القيم الفنية والاجتماعية لمسرح المجتمعات المحلية
Community Theatre تجربة شبرا بخوم نموذجاً

د/ أيمن أحمد أحمد محمد الخشاب
مدرس بكلية الآداب – قسم المسرح – جامعة الاسكندرية

الملخص

يمكن استخدام مطصطلح مسرح المجتمعات المحلية للإشارة إلى مجموع خصائص فنية واجتماعية لنمط مسرحي متفرد، ويسعى الباحث إلى تحديد هذه الخصائص، بعد التعرف على مفهوم "المجتمع المحلي" في علم الاجتماع، وخصائص هذا المجتمع وما يميزه عن غيره من التجمعات البشرية.

ويتخذ الباحث من تجربة فرقة "شبرا بخوم" لمخرجها "أحمد إسماعيل" نموذجاً وجد فيه معظم خصائص مسرح المجتمعات المحلية، ويتعرض بالتحليل للنمط افنتاجي للفرقة الذي يعتمد على الجمهور المحلي مؤديين ومتفرجين، كما يعتمد على البيئة المكانية لقرية "شبرا بخوم".

وإذا كان الباحث يعي صعوبة الفصل بين القيم الفنية والقيم الاجتماعية للتجربة، فقد حاول الفصل بينهما لأغراض التحليل، حيث أفرد مبحثاً مستقلاً لكل منهما، مستعيناص بنماذج من العروض المسرحية التي قدمتها الفرقة، فضلاً عن متابعة النمط الإنتاجي للفرقة، حيث يعتبر التدريب على العرض المسرحي جزءاً من التجربة، وليس مجرد مرحلة سابقة للإنتاج، حيث استغرق التدريب على إحدى العروض المسرحية عامين كاملين، وهو نمط إنتاجي غير مسبوق في التجربة المسرحية المصرية.

وتنتهي الدراسة بسرد النتائج التي توصلت إليها، مع تقديم بعض التوصيات التي من شأنها دعم هذه النمط من المسرح، لما له من أبعاد تنموية.

Technical and social value for the community theater
-Shubra Bakhoum experience as a model-

The term "local community theater" can be used to refer to a set of artistic and social characteristics of a unique theatrical style. The researcher seeks to define these characteristics, after learning about the concept of "local community" in sociology, the characteristics of this community and what distinguishes it from other human groupings.

The researcher takes from the experience of the "Shubra Bakhoum" troupe by its director, "Ahmed Ismail," as a model in which he found most of the characteristics of the local community theater.

And if the researcher is aware of the difficulty of separating the artistic and social values of the experiment, he has tried to separate them for the purposes of analysis, as he singled out a separate topic for each of them, with the help of samples of theatrical performances presented by the troupe, as well as following the production style of the group, where training on the theater is considered part From experience, and not just a pre-production stage, where training on a stage show took two years to complete, a production style unprecedented in the Egyptian theater experience.

The study ends with a list of its findings, with some recommendations that would support this type of theater, because of its developmental dimensions.

المقدمة

ترجع أهمية دراسة مسرح المجتمعات المحلية إلى البعد الاجتماعي الذي تحمله هذه الظاهرة المرتبطة ارتباطاً شديداً بخصوصية المجتمع المحلي الذي ينتجها ويستهلكها في الوقت ذاته، كما تحمل الظاهرة عدداً من الخصائص الفنية التي تفرضها طبيعة المجتمعات المحلية، وطريقة تقديم العروض المسرحية، وطبيعة العلاقة بين المسرح وجمهوره المحلي، وخصوصية الفضاء المسرحي... إلى آخره من العوامل الفنية التي تميز مسرح المجتمعات المحلية عن غيره من الظواهر المسرحية الأخرى. ولا تقتصر أهمية دراسة الظاهرة على تفردها فحسب، فالظاهرة بطبيعتها تحمل إمكانات هائلة للمساهمة في التنمية الثقافية المجتمعات المحلية، بما في ذلك المجتمعات الجديدة التي نشأت نتيجة التوسع العمراني، وحملت من خصائص المجتمع المحلي Community ما يجعلها مهيئة لاستقبال تلك الظاهرة المسرحية ذات البعدين الاجتماعي والتقني.

ورغم أهمية هذه الظاهرة – التي يمكن أن نجد أصداءها بدرجات متفاوتة في تجارب مصرية عديدة في زفتى وبني مزار وشبرا بخوم وغيرها – إلا أن الدراسات المسرحية بمصر لم تعطها القدر الكافي من الاهتمام، ومن هنا تأتي أهمية هذه الدراسة التي تحاول إلقاء الضوء على القيم الفنية والاجتماعية لمسرح المجتمعات المحلية بالتركيز على تجربة "شبرا بخوم" باعتبارها التجربة الأكثر استمرارية وتأثيراً، وفيها تتجلى بوضوح علاقات التأثير والتأثر بين المجتمع المحلي من ناحية، والمسرح الذي أنتجه هذا المجتمع من ناحية أخرى.

المصطلح:

حتى الآن لم يستقر مصطلح الـ Community Theatre في حقل المصطلح النقدي العربي، فإذا كانت "الكلمة الاصطلاحية أو العبارة الاصطلاحية مفهوم مفرد أو عبارة مركبة استقر معناها، أو بالأحرى استخدامها، والمصطلح هو تعبير خاص ضيق في دلالته المتخصصة وواضح إلى أقصى درجة ممكنة، وله ما يقابله في اللغات الأخرى، ويرد دائماً في سياق النظام الخاص بمصطلحات فرع محدد فيتحقق بذلك وضوحه الضروري"[١]، فإذا كانت هذه هي شروط المصطلح، فإنه من الواضح أن مصطلح "مسرح المجتمعات المحلية" مصطلح غير مستقر عربياً، فالباحث لم يجد – في حدود محاولاته البحثية – استخداماً للمصطلح يشير إلى فرقة مسرحية محددة أو إلى عمل مسرحي أو مجموعة أعمال مسرحية تنتمي إلى هذا النوع، بل إن أحدث قواميس المسرح المصري (قاموس المسرح.. تحرير وإشراف د. فاطمة موسى) ترد فيه عبارة "مسرح المجموع" ترجمة للكلمة الإنجليزية Community Theatre[٢]. وإذا كان الباحث يقترح مصطلح "مسرح المجتمعات المحلية"، فإن اقتراحه ينبني، ليس فقط على الترجمة الحرفية للمصطلح الإنجليزي، وإنما على مجموع الخصائص الفنية والاجتماعية التي يشملها هذا النمط المسرحي المتفرد.

وقبل التعرف على مسرح المجتمعات المحلية، يجدر بنا أولاً التعرف على مفهوم المجتمع المحلي، فمن قواميس اللغة، نجد أن الكلمة "تشير إلى تلك الجماعة من الناس التي تعيش في مكان محدد، كما تشير إلى المكان الذي يعيش فيه هؤلاء الناس. ومن معانيها أيضاً: جماعة من الناس تشترك في الثقافة والدين والصفات"(٣). أما في علم الاجتماع فقد ظهر المصطلح عام ١٩١٧ عندما استخدمه "روبرت ماكيفر" في كتابه "المجتمع المحلي". ومنذ ذلك التاريخ تعددت التعريفات الخاصة بالمصطلح، إلا أن أغلبها يركز على بنية محددة لمجموعة من العلاقات الاجتماعية ترتكز على شئ ما مشترك بين أعضاء المجتمع المحلي، غالباً ما يكون شعوراً بالهوية الواحدة. وكثيراً ما يشير المصطلح إلى علاقة تضامن واسعة النطاق تشمل نطاقاً غير محدود من الحياة والمصالح، ويشير المصطلح إلى كل أشكال العلاقات التي تتميز بدرجة عالية من المودة الشخصية والعمق الوجداني والالتزام الأخلاقي والتماسك الاجتماعي والاستمرارية عبر الزمن(٤). ومن التعريفات الشائعة للمصطلح أيضاً، أن المجتمع المحلي هو جماعة من الناس تقطن بقعة جغرافية معينة، وتزاول نشاطات اقتصادية وسياسية ذات مصلحة مشتركة ولها تنظيم اجتماعي وإداري يحدد طبيعة حكمها، كما أن لها قيماً ومصالح وشعوراً وأهدافاً متبادلة. ومن أمثلة المجتمعات المحلية المدينة والقضاء والناحية أو القرية (٥).

وبناءً على ذلك يقترح الباحث تبني مصطلح "مسرح المجتمعات المحلية" للإشارة إلى الفرق المسرحية التي يتكون أعضاؤها من أبناء المجتمع المحلي (وفق المفهوم الاجتماعي)، وتقدم عروضها لجمهور كله – أو معظمه – من أبناء هذا المجتمع، وتتبنى الفرقة مشكلات وقضايا مجتمعها المحلي، وتراعي ذائقته الجمالية، وتقوم بدور تنموي هام لصالح الجماعة المحلية. ولا يزعم الباحث اكتمال محاولته للتعريف بهذا المصطلح، بل يحرص على لفت انتباه الباحثين لما بدأه. وتقتضي الأمانة العلمية القول بأن الباحث كان قد بدأ دراسته لتجربة "شبرا بخوم" إيماناً بأهمية التجربة وقيمتها الفنية والاجتماعية، وفي لقاء مع د. نهاد صليحة أشارت إلى أن التجربة تندرج تحت ما يسمى بالـ Community Theatre، فالتفت الباحث إلى أهمية دراسة التجربة في إطار السياق الكلي للنوع المسرحي التي تنتمي إليه، ومحاولة تحديد خصائص هذا النوع المسرحي، ومدى انتماء التجربة موضوع البحث لهذا النوع، وقبل كل ذلك محاولة إيجاد مرادف اصطلاحي باللغة العربية للمصطلح الإنجليزي، ولم يقتنع الباحث بعبارة "مسرح المجموع" السابق الإشارة إليها، فكان اقتراحه بمصطلح "مسرح المجتمعات المحلية".

وتجدر الإشارة إلى أن "أول ظهور لمسرح المجتمعات المحلية كان في إنجلترا عام ١٩٧٠، حيث اعتمد على جماعة من غير المتخصصين في المسرح تقدم أعمالاً نابعة من الواقع المحلي وتتعرض لمشكلاته، وكانت المسرحيات تعرض في النوادي وفي العراء والقرى أو أي مكان عام. وكانت أول تجربة لهذا المسرح في إنجلترا هي جماعة "إنتراكشن" Interaction بمعنى "تفاعل"، أسس في ١٩٦٨، وكان يقدم مسرحيات للأطفال، وساهم الأهالي في العروض ووفروا "أتوبيس للمتعة الفنية" وتقديم العروض المختلفة" (٦).

وتشير موسوعة "Wekipedia" إلى عدد من خصائص مسرح المجتمعات المحلية أهمها:

- هو مسرح يقدمه الهواة، وكل جمهوره أو معظمه لا يدفع مقابل مادي لمشاهدة العروض المقدمة.
- يمنح هذا المسرح الفرصة لأفراد متنوعين (معظمهم من غير المشتغلين بالمسرح) لتقديم عروض مسرحية وإشباع حاجتهم لأن يكونوا فنانين فاعلين في المجتمع.
- معظم أفراد الفرقة المسرحية يحترمون قوانين وقيم مجتمعهم المحلي.
- تتيح الفرقة المسرحية لأفرادها تنمية مهاراتهم، وتنمية الروح الاجتماعية والحساسية الفنية.
- عادة ما يكون عمل هذه الفرق موضع عدم التقدير والهجاء اللاذع لأنه يقدم جودة أقل بكثير من المسرح المحترف.
- يتيح هذا المسرح الفرصة لتأليف أعمال مسرحية أصلية نابعة من البيئة المحلية، على العكس من الفرق المحترفة التي تعتمد على مسرحيات معروفة، وعادة ما يكتب أعمال الفرقة كتاب محليون لديهم إحساس قوي بمجتمعهم المحلي، مما يجعل أعمالهم مرتبطة بمجتمعهم وبجمهورهم المحلي.
- يمكن لهذا المسرح أن يخلق مجالاً للجدل والمناقشة، ويتيح فرصة التعبير الذاتي والتفاعل الاجتماعي، وهي الأمور بالغة الأهمية لصحة المجتمع، فعلى سبيل المثال، إذا انخرط الأطفال في الفرقة المسرحية، فإن ذلك من شأنه تقليص المشاكل الاجتماعية المتعلقة بالجنوح إلى انتهاك القوانين.
- يتيح هذا المسرح للشباب منتدياً عاماً للمناقشة، بما يمكنهم من التعبير عن آرائهم.
- تتنوع الفرق المسرحية من حيث الحجم، فهناك فرق صغيرة يقودها فنان فرد، وهناك فرق كبيرة تمتلك معملاً مسرحياً مجهزاً بأفضل الإمكانيات(٧).

وسواء أكانت فرقة شبرا بخوم تعي انتماءها إلى هذا النوع من المسرح أم لا، فإنه من خلال الدراسة سيتضح لنا أن الفرقة تحمل معظم الخصائص التي أشارت إليها الموسوعة، بل تزيد عليها في كثير من النواحي.

البدايات الأولى لفرقة شبرا بخوم وتطورها:

يروي المخرج "أحمد إسماعيل" مؤسس الفرقة تاريخ التجربة فيقول: "تجربة شبرا بخوم هي بشكل عام تهدف إلى التنشيط المسرحي والعمل مع أهالي القرية، وهي بشكل خاص فرقة من فلاحي وأهالي القرية، ومن أولادهم وبناتهم، والعمل معهم بدأ منذ عام ١٩٧٣ وحتى الآن. قبل عام ١٩٧٣ كان بالقرية فرقة مسرحية تقيم احتفالاً سنوياً أو كل عامين في شهور الصيف عبارة

عن منوعات، مسرحيات من فصل واحد، فقرات إنشادية تمثيلية، فقرات غنائية، ومدة العرض هي ليلة واحدة، ومع عام ١٩٧٣ وحتى عام ١٩٧٧ بدأت التجربة تتجه تدريجياً نحو العروض المسرحية، واختتمت هذه المرحلة بمسرحية من ثلاثة فصول هي "الزوبعة" للكاتب المصري الكبير محمود دياب، وقد ساهم أهالي القرية بالمواد والأدوات والملابس اللازمة لعروض هذه الفرقة. ونستخلص من هذه الفترة بعض النتائج: أهمها رغبة جمهور القرية في المداخلات الدرامية مع أحداث العرض وممثليه، وتزايد مضطرد في تقدير أهالي القرية للمسرح، وفي تنوع المشاركين في التجربة، بعد أن كانوا من المتعلمين والطلبة فقط. وقد كان السؤال الأساسي: متى يصبح المسرح ضرورياً لجمهور القرية؟. وفي عام ١٩٨٠ بدأنا في مشروع للإبداع المسرحي الجماعي تابعاً للثقافة الجماهيرية بوزارة الثقافة، فقامت الفرقة باستطلاع لمشكلات القرية، وهي المشكلات التي يعيشونها بطبيعة الحال، وفي جمع الأغاني الشعبية، والاهتمام بالمواهب الفنية من الفلاحين ومن أهالي القرية، ثم دعوة من لهم مشكلات محددة، ومن شاركوا في حكايات بعينها حتى صار موضوع العرض المسرحي مثار حديث القرية واهتمامها"(٨).

ويستطرد "أحمد إسماعيل" في الحديث عن مشاركة الجمهور في الإبداع، ومشاركته في التنظيم، بل مشاركته في العرض حال حدوثه.

من هذا يتضح أن الفرقة قد ارتكزت في نشأتها الأولى على خصائص مسرح المجتمعات المحلية – سواء بقصد أم دون قصد – وعملت على تحقيق أهدافها، فقد نشأت الفرقة من أبناء القرية (التي تنطبق عليها مواصفات المجتمع المحلي Community بمفهوم علم الاجتماع)، وارتبطت الفرقة بمشاكل المجتمع المحلي، وأتاحت الفرصة لغير المشتغلين بالمسرح لتنمية مهاراتهم، وإشباع حاجاتهم الفنية، والقيام بدورهم الاجتماعي، وخلقت منتدياً للحوار والتعبير الذاتي، بل إن الفرقة لم تتعرض للهجاء اللاذع، ولم تكن موضع سخرية، رغم أنها فرقة من الهواة، بل على العكس، حظيت الفرقة باحترام وتقدير أهالي القرية، وهو الأمر الذي لمسه الباحث بنفسه خلال دراسته الميدانية.

وما أن قدمت الفرقة أولى تجاربها الناضجة التي تمثل الميلاد الحقيقي لها – من وجهة نظر الباحث – وهي "سهرة ريفية" عام ١٩٨٢، حتى توالت أعمالها، فقدمت الجزئين الثاني والثالث من السهرة أعوام ١٩٨٤، ١٩٨٦ على التوالي بواقع ليلتين عرض في العام، ووصل عدد المتفرجين في إحدى ليالي العرض إلى ستة آلاف متفرج، حيث كان العرض يقدم في ساحة القرية، وقد مثل هذا الحضور الجماهيري الكبير مشكلة للفرقة في ظل تواضع أجهزة

الصوت والإضاءة، وفي عام ١٩٨٧ قام أهالي القرية مع الفرقة ببناء مسرح أهلي في مقر جمعية تنمية المجتمع بالقرية، يتسع لألف متفرج، فأصبح العرض يعرض لمدة عشرين ليلة (الشاطر حسن ١٩٧٨) ولمدة ثلاثين ليلة (الشاطر حسن ١٩٨٨)، ولمدة ٦٠ ليلة عرض في عام ١٩٩٩، ٢٠٠٠ (ليالي الحصاد). وأصبح بالقرية تقليد للمشاهدة، بحيث تتوزع أسر القرية على ليالي العروض وفق دعوات محددة بالتاريخ(٩).

ولا شك أن ذلك كله يعكس اهتمام أهالي القرية وتقديرهم للفرقة المسرحية، وسيتكشف لنا مساهمتهم الفاعلة في خلق العرض المسرحي نفسه حينما نتعرض بالتحليل للسهرة الريفية بأجزائها الثلاثة.

القيم الفنية والاجتماعية لتجربة شبرا بخوم

في محاولة الباحث لدراسة كافة الجوانب المتعلقة بالتجربة كنموذج مسرحي تتبدى فيه معظم خصائص مسرح المجتمعات المحلية، يقسم الباحث دراسته إلى جزئين: يتعلق الأول منها بمحاولة اكتشاف القيم الفنية المميزة للتجربة، وما تحمله من إمكانات فينة يمكن الاستفادة منها في تجارب أخرى لمسرح المجتمات المحلية أو في المسرح المصري بشكل عام، بينما يركز الجزء الثاني على القيم والأهداف الاجتماعية التي تتضمنها التجربة.

ورغم اعتراف الباحث بصعوبة – وأحياناً باستحالة – الفصل بين ما هو تقني وما هو اجتماعي، إلا أن هذا الفصل افتراضي لأغراض بحثية لن تمنع هذا التداخل الحتمي بين الشقين.

أولاً: القيم الفنية للتجربة

١- تركيبية البناء المشهدي

من السمات الرئيسية التي تكاد تشترك فيها كل عروض الفرقة، ذلك اللجوء المفرط إلى التركيبية في بناء المشاهد المتتابعة، فالمخرج يجمع في العرض الواحد بين عدة مستويات للفعل المسرحي، كما يستعين بأكثر من تقنية في تصوير المشهد المسرحي، وبتتابع المشاهد المتنوعة تتخلق صورة مركبة غاية في التعقيد التقني على الرغم من بساطتها الظاهرة.

وتتضح تلك السمة بشكل خاص في مسرحية "سهرة ريفية"، التي تناول فيها أعضاء الفرقة مشكلات مجتمهم المحلي بالقرية، فمن المشكلة الرئيسية المتمثلة في نقص السلع الغذائية، وخاصة سلعتي الزيت والأرز، انطلق العرض إلى مناقشة فساد المحليات والجمعيات التعاونية، وإهمال المستشفيات الحكومية، وهجرة المزارعين لأرضهم بحثاً عن فرصة عمل بالخارج، وفساد

التعليم، وسيادة فكر الخرافة... إلخ. ويعتمد البناء المشهدي على عناصر متعددة: التجسيد، الخطاب المباشر للجمهور، الارتجال، التقليد، تغريب الصورة المسرحية، استخدام اللغات غير الكلامية، العبث، الفنتازيا، الأغاني الشعبية، الألعاب الشعبية للأطفال. ومن اللافت للنظر أن تجتمع كل هذه العناصر – رغم تناقضها – في تتابع عضوي متجانس، ومثلما يحمل كل عنصر خصائصه ودلالاته، فإن الانتقال من عنصر إلى آخر يحمل هو أيضاً دلالات خاصة، وهو ما سنحاول أن نتبينه من خلال العرض الموجز لأسلوب المخرج في تركيب البناء المشهدي.

تنقسم المسرحية إلى ثلاثة أجزاء تتتابع من خلالها المشاهد المتصلة المنفصلة في آنٍ واحد، ويبدأ المشهد الافتتاحي بخطاب مباشر إلى الجمهور، حيث يتنازع "أبو علي" و"الطفل" على تقديم المسرحية للمتفرجين، وينتهي النزاع بالاتفاق على اقتسام المهمة، فيتولى "أبو علي" تقديم المسرحية للكبار، في حين يتولى "الطفل" تقديمها لجمهور الأطفال، وسوف نلاحظ أن ثنائية (الكبار/الأطفال) ستظل ثنائية حاضرة على مدار العرض بأكلمه، وهي الثنائية التي تتأكد على مستوى العارضين، وعلى مستوى الجمهور أيضاً.

ومن الخطاب المباشر في المشهد الافتتاحي ننتقل إلى التجسيد الدرامي الحي في المشهد الأول لنتعرف على أسرة "صالح" وابنه "مسعد" وزوجته "أم السعد"، ويشكل تطور الأحداث على مستوى الأسرة الخيط الرئيسي الذي يجمع اللوحات المنفصلة للمسرحية، ومنذ البداية يواجهنا العرض بمشكلة نقص السلع الغذائية وما يترتب على ذلك من معاناة تلك الأسرة. وإذا كانت الأحداث يتم تصويرها تجسيداً، فإن المخرج قد حرص على القطع المتعمد للسياق الأرسطي المتصل في خط صاعد.

"أم السعد: هدي نفسك يا ابو مسعد.. أجيبلك لقمة تاكلها.. دا انت ماتغدتش

(تدخل "الأم" ومعها الفأس والغذاء.. ويخرج "مسعد" ومعه فرشة للمصطبة.. يمر "أبو علي" راكباً حماره مسرعاً.. ثم تمر "ست الدار" مهرولة.. الطرحة في يدها والحذاء في اليد الأخرى.. كذلك بعض الرجال.. تخرج أم السعد ومعها الطعام وتضعه على المصطبة أمام صالح وتجلس بجواره على الأرض)

صالح: نادي على العيال ياكلوا معايا.

أم السعد: كل انت مالكش دعوة بالعيال(١٠).

لقد انتقل الوسيط التعبيري من التجسيد الدرامي المحكوم بالمنظومة اللغوية إلى الاستعانة باللغات غير الكلامية في تصوير هرولة أهالي القرية للحصول على (بونات) الجمعية، وفضلاً عما يحققه هذا الانتقال من وظيفة جمالية تتعلق بالتنويع بين الوسائط التعبيرية، فإنه يحقق أيضاً وظيفة دلالية على قدر كبير من الأهمية، إذ يؤكد على أن هذه الأزمة الفردية الخاصة بأسرة "صالح" ما هي إلا جزء من الأزمة العامة التي تشترك فيها القرية بأكملها، فضلاً عن تأثير هذا التحول في آليات التلقي، فالقطع يمنع المتلقي من الاندماج في الأحداث حال متابعته لأزمة الأسرة، والانفعال بشخصياتها، وتتكرر مواضع هذا القطع المتعمد في كثير من المواقف، فعلى سبيل المثال تتوقف الأحداث الخاصة بالأسرة، ليدق جرس المدرسة، ويقتحم الأطفال المسرح وهم يغنون (مدرستي بتفتح بدري)، ثم تعود الأحداث مرة أخرى لمستوى التجسيد، بعد أن تضاف إلى الأسرة شخصية "أحمد" الطفل الذي استشهد والده في حرب أكتوبر، وتولى "صالح" رعايته.

وينتهي المشهد الأول بفاصل ارتجال مع الجمهور، ومما يؤسف له عدم وجود أي توثيق لمناطق الارتجال التي تعكس مدى استجابة الجمهور للفعل المسرحي، ومدى إيجابية مشاركتهم.

وينتقل المشهد الثاني إلى الجمعية الاستهلاكية، حيث نرى أهالي القرية يتدافعون للحصول على السلع الغذائية، فيواجهون بمظاهر الفساد والتواطؤ بين موظفي الجمعية ومسؤلي المجلس المحلي، ونكتشف عدم سيادة معيار العدالة في توزيع السلع على أهالي القرية، وعندما يثور الأهالين، يستعين موظف الجمعية بالشرطة، ويأتي الخفير لينقلنا إلى مستوى آخر من مستويات التعبير:

"الخفير: هيه مين هناك (يظهر فيندهش من الجمهور) ياه.. هوه انتوا كلكوا عايزين حاجات من الجمعية.. (للممثلين) طب ما انتم قاعدين هاديين أهه"(١١).

إن الانتقال من مستوى التجسيد الدرامي إلى مستوى الخطاب المباشر الموجه للجمهور، يؤكد الحضور الفاعل للمتلقي، ويلغي المسافة الجمالية بين الجمهور والعارضين، وهي المسافة التي لا تلبث أن تتخلق مرة أخرى، حينما يوجه الخفير خطابه للممثلين بأسماء شخصياتهم، ثم يقترح توزيع السلع الغذائية وفقاً لمعيار العدالة المطلقة:

"الخفير:... وزعوا بالعدل، واهه المساواة في الظلم عدل"(١٢).

وهنا يلجأ المخرج إلى تغريب الصورة المسرحية من خلال المبالغة الكاريكاتورية، وذلك حينما يلجأ مسعد ورجل٢ إلى توزيع الزيت على المواطنين، ففي ظل نقص الكمية وارتفاع عدد

المواطنين يحصل كل منهم على زجاجة زيت صغيرة جداً، أشبه بزجاجة الدواء، وبهذا يضع المخرج قضية عدالة التوزيع في ميزان النقد الاجتماعي. لقد اعتدنا على قبول شعار عدالة التوزيع، وهو الشعار المتجسد في المثل الشعبي "المساواة في الظلم عدل"، اعتدنا على قبول هذه القاعدة دون النظر إليها بعين النقد، ولكن عدالة التوزيع في ظل نقص الإنتاج، ينتج عنها عدم حصول أي فرد على احتياجاته، وقد عبرت الصورة المسرحية بغرابتها عن هذه المضامين. لقد فقدت القاعدة اعتياديتها عندما تم التعبير عنها في صورة مغربة، فأصبحت قابلة للنقد، وهذا ما سعى إليه "بريخت" عندما استعان بتقنيات التغريب على نحو ما سنناقش لاحقاً. وتتأكد المفارقة عندما يهتف أهل القرية: "يحيا العدل.. يحيا العدل" ابتهاجاً بحصولهم على هذه الكمية الضئيلة من الزيت، ويضع المخرج لحظة الاكتشاف على لسان الطفل أحمد:

"أحمد: يا عم مسعد.. يا عم مسعد.. هما الناس كلهم اتعوروا ؟

مسعد: لأ.. ليه؟

أحمد: أصل معاهم أزايز دوا زي بتاعتي.

(يخرج أحمد وأبو علي ومحمد. ويقف الجميع مندهشين ناظرين لزجاجات الزيت.. يصعد الأطفال على المسرح مقهقهين بالضحك بصوت عال لما شاهدوه)"(١٣).

إن تحقق لحظة الاكتشاف من خلال الأطفال، وسخريتهم من سلوك الكبار، لم يأت عبثاً، لقد تجسد في الأطفال الوعي الغائب عن الكبار، وهو ما يحفزهم على النظر نظرة نقدية إلى كل ما يدور حولهم من أحداث، ويعطيهم الثقة في أنفسهم لطرح أفكارهم، وهذا ما سعى إليه المخرج حينما ينقلنا إلى مستوى جديد من مستويات التعبير، وهو مستوى (التقليد).

"(يبدأ الممثلون في الخروج، ويبدأ الأطفال في الجلوس مكانهم مع الجمهور.. يدخل الطفل وليد وينادي على الأطفال بعد تأكده من خلو المسرح، ويقفون في المنتصف على شكل دائرة لإعادة تمثيل المشهد السابق)"(١٤).

وفي هذا المستوى يطرح الأطفال تصورهم للمشهد الذي شاهدوه، ويعبرون عن أفكارهم في حرية مطلقة، وتؤكد "عبلة الرويني" أن مشاهد الأطفال داخل العرض، والتي قاموا خلالها بإعادة صياغة الحكاية المقدمة بمسرحتها داخل ألعابهم الشعبية، كانت مشاهد من إبداع خيال الطفل، ولم يفعل المخرج أحمد إسماعيل أكثر من ضبط الإطار العام لها(١٥). وترى "فريدة

النقاش" أن المخرج عندما أشرك الأطفال ليعيدوا تمثيل المشاهد الأصلية، إنما أراد تأكيد فكرة التحرر عبر التشخيص، ويجعل منها لعبة مفرحة حين يعود المشهد كله إلى الطفولة(١٦). وبالإضافة إلى القيمة الاجتماعية والتربوية التي يقدمها مثل هذا المستوى من التعبير، فإن القيمة الجمالية تتحقق من خلال تقديم مستوى جديد للتعبير، فالحدث يعود إلى الوراء ليحمل ذات المضامين التي طالعها المتلقي في المشهد الأصلي، مع وجود بعض التعديلات المتوقعة. ولاشك أن الخيال الجامح للطفل – وفي ظل عدم تدخل المخرج – قادر على خلق صورة مسرحية مختلفة، ولعلها مدهشة، تزيد من تلك التركيبية التي تميز مشاهد العرض، ومثلما فُقدت مشاهد الارتجال، فإن مشاهد الأطفال أيضاً لم تحظ بأي توثيق.

ويتألف الجزء الثاني من السهرة من أربعة مشاهد، انتقل فيهم المخرج بين مستويات التعبير التي استعان بها في الجزء الأول، وإن غلب مستوى التجسيد الدرامي على هذا الجزء. يدور المشهد الأول في ميدان عام، حيث نعرف أن "أم السعد" والطفل "أحمد" قد أصيبا بمرض شديد يستلزم انتقال طبيب المستشفى إليهما، وفي المستشفى الحكومي يدور المشهد الثاني حيث نتعرف على مظهر آخر من مظاهر الفساد الإداري، فالطبيب مشغول دائماً بالكشف (الخصوصي)، ولا توجد أيه أدوية أو إمكانات بالمستشفى، ومعظم أهل القرية يعانون من مرض "الأنيميا" بسبب سوء التغذية. ويسعى المخرج إلى التأكيد على غرابة الصورة المسرحية التي ابتكرها بزجاجات الزيت الصغيرة، حيث يذهب أهل القرية إلى المستشفى وهم يحملون هذه الزجاجات قريبة الشبه بزجاجات الدواء، مما يزيد الصورة غرابة، حيث يربط المتلقي بين هذه الزجاجات والمستشفى في لوحة بصرية واحدة. لقد ظل أهالي القرية ممسكين بالزجاجات دون أن يكتشفوا غرابتها، ولم يكتشفوا ذلك إلا في المستشفى، مع ملاحظة أن الأطفال أدركوا غرابة الصورة بمجرد تحققها.

"الخفير: (يكتشف لأول مرة زجاجات الزيت) الله.. إيه اللي ماسكينه ده؟!

(ينظر كل منهم للآخر فيكتشفون الأمر فيندهشون)"(١٧).

لقد سعى المخرج إلى تأكيد عنصر الدهشة، فنقلها إلى الشخصيات، لتنقلها بدورها إلى المتفرجين، ولعله من قبيل التعمد أن يأتي التساؤل الاستنكاري على لسان الشخصية نفسها التي اقترحت توزيع الزيت بالعدل، فكأن الخفير يستنكر بنفسه نتيجة اقتراحه.

وقد ضمن المخرج هذا المشهد فاصلاً مرتجلاً يدور حول اختلاسات "الشنواني" (عضو المجلس المحلي) للمدرسة. وينتهي المشهد بإعادة الأطفال لمشهد المستشفى.

ويغلب التجسيد الدرامي على المشهد الثالث الذي يدور في بيت "صالح" ويتعرض لقضيتين هامتين من قضايا المجتمع المحلي: أولهما قضية سيادة فكر الخرافة، حيث تحاول "ست الدار" إقناع "أم السعد" بحضور جلسة زار، باعتبارها أفضل الحلول لمرضها المزمن، أما القضية الثانية، فهي قضية هجرة المزارعين لأرضهم بحثاً عن فرصة عمل في الخارج، وما يترتب على ذلك من انخفاض إنتاجية الأرض الزراعية.

ويستعين المخرج باللغات غير الكلامية اختصاراً للأحداث، ولينقلنا إلى الحدث الرئيسي مباشرة، حيث ينتهي المشهد الثالث ويبدأ المشهد الرابع على النحو الآتي:

"(يخرج الجميع، وتبدأ موسيقى الزار كاملة لمدة دقيقة ثم تهدأ.. نسمع صراخ امرأة تقطع المكان.. تدخل ست الدار مهرولة بعد ارتفاع الموسيقى، ثم بخور وإضاءة خافتة وملونة من الخلف.. موسيقى المولد مثل الزار: يابا يابا.. وفجأة نسمع صراخ المرأة وأصوات رجال.. يخرج مسعد من داره على الأصوات، فيقابل ست الدار التي تأتي من جهة الأصوات)

المشهد الرابع

مسعد: فيه إيه يا ست الدار؟

ست الدار: أبو علي اترمى على الأرض

مسعد: فين؟

ست الدار: في دار عوضين

مسعد: كان بيعمل ايه هناك؟

ست الدار: كان في الزار يا ضنايا.. عشان جنبه"[١٨].

لقد تحقق الانتقال من مشهد إلى مشهد، ومن حدث إلى آخر، من خلال تلك اللغة غير الكلامية التي تثري التنوع، وتختصر الأحداث، بل إنها تساهم في عنصر التشويق والمفاجآة، فقد دلت الأحداث على أن الزار يقام "لأم السعد"، ولم يكن متوقعاً على وجه الإطلاق حضور "أبو علي" للزار، خاصة وأنه اختتم المشهد الثالث بالإعلان عن عزمه السفر إلى الخارج.

ويختتم المشهد الرابع أحداث الجزء الثاني، حيث نعلم أن "أبوعلي قد مات، ويدور حوار بين الأطفال حول موت "أبو علي"، وهو حوار عبثي يستلهم عبثية الواقع المحلي، كما يستلهم ملامح عبثية في التراث الشعبي، فيستعين بالأغنيتين الشعبيتين "يا طالع الشجرة" و "التعلب فات" بما تحملانه من مؤثرات عبثية.

وتتبدل الصورة المسرحية بأكملها إلى الفانتازيا في المشهد الثاني من الجزء الثالث، أما المشهد الأول، فهو مشهد تمهيدي قصير، حيث يطرح "أحمد" تساؤلاته حول الموت وعودة الموتى، خاصة أبيه الشهيد، وفي المشهد الثاني يزاوج المخرج بين الشهيد – والد "أحمد" – و"أبو علي"، وتحمل هذه المزاوجة دلالة بالغة العمق، فالشهيد قد ضحى بحياته من أجل حياة أفضل لأبناء وطنه، ولكن الواقع أتى بما هو أسوأ، فقد مات "أبو علي" ضحية الفقر والمرض، كما يعاني أبناء القرية من البؤس والهزال وسوء الحال:

"خيال الأب: أنا كنت سايبكم كويسين.. إيه اللي جرى؟ ماتردوا.. عيانين والا مابتاكلوش؟ عايز أعرف السبب..... أنا سايبكم من عشر سنين، وماعرفتش إيه اللي بيحصل، مع إن المفروض إن الحال يكون اتصلح كتير.. لأن مافيش حرب دلوقتي[١٩].

ويحملهذا المشهد دلالة بالغة العمق، حينما تتحول شخصية الشهيد إلى شخصية أخرى، إذ يرتدي خيال الأب الزي الخاص "بأبي علي". إن منطق التحولات هو المنطق الحاكم للمشهد وهي تحولات دالة، فأبو علي في المسرحية هو ذلك المواطن البسيط الذي أُهدرت حياته بسبب الإهمال واللامبالة، تماماً مثلما أهدرت تضحية الشهيد الذي راحت تضحياته هباءً، وبدخول الأطفال عالم الحلم، تتسع الدلالة وتتعدد التحولات العبثية التي تكشف عنها ملاحظات نسخة الإخراج، ونسوق أجزاءً منها في محاولة الكشف عن دلالاتها:

"(يدخل أهل القرية في حالة بائسة.. أرجلهم وأيديهم متصلبة ويحملون في أيديهم زجاجات الزيت الصغيرة..... يذهب "أحمد" ليمسك بإحدى الزجاجات في يد واحد من أهل القرية.. تتحول زجاجة الزيت إلى كائن حي يتكلم، فيذهب بقية الأطفال للإمساك ببقية الزجاجات، فتتحول كل الزجاجات إلى كائنات حية.. نلاحظ أن الطفل الذي يمسك بالزجاجة يتحول هو نفسه إلى زجاجة زيت، يرقص ويغني ويتحدث)[٢٠].

لقد أراد المخرج من خلال هذه التحولات العبثية – التي كثيراً ما استعان بها كتاب مسرح العبث – التعبير عن حالة التشيء التي وصل إليها أهل القرية، فبعد أن عبرت المسرحية في جزئيها السابقين عن أسباب حالة التردي التي وصلت إليها القرية، يعبر الجزء الأخير عن النتيجة الحتمية للفساد واستغلال النفوذ، وفقدان الانتماء للأرض، وقد جاء هذا التعبير بلغة بصرية غير كلامية تبعث على التأمل والدهشة، بل والاستفار. وتتعدد الصور المبالغ في غرابتها لتعكس حالة الانكسار التي وصل إليها أهل القرية:

"(أبو علي يسلم على محمد.. محمد يتألم بشدة من سلام أبو علي حتى تتكسر ذراعه)
(أبو علي يميل ناحية مسعد ويمسك برأسه ليقبله.. يتألم أيضاً من ذلك وتتكسر رأسه للأمام)" (٢١).

وتتدخل اللغة الكلامية مع اللغة البصرية لاستكمال الدلالة بظهور "الشنواني" رمز القهر والاستغلال:

"(يخرج "الشنواني" من عمق المسرح ومعه زجاجة زيت كبيرة جداً بحيث إن حجمها هذا يحوي أهل البلد جميعاً)
الشنواني: وسع كده يا جدع انت وهوه.. وسع يا خويا الزيت داخل.
أهل البلد: (صوت جماعي وحركة جماعية) الزيت.. الزيت
(ويدخلون جميعاً داخل زجاجة الزيت)(٢٢).

لقد أصبح أهل القرية جميعاً اسرى لأبسط احتياجاتهم، وهذا على وجه التحديد ما أرادته لهم السلطة المستغلة. ورغم عمق الطرح السياسي الاجتماعي، إلا أن المخرج عبر عن رؤيته من خلال لغة بصرية بسيطة لا تجنح إلى المباشرة أو التعقيد، وبما يلائم البسطاء الذين يتوجه إليهم برسالته التنويرية، وهو الأمر بالغ الأهمية في ذلك النوع من المسرح الموجه إلى مجتمع بعينه، وهو ما اقترحنا تسميته بمسرح المجتمعات المحلية.

ومن خلال استعراضنا للأجزاء الثلاثة من السهرة الريفية، يتضح لنا البنية التركيبية المعقدة التي اختارها المخرج لصياغة مسرحيته اعتماداً على التنويع الشديد المستمد من عناصر شعبية تتلازم جنباً إلى جنب مع تقنيات المسرح الأوروبي، وخاصة تقنيات التغريب الملحمي، وتقنيات مسرح العبث، على أنه ينبغي الإشارة إلى أن عناصر التغريب الملحمي تقترب في كثير من مفرداتها من عناصر التعبير الشعبي، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فرغم الاستعانة بمفردات مسرح العبث، إلا أن هذه المفردات قد صيغت هي الأخرى صياغة شديدة المحلية، واستهدفت استهدافاً مغايراً لما استهدفه كتاب العبث، فقد حرص المخرج على أن تحمل المؤثرات العبثية دلالات اجتماعية وسياسية، وهو الأمر المختلف بطبيعة الحال عن قصديات مسرح العبث بمفهومه الغربي.

وفي أعماله اللاحقة لفرقة شبرا بخوم، استمر "أحمد إسماعيل" متبنياً الأسلوب ذاته الخاص بتركيبية بناء المشاهد متعددة المستويات.

وفي مسرحية "الشاطر حسن" لفؤاد حداد ومتولي عبد اللطيف"، ابتكر "أحمد إسماعيل" صيغة ثنائية جديدة تمزج بين السرد والتجسيد، وهو ما أشارت إليه د. نهاد صليحة بقولها: "والجديد، والجدير بالتأمل الذي أتى به "أحمد إسماعيل" في مسرحته لهذا النص، هو اختلاقه لصيغة سردية / درامية جديدة تذيب الممثل في الراوي، لتضع على خشبة المسرح لأول مرة، صيغة الممثل / الراوي"[٢٣]. وتحدد د. نهاد صليحة الفرق الجوهري بين اختلاط السرد والرواية بالتمثيل والتشخيص في مسرح "بريخت"، وبين تلك الصيغة الجديدة التي لجأ إليها "أحمد إسماعيل"، في أنه في الحالة الأولى تظل مناطق السرد منفصلة تماماً عن مناطق التمثيل، بينما في الصيغة الجديدة تمتزج الصيغة السردية بمكوناتها الأساسية (ضمير الغائب + الزمن الماضي + المكان الغائب) بالصيغة الدرامية (ضمير المتكلم + الآن + هنا) وتعدد د. نهاد الدلالات الفنية والفكرية لتلك الصيغة الجديدة[٢٤].

وفي مسرحية "ليلي الحصاد" لمحمود دياب"، لاحظ الباحث وجود المستويات الآتية:

- مستوى الخطاب المباشر للجمهور بالمفهوم البريختي، أو بمفهوم المسامر الشعبي في خطابه المباشر لجمهوره.
- مستوى التجسيد الدرامي بالمفهوم الرسطي.
- مستوى التقليد.
- المستوى الفنتازي، وهو يعتمد على تجسيد خيال الشخصية الدرامية[٢٥].

وقد لاحظنا أن هذه المستويات، قد سبق أن وجدناها مجتمعة في السهرة الريفية، على أن الأخيرة قد أضافت إلى تلك المستويات ما سبق أن تناولناه تفصيلاً.

٢- خصوصية المعمار وتشكيل الفضاء المسرحي

يطرح تشكيل الفضاء المسرحي بعداً فنياً واجتماعياً على درجة كبيرة من الأهمية في تجربة شبرا بخوم. وقد عرفت التجربة شكلين متميزين لمكان العرض المسرحي، أولهما إحدى ساحات القرية في ربوة مرتفعة قليلاً، حيث تشكل بيوت القرية خلفية المنظر المسرحي، مع إضافات بسيطة من الديكورات المتجانسة مع الأبنية الحقيقية للقرية، أما الشكل الثاني، فهو مسرح القرية الذي تم بناؤه بأرض جمعية تنمية المجتمع.

وفي الشكل الأول، ومع وصول عدد المتفرجين إلى نحو ستة آلاف متفرج، يقترب المسرح من حالة الاحتفالية المسرحية، ويتحقق ما ابتغاه بريخت – وربما لم يستطع أن يحققه – من أن يكون المسرح قريب الشبه من ملعب الألعاب الرياضية، وأن يقترب الجمهور من جمهور الرياضة الذي أتى لمشاهدة شئ يدرك قوانينه تمام الإدراك بل ويتوقع جريان أموره على نحو ما[٢٦].

أما الشكل الثاني، فهو – وإن لم يحمل ذات الإمكانات من حيث عدد المتفرجين – فإن طريقة تصميم المعمار المسرحي تلغي المسافة بين العارضين والمتفرجين، وتخلق مناخاً من الاتصال والمشاركة بينهما.

وفي الحالتين لم يكن ممكناً الاستعانة بديكورات إيهامية تحدد مكان الأحداث وفق تصورات واقعية، فالأمر لا يتعدى بعض الإشارات البصرية الموحية بالمكان المسرحي.

ويعتمد تحديد المكان في معظم الأحوال على المنظومة اللغوية التي تشير لمكان الأحداث، ويمكنها أن تشير أيضاً إلى الانتقال من مكان لآخر، ففي الانتقال من الجزء الأول إلى الجزء الثاني من سهرة ريفية تنتقل الأحداث من الجمعية إلى المستشفى على النحو الاتي:

"(... نسمع صراخ امرأة من الخارج)

أبو علي: باين كده الموضوع حيبقى فيه مستشفى (للأطفال) يا للا نجهز المستشفى قبل ما نخرج.

(تعود السيدة للصراخ)

أبو علي: يا ولية استني شوية .. روح يا ابني سكتها على ما نجهز المستشفى

(يخرج الطفل لإسكاتها.. يخرج الجميع بعد تجهيز المستشفى[٢٧].

وعلى ذلك، نرى أن تشكيل الفضاء المسرحي قد ساهم بفاعلية في تأسيس آليات تلقي تعتمد على انتفاء الوهم المسرحي بحقيقة الأحداث التي تجري على خشبة المسرح.

٣- خصوصية آليات التلقي:

تتسم طبيعة العلاقة بين المتفرجين والعارضين في تجربة شبرا بخوم بسمات خاصة يمكن تحديد أهم ملامحها على النحو الآتي:

أ- انتفاء الإيهام المسرحي.

من الملاحظ أن كافة عناصر العرض المسرح تسعى إلى نفي الإيهام المسرحي، فليس هناك ذلك التواطؤ بين الممثلين والجمهور، والذي يفترض أن ما يقدم أمامهم إنما يحدث الآن في غيبتهم. ويساهم البناء المشهدي في خلق هذا الأثر، فالبناء يعتمد على المشاهد المنفصلة التي تتطور في قفزات دون الاعتماد على البناء الهرمي الصاعد، ودون الالتزام بتطور الأفعال أو وحدة الموضوع، وهي العناصر التي تساهم في خلق الإيهام. ففي "سهرة ريفية" ننتقل مثلاً من الجمعية إلى المستشفى بمجرد سماع صوت امرأة تصرخ في ألم، وننتقل إلى مشهد الحلم

دون مبرر درامي... إلخ. لقد لاحظنا أن أسرة "صالح" تمثل عنصر الربط بين الأجزاء المنفصلة للمسرحية، ولكننا لا نتابع حكاية متصلة لتلك الأسرة. وبالإضافة إلى ذلك، تعمل عناصر الارتجال، والخطاب المباشر للجمهور، والاستعانة بتقنية التقليد (تقليد الطفال لمشاهد الكبار)، تعمل كل هذه العناصر – التي سبق التعرض لها – على نفي الإيهام المسرحي. وهناك سمة أخرى تتعلق بأسلوب تصوير الشخصيات، يرى الباحث أنها تساهم بفاعلية في نفي الإيهام المسرحي، فقد لاحظنا أن شخصيات السهرة الريفية شخصيات نمطية لم تظهر كشخصيات فردية لها خصائصها النفسية التي يمكن أن تربط المتلقي بها، فقد تم اختزال البعد النفسي والتركيز على البعد الاجتماعي، فشخصيات أسرة "صالح" على سبيل المثال تمثل نموذجاً لكل أبناء الطبقة التي تنتمي إليها، وهذه النمذجة تدفعنا إلى تأمل الشخصية دون الاندماج أو التعاطف معها، وينطبق هذا على كل شخصيات المسرحية التي اختُزلت أبعادها النفسية لحساب البعد الاجتماعي.

ب-: تحفيز المتلقي على المشاركة والاحتفاظ بفاعليته

يرى الباحث أن تجربة "شبرا بخوم" من التجارب المسرحية الجديدة التي تجعل المتلقي مركزاً للظاهرة المسرحية. وترى "سوزان بينيت أنه "كلما رأت الفئات الاجتماعية المهمشة المسرح وهو يضع إهتماماتها وتكوينها في الاعتبار، كلما أثمر ذلك عن وجود فعال تلعبه هذه الفئات في الظاهرة المسرحية[٢٨]، وهو الأمر الذي يتحقق بطريقة فاعلة في تجربة "سهرة ريفية"، التي جعلت من المشكلات المباشرة للجمهور المحلي موضوعاً وحيداً للعرض المسرحي، وامتدت مشاركة المتلقي إلى ما قبل تقديم العرض، واستمرت إلى ما بعد تقديمه. ويروي "أحمد إسماعيل" الظروف التي تم من خلالها تقديم التجربة، فيقول: "في البداية كان التساؤل المطروح: لو أردنا أن نقدم عرضاً مسرحياً.. ماذا سنقدم؟ في تلك الفترة كانت هناك أزمة في السلع الغذائية وخاصة الزيت، وتمت عملية تجميع المادة من عدد كبير من أهالي القرية، حوالي ٢٠٠ شخص، كانت المادة ضخمة، ومجمعة من حكايات كثيرة جداً.. حكايات واقعية، وعملنا على هذه المادة.. نتخيل كيف نعدها، تم ذلك من خلال طرح فروض درامية والارتجال عليها، ثم اختيار أفضل المشاهد من الارتجالات، ثم طرح افتراضات لعملية التواصل مع المشاهدين[٢٩]. وخلال فترة التدريبات كان يحضر أصحاب الحكايات وأحياناً ما يتدخلون في التدريبات، وهو ما يعني استمرار المشاركة. وفي أثناء العرض المسرحي لم يكن الجمهور سلبياً، وهو ما يسجله عدد من النقاد الذين تابعوا العرض، منهم "عبلة الرويني" التي تقول: "أول ظاهرة

استرعت الانتباه هي الجمهور، والذي يشكل صلب التجربة المسرحية، فقد خرجت القرية كلها لمشاهدة العرض ليس كمتفرجين، بل كمشاركين في إنتاج وإبداع العمل المسرحي"[٣٠]. ويصف "عبد الحكيم قاسم" الجمهور بأنه "جمهور غير صبور يريد أن يكون حاضراً في العرض، لا تفلت منه إشارة في النص إلا ويجاوبها ويعلق عليها، ويضحك حتى يستلقي على ظهره، فكان على الممثلين أن يخرجوا من قفصهم الزجاجي في حالة من الردة والمجاوبة و(التلقيح) بحيث يكون صراعاً، ما أن يصل إلى حد الفوضى حتى يتدخل "يوسف إسماعيل" ويسكت الجمهور بالقول الفاصل[٣١]. ولا شك أن وصول الجمهور إلى هذا الحد من التواصل، الذي يصل إلى حد الفوضى – كما يقول الناقد – قد نبع في الأساس من وسائل التحريض التي اتبعها المخرج ليخلص الجمهور من موقفه التقليدي كشخص يتلصص على أفعال الآخرين من خلال فتحة الحائط الرابع التي لا تفترض وجوده في الأصل.

ج- التأكيد على تنوع الجمهور وعدم اعتباره وحدة متجانسة:

في الوقت الذي يفترض فيه المسرح التقليدي انصهار الجمهور في بوتقة الانفعالات التي يثيرها الفعل الدرامي المتجسد آنياً، فإن تقنيات التغريب الملحمي تفترض أن هذا الجمهور يتنوع تنوعاً ضخماً، إذ يرى "بريخت" أنه في العصر الحديث، يوجد عدد كبير من الفئات التي لها أهداف متنوعة، والتي يستجيب أصحابها روحياً بطرق مختلفة تماماً تبعاً لذلك [٣٢]، وبينما يركز "برخت" على التمايز الطبقي كأساس لتقسيم فئات الجمهور، فإننا لاحظنا أن تقسيم الجمهور في "سهرة ريفية" يقوم على ثنائية (الأطفال/الكبار)، وقد تحددت هذه الثنائية في المقدمة الإفتتاحية، ثم تأكدت على مستوى العرض، حينما تناوب الأطفال والكبار على تقديم مشاهد المسرحية، ولعل مشاهد الأطفال كانت تفترض توجهها للأطفال، مما يجعل هذا التقسيم النوعي مؤكَداً على مدار العرض بأكمله، بل إن هذا التقسيم يمتد إلى أماكن جلوس الجمهور، فهناك تقليد دائم يقضي بجلوس الأطفال في الصفوف الأمامية، يليهم الكبار.

وإذا كان "بريخت" قد استهدف من التقسيم الطبقي لجمهوره توجيه رسالته التنويرية إلى الطبقة العاملة، فإن السؤال الهام هو: لماذا تعمد "أحمد إسماعيل" هذا الفصل بين فئتي الجمهور؟ يرى الباحث أن الإجابة على هذا السؤال تعبر عن موقف العرض من الأطفال أنفسهم، لقد لاحظنا أن الأطفال في العرض هم الأكثر وعياً، وهو ما يتحقق دلالياً في أنهم يكتشفون عبثية زجاجات الزيت الصغيرة قبل الكبار، بل إنهم يسخرون من غفلة الكبار وعجزهم عن الفهم. والطفل "أحمد" هو الذي يستدعي الشهيد، وهو وحده القادر على التحاور معه، رغم

وجود "صالح" و"أم مسعد" في المشهد، وبخروج الأخيرين، يحتل الأطفال المسرح ويدور المشهد التثويري في عالم الأطفال. من ذلك يمكننا القول بأن المخرج ربما انحاز إلى الأطفال وآمن بهم وبقيمة أفكارهم، وهذا ما دفعه إلى هذا التقسيم، ودفعه أيضاً إلى أن يترك لهم مساحات إبداعهم المستقل. وقد لاحظ الباحث مدى العناية الفائقة بالأطفال في فرقة شبرا بخوم، وهو الأمر الذي سنتناوله تفصيلاً عند الحديث عن البعد الاجتماعي للتجربة.

ويستند "أحمد إسماعيل" في تأسيس علاقة المسرح بالجمهور إلى مرجعيات تتعلق بالبيئة المحلية، يحددها بقوله: "كان هناك سؤال يطرح نفسه: لماذا المسرح ليس فناً جماهيرياً عاماً لكل الشعب المصري بمدنه وقراه؟ وكانت لدي إجابة، ربما تكون ناقصة، مفادها أن المسرح الرسمي السائد أتى من النمط الأرسطي، لذلك بدأت البحث، بوعي أو بدون وعي، بقصدية أو بدون قصدية، حول مفهوم خاص بالمسرح نابع من الناس أنفسهم، لم أكن أقصد تقديم أشكال تجريبية جديدة بقدر البحث عن عروض تتفاعل بشكل حقيقي وممتع مع جمهورها، لذلك كانت مدرستي الأساسية هي جمهور قرية "شبرا بخوم"... قررت أن أتعلم من قريتي، اكتشفت أنني طوال الوقت أتعلم من القرية دون أن أدري.. كان الهدف هو تقديم شئ يخرج من الناس ويعود إليهم، ويتعامل مع الخصوصية المصرية بطريقة خاصة [٣٣]. على أن الباحث يلاحظ اقتراب نمط العلاقة بين المسرح والجمهور في تلك التجربة بالأنماط البريختية، وفي رأي الباحث أن ذلك يعود إلى سببين:

أولهما، أن جهود بريخت وإنجازاته – كما تشير سوزان بينيت" – في غاية الأهمية لأية دراسة تبحث في العلاقة بين العرض المسرحي والجمهور، وقد كان لأفكاره التي طرحت تصوراً لمسرح له من القوة ما يجعله باعثاً على التغيير الاجتماعي، بالإضافة إلى محاولاته إعادة بعث الحياة في العلاقة بين الجمهور والخشبة، كان لهذا تأثيراً عميقاً وواسع المدى، ليس فقط في الممارسة المسرحية، ولكن أيضاً في ردود الأفعال النقدية تجاه العروض المسرحية[٣٤]. وسواء استهدف "أحمد إسماعيل" أم لم يستهدف الاستفادة من إنجازات "بريخت"، فإن مسرحه يطرح الكثير من أفكار "بريخت" خاصة فيما يتعلق بعلاقة المسرح بالجمهور.

ثانياً: أن هناك تجليات لعناصر التغريب البريختي في الأشكال الشعبية للمسرح العربي، ومن ثم، فإن محاولة الاقتراب من عناصر التعبير الشعبي تؤدي بالضرورة إلى الاقتراب من المفاهيم البريختية، وهذا ما أكده عدد من الباحثين، فعلى سبيل المثال، يعدد د. علي الراعي ملامح التغريب البريخت في المسرح الشعبي العربي، فيقول: "التوجه المباشر للجمهور، وكسر

الإيهام والتبعيد، والتمثيل على المكشوف، كلها عناصر موجودة في الأشكال العربية الشعبية، كالحلقة والسامر والحاكي والمقلد[٣٥]، ويشير "د. أحمد عتمان" إلى وجود سمات بريختية في أشكال الفرجة الشعبية العربية، مثل مسرح السامر ومسرح الفرجة ومسرح الحكواتي والمسرح الاحتفالي[٣٦]، ويذكر "سعد أردش أنه عندما تعرف على المسرح الملحمي في أثناء بعثته بأوروبا، اكتشف مدى اقترابه من أشكال التعبير الشعبي في مصر[٣٧]. وهناك عدد آخر من الباحثين أكد هذا الرأي.

من هنا يمكن القول بأن دراسة تجربة "شبرا بخوم" كإحدى التجارب المتميزة، فيما أطلق عليه الباحث "مسرح المجتمعات المحلية"، يمكنها أن تعتمد على النموذج البريختي – خاصة فيما يتعلق بدراسة الجمهور – دون أن ينفي ذلك عن التجربة أصولها المصرية الشعبية التي سعى مؤسس التجربة إلى الاستناد إليها كمرجعية رئيسية لبحثه عن مسرح مصري يحمل ملامح الهوية الشعبية المصرية.

القيم الاجتماعية للتجربة

تتطلب الدراسة الموضوعية للبعد الاجتماعي في تجربة "شبرا بخوم" إجراء أبحاث ميدانية واجتماعية ومسرحية متكاملة، ووجود فريق من الباحثين في تخصصات مختلفة، ولا يدعي الباحث أن إمكانات البحث العلمي قد توفرت لديه لإجراء مثل هذه الدراسة، إلا أنه من خلال بحث ميداني محدود، ومن خلال محاولة القراءة الاجتماعية للتجربة، تمكن الباحث من رصد عدد من الأبعاد الاجتماعية التي يمكن تحديد أهم ملامحها في الآتي:

أ- تجربة شبرا بخوم والتنمية الثقافية:

منذ تأسيس الفرقة وهي تلعب دوراً هاماً في تنمية المجتمع المحلي بالقرية، ولعله من المفارقات الدالة أن يتم بناء مسرح الفرقة في مقر جمعية تنمية المجتمع، وهي الجمعية التي تتنوع أنشطتها التنموية (الاقتصادية والاجتماعية والثقافية)، وتحتل الفرقة بأرض الجمعية موقعين: أولهما المسرح الصيفي المفتوح، بالإضافة إلى صالة مغلقة تقدم خلالها الفرقة عروضها الشتوية أو الصيفية أحياناً في حالة عدم توفر إمكانات تجهيز المسرح الكبير.

وقبل التعرف على دور الفرقة في التنمية الثقافية، يجدر بنا تحديد مفهوم التنمية المحلية كما يتبناه علماء الاجتماع، حيث "يطلق اصطلاح تنمية المجتمع على العمليات التي تتضافر فيها جهود الأهالي مع جهود السلطات الحكومية لتحسين الظروف الاقتصادية والاجتماعية والثقافية للمجتمعات المحلية، وللعمل على تكامل هذه المجتمعات في حياة الأمة، ويمكنها من الإسهام إسهاماً كاملاً في التقدم القومي[٣٨]. ويطرح هذا التعريف شرطين أساسيين للتنمية المحلية، وهما:

١- المشاركة: حيث يرتهن نجاح خطة التنمية بمشاركة أبناء المجتمع.
٢- الاعتماد على الموارد المحلية[٣٩].

ولم يكن الهدف التنموي ليغيب عن ذهن مؤسس التجربة منذ اللحظة الأولى لتأسيسها، وفي هذا الصدد يقول "أحمد إسماعيل": "كان هناك مفهوم حول كيفية نهضة المجتمع بالاعتماد على الإمكانيات الذاتية، وتبدأ الإمكانيات الذاتية من الثقافة الخاصة. لقد كانت لدي قراءات مبكرة في بعض جوانب الثقافة المصرية، وكانت لدي قناعة بأن النهضة الحقيقية تبدأ بالاعتماد على النفس، وأن هناك كنزاً مدفوناً، وليكن الكشف عن هذا الكنز، هو مساهمة المسرح في تلك النهضة (٤٠).

وبالنظر إلى تجربة "شبرا بخوم" كنشاط تنموي ثقافي، نجد أن شرطي التنمية يتحققان فيها بدرجة كبيرة، فتجربة "سهرة ريفية" قائمة على مشاركة قطاع كبير من أهل القرية مشاركة كاملة، كما أنها اعتمدت اعتماداً تاماً على الموارد المحلية، سواء تمثلت هذه الموارد في عناصر التراث الثقافي المحلي القديم والمعاصر (الأغاني والألعاب الشعبية، حكايات أهل القرية، مشكلاتهم... إلخ) أو في العناصر المادية، فقد قام أهل القرية ببناء مسرحهم بجهودهم الذاتية، ومن الطريف أنه في العرض الأول للسهرة الريفية، قام أعضاء الفرقة باستعارة (دكك) أهالي القرية لجلوس المتفرجين لمدة يومين، حيث قام أحد أصحاب الجرارات بالمرور على منازل القرية واستعارة دكة من كل منزل. ويذكر "أحمد إسماعيل" أن هذه (الدكك) قد تحطمت تماماً عندما وقف عليها المتفرجون في مشهد ظهور الشهيد، ورغم محاولاته لإصلاح (الدكك) قبل إعادتها لأهل القرية، إلا أنهم رفضوا(٤١). إن هذا الموقف يعكس تحقق الشرطين المشار إليهما، فهو يؤكد مشاركة أهالي القرية في العرض المسرحي، وفي الوقت ذاته يؤكد الاعتماد على الموارد المحلية، وهما الشرطان اللازمان للتنمية وفق المفهوم الاجتماعي للمصطلح.

ويطرح علماء الاجتماع بعداً هاماً يعتمد عليه نجاح أي جهد تنموي، وهو البعد السيكولوجي، فيؤكدون ضرورة أن يشعر أفراد المجتمع أن القائمين بعملية التخطيط هم من سكان المجتمع المحلي نفسه، لأن ذلك مرتهن إلى حد كبير بمدى الثقة في القيادة المحلية، والقدرة على إثارة بواعث التغيير والخلق لدى الجماهير(٤٢). والحق أن مؤسس التجربة ينتمي إلى عائلة تتأصل جذورها بالقرية، وتحظى باحترام أهل القرية، وهو ما يدعونا إلى التساؤل عن مدى نجاح أي تجربة تنموية مماثلة لم يقم على قيادتها أحد أبناء المجتمع المحلي المرتبطين بمجتمعهم ارتباطاً وثيقاً.

وتطرح تجربة شبرا بخوم – على مستوى نمط الإنتاج – أبعاداً تنموية على قدر كبير من الأهمية، ويكفي أن نعرف أن تجربة "ليالي الحصاد" قد استغرق إعدادها عامين كاملين –

ولعلها ظاهرة غير مسبوقة في المسرح المصري – حيث ركزت الفرقة في العام الأول على عقد لقاءات لمناقشة النص، وإثارة القضايا المرتبطة به، والتفكير في الطريقة الأفضل لتقديمه، بينما ركزت في العام الثاني على التدريبات. إن جهد الإعداد لعرض مسرحي لمدة عامين، حتى وإن لم يكن الهدف التنموي حاضراً في ذهن أعضاء الفرقة، إلا أنه يتعدى بالضرورة مجرد تقديم عرض مسرحي، ولنا أن نتصور ما كان يجري خلال هذه اللقاءات – طالما لا يوجد أي توثيق – من مناقشات وتعليم ومران عقلي وممارسة ديموقراطية، ما يجعلها منتديات إشعاع ثقافي تتعدى حدود التجربة الفنية إلى آفاق التنمية الثقافية بمعناها الواسع، مما يجعلها هدفاً في حد ذاته، ففي الزيارة الميدانية الوحيدة التي اتيحت للباحث في الليلة الأخيرة من عرض "أطيب أهل"، توجهت بسؤال للممثل "محمد توفيق عن أسباب شعوره بالكآبة عقب انتها العرض رغم نجاحه، فكانت إجابته صادمة، حين ذكر أن هذا الشعور ينتاب جميع أعضاء الفرقة منذ أن يتم الإعلان عن ليلة الافتتاح الأولى، لأن ذلك يعني ابتداء العد التنازلي لانتهاء التجربة، وانتهاء لقاءاتهم ومناقشاتهم التي تسبق تقديم العرض(٤٣)، ولا أعتقد أننا بحاجة إلى مقارنة نمط التفكير الخاص هنا بنمط التفكير لدى الممثل المحترف أو حتى الممثل الهاوي في ظروف أخرى، ولكن هذا يؤكد أن أساليب الممارسة المسرحية، وأنماط الإنتاج بالفرقة، خلقت تصوراً جديداً يتخطى الأهداف الجمالية إلى الأهداف الاجتماعية.

وقد ساهمت الفرقة إلى حد كبير في تغيير نظرة المجتمع المحلي إلى المسرح، ويؤكد الباحث أنه قد شهد احتراماً وتقديراً للمسرح في القرية بصروة لم يشهدها من قبل، وللتدليل على ذلك، نذكر واقعة، لعلها أيضاً غير مسبوقة في المسرح المصري، وهي تلك التي تتعلق بمشاركة امرأة في الخامسة والسبعين من عمرها في تجربة مسرحية، لقد اعتلت السيدة (أم محمد) خشبة المسرح للمرة الأولى في حياتها، وهي في هذه المرحلة المتقدمة من العمر، بل إنها قدمت دورها بإتقان يستحق دراسة أساليب تدريب الممثل في الظروف المشابهة، ولكن ما يعنينا هنا هو الأسباب التي يمكن أن تقنع سيدة في مثل عمرها بتعديل اتجاهاتها السلوكية – بالمفهوم الاجتماعي – لتخوض هذه التجربة، وتواجه الجمهور، ولعل ما يبرر هذا السلوك يتعلق بتقدير المجتمع بأكمله لفن المسرح، ليس باعتباره فناً فقط، ولكن باعتباره منبراً اجتماعياً يجد فيه الأهالي ذاتهم ومجتمعهم وتطلعاتهم، بل وبإمكانهم التعبير عن أنفسهم من خلاله، باختصار، يجدون فيه منبراً ومنتدياً للممارسة الديموقراطية.

ب- تطوير النسق القيمي ونسق العلاقات الاجتماعية

من الصعوبة بمكان تغيير النسق القيمي ونسق العلاقات الاجتماعية في المجتمعات التقليدية – ومنها قرية شبرا بخوم – على العكس من المجتمعات الجديدة التي يكون أهلها على استعداد أكبر لتقبل هذه التغيرات. ويؤكد علماء الاجتماع أن تغيير الاتجاهات لدى القوى البشرية أمر مرتبط بالتعليم والتدريب في المحل الأول، وإذا كان التعليم هو وسيلة للتنمية، فإن سياسات العمل هي المناخ الاجتماعي الملائم لتنمية القوى البشرية (٤٤). وتستند سياسات العمل في تجربة شبرا بخوم على المشاركة واحترام نسق القيم السائد، إلا أنها في الوقت ذاته تسعى إلى تطوير هذا النسق – سواء تم ذلك قصدياً أم لا –، فاحترام الظاهرة المسرحية، وديموقراطية التعبير، والتفاعل الإيجابي مع المشكلات المطروحة، واحترام حق الطفل في التعبير عن ذاته... كل هذه القيم والأنساق وغيرها، ساهمت الفرقة في بثها في نفوس أبناء المجتمع المحلي من خلال مشاركتهم الإيجابية سواء على مستوى العارضين أو على مستوى الجمهور نفسه.

ويركز الباحث على ظاهرتين بالغتي الوضوح تقرهما الممارسة العملية بالفرقة: أولهما، ظاهرة تواصل الأجيال، فعلى سبيل المثال تضمن عرض "ليلي الحصاد" ثلاثة أجيال من أسرة واحدة: الجدة (أم محمد)، وابنيها (محمد توفيق وأخته) والحفيد (أحمد توفيق). ولاشك أن مشاركة هذه الأجيال المختلفة، ومن أسرة واحدة، سيفرض نسقاً جديداً من علاقات الأسرة يحتاج إلى التحليل الاجتماعي، إلا أن ما لاحظه الباحث بنفسه من خلال زيارته الميدانية، هو وجود نوع من التفاعل الاجتماعي بين الأب (محمد) وابنه (أحمد) – وكلاهما مشارك في عرض مسرحي واحد هو "أطيب أهل" – يختلف كثيراً عن النمط السائد.

أما الظارهة الثانية، فتتمثل في ذلك الشعور بالمسؤولية الاجتماعية، وهي ظارهة متعلقة أيضاً بالظاهرة الأولى، فقد لاحظ الباحث أن تدريب الأطفال يقوم عليه شباب الفرقة ممن شاركوا من قبل كأطفال في العروض السابقة، ولاحظ الباحث أن تدريبهم للأطفال لا يقتصر على الجوانب الفنية، ولكنه ينبني في المقام الأول على أسس الضبط الاجتماعي التي تعلموها هم أنفسهم وهم صغار، كما يعتمد على تحفيز قدراتهم الإبداعية. إن قيام هؤلاء الشباب بتلك المهمة – دون مقابل مادي – يؤكد تواصل الشعور بالمسؤلية من جيل إلى جيل، بما يحمل إمكانات هائلة لتبني أجيال قادمة للدور الاجتماعي الذي أسسته الفرقة منذ تكوينها. إن البعد الاجتماعي لا ينفصل عن البعد الفني، فعلى سبيل المثال لاحظ الباحث أن العمل يجري بالفرقة على أن يقوم كل شاب بتدريب عدد من الأطفال، وفي أثناء زيارة الفرقة للإسكندرية، وخلال

الرحلة الترفيهية، سارت الأمور على الأسلوب ذاته، فكل شاب مسؤول مسؤولية تامة عن عدد محدد من الأطفال، مما يشير إلى أن السلوك الاجتماعي والسلوك الفني لا ينفصلان في طريقة عمل الفرقة. ويؤكد الباحث مرة أخرى أن كافة التغيرات الاجتماعية التي أحدثتها الفرقة تحتاج إلى دراسة أكثر عمقاً، يضيق هذا البحث عن الإلمام بها.

ج- الانتقال من التعليم بالتلقين إلى التعليم بالابتكار

من المعروف أن قضية التعليم في مصر تمثل التحدي الأكبر لجهود التنمية البشرية بالمجتمع المصري، وتكاد هذه القضية أن تصبح المشروع القومي الأول بمصر. وقد اتفق معظم المفكرين على ضرورة تغيير المناهج والأساليب التعليمية المعتمدة على التلقين وقتل الروح الفردية الابتكارية، إلى مناهج وأساليب أخرى قادرة على تحفيز الطفل على الابتكار والاحتفاظ بذاتيته وفاعليته خلال العملية التعليمية. وفي سؤال وجهه الباحث للمخرج "أحمد إسماعيل" عن الفرق بين ما يقدمه من عمل وما يقدمه المسرح المدرسي، جاءت إجابته متعلقة بتلك القضية، فيقول: "المسرح المدرسي يرتبط بفترة زمنية محددة تنتهي بانتهاء الدراسة، ولكن هنا يرتبط الناس بالمكان، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فإن المسرح المدرسي تلقيني، ولكن هنا الأمر مختلف، ففي سهرة ريفية اعتمد منهج التعامل مع الطفل على حثه على الإبداع، وهذا المنهج أيضاً يؤسس الشخصية، وينمي مبادرتها الخاصة، وينمي ذاتية الطفل، فأنا لا أحجر على ذاتيته من أجل تنفيذ العمل المسرحي" (٤٥).

لقد قدمت الفرقة بالفعل نموذجاً للتعليم من خلال التحفيز على الابتكار، واحترام ذاتية المتعلم، وهو نموذج جدير بالدراسة والتأمل فيما يتعلق بتنمية القدرات الابتكارية للطفل، فعلى سبيل المثال، تركت إدارة الفرقة للأطفال مهمة تشكيل الإطار التشكيلي للمسرح، وللحوائط المحيطة بصالة المشاهدة، وقد صمم الأطفال هذا الإطار وفق تصوراتهم الذاتية، بما يؤكد احترام الفرقة للجهد الابتكاري للطفل.

د- المساهمة في التصدي لظاهرة العولمة

من الممكن أن يتصدى مسرح المجتمعات المحلية لظاهرة العولمة التي تسعى إلى طمس الهوية الثقافية للشعوب، فالعولمة كما وردت في تقرير إحدى اللجان الدولية وهي لجنة: The Commission Global Governanco هي "التداخل الواضح لأمور الاقتصاد والاجتماع والسياسة والثقافة والسلوك، دون اعتداد يذكر بالحدود السياسية للدول ذات السيادة، أو انتماء إلى وطن محدد أو دولة معينة، ودون حاجة إلى إجراءات حكومية (٤٦). من هذا ندرك أن

للعولمة جوانبها الثقافية التي تسعى إلى فقدان الشعوب انتماءها الثقافي؛ لتنصهر هذه الثقافات في ثقافة واحدة، هي ليست مزيجاً من ثقافات الأمم، بقدر ما هي ثقافة استقطاب يمارسها القطب الأوحد. ويحذر "د. ماهر شريف" من هذا الخطر فيقول: " إن الثقافة مهددة اليوم بالخضوع إلى القواعد نفسها المعمول بها في سوق البضائع ... ونظراً إلى أن صناعة الثقافة الأمريكية هي المسيطرة عالمياً، ولاسيما في المجال السمعي البصري، وهي القادرة أكثر من غيرها على استخدام التكنولوجيا الطليعية؛ أصبحت الشعوب والأمم تواجه اليوم خطر إقامة فضاء ثقافي عالمي على النمط الأمريكي، يكون في خدمة المتطلبات السلعية" (٤٧). وإزاء هذه المخاطر، تصبح الفنون المختلفة، وأهمها المسرح ، مطالبة بالتصدي لمحاولات طمس الهوية، وسبيلها إلى ذلك استلهام ما أبدعه الوجدان الشعبي من تراث أدبي وفني، دون انغلاق على الذات، بل على العكس من ذلك، فإن محاولات استلهام التراث يجب أن تنتقي من التجارب الفنية التي ابتدعتها شعوب العالم، بما يلائم المادة التراثية موضوع الاستلهام، وما يلائم ظروف المجتمع المحلي ونسقه القيمي.

ومن هنا يبرز الدور الذي يمكن أن يلعبه مسرح المجتمعات المحلية، فهذا المسرح يعتمد بطبيعة تكوينه على معطيات الثقافة المحلية، بل إنه قد يتجاوز محاولات تأصيل المسرح المصري على المستوى القومي إلى البحث في التراث المحلي المحكوم بتلك الرقعة الجغرافية للمجتمع المحلي، وبتلك الجماعة من الناس التي تشغلها. ولسنا في حاجة إلى التدليل على الدور الذي قامت به الفرقة في الحفاظ على الهوية الثقافية لمجتمعها المحلي، وهي في الوقت ذاته تستفيد من معطيات التجارب العالمية، وخاصة إسهامات "بريخت"، الذي اعتمد في تجاربه على معطيات ثقافات الشعوب وتراثها.

مما سبق، يتضح لنا أن إسهامات فرقة شبرا بخوم لم تقتصر على مجرد تقديم تجربة جمالية شديدة الخصوصية في المسرح المصري، بل تعدى دورها إلى خلق مركز تنموي بالمفهوم الاجتماعي Development Center، جدير بالدراسة والاستفادة من إنجازاته على مستوى المجتمعات المحلية بمصر، ومما يؤسف له أن العديد من التجارب المسرحية الهامة ذات البعد الاجتماعي لم تحظ في مصر بذات الاهتمام الذي تحظى به تجارب أخرى في العالم قد تكون أقل تأثيراً، ويتفق الباحث مع ما ذكرته "د. نهاد صليحة" تعليقاً على تجارب الفرقة، ممثلة في مؤسسها، حين تقول: " للحق وللتاريخ، إن أحمد إسماعيل فنان مبدع خلاق يعمل بجد واجتهاد في أعماق الريف المصري، ليصل إلى صيغة مسرحية حقيقية لمسرح شعبي مصري عربي أصيل، وهو لا يألوا جهداً في تجميع المواهب البشرية المنتشرة في أنحاء إقليمه ليوظفها في تجارب فنية، لو حدثت في بلد آخر لأفردت لها الجرائد صفحاتها وكتبت عنها الكتب(٤٨).

نتائج البحث وتوصياته:

من خلال ما تقدم، توصل الباحث إلى بعض النتائج، كما يقترح بعض التوصيات التي يرى إمكانية الاستفادة منها في المجال النقدي والتطبيقي، أهمها:

- من الممكن قبول مصطلح "مسرح المجتمعات المحلية" للإشارة إلى نوع خاص من نشاط الفرق المسرحية تتحقق فيها شروط محددة.
- تنطبق معظم هذه الشروط على فرقة "شبرا بخوم" التي تعد نموذجاً نقياً لهذا النوع المسرحي.
- تتضمن أعمال الفرق قيماً فنية واجتماعية تجعلها جديرة بالدراسة والتوثيق.
- يمكن الاستفادة من التجربة وتعميمها في المجتمعات المحلية، وخاصة في المجتمعات الجديدة لما تحمله من إمكانات تنموية.
- تعتبر الهيئة العامة لقصور الثقافة – ممثلة في إدارة المسرح بها – هي الجهة الوحيدة القادرة على تبني مسرح المجتمات المحلية، لما لها من امتدادات في عمق المجتمعات المحلية بقرى مصر ومدنها.
- ضرورة إنشاء إدارة بحثية خاصة بالإدارة العامة للمسرح لدراسة التجارب المسرحية الهامة التي تنتجها الهيئة.
- يقترح الباحث إنشاء إدارة فرعية – تابعة للإدارة العامة للمسرح – تختص بمسرح المجتمعات المحلية، من خلال مشروع متكامل يعمل فيه متخصصون في المجالات الآتية:
  - الجغرافيا البشرية، حيث يتولى الباحثون في هذا التخصص تقديم أطلس بشري للتجمعات السكانية بمصر، وطبيعة التركيبة السكانية بكل جوانبها.
  - علم الاجتماع، حيث يتولى الباحثون الاجتماعيون التفرقة في هذه التجمعات بين المجتمعات المحلية Community والمجتمع Society، وفي إطار المجتمعات المحلية، يتم التفرقة بين المجتمعات المحلية التقليدية والجديدة، لما لكل منهما من خصائص نوعية مختلفة، ويتم ذلك من خلال الطرق الاجتماعية المختلفة للبحث.
  - علوم المسرح، حيث يتولى فريق من المخرجين والفنانين التشكيليين والمؤلفين والمتخصصين في الإنتاج المسرحي وغيرهم، دراسة إمكانية تأسيس وحدات مصغرة لمسرح المجتمعات المحلية في كل مجتمع محلي، مع الأخذ في الاعتبار أهمية الاعتماد على الجهود الذاتية قدر الإمكان، إيماناً بأن هذه الجهود هي الأساس الذي تتبني عليه جهود التنمية المحلية، وبأن إيمان أبناء المجتمع المحلي بالجهد التنموي هو المعيار الأول لإمكانية نجاح هذا الجهد.

ولعل مناقشة هذا الاقتراح تحيلنا إلى التقسيم المعمول به حالياً في إدارة المسرح، والذي يقسم النشاط المسرحي بالإدارة إلى إدارت فرق قوميات وقصور وتجارب... إلخ إذ يرى الباحث ضرورة إعادة النظر في هذا التقسيم غير الموضوعي الذي لا يراعي طبيعة الاختلافات بين التجمعات السكانية المختلفة، في حين أن التقسيم الاجتماعي بين المجتمعات والمجتمعات المحلية هو التقسيم الأكثر موضوعية من وجهة نظر الباحث.

المراجع

(١) مقتبس في: د. عزت محمد جاد، "نظرية المصطلح النقدي"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ٢٥.

(٢) فاطمة موسى (تحرير وإشراف)، قاموس المسرح المصري – ج ٥ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص ١٤٩٦.

(3)Catherine Soanes & Angus Stevenson, (Editors), Concise Oxford Dictionary, INC New york, 2004 PP; 189,290.

Patrick Hanks & William T.McLeod (Editors), Collins Concise, Williams Colins Sons & Co. Ltd, Glasgow, 1988, P; 226.

(٤) انظر: جوردون مارشال، "موسوعة علم الاجتماع – ج٣"، ترجمة: محمد الجوهري، محمد محي الدين، محمود عبد الرشيد، هناء الجوهري، المجلس العلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط١، ٢٠٠١، ص ١٢٤٩.

(٥) انظر: د. إحسان محمد الحسن، "موسوعة علم الاجتماع"، الدار العربية للموسوعات، القاهرة، ب.ت، ص ٥٥٣.

٦) فاطمة موسى (تحرير وإشراف)، قاموس المسرح المصري – ج ٥ "، سبق ذكره، ص ١٤٩٦.

(٧) انظر http:// en.Wikipedia.org/wiki/community theatre

٨) أحمد إسماعيل، "شبرا بخوم – التجربة والجمهور" ورقة عمل مقدمة إلى مكتبة الإسكندرية، الملتقى الثاني للفرق المستقلة، الإسكندرية ٢٠٠٣.

٩) انظر: المصدر السابق.

(١٠) نسخة إخراج مسرحية "سهرة ريفية"، ص ص ٣، ٤.

(١١) المصدر السابق، ص ٨.

(١٢) نفسه، ص ٩.

(١٣) المصدر السابق، ص ١١.

(١٤) نفسه، ص ١١.

(١٥) عبلة الرويني، "سهرة مسرحية ريفية من إبداع قرية شبرا بخوم، جريدة الأخبار....

(١٦) فريدة النقاش، سهرة ريفية من اليف المتفرجين، الأخبار، ....

(١٧) نسخة إخراج مسرحية سهرة ريفية، ص ١٦.

(١٨) المصدر السابق، ص ٢٢.

(١٩) المصدر نفسه.

(٢٠) المصدر السابق.

(٢١) المصدر نفسه.

(٢٢) المصدر نفسه.

(٢٣) د. نهاد صليحة، "الشاطر حسن ومسرحة الحدوتة الشعبية"، مجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، يوليو ١٩٨٧، ص ٦٦.

(٢٤) المرجع نفسه، ص ٦٧.

(٢٥) انظر: نسخة إخراج مسرحية: ليالي الحصاد".

(٢٦) انظر: برتولد بريخت، "نظرية المسرح الملحمي"، ترجمة د. جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت ، ب.ت، ص ٩.
(٢٧) نسخة إخراج مسرحية سهرة ريفية، ص ١١.
٢٨) سوزان بينيت، جمهور المسرح، ترجمة: سامح فكري، أكاديمية الفنون، القاهرة، ١٩٩٥، ص ٢٧.
٢٩) حوار مسجل أجراه الباحث مع المخرج أحمد إسماعيل، شبرا بخوم، ٢٠٠٦/٦/٢٦.
٣٠) عبلة الرويني، "سهرة مسرحية ريفية من إبداع قرية شبر ابخوم، سبق ذكره.
٣١) عبد الحكيم قاسم، "الخروج من القاهرة"، جريدة الشعب، القاهرة، ١٩٨٨/٩/٢٧.
٣٢) انظر: برتولد بريخت، "نظرية المسرح الملحمي"، سبق ذكره، ص ٦٣.
٣٣) حديث مسجل أجراه الباحث مع المخرج أحمد إسماعيل، سبق ذكره.
٣٤) سوزان بينيت، جمهور المسرح"، ترجمة: سامح فكري، إصدارات أكاديمية الفنون، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٩٥، ص ٤٥.
٣٥) د. علي الراعي، "هموم النص العربي " كتاب العربي ع١٨، وزارة الإعلام، الكويت، يناير، ١٩٨٨، ص ١٦٨.
٣٦) أحمد عتمان، قناع البريختية والشيوعية، دار إيجيتوس، القاهرة، ١٩٩٢، ص ١٥.
٣٧) حديث مسجل أجراه الباحث مع سعد أردش، الإسكندرية، ١٩٩٧.
٣٨) د. سامية محمد جابر، د. مريم أحمد مصطفى، د. عبد الله محمد عبد الرحمن، "علم اجتماع المجتمعات الجديدة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ص ص ١٤ ، ١٥.
٣٩) المرجع نفسه، ص ١٥.
٤٠) حديث مسجل أجراه الكاتب مع المخرج أحمد إسماعيل، سبق ذكره.
٤١) المصدر السابق.
٤٢) د. سامية محمد جابر، د. مريم أحمد مصطفى، د. عبد الله محمد عبد الرحمن، "علم اجتماع المجتمعات الجديدة، سبق ذكره، ص١٩.
٤٣) حديث مسجل أجراه الباحث مع أعضاء فرقة شبرا بخوم، شبرا بخوم، ٢٠٠٦/٨/٢٧.
٤٤) د. سامية محمد جابر، د. مريم أحمد مصطفى، د. عبد الله محمد عبد الرحمن، "علم اجتماع المجتمعات الجديدة، سبق ذكره، ص٢٠.
٤٥) حديث مسجل أجراه الباحث مع المخرج أحمد إسماعيل، سبق ذكره.
٤٦) مقتبس في: د. إسماعيل صبري عبد الله، " الكوكبة– أساس الظاهرة الاقتصادي والاجتماعي"، مجلة النهج، ع ٥٠، مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي، دمشق سوريةن ١٩٩٨، ص ١٠٢.
٤٧) د. ماهر الشريف، "ماذا يعني الاستقلال الثقافي في زمن العولمة"، مجلة النهج، دورية سبق ذكرهأ ص ٩٢.
٤٨) د. نهاد صليحة، "الشاطر حسن ومسرحة الحدوتة الشعبية"، دورية سبق ذكرها، ص ٦٧.