الرقص على ضفاف المتوسط

جنى الحسن

الجسد الراقص على شاطىء المتوسط هو «عيش» الجسد بتحريكه. «Vivre Son Corps en Le Bougeant». كيف! لنعبّر عن ماذا؟

هل الحركة هي حركة إنسانية؟ وهل كل حركة إنسانية هي راقصة؟

الرقص في لبنان وفي كثير من بلدان البحر المتوسط يحمل في طياته قيمة سلبية. مفهوم تحريك الجسد علناً يقلّل من قيمة المرأة في مجتمعاتنا. إنّ الرجال الذين يشاهدون الراقصات يتمتعون ولكن لا يشجعون عائلاتهم على الامتهان. فالرجال يقومون بحركات فولكلورية فقط في الرقص الشعبي كالدبكة مثلاً.

إن الحركة الراقصة المتوسطية كما اللغة المحكية هي نتاج قصص جماعية لشعوب ولتقاليدها.

الحركة التعبيرية

إنني أحاول من خلال تصاميمي الراقصة أن أعبّر عن الخصائص الرئيسية للإنسان الراقص الذي يرسم بجسده أدق التفاصيل لحياته اليومية. يظهر الإنسان هنا في حقائقه وضعفه وفرحه وخوفه. إن اندماج الكلمة واللغة الجسدية يشكلان أسلوباً لا يتجزأ في الرقص المتوسطي. فجسد الراقصة هو آلة تستطيع أن تصدر إيقاعات. والموسيقى الإيقاعية هي في أكثر الأحيان استمرارية للكلمة، والحركة هي نهاية الموسيقى. يقوم بحثي حول مفهوم النقش أي

دراسة المقام الهندسي والصوري لنوع راقص مُنقّى «Épuré». عندما أستقصي من الجسد كل حركة غير مألوفة أواجه جسداً وحركات من نوع آخر يشكلان الجسد العلمي وهذا ما أسميه بالجسد العالمي. وتقول الرائدة[1] Lois Al - Faruqui في مقالها **الرقص كتعبير لثقافة إسلامية** إنه ليس هناك شرخ بين المقدّس واللامقدّس في الإسلام. فمن المستحيل أن نفرّق الحركات الراقصة من الأحداث وأمزجة الحياة الإنسانية أو اليومية للبشر. فكانت الرقصات عبارة عن نقش كينزيائي شبيه بالأرابيسك المجرّد للفن البصري واللغوي. ويكرّس علم الكينزياء Kinetics مع مؤسسة الأنتروبولوجي الأميركي Ray Birdwhistell هذا المفهوم بأنّ كل ثقافة تختار من مخزون هائل لمادة ممكنة عدداً محدداً من وحدات الحركة الملائمة. فالرقص الكلاسيكي الغربي المعروف بالباليه مثلاً يقوم على حركات أكروباتية لا تتفق مع طبيعة الجسم وقد نشأت في القرن السادس عشر في فرنسا في بلاط الملك لويس الرابع عشر. فكانت الـ «Ballerinas» تلبسن أقفاصاً حديدية لحجب الحوض من ممارسة وظائفه الخلاّقة. واستبدلت هذه الأقفاص اليوم بفساتين دائرية من قماش الـ Tulle تحمل اسم «Tutus». فقواعد رقص الباليه تخضع لوضعيات ثابتة لم تتغيّر وقد كبّلت الجسد في سلوكية اجتماعية دينية ملكية.

وحركات الراقصة ثقيلة مخفية وراء أقفاص «Corsets» تتناول الأطراف خاصة القدمين والساقين واليدين في الـ «port de Bras Classiques». وكانت اللغة التعبيرية الراقصة وما تزال في هذا النهج التقليدي هي جزء من عروض الـ «Opéras et Ballets» التي تعرض على المسرح في فرنسا وإيطاليا وروسيا. فالجسد في الرقص والمسرح هو جسد ميكانيكي غير فطري لا يسمح للحوض وهو مركز جاذبية الجسد أن يعبّر عن إمكانياته المتعددة كما كان يحصل مع حضارات أخرى كالرقص الكلاسيكي الأسباني Flamenco والغجري Gitanos والرقص الشرقي مع الغوازي والرقص الشعبي والفولكلوري والأنواع المختلفة من الرقص المستحدث Modern and Contemporary Dance الذي انطلق مع بدايات القرن التاسع عشر بظهور راقصة أميركية اسمها Isadora Duncan التي خلعت حذاء الرقص الكلاسيكي Les Pointes وصعدت عارية على الخشبة.

---

(١) Al - Faruqui, L; **Dance as an expression of islamic culture.** Dance Research Journal 1977. PP. 6 - 7.

وبالرغم من صعوبة أداء الراقص الممتهن للباليه من حركات التواء الساقين في الوضعيات الخمس الرئيسية يبقى التصميم الراقص هنا مفتقراً للإحساس الدرامي وشكله التعبيري. وهذا ما أشار إليه المصمم الفرنسي Jean - Georges Noverre سنة ١٧٦٠ في كتابه «**خطابات عن فن الرقص والباليه**» إذ انتقد الراقصين لأنهم يهتمون فقط بإبراز مهاراتهم الخاصة وإغفالهم لمغزى الباليه والذي لخّصه في تقديم الشخصيات والتعبير عن مشاعرها. وقد طالب بالاستغناء عن استخدام الملابس الثقيلة والشعر المستعار. وقال إنه بإمكان الراقص أن يعبّر عن هذه الأشياء من خلال حركة الجسد وتعبير الوجه. وعليه أيضاً أن يعبّر عن المشاعر مثل الغضب أو الفرح أو الخوف أو الحبّ. وابتدع نوفير الباليه الدرامي وأسماه «**باليه الحدث**» الذي يقدّم حبكة درامية من خلال الحركة. وقد ساعدت حركات الأنتولوجيا والأنتروبولوجيا في دراسة الحركة والحركة الراقصة في أوروبا ما بين ١٨٥٩ و١٩١٠. أمّا على الصعيد السياسي فقامت ثورات اجتاحت أوروبا ما بين١٧٨٩ و١٨٧٢ وأصبح الفنانون يبحثون عن جدلية جديدة للفن من خلال رفض التقاليد السائدة وإعطاء قواعد مختلفة للجسد البشري نابعة من جمالية فريدة لحضارات صنّفت في الأمس بالمعيار الغربي التقليدي ببدائية أو شعبية. فأصبح هنالك لغة جسدية لأصول ميكانيكية الجسد والسيطرة عليه بشكل علمي كما حددها الألماني Rudolph Laban. وبرزت في أواخر القرن التاسع عشر تيارات تنشد التعبيرية كعامل أساسي لشخصية الراقص كالمصمّمة الألمانية Mary Wigman والبلجيكي Maurice Bégart والروسي Georges Ballanchine. لا شك أنّ هنالك تشابهاً عالمياً في الرقص. فما هو؟ إذا كان الرقص تعبيرياً، فهو يعبّر عن ماذا؟ بماذا يختلف الرقص الإنساني عن رقصة القردة أو رقصة النحلة التي كتب عنها المستشرقون؟ وما هو الاختلاف بين الحركات الإنسانية الرمزية وحركات الإشارات؟

الحضور الدال للراقص / الممثل: الحركة وكيل الجسد في المتوسّط

إذا كان الرقص حدث كما نوّه به الفرنسي نوفير سابقاً فلنتعمق بفهمه من خلال سلوك الإنسان. يعبّر البشر عادة بحركات بقدر ما يستعملوا ألفاظاً أو كلمات. ولكن ماذا نعرف حقاً عن علاقة الحركة الإنسانية باللغات المحكيّة؟ لقد استقلت الحركة عن اللغة المحكية في العالم وأصبح لكل ثقافة قيم خاصة لمنظار مساحتها الحركية التي تتشابه حركاتها بما فيها الرقصات.

وكما يقول الأنتروبولوجي Marcel Mauss، هنالك في حياة الشعوب ممارسة يومية لتقنية استخدام الأرجل، الأيدي، الرأس، العيون، العامود الفقري، الصدر. ونرى هذا الاستخدام ملتصق بالظواهر الاجتماعية والمهمّات الوظيفية والسلوك. وفي الواقع هنالك طرق عديدة لاستخدام الجسد لذا يمكن الحديث عن تقنيات متعددة: طريقة السير، طريقة الركض، طريقة الجلوس في الفرح، طريقة الوقوف خشوعاً في العزاء، طريقة تناول الطعام. في مجتمعاتنا العربية مثلاً يستخدم الجسد بطريق مميزة: القرفصاء للنساء، القبل بين الرجال، طريقة حمل الأم لطفلها... وإذا تعمّقنا في دراسة الحركة الإنسانية للرقص الشرقي نستطيع القول إن «ناديا جمال» الإغريقية الأصل والتي تتلمذت على أيدي السيدة تحية كاريوكا في القاهرة خلقت تكنيكاً فريداً بعد بلوغها الأربعين، في بيروت، لأنها اعتمدت (واعية أم بغير وعي) في أسلوبها العديد من حركات نسائنا العربيات وأصبح رقصها نضجاً لإيقاعات جسدية فنية تمازجت مع أكثر النبرات الموسيقية المعقّدة لبزق الموسيقي الكبير مطر محمد.

فتصميمها لم يكن فقط غريزياً أو تلبية لدور فرض عليها كما هو الحال مع راقصة الباليه. وهنا لا بد من التنويه بأن نجوى فؤاد العالمية ما زالت ترقص في القاهرة بعد بلوغها الخمسين كما هو الحال مع أكثر الراقصات المتوسطيات. ففؤاد هي راقصة ومؤدية ومصمّمة. هي ترقص وحدها على خشبة المسرح مدّة ساعة أو ساعتين.

يعتمد الجسد المتوسطي على أداء مميز ومتطوّر للحوض وللجذع يتماشى مع حركات سيّدات المتوسط من جهة، وهو حدث تواصلي مرتبط بفكرة «أنا موجودة هنا» أي مستمرة في الحاضر من جهة أخرى. لذا لم يشكل سنّ الراقصة أو مقومّات جسدها عائقاً لاستمرارها في خلق تعبير للحركة الإنسانية المتوسطية كما هو الحال مع سوليست الباليه في الغرب.

علينا أن نتذكر أن لراقص الباليه سمات جسدية تميّزه من بينها طول الذراعين والساقين والعنق وقصر الجذع (وعدم نمو الصدر) نسبياً. بينما على الجسد الشرقي أن يكون ممتلئاً متناغماً في المعصم والكاحل أي الأطراف، نحيلاً في الخصر، غنياً في الأرداف وكما يصوّره الشعر العربي بأبيات لمنصور التميمي:

«تمشي الهوينا فيختال الصعيد بها ويحسب القوم قد سارت ولم تسر»

في المقابل تُجبر راقصة الباليه في الغرب أن تتنحّى عن دورها الأول في سن الأربعين في معظم الأحيان في دور الأوبرا الفرنسية وأكاديميات الباليه الروسية لأن قواعد الباليه غير مرتبطة بأفعال يومية أو بالأحرى هي حركات ليونة غير طبيعية للجسد ليس لها أي مدلول ثقافي يربط ثقافة بثقافة أخرى. فالاتصال الإنساني في جسم الباليه Le Corps Ballétique غير متوقع إلا من خلال أكروباتيات ترسم هندسة في الفضاء لتروي عين المتفرّج قبل شعوره.

هناك إجماع على أن مفهوم الحركة The Movement محدّد من زاويتين: الأولى سلوكية Behavioral والثانية فاعلة Acting أي لديها نيّة ولغة ومعنى وقاعدة. فالإنسان وكيل Agent وفعله يعكس تراتبيته في القوى. ويمكننا إدراك ذلك من خلال نظريتي «جدارة الحركات أو الأفعال» The Competence of Actions or Motions و«دلالة الأداء الراقص بعلاقته بالجمهور» The Performance of Acting or Moving كما يتميّز الحديث La Parole بعلاقته باللغة La Langue.

ومن هنا نستطيع فهم نظرية الاتصال الحديثة في علم السيميائية لـ Claude Lévi - Strauss. إلا أنّ جميع الظواهر الاجتماعية بما فيها الحركة والعادات الثقافية هي منظومات اتصال وليس فقط اللغة والعلوم الإنسانية. لكل تصرف حركي هوية. ولأن الأجساد الإنسانية متشابهة فهنالك حركات مألوفة ووضعيات موحّدة لكل الحضارات. فالمنظومة أو الوحدة الراقصة لها نقاط ارتكاز في الفضاء المسرحي. فالراقصة تحدّد حيّزها المكاني بجسدها. فهي موجودة هنا عندما ترفع قدمها عن الأرض وستكون في آخر طرف الخشبة عندما تقوم بدوران حول نفسها وتشير بكاحلها لمقدمة المسرح لتحدّد موقعها في التواصل.

«أنا الآن هنا» هذا هو خطابها الحركي. فهو مستمر وديناميي. وانطلاقاً من هذه الأسس أستطيع الجزم بأن العوامل الثابتة للحركات الإنسانية العلمية الراقصة في التصرف المكاني هي بنائية Structural. لها قواعد ذات صفة بشرية Syntatic في الفضاء. هي لغة ذات موقف ذهني وليست لائحة مبادىء ميكانيكية أو غرائزية.

ومن الإيجابي أنّ الحركة هي لغة المقدّس. ففي مختلف الديانات كان الجسد عماداً للحركية. وقد جعل القديس بولس من الكنيسة جسد السيد المسيح. ويقول Erny «عندما ندرس رمزية المعابد مثلاً في الهندوسية والإسلام والمسيحية أو حتى المساكن العادية نكتشف أن معظم خرائط هذه الأبنية مبنية على هياكل الجسد

الإنساني»[٢]، خاصة وأن للجسد الإنساني مساحاته المعقدة وهي مفارقات بين مستويات الأعلى Up والوسط Middle والأسفل Down واليمين والشمال Right and Left والأمام والخلف Front and Back والمركزية Central والأطراف. فيحتوي الجسد ثلاثية في المستويات الحركية، ويمكننا مشاهدة هذه الزيادات في شخصيات الرقص والمسرح على حدّ سواء، من خلال الطاقة المرئية في الصورة التي تكلّمنا عنها سابقاً بمفهوم الكينزياء Kinetics. ولاستيعاب جدارة الحركة الراقصة أو نوعية الأداء الراقص علينا مشاهدة عروض تقليدية يتميز فيها المؤدي باستخدام الجسد وتعبيره بأساليب مفاجئة ومصقولة علمياً. فالحركة الحلزونية للدرويش الصوفي تتميز بتكرار الدائرة حتى الوصال. وتقسيم حركات الإيقاع في الدبكة المتوسطية مرتبطة بالفراغ الموسيقي في المقام العربي. فالتوازن السكوني قائم على مستويات من التدريب اليومي الذي لا يقل أهمية عن تعداد الحركات المختلفة في «بحيرة البجع» لـ Tchaikovsky للنيويورك باليه. وممّا لا ريب فيه أن الحركة السكونية تحوي قوى ومقدرة تؤكدان استعمال الجسد في جميع درجات تفعيله الحركي. فالراقص هو المعبر في تمثيله المسرحي. ونذكر هنا مؤسسة الرقص المسرحي الألمانية Pina Baush التي حوّلت الجسد من مادة إلى موضوع حيّ وحرّ يتحدث عن الأحداث اليومية. ليس هناك شرخ بين أداء الراقص وأداء الممثل بل هنالك انسجام داخلي بين المجموعة. الهدف هو تجريد الجسد وإغناء السكون للوصول إلى احتفالية من نوع آخر: إتمام الحدث (Reaching the Event).

كرّست مبادىء هذه النظرية الألمانية Irmgard Bartenieff في إرساء قواعد لتقييم وتطوير الاستعمال العلمي للجسد الراقص في أواخر الخمسينات بدءاً من الوضعيات اليومية حيث تغيير المستويات ونقل الوزن وتحديد الحركة وانتهاء بفوائد التواصل العضلي والفضائي. فنكتشف مثلاً أن الراقص المتجوّل في المسرح يستعمل أعصاباً مختلفة داخل المجموعات العضلية المتفاعلة في الـ Grand - Jeté للباليه الكلاسيكي، كما تقوم الراقصة الشرقية بالتواء حلزوني إلى الخلف Cambré en Spirale على مقام سيغا في الموسيقى العربية. وتؤكد بارتنييف أنّ على الراقص استخدام كل إمكانياته الحركية من ديناميكية وفضائية وعاطفية وجمالية بشكل

(٢) Erny, P. Usages Culturels du Corps: **Le Thème du Corps en Ethnologie.** Nouvelles Etudes Anthropologiques - L'Harmattan. 1997, P. 10.

متجانس. نظرتها الشمولية للجسد حثّت العديد من مصممي القرن العشرين أن يعيدوا النظر في مواقفهم من الجسد الشرقي والشرق آسيوي المنتمي أصلاً للاحتفالية المباشرة واليومية التي ناشدتها بارتنييف لفن الحركة كجزء لا يتجزأ من حياة الشعوب.

خصائص جسد المرأة المتوسّطي

وللجسد المتوسطي مقومات حضارية تسعى إلى تكريس هوية حركية راقصة بين الماضي والمستقبل وبين الأصيل والمستحدث. وقد استفادت هذه الهوية منذ الثلاثينات من التكنيكات التجريدية العالمية من غير أن تلغي نكهتها الاحتفالية الشعبية. فأصبح من مهمات المصمم التنسيق بين أعضاء الجسد الواحد وإبراز رموزية الصورة / الحركة. ولأن الأجساد في مجتمعاتنا هي هياكل المقدس Les Temples du Sacré، علينا أن نغوص في الذات البشرية وأن نركّز على الراقص / الإنسان بكليتّه لا بجزئياته لخلق تيار راقص متوسطي جديد ينير الروح البشرية ويبتكر آلاف الإشارات الحركية والإيقاعية في ظلّ من المعرفة والحركة الجسدية المعلنة. فإذا كنّا شرقيات علينا إتقان إيقاع الوطن أولاً. فالنّغم العربي ذو الإيقاع الشرقي هو الموروث الخلقي الذي يمنح الجسد قواعد محدّدة لهوية ذات طابع خاص. هوية لا شك بأنها متناقضة ومتعددة. فالنضوج الحركي هو بنظري التئام الفكر والعقل والإحساس والمشكلة أنه ما يزال هنالك شرخ بين سلطة الفكر وسلطة الجسد.

فالصراع هو صراع نفوس وليس صراع أجساد فقط. والمشكلة ليست مع الغرب ومصطلحاته بل هي معركة لاستعادة جسد لم نعرف الحفاظ ولا السيطرة عليه. لقد تعلّمنا في الماضي لغات محكية عديدة لم تسيطر على أرواحنا. فبإمكاننا إذا تعلّم تقنيات راقصة من غير أن نخضع فنّنا الشامل لمقاييس غربية محدّدة. علينا تحديد نقاط ارتكاز جسد الراقصة أو الراقص في مجتمعاتنا. إذا كنا فينيقيات مثلاً وكانت فتيات قاديش هنّ ركائز الرقص في بلادنا، فهل نتكلّم نحن لغة قاديش اليوم؟ أو إذا كنا راقصات باليه فهل أجساد فتيات البحر المتوسّط هنّ نسخة فيزيولوجية لقوائم تمتاز بها راقصات باليه أوبرا فرنسا وأميركا؟

هل تستطيع الراقصة الشرقية ارتقاء خشبة المسرح واعتماد فنّها علماً وأداء

تعبيرياً ذا طابع عالمي؟ هل هناك قاعدة واحدة للجمال وللأنوثة؟ وهل سيبقى للرجل في المجتمع الذكوري الحق الأول والأخير في تصنيف مفهوم الجمال والذوق والرقي للجنس الآخر؟ يجب التنويه بأنّ بدايات الرقص الشرقي التي ظهرت في المغرب مع الغُلمان «Çengis» (يافعين دون السن السادسة عشرة) أجادها الذكور قبل الإناث. فهل يحق للتاريخ أن يشوّه مقاييس فنّ معتمد على مقامات موسيقية عربية علمية لخدمة أطر اجتماعية تلغي دور المرأة كذات وتعيدها لصفة الشيء ضمن مفهوم الاستهلاك اليومي الإعلامي؟ وهل تغيّرت صورة فنانة الرقص اليوم عن هذه القواعد؟

تعلّم أن نتعلّم أو وعي أن نعي من خلال التطبيقات المدنية(*)

«مخدة الكحل» أو فنّ المقام الحركي الشرقي.

وهذا ما قمت ببنائه في عرض «مخدة الكحل» في القاهرة حيث تمّ تأسيس مقام حركي يوازي المقام الموسيقي للتخت الشرقي وبالتحديد «مقام الحجاز». فكل محطة من محطات التصميم الحركي احتفال قائم بذاته كتكرار الأرابيسك في الفن الإسلامي أو التقسيم وعلاقته بالمقام في الموسيقى العربية. هذه الهيكلية الخاصة المرنة حيناً والملتوية حيناً آخر تجسّد تنوعات «مخدة الكحل». و«الكحل» في الطقوس المصرية القديمة يمثل مراحل الفتاة منذ الطفولة إلى الشيخوخة.

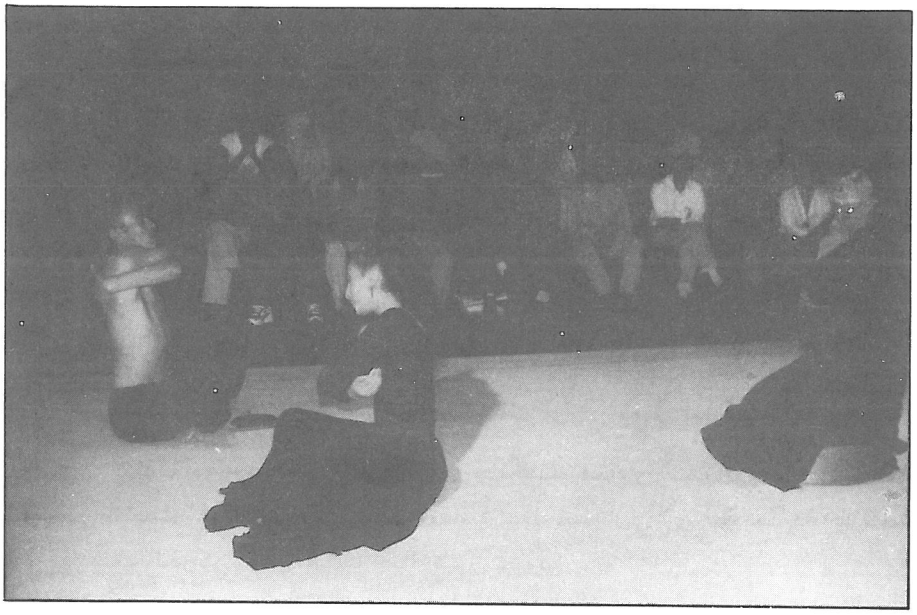
فهي تتكحل للمرّة الأولى عند البلوغ ثم عند الزواج ثم في نهاية حياتها.

فما افتقدناه تاريخياً من فن شامل استعدناه هنا، وأسّسنا ومخرج المسرح الصوتي إنتصار عبد الفتاح تياراً فنّياً ثقافياً لبعد حضاري ذي لغة جديدة يفرضها إيقاع الجسد الحركي. وهل هنالك حياة بدون جسد؟

ومن أجل هذا البناء الحي أعدت اكتشاف الجسد من حركته الإنسانية أولاً، هويتنا الجسدية الخاصة. فعاودت دراسة الجسد من أصوله، وأصبحت الحركة توافقاً بين مستوى التقنيات الشرقية والغربية. كل حركة مقتصدة. كل شخصية نسائية فاعلة، حتى نستطيع القول إن صمت المرأة في الخباء هو الحركة الفاعلة.

(*) «Learn how to learn. To be Conscions of Being Conscions Through Field Work Studies».

فالراقص المتمرّس في ثلاثية مستوياته الجسدية يستغلّ صمت الممثل / الراقص المتوسطي ليطعّمه بحتميته التراثية. فسينوغرافيا المكان (أي الحيّز المساحي) هي هنا لغة اللاتواجد. هي الواقع والخيال الكوني. الثابت والمتحول هما صيغة لمنهج واحد. كما تتحول التواءات الجذع والمفاصل من شكل لآخر، تتقارب وتتباعد الإيقاعات والصور لتبني هيكلية من الإنفعالات المتدرّجة في الحيّز الدرامي. إنها بوليفونية (تناغم أصوات) الحركة والإيقاع والصورة والكلمة. لم نعتد في مجتمعاتنا العربية أن نعلن الصمت حدثاً أو السكون تمرداً. فإن كان للأسطورة من دلالة، فالطقس المسرحي الراقص هنا يعلن الصور والأفكار والإيقاعات ليرسم بذوقية راقية عالمية الإشارة والحركة.



برمة الحوض لفرقة نقش: لغة جديدة للحركة المتوسّطية

أما في عرضي الجديد «برمة الحوض» فيقوم الحوض، مركز جاذبية الجسد، بارتجاجات بارزة بشكل ثمانية أفقية 8 (Infinity). تتغير هذه التبادلات باختلاف الإيقاع.

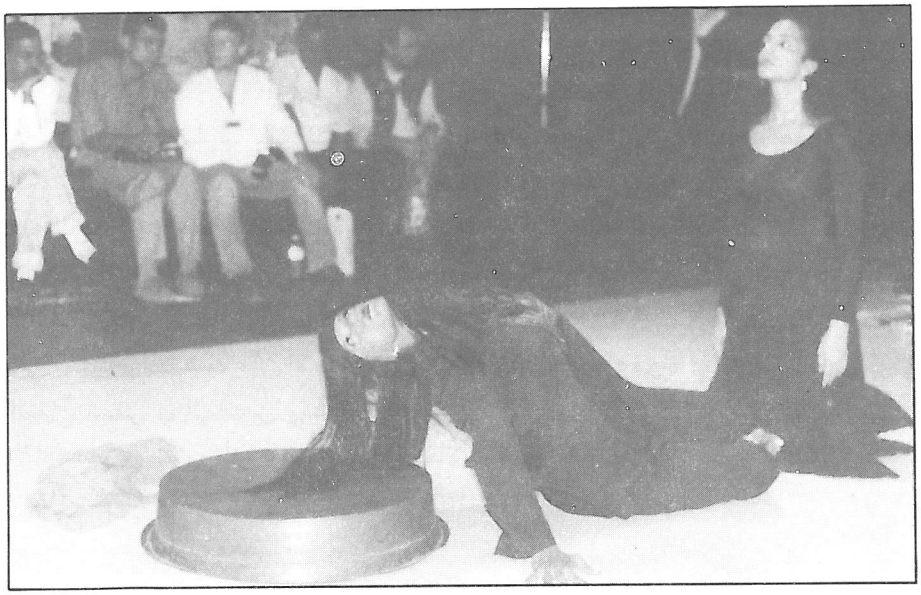
تنقش الراقصة بجذعها حركة S حلزونية في مشيتها على الخشبة. الأرداف تنحت الفراغ. المعاصم والمكاحل تزخرف هذا الإيقاع الحركي في ثلاثة مستويات: من الأمام إلى الخلف ومن اليمين إلى الشمال ومن الأعلى إلى الأسفل. الإرتجال الموسيقي المسمّى بالتقسيم يظهر بتغيرات في زخرفة اليدين والكاحلين حيث تستمتع العين بصورة شبيهة بأرابيسك ملتوية كما في زخرفات نقش الفن الإسلامي. الحركات الدائرية والحلزونية تختلف من لكنة إلى لكنة في تقاليد المشرق وشمال أفريقيا. إن درجة إتقان هذه المنمنمات الحركية هي بحدّ ذاتها عمل فني معقّد لحسابية متقنة في الإيقاعات الموسيقية.

إيقاع الشعر العربي الكلاسيكي يمزج هنا مع الحركة الجسدية ليخلق لغة مختلفة ومستحدثة. مفاهيم الحبّ والوفاء والعشق والقلق للإنسان المتوسطي تكشف عن علاقة دفينة ما بين التعبير الحركي والإيقاع الكلامي. الجدلية هنا تكمن بين الرجل المتوسطي وعلاقته بالمرأة. فالراقص في هذا الحيّز معبّر. الحركة هي موقف داخلي والحركة الراقصة تصبح تعبيراً لفرح أو دراما في كل محطة من العرض. تقوم الوحدة الراقصة The Dance Unit على تمازج قواعد تقنيات الرقص الغربي والشرقي على حد سواء. تواجه الـ Arabesque[٣] الغربية ثلاثية الجذع الشرقية. إلتواء العنق والجذع إلى الخلف (Cambré) ينصهران للتعبير عن تشنّج قوي أو حركة عنف. هذه الصيغة المتناقضة للمفاصل الجسدية ولهويتنا المتوسطية هي أساس تصميم عرض «برمة الحوض». أحاول بتصميمي الإشارة إلى إبراز الالتباس الدفين في علاقاتنا. ما بين شرق غني بتقاليده وموروثه وغرب منفتح على مساحات الخلق الجماعي، تُبنى هوية حركية متوسطيّة اليوم. أمام واقع طائفي يجزئنا اخترت لغة التبادل والإبداع والتعاضد. وباختيار هذا الشكل الحركي أكون قد فضلّت العودة إلى الينابيع، إلى إطار من النضارة والحيوية. يقول فاوست: «Ce que tu as hérité de tes pères, acquiers - le pour le posséder» «ما ورثته عن أجدادك، إقتنه كي تملكه». «لا شك بأن الاحتفالات الدينية والفنية هي مرآة للإبداع. بالفعل يُبنى النتاج الفني في المقدس وما هو مقدّس في ثقافة معينة ليس بالضرورة مقدّساً في ثقافة أخرى. تطور أو تأخر هذه الاحتفالات هو إشارة لتوازن جديد لقوانين جديدة داخل مجتمع ما. (الحسن ـ L'orient le Jour ـ ١٩٨٦).

(٣) حركة راقصة في الباليه الغربي تعتمد على وضعية للساق ممدودة من ٩٠ درجة إلى أعلى.

وعلى الرغم من هذه الحقائق، فاستمرار الرقص في المتوسّط أو إدانته أكّد حضوره خلال الأجيال. ومع أن المعلومات عن الرقص في المتوسط ضئيلة فإنّ الحركة الراقصة ما تزال ضرورة حيوية لاحتفالات بلادنا. فهي مشجعة في الأعراس وحافز للابتهاج لدى الفرد وهي محبّذة في الخباء ومرفوضة كاحتراف في العلن. إن الحركة الراقصة هي الشاهد الأكثر حيوية لتناقض المجتمعات العربية والمسلمة. في ظل هذه النظرة غير الواضحة تجاه الحركة الراقصة، أقترح إعادة تقييم فردية وجماعية، تقييم لقدراتنا ولحدودها. وأدعو لحوار كلامي وجسدي مع الآخر. علينا أن نسعى لتكريس مفهوم تبادلي شامل يزيد من ثرواتنا الذوقيّة وعاداتنا الثابتة للغرب ويفسح لنا الغرب مساحات لحرية أعمالنا الإبداعية. هذه مسؤوليتنا تجاه أنفسنا أولاً ثم تجاه الآخر: تخطيط لخلق توازن جديد بين الفكر والجسد أي بين حكمة الماضي ومغامرات المستقبل المفاجئة. من أجل هذا كله يجب **أولاً**: اعتماد التصميم الحي كمنبر فنّي لإبداعات الجسد من غير اللجوء لأزياء تثير الغرائز فقط وتقلّل من إمكانيات الحركة الجسدية كعلم. **وثانياً**: تدوين ما تبقّى لنا من تراث راقص في لبنان وخاصة في مناطق الإحتلال.

أخيراً علينا الإسراع قبل أن نُلغى ككيان، كجسد راقص، أو أن نُستقطب كعرائس مدلّلة، مندثرة هنا وهنالك داخل الوطن، في «حوض»، حوض المتوسط.



المرجع

- Acogny, G. 1994. **Dance Africaine.** Weingarten - Berlin.
- Bartenieff, I. 1967. «Research in Anthropology: A Study of Dance Styles in Primitive Cultures». **CORD.** May 26 - 28, 103.
- Best, D. 1978. **Philosophy and Human Movement.** Allen and U–, New York.
- Boas, Franz 1938. (ed) **General Anthopology.** I.C. Health & Co., New York.
- Chomsky, N. 1972. **Syntatic Structures.** The Hague: Mouton.
- Crick, M. 1976. **Explorations in Language and Meaning: Towards a Semantic Anthropology.** Malaby, London.
- De Mille, A. 1963. **The Book of the Dance.** Golden Press, New York.
- Hall, Edward T. **The Silent Language** New York. Double Day. 1999 - Horst, Louis. 1937. Pre - Classical Forms. Dance Observer, New York.
- Hampshire, S. 1965. **Thought and Action.** Chatto and Windus, London. Langer, Suzanne. Feeling and From Routledge and Kegan paul, London.
- Lévi - Strauss, C. 1963. **Structural Anthropolgy.** Basic Books, New York.
- Mauss, M. 1936. **Les Techniques du Corps.** Extraits du «Journal de Psychologie».
- Saussure, F. 1966. **Course in General Linguistics.** Ed. Bally, Sechehaye & Riedlinger, Trans. by Basken. Mc Graw Hill, New York.
- Sheets, M. 1966. **The Phenomenology of Dance.** University of Wisconsin Press, Madison.
- Sweiggard, L. 1974. **Human Movement Potential: Its Ideokinetic Facilitation.** Harper and Row, New York.
- Puri, R. 1981. **Polysemy and Homonymy and the Mudra «Shikara»:**

Multiple Meaning and the use of Gesture. Journal of Anthropological Study of Human Movement. Vol. 1(4).

- Williams D. 1972. **Signs, Symptoms and Symbols.** J.A.S.O. Vol. 3 (1).

ـ أدونيس، **النظام والكلام**. دار الآداب.

ـ فؤاد إسحاق الخوري، **إيديولوجية الجسد**، دار الساقي.

ـ إدوارد هال، **البروكيسمياء أو علم المكان**. مقالة في «العرب والفكر العالمي» العدد ٢. ١٩٨٨. بيروت. ترجمة: د. بسام بركة.

ـ إيكو، أمبرتو، **السيمياء وفلسفة اللغة**. مقالة في «العرب والفكر العالمي». العدد ٢. ١٩٨٨. عرض د. أنطوان أبو زيد. بيروت. مركز الإنماء القومي.

ـ بارت رولان، **لذّة النص** مقالة في «العرب والفكر العالمي». العدد ١٠ ١٩٩٠. ترجمة محمد الرفرافي، بيروت. مركز الإنماء القومي.