

الثورة في مسرح كاتب ياسين

د براهيمى إسماعيل

كلية الآداب و اللغات و الفنون

جامعة جيلالى لىابس سيدي بلعباس

إن الإيديولوجيا في مفهومها العام هي جملة الأفكار والقناعات المؤطرة بنظريات قبلية وخلفيات فكرية تصبو التهذيب والتنظيم والتسيير، ومن البديهي أن تكون هذه القبلية سابقة لسلوك لاحق يحققها، ومن هنا، فإن رجل المسرح أو المبدع يروم بث رسالة عبر ذلك التكامل الدرامي (نص/ عرض)، قد انطلق من جوهر فكري يريد تمييزه عبر مسلك العلامات السمعية والبصرية لعرضه، غايته في ذلك التأثير وإقناع المتلقي بذاك الجوهر. ووفق هذا المنظور، فإنه لا يمكن أن نخوض في تراجعيا أو حتى كوميديا مسرحية تخلو من هذا الجوهر الذي نسميه إيديولوجيا "إن كل دراما هي حدث سياسي، لا تخلو من تحريض أو تشريح لسلوك أو فكرة معينة، وكل أنماط السلوك فيها مضامين اجتماعية وبالتالي سياسية... مما يعني أن كل مسرحية تحمل بعدا سياسيا بالضرورة."

ولئن كان مفهوم الإيديولوجية استعمالا، قد حصر في بعده السياسي، فإن مرد ذلك يعود إلى أن السياسة هي الوعاء الذي قد تجتمع فيه كل سلوكيات المجتمع، ومن ثمة، فهي وعاء لكل الصراعات التي تجمع القرائن الضدية للمجتمع (فقر/غني)، (مستبد/عادل)، (الحرية/الرق)، (اشتراكي/ليبرالي)، وقد ينتقل التساؤل هنا، من هل العرض ذو طبيعة إيديولوجية كما يطرحه البعض؟ إلى السؤال: كيف هي إيديولوجية العرض؟ وهل هي خاضعة، أم منافية، أم ثائرة؟

هنا يمكن أن تحدد درجة الوعي السياسي لدى المخرج أو الكاتب، فالمعروف أن السلطة باعتبارها نقيضا أولا لا تغفل عن السيطرة على المسرح باعتباره وسيلة اتصال جماهيري باعتباره القرينة الضدية أو النقيض الثاني (حاكم/محكوم)، فتحاول الضغط عليه بشتى الوسائل المتاحة لتجعله خاضعا لها ولسياستها، فتجعل منه قناة فنية لتمرير خطابها الإيديولوجي، فيصبح المبدع خاضعا لهذه الضغوطات ولا يملك من عرضه إلا الجماليات .

كما أن المبدع قد لا يتوافق مع الاتجاه الإيديولوجي للسلطة، وتضيق من مجاله الإبداعي، فتجده لا يبتعد عن المراوغة والمناورة الفنية، أو راضخا لمطالب السلطة وداعما لإيديولوجياتها.

أما المبدع المتحرر من هذا القيد والذي يستحيل عليه الخنوع لإيديولوجية أيا كان مصدرها، عدا تلك النابعة من قناعاته وفكره، فتجده دائم الرفض والنقد، وهي الحقيقة التي سيتولد عنها صراع مستمر، كما يتولد عنها تعنت وصمود فكري يدفع به إلى الإصرار في ابتداع أشكال فنية جادة يبرز من خلالها تلك الأفكار الرفضية. على غرار المسرح السياسي حيث يسعى فيه ذات المبدع إلى " بلورة العواطف الثائرة في شكل منظم 1 "، فالمسرح الثائر أو المعاكس لنوايا ومطالب السلطة لا يهدف إلى إحداث الفوضى بقدر ما يهدف إلى تحديد رؤياه الإيديولوجية والفكرية، محاولا استجماع القوى الثائرة على الأوضاع وتنظيمها إيجابيا، وجعلها قوة بناء لا هدم، وهذا أكثر ما تخشاه السلطة المستبدة.

إن السياق الزمني الذي وُلِدَ ونشأ فيه المسرح الجزائري حيث كان خاضعا لرقابة ومتابعة حثيثة من المحتل أرغمته على تجنب التمرد الظاهر والمعلن الذي يخشاه المستعمر، كما عمل هذا الأخير من جانبه على توجيه

العروض المسرحية وفق سياساته، "محافظا على العلاقات السائدة والعقلية المهيمنة، لكي تضل عملية التكريس خادمة لمصلحة إيديولوجية للطبقة المسيطرة، التي تتخذ من الفن قناة إعلامية تمرر عبرها مسكناتها،². "ذلك أنه كان يدرك كل الدراية أن المسرح أداة فاعلة في تنوير الشعوب وتثقيفها، ويمكنه أن يكون محرضا قويا ضد التواجد الاستعماري. ومن ثمة، فقد حاول المسرحيون وبدهاء في إرسال وبث موضوعاتهم التحريضية بشكل مشفر من خلال اللجوء إلى مواضيع ذات صلة بماضي الشعب الجزائري، مثل استلهم قصص لأبطال جزائريين أو الرجوع إلى التاريخ الإسلامي ومظاهر المقاومة، قصد نشر الوعي السياسي في أوساط الشعب والدفع به إلى المقاومة وعدم التخلي عن هويته وقوميته، وهي كلها رسائل سياسية الغرض منها إعادة الاعتبار والاعتزاز للشعب وحثه على تغيير واقعة السياسي .

لقد كتب المدني أحمد توفيق في مقدمة مسرحية حنبعل " إلى الشباب المغربي، حامل راية الكفاح، في سبيل حرية الأمة وشرف الوطن أقدم هذه الرواية التي تحي له صفحة من جهاد أبطاله الأولين، وفيها عبرة وذكرى³ "، وهذه دعوة واضحة للشباب الجزائري للإقتداء بالسلف كي يكون خير خلف في الشجاعة والبسالة والإقدام على الثورة وتغيير الأوضاع السياسية والاجتماعية للبلاد، نستشف ذلك من محتوى القول الذي جاء مشبعا بالدلالات السياسية الموجهة إلى المتلقي الذي يعيش تحت نير الاستعمار وويلاته، إنها دعوى إلى المقاومة والانتفاض .

إن استلهم التراث التاريخي الجزائري بملفوظه الفصيح في الأعمال المسرحية الجزائرية قبل الثورة هو عودة إلى الأصول والجذور قصد البحث عن الذات والهوية الوطنية وكذا استرجاع ملامح الشخصية الوطنية التي

حاول المستعمر طمسها بكل الطرق والأشكال، في مقدمتها القضاء على اللغة العربية واعتبارها لغة متخلفة وقديمة ولغة للأهالي (indigènes لا تمت بالصلة إلى الحضارة والعلم والتقدم، وفي ظل انعدام وسائل الاتصال كالتلفزيون والإذاعة وكذا الصحف التي كانت حكرًا على المعمر، "فقد حاول المسرح الجزائري استغلال هذه الجوانب التعليمية في فن المسرح لتحقيق طموحات المقاومة الوطنية، ومنها طموح الدفاع عن اللغة العربية ونشرها في سبيل المحافظة على شخصية الأمة وهويتها⁴".

ولئن كانت اللغة هي أحد المقومات الشخصية التي سعت الحركة الفنية الإصلاحية على استنباطها من كنه الموروث الشعبي الجزائري، فإنها كانت ترى في المسرح ناقلاً مثالياً لهذه الرسالة " بوصفه مجالا مهماً ووسيلة فعالة لنشر الوعي السياسي والقومي، والتنويه بمخاطر وأبعاد الاستعمار. واتجه حينئذ بعض الكتاب إلى كتابة المسرحية التاريخية لإحياء أمجاد الماضي والإشادة بأبطال وتاريخ إفريقيا القديم طورا، وأبطال الفتوحات الإسلامية طورا آخر، وكان الهدف من ذلك شحذ الهمم وتهيئة الشعب المغلوب على أمره للتصدي إلى الغزو الفرنسي وتحرير الوطن⁵".

إن استجداء الماضي المشرق للأمة يسوغ له جلب تعاطف وتوحد المتفرج مع مآثره وأمجاده وبالتالي اندماجه مع تاريخه، ومقارنته بواقعه المعاش في ظل واقع بائس فرض عليه، ومن ثمة يدعو إلى إعادة التفكير في حاضره المتصدع ومقارنته بماضيه المجيد وتاريخه الحافل بالبطولات والمآثر.

ومن خلال جملة من الأعمال المسرحية ، على نحو: مسرحية " بلال " و"صلاح الدين" و"طارق بن زياد" "هارون الرشيد"، "حنبل" القرطاجي،

"يوغرطة" النوميدي، رام الكتاب المسرحيون الجزائريون زرع الاعتزاز والمفاخرة بالسلف، وكذا بث روح المقاومة، فقد جاءت هذه الأعمال موسومة بكنيات وألقاب شخصيات ليس للتاريخ أن يقفز وراء بسالتها وإقدامها. ومن هنا، تضحى هذه العناوين عتبات علامتية ترمى بالمتلقي إلى أغوار التاريخ الإسلامي العربي والمغربي القديم، ومن ثمة فهي تحيي فيه روح التمثل والاقتداء بسيرهم وتشحنه إلى مجاهدة واقع يحاكي ذاك الذي عاشوه هؤلاء .

إن هذا الشكل من النصوص والعروض المشبعة بالمضامين الإيديولوجية والموجهة، تستدعي من الكاتب أسلوبا ذكيا تميزه جملة الانزياحات وعناصر المفاجأة التي تجعله دائم الحضور والانفعال، كما تستدعي من المخرج حنكة ونضجا فنيا يمكنه من دمج العناصر الفنية بما يخدم هدف النص، غير أن ما يمكن ملاحظته من خلال الأعمال السالفة الذكر هو أن الخطاب السياسي المحمل في النص جاء مباشرا، يفتقر إلى البناء الدرامي الواضح، جعلت من المتلقي يشعر وكأنه في حضرة حشد يعتليه منبر سياسي. لقد كان الصراع " بين الإيديولوجية والجمال وبين الواقعية والحدثة في الفن واضحا، وجاء ذلك انعكاسا للاحتدام بين وجهتي نظر إلى هذا العالم ومنهجين فنيين وموقفين جماليين، اجتماعيين يتعارضان تعارضا تاما، كان هناك اصطدام بين المثل العليا والمسؤولية اتجاه الشعب والتاريخ والتقدم وبين الانعزال عن الحياة والنصرة الفوضوية والذاتية للفن، صدام بين فن مهتم بموضوعات اجتماعية منتقاة بدقة، وبين اتجاه متعجرف من الحياة والفن والمتفرج، بين فن يسعى إلى التعبير عن آمال الناس ومطامحهم التقدمية ورؤيتهم الثورية وبين التعبير الذاتي الممعن في ذاتيته"⁶

إن الحكم السالف، لا يعنى الإجماع بما يحمله من إطلاقية على كل الكتاب الذين تأثروا بالتوجهات ذات الأبعاد الإيديولوجية التحررية، ولعل أهم استثناء يستوقفنا، هو النمط الكتابي الذي قدمه كاتب ياسين من خلال جملة من النصوص انمازت بأسلبة متفردة يتقاطع فيها محور التضمين الإيديولوجي والفنية الدرامية، ويتبدى لنا ذلك من خلال أعمال متعددة، تتقدمها "نجمة" و"الجثة المطوقة" وعلى الرغم من أنهما جاءتا باللغة الفرنسية، غير أنه تمكن من التفرد على مستوى الطرح الإيديولوجي والمهارة في إنتاج وتوليد وإبراز المظاهر الجمالية المتوخاة، لقد كانت مسرحياته وحتى رواياته مشبعة بأفكار التمرد، ذات المرجعيات السياسية والاجتماعية المستوحاة من الذاكرة الجماعية للشعب الجزائري، ولم يتعد مفهوم "نجمة" بكل تمظهراتها الدرامية والفنية من أم وزوجة إلى أخت وبنت، مفهوم الوطن. " فوظيفة المسرح السياسي تتمثل في تنظيم وتوضيح العواطف الثائرة، وهي من أخطر وظائف الفن⁷ حيث يعتمد فيها المؤلف إلى مقاربة مآسيه الشخصية وتمثيلها بالمأساة الوطنية، ومن ثمة، القفز بالعاطفة من مرتبة الشفقة والاستعطاف إلى مرتبة الثورة والغضب، ولن يتأتى ذلك إلا من خلال إحداث نسقية كتابية وربط في محكم بين مخيال المؤلف والتجربة الواقعية.

وبالحنكة ذاتها، كان ياسين ينمذج محور الفنية والكتابة، بحسب مضامينه التبليغية، وأبعادها التأثيرية عند المتلقي، فقد جاءت مسرحية "الجثة المطوقة" لترسم الواقع المأساوي للشعب الجزائري إبان فترة الاحتلال، حيث عمد ياسين إلى تعرية وكشف الجانب المظلم من الممارسات الوحشية والاستبدادية للمستعمر، مبرزاً لمشاهد المعاناة والاضطهاد والعنصرية التي كانت تمارسها السلطات الفرنسية آنذاك. وهنا فضل الكاتب أن يركن إلى الخطابات

التحريضية والدعوية الصريحة " يقول الكورس في المسرحية: "أيها المجاهدون، يا أبناء حزب الشعب، لا تتركوا مخابئكم ... إن ساعة القتال مازالت بعيدة ... أيها المجاهدون... يا أبناء حزب الشعب إلى الجبال... اعتصموا... التحموا بالفلاحين... اجمعوا قواكم...8" لقد جاء الخطاب واضحا بينا، يزرع الحماسة في نفوس الجزائريين، ويدعوهم دعوة صريحة للرفض والمجاهمة، وهذا ما أكسب المسرحية قوة، لأن المتلقي هنا، أخضع إخضاعا للخطاب الأيديولوجي للمسرحية، لأنه كان يرى ذات الشخصية المسرحية "الجثة المطوقة" في ذاته، وهي الشخصية القابعة تحت برائث الفقر والحرمان والحرية المسلوقة، التي تتطلع إلى الانعتاق.

لقد كانت جلّ مسرحياته في تلك الفترة التاريخية العvisية نائرة على الاستعمار والاستبداد والاستغلال، محاولا نشر الوعي في أوساط الجزائريين، جامعا بين الوعي التاريخي والاجتماعي الأيديولوجي اقتناعا منه بانتصار الثورة عاجلا أم آجلا. وفي صلب نفس المؤدى، جاءت "الأجداد يزدادون ضراوة" في شكل ملحمة تاريخية، حيشيدي فيها ياسين موقفا أيديولوجيا يخص قضية الحدود مع المغرب والصحراء، يدعو إلى عدم الحياد عن الذاكرة الجماعية، مستحضرا واقعة الخيانة بين سلطان المغرب والأمير عبد القادر.

لقد التزم ياسين أيديولوجيا بالدفاع عن انتماءه السياسي ونضاله المبرر إلى جانب حزب الشعب، فجاءت جلّ أعماله أثناء الثورة مساندة لآراء الأحزاب الثورية والملتزمة بالقضية الوطنية للقضاء على الاحتلال وجميع عملاءه الجبناء، انطلاقا من قناعة، مؤداها "إن الناقد المفكر هو الذي يكشف لأبناء مجتمعه عن حالتهم الحقيقية حتى يعوا ماهم فيه من شقاء وتخلف9" وكما أسلفنا الذكر، فإن نجمة التي ظهرت في جميع مسرحياته إنما هي رمز للجزائر الأم التي لا يمكن إلا أن تقف إلى جانب أبناءها البررة

وتمنحهم حبها وحنانها كي يصمدوا في وجه الاحتلال، وتثبت فيهم روح السلف الذي ما فتئ يقاوم جميع أشكال الاحتلال.

ومن هذا المنطلق، انبنت وتشكلت فلسفة كاتب ياسين المسرحية، القائمة على رفض الأوضاع المزرية للشعب الجزائري أثناء الحقبة الاستعمارية، محاولا توجيه القوى المناهضة للاستعمار، وجمع شتاتها لأن الغاية مشتركة، ومن ثمة، فقد جاءت تعابير نصوصه محرصة ومثيرة ينشد من خلالها حمل الشعب على الثورة، وتغيير المصير.

وتلبية لهذا المسعى، حاول كاتب ياسين العودة إلى مرصوفات الموروث الثقافي المحلي عله يجد فيه ما يخدم فكره وإيديولوجيته، على غرار شخصية "جحا"، بوصفها شخصية تراثية اقترنت بال نوادر والنكت الشعبية، وهو معطى قبلي بين ياسين والمتلقي الجزائري يمكن توظيفه لتحقيق أهداف تبليغية تتوافق مع مبتغى ياسين " فجحا صاحب القصص الشعبية المغربية، نفس الشخصية التي نجدها باسم قوحا في مصر، ونصر الدين خوجا في تركيا، هو البطل الأسطوري الذي وجد حقيقتنا ولا يزال يجسد غريزة المتمرّد، والنقد اللاذع للطبقات العليا المكونة عادة من ثلاثية السلاطين، والمفتين، والتجار الأغنياء الذين يحضرون فيما بعد أرضية الاستعمار ويضعونه في مراكز القيادة، فمنذ آخر القرون الهجرية لا تزال نفس الشخصية تؤرق شعوب الشرق، ومئات من الرجال تحكي يوميا مغامراته وتضيف إليهما روايات جديدة، إنها تحفة من تصميم جماعي خالص في الزمان والمكان 10". لقد كانت شخصية جحا هي القاسم المشترك بين جميع طبقات المجتمع بخاصة الدنيا منها، فهي من بناء المخيال الذي أسس له العرف الجمعي لهذه الشعوب، حيث نقلت رواياته ونوادره شفاهيا عبر الأزمان ،

فزادت ونقصت وكيفت حسب الحاجة وحسب أفق توقعها، إنها شخصية نمطية يمكن للمتلقي أن يسقط عليها جميع القراءات التي يراها مناسبة لتوقعاته.

استخدم كاتب ياسين شخصية جحا التراثية في مسرحية "مسحوق الذكاء" (*lapoudre d'intelligence*) التي كتبها سنة 1954 وأعاد كتابتها سنة 1989 باللغة العامية و" قد ألهمت شخصية جحا العديد من المسرحيين الذي وظفوا هذه الشخصية كل حسب أهدافه واختياراته الفنية والإيديولوجية. وبهذا أعطى كاتب ياسين إلى بطله جحا في مسرحية "غبرة الفهامة" ملامح الشخصية التي ترشد إلى الحقيقة وتبدد الظلال وتفضح الأنظمة 11". ومن هنا، عمد كاتب ياسين إلى توظيف هذه الشخصية لأنها مثلت تلك الشخصية المتحررة في تصرفاتها ومواقفها مع مختلف شرائح المجتمع بما في ذلك السلطة، فتوظيفه لها هو نوع من التمرد على الرقابة الاستعمارية وعلى كل الظواهر الاجتماعية السلبية، باستعمال النقد الساخر والكلمات الفظة لخدش ضمير المتلقي وهزه كي يخرج من الركود والخضوع الفكري المفروض عليه من طرف المستعمر. فكانت أحسن وسيلة لممارسة النقد السياسي والاجتماعي، ونقف هنا، على ما جاء في النص المسرحي "غبرة الفهامة" الذي ينتمي إلى المسرح الهجائي، حيث يسخر جحا من الوصوليين والمنافقين والانتهازيين، وينتقد سياسة الحاكم. إن المسرحية جاءت مليئة بمواقف السخرية والهزل الذي لم يكن يهدف إلى الضحك والترويح بقدر ما كانت تروم إيقاظ التفكير والتأمل والتدبر لدى المتلقي.

وتوافقا مع هذه الرؤية في النهل من التراث، بالارتكاز على الشخصيات الأكثر رسوخا في المخيلة الجمعية للمجتمع الجزائري، لم يكن أمام ياسين إلا الركون إلى توظيف كل القرائن الملازمة لها بدءا باللغة. وهنا وقف كاتب على جملة من الخيارات وهي " إما التخلي عن الكتابة باللغة الفرنسية، وبذلك التصحية بموهبة الكاتب التي كانت له، وإما الاقتراب من

ذويه وبني جنسه. وبدون أي تردد اختار أن يكون قريباً من شعبه¹² ".
وذلك بالارتكاز على اللغة العامية في نقل الرسالة الناقمة على الفكر
الليبرالي والرأسمالي.

لقد آمن ياسين بالفرد وحقه في العيش الكريم، وإثبات الذات، لقد
كان مشعباً بالفكر الثوري الرفض للهيمنة والاستبداد، وكان يرى في
المسرح الوسيلة الأوفر حظاً في نقل هذه القنوات إلى من يفتقدها من أبناء
شعبه، شرط الإمام بالطرائق الكفيلة لتحقيق هذه الغاية لأن "لا يغير المسرح
نظاماً، ولا يصنع وحده ثورة، وكى يكون فعالاً لابد أن يكون مسرحاً
للطبقات الشعبية صاحبة المصلحة الحقيقية في التغيير والتي هي وحدها
القادرة على التغيير وهكذا يتمثل دور المسرح الاجتماعي السياسي في
تصوير النضال من أجل التحرير والتغيير¹³."

وفي السياق ذاته، لم يخف ياسين تأييده وتأثره بالكثير ممن اتخذوا منهج
الكفاح مذهباً وغايته لهم، يتقدمهم زعيم الثورة الفيتنامية "هوشي مين"،
والذي جعل منه كاتب ياسين بطلاً لمسرحيته "الرجل ذو النعل المطاطي"
والتي كتبها سنة 1970 باللغة الفرنسية ونقلها إلى الفصحى في العام الذي
يليه. فجاءت المسرحية بمثابة السيرة الذاتية للزعيم، حيث يعرض ويسرد
فيها ياسين كفاح الرجل ضد العدوان الفرنسي والأمريكي، فصور لنا
الفرنسي والأمريكي في مواجهة ثورة آمن روادها بحقهم في الحياة، والعيش
الكريم، كما قدم ياسين نموذجاً لإصرار هؤلاء و استبسالهم في الدفاع عن
قضيتهم ولذودهم عن حقهم في استغلال خيرات أرضهم وعرضهم بقيادتهم
ذاك الرجل النحيف صاحب الدراجة والنعل المطاطي "هوشي مين"، لقد نقل
ياسين هذا النموذج الثوري إلى جمهوره مرسخاً فيهم تلك الدعائم الثورية
وسبل الدفاع عن الوجود، محدثاً فيهم جملة من الاستلزامات الدلالية التي قد

يصل إليها المتلقي من خلال مساءلة نفسه كيف لرجل بسيط مثل "هوشي مين" يرتدي نعلا مطاطيا ويقود دراجة هوائية أن يهزم قوتان عالميتان بحجم فرنسا وأمريكا؟ رجل أعزل فقير لا يملك العدة ولا العتاد؟ سوى أنه تسليح بإيمانه العميق بعدالة قضيته و يقينه من أن النصر آت لا محالة؟

إن كاتب ياسين كان يسعى دوما إلى إيقاظ وعي المتلقي نحو قضاياها المصرية، منطلقا في ذلك من آمال وآلام الشعوب المضطهدة، معتمدا في ذلك على الحقائق التاريخية لهذه الشعوب بعد أن يلم بها معرفة أو معايشة، كما كان الحال مع الثورة الفيتنامية التي عايش بعض جوانبها، وكان شاهد عيان على ما حدث لشعبها أثناء القصف الجوي لقوات الفرنسيين والأمريكيين، وهو ما خول له أن يؤسس لمسرح توثيقي حقيقي، يقوم على محاكاة الوقائع التاريخية بموضوعية تمكنه من تثبيت قناعاته الإيديولوجية التي تنهض على مقاومة الإمبريالية الشرسة "فالامبرياليين هم الكسلاء الخاملين عبر التاريخ، إنك لا تستطيع تقويم التلميذ الكسول 14" هكذا يرى كاتب ياسين الإمبريالية التي مثلت عنده الأخطبوط الذي يتغذى من معاناة الشعوب المضطهدة، لذا لا مناص من وجوب مقاومتها وكسرها، فالشعوب هي من تشيد حضارتها وقوامها ، لا القلة الحاكمة التي تنصرف في مصائر شعوبها بلا حسيب ولا رقيب.

وإيمانا بنفس التوجه والفكر، وارتكازا على نفس الإجراء والمنطلق في ضرورة التقصي والبحث والدراية بحقيقة الشعوب، والغوص في أعماق كينونتها قبل الانطلاق في مهمة تحفيزها وتوعيتها، يقدم لنا ياسين منجز "نجمة" الذي لا يمكن أن يكتب بدون انفتاح واسع على الطبيعة البشرية وميولاتها الغريزية في التشبث بالحياة من خلال الدفاع عن كينونتها، مركزا على إثبات هذه الحقيقة عند أكدح الطبقات وعند بني البشر جميعا، فهو لم

يلبث عن تقديم الأعمال التي تخدم هذه القناعة، مبدلاً بين الكتابة والأخرى وبين العرض والآخر من أجل بلوغ غاية إقناع المتلقي الجزائري، فبعدما اقتنع أن مسرحية "الرجل ذو النعل المطاطي" لم تلقى التجاوب الذي كان ينتظره لدى الجمهور الجزائري، لأنها كتبت باللغة العربية الفصحى حيث فقدت بعض جوانبها التواصلية، نظراً لعدم تمكن الجمهور من الإلمام باللغة العربية في تلك الفترة، قدم ياسين مسرحية " فلسطين المغدورة" باللغة العامية، عله يجد الصدى المرجو.

وبانتهاج نفس الأسلوب في الطرح، حاول ياسين التأريخ للقضية الفلسطينية فجاءت المسرحية إعلامية ساردة لأهم المحطات والمراحل الكفاحية والنضالية للشعب الفلسطيني، مروراً بالخianات التي تعرضت لها القضية. حيث انطلق ياسين في المسرحية بتشريح الشخصية اليهودية المحتلة، وشرع في تعريتها أمام المتلقي مؤكداً على "أن اليهودي إذا سمح له بالإقامة في قرية ما فإن بضع سنين كافية لأن تصبح كل القرية يهودية، فاليهود شعب محب للهجرة، وقادر على التأقلم في أي مجتمع من المجتمعات، وله القدرة على إخفاء هويته بشكل يدعو للحيرة¹⁵"، ومن ثمة، انطلق في تصوير الصراع العربي الإسرائيلي والتخاذل والجن والهوان العربي إزاء القضية، رابطاً كل الأحداث بخاصية ببعضها ومذكراً أن هذا الخبث اليهودي لا ينفصل عن مكر الإمبريالية وتواطئها مع قوى الظلام، وكيف كانت تحرك بعض الضمائر العربية غير الواعية، وكيف كانت تتم عملية إغرائها كي تسهل مهمة المحتل في اختراق البدن العربي بأكمله.

وبالمقابل، فإن ياسين لم يهمل التنويه بالشق الإيجابي لهذه القضية، من خلال الإشارة إلى المواقف الشريفة لبعض القادة الذين كانت لهم الشجاعة في مواجهة الزحف الصهيوني المدعم بالقوى الإمبريالية العالمية، فهؤلاء القادة

كانوا ذوي اتجاه أيديولوجي يلتزم بالولاء للاشتراكية على غرار الرئيس المصري جمال عبد الناصر، فوجد في ذلك ياسين المقاربة التي كان يبحث عنها باعتباره " مناضلا اشتراكيا، وملتزما بمبادئ الحزب إلى النخاع، ولم يتخلّ عن مبدئه¹⁶ " فوجد في هؤلاء القدوة والدليل لتأكيد صدقية أيديولوجيته الشمولية في مناصرة القضايا العادلة ودعم الشعوب المقهورة من خلالها. محققا بذلك مبتغاه في إيجاد المتلقي الإيجابي الذي يصنع معنى العرض المسرحي، ويتجاوب معه، ويؤثر فيه إيجابا، لا يقع في الإيهام، إنما يبقى يقظا إزاء قضايا الراهنة، قضايا تتعالق مع واقعه الحالي، واقع تحفه الأطماع من كل جهة، وكلها عوامل تستدعي التهيء الفكري والكيوني للتصدي والمواجهة.

فبالإضافة إلى استعانته باللغة العامية في المسرحية، عكف ياسين إلى استعمال الأسماء والألقاب ذات الأبعاد الدلالية التي تحيل إلى العرق والمعتقد والصراع حيث نقف على اسم "محمد" مقابل اسم "موسى" في إشارة إلى الندية الإسلامية اليهودية، كما نقف على اسم "هتلر" للتدليل على الصراع النازي اليهودي، وقد يعيب بعض النقاد على ياسين هذا التبسيط في الإعلان عن قرائن الصراع والتي تفرغ البناء الدرامي من عناصره الجمالية، غير أن الهدف التبليغي كان الأكثر حضورا عند ياسين، وكل هذه التنازلات الفنية لم تكن إلا لتخدم العامل الإقناعي للمتلقي بخاصة وتجعل منه متلقيا إيجابيا.

إن طبيعة الصراع القطبي التي امتازت بها ستينيات وسبعينات القرن الماضي بين المعسكرين الشرقي والغربي، جعلت من كاتب ياسين يشعر بأنه طرف في هذا النزاع بحكم انتماءه الإيديولوجي إلى المعسكر الشرقي ونصرته لمبادئ الشمولية التي كان يرى فيها تأييدا للشعوب المستضعفة التواقعة إلى التحرر وكذا الدول حديثة التحرر التي كان لزاما عليها التوقيع في عالمها

المتحرر والخروج من الآثار التي خلفها الاستعمار وسياسات طمس الهوية على غرار الشعب الجزائري والفيتنامي والفلسطيني. ومن منطلق أنه " ليس ثمة أدب لا يخدم إيديولوجية معينة، مادام منعكسا عن واقع اجتماعي معين، فهو يعبر حتما عن مصالح هذه الشرائح الاجتماعية بالذات 17". فقد كان ياسين يتحرك من موضع المثقف الواعي المحمل بهم وثقل نشر رسالته الثورية والتوعوية لشعبه وباقي الشعوب الكادحة.

إن التشبع الفكري بالتوجه النضالي للشعوب، لم يزد ياسين إلا تمسكا بوطنيته وتشبثا بهويته، فلم يتوقف الرجل عن الخوض في مختلف المسائل التي تثير هذه النزعات لديه، فبعد أن استتبت الأوضاع في معظم أنحاء المعمورة بعد انتهاء النزاعات المسلحة وظفر أغلب دول العالم الثالث باستقلالها حيث انتقل الصراع إلى ثورة إثبات ذات، يقدم ياسين عملا يواكب به هذا التحول عنوانه بـ "محمد خذ حقيبتك" عاج فيها شكلا آخر من أشكال المعاناة، ومبرزاً ملمحا آخر من ملامح الثورة والنضال، نضال المهاجرين في أرض المستعمر من خلال استماتتهم ضد محاولات هذا الأخير في طمس هويتهم بانتهاجه سياسة التجنيس، وقطع أواصر الهوية مع الوطن الأم، ونجد ياسين مرة أخرى يكشف لمتلقيه وجها آخر من أوجه المكر والممارسات اللاإنسانية لعدوه الوجودي "الإمبريالية".

إن التأمل في عصارة السيرة الفنية والفكرية لصاحب "نجمة" و"الجثة المطوقة"، يقف من ناحية على مدى ارتباط الحركة المسرحية في الجزائر بالسياق التاريخي والاجتماعي، وبتكيف رجالات المسرح معها من ناحية أخرى، ويتجلى لنا بوضوح الأسبقية التي أولاها رواد هذا الفن للنص على العرض، كما أن اعتمادهم في توظيف عناصر متعددة ومتنوعة من الموروث الشعبي جاء تلبية لمطلب تنوع مضامين النصوص، التي تدعو بدورها إلى

أشكال خطائية وأنماط إخراجية يتجانس فيها الموضوع مع البناء الدرامي، وكذا البعد التبليغي بحسب طبيعة المتلقي.

الهوامش

1. سمير سرحان، المسرح المعاصر، مطبوعات الجديدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد 19، 1973، ص 155 .
2. ينظر: عيسى رأس الماء. الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري، رسالة دكتوراه، جامعة وهران، 2008 ، ص 244 بتصرف.
3. المدين أحمد توفيق، حنبعل ن المطبعة العربية بالجزائر، الطبعة الأولى، 1950، ص 02.
4. أحسن تليلاي، التوظيف السياسي للتراث التاريخي في المسرح الجزائري المكتوب بالفصحى، مجلة المهرجان الوطني للمسرح المخترف 2006، ص 15.
5. ميراث العيد، الهوية التاريخية في النص المسرحي الجزائري، مجلة دراسات جزائرية عدد 8/7، م.س، ص 202.
6. ينظر رمضان الصباغ، الفن والإيديولوجيا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، طبعة 01، 2005، ص 125.
7. د. سمير سرحان، المسرح المعاصر، مطبوعات الجديد، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، مصر، العدد 19، 1973، ص 155.
8. Kateb yacine ;le cercle des représailles ,(le cadavre encerclé);édition du seuil ;paris ;1959 ;p5 .
9. أحمد مندور، كتابات لم تنشر، دار الهلال، القاهرة، 1965، ص 9.83.
10. Jacqueline Arnaud , la littérature magrébine de langue française; tom o2 , le cas de kateb yacine , publi sud, 1986, P 181.
11. Voir ahmed cheniki; le théâtre en Algérie , histoires et en jeux , edi sud-en-Provence, 2002, P 22 بتصرف .
12. Omar mokhtar chaalal , kateb yacine , l' homme libre; P101.
13. محمد عزام , مسرح سعد الله ونوس - بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي - دار علاء الدين للنشر والطباعة والتوزيع، سوريا، طبعة 01، 2003، ص 198.
14. OMAR MOKHTAR CHAALAL; kateb yacine, l' homme libre, éd casbah ,2003 , Alger ;P . P 129-130.
15. عيسى شنوف، يهود الجزائر 2000 سنة من الوجود، دار المعرفة، باب الواد الجزائر العاصمة، د.ت، د. ط ن ص.
16. Omar mokhtar chaalal , kateb yacine; l' homme libre; P71.
17. الجزائري محمد، حين تقاوم الكلمة، وزارة الإعلام العراقية، مطبعة الأديب البغدادية، ط 01، 1971، ص 19.