المنطلقات الفكرية والتقنية في مسرح الصورة روبرت ويلسون نموذجاً

د. عبير منصور إبراهيم حجازي (*)

الملخص

روبرت ويلسون أحد الممثلين الحقيقيين لمسرح الصورة، ويرجع هذا الاتجاه المسرحي إلى نهاية الستينيات من القرن العشرين. ويمتد إنتاج ويلسون الفني من أواخر الستينيات من القرن الماضي وحتى بداية العشرينيات من القرن الـ ٢١. وتتميز عروض ويلسون بتقنيات خاصة لا نجد صداها عروض رائد آخر من رواد مسرح الصورة، فالعرض المسرحي عند ويلسون مقسم لأجزاء ثلاثة أو أربعة، به مفتتح يتم تكراره في بداية كل جزء، بنفس الكيفية. والممثل في مسرحه لا يهتم بمنطق الأشياء ولكنه يعرض ويجسد ما يمكن أن نراه في أحلامنا، أو في اللاوعي. فيمكننا أن نشاهد انفعالات مبالغ فيها؛ كالأداء في المسرحيات التعبيرية. ويمكن أن نشاهد الصمت المعبر والحركة البطيئة للممثل على خشبه المسرح. أما المشاهد في مسرح ويلسون غير محايد، فالكيان المادي للفضاء له خصائص كامنة تنشط و تربطه بالمتلقي وفق نمط المثير والاستجابة. ويصبح العرض المسرحي نشاط يشترك فيه الفنان والمشاهد على حد سواء، الفارق أن الممثلين متدربين على الأفعال التي يقدمونها بينما المشاهد يمكنه أن يكون حراً في استجاباته للعرض بقبوله أو العزوف عنه أو الرحيل من فضاء العرض. ويفكك ويلسون اللغة من سياقها التقليدي، حيث أنه يريد لغة بكر للتواصل الإنساني يدركها كل إنسان.

(*) أستاذ التمثيل والإخراج المساعد، قسم علوم المسرح، كلية الآداب – جامعة حلوان.

وتعمل الصور اللفظية المبتكرة من لغو الكلمات باعتبارها نوعاً من النحت الصوتي داخل معمارية العمل كله. إذ تتقاطع وتتداخل وتتجاور الصور المرئية المكانية واللفظية مع بعضها بعضا بأسلوب يبدو عشوائيًا. كما أنه يدمج ما بين الشخصيات الفنية(الممثلون) والشخصيات الحقيقية. وتداخل الازمنة في المشهد المسرحي، نتيجة لسيطرة عالم اللاوعي وبنية الحلم المشهدية على عروضه.

Intellectual and Technical Foundations of Image Theater Robert Wilson as a Model

Prepared by: Asst. Prof. Dr. Abeer Mansour Ibrahim Hegazy

Abstract

Robert Wilson is one of the true representatives of image theater, a theatrical trend dating back to the late 1960s. His artistic output spans from the late 1960s to the early 1920s. Wilson's performances are distinguished by their unique techniques, unmatched by any other pioneer of image theater. Wilson's theatrical performance is divided into three or four parts, with an opening that is repeated at the beginning of each part, in the same manner. The actor in his theater is not concerned with the logic of things, but rather presents and embodies what we can see in our dreams, or in our subconscious. We can witness exaggerated emotions, as in the performances in expressionist plays. We can also witness the expressive silence and slow movement of the actor on the stage. The spectator in Wilson's theater is not neutral. The physical entity of the space possesses inherent properties that activate and connect it to the viewer according to the pattern of stimulus and response. The theatrical performance becomes an activity in which both the artist and the viewer participate. The difference is that the actors are trained in the actions they present, while the viewer can be free in their response to the performance by accepting it, rejecting it, or leaving the performance space. Wilson deconstructs language from its traditional context, seeking a pristine language for human communication that everyone can understand. The verbal images created from the linguistic slang of words function as a kind of sonic sculpture within the architecture of the entire work. Visual, spatial, and verbal images intersect, overlap, and juxtapose with each other in a seemingly random manner. It also combines artistic characters (actors) with real-life characters, and the overlap of time in the theatrical scene is a result

of the dominance of the subconscious world and the dream-like structure of the visuals in its performances

مقدمة:

روبرت ويلسون *Robert Wilson أحد رواد مسرح الصورة في أمريكا؛ مسرح الصور أو مسرح الصورة هو ذلك المصطلح الذي أطلقته الناقدة الأمريكية بونى مارينكا في وصف مسرح أمريكي أبدل مركزية الكلمة بمركزية الأيقونة ورواده ريتشارد فورمان* R.Forman وروبرت ويلسون ولى بروير♦Lee Breuer. ويرجع هذا الاتجاه المسرحي إلى نهاية الستينيات من القرن العشرين من خلال العروض المسرحية التي أبدعها المخرجون البولنديون مثل: جوزيف تشاينا Jozef Szijna♠، وتادووش كانتور Tadeusz Kantor ♣، على وجه الخصوص. فقد كان كل منهم فناناً تشكيلياً، رساماً، أو مصمماً للديكور في بداية عمله بالمسرح. وقد لعبت التكوينات المرئية بعناصرها المختلفة؛ الكتلة والضوء والألوان، بخلاف جسد الممثل ككتلة متحركة في فضاء العرض المسرحي، لعبت دورا رئيسيا في نشأة مسرح الصورة. وسواء تحدثنا عن رواد مسرح الصورة في بولندا أو أمريكا ممن بذلوا جهداً كبيراً ومتميزاً في هذا الاتجاه فلابد وأن هناك منطلقات فكرية أثرت على توجهاتهم الفنية مما جعلهم يبدعون وسائل تقنية في عروضهم المسرحية لاستعباد مركزية الكلمة في العرض المسرحي واستبدالها بعناصر صورية تحمل في طياتها رسالة العرض المسرحي المراد توصيلها للمتلق، وتتصدر منظومة علامات العرض المسرحي.

مبررات إجراء البحث:

١. إن مسرح الصورة يتميز بأساليب وتقنيات متنوعة قدمت اضافات لتقنيات الإخراج المسرحي، وأساليب تعبيرية جديدة تعتمد بشكل أساسي على الفنون البصرية، وفنون الأداء، مما يدعو المهتمين والدارسين لدراستها والتعرف على خصائصها.

٢. إن الاتجاهات الإخراجية المعاصرة ومنها ما يسمى بـ فنون العرض وروبرت ويلسون هو الممثل الحقيقي لهذا الاتجاه(كما يقول الناقد الإنجليزي الشهير مارتن إسلن)، وكما تجد الباحثة من قراءتها عنه ومن مشاهدة الكثير من العروض التي أخرجها أن ويلسون يحمل قيمة فنية متجددة ومتميزة وله فكر خاص يجتهد في إنتاج تقنيات تعبيرية لتحقيق هذا

الفكر. وبالرغم من ذلك لم يحظ مسرحه ببحث أكاديمي منفرد يبحر في دراسة تقنياته وأفكاره.

٣. إن روبرت ويلسون أحد أكثر فناني المسرح تأثيراً في النصف الثاني من هذا القرن العشرين، ويمتد إنتاجه الفني من أواخر الستينيات من القرن الماضي وحتى بداية العشرينيات من القرن الـ ٢١. مما يستحق الوقوف كثيرا للتأمل والدراسة فيما قدمه من تقنيات في الإخراج العرض المسرحين وكيفية الاستفادة منها.

إشكالية البحث:

تتركز في عدة أسئلة محورية:

- ما هي المنطلقات الفكرية لمخرجي مسرح الصورة؟
- كيف أثرت فلسفة ما بعد الحداثة على أفكار روبرت ويلسون؟
- ما هي الخصائص التقنية في مسرح الصورة عامة وروبرت ويلسون خاصة كنموذج لهذه الدراسة؟

أهداف البحث:

- دراسة المنطلقات الفكرية والتقنية التي ميزت عروض مسرح الصورة؟
- البحث عن العلاقة بين مسرح الصورة وأفكار ما بعد الحداثة.
- دراسة الخصائص التقنية في مسرح روبرت ويلسون كنموذج لعروض مسرح الصورة.

أهمية البحث:

١. تنبع قيمة وأهمية البحث من هذا التوجه الفكري والتقني الذي ظهر في عروض مسرح الصورة لمحاولة الوصول إلى التوجهات الفكرية والجمالية وفهمها ومدى تأثير هذا التوجه على شكل العرض المسرحي وعناصره.

٢. إن دراسة ويلسون كنموذج لمخرجي مسرح الصورة الذي غدى له جذوره الممتدة منذ أواخر الستينيات من القرن الماضي وحتى الآن يعد وسيلة هامة لفهم الفكر الذي تأسس

عليه هذا الاتجاه المسرحي الذي نما وتفرع واحتل مكانة بالغة الأهمية في اتجاهات المسرح الحديثة.

٣. إن دراسة أسلوبه في الإخراج والحلول المسرحية التي عالج بها نصوصاً كانت تحمل مشكلات في الظهور على خشبة المسرح مثل النصوص التعبيرية، والتعرف على التقنيات التي تتميز عروضه المسرحية تعد وسيلة هامة للتعلم والتعليم في مجال الإخراج المسرحي.

منهج البحث: الوصفي التحليلي.

البحث:

المبحث الأول: تصدر الصورة والعناصر البصرية علامات العرض المسرحي

إن الاهتمام بالصورة المسرحية كنسق بنائي للعرض المسرحي ولد ونما مع ظهور المخرج بالمفهوم الحديث، بداية من الدوق جورج الثاني George II (١٨٢٦– ١٩١٤) الذي أسس فرقته المسرحية ١٨٦٦، وهو فنان تشكيلي فضلا عن كونه مخرجاً، وعرف منهجه بالواقعية التاريخية؛ حيث كان يتوخى الدقة التاريخية في المناظر المقدمة على خشبة المسرح من حيث الأثاث والأزياء والإكسسوارات ومكملات الزي. ثم أندريه أنطوان Andre Antoine (١٨٥٨–١٩٤٣) الذي عرف بمنهج الطبيعية، وقد اهتم بالتفاصيل الدقيقة للديكور والبيئة التي كانت تحدد حركة الشخصيات، واشتهر بنظرية الجدار الرابع. كما أسس كونستانتين ستانسلافسكى C. Stanislavski (١٨٦٣– ١٩٣٨) مسرح الفن بموسكو، ووضع أول منهجاً لإعداد الممثل، ووضح نظرته للمسرح بقوله " من الضروري أن نتصور الحياة لا كما تحدث في الواقع، ولكن كما نحسها على نحو ما تُرى في أحلامنا ورؤانا ولحظات سمونا الروحي، ولكي يقوم فن جديد، لابد من ممثلين جدد ذوى نوعية مختلفة وتكنيك جديد كل الجدة "[١]. وقد حرص على خلق بنية واقعية للحدث بالتعاون مع مصمم المناظر، وهذه العلاقة بين المخرج والمصمم منذ اللحظة الأولى لبداية العمل ساهمت في تحقيق وحدة فنية كلية، وهذا هو أهم ملامح مسرح المخرجين الحداثيين[٢].

ثم نجد الفضاء المسرحي المملوء بالكتل التشكيلية والضوء والموسيقى في رؤى وعروض المجددين المسرحيين: ادولف آبيا Adolph Appia (١٨٦٢– ١٩٢٨) و ادوارد جوردون كريج Edward G. Graig (١٨٧٣– ١٩٦٦). حيث تحدث آبيا عن العمل الفني الحي قائلاً: "إن الفن الدرامي المسرحي يبدأ بحركة مبنى المنصة والأزياء من جهة، وكائنات حية متحركة هم الممثلون الذين بدونهم لا يوجد مسرح من جهة أخرى، فالفن الدرامي هو من الحياة، ولا يعدو الديكور المسرحي أن يكون تسليما بالأمر الواقع جاء بعد فوات الأوان، ولسوف تكون وفاته بطيئة، ولكنها حتمية، أما الحقبة الجمالية التي يحملها الجسم الحي فلسوف تنتصر"[٣]. وبذلك كان آبيا هو أول من استغل إمكانيات الإضاءة الكهربائية على خشبة المسرح مستخدما النظم الكهربائية الحديثة ولوحات التحكم (الديمر) التي أدخلت في نهايات القرن ١٩، لأنه كان يرى أن فن الإخراج المسرحي لم يعد عبارة عن إقامة بيئة ملائمة للنص المسرحي ولكنه يعد لغة تشكيل في الفراغ المسرحي أو المشهدي مثل تلك اللغة التي تمثلها كل من الإضاءة والموسيقى.[٤]

وقد صاغ جوردون كريج تصوره للعرض المسرحي حينما قال:"إن مسرح المستقبل سيكون مسرح رؤى، لا مسرح طقوس ولا مسرح أقوال.. مسرحا نسمع فيه أقل مما نرى، مسرحا بسيط يصل إلى فهم الجميع عن طريق الإحساس، مسرحا يتفجر من الحركة، التي هي رمز الحياة [٥]. فمسرح المستقبل عنده يحاول الوصول إلى أكبر عدد من المشاهدين على اختلاف أشكالهم وألوانهم وثقافاتهم عن طريق الصورة الدالة بما تحتوي من ألوان وتكوينات تشكل رسالة العرض المسرحي دونما لغة منطوقة. أما أنتونان آرتو♥ Antonin Artoud (١٨٩٦– ١٩٤٨)" فقد قدم رؤيته الخاصة – والتي شاع تأثيرها فيما بعد بين المخرجين في مناطق متعددة في أوروبا، وأميركا، والعالم العربي أيضاً – في مقولته الشهيرة هذه: "ولكن الفضاء المدوي بالصور، المشبع بالأصوات يتكلم أيضا هذا إذا عرفنا كيف نعد من وقت لآخر إتاحة مساحات كافية من الفضاء تزخر بالصمت والجمود"[٦].

ثم جاء البولنديون بإبداعاتهم الصورية سواء الخالية من الكلمة أو التي تحتوي بعض العبارات المنطوقة أو المغناة(على طريقة الريستاتيف/ الإيقاع المنغم)، وذلك بعد الحرب العالمية الثانية(١٩٣٩-١٩٤٥)، ما شاهدناه في عروض جوزيف شاينا(المسرح البلاستيكي)، وتادووش كانتور(مسرح الموت).

إن مسرح الصورة هو مسرح للصورة والحركة، يقل فيه الكلام بمعناه التقليدي ويزيد فيه مشهديه الصورة (السينوغرافيا). فقد لفظ مسرح ما بعد الحداثة المبادئ والأنظمة التقليدية حول الإطار التشكيلي (ديكور، إكسسوار، ماكياج) لخلق مصطلحات تمنح معان ودلالات جديدة تلتحم بالإطار العام للعرض وتوحد بين الأداء والمؤديين في الفضاء المسرحي.

يستخدم مسرح الصورة كل من: الصور، والصوت، والضوء، والحركة، والجسد والممثل، والأزياء، والفنون التشكيلية من اجل جذب انتباه المشاهد واهتمامه، كما يهدف إلى استنارة حالة البحث عن الإحساسات Sensation Seeking إلى الدرجات العليا أيضا، إنها حالة ترتبط بالبحث عن الإثارة والرغبة في المشاركة والاستكشاف لخبرات جديدة، وكذلك السعي نحو الخبرات العقلية والحسية الخاصة وغير المألوفة، والرغبة في إبطال مفعول الملل والركود في الجهاز العصبي من خلال الصورة والحركة.[٧]، وهو يستثير تطهيراً لجمهوره شبيها بالأسلوب الإغريقي، ينقله إلى عالم خيالي، عالم من حكايات الأساطير فائقة الجمال، عالم يستمد وجوده الخاص من اللاشعور وعالم الطفولة والأحلام والأساطير والرموز. "إنه مسرح ديونيزى*، كلى النشاط، حدسي ومكاني وانفعالي وغريزي وخيالي، وحركي وجسدي. يهتم بالأماكن والصور الداخلية التي قد تنبعث من خلال وبإيحاء صور خارجية، وفيه تحدث المشاركة الخارجية نتيجة للإحساسات الخاصة – نشاط النصف الأيمن من المخ– أما المسرح التقليدي فهو أبولوني وذلك لأنه لفظي، حسابي، منطقي، استدلالي، موجه نحو البيئة الخارجية وفيه يتوحد المتلقي مع الممثل أو الحدث المسرحي الموجود في الخارج"[٨] . فهو يشبه أحيانا الرسم الحديث، وهنا يتم اللجوء إلى تسطيح الصور على خشبة المسرح، ويجرى التمثيل بشكل معملي – أي من خلال التركيز على الحركة في المكان – حيث يمكن استخدام الحركة الفردية الطبيعية للعارض كنقطة

البداية في العرض، وقد يسود الصوت والصورة تماما في محاولة لتضخيم القدرات الطبيعية للحواس في خبراتها واستجاباتها للمثيرات المسموعة والمرئية [٩] .

المبحث الثاني: العلاقة بين مسرح الصورة وما بعد الحداثة

إن ما بعد الحداثة تسعى إلى تفكيك الخطاب السائد في كافة المجالات. لقد أرادت التحرر من أي قيد أو عقيدة أو أيديولوجية معينة، فالفن ما بعد الحداثي ينطلق ليعبر عن ذات الفنان المبدع وبات كل مبدع في عروض ما بعد الحداثة يقدم نفسه وتجربته وتقنياته الخاصة دونما اتباع منهج أو مدرسة في الإخراج، أو يقدم شرحا لمنهجه أو بيان تمهيدي لعمله الفني. "لقد أرادت ما بعد الحداثة أن تعيش في مجتمع لا يحكمه صراع أو تناقض عقائدي أو نهم استهلاكي يقضى على الثروات الطبيعية. لقد أرادت ذلك، ليس عن طريق بيان عقائدي أو حزبي، يطلقه مفكر أو سياسي أو فنان. بل عن طريق حق الإنسان في صياغة قرار وجوده، بعيداً عن سيطرة القوة العظمى،...، فما بعد الحداثة تبحث عن دور يمارسه أي مثقف."[١٠]. ومسرح الصورة هو وليد هذه الثقافة، حيث العلاقة المتشابكة بين الفنون التشكيلية والمسرح. واقتراب المبدعون من لغة الصور كرد فعل لسطوة الخطاب النصي، وتخلى الصورة في المسرح عن دورها كمنظر يحيط بالممثلين، ويكمل الشكل، لتتولى دوراً بارزاً يحمل المعنى والرسالة دونما الحاجة للحوار المنطوق. إنه مسرح يتمتع بشحنة عاطفية تكثف المواقف عن طريق الدوال البارزة في الصورة، سواء ترتبط هذه الدوال ببعضها في تشكيل مريء أو لا ترتبط وتبدو متناثرة في فضاء العرض. فعروض مسرح الصورة لا تقدم أي تفسير خارج المضمون المسرحي، ولا تهدف إلى تفسير الواقع ولا ربط الدال المسرحي بالمدلول الواقعي المعاش، بل تستهدف ردود الأفعال التلقائية المستقلة عن أية مدلولات عالقة في أذهان المتلقي بمرجعات سابقة. إنه العرض الآني بكل ما يحمله من لغة بصرية تشكيلية تثير معان جديدة لا مرجعية لها. وبالنسبة للممثل فإن عمله في هذه العروض يجعله يبحث عن أساليب تعبيرية جديدة، لا تنتمي إلى التمثيل الواقعي أو الطبيعي، بل تجعله يعرض نفسه/الشخصية عن طريق الحركة والإيماءة المؤسلبة – إن جاز التعبير– فإن تفوق الصورة على الخطاب النصي المنطوق "يحيل الممثلين إلى مفاهيم بلا حياة،

في عالم من الكمال التشكيلي واستراتيجية الصورة تطلب من الممثل أن يبعث إشعاعا كما يُطلب من النور الإضاءة."[١١] وهكذا يصبح جسد الممثل كتلة تشكيلية في حالة حركة، ويتم التحول من فكرة التمثيل إلي فكرة العرض.

وقد ذهب مسرح ما بعد الحداثة إلى مستويات تمتد إلى ما قبل اللغة، أي إلى عالم الأصوات والإشارات والصور والأحلام والرؤى. والى عالم ما بعد اللغة، أي عالم التجريد والتشكيل والتركيب والأفكار الثقافية والتكنولوجية. ليظهر المسرح الجديد، وليد هذين المستويين، دون تجاهل للغة – التي لم تعد وسيط معرفي– بمعناها الإشاري ومعناها الدلالي، ودون التوقف عندها كثيراً، فهو يخلق لغة خاصة به، لغة الصورة.

ويصبح المشهد المسرحي سلسلة متراكبة من الصور التي قد تتوازى أو تتقاطع أو تتناقض لتنتج أعمالاً فنية متكاملة ترتبط ارتباطاً جذرياً بالاتجاهات التشكيلية الطليعية، وقد وجد فنان ما بعد الحداثة في الفضاء المسرحي مجالاً أوسع لرؤية التشكيلية التركيبية التي ترتبط جمالياً ووظيفياً بالفنون الدرامية، وتحقق ثراءً البناء التشكيلي للعرض المسرحي وصورته المرئية.

لقد زالت الحدود الفاصلة بين الواقع والخيال فاختلطا وأصبحنا لا نعرف ما الواقع وما الخيال في مسرح الصورة، فالدال في عروض مسرح الصورة يمكن ألا يعبر عن المدلول الأيقونى له. فقد تحول المجتمع نفسه إلى شبكة من العلامات الصورية. وأصبح الفضاء/الفراغ موضوعاً للإبداع، الحيز المشحون بالطاقة، الذي يجعل العلاقات بين الأشياء تتوافق وتتوتر. وقد لعب المخرج والسينوغراف دوراً جديداً في معالجة الفضاء معالجة درامية؛ ويشمل ذلك الفضاء بشكله العمراني والمعماري، وواجهات العمارات، والفضاءات المفتوحة، ولاحت في الأفق ظاهرة المكان المستحدث في عروض مسرح الصورة فقد أصبح المكان عند ريتشارد فورمان معادلاً للعقل، بينما عند روبرت ويلسون المكان معادلاً للوجدان.

وقد تغير مفهوم الفضاء المسرحي في عروض ما بعد الحداثة فلم يعد هو (البناء المسرحي– المكان المستعار) فحسب، إنما يمتد إلى الإطار العقلي والانعكاس الفكري، وإعادة خلق صورة ما أمام المشاهد. كانت موجودة بالفعل في ذهن المبدع حتى تنتقل لذهن المتفرج. فضاء خيالي.

كما في المسرح الطقسي والديني الذي يحيل للمتفرج الفكرة ويلهمه المشاركة بفاعلية بكل من الجسد والعقل، وبذلك فق\ اتسع مفهوم الفضاء من الحيز المكاني للعرض إلى الفضاء النفسي والعقلي للمتلقي. "ولا ترجع إعادة النظر في الفضاء المسرحي اليوم من حيث الشكل إلى عوامل اجتماعية أو جمالية أو فنيه غيرت من مفاهيمنا فحسب، بل أيضا ترجع إلى تحول أنماط الإدراك عند المتفرج تحولا عميقا"[١٢]. فالمثيرات الحسية تنتقل من مرحلة الاستقبال الحسي(مرحلة الإحساسات المثيرة غير ذات المعنى) إلى مرحلة الإدراك* العقلي (مرحلة الإحساسات المثيرة ذات المعنى)، فتكتسب دلالتها، ومن ثم تنفتح أمامها بوابات الذاكرة، وآفاق الخيال. مما يؤدي إلى تنظيم المعاني وإثارة الانفعالات المتباينة[١٣].

ويعتمد مسرح ما بعد الحداثة على فكرة إثارة المشاعر أكثر من فكرة إضفاء معنى، فيهتم بعدد من الوظائف المعرفية هي: إثارة الانتباه، وتنشيط الحواس، وإثارة التفكير، وإشباع المتعة البصرية، والجمالية، وتحريك الذاكرة، والخيال والتوقع والفضول واستثارة حالة خاصة من الحوارية البصرية* Imagery – Iconicity، وهى عملية تساعد على تجديد الأداء وتساعد المؤدى والمتلقي للوصول إلى اكتشافات جديدة حول العرض المسرحي. وعملية القدرة على التصور البصري أو النشاط الأيقوني هي جانب مهم من الوعي، يشير إلى حضور التفكير بالصور، وهيمنته على العقل نتيجة مشاهدة لصور يدركها ويفهمها، فتستدعى صوراً عقلية أخرى قادرة على إثارة النشاط الأيقوني بالعقل، وتسيطر على المتلقي لدرجة أنه قد ينسى تماماً الشكل الفعلي المرئي أمامه، فالحوارية البصرية ليست عملية إدراك الصور، ولكنها تستثير الصور في عقول المتلقيين لها وتثير الانفعالات الجمالية بخاصة، والإنسانية بعامة.

"وهنا يحول مفهوم الحوارية البصرية الاهتمام بمشكلة المعنى، من النص إلى القارئ أو من المبدع إلى المتلقي، وذلك لان من أهم مسؤولياته أن ينتج المعنى الخاص به، من خلال علاقة حوارية بصرية خاصة وخصبة مع العمل الفني"[١٤].

إن مسرح الصورة يتميز بأنه عملية تشكيل بصري/صوتي لمساحة أداء. يشارك المتلقي في تشكيلها بوجوده، لتنشأ علاقة جديدة بين المشاهد وما يشاهده. فالمشاهد في مسرح الصورة

يحمل صفتي المندمج والواعي بالعملية المسرحية، وذلك لأن التقنيات الجديدة التي يوظفها مخرجو مسرح الثورة من حيث اختيار فضاء العرض وتغير بنية المشاهدة لتشمل الممثل والمتلقي في حيز أدائي واحد(افتتاحية جبل كا)[Φ]، على سبيل المثال، أو كشف عملية التمسرح، ولبع أكثر من دور(خطاب إلى الملكة فكتوريا على سبيل المثل) يجعل المتلقي أو المشاهد يساهم في تكوين المعنى ويعمل عقله فيما يشاهده فعروض مسرح الصورة ليست عروض إيهامية كاملة بل تمزج بين الإيهام، والمسرحة بطرقها الجديدة التي ابتدعتها.

المبحث الرابع: روبرت ويلسون وفلسفة مسرح الصور

إن مسرح الصورة يبتعد عن الأطر المسرحية المتعارف عليها. فيقدم رؤية تنحاز لكل ما هو مرئي على خشبة المسرح كل ما يخدم المشهد أو فضاء العرض من علامات بصرية يجعلها تتصدر علامات العرض المسرحي، وتعمل ازاحة للعلامات اللغوية. ويتجاوز الإدراك العقلي إلى اللاوعي الشخصي المنفرد، فتحاكي المكنون داخل كل متلقي على حده حيث يكون على المتلقي الابحار في الإحساس الذي يصل إليه والعيش في الحالة المسرحية بصفته مشاركاً في زمن العرض الذي يمتد لساعات طويلة.

وفي مسرح الصور تتداخل عوالم المسرح وعوالم التشكيل وفنون الميديا والفيديو Video والأعمال المركبة Installation Art والتصوير الحركي Action Painting وكذلك الرسم. وتعمل بدورها على إشباع حالة التوازن أو جذب الانتباه الفني البصري والانفعالي عند الجمهور. والصورة بالنسبة للمشاهد إما أن تكون إدراكا حسيا، وأحيانا تكون حافزا على الأداء الحر للقدرات الذهنية تدعو للتأمل. فالصورة لها قدرة على تنشيط الذهن مثل الحافز، وهي تتشكل دون قالب مسبق في ذهن كل فرد على هيئة صور ذهنية. فمسرح الصورة يرغب مبدعوه في اطلاق العنان لمخيلة المتلقي ويجلونه يفكر بالعيون التي يرى بها الصور والحركة والفعل المسرحي والأصوات اللغوية بسياقاتها الجديدة.

من هنا طالب روبرت ويلسون أن نفكر بعيوننا. فكان عليه أن يجعل المشاهدين قادرين على أن يستمعوا إلى الصور، وأن يطبقوا نظام (الفكرة المرئية)، و(التكوين الفضائي)

لمسرحياته. بينما ينطلق ريتشارد فورمان من النص فيقول:" لست مؤلفا يعتمد على التأثير البصري. والصورة ليست هي التي تهمني حقا. بل الجدلية القائمة بين الصورة والطريقة التي كانت الكلمات تشكلها وتظهر الفروق الدقيقة بينهما"[١٥]. فهو لا يبحث عن صنع صور جميلة، ولكن يختبر جدلياً مشاكل الرؤية. فالجمال عنده يرتبط بالوظيفة الدرامية والعرض، وليس يتكمل الجمال في قيمته لو كان فقط جميل.

ويعلق فورمان على عمل ويلسون قائلاً: "إن ويلسون من القلائل الذين استخدموا صيغة جمالية مختلفة في المسرح، وهى صيغة جمالية لا تهدف إلى السيطرة على المشاهد، بل هي تخلق موقفا له مجال معين يستطيع المشاهد فيه أن يختبر نفسه كمشاهد، بالنسبة إلى الاكتشافات التي حققها الفنان داخل الوسط الذي هو فيه. فالأجساد والأشياء تنبثق حسب طبيعتها القدسية التي لا يمكن اختراقها، بدلا من الأدوات المبالغ فيها والتي تستخدم لتعكس بعض الطاقات والمعاني المسبقة للمسرحية"[١٦] .

إن أعمال ويلسون الأولى أتسمت بالتأثير البصري، معتمداً على الكثير من الرموز الكثيفة التي توحي بوجود هدف أو معنى ورائها، لكن الهدف غير صريح أوغير مباشر، فالمشاهد يجتهد في البحث عن الهدف الكامن وراء العناصر المرئية في العرض والتي تدعو للتفسير، وتعلن عن إمكانية قراءتها قراءات متعددة. وتتميز العروض بالتنوع الأيقونى*. فالممثلون يظهرون في شكل حيوانات ترقص وتقفز، وأقزام وعمالقة، وشخصيات أسطورية وعناصر من قصص الخيال العلمي، وشخصيات تاريخية وحيوانات حقيقية وآلية، وأهرامات، وأسماك وبراكين، وأشكال هندسية مرسومة بالضوء. أفكار وصور تتكرر دائما في تلك المرحلة، في محاولة لخلق شكل جديد، عالم خاص بـ ويلسون فهو يكرر نفسه دائما وكأنه يدور حول نفسه. وهذه الصور المجازية تنتج ما يشبه الحلم. فالعقل الباطن يترجم همومنا ومصادر قلقنا عن طريق عملية التكثيف Condensation وعملية الإزاحة* – كما يقول فرويد– وكلا العمليتين ينتج عنهما خلق صور هامة لا يستطيع الإنسان تفسيرها. وهكذا فإن أحلامنا تحمل عناصر كثيرة يظن المرء إنها ذات مغزى هام، ولكنها تظل فوق مستوى فهمنا وإدراكنا.[١٧]، فليس كل ما نراه في

أحلامنا نستطيع تفسيره لذا فصيغة الحلم دائماً ما تلازم عروض ويلسون بكل فلسفتها وتقنياتها الصورية.

المبحث الثالث: روبرت ويلسون نموذج لمسرح ما بعد الحداثة

يعرف جان فرانسوا ليوتار♦ Jean-François Lyotard (١٩٢٤– ١٩٩٨) ما بعد الحداثة بأنها البساطة المتناهية. وإنها لا تؤمن بتقديم أي شرح مسبق في صيغة روائية met narratives، ويقارن بين كل من الحداثة وما بعد الحداثة لاعتبارهما مذهبين مختلفين من مذاهب المعرفة؛ فمذهب الحداثة يتبنى رؤية كلية شاملة، تؤمن بوجود قصة أساسية تكمن وراء كل القصص وتشرح معناها الحقيقي. أما ما بعد الحداثة فيفصح عن نفسه في صورة إدراك الطبيعة النسبية لكل مذاهب المعرفة. وهذه المعرفة التي تعتمد على أساس من السرد (معرفة سردية) Narrative knowledge تشتمل بدورها على علاقة تفاعل دائم بين المرسل والمتلقي. والحداثة تعتمد على النص الشارح met narrative وتميل إلى إخفاء طبيعتها المصنوعة فتؤكد على جانب (الخطاب) في السرد على حساب جانب (الصورة)، على العكس تميل ما بعد الحداثة إلى وضع الصورة في قمة الهرم التراتبي للعرض، ولا تؤكد على الخطاب بل تترك للمتلقي ربط العناصر الصورية للعرض بما في اللغوية أو الصوتية لينتج هو المعني الذي يتشكل داخل عقله. فإن ما بعد الحداثيين يؤكدون على قدرة الحدث في الاستحواذ على حيز غير قابل للهدم.

يؤكد فناني ما بعد الحداثة قدرتهم على عرض وتمثيل وإنتاج أعمال فنية تعكس تجاربهم الحياتية وبالتالي ذواتهم. وتأكيداً على ذلك "نجد أن اعمال روبرت ويلسون تختلف عن أعمال كل من كيربي وفورمان رواد مسرح الصورة ومعاصريه، في مصادرها فهي تنتمي في عدد من جوانبها الى مصادر غير فنية على الاطلاق فرغم أن ويلسون درس فن التصوير في باريس، ثم تدرب على فن العمارة في نيويورك، ولكن تجربة شفائه في أواخر فتره مراهقته من تعثر في النطق قد لعبت دوراً هاماً في تكوينه كفنان، وهو دور لا تقل أهميته عن دراسة للفنون البصرية".[١٨]

ليس هذا فقط فقد عمل ويلسون بعد عام ١٩٦٥ دراسات عملية مع الأطفال المعوقين الذين يعانون من عطل في وظائف المخ، ترتب على ذلك في احيان كثيره تقليص الطاقة الحركية

إلى أقصى حد ممكن وهي تمرينات مستوحاه من أسلوب العلاج الذي تلقاه هو شخصياً في فترة المراهقة، ومن الاسلوب الذي اتبعه في علاج الأطفال المعاقين. وهذ الاسلوب في الحركة والذي ظهر في معظم عروض ويلسون أطلق عليه أسلوب الحد الأدنى في الفن. وهذا ما ظهر جلياً في عرض نظره شخص أصم ١٩٧٠ والتي اعتمدت بصورة خاصة على تجربته في العمل مع مراهق أبكم وأصم عام ١٩٦٨. وبذلك يتضح أن انتقال المعنى للمشاهد في عروض ويلسون (كنموذج ما بعد حداثي) ليس عبر الكلمات المنطوقة (النصوص). بل عبر التجربة المسرحية، ومن خلال قدرات المشاهدين في معايشة الحدث المعروض واكتشاف ذلك المعنى عبر أحاسيس التناغم والانسجام في صوتياته حتى ولو لم يفهموا الكلمات. فالمعنى يصدر من خلال العناصر المرئية جميعها؛ جسد الممثل، الحركة، التكوين، والإضاءة، بل الصورة هي التي تصوغ الأحداث. "فلم يعد النص في ضوء ما بعد الحداثة هو المعنى الكامن، الذي ينتظر الميزانسين (الإخراج المشهدي) Mise en scene الذي يعبر عنه ويفسره وينسخه، ولكن النص أصبح مادة دلالية، تنتظر المعنى، هدفا للرغبة، معنى مفترضا من بين عدة معان، يتسم بأنه مادي أو يتحقق في موقف يقوم به الجمهور والميزانسين"[١٩]. وهكذا يتحقق العمل الفني من خلال تجريد عناصره من سياقاتها العملية لتنتقل إلى المجال الرمزي للفن(المجال المفتعل)*، إنها المنطقة الجديدة التي وصل لها فورمان وويلسون أماكن جديدة لوضع الأفكار، متسع من الذاكرة لتشكيل الأفكار وصياغتها بأسلوب جديد يمك عقل ومشاعر المتلقي ويدخله في التجربة المسرحية بعفوية ويحقق المشاركة الفكرية، ويمكننا نرى المشاركة الفعلية في أحد عروض ويلسون المميزة وهو "افتتاحية جبل كا" والذي سياتي ذكره في المبحث الخامس.

المبحث الخامس: تقنيات العرض في مسرح روبرت ويلسون بالتطبيق على نماذج مختارة من عروضه

خصائص الصورة المسرحية في عروض ويلسون

يعتبر ويلسون الوريث العصري للسريالية Surrealism♥. فالسريالية تتميز "بالغوص بعيدًا في أعماق النفس البشرية واللاوعي، وذلك من أجل الوصول إلى مصادر غير مألوفة للإلهام

والإبداع. تحرر الفنان من مختلف أنظمة المجتمع العقلانية وقيوده. تجسيد وتمثيل لعالم الأحلام. الاعتماد على أشياء غريبة غير مألوفة، وغير تقليدية، حيث يحدث إطلاق العنان من قبل السرياليين لأدواتهم لتعمل وكأنهم في حالة لا واعية،.. التعبير عما يشغل النفس ودواخلها أكثر من العقل، وذلك بطريقة بعيدة عن الرقابة، والقيود، والضوابط".[٢٠] كذلك يعمل ويلسون على تحقيق رؤاه، هو والمشاركون معه عن الذات الداخلية. وبذلك يحرر مسرحه من قيود المعاني العامة، ويحرر جمهوره من المعاني المسجلة على شاشات ذهنهم الخارجية. حيث يرى أن الإنسان يسجل ما يراه على شاشتين احدهما خارجية لتسجيل المعاني العامة التي يدركها، الأماكن ذات المغزى ومعنى الأحداث كالآخرين، والأخرى داخلية لتسجيل نفس الصور ولكن بطريقة ذاتية، ويتولى خيالنا إعطاءها معان شخصية تختلف عن الآخر وأثناء اليقظة وفي الحياة اليومية ندرك الواقع بالطريقتين: طريقة ثقافية مشتركة مع المجتمع وطريقة غير ثقافية ذاتية. ويرى أن الناس تحولوا إلى داخلهم أكثر فيحاول تنمية الاستجابة الفردية بتجنب المعاني الراسخة، ودمج الشاشتين والوصول إلى خيال المشاهد بالمسرح. ومن قيود المعايير الثقافية المتعارف عليها، ادعاء التحرر من التراث والثقافة العامة، والمطالبة بتحرير المشاهد من المعاني مسبقا[٢١]. ف ويلسون يرغب في الحرية ولا يريد فرض تفسير أو تأويل لعمله، فما يتركه هو عدد غير قليل من الأسئلة والتساؤلات، وقد ترك الأمر للمتلقي. فغياب المعنى سمة ثابتة ومحورية في مشروعه المسرحي. وإن كان هدف ويلسون بلوغ الجانب الشخصي والخيالي من المشاهدين، فإنه هدفه مع ممثليه أيضا. فشجع ممثليه على أداء عروضهم بدون مفاهيم جمالية مسبقة، فقط تمكنهم من فنون الرياضة البدنية، ثم تصرفهم بطريقة طبيعية على المسرح لا تتم على التمثيل. وهكذا أتاح لهم فرصة التعبير الحر، كما أتاح للمشاهدين فرصة التفسير المتحرر لما يشاهدونه على المسرح. فالأداء المسرحي الحديث خاوي من أي تفاصيل تطفئ ظمأ المتفرج، خالية من نغمات الصوت، أو التعبيرات أو الحركات الإيمائية، مهما قلت أو صغرت.

وإذا كان المكان الأدائي يمثل وحدة معنوية مجردة، ويجسد عالما خياليا فريدا فإن ويلسون يشطره، ويقسم هذه الوحدة، والأماكن عنده فسيحة توفر آفاقا تمنح حرية الحركة، والحدث

يصور عالم بلا منطق، أساسه التنافر، ينظر إليه المشاهد كأجزاء من كل واحد متكامل مترابط قصاصات من الصور المرئية والحقائق التاريخية يمزجها ويلسون وفقا للهوى والذاتية، داخل شبكة صورية تختلف كلية عن نصوص البيئة الثقافية.

ويستخدم ويلسون تكنولوجيا المسرح التقليدي ومؤثراته الخاصة لخلق الإيهام المسرحي، فيركز على تصميم المناظر وطريقة إخراجها للإشارة إلى المكان الآخر(المغايرة المكانية). فالمبالغة في أحجام الأشياء كأجزاء الحيوانات العملاقة، ومناظر الاحتراق والسنة اللهب المتصاعدة وسفن الفضاء تجوب السماء التي تساعده على استحضار عالم آخر، وفضاء جديد مغير تماماً لما نجده في المسرح التقليدي.

ولعل من أنجح الوسائل التي استخدمها ويلسون لتوليد التعبير والتفسير الذاتي لأعماله، تعاونه مع فنانين مصابين بإعاقة حسية أو ذهنية، لأنهم يدركون العالم، ويفهمونه بطريقتهم الخاصة، منهم الرسام ريموند أندروز Raymond Andrews، وهو طفل أبكم أصم، لم ينل أي تعليم، معزولا تماما عن عالم (الشاشة الخارجية) والأفكار والمعايير السائدة في المجتمع وكرد فعل لهذه العزلة طور عالمه الداخلي الخاص به تطويرا كاملا. فبرزت قدرته كفنانا تصويرا له قدرة هائلة على الإحساس بالألوان، والفراغ المكاني والبناء الدقيق، الذي أوحى لـ ويلسون بصور خيالية فريدة.

الإضاءة المسرحية وتشكيل بنية الحلم في المشهد المسرحي

يقول ويلسون: "بدون إضاءة، لا نجد فضاء" فالإضاءة هي التي تكثف الصورة الكلية لتكوين الفضاء، ليصبح الفضاء كله صورة مبنية من الفراغ. وهكذا تحررت الصورة من تصوراتنا الثقافية. فلم تعد الصورة مصدر الهام، أو مادة مستقاة من الذاكرة الإنسانية. ولم تفقد فقط وظيفتها التصويرية، ولكن أيضا قدرتها على التصوير. وكلما كانت لا تعنى الخديعة أو الظاهر. وكلما تأكدت ذاتيتها، كانت تبادل وفرتها وثرائها الأصلي بتجرد جامد. عندئذ فقدت كينونتها كشيء، وكذلك فقدت ماديتها"[٢٢].

ويعد عرض "تمثيل حلم مسرحي" نموذجًا لتوظيف الإضاءة لخلق الرؤى السحرية. وهو عمل مأخوذ عن فكرة مسرحية" الحلم" لأوجست سترندبرج (١٨٤٩ – ١٩١٢)، وقد استطاع ويلسون تقديم حلولًا إخراجية لهذه المسرحية التعبيرية التي تعتمد في بناءها المشهدي على اسلوب الحلم، حيث اعتمد على الإضاءة لتشكيل المنظر المسرحي– في وجود عدد محدود من المهمات المسرحية(الديكور)– فمن الضوء المبهر في خلفية المسرح إلى الضوء المركز الذي يشكل أعمدة ضوئية تسقط داخل المسرح المظلم، كذلك التوظيف غير الواقعي للإضاءة الملونة كما في مشهد الشاطئ الذي وظف فيه الإضاءة الصفراء بدلًا من اللون الأزرق الفاتح الذي يرمز إلى البحر والسماء، والصفاء الذي يجده الإنسان على شاطئ البحر، ليبرز حالة لاواقعية ترمز إلى ما يشعر به البطل في هذا المشهد، وهو ما ينتمي للفكر السيريالي في تشكيل صور ترمز إلى ما يختلج به اللاوعي في مخيلة الإنسان.

ومما تقدم وبمشاهدة وتحليل نماذج من عروض ويلسون تضع الباحثة عدة ركائز يعمل عليها ويلسون في عروضه المسرحية وهي تمثل الخصائص العامة لمسرح ويلسون كمخرج ما بعد حداثي وأحد رواد مسرح الصورة

١- انعدام التطابقات في عروض ويلسون

يعني انعدام التطابقات انفصال العناصر المسرحية المكونة للمشهد عن بعضها ففي العرض المسرحي خطاب إلى الملكة فكتوريا تتكون المسرحية من أربعة فصول في شكل معماري شبه ثابت، بمعني ان للعرض أربع صور أساسية تؤطر نفس المشهد في البداية والنهاية. وتلعب خلال العرض فرقة وترية من أربع أشخاص، تسمع الموسيقى طوال الوقت، ويرقص اثنان من الراقصين بصفة مستمرة أسفل الخشبة. والمسرحية تفتقد نقطة البداية والنهاية وتتكشف لنا على هيئة فعل مضارع مستمر. يبدأ كل فصل بتابلوه ينضم إليه أناس تدريجيًا في حين تظهر أشياء لا علاقة لها بأحداث المسرحية كتمساح مثلاً أو رأس من الخس، أو صخرة، أو خزان مياه. ويلعب المؤدين الذين يحملون أرقاماً أكثر من دور واحد، فعملية التحول مستمرة دائماً.

ويمثل انعدام التطابقات سمة في اسلوب ويلسون المسرحي، فكل العناصر المسرحية مستقله بعضها عن بعض. وربما تكون هذه السمة من تأثر ويسلون بمدارس الفن التشكيلي كالسريالية، فالخشبة في مسرحة تعد خشبة مهجنة"Hybrid Stage، تمتزج فيها الحركة الباردة " Glacial Movement والرؤية الفنية وأنواع غريبة من الألفاظ الكلامية والأغاني، وله رؤية سريالية جديدة للعالم(new-surrealist world view)، وتؤكد بوني مارينكا ذلك في قولها: "يبدو أن ويلسون قد خرج من تجارب الماضي الدادية والمستقبلية والسريالية بالاعتقاد في قيمة التجارب الموازية وأهميتها، وبالتالي فإن مسرحية الملكة فيكتوريا تحتوي على موضوعات مختلفة مثل التفاعل الانساني، الجريمة، الحرب الأهلية، الاستعمار الثقافي، الحضارات القديمة، والقنبلة النووية."[٢٣] لقد أراد ويسلون التأكيد على فكرة التواصل بين البشر وعوامل تدمير البشر في نفس الوقت مما يجعلنا نقول المسرحية في واحد من مستويات على انها تعليق سياسي اجتماعي لما يعانيه الجنس البشري في مراجل مختلفة من التاريخ. إن ويلسون في مسرحيته يتطلع إلى تطهير هذا العالم القاسي غير العادل فهو يقدم لنا مجتمعاً جديداً يتطلع فيه إلى الرجوع الى الجنة.

٢- الدمج بين الفن والحياة

يدمج ويلسون في مسرحة شخصيات بطبيعتها الحقيقية مثل الشاب كريستوفر ناولز غير القادر على الكلام(autistic غير قادر على التفاعل مع الآخرين مع امتلاكه كل الحواس السليمة)، وهو يمثل بالنسبة لـ ويلسون مرحلة ما قبل الوعي، والبراءة، وحلم المستقبل. فعندما نحلل شخصية ناولز في ضوء أفكار كارل يونج♣ Carl Jung يظهر لنا وكأنه النمط الأولى للطفل، الطفل الالهي المدهش(wonder child). كان يونج يعتقد أن الفكرة الميثولوجية عن الطفل رمزاً للطفل الواقعي وليست صوره منه، إلا أن ويلسون قد تخطى يونج وجعل من مرض الطفل ناولز قوة خارقة واسلوب لأداء الكلمات بشكل صوتي يكاد يكون مبهم وبلا معنى.[٢٤] وهذا الاندماج بين الفن والحياة ليس مقصوراً على ناولز الذي شارك معه من قبل في عرض "نظرة شخص أصم"، فقد استدعى ويلسون جدته العجوز من تكساس ليجعلها تقرا بعض من

مقدمة العرض (خطاب إلى الملكة فكتوريا) والذي استقى سطورها من ظروف حياتها هي شخصياً. مثل: على أن آخذ خمسة حبوب يومياً حتى أستطيع مواصلة يومي. واحده للضغط واثنتين من الفيتامين وواحده للسكر بدون هذه الحبوب اسقط من طولي.

٣- فاعلية الألوان في عروض ويلسون

في مسرحية خطاب الى الملكة فيكتوريا – على سبيل المثال – امرأة في حديقة تلبس ثوبًا أبيضًا فضفاض معقوص على مثلث في ظهرها بينما زميلتها ترتدي ثوباً أسوداً، ثم نشاهد صوره لامرأة سوداء تقف على منصة في وضع اشبه بـ تمثال الحرية. وفي مشهد لاحق تخلع المرأة ذات الرداء الأبيض ثوبها ويظهر تحته ثوباً أسود، في نفس الوقت الذي تخلع فيه المرآه ذات الثوب الأسود ثوبها ليظهر من تحته ثوباً أبيض. ثم يكررن جملا قلنها من قبل فكأنهن يعكسن ما قيل ويعكسن الصور؛ الأبيض والأسود، وهي تقنية يمكن تأويلها إلى الوعي واللاوعي، النور والظلام، المعرفة وعدم المعرفة، مثل الشيء ونقيضة الجلي والتناقض الواضح بين الأبيض والأسود في رمزيته الأولى في التأويل. وهي كلها درجات من الكينونة يحاول ويلسون استكشافها. أما على الصعيد الاجتماعي فإنها تمثل صفتي العنصرية العدالة، كما تقول بوني مارينكا.[٢٥] إن اهتمام ويلسون بالألوان لا ينصب على الأبيض والأسود فقط ولكن على درجات الأحمر كذلك كما في الفصل الأخير الذي يظهر فيه اللون الأحمر على ميلودراما الجريمة شكلاً خاصاً، والأصفر الذي يضيء المسرح خلال السطر الأخير من خطاب سن دانس كيد.

٤- خاصية التكرار في عروض ويلسون

تتسم عروض ويلسون بخاصية التكرار حيث يتم التكرار في كل من الحركة والحوار. على سبيل المثال في عرض خطاب إلى الملكة فكتوريا، يتكرر هذا الحوار بين اثنين من الممثلين في كل مفتتح للأجزاء الأربعة(الفصول الأربعة) للعرض:

١: ماذا نفعل؟

٢: نحن نقوم بالأدوار الأربعة الفصل الأول والثاني والثالث والرابع

١ : ماذا نفعل؟

٢ : نقوم بعمل مسرحية

١و٢ : نحن نقوم بعمل خطاب إلى الملكة فيكتوريا

١ : ماذا نفعل؟

٢ : نحن نقوم بعمل الفصول الأربعة

١ : اين نحن؟

٢ : نحن في المسرح

١ : نحن في نيويورك

٢ : اين نحن؟

١ : نحن في المسرح في منهاتن في نيويورك

٢ : في العالم في العالم في العالم في العالم.

وفي هذا الحوار نجد أحدى تقنيات المسرحة أو عملية التمسرح، حيث يواجه الممثلون الجمهور بأنهم يقدمون مسرحية ويذكرون مكان العرض الذي تعرض فيه المسرحة كل مرة .

ثم بعد دخول الملكة فيكتوريا. يقوم نفس الممثلان بتشخيص شخصين آخرين(لعبة كشف العملية المسرحية أيضاً حيث يقون عدد من الممثلون بعدة أدوار مختلفة في نفس العرض المسرحي. ودائماً ما نلمح الحوار غير المتجانس والأفكار المتناثرة، فالحوار غير واقعي أو طبيعي، فالجمل تأتي على لسان الشخصيات بلا منطق وبلا روابط .

١ : لقد دقت عنقها

٢ : ليس هذا ما فعلته

١ :آه لقد كنت

٢ : شكرا

١ : آ نعم مثل ذلك

٢ : هل كانوا هل كانوا.. آه اني اعلم

١: هل جئت هنا من قبل؟

٢: لا إن هذه المرة الاولى .. حسنا .. شكرا جزيلا

حل جئت هنا من قبل؟

٢: لا إن هذه المرة الأولى .. حسنا.. شكرا جزيلا.

١: لا يا جريس إنك لم تحدثيني بذلك الأمر أبداً ولكن لابد أن تفعلي يوماً ما.

٢: لا لم أعالج قضية اثبات صحة وصية ابدا، لقد قلت لك ذلك من قبل.

١: شكرا يا جريس اقصد انك لست فاهيه انك

٢: أقصد أني أعود من عملي واتوقع ان أجد طعاماً على المائدة أقصد إن الرجل امرأه.

١: إنها تكره ذلك

٢: عليك ألا تقول لماندا أنه عيد ميلادها من فضلك .. لا تقل لآدم

١: ماندا تحب القفشة الجيدة كما تعلم هي محامية أيضاً.

٢: هيا نغسل بعض الأطباق

١: ماذا تفعل يا عزيزي

٢: آه انها باحثة اجتماعية.

وكما يقول مارتن إسلن أن أهم شيء لدى ويلسون هو الإعادة والتكرار، ويقدم نموذجاً من أحد العروض المسرحية لويلسون قائلاً: في أحد أعماله حين يفتح الستارة تجد حائطاً مائلاً على خشبة المسرح؛ وعلى هذا الحائط يقف ثمانية رجال بالملابس العسكرية.. أنهم يقفون هناك والإضاءة تسقط عليهم بشكل جميل، ثم تتغير الإضاءة إلى حركة الظلام؛ وحينما تسقط الإضاءة ثانية تجد هؤلاء الرجال ممدين على الأرض ويعتقد المتفرج بأن هؤلاء لم يكونوا سوى ثائرين وقد اطلق عليهم النيران. وحين يفكر المرء في الحدث بين الظلام والضوء حينئذ يرى الصورة الأولى ثانية؛ الرجال على الحائط المائل، إظلام، إضاءة؛ الرجال ممددون على الأرض، وهكذا، وهنا يعتقد المتفرج بأنه ربما سيحدث شيء آخر، ولكن لا يتغير شيء لعشرات مرات. ويبرر إسلن هذا التكرار بأن ويلسون يريد أن يفرغ المتفرغ ويجعله في حالة تركيز فيما يراه،

وحينما يخرج إلى الشارع يرى الأشياء مختلفة.. وهذا يعني أن ويلسون يستخدم تكنيك التكرار والرؤى التشكيلية الجميلة والصور لكي يفرغ الناس من توترات العصر،..، وهنا يقدم ويلسون أشياء لا يمكن لفنان السينما – على سبيل المثال – أن يقدمها؛ وهي التكرار اللانهائي في المسرح.. التكرار الذي يجعل المتفرجين في حالة كبيرة من التركيز.[٢٦]

٥- الحركة الباردة Glacial Movement

تتميز عروض ويلسون بالحركة الباردة أو البطيئة. ففي مسرحية الغابة يمتلئ المشهد بصف من الأشكال الغريبة التي تسير على خشبة المسرح؛ رجلاً له رأس كلب(كالتماثيل المصرية القديمة – أنوبيس)، وشكل آخر له رأس فيل، وشكل ثالث يزحف كالدرفيل، وهو يسيرون ببطء شديد، ويستمر هذا لنصف ساعة. إن التمثيل المسرحي الهادئ يحرم الجمهور من المنطق التفسيري، بل إنه أضاف معضلة أخرى أمام عملية التحليل التفسيري ذاتها بإطالته الوقت. فالأحداث تسير بطيئة وكأنها تحدث تحت الماء، فتحث الجمهور على التركيز على الأحداث والتدقيق في المعاني، وتدقيق النظر في الممثلين لدرجة الشعور بالاغتراب. " فتكون النتيجة هي تقديم مسرحية متقطعة حسيا وإدراكيا وفصل كل جزء داخل مخيلتنا التحليلية الحادة"[٢٧]. ويطلق مارتن إسلن على هذا الاسلوب مدرسة "العلاج الطبي"، فهو لا يجد إن الحركة البطيئة لسعات طويلة في العرض المسرحي تؤدي إلى الملل، بل أن ما يعرضه ويلسون يفرغ البشر من الكراهية التي يحملونها. ويقول ويلسون نفسه لجمهوره: لا تنفعلوا اجلسوا في أماكنكم .. انظروا إلى ما يحدث.. إن عرض المسرحية يستغرق ٧ ساعات وإذا أحس المتفرج بملل؛ فيمكنه أن يخرج ويتناول طعامه، أو شرابه، ويدخل ثانية؛ ولن يفوته شيء مما يحدث على خشبة المسرح.[٢٨]

٦- تداخل الأشكال غير الإنسانية في المشهد المسرحي

في معظم عروض ويلسون نجد أجسام غريبة تدخل إلى المشهد أو إلى المسرح ليس لها علاقة بالأحداث أو بالشخصيات الدرامية الموجودة على خشبة المسرح؛ ففي عرض الغابة نشاهد رجلاً له رأس كلب، وشكل آخر له رأس فيل، وشكل ثالث يزحف كالدرفيل، وفي عرض خطاب إلى الملكة فكتوريا يدخل المسرح تمساح، ورأس من الخس، صخرة، وخزان مياه

ليس لهم علاقة بالمشهد، وفي عرض نظرة شخص أصم كذلك يتقحم المشهد أناس بملابس غريبة وسلحفاة ضخمة، وكأن هذه الأشياء والشخصيات الغريبة تحيا في لاوعي الشخصيات الدرامية أو المتلقي، فعالم الحلم يسيطر على الكيفية التي يتم بها بناء المشهد المسرحي، وكم يمتلئ عالم الأحلام بالصور اللاواقعية والتي يحار الإنسان في تفسيرها.

٧- اللغة في عروض ويلسون

تمثل اللغة في عروض ويلسون إيماءة دلالية أكثر انغلاقاً، فإذا كانت اللغة هي النسق الدلالي القادر على تفسير الأنساق الدلالية الأخرى في العرض المسرحي فإنها في عروض ويلسون تتقاطع دائماً مع تدفق الصور ذات النهاية المفتوحة، وسوف تعوق التوظيف والانطلاق الحر للدلالات أو الإيماءات.

ويعتبر مسرح ويلسون– خاصه في عروض الأولى مثل خطاب إلى الملكة فيكتوريا ١٩٧٤ واينشتاين على الشاطئ ١٩٧٦– يمثل ما يسمى بمسرح اللغة الكلامية المضاد Antiverbal Therter. فهذه الأعمال تقوم على إدراكه بانه يهاجم فيها وسائل الاتصال العقلانية. بالرغم أنه يقدم أعمالا تشبه المسرح التقليدي، ويستخدم فيها الشخصيات والصراع والحبكة والحوار، إلا أنه يستخدم إيهام النص الدرامي هذا للسخرية من طبيعة وقيود التمثيل النصي. وهو بهذه الصورة يمثل محاولة لاقتحام حدود الدراما النصية التقليدية من خلال بنائه وهدمه في إطار نوع من التمرد الأدائي.[٢٩] ففي عرض خطاب إلى الملكة فكتوريا نجد الصور المبنية على الخطوط المباشرة والمائلة بوجه خاص داخل عدة مشاهد، كما يعتمد عليها ويلسون في حركة الممثلين عل خشبة المسرح، وتعمل الصور اللفظية المبتكرة من لغو الكلمات باعتبارها نوعاً من النحت الصوتي داخل معمارية العمل كله. إذ تتقاطع وتتداخل وتتجاور الصور المرئية المكانية واللفظية مع بعضها بعضا بأسلوب يبدو عشوائياً، ورغم ذلك فإن ملامح الفكر العامة يتم إدراكها في الموضوعات الرئيسية المتعلقة بقابليه التواصل الإنساني، والنزاع المدني والكوارث الجوية والقنابل النووية كلها تشكل الفكرة الكلية لفقدان البراءة والتطهير والتفكير النهائي. يبدو أن ويلسون يتهم اللغة بشكلها السلطوي (في المسرح التقليدي) على أنها المسؤولة عن الكوارث الواردة في

العرض بشكل ايمائي داخل العرض مثل القتل، وإخفاء الطفل، والحرب الأهلية، وكوارث الطائرات، والقنبلة الذرية يقرن هذه الاحداث جميعا باللغة في العرض فبعد إعطاء مساحة للحوار في مشهد ما تأتي بعده الكارثة.

يفكك ويلسون في مسرحه اللغة لأنها تمثل بالنسبة له بنية منطقية حادة مضادة للغة التي يريدها. فويلسون يريد لغة بكر من التواصل الإنساني يدركها كل إنسان حتى أنه يعتمد على طريقة النطق والتواصل مع نولز الشاب المريض بالتوحد ويعتمدها في صياغة الصوتيات في عروضه المسرحي "والذي قدمه ويلسون كمثال للفرد في مجتمع جديد، وذلك عن طريق استخدام علة العزوف عن الكلام هذه كركن ترتكز عليه المسرحية، حتى انه جعل باقي الممثلين يقلدونه وليس العكس"[٣٠]. فأصبح للكلمة دور جديد. فالكلمة لا تعنى حوار بالمعنى التقليدي، بل عبارات لغوية ذات خصائص صوتية مادية. وهذا تقويض لوظيفة اللغة كأداة لنقل الثقافة وكنظام للمعنى، بالإشارات والمدلولات لإقامة وتبادل الأفكار المشتركة. فكانت النتيجة تجنب أشكال (الشاشة الخارجية) وتجريد الكلمات من معناها في سبيل بناء تركيبات جديدة. إن ويسلون يريد لغة تخرج عن اطار الثقافة الشائعة في المجتمع الأمريكي. فاللغة بالنسبة له تحمل المنطق والقيود أما التعبيرات الصوتية فتتيح مجال أكثر لحرية التعبير حتى ولو لم تفهم، فمن خواص تجارب ما بعد الحداثة أن المعنى والإدراك ليس هما هدف العمل الفني ولكن التعبير من قبل الفنان هو الأهم، فاختيار وسائل التعبير في حد ذاتها هي الحرية الكاملة، تفتيت الثوابت القائمة والذاتية المفرطة في تقديم المدلولات الخاصة بالفنان لها المجال الأكبر في مسرح ما بعد الحداثة والذي يمثل ويلسون أحد رواده.

ولأن اللغة ليست هي وسيلة النقل للتعبير عن الأفكار فإن التطور الفكري في عروض ويلسون يتأكد عن طريق التغيرات في العناصر الشكلية، والأداء، والإيقاعات، والملابس، والصور ولا تتبع البنية الكلية للعمل أيضاً خطية سردية. وبدلاً من ذلك ينقسم العمل (في اينشتاين على الشاطئ إلى ثلاث فصول يرتبط كل منهما بإحدى الصور المادية الثلاث وهي: القطار، والمحكمة، والحقل. وهي أربعة أجزاء في عرض ألعاب العرائس، ترتبط عن طريق التكرار

المميز لعروض ويلسون، كما في الحوار المتكرر في خطاب إلى الملكة فكتوريا(سبق الإشارة إليه في خاصية التكرار). ففي النهاية. يرغب ويلسون في ايجاد لغة تواصل جديدة مشتركة تبع من الصورة والحركة والأصوات اللغوية المتحررة من قيود النظام اللغوي المعتمد في الثقافة السائدة إلى لغة لكل البشر في أي مكان♥. وهو في سبيل ذلك يعيد تقديم عروضه في أماكن مختلفة في العالم محاولة منه للتواصل باللغة المسرحية الجديدة التي ابتدعها، وبوسائل تقنية تميز أعماله وتنبع من تلك الأفكار التي آمن بها، والتي تجعله يترك مساحة لعقل المتلقي ليجمع لغات خشبة المسرح في العرض في نص ديناميكي يعيد المتلقي ربط أجزاءه باعتبار ذلك أحد الأهداف الجوهرية لعروض ويسلون، فالتفاعل النصي يلعب دوره داخل مخيلة المتلقي الذي يجمع شتات دلالات الصور ليستدعي بنفسه وبصورة ذاتية خاصة جدا مدلولات ما يشاهده في عروض ويسلون التي تنتمي بهذا الفكر إلى ما بعد الحداثة.

وفي هذا السياق تشير الباحثة إلى عرض مونولوج هاملت اعداد روبرت ويلسون وولفجانج وينز Wolfgang Wiens، أداء روبرت ويلسون نفسه، فهو يعتمد في الأساس على الحوار أو الكلمات فكيف صاغ ويلسون هذا العرض. أولاً: إعادة ويلسون التفكير في النص باعتباره مونولوجاً، ووجد ويلسون طريقة لكي يتحدث هاملت بالنص باعتباره استرجاعاً للأحداث: "لقد بدأ الأمر قبل وفاته مباشرة، وانتهى بخطابه الأخير. ففي هذه اللحظة التي تسبق وفاته، نرى المسرحية بأكملها، والحياة بأكملها. ونستطيع أن نراه وهو يرى الموقف، وبالتالي نستطيع أن نراه بطرق مختلفة عديدة، كطفل، أو صبي؛ أو وهو يتأمل شخصاً أكبر سناً، أو يستمع إلى شخص أكبر سناً، أو يكون شخصاً أكبر سناً؛ أو امرأة، أو رجلاً،...، لقد قررت أن أفعل ذلك بنفسي، كتحد: أولاً، لأنه نص كلاسيكي، وثانياً لأنه عمل يركز بشكل أساسي على النص، بالإضافة إلى الصور. لقد فعلت ذلك كحوار أحادي، نوع من ذاكرة الحلم للمسرحية بأكملها. لقد أعدت هيكلة النص، وبدأت قبل ثوانٍ من وفاة هاملت. لذلك يُنظر إلى العمل على أنه استرجاع للماضي، حيث يتحدث هاملت بنص أوفيليا، وجيرترود وجميع

الشخصيات الأخرى. تدور المسرحية حقًا في ذهن هاملت. تبدأ بخطابه الأخير وتنتهي بخطابه الأخير"[٣١]

٨- الأداء التمثيلي في عروض روبرت ويلسون

إن الأداء التمثيلي في مسرح الصور عامة – بشكل خاص عند ويسلون – لا يقوم على منهج ستانسلافسكي من مراعاه الأبعاد الدرامية الشخصيات(البعد النفسي، المادي، الاجتماعي)، والذي يظهر في الأداء الصوتي والحركة لجسدية والمظهر العام للممثل على المسرح. وإنما يعتمد على ما يسمى بالعارض performer. وهذا العارض يعتمد في المقام الأول على تدريب وتنميه قدرات الممثل الجسدية والصوتية بشكل اقرب للفنون الأدائية. فالممثل في مسرح ويلسون لا يوظف طاقاته الإبداعية في الاتجاه الواقعي. بل يظهر تأثيرات لنظم مختلفة من الأداء نجدها عند جوردون كريج فيما أسماه بالسوبرماريونيت، وعند مايرهولد تحت نظام البيوميكانيك، وعند جروتوفسكي (فيما أسماه الممثل المقدس). وكل تلك الأساليب هي تدريبات لتنمية مهارات الممثل والتي تتحدد من خلال التدريبات الخاصة بالعرض المسرحي(البروفات)، كالارتجاليات الابداعية للمثلين أثناء الاعداء للعرض بتوجيهات ويلسون كمخرج. بالنسبة للفعل المسرحي أو الفعل الجسدي أو الحركة لا تعتمد ابداً على الفعل المتصل، أو الحركة المنطيقة، فمسرح الصورة لا يهتم بمنطق الأشياء ولكنه يعرض ويجسد ما يمكن أن نراه في أحلامنا. أو يمكننا القول أنه يجسد ما يحيا في اللاوعي. ففي عروض ويلسون يمكن أن نشاهد انفعالات مبالغ فيها. كالأداء في المسرحيات التعبيرية. و يمكن أن نشاهد الصمت المعبر والحركة البطيئة للممثل على خشبه المسرح. ففي أحد عروض ويلسون وهو أوبرا الثلاث بنسات يتم قتل أحدى السيدات فنجد الممثلة التي تقوم بتمثيل هذه الشخصية تتحرك ببطء شدي، وكأنها تسترجع ذكرياته في لحظة الموت، وهذه الحركة المعبرة تحتاج إلى تقنية (ميكانيزم) خاص للجسد لما فيها صعوبة بالغه في تكنيك الأداء ولهذا فإن الأداء الجسدي في مسرح الصورة وعند روبرت ويلسون يحتاج الى تدريبات من التركيز والثبات النفسي والانفعالي، والقدرة على التحكم في حركات الجسد. أما بالنسبة للأداء الصوتي للممثل فنجد

الممثل يقوم بأداء بعض الالفاظ غير اللغوية. والأصوات غير التقليدية غير الواقعية، والتي تعد رموزا بحد ذاتها وربما لا تحمل معنى خاصًا في ذاتها، والتي استوحاها ويلسون من أداء الصم والبكم وأعتمدها في كثير من الأحيان في عروضه. فكما أشارت الباحثة سابقًا أن بنية الحلم تسيطر على العروض المسرحية في مسرح روبرت ويلسون.

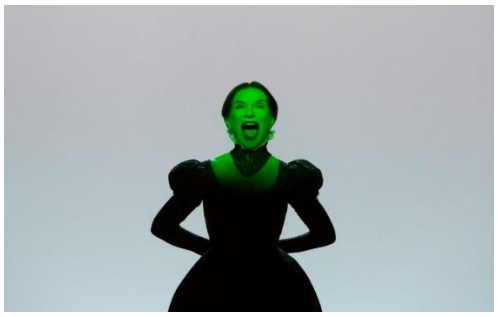
مسرحية حلم حيث تلعب الإضاءة الدور البارز في تشكيل الصورة الحلمية.

التصوير اللاطبيعي/ اللاواقعي لشاطئ فلوستراند

" نظرة شخص أصم " يقتحم المشهد سلحفاة ضخمة ليست لها علاقة بسياق العرض.

مونولوج هاملت أداء وإخراج روبرت ويلسون، أعتمد ويلسون على المنظر المجرد والأداء التعبيري

عرض "ماري قالت ما قالته" هي شهادة ماري ملكة اسكتلندا المستمدة من رسائلها حول تورطها في بعض المؤامرات. يشير العنوان إلى الشهادة المدانة ضدها من قبل أقرب الخادمات لها تُدعى ماري.



إيزابيل هوبير في عرض "ماري قالت ما قالت على مسرح" Espace Cardin, Parisعام ٢٠١٩. إخراج روبرت ويلسون الإضاءة تلعب دوراً تعبيرياً في العرض.

اينشتاين على الشاطئ: الإسقاط الضوئي على وجوه الممثلين في لحظات معينة يعطي تأثيراً دلالياً خاصاً لكل لون. وهي تقنية يوظفها ويلسون في عروضه بكثرة.

"أوبرا الثلاث بنسات" تكرار أسلوب التوظيف الضوئي لروبرت ويلسون حيث يستخدم البقع اللونية المسقطة على وجوه الشخصيات في هذا المشهد.(توظيف الإضاءة الحمراء على بعض الوجوه)

عرض أوبرا الثلاث بنسات: ازدواجية الحقيقة والخيال فالشخصيات ترى نفسها برؤية مخالفة للواقع الذي تظهر به، صورة من الداخل والخارج معاً كان يمكن أن تتحقق في المسرح

الواقعي عن طريق المونولوج (اللقطة المقربة) أو المناجاة الفردية التي تعبر بها الشخصية عن مكنونها ولكنها هنا عند ويلسون تتحقق عن طريق ازدواجية الصورة في المشهد المسرحي.

المشاركة الفعلية بين الممثلين والمتفرجين في عرض افتتاحية جبل كا؛ فكل من يمر بفضاء العرض يشارك بالفعل المسرحي وهو في أبسط صوره الحضور الجسدي الكامل للمتفرج في مساحة العرض (الجبل)، والتعامل مع الأشياء والمجسمات التي وزعها ويلسون في الفضاء المسرحي الجديد، وربما المشاركة بالحركة والرقص مع الإيقاعات المسموعة في فترات من العرض.

تداخل الأزمة/الأحداث في المشهد المسرحي، طريقة لصياغة الصورة المسرحية في عرض اينشتاين على الشاطئ. بتوظيف السقالات التي قسمت لأماكن متعددة كل مكان به ممثلون يقومون بأفعال مسرحية في نفس الوقت. وتكسر أوبرا أينشتاين على الشاطئ كل قواعد الأوبرا التقليدية. فبدلاً من الترتيب الأوركسترالي التقليدي، تألف العمل من مزج الأصوات وآلات النفخ الخشبية وأصوات فرقة فيليب جلاس(مؤلف الموسيقى). يتكون العرض من أربعة فصول مترابطة ومقسمة بسلسلة من المشاهد وتستمر المسرحية لمدة خمس ساعات تقريبًا، ولا توجد فترات استراحة تقليدية. وبدلاً من ذلك، تتم دعوة الجمهور للتجول بحرية أثناء الأداء. كانت أوبرا أينشتاين على الشاطئ ثورية عندما تم تقديمها لأول مرة.

الخاتمة

- تميزت عروض مسرح الصورة كأحد فنون ما بعد الحداثة الصور في مسرح الحداثة بالعمل على تركيب وتفكيك الأصوات والحركات، وتقديم صور صوتية وصور مرئية.
- تشكيل الفضاء في مسرح الصورة بتقنيات جديدة، منح الفضاء المسرحي وظيفة درامية تحل محل النص الأدبي وتستعين بجغرافية المكان، لتشكيل المساحات الفارغة (الشكل–اللون–الضوء..) حيث يتعامل المخرج معها ليشكل منها مفردة الزمان والمكان المسرحيين دون الاستعانة بالديكور المسرحي أو الأثاث التقليدي.

- إن العرض المسرحي عند ويلسون (باعتباره عرضاً ما بعد حداثي) لم يعد مجرد رفض للنص أو تخلى عن حرفيته، بل إصرار على تأليف رؤية سردية تشكيلية. تشكل نصًا جديدًا، نص العرض، الممثل فيه علامة أو أداة قابلة للتشكيل ضمن مفردات العمل المسرحي.

فالكلمة لا تعنى حوار بالمعنى التقليدي، بل عبارات لغوية ذات خصائص صوتية مادية. وهذا تقويض لوظيفة اللغة كأداة لنقل الثقافة وكنظام للمعنى، بالإشارات والمدلولات لإقامة وتبادل الأفكار المشتركة.

- المشاهد في مسرح ويلسون غير محايد، فالكيان المادي للفضاء له خصائص كامنة تنشط و تربطه بالمتلقي وفق نمط المثير والاستجابة. ويصبح فعل الرؤية هو فعل إنشاء وتشكيل يجعل المشاهد مسئولا عن الشيء الذي رآه، ويصبح العمل الفني نشاط يشترك فيه الفنان والمُشاهد على حد سواء، الفارق أن الممثلين متدربين على الأفعال التي يقدمونها بينما المشاهد يمكنه أن يكون حراً في استجاباته للعرض بقبوله أو العزوف عنه أو الرحيل من فضاء العرض.
- مسرح الصور نموذج من مسرح ما بعد الحداثة، يعتمد على نظام الفكرة المرئية والتكوين الفضائي، يدرس مشاكل الرؤية والجمال ليجعل المشاهد يفكر بعينيه. فقد تحول كل شيء في المسرح إلى صورة واندفعت الصورة نحو عولمة المسرح.

أما بالنسبة للتقنيات التي أبدعها ويلسون وتميز عروضه المسرحية فيمكن حصرها في النقاط التالية:

١- تقسيم العرض المسرحي لأجزاء ثلاثة أو أربعة تحمل التكرار في بداية كل جزء، كأنه مفتتح يعاد في بداية كل جزء بنفس الحركة والكلمات المنطوقة إن وجدت.

٢- يفكك ويلسون اللغة في مسرحه لأنها تمثل بنية منطقية حادة مضادة للغة التي يريدها. فويلسون يريد لغة بكر من التواصل الإنساني يدركها كل إنسان. وتعمل الصور اللفظية المبتكرة من لغو الكلمات باعتبارها نوعاً من النحت الصوتي داخل معمارية العمل كله.

إذ تتقاطع وتتداخل وتتجاور الصور المرئية المكانية واللفظية مع بعضها بعضا بأسلوب يبدو عشوائيًا.

٣- الممثل في مسرح ويلسون لا يهتم بمنطق الأشياء ولكنه يعرض ويجسد ما يمكن أن نراه في أحلامنا، أو في اللاوعي. فيمكننا أن نشاهد انفعالات مبالغ فيها؛ كالأداء في المسرحيات التعبيرية. ويمكن أن نشاهد الصمت المعبر والحركة البطيئة للممثل على خشبه المسرح.

٤- الحركة الباردة أو البطيئة التي تميز حركة الممثلين في عروض ويلسون.

٥- الدمج بين الشخصيات الفنية(الممثلون) والشخصيات الحقيقية.

٦- انعدام التطابقات في عروض ويلسون أي انفصال عناصر لعرض وعدم ترابطها، فهي تعمل في نقس الزمن المسرحي ولكن بشكل منفصل.

٧- تداخل الازمنة في المشهد المسرحي، نتيجة لسيطرة عالم اللاوعي وبنية الحلم المشهدية على عروض ويلسون.

٨- تداخل الأشكال غير الإنسانية في المشهد المسرحي، تحقيقًا للفكر السريالي الذي تجسد في عروض ويلسون.

٩- توظيف الإضاءة بشكل تعبيري والاعتماد على ألوان بعينها مثل: الأحمر، الأزرق، الأخضر.

١٠- تتميز معظم ألوان الملابس في عروض ويلسون بالأبيض والأسود. هذه التضاد الذي يوظفه لإبراز قضايا عامة تحمل يمكن أن يشعر بها الإنسان في كل مكان وزمان مثل: الحرية، العنصرية، الحرب، السلام، الصفاء الإنساني البكر،....الخ.

ويستطيع المخرج المعاصر أن يستفيد من هذه التقنيات ويحاول تطبيق بعضها – بما يتفق مع الغرض والرسالة التي يريد تقديمها في عرضه المسرحي – للوصول إلى بناء عرضًا مسرحيًا ينتمي لمسرح الصورة بأسلوب ويلسون المتميز، لأن مهمة التعلم في مجال الإخراج المسرحي تعتمد على تحليل التقنية ودراسة الكيفية التي تعمل بها، وبمدى ارتباط التقنية بالفكر المراد توصيله للمتلقي.

الهوامش

* مخرج، سينوغراف، موسيقي، تعلم فن العمارة وعمل بالتصميم الداخلي والرسم بالزيت والأعمال المركبة. من رواد التجريب في المسرح والسينما، وأطلق ويلسون على مسرحه (مسرح الرؤى، الأوبرا الصامتة).

* مخرج و كاتب ومصمم ديكور ومدير فني لمسرح الهستيريا الوجودي الذي أسسه ١٩٦٨في كنيسة سان مارك شرق نيويورك ونال الدكتوراه الفخرية ١٩٩٣من جامعة براون لكتابة وتصميم أكثر من ٥٠عرض بأمريكا وخارجها.

♦ لي بروير (١٩٣٧ – ٢٠٢١)، ممثلًا ومخرجًا أمريكياً، اشتهر بأفلام Mabou Mines Dollhouse، وCamp، و The Lost One

♠ جوزيف شاينا Jozef Szijna (١٩٢٢–) سينوغرافي ومخرج بولندي من أهم المسرحيين التجريبيين في العالم المعاصر.. كانت بدايات أعماله المسرح الشعبي theater ludowy، ثم تولى إدارته ثم دراسة مسرح ستديو theater studio في وارسو، ومن أهم أعماله: دانتي، فيتكاتسي، سيرمانتيس، و ربليكا الذي يعتبر علامة فارقة في تاريخ التجريب المسرحي البولندي هو وعرض موت الفصل الدراس لتادووش كانتور.

♣ تادووتش كانتور: (١٨٩٠–١٩٩٥) مخرج مسرحي بولندي. رسام، سينوغارف، مهندس ديكور، مصمم أزياء، مؤسس الفرقة التجريبية "كريكوت٢"، وفي عام ١٩٥٦ أنشأ كانتور مسرحه التشكيلي (كريكوت) بمدينة كراكوف البولندية، حيث كان يعد مركزًا للفكر المسرحي الطليعي البولندي. من أهم عروضه: موت الفصل الدراسي، فيلو بولي فيلو بولي، فليمت الفنانون في نور مبرج، آلة الحب والموت، اليوم – يوم عيد ميلادي، ولن أعود هنا ثانية.

[١] جيمس روس إيفانز: المسرح التجريبي، ترجمة فاروق عبد القادر، دار الفكر المعاصر، القاهرة، ١٩٧٩ ص٧.

[٢] أنظر، ديفيد بردباى، وديفيد وليامز: مسرح المخرجين، ترجمة أمير سلامة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الشباب العدد ٦٠، (سبتمبر)، القاهرة، ١٩٩٧، ص٦ .

[٣] أحمد زكي: عبقرية الإخراج المسرحي ـ المدارس والمناهج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٨٩، ص ٨٨.

[٤] أنطر، ديفيد بردبى، ديفيد وليامز: مسرح المخرجين، مرجع سابق، ص٧.

[٥] سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣، ص١٠٤.

♥ أنتونان آرتو: مخرج، ممثل، منظر، ورسام فرنسي له العديد من الاسهامات التي أثرت على الكثير من المخرجين في العالم أمثال بيتر بروك ، جروتوفسكي، وفرقة المسرح الحي، وغيرهم

[٦] آرتو: المسرح وقرينه، ترجمة: سامية أحمد أسعد، دار النهضة العربية، القاهرة ،١٩٧٣. ص٧٦.

[٧] شاكر عبد الحميد(د.): عصر الصورة الإيجابيات والسلبيات، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد ٣١١، الكويت، ٢٠٠٥، ص ٣٢٤ .

* ديونيس إله النبيذ والصخب(ولد المسرح من خلال الطقوس التي كانت تقام في الاحتفالات الخاصة به)، أبوللو إله العقل ورب الفنون. معبودان من الأساطير اليونانية.

[٨] شاكر عبد الحميد: عصر الصورة الإيجابيات والسلبيات، مرجع سابق، ص ٣٢٥

[٩] أنظر، بونى مارينكا: مسرح الصور، ترجمة سمية رمضان، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، الدورة ٦ القاهرة ١٩٩٤، ص ١٨.

[١٠] عفيف البهنسي (د.): من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن، الطبعة الأولى، دار الكتاب العربي، دمشق /القاهرة، ١٩٩٧، ص ٩٥ .

[١١] بياتريس بيكون فالان، المسرح والصورة المرئية، ج١، ترجمة: د. سهير الجمل، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي الدورة ١٦ ، القاهرة، ٢٠٠٤، ص ١٣٥.

[١٢] دنيس بابلى: أبحاث في الفضاء المسرحي، ترجمة نورا أمين، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، الدورة ٥، القاهرة، ١٩٩٣، ص ٣١٨.

* الإدراك هو العملية المعرفية التي تُفسَّر من خلالها المثيرات الحسية التي ترد إلى المخ عبر الحواس ، ومن خلال الإدراك تحدث رؤية الأشكال وسماع الأصوات ، وشم الروائح ، وتذوق الطعم ، ولمس الكتل .

[١٣] أنظر، شاكر عبد الحميد: عصر الصورة الإيجابيات والسلبيات، مرجع سابق، ص ٣٠٣، ٣٠٤.

* الحوارية البصرية أو الأيقونية أو حوارية التفكير بالصور مفهوم طرحه المخرج بروس شابيرو B.Shapiro ليصف الصورة العقلية التي تنشأ بين المؤدين والمشاهدين داخل قاعات العرض للأنشطة البصرية.

[١٤] شاكر عبد الحميد، مرجع سابق، ص ٣٢١-٣٢٤.

Φ عرضي افتتاحية جبل كا وخطاب إلى الملكة فكتوريا من إخراج روبرت ويلسون وسيأتي الحديث عنهما في المبحث الخامس.

[١٥] بياترس بيكون فالان، المسرح والصور المرئية، ج ١، مرجع سابق، ص١١٦،١١٥.

[١٦] مارفن كارلسون: فن الأداء– مقدمة نقدية، ترجمة: د.: منى سلام، إصدارات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، الدورة١١، القاهرة، ١٩٩٩، ص ١٩٥– ١٩٦ .

* الأيقونة هي أنواع من الرموز التي تتكرر في وسائل الإعلام المرئية، وتتردد في عقلنا الباطن بصفة مستمرة، وتجلب معها كما هائلا من الأفكار وتداعى المعاني ويمكن تمثيلها على المسرح بالرسم أو التصوير أو النحت.

* التكثيف هو استخدام رمز واحد ليمثل دلالات مختلفة أو كثر من دلالة. أما الإزاحة هي فصل الأسباب عن مصدرها الأصلي وربطها بدال جديد يحمل دلالة وعنى جديدين، أو مغاير على الدلالة الأولى للمدلول المباشر والمرتبط بها في السياق المجتمعي والثقافي .

[١٧] كولين كونسل: علامات الأداء المسرحي، ترجمة: د.: أمين الرباط، إصدارات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، الدورة ١٠ القاهرة ١٩٩٨، ص٢٧٣.

♦ فيلسوف وعالم اجتماع ومنظر أدبي فرنسي. اشتهر بأنه أول من أدخل مصطلح ما بعد الحداثة إلى الفلسفة والعلوم الاجتماعية وعبر عنها في اواخر سبعينيات القرن العشرين، كما حلل صدمة ما بعد الحداثة على الوضع الإنساني. وساهم مع كل من جاك دريدا وفرانسوا تشالي وجيل دولوز في تأسيس المعهد العالمي للفلسفة.

[١٨] نك كاي، ما بعد الحداثة والفنون الادائية ، ترجمة، د. نهاد صليحة ، الطبعة الثانية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مشروع الألف كتاب الثاني، القاهرة، ١٩٩٩، ص٧١

[١٩] باتريس بافيس: المسرح في مفترق طرق الثقافة، ترجمة: سباعي السيد، إصدارات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، الدورة ٥ ، القاهرة، ١٩٩٣، ص٨٦.

* المجال المفتعل يشمل مكان مفتعل، زمن مفتعل حياة مفتعلة أما الدراما: وهم المستقبل المفتعل، والرقص حركة حقيقية ولكنها تعبير ذاتي مفتعل.

♥ انطلقت الحركة السريالية في فرنسا في العشرينيات والثلاثينيات من القرن الماضي واحتضنت فنانين من مختلف التخصصات والمذاهب الفنية، بما في ذلك الرسم والنحت والأدب والسينما والموسيقى، ومن أشهر أعلامها: الإسباني سلفادور دالي (١٩٠٤ – ١٩٨٩)، و الفرنسي أندريه ماسون (١٨٩٦ – ١٩٨٧)

[٢٠] تمام طعمة: مفهوم المدرسة السريالية في الفن التشكيلي/https://mawdoo3.com (٢٠٢٢/٨/٧)

[٢١] أنظر، كولين كونسل: مرجع سابق، ص٢٧٥.

[٢٢] بياترس بيكون فالان، مرجع سابق، ص ١٢٤.

[٢٣] بوني مارينكا: روبرت ويلسون وبيرد هوفمان(مقال في كتاب مسرح الصور)، ترجمة: سمية يحيى رمضان، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، الدورة٦، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٩٤، ص ٩٣

♣ كارل غوستاف يونغ (١٨٧٥ – ١٩٦١)، عالم نفس سويسري، ومؤسس علم النفس التحليلي.

[٢٤] انظر ، المرجع السابق، نفسه.

[٢٥] أنظر ، بوني مارينكا، مرجع سابق، ص ٩٩

[٢٦] أنظر: أحمد سخسوخ: المشهد التجريبي في المسرح الأمريكي و الأوروبي – حوارات مع مخرجي ومنظري المسرح المعاصر، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، الدورة ٥، القاهرة، ١٩٩٣، ص ٦٨،٦٧

[٢٧] كولين كونسل: علامات الأداء المسرحي، مرجع سابق، ص٢٩٨.

[٢٨] أنظر أحمد سخسوخ(د.): مرجع سابق، ص ٦٩

[٢٩] أنظر، مايكل فاندين هيفل: الدراما بين التشكل والعرض المسرحي، ط١، ترجمة: عبد الغني داؤود، وأحمد عبد الفتاح. المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٣، ص ٢٢٢/٢٢٣

[٣٠] – يونى مارينكا: مسرح الصور، مرجع سابق، ص٩٨ .

♥ كانت مسرحية "أينشتاين على الشاطئ" واحدة من أكثر الأعمال المسرحية شهرة في القرن العشرين، وقد أطلق المخرج روبرت ويلسون والملحن فيليب جلاس نجاحًا دوليًا عندما تم إنتاجه لأول مرة في أفينيون بفرنسا عام ١٩٧٦ مع عروض لاحقة في أوروبا ونيويورك في أوبرا متروبوليتان، فبعد ما يقرب من أربعة عقود من عرضه لأول مرة وعشرين عامًا منذ آخر إنتاج له، أعيد بناء أينشتاين على الشاطئ لجولة دولية كبرى بدأت في مونبلييه في ربيع عام ٢٠١٢ وانتهت في كوريا الجنوبية في خريف عام ٢٠١٥، مما أدى إلى جلب هذا العمل الرائد إلى جمهور جديد وجيل جديد تمامًا.

[31] (٢٠٢٣-٢-٢٣) https://robertwilson.com/hamlet-a-monologue

المصادر والمراجع:

المصادر: العروض المسرحية للمخرج روبرت ويلسون:(نظرة شخص أصم، تمثيل حلم مسرحي(أو حلم)، خطاب إلى الملكة فكتوريا، مونولوج هاملت، ماري قالت ما قلته، أينشتاين على الشاطئ، أوبرا الثلاث بنسات، افتتاحية جبل كا)

المراجع:

١. أحمد زكى: عبقرية الإخراج المسرحي ـ المدارس والمناهج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،١٩٨٩.

٢. أحمد سخسوخ: المشهد التجريبي في المسرح الأمريكي و الأوروبي – حوارات مع مخرجي ومنظري المسرح المعاصر، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، الدورة ٥، القاهرة، ١٩٩٣.

٣. أنتونان آرتو: المسرح وقرينه، ترجمة: سامية أحمد أسعد، دار النهضة العربية، القاهرة ،١٩٧٣.

٤. بونى مارينكا: مسرح الصور، ترجمة سمية رمضان، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، الدورة ٦ القاهرة ١٩٩٤.

٥. باتريس بافيس: المسرح في مفترق طرق الثقافة، ترجمة: سباعي السيد، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، الدورة ٥ ، القاهرة، ١٩٩٣.

٦. بوني مارينكا: روبرت ويلسون وبيرد هوفمان(مقال في كتاب مسرح الصور)، ترجمة: سمية يحيى رمضان، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، الدورة٦، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٩٤.

٧– بياتريس بيكون فالان، المسرح والصورة المرئية، ج١، ترجمة: د. سهير الجمل، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي الدورة ١٦ ، القاهرة، ٢٠٠٤,

٨– جيمس روس إيفانز: المسرح التجريبي، ترجمة فاروق عبد القادر، دار الفكر المعاصر، القاهرة، ١٩٧٩,

٩- دنيس بابلى: أبحاث في الفضاء المسرحي، ترجمة نورا أمين، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، الدورة ٥، القاهرة، ١٩٩٣.

١٠- ديفيد بردباى، وديفيد وليامز: مسرح المخرجين، ترجمة أمير سلامة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الشباب العدد ٦٠، (سبتمبر)، القاهرة، ١٩٩٧,

١١- سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣,

١٢- شاكر عبد الحميد(د.): عصر الصورة الإيجابيات والسلبيات، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد ٣١١، الكويت، ٢٠٠٥ .

١٣- عفيف البهنسي (د.): من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن، الطبعة الأولى، دار الكتاب العربي، دمشق /القاهرة، ١٩٩٧.

١٤- كولين كونسل: علامات الأداء المسرحي، ترجمة: د./ أمين الرباط، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، الدورة ١٠ القاهرة ١٩٩٨.

١٥- مارفن كارلسون: فن الأداء- مقدمة نقدية، ترجمة: د.: منى سلام، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، الدورة١١، القاهرة، ١٩٩٩ .

١٦- مايكل فاندين هيفل: الدراما بين التشكل والعرض المسرحي، ط١، ترجمة: عبد الغني داؤود، وأحمد عبد الفتاح. المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٣,

١٧- نك كاي، ما بعد الحداثة والفنون الادائية، ترجمة، د. نهاد صليحة، الطبعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مشروع الألف كتاب الثاني، القاهرة، ١٩٩٩.

مواقع ألكترونية:

- تمام طعمة: مفهوم المدرسة السريالية في الفن التشكيليhttps://mawdoo3.com

https://robertwilson.com/hamlet-a-monologue