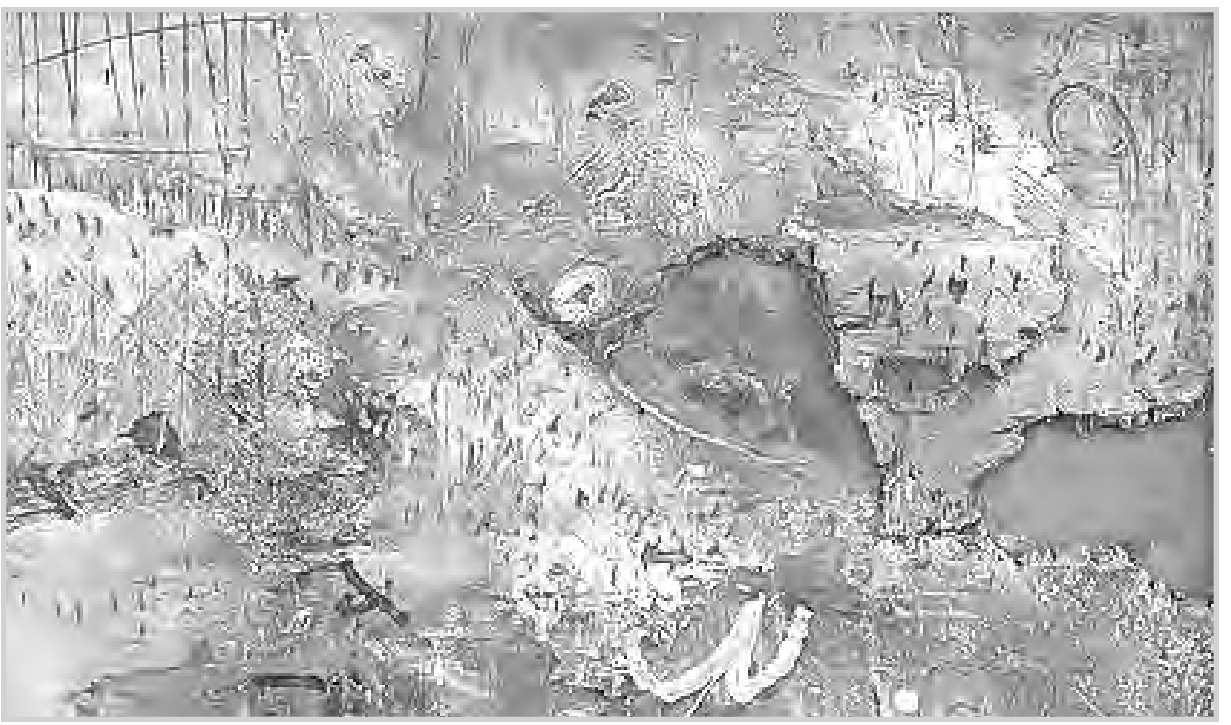
الرسم التجريدي العراقي ... انماط المتتابعات الشكلية

خالد خضير



يؤكد جورج كوبلر في كتابه (نشأة الفنون الانسانية - دراسة في تاريخ الاشياء):
"ان المتتابعات الشكلية هي شبكة تاريخية تتكرر فيها السمة ذاتها، ولكن باشكال تتعرض تدريجياً للتعديل"، وبذلك تكون ذات سمة تمتلك صفة الثبات الشكلي المرحلي الذي يتعرض للتغير التدريجي غير المحسوس احياناً عبر الزمن.
ان المتتابعات الشكلية هي المرجعية التي يستند إليها النقاد في (تصانيفهم) لمراحل الفن، تلك التصانيف التي تسع الفنانين، وتخندقهم ضمن خانات وحقب واتجاهات ينتقل الفنانون - من وجهة نظر النقاد - منها واليها.
ان اهم الاعتراضات المقدمة ضد هذا التوجه التحقيبي انه قد يهمل الخصائص الفردية للمنجزات وللفنانين في محاولة لتكوين ملاحظات عامة عن فئات يفترض وجودها مكونة من مجاميع من رسامين - نحن نتحدث عن الرسم بصفة اساس - يشتركون بسمات عامة توحدهم، وبذلك نضع انفسنا تحت خطر داهم يتمثل في امكانية الوقوع تحت سطوة التواريخ العرفية التي تهمل التفاصيل الدقيقة والانقطاعات التي تشكل جوهر التحولات الاسلوبية في القرن الحديث، كما تهمل حقيقة ان تلك التقسيمات، هي ارض متحركة طالما كان تاريخ الحوادث عملية متصلة لا تنتهي، فان ظهور منجزات جديدة يحتم دائماً اعادة النظر في جوهر التقييمات السابقة بصفة مستمرة، حيث "يعدل كبار الفنانين، عن طريق اسهامهم الخاص، النظرة إلى التراث الذي تناهى اليهم" كما يقول أندريه مالرو، والامر مشابه لما يحدث في لعبة الشطرنج حيث تعيد كل حركة جديدة حركة التقييمات المستمرة لجوهر الوضع على الرقعة بشكل مستمر يبدأ من اول إلى آخر نقلة في المباراة.

الموقف من المشخص

في دراستنا هذه سنختار نماذجنا من فناني ما بعد الستينيات غالباً، ونشدد على انهم نماذج فقط، فلا ينحصر الامر بتجاربهم، فقد نكون منحازين لها بحكم نمط من الذائقة الذي نتبناه، وليس بحكم (تفوق) تلك التجارب على سواها. كما نؤكد ان فناني كل فئة لا يقصرون جهدهم، وتوجهاتهم، على نمط واحد من التجربة، فهم غالباً ما يتحركون بشكل حر بين التوجهات المختلفة، بل ان البعض منهم قد يمزج تكنيكين بصريين معاً في معرض واحد، وربما في عمل واحد.

ان معاينة متفحصة للرسم التجريدي العراقي قد تكشف عن وجود اتجاهين اساسيين هما: توجه تكون المجردات فيه وسيلة لاستحضار المشخص، وتوجه مناقض آخر له، يكون التجريد فيه وسيلة للافلات من هيمنة المشخص، وبذلك يكون شكل الموقف من دور المشخص هو الامر الحاسم والفاعل في توجه الرسام نحو أي من الاتجاهين، وذلك راجع برأينا ليس فقط إلى هيمنة نمط من الثقافة البصرية على ذائقة الرسام، بل وعلى ذائقة المتلقي، والمتلقي الفعال (= الناقد).

حينما تكون عناصر التكوين المجردة للوحة وسيلة لاستحضار المشخصات في الذهن، فان ذلك من خلال تكنيكين بصريين هما: توجه حدثي، يماثل تكنيك رسوم المفروكات (Frotage)، وتوجه محايث تحريري تقليلي.

يعتبر التوجه الاول المجردات وسيلة لاستحضار المشخص باعتباره جذر الرسم، وهو توجه محيطي، حسب تصنيفات شاكر حسن آل سعيد، وغالباً ما يعتمد على ابقاء فجوة قصرية بين صورة الذهن (= المجرد) وصورة الواقع (= المشخص)، وهذه الفجوة (الضرورة) هي ما يقوم المتلقي بردحها، وهو ما يمثل حيوية عملية التلقي.

المفروكات والرسم الحدثي

يمكن تصنيف التوجه (المحيطي) إلى شطرين في تمظهراته على سطح اللوحة إلى:

اولاً: توجه مفروكاتي وحدثي، وهو توجه يقوم بتهيئة (صنع) سطح اللوحة بطريقة خشنة، مليئة بالبروزات والاشكال وما شاءت الصدفة من المتعرجات (Meanders) لتكون محفزاً للذهن على اكتشاف الاشكال، تماماً كما يحدث في عملية اكتشاف الاشكال الخفية في السحب، والجدران العتيقة الرطبة، والسطوح المتهرئة.

ان ابرز ممثلي هذا التوجه الرسام علي النجار في تجربته الثمانينية، حين كان يضع الالوان على اللوحة لينتهي بها إلى اشكال حيوانات خرافية، واخرى خديجة غير مكتملة او محدودة المعالم، بينما ينتهي الرسام عبد الملك عاشور من البصرة مثلاً، بمستحثاته إلى ما يماثلها من اشكال سادت حداثة التجريد العراقي، بينما يقف هاني مظهر، الرسام العراقي المغترب في بريطانيا، موقفاً وسطاً، فلوحته خليط تتنافذ فيه المجردات بالمشخصات، في موازنة قلقة، قد تميد إلى اية جهة في كل عمل جديد، تماماً كما كان الق الرافدين القديم موازنةً متواصلة بين السماوي (= المقدس) والارضي، فكان هاني مظهر ينتقل بحرية من اتجاه إلى آخر معتمداً على تمكنه من التقنية اللونية العالية في بناء اجواء غمامات اعماله.

الاتجاه التحريري - التقليلي

ثانياً: يمضي الاتجاه التحريري - التقليلي نحو اختزال يحاول الابقاء على (علامة الشكل)، او ما يسميه هنري جيمس (الجرثومة)، وهي مشخصة شكلية يؤسس عليها الرسام بناء لوحته في البدء، ثم ومهما بدت درجة ايغال الرسام في قمع بعض اجزاء من الصورة لابراز خطوطها الاساسية (= حذف)، او منحها (الاضافات الضرورية)، تبقى من (فكرة الشيء الاول) ما يسميه بيكاسو (علامة لا يمكن محوها).

يظهر التوجه التحريري - التقليلي، اشد صوره وضوحاً، عند الرسام العراقي المقيم في عمان هاشم حنون، حيث تملأ سطح اللوحة: حشود من البشر وتفاريقهم، وجوه ، واجزاء من معالم المدينة: بيوت، وشبابيك، ومنائر وقباب، واسواق وجدران، وحيوانات، ونخيل، وعربات وباعة، وسيل عارم من العلامات، وبذلك يؤسس هاشم حنون مدناً مكتظة بـ(علامات مشخصة) تعرضت لقدر من الاسلبة، حيث تكون الصور المختزنة في الذاكرة قد عانت من قدر من المسخ (= الاسلبة)، وهي صفة ملازمة لكل حركات الفن، حيث تتطلب وسائل التعبير حاجة دائمة للتحوير، بينما تعرض هناء مال الله علاماتها لقدر ضخم من التحوير والتقليل فلا تبقى منها سوى (آثار) من المحيط، هي تفاريق من هندسيات الواقع وعلاماته الاشد رسوخاً (= اشكال واوشام تفعلها الطبيعة بالسطوح)، ويتحقق فعل الطبيعة علامات تحزيز، وتخديد، ومعارج، وبقع، وشخبطات على سطوح المحيط، وهو ما كان يفعله الرسام الراحل شاكر حسن آل سعيد، وتفعله الرسامة جنان محمد (من البصرة) في توجهاتها الاخيرة، وغالباً ما تقوم بخلط المشخصات والمجردات في اللوحة ذاتها.

يؤلف هؤلاء الفنانون التقليليون المشروع الحداثي للرسم العراقي الذي يحاول نسف التحقيب ونسف المقدسات الجمالية، وترسيخ المفارقة القائمة على الزمكان، ما يسمح لآثار فنية تعود لعصور سحيقة وغائرة في القدم، بأن تستمر بالبث الجمالي ضمن شروط الحداثة الحالية، فتوسعت بذلك مرجعية هؤلاء الرسامين إلى اشكال رسوم الكهوف والمنجز العراقي الرافديني القديم، ومنجزات الحضارات الاخرى، والفن الشعبي بنتاجاته الحرفية: كالبسط، والسجاجيد، والدمى، والرسم الشعبي، ورسوم الزجاج كأيقونات عنترة وعبلة، ورسوم الأئمة، ثم إلى رسوم الاطفال والرسم الحديث الذي خرج منها كمنجز بول كليه وجان دوبوفيه وخوان ميرو وغيوم كورناي.. وهو ما شخصته هناء مال الله في رسوم واحد من هؤلاء، وهو الرسام كريم رسن، فقد كان في معارضة الاولى خاصة، يحشد كماً "من الاستعارات العلاماتية (السيميائية)، الشخوص الخليقية، والتأشيرات، والكتابات غير المقروءة، والثقوب والخدوش والاندثارات المقترحة والمتعمدة وتراكب المواد الخام، بعضها فوق بعض، وجدولة البث في اللوحة، ومحاولات صنع ابجديات للاشكال، فيظهر رجحان كفة الاستعارات من المنجز الرافديني المتحفي، سواء كانت تشكيلية (لقى، تماثيل، الواح، مسلات) ام ادبية (= مدونات)، أي تنظيم العلامات والاشكال داخل الاثر الفني ليؤشر اسطورة او ملحمة" كما تقول هناء مال الله، ونحن نقرأ (جدولة البث في اللوحة) هي في استخدام كريم رسن لما يماثل الجداول الاوفاقية بتقسيم اللوحة إلى شبكة من الخانات المعزولة عن بعضها، باعتباره عملية هيكلة تجمع شتات اشكال اللوحة في بنية مقننة هندسية راسخة.

الافلات من المشخص

يتوجه رهط آخر من الرسامين، وعلى النقيض من اولئك، نحو التجريد باعتباره وسيلة ليس لاستحضار المشخص بل للافلات من قبضته، وهو توجه يهدف، في نتيجته النهائية، إلى توسيع مساحة التعبير، ويتخذ اندثار الشكل (= اللاشكل) استراتيجياً في البناء (الشكلي) للوحة، حيث تصنع كتل اللون اوهام اشكال ناتجة عن تجاوز المساحات اللونية مع بعض، وهو توجه يضم عدداً من الرسامين المهمين منهم: نزار يحيى، وغسان غائب، وسامر اسامة، وحسن ابراهيم، وكلهم مقيمون في عمان، وعدنان عبد سلمان من البصرة، وهم يتجهون نحو محاولة الامساك بالعناصر التي لم تزل مرئية بفعل المحيطات الكفافية (= الحدود الوهمية بين المساحة اللونية) وما تخلفه من اشكال وهمية، عندما تهيمن كتل المساحات اللونية النقية تقريباً وبشكل مستمر، ودونما خطوط خارجية تفصلها عن بعضها، يقودها احساس كامن بالتجاور والانفصال معاً، تجاور يرسخ وجود اللون والخط الكامن في ضربة الفرشاة العريضة، وبذلك يتوحد اجراء وضع اللون والخط في اجراء واحد عند اولئك الرسامين، فتتحول ضربة الفرشاة اللونية بذاتها إلى (خط لوني عريض) يقطع مساحة اللوحة (= الخلفية النقية التي تظهر بعض اجزء منها هنا وهناك)، وتخلق هذه المساحات اللونية الهندسة الخفية للوحة، فتتولد الاشكال الوهمية من تجاور تلك الخطوط (= الالوان) فتشكل تكونيات هندسية من حركة تلك الخطوط المستقيمة التي لا تتحرك بهدف مسبق من اجل صنع تلك الاشكال، فهي لا تضع اية اشكال كاهداف مسبقة، بل يأتي وجود الاشكال (الوهمي) لاحقاً بصفتها كيانات طوبولوجية هيمنت على جغرافية سطح اللوحة، وانتجتها عمليات الادراك الحسي لتقاطعات المساحات اللونية، والخطوط الوهمية الناشئة عن التجاورات اللونية وانقطاعاتها.

نؤكد في نهاية موضوعنا، ان تقسيماتنا هذه قد تعطي انطباعاً خادعاً بوجود تماسك داخلي ولكن ذلك امر غير مؤكد، حيث تبقى تجارب الرسامين جزراً منعزلة متباعدة، لا يمكن التنبؤ بتطوراتها او تحولاتها اللاحقة، كما انها تستوجب ابتكار وسائل دراسة تحافظ على اهمية واستثنائية منجز الرسام الفرد، ويجب ضمان ان تؤدي المحاولات التي تبذل للتصنيف والتعميم إلى الانتقاص من هذه الفردية، "فالمنجزات الفردية - كما يؤكد جورج كوبلر - هي كيانات في منتهى التعقيد، حتى اننا لا نطمح إلى فهمها الا عن طريق التوصل إلى نتائج عامة بشأنها".

الهيمنة والحداثة ومشكلة غياب الهوية في المسرح

د.فاضل خليل

رافق المسرح العربي ومنذُ بدايته في النصف الثاني من القرن التاسع عشر حصارٌ فرضته الهيمنة الاستعمارية على أغلب البلدان العربية، الأمر الذي أبعدها عن ممارسة دورها في النهوض بالظاهرة المسرحية التي ظهرت بوادرها واضحة في الفترة نفسها، رغم أنها ظلت أسيرة لتقليد النموذج الأجنبي الامر الذي جعلها تعاني من غياب الخصوصية، بسبب الفوضى وعدم الاستقرار. الا أن خطاب الحداثة في المنطقة العربية -كما يذهب البعض - كان قد بدأ غداة الحملة النابليونية على مصر عام ١٧٩٨م هذه الحملة التي يعتقد البعض أنها "قد عطلت نوعا من الحداثة الجنينية كانت من الممكن أن تظهر للنور لولا هذا الغزو الذي أجهضها. هذه الحداثة المفترضة لا يمكن تخيلها على النمط الغربي، إذ أنها شكل من أشكال التطور الداخلي لمجمل المؤسسات والتنظيمات والعادات الموجودة آنذاك" في حين يرى آخرون أنها بدأت "من ابن خلدون بالذات، لا مع مدافع نابليون التي يقال عادة إنها أيقظت مصر والعالم العربي من السبات العميق الذي كان يلفهما. "مضافة إلى النظرة الدينية التي حرمت ممارسته في بعض البلدان باعتباره وسطاً يساعد على اختلاط المرأة بالرجل مما قد يؤدي إلى مساواتهما في مجتمع تطغى فيه سلطة الرجل وسطوته الاجتماعية على المرأة، مضافة إليه رباعية الأسباب التي سنذكرها في منعه وتحريمه عند العرب وكلها تحريمات دينية يجملها الناقد والباحث المسرحي العراقي عواد علي في :١/أنها ضرب من ضروب الغيبة. ٢/أن التمثيل كذب وتدليس. ٣/التمثيل.بدعة مضللة. ٤/ التمثيل منكر فظيع: وينطلق في الأخيرة من أن ليس من مكارم الأخلاق (التخنث) أو التشبه بالمخنثين ذلك عندما لعب الرجال أدوار النساء حين امتنعت المرأة أو منعت من العمل بالمسرح. ففي فلسطين مثلا وبعدما تأسس (النادي السالسي) عام ١٩٢٥ م- وهو نادي اجتماعي كانت تقدم على مسرحه مسرحيات مترجمة عن الفرنسية والايطالية، تابعة إلى مؤسسات دينية، حرمت على الفتاة الظهور فيها ،كما اعتبر البعض (فن التمثيل) من البدع المرضية المخالفة للشرع، الأمر الذي دفع بالشيخ هادي سعيد الغبرة وهو عالم ديني سوري معروف آنذاك الى أن يسافر إلى (الأستانة) ليلتقي بالسلطان عبد الحميد ليقول له: "أدركنا يا أمير المؤمنين، فأن الفسق والفجور قد تفشيا في الشام، فتهتكت الأعراض، وماتت الفضيلة، ووئد الشرف، واختلطت النساء بالرجال"، وفي ضوء ذلك أصدر السلطان عبد الحميد أمرا يقضي بإغلاق مسرح القباني في دمشق. ما دفع ابا خليل القباني الى أن يترك العمل في الشام ليذهب إلى مصر. كان ذلك أبان عام ١٨٩٠م حيث تؤكد الممثلة (مريم سماط)، في مذكراتها أنها حين قدمت إلى مصر في العام نفسه و كان "في مصر جوقان (جماعة الأهرام) يديره محمود رفقي، والثاني (جوق أبو خليل القباني) حيث كان فيهما يقوم شباب بأدوار النساء لعدم إقبال الفتيات على التمثيل وقلة جرأتهن على الوقوف على المسارح، وكان منهم آنذاك (موسى أبو الهيء) و(توفيق شمس) و(درويش البغجاني) و(راغب سمسمية) وكلهم من دمشق" يؤدون أدوار النساء. أما أبو خليل القباني فقد "اتخذ من (قهوة الدانوب) مكاناً لتمثيل مسرحياته، وكان هو يقوم بالغناء بينما يمثل (اسكندر فرح) أدوار البطولة، وكان الشباب يؤدون أدوار النساء، وهذا ما مكن الفرق من أن تطوف أنحاء القطر المصري، وتتوغل في الأرياف".

إن أصحاب هذه الآراء حاربوا كل ما من شأنه النهوض بالظاهرة المسرحية باعتبارها فناً وافداً وغريباً عن الحياة والقيم العربية متناسين أن الفكر العربي والثقافة العربية هما جزء من الفكر والثقافة العالمية، بل انهما يتفاعلان معا وهما بالتالي" بحث عن شرعية المستقبل، بعد أن فقد الماضي شرعيته التاريخية في عالم توحده الرأسمالية الغربية بالقوة، ويهيمن عليه الغرب "،غير أن إصرار الجيل الرائد من المسرحين ومحاولاتهم التي استمرت رغم تقليديتها وبعدها عن الوضوح الفكري والخصوصية التي تميزها عن غيرها فكانت اقرب إلى الفنون الكمالية منها إلي المسرح. مع بساطة تلك المحاولات واستمرار الهيمنة الأجنبية والسعي خلف الحداثة استطاعت أن تبقى في الريادة. ومع بقاء الهيمنة الأجنبية والمنحى التقليدي للمنقول الأجنبي ابتغاء الحداثة منعا الظاهرة المسرحية من التطور وجعلاها غير فاعلة بل وضعيفة التأثير في الوسط الاجتماعي العربي، ذلك لأنها ظلت لفترة طويلة تقدم الموضوعات الهجينة والغريبة عن الوسط العربي. وحتى حواراتها كانت تقدم بلغات غير العربية. لكن إصرار بعض المثقفين والقادة الوطنيين ومنهم سعد زغلول عند استلامه وزارة المعارف بعد انتفاضة ١٩١٩م في مصر استطاعوا أن يغيروا بعض الشيء، كأن طلب زغلول من جورج ابيض تقديم مسرحياته باللغة العربية بدلاً من اللغة الفرنسية. و استمرت مثل هذه المحاولات حتى فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى التي هي نهاية السيطرة العثمانية وبداية السيطرة الجديدة في البلدان العربية. . تلك الحروب التي حفزت الشباب العربي الذي عاصر هاتين الحربين على أن يغيروا من ذلك الواقع المستهجن، وينجحوا في تأسيس الأحزاب الوطنية التي ارتقت بكامل الحركة الثقافية ومنها المسرح - الذي نشأ قريبا من السياسة لذلك كان خطابه مباشرا في الفن قليل التأثير في التغير أو في التحريض على التغير. و أستمر هذا الحال حتى فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى التي هي نهاية السيطرة العثمانية وبداية السيطرة الجديدة في البلدان العربية فلم يكن المستعمر واحدا في كل البلدان، بل لكل بلد نوع من الاستعمار. ففي العراق كان الإنكليز وفي مصر والمغرب العربي كان الفرنسيون... وهكذا. ففي مصر "كان جو من السلبية الاجتماعية يسود المسرح منذ انتهاء مرحلة سيد درويش حتى قيام ثورة عام١٩٥٢م، الأمر الذي عزله عزلاً تاماً عن قضايا الجماهير، الربح المادي وحده هو السياسة والهدف الذي يخطط لهما المسرح مشاريعه الفنية وإنتاجه" هذا مثل على شكل المسرح السائد آنذاك قبل قيام الوضع الوطني. أما بعد ذلك فبرز تياران للعمل في المسرح المصري هما تيار فرقة (نجيب الريحاني) وتيار فرقة (يوسف وهبي) اللذان استطاعا أن يتركا أثرهما الإيجابي على مسيرة المسرح في الوطن العربي عموما رغم وجود بعض السلبيات التي لا تحسب لصالحهما. مع بقاء التأثيرات الأجنبية والنزعة البرجوازية الواضحة فيه التي ساهمت في عزوف عامة الناس عن ارتياد تلك العروض بسبب غرابة مواضيعها إضافة إلى ارتفاع أسعار تذاكرها. فحين "ازدهر الريحاني وانتعش انتعاشا مادياً ألغى من حسابه جمهور الطبقة الدنيا... لتحضر أولاً تحضر فليس في صالة مسرحه إلا درجة أولى وثانية فقط، بدعوى أن جمهوره من نوع (خاص) هو نوع العائلات"، ولم يكن يوسف وهبي بأحسن حال من توجهات مسرح الريحاني إلا بحالة واحدة، هي أنه استطاع اجتذاب الجماهير بصورة مدهشة والسر يكمن في التكوين النفسي للجماهير آنذاك، وفي اختياراته لمواضيع عروضه التي كان يغلب عليها طابع الحزن المستمد من حياة الفقراء، كإحدى الوسائل إلى امتصاص النقمة منهم والانتصار لهم في ضرورة رفع الكلفة بينهم وبين الأغنياء طبقيا في ترويج الزواج بين أبنائهم وتواضع الأغنياء في اختيار أصدقائهم من أفراد الطبقات الدنيا. أما الريحاني وجمهوره الأرستقراطي الخاص فلم تكن تهمهم تلك الموضوعات لان همهم آخر كان يغلب عليه الضحك، والضحك من أجل الضحك فقط.

هذا النوع من المسرح والذي صار يسمى فيما بعد(المسرح التجاري) كان غريبا على العراقيين عكس انتشاره وشيوعه في مصر وفي بعض البلدان العربية. حتى الثمانينيات من القرن الماضي عندما خاض العراق حروبا متتالية استمرت حتى الدخول إلى الألفية الثالثة تلك الحروب التي كانت سببا في تدني الوضع الاقتصادي والنفسي للناس حيث ساد الاعتقاد بأن المسرحيات السهلة التي لا تحتاج إلى إعمال العقل بها هي الوسيلة العملية لابعاد الناس عن همومهم. والفنان أيضا الذي صار همه إنعاش وضعه المادي السيء فصار عنده النهوض بالمسرح شيئا ثانويا. في حين أن المسرح العراقي كان قد شهد عصورا ذهبية على امتداد تاريخه حتى اليوم ولا نغالي إذا ما أشرنا أولى بدايات نهوضه ومنذ العام ١٩٢٨ الذي شهد تأسيس العديد من الفرق الفنية والمسرحية. ولم يعرقل استمرار مسيرته وتحويل نشاطه إلى المدارس - التي كثرت في ذلك الوقت - إلا قيام الحرب العالمية الثانية. وها نحن نرى ان للحروب تأثيرها السيء على حركة الفن بشكل عام فكما كانت الحرب العالمية الثانية سببا في تردي الظاهرة كانت الحروب الأخيرة أيضا - السبب الجديد في انتشار النوع السيء من الفعاليات المسرحية والتي يطلق عليها كما أسلفنا (المسرح التجاري).

وكما في العراق كذلك كان في بقية البلدان العربية التي تشابهت بظروفها مع العراق، مثل المغرب الذي استرسلت فيه الحركة المسرحية جاهدة في البحث والتأليف والاقتباس والعرض، وخاضت معركتها كاملة في الرقي والازدهار إلى جانب الحركة الوطنية وكذلك حركة الصحافة والنشر التي كانت في حالة صراع مع مقص الرقيب والرقابة. ويشير السلاوي في هامش الصفحة ذاتها إلى أن المقيم العام الفرنسي أصدر قرارا عام ١٩٣٤ يقضي، برقابة المسرحيات قبل عرضها. وبقي هذا القرار ساري المفعول حتى حصل المغرب على استقلاله. كذلك في ليبيا حين اكتشف احمد قنابه - رائد المسرح الليبي - من خلال عمله مع الإيطاليين في فرقة (الديولا كروا) أهمية دور المسرح . في أيقاظ الحس الوطني والثقافي وفي تحريضه على مناهضة الشباب للاستعمار وطرده من البلاد كما هو الحاصل آلان في العراق. وهكذا استطاع المسرح في المغرب أن يكون أحد العوامل الأساسية في النهوض الثقافي والوطني ما بين الحربين العالميتين، وما بعد الحرب العالمية الثانية فكان ثمرتها تأسيس فرق فنية في اغلب المدن المغربية.

أما في سوريا فكان لمسرحيات (مروان السباعي) أثرها في استنهاض الروح الوطنية حتى أنه بعد عرض مسرحية ما قدمت في العام ١٩٣٥م، أسفرت عن قيام تظاهرة نددت بالاستعمار الفرنسي الذي كان مسيطرا عليها آنذاك. أما في الجزائر ورغم قيام الفرنسيين ببناء قاعات نظامية قدموا عليها العروض التي استقدموها معهم، إلا انهم تركوا تأثيرا سلبيا على مجمل الحياة الثقافية الجزائرية، وعلى الجمهور الذي كان يرتاد تلك العروض. فكانت "الصفوة من المثقفين الجزائريين إذ ذاك يتوجهون بفكرهم وارواحهم نحو فرنسا.فلم تكن المسرحيات العربية تهمهم في كثير أو قليل". كما أن تأثير ذلك ظهر في نتاج الكتاب الجزائريين من أمثال (كاتب ياسين) الذي كتب بالفرنسية، ومن ثم نقل نتاجه إلى العربية. في الوقت الذي كانت حاجة الجمهور الجزائري إلى عروض سهلة باللهجة البسيطة المفهومة سببها تفشي الجهل والأمية. وهكذا لم تجد جمهرة من الشعب الجزائري في مسرحيات تعرض بالفصحى كثيرا من المتعة، يعلل ذلك رائد المسرح الجزائري (باش طرزي) إلى "أن جمهورنا كان مقتصرا على من يتقنون اللغة العربية الفصحى، وهم قلائل بسبب انتشار الجهل، ومحاربة الاستعمار للغة العربية، ولم يتعد عددهم الثلاثمائة". إذن كان حري بالمسرحيين تقديم عروضهم باللهجة المتداولة، وان يبتعدوا عن تقديم الموضوعات الشعبية باللهجة الفصحى التي صيروا منها كابوسا يقترب من اللهجات الأجنبية بمصاحبة (البوز) و (المواضيع الهجينه) المنقولة أو المقتبسة البعيدة عن الهم ألا نساني العربي.

ويؤكد (باش طرزي): إن فرقته حين قدمت مسرحية (جحا) المستوحاة من القصص الشعبي العربي باللهجة البسيطة المفهومة من الجميع لاقت نجاحا كبيرا، وغصت قاعة (الكورسال) التي تتسع إلى (١٢٠٠) مقعد بالمتفرجين. ما تقدم مضافة إليه المشكلة الأهم والتي شلت مجمل الحركة المسرحية العربية، وهي أن المسرح غالبا ما كان يقارن بالكباريه (الملهى) "وهو المكان الذي تقدم على خشبته فعاليات الرقص والفعاليات البعيدة عن القبول الاجتماعي المحافظ، والخاصة بطالبي السهر والمتعة في مجتمع الرجال فقط. ففي بغداد مثلاً ومنذُ عام ١٨٨٦م انتشرت المقاهي وصار لكل منطقة مقهى خاص بها، وفي سياق باب المنافسة بين بالكباريه (الملهى) المكان الذي تقدم على خشبته فعاليات الرقص والفعاليات البعيدة عن القبول الاجتماعي المحافظ، والخاصة بطالبي السهر والمتعة في مجتمع الرجال فقط. أصحاب المقاهي راحوا يستثمرون في العمل لديهم فرقا موسيقية شعبية، ثم الراقصين وبعد ذلك جرى استقدام راقصات من الخارج الذي حول تلك المقاهي إلى كباريهات (ملاهي) يقصدها الناس للهو والسكر، وفي هذه (التياتروات) كما كانت تسمى آنذاك، أخذت تقدم وصلات مسرحية تسمى (الإخباري) وفيها كان الممثل لهذا النوع من الوصلات يداعب الراقصات والعاملين في المسرح بشكل فاضح ومكشوف هدفه الإضحاك وإثارة غرائز الزبائن، ما جعل المسرح لا يحظى بسمعة طيبة ولهذا استمرت نظرة الناس لهذا العمل متدنية حتى وقت قريب، ما اخضع المسرح إلى الضريبة نفسها التي يخضع لها الملهى (الكباريه)، وهي (ضريبة الملاهي)، هذه الضريبة كانت تفرض على الراقصات والعاملين في الملاهي. وكان هذا هو أحد الأسباب، بل يكاد يكون السبب الأهم في عزوف العوائل وعدم قبولهم بممارسة أبنائهم العمل في المسرح، بل كان مجرد ارتيادهم هذا المضمار يعتبر من التضحيات البليغة التي تعرض مرتكبيها للقتل ولو كانوا على خشبة المسرح واثناء أدائهم أدوارهم، كما حصل مع حقي الشبلي - رائد المسرح العراقي- الذي تعرض لاطلاق النار عليه من قبل أخيه بغية قتله أثناء التمثيل بعد أن لم يجد الكلام معه نفعا بضرورة ترك العمل في المسرح، والحال أقسى في تعامل العوائل مع بناتهم إذا ما أخطأن الطريق ودخلن مضمار العمل المسرحي. أن اقتران المسرح بالكباريه جعل المسرح يشكو من غياب المرأة فيه، ما أجبر العاملين فيه يلجؤون إلى تقديم عروضهم إما خالية من العنصر النسائي أوفي أحسن الأحوال - إلى حذف أدوارهن من النصوص المسرحية أصلا، أو بمعالجتها في تحويل الأدوار النسائية إلى رجالية أو في اضطلاع الرجال بأدوار النساء في أحسن الأحوال. يقول رائد المسرح الجزائري عبد الرحمن باش طرزي "نظراً لفقدان العنصر النسائي فقد كنت أقوم بأدوار النساء". وهكذا ظل المسرح العربي ولفترات طويلة من مسيرته التي تجاوزت القرن واقل من النصف من السنوات يفتقر إلى جهد النساء في المسرح اكثر من