الفن المسرحي في العالم العربي

تاريخه وعوامل ظهوره(*)

الدكتور علي الراعي

إلى وقت غير بعيد، كان يحكم الدراما العربية شعور ممض بالفقد ورغبة عارمة في الإنجاز، أما الفقد فمصدره إحساس كتّاب عشقوا المسرح وأنجزوا فيه أعمالاً هامة بأنهم قد بدأوا متأخرين، وأن عليهم أن يضاعفوا الجهد حتى يعوضوا الزمن المفقود، في هذا المعنى كتب عميد الدراما العربية توفيق الحكيم يقول: «وربما كنا جيلاً مضحياً ضحى بنفسه ووقته في سبيل رحلة مستحيلة، دفعه إليها الهلع من منظر الفجوة المظلمة، فانطلق يكتب ويكتب ويسود الورق، ويملأ الصفحات بظلام المداد فيما لا جدوى منه.. من يدري؟ اللهم لو كانت كل السنوات الثلاثين قد ذهبت عبثاً، فاغفر لنا حماقتنا وحسن نيتنا والهمنا ـ فيما تبقى لنا من عمر ـ بعض الصبر على ما ابتلينا به وقدمت أيدينا.» مقدمة مجلد: **المسرح المنوع** ص ٨ يونيو ١٩٥٦ م).

أما الرحلة المستحيلة التي يشير إليها العميد فهي رحلة اجتلاب بذور المسرح ومحاولة زرعها في أرض بكر رأى كثيرون أنها لم تعرف المسرح على الإطلاق. فبعد أن قطع توفيق الحكيم أكثر من ثلاثين عاماً في هذه الرحلة التي بدأت حوالي عام ١٩٢٣ م، وبعد أن أخرج للناس أعمالاً متميزة كثيرة تتراوح بين الفكاهة الشعبية ومسرحيات الفكر، نجده هنا يقف برهة ليلتقط الأنفاس ويعبر عن حزنه الدفين لأنه لم يفعل أكثر مما فعل، لأن فنه المسرحي لم يصل إلى الأقسام العريضة من رواد المسرح لأن المسرح ما زال بعيداً عن قلوب الناس. هذا الحزن ذاته أحس به رائد آخر من رواد المسرح هو اللبناني مارون النقاش الذي كان أول من قبس من جذوة المسرح الأوروبي وقدم نور هذا الفن الجميل لأصدقائه وجيرانه في بيروت في أول مسرحية عربية في العصر الحديث: مسرحية **البخيل**. فرغم تعدد محاولات النقاش من بعد في مسرحيات كثيرة متنوعة الاتجاه نجده يموت محسوراً، واثقاً أن فن المسرح الذي احتواه في قلبه ورعاه بصحته وماله لن يقدر له البقاء بعد موته، فإن المسرح هو بعد، غريب على أرض العرب.

وتلا مارون النقاش أحمد أبو خليل القباني السوري. أنشأ القباني مسرحاً ناجحاً تمنى أن يجمع بين الكلمة والشعر والقصص الشعبي والرقص والإنشاد، ولكن هذا المسرح لم يقدر له طول البقاء فإن بعد فن المسرح عن قلوب الناس أعطى خصوم ذلك الفن فرصة كبرى للقضاء عليه. وكان أن اضطر القباني إلى الفرار إلى القاهرة خوفاً من المصادرة وما هو أسوأ من المصادرة.

وفي القاهرة كان يعقوب صنوع يحاول هو الآخر ما بين عامي ١٨٧٠ ـ ١٨٧٢ م أن ينشيء مسرحاً مصرياً مستفيداً من تجارب المسرح الغربي ومن معرفته الحميمة بالحياة المصرية في جميع طبقاتها فكتب ومثل مسرحيات كثيرة سعى فيها إلى تصوير المجتمع على أيامه، ونقد ذلك المجتمع، ولم يتورع عن الامتداد بنقده إلى شخص الخديوي إسماعيل والي مصر، فأمر هذا بإغلاق مسرحه وتم الإغلاق بسهولة لم يكن سببها الوحيد قدرة الخديوي على البطش بل دخل عامل آخر، هو أن المسرح ـ آنذاك ـ لم يكن يعني جماهير الناس.

وها هو ذا العميد توفيق الحكيم بعد حوالي ثمان وأربعين سنة يملأ الأسى قلبه إذ يجد المسرح ما زال غريباً على أرض العرب. ثم يأتي من بعد الكاتب السوري الشاب سعد الله يونس ونوس، فيشكو في مقدمة كتبها لمسرحية **مغامرة رأس المملوك جابر** من أن ثمة فجوة لا تزال تقوم بين المسرح ورواده على كثرة ما ظهر من مسرحيات وكتاب وفنانين مسرحيين في طول الوطن العربي وعرضه قال هذا الكلام بعد حوالي اثنتي عشرة سنة من شكوى الحكيم.

(*) بحث قدّم في المهرجان الوطني للتراث والثقافة السادس الذي أقيم في الرياض بالسعودية في شهر آذار (مارس) الماضي.

أحس كتاب المسرح العربي إذ ذاك أنهم يتعاملون مع نبت صغير ما زال غضاً وهشاً حتى الآن ومن ثم كان إحساسهم بالخطر ورغبتهم في تعميق الصلة بين النبت وبين أرضه، ومن هنا أخذت الأسئلة الكثيرة تتوالى على أذهان فناني المسرح وكان أهمها: هل هو حق ما ذهب إليه البعض من أن التراث العربي قد جاء خلواً من فن المسرح ـ من الظاهرة المسرحية على الأقل؟ تشدد البعض وقالوا: نعم، وبكل أسف لم يعرف التراث العربي عبر قرونه الأربعة عشر، ما يمكن أن يسمى مسرحاً وأخذوا يسببون الأسباب لهذا الفقد الكبير: الدين، الطبيعة الجرداء للصحراء التي انعكست في عقلية عربية تجريدية لا تشخيصية، سيادة الشعر على باقي فنون الأدب العربي، كثرة التنقل في المكان، الذي دمغ الحياة القبلية بطابع عدم الاستقرار.. الخ.

غير أن فريقاً من الباحثين المسرحيين ومفكري المسرح وفنانيه أبوا أن ينصتوا طويلاً إلى هذه الحجج. كرهوا فكرة أنهم يقيمون بناء على غير أساس، غضبوا للزعم بأن العقلية الإبداعية العربية قد اقتصرت على الشعر. رأوا الحضارات القديمة في الهند والصين واليابان والفليبين وفي أفريقيا أيضاً قد عرفت فن التمثيل في أشكال متعددة فجعلوا يسألون: كيف تخطى فن المسرح المزدهر حول الأرض العربية هذه الأرض وتركها خلواً من كل فن للتمثيل؟

وما لبث هؤلاء أن اكتشفوا أمراً هاماً حقاً هو أن الذي لم يعرف المسرح إنما هو الأدب العربي الرسمي وحده. فقد كان الأدباء الرسميون ومن يسعون في بلادهم من أمراء وسلاطين ينظرون نظرة إدانية حقاً إلى فن التشخيص وإلى المشخصين ويعتبرونهم نفراً من المنبوذين والخارجين عن المواضعات لا يستحقون الاهتمام ـ في أفضل الحالات ـ وينبغي إعمال سلاح المصادرة والتنكيل بهم ـ في أسوأ الحالات ـ وهو ما كان يحدث أحياناً وليس دائماً.

ومن ثم فقد قام مسرح شعبي عربي تكون من عروض الشوارع وألاعيب الحكائين وعروض السوق وحفلات الختان والزواج ومسرح خيال الظل ومسرح القراقوز ومسرح الأراجوز وظلت هذه الفنون الشعبية تغذي وجدان الشعب العربي قروناً طويلة واستمر بعضها ـ خيال الظل ـ يقدم عروضه في القاهرة حتى ثلاثينات القرن الحالي.

هذا مسرح بكل المقاييس، ورغم أن موضوعاته قد اقتصرت على كوميديا النقد الاجتماعي فإن بعضاً منه، مثل البابة الثالثة في بابات ابن دنيال وهي المسماة «المتيم والضائع اليتيم»، كانت تعالج ـ من بعد الهذر ـ موضوعها علاجاً وعظياً أخلاقياً، يشبه من قريب ما كانت تفعله المسرحيات الأخلاقية في مسرح القرون الوسطى في أوروبا التي كانت تجسم الشر وتهجوه وتحض على الفضيلة وتدعو المؤمنين إلى التمسك بها.

إن ملك الموت يظهر للمتيم وهو في أوج تمتعه الفاحش بالملذات فيصرخ فيه صرخة مدوية ينهار لها المتيم ويتبين ضياعه وإسرافه على نفسه فيتوب من فوره إلى الله.

فرح أنصار المسرح العربي الوليد أيما فرح لهذا الاكتشاف أيقنوا أن أجدادهم لم يختصوا ـ هم وحدهم ـ بالجهل بالمسرح، وجدوا أمامهم ـ فجأة ـ كنوزاً من المادة الدرامية يمكن أن تقدم في شكل مطور، وتحمل مضامين معاصرة فتمحو عن المسرح غربته على الأعين والقلوب العربية وتمنح فناني المسرح عمقاً في النظر وقرباً في قلب الأمة ووجدانها وتتيح لهم أن يستخدموا أشكال الماضي للتعليق على الحاضر بغية تغييره والمضي به إلى ما هو أرقى. وهذا الهدف الأخير: الرغبة في التغيير قد كان دائماً واحدة من السمات البارزة للمسرح العربي بكل أشكاله: المكتوب على النمط الغربي والمتخذ التراث العربي صيغة له وموضوعاً.

وكان العميد توفيق الحكيم قد بدأ المسيرة حين أخرج للناس مسرحياته التي تستوحي التراث العربي موضوعاً وليس شكلاً حين كتب **شهرزاد** و**أهل الكهف** و**شمس النهار** مستغلاً حكايات **ألف ليلة** في المسرحيتين الأولى والثالثة والقصص الديني في المسرحية الثانية فعل توفيق الحكيم هذا سنوات طويلة (حوالي ربع القرن) قبل أن تقوم الدعوة إلى الالتفات إلى التراث في أوائل الستينات، فلما قامت هذه الدعوة شارك فيها بالتنظيم حين قدم كتابه الصغير: **قالبنا المسرحي**. ومن قبله قدم يوسف ادريس نظرته إلى مسرح السامر بوصفه قالباً مسرحياً تراثياً مصرياً يمكن أن تصب فيه الموضوعات المعاصرة وذلك في مسرحيته المعروفة **الفرافير** ثم أتبع المسرحية بكتاب «نحو مسرح عربي» شرح فيه دعوته إلى مسرح شعبي يكون الممثلون والمتفرجون فيه كتلة واحدة ويصبح المتفرجون فيه ممثلين حين تقدم لحظة الوصل الحاسمة التي سماها لحظة التمسرح وذلك حين يمتزج العرض بالناس والناس بالعرض.

وشارك علي الراعي في هذه الدعوة بكتابه **الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري** الذي دعا فيه إلى قيام مسرح يستند إلى أشكال شعبية من الفن المسرحي مثل المسرح المرتجل ومسرح الأراجوز ومسرح خيال الظل قصد توسيع رقعة الفن المسرحي وتقريبه إلى وجدان الناس. كما قدم ألفريد فرج مسرحيتين هامتين من تراث **ألف ليلة**: **حلاق بغداد** و**علي جناح التبريزي وتابعه قفة** عالج فيهما موضوعات هامة مثل ارتباط الأمن الاجتماعي بالعدل ومثل علاقة العلم بالواقع ودور العلم في إحداث التغيير الاجتماعي والسياسي.

وما لبثت الدعوة إلى النظر في التراث المسرحي الشعبي أن امتدت إلى أجزاء أخرى من الوطن العربي. ففي ١٩٦٧ م أخرج سعد الله ونوس مسرحيته اللافتة للنظر **حفلة سمر من أجل ٥ حزيران** مفيداً من الأسلوب شبه الارتجالي في التأليف والأداء معاً ثم أخرج من بعد مسرحيته الأخاذة **الملك هو الملك** مغترفاً من زاد **ألف ليلة** الذي لا ينفد.

وفي المغرب أفاد الفنان المسرحي الشاب الطيب الصديقي من أسلوب مسرح الراوي والمقلد في أعماله وأخرج ديوان سيدي

عبد الرحمن المجدوب كما لجأ إلى مقامات الهمذاني فاستقطرها عملاً درامياً مؤثراً أسماه **مقامات بديع الزمان الهمذاني**. كما صور فنان المسرح العراقي قاسم محمد فنون السوق في مسرحيته **بغداد الأزل بين الجد والهزل**.

كل هذه الجهود كانت تستهدف الرد العملي على التساؤل هل عرف العرب المسرح؟ كما كانت ترمي إلى تطمين فناني المسرح العرب وبعث الثقة في نفوسهم وتأكيد أن سنوات توفيق الحكيم الطويلة في محاولة تأصيل المسرح في التربة العربية وجهود من تبعه على الدرب من كتائب لم تكن عبثاً، حتى وإن ظل فن المسرح يتحرك في دائرة صغيرة تشمل المثقفين خاصة وسكان المدن دون التجمعات الكبرى في العواصم ومدن الأقاليم ومراكز التواجد الشعبي في الريف.

وفي غير مجال التراث الشعبي للمسرح بذلت جهود كبيرة لكتابة المسرحية على القالب الغربي وقد صبت معظم مسرحيات توفيق الحكيم التي تنوف على الستين مسرحية في هذا القالب.

كما أن أكثر أتباعه جدية اعتمدوا هذا القالب وأخرجوا فيه مسرحيات كثيرة لافتة للنظر. وكان على رأس من تلوا توفيق الحكيم في الكتابة للمسرح بشكل متواصل الكاتب نعمان عاشور، الذي إليه يرجع الفضل في تقديم النماذج الأولى من المسرحية الاجتماعية الانتقادية وهي نماذج ما لبث صف طويل من الكتاب أن أخرج منها المسرحيات التي صنعت مجد المسرح العربي في مصر أبان الستينات.

شعوب العرب وليس ساساتها وأمراؤها ومثقفوها ومغنوها وشعراؤها عرفوا المسرح منذ وقت طويل، منذ العصور الوسطى على أقل تقدير يوم حمل جمال الدين ابن دانيال فنه الظلي وتوجه إلى القاهرة وأخذ يقدم عروضاً فنية هي بكل المقاييس فن مسرحي لا شك فيه، استخدم اللون والشكل والحوار والشخصيات والموضوعات الاجتماعية واعتمد في أغلب الظن طريقة الالتحام المباشر مع جمهور المتفرجين والحوار معهم، تلك الطريقة التي يلجأ إليها الآن المسرح البشري المعاصر بوصفها ابتكاراً جديداً في فن الكتابة المسرحية يسمى مسرح المشاركة.

وأهم من هذا كله أن ابن دانيال حقق صلة مباشرة بين فنه الظلي وبين أدب المقامة كما عرفه كل من بديع الزمان والحريري، إذ حول المقامة من قصة تروى على جمع من الناس يؤديها فرد واحد إلى قطعة درامية يسهم الفريق المسرحي كله في تقديمها، وبذلك امتد أثر المقامة الأدبي إلى المسرح بعد أن كان قاصراً على الكتابة. لهذا كله أقول ومعي نفر غير قليل من فناني المسرح ومن المفكرين والنقاد: إن تاريخ المسرح العربي لم يبدأ في منتصف القرن الماضي كما ظل بعض مؤرخي المسرح يرددون حتى وقت قريب بل هو كما قلت آنفاً يمتد قروناً كثيرة قبل هذا التاريخ نحددها بمصر المملوكية على أقل تقدير.

أما الذي حدا بمؤرخي المسرح هؤلاء إلى القول بأن المسرح العربي يبدأ في منتصف القرن الماضي وليس قبل فمرجعه أمران أولهما وأخطرهما في رأيي هو اتجاه المثقفين الذين احتكوا بأوروبا ونهلوا من معارفها وبهروا بتراثها الحضاري والأدبي إلى اعتبار التراث المسرحي الشعبي العربي شيئاً دون مستوى الاعتبار. فهو ليس له قوام القصيدة ولا الكتابة الأدبية ولا شعر الغناء ولا سحر الموسيقى.

وأما الأمر الثاني فهو أن الوقت الذي ظهر فيه المسرح العربي المكتوب عام ١٨٤٧ م أو ١٨٤٨ م قد صادف حركات التحرر الكبرى في أوروبا التي كانت شعوبها تسعى إلى الخلاص من ربقة الديكتاتوريات والحكومات الظالمة وتسلط قوى الاستعمار والاستغلال في الخارج والداخل معاً. ومن ثم درج العرب المحدثون منذ البداية على اعتبار المسرح أداة إيقاظ وتنوير وتغيير. كان هذا رأي مارون النقاش حين قرر أن يحيل ذهب المسرح الإفرنجي إلى ذهب مسبوك عربي، وهو كذلك رأي أبي خليل القباني أفصح عنه بالممارسة حين سعى إلى خلق صيغة مسرحية تعتمد التراث الشعبي العربي في مجال الحكاية وتضم الغناء والرقص، فأصبحت هذه الصيغة المثلثة الفنون معتمدة وقريبة من أفئدة الجماهير العربية في أجزاء كثيرة من الوطن العربي. وتلا ذلك ما أعلن عنه محمد عثمان جلال وهو يترجم كوميديات موليير إلى العامية المصرية من أن المسرح مدرسة ومنار وأداة لتعليم الشباب الصفات الحميدة حتى إذا جاء يعقوب صنوع من بعده وأنشأ مسرحاً وفرقة وكتب لها مسرحيات جعل من هذا كله أداة تدريب وتنوير ونقد اجتماعي لاذع اتخذه وسيلة للتغير الاجتماعي.

وليس صدفة أن تكون مسرحية **صدق الإخاء** التي كتبها اسماعيل بك عاصم أواخر القرن الماضي أحد أعضاء حزب مصطفى كامل الوطني التحرري هجوماً بالقناع الشفيف على الوجود الاستعماري البريطاني في مصر. وقد كتب اسماعيل بك عاصم مسرحيته هذه استجابة لطلب من الشيخ سلامة حجازي فنان المسرح الغنائي المعروف الذي افتقد المسرحية الوطنية على مسارحنا فحث الكتاب على خلق المسرحية التي تحوي الدروس الاجتماعية والمبادىء الوطنية أي المسرحية الهادفة كما نقول نحن في أيامنا هذه.

وقد كان مقدراً لهذه المسرحية أن تكون إحدى مسرحيات الطليعة في الانتشار المسرحي المصري في الشمال الأفريقي خاصة. فقد قدمت في تونس حوالي ١٩٠٨ قدمها فريق مسرحي مشترك من ممثلين مصريين وتونسيين فكان هذا بدءاً لحركة مسرحية نشطة في تونس العربية المجاهدة التي كانت تئن يومها تحت وطأة الاستعمار الفرنسي الغاشم الذي لم يقنع باغتصاب الأرض العربية بل جهد في طمس ملامح الهوية العربية ذاتها وحارب اللغة العربية إحدى الركائز الأساسية لهذه الهوية.

وتكرر الصورة في بلاد عربية أخرى، في العراق وفي لبنان وفي سوريا وفي السودان وفي الكويت وفي البحرين وفي المغرب. في كل

من هذه البلاد العربية نهضة قومية وتوق إلى التقدم والتخلص من التبعية لقوى الاستعمار، وفيها إحساس ممض يشبه من قريب ذلك الذي أحس به توفيق الحكيم من ألم لأن العرب لم يعرفوا المسرح المكتوب إلا حديثاً جداً ورغبة قوية بل وبطولية أحياناً لسد الفجوة الهائلة التي تقوم بين عرب اليوم وماضيهم ونزوع إلى زرع المسرح فكرة وممارسة في الأرض العربية الطيبة وتوسلاً بالمسرحية التاريخية أولاً ثم الاجتماعية الانتقادية فيما بعد والمسرحية الشعرية كذلك لتوسيع آفاق الروح العربية وإفساح المجال أمامها لكي تعبر قرون الركود التي فرضت عليها إلى واقع حديث مشرق.

هذا ميخائيل نعيمة يقول في مقدمته لمسرحيته **الآباء والبنون** أن الرجاء المعلق على النهضة الأدبية التي بزغ نورها حتى شمل بلداناً عربية كثيرة يضعف كثيراً إذا ما مضت الأمة العربية في إهمال شأن الدراما وهي لون لو خير الغرب بينه وبين بقية الألوان الفنية لاختار الدراما دون سواها. ثم يمضي قائلاً: لست أشك قط في أننا سنرى عندنا عاجلاً أو آجلاً مسرحاً وطنياً تمثل عليه مشاهد من حياتنا القومية إنما يقتضي الأمر قبل كل شيء أن يحول كتابنا أنظارهم إلى الحياة التي تكر حولهم... بأفراحها وأتراحها، وأن يجدوا فيها مادة لأقلامهم وهي غنية بالمواد لو دروا كيف يبحثون عنها. فهو في هذا التاريخ الباكر ١٩١٧ يرى للدراما قدرة على التغيير الاجتماعي والأدبي المفضيين إلى التغيير القومي على طول الساحة العربية بأسرها، ويذكر في هذا السياق الأمة العربية وذلك في الوقت الذي كانت فيه هذه الأمة واقعة تحت ثقل التجزئة والتباعد الذي استحدثه الاستعمار في أرض العرب.

وهذه هي سوريا ما أن تحصل على استقلالها الوطني حتى تأخذ بوادر حركة مسرحية واعية بالظهور فيها على أيدي شباب تعلموا فنون المسرح في فرنسا على أيدي كبار رجالها هناك، شباب من أمثال رفيق الصبان وشريف خازندار اللذين أسسا ندوة الفكر والفن كنواة إشعاع لدعم المسرح السوري الوليد، ثم انضم إليهما شباب درسوا المسرح في أمريكا ومصر. وأخذ طاقم المسرح السوري يتكون ثم وجد المسرح مؤلفه القادر في الشاب سعد الله ونوس الذي شاءت الأقدار أن تكون أولى مسرحياته الناضجة **حفلة سمر من أجل ٥ حزيران** مرثية اتخذت ثوب الهذر تتفجع للهزيمة العربية وتفتش في الأوضاع العربية عن سبب هذه النكبة.

وفي العراق تتواكب النهضة المسرحية مع ازدياد المقاومة للاستعمار البريطاني للبلاد. ويخرج من بين صفوف الشباب المثقف هناك رجل مسرح حي ونشيط هو حق الشبلي الذي ألف أول فرقة مسرحية عراقية باسمه عام ١٩٣٠. ثم درس في فرنسا المسرح وعاد عام ١٩٣٩ ليؤسس قسماً للتمثيل في معهد الفنون الجميلة جعل من مهامه إعداد الممثلين والمخرجين وتقديم المواسم المسرحية. وسرعان ما قام في العراق الكاتب المسرحي القومي الذي يسند دائماً كل حركة مسرحية وكان هذا الكاتب هو الفنان يوسف العاني الذي قدم مسرحيات اجتماعية وسياسية كان من أبرز ألوان الأخيرة المسرحية الوطنية الآخاذة: **الخان وأحوال ذلك الزمان**.

ارتباط المسرح العربي بالتطلعات القومية، وميلاده في أجزاء الوطن العربي يأتي من السعي لتحقيق هذه التطلعات يتبين بصورة بالغة الوضوح في حالة المسرح الفلسطيني، ما كتب منه خارج فلسطين وما نشأ داخل الأراضي المحتلة. ولعل أبرز أسماء كتاب المسرح الفلسطيني الشاعر والكاتب معين بسيسو الذي نذر مسرحه لخدمة قضية فلسطين وأصبح احتجاجاً فنياً فعالاً على اغتصاب الصهاينة للأرض العربية وحفز الفلسطينيين جميعاً للتكتل وراء ثورتهم لتحرير الأرض المسروقة.

الصورة تتكرر كما قلت آنفاً، ولولا خشية الإملال لتتبعتها في كل بلد عربي على حدة، ولكن لا أريد الإملال ولا أبغي أن أكرر ما سبق أن قلته في الموضوع في كتابي **المسرح في الوطن العربي** وفي البحوث التي قدمتها للقاءات عربية حول قضايا المسرح كان أبرزها الندوة الكبرى التي عقدت في الكويت عام ١٩٨٤ والتي دارت حول محور التراث العربي والمسرح.

وإنما أحب أن أوضح هنا لماذا تتخذ النهضات القومية الشكل المسرحي كأقوى تعبير مرحلي عن تطلعاتها وآمالها وآلامها ولا توكل هذا إلى بقية الألوان الفنية كالشعر والرواية والقصة؟ السبب في هذا يكمن وراء طبيعة المسرح فهو فن جماعي واجتماعي معاً، هو ألصق الفنون بالمجتمع ووجدان الناس وهو خير معبر عما يجول في أعماق البشر وفي دروب مجتمعاتهم وردهات بيوتهم بل وغرفها من مشاكل أو مخاوف أو تطلعات، وهو إلى هذا فن لا تقوم له قائمة إلا في الحدث الحي أي بمحضر من الناس، وهو كذلك فن يقدمه الفنانون بأشخاصهم وليس بصورهم فهو لهذا أقرب الأشكال إلى الاجتماعات الانسانية المتباينة من اجتماعية وسياسية وثقافية بل وتعليمية.

وحينما تكون أمة من الأمم في حال توهج وتطلع واستشراف للمستقبل، حينما تقف هذه الأمة عند مفترق الطرق تحاول أن تقرر أي سبيل تسلك ففن المسرح وحده هو الذي يرضي فيها هذا التطلع وهو الذي يعبر عنه وهو الذي يبعث فيها حالة من الزهو والنشوة هي خير وقود لنهضتها الموعودة.

هكذا كان موضع المسرح دائماً عبر القرون، كان المعبر الأول عن أثينا على أيام بيريكليس وفي أوروبا أبان عصر النهضة حين قام في فرنسا فنانون مسرحيون كبار من أمثال كورناي وراسين وموليير وفي إنجلترا من أمثال شكسبير العظيم ومعاصريه بن جونسون ومارلو وأما نحن العرب فقد تطلعنا إلى المسرح بشوق كبير حينما تهيأنا لنخلع عن كواهلنا نير التبعية للأجنبي أيما كان جنسه ومنشؤه، هكذا قام بيننا المسرح العربي المكتوب مواكباً لنهضتنا الحديثة ومعبراً عنها وحافزاً لها.

ولنذكر في هذا الصدد كيف استطاع فن المسرح أن يحفز الهمم

في مصر عام ١٩١٩ وأن يفرز من بين صفوف الأدباء شاعراً كبيراً مثل أحمد شوقي ويدفعه إلى توسيع رقعة التعبير الفني عنده بإدخال المسرح الشعري إلى دائرة الفن والأدب العربيين.

ولنذكر كذلك كيف دفع حب المسرح فناناً ومفكراً كبيراً هو توفيق الحكيم إلى أن ينذر نفسه وفنه للمسرح في وقت كان الاشتغال بهذا الفن موضع مؤاخذة اجتماعية، ولنذكر كذلك كيف قامت الرحلات المسرحية التي نظمتها فرقة يوسف وهبي المعروفة باسم فرقة رمسيس بتحدي الاستعمار الفرنسي والإسباني بعرض مسرحيات وطنية تزكي الروح القومية في تونس والجزائر والمغرب، ولنذكر أيضاً كيف حفزت فرقة فاطمة رشدي الشباب من فناني العراق إلى الاهتمام بالمسرح القيم فما لبث هذا الاهتمام أن أفرز فنانين ودارسين ومخرجين ومؤلفين من كل الاتجاهات ولنوضح كيف كان قيام المسرح بيننا حافزاً إلى إعادة ا لاعتبار إلى اللغة العربية فظهرت بيننا ترجمات خليل مطران لمسرحيات شكسبير وترجمات غيره للمسرحيات الفرنسية الكلاسيكية ثم كيف دفع قيام المسرح بيننا العقل العربي إلى طريق التفكير العلمي المنظم فأرسلت البعوث لدراسة فن المسرح في مواطنه المتقدمة وأنشىء في القاهرة معهد لتخريج الممثلين والمخرجين وباقي الأطقم الفنية على أسس علمية أصولية.

وقد كانت خدمة المسرح للغتنا العربية المجيدة ذات أهمية خاصة في الشمال الأفريقي حيث كان الاستعمار الفرنسي يسعى جاهداً لتقليص استخدام اللغة العربية تمهيداً لإحلال الفرنسية محلها. فقد ارتبطت المسرحيات الموضوعة بالعربية الفصحى برغبة المواطنين في تحدي قوى الاستعمار والتخلص منها والعودة إلى تراث الآباء والأجداد كوسيلة للمحافظة على الهوية القومية العربية.

وبفضل هذه الجهود جميعاً قام فن المسرح في أجزاء كثيرة من الوطن العربي وأصبح جزءاً من الحياة الاجتماعية والثقافية في البلاد التي مارسته وعقدت له المهرجانات في كل من دمشق وبغداد والقاهرة وتونس والجزائر والمغرب ورصدت الحوافز وشارات التكريم ومنح فنانوه الاعتبار الاجتماعي الأكمل على شكل جوائز وألقاب مختلفة.

ثم جاءت وسائل التعبير الحديثة من إذاعة مسموعة ومرئية إلى جانب أشرطة الفيديو فمدت رقعة المتعاملين مع فن المسرح إلى فئات جديدة تعد بعشرات الملايين لم تكن لولا هذه الوسائل الشعبية الغالبة القدرة لتعرف شيئاً عن فن التمثيل. وحين يصبح البث التلفزيوني العالمي واقعاً في غضون سنوات قليلة قادمة فسيصبح جمهور المسرح في بلادنا العربية جمهوراً عالمي الاهتمام أيضاً على نحو ما حدث وما يحدث في عالم الرياضة والكرة خاصة حيث أصبح مشاهدو المباريات جزءاً من جسم أكبر بكثير ينتظم العالم بأكمله.

ورغم أن الكثيرين يتخوفون من البث التلفزيوني العالمي المباشر فإننا لو دققنا النظر لن نجد فيه إلا ما نجد في كل شيء آخر، فهو يحمل في طياته عوامل الخير والشر معاً مثله في هذا مثل باقي وسائل التعبير الفنية بل ومثل كل التطبيقات العملية لمنجزات التكنولوجيا، السيارة الحديثة، وسائل الطهو التي تعتمد على الكهرباء وعلى الموجات بالغة القصر والطيران الأسرع من الصوت بل والصحف التي تتمثل الآن عبر الأقمار الصناعية لتطبع في بلاد أخرى تفصلها عن بلد المنشأ آلاف الأميال.

ولو اتخذنا من هذا الواقع الجديد موقفاً عقلانياً فإننا سنتمكن قريباً من توظيفه إلى جانب الخير فنغني وسائلنا التعبيرية بالجديد والمبتكر في الشكل والمضمون معاً ونجعل هذا الوافد رافد خير لنا ولثقافتنا ونجعل من التحدي الكبير الذي يواجهنا به عاملاً يحفزنا إلى التمسك بهويتنا وفحص ما فيها من خير وحياة ونبذ ما يكون قد تقادم وأصبح لا يطابق روح العصر.

بهذا النظر الواعي والمدقق نستطيع أن نجعل المسرح حياً كان أم منقولاً أم مسجلاً أم مبثوثاً من بلاد أخرى عاملاً هاماً من عوامل التهيئة الثقافية في بلادنا العربية وهي تنمية ينبغي أن تسير جنباً إلى جنب مع التنمية الاقتصادية والاجتماعية.

وبعد:

فمنذ أكثر من أربعة قرون قال وليم شكسبير: «المسرحية هي الأصل» وكان يعني بهذا أن العمدة في فن المسرح هو الإنسان وما يقوله الإنسان أو يفعله. ولو التفتنا إلى هذه الحكمة الثمينة التي تبدو قولاً عابراً لأدركنا أن الهدف من فن المسرح ينبغي أن يكون الإنسان والإنسان أولاً وأخيراً، وباطل وقبض الريح كل فن لا ينحو إلى خدمة الانسان وشد أزره ورفع مستواه الفكري والسمو بذوقه وبث روح التآخي بينه وبين الغير وبين الشعب الواحد والشعوب الأخرى. فالمسرح هو فن الشعوب وفي عصر تزايدت فيه الميكنة نجده الفن الوحيد الذي يحافظ على دفء روح الانسان وينزع الفرد من بيته ومقعده الوثيركي يلتقي بالناس يضحك معهم ويفكر ويتألم ويتطلع ويحلم بمستقبل أكثر إشراقاً. فالمسرح الحي هو الشيء الوحيد الذي لا زال حياً بين ألوان الفنون، حياً بمعنى أنه يخاطب الناس المجتمعين ولا يخاطب أفراداً منهم مثلما يفعل الشعر والرواية والقصة ومثلما تفعل معارض الفن التشكيلي.