دائرة الطباشير
القوقازية أم البولاقية ؟

لقد أحس جمهور المسرح ونقاده ، بعد ليلة العرض الأولى لمسرحية « **دائرة الطباشير** » أن مسرحاً جادًّا يرفع عنه الستار ، وأن مستوى رفيعاً من الفن يقدم على خشبة المسرح القومى ، ففوق خشبة هذا المسرح تقدم مسرحية فيها الفن ، وفيها الفكر ، وفيها أشياء تهز أوتار الإنسان . إنها مسرحية (**دائرة الطباشير القوقازية**) أشهر مسرحيات الكاتب التقدمى « **برتولد بريخت** » ، الذى لايعد مجرد كاتب مسرحى كبير ، يضمن مسرحياته أعمق القيم الإيجابية التى لا تجعل الفن تصويراً بل تغييراً للحياة ، والتى لا تشيع أروع المبادئ الاشتراكية فى صفوف البشر فحسب ، وإنما هو إلى جوار هذا وذاك كاتب ثورى ، يشكل بمسرحياته ثورة فنية فى مجال المسرح ، ثورة لاتقل فى عنفها وخطر نتائجها عن تلك الثورة التى أحدثها « **إليوت** » فى مجال الشعر ، أو « **بيكاسو** » فى مجال التصوير .

والواقع أن نظريات المسرح كلها بعد أن كانت تقف عند أبعاد العمل المسرحى الثلاثة .. التأليف والتمثيل والإخراج ، فتناولها بالتطوير والتجديد ، دون أن تتعداها إلى البعد الرابع الذى هو المتفرج ، أصبح المتفرج فى مسرح « **بريخت** » مجرد بعد رابع ، مهمته أن يتفرج ولا شىء أكثر من أن يتفرج ، أعنى ألا يندمج فى

الأحداث وألا يتفاعل مع الشخصيات ، وإنما يتخذ موقفاً ذهنيًّا مما يجرى أمامه فوق المسرح ، هذا الموقف هو فى حقيقته موقف القاضى الذى يتخذ قرارات فيما يعرض عليه من قضايا ، « **فبريخت** » فى مسرحه ينقل كرسى القاضى إلى كرسى المتفرج ، ويحول صالة المسرح إلى قاعة محكمة ، ويعلم الناس كيف يصدرون الأحكام .

وتلك هى نظرية (**الاغراب**) فى مسرح « **بريخت** » ، التى تختلف عن نظرية « التطهير » فى المسرح التقليدى ، فليس المهم عند « بريخت » هو ترك المتفرج وقد تطهرت روحه ، بل تركه وقد تغير كيانه ، أو بالأحرى تركه وفى نفسه بذور التغيير التى ستنمو خارج المسرح عما قريب . إن الهدف الأخير من العرض المسرحى هو تحريك المتفرج إلى الفاعلية والتغيير ، لأن العالم فى رأى « **بريخت** » إمكانية قابلة للتغيير ، وهذا ماعبر عنه بقوله :

« لا أحب للمسرحيات أن تحتوى على تلك النغمات المؤسية المحركة للأشجان ، بل لابد لها أن تكون مقنعة كالأدلة التى نسمعها فى قاعة المحكمة ، فالشىء الأساسى هو أن يتعلم المتفرج كيف يصل إلى اتخاذ قرار ، لأن هذا هو الذى يدرب ذهنه ، أما أى غبى أحمق فيعرف كيف يشعر بالحزن ، وكيف يشاطر الناس الأحزان » .

والذى نخلص إليه من هذا كله هو أن عنصر التفكير فى الدراما الملحمية الحديثة ، هو الذى يحدد الحدث ، فى حين كان الفكر فى الدراما القديمة يرتبط بالحدث ، ويدخل فى بناء المسرحية .

ولذلك كان ارتفاع الفكر فوق الحدث فى الدراما الحديثة ، ذا أثر بالغ على الشكل نفسه ، وهو الشكل الذى راح يتجه نحو الملحمية ، ويتزيا بزى المسرح

التعليمى ، حقاً لقد أصبح الحدث كله مجرد موقف أو حالة أو مثل أو حكمة يلقيها الراوى أو الشخصية المتأملة بقصد التلقين ، أو التعليم ، أو إثارة الفكر لاتخاذ قرار .

فإذا كان البطل هو الشخصية فى المسرح (الأرسطى) ، فإن الفكر هو الشخصية الرئيسية فى المسرح غير (الأرسطى) ، وإذا كان الحدث هناك هو الأساس ، فهنا الفكر هو الأساس ، وإذا كان الحدث يحدد الفكر ، فالفكر هو الذى يحدد الحدث ، وإذا كان الفكر داخلا فى بناء الحدث ، فإن الفكر فى المسرح غير (الأرسطى) إنما يوازى الحدث .

والذى يترتب على ذلك هو أنه إذا كانت الدراما والحكاية شيئاً واحداً فى المسرح (الأرسطى) ، فالرواية فى المسرح غير (الأرسطى) ، إنما تنفصل عن الحكاية ، وإذا كان هدف الدراما «الأرسطية» هو تشكيل وعى الجمهور ، فإن هدف الدراما الملحمية إثارة وعى الجمهور ، وبالتالى ففى الوقت الذى كان (**أرسطو**) يهتم فيه بتقريب الحدث إلى وجدان المتفرج بطريقة عاطفية ، فإن « **بريخت** » إنما يحرص كل الحرص على إبعاد الحدث عن المتفرج ، فالهدف هو الذهن وليس الوجدان .

وعلى هذا النحو التعليمى كتب « **بريخت** » مسرحياته جميعاً ، التى كانت أشهرها مسرحية (**دائرة الطباشير القوقازية**) ، والتى قدمت على خشبة المسرح القومى وتدور هذه المسرحية حول حكاية شعبية طريفة ، استمدها الكاتب من التراث الشعبى الصينى ، الذى كثيراً ما ألهب خيال « **بريخت** » ، والذى استمد منه مادة مسرحيته الشهيرة (**الإنسان الطيب من سشوان**) .

ومؤدى هذه الحكاية أن أحد القضاة استطاع أن يحكم حكماً عادلا فى قضية إنسانية محيرة ، قضية طفل صغير تتنازعه امرأتان كل منهما تدعى أنها أمه الحقيقية ،

وأنها صاحبة الحق الشرعى فيه ، ولم يكن أمام القاضى إلا أن يلجأ إلى أسلوب الحيلة ليكشف به عن وجه الحقيقة ، فاقترح أن ترسم بالطباشير دائرة واسعة يوضع فيها الطفل ، وأن تشد المرأتان الطفل من ذراعه كل إلى ناحيتها ، فالمرأة التى تستطيع إخراج الطفل من دائرة الطباشير تكون هى أمه الحقيقية ، على اعتبار أن قوة الأمومة أقوى من أية قوة أخرى .

أما فى الحكاية الصينية فالأم الدموية هى التى تستطيع إخراج الطفل من الدائرة ، وهى التى يحكم لها بحضانة الابن ، وذلك على العكس مما فى (دائرة الطباشير القوقازية) حيث عكس « بريخت » النتيجة جاعلا القاضى يحكم للأم التربوية بأحقيتها فى الطفل ، فهى التى أنقذته وفرت به وسهرت على تربيته ، مضحية من أجله بالكثير من راحتها وسعادتها ، فى الوقت الذى هربت فيه أمه الحقيقية بعد أن نسيته فى زحمة الانشغال بإعداد حقائبها ومتاعها ، وذلك بعد أن اشتعلت الثورة ، وقتل زوجها الحاكم فى إحدى مدن القوقاز .

وتفسير ذلك الحكم الغريب عند « بريخت » أن الشىء .. أى شىء .. إنما هو من حق من يستحقه ، لا من حق أقدر الناس ، ولا من حق أقوى الناس ، ولكنه من حق أصلح الناس ، فالأولاد لمن يسهر على تربيتهم حتى يشبوا ويترعرعوا ، والعربات للسائقين المدربين على ركوبها حتى يحسنوا السير ، والأودية للقادرين على ريها لكى تجود بالثمر ! .

وهكذا يلخص الراوية الحكمة الرئيسية أو العبرة الأساسية التى تنتهى بها المسرحية ، والتى تدور حولها كافة الخيوط الفرعية ، غازلة فى النهاية هذا المغزى الكلى العام :

« أما أنتم ياسن استمعتم ،

إلى حكاية دائرة الطباشير
فاعلموا رأى الأقدمين
فى أن كل ماهو موجود ،
فهو ملك لمن يحسن تدبيره ؛
فالأطفال ملك للأمهات القادرات ،
حتى ينموا ويترعرعوا ،
والعربات ملك للسائقين المهرة ،
حتى يحسنوا قيادتها ،
والوادى ملك لمن يرويه
حتى يؤدى ثمره »

تلك هى العقدة الأساسية فى مسرحية (**دائرة الطباشير**) وذلك هو المغزى العميق الذى يعبر عن فلسفة « **بريخت** » الاجتماعية . والمسرحية بالطبع حافلة بالتفصيلات الكثيرة التى تتداخل فيما بينها وتتكامل ، مشكلة فى النهاية البناء الملحمى فى مسرح « **بريخت** » .

فهناك لوحة الطفل الرضيع ، وقصة القاضى « أزدك » ، وقصة الخادمة « جروشا » ، وملحمة الهروب إلى الجبال الشمالية ، ووصف الحرب الأهلية ، وجماعة الفلاحين الروس العائدين إلى قريتهم التى خربها النازى فى الحرب ، وسكان المزرعة الجماعية الذين يريدون تعمير الوادى فى مشروع واسع للرى ، إلى آخر هذه التفصيلات التى يصنع منها الراوى حبكة الحكاية ، ويخلع عليها إطارها الخارجى ، بحيث يضعنا من البداية وحتى النهاية ، أمام ذلك الشكل المسرحى الذى سميناه بمسرح الأفكار ، أو مسرح وجهات النظر الشاملة ، أو باختصار مسرح الأيديولوجية .

أما عن العرض العربى الذى قدم فوق خشبة المسرح القومى ، فربما كان أول مايستوقف النظر فيه هو اللهجة العامية التى نقلت إليها المسرحية ، فقد كان توفيقاً كبيراً من القائمين على أمر إخراج هذه المسرحية ، أن تنبهوا إلى ضرورة تقديمها بالعامية ، لا لأن اللغة الفصحى التى سبق أن ترجمت إليها المسرحية لاتكاد تصلح للأداء المسرحى ، ولكن لأن العامية بالنسبة لهذا النص تكاد تلتحم عضوياً مع بنية المسرحية ، وتعبر بأصالة عما يقصد إليه « **بريخت** » . فهى الأقدر على التعبير عن الوضع الطبقى للشخصيات الرئيسية ، وهى الأصلح لنقل الحوار الملىء بالشتائم والقفشات .

ولا شك أن (**تعميم**) العامية فى كافة أرجاء المسرحية ، أعنى فى الأغانى والحوار معاً ، كان أكثر توفيقاً من الاقتصار على عامية الأغانى دون عامية الحوار كما حدث فى مسرحية (**الإنسان الطيب**) ، وبرغم الجهد الواضح الذى بذله « **صلاح جاهين** » فى نقل المسرحية إلى العامية إلا أن الأمانة العلمية كانت تقتضى الإشارة إلى الترجمة الأصل التى نقلت عنها المسرحية .

وفى تقديرى أنه ماكان يمكن لهذه المسرحية المركبة أن تقف فوق المسرح ، لو لم يتوافر لها مخرج فى مثل كفاءة « **سعد أردش** » ، لا لأنه مولع « **ببريخت** » وكفى ، ولكن لأنه المخرج الذى توافرت له النظرة الشمولية للمسرح ، حيث الشعر والموسيقى والرقص والغناء تجمعها جميعاً وحدة واحدة . وإذا كانت تلك هى نظرة « **فاجنر** » للدراما ، فإن « بريخت » فى حقيقته (سلالة فاجنرية) أصيلة ، رغم عدائه الشديد « **لفاجنر** » .

ولعل أبرع ماقى إخراج «سعد أردش» لهذه المسرحية هو استيعابه لنظرية « بريخت » فى الإخراج ، وإفادته من المخرج الألمانى «**كورت فيت**» ، فالمسرحية

كلها تتحرك فى (إطار بريختى) خالص ، والمخرج حريص منذ البداية على أن يصور المواقف لا الأشخاص الذين ينفعلون بها فى صورة شاعرية وليست رومانتيكية ، وحريص أيضاً على أن يعبر عن البساطة دون أن يسقط فى البدائية ، ويضرب المثل دون أن يلجأ إلى الموعظة ، وينطق عن ذات الشعب الحقيقية مع الاحتفاظ بقدر كاف من الموضوعية . وفوق هذا كله حرص المخرج على تحقيق فكرة الإغراب فى المسرح ، حيث المتفرج غير منخرط فى الأحداث ، ولا متفاعل مع الشخصيات ، وإنما هو حاضر الذهن فى حالة تأهب لاتخاذ قرار .

ومن هنا كان توفيق « **سعد أردش** » فى استخدام الأقنعة فى المسرح ، لقدرتها على إحداث تأثير الإغراب فى المتفرج . فضلا عن استخدام الحديث المباشر من الممثل للجمهور ، واللجوء إلى (**البرولوج**) أو المقدمة و« **الإبيلوج** » أو الخاتمة ، والاستعانة بأسلوب المسرح فى المسرح ، وهو الذى أفاده من خلال تأثره الشديد بالكاتب الإيطالى « **لويجى بيراندللو** » ، هذا بالإضافة إلى استخدامه اللافتات ومكبرات الصوت والفانوس السحرى إلى آخر أساليب الإغراب فى المسرح الملحمى .

على أن كل هذه الظواهر والعناصر لاتكفى وحدها لتحقيق ملحمية المسرح ، أو لجعل المسرح ملحميًا ، وإنما الذى تتوقف عليه ملحمية العرض المسرحى ، هو توافر عنصر الفكر أو التفكير فى الحدث من جانب ذات المخرج ، وذات الموضوعية إن صح هذا التعبير ، وذلك من خلال صورة الراوية ، وهو ماوفق فيه إلى حد ما **سعد أردش** ، أما الذى وفق فيه إلى حد كبير ، وهو أكثر الأشياء أهمية ، فهو الانطلاق فى الإخراج من وجهة نظر فكرية موحدة ، تعبر عن رؤية شمولية أو شاملة ، ودرجة كبيرة جدًا من الموضوعية التى تتميز بها الملحمة أو العمل الملحمى .

ولعل الشيء الكبير الذى لم يوفق فيه المخرج هو اختياره للموسيقى والأغانى ، فالموسيقى فضلا عن سذاجتها ، والأغانى فضلا عما فيها من تطريب ، تعد خروجاً على مانص عليه « **بريخت** » وما حذر من الوقوع فيه ، فالموسيقى عند « **بريخت** » بعكس ما كانت عليه عند « **فاجنر** » – وسيلة للتبليغ وليست للإنعاش ، وهى تتخذ موقفاً ولا تصور انفعالا ، وتوضح ماهية السلوك دون أن تصور حالات الروح ، وهذا مالم يدركه « **سيد مكاوى** » فى تلحين الأغانى ، ولا « **سليمان جميل** » فى توزيع الموسيقى .

أما أسلوب التمثيل والأداء ، فقد نجح المخرج فى إيجاد الأسلوب الذى يجمع بين الفن والطبيعة فى آن واحد ، والذى طالما تمناه «بريخت» ، وهو الأسلوب الذى يساعد الممثل على تحاشى الطريقة المثالية المبالغة فى الإلقاء والأداء ، والتى لاتزال تتبع فى الأعمال الكلاسيكية ، كما يساعده على عدم اللجوء إلى الطريقة الطبيعية الخالصة ، المتبعة فى الأعمال الواقعية والاجتماعية الحديثة . ولا شك فى أن توفيق المخرج فى توزيع الأدوار ، ساعده إلى حد كبير فى تحقيق هذا الأسلوب ، ويكفى أن تتوافر لدى « **سعد أردش** » إمكانة غير عادية ، مثل « **شفيق نور الدين** » ليعهد إليه فوراً بدور القاضى « أزدك » الذى يعد أروع ماقدم هذا الممثل الكبير ، ويكفى أيضاً أن توجد فى مسرحنا طاقة فنية نادرة مثل « **سميحة أيوب** » ، لكى يعهد إليها المخرج بدور الفتاة الريفية « جروشا » الذى يعد هو الآخر أروع أدوار هذه الممثلة الكبيرة على الإطلاق ، وفى تقديرى أن « بريخت » نفسه ماكان يطمع فى أكثر من هذين الممثلين لأداء هذين الدورين .

على أن هذا لايمنعنا من الإشادة بالأداء الرائع لدى بعض الممثلين الآخرين ، وبخاصة الممثل القدير « **توفيق الدقن** » فى دور الأمير البدين « كازبكى » . والممثلة

الواعدة « **عايدة عبد العزيز** » فى دور « ناتاليا ابشفيلى » زوجة الحاكم ، وعلى الرغم من الطاقة الفنية الدافقة لدى هذين الممثلين فإن كلا منهما استطاع أن يكبح جماح نفسه ، وأن ينطلق داخل (الإطار البريختى) الخالص ، ومن هنا كان نجاحه وكان إبداعه على العكس من ممثلين آخرين هما « **عبد الرحمن أبو زهرة** » فى دور العريف ، « **وصلاح قابيل** » فى دور الجندى « **سيمون ساشافا** » ، فلولا مبالغتهما فى الأداء والإلقاء إلى الحد الذى اقترب بهما من درجة التهريج ، لكانا أكثر إقناعًا للمتفرج وأكثر إنجاحاً للنص ، ولا يفوتنا فى النهاية أن نشير ونشيد بالموهبة البرعمية الآخذة فى التفتح والازدهار ، وأعنى بها الممثلة « **هالة فاخر** » التى تعد بحق عُود الأمل الأخضر النابت فوق خشبة المسرح القومى .