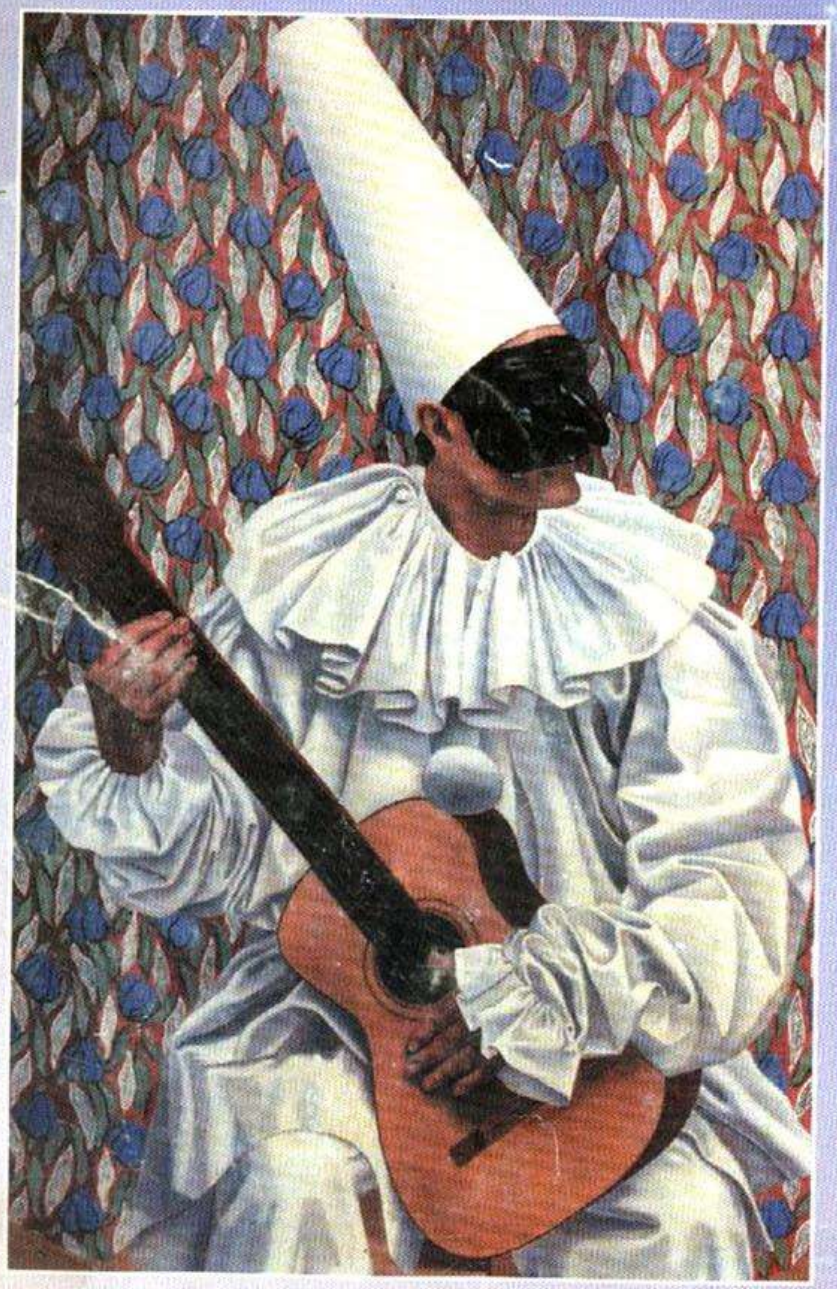
أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

# الفن المعاصر

مجلة فصلية متخصصة تترجم الجديد فى الفنون المعاصرة والثقافة

*CONTEMPORARY ART MAGAZINE- REVUE D'ART CONTEMPORAIN*



**دوجلاس كيلنر**
المشقفون والتكنولوچيا الجديدة
**دونالد جاردنر**
اعادة إختراع الوجه الانسانى فى المسرح
**جيكوب وامبرج**
إبداع فن تصوير المنظر
**جولى فان كامب**
الإنسانيات ونقد الرقص
**جون ر. كوفاتش**
تفكيك الثنائية الموسيقية
**جورج بالوندييه**
ثراء الثقافات الشعبية
**مايك بيكوف**
نهايه الفلسفة وازدهار الافلام
**الياندرو باريكو**
نص مسرحية العازف والبحر

العدد الثانى - خريف ٢٠٠٠

لوحة "بييرو العازف" (١٩٢٤) للفنان چنيو سيڤيريني (١٨٨٣ - ١٩٦٦)

# الفن المعاصر

مجلة علمية محكمة

تصدرها أكاديمية الفنون

رئيس التحرير أ . د. فوزى فهمى

مدير التحرير د . وائل غالى

سكرتارية التحرير د . محمد مهران

عادل عبد الحميد

هشام عبد العزيز

## مستشارو التحرير

أ . د . سمحة الخولى

أ . سعد أردش

أ . توفيق صالح

أ . د. نبيل راغب

أ . د. رتيبة الحفنى

أ . د. صلاح قنصوة

أ. صفوت كمال

## هيئة التحرير

أعضاء هيئة التدريس لأقسام اللغات بمركز اللغات والترجمة بالأكاديمية

## المحتويات


* كلمة التحرير ٦

### مسرح

* إعادة قراءة مسرح أ. آرتو، ت: أ. د. نبيل راغب، مراجعة: أ. د. محمد عنانى ١١

* إعادة اختراع الوجه الإنسانى، ت: د. سحر فراج، مراجعة: د. سامى صلاح ٣٩

* عن المسرح والحقيقة، ت: أ. د. أمين الرباط، مراجعة: أ. د. عبد الحميد حسين ٧٥

### سينما

* دولوز والسينما، ت: د. محمد لطفى نوفل، مراجعة: أ د. يحيى عزمى ١١٩

* نهاية الفلسفة والسينما، ت: د. محمد السيد، مراجعة: أ د. هشام أبو النصر ١٥٣

### موسيقى

* التعقيد الموسيقى، ت: أ. د. حمادة إبراهيم، مراجعة: أ د. مارسيل متى ١٩٥

* تفكيك الثنائية فى الموسيقى، ت: محمد الجندى، مراجعة: د. عزة مدين ٢٠٩

### رقص

* حركة الكتابة وكلمات الرقص، ت: هبة نبيل، مراجعة أ. كريمة منصور ٢٢٧

* الإنسانيات ونقد الرقص، ت: أ. د. نهاد صليحة، مراجعة أ. د. ماجدة عز ٢٤٧

### فنون شعبية

* تقاليد إحدى أسر فرجينيا، ت: د. سمية مظلوم، مراجعة: أ. صفوت كمال ٢٩٥

* ثـراء الثقـافـات الشعبيـة، ت: سها يحيى نجم، مـراجعة أ. د. محمد الجوهرى ٣٢٧

## فن تشكيلى

* ابداع فـن تصوير المنظـر، ت: سـالـى محمد إمام، مـراجعة: أحمد فؤاد سليم ٣٤٥

* فـلـسـفـة اللـون، ت: د. فـيـفـى فـريد، مـراجـعـة: أ. د. أحمد إبراهيم ٣٧٣

## النظرية النقدية

* مـن البنيـة إلـى البلاغـة، ت: د. خـالد سـالـم، مـراجعـة: د. حسن عطية ٣٨٥

* أشـبـاح الـنـقـد، ت: أ. د. شـاكـر عـبـد الحميد، مراجعة: أ.د. نبيل راغب ٣٩٩

## النظرية الثقافية

* المثقفون والتكنولوجيا الجديدة، ت: سـامـح فـكـرى، مراجعة: سامى خشبة ٤٤٧

* الـحـوار الأوروبى، ت: د. حـامـد غانـم، مـراجـعـة: أ. د. باهـر الجـوهـرى ٤٩٣

* السـيـاسـة الحضاريـة، ت: د. سهير الجمل، مراجـعـة: أ. د. حمادة إبراهيم ٥٠٥

## الإبداع

* الـعـازف والبـحـر، ت: أمـانـى فـوزى حبشـى، مـراجعـة: أ. سعد أردش ٥٢١

## مصطلحات

*ثقافة التعليم، ت:سامح فكرى ت: محمد الجندى، مراجعة: أ. د. صلاح قنصوه ٥٧٣

# كلمة التحرير

صدر العدد الأول من "مجلة الفن المعاصر" كمجلة أكاديمية متخصصة تترجم الجديد فى الفنون والثقافة فى صيف عام ٢٠٠٠ ، فإذ بها تنفذ بعد صدورها بوقت وجيز، وسجل النقاد أن صدورها علامة لافتة فى الحركة الفنية والفكرية للتعريف بعلوم وتيارات الفنون الرفيعة عالميًا.

وأسرة المجلة تتقدم بشكرها للترحيب الذى أبداه قطاع عريض من المثقفين والمبدعين والنقاد والمهتمين بشئون الفن في الوسط الثقافى المصرى بصدور المجلة ، كما تذكر لهم بالتقدير العميق تعاونهم مع أسرة المجلة فى أداء رسالتها من خلال التنبيه الرفيع إلى اقتراحات وملاحظات وآراء طيبة تستهدف تطويرها، مثل اقتراح نقد ومحاورة الباحثين العالميين - نحاول وفق صيغة أولية أن نحققه إبتداء من هذا العدد ، ونطمح إلى الإستكمال بصيغة أفضل فى العدد القادم - وأيضًا اقتراح نشر مختلف الإبداعات الأجنبية إلى جانب الدراسات - بدأنا بالفعل فى إصدارنا الثانى تحقيق هذا الإقتراح - ثم طلب الكثيرون تحويلها من مجلة فصلية إلى شهرية حتى يتواصل القارىء مع الثقافة العالمية بشكل أقرب زمنيًا ، وهو ما يحتاج إلى جهود ضخمة ، لانخشاها ولا نجتنبها لأننا نؤمن أن ما يشق مولده يشق موته أيضًا ، ولأننا منذ صدور العدد الأول حرصنا على أن نحلم مع القراء الجادين والدارسين بأن تكون المجلة فى المستقبل

مرجعًا ومصدرًا لمن يسعى وراء التحليل الجديد والبحث الجاد فى الفنون والثقافة وباتصال فورى ودون إنقطاع زمنى يفتقد العزلة وعندئذ يستحيل الحوار، إن المجلة تدرك مسئوليتها وتحاول أن تشارك فى سد فراغ هائل فى البحث العلمى فى الفنون والثقافة فى مصر بترجمة البحوث العالمية والدراسات الأجنبية والمقالات المتعمقة من مختلف أرجاء المعمورة ومن مختلف لغات الأرض، وتدرك مسئوليتها، وتدرك كذلك أنها ليست وحدها ولن تكون وحدها، لكنها ستسعى دائمًا لأن تستنفر كل إمكاناتها لتوسع فضاء الفكر كى لا يُلجم العقل ويبقى حبيسًا ففى ذلك الخطر كل الخطر ، إذ الثقافة التى تتكفىء على نفسها تموت.

**التحرير**

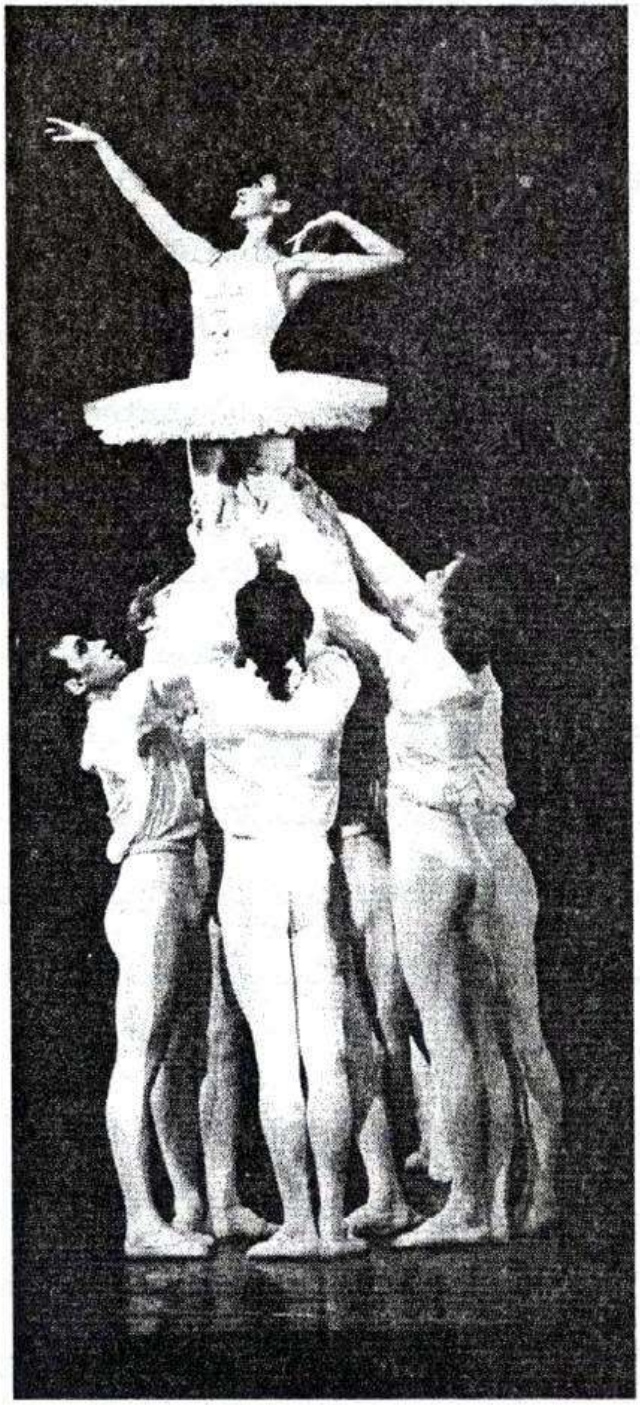
# مخالطة العجم *

لما جاء الإسلام وفارقوا الحجاز لطلب الملك الذى كان فى أيدى الأمم والدول، وخالطوا العجم ، تغيرت تلك الملكة بما ألقى إليها السمع من المخالفات التى للمتعربين من العجم . والسمع أبو الملكات اللسانية ، ففسدت بما ألقى إليها مما يغايرها ، لجنوحها إليه باعتياد السمع . وخشى أهل العلوم منهم أن تفسد تلك الملكة رأسًا ويطول العهد بها ، فينغلق القرآن والحديث على المفهوم ، فاستنبطوا من مجارى كلامهم قوانين لتلك الملكة مطردة ، شبه الكليات والقواعد ، يقيسون عليها سائر أنواع الكلام ويلحقون الأشباه (منها) بالأشباه ، مثل : أن الفاعل مرفوع والمفعول منصوب ، والمبتدأ مرفوع . ثم رأوا تغير الدلالة بتغير حركات هذه الكلمات ، فاصطلحوا على تسميته إعرابًا ، وتسمية الموجب لذلك التغير عاملاً وأمثال ذلك . وصارت كلها اصطلاحات خاصة بهم ، فقيدوها بالكتاب وجعلوها صناعة لهم مخصوصة ، واصطلحوا على تسميتها بعلم النحو .

**ابن خلدون**

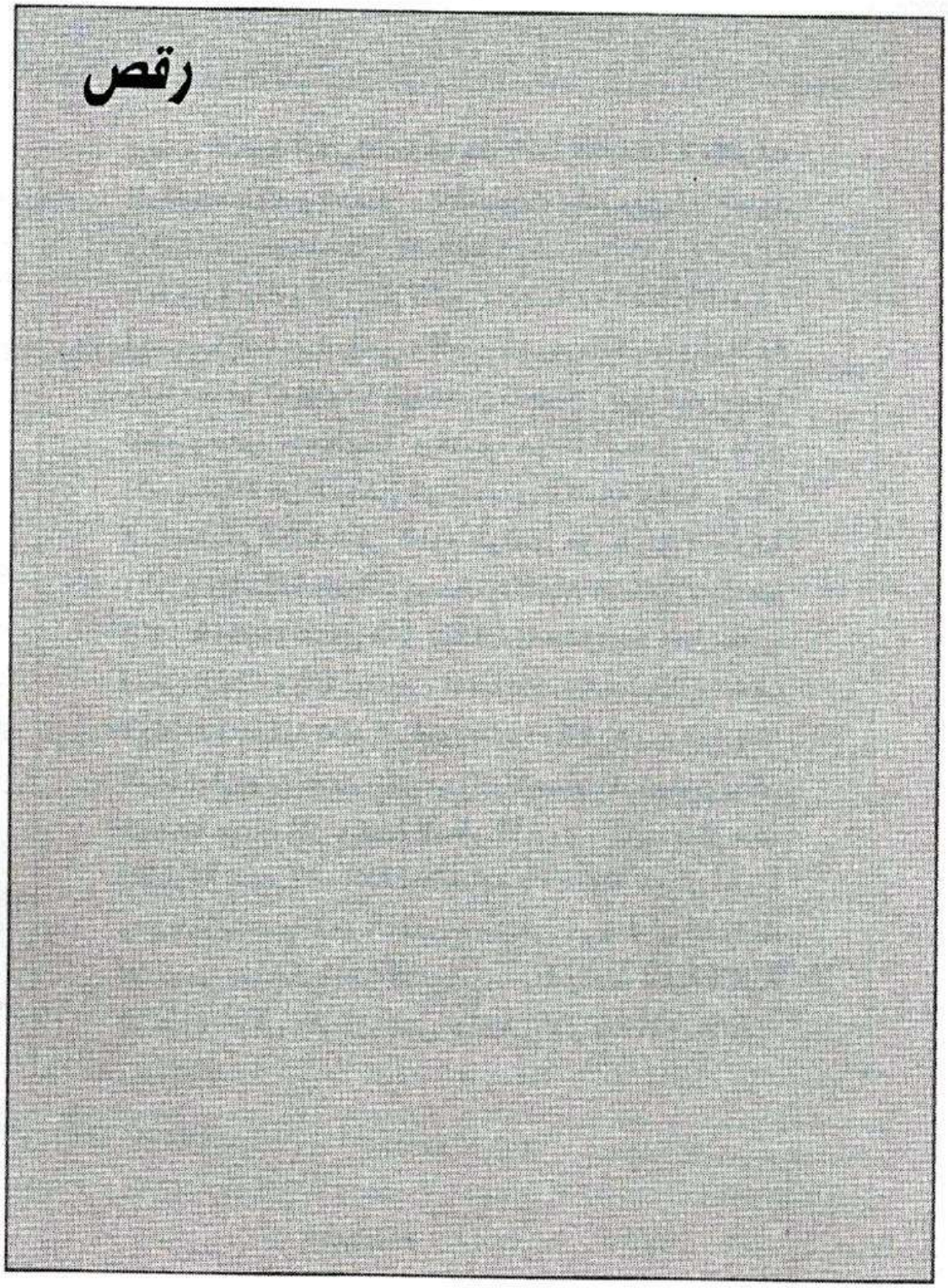
---

* من كتاب : ابن خلدون ، المقدمة ، تونس ، الدار التونسية للنشر - المؤسسة الوطنية للكتاب - الجزائر ، ١٩٨٤ ، ص ٧١٢ - ٧١٣ .



فريق رقص الباليه باشتوتجارت بألمانيا

# رقص


رقص

يوضح البحث الذى نقدم له هنا " حركة الكتابة وكلمات الرقص " لمؤلفيه دونار . دافنبودت وشيريل أ . فوربز والمقتبس عن مجلة " التربية " (شتاء ١٩٩٧ ) خبرة شخصية وطرق تدريس لاثنين من اساتذة الفنون الحرة . أحدهما أستاذ للرقص والآخر مدرس للكتابة والبلاغة وهنا يصفا تعاونهما فى هذين المجالين مع احترامهما لنظم وحدود مجالهما. ويكشف مؤلفا البحث عن طرق الاستفادة من الرقص فى تدريس الكتابة وكيف يمكن استخدام الكتابة فى تعليم الرقص عن طريق الحركة والوزن والمسافة والوقت ويصف الكاتبان التطابق بين تعلم الكتابة وكيف تشغل فكر الكتّاب المحترفين. وعن طريق أسس الكتابة (الترقيم ، المفردات ، الصوت ) تصف الراقصة عملية تعلم الرقص والبراعة فيه . يوضح هذا البحث أن مشكلات الكتّاب والراقصين المبتدئين يمكن فهمها من خلال وجهة النظر الأخرى . تزيد مثل هذه المشاركة تفهم الاساتذة لوظيفتهم بالأضافة لمجال آخر . ومن هنا يتضح أهمية اقتراح مؤلفىّ البحث أن الترابط التعليمى هو ناتج هذا التدريس حيث يتعلم طلبة الكلية التعرف على الأسس التى نتلاقى فيها المجالات .

# توسيع اللغة *

"اللغة العربية أصبحت فى عصرنا هذا عاجزة حتى عن وصف ما فى الغرفة الساذجة من الأدوات والمتاع . وأسباب الفقر ثلاثة : (١) اللغة نفسها - ذلك لأن الاشتقاق فى العربية مؤسس على عدد معلوم من الصيغ المحدودة بمعناها من مثل وزن (أفعل) ووزن (استفعل) كما هو وارد فى علم الصرف ، والحال أن لدينا معانى كثيرة لا يمكننا أن نعبر عنها بصيغ الأفعال العربية مثل الألفاظ المركبة فى اللغات الإفرنجية لأن الصيغة فى العربية لها معنى واحد لا معنى مزدوج . (٢)ليس فى العربية صيغ تؤدى أغلب معنى السوابق واللواحق كما فى اللغات الأوروبية . (٣) انقطاع عهد العلم عن العرب حال أيضًا دون تقدم اللغة وأدى إلى إصابتها بالعجز والفقر ، بينما توصل العقل البشرى إلى استنباط آلات المخترعات الطبيعية والزراعية والتجارية والفنية فبلغت المسميات فى مختلف العلوم والصناعات حدًا كبيرًا ، والعربية ثابتة فى موقف واحد ، كأن باب الاجتهاد قد أوصد فى وجهها وليس من سنن الخلق ما يوجب ذلك الإيصاد بالنظر إلى اللغة فصارت اللغة إلى ما صارت إليه من العجز والفقر .

**الخورى مارون غصن**

---

* من بحث : الخورى مارون غصن ، النحت ، مجلة الهلال ، فبراير - ١٩٢٨ .

نقدم هنا للترجمة العربية الكاملة للدراسات الثلاث الأمريكية التي نشرتها الأستاذة جولي فان كامب تحت عناوين متفرقة جمعناها هنا جميعًا تحت عنوان واحد: "الإنسانيات و نقد الرقص" وهو عنوان الدراسة الثانية. و جولي فان كامب هي أستاذة فلسفة الفن بجامعة كاليفورنيا بالولايات المتحدة الأمريكية ولها عديد من الإسهامات في حقل تحليل العنصر و العرق والجنس و تنوع النقد و تحليل الفنون والقيم الأخلاقية و تكنولوجيا المعلومات و غيرها من مدارات البحث الجمالي و القانوني. وتداخل نقد الرقص و نقد الأعراق عائد إلى عودة الرقص الأمريكي الحديث إلى جذوره من التراث القديم الذي حملته معها الشعوب المهاجرة. ولاتخلو هذه الرقصات التي نراها في الأزمنة الراهنة من عناصر الفن الإغريقي و الفرعوني و الروماني وفن الباليه الكلاسيكي و غيرها.

# الإنسانيات ونقد الرقص

تأليف : جولى فان كامب ترجمة : أ.د نهاد صليحة مراجعة: أ.د. ماجدة عز

من المبهج حقًا أن يمتد الاهتمام المتزايد بالدراسات البينية فى المجالات الأكاديمية إلى أقسام تدريس الفنون بما فى ذلك فن الرقص . لقد بدأت الدراسات الفلسفية والتاريخية والأدبية وغيرها من فروع الدراسات الإنسانية تهتم اهتمامًا جادًا بدراسة فن الرقص، وبالمثل بدأت معاهد وأقسام دراسة فن الرقص ترحب بالتعاون مع الباحثين فى هذه الفروع واستضافتهم كمدرسين.

**أهمية الفلسفة فى الدراسة النقدية لفن الرقص** *

إننى فى العادة أقوم بتدريس فلسفة الفن فى أحد أقسام الفلسفة، ومع ذلك فقد رحبت بالتدريس فى أقسام الرقص عندما أُتيحت لى الفرصة، فقمت بالتدريس في قسم الرقص بجامعة "چورج ماسون" أولاً، ثم حاليًا بجامعة "كاليفورنيا ستيت"، فى "لونج بيتش" . وأنا بالطبع لا أدرس علوم الحركة، بل أتناول هذا الشكل الفنى من الوجهة النظرية والنقدية ومن المنظور الفلسفى - ولعلى أكرر عبارة مألوفة حين أقول إننى قد تعلمت من تلامذتى أكثر مما تعلموا منى، كما أعتقد أن هذه التجربة قد أفادتنى فى تدريس الفلسفة وطورت أدائى فى هذا المجال . وفى هذا المقال سوف أتحدث عن الدروس التى استفدتها من هذه التجربة، والتى استفادها تلامذتى أيضًا.

* هذه ترجمة الدراسة : The PHILOSOPHER IN THE DANCE DEPARTMENT لمؤلفتها Julie van Camp والمنشورة فى مجلة الجمعية الامريكية لعلم الجمال المجلد ١٦ رقم ٣ (شتاء ١٩٩٧) ص ١-٣ .

## زملاء المهنة

تختلف وضعية الفلاسفة فى أقسام تدريس الرقص عن الأدوار الهامة التى يقومون بها فى أقسام دراسات الفنون الأخرى، ويرجع ذلك بدرجة كبيرة إلى المكانة التى تشغلها الفروع المعرفية الأخرى فى مجال دراسة الرقص. لقد شهد فن الأداء الراقص فى السبعينيات من القرن السابق ازدهارًا كبيرًا حظى بترويج إعلامى فذاعت شهرته . ومع أن هذا الاهتمام قد انحسر الآن بدرجة ما، إلا أنه امتد لفترة كافية مكنت غالبية أقسام تدريس الرقص من الخروج من عباءة معاهد التربية البدنية والانضمام إلى معاهد وكليات تدريس الفنون .

وهكذا بدأ الباحثون أخيرًا فى دراسة فن الرقص دراسة منهجية منظمة كغيره من الفنون "الرئيسة" - كالموسيقى والمسرح والأدب والفنون البصرية، وهى فنون حظيت بهذا الأسلوب الجاد فى التناول منذ زمن بعيد - لكن الدراسات النظرية لفن الرقص التى توظف المناهج المتبعة فى الدراسات الإنسانية ومضامينها الفكرية العريضة لا تزال فى طور متأخر مقارنة بالدراسات النظرية فى مجال الفنون الأخرى، كما تعانى من نقص ملحوظ فى الحوار المنهجى الدقيق الصارم بين باحثين متمرسين فى حقول الدراسات النظرية المختلفة.

وتتنوع مداخل الدراسات النظرية لفن الرقص ما بين التاريخ والنقد والفلسفة، لكن تاريخ الرقص يظل أكثر هذه الدراسات تقدمًا وتطورًا من ناحية دقة المنهج العلمى الذى يتعرض للصقل والتشذيب بصورة متنامية، ومن ناحية عدد الدراسات المكتوبة، ومن ناحية الاعتراف العلمى داخل المؤسسة الأكاديمية، لذلك فمن المرجح أن تضم أقسام الرقص الآن مؤرخًا لفن الرقص ضمن أعضاء هيئة التدريس الدائمين وهو مالم يكن ليحدث منذ عشر سنوات أو عشرين سنة، ومع ذلك فالعديد من هؤلاء المؤرخين لفن الرقص يُتوقع منهم إعطاء دروس عملية فى قاعات التدريبات، ولنقارن هذا الوضع بما

**مشهد من مسرحية روميو وچوليت لشكسبير**

يحدث فى أى قسم لدراسة الفنون الأخرى . كم عدد أساتذة تاريخ الفن الذين يُتوقع منهم تدريس فن التصوير على هامش واجباتهم ؟ وكم عدد المتخصصين فى الأدب الذين يُطلب منهم تدريس فن الكتابة الإبداعية؟ وكم عدد أساتذة علم الموسيقى الذين يُدرِّسون إلى جانب تخصصهم النظرى فنون العزف والأداء الموسيقى. هناك بالطبع عديد من المنظرين فى الفنون الذين يتملكهم ولع جارف بالجانب الإبداعى أو الأدائى للفن الذين يدرسونه نظريًا يمارسونه على سبيل الهواية. لكن لا أحد يتوقع من هؤلاء أن يقوموا بتدريس الإبداع أو الأداء بشكل منتظم على النحو الذى مازال شائعًا فى أقسام الرقص . وفى ظل الضغوط المالية الحالية، والاتجاه الخطير إلى الاعتماد المتزايد على المحاضرين من الخارج وتخفيض عدد أعضاء هيئة التدريس الدائمين، لا نجد ما يدعو إلى التفاؤل أو الأمل

فى تغيير الوضع السائد الآن فى أقسام الرقص تغييرًا ذا مغزى.

أما الدراسات النقدية لفن الرقص فحالتها أسوأ بكثير، وأكثر مدعاة للكآبة من حال الدراسات فى تاريخ الرقص - فالدراسة المنهجية لنقد فن الرقص تقتصر عادة على حلقة دراسية تمهيدية واحدة، غالبًا ما يقوم بتدريسها محاضر منتدب من الخارج جزءًا من الوقت، وعادة ما يكون ناقدًا فى إحدى الصحف المحلية، قد يكون هذا الناقد متميزًا، لكن عديدًا من النقاد الممتازين ليسوا بالضرورة معلمين ناجحين، أضف إلى ذلك أن عدم تفرغهم للتدريس، ووضعهم كمنتدبين للتدريس جزءًا من الوقت داخل المؤسسة الأكاديمية، يترتب عليه افتقار النقد المتخصص فى فن الرقص إلى الانضباط المنهجى والدقة الصارمة اللتين تتوفران فى النقد المتخصص فى الأشكال الفنية الأخرى.

وبصورة عامة، فإن أفضل نقاد فن الرقص الآن فى هذا البلد لا يشغلون مناصب أكاديمية دائمة ولا حتى وظائف تتطلب تفرغهم للكتابة النقدية طول الوقت، فهم صحفيون ينشرون مقالاتهم النقدية فى الصحف والمجلات، تمامًا مثل الكتاب غير المعينين فى مواقع دائمة، ويعاملون بالقطعة، ويوفرون دخلهم الأساسى من أعمال أخرى لا تنتمى للكتابة النقدية. كذلك يندر أن تجد واحدًا من النقاد البارزين فى مجال نقد فن الرقص حاصلاً على درجة الدكتوراه، ومعظم مؤلفاتهم النقدية المنشورة ليست سوى تجميعًا لمقالاتهم النقدية التى سبق نشرها فى الصحف والمجلات، ورغم أهمية العديد من هذه المجموعات من المقالات، وفائدتها، إلا أنها تفتقر فى العادة إلى المساحة الكافية للتحليل المنهجى المستفيض الذى يتوفر فى الدراسات النقدية فى مجال الأدب أو الفنون البصرية مثلاً.

ونظرًا لأوجه القصور فى حالة الدراسات العلمية لفن الرقص، ومنها محدودية الحوار النظرى فى أقسام

الرقص عامة، وضعف المستوى النظرى للطلبة، وافتقارهم للحنكة والدراية المتعمقة، يمكن، بل يجب على الفيلسوف الذى يدرِّس فى أقسام الرقص أن يتناول هذا الفن من خلال مداخل منهجية عديدة منوعة تتيح للطالب التعرف على مباحث نظرية أخرى.

ويواجه أساتذة الفلسفة فى أقسام الرقص نوعين مختلفين تمامًا من الدارسين، النوع الأول هو طلبة الحلقات الدراسية التمهيدية فى تذوق فن الرقص، وهم فى العادة ممن استوفوا متطلبات الالتحاق بالجامعة فى نهاية مرحلة التعليم الثانوى العام، وهؤلاء الطلاب ينتمون إلى فروع دراسية منوعة، ولا يعرفون عادة إلا القليل عن أى من الفنون، ناهيك عن فن الرقص، ومن ثم يتوقع بعضهم من الحلقة الدراسية أن تدربهم على المهارات الأساسية فى النقد كما يحدث فى حلقة تعليمية عن صنع السلال مثلاً.

أما النوع الثانى فيضم من اختاروا التخصص فى فن الرقص، وهؤلاء يفرضون بدورهم تحديات من نوع آخر، فالشغل الشاغل لهؤلاء هو التدريب البدني الشاق، ولذا فأغلبهم لا يقبلون على الدراسة النظرية لفنهم عن طريق اللغة، ويرون فيها بديلاً ضعيفًا للخبرة العملية المباشرة بالشكل الفنى عن طريق الحركة، ولا يغنى عنها فى شىء.

لكن المعلمين الاكفاء، مثل النقاد الاكفاء،،يمكنهم مساعدة الطلبة على تعلم كيفية مشاهدة الرقص، والحديث عنه، ووصفه، وتفسيره، وتذوقه، وتقويمه. وعليهم أن يقنعهم بأن دراسة فن الرقص تشتمل على جوانب معرفية منوعة جديرة بالاهتمام، وأن المعرفة المكتسبة عن طريق الممارسة والخبرة العملية المباشرة، رغم أهميتها بالطبع، ليست هى السبيل الوحيد للتعرف على هذا الفن أو على أى شكل فنى آخر، بل وليست بالضرورة أفضل السبل. (فالرجال مثلاً لا يلدون لكن

بمقدورهم أن يصبحوا أطباء ولادة بارعين).

ورغم أن جميع الطلبة قد شاهدوا الحركة الراقصة ولو على شرائط الفيديو المصاحبة للأغانى والموسيقى، أو فى المسرحيات الموسيقية التى تقدمها مسارح برودواى، إلا أن تذوق الرقص كشكل فنى يتطلب تفهم الوضعية الثقافية للأعمال الفنية، وإدراك العناصر التى تميز الحركة فى فن الرقص عن الحركة العادية، كما تميز الرقص المسرحى عن الرقص فى المناسبات الاجتماعية أو الاحتفالات الطقسية، لذا فمن الواضح أن الرصد الواقعى العام لأنواع الرقص الفنى المعروفة يصلح كبداية جيدة لأى حلقة دراسية عن فن الرقص فهو يوفر على الأقل نماذج مشتركة يمكن مناقشتها، والتعرف من خلالها على عدد من العناصر التى تشكل العروض الراقصة المعتادة - مثل الحركة، والموسيقى، والملابس، والدراما، والتشكيل البصرى فى لوحات حية - وكذلك التعرف على مفهوم الرقص الحديث، وتعريف فن الباليه، والتعرف على عدد من أعظم الراقصين ومصممى الرقص.

وغنى عن الذكر أن هذا التمهيد عن طريق الرصد الواقعى لفنون الرقص هو خطوة مبدئية ضرورية يحتاجها الدارس فى مرحلة ما قبل التخصص، بل إن عديدًا من الطلبة الذين يتخصصون فى فن الرقص، ويعرفون شيئًا عن عالمه، لا يعرفون إلا أقل القليل عن تاريخ الرقص، وعن فنون الرقص فى الثقافات الأخرى، بل وأنواع الرقص التى تقع خارج دائرة تخصصهم المباشر، فالطلاب الذين يتخصصون فى الرقص الحديث لا يشاهدون إلا القليل من فن الباليه، ومعظمهم لم يشاهدوا العروض التى تمثل علامات تاريخية فى فن الرقص، والتى تم حفظها على شرائط الفيديو، وجميعهم فيما يبدو لم يشاهدوا سوى القليل من فنون الرقص خارج العالم الغربى.

**مشهد من مسرحية**

**روميو وچوليت لشكسبير**

إن تعليم الدارسين أن المعرفة تتخذ أشكالاً وسبلاً عديدة يشجع الطلاب الذين تخصصوا فى فن الرقص على تجربة مداخل مختلفة إلى فهم الشكل الفنى الذى يعشقونه بهدف إثراء تذوقهم للحركة، كما أنه يشجع الطالب غير المتخصص على تأمل فن الرقص من منظور الفروع المعرفية الأخرى التى تمرس بها واعتادها بدرجة أكبر. وهكذا يتعرف الدارسون جميعًا - من المتخصصين وغير المتخصصين - على طرائق جديدة للحصول على المعرفة عمومًا بصرف النظر عن الموضوع الرئيسى للبحث.

إن جميع الطلبة - المتخصصين وغير المتخصصين - يحتاجون إلى هذا التعريف المبدئى بأنواع المعرفة الممكنة التى تختص بهذا الشكل الفنى أو غيره، فتنوع المنظور ومنهج البحث فى الدراسات الفنية والإنسانية المختلفة يعزز فهمنا لفن الرقص كظاهرة ثقافية، وهذا بدوره يعمق إدراكنا للأساليب المختلفة فى تناول الظواهر الثقافية الأخرى . إن الطلاب حين يتعلمون كيف يفكرون فى فن الرقص وكيف يطرحون الأسئلة حوله، وكيف يرصدون علاقته بالثقافات المركبة التى يتحقق فى إطارها، فإنهم يكتسبون مناهج ونظرات ثاقبة ستفيدهم إفادة جمة فى المستقبل، حتى وإن لم تختر سوى قلة منهم دراسة الرقص دراسة منهجية منتظمة، أو احترافه كمهنة فيما بعد.

إننا نحيا فى عصر انتشار المعلومات والحقائق والبيانات، ولا

يستطيع أى فرد وحده أن يفهم كل هذه المادة فهمًا كاملاً ليسيطر عليها، ويصدق هذا القول على دراسة الفنون والآداب كما يصدق فى مجال العلوم أو التاريخ أو الأعمال التجارية، ولذا فمن الأفيد للطالب أن يتعلم الأسئلة ومناهج البحث التى ستمكنه من اكتساب المعرفة بشكل إيجابى طوال حياته، ويمثل هذا واحدًا من العديد من الإسهامات الهامة التى نقدمها من خلال تدريس الفنون والدراسات الإنسانية.

ويستطيع أستاذ الفلسفة فى أقسام الرقص أيضًا أن يدرب الطلبة على التفكير النقدى ومهارات الكتابة، وهى مهارات أساسية فى حل المعضلات الفكرية وفى اكتساب المعرفة، ولا تختلف قيمة هذه المهارات حين تُدرَّس فى أقسام الرقص عنها حين تُدرَّس فى إطار البرامج الدراسية العملية أو ذات التوجه التكنولوجى فى معظم الجامعات.

**الكتابة والتحليل**

يستطيع الفلاسفة الاستعانة بالمنهج الذى يتبعه النقاد فى تناول الأعمال الفنية عند تدريس مناهج وأساليب اكتساب المعرفة الأوسع مجالاً، فالناقد ينبغى أن يبدأ أولاً بوصف العمل الفنى، وهى مهمة صعبة خاصة فى حالة الأشكال الفنية التى لا تستخدم اللغة مثل فن الرقص، ومن التدريبات المبدئية المفيدة لجميع الطلبة - الراقصين وغير الراقصين فيه - هى أن تجعلهم يراقبون حصة فى الرقص، أو أحد التدريبات على عرض راقص، أو عرضًا راقصًا، ثم يطلب منهم أن يصفوه لغويًا دون استخدام أى مصطلحات فنية . ومن المشاريع التدريبية الاخرى التى تحقق نتائج طيبة مع الطلبة المتخصصين فى دراسة الرقص أن تكلفهم باختيار عمل فنى محبب إليهم كنموذج للدراسة يستخدمونه طوال الفصل الدراسى. إن الكثير من الأعمال الفنية الراقصة قد أصبحت الآن متاحة على شرائط

الفيديو مما يوفر للطالب الفرصة لدراسة العمل المرة تلو المرة من زوايا ومناظير منوعة على طول الحلقة الدراسية.

وفى حالة المشروع الأول - وهو كتابة وصف لأحد العروض أو التدريبات دون اعتماد المصطلحات التقنية - يجب على الطالب أن يحاول أن ينقل للقارىء الإحساس بتجربة الوجود فى المسرح ومشاهدة العرض الحى، مستعينًا فى ذلك بالاستعارة والتشبيه وغيرها من تقنيات الكتابة الوصفية، ومثل هذه المهمة ستعلم الراقصين شيئًا عن طبيعة الكتابة الإنشائية، وسوف يساعدهم هذا على رؤية عملهم من وجهات نظر وزوايا مختلفة، ويجد الطلاب المتخصصون فى الرقص فى هذا التدريب على الوصف اللغوى صعوبة تثير الدهشة مما يغريهم باعتماد اللغة التقنية المختزلة التى تستخدم فى حصص التدريبات العملية.

لكننا نعلمهم كيف يستخدمون مهاراتهم اللغوية، بعيدًا عن اللغة الاصطلاحية الخاصة بالرقص، ويوظفون هذه المهارات فى وصف شىء مهم وعزيز بالنسبة لهم، ويسهم هذا التدريب فى تنمية مهارات التفكير النقدى لديهم، كما يساعدهم على اكتساب اللغة التى سيحتاجون إليها ذات يوم، سواء فى اللقاءات الصحفية، أو عند الإدلاء بأحاديث، أو كتابة بيانات للصحف عن فرقهم الراقصة.

ويثير هذا التدريب البسيط على كتابة وصف لعرض راقص عددًا هائلاً من القضايا النظرية والنقدية والفلسفية المهمة، مثل إمكانات ومشكلات استخدام اللغة المنطوقة أو المكتوبة فى تحديد ملامح هذا الشكل الفنى المراوغ ؛ وهل هناك طريقة واحدة صحيحة لوصف تجربة مشاهدة الرقص ؟ وهل يجب على الكاتب أن يركز فقط على الخصائص الظاهرة للحركة التى يشاهدها أمامه فى أثناء العرض ؟ أم ينبغى أن يصف

أيضًا الاستجابات الشخصية الخاصة أو العاطفية التى يثيرها العمل فى أثناء مشاهدته ؟ وهل ينبغى أن يتعرض لما قد يعرفه من أخبار مثيرة عما يدور وراء الكواليس ؟ وما هو بالضبط الهدف الحقيقى للنقد ؟ وهل يجب أن يقتصر على العروض فقط أم أن يتطرق إلى معلومات أخرى وثيقة الصلة بالعرض ؟ وهل "يرى" جميع النظارة الشىء"نفسه"؟ وهل "يكمل" المشاهدون العرض بمعنى ما من طريق استحضار تجاربهم وحصيلتهم المعرفية الخاصة ؟ وهل يرى الراقصون عند مشاهدة عرض راقص شيئًا مختلفًا عما يراه غيرهم ممن لم يتلقوا تدريبًا مماثلاً؟

وبالإضافة إلى هذا، يتعرف الطلاب من خلال عملية التدريب هذه على عناصر الرقص، وعلى التعريفات المختلفة للفن عمومًا، وتبرز أسئلة عديدة : هل "الرقصة" هي الحركة؟ هل تخضع الحركة للموسيقى لتعبر عنها ؟ هل الرقص فى المقام الأول وسيلة لسرد قصة ؟ أو للتعبير عن عاطفة ما ؟ أو لعرض الشكل الفنى والقدرات التقنية بصورة واضحة؟

وهكذا، ومن خلال إثارة هذه الأسئلة وغيرها، يتيح تدريب وصف الرقص للفيلسوف إمكانات غير محدودة لطرح نظريات فى الفن تتجاوز حدود قاعات التدريس العملى للرقص بمسافات شاسعة.

أما الخطوة الثانية المهمة فى عمل الناقد أو أي كاتب يتصدى لفن الرقص هى وضع العمل الفنى فى سياق تاريخى أو أسلوبى أو ثقافى، فالطلبة ينبغى أن يقارنوا العمل الذى يتناولونه بالوصف بغيره من الأعمال الراقصة، أو بأعمال فنية أخرى من الفترة الزمنية نفسها، أو بالأحداث التاريخية المهمة التى تزامنت مع إبداع العمل الفنى، وأن يسألوا : ما هى أوجه التشابه والاختلاف بين العمل موضوع الدراسة وغيره من الأعمال التى تنتمى إلى النوع نفسه أو التى سبقته زمنيًا؟

ومن خلال تحليل السياق يتعرف الطالب على أهمية فهم تاريخ أى شكل فنى - بل وتاريخ أى شىء كان - كخطوة للتعمق فى وصف العمل الفنى ومن ثم تعميق فهمنا له، وتثير هذه الخطوة بدورها أسئلة حول مدى تأثر العمل الفنى بالمؤثرات الثقافية على مصمم الرقص والراقص، وهل يمكن أن نستوعب عملهم دون أن نعرف شيئًا عن ثقافتهم ؟ وما معنى أن "يتأثر" الفنان بالثقافة والأعمال السابقة تاريخيًا ؟ وما الفرق بين "التأثر"، و"النسخ" أو التقليد الأعمى، و"الانتحال" ؟ وما معنى أن يكون العمل "مبتكرًا" فى سياقه التاريخى ؟ هل يعنى هذا أنه "جديد من الناحية التاريخية" أو "أول عمل من نوعه"؟ ولماذا نعلى من قيمة "الابتكار" ولا نعلى من قيمة "الجدَّة" ؟

أما الخطوة الثالث وهى أصعب الخطوات بالنسبة للناقد وللفيلسوف أيضًا - فهى التقويم - ومن المفيد هنا تكليف الطالب بكتابة تقويم لأحد العروض، وفى هذه الأثناء يستطيع الفيلسوف فى قاعة تدريس الرقص أن يثير مجموعة أخرى من القضايا الفلسفية مثل : ما معنى كلمة "جيد" حين تستخدم فى تقويم الأعمال الفنية ؟ هل يمكن للأشياء أن تكون "جيدة" فى ثقافة ما ورديئة فى ثقافة أخرى؟ هل "الخاصية الجمالية" مثلاً فضيلة دائمًا ؟ هل لنوايا الفنان أهمية ودور فى تعيين قيمة العمل ؟ هل تخضع أحكام القيمة للذوق الشخصى ؟ هل توجد معايير موضوعية تسمو فوق الزمان والمكان؟

ويمكن أيضًا للمدرس أن يكلف الطالب بجمع نماذج منوعة من الكتابات النقدية عن أحد الأعمال من الصحف أو الكتب والمجلات والدوريات المتخصصة فى فن الرقص، ومقارنة أساليب مجموعة منوعة من النقاد فى تناول هذا العمل للإجابة عن أسئلة من قبيل : ما هى المبررات الهامة التى ساقها النقاد لأحكامهم؟ وإذا اختلف النقاد فى حكمهم على

**مشهد من مسرحية روميو وچوليت لشكسبير**

العمل، فما سبب هذا الاختلاف؟ هل استخدموا معايير مختلفة؟ هل اختلفت نظرتهم إلى هذه المعايير؟

حين يناقش الطلبة أى شكل فنى تتسم أحكامهم فى العادة "بالنسبية" الصارخة، ولا يختلف الحال فى حلقات الدراسة المتصلة بفن الرقص، ومن الصعب حسم هذه القضايا فى الدراسات التمهيدية، كما أن علينا أن نعترف بوجود خلافات عميقة فى تقويم للأعمال الفنية، لكن قد يساعد الطالب أن نسأله لماذا نتفق فى أحكامنا على هذا الكم الكبير من الأعمال الفنية الجيدة؟ لماذا نتفق جميعًا على أن ميخائيل باريشنيكوف راقص عظيم؟ هل لأن وكيله الفنى أكثر نشاطًا فى الدعاية الصحفية له؟ أم لأنه راقص عظيم حقًا؟ هل نعتقد أن جورج بالانشين مصمم رقص عظيم لأننا ننبهر بالمهاجرين الروس؟ أم لأن تصميماته قد تكون حقًا أفضل من

معظم التصميمات التى أتيح لنا رؤيتها؟

وعند التصدى للأحكام النسبية الساذجة، وتحديّها، من المفيد أن نسأل الطلبة ما يتوقعون تحقيقه فى دروس الرقص التي يتلقونها؛ هل يكافحون لتحقيق مستويات معينة ؟ هل يرون أن مستوى زملائهم ومعلميهم بصورة عامة جيد أم ردىء ؟ هل يحاولون أحيانًا إقناع أحد بقيمة عمل فنى أو عرض أو راقص ما يرفضه الآخرون؟

إن الأمل الذى نتمنى أن يحققه هؤلاء الطلبة - الذين اختاروا التخصص فى الرقص أو التعليم العام على السواء - ليس فقط أن يتعلموا شيئًا عن فن الرقص من خلال هذه الحلقات الدراسية، بل أن يتعرفوا أيضًا على فن الكتابة والتفكير النقدى، وأن يدركوا أهمية المعارف التاريخية والثقافية فى فهم عالمنا، وأساليب الحصول على هذه المعارف، وطبيعة عملية التقويم، وكيفية تبرير أحكام القيمة، ومثل هذه المهارات يحتاجها جميع الدراسين، فهى مهارات أولية أساسية ويجب أن تحتل مركزًا حيويًا فى كل أنواع التعليم الجامعى . إننا نحيا فى حقبة تقلصت فيها المنح القومية بصورة بائسة، وتتعرض فيها الفنون والدراسات الإنسانية للحصار حتى داخل الجامعات، لكننا نستطيع بل ويجب علينا أن نستمر فى الإصرار على أن ما نقوم بتدريسه له أهميته الأساسية فى تعليم كل مواطن.

تشمل الدراسات الإنسانية وفق تصنيف مكتبة الكونجرس الأمريكية التاريخ والنظريات الفنية والأدبية والدراسات النقدية فى الفنون والآداب. وبينما تقوم المؤسسة القومية لدعم الفنون National ) Endowment for the Arts ) بتمويل الإبداع والعروض الفنية ومعارض الفن التشكيلى، تتولى المؤسسة القومية لدعم الدراسات الإنسانية لتمويل الأنشطة النظرية التى تضع الفنون والآداب فى سياق ثقافى أكثر شمولاً واتساعًا . ورغم صعوبة الفصل بين

هذين الحقلين المعرفيين فى بعض الأحيان - كما يعترف الجميع - يمكننا القول بصورة عامة إن الدراسات الإنسانية تركز على التحليل اللغوى لظاهرة الفن، وتوظف فى هذا مناهج البحث المستخدمة فى فروع الدراسات الإنسانية المتعددة - مثل التاريخ والفلسفة وكذلك محتواها الفكرى.

وحين ازدهر فن الرقص فى السبعينيات من القرن الماضى، وحظى باهتمام إعلامى كبير، شرع الباحثون أخيرًا فى دراسته دراسة منهجية بنفس الجدية التى حظيت بها الفنون الرئيسية الأخرى، مثل الموسيقى والمسرح والأدب والفنون البصرية. ومع ذلك، فما زالت الدراسة النظرية لفن الرقص، التى توظف مناهج العلوم الإنسانية ومحتواها الفكرى، فى بدايتها، ومازالت تفتقر إلى الحوار النقدى الجاد بين باحثين ينتمون إلى فروع معرفية مختلفة.

**حالة النقد فى مجال فن الرقص** *

تتفوق الدراسات فى تاريخ الرقص على الدراسات النقدية لهذا الفن من ناحية توظيفها لمناهج بحث متقدمة ودقيقة، ومن ناحية حجمها وتعددها، وكذلك العدد المتزايد للباحثين المدربين تدريبًا أكاديميًا عاليًا . ولذا فإن عدد أساتذة تاريخ الرقص الذين يشغلون وظائف أكاديمية فى الجامعات والكليات آخذ فى الازدياد مما يوفر لهم فرصًا عديدة للتفاعل مع باحثين فى فروع أخرى وللقيام بأبحاث مهمة.

لكن الحال تختلف فى مجال الدراسات النقدية لفن الرقص، وهى حال لا تدعو إلى التفاؤل . فالمناهج المخصصة للدراسة الأكاديمية لنقد الرقص شبه معدومة باستثناء حلقة

---

* نشرت هذه الدراسة فى دورية فيديراشن (Federation Review) ، مجلد ٩، العدد الأول ( يناير / فبراير ١٩٨٦ )، ص ١٤ - ١٧. وأرلين كروتشى فى صحيفة **نيويوركر**، وتوبى توبياس الذى ينشر فى **دانس ماجازين** (مجلة الرقص)، و**نيويورك ماجازين** (مجلة نيويورك) .

دراسية تمهيدية فى بعض أقسام الرقص، كما أن أفضل نقاد الرقص فى الولايات المتحدة لا يشغلون أية مناصب أكاديمية كأعضاء هيئة تدريس دائمين، بل يعملون كصحفيين، وينشرون نقدهم فى الصحف والمجلات - مثل أنّا كيسيلجوف التى تكتب لصحيفة **نيويورك تايمز**، ولا نجد بين النقاد الرئيسيين لهذا الفن من يحمل شهادة الدكتوراه. أما كتبهم فهى عبارة عن مجموعات من مقالاتهم التى سبق نشرها، ولذا فهى على قيمتها تفتقر إلى التحليل المنهجى المستفيض الذى نجده فى الكتب النقدية التى تتناول الفنون الأخرى كما أسلفنا فيما سبق من كلام.

ويكسب العديد من النقاد عيشهم من أعمال لا تتصل بنقد الرقص. ففى العاصمة واشنطن، لا نجد سوى صحيفة واحدة - هى واشنطن بوست - بها ناقد دائم لفن الرقص ضمن هيئة التحرير ؛ وهذا الناقد هو ألان م. كريجزمان، وهو الناقد الوحيد لفن الرقص الذى حصل على جائزة "البوليتزر" فى النقد . أما باقى نقاد الرقص فى العاصمة، فيعاملون بالقطعة، ويحصلون على معظم دخلهم من مصادر أخرى . ولذا فمن الصعب عليهم أن يجدوا الوقت والطاقة للكتابة النقدية المنتظمة.

إن التمييز بين "النقد الصحفى" (review) وبين "الدراسات النقدية" (criticism) ليس سهلاً فى حالة أى فن من الفنون . فالكثير من الكتابات النقدية فى مجال الرقص التى تظهر فى الصحف والمجلات، وخاصة فى حالة النقاد الذين ذكرتهم من قبل، تعد دراسات نقدية بأفضل معنى لهذا الوصف، فهى تضع العرض الراقص فى سياق فنى أوسع، وتتضمن تحليلاً للأحكام الفنية ومنطقها وأسبابها. وهى أيضًا تتناول العمل الفنى والفنانين من منظور تاريخى ثقافى لترصد علاقاتهم مع محيطهم الثقافى والتاريخى، ووضعهم فيه، كما تصف العرض بلغة أدبية وأسلوب رشيق . لذا

فإن هذا النوع من النقد يشترك في ملامح كثيرة مع الدراسات الإنسانية وخاصة في تركيزها على الفن كظاهرة ثقافية.

أما "النقد الصحفى" فقد أصبح شائعًا ومألوفًا فى أيامنا هذه مع انتشار النقد التليفزيونى فى المحطات المحلية العديدة، وتكاثر نقاده الذين يفتون فى كل شىء دون دراسة أو تخصص. والكثير من هؤلاء يكتفون بإعطاء انطباعاتهم الشخصية، وبالتعليقات الفكاهية الطريفة، وبالمبالغات العاطفية المسرحية فى التعبير عن أذواقهم الشخصية الخاصة وتبرير أحكامهم النقدية التعسفية. وتعانى بعض المقالات النقدية فى الصحف من هذا الفقر النقدى، مع أن العديد منها يحوى الكثير من التنظير رغم القيود التى تفرضها المساحة المتاحة.

**مكونات نقد الرقص :**

ما هى مؤهلات الناقد الجيد لفن الرقص ؟

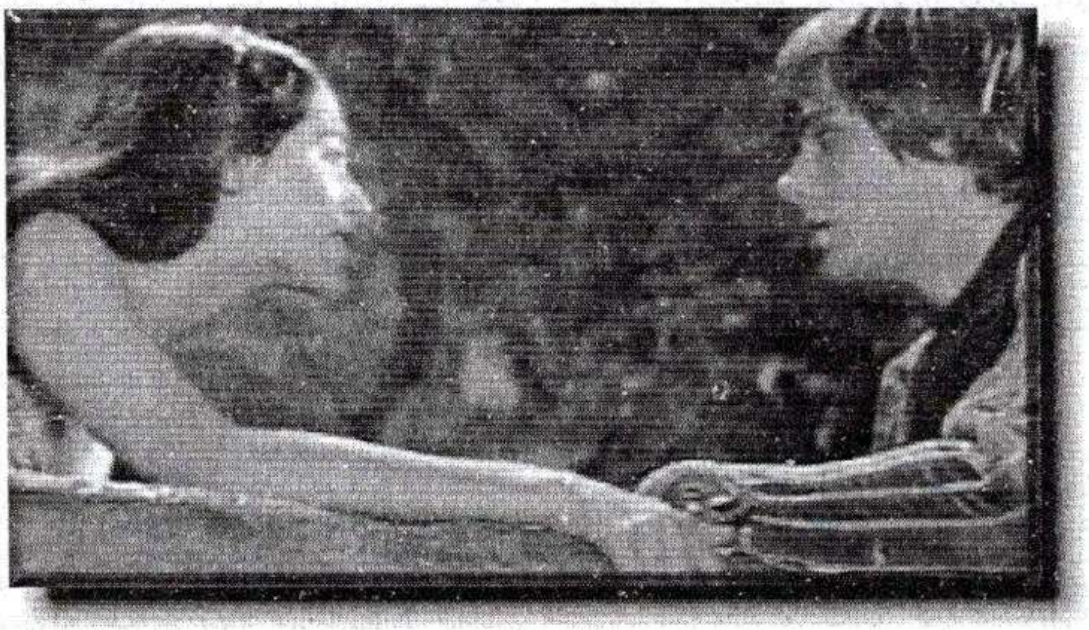
مع أن الكثير من الراقصين قد يختلفون معى، فإننى أؤكد أنه ليس من الضرورى أن يكون الناقد الجيد لفن الرقص راقصًا سابقًا ؛ بل إن قلة ضئيلة فقط من نقادنا الكبار هم الذين أتيحت لهم هذه الخبرة . والأمر ببساطة أن المهارات اللازمة للرقص الجيد ليست هى نفس المهارات اللازمة للنقد الجيد، والعكس صحيح. ولعل اختلاف العديد من الراقصين مع هذا الرأى ينبع من نظرتهم المتشككة إلى المثقفين، وهى نظرة لها ما يبررها، فحتى عهد قريب لم يكن الرقص يتمتع بنفس الاحترام والجدية مثل الفنون الأخرى . أما لماذا ؟ فالأسباب عديدة، لكن من المؤكد أن التاريخ الطويل للبيوريتانية ( الحركة التطهرية المتزمتة ) فى الولايات المتحدة قد لعب دورًا فى هذا الصدد . كذلك من

المحتمل أن سيطرة النساء على هذا الشكل الفنى ( كراقصات ومصممات للحركة ومخرجات ) كانت سببًا فى الموقف المتحيز ضده كنشاط تافه عابث، لا يستحق أن نوليه الاهتمام الجاد الذى نسبغه على الفنون الأخرى.

إن أول مؤهل للناقد الجيد هو القدرة على الكتابة السليمة، فالناقد ينبغى أن يكون قادرًا على التعبير عن أفكاره وإيصالها للقارىء بدقة ووضوح، وأن يستطيع أن يطوع أسلوبه ويكيفه ليناسب القارىء المتوقع، سواء كان قارئًا عاديًا أم قارئًا له اهتمام خاص بفن الرقص . كذلك يجب أن يكون قادرًا على الكتابة بسرعة وإتقان فى ظل الضغوط التى تفرضها ضرورة الالتزام بالمساحة المحددة وآخر ميعاد لتسليم المادة (وهى حقائق لا يمكن تجاهلها فى عالم الصحافة) . ومن المؤهلات المهمة أيضًا أن يمتلك الناقد خلفية تعليمية عريضة تمنحه وعيًا ثقافيًا يمكن الاستفادة منه فى تحليل عروض معينة . وعادة ما تتكون هذه الخلفية التعليمية من دراسة التاريخ أو الفلسفة أو الأدب عمومًا، خاصة وأن المناهج التعليمية التى تؤهل الطالب للحصول على درجة علمية فى تخصص نقد الرقص تكاد تكون شبه معدومة .

ثانيًا : من مؤهلات ناقد الرقص الكفء أيضًا أن يكون قد شاهد الكثير من الأعمال الفنية لراقصين ومصممى رقص متعددين . إننى لا أثق فى النقاد الذين يدّعون القدرة على الكتابة عن أى شكل فنى بنفس الكفاءة، فالواقع ببساطة أن ساعات اليوم محدودة، ولا يمكن أن تتيح لنا مشاهدة ما يكفى من عروض فى فروع الفن المختلفة بحيث تتكون لدينا القاعدة المعرفية اللازمة للمقارنة بين العروض المختلفة.

ثالثًا : يتميز الناقد الجيد أيضًا بفضول نهم إزاء الفن الذى يكتب عنه، فهو يود أن يعرف كل شىء عنه، ويسعى لذلك قدر ما يستطيع، فيقرأ تاريخه ويتابع بانتظام ما يكتبه غيره



**مشهد من مسرحية روميو وچوليت لشكسبير**

من النقـاد والكتـاب عن هذا الفن، ويسعى دائمًا إلى معرفة المزيد عنه.

هذا عن الناقـد . ومـاذا عن الجـمـهـور ؟ لمن يكتب النقـاد ؟ تتنوع الإجابة على هذا السؤال، لكننى أعتقد أن النقاد يكتبون أساسًا للجمهور الذى شاهد العرض معهم أو سيشاهدونه فيما بعد، وأيضًا للجمهور المحتمل، الذى قد يشاهد عروضًا راقصة أخرى فى المستقبل. فالناقد يحاول أن يساعد الجمهور فى التركيز على الجوانب الجديرة بالتفكير فيها وتأملها فى فن الرقص . وعلى الناقد أن يشرح ويبلور فى لغة واضحة الاستجابات التلقائية والتصورات الحدْسية المبهمة التى يكونها الجمهور عن العرض . فالناقد يجب أن يرشد الجمهور إلى ما يجب ملاحظته والالتفات إليه فى العرض وفن الرقص عمومًا، وأن يمده بسياق تاريخى وأسلوبى يرتقى بتذوقه وفهمه للعرض. ومع أن الكثير من المشاهدين لعروض الرقص لديهم دراية كبيرة بهذا الفن، فإن الناقد يقوم بدور القائد والمنظم

للحوار المستمر بين جمهور العرض حول ما شاهدوه، وبهذا يعمق فهمهم لفن الرقص.

قد يدهش البعض حين أقول إننى لا أعتقد أن القراء الرئيسيين للنقاد هم الراقصون ومصممو الرقص، فهؤلاء لديهم مدربون ومعلمون ومخرجون ومديرو فرق يساعدونهم على تحسين آدائهم . إن عديدًا من الراقصين والمصممين يشكون مر الشكوى من نقاد الرقص، بل ويباهون أحيانًا بأنهم لا يقرؤن ما يكتبه النقاد بتاتًا. ورغم أننى لا أصدق ذلك فلست أرى ما يدعو لأن يشعر الراقصون والمصممون بأنهم الجمهور الأول الذى يتوجه إليه النقاد . فالواقع أن الناقد يعكس فى مقاله الجدل الجماعى الذى يثيره العرض بين جمهور المشاهدين، وخاصة الجمهور الأكثر وعيًا ومعرفة وقدرة على التعبير عن الجمهور بصفة عامة.

ويشتمل النقد الجيد على عناصر ثلاثة أساسية:

أولها : الوصف . فلابد من وصف العمل الفنى . فالوصف المركز للتشكيل السمعى والبصرى للعرض ( أى وصفه صوتًا وصورة ) - مهما كان مختصرًا - يوفر تجربة مشتركة تجمع بين القراء . ومثل هذا الوصف قد يكون عسيرًا، خاصة فى حالة الأشكال الفنية التى لا تعتمد على اللغة مثل الرقص والموسيقى . أما ملخص القصة أو الحبكة، إن وجدت، فلا يشكل أهمية كبيرة فى الأعمال الراقصة عمومًا، ولا يفيد القارىء شيئًا فى تخيل تجربة مشاهدة العرض كما قدم على المسرح.

والعنصر الثانى فى النقد الجيد هو السياق، فيجب على الناقد أن يضع العمل الذى ينقده فى سياق تاريخى وآخر أسلوبى ( رغم تداخل السياقين بدرجة ما )، فيسأل، مثلاً، هل يمثل العمل المدرسة الرومانسية الفرنسية

فى بواكير القرن التاسع عشر؟ أم المدرسة الكلاسيكية الروسية فى أواخر القرن نفسه ؟ أم الثورة على التقاليد الكلاسيكية، وبداية الرقص الحديث على أيدى إيزادورا دانكان، وبحثه عن الحرية والقوة التعبيرية؟ هل يتبنى العمل أسلوب الكلاسيكية الجديدة الذى أتى به جورج بالانشين أم يحاكى أسلوب جيروم روبنز فى تطريز الباليه الشاعرى بأساليب الرقص المنوعة التى تقدم على مسارح برودواى ؟ والهدف من هذا التحليل لسياق العمل هو الإسهام فى تثقيف الجمهور . فإدراك الجمهور لموقع العمل فى عالم الرقص العريض شديد التنوع يزيد من قدرته على تذوق العمل والاستمتاع به . إن العروض الفنية لا تولد من فراغ ولا تحيا فى عزلة، بل هى ثمار تاريخ عريض لأنواع فنية متعددة، والناقد المثقف يستطيع بسهولة أن يصنف العروض الفنية وأن يرصد انتماءاتها وأصولها . كذلك يوفر التحليل السياقى للعرض قاعدة لتقويم العمل، وتقويم التصميمات الحركية الجديدة بوجه أخص.

أما ثالث عناصر النقد، وأصعبها جميعًا، فهو تقييم العمل الفنى أو الحكم عليه . فالناقد يسأل فى النهاية: هل هذا العمل جيد أم ردىء؟ ولماذا؟ وحيث إن الأعمال الفنية الراقصة تتضمن وسائط متعددة، فقد تنجح فى بعض الجوانب وتفشل فى أخرى . لذا، فإصدار الحكم وحده لا يكفى، بل لابد أن يصاحبه جهد يشرح كيف توصل الناقد إلى حكمه من واقع ما شاهده فى أثناء العرض، بل يجب على الناقد أيضًا، فى الوضع المثالى، وإذا توافرت لديه المساحة وسمح له الوقت، أن يبرر حيثيات حكمه، والمعايير التى استند إليها، وأن يواجه أسئلة من قبيل : هل مراعاة القيم الجمالية ينتج بالضرورة عملاً جيدًا؟ أم، هل الذهنية المفرطة تضيف إلى العرض أم تشكل عبئًا عليه؟

ويستند التقييم إلى عنصريّ الوصف وتحليل السياق اللذين

ذكرتهما من قبل. وفى حالة الرقص (وغيره من فنون الأداء التى توظف وسائط متعددة، مثل فن الأوبرا) يصبح التقييم عملية معقدة لتعدد الوسائط. فكل أنواع الرقص تشتمل على الحركة البشرية، والموسيقى ( أو أصوات أخرى - كالحوار المنطوق بين المؤدّين مثلاً )، والمناظر المسرحية، والملابس، وربما على حبكة أيضًا. كذلك ينبغى على الناقد أن يميز فى تقييمه بين التصميم الحركى للعمل، الذى ينفصل عن العرض الذى شاهده، وبين تجسيد مجموعة معينة من الراقصين لهذا التصميم على المسرح فى عرض معين فى يوم محدد.

إن تقييم العرض المسرحى ليس بالأمر العسير، فهو يطرح أسئلة محددة ويجيب عليها، مثل : هل حقق الراقصون المستوى المنشود من المهارة الفنية فى الأداء الراقص (أم فى التعبير الدرامى المؤثر إذا تطلبه العمل)؟ هل كان التفسير الحركى للتصميم متسقًا مع الرؤية الفنية لمصمم الحركة ؟ أمّا تقييم التصميم الفنى فهو أصعب، وقد يساعد الناقد فى هذه المهمة أن يمهد لها ويرسى أسسها من خلال الوصف وتحليل السياق . ومع أن ناقد اليوم لا يحتاج إلى التصدى لمشكلة تقييم التصميم الفنى فى حالة الأعمال الراسخة والروائع القديمة فى تاريخ فن الرقص، فمن المفيد أن يشرح للأجيال الجديدة من الجمهور أسباب عظمة هذه الأعمال وخلودها . وقد يختلف الناقد مع الحكم النقدى السائد على هذه الأعمال، ويطرح رأيه بجسارة ويسوق البراهين على أن هذا العمل أو ذاك قد بولغ فى تقدير قيمته الفنية.

وفى معرض تقييم التصميم الفنى للرقص، سيجد الناقد أن الكثير من الأعمال الجديدة يمكن ردها إلى أساليب فنية معروفة - كأن يوظف التصميم الجديد مثلاً اللغة الحركية الخاصة بفنان عظيم مثل جورج بالانشين أو بول تيلور . ولا يعد هذا عيبًا يؤخذ على التصميم الجديد،

**مشهد من مسرحية روميو وچوليت لشكسبير**

فعباقرة تصميم الرقص قليلون، ولا يظهرون بصورة دورية فى أوقات منتظمة فى كل عصر . كما أن التمكن من أسلوب فنان راسخ ليس بالأمر الهين أو التافه، بل هو جهد مهم ومفيد إذ يسهم فى إشباع نهم الجمهور الدائم إلى الأعمال الجديدة. لكنه مع ذلك جهد لا يحظى فى العادة بمكان فى كتب التاريخ.

وإلى جانب الأعمال العظيمة الخالدة، والأعمال الجديدة التى تتبنى أسلوب فنان من العظماء الراسخين، سيجد الناقد قلة من الأعمال الجديدة التى تتميز حقيقية فى أسلوبها . وكونها جديدة فى ذاتها ليست دليلاً على القيمة، ولذا فالتصميمات الفنية للرقص التى تتميز بكونها جديدة تعد أصعب الأعمال عند التقييم. فقد يحتاج العمل الجديد الذى يقدم تصميمًا حركيًا مبتكرًا إلى مشاهدته بضعة مرات قبل أن يقرر الناقد ما إذا كان يمثل حقًا ميلاد أسلوب أو نوع فنى جديد أم مجرد بدعة أم مجموعة من الحيل الفنية الخادعة.

وتبرير هذا الحكم أو ذاك عملية معقدة تختلف باختلاف العمل والناقد. فقد يرى ناقد ما أن أحد الأعمال الجديدة يمثل ابتكارًا أصيلاً لأنه يقدم خطوات وأنماطًا حركية مثيرة، تتمتع بالتناغم والرشاقة والاتساق، وتمثل فى مجموعها تجديدًا فى الرقص، يحفز على مشاهدته مرات ومرات، ويسهم فى توسيع إدراكنا للإمكانات الحركية للإنسان. وقد يرى ناقد آخر، فى عمل آخر، أن المصمم قد ابتكر تركيبة حركية جديدة فى فضاء مسرحى غير مألوف، مستعينًا بالأصوات البشرية أو بأصوات أخرى بطريقة لم يحاولها أحد من قبل. وبصورة عامة، فإن محك الابتكار الحقيقى هو قدرة العمل الفنى على توسيع إدراكنا لإمكانات الحركة البشرية. ولا يجب أن يندهش النقاد إذا أصدروا أحكامًا خاطئة بعد المشاهدات الأولى لتصميم جديد، فهذا وارد. لقد كان جون مارتن، الناقد الفنى السابق فى صحيفة **نيويورك تايمز**، من أنشط النقاد فى اكتشاف وتقديم مصممى الرقص الجدد فى الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين؛ ومع ذلك، فقد انتقد مرارًا، وبشدة أعمال چورچ بالانشين (بما فى ذلك روائعه الشهيرة مثل سيمفونية من مقام مى، وكنشرتو بارّوكّو - أو كنشرتو بأسلوب الباروك) واتهمه بأنه يعيد إنتاج نفايات الكلاسيكية التى عفا عليها الدهر.

أما فى حالة تقييم الموسيقى المصاحبة للرقص، فالمعيار الأساسى هو مدى ملاءمتها للتصميم الحركى من حيث التوازن والعلاقة المركبة التى تكثف الحركة والتجربة الفنية ككل. ومن المهم أن ندرك أن بعض المؤلفات الموسيقية لا تصلح لمصاحبة الرقص - أو على الأقل، الرقص فى حدوده المعروفة لنا حتى الآن. وتعد سيمفونيات بيتهوفن نماذج جيدة لهذا النوع من المؤلفات الموسيقية، فالموسيقى فى حالتها تستغرقنا تمامًا ولا تفسح المجال لأى شىء بجانبها، ولذا فكل المحاولات لتطويعها للرقص

قد باءت بالفشل . ومع ذلك فالناقد أن يدرك أيضًا أن الفن الطليعى يصر - كعادته دائمًا - أن يتحدىّ فرضياتنا المسبَّقة عن علاقة الموسيقى بالرقص، وعن الموسيقى التى تصلح لمصاحبة الرقص . فقد اشتهر مصمم الرقص الطليعى مرس كانينجهام - على سبيل المثال - بأعماله التى تجمع بين تصميماته وبعض مؤلفات الموسيقى جون كيدج فى تجاور عشوائى . وفى بعض أعماله الأخرى كان كانينجهام يختار الموسيقى التى ستصاحب الرقص قبل ظهور الراقصين على المسرح بدقائق، وبصورة عشوائية. ومن الواضح أن معيار "الملاءمة" لا يصلح للحكم على مثل هذه الأعمال، أو قد يحتاج إلى إعادة تفسير تمنحه معنًى جديدًا.

وعلى نقاد الرقص أيضًا تقييم الديكور والملابس والمهمات المسرحية، والمحك هنا، بصورة عامة، هو مدى اتساق هذه العناصر مع حركة الراقصين والعناصر الأخرى على خشبة المسرح . فمع أن الرقص فن متعدد الوسائط، إلا أن الحركة البشرية تظل دائمًا مرتكز الأساسى وأهم عنصر فيه . ولذا فكل ما يرقى بإمكانات الجسم البشرى فى العرض يُعد من المغانم، وكل ما يعوقها يحسب من المغارم - وذلك مع أن تطبيق هذه القاعدة فى الحكم على عروض الرقص قد يتخذ أشكالاً منوعة.

**بعض الصعوبات الخاصة :**

يواجه تقييم الرقص بعض المشكلات الخاصة، أولّها أن الفرص المتاحة لدراسة الأعمال الفنية الراقصة الأخرى بهدف المقارنة محدودة للغاية . فالناقد لا يستطيع - إلا فى حالات استثنائية - أن يتجه إلى المكتبة، أو إلى متجر للشرائط المسجلة، ويشترى أو يستعير شريطًا مسجلاً لعمل راقص . لكن، بفضل التليفزيون، وظهور أجهزة تسجيل الفيديو معقولة الثمن، أصبح من الممكن تكوين مكتبة من الأعمال الراقصة المهمة تدريجيًا عن طريق

تسجيلها من التليفزيون. ومع ذلك تظل هناك مشكلة. فأن عديدًا من الأعمال المهمة لا يبثها التليفزيون، ولا يمكن شراء تسجيلات لها من أى مكان. أضف إلى ذلك أن الكثير من الأعمال لم يتم تسجيلها أصلاً. وسأضرب لكم مثلاً : لقد اشتريت جهازًا للتسجيل بالڤيديو عام ١٩٧٩ ومازلت أنتظر حتى الآن أن يذيع التليفزيون تسجيلاً لباليه **چيزيل** . كان التليفزيون قد بث العرض التاريخى لهذا الباليه الذى قدمه ميخائيل باريشنيكوف عام ١٩٧٧، ووقتها لم تكن أجهزة تسجيل الڤيديو فى حوزة الكثيرين. ولم يذع التليفزيون هذا العرض مرة أخرى بسبب مشكلة الحصول على إذن بالبث من النقابات المختلفة التى أسهمت فى العرض. وحين كتبت عن عرضين مختلفين لباليه روميو وچولييت قدما فى واشنطن فى ديسمبر ١٩٨٤ (وهو العرض الذى صممه چون كرانكو لفرقة چوفرى للباليه، والعرض الذى صممه كينيث ماكميلان لفرقة أميريكان باليه ثييتر - أو مسرح الباليه الأمريكى ) استفدت كثيرًا فى تقييمى للعرضين من مشاهدة تسجيل لعرض روسى للعمل نفسه بطولة جالينا أولانوڤا، وكنت سأستفيد أكثر لو كنت قد تمكنت من مشاهدة تسجيل لعرض كرانكو بطاقم الراقصين الأصلى كما قدمته فرقة باليه شتوتجارت، أو لعرض ماكميلان كما قدمته فرقة رويال باليه، لكن قلة قليلة من الأعمال الفنية فى مجال الرقص هى التى سُجلت على شرائط الفيديو أو السينما، ومهما بحثت فلن تجد تسجيلاً للراقص العظيم فاسلاف نيچنسكى، وذلك رغم وجود لقطات فيلمية للراقصة آنا باڤلوڤا التى عاصرته فى بداية القرن العشرين، كما أن عشرات الأعمال التى أبدعها بالانشين قد فقدت تمامًا لأنها لم تُسجل أو تُدون، كما نسيها الراقصون الذين شاركوا فيها، ولو كانت قد سُجلت أو دُونت لداعبنا الأمل فى أن يعثر عليها أحد يومًا ما، فى مخزن

**مشهد من مسرحية روميو وچوليت لشكسبير**

للمهملات، فى بيت قديم، لكنها للأسف قد فقدت إلى الأبد، ومن المؤسف أيضًا أننا لا نكاد نعرف شيئًا عن الأعمال المهمة التى أنتجها القرن التاسع عشر، لقد توارث الراقصون هذه الأعمال جيلاً بعد جيل حتى وصلت إلينا، لكننا لا نستطيع مقارنة ما وصل إلينا بالأعمال الأصلية.

كذلك يعانى نقد الرقص من نُدرة الدراسات الأكاديمية، وذلك رغم اتجاه الدارسين فى حقل التاريخ والفلسفة إلى دراسة الجوانب النظرية لفن الرقص بصورة متزايدة فى الحقب القليلة الماضية - لكن الدراسات المنهجية لفن الرقص ذاته، من النوع الذى نجده فى دراسات تاريخ الفن التشكيلى أو الموسيقى، مازالت نادرة. ومما يزيد المشكلة تأزمًا أن كل الكليات والجامعات تقريبًا، وحتى يومنا هذا، (مع وجود استثناءات قليلة) تفترض فى مدرسى مناهج الرقص العملى القدرة على تدريس المقررات النظرية. لكن الأمر ليس كذلك، فكما أن أعظم الباحثين النظريين لا يستطيع إعطاء

دروس عملية فى الرقص لأنه ليس مؤهلاً لذلك، فإن مدربى الرقص بالمثل - رغم احترامنا الشديد لهم ولدورهم - لا يملكون القدرات اللازمة لتدريس الجوانب النظرية.

ولكن مما يدعو للتفاؤل أن السنوات القليلة الماضية قد شهدت ازديادًا فى المنح المخصصة لمشروعات بحثية تتصل بفن الرقص، وتمولها المؤسسة القومية لدعم الدراسات الإنسانية بالتعاون مع مجالس الدراسات الإنسانية فى الولايات المتحدة الامريكية المختلفة . إن ازدهار فن الرقص فى السبعينيات من القرن الماضى قد فتح المجال أمام ملايين الأمريكيين لتذوقه، ونحن الآن نحتاج لأن نتيح لهم الفرصة للوصول إلى فهم أعمق وأشمل لهذا الفن ولدوره فى تاريخنا وثقافتنا.

## إسهامات كروتشى، ودنبى، وسيجل فى نقد الرقص *

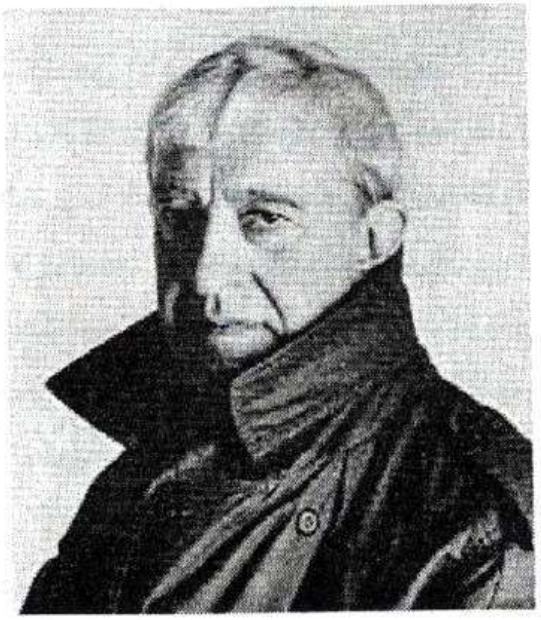
يقدم نقاد الرقص خدمات جليلة وفريدة فى مجال رصد وتسجيل تاريخ هذا الشكل الفنى العابر والمراوغ، وذلك حتى بعد ظهور الفيديو، والتصوير السينمائى، ومدونات الحركة . لكن النقد لا يقدم وصفًا محايدًا للأحداث الفنية، فالنقاد ينتقون الأعمال التى يختصونها بالوصف والمناقشة، وكذلك الخصائص الفنية التى يضعونها فى بؤرة الإهتمام. لذلك، علينا ألا ننساق وراء أحكامهم النقدية، مهما كانت مكانتهم، دون أن نأخذ فى الإعتبار مواقفهم الفكرية، ووجهات نظرهم.

ويعد كل من أرلين كروتش، وإدوين دنبى، ومارسيا ب. سيجل من أبرع من أسهموا فى تسجيل تاريخ الرقص كتابة، وأكثرهم قدرة على التعبير

---

* نشرت هذه الدراسة فى دورية دانص ريسيرش جورنال (أبحاث الرقص )، الجزء ٢٤، العدد ٢، خريف ١٩٩٢، ص ٤١ - ٤٤ .

الدقيق والنظرة الثاقبة. وفى مجموعات المقالات النقدية التى نشرت لهم حديثًا، يحاول كل منهم أن يقدم للأجيال القادمة سجلاً نقديًا لفترة فى تاريخ الرقص من خلال الوصف اللغوى لأحداث وتجارب فنية ضاعت فى خضم الزمن. فهل نجحوا؟ وإلى أى مدى؟



ماك ميللر

لقد نجح فلاسفة ما بعد الحداثة، ومُنَظِّروها فى مجال الأدب، فى الحقبتين الماضيتين، فى تنبيهنا إلى المشكلات التى تكتنف السعى إلى تحقيق الدقة التاريخية والنقدية، فأصبحنا نسأل الآن : هل يستطيع نقد الرقص فى أى زمن أن يقدم وصفًا للعمل يتسم بالموضوعية التامة؟ هل يوجد وصف واحد "صحيح" وتفسير واحد "سليم" لكل عمل فنى؟ وإذا لم يكن هذا هو الحال، فما هى حدود التفسيرات المقبولة ؟ هل يعكس وصف الناقد للعمل الفنى بالضرورة توجهات الناقد النظرية وقناعاته الثقافية والشخصية؟ ألا يقضى تراكم التعليقات النقدية إلى زيادة تعتيم العمل الفنى، وحجبه عن الأنظار، بحيث لا يمكننا رؤيته وإدراكه كما رآه وأدركه جمهوره فى حينه؟ هل نستطيع الآن حقًا أن نفهم العمل الفنى كما تحقق فى زمن سابق، وكما رآه جمهور آخر يختلف عنا فى توقعاته وخبراته؟ وهل من الممكن، أو من المفروض أن يوضع النقد فى منزلة الأعمال الفنية؟

لقد شهدت الساحة النقدية حديثًا جدلاً فلسفيًا عنيفًا حول وضعية النقد، وتركز الجدل فى معظمه حول

النقد الأدبى الذى يشترك مع العمل الفنى موضع التناول فى الوسيط اللغوى نفسه. أما فى مجال الرقص، حيث تختلف الوسائط فى الأعمال الفنية عنها فى الأعمال النقدية، فلا تتخذ العلاقة بين النقد والإبداع شكل التنافس، بل تصبح أقرب إلى علاقة بين شريكين يجمعهما هدف واحد هو تنمية هذا الشكل الفنى والنهوض به. فنقد الرقص له دوره الخاص، وهو تسجيل الأحداث الفنية التى لم يعد لها وجود عينى فى الحاضر، وتقييمها تقييمًا نقديًا. كذلك يقدم النقد سياقًا تاريخيًا واجتماعيًا لرؤية العمل الفنى المعين موضع التناول، وأيضًا للشكل الفنى الذى ينتمى إليه، ويرصد علاقتهما بالسياق الثقافى الأكثر شمولاً.

وكثيرًا ما يستمتع القراء بقراءة نقد لعمل فنى راقص لم يشاهدوه من قبل ولن يشاهدوه أبدًا . وعادة ما يثير هذا الإهتمام بالنقد فى ذاته، دون خبرة مباشرة بالعمل الفنى الذى يتخذه موضوعًا، الكثير من الغضب والجدل العنيف فى الأوساط الأدبية. أما فى مجال الرقص، فهو ضرورة لا يمكن تجاهلها . وهذا لا يعنى بالطبع أن نقد الرقص يمكن أن يوجد فى غياب الرقصات والعروض الراقصة التى يتناولها. ورغم ذلك، فإن نقد الرقص يمثل إضافة إبداعية قيمة، ويصبح موضوعًا للدراسة فى حد ذاته بعيدًا عن الأعمال التى يتناولها . فالقارىء المتمرس فى حضور العروض الراقصة ستمكنه خبرته المباشرة بهذه العروض من تذوق الدراسات النقدية للرقص وتفهمها بشكل أفضل. لكن العروض التى خبرها القارىء بنفسه لا تكون عادة، وفى أغلب الأحوال، هى العروض نفسها التى يناقشها الناقد، بل وقد لا تكون عروضًا للأعمال الفنية نفسها.

كان ناقد الرقص "دنبى" يرى نفسه كشاعر يكتب نقدًا عن فن الرقص، لذا، كثيرًا ما كان يصوغ ملاحظاته النقدية فى صورة تأملات للإمكانات

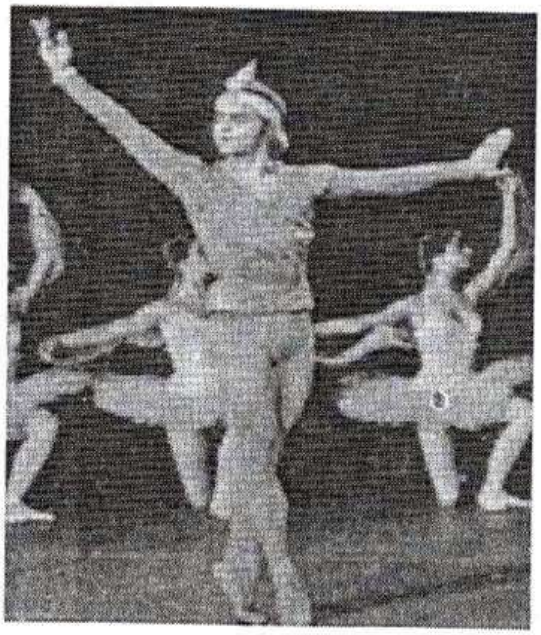
الشعرية لفن الرقص. وكان استخدامه المجازى للغة يمثل تحديًا للضغوط التى فرضتها هيمنة الفلسفة الوضعية فى عصره، وقد وظف النقد كأداة لتثقيف الجمهور والفنانين ومصممى الرقص ومديرى الفرق، واستعان فى هذا أيضًا بتدريبه وتجربته الفنية الطويلة كراقص فى أوروبا فى فترة ما بين الحربين. لكنه كان يرى نفسه أيضًا طرفًا فى حوار مستمر مع غيره من سكان عالم الفن ومرتاديه، ولذا تجده يخاطبهم صراحة فى مقاله النقدى الثانى عن عرض **بانش وجودى**، الذى صممه جراهام، قائلاً بسعة صدر آسرة :

**"قارنوا انطباعاتكم بانطباعاتى واحكموا بأنفسكم إذا كنت قد أصبت كبد الحقيقة هذه المرة أيضًا".**

( **دنبى**، ص ٩١ )

ولقد شهدت الفترة التى قضاها دنبى كناقد لصحيفة نيويورك هيرالد تريبيون فى أثناء الحرب العالمية الثانية (بدلاً من والتر تيرى الذى استدعى للخدمة فى الجيش ) أغزر انتاجه النقدى فى مجال الرقص. لكنه كان يكره ضغوط المساحة المحدودة والمواعيد الصارمة لتسليم المقالات، وكان يفضل المقالات المستفيضة التى كتب العديد منها بعد الحرب، ونشرها فى أماكن مختلفة. وفى المجموعات المبكرة من مقالات دنبى، التى ظهرت فى صورة كتب (مثل مشاهدة الرقص، ١٩٤٩، والراقصون والعمائر والناس فى الشوارع، ١٩٦٥)، كانت المقالات تختصر عادة ويعاد ترتيبها وفق الموضوع. أما مجلد الأعمال النقدية الكاملة لدنبى الذى قام بإعداده وتحريره كورنفيلد وماكاى، فيضم كل ما كتبه دنبى فى مجال نقد الرقص دون اختصار أو تحريف، ويتبع التسلسل الزمنى فى ترتيب المقالات مما يتيح لنا إدراك التطورات التى طرأت على فن الرقص فى نيويورك فى الثلاثينيات والأربعينيات من القرن السابق، وأيضًا تطور أسلوب دنبى كناقد. لقد شهد دنبى الصدام شبه

الأسطورى فى أمـــريكا بين الرقص الحديث والباليه الكلاسيكى، وكثيرًا ما لعب دور الوسيط بينهما والمدافع عن وجودهما معًا . وكان مغرمًا على وجه الأخص بإبداعات مارتا جراهام وچورچ بالانشين فى مجال التصميم الحركى، ولذا يحوى مجلد **الأعمال الكاملة** قسمًا خاصًا عن بالانشين، يتتبع أعماله الفنية بالتحليل والتقييم عبر فترة زمنية طويلة، تمتد من ١٩٤٥ وحتى ١٩٨٣، وهو العام الذى انتحر فيه دنبى.



**مشهد من أحد أعمال باريشنيكوف**

وكان دنبى مغرمًا أيضًا بكتابات أرلين كروتش النقدية. ويذكر لنا ماكاى فى مقال من ٢٢ صفحة، يحوى سيرة حياة دنبى، أرفقه بالأعمال الكاملة كمقدمة، (وذلك رغم نفور دنبى المعروف من كتاب السيرة) يذكر ماكاى أن دنبى كان يطلب من زواره أن يقرأوا له مقالات كروتش عن الرقص فى مجلة نيويوركر، وذلك حين بدأ يفقد بصره. وكانت كروتش بدورها من أشد المعجبات بدنبى، وفى أحدث مجموعة من مقالاتها النقدية المنشورة، نجد إلى جانب المقالات التى نشرتها فى الفترة من ١٩٨١ إلى ١٩٨٧، ثلاث صور وصفية طويلة (من نوع البروفيل الصحفى) كل من إدوارد فيلّلا، وميخائيل باريشنيكوف، وإدوين دنبى.

ولا تتدخل كروتش فى مجموعتها النقدية بالتعليق أو التقديم، أو إعادة ترتيب المقالات وفق الموضوع، بل تدع النقد نفسه يتحدث عن نفسه. لكنها، رغم ذلك، تضيف أحيانًا فى ذيل بعض المقالات حواش شائقة مثيرة، تذكر

فيها أحيانًا آراء الفنانين فيما كتبته عنهم من نقد، وما ساقوه من حجج لضحض أحكامها ( كما تفعل مثلاً فى ص ٢٢٢ من المجموعة، فى الحاشية التى تتعلق بالمنابع الجمالية لنوع معين من الأداء اليابانى الراقص )، أو تذكر فيها أن الفرقة التى كتبت عنها لم تأخذ بنصائحها (فتقول مثلاً فى عام ١٩٦٧، ص ١٣٣، إن فرقة مسرح الباليه الأمريكى تجاهلت النصيحة التى قدمتها لهم قبل أربع سنوات بأن يرتفعوا بمستوى التدريب عند الإعداد لتقديم باليه **سيمفونى كونشرتانتى**). وكغيرها من أسطوات الحرفة، تستخدم كروتش الكلمات لاقتناص الإحساس بلحظة التواجد بين الجمهور فى المسرح فى أثناء العرض، ونقله للقارىء . وهى أيضًا تضع الأعمال الفنية التى تنقدها فى إطار سياق تاريخى واجتماعى، فترصد علاقة هذه الأعمال بأعمال سابقة من أنواع فنية مماثلة، وتأثير الأشكال الفنية الأخرى فيها، ومدى تعبيرها عن الأجيال المختلفة. ويتسم نقد كروتش أيضًا - أكثر من غيره - بنزعة فلسفية واضحة، فهى لا تكتفى بعرض المبادىء النقدية، بل تشرح أيضًا مبرراتها الفلسفية. وقد كان دنبى أيضًا يناقش أحيانًا بعض القضايا الفلسفية، مثل طبيعة "المعنى فى الرقص" (أنظر **دنبى**، ص : ١٣١ - ١٣٢)، لكن كان يذكر فرضياته الفلسفية صراحة بل ويُضمنها فى نسيج النقد.

وتتبنى مجموعة سيجل من المقالات النقدية نظام التسلسل الزمنى فى ترتيب المادة، وتذكر المؤلفة صراحة الهدف التاريخى الذى ترمى إليه من هذا الترتيب، فتقول فى مقالاتها الإفتتاحية التى تتصدر المجموعة، إن الفترة من ١٩٧٦ إلى ١٩٨٢ كانت فترة انتقال من "فترة مابعد الحداثة التى ظهرت فى بواكير الستينيات، إلى الفترة المعاصرة التى بدأت فى أواخر الثمانينيات وأوائل التسعينيات، وحملت تغيرات عميقة مفاجئة، جعلتها تبدو مختلفة اختلافًا جذريًا عن

سابقتها". (أنظر : **سيجل**، ص : ١١ من المقدمة).

لقد انتظرت سيجل حتى عام ١٩٩١ قبل أن تعلن على هذه الفترة الإنتقالية، مما يدل على نضجها كمؤرخة لفن الرقص، تعى تمامًا أهمية المسافة والمنظور فى الحكم على الظواهر. لقد استخدمت سيجل فى مقدمتها النقدية القيمة، مقالاتها النقدية، التى ترصد الأعمال الفنية فى هذه الفترة الإنتقالية، كمادة خام، أو كمعطيات وبيانات للدراسة وتمكنت من خلالها تحديد توجهات فن الرقص فى تلك الفترة، وهى توجهات لا يمكن لأحد رصدها وتعريفها إلا بعد سنوات من حدوثها، أى حين تتوفر المساحة الزمنية اللازمة لتأملها عن بعد.

وبينما يتسم أسلوب دنبى فى الكتابة بالتأملات الشاعرية، والروح الشعبية، والنزعة الرومانسية، يتميز أسلوب كروتش بنسيجه الثرى الكثيف، وصبغته التقنية، ومجاله الفنى العريض. أما أسلوب سيجل، فيشبه فى تقشفه واقتصاده الصارم أسلوب الرقص "المينيمالى" (أى الذى يكتفى بالحد الأدنى من المفردات) الذى تصفه فى الكثير من العروض فى كتاباتها. ولكن، رغم هذا الإيجاز اللغوى، تزخر كتابات سيجل بثروة من النظرات الثاقبة فى كيفية انتاج الحركة، واستجابات المشاهد الكفء لها. ورغم أنها تقدم أحيانًا ملحوظات صريحة عن السياق الفنى للعمل الذى تنقده - كأن تقارنه مثلاً من حيث التصميم والأداء بأعمال فنية أخرى - فإنها تركز فى العادة على تقديم وصف لغوى دقيق لتكوين العمل الفنى وتأثيره - أى للعمل الفنى كما تَجسَّد فى العرض أمام المشاهدين، وكما تحقَّق كتجربة فنية فى وجدانهم.

إن المغزى التاريخى لأى حدث لا يتضح فى العادة إلا بعد مرور وقت طويل من حدوثه. وفى هذا الصدد، قالت كروتش عام ١٩٨٥ : "حين قدم بالانشين عرض **أبوللو** لم يفطن أحد وقتها إلى أنه كان ينبىء بميلاد

**مشهد من عرض "الجمال النائم"**

**لباريشنيكوف**

الأسلوب الكلاسيكى، الذى بلوره فى أمريكا فيما بعد، ورسَّخه فى عرضه **المباراة** (Agon)" (**كروتش**، ص:٢٣٩). لكن الناقد يستطيع أحيانًا أن يدرك العبقرية على الفور . ففى عام ١٩٤٣، مثلاً، وصف دنبى العمل الذى قدمه بالانشين بعنوان كونشرتو باروكّو بأنه "من أمهات الأعمال الفنية الراقصة" وذلك بعد عامين فقط من ظهوره. ورغم ذلك، فمن المثير للدهشة أن الأسباب التى أوردها لتبرير حكمه هذا تختلف اختلافًا مذهلاً عن الحيثيات التى قدمها النقاد لنفس الحكم بعد مرور نصف قرن. لقد أعجب دنبى بأسلوب بالانشين "الجديد"، والحركة الطبيعية للراقصين، وخلو العرض من "تشويه الحركة"، وامتدح القفزات العالية، "غير المسبوقة"، و"الإبتكارات العديدة المنوعة" التى هى أيضًا "لم يسبق لها مثيل" (**دنبى**، ص : ١٦٧).

لقد ركز دنبى فى تبريره لعظمة العمل على "جدته" فى ضوء سياقه الفنى المباشر – أى مقارنة بغيره من الأعمال المعاصرة له. لكن عنصر كونه جديد لا يحتفظ بالضرورة بقيمته مع مرور الزمن . ولكن، كيف كان لدنبى أو غيره أن يدركوا عام ١٩٤٣ أن هذا العمل، فضلاً عن كونه جديدًا، قد وضع قاموسًا مبتكرًا من المفردات الحركية الخالدة، التى تمثل إضافة مهمة وقيمة لفن الرقص ؟ لم يدرك دنبى حتى عام ١٩٤٨ أن كونشرتو

باروكّو كان حلقة البداية فى سلسلة طويلة من الأعمال العظيمة "التى تمثل الكلاسيكية فى أنقى صورها، وتتحول موضوعاتها إلى نوتها الموسيقية ومدوناتها الحركية" (**دنبى**، ص: ٥٢٣). ومع ذلك فقد أرهص دنبى ببعض آراء النقاد المعاصرين - مثل تعليقه عام ١٩٤٣ على إفتقار باليه **كونشرتو** إلى الحرارة، مما يترك المشاهد فى حالة من الحيرة والبلبلة، وهو التعليق الذى رددته كروتش عام ١٩٨٤، حين وصفت العمل نفسه بأنه عمل عظيم "يقدره الجميع ويعجبون به" لكنهم "لايحبونه" (كروتش، ص ١٩٩).

ومما يضاعف من صعوبة استخدام النقد كمصدر للمعلومات فى رصد تاريخ الرقص، أن أى ناقد لا يمكنه الإلمام بكل العروض المتاحة فى عصره. لقد بدأت كروتش متابعة العروض الراقصة فى الخمسينيات، ومن ثم أمكنها مقارنة عرض **الفالس** لبالانشين بعرضه الاخر **كوتيلون** (اسم رقصة فرنسية)، لكنها مع ذلك تعترف بأنها لم تر أيًا من الأعمال الأخيرة (أنظر **كروتش**، ص:٢٠٠).

وهنا يبرز السؤال : إلى أيّ حد يمكننا الإعتماد على وصف الأعمال الراقصة الذى يصلنا من خلال مصفاة النقد؟ إن كروتش تقدم لنا تحليلاً مُفصَّلاً لباليه بالانشين المُسمى **سيمفونى كونشرتانتى**، تعتمد فيه مدونة الحركة وتخطيط العمل، كما تم وضعهما عام ١٩٨٣. لكنها لم تشاهد العمل الأصلى الذى قُدم فى عروض قليلة عام ١٩٤٥ (**كروتش**، ص : ٨٢ - ٨٥).

والواقع أن نقادنا الثلاثة يقرون جميعًا بصعوبة توثيق العروض الراقصة، ويشعرون بالأسى إزاء هذه الحقيقة، فتقول كروتش : "لأننا فقدنا العديد من العروض المبكرة المهمة، إلى جانب **كوتيلون**، فلن نعرف أبدًا كيف ظهرت لغة بالانشين الشعرية إلى الوجود" (**كروتش**، ص : ٢٠١). وقد

ذكر دنبى مرة، أن صور العروض الراقصة "تصيبه بالإكتئاب"، فهى: "لا تسجل تغير الحركة أو الإيقاع، وهما أساس فن الرقص . إنها تصور راقصًا، لكنها لا تسجل المشاعر التى يثيرها الرقص عند مشاهدته" (**دنبى**، ص : ٨٩). ومع ذلك، وربما لأن تاريخ الرقص حافل بالفجوات، فقد تغزل دنبى فى صور الراقص نيجنسكى، وأفاض فى الثناء عليها قائلاً، إنها "تتفوق فى حيويتها على العروض التى تُقدم الآن لنفس الرقصات التى تذكرنا بها" (**دنبى**، ص : ٥٠٠). كذلك يذكر دنبى بأسى وجه القصور فى التسجيل السينمائى لعروض الرقص فيقول: "إن الفيلم السينمائى هو الوسيلة الوحيدة لتسجيل عروض الرقص بدقة ووضح. لكن عشاق الرقص يدركون جيدًا أنها نادرًا ما تعطى مذاق الرقص كما نعرفه فى العروض الحية" (**دنبى**، ص: ١٣٥). وتضم سيجل صوتها لدنبى وكروتش، فتنعى "الخسارة الفادحة، التى تترتب على ضياع المادة الأولية التى يبنى عليها التاريخ، وهو ما يحدث أولاً بأول، وبصورة روتينية" (**سيجل**، ص : ٩ من المقدمة).

ويتفق النقاد الثلاثة الذين نتعرض لهم فى هذه الدراسة على أن تسجيل التاريخ يعد أحد المهام الأساسية للناقد، لكنهم يختلفون حول مهامه الأخرى، فكان دنبى لا يتردد فى توجيه النصائح لكل العاملين فى عالم الرقص، فنجده، مثلاً، فى أحد تعليقاته النقدية، يلوم إدارة فرقة "باليه روس" لومًا شديدًا لعدم توفير وقت كافى للتدريبات، ويتهمها بتدمير مواهب الراقصين من طريق العمل الشاق لفترات طويلة (أنظر **دنبى**، ص: ٣٨).. لكننا نلحظ تغيرًا فى موقفه منذ عام ١٩٤٤، فهو يبدو غير

مستريح للنظرة إلى الناقد بإعتباره معلمًا، ويقرر أن دور الناقد ينحصر فى "الملاحظة، والأمر، والتقرير ... وتقديم صورة ما لما حدث فى العرض" (**دنبى**، ص : ٢٠٦).

وتخلو مقالات سيجل من مثل هذه التأملات الذاتية لدورها كناقدة. فالناقد، كما يبدو من مقدمتها، يختص أساسيًا بتسجيل التجربة ووصفها للآخرين (**سيجل**، ص : ١٠ من المقدمة). وتتجنب سيجل فى مقالاتها النقدية إسداء النصح لأى شخص عدا المشاهدين، فهى تشير إلى أشياء فى العمل الفنى، ومن خلال هذا تقول ضمنًا إن المشاهد إذا حاول رؤية الأشياء من زاوية معينة فسيحبها أو، على الأقل، سيدرك قيمتها. وهى فى هذا تقوم أساسًا بدور المرشد أو المعلم، وليس القاضى . ولذا فهى نادرًا ما تقدم تقويمًا نقديًا صريحًا للأعمال التى تتعرض لها ؛ وإذا فعلت، يأتى تقويمها عادة متحفظًا ومقتضبًا بدرجة كبيرة: كأن تصف بعض أعمال كانينجهام، مثلاً، بأنها "مرضية"، أو تصف راقصيه بأنهم يعانون من "ترهل يخلو من أى تعبير" ( سيجل، ص: ١٠١).

**مشهد من أحد أعمال آرلين كروتش**

ويتميز أسلوب سيجل النثرى بالدقة والنقاء. أما أسلوب دنبى فكثيرًا ما يبدو لقراء اليوم ساذجًا وتبسيطيًا، خاصة حين يصف الرقص بأنه "جميل"، والراقصين بأنهم "بارعون"، والملابس بأنها "جيدة" (**دنبى**، ص : ٣٩، ٤٧). وفى أول مقال نقدى له عن باليه **أبوللو** لبالانشين (١٩٣٨)، نجده يلفت انتباه القارىء إلى بعض الملامح البسيطة التى يجب أن يهتم بها حين يشاهد الباليه مرة أخرى، فيخاطبه قائلاً : "هل رأيت كيف يمكن لمشهد بسيط، مثل الإمساك بقدم الباليرينا (الراقصة الأولى) الممدودة، أن يتحول إلى مشهد مؤثر للغاية؟" (**دنبى**، ص : ٤٦). وبعد خمس سنوات نجده يصف مقاله هذا بأنه كان شرحًا للتصميم الحركى للعرض، ودفاعًا عنه، ويعبر عن سعادته لأن الجمهور قد أصبح يدرك الآن عبقرية هذا التصميم (**دنبى**، ص: ١٠٩ ). وحين كتب عن العمل مرة أخرى عام ١٩٤٥، أضاف وصفًا لبعض تفاصيل سيناريو العرض وأداء الراقصين؛ ففى تلك الفترة، كانت نظراته الأدبية الثاقبة، التى تميز إسهامه النقدى للرقص، قد ظهرت بصورة أوضح، كما يتجلى فى قوله إن العمل "يدور حول الشعر، وأعنى بالشعر ذلك النشاط المتّقد، الحسىّ، الجرىء لطبيعيتنا البشرية" (دنبى، ص: ٣٢٩). وقد استشهدت كروتش بهذا الوصف فى دراسة لها عن مكانة دنبى الخاصة فى تاريخ نقد الرقص عام ١٩٨٣ (**كروتش**، ص:٣٣٥). لكن نظرة دنبى نفسه إلى توظيفه للمجاز الشعرى فى نقده كانت تتسم بالتناقض، أو ربما بالتواضع، ففى مقالة أخرى عن باليه **أبوللو**، كتبها فى العام نفسه (١٩٤٥)، نجده يبدأ بوصف شامل لأهمية هذا الباليه، لكنه لا يلبث أن يتوقف فجأة، وينحى هذا الوصف جانبًا، ليمتدح الخصائص الشكلية للحركة والموسيقى، فيقول: "لكن الشعور بالمتعة المثيرة، الذى يتولد مباشرة من مشاهدة العرض، لا يعتمد

الطريقة التى تختارها فى فهم العرض وتفسيره. فعرض **أبوللو** جميل من ناحية تصميم الرقصات، ورائع من ناحية أدائها" (**دنبى**، ص : ٣٣٥).

أما كروتش، فهى لا تتردد فى شرح وتفسير الأعمال الفنية التى تتناولها بالنقد من جوانب متعددة. ففى تحليلها لباليه **عجلة كاترين**، الذي صممته تويلا ثارب (أنظر **كروتش**، ص: ٧ - ١١)، نجدها تتأمل أهداف المصممة، وتحاول اكتشافها من واقع العمل، وتقارن العمل ببعض الأفلام السينمائية، وتقدم قراءتها التفسيرية لرموز العمل، وتحاول تشخيص استجابة الجمهور، فلا شىء فيما يبدو يقع خارج دائرة النقد فى تصورها، ولذا فهى تغطى كل جوانب هذا العمل الفنى تقريبًا.

ولكن علينا أن نذكر أن كروتش لم تكن فريدة فى حماستها لهذا العمل، فحتى سيجل نفسها تخلت عن تحفظها المعهود فى التعبير عن مشاعرها، وإصدار أحكام - القيمة،

**مشهد من أحد أعمال آرلين كروتش**

حين تناولته بالتحليل فى دراسة طويلة ( أنظر سيجل، ص:١٥٧-١٦٠).

ومن السمات المحُبطة فى مقالات دنبى، كثرة الأحكام النقدية التى لا تستند إلى تحليل مبرر لخصائص العرض، أو العمل. فمقالاته تزخر بتعليقات من قبيل: "كان إجلفسكى رائعًا فى دور أبوللو. لقد كان دائمًا راقصًا فذًا، لكنه فى هذا العام كان أفضل من أى وقت آخر" (**دنبى**، ص: ١٠٩)، لكنه لا يشرح للقارىء لماذا وكيف كان الراقص "رائعًا" أو "فذًا" أو "أفضل". قد يقول البعض إن كل الأحكام النقدية تعتمد فى نهاية الأمر على الذوق الشخصى للناقد، ومن ثم

فليس من المهم أن يبرر دنبى أحكامه. لكن مثل هذا الرأى يناقض موقف دنبى النقدى الواضح، الذى يقول بوجود أساليب سليمة وأخرى خاطئة فى الرقص والتصميم، ومعايير موضوعية للحكم على العروض والأعمال الفنية.

ويعتمد تحليل دنبى للأعمال الفنية فى أحيان كثيرة على إستجاباته العاطفية لها، والمشاعر الخاصة المختلفة التى تثيرها فى نفسه، أو تخلفها وراءها (أنظر **دنبى**، ص: ٥٢). لكنه حين بدأ ينضج نقديًا، أخذ يحاول شرح أحكامه إستنادًا إلى خصائص موضوعية يمكن رصدها فى العمل. لكن هذا الشرح لا يخلو من مراوغة. ففى إحدى مقالاته مثلاً، نجده ينتقد العمل الذى يتناوله لأن "درجة التوتر فيه ظلت ثابتة" طوال العرض (**دنبى**، ص: ٥٣)، لكن يختتم مناقشته للأمثلة التى يسوقها للتدليل على الطبيعة السكونية (الاستاتيكية) للحركة بلوم نفسه على هذا التحليل، واصفًا إياه بأنه مجرد "إرشادات مدرسية" (**دنبى**، ص: ٥٤).

ولا تعانى مقالات كروتش من مثل هذا النقص فى التفاصيل . فأيًا كانت أحكامها النقدية، وسواء اتفقنا معها أم اختلفنا، فإنها دائمًا تبررها من خلال الوصف المسهب للعمل الذى يرصد خصائصه الموضوعية . ولهذا السبب نستطيع اليوم أن نناقش أحكامها النقدية مناقشة موضوعية مفيدة . وتقدم سيجل بالمثل وصفًا تفصيليًا للأعمال التى تنقدها، بل إن وصفها يقترب من التدوين اللغوى الكامل للعمل، وذلك بأقصى درجة ممكنة فى النقد كما نعرفه حتى الآن.

ولا يُفصح دنبى صراحة عن تشككه - أو فلنقل موقفه المتضارب -

فليس من المهم أن يبرر دنبى أحكامه. لكن مثل هذا الرأى يناقض موقف دنبى النقدى الواضح، الذى يقول بوجود أساليب سليمة وأخرى خاطئة فى الرقص والتصميم، ومعايير موضوعية للحكم على العروض والأعمال الفنية.

ويعتمد تحليل دنبى للأعمال الفنية فى أحيان كثيرة على إستجاباته العاطفية لها، والمشاعر الخاصة المختلفة التى تثيرها فى نفسه، أو تخلفها وراءها (أنظر **دنبى**، ص: ٥٢). لكنه حين بدأ ينضج نقديًا، أخذ يحاول شرح أحكامه إستنادًا إلى خصائص موضوعية يمكن رصدها فى العمل. لكن هذا الشرح لا يخلو من مراوغة. ففى إحدى مقالاته مثلاً، نجده ينتقد العمل الذى يتناوله لأن "درجة التوتر فيه ظلت ثابتة" طوال العرض (**دنبى**، ص: ٥٣)، لكن يختتم مناقشته للأمثلة التى يسوقها للتدليل على الطبيعة السكونية (الاستاتيكية) للحركة بلوم نفسه على هذا التحليل، واصفًا إياه بأنه مجرد "إرشادات مدرسية" (**دنبى**، ص: ٥٤).

ولا تعانى مقالات كروتش من مثل هذا النقص فى التفاصيل . فأيًا كانت أحكامها النقدية، وسواء اتفقنا معها أم اختلفنا، فإنها دائمًا تبررها من خلال الوصف المسهب للعمل الذى يرصد خصائصه الموضوعية . ولهذا السبب نستطيع اليوم أن نناقش أحكامها النقدية مناقشة موضوعية مفيدة . وتقدم سيجل بالمثل وصفًا تفصيليًا للأعمال التى تنقدها، بل إن وصفها يقترب من التدوين اللغوى الكامل للعمل، وذلك بأقصى درجة ممكنة فى النقد كما نعرفه حتى الآن.

ولا يُفصح دنبى صراحة عن تشككه - أو فلنقل موقفه المتضارب -

إزاء إمكانية النقد الموضوعى، لكن هذا يتضح من سيطرة ميوله الذاتية على كتاباته. ففى مقال له عام ١٩٤٩، نجده يقول : " إن القارىء الذكى لا يتعلم من الناقد آراءً عن العمل الفنى، ولكنه يتعلم منه كيف يفكر فى العمل الفنى؛ إنه يكتشف من خلال الناقد طريقًا لم يفكر أن يسلكه من قبل" (**دنبى**، ص : ٥٣٦ ).

ويعكس هذا المنظور مذهب الذاتية، الذى وضعه الفيلسوف كورت چ. دوكاس، فى كتابه الشهير **فلسفة الفن** عام ١٩٢٩. ومع أننا لا نعلم إن كان دنبى قد إطّلع على هذا الكتاب أم لا. فإن نظرته إلى الناقد تتفق تمامًا مع فكرة دوكاس عن الناقد كمعلم يقودنا إلى رؤية الأشياء بطريقة مختلفة.

أما كروتش، فتُظهر كتاباتها ميلاً إلى نظريات الفيلسوفة سوزان لانجر، التى تستشهد بمقتطفات منها أحيانًا. وقد شكك فلاسفة التحليل اللغوى فى صحة نظريات لانجر عن الرقص بإعتباره لغة رمزية، استنادًا إلى غموض فكرة الرمز المستخدمة. ولذا، تبنت كروتش مفهومًا بديلاً للرمز يخدم أهدافها، ويرى فيه وسيلة للتعبير عن وجهات النظر فى الرقص، ووظّفت هذا فى ربط الأعمال الفنية بعدد من الرموز فى مجالات الثقافة وعالم الرقص وتاريخه.

ومع أن سيجل لا تستشهد بأى من الفلاسفة أو المُنظّرين، فإن كتاباتها تنتمى بوضوح إلى التراث النقدى الذى يرى ضرورة فحص الأعمال الفنية فى سياقاتها. وهذا يعنى أنها تؤمن باستحالة فهم أى عمل فنى راقص أو تذوقه، أو تقييمه فى استقلال عن السياق التاريخى، والاجتماعى، والثقافى، والسياسى، والفنى، الذى

واكب عملية إبداعه . وتتجنب سيجل ذكر الأعمال التى تفضلها؛ ولكن من الخطأ أن نصفها بأنها تدافع عن الرقص الحديث أيًا كان، وتحت أى مسمى. والأقرب إلى الصواب أن نقول إنها تتوجه فى كتاباتها إلى جمهور متفتح، يتقبل مبدأ التجريب فى الرقص، ولا يطلب منها سوى مساعدته فى فهم ما يحدث بصورة أكثر وضوحًا.

وترصد سيجل الكثير من مقالاتها "التآكل التدريجى للفن الرفيع فى كل جوانب الثقافة الأمريكية" (**سيجل**، ص: ١٥ من المقدمة)، وهو أحد الموضوعات التى تثير نقاشًا واسعًا فى دوائر فلاسفة ما بعد الحداثة. لقد كانت التقاليد السائدة فى الماضى تفصل الفن عن الحياة العادية بإعتباره شيئًا خاصًا ومتميزًا، وموضوعيًا لاهتمام الصفوة. لكن المنظِّرين المحدثين يرفضون هذا الفصل بين الفن الرفيع والثقافة الشعبية، وتمثل النزعة النخبوية فى نقد دنبى نموذجًا واضحًا لكل ما يصب عليه أتباع ما بعد الحداثة غضبهم، فبعد مشاهدته لعدد من الأنشطة والعروض الترفيهية المنوعة أثناء العرض العالمى (World Fair) عام ١٩٣٨، كتب يقول : "إن هذا ليس فنًا . إنه مجرد شىء لطيف" (**دنبى**، ص : ٤٩). أما الفن التجارى، فهو على حد قوله : "السماد الغنى لحياتنا الفكرية" (**دنبى**، ص : ٦٦)، وأما عروض برودواى الراقصة (التى كان يضطر لتغطيتها بحكم عمله) فهى أشبه ما تكون "بتدريبات حركية على دقات بندول الإيقاع " (**دنبى**، ص: ١٣٨).

ورغم أنه وجد عروض الرقص على

الجليد، التى قدمتها فرقة "أيس كابيدز" (Ice- Capades) "لطيفة من كل الجوانب"، فقد بذل جهدًا كبيرًا عام ١٩٤٤ ليشرح لقرائه الأسباب التى جعلت رقص سونيا هينى على الجليد "لايشبه الباليه الحقيقى بالمرة" (**دنبى**، ص: ١٩٥)، كما حاول أيضًا أن يشرح فى مقال آخر أن تأثير رقصات الروكيتس ( Rockettes ) يختلف عن تأثير فن الباليه، واختتم المقال قائلاً، فيما يشبه الحنق : "لهذا توجد أنواع كثيرة من إيقاعات الرقص لتناسب الأنماط المختلفة لأجهزة الإستقبال البشرية" (**دنبى**، ص : ٢٠٢).

ومع ذلك، تفصح مقالات دنبى أيضًا عن تفتحه إزاء الثقافات الأخرى، فقد وصف "الرقص الزنجى الأفريقى" فى مقال له عام ١٩٤٣، بأنه "فن متحضر تمامًا" (**دنبى**، ص: ١٨٣)، كما وصف العرض الذى أعدته فرقة "الميرى" من الهند الشرقية، عن باليه **بحيرة البجع**، بأنه عرض "متحضر تمامًا" (**دنبى**، ص: ٢٠٠).

وتستثمر كروتش أيضًا جزءًا من دقتها وطاقتها فى تحليل بعض أشكال الفن الشعبى، وخاصة الأفلام السينمائية والعروض التجارية على مسارح برودواى، ولكنها تستثمر ذلك دون نعرة التعالى أو نبرة التنازل التى تميز تناول دنبى لفنون العامة. وقد اكتسبت دراساتها لإبداع الراقص فريد أستير شهرة مدوية وهى تضيف إليها دراسة جديدة فى هذه المجموعة (أنظر **كروتش**، ص : ١٣٣ -١٣٨). لكنها مع ذلك لاتزال تجاهد، فى ضيق لا تخفيه، فى فهم رقصات البوتو (Butoh) المعاصرة (والكلمة تعنى "رقصات الروح المظلمة") وهى مزيج

يابانى من الرقص والتمثيل الصامت الذى يستلهم أفكارًا سياسية (**كروتش**، ص: ٢٢٢ -٢٢٣) .

ويتضح موقف سيجل المعادى للنزعة النخبوية فى مجموعتها النقدية، ويتخلل كل أجزائها. فمع أنها لم تقصد أن تقدم من خلال المجموعة مسحًا استرجاعيًا شاملاً لحقبة السبعينيات من القرن السابق، فقد تناولت فيها كل أنواع العروض التى قدمها جيل الراقصين الذى يمثل ما بعد الحداثة، أو ما بعد - ما بعد الحداثة.

وتوحى المجموعة ضمنًا بأن سيجل توافق تعريف ما بعد الحداثة للفن بأنه أى شىء يطلق عليه صاحبه هذا المسمى، أو على الأقل بأنها على إستعداد لمشاهدة هذا الشىء. وتشركنا سيجل فى مشاهداتها، فترفق بالمقالات النقدية ٣٨ صورة فوتوغرافية (أبيض وأسود) لمشاهد من العروض التى تتناولها، بالإضافة إلى قائمة مختارة من الأفلام وتسجيلات الفيديو المتاحة لهذه العروض، مع ارشادات قيمة عن أماكن شراء هذه التسجيلات أو مشاهدتها.

والواقع أن المجموعات الثلاث التى تناولتها هنا تستحق الإطلاع عليها جميعًا، فهى توفر لنا فرصة نادرة لتتبع الرؤى النقدية المختلفة لفن الرقص، عبر نصف قرن من الزمان، تميز بكثافة الإبداع فى هذا المجال. أما وضعية هذا النقد، وهل هو وثيقة معلومات عن الأعمال الفنية أو وثيقة معلومات عن عقل الناقد ووعيه، فهو سؤال لايزال موضع نقاش حاد وجدل مثير.