ملامح التعبيرية في بعض عروض روبرت ويلسون[1]*

عرض (الطائر الأسود) نموذجا

د. هادية موسى

مدرس بقسم علوم المسرح بكلية الآداب

جامعة حلوان

د. هادية موسى

مقدمة:

انتشرت التعبيرية في ألمانيا في الفترة من ١٩١٠ إلى ١٩٢٥، وجاءت في أول الأمر كرد فعل غاضب وثوري على المادية وسيطرة رأس المال المصاحبين لانتشار الميكنة والثورة الصناعية، وكاحتجاج على المدرستين الواقعية والطبيعية المهتمين بالظاهر على حساب الأحاسيس الداخلية الدفينة inner feelings، وقد ظهرت أعمال روبرت ويلسون المسرحية في نهايات فترة الستينيات بالولايات المتحدة الأمريكية التي مثلت هي الأخرى ثورة على الفكر الحداثي الذي ارتبط بقيم عصر الرأسمالية الصناعية والامبريالية الغربية، كما كانت بمثابة احتجاج على الحروب العالمية المدمرة التي سادت النصف الأول من القرن العشرين مثلها مثل التعبيرية التي كانت بمثابة صرخة غضب وألم ورعب من ويلات الحرب التي عاصرها فنانو التعبيرية المؤسسون، وبالرغم من تصنيف ويلسون كرائد من الرواد الشكليين الأمريكيين الذين ظهروا وحققوا شهرة كبيرة في فترة الستينيات والسبعينيات، (Shank, 2005, p.(123, 124) إلا أن هذا لا يتعارض مع فكرة تطور وتنوع أسلوبه في العمل، صحيح أن أعماله الأولى قد اتسمت بالشكلية إلا أنه في المرحلة الثانية من عمله، والتي تبدأ مع نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات وتمتد حتى يومنا هذا فقد ظهر في عدد من أعمال روبرت ويلسون المسرحية والأوبرالية بعض من ملامح الحركة التعبيرية[٢] في تشكيل الرؤية السينوجرافية للعرض، مثل عرض (الطائر الأسود) وعرض (مقصورة دكتور كاليجاري) وكذلك عرض (الغجري)، فبعد مرحلة تجاهل المعنى والتوقف عند آليات حدوث الدلالة بدلا من ماهيتها، وذلك انطلاقا من فكرة أن المعنى قد تحول إلى شكل، كما فعلت الشكلية الروسية، (د. حمودة، نوفمبر (٢٠٠٣)، ص. (٧٤) أصبح الشكل لدى ويلسون ذو طابع تعبيري على درجة كبيرة من الأهمية إلى جانب وجود معنى يمكن استنباطه من العمل الفني، وهو ما تناقشه هذه

الورقة البحثية من خلال التركيز على السمات أو الملامح التعبيرية التي ظهرت بوضوح في بعض أعمال مسرح روبرت ويلسون الحديثة.

إشكالية البحث:

هل أثرت الحركة التعبيرية بخصائصها الدرامية والتشكيلية على أي من أعمال روبرت ويلسون المسرحية، وإلى أي مدى وصل هذا التأثر؟

منهج البحث:

نظرا لأن طبيعة مسرح الصور الذي يقدمه روبرت ويلسون يركز بشكل أساسي على تكوين وتشكيل عناصر كل صورة مسرحية وتواليها لخلق فكرة العرض الكلية، بحيث لا يتم وضع أي شيء على خشبة المسرح إلا بشكل قصدي، ففي هذه الورقة البحثية تستخدم الباحثة منهج التحليل السيميائي (علم العلامات) في تحليل عرض (الطائر الأسود) لروبرت ويلسون لمعرفة مدى تأثر أسلوبه بالحركة التعبيرية في هذا العرض، والسبب في اختيار هذا العرض على وجه التحديد أنه يعد من أيقونات أو من أبرز أعمال روبرت ويلسون المسرحية التي تم عرضها لأول مرة في ألمانيا عام ١٩٩٠، وبعدها أعاد ويلسون إخراج العرض ٢٠٠٤ مرة ثانية، دون أدنى تغيير يذكر في الصورة المسرحية، وفي هذا العرض على وجه التحديد لجأ ويلسون لاستخدام الكثير من سمات المدرسة التعبيرية لذا كان من الأفضل التطبيق على نسخة هذا العرض دون غيره من العروض التي استخدم فيها ويلسون أيضا بعضا من سمات التعبيرية في تشكيل صورة العرض النهائية، ويجدر الإشارة إلى أن نسخة العرض التي تم تحليلها في هذه الورقة البحثية هي نسخة العرض الأولى التي قُدمت في بداية التسعينيات من القرن الماضي في ألمانيا، لذا نجد أن اللغة المستخدمة في العرض تجمع ما بين اللغة الإنجليزية والألمانية.

أدوات وعينة البحث:

وتتمثل في عدد من عروض المخرج روبرت ويلسون التي تبدو فيها ملامح التعبيرية واضحة وهي:

١- عرض (الطائر الأسود) Black Rider الذي أخرجه ويلسون عام ١٩٩٠ في هامبورج بألمانيا[٣].

٢- عرض (الغجري) IL Trovatore[4]* ، مسرح فارنيز Farnese، إيطاليا، ٢٠١٨

٣- صور عرض (مقصورة دكتور كاليجاري) The Cabinet of Dr Caligari، ٢٠٠٢، ألمانيا

وللرد على سؤال البحث عن أثر الحركة التعبيرية على بعض عروض ويلسون المسرحية أبرزها (الطائر الأسود)، فلابد من تناول عناصر العرض المسرحي عند ويلسون بالتحليل لمعرفة مدى صحة هذه الفرضية وذلك كالتالي:

١- من حيث المضمون:

صحيح أن الشكليين قد اهتموا في بداياتهم بشكل مبالغ فيه بالشكل الفني أي بالظاهر والصورة الخارجية فقط بعيدا عن المضمون أو الباطن في محاولة منهم لفصل المنتج الفني عن أي تعلقات سياسية أو اجتماعية أو تاريخية محيطة به، وذلك كنوع من «الهروبية escapism المرتبطة بقيم المجتمع البرجوازي»، (د. عناني، ٢٠٠٣، ص. (٧٣، ٧٤)، فإن هذه الصفة لا تمثل اشكالية حقيقية في حديثنا عن ويلسون إذا ما تم الوضع في الاعتبار أولا: حقيقة أن أثر التعبيرية قد تشكل في أعمال ويلسون في المرحلة الثانية من عمله، وثانيا: أن ويلسون وغيره من الشكليين الذين ظهروا في فترة الستينيات والسبعينيات عكسوا المرحلة الأخيرة من المراحل التي مرت بها المدرسة الشكلية التي بدأت في روسيا، ومن ثم انتشرت في بولندا وتشيكوسلوفاكيا، وغيرها من البلدان الغربية؛ حيث كانت الشكلية في بداية الأمر تستبعد كل ما له دلالة اجتماعية أو اقتصادية؛ وذلك لثورتهم في تلك المرحلة على آراء (كارل ماركس)، (د. صقر، ٢٠١١/٥/١) فكل ما كان يعنيهم هو البنية الخارجية، كما أنها لم تكن لتعنى بأي شكل من الأشكال بتكوين رسالة كلية للعرض، (د.عناني، ٢٠٠٣، ص. (٧١)، ولكن مع مرور الزمن وعلى يد (جاكوبسن) و(باختين) تحديدا تمت المقاربة بين مذهب الشكلية والماركسية وذلك حينما أقروا بأن اللغة لها خلفية اجتماعية وتاريخية وهو ما ينطبق على كافة مجالات الإبداع الفنية، أي أن اللغة والإبداع على حد سواء لا ينفصلان بالكلية عن المحيط الاجتماعي المصاحب لهما.

وبالتطبيق على أعمال ويلسون المسرحية، نجد أن ويلسون وحتى اللحظة الآنية قد ابتعد بالكلية عن أي موضوعات سياسية في أعماله الفنية، حتى عندما قدم مسرحية هاينر موللر «آلة هاملت» التي ضمنها موللر

الكثير من الإسقاطات السياسية، (Quint, 2005, p. (10, 11 فقد قدمها ويلسون للمسرح بعد حذف كل ما يمكن أن يمت للسياسة بصلة، وذلك بإعداد النص واختزاله الشديد للكلمات والجمل، إلا أن ذلك لا ينفي احتواء أعماله على مدلولات إنسانية واجتماعية تثبت أن ما قدمه ويلسون حتى الآن لم يكن فنا من أجل الفن، بل احتوى على مدلولات وقضايا اجتماعية وانسانية تخص الإنسانية جمعاء، وهو الاتجاه الذي نجده بشكل ظاهر في أعماله التي قدمها منذ نهاية السبعينيات وحتى الآن؛ حيث شهدت هذه الفترة تبلور أسلوب العرض المسرحي عند ويلسون؛ واتخذ الكثير منه الشكل الأوبرالي أو الغنائي، كما عاد لاستخدام النصوص والمسرحيات المكتوبة مسبقا، خاصة الكلاسيكيات سواء اليونانية أو مسرحيات شكسبير، (Fisch–er–Lichte, & Jo Riley., 1997. p. 200) وذلك بالطبع بعد اضفاء ويلسون لبصمته على النص بالحذف والتقطيع والإضافة من مصادر أخرى.

وإذا كانت التعبيرية التي أطلق عليها المؤلف المسرحي فالتر هازنكلفر Walter Hasenclever «المسرح الروحي»Spiritual Stage، وذلك في مجموعة مقالاته التي نشرها تحت عنوان «مسرح الغد» عام ١٩١٦، لأنها تميزت بذاتية وجموح إن لم يكن عنف الباطن أو اللاوعي، (Williams, 2008, p. 188) فإنها في الحقيقة كانت صرخة احتجاج على القيم الاجتماعية والروحية السائدة بالدرجة الأولى إلى جانب كل ما من شأنه الحط من آدمية الإنسان حتى ولو تمثل ذلك في صورة التقدم التكنولوجي أو سلطة الأباء أو رأس المال والثورة الصناعية، حتى أن البعض قد اعتبرها في بداية الأمر «نسخة جديدة من الرومانسية العاصفة» التي تحولت في نهاية الأمر إلى شكل من أشكال الواقعية، (Styan, 1983, p. 1) فقد كانت بالأساس نافذة نرى من خلالها عذابات الإنسان «»المرتبط بالكل والملتزم كذلك بالكل»، (د. مكاوي، ١٩٨٤، ص. ٧) فكذلك كانت أعمال ويلسون في مجملها، وهو ما نراه جليا في عرض «الطائر الأسود» الذي يصور لنا ويلسون

من خلاله وبشكل ساخر متهكم اطماع الإنسان ونتيجة اختياراته التي ساقت إلى العالم الدمار وسلطت عليه نظاما رأسماليا لا يأبه إلا بمكاسبه المادية حتى ولو كان الثمن هو قتل الإنسان، أي أنه وكما نادت التعبيرية «بسيادة الروح على المادة وبأن الفرد ليس نتاجا وعبدا لظروف وقوى اجتماعية ومادية وتاريخية لا يستطيع التحكم فيها وإنما هو نفسه عنصر خلاق محرك يمكنه تغيير العالم وفق رؤيته» (نهاد صليحة، ١٩٨٢، ص. ٨٥) كذلك نجد ويلسون يطرح هذا المحتوى أو العلامة الكلية أو الرسالة في عرض (الطائر الأسود) حيث يناقش المخرج الفكرة نفسها من حيث إن الإنسان هو المسئول الأول والأخير عن انصياعه وراء رغباته وما ينتج عن ذلك من أفعال، ففيلهلم كان عليه فقط أن يتعلم الصيد ويمارسه حتى يصبح مع الوقت محترف في هذه المهنة إلا أنه هو الذي اختار الطريق الأسهل في الحياة مقابل حفنة من الرصاصات التي لم تساعده كما سولت له نفسه في البداية بل دمرت حياته وحياة من أحبها فهو من قتلها في النهاية حتى وإن كان ذلك عن غير قصد، أي أن ويلسون لم يبتعد عن أحد ملامح التعبيرية الأساسية وهي تناولها للقضايا الاجتماعية حتى مع احتفاظ ويلسون بلقب الفنان الشكلي.

٢- التغريب: Defamiliarization

صحيح أن التغريب هو السمة البارزة في أعمال الشكليين منذ بدايات ظهورهم، وهي الخصيصة التي ظهرت في أعمال روبرت ويلسون الأولى بشكل واضح، (McConnell, (Spring/Summer2013), pp. 165) حيث أنه عمد إلى تقديم المألوف بطريقة غير مألوفة ليترك للجمهور الفرصة لإعادة اكتشاف هذا المألوف من جديد، مثل تكنيك الحركة البطئ الذي ظهر في بعض من أعماله الأولى، كما حاول أن يجعل الأشكال ملغزة ليطيل من صعوبة عملية الإدراك الحسي التي هي هدف جمالي في حد ذاته للشكليين، إلا أن ويلسون في المرحلة الثانية من أعماله قد تخلى عن

كثير من هذه الجماليات، واكتفى بتقنيات التغريب التي استخدمها التعبيريون أنفسهم؛ وذلك بتقسيم العرض لمجموعة من الصور واللقطات السريعة أو القصيرة وهي تشبه في تقطيعها وتلاحقها لقطات السينما في كثير من الأحيان أو صورة الحلم، إلى جانب الجمع ما بين الواقع والحلم أو عالم ما وراء الطبيعة وهي سمة لازمت الدراما التعبيرية التي تتداعى فيها الصور من خلال تفتيت الحدث لمشاهد متتالية تعبر عن مراحل مختلفة في تطور الشخصية المحورية[٥]، مع «تقديم المشهد على مستويين أحدهما واقعي والآخر روحي»، (صليحة، ١٩٨٢، (ص. ٨٣، ٨٤) وهو ما نجده في الصور التي احتوى عليها عرض «الطائر الأسود»، والتي تمثل مراحل بيع فيلهلم لروحه للشيطان، وكذلك في عرض «كابينة دكتور كاليجاري» الذي أخرجه ويلسون في برلين عام ٢٠٠٢ حيث تكون العرض من ٢٩ صورة متتالية. (Gruler, 12.04.2002)

٣- الشخصيات:

دائما ما يستخدم ويلسون في عروضه الشخصيات النمطية ste-reotypes التي تبتعد عن الشكل الدائري ذي الأبعاد النفسية والاجتماعية المستخدمة في حبكات الدراما التقليدية، (صليحة، ١٩٨٢، ص. ٨٣) بل إنه في بعض الأحيان يقدم الشخصية الواحدة بأكثر من ممثل واحد يظهرون جميعا على خشبة المسرح في وقت واحد، مثلما حدث في عرض (سالومي) التي أخرجها ويلسون عام ١٩٨٧، وقدم فيها شخصية سالومي بأربعة ممثلات بغرض تفتيت الحدث الدرامي مع التأكيد على اختلاف طريقة أداء كل شخصية منهما عن الأخرى،(Suro, 10/1/1987) وهو هنا يشبه أسلوب التعبيرية في تقديم جميع شخصيات العرض في صورة أنماط أو خيالات في حياة ومخيلة بطل العرض لذا فإن مسمياتها تكون «الرجل»، «المرأة»، «العامل»، ... إلخ، وفي رحلته للبحث عن الخلاص يصادف البطل/ة، الذي يمكن ذكر اسمه أو اسمها، مواقف أو حوادث غير

مترابطة، ولأننا غالبا ما نرى الأحداث من وجهة نظر هذا البطل/ة لذا تجئ دائما مشوشة وتشبه الحلم.(Wilson, & Goldfarb. (2005), p. 338, 339)

ومن الجدير بالذكر أن بعضا من العروض التي قدمها ويلسون في المرحلة الأولى من حياته، وذلك بالرغم مما اتسمت به من تشظ وتفتت في طبيعة الشكل المقدم في العرض، يمكن اعتبارها حاملة لأحد سمات الدراما التعبيرية، وهي عرض الأحداث من وجهة نظر الشخصية المحورية، وذلك لأن ويلسون كان قد قدم عروضه الأولى انطلاقا من رسومات الطفل كريستوفر نولز المصاب بتلف في المخ، ومن أصوات الجمل المتناثرة التي كان ينطق بها، فمن خلال جلسات عمل مع الممثلين تم ارتجال بعض اللقطات في محاولة لفهم طريقة استقبال هذا الطفل للواقع، (Shank, 2005, p. 126, 127) وكأمثلة على تلك العروض نجد (نظرة الأصم) Deaf Man Glance، وكذلك (رسالة إلى الملكة فيكتوريا) A Letter For Queen Victoria الذي قدمه ويلسون عام ١٩٧٤، وقد انطلق ويلسون فيه من رسالة كان يحفظها نولز الذي قام بالتمثيل في العرض أيضا[٦]، وحتى عرض (أينشتاين على الشاطئ)، وسلسلة العروض التي قدمها ويلسون مع أندروز الطفل الأصم ما بين عامي (١٩٧٤ – ١٩٧٩) وهي /DIA LOG I/II III،(Brecht, 1994, p. 164, 165) وقد شارك ويلسون بالتمثيل في أغلب هذه العروض، وقد اعتبر أحد النقاد أن اتاحة الفرصة لهذا الطفل في المشاركة في صناعة العروض ماهي إلا وسيلة لتمكين هذا الطفل[٧] em-powering، وهو ما يؤيد وجهة نظر الباحثة. وفي عرض (الطائر الأسود) نرى أغلب الشخصيات في صورة نمطية مثل شخصية الأب والأم وكذلك شخصية الخطيب الذي يقتل حبيبته التي تعد هي محور الأحداث، فالمشاهد يرى من خلال عينيها كثير من الشخصيات سواء تلك التي لها وجود في حياتها، أو تلك التي تظهر في أحلامها من وقت لآخر مثل شخصية المرأة نذير أو طائر الشؤم.

٤- اللغة:

بالرغم من أن اللغة التعبيرية كانت تلغرافية متناثرة لم تتعد السطر أو السطرين كنوع من الرفض للغة الحياة اليومية التي تعج بالغث والتافه من الكلمات التي تعيق توصيل الفكر والمشاعر الجياشة تجاه شيء ما، فقد استخدم التعبيريون المونولوجات التي تأخذ شكلًا متقطعًا staccato، للتعبير في لحظة الذروة عن صرخة الشخصية الرئيسية، مع الحذف لكل ما ليس منه طائل، (Williams, 2008, p. 206) وهو الأمر الذي أخذ به ويلسون ولكن بما يتناسب مع عروضه ما بعد الحداثية، فقد جعل ويلسون اللغة أكثر اقتضابا خاصة في العروض التي قدمها في مستهل حياته وحتى نهايات السبعينيات، وقد استوحاها من لغة ونظرة الغلامين ذوي الاحتياجات الخاصة اللذين عمل معهما وهما ريمون أندروز Ray-mond Andrews و كريس نولز Chris Knowles؛ (B. Wilmeth & Bigsby, (ed.). 2000, p.277)) فكان ويلسون يكتفي باستخدام مجموعة من الجمل المتفرقة التي ترتبط بالصورة المقدمة بعيدًا عن المونولوجات أو حتى شكل الديالوجات المعتادة في الدراما التقليدية، وفي حالة تقديم مجموعة من الجمل على لسان أحد الشخصيات بصورة متتالية أو ما يمكن أن نطلق عليه مجازا صفة المونولوج فإن الجمل تأتي متفرقة ومتناثرة ولا تحقق التصاعد الانفعالي الطبيعي في المونولوجات المستخدمة في المسرحيات الواقعية، فقد كانت أقرب ما يكون لفكرة تداعي الأفكار بشكل حر، أو كما يشبهها ويلسون نفسه بفكرة التنقل من لقطة لأخرى كما يحدث وقت مشاهدة التلفاز، (Shank, 2005, p. 133) ومثال واضح على ذلك المونولوجات المتقطعة التي قالتها لوسيندا شايلدز مع الممثلة السمراء في عرض (أينشتاين على الشاطئ).

أما في المرحلة الثانية من أعمال ويلسون التي قدم الكثير منها في عديد من البلدان الأوروبية، وعلى رأسها ألمانيا، نجد أن اللغة قد تم استخدامها بشكل مشابه لطريقة التعبيريين؛ لأن ويلسون عمد في تلك الفترة لتقديم الأعمال الكلاسيكية وبعض من أعمال شكسبير، وإن كان قد قدمها بعد عمل الإعدادات اللازمة القائمة بشكل كامل على حذف كل ما يمكن حذفه، مع إضافة برولوجات كتبت خصيصا لتتماشى مع فكرة العرض التي يطرحها ويلسون، أو منولوجات مأخوذة من روايات أو قصص تم إعدادها أيضا بما يتواءم مع فكرة العرض وأسلوب الحذف لكل الاستطرادات التي يمكن الاستغناء عنها، أما ما عدا ذلك فقد عمد ويلسون إلى اللغة المقتضبة التي تقتصر فقط على المهم مثل التعبيريين، فالجمل قد لا تكتمل ويستعيض عنها بالأفعال وحدها، إلى جانب الحركات والألوان على خشبة المسرح التي تلعب دورها وتقوم بوظيفة الإخبار التي تقوم بها اللغة كما اقترح جورج كايزر من قبل. (باومان & أوبرله ، ٢٠٠٢ ، ص. ٢٩٤)

ويكفي أن نأخذ مثالًا من الحوار الدائر[٨] في عرض (الطائر الأسود) لنرى طريقة تدفق الكلمات بما يتلائم مع مبدأ الحد الأدنى منها على لسان شخصيات العرض: (ويأتي هذا الحوار في بداية أحداث قصة العرض المأخوذة من قصتين من الفلكلور الألماني أحدهما عن أحد العمال الأشقياء الذي يبيع روحه للشيطان فيهلك، والقصة الثانية من أساطير القرن التاسع عشر الشعبية بعنوان «القناص الحر» Freeshooter)

الأب: (موجها كلماته تارة للجمهور، وتارة أخرى للشيطان بينما هو مولي ظهره للجمهور، فهدفه الأساسي هو مخاطبة لوحة الشيطان في عمق المسرح) فيقول:

«الأب: إنها دمّي، إنها حياتي [علامة رمزية على ابنة الصياد، فهي بمثابة الدم والهواء اللذين هما مصدر الحياة لهذا الأب]

لا يمكنك أن تعلم كلبًا كبيرًا الحيل الجديدة [علامة رمزية على فيلهلم أو الشاعر الذي يريد الزواج من الابنة، والمقصود هنا التحقير من شأن هذا الشخص بطمس هويته كإنسان وتشبيهه بالكلب المستخدم في الصيد، ولأن هذا الشخص لم يتعلم من صغره كيفية الصيد فهو في مشكلة أكبر لأنه يفتقد المرونة الكافية لتعلم حيل الحياة الجديدة]

لا يمكن أعطيها له

البندقية هي الزبد بالنسبة لنا

الرصاصة هي الخبز [علامة إشارية إلى مهنة الصيد التي يعمل بها الأب والتي يفترض أن يعمل بها فيلهلم المتقدم لخطبة ابنته، والجملة تشير أيضا إلى تجارة السلاح التي يمارسها بعض مالكي رؤوس الأموال في عصرنا الحالي، فهي بمثابة مصدر رزق لهم]

إن تجار القلم (a pencil pusher) هم موتنا [علامة إشارية تحيل السامع إلى المثقفين أو الشعراء، والحديث هنا لإعلام المشاهد برفض الأب لزواج ابنته من شاعر لا يجيد حرفة الصيد كوسيلة للعيش]

[يحرك الأب شفتيه دون أن ينطق بصوت، كما لو أنه ينادي على اسم الشيطان ويحرك يديه كما لو أنه يسر إليه ببعض الكلمات ليحيه أو ليدعوه للحضور]

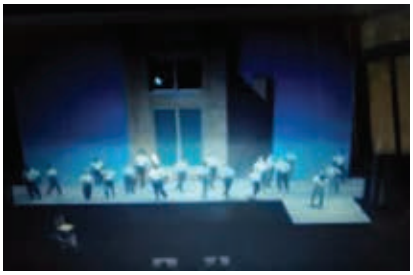
خذ مني العقد أو نصيبب من الربح

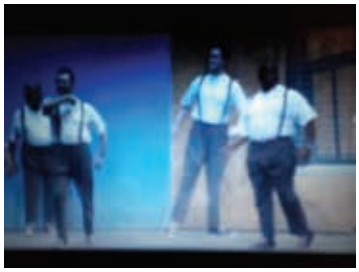
بالقلم وريشة الحبر ....

الصيد ليس بلعبة طفل»[٩] (ثم يتجه الأب لصورة الشيطان المعلقة في عمق المسرح ويدير بها مفتاحًا كبيرًا فتبدأ صورة الشيطان في الحديث)

ومما يجدر ملاحظته أوجه الشبه بين توظيف عنصري «الصمت» و»التمثيل الصامت» في مسرح كل من التعبيرين وويلسون؛ وذلك للاقتصاد في استخدام الكلمة التي لم تعد قادرة على نقل ما يدور داخل الإنسان؛ ففي حالة التعبيرية نجد أنها تعاملت مع عنصر الصمت على أنه لغة في حد ذاته وعنصر من العناصر الأساسية في «خلق التوتر بين الشخصيات، وللتأكيد على نقطة ما، ولتوضيح التضاد بين فكرتين، وذلك بمساعدة الإيماءات الأدائية لنقل المعنى»، (Stratton Dew, 1968. p.31) وهو ما نجده على سبيل المثال في مسرحيات إروين شو وإرنست توللر، وجورج كايزر، وفي مسرح ويلسون الذي يندر أن نرى فيه أي شكل من أشكال التصعيد الانفعالي نراه قد يستعيض عن الكلام بتكوين صورة صامتة وذلك عن طريق اتخاذ أحد المؤديين لوضع ثابت، بينما يدخل ممثل آخر ليأخذ وضعا آخر، وهكذا حتى تنتهي تتكون اللقطة الصامتة المعبرة عن المعنى المراد توصيله مثلما حدث في عرض «أينشتاين على الشاطئ»[١٠]، حيث أراد ويلسون في أحد اللقطات أن يعبر عن الشكل الذي وصل إليه المجتمع الحديث، فدخل المثقف الذي يمسك بكتاب يتصفحه بينما لا يعير التفاتا لما يحدث من حوله، وبعدها توالى دخول شخصيات مختلفة من المجتمع من أعمار مختلفة فمنهم الأب والابن صغير السن،

وهكذا حتى اتخذ كل منهم وضع المتفرج على ما يحدث حوله دون أن يلتفت إلى حال الآخر أو حتى يتفاعل معه، بينما المنظرون أو المشرعون يجلس أحدهم في برج أو حصن عاجي مرتفع عن الناس ولا يلقي بالا لهم بقدر انشغاله باستمرارية ما يفعله بينما هم ينظرون إليه تارة وتارة أخرى ينظرون في الفضاء.





وعندما أخرج ويلسون عرض (نظرة الأصم) The Deaf Man Glance أطلق عليه النقاد اسم الأوبرا الصامتة Silent Opera، (Quint, 2005, p. 13)) لعدم احتواء هذا العرض على أي نوع من الأصوات سواء البشرية أو حتى المؤثرات الصوتية؛ فالهدف من العرض كان استكشاف عالم ريمون أندروز الأصم، كما أن عرض (مقصورة دكتور كاليجاري) المأخوذ عن الفيلم التعبيري الألماني الشهير الذي جاء بنفس الاسم، قد قدمه ويلسون صامتا أيضا مثل الفيلم الأصلي، وقد يستخدم ويلسون عنصر الصمت وسيلة للسخرية والكاريكاتير التي اشتهرت أيضا بها التعبيرية، وذلك مع إنفاذ مبدأ الحد الأدنى في اللغة والكلمات؛ فنرى في عرض (الطائر الأسود) أحد اللقطات التي تدور بين الأب وأحد الأثرياء الذي يريد الأب أن يزوجه من ابنته بدلا من الشاعر، فيتحدث الاثنان، أي الأب وهذا الثري، بأصوات مبهمة أو لوغريتمات، كعلامة رمزية على تفاهة الحديث الدائر بينهما ثم نسمع مؤثرًا صوتيًا لهدير طائرة مروحية أو طنين ذبابة مبالغ فيه؛ فيمسك به الأب بينما يراقبه المتقدم للزواج من ابنته، للتأكيد على عدم جدوى الحديث بينهما مما يولد الضحك لدى جمهور المتفرجين.

وعن طبيعة اللغة المستخدمة ففي مجال الأدب التعبيري قبل الحرب العالمية الثانية يعد الشعر من أهم مجالاته، فالشعر هو أفضل ما يعبر عن فيضان المشاعر، (باومان & أوبرله، ٢٠٠٢، ص. ٢٨٤) لذا فبالرغم من الإيجاز واقتضاب اللغة التي تميزت به المسرحيات التعبيرية جاءت لغة الكتابة في كثير منها باللغة الشعرية، «التي كانت قريبة من أشكال التأليف الموسيقي وبخاصة الأوبرا» (د. مكاوي، ١٩٧١، ص. ٩١)، مثل مسرحية «الشحاذ» The Beggar التي ألفها «رينهارد زورجه» Reinhard Sorge خلال فترة حياته القصيرة التي امتدت من (١٨٩٢ – ١٩١٦)، فمن وجهة نظر التعبيريين أنه في سبيل التعبير عن صرخة الأنا، وما تزدحم به الروح أو النفس البشرية فلابد من استخدام الموسيقى المرئية visual music فهي أنقى وسيلة للوصول إلى هذا الهدف، وإن كان ذلك من خلال مبدأ الحد الأدنى، (Angus, 1933, p. 477) ولعل هذا هو السبب أيضا في الصورة الأوبرالية التي قدمت بها هذه الأعمال وما تضمنته من أغاني وموسيقى ورقصات في بعض الأحيان،(Ibid. p. 487) وبالتطبيق على كثير من عروض ويلسون التي بدأت منذ الثمانينيات نجد أن اللغة الشعرية، رغم ما أدخله ويلسون عليها من تقطيع وحذف، مستخدمة بكثرة خاصة في العروض التي تأخذ الشكل الأوبرالي مثل عرض (IL Trovarte) والعروض التي يتخللها العنصر الغنائي مثل عرض (الطائر الأسود).

٦- الديكور والمناظر:

وبصفة عامة نجد ويلسون يلجأ لفكرة الحد الأدنى والتجريد في سينوجرافيا العرض مع التشويه أو التحريف distortion (Ibid. p. 477) في الصورة المرئية في نسب الأشياء وإطارها الخارجي، مثلما نجد في المسرح التعبيري الذي يلخص لنا الناقد الأمريكي (جون ماسون براون) John Mason Brown شكل الديكور والمنظر المسرحي فيه بأنه كما لو كان صورة أشعة سينية (أشعة أكس) لا صورة حقيقية مطابقة لأصل الشيء

أو قريبة منه، وذلك في إشارة منه إلى معنى التجريد وكيفية تنفيذه في المسرحيات التعبيرية، كما أن القبح والكاريكاتير أوطابع الجروتسك (صليحة، ١٩٨٢، ص. ٧٦) يعتبران من السمات الأساسية أيضا في شكل ديكورات التعبيريين وهو ما نجده أيضا في مسرح ويلسون، الذي يستخدم عددا محدودا جدا من قطع الديكور المجردة التي لا تتعدى عدد أصابع الكفين على أقصى تقدير.

ففي عرض (الطائر الأسود) على سبيل المثال نجد حوالي ثماني قطع من الديكورات موزعة على لقطات العرض المتتالية مثل جزع الشجرة في مشهد اتفاق الشاب مع الشيطان، وفي لقطة أخرى نرى فقط إطار صورة الشيطان ومقعدًا مستطيلًا وبه تحريف في الشكل، إلى جانب ذلك الشكل المجرد للكراسي والمنضدة وإطار لوحة الشيطان المتصدرة عمق المسرح في بعض المشاهد، وفي هذا العرض نفسه يوظف المخرج حجم الشكل التجريدي للكراسي مع تضاؤل حجم الإنسان الذي يفقد مكانته كلما قدم تنازلات أمام الشيطان في سبيل تحقيق متطلباته المادية والعكس بالنسبة لحجم إطار صورة الشيطان التي تتضخم مع الوقت؛ حتى نرى في أحد المشاهد الكراسي مصغرة جدا كما لو كانت لقزم، بينما إطار لوحة الشيطان تتضخم في علاقة عكسية مع حجم الكراسي المجردة، وهي علامة رمزية لتضاؤل حجم الإنسان أمام الشيطان، أي أن قصدية الدلالة متوفرة أيضا في كل ما يتم وضعه على خشبة المسرح من حيث الشكل والحجم.

(١)

(٢)

(٣)

(٤)

(٥)

(٦)

(المجموعة الأولى) صور من مراحل مختلفة من عرض (الطائر الأسود) توضح صورة الكرسي المجردة بما فيها من تحريف وتشويه وكذلك توضح تضاؤل حجم الكرسي من بداية العرض حتى نهايته حينما يقف فيلهلم وحيدا بعد قتل حبيبته ليلة عرسها

ويقول كريستوفر اينز «إن «المشكلة الأساسية بالنسبة للتعبيرين هي أن محاولتهم الوصل بين التجسيد المادي الخارجي، والحالات الحلمية الداخلية، وبين التعبير والتلقي – إنما تؤدي إلى شكل من أشكال الفراغ.» (آينز، ١٩٩٦، ص. ٨٤) الأمر الذي ينعكس بدوره على مسألة تحديد زمان ومكان العرض، ففي غالب العروض والمسرحيات التعبيرية يصعب تحديد وقت ومكان الأحداث التي تدور ما بين الحلم والواقع، وفي حالة عروض ويلسون كثيرا ما نرى غياب هذين العنصرين؛ فمثلا في عرض (الطائر الأسود) لا نعرف تحديدا شكل أو مكان بيت العروسة الشابة التي سيتزوجها الشاب بطل المسرحية، فالمنظر كما نراه في الصور أعلاه لا يظهر منه شيء محدد سوى المنضدة والكراسي وشكل الإطار المعلق، وهو رمز لحضور الشيطان المطلع على الإنسان طوال الوقت، وإن كان عاجزًا عن

اختراق حياته إلا بإذنه، وفي حالة مشهد الغابة لا نجد في المشهد ما يدل على هذه الغابة إلا بعض الشجيرات المرسومة بلون أسود على جدار أبيض اللون، وذلك كعلامة إشارية إلى الغابة، وفي لقطة أخرى يشير المخرج للغابة فقط بشريط مجرد عليه صور متكررة لغزلان مصطفة على خط أسود أعلى جدار المنظر.

وهذا النفي المطلق للزمان والمكان يعد بمثابة علامة رمزية على استمرارية المعنى الكلي ونسبيته أو فكرة كونية العرضuniversality فهو غير مرتبط بمكان محدد، لقد قدم ويلسون عرض (الطائر الأسود) عام ١٩٩٠، ولكن الفكرة التي يناقشها العرض مستمرة حتى الآن، وستظل ما دام الإنسان على وجه الأرض، وهي مسئولية الإنسان عن تحديد مصيره إنما تقع على عاتقه هو، كما أن قرار الحرب والدمار إنما هو بيد الإنسان وقوى الرأسمالية الجشعة، فلا دخل للشيطان أو قوى ما وارء الطبيعة فيما يفعلونه، لذا نجد في بداية العرض وفي أول لقطة الأب يستدعي بنفسه الشيطان ويبث فيه الحياة بالمفتاح الذي يديره بيديه في اللوحة الجدارية التي تصغر المنضدة والكرسيين المعلقين في فضاء المسرح، وهم كما قلنا علامة إشارية على حجم الإنسان قبل خضوعه لأهواء نفسه.

٧- اللون:

لا شك أن الخط والإضاءة والألوان الصارخة، الصادمة والمثيرة للحواس أو الكئيبة المستخدمة في لقطات العرض التعبيري ما هي إلا انعكاس للمشاعر والأحاسيس المسكوت عنها، فاللون كما يرى كاندينسكي Kandinsky وهو أحد أقطاب التعبيرية، قادر على التأثير في روح الإنسان (Smith, 1959. P. 31) بصورة أعمق مما يمكن أن يتوفر للكلمات من تأثير، كما أن اللون هو أقوى عناصر العرض المرئية، (Ibid. p. 31)

وكما يتم تجريد الديكورات والاستغناء عن كل ما لا طائل منه فكذلك يستخدم التعبيريون الألوان بطريقة قصدية؛(Wyatt, June 1956. p. 6) فكل لون يتم استخدامه سواء أكان في الأزياء أم في الديكورات والمناظر أم عن طريق كشافات الإضاءة إنما يدل على معنى ما يساهم في توصيل الرسالة الكلية للعرض، وبالنظر في لوحة الألوان التي يقدمها لنا ويلسون نجد أنه يعامل اللون بالمثل، ويمكن تطبيق ذلك على عرض (الطائر الأسود)، فالألوان المستخدمة تتراوح بين الأسود والأزرق القاتم والرمادي بدرجاته، للتعبير عن جو الحلم وضبابية الجو المصاحب له من ناحية، ومن ناحية أخرى للإيحاء بالنهاية المأساوية المرتقبة بمقتل الفتاة يوم عرسها، كما استخدم ويلسون إلى جانب ذلك اللون الأحمر في ثوب الفتاة كعلامة رمزية على الدماء المرتقبة، وفي ثوب الشيطان في مشهد الغابة الذي يقنع فيه الشاب باستخدام السلاح وأخذ الرصاصات المسحورة، كعلامة رمزية على الإغواء، لذلك نراه يرتدي حذاء له كعب عال أيضا، كما لو أنه أنثى تغوي الرجل وهو ما نراه أيضا في جثامين الغزلان المقتولة، وفي اللقطة قبل الأخيرة التي تُقتل فيها العروسة بمجرد دخول الشيطان تتحول خلفية المنظر من اللون الأبيض الذي يتواءم مع مشهد حفل الزفاف الصباحي إلى لون الشفق الأحمر كعلامة إشارية لقتل الفتاة وإراقة دمائها الوشيك، كما استخدم ويلسون اللون الأبيض في ثياب الزفاف التي ارتدتها الفتاة هي وكل من حضر الحفل سواء الأم، أو الصديقة والوصيفة التي كانت تجهز لها ثياب العرس، وكذلك الشاب (فيلهلم) الذي يبيع نفسه للشيطان، والأب والمدعوين من الرجال.

٨- الإضاءة:

ولأن الإضاءة عامل أساسي في الإيحاء بجو الحلم، وفي توصيل الحالة الشعورية للعرض فقد استغلها التعبيريون ركيزة أساسية في عروضهم، وعن تكنيك الإضاءة المصاحب للتعبيريين بصفة عامة فقد جاء مميزا

منذ البداية فعلى سبيل المثال نادى المؤلف الألماني التعبيري «راينهاردت سورج» Reinhard Sorge، (١٨٩٢ – ١٩١٦) بأن توظف الإضاءة بحيث نرى أجزاء من المسرح وأجساد الممثلين منعزلة ومؤكدة بالإضاءة، وهي التقنية التي طبقت فيما بعد على نطاق واسع، كما لجأ التعبيريون كثيرا لتقنية الشاشة البيضاء scrim لعرض المؤثرات الخاصة والمشاهد التي دارت في الماضي flashback، أو اللقطات التي توضح هواجس وخيالات ومخاوف فيلهلم، وهي نفس التقنيات التي نراها في أعمال ويلسون التي تقوم فيها الإضاءة بدور مساو لأدوار المؤديين performers، (Todoro–Rickus, May 13, 2015. p. 1) وينقسم فيها المشهد بصورة عامة إلى إضاءة فضاء خشبة المسرح والتي يغلب عليها خليط من اللون الأزرق بدرجات مختلفة واللون الأسود والرمادي مثلما جاءت في عروض كثير من عروض ويلسون مثل (أينشتاين على الشاطئ)، و(وفي عرض (الطائر الأسود) على الأخص، يركز ويلسون في كثير من اللقطات على الممثل الرئيسي ببقعة ضوئية واضحة spotlight بينما باقي المسرح تنتشر فيه الإضاءة الضبابية، التي تحيد المكان والزمان في غالبية اللقطات وتوحي بجو الحلم، ولم تتغير الخلفية بوجه حقيقي إلا في مشهد الافتتاح والختام الذي يغني فيه الممثلون بشكل جماعي بطريقة مرحة حيث يتقدم الممثلون ستارة مقدمة المسرح التي تضاء بألوان مبهجة ما بين الوردي والأخضر والأصفر والأزرق الفاتح، فالإضاءة هنا تلعب دور أحد شخصيات العرض protagonist (Ibid. p. 3) الفاعلين في توصيل المعنى الكلي للعرض، كما نرى في هذا العرض تقنية الشاشة البيضاء في اللقطة التي يسير فيها (فيلهلم) في الغابة وتخرج له أشباح يطلق عليها باقي الرصاصات السحرية التي يمنحها له الشيطان.

١٠- الأزياء:

وبالنسبة للأزياء في التعبيرية فلا توجد قاعدة ثابتة يجب اتباعها في تصميم الأزياء وتشكيلها وبمراجعة فيلم (مقصورة دكتور كاليجاري) من إخراج روبرت فاين[١١] Robert Wiene نجد أن الأزياء المستخدمة تجمع ما بين الثياب التي تتلاءم بشكل طبيعي مع طبيعة الشخصية، وبين الثياب الفنتازية أو الخيالية التي تعكس غالبا وجهة نظر الشخصية الرئيسية في الشخصيات المحيطة بها، مثلما تم تصميم زي شخصية دكتور كاليجاري كساحر يمسك بعصاه، ويرتدي قفازات بيضاء وحرملة تحيط بمعطفه، وذلك من وحي نظرة المريض إلى الدكتور النفسي المعالج له، وفي مسرح ويلسون نجد الطريقة نفسها فهناك الثياب الواقعية، وإن كانت تتسم بالتجريد وبمبدأ الحد الأدنى من حيث بساطة الزي المستخدم، وخلوه من الزينة إلى جانب أحادية لون الزي monochromatic costumeبأكمله إما أبيض أو أسود .. إلخ، كما يلجأ ويلسون إلى الثياب الخيالية في مشاهد الحلم وانعكاسات مخاوف النفس مثلما نرى في عرض (الطائر الأسود) شخصية الأنثى المجسدة للطائر الأسود الذي هو نذير الشؤم وإراقة الدماء، فإلى جانب أدائها الصوتي الشبيه بصراخ الطائر، والإيماءات الجسدية المصاحبة له نرى ثوبها قد امتد له ذيل متعرج، (كما هو موضح في صورة رقم (٧)، ترتديه في المشهد الذي تحلم فيه خطيبة فيلهلم بالدماء المرتقبة، كما نرى شخصية الطائر نفسها في خيالات فيلهلم المتجسدة في صورة أشباح في الغابة، وأيضا في مشهد السحر الذي يخضع فيه فيلهلم للشيطان وهو يؤدي حركات الكلب المطيع.

(٧)

ومن الجدير بالذكر أنه وفقا لقاعدة التجريد، فالممثل نادرا ما يلجأ لاستخدام الأكسسوارات في التعبيرية، (Angus, 1933. p. 490) وكذلك في أعمال روبرت ويلسون التي اتبع في جميعها مبدأ الحد الأدنى، وهو ما نجده على سبيل المثال في عرض (الطائر الأسود) الذي لا يتعدى فيه عدد الأكسسوارات قطعتين؛ القطعة الأولى هي منديل الفتاة الأحمر الذي يستخدمه ويلسون كعلامة رمزية على الشهوة التي تجذب بها الفتاة (فيلهلم)، وكذلك بندقية الأب وهي علامة إشارية على عمله كحارس أو صياد بالغابة.

(٨)

(٩)

(١٠)

(١١)

(١٢)

(١٣)

(المجموعة الثانية) في الصف العلوي نرى صورا من فيلم مقصورة دكتور كاليجاري الذي تم إخراجه عام ١٩٢٠، ويمثل الحركة التعبيرية في السينما الألمانية، بينما الصف السفلي يمثل صورا من عرض (الطائر الأسود) الذي أخرجه ويلسون عام ١٩٩٠، ويتضح من الصور أوجه التشابه سواء في طريقة الأداء التمثيلي، والمكياج، وحتى في طريقة تجريد الشجرة، وطريقة تصميم الديكور والمناظر

وبالمثل في طريقة تصفيفة الشعر في التعبيرية فلا يوجد ما ينص على الكيفية التي يمكن اتباعها، ولكن مرة أخرى من فيلم (مقصورة كاليجاري) يمكن لنا التكهن بالطريقة التي يمكن اتباعها، وهي شبيهة بأسلوب تصميم الأزياء وقد التزمها ويلسون في أعماله، فبعض الشخصيات لا تستخدم إلا شكلًا تقليديًا من تصفيفة الشعر، كما نجد في شخصيات أطباء المستشفى النفسي التي يقطن بها المريض الذي نرى من خلال عينيه كل أحداث الفيلم، فتصفيفة الشعر كانت تقليدية جدا، بينما في الشخصيات التي يمقتها المريض مثل شخصية الرجل الذي يمسك بالورود، ويراه المريض في صورة القاتل المنوَّم مغناطيسا (سيزر)، وكذلك شخصية الدكتور المعالج (كاليجاري) نجد الشعر قد صُفف في صورة شعثاء مخيفة بعض الشيء، وعند ويلسون نجد نفس الأسلوب الذي يجمع بين تصفيفة الشعر التقليدية مثلما نرى في شخصية الفتاة التي يحبها فيلهلم، والتي تظهر بجديلة الشعر الخلفية طوال العرض، (أنظر صورة ٣)، وهو الشكل الذي يمكن أن تظهر به أي فتاة شابة، وكذلك الأم التي تعقد شعرها خلف أذنيها، بينما نجد الأب مشعث الشعر كما هو واضح في الصور أعلاه (المجموعة الثانية صورة رقم ١١)

١١- الحركة:

في بدايات رحلة عمل ويلسون المسرحية قرر ويلسون تبني تقنية تكنيك الحركة شديد البطء، والذي يسميه ويلسون «بالزمن الطبيعي» nat-ural time» (Bay-Cheng, 2004, p. 135) المتسم بالآلية الذي يهدف إلى إخراج المشاعر الدفينة التي لا تظهر من ناحية بسبب الألفة الشديدة أو اعتيادية الحركة المؤداة، ولكن حينما يتم تحليلها بوضعها تحت مجهر الملاحظة الدقيق من خلال بطء الحركة يتضح للمشاهد شيء مختلف عما اعتاده في حياته اليومية، وذلك عقب مشاهدته لبعض الأفلام التي صورها رئيس قسم علم النفس بجامعة كولومبيا دانيال ستيرن Daniel Stern ومنها احاسيس الأم المحبة لطفلها، ولكن بالرغم من ذلك فإنها حينما تسمع صراخه تبدو على ملامحها مشاعر الغضب في البداية، ومن ثم تتحول للشفقة والحنو على وليدها[١٢]، وهذا التكنيك شديد البطء المرتبط كذلك بفكرة إطالة زمن الإدراك الحسي، وبالتالي إطالة فترة الإدراك الجمالي عند الشكليين قد تخلى عنه ويلسون في مرحلة عمله الثانية، واستبدل هذه التكنيك بتقنية الحركة عند التعبيريين التي تبناها ويلسون بشكل صريح في عرض (الطائر الأسود)، (Schechner, & Friedman, (Autumn, 2003), p. 124) فاتسمت الحركة بالآلية، وجاءت الإيماءة حادة ومفاجئة مع المبالغة التي تقترب من أداءات ممثلي الأوبرا فكانت بعيدة عن الشكل الطبيعي المحاكي للواقع؛(Angus, 1933. p. 491) لأن طريقة أداء التعبيريين نفسها كانت شبيهة بحركة عرائس الماريونت، حتى أن البعض شبه شكل الممثلين القائمين بها بصور الفراعنة المرسومة على جدران المعابد المصرية القديمة ذات البعدين two dimensional profile figures. (Ibid. p. 491)

١٢- الأداء التمثيلي:

وإن كان الحديث عن طريقة الأداء التمثيلي في مسرح ويلسون دائما ما يركز على النهج الجسدي physical approach، وكونه يهتم بالشكل الخارجي إلا أن ذلك لم يمنع الممثلين من الاهتمام بالداخل، وتحليل الممثل لدوره مع التركيز على إظهار عواطفه الدفينة لكن مع الابتعاد عن طريقة الاندماج في الدور، وأسلوب الواقعية النفسية لستانيسلافسكي، (Halper-in-Royer, March 1998, p. 73-91) والممثل حينما يؤدي دورا فهو يضع في اعتباره أنه ما هو إلا تجسيد لسمات الإنسان عالميا في كل وقت وفي كل مكان؛ لذا عليه أن يجرد نفسه من فرديته المطلقة وذلك كي «تصبح السمات الأساسية للكيان الإنساني سمات كونية ترتبط أكثر ما ترتبط بفكرة «الروح الجمعي»، (Smith,1959. P. 11) ولعل هذه الكلمات ما هي إلا شرحا لمعنى أحد الأسس التي قامت عليها التعبيرية في بدايات القرن العشرين، وهو أن «الواقع والحقيقة في الفن إنما يتواجدان في فكرة كلية عن العالم لا في حقيقة فردية، ويمكن فهمهما بشكل أعمق وتصورهما وتفسيرهما بدرجة أكبر من داخل الإنسان» (Smith,1959. P. 11) وهذا التناقض بين الفردية والروح الجماعية يتناوله أحد النقاد، وهو بيتر سيلز في كتابه «German Expressionist Painting» فيورد فيه أن النقاط المشتركة التي تجمع بني آدم مع بعضهم البعض أكثر من تلك التي تفرقهم (Selz, 1957. p. 20, 287) الأمر الذي لا يتنافى مع فردية كل إنسان وخصوصيته.

ونتيجة لفكرة كونية الإنسان يلجأ التعبيريون، وكذلك روبرت ويلسون في جميع أعماله إلى تقنيتين أساسيتين في طريقة أداء الممثلين؛ فأما أحدهما فهو شكل القناع الذي يرسمه المؤدي من خلال «التوتر الشديد في عضلات الوجه»، أو باستخدام المكياج الذي يهدف من ناحية لتحييد وجه الممثل بطبقة بيضاء على الوجه، ومن ناحية أخرى لإبراز الملامح

وخاصة منطقة العين، وأما التقنية الأخرى فهي تعبيرية ووعي الجسد ككل في كل ما يعبر عنه، حتى أن ويلسون ومن قبله فيدكند Wedekind (Murray & Keefe., 2007, p. 101) يشبه سلوك الممثل فيه بسلوك الحيوان الذي يستقبل الأشياء بكامل جسده لا بجزء واحد فقط منه، «الأمر الذي يشي باهتمام التعبيرين بالجانب البدائي في الشخصية الإنسانية»،(Schechner & Friedman, (Autumn, 2003), p. 121 ولكنه حينما يعبر عن إحساسه فهو يلجأ للمبالغة التي تصل إلى حد أن الأيدي قد تمتد لتشكل مخالب (اينز، ١٩٩٦، ص. ٨٩، ٩٠)، كما أن الجسد في حركته قد يأخذ شكل حركة الحيوان نفسه كما نجد في عرض (الملك لير) الذي صور فيه ويلسون حركة شخصية جورنيل بأنثى النمر بينما حركة أختها ريجان بحركة طائر كاسر ممن يتغذون على جثث الموتى، بينما صوتها يشبه صوت الطائر الجارح،(Fischer-Lichte & Riley, 1997, p. 208) الأمر الذي يتكرر في عرض (الطائر الأسود) في صوت طائر الشؤم الذي تصدره إحدى الممثلات كلما باع أحدهم روحه للشيطان، وكلما اقترب وقت عرس فيلهلم على حبيبته التي يقتلها في نهاية العرض ببندقيته.

١٣- الموسيقى والمؤثرات الصوتية:

حينما يربط النقاد والموسيقيون بين التعبيرية والموسيقى فهم يرجعون في ذلك إلى خصائص الرسم التعبيري، الذي ينطلق من احساس واستقبال الفنان للعالم المحيط به، ومن ثم يرتبط برؤية الفنان ووجهة نظره وخبرته بما يراه، ولذلك تكون النتيجة هي التخلي عن قواعد الكلاسيكية مثل السيمترية (أي مبدأ التماثل والتساوي) والجمال وإحلال القبح والمبالغة والتشويه والجروتسك محلهما؛ لأن الفنان التعبيري يدلف إلى خبايا الأشياء وباطنها فيعري حقيقتها ويعكسها للناظرين من منظوره الخاص، وتؤكد الين بادمور Eliane Padmore أن شونبرج بموسيقاه التي توحي بالتعذيب وعوالم الكوابيس ماهي إلا انعكاس لهذا التيار الذي ساد ألمانيا ما بين

(١٩١٠- ١٩٣٥)؛ (Padmore, 1968 . P. 41) ولذلك نجد أن آلة الفيولين والآلات الوترية عموما تتصدر دور البطل في موسيقى التعبيريين ومنهم شونبرج على وجه الخصوص.

يقسم ليونارد ماير (١٩١٨ – ٢٠٠٧)، المؤلف الموسيقي الأمريكي، الموسيقيين التعبيريين إلى: مجموعة التعبيريين المؤيدين للمعنى المطلق للموسيقى absolute expressionists، ومجموعة التعبيريين المؤيدين للمعنى الإشاري للموسيقى referentialists، أما المجموعة الأولى فترى أن جمال الموسيقى ومعناها يكمن بداخلها أي أنه يتبدى للسامع من خلال جماليات التداخلات الموسيقية من جمل لحنية وهارمونيات موسيقية، ويمثل هؤلاء الموسيقيين التعبيريين أرنولد شونبرج الذي ينكر وجود أي ضرورة للتوافق بين النص/الشعر والموسيقى،((Dill, (Jan 1, 1974). p. 9 أما المجموعة الثانية فترى أن الموسيقى تستطيع التعبير عن المشاعر والأحاسيس والأفعال الخارجية أي أنها تحيل المستمع إلى الحالات الانفعالية والمفاهيم الانسانية وبالتالي فجماليات الموسيقى هنا تتوقف على القدرة على التعبير عما هو خارجها وإدراك المتلقي لهذه الإشارة ومعناها،(B. Meyer, 2008. p.2-3) وإذا كان هذا هو الحال في التعبيرية فماذا عن مسرح ويلسون؟

لقد أعلن ويلسون من قبل أن «»الصور المبنية بطريقة سليمة يمكن أن تساعدنا على السماع بشكل أفضل، وأن الأصوات الموزعة بعناية قد تساعدنا بصورة مماثلة على رؤية أفضل» (Schelling, May 2017. p. Abstract) وهو ما يتبدى في جل أعمال ويلسون المسرحية وخاصة في عرض (الطائر الأسود)؛ فمن خلال اكتمال عناصر الصورة المرئية يستطيع المشاهد أن يتفاعل مع ما يقدم له من جماليات ودلالات مختلفة حتى ولو كانت اللقطة أو العرض المقدمين صامتان، كما نرى في عرض (مقصورة دكتور كاليجاري) وعرض (نظرة الأصم) فعلى الرغم من أن العرضين صامتين إلا أن كل صورة فيهما تنطق بدلالات وأفكار عدة تغني

المشاهد عن سماع الكلمات، وفي العروض واللقطات المحتوية على جمل لغوية منطوقة وموسيقى إلى جانب المؤثرات الصوتية سواء أكانت مكملة للحالة المزاجية للقطة كما نرى في مشاهد الحلم في عرض (الطائر الأسود) والتي تصاحبها في الغالب أصوات الصرخات الحادة مع اختلاطها بأصوات الطيور الجارحة لتوحي بأجواء الخوف وضبابية جو الحلم، أو كانت الموسيقى والمؤثرات معلقة بشكل كوميدي على اللقطة، كما في لقطات تعلم الشاب لحرفة صيد الغزلان وسيره في الظلام ليصل إلى الفتاة بينما الناس نيام، فإن الأسلوب الذي يوظف به ويلسون عمله إنما يساعد على استقبال الفكرة والمعنى بشكل أكثر فاعلية.

أي أننا يمكن أن نضم الموسيقى المستخدمة في كثير من عروض ويلسون لموسيقى مجموعة التعبيريين المؤيدين لفكرة أن الموسيقى تحيل لما هو خارجها من مشاعر وانفعالات، وهو ما يحققه ويلسون باستخدامه لموسيقى الفودفيل التي يكثر فيها استخدام الآت النفخ والأكورديون والتي تمثل شكلًا من أشكال السخرية والكاريكاتير وهي قريبة من موسيقى الأفلام الصامتة الكوميدية القديمة، فمن خلالها يحقق المخرج للمتفرج جوا من البهجة ويعطيه القدرة على الفصل، أي يغربه، عن المشاهد الحلمية المتكررة التي قد تصيبه بالخوف أو الحزن فهي شكل من أشكال تفريغ التوتر comic relief لدى المشاهد، إلى جانب مزجه ما بين المؤثرات الصوتية الصارخة والموسيقى السيمفونية التي تشبه موسيقى أفلام الرعب وتوحي بجو الحلم والمخاوف التي توغر صدر الفتاة وتنذر باقتراب الكارثة، والتي تتنوع ولكن مع تحقيق الهدف نفسه في مشاهد السحر التي يستدعي فيها فيلهلم الشيطان ليعطيه الرصاصة الأخيرة التي سيقتل بها اليمامة أمام الدوق، وكذلك في المشهد الافتتاحي الذي نرى فيه الكفن الأسود وهو يتحرك في جو ملئ بالدخان حيث يستخدم فيه ويلسون موسيقى سيمفونية تشبه السيمفونية رقم (٥) من مؤلفات بيتهوفن والتي

كتب عنها النقاد أنها توحي بضربات القدر وهي تطرق أبواب بيتهوفن fate knocking at the door، فكذلك الموسيقى في هذا المشهد الافتتاحي تنذر المشاهد بضربات القدر والموت المرتقب والمأساة التي هو بصدد رؤيتها بشكل تعبيري ساخر ومبهر في الوقت نفسه، فحتى الموسيقى والغناء الرومانسي بين فيلهلم وحبيبته يتخذ شكلا ساخرا وطفوليا في بعض الأحيان.

النتيجة:

بمراجعة عرض (الطائر الأسود) لروبرت ويلسون نجد عددا من سمات وملامح الحركة التعبيرية مثل التجريد والتشويه وأجواء الحلم، بالرغم من اعتبار بعض النقاد أن ويلسون من رواد الشكليين في الولايات المتحدة، كما أنه وبالرغم من ظهور هذه السمات التعبيرية الواضحة في أعماله كما نرى في عرض (الطائر الأسود) و(مقصورة دكتور كاليجاري)، إلا أن الصيغة التي قدم بها ويلسون أعماله حملت بشكل واضح صبغة عصر ما بعد الحداثة، وهي الشكل التهكمي الساخر الذي يعيد تفكيك الأساطير والثوابت المتداولة بين الناس، ومن ثم يقدمها للمشاهد ليعطيه الفرصة لإعادة النظر فيما ألف استقباله دون أن يفقده ذلك القدرة على الامتاع والترفيه، وهذا الأسلوب يبرز أحد الاختلافات ما بين مسرح ويلسون والمسرح التعبيري، وهي أن الممثل في مسرح ويلسون لا يصل إلى مرحلة الصرخة الانفعالية كما نراها في التعبيرية فلا يوجد ذروة انفعالية في جميع اللقطات والمشاهد، الأمر الذي يمكن إرجاعه أيضا إلى تركيز ويلسون على تقديم عرض تتصدر فيه الصورة مركز الصدارة فتتساوى فيه عناصر العرض المرئية، من لون وإضاءة وأداء تمثيلي ... إلخ، في قدرتها على توصيل المعنى لذا لم يعد الممثل فقط بما ينطقه من كلمات هو البطل الأوحد.

Endnotes

١ * روبرت ويلسون Robert Wilson (1941 –) مخرج ومصمم ديكور وأزياء وإضاءة أمريكي، بدأ عمله مع نهاية الستينيات، ولازال حتى الآن مستمرا في إخراج العروض الأوبرالية والمسرحية، وعلى مدار خمسين عاما من العمل المتواصل في مجال المسرح البديل والتجريبي، قدم ويلسون ما يربو على المائة عرض، أخرج بعضها بالولايات المتحدة الأمريكية التي هي بلد المنشأ بالنسبة له، والبعض الآخر قدمه في كثير من البلدان الأوروبية خاصة في ألمانيا وفرنسا، كما جابت عروضه الكثير من البلدان الآسيوية والأوروبية مثل اليابان، وإيران، وهولندا، والدنمارك، وكندا وإيطاليا، وقد أطلقت بوني مارانكا Bonnie Marranca الناقدة الأمريكية المعروفة على تيار الأعمال التي قدمها حتى بداية عام ١٩٨٠ هو، والمخرج الأمريكي ريتشارد فورمان Richard Foreman، ولي بروير Lee Bruer ، اسم مسرح الصور Theatre of Images بسبب تركيزهؤلاء المخرجين على شكل الصورة المسرحية المقدمة مع الابتعاد عن الشكل الأرسطي التقليدي للعرض المسرحي، فجاءت العروض كلها كما لو كانت صور متشظية أو منفصلة عن بعضها البعض، مع التزامها بمبدأ الحد الأدنى minimalism في الديكور والرقص وحتى الموسيقى، وقد حصل ويلسون على العديد من الجوائز التقديرية والشرفية سواء من الولايات المتحدة الأمريكية أو من خارجها، مثل جائزة (هاين هيكروث) للإنجاز مدى الحياة في مجال تصميم المناظر، والتي حصل عليها عام ٢٠٠٩ من ألمانيا Hein Heckroth Prize – Lifetime Achievement for Scenic Design، بالإضافة إلى حصوله على العديد من شهادات الدكتوراه الفخرية عن مجمل ما قدمه من أعمال متميزة في مجال الفن المسرحي مثل تلك التي حصل عليها من السوربون بفرنسا عام ٢٠١٣.

أنظر: مارانكا، بوني (تقديم وتحرير)، (١٩٩٤)، "مسرح الصور"، ترجمة: سمية يحيى رمضان، مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون، وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، الدورة السادسة.

٢ – يفضل بعض النقاد في حالة الكلام على التعبيرية وصفها بكلمة «حركة» لا «مدرسة» كما يطلق على المدرسة الطبيعية والواقعية، لأن أعمال التعبيرية وعلى حد وصف د. عبدالغفار مكاوي «لا تمثل وحدة واحدة متشابهة العناصر والأجزاء»، وذلك لأن الأدب التعبيري والمسرح التعبيري قد تطورا بشكل منفصل كما كان ظهور الفنانين في بلدان مختلفة وفي أزمنة متفرقة، كما يعرفها د. مجدي وهبة بأنها مجرد نزعة أدبية وفنية في معجمه للمصطلحات الأدبية.
أنظر كل من: د. مكاوي، عبدالغفار: (١٩٧١)، «التعبيرية صرخة احتجاج في الشعر والقصة والمسرح»، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ، ص. ٧، ٨
د. وهبة، مجدي: (1974)، "معجم مصطلحات الأدب، إنجليزي– فرنسي– عربي"، مكتبة لبنان، بيروت، ، ص. 173، 174

Murray, Simon, & Keefe, John. 2007, Physical theatres: a critical introduction. Routledge, p. 99

3 – http://www.robertwilson.com/the-black-rider/

يحتوي هذا الرابط على تسجيل كامل لعرض الطائر الأسود والذي أخرجه ويلسون عام ١٩٩١، وقامت الباحثة بأخذ الاستشهادات منه.

٤ * شاعر ومغني كان يتجول بين جنوب فرنسا وشمال إيطاليا في الفترة من القرن الحادي عشر وحتى الثالث عشر الميلادي، وكانت وظيفته الأساسية هي الترفيه عن الأثرياء.

٥ * وهي التقنية نفسها التي استخدمها بريخت فيما بعد في مسرحه الملحمي لمنع المشاهد من الإندماج مع أحداث المسرحية.

٦ – كما شارك نولز ويلسون في تمثيل عرض (قيمة الرجل) Value of Man الذي قدمه ويلسون في عام ١٩٧٥

7– https://www.youtube.com/watch?v=erzedLYLvqo

الكلام مأخوذ من رابط هذا الفيلم التسجيلي عن عرض نظرة الأصم، ويحتوي على مشاهد من العرض وكذلك تعليقات لويلسون عليه.

٨ – أنظر أيضا الحوار الذي نشرته هيلين فولي في كتابها عن إعادة تقديم الأعمال التراجيدية اليونانية على خشبات المسارح الأمريكية، حيث نشرت أجزاء من الحوار الذي أعده ويلسون في مسرحية ألكيستس Alcestis والتي تعكس طريقته الشبيهة بكتابات الحركة التعبيرية

P. Foley, Helene, (2014), “Reimagining Greek Tragedy on the American Stage”, University of California Press, p. 118, 119

٩ – هذا الحوار مترجم عن ترجمة إنجليزية لكلمات العرض التي قيلت بالألمانية ظهرت في هذا الرابط من عرض (الطائر الأسود):

https://www.youtube.com/watch?v=rzyjf٩oGBBU&feature=player_embedded

10– https://www.youtube.com/watch?v=CuFE6CPRj-8

١١ – روبرت فاين (1873 – 1938) يعد من مخرجي أفلام التعبيرية الألمانية الصامتة، ومن أشهر أعماله (مقصورة دكتور كاليجاري) الذي صنف على أنه من أيقونات الأعمال التعبيرية في تاريخ السينما الألمانية، وقد أخرجه عام (1920)

12 – https://prezi.com/e7_yeg97f4g5/theatre-of-images-robert-wilson/

المراجع والمصادر

أولا: المصادر:

١- عرض الطائر الأسود، ١٩٩١، إخراج روبرت ويلسون، برلين، ألمانيا
٢- عرض (أينشتاين على الشاطئ) Einstein On the Beach ، يوم ١٧ مارس، ٢٠١٢، إخراج روبرت ويلسون، تسجيل للعرض الذي قدم في أوبرا برليوز-لوكرم بفرنسا، the Opéra Berlioz – Le Corum, Montpellier, France
٣- عرض (الغجري) IL Trovatore ، مسرح فارنيز Farnese، إيطاليا، ٢٠١٨
٤- صور عرض (مقصورة دكتور كاليجاري) The Cabinet of Dr Caligari، 2002، ألمانيا

ثانيا: المراجع العربية:

١- د. حمودة، عبدالعزيز، (نوفمبر ٢٠٠٣). "الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص"، سلسلة عالم المعرفة، العدد (٢٩٨)، المجلس الوطني للفنون والثقافة والآداب بالكويت.
٢- د. صليحة، نهاد ، (١٩٨٢)، «التيارات المسرحية المعاصرة»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة المكتبة الثقافية.
٣- د. عناني، محمد ، (٢٠٠٣)، معجم المصطلحات الأدبية الحديثة؛ دراسة ومعجم إنجليزي-عربي»، ط٣، سلسلة أدبيات، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان.
٤- د. مكاوي، عبدالغفار، (١٩٨٤)، «علامات على طريق المسرح التعبيري»، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
٥- د. مكاوي، عبدالغفار، (١٩٧١)، «التعبيرية صرخة احتجاج في الشعر والقصة والمسرح»، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر.
٦- د. وهبة، مجدي، (١٩٧٤)، "معجم مصطلحات الأدب، إنجليزي- فرنسي- عربي"، مكتبة لبنان، بيروت.

ثالثا: المراجع الأجنبية المترجمة:

١- آينز، كريستوفر ، (١٩٩٦)، «المسرح الطليعي»، ترجمة: سامح فكري، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، اصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.
٢- باومان، باربرا & أوبرله، برجيتا ، (٢٠٠٢)، عصور الأدب الألماني ومسارات التجديد، ترجمة، د.هبة شريف، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، رقم ٢٧٨.

٣- مارانكا، بوني (تقديم وتحرير)، (١٩٩٤)، "مسرح الصور"، ترجمة: سمية يحيى رمضان، مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون، وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، الدورة السادسة

رابعا: المراجع الأجنبية:

1- Bay-Cheng, Sarah. (2004). *Mama Dada: Gertrude Stein's avant-garde theatre*. Routledge.

2- B. Meyer, Leonard. (2008). *Emotion and Meaning in Music*. University of Chicago Press.

3-B. Wilmeth, Don & Bigsby, Christopher (ed.). (2000). *The Cambridge History of American Theatre; Post-World War II to the 1990s*, Vo. III, Cambridge University Press.

4- Brecht, Stefan. (1994). *The theatre of visions: Robert Wilson*. Methuen Drama.

5- Dill, Heinz J. (Jan 1, 1974). *Current Musicology*, New York Vol. 0, Iss. 17, . https://search.proquest.com/openview/٩١a١٥٥٤٢٨٦d٧٨٦٧١٦٧٢fbda٠٣f٢٦٥d٨f/١?pq-origsite=gscholar&cbl=١٨١٩٣٤٠

6-Fischer-Lichte, Erika, & Riley, Jo. (1997). *The show and the gaze of theatre: a European perspective*. University of Iowa Press.

7- Murray, Simon, & Keefe, John. (2007). *Physical theatres: a critical introduction*. Routledge.

8- P. Foley, Helene. (2014). "*Reimagining Greek Tragedy on the American Stage*", University of California Press.

9- Quint, Cordula. (2005). "*Mise en Scene Of Postmodern Groundlessness: Perfection And Subjectivity In Robert Wilson's Hamlet Machine*", PhD, University of Toronto, Canada

10- Schelling, Kamala Jacobs. (May 2017). "*Sounding Out the Stage: Music and Sonic Design In Robert Wilson's Theatre*". PhD. Faculty of the Graduate School Yale University.

11- Selz, Peter.(1957). *German Expressionist Painting*. University of California Press.

12- Shank, Theodora. (2005). "*Beyond Boundaries; American Alternative Theatre* ", 4th ed,USA, The University of Michigan Press.

13- Smith, Marjorie Marie. (1959). *Expressionism In Twentieth Century Stage Design*. University of Michigan. PhD dissertation.

14- Stratton Dew, Deborah. (1968). *EXPRESSIONISM IN THE AMERICAN THE-*

ATER,1922-1936. Yale University, PhD.
15- Styan, John Louis. (1983). *Modern Drama in Theory and Practice: Volume 3, Expressionism and Epic Theatre*. Vol. 3. Cambridge University Press,
16- Todoro-Rickus, Carlie. (May 13, 2015). *LIGHT SHOWS: THE DYNAMISM OF LIGHT IN PERFORMANCE*. MA. the Faculty of the Graduate School of the University at Buffalo, State University of New York.
17- Williams, Simon, ed. (2008). *A history of German theatre*. Cambridge University Press.
18- Wilson, E. & Goldfarb. A. (2005). *Theatre the Lively Art*. 5th ed. McGraw Hill.
19- Wyatt, R C. (June 1956). *THE SYMBOLISM OF COLOR IN THE DRAMA OF GERMAN EXPRESSIONISM.* PhD. the Department of German in the Graduate College of the State University of Iowa.

رابعا: الدوريات:

أ_ الدوريات العربية:

د. صقر، أحمد ، ٢٠١١/٥/١، المدرسة الشكلية الروسية ... قراءة في النقد المعاصر، الحوار المتمدن - العدد: ٣٣٥٢ -
http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=٢٥٧٣٥٩&r=٠

ب- الدوريات الأجنبية:

1- Angus, William. (1933). *Expressionism In The Theatre*. The Quarterly Journal of Speech. Vol. XIX. November, , Number. 4.

2- Gruler, Christine. (12.04.2002). "*Dr. Caligari is back*", DW.

https://www.dw.com/de/dr-caligari-ist-zur%C3%BCck/a-491257

3- Halperin-Royer, Ellen. (March 1998). *Robert Wilson and the Actor: Performing in Danton's Death.* Johns Hopkins University Press, Volume 8, Number 1

4- McConnell, Justine. (Spring/Summer2013). "*Avant-Garde Epic: Robert Wilson's Odyssey and the Experimental Turn*", A Journal of Humanities and the Classics, Vol. 21, No. 1

http://www.jstor.org/stable/arion.21.1.0161

5- Padmore, Elaine. (1968). *German Expressionist Opera (1910- 1935)*. Journal Proceedings of the Royal Musical Association. Volume 95, - Issue 1. P. 41

https://doi.org/10.1093/jrma/95.1.41

6- Quint, Cordula. (2005). *Mise en Scene Of Postmodern Groundlessness: Perfection And Subjectivity In Robert Wilson's Hamlet Machine*, PhD, University of Toronto, Canada.

7- Schechner, Richard & Friedman, Dan. (Autumn, 2003). *Robert Wilson and Fred Newman: A Dialogue on Politics and Therapy, Stillness andVaudeville*. TDR (1988-), Vol. 47, No. 3

https://www.jstor.org/stable/1147051

8- Suro, Roberto. (10/1/1987). "*Wilson's 'Salome' Will Be 'Normal*", New York Times,

HTTPS://www.NYTIMES.com/1987/01/10/ARTS/WILSON-S-SALOME-WILL-BE-NORMAL.HTML

خامسا: المواقع الألكترونية:

https://prezi.com/e7_yeg97f4g5/theatre-of-images-robert-wilson/

http://www.robertwilson.com/the-black-rider/

https://www.youtube.com/watch?v=erzedLYLvqo

https://www.youtube.com/watch?v=rzyjf9oGBBU&feature=player_embedded

https://www.youtube.com/watch?v=CuFE6CPRj-8