نظرية نقدية

البلاغة في مقابل الواقع 251
بقلم : ميخائيل ألبرت • ترجمة : د. محمد الجندى • مراجعة : أ.د. نهاد صليحة

نظام العلامات السردية والاستطرادية 261
بقلم : جوزيف كورتيس • ترجمة : أ.د حمادة إبراهيم • مراجعة : أ.د منى صفوت

نظرية ثقافية

الثقافة والسلعة 275
بقلم : ماري فرناندو بولونييزي • ترجمة : د. سمير متولى • مراجعة : أ.م.د. حسن عطية

نقد العقل الغربي، والاستشراق ، والأصولية الإسلامية 285
بقلم : منى أباظة و جيورج ستاوت • ترجمة : سامح فكرى • مراجعة : أ.د صلاح قنصوة

اتصال

علم العلامات الحيوية : المدخل الوظيفي-التطوري إلى تحليل معنى المعلومات .. 331
بقلم : أليكسى أ. شاروف • ترجمة : د. محمد لطفى نوفل • مراجعة : أ.د. نبيل راغب

تجديدات القطيعة أو التكنولوجيات المتقدمة والمستقبل 377
بقلم : إليو فليزيا • ترجمة : د. فيفى فريد • مراجعة : أ.د. حمادة إبراهيم

إبداع

مسرحية «الملك وأنا» 409
بقلم : أوسكار هامرشتاين • ترجمة : د. سامى صلاح • مراجعة : أ.د. أمين الرباط

وثائق ثقافية

عالم بلا جدران 505
بقلم : بيل كلينتون • ترجمة : تامر عبد الوهاب • مراجعة : د. محمود كامل

سقوط النسر 517
بقلم : عمانوئيل فلرشتاين • ترجمة : أ.د أمين الرباط • مراجعة : أ.د عبد الحميد الخريبى

مصطلحات

الإصلاح الفكرى ، تمازج التخصصات، إصلاح الجامعة 539
بقلم : إدجار موران • ترجمة : د. چيهان عيسوى • مراجعة : أ.د حمادة إبراهيم

كلمة المحرّر

نقدم، هنا، للعدد الخامس، من أعداد مجلة الفن المعاصر، في الوقت الذي يستعيد فيه، العالم، شكه التام في قيم الحضارة الإنسانية بعامة. من سترندبيرج السويدي إلى برتولد برشت الألماني، ترتاب الطليعة الفنية والأدبية العالمية في قيم الحضارة الغربية. ترتاب في التقدم، وفي العلم والصناعة، وفي التيار الوضعي والمادي، وتضخم النزعات الفاشية/النازية/الفاشية الجديدة... لكنها ترتاب أيضا في غرور الاستعمار والهيمنة على الثروات والشعوب، وغير ذلك من ظواهر الحضارة الغربية الحديثة وما بعد الحديثة. لذلك تظل الريبة العالمية مزدوجة : الريبة من الحضارة ومن نقيضها معا.

يرتاب المثقفون الغربيون، منذ مطلع القرن العشرين تقريبًا، في معنى التقدم والتطور. ويحتجون على المدنية. وليس الشك الراهن بالشيء الجديد؛ وإنما تمتد جذوره في التراث العقلي الأوروبي القديم والحديث بعامة، وفي مدارس اليونان بخاصة. وسبق أن مجد بعضهم القبح واعتبره عنصرا من عناصر الجمال الفني، وثار بعضهم الآخر على أوروبا ومدنيتها في الفنون والثقافة. وثار آخرون على انهيار الأخلاق. وتنبأ آخرون بالعدمية وببدء عصر جديد، وإنسانية جديدة تمجد القوة. صار الوعي الغربي إلى اللاشعور، واستعاد بدائيته، وأراد تحطيم الواقع الخارجي. صار الوعي الغربي إلى تحليل إنهيار الحضارة الغربية بين المرض، والتيه، والانحطاط الحضاري الغربي، والتناقض بين الحياة والتاريخ، ومضار التاريخ للحياة، والحياة المنسية لا الذكر، والأزمة العدمية الحضارية الغربية، وأزمة التمرد والإرهاب، وتخفيض قيمة القيم كلها، والعبث واللامعقول، وعدمية المثال الميتافيزيقي نفسه، والأكاذيب، والفصل بين القيم والأخلاق، والإسقاط الميتافيزيقي، وموت القيم الكونية، من العدمية المنفعلة إلى العدمية الفعالة، وتجاوز العدمية، الفوضى، والنفيّ. ترتاب الطليعة الفنية ...

... والأدبية العالمية في الذات، وفي البداية من الصفر، وفي "وقائع الوعي"، وفي النفس، وفي العلية، وفي التوازي النفسي–الفسيولوجي، وفي الإرادة. صار العلم إلى السؤال، وصار إلى العدمية، وصار التفاؤل العقلاني إلى موضع الأخلاق، وصارت الموضوعية العلمية إلى موضع السؤال، وصارت الميتافيزيقا إلى ينابيع السؤال.

استعادت الفنون والثقافة العالمية الراهنة، فنون وثقافة بدايات القرن العشرين، وكأن قرنًا لم يقع قط. استعادت السياسة العالمية سياسة القرن التاسع عشر الميلادي ، وكأن قرنًا من التحرر الوطني لم يقع قط. استعادت الهيمنة العالمية سياسة الاستعمار القديم ، وكأن قرنًا من الاستقلال الوطني لم يقع قط. استعادت السيطرة العالمية السياسة الإمبراطورية القديمة، وكأن قرنًا من حركات التحرر الوطني لم يقع قط. صارت مابعد الكولونيالية إلى الكولونيالية القديمة بوسائل إلكترونية بعد حديثة.

تحتج الفنون والثقافة على المدنية الغربية التي تطرفت في استخدام الآلة إلى حد غير إنساني. تثور على المدنية والآلية. تستعيد الحركة الفنية والروحية، التي كانت قد بلغت ذروتها في العشرينيات، وما زالت تطبع الفكر الأوروبي الحديث بطابعها إلى اليوم. تزحف ذئاب الفاشية، وقطعانها الهمجية، من جديد. وتندلع نيران الحرب العالمية الرابعة.

يئس العالم من الحضارة والثقافة والمدنية. ويتمرد المثقف الغربي على الحضارة الغربية بوجه عام، ويفضل التدفق المحموم على الوضوح الصارم ، والنشوة على العقل والنظام. هل يقدر الفن أن يتجاوز حدود الواقع ؟ هل يقدر أن يبلغ جوهر الإنسان وحقيقته التي طالما حجبتها المدنية الآلية خلف قناع كثيف من التصنع؟ إنها عودة

الإنسان التقليدي. إنها استعادة للإنسان القديم – الإنسان الذي يتقيد بنظام حضاري وثقافي جنى عليه وأحاله إلى وحش. إنه الاندفاع والجموح بدل النظام والشكل. إنها الأساطير والخرافات وحكايات الجن ونصوص التصوف القديم ورؤاه، بدل القيم العقلية. وفي الوقت الذي تسيطر فيه القوة على العقل، يلتمس الفنانون التعبير المرئي واليدوي، الفرعوني والآشورى والياباني، ونماذج من النحت الإفريقى.. السابق على الحرف المكتوب. وفي الوقت الذي يسيطر فيه التشاؤم على اليوتوبيا، يستكشف الفنانون الفن البدائي الذي كان له أثر بالغ في تطور الفن المعاصر.

فالمدنية الإنسانية أو المدنية الغربية، تعيش نوعا من القلق، منذ مطلع نشأتها. لذلك، فكيف تصارع الحضارة العربية، المدنية الغربية "القلقة"، "المتصارعة هي نفسها داخليًا ؟ كيف تصارع الحضارة العربية، المدنية الغربية والصراع من طبيعة المدنية الغربية ؟ كيف تصارع الحضارة العربية، المدنية الغربية والحرب من طبيعة المدنية الغربية ؟ كيف تحل الحضارة العربية، السلام، محل الحرب الغربية ؟ كيف تقيم الحضارة العربية، السلام، مكان الإرهاب، الذي شوه صورتها ؟

في أكثر الأحيان ، يمثل الحلم بداية القلق ، مشروعا ، جدالا داخليا. لذلك لا تلبث الحضارة الغربية أن تضطهد غيرها. فنظرية شارل داروين في "أصل الأنواع"، التي عرفت يومئذ رواجًا كبيرًا، تكشف اليوم عن أبعاد جديدة في تطبيقاتها، خارج نطاق الطبيعة. إن المطلوب من المواطن غير الأمريكي أن يشعر أنه أدني من الآخرين، ومنبوذ عن نموذجهم، ولن يرضخ، فإن المواطن غير الأمريكي لا يفهم أبدا لماذا يتعين عليه أن يخجل من أصله. وبالمقابل نتنازل بغير ما أسف عن مشاركة الآخرين قوميتهم. فبإمكان المرء على الدوام أن يجد لنفسه مكانًا معينًا في إطار المجتمع الإنساني، حتى وإن استبعد من مثل ذلك المجتمع.

...

... إن مدار الأبحاث والدراسات والمقالات العلمية، المنشورة هنا، هو محاولة للبحث عن معنى آخر، عن حلم آخر، يقبل التفسير غير العدواني، بل يقبل الحياة لا الموت الذي يرسله إلينا المجتمع الصناعي المتقدم، عبر حروبه المتكررة، ومشاهده المعادة منذ نحو عقد من الزمان.

إن السبب في شعور الإنسان الغربي بالغربة في هذا العالم، الذي كان يومًا عالمًا جميلا، هو الاضطراب الذي أصاب موقف الغرب إزاء الموت. لم يكن هذا الموقف مستقيمًا، فقد كان الغرب- بالطبع- مستعدا لأن يعتقد أن الموت هو النتيجة الضرورية للحياة. وباختصار، إن الموت طبيعي، لا يمكن إنكاره، ولا يمكن اجتنابه. ومع ذلك فإنه - في الواقع- كان معتادًا أن يحيا كما لو كان الأمر يجري على نحو مغاير. فكان يبدي ميلا واضحا لأن يركن الموت "على الرف"، وأن يزيله من الحياة. لقد حاول أن يخرسه. فإن موتنا هو أمر لا يمكن تخيله. وكلما حاولنا أن نتخيله أدركنا أننا في الواقع نعيش كمشاهدين. لا أحد يعتقد- في أعماقه- بموته الشخصي، أو، إن كلا منا - في اللاوعي- مقتنع بخلوده الشخصي.

أما عن موت الآخر، فإن الإنسان المتحضر يجتنب - بعناية- الحديث عن مثل هذا الاحتمال على مسمع من الشخص المعني. والأطفال وحدهم هم الذين يغفلون هذا القيد. أما البالغ المتحضر فإنه لا يكاد يقدر أن يضمر فكرة موت الآخر من دون أن يبدو لنفسه قاسيًا أو شريرا. وعادتنا هي أن نركز كل التركيز على العلة العارضة للموت- حادث، مرض، عدوى، تقدم في العمر. وبهذه الطريقة نفضح محاولتنا لتعديل دلالة الموت من ضرورة إلى مصادفة. أما إذا واجهنا موت الكثيرين في وقت واحد، كما في الحرب، فإن ذلك يبدو لنا مثيرًا "للصدمة والترويع" ■

المسهمون فى هذا العدد

خوسيه جارثيا تمبلادو
أستاذ اللغة الإسبانية و آدابها بجامعة مدريد كومبلوتنسي بإسبانيا

كوايكيه ميساكوو
باحث في المسرح الياباني المعاصر

جوران سونيسون
أستاذ بقسم علم العلامات بجامعة لوند بالسويد

فكتور أ. جراور
أستاذ علم العلامات الموسيقية

ساندي كارتر
أستاذ الموسيقى

سوزان كوزل
أستاذة الرقص الإنجليزية

شاري كورنيللي
أستاذ الرقص

فيليب مانوري
أستاذ الموسيقى الفرنسي المعاصر

جون براون تشايلدز
أستاذ علم الاجتماع الأمريكي

لورا تشيزا
أستاذة العمارة الإيطالية

أوستن كلارك
أستاذ الفلسفة بجامعة كونيكتيكت بالولايات المتحدة

ميخائيل ألبرت
محلل سياسي أمريكي

جوزيف كورتيس
أستاذ النقد الفرنسي

ماريو فرناندو بولونييزي
أستاذ النقد الثقافي البرازيلي

منى أباظة
أستاذة الاستشراق

جيورج ستاوت
أستاذ دراسات الشرق الأوسط الأمريكي

...

أليكسي أ. شاروف
باحث بقسم الحشرات بمركز البحث العلمي بفرجينيا بالولايات المتحدة

إليو فليزيا
أستاذ العلوم التكنولوجية بجامعة إكس-مارسيليا بفرنسا

أوسكار هامرشتاين
شاعر غنائي مسرحي أمريكي

مارجريت لاندون
(١٩٠٣-١٩٩٣)، روائية أمريكية

بيل كلينتون
رئيس الولايات المتحدة السابق

عمانوئيل فلرشتاين
مفكر أمريكي، و عالم و أستاذ البحث الاجتماعي في جامعة ييل بالولايات المتحدة

إدجار موران
ناقد سينمائي أمريكي

مسرح

أزمة اللغة فى "المسرح الجديد" الإسبانى 015
بقلم : خوسيه جارثيا تمبلادو

المرأة فى الأعمال المسرحية اليابانية الحديثة 035
بقلم : كوايكيه ميساكوو

لوم الآخر

بين تأنيب الذات ولوم الآخر، سنواصل البحث عن صورتنا التي نريدها ولن نجدها... سنقول إن صورتنا في مرآة الآخر غير صحيحة أيضًا. فمن نحن ؟ إن التجريد لن يؤدي إلى أي معنى. نحن، في وعي الغرب، مفهوم ذهني مجرد. والغرب، في وعينا، مفهوم مجرد أيضًا.

محمود درويش

عن مداخلة محمود درويش : "سنواصل البحث عن صورتنا"، صحيفة "الحياة" اللندنية، عدد السبت ١٤ ديسمبر ٢٠٠٢، ص ١٦.

المرأة في الأعمال المسرحية اليابانية الحديثة

بقلم : كوايكيه ميساكوو
ترجمة : نجلاء الحفني
مراجعة : د. عادل أمين صالح

يركز الباحث الياباني كوايكيه ميساكوو في دراسته عن "المرأة في الأعمال المسرحية اليابانية الحديثة" ، على مسرحية "حياة امرأة" للكاتب المسرحي موريموتو كاؤرو ، بوصفها نوعا من المسرح الشعبي ، وبوصفها عملا نموذجيا في المسرح الياباني الحديث بوجه عام ، وبوصفها عملا نموذجيا في المقاربة المسرحية اليابانية الحديثة لمدار المرأة بوجه خاص . فقد قال بعضهم إن "كل ما يكتب عن المرأة من قبل الرجال يجب أن يثير الشُبهات ، لأنهم أطراف وقضاة في آن معا . وقد سخروا الأوضاع لخدمة مصالحهم" . والنساء أدرى بشئون المرأة . وقالت المفكرة الفرنسية المعاصرة ، سيمون دو بوفوار ، "إننا نحن النساء نعرف خيرا من الرجال عالم المرأة ، لأننا نرتبط ، جذريا، به ، ونحن أقدر على إدراك مدلول أن يكون الكائن الإنساني ، امرأة" . لكن أمر المرأة لا يتعلق بالمرأة وحدها. صحيح أن الموضوع مثير ، وبخاصة بعد العروض الدرامية التليفزيونية الرمضانية السابقة ، إلا أنه ليس موضوعا جديدا ، في مصر ، على الأقل ، منذ كلام الشيخ رفاعة رافع الطهطاوي ، قبل نحو قرن من الزمان ، عن "المرشد الأمين في تربية البنات والبنين" ، وعن التربية والوطنية والمدنية .

هذه هى الترجمة العربية الكاملة للبحث فى الأصل اليابانى:
日本の近代演劇の描いた女性

منذ العرض الأول لمسرحية "حياة امرأة" " Onnanoisso" للكاتب المسرحي موريموتو كاؤرو (1912-1946) Morimoto Kaoro في إبريل ١٩٤٥، ويُقال عن هذه المسرحية إنها "نوع من المسرح الشعبى" ، و"عمل نموذجى يفتخر به المسرح الحديث " ، ثم تكررت إعادة عرض المسرحية. يُقال إن هذه المسرحية سجلت أعلى معدل لعدد ليالى عرضها كمسرحية يابانية حديثة.

سنعرض لهذا العمل المسرحي ، من خلال التحليل الشامل لأفعال وأقوال بطلة المسرحية التى تُدعى فوبيكويه وماضيها من جانبين ؛ هما : ما تمسكت به ، وما تخلت عنه، وكذلك كيف صُوِّرت المرأة اليابانية في أثناء هذه المرحلة . كما سنعود إلى الأعمال الأخرى للكاتب المسرحى موريموتو . سنستقرئ المهمة التي كلفها الكاتب البطلة كيه ، وما الذى لم يعهد به إليها . إذا استقبنا نتيجة الدراسة ، فيمكننا القول بالتأكيد إن هذا العمل ، من دون شك ، ينطوي فى أطوائه ، على قضية المسرح الياباني الحديث ، وتضمن مشكلة السلطة Power، والجنس Sexuality ، وارتبط بمشكلة الحداثة.

في البداية أود تأكيد نقطتين مهمتين ؛ أولاهما : مشكلة نص مسرحية "حياة امرأة" . فى الحقيقة لقد كُتب هذا النص وتم عرضه فى وضع استثنائي في أثناء مقاربة الغارات فى منتصف حرب المحيط الهادى (١٩٤١-١٩٤٥) قبيل الهزيمة فى الحرب العالمية الثانية . ولكن الكاتب كاطو شنبكتشى أثار تساؤلاً حائرًا منذ بداية عرض المسرحية وحتى خمسة وعشرين عامًا بعد عرضها . وقد كان كاطو شنبكتشى هو أحد المسئولين بمسرح "صالون الأدب " Bungaku - za الذى احتكر عروض هذه المسرحية . قال كاطو شنبكتشى : " تنبعث منها مشاعر معقدة تماما . ترى أين يمكننا البحث عن الأصل الدرامى لمسرحية "حياة امرأة"؟ لم يفقد هذا التساؤل قيمته حتى اليوم . سوف أستعين بالطبعة المنقحة الأصلية للكاتب موريموتو نفسه ، وسأحذف التفاصيل الصغيرة . أما النقطة الثانية التى أود تأكيدها فهى : الصورة الفقيرة للمرأة بشكل عام فى المسرح الياباني الحديث ، والتى تتضح عند مقارنتها بالمسرح الغربى الحديث . الحقيقة أن الكتاب المسرحيين الغربيين جميعًا ، ومنهم إبسن وسترندبيرج وتشيكوف وبرنار شو ، وبعدهم بقليل الكاتب الأمريكى أونيل ، قد كتبوا عددًا كبيرًا من المسرحيات بطلتها امرأة ؛ بهدف الوصول إلى مجتمع مدنى ...

... ناضج . وقد خدمت أفكارهم ، كلٌ على حدة ، هذا الغرض بحيث انعدمت الأهمية هنا لضرب الأمثلة.

أما فى اليابان ، فما هى الحال ؟! انطلقت حركة المسرح الجديد "Shingeki" وتأثرت تأثرًا شديدًا بغرب أوروبا. وقد مرت بتجربة أُطلق عليها "قنبلة إبسن" Ibsen boom . ومع ذلك ، انحصرت صورة المرأة فى هذه الأعمال فى الأنماط المتكررة للأم المضحية ، الزوجة المحبوبة ، الفتاة العذراء الجذابة ، وسيدة الحانة فى حالات عدة ، أو جاءت في صور تم فيها تجميلها وتجريدها ، ثم ينتهى الأمر بترميزها فى خيال الرجل . كان تجريد المرأة غالبًا على أن تعد نفسها وإرادتها لكى تكون الوعاء الجنسي للرجل . وبذلك لا تتوافق هذه الصورة -إلى حد كبير- مع صورة المرأة كما صورها الكتاب المسرحيون الغربيون ، والتى تتسم بالذات المتفردة المفعمة بالحيوية ، والإحساس العاطفى الخصب ، بمعنى إمدادها بالوعى العقلى بجسدها.

ويتخلل ذلك شيء متميز لصورة المرأة التى رسمها موريموتو كاؤرو . انطلقت شهرة موريموتو بعرض مسرحيته "امرأة فاتنة Migotona Onna، على مسرح "صالون الأدباء" . وهو عرض ينطوي على شعارات حقيقية . بدأ موريموتو أول أعماله بمسرحية "على السد (1932) Damu nite . واستخدم فيها الموقف التصويرى القصير ، ثم تعاقبت أعماله بعد ذلك ، ولكنه لم يكرر قط الأسلوب نفسه فى أعماله المسرحية التالية. كتب موريموتو أعمالاً درامية رسم فيها جسد الرجل وجهًا لوجه بمساواة مع جسد المرأة ، وذلك خلال مواقف العشق ، والزواج ، أو الخلافات العائلية ، وكلما زادت أعماله تعقيدًا كما في "عائلة عظيمة" Hanbanashiki Ichi Zoku (1953) ، و"هكذا جاء العام الجديد" ، Kakute Shinnenwa (1936) "الأمواج الغاضبة" Doto 1944، كُتبت هذه الأعمال بإعداد قصصي. أما أعماله الأخيرة ، بما فيها مسرحية "حياة امرأة"، فلم يتغير فيها المبدأ الذى ساد أعمال موريموتو منذ مسرحيته "على السد" . ويمكننا القول إن هذا المبدأ يتمثل فى اهتمام موريموتو الشديد تجاه سياسات القوة التى تتمحور حول الانجذاب الجنسى بين الرجل والمرأة، والذى لا يتغير أبدًا بالرغم من اختلاف المشاهد ، واختلاف التركيبات الشخصية ، واختلاف الأفكار الرئيسة . إذا نظرنا إلى ذلك من وجهة نظر المرأة ، فيمكننا القول إن موريموتو قد نظر إلى المرأة كهدف لهذه السياسة ، بعين الرجل، ليس بوصفها كائنًا مختلفًا ؛ بل بوصفها إنسانًا معادلاً تماماً للرجل ، وبعين الكاتب، نظر إلى الرجل والمرأة ، نظرة متساوية.

ولد موريموتو بأوساكا عام ١٩١٢ ، وقد نال الترحيب بأعماله بالفعل فى مجلة جكيي - ساكو Gekisaku ، منذ أن كان طالبًا فى قسم اللغة الإنجليزية بجامعة كيوتو . ومثلما ذكرنا آنفًا ، كانت مسرحيته "امرأة فاتنة" هى باكورة أعماله المعروضة على المسرح . مع أن لهجته الأم هى لهجة كان ساى ، وعاش معظم حياته فى كيوتو ، إلا أنه كتب كل مسرحياته بلهجة طوكيو الدارجة باستثناء مسرحية "طراز أسرة Ikkafu" (1934) وهي سيرته الذاتية . وقد كتبها تقريبًا فى المرحلة الأولى من حياته الفنية. وكتب مسرحية "المروحة الورقية Ougi" (1944) ، تقريبًا في المرحلة المتأخرة . إذا استعرنا كلمات الكاتب تاناكا تشيكاؤ ، "هل أصاب موريموتو أم أخطأ؟ قد نقول إنه تمسك بفكرة تناسب الحرية العكسي مع بعده عن مسقط رأسه ، وأن أصالة اللغة الدارجة تكمن في العالمية المتميزة ، والاستفادة من رحابة الصدر النابض . وبذلك تمكن من الهروب من الواقع الحاضر" . تأثر تاناكا مباشرة بالكوميديا الإنجليزية التي تعلمها موريموتو ، ولكننا نعتقد أن موقف موريموتو من اللهجة الدارجة يتجذر في جذور أعمق من ذلك. إن اللهجة الدارجة لدى موريموتو ، أي في كتابته (في اللغة الأجنبية) يشعر ذاتيًا بحميمية العمل أكثر من خياليته القصصية ، وبذلك يحاول أن ينقل إلى القارئ أو إلى المشاهد ، على الجانب الآخر ، أهلية هذا الخيال القصصي وعالميته.

يصف كيشيدا كونيؤو ، التجديد لدى موريموتو . ويبدأ بقوله : "أنا لا أعرف بالتحديد الواقعية الحديثة والأسلوب الأدبي المتأنق والحديث Dandysm والنقاء المديني ، ولكن القشرة ، أي اللغة الدارجة ،ليست هنا . فمن الأشياء الجديرة بالانتباه لها في البداية، أن موريموتو قد اتخذ سياسة الصياغة بكلمات عن أفكار غائبة هنا ، الآن ، وتصوير عالم خيالي لا يقع في أي مكان" . وفي مقالة نشرها كيشيدا كونيؤو عام ١٩٣٩ بعنوان "طبقة المشاهدين وقدر المسرح الجديد" قال فيها : "أخيرًا وصل المسرح الجديد في اليابان إلى نقطة البداية في هذه المرحلة" . وكتب كتابة مرهفة عميقة: "فمن أجل الإسراع بإقامة مسرح معاصر حقيقى ، أُجبرنا على الطواف طوال الثلاثين عامًا الماضية" . وقد تغير الزمن بصورة مذهلة منذ ذلك الحين ، واتسعت جبهة الدولة العسكرية اليابانية إلى المحيط الهادي . وقد انمحى الإحساس العميق لدى كيشيدا بمستقبل المسرح الجديد . ومع أن المسرح الجديد أخيرًا "وجد بدايته الحقيقية" ، إلا أنه عاش فى وسط ثقافى عنيف وفقير تماما خلال تلك الثلاثين عامًا . بعد ما يقرب من ثمانية ...

أشهر من صدور مقال كيشيدا ، رُشح موريموتو ليصبح كاتبًا مسرحيًا متخصصًا فى مسرح الأدب ، وقد قبل موريموتو هذا المركز المستقر والمقيد. يقول إيواتا تويؤو Lwata Toyoo (1893-1969) ، وهو الذى رشح موريموتو لفرقة مسرح الأدب ثم ترك الفرقة مع اشتداد الغارات الجوية الأمريكية فى الحرب العالمية الثانية ، يقول: "كانت المسافة بين الكتابة والمسرح عنده أقصر من أي كاتب آخر . وكان معروفًا عنه أنه عاشق بطبيعته لرائحة ألوان الديكور والممثلين . وفي مائدة مستديرة حول العدد الخاص بأعمال موريموتو بمجلة جكيى – ساكو التى أُعيد نشرها بعد الحرب ، قيل إن موريموتو قد "طلب بإلحاح" من كاواجوتشى إيتشيروو دخول فرقة مسرح صالون الأدب: "من أجل إصلاح المسرح المعاصر، ورفع مستوى الدراما المسرحية ، لا بد من الارتباط الوثيق بالمسرح" . فى الحقيقة ، قبل دخول موريموتو فرقة صالون الأدب بأربع سنوات ، بدأ يكتب بنفسه : " ألم تكن الحركة من أجل المسرح هى إحدى الحركات الثقافية" . وقد درس فى مقالته مشكلات الممثلين والجمهور ، وربطهما على النحو التالي : "عندما نفكر ، نجد أن المستقبل المشرق للمسرح يبدو بعيد المنال تمامًا . هناك مناقشات صاخبة عما إذا كانت الكلمة أم الحركة هى جوهر المسرح ، أليس هناك مشكلات أولية؟" . كانت الموافقة على وظيفة الكاتب المتخصص لفرقة صالون الأدب بالنسبة إلى موريموتو ، تعني إدراكه لوجوب تطوره بوصفه عضوًا عاملاً فى المجتمع فى مهنة غير التسول ، وهى السياسة المذكورة سابقًا ، والتى اتخذها من داخل واقعه كطالب . بعد دخول موريموتو فرقة صالون الأدب ، ظل يُقال عن أسلوبه فى مسرحية "حياة امرأة" إنه "يفتقد قوة الارتباط" . ولكن مع الظروف الخارجية التى كتبت فيها هذه المسرحية فى فترة قصيرة في أثناء الحرب ، إلا أنها مسرحية متميزة الأسلوب ، والموضوع ، والمادة ، ويتخلل موضوعها اهتمام موريموتو بسياسة القوة السالفة الذكر. سوف نطرح بعد مسرحية "حياة امرأة" تركيزًا على أفعال البطلة فوبيكوكيه وأقوالها ، وخاصة أننا نريد دراستها كعمل مسرحى حديث.

من المعروف أن مسرحية "حياة امرأة" تروي منتصف حياة البطلة فوبيكو كيه التي امتدت حياتها خلال ثلاثة العصور المرجعية التاريخية : عصر ميجى (١٨٦٩-١٩١١) ، وعصر تايشو (١٩١٢-١٩٢٤) ، وعصر شووا (١٩٢٥-١٩٨٨) . بدأت كيه حياتها عند الحرب الصينية – اليابانية عام ١٩٠٤ ، ثم الحرب الروسية – اليابانية عام ١٩٠٥، ثم الحرب الصينية اليابانية عام

١٩٣١ ، وكذلك غزو اليابان لآسيا ومنطقة المحيط الهادي ، الذى انتهى بهزيمة اليابان فى الحرب العالمية الثانية.

أما عن الشخصيات المحيطة بالبطلة كيه ، فهى عائلة تسوتسومى هيرويوكى، وهو مدير شركة تجارية خاصة تربحت من التجارة مع الصين بعد الحرب الصينية – اليابانية عام١٩٠٤ . وقد اغتربت هذه العائلة في أثناء الحرب ، وهي عائلة أرستقراطية لديها الخدم والحشم . أما إذا نظرنا إلى بيئتها العائلية فسنجدها من الطبقة المتوسطة– العليا ، أى يمكننا أن نطلق عليها طبقة النخبة فى (الدولة اليابانية الحديثة).

تبدأ المسرحية من مشهد الظهور المفاجئ للفتاة اليتيمة كيه التى يتم استقبالها كخادمة فى صالون عائلة تسوتسومى وهم يحتفلون بعيد ميلاد زوجة الابن الأكبر شيزو في سعادة ، وشيزو هى التى تدير الشركة الآن بمساعدة علاقات الأخ الأصغر لزوجها ، وذلك بعد عام من وفاة زوجها المدير الأول للشركة . يدور المدار الرئيس للمسرحية ، مبدئيًا ، حول تاريخ العائلة التى تتمركز حول المرأة خلال نحو نصف قرن من الأحداث التاريخية العنيفة . إلى جانب مدة المسرحية –ثلاث ساعات– فهى تنطوي على أدوات درامية عدة وحركات الممثلين في أثناء الحرب . ولا بد من القول إن المسرحية لم تقدر أن تطرح قضية الطموح الجزئي للدفاع عن دعاية التعاون الشرق آسيوي والقواعد الخمس من جانب الحكام استنادًا إلى منظمات الإعلام الحكومية . لم تكن كيه مجتهدة فى عملها وحسب؛ وإنما شخصيتها المتميزة كانت سببًا في ترشيحها بعد أربعة أعوام عروسًا ثم زوجة لابن شيزو الأكبر الذى يدعى شينتادوو ، وريث عائلة تسوتسومى . ثم تتعاقب الأحداث بسرعة في مسرحية "حياة امرأة" ، التي هي أشبه بلوحة تشكيلية أكثر منها دراما مسرحية . تتمثل اللوحة التشكيلية فى عناصر شخصية كيه ، وحكاية الأجيال الثلاثة المحيطة بكيه ، والتى كُتبت بإحكام بالغ. ولكن ماذا يريد الكاتب أن يقول من خلال كل ذلك؟ وما هو الموضوع الرئيس للمسرحية ؟ لكى نجيب عن هذين السؤالين نتتبع أفعال بطلة المسرحية كيه وأقوالها ، ونحاول البحث فى المراحل الرئيسة فى حياتها المرتبة .

في الفصل الأول تتبنى عائلة تسوتسومي كيه ، ثم تدير كيه المنزل فى الفصل الثاني ، ومن ثم تعهد إليها شيزو بإدارة المنزل والشركة معاً . تقول شيزو لكيه : "لدى كل إنسان أحلامه الخاصة . (....) أنا لا أرغمك على أداء ذلك العمل . ولكن مصلحة العائلة هى التى تقضي بذلك . هل تفهمين ماذا أعنى؟" ، ثم تقبل كيه . لم تكن كيه تحب شينتاروو ، بل أحبت أخاه الأصغر إيجى . تقول كيه ...

... حول ذلك : " إن الإنسان لا يعرف شيئًا عن مولده أو تربيته ، يرتعد من كيفية الوصول إلى هذا المركز في مثل هذه العائلة" . ثم تنفرد بنفسها ، ومن دون تفكير ، تكسر فى الحال المشط الذى كان إيجى قد أعطاه لها وكانت تحمله وتمشى به دائمًا . تكسر كيه المشط نصفين ، وتلقى به بعيدًا . بالتأكيد إن ما ألقت به كيه هو قلبها الذى يكن مشاعر لإيجى ، أي "حلمها الخاص بها " . عند ذلك ، خلفت كيه شيزو وقد قدرت كيه هذا "الجميل" لشيزو التى رفعت من شأنها ، ونقلتها من خادمة إلى عروس فى العائلة ، واتخذت قرارًا بأن تعيش من أجل العائلة.

يسخر الكاتب فى بداية الفصل الثالث من ملامح زواج كيه الانتهازي على لسان الابنة الكبرى فى عائلة تسوتسومى ، وتُدعى ماساكو ، والتى تخطت سن الزواج و"عندها إحساس بتوقف حياتها" نتيجة فشل المحاولات المتتالية كلها لزواجها بالطريقة التقليدية ، ولكنها "لم تقدر تمامًا أن تجد شريكًا للزواج ثم تأكد إحساسها بأن ذلك قدرها" . في النصف الأول من الفصل الثالث ، عندما تنتهى محاولة زواج ماساكو تقليديًا من دون نتيجة ، تصطدم ماساكو وهى خارجة مع كيه وهى عائدة إلى المنزل ، ثم فى النصف الأخير من الفصل يفتضح أمر الفجوات العميقة في الحياة الزوجية بين كيه وشينتاروو ، ويعقب ذلك قرار جديد لكيه.

قالت كيه لزوجها شينتاروو : " أنت ، بحق الله ، أين يقع الشىء المقزز يا ترى؟ (....) أليس من الأفضل لنا أن يُصارح بعضنا بعضًا بكل شىء وننهى الأمر؟" . اقترب منها شينتاروو قائلاً: " لا أعرف كيف أفسر لك الأمر" ، ثم واصل قائلاً : "هل طباعنا لم تتوافق ... ؟" "هناك أشياء لا تمتلكها إلا المرأة ، وليست عندك" . "أشعر أن هناك خطأ فيما تفعلينه" . وفي أثناء حديثه بصوت مضغون يتعمق فى قضيتين ؛ أولاهما : "تصريحك الأحمق بأن مشكلة الصين هى مجرد مسألة مادية ، وهذا يدل على تصوراتك المحدودة" .

وثانيتهما: "غرورك وطموحك المتوحش لأن تكونى العمود الرئيس لعائلة تسوتسومى ، ولأن تتولي الوصاية علىّ لأننى وريث العائلة . فأنا لا أستبعد أن حماستك وأحلامك كانت هذا المركز أكثر من أن تكونى زوجة لى . هاتان القضيتان تبنيان اختلاف أوجه القيم لدى الاثنين . فشينتاروو يكتم مشاعره معتقداً أنه ليس هناك فائدة فى كيه.

أما بالنسبة إلى كيه فقالت : "لقد عملت بكل جهدي داخل المنزل والشركة مثلما قالت لى حماتي" ، وكانت النتيجة "أنك تقدر لي هذا الطموح والأطماع !" ، ولذلك "أشعر وكأنني أطلق النيران فى ظلمة حالكة" . ثم تتساقط متهالكة . ينتهي الفصل الثالث بكيه وهى ترفع

رقبتها بخمول (إرشاد مسرحي). وكدليل على أن حديث كيه "الجيد" في حوارها المقرر ، لاقى" تأييدًا من الجمهور، تقول كيه : "لم يختر لي أحد هذا الطريق ، لقد اخترته بإرادتي ومشيت فيه . إذا كان خطأ فلا بد أن أعمل حتى أمحو هذا الخطأ". وعند ذلك اختارت : "سأعيش من أجل العائلة والزوج والشركة" ، وإصلاح حياتها فى هذا النطاق. فهى امرأة لا تستطيع التفكير إلا فى ذلك.

الفصل الرابع : بعد ثلاثة عشر عامًا من ذلك الحين ، يعود إيجى للاستقرار فى الوطن ، فبعد أن ترك المنزل منذ زواج كيه ذهب إلى الصين لفترة طويلة . فمن وجهة نظر كيه : " حتى إذا كانت الحياة فى العالم قاسية وموحشة ، فهناك أعمال لا بد من عملها" . وانصرفت كيه عن أحلامها الخاصة ، لتصبح زوجة لوريث عائلة تسوتسومى. كان إيجى عضوا فى الحزب الشيوعي أيضًا ، فوشت به كيه إلى الشرطة وقُبض عليه . هاجمت تشئ ابنة كيه أمها قائلة: "أنت لست إنسانة يا أمي" ، فردت عليها كيه في غضب "أعتقد أنني لم أخطئ في فعلي"، ثم صفعتها على وجهها . وهذا مشهد مهم يشير إلى مسألة أنه قبل تصحيح الأخطاء لا بد لنا من معرفة ماهية الخطأ . فهذا المشهد يدفعنا إلى الاعتقاد أن كيه قادرة على العمل، وتمتلك الثقة الزائدة بقراراتها وبعدالة الوطن والشركة والعائلة ، ولكن فرصتها في نقدها ذاتها والتفكير في أفعالها كانت ضئيلة. إن الابنة التي صفعتها أمها على وجهها اختفت هاربة إلى مكان والدها من دون أن تنبس بكلمة . ويبين ذلك أن الابنة لم تصبح غريمة لأمها ، بل إن نقدها أمها لم يسفر عن أيّ تقدم.

الفصل الخامس : تعلق كيه منهارة على آثار الحرائق عقب الهزيمة فى الحرب، قائلة لإيجى : " ماذا كان الهدف من حياتي؟" (....) " أين تقع ذات الإنسان...؟" كانت إجابة إيجى غير محددة ، ومتفائلة ، ومتعاطفة ، وغير مسئولة أيضًا. "هناك نساء يابانيات كثيرات عشن بتلك الطريقة حتى الآن . ولكن المرأة سوف تعيش حياة مختلفة منذ ذلك الحين فصاعدًا". كانت إجابته ...

... تبدو وكأنه يتحدث عن إنسانة غير كيه . فردت كيه : "هل الأمر كذلك؟ نعم هو كذلك. أتمنى أن يحدث هذا حقًا" . كانت كيه فى هذا المشهد تحس إحساسًا عامًا، ولكن لا تستطيع رؤية انعكاس تلك الأحداث على شخصيتها.

عندما نبحث فى ذلك ، نستخلص ثلاثًا من خصائص أفعال كيه وأقوالها أولاً: الثقة الزائدة بالنفس ، والقدرة على التنفيذ . وتتمثل الخطورة المستترة وراء ثقتها المفرطة بذاتها ، وعدم اعترافها بما حدث فى قولها: "لقد فعلت كل ما بوسعى عمله" . تدرك الرغبة القوية في الحياة لدى كيه ، هذه الخطورة.

ثانيًا: الاعتراف بالأمر الواقع ، والرضا عن الذات وقبول تلك الذات . فحتى إذا قامت المشكلة فهى لا تحاول حلها ، بل تسلك سلوك التسليم والقبول بقولها "ليس هناك من جدوى" . وهى تشبه شيزو كبيرة العائلة فى ذلك ، عندما قالت شيزو حول التوسع الاستعمارى للجبهة العسكرية : "إن الجميع يبذلون قصارى جهدهم. وليس هناك من جدوى غير ما أصبحنا فيه" . ففى الفصل الرابع ، عندما قامت كيه بتسليم إيجى إلى الشرطة السرية ، قالت: "ليس هناك من جدوى" . وفي الفصل الخامس ، يظهر تسليمها بالواقع جليًا فى تعليقها على كل شىء يتضمن الهزيمة فى الحرب قائلة "أعتقد أنه ليس هناك من مخرج غير ما سارت عليه الأحداث كلها" . يظهر هنا إخلاصها التام للوطن والشركة والعائلة التى تنتمى إليها . فتكمل الخاصية الأولى – أى الاقتناع المنقطع النظير بعدالة الوطن والشركة والعائلة.

ثالثا:عدمية الفكر ، والتسليم بما يُسمى "بذل قصارى الجهد" وحده ، من دون السؤال عن ماهية الشىء أو كيفية "بذل قصارى جهدها" ، ليكون ذلك البيئة المناسبة لنمو الفاشية.

في الحقيقة لم تكن كيه مغرورة كما أشار زوجها ، بل كانت جاهلة وغير محصنة بالتسلسل الهرمى لعلاقات القوة، ودخلت بحالتها هذه عالم المال والسياسة. تقول كيه فى سيناريو العرض الأول بالفصل الثالث للعم شوسوكيه: "الفكر هو الفكر– أى الأفكار التى ينتجها السياسيون على المائدة –أليس كل من جيش جونبيه وجيش تاروو يأكلون ويعيشون من الفكر" . (تضحك) وجدير بالذكر أن تلك الفقرة قد اختفت من الطبعة المعدلة للمسرحية. قد نستقرئ أن غاية كيه الحقيقية – بالمعنى المباشر للغاية–هى غرامها بالسلطة التى تمسك بها. ففوق تنصلها من إنسانيتها ، انمحت لديها المقومات المميزة للوعي الذاتي.

في مقابل كيه ،ما وضع الرجال الثلاثة الآخرين؟ يعتبر زوجها شينتاروو

من طبقة المثقفين المفتقدين للقوة ، فهو لا يمتلك سوى قوة وهمية . وهو على عكس كيه تماما في حب المال ، وينتهى به الأمر بأن يكون من المغرمين بكيه. فمثلما رأينا، ينتقد شينتاروو كيه فى الصميم . وفوق ذلك ، فقد عبّر عن رأيه فى كيه بحوارات نقدية مثل : "لكى تفهمي معنى كلمة وطن واحد ، لا بد أن تتعلمى معنى حضارة الدولة وخصائص البشر" (الفصل الثانى) ، وقال أيضا : "ليس هناك من طريقة لحل المشكلات بين الشعب والشعب الآخر سوى أن يحترم كل منهما ثقافة الآخر وتقاليده" (الفصل الثالث). ومع أنه ترك كيه وعاش بمفرده ، وحقق حلمه منذ الطفولة بأن أصبح ناظر مدرسة دولية ، إلا أنه عاد إلى كيه لاقتراض النقود ، وفي النهاية مات بين ذراعيها . حتى إذا قلنا إن الثقافة لا تطعم، فلقد عاد بلقبه كناظر مدرسة ليقترض المال ، ويعني ذلك إجهاض (الثقافة) بالبكاء.

فقد شاهد العم شوسوكيه ، كيه وهى ترمي المشط فى الفصل الثانى ، وقد التقطه واحتفظ به لنفسه . فالعم شوسوكيه لديه طبيعة إنسانية عالية. فهو يدرب نفسه لكبت مشاعره العاطفية تجاه المجتمع اليابانى وبخاصة الرجال ، وهو يعرِّف ذلك بالفضيلة ، ويحفل بهذه النظرة المعنوية . ولذلك دافع عن كيه أمام إيجي ، في الفصل الرابع ، قائلاً : " إن مناطق الاختلاف لدى هذه المرأة تكمن فى كونها قد عزمت على الانفصال عن أحلامها وعواطفها منذ فترة شبابها. وبعد ذلك لم تسمح قط بظهور تلك المشاعر العميقة ولو لمرة واحدة. وفي الحقيقة هذا شىء رائع ، ويستوجب الخشوع " . وهكذا يعبر شوسوكيه ببساطة عن انطباعه.

وقد أسند الكاتب إلى إيجى أدوارًا تفوق الضرورة ، وفي النهاية حلل إيجى إلى اللاشىء . فقد جعل حلمه فى صباه أن يصبح فارسًا ، ثم حمله حبًا واهنًا لكيه ، ثم دفعه إلى الصين بعد ذلك. وبالنسبة إلى عمله هناك فقد ظل مجهولا. ثم تم القبض عليه بإرشاد من كيه لنشاطه فى الحزب الشيوعى ، وقضى فى السجن سبعة عشر عاما ، وأخيرًا عاد إلى منزله بعد طول عناء . ومع ذلك ، يطلب الرقص من المرأة التى باعته ليقول لها في أثناء ذلك : " لم أتكبد عناء زيارتك، لأفصح لك عن مدى كراهيتى لك" . ينتاب الجمهور الخارج من المسرح، من دون شك ، إحساس غريب للبحث عن سر هذا التصالح التافه. ولكن بعدم تفكير، قد نقول إن إيجى كان شريكًا ممتازًا لكيه. أما الابنة تشئ وزوجها فتختفى أدوارهما ، وهما يعيشان من أموال كيه، ونلاحظ هنا النقد التجريدى للكاتب فى توليفته الخاصة باعتماد كل المثقفين والنخبة فى هذا البلد على كيه، ...

... وتعلقهم بها ، أو يمكننا القول بأن الكاتب ينتقد البنية نفسها التى أجازت هذه التركيبة . قال موريموتو باستهجان فى مقالة له بعنوان "فيما يسمى بالحركة الثقافية" ، عام ١٩٣٨ ، "إن أصل اليابان الدولة أنها شنت حربا بسعادة وضرورة أن تنتصر فيها. ومع علو هيبة الدولة ، فإن الشعب ينعم بالنعم والسعادة القصوى. ومن ثم ، فإنه ليس من عادة النفس الإنسانية أن تفكر فى الأحداث الوشيكة الاقتراب. وينتهى الأمر بانتشار معظم الأساليب الملتوية. فالمعاناة هى المعاناة ، والفوضى هى الفوضى ، ليس هناك من عادة أو ضرورة لاختراقها ، وباستخدام الأساليب الملتوية نتملص بنعومة ، ونرفع شعارًا آخر. فالناس هم الناس ، ما أسهل انتشار الشعارات الرنانة بينهم من دون تمحيص نقدي . غالبا ما يشار إلى أن ثقافة هذه الدولة تمر بمرحلة من الفوضى، ولكننا نشعر بأن هناك شيئا ما مثل السخرية والخديعة".

إن الرقصة الأخيرة بين كيه وإيجى فى المشهد الأخير لا تعني ، إذا استعرت بعض الكلمات من موريموتو ، شيئًا سوى "الالتواء" و"الخديعة".

تبدو كلمات كيتاسادو شيباسانروو بطل مسرحية "الأمواج الغاضبة" فى نهاية المسرحية – "عندما أفكر فى حياتي أظن أننى كنت لا أريد أن أعيشها بهذه الطريقة" – ولأول وهلة ، مطابقة لكلمات كيه ، ولكنَّ هناك فارقًا جذريا فيما بينهما. فقد كان كيتاسادور رائدًا لأبحاث الأمراض المعدية ، وصاحب البصيرة التى يتخللها إيمان مسبق بعصره ، فحتى إذا خالفه عصره فقد كان يتحرك وفقا لهذه البصيرة والقدرة على تحريك الناس . أما كيه ، التى لم تكن لديها خلفية ذهنية لاستقراء المستقبل أو رؤية الواقع ، وتردد كلمة (العدل) وحدها ، فإنها قطعا عبثية . أما الفارق الثانى بين المسرحيتين فهو أن مسرحية "الأمواج الغاضبة" تدور حول شخصية تاريخية حقيقية ، علاوة على أنها نموذج لرجل عظيم نجح فى ظروف صعبة ، فهناك مجال يطور فيه الكاتب هذه القصة بحرية . وعلى وجه الخصوص كان الكاتب موريموتو – لا محالة – يحلم بعد أن كتب مسرحية "حياة امرأة" ، بأن يروى حكاية "امرأة واحدة ورجل واحد" . فقد قال موريموتو في ربيع عام العرض الأول لمسرحيته ، في خطاب موجه إلى بطلة العرض سوجيمورا هاروكو ، قال بتحديد واضح "إنه موضوع ما حاولت كتابته" . طبقا لهذا الخطاب فإن هذه المرأة "قطعت كل روابطها بالعائلة الأرستقراطية ، والطبقة، والأقارب ، والزواج". ومن خلال تخليها عن النفس الدينية ، حاولت النزول إلى داخل عامة الناس بعد انتهاء الحرب ، ولكن المرأة تنهار من المعاناة واليأس . أما الرجل (المتزوج) ، فهو

يتعارض مع المرأة ، وفي النهاية يؤمن بتحرير عامة الشعب من خلال النشاط السياسي ، ويدخل في النشاط الاتحادي، ولكن الرجل قتل بواسطة رفاقه باعتباره خائنا. فالمرأة والرجل انقطعا عن شهواتهما باعتبار أنهما أحرار ، ولكن جاءت نهايتهما بموتهما. فالحرية –كما نتوقع– شيء غير موجود . إن الإنسان يهيم طالبا "للحرية الروحية" . قطعت امرأة روابطها كلها . تخلت عن ذاتها الدينية . وطلبت الحرية حتى تنهار . ٠ ويطلب الرجل "حرية روحه" في الاتحاد السياسي – وهما طرازان من الصور الإنسانية التي لا ندرك شكلها أو ظلالها في مسرحية "حياة امرأة " . ومن حيث البنية ، فالصراع والتضاد يتشابكان جنبا إلى جنب . وفي الوقت نفسه يحرزان تقدما يدفع إلى الاعتقاد أن ذلك العم عمل مسرحي هادف بشكل كاف . إن الرجال كلهم في مسرحية "حيًاة امرأة " يتعلقون بامرأة واحدة ، وتستوعب المسرحية السياسة كلها في مسالة الجنس في هذا التسلسل الهرمي كله . وهذه المرأة ، إذا جاز التعبير ، تبلغ العدالة بالتصاقها من دون نقد ولا تفكير ولا تدبر ، بهذا التسلسل الهرمي الذي يقف الإمبراطور على قمته والعائلة في قاعدته ، وهى بنية مختلفة من جذورها . قال موريموتو عن مسرحية "حياة امرأة" ، " إنها مسرحية خالية من النزعة العاطفية القوية" . فمنذ أول مسرحية معروضة له – " امرأة فاتنة " بالنظر إلى موريموتو في هذه المسرحية– نجده يبرع في تصوير سياسة القوة في العلاقات الإنسانية المستوية لا المتدرجة هرميا . فقد ندم موريموتو على رسمه بكل قوته صورة مزخرفة ، وعجزه عن تقديم المتصارعين والنقاد والدخلاء.

لن نستحضر ، هنا ، المسرحية كلها . تدور مسرحية " امرأة فاتنة " حول الفتاة أساكو ذات الرابعة والعشرين . "إنها ذات جسم كبير وسمين ولكنها جميلة " . ويتسابق إليها رجلان يُدعيان أوسامو وهيروشى . ويدور مشهد لقاء الرجلين اللذين يصلان في النهاية إلى مكان واحد ومحدد ويتبادلان حديثًا عنيفًا ولكن من دون أية مشاجرات . "وكانا يتبادلان الضحك" . أما الفتاة أساكو ، المذكورة من قبل ، فقد كانت لا تعلم شيئا عن مجرى الوقائع . وكان الرجلان حريصين على إتمام الأمر وتسييره من دون علمها . كانت والدة أساكو بين الرجلين ، وهي التي خططت للمقابلة في هذا المكان ، مما دفعهما إلى الاعتقاد أن تلك هى الطريقة الصائبة العائدة إلى ترتيبات الزواج في ذلك الوقت ، حيث كانت ترتيبات الزواج رمزية على نحو مبالغ فيه . فالفتاة أساكو ، التي كانت مركز الحدث ، كانت في الواقع " غائبة" تماما في هذه الدراما العاطفية. ...

... في المشهد الأخير يواجه أوسامو هيروشى قائلا : " ليس هناك من ضرورة للإيمان بشىء ، فالجميع يفكر معًا ، وتظهر أحسن النتائج المرجوة من تلقاء نفسها" . لا نعرف هل كلمة " الجميع " التي يقولها أوسامو تشمل أساكو أم لا . فمثل التصور الغامض ، ينتوي الرجال إجراء اختيارات عدة بإرادتهم الشخصية ، في وقت تسيير ماكي ، وربما أساكو ، أيضا نفسه ، في الواقع كما يحلو لهؤلاء الرجال . إن ياماموتو هو الكاتب الذي يطعن بخنجره تلك السياسة بين الرجل والمرأة ، وينعت خلالها المرأة بما يسمى " الفتنة " . إذا أضفنا كلمة واحدة إلى الفتنة عند هذه المرأة ، فهي قدرتها على إخفاء مشاعرها على الملأ ، خصوصا لدى انتظار أوسامو لظهور هيروشى . كان أوسامو يستكشف ماهية هذا الوضع الحرج متحدثا إلى نفسه قائلا : " على أية حال ، لماذا أشعر بالحيرة هكذا؟! إنه صديقي الحميم" . ثم ينهض واقفًا "إذن ، فلنعد" . ولكنه يقول لأساكو بصوت عال "أمي ! أمي !" ، ويرفع صوته أكثر بشكل مخيف ، ولا يقدر أن يعود.

(أوسامو ذاهبا وهو يتمتم) "يا لك من امرأة قوية " . كانت أساكو طالبة مثالية في كلية الصيدلة . ثم حدثت مشاورات حول توظيفها . وهى الآن تدرس أعمال الاقتصاد المنزلي ، من حياكة ، وتنسيق الأزهار ، وطقوس الشاي ، والبيانو. فأساكو التي لا تعرف الكثير عن الحياة ، وتتسلى بصنع العرائس من دون هدف ، هناك احتمالات كافية لأن نراها في يوم ما مثل الزوجة مىْ في مسرحية "امرأة وحيدة " ١٩٣٤ ، أو مثل كونيكو التي هربت من منزلها ، ثم عادت مرة أخرى لتقول رأيها في وجه أفراد عائلتها في مسرحية "بيتنا" (١٩٣٤) ، أو مثل شيما في مسرحية "هكذا جاء العام الجديد" ، أو ربما لا يتم الزواج في فسحة من الوقت . لا يتم الزواج مثل تشيسا . ثم تظهر بعد تغيير شكلها واسمها . على أيّة حال نعتقد أن موريموتو قد طرح اهتمامه الشديد بهذه "القوة" . هي أكثر من صفة تنفرد بها أساكو ، بل هي صفة عامة لدى المرأة تقع تحت ظروف وشروط معينة . وقد نرى ذلك أيضا فى شخصية شيزو وشخصية كيه بجانب الحبكة الدرامية لمسرحية "امرأة فاتنة" .

من المهم هنا أن نشير إلى أن شخصية أوسامو هي الشخصية الأخرى للكاتب موريموتو نفسه . نريد أن نسجل ملاحظة على طريقة الرضا في قول أوسامو منذ برهة : "النتائج المرجوة تظهر تلقائيا" ، وكذلك حقيقة التكوين الشخصي لأوسامو من اعتماده على حساسيته وشدة تأثره عدا ضغطه ومقاومته لهذه

الحساسية . وهذا ما يدفعنا إلى فهم موقفه عندما انسحب من دون أن يشكو بكلمة واحدة وهو ضاحك في مسرحية "امرأة فاتنة " . اتخذ موريموتو في مسرحية " امرأة فاتنة "من مسرحية "لن أتسامح" (1934) Yurusenai Koi مرجعًا له. وتدور مسرحية " لن أتسامح" فى فصل واحد ، و حول شخصين فقط، هما أخت كبرى وأخوها الأصغر . وقد كتب ياماموتو مسرحية " امرأة فاتنة " قبيل نشر مسرحية " لن أتسامح " في مجلة "جكيساكو " . قد ننظر إلى الأخ الأصغر في مسرحية " لن أتسامح " كصورة أخرى من شخصية أوسامو ، وذلك لأن أوسامو والأخ الأصغر ينطويان على طبيعة سلبية ومتفرجة ،أي غير مؤثرة ، ونعتقد أن ياماموتو قد بدّل هذه السمات في أبطال مسرحية "حياة امرأة".

كان الأخ الأصغر في مسرحية " لن أتسامح " يبلغ من العمر ثمانية وعشرين عاما ، وقد أصبح مثيرًا للمتاعب لأخته الكبرى . فقد تمت خطبة " تلك الفتاة " التي تصغره بخمسة أعوام ، وكان يلاقيها في دروس البيانو مرتين أسبوعيا . وفي الليلة التي عرف فيها بأمر خطبة فتاته ، طلب مقابلتها بالخارج ، وظل يحادثها بقسوة حتى بعد العاشرة مساء في الحديقة الخارجية لملعب "البيسبول" . قال لها مازحًا " لقد فعلت أشياء عدة سببت فجوة بيننا . فقد خيبت آمالي المرة تلو الأخرى ، وأصابني ذلك بالحيرة" . ثم قال: " ولكن بعد أن انتبهت لذلك ، ... كان الأمر قد انتهى. وهناك أشياء لا أقدر الكلام عنها . أجيبيني من فضلك. عندما جاءت نهاية علاقتنا ، كأن القمر قد انشطر ، وانتابتني وحدة غريبة . إن المشكلة أن "تلك الفتاة" هي الأخت الصغرى "للصديق الحميم" لأخته الكبرى منذ عشر سنوات . ومبدئيا لم تقدر أخته أن تسامحه على جذبه هذه الفتاة التي تبلغ سن الزواج . وأجاب الأخ الأصغر : "لم أفعل شيئا . لقد أحببتها وحسب . وإذا رغبت قد تقولين إنني عشقتها . ولأنني أحبك ، فإنك متصلة بذلك الموضوع ..." وخلال الاستجواب القاسي غير المتسامح الذي استمرت فيه الأخت الكبرى ، تخلله حديث مغلف بالمزاح ، ولكن بصوت تائه من قبل أخيها الأصغر ، ثم بدأ تدريجيا يروي ما في قلبه . "حقا لم أقدر الفوز بهذه الفتاة . وأشعر بالخسارة الحقيقية . ويبدو ذلك كلامًا غريبًا ، ولكنني أشعر بأن تلك الفتاة كانت تريد أن تدفعنى إلى أن أفعل كل ما تفعله هي . فمعنى العلاقة هو أن يقدر المرء أن يفعلها مع شريكه شريطة ألا تدخل عقبة خارجية . أما في حالة العقبات فإنه يحدث تغيير في اتجاهات هذه العلاقة . أقول لها إنك لطيفة مثلا فلا تقدر المقاومة . لقد حدث لي ذلك معها . يظهر مشهد حديث الأخت ...

... الكبرى في مسرحية "لن أتسامح" على النحو التالي : "لن أسامحك . لن أسامحك أبدا . فأنت [...] ضال . (تبكي) لقد أحببت أخت صديقي... يا لك من أحمق ... تحب فتاة لم تعرف أحدا قبلك ... تحبها إلى هذه الدرجة ... إنها لم تعرف أحدا قبلك ... لم تعرف أحدا من قبل" -ستار- أنهى موريموتو المسرحية بتلك المشاعر المتدفقة والعنيفة للأخت الكبرى . أما في مسرحية "امرأة فاتنة" فقد صنع مرة أخرى نوعًا مختلفًا من المحاكاة . من المؤكد، هنا ، مرة أخرى ، أن "تلك الفتاة "لتي تتمركز الأحداث حولها تظل غائبة ، ولم نعرف حتى اسمها . أما الأخت الكبرى، فعدا علاقتها غير المباشرة بتلك الفتاة ، فقد ظلت هذه الفتاة سلبية إزاء إلى الأخ . ومع ذلك تمكنت خاصية الإبداع من موريموتو في تصوير علاقة الدم لدى النساء . ليست النقطة الأخرى في مسرحية "لن أتسامح" ، في الجروح الغائرة ، المنقوشة بحساسية وحسب ؛ بل فى مجالية الوصف التعبيري البين في تعبير الأخ " علاقة استمررت فيها بمفردي" . تتعارض مع (المجرى الطبيعي للأحداث) ، وقد عرفنا ذلك من خلال حوارات بطلات مسرحيات " القدر " ، و"حياة امرأة " ، "الأمواج الغاضبة" بعد ذلك . وتضعنا هذه السلبية في معانٍ مختلفة.

يعترف موريموتو باهتمامه بفكرة استيعاب علاقات إنسانية على الطريقة اليابانية ، أي البنية الاجتماعية والروح التي تحبذ مراعاة مشاعر الآخرين أكثر من الرغبات الذاتية ، هذه البنية – على عكس المتوقع – قد تؤدى إلى إحداث فوضى في السلوك الاجتماعي ، مثلما صورها تصويرا حقيقيا ، وبشكل كوميدي ، موضوع الزواج في مسرحية " عائلة رائعة " . فالأم سوا التي لا تزال تتمتع بأنوثة كاملة ، وابنتاها مينو وميئو ، اللتان بلغتا سن الزواج ، لديهن رغبة خاصة ، ويعطين جُل اهتمامهن لمشاعر بعضهن بعضًا ، ولكن تظهر على عكس نياتهن ، فيصيبهن الحزن ، وفى النهاية يُخرجن مناديلهن وينشجن بالبكاء. وعند هذه المرحلة يتنبهن لجوانب بداخلهن كانت خافية عليهن ، ويتعمق إدراكهن ومعرفتهن تجاه سياسات الزواج وحب الرجل.

يدفع موريموتو في مسرحية " حياة امرأة " شيرو وفوبيكوكيه إلى التخلي عن أحلامهما الشخصية من أجل الشركة والزوج والعائلة . ومن ثم ينجح تصوير جموع الناس الذين احتشدوا حول كيه تحت عنوان "العائلة" ، وتحت شعار عدالة المجتمع والعائلة والدولة ، وسلب غريزة التفكير من الإنسان ، وسبات روح النقد ، وتقاعس ردود الفعل نحو ما يحدث . يؤدي ذلك كله إلى فجوة في البنية الاجتماعية وروح مثل هذا الإنسان. فمثل الأعمال السابقة لموريموتو ، ليس

هناك من صراع درامي بين الأبطال . ونفهم من ذلك – وحسب طريقة تفكير موريموتو – أنه وضع الموضوع الرئيس في تصوير بنية الروح والمجتمع الياباني، وعرض تطورها التاريخي.

وعند ذلك ، يمكننا أن نرى نوعًا من "الهروب " لدى موريموتو في دفع المرأة إلى بطولة مسرحيته . فلو كان البطل رجلاً فمن المؤكد أنه سيضطر إلى تصوير الخلفية الاجتماعية التي تحيط به بشكل أكثر دقة من المرأة . لذلك فلا بد أن يتساءل ياماموتو– شخصيا – بوصفه كاتبًا ، عن كيفية مقاربة اليابان بعمق أكثر في تلك الفترة ، أي واقع المجتمع الخارجي الذي يتجاوز خشبة المسرح.

مع ذلك ، فمثلما رأينا في مسرحية "لن أتسامح" ، نفكر في أن موريموتو بوصفه شاهدًا على عصره . ومَثّل عقبة أمام أداء ذلك العمل ، تظهر شخصياته بخاصة في حقيقة عدمية التفكير عند إيجى المذكور من قبل . هناك مشكلة الغموض الذي نراه في طريقة تصوير تشئ ابنة كيه . تشاجرت تشئ مع والدتها بخصوص القبض على إيجى . وبعد أن صفعتها والدتها على خدها ، اختفى دورها بهذا الشكل ، ولم تظهر مرة أخرى . وعندما عبّرت الأم عن أحزانها على حطام الحرائق وهي منهارة، قالت " ما معنى حياتي؟" . لم تكن الشخصية المقابلة لكيه في هذا المشهد هي إيجى؛ بل ابنتها تشئ. فما الموقف ؟ فنمط حياة المرأة الذى توارثته كيه عن شيزو كيف سترثه الابنة ؟ غابت الابنة وصمتت. عندما نفكر في ذلك ، نرى أن موريموتو كاؤرو مهر تماما في تصويره المرأة حتى ذلك الوقت . ونعني " المهارة" أنه لا بد لنا من الإشارة مرة أخرى إلى أنه عدل بين الرجل والمرأة . فعندما خصص الحبكة في المدار الرئيس لامرأة واحدة ، أي فوبيكوكيه ، ثم خلفية في شكل ثلاثة رجال يحيطون بها ، فلا شك أن هذه " المهارة " كانت بالضرورة تفشل في البنية الدرامية . لذلك شكلت فوبيكوكيه بديلاً عن الرجال ، أو عن الدمية المتحركة " الماريونيت " التي ترقص بكل جهدها وهي جاهلة ، ومن أدنى طبقة في التسلسل السلطوي ، أكثر من كونها امرأة فريدة لديها عقل وفطنة .

وهكذا ظلت فوبيكوكيه ، بخاصة ، محبوبة من الجمهور على نطاق عريض . كانت اليابان لا تملك مجتمعا مدنيًا حديثًا، مثل الذي أرساه الغرب منذ النصف الأخير من القرن الثامن عشر عبر الثورة الفرنسية ، وثورة الاستقلال الأمريكية ، وغيرها من الثورات ، ومن قيمها ، إلى جانب الحرية الفردية ، واحترام حقوق الإنسان الأساسية ، ومساواة الجميع أمام القانون ، ومن هنا كان لابد من تقديم أعلى تقويم لياماموتو لقدرته على تصوير البنية النفسية

للمجتمع الياباني قبل تحديثه قبل الهزيمة في الحرب الحرب الثانية . ومع إخفاء صورة المرأة بما لديها من غريزة جنسية خصبة داخل مسرحية "حياة امرأة " لا بد أن نُرجع ذلك إلى أسباب البنية الطبقية والواقع الفقير للمجتمع الياباني في تلك الفترة ، أكثر من كون ذلك نقطة ضعف عند الكاتب . إن موريموتو في مسرحية " حياة امرأة " قد بين من خلال مسلك فوبيكوكيه (الحيوان الاقتصادي)القوى التي تخلت عن إنسانيتها. إن هذه البنية النفسية الطبقية للمجتمع على وجه الخصوص هي التي أدت إلى نهوض اليابان بقوة من بين الدمار ، وأن تصل إلى معجزة الرخاء الاقتصادي منذ الخمسينيات حتى الثمانينيات ، ودفعت المرأة إلى أن تساند ذلك في الخلف طوعًا . نرى من خلال هذه المسرحية بوضوح هذه البنية النفسية الطبقية قبل أن تقع الهزيمة ■