

تاريخ الإرسال (2019-09-04)، تاريخ قبول النشر (2020-02-15)

د بسمة عودة سلمان الرواشدة

اسم الباحث:

جامعة البلقاء التطبيقية - الأردن

¹ اسم الجامعة والبلد:

* البريد الإلكتروني للباحث المرسل:

E-mail address: basma_rawashdeh@bau.edu.jo

محتوى مسرحية (محاكمة الرجل الذي لم يحارب لممدوح عدوان) وبناؤها الفني دراسة تحليلية نقدية

<https://doi.org/10.33976/IUGJHR.29.1/2021/3>

المخلص:

تناولت هذه الدراسة تحليل ونقد محتوى مسرحية (محاكمة الرجل الذي لم يحارب لممدوح عدوان) وبناءها الفني. مسرحية التاريخ إطار مبتكر اتخذ عدد من الأدباء ملاذاً يبتئون في ثنيها معاناة الشعوب من الاستبداد، وهيمنة القوى، فاستحضر التاريخ في ثوب الواقع، يَمَكِّن الأديب من التحرر من القيود الفكرية، والسياسية المفروضة عليه. وأهم الأدباء الذين أخذوا من التاريخ فكرته، ومن الأدب بناءه الفني: (ممدوح عدوان) الذي ارتأى سقوط بغداد حدثاً لمسرحيته، (محاكمة الرجل الذي لم يحارب)؛ لأثره البالغ في تدمير أسس الحضارة الإنسانية، ولأن أحداثه تشابه إلى حد كبير أحداث نكبة حزيران عام 1967م. تتبعت الدراسة الأسباب التي جعلت عدوان يتخذ، المحكمة وأركانها أبطالاً لمسرحيته وأعراضه من مؤلفه. تعد مسرحية (محاكمة الرجل الذي لم يحارب) علامة فارقة في تاريخ المسرح السياسي العربي وآدابه لأمر:

1. إنها صورت آلام، وكوارث أن منها المواطن العربي.
2. هذه المسرحية مرآة تعكس إبداع عدوان الأدبي، ونظراته الثاقبة؛ فقد تمكن من تسريب أحداث الحاضر لعمق الماضي ليسير بالاثنين معا فيجعلهما نسيجا واحدا سُداه الحاضر ولحمته الماضي.
- 3 هذه المسرحية صورة حية لتأثر عدوان بالمسرحي (ببريخت)، ومن أبين أماراته: التغريب المكاني، والزمني، والرواية، وخلق مشاهد قلق يبحث ويفكر.

أبرزت الدراسة فنية عدوان في تعامله مع العناصر الفنية المختلفة، وحللت أسلوبه مفصلة القول في لغته، وكيف وظف الصراع النفسي لشخصياته، توظيفا لافتا .

كلمات مفتاحية: أدبية التاريخ، المسرح السياسي، حرب حزيران، صراع طبقي، بريخت.

adwan The content and the artistic constructing of the play "the trial of a man who did not fight in war" by memdoh Analytical and critical study

Abstract :

This study analyzed and criticized the play "The Trial of the Man who never Fought" by Mamdouh Adwan in terms of its content and artistic construction. History's drama is an innovative framework adopted by a number of writers as a sanctuary from which they promulgate the suffering of peoples from tyranny and the dictators' forces domination. By bringing history clad in reality attire enables author to be free from intellectual and political restrictions that are imposed on him. The most important of those writers who took history of his idea, and literature of its artistic construction is Mamdouh Adwan, who considered the fall of Baghdad as an event for his play, *the Trial of the Man who did not Fight* due to its effect in destroying the foundation on humans' civilization. Also, because it resembles to a great extent the destructions and miseries of 1967. The study concluded with the most important results- The play trial of the man who did not fight is considered to be a milestone in the history of the Arab political theater; to monitor the pain, and disasters that the Arab citizen are subjected to.

- Adwan in his play was able to leak the events of the present to the depth of the past; to walk the two together, making them a single fabric, its steps are the present, and the flesh of the past.

- Adwan was affected by Brecht in several theatrical aspects

- The play trial of the man who did not fight is considered to be a milestone in the history of the Arab political theater; to monitor the pain, and disasters that the Arab citizen are subjected to.

- Adwan in his play was able to leak the events of the present to the depth of the past; to walk the two together, making them a single fabric, its steps are the present, and the flesh of the past

- Adwan was affected by Brecht in several theatrical aspects

Keywords: (History's Literary , Political Theater, June War, Class Conflict, Brecht)

مقدمة:

نحن نعلم أن أدبية التاريخ، قد شاعت في أدينا المعاصر، ولم تقتصر على فن أدبي بعينه، بل طوقت الفنون الأدبية جميعها من قصة، ورواية، ومسرحية؛ إذ دأب عدد كبير من أدبائنا على قنص الأحداث التاريخية المؤثرة، والشخصيات المثيرة؛ لينسجوا بوساطتها عملاً أدبياً محاكياً لما أثمرت عنه تلك الأحداث، ومحرضاً للنقاد على التوقف عند هذا العمل الأدبي الذي أخذ من التاريخ فكرته، ومن الأدب بناءه الفني .

من هنا جاءت فكرة هذه الدراسة التي حاولت أن ترصد محاورة الأدب للتاريخ، وما الأغراض التي رُمى إليها الأديب من تلك المحاورة .

جلنا يدرك أن المسرح نهل من عباب أدبية التاريخ؛ فمسرحة التاريخ إطار مبتكر اتخذه عدد لا بأس به من الأديباء ملاذاً يبيثون في ثناياه ما تعانیه الشعوب من شيوخ الاستبداد، وهيمنة القوة، فاستحضار التاريخ في ثوب الواقع، يمكن الأديب من التحرر من القيود الفكرية، والسياسية التي فُرضت عليه .

ارتأينا أن يكون الحدث التاريخي: سقوط بغداد؛ لما له من أثر في تدمير أسس الحضارة الأخلاقية، والإبداعية، والإنسانية، وهيمنة غطرسة الطغاة والجهلة، ولأنه مثل حي للمفارقة، والعقدة، ومحاكاة الأجيال .

ولما كان الأمر كذلك، انتقينا مسرحية (محاكمة الرجل الذي لم يحارب) للكاتب السوري المتميز ممدوح عدوان، لتكون الأنموذج الأدبي الذي رصد تبعات سقوط بغداد الأخلاقية، والسياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، وجعل من ذاك الحدث فناً أدبياً خاصاً؛ لأن مسرحية عدوان تُعد من أهم الأعمال الناقدة التي اتخذت من سقوط بغداد محورا لعملها الأدبي، ناهيك عن الأحداث التي عاشها عدوان وجميع العرب في نكبة حزيران التي تشابه إلى حد كبير فترة سقوط بغداد في العصر العباسي.

فمسرحية (محاكمة الرجل الذي لم يحارب) من أهم المسرحيات التي عملت على محاورة هجمة هولاكو الوحشية وتحويرها، لتعطي صورة جلية عن الماضي المدلهم من جهة، وتعكس الآلام التي يئن منها المواطن العربي، وتحقق بالمخاطر التي تهدد وجوده وأمنه الداخلي والخارجي من جهة أخرى.

عملت هذه الدراسة على تتبع الأسباب التي جعلت ممدوح عدوان يتخذ المحكمة وأركانها أبطالاً لمسرحيته، ومن فترة سقوط عاصمة الحضارة الإسلامية حدثاً لها. كما أنعمت النظر في الأغراض التي رُمى إليها عدوان من تأليف مسرحيته؛ فقد تباينت أغراض أدبائنا من اللجوء إلى (أدبية التاريخ)؛ فمنهم من أراد أن يعلم أبناء عصره تاريخ أسلافهم التليد، وفريق أراد أن يوعي الشعوب بالكوارث السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية التي تحيط بهم، وعدد لا بأس به أراد أن يعري الحاضر، ويرسم وصماته الكثيرة المتكررة على بؤرة مرآة الماضي، وجلهم أراد أن ينقد الواقع، ويسقطه على الماضي؛ ليتخلص من المساءلة السياسية.

وحق تمحيص بناء ألفاظ عدوان ومراميه الفكرية في مسرحيته يقتضي القول: إنه رُمى إلى غرضين هامين: أولهما: توعية أبناء الأمة بالمخاطر الفكرية، والسياسية، والاقتصادية، والاجتماعية التي تهدد أمنهم، وديمومة مقومات أمتهم ووجودها.

ثانيهما: نقد الواقع وتعرية وصماته وإسقاطه على الماضي ليكون بمنأى عن المساءلة السياسية، وتبعاتها.

واتبعت في هذا البحث المنهج التحليلي النقدي؛ لتبيان أهداف عدوان وتطلعاته المستقبلية، واستنباط أهمية مسرحيته، وبراعة بنائها الفني، وفرادتها.

وأحلت بحثي على مراجع أهمها: مسرحية محاكمة الرجل الذي لم يحارب لمدوح عدوان، والرواية التاريخية لجورج لوكاش، والمسرح السياسي في سوريا لغسان غنيم، ونظرية المسرح الملحمي لبريخت.

تعد هذه الدراسة بالغة الأهمية؛ لأنها بحث أصيل أثيل في تناول محتوى مسرحية (الرجل الذي لم يحارب) لمدوح عدوان وبنائها الفني تحليلاً ونقداً؛ فعلى الرغم من المؤلفات، والمقالات، والرسائل الجامعية التي فصلت القول في نثر عدوان، وشعره،

إلا أنها لم تتوقف عند تحليل محتوى هذه المسرحية، ونقدها، ومناقشة بنائها الفني، وأبعادها المختلفة، ودورها في توعية الأجيال، وازدهار المسرح السياسي، وتأثره ببريخت، وإنما اكتفت بالإشارة إلى أنها مثل حي معاصر لأديب متميز نهل من منبع التاريخ؛ ليسقط عليه مثالب الواقع، وكوارثه بأسلوب فني بارع.

الفصل الأول

دراسة تأملية نقدية في محتوى مسرحية (محاكمة الرجل الذي لم يحارب) لمدوح عدوان

إن تاريخ الأدب، وتاريخها لمن أهم مميزات الحضارات الإنسانية عامة؛ فقد عني كتاب كثيرون في تاريخ الأدب، وتاريخها على مر العصور، واستنتجوا أثر تلك الأدب، - من رواية، وقصة، ومسرحية -، في ازدهار الحضارات، ودورها في وعي البشر الفكري، ونقائهم الروحي.

اهتمت كتب لا بأس بها عملت بتاريخ الفنون الأدبية العالمية ولا سيما المسرح. واللافت للنظر أنها لم تؤرخ لنشئها، وتطورها، وازدهارها، وضعفها، واضمحلالها - إن كان هناك اضمحلال - فقط، وإنما بذل مؤلفوها جهداً لا يخفى على ذي النهى في تحليل مضمونها، وبنائها الفني. ولا يمكن حصرها هنا، إلا أن أبينها من وجهة نظري: الرواية التاريخية لجورج لوكاش (1)، ومدخل في الدراما وتدرجها التاريخي لجبار عودة العبيدي، وصلاح مهدي القصير (2)، والمسرح السياسي لعبد العزيز حمودة (3)، والمسرح السياسي عند سعد الله ونوس لصبحة أحمد علقم (4)، والمسرح السياسي في سوريا لغسان غنيم (5)، والأدب المسرحي في سوريا لنديم المعلا (6)، والمسرح بين العرب وإسرائيل لسامح مهران (7)، وقضايا المسرح العربي لسامي خشبة (8)، ومن المسرح العالمي (السُّحْب) ج1، ج2 لإريستو فانيس (9)، واتجاهات المسرح السياسي المعاصر لتوفيق موسى اللوح (10)، والمضامين الفكرية والجمالية في المسرح السياسي ليحيا بشتاوي (11)، والتراجيديا في مسرح مدوح عدوان لسمر زليخة (12)، والمسرح العربي بين النقل والتأصيل لعلي الراعي وآخرين (13).

لا نستطيع أن ننكر ما للامتداد التاريخي في الحضارة من عمق، وأبعاد، ومواقف تمد المبدع المعاصر بالكثير الكثير من الجزيئات الهامة، وذات الأثر الجماعي في إدراك الأمم المختلفة (14)؛ لينطلق منها إلى معالجة قضية من قضاياها المعاصرة، وهذا ما نراه جليا في المسرح السياسي. يكاد من العسير وضع تعريف جامع للمسرح السياسي لتجليات متعددة ظهرت في العالم، ذلك المسرح الذي جعل من القضايا السياسية غرضاً ومحوراً وحواراً للمعالجة، والمناقشة، والخروج بجمهور يحمل قلق القضية المطروحة، ويفكر، ويبحث في صيرورة حلها، وكيف السبيل إليه. وقد أدت وسائل الإعلام دوراً ظاهراً في صعوبة وضع تعريف محدد له، إلا أن عبد العزيز حمودة عرفه بقوله: "هو استخدام خشبة المسرح لتصوير جوانب مشكلة محددة غالباً ما تكون سياسية وقد تكون اقتصادية مع تقديم وجهة نظر محددة بغاية التأثير في الجمهور أو تعليمه بطريقة فنية" (15).

(1) لوكاش، الرواية التاريخية، (ص 120-243)

(2) العبيدي، القصب، مدخل في الدراما وتدرجها التاريخي.

(3) حمودة، المسرح السياسي.

(4) علقم، المسرح السياسي عند سعد الله ونوس.

(5) غنيم، المسرح السياسي في سوريا.

(6) المعلا، الأدب المسرحي في سوريا.

(7) مهران، المسرح بين العرب وإسرائيل.

(8) خشبة، قضايا المسرح العربي المعاصر.

(9) فانيس، من المسرح العالمي (السُّحْب) (ج1 - ج2)

(10) اللوح، اتجاهات المسرح السياسي المعاصر.

(11) بشتاوي، المضامين الفكرية الجمالية في المسرح السياسي.

(12) زليخة، التراجيديا في مسرح مدوح عدوان (ص 7-29).

(13) الراعي وآخرون، المسرح العربي بين النقل والتأصيل.

(14) لوكاش، الرواية التاريخية (ص 245-338).

(15) حمودة، المسرح السياسي (ص ب).

يرى الباحثون أن هناك أسباباً ساعدت على ازدهار المسرح السياسي السوري في بداية الستينيات (1960-1969)؛ إذ كانت البرجوازية كبيرة، وقد أصيبت بضربة قاصمة تمثلت في قانون الإصلاح الزراعي، وحصر التجارة بيد الدولة، ناهيك عن نكبة حزيران، فتهافت، وتخاذلت، وتركت المجال أمام البرجوازية الصغيرة التي أخذت تحتل مراكز القوة الاقتصادية، والسلطة السياسية في الوقت نفسه. كان الفكر الاشتراكي يمد جذوره القوية في الأدب والحياة، فسار الأدب ومنه المسرح في اتجاه جديد يتسم بالدفاع عن البرجوازية الصغيرة ضمن التطلعات الاشتراكية الواضحة. وصار يعبر عن المخاض الصعب للوطن العربي مؤكداً تطلعاته الاجتماعية، والقومية التي تحمل طابعاً اشتراكياً⁽¹⁾. وقد أطل غسان غنيم الحديث عن أسباب تطور المسرح السوري⁽²⁾، والقضايا والهموم التي عالجها مسرحيوها: (هموم المواطن)⁽³⁾، (هموم الوطن)⁽⁴⁾، (هموم السلطة)⁽⁵⁾. ولا يمكن أن يبرز أثر التاريخ، والفكر الاشتراكي، والسياسة في المسرح ولا سيما المسرح السياسي دون أن يطلع المرء على إنتاج أهم أدبيين سوريين مميزين نهلاً من عباب التاريخ، وأسقطا عليه ويلات الحاضر، وهمومه، وعبراته، وآلامه، وآماله الطموحة. وأعلم أنكم تدركون جيداً أنني أعني المسرحيين الناقد المبدعين سعد الله ونوس⁽⁶⁾ وممدوح عدوان⁽⁷⁾ مبدع مسرحية (محاكمة الرجل الذي لم يحارب)⁽⁸⁾ وهي موضوع البحث.

تعد هذه المسرحية مرآة تعكس إبداع عدوان الأدبي، ونظرته الثاقبة؛ فقد تمكن من تسريب أحداث الحاضر إلى عمق الماضي ليسير بالاثنتين معاً فيجعلهما نسيجاً واحداً متماسكاً سُداه الحاضر ولحمته الماضي.

واكب ممدوح عدوان الهزات التي مرت بها الأمة العربية في النصف الثاني من القرن الماضي، ومن تلك الهزات هزيمة حزيران 1967، فكان لا بد له أن يجسد مثالب تلك الفترة ليعرضها أمام الأجيال لا للتشويه، وإنما ليتمكنوا من بناء مستقبل متين على أسس سليمة، وقوية قويمه، فألف مسرحيته لتعكس الصورة المشوهة للإنسان المهزوم، محبوكة من كامل أطرافها، فوضعها في ثوب تاريخي، وحاكم الطغيان السياسي من خلالها.

هاجم التتار ووطننا، ودمروا معظم منجزات العرب الحضارية كما هي الحال في واقعنا مع اختلاف الأسماء، فالتتار تجسيد للإمبريالية العالمية المعاصرة التي وظفت الصهيونية لتثريد شريحة من شعب عن أرضه، وفعلت بالناس ما فعله هولوكو بأسلافهم السابقين. هزت حزيران لم تكن ضرباً من السحر، ولا نسجاً من المستحيل. كان كل شيء يهيب الأمة العربية لتلك الهزة. وطن يعج بالاتجاهات، ويعج بالاستهتار، ويرقص في الظلام. والمطامع السياسية، والمغانم الآنية، تنخر الحكام نخر السوس. والناس مبعدون عما يجري. وعندما باغت اليهود عرب مصر، وعرب الشام، والأردن كان سهلاً عليهم اكتساح شبه جزيرة سيناء، والصفة الغربية من الأردن، وإحراق الجولان، والوصول إلى مشارف دمشق، كما وصل هولوكو إلى دمشق.

جدلية المكان والزمان، وجدلية القوة والضعف، والفقر والغنى، تكاد تسيطر على فكرنا، وإنتاجنا الأدبي. وهذا عائد إلى أن الثنائية الضدية التي تفرض نفسها على الأديب بقوة. فالأديب يحاول أن يكون العين السحرية التي تحرق في ظروف المجتمع، ومقوماته. فتجد أن الواقع منقسم إلى قسمين، الصراع بينهما تليد جديد. فالصراع الطبقي الذي يفرز صراعاً فكرياً وإيدولوجياً، حاول

(1) غنيم، المسرح السياسي في سوريا (ص 56-57). علقم، المسرح السياسي عند سعد الله ونوس (ص 18-19).

(2) غنيم، المسرح السياسي في سوريا (ص 53-94).

(3) المرجع السابق، ص 95-153.

(4) المرجع السابق، ص 154-237.

(5) المرجع السابق، ص 238-302.

(6) سخسوخ، أغنيات الرحيل الونوسية، دراسة في مسرح ونوس (ص 210)، علقم، المسرح السياسي عند سعد الله ونوس (ص 19).

(7) سلمان، ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان (ص 5)، الشيبان، البناء السردى والدراميفي شعر ممدوح عدوان (ص 1).

(8) عدوان، محاكمة الرجل الذي لم يحارب

أن ينقله لنا ممدوح عدوان في مسرحيته حينما رصد الفوارق الاقتصادية، والاجتماعية المؤدية إلى إشعال الصراع الطبقي المادي الثقافي. أرى أن عدوان بهذا متأثر بالمبدع الألماني بريخت الذي يعتقد أن المسرح وسيلة لتحقيق الثورة، ويستطيع بوساطة وسائله، وتقنياته أن يستفز المتفرجين إلى مشاركة إيجابية، وفعالة في إصلاح العالم⁽¹⁾، "يجب أن تقدم المسرحية تناقضاً وتوجد حلاً لهذا التناقض، ويجب أن يكون هذا الحل مقنعاً للجمهور"⁽²⁾. ولم يكن عدوان وحده من تأثر ببريخت، فقد تأثر به سعد الله ونوس في بعض مسرحياته ولاسيما (رأس المملوك جابر) .

وقد عمل قيس الزبيدي على إبراز أثر بريخت في المسرح العالمي وذلك في كتابه (مسرح التغيير - مقالات في منهج بريخت-)⁽³⁾، والذي قال فيه: "إن المسرح الملحمي هو تجربة أوسع وأبعد صوب المسرح العظيم المعاصر، وعليه أن يتجاوز كل صعوبات الحياة التي على كل القوى الحية أن تتجاوزها في مجال العلم، الفن، السياحة"⁽⁴⁾.

جسدت مسرحية (محاكمة الرجل الذي لم يحارب) الصراع الطبقي السائد في المجتمعات العربية، وقد رمز للطبقة العليا الحاكمة بأعضاء المحكمة: القاضي، والنائب العام، ومحامي الدفاع. ورمز للشعب بالمتهم (أبي الشكر) الذي عوقب على جريمة ارتكبتها الطغاة السياسيون وحملوه وزرها؛ لأنه مواطن مسحوق، لا يمتلك القوة، والسلطة اللتين تعدان سيفاً قاطعاً في وجه من يقف أمامهما فالشعب يسجن في الحرب، ويدفع ثمن الهزيمة.

تصوير ممدوح عدوان للصراع الأزلي بين السلطة والشعب، جعلنا ندرك الحقائق المؤلمة التي تدور حولنا، ونخاف أن ندركها أو نحدث أنفسنا عنها، وعن نتائجها؛ لأن لها علاقة بالنظام أو السلطة. فنحن نحاول أن نُزيّن كل مشوّه، ونستر كل فاحش، ووسيلتنا في ذلك الإشاعة التي ندرأ بها مفسد النظام، وذلك بإيهام المتلقي أنها إشاعة مغرضة مبنوثة بيننا بفعل قوى خارجية هدامة .

الحاجب "صحيح أن بيننا مَن لم يحاربوا ولكننا لا نستطيع أن نشيع أخباراً كهذه حولنا، وحتى حين نسمع بها يجب أن نقول إنها إشاعات مغرضة يبثها العدو بين صفوفنا لكي يثبط همّنا، وعلينا أن نتظاهر دائماً بالفرح والحماس ونقول أننا مستعدون جميعاً وفي كل لحظة للقتال، نعم، إن بينكم عيون بثها العدو يجب أن نحتال عليهم وندعهم ينقلون صورة مشرفة عنا"⁽⁵⁾.

وسمّ عدوان عمله ب(محاكمة الرجل الذي لم يحارب) فاسم المسرحية يدل على أن جريمة رفض محاربة العدو تقصّ مضجع الأمة بأسرها، فهي جريمة لا تماثلها جريمة، ولا تدانيها نقيصة. هذا على مستوى الظاهر أو القراءة الأولية لها، أما إذا انتقلنا إلى القراءة الباطنية باحثين عن كيفية نظم ألفاظها، وحبك أحداثها، نجد أن عدم المحاربة لا تُعدّ جريمة إذا لم تمس السلطة وأوامرها. أما إذا مستها فهي الجريمة العظمى التي تستحق العقوبة القصوى، فالحاجب مثلاً رجل متميز لأنه يلتزم في تنفيذ الأوامر، مع أنه لا يؤمن بها .

أما أبو الشكر فهو اسم لا قيمة له، وإنما أصبح محوراً لأنه تمرد على أوامر السلطة! الحاجب: "صحيح أن بينكم كثيرين ممن لم يحاربوا لكن عبارة الرجل الذي لم يحارب تعني أنه الرجل الذي رفض أن يحارب، هل لاحظتم الفارق؟ نحن أعني أنا وأنتم لم نحارب لكننا لم نتلق أمراً بأن نحارب وبالتالي فليس هناك من يستطيع أن يجزم بأننا لم نكن لنحارب لو تلقينا أمراً كهذا..."⁽⁶⁾.
فالمحاكمة التي دارت حولها أقطاب المسرحية جميعها لم تكن كما ينبغي، وإنما كانت محكمة صورية قد بُتّ بها مسبقاً!
فالقاضي متجهز لقراءة الحكم (وإن تظاهر بسماع المحاكمة)

(1) اللوح، اتجاهات المسرح السياسي المعاصر (ص 16).

(2) بشتاوي، المضامين الفكرية الجمالية في المسرح السياسي (ص 29) .

(3) الزبيدي، مسرح التغيير (مقالات في منهج بريخت-).

(4) المرجع السابق، ص 208.

(5) عدوان، محاكمة الرجل الذي لم يحارب (ص 5).

(6) المرجع السابق، ص 7.

فهو يقول قبل أن يلقي محامي الدفاع مرافعته: "هل هناك شيء آخر قبل أن ننطق بالحكم؟ يمد يده إلى جيبه"⁽¹⁾. وشهود الإثبات هم أنفسهم شهود النفي! ويقرر القاضي ذلك تحت عنوان العدالة !
فعيد الله، وسليم، وأبو سليم، وزوجة أبي الشكر كانوا شهود إثبات لدى النائب العام⁽²⁾. وشهود نفي لدى محامي الدفاع!
⁽³⁾ وإن تبين لنا أن الشهود جميعهم كانوا شهود نفي؛ إذ أقرّوا لأبي الشكر بالصدق، والأمانة، وحب الوطن، وغيرته على مصالحه، وخشيته على مصير الأمة، وأبنائها⁽⁴⁾.
لم يقتصر أثر الإشاعة على تزيين الواقع أمام المعتدين، بل امتد ليشمل عقول المواطنين، وأفئدتهم فينبون عليها آمالهم، وأحلامهم، وتوقعاتهم، وافتراضاتهم. وهذا ما أدى إلى تحريضهم المواطنين، وعدم تحريض أنفسهم على مواجهة الواقع، ومجابهة العدو. غير أننا نرى أن مواجهة الواقع خير من أن ندفن رؤوسنا في الرمال، ونذعي أننا في أمان. وهذا واضح في أقوال عبد الله⁽⁵⁾، وأبي سليم⁽⁶⁾. يبرز الكاتب الغيبوبة التي كان يعيشها الجنود، فهم لا يعرفون لماذا هزموا! ومن المسؤول عن هزيمتهم. الشيء الوحيد الذي يعرفونه أنّ قادتهم أمرهم بالقتال، كما أمرهم بالفرار دون أن يدربهم أو يجهزهم للمعركة! وإنّ درأ العرب هزيمتهم بقوة عدوهم، وكثرة عدده، وعظم استعداده، وبراعة قادته، ودقة تدريبه .
سليم (أحد الجنود): "انتصر هولاء بلا حرب، بجولة واحدة خسرتنا ربع جيشنا، وولى البقية هاربين ... جيش هولاء مسلح جيداً، ومنظم ومدرب تدريباً عالياً، ... قال لنا قادتنا أن ينجو كل بجلده فولينا الأديار"⁽⁷⁾.
سليم: "لا أدري سألت عدداً من القادة فقالوا أنهم لا يدرون، لم يفهم أحد شيئاً"⁽⁸⁾. وعدم إدراك أسباب الهزيمة لم تكن ملاصقة للجنود فقط، بل صفة لازمت القادة العسكريين أيضاً !
الضابط: "لا أدري ... كنت أظن أنني سأنتحر... كنت أحسب نفسي مسؤولاً عن الهزيمة.. وأنتني لم أعد أعرف من المسؤول أنا؟ أم أنتم؟ أم جنودنا؟ أم قادتنا البيانات الرسمية تجعلني أحس بالقرف"⁽⁹⁾.
نلاحظ أن المحكمة حاكمت الأفراد ممثلين بأبي الشكر، ولم تحاكم القادة أو الجنود المسؤولين الفعليين عن وقوع الهزيمة، وهذا يدل على تيه العدل في المحاكم العربية، وأن القوي لا يحاكم لقوته، وإن كان مجرماً وأن الضعيف يحاكم لضعفه وإن كان بريئاً أو مُسيراً! فإذا كانت الهزيمة قانونية فلا اعتراض عليها! لأنها لم تعارض الأوامر، وإنما نفذتها دون أن تناقش نتائجها أو أبعادها⁽¹⁰⁾.
قلنا إن الصراع الطبقي أوجد فجوة كبيرة بين طبقة الحكام، وطبقة الشعب، فالسلطة تريد أن يكون الشعب مغيباً عما يجري حوله من أحداث. وعمله الأساس الذي وجد من أجله، خدمتها وطاعتها !
ولكي يتم تحقيق ما تصبو إليه، زرعت في قلب الشعب مخافتها، ومخافة أتباعها حتى غدا الخوف والشعب أليفين "وهكذا جعلوا الشيء الوحيد الذي تعلمناه طول عمرنا هو الخوف، لقد أتقناه أكثر مما أتقنا العيش، تعلمنا كيف نبقى مذليين محتقرين... الخوف من الجيش، ومن الشرطة، ومن الموظفين، ومن الشرطة السرية، ومن العسس، ومن جهلنا بالقوانين طوال عمرنا لم نسأل عن شيء، كنا دائماً ننفذ الأوامر، ونسمع بأعمال الآخرين"⁽¹¹⁾ .

(1) المرجع السابق ، ص 29.

(2) المرجع السابق ص 19-29، ص 55-66 .

(3) المرجع السابق ، ص 12-19، ص 61-80.

(4) المرجع السابق ، ص 12-30، ص 55-80.

(5) عدوان، محاكمة الرجل الذي لم يحارب (ص 12).

(6) المرجع السابق ، ص 12-26.

(7) المرجع السابق ، ص 17.

(8) المرجع السابق ، ص 17.

(9) المرجع السابق ، ص 81.

(10) المرجع السابق ، ص 57-82.

(11) المرجع السابق ، ص 26، معلا، أدب المسرح في سوريا (ص 120-130).

لقد سلط الكاتب الضوء على الظروف الاقتصادية القاسية التي يعيشها الشعب، والتي أدت دوراً كبيراً في جعله (الشعب) يتناسى إنسانيته وأخلاقه، فسلم رضي أن يعمل في الشرطة السرية، وينقل أخبار أبي الشكر، وعشيرته لقاء لقمة العيش⁽¹⁾، كما أن لقمة العيش منعت الحاجب من الإشفاق على أبي الشكر، والسماح له بالفرار⁽²⁾.

لقد مارست الحكومة سياسة التجويع بغرض إشغال الشعب عن واقعه، وحقوقه التي يجب أن يطالب بها، ولذا حولته منافساً للسباع في طعامها، مع أن قصورهم مليئة بالغلل .

أبو الشكر: "كانوا يخزنون القمح في قصورهم وأنا أتجول في الشوارع جائعاً!!!، ب... كان ريقى يسيل من فمي وأنا أسمع صوت الرحي تدور ... الجوع.. أنت لا تعرفين الجوع، لقد أكلت كل كائن حي رأيته في تلك الأيام كنت أرى نفسي وأنا أتحول إلى وحش..... أكلت من جنث الحيوانات"⁽³⁾، "أرض لا تعطي للفقراء شيئاً والجوع كافر"⁽⁴⁾.

الروح الانهزامية لدى جنودنا ظاهرة للعيان، وأن جنودنا يقدمون مصلحتهم الشخصية على المصالح العامة، وأنهم غير مستعدين للتضحية في سبيل الوطن، بل يفضلون الفرار من وجه العدو، وأنهم مستعدون أن يرموا بأسلحتهم في النهر إذا كانت ستجلب لهم القتل على أيدي جنود هولاء العدو⁽⁵⁾. السلطة ترفض أن تظهر عيوب من ينفذ أوامرها، فالنائب العام لم يرض أن يصف الجيش بالهارب، وأن جنوده مستعدون أن يلقوا بأسلحتهم في عباب البحر كي ينجوا بأنفسهم⁽⁶⁾. أكد الكاتب كره الناس للشرطة السرية، وممارساتهم المسيئة المؤذية، والمقضة لنوم المواطنين، وأهاليهم بحجة أنهم الشرطة السرية التي تحمي الوطن من أخطار الخونة⁽⁷⁾.

القرارات العرفية تعكس ما تتسم به الأنظمة العربية ، ومن تلك :

1. ضمان السلامة للحكومة والجيش الذي يكفل لها الحماية⁽⁸⁾.
2. إن حياة المواطنين آخر ما تفكر به السلطة، ولذلك طلب منهم أن يبقوا في مواجهة العدو، على الرغم من أنهم عزل من السلاح، وأن يكونوا شوكة في حلق العدو⁽⁹⁾.
3. إتلاف كافة الأوراق الرسمية المهمة بسبب الحرب، غير أنهم احتفظوا بأوراق المتهم وشهوده. وهذا يدل على أن السلطة باقية على محاكمة من يرفض تنفيذ أوامرها، ويهدد وجودها⁽¹⁰⁾.
4. إن الشعب محاط بالمخاطر، فهو بين فكي كماشة (المحكمة، السلطة) التي تحاكم من يعارضها، والعدو الذي سيقضي على المواطنين العزل⁽¹¹⁾.

مبدأ الشنق طبق على المتهم الذي يعكس صورة الشعب المضطهد، ولم يطبق على السلطة التي أخذت الجيش معها لحمايتها! ولم تبق منهم فرداً لحماية المواطنين! ⁽¹²⁾ .

ابتدأ القاضي بعبارة: "باسم الله والشعب"⁽¹³⁾ . وهذه العبارة تتضمن فكرة أن الشعب يأتي بعد مرتبة الله في القداسة، والتبجيل، فتوفير حقوقه واجب على السلطة، فالسلطة وجدت خادمة لهذا الشعب لا سيدة عليه .

(1) عدوان، محاكمة الرجل الذي لم يحارب (ص 22).

(2) المرجع السابق، ص 49.

(3) المرجع السابق، ص 66.

(4) المرجع السابق، ص 67.

(5) المرجع السابق، ص 37.

(6) المرجع السابق، ص 39-40.

(7) المرجع السابق، ص 44.

(8) المرجع السابق، ص 57-82.

(9) المرجع السابق، ص 45.

(10) المرجع السابق، ص 46-47، ص 82-84.

(11) عدوان، محاكمة الرجل الذي لم يحارب (ص 45-48)، (ص 57-80) .

(12) المرجع السابق، ص 66-80.

(13) المرجع السابق، ص 8، ص 52.

أما الواقع العملي، فيبين أن الشعب وجد لخدمة السلطة! وتوفير كمالياتها! فلا يتصل به إلا عن طريق أدنى فرد منها! وذلك عندما تكون السلطة غائبة! أما إذا حضرت السلطة (أعضاء المحكمة) فيلغى الاتصال به! وينفصل حبل الوصل الأيل للانقطاع (1) . وقد أطل أعضاء المحكمة محاكمة أبي الشكر لوجودوا شرعية لهم، ولتسلمهم زمام الأمور، ومقاليد السلطة كذلك. (سلطة شرعية) (2) .

والسلطة تدرج جنودها على كيفية قتل الشعب، سواء كان سجيناً أو متهماً، ولكنها لم تدرجه على كيفية مواجهة العدو! والاستعداد له! كما يظهر تسوية شرعية استبدادهم، وطغيانهم في قول الحاجب الناقد الساخر: "يجب أن تبقى حيا متهما. لا يجوز أن تُعدم أو تيرأ. من أين لهم كل يوم بمتهم؟ وإذا لم يجدوا متهما ماذا سيفعلون؟ ماذا سيفعل الحاكم والكاظم والسيف والشاهد والنائب والمتفرج وحتى القاضي؟ لا يا عزيزي لن يصدروا ضدك أي حكم ستظل تحاكم. أنت ضروري لهم جميعاً . وضروري لي أنا أيضا. إذا لم يكن هناك متهم من أين أطمع أسرتي!" (3) .

أنبأنا التاريخ أن السلطة الحاكمة ابتكرت وسائل عدة لحمايتها، وأدوات شتى للاستبدادها، وطغيانها، فكانت أذنها التي تسمع بها، وعينها التي تبصر بها، ويدها التي تبش بها؛ فالشرطة السرية أجبرت المواطنين على كرهها لأنها قامت بأعمال مخلّة بالشرف، والإنسانية، ومن أعمالهم: اعتقال سليمان وموته تحت التعذيب، والادعاء بأنه انتحر (4) . واعتقال عبد الشكور؛ لأنه زاحم أحد أفراد الشرطة السرية على امرأة، أراد خطبتها ، فأحاكوا له الاشتراك في الانقلاب على العرش(5) . تنبه عدوان على الانهيار السياسي الذي تعاني منه الأمة، فالحاكم لا يمتلك من الأمر شيئاً فهو لا يعلم بالمفاسد التي تقوم بها الشرطة السرية أو الجنود، فزمام الأمور مسيطر عليها من قبل الدول العظمى أو الخارجية (أمريكا)، فيحار المواطن العربي من المسؤول عنه! وعن حقوقه! ومتطلباته! لأن شغل حكامه الشاغل: التهام الملمات "لا أظن أن الخليفة يرضى عن تصرفاتهم هذه لو علم". لم نعد نعرف من يحكمنا، الخليفة أم الشرطة؟ أم الفرس أم الروم؟ أم الأتراك أم التتار؟ أم الزنادقة أم أهل الكتاب؟ (6) .

قلنا إن سياسة التجويع ومعاملة السلطة للمواطن جعلته ينكر إنسانيته أو يتناساها! فرستم يعد أبا الشكر مجرماً لخنقه هرة الأمير! ولأن الأمير رحيم القلب؛ لم يأمر بقتله! (7) ورستم هذا قال لأبي الشكر: ومن يمنعك من الموت فحياة الحيوان عند ذوي السلطة أهم من حياة الإنسان (8) .

عندما ظهرت مصلحة محامي الدفاع، والنائب العام، تناسيا مشاجراتهما، وخلافتهما الظاهرية في المحاكمة، وانقفا على قطف ثمار التقرب من الأمير متناسيين المتهم، وإثبات براءته أو إدانته! إذ رافقا رستم الطاهي إلى باب المحكمة. تعكس المحاور التي جرت بين محامي الدفاع، والنائب العام، ورستم الطاهي، هم أصحاب القصور المتمثل في لعب الشطرنج، ونيل الملمات. فهمهم تحقيق مآربهم الذاتية غير آبهين بهزائم الأمة وحروبها، فالأمير أثناء الحرب يقود معركة رقعة الشطرنج، ويترفع عن قيادة معركة الحرية والدفاع ،"اسأله يا رستم إن كان لديه وقت لاستقبالنا الليلة أو غداً لنلاعبه الشطرنج(9) .

عالجت المسرحية آهات المجتمعات العربية، وآلامها مركزة على المنهزمين، وصفاتهم، وظروفهم السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، من جهة، وأضربت الحديث عن المنتصرين، وأسباب انتصارهم. فالانهزام هو الجو السائد المسيطر على مجتمعاتنا

(1) المرجع السابق ، ص5، ص48

(2) المرجع السابق ، ص51

(3) المرجع السابق ، ص50

(4) المرجع السابق ، ص61

(5) المرجع السابق ، ص60-62

(6) عدوان، محاكمة الرجل الذي لم يحارب (ص62) .

(7) المرجع السابق ، ص68.

(10) المرجع السابق ، ص 68.

العربية، وهذا ما نلاحظه في الأسماء التي أسمى بها المؤلف إبطاله؛ (فأبو الشكر) اسم استسلامي يدل على أن المواطن دائم الشكر للحكومة وطغيانها، وسليم وسليمان الخ

هذا الاستسلام المدنس، لم يسيطر على أحداث المسرحية كلها؛ إذ حرك الكاتب أبطاله من سكونهم، وحرصهم على إيجاد حالة الفاعلية (ديناميكية) توجب تغيير الواقع، واستبداله بواقع أفضل، فأبو الشكر والحاجب رفضا أوامر السلطة! وأنكرا عليها تصرفاتها! ولذلك قررا أن يواجهها ويصنعا حاضراً مشرقاً ومستقبلاً زاهياً، فقررا أن يتعاملا مع واقعهما كما يتعامل الأبطال المنتصرون. والتغيير الفعلي الذي لم يقتصر على الشعارات، والنظريات واضح في المحاور التي جرت بين المتهم والحاجب في نهاية المسرحية:

"المتهم: سنظل هنا .

الحاجب: وهولاكو؟ التتار

المتهم: سنقاتله

الحاجب: ولكننا لن نتقن القتال

المتهم: سنتعلم .

الحاجب: الآن وهولاكو بباب المدينة .

المتهم: سنتعلم ونحن نقاتل هولاكو .

الحاجب: ((متردد)) ولكن.... ولكن ماذا عن التحديق في العيون؟ لقد قال الشهود أشياء عن ذلك .

المتهم: كنت أخاف التحديق في عيون الناس. أما الآن فلا .

الحاجب: ولماذا؟ ما الذي اختلف؟

المتهم: في سجنني واجهت الموت وحدقت في عينيه، لم يكن مخيفاً 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 سيفاً معلقاً)) هيا بنا تشجع الحاجب: ((يمد يده فيأخذ سيفاً)) هيا" (1) .

الفصل الثاني

براعة ممدوح عدوان الفنية في بناء مسرحيته

يقول النقاد إن المسرح أبو الفنون، وإنه أسرع وسيلة فنية للتطوير، والتغيير، وصقل الروح، وارتقاء الحس والذوق، ناهيك عن أثره في صفاء الذهن، وطّي الهم في غيابة الجّب، وإدخال البهجة، ورسم البسمة على المحيي . إن المسرح الإغريقي معين نهل منه معظم أدياء المسرح؛ فإذا أردنا أن نحلل عملا ما، وننقد آخر، تحتم علينا تبيان أثر المسرح اليوناني عليه؛ كأن نقول: إنه التزم بعناصره جميعها، أو تخطى بعضها، أو حاول أن يتمرد عليها، أو ثار عليها، وإذا جعل البشر أنصاف آلهة أو آلهة كالإغريق، تأخذنا الدهشة! ونحاول أن نجد لفعله ذاك تسويغاً. ومن أمثلة هاتيك: مدخل في الدراما وتدرجها التاريخي (2)، والسحب (مقدمة تاريخية) ج1 (3)، (مقدمة أدبية) ج1 (4)، والرواية التاريخية (5)، واتجاهات المسرح السياسي (6)، والتراجيديا في مسرح ممدوح عدوان (7).

(1) عدوان، محاكمة الرجل الذي لم يحارب (ص85-86) .

(2) عدوان، محاكمة الرجل الذي لم يحارب (ص85-86)

(3) العبيدي والقصب، مدخل في الدراما وتدرجها التاريخي (ص 5-14) .

(4) فانيس، من المسرح العالمي (السحب) (ج 1\ 56-55).

(5) المرجع السابق، (ج 1\ 133-57) .

(6) لوكاش، الرواية التاريخية (ص 120-245) .

(7) اللوح، اتجاهات المسرح السياسي المعاصر (ص 13-14) .

(8) زليخة، التراجيديا في مسرح ممدوح عدوان (ص 7-18)، (ص30-90) .

تعد مقومات الفن الناجح مرآة الناقد اللّامح الذي يترصد أوجاع أمته، وأسباب ويلاتها. وقد بينا أن عدوان كان كاتباً لَمَاحاً، وناقداً ثاقب الرؤى، استطاع أن يجسد آهات الحاضر، وأناته، وزفراته، عندما ألصقها بمجريات الماضي التليد. اعتمد في نقل رؤيته الشاملة تلك على عناصر فنية معهودة، إلا أنه تعامل معها تعاملًا مغايرًا، يجعل لممدوح هويته المميزة له.

المكان

جرت أحداث مسرحية (محاكمة الرجل الذي لم يحارب) في مكان واحد، قاعة المحكمة المتضمنة منصة القاضي، ومكان محامي الدفاع، والنائب العام. والسجن الذي يتسمر به المتهم، بالإضافة إلى الشهود الذين كانوا يأتون للإدلاء بشهاداتهم أمام المحكمة .

استطاع الكاتب أن ينقلنا إلى جو المحكمة، والشهود، والسجن. فالمسرح مقسوم إلى قسمين متساويين يفصل بينهما قضبان حديدية، القسم الأيمن: هو قصص الاتهام أو السجن، الذي يستقر فيه المتهم، كما تشهد فيه الأحداث التي تُمثل أثناء إفادات الشهود. والنصف الأيسر: يقف فيه الحاجب، وهو جندي أعزل، ناهيك عن منصة القاضي، ومستلزمات المحكمة، وفوق منصة القاضي سيوف معلقة⁽¹⁾.

ولا أعني بقولي إن أحداث المسرحية جرت في قاعة المحكمة فقط، وإنما كانت إفادات الشهود تنقلنا من مكان إلى آخر، فقد حطت بنا في مدينة بغداد التي يسكن فيها أبو الشكر، ومدينة الموصل، ومدينة حمص؛ إذ انتقلت هيئة المحكمة من بغداد إلى حمص، لكن شكلها لم يتغير في كلتا المدينتين.

الزمان

نستنتج من قراءة أحداث المسرحية وصيرورتها، أنها وقعت أثناء حرب حزيران عام ألف وتسعمائة وسبعة وستين، 1967م. قلنا إن عدوان حصل التاريخ هموم الحاضر وآلامه. فالتاريخ غني بالمواقف السلبية مقدار غناه بالمواقف المشرقة. غني بالعطاء إلى حد أننا نجد فيه ملاذاً لأحلامنا أو أحلام يقظتنا؛ هرباً من إحباطات الحاضر؛ إذ نجد فيه الخطوط السود، والمتشابكة التي نستطيع بشيء من الجهد، والمعاناة أن نلبسها أسوأ ما نمر به من أحداث، وهزات معاصرة، فالحكومات العربية تخلق قيوداً على فكر الأديب الناقد، وتحاول أن تغلق أبواب التعبير الحُر بثتى الوسائل؛ فيلجأ الأديب إلى ابتكار سبل ذكية تحجب عيون الطغيان الفكري، والسياسي عنه، ومنها: التغريب المكاني، والزمني الذي لجأ إليه عدوان⁽²⁾. إن فكرة التغريب تعود إلى المسرحي الألماني المعروف بريخت .

أن تغريب المكاني والزمني أسلوب يمكن أديب من تحقيق أهدافه المختلفة ، فهو سبيل قويم لطرح القضايا السياسية ، والاجتماعية التي يعاني منها مجتمعه في صورة مغربة وغير اعتيادية ينتج عنه إيقاظ صدمة في ذهن المشاهد تجاه ما يقدم له من أحداث تبدو غريبة ، وبعيدة عنه ، وعن واقعه اليومي ، فيدعوه هذا إلى التفكير فيها ، ونقدها بشكل موضوعي بعيد عن العاطفة ، وفي ذلك يقول بريخت: "يترتب على تغريب الأحداث والشخصيات أن المشاهد لم يعد يرى أمامه على المسرح أناساً لا يخضعون إلى أي مؤثرات أو تغيرات يقفون عاجزين أمام القدر"⁽³⁾ . والتغريب يمكن الكاتب من تحليل واقعه ونقده دون أن يعرضه ذلك إلى المساءلة السياسية و تبعاتها . "تقنية التغريب التي أبدعها بريخت وتوسع في استخدامها لأنها تعتمد على أبعاد زمانية ومكانية للشخصيات والأحداث مما يساعد الكاتب على الهرب من قمع السلطة الذي يحيط بالكاتب الحر حتى إن بريخت نفسه لم ينج منه"⁽⁴⁾.

(1) عدوان، محاكمة الرجل الذي لم يحارب (ص 5) .

(2) زليخة ، التراجم في مسرح ممدوح عدوان (ص 135-214) .

(3) بريخت ، نظرية المسرح الملحمي (ص 125) ، علقم، المسرح السياسي عند سعد الله ونوس (ص 14-16) .

(4) العشري ، مسرح برتولد بريخت بين النظرية والتطبيق (ص 14) .

اعتماد بريخت في تغريبه المكاني ، الزماني على التراث الذي استلهم منه مادة عدد من مسرحياته؛ فقد استعان بالبعد التاريخي حينما ألف مسرحيته (دائرة الطباشير القوقازية) ، وغيرها .
لقد اختار عدوان نكبة سياسية ماثلة لنكبة حزيران، سقوط الخلافة العباسية على يد المغول. يظهر التغريب المكاني جلياً عندما جعل بغداد العاصمة المنكوبة، وأبناءها الذين يشردون، وتدمر مآثرهم، وحضارتهم العريقة. فبغداد رمز لحاضر دمشق أو القاهرة أو أي مدينة عربية أخرى .

أما التغريب الزماني، فظهر حينما اختار مرحلة زمنية تماثل في ظروفها، وأحداثها مرحلة حرب حزيران المراد نقدها ، وتسليط الضوء على عيوبها. والذي أكد ما ذهبنا إليه: استعماله لألفاظ وعبارات معاصرة عديدة: منها عبارات محامي الدفاع، والنائب العام، والقاضي الذي استعمل عبارة "باسم الله والشعب"⁽¹⁾. واستعمال النائب العام تركيب "الهجمة البربرية"⁽²⁾ . واستعمال القاضي تركيب "الجلسة السرية"⁽³⁾. واستعمال المراسل تركيب "أمر عُرفي"⁽⁴⁾. وتركيب "الهيئات والدوائر والمؤسسات الحكومية"⁽⁵⁾. وممدوح عدوان في هذا التغريب الزماني، والمكاني متأثر بالمسرحي بريخت، مبدع المسرح الملحمي، - كما أشير⁽⁶⁾ .
وقد ورد تعريف مفهوم التغريب في المعجم المسرحي أنه: "يعني تقنية تقوم على أبعاد الواقع المصور بحيث يبدأ الموضوع من خلال مناظر جديدة تظهر ما كان مخفياً أو يلفت النظر إلى ما صار مألوفاً لكثرة الاستعمال " ⁽⁷⁾. لم يقتصر عدوان في تغريبه على التاريخ فقط، بل لجأ إلى الرواية، محطماً الحائط الرابع ذلك أن صيغة الراوي تجعل من الممثل والمتفرج صانعاً للتاريخ وموضوعاً له، خارج التاريخ وداخله، مشاهداً لأحداثه ومخططاً لها، فتحرره من عبوديته للتاريخ دون أن تفصله عنه⁽⁸⁾.
"إن هذه التقنية وسيلة لكسر الاندماج المسرحي في المسرح السياسي الملحمي الذي يحرص دائماً أن يجعل المتفرجين في حالة يقظة عقلية واعية"⁽⁹⁾. فكما أدى المغني دور الراوي في مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية) أدى الحاجب في مسرحية (محاكمة الرجل الذي لم يحارب) دور الراوي منذ البداية، فهو يخاطب الجمهور، شارحاً لهم موضوع المسرحية⁽¹⁰⁾.
ولم يقتصر دوره على سرد الأحداث، بل كان يقوم بتحليلها للجمهور، وتبيان الدوافع التي أدت إلى وجودها، فالمحكمة تريد أن يبقى (أبو الشكر) متهماً كي تجد هوية لسيطرتها وهيمتها⁽¹¹⁾ .

وأثر بريخت يظهر مرة أخرى في تكرار الأحداث لترسيخ معيار التغريب المكاني، والزماني؛ إذ كرر عدوان الأمر العُرفي الذي أتى به المراسل مرتين كي يوظفه⁽¹²⁾ ، ويوظف التكرار المشهدي واللفظي اللذين يظهران لنا التضاد الطبقي؛ سيحاكم المتهم لأنه هرب من وجه الغزاة، غير أن السلطة الهاربة لن تُحاكم على الرغم من أن هروبها الرسمي هو الجريمة بعينها!⁽¹³⁾.
قلنا إن أثر بريخت ظاهر للعيان في عمل ممدوح عدوان؛ فلم يلتزم ممدوح بالوحدات الثلاث: الوحدة المكان، والزمان، والموضوع⁽¹⁴⁾. فقد استنهض تاريخنا ليحاكم من خلاله حاضرنا. ويسقط عليه آلامنا وآمالنا. فالكاتب لم يقصد أن يسرد لنا ما

(1) عدوان ، محاكمة الرجل الذي لم يحارب(ص 8) ، (ص 52) .

(2) المرجع السابق ، ص 9 .

(3) المرجع السابق ، ص 35 .

(4) المرجع السابق ، ص 45 ، ص 52 .

(5) المرجع السابق ، ص 45 .

(6) بريخت ، نظرية المسرح الملحمي(ص 124) ، اللوح ، اتجاهات المسرح السياسي المعاصر(ص 15) .

(7) لياس وآخرون ، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض(ص 139) .

(8) بريخت ، نظرية المسرح الملحمي(ص 16) ، بشتاوي ، المضامين الفكرية الجمالية في المسرح السياسي(ص 25-29) ، سخسوخ ، أغنيات الرحيل النونسية(ص 199-223) ، علقم ، المسرح السياسي عند سعد الله ونوس(ص 110) .

(9) حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية(ص 118) ، العشري ، مسرح برتولد بريخت بين النظرية والتطبيق(ص 14) .

(10) عدوان ، محاكمة الرجل الذي لم يحارب(ص 5-7) .

(11) المرجع السابق ، ص 5 ، ص 7 ، ص 78-80 .

(12) المرجع السابق ، ص 45-46 .

(13) عدوان ، محاكمة الرجل الذي لم يحارب(ص 79-82) .

(14) لوكاش ، الرواية التاريخية(ص 121-122) .

حدث تاريخياً، وإنما أراد أن يجعل من التاريخ بُعداً فكرياً ينقل المشاهد إلى مخططٍ ومدبرٍ لمستقبله، لا منتظر لما يقدم له من حسنات السلطة واستجدائها .

الشخصيات

اتسمت معظم شخصيات هذه المسرحية بالثبات والسكون؛ إذ بقيت أدوار معظمها ثابتة لم تتغير منذ بداية المسرحية إلى نهايتها، وليس هذا عائد إلى تقصير في فنية الكاتب، وإنما لإدراكه التعامل مع أبطال عمله؛ إذ كان معظمهم شهوداً على الأحداث لا صانعين أو مسيرين لها. والقسم الآخر المتبقي منهم، كان محاكماً لأقوال الشهود لا مخططاً لأحداثها، وهذا الثبات الذي اتسمت به شخصيات ممدوح هو الذي خلق الصراع الأبدي بين السلطة والشعب أو بين النقيضين المتضادين، فثبات القاضي، والنائب العام على مواقفهما، عكس لنا الثبات المفروض على أبناء الشعب. أما الشخصيات النامية: فالحاجب وأبو الشكر .

أبو الشكر

بطل هذه المسرحية؛ إذ بدأت المسرحية وهو محاط بقضبان حديدية متخذاً السجن مسكناً له، فهو متهم خطير يجب أن يقام عليه الحد، فقد وصفه النائب العام أنه مجرم خطير وخائن قذر، تخلى عن وطنه ساعة المحنة، ونزح عن أرضه مع أن الدولة أعطته سيفاً ليدافع به عن أرضه، ولكنه قام ببيعها⁽¹⁾. وهو رجل عنيد يرفض الامتثال لأوامر المحكمة، فمع أنه محور المسرحية ومدارها، غير أن القاضي، والنائب العام، ومحامي الدفاع، والحاجب طلبوا منه أن يصمت، حتى إنهم لم يسمحوا له بالدفاع عن نفسه⁽²⁾.

تظهر شخصيته أثناء شهادات الشهود، أنه مواطن حريص على دعم الجيش، ويرفض الجلوس وبلاده تتعرض للخطر، وهم بلاده يسكن سويداء قلبه، فحال وطنه، ومصيره قد أنسيا أبا الشكر السؤال عن ابنه الذي قتل في الحرب⁽³⁾.

رجل واقعي لم تخدعه المظاهر أو الإشاعات، ولم يبك على أمجادنا الغابرة أثناء انتظاره نتيجة المعركة⁽⁴⁾.

ويقول أننا زبينا على الخوف؛ فلا نستطيع أن نحقق في عيون الغرباء ورجال الشرطة، وهذا يتطلب تحريض النفس عليه، وتعلمه في المراحل العمرية المختلفة⁽⁵⁾. وقد رفض أن يترك أرضه، وينزح عنها، والذي دعاه للتفكير في فعل ذلك _ ولو لهنيهة _ خوفاً على أبنائه، وزوجته من استبداد التتار، والشرطة السرية، والجنود الهاربين من وجه التتار، وقادتهم⁽⁶⁾.

مع أن السجلات الرسمية أثبتت أن أبا الشكر ذو أخلاق عالية، وأنه لم يتردد في أداء واجب وطني أو ضربية وطنية⁽⁷⁾، إلا أنه أدين بخيانة وطنه! ⁽⁸⁾ على الرغم من تفكير أبي الشكر العميق، إلا أن هناك أحداثاً أظهرت أنه ذو شخصية بسيطة؛ إذ خنق الهرة ظاناً أنها لقت طعام الأمير⁽⁹⁾. وأن النزوح هو الحل الوحيد للمحافظة على العرض⁽¹⁰⁾. وعمق ارتباطه بأرضه يظهر جلياً، عندما رفض بيع أرضه مع أنه يعيش آلام الفقر المدقع⁽¹¹⁾.

هناك تطور في شخصية أبي الشكر، فبعد أن كان يخاف التحديق في عيون الآخرين، ويشك في رجولته⁽¹²⁾، أصبح لا يخاف شيئاً! فهو مستعد أن يحقق في عيون الآخرين، وعيون الأعداء؛ لأنه حقق في عيون الموت ولم يخف منه⁽¹⁾، فقرر أن يحارب

التتار، ويواجه قادتهم، وقواتهم⁽²⁾ .

(1) عدوان ، محاكمة الرجل الذي لم يحارب (ص 9)

(2) المرجع السابق ، ص 8-11 .

(3) المرجع السابق ، ص 12-26، ص 57-82 .

(4) المرجع السابق ، ص 71-82 .

(5) المرجع السابق ، ص 24 .

(6) المرجع السابق ، ص 63-82 .

(7) المرجع السابق ، ص 31 .

(8) المرجع السابق ، ص 33 .

(9) المرجع السابق ، ص 68-70 .

(10) المرجع السابق ، ص 57 .

(11) المرجع السابق ، ص 72 .

(12) عدوان ، محاكمة الرجل الذي لم يحارب (ص 73-76) .

أبعاد شخصيته المظلومة، والمغلوبة على أمرها، تعكس آهات الشعب العربي، فهو رمز استلهمه الكاتب ليظهر آلام المجتمع، وفي ذلك يقول الحاجب "ابك ما دمت قادراً على ذلك، أنا لا أستطيع أن أبكي، ابك وأرح نفسك، ابك عني وعنك، ابك عنا جميعاً ما دمت قد حوكت عنا جميعاً" (3) .

الحاجب

الحاجب: جندي أعزل ماهر في تطبيق الأوامر؛ لذلك هو رجل متميز (4). وهذا الحاجب يعاني من صراع نفسي، وفكري (5) فتظهر لنا عباراته أنه يكره أن يحدق في عيون المتهمين الذين يقوم بجلدهم أو قطع أعناقهم، ولكنه يفعل ذلك لأن لقمة العيش تجبره (6). والحاجب هو الصلة الوحيدة بين المحكمة والجمهور؛ فكان يروي لهم الأحداث (7). والنقطة المضيئة في هذه المسرحية تظهر في شخصية الحاجب الذي أيقن أنه لم يعامل كما يعامل الآخرون، وأنه لا يجزؤ أن يتكلم في حضور القاضي، وحاشيته؛ لأنه رجل فقير وابن فلاح (8) . أدرك توحد الجرح، وتوحد الحال الذي يجعله مماثلاً لأبي الشكر وأشباهه، فقرر رفض أوامر المحكمة ومقاومتها، وقام بمحاربة العدو، ومواجهته، على الرغم من أنه ماهر في تنفيذ أوامر السلطة، لكنه الآن أصبح ماهراً في تحليل ما يُلقى عليه من أوامر، ورفضها إذا لم تتوافق مع فكره وطبيعته الإنسانية (9).

الشهود

الشهود: أما الشهود فمعظمهم مهزومو النفس، فقراء، بؤساء، بسطاء، لم يتعلموا أن يفكروا في ما يدور حولهم، إنما كانت نتائجهم مبنية على ما تقدمه لهم بيانات السلطة وإشاعاتها، وقد بنوا نتائجهم على أمجاد الماضي الغابر، وأن الظروف الاقتصادية السيئة أجبرتهم على القيام بأعمال لا يقتنعون بها. وتظهر بساطتهم حينما استنتجوا أن النزوح هو الحل الأمثل للمحافظة على العرض! وهؤلاء الشهود: عبد الله، أبو سليم، وسليم، والجندي الأول حازم (10) .

أما الشخصيات الثابتة من الطبقة العليا أو طبقة السلطة، فعكست غطرستهم، وعدم اهتمامهم بمصلحة المواطن، وهمومه .

القاضي

القاضي: رجل لا يحب الإطالة في الحديث، ويعلن شعارات لا يلتزم بها، فهو يقول: باسم الله والشعب، الحق العام، والمحكمة عادلة، وسنوصل العدل. فعلى الرغم من هذه الشعارات التي تعبق بالحرية، غير أننا نجد أنه قد جهز القرار بالحكم مسبقاً! ولم ينتظر مستلزمات المحاكمة العادلة من مطالعات النيابة، ومرافعات محامي الدفاع .

النائب العام

النائب العام: يجب الثثرة كثيراً، ويستخدم عبارات مستهلكة، وهمه الكبير اكتيال التهم الخطيرة، وإصاقها بأبي الشكر، وهو يمثل الطبقة الأرستقراطية التي تهمها مصلحتها الشخصية؛ إذ نسي المحاكمة، وإدانة المتهم، حينما أتى رستم الطاهي، فطلب منه أن يأخذ موعداً له مع الأمير (11). وتكلم مع رستم بلطف، وشكره في نهاية الشهادة والمساءلة (12).

(1) المرجع السابق ، ص 86

(2) المرجع السابق ، ص 86 .

(3) المرجع السابق ، ص 85 .

(4) المرجع السابق ، ص 5-8 .

(5) المرجع السابق ، ص 8، ص 48-52 .

(6) المرجع السابق ، ص 49 .

(7) المرجع السابق ، ص 5، ص 48 .

(8) المرجع السابق ، ص 83 .

(9) المرجع السابق ، ص 86 .

(10) المرجع السابق ، ص 12-26، ص 75-82 .

(11) عدوان ، محاكمة الرجل الذي لم يحارب (ص 71) .

(12) المرجع السابق ، ص 71 .

محامي الدفاع

محامي الدفاع: الطرف الذي يمثل المتهم، غير أنه كان يسكته؛ ليتحدث عنه⁽¹⁾. ويستخدم المناورة في دفاعه، ويندد بالنائب العام، وما جاء به من تهم، لكن أبا الشكر لم يعده ماهراً في الدفاع عن موكله بدلائل عقلية، ونفسية، واجتماعية واقتصادية. كان يأتي بعبارات تظهر عيوب السلطة، وهذا موافق لوظيفته التي توجب عليه أن يكون متميزاً بها، ومثال ذلك: "لماذا لا يسجن الجندي الهارب، ويبرأ أبو الشكر المدني" ⁽²⁾. دورة الأحداث، وشهادات الشهود تظهر أن المحامي لا يختلف عن القاضي والنائب العام؛ إذ قام بالترحيب برستم وتوديعه! واتفق مع النائب العام ليقوما بزيارة إلى الأمير معا متناسياً الدفاع عن أبي الشكر⁽³⁾.

الزوجة

الزوجة: امرأة بسيطة وفتية تود النزوج من وجه التتار، إلا أنها مستعدة أن تبقى وتموت في أرضها إذا أراد زوجها ذلك، وتسكن الغيرة قلبها حالها حال باقي النساء الأخريات⁽⁴⁾. وقد أتى بها عدوان ليبين المفارقة بينها وبين مثيلاتها من نساءنا في العصر الغابر؛ إذ كُنَّ يحاربن بأنفسهن وخير مثال عليهن خولة بنت الأزور⁽⁵⁾.

رستم

رستم: طاهي القصر متأنق في ملبسه، ومترفع عن الآخرين، وهو ينفرد من التعامل مع الشعب، ويعدهم نقيضه؛ إذ نظر إلى أبي الشكر باستعلاء، مع أنه طاه⁽⁶⁾. إن محامي الدفع، والنائب العام عاملاه بلطف، وتزلفا إليه ليبرم لهما موعداً مع الأمير⁽⁷⁾.

الحدث المسرحي

الحدث المسرحي: تدور أحداث هذه المسرحية حول قصة بطلها أبو الشكر الذي رُج بالسجن بتهمة أنه فقد سلاحه الذي قدمته له الدولة، ورفض أن يحارب فيه. ورجحت المحكمة أن المتهم قد قام ببيع سلاحه للعدو⁽⁸⁾. بدأت أحداث المسرحية بإخبارنا على لسان الحاجب أن هنالك متهماً يجب أن يعاقب على جريمته؛ لأنه لم يقيم بتنفيذ ما أمر به⁽⁹⁾. فنحن أمام شخصية متهمه لا نعرف كيف قامت بجريمتها، وما الدوافع التي أدت إليها. كما أننا نجهل الظروف التي عاشها المتهم، والتي يمكن أن يكون لها دور كبير في فعلته تلك. الكاتب لم ينقل لنا الأحداث منذ نشوئها على أرض الواقع، وإنما نقل لنا في بداية المسرحية، ونموها وذروتها (فعل الجريمة) ثم أتى بأعضاء المحكمة الموقرين والمُقرين بجريمته عدا محامي الدفاع الذي حاول أن ينفذها بحكم وظيفته. وبعد أن جعلنا نتخذ موقفاً سلبياً من المتهم، شرع يظهر لنا براءة هذا المتهم شيئاً فشيئاً بوساطة شهادة الشهود الموجودين في المحكمة. أدى الشهود دوراً واضحاً في تكوين وإيجاد أحداث هذه المسرحية، وعن طريقهم استطاع الكاتب أن يعري واقع الشعب المسحوق، وواقع الاستبداد الذي تمارسه السلطة.

فقد كان النائب العام يأمر بإحضار الشهود لإثبات الجريمة، إلا أن الشهود أثناء استنكارهم للأيام التي عايشوها أبا الشر، ينفون تلك التهم، ويثبتون أن أبا الشكر مواطن صادق همه مصلحة وطنه وأمته، فأبو الشكر قد أسسته هموم أمته، والتفكير بها، مقتل ابنه في الحرب⁽¹⁰⁾. يظهر أثر بريخت في تمثيل الأحداث جلياً؛ إذ جعل أبا الشكر يقوم بتمثيل أدوار عدة أمام الجمهور مباشرة؛ فقد بدأ ظهور أبي الشكر سجيناً متمسراً في سجنه، إلا أنه يخرج من سجنه، ويقوم بتمثيل الأدوار التي تنيطه بها شهادة الشهود.

(1) عدوان، محاكمة الرجل الذي لم يحارب (ص 11).

(2) المرجع السابق، ص 79.

(3) المرجع السابق، ص 71.

(4) المرجع السابق، ص 55-59.

(5) المرجع السابق، ص 57.

(6) عدوان، محاكمة الرجل الذي لم يحارب (ص 68).

(7) المرجع السابق، ص 71.

(8) المرجع السابق، ص 33.

(9) المرجع السابق، ص 5-8.

(10) عدوان، محاكمة الرجل الذي لم يحارب، ص 12-26، ص 55-82.

فأبو الشكر متحرك من مكان إلى مكان، ومتقلب من وضع إلى وضع؛ فصورته الرئيسية الأساسية سجين مكبل، وصوره المتغيرة مقيدة بأقوال الشهود. وهو يريد من هذا أن يبين للجمهور أن الذي نقوم به تمثيلاً، لا واقعاً، لذا يجب عليكم أن تفكروا، لا أن تتعاطفوا أو تحزنوا! فما هو السجين يصبح حراً طليقاً ثم سجيناً ثم طليقاً؛ ففتبهاوا على واقعكم جيداً .

الحوار

أحاطنا بمدوح عدوان بكافة العوامل السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية التي جعلت من أبي الشكر، ومن هم على شاكلته أناساً مهزومين قبل دخولهم الحرب؛ فهو مجوع، ومطارد منذ نعومة أظفاره (1) .
تميز الكاتب في فنية الحوار التي تعامل معها أثناء مشاركة شخوصه في نشوء الأحداث، وذروتها فقد يكون حواراً قصيراً يتناسب مع شخصياته، وطبيعتهم، ومكانتهم الاجتماعية، والسياسية؛ فالحوار الذي كان يجريه عدوان على لسان الحاجب يتسم بالطول، والثرثرة، -وإن كانت ثرثرة هادفة- . أما القاضي، فكان حواراً متمسماً بالقصر، ومتلائماً مع مهنته. أما حوار النائب العام، ومحامي الدفاع، فامتاز بطول العبارات نوعاً ما. أما الحوار الذي جعله ملازماً لأبي الشكر فانقسم -وفقاً لتغير أحواله إلى قسمين: إذ امتاز حواراً بالقصر والإيجاز حينما كان متهماً . أما حواراً أثناء استنكار أيامه الحزينة، وانطلاقه، فاتسم بالطول أحياناً، وهذا ظاهر في حديثه عن ويلات الوطن ونكبات أبنائه(2). وبالقدر أحياناً أخرى ولا سيما حديثه مع عبد الله، وزوجته حينما حاولا إقناعها بالنزوح(3) .

الحركة المسرحية

بدأت المسرحية بالمحاورة التي ظهرت بين الحاجب والجمهور، متفاجئاً بحضورهم؛ لأن الجلسة سرية ولا يتوقع وجودهم فيها، ويستمر الحاجب بمحاورة الجمهور، وأنه مستعد لجلدهم، وقطع أعناقهم إذا أمر بذلك، مع أنه حاول أن يخفيهم عن عين القاضي كي لا يأمرهم بالخروج(4) .

وهذا الحاجب لا يسمح لأبي الشكر بالحديث، مع أنه يصمت فور وصول هيئة المحكمة للقاعة(5). فبدأ القاضي افتتاحيته المعهودة "باسم الله والشعب"(6) . ثم يطلب من النيابة العامة أن تدلي بما لديها من لوائح اتهام، فبدأ: "بسيدي القاضي أننا أمام مشكلة خطيرة"(7) . ثم يطلب القاضي من محامي الدفاع إلقاء مرافعته على أسماع المحكمة راجياً منه أن يختصر القول؛ لأن الحكم جاهز! فيفاجأ محامي الدفاع به ويقول: "كيف يكون الحكم جاهزاً دون أن تجري محاكمة عادلة للمتهم"(8) . وينشب الشجار والنقاش بينهم، ليقطع الكاتب التناوب الخطابى بينهم (بين هيئة المحكمة) بإظهار الشهود الذين يُدعون، إما من قبل محامي الدفاع أو النائب العام، وتتكرر هذه المشاهد إلى أن يأتي المراسل بالحكم العرفي(9) . ثم تعود الكرة مرة أخرى في بداية الفصل الثاني(10) . يظهر الحاجب والسجين مرة أخرى، ويخاطب الحاجب الجمهور أيضاً، كما تتكرر مشاهد افتتاحية القاضي، ولأثمة النائب العام، ومرافعة محامي الدفاع، واستجلاب الشهود للإدلاء بشهاداتهم، فضلاً عن إعادة مشهد المراسل بقراءته للأمر العرفي مرة أخرى(11) . وقد ربط مدوح نهاية مشاهد مسرحيته بمشهد مماثل لبدائتها؛ إذ بقي الحاجب والسجين معاً ولكنهما قررا أن لا يكررا المشاهد عينها مرة أخرى، وإنما أرادا أن يؤلفا مشاهد جديدة، لحياة جديدة في ثنايا مسرحية جديدة: هي مسرحية الحرية(12) .

(1) عدوان محاكمة الرجل الذي لم يحارب (ص 64-81) .

(2) المرجع السابق ، ص 56-80 .

(3) المرجع السابق ، ص 55-60 .

(4) المرجع السابق ، ص 5-8 .

(5) المرجع السابق ، ص 8 .

(6) المرجع السابق ، ص 8 . ص 52 .

(7) المرجع السابق ، ص 8-9 .

(8) المرجع السابق ، ص 10 .

(9) المرجع السابق ، ص 45-46 .

(10) المرجع السابق ، ص 48 .

(11) عدوان، محاكمة الرجل الذي لم يحارب ، ص 45-46 .

(12) المرجع السابق ، ص 85-86 .

التعامل مع الجمهور

عدّ عدوان الجمهور عنصراً مشاركاً في إثبات رؤيته النقدية لسياسة مجتمعه، وقوانينه، فأحضر الجمهور لمشاهدة المحكمة التي سيحاكم بها أبو الشكر، إلا أنهم لم يحضروها بصورة علنية، بل حضروها بصورة سرية، فلم يعلم بوجودهم أحد سوى الحاجب الذي غرض الطرف عنهم برغبته، ولكنه مستعد أن يخرجهم إذا رآهم القاضي وأمره بذلك⁽¹⁾. فالجمهور متخوف لا يستطيع مواجهة غطرسة نظامه؛ لذلك فضّل أن يحضر سراً ولا يواجه القاضي برغبته؛ خوفاً من تبعاتها. نلاحظ أن عدوان لم يجعل القاضي أو النائب العام أو محامي الدفاع يحاور الجمهور أو يخاطبهم، وإنما جعل نقطة الوصل بين الجمهور والمحكمة الحاجب: الجندي الأعزل الذي يعد أدنى موظفا في الهرم السلطوي⁽²⁾.

إن الكاتب لم يقصر مخاطبة الجمهور على الحاجب عشوائياً وإنما قصد إليه قصداً؛ إذ أراد من ذلك أن يبين الفجوة الكبيرة بين الشعب والسلطة الحاكمة .

وعندما ذكر القاضي الجمهور، لم يخاطبهم مخاطبة مباشرة؛ فقد ذكر أنه سيسمح لهم بالحضور شريطة تقدير الموقف، والتزام النظام، وتحمل تبعاته. فحديثه عن الجمهور لم يتعد أن يكون حديثاً عابراً مقتضياً مرصعاً بالأوامر ومزيناً بالنهي⁽³⁾. التطور اللطيف الذي أحدثه عدوان يعكس وجهة نظر الكاتب التي تقول: إن في مقدور الشعب تغيير واقعه واستبداله بواقع أنبل، وهذا جلي في موقف المتهم الذي رفض تنفيذ ما يأمره به القاضي إذا كان يضر بمصلحة الأمة⁽⁴⁾.

وقد كسر حاجز الإيهام أو التطهير؛ إذ رأينا الحاجب يحاور الجمهور، ويفاجأ بحضورهم، "الحاجب: ماذا أرى جمهوراً قد سمح لكم بالدخول إنها محاكمة ليست عادية، إنها معقودة في السر"⁽⁵⁾.

"تستطيعون أن تشعلوا الأضواء الآن ما دما سننقل إلى حمص"⁽⁶⁾. كما كان يحل لهم الأحداث، وينقد لهم الأوضاع السياسية، والاقتصادية "إنها الأوامر واللحمة، تصور نفسك مكاني لا بد أنك ستفعل ما أفعله"⁽⁷⁾. ولما أراد عدوان أن يغير واقع الأمة، جعل التغيير على يد الشعب ممثلاً في موقف الحاجب والمتهم في نهاية المسرحية، فقد قرارا رفض أوامر السلطة، والثورة عليها⁽⁸⁾.

لغة المسرحية

أجمع العلماء على الاتصال الأبدي، والارتقاء ألاً نهائي بين اللغة والفكر، فهما توأمان لا ينفكان، فأنت إذا أردت أن تفكر بصمت، فإنك ستنتظم أفكارك في درر اللغة، وكنوز ألفاظها.

جاءت لغة المسرحية قوية سليمة فصيحة خالية من الألفاظ العامية أو المبتذلة؛ فمعظم أنظمتها اللغوية سليمة بعيدة عن الركاكة والضعف، إلا أنها لم تصل إلى درجة الرصانة والجزالة، وإنما هي منزلة وسطى بين المنزلتين؛ وأقصد بذلك أن لغتها تماثل لغة مثقفي العصر الحاضر .

(1) عدوان، محاكمة الرجل الذي لم يحارب (ص 85-86).

(2) المرجع السابق، ص 5-8.

(3) المرجع السابق، ص 48-49، ص 38.

(4) المرجع السابق، ص 46-47.5.

(5) المرجع السابق، ص 8-11.

(6) المرجع السابق، ص 5-6.

(7) المرجع السابق، ص 46.

(8) المرجع السابق، ص 49.

تعامل ممدوح عدوان مع اللغة تعاملًا خاصًا، إلا أننا سنأخذ عليه ما اختص نفسه به! فقد جعل لغة القاضي والنائب العام ومحامي الدفاع تماثل لغة أبي سليم وعبد الله وسليم! بل نجد أن لغة أبي الشكر أقوى نظاماً وأرقى تركيباً من لغة القاضي أو محامي الدفاع أحياناً. وهذا القول ينسحب على الحاجب الذي كان يستخدم ألفاظاً معبّرة، وجمالاً موضحة عن الأفكار المراد توصيلها، وأمثلة ذلك كثير منها: قول عبد الله "سيرد الله كيد أعدائهم إلى نحرهم وعلى أعقابهم" (1) وقول القاضي: "باسم الله والشعب نفتح جلستنا لهذا اليوم" (2). وقول النائب العام "المتهم مجرم خطير خائن قذر، لقد تخلى هذا المتهم عن وطنه ساعة المحنة ونزح عن أرضه" (3). وقول أبي الشكر "سلكوا جلدي البشري وألبسوه لذئب كنت أحمل في أعماقي ذئباً جائعاً مستعداً لأكل أي شيء.. أنا الآن أشتري القمح وأكومه... القمح هو الشيء الذي لا تأكل منه الذئب.. إنني أقتل ذئبي بهذا القمح" (4). وقول الحاجب "ابك ما دمت قادراً على ذلك، أنا لا أستطيع أن أبكي ابك وأرح نفسك، ابك عني وعنك، ابك عنا جميعاً ما دمت قد حوكت عنا جميعاً" (5).

نسج الكاتب مسرحيته ليظهر التباين الاقتصادي والاجتماعي بين السلطة والشعب، ولكنه لم يعكس هذا التباين في لغته، بل جعلهم متساوين متحدّين في مستوى النظم. ولذا أرى أن ممدوح عدوان لم يوفق في توحيد اللغوي، وجعل اللغة شعار الوحدة والتساوي بين الطبقات المختلفة؛ لأن إمكانية التعلم والثقافة من منابع المعرفة المختلفة، هي أكثر وفرة لذوي السلطة وأبنائها، وأيسر منالاً. أما أبناء العامة، فإنهم يرجون من الله أن يتمكنوا من إتقان علم أو علمين مقابل مقاساتهم النفسية، والجسدية والمادية. ولما كان الأمر كذلك، توقعنا أن تكون لغة القاضي، والنائب العام، ومحامي الدفاع أقوى نسجاً، وأجزل لفظاً من لغة أبي الشكر، والحاجب .

ليتميز عدوان في إسقاط أحداث الحاضر على مجريات الماضي، استعمل ألفاظاً وتراكيب غائرة في القدم: (داحس والغبراء، الخليفة، هولوكو، التتار، الزنادقة، العسس. اقتبس عدوان من القرآن الكريم آيات لا بأس بها ليقرب للإيجاز غير المخل، وللقول الفصل غير المضل (6).

فنية ممدوح عدوان في مسرحيته

قلنا إن عدوان اتكأ على التاريخ ليبعد عيون النظام عن آرائه النقدية لواقعه المؤلم، لكنه لم يغرقنا في أمواج هذا البحر وتلاطمها، وإنما كان التاريخ عنده مكاناً وألفاظاً؛ فقد جعل مدينة بغداد هي البؤرة التي تنعكس فيها الخطوط السياسية المختلفة ثم نقل هذه الخطوط المتباينة إلى الموصل، وجعلها تنكسر وتنعكس فيها، ثم أخذ بهذه الخطوط الفكرية والطبيعية المتناقضة، وحط بها في حمص. وهذا الانتقال المكاني الدقيق هو ما عاشه العرب المسلمون أيام المستعصم؛ إذ استولى التتار على بغداد، فالموصل فحمص فدمشق. أما ألفاظه الموحية، فركز على أهم المصطلحات التاريخية آنذاك، وإن كان لها دلالة خاصة في مسرحيته؛ ومن تلك: هولوكو (العدو الصهيوني)، التتار (أمريكا)، الخليفة (الحكام العرب)

لم يُحاكم عدوان المنتصرين، وإن اتسموا بالوحشية والبدائية الفكرية، بل كانت محاكمته مقتصرة على المهزومين، فأبو الشكر مهزوم القلب، والفكر، والعقل، والسلوك؛ لذلك كان بطلاً لمسرحيته. والعرب مهزومون منكسرون ولذلك كانوا محوراً لمسرحيته؛ ولذا نجدّه يصور لنا الأسباب، والظروف التي جعلت أبا الشكر مهزوماً (الجوع، الخوف، السلطة والسيف والمحكمة،

(1) عدوان، محاكمة الرجل الذي لم يحارب (ص 14) .

(2) المرجع السابق، ص 8 .

(3) المرجع السابق، ص 9 .

(4) المرجع السابق، ص 67 .

(5) المرجع السابق، ص 65 .

(6) المرجع السابق، ص 30-32 .

والحرب) كما ركز على الأسباب التي أدت إلى الهزيمة: (عدم التخطيط والتقنية الحربية، أن الحكام العرب لا يملكون من الأمر شيئاً، إن الشعب لا يعرف من هو المسؤول عنه هل هم (الجنود أم قوادهم أم الشرطة السرية أم الخليفة). انطلق ممدوح عدوان من الفكر الواقعي القائل: يجب أن يوجد المواطن تغييراً حقيقياً للواقع، وهذا يعني أن على الكاتب إظهار السيئات التي يجب محوها من السلوك الاجتماعي، ويجد حلاً فعلياً للتخلص من تلك العيوب .

فنحن نلاحظ أن نقده للواقع، لم يقتصر على المحور النظري، وإنما طوقه بالتغيير الفعلي أو التطبيقي وهذا ما نجده جلياً في نهاية المسرحية، فأبو الشكر لم يعد يخشى التحديق في عيون الآخرين، والخوف من استخدام السيف، ومواجهة المحكمة وذلك لأنه حدق في عيون الموت فلم يجده مخيفاً (1) . وذا يعني أن المواطن العرب لا يخاف إذا ووجهه بقدره، وإنما سيحاول أن يتغلب عليه، ويحوله من الدعة والراحة، إلى عمل وجهاد، وكذلك نجد التطور الذي طرأ على شخصية الحاجب، فقد كان ماهراً في تنفيذ أوامر السادة والسلطة ثم أصبح رافضاً لها، متمرداً عليها مقاوماً لها (2) . والتغيير السلوكي العملي أظهرته المحاوره سالفه الذكر التي جرت بين المتهم والحاجب في نهاية المسرحية(3).

تظهر فنية عدوان حينما توقف عند المسميات ولا سيما اسم بطله الذي دعاه (أبا الشكر العدناني)، وقد أضاف له الحاجب اسماً آخر - بقصد السخرية - أبا الشكر الغساني(4) . أن للعدناني والغساني معنيهما اللذين لا يفارقانها؛ فهما من أسماء أجداد العرب، وقد أتى بهما الكاتب ليبين أن الشعب العربي ليس مهماً، إنما الذي يهمنا الجرائم التي يرتكبها . فنية عدوان تبدو للعيان في محاكمته التي تدرج بها؛ إذ بدأها حينما فقد أبو الشكر سلاحه، ثم باعه، وهو يريد من بيعه الثورة على السلطة، فهو يقوم بأعمال مريبة ولا سيما جمعه القمح. وتمثلت ذروة العقدة حينما اتهمه الحاجب إنه جاسوس للعدو، يريد أن ينقل أخبارهم له! وقد استنتج ذلك من أسئلة أبي الشكر التي طرحها على الجنود الهاربين، والضباط المتخاذلين: ما الأسباب التي جعلتكم ترجعون القهقرة؟ وتهزمون؟(5) . ولا يفوتني التنويه إلى تنبه عدوان على أثر الصراع النفسي الذي كان يعاني منه الحاجب(6) ، وأبو الشكر الذي كان يشك في كل شيء حوله حتى في رجولته "كانت رجولتي كالريش ملصقا على ديك هزيل وها أنا الآن بلا ريش أنني أتعري"(7) . ومسوخ صراعهما النفسي: الفقر، والإهمال، والجهل، والخوف من مصادره المتعددة، سواء كانت داخلية أم خارجية

الخاتمة:

مسرحية (محاكمة الرجل الذي لم يحارب) علامة فارقة في تاريخ المسرح السياسي السوري، وإذا أردنا دقة القول، قلنا المسرح العربي عامة؛ لما حملته من آلام وكوارث أن منها المواطن العربي، وصار هائماً على وجهه، لا يدرك ما يحيط به، ولا حوله! لذا عمل الباحث على تحليل ونقد مضمونها، وبنائها الفني ليتسنى له إبراز براعة مؤلفها ممدوح عدوان. وقد توصلت الدراسة لنتائج أهمها :

1. شاعت أدبية التاريخ، في أدبنا المعاصر، فأعمل النقاد عقولهم في تحليل، ونقد هذه الأعمال التي أخذت من التاريخ فكرتها، ومن الأدب بناءها الفني .
2. تعددت الأغراض التي رمى إليها مسرحيوننا من ورود معين التاريخ، فمنهم من أراد أن يعلم أبناء عصرنا تاريخ أسلافهم التليد. ومنهم من هدف إلى توعية أبناء الأمة وعصف أذهانهم ليدركوا الكوارث السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية

(1) عدوان ، محاكمة الرجل الذي لم يحارب (ص86).

(2) المرجع السابق ، ص86.

(3) المرجع السابق، ص 86 .

(4) المرجع السابق، ص 6 .

(5) المرجع السابق ، ص80-81.

(6) عدوان، محاكمة الرجل الذي لم يحارب (ص48- 52) ، (ص 85-86).

(7) المرجع السابق، ص 76

- المحيطة بهم. وفريق قصد تعرية الحاضر ورسم وصماته العديدة والمتكررة على بؤرة مرآة الماضي. وجلهم عمد إلى نقد الواقع، وإسقاطه على الماضي؛ ليطمئنا من المساءلة السياسية.
3. تمكن ممدوح عدوان في مسرحية (محاكمة الرجل الذي لم يحارب) من تسريب أحداث الحاضر إلى عمق الماضي ليسير بالاثنتين معاً فيجعلهما نسيجا واحداً متماسكاً سُداه الحاضر ولحمته الماضي.
4. يعد ممدوح عدوان من أبرز مسرحيي سوريا، بل العرب أجمع الذين أخذوا من سقوط بغداد فكرة مسرحيتهم، ليسقط عليها ضعفة الأمة، وشرذمتها، وطمس هويتها، وخذلانها لشعوبها حين هزمت في حرب حزيران عام 1967، عدا أنها جعلت أبناءها يرضعون الخوف منذ نعومة أظفارهم؛ فهم يخافون الفقر، والنزوح، والشرطة، والشرطة السرية، والسجن، والسلطة، والحاكم، والعدو.
5. هنالك أمارات تؤكد تأثر عدوان ب(بريخت) حينما ألف مسرحيته، من أبينها: فكرة التغريب المكاني، والزمني، والرواية، وخلق مشاهد قلق يبحث عن حلول للقضية المطروحة أمامه.
6. امتاز عدوان عن سواه، وأوجد هويته الفنية الخاصة به، ومكانته الأدبية المرموقة؛ إذ احتوت مسرحيته العناصر الفنية المعهودة عينها، غير أنه وظفها توظيفاً مبتكراً، فأودعها براعة الأديب اللامح، الذي يمتلك سر صناعة الأحداث، ومكانها، وزمانها، وشخصها، وذروتها، وأمل المصلحين وطموحهم.
7. عالج عدوان الصراع النفسي لشخصه، واستكنه أسبابه، وتناججه، فكان كالآسي يجس عليلاً.

المصادر والمراجع

المراجع العربية:

- بريخت، برتولد . (1947م) . نظرية المسرح الملحمي . ط1. لبنان: دار عالم المعرفة.
- بشتاوي، يحيى . (2008م) . المضامين الفكرية الجمالية في المسرح السياسي . ط1. الأردن : دار الكندي.
- حمادة، إبراهيم . (1994م) . معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية . ط1. القاهرة: دار الشعب.
- حمودة، عبد العزيز . (1988م) . المسرح السياسي . ط1. الأردن : دار البشير.
- خشبة، سامي . (1992م) . قضايا المسرح العربي المعاصر . ط1. العراق : وزارة الإعلام العراق.
- الراعي، علي وآخرون . (2002م) . المسرح العربي بين النقل والتأصيل . ط1. الأردن : دار الفارس.
- الزبيدي، قيس . (2004م) . مسرح التغيير (-مقالات في منهج بريخت-) . ط1 . بيروت: دار ابن رشد.
- زليخة، - سمر . (2009م) . التراجيديا في مسرح ممدوح عدوان . إشراف: الدكتور عيد محمود .سوريا : جامعة تشرين .
- سبخوخ، أحمد . (1998م) . أغنيات الرحيل الونوسية: دراسة في مسرح ونوس . ط1. لبنان : دار المصرية اللبنانية .
- سليمان، محمد، (عيال السلطان) . (2007م) ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان. ط1.الأردن : دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع.
- الشباب، صدام . (2007م) . البناء السردى والدرامى في شعر ممدوح عدوان. إشراف: سامح الرواشدة . الأردن : جامعة مؤتة .
- العبيدي. د جبار عودة، القصب ، د. صلاح مهدي . (1992م) . مدخل في الدراما وتدرجها التاريخي . ط1.بغداد : دار الفتح.
- عدوان، ممدوح . (1980م) . محاكمة الرجل الذي لم يحارب . ط1 . الأردن : دار اليازوري العلمية .
- العشري، أحمد . (1993م) . مسرح برتولد بريخت بين النظرية والتطبيق . ع 3. مجلد 21. الكويت: دار الفكر .
- علقم، صبحة أحمد ، المسرح السياسي عند سعد الله ونوس، ط1، دار الفارس، عمان -الأردن 2002م.
- غنيم، غسان . (1990م) . المسرح السياسي في سوريا . ط1.سوريا : دار علاء الدين.

- فانيس، أريستو . (1987م) . من المسرح العالمي (السحب) ج1-ج2 . ترجمة (أحمد عثمان) . (عبد اللطيف أحمد علي).
ط1. الكويت : وزارة الاعلام .
- اللوح، توفيق موسى . (2008) . اتجاهات المسرح السياسي المعاصر . ط1، : مصر: العربية للتوزيع مصر .
- لوكاش، جورج . (1992م) . الرواية التاريخية . ترجمة (د. صالح جواد الكاظم) . ط2. بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة.
- لياس، ماري، وآخرون.(1997م) . المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض. ط1. بيروت : مكتبة لبنان .
- المعلا، نديم . (1982م) . الأدب المسرحي في سوريا . ط1. سوريا : دمشق.
- مهران، سامح . (1992م) . المسرح بين العرب وإسرائيل. ط1. مصر : سنا 1992م.

قائمة المراجع المرومنة:

- Aggression, M. (1980 AD). The trial of the man who did not fight. I 1. Jordan: Al-Yazuri Science House.
- Al-Ashry, A. (1993 AD). Berthold Brecht theater between theory and practice. P3. Volume 21. Kuwait: Dar Al-Fikr.
- Al-Louh, T. (2008). Trends in Contemporary Political Theater. 1, i: Egypt: Arab Distribution Egypt.
- Alqam, S, The Political Theater of Saadallah Wanous, 1st floor, Dar Al Faris, Amman - Jordan 2002
- Al-Shayab, S (2007). Narrative and dramatic construction in the poetry of Mamdouh Adwan. Supervision: Sameh Al-Rawashda. Jordan: Mu'tah University.
- Al-Zubaidi, Q. (2004 AD). Theater of Change (- Articles in the Brecht Method -). I 1. Beirut: Dar Ibn Rushd.
- Bishtawi, Y (2008). The aesthetic intellectual implications in the political theater. I 1. Jordan: Al-Kindi House.
- Brecht, B. (1947 AD). Epic theater theory. I 1. Lebanon: House of the World of Knowledge.
- Ghoneim, G. (1990). The political theater in Syria. 1. Syria: Aladdin House.
- Hamada, I (1994). Dictionary of dramatic and theatrical terms. I 1. Cairo: House of the People.
- Hammouda, A (1988 AD). Political theater. 1. Jordan: Dar Al-Bashir.
- Khashaba, S. (1992 AD). Contemporary Arab theater issues. I 1. Iraq: Ministry of Information, Iraq.
- Lias, M, et al. (1997 AD). Theatrical Lexicon Concepts and Terminology of Theater and Performing Arts. 1. Beirut: Lebanon Library.
- Lukacs, G. (1992 AD). Historical novel. Translated by (Dr. Saleh Jawad Al-Kadhim). I 2. Baghdad: General Cultural Affairs House.
- Mehran, S. (1992 AD). The theater between the Arabs and Israel. I 1. Egypt: Early 1992.
- Mualla, N. (1982 AD). Theatrical literature in Syria. I 1. Syria Damascus.
- Obeidi, O, Al-Qasab, Dr. Salah Mahdi (1992). Introduction to drama and its historical hierarchy. Baghdad: Dar Al-Fateh.
- Sakhsukh, A (1998 AD). The Launus Songs of Departure: Study at Wannous Theater. I 1. Lebanon: The Egyptian Lebanese House.
- Shepherd, A. (2002 AD). Arab theater between transfer and rooting. 1. Jordan: Dar Al-Fares.
- Suleiman, M, (Children of Salman) (2007), stylistic phenomena in the poetry of Mamdouh Adwan. 1. Jordan: Al-Yazouri Scientific House for Publishing and Distribution.
- Vanes, A. (1987 AD). From the world stage (clouds) C1-C2. Translation (Ahmed Othman). (Abdul Latif Ahmed Ali). I 1. Kuwait: Ministry of Information.
- Zulekha, - S. (2009 AD). Tragedy in Mamdouh Adwan theater. Supervised by: Dr. Eid Mahmoud. Syria: Tishreen University.