الرقص الشرقي

دراسة سوسيولوجيّة تاريخيّة

مورو بيرغر

لصورة الشرق الادنى في اذهان الغربيين مظهران رئيسيان : الروحانية والجنس . فما برح الرحالون والسائحون من بعدهم ، مدى قرون ، يحجون الى المقابر والهياكل القديمة في مصر – لكنهم ايضا ما برحوا يؤمون الساحات العامة ويرتادون الكباريهات ليشهدوا الراقصات يؤدين رقصة هز البطن التي وصلت شهرتها العالم الغربي منذ زمن .

فمنذ القرن السادس عشر كان الكتّاب الاوربيون يشيرون في كتاباتهم الى المعتقدات الشعبية السائدة عن ابهة « الاتراك » فيما يتعلق بالملبوسات والازياء وعن براعة نسائهم وتفننهن في الرقص . وازدادت فيما بعد معرفة اوربا بالعالم العربي ، فاصبحت الآن رقصة هز البطن (التي تفضل راقصاتها ان يسمينها الرقص الشرقي) تقرن بالدرجة الاولى بالعرب.

ليس هدفي في هذا المقال ان ازكي الرقص الشرقي، بل ان اقول شيئا فحسب عن سبب شعبيته وعن معناه ، وان اصف الرقصة ذاتها والراقصات اللواتي يؤدينها. ولو كان القصد تزكية الرقصة، لاقتضى الامر حملة صليبية ثقافية لتحويل الذوق الجمالي لا في الغرب فقط، بل ايضا ما بين العرب انفسهم المثقفين ثقافة غربية الذين قد شرعوا يتعالون على فنونهم الشعبية ويحدون في الرقص الشرقي باعثا على الاحراج – رغم انهم لا يزالون يتمتعون بمشاهدته . فمن حين لآخر يستبد بالعرب الخفر والحشمة – فالاسلام اشد صرامة من المسيحية في حظره على النساء ابراز جاذبيتهن الجنسية . فقبل اكثر من قرن قام عاهل مصري بنفي الراقصات الشرقيات من القاهرة . واكتفى العهد الجديد ، الذي يقل تطرفا عن ذلك ، بالطلب اليهن ان يغطين اجسادهن من الرقبة حتى الكاحلين . وهكذا فان الدفاع عن الرقص الشرقي الآن لا يكون ضد الطعن فيه من قبل الغرب فحسب ، بل ايضا ضد تزمت العالم العربي نفسه الحديث العهد بالاستقلال .

وكان احدث دليل على الحرج الذي تشعر به النخبة وتشعر به الدوائر الرسمية نحو رقصة هز البطن ، التشجيع الذي تبديه الحكومة والاستقبال الحماسي الذي يستقبل به الشعب فرقة من تلاميذالقاهرة يجمعون بين بعض ملامح تراث الرقص الشرقي وبين التشديد على الاساليب الحديثة التي تغرف من معين الفوكلور . وقد شهدتُ فرقة رضا قبل مدة في دار الاوبرا بالقاهرة ، وهي فرقة موهوبة ممتعة. ولا اقصد الى التقليل من اهميتها اذا قلت

ان جانبا من الشعبية التي تحظى بها يتأتى عن انها تقدم لونا مصريا محليا من الرقص لا حاجة لربطه برقصة هز البطن المغضوب عليها (لكن المحبوبة) .

اصول الرقص الشرقي

ليس باستطاعة اي باحث ان يقرر بالدقة الى اي حد يشبه الرقص الشرقي كما هو اليوم ما كان عليه في الحقب القديمة . هناك دليل على وجود شبه عام بينهما ، في كتابات المؤرخ المسعودي الذي توفي في القرن العاشر للميلاد . فهو يروي في « مروج الذهب ومعادن الجوهر » ، الذي يسرد فيه تاريخ العالم منذ بدء الخليقة ، ان الخليفة المعتمد طلب الى احد العلماء ، في القرن التاسع بعيد العصر الذهبي في بغداد، ان يخبره ما هي الصفات التي تجعل من الراقصة راقصة عظيمة . فاستهل العالم جوابه بعرض موجز لانواع ثمانية للايقاع ، ثم وصف ما يجب ان تتحلى به الراقصة من بنيان جسماني ومن جبلة ومزاج — وفي تعرضه لهذه الاوصاف ذكر ما يدل على انه ربما كانت في ذهنه رقصة تماثل الرقص الشرقي اليوم . فقد قال للخليفة ان على الراقصة العظيمة ان تكون لها مفاصل واوصال مرنة ورشاقة وخفة كبرى في التمايل والدوران وفي هز ردفيها .

تزعم الراقصات انفسهن ان ازياءهن وحركاتهن واشاراتهن هي مبنية بتعمد على الرقص المصري القديم . قد يكون زعمهن صحيحا ، لكن يصعب ان نعتمد عليهن كخبيرات في الموضوع — لانه مهما كانت مؤهلاتهن ، فعلم الآثار وعلم المصريات ليسا من بينها . وهن يزعمن هذا، بالطبع، للسبب ذاته الذي يجعلهن يقللن من دور الجانب الجنسي في رقصتهن: اي ليتمتعن بما يعتبرنه احتراما اكبر ، كما لو ان فنهن بحد ذاته لا يكفي لان يشفع لهن . يضاف الى هذا ان مثل هذا الزعم يشكل مادة حديث ممتعة مع السائحين . ويبدو ان المستشرق العظيم ادوارد وليم لين، الذي اصبح كتابه «عادات المصريين الحديثين واعرافهم» الذي وضعه في القرن التاسع عشر مرجعا كلاسيكيا، قد اخذ بهذا الكلام، فهو لا يكتفي بالقول انه وجد شبها بين الرقص الشرقي والرقصات القديمة كما هي مصورة في المقابر ، بل يذهب الى انه قد تكون الراقصات انفسهن منحدرات من سلالة الراقصات الفرعونيات . لكن ليس ثمة اي دليل على هذا .

هناك بعض الباحثين الذين يقولون ، من الجهة الاخرى ، انه ليس ثمة اي شبه مطلقا . منذ حوالي ثلاثين سنة كان هناك باحث تشيكوسلوفاكي مولع جدا بالحضارة المصرية القديمة، وقد استفزّه زعم الراقصات لهذا النسب فاوكل الى ابنته دراسة جميع الرسوم في القبور — وتوصلا من هذه الدراسة الى النتيجة بان الرقصة الحديثة لم تأتِ من مصر القديمة بل من الجيل الاخير من الاتروسكيين في ايطاليا. لكن لسوء حظ هذه النظرية ان الرسوم التي نشرتها ابنة الباحث تري في الواقع بعض الشبه ، خاصة فيما يتعلق بالاوضاع ، بين الراقصات

القديمات والحديثات . كما ان ازياءهن متشابهة ايضا ، ولو ان الراقصات الفرعونيات كن في العادة يرتدين من الملابس اقل بكثير من زميلاتهن الحديثات ، بل انهن في كثير من الرسوم يرقصن وهن عاريات .

وفي بعض المؤلفات القديمة دليل آخر على الشبه بين الرقصة الحديثة والرقص القديم . فالشاعران اللاتينيان جوفينال ومارشال ، اللذان عاشا في القرن الاول بعد الميلاد ، يتحدثان عن الراقصات الشهيرات في قادش ، المرفأ الاسباني الذي كان قد احتله الفينيقيون والقرطاجيون قبل ان يسقط في يد روما ، فتعرض بذا للمؤثرات الشرقية . يصف جوفينال باستنكار الفتيات اللواتي يرقصن رقصات حسية ، « ويهوين بافخادهن المتزجرجة الى الارض » . ويعد مارشال ضيوفه بالا يعرض عليهم فتيات من قادش « المتهتكة » ، فتيات « يهزهزن احقاءهن الداعرة بشبق لا حدّ له في تلويات مدروسة » . من المحتمل ان تكون الراقصات الفينيقيات ، فالقرطاجنيات ، واخيرا المصريات الرومانيات ، قد ادخلن الى الاقطار الغربية تلك الحركات التي قرر لين (الذي كتب بعد جوفينال ومارشال بالف وثمانمائة عام) انها هي الحركات عينها التي شهدها في القاهرة .

الرحالون وهز البطن

ان وصف الرقص الشرقي لم يكن قط بالمهمة السهلة . عندما غزا نابوليون مصر في ١٧٩٨ كان من بين مرافقيه علامة فرنسي اعجب بالرقصة اعجابا بالغا ، فكتب في الدراسة العظيمة التي نشرها هو ورفاقه عن مصر : « انه من المستحيل وصف هذا الضرب من الرقص بضبط ودقة في لغتنا » . وبعد هذا بخمسين سنة ، نسب الروائي الفرنسي الشهير غوستاف فلوبير ، الذي تركت علاقته مع « عالمة » معروفة في مصر اثرا دائما على روحه (وربما على جسده) ، نسب هذا العجز الى نفسه لا الى اللغة الفرنسية . فكتب الى صديق له بعد حفلة ليلية خاصة : « ساوفر عليك مشقة قراءة وصف للرقصة — فاني لن انجح في وصفها » .

لكن سواه من الرحالة كانوا اقل احجاما عن الوصف ، — ومن بين هؤلاء كان رجل امريكي معاصر لفلوبير ، اسمه جورج وليم كيرتس . وكان هو وفلوبير ، على بعد اسابيع من واحدهما الآخر ، قد زارا الراقصة ذاتها في صعيد مصر ، بعيدا عن القاهرة ، في شتاء ١٨٥٠ . كان كيرتس ما يزال في العشرينات من عمره ، وكتب وصفا لهز البطن في صحيفة « نيويورك تريبون » استثار كثيرا من قرائها — قال : « وقفت كوتشوك بلا حراك ... واصطخبت امواج الصوت الحادة في ارجاء الغرفة ، مندفعة في ايقاعات منتظمة وهي واقفة بلا حراك ، الى ان راح جسمها كله يختلج على حين غرة متمشيا مع الموسيقى .

ورفعت يديها ، تقعقع الساجات ، ودارت ببطء حول ذاتها ، جاعلة ساقها اليمنى القطب ، وهي ترجرج جميع عضلات جسمها بشكل رائع عجيب . وعندما انتهت من الدوران في البقعة التي كانت واقفة فيها ، تقدمت للامام ببطء ، وجميع عضلاتها تنتفض حسب ايقاع الموسيقى وفي تشنجات قوية هائلة ... لقد كانت رياضة غريبة بديعة . لم يكن فيها رقص رشيق – مرة واحدة فقط كانت فيها حركة رقص ، عندما تقدمت للامام ، شالحة احدى ساقيها امام رفيقتها ، كما ترقص الغجريات . لكن فيما عدا ذلك كان كل شيء حركة شبقة ... وظلت الموسيقى تصدح ، ضارية شرسة ... وفجأة وقفت كوتشوك ، وعضلاتها ما تزال تتحرك ، وسقطت على ركبتيها ، واخذت تلوي جسدها وذراعيها ورأسها على الارض ، كل هذا بموجب ايقاع الموسيقى – كل هذا وهي تقعقع الساجات ، ونهضت بالصورة ذاتها . لقد كان مشهدا دراماتيا حقا ... لقد كان قصيدة حب غنائية ، لا تستطيع الالفاظ ان تعبر عنها ... وظلت تتراجع ... وبعد ان دارت حول ذاتها كما فعلت قبلا ، جلست على الارض – وبعد هذا المجهود المرهق العنيف المسرف ، اضحت باردة كالرخام » .

ينطبق هذا الوصف ، اذا استثنينا ما فيه من شهوانية بالغة ، على اللون الشائع جدا من الوان رقصة هز البطن الى يومنا هذا ويبين خاصيتها الرئيسية : التعبير عن طريق حركة الجسد ، حركة الذراعين والرأس لا الساقين – بحركات محددة من حيث المكان لكنها بالمقدار ذاته قوية مكثفة ضمن نطاقها الضيق . ولما كان كيرتس يتفرج على راقصة هي في الوقت عينه غانية ذائعة الصيت ، فقد كانت الرقصة التي شهدها رقصة فيها من الدعارة على الاقل قدر ما فيها من الرشاقة . وبدلا من ان يستسلم كيرتس للراقصة ، كما فعل فلوبير عن طيب خاطر ، فانه ادعى انه فرض على ذاته مقدارا من السيطرة – رحب به قراء « التربيون » ولا بد . فقد كتب : « وداعا ، يا كوتشوك ! وداعا ، ايتها الحمامة القريرة العينين ! لقد كدتِ ان تغريني باللذة . آه يا وول ستريت ، يا وول ستريت ! ألأنك عفيف ، ينبغي ان ننصرف عن الاكل والشراب ؟ »

وهناك رحالة آخر ، اوسع اطلاعا ، هو الصحفي البريطاني الخبير باللغات جيمز اوغسطس سينت جون ، تجول على قدميه في طول مصر والنوبة وعرضهما ما بين ١٨٣٢ و١٨٣٤ . واذ كان واسع المعرفة واقفا على الخبايا ، فقد كان بامكانه العثور على الراقصات في القاهرة ، بالرغم من ان الامر بنفيهن عنها كان قد صدر آنذاك . ووصفه لراقصتين شابتين دون العشرين من عمرهما يشدد على عنصر الهوى الحسي لكن بدون ان يثقل ذاته بالجنس : « عيونهما تقدح شررا ، وصدراهما يترجرجان ويلهثان ، وجسداهما يتخذان اشكالا وانعطافات مختلفة عديدة . التفّت احداهما حول الاخرى ، كافعوانين ، بمرونة ورشاقة ، لم اشهد مثلها من قبل ابداً » . وشهد ايضا راقصات كن فنانات بانتوميم –

« ممثلات بارعات » لم ينلن من الرحالين « ما يستحققن من اعجاب وثناء » . وقد وجد هذا المزيج من القصة والجنس جذابا بحيث تنبأ ان فرقة مؤلفة من مثل تلك الراقصات « ستتمكن ، اذا شغّلها مدير اوبرا ، من اجتذاب الجماهير وملء الصالات في باريس او لندن » . اما انهن لم يفعلن ذلك في الواقع ، فتدليل على مدى قوة الفكرة المبالغ بها التي تقرن الراقصات الشرقيات بالغواني . وهذا شيء يجب الا يقلل ، من ناحية منطقية ، من فنية الرقصة حين تؤدى اداء صحيحا . لكن في القرن الماضي ، عملا بقانون توزيع الاعمال ، اخذ رقص هز البطن والبغاء يبتعدان اكثر واكثر واحدهما عن الآخر ، حتى اصبحا اليوم لا يلتقيان الا في الدرك الادنى فنية في هذا منهما وذاك .

وثمة رحالة آخر قام برحلة في النيل ، هو المؤلف الامريكي البارز هنري آدمز . غير انه لم يخلف وصفا منشورا لرقصة هز البطن — ربما لانه كان خلال شهر العسل حين شهدها . وكتبت زوجته ، التي كانت سريعة الاستثارة والانصدام ، الى ابيها من الكرنك تقول : « شهدنا ليلة الامس بعض الراقصات في منزل القنصل ، لكنهن لم يبعثن فينا التسلية ولا السرور . لسن بالجميلات ولا الرشيقات ، ولم يفعلن اكثر من ان يتلوين وان يفتلن انفسهن ، وبدين لنا منفرات جدا . كانت ثيابهن بشعة ، ولم يتميزن بشيء مما تتميز به الشرقيات من بهاء وابهة . يخيل اليّ ان الوضع في القاهرة يختلف تمام الاختلاف » .

حركات الحية

في العالم العربي انواع متعددة من الرقص . احدها يكاد يكون نسخة امينة عن الرقص المصري القديم كما جاء الينا خلال العصور او كما درس من الآثار الفنية الموجودة في القبور . هذه الحركة النـاشفة ، الهندسية ، البطيئة كما يبدو ، والعفيفة نسبيا ، لا تزال موجودة تؤديها بعض الراقصات ، وان يكن نادرا . ونوع آخر هو الرقص « الكلاسيكي » ، الذي يروي احد اشكاله قصصا او يقلد الحيوانات او النباتات ، وهو في غالب الاحيان سلسلة من الارتجالات . وهو في بعض اشكاله الاخرى رقص مباركات او نواح او استعطاف او ما شابه . وهناك اخيرا نوع ثالث هو رقصة هز البطن . ولهذه صفة شعبية ، اذ يرقصها في بعض القرى العربية الصبيان والبنات ، والرجال والنساء ؛ وتكون لها صبغة جنسية ، لكن الى حد معتدل . اما رقصة هز البطن كما تؤديها الراقصات في الملاهي فهي ، بطبيعة الحال ، اشد حرارة واكثر جنسية منها كما تؤدى شعبيا في القرى .

لقد قال لي باصرار عدد كبير من ابرز الراقصات في القاهرة ان العنصر الجنسي في هذه الرقصة مبالغ به . وسارعت ياسمين ، وهي راقصة شابة بارعة فصيحة كسبت قبل سنوات شهرة كبيرة في القاهرة ، الى تذكيري بان الاثم انما يكمن في عين الناظر . (وذكّرتها

بدوري ان هذا ينطبق ايضا على الجمال) . فسّرتُ هذا التواضع اول الامر على انه ناتج عن طموح الراقصات الى مقام فني رفيع، ارفع مما ينلن فعلا . غير اني قد اقتنعت فيما بعد بانهن على صواب — ولكن الى حد معين فقط ، لاني اجد من الصعب ان اصدق ان الرقص الشرقي خلو من العنصر الجنسي الى الحد الذي يزعمن . لكن الجنس ، بالطبع ، لا يتنافى مع الجمال ، وهو يشكل جزءا من كل لون من الوان الرقص تقريبا، منذ الرقصات البدائية حتى الباليه .

كان العنصر الجنسي في رقصة هز البطن في القرون الماضية اقوى منه اليوم بكثير ، وكانت الراقصات يكشفن عن نهودهن تماما او تقريبا تماما ، وكانت تجري عادةً عروض داعرة في الخفاء . وكانت تؤدي الراقصات « رقصة النحلة » التي جاء فيما بعد على غرارها الستربتيز كما نعرفه اليوم . وقد وصف الكاتب الفرنسي بريس دافين في القرن التاسع عشر هذه الرقصة كما يلي : تتقدم اجمل جميع الراقصات للامام وترتعش كما لو ان نحلة قد عقصتها . فترقص رفيقاتها حواليها ويرحن يفتشن عن النحلة . ويشرعن بنزع ملابسها عن جسمها، قطعة قطعة، بينما تتخذ هي اوضاعا مثيرة. لكن التفتيش يضيع سدى، بالطبع، وتقف الراقصة عارية ، وتروح في دورانات لا عدّ لها وهي تقاسي الالم الذي ابتلتها به النحلة المراوغة .

ان هز البطن كما يؤدى اليوم ليس فاجرا كما كان يصفه المشاهدون في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. فالزيّ، اولا ، الذي تلبسه الراقصة يكشف الآن من جسدها اقل مما كان يكشف في الماضي . فهي تلبس في الغالب ثوبا طويلا يلتصق بجسمها . وقد تلبس ، عندما تقوم بادوار خاصة ، اثوابا بلدية من القطن الابيض ، هي مزيج من قميص فضفاض وما يبدو للمتفرج الاجنبي لباس نوم طويلا ، وتضع حزاما حول ردفيها . والراقصات ، ثانيا ، يتحركن الآن اثناء اداءهن لرقصاتهن اكثر مما كن يفعلن في الماضي. ففنهن ليس في مجرد تحريكهن لبعض عضلاتهن بينما يبقين واقفات في المكان ذاته، بل هو ايضا في الحركة الملذة التي يقوم بها الجسم وهو يتنقل تنقلا رشيقا .

تتألف رقصة هز البطن من سلسلة محدودة من الحركات ، مع ان تعديلا قد يجري في ترتيب هذه الحركات . تبدأ الراقصة وحجاب حول رأسها وكتفيها ، وتتمشى بضع لحظات. وسرعان ما تنزع الحجاب وتقوم بحركات ايقاعية لكافة اجزاء جسدها: وخلال ذلك تصدح الموسيقى سريعة وبطيئة على التتالي حسبما تفضل هي . ومن الحركات الاولى التي تقوم بها، حركة البطن على حدة : فهي تزمّه للداخل وتدفع به للخارج في حركة سلسلة متموجة. وتحرك الراقصة نهديها افقيا وهي واقفة او وهي تتمشى. ثم تهزهز ردفيها، كلا منهما على حدة وبدوره : الى فوق ، والى تحت ، والى جانب. وتجري هذه الهزهزة ايضا

في ذات الوقت الذي يجري به تحريك البطن في الاتجاه المعاكس . عند هذا تقف الراقصة او تتمشى مجانبة . ويجري ارتعاش النهدين والبطن بينما تكون واقفة في سكون .

بعد ذلك تؤدي الراقصة سلسلة من التابلوهات المسرحية ، تعزف اثناءها الموسيقى ببطء وتلعب على كل قطعة لوحدها على التوالي . وتتبع هي ذلك بحركات تنقلها من جزء على المنصة الى جزء ، متمشية مع ايقاعات صاخبة تلعبها الغرفة بكاملها معا . في هذه المرحلة تلعب في العادة بالساجات ، ويصفق الجمهور بايديهم على ايقاعها ، وينهض بعض المشاهدين فيرقصون في اماكنهم بل واحيانا على المسرح ذاته (اذا لم يكن الجو رسميا جدا لا يتيح لهم ذلك) . وتلي هذا حركة محببة للجمهور ، فترفع الراقصة احدى ساقيها قليلا وهي تهزهز ردفها من فوقه . وتقف بسكون، وتهز كتفيها، وتؤرجح ذراعيها ، وتفرقع اصابعها . وتنحني بظهرها انحناءة كبيرة ، بحيث يصبح عمودها الفقري كله على الارض ، وخلال ذلك تهز كتفيها ونهديها بلين وببطء . وقد تكرر بعدئذ الحركات السريعة قبل ان تختتم الرقصة بلفات قليلة .

ان رقصة هز البطن، سواء في مصر الفرعونية، او في قادش عهد الرومان، او في القاهرة في القرن التاسع عشر ، او في البلدان الممتدة ما بين المغرب والافغان في الوقت الحاضر ، هي في جوهرها رقصة شكل اكثر منها رقصة تنقل وتحرك . ان معظم الرقصات الغربية تتضمن حركة عبر مساحات واسعة ، لكن الرقص الشرقي يشدد على حركة مختلف اجزاء الجسد بينما تظل الراقصة في المكان ذاته . فالحركة تقوم بها الذراعان واليدان والجذع والردفان — لا الساقان . ومع ان دورانات الجذع والردفين تثير التخيلات الجنسية ، فان الحركات الجميلة للذراعين واليدين مهمة للراقصة الجيدة اهمية تلك لها، وهي شهوانية بدون ان تكون مصبوغة بصبغة الجنس بصورة مباشرة . فالراقصة تتحرك من بقعة الى بقعة لمجرد التنويع فقط ولتمكن جميع المتفرجين من رؤيتها من الزوايا والابعاد المختلفة ؛ وهذا التنقل والتحرك ليس جزءا من الرقصة ذاتها ، الا في حالة او حالتين . على ان الراقصة ، وان تكن ثابتة في مكانها ، تستعمل ساقيها لتساعداها على تحريك بقية جسمها .

تسعى الراقصة الجيدة في تحركات جسمها هذه الى حركة سلسة دائرية بيضية الشكل ومتموجة ، اكثر منها حركة حادة مستقيمة (مع انه توجد في الوقت الحاضر حركات من هذا النوع ايضا) . قالت لي هدى شمس الدين ، وهي في طليعة الراقصات المصريات ، ان اثر الرقصة يجب ان يكون كأثر حركة الحية. وشرحت لي ذلك، وهي تحرك يديها في الهواء وعلى طول الطاولة وعرضها بصورة معبرة ، قالت : « ان الناي يعزف ما اراه انا **صوت** الحية . لهذا فعليّ انا ان اؤدي **حركاتها** » . واعتقد ان هذه الملاحظة تشير الى الخاصية الاساسية في هذه الرقصة : فالراقصة ، كالحية ، تتحرك ببطء ، وفي تموجات ؛

وكل منهما ، بمعنى من المعاني ، جذع باكملها، بدون ساقين . ولما كانت الحركة مكانيا امرا ثانويا عرضيا فقط ، فان الراقصة الشرقية تدرب ذاتها على اكبر عدد يمكنها اتقانه من الحركات الدقيقة المعقدة . ثمة حركات معينة روتينية تؤديها جميع الراقصات ، غير ان كل راقصة جيدة تصنع وتطور لا اسلوبها المميز الخاص فحسب بل ايضا حركاتها المميزة الخاصة للبطن او النهدين او الظهر او الردفين، وتكون هذه جنبا الى جنب على الدوام مع حركات اليدين والذراعين والكتفين والرأس والوجه ، بل وتعابير العينين . ان الرقصات الشرقية والافريقية على وجه العموم تشدد على حركات اجزاء الجسد عدا الساقين ، وفي بعض المجتمعات « ترقص » النسوة بايديهن ، وفي سواها يركزن على اختلاج الفخذين، وفي سواها ايضا تكون الشفتان او حتى الحنجرة العضو الرئيسي الواجب تحريكه — وفي الواقع ، يبدو انهن لا يهملن اي عضو من الاعضاء .

ولما كانت حركات الاعضاء العليا مهمة الى هذا الحد ، فان النخبة من الراقصات الشرقيات يتلقين بعض التدريب في الباليه الكلاسيكية ليتمكن على الاقل من الوقوف على اصولها . وفي القاهرة الآن صونيا ايفانوفا ، الروسية الاصل والبريطانية التدريب ، وهي تعلم فيها فن الباليه، وقد قامت بتعليم عدد من راقصات الدرجة الاولى الشرقيات، كهدى شمس الدين وسواها . وتؤكد الآنسة ايفانوفا ، التي شهدتُ برفقتها حفلات الرقص الشرقي في القاهرة ، ان هذا الرقص يمكن ان يكون من السمو والروعة فنيا ما هي الباليه.

خصائص الرقصة المميزة

اود ان اشدد على ثلاث خصائص مميزة لرقصة هز البطن : انها سلسلة من « اللقطات الساكنة » ، اذا جاز التعبير؛ وانها تشدد على الحشمة الجنسية كما على العرض الجنسي؛ وانها مسكّنة قدر ما هي مثيرة .

بما ان الراقصة الشرقية لا تصل الى غايتها الرئيسية عن طريق التحرك عبر مسافات واسعة، بل بتحريك اجزاء جسمها وهي واقفة في الموضع ذاته ، فان الانطباع العام الذي تعطيه الرقصة هو انها توالٍ لصور ساكنة مأخوذة في اوضاع مختلفة بالنسبة للمتفرج . فهي في كل موضع تكون فيه تؤدي حركاتها واشاراتها وتعابير وجهها ، وتبني عليها سلسلة من التابلوهات. واثر الرقص الشرقي يشبه الى حد اثر الفن العربي بصورة عامة. اي انه يعتمد على الشكل ، على ترتيب الاجزاء في مساحة محصورة ، كما في الفسيفساء . فهو ليس فنا يطلق فيه العنان ، بل هو لحد كبير فن ضبط وسيطرة . وكل تابلو ترتبط بالاخرى في تأثيرها فتزيد فيه، وسلسلة التابلوهات ايضا تتراكم تأثيراتها على الحواس، الى ان تصل نقطة الذروة . ومن بعدها يجيء الانعتاق ، يجيء الختام ، في حركة ايقاعية جدا ورشيقة ، تتبعها برمات عديدة تنتهي بها الرقصة .

ومع ان هذا التأثير التراكمي المتصاعد غالبا مـا يقارن (من قبل المراقبين الاغرار ، الذين يسارعون الى تبني الاستعارات العميقة) بصعود وهبوط العملية الجنسية نفسها ، الا اني لا اعتقد ان الرقص الشرقي يفعل هذا اكثر مما تفعله رقصة الطقطقة اوالرقص الاكروباتي. فمعظم اعمال الفن القائم على الزمن تبني تدريجيا وقعا عاطفيا ثم تمدّ المتفرج بالانعتاق ، كما تتحرك اشكال الطبيعة في موجات ودوائر. ان رقصة هز البطن رقصة جنسية ، بالطبع ، لكنها جنسية في توتر ما بين العرض والحشمة ، مـا بين الكشف والاخفاء . فالراقصة تؤدي على التوالي حركات مهيجة واشارات واوضاعا رزينة. وتستعمل الحجاب اول الامر كيما تخفي وتكشف ، بدون ان تكون لعوبا او غنوجة . وقد ذكرت لي هدى شمس الدين ان الراقصات يستعملن هذا الحجاب كما تستعمل بنت البلد الملاءة السوداء او الملونة التي تلفها حول جسمها . وقد رأيت هؤلاء النساء يتوصلن الى تأثيرات مثيرة للحد ذاته عن طريق تلاعبهن بثنايا هذا الثوب ، التي تبدو وكأنها لا شكل لها ، كيما يشددن على هذا الجزء او ذاك من الجسم الذي تحتها . فالراقصة تستعمل يديهـا او ذراعيها للقصد ذاته ، فتخبىء وجهها حينا وتكشف عنه حينا؛ وفي بعض اقسام المجتمع العربي حيث تغلغل الاثر الغربي اقل مما فعل في سواها ، مـا يزال من الحشمة اكثر ان يستر الوجه من ان تستر بقية اجزاء الجسد . (في ١٨٤٩ كتب فلوبير الى امه من الاسكندرية عن الحجاب : « ومن الجهة الاخرى ، اذا لم يرَ المرء وجوههن ، فانه يرى صدورهن بكاملها . فكلما انتقل المرء من قطر الى قطر وجد ان الحشمة تبدل مقرها ، كرحالة ملول يظل يتنقل من مقعد في العربة لمقعد ») .

ويساعد الزيّ الذي تلبسه الراقصة الشرقية في الوقت الحـاضر على جعلها **لا** تكشف عن اجزاء كثيرة من جسدها ، وهي تتوصل الى التأثير الجنسي عن طريق تحريك جسدها اكثر منه عن طريق عرضه فحسب . وهكذا فان ازياء الراقصات تصمم بقصد ابراز حركاتهن والتشديد عليها اكثر منه بقصد الكشف عنهن وعرضهن — لهذا فانهن يستعملن الحجاب ، ويغطين الصدور ، ويلبسن الثوب الطويل الذي غالبا ما لا يكون حتى شفافا ، ويتزين بقطع الحلى والمصوغات على رؤوسهن واذرعهن وجذوعهن وكواحلهن . وهناك جزء من اجزاء ازيائهن لم يكن الهدف منه واضحا لديّ — هوالحزام الضيق حول الردفين. يزعم سينت جون ، الذي درس مشاهد القاهرة بعناية قبل قرن ونيف ، ان هذا الحزام لا غنى عنه لتمكين الراقصة من اداء الحركات . وقالت لي الآنسة ايفانوفا الشيء ذاته ، وايضا الراقصة ياسمين . لكن هدى شمس الدين تصر على ان الحزام يلبس لمجرد تأثيره كزينة ولابراز ردفي الراقصة . واعتقد ان من مفعوله ايضا ان يجعل البطن يبرز بعض الشيء ، فينجم عن ذلك ان كل حركة تقوم بها تضخّم بسهولة . ولما كان جوهر الرقص

الشرقي الحركة اكثر منه العرض ، فانه لم يتأثر كثيرا بما فرضت عليه مؤخرا السلطات في مصر من ان تتغطى الراقصات من الكتفين حتى الكاحلين ، ولو باقمشة شفافة .

ان رقصة هز البطن ، بمزجها بين الحشمة والعرض وبحركاتها المنسابة المتموجة ، لها كما اعتقد صفة مهدئة مسكّنة تخفف ما فيها من اثارة جنسية . انا لا انكر انها مهيجة جنسيا ، لكني اعتقد انها تفعل ذلك بالنسبة للغربي اكثر مما تفعل للعربي ، وهذا يفسر الى حد سبب الصورة التي رسمها الاوربيون والامريكيون لهذه الرقصة في افكارهم . اما العربي فان حركات الراقصة المنتظمة والسلسة والصافية لها مفعول عليه يكاد يكون منوما يتعاقب هو ومفعول الاثارة ، مما يجعله يرغب هو ايضا في ان يرقص . انه يعي ، بالطبع ، الجانب الجنسي ؛ لكن هذا الجانب ، في الرقص الشرقي الجيد ، ليس مجرد حافز على الرغبات الجنسية — اذا كان هذا الحافز اطلاقا . بل اني مقتنع ، على العكس ، نتيجة مراقبتي لعدد كبير من جماهير المتفرجين ، بان اثارة الرغبة الجنسية تقابلها وتصدها اللذة البصرية الصرف في الحركة السلسة الصافية والاستمتاع الصوتي بالموسيقى ، وهذان معا يبعثان احيانا هدؤا يكاد يكون منوما ، يقطع حبله الاستعجال في سرعة الموسيقى والتغيير في الايقاع . ويمكنني في الواقع ان اصف سحر الرقصة ، في نطاقها هي ، بانه سحر « البصبصة » الحقة .

ومن المفيد ان نعقد مقارنة بين رقصة هز البطن وبين ذلك الضرب من الفن الذي يستهوي الامريكيين لحد كبير ، واخذ الآن يستهوي الاوربيين ايضا — اعني به الستربتيز . ان الفرق بين الاثنين عظيم . فكما ان روح الرقص الشرقي هي الحركة ضمن مدى مكاني محدود ، هكذا ايضا روح الستربتيز هي العرض اثناء التحرك والتنقل . ومفتاح كل منهما هو في نقطة الذروة : في الستربتيز ، العري (او اقرب شيء الى العري تظن الراقصة ان بوسعها الوصول اليه دون مجازفة مع القانون) ؛ وفي الرقص الشرقي ، الحركة . في الرقصة الامريكية ، الموسيقى شيء عرضي ثانوي ؛ في الرقص الشرقي ، الموسيقى يتمتع بها المتفرجون كموسيقى وتستحثهم على المشاركة بالتصفيق بالايدي وهز الجسوم بل والنهوض للمشاركة بالرقص . في الستربتيز ، العرض امر اساسي جدا بحيث ان الانتباه يركز على اثواب الراقصة وعلى تلاعبها بها ؛ اما في الرقص الشرقي فالمتفرجون يتبعون بابصارهم الراقصة نفسها ، كهيكل بشري كامل ، — ذلك ان حركات الرأس والذراعين والكتفين مهمة اهمية حركة الجذع . ورقصة الستربتيز مفروض فيها ان تهيج الرغبة الجنسية في المتفرج ؛ في حين ان رقصة هز البطن مصممة بحيث تهيج هذه الرغبة لكنها تهدئها ايضا . والستربتيز « بصبصة » ، غير ان منظر العري يعد بشيء اكثر من ذلك ، لكن الراقصة لا تقدمه قط ؛ اما الرقص الشرقي ، فبتعاقب الاثارة والسلبية فيه ، لا يعد بشيء اكثر من

الرقصة ذاتها . وهكذا فان احدى الرقصتين « بصبصة » صافية ، في حين ان الاخرى تصور خيالي على المتفرج فيه ان يتخيل الذروة الحقيقية ، التي يوعد بهـا على الدوام لكن الوعد لا يتحقق . الستربتيز رقصة « امريكية » او « غربية » ، في تشديدها على الهدف الاخير – العري – وفي تراجعها الغنوج عن الذروة . لكن هز البطن رقصة « شرقية » ، في طبيعتها السلبية الى حد وفي قناعة الجمهور بان يطلبوا الاقل لكنها ان يحصلوا على كل ما وُعدوا به .

الغرب والشرق وانماط الحياة

اذا كان الرقص الشرقي رائعا ورائقا جذابا الى هذا الحد ، فلماذا لا تزداد شعبيته في اوربا وامريكا عما هي الآن ؟ اعتقد ان السبب هو اننا قد اصبحنا ضحية للصور الراسخة التي كوناها لانفسنا وضحية لما في مشاعرنا من تضارب. فنحن في الغرب نقرن هذا الرقص بالجنس – الذي نحبه لكننا في العادة لا نعتبره فنيا جدا ، لاننا ان فعلنا ذلك نكون قد اسبغنا ثوب الوقار على شيء يعده تراثنا الديني « اثيما » . هذا الموقف من الاتراك والعرب والمسلمين بوجه عام قد انتشر في الحضارة الغربية منذ الصليبيين، عندما عرفنا العالم العربي الاسلامي من جديد، كفاتحين. قبل ذلك لم يكن احد يشك في تفوق بلدان الشرق الادنى ماديا وحضاريا على بلدان اوربا الغربية . وكشفت الحروب الصليبية عن ان اوربا هي الحضارة الاقوى لكن الشرق الادنى هو الحضارة الاكثر رقيا وصفاء. كما ان شعر الفروسية في القرون الوسطى في اوربا، الذي ابتدأ بالقصائد الغنائية الغزلية للتروبادور البروفنساليين في اواخر القرن الحادي عشر ، يعود في اصله الى الشعر العربي في الاندلس . وبعد ذلك بعدة قرون اكتشفت اوربا قصص « الف ليلة وليلة » والتهمتها التهاما وراحت تحاكيها .

نمت في اوربا فكرة تفوّقها على الشرق ، بازدهار الفن فيها ، واكتشافها لعوالم جديدة وفتحها لها ، وبوصولهـا عن طريق البحث الفلسفي والتأمل الى انتصارات في حقول العلم والتقنولوجيا . لكن ظل بعض الاوربيين يتساءلون عما اذا كانت اخلاقياتهم اعلى من اخلاقيات الشرقيين . قال وليم جورج براون ، وهو من الرحالة الانكليز العظام في اواخر القرن الثامن عشر ، ان ما في الاوربي من « فراغ صبر ، وحركة ، وامل بالغ » يقود الى الخيبة ، لانه لما كان يرى ان مجال « التحسين لا نهاية له » فانه لن يقنع بالنجاح ابدا . اما الشرقي فان « وقاره وصبره » وعاداته بوجه عام « صائبة ونابعة عن الاشياء من حوله »، مع انها ايضا « مقصورة على تلك الاشياء » . واذ كان يفتش عن الاقل ، فانه قانع بالاقل ولهذا فهو اسعد .

اما بخصوص العلاقات بين الرجال والنساء فان براون، على نقيض جل الاوربيين الذين

سجلوا ملاحظاتهم على المجتمع الاسلامي ، لم يهاجم تلقائيا وبترفع وادعاء فصل المرأة وتبعيتها للرجل . فقال ان النساء الاوربيات قد سئمن « الاستخذاء الجامد » الذي يبديه نحوهن الرجال والتفتن الى المتعات الحسية . لكن الرجال الاوربيين لم يفصلوا نساءهم كما فعل الشرقيون ، كيما يمنعوهن من ان ينشدن هذه اللذات . لان النساء الاوربيات كن قد اخذن اذ ذاك يعتبرن انفسهن مساويات للرجال ، وهكذا بدأن يخترن اقرانهن وفقا لرغباتهن هن. فكانت النتيجة انه صار لزاما على الرجال ان يكسبوا نساءهم وان يحتفظوا بهن عن طريق « حذلقات وتقطيبات وجه متنوعة ». ويضيف براون الى هذا قوله: « من هنا الحكايات الرومانطيقية في رواياتنا ، ومن هنا التصرفات التافهة لابطالها ، ومن هنا ضروب الحيرة في مجتمعاتنا ، التي يضحك منها الشرقيون » . لهذا فانه كان غير متأكد من ان اعتزاز الاوربي بعرض زوجته هو افضل او اعقل من عادة الشرقي بفصل زوجته. وماذا كانت نتيجة هذه العادة الاوربية ؟ يقول براون : « تقوم الالفة وعدم التكلف بين المرأة وعدد من الرجال، وتكون مرخصة لكونها علنية، فيطيب للمرأة بعدها ان تقيمها في الخفاء . فيصبح الرجل تعيسا ومضحكا، ويحيق بالزوجة العار، ويضحي العاشق معوزا . هذا قلما يحدث في الشرق ، او لا يحدث فيه اطلاقا » .

هذا الفرق لا يزال قائما حتى يومنا هذا . ففي معظم انحاء الشرق الادنى ، باستثناء عدد قليل من سكان المدن الذين تشبعوا بالعادات الغربية، تعتبر المرأة التي تعمل على جعل ذاتها جذابة جنسيا بشكل علني في المجتمع ، هدفا سهلا . فالافتراض المنطقي هو انها لم تكن لترغب في عرض محاسنها لاي شخص عدا زوجها لولا انها على استعداد لبيع هذه المحاسن او لوهبها مجانا . وحتى في يومنا هذا تجعل معظم النساء في الشرق الادنى انفسهن جذابات لازواجهن فحسب . في المجتمعات الغربية تعمل المرأة جهدها لتبدو جميلة امام النساء والرجال علنا . ففي البيت ترتدي نساء الطبقة المتوسطة السراويل ، ولا يتجملن ، ويشتغلن في العادة كعامل ماكينة وسائق سيارة معا . بهذا الشكل تقابل المرأة الغربية زوجها . لكنها عندما تذهب للسهرة في المساء ، فانها تتبرج وتتزيى بعناية ، وتجلس آنئذ الى جانب رجال باستطاعتهم ان يملأوا اعينهم منها ، بينما يفترض في زوجها ان يختلط بسواها من النساء . وعندما تعود الى البيت ، تستعد للذهاب الى الفراش بان تزيل آثار التجميل عن وجهها وتقلل من جاذبيتها من جديد . اما في الشرق فما يحدث هو عكس هذا . فالمرأة لا تجمل ذاتها حينما تخرج خارج بيتها ، غير انها تصرف ساعة وهي تجعل ذاتها جذابة لزوجها قبل ان تخلد الى الفراش . وعليّ ان اضيف هنا انه رغم منطقية هذا الترتيب ، فان النساء في الشرق الادنى يرغبن في الصدوف عنه . لكن هل من عجب في ان براون وصل الى هذه النتيجة : « في حين يحفزنا الغرور على الادعاء بالتفوق الاكيد ،

غالبا ما يجبرنا الاختبار والتجربة على التشكيك في صحة الحكم الذي نصر عليه » ؟

وهكذا اصبح شعور الاوربيين تجاه المدنية الاسلامية شعورا مزدوجا متضاربا: فكانوا يعتقدون انها دون مدنيتهم مستوى، لكنهم كانت تخالجهم بعض شكوك لا تبرح الأذهان. فبدأوا يفكرون بالشرق كموطن يغلب عليه الطابع الحسي والطابع الروحي ، كموطن دنيوي عالمي وسامٍ نبيل . هذا الشعور المزدوج المتضارب نجده في الادب وفي الفن الاوربيين . فشيكسبير يسمى بطل « عطيل » المأساوي « العربي الباسل » و « العربي الداعر » . واصبح « التركي » و « العربي » و « المسلم » الفاظا ومواضيع شائعة ، صارت رمزا للايروسية ، ودارت حولها باليهات البلاط الفرنسي في القرن السابع عشر ، و « الخطف من بيت الحريم » لموزار ، ولوحات آنغر وديلاكروا . وفي احدى باليهات البلاط التي جرى عرضها امام لويس الثالث عشر ، صوّر الخصيان حتى متمتعين بالقوة الجنسية ! ولم تقتصر آراء الاوربيين عن القوة الجنسية عند الشرقيين على الرجال بل تعدتها ايضا الى النساء . ففي باليه اخرى من العصر ذاته تتذمر السراري من ان الشرع الاسلامي مجحف : لانه يسمح للرجل بان يتزوج اكثر من امرأة واحدة لكنه لا يمنح المرأة الحق ذاته .

على نقيض هذا ابتدع الرومانطيقيون الاوربيون في القرن التاسع عشر فكرة النبل الشرقي والروحانية الشرقية . ففي المؤلف الذي وضعه الروائي الفرنسي الكبير ستندال عن الحب في ١٨٢٢ ، يكيل المديح للعربي الجليل في خيمته البدائية ، الذي علم اوربا التهذيب : « اننا مدينون بكل ما هو نبيل في عاداتنا الى هذه الحملات الصليبية والى العرب في اسبانيا » . وبعد جيل من هذا كتب دزرائيلي روايته المملة الهادفة ، وقوّل بطلها هذه الكلمات : « عليّ ان اعود الى الصحراء لاستعيد نقاء فكري . فبلاد العرب وحدها هي التي تستطيع ان تجدد العالم » .

راقصات اليوم وراقصات الامس

في العقد الرابع من القرن الماضي كان محمد علي يحكم مصر ، وكان يبدي مجهودا عظيما لعصرنة البلاد وتصنيعها . فاحضر عددا من المستشارين الاوربيين ، وبنى مصانع ، وانشأ جيشا وبحرية قويين — ويبدو انه كان يشعر بالخجل لا لتأخر البلاد الاقتصادي فقط بل ايضا للفنون الشعبية فيها . فمنع الراقصات من اداء ادوارهن في صالات العرض في منطقة القاهرة في ١٨٣٤، وكان السبب الذي حمله على ذلك الانطباع السيء الذي تتركه الراقصات على الوافدين الاجانب من جهة ، ومن جهة اخرى الضغط عليه من قبل رجال الدين. ونجم عن هذا الاجراء امران : اولهما انه اضطر الى زيادة الضرائب الشخصية كيما يعوض عن

المدخول الذي خسره بحماسه هذا للاخلاق العامة ، وثانيها ان عدد محترفي الرقص الشرقي من الذكور ازداد — وغالبا ما كان هؤلاء ، كما قال فلوبير ، اكثر جرأة ودعارة من النساء. وعندما حاولت بعض الراقصات التفلت من القيود الجديدة ، نفاهن محمد علي الى اسنا ، على بعد خمسمائة ميل عن القاهرة. واستطاعت احدى هؤلاء ، واسمها صفية وكانت من اصغرهن عمرا واوسعهن شهرة ، ان تنجو مدة من الزمن من هذا المصير الذي تعرضن له . فقد اصبحت هذه الراقصة المفضلة لدى النخبة في القاهرة ، خليلة حفيد محمد علي ، وهو عباس الذي اصبح خديوي مصر في ١٨٤٩ . لكنه عندما وجد ان صفية قد باعت هداياه لها الى بائعي البضائع المستعملة في الاسواق ، جلدها بيده مائة جلدة وشحنها الى اسنا لتلحق بزميلاتها .

اكتسبت اسنا بمجيء الراقصات اليها شهرة جديدة تفوق شهرتها السابقة كبلدة اثرية قديمة ، كما اكتسبت نوعا جديدا من السائحين الذين اخذوا يفدون عليها للتفرج لا على آثارها فحسب . وكان من جملة هؤلاء جورج كيرتس ، الامريكي الذي ذكرته سابقا ، وغوستاف فلوبير . وقد ذهبا ، كما فعل كثيرون سواهما من الزائرين ، لمشاهدة صفية ، التي دعت ذاتها كوتشوك هانم ، وهو اسم تركي يعني « الاميرة الصغيرة » .

وكانت العلاقة الوطيدة التي قامت ما بين فلوبير وكوتشوك هانم قصة اشبه بقصص مونمارتر منها بقصص البلدة البورجوازية الصغيرة التي صرف معظم حياته فيها عدا سنتين من الترحال في الشرق — قصة تلائم فنانا رومانطيقيا اكثر مما تناسب زعيم الرواية الواقعية الفرنسية .

ان الراقصات الشرقيات يختلفن اليوم عما كن عليه ايام فلوبير . فهن لا يولدن الآن في اسر تنشئهن خصيصا ليصبحن راقصات ، فالقرار بان يتخذن هذه الحرفة هو الآن قرار شخصي يأخذنه بانفسهن عن قصد وتعمد. ونساء الحريم لا يجري تثقيفهن في فنون الاغراء والحب . فراقصات اليوم البارزات هن شابات غربيات الطابع ، يدور تفكيرهن حول شؤون مديري الفرق والعقود الرسمية والافلام السينمائية ؛ وبعضهن يدرن في فلك السيارات السريعة ، والازياء الباريسية ، والفيلات البديعة ، وصفقات بيع الاراضي . ويبدو انهن اقل تكرسا لفنهن من زميلاتهن السالفات ، على انهن فيما اعتقد اعلى مرتبة منهن كراقصات واكثر فنا واقل اعتمادا على الاثارة الجنسية الصرف كاسلوب . فهن في الوقت ذاته اقل رومانطيقية واكثر عملية واتقانا لفنهن .

والراقصات الشرقيات لم يعدن اليوم مومسات في متناول كل زائر يحمل في جيبه الثمن . ومهما كانت صفاتهن الخلقية الخصوصية ، فانها ليست اردأ ولا افضل من صفات الشابات الامريكيات او الاوربيات اللواتي يردن ان يتقاضين ثمنا لقاء جمالهن او مواهبهن

في عـالم الترفيه واللهو ، حيث للرجـال اهمية كبيرة — كارباب اعمال في المكاتب ، وكمتفرجين في الصفوف الامامية ، وكخبراء في جهاز الاعلان والدعاية ما بينهما .

ان العصرنة والقومية قد احدثتا تغييرات حتى في الكباريهات حيث تعمل الراقصات. فالكباريهات المرتفعة الاسعار كانت لا تقدم الا نمرا اوربية ، تعلن عنها بالفرنسية ؛ بينما كانت الكباريهات الارخص سعرا تقدم نمرا عربية فقط ، تعلن عنها بالعربية . اما الآن فالنوع الاول منهما يعرض راقصة شرقية ، واحيانا مغنية ايضا ، ويعلن عن النمر بالعربية الى جانب الفرنسية . كما ان النوع الثاني يقدم بعضه نمرا اوربية ايضا ، ويقلل من الغناء والرقص الشرقي ، ويعلن عن النمر بكلتا اللغتين .

هناك مظهر واحد لا يزال فيه الرقص الشرقي كمهنة شبيها اليوم بما كان عليه قبل قرن خلا او اكثر : فهو ما يزال طريقا الى الشهرة والى النجاح المادي بالنسبة لبعض الفتيات من الاسر الفقيرة، اللواتي كن لولا ذلك لينتهين زوجات لعمال مصانع ومزارع او موظفين صغار زهيدي الاجور ، يلدن ويربين خمسة او ستة اطفال لهم ، في فقر واوساخ وصحة سيئة . ان العامل العادي غير المتعلم يحصل في مدن الشرق الاوسط ما بين خمسة دولارات وعشرة في الاسبوع ، والموظفون في المكاتب والمخازن يحصلون اكثر من هذا بقليل . لكن الراقصة الشرقية التي لا تعمل اكثر من قضاء الليل في مداهنة الرجال لشراء مشروب في البارات تحصل ضعف ذلك المبلغ، في حين ان الراقصات الجيدات في كباريهات الدرجة الاولى يحصلن ما بين عشرين وثلاثين دولارا في الليلة الواحدة. وقد تحصل الراقصة الناجحة جدا اربعمائة دولار او خمسمائة دولار في الاسبوع في نادٍ ليلي ، بالاضافة الى ما تحصله من رقصاتهـا الخاصة في المناسبات المختلفة ومن العقود السينمائية . وما تحصله لا يعتمد على شعبيتها ومقدرتها فقط بل يعتمد ايضا على المدينة التي تعمل فيها . فمعظم الراقصات ، فيما عدا قلة منهن وصلن قمة فنهن ، يرضين بان يعملن لقاء دخل اقل في القاهرة ، حيث يبنين شهرتهن ، منه في بعض الاماكن الاخرى التي لا يجذبهن اليها شيء سوى المال .

وقد اخذت الراقصات في المدة الاخيرة يبدين اهتماما اشد من قبل بان تكون مهنتهن مرحلة لا نهاية ، يتوصلن عن طريقها الى آفاق المجد والثروة في السينما . فالرقص الشرقي ما يزال لحد كبير كما كان عليه قبل قرن من الزمـان واكثر من قرن . لكن معظم الراقصات ، اللواتي لم ينشأن تنشئا على هذا الفن ، واللواتي افسدهن عالم سبل الاتصال الجماهيرية وجعلتهن اجهزة العلاقات العامة مسفسطات متحذلقات ، لا يشعرن بالتزام نحو فنهن كدعوة حقة ولكن كمجرد وسيلة الى الشهرة والثروة. ان كوتشوك هانم لم تكن مثل ذلك ابداً .