المسرحيات الراقصة

لم تعد المسرحيات الراقصة فنا عابراً ، يأتى العواصم الأوربية مع الفرق التى تعنى بهـذا النوع من الفنون ، فيهرع هـواة الفن من الأوربيين والأمريكيين لمشاهـدته ، ثم ينتقل بانتقـال الفرق إلى بـلاد أخرى ، حيث تعرض هذه المسرحيات الراقصة . بل صار هذا الفن فى السنوات الأخيرة ، فنًّا مقيما فى العواصم والمدن الـكبرى الأوربية والأمريكية ، وصار له هواة وجمهور لا يختار منه بديلا ، وصارت هنالك مسارح تقف عملهـا عليه . وتلك جرأة من فن لم يكن له ثبات قبل عصر السينما الذى طغى على كل شئ . وإن فنًّا يثبت هذا الثبات فى زمن سيطر فيه فن السينما ، لخليق بأن تكون له ميزات ، وفيه صفات ، تستحق هذا الثبات وهذا الاقبال من جمهور فنى .

فنحن نعـلم ما عاناه المسرح من مشاق للثبات فى وجه السينما . ونعلم كذلك كيف قاوم المسرح فى ذلك وناضل . ثم أخذ القائمون به يحاولون ويبتدعون كى يظل الفن الذى يعملون له قائما فى الحياة ، مع أن لفن المسرح تاريخا مجيداً يمتد إلى أجيال ، وتحسب سنو حياته بما مرّ من عصور منـذ المدنية اليونانيـة والرومانية على الأقل ، وقد يكون إلى أبعد من ذلك فى الأمم الأخرى . فلعل المسرح قد رأى فجر المدنية وعاصرها ، وولد حين بدأ الانسان يفضل نتاج الفكر على المادة .

إلى هذا الزمن البعيد يرجع تاريخ المسرح ومجده المؤثل . ومع ذلك نراه قد تراجع أمام فن دخيل لم يمض عليه أكثر من خمسين سنة . وبدت عليه إثر تقدم السينما عوارض الشيخوخة ، بل ظهرت عليه علائم الانحلال فجأة ، لولا أن تداركه رجال الفن من محبيه ورواده ، فأمدوه بدم جديد ، وأمـدوه بالأدوية المجددة للشباب ، فتمكنوا من أن يحتفظوا له بحياته فى أخطر فترة مرت عليه ، ثم أعادوا إليه الـكثير من روائه .

ولكن ثمة فنًّا كان إلى نيف وعشر سنوات لا يستطيع الحياة فى العواصم والمدن ، بل كان يتنقل من مكان إلى مكان . وقد ألفى هواة فى كل مكان حلّ فيه ، وألفى ترحابا من جمهور محب ؛ ولكن كان الشك كبيرا فى ثبات هذا الجمهور على حبه ، وكان الشك كبيرا فى اخلاص هؤلاء المحبين . وإذا كانت المسرحيات الراقصة لها رواء لا يمكن أن يقاس إلى جانبه رواء المسرح العادى فى رواياته التمثيلية ، أو السينما فى نوره الخاطف ومناظره المتنقلة السريعة وسط الظلام ، فانه لم يكن من المتوقع مع ذلك أن يوجد لهذا الفن جمهور ثابت لا يحب أن يجد منه بديلا .

لكى نستطيع أن نقدر هذه الأعجوبة فى عصر تسلطت فيه السينما على العقول ، يجب أن نبحث قليلا فى الفرق بين هذا الفن والفنون القريبة منه والمنافسة له ، ثم نبحث قليلا فى كيانه وما ينتظر له من مستقبل .

لننظر ونفكر . ما هو الفرق الأساسى بين الروايات التمثيلية وبين السينما ؟ أليس السينما نوعا من المسرح ؟ أليست القصص السينمائية قصصا تمثيلية يقوم بها ممثلون كممثلى المسرح ويخرجها وينظمها ممثلون كمخرجى المسرح ومنظميه ؟ هذا صحيح ولكن الفرق الأكبر فى أمرين : أولها أن السينما يستطيع بوسائله أن يتخطى حدود المكان الذى يقف فيه الممثلون ، وتلك ميزة السينما الكبرى ؛ تلك ميزته التى أدت بالمسرح حيناً إلى أن يتراجع ويترنح تحت طعنة السينما . فهذا الانتقال السريع من مكان إلى مكان ، وتلك المناظر التى يستطيع الاخراج السينمائى أن يطلعنا عليها فى طرفة عين ، وتلك الدور التى يهتك لنا أسرارها بعصا ساحر ، وتلك الرحلات التى نعبر بها المحيط فى لحظات معدودات ، بل قد تنقلنا إلى الكواكب والعوالم المجهولة فى مثل لمح البصر ، تلك ميزة السينما الكبرى .

ولكن إذا أخذنا الأمور على ظاهرها فاننا نكون مخطئين . فما تلك الوسائل التى التجأ إليها فن السينما إلا وسائل مادية ، دعمت بما ظفر به هذا الفن الحديث من إقبال ، ودعمت بالبذخ والاسراف فى الانفاق على هذا الفن الوليد . وقد ننسى شيئاً هاماً فى الفن ، بل ننسى أهم قوام للفن ، إذا نحن نسينا أمراً واحداً ، وهو أن الفن لا ينشأ ولا يقوم إلا نتيجة للحياة الروحية ، وأن الفن يعتمد على الفكر والروح ، قبل أن يعتمد على الجهد الآلى والمادة .

وذلك هو الفرق الثانى . فالواقع أن القصص التمثيلى لم يبلغ هذه المكانة التى بلغها ، ولم يثبت على مر العصور ، ولم يسخر أقلام رجال يعدون من أنبغ الذين ظهروا على وجه الأرض ، إلا لأنه فن يعتمد على الفكر والروح بالرغم من كل شئ . فلقد عرف هذا الفن تلك المدرجات المستديرة الطلقة فى الهواء ، حيث يجلس النظارة على الصخر ساعات طويلة ، ويتتابع الممثلون وعلى وجوههم الأقنعة فى منظر عجيب ، ثم ينتقلون بالحديث وحده من بلد إلى بلد ، ويضربون فى أرجاء عرض الأرض . ولا يرى النظارة من هذا الانتقال شيئاً ، بل يرون أمامهم المنظر الثابت للطبيعة سواء أكان خلف الممثلين فضاء أو بناء أو بحر . ومع ذلك لا يجد النظارة فى ذلك ما يضحك بل يصغون إلى الحديث واجمين أحياناً ، مبتسمين أحياناً أخرى ، مظهرين السرور إذا دعاهم الممثل ، أو راثين له ولحالته . ولقد عرف الفن خشبة المسرح التى يكتب على لوحة فيها : هذا بيت أو هذا حائط أو تلك غابة لتدل على المنظر ، ومع ذلك لم ينكر النظارة شيئاً ، بل ظلوا يصغون إلى حديث الممثلين فى صمت ، ويصدقونهم حين يبدو من كلامهم أنهم فى أرض الدانمرك ، أو على ضفاف بحر خضم مثلا ، وهم يبكون لبكاء الممثل ، ويفرحون لفرحه ، ويشاطرونه حلو الحياة ومرها ، دون أن ينكروا عليه شيئاً .

فلماذا نراهم يفعلون ذلك ؟ ولماذا نراهم يغمضون أعينهم عما تقع عليه أنظارهم ، ولا يستنكرون على الممثل خداعه لهم على هذه الصورة الصارخة ، أليس ذلك لأنهم لا يعنون فى المسرح إلا بالروح ؟ أليس ذلك لأن الممثل لا يخاطب إلا عقولهم ونفوسهم ، ولا يهم بعد ذلك ألا يمثل المنظر الذى أمامهم الحقيقة سواء أكان قطعة من الخشب أو قطعة مدلاة من القماش ؟ أليس ذلك لأن الاتصال بينهم هو اتصال فطرى وروحى ، فالممثل يلقى عليهم خلاصة فكر الشاعر أو الناثر الذى ابتدع القصة ، وهم يتصلون بهذا الفكر اتصالا يأخذ بنفوسهم وعقولهم ؟ أظن ذلك .

هذا هو الفرق الكبير بين المسرح والسينما : تلك الحرارة التى تصل بين الممثل والمشاهد لا تجدها فى السينما ؛ وإن وجدتها ، فهو اتصال بارد يتفق مع تلك الأشباح المتحركة دائما ، الزائلة دائما . وذلك هو فيما أظن الذى أبقى على المسرح واستطاع به المسرح أن يعيش إلى جانب السينما ،

وأن يبرأ من الطعنة التى وجهت إليه والتى كادت تكون قاتلة . لم يعش المسرح لأن العاملين فيه قد حاولوا أن يستفيدوا من وسائل السينما ، وأن يزيدوا من استعمال الاضواء وما إليها استعمالا جديداً يشبه الطرق التى كانت فتحا فى السينما ؛ وانما عاش المسرح بطبيعته ، وعاش بذلك التراث العظيم من نتاج العقول ، وبذلك الاتصال الروحى الذى نجده فى المسرح ونفتقده فى السينما ، وبتلك الحرارة التى تصل بين الممثل والمشاهد ، فلا يقوم بينهما حجاب ولو كان ستاراً أبيض .

أخرج المسرح كشأن كل فن كبير أنواعا من القصص التمثيلى . ونحب لكى نصل إلى المسرحيات الراقصة ، أن نتكلم قليلا عن نوع له اتصال كبير به ، وهو النوع المسمى لدى الأوربيين بالأوبرا . فالأوبرا ليست إلامسرحية تمثيلية معظم حديثها غناء لا القاء ، بل قل إن حديثها كله غناء . فهى مسرحية أنشأها حب الموسيقى أكثر مما أنشأها حب التمثيل ، وقد أريد بها أن يجمع المشاهد بين متع عدة . ولذلك كانت الأوبرا فنا نشأ فى عصور حديثة ، واستعين فيه بفنون عدة ، فاهتم المخرجون للأوبرا بالمناظر ، واهتموا بالموسيقى طبعا أكبر اهتمام ، كما أعاروا التمثيل والحديث شيئا من الاهتمام . وحين تعذر عليهم الجمع بين هذه الأنواع ، كانوا يفضلون الموسيقى فى الأوبرا على غيرها من الفنون ، بل يضحون بالفنون الأخرى فى سبيل فن الموسيقى . وكانوا أحيانا يزيدون على هذه الفنون فنا آخر فيستعينون بالرقص فى مناظر ، وفى مناسبات أو فى غير مناسبات .

وفن الأوبرا على ماله من رواء اجتذب أعاظم الموسيقيين ووجد إقبالا من جمهور محب ؛ وتشجيعاً من نخبة المهتمين بالفنون ، إلا أنه فن ناقص فى جوانب منه . ويجب عليك أن تغمض العين على أمور كثيرة ، إذا كنت تريد أن تستمتع حقا بالأوبرا وتجد لها لذة .

قلنا إن الأوائل كانوا يسلمون أنفسهم لحديث الممثل دون أن يأبهوا للمنظر الذى لا يتحول ، وفى بعض العصور دون أن يأبهوا للاشارات المضحكة التى تدل على المنظر . ولكن ما رأى المشاهد للأوبرا حين يجد حديث الممثل كله غناء ، وهو يعلم حق العلم أن الناس لا يتغنون فى حديثهم ،

فهم لا يأمرون خادمهم باحضار الطعام متغنين ، ولا يخاطب الملك رجال حاشيته وهو يرفع الصوت ويخفضه على ايقاع الموسيقى ، ولا ترد عليه حاشيته القول وهى تصيح صيحة موسيقية ؟ إذن على المشاهد للأوبرا أن يغمض عينيه ، بل عليه أن يفعل أكثر من ذلك ، عليه أن ينزل عن جزء كبير من عقله . والمنظر بعد ليس شيئا هاما ، إذا كنت تصغى لحديث من الأحاديث . فانك قد تستغرق فى الحديث مع صديق فتنسى كل ماحولك ومن حولك . ولكن هل تستطيع أن تجد متعة فى حديث صديق تراه يغنى عباراته فى ترجيع ورفع وخفض لنغماته دون أن تلغى أو على الأقل تقف شيئاً من عقلك ؟ ذلك ما يفعله المشاهد للأوبرا .

فالأوبرا نوع من الفنون لا يخاطب العقل بقدر مايخاطب العاطفة . لذلك كان أدنى إلى الموسيقى منه إلى المسرح . وبسبب هذا الغناء المستمر لا يستطيع الممثل أن يتقن حركاته ، وكل ما يحاول أن يتقنه هو حسن الأداء فى الغناء . وبسببه لا يستطيع الشاعر الذى يضع الحوار أن يتقن حواره ، فهو خاضع لتحكمات الموسيقى . ولذلك قيل إن خير المؤلفين للأوبرا ليس هو الشاعر الكبير ، بل هو الناظم البسيط الذى لا يتقن الشعر . والمشاهد كما رأينا يجب أن يتخلى عن كل شئ إلا أن يتبع الموسيقى بعاطفته . فكأن للموسيقى الدور الأكبر ، وهى المتسلطة فى الأوبرا . ومع ذلك ، ومع أن هـذا الفن يجتذب إليه جميع الموسيقيين بقوة سحرية لا تدفع ، فان الكثير من أعاظمهم يرون أنه ليس من أرفع أنواع الموسيقى ؛ لأنهم يشعرون بما على المؤلف الموسيقى من قيود يخضع لها بالرغم من أنه المسيطر ، فهو ملك فى هذا الفن ، ولكنه ملك مقيد .

وإذا كان المؤلفون الموسيقيون لفن الأوبرا فى القرون الأولى من حياة هذا الفن ، أى فى القرن السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر ، كانوا يجدون غاية النجاح وبلوغ أربهم فى تلحين إحدى الأوبرات أو عشرات أو مئات منها ، فان الموسيقيين فى القرن الثامن عشر بدءوا يوقنون أن الفن الموسيقى الحقيقى هو فى الموسيقى الخالصة . ومع ذلك ظلوا واقعين تحت تأثير المسرح وممثليه . فكان أكبر آمالهم النجاح فى فن الأوبرا ؛ ولذلك عرف هذا الفن ألحان موتزارت الساحرة . وكان موتزارت عظيما فى الموسيقى الخالصة ،

كما كان عظيما فى أوبراته . بل إن جباراً من أكبر العقول التى أخرجت الموسيقى الخالصة إن لم يكن أكبرهم جميعاً وهو بتهوفن ، كان من أكبر آماله أن ينجح فى المسرح ، وترك درة من نوع الأوبرا فى مسرحيته فيدليو وكان طوال حياته يبحث عن موضوع آخر .

فللأوبرا إذن بريق يجذب الموسيقيين إلى هذا الفن ، وإن أخذوا منذ أوائل القرن التاسع عشر ينزلونه منزلة ثانوية ، ويشعرون بما فى هذا الفن من نقص ، ويجدون فى الشعر الملحن ما يعوقهم عن التعبير بالنغمات ، وما يقيدهم دون إطلاق ذلك الوحى الذى ينزل على عقل العبقرى . وإذا كان القرن التاسع عشر قد رأى الموسيقيين قد تنبهوا إلى معايب هذا الفن ، فانه رأى أيضاً أعظم العاملين لنهضته والعودة به إلى الشباب ، فى شخص موسيقى من الموسيقيين النادرين هو ريتشارد فاجنر الألمانى .

يطول بنا القول إذا أردنا أن نشرح ما كتبه فاجنر فى كتبه النظرية ، أو أن نحلل ما وصل إليه فاجنر فى مؤلفاته للموسيقى المسرحية . ولكن يكفينا القول ، والقول المختصر جدا ، إن فاجنر أتى بنظرية جديدة يصلح بها من شأن الأوبرا . فقد رأى أن الأوبرا هى انعكاس للحالة الاجتماعية السائدة ، فهى إذن فن أنانى ، لأن الموسيقى تريد أن تتسلط فيه ، وأدى ذلك إلى أن أصبحت الأمور الأخرى من قصة وتمثيل ومناظر ، إن هى إلا أمور ثانوية . ولذلك لا ينتظر لهذا النوع من الفن حياة . بل يجب لكى ينهض هذا الفن ويكون عملا فنيا حقا أن يتجه نحو ما أسماه الدراما الموسيقية ؛ وهو نوع يتألف من جماع فنون ، أو على قوله فى بعض مؤلفاته من شيوعية فنون ، أى اشتراك الفنون فيما بينها . فيجب إذن أن يتعاون الشعر والموسيقى والمنظر فى خلق جو هذه الدراما الموسيقية . فيكون هذا النوع من المسرحيات مؤثرا لا فى ذكاء المشاهد وعقله ، بل فى عواطفه وإحساساته الغريزية . ولكى نحقق موضوع هذه الدراما الموسيقية يجب أن يكون الموضوع ذا أهمية كبيرة ، وأن يكون بسيطاً يعود بالناس إلى مشاعرهم الأولى . ولا يتحقق ذلك إلا باتخاذ الأساطير موضوعا ؛ لأن الموضوعات التاريخية تبتعد بالمؤلف عن هذين الشرطين . ولا ريب فى أن الغرض من اشتراط أهمية الموضوع هو ألا تتغلب الموسيقى على الشعر ، بل يقف الاثنان على قدم المساواة . وكذلك يكون

التصوير للمناظر والاضاءة وغير ذلك من وسائل المسرح من أهم ما يساعد فى الدراما الموسيقية .

تلك نظريات فاجنر فى عبارات قصيرة قد لا تغنى ، وهى مقتضبة كل الاقتضاب ؛ لأن نظرياته الفنية جديرة بدراسات وكتابات واسعة . ولكنا قد ذكرنا ما يكفى لفهم هذه النظريات وتأثيرها فى فن الأوبرا .

فهى نظريات عظيمة حقا ولكن يصعب تحقيقها . على أنها وجدت من يحققها فى فاجنر نفسه ؛ إذ كان فاجنر شاعراً مسرحيا من الطبقة الاولى من الشعراء ؛ لا نقول إنه فى الشعر من كبار العبقريين ، ولكنه لم يكن مجرد ناظم ، وكان شاعراً ممتازاً . وإذا كان لم تطر له شهرة بالشعر المسرحى ، فذلك لأن الناس شغلوا بموسيقاه عن شعره ، فهو من أعاظم الموسيقيين بلا مراء . وعبثاً يحاول بعض المعادين لنظرياته فى عصره وفى العصر الحاضر أن ينتقصوا من قدره . فهم يستطيعون أن يمنعوا تمثيل مسرحياته الموسيقية ، ولكنهم لا يستطيعون أن ينكروا فضله وعظمته فى الموسيقى .

لسنا نريد أن نصف كيف كان فاجنر يؤلف الشعر ويلحنه ويبتدع المناظر لرواياته التى اقتطعها من الأساطير الجرمانية القديمة ، وكيف أدى به الأمر إلى أن عمل لانشاء دار لتمثيل مسرحياته خاصة ، وهذه الدار قائمة الآن ، وما ابتدع فيها من نظام ، فكل هذا له مكان آخر . على أن كل ما نريد أن نقوله إنه إذا كان فاجنر هو أول من استطاع أن يجمع بين الفنون ، فربما كان آخر من استطاع أن يفعل هذا . ومعنى هذا أنه كان الوحيد الذى استطاع أن يحقق نظرياته . أما هذه النظريات فقد كانت أملا تحلم به نفوس الموسيقيين الذين تلوه فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، ولكنها كانت أملا خلابا وخائبا . فلم يستطع أحد من أنصاره ومقلديه أن يبعثوا الحياة فى هذا النوع من بعده . وعاد المؤلفون الموسيقيون إلى نوع للأوبرا المعروف من قبل بمعايبه القديمة ، وإن استطاعوا أن يخفوا هذه المعايب قليلا بعد أن تعلموا من فاجنر كثيراً .

لا أستطيع أن أترك القول فى الأوبرا دون أن أذكر موسيقيًّا فذًّا ، هو رجل لم يأبه بفاجنر ونظرياته ، نظر إلى هذا الفن نظرة غريبة وبعيدة

عن روحه القديم . هذا الموسيقى هو كلود دبوسى فى تلحينه لمسرحية « بلياس وسليزاند » .

اخذ دبوسى مسرحية مترلنك بعباراتها النثرية التى ترتفع إلى مرتبة الشعر ، ورسم فصول هذه القصة الرمزية بموسيقاه دون أن يلجأ إلى الترديد والتلحين فى الغناء ، بل العبارات تنطق بنغمات تكاد تكون نغمات الحديث العادى ، والموسيقى تترجم دائماً العواطف الثائرة التى تكتنف تلك القصة ، وتحيى فى أذهاننا صوراً من عصر القصة التى تقع حوادثها فى قصر من قصور العصور الوسطى .

لذلك لا تجد فى فن دبوسى ما يناقض المواقف التى تألفها فى الحياة . فهو ينتقل بنا فجأة بألحانه الأولى إلى جو القصة ، ولا تشعر بغرابة فى حديث الممثلين ، فهم لا يتغنون ويرددون ويرجعون اللحن ، بل هم يتكلمون حديثاً يكاد يكون طبيعيا ، ولا نجد غضاضة فى قبوله لأننا نشعر منذ اللحظة الأولى بأننا انتقلنا من جو الحقيقة إلى جو الخيال . وفى تلك المواقف الصاخبة ، كوقف الزوج الغيور يرفع صبيا لكى يستطيع الصبى أن يرى ما يجرى من زوجه داخل نافذة ، نشعر بصورة حقيقية للغيرة تطل علينا ، فتبدو لنا آلام الزوج مرتسمة بصورة لا يمكن أن نرى لها مثيلا إلا فى بعض مشاهد عطيل .

فى الحقيقة أن دبوسى أحيى فن الأوبرا إحياء جديداً مبتكراً يختلف كل الاختلاف عن نظريات فاجنر ، ولا نجد فيه أى نوع من الغثاثة التى نجدها فى فن الأوبرا العادى . ويخرج المشاهد بنوع من الرضا والمتعة العقلية لتحقق الفن كاملا ، بشئ شبيه كل الشبه ، كأنه أخ شقيق ، بما نشعر به حين نشاهد مسرحية راقصة .

ليكن أصل المسرحيات الراقصة ما يكون : هل هى تمتّ إلى السحر واسترضاء الآلهة القدماء كما قال بعض الباحثين فى الرقص وفى الموسيقى أيضاً ؟ هل منبعها ونشأتها من المسرح اليونانى شأن جميع المظاهر الفنية والأدبية فى هذا العصر إذ يرجع فضله إلى اليونان ؟ هل المسرحيات الراقصة نمت وترعرعت فى بلاط لويس الرابع عشر ، حين كان يشترك فيها الملك نفسه ومن فى بلاطه من رجال ونساء ؟ ليكن هذا أو ذاك فنحن لا نقصد إلا المسرحيات

الراقصة التى ألفها الناس الآن ، والتى تجد جمهوراً فنيا مستمراً فى عواصم انجلترا وأمريكا ؛ أعنى ذلك الفن الذى عرفته أوربا وكان فتحاً فنيا جديداً فى أوائل هذا القرن ، حين خرجت فرق الرقص العجيبة من روسيا لتتجول فى أنحاء أوربا ، وتنشر هذا الفن الذى نقلته روسيا عن الغرب وهو فى شيخوخته ، فتمكنت بمعجزة أن تعيد إليه الحياة وتخرجه إلى الناس شابا فى رونق جديد .

فلقد شعرت أوربا حقا ، حين رأت فرقة دياجليف وحين شاهدت رقص بافلوفا ، أنها أمام فن جديد كأن لا عهد لها به ، ولا صلة بينه وبين تلك الرقصات التى كانت تتخلل الأوبرات الفرنسة والايطالية ، والتى لا معنى لها غير ظهور جماعة من فتيات جميلات خفيفات الحركة ، يردن التعبير بحركاتهن عن لا شئ أو عن شئ ضئيل . ومع ذلك فان هاته الرقصات قريبة النسب من الرقص الروسى كما عرف فى أوائل هذا القرن ، ولكن الروس جددوا شبابه .

كيف فعلوا ذلك ؟ إنهم فعلوة بأمور عدة ، من أهمها أن الرقص الروسى لايقنع بالفتيات بل يشترك فيه الفتيان ، وبذلك تكمل الصورة فيمكن التعبير حقا عن الحياة .

فالفتيان عنصر هام فى الرقص الروسى . وإذا كانت للفتيات الخفة والرشاقة ، فان للفتيان القوة والحركة الرياضية السريعة . وقد لجأ الروس إلى الموسيقى يستلهمونها موضوع رواياتهم ، وأرادوا أن تكون هذه المسرحيات معبرة كل التعبير عن القطعة الموسيقية . ولا ريب فى أن المسرحيات الراقصة وجدت إقبالا ومعونة كبيرة من الموسيقيين . فقد رأينا الموسيقيين ، بالرغم من شعورهم بما يعتور فن الأوبرا من نقص ، يقبلون عليه ويجدون فيه ما يجذبهم ، وقد يكون ذلك على غير إرادة منهم . وقد جذبوا إلى الفن الجديد بأسرع مما جذبوا إلى الأوبرا . فان العيب الأساسى فى الأوبرا ، وهو ذلك العائق الذى يجده الموسيقى من اضطراره إلى اتباع الحديث والحوار ، قد تخلصت منه المسرحيات الراقصة نهائياً . لأن المسرحيات الراقصة ليس فيها كلام مطلقاً ، وإنما التعبير فيها بالحركات والاشارات ، كما أن التعبير فيها بالموسيقى والمناظر . ومن الطبيعى أن تزداد الموسيقى فى هذه المسرحيات تسلطاً ، ومن الطبيعى إذن أن يكون للموسيقى الدور الأهم فى هذه المسرحيات .

ونشأ نوعان من المسرحيات الراقصة : أحدهما تؤلف له الموسيقى خاصة فيقبل المؤلف الموسيقى على وضع الألحان المناسبة لموضوعه . وعلى الراقصين والراقصات الذين يمثلون موضوع الرواية أن يتبعوا موسيقاه حسب إشارة المخرج وتصريفه .

أما النوع الآخر فذلك هو اقتباس قطعة موسيقية لم توضع لهذه المسرحيات ، وإنما وضعت لتعزف فى الحفلات الموسيقية ؛ ولكن أراد مؤلفو المسرحية الراقصة أن يعبروا فى مسرحيتهم عن الصورة التى ترسمها الموسيقى فى عقولهم . فالموضوع أوحته موسيقى لم تكن قد وضعت له . وقد لاقى النوعان نجاحاً كبيراً ، وأمكن فى النوعين خلق متعة فنية كبيرة .

ولنذكر مثالا على النوع الأول مسرحية بتروشكا التى لحنها الموسيقى الروسى سترافنسكى . فهى تعد من خير المسرحيات الراقصة . وهى فى موضوعها وفى شخصياتها وفى ألوانها مثال للمسرحيات العظيمة ، كما أنها تمثل فى موسيقاها الموسيقى الروسية فى أروع مظهرها . وتكوين هذه المسرحية فريد فى بابه : فنحن نرى فيها جماعة من المثلين والممثلات ذاهبة وجائية ، وهى تلعب دوراً ثانويا ولكنه على جانب من الأهمية ؛ فهى لا تشترك فى الرقص ولكنها تتحرك وتمثل . ونرى بين هذه الجماعة التى هى تعبير عن الجماهير ، شخصيات ترقص أحيانا رقصات وطنية ، ولكنها جزء من الجماهير أيضاً ، أما فى مواجهة النظارة فنجد الأشخاص الحقيقيين لهذه المأساة الراقصة : وهم بتروشكا والمغربى والراقصة والأفاك . ومن هذا المزيج بين الجمهور والشخصيات الأساسية للقصة نفهم هذه المسرحية فهماً دقيقاً وكأننا نسمع حواراً فى مأساة من المآسى التمثيلية الشهيرة . وتتميز شخصيات الممثلين الأصليين فنعرف تلك الراقصة التى تغازل الرجال وتلعب بهم بلا مبالاة ، ثم تلقى بهم إذا ما انتهت من عبثها . ونعرف ذلك المغربى القوى المتوحش الذى يرتعد فرقا من المجهول . ونعرف بتروشكا الشاب المتيم . وهكذا إلى أن نصل إلى المأساة الأخيرة .

ومن النوع الثانى تلك الرقصة التى اشتهرت بها بافلوفا وعرفت باسم موت البجعة ؛ وهى تقوم على قطعة موسيقية لسان سانس ، أو رقصة كرنفال التى بنيت على ألحان للموسيقى شومان ، أو رقصة السلفيد التى نظمت موسيقاها من ألحان شوبان .

استعملت المسرحيات الراقصة إذن الموسيقى المؤلفة لها خاصة ، كما استعملت موسيقى كبار الموسيقيين السابقين . ولقد ظهرت طائفة من الموسيقيين يؤلفون ، أو على الأصح يقبلون على التأليف لهذه المسرحيات . ومن الطبيعى أن يكون من أشهرهم مؤلفون روسيون ؛ فقد تطور هذا الفن عندهم ، وعندهم استطاع أن يكون متعة للأعين ، كما هو متعة للفكر . فالمناظر والملابس ومواقف الممثلين ورقصاتهم ، وتحركهم ، كل هذه متعة للأعين تستولى على قلب المشاهد ، لا يقطعها الانتباه إلى حديث أو حوار ، وترى الموسيقى لا تفتأ تشرح وتتحدث وتحاور . فهذه المسرحيات الراقصة متعة للعقل مشتركا مع العاطفة . ولذلك أخذت الجماهير من عامة المثقفين تتعلق بهذا الفن ، كما فتن به فى أوائل هذا القرن وأواخر القرن الماضى ، الخاصة من رجال الفن والأدب من مصورين وشعراء وموسيقيين .

حسن محمود