توثيق نضال الهوية عبر المسرح التسجيلي "مسرحية: الرجل ذو النعل المطاطي" لكاتب ياسين نموذجا

Documenting the struggle of identity through the documentary theater Play: “The Man in the Rubber Sole” by kateb Yassin

بن بكريتي محمد✶[1] ، بوخموشة الياس[2]

[1]جامعة سيدي بلعباس، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون،benbakretimed@yahoo.fr

[2]جامعة سيدي بلعباس، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنونcineliasb@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2021/09/23 تاريخ القبول: 2021/10/15 تاريخ النشر : 2021/12/116

ملخص:

إمكانية تمثيل الحقائق الوثائقية على المسرح يعد موضع تساؤل. هل يمكن تلبية المتطلبات المزدوجة للتوثيق والفن؟ على حد سواء القيمة الوثائقية لصالح الصياغة الفنية أو الصياغة الفنية لصالح التأثير السياسي، وكيف يمكن التوفيق بين التوثيق والفن، والتي بموجبها يجب الفصل بوضوح بين الفن والسياسة. فالمسرح الوثائقي يجب أن يكون فنياً من أجل الحصول على شرعيته. وتحقيق التوازن بين الحقيقة الواقعية الوثائقية والمطالب الفنية التي يتطلبها المسرح، مسرحية "الرجل ذو النعل المطاطي" لكاتب ياسين" نموذج دراسة لمدى توافق الفن المسرحي مع الوثائقي المعتمد على الحقائق.

كلمات مفتاحية: مسرح، وثائقي، تسجيلي، مسرح تسجيلي، هوية ثقافية

Abstract The possibility of representing documentary facts on stage is called into question. Can the dual requirements of documentation and art be met? Both the documentary value in favor of artistic framing or artistic framing in favor of political influence, and how documentation and art can be reconciled, according to which art and politics must be clearly separated. Documentary theater must be artistic in order to obtain its legitimacy. Achieving a balance between documentary realism and the artistic demands that the theater requires, the play "The Man with the Rubber Sole" by Kateb Yassin is a study model for the extent of the compatibility of theatrical art with the documentary based on facts.

✶ **المؤلف المرسل**

1 مقدمة:

تولد النظرية من رحم الإبداع ، وهي أقل درجة منه كون النظرية تأتي بعده، ولا نصل إلى قمة النظرية إلا إذا مررنا بنسبة عالية من تراكم التجارب، وتحول هذا الكم إلى كيف، بإعطاء القواعد والأصول التي ترافق الإبداع، وتجعل له محتوى وبناء يعتمد على شروط يتماشى عليها، وتفرض النظرية عدم الخروج عن حدود النظرية، ويختلف كل إبداع أن الآخر، فحينها يمكننا التحدث عن النظرية، ولو تحدثنا عن رصيدنا المسرحي الذي ليس لدينا فيه ماض بعيد، له علاقة كبيرة بتاريخنا النضالي في سبيل البحث عن الحرية والاستقلال، أولا الاستقلال الجغرافي، من ثم الاستقلال الفكري وصولا إلى الابداع الفني المبني على الفكرة.، و"يشير كتاب "حقيقة الصورة" ، الذي كتب عنه إميل زولا في مقالته "الطبيعة في المسرح" ، إلى أن أسلوب المؤلف في إدراك الواقع فقط ، وليس انكساره في عمل فني ، يجب أن يكون وثائقيًا و "علمًا طبيعيًا". تستند الافتراضات النظرية للواقعية الإيطالية (جيوفاني فيرغا، ولويجي كابوانا، وجيوفاني سيامبولي) إلى الأهمية القصوى للحقائق التي لا يحق للكاتب التعليق عليها. هل يمكن أن يُطلق على المذهب الطبيعي والواقعي مسرح الوثائقي؟[1]

والمسرح التسجيلي هو بناء فني للظواهر التاريخية بغرض تفكيك أنساقها، التي تحمل قضية نضال الشعوب ضد القهر والظلم الناتج من الآخر، والذي يعتبر المسرح الثوري أو السياسي في جوهره، أو امتداد له ولون من ألوانه.

1. حاول المثقفون الجزائريون وبتجاربهم التقرب الى فكرالمتلقى الجزائري، فكتبوا وأخرجو ومنهم من استعمل " التراث الشعبي بسابق أصرار وبوعي تام ويمكن تقسيم هؤلاء قسمين:

2. استلهام موضوعاتي

3. استلهام تقني شكلي أو كلاهما. كم يمكن تحقيبهم كما يلي

- البداية الأولى وهي الفترة التي ظهر فيها المسرح يستمر حتى الآن فاستلهم سلالي من التراث لجلب المتفرج.

- فترة الاستقلال حين زاوج ولد عبد الرحمن عبد القادر (كاكي) بين التراث الشعبي والمسرح.

- فترة الثمانينات حين يركب المسرح السياسي مطية التراث الشعبي لتمرير الخطاب السياسي وعلى رأس هؤلاء عبد القادر علولة"[2] وكاتب ياسين.

مفهوم المسرح الوثائقي:

يعتبر شكل من أشكال المسرح، يقدم الوقائع التاريخية أو السياسية والاجتماعية منها في إطار درامي، يسمى أحيانا مسرح الوقائع (théatre des faits)، ويعتمد هذا النوع المسرحي بالدرجة الأولى على الوثيقة الحقيقة، وتعتبر المادة الأولية لخلق الحدث الدرامي، وفي هذه الحالة يكون العرض إعادة تمثيل الحدث الحقيقي الواقعي، فيحاكى بإعادة ترتيب (montage) لعدد من اللوحات يشكل كل منها مشهدا مستقلا، ويتركب المعنى في الحصيلة النهائية [3].

المسرح التوثيقي كما سماه باتريس بافيس «**Patrice Pavis**[*]» في معجمه المسرحي، يستعمل سوى الوثائق والمصادر الأصلية مختارة ومعدة بحسب موجبات القضية الاجتماعية السياسية[4]، فهو لا يستعمل في نصه المسرحي شيئا من الخيال أو الخلق، إنما يستمد كل معطيات بناء النص من الوثائق المسجلة عن حقيقة الواقعة، وأرشيف غير مزيف، ومراجع ومصادر موثوقة، فيعد بهذا إعادة تمثيل الواقع، وهو ما يسمى بالديكودراما والذي يقوم على إعادة تمثيل وقائع تاريخية دراميا، في حين أن الدراما لا تخلق أبدا من العدم، فلا بد من مصادر، سواء كانت أحداث تاريخية أو أساطير ومعتقدات.

يعد هذا النوع من الأنواع الحديثة في الكتابة المسرحية، لعل الواقع جعل المسرحين يجعلونه وسيلة محاورة ووسيط بين المثقف الواعي والمتلقي الغارق في معاناته مع الفقر والجهل والقهر، محاولة منهم لتجسيد الواقع كما هو، كونه يبتعد عن الخيال التقليدي، حيث يعالج القضايا السياسية

والاجتماعية المطروحة على الواقع وتجسيدها بشكل فني، وهو بهذا يجسد تسجيلا مصورا من الواقع السياسي والاجتماعي[5].

يعتبر مسرح الوثيقة وريث المسرحية التاريخية، وهو معارض للمسرح الخيالي الذي يعتبر ضد الوقائع السياسية، وحرض على التلاعب بالأحداث من خلال تلاعبه هو أيضا بالوثائق لغايات حزبية أو معتقدات دينية، فاستعمل الوثائقي كشكل محضر رسمي ومدون للتقارير[6]

جدور المسرح الوثائقي وأسسه وقواعده:

أول من استخدم تعبير مسرح وثائقي أو تسجيلي هو الناقد **جون جيريسون** J.Jerison الذي وصف هذا الشكل بأنه معالجة إبداعية لحقائق الواقع ، كما أطلق على المسرحيات الوثائقية عام 1950 التي تنبثق من تقنية مسرح الجريدة الحية في أمريكا باسم مسرح الوقائع Theatre of facts. يعتبر المسرحي الألماني **إروين بيسكاتور E.Piscator** من أهم المخرجين الذين مارسوا المسرح الوثائقي، فقد قام بإخراج مسرحية الكاتب الألماني **رولف هوخهوت R.Hochhuth**، وذلك سنة 1963 بعنوان "النائب"، التي تروي أحداثا حقيقية، ثم أخرج مسرحية للكاتب الألماني هاينر كيبهارت H.Kipphardt بعنوان: قضية روبرت أوبنهايمر، والتي تدور أحداثها حول أحد مخترعي القنبلة الذرية. ثم طور بيسكاتور تقنيته في المسرح، فانفتح على التاريخ، وفي مرحلة عمله على المسرح البروليتاري théatre prolétarien، وعلى الأخص في مسرحية "رغم كل شيء" استخدم الوثيقة السياسية والتاريخية التي كانت بالنسبة له وسيلة لربط الحدث المسرحي بالمسار التاريخي، ونقطة انطلاق لبلورة نظريته حول المسرح السياسي فيما بعد[7].

المرجع الأساسي في المسرح الوثائقي هو بالطبع بيتر فايس (1916-1982) الذي كتب ، كما يذكرنا جان لويس بيسون ، ثلاث مسرحيات وثائقية: L'Instruction (1965)، Speech on Vietnam (1968)) وأغنية الدمية اللوسيتانية (1967). لقد طور مسرح التقارير "يمكن تطويره من وثائق ذات طبيعة مختلفة، من تقارير إلى تقارير مصورة، مما يجعل عدم تعديل محتواها قاعدة أساسية، بمعنى آخر لا تتم إعادة كتابة الوثائق نفسها، بل يتم الاحتفاظ بها في رسالتها الأصلية.

تتمثل مداخلة المؤلف في إيجاد نموذج لها، أي في الاختيار، في إجراء المونتاج. ما يبدو أنه مهيمن، أكثر من وجهة نظر النضال، هو التأثير الشافي الذي ينتج على الجمهور، لإكمال هذا الاستحضار، درست إيريكا ماغريس العرض التدريجي الأول لتعليمات بيتر فايس في إيطاليا من قبل فيرجينيو بوتشر في عام 1967. بالاعتماد على العديد من الوثائق والمحفوظات ، بما في ذلك كتاب التحكم ، تأتي إلينا لفهم مدى تعقيد وفعالية هذا العرض التقديمي الذي "يخلق انتقالًا بين الحاضر والماضي[8].

بين عامي 1963 و 1965، حضر بيتر فايس ، المؤلف السويدي الناطق بالألمانية ، محاكمة اثنين وعشرين مسؤولاً من معسكر الإبادة في أوشفيتز. من ملاحظاته، كتب L'Instruction (1965)، وهي مسرحية مكنته من تطوير نظريته في المسرح الوثائقي: "يتبنى المسرح الوثائقي وجهة نظر ضد وجهة نظر وسائل الإعلام. في الواقع، إنها تعارض وسائل الإعلام – وبشكل أوسع الدولة – التي تتلاعب بالمعلومات. بينما تميل وسائل الإعلام إلى إخفاء الحقيقة وتمويهها وإفسادها ، فإن المسرح الوثائقي ، من ناحية أخرى ، يسلط الضوء على الأحداث والصراعات الجيوسياسية ، ويستمد الإلهام من مصادر موثوقة ويبلغ عنها بدقة[9].

يسعى المسرح الوثائقي التسجيلي "إلى تقديم رؤية موضوعية بحثة للأحداث المزامنة، فينفي بالموضوعية الخالصة لأن الموقف هو من يتحكم في الحدث، وإن هذا النوع من المسرح يمكن أن يقع في مطب ما يسمى مسرحية الأطروحة Pièce a thèse، المسرحية المحصورة بإديولوجية معينة، و تكمن القوة في المسرح الوثائقي التسجيلي في الوثيقة الأصلية التي يبنى عليها والتي لها دافع كبير في الإقناع ويستثمرها في أبعد من ذلك، قد يقع بهذا في نفس مطب المسرح الطبيعي الذي يقدم صورة عن الواقع بتفاصيله، دون ربط التفاصيل بسياقها التاريخي، وذلك لأنه يعتمد على تقديم الواقع على أنه شريحة من الحياة"[10].

المسرح الوثائقي في العالم العربي:

يتأثر دائما العالم العربي بالتيارات الثقافية المزامنة لها في أوربا، وكان المسرح وسيلة في معالجة قضايا العالم العربي الراهنة التي يتخبط فيها، فتبنى المسرح العربي هذا الإتجاه وجعله وسيلة تحريضية لتغيير الواقع المعيشي باستخدام العديد من الوسائل لبناء العلاقة بين النص والواقع

والمتلقي، وسببها التيارات النضالية التي ظهرت في بلدان الشعوب العربية، وجعله وسيلة وصورة لتحرير الانسان من القهر والظلم، ومن أهم هؤلاء الكتاب: سعد الله ونوس وكاتب ياسين.

لعل الغيرة الوطنية والقومية هي من حركت أقلام هؤلاء الكتاب العرب، فجعلوا من نصوصهم نقدا لاذغا للواقع العربي العليل، ثم إن خيبة الامل "استطاعت تحديد مواقفهم من القضايا الوطنية والقومية ودورهم فيها، فكانت هذه المسرحيات الكاشفة عن مكان الضعف والمحرض الداعي إلى الثورة والتغير والعمل على التقدم والرقي والبحث عن الممكن بدل الإكتفاء بالكائن"[11]، فيمكننا تسميته بالمسرح التحريري، كونه ردة فعل طبيعية في وجه قوى الشر وسياسة الاستعباد، فكان هدفه التحريض و تأسيس للفكر القومي المساند للقضايا الوطنية ذات المصير المشترك[12].

أثر المسرح التسجيلي الوثائقي على عدة تجارب مسرحية كانت قد اعتمدت على الوثيقة التاريخية في نسج العمل الدرامي، "وهذا ما نجده في أعمال المخرج اللبناني روجيه عساف حول الحرب الأهلية اللبنانية، ومسرحيتي كاتب ياسين، الرجل ذو النعل المطاطي التي تدور حول حرب الفيتنام، ومسرحية حرب الألفي عام والتي تدور حول تاريخ الجزائر "[13].

سعى المسرحيون العرب في ربط حالات شعوبهم بكتاباتهم وعكس المعناة بمحاكاتها كما هي "والواقع أن المسرح العربي تأثر بالتوجه الوثائقي، "وكانت ترجمات بيتر فايس إلى اللغة العربية اعتبارا من 1967 دورها في التشجيع على تبني هذه الصيغة في فترة أحداث تاريخية هامة على الصعيد المحلي (حرب 1967، قضية فلسطين، الحرب الأهلية في لبنان). ومن الأعمال التي كتبت بتأثير من المسرح الوثائقي مسرحية النار والزيتون للمصري الفريد فرج 1929، ومسرحية القتل للبناني عصام محفوظ"[14].

يعتبر نص حفلة سمر من أجل 5 حزيران للكاتب سعد الله ونوس، أول نص مباشر يتحدث عن النكسة العربية سنة 1967، وعرضت هذه المسرحية عشرات المرات في البلدان العربية، وكانت كصرخة احتجاج على الأنظمة والتيارات العربية التي قادها فكرها إلى الهزيمة[15]

تجربة كاتب ياسين في المسرح الوثائقي

نبي العصيان كما سماه احميدة العياشي في عنوان لكتابه، متمرد على كل القوى، قاتل الاستعمار والإمبريالية وكل الأصولية، في 8 مايو 1949، في سطيف، كان في المظاهرة ضد الاستعمار الفرنسي، وجد كاتب ياسين نفسه، وهو في أقل من العشرين من عمره، تحت أكوام من الجثث: الجيش الفرنسي والشرطة مسؤولان عن عشرات الآلاف من القتلى.

في السجن، علم ياسين أن أربعة عشر فردًا من عائلته قد أصيبوا بالرصاص، وأن والدته التي كانت تعتقد أنه مات، قد جنت وهذا ما كتبه لاحقا في مسرحيته الجثة المطوقة. العنف والموت، من حقبة إلى أخرى، مستمران بشكل حقيقي. كل شيء خرج من السجن، الالهام والحب مصدرا للعمل، وضعت كاتب ياسين إصبعه على الجروح ومحاولة منه على تغيير العالم.

في قلب تاريخ الجزائر وتشنجاتها، لا تزال أعمال كاتب ياسين موضوع الساعة للغاية، الشاعر والروائي والكاتب المسرحي كاتب ياسين يستخدم اللغة كسلاح. تعتبر رواياته، نجمة، المضلع النجمي، من مؤسسي الأدب الجزائري الحديث، انفجار للسرد التقليدي، كلها مربكة ببنيتها المبتكرة وكثافتها الشعرية. كتب غامضة ورمزية حيث تلتقي الجزائر الأسطورية بالجزائر المعاصرة[16].

كتب ياسين تقريبا في كل أشكال المسرح وأجناسه، كتب في الواقعية وعلى صعيد البنيوية واستمرار للمسرح التقليدي، وتحقيق التطابق بين الحدث وبين مرجعيته في الحياة، كمسرحية محمد خذ حقيبتك والتي غير عنوانها لمشاكل فكرية إلى الخبز المر، عالج فيها مشكل الهجرة وسلبيات الاغتراب، كالتمزق الحضاري والدين والتفكك الأسري، كما كتب في الجنس السياسي، وكانت أغلب مسرحياته مسيسة، وتطرق إلى جدلية الظلم والحرية، اليسار والسلطة، ومن أهم المسرحيات، فلسطين المخدوعة، الأجداد يزدادون ضراوة، سلطان الغرب وغيرها، كتب أيضا في الرمزية، وعبر بالدلالات المختلفة والتي لا تخلوا عن البعد السياسي وسط زحم التيارات الفكرية، واهمها مسرحية غبرة الفهامة ،وكان له في المسرح الملحمي والتسجيلي، موقف منه بالتزام الفنان بموقفه تجاه الثورة ضد المجتمع[17]

مسرحية الرجل ذو النعل المطاطي من الوثيقة إلى النص الدرامي

لعل اختيار ياسين لعنوان المسرحية راجع إلى الحداء المطاطي الذي كان ترتديه شخصية "هوشي منه" (Hô Chi Minh)، وهي الشخصية البارزة في المسرحية، الشخصية التي قادت الثورة الفيتنامية متصفة بالقوة والنضال، وهي قضية مهمة جدا لدى ياسين، تمثلت في نضال الشعب الفيتنامي[18]

تعتبر مسرحية "الرجل صاحب النعل المطاطي" من اعمال كاتب ياسين ذات الجنس الوثائقي، "حيث تسرد لنا أطوار هذه المسرحية، أحداث الثورة الفيتنامية ضد الاحتلالين الفرنسي والأمريكي ، والتي قضى فيها كاتب ياسين معظم وقته في إعداد مضمونها الوثائقي التاريخي، واستغرق في كتابتها وجمع المادة الوثائقية ثلاث سنوات متتابعة ، حيث نجد فيها مشاهد متنوعة بين الحدث الرئيسي و الأحداث الثانوية، لخلق التلاحم بين المشاهد"[19]، ورغم كل ما عاناه ياسين في البحث والتنقل إلى الفيتنام، إلا أنه عبر على أن الثورة الفيتنامية أكبر من تكتب في نص مسرحي، " وهذا نتيجة الى عمق أحداث القضية الفيتنامية، حيث يقول ياسين : "ومازلت غير راض، اشعر أن هناك لوحات اقل غنى و حرارة من الواقع الحي نفسه، اللوحات التي تصور مثلا معركة "ديان بيان فو" لا تعجبني كثيرا، أن الكلمات اقل التهاب من عظمة المعركة، واقل تأججا من إحساسي الداخلي نفسه"[20]

كتب في الغلاف الأخير لمسرحية الرجل ذو النعل المطاطي من النسخة الأصلية الصادرة من« **Editions du seuil** »، فقرة تبين موضوع المسرحة وهي " في حوالي ثلاثة عشر فصلاً دراميًا متداخلة غالبًا، يهاجم كاتب ياسين من خلالها وعلى بعد أميال من حرب الفيتنام، يصور الشخصيات الفرنسية، الفيتنامية، فيت كونغ* والأمريكية وجها لوجه، وطريقة رمزية يقحم الكاتب معارك أخرى، منها حرب العصابات في أمريكا الجنوبية، والنضال العنصري في أمريكا الشمالية، والصراع العربي الإسرائيلي، كل فصل مركب من مشاهد تتدخل فيها حوارات الكورس، في خطوة نحو التحرر، كما في الواقع، يكفي بعض الرجال والمقاتلين لصنع التاريخ، كذلك بالنسبة للمسرح، لا يتطلب إمكانيات أخرى غير الحضور الجسدي للممثل بالإضافة إلى ذلك ، سيختار الممثل نفسه ، في هذا "المرجع الفيتنامي" ، التسلسلات والتسلسلات التي تفرضها الضرورة السياسية"[21]

يروي سعد الله ونوس في حديث دار بينه وبين ياسين في باريس، حيث كان يحدثه عن نص مسرحية الرجل ذو النعل المطاطي قائلا " هذه المسرحية هي لوحة تاريخية عما حدث ويحدث في الفيتنام، وكنت أفكر خلال كتابتها، أن أي فلاح يعرف، ولو بوعي غريزي، أن الفيتناميين معهم حق، ويحاربون من أجل قضية عادلة، وإذن، بما أنني لا أكتب كي تقدم مسرحيتي أمام عدة مئات من بورجوازيي باريس، فان المهم بالنسبة لي، ليس أن أجعل المسرحية مرافعة لإقناع المتفرجين بعدالة القضية الفيتنامية، بل أن اصور فيها كيف يتم نضال الفيتناميين، على يد من؟ وبأي ظروف؟ أو بتعبير آخر، كان المهم بالنسبة لي أن أقدم نموذجا عن إمكانية النضال، وكيفيته. هنا أستطيع أن أسهم في تفتح الوعي الغريزي، ودفعه كي يتحول تدريجيا إلى وعي إيجابي فعال، يباشر هو الأخر النضال من أجل قضيته العادلة[22].

هوشي منه أو 'العم هو'، الرجل ذو النعل المطاطي، ألقاب تطلق على الرجل الذي قاد شعبه للنصر، والذي جاء على لسانه في رائعة ياسين "في هذه الأرض المليئة بالمطاط، الرجال والأشجار مرنون مثل النمور، يمكن للإطار المثقوب أيضا أن يصنع الصنادل لمقاتلي حرب العصابات"[23]، هوشي منه الرجل، الزعيم السياسي والاسطورة، هكذا أراد ياسين أن يصفه، كما جعل من الشعب الفيتنامي رمز الشجاعة والقوة، فمن بداية المسرحية، استحضر النضالات العديدة التي كان الشعب الفيتنامي يقودها خلال تاريخه ضد الغزاة، "كان أمله كبيرا أن يحول الثورة الفيتنامية على الركح إلى قنبلة جمالية تفضح الطغيان الأمريكي والجوانب المظلمة للامبريالية الأمريكية ذات النزعة العسكرية والتوسعية"[24]

قام كاتب بالكثير من أعمال التوثيق. حيث استعمل ثلاثة أنواع من المعلومات من التاريخ:
الحقائق البارزة والتي تعتبر تاريخية عادةً (مثل مؤتمر فرساي لعام 1919)، والحقائق التي يتم التغاضي عنها عادةً (مثل تمرد البحارة الفرنسيين)، وتفاصيل الحياة اليومية أو قصة صغيرة (مثل حكاية نجوم جنرال كاستريس، قفزوا بالمظلة فوق ديان بيان فو وسقطوا بين الفيتناميين)[25]
استعمل الكاتب وعلى شكل ومضات من المعلومات، صورها بشخصيات تاريخية، أهمها شخصية هوشي منه، الذي كان اسمه في المسرحية "العم هو"، كذلك شخصية الزعيم الوطني الصيني "تشان

كاي تشاك"، وشخصية الجينيرال "جياب" أحد قادة الجيش الفيتنامي، وغيرها من الشخصيات التاريخية الأخرى، كشخصيتي لينين وستالين، اللذان دار بينهما الحوار الأتي:

" ستالين: أنا أنام فقط واقفًا، وبندقي تحت رأسي

لونين: يقظ دائما لهذا نسميك ستالين، رجل الفولاذ

ستالين: لكنك يا لينين أنت أقوى. تنام اثناء المشي

لونين: لا أستطيع أن أفعل غير ذلك، افترض أن الحرب العالمية اندلعت، بينما ننتقل من كوكب إلى آخر.

بينما ننتقل من كوكب إلى آخر. إلى أين سيذهب الإمبرياليون؟ إن لم يكن بحثًا عن مكان آخر للعيش"[26]

كما استعان حقائق لخصت عن طريق الجوقة كانت يمكن أن تكون بالزمن الحقيقي للقصة سنوات من الزمن. استخدم أحيانًا مقالات من الصحف (مثل هذه المقالة التي كتبها P، loti لفيجارو سنة 1883، من جوهرة نقية من العنصرية الهادئة لتصوير لقطات فيلم (جرائم الحرب الأمريكية في الفيتنام)[27].

بنيت المسرحية على التسلسل الزمني وعلى حركة سياسية، بالنسبة للتسلسل الزمني فقد ألمت على 2000 سنة من التاريخ الفيتنامي المدون، اما الحركة السياسية كان اغلبها الحديث عن تشابه إجراءات الاستعمار وجشع المستعمرين وطموحات الجنرالات، كما تشابه النضالات وآمال الدول المستعمرة ضد الأجنبي المستغل.

على غرار الشخصيات التاريخية، لعل أهم شيء استعمل في المسرحية هي الجوقة، التي كانت أداة قوية لسرد الحقائق والتنقل عبر وحدات المسرحية، فنجدها في أغلب المشاهد، حيث تقمصت أكثر من عشرون هوية، وكان لها أربع وظائف مهمة:

1- الربط بين اللوحات: ان كثرة تدخلات الجوقة وإختلافها كان يسهم في التنقل من وحدة إلى أخرى بشكل تسلسلي وبتوظيف أنماط الشخصيات المستعملة.

2-بروز الشخصيات منها: في أغلب الأحيان، تتقمص الجوقة الشخصيات القيادية والسياسية، وهذا ما استعمله ياسين في أغلب مسرحياته.

3-في بعض الأحيان تستغل الطابع الكوميدي ذو الخلفية السياسية، مثل مشهد تقاسم الغنائم من طرف الجنرالات.

مشهد قوي في المسرحية تقوم به الجوقة، وهي المشي نحو ديان بيان فو (صفحة من 133الى 144)، الحوار يتنقل من الفلاح إلى الجندي، إلى حامل الأرز، إلى الفتاة الصغيرة، إلى الجوقة، أي من "أنا" إلى "نحن"، تحكي تجند الكل من أجل الأرض، كلام الفرد هو كلام الكل بقلب واحد.

خاتمة

الحديث عن المسرح الوثائقي اليوم مستحيل بدون ذكريات الماضي. فقط لأن هذا المفهوم عمره أكثر من 100 عامًا. "مسرح." أوجز الخطوط الرئيسية والنقاط الأساسية لتاريخ الفيلم الوثائقي على خشبة المسرح، كما يتطلب الموضوع قيد المناقشة نفسه، فيساعد المسرح في التغلب على أزمة التعبير الفني، فعلم المسرح ليس فقط لإبداء الاهتمام بالواقع، ولكن أيضًا المجتمع نفسه، وتحويله إلى معرفة الذات، مما يؤدي حتما إلى تحسين الذات.

بساطة هذا الجنس المسرحي في تشكيل وحداته، لا تعني أنه سهلا، فالبساطة لا تعني السهولة، وتكمن بساطة ياسين في قوة فكرته، هدفه تقديم مسرح شعبي أصيل من خلال موضوعه وجمهوره والوسائل المستخدمة التي تعتمد على الفكرة **Idéés** أولا والشكل **forme** ثانيا، والمستمدة من الثقافة الشعبية العالمية أو المغاربية على وجه الخصوص.

يهدف تبسيط الشكل إلى التجريد عن طريق معالجة محددة للشخصيات، واستخدام متعدد للجوقة، واللجوء إلى الأساليب المعتمد على ثقافة الشعبية، بحيث تزخر المسرحية بالمشاهد الحيوية التي تشد المتلقي، مسرح تعليمي بلا شعارات، إذ استعان ياسين على المتعة الشعبية وعرف كيف يوجهها ويحولها إلى درس في السياسة.

<u>الهوامش:</u>

([1]) magazin théatre au de la ،hisoire de fait ،kamila manadnazarbekova ،n2,2011 ،scène-excursion

([2]) أحمد **حمومي** ,« التراث الشعبي و المسرح تجربتان من الجزائر » / Insaniyat ,إنسانيات , 12 | 2000, 21-26.، رابط:https://journals.openedition.org/insaniyat/7904?lang=ar

(*) أستاذًا للدراسات المسرحية في جامعة كنت في كانتربري (المملكة المتحدة) ، حيث تقاعد في نهاية العام الدراسي 2016/2015. لقد كتب على نطاق واسع عن أداء، مع تركيز دراسته وأبحاثه بشكل أساسي على علم الأحياء و التعددية الثقافية في المسرح. حصل على جائزة جورج جماتي عام 1986

([3]) ينظر: ماري الياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي-مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض- مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 1997، ص520.

([4]) ينظر: باتريس بافيس، معجم المسرح، ت.ميشال ف.خطار، المنظمة العربية للترجمة،مركز دراسات الوحدة العربية، مكتبة الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 2015 ص557.

([5]) أنظر: زهور شتوح، على معاش، جماليات توظيف الدراما الوثائقية في المسرح المغاربي، مجلة العلامة، عدد2، ورقلة، الجزائر، 2016، ص127.

([6]) أنظر: باتريس بافيس، م س، ص 557.

([7])أنظر: ماري الياس، حنان قصاب حسن، م س، ص521.

([8]) Gérard Lieber, « Les Théâtres documentaires », *Revue d'Histoire du Théâtre* numéro 286 [en ligne], mis à jour le 01/04/2020, URL : https://sht.asso.fr/les-theatres-documentaires/

([9]) Peter Weiss, *« Notes sur le théâtre documentaire », in Discours sur le Vietnam*, Seuil, 1968 https://fr.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9%C3%A2tre_documentaire,

([10]) ماري الياس، حنان قصاب حسن، م س، ص522.

([11]) فرحان بلبل، مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، الموقع الالكتروني: http//www.awu-dam.org.

([12])ينظر: عيسى راس الماء، الخطاب الأيديولوجي في المسرح الجزائري، رسالة دكتراه، إشراف أ د. مسعود أحمد، جامعة وهران، 2007-2008، ص 225.

([13]) ماري الياس، حنان قصاب حسن، م س، ص522.

([14]) ن م، ص 523

([15]) بتصرف: فهمي جدعان، حصاد القرن-المنجزات العلمية والإنسانية في القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، المجلد الثالث،2011، ص655.

([16]) ينظر Kaoutar Harchi, entre exils,arrances et migrations, l'experiance littéraire de kateb yacine, revu homme et migrations (2012), lien : https://journals.openedition.org/hommesmigrations/1584

([17]) ينظر: حساني امينة، مصادر الكتابة في مسرح كاتب ياسين، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، جامعة وهران- قسم الفنون، سنة 2013.ص 60.
([18]) ينظر: عموات كمال ، تجربة الدراما الوثائقية في كتابات المسرح العربي ، رسالة دكتوراه إشراف حمر العين خيرة، ، جامعة وهران، 2015-2016،ص218.
([19]) شوشان رضا، تجربة المسرح الوثائقي عند كاتب ياسين،مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر، اشراف بلحوالة سهيلة، جامعة مستغانم، 2017-2018، ص 34.
([20]) شوشان رضا، ن م، ص35.
(*) الجبهة الوطنية لتحرير جنوب فيتنام المعروفة ب الفيت كونغ (Việt cộng) حركة مقاومة مسلحة لتحرير جنوب فيتنام " والتي أصبحت معروفة فيما بعد باسم " **فيت كونج**".
([21]) Voir : Kateb yacine, l'homme aux sandales de caoutchouc, aux éditions du seuil, 1977, Paris.
([22]) سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة، المجلد الثالث، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، سوريا، 1996، ص 171.
([23]) kateb yacine, l'homme aux sandales de caoutchouc, RP, p76
([24]) احميدة عياشي، نبي العصيان: عشر سنوات رفقة كاتب ياسين، منشورات دار سقراط، الجزائر العاصمة، 2011، ص 95.
([25]) voir, denis louanchi, hommage à kateb yacine, office des publications universitaires, alger,p 193.
([26]) kateb yacine, l'homme aux sandales de caoutchouc, RP, P 163
([27]) voir, denis louanchi, RP, P 193