العرب
الثلاثاء 2020/04/14
السنة 42 العدد 11677

باليرينة متمردة ترقص في الساحات التونسية

نسرين بن عربية: طموحي تعميم فن الباليه عند كل التونسيين

يبقى الباليه فنا نخبويا في العديد من الدول العربية، حيث هو فن كغيره من فنون الرقص يتأرجح بين نظرة دونية وأخرى مُثمنة لفاعله، وذلك حسب ثقافة المتقبّل ومدى انفتاحه وتحرّره. لكن للباليرينة التونسية الشابة نسرين بن عربية رأيا آخر، بل فعلا آخر عمليا وميدانيا يكسر نخبوية هذا الفن ودونية نظرة المجتمعات الذكورية إليه.

صابر بن عامر
صحافي تونسي

تونس – "قاتلتي ترقص حافية القدمين/ ترقص.. ترقص/ حافية القدمين بمدخل شرياني.." مقطع من أغنية شهيرة لكاظم الساهر، أبدع في تلحين كلماتها وغنائها الموسيقار العراقي عن قصيد "أحبك.. أحبك.. وهذا توقيعي" لشاعر المرأة والحب نزار قباني.

أغنية/ كليب من إخراج اللبناني طوني أبوإلياس الذي أظهر في مشهد مطوّل في آخر الكليب، حبيبة كاظم وهي ترقص بين جمع من الناس حافية القدمين مُقلّدة الراقصة الشرقية سمارة في حركاتها، فيخجل الساهر من تصرّف حبيبته الأرعن وسط مُجتمع ذكوريّ إلى العظام. ويتقدّم رويدا ليسحب حبيبته من وسط حلبة الرقص والأعين الشرهة.

أغنية/ كليب صدرت في العام 2004 تحت عنوان "هل عندك شك؟"، يراها كل عاشق للفن والحياة مُجسّدة أمامه مع بعض الاختلاف، في صور جامحة وجريئة وضعتها الباليرينة التونسية نسرين بن عربية على صفحتها بفيسبوك.

نسرين بن عربية

الرقص ملك للجميع، لا يجب قصره على فئة دون أخرى

صور لراقصة باليه تركت المسارح وقاعات العروض الضيّقة لترقص، صور لفنّها المُحبّب إلى قلبها "الباليه" في الطريق العام، في شارع الحبيب بورقيبة بالعاصمة تونس، في المدينة العتيقة، في محطة القطارات الشمالية "تي.جي.أم"، في الفيافي والغابات وعلى الشطآن أيضا. وإن كان الساهر في الكليب خجل من رقص حبيبته وهي حافية القدمين وسط العامة، حتى وإن كان مكان الرقص حلبة مُخصّصة لمثل هكذا حركات ورقصات، فإن الباليرينة التونسية لم تخجل من تعميم فنّها بين الناس، رغم كمّ الشتائم والتعليقات النابية أحيانا المُدوّنة على صفحتها، والتي لم تمحُها، طبعا، ربّما كنوع من التشهير المتمرّد على أعداء الحياة وطيور الظلام في تونس ما بعد 14 يناير 2011.

احتجاج ناعم

"العرب" سألت نسرين بن عربية عن أصل الفكرة، فقالت "انطلقت الفكرة/ المشروع باقتراح من المصوّر الفوتوغرافي التونسي محمد الشرميطي، والذي أقنعني بضرورة خروج الرقص وتعميمه على الناس في الساحات العامة كنوع من المُقاومة الجمالية لأعداء الفن الذين ظهروا في تونس ما بعد ثورة 14 يناير".

وشهدت تونس إثر ثورة 14 يناير 2011 هبّة سلفية ضدّ الفن وأهله أجّجها بعض الرجعيين الذين يرون في الفن مسا من قدسية الدين الإسلامي وارتهانا لحُرمة المرأة. وتظل حادثة قصر العبدلية بالمرسى (الضواحي الشمالية لتونس العاصمة) في يونيو 2011 أكبر مثالا على هذه الهجمة الشرسة على الفن وأهله، حيث قامت مجموعة من السلفيين بالتهجّم على معرض جماعي للفن التشكيلي مُهشمين لوحاته، بدعوى أن الرسومات المعروضة فيها مسّ بالمُقدّسات، مُطالبين بنُصرة الإسلام والرسول محمد.

تلت هذه الحادثة، حادثة أخرى لا تقلّ خطورة عن سابقتها، تلك التي وقعت أياما إثر الأولى، أي في يونيو من العام ذاته، أثناء عرض فيلم المخرجة التونسية نادية الفاني المُعنون بـ"لا الله لا سيدي"، حيث قالت حركة النهضة الإسلامية، حينها، إن عنوان الفيلم استفزازي، ومن هناك قام سلفيون باقتحام القاعة التي احتضنت العرض الأوّلي للفيلم واعتدوا على بعض المُشاهدين. فاضطرّت المخرجة إلى تغيير عنوان الفيلم إلى "العلمانية إن شاء الله".

وتُضيف الراقصة الشابة، نسرين، (23 عاما) "راقت لي الفكرة، فجميل أن تُعمّم هذا الفن الراقي على عموم الناس، جميل أن تخرج بفن الباليه من إطاره الضيق ليعمّ الساحات والميادين والشوارع الرئيسية للمدن، كافة المُدن التونسية، ولِمَ لا في مرحلة مُتقدمة حتى الأسواق الشعبية؟".

حركات نخبوية تعمّ الشوارع التونسية

كل الأماكن مُباحة لراقصة باليه جريئة

ثقافة القرب

تُؤمن نسرين بن عربية كثيرا بثقافة القرب التي قد تجعل فتاة صغيرة تُشاهدها وهي ترقص في الطريق العام، عاشقة لهذا الفن النخبويّ، مُضيفة "ولم لا تُصبح هذه الصغيرة مع التعلّم وتراكم التجربة راقصة باليه عالمية في قادم السنوات؟ فكم يكون جميلا أن تذهب أنت إلى الناس، بفنّك وسحره، لا أن يأتوا هم إليكم". وفن الباليه هو نوع من الرقص يقوم على تقنيات الرقص التعبيري ترافقه الموسيقى والحركات الإيمائية والمشاهد المسرحية. ومن أهم خصائص الباليه؛ الحركية والرقص على رؤوس أصابع القدمين.

ويعود لفظ الباليه إلى الكلمة الإيطالية Ballare، أي يرقُص، إذ كانت بداياته مشاهد تُؤدّى في البلاط الإيطالي أثناء عصر النهضة لتسلية الضيوف، ثم أطلقه الفرنسيون على حركات الرقص وتقنياته.

واكتسب رقص الباليه الكلاسيكي تقنياته من تطبيق نظام صارم في التدريب والتجارب على مدى أكثر من أربعة قرون، واعتمدت تقنياته على جعل الجسم يتحرّك بأكبر قدر مُمكن من المُرونة والسرعة والسيطرة والرشاقة. وعرف فن الباليه ذروة مجده مع الروسيين أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، خاصة مع مسرح "البولشوي".

ويظل فن الباليه في تونس، وجل الدول العربية، فنا نخبويا لا تُتقنه إلّا قلة قليلة من الراقصات، لعلّ أشهرهنّ في عصرنا الراهن الباليرينة المصرية نيللي كريم التي تحوّلت إلى عالم التمثيل، ممّا يؤكّد مرة أخرى انحسار سوق هذا الفن في عالمنا العربيّ.

وفي المُقابل، يظل طموح الباليرينة التونسية نسرين بن عربية أكبر من نخبوية فنها، واقتصاره على الفئات الأرستقراطية دون غيرها، مُؤكدة في حوارها مع "العرب" أنها ستواصل، قريبا، أي بعد انتهاء فترة العزل الصحي الجماعي الذي فرضه تفشي فايروس كورونا بتونس، التقاط صور أخرى مع فوتوغرافيين آخرين بكافة المُحافظات والجهات، بل وحتى القرى التونسية شمالا وجنوبا، شرقا وغربا.. في مُحاولة جادة منها لتعميم هذا الفن على كافة الشرائح الاجتماعية والعُمرية أيضا.

حركات راقصة إيقاعها هزيز الريح

قائلة بلغة مولير "الرقص مُعطى ما قبلي في الإنسان، وهو مُلك للجميع.. لا يجب اقتصاره أو احتكاره في فئة دون أخرى".

وفي ردّ على سؤال أخير حول إمكانية رقصها في ساحات العواصم العالمية في قادم مشاريعها الفنية، قالت نسرين بن عربية "تبقى فكرة واردة، لكنني أودّ أرشفة هذا المشروع بتونس، أولا وأساسا".

ونسرين بن عربية راقصة باليه مُحترفة، أصيلة مدينة نابل (شمال شرق تونس)، تعاملت كثيرا مع الكوريغرافي التونسي – العالمي عماد جمعة في أكثر من عرض راقص، لعلّ أبرزه "ديمقراطية" في العام 2019.

رحلة المنظور من العمارة والتشكيل إلى الدراما المسرحية

عواد علي
كاتب عراقي

لم يحظ المنظور في المسرح، بوصفه إبداعا دراميا يحمل وجهة نظر ما، وليس الفضاء الذي يُقدّم فيه العرض أو تصميم السينوغرافيا (الديكور) بأبعاده الثلاثة، على الرغم من أهميته، باهتمام كبير في النقد المسرحي العربي، مقارنة بالاهتمام الذي حظي به في الرواية، أو السرد بشكل عام. وفي رأيي إن توجّه بعض الأبحاث الجامعية المتخصّصة بالمسرح إلى مقاربة هذا المفهوم، أو المكوّن ستثمر عنه نتائج مهمة تغني عالم المسرح.

يعود مفهوم المنظور، أساسا، إلى فنّي العمارة والرسم، وقد انتقل إلى الدراسات السردية، وأصبح مكونا مركزيا في الخطاب السردي بعد أن شهد تطورا كبيرا منذ بدايات القرن الماضي حتى الآن، وجرى تخصيبه بتصوّرات مختلفة حسب اختلاف النظريات والاتجاهات والأبحاث السردية.

وتضاربت الآراء في مقاربته بسبب ارتباطه الوثيق بأحد أهم مكونات الخطاب السردي وهو الراوي وعلاقته بالعمل السردي بشكل عام، وذلك انطلاقا من أن الحكي يستقطب دائما عنصرين أساسيين، لا يمكننا من دونهما أن نتحدث عنه، هما: القائم بالحكي ومتلقّيه.

كما عرف هذا المكوّن بتسميات عديدة، فضلا عن المنظور، منها: وجهة النظر، الرؤية، البؤرة، حصر المجال والتبئير. ولكن على الرغم من تعدد صيغ مُقاربته في الخطاب السردي فإن معظمه قد ركّز على الراوي الذي من خلاله تتحدّد رؤيته إلى العالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه، وعلى الكيفية التي يبلغ، من خلالها، أحداث القصة إلى المتلقي، أو يراها.

إن اختلاف الخطاب المسرحي عن الخطاب السردي في كون الأول يقدّم الأفعال الدرامية إلى المتلقي على نحو موضوعي مباشر من دون وساطة الراوي، باستثناء بعض الصيغ المسرحية التي يوظّف فيها الراوي، كما في المسرح الملحمي، في حين أن الثاني يعتمد على الراوي، أيا كانت معرفته بالأحداث والشخصيات، يجعل المنظور في المسرح مرتبطا برؤية الشخصيات، أو وجهة نظرها.

لقد أكد ستانسلافسكي، في سياق إنشاء العرض المسرحي واستراتيجية أداء الممثل، على أهمية المنظور وارتباطه الأساس بـ"الهدف الأعلى"، و"خط الفعل المتصل"، إذ من دون المنظور لا يستطيع الفنان أن يتّجه إلى الهدف المطلوب، أو أنه سيسير مغمض العينين.

إن مفهوم التطوّر عند ستانسلافسكي، يعني منظور الفنان للدور، أي التوزيع الواعي للقوى الإبداعية ووسائل التعبير وألوانها، كذلك منظوره للمسرحية ككل.

ولكن دراسة المنظور في سياق التلقي المسرحي لا تتجه، بطبيعة الحال، إلى وجهة نظر المخرج، والشخصيات الدرامية وخطاباتها وأفكارها داخل الخطاب المسرحي فحسب، بل إلى وجهة نظر المتلقي أيضا، وعلى نحو أساسي، بوصفه مستقبل ذلك الخطاب.

ويعرّف المنظر المسرحي الفرنسي باتريس بافيس منظور المتلقي بأنه الطريقة التي يظهر بها العمل الفني له نتيجة لتعدّد وجهات النظر وحالات التعارض، فهو، أي المتلقي، يرى خشبة المسرح من زاوية معينة تحدّد وجهة نظره وفهمه للأحداث، وموقفه حينما يواجه الشخصيات، لأن المسرح هو، بدقة، تلك الممارسة التي تضع في حسابها مكان الأشياء كما تراها. فإذا جعل المخرج المتلقي يركز على صورة كذا وكذا، فإنه سوف يشاهد كذا وكذا، وإذا جعلها على نحو آخر في مكان آخر، فإن المتلقي سوف يُشاهد شيئا آخر، ويمكنه أن يهيّئ نفسه لتأثير هذه الحيل واللعب على الوهم الذي تقدّمه. ويشير بافيس إلى أن دراسات المنظور في الخطاب المسرحي لم تحضَ باهتمام كبير مقارنة بالاهتمام الذي حظيت به في الخطاب الروائي، أو السردي بشكل عام.

وفي إطار دراسته لجمالية التلقي في المسرح، يقف الباحث الإنجليزي جوليان هلتون على تقنية معروفة في التأليف المسرحي تدفع المتلقي إلى تبني موقف إحدى الشخصيات، واعتناق وجهة نظرها، وهي توجيه رؤيته إلى زاوية معينة، أو منظور خاص.

ويضرب مثالا على ذلك تكريس ياغو جهده طوال مسرحية "عطيل" ليجعل الشخصيات الأخرى، وخاصة عطيل، ترى الأشياء على الصورة التي يريدها هو.

ويعتقد هلتون أن هذه المسرحية أشبه بدرس موضوعي يجسد كيفية التوظيف الماكر للصورة، وتحوير دلالاتها، فياغو يخرج مسرحية، يشاهده عطيل فتخدعه تماما، لكن هاملت حين يلعب اللعبة نفسها لا يُصادف نجاح ياغو.

ويستنتج هلتون من المقارنة بين المسرحيتين أن أثر العرض المسرحي ومعناه يتوقفان، بالدرجة الأولى، على استعداد المتلقي لا على مهارة صانع العرض، فعطيل، بوصفه متلقيا هنا، يشاهد مسرحية ياغو بعد أن تهيّأ نفسيا لتقبل الصورة التي تطرحها، أما كلوديوس فلا يعاني من الضعف نفسه، ويمتلك وسائل دفاعه كاملة.

ولا شك في أن هذه المقارنة الذكية تقدّم نموذجين للمتلقي المسرحي، في إطار ما يعرف بـ"المسرحية داخل المسرحية"، الأول نموذج المتلقي السلبي الذي يُؤخذ بما يراه أمامه من دون تبصّر، ويتقبّله على أنه حقيقة. والثاني نموذج المتلقي الإيجابي (الحذر)، الذي يدعو إليه بريخت، وغيره من المسرحيين المعاصرين، لأنه يضع مسافة بينه وبين ما يعرض عليه، ويتّخذ منه موقفا نقديا حتى من دون أية تقنية تغريب.

ويمكن أن نضرب مثلا على تلاعب الخطاب المسرحي بمنظور المتلقي في المسرح العربي من خلال عرض عنوانه "الرقص مع الطيور"، للكاتب والمخرج السعودي شادي عاشور. تتجاور في هذا العرض مجموعة من المشاهد التي تجسد بالحركات والأداء الأكروباتي والرقص، مع قليل من الحوارات، سلوك بعض الحكام المستبّدين، وتسلطهم على رقاب شعوبهم عبر لعبة مسرحية تفترض فضاء العرض مستشفى للأمراض النفسية تعاني فيه الشخصيات من الشيزوفرينيا، فتارة يوجه رؤيتنا إلى أن الشخصية الرئيسة تمثل طاغية، وتارة أخرى إلى أنها تعاني من اضطراب عقلي ووجداني.

مسرحية «عطيل» توظيف ماكر للصورة وتحوير دلالاتها

«الرقص مع الطيور» للمخرج السعودي شادي عاشور، يظهر تلاعب الخطاب المسرحي بمنظور المتلقي في المسرح العربي

وقد أدى هذا التلاعب الغامض في بنية الشخصية وسلوكها إلى انقسام وجهة نظر جمهور العرض وموقفه إلى قسمين: قسم أدان الشخصية، وآخر تعاطف معها. وفي كلا الحالين كان تمثيل الشخصية لنموذج واقعي معروف إطارا مرجعيا لتكوين المنظور في التلقي المسرحي.

ويدفعنا مثل هذا العرض إلى التحذير من خطورة التلاعب بمنظور المتلقي على النحو الذي جرى تقديمه، لأنه يؤدّي إلى تشكيل وجهات نظر متباينة إزاء المشكلة المطروحة تحت تأثير التعاطف أو الكره على حساب النظرة الموضوعية، والتقويم العقلاني والأخلاقي للأحداث.