

التحليل والنقد في فن البالية

تأليف

أ.د. / أحمد حسن جمعة

عميد المعهد العالي للباليه - سابقاً"

من المعروف أن مجموعة المؤدين علي مسرح الباليه هم الأساس في توصيل أفكار مصمم الباليه إلي الجمهور عن طريق الأداء الحركي الذي هو بمثابة الكلمات في المسرح الكلامي ولذا فمن العوامل الأساسية التي ينظر إليها الناقد لفن الباليه هي ، هل استطاعت مجموعة المؤدين بما فيهم الراقصين الأوائل توصيل المطلوب من مضمون درامي إلي الجمهور ؟ وقد يتساءل هنا أحد السائلين أن المؤدين علي مسرح الباليه ليسوا إلا دمي يحركهم مصمم الباليه دون أن يكون لهم أي دور في تغيير أو تعديل أو تبديل ما تم التدريب عليه . هذا صحيح ولكن مصمم الباليه مهما كانت موهبته لن يستطيع أن يحرك في الراقص انفعالاته الداخلية إذا لم تكن أصلاً موجودة فيه فإن راقص الباليه إذا كان يعتمد فقط علي الأداء الجسدي دون الاعتماد علي الانفعالات الداخلية الصادقة المعبرة عن المواقف المختلفة والمتعددة يصبح هذا الأداء بارد لا روح فيه أداء سطحي مجرد من المعنى . والمشاهد لفن الباليه المتمرس علي المشاهدة يستطيع أن يشعر بذلك . وبالتالي وجب علي الناقد لهذا الفن أن يكون أعلي درجات من المشاهد العادي لفن الباليه .

وفنان الباليه المؤدي للجمل الحركية التي يملئها عليه مصمم الباليه يجب أن يلتزم بها التزام كلي وجزئي وليس من حقه أن يرتجل أو يضيف أو يعدل أو يغير فيما أوجده مصمم الباليه وذلك لأن أي إرتجال أو إضافة أو تغيير مفاجئ علي المسرح سيشعر به مل من المشاهدين بما فيهم الناقد لفن الباليه ، فالباليه عمل فني مسرحي تم إعداده بشكل متقن وتم التدريب عليه حتى يصل بكل المؤدين إلي الهارمونية المتكاملة وتكون كل لحظة فيها من جماليات الشكل والأداء ما يشيع في النفس البهجة والسرور والمعرفة ، إذا كان التدريب عليه غير كاف فهنا يظهر لنا الناقد الباليه أن مستوى الأداء منخفض ويظهر هذا علي مسرح الباليه بشكل أوضح . وهذا التدريب غير الكاف يؤدي بانحراف المشاهد إلي النقد وفقد المتابعة الدرامية التي تكمن في الباليهات الهادفة وتظهر أيضاً في الباليهات الاستعراضية والتي تعتمد علي الأداء المهاري للعناصر الحركية الصعبة والمركبة والتي هي الأساس الذي يبني عليه الباليه الاستعراضي .

وفي العروض الفنية للمنوعات الراقصة إذا لم يكن التدريب غير كاف لظهرت هذه المنوعات في صورة غير التي من أجلها وجدت علي مسرح المنوعات ذلك لأن مخرج المنوعات لا يستطيع أن يجازف بوجود منوع علي المسرح يقل في مستواه التدريبي عن المنوعات الأخرى ، والناقد لفن الباليه عندما ينقد عرض المنوعات يكون هدفه مختلف عن هدفه في نقد الباليهات الدرامية فهنا يختلف الهدف من حيث الأداء المهاري الفردي أو الثنائي أو الجماعي فهو ينظر من حيث الأداء الحرفي ومدى تمكن المؤدي لما يؤديه في توافق حركي سمعي وتوافق عضلي عصبي وفي توازن وانسجام مع الزميل أو الزميلة المشارك أو المشاركة معه في الأداء الثنائي ، كما تختلف رؤية الناقد عند مشاهدة عمل جامعي راقص علي مسرح المنوعات هذا العمل الجماعي الذي يحكمه ويقيده الالتزام بالشكل العام والالتزام الكل في الأداء الموحد المتطابق مع الموسيقى والتي هي الأساس في ضبط الإيقاع الأدائي

بين المؤدين . وعلى كل المؤدين الالتزام بالمسافات في الفراغ المسرح حتى يظهر للجمهور التشكيل المرئي في إطار مريح من الأداء ، أما إذا خرج أحد المؤدين عن التشكيل فإن عين الجمهور العادي سوف تتبع هذا المؤدي لأنه أصبح نشاز (كما في العزف الموسيقي الذي يشذ عن زملائه فتلتقطه الأذن بسرعة) وهذا أيضاً ما يحدث لعين المتفرج المتابع للأداء الحركي فنجدته يتبع بعينه المؤدي الذي خرج عن التشكيل .

وإذا كان في عرض الباليه الهادف رقصات جماعية فهنا نجد في خروج المؤدي عن الشكل والتشكيل العام خروج المشاهد أيضاً عن الإحساس بالجمال المريح وخروج المشاهد أيضاً عن المضمون الدرامي وبالتالي فالخطأ هنا خطأ مزدوج . وما يلحظه المشاهد العادي يجب أن يلحظه أيضاً المشاهد الناقد لأنه سوف يكتب عن ذلك صباح اليوم التالي لينبه إلي ضروري إعادة التدريبات وتكثيف جهود الراقصين وتوجيههم إلي ضرورة الالتزام بالتشكيل والعمل علي تركيز كل جهودهم وتفكيرهم علي المسرح فيما يردونه ولا يعتمد المؤدي علي انه صاحب خبرة وتاريخ طويل علي المسرح ذلك لأن هذا التاريخ وهذه الخبرة يجب أن تضاف عليها كل يوم وكل ليلة عرض خبرة مكتسبة ليحفر الراقص بجهد وعمله علي المسرح تاريخه الفني .

وعلي الناقد لفن الباليه أن يكون علي علم بالأداء الحرفي لعناصر الحركية البسيطة والصعبة والمهارية والمركبة وأن يكون أيضاً علي علم بنوعية الرقص المقدم علي المسرح والذي يشتمل علي رقص كلاسيكي ، رقص شعبي عالمي ، رقص تاريخي ، رقص حديث وأن يدرك تمام الإدراك حرفية كل نوع من هذه الأنواع ويكون عنده ثقافة عالية يستطيع بها ان يميز الفروق النوعية بين الرقصات الشعبية العالمية حتى يستطيع أن يكون نقده للعمل الفني مبني علي أسس وقواعد نظرية وتطبيقية يستطيع من خلالها أن يكون له نقد بناء وليس مجرد كلمات لمديح القول والثناء علي العمل وعلي المؤدين له .

قبل أن ينقد الناقد مصمم الرقصات يجب أن يعلم أولاً مهمة مصمم الرقصات الذي يعتبر المؤلف الحقيقي لعرض الباليه فهو الذي يترجم بالحركة المضمون الدرامي ولذا فإن مهمة مصمم الباليه هي أم المهام علي مسرح الباليه فبدونه لا يوجد عرض باليه ، ولا يوجد مؤدين ولا مشاهدين . ومصمم الباليه هو الركن الاساسي في عروض الباليه فهو المؤلف الحقيقي له .

والناقد لفن الباليه وفنون الرقص عموماً يجب أن يلم بالأسس الفنية الخاصة بكل نوع وبكل قومية قبل أن يشرع في نقد الرقص . فالناقد لفن الرقص لا ينقد الأداء ومدى إمكانية المؤدي وكيفية أدائه للعنصر الحركي أو كيف أن المصمم استطاع بحرفية توظيف ما يجب أن يبحث عنه الناقد هو الأسس الفنية الخاصة بكل نوع من أنواع الفنون المشتركة معه علي مسرح الباليه أعمال عالمية كبيرة ذات مستوى فني رائع فهي بالتالي تقرب المسافات بين القوميات لأن العمل الفني حالياً ليس مقصوراً علي بلد معين فكلنا نستطيع أن نري الأعمال الفنية من خلال وسائل الإعلام المختلفة من أفلام

سينمائية وشرائط فيديو وبث تليفزيوني من مختلف أنحاء العالم وعلي ذلك نري أن مصمم الباليه أصبح في موقف صعب فلم تعد المسألة هي تجميع عناصر حركية في شكل أداء حرفي أو أداء جمالي بل أصبحت الصعوبة فيما هل هذه العناصر الحركية تتماشى مع ما يؤيده من موضوع أياً كان (قومياً تاريخياً أسطورياً إلخ) ؟ .

وهنا نلخص إلي ما يجب أن يلم به المصمم حتى لا يكون عرضه لاتساع دائرة النقد عليه :
المفردات الحركية التي يتناولها المصمم وصلتها بالموضوع .
الإدراكات الاجتماعية ومدى ثقافة الجمهور الذي سيعرض عليه هذا العمل الفني الراقص .
وهذا له تأثيره الكبير علي اختيار وتوظيف الجمل الحركية مع الاختيار المناسب لنوع الرقص فقد لا تتقبل بعض الجماهير أشكال من الملابس لا تتماشى مع طبيعة المجتمع ... وهكذا .

القيم الاجتماعية ومدى أهمية ما يعرض علي مجتمع ما ، وهل لهذا هدف أم أنه لمجرد إظهار البراعة بكل أشكالها والتي ابسطها الإظهار الجسدي وتناسقه
استخدام المصمم لتجاربه الفنية وخبرته وإطلاعاته في تجنب المثير الذي لا هدف له سوى الإثارة والعمل علي ما يفيد الموضوع وكيفية توصيله إلي جمهور المشاهدين ، حتى يزيد عدد المشاهدين المرة تلو الأخرى وإلا أصبح عدد المشاهدين في تناقص مما يجعل للناقد فرصة قوية للعمل والكتابة عن السلبيات الموجودة في العمل الفني .

ولا نستطيع أن نقول أن المصدر الأساسي لتصميم عن الباليه نوع من النشوة الفنية فقط ذلك لأن التكوين الحركي ليس له الإلهام المطلق لأنه لغة عقلية ومقدرته تتبع أصول وقواعد علمية . وهنا يمكن أن نسمي ذلك موهبة المصمم في اختيار المفردات ... الحركية المناسبة للتكوين والمعبرة عن الموضوع ، كما أن في فن الباليه بعض المدلولات التي يمكن بتكرار المشاهدة أن تتعرف عليها يضعها مصمم الباليه كما هي بدون أي تغيير فمثلاً نجد إشارة دالة علي القسم بالحب له مدلول وهو كما في الشكل رقم (١) وأيضاً مدلولات لمعاني كثيرة - كما نري من الأشكال التالية :

وعلي الناقد لفن الباليه علي هذه المدلولات وغيرها حتى يستطيع أن يبني عليها أحكامه ووجهات نظره وإذا لم يكن يعرف هذه المدلولات وغيرها أصبحت الحركة أو الإشارة تعني شيئاً آخر في نظره مما يجعله يخطئ في نقده ويصبح الناقد في وضع يسيء به علي نفسه فهو مالا يعرف ويدل ذلك علي الجهل بالأسلوب الحركي فلا يستطيع هذا الناقد إفادة المصمم والجمهور بوجهات نظره

ومصمم الباليه ليس له مطلق الحرية في توظيف الحركة أو عمل تكوينات حركية سواء كانت فردية أو ثنائية أو جماعية كما يرسمها في خياله كأن تكون هناك رفعات في الرقص المزدوج منافية لأوضاعنا الاجتماعية ، وإنما وظيفته أيضاً وظيفة اجتماعية جمالية خلقية فإذا أساء استخدامك العناصر الحركية بشكل لا يتناسب مع الاجتماعيات فبذلك يكون قد أساء استعمال موهبته وانقلبت عليه شراً فمثلاً نجد مصمم الرقصات الذي يدعي

" موريس بيجار " (١) قد استخدم علي مسرح الباليه حركات الصلاة في العرض الراقص المسمي التوبة ولكن بصورة خاطئة ولا تتم عن المعني المطلوب وبذلك خرج من نطاق الرقص إلي نطاق آخر ، وهو الدين ولا يصح أن يجمع بين هذا وذلك ، خاصة أنه أخطئ في أداء حركات الصلاة وللأسف قد قدم ذلك علي مسرح الأوبرا عام ١٩٨٩ في باليه يسمي باليه التوبة علي أغنية التوبة التي غنتها السيدة (أم كلثوم) من كلمات احمد رامي وموسيقي رياض السنباطي .

في عروض الباليه الدرامية يجب أن تكون الملابس مطابقة للموضوع الدرامي ومطابقة للعصر الذي يحكي عنه الموضوع وهذه الملابس علي مسرح الباليه يجب أن يكون لها مواصفات خاصة ، حيث أن هذا المسرح يعتمد علي الحركة فمصمم الملابس لا يخرج عن الإطار المفروض لنوع الملابس المطابقة للعصر ولكنه يضع في الاعتبار أن الذي سوف يلبس هذه الملابس سوف يؤدي حركة من الممكن أن تكون قفزات وانحناءات أو رفعات لزميله في الأداء أي أنه يجب أن يراعي ذلك في تصميماته وأن تصبح الملابس تؤدي الغرض الدرامي وفي نفس الوقت تساعد علي أداء الراقصين ولا تكون عائقاً يعوق الحركة أو أن تكون سبباً في ضحك الجمهور عندما يحدث أي عيب فيها أثناء الأداء .

وعلي الناقد أن يكون علي علم ودراية بالموضوع والعصر الذي تم فيه هذا الموضوع وكيفية تناول مصمم الرقصات للموضوع وهل الملابس تؤكد الموضوع ومناسبة للشخصيات وأنها عامل مساعد للأداء أم إنها تعوق الحركة ؟ كل هذه المسائل يمكن أن تظهر بوضوح للمشاهد العادي ومن الممكن أن تكون نقاط سلبية يستند إليها الناقد ، وقد تكون لها من الإيجابيات بحيث تساعد علي فهم المضمون الدرامي خاصة إذا ما أتقن تفصيلها واختيار ألوانها بدقة وتوظيف هذه الألوان مع الإضاءة المسرحية .

تلعب الإضاءة علي مسرح الباليه دوراً هاماً وأساسياً فهي أولاً إظهار الموجودين علي مسرح الباليه ثانياً فهي تلعب دوراً درامياً فالإضاءة لها شدة ولون وزمن وبعد وزاوية ومن هنا أصبحت من الصعوبة بحيث إذا ما استخدمت وتم توظيفها بشكل علمي وفني سليم تصبح عاملاً مساعداً لفهم المطلوب وإظهاره بالشكل السليم أما إذا ما لم يستطيع مصمم الباليه مع مهندس الإضاءة ضبط حركات الإضاءة علي مسرح الباليه يجب أن يحكمها المنطق ذلك لأن المؤدي علي المسرح يتحرك بسرعات مختلفة وزوايا واتجاهات مختلفة في الفراغ المسرحي الذي يؤدي فيه الحركة وعلي ذلك إذا سلطت عليه إضاءات مباشرة علي عينيه وهو يأخذ المسرح في لفات سريعة ومختلفة والتي تعتمد هذه اللغات علي اتخاذ نقطة أساسية حتى تحدث اللغات فإذا ما سلطت الإضاءة مباشرة علي عيني المؤدي لن يستطيع أن يضبط الاتجاه وتصبح تحركاته علي المشرح علي غير ما هو مطلوب منه ويرجع السبب

^١ - بيجار ، موريس Bejart,Maurice راقص ومصمم فرنسي ، ولد بمرسيليا ١٩٢٨ معجم الباليه ص ٦٨ .

في ذلك إلى الإضاءة الخاطئة التي سلطت عليه . هذه السلبيات والأخطاء التي يقع فيها المؤدي ليس السبب فيها التدريب والأداء ولكن السبب فيها عنصر الإضاءة ، وقد لا يلاحظ المشاهد العادي هذا ويعتبر أن الخطأ في الأداء والتدريب أمن أن الخطأ يكمن في تسليط الإضاءة علي المؤدي .
يجب أن يعلم مصمم الباليه أن الضوء الساقط بلون علي ملابس بلون آخر قد يحدث من اللونين لون ثالث لا يكون هو المطلوب في الأداء الدرامي ولذا يجب أن يضع مصمم الباليه في اعتباره عند اختيار ألوان الملابس خطة الإضاءة واللون الساقط علي الملبس حتى تكون الملابس وما يسقط عليها من ضوء في تكامل وتوافق وتأكيد حتى لا يخرج المعني إلي معني آخر غير المطلوب .
وعلي الناقد هنا أن يميز عم إذا كان الخطأ في لون الملابس امن الخطأ في اللون الساقط عليه .

في عرض منوعات الباليه والذي يعتمد علي رقصات متنوعة يكون لكل رقصة إضاءتها الخاصة بها ولهذا يكون من الصعب هنا تحديد أي سلبيات أو إيجابيات تكون بمثابة القاعدة التي يمكن أن يستند إليها الناقد ذلك لأنه لو افترضنا قاعدة من الممكن أن تتغير طبقاً للمتغيرات في الأداءات الراقصة وعليه يفضل ألا يفرض علي الناقد أي قاعدة يمكن أن يستند إليها الناقد .

في الباليهات الدرامية يعتمد فيها مصمم الرقصات علي وضع ماكياج مناسب لكل شخصية من شخصيات الباليه ولذا فإن الماكياج يعتبر في هذا النوع من فن الباليه له درجة أهمية كبيرة الأمر الذي يجب علي صانعي الماكياج والمتخصصين في عمله أن يكونوا علي دراية بالشخصية التي يضع لها الماكياج . فمثلاً في باليه بحيرة البجع يوجد الساحر " روجرز " ويوجد أيضاً شخصية الأمير " زجفريد " وهما شخصيتان متضادتان فشخصية " روجرز " الساحل تمثل الشر أما شخصية " زجفريد " فتمثل الخير ، وعلي ذلك لابد من إظهار كل شخصية بما يحتويه دورها في العمل الفني ، وإتقان عمل الماكياج من الأشياء الضرورية وأيضاً نوعيات الماكياج التي يستخدمها صانع الماكياج علي مسرح الباليه لابد وأن تكون خامات جيدة نظراً لأن المجهود العضلي المبذول من الراقصين يؤدي إلي إفراز العرق الذي من الممكن أن يكون له تأثير علي ماكياج الراقص .

وعلي الناقد لفن الباليه أن يكون علي ثقافة واسعة يستطيع بها أن يميز ويفرق بين أنواع الماكياج علي مسرح الباليه وأن يعلم أن مجموعات الراقصين والراقصات يكون لها ماكياج واحد نظراً لأن هذه المجموعات تلعب دوراً واحداً وليست شخصيات منفردة .

عمل الناقد :

حتى لا يكون الناقد عرضه للنقد يجب أولاً وقبل كل شيء ألا يكون متعصباً أو متحيزاً وان يلتزم بالمبادئ التي هي محور النقد ومواطن الحرفية في فن الباليه .

١- القدرة علي المشاهدة الجيدة وتلمس مواطن الجمال والضعف ومواطن الحرفية في فن

الباليه .

٢- القدرة علي تذوق ما يشاهده ويتوقف ذلك علي ذاتية الناقد ولا يصح أن ينقد ما لا يتذوقه من فنون لأنه لن يري أي موطن من مواطن الجمال ويأتي بذلك نقده سلبياً في كل مواقعه ولذا وجب علي الناقد أن يكون أولاً متذوقاً جيداً لما يقدم عليه من نقد ويأتي ذلك عن طريق الفطرة كعنصر أساسي للشئ ثم يتلو تلك التجارب الفنية والمشاهدة المستمرة لأن إظهار السالب والموجب في العمل الفني لا يتيسر للناقد إلا بعد طول خبرة وكثرة المشاهدة .

٣- ذاتية الناقد وحرية ليست مطلقة لأنه دائماً يستند إلي حقائق وقواعد وأسس حرفية الرقص الذي ينقده فكل نوع من أنواع الرقص له الحرفية الخاصة به وله مواطن الضعف ومواطن القوة وكذلك له الشكل الجمالي وهذا الشكل الجمالي ليس له مقياساً عددياً ولكن مقياساً معيارياً وعلي ذلك يجب ألا يطلق الناقد العنان لنفسه في الأشياء المعيارية حتى لا يؤكد ذاتيته .

٤- إن إتباع الناقد للأسس والقواعد والمبادئ والنظريات هي في الواقع أساليب تفسخ له قاعدة الانطلاق للارتفاع بنقده إلي مستوى العبقرية فقد يضيف بأفكاره النقدية ما هو جديد لهذا الفن من الناحية النظرية فهو ليس مطلوباً منه الابتكار الحركي أو النزول إلي الساحة العملية شأنه شأن المؤدي والمصمم ولكنه من الممكن أن يدعو دعوة يوجه فيها فن التصميم الحركي لفن الباليه لابتكار أعمال جديدة يجدها ضرورية في الحاضر أو في المستقبل القريب وذلك عن طريق دراسته المستفيضة لنوعية الحياة الاجتماعية أو الثقافية الخ .

لابد من أن يربط نظريات النقد في فن الباليه بالعصر الذي أدت فيه مطالب المصممين والجمهور في ذلك العصر وهذه ليست بالمهمة السهلة للناقد وليس كل الجمهور علي علم بنظريات فن الباليه في كل حقبة - فالزمن الذي يؤدي فيه عرض الباليه له التأثير المباشر علي العرض وقد يستعين المصمم بجزئية من عصر سابق وليس في ذلك عيب ، إلا إذا تنافر ذلك مع الموضوع وكذلك من الممكن أن يكون للمصمم رؤياً مستقبلية في تناوله لموضوع معين وهو بذلك يسبق عصره وأيضاً ليس في ذلك عيباً حيث أن رؤياً الفنان لا يجب أن يحجر عليها فهو يسري الأشياء من زواياه الخاصة .

وعلي الناقد أن يعي لمثل هذه المواقف حتى لا يكون نقده مجرد إيجاد سلبيات ليس لها أساس من الصحة . فقواعد النقد ومبادئه لا ينبغي أن تؤخذ علي أنها أمور مسلم بها في حدود بيئتها التاريخية وطبيعة ما عالجت من مسائل ، وأيضاً ما هدفت غليه من غاية وإنما لها مرونة تستطيع أن تؤتي ثمارها بآثارها الخصبة في تحليل الموضوع أو توجيه المصمم ، وليس الناقد هو العامل علي التصميم الحركي فهو ليس كالمصمم بل يكون توجيهه من ناحية مدي فهمه ليس كناقد فني ولكن كمتفرج جيد مثقف .

وليس للناقد قوة القانون ولا صحة الأخذ برأيه وليس له كذلك السيطرة علي الجمهور أو الحجر علي ابتكار الفنان أما السيطرة فهي في حدود الوعي التاريخي لفن الباليه والأداء الحركي

والعمل علي تحليل ما يراه من عناصر حركية قد لا يتبع نوع الرقص أو الخلط بين عنصر حركي في نوع وإيجاد مزيج خاطئ بين العناصر الحركية المختلفة فهو بذلك يكون مثالاً للناقد الفني المثقف الفاهم لطبيعة هذا النوع من الفن ووجود مثل هذا الناقد هو بمثابة الموجه للمصمم والجمهور معا حتى يعمل المصمم علي دراسة العمل من كل حيثياته حتى لا يكون عرضه للمسائلة أو الاتهام بالخلط غير المدروس أو المزج الخاطئ فيؤثر ذلك علي وضعه ومركزه الفني في هذا المجال وفي هذا الوسط الفني وأمام المؤيدين الذين علي احتكاك دائم ومباشر بهم .

ودعاة المذاهب يضعون للنقد قواعد ويرسمون له طرقاً جديدة تتفق ورسالة عصرهم ويبدعون مثلاً حية لهذه المبادئ تتفق مع نوع العمل الفني والعصر الذي يقدم فيه (وهم بذلك يفيدون مصمم الباليه وذلك يلهمه أن كل مذهب يقوم علي أنقاض سابقة الذي لم يعد ملائماً لروح العصر) .
إن دراسة الأعمال الماضية دراسة واعية وإيجاد النقد السلبي والإيجابي لهذه الأعمال بعد تحليلها لها من الآثار بعيدة المدى في إدراك الناقد لفن الباليه في الحاضر وتكون عنده الريا المستقبلية لما يصادف نقده .

ومن الطبيعي أن تكون دراسة نقد فن الباليه في تماس مع حاضره لتوجيهه لمستقبله .
نحن نجد دائماً عدم رضا الفنان عن عمله وليس ذلك عيباً في الفنان ولكنه يعتبر ميزة يمتاز بها الفنان الحق وعدم الرضا هو الذي يجعل الفنان يخرج من عمل جيد إلي عمل أكثر جودة ويخرج من إبداع فني إلي إبداع فني آخر والفنان الحق ليس مقلداً لا لنفسه ولا لغيره فكل عمل فني جديد يعتبر ابن جديد تتجدد معه كل خبرة جديدة وكلما زادت خبرة مصمم الباليه كلما ازدادت وعظمت تعبيراته الحركية عمقاً والتكوين الحركي نفسه يأتي للفنان في نشوة لحظية وهي لا تأتي إلا بقدر ما اكتسب الفنان من خبرات ماضية وهذا في حد ذاته شرطاً أساسياً من شروط الإبداع والخلق الفني ويرجع ذلك إلي العمليات العقلية العليا من تخيل وتفكير وإدراك .

وكما يوجد فنان حق يوجد أيضاً متذوق للفن حق وليس كل متفرج متذوق ولا يمكن أن يكون المتفرج متذوقاً إلا إذا توافرت لديه علي الأقل الحد الأدنى من الخبرة والدراية بالوسائل الفنية التي يستخدمها مصمم الباليه في التعبير عن المراد وحتى يستطيع أن يتفهم المقصود . ويمكن القول هنا أن كل شخص يكمن فيه القدرة علي الإبداع والقدرة علي التذوق ولكن تختلف النسب كلما زادت الممارسات للأشياء فهذا يزيد من تذوقه لنوع من الفنون وآخر يزيد من تذوقه لنوع آخر من الفنون وهكذا ويرجع ذلك إلي عوامل كثيرة جداً ليس هذا مجال لحصرها ولكنه يمكن باختصار أن نقول أن أي فرد يمكن أن ينمي عنده حاسة التذوق الفني وذلك بالاستمرار والدأب علي المشاهدة والمعرفة . خاصة إذا كان ينوي أن يكون النقد هو عمله .

إذا لم يتوافر في العمل الفني الجانب النظري فلن يثمر الجانب العملي ثمرته " ولنوضح ذلك

بما يأتي :

إذا لم يستطيع الناقد أن يكتب ما يراه من سلبيات في العمل الفني فإن المبدعين سوف تكون إبداعاتهم اقل في كل مرة ذلك لأنه ليس هناك من يستطيع أن يوجه نظرهم إلى هذه السلبيات والناقد بطبيعة الحال لن يكون أدائه عملياً بل نظرياً أي يستعمل دائماً الجانب النظري بمعنى أنه لا بد من وجود عرض الباليه أولاً حتى يستطيع الناقد أن يمارس عمله عن رؤية حقيقة ، وأحياناً تكون رؤية الناقد رؤية مستقبلية لأعمال فنية جليلة من وجه نظره تدعوا إلى عمل فني جديد في سمائه وخصائصه وذلك لمطالبة العصر - وهذه الرؤية من الناقد مألوفة في العصور الحديثة .

يبدأ عمل الناقد بعد أن ينتهي مصمم الباليه من إعداد العرض الفني كاملاً وأيضاً بعد أن يتم التدريب عليه ، أي أن عمل الناقد يبدأ بعد فتح الستار عن العرض .

ولكن هناك بعض السلبيات التي لا يراها الناقد ، هذه السلبيات من الممكن أن تكون أثناء التدريبات ، بل من الممكن أن تكون أثناء إعداد مصمم الباليه للجمله الحركية والتي سوف يكون لها مردود نقدي لا من اتجاه الناقد فهو لم يحضر الإعداد للعمل الفني ولم يسمع ولم يري هذه النقاط السلبية التي منها أن مصمم الباليه لا يعرف اسم العنصر الحركي ولكنه يعرف أدائه وهذا يرجع إلى قصور في تعليمه . وتلعب الذاكرة الحركية والكلامية دوراً هاماً ، فهو يستطيع بحكم دراسته العملية إذا كان قد درس أن يعرف الأداء الحركي ولكن الذاكرة خائته فسي اسم العنصر الحركي . وهنا يكون عرضة للنقد من الراقصين الذين يعرفون الحركة واسمها وكيفية الأداء السليم لها ومن هنا تكون بداية نهاية هذا المصمم أمام الراقصين . ومن السلبيات أيضاً التي لا تظهر أمام ناقد الباليه أن يعتمد مصمم الباليه على دراسته العملية وما استطاع تحصيله من عناصر حركية أثناء دراسته ، ولو افترضنا أنه تعلم على يد أحد المعلمين غير المخلصين أو الذين هم اقل في مستوى دراستهم من غيرهم ، وتغافلوا تعليم بعض العناصر الحركية الهامة نظراً لعدم معرفتهم بها ، والطلاب بالطبع حدود معرفتهم هي حدود ما يملئ عليهم من عناصر حركية وكيفية الأداء السليم لها تم التدريب والممارسة عليها والتكوين بها مع غيرها .

فلو افترضنا ما افترضناه وهو أن مصمم الرقصات تتلمذ على يد أحد هؤلاء الجهلاء ولم يحصل في دراسته العالية على أي معلومات حركية ولا العناصر الحركية المختلفة لنوعيات الرقص ، هنا ستكون معرفته ضعيفة ومعلوماته أقل من المتوسطة لأنه لا يعرف الخامات الأساسية لنوعيات الرقص المختلفة فقد يخلط بين عناصر الرقص الكلاسيكي مع عناصر أنواع أخرى من الرقص تحت تسميات غير علمية ويكون هذا المصمم من النوع الذي لا يرغب في أن يزيد معلوماته بالسؤال والإطلاع فهذه التسميات الخاطئة وهذا الخلط وعدم المعرفة سوف يلتقطها المؤدون أثناء التدريبات وسوف يعرفون أن هذا المصمم دون المستوى ، فيكون الفشل بالنسبة له اقرب بكثير من النجاح ومن الممكن أن يموت فنياً من أول عرض على المسرح .

تتضح آراء الناقد وقيمة النقد ببيان صحة التحليلات وبيان مقارنتها مع إيجاد وتوضيح الجماليات ومقارنتها لأعمال مماثلة وذلك ليظهر العناصر الداخلية من العناصر الأصلية كما يجب عليه أيضاً أن يبين الآراء والاتجاهات المختلفة لهذه الأعمال التي قدم فيها العمل الفني ويبين أيضاً درجة قيمتها في عصرنا الحالي مع شرح النظريات المختلفة وموقفه الشخصي من ذلك (راية الشخصي) كما أنه يمكنه أيضاً أن يكتفي بعرض الآراء والنظريات ليحيط بها علم المصمم أو المشاهد

يرتبط النقد في فن الباليه ارتباطاً وثيقاً بعلم الجمال لأن الهدف الأساسي في فن الباليه هو إظهار التوافق والجمال للمؤدي مع إظهار الموضوع في شكل حركي جمالي وتكوين فني إبداعي .
إن فن التصميم الحركي (الكوريوجرافي) هو تعبير حر لمصمم الباليه وهو يعتمد علي ترجمة الموضوع الكلامي إلي أداء حركي ومفهوم درامي عن طريق إمكانيات المؤدين الوسطاء الذين ينقلون أفكار المصمم مترجمة بأدائهم . وموقف الناقد هنا هو إدراك الفن الأصيل لدي مصمم الرقصات وتوضيحه لجمهور المشاهدين المتخصصين والهواه الذين هم في المستقبل سيكونون جمهوراً متذوقاً للرؤيا الجيدة.
يعتبر مصمم الباليه أحياناً ناقداً لعمله ومهمة نقده هنا هي توجيه الملاحظات للمؤديين ، فهو الذي يعرف تماماً أين القصور . ولكنه عادة لا يفصح عن هذا وهذا وضع طبيعي فلن ينقد الشخص ذاته.

وفي بعض الأحيان يكون القصور عند مصمم الباليه نفسه ويرجع ذلك إلي عوامل كثيرة ، منها عدم امتلاكه لموهبة التصميم . أو قصور في ثقافته الحركية أو عدم تفهمه للموضوع بشكل جيد أو عدم تمكنه من المفردات الحركية التي يستخدمها ويوظفها لخدمة العمل الفني الخ .
والناقد لفن الباليه يستعين بمعلوماته عن المفردات الحركية لنوع الرقص إذ أن مادة فن الباليه أو مادة العرض هي أساساً مفردات حركية وهذه المفردات داخل العمل الفني لها دلالتها علي الموضوع فهي الطريق الموصل للمفهوم عن طريق ترتيبها وتوظيفها بالأسلوب الذي يراه المصمم فهي بذلك تدل علي معان مختلفة فالعنصر الحركي قد نجده في أكثر من عمل فني ولكنه في كل مرة يختلف في معناه باختلاف ما قبله وما بعده في (التكوين) .

لا يجب أن تقل مبادئ النقد في فن الباليه عن مبادئ الأبجديات والمفردات الحركية لعناصر هذا النوع من العمل الفني لأن هذه القواعد الحركية لعناصر هذا النوع من العمل الفني لأن هذه القواعد لها سلطان الوعي النقدي فهي دعامة للناقد وعصمة له . وللناقد بعد ذلك أن يجدد في إطارها متي وجدت مبررات التجديد بالرغم من أن هذا التجديد غير مستقل عن تلك القواعد . وأن التجديد أيضاً أن القواعد الأساسية للعناصر الحركية ليس لها عند مصمم الباليه سوى أن ينطلق من خلالها للإبداع فإن الالتزام بالقواعد بالضبط لن يكون له أي ابتكارات أو أي خلق حديث وإنما سيكون التكرار هو

السائد وعلي قدر تمكن المصمم من فنه ومن معرفة القواعد والأبجديات واقتناعه بالموضوع وكذلك مقدرة مجموعة المؤدين يستطيع إخضاع كل ذلك لإظهار العرض دون ما يشعر المشاهد بتكليف أو بصعوبة الأداء وبذلك يكون العمل به أصالة وقيمة فنية عالية . إذا أمكن مصمم الباليه من مزج العناصر الحركية في توافق وهارمونية وانسجام تام مع الأداء الموسيقي هذا الأمر ينتج عنه مركب موضوعي لا يكون السبيل إلي الاختلاف فيه إلا عن طريق خطأ المؤدين وهنا يكون الخطأ إما ناتج عن التدريب أو الإمكانية الجسمانية للمؤدين أو خطأ في اختيار مصمم الباليه لعناصر بشرية لا تصلح لأداء الدور .

قد تختلف وجهات نظر الناقد ذلك لتعدد الأسباب للشئ الواحد فقد يرجع الخلاف إلي تعدد جوانب موضوع المناقشة ومادته أو إلي اختلاف في القياسات أو ثقافة الناقد ودراسته وبهذا تختلف القياسات المعيارية للموضوع أو لتناوله للموضوع وقد ينظر إلي عرض الباليه علي أنه عرض فني للتسلية فلا يكون موضوعاً للنقد سوى الأداء الحرفي الجيد والأداء المهاري المتميز ودرجة استجابة الجمهور لهذا العمل .

قد يخطئ الناقد في حكمه علي العمل الفني إذا كان متحيزاً لشخص أو لأي مؤدي أو لأي جزء من العمل بينما قد لا يخطئ في تحليلاته ومبرراته وتعليقاته.

لا يعد ناقدًا من يصدر أحكامه علي العمل الفني دون تبرير علمي وفني حتى لو كان راية صائباً.

المناهج والقواعد في النقد :

ومن الملاحظ أن الطرق المنهجية التي ابتعها القداماء في النقد أصبحت مجهودات متتابعة تعالج المسائل الخالدة في هذا النوع من الفن . وقد تختلف وجهات النظر من ناقد إلي آخر ومن عصر إلي عصر ولكن يمكن عرضها ومقارنتها مجردة من خصائصها الموضوعية بحيث تكتسب صبغة عالمية (مثل الباليه بحيرة البجع الذي أصبح باليه عالمي وغيره الكثير) وهنا تكون بمثابة عامل مساعد جيد في تربية الذوق الفني عند مصممي الباليه وكذلك الجمهور وأيضاً محدثي النقد والارتفاع بمستوى الناقد .

يجب النظر إلي قواعد النقد ومبادئه علي إنها وسائل للتحليل والإحاطة بجوانب الموضوعات (الديكور ، الملابس الخ) لا بصفاتها عوامل مكملة بل بصفاتها مبادئ وقوانين لها صفة الإطلاق يجب أ، يلتزم بها المصمم إنتماً لا يحيد عنه . وأحياناً كثيرة يكون هناك علي مسرح الباليه نوع من التجديد أو أساليب جديدة لفن الرقص هنا يكون لهذه المبادئ التغيير المناسب مع هذا النوع الجديد من الرقص وقد يتأخر قليلاً بعد إظهار هذه الأعمال الفنية وذلك حتى يستطيع الناقد المشاهدة والمتابعة وإيجاد المقارنات والتحليلات حتى يصبح ذلك الناقد مشاهداً جيداً متذوقاً لهذه الأنواع الجديدة فيصبح بعد ذلك ناقد . وبدون المرور علي هذه المراحل يكون متسرعاً في نقده لهذه الأعمال الفنية

الجديدة فيأتي نقده في غير محله ويصبح هذا الناقد عرضة لنقد نفسه ذلك لأن المصمم لهذا النوع الجديد من الفن الراقص هو أول ناقد له وهو يعرف الكثير عن تصميماته التي هي موضوع العرض أكثر من الآخرين وهو يري السلبيات والإيجابيات التي في العرض والتي قد لا يراها الناقد ولا الجمهور إلا بعد تكرار المشاهدة وهنا يبدأ الناقد في عمله لإيجاد قواعد جديدة في النقد تتبع وتناسب مع هذا النوع الجديد من الفن الراقص . ويوجد لها قواعد ومبادئ في النقد جديدة من الفن الراقص . ويوجد لها قواعد ومبادئ في النقد جديدة تعالجها وتقويها وبها ننظر إلى الحقيقة الجديدة من جوانبها المختلفة وتصبح وظيفة الناقد المقارنة بين التيارات النقدية ويربط بينها وبين ما ترمي إليه من اتجاهات مستوحين الماضي في ذلك ليشق طريقاً أوسع وأوضح في منهجه في الحاضر أو في المستقبل القريب .

ومن الممكن أن يكون هذا العمل الفني الجديد كشف لنظريات مطمورة أو اسئ فهمها واستخدامها أو لم تكن موجودة لدينا بل أوجدها هذا العمل فهي بذلك تصبح دعامة قوية لهذا النوع من الفن في الحاضر بعد جلائها والتعمق في جوانبها وهذا ما نجده عندما قام جريجوفيش بإعادة تصميم بعض رقصات باليه " بحيرة البجع " فقد استخدم في الفصل الثالث العناصر الحركية المختلفة للرقصات النوعية علي أطراف الأصابع Pointes مما أدى إلي إضعاف التصميم الجديد ولهذا نستطيع أن ندين أن التسميم القديم أعطانا الإحساس السليم بالرقصات النوعية

وأما الناقد لفن الباليه فأمامه تراث ضخم من الباليهات من مختلف البلاد وأيضاً أمامه تراث ضخم من الرقصات النوعية لمختلف بلاد العالم ولا يقتصر الناقد في مشاهدته علي ما يدور أمامه وفي بلده من أعمال فنية قد يكون علي فترات متفاوتة من العام بل انه أمام هذا التقدم العلمي الهائل أصبح في إمكانه مشاهدة العديد من الباليهات والأعمال الفنية الراقصة التي تعرض علي مستوى الفضائيات فهو الآن أمام كنز من الأعمال يسهل الحصول عليها فليس أمامه أي حجة في عدم الإلمام بالتطورات الحديثة وعلي ذلك فإن الناقد لفن الباليه يجب عليه الإطلاع وزيادة المعرفة والوقوف علي محدثات الأمور الفنية في ذلك المجال وألا يقتصر حكمه علي معلوماته القديمة فهو الآن ويلا شك قادر علي الاستفادة منها والمفاضلة بينها وحتى لا يكون نقده للعمل هو بمثابة نقد له من ناقد آخر يكون علي علم ودراية ومعرفة أوسع منه ويتوقف هذا وذلك علي الذوق السليم الذي دعامتة الخبرة الواسعة والمران وتجارب فنية يكون قد عاشها .

وعلي ذلك نري أن الناقد لا يقف عند حدود عمل واحد فينقده ويتوالى بعد ذلك بنفس أسلوبه في نقد ما يراه بل يجب أن يستفيد في كل مرة من خبرته فيما نقد ليكتسب من وراء نقده لكل عمل الخبرة والمعرفة التي تزيده في محصلة أعماله المستقبلية وتفيده في نقده الجديد للعمل الجديد .

دراسة نقدية مقارنة
بين فن الباليه
وفن الرقص الشرقي

مقارنة وتحليل بين فن الباليه وفن الرقص الشرقي

إن اختلاف الفنون دليل على اختلاف الذوق الفني بين الناس ولأن الناس تختلف عن بعضها البعض في كل شيء لذا كان من الضروري أن تختلف أنواع الفنون أيضاً، وأنواع الفنون التي تقدم على خشبة المسرح مختلفة ، فمنها المسرحية والأوبرا والأوبريت والباليه كما توجد أيضاً خشبة المسرح داخل الملاهي الليلية . ويقدم عليها أيضاً أعمال فنية متنوعة منها فن الرقص الشرقي . فياتري هل هناك فرق بين فن الباليه الذي يقدم على المسرح العادي وفن الرقص الشرقي الذي يقدم على خشبة مسرح الملاهي الليلية ؟.

وللإجابة على هذا السؤال يجب التعرض لبعض النقاط لنتبين فيها الإجابة وأولها فكرة عامة عن فن الباليه الذي يقدم على المسرح العادي ، ثم فن الرقص الشرقي الذي يقدم على مسرح الملاهي الليلية .

(أ) فن الباليه في سطور :

فن الباليه هو لون من ألوان الفن المسرحي ، وهو فن شامل جامع ، وهو أحياناً يوضح عملاً درامياً عن طريق الخطوات والحركات الراقصة والإيماءات والتعبير الصامت .

فالرقص هو العنصر الغالب في فن الباليه ، وقد كان في بدايته يعتمد على الكلمة والحوار بجانب الحركة ولكن بعد منتصف القرن الثامن عشر ألغيت الكلمة من مسرح الباليه بعد أن أصبحت الحركة والإيماءة الصامتة قادرة على توضيح المفاهيم الدرامية للموضوعات المأخوذة لترجمتها عن طريق الحركة لمسرح الباليه ، ومنذ ذلك الحين أخذ فن الباليه في التقدم والتطور في أدائه الحركي الحرفي (التكنيكي) حتى وصل إلى ما نجده عليه الآن .

وفن الباليه فن شامل جامع لأنه يوضح مضموناً درامياً مفهوماً لدي العامة والخاصة وذلك لاعتماده على عناصر الفن مجتمعة ، فهو يعتمد اعتماداً كلياً وجزئياً على الحركة والحركة في حد ذاتها أصدق في التعبير عن الكلام .

وكذلك يعتمد على الموسيقى التي تتم الحركة على إيقاعاتها وتؤدي المفاهيم الدرامية على ألقانها ويتحرك جميع الراقصين في هارمونيتهما . وهذان العنصران : الحركة والموسيقى هما الأساس في فن الباليه . ولكن هذا لا يكفي لترجمة المضامين الدرامية . لذا فهو يعتمد أيضاً على عوامل مساعدة ولكنها في نفس الوقت لها دور فعال وهام لإعطاء الإحساس التام بالمفهوم الدرامي ،

وهذه العوامل هي :

- . الديكور
- . الملابس
- . الماكياج
- . الإضاءة

الإكسسوارات .

ولفن الباليه أسس تعليمية وقواعد علمية ومنهجية تصل في بعض مدارس الباليه العالمية لمدة تسع سنوات دراسية ويقوم فن الباليه في أدائه علي الجنسين " الرجال والنساء " .
(ب) فن الرقص الشرقي في سطور :

يؤدي هذا النوع من الفن العنصر النسائي فقط وهو لا يتبع دراسة منهجية أو علمية قدر ما يحتاج إلي موهبة خاصة وقدرة حركية عند بعض الفتيات ، وهو لا يعتمد علي الجري أو القفز ولهذا فهو لا يتطلب في أدائه مساحة واسعة . بل علي العكس فإن فنانه الرقص الشرقي يمكنها أن تؤدي رقصاتها في نطاق محدود وحيز ضيق لأنه لا يعتمد علي إتساع الحركة . حتى أنه لو تحركت الراقصة بخطواتها الرشيقة الجذابة ناحية اليمين فإنها لا تلبث أن تخطو بنفس عدد هذه الخطوات ناحية اليسار لتعود إلي مكانها ، ومن الممكن أيضاً أن تؤدي الراقصة مجموعة من الحركات وهي واقفة مكانها فهي مثلاً تؤدي في تتابع وتعاقب حركات يلتوي فيها الجسم تارة وينعطف تارة أخرى مع احتفاظ الساقين بالسكون أما اليدان فيمكن أن ترتفعا أو تنخفضا أو تتلاقا أو تتباعدا ، وذلك حسب ما تراه الراقصة من أطوار مختلفة للشعور الشهوى الذي يستثير هذه الحركات فيهن . ونري أجسامهن مضطربة علي الدوام إضطراباً يشتد أحياناً يمال يبدلنه من النشاط ويضعف أحياناً أخرى لتكلف الكلل والملل وما يستتبعانه من الفتور والدلال .

وقد تضطرب بعض أعضاء الجسم دون غيرها وتنعطف وتنثني فتتخفص بفعالها الحرقفتان تارة وترتفعان تارة أخرى ، وتتطبع هذه الحركات كلها بطابع يجعلها منافية للحياء والحشمة " ويرمي بذلك إلي غرض واحد وهو إستثارة كوامن الشوق نحو الملاذ الشهوية " (٢) .
وبعد هذه الفكرة العامة عن فن الباليه وعن الرقص الشرقي نبدأ في عقد المقارنة بين فن الباليه والرقص الشرقي لنتبين الإجابة عن السؤال السابق ذكره ، وتتلخص نقاط المقارنة في احدي عشرة نقطة وهي :

أولاً : المكان الذي يقدم عليه العرض الفني :

يعتبر المكان هو الأساس الذي يقدم عليه العرض الفني ، وفن الباليه هو فن أداء مسرحي ، والمسرح هو مكان رفع منه الحائط الرابع ليصبح الواجهة التي يشاهد منها جمهور النظارة العرض المقدم وتسمى فتحة خشبة المسرح وهي تختلف في طولها من مسرح لآخر . ويمكن إلغاء هذه الفتحة بستارة أمامية إما أن تسقط من أعلي إلي أسفل وإما أن تقفل من الجانبين . وترتفع خشبة المسرح عن أرضية الصالة بحوالي من ٨٠ سم إلي متر ويفصل بينها وبين مكان الجمهور مكان يجلس فيه الموسيقيون . ولا يختلط الممثلون بالجمهور في هذا المسرح إلا نادراً أو حسب رؤية

٢ - سعد الخادم - الرقص الشعبي في مصر - الهيئة المصرية العامة للكتاب - المكتبة الثقافية العدد ٢٨٦ عام ١٩٧٢ ص ١٢ .

المخرج ونوع العرض أما مكان جلوس جمهور النظارة ، فهو عبارة عن صفوف من الكراسي خلف بعضها بمسافات محددة وبزوايا خاصة يسهل علي كل جالس مشاهدة العرض المقدم أمامه ، والجميع إتجاههم في إتجاه واحد بمواجهة فتحة خشبة المسرح . وفي غالبية المسارح يتكون مكان الجمهور من أربعة مستويات هي صالة بنوار ، لوج ، بالكون .

أما بالنسبة لمسرح الملهي الليلي :

فهو مكان رفع منه ثلاثة حوائط وخشبة المسرح هنا ترتفع حوالي ٢٠ : ٦٠ سمن أي قدر سلمة واحدة أو ثلاث سلمات علي الأكثر وشكلها يختلف من ملهي إلي ملهي ليلي آخر ، فمنها علي شكل نصف دائرة أو مربع أو علي شكل حرف U ، ولهذا فليس لخشبة المسرح ستارة أمامية . بل لها ستارة خلفية وفائدتها إخفاء تحركات الفنانين خلف المسرح وذلك لأن عروض الرقص الشرقي تعتمد علي الراقصة فقط دون الخلفيات ، أما أماكن جمهور النظارة وهم في هذا المسرح تختلف تسميتهم فيسمون " الزبائن " فمكان جمهور الزبائن هو عبارة عن صالة حول خشبة المسرح ويوضع فيها كثير من المناضد . وحول كل منضدة بعض الكراسي . وعلي هذه المناضد أدوات المائدة (أطباق وملعق وشوك وشكاكين وملاحات وخلافه) موضوعة علي مفارش تتوسط كل منضدة زهرية فيها ورد أو شمعدان به شموع . وجمهور الزبائن هنا ليس إتجاههم في إتجاه واحد فهم يجلسون حول المناضد . وبناء علي ما تقدم بالشرح المبسط لمعرفة المكان نستطيع أن نتيين أن صالة مسرح الملهي الليلي بها مناضد يقدم عليها للجمهور المأكولات والمشروبات مع أنواع الفنون التي تقدم علي خشبة هذا المسرح ، أما بالنسبة للمسرح العادي والذي يقدم عليه فن الباليه فلا يقدم للجمهور المأكولات ولا المشروبات . لذا فكل ما يقدم هو فن الباليه .

ثانياً : رسم الدخول :

نحن نلاحظ أن رسم الدخول في المسرح العادي هو قيمة التذكرة وهي قيمة ثابتة في المكان ، بمعنى أن التذكرة في الصالة لها قيمة ثابتة وتذكرة البالكون قيمتها ثابتة وهكذا ، وتختلف قيمة التذكرة من مسرح إلي آخر ، ولكن بعد أن يشتري المتفرج التذكرة ليس مطلوباً منه أي مبلغ آخر ، ولا يفرق المسرح العادي بين شخص وآخر فكل يمتلك ثمن التذكرة يستطيع أن يدخل المسرح حتى ولو كان ثمن التذكرة هو آخر نقود في جيبه . وتدفع قيمة التذكرة في المسرح العادي مقدماً .

أما رسم الدخول في الملهي الليلي فهو يختلف ، وليست كل الملاهي الليلية أسعارها موحدة والعشاء إجباري وتدفع القيمة في نهاية السهرة ولا توجد تسعيرة موحدة بل كل شخص أو كل منضدة حسابها خاص بها ، وهدف الملهي الليلي هو كمية الأموال التي تدفعها الزبائن ولذا فالزبون هنا وهو " الجمهور " يذهب إلي الملهي الليلي وجيبه ممتلئ بالنقود لأنه لا يعرف كم من النقود سوف تأتي له الفاتورة ولهذا لا يذهب إلا ما كان قادراً علي الدفع .

ثالثاً : وضع الجمهور :

بما أن جمهور النظارة في المسرح العادي ينظرون كلهم في اتجاه واحد وهو اتجاه فتحة المسرح . إذن يمكن لهذا الجمهور أن يتابع ما يجري من أحداث العمل الفني المقدم دون أن يرهق الفنان الواقف علي خشبة المسرح ودون أن يخرج هذا الفنان عن إحساسه بالدور الذي يؤديه . أما بالنسبة لمسرح (الملهي الليلي) فإن جمهور النظارة يشكلون في جلستهم نصف دائرة حول المسرح . والمسرح نفسه مفتوح من ثلاث جوانب ، وهذا الشكل له تأثيره علي الفنان الواقف علي المسرح فعليه عبء توصيل فنه للثلاث اتجاهات أمامه ويمينه ويساره لإرضاء جميع الموجودين وهذا إرهاق للفنان وخروج عن الإحساس الفني . كما أن هذا الفنان تابع لتعليمات الجمهور وليس الجمهور هنا هو التابع للفنان ، فالفنان في مسرح الملهي الليلي جزء من كل ما يقدم " الزبائن " وكما سيتضح من البند رابعاً .

رابعاً : الفنان وتركيز الجمهور :

بما أن المسرح العادي يذهب إليه جمهور النظارة وهم أكثر تركيزاً علي الفنان الذي يؤدي دوره علي خشبة المسرح فإن هذا بدوره يجعل هذا الفنان يحاول جاهداً أن يبدع في أدائه الفني يوماً بعد يوم ليكتسب من وراء أدائه الفني الجيد إعجاب هذا المشاهد الذي يترك ما قد يكون بيده (من برنامج الحفل أو تذكرة دخوله أو منديله الشخصي وهذه الأشياء التي يمكن أن تكون بيده) ليصفق لهذا الفنان ويسعد بهذه الأيدي التي تصفق له إعجاباً وتقديراً لما قدم ويذهب هذا الفنان لمسرحه في اليوم التالي وكله أمل في أن يزيد إلي نفسه يدين تصفقان له وتركيز الجمهور بالمسرح العادي يكون علي ما يدور من أحداث علي المسرح ولا يبعده عن هذه الأحداث أو هذا التركيز أي شئ ويستمر الجمهور في تتابع الأحداث حتى نهاية العرض .

وبذلك يكون سيد الموقف علي مسرح الباليه هو الفنان أو مجموعة الفنانين المؤدين

للعمل الفني علي المسرح .

أما في مسرح الملهي الليلي فبذهب الفنان وهو يعرف أنه ليس كل ما سوف يقدم للجمهور . فهو يشترك مع المشروبات والمأكولات وصحبة الأحباب لإسعاد هذا الزبون وهذا الفنان لا يكثر بالفن الأصلي ، وهو يذهب لأي مسرحه هذا ليحصل علي ما في جيب جمهوره من أموال علي هيئة تقديم التحية من هذا الشخص إلي شخص آخر (من خلال ما يعرف باسم النقاط) وينقطع بذلك حبل الأداء الفني لتقديم التحية والترحاب ويصبح هذا الفنان كساعي البريد ، يوصل السلّمات والتحيات ويضع في الحقيبة بدل التوصيل (النقاط) وبهذا يذهب الفنان إلي الملهي وكله أمل في أن يضع في جيبه أموال غيره . ويتمني أن تزيد السلّمات ليزيد النقاط (النقود) .

ويمكن تركيز الجمهور هنا إلي ثلاثة أجزاء :

(أ) الصحبة :

وهي مجموعة الأفراد الجالسين مع الشخص علي المنضدة ، فالجمهور هنا عبارة عن صحبة أفراد أو مجموعة أصدقاء أو مجموعة عمل أو أسرة أو أي صحبة أخري تحضر إلي المكان لتناول العشاء الراقص علي أنغام الموسيقى ومشاهدة البرنامج من أجن قضاء وقت ممتع في هذا المهلي الليلي .

(ب) المأكولات والمشروبات :

وهي الجزء الثاني الذي من أجله يحضر هذا الجمهور إلي هذا المكان فالجالس " يشم " مع روائح البارفانات وأنواع العطور المختلفة روائح المشويات وأنواع المأكولات التي تلعب ببطن ولعاب المشاهدين وكذلك أنواع الخمور التي تقدم حسب طلب الزبون .

(ج) الفن المقدم علي المسرح :

هو جزء من كل ما يقدم علي مسرح المهلي الليلي ، فنصيب الفنان هنا من تركيز الجمهور يعادل ثلث التركيز وقد يقل في بعض الأحيان إذا تأخرت " النمرة " إلي أواخر الليل حيث تكون " الزبائن " شربت من الخمر ما قد يذهب بعقلها فلا تستطيع التمييز بين فن وفن أو فنان وآخر وبذلك لا يكون هناك أي فنان من الفنانين سيد للموقف بل يكون سيد الموقف هو " الزبون " وهو دائما علي حق .

خامساً : المناظر " والديكور " :

حيث أن فن الباليه عل المسرح والمسرح هو الأماكن الناطقة لكل زمان ومكان لذا وجب أن يعتمد فن الباليه علي ترجمته لعمل درامي بأسلوب الحركة علي ديكور (مناظر) لتعطيه الإحساس بالزمان والمكان الذي يدور فيه الحدث . وقد استغلت المناظر في مسرح الباليه إستغلالاً حسناً . فهي إما ستائر خليفة تعلق في خلفية المسرح وإما ديكورات رمزية مصنعة ببساطة ليسهل نقلها ومعبرة في مجهولة وسرعة وهذا كله لخدمة الفكرة الدراسية لموضوع الحديث ومعايشة طبيعية لجمهور المشاهدين ، ومصمم المناظر لمسرح الباليه يعرف تماماً أن الحركة في هذا الفن هي الأساس ولذا فهو يضع في اعتباره أن يترك مساحة واسعة لمجموعة الراقصين والراقصات حتى يتمكنوا من الحركة علي المسرح في سهولة ويسر دون أن يعوقهم أي من قطع الديكور التي قد تكون ببعض المسارح الأخرى مثل المسرح الدرامي أو الأوبرا .

أما في مسرح المهلي الليلي فلا يكون فيه مناظر خاصة بالأداء الفني لأنه مسرح منوعات ومنوعاته مختلفة وكثيرة ، ولكن المناظر هنا تلعب دوراً آخر مختلفاً عن المناظر في مسرح الباليه التي تحكي عن المكان الذي يدور فيه الحدث . فهي هنا تبدأ من باب دخول الجمهور الذي يعبر عن جودة في فن الديكور ، فالمكان كله يتغير من ملهي ليلي إلي ملهي آخر ويحاول كل ملهي أن يجمل ويزين المكان بأغلي وأفخم ما يمكن من ديكورات وأباجورات وإكسسوارات حديثة مبهرة ، ولا تكون المناظر والديكورات علي خشبة المسرح بل في كل مكان وكل ركن من أركان المهلي الليلي ،

وتتغير المناظر والديكورات في الملهي الليلي كل موسم أو عندما يجد صاحبه أن التجديد سوف يجلب زبائن أكثر .

سادساً : الملابس :

تلعب الملابس في فن الباليه دوراً كبيراً في الإحساس الفني الذي ينفعل به الراقص أو الراقصة أو مجموعة الراقصين والراقصات فهي لها التأثير المباشر علي من يلبسها ، وبالتالي ينتقل هذا التأثير إلي جمهور المشاهدين ، والملابس في فن الباليه تعتمد علي خمس نقاط أساسية للتعبير عن الموضوع :

تعبير عن الجنس المؤدي سواء كان رجلاً أم امرأة .

تعبير عن الشخصية من حيث وقعها في الدور الدرامي .

تعبير عن نوع العمل المؤدي علي المسرح سواء كان كلاسيكياً أو رومانسياً أو رقصة شعبية الخ .

تعبير عن الزمان والمكان الذي يدور فيه الحدث .

تعبير عن الوضع الاجتماعي للشخصية وعن قوميته .

وهذه النقاط إذا تجمعت في الملبس يستطيع الجمهور إدراك المفهوم من أول وهله

أما ملابس الراقصات الشرقية و في مسرح الملهي الليلي فهي لا تمت بأي صلة لأي موضوع درامي غالباً ما تكون ملابس جزئية صارخة الألوان لافتة للنظر تنبئ عن نزعة ما وهي يغلب عليها إبراز الإمكانات الجسدية لمن يلبسها بصرف النظر عن إمكانية الأداء الإبداعي ، وملابس الرقص الشرقي في مسرح الملهي الليلي تلعب دوراً كبيراً في نقل الإحساس الغريزي لجمهور المشاهدين .

سابعاً : الإضاءة :

لقد تطورت الإضاءة تطوراً كبيراً منذ نشأة المسرح وحتى اليوم ، وأصبحت من العوامل المؤثرة في مسرح الباليه ، فهي تعطي للجمهور الإحساس المضبوط بالوقت الذي يدور فيه العمل الفني كما إنها يمكن أن تعطي درجة أهمية للفنان الذي يؤدي دوره علي المسرح دون الآخرين وذلك بتركيز الإضاءة عليه . أما مكان الجمهور فيكون في إظلام تام .

أما الإضاءة في مسرح الملهي الليلي فهي لا تعبر عن وقت معين أو يكون لها هدف درامي محدد ، وتنقسم الإضاءة في مسرح الملهي الليلي إلي :

(أ) إضاءة علي الفنانين : وهي إضاءة ومتغيرة بشكل سريع ويغلب عليها الألوان الصارخة والحادة .

(ب) إضاءة علي مكان وجود الجمهور وهي تكون أقل حدة وخفة من الإضاءة الموجودة علي المسرح والمسلطة علي المؤدين ولا بد من وجود هذه الإضاءة لأن أمام الجمهور مأكولات ومشروبات .

ثامناً : الماكياج :

بما أن مسرح الباليه يحتوى أحياناً علي موضوع درامي أو حبكة درامية . لذا فقد وجدنا مما سبق أن الملابس والمناظر والإضاءة وغيرها تلعب دوراً كبيراً في تفهم الموضوع الدرامي ومن هنا يأتي دور الماكياج أيضاً كعامل مساعد لهذه العناصر لتأكيد وتوضيح المفهوم الدرامي وإعطاء الإحساس المقنع ، ويختلف الماكياج من شخصية إلي شخصية ومن دور إلي دور ، وكذلك يعبر الماكياج عن عمر الشخص ووضعه بل وثقافته أيضاً وهو يهدف أولاً وأخيراً للموضوع الدرامي .

أما الماكياج الذي تضعه فنانات الرقص الشرقي في الملهي الليلي فهو ماكياج مبالغ فيه وهو يحاول إعطاء جمال مفتعل بوضع رموش صناعية وباروكات ومساحيق صارخة . وهو لا يتبع أي قواعد أو أسس لأنه لا يعبر عن شخصية محددة أو دور خاص .

تاسعاً : الإكسسوارات :

تنقسم الإكسسوارات إلي قسمين : الأول إكسسوارات علي الوجه والجسم والأرجل ، والثاني إكسسوارات تمسك في الأيدي أو توضع علي المسرح .

والإكسسوارات التي علي الوجه والجسم والأيدي مثل الحلقان والأساور والورود والبروشات ، والخلخال وكل ما يتعلق بزينة المرأة .

أما الإكسسوارات التي تمسك بالأيدي أو توضع علي مسرح الباليه فهي تابعة لموضوع الحدث الدرامي وهي تشمل كل ما يمكن أن يستعين به مصمم الباليه لتوضيح المفهوم الدرامي ويكون له ضرورة علي المسرح ، وعلي سبيل المثال لا الحصر الخناجر والسيوف والحقائب والصناديق والرماح وغيرها .

ونحن نجد في مسرح الباليه التخفيف بقدر الإمكان من الإكسسوارات التي توضع علي الوجه والجسم وذلك حتى لا يكون عائقاً لحركة الراقصات والراقصين .

أما بالنسبة للنوع الثاني من الإكسسوارات فهو إن لزم وجوده فيكون بأسلوب مبسط حيث يمكن إبعاده فور الإنتهاء من مهمته لإتاحة الفرصة لتوالي الأحداث .

ويختلف الوضع في الرقص الشرقي . فالفنانة هنا تعتمد علي وضع كميات كبيرة من الإكسسوارات سواء علي الوجه أو علي الجسم أو العنق أو علي ملابسها لتبدو أكثر جمالاً وفي أبهى زينة .

أما النوع الثاني فهو تقريباً غير موجود علي مسرح الملهي الليلي حيث أنه لا يوجد موضوع يلزم له إكسسوارات .

عاشراً : الموسيقى والموسيقون :

الموسيقى هي أحد العناصر الأساسية في فن الباليه ، فكما سبق الحديث في بداية الموضوع من أن الحركة تتم علي إيقاعاتها ، وعلي ألحانها يتم المفهوم الدرامي ، وفي هارمونيتها يتحرك

الراقصون والراقصات ، فهي أيضاً الزمن الذي يتحرك فيه العمل الفني ككل وهذا الزمن محدود فلا يمكن أن يطول أو يقصر في العمل الواحد ذلك لأن الموسيقى تتكون من مازورات (والمازورة هي وحدة قياس) وقد تم وضع كل حركة من حركات الأداء الفني علي المازورة الخاصة بها فليس هنا أي إرتجال . فقبل أن يصعد فنان الباليه علي المسرح لابد أن يكون قد أعد نفسه تماماً ، فليس في مقدوره أن يزيد أو ينقص في أدائه الحركي لأنه محسوب ومحدد قبل بدء العرض ، ولهذا نجد أن فن الباليه عندما يقدم عرضاً فنياً نجد ، مرتبطاً بالزمن بشكل واضح من بدايته إلي نهايته .

ووضع الموسيقيين في مسرح الباليه يكون في الحفرة التي تسبق خشبة المسرح . ويقود الفرقة الموسيقية قائد الاوركسترا . كما أن قائد الاوركسترا في الباليه يكون عليه عبء أكبر من قائد الاوركسترا السيمفوني أو الفلهارموني ، ففي الباليه يقود قائد الاوركسترا الموسيقيين كما أنه أيضاً يقود الراقصين . فهو يعطي إشارات البدء للجميع .

أما إذا إختل التوازن الدقيق من قائد الاوركسترا فسوف نجد الاوركسترا يعزف في سرعة تختلف عن سرعة أداء الراقصين للحركة ويفشل بذلك العرض .

أما الموسيقى والموسيقيين في المهلي الليلي فهو كالآتي :

لا يعتمد المهلي الليلي علي اوركسترا واحد لكل أنواع الفنون التي يقدمها علي مسرحه بل إن كل فنان أو كل فرقة فنية لها الاوركسترا الخاص بها ، ولا يوجد بهذه الاوركسترات قائد . ويقوم مقام القائد أحد العازفين في الاوركسترا بإعطاء الإشارة للموسيقيين ، وفي بعض الأحيان وهذا هو الغالب تكون الراقصة هي القائد بمعنى أنها هي التي تعطي الإشارات للأوركسترا وذلك باتفاق مسبق مع أعضاء الاوركسترا وإشارات خاصة محددة متفق عليها تؤديها الراقصة بيدها دون أن يلاحظ الجمهور . ومكان الموسيقيين في المهلي الليلي يكون قرب الحائط الرابع الذي لم يرفع وهو الحائط الخلفي وتكون جلساتهم إما علي شكل صف أو صفيين أو علي شكل هلال ، واتجاههم جميعاً في اتجاه الأمام ، ولا توجد أمام الموسيقيين حوامل للنوت الموسيقية (بيبيتتر) لأنه لا يعتمد علي النوتة الموسيقية .

ومن الملاحظ في هذه الاوركسترات أنه لابد من وجود حقيبة " سمسونايت فارغة " وهي لزوم جمع (النقود) فإن أحد الموسيقيين يكون عليه مسئولية جمع النقود التي يضعها الجمهور علي الراقصة بشكل حبل " كالعقد " أو التي يلقيها الجمهور علي الفنانة كتحية لها ولفنها .

حادي عشر : الحركة والتعبير الصامت :

هذا البند هو أهم بند في فن الرقص عموماً فلا يوجد رقص بدون حركة ، وفن الباليه كفن راقص يعتمد في أدائه علي الحركة وعلي التعبير الصامت ، والحركة هنا تؤدي طبقاً لقواعد وأسس علمية مدروسة ولها مناهجها الدراسية التي تصل في بعض مدارس الباليه العالمية إلي ثماني أو تسع سنوات دراسية ، يبديها الطالب أو الطالبة من سن تسع سنوات ، ولا يقبل الطلاب إلا بعد اجتياز مجموعة من الاختبارات الدقيقة لإمكانيات أجسامهم واستعدادهم الكامل لهذه الدراسة العلمية الفنية .

وفن الباليه يختلف في دائه الرجالي عن أدائه النسائي ، فالأداء النسائي في فن الباليه يعتمد علي الرقص علي الأطراف (البوانت Pointes) وهذا النوع من الرقص له الحذاء الخاص به . أما الرقص الرجالي فلا يعتمد علي مثل هذا الحذاء لأنه لا يرقص علي الأطراف عكس ما يظنه كثيراً من الناس بل يعتمد علي الأداء الحرفي (التكنيكي) للقفز العالي والدوران علي الأرض وفي الهواء والحركة في الباليه الكلاسيك تعتمد علي الأيدي والرجل أكثر من اعتمادها علي الجسم فالجسم لفن الرقص الكلاسيكي ، وهذا لا يعني أن الجسم أصم بل يستطيع أن يتحرك وينثني للامام أو للخلف أو لأحد الأجناب ، ولكنه لا يهتز كما في الرقص الشرقي ولا ترتفع وتنخفض الحرقفتان إطلاقاً . والتعبير الصامت له ضرورة كبيرة جداً في توضيح المفاهيم الدرامية التي يترجمها راقص الباليه علي مسرحه .

والتعبير الصامت مادة دراسية تدرسها مدارس الباليه العالمية (ولأسف هذه المادة لا تدرس بمدرسة الباليه المصرية) وبدون التعبير الصامت يكون الأداء الفني مجرد أداء حرفي (تكنيكي) يصعب من خلاله فهم المضمون .

والرقص الشرقي يعتمد أيضاً علي الحركة ولكنها هنا تختلف إختلافاً كبيراً عن الباليه الكلاسيك ، فالرقص الشرقي يعتمد علي الجسم أكثر من إعماده علي الأطراف وهز الجسم باهتزازات سريعة ونشطة كما أنه من الممكن أيضاً أن ترفع الراقصة الحرقفتين واحدة تلو الأخرى في تتابع مع تثبيت الأرجل أو أن تهز صدرها والأيدي ثابتة في شكل من الأشكال .

إنها تستطيع أن تؤدي رقصها في توافق عضلي عصبي تام مع إنسجام وإتقان يؤكد للمشاهدين مدي إمكانية هذه الراقصة في التحكم في عضلات الجسم المختلفة ، والرقص الشرقي لا يعتمد علي مدرسية وإن كان مكتوب في كتاب الأستاذ سعد الخادم (الرقص الشعبي في مصر) صفحة ٢٢ ما هو نصه " كانت توجد في مصر حتى سنة ١٨٥٢ مدرسة إختصت بتدريب الفتيات منذ سن العاشرة علي الرقص علي مقربة من شبراخيت . وعلي حد قول الكاتب سان جون في كتابه المسمي الحياة في القرى المصرية " St.John Village Life in Egypt .

" كانت الفتيات اللاتي يلتحقن بهذه المدرسة من القرويات فكان الملاحظ عليهن بعد مرانهن واحترافهن الرقص أنهن يحتفظن بجمالهن ومفاتن أجسامهن مدة أطول كثيراً من زميلاتهن المشتغلات بالزراعة " ، ولكن الآن في مصر لا يوجد مثل هذه المدارس وتقوم الراقصة بنفسها بعمل تدريب لرقصاتها وهو غالباً ما يسوده الإرتجال فهو تابع لظروف السهرة . وهو ليس محددأ بزمن مع الموسيقى والحركة كما في الباليه الكلاسيك ، ذلك لأن الموسيقى هنا بها من التكرار والأداء الفني للراقصة علي مدي إستجابة الزبائن في الصالة . كما يتوقف أيضاً علي درجة إنشغالها ، فقد يكون هذا الملهي الليلي هو واحد من عدة ملاهي ليلية تقدم هذه الفنانة رقصاتها علي مسارحها ، ولهذا تؤدي عملها في سرعة وطبقاً لشروط العقد المبرم حتى تستطيع أن تلحق بباقي الأماكن .

أما التعبير الصامت في الرقص الشرقي فهو يعتمد فقد علي الإحساس المفرح والسعيد ولا يقدم في الرقص الشرقي أي تعبير من أي نوع آخر لأنه لا يعتمد علي موضوعات درامية فهو يخاطب الشعور الشهوى فقط .

وبعد أيها القارئ العزيز لقد أوضحت لك في أحد عشر بنداً بعض الدراسة والتحليل لهذين النوعين من الفن الراقص ، وهذين النوعين من المسارح ولك الآن اختيار في " أين تذهب هذا المساء

."

الرقص العامي والرقص الفصيح وبعض الإشكاليات

لعل القارئ يتساءل عند قراءة هذا العنوان كيف يمكن أن يكون للرقص عامية وفصحي ؟ وقد يصل فهمه إلي أن الرقص بالعامية يعني الرقص الشعبي ولكن كيف يمكن أن يكون الرقص بالفصحي . والمعروف أن الفصحي تطلق علي اللغة كما نقول باللغة العربية الفصحى ، إذن مات علاقة الرقص بالفصحي ؟ كل هذه الأسئلة قطعاً سيفكر فيها القارئ عند قراءة مثل هذا العنوان ويأتي دورنا هنا لتوضيح ما نراه غامضاً .

إن اللغة العربية الفصحى هي لغة تبني علي قواعد وأسس علمية تستند إليها في الإعراب كما أن هناك حروف جر وما إلي ذلك من عناصر أساسية تبني عليها اللغة الفصحى ... وهناك رقص يبني علي رقص له قواعد وأسس علمية ويشتمل علي عناصر حركية أساسية وعناصر حركية وصلية تؤدي إلي ربط عنصر بآخر وهناك بعض الجمل الحركية الثابتة والتي يمكن أن يقال عنها أمثلة أو اصطلاحات ، وكل عنصر حركي له التسمية الخاصة به والتي تدل علي معناه الأدائي ... وبناء علي استكمال هذا الشكل من الرقص الذي استطاع كبار المؤلفين المسرحيين والشعراء من أمثال شكسبير (٣) وبوشكين (٤) وغيرهم إلي لغة الحركة التي أدت نفس المفهوم ، وعلي ذلك فإن فن الرقص الذي هو بالتالي لغة يتحرك قها فنانونا هذا الفن وإنما هي لغة كاملة استطاعت أن تترجم ما يحول بخاطر مصممي الرقصات فيعبرون عنها بالأداء الحركي . فالمفردات الحركية لفن الرقص هي بمثابة حروف الهجاء فكل عمل فني لا يخرج عن هذه الحروف ... فمحتويات العرض الفني عبارة عن عناصر حركية يمكن تجميعها بشكل أو بآخر فتخرج لنا عملاً فنياً له اسمه الفني وهو علامة علي طريق هذا الفن .

هذا بالنسبة لعروف فن الباليه التي تعتمد علي الأسس العلمية في توظيف العناصر الحركية لخدمة المضمون الدرامي أما الرقص بالعامية فهو الرقص الشعبي وهو عبارة عن شغل مساحات موسيقية وفراغ مسرحي بأداء حركي ، وهو في الآونة الأخيرة قد توسع أفقياً حتى دخل في جميع المسرحيات التي أصبحت تشبه الأوبريت في صورة مسرحية والفرق بين الأوبريت والمسرحية فرق واضح .

والعروض علي المسرح تنقسم إلي عروض مسرحية درامية وهي إما موكيدية أو تراجيدية أو تراجيكوميدي وكذلك عروض الأوبرا والأوبريت والباليه .

^٣ - وليم شكسبير كاتب مسرحي إنجليزي عاش ما بين ١٥٦٤ - ١٦١٦ .
^٤ - انكسندر يوشكين شاعر روسي عاش ما بين ١٧٩٩ - ١٨٣٧ .

ونحن نجد أن المسرحية الحديثة هي أشبه بالأوبريت ففيها التمثيل والغناء والرقص . والأوبريت هو تصغير للأوبرا . فهو يميل أكثر للشعبية وللعمامة أكثر من الأوبرا التي هي أكثر تعقيداً وهي كعرض الباليه الكلاسيك لا يفهمه الكثير من الناس إلا إذا مارس المشاهدة .

ونظراً لأن الفن الآن طبقاً لرغبات الجماهير ولإسعادهم مساء بعد عشاء يوم طويل من الهم والعمل والصراع فيذهب الجمهور للمسرح ليس لمشاهدة المأساة فهو يعيشها نهاراً لذا فهو يذهب إلي المسرح لدفع عناء اليوم وليخرج من مأساة النهار إلي اللهو والضحك ويحاول المؤلفون والمخرجون كل بطريقته وأسلوبه أن يعيدوا هذا المواطن المطحون خلال نهاره المأسوي ليجدد نشاطه ، ثم يعود في الغد إلي نفس العمل ... ولكن تكمن الإشكاليات الأربع الآتية :

الإشكالية الأولى : من هو الجمهور ؟

الإشكالية الثانية : أين الناقد الفني المتخصص ؟

الإشكالية الثالثة : الصقل الفني غير التام .

الإشكالية الرابعة : مشكلة الموهبة .

الإشكالية الأولى : من هو الجمهور ؟

هل اختلف جمهور اليوم عن جمهور الأمس ؟ وإن وجد اختلاف فما هو هذا الاختلاف ؟

كان جمهور الأمس يذهب لمشاهد ما يعرضه الفنان عليه وهذا الفنان كان يعد أجود ما عنده ليعرضه علي الجمهور ، فقد كان الفن مدرسة لتثقيب الجمهور ويعرض عليه اليوم أعرق مما قدمه بالأمس فيتطور بذلك الذوق الفني واستطاع فنان الأمس يوماً بعد يوم أن يرتفع بمستوى جمهوره حتى أصبح الفنان أكثر حرصاً في تقديمه للعمل الفني فقد وصل الجمهور إلي الناقد الفني الفاهم والعارف بمحاور العملية الفنية فقد زادت ثقافته الفنية وارتفع ذوقه الفني ولهذا جاء التطور .

أما فنان اليوم فهو يعرض علي الجمهور ما يمليه عليه الجمهور فما ان يجد الجمهور يسعد بشئ ما إلا ويعرضه لفترة طالت أو قصرت ويتفنن في عرضه بطريقة أو بأخرى ضارباً بأساسيات العمل الفني عرض الحائط فلا يهم أن يشترك الرقص الذي لا مضمون له ولا معني له داخل المسرحية ... وتعني الراقصة وتمثل المغنية وأصبح هناك ما نسميه اليوم الفنان الشامل يحمل من كل بستان زهرة ... الراقصة تمثل وخريجو معاهد الأكاديمية لا يمثلون ... المغني يرقص وخريجو معهد الباليه يمثلون وأصبحت الأمور (خلطية) فلا جودة في أي عمل وأصبحت الدراسة الأكاديمية لا قيمة لها فخريجوا معهد الباليه يمثلون وخريجو معهد الفنون المسرحية يرقصون والهواه أيضاً استطاعوا دخول الحقل الفني دون أي علم أو معرفة مسبقة .

وهذا يوصلنا إلى الإشكالية الثانية وهي :

أين الناقد الفني المتخصص ؟

هذا الناقد موجود ولكنه أخلاص ليس له صوت وله قلم مقصوف ولا وسيلة لعمل سن في كي يكتب به وإن كتب فهو يشيد بالعمل ويمدحه ، ألا يري معي هذا الناقد المسرحية الآن هي مسرحية في صيغة الأوبريت علماً بأن عندنا مسرح للدراما ومسرح استعراضى ومسرح فاكهى ومسرح الأوبرا . وهل العمل الفني يجب أن يكون فقط في الإطار الكوميدي الهزلي الراقص ؟ وهل يجب أن نكثر من الضحك والضحك علي ماذا ؟ علي كلمات وألفاظ خارجة !! هل هذا هو الضحك ؟ إنه ضحك مبتذل . هل يجب أن يشتمل العرض المسرحي علي الرقص ؟

إنه منذ سنوات لا يوجد مسرحية إلا وبها عرض راقص ليس له هدف .

إنني لا أعطى لنفسى الحق في النقد المسرحي ، فأنا لسن ناقد مسرحي لكني مشاهد جيد صاحب خبرة في المشاهدة فالحقل الفني كله مرتبط ببعضه . أما وأنني أنقد العمل الراقص فهذا لأنني أقرب المتخصصين في هذا المجال إن لم أكن من أولهم .

فالنقاد الفني لفن الباليه يجب أن يكون علي دراية واسعة لمواد فنون الرقص بجانب حسه الفني كما يجب أن يكون ذا قلم شريف حر .

ولا يمكن أن يعتبر المشاهد لفن الباليه ناقداً فنياً ذلك لأنه ليس علي علم بفنون الرقص وغياب الناقد الفني لفن الرقص له أسباب :

أولاً : إنه لم تعط الفرصة حتى الآن لأحد المتخصصين لإبداء رؤية .

ثانياً : إن المتخصصين لا يدعون لمشاهدة العروض الفنية التي تشتمل علي الرقص وإن دعوا يجب أن يدعي من عنده حرية القلم فليس النقد أن نترك القلم ونصفق .

أما ماذا نقدم للجمهور ؟ فإننا شاهدنا ما أبكنا وما أضحكنا كثير لقد ضحكنا علي فن مؤدب يستطيع الأب والأبن مشاهدته والآن يضحك الآباء علي أشياء لا يفهمها الأبناء فيسمعون لمعرفة ماذا كان يضحك أباءنا وأمهاتنا ؟ وتبدأ المشكلة الأخرى الأساسية وهي الجيل القادم .

ويقدم مصممو الرقصات علي مسرح اليوم رقصات هي عبارة عن توافق حركي مع أداء موسيقي بصرف النظر عن هل الحركة تتناسب مع الموضوع والموقف ؟ هذا لا يهم فهم يعتبرون أن الجمهور لا يمهمه أن يعرف ذلك وبعض الجمهور له زاوية خاصة ينظر منها إلي الرقص وهذه هي أهم ما في الرقص العامي فنجد مثلاً أحد المصممين يدخل بعض عناصر الرقص الروسي داخل الرقصات المصرية ولا أحد يعرف ذلك فمن يعرف عناصر الرقص الروسي ؟ (اية حركة والسلام) لمجرد تغطية مساحة موسيقية .

الإشكالية الثالثة - الصقل الفني التام وغير التام :

من كوامن المشاكل أن يخرج الطالب لساحة العمل الفني قبل إتمام صقله والصقل هنا وإن كان يعني الانتهاء من الدراسة فهذا مفهوم ضيق ولكن الصقل هنا يشتمل علي مراحل دراسية فمثلاً يمكن لطالب السنة الثالثة في فن الباليه أن يقدم عملاً فنياً علي مستوى الأداء الفني وهنا يكون قد تم صقله فعلاً لأداء ذلك أما إذا كان العمل أكبر منه فهنا لن يكون بالنسبة للطالب صقل فني . أما وقد يعمل طالب الفن بمستوى أداء أكبر من إمكانياته بكثير فهنا يكون العمل ضعيفاً ولن يجني إلا الفشل . أما الصقل الفني المطلوب فهو مستمر فما أن يصل إلي مستوى ويعرض هذا المستوى حتى يستطيع أن يمارس المستوى الأعلى .

ويضطر الطالب أن يعمل في مستوى حرفي أقل حرفية حتى يستطيع أن يؤديه فقد تعود علي المال الذي يأتي من وراء العمل الفني الخفيف وبهذا نجد أن بعض الطلاب غير المؤهلين يعملون بالخارج علي مستوى ما يعرفونه . وما تعلموه فقط فلا يوجد عندهم أي تطور ويصبح المستوى الفني دائماً في مستوى أفقي لا يرتفع ولا يتطور وكذلك لديهم فكرة عن الرقص سوى عن طريق مشاهدة أفلام الفيديو ويأخذون منها بعض الجمل الحركية .
الإشكالية الرابعة : مشكلة الموهبة .

كيف تكون الموهبة مشكلة ؟ تقبل أكاديمية الفنون الموهوبين في الفن أو بمعنى آخر الطلاب الذين يكمن في داخلهم العناصر الفنية أو إمكانياتهم تتماشى مع الأداء الفني وعلي ذلك فإن الموهوبين إذا لم يمارسوا موهبتهم فسوف يؤدي ذلك إلي ضمور الموهبة ويصبح الأداء الفني عبارة عن هم ثقيل علي قلب طالب الفن وعلي ذلك لا يقف دور أكاديمية الفنون علي المستوى التعليمي فقط أو تعليم الفن فقط فهذه نظرة ضيقة لا ينتج عنها إلا فنان جبان لن يستطيع أن يؤدي عمله بعد التخرج ولكن يجب أن يمارس العمل الفني علي المسرح خلال المراحل الدراسية المختلفة تنفيساً لموهبته وكذلك لاكتساب الخبرات . وقد أنشأت أكاديمية الفنون فرقاً فنية لكل معهد من معاهدها لهذا الغرض ولا ينقصها سوى أن تقدم عروضها باستمرار علي خشبة المسرح فهذا يؤدي إلي اكتمال الدراسة الفنية واتساع الخبرة المسرحية لكل أعضاء الفرقة .

كما أن الممارسة الدائمة خلال سنوات الدراسة سوف تجعل الطالب قريباً من الاحتراف بعد تخرجه .

نأمل أن نراعي نحن المسئولين مسئوليتنا تجاه الفن والفنان والمشاهد .

رؤية تحليلية لبعض مشاهد من

الفصل الثاني

لباليه جيزيل

يعد فن الباليه من الفنون الحركية التي يدخل في إطارها مجموعة من الفنون المختلفة التي تتفاعل وتتطور لكي تخدم المضمون الذي يريد المبدعون - من الفنانين والمهيمين علي فن الباليه بصفة عامة - أن يصل إلي المتفرج وجمهور الناظرة .

وفي هذا الإطار يستخدم كثير من الخطوط والأشكال الهندسية من اجل بناء العمل الدرامي من ناحية وللتعبير عن الشخصيات الموجودة في العمل من ناحية أخرى .

ومن هذا المنطلق يطل علينا سؤال هو :

ما مدي خدمة هذه الخطوط والأشكال الهندسية في باليه جيزيل للتعبير عن شخصيات هذا العمل ؟ وللاجابة علي هذا سنتخذ بعض مشاهد الفصل من الثاني من باليه جيزيل أمثلة للإجابة عن هذا التساؤل .

والشخصيات الموجودة في الفصل الثاني لباليه جيزيل بحسب أولوية الظهور علي المسرح هي :

(أ) شخصية هانز : وهو حارس المنطقة ومن أبناء القرية ، شخصيته مندفعة متسعة متهورة . وهو يحب جيزيل .

(ب) شخصية ميرتا : وهي شخصية خيالية ، فهي طيف من رئيسة العذارى التي سبقت جيزيل إلي الموت . وتعد رئيسة العذارى الأطياف اللاتي يعتمد عليهن الفصل الثاني وكونها رئيسة للأطياف يرجع إلي أنها أجمل العذارى اللاتي خدعن في حبهن ، أو لأنها كانت أقوى في حبهن من سواها .

(ج) الصديقتان : وهما من الأطياف المقربتين للرئيسة ميرتا .

(د) مجموعة الراقصات (الكورد باليه Corps de Ballet) ووجودهن يدعم المفهوم الدرامي .

(هـ) جيزيل : وهي فتاة جميلة رقيقة الحس ، وفيه في الحب ، ماتت بسبب مرض في قلبها

وأيضاً لأنها خدعت في حبهن .

(و) اولبرت : أحمير من النبلاء عاقل متزن ، وحريص غير مندفع ، وهو أيضاً محب لجيزيل .

وبالرغم من أن باليه جيزيل يعتمد عل الحركة إلا أنه يعتمد كذلك علي بعض الخطوط والأشكال الهندسية ، التي لم توجد بمجرد المصادفة ، ولكنها وجدت وخططت بحيث يكون لها تأثيرها الفعال في

فهم العمل الدرامي ، ولكي تكون ترجمة حقيقة واقعية ومعبرة عن شخصية كل فرد في هذا الباليه ، فمثلاً شخصية هانز التي قلنا إنها شخصية مندفعة متهورة متسرعة ، وقلنا إن هانز محب لجيزيل ، ما خطوطه وما تصرفاته التي يؤديها علي المسرح بحيث نحكم عليه بهذه " الشخصية " ؟

عندما يفتح الستار - بعد مقدمة موسيقية يستعرض فيها المؤلف الموسيقي بعض أحداث الفصل الأول - نري منظر مقابر العذارى ، نري في مقدمة يمين (٥) المسرح قبر جيزيل . وقد وضعه مخرج الباليه في هذه النقطة علي وجه الخصوص ، لأن هذه النقطة تعد من اكبر نقاط المسرح أهمية ، ولأن القبر معناه الموت ، ووضع علي يسار المتفرج يؤكد للناس أن الموت هو أقرب شئ لكل البشر مهما طال عمر الإنسان ، ومهما كان موقعه في الحياة ، إذ لابد لكل إنسان أن يذوق كاس الموت .

دخول هانز :

يدخل هانز من الكالوس الثالث علي يمين المتفرج قاصداً قبر جيزيل ، فيسير في خط منحرف ، متجهاً رأساً إلي مقدمة يمين المسرح حيث يوجد القبر ، ولما كانت شخصية هانز تتسم بالاندفاع والتهور ، فضلاً عن إحساسه بأنه هو المذنب وأنه المتسبب الأول في موت جيزيل (٦) كان أول فرد يذهب إلي القبر لزيارة محبوبته ، وهذا دليل علي اعتراف هانز في داخل نفسه بأنه لو لم يكن مذنباً لما ذهب إلي القبر وحده ، قبل الآخرين لكي يستجدي المغفرة والسماح من محبوبته (أنظر الشكل والصورة) .

وما أن يصل إلي القبر ويضع عليه الورود دفعة واحدة حتى تنتابه حالة من الخوف والرغبة ، إذ يسمع أصواتاً ويريق أضواءه ومضات تفاجئه أرواحاً شريرة كما أن هناك أرواحاً خيرة ، وهو يعبر عن الأرواح الشريرة عن طريق ومضات إضاءة معلقة علي الكواليس ، توحى بأن هذه الأرواح ترفض وجود هانز في المكان الطاهر ، لأنه إنسان أناني وحوقد ، ذلك لأن الإنسان إذا كان يشعر في ادخل نفسه أنه مخطئ وأنه ليس علي حق ، فإنه يشعر دائماً بمشاعر الضعف والخوف ، ويكون دائماً ذا سلوك يتسم بالهروب والجبن فإحساس هانز مخطئ جعله يزعر ويخاف من هذه الومضات ، ويجري هارباً من المكان في حين أنه لو كان علي حق لما تملكه الخوف . وهذه رؤية أولي .

وهناك رؤية ثانية تري أن الأرواح تعلم الحقيقة وتعلم ما لا نعلمه نحن البشر ، إذ أن الأرواح التي خرجت من الجسم البشري لا تموت ، بل تسمو علي الإمكانات البشرية وترفرف عالية مشرقة علي الحياة . وكما إنها لا تموت فإنها كذلك تكذب ، لأنها خرجت من الجسم البشري المخادع وأصبحت في دار الحق .

° - يمين المسرح هو يمين المؤدي وهو منحة اتجاهاً كاملاً للجمهور .

٦ - راجع كتابنا الدراما الحركية وفن الباليه - الجزء الثاني وهو عن تحليل كامل للفصل الأول لباليه جيزيل .

وحيث يخاف هانز من هذه الومضات يخرج مسرعاً من المسرح . وعلي لحن هادئ يعبر عن
سكون الليل بعد أن جمدت الحركة ، تبدأ الأظياف في التجسد والظهور تحت قيادة رئيسة الأظياف
ميرتا ، التي تكون أو لمن يظهر من الأظياف ، والتي تبدأ بعد ظهورها في إيقاظهن .
دخول ميرتا :

تدخل ميرتا من الثلث الأخير من خلفية المسرح طبقاً للإخراج المصري عام ١٩٧٠ ، علي
موسيقي فالس ٤/٣ " تريوليه " من آلة الهارب في سلم " مي " الكبير فبعد أن جمدت الحركة في
منطقة المقابر بدخول الليل بسكونه وهدوئه ، بدأت ميرتا رئيسة الأظياف في الظهور علي المسرح
بلباسها الأبيض الذي يدل علي الشفافية لتوقظ زميلاتها الأظياف العذاري من اجل الاجتماع احتفالاً
بوصول متوفاة جديدة . وتستعرض ميرتا نفسها علي المسرح لمدة ٨٧ مازورة ، ثم تبدأ بمناداة
رفيقاتها إلي الاجتماع .

أصدر الأظياف علي المسرح بعد نداء مثلث من موسيقي الأربح لتساعد من المازورة ٨٨ حتى
المازورة ٩٤ ، وترقص ميرتا علي لحن بهيج المازورة ٩٥ إلي المازورة ٢٢ معلنة بقدم الضيفة
الجديدة جيزيل ، ثم تكرر نداءها لبقية الأظياف إلي أن يكتمل تجسد الأظياف علي المسرح .
دخول الأظياف :

أدخل مصمم الباليه الأظياف من جميع الكواليس علي المسرح . وذلك دلالة علي أن الموت
يشمل جميع بقاع الأرض ولا يستثنى مكاناً . فميرتا تدخل من الستارة الخلفية وبقية الأظياف من جميع
كواليس المسرح ، فيكون بذلك ألم بثلاثة الاتجاهات الرئيسية علي المسرح ، ويبقي الاتجاه الأخير
ليكون هو اتجاه الجمهور ، كما في الشكل .

ظهور جيزيل :

تبدأ الموسيقي بأداء تتابع سريع ضعيف جداً ، يزداد في الارتفاع شيئاً فشيئاً حتى يصل إلي
مستوى قوى جدا ، بعد ١٨ مازورة . وهنا يشعر الجمهور أن شيئاً ما يأتي من عمق سحيق ، يبدأ في
الصعود حتى يكتمل ظهوره علي سطح الأرض ، فيري في النهاية جيزيل واقفة علي القبر ، كما في
الصورة .

وتري جيزيل ، وهي واقفة علي قبرها ، رئيسة الأظياف ميرتا فتتقدم نحوها ، فتأمر ميرتا
الأظياف بأداء التحية لها ، ثم تأمر جيزيل بأن تعود إلي الحياة الدنيا وتؤدي جيزيل التحية لميرتا ثم
تعمل (جران تورارابسك (grand tour arabesque en dehore) للاتجاه الوحشي للرجل اليمني كما
في الشكل .

وهذا الاتجاه كرره المصمم عدة مرات ، وكأنها ترجع للحياة مرة أخرى ، ولكن هذه المرة مع
زميلات جديدات .

وتبدأ في التجاوب معهن في الرقص علي لحن سريع ينحدر من أعلي إلي أسفل ، علي إيقاع من " الكروش " بميزان ٨/٦ لمدة ٢٣ مازورة . وهنا تشترك كل الآلات في أداء هذه الموسيقى احتفاءً بجيزيل .

وتخرج جيزيل مسرعة بعد إنهاء رقصها ، فتأمر ميرتا الأطياف فيخرجن جميعاً من المسرح ويسوده الهدوء .

دخول ألبرت :

يدخل ألبرت من الكالوس الثالث علي يسار المسرح في رداءه الأسود ، لعي لحن بطيء ، في سلم ري ؟؟؟ ويتحرك في خط مستقيم حتى يصل إلي قرب الكالوس الثالث علي يسار المنفرج ثم يسير في خط منحرف حتى منتصف مقدمة المسرح ، ثم يرجع خطوتين إلي الوراء بعد أن ينظر إلي القبر ، ثم يتقدم مرة أخرى إلي القبر ، كما في الشكل والصورة .

يصل ألبرت إلي القبر فيخلع رداءه الأسود ويضعه علي الأرض ، ثم يجلسي عليه ويبدأ في وضع الورد الذي في يده علي القبر في تأن وليس دفعة واحدة كما فعل هانز .

فماذا يعني ذلك ؟

إنه يعبر عن شخصية ألبرت عن شخصية ألبرت ، الذي هو أمير من النبلاء يتسم بأنه حريص وعاقل وامتزن ولذلك فغن خطوطه الهندسية التي رسمها في دخوله علي المسرح إنما تؤكد شخصيته وتعبر عنها صادقاً فكونه أميراً من النبلاء جهله لا يذهب إلي القبر قبل الآخرين ، كما فعل هانز ، بل وصل إليه في وقت متأخر ، بعد ظهور ميرتا . التي لا تظهر هي والأطياف إلا بعد تجمد الحركة في منطقة المقابر وهذا يؤكد تودة ألبرت وحرصه وفضلاً عن ذلك فإن ألبرت لم يذهب إلي القبر في زيه العادي . ولكنه لبس عباته السوداء فهي يذهب تعبر عن حزنه وأيضاً تخفي شخصيته وحتى لا يتبينه أحد من الحراس . كذلك تجد انه علي الرغم من أن دخول ألبرت كان من المكان نفسه الذي دخل منه هانز ، وهذا يعني أنه هو المدخل الرئيسي لمنطقة المقابر . إلا أن ألبرت لم يدخل قاصد قبر جيزيل رأساً . ولكنه تحرك في إتجاه غير مباشر كما في الشكل السابق الذكر ، وهذا يعني أنه كان يعمل استطلاع لمكان . خشية أن يراه أحد وهو في زيارته لهذا القبر .

وبعد جلوس ألبرت بجوار القبر تنقطع حالة الهدوء في الموسيقى الميلودية الجميلة بموسيقى سريعة تريمولاندو من الوترية مع ظهور طيق جيزيل الذي يراه ألبرت وزهو لا يصدق أهذه حقيقة ام خيال ، وتدخل الحيرة إلي نفسه فيحاول أن يمسك طيف جيزيل ولكمنه يختفي . ثم يظهر طيف جيزيل مرة أخرى ولكن المدة أطول من المرة الأولى التي كانت مازورتين ، فتتكرر المازورتان في الموسيقى ثلاث مرات ، وتزداد حيرة ألبرت ويحاول مرة أخرى أن يمسك بجيزيل ، ولكنها تختفي أيضاً . وتظهر جيزيل مرة ثالثة من وراء الكواليس ، ويستمر ألبرت في حيرته حتى يختلط عليه الأمر ، ويسيطر عليه الخيال ، فترقص جيزيل حوله ، ويتبدل السلم الموسيقي من ري الصغير إلي ري الكبير . أي من إيماء

الحزن إلي إحساس الفرح ، وبعن بطئ بزمن ٤/٢ ، يمتلئ بإحساس بالحب الصافي الخالص فيبدأ في البحث عنها ، ويطوى المسرح جاريماً باحثاً في كل مكان ، وتأخذ حركته شكل الدائرة التي تبدأ كما في الشكل من يمين المتفرج ، علي عكس ما فعلت جيزيل ، وهذا يعني أن جميع الدوائر التي تكون علي يمين المتفرج هي للأحياء . وأن جميع الدوائر التي تبدأ علي يسار المتفرج تكون للأطياف ، كما سيتضح ذلك فيما بعد مرة أخرى ويتأكد .

تدخل جيزيل من الكالوس الأول من ناحية القبر ، وتبدأ في البحث عن ألبرت . وقد صمم مصمم الباليه الحركة الراقصة علي أساس أن تبحث جيزيل أن ألبرت ، وان يبحث عنها ألبرت في إتجاهات تبدأ من القبر إلي الدنيا (وتغني بإتجاه الدنيا إتجاه دخول هانز وألبرت كما في الصورة) .

وكان ألبرت يرقص في الجانب الأيسر بجوار القبر ، تعبيراً عن استعداده للموت لكي يكون مع جيزيل حبيبته ، ومع هذا فقد ادي هذا الإحساس وهذا الإخلاص إلي أن يكون كل منهما بمفرده . أي أن ألبرت لم يجد جيزيل في عالم الأحياء في اللحظة نفسها التي ذهبت فيها هي إلي عالم الأموات لتبحث عنه . وقد تكرر ذلك أربع مرات ويلاحظ أنه برغم حب ألبرت الصادق لجيزيل إلا إنه في بحثه عنها ، في عالم الأموات ، كان يتقدم ويتحرك بحذر شديد وهذا أمر طبيعي لأن للموت رهبة ، أما حينما يذهب ليبحث عنها في عالم الأحياء كانت خطاه سريعة كأنه يكاد يجري .

ونلاحظ في الوقت نفسه أن مصمم الباليه لم يغفل الإيحاء للمتفرج بأن جيزيل كانت طيفاً من الأطياف ، ولذلك لم يقدر ألبرت علي إمساكها أو الرقص معها رقصاً مزدوجاً في بداية ظهورها ، وذلك لأنها روح تظهر في شكل تجسيد خيالي ، وهذا هو الباليه خيال مجسد أو تجسيد للخيال .
دخول هانز للمرة الثانية :

بعد أن أفرغت الومضات وفر هارباً من المكان ، استرد شجاعته مرة أخرى وحاول أن يدخل إلي منطقة المقابر لاستعطاف رئيسة الأطياف لكي يري جيزويل . ونجده دخل بظهره من الكالوس الثالث علي يسار المتفرج تطارد الأطياف ، وهنا نستمتع إلي تريمولاند خفيف يعطى الإحساس؟ فيتجه إلي الكالوس الثالث علي يمين المتفرج ، لعله يجد مخرجاً لنفسه فتطارده مجموعة أخرى من الأطياف وتحاصره ، ثم يتجه إلي الكالوث الثاني علي يسار المتفرج ، فتظهر له مجموعة ثالثة من الأطياف تطارده ، فيتجه إلي الكالوس الثاني علي يمين المتفرج ، فتظهر له مجموعة رابعة من الأطياف تحاصره كما في الشكل .

ثم يري ميرتا واقفة عند الكالوس الأول علي يمين المتفرج فيتجه إليها متوسلاً جاثياً علي ركبته لكي تسمح له برؤية جيزيل ولكن ميرتا ترفض ذلك فيذهب إلي الصف الأول علي يمين المتفرج حيث مجموعة من الأطياف لعله يجد عندهم استجابة لطلبه ، ولكنهم لا يلبون فيذهب إلي الصف الأول علي يسار المتفرج إلي مجموعة الأطياف الأخرى فلا يجد من يساعده ، وهكذا يمر علي كل الأطياف ، ولكن ما أن يمر علي مجموعة منهم إلا ويلتفون حوله كأنهم يحجزونه ويحجزون تحركاته .

ثم تشكل الأظياف دائرة حول هانز ، ويدورون في اتجاه يسار المتفرج . أما هانز فإنه يعمل جران جاتيه في ادخل الدائرة في اتجاه يمين المتفرج ، وهذا يؤكد أن الدوائر التي تنفذ من قبل الراقصين علي يمين المتفرج هي للأشخاص الأحياء ، أما الدوائر التي تنفذ من الأظياف علي يسار المتفرج فهي للأموات ، كما قلنا يسابقاً وكما هو موضح في الصورة والشكل .

ثم تشكل الأظياف بعد الدائرة خطأ منحرفاً يبدأ من الكالوس الأول علي يمين المتفرج وينتهي قرب الكالوس الثالث علي يسار المتفرج كما في الشكل والصورة .

وهذا الخط له مدلول درامي مهم ، فهو يقطع بين خط الحياة الدنيا وخط الحياة الآخرة . يحاول هانز استعطاف ميرتا لكي تظهر له جيزيل فترفض رفضاً قاطعاً ، وتطرده من هذا المكان (ويقال إن ميرتا قد أمرت الأظياف أن تلقي به في البحيرة ليموت غارقاً ، ولكني أري أن ذلك أمر غير مقنع ، فهذه الأظياف التي لا تري ولا تتجسد ، لا تستطيع أن تقتل فقد خرجت منهن الأرواح الشريرة التي يمكن أن تكون في الجسم البشري . كما أن الفصل الأول كان في كل أحداثه يمثل حقائق واقعة ، فهانز إنسان ، وجيزيل إنسان ماتت في نهاية الفصل الأول ، فكل أحداثه من واقع الخيال ، فلا يمكن أن يقتل الإنسان أو يموت لمجرد حدوث التخيلات ولكني أري ها هنا أن هانز قد طرد من المكان لعدم رغبة الأظياف في وجوده . ومن جهة أخرى فإن الإحساس الذي كان قد إنتاب هانز هو مجرد إحساس بالخوف) .

وبعد طرد هانز من المسرح تخرج رئيسة الأظياف ميرتا ، وتتبعها مجموعات الأظياف في خطوط هندسية متساوية من الكالوس الثالث علي يسار المتفرج لاستدعاء ألبرت كما في الشكل . تدخل ميرتا إذن من الكالوس الثالث علي يسار المتفرج ووراءها كل مجموعات الأظياف ، علي الخط المنحرف السابق نفسه الذي يبدأ مكن الكالوس الأول علي يمين المتفرج ، وينتهي قرب الكالوس الثالث علي يسار المتفرج . ثم يدخل ألبرت مطيعاً لأوامر ميرتا كما في الصورة والشكل . ثم تستدعي ميرتا جيزيل لتراقص ألبرت ، وليقضيا وقتاً يشملهما الحب إلي أن يحين موعد الرحيل . ولضمان إعطاء الجو المناسب لهما ، شكلت مجموعة الأظياف راس حربة كما في الصورة والشكل .

وكل ذلك له مضمونه الدرامي ، ففيما يتعلق بالخط المنحرف عندما كان هانز علي المسرح ، لم يتحرك هانز ولكنه استمر في مكانه حتى طرد من المكان ، فهذا الدليل علي أن هانز لا يحق له أن يختلط بمن في الحياة الدنيا أو الحياة الآخرة ، ولكن مجموعة الأظياف بتشكيلها راس حربة كما في الشكل السابق كفلت لألبرت حرية الحركة والانتقال في الحياة الدنيا ، وأتاحت له الوصول إلي جيزيل في الحياة الآخرة حين أنقطع الخط المنحرف وصارت هناك مساحة واسعة بين الجانبين .

ويذهب ألبرت وجيزيل إلى المقرة ، وتحضر ميرتا وفي يدها عصا الحب وهذه العصا إذا انكسرت دل ذلك علي أن الحب بين الاثنين صاف وصادق وقوى ، ولذلك نجد أن العصا قد كسرت بالفعل .

وهنا قد يقال إن ميرتا قد فوجئت بأن عصاها قد كسرت ، ؟ وإن لميرتا قوى سحرية تريد أن تعذب بها ألبرت بكثرة الإجهاد في الرقص ، ولكني أرى أن ألبرت كان يرقص مع جيزيل بكل ما أوتي من انفعال ، لأنه يريد أن يكون معها أكبر وقت ممكن ، فسيأتي النهار سريعاً وتظهر الشمس وتعود جيزيل إلي حيث كانت ، ولذا فقد كان لا يريد أن يضيع أي لحظة من فرصة وجوده مع حبيبته . ولا ينبغي أن نوافق علي ان ميرتا كانت تريد أن تعذب ألبرت كما يقال ، فلا يوجد هنا أي دليل علي هذا ، بل الأمر علي النقيض من ذلك ، فقد رفضت ميرتا وجود هانز لأنها تعلم أن حبه لجيزيل بالرغم من انه حب قوى إلا إنه حب من طرف واحد علي حين كان حب ألبرت يعادله الحب نفسه من قبل جيزيل فقد كانت جيزيل تحجب ألبرت ولكنها لم تحب هانز ابداً ، هذا فضلاً عن الوقائع التي آتاها هانز في الفصل الأول ليقوع بين الحبيين والتي أدت في النهاية إلي موت جيزيل وبذلك يكون الفصل الثاني لباليه جيزيل إنما هو محكمة عدل تراسها ميرتا التي نصرت ألبرت وطردت هانز إن جميع الخطوط الهندسية والأشكال التي تكلمنا عنها في بعض المشاهد من هذا الفصل الثاني لباليه جيزيل لم تكن موجودة بمحض الصدفة ، بل إنها أتمت العمل الدرامي وأكملته وكان وجودها ضرورياً لتحقيق المفهوم الدرامي لهذا العمل كما إنها قد أسهمت في رسم ملامح الشخصيات ورسم كل ما يدور في داخل نفسية كل راقص من اندفاع وحب أو حرص وعدل .

وهناك خط أخير في نهاية الفصل الثاني إننا نجد في النهاية أن الوقت قد حان لكي تذهب الأطياف إلي أماكنها فنجد أن جميع الأطياف من المسرح بظهورهن من الأماكن نفسها التي دخلن منها إلي المسرح كما في الشكل .

وهذه لمحة مثالية كبرى في هذا العمل الفني

وأخيراً وقبل أن تقفل الستار نجد أن ألبرت يذهب إلي القبر ويأخذ عبايته ويضعها علي كتفه ويمتد خط العباية من كتفه إلي القبر مشيراً بيده إلي القبر معبراً عن أنه ما من إنسان إلا ونهايته لا بد أن تكون في مثل هذا المكان كما في الشكل .

وفي نهاية المطاف تظهر لنا الإجابة عن التساؤل السابق الذكر في بداية المقال . حقاً إن الخطوط والأشكال الهندسية في باليه جيزيل الذي يعد واحداً من أعظم ما قدم من الباليهات الرومانتيكية العالمية قد وضعت وخططت بعناية وبدقة وبقصد وعمد لكي تجسد شخصيات العمل الفني وتعبر عنها سواء من الخارج أو من الداخل هذا فضلاً عن أنها قد حددت معالمها وأبعادها وأعماقها جميعاً .