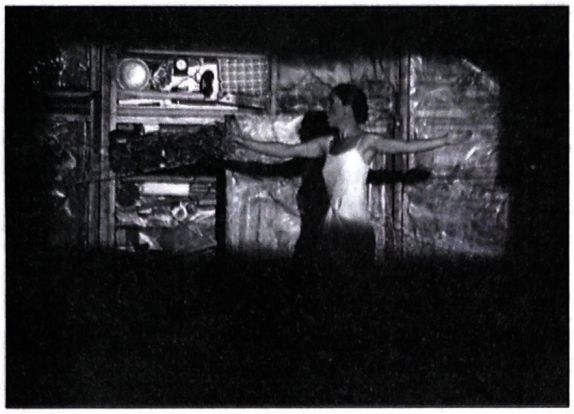
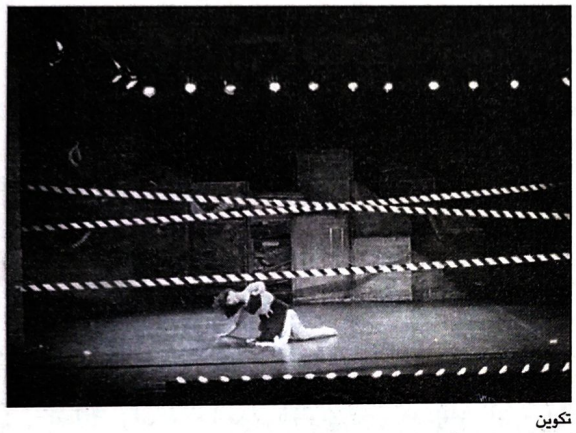
«المناطق الممنوعة» لرويدا الغالي في «مهرجان أيلول»

المسرح والرقص يتصارعان على المنصة

في أصول الرقص الكلاسيكي انه رقص أكاديمي له قواعد واصول، يعمل بها في مناهج الباليه الكلاسيكي ويدرس في جميع مدارس الباليه كفنّ عالي موحد. وهو يعتبر الأساس لجميع فروعه الأخرى ويحتاج الراقص فيه الى وقت وجهد كبيرين، حتى يمكن للأداء أن يصل الى مهارة وكفاءة عالية. ملاحظة صغيرة بين هلالين عريضين لتأكيد ضرورة حضور الشرط التاريخي في حركة الوصول الى الحداثة أو التحديث. ذلك أن حضور التكنيك التقليدي في الباليهات الجديدة، هو عنصر مساند للخروج الى رحاب الرقص «اللاتقليدي».



تشكيل



تكوين

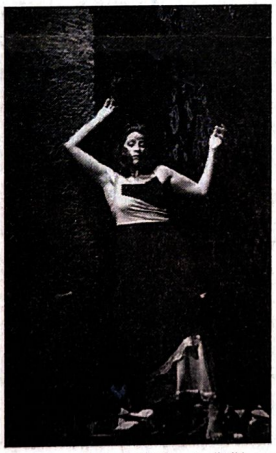
في عرض رويدا الغالي، الذي يتألف من مقاطع ممسوكة بالفضاء السينوغرافي الواحد وبفضاء آخر تقيمه ترسمه بداية العرض ونهايته. ففي البداية، تقوم الراقصة من قبر مغطى بالزهور لكي تروي علاقتها بالحياة ومساراتها واشكالها، ثم لا تلبث أن تتحول الى ميتية لمرة ثانية، حين تتحول السماء الى سقف القبر مقلوبا. الزهور تنزل من سقف الصالة، كما لو أن السماء أطبقت على الأرض. وكما لو أن هذه الحركة تريد أن تشي بتحول المدينة ـ الدولة الى قبر. وحدها، قدم الراقصة تمتد، حتى تكاد تتمزق وهي تحاول ان توقف نزول السقف على الأرض.

بين المقدمة والخاتمة، فقرات وفقرات، يلعب فيها الرقص الدور الأبرز. وهو في بروزه يهدد نفسه، كما يهدد أي هوية محتملة للعرض، سوى هويته الراقصة، إذ إنه يحتوي على مقطع فودفيل أوبرالي مع نادين نصار. ومقطع ايماء تتنقل فيه عفت إيراني كعنكبوت بشري فوق سطح الديكور، الذي يرسم إشارات الى حياة تحتية (اندغراوند) والى حياة في هواء، يكاد يتحول الى سم. التهديد، من قوة المقاطع الأخرى على الرقص، ومن ضعف الرقص نفسه، يحير المشاهد أمام المنصة المحتوية على أصناف عديدة، بينها صنف كلام واضح، كما حدث في مقطع استعداد المرأة للسهرة، وأصناف عرض تراوح بين الرقص العادي والرقص المعاصر الغربي والرقص المعاصر الياباني. البوتو هو الأخير. غير ان ما نشاهده في المناطق الممنوعة، ليس سوى التذكر لنوع الرقص الياباني الفريد الذي ينبني على العلاقة الداخلية بالذات واستعمالها لعلاقة مختلفة بالمحيط، قد تكون طيفية أو هلامية.

جسد

انشداد الجسد وتقطع انشداده بضربات قاسية أحيانا وارتقائية أحيانا، لا يوازي قوة التعبير المتألقة في وجه رويدا الغالي. إشارة الى غياب التقاليد الحقة لرقص البوتو؟ الجواب هو: الى حد ما، في غياب البوتو كعنصر في نسيج المقاطع التي راوحت بين رقص وإيماء، وبين أفكار جميلة في مقاطع وعادية في مقاطع أخرى، طغى جمالها على تقنيات الرقص المحدودة، مما حول الدراما من دراما الجسد الى دراما الحكاية. وتلك مفارقة، قد تحمل العرض الى التقويل بدل المشهدة، حتى في اللحظات الذروة، حيث قارع التضمين الحكائي (خصوصا في مشهد الحفريات والإعمار) محاولات رسم العرض على الكوريغرافيا، وحيث قارع الترميز جدوى إقامة عرض راقص يتخطى الروح التقليدية للرقص الى روح معاصرة تمزج الأصناف في صنف واحد غير محدد المعالم بعد.

هل أدعو هنا الى العودة الى الأسلوب الكلاسيكي؟ بل فهمه وفهم التكنيك التقليدي النابع من البلاط الفرنسي في القرنين السابع عشر والثامن عشر والمدارس الايطالية في القرن التاسع عشر والأكاديمية الأمبراطورية للرقص بسان بطرسبرغ وموسكو، حيث بلغ الذرى والكمال والإتقان والتطور الحق بفضل كبار المعلمين أمثال كارلو بلاذيس وجوهانسون وليجات وأنريكو تشيكيتي. ففيه اعتبر العنصر الدرامي او العاطفي تابعا للشكل او الخط كما يتجلى في التصميم الكوريغرافي الراقص، كما جاء في كلام ليبتيبيا وإيفانوف. العنصر الدرامي احتار في «المناطق الممنوعة» بين الجسد والحكاية. وقد تجسدت الحيرة هذه في شبه الآلية للأداء الجسدي لدى الراقصات جميعهن وخصوصاً رويدا الغالي، التي



رويدا الغالي في «المناطق الممنوعة»

كثفت قواها وأمداءها التعبيرية في وجهها وتركت جسدها ينطق بإحالات تطبيقية، تلمح الى العنف ولا تظهره، كما يحدث في صورة فوتوغرافية. وأرجو ان لا يفهم كلامي بحرفيته، اذ انني لا اطالب بفوتوغرافية راقصة او برقص فوتوغرافي، بقدر ما احب ان تقوم اية محاولة كوريغرافية راقصة على وضوح المنحى والظن، قبل تخليهما نحو «اصناف معاصرة». وما حدث في عرض رويدا الغالي نوع من الضياع المشبوب بعاطفة حقيقية، راوحت بين الجسد وما يحيط بالجسد. الجسد يعبر، هذه حقيقية ثابتة. غير انه اخضع حضوره التعبيري الى لكزات وتلميحات وتضمينات حكائية، لم تخشَ ان تقول الراقصة في نهاية مطاف سكتش اوبرالي انها إنما تحضر نفسها لكي تذهب الى السهرة. ولم تخش ان تستعير عناصر حياتية مباشرة لكي تبني عليها مقاطعها وتحديداً في مقطع الإعمار، حيث مضت الراقصة من طرف الخشبة الى طرفها الآخر وهي تضع على رأسها ضوءا، من تلك الموزعة في الشوارع ليلا والموضوعة أمام الحفر والانشاءات المسورة بشرائط بيضاء وحمراء استعملها العرض في المقطع نفسه. مباشرة، تدفع العرض الى التفاوت مع شعرية البداية والنهاية، قيامة من موت وموت بعد تذكر حياة.

نقر

لا حركات وشب او دوران في «المناطق الممنوعة». ثمة نقر بالجسد عبر الاصابع. غير ان ما يعوز العرض، هو ما يذكر به النقر ذاته: الايقاع الداخلي الذي تبعثر في المقاطع على غير صواب او هدى. وبمستطاعنا ان نقول إن بناء العرض خضع عند رويدا الغالي لحال ثقافية، قبل ان ينبني على حال فنية جسدية. فالخروج على «الكلاسيك فكرة ثقافية» محضة إذا لم تحقق فكرة الخروج بمعطى درامي استيتيكي واضح. لم يحدث هذا. اي ان التكوين الجمالي للعناصر التشكيلية في «المناطق الممنوعة»، لم يترتب على تناسق وانسجام وتناغم، بقدر ما رتب على عناصر لغوية لا تزال تبحث عن حضورها التام.

هل نقول هنا إن ما يهمنا من «العروض الممنوعة» هو ما يدور خلف العرض. اي القرع على ابواب اللغة، البحث عنها بهدف ايجادها. وان الطابع البحثي في العرض هنا، وليس في التكوين. وأنه يجب الانتباه الى قضية خطرة في عرض رويدا الغالي: اللغة المفسرة تعيد العرض في «بحثه المعاصر» الى جذور الكلاسيك. فالرقص هو فني الحركة وهذه طبيعة الباليه الكلاسيكي واللغة المفسرة للفكرة والمضمون والمعبّرة عن الدراما الموسيقية والموضوع، هذه بداية على الارجح لفنانة تريد الاختلاف. عليها قبلا، ان تحسم خيارها، بين الرقص ورسم العرض، وبين المعاصرة القصوى في لحظة عادية وبين الانطلاق من الكلاسيك للخروج عليه. ففي مثل هذه العملية تتحد الروح والجسد في لغة تعبيرية جميلة. هذا عرض بداية مؤلف من اقتراح تكنيك يحتاج الى حرفية اداء وحرفية رسم تكوينات تخلق انسجامها من تنافرها، يضبط التنافر بعناصر الوحدة الداخلية.

أسعفني الحظ بمشاهدات تجارب حديثة: فرقة جوجور وفرقة جونسون الاميركيتان. بوب فوس وبيجار وبعض عروض «بينا باوش». في كل هذه، تبدأ المعاصرة بتأكيد الجذور، وهي ليست واضحة المعالم تماما في «المناطق الممنوعة». جملة موسيقية واحدة متدفقة. ذلك اخطر ما يكون على عرض راقص ينقاد خلفها.

عبيدو باشا

(يتبع: عن «مختارة» لجمانة مراد)

رداً على مقالة عبيدو باشا عن «المناطق الممنوعة»

الجسد حاضر حين يتذكر أو يغفل أو يواجه

بتاريخ الاثنين ٧ أيلول الجاري نشرنا في صفحتنا مقالة للزميل عبيدو باشا عن عرض رويدة الغالي «المناطق الممنوعة» بعنوان «الرقص والمسرحي يتصارعان على المنصة». هنا رد على المقالة.

هل تكون المناطق الممنوعة هي أكثر ما يجذبنا أم يخيفنا؟ تلك التي نريد تسويرها بمنأى عن بشاعة الخارج أم تلك التي يرعبنا التوغل فيها لان ذلك يعني اقترابا أكيدا ان لم يكن سقوطا في الهاوية؟ لكن، الى ماذا ستفضي المواجهة؟

لا ينطلق العرض الراقص لرويدا الغالي من ادعاء او من رغبة في القيام بامتحان للتقنيات التي يتوسلها، كل تقنية على حدة. لا يبدو هذا همه الأساسي، همه الأساسي ليس إبراز عضلات في الرقص بحد ذاته بل إيصال حالة ولحظات مشحونة واستعارات حياتية كاملة. واذا كان العرض في لحظاته الأجمل، أي في البداية وفي النهاية، مستندا بالدرجة الاولى الى البوتو، الرقص الياباني المعاصر، فهذا الاستلهام فكرته ومفاتيحه المبنية أساسا على الحرية الداخلية في التعبير وليس للحاق به يدعي الريادة المحلية او لفرض تيار جديد يرق التجارب السابقة التي لم يهضمها حق الهضم. كل ما في الامر ان هذا العرض يفسح المجال ليتلمس الجسد لغته عبر أدوات متعددة تحكي تعدد المناهل الثقافية والحضارية التي يغرف منها، وليس سوءا اذا بدت ان هذه الأدوات تصل الى إطار «عادي» احيانا، حين تجر الراقصة مثلا ثوبها على منصة المسرح جرا حقيقيا دون ان يكون ذلك موقعا ببركات جمالية. فالجسد يلملم في طريقه ما يناسبه ويخدم لحظاته القوية، يخلق حركته ويصدها في آن لان قوة تعبيره او القدرة عليه وصلت الى هذا الحد، ليس أكثر.

حيرة جميلة

إذا كان العنصر الدرامي قد «احتار بين الجسد والحكاية»، فإنها حيرة جميلة ومعاصرة وتؤكد اصلا او تخدم الرؤية الخاصة التي تنطلق منها رويدا الغالي والمستندة أساسا الى التباس يجاور كل الحالات وكل التقنيات. ليس هناك إطار او قالب "Codé" لهذا التعبير بالجسد بل انسياق الى ارتجال يبتدع حالاته من الداخل ينجرف وراءها او يجرفها، لا فرق. وان تقاطعت فيه المسرحة ام الرقص وان تغلبت الاولى على الثاني في بعض الأماكن، فهذا كله مسخّر للجسد الحاضر بقوة سواء في لحظات التذكر

من العرض

او الغفلة او المواجهة، مستمدا حضوره من قدراته الداخلية والخارجية، قدراته التي تختصر سكونه الى مناطق الأمان إبان الصحوة الاولى على الوجود بشكل مضمر داخلي لكن بالغ الشفافية في المشهد الاول من العرض. تغادر الراقصة الثوب ـ الحديقة الذي هو أشبه بحبل السرة، تغادره ظاهريا لأنه موجود دائما وان غفلت عنه او تم وضعه بإرادتها أم لا، على هامش الحياة، تعود اليه باشكال مختلفة، ربما ليس بالطمأنينة والبهاء نفسه للبداية، لان لا شيء يشبه البدايات حيث الغرف من النبع النقي ذاته الذي احتضناه واحتضننا. لكن سرعان ما تصطدم العصبة الموضوعة على العينين وهي الإبصار الحقيقي لأنها عين على الداخل بالعمى الخارجي لتفتتح سلسلة كوابيس يستحضرها الجسد لأنها جراحه المدفونة التي تنتظر «نكزة خفيفة» لتُفتح من جديد وتنتهي كلها بقطيعة مع الأصول والآخر والمجتمع والمدينة. حين تعبر الذات بكآبة الجدار المديني حيث تراكمت كل رموز حياتنا الخانقة، جدار سوريالي لجلجلة غريبة تنتهي بصحوة مرعبة حيث الجسد يعيش نيرفانا الصلب بين عالمين، عالم المدينة المحشو بفراغه وحماقته، (الذي يشبه علبة نضع فيها كل ما بطل استعماله او تعذر ومع ذلك يحكم حياتنا) وبين عالم الذات، العالم الداخلي فينا الذي يتوق الى فسحة حرية، يفتش عنها، يشعر انها موجودة فعلا لكنه يفتقدها دائما. كل ذلك ملقى على خلفية مثالية عربية. (على أية حال التراكم المادي في حياتنا يقابله تراكم لغوي وحضاري يبرع العرض في إبرازه ان عبر التقنيات الراقصة المختلفة التي توسلها او عبر المقاطع الغنائية او اللغوية التي أستخدمها وكأن الذات ليست مصلوبة فقط على زحمتها المحيطة بها بل على زحمتها اللغوية والحضارية ايضا). اذاً، كل ذلك ملقى على خلفية مثالية عربية اختصرها بذكاء الشريط الصوتي السينمائي الذي ولّفه محمد سويد من الأفلام العربية التي تحكمت رموزها بظروف نشأتنا واعتبرنا في صميم وعينا او على غفلة منه مناطق «ممنوعة» لا تُمس وأسساً، يمكن لها ان تسند حياتنا: التضحية، تقبل عذاب الحب، البحث عن توازن ما من خلال الزواج او التناسل، سلطة الأب... لكن أين نحن من هذه المثالية اليوم؟ تعبر الراقصة زيح الضوء الضئيل مرتدية ثيابا كاريكاتورية تجسد ملامح نسائية ورجالية في آن: فستان ـ فرو ـ كعب عال في قدم واحدة ـ جاكيت رجالية. تعبر الضوء خافية وجهها (من مواجهة الحقيقة؟) منتفضة في نهاية الزيح مثل دجاجة تحتضر: كل ذلك كان كذبا خالصا، أوهاما تأتي لتنقر عبثا على زجاج حياتنا. ليس فقط الانهيار انهيار مثالية بأكملها بل يمضي قدما ليصير انهيارا أكثر حميمية. الحلم بالحب واللقاء والتألق الاجتماعي والعاطفي الذي تسجده الـContattrice نادين نصار على شكل محاكاة هزلية، يقفل على نبرات حزينة تختتم كابوس الفشل والخيبة والإحباطات والعجز عن الإبداع او التواصل.

الشياطين في الداخل

الثوب، حبل السرة، نفقده لنسترده بشكل آخر، أكثر إنسانية، لأنه تمزق كليا ربما. حلم البداية البهي يقابله كابوس المتاهة الذي توقعه الراقصة بعنف داخلي أكثر منه خارجيا، واذا لمحت الراقصة الى العنف دون ان تظهره في أكثر الأحيان فهذا العنف صار مبطنا وداخليا، صار حياتنا نفسها: «الشياطين انتقلت كلها الى الداخل حتى ولو كانت الأرجوحة المعلقة في السقف تمزق بساديتها الفضاء. تنتقل الراقصة بين أفخاخها، وكل فخ، برغم رعبه الذي يعمي البصر ويكتم الأنفاس ويلغي كل كلام إلا من شهقات وصرخات مكتومة (حتى الإشارات لسعي جنسي ما تبدو مكللة بإحباط صارخ)، برغم رعبه، يغري الفخ بالذهاب أبعد منه، الى تقبله، تلف الراقصة نفسها بالشرائط بالحركات نفسها التي كانت ترتدي بها الثوب ـ الحديقة وكأنها طريقة لاستبداله، وكأنها طريقة للقول بأن هذا الشكل الآخر الجديد لهذا الثوب. تتحرر الراقصة من شرانقها الاخيرة وتستند الى الجدار محطمة كثيبة، لكنها تمد يدها لتلتقط شيئا من خلف الجدار، وردة تشكل بها شعرها، كل ذلك الدمار الروحي تلطفه رقة الوردة وتبلسمه. ثم تنتزع الوردة من شعرها لتمسكها من مكان آخر، يفاجئنا كما تفاجئنا نظرة عاشقة تقول كل شيء قبل ان تمضي، في وضعية من يهدي شيئا. هل تهديها لنا؟ على أية حال، يستطيع المتسوّل على أبواب الحياة إهداء وردة أخيرة، فعل ملتبس لعطاء محرّر. السقطات المتتالية أحيت «طواعية» flexibilité جديدة تحمي الرجاء في الداخل، بعيداً، في منطقة ممنوعة فعلا، عصية على كل تشوّه.

ماري طوق