التفكيكية عند بينا باوش تصميمًا وإخراجًا

د. مجد القصص *

E.mail: majd.qasas.ma@gmail.com

*قسم المسرح كلية الفنون والتصميم - الجامعة الأردنية.

التفكيكية عند بينا باوش تصميماً وإخراجاً

د. مجد القصص

الملخص:

يتناول هذا البحث التصميم والإخراج عند بينا باوش مؤسسّة المسرح الراقص، الذي يعدّه النقاد مدرسة مسرحية جديدة لها سماتها وخصوصيتها، والتي بدأت في السبعينيات من القرن المنصرم، وما زالت هذه المدرسة تعمل حتى يومنا هذا، مع أن وفاة موجدتها توفيت سنة 2009.

إن الاطلاع على سمات المسرح الراقص تهيئ لنا الخوض في مزيد من التنظيرات باتجاه مسرح ما بعد اللاأرسطية (Post Non Aristotelian)، الذي بدأ النقاد ينظّرون له منذ ظهور المسرح الراقص.

يحاول الباحث إلقاء الضوء على التأثرات التي أدّت إلى ظهور هذا النوع الفني الجديد، ويتطرق إلى أهمها أمثال رودلف لابان، وكيرت يوس، إضافة إلى التأثيرات الأمريكية والأوروبية وتحديدا «بريخت»، إذ يركز الباحث على مدى الاقتراب والابتعاد عن هذه الاتجاهات الموجودة مسبقا. وكيف استطاعت «باوش» أن تتفرد بتجربتها عن الآخرين.

كما يتطرق الباحث إلى أهم سمات الإخراج عند «باوش» ومن ثم في المسرح الراقص، التي اعتمدت غياب الحكاية والبناء الأرسطي فلا مقدمة ولا وسط ولا نهاية. اضافة إلى اعتمادها لتقنية الارتجال في إنشاء العرض المسرحي، زد على ذلك استخدامها لتقنية التكرار كبنية أساسية في الإخراج.

ويتسادل الباحث ما اذا كانت باوش قد مارست التفكيكية في أسلوبها الإخراجي، منتهيا إلى تأكيد ذلك، وبذلك تكون من الأوائل الذين وضعوا مفاهيم التفكيكية على المسرح.

وينتهي الباحث إلى أن هذا النوع المسرحي يحتاج إلى المزيد من الدراسات العربية والغربية حتى نلم إلمامًا أفضل، وإن هذه الدراسة هي واحدة من الدراسات التي تسير بهدف كشف الجديد آخذة على عاتقها مواكبة ما يحدث في العالم الغربي حتى نصبح فاعلين في هذا الحراك النقدي وليس فقط متلقين سلبًا.

مصطلحات أساسية: التصميم، المسرح الراقص، الرقص الحديث، اللاأرسطية، الأرسطية، ما بعد اللاأرسطية، كولاج، مونتاج الحركات اليومية الاعتيادية، الرقص التعبيري، الباليه، الارتجال، الرقص الفردي، التفكيكية، البنيوية الأنثروبولوجيا، الإله، مشاهد الاعتراف، الفيمنولوجيا، السوريالية.

Destructionist in Pina Bausch: Choreography and Directing

Dr. Majd.AlQasas

Abstract:

This research deals with the design and directing of Pina Bausch, the founder of the Dance Theatre: that is considered by critics a new theatre genre with its own features and particularities. This genre started in the seventies of last century and still active up till now despite the death of its founder.

Getting acquainted with the features of the Dance Theatre prepares for us the grounds to dig deep into further theorizing about the Post Non-Aristotelian theatre which caused a lot of deliberating by the critics since the emergence of the Dance Theatre.

The researcher tries to shed light on the changes that led to the materialization of this new art genre as well as tackles the most important influences such as Rudolf Laban and Kurt Jooss, as well as American and European influences such as Brecht etc. The researcher focuses on the extent of how close or far these influences are in relation to the prevailing trends that preceded the Dance Theatre. Bausch also managed to keep her own experimentation isolated from others.

The researcher as well discusses the most important features of the directing methods of Bausch and subsequently those of the Dance Theatre; these features had specifically adopted absenting both the story-telling and the Aristotelian structuring; thus no start, no middle and no end. Add to that, Bausch depended on the improvisation technique in building up the theatrical performance. She also used the repetition technique as a fundamental framework in her directing.

The researcher as well discusses whether there are features of destructionist in her work taking Macbeth as example.

The researcher concludes that this theatrical genre needs further studies in both the Arab and Western countries in order to comprehend it in a better manner. This study is one among others that aims at exploring the new genre taking upon itself to keep up with whatever is taking place in the world so that we can become effective doers within this mobile critique and not stay as passive recipients.

Keywords: Terminology Choreography, Dance Theatre, Modern Dance, Non Aristotelian, Aristotelian Post Non Aristotelian, Collage, Montage, Everyday Movement, Expressionism, Ballet Improvisation, Solo, Destructionist, Structionism, Anthropology, Logos, Confessional Scenes, Surrealism, phenomenology.

1.مقدمة:

شكّلت بينا باوش حالة إشكالية في العالم الغربي، فهي الألمانية الآتية من فن الرقص إلى فن المسرح. وينقسم النقاد في تقييم تجربة «باوش» بين مؤيّد لها، ومدع أنها قد أسّست لنوع فني جديد مثل «يوخن شميت» الذي يؤكد بأن فرقة «وبرتال» تحت قيادة «بينا باوش»:«كانت أولّ من أسس مصطلح المسرح الراقص ليعني نوعاً فنياً مستقلاً [وكان هذا الاسم يستخدم حتى ذلك الوقت كجزء من أسماء الفرق الراقصة]، لقد فتح المسرح الراقص الذي يُعدّ مزيجا من الرقص والدراما آفاقاً جديدة للفتين معاً. لقد عبّر هذا المصطلح عن نوع من المسرح يهدف إلى إيجاد شيءٍ جديد في الشكل والمحتوى[1]» وكما يؤكد هذا أيضاً مصمم الرقص «وليام فورسيزي» (William Forsythe)، الذي اتبّع خطوات «باوش» وتأثّر بها؛ إذ يقول: «إن المسرح الراقص لم يوجد قبل أن تخترعه بينا باوش[2].»

وبين من يعتقد أنها قد أحدثت بعض التطور على الرقص الحديث مثل «باربارا كونفينو» (Barbar Confino) التي كان لها رأي آخر مغاير يسوغ ظهور المسرح الراقص، حيث تقول: «عندما انحرف الرقص عن أسلوب الباليه المدرّس والمصنع، وانحرفت الدراما عن تقاليد المدرسة الطبيعية، كان حتمياً أن الشكليين سوف يبدؤون بالاختبار من الأرضية نفسها. لقد ذهب الرقص باتجاه الطبيعية بتضمينه لحركات يومية اعتيادية. وبرفض الدراما للطبيعية والواقعية اتجهت إلى التجريد، إضافة إلى دمج أساليب جسدية في التمثيل. عندما بدأ كل نوع فني يتبنى امتياز الآخر، انكسرت الحدود بينها وظهر شكل هجين.[3]»

بغض النظر عن الرأيين السابقين تنحو الدراسة في هذا البحث على الإطلاع إلى التصميم والإخراج عند «بين باوش» للتعمق في هذا الهجين أو النوع الفني الجديد الذي يصنفه النقاد بأنه مسرح ما بعد اللاأرسطية (بيكيت، يونسكو + بريخت) فظهور المسرح الراقص، وهو مسرح درامي في المقام الأول، ظهر في سبعينيات القرن العشرين. بيد أن الذي يميزه عن الدراما بشكلها التقليدي، هو أنه يختزل الدراما في التعبير الجسدي الراقص، مستعرضاً بذلك تاريخ الجسد ورموزه. لقد صنف النقاد هذا النوع من المسرح بأنه مسرح ينتمي إلى «ما بعد اللاأرسطية» (Post Non Aristotelian)، ف «الأرسطيه» و«اللاأرسطية» تعتمدان على محافظتهما على ثنائية العقل والجسد، وتكرسان القسمة الثنائية بين المرأة والرجل، مع اختلاف الرؤية والغاية. فالمسرح «الأرسطي» يسعى إلى تكريس المحرمات الثقافية، من خلال المحافظة على الوضع الراهن، بدعوى أنه يحقق الخير الأسمى أو الخير المطلق على حد تعبير أرسطو، أما المسرح «اللاأرسطي» – وإن كان ينشد تجاوز الوضع الراهن وتغييره سواء في مسرح «برخت» أو في مسرح «يونيسكو» (Ionesco) و«صموئيل بيكت» (Samuel Beckett)– فيعلي من شأن ثنائية العقل والجسد، إما لصالح العقل كما في «برخت» أو لصالح الحواس كما في مسرح العبث، في حين أن المسرح الراقص يقوم على الجمع بين الثنائيتين، وبذلك نستطيع أن نطلق عليه «ما بعد اللاأرسطية[4]».

هذه الدراسة تنحو في البحث عن هذا النوع الجديد، حتى يتسنى لنا الحكم على هذه التجربة والتأكد من الاسلوب الفني الذي اتبعته «باوش» مؤسسة المسرح الراقص، وكما تقول «ديردري ميلروني» (Deirdre Mulrooney): «إن عمل بينا باوش لا يقع ضمن المسرح التقليدي ولا ضمن الرقص التقليدي، ولكنه هجين متناقض[5].» هذا الهجين المتناقض سيصبح قيد البحث والدراسة حتى نتعرف على التحوّل، أو التطور الذي حدث في هذا النوع الجديد.

كما تسعى الدراسة في التمحيص أسلوب «بينا باوش الإخراجي» والإجابة عن سؤال ما اذا كانت باوش قد اتبعت التفكيكية في أسلوبها الإخراجي، وكيف اثر ذلك على خيارتها بما تضعه على خشبة المسرح.

2. التصميم والإخراج:

1.2 مفهوم الإخراج عند «بينا باوش»:

قدّمت «باوش» الكثير من الأعمال المتميزة في المسرح الراقص. وأهم ما يميز أسلوبها الإخراجي هو المزج بين الأنواع الفنية المختلفة، ويؤكد لنا ذلك «يوخن شميت»؛ إذ يقول: «لقد تأسّس مسرح الحركة الذي أخذ عن أنواع فنية مختلفة، وأصبح خليطاً مركباً من العناصر مثل الرقص، والأوبرا، والمسرح الناطق والبانتومايم، حتى أصبح شكلاً فنياً يدعى المسرح الراقص.»[6]

ما يُميز أسلوب «باوش» في الإخراج أيضاً، أن جميع عناصر العرض المسرحي تحمل الثقل نفسه في العرض: الكلمة والرقص والغناء والديكور.. إلخ، كلها عناصر متداخلة وتقوم بالخدمة المطلوبة منها، يقول «تاشيرو» (Tahsiro): «بالنسبة لباوش، الكوريوغرافي، الخشبة، الديكور، الفضاء، الموسيقى، الحوار، الملابس والشخصيات كلها عناصر متداخلة، وتساعد على إيصال شيء ممّا تعجز الحركة أو الكلمة عن إيصالها وحدها[7].» إن «باوش» تتبع بذلك خطى «مايرهولد»، الذي كان يستخدم الحركة عوضا عن الحوار إذا وجد أنها أكثر بلاغة، والعكس صحيح.ً وأيضاً هي نفس فكرة «إدوارد جوردن كريغ» المعاصر لـ«مايرهولد».

لدى تفحصنا لأعمال «باوش» نرى أن بنية العمل عندها تتكون من جزئين: جزء يعتمد على الرقص وجزء يعتمد على التمثيل. أمّا الجزء الأول فيتكون من مشاهد رقص: إمّا رقص منفرد (Solo)، ثنائيات (Duet) أو مجاميع (Ensemble)، حيث يقوم جميع أفراد الفرقة بأداء لوحات تعبيرية درامية راقصة. أمّا الجزء الثاني فيتكون من مشاهد تمثيل مسرحي تأخذ شكل البوح، وتعرف هذه المشاهد عند «باوش» بمصطلح «مشاهد الاعتراف» (Confessional Scenes)، واللغة المعروضة في هذه المشاهد ليست فقط اللغة الألمانية، بل أحياناً تستخدم الإنجليزية والفرنسية والبرتغالية والإسبانية ويعود هذا السبب إلى تعدد جنسيات فريقها[8].

وتجدر الإشارة إلى أنّ ما يُميّز مشاهد «باوش» هي أنها تأتي على شكل صور سريعة، وشذرات وتدور في حركة دائرية، بمعنى أن الأفعال متعددة الطبقات، وتؤدى في وقت واحد؛ أي أننا نشاهد أكثر من فعل في آن واحد، وهذا الفعل يجعل الجمهور يختار أي صورة سيتابعها، وهو بذلك يؤلف قطعته الخاصة.

إن مجموعة هذه الأفعال تشكّل مشاهد، وهذه المشاهد عبارة عن «كولاج» (Collage)؛ أي أنها تنتقل من مشهد لآخر دون حساب للزمان أو المكان. ومن المهم معرفتة أن مبدأ «الكولاج» والمونتاج (Montage) الذي تستخدمه «باوش» في أعمالها ليس جديداً في الفنون، فهو موجود في كل من الرسم والسينما، ولكنها قامت باستعارته واستخدامه بالمسرح. و«المونتاج»: هو ربط المشاهد بعضها ببعض. و«الكولاج»: هو عملية وضع المشاهد متجاورة غير مترابطة، أي لا بداية ولا وسط ولا نهاية، ولا حكاية متواصلة. «إن باوش باستخدامها لـ«المونتاج» و«الكولاج» في أعمالها كانت أقرب إلى تلميذ «مايرهولد» المخرج السينمائي المشهور «أيزنشتين» (Eisentein)، كما تقول «آن دالي» (Ann Daly) «إن عمل باوش أقرب إلى أفلام إيزنشتين، منه إلى الباليه الذي يروي حكاية.[9]»

ومن أمثلة «المونتاج» و«الكولاج» عند «باوش»، مقطع من مسرحية باليرمو باليرمو: فهناك شخص على المسرح يدعى «جيرالدو» (Geraldo) يقوم بدهن أصابعه بطلاء أظافر أحمر اللون، يذهب إلى خلف المسرح، ويتعرى ويبدأ بأخذ حمام. وفي الوقت نفسه يدخل شخص يدعى «فرانسيس» (Francis) ويخلع قميصه ويغسله ثم يرتديه وهو مبلل، ومن ثمّ يقوم بتثبيت شموع على يده اليمنى، ويشعلها، وما زال «جيرالدوا» يستحم. ثم تدخل امرأة تدعى «كوينسلا» (Quincella) إلى المسرح وتقوم بتلطيخ شفتيها ببودرة بيضاء، وتطلب من «فرانسيس» أن يعزف لها. يذهب «فرانسيس» ويحضر الساكسفون، يعزف عزفًا جميلًا، ويذوب الشمع عليه طوال الوقت، وفي أثناء العزف يلوح لنا «جيرالدوا» من الخلف، ويمد يديه ليرينا جمال طلاء الأظافر. وبعد ذلك، تدخل

امرأة أخرى وهي تحمل مسدساً، وتجلس وتستمع إلى الموسيقى، وعندما تنتهي الموسيقى يخرج الجميع[10]. نلاحظ هنا أنه لايوجد تسلسل في المشاهد، بل توضع بشكل شذرات «إذ يتميز أسلوبها بغياب الحبكة التقليدية أو التطور التقليدي للعمل.[11]» فهي لا تعتمد على أية بنية كلاسيكية؛ أي أنه لا يوجد بداية ونهاية ونقطة تحوّل وحل. وعوضاً عن ذلك، تعرض لنا شكلاً يتلاءم مع الواقع من خلال وسائل واقتباسات لأوضاع فردية، ومن المهم معرفة أن «باوش» لا تفرض شكلاً معيناً على المواد التي تعمل بها، بل تجعل الشكل يتكون من المواد. إن استخدام «باوش» للحبكة غير المستقيمة المعتمدة على الصور تعد نقطة تحوّل في كل من ممّا رسات الرقص الحديث والمسرح المعاصر، وكما يقول «رويد كليمنهاغا» (Royd Climenhaga): «لقد فتحت باوش الأبواب نحو كتابة رخوة غير متماسكة إتبعها العديد من الفنانين. [12]»

ولا يقدّم مسرح «باوش» قصة، بل هدفه إيجاد اتصال واقعي لتجربة جسدية، وكما يقول «موللر هيدوينغ» (Muller Hedwing): «إن المسرح الراقص يفتح مناطق لأبعاد جديدة، تصبح الظروف دائما معروضة في السلوك الجسدي، إن الجسد لم يعد يشكل وسيطاً محضاً لحمل رسالة، ولكنه نفسه يشكل موضوع العرض.[13]»

أمّا الحركة التي تستخدمها «باوش» في تصميم لوحاتها فهي بداية حركة مستمدة من الحركات اليومية الاعتيادية: كالقفز والجري، والمشي، وكما يقول «يوخن شميت» :«إنهم هنا يمشون ويركضون ويقفزون ويسقطون ويزحفون ويتزحلقون وما إلى ذلك.[14]» وهذه الحركات تضعها كما هي، أو تضعها في تتابع راقص، وتضيف عليها سرعة معينة، بحيث تبدو كالرقص الحقيقي. إلا أنه رقص نابع من الفرد كما هو الحال في الرقص التعبيري القديم (Expressionism)، الذي استقته من كل من أستاذها «كيرت يوس» والراقصة الشهيرة «ماري ويغمان»، إضافة إلى استخدامها لحركات من الباليه لنقد هذا النوع الفني.

والتقنية التي تستخدمها «باوش» لتمرير هذه الحركات هي تقنية السينما، لا أعنى بذلك استخدام الأفلام في العروض التي استخدمتها «باوش» في بعض عروضها، بل الأخذ من الحركات السينمائية: الحركات البطيئة أو الحركات السريعة. فنحن في الفيلم نستطيع أن نبطىء الحركة ونسميها (Slow Motion) أو الحركة السريعة ونسميها (Fast Motion). هذا الإبطاء أو الإسراع هو أسلوب «باوش» في تنفيذ الحركة في المسرح، ولكن هذا لا يعني أنها لا تستخدم الحركة الطبيعية العادية من حيث قياس الزمن والسرعة.

ونضيف إلى مفهوم الحركة عند «باوش» مفهوما جديدا، وهو أنها لا تهتم بإيجاد حركات راقصة بديعة وقوية كما كان يفعل مصممو الرقص الحديث آنذاك، بل اهتمت بمفهوم لماذا يتحرك الناس. وهذا المفهوم أثّر في أسلوبها وفي اختيارها للحركات التي تضعها على خشبة المسرح، إذ تقول: «لا يهمني كيف يتحرك الناس، ما هو مهم بالنسبة لي ما الذي يحركهم. [15] » تبحث «باوش» في سلوك الإنسان المتأتي من الأوضاع الاجتماعية المختلفة. إن هذه المقولة تحيلنا الى مفهوم الفيمنولوجيا وخاصة فيما يتعلق بمفهوم الجوهر أو الروح (Essence)، فالجوهر بطبيعته شيء مربك ومحيّر. ولكن «باوش» تختبر الظروف الإنسانية من خلال الحركات، وتحفر في طبقات سلوكيات البنيان الاجتماعي. ونأخذ مثالا من مسرحية (ذو اللحية الزرقاء)، حيث نرى أن دوافع الرقص تشتمل على الألم الوجودي والحنين وخيبة البحث عن علاقات حميمة حقيقية[16]. تستخدم «باوش» حركات تعكس الحياة الزوجية في أسلوب تراجيدي/كوميدي، وتختبر العداوة بين الجنسين والغربة اللامتناهية بين الأفراد. وتستخدم أدوات بسيطة ولكنها فعال؛ لتتحدى التقاليد المسرحية والاجتماعية، وفي الوقت نفسه تعرض ألم الإنسان وضعفه.

أمّا المقاربة الثانية مع «الفيمنولوجيا»، فتتجسّد بالعودة إلى التجربة المعيشة، التي يمكن رصدها من خلال الأوضاع الجسدية المتكررة. ولا يشتمل

المسرح عند «باوش» على أي ادعاء، فالمؤدون ليسوا مضطرين لأن يمثلوا إرهاقهم المتزايد، فـ«باوش» تحرص على أن يكون الإرهاق حقيقياً يشتمل على: إرهاق الشخصية وإرهاق المؤدي؛ إذ إن الاثنين في حالة توحد. ولا ننسى أن الكثير ممّا يفعله المؤدون مستمد من تجاربهم الشخصية، فكما يوضح لنا «مانغ» (Manning) هذا بقوله: «يقوم المؤدون بتوظيف منهج باوش ويغرسون تفاعلهم مع الألم المتذكّر من التجربة المعاشة.[17]» [كذا] والمؤدّون ليسوا فقط هم من يلجؤون إلى التجربة المعيشة، فعلى المتلقي أن يفعل المثل. وتتحدى «باوش» جمهورها، من خلال تقديم عروض قد تستمر ثلاث ساعات دون فترة استراحة. فالزمن المسرحي يتحد مع الزمن الواقعي. وفي مثل هذا الوضع، فإن الإدراك السلبي يكون شبه مستحيل، فالإدراك يعتمد هنا على العلاقة وارتباط الجمهور وتمييزهم لتحديات المؤدين الجسدية والعقلية. فمثلاً، في مسرحية (ذو اللحية الزرقاء)، يُحضر الدوق مجموعة من الملابس النسائية ويضعها على زوجته الجديدة[18]. نستطيع بوصفناجمهورًا أن نؤوّل هذا الحدث بأن الدوق يفرض على زوجته الدور والواجبات التي على الزوجة أن تتبعها. هنا فقط من خلال تجربتنا الخاصة ومعرفتنا ومرجعيتنا لقضية فرض الشيء بالقوة، نستطيع أن نربط ونوجد معنى لهذه الصور.

ومع بعض الاستثناءات القليلة، لا توجد شخصيات نتابعها في عروض «باوش»، ولكن هذا لا يقلل من تعاطفنا بوصفناجمهورًار مع مؤدييها أو يمنعنا من أن نحبهم، فكما تقول «جوديث ماكريل»: «ما يميز عمل باوش أنه مهما كانت المشاهد غريبة وعلى شكل شذرات، إلا أننا نشعر أننا نعرف شخصياتها، وفي بعض المستويات ونحبهم.[19]» كما لا يوجد بطل أو أبطال مساعدون في أعمالها. وعوضاً من عرض شخصيات إنسانية، تصبح المظاهر الإشكالية للموضوع هي مركز الاهتمام مثل التوق والحنين وعدم القدرة على الاتصال بين الأشخاص...الخ.

ومن المهم ملاحظته -أيضاً -أن التوتر في أعمال «باوش» يوجد من خلال تشكيلات ووسائل متعددة، من خلال مضامين المشاهد الصغيرة، ومن خلال التغيير بين الحركة السريعة والبطيئة، وبين العالي والمنخفض، وبين الضوء والظلام، وبين الحركة والثبات.

إن مشاهد «باوش» أقرب إلى المشاهد السوريالية، وكأنها مأخوذة من حلم ما غير مترابط، وعلينا كجمهور أن نفك الشفرات ونحدد المعنى؛ أي أن بوصفناجمهورًا شريك في العملية الإبداعية.

وعملية الإخراج والتصميم لا تنتهي بيوم العرض بل تستمر «باوش» بالتغييرفي أثناء العروض، وحتى بعد سنين وبخاصة عندما تعيد عرض أعمالها بمؤدين جدد. وهذا المفهوم الإخراجي تسميّه «باوش» (حالة العرض الدائمة التطور). إن مفهوم الإخرج لديها يقوم على الهدم والبناء وعلى حالة عدم الاستقرار أو الثبات الدائمين، التي تشعر «باوش» أنها الطريقة الوحيدة التي تمنح العرض المسرحي الحياة. ونستشهد بذلك بحديث المؤدية «روث آمارنتي» (Ruth Amarante) التي عملت معها؛ إذ تقول: «في إحدى المسرحيات وفي المشهد الثاني كان هناك أغاني مختلفة، وفي يوم بروفة الملابس، قامت باوش وحذفتها جميعا، ووضعت موسيقى لشوبارت عوضاً عنها. لم يكن أحد يعرف ما الذي سيحدث، هي تغيّر في مرحلة الارتجال ومن ثم في تمارين المسرح، في الأيام الأولى من العرض والأسابيع الأولى، وتستمر في تغير القطعة وتفعل ذلك في كل أعمالها.[20]» كما قامت أيضاً بالتغيير في مسرحية باندنيون في بروفة الملابس، وطلبت من المؤدين أن يقدموا الجزء الثاني على الأول، بحيث يصبح الجزء الثاني هو الجزء الأول[21]. ونحن نعرف أن بروفة الملابس تكون قبل العرض النهائي بأيام قليلة.

إن هذا التغيير الدائم يجعل الممثل في حالة تأهب دائم، ويمنع من وقوعه في نمطية الأداء، ما نسميه العادة المتجذرة عند المؤدي، ممّا يؤدي

إلى تركيبات جديدة ومبتكرة. وتذكرنا «باوش» هنا بمصمم الرقص الأمريكي «مرسي كننغهام» (Merce Cunnigham). إن أشهر ما أتى به «كننغهام» هو أسلوب المصادفة أو الحظ (Chance)، ولكي نفهم ذلك لا بد من الإشارة إلى أن «كننغهام» كان يستخدم قرعة النقود (الفنة بالعاميّة) أو زهر النرد أو أن يسحب أي ورقة من أوراق اللعب بشكل عشوائيًا، ليحدد، على سبيل المثال، أين تأتي حركة ما في الجملة الحركية (المشكّلة من مجموعة حركات) أو أن يحدد تسلسل الجمل الحركية ومكانها في اللوحة الكاملة، أو أن يقوم باستخدام لعبة الحظ لتحديد موقع الراقصين على خشبة المسرح، أو عدد الراقصين في لوحة ما، أو أي جزء من الجسد عليه أن يعمل في هذه الجملة أو تلك. إن هذه التقنية أو الأسلوب الذي استخدمه «كننغهام» في تصميم لوحاته يعد الأكثر خلافاً وجدلاً حتى يومنا هذا. وقد قدم النقاد والباحثون تفسيرات كثيرة عن أسلوب الحظ هذا، فقد رأت «سلمى جين كوهين» (Salma Cohen) «أن كننغهام قد استخدم أسلوب الحظ حتى يضع خطوات راقصيه وحركاتهم للتماهي مع الشيء الطبيعي الفطري.[22]» إلا أن «روجر كوبلاند» (Roger Copland) لا يوافقها الرأي، بل يرى أنها قد أساءت فهم «كننغهام» وأسلوبه، فيؤكّد أنها قد وقعت في الخطأ، وأن «كننغهام» باستخدامه هذا الأسلوب لا يحاول أن ينفذ إلى مقاومة سيطرة الوعي من أجل إطلاق اللاوعي (الدوافع الفطرية الطبيعية)، بل إنه ينتفع من المجهول حتى يتجنب ما يمكن أن يتدفق فطرياً عند الراقص[23]. وأعتقد أن عملية التغيير عند «باوش» هي أقرب إلى «روجر كوبلاند»، حتى تتجنب التدفق الفطري والنمطي عند المؤدّين. لكن «باوش» لا تستخدم أية عملة نقدية، بل تأخذ ذلك قرارًا يعكس رؤية مفادها: أن العرض هو دائما في حالة تطّور وليس منتجا نهائيا. ويتطلب ذلك من مؤديها الجاهزية العالية للتجاوب، بما نسميه في المسرح بالحالات الطارئة. إن من يُحلل عروضها يجد أنه أمر ممكن؛ لأن عروضها لا تملك حدوتة أو قصة، فلا يؤثر هذا التغيير في سير العمل، وإنما يؤثر فقط في المؤدين والتقنيين الذين عليهم أن يتجاوبوا بسرعة مع نداءات «باوش» الدائمة . إن العرض في حالة التطوّر الدائم، هو من أهم إنجازات «باوش» وإضافاتها إلى المسرح الراقص.

ويمتاز أسلوب « باوش» أيضاً بعدم الفصل بين البروفات والعرض، وبين الكواليس والمسرح. فنرى مؤديها يؤدون حركات كأنها تمارين من البروفات على المسرح، ومن الممكن أن يخطئوا في أثناء التمارين، ومثال ذلك المؤدي «دومينك ميرسي»، الذي كان يؤدي حركات تمارين الباليه، أداء ممتازاً في البداية، ومن ثم يقع، ويقوم بذلك وهو يرتدي تنورة راقصات الباليه[24]. أمّا ما يتعلق بعدم الفصل بين الكواليس والمسرح، ففي مسرحيتها (اريس) وضعت «باوش» ديكوراً لغرف الممثلين على المسرح، بحيث يقومون بالمكياج والتأكد من مظهرهم في أثناء العرض ويقوم المؤدون بذلك في بداية المسرحية ونهايتها [25].

ومن دراستنا لأسلوب «باوش» نرى أن لديها منهجاً تتبعه دائماً، ولكنها -شخصياً- ترفض أن يكون لها ذلك؛ لأنه يُحجِّم خيالها واختيارتها؛ إذ تقول: «أنا لا أحب أن أدعو ما أقوم به بنظام... لأني في كل مرة أقوم فيها بعمل جديد، أريد أن أجرب أشياء جديدة وأشياء مختلفة.[26]» ربما كانت «باوش» ترفض فكرة النظام أو المنهج؛ لأن نظامها هو اللانظام، اللاتقنينية في الشكل أو المضمون، فكيف لشخص يرفض التقنينية أن يضع نظاماً لنفسه؟!

2.2 تقنية الارتجال:

تعتمد «باوش» تقنية الارتجال في إخراج أعمالها، وتستخدمها لبناء النص الحركي والنص اللفظي؛ إذ إنها تقوم بتوجيه أسئلة لراقصيها، ويقومون بالارتجال فترات طويلة جوابًا عن هذا السؤال، إمّا بالحركة أو الصوت أو الكلام. وللاطلاع على أسلوب «باوش» في إخراج أي مسرحية، نأخذ شهادة واحدة من مؤديها وهي «روث آمارنتي» (Ruth Amarante)، إذ تقول:

إن باوش تترك للشخص أن يجيب عن الأسئلة كما يريد، فهي تملك قائمة من الأسئلة تتراوح بين مائة إلى مائتي سؤال تطرحها في أثناء مدة العمل الموّزعة على شهرين أو ثلاثة... هي تسأل سؤالاً أو اثنين في مدة ساعتين؛ أي إن هناك أربعة أسئلة في مدة أربع ساعات... وتعطي مدة كافية للأشخاص للارتجال. وفي أثناء الارتجال تكتب «باوش» كل شيء تقريباً، ما الذي أحبته، وما الذي لم تحبه، وفي النهاية تعطي قائمة عن الارتجالات التي أحبّتها، والارتجالات التي لم تحبها. وفي أثناء الارتجال لا تستخدم موسيقى إطلاقاً إلا إذا طلب أحدهم ذلك. وهناك أيام تأتي «باوش» وتعطينا بعض الحركات، أربع إلى خمس حركات في اليوم الواحد، وفي اليوم الثاني تحضر حركات أخرى. وفي مرحلة متقدمة من عملها، أصبحت تستخدم الفيديو لتسجل كل الارتجالات، ثم تجلس معك في أثناء مشاهدته، وتقول لك: أنا أحبذ هذه وهذه، حاول أن تدمج هذه الأشياء معاً، ومع الشيء الذي أحضرته لك، واصنع رقصة، ففي كل أعمالها تصمم الرقصات الفردية (Solo) بهذه الطريقة. ومن المهم ملاحظتة -أيضاً - أنها أحيانا لا تأخذ كل الارتجال الذي قمت به، بل تكتفي بجزء منه، وهي تغيّر الأشياء قليلا. وبعد هذه المرحلة يصبح العمل كاملاً لها. ونتوجه بعدها مع «باوش» إلى عمل البروفات على المسرح، وتبدأ بوصل بعض المشاهد وتضع قائمة لأشياء صغيرة يمكن أن تأتي بعد هذا المشهد، أو أن يُكرر المشهد مع شيء آخر، وتُحدد «باوش» ما الذي يتناسب مع بعضه بعضاً، وهي بهذه الطريقة تضع القطعة كاملة[27].

نستنتج من هذه الشهادة أن تقنية الارتجال هي أساس العملية الإخراجية، إذ تؤمن «باوش» بإشراك مؤديها في العملية الإبداعية. ولكنها ليست نابعة بالمطلق من المؤّدين، فهي ردّ فعل عن سؤال «باوش» المستثير لهذه الحركات أو الكلمات أو الأصوات. ففي البداية هو فعل مشترك، إلا أننا نلاحظ أيضاً أن «باوش» تضع جزءاً صغيراً من نفسها بتوفير بعض الحركات للراقصين.

والملاحظة الأهم أن «باوش» هي التي تختار أي ارتجال سيتطّور وأي منه سيهمل، كما نستنتج أيضاً أنها أحياناً تقوم تشظي الارتجال نفسه، ومن ثم تُبدّل فيه وتُعدل عليه، وتضعه في سياق رقصات أو مشاهد حوارية على الخشبة. والنتيجة النهائية التي توضع على المسرح هي خطاب «باوش» المستقى من ذكريات وردود أفعال الفريق الحركي واللفظي، منتهين إلى أن الكلمة الأولى والأخيرة لما يوضع على خشبة المسرح هي للمخرج الدراماتورغ الجديد «بينا باوش»، ومستنتجين أنها لم تعتمد على نص مكتوب مسبقاً لتنفيذ رؤيتها الإخراجية عليه، فالعملية الإخراجية تبدأ بفكرة صغيرة ثم تكبر وتكبر، ولكن هذا الوضع ليس دائما، فهي أحياناً تستعين بنصوص مكتوبة مسبقاً. وسيتضح لنا -لاحقاً- كيف تعاملت «باوش» مع النصوص المكتوبة.

3.2 تقنية التكرار:

ما يميز أسلوب «باوش» استخدامها لمفردة التكرار استخدامًا دائمًا أعمالها الخاضعة للمسرح الراقص كافة. فمن خلال تكرار الحركات والكلمات تُغيّر «باوش» تقاليد المسرح الراقص الألماني، مستكشفة طبيعة الرقص وتضميناته السيكولوجية. وتستخدم «باوش» التكرار على النحو الآتي:

1-التكرار المجدَّد والمعاد بناؤه

- إعادة بناء تجارب الآخرين.

2-التكرار الشكلي

- التكرار الحرفي لجملة حركية.
- تكرار الحادثة نفسها في سياقات مختلفة.
- تكرار المشاهد مع تغييرات دقيقة.
- تكرار أحداث سابقة منفصلة في مشهد لاحق.

1.3.3 التكرار المجدد والمعاد بناؤه:

1.1.3.3 إعادة بناء تجارب الآخرين:

تؤكد «باوش» «أن الرقص له علاقة بالوعي؛

بوعينا بالجسد وطريقة تشكيل الأشياء.[28]» بتعريف وعي الجسد وطريقة تشكيل الأشياء، فإن الطبيعة الرمزية للمسرح الراقص مرتبطة بتطورات الإنسان الفيزيائية والسيكولوجية كما يؤكد ذلك «جاك لاكان»؛ إذ يقول: «إنه من خلال اللغة فإن الأنا المنبثقة من الذات لا تتفاعل فقط مع العالم، ولكنها نفسها مركبّة في صورتها الجسدية.[29] «بالنسبة إلى «لاكان»، فإن صورة الجسد تتشكّل بصفات ذاتية معينة وتبدأ في الطفولة المبكرة، كما أن هذا التشكيل للجسد لا يعتمد على دلالة أبوية وتخيلات عن الجسد، بل إن صورة الجسد هي تكرار للخريطة البيئية والعائلة الاجتماعية في نفسيّة الشخص وأعضائه الفيزيائية. وهي الوسائل التي تنتقل بواسطتها مخططات الإيماءة ووضعيات الجسد في المجتمع. إن هوية الجسد ليست مغايرة للمجتمع، إن جسد الإنسان هو جسد اجتماعي، وكما تقول «فرناندیز»: «إن جسد الإنسان بناء اجتماعي على مستويات فيزيائية وسيكولوجية يتم اختراقه بشكل دائم، ويتم التحكم به بنظام متكرر داخل علاقات القوة الاجتماعية. [30]»

من خلال التكرار تعرض «باوش» طبيعة المسرح الراقص الرمزية، وتحاول اكتشاف خريطة الجسد المكتسبة من الطفولة إلى المراهقة. فالمؤدون في مسرح «باوش» غالباً ما يعرضون لحظات من طفولتهم في أثناء عروضهم المسرحية، هم يعيدون ويكررون شواهد حركات الآخرين وسلوكهم. وكما تقول» اليزابيث رايت» (Elizabeth wright): «هم يمثلون مخاوف الطفولة من خلال ألعاب الأطفال وطقوسهم، فأحياناً يصبح الجميع أطفالاً، وأحياناً أخرى كباراً وصغاراً.[31]» وهذا يعني أن «باوش» بإعادتها لمشاهد من الطفولة تُعيد إنشاء جسد الذات التاريخية، وتحولها إلى شيء جمالي، وكما يؤكد ذلك «لاكان»؛ إذ يقول :«إن حقيقة أن الذات تحيي الشيء بخيالها، وتحاول أن تتذكر بالمعنى الفطري للكلمة الأحداث المكونة لوجودها، ليست مهمة بحد ذاتها. ما يهم هو لحظة الإنتاج الآني للماضي الذي نسميه تاريخا. [32]» من خلال تكرار الإيماءة والكلمة والتجارب السابقة، يمكن تعريف المسرح الراقص لـ«باوش» بأنه وعي الجسد بتاريخه بوصفه موضوعًا اجتماعيًا رمزيًا، وفي حالة تحول دائم.

ولكن كيف تتم عملية تشكيل المشاهد المعتمدة على تجارب الآخرين؟ يبدأ الموضوع من خلال طلب «باوش» من مؤدّيها أن يتذكروا أحداثاً حصلت معهم في طفولتهم. ونأخذ مثالاً على ذلك من تجربة المؤدية «جولي شانهان» (Julie Shanhan)، التي عملت مع «باوش» أكثر من عمل.

في جوابها عن سؤال «باوش»: ما الذي تتذكرينه من الطفولة؟ كان جواب «شانهان»: قبلة والدها. وتوضح لنا «شانهان» كيف تم ذلك وتقول: في البداية قمت بعمل ارتجال عن قبلة والدي، كما قمت بارتجال آخر مستخدمة كأس ماء ومرتدية ملابس بحر، وقمت أيضاً بارتجال ثالث عن قبلات من شخص آخر. لقد طلبت مني «باوش» أن أجمع بين الارتجالات الثلاثة وكانت النتيجة كالآتي: في المشهد أنا أشرب من فنجان، وبعدها أوقع الماء على الطاولة. ومن ثم أقوم بتقبيل الطاولة في أثناء حديثي عن القبل، (هنا نلاحظ أن ذاكرتها الشخصية قد تحولت إلى مشهد مسرحي). وكما تقول «شانهان»: لقد تغيّرت كلّيا. لقد اعتقد الجمهور بعد أن رأى المشهد أن له علاقة بسفاح القربى، خاصة أنه تمّ ربط قبلة أبي مع قبلة ابن عمي التي وضعتهما معاً... إن قبلة أبي تبقى كذاكرة، ولكنها تغيّرت في العرض، فأنا قبّلت العديد من الرجال منذ تلك التجربة إلى اليوم، إلى درجة أن قبلة أبي أصبحت مختلفة، لقد أصبحت قبلات رجال آخرين. إن لحظة تذّكر قبلة أبي كانت لحظة جميلة، ولكنها أصبحت كئيبة على المسرح[33].

نلاحظ هنا أن التكرار يقوم بتشظية تجارب الراقصين وأدبيات تعاقابتهم الحركية، ويخلق نوعاً مختلفاً من الاستمرار، يتحول إلى قالب جمالي، ويقلل الارتباط بشخصية المؤدي أو المؤدية. والتكرار في هذه الحالة يحوّل تاريخ أجساد الراقصين وإدراك المشاهدين، ويوجد عوضاً عنه استيعابات جديدة لها تاريخها الجسدي الخاص بها.

2.3.2 التكرار الشكلي:

1.2.3.2 التكرار الحرفي لجملة حركية:

يتطوّر هذا النوع بين كل من المؤديّن والمصممة «باوش»، أمّا عن الجزء المتعلق بالمؤدين، فهم عادة ما يقومون بتكرار بعض الحركات الصغيرة في أثناء ارتجالاتهم في الرقص المنفرد (Solo)، ويتم دمجها مع أشياء أخرى، بحيث يصعب على المشاهد تمييزها. ولكن عند تكرار أجزاء كبيرة في الرقص يصبح هذا مفهوم «باوش» كما تقول « روث آمارنتي»: «عندما نعيد أجزاء كبيرة من الرقص يصبح هذا مفهوم باوش المسرحي، فهي تحب التكرار كثيراً، وأعتقد أنها تحب أن تحدد اللحظة. [34]»

ونأخذ مثالا على التكرار الحرفي لجملة حركية من تجربة «آمارنتي»؛ إذ تقول:

كان دوراً صعباً بالنسبة إليَّ أن أسير إلى الحائط على أربع وأضرب رأسي به، لأكثر من عشرين مرة. إن ضرب نفسي لا يحدث ألماً فقط، بل هو هذا الإحساس الذي ينتابك، وأنت ذاهب إلى الحائط كأنك تريد اختراقه وتكرّر وتكرّر وتكرّر[35].

لقد نتج هذا المشهد من ارتجال صغير قامت به «آمارنتي»، وهو الاقتراب من الحائط والسقوط والعودة إليه. إلا أن «بينا باوش» طلبت من «آمارنتي» أن تكرّره مرات عدة، فما الذي يحدث للمؤّدي وما الذي يحدث للمشاهد عند مشاهدته لهذا الفعل الحركي المتكرر؟ إن المشاهد عندما يرى شخصاً يضرب نفسه بالحائط لا بد وأن يشعر بالكآبة من جراء هذا الفعل الماشوستي لإيذاء الذات. أمّا عن شعور الراقص فتخبرنا «امارنتي» بذلك وتقول: في البداية كان الإحساس جيداً ولكنه انتهى لأن يصبح إحساساً كئيباً... هذه هي الأشياء التي تحبها «باوش»، وأستطيع أن أفهم لماذا تحبها، لأننا بوصفنا راقصين عندما نكرّر الحركة نفسها لا نبقى الشخص نفسه الذي بدأ الحركة، فنحن نتغيّر، والحركة تتغيّر أيضاً، فهي تقدّر هذا التغيّر بنوع الحركة نفسها [36].

وهنا نلاحظ أن تكرار الحركة يحوّلها حسب النظام الرمزي إلى مجموعة دوالّ لا تؤدي إلى معنى واحد بل تتضاعف وتتحول، حسب ما يقول «لاكان»: «فإن النظام الرمزي يحتوي على رموز بمرجعية ذاتية وتعددية للمعاني داخل سلسلة الدوال.[37]» وكما في نظام «لاكان» الرمزي، فإن الحركات عندما تكرّرها «باوش» تصبح سلسلة من الدوال، تسّيل المعنى وتذوّبه، ومن ثم تنتج معاني لا يمكن التنبؤ بها. هذه المعاني تنبثق وتحلّ وتتغيّر.

2.2.3.2 تكرار الحادثة نفسها في سياقات مختلفة:

تعمد «باوش» إلى تكرار الحادثة نفسها، ولكنها تضعها بأشكال مختلفة، سواء كانت هذه الحوادث موضوعة بالألفاظ الكلامية أو بالحركة. وأدلّل على الألفاظ الكلامية من مسرحية 1980، قطعة لبينا باوش، وهو عبارة عن مشهد لمهرجان دولي يعرض الموهبة والجمال الفارغ، إذ يتقدم الحكم أمام المتبارين من النساء المصطفات بخط مستقيم في مقدمة المسرح ويطلب منهن وصف ندوبهن وجراحهن.

تتقدم «فيونولا غرونن» (Fionola Gronin) وتقول : لدي أصبع مكسور من جراء ضربة بالتدفئة المركزية، وعندي ندبة على قدمي جراء دهسها بعجلة هوائية، وعندي ندبة على رأسي جراء وقوع مظلة هوائية عليها، ولدي ندبة على اللثة[38].

وتتقدم «بياتريس ليبانوتي» (Beatrice libonati) وتقول وهي تشير إلى عدة أجزاء في جسدها: جراحة لوزتي الحلق، وجراحة الزائدة الدودية، وقوع من على كرسي، خرمشات من قطة، خرمشات من بعض العروض هنا وهنا، جراحة أسنان[39].

ومن خلال تكرار هذه الحادثة نلاحظ أن الجسد يحضر على المسرح بعيداً عن الإتقان الذي تعودناه في الباليه والرقص الحديث، فهو شبيه بالحياة اليومية ينتج ندوباً وجراحاً، هنا يعرض الجسد بوصفه جسد آخر معارضاً الوهم الذي يقول إنه مثالي. ونتابع الأحداث والراقصون يقاطعون من قبل الحكم الذي لم يعد مكانه على المسرح بل أصبح في خلف الصالة

مغيرا السؤال وطالبا من كل واحدة منهن الحديث عمّا تخاف منه؟ هنا أصبح كل راقص مرغماً على أن يجيب بطبقة صوت أعلى؛ لأنهم انسحبوا إلى عمق المسرح.

تقول «فينولا» أخاف من المياه العميقة، من العتمة، من كل شيء يقفز، آه الضفادع.

وأجابت «فرانسيس فيت» (Francis Viet): أن أضطهد بشكل كامل من قبل شخص آخر.

وأجاب «ميتثيلد غروسمن» (Mechthild Grossman): أخاف من الغباء، من الموت، هذا يكفي[40].

لقد وضع الحكم سؤالاً في المرتين يكشف عن ضعفهم عوضاً عن مثاليتهم، وهنا نرى الحدث نفسه ولكن في سياقات مختلفة. يقوم الحكم بعد ذلك بتكرار معاناة المتسابقين، وبعد ذلك يحصل الفائز على إكليل ورد، وهو الشخص الذي ميّز بأعلى تصفيق، دليلاً على أنه صاحب أكبر معاناة.

ونجد في تكرار مشاهد المنافسة أن «باوش» تكافىء الخطأ أو غير العادي، عاكسة صورة المنافسات التقليدية التي تكافىء المثالي، وكما تقول «فرناندیز»: «إن باوش تُلمح إلى التوافقات الشائعة للمجتمع الماسوشي السادي والذي يكافىء الفرد من خلال المعاناة.[41]

أمّا المثال المتعلق بالحركة فيُدلّل عليه من مشهد لممثل «باوش» «دومينك ميرسي» من مسرحية لصرخة سمعت فوق الجبل تصف عملية البحث الدائمة والإصابة بخيبة الأمل. يركض «ميرسي» على المسرح بأيدي مفتوحة وهو يتدفق بحرية وبتركيز غير مباشر، ثم تنخفض سرعته إلى أن يقف، ينزل يديه ويصل إلى يمين مقدمة المسرح وعيناه تبدوان تائهتين تبحثان عن شيء غير ملموس. وتدريجياً ينضم إليه عشرة من الراقصين ينتشرون على الخشبة، في وضع ركض معقد، تسارع، وصول، تباطؤ، تردد، ويثير الراقصون إحساساً بأن شيئا ما مفقود. يغادر الراقصون ويبقى «ميرسي» يكرر حركاته وحده، تتوقف الموسيقى ويتوقف ليؤدي حركات جديدة لها علاقة بالبحث والتردد[42].

ويشعرنا هذا التكرار بلحظات اختفاء التمثيل على المسرح، فمهما فعل «ميرسي» فإنه ينقل لنا أنه لا يملك أي شيء ليمثله، إنها لحظة مرعبة لا شيء يبدو أنه يحدث حقيقيةً على المسرح. ونلاحظ أيضاً اختفاء الزمن على المسرح. إن هذه الحركات تحاول أن تملأ زمن العرض ماحية زمن وقوع الأحداث نفسه.

3.2.3.2 تكرار المشاهد مع تغييرات دقيقة:

في هذا النمط تُركّز «باوش» على فكرة معينة، وتكررها من خلال مشاهد مختلفة، ومثال ذلك مسرحية صرخة سمعت فوق الجبل، والتي أنتجت عام 1984. والثيمة التي تكررها «باوش» هي البحث عن الحب، وتقوم بذلك بواسطة تغييرات حقيقة، وذلك بإحضارها عدداً من الشخصيات لتعبر عن الفكرة نفسها. وإليكم الأحداث: تدخل «بنديكتي بيليت» (Bendicte Billiet) مع راقصة أخرى إلى المسرح وهما ترتديان ألبسة مراهقات تعكس فترة الستينيات، التي شاعت فيها الملابس فاتحة اللون والأحذية ذات الكعوب العالية. فينظرن بإغواء الى الجمهور نظرة طفولية ... ويؤدين حركات برفع فساتينهن إلى أعلى وأسفل، وإلى الأمام والخلف، ثم يرتبن ملابسهن ويبدأن مرة أخرى بتكرار الطريقة الطفولية للإغراء. ثم يأتي شخص ويخرجهن من المسرح[43]. في هذه المسرحية الأرض مغطاة كليا بالطين، ففي المشهد الثاني يحضر راقصون وعمال مسرح اثنتين وثلاثين شجرة إلى المسرح. يبدؤون بوضعها واقفة ثم تقع، وهذا الحدث يتكرر مع جميع الأشجار. إن هذا المشهد يعطي انطباعاً لغابة بنيت وهدمت في الوقت نفسه. وهذا يتم بمرافقة موسيقى أوركسترالية. وتأثير الصورة اقترح أوضاع رقص للأشجار. تعود «بيليت» إلى المسرح وتؤدي سلسلة من الحركات الجديدة، وهي تنظر بإغواء إلى الجمهور، وأحياناً تختفي خلف الأشجار، وتكرر هذه الحركات.

ثم تدخل «ليبوناتي» إلى المسرح ملتفة بشرشف أبيض، كما تحمل شرشفاً أبيض آخر بيد، وباليد الأخرى وسادة نوم. تقوم «ليبوناتي» بترتيب الشرشف الثاني على الأرض وتضع الوسادة وكأنها تحضّر سريرا للنوم. وتكلّم الجمهور بصوت عال وتقول: مرحبا، تعالوا إلى هنا. فلا يستجيب لها أحد، وتعيد العرض مرات عدة، وفي الوقت نفسه تقوم «بيليت» بتكرار حركات الإغراء التي تصدرها، وفي نقطة معينة تغادر «بيليت» المسرح، وتصبح كلمات « ليبوناتي» أكثر حدة من خلال الصمت[44]. إن التمدد فوق الأرض الطينية المحاطة باثنتين وثلاثين شجرة وامرأة تنادي على حبيبها الجمهور، إن هذا المشهد يمثل حاجة الفرد إلى الآخر. ثم يأتي العمال ويخرجون الأشجار، وبعدها تدخل امرأة ورجل يلعبون لعبة بشكل متكرّر: المرأة توقع شالها والرجل يلتقط الشال وبالتدريج يعيده إلى الفتاة[45].

هنا نلاحظ أن محاولة دعوة «ليبوناتي» إلى الحب. قد تم استبدلت بلعبة إغراء ظريفة، كما استبدلت رغبة المراهقات بالحصول على الحب بدعوة «ليبوناتي» في بداية المشهد. هنا وفي هذه المشاهد نلاحظ أن الثيمة المتكرة هي ثيمة الحب، ولكنها وضعت في سياقات مختلفة.

ونلاحظ أيضاً أن التكرار هو البنية الأساسية في المشاهد الأربعة: وقوع اثنتين وثلاثين شجرة، خطوات «بيليت» الإغرائية، بحث «ليبوناتي» عن حبيبها الجمهور، ثم لعبة الإغواء بين الزوجين. ولكننا نلاحظ أن العلاقات قد وضعت كشبكة اعتمادية على بعض وتمثّل عدم الاكتفاء عند الجميع، والمتمثل من خلال عملية التكرار.

4.2.3.2 تكرار أحداث سابقة منفصلة في مشهد لاحق:

تقوم «باوش» أحيانا بجلب حركات أو ألفاظ من مشاهد سابقة، وتضعها في مشاهد لاحقة. ومثال ذلك المشهد الأخير من مسرحية ذو اللحية الزرقاء، إذ يقوم المؤدون، وعلى صوت تصفيق البطل بإعادة أحداث سابقة منفصلة وتجسيدها. وفي المشهد نرى من يفترض أن تكون الزوجة «جوديث» مستلقية على الأرض، وهي في حالة سلبية، كأنها ميتة، يحضنها البطل ويصفّق بيديه لإيقاظها. وهذا التصفيق يثير المؤدين للقيام بحركات ثم الثبات بعدها. لكن كل حركة وثبات هي إعادة للحظة شاهدناها سابقا. ويتحرك الراقصون ويثبتون أكثر من خمسين مرة[46]. ويشعر المشاهد كأن المؤدين يتدربون على القطعة، وهذه وسيلة تستخدمها «باوش» لعدم الفصل بين التمارين والعرض، أو أن المسرحية مستمرة حتى بعد الوصول إلى النهاية، حتى لا تحدث أي حالة إغلاق للعرض.

4.2 «بينا باوش» والتفكيكة في المسرح:

سأحاول في هذا المبحث التأكد ممّا إذا كانت «باوش» قد استخدمت التفكيكية استراتيجة في صياغة أعمالها أم لا، وذلك من خلال عمل مقاربة بين مبادىء التفكيكية ومسرحية مكبث لـ«شكسبير» كنموذجًا.

اختلف النقاد في عد التفكيكية منهجاً أو استراتيجية، وسأتعامل معها على أنها استراتيجية لأنه مع وجود أتباع لها، إلا أنها لم تتحول إلى منهج بالمعنى الكامل للكلمة. لقد نبعت التفكيكية من البنيوية، كونها تعاملت مع النص والدال والمدلول، وإن اختلفت عن البنيويين في استدلالاتها وتحليلها، ومن ثُم في نتائجها.

المعروف أن البنيوية بدأت في الفكر الفرنسي في الخمسينيات من القرن الماضي، على أيدي عالم الأنثروبولوجيا «كلود ليفي ستراوس» (Claude levi Strauss)، وأفلحت إلى حد كبير في ملء الفراغ الذي نشأ عن خسارة الفلسفة الوجودية. وتتلخص نظرية «ستراوس» في الآتي: هناك أبنية عقلية لاشعورية عامة تشترك فيها الثقافات الإنسانية كافة على ما بينها من اختلاف وتباين، والوسيلة الوحيدة للكشف عن هذه الأبنية اللاشعورية وفهمها هي اللغة[47]. لقد استعان «رولان بارت» بها في مجال النقد، وطبقها

«لاكان» في مجال التحليل النفسي، واستخدمها «لوي التوسير» (Louis Althusser) في تحليله النقدي للماركسية، كما طبقها «ميشل فوكو» على الأنساق الاجتماعية وتاريخ الأفكار. كانت أداتهم جميعاً دراسة النص، وإخضاعه للتحليل اللغوي في ظل نظرية «فرديناند دو سوسور» (Ferdinad De Sussure). إلا أن «جاك دريدا» مؤسس التفكيكية، لم يتقيد بميدان واحد، وإنما تنقّل بين مختلف ميادين المعرفة، مع توجيه اهتمام خاص إلى النص الأدبي والفلسفي. فهو يدرس النسق الفكري الذي يكمن وراء النص، عن طريق تحليل النص ذاته أو تفكيكيه. ويجري تفكيك النص لإظهار أنه مركب يتألف من عدد من النصوص الأخرى[48].

وسأنحو في البحث نحو أخذ بعض مفاهيم التفكيكة من «دريدا»، وإجراء مقاربة مع أسلوب «بينا باوش» في عملها المسرحي، لأتحقق ممّا إذا كانت «باوش» قد طبقت التفكيكية في مسرحها أم لا.

إن فكر«دريدا» في تعامله مع النصوص يتلخص في أنه لا يجب التعامل مع النصوص بما تقوله أو تُعلنه وتُصرّح به، بل بما تسكت عنه، ولا تقوله، بما تخفيه وتستبعده. يعتمد «دريدا» على مبدأ الذهاب إلى الهامشي والعرضي والمهمل. بناء على ما سبق سنرى ماذا فعلت «باوش» في مسرحية مكبث لـ«شكسبير». بدأت «باوش» بالعنوان، فلم تستخدم اسم «مكبث»، وإنما استخدمت التالي: «ويأخذها من يدها ويقودها إلى القصر ويتبعها الآخرون». إن هذا العنوان حسب ما يوضح لنا «شميت» «ما هو إلا جزء من الإرشادات المسرحية التي وضعها شكسبير في حواشي مسرحيته.[49]» وهنا نرى أن «باوش» ذهبت إلى الهامشي والمهمل، واتخذت منه عنوانا لعرضها المسرحي. ومن المعروف أن الإرشادات المسرحية قد تساعد المخرج للتعرف على الأحداث والشخصيات، يأخذ بها أحياناً، ويهملها في أحيان أخرى، وكل مخرج يقوم بذلك حسب رؤيته وتناوله للنص المسرحي، فهي ليست بذات أهمية، إلا أن «باوش» اختارت هذا الثانوي وغير ذي الأهمية، ليصبح عنوانا للمسرحية.

فهل كان العمل الذي وضعته «باوش» يعتمد على «مكبث» شكسبير؟ لم تقدم «باوش» «مكبث» شكسبير كما هي، بل قامت بعمل تنويعات عليها، باستخدام بعض موتيفات شكسبير، ولم تبق إلا شذرات صغيرة من نص شكسبير الأصلي[50]. إن هذه الحقيقة تحيلنا مباشرة إلى «دريدا» الذي يقول: إن كاتب الكلام المكتوب غائب بعيد، لا يتفاعل مع المتلقين تفاعلاً مباشرًا، والنص المكتوب على عكس الكلام، تعبير غير مباشر، لأنه يصل إلى المتلقي من خلال القلم والمطبعة والأوراق، فإذا لم يفهم المتلقي ما جاء فيه لا يمكن الاستفسار عن معناه من الكاتب، فالنص المكتوب منفصل عن كاتبه. فقد كتبه على الورق وأصبح نصاً يمكن تداوله، وإعادة طبعه وتفسيره، ويمكن استخدامه بطرق لا يمكن أن تخطر على بال الإنسان الذي كتبه[51]. نعم لقد مات شكسبير منذ زمن طويل، و«باوش» تلقت النص من خلال الورق، وتعاملت مع النص من منطلق أنه نص مفصول عن كاتبه، وأعادت تفسيره بطريقة لا تخطر على بال إنسان. فما الذي فعلته «باوش» بنص شكسبير؟ للإجابة عن هذا السؤال نأخذ مثالا من المسرحية، إذ نشاهد ونسمع إحدى الممثلات تقوم على شكل تسلسل خال من التتابع الزمني، وكنوع من القصص الخياليَّة الكوميدية، تؤدي دورها بأسلوب طقسي ثابت، وفي وضع إغراء، واضعة ساقا فوق الأخرى، وواضعة أحمر الشفاه، ومتخذة وضع رجل يستعرض عضلاته، تُعدد الأعمال الدموية بعينين متقدتين بالحماس، وقد قدمت المشهد برموز منطوقة بطريقة طفولية[52]. وبالنظر إلى هذا المشهد نجد أن ما فعلته «باوش» هو أنها قامت بقراءة تفكيكية للعمل، معتمدة على مقولة «دريدا» بأن القراءة التفكيكية قراءة حرة ولكنها نظامية وجادة، وفيها يوجد القديم الموروث، وكل معطياته مع الجديد المبتكر وكل موحياته من خلال مفهوم السياق، وعلى ذلك فإن النص يكون رابطة ثقافية ينبثق من كل النصوص، ويتضمن ما لا يحصى من النصوص[53]. ولدى التحقق من المشهد السابق، نجد أن الموروث القديم لشكسبير في مسرحية

مكبث يتجسد في عدد من الأعمال الدموية. فسواء المقصود بها «الليدي مكبث»، التي حرضت زوجها على القتل أو «مكبث» نفسه حين تتقمصه المؤدية من خلال وضعية رجل يستعرض عضلاته، كل هذا يحيلنا مباشرة إلى «مكبث» وأعماله الدموية الجمة التي ابتدأت بقتل عمه «دنكن» واستمرت تنجرف بلا نهاية. إن هذا من المورورث القديم الذي اختلط مع الجديد المبتكر سواء بطريقة الأداء الطفولية أو بطريقة أداء تسلسل خالٍ من التتابع الزمني. إن ما قدمته «باوش» يشكل مجموعة نصوص متجاورة ترتبط بأثر بنصوص قبلها.

ومن ناحية أخرى نستطيع أن نحدد أثرا آخر للتفكيكية في عمل «باوش». إذ تستمر في مشاهدها المتلاحقة وتسير بنا في سلسلة دائرية تكاد لا تنتهي. فكلما وصلنا إلى معنى من مشهد قصير، تقوم بتشتيت هذا المعنى وكسره عبر مشهد قصير آخر، دون تمكننا من الحصول على قصة متكاملة. إن «باوش» بهذا العمل تكون قد قربتنا من مفهوم «دريدا» والتفكيكية، فالمبدأ لديه يسير باتجاه أن كل تفسير يؤدي إلى تفسير آخر، وهذا يعني أن مدلول أي دالّ مؤجلٌ ومعلّق إلى ما لانهاية، ومن ثم يؤدي إلى أن ينفصل الدال عن المدلول، وإلى استحالة الوصول إلى المعنى والحقيقة، وإلى لعب الدوال غير المتناهي.

ونأخذ مثالاً على ما سبق من مسرحية مكبث، حيث نرى رجلاً يحمل امرأة كالدمية ويضعها فوق البيانو، ويأخذ بالعزف عليها بأصابعه. ونرى في المشهد نفسه شخصاً آخر يلف امرأة حول كتفه مثل شال زينة في أثناء استمراره بالحديث مع شخص آخر[54]، وفي محاولة لتفسير الموقفين، يمكننا القول إن الرجل الأول يتعامل بفوقية وتعال مع المرأة، فهي لا تمثل له شيئاً، وإنما دمية يستمتع بها وقتما يشاء. أمّا الرجل الثاني الذي يلفّ المرأة حول عنقه، فكأنه يستخدمها مثل شيء من أدوات الزينة، وفي هذه الحالة نرى أن هناك نظرة متدنية من الرجل إلى المرأة. ولكن ما إن نفهم هذين المقطعين السريعين، حتى تكسر لنا «باوش» المعنى بمقطع آخر، إذ نرى مؤديّن يصدرون الأوامر لأنفسهم قائلين: اجلس، اهدأ، نظف بذلتك، قل مساء الخير، ويطيعون بإيماءات مبالغ بها[55]. في محاولة لتكوين معنى من هذا المقطع، قد نتوصل إلى أن الناس مسيّرون في أقدارهم، ولكن «باوش» تعود بعد دقائق لتكسر لنا هذا الفهم بمشهد آخر له علاقة بلعبة المقاعد الموسيقية إذ يتقافز الجميع على المقاعد، ويتنازعون عليها بشكل طفولي مبالغ فيه. ونتسنتج من المقطع السابق النزاع على السلطة، لننتقل بعدها إلى كسر آخر متعمد، وذلك بأن نرى المؤدين مستلقين على الأرض وسط ورود اصطناعية وألعاب أطفال، ويتمايل الأشخاص في المكان كما لو كان كابوسًا يسيطر عليهم، إلى أن ينهاروا من التعب[56]. وهنا نلاحظ أن كل تفسير نصل إليه يؤدي إلى تفسير آخر وموقف آخر، وعلى ضوء ذلك، ينفصل الدالّ عن المدلول، ويستحيل علينا كمتلقين المعنى والحقيقة، وتستمر «باوش» في لعبة الدوالّ إلى نهاية العرض.

إلا أن عدم الحصول على معنى محدد في العرض يؤدي بنا بوصفنا متلقين إلى التوتر والانزعاج؛ لأن النص متعدد المعاني، ولأنه يستحيل علينا الاتفاق على معنى أو معيار محدد، فيصبح لدينا شك عند مقارنة فهمنا مع الآخرين، ذلك أننا تلقينا أشياء مختلفة من العرض. فهنا كما يقول دريدا» معانٍ بعدد القراء، فهو لعب عشوائي فحسب للعب الدوالّ ورقصها والشفرات المتداخلة، فالمعاني التي يتوصل إليها القراء – وهنا المتلقي – لا يربطها مركز واحد وليست مستقرة، إلى أن يتهدّد المعنى ويصبح البحث عنه نوعاً من العبث النقدي، ويؤدي هذا إلى حالة من السيولة وإلى إخفاء الحقيقة وتعدد المعاني[57].

إن ما تقوم به «باوش» قد يبدو أنه لعب عشوائي بالدوال التي تضعها على المسرح وبتعدد المعاني، إلا أننا لا ننكر أنها تنجح في أن تجعلنا متلقين نشطين ومشاركين في العملية الإبداعية وهذه النتيجة تقع أيضاً ضمن مفاهيم «دريدا» بإلغاء ثنائية الواقع والمسرح التي عبّر عنها في «الكلمة المهموسة» عن

مسرح «أنتونين آرتو»، الذي يسمّى مسرح القسوة.

يجد «دريدا» هذا الشكل المسرحي مناسبا ليُعبّر عن إشكالية الأصول والمدلول المتجاوز (الإله أو اللوغوس)، فيُقرر أن مسرح القسوة يطرد الإله من المسرح، فالمشهد المسرحي يظل لاهوتيا طالما هيمن عليه الكلام، أو إرادة الكلام، وطالما هيمن عليه مخطط (لوغوس) لا يقيم في الموضع المسرحي، إلا أنه يوجهه ويحكمه من بعيد. يظل المسرح لاهوتيا ما بقيت بنيته تحمل بمقتضى التراث بأسره العناصر الآتية: مؤلف – خالق – غائب – بعيد – مسلح بنصٍ، يراقبه ويوحده ويقود زمن العرض أو معناه، تاركاً إياه يمثله عبر ما يدعى بمحتوى أفكاره ومقاصده. ويمثله عن طريق شخصيات هي نفسها لا تقوم سوى بتمثيل فكرة الخالق، وعبيد يؤدون بوفاء مخطط السيد الإلهة. ولذا كي يتحرر المسرح، عليه «أن ينفصل عن النص وعن الكلام الخالص وعن الأدب، وبتحرره من النص ومن الإله/ المؤلف يعاد الإخراج المسرحي إلى حريته الخلاقة.[58]» ما يقوله «دريدا» ببساطة، هو أن المؤلف المسرحي في علاقته بالنص يشبه الإله في علاقته بالعالم، فكلاهما قادر على التحكم والتوجيه. ولا بد من أن يتحرر المسرح من النص ومن المؤلف/الإله حتى يصبح مسرحاً حراً. وعند مقاربة ما تقدّم بأعمال «باوش»، يلاحظ الباحث أن «باوش» قد تخلصت من النص الأدبي، فقد أدركنا ذلك في تحليل نص مسرحية مكبث، وأضيف إليها مسرحية (ذو اللحية الزرقاء) التي قامت «باوش» بتجريدها من الحكاية الخرافية، ومن قصة الدوق الذي يقتل نساءه، ووضعت عوضاً عنها موضوعات معاصرة مثل: العلاقة بين الجنسين، والحب، والإشتياق، وفقدان القدرة على التواصل. لقد تخلصت «باوش» من النص الأدبي في أعمالها كافة التي اعتمدت على نص مسبق. أمّا أعمالها الأخرى فقد اعتمدت إمّا على استجواب الممثلين عن أدق تفاصيل حياتهم، ووضع تجربتهم الشخصية على خشبة المسرح، أو باعتمادها على انطباعها وانطباع فريقها عن المدن التي زارتها، فعملت مجموعة من الأعمال تجسد فيها انطباعاتها عن المدن. ونلاحظ ممّا تقدم أنه لم يعد هناك نص أدبي، ولم يعد مؤلف يملي على المجموعة ما تفعل، لقد طبقت «باوش» موت الإله/ المؤلف. ولم يعد الممثلون عبيداً يجسدون شخصيات المؤلف، فهم في غالب الأحيان يمثلون أنفسهم؛ أي إن الدال والمدلول في حالة اندماج، وبهذا تكون «باوش» قد طبّقت فكر كل من «آرتو» و«دريدا» على خشبة المسرح.

ونستطيع أن نقول، شبه جازمين، إن «باوش» قد طبقت تفكيكية «دريدا» على خشبة المسرح، سواء بالتركيز على الهامشي والمهمل، أو بطريقة تفسيرها للموروث الذي يبقى أثرا من النص القديم الذي اختلط بالجديد المبتكر، فضلاً عن انفصال الدال عن المدلول أو اندماجهما معاً تماماً كما عند «دريدا». زد على ذلك مشاهدها الدائرية القائمة على تشتيت المعنى وتوليد معانٍ غير متناهية، بما نستطيع معه أن نقول في النهاية موت الإله/ المؤلف. إنّ أعمال «باوش» في المسرح الراقص هي نماذج تطبيقية للتفكيكية على المسرح.

4. الاستنتاجات:

1- الحركة عند «باوش» مستقاة من السلوك اليومي والاعتيادي، وعند استخدامها أية حركة مستمدة من رقص الباليه فهي تستخدمها لنقد هذا الفن. كما نلاحظ تفاوت السرعات في الحركة المقدمة (Slow Motion) أو (Fast Motion) وهي تقنية مستعارة من السينما إلى المسرح.

2- تأثرت «باوش» بنظرية بريخت الملحمية وتحديدا تأثير التغريب والتكرار، إلا أن الفرق يكمن في أن «بريخت» يسائل التاريخ ويأخذ موقفا منه، في حين أن التاريخ عند « باوش» يتمثل في أجساد الممثلين (تاريخ الجسد) وليس جسدا لعابر سبيل كما هو الحال عند «بريخت».

3- إن أهم ما يميز أسلوب «باوش» الإخراجي :

- المزج بين الأنواع الفنية المختلفة (الرقص، والأوبرا،و المسرح الناطق، والبانتومايم).
- بنية العمل المسرحي تتكوّن من مشاهد رقص ومشاهد تمثيل تسمّى مشاهد الاعتراف.
- سمة متكررة تلاحظ في أعمال «باوش»: أن هناك دائما أكثر من فعل يؤدى في وقت واحد. هنا نستطيع التنظير أن هذه سمة من كسر الحاجز الرابع، ذلك أن المتلقي سيضطر أن يجمع كل تركيزه ويتابع جميع الأفعال، ممّا يجعله شريكا في العملية الإبداعية.
- تعتمد «باوش في مشاهدها على «الكولاج» وهو وضع المشاهد بطريقة متجاورة غير مترابطة، فلا وجود للحكاية في أعمالها، وهذه التقنية استعارتها «باوش» من فنون الرسم والسينما.
- لا يوجد شخصية تتابعها في أعمال «باوش»، كما لا يوجد بطل أو أبطال مساعدون، وعوضا من عرض شخصيات تصبح المظاهر الإشكالية للموضوع هي مركز الاهتمام كالتوق، والحنين.. الخ.
- إن عملية الإخراج لا تنتهي بيوم العرض بل تستمر «باوش» بالتعديل والتغيير في أثناء العروض وحتى بعد سنين.
- يمتاز أسلوب «باوش الإخراجي بعدم الفصل بين البروفات والعرض، وبين الكواليس والمسرح.

4- تعتمد «باوش» أسلوب الارتجال في تشكيل عرضها المسرحي وبنائه، ولكنه ليس ارتجالا اعتباطيا، فهي تحدّد المسار والأسئلة وتوجّه مؤديها لما تريد، وتأخذ ما تراه مناسبا، خطوة خطوة إلى أن يتشكّل العمل المسرحي كاملا.

5- التكرار تقنية أساسية تستخدمها «باوش» في كل أعمالها وهي تبتعد عن «بريخت» في تراكيبها وتعدّد أشكالها، وفي النهاية في الغاية المستخدمة من أجلها.

6- نستطيع القول أن أسلوب «باوش» الإخراجي مع تأثره بأساتذة واتجاهات متعددة، الا أنه أفرز خصوصية وتفرّد تميّز عن بقية المدارس المعروفة، وأصبح نوعا فنيا يمكن الإشارة إليه على أنه مسرح ما بعد اللاأرسطية، مسرحا يحتاج المزيد من الدراسات النقدية حتى نحيط به إحاطة أوفى.

7- نستطيع أن نقول شبه جازمين، إن «باوش» قد طبقت تفكيكية «دريدا» على خشبة المسرح، سواء بالتركيز على الهامشي والمهمل، أو بطريقة تفسيرها للموروث الذي يبقى أثرا من النص القديم الذي اختلط بالجديد المبتكر، فضلاً عن انفصال الدال عن المدلول أو اندماجهما معاً تماماً كما عند «دريدا». زد على ذلك مشاهدها الدائرية القائمة على تشتيت المعنى وتوليد معانٍ غير متناهية، بما نستطيع معه أن نقول في النهايةً موت الإله/ المؤلف. إنّ أعمال «باوش» في المسرح الراقص هي نماذج تطبيقية للتفكيكية على المسرح.

الهوامش:

1. يوخن شميت وآخرون. المسرح الراقص، ترجمة: مركز اللغات والترجمة، القاهرة: أكاديمية الفنون، ط:2، 1995، ص97.

2. James Mahony. Dancing in the Dark, The Guardian Newspapers Ltd, Saturday, January 26, 2002 Cited in http://www.guardian.co.uk/books/2002.jan/26/<Accessed Date: 262012/6/>

3. Confino, Barbara. The Theatre of Images in Royd Climinhaga (ed.) Pina Bausch Sourcebook, London@New York: Routledge, 2013, 47.

4. يوخن شميت وآخرون المسرح الراقص، 1995 ، ص15–16.

5. Dedry Mulrooney. Orientalism Orientation, and the Nomadic Work of Pina Bausch, Frankfurt Am Main: Peter Lang, 2002, 28 .

6. يوخن شميت وآخرون. المسرح الراقص،1995، ص63

7. Mimi Tashiro, Pina Bausch Life and Work,© Stanford University, 1999 Cited in http://prelectur.stanfird.edu/lecturers/bausch/life.html<Accessed Date: 262012/6/>

8. Anne Cattaneo. Pina Bausch: You can always looks at it the other way around, in Royd ------Climinghaga (ed.) The Pina Bausch Sourcebook: The Making of Tanztheater, London @ New York: Routledge, 2013, 82.

9. Ann Daly. Tanztheater: The Thrill of Lynch Mob or the Rage of a Woman in in Royd Climenhaga (ed.), The Pina Bausch Sourcebook: The Making of Tanztheater, London @ New York: Routledge, 2013, 257.

10. Joan Acocella Bausch's Inferno, in Royd Climenhaga (ed.), The Pina Bausch Sourcebook: The Making of Tanztheater, London @ New York: Routledge, 2013, 215.

11. Janice Ross. Difficult Dances, The Choreography of Pina Bausch, © Stanford University.1999

Cited in http://prelectur.stanford.edu/lecturers/bausch/#top <Accessed Date: 26201/6/>

12. Royd Cleminhaga. Nur Du (Only You): Pina Bausch, Tanztheater Wuppertal in a Newly Commissioned Piece in Royd Cleminhaga (ed.), The Pina Bausch Sourcebook: The Making of Tanztheater, London @ New York: Routledge 2013,109.

13. Hedwing Muller. Expressionism? Ausdruckstanz and the New Dance Theatre in Germany Trans. Micheal Stalling in Royd Climenhaga (ed.) The Pina Bausch Sourcebook: The Making of Tanztheater, London @ New York: Roultledge, 2013, 26 .

14. يوخن شميت وآخرون المسرح الراقص، 1995، ص 67

15. المرجع نفسه، 205

16. المرجع نفسه، 67

17. Benson S.A.Manning. Manning, S.A. Benson M. Interrupted Continuties: Modern Dance in Germany. The Drama Review, 30(2) 1986,31.

18. Wenders, Wim Dance Dance, Othewise We Are Lost, DVD, Documantary, 2011

19. Judith Mackrell. Hello, Dance Fans, The Guardian Newspapers ltd., Saturday, January 30,1999 Cited in http://www.guardian.co.uk/print/0,3858,3814704=103418,00.html<Accessed Date: 262012/6/>

20. Ruth Amarente. Interviw Quoted in Ciane, Fernanddes, Pina Bausch and Wuppertal Dance Theatre: The Aesthetics of Repetition and Transformation, New York: Peter Lang Publisher, 2001,112.

21. Richard Sikes. But is it Dance? in Royd Cleminhaga (ed.), The Pina Bausch Sourcebook: The Making of Tanztheater, London@new York: Routledge, 2013,134.

22. Sally Cohen. Next Week Lake, Middletown, Conn: Welesyan Universty Press, 1982 ,34.

23. Roger.Copland, Beyond Expressionism, Merce Cunningham's Critique of the Natural in Adshead.J. Layson. J. (eds.) Dance History: Introduction, 2nd Edition, London: Routledge, 1994,192.

24 . Anita Finkle. Gunsmoke, in Royd Cleminhaga (ed.), The Pina Bausch Sourcebook: The Making of Tanztheater, London @ New York: Routledge, 2013,154.

25. RoseLee Goldberg, Artifice and Authenticity: Gender Scenarios in Pina Bausch's Dance Theatre, in Royd Clinmehaga (ed.). The Pina Bausch Sourcebook: The Making of Tanztheater, London @ New York: Routlegde, 2013, 267.

26. Raimund Hoghe into myself – a twig, a wall. in Royd Cleminhaga (ed.) The Pina Bausch Sourcebook: The Making of Tanztheater, London @ New York: Routledge, 2013, 64.

27. Ruth Amarente. Pina Bausch and Wuppertal Dance Theatre: The Aesthetics of Repetition and Transformation,112- 113

28. Nobert Servos. and Gert Wieght. Pina Bausch Wuppertal Dance Theatre or the Art of Training A Gold Fish: Excursions into Dance, Cologne: Ballett –Buhnen, Verlag, 1984, 235.

29. Jacques Lacan, Ecrits: A selection, Trans. Alan Sheridan, New York: Norton @ Company, 1978, 7.

30. Ciane Fernanddes. Pina Bausch and Wuppertal Dance Theatre: The Aesthetics of Repetition and Transformation, New York: Peter Lang Publisher, 2001, 9.

31. Elizabeth Wright. Postmodern Brecht: A Re-Presentation, New York: Routledge, 1989,116.

32. Jacques Lacan The Seminar of Jacques Lacan : Freud papers on Technique 1953 -1954, Alain miler (ed.) Trans. John Forrester, New York Book 1: Norton @ Company, 1988, 36.

33. Julie Shanhan. Enterview Quoted in Ciane Fernanddes, Pina Bausch and Wuppertal Dance Theatre: The Aesthetics of Repetition and Transformation, New York: Peter Lang Publisher, 2001, 121

34. Ruth Amarente. Pina Bausch and Wuppertal Dance Theatre: The Aesthetics of Repetition and Transformation,112.

35. Ibid 113.

36. Ibid 117.

37. Jacques Lacan. Ecrits: A selection, 52.

38. Ciane Fernanddes. Pina Bausch and Wuppertal Dance Theatre: The Aesthetics of Repetition and Transformation, 57.

39. Ibid

40. Ibid 58

41. Ibid 59

42. Ibid 85

43. Ibid 80

44. Ibid 81

45. Ibid 82

46. Ibid 105

47 . أحمد أبو زيد،. جاك دريدا فيلسوف فرنسا المشاغب في تحرير أحمد عبدالحليم عطية، جاك دريدا والتفكيك، القاهرة: دار الفارابي،2010، ص19

48. المرجع نفسه ص.21

49. يوخنشميت، وآخرون المسرح الراقص، 1995،ص 93

50. الموضع نفسه.

51. عبد الوهاب المسيري. دريدا في القاهرة: التفكيكية والجنون في تحرير أحمد عبد الحليم عطية، جاك

دريدا والتفكيك، القاهرة: دار الفارابي، ط:1، 2010، ص.159

52. يوخن شميت وآخرون المسرح الراقص، 1995، ص 96

53. أحمد عبد الحليم عطية.د ريدا والفكر العربي المعاصر في تحرير أحمد عبد الحليم عطية، جاك دريدا والتفكيك، القاهرة: دار الفارابي، 2010، ص.110

54. يوخن شميت وآخرون المسرح الراقص، 1995، ص 95

55. المرجع نفسه ص 96.

56. الموضع نفسه.

57. عبد الوهاب المسيري. دريدا في القاهرة: التفكيكية والجنون، ص.164.

58. نفس المرجع، ص. 152.

المراجع والمصادر:

المراجع باللغة العربية:

- أبو زيد، أحمد. جاك دريدا فيلسوف فرنسا المشاغب في تحرير أحمد عبدالحليم عطية، جاك دريدا والتفكيك، القاهرة: دار الفارابي:2010
- شميت، يوخن وآخرون المسرح الراقص، ترجمة: مركز اللغات والترجمة ،القاهرة: أكاديمية الفنون، ط:2، 1995
- عطية، أحمد عبد الحليم. دريدا والفكر العربي المعاصر في تحرير د. أحمد عبد الحليم عطية، جاك دريدا والتفكيك،القاهرة: دار الفارابي:2010
- المسيري، عبد الوهاب. دريدا في القاهرة: التفكيكية والجنون في تحرير د. أحمد عبد الحليم عطية، جاك دريدا والتفكيك،القاهرة: دار الفارابي: 2010

المراجع والمصادر باللغة الانجليزية:

- Acocella, Joan. Bausch's Inferno, in Royd Climenhaga (ed.), The Pina Bausch Sourcebook: The Making of Tanztheater, London @ New York: Routledge, 2013.
- Amarente, Ruth Interviw Quoted in Ciane, Fernanddes, Pina Bausch and Wuppertal Dance Theatre: The Aesthetics of Repetition and Transformation, New York: Peter Lang Publisher, 2001.

- Bartenieff, Irmgard.. The Roots of laban Theory: Aesthetics and Beyond in Four Adaptations of Effort Theory in Research and Teaching, New York: Dance Notation Bureau, 1970
- Bartenieff, Irmgard. Body Movement: Copying with the Invioronment, Langhorne, Penn: Gordon @ Breach Science Publishers, 1980.
- Bausch, Pina. What Moves me (English Version) Cited in http://www.emuseum/kyotoprize.org/future/_/laure<Accessed Date: 232012/3/>
- Brecht, Bertolt. Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic, Trans. John Willett, New York: Hill and Wang, 1979.
- Cattaneo, Anne. Pina Bausch: You can always looks at it the other way around, in Royd ------Climinghaga (ed.) The Pina Bausch Sourcebook: The Making of Tanztheater, London @ New York: Routledge, 2013.
- Cleminhaga Royd. Nur Du (Only You): Pina Bausch, Tanztheater Wuppertal in a Newly Commissioned Piece in Royd Cleminhaga (ed.), The Pina Bausch Sourcebook: The Making of Tanztheater,London @ New York: Routledge 2013.
- Cohen, S., J. Next Week Lake, Middletown, Conn: Welesyan Universty Press, 1982
- Confino, Barbara. The Theatre of Images in Royd Climinhaga (ed.) Pina Bausch Sourcebook, London @ New York: Routledge, 2013.
- Fernanddes, Ciane. Pina Bausch and Wuppertal Dance Theatre: The Aesthetics of Repetition and Transformation, New York: Peter Lang Publisher, 2001.
- Copland, R. Beyond Expressionism, Merce Cunningham's Critique of the Natural in Adshead.J. Layson. J. (eds.) Dance History: Introduction, 2nd Edition, London: Routledge, 1994 .
- Daly, Ann. Tanztheater: The Thrill of Lynch Mob or the Rage of a Woman in in Royd Climenhaga (ed.), The Pina Bausch Sourcebook: The Making of Tanztheater, London @ New York: Routledge, 2013.
- Finkle, Anita. Gunsmoke, in Royd Cleminhaga (ed.), The Pina Bausch Sourcebook: The Making of Tanztheater, London @ New York: Routledge, 2013.
- Goldberg, Marianne. Artifice and Authenticity: Gender Scenarios in Pina Bausch's Dance Theatre, in Royd Clinmehaga (ed.). The Pina Bausch Sourcebook: The Making of Tanztheater, London @ New York: Routlegde, 2013).
- Goldberg, RoseLee. Performance Art: From Futurism to Present,(2nd ed.), London: Tames @ Hudson, 2001.

- Haskel, Barbara. Blam!The Explosion of Pop, Minimalism, and Performance,1958- 1964, New York: Whitney Museum of Art,1984.
- Hoghe, Raimund into myself – a twig, a wall. in Royd Cleminhaga (ed.) The Pina Bausch Sourcebook: The Making of Tanztheater, London @ New York: Routledge, 2013 .
- Kristeva, Julia. The Kristeva Reader, Toril, Moi (ed.) New York: Colombia University Press,1986
- Laban, Rudolf (1975) Roderyk Land (ed.), Laban's Principles of Dance and Movement Notation, Boston: Plays, 1986.
- Lacan, Jacques Ecrits: A selection, Trans. Alan Sheridan, New York: Norton @ Company, 1978
- Lacan, Jacques. The Seminar of Jacques Lacan: Freud papers on Technique 1953- 1954, Alain miler (ed.) Trans. John Forrester, New York Book 1: Norton @ Company, 1988 .
- Mackrell, Judith. Hello, Dance Fans, The Guardian Newspapers ltd., Saturday, January 30,1999 Cited in http://www.guardian.co.uk/print/0,3858,3814704=103418,00.html<Accessed Date: 262012/6/>
- Manning, S.A. Benson M. Interrupted Continuties: Modern Dance in Germany. The Drama Review, 30(2) 1986 P.p 25 -70 .
- Markard, A., and Markard, H. Joose. Cologn: Ballett- Buhnen Verlag, 1985.
- Mohany, O., J. Dancing in the Dark, The Guardian Newspapers Ltd, Saturday, January 26, 2002 Cited in http://www.guardian.co.uk/books/2002.jan/26/<Accessed Date: 262012/6/>
- Muller, Hedwing. Expressionism? Ausdruckstanz and the New Dance Theatre in Germany Trans. Micheal Stalling in Royd Climenhaga (ed.) The Pina Bausch Sourcebook: The Making of Tanztheater, London @ New York: Roultledge, 2013 .
- Mulrooney, D. Orientalism Orientation, and the Nomadic Work of Pina Bausch, Frankfurt Am Main: Peter Lang, 2002.
- Osborne, Claire. The Innovation and Influence of Rudolf Laban on the Development of Dance in Hiegher Education During the Wiemer Period (1917- 1933) in Working Papers, Vol.2, London: Laban Art of Movement Centre,1989.
- Partsch, Bergsohn Isa. Dance Theatre From Rudolf Laban to Pina Bausch, Dance Theatre Journal 6(2), July, 1999 P.p 37- 39.
- Pergsohn, Partsch Isa. Dance Theatre from Rudloph Laban to Pina Bausch in Royd Climenhaga (ed.) The Pina Buasch Sourcebook: The Making of Tanztheater, London @ New York: Routledge, 2013.

- Prevot, Niama. Zurich Dada and Dance: Formative Ferment , Dance Research Journal, Spring/ Summer, 1985, P.p 3- 8
- Ross, Janice. Difficult Dances, The Choreography of Pina Bausch, © Stanford University.1999 Cited in http://prelectur.stanford.edu/lecturers/bausch/#top<Accessed Date: 26201/6/>
- Servos, Nobert. and Gert, Wieght. Pina Bausch Wuppertal Dance Theatre or the Art of Training A Gold Fish: Excursions into Dance, Cologne: Ballett –Buhnen, Verlag, 1984 .
- Shanhan, Julie. Enterview Quoted in Ciane Fernanddes, Pina Bausch and Wuppertal Dance Theatre: The Aesthetics of Repetition and Transformation, New York: Peter Lang Publisher, 2001.
- Sikes, Richard. But is it Dance? in Royd Cleminhaga (ed.), The Pina Bausch Sourcebook: The Making of Tanztheater,London @ new York: Routledge, 2013.
- Tashiro, Mimi. Pina Bausch Life and Work,© Stanford University, 1999 Cited in http://prelectur. stanfird.edu/lecturers/bausch/life.html<Accessed Date: 262012/6/>
- Walther, Suzanne K. The Form of Content: The Dance Drama of Kurt Jooss, Menthuen, New York: University Press, 1990.
- Wenders, Wim. Dance Dance, Othewise We Are Lost, DVD, Documantary, Produce by New Road Movi Production, © The Criterion Collection, DVD, 2011.
- Wright, Elizabeth. Postmodern Brecht: A Re-Presentation, New York: Routledge, 1989.

ملحق

أولاً:

مشهد من مسرحية اريس تصميم وإخراج بينا باوش 1979

ثانيًا:

مشهد من مسرحية بلو بيرد تصميم وإخراج بينا باوش 1977

ثالثًا:

مشهد من مسرحية منظف الزجاج تصميم وإخراج بينا باوش 1997

رابعًا :

مشهد من مسرحية القرنفل تصميم وإخراج بينا باوش 1980

خامسًا :

مشهد من مسرحية تعال وارقص معي تصميم وإخراج بينا باوش 1977

سادسًا:

مشهد من مسرحية مكبث تصميم وإخراج بينا باوش التي أطلقت عليها اسم «ويأخذها من يدها ويقودها إلى القصر ويتبعه الآخرون» 2003