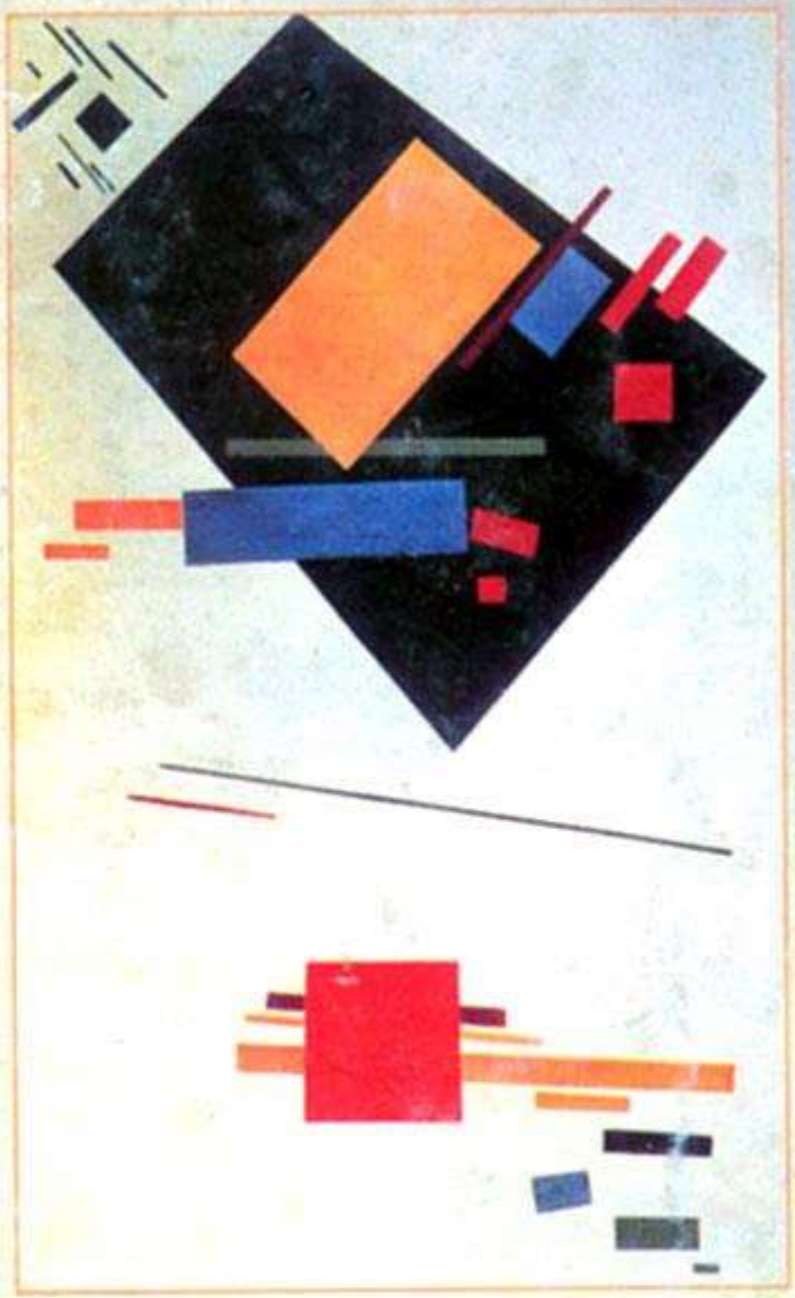
أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

الفن المعاصر

مجلة فصلية متخصصة تترجم الجديد فى الفنون المعاصرة والثقافة

CONTEMPORARY ART MAGAZINE- REVUE D'ART CONTEMPORAIN



ريتشارد ششنر :
التثاقف المسرحى

أنچيلا ماكروبى :
الثقافة الشعبية بعد الحداثة

بيير انطوان كوتون :
الصوت فى السينما

مارى كلير موسى :
طرق التجديد الموسيقى

داريل تشن:
التعددية الثقافية وأقنعتها

ميشيل أورن:
نهاية التاريخ الثقافى

العدد الأول - صيف ٢٠٠٠

لوحة الغلاف «الصعود إلى أعلى» (١٩١٥) للفنان كاسيمير ماليفيتش (١٨٧٨-١٩٣٥)

الفن المعاصر

مجلة علمية محكمة
تصدرها أكاديمية الفنون

الفن المعاصر

رئيس التحرير — أ. د. فوزى فهمى

مدير التحرير — د. وائل غالى

المشرف الفنى — عادل السيوى

سكرتارية التحرير — د. محمد مهران

عادل عبدالحميد

مستشارو التحرير

أ.د. سمحة الخولى

أ. سعد أردش

أ. توفيق صالح

أ.د. نبيل راغب

أ.د. رتيبة الحفنى

أ. د. صلاح قنصوه

أ. صفوت كمال

هيئة التحرير

أعضاء هيئة التدريس لأقسام اللغات بمركز اللغات والترجمة بالأكاديمية

المحتويات

كلمة الأستاذ / فاروق حسنى وزير الثقافة ٤

كلمة التحرير : مجلة "الفن المعاصر" فى ثوبها الجديد ٥

مسرح

*علامات التجدد المسرحى بقلم: سوزان ملروز ترجمة: د. ايمان حجازى مراجعة: أ. د. نبيل راغب ٩

*شهادة فى التثاقف المسرحى بقلم: ريتشارد ششنر ترجمة : سامح فكرى مراجعة : أ.د. نهاد صليحة ٣٧

موسيقى

* الأوبرا فى القرن العشرين بقلم: ليسلى أورى ترجمة : د. عزة سدين مراجعة : أ.د. سمحة الخولى ٥١

* الطرق البارعة فى التجديد الموسيقى بقلم: مارى كلير موس ترجمة: سها نجم مراجعة : أ.د. منيرة عيسى ٧٩

سينما

* الصوت فى السينما بقلم: بيير انطوان كوتزن ترجمة: د. فيفى فريد مكسيميوس مراجعة : أ.د. عثمان لطفى ٩٥

* فن الفيديو والأداء بقلم: نوربرتس بيرينجر ترجمة:د. سحر فراج مراجعة : أ.د. هشام أبو النصر ١٠٥

* شهادة أكيرا كوروساوا: بقلم: ألدو كاسوتى ترجمة: أمانى فوزى حبشى مراجعة : أ. سعد أردش ١٣٣

رقص

* رقص البوب: الحاضر المتاح بقلم : مارشيا ب. سيجل ترجمة: ناهد عبد الوهاب مراجعة: أ.د. ماجدة عز ١٤٥

فنون شعبية

* مابعد الحداثة والثقافة الشعبية بقلم: أنجيلا ماكروبى ترجمة: د. منى سلام مراجعة : أ.د. محمد الجوهرى ١٥٥

النظرية الثقافية

* التعددية الثقافية وأقنعتها: بقلم: داريل تشن ترجمة: أ.د. أمين الرياط مراجعة : أ.د. عبد الحميد أبراهيم حسين ١٧٥

* نهاية التاريخ الثقافى بقلم: مشيل أورن ترجمة: د. محمد لطفى نوفل مراجعة : د. أمين الرياط ١٩٣

* البحث عن المعنى فى عالم فقد المعنى بقلم: إرنست بلوخ ترجمة: حنان معوض مراجعة : أ.د. حامد لطانم ٢١١

مصطلحات

* الهرمنيوطيقا ترجمة: س . ف مراجعة : أ.د. صلاح قنصوه ٢٢٧

افتتاحية

لعلها لأول مرة فى مصر تصدر مجلة تختص بترجمة الدراسات والابحاث عن الفنون العالمية، لتنقل من اللغات الأصلية ما أمكنها ذلك الى لغتنا العربية مسرحًا ونقدًا وسينما وفنًا تشكيليًا ورقصًا وموسيقى وفنًا شعبيًا، وكل مايصنع الفنون أو تصنعه الفنون. ايمانًا بجدوى تفاعل الثقافات وبأهمية هذا بالنسبة للثقافة المصرية الراهنة واجتناب غربتها أو عزلتها أو جمودها ولنستطيع أن ننطلق الى أفاق جديدة. وبالطبع فإن هذه المجلة لا تلغى دور الترجمة فى ماعداها من الصحف والمجلات الثقافية. وانما توسع ساحته وتستكمل ماينقصه ويرتبط بمجالات تخصص الأكاديمية سعيًا الى اعادة صلة ثقافية بين اللغة العربية والفنون والعلوم المعاصرة.

فاروق حسنى

وزير الثقافه

كلمة التحرير

لعلها لأول مرة -في مصر- تريد مجلة الفن المعاصر لنفسها الاختصاص الخيرٌ في ترجمة الفنون. لتكون وقفا علي الفنون العالمية. تلم بها أحيانا وتطمح إلي الإحاطة بها تارة أخري. وهي، في جميع حالاتها، إنما تريد أن تنقل -من اللغات الأصلية ما أمكنها ذلك- إلي لغتنا العربية مسرحاً ونقداً وسينما وفناً تشكيلياً ورقصاً وموسيقي وفناً شعبياً، وكل ما يصنع الفنون أو تصنعه الفنون، إيمانا بجدوي تفاعل الثقافات وبأهمية هذا بالنسبة للثقافة المصرية الراهنة واجتناب غربتها أو عزلتها أو جمودها، ولتستطيع أن تنطلق في آفاق جديدة.

وبالطبع فان هذه المجلة، علي ماترنو إليه، لا تلغي دور الترجمة في ماعداها من الصحف والمجلات الثقافية. لانه لا يمكن لها بحجمها أو بإمكانياتها المادية أن تغطي كل ماتود عطاءه، أو كل مايجب إعطاؤه. ولكن الامر الذي يظل عليها أن تكتسبه هو ثقة القارئ بدقة مايقرأ، وبعلمية الموضوعات المختارة، ومدي تأثيرها الفني والإنساني.

ولا شك أن هذه المدرسة التي تريد هذه المجلة أن تضع أسسها، أو التي يفرضها عليها واقع عملها، هو امتداد متطور لعمل الترجمة في أكاديمية الفنون الذي كان قد بدأ قبل نحو عشر سنوات.

وليس يخفي أن الثقافة والترجمة ممارستان متمايزتان فيما بينهما، اذ لكل منهما شرائطه المعرفية وضوابطه العلمية، بحيث تجوز الثقافة بدون ترجمة كما تجوز الترجمة بدون الثقافة. إلا أن الممارستين، علي تمايزهما، ظلتا تجتمعان في الحال وتلتقيان في المآل، حتي كأن الترجمة هي الوسيلة الأنجح إلي الثقافة، وكأن الثقافة هي الثمرة الأنفع إلي الترجمة.

إلا أن الفن لم يعد وقفًا علي لغة واحدة تنقل ثقافة واحدة أو تجمع بين أفراد مجتمع واحد، بل صارت ملكا مشاعا بين لغات متباينة تحمل مدارك متفاوتة، وتتكلمها مجتمعات متباعدة. وحيثما تتقرر المباينة، قد تتعثر الإبانة.

فاللسان الذي يختلف عن غيره من الألسنة من وجوه مخصوصة، يخفي عليها من وجوه أخري. فيكون الاختلاف اللغوي بذلك سببا في اختلاف المعني. ولما انقسمت الأمم الواحدة إلي شعوب مختلفة بتحول لسانها الواحد إلي ألسن متعددة، فقد صارت حاجة هذه الشعوب ماسة إلي التفاهم فيما بينها وإن كان هذا التفاهم المطلوب لا يضاهي التفاهم بين أفراد الشعب

الواحد. فهذا تفاهم قريب ييسره الإجتماع علي لغة مشتركة. وذلك تفاهم بعيد يفترضه الاختلاف بين لغات متباينة في مبانيها ومعانيها.

لذلك عدَّ البعض الترجمة من أكبر أسباب التطويح بالكتّاب في متاهة الخطأ. إذ أنه كثيرا ما اتفق للواحد منهم أن يقدم علي استعمال الكلمة أو الجملة وهو لا يملك من الأدلة علي صحتها سوي كون فلان من الأجانب قد سبقه إلي استعمالها في كتابه.

وباستعراض مؤلفات اليونانيين المترجمة إلي العربية في القرن الثالث والرابع للهجرة، يتبين الاهتمام العظيم الذي اولاه الأسلاف القدامي للتراث اليوناني، إلي درجة أنهم نقلوا أمهات هذا الإنتاج وشروحه، ولم يغادروا شيئاً ذا قيمة كبيرة.

وأما الكتب والدوريات والمجلات التي تتولي الفن المعاصر ترجمتها بعد نحو مائتين سنة من إنشاء الألسن وبدء حركة الترجمة في مصر فهى من الفرنسية والإنجليزية والالمانية والإيطالية والإسبانية واليابانية والصينية وغيرها من لغات العالم إلي العربية. وهي تتصل بالمواد التي تدرس بأكاديمية الفنون. وتسعي المجلة إلي إعادة عقد صلة ثقافية بين العربية والفنون والعلوم المحدثة.

ولا شك أن ذلك سيستنفد جهداً وصبراً وطول مثابرة.

التحرير

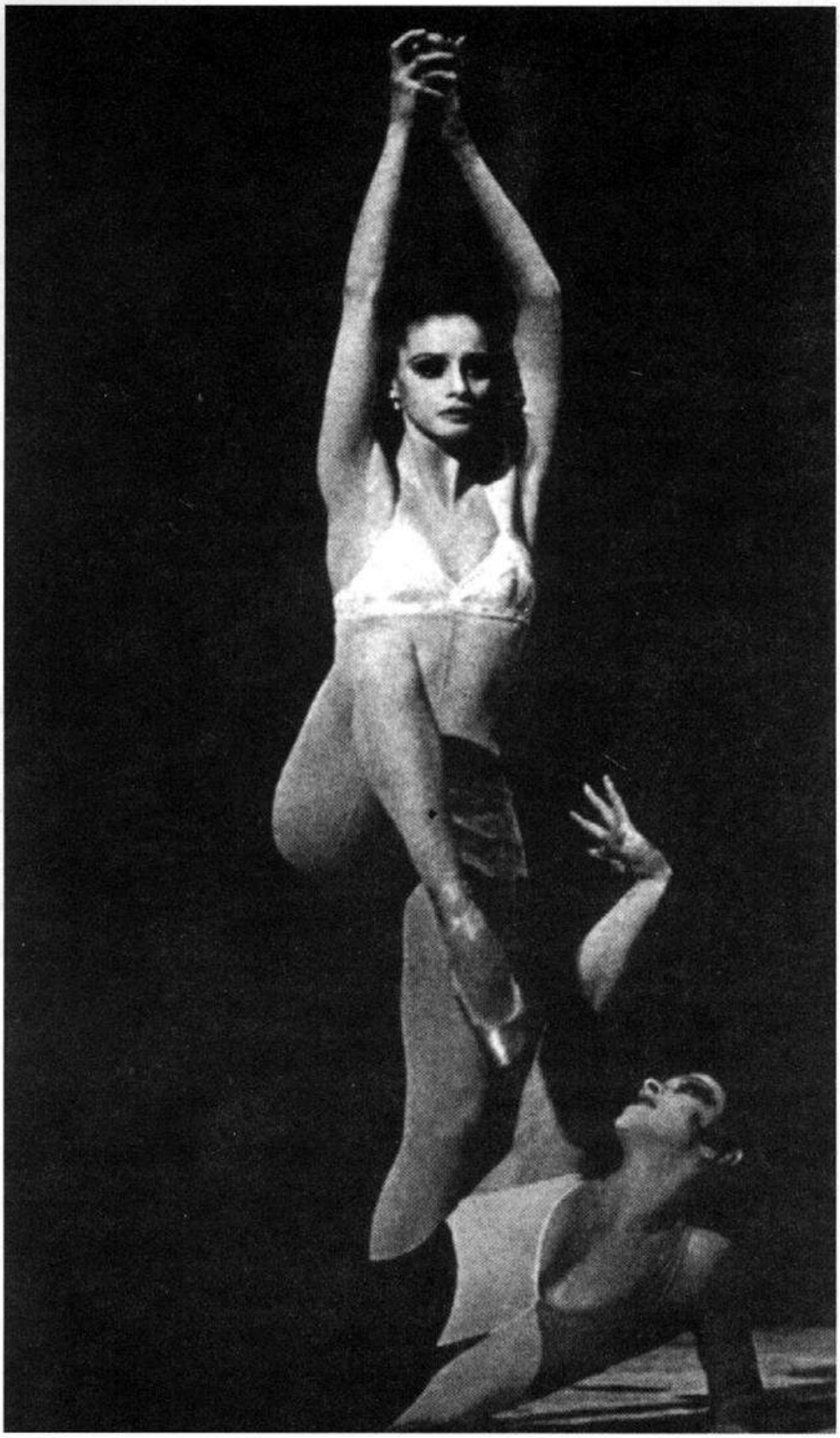
حركة الترجمة [1]

إذا جاز تعريف عصر النهضة بأنه عصر تكوين ثان للعقل العربى، فإن هذا التعريف ينطق بحد ذاته بعظم الدين الذى يدين به العقل العربى الحديث للترجمة. فالنهضة هى، فى تيارها العريض، حركة ترجمة، سواء اتخذت الترجمة الشكل المباشر من خلال نقل المؤلفات أو الشكل غير المباشر من خلال نقل الأفكار. والمقابلة هنا بين عصر الترجمة الأول، فى القرن الثالث الهجرى، وبين عصر الترجمة الثانى، ابتداء من القرن التاسع عشر الميلادى، نفرض نفسها. فالحضارة العربية الإسلامية كانت واحدة من الحضارات النادرة فى التاريخ التى لم تبق حبيسة دارة مغلقة. فخلافا لغيرها من الحضارات القديمة التى قامت حول كتاب مقدس كالحضارة الهندية البوذية أو الحضارة الصينية الكونفوشية أو الفارسية المزدكية، فإنها لم تتعاط مع العالم الخارجى، على الصعيد الفكرى، بعقلية التطهر ومنع الاستيراد والحماية من "التلوث". بل انفتحت على تيارات متنوعة من الثقافات الأجنبية، بدءاً بـ"كليلة ودمنة" وانتهاء بـ "ألف ليلة وليلة" ومروراً باللاهوت المسيحى السريانى والفلسفة اليونانية والأدب السياسى الفارسى. وبذلك تمثل الحضارة العربية الاسلامية واحدة من ثلاث حضارات كان لها، عن طريق الترجمة، الفضل فى خلق فكرة ثقافة عالمية قبل أن تصبح الثقافة العالمية فى الأزمنة الحديثة حقيقة واقعة: الحضارة الرومانية والحضارة العربية والحضارة الغربية. ولكن حركة الترجمة، التى دشنها المأمون فى اثر تأسيس "بيت الحكمة"، لا تقبل المقارنة، من منظور علم اجتماع المعرفة، مع حركة الترجمة التى أطلق شرارتها محمد على. فحركة الترجمة السابقة كانت تعبيراً عن واقع من التقدم. بينما جاءت حركة الترجمة اللاحقة تعبيراً عن وعى بالتأخر. وفى عصر الترجمة الأول كان العقل العربى متكوناً، بل كان متبنياً. أما فى عصر الترجمة الثانى فكان العقل العربى -ولا يزال- قيد إعادة تكوين. وفى عصر الترجمة الأول لم يكن ثمة مسافة فاصلة بين الترجمة والابداع. فما كادت أولى المؤلفات الفلسفية اليونانية ترى النور بالعربية حتى كان ظهر أول الفلاسفة العرب. وعلم الكلام الاسلامى رأى النور حتى قبل أن تبدأ عملية ترجمة اللاهوت المسيحى عن السريانية. بل أن تطور علم الكلام هو الذى أوجد الحاجة إلى ترجمة علم اللاهوت.

بقلم: جورج طرابيشى

---

(١) من مقال: جورج طرابيشى *الترجمة والأيديولوچية المترجمة*، فى مجلة الوحدة العدد اكتوبر/نوفمبر ١٩٨٩ . ص ٣٠.



إخراج خيالى . لموريس بيچار

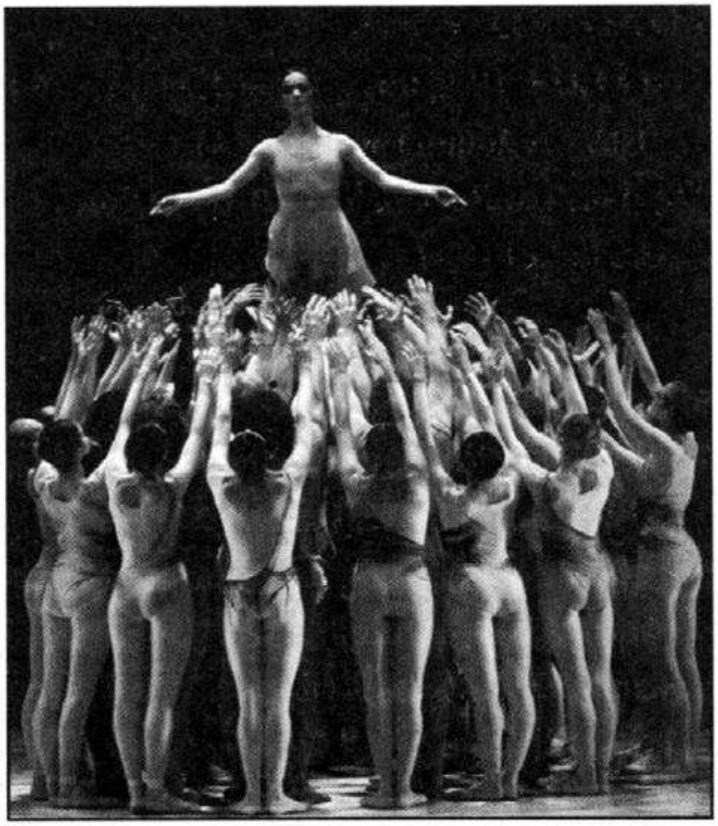
رقص

نقدم هنا الترجمة العربية الكاملة للفصل الثاني من كتاب « نقطة تحول : نظرات نقدية في الرقص » لمارشيا ب . زيجل في اللغة الإنجليزية . وهو الفصل الذي يتناول التأريخ للمصطلح العلمي الدقيق « الرقص الشعبي » منذ أواخر عقد الستينيات من القرن الماضي . ويستخلص المؤلف خلاصة محددة مؤداها أن الرقص الشعبي هو أكثر أنواع الرقص حيوية . والمفارقة الغريبة أنه ليس أكثر أنواع الرقص إبداعا أو عمقا . فهو يروق للمتلقي . ويقبل الراقصون علي ممارسته علي سبيل التحدي النرجسي لقدراتهم و مهاراتهم و طاقاتهم الفنية و الحركية و التقنية .

رقص البوب: الحاضر المتاح

بقلم: مارشيا ب.سيجل ـ ترجمة: تامر عبد الوهاب ـ مراجعة: أ.د. ماجده عز

رقص البوب - أو الرقص الشعبى - كظاهرة وُصف لأول مرة بهذا الوصف فى المجلة الرائعة "باليه ريڤيو" *Ballet Review* حيث ابتدعته "آرلين جروس" *Groce Arlene* بعد الأثر المذهل الذى تركته فرقة "شتوتجارت باليه" *Stuttgart Ballet* من خلال موسمها الصيفى فى نيويورك عام ١٩٦٩ . وقبل هذا الوقت كانت هناك بالطبع باليهات جماهيرية - أو تجارية *Commercial* ، حسبما كان يطلق عليها -، وعلى الرغم من ذلك كان الرقص يعلق دومًا عما سوف يقدمه . إن فرق الباليه بحاجة إلى جمهور ، بيد أن الجميع يدّعون أنهم بالفعل جمهور فن الرقص ، كما يزعمون أنهم قوم يقبلون على مشاهدة الباليه من أجل الباليه كفن ، ويحاولون من خلال مشاهداتهم فهم هذا الفن من خلال استعانتهم بمفرداته ، إلا أن فرقة شتوتجارت باليه بدت وكأنها تصنع شكلاً جديداً من أشكال الجذب لفئة جديدة من الجمهور ؛ فلأول مرة تحرز فرقة باليه نجاحًا لا يسهم "عالم الباليه" بالنصيب الأكبر فى صنعه .



باليه « قداس جنائزي » مهدي إلي موريس بيجار

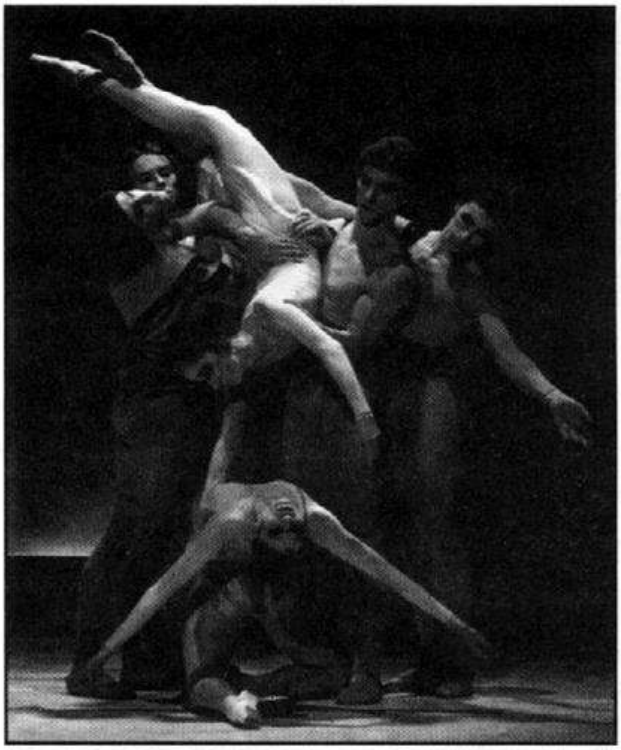
"چون كـــــرانكو" *John Cranko*- مخرج فرقة شتوتجارت ، والذى تطلق عليه "آرلين جروس" النسخة الأرخص سعراً من بالانشين - ضبط موجة إرساله بدهاء على مرتادى المسرح الذين تملكهم الملل ، وعلى منتقيى ضروب معينة من الثقافة ممن بدأوا يلتفون حول فن الباليه كشكل من أشكال الترفيه ، بالنسبة لهذه النوعية صارت "فرقة باليه نيويورك" مثلاً لاتليق سوى بفئة معينة ، وفرقة مسرح الباليه أصبحت عتيقة الشكل والأسلوب ،

أما فرقة چوفرى فلاتزال تغلفها مسحة مراهقة ؛ فبدأت تنتبه إلى "شتوتجارت باليه" التى بدت أكثر نضجًا ، أكثر حرفية ، أكثر بذخًا فى الإنتاج ، وأيسر فى الفهم والاستيعاب ، ورغم هذا وذاك لاتزال تُبقى على طابع الباليه المتفرد والغريب ، وهكذا وجدت جماهير نيويورك "فرقة شتوتجارت باليه" بين أيديها وأمام ناظريها ، وفجأة تجلى حجم الجمهور . المتعطش لهذه النوعية ، وأعطت الفرقة للجميع درسًا فى كيفية مغازلة مثل هذه النوعية من الجماهير .

لقد صنفت هنا فرقًا معينة معتبرة إياها متورطة فى فن الرقص الشعبى ، وأعنى بذلك أن هناك شيئًا إسمه الرقص الشعبى يمثل الهم الأكبر لهذه الفرق ، لذا أود أولاً أن أشير إلى نقطة وهى أن هناك فرقًا مثل "باليه نيويورك" و"مسرح الباليه" أقدمت على إنتاج عروض باليه شعبية (بوب) لكنها ليست فرقًا شعبية ، والرقص الشعبى لايقتصر تقديمه على فرق البوب ، وليس كل الرقص الشعبى تافهًا ولايجدر الالتفات إليه .. يأخذ هذا النوع من الرقص أشكالاً عديدة كما تحركه دوافع كثيرة بعضها نابع من سمو المبادىء ونبل المشاعر ، ولكن مايتراءى لى هو أن كل ما يقدم من الرقص الشعبى يشترك فى جانب واحد ؛ ألا وهو الاعتماد على تقنيات من فن الرقص شديدة الخصوصية والتخصص ، وتوظيف هذه التقنيات بغية بلوغ الأغراض المسرحية . وبصرف النظر عما يبغيه الرقص الشعبى من ترفيه أو تأثير أو دعاية فإنه لا يهتم كثيراً بملاحقة فن الرقص والسير فى ركبه .

فى الواقع ، التكنيك فى الرقص يسلك مسارين ، وهو الطريقة المتبعة لتدريب الجسد بحيث يصبح قادراً على تنفيذ مهام حركية معينة ، وتكنيك الباليه يعتمد على خمسة أوضاع أو أشكال يتخذها الجسد ، منها يتعلم الراقص كيفية بلوغ البراعة فى الحركة عبر الفضاء المتاح ، ومن خلال هذه الأوضاع يقوم بمهام أخرى مثل ضبط خطواته، ووثباته، ولفاته ، ووقفاته . بيد أن التكنيك أيضًا يُعد منظمًا جداً لعملية الحركة ككل . ولتقديم تكنيك الباليه هناك شكل معين من أشكال الأداء ؛ حيث الصدر منبسط، والأذرع تقوم بدورها فى تأطير *Framing* الجزء الأعلى من الجسد ، والأقدام موجهة وكأنها تكمل اصطفاف الجسد بأجزائه . ذلك هو الشكل الذى يبدو عليه راقص الباليه، وهو أيضًا الشكل الذى يبدو عليه الباليه كفن ، لكن تبدو تقنيات الرقص الحديث مختلفة فى أساليبها المتنوعة .. وأعتقد أن التكنيك قد صار أخيراً جزءاً هامًا من الراقص ، تمامًا كزيه وأدائه ، والتكنيك لايؤثر فقط على شكل الحركة التى ينفذها الراقص ، وإنما يؤثر أيضًا على تصوره لفن الرقص ؛ فيعرف أى الخطوات التى يتخذها ليُتبع بها خطوات أخرى ، وأى الحركات مسموح بها وأيُّها ممنوعة ، كما يعرف ماهية علاقته بالأرضية التى يؤدى عليها ، وعلاقته بالراقصين الآخرين ، بل وبالجمهور ... وهكذا .

ومنذ عشر سنوات أو أكثر بدأ الجانب الميكانيكى للتكنيك فى اتخاذ موضع الأولوية بالنسبة لكثير من مصممى الرقصات متخطيًا فى أهميته الدلالات الجمالية التى جُبل مصممو الرقصات على التركيز عليها في السابق ،وهناك أناس تدربوا على الرقص الحديث والباليه –



قداس جنائزي ، إخراج چون كرانكو

وأبرزهم "چون بتلر: وچيرالد أربينو"- ممن بدأوا فى استخدام العناصر التقنية لهذين النوعين من الرقص فى تابلوهاتهم الراقصة التى يصممونها ، وتلا ذلك إتباع منحى جديد يقوم على مزج تقنيات هذين النوعين معًا ، ففى الباليه التقليدى والرقص تجلت ظاهرة اقتباس بعض الامكانات الحركية دون أن يسفر ذلك عن غموض كامل بسبب تضمين هذه الأداءات. بيد أن العديد من مصممى الرقصات توصلوا إلى خلق عروض لا يمكن تصنيفها على أنها باليه أو رقص حديث، وهى عروض تستخدم الحركة لما تنطوى عليه من عنصر جذب يتعلق ببراعة الأداء ، وتفتقد تمامًا أى اتجاه أسلوبى مركزى حيال عملية الحركة برمتها . هذا المدخل المشترك فى تصميم الرقصات أنصاره كثيرون من بينهم "جلين تيتلى" *Glen Tetley* و"لار لوبوڤيتش" *Lar Lubovitch*.

أول مرة شهدنا فيها انحسار موجة استخدام التكنيك بغية إبراز العنصر الجمالى كانت فى ريبرتوار "فرقة هاركنيس باليه" الأولى ، وكان التركيز على الحركة الباليهية والحركة الأدائية مع تحطيم فكرة الصف المنتظم التى كانت جزءاً من "النظرة" عند "مارتا جراهام"، كان الجدل الجنسى والإيروطيقا المقلقة - الموجودة فى كثير من هذه العروض - مجرد تبسيط مجهود "جراهام" التى كانت تبذلها من أجل العثور على معنى شامل وسط هذه الصراعات التى تكتنف نفس الفرد .

مهما كان الموضوع المتناول من قبل الرقص الشعبى ، ومهما كان الإلقاء : سردى، جدلى، أو حتى صاف (لايعالج أية مشكلات عملية) فهو يظل صورة أكثر تهوينًا وتلطيفًا حتى يتيسر وصوله إلى المتلقى ، لذا لزام عليه دائمًا أن يقدم تطوراً واضحًا للأحداث حتى تصل إلى الذروة ؛ بحيث يكون البناء الدرامى غير معقد ، والتبادل الدينامى واضح جلى .. لايجب أن يكون غامضًا أو تجريديًا : فالشخصية لو كانت تغوى شخصية أخرى ، أو تهاجمها ، أو تتخلى عنها فيجب أن نرى الفعل أمامنا ، كذلك يتسم الرقص الشعبى بأن مشاهد العنف - سواء جرى صياغتها فى شكل طقسى ، أو فى شكل يفقدها طابعها المميز - تكون شديدة الالتصاق بهذا الفن .. وكما يتعاظم المحيط الأخلاقى - عامة - بشكل مشوب بالحرية

موريس بيجار

، يصير الرقص الشعبى أكثر تصويراً للحياة ، وأكثر تطرفًا فى انحرافاته وزلاته ، وأكثر فُحشًا فى إيروطيقيته .. وهذا - بالطبع - هو ما جعله شعبيًا وجماهيريًا .

فى نفس الموسم الذى قدمت خلاله "فرقة هاركنيس باليه" عروضها لأول مرة على مسارح نيويورك ، ورفع الستار عن ليلة العرض الأولى لباليه "عشتار" الذى صمم رقصاته "روبرت چوفرى" . بلور هذا العرض مظهراً آخر من مظاهر الرقص الشعبى - وهو الآنية ؛ حيث وُظفت فيه عناصر عدة مثل موسيقى الروك ، والسينما ، والمؤثرات المغيِّبة ، والعُرىّ المباشر ، والجوانب المصطنعة المأخوذة عن الصوفية الشرقية ، كما نشتمّ فيه رائحة المخدرات ؛ وكل ذلك ليطور شكل "الباليه العصرى" الذى صار تقليديًا . كان هذا المزج بارعًا وناجحًا لدرجة جعلت "چوفرى" - الذى بدأ فى تثبيت أقدامه فى "مركز المدينة" محاولاً خلق هوية خاصة به يميزه من خلالها جمهوره وسط هذه المنافسة الشرسة - يضع قدمه على أول درجة فى السلم الموصل إلى أن يكون عصريًا .. وقد بدأت الباليهات الجديدة التى قُدمت فى المواسم التالية فى انتزاع الأفكار من مانشيتات الصحف ومن الحوانيت ثم تغلفها فى قوالب حركية مناسبة .

تبدو هذه العروض غريبة جداً ومعاصرة للغاية لدرجة أن الجمهور يحسب مجرد تمييزه للعرض تنويراً ، ويخال تضمين أسماء وأحداث شهيرة عمقًا ، من هذه العروض باليه "المهرجون" *The Clowns* الذى قدمه "أربينو" عام ١٩٦٨ ، وهو معالجة عصرية لقصة قديمة عن آخر الرجال المهرجين ، والذى ظل ينهار كإحدى علامات الساعة. زاد "أربينو" من قوة وفعالية الكوميديا المبتذلةوالعاطفية المفرطة من خلال توظيف أحد التشكيلات القابلة للتضخيم ، واستخدام الإضاءة العنيفة ، والمؤثرات الخادعة ، بالإضافة إلى فطر بلاستيكى ضخم بشع يبتلع فى النهاية خشبة المسرح .. خلال هذا العرض يمر الجمهور بالعديد من الصدمات الحسية بشكل لم يحدث له من قبل مما يجعله يتساءل : هل ما يراه أمامه ليس إلا عرض مسرحى لا أكثر ولاأقل ؟

"لويس فالكر" *Louis Falcer*مصمم رقصات أتى حاملاً خلفية الرقص الحديث، ولكن بصورة أكثر احتشامًا ورزانة. فى عام ١٩٧١ قدم لفرقة باليه بوسطن باليه *"The Gamete Garden"* ، وهو عبارة عن مشاهد قوام ديكوراتها عدد كبير من الأقفاص الخشبية التى تحوى

بداخلها دجاجًا وببغاوات وحمامًا وبطًا وديوكًا رومية جميعها حية ؛ وكذلك هناك مشاهد عبارة عن فواصل شديدة الطول والملل من الرقص الباعث على الوحشة والكآبة . هناك عرض آخر قُدم عام ١٩٧٠ هو "كافيار" *Caviar*، وكان عرضًا استخدم فيه "فالكر" فرق الروك يرتدى أعضاؤها ملابس الهيبز (الخنافس) ، وموضوع أغنياتهم عن الإيكولوچيا (علم البيئة)، ونجد فيه الراقصين وهم يمشون بتثاقل بسبب الأحذية الكاوتشوك التى يرتدونها ، والتى تشبه أحذية رواد الفضاء ، ويلهون بدمى من المطاط الاسفنجى تجسد أسماك القرش بحجمها الطبيعى.. وثمة طابعان يميزان "فالكر" وفرقته ؛ فهم مازحون وتتملكهم مسحة تملق للجمهور ، وذلك يضفى عليهم لمحة تجعلهم يبدون مختلفين تمامًا عن الراقصين العاديين . بل يبدو إنهم بالفعل هم الغلمان العصريون الذين يقدمون رقصاتهم عنهم . أما الحقيقة الواضحة، وهى أن تابلوهات "فالكر" تظهر بلاشكل ويعيبها المط والتطويل ، فلاتبدو مهمة بجانب ما ذكرته.

الشعار المرفوع الآن ، والذى لاينازعه أى شعار آخر ، يبرز مهمة القرن بالنسبة لباليه "موريس بيچار" *Maurice Béjart*؛ فقد أعلن "بيچار" إنه يبغى صناعة رقص يتيسر على الجميع فهمه واستيعابه ، وهو يفعل ذلك من خلال مزج دقيق بين الجوانب المبرزة للبراعة الفنية وبين الأمور البسيطة الواضحة . تلك بمثابة تركيبة سحرية: فالمتفرج يجلس مطالعًا هذه الكائنات السوبر التى تنجح فى تخطى الهموم التى تلح علينا - هموم التبلد والجمود - وفجأة يكشفون لنا عن حالنا ! يبدو أن هؤلاء الأناس السوبر قد لاحظونا جيداً ثم استعاروا ملابسنا ، ودواعى استيائنا ، شهواتنا ، وحتى خيالاتنا المبتذلة . ومن خلال هذا النوع من التملق والاقتراب دفعونا لأن نحبهم.

إن الرقص الشعبى (رقص البوب) هو أكثر قوالب الرقص حيوية ، رغم أنه ليس أكثرها إبداعًا أو عمقًا ؛ فهو يروق كثيراً للمتلقى ، ويقبل على أدائه الراقصون لأنه ينطوى على ما فيه تحدٍّ لقدراتهم الفنية ، ويستمتع بخلقه مصممو الرقصات لتحرره من المعوقات والحجج الفنية التى قد يلجأون إليها أحيانًا لدواعٍ معينة ، أما بالنسبة للنقاد قد يكون هذا الضرب من الرقص صعبًا لأن يتحملوه ؛ فهو - بالنسبة لى - سطحيًا بشكل لا يُحتمل ، ونجده لايقدم على أية مخاطرة طالما منفذوه مكتفين باستهلاك كل أشكال التقنيات ، وبالتنبيه إلى الأحداث والعمليات الجارية .. لم يتح لى الرقص الشعبى فرصة رؤية شىء ما لا أعرفه بالفعل ، ووصل به الأمر لأن يضع سعراً رخيصًا جداً على بضاعته.

■■■■■

١- لايعدو الرقص الشعبي كونه تعبيرا بوحدات الحركة عن رد فعل جمعي لدورات الحياة الأساسية. وقد شغف الناس بالرقص منذ بدء الخليقة. وليس من شك في أن الرقص يلعب اليوم دورا جديدا في أنحاء المعمورة كافة.