Journal of
Studies on Arabic Language and Literature

https://lasem.semnan.ac.ir/ Vol. 16, No 41, 2025 ISSN (Online): 2538-3280 ISSN (Print): 2008-9023

Employing Epic Theatre Elements in "The Trial of the Man Who Did Not Fight" and Their Impact on Alienation in Light of Bertolt Brecht's Theory

Tahereh Chaldareh*, Ahmad Mohammadinejad Pashaki**, SAlam Hamza Muayouf***

Scientific- Research Article | PP: 101-135 | DOI: 10.22075/lasem.2025.37390.1479

How to Cite: Chaldareh, T., Mohammadinejad Pashaki, A., Hamza Muayouf, S. Employing Epic Theatre Elements in "The Trial of the Man Who Did Not Fight" and Their Impact on Alienation in Light of Bertolt Brecht's Theory. *Studies on Arabic Language and Literature*, 2025; (41): 101-135. Doi: 10.22075/lasem.2025.37390.1479

Abstract:

Mamdouh Adwan's theatre "The Trial of the Man Who Did Not Fight" is considered one of the most prominent theatrical works reflecting the social and political tensions in the Arab world. This study aims to analyze how Mamdouh Adwan employs epic theatre elements, based on Bertolt's theory, to embody these tensions on stage. This reflects the reality of Arab society and its intertwined issues. It also analyzes the main characters and their developments to demonstrate the reflection of social and political conflicts in the theatrical work. The study relied on a critical analytical approach. The study's findings reveal that the theatre prominently reflects social and political tensions through the development of the characters and conflicts. The theatre begins with a side conversation when the chamberlain addresses the audience. The dialogue is short and to the point, such as this dialogue between Abdullah and Abu Salim. The most important external conflict

*- Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Ga.c., Islamic Azad University, Garmsar, Iran. (Corresponding Author) E-mail: t.chaldareh@iau.ac.ir.

**- Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature ,Faculty of Literature and Humanities, University of Guilan, Rasht, Iran .

***- MA in Arabic Language and Literature, University of Religions and Sects, Qom ,Iran.

Receive Date: 2025/04/16 **Revise Date:** 2025/07/21 **Accept Date:** 2025/07/22.

©2025 **The Author(s):** This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and sources are cited. No permission is required from the authors or the publishers.

encountered in the theatre is the conflict between the public prosecutor and the defense attorney, which triggers the conflict that follows it, each conflict being stronger and more intense than the one that preceded it. The theatre consists of two acts. In the first act, it presents the threads of the crisis, namely the trial of the man who did not fight. We are introduced to the characters and the relationships between them. We also get to know all the characters in it, such as Abu Shukr, the public prosecutor, the judge, and the defense attorney, and understand their intention to be present in court. In the second act, the conflict escalates until it reaches its peak when the public prosecutor accuses Abu Shukr of lacking any human feelings. Adwan begins to alienate the title by introducing the apparent contradiction between the words "trial" and "did not fight," meaning that the act was not committed, which raises questions in the reader. Adwan manipulates the name of the play's most frequently recurring character, Abu al-Shakr, who symbolizes the Arab people, and uses historical manipulation against him, mockingly calling him "Adnani" once and "Ghassani" another time.

Keywords: the Syrian theatre, epic theatre, Bertolt Brecht, Mamdouh Adwan, the theatre “The Trial of the Man Who Did Not Fight.

Extended summary

1. Introduction

The play "The Trial of the Man Who Did Not Fight" by Mamdouh Adwan is an epic theater work inspired by historical events, such as the Tatar invasion, with symbolic projections onto the contemporary Arab reality. It centers on Abu al-Shukr, an ordinary citizen tried for not resisting the enemy. The play highlights psychological and social conflicts between national duty and familial responsibilities, emphasizing contradictions in power and justice. Adwan employs Brechtian alienation techniques to encourage critical thinking among the audience, exposing the oppressive nature of the court representing authority. The use of classical Arabic reinforces the historical tone, while Baghdad symbolizes afflicted Arab capitals. Through dialogues between characters like Abu al-Shukr, the bailiff, and the judge, the play addresses issues of justice, class struggle, and identity. It aims to raise questions about individual responsibility toward society and authority, serving as a mirror to Arab challenges. The work invites the audience to reflect on

the complexities of moral and social obligations in times of crisis, making it a powerful commentary on both historical and modern contexts.

2. Materials and Methods

The play "The Trial of the Man Who Did Not Fight" adopts the epic theater approach, utilizing Brechtian alienation to emotionally distance the audience and stimulate critical reflection. Mamdouh Adwan employs side dialogues, starting with the bailiff addressing the audience, to break the barrier between stage and viewer. Classical Arabic enhances the historical context, while events symbolize contemporary issues. The characters are symbolic: Abu al-Shukr represents the people, and the judge embodies corrupt authority. Historical events, like the Tatar invasion, form the dramatic framework, with invented events, such as the trial, reinforcing the message. Dialogues between characters, such as the public prosecutor and defense attorney, highlight social and moral contradictions. The use of theater-within-theater, as seen in the wheat monopolization scene, deepens the dramatic impact. The play's scenes are designed to connect events sequentially, with each event leading to the next, reflecting the causal relationship between war, monopolization, and the trial. This structure underscores social injustice, using dialogue and staging to expose power dynamics and engage the audience in questioning societal structures and individual roles within them.

3. Research Findings

The play "The Trial of the Man Who Did Not Fight" reveals deep psychological and social conflicts. Abu al-Shukr, the protagonist, grapples with an internal struggle between his patriotic duty and his desire to protect his family. This conflict is evident when he receives weapons but lacks the knowledge to use them, reflecting hesitation and unpreparedness. Dialogues expose the contradictions of authority, as the judge pretends to uphold justice but issues a predetermined verdict, highlighting systemic corruption. Contradictory witness testimonies obscure Abu al-Shukr's case, prompting the audience to seek the truth. The play portrays a power struggle between authority and the people, with the court representing oppression and Abu al-Shukr symbolizing the oppressed citizen. Alienation techniques encourage the audience to question justice and Arab identity. Baghdad, depicted as a symbol of afflicted Arab capitals, links historical events to contemporary realities, enhancing the play's relevance. The findings underscore the tension between individual intentions and capabilities, exposing societal

injustices and the complexities of moral responsibility in times of crisis, making the play a profound critique of power dynamics.

4. Discussion of Results and Conclusion

The play "The Trial of the Man Who Did Not Fight" demonstrates Mamdouh Adwan's use of epic theater to analyze psychological and social conflicts, focusing on contradictions in power and justice. Abu al-Shukr's internal struggle between national duty and familial emotion reflects individual suffering amid crises. The use of alienation, through side dialogues and classical Arabic, encourages critical thinking over emotional engagement. The judge's hypocrisy, claiming morality while acting corruptly, exposes the facade of authority. Baghdad's symbolism as a devastated Arab capital connects history to the present, making the play a mirror for contemporary Arab issues. Dialogues between characters, like the bailiff and Abu al-Shukr, highlight class struggles and social injustice. In conclusion, Adwan successfully presents a work that prompts reflection on justice, identity, and individual responsibility toward society. By employing simple yet powerful language and alienation techniques, the play challenges conventional drama, engaging the audience in critical analysis of reality. It serves as an effective tool for critiquing societal issues and inspiring social change, reinforcing its relevance as a commentary on both historical and modern challenges.

The Sources and References:

A. Books

1. Brock, Peter, **The Empty Space**, Translated by Sami Abdul Hamid, Baghdad: College of Fine Arts, University of Baghdad, 1983 AD, [In Arabic].

2. Bentley, Eric, **Life in Drama**, Translated by Ibrahim Jabra, Beirut: Arab Institute for Studies and Publishing, 1982 AD, [In Arabic].

3. Bentley, Eric, **Theory of Modern Theatre**, Translated by Yusuf Abdul Masih, Beirut: Dar Al-Thaqafa, 1986 AD, [In Arabic].

4. Brecht, Bertolt, **Theory of Epic Theatre**, Translated by Jamil Nasif, Beirut: Alam Al-Maarefa, n,d, [In Arabic].

5.n Bulbul, Farhan, **From Tradition to Innovation in Syrian Theatrical Literature**, Damascus: Publications of the Higher Institute of Theatrical Arts, 2002 AD, [In Arabic].

6. Bleaziton, Catherine, **The Theatre of Meyerhold and Brecht**, Translated by Jamil Nasif, Syria: Ministry of Culture Publications, 1997 AD, [In Arabic].

7. Gascoigne, Bamber, **Twentieth-Century Drama**, Translated by Fathi, Cairo: Dar Al-Kitab Al-Arabi, 1965, [In Arabic].

8. Al-Zubaidi, Qais, **Theatre of Change: Essays on Brecht's. Artistic Method**, Beirut: Dar Ibn Rushd, 1978, [In Arabic].

9. Adwan, Mamdouh, **The Trial of the Man Who Did Not Fight**, Beirut: Dar Ibn Rushd for Printing and Publishing, 1941, [In Arabic].

10. Fat hollah, Ronia, **The Epic Trend in Alfred Farag's Theatre**, Cairo: Egyptian General Book Authority, Literary Studies Series, 1998 AD, [In Arabic].

11. Wahayn and Brecht, **Political Theory and Literary Practice**, Translated by Ibrahim Abrash, Amman: Al-Jundi Publishing, 2015 AD, [In Arabic].

12. Aristotle, **Poetics**, Translated by Richard Janko, Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1987 AD, [In English].

13. Bordwell, David, and Kristin Thompson, **Film Art: An Introduction**, New York: McGraw-Hill, 2010 AD,] In English].

14. Brecht, Bertolt, **Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic**, New York: Hill and Wang, 1964 AD, [In English].

15. Brecht, Bertolt, **The Good Person of Szechwan**, London: Methuen Drama, 2000 AD, [In English].

16. Murray, Christopher, **The Oxford Guide to Literature in English Translation**, Oxford: Oxford University Press, 2000 AD, [In English] .

B. Journals

17. Abu Suna, Mona Saad, Alienation in Contemporary Theatre through Bertolt Brecht's Theatre," **Alam Al-Fikr**, 1979; Volume 10, Issue 1, pp. 33–68, [In Arabic].

18. Hamada, Ibrahim, "The Concept of Alienation in Brecht's Theatre," **Al-Aqlam**, 1977; Volume 9, Issue 2, pp. 45–71, [In Arabic].

19. Sukran, Riyad Musa, "The Problematic of Alienation and Reception in the Philosophy of Epic Theatre, **Al-Mawqif Al-Thaqafi**, 2001; Volume 31, Issue 1, pp. 12–31, [In Arabic].

20. Othman, Ahmed, The Brechtian Mask: A Study of Epic Theatre from Its Classical Roots to Modern Branches, **Fusul**, 1982; Volume 3, Issue 2, pp. 41–56, [In Arabic].

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دراسات في اللغة العربية وآدابها
(مجلة دوليّة محكّمة)

مجلة دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، نصف سنويّة دوليّة محكّمة
السنة الخامسة عشرة، العدد الحادي والأربعون، ربيع وصيف ١٤٠٤هـ ش/٢٠٢٥م

توظيف عناصر المسرح الملحميّ «محاكمة الرجل الذي لم يحارب» وتأثيرها في التغريب على ضوء نظريّة برتولد بريخت

طاهرة چال دره* ؛ أحمد محمدي نژاد پاشاكي ** سلام حمزة معيوف الشنابره***

مقالة علميّة محكّمة
صص ١٣٥- ١٠١
DOI: 10.22075/lasem.2025.37390.1479

الملخّص:

تعتبر مسرحيّة "محاكمة الرجل الذي لم يحارب" لممدوح عدوان من أبرز الأعمال المسرحيّة التي تعكس التوترات الاجتماعيّة والسياسيّة في العالم العربيّ. تهدف هذه الدراسة إلى تحليل كيفية توظيف عناصر المسرح الملحميّ لممدوح عدوان على ضوء نظريّة برتولد بريخت لتجسيد تلك التوترات على خشبة المسرح بما يعكس واقع المجتمع العربيّ وقضاياه المتشابكة وتحليل الشخصيات الرئيسة وتطوراتها لبيان انعكاس الصراعات الاجتماعيّة والسياسيّة في العمل المسرحي. اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفيّ التحليليّ، وأما نتائج الدراسة، فقد عكست المسرحيّة بشكل بارز التوترات الاجتماعيّة والسياسيّة من خلال تطور الشخصيات والصراعات. تبدأ المسرحيّة بالحديث الجانبي عندما يخاطب الحاجب الجمهور بجمل حوارية قصيرة ومركزة مثل هذا الحوار بين عبد الله وأبو سليم. أهم صراع خارجي في المسرحيّة هو الصراع بين النائب العام ومحامي الدفاع، حيث يكون فيه الصراع سببا في الصراع الذي يليه ويكون كل صراع أقوى وأكثر كثافة من الصراع الذي يسبقه. المسرحيّة مؤلفة من فصلين، إذ تعرض في الفصل الأول خيوط الأزمة، وهي محاكمة الرجل الذي لم يحارب وتعرفنا الشخصيات والعلاقة بينها. كما أننا نعرف كل الشخصيات فيها كأبي الشكر والنائب العام والقاضي ومحامي الدفاع ونفهم قصدهم للحضور في المحكمة. ويبين الفصل الثاني احتدام الصراع حتى يبلغ ذروته حينما اتهم النائب العام أبا الشكر بأن ليس لديه أيّة مشاعر إنسانية. يبدأ عدوان في التغريب من العنوان بإدخاله التناقض الظاهري بين لفظة (المحاكمة) و(لم يحارب) أي عدم ارتكاب الفعل، ما يثير استفهام لدي المتلقي. تلاعب عدوان باسم الشخصيّة الأكثر تكراراً في المسرحيّة، وهي شخصيّة أبو الشكر الذي ترمز إلى الشعب العربيّ فينزّل عليها لعبة التأريخية، فيناديه بالعدناني مرة ومرة أخرى بالغساني بالسخرية.

كلمات مفتاحيّة: المسرحيّة السوريّة، المسرح الملحميّ، برتولد بريخت، ممدوح عدوان، مسرحيّة "محاكمة الرجل الذي لم يحارب".

---

* – أستاذة مشاركة، قسم اللغة العربية وآدابها، فرع گرمسار، جامعة الآزاد الإسلامية، گرمسار، إيران. (الكاتبة المسؤولة). الإيميل:t.chaldareh@iau.ac.ir

** – أستاذ مساعد، قسم اللغة العربيّة وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة جيلان، رشت، إيران.

*** – ماجستير في اللغة العربيّة وآدابها، جامعة الأديان والمذاهب، قم، إيران.

تاريخ الوصول: ١٤٠٤/٠١/٢٧ هـ.ش= ٢٠٢٥/٠٤/١٦م- تاريخ القبول: ١٤٠٤/٠٤/٣١هـ.ش= ٢٠٢٥/٠٧/٢٢م.

١. المقدّمة

تمثل مسرحيّة 'محاكمة الرجل الذي لم يحارب' لممدوح عدوان نموذجاً دراماياً يعكس التوترات الاجتماعيّة والسياسيّة في العالم العربيّ، وخاصة تلك التي سادت فترة منتصف وأواخر القرن العشرين. تأتي أهمية هذه المسرحيّة من قدرتها على تسليط الضوء على الصراعات الداخلية والتحديات التي تواجه المجتمع العربيّ، متخذة من الشخصيات والصراع وأحداث المسرحيّة وسيلة لرصد الفروقات والتناقضات الموجودة في المجتمع.

تشير هذه المسرحيّة إلى حالة الفرد العربيّ الذي يجد نفسه محاصراً بين متطلبات الواجب الوطني ورغبته في الحفاظ على حياته الشخصيّة واستقلاليته. فالمسرحيّة تعالج بعمق قضايا الحرب والسلام، البطولات والهزائم، والضغوط الاجتماعيّة والسياسيّة التي تُفرض على الأفراد وتؤدي إلى تحويلهم إلى ضحايا لهذا الصراع. يمثل "الرجل الذي لم يحارب" رمزاً لشريحة واسعة من الناس الذين يتعرضون للاتهام بعدم الولاء أو الخيانة لأنهم لا يتبعون الأعراف السائدة التي تفرض عليهم التزامات لم يختاروها بأنفسهم.

تكمن المسألة الأساسية في هذه الدراسة في استكشاف كيف استطاع ممدوح عدوان، من خلال أدواته المسرحيّة المتنوعة، تجسيد هذه التوترات والصراعات. تظهر هذه التوترات من خلال تطور الشخصيات والصراعات التي تعيشها بين الإذعان للسلطة والوقوف في وجهها، وبين رغبة الفرد في الاستقلال ومواجهة القيود المجتمعية التي تحاول إجباره على التوافق مع ما يراه المجتمع صحيحاً.

تأتي هذه الدراسة لتبحث في الكيفية التي نجح بها ممدوح عدوان في نقل هذا المشهد المعقّد للمجتمع العربيّ إلى خشبة المسرح، مستعرضاً الأساليب الفنية المختلفة التي استخدمها لبناء الرمزية والتوتر في مسرحيّة "محاكمة الرجل الذي لم يحارب"، وتأثير ذلك على وعي الجمهور وفهمه للقضايا المطروحة.

أسئلة البحث

١. ما هي الشخصيات الرئيسة في المسرحيّة، وكيف تعكس تطوراتها الشخصيّة الصراعاتِ الاجتماعيّة والسياسيّة في المجتمع العربيّ؟
٢. كيف استخدم ممدوح عدوان الأساليب المسرحيّة عبر نظرية برتولد بريخت

للتعبير عن موضوعات الحرب والبطولة في العمل؟

تعكس مسرحيّة 'محاكمة الرجل الذي لم يحارب' لممدوح عدوان التوترات الاجتماعيّة والسياسيّة في العالم العربيّ من خلال استخدام أساليب فنية متنوعة مثل الحوار الدرامي والصراع المعقد بين الشخصيات، حيث تمثل كل شخصيّة فئة اجتماعيّة معينة تعاني من الظلم والتمييز. استخدم ممدوح عدوان الأساليب المسرحيّة مثل الحوار القوي والصراع الدرامي والعرض التعبيري، للتعبير عن موضوعات الحرب والبطولة، مما يعكس الفوضى والإحباط الذي يعاني منه المجتمع العربيّ في سياق الحرب. تحتوي مسرحيّة 'محاكمة الرجل الذي لم يحارب' على رموز ودلالات عميقة، مثل تصوير الفشل والهزيمة، التي تسهم في بناء الرسالة الكلية للمسرحيّة وتبرز التوترات بين الأمل واليأس في المجتمع العربيّ.

١-١. الدراسات السابقة

١. بحث عنوانه (محتوي مسرحيّة محاكمة الرجل الذي لم يحارب لممدوح عدوان وبناؤها الفني دراسة تحليلية نقدية) للباحثة بسمة عودة سلمان الرواشدة والمنشور في مجلة **الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانيّة** في فلسطين- عام ٢٠٢١م، ولقد تحدثت فيه عن أهداف عدوان وتطلعاته المستقبلية واستنباط أهمية مسرحيته، وبراعة بنائها الفني وفرادتها.

٢. رسالة ماجستير عنوانها (توظيف التراث في مسرح ممدوح عدوان) للباحث طارق عبد الله، **كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة**، جامعة البعث بسوريّا. بحث الكاتب في رسالته عن التراث العربيّ والإنسانيّ في مسرحيات ممدوح عدوان موضحا كيفية توظيفه ودوافعه ومستوياته إضافة إلى دراسة المضامين التراثية فيها.

٣. بحث عنوانه (أثر المسرح البريختي في التغريب عند سعدالله ونوس- مسرحيّة الملك هو الملك أنموذجا) للباحث محمد صالح مروشية والمنشور في مجلة **دراسات في اللغة العربيّة وآدابها**- جامعة سمنان عام ٢٠١٤م. تحدث فيه الباحث عن مسرحيّة الملك هو الملك لسعد الله ونوس واستخرج تقنيات التغريب في هذه المسرحيّة مقارنة مع مسرحيّة رجل برجل لبريخت.

ولكن في ما يخص مسرحيّة (محاكمة الرجل الذي لم يحارب) للكاتب ممدوح عدوان لم أعثر على أية دراسة لاسيما في مجال تأثير المسرح الملحميّ فيه.

٢. ممدوح عدوان

ولد ممدوح عدوان سنة ١٩٤١م في قرية قيرون من منطقة مصياف التابعة لمحافظة حماة. درس مرحلتي الابتدائية والثانوية في مصياف، وكانت طفولته حافلة بالمشكلات والصعاب لما شاهد فيها من ظلم وبغي وفقر، حيث استوعب الدروس الأولى في حياته، وفي المرحلة الثانوية شارك في الحفلات المدرسية، فكان يكتب المسرحيات ويشارك في إخراجها، حيث إن أحداً لم يكن يقبل القيام بدور الشرير، فكان يقوم بهذا الدور[١]. ممدوح عدوان قبل أن يكون مسرحياً كان شاعراً وله دواوين كثيرة.

كانت أول مسرحيّة كتبها هي (المخاض) سنة ١٩٦٦م، وهي مسرحيّة شعرية لا يكاد يميز فيها بين الشعر والمسرحيّة إلا بصعوبة[٢]. وقد كتب خلال حياته الحافلة بالتجارب عدداً من المسرحيات، منها:

١- المخاض (١٩٦٧م) ٢- محاكمة الرجل الذي لم يحارب (١٩٧٠م) ٣- لو كنت فلسطينياً (١٩٨١م) ٤- القيامة (١٩٨٧م) ٥- هاملت يستيقظ متأخراً (١٩٧٧م) ٦- زيارة الملكة (١٩٨٤م) ٧- الوحوش لا تغني (١٩٨٤م)، وغيرها.

٣. المسرح الملحميّ

إن المسرح الملحميّ بوصفه مصطلحا يعود إلى أرسطو ويعني في طروحاته سلسلة الأحداث التي تقدم بغض النظر عن موافقتها للاعراف المسرحيّة أو عدمها. وقد استخدم في العشرينات من هذا القرن من قبل (بيسكاتور) وبريخت، حيث العروض المسرحيّة توجه إلى عقل الجمهور أكثر من عواطفه، ويجري استبعاد تعاطف الجمهور حيناً وإخضاعها للمناقشة أحيانا كثيرة، ويركز على الخلفية السياسيّة والاجتماعيّة للنص المسرحي، وقد وصفه بريخت بالمسرح الجدلي، وهو بهذا الفهم يقترب من (دبلن) في تعريفه للملحمة، حيث إن: "ما يميز العمل الدرامي عن الملحميّ هو

[١] بلبل، فرحان، «**من التقليد إلى التجديد في الأدب المسرحي السوريّ**»، ص ٣٧٥.
[٢] **المصدر نفسه**، ٣٧٥

قدرتنا على تقطيع الأخير إلى أجزاء، ومع ذلك فان كل جزء يحافظ في حدود معينة على قدرته الحياتية". [١]

فمسرح بريخت بذلك هو مسرح أقرب ما يكون إلى المسرح الشعبي الجماهيري، معتمدا على الحوار البسيط والروح التلقائية، ودخلت في تركيبه أنواع عديدة من الفنون كالشعر والزجل والنثر البعيد عن الفصحى، فضلا عن الرقص والأغاني والأداء الموسيقي الشعبي، وهو يهدف إلى التعليم والتوجيه إضافة إلى التسلية.

٤. موجز عن مسرحيّة (محاكمة الرجل الذي لم يحارب)

يفتح الستار ويضاء المسرح، حيث تمّ تقسيمه بقضبان حديدية إلى قسمين متساويين تماما. القسم الأيمن هو قفص السجن وفيه يقف المتهم كما تمثل فيه الأحداث التي يتم التحدث عنها في إفادات الشهود. والنصف الأيسر، يقف فيه الحاجب وهو جندي أعزل، كما تقوم فيه منصة القاضي ومستلزمات المحكمة، وفوق المنضدة سيوف معلقة.

أحداث المسرحيه تدور حول شخص اتهم بأنه لم يحارب. حول شخصية أبي شكر الذي وجهت له الاتهامات العديدة من قبل النائب العام. اتهم بأدلة واهية في محكمة قاضيها يعجل في إصدار الأحكام ويريد أن ينطق بالحكم سريعا دون سماع البراهين.

تبدأ المحكمة جلساتها بحضور الجمهور، على الرغم من منعهم من الحضور؛ لأن المحكمة ليست عادية ويجب أن تُعقد بسرية تامة. السبب في ذلك هو أن القضايا مثل رفض المشاركة في الحرب لا ينبغي الإعلان عنها للعموم، ويجب التظاهر بالفرح والتوجيه بانتساب هذه الاتهامات إلى العدو ونشر إشاعات مضللة عنه. ومع ذلك، يقرر الحاجب السماح للجمهور بالبقاء شريطة التزامهم الصمت، وإلا سيتم إخراجهم من قاعة المحكمة. يقوم الحاجب بشرح الاتهام الموجه لأبي شكر، وهو امتناعه عن المشاركة في الحرب ورفضه القتال رغم تسلمه سيفاً من الحكومة، مشيراً إلى الفارق بينه وبين من لم يتلق أمراً بالقتال.

[١] وهاينن وبريشت، «**النظرية السياسية والممارسة الأدبيّة**»، ص٤٦.

بعد قليل يحضر القاضي والنائب العام ومحامي الدفاع ويفتتح القاضي الجلسة باسم الله والشعب وسماع مطالعة النيابة العامة. برأي النائب العام من واجب كل مواطن شريف أن يشهر سيفه في وجوه الغزاة وأن يدافع عن هذا الموطن الذي ربّى الناس جميعا؛ لأن الناس يعيشون اللحظة التي تستدعي من كل إنسان في هذا الوطن أن يبرهن عن عمق انتمائه للأرض وارتباطه بالوطن.

وفي الفصل الثاني يقوم المسرح بطريقة كما كان في الفصل الأول. نقل الحاجب أبا شكر من الموصل إلى حمص شاكيا من هذا الوضع ويشعر بالتعب واليأس؛ لأن الخوف من مطاردة التتار من جانب والخوف من هرب المتهم من جانب آخر أبقاه مستيقظا وهذه الظروف أتعبته، فيقول لأبي شكر إني أتصور أحيانا مكانك وأفكر في زوجتك المسكينة وأتصور وضعهل البائس وأصلي لك مثلما تصلي لنفسك وأقول يارب ألهمهم أن يريحوني أو ألهمهم أن ينطقوا ضد هذا الرجل بحكم ما؛ فليعدموه أو فليبرئوه. ولكن لن يفعلوها يجب أن تبقي حيا ومتهما. من اين لهم كل يوم بمتهم؟ وإن لم يجدوا متهما ماذا سيفعل كل الذين يتعاملون مع هذه القضية؟ وأنت ستظل تحاكم دون إصدار الحكم. والمهم بالنسبة لي معاشي وإطعام أسرتي. الحراس كثيرون أما المتهمون فليس من السهل الحصول عليهم.

٥- عناصر مسرحيّة محاكمة الرجل الذي لم يحارب

٥-١. الشخصيات

تنقسم الشخصيات داخل المسرحيّة إلى قسمين؛ الأول: الشخصيات الرئيسة المحورية التي تتمحور حولها الأحداث كشخصيّة البطل وهي المشاركة في أكبر قدر من الأحداث. وغالبا ما يتعلق بها الصراع ويجب أن تكون نامية، متطورة، بارزة في المسرحيّة منذ البداية حتى النهاية. الثاني: الشخصيات الثانوية، وهي الأقل ظهورا في الأحداث وغالبا ما تستخدم لإلقاء المزيد من الضوء على الشخصيّة الرئيسة. في هذه المسرحيّة، يعتبر أبو الشكر ومحامي الدفاع والنائب العام الشخوص الرئيسة التي تتمحور حولها الإحداث. هذه المسرحيّة حول أبي شكر الذي يحاكم بسبب

عدم محاربته في غزو التتار. يعتبر أبو شكر شخصية البطل وهي شخصية نامية ومتطورة منذ البداية حتى النهاية. في البداية هو شخص في ريب كبير حول محاربة العدوّ، حيث يشير إلى هذا الأمر، وهو أنهم ليسوا مدربين ويستمر:

أنا لست مدربا، ليست لدي خبرة.. وفقدان الخبرة، التدريب ليس في يدي فقط، هنا أيضا (يشير إلى صدره) هنا أيضا لست مدربا. في إثناء المحاربة يجب علينا أن نحدق في عينيه هذا ما كنت أخشاه. - هذا ما تخشاه؟ ولم تخشاه؟ – إن التحديق في وجوه الرجال أمر ليس سهلا، لابد من التدرّب عليه. [١]

ولكنه عندما استلم أسلحة قرر أن يتعلم المحاربة. حينما استلم الأسلحة وكان يمشي مع عبد الله وفي يد كل منهما سيف. يقول أبو شكر:

"ها هو سليم، تعال يا سليم. سليم: نعم يا عم. -أنت جندي قديم، تعال علمنا كيف نستخدم هذا السيف. -ما رأيك لو شرفتنا إلى البيت مساء لعلمتك مع والدي ويشرف أيضا العم عبد الله. - لا بأس". [٢]

ولكنّ أخا زوجته غيّر رأيه حتى سلم أسلحته وهرب للحفاظ على عائلته. ولكن هذه المحاكمات الطويلة مهدت الطريق له حتى يشكّ ويصل إلى هذه النتيجة: من الأفضل أن يحارب العدوّ. في نهاية المسرحيّة اتخذ قراره النهائي فيقول في جواب الحاجب الذي يريد منه أن يهربا معا:

"وإلى متى سنهرب؟ وإلى أين؟ أنا أيضا قد تعبت.

الحاجب: ماذا نفعل إذن؟

– سنظل هنا. – وهلاكو والتتار؟

– سنقاتلهم -ماذا قلت؟ [٣]

في تراجعات المسرحيّة يعتبر أبو شكر شخصية رئيسة ولكن في المحكمة لا يسمح له أن يتكلم أبدا. حينما يريد أن يدافع عن نفسه في المحاكمة ويقول: "يا سيدي.

---

[١] عدوان، ممدوح. «**محاكمة الرجل الذي لم يحارب**»، ص ٢٧٣

[٢] **المصدر نفسه**، ص ٢٧٢

[٣] **المصدر نفسه**، ص ٢٩٤

محامي الدفاع: أسكت يا أبا شكر... أنا هنا للدفاع عنك، ألا ترى أنني أتشاجر مع السيد القاضي بسببك"؟ [١]

يمثل النائب العام ومحامي الدفاع شخصيتين رئيستين وأقوالهما ذات أهمية في تطور المسرحيّة. والنائب العام هو الشخص الوحيد الذي يستطيع طلب الإعدام للمتهم ومحامي الدفاع يغير رأي القاضي. رغم أن القاضي أصدر حكمه قبل المحاكمة. حينما تكلم أبو شكر وعبد الله حول التحديق في عيون الأعداء حين قتلهم قال النائب العام:

"أرأيتم إلى أين وصل جبنه وتشكيكه؟

محامي الدفاع: إنها مجرد بلبلة ذهنية لرجل مسكين يمسك السيف للمرة الأولى في حياته". [٢]

ويستمر هذا الجدال بينهما إلى نهاية المسرحيّة. ولكن الحاجب وكل الشهود والقاضي يمثلون الشخصيات الثانوية التي أدوارها مكملة. اجتمعت كل هذه الشخصيات حتى يحاكموا الشخصية الرئيسة وهي أبو شكر. القاضي هو الذي أصدر حكمه قبل أن تقام جلسة المحاكمة ولا فرق لديه ماذا يقول النائب العام ومحامي الدفاع وهو لا يغيّر رأيه ولا يتنازل عن حكمه.

٥-٢. الحوار

هو مِن الميزات الأصلية للمسرحيّة ولا مسرح بلا حوار. مسرحيّة محاكمة الرجل الذي لم يحارب مليئة بالحوارات بين أشخاص مختلفين كالحوار بين الحاجب والقاضي، الحوار بين الحاجب وأبي شكر، الحوار بين النائب العام ومحامي الدفاع وسائر الحوارات التي من الممكن أن نجدها في المسرحيّة. كل حوار مخصص للشخص الذي يقوم بتنفيذه، مثلا حوار القاضي عادة قصير وحوار النائب العام ومحامي الدفاع يكون طويلا.

تقوم المسرحيّة في أساسها على الحوار. لذا يجب على الحوار أن يكون مناسبا للشخصيات؛ يعبّر عن مستواها العقلي والثقافي والاجتماعيّ. ينقسم الحوار إلى قسمين: الأول: الحوار الداخلي أو ما يسمي بالمونولوج الذي فيه تفكر الشخصية بصوت مسموع عند حدوث بعض الأزمات.

[١] **المصدر نفسه**، ص ٢٦٨.

[٢] **المصدر نفسه**، ص ٢٦٤.

الثاني: الحديث الجانبي الذي تتحدث فيه الشخصيّة إلى نفسها أو إلى الجمهور أو إلى شخصية ثانية بصوت مرتفع. لا يوجد الحوار الداخلي في هذه المسرحيّة وكل الحوارات التي توجد فيها من نوع الحديث الجانبي. تبدأ المسرحيّة بالحديث الجانبي عندما يخاطب الحاجب الجمهور:

"ماذا أرى؟ الجمهور؟ من سمح لكم بالدخول؟" أو عندما تنتقل الجلسة إلى حمص لأن الأعداء على أبواب المدينة يقول القاضي للجميع: "ترفع الجلسة على أن تعقد في حمص".[١]

من ميزات المسرحيات التاريخية مثل المسرحيّة المذكورة أنّ الحوار يكون باللغة العربيّة الفصحى، وتكون الجمل الحوارية قصيرة ومركزة مثل هذا الحوار بين عبد الله وأبو سليم عندما يقول عبد الله: "أعاد الله بالسلامة، ألا تشعر بالإعتزاز يا أبا سليم؟ أبو سليم: سلمك الله، إي والله إنني أرفع رأسي بابني".[٢]

٥-٣. الصراع

هو قوام البناء الدرامي للمسرحيّة ومن أهم العناصر فيها. ينقسم الصراع إلى أربعة أقسام: الأول الصراع الخارجي الذي يتجلي في الحوار ويكون بين شخصية وقوة خارجية عن ذاتها. أهم صراع خارجي تتم مواجهته في المسرحيّة هو الصراع بين النائب العام ومحامي الدفاع الذي يكون فيه الصراع سببا في الصراع الذي يليه ويكون كل صراع أقوى وأكثر كثافة من الصراع الذي يسبقه. في البداية اتهم أبو شكر بعدم المحاربة ضد العدوّ. في الحقيقة النائب العام اتهمه ببيع السلاح للعدوّ وبعده إشاعة الروح الإنهزامية بين الناس وبالتالي التآمر مع العدو واحتكار القمح وإلى آخره. في المقابل أزال محامي الدفاع عنه كل الاتهامات التي وجهها اليه النائب العام. عندما أراد النائب العام اتهام أبي شكر بأنه وحشي ومفترس وليس لديه أي مشاعر إنسانية أراد محامي الدفاع عن زوجته حتى تكمل شهادتها حول جندي هددهم من أجل الجوع. يقول النائب العام:

---

[١] **المصدر نفسه**، ص ٢٦٦.

[٢] **المصدر نفسه**، ص ٢٧٠.

"لم أفهم بعد سر إلحاح محامي الدفاع على إكمال هذا الاستجواب.. ماذا يعني؟ إنه لا يقدم لنا إلا صورة مشوهة عن الجنود.

محامي الدفاع: إننا نبذل جهودنا في الدفاع عن المتهم أبي شكر أو في إدانته.. والحقيقة أننا يجب أن نحاكم هذا الجندي.

- أنا أنتظر بعد قليل أن تطلب محاكمتي.

- إنكم تحاكمون أبا شكر لأنه لم يحارب ولأنه هرب.. لماذا لا تحاكمون هذا الجندي الذي لم يحارب والذي هرب.

- إنه تابع مؤسسة خاصة وهي التي تحاكمه أن أخطا.. أما عن هربه فقد كان ينفذ الأوامر".[١]

الصراع النفسي الداخلي هو أحد أشكال الصراع الدرامي ويشير إلى التوتر الداخلي الذي يواجهه الشخص، والذي ينشأ نتيجة تناقض بين رغبات أو مشاعر متضاربة أو بين الواجبات الأخلاقية والعواطف الشخصيّة. هذا النوع من الصراع يساهم في تعميق الشخصيّة ويجعل القراء أو الجمهور يشعرون بالتعاطف معها.

في مسرحيّة "محاكمة الرجل الذي لم يحارب"، يظهر هذا الصراع النفسي الداخلي بوضوح في حالة أبي شكر عندما استلم الأسلحة وأراد أن يحارب، لكنه واجه مشكلة عدم معرفته بكيفية استخدامها. هنا يظهر الصراع بين واجبه كمواطن يرغب في الدفاع عن الوطن وبين عاطفته كوالد يريد حماية عائلته. يتضح هذا التوتر في المشهد الذي يستجوب فيه النائب العام عبد الله حول مسألة استلام الأسلحة، حيث يعترف عبد الله بأن "الحقيقة يا سيدي أن معظم الذين أخذوا سيوفا لم يكونوا يتقنون استخدامها". هذا الصراع الداخلي يعكس التردد وعدم الاستعداد، ويبرز التناقض بين النية الجيدة والقدرة الفعلية، مما يعمق فهم الجمهور لمعاناة الشخصيّة.

أهم صراع نفسي داخلي وقع عندما استلم أبو شكر أسلحة وأراد أن يحارب بها ولكن لا يعرف طريقة استخدامها. إنه يواجه الصراع بين الواجب والعاطفة؛ يريد الدفاع عن الوطن كمواطن ملتزم ولكن من جهة أخرى يريد الدفاع عن عائلته كوالد مشفق. عندما يستجوب النائب العام عبد الله حول استلام الأسلحة يقول عبد الله:

[١] **المصدر نفسه**، ص٢٩١.

"الحقيقة يا سيدي أن معظم الذين أخذوا سيوفا لم يكونوا يتقنون استخدامها.

النائب العام: لكن كان لديهم الرغبة في التعلم.

- نعم يا سيدي وأبو شكر ذاته كان يريد أن يتعلم.

- ولماذا لم يتعلم؟ – الوقت لم يسمح بذلك".[١]

كل الصراعات التي وقعت بين النائب العام ومحامي الدفاع تعتبر صراعات صاعدة تطور الحدث فيها كما تم الإشارة إليها سابقا.

استفاد ممدوح عدوان من صراعات مختلفة في مسرحيته كالصراع بين السلطة والشعب. في هذا الصراع هيئة المحكمة هي ممثل السلطة وأبو شكر ممثل الشعب المظلوم الذي يحاكَمُ لأجل عدم تنفيذ أوامر السلطة. هناك صراع آخر وهو صراع داخلي ونفسي للحاجب؛ لأنه يقول:

"حين تلتقي عيناي بعيني إنسان أقوم بتعذيبه ترتج عظامي كقضبان كوخ تعرض لعاصفة،[٢] ولكنه يقوم بتعذيب الأشخاص؛ لأنه يجب عليه أن ينفذ الأوامر حتى يحصل على المال لأسرته. أيضا نرى صراعا صاعدا بين النائب العام ومحامي الدفاع لدرجة أن القاضي حذرهما عدة مرات:

ما هذه الفوضى؟ انكما تتشاجران هنا كالرعاع، اسكت أنت (لمحامي الدفاع والنائب العام) هل ستناقشان بهدوء أم ألغي المحاكمة وأنطق الحكم".[٣] ويستمر هذا الصراع لدرجة أن النائب العام يطلب محاكمة محامي الدفاع إلى جانب موكله.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

٥-٤. عنصرا الزمان والمكان

الأحداث المعروفة تأخذ شكلا في اثنين من الحاويات (الزمان والمكان) لأن العرض هو تقليد للحياة الحقيقية للإنسان، وحياة الإنسان نتيجة وجوده في حاويتي الزمان والمكان. يتضمن وحدة الزمان، بحيث لا تتجاوز المسرحيّة يوما كاملا، ووحدة المكان، بحيث تدور الأحداث في مكان معين. كل حادث له زمان ومكان عام، وله له زمان ومكان خاص أيضا.

---

[١] **المصدر نفسه**، ص٢٧١.

[٢] **المصدر نفسه**، ص٢٦٧.

[٣] **المصدر نفسه**، ص ٢٧٨.

هذه المسرحيّة تدور في محكمة بمدينة الموصل، وبعد الهجوم المدمر الذي تعرضت له تلك المدينة من قبل هولاكو، تمّ نقل المحكمة إلى حمص. تتعلق هذه المسرحيّة بالفترة الزمنية التي تعود إلى عام ١٢٥٨ والتي شهدت غزو هولاكو للبلدان العربيّة، مما أدي إلى سقوط بغداد وغيرها من البلدان العربيّة. أما الهدف الرئيس للكاتب فهو الإشارة إلى حملة إسرائيل على البلدان العربيّة من خلال إسقاط التاريخ، حيث يقوم الكاتب بتسوية المعادلة والإشارة إلى هجوم إسرائيل على الدول العربيّة. وقد جرت أحداث المسرحيّة في مكان واحد، وهو قاعة المحكمة المتضمنة منصة القاضي، ومكان محامي الدفاع والنائب العام والسجن الذي يتسمّر فيه المتهم. واستطاع الكاتب أن ينقلنا إلى جو المحكمة، والشهود والسجن.

٦-٦. البناء

لبناء هذه المسرحيّة شكل هرمي؛ أي تبدأ المسرحيّة بالأزمات والصراعات وتعرفنا بالشخصيات ثم تنمو وتتطور حتى تبلغ إلى ذروة الهرم وقمته، وفي النهاية تنحل الأزمة. يعرفنا الكاتب بالشخصيات والقصة في البداية ثم يعرّفنا بمزيد من الاتهامات المنسوبة إلى أبي شكر لتتصاعد الخلافات بعد ذلك، وفي النهاية تنتهي الخلافات بقرار أبي شكر وحاجب لمحاربة الأعداء.

المسرحيّة مؤلفة من فصلين، حيث تعرض في الفصل الأول خيوط الأزمة وهي محاكمة الرجل الذي لم يحارب وتعرفنا الشخصيات والعلاقات بينها فنعرف كل الشخصيات فيها كأبي شكر والنائب العام والقاضي ومحامي الدفاع ونفهم قصدهم من الحضور في المحكمة. كما يبدأ الفصل الأول مع كلام الحاجب الذي يخاطب الجمهور ويعرف المتهم وهو أبا شكر ويقول:

"هذا الرجل اسمه أبو شكر ال... (ينسى تتمة الاسم).

أبو شكر: العدناني.

– ليس مهما، العدناني، الغساني، الشيطاني... أي اسم آخر، فهو ببساطة، الرجل الذي لم يحارب، تصوروا رجلا لا يحارب، إنه يشبه هذا الرجل".[١]

[١] **المصدر نفسه**، ص ٢٦٦.

وفي الفصل الثاني يبين احتدام الصراع حتى يبلغ ذروته حينما اتهم النائب العام أبا شكر بأن ليس لديه أية مشاعر إنسانية وبأنه شرس ووحشي. وفي نهاية الفصل الثاني تنحلّ أزمة المحاكمة بهرب أبي شكر من المحكمة حتى يحارب العدوّ. وفي الحوار الأخير بين الحاجب وأبي شكر يبيّن أبو شكر سبب عدم خوفه من التحديق في أعين الناس قائلا:

"في سجني واجهت الموت وحدقت إلى عينيه.. لم يكن مخيفا كما كنت أتصور. سأواجهه هذه المرة في عيون الناس بلا خوف. هيا بنا. ها هي سيوفهم معلقة هنا. لقد تركوها للزينة. وهذا أول سلاح لنا. (يأخذ سيفا معلقا) هيا بنا. الحاجب: (يمد يده فيأخذ سيفا) هيا".[١]

يمكن تحليل الحبكة بشكل أعمق، حيث تتكون من عدة مراحل رئيسة: المقدمة، وتعقيد الأحداث، وبلوغ الذروة، وحل الأزمة. يجب توضيح كيفية تقديم الشخصيات، وظهور الصراع بين أبي شكر والنائب العام، وما يترتب على هذا الصراع من تصاعد التوتر، وصولاً إلى الذروة، حيث يتم اتهام أبي شكر بالشراسة وفقدان المشاعر الإنسانيّة.

في النهاية، يمكن التركيز على الفكرة الرئيسة للمسرحيّة، وهي تحدي الظلم والوقوف في وجهه، حيث يظهر أبو شكر في موقف شجاع يرمز لمقاومة القهر والسلطة الجائرة.

٦. توظيف عناصر المسرح عبر تقنية التغريب البريختية

كثرت الدراسات الفلسفية والجمالية حول هذا المؤثر التقني الذي استخدمه بريخت في مسرحه، ولا بد أن نشير أولا إلى أنه حينما يدور الحديث عن الطروحات الفلسفية لكل من (روسو) و(هيجل) و(ماركس) فأنه غالبا ما يتم الحديث عن (الاغتراب) و(التغريب) بمعنى واحد. أما في الدراسات الأدبيّة فإنه غالبا ما يستخدم مصطلح (التغريب) ولاسيّما أن بريخت طور المفاهيم الاغترابية الفلسفية عندما أدخلها إلى حقل الأدب والفن، وأضاف استراتيجيات كثيرة جعلت من (التغريب) مصطلحا قائما بذاته. فآل (التغريب) الى تقنية شكلية محضة وظيفتها التغيير. أما الاغتراب فهو مصطلح قيمي أكثر منه تقنية شكلية.

[١] **المصدر السابق**، ص٢٩٤.

وهذا التعريف يشبه تعريف بريخت للتغريب، حيث يقول: "إن تغريب حادثة ما أو شخصيّة ما يعني أولا وببساطة نزع البديهي والمعروف والواضح عن هذه الحادثة أو الشخصيّة وبالتالي إثارة الاندهاش والفضول حولها". [١]

وعموما فإن معظم التطويرات التقنية التي أجراها بريخت على مفهوم (التغريب) استعارها من الفلسفة والفنّ كالرسم والتصوير والموسيقى، فقد كان معجبا بفاغنر، فضلا عن السينما، حيث كان متأثرا بطريقة (شارلي شابلن) في التمثيل الايمائي الصامت، تلك الطريقة التي وظفها بريخت بالحاح في مسرحه.

"حاول مسرح بريخت أن يمزج بين الكلمة والموسيقى والصورة والحركة الإيمائية في محاولة لخلق مايسمى بـ (تداخل الفنون أو الأجناس الفنية) وكانت طريقته محاولة جريئة لتطوير الدراما المسرحيّة عبر توثيق مؤثر التغريب والمفهوم الملحميّ، كوسيلة تنشيط للموقف الثوري عند المتفرج والقارئ تجاه العالم الذي يسعى بريخت الى تغييره بفهمه أولا، وبمحاولة تجاوزه ثانيا، واعادة تركيبه من جديد ثالثا، وهي في نهاية المطاف محاولة لزحزحة المسرح الراسمالي التجاري، وإيجاد مسرح معادٍ للراسمالية ذي صفة فكرية أعمق عبر التعليم لا المتعة فحسب. فكأن بريخت قد تبنى شعار زميله الأكبر (جورج كايزر): الرأس أقوى من القلب". [٢]

٦-١. المسرح داخل المسرح

تعتبر تقنية المسرح داخل المسرح (Metatheater) من الأساليب المستخدمة في الفنون المسرحيّة، حيث يتم تقديم عرض مسرحي ضمن عرض آخر. هذا يعني أن الشخصيات في المسرحيّة الرئيسة تشارك في عرض مسرحي، مما يسمح للجمهور برؤية تداخل الأحداث والقصص بشكل متزامن. هذه التقنية تساهم في خلق تأثيرات درامية وتضيف عمقاً إلى العمل المسرحي من خلال استكشاف مواضيع متعددة في نفس الوقت.

[١] الزبيدي، قيس. **مسرح التغيير-مقالات في منهج بريخت الفني**، ص ١٩٢.
[٢] بنتلي، اريك، **نظرية المسرح الحديث**، ص ١٤٦.

من خلال عرض الأحداث بطريقة مزدوجة، يُشجع هذا الأسلوب الجمهور على التفكير بشكل نقديّ في الأحداث المعروضة. هذا التداخل يمكن أن يؤدي إلى مشاعر متضاربة لدى المتلقي حول ما يحدث.

في المسرحيّة التي نناقشها، يظهر استخدام المسرح داخل المسرح بوضوح في التفاعل بين الشخصيات ومواقفهم:

حادثة احتكار القمح: يشير الكاتب إلى واقعة احتكار القمح قبل بدء الحرب، مما يُلقي الضوء على الأبعاد الاجتماعيّة والسياسيّة للأحداث. هذا الحدث، الذي يبدو بعيداً عن المسرحيّة الرئيسة، يمكن أن يُعتبر بمثابة مسرح داخل مسرح، حيث يعرض موضوعاً سياسيّاً مهماً يساهم في فهم الوضع الحالي للشخصيات.

اللقاء في المحكمة: في هذا المشهد، يتم استدعاء الزوجة كشاهدة، مما يُدخل الجمهور إلى عمق الحكاية الشخصيّة لأبي شكر. يتم تقديم الحوار بطريقة تكشف التوترات والصراعات الداخلية. يتضح ذلك في قول الزوجة: "بل أنت فخر الرجال"، مما يُبرز الفجوة بين ما يعتقده أبو شكر عن نفسه وما يراه الآخرون فيه. هذا التعليق يُظهر كيفية تأثير السياق على تصورات الهوية.

أو في لقطة أخرى من المسرحيّة اتُّهم أبو شكر بأنه لا يستطيع أن يثبت شجاعته كرجل حينما يتعرض وطنه وعائلته للخطر. وكل هذه الإتهامات تقرأ في المحكمة وعندما استدعي النائب العام زوجته كشاهدة يسأله:

"النائب العام: جاء في إفادتك أنكما وأنتما مهاجران تحدثتما بتصرفات معينة؟ وأنه كان منفعلا جدا. حدثينا عن هذا الأمر.

الزوجة: آه، تذكرت. ونحن مهاجران بغتة أحس كأن مسا ضربه. يومها قال إن تصرفه ليس تصرف رجل.

أبو شكر: إن تصرفي ليس تصرف رجل.

الزوجة: بل أنت فخر الرجال".[١]

[١] عدوان، ممدوح. **محاكمة الرجل الذي لم يحارب**، ص ٢٩٠

هكذا تدخل مسرحيّة أخرى خلال المسرحيّة الأولى وهي من أساليب التغريب التي تكثر في هذه المسرحيّة.

٦-٢. التغريب في العنوان واسماء الشخصيات

أول ما يمكن أن نلاحظ في المسرحيّة من التغريب هو العنوان. إذ يبدأ عدوان في التغريب من العنوان بإدخاله التناقض الظاهري بين لفظة (المحاكمة) و(لم يحارب) أي عدم ارتكاب الفعل يثير استفهاما لدى المتلقي، فالجريمة عادة ووفق معلومات عامة للناس هي فعل يقترفه المجرم فيترتّب ويتوجّب عليه العقاب، فهذا التناقض الظاهري وذلك من أول المطاف يعمل على استفزاز المتلقي وإبقائه يقظاً ويزيده استعداداً فكرياً ونفسياً لمتابعة الحدث كعملية فكرية يستبدل الكاتب طابعها الأرسطي للتسلية بطابع نقديّ وتعليمي.

إضافة إلى ذلك نرى تلاعب عدوان باسم الشخصيّة الأكثر تكراراً في المسرحيّة ألا وهي شخصيّة أبي شكر التي ترمز إلى الشعب العربيّ فينزل عليها لعبة التأريخية، حيث يمنحها صبغة تاريخية وذلك بإضافة اسماء أجداد العرب عليها على لسان الحاجب الذي هو أيضاً من جماعة الشعب المسحوق وينكشف لنا ذلك عندما ينسى الحاجب تتمة اسم أبي شكر، فيناديه بالعدناني مرة ومرة أخرى بالغساني سخرية:

"الحاجب: أما هذا الرجل فاسمه أبو شكر ال.. (ينسى تتمة الاسم).

أبو شكر: العدناني.

الحاجب: ليس مهما: العدناني، الغساني، الشيطاني، أي اسم آخر". [١]

فأتى بذلك عدوان وعلى لسان الحاجب ليذكر المتلقي بجذوره العربيّة العريقة والقديمة وأنه قد فقد مكانته التاريخية الرفيعة وشأنه العربيّ العالي وقد أصبح على وشك تضييع موروثه الثقافي الأصيل فلم يبق منه سوى أسماء لا تحط بأحدٍ ولا ترفعه شأناً وأن الشعب العربيّ أصبح سلّما ترتقيه السلطات الحاكمة غير المؤهلة ومركبا تمتطيه لتنال منالها من سيطرة أشمل واستغلال أكثر للشعب

[١] **المصدر السابق**، ص ٢٦٦.

العربيّ، حتى وإن تمّ ذلك بتحطيم شعوبهم وبمساندة العدو على استعمارها. إضافة إلى أن المسرح الملحميّ يقترن عادة بالرمز، إذ يرمي إلى تبيين مشكلات مجتمعه والإشارة إليها في ظروف لا تسمح له بالإعلان الصريح عنها فيلجأ كاتب هذا المسرح إلى لغة الرمز، وهو ما نراه في مسرحيّة عدوان هذه، فإن تسمية الشخصيّة الأكثر ذكراً في المسرحيّة والتي ترمز للشعب العربيّ بـ (أبي شكر) وابنه بعبد الشكور تلوّح إلى صفة الشعوب العربيّة عامة تجاه ما تواجهه من ظلم وظروف حرجة واستغلالها من قبَل حكوماتها الجائرة والسلطات الإستعمارية؛ فهي شعوب راضية بكل ما يصبّ على رأسها من ظلم لا تحرك ساكنا ولا ترفع صوتاً في معارضة هذه الظروف القاسية. وقناعتها السلبية هذه هي من الأسباب الرئيسة في تزايد قساوة الظروف عليها وشدتها ويأتي ذلك على ضوء نظرة عدوان الواقعية القائله بضرورة إيجاد التغييرات اللازمه للواقع غير المطلوب على يد المواطن. كما تفرض هذه النظرة على الكاتب إظهار السلبيات التي يعاني منها مجتمعه وجذورها التي يجب كشفها ومعالجتها وإيجاد حلول للتخلص منها:

"المتهم: لم أسجن نفسي طبعا.

الحاجب: (بحدة) بل أنت سجنت نفسك، سمحت لهم أن يسجنوك. وسمحت لهم أن يسجنوني معك". [١]

"المتهم: لكنك مثلي؟

الحاجب: مثلك؟ كيف؟ أنا جندي أنفذ الأوامر: مقلدا لهجة الأوامر مرة أخرى، احرس هذا المجرم. احرسه. خذ أبنائي لاعبهم". [٢]

٦-٣. الحوار

تالي منصات التغريب في المسرح التعليمي هو الحوار الذي يمكن أن يتصف بأنه الوسيلة الأكثر أهمية وفاعليةً للتعبير المسرحي. فالحوار يحمل أفكار الكاتب وما ينوي إيصاله للمتلقي

[١] **المصدر السابق**، ص ٢٩٣

[٢] **المصدر نفسه**، ص ٢٨٢

وكثيراً ما، ولا سيما في المسرح التعليمي، يتَقَولَب بقالب الرمز لما تحيط بكاتبه من ظروف سياسيّة مانعه لحرية التعبير.

ينقسم الحوار في هذه المسرحيّة، حسب الطول والقصر، إلى قسمين؛ فمنه الموجز والقصير ومنه المطول والكثير، حيث خصص الكاتب الأول للطبقة العليا في الحكومة والثاني للطبقة المتدنية مبرزاً بذلك قدرة كل طبقة وحرية تصرفها في شؤون الشعب. فنرى القاضي وهو الذي يرمز إلى الطبقة العليا في الهرم السلطوي لا يتكلم إلا بالإيجاز، نقيض ما نراه في كلام الطبقات الأدنى، حيث يمثلها الحاجب والشهود والزوجة وأبو شكر نفسه. يلوّح هذا الإيجاز والإطالة إلى التميز والتضاد الطبقي فلا حاجة للطبقات العليا بإطالة الكلام، حيث لا تُطالَب بأداء شروحات ولا يتوجبّ عليها تقديم أي توضيحات على كلامها، بل إنها تلقي الأوامر وعلى مَن دونها أن يلبّي ويطيع وينفذّ طوعاً أو كرهاً وذلك عكس الطبقات الدنية فإنها دائما يجتاحها الخوف من أعلاها وتكون دائما بمحل سوء ظنهم فخشية أن يحكم عليها بالخطأ أو بعبارة أفصح بالظلم فتري أن تطيل الكلام في الشروحات والتوضيحات حماية لنفسها من حكمهم الظالم وأخطائهم القاسية بحقها. وأحيانا الإكثار من الكلام ينشأ من آلام هذه الطبقة وهمومها المكبوتة في داخلها فتقوم بالتنفيس عن نفسها بالكلام المطول كما نرى في حوار أبي شكر أثناء استذكار أيامه الحزينة وانطلاقه في حديثه عن ويلات الوطن ونكبات ابنه:

"عبد الله: (مواسيا) يا أبا شكر.. ما الداعي لذلك؟ ابنك بخير.

أبو شكر: بخير؟ وهو بين أيديهم الكفرة.. ماذا فعل لهم؟ ألا يخافون الله؟ أين نذهب؟" [١]

أو يكون ذلك من تخلف الأمة العربيّة الفكري وعدم وعيها بحقوقها البشرية المنتج لضعفها في إستيفاء تلك الحقوق والدفاع عن نفسها ضد الطبقة البرجوازية وما تحكم به عليها من الزور:

"الضابط: لا أدري.. كنت أحسب نفسي مسؤولا عن الهزيمة.. ولكنني لم أعد أعرف من المسئول أنا؟ أم أنتم؟ أم جنودنا؟ أم قادتنا؟" [٢]

[١] **المصدر السابق**، ص ٢٨٥.

[٢] **المصدر نفسه**، ص ٢٩٢.

يمكن درج تقنية التساؤل ضمن تقنية الحوار وتتحقق على صورتين، فهي إما مساءلة النفس أو المونولوج، وإما تساؤل بين شخصيتين في المسرحيّة أو الديالوج. وتعمل هذه التقنية كغيرها من تقنيات التغريب على كسر الإيهام واستفزاز وعي المتفرج ومنعه من الاندماج مع الممثل والمشهد، كما تحمل وذلك بطبيعة المسرح التعليمي تلويحات الكاتب ودلالاته الضمنية.

في الواقع، يقوم الكاتب بطرح أسباب المشاكل التي يعاني منها مجتمعه مباشرة أو غير مباشرة على شكل أسئلة، وذلك على لسان شخصياته المسرحيّة ينتج عنها صدمة للمشاهد تلفت انتباهه، ويسلط الضوء عليها داعياً أياه للتفكير بها ونقدها وذلك بما يرافقها من عناصر أخرى تدعم هذه الغاية التي يقودها الكاتب إرادياً.

"عبد الله: توكل بالله يا أبا شكر. لا أظن أن الخليفة يرضى عن تصرفاتهم هذه إن عرف بها.

أبو شكر: وماذا يهمني إن كان يعرف أم لا يعرف.. ابني في السجن والناس يعيشون في رعب دائم منهم.. لا يعرف؟ ولماذا لا يعرف؟ ومن الذي يجب أن يعرف؟".[١]

يعتمد التغريب في الحوار على تقنيات أخرى، من بينها التغريب والجست (أو الإيماءة)، وهي تقنيات تهدف إلى تحفيز التفكير النقديّ لدى المتلقي بدلاً من الإيحاء العاطفي التقليديّ. الجست[٢] أو الإيماءة تعتبر أداة أساسية في المسرح البريختي. لا تُستخدم فقط للتعبير عن المشاعر، بل تحمل دلالات رمزية تتماشى مع موضوع العرض. كل إيماءة تؤديها الشخصيات تُستخدم لنقل رسالة أو فكرة معينة، مما يساهم في فهم الجمهور للمعاني العميقة للنص.[٣]

في المسرح الأرسطي، الإيماءة تُستخدم لتسهيل الاندماج العاطفي مع الشخصيات، بينما في المسرح البريختي، تأتي الإيماءة كأداة للتغريب وكوسيلة لنقل الأفكار. تعتبر الإيماءة في المسرح البريختي غير منفصلة عن التغريب؛ فكلاهما يعملان معاً لتعزيز الرسائل الاجتماعيّة والسياسيّة التي يسعى الكاتب إلى توصيلها. ومن ثم، تكون الإيماءة وسيلة فعالة لنقل المعاني المعقدة وتعميق تجربة المتلقي. ولا تكون الإيماءة هي الفارق والحد الفاصل بين المسرح الأرسطي والبريختي

[١] **المصدر نفسه**، ص ٢٨٦.

[2] Brecht, Bertolt. **The Good Person of Szechwan**. P:155.

[3]. Brecht, Bertolt. **Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic**. P:144

وإنما تختلف وظيفياً في المسرحين ففي المسرح الأرسطي توظف الإيماءة لتعميق تمثيل الشخصيّة وذلك لكي يندمج المشاهد معها ولزيادة متعته وتسليته، بينما تعمل في المسرح البريختي على دعم تقنية التغريب، إذ تمنع المتفرج من الاندماج مع المشهد فكثيراً ما تأتي مغايرة للمشهد أو الشخصيّة لتثير تساؤل المتلقي وتستفزّ استفهامه، وذلك إضافة إلى كسر الإيهام وتحفيزه على التفكير الناقد. كما نرى في المشاهد التالية على سبيل المثال ولا الحصر أن يتثاءب القاضي في إحدى المشاهد أو يمد يده ليخرج حكماً قد كتب من قبل أن تنتهي محاكمة المتهم ويدلي بدفاعه عن نفسه، حيث تدل هذه الإيماءات على عدم اهتمام القاضي الممِثل للحكومة بشؤون الشعب ومصيرهم كما تُرينا جور السلطة الحاكمة التي تضحّي بشعبها وذلك حفاظاً لسلطتها ومنافعها.

"القاضي: (يتثاءب) قلنا اختصروا من المقدمات.. ادخل في لبّ الموضوع.

النائب العام: يقلب بعصبية عدة أوراق ثم يقرأ، ولهذا فإنني أطلب إعدامه.

محامي الدفاع: لماذا؟

يكتشف أنه قلب ورقة أكثر من اللازم" [١]

"أبو شكر: يا سيدي إنني أرى ..

القاضي: صارخا بحزم، اسكت أنت! (لمحامي الدفاع والنائب العام) هل ستتناقشان بهدوء أم ألغي المحكمة وأنطق الحكم (يمد يده إلى جيبه)". [2]

محامي الدفاع: "لقد كان موكلي دائما عميق الارتباط بالناس.. (ينتبه إلى أن القاضي قد نام فيصرخ بصوت حاد ليوقظه) وهذا هو دفاعي" [٣]

أو نرى في مشهد آخر أن الحاجب وهو من فئة الشعب:

"الحاجب: يتجه نحو المتهم فيضع القيد في إحدى يديه وطرفه الأخر في إحدى يدي المتهم بحيث يقيدان معاً.. ينظر إلى الجمهور". [٤]

---

[١] عدوان، ممدوح. **محاكمة الرجل الذي لم يحارب**، ص ٢٧٥.

[2] **المصدر نفسه**، ص ٢٧٨.

[٣] **المصدر نفسه**، ص ٢٨٩.

[٤] **المصدر نفسه**، ص ٢٨٠.

وهذه الصورة الناطقة تهدي المتفرج إلى أن عيش الشعب ومصيره مُرتهِن ببعض، حيث لا تتحقق حرية الفرد إلا بنضاله من أجل حرية الشعب كافة.

٦-٤. تغريب الزمان والمكان

يلمح الكاتب على ما يبدو إلى القمع الحكومي السائد في زمن وقوع أحداث المسرحيّة، والمراد هو زمن وقوع حرب حزيران عام ١٩٦٧م، حيث كانت الحكومات العربيّة تضع قيودا على فكر الأديب والناقد، فيلجأ الأديب هرباً من قمع السلطه الحاكمه لوسائل وسبل تمكنه من طرح القضايا السياسيّة والاجتماعيّه المختلفة التي يعاني منها مجتمعه وذلك في صورة مغربة تحجب عنه عيون الحكام كما تصدم ذهن المشاهد بما يعرض أمامه فتدعوه للتفكير فيه ونقده بشكل موضوعي بعيد عن العاطفة ومنها التغريب في الزمان والمكان كما فعل عدوان في مسرحيته هذه. ففي ظل هذه التقنية يروي الكاتب روايته في حقل الماضي ويختار ظروفاً زمنية أكثر مماثلة لما يقصد التلويح إليه من واقعه المعيش وهذا ما يسمي بتغريب الزمان وهو إحدي تقنيات التغريب البريختي. ففي المسرحيّة، يستخدم الكاتب هذه التقنية المسماة بالتأرخة أو الاسترجاع تلويحاً، حيث يردّ الأحداث فيها إلى الماضي، مع أنه لا ينوي تقديم الأحداث التي وقعت في الماضي وإنما يلبسُ الحوادث ثوباً تاريخياً لإيقاظ المتلقي وإثارة وعيه بالحاضر وبناء موقف نقديّ لديه إزاء واقعه المعيش ويطالبه بالتفكير فيه أولا ونقده ثانياً والحكم عليه ثالثاً، وذلك بالمقارنة العقلية التي يطالِبه بإجراءها.

التأرخة أو الاسترجاع (Flashback) هي تقنية سردية تُستخدم في الأدب والمسرح والسينما لعرض الأحداث التي وقعت في الماضي، وبالتالي تُتيح للمتلقي فهم السياق التاريخي أو الشخصي للشخصيات أو الأحداث[1]. التأرخة تُعرف بأنها وسيلة لعرض المشاهد أو الأحداث التي حدثت سابقاً في زمن السرد. يتم استخدامها لإعطاء الجمهور خلفية عن الشخصيات أو لتفسير

[1] Murray, Christopher. **The Oxford Guide to Literature in English Translation**. P:87

الأحداث الحالية من خلال رؤية ما حدث في الماضي. تعزز هذه التقنية من فهم المتلقي للأحداث والشخصيات، مما يجعل السرد أكثر عمقاً[1]. تُستخدم التأرخة لأغراض متعددة، منها:

تطوير الشخصيّة: تساهم في استكشاف خلفية الشخصيات ودوافعها.

تفسير الأحداث: تساعد في تفسير الأفعال الحالية بناءً على التجارب الماضية.

بناء التوتر: تخلق نوعاً من التوتر الدرامي عندما تكشف معلومات غير معروفة سابقاً.[2]

في المسرح، تُستخدم التأرخة لخلق تفاعل بين الحاضر والماضي. يمكن أن تُعرض المشاهد الماضية من خلال حوار الشخصيات أو عبر استعراض بصري على المسرح، مما يسمح للجمهور برؤية الأحداث بشكل ديناميكي.

بناءاً على هذا، يستحضر عدوان حملة التتار وما خلّفت من دمار عظيم لمنجزات العرب الحضارية باعتبارها مماثلة للإمبريالية العالمية المعاصرة التي تفعل بالناس كما فعل التتار بأسلافهم إضافة إلى شباهة تلك الحقبة الزمنية بالحقبة الزمنية الراهنة وما يحصل فيها للمجتمعات العربيّة وثقافتها وحضارتها ليحثّ بذلك المشاهد إثر هذه المشابهه الواضحة على عقد مقارنة بين الماضي والحاضر ويستفزّ عقله ويحفزه للمساهمة في تحديد مصيره وبناء مستقبل أفضل. ويؤكد هذا الاستخدام المغرّب استعمال عدوان لألفاظ معاصرة متعددة تستخدمها الشخصيات في المسرحيّة، ومنها (الجلسة السرية) و(أمر عرفي) و(الهيئات) و(الدوائر) و(المؤسسات الحكومية) وغيرها مما لم تكن تُستعمل في الفترة التي تُروى فيها المسرحيّة.

ويقوم عدوان بتغريب المكان أيضاً، وذلك إضافة للزمان، حيث جعل بغداد رمزاً لحاضر العواصم العربيّة وذلك لمماثلتها لها في ما حصل من نكبات وتدمير للمآثر والحضارة العريقة وتهجير للأبناء.

[1] Bordwell, David, and Kristin Thompson. **Film Art: An Introduction**.P: 194

[2] Aristotle. **Poetics**. P: 102

٦-٥. تحطيم الحائط الرابع

في هذه التقنية، يعتمد الكاتب، بنظرة بريختية، على المتفرج بصفته مندوب الشعب وأحد عناصر العرض في المسرح وكائنا قابلا للتغيير، حيث يكون هذا التغيير بيده ورهن إرادته، فيدخل الكاتب الملحميّ الجمهورَ حيز النقاش الفكري والنقد ويمنحه دوراً منتجاً فعالاً ناقداً في العرض المسرحي ويكلّفه بنظرة نقديّة تجاه ما يعرض أمامه[١]. فلذلك يقوم عدوان، تطبيقاً لهذه التقنية على مسرحه، بتحطيم الحائط الرابع الفاصل بين الممثل والمتفرج في مسرحيّة (محاكمة الرجل الذي لم يحارب) منذ البداية وكسر الإيهام ومنع المتفرج من الاندماج مع الحدث، حيث نرى الحاجب يقوم بدور الراوي ويخاطب الجمهور فيسرد لهم الأحداث ويشرح لهم موضوع المسرحيّة ويحللها مبيناً لهم دافع المحكمة في إبقاء أبي شكر متهماً:

(يظهر الحاجب، وهو يرتدي زي المحكمة الرسمي، وينظر إلى الجمهور بنظرة استنكار)

الحاجب: (يخاطب الجمهور وكأنه فوجيء) ماذا أرى؟ جمهور؟ من سمح لكم بالدخول؟ هذه ليست محكمة عادية، أنها معقودة في السر" [٢]

هنا يتحدث الحاجب مباشرة إلى الجمهور، مما يكسر الحاجز بين الشخصيات والمشاهدين. هذه التقنية تُظهر أن الحاجب واعٍ لوجود الجمهور، مما يجعله يواجههم كجزء من العرض، وهو ما يُعرف بتقنية التغريب في المسرح الملحميّ.

تعكس ردود فعل الحاجب على وجود الجمهور شعوراً بالاستغراب، مما يثير تساؤلات حول طبيعة المحكمة. هذا يضيف عنصراً من الفوضى والقلق، حيث يشعر الجمهور بأنهم متواجدون في مكان سري وغير اعتيادي، مما يثير حماسهم ويشجعهم على التفكير في القضايا المطروحة.

استخدام الحاجب لتعبير "محكمة سرية" يعكس عدم الشفافية في النظام القضائي، مما يشير إلى الفساد أو الاستبداد. هذا النوع من النقد الاجتماعيّ يُعتبر من السمات الرئيسة في أعمال ممدوح عدوان.

---

[١] بريخت، برتولد. **نظرية المسرح الملحمي**، ص ١٠٩.

[٢] عدوان، ممدوح. **محاكمة الرجل الذي لم يحارب**، ص ٢٦٦.

يستعمل الحاجب لغة واضحة وبسيطة تعكس حالة من الانزعاج، وهو ما يساهم في الوصول إلى الجمهور بطريقة مباشرة وسهلة الفهم. هذا يسهم في تعزيز فكرة أن ما يحدث في المحكمة ليس مجرد مسرحيّة، بل هو انعكاس للقضايا الحقيقية التي يواجهها المجتمع.

يتماشى هذا النص مع الموضوعات الأوسع للمسرحيّة، والتي تتناول مسألة الحرب، الوطنية، والعدالة. إذ يظهر الحاجب كممثل للسلطة التي تعاني من الفساد وتتجاهل القيم الحقيقية للعدالة، وهو ما يدعو الجمهور للتفكير في دورهم في هذا السياق.

هذا النص القصير يُظهر كيف يستخدم ممدوح عدوان تقنيات المسرح الملحميّ لتحدي المفاهيم التقليديّة للدراما، ويدعو الجمهور إلى التفكير النقديّ في الواقع المعاصر. فمن خلال التغريب واستخدام لغة بسيطة وصريحة، يجذب عدوان الانتباه إلى قضايا معقدة بطريقة فعالة ومؤثرة.

٧. النتيجة

هذه المسرحيّة حول أبي شكر الذي يُحاكم بسبب عدم محاربته في غزو التتار. يمثل أبو شكر شخصية البطل التي تكون نامية ومتطورة منذ البداية حتى النهاية. في البداية هو شخص في شكّ كبير حول محاربة العدوّ، وفي المحكمة لا يُسمح له أن يتكلم أبدا.

الحاجب وأبو شكر هما الشخصيتان اللتان تتكاملان في المسرحيّة ليصلا، بعد الشكّ، إلى النتيجة الصحيحة. أما القاضي في المسرحيّة فهو يتكلم عن أمور اخلاقية مثل العدالة وغيرها ويتظاهر بها ولكنه لا يعمل بها، وبالتالي نرى خلال المسرحيّة أنه قد أعدّ الحكم من قبل وحتى مِن قبل أن يستمع إلى دفاع محامي الدفاع.

مسرحيّة محاكمة الرجل الذي لم يحارب مليئة بالحوارات بين أشخاص مختلفين؛ كالحوار بين الحاجب والقاضي، والحوار بين الحاجب وأبي شكر، والحوار بين النائب العام ومحامي الدفاع وسائر الحوارات التي من الممكن أن نجدها في المسرحيّة. كل حوار مخصص للشخص الذي يقوم بتنفيذه. ولا يوجد في هذه المسرحيّة حوار داخليّ، بل كل الحوارات التي توجد فيها من نوع

الحديث الجانبي. تبدأ المسرحيّة بالحديث الجانبي عندما يخاطب الحاجب الجمهور. الحوار باللغة العربيّة الفصحى هو من ميزات المسرحيات التاريخية مثل المسرحيّة المذكورة.

في مسرحيّة "محاكمة الرجل الذي لم يحارب"، يظهر الصراع النفسي الداخلي بوضوح في حالة أبي شكر عندما استلم الأسلحة وأراد أن يحارب، لكنه واجه مشكلة عدم معرفته بكيفية استخدامها. هنا يظهر الصراع بين واجبه كمواطن يرغب في الدفاع عن الوطن وبين عاطفته كوالد يريد حماية عائلته. يتضح هذا التوتر في المشهد الذي يستجوب فيه النائب العام عبد الله حول مسألة استلام الأسلحة، حيث يعترف عبد الله بأن معظم الذين أخذوا سيوفا لم يكونوا يتقنون استخدامها. هذا الصراع الداخلي يعكس التردد وعدم الاستعداد، ويبرز التناقض بين النية الجيدة والقدرة الفعلية، مما يعمق فهم الجمهور لمعاناة الشخصيّة.

أهم صراع نفسي داخلي وقع عندما استلم أبو شكر أسلحة وأراد أن يحارب بها ولكنه لم يكن يعرف طريقة استخدامها، فواجه صراعا بين الواجب والعاطفة، حيث كان يريد الدفاع عن الوطن كمواطن ملتزم، ولكنه، من جهة أخرى، كان يريد الدفاع عن عائلته كوالد مشفق.

استفاد ممدوح عدوان من صراعات مختلفة في مسرحيته كالصراع بين السلطة والشعب. في هذا الصراع هيئة المحكمة هي ممثل السلطة وأبو شكر ممثل الشعب المظلوم الذي يحاكَمُ لأجل عدم تنفيذ أوامر السلطة.

استعان الكاتب المسرحي بالأحداث التاريخية كغزو التتار والأحداث التي يبتدعها خيال الكاتب مثل محاكمة هذا الرجل أثناء غزو العدو، حيث كان كل حدث في المسرحيّة سببا ومقدمة للحدث الذي يليه، مثل كون بدء الحرب سببا لاحتكار القمح، واستلام الأسلحة سببا لمحاكمة الرجل. فنرى أن بعض الشهود يشهد مرة لصالح أبي شكر ومرة ضده، وكل ما هنالك مجموعة من التهم التي تنسب لأبي شكر وشهادة شهود مختلفين وكل هذه الأحداث تجعل الجمهور يفكر ويجد الحقيقة وهذه إحدى ميزات المسرح البريختي.

في المسرحيّة التي نناقشها، يظهر استخدام المسرح داخل المسرح بوضوح في التفاعل بين الشخصيات ومواقفهم: حادثة احتكار القمح-اللقاء في المحكمة.

يبدأ عدوان في التغريب من العنوان بإدخاله التناقض الظاهري بين لفظة (المحاكمة) و(لم يحارب) أي عدم ارتكاب الفعل، ليثير استفهاما لدى المتلقي. تلاعب عدوان باسم الشخصيّة

الأكثر تكراراً في المسرحيّة ألا وهي شخصيّة أبو شكر التي ترمز إلى الشعب العربيّ فينّزل عليها لعبة التأريخية، فيناديه بالعدناني مرة وبالغساني ومرة أخرى سخريةً. نرى القاضي وهو الذي يرمز إلى الطبقة العليا في الهرم السلطوي لا يتكلم إلا بالإيجاز نقيض ما نراه في كلام الطبقات الأدنى، حيث يمثلها الحاجب والشهود والزوجة وأبو شكر نفسه. وأحيانا ينشأ الإكثار في الكلام من آلام هذه الطبقة وهمومها المكبوتة في داخلها فتقوم بالتنفيس عنها بالكلام المطوّل كما نرى في حوار أبي شكر أثناء استذكار أيامه الحزينة وانطلاقه، في حديثه عن ويلات الوطن ونكبات ابنه.

يقوم عدوان بتغريب المكان، إضافة للزمان، حيث جعل بغداد رمزاً لحاضر العواصم العربيّة وذلك لمماثلتها ها في ما حصل من نكبات وتدمير للمآثر والحضارة العريقة وتهجير للأبناء.

هذا النص القصير يُظهر كيف يستخدم ممدوح عدوان تقنيات المسرح الملحميّ لتحدي المفاهيم التقليديّة للدراما، ويدعو الجمهور إلى التفكير النقديّ في الواقع المعاصر. من خلال التغريب واستخدام لغة بسيطة وصريحة. يجذب عدوان الانتباه إلى قضايا معقدة بطريقة فعالة ومؤثرة.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر العربيّة

أ. الكتب

١. بروك، بيتر، **المكان الخالي**، ترجمة: سامي عبد الحميد ، جامعة بغداد: كلية الفنون الجميلة. ١٩٨٣.

٢. بنتلي، اريك، **الحياة في الدرامة**، ترجمة: إبراهيم جبرا، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ١٩٨٢.

٣. بنتلي، اريك، **نظريّة المسرح الحديث**، ترجمة: يوسف عبدالمسيح، دارالثقافة، ١٩٨٦.

٤. بريخت، برتولد. **نظرية المسرح الملحميّ**. ترجمة: جميل نصيف. بيروت: عالم المعرفة. (د. ت).

٥. بلبل، فرحان، **من التقليد إلى التجديد في الأدب المسرحي السوريّ**. دمشق: منشورات المعهد العالي للفنون المسرحيّة. ٢٠٠٢م.

٦. بليزايتون، كاترين، **مسرح ميرخولد وبريخت**، ترجمة: جميل نصيف، سوريّا: منشورات وزارة الثقافة. ١٩٩٧.

٧. جاسكوين، بامبر، **الدراما في القرن العشرين**، ترجمه: فتحى، القاهرة: دار الكتاب العربيّ. ١٩٦٥.

٨. الزبيدي، قيس. **مسرح التغيير-مقالات في منهج بريخت الفني**. بيروت: دار ابن رشد. ١٩٧٨م

٩. عدوان، ممدوح. **محاكمة الرجل الذي لم يحارب** . بيروت: دار ابن رشد للطباعة والنشر لبنان، ١٩٤١.

١٠. فتح الله، رنيا، **الاتجاه الملحميّ في مسرح الفريد فرج**، الهيئة المصرية العامة للكتاب السلسلة: دراسات أدبيّة، ١٩٩٨.

١١. وهاينن وبريشت، **النظريّة السياسيّة والممارسة الأدبيّة**، ترجمة: أبراهيم أبراش، الجندى للنشر. ٢٠١٥.

ب: المجلات

١٢. أبو سنة، منى سعد. (١٩٧٩م). «الاغتراب في المسرح المعاصر من خلال مسرح برتولد برشت». **عالم الفكر** ١ (١٠): ٦٨-٣٣.

١٣. حمادة، إبراهيم. (١٩٧٧م). «مفهوم التغريب في مسرح بريخت». **مجلة الأقلام** ٢ (٩): ٤٥-٧١.

١٤. سكران، رياض موسى. (٢٠٠١م). «إشكالية التغريب والتلقي في فلسفة المسرح الملحميّ». **مجلة الموقف الثقافي** ١ (٣١)، ٢٠٠١، ٣١-١٢.

١٥. عثمان، أحمد. (١٩٨٢م). «قناع البريختية - دراسة في المسرح الملحميّ من جذوره الكلاسيكية إلى فروعه العصرية». **مجلة فصول** ٢ (٣)، ١٩٨٢، ٤١-٥٦.

ثانيا: المصادر الإنجليزيّة:

أ. الكتب

16. Aristotle. **Poetics**. Translated by Richard Janko, Hackett Publishing Company, 1987.

17. Bordwell, David, and Kristin Thompson. **Film Art: An Introduction**. McGraw-Hill, 2010.

18. Brecht, Bertolt. **Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic**. Hill and Wang, 1964.

19. Brecht, Bertolt. **The Good Person of Szechwan**. Methuen Drama, 2000.

20. Murray, Christopher. **The Oxford Guide to Literature in English Translation**. Oxford University Press, 2000.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دراسات في اللغة العربية وآدابها
(مجلة دوليّة محكّمة)

بهره مندی از عناصر تئاتر حماسی در «محاكمة الرجل الذي لم يحارب» و تأثیر آن بر بیگانه‌سازی در پرتو نظریه *برتولت بریشت*

طاهره چال دره* ؛ احمد محمدی‌نژاد پاشاکی** ؛ سلام حمزه معیوف الشنابره***

مقاله علمی-پژوهشی
صص ١٣٥- ١٠١
DOI: 10.22075/lasem.2025.37390.1479

چکیده:

استدلال نمایشنامه «محاكمة الرجل الذي لم يحارب» اثر ممدوح عدوان یکی از برجسته‌ترین آثار نمایشی است که بازتاب تنش‌های اجتماعی و سیاسی در جهان عرب است. هدف این پژوهش تحلیل چگونگی بهره مندی ممدوح عدوان از عناصر تئاتر حماسی در پرتو نظریه برتولد برای تجسم این تنش‌ها روی صحنه می‌باشد و واقعیت جامعه عرب و مسائل در هم تنیده آن را منعکس می‌کند. همچنین شخصیت‌های اصلی و تحولات آن‌ها را تحلیل می‌کند تا بازتاب تعارضات اجتماعی و سیاسی را در اثر نمایشی نشان دهد. این مطالعه بر رویکرد تحلیلی انتقادی تکیه دارد. نتایج این تحقیق، بیانگر آن است که این نمایشنامه به طور برجسته تنش‌های اجتماعی و سیاسی را از طریق توسعه شخصیت‌ها و درگیری‌ها منعکس می‌کند. نمایش با یک گفتگوی جانبی شروع می‌شود که حاجب، مردم را مورد خطاب قرار می‌دهد و دیالوگ کوتاه و دقیق است، مانند گفتگوی عبد الله و ابوسلیم. مهمترین درگیری بیرونی که در نمایشنامه با آن مواجه می‌شود، درگیری بین مدعی العموم و وکیل مدافع است که در آن تعارض علت درگیری است و هر درگیری شدیدتر از درگیری قبل از آن است. نمایشنامه از دو پرده تشکیل شده است. در پرده اول سرآغاز بحران را ارائه می‌دهد که همان محاکمه مردی است که نجنگیده است. ما با شخصیت‌ها و رابطه بین آنها آشنا می‌شویم. همچنین با تمام شخصیت‌های آن مانند ابوشکر، مدعی العموم، قاضی و وکیل مدافع آشنا می‌شویم و قصد آنها را برای حضور در دادگاه متوجه می‌شویم. در پرده دوم نمایش، درگیری اوج می‌گیرد تا زمانی که مدعی العموم ابوشکر را متهم به نداشتن احساسات إنسانی می‌کند. عدوان با وارد کردن تضاد ظاهری بین کلمه (محاکمه کردن) و (در حالی که جرمی مرتکب نشده) به معنای عدم ارتکاب عمل، شروع به بیگانه‌سازیِ عنوان می‌کند که در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند. عدوان نام شخصیتی به نام، ابوالشکر را اغلب تکرار می‌کند؛ وی نام ابوالشکر که نماد مردم عرب است، را بازیچه قرار می‌دهد و یک بازی تاریخی با او انجام می‌دهد و یک بار او را العدنانی و بار دیگر الغسانی را به منظور تمسخر می آورد.

کلیدواژه‌ها: نمایشنامه سوریّه، نمایشنامه حماسی، برتولت بریشت، ممدوح عدوان، نمایشنامه «محاكمة الرجل الذي لم يحارب».

---

* – دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی،واحد گرمسار،دانشگاه آزاد اسلامی،گرمسار،ایران. (نویسنده مسؤول). ایمیل:t.chaldareh@iau.ac.ir

** – استادیار، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه گیلان، رشت، ایران.

*** – کارشناسی ارشد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه ادیان ومذاهب، قم، ایران.

تاریخ دریافت: ١٤٠٤/٠١/٢٧ هـ.ش= ٢٠٢٥/٠٤/١٦م- تاریخ پذیرش: ١٤٠٤/٠٤/٣١هـ.ش= ٢٠٢٥/٠٧/٢٢م.