مهرجان المسرح العربي

الدورة الرابعة عشرة
من 10 إلى 18يناير 2024

جمهورية العراق

بغداد

اليوم الثالث، السبت 13 يناير 2024
الجلسة الثالثة: 13:10 – 14:10 ظهراً
إدارة الجلسة: د. قيس عودة الكناني (العراق)

المحور: تجليات المسرح الغنائي والمسرح الراقص، الاتصال والانفصال العضوي
المداخل: د. ياسمين فراج (مصر)
المداخلة: تجليات المسرح الغنائي والمسرح الراقص الأتصال والأنفصال العضوي

تجليات المسرح الغنائي والمسرح الراقص
الإتصال والإنفصال العضوي

ارتبطت الحركة بالصوت إرتباطاً وثيقاً منذُ بدأ الخليقة، فحركة أجنحة الطيور تحدث صوتاً بسرعة منتظمة، وحركة سريان المياه في الأنهار أو البحار أو المحيطات لها أصوات تختلف في سرعتها وقوتها بحسب مساحة الفضاء المتاحة وقوة الرياح، كذلك حفيف الأشجار وأصوات الحيوانات - وغيرهم، حتى نصل إلى الإنسان البدائي الذي عبر عن حالاته الإنفعالية بالحركات والأصوات المجردة (الفونيمات) قبل أن يعرف الإنسان الكلام. ومع مرور الزمن وتطور الإنسان وإختلاف لغاته وأشكاله وعاداته ومعتقداته ظلت الحركة والصوت هما لغة التواصل في جميع المجتمعات وجميع العصور وإن أخذت سلسال من التطور التاريخي والتقني أنتج أنواعاً من الآداءات الحركية التي أصبحت فنون الرقص وآداءات صوتية أصبحت غناءً وموسيقى.

في هذه الدراسة نهدف إلى التوصل إلى خصائص المسرح الغنائي والمسرح الراقص، لكي يتسنى لنا الوصول إلى عناصر الإتصال والإنفصال العضوي بين المسرح الغنائي والمسرح الراقص. من هذا المنطلق نطرح ثلاثة تساؤلات نسعى للإجابة عليها وهي:

- **ماهي خصائص المسرح الغنائي؟**
- **ماهي خصائص المسرح الراقص؟**
- **هل هناك عناصر إتصال بين المسرح الغنائي والمسرح الراقص؟**
- **ماهي عناصر الإنفصال بين المسرح الغنائي والمسرح الراقص؟**

إتصال الموسيقى والغناء والرقص عبر التاريخ:

اجتمع الغناء والرقص والموسيقى في عدة مظاهر بالحضارات القديمة كان من أبرزها ماظهر في الحضارة المصرية القديمة على جدران مقابر بني حسن وطيبة في عصر الدولة الوسطى وعصر الإنتقال الثاني: في مقبرة الأمير سنبي Senbi ابن أخ حوتب الأول من منطقة مير بمصر الوسطى، منظر مصَوَر شمل رقصاً وموسيقى من النوع الذي يُعرف بإسم الرقص الحتحوري، وهو ذي طابع ديني جنائزي يشارك فيه كاهنات حتحور. ومنظر مماثل من نفس نوع الرقص الحتحوري الديني جاء في مقبرة اح حوتب الثاني بمير، واشتمل على رقص وغناء من كاهنات ومغنيات حتحور (الإيحو, يو) وعازف على الهارب[1]. وفي الدولة الحديثة إلى جانب مناظر الموسيقى والغناء والرقص التي انتشرت في معظم مقابر هذه الفترة حتى لا تكاد مقبرة تخلو من هذه المناظر لجميع الطبقات المجتمعية، ظهرت مناظر الموسيقى والغناء والرقص في المعابد المصرية ونذكر منها: منظر جاء على نقش من معبد مدينة هابو وهو المعبد الجنائزي للملك رمسيس الثالث (الأسرة العشرين)، المنظر به عازفاً على الهارب والمساحة الأكبر كانت للراقصين من الرجال الذين يؤدون حركات بأياديهم ومجموعة من النساء تقوم برقصات بهلوانية بثني أجسادهن على شكل نصف قوس متوازياً على الأرض، وهذه المناظر قد ترقى لمشاهد في عمل مسرحي.

وفي حقبة زمنية لاحقة حرصت المسرحيات الدرامية التي قُدمت في أثينا في القرن الخامس ق.م على جعل متفرجها يشاهد مشاهدة كوريوجرافية تعتمد على رقصات وأغاني الكورس التي يعزفها الأوركسترا. وفي سبعينيات القرن العشرين جاء اهتمام المسرح الغربي بالوسط (بيئة العمل الدرامي) ممثلاً في الضوء والصوت واللون والمكان والحركة (التي منها الرقص)، يعتمد على الجسدية عوضاً عن الحتمية النفسية . وفي التسعينات من القرن نفسه ظهر جيل جديد أسس لمسرح جديد أطلق عليه "المسرح مابعد الدرامي" وهو مسرح بدَّلَ من فعل يُمثل إلى كلمات مثل: يستمع، يقول، يتذوق، يخمن، وهو ماأوجد أنواعاً من المسرح قد تعتمد على الصوت والحركة والموسيقى فقط[2].

- **المسرح الغنائي:**

"يتشكل المسرح من فضاء الرؤية وكذلك فضاء السمع حيث تتحرك الأصوات (غناء، موسيقى، مؤثرات صوتية) داخل المسرح. ونعلم أن المسرح اليوناني أستخدمت فيه الأشعار الإيامبية في الكوميديا مثلاً، وتم استخدام الغناء في العروض بالتبادل بين الكورس والشخصيات، وأحياناً مع عزف منفرد، ومن ثم لا يمكننا هنا أن نتحدث عن هيمنة اللغة المنطوقة"[3]، وهذا يثبت أن الغناء والموسيقى لعبا دوراً أساسياً في بدايات المسرح إن لم يكن بدايات المسرح كانت غنائية.

مع ظهور فن الأوبرا في القرن السادس عشر تأكد الإستخدام المميز للصوت بجانب اللغة المنطوقة ومنذً ذلك الوقت توالىَ ظهور أشكال متنوعة من المسرح الموسيقي المعتمد على الغناء بدلاً من اللغة المنطوقة، وعلى سطوة الموسيقى وتأثيرها على المستمعين. وقد كانت عروض المسرح في نهايات القرن السابع عشر دائماً ماتنتهي بمقطع موسيقي أو غنائي أو راقص، بجانب إدراج الموسيقى بشكل منمق داخل العمل، وفي أثناء الإستراحة بين الفصول كانت الفواصل الموسيقية لا تمت للدراما بصلة، وذلك حتى عام 1730. بعدها تعاون فريدريك كارولين نيوبرمع المؤلف الموسيقي يوهان أدولف شايبه، بهدف ربط الفواصل الموسيقية بالدراما في العرض المسرحي، مما جعل للموسيقى وظيفة درامية هدفت إلى: إثارة مجموعة من العواطف لدي

[1] J.Vandier, Manuel D'Archeologie Egyptienne ∏, Paris 1964, ∏, 427, f Fig 227.

[2] انظر: سامح مهران، المسرح بين الإبداع والتلقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة، مصر، 2021، من ص99-102 بتصرف.

[3] انظر: إيريكا فيشر ليشته، جماليات الآداء نظرية في علم جمال العرض، ترجمة وتقديم مروة مهدي، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، مصر، 2012، ص223.

المتفرجين للتمهيد للنقلات العاطفية. ومع دخول القرن الثامن عشر ثم التاسع عشر لم تعد الموسيقى مقتصرة على الفواصل الموسيقية بين الفصول، وإنما تأليف موسيقي لأجزاء رئيسية في العروض المسرحية[4].

فن الأوبرا (Opera):

عندما نذكر مصطلح المسرح الغنائي ندرك أننا أمام نوع مسرحي يعتمد على الغناء في توصيل المعنى الدرامي ورسالة العرض، ظهر في دول أوروبا بإسم الأوبرا والأوبريت، وفي المنطقة العربية بإسم المسرح الغنائي.

بالرغم من أن إقتران الموسيقى بالدراما وتقديمها على المسرح في أوروبا كان في بداية عصر الباروك وعرف بإسم الأوبرا، إلا أن إرهاصات هذا الحدث ظهرت في العصور الوسطى تحت مسميات مختلفة مثل: التمثيليات الأخلاقية وتمثيليات الأسرار الدينية والمعجزات، التي كانت تتضمن أغاني فردية وثنائيات وأغاني جماعية، تقدم وسط التمثيلية أو في نهاية الفصول، لتبدو وكأنها تعقيب على أحداث الفصل التمثيلي، وأطلق على هذه الأجزاء الغنائية اسم Intermedi (استراحات غنائية)، تشابهت مع أشكال الأنترمزوهات التي شاعت في عصر الباروك بهدف الترويح عن المتفرجين بين الفقرات الحوارية في الدراما.

والجدير بالذكر أنه في نهايات القرن التاسع عشر أدخل بعض الفنانين العرب الفواصل الغنائية بين فصول المسرحية وبعد إنتهائها وكان أولهم الفنان الدمشقي أحمد أبو خليل القباني[*] وقدمت هذه الفواصل بصوت عبده الحامولي وفرقته، ثم جاء من بعده الفنان المصري سلامة حجازي ليقدم الفواصل الغنائية في بداية ونهاية العروض وبين الفصول في مسرحه الغنائي في بدايات القرن العشرين.

وفي عصر النهضة الأوروبي أعيد إحياء التمثيليات الباستورالية التي تضمنت موضوعات تدور في رياض أركاديا الممثلة للفردوس في اليونان القديمة، وكانت هذه الفقرات تؤدىَ في شكل أغاني ورقصات وموسيقى بحتة، وهي كل العناصر المكونة لفن الأوبرا[5].

وأهم مايميز فن الأوبرا عن بقية صيغ المسرح الغنائي أنه عمل موسيقي غنائي بمصاحبة الأوركسترا والكورس، والمغنيين المنفردين، ويتم الآداء التمثيلي فيه غناءً من بدايته إلى نهايته ولا يتخلله أي حوار غير ملحن، ويُكتب نصه الدرامي شعرياً ويصطلح عليه في أوروبا (الليبرتو). وتتضمن الأوبرات رقصات باليه ورقصات شعبية بحسب الحاجة الدرامية لنوع الرقصات، ومن أشهر الأوبرات التي تضمنت رقصات شعبية نذكر: أوبرا (كارمن) لمؤلفها الموسيقي جورج بيزيه والتي تضمنت رقصات الفلامنكو الأسبانية، وأوبرا الأمير إيجور لمؤلفها ألكسندر بورودين وأكملها ريمسكي كورساكوف وتحديداً في الرقصات البلوفستانية[*] (Polovtsian Dances)في الفصل الثاني التي ظهر فيها ملامح بعض الرقصات الشعبية العربية مثل رقصة الدبكة وقد تضمنت موسيقى هذه الرقصات تيمات من الموسيقى الشعبية الروسية.

وبالنظر إلى الدول العربية التي أنتجت فن الأوبرا بالمعايير الأوروبية نجد أن مصر قدمت عشرات الأوبرات الناطقة بالعربية الفصحى والمصرية الدارجة المأخوذة من موضوعات درامية من الأدب العربي والمصري القديم ونذكر من هذه الأوبرات:

أوبرا (حسن البصري) أشعار محسن الجوهري، تأليف موسيقي كامل الرمالي، في الفترة مابين 1952-1954.

أوبرا (نفرتيتي الجميلة الآتية) أشعار محسن الجوهري، تأليف موسيقي كامل الرمالي.

أوبرا (الساحر) أشعار درويش الأسيوطي، تأليف موسيقي كامل الرمالي.

أوبرا (أنس الوجود) أشعار سلامة العباسي، تأليف موسيقي عزيز الشوان الذي أتمها في 23 يونيو 1966.

أوبرا (مصرع كليوباترا) أشعار أحمد شوقي، تأليف موسيقي سيد عوض وكان أول عرض لها 1994.

أوبرا (ميرامار) عن رواية الأديب المصري الكبير نجيب محفوظ، حولها شعراً سيد حجاب - كتبها بالعامية المصرية مخالفاً بذلك جميع الأوبرات السابقة التي كتب نصها الشعري بالعربية الفصحى، تأليف موسيقي شريف محي الدين وكان العرض الأول لها في ديسمبر2005.

---

[4] المرجع السابق، ص223 و224 بتصرف.

[*] ولد في دمشق عام (1252هـ/1833م) وهو من أصل تركي ينتهي إلى عائلة (آقبيق). ودرس في مدارس دمشق وكتاتيبها، وعمل مثل آبائه في مهنة القبان (الذي يزن الأشياء للناس)، وقد نسب لقبه إلى هذه المهنة.

[5] انظر: أحمد حمدي محمود، الأوبرا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة، مصر، 1988، ص10-11 بتصرف.

[*] أوبرا الامير ايجور تدور حول قصة الحرب التي قامت بين روسيا واحدى القبائل الصحراوية (البوليفستية – التركمان المغول) وفيها تم اسر الامير ايجور الذي كان على راس الجيش الروسي، ولما علم شيخ القبيله باسر الامير اقام له حفلا راقصا رقصت فيه الجواري والرجال بمصاحبة فرقة الانشاد، وهي مقتبسة من قصيدة (نشيد معركة ايغور) التي ترجع الى القرن الثاني عشر الميلادي لشاعر روسى مجهول.

الأوبريت (Oprette):

لفظة إيطالية تعني أوبرا صغيرة، وعادة ماتكون موضوعاتها ذات طابع فكاهي خفيف (Farce) وتحتوي على حوار كلامي وأغاني مرحة، وأحيانا يكون الأوبريت من فصل واحد فقط[6].

"أدخل نيستوري Nestory نوع الأوبريت إلى المسرح، الذي احتل شيئاً فشيئاً محل المسرح الشعبي في فيينا وكان تقديم أول أوبريت في 16 أكتوبر عام 1858، حيث قدم أوفنباخ Jecques Offenbach عرض "زواج في ضوء المصابيح" على مسرح كارلتياتر تحت إدارة نيستوري بمعالجة درامية لترجمة لودفنج كاليش، وعام 1860 تم تقديم أوبريت "أورفيوس في الجحيم" على نفس المسرح، وقام نيستوري فيها بلعب دور (بان)"[7].

من أبرز عناصر فن الأوبريت هو الجمع بين نص مسرحي درامي ونصوص شعرية تتفق مع المضمون الدرامي، ويكون الغناء فيه بجميع أنواعه أساسي ولا يقل عن نصف زمن إجمالي العرض ويمكن أن يزيد، ويكون الغناء فيه حياً مثل الأوبرا. حتى وإن وجدت أوبريتات يقدم فيها الموسيقى والغناء مسجلاً لضغط النفقات فإنه يجب المحافظة على عناصر فن الأوبريت الأخرى من تنوع الصيغ الغنائية وأنواع الغناء بين الفردي والثنائي والثلاثي والجماعي والعناصر المسرحية الأخرى المتعارف عليها.

وبالنظر إلى الأوبريت العربي فقد كان ميلاده في نهايات القرن التاسع عشر على يد أحمد أبو خليل القباني أول من قدم فن الأوبريت في دمشق بسوريا وكانت باكورة أوبريتاته هو أوبريت "ناكر الجميل" الذي ألفه شعراً ووضع له موسيقى من ألحان عربية وأوروبية معروفة وأنتجه وأخرجه، وبعد قدومه إلى مصر قدَمَ في الأسكندرية خمس وثلاثين مسرحية غنائية، كانت موضوعاتها غالباً من القَصص العربي القديم مثل: عنترة، قيس وليلى، وألف ليلة وليلة، وغيرها. بالإضافة إلى نصوص أجنبية مُعربة مثل: الخل الوفي، عايدة، وغيرهما، واستمر في تقديم عروضه المسرحية الغنائية مدة سبعة عشر عاماً يُعلم ويُلحن ويُمثل بين الأسكندرية والقاهرة، وقد تَخَرَجَ من مسرحهِ العديد من الفنانين الذين أكملوا مسيرته في تقديم الأوبريت والمسرح الغنائي من أبرزهم اسكندر فرح.

مع بداية القرن العشرين كانت فرقة اسكندر فرح هي الفرقة العربية الوحيدة المهيمنة على ساحة المسرح الغنائي في مصر، وقد عمل فرح في بداياته مع أبو خليل القباني في دمشق لكونهما من أبناء نفس البلد ومثلا معاً رواية (عائدة)، ثم سافر اسكندر فرح مع أبي خليل القباني إلى الأسكندرية وظل مديراً لفرقته إلى أن انفصل عنه وأسس فرقتة الخاصة به وقدم من خلالها عروض للمسرح الغنائي أيضاً[8].

خلال النصف الأول من العشرين جذب المسرح الغنائي المصري الجمهور بعد أن أسست فرق من المصريين قدمت فن الأوبريت المصري ومن أبرز هذه الفرق: فرقة الشيخ سلامة حجازي، فرقة السيد درويش، فرقة منيرة المهدية، فرقة ملك.

في النصف الثاني من القرن العشرين تأسست فرقة الأخوان رحباني المسرحية في لبنان وقدمت تسعة عشر أوبريت في الفترة مابين (1960–1982) معظمهم كانت بطلتها المطربة اللبنانية فيروز[9]. وقد كان للغناء والإيقاعات الشعبية في مسرح الرحباني تواجداً في جميع عروضهم، ويؤكد على ذلك سليم سحاب فيما ذكره عن أوبريت (آخر أيام سقراط) عام 1988 الذي عرض في دار الأوبرا المصرية: "أما ألحان الدبكات فكانت من نفس نوعية دبكات الأخوين رحباني نفسها التي عرفناها في جميع مسرحياتهما: ينقصها النفس اللحني الطويل والتلوين المقامي والبناء الموسيقي والدرامي والقوة التأثيرية الإنفعالية العالية، هذه العناصر البنائية الهامة التي نجدها في كل دبكات زكي ناصف بشكل واضح وقوي جدا"[10].

وعن الرقص في أوبريت (آخر أيام سقراط) ذكر سليم سحاب "للرقص في هذا العمل خطان: الدبكات والرقصات التعبيرية الدرامية، فيما يخص الدبكات فإنها من تصميم سامي خوري. والواقع أن رقص الدبكة في لبنان إجمالا لم يأت بجديد منذ بديعة ومروان جرار ورقصاتهما البديعة في أوبريت حكاية لبنان (كازينو لبنان 1957) وأوبريت أرضنا إلى الأبد (بعلبك 1964) على دبكات زكي ناصف العظيمة التاريخية سهرنا سهرنا – ليلتنا – درب الغزلان – ابو الميجنا (من حكاية لبنان) ويا بلادنا مهما نسينا (من أرضنا إلى الأبد) ورقصات زكي ناصف وتوفيق الباشا التي وصلت إلى المستوى العالمي من ناحية التلحين

---

[6] حسام الدين زكريا، المعجم الشامل للموسيقى العالمية، الجزء الأول المصطلحات والمصنفات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 2004، ص363.

[7] إيريكا فيشر ليشته، جماليات الآداء نظرية في علم جمال العرض، مرجع سابق، ص224.

[8] انظر: صالح تيمور، المسرح السوري، جامعة حران، sbd.ogu.edu.tr

[9] انظر: نجوى قيصر بعينو، المسرح الغنائي الرحباني بين عامي 1960 و1982، المؤتمر الدولي حول الأخوين رحباني، دراسات 11، جامعة الروح القدس - الكسليك، كلية الموسيقى، بيروت، لبنان، 2020، ص237 و241.

[10] سليم سحاب، مسرح منصور الرحباني، مجلة شئون عربية، مجلة فصلية، جامعة الدول العربية، القاهرة، سبتمبر 2019.

والتوزيع. ولا ننسى هنا دبكة بالساحة تلاقينا للملحن اللبناني الكبير عفيف رضوان. الخطوات في دبكات "سقراط" هي نفسها تحركات الراقصين نفسها. ولكن تجدر الإشارة هنا إلى التوقيت الذكي والموفق للمؤلف في إدخال دبكتين لبنانيتين في هذا السياق الدرامي الإغريقي (دبكات الوفد الفينيقي) بطريقة جاءت لخدمة التطورالدرامي، الأولى عندما جاء الوفد الفينيقي لتهنئة الحاكم كريثياس الذي نصبته سبارطة عدوة أثينا، والثانية عندما جاء الوفد نفسه لتهنئة زعيم الديمقراطيين أنيثوس الذي نصّب نفسه بعد الانقلاب حاكما بدلا من كريتياس"[11].

وشهدت مصر خلال النصف الثاني من القرن العشرين تقديم العديد من الأوبريتات على مسرح البالون التابع لوزارة الثقافة المصرية التي إعتمدت على موضوعات درامية مستوحاة من الأدب والحكايات الشعبية مثل: ياليل ياعين، البيرق النبوي، حمدان وبهانة، مهر العروسة، الشاطر حسن، هدية العمر، وداد الغازية، الحرافيش، ملك الشحاتين، وغيرهم.

- **المسرح الراقص:**

ذَكَرَ (سيرج ليفار) راقص الباليه ومصمم الرقصات الفرنسي ذو الأصول الأوكرانية التالي "المسرح الراقص هو المسرح الذي يعتمد فيه العمل الفني على الرقص، وليس على قواعد الرقص الكلاسيكي أهمية فيه، ولكن لابد له من التحرر من الأوضاع الخمسة للأرجل*، ونلاحظ أن "نوفير" قد أشار إلى هذه النقطة، حيث قال: إن الأوضاع الخمسة التي يقال عنها إنها جيدة، إنما هي في الواقع معيبة في نسبها، ومن خصائصها أن تجعل الآداء الآلي أضيق من اللازم، وأكثر تكلفاً بدلاً من أن تبسط هذا الآداء، وتضفي عليه جمالاً وحلية"[12]، وهذا الرأي المتخصص يجعلنا تستنتج أن فن الباليه الذي أُسس على الأوضاع الخمسة للأرجل لا ينتمي إلى المسرح الراقص وإنما كل الرقص الذي تحرر من أوضاع الباليه وأخذ مسميات الرقص الحديث والرقص المعاصر هو ما يطلق عليه المسرح الراقص.

ويُعَدُ محور المسرح الراقص هو تحرير الجسد، وهو بذلك يطرح على المتفرج شكلاً جديداً لا يعتمد على السرد القائم على التسلسل المنطقي للأحداث، بل يعتمد شكل من أشكال الكولاج لنماذج وأنماط اجتماعية يقدمها أسلوب ساخر. وبناءً عليه يفرض المسرح الراقص على المتفرج نوعاً جديداً من التلقي قائماً على إيجاد العلاقة بين النماذج والأنماط المعروضة والواقع الذي تعبر عنه بشكل ساخر يخلو تماماً من الكلام ويعتمد على التعبير الجسدي فقط. وقد يختلط الأمر على البعض فيتصور أن المسرح الراقص هو نوع من أنواع المسرح الإستعراضي الذي يتضمن رقصات استعراضية. لكن المسرح الراقص هو مسرح درامي في المقام الأول، ولكنه يختزل الدراما في التعبير الجسدي الراقص الذي يعتمد على الجسد مستعرضاً بذلك تاريخ الجسد ورموزه وإيماءاته[13].

بالرغم من ذلك لا يمكننا تجاهل تاريخ الرقص الكلاسيكي المتعارف عليه بفن الباليه وتطوره لنعرف مالذي تمرد عليه الحداثيون والمعاصرون بعد ذلك لينتجوا أنواعاً جديدة من الرقص.

الأوبرا باليه (Opera Ballet):

كان لإيطاليا السبق في تقديم أول عرض باليه على يد (كاترين ديميتسيس) التي تنتمي إلى واحدة من عائلات النبلاء المعروفة برعايتها للفنون في القرون الوسطى، لتقديم أول عرض باليه بعنوان (باليه الملكة الكوميدي) وكان عرضه الأول في أكتوبر 1581 في احتفالات زواج دوق جويزو ومارجريت دي لورين، وصمم الرقصات في هذا العرض الراقص وعازف الفيولين (بالتاسادي بوجييه)، وكان زمن العرض خمسة ساعات كاملة، وغالباً كان هذا العرض الراقص يتضمن حركات بهلوانية كما كانت العروض الراقصة في بداياتها.

بعدها ظهر ما يعرف بالأوبرا باليه، وهو نوع من الأوبرات يكون لرقص الباليه فيها نصيب كبير، وظهر هذا النوع من الأوبرات في القرنين السابع عشر والثامن عشر، وأبرز من ألفوا موسيقى هذا النوع من الأوبرات في هذه الفترة: جان باتيستا لولي، وجان فيليب رامو[14]. وكانت أول أوبرا باليه بعنوان سيرسى Serse وقدمت بمناسبة زفاف لويس الرابع عشر، أخرجها مسرحياً توريللي أما رقصات الباليه وموسيقى المسرحية وضعها باتيستا لولي الذي كان راقصاً وعازف على آلة الفيولين ومؤلف

---

[11] سليم سحاب، مسرح منصور الرحباني، مجلة شئون عربية، مرجع سابق.

*[2] أوضاع القدمين الخمس هي أول حركات أساسية للباليه وضعها بوشان أول مصمم ومؤلف للرقص في أوبرا باريس في النصف الثاني من القرن 17.

[12] سيرج ليفار، فن الرقص الأكاديمي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، مصر، 1966، ص14.

[13] انظر: يوخن شميت، نوريرت سيرفوس، جرت فايجلت – المسرح الراقص – أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات مسرح "8"، ط1 – مطابع المجلس الأعلى للآثار- وزارة الثقافة والآثار، مصر، 1995، ص13-16 بتصرف.

[14] أحمد بيومي، القاموس الموسيقي، المركز الثقافي القومي دار الأوبرا المصرية، ط1، وزارة الثقافة، القاهرة، مصر، 1992، ص287.

موسيقي، وكان للوللي بعد ذلك تأثيرا كبيراً على المسرح الراقص والغنائي في القرن السابع عشر فمن خلال صداقته بموليير، الذي كان راقصاً أيضاً وممثلاً ومؤلفاً درامياً، قدما شكلاً مسرحياً موسيقياً جديداً هو "الكوميديا باليه" والتي تُعد خليطاً من الغناء والرقص والكوميديا مهدت لميلاد الأوبرا الفرنسية[15].

إذاً فقد خرج فن الباليه من عباءة عروض الأوبرا حيث كان في بادئ الأمر وصلات راقصة بين فقرات مسرحية تقدمها الفرق الغنائية المتجولة في نهاية القرون الوسطى الأوروبية أثناء استراحة المؤديين وتغيير ملابس الشخصيات. أعجبت الطبقات الأرستقراطية بهذا النوع من الفن بما يتضمنه من فنون رقص الباليه وتعهدتها بالرعاية. وفي عهد الملك لويس الرابع عشر، الذي لقب بملك الشمس نسبة إلى رقصة كان يؤدي فيها دور الشمس بينما المدعوون يؤدون دور الكواكب ويدورون من حوله، أصدر مرسوماً ملكياً بإنشاء أول أكاديمية للرقص وهي الأكاديمية الملكية للرقص في باريس عام 1661، وكانت هذه الأكاديمية سبباً في ظهور فن الباليه الإحترافي. وقد اعتمدت مدارس الباليه الأكاديمية في العالم على تدريس الرقص الشعبي العالمي، والرقص التاريخي، والرقص الثنائي، إلى جانب الرقص الكلاسيكي[16].

وقد كانت الرقصات الشعبية حاضرة في الكثير من عروض الباليه منذُ ميلاده ونذكر من هذه العروض: باليه (مشاعل باريس) الذي قُدم على مسرح البولشوي الكبير بلنينجراد في يوليو 1932 من إخراج رادلوف، وموسيقى أسافييف، حيث ظهرت فيه رقصة (فاراندول) الشعبية التي تنتمي إلى اقليم البروفانس بجنوب فرنسا التي ظهرت في الفصل الأول[17]. وفي باليه (نافورة باخشي سراي) عام 1937 إخراج زاخاروف وموسيقى أسافييف الذي قدم على مسرح البولشوي أيضاً، ظهرت رقصة (البولونِز) البولندية في المشهد الثاني من الفصل الأول، وهي رقصة قومية شعبية ثلاثية الميزان خطواتها متكررة بين تشيلات المشاركين في صفوف متوازية وتتداخل مع بعضها البعض أثناء الرقص، وكانت تقدم في قصور النبلاء في عصر النهضة ثم انتقلت إلى عموم الشعب بعد ذلك[18].

وبذلك نجد أن المسرح والغناء والموسيقى والرقص كانوا يتضافرون في أعمال واحدة منذً القرن السادس عشر في أوروبا، وأن مصممي الرقصات كانوا من العازفين والمؤلفين الموسيقيين والممثلين والمؤلفين الدراميين مثل لوللي وموليير، وأن فن الباليه خرج من عباءة المسرح الغنائي (الكوميدي ثم الأوبرا).

الرقص الحديث:

لقد مات تقليد الرقص التعبيري منذُ الحرب العالمية الثانية، فقد حاول أبناء هذا الجيل تجنب المواجهة مع الأجداد المستفزين لهم وكان رفضهم قاطع لحذاء الرقص الكلاسيكي وثوبه في وقت مبكر يرجع إلى عشرينات القرن العشرين، وقد تطلب ذلك ضرورة التوصل إلى فهم جديد للجسد[19].

وقد كان للنساء الفضل في التمرد على رقص الباليه وقيوده في العالم وميلاد ما يعرف بالرقص الحديث وكان أبرز اسمان في هذا المجال الراقصتين: إيزادورا دانكن، ومارثا جراهام وكلتاهما من الولايات المتحدة الأمريكية.

في الربع الأول من القرن العشرين لمعت (إيزادورا دانكن) التي ولدت عام ١٨٧٧ في حيٍّ فقيرٍ من أحياء سان فرانسيسكو وجاهرتْ في شبابها بعدائها للباليه، بزيّه الضيّق المنمّط وإلزامه الرّاقصة والرّاقص بأداء حركاتٍ اصطناعيّةٍ على المسرح تقيد الجسد، بينما المطلوب من وجهة نظرها هو تحرير الجسد. صمّمتْ دانكن على إعادة الإعتبار إلى الجسد البشريّ «بما هو أداةً تعبيريّة»، فعملتْ على تطوير حركات رقصٍ حرّة طبيعيّة واستوحت موضوعات عروضها الراقصة من الأساطير والعبادات والمسرحيّات الإغريقيّة. كانت ترقص حافية القدمين وأحياناً عاريةً أو متدثّرة بغلالةٍ أو عباءةٍ مستوحاة من الأزياء الإغريقيّة أو الرومانيّة، وفضلت الرّقص في الهواء الطّلْق. اختارتْ موسيقى عروضها بنفسها فرقصتْ على مؤلفات عصور سابقة على فترتها لمؤلفين مثل: يوهان سبيستيان باخ، وبتْهوفن، وشوبّان وشوبرت، وفاجنر. واستلهمتْ في رقصها أفكار وموضوعات من الشِّعر والأدب والمسرح والفلسفة. أسّست إيزادورا دانكن لأسلوبٍ جديد في الرّقص هو ما سوف يُسمّى فيما بعد الرّقص الحديث.

---

[15] انظر: أحمد حمدي محمود، الأوبرا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988، ص47 و48 بتصرف.

[16] انظر: راجية عاشور، تذوق فن الباليه، دارالشروق، القاهرة، 2000.

[17]- Ibid: Lincion K. Four Centuries ofBallet,Canada General Publishing Company,1984.

[18] - انظر: ج. ب. ويلسون، معجم الباليه، ترجمة/ محمود خليل النحاس وأحمد رضا محمد رضا، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة.

[19] - انظر: يوخن شميت، نوربرت سيرفوس، جرت فايجلت – المسرح الراقص، مرجع سابق. ص 28 بتصرف

وفي خريف 1921 افتتحتْ إيزادورا مدرستها تحت شعار «الرّوح الحرّة لا تكون إلّا في الجسد المتحرّر»[20]، وتوفيت عام 1927 إثر حادث أليم.

أما مارثا جراهام فولدت 1894 بولاية بنسلفانيا، بدأت عملها الإحترافي عام 1916 وهي في الثانية والعشرين من عمرها وكان ذلك في زمنها سناً متأخراً لبداية الإحتراف في مجال الرقص متحديةً بذلك تقاليد البدايات كما تحدتها في النهايات أيضاً، بدأت بالرقص في معهد دنيشون لمدة ثمانية سنوات ثم إنتقلت بعدها للرقص والتدريب على الرقص في مؤسسة "القرية الخضراء".

في عام 1925 غادرت جراهام غادرت غراهام مؤسسة "القرية الخضراء"، لتبدأ عملاً مستقلاً حراً في مدرسة إيستمان للموسيقى (Eastman School of Music) وهناك أعطيت كامل السلطة والصلاحيات سواءً على مستوى التدريب على الرقص أو على اقامة العروض. وقامت بتصميم الكثير من العروض والتي كان أهمها عرض "قيثارة كريشنا" 1926. وقد كتب أحد النقاد عن هذا العرض بأنها كانت واقفة ترتدي الكومينو أمام شاشة لامعة حيث قدمت مجموعة لوحات تلهب الخيال، وأن كل حركة قد أتت بها كانت تولد مئات القصص والتأويلات، وأن رقصها كان أشبه بمجموعة صور متحركة خاصة بالنخبة.

وفي عام 1927 استقالت من معهد أيستمان وأسست فرقة جراهام للرقص الحديث، وأنضم إليها المخرج الموسيقي الشهير آنذاك (لويس هورست) الذي كان يعمل معها في معهد دنيشون، وقد لعب هورست دور هام في مسيرة جراهام الثقافية والفنية، فقد علمها القوالب الموسيقية، كما شجعها على الرقص بإستخدام موسيقى القرن الثامن والتاسع عشر، فكانت لها الريادة في الرقص بإستخدام الموسيقى المعاصرة[21].

تركت مارثا جرهام بصمتها الكبيرة على الرقص الحديث خلال مسيرة عمل امتدت لسبعة عقود من الزمن، وأهم منجزين أسست لهما في مدرسة الرقص الحديث هما:

أولاً: نظام جراهام للخطوات ونظريتها القائمة على حركتي تقلص وانبساط العضلات وهما أساس تطور الرقص الحديث.

ثانياً: أنها أول راقصة ومصممة عروض راقصة تتعاون بالكامل مع فنانين معاصرين، من أجل إبداع رقصاتها المصنفة بـ (المسرح الراقص) ويظهر ذلك من خلال تعاونها مع النحات الأمريكي من الأصل الياباني (إيسامو نوغوشي)، ومع المؤلف الموسيقي والمنظر المشهور آرون كوبلاند في عرضها الشهير ربيع الآباش (Appalachian Spring) عام 1944 الذي تم اعتباره من أعظم عروض المسرح الراقص في القرن العشرين[22].

الرقص المعاصر:

"يتحدى مسرح الرقص الغربي في القرن العشرين حركة الرقص المشفرة المؤداة بشكل فني ومتدفقة بلا كلمات أي أنه تحدي التفاهة القصصية للباليه والشكلية الجمالية للرقص الحديث في المسرح، أصبح الرقص حوارية مع تقاليد المسرح، بهدف إحداث تدمير وتقويض للإحتفاء بالشكل والجماليات"[23].

إن فرقة فوبرتال تحت قيادة بينا باوش كانت أول من صك مصطلح المسرح الراقص في بدايات موسم 1974/1973، ليعني نوعاً فنياً جديداً ومستقلاً. لقد فتح المسرح الراقص الذي يعد مزيجاً من الرقص والدراما آفاقاً جديدة للغتين معاً[24].

بعد ظهور مدرسة "بيناباوش" ومن بعدها "لويد نيوسن" أصبح الرقص عبارة عن[25]:

- تعبيراً جسدياً عن الآراء السياسية الشخصية.
- مسرحاً للوجود الجسدي وطرقاً للتحرك تنتمي إلى شخصيات المؤدين.
- الراقص أو المؤدي هو المؤلف.
- ألعاب الرقة والعنف تتعامل مع ماهو واقعي.
- الإيماءات أعيد ترتيبها وزادت حدتها ووضعت في طبقات فوق بعضها البعض، وغالباً مازادت سرعتها.

---

[20] - Isadora Duncan, Isadora Speaks, edited and introduced by Franklin Rosemon, San Fransisco, 1981.

[21] - انظر:مجد القصص، رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين، مكتبة الأسرة الأردنية/ مهرجان القراءة للجميع الدورة14، الناشر وزارة الثقافة، عمان – الأردن، 2020.من ص 126: 128

[22] مجد القصص، المرجع السابق، ص134.

[23] سامج مهران، الظاهراتية من الفلسفة إلى المسرح، إصدارات مهرجان شرم الشيخ الدولي للمسرح الشبابي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2021، ص158.

[24] انظر: يوخن شميت، نوريرت سيرفوس، جرت فايجلت – المسرح الراقص، مرجع سابق، ص27 بتصرف.

[25] سامج مهران، الظاهراتية من الفلسفة إلى المسرح، مرجع سابق، ص159 بتصرف.

اعتمدت مدرسة الرقص المعاصر لبينا باوش على الإعداد الموسيقي، حيث يتم إختيار المقطوعة الموسيقية سواءً كانت كاملة أو جزءً منها تناسب دراما المشهد الراقص، وذلك كما جاء في عروض: الفالسات (The Waltzes) لفرقة فوبرتال لبينا باوش والذي عرض في 17 يونيو 1982 على مسرح كاريه بأمستردام، فقد إعتمد العرض على موسيقات تم إعدادها من أعمال معروفة لمؤلفين من بلدان مختلفة وكانت كالتالي: فالس، السلام الجمهوري، مقطوعة لشوبيرت، مقطوعة شومان، مقطوعة تينوروسي، مقطوعة لأديت بياف. وعرض (تعالى أرقص معي) الذي عرض في 26 مايو 1977 لنفس الفرقة، أعتمد العرض على الأغاني الشعبية القديمة[26]، وفي نفس العرض ظهرت في أحد المشاهد حركة "تنفصل وترتبط تلك الأحداث الفردية التراجيدية الكوميدية بمشاهد راقصة قصيرة متتالية وجدت لها باوش ثانياً معادلات تصميم بسيطة. ومعظمها من رقصات البولونِز البولندية والتي أحياناً تشبك الفرقة فيها أيديها وتقودها سيدة التشريفات، وأحياناً تشكل ببساطة صف يتمايل عبر المسرح"[27].

وقد استخدمت بينا باوش رائدة الرقص المعاصر جميع أنواع الموسيقات للرقص عليها في عروضها، فعلى سبيل المثال وليس الحصر قدمت باوش في 23 مايو 1975 الأوبرا الراقصة (أورفيوس ويوريديكي) بالإشتراك مع هانس بوب، والموسيقى كانت لكريستوف فيللي بالد جلوك. وفي 3 ديسمبر من نفس العام قدمت عرض باليه (قربان الربيع) موسيقى إيجور سترافنسكي. وفي 26 مايو 1977 قدمت عرض (تعالى أرقص معي) المبني على الأغاني الشعبية القديمة في أوروبا.

وبالنظر إلى المنطقة العربية نجد أن مصر كانت أول الدول العربية التي أسست فرقة للرقص الحديث عام 1993 تبعت دار الأوبرا بوزارة الثقافة المصرية، وعُهد بإدارتها مصمم الرقصات اللبناني وليد عوني، قدمت هذه الفرقة مايقرب من ثلاثين عرض راقص حديث، ظهرت في عروضها الرقصات والموسيقى الشعبية أو تنويعات عليها، كما ظهر في عرض (مئوية الفنون) عام 2002 حيث ظهر في لوحات العرض تنويع على رقصة دراويش المولوية والتنورة الصوفية، وفي لوحة أخرى نسمع غناء فردي شعبي نوبي في سلم خماسي، وفي لوحة ثالثة تظهر رقصات نوبية في ثنائيات بين رجل وإمرأة ثم يخرج الرجال لتنفرد راقصة بآداء تنويعات على الرقص النوبي ثم تنتهي اللوحة برقص النساء فقط بمصاحبة ألحان نوبية تبدأ بموسيقى لحن غنائي نوبي جديد بآداء المجموعة وتنتهي بغناء أغنية نوبية بآداء مطرب منفرد بمصاحبة آلة العود. وفي عرض (دموع حديد) لنفس الفرقة الذي عرض عام 2019 نجد في أحد لوحات العرض الراقصين والراقصات يؤدون بالملابس الحديثة دورانات رقصة دراويش المولوية أو التنورة وتنويعات عليها.

كما قدمت فرقة فرسان الشرق للتراث للرقص المعاصر التي أسستها وزارة الثقافة المصرية أيضاً عام 2009 وتولى إدارتها في بادئ الأمر مصمم الرقصات وليد عوني أيضاً، وقد ظهر في عروضها العديد من الرقصات الشعبية لأنها منوطة بتقديم التراث في شكل معاصر و نذكر من هذه الرقصات: رقصة التحطيب في عرض (بهية) عام 2019 إخراج كريمة بدير وكذلك في عرض (الجبتانا) عام 2019 إخراج مناضل عنتر، ورقصة دراويش المولوية في عرض (شجرة الدر) عام 2019 إخراج عصام عزت وكريمة بدير، ورقصات الأقصر وأسوان في عرض (الطوق والإسورة) عام 2021 تصميم وإخراج ممدوح حسن.

نخلص في هذه الدراسة إلى النتائج التالية :

أولاً: خصائص المسرح الغنائي:

1- جميع ماسبق يثبت أن الكثير من عروض الأوبرات العالمية والمسرح الغنائي العربي ظهرت فيها عناصر الموسيقى الشعبية من خلال العناصر الآتية:

المقامات: جميع المقامات التي تحتوي على نغمة ثلاثة أرباع النغمة مثل: مقام راست جاءت فيه أغنية فاكر زمان من عرض ياليل ياعين. مقام بياتي جاءت فيه أغنية البشاير هلّا من عرض البيرق النبوي. مقام هزام جاء فيه ابتهال الهي توسلنا بجاه محمد من عرض وداد الغازية.

الإيقاعات: المقسوم (الدويك) ظهر في أغنيات: فاكر زمان من عرض ياليل ياعين، البشايرهلا في عرض البيرق النبوي، لوحة الحسين في عرض إنقلاب، مين مين دويتوفي عرض ريا وسكينة. (مصمودي مصري) ظهر في جزء من ابتهال الهي توسلنا في عرض وداد الغازية. (البلدي الصعيدي) ظهر في أغنية عن الناس في عرض تمر حنا. (الملفوف) ظهر في أغنيات: موعودة

[26] انظر: يوخن شميت، نوريرت سيرفوس، جرت فايجلت – المسرح الراقص، مرجع سابق، ص245 و163.

[27] المسرح الراقص، مرجع سابق، ص166.

ياللي عليكي الدور من عرض ريا وسكينة، وجزء من ابتهال الهي توسلنا من عرض وداد الغازية، وجزء من لوحة الحسين في عرض انقلاب. (الأيوب) ظهر في أغنيات: عرض ريا وسكينة، جزء من ابتهال الهي توسلنا من عرض وداد الغازية. (الدبكة) في عرض آخر أيام سقراط. إيقاع الفلامنكو الأسباني في أوبرا (كارمن).

القوالب الغنائية: ظهر في مسرح الرحبانية غناء قوالب العتابا والميجانا وأبو الزّلف وعالماني الماني، وهي أنواع غنائية تراثية فلكلورية. وقد استعارا منه الرحابنة بعض المطالع الشعرية بنفس موسيقاها الشعبية كما في أوبريت (موسم العز) 1960 بطولة صباح ووديع الصافي، حيث حافظا على المطلع الأصلي الذي يقول: على الماني عالماني/ قتلني وعاود راضاني/ بضلّ بحبّك يا أسمر/ ان عشت وربّيِ خلاّنَي. وفي نفس العرض ظهر مقطع على لحن الدلعونا الشهير بكلماته الشعبية التي تقول: على دلعونا وعلى دلعونا/ راحوا الحبايب ما ودّعونا.

ظهر في المسرحيات الغنائية المصرية الموال في العديد من العروض الغنائية نذكر منها: موال بصوت المطربة شهرزاد في عرض ياليل ياعين، وموال بصوت المطربة هدى سلطان في عرض وداد الغازية، وموال بصوت وردة في أوبريت تمر حنة.

التيمات شعبية غنائية: في الأوبرات الأوروبية نذكر ظهور تيمات الألحان الشعبية الروسية في الرقصات البلوفستانية[2] (Polovtsian Dances) في الفصل الثاني في أوبرا (الأمير إيجور)، وكذلك تيمة موسيقى الفلامنكو والأغنيات الشعبية الأسبانية في أوبرا (كارمن) التي تظهر في عدة مشاهد أبرزها المشهد الثاني.

ونذكر في المسرحيات الغنائية العربية ظهور بعض الأغنيات الشعبية مثل: يا نخلتين في العلالي (مقام هزام) في عرض ياليل ياعين، على حسب وداد جلبي (مقام بياتي) وياجريد النخل العالي (مقام حجاز) في عرض وداد الغازية.

2- تعتمد عروض المسرح الغنائي على مطربين ومطربات وكورس، وراقصين وراقصات.
3- النص الدرامي إما شعراً بأكمله أو يجمع بين السرد والشعر.
4- الفرقة الموسيقية عنصر أساسي فيه وإن إختلف شكل الفرقة وأنواع الآلات التي تتضمنها.
5- يوجد قائد (مايسترو) للفرقة الموسيقية ينظم دخول وخروج المطربين والمطربات والكورس من وإلى الغناء ويعطي السرعة المطلوبة لموسيقى كل مشهد.
6- في بعض الحالات تكون الموسيقى مسجلة لضغط النغمات ويقوم المطربين والمطربات والكورس بالغناء الحيّ على المسرح، أو يصاحب الغناء عدد قليل من الآلات الموسيقية تعرف بالفرقة الكومبو، أو يصاحب العرض آلة البيانو فقط ويكون هذا بهدف ضغط النفقات أوعدم توافر مساحة مخصصة للفرقة الموسيقية الكبيرة.
7- يحتاج المسرح الغنائي لخشبات مجهزة بحفرة للفرقة الموسيقية أو أماكن محددة على الخشبة تصلح للفرقة الموسيقية وهذا ما يحدده عدد الآلات الموسيقية ونوعياتها.
8- يحتاج الغناء الحيّ في المسرح الغنائي إلى مسارح لها تصميمات بمعايير محددة صوتياً بحيث لا تمتص أصوات المؤديين وهندسياً أيضاً بحيث يصل الصوت بشكل ممتاز لجمهور الصالة.
9- تصمم حركة المؤديين في العرض الغنائي بشكل يحافظ على طاقة الجسد لإستثمارها في الآداء الغنائي بحيث تخرج النغمات والحروف سليمة. وهو ما يجعل مغني الأوبرا يؤدي أغانيه في أوضاع ثابتة أو يتحرك بخطوات بطيئة.
10- تتضمن أغلب الأوبرات والأوبريتات رقصات ولكن ليس جميعها فعلى سبيل المثال أوبرا ميرامار المصرية لم تتضمن أية رقصات.
11- يستوعب المسرح الغنائي جميع أنواع الغناء: الشعبي (Folk)، الأوبرالي، الجماهيري المعاصر (pop)، الراب، وغيرها من أنواع الغناء المحلية العالمية، ومن الممكن أن يجمع عرض غنائي واحد بين أنواع من الغناء والموسيقى.
12- جمهور المسرحيات الغنائية (أوبرا - أوبريت) يجمع بين النخبة والعامة خاصة في العروض الناطقة باللغة المحلية، فجميع الشرائح المجتمعية يمكنها التفاعل مع المسرح الغنائي لإحتوائه على عناصر متعددة من الفنون (الأدب شعراً ونثراً، الموسيقى، الغناء، التمثيل، الرقصات، السينوجرافيا، الأكروبات أحياناً).

ثانياً: خصائص المسرح الراقص:

[2] أوبرا الامير ايجور تدور حول قصة الحرب التي قامت بين روسيا واحدى القبائل الصحراوية (البوليفستية – التركمان المغول) وفيها تم اسر الامير ايجور الذي كان على راس الجيش الروسي، ولما علم شيخ القبيله باسر الامير اقام له حفلا راقصا رقصت فيه الجواري والرجال بمصاحبة فرقة الانشاد، وهي مقتبسة من قصيدة (نشيد معركة ايغور) التي ترجع الى القرن الثاني عشر الميلادي لشاعر روسى مجهول.

1- يعتمد المسرح الراقص على راقصين وراقصات فقط.
2- النص الدرامي عبارة عن لوحات راقصة تُعبر عن تسلسل لمضمون درامي أو لوحات راقصة تعبر عن فكرة واحدة (القمع، التطرف، الغربة، الوحدة... وغيرها من الأفكار) بآداءات حركية متنوعة.
3- الموسيقى في العروض الراقصة نوعين: النوع الطاغي هو الإعداد الموسيقي والذي يعني إختيار مقطوعات موسيقية تناسب المضمون الدرامي للوحة الراقصة. النوع الثاني هو الموسيقى المؤلفة خصيصاً للعرض وهذا يكون نادر لأن تنفيذه مُكلف مادياً.
4- الفرقة الموسيقية ليس لها وجود في عروض الرقص الحديث والمعاصر لأنها عروض تعتمد على الموسيقى المسجلة المعدة أو المؤلفة للعرض.
5- لا يحتاج المسرح الراقص لخشبات بمواصفات محدده لأن فن الرقص قُدم في بداياته في الكرنفالات الشعبية ثم قصور النبلاء والساحات ثم خشبات المسارح بأنواعها المكشوفة والمغلقة والصالات، وقدمت إيزادورا دانكن عروض راقصة في الهواء الطلق في أي مساحة تصلح للرقص.
6- لا تحتاج عروض المسرح الراقص الحديث والمعاصر في الغالب لتعدد الأزياء وقد ظهر ذلك بتجلي في عروض المسرح الراقصة إيزادورا دانكن ومارتا جراهام وبينا باوش، لأن الهدف الأول من عروضهن هو إيصال الفكرة من خلال الآداء الحركي والجسدي وليس الإبهار .
7- تصميم الحركة في المسرح الراقص حُر يحتمل كل الآداءات الحركية والأوضاع الجسدية لتوصيل الفكرة بدءً من الوقوف على أطراف أصابع القدمين وحتى الإنقباضات والإنبساطات الجسدية وحركات الطقوس الدينية والأكروباتية.
8- يستوعب المسرح الراقص جميع أنواع الرقص: الشعبي (Folk)، الطقسي، الأكروباتي، الكلاسيكي.
9- المخرج في عروض المسرح الراقص إما أن يكون المؤدي نفسه أو راقص ومصمم راقصات.
10- المؤلف هو مصمم الرقصات المخرج أو المؤدي نفسه، أو نتاج ورشة تجمع مصمم الرقصات المخرج مع مجموعة المؤديين.
11- الجمهور نخبوي يجب أن يتمتع بقدر من الثقافة لفك شفرات الحركة وتفسير دلالاتها.

ثالثاً: عناصر الإتصال بين المسرح الغنائي والمسرح الراقص، والتي كانت على النحو التالي:

العنصرالمسرحي	المسرح الغنائي	المسرح الراقص
الموسيقى	عنصر أساسي	عنصر أساسي
المؤدي	مطربين ومطربات، كورس، راقصين وراقصات، عازفين.	راقصين وراقصات فقط
القائد	قائد الفرقة الموسيقية (مايسترو)	قائد المجموعة الراقصة
الشعبية	تتضمن عروض المسرح الغنائي بجميع أنواعه بعض الأغنيات أو التيمات الموسيقية الشعبية، وكذلك بعض الرقصات الشعبية.	تتضمن بعض عروض الرقص الحديث و المعاصر بعض الرقصات الشعبية، وبعض الأغنيات أو موسيقى الرقصات الشعبية.
الرقص	عنصر ضمن عناصر المسرح الغنائي بأنواعه، ونادراً مايوجد عرض موسيقي غنائي لا يتضمن رقصات.	العنصر الرئيسي في العرض.

رابعاً: عناصر الإنفصال بين المسرح الغنائي والمسرح الراقص على النحو كالتالي:

العنصر المسرحي	المسرح الغنائي	المسرح الراقص
المؤلف	كاتب درامي	المؤدي نفسه. استلهمتْ ازادورا دانكن في رقصها أفكار وموضوعات من الشِّعر والأدب والمسرح والفلسفة.
الغناء	أساسي	ثانوي
المعنى	واضح لا يحتمل التأويل	يتولد من تأويلات الحركة
الحركة	يتم تصميمها بحيث لا تُجهد المطربين وتؤثر سلباً على الآداء الغنائي.	يتم تصميمها بحرية لإيضاح الفكرة وقد تشمل الحركات الأكروباتية.
وسائل عرض الموسيقى	الفرقة الموسيقية أساسية في العروض الغنائية، والإستثناءات ما يخالف هذا.	الموسيقى المسجلة هي الغالبة في استخدامات عروض المسرح الراقص الحديث والمعاصر. قدمت ايزادورا دانكن عروضها على موسيقى يوهان سبيستيان باخ ، وبثْهوفن، وشوبّان وشوبرت، وفاجنر. مارثا جراهام أستخدمت أيضاً موسيقى القرن الثامن والتاسع عشر لعروضها الراقصة. بينا باوش أستخدمت في عرض الفالسات مقطوعة لشوبيرت، مقطوعة لشومان، أغنية لأديت بياف. وفي عرض (تعالى أرقص معي) أعتمد ت على الأغاني الشعبية القديمة. والإستثناءات كانت الموسيقى المؤلفة خصيصاً للعروض الراقصة. وقد استخدمت مارثا جراهام الموسيقى المعاصرة في بعض عروضها أبرزها عرض (ربيع الأباش) الذي وضع موسيقاه آرون كوبلاند عام 1944.
دور الموسيقى	- يصاحب الغناء - درامي تعبيري، يعبر عن الحالات الإنفعالية للشخصيات الدرامية أو المضمون الدرامي للمشهد.	- ضبط إيقاع وزمن الرقصات. - إثراء درامية المشهد الراقص. - إبراز دلالات المشاهد مثل: الإشارة إلى المكان، الفترة الزمنية، الحالات الإنفعالية في اللوحة الراقصة.

أجزاء العمل	مشاهد لها تسلسل درامي (plot) لا يمكن التقديم أو التأخير في أحداثه.	لوحات راقصة لكل لوحة فكرة إما منفصلة عن اللوحات الأخرى، أولوحة منفصلة ضمن لوحات راقصة تعبر عن فكرة رئيسية.
السينوجرافيا	متواجدة في جميع أنواع عروض المسرح الغنائي بجميع عناصرها (المناظر والأزياء تتغير بحسب مكان وزمان المشهد)	متواجدة ببعض عناصرها، الأزياء في الغالب لا تتغير، الديكور والمناظر يمكن أن تتواجد ويمكن أن يتم إستبدالها بشاشة بروجيكتور أو خلفية سوداء فقط، لأن الهدف هو توصيل الفكرة دون تحديد زمانها أو مكانها. عروض إيزادورا دانكن ومارتا جراها اعتمدت على الزي والمنظر الواحد. بينا باوش اعتمدت على تغييرات طفيفة في الأزياء بحسب حاجة العمل على خشبة المسرح بإضافة أو التخلي عن قطع بسيطة من الملابس التي يظهر بها المؤدي على خشبة المسرح. بينما تعددت المناظر والأزياء في عروض المسرح الراقص المصري بهدف إيصال رسالة اللوحة الراقصة للمتلقي بسهولة ويسر.
الجمهور	جمهور مختلط من العامة والنخبة، ومن شرائح مجتمعية متنوعة، لأن رسالة العرض تكون واضحة.	جمهور من النخبة في الغالب. لأن كل حركة تولد العديد من التأويلات التي تحتاج لقدر من الثقافة والوعي لتفسيرها.

مصادر البحث

1- أحمد حمدي محمود، الأوبرا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة، مصر، 1988.
2- أحمد بيومي، القاموس الموسيقي، المركز الثقافي القومي دار الأوبرا المصرية، ط1، وزارة الثقافة، القاهرة، مصر، 1992.
3- إيريكا فيشر ليشته، جماليات الآداء نظرية في علم جمال العرض، ترجمة وتقديم/مروة مهدي، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، مصر، 2012.
4- ج. ب. ويلسون، معجم الباليه، ترجمة محمود خليل النحاس وأحمد رضا محمد رضا، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة.
5- حسام الدين زكريا، المعجم الشامل للموسيقى العالمية، الجزء الأول المصطلحات والمصنفات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 2004.
6- راجية عاشور، تذوق فن الباليه، دارالشروق، القاهرة، 2000.

7- سامح مهران، الظاهراتية من الفلسفة إلى المسرح، إصدارات مهرجان شرم الشيخ الدولي للمسرح الشبابي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2021.
8- سامح مهران، المسرح بين الإبداع والتلقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة، مصر، 2021.
9- سليم سحاب، مسرح منصور الرحباني، مجلة شئون عربية، مجلة فصلية، جامعة الدول العربية، القاهرة، سبتمبر 2019.
10- سيرج ليفار، فن الرقص الأكاديمي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، مصر، 1966.
11- صالح تيمور، المسرح السوري، جامعة حران، sbd.ogu.edu.tr
12- مجد القصص، رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين، مكتبة الأسرة الأردنية/ مهرجان القراءة للجميع الدورة 14، الناشر وزارة الثقافة، عمان – الأردن، 2020.
13- نجوى قيصر بعينو، المسرح الغنائي الرحباني بين عامي 1960 و1982، المؤتمر الدولي حول الأخوين رحباني، دراسات 11، جامعة الروح القدس – الكسليك، كلية الموسيقى، بيروت، لبنان، 2020.
14- يوخن شميت، نوربرت سيرفوس، جرت فايجلت – المسرح الراقص – أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات مسرح "8"، ط1– مطابع المجلس الأعلى للآثار- وزارة الثقافة والآثار، مصر، 1995.

مصادر الأجنبية:

1- Isadora Duncan, Isadora Speaks, edited and introduced by Franklin Rosemon, San Fransisco, 1981.
2- J.Vandier, Manuel D'Archeologie Egyptienne □, Paris 1964, □.
3- Lincion K. Four Centuries of Ballet, Canada General Publishing Company, 1984.