جـــــامعـــــــة المسيلـــــــــة
كلية: الآداب والعلوم الاجتماعية
قســـم اللغـــة العربيـــة وآدابهـــا

الرقم التسلسلي:.....

توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر
مسرحية القراب والصالحين لولد عبد الرحمان كاكي-أنموذجا-

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستـــيـــر

تخصص:أدب عربي فرع:دراماتورجيا ونقد مسرحي

إعداد الطـــــالبة: إشراف الدكتـــور:
العلجة هذلي العمري بوطـــابع

تاريخ المناقشة: 10 ديسمبر 2009
لجنة المناقشة المكونة من السادة:

- د. إدريس قرقـــوة . أستاذ محاضر/ جامعة سيدي بلعباس. رئيســـــا
- د. العمري بوطابع . أستاذ محاضر/ جامعة المسيلة.مشرفا و مقـــــررا
- د.أحمد حمومـــــي. أستاذ محاضر/ جامعة وهران. ممتحنـــــــــــا
- د.مصطفى البشير قط.أستاذ محاضر/ جامعة المسيلة. ممتحنـــــــــــا

الموسم الجامعي
1430/1429 هـ
2009/2008 م

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

المقدمة:

إن العودة إلى التراث هي السمة البارزة التي ميزت الأعمال المسرحية الفنية الساعية إلى تأصيل المسرح العربي شكلا ومضمونا فالتراث الشعبي جزء أساسي لا يتجزأ من كيان الأمة، ومقوم هام من مقومات الشخصية العربية، بل هو رمز أصالة الأمة وعنوان سيادتها، لذلك ارتبط البحث عن الهوية العربية للمسرح العربي بقضية التراث، ومدى الأخذ من منابعه الصافية، فصار التراث طاقة إبداعية تجسدت في محاولات متعددة واكتسبت أهميتها من خلال ارتباطها بالواقع السياسي والحضاري للأمة العربية.

لم تكن أهمية التراث في المسرح العربي من خلال التعامل مع إبداعات الماضي بوصفها مادة خام يجب تحليلها وسبر أغوارها، وإنّما جاءت أهميته من خلال الإسقاطات التاريخية وإعادة الخلق للتراث وبعثه من جديد مزجه بالإبداع الفني ورؤيته رؤية جديدة مغايرة أنتجتها مختلف الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية.

ولم تقف استفادة المسرحيين العرب من التراث عند حدود الموضوع بل تجاوزت ذلك إلى توظيف عناصره وأشكاله التراثية التي تجذب المتفرج العربي وجدانيا، فعلاقة التراث بالمسرح علاقة حميمية يفرضها الواقع، وبذلك أدى التراث دورا جماليا ارتبط بالواقع والضرورة.

بدأ المسرح العربي تراثيا، ولا يزال التراث السمة الأساسية فيه لتأكيد طبيعته العربية، وقد حاول الكتاب العرب، الاستفادة من الظواهر والأشكال التراثية شكلا ومضمونا سعيا منهم لتأصيل مسرح عربي، فكانت العودة إلى التراث نتيجة لمجموعة من العوامل المختلفة ساعدت مجتمعه على بلورة الوعي القومي لدى الكتاب الذين أيقنوا أن توظيف التراث يحقق لهم التواصل مع ماضي أمتهم من جهة لأن من لا ماضي له لا حاضر له ولا مستقبل، والاقتراب من وجدان الشعوب من جهة أخرى نظرا لمكانته الخاصة عندهم.

والمتتبع لتطور المسرح العربي يقف عند نقطة هامة، هي أن النظرة على التراث في المسرح كذاكرة جماعية تلتقي عندها كل الذوات قد أخذ منحى ،آخر حيث زاد الاهتمام به وبتوظيفه في المسرح انطلاقا من هدفين :

الأول : تغيير النظرة نحو غاية المسرح ، فلم يعد وسيلة للتسلية والترفيه ، بقدر ما أصبح أحد أشكال التعبير الجماهيري التي يطرح من خلالها قضاياه وهمومه وآماله وآلامه .

والثاني :رفض الأشكال المسرحية السائدة على أنها نتاج للثقافة الغربية وإفراز للفكر الاستعماري الذي يسعى إلى فرض ثقافته وطمس كل ثقافة وطنية .

وفي العقود الأخيرة صار التوجه إلى التراث الشعبي والاهتمام به ملحوظا في المسرح العربي، إذ تعددت قراءاته و توظيفا ته واستثمار معطيات تراثه وأشكال الفرجة المسرحية المتواضعة، وتوظيفها جماليا وحداثيا ترتقي بالمتلقي العربي إلى مستوى قضايا راهنة، وزادت بذلك وتيرة التأليف والبحث في خصائصه وما يوفره من إمكانيات إثراء التجارب الفنية والمسرحية، وصبغها بصبغة متميزة،مع إضفاء خصوصية فنية على الإنتاجات والأعمال التي تستند إليه وتنهل منه .

وإذا عدنا إلى المسرح الجزائري فإننا نجد من أبرز المهتمين بهذه العلاقة وبهذا التوجه الكاتب المسرحي" عبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي "الذي تطلع في العديد من مسرحياته الحلقوية مثل: ديوان القراقوز، كل واحد وحكمه، بني كلبون، القراب والصالحين، وغير ذلك إلى استلهام التراث الجزائري المحلي والعربي وحتى العالمي وتوظيفه توظيفات مختلفة ، تجاوزت إثراء المسرح بالنصوص المدونة والمحفوظة إلى الأشكال التعبيرية التي تندرج في مفهوم التراث الشامل.

إن مسرح الحلقة عند " ولد عبد الرحمان كاكي "هو المسرح الذي يتكئ إلى الموروث الشعبي، وقد تأثر بمقولة "هنري كورد يرو"الذي قال له ولجماعته يوما :"اذهبوا إلى شعبكم وخذوا عنه الفن الصحيح، ليس لدي كفرنسي ما أعطيه لكم سوى تقنياته ،أما الفن الجزائري فهو بينكم"،وهكذا انطلق "ولد عبد الرحمان كاكي" وجماعته نحو الشعب يدرسون أحواله، ويسجلون أساطيره وأغانيه، فجمعوا الموشحات الأندلسية، وتعلموا الرقصات الشعبية، وسجلوا الأشعار الملحونة، فجاءت أعمالهم متميزة، حتى أن الناقد الفرنسي "جيل ساندیه "قال عن بعض العروض التي شاهدها في باريس عام 1964"لكي يكون المسرح قوميا أصيلا يجب أن يكون شعبيا إذ لا يمكنه أن يعيش من اقتباس المسرحيات الأجنبية، ولا حتى من المسرحيات المكتوبة، حسب أشكال مقتبسة من ثقافات أجنبية مهما كانت خصبة، من اللازم ابتكار أشكال خاصة، وذلك بإيجاد تقاليد أخرى" .

وهذا ما استخلصه "ولد عبد الرحمان كاكي" وفرقته، حيث اتخذ من التراث وسيلة ومن الحلقة منهجا لبلوغ غاية نبيلة هي تأصيل مسرحنا الجزائري، ومن هذا المنطلق كان اختياري لتجربة "ولد عبد الرحمان كاكي" في المسرح الحلقوي عن طريق توظيف التراث الشعبي بعناصره فيه ، موضوعا لهذا البحث لأنه يشكل – نقلة نوعية – في المسرح

الجزائري بتجاربه العديدة والمتنوعة التي يفاجئ القارئ من خلالها في كل مرة بما يثير الانتباه ويبعث على التأمل وإمعان النظر وإعمال الفكر،في كل ما يقدمه من خلال نصوصه المسرحية، هاته النصوص التي آثر أن تكون سلسلة من التجارب والمغامرات، التي يكشف القارئ مع إبحاره في كل واحدة منها أنه يبحر نحو المجهول، ولكن سرعان ما ينجلي الغموض، وتفك الرموز وتتضح الرؤى . وعلى هذا الأساس عنونت بحثي ب: " **توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر،مسرحية القراب والصالحين لولد عبد الرحمان كاكي أنموذجا**" .

ولقد حاولت في هذا البحث المتواضع، أن أستشف كيف تعامل كاكي مع الموروث الشعبي؟ ولماذا العودة إلى التراث؟ وما هي مظاهر توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي؟ وما هي دوافعه؟ وما الفرق بين نقل التراث وتوظيفه ؟ وما هي الظواهر التراثية في مسرح كاكي ؟ ثم لماذا مسرح الحلقة؟وما المصادر التي اعتمد عليها كاكي؟ وما هو دوره في تأصيل المسرح الحلقوي الجزائري؟ وهل وفق فيما ذهب إليه من توظيف التراث؟ وما سعى إليه من تأصيل؟

هذه أسئلة وغيرها سأحاول أن أجيب عنها في هذه الدراسة .

إن من أبرز أسباب اختياري لمثل هذا المتشعب هو رغبتي التي نمت من خلال مطالعتي للمسرح الجزائري عامة ومسرح " ولد عبد الرحمان كاكي " خصوصا، رغم قلة البحوث والدراسات والمراجع حول هذا الموضوع وخاصة في علاقة التراث بالمسرح، وكذلك طبيعة تجربة "ولد عبد الرحمان كاكي "التي تكتسي أهمية كبرى في سيرورة حركة تطور المسرح الجزائري .

ومن بين المراجع التي اعتمدت عليها هو " توظيف التراث في المسرح دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس"، لحسن علي المخلف و"المسرح الجزائري نشأته وتطوره من1926إلى1989 لأحمد بيوض" إضافة إلى المراجع الأخرى المدونة في الفهرس .

إن أهم عائق واجهني أثناء اختياري هذا البحث هو تشعبه من جهة إذ من الصعب الإلمام بكل عناصره خاصة وأن التراث كثيرة عناصره ،متعددة مشاربه ، ومع ذلك حاولت أن أستقصي جميع جوانب هذا الموضوع، وأما العائق الآخر فهو ندرة المصادر والمراجع ، حيث لم أعثر على مسرحيات" كاكي "إلا بعد جهد جهيد، وهذا لكونها غير مطبوعة . وقد تم هذا بفضل الأستاذ الفاضل جمال ولد صابر وهو صديق للمرحوم

كاكي وتلميذه وقد أعاد تركيب الكثير من مسرحياته ، فزودني -جزاه الله خيرا- بمجموعة هامة من مسرحيات "كاكي".

والمشكل الآخر الذي صادفني هو عدم عثوري على الدراسات التي تتناول مسرح " ولد عبد الرحمان كاكي " من مختلف جوانبه الفنية والفكرية والجمالية وحتى التقنية ، كما أن أغلب ما كتب لا يتعدى حدود بضع مقالات صحفية أو انطباعات شخصية بعيدة كل البعد عن الموضوعية الواجب توفرها أثناء مناقشة مثل هذه المواضيع .

وقد ارتأيت الاعتماد في هذا البحث على ما يسميه بعض الدارسين بالمنهج المتكامل إذ لجأت إلى مجموعة من المناهج التي تخدم عملية البحث . كالمنهج التاريخي الذي هو أسلوب علمي ينبع من ملاحظات الباحث القائمة على مشاهدته للمخلفات التي تركها الأقدمون ، ومن دراسته للكتابات التي دونت عنهم مما يشد إلى ما يتصل بهذه الملاحظات ، ويزيد من دوافعه للبحث عن معلومات أخرى تتصل بالملاحظات بشكل يزيدها وضوحا ، وهو يساعد على استرداد الماضي تبعا لما يتركه من آثار، ولقد سلكت هذا المنهج في الإطلالة التاريخية على المسرح الجزائري نشأته وتطوره وكذلك عند التأريخ لبعض المراحل المهمة في حياة الكاتب خصوصا .

كما أفدت من منهجين أراهما مهمين هما المنهج التحليلي الوصفي كونهما الأنسب طالما أنني بصدد محاولة تحليل مفهوم التراث وتحليل مفهوم التوظيف وإبراز أسبابه ودوافعه ومظاهره، وهذا من خلال فصول البحث . فضلا عن اعتماد التحليل أثناء دراسة النموذج التطبيقي في الفصل الرابع ،مع الاستفادة من بعض المناهج الحديثة التي تخدم بحثي كلما تطلب الأمر ذلك ،وخاصة المنهج المقارن الذي اعتمدته، لما عقدت مقارنة بين المسرحية الجزائرية "القراب والصالحين"والمسرحية الألمانية" الإنسان الطيب في سيتشوان" .

وفي ضوء ما سبق تحددت معالم خطة البحث الذي يشتمل مدخلا وأربعة فصول فضلا عن المقدمة والخاتمة.

ففي **المدخل** تحدثت عن البدايات الأولى للمسرح الجزائري من حيث نشأته وتطوره، مع إبراز أهم الأشكال شبه المسرحية والتي لا ترقى إلى المستوى المطلوب .

أما فيما يخص **الفصل الأول** فتحدثت عن مظاهر توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي من خلال مفهوم التوظيف وأسبابه ودوافعه المتعددة ثم بينت الفرق بين

نقل التراث وتوظيفه ثم تطرقت لبعض الظواهر الفنية في المسرح الحلقوي كالمداح والقوال، الحلقة، الفرجةوالراوي.

أما في **الفصل الثاني** فقد تحدثت عن :

توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي وبدأت بإبراز مفهوم التراث وعناصره وقد جمعتها في أربعة عناصر هي المعتقدات الشعبية والعادات الشعبية ، الفنون الشعبية والأدب الشعبي ، ثم بينت أسباب العودة إلى التراث وأخيرا الحديث عن التراث في المسرح الجزائري وتوظيف التراث في المسرح الحلقوي وركزت على" ولد عبد الرحمان كاكي" لأنه أبدع في هذا المجال وكان من الرواد الذين اهتموا بالتراث ووظفوه في مسرحهم وكان هذا التوظيف من خلال : الحكاية الشعبية – المثل الشعبي– الأغنية الشعبية والمعتقدات الشعبية.

أما **الفصل الثالث** فخصصته للحديث عن "تجربة ولد عبد الرحمان كاكي في المسرح الحلقوي" وتحدثت فيه أولا عن مفهوم الحلقة وأصلها وتطورها ووظيفتها الاجتماعية ثم تطرقت إلى تجربة كاكي في مسرح الحلقة من خلال المادة التراثية التي اشتمل عليها مسرحه وكيف تعامل معها ،ثم حددت المصادر التي أخذ منها" كاكي" بدء من المصادر المحلية متمثلة في الحكاية الشعبية المتداولة في الأوساط الشعبية مثل الجوهر والبحر، ومرورا بالمصادر العربية متمثلة في الأخذ من قصص ألف ليلة وليلة كما في مسرحية ديوان القراقوز، ووصولا إلى المصادر الغربية متمثلة في المدارس الغربية الكبرى مثل: دراما العبث أو اللامعقول، المسرح الايطالي"كوميديا ديلارتي" والمسرح الملحمي متمثلا في الألماني بريخت.

لأختم هذا الفصل بإظهار دور"ولد عبد الرحمان كاكي" في تأصيل المسرح الحلقوي في الجزائر.

وحتى تستكمل الدراسة غايتها وهدفها، عمدت في **الفصل الرابع** من البحث إلى دراسة تطبيقية لمسرحية"ولد عبد الرحمان كاكي "بعنوان " القراب والصالحين " والتي تعد أنضج عمل فني قدمه الكاتب وأنه استقاها من التراث ووظف فيها عناصره.

وقد تجنبت فيها التحليل الكلاسيكي المعتاد للمسرحيات . فقمت بعقد مقارنة بينها وبين مسرحية" الإنسان الطيب في سيتشوان" " لبرتولد بريخت " وركزت في التحليل على إبراز الشخصيات التراثية الموظفة فيها. وختاما استخلصت مجموعة من النتائج التي أثرت في التجربة الفنية في مسرح "ولد عبد الرحمان كاكي".

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أتقدم بجزيل بشكري وامتنـــاني لأســـتاذي الفاضـــل الدكتور: " **العمري بوطابع** " الذي لم يدخر جهدا فـــي مســـاعدتي وتزويـــدي بمختلـــف المراجع والتوجيهات القيمة التي خدمتني في بحثي المتواضع، فجزاه الله خيـــرا وجعلـــه ذخرا لطلاب العلم،وله مني جزيل والتقدير والاحترام ، دون أن أنسى كل من ساهم من قريب أ وبعيد في إثراء هذا البحث حتّى صار على هذه الصورة وأخص بالذكر الدكتور الفاضل "**إدريس قرقوة** "من جامعة سيدي بلعباس الذي أرسل لـــي مســـرحية" القـــراب والصالحين " مدعمة بجزء من رسالة الدكتوراه والمتعلقة بالشخصـــيات التراثيـــة كمـــا زودني بتوجيهاته القيمة ولم يبخل علي بنصائحه التي أعانتني كثيرا فله جزيـــل الشـــكر والامتنان .

كما لايفوتني أن أشكر الأستاذ الفاضل والمخرج المسرحي :" **ابن صابر عابد جمال الدين** " من مستغانم وهو صديق للمرحوم" ولد عبد الرحمان كاكي " ورفيق دربه طيلـــة نصف قرن من الزمن، وقد زودني بمسرحيات "كاكـــــي"المتنوعـــة ولـــم يبخـــل علـــي بشروحاته عن مسرح الحلقة ،فجزاهم الله خيرا ،ودون أن أنسى الأستاذ الفاضل" **إبراهيم نوال** "مدير المعهد الوطني العالي للفنون المسرحية ببرج الكيفان بـــالجزائر العاصـــمة ، والذي فتح لي أبواب مكتبة المعهد وأمدني بمختلف المراجع التي ساعدتني على إثراء هذا البحث ،فله مني كذلك خالص شكري وتقديري .

المدخل

المسرح الجزائري : البدايات والتطور

1ــ البدايات الأولى للمسرح الجزائري.

2 ــ تطور المسرح الجزائري.

1- البدايات الأولى للمسرح الجزائري:

عرفت الجزائر ظواهر شبه مسرحية ،كـــان لظهورهـــا نتـــائج حتميـــة مرهونـــة بالممارسات البدائية الناتجة عن معتقدات دينية ،وعادات وتقاليد كخيال الظل والقراقـــوز، التي ارتبطت بالأدب الشفهي لدى مختلف الفئات، تعبر عن همومها وآمالهـــا واعتبرتـــه مصدرا للمتعة .

كان لظهور المستعمر الفرنسي الذي عمل على تطبيق سياسة الحصار الثقافي تأثير في فقدان الجزائر لملامحها المسرحية وخصوصياتها الثقافية ،وأدت هذه السياســـة إلـــى انعكاسات سلبية طبعت الإنتاج الثقافي بطابع المحافظة والتعصب للتراث الشعبي ،وهذا ما يؤكد لنا أن الجزائر عرفت بعض الأشكال شبه المسرحية، والتي شكلت النـــواة الأولـــى لميلاد المسرح الجزائري قبل بداية القرن التاسع عشر، والتي تولد منهـــا جـــوهر الفـــن الشعبي ،حيث تعتبر الحكايات الشعبية ذات الطابع الخرافي والأساطير والسحر والشعوذة هي الملامح الأولى للمسرح التي عرفتها الجزائر، والتي تعتبر جزء من الهوية الثقافيـــة، فالحكايات الشعبية الممزوجة بالسحر والشعوذة (تعد نوعا مـــن المعرفـــة التـــي تـــرتبط بالموروث الشعبي ومن المفارقات المنحدرة من أصول قديمة)[1]،حيـــث ظهـــرت المـــرأة العجوز الساحرة في الحكايات الشعبية وتحويلها لأشخاص خيريين إلى حيوانات أو جمـــاد وهو أهم حدث في الحكاية وغالبا ما يضاف إلى شخصية الساحرة شخصية أخرى تـــؤدي دور البطل فيتصدى لها وينقذ الشخص المتحول ويعيده إلى هيئة إنسان .

عرفت الأوساط الشعبية الحكايات الشعبية وكانت تنظر إلى هذه الحكايات (التي لا ترهب حتى الضعفاء ، لذا صورتها تقتضي النظر إليها بعين الساحر المـــتهكم)[2] ،علـــى أفعال البشر السلبية قصد تحقيق المتعة الفنية والأدبية، والتي تدخل في مجـــال الاعتقـــاد الديني. والإنسان إلى تمثيل الخرافة حيث نطق (اللســـان العربـــي بالحكايـــات الوعظيـــة والتعليمية والترفيهية)[3]قصد التسلية والتربية والتهذيب.

---

[1]- فاروق خور شيد: الجذور الشعبية للمسرح العربي: الهيئة المصرية العامة للكتاب عام 1980ص83.

[2] - محمد غلاب: مصابيح المسرح الإغريقي . الدار القومية للطباعة والنشر –ص6.

[3] - التراث الشعبي : مجلة تصدر عن وزارة الإعلام والثقافة السورية، دار الجاحظ للنشر ،ع 08 –سنة 10 عام 1979.ص 5.

أ-الملامح المسرحية:

تعددت الظواهر المسرحية من أفراح ومآتم ومناسبات دينية وهي جزء من العادات والتقاليد كمولد الأطفال والحصاد والتجمعات اليومية في السوق والسمر والإنشاد خلال العمل للتخفيف من العناء اليومي ،وكانت لها أماكن ثابتة ،كالمقاهي والغابات والأسواق ، وقد تطورت لتصبح شكلا مسرحيا ،وهو جزء من طبيعة الشعب والذاكرة الشعبية .

وظاهرة التجمع الناتجة عن طقوس دينية تقليدية ،كحلقات الذكر أو الحلقة التي تحمل صفة القداسة ،كمراسيم الدفن والعرس أو المحاكمة في مجالات الحياة اليومية (مجلس الشورى،صلاة الاستسقاء والندوات)،وهو مكان مخصص للاجتماع والنقاش حول أمور الحياة الاجتماعية من زواج ومآتم وإصلاح ذات البين وإصلاح المرافق الحيوية كالطرق.

لعب المتفرج دورا هاما في تطوير الأشكال شبه المسرحية من خلال مناقشاته وتدخلاته،وقد شكلت المواكب الدينية، البذور الأولى للفن المسرحي ويؤكد "نيميد" "وفيتش دانتشكون" أنه إذا (ما رجعنا إلى تاريخ ولادة المسرح عند الإنسانية سواء في المسرحيات الدينية أو الدراما أو الكوميديا الإغريقية وحتى في عروض الشعوب الهندية التي كانت شخصياتها من الآلهة،فسنجد في كل هذا طموح الإنسان لمحاكاة الحياة يضاف إليها تطبيق وظائف الحياة في مضمار الأخلاق والسلوك وتركيب الدولة والعلاقات الاجتماعية)[4]حيث يتأكد لنا أن الإنسان عرف المسرح بشكله البدائي.

كانت لفصول السنة والأعمال الزراعية مواكب كمسرحية لجلب المطر ، يحملون دمى خشبية أو ملعقة مزينة بمختلف أنواع الأقمشة وتسمى "بوغنجة" أو "أنزار" ويلتف الجميع في حالة نشوة وفرح ورقص وصلاة لجلب المطر والخير، تصحبها مقاطع غنائية شعرية كنوع من التوسل إلى الله ويتميز الاحتفال بالتضامن ،وبعد نزول المطر يحتفلون بعيد جمع المحصول يرددون أغنية (تشتمل على سر الكلمة المبنية على العمل وهو كفن قولي مصاحب للطقوس الدينية)[5] ،ويرددون بعض الحركات البدنية التي تحتوي على مغزى سحري وعنصر من عناصر الفرجة ويمكن القول أن الحركات الراقصة تعتبر (من أنواع الاحتفالات الاجتماعية والدينية والألعاب الموسمية والرياضية والمهرجانات التقليدية

---

[4] – فاروق خورشيد : الجذور الشعبية للمسرح العربي .الهيئة المصرية العامة للكتاب عام 1991- ،ص142.

[5] – مجلة الأقلام: عدد خاص بالمسرح العربي،ع6 ، سنة 19، عام 1980، ص17.

وغيرها من التعابير الحضارية أشكالا بدائية لفنون المسرح في صورته المعاصرة)،كما يستعمل أدوات موسيقية كالدف والناي وتعتبر هذه الأشكال جزءً من الهوية الثقافية والروحية تفرعت عنها أغاني للأطفال والعمل والصيد وعاشوراء .

خلال هذه الاحتفالات يتطور فيها الكلام ،لتصبح له قوة يحول بها الطقوس الاحتفالية والمحاكاة إلى نوع من الدراما أو الفرجة المسرحية . والراوي يؤدي دوره وكأنه معايش للحدث والمغامرات وقد تنشأ علاقة حميمة بين الراوي والمتفرج على أساس الكلام الشعبي .

كما يطلق على يوم عاشوراء "يوم الحزن" تخليدا لواقعة كربلاء.ويتم فيه الذكر الممزوج بالطبول والرقصات والألبسة وراقصات بشعور طويلة يرقصن في حركة هستيرية عصبية.

و في حفلات المولد يتم الذكر في شكل حلقات تجمع المداح والراوي على إنفراد ويتسارعون في مدح الرسول –صلى الله عليه وسلم–ويكون الإنشاد الجماعي على هيئة الكورس ليتم فصل أحداث الرواية الدينية عن الرواية الثانية . ويمتاز بحوار متناسق ومتناغم.

كما تتم زيارة الأضرحة "سيدي بومدين، سيدي عبد الرحمان" ويعتبر كمناسبة للحج وجلب البركة والاستشفاء، ويحملون أعلاما ذات ألوان ثلاثة أخضر، أصفر، أبيض ويكتب عليها الشهادة. ومنهم من يضرب ويجرح نفسه، وتصبح مقامات الأولياء قبلة للمرضى .وهذه الاحتفالات قد تحررت من الأصول الدينية ، لتصبح شكلا مسرحيا كاملا ففي تيميمون بجنوب الجزائر يتجمعون في الزاوية لحفظ القرآن وغسل القبة وغرس النخيل في جو من الإيمان والصبر. يجوبون الأضرحة في صفوف مستقيمة يحملون أعمدة ذات أعلام مزينة بأنواع من الأقمشة .

وفي حلقات السمر يشكل المتسامرون حلقة في شكل فرجة للتسلية قصد تأدية الطقوس الدينية وينشدون بمختلف الأصوات ويكون متبوعا بالتصفيق المنتظم كشكل حوار شبيه بالحوار الدرامي .

ب-البدايات الدرامية:

1-الحلـــقـــة:

هي تجمع دائري في الساحات يقف في الوسط راوي ومساعده ويقصان بالتنـــاوب قصص البطولات والأساطير والسير بأسلوب يجمع بين التمثيـــل والتشـــخيص والإيمـــاء والحركات البهلوانية وتؤلف الحلقة جزء من الواقع الثقافي للمجتمع ،ولا تطمـــح أحـــداثها للتصديق بقدر ما تحرص على أن تكون أحداثها ممكنة الوقوع وقـــد حاربـــت الســـلطات الفرنسية هذا الشكل المسرحي نظرا لما يحتويه من وعي وطني خاص .

2- المـــداح:

هي شخصية متجولة في الأسواق الشعبية ،يقوم بمدح الشخصيات الشهيرة ، ويقلد الأصوات والعادات والطبائع ،يروي الحكايات والأحداث والسير بشكل إنفرادي .

يمتاز بالصدق والاهتمام بالمصالح العامة ،نشأ مـــن خـــلال العلاقـــات الإنتاجيـــة الزراعية ومصيره مرتبط بتغير نمط الإنتاج وأشكال العلاقات الاجتماعية ،وقـــد حظـــي باهتمام الأوساط الشعبية الواسعة لتناوله قضايا هامة .

3- خـــيال الظـــل:

ازدهر خلال الاحتلال الفرنسي إلى غاية القرن العشرين، ويعتمد على التشخيص عبر الظلال باستعمال ستار شفاف وهو من أنواع الترفيه يقدم للفقراء والأغنياء على حـــد سواء، دخل إلى البلاد العربية خلال بداية القرن الثاني عشـــر مـــيلادي، ورغـــم افتقـــار الجزائر لنصوص هذا الشكل كونه عرضا تقليديا بدائيا إلا أنـــه لا يخلـــو مـــن إمكانـــات المسرح الحقيقي من نص وأحداث وأفعال وموسيقى وغناء .وتميل نصوص خيال الظـــل إلى الأخلاق والآداب.

4- القراقوز:

برز القراقوز في مصر و بلاد الشام في القرن العاشر ميلادي،و تطور علـــى يـــد محمد بن دانيال الذي كتب نحو ثلاث مسرحيات شعرية ونثرية . وفي الجزائـــر عـــرف تأخرا ملحوظا بسبب انعدام النصوص، ويؤكد الرحالة أن القراقوز قد ظهر في الجزائـــر وبقي محافظا على شكله البدائي الشفوي،مما أدى إلى فقـــدان النصـــوص المســـرحية،و يؤكدون على ظهوره خلال القرن السابع عشر ويقول"رشيد بن شنب" أن القراقوز ظهـــر أيام(عروج و خير الدين ذي اللحية الحمراء،وأن المواضيع المتطرق إليها كانت مســـتمدة

من حياة الناس اليومية)[6] ،ويقام خلال شهر رمضان ،وقد قاومته السلطات الفرنسية عام 1843، إلا أنه لم يختف تماما وهو ما يؤكده الرحالة الألماني"مالستان ": (إن هذا الشكل المسرحي ظهر في مستغانم عام 1848،في قسنطينة عام1862 وببسكرة عام 1932)[7]، ويقدم في المناسبات الدينية كالمولد النبوي ورمضان .

5- المسرح الشعبي:

ظهرت بعض التمثيليات القصيرة ذات المواضيع الدينية والدنيوية تقام في احتفالات المولد وعاشوراء والحج ،وقد ازدهر خلال الحرب العالمية الأولى وانتهى بانتهائها .

كان له ممثلوه وجمهوره الخاص وهو عبارة عن فصل قصير يقدم بحسب المناسبات، يشمل على أحداث بسيطة للترفيه نظرا لما تحتويه من نقد تهكمي لاذع مواضيعها مستمدة من الأساطير والحياة الشعبية ورغم خلوه من العناصر الجمالية إلا أنه يحتوي على مضامين حية من الواقع.

---

[6] – محمد عزيزة : الإسلام والمسرح –ترجمة دار الرفيق الصبان –الطبعة2–ص174.

[7] – عبد الله الركيبي : تطور النثر الجزائري الحديث .المؤسسة الوطنية للكتاب .الجزائر.سنة 1982 ص214.

6- **المسرح الفرنسي:**

عززت السلطات الفرنسية وجودها في الجزائر بإنشاء مسرح خاص وفرقة مسرحية تبرز في عروضها سيطرة فرنسا على الأوضاع في الجزائر وتحفز جنودها على القتال ،وأول عرض كان عام 1853م من تأليف الكابتن" دي كروا" بعنوان "الجزائر 1830-1853"

(وتصور استيلاء فرنسا على الجزائر واحتلالها لعرش الجزائر وهي تحمل تمثالين للإمبراطور والإمبراطورة ،وتنحني ربات الشعر والأدب أمام قاعة العرض)[8] ،مما أدى إلى العزلة والانطواء ورفض المسرح بشكله الأجنبي والاهتمام بالأشكال الشعبية .

2- تطور المسرح الجزائري

أ- المسرح الجزائري قبل الاستقلال:

1/المرحلة الأولى 1906 -1921.

عانى المجتمع الجزائري من الجهل و الأمية، فلجأ بعضهم إلى الكتاتيب لتعلم اللغة العربية، مما ساعد على ظهور المسرح في الجزائر و الذي نتج عن (وعي بعض العناصر الذين اتخذوا من المسرح وسيلة للتعبير عما يشغلهم من قضايا و أفكار)[9] ، إلى جانب حاجات المجتمع الناتجة عن تطوره التاريخي إلى نوع أدبي أو فني والذي يعتبر حاجة روحية أو علمية.

كان المجتمع الجزائري بعيدا عن الجو الأدبي والثقافي وعن الجمعيات و النوادي الثقافية، ولما قدمت فرقة سليمان القرداحي عام 1908 إلى الجزائر أعطت دفعا قويا لخلق مسرح جزائري، فعمل الأمير خالد 1910 على عرض مسرحيات لشكسبير ، وأسس جمعية في المدية والعاصمة.بدأت فكرة التأليف الجماعي عام 1913 بعرض مسرحي بمقتل الحسين بزاوية محمد أبركان والوحدة الجزائرية عام 1920 والتي لم تكن في المستوى المطلوب.

---

[8] -تمارا ألكسندر وفينا: ألف عام وعام على المسرح العربي .ترجمة توفيق المؤذن . الطبعة 2 عام 1990ص141.

[9] بوكروح مخلوف: الثورة و المسرح ، مجلة الجيش، العدد 188، سنة 1979، الجزائر ،ص 104.

2/ المرحلة الثانية 1921-1926 .

كانت البداية الحقيقية عام 1921 بزيارة جورج أبيض وعرض مسرحيته "صلاح الدين" عن "ولتر سكوت" والتي لم ترق إلى المستوى المطلوب (إما لجهلهم للغة العربية وإما أن آذانهم لم تتعود على سماعها)[10]، في حين لقيت فرقة سلامة الحجازي نجاحا معتبرا.

عملت جمعية المهذبية على تنشيط الأوضاع الثقافية بعرض مسرحية "الشفاء بعد العناء" و"قاضي الغرام" عام1923 ،و"بديع" عام 1924 ذات الطابع الميلودرامي وقدمت "فرقة عز الدين" مسرحية عالمية "لشكسبير" بعنوان "روميو وجولييت".

تميز لمسرح الجزائري بعرض مسرحيات اجتماعية ووطنية مستمدة من المسرح العالمي مع الحفاظ على مميزات المجتمع الجزائري من عادات وتقاليد .

3/ المرحلة الثالثة 1926-1934 .

كان الاهتمام بالمسرح العامي الذي جلب عددا من الجمهور لاستلهامه مضامين تراثية شعبية وفلكلورية وأساطير شعبية لاقترابها من الوجدان والتراث الجزائري.

سادت الملهاة الغنائية في هذه الفترة، وقد لقيت مسرحية "جحا" لعلالو فشلا ذريعا لعدم اشتمالها على مقاطع موسيقية وغنائية وبسبب تخفيف الرقابة على المسرحيات .

استمر نشاط "الفرقة الفنية الزاهية" إلى غاية 1939، بمواضيع اجتماعية ذات طابع فكاهي،مستلهمة من التراث للتذكير بمبادئ المجتمع الجزائري ،مع محاولة إيجاد جمهور دائم يعطي المسرح الجزائري طابعا شعبيا قصد التحرر الثقافي والبحث عن الهوية الثقافية.

كما عمل المسرح الجزائري على ربط دول المشرق والمغرب ،خاصة بعد ميلاد المسرح العامي والذي فشل في تحقيق الأهداف المسطرة، نظرا لما عرفه العالم من أحداث سياسية ووطنية شلت نشاط الفرق المسرحية .

4/المرحلة الرابعة 1934-1939.

شهدت هذه المرحلة اندلاع الحرب العالمية الثانية وتصاعد النضال السياسي في الجزائر على يد حركات وطنية وجهود جمعية العلماء المسلمين، كما ارتبط المسرح بالحركة المسرحية والتحولات الاجتماعية والثقافية، فعملت على تحاشي الصدام مع

[10] -بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر.المكتبة الشعبية .المؤسسة الوطنية للكتاب ص12.

المستعمر بالابتعاد عن المضامين الثورية والوطنية،خاصة بعدما أدركت الخطر المحدق بها، فبرزت حركة مضادة للمسرح الجزائري والتي زادت من عزم الفرق المسرحية على العمل، فعمل "محي الدين بشتارزي" على تقديم عروض مسرحية سياسية كنوع من التحدي للسلطات الفرنسية.

5/ المرحلة الخامسة 1939-1945.

تعرضت الحركة المسرحية لمراقبة شديدة، خاصة بعد ظهور الأحزاب الوطنية ،فعملت على الاقتباس من المسرح العربي "امرؤ القيس" والمسرح الغربي"المشحاح"موليير،وكانت المواضيع من الواقع الجزائري واضطرت الفرق لإعادة العروض السابقة ورفضت أن تكون أداة في يد المستعمر .

في عهد "فيشي" سمحت الحكومة الفرنسية بعرض مسرحيات شرط عدم المساس بكيانها في الجزائر وأكد " محي الدين بشتارزي" (أنه كان لا بد علينا أن نقدم مسرحا له مستوى مقبول،وقد استدعاني مدير الشؤون الدينية التابع للحكومة الفرنسية ونصحني بعدم انتهاج أسلوب التحريض، وبالاقتباس على المسرح الفرنسي)[11]،وعالجت المسرحيات السلوكات السلبية بطريقة تهكمية لاذعة،كما برز"كاتب ياسين "بمسرحيته "الجثة المطوقة" وتعالج أحداث 8 ماي 1945، وتؤرخ هذه المسرحية لأول مرة الأدب الجزائري.

6/ المرحلة السادسة 1945 -1954:

برزت فكرة الاقتباس في هذه المرحلة بشكل أوسع وأكد "محي الدين بشتارزي" أن المسرح الجزائري قد اقتبس من1946-1956نحو 162 مسرحية ،إلى جانب سعي"مصطفى كاتب"لإنشاء موسم مسرحي عربي عام 1947، فتم عرض مسرحيات من الواقع الجزائري "لرويشد"و"محمد التوري" بلغة محلية،إلى جانب مسرحيات من المسرح العالمي مثل "بطل الشعب" من نص إغريقي، و"أنتيقون" لسوفوكيليس"، و"الثري الجديد" "دون جوان" لموليير،ومسرحيات لشكسبيروابسون وفيكتور هيجو .

بعد سقوط حكومة "فيشي"،طردت الفرقة المسرحية، فعملوا على المشاركة ضمن البعثات الجزائرية في مهرجان الشبيبة العالمية في برلين عام1951 .كما برز "محمد الطاهر فضلاء" بمسرحيات دينية واجتماعية ساعدت على نشر الوعي في الأوساط الشعبية .

7/المرحلة الشعبية 1958-1962.

---

[11] -أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره من 1926-1989،منشورات التبيين الجاحظية1998 ،ص98.

لجأت الفرق الفتية إلى فرنسا لإكمال مسيرتها التوعوية ،وعملت على الاقتباس عن المسرح العالمي،" دون جوان" لموليير وقدم "مصطفى كاتب" عروضا مسرحية في بيرفيلة–جون فيلية– سان دوني، ودعمت الجبهة الوطنية إنشاء فرقة مسرحية تابعة لها، وتم عرض مسرحية "نحو النور" في مهرجان موسكو للشبيبة .

أما في تونس فقد حققت الفرق الغاية المطلوبة منها خاصة بعد (أن وجهت جبهة التحرير نداء إلى جميع الفنانين لتكوين فرقة فنية ترد على مزاعم فرنسا والبرهنة أن الجزائر لا يربطها بها أي رابط)[12] ،وقد تم عرض مسرحيات وطنية والقيام بجولات فنية عبر الصين والإتحاد السوفياتي.

كما عرفت هذه المرحلة تأثيرا كبيرا في مستوى الطرح والتقنيات ،فعمل على خدمة الثورة،وأصبح سلاحا في يد الجبهة ،حيث اقترنت الثورة الفنية بالثورة المسلحة[13].

ب /المسرح الجزائري بعد الإستقلال:

ب- 1-المرحلة الأولى 1962-1972

عرف المسرح الجزائري مرحلة البناء والتشييد والتأميم وانتهج مبدأ الاشتراكية فأصبح (ملكا للشعب ومعبرا عن الواقعية الثورية التي تحارب الميوعة وتبني المستقبل وسيكون خادما للحقيقة في أصدق معانيها، سيحارب المسرح كل الظواهر السلبية التي تتفانى ومصالح الشعب ،ولا يمكن أن نتصور نصا دراميا بلا صراع ،فبدونه تتجرد الأشخاص من الحياة والرونق)[14] .

وتؤكد"تمارا ألكسندر وفينا" أن المسرح العربي بدأ بالجزائر خلال الندوات والمناقشات الإبداعية،وبروز رويشد بأعماله الاجتماعية والكوميدية، أين عمل المسرح على معالجة الآفات السلبية الاجتماعية والثقافية، والاهتمام بالمسرح العالمي خاصة "شكسبير" "كارلوغوزي" ،"توني بلات"،"فيكتور هيجو"،قوقول"،"موليير"...،وأخذ المسرح في هذه المرحلة صبغة ثورية على شكل مسرح "بريخت" (القاعدة والاستثناء)،وهنا برز "ولد عبد الرحمان كاكي"الذي تأثر بالمسرح البريختي في جل أعماله ، فتم عرض "القراب

---

[12] –بوعلام رمضاني ،المسرح الجزائري بين المضي والحاضر،المؤسسة الوطنية للكتاب،دت، ص23.

[13] – **مفهوم الثورة:** هي الرغبة في التجديد والتصدي بكل التيارات التي تعصف بروح الأمة وكيانها ،وهي محصورة زمنيا وتنتهي لغاية محدودة تأخذ صفة السرية لتبليغ أهدافها في العمل المسلح ،والعلاقة بينهما هي علاقة تكاملية .

[14]– بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر،مرجع سابق ،ص24.

والصالحين" "ديون القراقوز"،"إفريقيا قبل واحد" "الشيوخ"(التي توجت بأحسن عرض مسرحي)[15] وعانت العروض من مختلف الأحداث والتطورات.

ب-2-المرحلة الثانية 1973 -1982.

ساير المسرح الوطني مختلف التطورات ابتداء من (تطبيق المرسوم الوطني 38- 70 بتاريخ12-06-1970)[16] ،والقاضي بتنظيم المسرح الوطني كمؤسسة وطنية ذات طابع صناعي وتجاري، وهو مالم يتوافق مع نشاط المسرح الوطني.فتمت إعادة عروض سابقة وكذا الاقتباس من المسرح العالمي "هي قالت وأنا قلت عن "بيراندييللو" و"دائرة الطباشير القوقازية" لبريخت ،وقد عالج المسرح قضايا اجتماعية كالبيروقراطية في مسرحية "**تخطي راسي**" لـ"ماكس فيش"، ومن المسرح العربي وعن عصام محفوظ مسرحية "ألي يفوت يموت"،و "بدر البدور"لفارسيا لوري"، ومسرحية "ولد عبد الرحمان كاكي" :"132"سنة تعالج قضايا وطنية ثورية، كان تأثير بريخت فيها واضحا.

ب-3-المرحلة الثالثة1983-1989 .

رغم الاهتمام بالمجال الثقافي عامة والمجال المسرحي خاصة ،ورغم الندوات والتوصيات، فقد بقيت حبرا على ورق، وهو ما دفع بالممثلين للاعتماد على إمكانياتهم الإبداعية، فتم عرض مسرحية "الدهاليز"عن"مكسيم غوركي" و"عجاجبية وعجايب" عن "ادوار فيلبو" و"الحافلة تسير" عن "إحسان عبد القدوس"و"بائع راسوفي قرطاسو" عن"سعد الله ونوس" بالإضافة إلى "قارسيا لوري"و"بن جونسون" و"آرثر ميلر"

تزامن أول عرض مسرحي مع مهرجان قرطاج الدولي عام1983بتونس ،بمسرحية "قالوا العرب قالوا" عن "محمد الماغوط"،وقد غلب في هذه المرحلة البحث عن خصوصية تتماشى والتطورات السائدة ،فتم إنتاج مسرحيات من التراث الشعبي أثرت المسرح الوطني بأنماط جمالية وفكرية، وتكريس أسلوب المداح والقوال، ونال من خلالها "عبد الرحمان كاكي" الميدالية الذهبية في المهرجان الإفريقي بتونس عام 1987 وعن مسرحية "ما قبل المسرح"و الجائزة الكبرى للمعهد الدولي للمسرح في مهرجان القاهرة عام 1989.

ونستنتج من كل هذا أن المسرح الوطني قد عرف أساليب درامية متعددة منها المسرح الأرسطي والملحمي والاحتفالي، فقد انطلق شعبيا يكرس قواعد اللغة، ثم صار

---

[15]- منشورات المسرح الوطني الجزائري (المسرح الوطني الجزائري 1963-1993.الجزائر، نوفمبر 1993.

[16] – مخلوف بوكروح: المسرح الجزائري 30سنة مهام وأعباء.ص47.

دراميا يحترم قواعد اللعبة،وتأثر بالمسرح الملحمي في مبدأ التغريب والإحتفالية عن طريق المشاركة والإدماج الجماهيري فعاد إلى أجواء شكل اللعبة يبحث عن محاولة للتأصيل والتجديد والحداثة من خلال التجريب.

وقد حقق المسرح الجزائري نهضة فنية عالية توجت بجوائز عالمية، إلا أن هذه النهضة لم يكتب لها الاستمرار والمواصلة، فقد أجهضت بموت مبدعيها.

الفصل الأول

مظاهر توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي

1- مفهوم التوظيف .

2- دوافـــعه.

3- الفرق بين نقل التراث وتوظيفه .

4- الظواهر التراثية الفنية في المسرح الحلقوي.

1- في مفهوم التوظيف:

إن التوظيف نوع من أنواع التنـــاص "Ivertextualite" وهـــو يحـــدث بصـــورة مقصودة وواعية، وتستخدم فيه مواد التراث لنقل رؤى وأفكار معاصرة ، ولا يعد ناضجا ما لم تحمل موضوعات تراثية أبعادا معاصرة."**وتوظيف التراث هو عمليـــة مـــزج بـــين الماضي والحاضر في محاولة لتأسيس زمن ثالث منفلت من التحديد هو زمن الحقيقـــة في فضاء لا يطوله التغيير**"[17].

ويعني أيضا "الاستفادة من الخامات التراثية في الأعمال الأدبية وشحنها بـــرؤى فكريـــة جديدة لم تكن موجودة في نصوصها الأصلية والمنح من أشكالها فنيا وجماليـــا وتوظيـــف التراث، يمكن أن يكون مرئيا أو مسموعا أوبنيويا أو نصيا، وإذا كان التوظيـــف المرئـــي والمسموع مرتبطا بالحرفة المسرحية أي بالإخراج، فإن التوظيف البنيوي النصي مـــرتبط بالتأليف"[18]،حيث يلجأ الكاتب إلى تراثه، فيأخذ منه ما يمكنه من تجاوز عقبات معاصـــرة وطرح أفكاره بصورة محببة ومفهومة للقراءة، وعندما يعود بوعي وإدراك إلـــى تراثـــه يقوم بانتقاء الموضوعات والمواد التي تؤمن له سهولة الوصول إلى هدفه من جهة، والتي تحمل الرمز المطلوب والمفهوم من قبل القارئ من جهة ثانية ، فالكاتـــب يقـــوم بعمليـــة انتقائية لمواد التراث ،ونجاحه مرهون بمدى تعامله مع المادة التراثية وعليه أن يتعامـــل معها لا على "**أنها مادة ميتة ومقدسة ،بل يتعامل معها على أنها مـــادة قابلـــة للتجـــدد والانبعاث**"[19].

ويرى الدكتور الجابري، أن التعامل مع التراث يتم على مستويين :

1 /**مستوى الفهم** :أي استيعاب قرائنا ككل بمختلف منازعه وتياراته .

2/**مستوى التوظيف أو الاستثمار** : أي البحث عن ما يمكن استثماره في حياتنا الراهنـــة [20].

ويكون التوظيف بذلك مرحلة متطورة من مراحل التعامل مع التراث،يأخذ فيها من مواده ما يمكن استغلاله في حمل قضايا راهنة تخص أنسياننا العربي."وعلى هذا الأساس يمكـــن التمييز بين التوظيف و التناصب من الناحيتين .

---

[17]-المسري عبد السلام :"توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر"،مجلةالعربي،الكويت،ع412،مارس1993،ص85.

[18]- بوشعير رشيد :دراسات في المسرح العربي المعاصر ،دار الأهالي ،دمشق ،1997 ،ص45-46.

[19] - عمارة محمد : نظرة جديدة إلى التراث ،دار قتيبة ،بيروت ،ط2، 1988 ،ص8.

[20]- الجابري محمد عابد: نحن والتراث ،دار الطليعة ،بيروت ،ط11، 1982 ،ص67.

الأولى: – القصدية :ففي حين يتم التناظر بطريقة لا شعورية أحيانا ،نجد أن الكاتب يعمد إلى نص أو شخصية تراثية دون أخرى في عملية التوظيف .

الثانية:– المرحلة الزمنية : في توظيف التراث يعود الكاتب إلى الماضي، ولا يمكنه توظيف نصوص أو شخصيات معاصرة لنقل تجربته ومعاناته ،بينما يتم التناظر مع نصوص قديمة وجديدة". [21]

فالتوظيف إذن عملية استحضار واعية لمواد من التراث ،واستخدامها رمزيا لحمل معاناة الكاتب ، أو للتعبير عن إشكاليات وحوادث معاصرة ،وجد في الماضي ما يشابهها ،فيتم استحضار الحادثة القديمة لتعميق الإحساس واستخلاص الحكمة من الحادثة المعاصرة .

ويتطلب توظيف التراث معرفة واسعة بمواده وحوادثه ، فيختار الحادثة المناسبة في الموقف المناسب، وإلا فإن التوظيف يفقد قيمته، فلا يمكن توظيف صفة الكرم في شخصية (عنترة)وقد اشتهر بالشجاعة، وهو يحتاج إلى عملية رصد للثوابت التراثية، ولا يؤدي تغيير هذه الثوابت على زعزعة الفكرة الموظفة في النص المعاصر ،ومن ثم فقدانها لقيمتها، كما أن استعادة التراث دون إجراء تعديل يحمل روح العصر ومعاناته يجعل من عملية التوظيف مجرد إعادة لدرس تاريخي عن حادثة أو شخصية تراثية.

إن عملية التمازج التي يقوم بها الكاتب بين ما يأخذه من التراث والواقع المعيش هي التي تجعل من التوظيف ذا دور أساسي، إذ يصير لدينا نص ثالث ،وتصير فيه عناصر التراث خيوطا أصلية تضفي عليه جوا من الرهبة المحببة ،وكذا الحال في توظيف الشخصية التراثية ،فتصير لدينا شخصية جديدة تحمل قداسة التراث ، وتتكشف فيها جوانب كانت خافية علينا .

وقد وظف" ولد عبد الرحمن كاكي" التراث في مسرحه ،فلا نكاد نقرأ إشكالية معاصرة ، إلاّ نقلها إلينا عن طريق توظيفات تراثية معينة، حيث كان عمله منصبا على تأصيل المسرح الجزائري اعتمادا على التراث الشعبي، الذي يتم استلهامه في مسرحه من الأساطير الشعبية والخرافات المحلية وقصص الشعراء الشعبيين، كما تم تدعيمه بأشكال الفرجة التراثية كالقوال والمداح والحلقة، ومن خلال توجه" كاكي" هذا عمل على الإفادة من المأثورات الشعبية والخبرات لإعادة امتلاك التراث ودراسته والتنقيب في ثناياه عن ملامح موضوعات، تعزز العمل المسرحي وتسنده ،فكان النص والشخصية التراثية

---

[21]– حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح ،دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس ،مكتبة الأسد ،ط1، 2000م.

يتنفسان هواء معاصرا ،ولم يغرق" كاكي" في بحر التراث بل نجده يكشف ويعري هنا وهناك، ويناقش بجرأة محمودة و موثوقة أمورا تتعلق بشخصيات تراثية طالما تعودنا أن نضفي عليها هالة من التبجيل، ولم يكن هدفه الحط من قيمة شخصية تراثية نعتز بها، بقدر ما كان حسن التوظيف والنقد يقود إلى مثل هذا التعاون المبدع والعقلي مع التراث الذي استمد منه مضامين مسرحياته، ليشكل في الأخير لوحات تاريخية مثل مسرحية "شعب الظلمة "و"132سنة "و"القراب والصالحين "و"بني كلبون "وكل هذه المسرحيات تتسم بالبعد الإنساني وتصبح فيما بعد نشيدا شعبيا قصد تمجيد البطولة الشعبية بماضيها وتقاليدها.

وبهذا الأسلوب تمكن "كاكي " من تحقيق التضامن الذي استمده من تراث الأجداد، في شكل مسرحي، يواكب المسرح المعاصر، يتخذ من هذا الأسلوب سبيلا لتمرير خطابه الواعي، قصد التوجيه ونشر الوعي.

وقد منح نفسه حرية في تعامله مع التراث، بحدود لا تجعله يفسد ما وظفه من عناصره، ولم يجعل التراث مقابلا لأمر معاصر بل جعل من التراث محفزا وداعيا للتفكير، ولم تعاكس الحرية التي منحها الكاتب لنفسه الثوابت التراثية المترسبة في الوجدان الشعبي ، وبهذا تكون توظيفا ته متميزة كونها لم تتعد الحرية التي يجب أن يظل المبدع يدور في إطارها،فهي حرية مشروطة "بحيث يبقى التعامل مع العنصر التراثي ضمن دلالة رمزية...تلك الدلالة المترسبة في الوجدان الشعبي والتي منها يستمد العنصر مصداقيته وتغييرها أو الاختلاف معها،قد يؤثر على الوجدان،ويقترب بالمنتج الإبداعي من تزييف التراث.."[22] .

ومن هنا يمكن القول بأن عملية التوظيف تتعلق بالمبدع وطريقته في التعامل مع التراث هي التي تحدد نجاحها أو إخفاقها ،وكلما تعامل المبدع مع النص التراثي ازداد قدرة على تحميله رؤى وأفكارا معاصرة.

ويتضح من خلال التوظيف ودوافعه، ما وظفه"ولد عبد الرحمان كاكي" من التراث الشعبي خاصة المداح في الحلقة، وهو فضاء العرض التمثيلي الشعبي، ونقله إلى خشبة المسرح، بعد أن كان فضاء المداح في الساحات العامة والأسواق الشعبية ، وتوصل إلى خلق علاقة تجمع من الممثل والجمهور من خلال المشاركة الإيجابية فيصبح الممثل

---

[22]– العشري أحمد: مقدمة في نظرية المسرح السياسي ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة،ص308.

متفرجا والمتفرج ممثلا، وقد سعى إلى تشكيل الممثل والمتفرج في حلقة واحدة ،نظرا لما يتمتع به المداح من مميزات خاصة، كطول النفس الذي يمكنه من مواصلة الأداء ببراعة، ومعرفته الكاملة بالجمهور وعاداته ومعتقداته، وقد وظف "ولدعبد الرحمان كاكي" المداح يسرد الحكاية بشكل متقطع ،أشبه باللوحات، واشتملت هذه اللوحات على بعض الأغاني الجماعية أو الفردية، ويعلق المداح على الحدث أو يخاطب الجمهور قصد إثارته وإجباره على المشاركة، كما عمل على استخدام إكسسوارات تقليدية للمداح، كالعصا والبرنوس والطربوش والطبلة "والإيقاع والقناع الإفريقي كما في مسرحية "إفريقيا قبل واحد".

لقد حققت الأشكال التراثية في مسرحيات كاكي"فائدتها على صعيد الشكل والمضمون،فنقل المضمون المطعم بالرؤى والأفكار المعاصرة، بلغة سردية سهلة إلى أذهان الناس وحببه لهم في الوقت نفسه، بوصفها جاءت على لسان المداح أو القوال، فلم يشعر القارئ أو المتفرج بها،وهو في الحقيقة عايشها، وهكذا نجحت مسرحياته المعتمدة على التراث من جهة المضمون وطريقة إيصال أفكاره، وعلى تعميق إحساس الناس بواقعهم لأن "العرض المسرحي يعيش مع المشاهد ...ويعتمد عليه فيعيد تحليل جميع بني العرض، وإذابتها داخل معرفته المسبقة وتجربته وخبرته التي هي في الوقت نفسه حياته وتاريخه وطقوسه وعاداته وثقافته..."[23] .

2-دوافع التوظيف:

إن توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي عموما والجزائري خصوصا لم يكن محض صدفة،بل كان لهذا التوظيف أسبابه ودوافعه التي حفزت الأديب والمبدع على العودة إلى تراثه،والغوص فيه واستخراج مكنوناته ،ثم إعادة صياغتها وإنتاجها لنقل الأفكار والرؤى التي يريدها الكاتب، نظرا لما تملكه هذه التعابير والأشكال التراثية والشعبية من قدرة على التأثير في وجدان الإنسان الجزائري والعربي، وقدرتها على التعبير عن الواقع المعيش وآمال الإنسان وطموحاته وأحلامه.

- إن دوافع التوظيف وأسبابه كثيرة أهمها:

2-1 الدوافع السياسية والاجتماعية:

---

[23]-دفينو جون: المسرح والتغيير الاجتماعي ،ترجمة دار سحر للنشر ،تونس،1995،ص2.

لقد كان للظروف السياسية القاسية التي مر بها المواطن العربي وقع قاس على المثقف والكاتب، جعلت الكتاب يلجأ ون إلى التراث وشخصياته يستترون خلفها ويرسلون من خلالها رسائلهم وأفكارهم.

ولم يكن هرب الكتاب من السلطة السياسية فحسب بل هروبهم من سلطات اجتماعية وثقافية تتسلم مقاليد الأمور، وتعاقب معارضيها بالنفي الاجتماعي،فيعبر الكاتب عن آرائه بطريقة غير مباشرة، فكانت الأسطورة والخرافة والمعتقدات، فحملوها انتقاداتهم لمفاسد العصر وسلبياته، وهذه السلبيات متعددة الأوجه،سياسية واجتماعية، ولم يكن مسموحا له التعبير عنها بحرية،فكان التراث هو الطريق الأسلم لبث الرؤى والأفكار.

2-2- الدافع الفني:

اهتم التراث بالنصوص التعبيرية الكثيرة، وبأشكال أخرى قابلة للتمسرح والمزحة"كالحلقة" "والقوال" "ومسرح الدمى" "واحتفالية المواسم" "والولائم" وطقوس الزواج والفنون الشعبية الأخرى "وعيساوى" "وحمداوى" وغيرها، فاستقطبت كل تلك الأشكال اهتمام المسرحيين الجزائريين وأدركوا قدرتها على حمل معاناتهم ومعاناة المجتمع،وعرفوا الدور الذي يمكن أن يلعبه التراث في تنبيه وتحريض الذاكرة الجماعية والفردية على حد سواء، بأن يدفع الكاتب المسرحي والمخرج هذا الجمهور من خلال العروض المستلهمة من التراث والموظفة إلى الاندماج مع العمل المسرحي ،فيصبح النص المؤدى والممثل الممتطي خشبة المسرح والجمهور المنفعل مع المسرحية في قارب واحد .ويمكن حتى للجمهور أن يصبح ممثلا يؤدي دوره في المسرحية مع بقية الممثلين في عرض المشاهد.

كما يمكن إضافة هنا موضوع تقليد الآخر من زوايا متعددة، وما له من دور فعال فنيا وجماليا في إطار توظيف هذا التراث ، بعد الإعجاب بمسرح"بريخت" ونظرية التغريب لديه، والمسرح الروسي "البولشوي" ومسرح أمريكا اللاتينية ،والمسرحيات العربية الموظفة للتراث سواء في المغرب أوفي المشرق العربيين.

"كل هذا وذاك دفع المسرحي إلى توظيف تراثه الشعبي واختيار جمالياته على خشبة المسرح واختيار فاعليته مع الجمهور ،ومع تحقيق النجاحات الكثيرة في هذا المجال،ازدادت الرغبة لدى الجزائريين في توظيف التراث الشعبي ضمن الاتجاهات المسرحية الجزائرية المختلفة ،باشترزي وعلالو وغيرهما ، أو لدى كتاب الملحمة الشعبية

كاكي وعلوله ومحمد شواط، أو لدى أصحاب الكتابة الجديدة في المسرح أمثال محمد بن قطاف ،يوسف تعاونيت، بوزيان عاشور ،عمر فطموش وغيرهم"[24].

2-3 الدوافع النفسية:

إن الأوضاع السياسية العامة للجزائر وللأمة العربية التي لم يهضمها المثقف العربي والجزائري على السواء، إضافة إلى انحلال قيم الخير والفضيلة داخل المجتمع،وطغيان الجانب المادي على الفكر والحياة ."فصار الظلم قوة والتسامح ضعفا"جعلت هذه الحال الكتاب عموما المسرحي الجزائري خصوصا يعيش القلق الاغتراب ،فلجأ إلى التراث الشعبي ينهل منه ويغترف ،فوجد في الأسطورة والمعتقد الشعبي وحتى الخرافة سذاجة الحياة وبساطة العيش وعفوية الأحلام والتعبير عن التمزق والتشتت النفسي الذي يعانيه الإنسان الجزائري بخاصة والعربي بعامة،وجد في التراث والأدب الشعبي "وظيفة الترويح عن النفس ،وتثبيت القيم الثقافية ...والتلاؤم مع أنماط السلوك"[25].

فالرجوع إلى التوظيف الشعبي توظيفا واستلهاما عند المسرحي الجزائري كان مخرجا نفسيا للمعاناة التي يكابدها الإنسان في حياته،عبر البحث عن إجابات في الماضي لحريته على حاضره ومستقبله، فالرجوع إلى الأساطير مثلا ومعاودة الرجوع إليها "على أمل أن تستطيع هذه الوسائل ذات مرة أن تكون أصدق تمثيلا لهمومنا الخاصة ، وربما أكثر تهدئة لها ولعلنا إذ ما وضعنا ثقتنا في الأساطير فإنها ستعبر بنا إلى ما وراء أسئلتنا الداخلية وما علينا إلا أن نتبعها في هدوء"[26].

"كل هذا وذاك أملى على المسرحي الجزائري خلال مرحلة اكتشافه للتراث إلى:

1-البحث عن الخصوصية :للتخلص من التقليد والرتابة.

2-جمالية التراث:التي ساعدته بإمداداته التاريخية والجغرافية (الزمنية والمكانية)وتنويعاته المختلفة.

---

[24]-إدريس قرقوة : مجلة فعاليات الأيام المسرحية لمدينة الجزائر،فيفري2006،ص90.

[25]- رشدي صالح : المأثورات الشعبية والعلم المعاصر ،مجلة عالم الفكر الكويتية المجلد الثالث،العدد الأول السنة،1972ص72.

[26]- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي القاهرة،ط 1967 ص44.

فإذا لم يجد الكاتب المسرحي ضالته في الأسطورة سار إلى المعتقد الشعبي أو عاد أدراجه إلى الحكاية،ثم إلى النكتة وهكذا"[27].

2-4- الدوافع الثقافية:

لقد وجد المسرحي الجزائري في التراث الشعبي ما يغنيه عن الارتباط بالمسرح الفرنسي أو العربي،فالقصص البطولية والشخصيات التاريخية والأمثال الشعبية كلها تصب في وعاء الثقافة الجزائرية المتميزة.

2-5- الدوافع والبواعث الواقعية:

كانت الظروف التي عاشتها الجزائر خلال العهد الاستعماري ومخلفاته بعد الاستقلال،إحدى العوامل التي دفعت الكتاب المسرحيين الجزائريين إلى الاقتناع." بوجوب تغيير للبنى الفكرية والإجتماعية والسياسية والثقافية ومنها مراجعة التراث لا من أجل التقديس والانغلاق،لكن لتحقيق الوثبة الحضارية المنشود"ة.[28]عبر مقاومة الاستعمار الذي حاول فرض ثقافته وفكره ومحاولات المسخ التي طالت اللغة العربية والتاريخ والدين والعادات والتقاليد.

---

[27]- إدريس قرقوة : مجلة فعاليات المسرحية لمدينة الجزائر ،فيفري 2006 ،ص91.

[28]- وتار محمد رياض : توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ،منشورات اتحاد الكتاب العربي،دمشق سوريا، طبعة 2002،ص11.

2-6- الإعجاب بمظاهر التراث الأجنبي :

فقد يجد الكاتب المسرحي في التراث الأجنبي ما يلفت انتباهه ويخدم رؤاه ،فيأخذ منه ويوظف بعض مظاهره ، ويعد هذا الأخذ نوعا من التقليد أو إظهار المقدرة ،ويكون تأثير هذا العامل في المراحل الأولى من تجربة الكاتب، ثم ما يلبث أن يتمكن من استنباط النصوص والأشكال من تراثه، بل يبتدع طرائق جديدة في التعامل معها، وهذا ما انطبق على كتاب المسرح الجزائري أمثال ولد عبد الرحمن كاكي وعبد القادر علولة وغيرهما .

فقد تأثر كتابنا بكتاب دراميين غربيين وأعجبوا بإبداعاتهم أمثال "ستانسلافسكي، جورج كريج، ميرخورد، ميلر، بريخت" وغيرهم ،وقد كان تفتحهم على المسرح العالمي بوعي ثاقب وحدس كبير وكان بريخت أول كاتب ثوري يتأثروا به وخاصة" كاكي"، لأنه كان يبحث عن مسرح ثوري ووطني، فقد كان لا بد أن يصادف مسرح "بريخت "لكونه يحمل الطموح نفسه ويسعى إلى الأهداف نفسها، وكان بذلك القدر الذي ألهمه فأحسن إبداعه.

3-الفرق بين نقل التراث وتوظيفه:

إن الفرق بين نقل التراث وتوظيفه، هي مسألة تتعلق بمدى القدرة على التعامل مع التراث بروح جديدة ومدى القدرة على تحميل هذا التراث رؤى وأفكار معاصرة ،دون أن يضر ذلك بالبنية التراثية للنص ويبقى المتلقي في حالة شعورية أم أنه أمام نص تراثي .

تركز عملية التعامل مع التراث تعاملا أوليا على استلهام هذا التراث ونقله دونما محاولة الاستفادة منه في حمل إشكالات معاصرة، وفي هذه الحالة تكون العملية عملية نقل للتراث في المحافظة التشكيلية على قدسيته بقدر ما تكون عملية تغيير في تمسكه إلى حد لا يبعده عن خطوطه وحكمته العامة، والأديب ليس مؤرخا يتقيد بالحوادث كما هي، بل يحق له أن يضيف أو ينقص ويختصر مما يتفق وهدفه من هذا التوظيف.

"إن جوهر التوظيف الشعبي هو تحميل التراث دلالات معاصرة جديدة، وقد أثبت التراث قابليته من خلال التجارب الناضجة والتوظيف على أن يعكس هموم العصر وعقده، إذا أحسن توظيفه"[29].

إن توظيف التراث مرحلة متقدمة من المراحل تعامل الكاتب معه، فهي مرحلة تتجاوز أنماط إحيائه واستلهامه إلى التعامل معه فنيا، فتنتقل رؤية الكاتب المعاصرة إلى

---

[29]- حمادي صبري مسلم: أثر التراث في الرواية العراقية الحديثة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ، ط1، 1980،ص160.

العناصر التراثية التي يعيد خلقها وتأليفها وفقا لواقعه الجديد،أي أن المسرحية تتضمن روح التراث ومكوناته ،وتعبر به عن الواقع المعاصر، فالكاتب يأخذ من التراث وفي الوقت نفسه يرفده بدماء جديدة، فتستعيد العناصر التراثية حيويتها، مؤكدة قدرة البقاء والتجدد.

إذا فالفرق بين نقل التراث وتوظيفه، أن النقل مرحلة سابقة،تتمثل في التعامل السطحي التوثيقي، بينما التوظيف مرحلة لاحقة متطورة ،يعاد فيها صوغه وتحميله بالرؤى والأفكار المعاصرة، فكلما ارتقى التعامل مع التراث على درجة الإتقان اقترب من مرحلة التوظيف.

4-الظواهر التراثية الفنية في المسرح الحلقوي:

يمتلك الجمهور العربي إرثا ضخما من أشكال الفرجة الشعبية كحلقات المداحين والرواة، وهذا الإرث التراثي جعل المتفرج العربي ذا خصوصية متميزة ،وقد أدرك رواد المسرح في الجزائر منذ البداية هذه الحاجة وقد كان "ولد عبد الرحمان كاكي" من أولئك الذين ولعوا بالتراث والأشكال الشعبية ووظفها بشكل ناضج ،فأغلب مسرحياته توظف أشكالا شعبية متنوعة، تستفيد من التراث الشعبي كما هو الحال في مسرحياته، "القراب والصالحين، كل واحد وحكمه، ديوان القراقوز، وبني كلبون"، وغيرها، فلم تكن عودته إلى التراث سطحية ومجرد زينة شكلية، بل كانت وسيلة من وسائل الاتصال مع المتفرج،واشتراكه في العمل المسرحي، لأنه هدف إلى بناء الوعي ولا يريد تقديم وعي جاهز، وكان هاجس العرض المسرحي لا يفارقه منذ اللحظة الأولى ففهمه للمسرح،وطريقته في التعامل مع الجمهور، وسعيه لتأليف مسرح عربي جديد هو ما دعاه إلى التعامل مع هذه الأشكال التراثية، التي أدت وظيفة جمالية ،إلى جانب وظيفتها العملية في النص .

وقد مزج" كاكي" بين التراث العربي والتراث الأجنبي ،لينتج مسرحا شعبيا ثوريا متعدد الأدوات، وعميق الأطروحات، شديد الربط بين الممارسة والتنظير، وقد وظف رواد المسرح الحلقوي وعلى رأسهم" ولد عبد الرحمان كاكي"التراث من خلال خمسة أشكال تراثية هي :

المداح-القوال-الحلقة-الفرجة- الراوي.

1- <u>المـــداح</u>:

يعود الأصل إلى هذه الشخصية الشعبية إلى حلقات الذكر والوعظ والمجالس والتجمعات الاحتفالية التي يمارس فيها ذكر الله وتمجيده وذكر الرسول-صلى الله عليه وسلم- وذكر الأولياء الصالحين حيث يقوم بإنشاء المواويل الدينية وترتيل الآيات القرآنية الكريمة، وسرعان ما خرج عن هذا الاتجاه الديني وبالرغم من أنه حافظ على الصفة الوظيفية التي كان يمارسها ،إلا أن شخصية المداح قد انصرفت إلى الشؤون الاجتماعية متخذة في ذلك القصص الشعبي مبراصا لها، وتنتقل من مكان لآخر،حاملة آلاتها التقليدية إلى مختلف أنحاء المجتمع الشعبي.

خصائص المداح: يتميز المداح ببساطة الملبس وحملة لآلات موسيقية مثل :"البندير والناي" و"القصبة" وهذا بغرض لفت انتباه الناس وتكوين حلقة دائرية حوله.

وظيفة المداح: يقوم المداح بغرض القصص الشعبية والملاحم ويعتمد على التقليد والمحاكاة والتشخيص ويعيد عرض الأفعال بأقوال مسجوعة أو قطع شعرية شعبية، معطيا لكل شخصية صوتا وهيئة وحركة ونبرة الخطاب وانفعالا ملائما لحالتها.

المداح في الجزائر:

عرفت الجزائر هذا الشكل من المسرح في المرحلة الأولى، التي سبقت نشأة المسرح الجزائري الحديث، وكان المداح يمارس نشاطه الفني ضمن حلقة من المتفرجين في الأسواق الشعبية والساحات العامة، يعرض من خلالها العديد من الشخصيات ويستعمل الحكي، كما يوظف التراث الشعبي، وقد كافحت السلطات الاستعمارية هذا النوع، لعلمها بمدى خطورته في تمرير الأفكار المناهضة لوجودها في الأوساط الشعبية.

وقد لعب المداح دورا بارزا في المحافظة على التراث الشفهي للأمة،فنقله بطريقته من جيل إلى جيل،وقد وظف الكاتب المسرحي" ولد عبد الرحمان كاكي" المداح أول مرة في مسرحية القراب والصالحين عام 1966،حيث يبدأ المسرحية باستهلال بين سليمان القراب والجماعة بذكر مزايا الماء وأهميته ومنافعه، وأنه ينقل الماء من مكان مقدس يقطع مسافة طويلة حتى يبيعه لأهل المدينة وينفعهم ببركة ولي الله سيدي العقبي ،يردد سليمان القراب اللازمة اشتهرت بها المسرحية صحبة الجماعة التي انقسمت إلى فريقين:

سليمان: هالماء، هالماء.

المجموعة-أ-:ما سيدي ربي.

سليمان:جايبه جايبه.

المجموعة-ب-:من عين سيدي العقبي"[30] .

ويحاول الكاتب من خلال هذا الاستهلال أن يمهد للحدث الرئيسي،حيث يدخل الدرويش في حوار مع سليمان والجماعة لينقل خبر زيارة شخصيات هامة وغير عادية إلى القرية.

الدرويش:سمعت الناس أهل العلم والعقلية يقولوا.

المجموعة -ب-:**واش قالوا ذا الناس.**

الدرويش:قلنا ذا الناس سيدي أهل العلم مخلصين مع أهل العقلية مجمعين رسائلهم وما ينطقوا بالكلام حتى يكون دواء ،تقول الموزون في ميزان كلامهم مشنوع ويسوى".[31]

ويستمر الاستهلال في تقديم شخصية سليمان القراب وذكر محاسنه وأعماله الخيرة ومكانته في المدينة ، بحيث أنه رجل فقير لكنه يحب جميع الناس ، وبعد انتهاء والاستهلال ، يبدأ المشهد الأول، حيث يبدأ المداح في الرواية القصة وهي قصة أولياء الله الصالحين الثلاثة وهم:سيدي عبد القادر وسيدي بومدين وسيدي عبد الرحمان وقدمهم للجمهور.

<u>المداح</u>: نهار من النهارات وانهارات ربي كثيرة ،في جنة رضوان وجنة ربي كبيرة ...تلقاوثلاثة من الصالين الواصلين قدام واحد المريرة ...الثلاثة من أهل التصريف وسيرتهم سيرة ،اللي يذكرهم في ثلاث ما تفوت فيه مديرة ... اللي زارهم في ثلاث ما تركبه غيرة ،قلنا من أهل التصريف، ما يفوت قبلهم لا بهالي ولا بومالي ولا دربالي هما ذكار الجنان مين يكون ملان خريف.

جماعة: اشكون هم هذا الناس قدام هذا المديرة؟

المداح: سيدي عبد الرحمان الشرقي.

سيدي بومدين العربي.

سيدي عبد الرحمان... قبضوا المديرة وخرجوا من جنة.

وقد ينوب عن المداح في العمل المسرحي شخصيات أخرى، تقوم بالعمل نفسه كالتقديم للشخصيات ورواية وسرد الأحداث، ولكن بتسمية مغايرة،كالبخار كما في المسرحية "كل واحد وحكمه" أو " الدرويش" كما في مسرحيتي" بني كلبون"و "132 سنة" ،حيث تبدأ المسرحية باستهلال الدرويش لشرح أوضاع الجزائر بعدما جثم الاستعمار على صدرها 132 سنة.

---

[30]- ولد عبد الرحمان كاكي : مسرحية القراب الصالحين.

[31]- ولد عبد الرحمان كاكي: مسرحية ا لقراب والصالحين.

الدرويش:يا شعب الغفلة اتحدر ، هذا القرن ثلاث عشر، وقرن أربعة عشر،راه جا ،يا شعب الغفلة اتحدر، هذا ما وقت الغفلة، هذا ما وقت الطعومات،سيدي فلان مات، وعبد القادر الو حده ،ما يطيق على الغزوات، اتن شبوا مكاحلكم للسماء، وتقرسوا برودكم في الفرحات والزهوات، والعدو اللي قطع البحر، باش تلقوه يالي والفتوا الزهوات، اشهدوا يا شهداء اللي حررتوا البر، ورويتوا الأرض بالدموات، الشعب ما زال في الطعومات، وعبد القادر لوحده ما يطيق على الغزوات".[32]

أما مسرحية "كل واحد وحكمه" فكما عودنا الكاتب "كاكي "يستهلها بحوار بين الجماعة والبخار الذي تقمص دور المداح أو الراوي،ويبدأ المسرحية بالحوار الذي دار بين الجماعة والبخار حيث تطلب منه الكف عن المناداة على البخور وتبدأ بسرد حكاية ما.

البخار:هالبخور.

الجماعة1:يكفينا من البخور.

الجماعة2:ومنفعته.

الجماعة3:أحلى حكاية الجوهر.

البخار: نحكي لكم حكاية الجوهر.

إذ تعاونوني أنا نحكيها وأنتم تمثلوها.

البخار:في الأغنيات اتخمسوا معايا ،وأنا في مضرب الراوي نحكي الحكاية.

الجماعة:احكي احكي رانا معاك .

-البخار:الحكاية صارت وفيها شيء حكمات في الحقيقة كالحياة شيء خطرات تضحك شي خطرات تبكي.

-الجماعة:احكي...أحكي رانا معاك احكي.

-البخار:هذي وحد ليمات سنة ولا أكثر،الحاجة أصرات هنا، كان رجل شايب وقريب ينحني، غير لأولاد عنده طزينة ،كان هو التاجر الكبير في المدينة ،زعفران التالي يجيه بالسفينة ،ماله كثير وجاهل الغبينة،اللي ماله كثير ،واش يدير؟.

-الجماعة:أيحج ولا يزوج قالوا الأولين؟

---

[32] -ولد عبد الرحمان كاكي :مسرحية 132 سنة،منشورات الدورة 35 للمهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم ص02.

-البخار:على هذا الشيء تبنات الحكاية،حاج بالقليل عشرين خطرة الأولى كانت له حجة وزورة، والخطرات التاليين اقلبها تجارة.وهنا تبدأ الحكاية.[33]

ومن خلال هذا الاستهلال يقدم "كاكي" شخصيات محورية تقود الأحداث وتعرض الوقائع،فنكتشف البخار الذي يتحول إلى راو يسرد أحداث الحكاية على نهج المداح، وقد برزت لنا شخصية المداح وتارة البخار، وأخرى شخصية تؤدي دورا معنيا والجوقة تجمع عدد أبناء جبور وزوجاته،ونقوس ،وشخصية الخماس سي سليمان أب الجوهر،وسعدي و شخصيات الجن في العالم السفلي، في المشهد الأخير، وقد جسد "كاكي"مبدأ التغريب وعمل على إدماج المتفرج في قلب الشخصيات وأحداثها.

أراد "كاكي"من خلال استخدامه لشخصية "المداح"أن يؤلف انسجاما وتآلفا بين جمهور المتفرجين، الذي لم يعد يناقش ويتذوق العمل المسرحي ويركز على طريقة العرض منذ بدايتها، فيحاول أن يجذبه ولا يحقق مجرد استخدام المداح شيئا ما لم يرتبط بمشكلة راهنة ساخنة، وبمشكلة سياسية وتاريخية حادة وموجهة،كما أنه "المداح"في العمل المسرحي يؤدي دورا مزدوجا، فمن جهة العرض يسهم في اشراك المتفرجين في المسرحية، لقربة من وجدانهم وتراثهم، ولأن طريقته في عرض الحوادث ترى أن المتفرج متلق ومرسل في آن واحد، إذ أن فعالية المتفرجين وارتجالهم كانت تكمل عمل المداح،وترتقي بالسرد أو القص على مستوى العرض الشعبي الحي،ومن جهة المضمون يؤدي المداح دور الناصح والموضح،فهو يوضح تتالي حوادث الماضي،ويعلق عليها، ويقدم النصح لنا في الحاضر،اعتمادا على تجارب الماضي.

2-القوال:

لغة: يعني اللفظ أو الاعتقاد بالشيء وكذا التجادل ،ويتميز القوال بالقول الحسن،وهو من يقول الرجل ارتجالا.

"والقوال شخصية شعبية يطلق عليها اسم الشاعر الجوال،وهو ذلك الرجل الذي يحمل الرباب ويتيه في الأرض بحثا عن الناس في الأسواق والقرى والمدن ".[34]

ناقلا الأخبار والوقائع اليومية ،كما أنه يروي القصص البطولية والدينية كقصص الأنبياء والرسل والسيرة الشعبية كسيرة أبي زيد الهلالي،وسيرة سيف بن ذي يزن،وهو في وسط

---

[33]- ولد عبد الرحمان كاكي : مسرحية "كل ولحد وحكمه"منشورات الدورة الخامسة والثلاثين للمهرجان الوطني لمسرح الهواة ، بمستغانم من 10إلى 20 أوت 2002،ص 4و5.

[34]-صحيفة الشعب ،العدد 795 بتاريخ 24 ماي 1989 ص13.

حلقة دائرية من الجمهور، حيث يستهل الحديث بالصلاة والسلام على رسول الله صلى الله عليه وسلم، والتسبيح، والاستطراء ببعض النكت أو الألغاز،لتكون بعد ذلك الحكاية.

والقوال كأحد المظاهر الثقافية الشعبية ،يعتبر ظاهرة ثقافية معقدة،أنتجتها ظروف تاريخية واجتماعية واقتصادية خاصة ،فهي نابعة من تراثنا الشعبي ، وقد ارتبط منذ نشأته بالقبيلة التي ساعدت على انتشاره ،ولعل السبب في فقدانه هو ضعف القبيلة والإحساس بالانتماء إليها، وتفكك الروابط الاجتماعية والدينية وحتى المجالس الثقافية ،وبذلك نصل بالقول إلى أن القوال هو نتاج إبداعي من خلق المجتمع ،يجسد إحدى القيم الاجتماعية الناتجة عن الواقع باعتباره رمزا للأصالة والثبات،يجمع في طياته إطارا فكريا واجتماعيا ومعرفيا عن العالم والمجتمع والعلاقات الأسرية والبشرية.

ويغلب على القوال طابع الحكمة والبصيرة ويمتاز بالصدق ويدافع عن مصالح الجماعة،كما أنه يكتسي طابعا ذا دلالات اجتماعية وفنية،فهو رمز للذاكرة الشعبية، يعبر عن الواقع بطابع فكاهي من خلال"شخصية المداح والقوال وغوصه فيها وحبه الأفلاطوني في توظيف الثقافة المسرحية الشعبية ".[35]

وقد تتطور هذه الفكاهة لتصل به الجرأة إلى حد جعل الزعماء والسلاطين مسخرة في الأوساط الشعبية،فتصبح مصدرا للضحك والاستهزاء ، عن طريق النقد اللاذع لسلوكياتها، ففي مسرحية"إفريقيا قبل واحد"يتهكم القوال من حب الناس للسلطة فيقول:"**أنا مير وأنت مير،واشكون يسوق الحمير**"[36] ،حيث تعتبر هذه السخرية وسيلة نقدية قصد إبداء الرأي علانية،إلى جانب نقل الأخبار من القرى إلى المدن وترسيخ تقاليد الإصغاء والتشويق في المجتمع.

وللقوال قدرة التأثير على الجمهور من خلال ربط الحكايات والأساطير والتاريخ ...بمتطلبات النضال الجماهيري،وبث روح الوعي السياسي والاجتماعي في وسط حلقاته،وقد اقترن نشاطه الفني بالأسواق الشعبية،معتمدا في ذلك على خلق فرجة فنية بأدوات موسيقية تقليدية كالبندير أو الغيطة والرباب، ويستعمل القوال هذه الآلات على شكل نداء ليلتف حوله من في الأسواق، أو إذا كان في حالة تعب، وكذا الفصل في أجزاء الحكاية.و يستعمل القوال الشعر والنثر في تداخل مستمر، وربما يرجع هذا إلى طبيعة

---

[35]– جريدة الخبر اليومي مقال مدني بغيل ،بعنوان من بتذكر عبد القادر ولد عبد الرحمان" كاكي"01-02- 2001.

[36]– ولد عبد الرحمان كاكي: مسرحية"إفريقيا قبل واحد"الدورة الخامسة والثلاثون للمهرجان الوطني للمسرح الهواة بمسغانم،من 10ألى 20أوت 2002.

الأدب الشعبي فرغم أنه "كان يتخذ من النثر أداته الرئيسية في التعبير،إلا أنه كثيرا ما يتوسل بالشعر أيضا في التعبير، ومن هنا أصبح الشعر والنثر يتوازنان في كثير من نصوصه، وآثاره كالسير الشعبية وحكايات ألف ليلة وليلة"[37].

كما قد يلجأ القوال في كثير من الأحيان إلى تعمد الخطأ وهذا حتى"يتم له خلق روح المشاركة والتواصل بينه وبين الجمهور، ونبذه للتلقي السلبي والخمول الذي يجعل من الجمهور مجرد مستهلك"[38]، حيث أن تدخل الجمهور لتصحيح تلك الغلطات أو الرد على تلك الاستفزازات المثيرة تجعل منه عنصرا فاعلا في هذه الفرجة، وربما كانت طريقة جعل الجمهور يتفاعل ويندمج مع القصة بابا لطلب المال من طرف القوال الذي يؤثر فيمن حوله بطريقته الخاصة، فيكون الدفع من طرف المتفرجين دون أي تردد. مما يبين أن هذه الصيغة التعبيرية الفنية الشعبية، تأخذ كذلك مفاهيم الصيغة والحرفة الاجتماعية والمهنة، التي يختص بها أفراد قلائل في المجتمع الشعبي الجزائري.

"والمداح والقوال لا يختلفان في الجوهر بمعنى إيصال قصة أو خبر للجماهير وفي مناطق عديدة تختلف التسميات فقط، ففي تركيا يسمى "المكلا" وفي الجزائر "القوال"وفي سوريا ومصر "الحكواتي "وفي العراق "المحدث "وفي إيران "التقليدجي"وعند سكان إفريقيا الغربية "هريوت " وفي عهد الخلافة العباسية "اسم السماجة "نسبة إلى اسم الممثل الذي أبدع هذا الفن الشعبي "[39].

ورغم اختلاف الأسماء، إلا أن حرفتهم جميعا كانت واحدة هي مهنة التمثيل وتوفير لقمة العيش مما يجمعونه من المستمعين والمحلقين حولهم للفرجة.

وأخيرا يمكن القول بأن القوال قد ارتبط بالنضال التاريخي للشعب وطموحاته في استعادة حريته والتخلص من قيود العبودية والاستغلال ويشتمل عمل القوال على الشعر والنثر في أداء الفرجة، التي تعمل على طابع جمالي وأخلاقي، ونظرا لمكانته في الوسط الجزائري فقد صاغه "ولد عبد الرحمن كاكي" في أعماله الفنية، وأعجب بثراء فكره وجسده على خشبة المسرح مبينا ملامحه الشعبية وأبعاده الخرافية . والقوال في مسرح

---

[37]– فائق مصطفى أحمد:أثر التراث الشجي في الأدب المسرحي النثري في مصر ص450.

[38]– بوشيبة عبد القادر: مسرح علولة،مصادره وجمالياته،ص188 .

[39] –عمرون نور الدين ،المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000،شركة باتينت ،ط1 ، 2006 ،ص52 .

"كاكي" يهدف إلى هدم الجدار الرابع• الذي يفصل الممثل عن الجمهور ، والكاتب عن المتلقي .

" ومع نهاية السبعينيات، وبعدما كانت مهنة القوال والمداح متداولة بين الجماهير من جيل إلى جيل، أصابها الشلل في الجزائر، لظروف سياسية كان هدفا القضاء على الشعوذة في الأسواق، أضفى إلى ذلك انتشار المسارح ودور السينما والتلفزيون بقوة وسط الجماهير ".[40]

3-<u>الحلقـــــــــــة:</u>

تعتبر الحلقة شكلا من الأشكال التعبيرية الشعبية ،تشمل على الرقص والغناء والحركة والحكايات والمؤثرات صوتية ، لتحقيق المتعة والانفعال عن طريق التأثير وتعتمد على الأساطير لجلب المشاهدين بأسلوب ارتجالي في التمثيل والحوار مع الشعب.

وترتبط الحلقة بالذاكرة الشعبية التي تجسدت في الاحتفالات والأسواق والساحات الشعبية،وهي كشكل احتفالي يعتمد على الحكايات البسيطة الممزوجة بالأساطير،وعليه فالحلقة فرجة شعبية تتميز بهندستها الدائرية تتوفر على عناصر الغناء، الحكي، التنكيت والحوار،ويتوسطها القوال،الذي يتميز بقدرة فائقة في الإبداع،ويعتبر اتساع الحلقة وضيقها من فعل الجمهور.

"وقد عرف المسرح الجزائري هذا الشكل من المسرح في مرحلته الأولى، التي سبقت نشوءه في الأماكن الشعبية والأسواق والساحات العامة،حيث يكون الممثل أو الممثلين ضمن حلقة من المتفرجين، يتقمص من خلالها العديد من الشخصيات ويستعمل الحكي،كما يوظف التراث الشعبي،وقد كافحته السلطات الاستعمارية، لعلها بمدى خطورته في تمرير الأفكار المناهضة لوجودها في الأوساط الشعبية العريضة".[41]

وبعد الاستقلال عادت هذه التجربة لتبرز من جديد على يد" ولد عبد الرحمان كاكي" ثم "عبد القادر علولة"، الذي واصل البحث فيه محاولا تطويره ليصبح شكلا واقعا ، ويكسب جمهوره الذي يتذوقه،حيث يقول" عبد القادر علولة" في هذا الشأن":عندما نتكلم عن الحلقة والقوال فإننا نتكلم عن البنية المسرحية ومكوناتها التقليدية،فلم يكن لقاؤنا مع

• **الجدار الرابع** : جدار وهمي يفصل الممثل عن المخرج ،قصد التغريب حتى لا تتم عملية الاندماج التي تكون نتيجة الانفعالات ومنه فإن بريخت يدعو إلى الاندماج المنفصل لا إلى الاندماج المتصل .

[40]- عمرون نور الدين ،المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 ،شركة باتنيت ،ط1 ،سنة 2006، ص53.

[41]- أحمد بيوض،المسرح الجزائري ،نشأته وتطوره 1926-1989-منشورات التبيين الجاحظية، 1998.

التراث عام 1972،بل قبله ولكن تجربة مسرحية"المائدة"التي قدمت هذا العام نبهتنا إلى وجود ثقافة شعبية تتعامل مع تراثها وتتطلب بنيات مسرحية أخرى"[42]

هذه المسرحية يضيف" علولة" من تأليف وإخراج جماعيين"وتروي قصة حول أبعاد الثورة الزراعية ، تجولت بها في الأرياف والقرى وهيأت عروضها للعمل في الهواء الطلق،فتحلق المتفرجون حول الممثلين أثناء العرض،ومن كل الجهات مما ألزمنا الاستغناء عن الديكور،وصرنا نعمل من دون ديكور تقريبا إلا من بعض الاستخدامات الضرورية،لتمييز الشخصيات عن بعضها البعض،هذا الوضع جعل الممثل يتكيف مع فضاء جديد، وقد أدى الاستغناء عن الديكور إلى نوع من الارتياح لدى الجمهور،الذي عندما يضجر ولا يروقه ما نقدمه له،يعطينا بظهره ليقابل زملاءه من الجالسين، إما يتحدث معهم أو يسمعنا بأذنيه أكثر...وهو ما نبهنا إلى التركيز على المسرح الحواري أكثرخصوصا الثوري منه".[43]

وفيما يخص ا ستعاب الجمهور للمسرحية، يضيف علولة قائلا:"ولكي نتعرف أكثر على مدى تقربنا من الجمهور، أخذنا نناقش العرض بعد كل أمسية تجنبا للأخطاء وتقربا منه جماليا وفكريا...وهذا ما حققناه من خلال عرضنا لمسرحية "المائدة"،إذ بعد انتهاء العرض الأربعين، وبعد المناقشات المستمرة مع المتفرجين من الفلاحين بغية الوصول إلى حل يرضيهم، وجدنا أن العرض الأخير يختلف عن العرض الأول بدرجة كبيرة كما لاحظنا أن هناك قدرة كبيرة وطاقات سمعية هائلة لدى الجمهور بالإضافة إلى الذكريات الكثيرة والعظيمة التي يمتلكها،فقد كان أثناء المناقشة يستعيد الكثير من حواراتنا"ولما حللنا هذه التجربة تأكدنا من ضرورة البحث عن مسرحية تستجيب للثقافة الشعبية والخيال والمكونات الموجودة لدى الجمهور"[44]ولدى تقييمه للتجربة الجديدة خلال أكثر من عقد من الزمن،قال علولة: "أود أن أوضح في سياق تجربتنا المسرحية الجدية منذ عام 1982 والتي أفرزت مسرحيات"القوال"و"الأجواد" وأخيرا "اللثام" أن عملنا يعتمد على النقد فقط لاحظنا في السبعينيات ونحن نزور القرى الفلاحية النموذجية بأن سكان الريف لم يتقبلوا العروض المسرحية بالطريقة،التي كنا نقدمها بها داخل القاعة،لقد كان عملا مغلقا،ويعني هذا أن سعينا لم يكن يتماشى مع المعطيات والرموز التي تزخر بها الثقافة الشعبية،ومن

---

[42] – المرجع السابق ص168.

[43] – المرجع نفسه ص168.

[44] –أحمد بيوض : مرجع سابق ،ص168.

أجل تجنب المأزق، عمقنا البحث واهتدينا إلى" مسرح الحلقة "حيث يبدو المداح شخصية تمسك بخيوط المسرحية في تشويق وأصالة وإبداع"[45].

كما أن الحلقة في مفهوم "ولد عبد الرحمان كاكي" هي ما يتسم بحيادية تخيلية، تسمح للمثل أن يتحرك بحرية خلال العالم المادي،لاشتراك الجمهور بشكل جماعي،لتحقيق حالة شعورية لتجربة حياتية متناقضة، بمؤثرات ضوئية،وصوتية خاصة،وأقنعة تجسد البشر،على هيئة الحيوان،لتقديم أفعال درامية مختلفة في مساحات منفصلة على الخشبة، وخلق إيقاعات منفصلة ذات تصعيد يتناغم مع الحركات المألوفة للجميع،لخلق لغة مسرحية ذات قيمة رئيسية لكل أعماله.

وقد استلهم "كاكي "من التراث الشعبي وجعله مصدرا هاما لموضوعاته الفنية،وطوع الحلقة وجعلها شكلا استوعب أكثر القضايا الاجتماعية المعاصرة، وأبعدها عن أصلها الخرافي،وأعطاها بعدا واقعيا، مهمته نقد الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية في البلاد.

كان توظيف"ولد عبد الرحمان كاكي" للحلقة بكل معطياته الفنية والجمالية والإيحائية مقصودا،من أجل خدمة الحاضر والمستقبل،فهو لا يعتمد عليها كمصدر تراثي فحسب بل يعتبرها كعامل لإبراز معاناة المجتمع ونظرته للحياة، وتكتسي الحلقة عنده دلالات إيجابية، تتماشى وروح العصر،لمعالجة القضايا الراهنة،ويعتمد على الحلقة كمرجعية أساسية في عمله الإبداعي،مع الحفاظ على مقومات التراث،ويؤكد على ضرورة النظر الثاقبة كمؤلف وباحث ومجدد للتراث لمواكبة المسرح العالمي،معتمدا على التقاليد النثرية والشعرية المؤثرة،وقد تمكن من خلق تجربة مسرحية ذات شكل جديد، معتمدا على الذاكرة الجماعية وعلى الأشكال شبه المسرحية ،كونه وجد في الحلقة كل الخصائص والمميزات،التي من شأنها أن تخلق شكلا مسرحيا،يعتمد على مسرحية الحياة ورفض الغزو الثقافي،والدعوة إلى التراث المحلي،لخلق مسرح يتلاءم والمجتمع الجزائري،مسرح مغاير للمسرح العربي خاصة الأرسطي، واعتبره "ولد عبد الرحمان كاكي "عاملا للبحث عن عادات وتقاليد هذا الشعب،من خلال رؤية ونظرة جديدتين،"وهو ما دعا إليه"جان فيلار"حيث تمكن من تصنيفه تحت اسم الاحتفال الشعبي الجماهيري، أي ما يقرب من مفهوم المسرح الشعبي ذي الصيغة الاحتفالية".[46]وتمكن "ولد عبد الرحمان كاكي"من إدخال عناصر المسرح المعاصر خاصة الملحمي،ويتسم مسرحه بالبحث عن العناصر المختلفة

---

[45]– المرجع نفسه ص169.

[46]– علي عقلة عرسان: الظواهر المسرحية عند العرب،مجلة الأقلام،ع6 سنة15 عام 1980، ص32.

في الثقافة الشفوية،كالقوال والمداح والعيساوى ، والحلقة والقراقوز والحكايات القديمة التي ترويها الجدة.

اعتمد"عبد الرحمان كاكي"في هذا الشكل المسرحي على نشر الوعي في قالب ملحمي،في مجتمع تزول فيه الفوارق الاجتماعية، وتسوده العدالة وتكتسي فيه الشخصية الوطنية بعدا دينيا للتحرر من العبودية والاستغلال، يعتمد على تلاحم الممثلين بالجمهور أثناء العرض ، في مسرحية"132سنة"، وقد جسد "ولد عبد الرحمان كاكي "بتوظيفه الحلقة والمداح والقوال،عالما يجمع بين الحقيقة والوهم وبين الواقع والخيال،كما في المسرحيات"القراب والصالحين"و"بني كلبون" "كل واحد وحكمه"ويمثل القوال والمداح شخصيتان فلكلوريتان ، ويعتبرهما وسيلتان فنيتان، قصد البحث عن مسرح قوامه التراث والعودة إلى منابع الفن المسرحي البدائي في الجزائر.

لقد كانت نظرة "ولد عبد الرحمان كاكي "للإنسان لا كما هو في الحاضر والمستقبل بل كان نظرة على أساس كيف يمكن أن يصبح ويصير،من خلال مواجهته لنفسه،معتمدا في ذلك على التجريب،وهو غير مختلف عن مسرح الحلقة،ويقول "رشيد بوشعير:"كما حطم "ولدعبد الرحمان كاكي"جماليات المسرح الأرسطي وتبنى جماليات الملاحم الشفوية الشعبية،وتحطم الجدار الرابع لتوظيف أدوات التغريب،ورفض العلاقات العاطفية،وتفرض الحلقة على الجمهور أن يكون على مستوى معرفي ووعي بالتجربة الاجتماعية وله قدرة على إبداء الرأي"[47].

4- الفرجة:

الفرجة مصطلح فني يستمد من الانفراج،وهي عكس التأزم،وهي الخلاص من الشدة،اسم لما يتفرج عليه من الغرائب أي المشاهدة،والفرجة شأنها شأن الأزمة والذروة،من العناصر الحية في البناء الدرامي التقليدي تهدف إلى الكشف للوصول بالأزمة إلى الذروة، وما يترتب عنها من توتر وتشويق،وتستلزم الفرجة توفر عنصرين هما:

الجماعة أو الحضور الجمعي،وقيام هذه الجماعة كلها بعمل ما.

وقد وظف "ولد عبد الرحمان كاكي" في مسرحياته الأخيلة المثيرة للفرجة،وعمل على ربطها بالفكر والقيم الإنسانية والاجتماعية والكونية، ذلك أن الفكر مرتبط بالمضمون

---

[47]- أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره " 1926-1989" ص170.

والفرجة مرتبطة بالمتعة الفكرية،ويؤكد"ألفريد فرج"أن استخدام التراث كإطار مسرحي أو انتهاج الأسلوب الشعبي القديم ينطوي على قصد واضح،لإعادة صياغة الحاضر بإعادة التراث،والمشهد المسرحي الشعبي الذي يعرض في الساحة أو في الحقل يكون من منظور خلقي لتحقيق الفرجة وهوما أكد عليه "ولد عبد الرحمان كاكي"من خلال الحفاظ على هذا الشكل واستمراره عبر الأجيال،رغم تعدد مسميات الفرجة مثل الاحتفالية السرادقية،العربة الشعبية،السامرية،مسرح القهوة والساحة،السمرة، والحفلة.

عمل"كاكي"على تطوير الحكاية الشعبية التي جسدها في الحلقة على شكل فرجة إلى دراما شعبية،مع العلم أنه يوجد فرق واضح بين الفرجة الفنية والفرجة الشعبية،كون الفرجة الفنية مصدرها من ثقافة الفنان وخياله وخبراته واختياراته المحكومة بالذات وبالموضوع غالبا،في حين نجد أن الفرجة الشعبية مصدرها الموروث والمأثور وتركات النظر الجمعي في حوادث التاريخ والبشر وكلها مجهولة المؤلف.

كانت للفرجة في مسرح "ولد عبد الرحمان كاكي"تلقائية وارتجالية،كونها تحتوي على جماليات موضوع يطرح في طياته تيارا فكريا وشعوريا، تجمع فيها كل من الممثل كمبدع والمتفرج كمتلق مشارك فيها.كما عمل "كاكي"على تطبيق عناصر الفرجة بتجسيده لأنماط بشرية وأساليب فنية مجازية وإيهاميه ايجابية للتعبير والتأثير والتشويق والتأكيد،وتنطوي هذه العناصر على مستويين للفرجة هما:المستوى الفني والمستوى الشعبي،وتشمل على:

1-**العناصر البشرية للفرجة:**حيث تتوفر هذه الشخصيات النمطية التي يزخر بها مسرح "عبد الرحمان كاكي"على كل من:**الراوي ،المداح،البخار،القوال...**

2-العناصر الفنية للفرجة: وتشتمل على ثلاثة أقسام:

أ- عناصر الفرجة الأسلوبية: وتشتمل على الصورة المرئية أو السمعية مثل الاستهلال الذي تبدأ به المسرحية، والأكيد نصا وعرضا لتحقيق التكرار والعمل التنويع لمنع الملل،وتجسد الفعل حركيا،والدافع قولا، وكذا التشخيص والإبهام من خلال المزج بين الحقيقة والوهم بمؤثرات فنية قصد التشويق والتكثيف شعرا ونثرا.

ب-عناصر الفرجة الحركية: وتظهر في العرض أكثر باعتبارها عناصر مزينة كالتوقيع والتورية والقلب في الأحداث، كأن تحيا الجوهر،بموت جبور في مسرحية "كل واحد وحكمه"ويتم ذلك بأسلوب آلي يجسدها بعناصر خرافية عن طريق المداح،الذي يتميز بالتلقائية والارتجالية والإنسانية في الأداء الحركي والصوتي، والمزج بين الماضي والحاضر، من خلال ثنائية الأصالة والمعاصرة وكذا الجمال والبؤس لتحقيق التقاطع ،

كنوع من الرفض،لتحقيق التداخل لإبراز دلالات فنية،تفرض المشاركة الوجدانية والعقلية للمتفرج،ويتجسد ذلك من خلال العرض باستخدام الكناية والتوازي والزجل والتقابل والترادف والتضاد.

ج-عناصر الفرجة التكوينية:وتتم بالأشخاص المدفوعين بالعادات والتقاليد والعرف.

د-عناصر الفرجة التشكيلية:كالأقنعة ومقامات الأولياء الصالحين والمقابر...

ه-عناصر الفرجة المهيأة والمؤثرة:كالمؤثرات الصوتية والضوئية والموسيقية ، وما يصدره البخار حتى يتشكل إضاءة متداخلة.

3-العناصر الشعبية للفرجة،منها:

أ-مصادر ميتا فيزيقية في الفكرة:مثل إعادة بصر حليمة وعودة الجوهر.

ب-شخصيات فعلها الموروث الميتافيزيقي وذلك باستلهام الفرجة للغيب والعلم به.

جـ-أداء مصدره الموروث التعبيري وما يزخر به الموروث الشعبي من خرافات وأساطير.

د-دور مكان العرض في تشكيل عناصر الفرجة الشعبية ، كالساحات العامة والأسواق.

ه-دور المتفرج في تشكيل عناصر الفرجة الشعبية،كالجمهور المشارك بأسلوب فعال.

و-دور الممثل في تشكيل خلية الفرجة وعناصرها،والممثل الذي لا يضيف في الدور المجسد على خشبة المسرح هو ممثل سلبي ، باعتباره الحلقة الأولى في عملية التجسيد.

5-<u>الـــــــراوي:</u>

عرف العرب الرواة منذ العصر الجاهلي،فكانوا يروون الأشعار والخطب في الأسواق،ولا يزال الراوي حاضرا في أذهان الكثير من الناس ، بل ومؤثرا في مشاعرهم وعواطفهم ، من خلال طريقته في رواية الحوادث وسردها على الجمهور،وقد أدخل الراوي المسرح بوصفه تقنية تساعد على سرد الحوادث ، إضافة إلى كونها ملحما تراثيا يجذب المتفرج،ويشد انتباهه ، فالراوي في المسرح "شخصية تقوم بتعليق السردي المباشر في العرض المسرحي،وتقوم بتوجيه هذا التعليق أساسا إلى الجمهور، "ويلعب الراوي دورا تمثيليا إلى جانب التعليق،وقد لا يلعب"[48].

إن دواعي توظيف الراوي في المسرح الحلقوي نفسها التي وظف من أجلها القوال والمداح،أي السعي الدائم لجذب انتباه لمتفرج العربي،وإشراكه في المسرحية،بالتقرب من

---

[48]- حمادة إبراهيم : معجم المصطلحات الدرامية المسرحية ،المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، القاهرة، 1963 - ص137.

التراث والاستفادة من تقنياته في المسرح، والتي تعد أساسا مسرحيا سليما،وإن كان استخدام الراوي برز أولا في المسرح البريختي،فهذا لا يعني أنه صار تقنية أجنبية،"فالراوي ليس بدعة وليس تكتيكا مستوردا،بل هو شكل من أشكال الأداء الشعبي في التراث"[49].

"وتتلخص وظائف الراوي في:

1- تحقيق التغريب وكسر الإبهام.

2-سرد حوادث طويلة لا يمكن تجسيدها على المسرح.

3-تحقيق الربط بين الماضي والحاضر والمستقبل.

4-تقديم وصفين داخلي وخارجي للشخصيات.

5-نقل أفكار المؤلف ورؤاه.

6-و الجديد في وظيفة الراوي وهو إبداء الرأي،ونقد ما يجري ، بل الاعتراض عليه،وتقديم حلول بديلة".[50]

ويمكن للمؤلف أن يأخذ دور الراوي، فيقدم شخوص المسرحية ويعطي فكرة عن صفاتها الخارجية،وانفعالاتها الداخلية،كما قد تقوم شخصية مسرحية بدور الراوي،ولا يتطلب معرفة مثل هذه الشخصيات جهدا يذكر،فقد تقوم برواية الحوادث،وتربط بين حوادث الماضي والحاضر.

ولم يخرج استخدام المسرح الحلقوي للراوي كثيرا عن دوره التقليدي فهو سارد للأحداث،يربط بني حوادث الماضي والحاضر،ويعرض حوادث الماضي بسرد مباشر،وهو تقنية تحقق كسر الإبهام،وتعطي فرصة لمناقشة الأمور،وهي قريبة من وجدان وشعور المتفرج العربي،وقد كان يهدف "كاكي"باعتباره رائدا من رواد المسرح الحلقوي في الجزائر إلى كسر الجدار الرابع،إضافة إلى المتعة الفنية التي ألفها المتفرج العربي،فشخصية الراوي ليست بجديدة عليه،بل يعرفها ويعرف عنها الكثير ولا يتفاجىء بأفعالها، التي تبقيه في حالة يقظة تامة،إنها شخصية متأصلة في وجدان المتفرج العربي،خبرها واعتاد أسلوبها، الذي يقطع الحدث ويعلق عليه،ويناقشه،بل يتناقش مع الجهور ويحاوره في الأحداث التي تجري أمامه،وكان هذا استخداما مقصودا حتى لا

---

[49]- حسن علي المخلق: توظيف التراث في المسرح،دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس،مكتبة الأسد،دمشق،2000ص67.

[50]- المرجع السابق،ص68.

ينسجم الجمهور مع العرض المسرحي،بل عليه أن يشعر بأنه مجرد تمثيل وأن القضية المطروحة على خشبة المسرح ما هي إلا فكرة أراد كاتبها أن يجسدها على الركح ،ويفتح باب المناقشة مع الجمهور وهذا ما سعى إليه"كاكي"عندما كسر الجدار الرابع،فقبل أن تبدأ المسرحية لابد منى استهلا ل بين مجموعة من الممثلين حتى يشرحوا للمتفرج مضمون المسرحية وفكرتها وأنها مجرد تمثيلية على الخشبة،ففي مسرحية "كل واحد وحكمه" نجد البخار يقوم بدور الراوي،بعد حوار بينه وبين المجموعة وجبور بطل المسرحية، تطلب منه الجماعة أن يحكي لهم الحكاية.

-البخار: ها لبخور.

-الجماعة: اللي بخر يرجع مسطور.

-البخار: ها لبخور.

- الجماعة: اللي يبخر يروح عليه السطور.

-البخار:ها لبخور.

-الجماعة1:يكفينا من البخور.

-الجماعة2: ومنفعته.

-الجماعة3: أحلى حكاية.

-الجماعة4: بلا من تكثروا من برك الله فيك.

-الجماعة5:بلا مزية.

-البخار: نحكي لكم حكاية الجوهر،إذ تعاونوني أنا نحكيها وأنتم تمثلوها.

-البخار: في الغنيات تخمسوا معايا،وأنا في مضرب الراوي نحكي الحكاية.

-الجماعة: أحكي، أحكي رانا معاك.[51]

وينطلق عندئذ الراوي يسرد بدايات القصة ليكمل تمثيلها الممثلون على الخشبة،وبهذا نجد"كاكي" قد حطم الجدار الرابع،فيشعر الجمهور أن هذه الحكاية مجرد تمثيلية يؤديها الممثلون على الركح.

-البخار: هذه وحد لميات سنة ولا أكثر،الحاجة أصارت هنا،كان رجل شايب وقريب ينحني،غير الأولاد عنده طزينة{12}وهو التاجر الكبير في المدينة، زعفران التالي يجيبوا بسفينة،ماله كثير،وجاهل الغبينة،اللي ماله كثير واش يدير؟

---

[51]– مصدر المسرحية "كل واحد وحكمه"الدورة الخامسة والثلاثون للمهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم من 10إلى25 أوت 2002،ص4.

-الجماعة: أيحج ولا يزوج قالوا الأولين.

-البخار:على هذا الشيء تبنات الحكاية،حاج بالقليل عشرين خطرة،والخطر الأولى كانت له حجة وزورة،والخطرات التاليين قلبها تجارة،وهنا تبدأ الحكاية.[52]

وفعلا تبدأ الحكاية: جبور الرجل الثري الذي له من الأولاد اثنا عشر ومن النساء ثلاثة وأراد الزواج من الجوهر،هنا يتدخل جبور ويؤدي دوره جنبا إلى جنب مع الراوي:

جبور:من الحج ياأولادي أنا مليت،وكل ما أنولي يلقاوني بالبندير أتبليت،حاب نتزوج مع بنت ونبنيلها بيت،ما عندكم فاش تتخلعوا في الزواج،أنا اشتهيت.

وهنا يدخل جبور في حوار مع الجماعة المؤديوة للمسرحية.

-الجماعة1:بابا أنت كبير في السن.

-جبور:ما زالوا أسناني.

-الجماعة2:يابابا أنت حاج.

-جبور:وللي حاج ماشي أبنادم؟

-الجماعة3:بابا خايفينك إذا تزوج تندم.

-جبور:والقاضي في الشرع لاش مديورين،إذا ما أعجبنيش الحال انطلق اللي يزوج ماشي راه رايح يتعلق ما يجر جر في كرعيه كور.1

وهكذا تستمر أحداث المسرحية،وكان البخار الذي أخذ صفة الراوي يتدخل في الأحداث من حين إلى أخر، إما معلقا على الحوادث أو ناقدا أو شارحا للجمهور.

-البخار:الحبة باش تبرى يليقلك تفقيها،وإذا اشتريت حوته من السوق اشويها،ولا اقليها،وإذا حاجة عصياتك وعند المال اشريها..".[53]

وقد ساعد الراوي هنا والمتقمص لشخصية البخار على فصل الجمهور عن الحوادث فلم يندمج معها عاطفيا،بل يشاهد هذه الحوادث ويحكم عليها، وهذه ميزة من مميزات المسرح الملحمي،الذي تأثر به"ولد عبد الرحمان كاكي" فالحديث المباشر الذي يوجهه البخار للجمهور وللممثلين على خشبة المسرح، يحقق كسر الإبهام ويساعد المتفرج على الاقتناع بأنه في المسرح وعليه التفكير فيما يحدث بشيء من التعقل وعدم الاندماج مع ما يحدث على خشبة المسرح،ولا تقتصر مهمة الراوي على سرد الأحداث، وشرح الماضي منها والتلميح إلى المستقبل،بل يتخذ في بعض الأحيان موقف الناقد، يحاور شخصيات

---

[52]- المصدر السابق ص05.

[53]- المصدر السابق ص13.

المسرحية وينقد تصرفاتها،فهو يدخل صلب الحوادث ويحاور الشخوص،ثم ينفصل عنهـــا، ليقدم لحوادث قادمة أو يعلق على الحوادث المنتهية، كما في الحوار التالي الذي يشـــارك فيه البخار {الراوي}والذي يدور بين جبور الرجل العجوز ونقوس وسليمان والد الجوهر.

-" جبور:كون يقول ألا،تتفاهموا على كرا الدار وعلى الدراهم اللي سلفتهملوا.

- البخار:لمن تقرا زابور ك ياداود،واعلاه راك تعذب في روحك يانقوس؟

-سليمان: اسمع يانقوس، أنت راك تقول في هذا الكلام في سيدي الحاج ماشي أنا...أنا ما قلت والو.

-نقوس: أمالا راك قابل تعطي هاله؟

-جبور:كون يقول إلا،نخرجه من الدار،ويردلي دراهمي.

-البخار: سيدي الحاج حميدة تاكل على ماله إذا رسلك عند الحاج ســليمان راه عــاف مايقول والوا.

-سليمان: انشوف ايماها ورانا نردواله الخبر.

-البخار: وفي هذا الشيء الحاج سليمان راه يخمم مكتن أكثر عليه الغبينـــة والهـــم،إذا زوج بنته يسمى نقص فم مكتن قليل هذا الشيء مراهش إيبانله ظلم".[54]

وهكذا تتوالى الحوادث التي تلخص قصة شعبية خلدتها الذاكرة الشعبية في أغاني وقصائد الشعر الملحون، فبعد قرار الأب نتيجة لضغوط جبور عليه،تزويج ابنته الجوهر،له رغـــم أنه يكبرها سنا وله ثلاث زوجات واثنا عشر ولدا،ترفض الجوهر ذلك،ولم تجـــد بـــدا أن تنتحر حفاظا على حبها لشاب فقير تهواه ، فترمي بنفسها فـــي البحـــر،لكن الأرواح مـــن جنس العفاريت تنقذها وتعتني بها بعيدا عن أهلها، إلى أن يموت جبور التاجر الثري الذي كان يريد الزواج منها.

وتنتهي الحكاية على لسان البخار كما في البداية.

-"البخار:أيام من بعد الصيادة صادوا فريسة {جثة}الجوهر على شـــط ســـيدي الحـــاج، {جبور}فوت شيء يمات ومات.

الحكاية اللي حكيناها ومثلناها صرات،ذروك مبقانا غير نكملوا بشي حكمات".2

وأخيرا يمكن القول بأن تجربة"كاكي" بتميزها وأصالتها فريدة ومتميزة فقد استطاع أن يتجاوز الجمود والعصرنة الزائفة التي طبعت الفرجة سابقا،وقد وجد في الحلقة نماذج

---

[54]+2- مصدر المسرحية السابق، ص14.

أصلية استمد منها مسرحه الشعبي، ليبحث عن مسرح يؤسس الفعـــل وثنائيـــة الأصـــالة والمعاصرة وعلى الحلقة كفعل جمعي،يحتوي على الذاكرة الجماعية .

الفصل الثاني

توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي

1- مفهوم التراث.

2- عناصره.

3- أسباب العودة إلى التراث.

4- التراث في المسرح الجزائري.

5- توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي عند كاكي.

تمهـــــــيد :

تعد قضية التراث قضية جوهرية، في وجودنا الجزائري والعربي المعاصـــر، فـــنحن لازلنا أمة تراثية، والتراث ما يزال في فكرنا وطبيعة نظرتنا للحياة، بـــل مصـــدر مـــن مصادر الإبداع والنشاط الحضاري في الحياة الإنسانية .

ويرى الباحثون الجزائريون ورجال المسرح عندنا، أن العـــودة إلـــى البحـــث عـــن المضمون التراثي للمسرح واستلهام التراث وأشكال التعبير الشعبي فيه، قـــد بـــدأت مـــع بدايات المسرح الجزائري ،إلا أن ذلك المضمون وضع في قالب غربي ، مما أدى إلـــى حدوث انفصال تام بين الشكل والمضمون .

غير أن محاولات الرواد في استنبات هذا الفن في بيئتنا العربية الأصيلة تعد محاولـــة جادة ورائدة، استحوذت على كل جهودهم، إذ تتجلى فيها إخلاصهم لأمتهم ورغبتهم فـــي نهضتها ،فالمسرح الجزائري خلال مرحلة النشأة والبدايات وعلى الرغم من اعتماده على المضمون التراثي العربي قد تخطى هذه المرحلة إلى المراحل التالية التـــي أخـــذ فيهـــا المسرح الجزائري يتجه نحو تقديم مسرح جزائري الطابع قلبا وقالبا ، إذ حـــاول بعـــدها كتاب المسرح الجزائري في فترة لاحقة تجاوز تلك المرحلة عـــن طريـــق الإفـــادة مـــن الظواهر والأشكال المسرحية التراثية، من خلال العودة إلى التراث الشـــعبي، واســـتنبات موضوعاته الغزيرة.

وقد أدرك رجل المسرح الجزائري ، أن توظيف التراث يحقق له تواصلا مع القـــديم والحديث لذلك رجع إلى تراثه ينهل منه ،ويستلهم الموضوعات ويطرح الأفكار والـــرؤى المختلفة، نظرا لمكانة التراث الشعبي في وجدان الجماهير الشعبية،ولما له من تأثير قوي ومباشر على حياته اليومي، من خلال الأشكال المسرحية التراثية كمسرح الحلقة، المداح، القوال، الراوي ،الفرجة، وحتى تلك الظواهر الاحتفالية القابلة للتمسرح و الفنون الشـــعبية المختلفة، كحمداوى، عيساوى، أو أشكال أخرى مرتبطة بـــالطقوس الدينيـــة والاحتفاليـــة المختلفة للمجتمع الجزائري في أفراحه وأقراحه .

وعندما يستخدم المسرح هذا المضمون التراثي أو ذاك الشكل فإنه يكون قد أضـــفى على تجربته نوعا من الأصالة الفنية، بمنحها هذا البعد التاريخي والحضاري والشـــمولية التي تتخطى حواجز الزمن ويمتزج في عطاره الماضي بالحاضر في وحدة متكاملة .

كما أن العودة إلى التراث واستلهام المواضيع منه وتمثيلها في المسرح الجزائـــري، نتج عن خوف المسرحيين الجزائريين من طمس الشخصية الجزائرية التي قد تنتج عـــن التبعية للمسرح الغربي .

1- مفهوم التراث :

"التراث في اللغة مشتق من مادة ورث والمـــأثور والتـــراث والميـــراث والمـــوروث والإرث هي ألفاظ عربية مترادفة وردت في اللغة كالحسب "[55] .ومن اللغويين من جعـــل الورث والميراث خاصين بالمال، والإرث خاصا بالحسب ،وتستخدم الكلمة مجازا للدلالة على ما هو معنوي فيقال "هو في إرث مجد ،والمجـــد متـــوارث بيـــنهم ،وهـــم الورثـــة والوراث"2.

وعلى هذا الأساس فكلمات :التراث والميراث والإرث –كلها بمعنى واحد –وهو ما يخلفه الرجل لورثته، ومن ذلك قوله تعالى :"وتأكلون التراث أكلا لما "[56].وجاءت كلمة الميراث والتوارث في القرآن الكريم لتشمل العلم والحسب ،كما وردت في صورة مـــريم علـــى لسان زكريا عليه السلام في **قوله :"يرثني ويرث من آل يعقوب واجعله ربي رضـــيا** ".[57] فهو يعني بذلك وراثة النبوة والعلم والحكمة دون المال ،لأن المال لا قيمة له عند الأنبيـــاء لتوريثه لأبنائهم والتنافس عليه .لقوله صلى الله عليه وسلم :"أنا معاشر الأنبياء لا نـــورث ما تركناه صدقة " وفي آية أخرى قوله تعالى :"وورث سليمان داوود "[58] .والمقصود هنـــا هو وراثة العلم والنبوة .

ومن الاستعمالات النادرة لكلمة التراث بمفهومها المعنوي ما جاء في معلقة عمرو بن كلثوم حيث يقول :

ورثنا مجد علقمة بن سيف **** أباح لنا حصون المجد دينا

وورثت مهلهلا والخير منه **** زهيرا نعم ذخر الذاخرينـــا

وعتابا وكلثوما جميعـــــــا **** بهم نلنا تـــراث الأكرمينـــا

ومعنى هذا "أننا ورثنا مجد هذا الرجل الشريف من أسلافنا ، وقد جعل لنا حصون المجد مباحة قهرا وعنوة أي غلب أقرانه على المجد ثم أورثنا مجده ذلك .ثم يقول "ورثت مجد

---

[55] -ابن منظور ،لسان العرب ،مادة (ورث)،دار صادر ،بيروت ،لبنان ،ط 1994، ص 199.

[56] - الفجر ،الآية 19.

[57] -سور مريم ،الآية 6.

[58]– سورة النمل ،الآية 16.

مهلهل ومجد عتاب ومجد كلثوم وبهم بلغنا ميراث الأكارم أي حزنا مآثرهم ومفاخرهم وشرفنا بهم وكرمنا [59] لقد اقتصر استخدام هذه الكلمة (ورث) قديما على ما يورث من مال أو حسب ،فهي تدل على الإرث المادي كالمال والإرث المعنوي كالحسب .

والتراث بمعناه الواسع هو ما خلفه السلف للخلف من ماديات ومعنويات وبمعنى آخر "هو كل ما ورثته الأمة وتركته من أنتاج فكري وحضاري سواء فيما يتعلق بالانتهاج العلمي الآداب، بالصور الحضارية التي ترسم واقع الأمة ومستقبلها،وهذا يعود إلى بدأ المعرفة الإنسانية للكتابة بأشكالها وأساليب التعبير بأنواعها سواء في المخلفات الأثرية أو فيما سجل في وثائق الكتابة".[60]

كما يمكن التعليق على هذا المفهوم الإصلاحي للتراث العربي بأنه كل "ما ابتدعته المجتمعات العربية في حركة صيرورتها التاريخية منذ العصر الجاهلي ،حتى بداية مرحلة الاستعمار في مطلع القرن الماضي ...من فكر وثقافة وقيم أخلاقية ما تزال محفوظة لنا بصورة من الصور " [61] وعندئذ يصبح مدلول التراث يشمل الجانب المعنوي أو الروحي للأمة أو لأي شعب من شعوب العالم .

غير أن الكلمة اكتسبت في الخطاب العربي المعاصر معنى أخر ،فصارت تدل على الموروث الثقافي ،وبذلك يكون الاستخدام الجديد مما يناسب احتياجات التعبير المعاصر، والذي لا يخرج عن نطاق المعنى الموروث ،لأنه نابع من مفردات التفكير العربي وليس دخيلا عليه "[62]فصار التراث معبرا عن جميع ما يخص الإنسان العربي ماديا ومعنويا بل هو جزء من مكونات الإنسان العربي ونفسيته "[63] فيشمل بذلك :"التقاليد والعادات والتجارب والخبرات والفنون ...إنه الجزء الأساسي من موقفه الاجتماعي والسياسي والتاريخي ".[64] فهو إذن جزء من مكونات شخصية الإنسان وما تعلق به في ماضيه البعيد أو القريب .

---

[59]– الزويني عبد الله بن الحسن بن أحمد :شرح المعلقات السبع ،دار صادر بيروت ،ص129.

[60] -حسين محمد سليمان: التراث العربي الإسلامي ،دراسة تاريخية ومقارنة ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دت،ص13.

[61] -يوسف داود أحمد : لغة الشعر ،بحث في المنهج والتطبيق ، منشورات وزارة الثقافة والرشاد القومي،دمشق سوريا، ط 1980،ص63.

[62]- الجابري محمد عابد: التراث والحداثة ،مركز دراسات الوحدة العربية ،بيروت ،ط 1 1991،ص22.

[63]– حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح ،مكتبة الأسد ،دمشق ،سوريا ،2000 ،ص20.

[64]– جبور عبد النور : المعجم الأدبي ،دار العلم للملايين ،بيروت ،ط 2 ،1984 ،ص63.

وباختصار فإن التراث "هو كل ما تركه ورثة السلف للخلف "[65] أو الجيل الذي مضى للجيل الذي يعيش بعده ويتركه هو بدوره للجيل الذي يليه وهكذا .

فالتراث إذن هو روح الأمة التي تسري في كيانها عبر العصور والأجيال"إنه الدعامة الأساسية والركيزة الثانية التي تميز الأمة عن سواها ...لا يجوز أن نقف بالتراث عند حد زمني أو مكاني محددين و إنما يمتد ويشمل كل ما عبر عن شعورنا ونبع من ذاتنا وترعرع على أراضينا ... وبالتالي فالتراث هو موروثنا الحضاري لغة وأدبا وعلما وفنا وفلسفة ودينا وسياسة واجتماعا "[66] وفي هذا الموضوع نفسه يقول الدكتور عباس الجراري:"التراث هو ذلك الإرث الذي وصلنا على مر العصور والأزمان والذي لا يزال ماثلا في حياتنا في جميع ما أنتجته عقول الأجيال السابقة وما أوحت به قلوبهم من علم وفنون وآداب ،هي خلاصة حضارة هذا البلد وثمرة عبقرية أبنائه ،وهو نوعان أحدهما معطل في المتاحف والخزائن ،لا يحيا إلا بقدر ما انبعثت فيه من روح ،والثاني تضمه العادات والتقاليد والفنون ،وما إليها من المأثورات الشعبية ما زلنا نمارسها ونمدها بالحياة"[67].

ومن خلال الآراء الكثيرة والرؤى المختلفة حول مفهوميه التراث ومجالاته،يتضح أن "التراث شكل أو نمط روحي يمتد عبر حقب زمنية طويلة،جمعي شارك مجموع الأجداد والآباء والأسلاف،يشمل جملة كبيرة من التراكمات لمختلف النشاطات الإنسانية فردية كانت أو جماعية ولعديد التيارات الفكرية والثقافية والاجتماعية والسياسية وحتى الاقتصادية وإن تناقضت أحيانا"[68] وعلى هذا فالتراث لا يعني التقديس وسموه إلى درجة الكمال بخلوه من السلبيات والفجوات ونقاط الضعف، والنظر فيه لا يعني أن نغلق على أنفسنا ونغمض أعيننا ونصارع الماضي والقدر والتبعية والتقليد ،ونثبت جامدين حيث نحن دون أن نحكم تجاربنا وتفكيرنا وواقعنا وما يحتمل فيه الكشف عن روح الأصالة في أمتنا من أجل متابعة مسار التقدم الذي تحتمه حركة التاريخ الدائبة، ومن أجل أن تهيأ انطلاقة متفتحة يلتحم فيها التراث بتأثيره عبر مرحلة التغيير مع المكتسبات الجديدة

---

[65] - العنتيل فوزي : الفلكلور ماهو ،دار النهضة العربية للنشر ،القاهرة ،ب،ت ،ص77.

[66] - -الزبيدي الهادي : تراثنا العربي وأبعاده ،مجلة جذور التونسية ،العدد 12 ،مارس2003،ص64-65.

[67] – الجراري عباس: من وحي التراث ،مطبعة الأمينية ،المغرب ،ط 1977، ص44.

[68] – قرقوة ادريس : مجلة فعاليات الأيام المسرحية لمدينة الجزائر أيام 13 -14 -15 -فيفري 2006 .ص73.مقالة بعنوان توظيف التراث في المسرح الجزائري وتحولات المدينة ".

بفعاليتها المبدعة الخلاقة "[69].فلا يفهم من هذا أن العودة إلى التراث تعني الضعف والتراجع، لأن التراث هو الالتفات إلى الخلف خطوة واحدة بهدف التقدم إلى الأمام عشر خطوات ،فمن لا يعرف تاريخه لا يعرف ماضيه، ولا يتمثل ثقافته الشعبية، لا يمكن له أن يقبض على الحاضر أو المستقبل كما أن "العودة إلى التراث تنحصر في ثلاث دوائر تحتوي إحداهما الأخرى فتنطلق من دائرة أصغر إلى دائرة أكبر فنحن كوننا أمة عربية لدينا التراث العربي الضيق ،والتراث الإسلامي الأكثر شمولية واتساعا، ثم التراث الإنساني الذي يشمل التراثين العربي والإسلامي ،وبذلك تبدو حدوده الزمنية،فكان التراث الإنساني مع بداية تاريخ البشرية ،ينتهي بانطفاء كوكب الأرض ،ويضيق التراث العربي عن التراث الإسلامي إذا ما راعينا فيه عنصري الجنسية والمكان "[70] والتراث في هذا البحث هو تراث إنساني يشمل العالم بأسره قديمه وحديثه ،ذلك لأن التعامل فيه مع أديب مسرحي من العصر الحديث والمعا صر ،وعصرنا يتميز بالانفتاح على الآخر وسهولة التواصل فيه، فالتراث في مسرح "ولد عبد الرحمن كاكي "تراث شامل وغني ،فيه الملمح العربي والإسلامي والإنساني العام ، حسبما أراد له الكاتب من حسن التوظيف ،وعودته للتراث لست عودة يائس هارب من الحياة وقسوتها أومن الاستعمار وإذلاله للشعوب ،بل هي عودة واعية وعودة عقلانية تعرف كيف تستخلص من أقصى مراحل تاريخ وأكثرها مرارة الدواء الشافي لأوجاع الحاضر "فإذا كان التمسك بالتراث والحرص عليه،في مرحلة النضال من أجل الاستقلال الوطني قد ارتبط بالرد على المحاولات الاستعمارية الرامية إلى محو الشخصية القومية ،فإن هذا التمسك في النصف الثاني من الفرن العشرين يتجه نحو المحافظة على الهوية الثقافية ،والأصالة الحضارية " [71]وهذا ما سعى إليه "ولد عبد الرحمن كاكي"،من خلال توظيفا ته التراثية المتنوعة فهو أحد رجال المسرح الجزائري الذين كرسوا حياتهم لخدمة الفن المسرحي في الجزائر،"أهم ما يتميز به الفنان كاكي هو بحثه الدائب عن تجربة مسرحية أصيلة نابعة من التراث الشعبي بكل أبعاده وفروعه ،ولقد تمكن كاكي عبر حياته الفنية وخبرته الطويلة من الوصول إلى إيجاد صيغ جديدة للتعبير ،ورغم ثقافته الفرنسية إلا أنه لم يعد عملا باللغة الفرنسية ،فكان يكتب مسرحياته بالعامية وبحروف لاتينية ورفض الكتابة بهذه اللغة ،ومنذ عام 1952،وبعد أن

---

[69] -الجراري عباس : المرجع السابق ،ص44.

[70] -قميحة جابر: التراث الإنساني في شعر أمل دنقل ،دار هجر الطباعة ،القاهرة ،1978 ،ص12-13.

[71]– سلوم توفيق : نحو رؤية ماركسية للتراث ،دار الفكر الجديدة ،بيروت ،ط1 1988 ،ص 32.

أنشأ فرقة القراقوز من الهواة في مدينة مستغانم ،اتجهت الفرقة إلـــى الأوســـاط الشـــعبية تدرس عاداتها وتقاليدها ،وراحت تســـجل أســـاطيرها وقصصـــها الشـــعبية وقصـــائدها وأغانيها،وحاولت بلورتها في شكل مسرحي شعبي أساسه التراث"[72].

2-عناصر التراث الشعبي:

إن التراث الشعبي غني بعناصره المختلفة،ومتنوع في مضـــامينه الثريـــة بالمـــادة التراثية وموضوعاتها،"لكن معظمها يندرج ضمن أربع مجموعات استقر عليها البـــاحثون وهي:

أولا:المعتقدات الشعبية.

ثانيا: العادات الشعبية.

ثالثا: الفنون الشعبية.

رابعا:الأدب الشعبي .

وهذه التقسيمات لا تعني الفصل بين كل موضوع وآخر أو عنصر وآخر ، بل التراث الشعبي بعناصره مجتمعة يمثل كيانا حيا تسوده العلاقات الوثيقة والتفاعل الدائم .

---

[72]- بوكروح مخلوف : ملامح عن المسرح الجزائري ،مجلة أمال ،الصادرة عن دار الثقافة ،ص40.

أولا :المعتقدات الشعبية :

تعتبر المعتقدات الشعبية من أهم جوانب الثقافة والتربية السلوكية التي يتقلدها الفرد داخل مجتمعه ومنها تتشكل فلسفته للحياة وتصويره للعالم الخارجي "ومهما يكن من أمر فإنه لمن العسر العسير الإحاطة بجميع معتقدات أي مجتمع نظرا لكونها مخبأة في صدور الناس فهي لا تلقن من الآخرين ولكنها تختمر في صدور أصحابها وتتشكل بصورة يلعب فيها الخيال الشعبي دوره ليعطيها طابعا خاصا" [73] .والقضاء والقدر خيره وشره،والجنة والنار ...،غير أن هذه المعتقدات وبفعل الاستعمار وما خلفته المذاهب الإسلامية المختلفة وخاصة منها المذهبين الشيعي والصوفي من آثار فقد فقدت هذه المعتقدات كثيرا من سماتها الرئيسية ،وأكسبتها مواصفات أخرى جعلتها إلى حد ما أشكالا جديدة في صياغتها لا تمت بصلة إلى الأصل الأول لها .

وتتميز المعتقدات الشعبية ببعض الخصائص التي تميزها عن سائر الأنواع الشعبية الأخرى فاللغة الشعبية تنطق ،وتكتب ،وتتطلب شريكا ليتم معه الحديث ،ومجتمعا ينفق على رموز هذه اللغة، ويؤدي الخيال الفردي أو الشعبي دوره ليعطيها طابعا مميزا وخاصا بها،وهي مع تمكنها في أعماق النفس الإنسانية منتشرة في كل مكان سواء عند الريفيين أو الحضريين ،وعند المثقفين أو غير المثقفين .ومن الخصائص المميزة للمعتقدات الشعبية،أنها ذات أفكار عامة،في حين أن العادة الشعبية مهما كانت بدائيتها وعفويتها تحمل بصمات شعب معين وتعبر عن شخصيته،والمعتقدات الشعبية لا تنتسب إلى مرحلة تاريخية محددة وبذلك فهي ليست تاريخية.

"ويمكن أن تصنف المعتقدات الشعبية العربية في موضوعات أساسية هي:1-الأولياء 2-السحر 3-الأحلام 4-الروح 5-النظرة إلى العالم 6-الكائنات فوق الطبيعة 7-الطب الشعبي 8-العفاريت والجان...."[74]

ويعتبر الاعتقاد في الولاية "الولي الصالح"من أهم المعتقدات السائدة في أوساط المجتمع الشعبي الجزائري،حيث يعتقد فيهم أنهم رجال مقربون من الله عز وجل،ولهم إمكانيات الاتصال بهم أكثر من غيرهم، عن طريق الأفعال الخارقة والمعجزات،ولا تتوقف مقدرات هذا الولي الصالح عند حياته فحسب، بل يضل ضريحه رمزا من هذه المقدرة،على اعتبار

---

[73]-أحمد رشدي صالح:الأدب الشعبي ،مكتبة النهضة المصرية ،ط3 ،1971،ص 121.

[74]- علي حسن المخلف: توظيف التراث في المسرح،دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس،مكتبة الأسد،2000،ص.153

قدرته على الاتصال بهذا العالم الحي ونقل حوادثه إلى السماء وأخذ الشفاعة في قاصديه،وهم"الأولياء"في الأصل صالحون وخيرون لا يفعلون إلا ما فيه صلاح للناس،وبالمقابل فهم قادرون على الإيذاء إذا ما غضبوا،وعلى إغاثة الضعيف إذا شاءوا،وشفاء المريض، وإحضار البعيد وقطع المسافات الطويلة في وقت قصير،ويفسر المجتمع هذه المواهب الخارقة على أنها منح من الله سبحانه وتعالى،وهبها لمن يخشاه ويعبده حق عبادته من عباده الصالحين.

كما أن عالم الجن كذلك من المعتقدات الراسخة للمجتمع الشعبي الجزائري،والأصل في ذلك هو إقرار القرآن الكريم بوجود عالم مواز لعالم البشر في شكل كائنات حية لا تراها العين وقادرة على التلون في أي صورة بشرية كانت أو حيوانية ،كما أنها تتزاوج وتتكاثر وتكون أسرا تربط فيما بينها بعلاقات القرابة كتلك التي يحياها المجتمع الإنساني،وتختص هذه المخلوقات بكونها قادرة على القيام بأفعال يمكن أن تكون في صالح الإنسان،ويمكن أن تكون مصدرا من مصادر الإيذاء له،وتفسر كثيرا من الأمراض العصبية على أنها من مفعول الجن التي احتوت جسد المريض،ولا يزول هذا المفعول الاحتوائي إلا عن طريق إقامة مجموعة من الطقوس الشعبية مثل تقديم الأضاحي ذات المواصفات الخاصة ،كالديك الأسود أو الشاة الدرعة،أو غيرهما ،كما أن هناك أنواعا من الكائنات الخفية تشترك مع الجن في كثير من الخصائص مثل :العفاريت والغولة ،لكن العفريت يتميز بطول القامة وضخامة البنية،وأما الغولة فكائن يتشكل في صورة حيوانية كاملة ،وإذ ما عادت إلى حقيقتها وكما يعتقد في ذلك المجتمع الشعبي، تصبح امرأة بشعة يكسو جسدها الشعر، وأسنانها طويلة تظهر بارزة في فمها و أظافرها طويلة وعيناها واسعتان وتتصف بالغباء والقوة، وكانت إلى وقت ليس ببعيد رمزا من رموز التربية السلوكية للأطفال ،حيث يتوافرا الخزان اللاشعوري للأطفال على معيار أخلاقي ضابط ولدته نشأتهم على مقياس وجود هذا الحيوان وتعرض الطفل له إذا ما خالف مطالب وأوامر والديه .

أما الروحانية أو كما يسميه المجتمع الشعبي في الشرق الجزائري"البازوغ أو شيخ الكانون أو سلال القلوب أو بوتليس" فهي صور حيوانية أو بشرية يقترن وجودها ببياض ثيابها عادة وهي أرواح بشر ميتين أو نائمين، تظهر للإنسان إذا كان وحيدا وخاصة في الخلاء والمقابر وأضرحة الأولياء ...،وهي تختفي إذا ما واجهها الإنسان بشجاعة ،وقرأ آيات من القرآن الكريم أو البسملة أو التعوذ بالله منها،ويعتقد الكثيرون أن هناك من يتعامل مع

هذه الكائنات المختلفة ،فيكون معها علاقة تبعية، فيجعلها خادمة له، أو يتخذ منها زوجا فلا تتعرض له بسوء بل تساعده على ردع أعدائه. كما يعتقد المجتمع الشعبي في عمومه بأن السحر من أهم وسائل الإيذاء والإيقاع بالناس، ويعتقدون مقابل هذا كذلك بأنه وسيلة من وسائل ردع الشرور عن المصاب ورفع الأذى عنه، فما يبطل الأفعال السحرية إلا أفعال سحرية مضادة لها، ولا زالت هذه الممارسات السحرية في بعض نواحي المجتمع الشعبي الجزائري سارية المفعول إلى وقتنا الحاضر ،كذبح شاة أو ديك لهما مواصفات خاصة عند عتبة البيت الجديد قبيل أن يسكن، وهذا بغية تصفية أرجائه من الجن والعفاريت والشياطين المؤذية نومن بين أشكال السحر التي يعرفها المجتمع الشعبي الجزائري ،سحر الكلمة ،التي قد تأخذ شكل صيغ تعبيرية محفوظة ثابتة تردد عند الحاجة إليها أو آيات قرآنية أو حروف وأسماء وأشكال هندسية أو انتظام خاص للأعداد، ويقوم بها عادة صنفان من الناس :

الصنف الأول :هو الذي يوظفها في مطامعه الشخصية وتحقيق أغراضه الفردية على حساب غيره وإن لحقهم جراء ذلك الأذى وهؤلاء يسمون "بالقزازنة أو المرابطين ".

الصنف الثاني : وهم الذين يوظفونها لرد الأذى عن المصابين حيث تكتب أيا ت القرآن الكريم في شكل أحرف وأشكال هندسية تغلف وتوضع تحت المخدات ،لنصبح أحجبة واقية ومقاومة للسوء ويقوم بها عادة "الطلبة "وهم محفظوا القرآن الكريم للصبية في الكتاتيب وقد يقوم بها الرقاة وهم أشد فاعلية لأنهم أشخاص وهبهم الله عز وجل هذه المقدرة حتى يردوا الأذى عن عباده دون أجر أو شرط.

صور الاعتقاد الشعبي في الجزائر :

تتعدد الصور الاعتقادية في المجتمع الشعبي الجزائري ،باختلاف الأقاليم الشعبية وتنوعها حيث أنها تمثل النظام الصوري الذي يحكم جملة من العادات والتقاليد تركب فيما بينها لتجسد صورة احتفالية شعبية تحمل في شكلها ومضمونها البنية الواقعية الخيالية للتصور الشعبي فمنها ما يسمى بالجنوب الجزائري "السبيبة "ومنها منها في الشمال الجزائري "الوعدة "أو "الزردة" حيث تنتشر هذه الظواهر في المجتمع الشعبي الجزائري إلى درجة ملحوظة ،كونها نمط من أنماط التطبيب الشعبي والذي يتخصص في الانتقال السحري فيما يشبه الغيبوبة إلى عوالم أخرى، من أجل التخاطب مع كائنات روحانية كالأسلاف والأولياء الصالحين، ويأخذ هذا النسق عادة شكلا من أشكال الأداء الجماعي، الذي يتم من خلال الرقص ودق الطبول، والغناء والصراخ والحركات الجسمية الهستيرية

والأداءات الصوتية شبه الصرعية، وينعقد شمل "الزردة ""والوعدة "عادة لهدف احتفالي خاص كعلاج شخص مريض، أو بالإشراف على طقوس معينة كاحتفالات المولد النبوي الشريف، أو من أجل طلب العون من الله عز وجل، رجاء نزول المطر والاستسقاء .

كما نجد طقس "النشرة "ويعتبر جزء من الفلكلور من حيث هو تراث مكتسب غير مدون، ودون اختبار علمي لصدقه ،وتعتبر التقاليد الشعبية هي الضامن الوحيد لصدقه ،في مقابل التجريب العلمي ويقوم الطقس على أفعال وممارسات تكرارية تتطلب الاعتقاد لتحقيق مقاربة التصور التماثلي بين النفس والجسد ،ويرتكز أساسا على فكرة القدرة المطلقة، كما يرتبط بالحاجة الإنسانية للقداسة والأمن، ويعود لفظ "نشرة "بمعناها الأصلي إلى بعد من أبعاد الشر ،وهو شكل علاجي يطرد بواسطته الضرر عن الإنسان ويدوم هذا السلوك الطبقي العلاجي من أربع إلى ستة أيام ويتم في فصل الربيع أو في مناسبات دينية كاحتفالات عاشوراء، أو المولد النبوي الشريف، ويشترط في أدائه يوم الأربعاء ، ويبدأ طقس النشرة عادة بزيارة أربع حمامات طبيعية ساخنة يتم فيها ذبح أربع ديكه سوداء كالقرابين وهدايا للأرواح التي يعتقد فيها وهذا صباحا، ويشترط في ذلك تسبيق صلاة الظهر، وتلبس المريضة أبهى ما لديها ،وتصل الفرقة الموسيقية التقليدية، وتشع الرقصات الطقوسية، وتزداد وتيرة الطبول وتدقق الأنظار نحو المريضة ويحمسها الجميع، وتضاف رائحة البخور بتردد وتزايد لتدخل المريضة تدريجيا حالة الرعدة الجنوبية ،حيث تصرخ وتتحرك بشدة ،وعن ذلك يقال أن الجن شرع يقلد المريض ،ويستمر الوضع على ما هو عليه طيلة الأيام الستة ، حتى تفقد المريضة الوعي حيث يفسر ذلك بهجران الجن لها .

<u>ثانيا :العادات الشعبية :</u>

وقد حظيت باهتمام واسع في الدراسات الفلكلورية، والعادة ظاهرة أساسية من ظواهر الحياة الاجتماعية الإنسانية وهي حقيقة أصلية من حقائق الوجود الاجتماعي، فنصادفها في كل مجتمع تؤدي الكثير من الوظائف الاجتماعية المهمة عند الشعوب البدائية ،كما عند الشعوب المتقدمة وهي ظاهرة تاريخية معاصرة في الوقت نفسه .

"وقد تبدو لنا في بعض الأحيان خالية من المعنى فهي تتعرض لعملية تغيير دائم تتجدد بتجدد الحياة الاجتماعية ،واستمرارها ،وهي في كل طور من أطوار الحياة المجتمع تؤدي

وظيفة وتشبع حاجات ملحة ومن البديهي أنها في أدائها هذه الوظيفة في مجتمع معين، وترتبط بظروف هذا المجتمع وواقعه"[75].

وليس بإمكان فهم العادات الشعبية بمعناها الواسع فهما كاملا وعادلا إلا إذا نظر إليها بوصفها تعبيرا عن واقع إنساني اجتماعي، يتخذ من العالم الواقعي موقفا معينا،ومن العادات الشعبية نجد:

1- عادات دورة الحياة كالولادة ،البلوغ والزواج والوفاة.

2- عادات الأعياد والمناسبات المختلفة كالحج.

3- عادات الفرد والمجتمع والمحيط.

ثالثا:الفنون الشعبية:

إن تحديد المقصود بالفنون الشعبية داخل ميدان التراث الشعبي لم يحسم نهائيا بعد،على الرغم مما يبذل فيه من جهد علمي،لتحديد الأعمال الفنية التي يجب أن يدخلها دارس الفلكلور دائرة اهتمامه،وقد سمي هذا الفن بعدة تسميات منها:

"سمي بالفنون الأهلية نسبة إلى اتصالها بالشعب والأهالي وبعده عن الفنون الرسمية.

وسمي بالفن الدارج تميزا له عن الفن المثقف الحضري،إذ يفيض الفن الشعبي عن خاطرة الجماعة الإنسانية بالتعبير التلقائي،أما الفن الحضري (المثقف)فيفيض عن عاطفة أفراد موهوبين نالوا قسطا من التعليم والتثقيف.

وسمي كذلك بالفن الريفي لارتباطه بالريف وخاماته.

وسمي أحانا بالفنون الفطرية لما يحويه من فطرة ظاهرة وتعبير ساذج بسيط.

وسمي بالفن الشعبي لأنه وليد الشعب،والحياة الشعبية مصدر الإلهام،والإيحاء للفن الشعبي".[76]

وتتصف الفنون الشعبية بالعراقة، فهي تعود إلى مراحل بالغة في القدم في تاريخ الإنسان،وتتحدر مع آباء وأجداد عبقريون ، فآلات الموسيقى مصنوعة من الغاب،وعيدان الشجر المثقوب،وجلود الحيوانات المشدودة على الفخار أو جذوع الشجر المفرغة ومن هذه الآلات الموسيقية نجد:

1- آلات النفخ.

2- آلات وترية.

---

[75] ــ حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح ، مرجع سابق، ص 153.

[76]- حسين عبد الحميد أحمد رشوان: الفلكلور والفنون الشعبية،المكتب الجامعي الحديث،1993 ص106- 107 .

3- آلات إيقاع.

***الرقص الشعبي والألعاب الشعبية:**

أ-الرقص:

-رقص مناسبات(جماعي-فردي).

-رقص مرتبط بالمعتقدات:ذكر ،مواكب صوفية ...

- رقص طبقات وفئات معينة(كالغوازي مثلا).

ب-الألعاب الشعبية -غنائية،منافسة أطفال،تسلية،فروسية.

ثالثا:فنون التشكيل الشعبي:

أ-أشغال يدوية على الخامات المختلفة،مثل النسيج بأنواعه، الخشب،الخوص، الحديد، الفخار، الخزف ، الزجاج، والنحاس.

ب- الأزياء: أنماطها الإقليمية:

-كأزياء المناسبات المختلفة (الأعياد-العمل-الزفاف).

رابعا:الأدب الشعبي:

يحتل الأب الشعبي مكان الصدارة في مواد التراث الشعبي،كون القول والكلمة المسموعة أو المكتوبة ومحاولة تفسير ما اشتمل عليه من تفاصيل تشغل الحيز الأكبر من مواد التراث المختلفة.

وما يزال تحديد الأدب الشعبي أمرا تختلف عليه النقاد ودارسو الأدب غير أن أهم الآراء استقرت على تعريفات ثلاثة هي:

1-يرى الرأي الأول أن الأدب الشعبي لأية أمة هو أدب عاميتها التقليدي،الشفهي مجهول المؤلف،المتوارث جيلا عن جيل،ومؤدي هذا لأي إسقاط أدب العامية الحديث الذي أذاعته المطبعة ووسائل النشر الحديثة الأخرى من مسرح وإذاعة وسينما،لأنه لا يتوفر فيه ركنا تجهيل المؤلف والتوارث التقليدي.

2-وأصحاب هذا الرأي يذهبون إلى أوسع ما يذهب إليه السابقون فيرون أن الأدب الشعبي هو أدب العامية،سواء كان شفا هيا أو مكتوبا،أو مطبوعا،وسواء كان مجهول المؤلف أو معروفه، متوارثا عن السلف السابق أوأنشأه معاصرون معلمون لنا.

3-أما الرأي الثالث فيعتمد محتوى الأدب لا شكله أي موضوع التجربة الفنية فيه لا اللغة التي يستخدمها أصحابه،فهو عند أصحاب هذا الرأي هو ذلك الأدب المعبر عن ذاتية الشعب، المستهدف تقدمه الحضاري،الراسم لمصالحه،يستوي فيه أدب الفصحى وأدب

العامية،وأدب الرواية الشفهية وأدب المطبعة،والأثر المجهول للمؤلف والأثـــر المعـــروف المؤلف[77] وعموما"فإن الأدب الشعبي يعتبر وجها من وجوه التراث الشعبي الذي يستغرق مظاهر الحياة الشعبية قديما وحديثا ومستقبلها، وهو أبقاها على الزمن"[78] وهو أقـــدم مـــن شقه التقليدي الذي صار يعرف فيما بعد بالفصيح،ويمتلئ الأدب الشـــعبي بـــالكثير مـــن المخلفات العقائد والفلسفات والثقافات التي عرفها العالم،وقد تبدو بعض المخلفات غربيـــة عن العقيدة الإسلامية وروح الفلسفة الإسلامية،أما سبب انتشارها فهو التداخل بين عقائـــد الشعب العربي والعقائد الأخرى المتاخمة له.

"أما أنواع الأدب الشعبي فهي الأسطورة والخرافة والحكاية والشـــعر،والأقوال الســـائرة والأمثال والألغاز والأقوال الســـحرية والموســـيقى والـــرقص والعـــادات والممارســـات والمهارات الفنية."[79]

وعلى هذا يكون الأدب الشعبي هو فن القول التلقائي العريق المتداول بالفعـــل المتـــوارث جيلا بعد جيل، المرتبط بالعادات والتقاليد.

أما د/نبيلة إبراهيم فقد جعلت أنواع الأدب الشعبي كالآتي:

1-الحكاية الشعبية 2-الحكاية الخرافية 3-الأسطورة 4-المثل 5-اللغز 6-النكتة.[80]

وأهم خصائص الأدب الشعبي:

1"-اليسر والسذاجة ومحاولة التطاول إلى النحو والبلاغة التقليدية انقيـــادا إلـــى قيمتهـــا واستسلاما لها.

2-المبالغات والمعجزات والسحر والخير والشر،يهدف التعبير عن الآلام والآمال،ترســـم صورة قسوة للخير والشر،أما تحقيق المستحيل فيجعل الأمل في أن يكون في كل مشـــكلة فرجا،وأنه لا معنى لليأس ولا مكان له.

3-ومن خصائص الشعر الشعبي عنايته بالصنعة اللفظية،وخصوصا بتشقيق المعاني مـــن الكلمة الواحدة.

4-العمومية:يعبر عن مشاعر كل فرد وأحاسيسه،فيشعر أن الموضوع يتعلق به بحـــال أو بآخر،كما تتصف موضوعاته بالاهتمام بالمشاعر الإنسانية العامة.

---

[77]- أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية ،ط2.1981

[78]- الشيبي مصطفى كامل: الأدب الشعبي مفهومه وخصائصه،ندوة التراث،ص93.

[79]- أحمد رشدي صالح:الأدب الشعبي(مرجع سابق)ص16.

[80]- إبراهيم نبيلة: أشكال التعبير الشعبي،مكتبة غريب،ط3.ص13

5-السيروة والخلود"[81].

3-أسباب العودة إلى التراث الشعبي:

إن التراث الشعبي"هو روح الأمة ومقوماتها وتاريخها،والأمة التي تتخلى عن تراثها تتخلى عن روحها،وتهدم مقوماتها وتعيش بلا تاريخ"[82].

فالتراث إذن يعد الدعامة الأساسية والركيزة التي تميز ملامح الأمة عن سواها،والعودة إليه والرجوع إلى مواده المتشبعة والمختلفة لا يعني الضعف أو التراجع،لأن التراث هو الالتفات إلى الوراء خطوة واحدة بهدف التقدم إلى الأمام عشر خطوات،فالذي يجهل ماضيه ولا يعرف تاريخ بلاده ولا يستحضر تراث أجداده لا يمكن له أن يقبض على الحاضر أو يؤسس للمستقبل.

وكان الاستعمار الأوربي من الأسباب الرئيسية والدوافع الحتمية للعودة إلى تراثنا العريق،فقد عمل على طمس الهوية الوطنية،وتزييف التاريخ وتضليل العباد،وكان النصف الثاني من القرن التاسع عشر بداية الحركة الاستعمارية الأوربية واتساعها لتشمل بلدان عربية كثيرة،من بينها الجزائر التي تقلق كثيرا مشاريع أوربا التوسعية وتجارتها في حوض البحر الأبيض المتوسط ومطامحها في نشر الفكر الغربي والحضارة الغربية التي قامت على استغلال البشع للإنسان،واستنزاف ثرواته،وطمس معالم هويته والقضاء على ماضيه ومستقبله،بل إبقائه عبدا للحضارة الغربية.

وعموما عرف العالم ابتداء من تلك الفترة سلسلة من التحولات والتناقضات المتلاحقة،وصلت أوجها في القرن العشرين،حيث تزامنت الحروب والنزاعات ونوايا التوسع والاحتواء مع التقدم العلمي المذهل في جميع المجالات اختراعات عدة،امتد تأثيرها إلى جميع جوانب النشاط الإنساني،فكانت النتيجة إحداث وضع جديد،تختصر فيه المسافات وتخزن فيه الزمن،مع تعسف متزايد لإمكانات مادية وتكنولوجية تضيع أمامها روح الإبداع الفني،ونظرا لارتباط المسرح وباقي الفنون بالدرجة الأولى بالأحاسيس والمشاعر،فقد كانت أكثر النشاط الإنساني تضررا.

ونظرا لعملية الاتصال المتزايد مع أوربا دخلت إلى المثقف العربي"قيم جديدة بحيث اتسعت الهوة بين القيم التقليدية والقيم الجديدة،وقد تسربلت أجيال جديدة بها،وأصبح الإنسان العربي مزجا من القيم التي ورثها،ومن القيم التي اكتسبها عن طريق التعليم،لا بل

---

[81]- ذهني محمود: الأدب الشعبي: مكتبة الأنجلو المصرية،د،ت،ص196.

[82]- الأسد ناصر الدين: التراث والمجتمع الجديد،مطبعة ألهاني ،بغداد،1996،ص11.

أصبح تأثير الثقافة الجديدة،تيارا عارما ومؤثرا نتج عنه الاغتراب الثقافي والاجتماعي، في الخطاب الفكري المعاصر".[83]

ونتيجة لهذا الاغتراب الثقافي جاءت دعوة الأدباء والمفكرين العرب ورجال المسرح إلى وجوب البحث عن "مسرح ينسجم مع الثقافة العربية المتنامية مع الشخصية القومية العربية"،[84]مسرح عربي يحمل بين جنبيه روح الأصالة،وينفث عبق التاريخ التراث العربي وموارده المختلفة.

وقد كانت العودة إلى التراث عند الكثير منهم بحثا عن الهوية،والهوية هي التميز عن الغير والخصوصية،"وخصوصية المسرح الجزائري إنما تعني إيجاد:تقاليد مسرحية وأشكال فنية منبثقة عن مضمون يحتوي الواقع الاجتماعي،وتبرز وجودا عربيا وإنسانيا من خلال رؤية فكرية وسياسية معينة".[85]

ويذكر رياض عصمت عن مفهوم التأصيل والعودة إلى التراث في كتابه:المسرح العربي"إن تأصيل المسرح العربي اليوم، يعني تجسيد روح الأمة سواء في تراثها الشعبي من أساطير وحكايات أو حوادث،وعبر تاريخها أو في حاضرها الراهن،ولكن بأشكال لاتمت إلى الظواهر العربية بصلة."[86]

وفي هذا المضمون يرى غيمي هلال أن"الأصالة ليست هي بقاء المرء في حدود ذاته،وليست هي إيباء التجارب مع العالم الخارجي،لكي يبقى المرء هو دون تغيير أو تحوير،ولكن الأصالة الحق هي القدرة على الإفادة من الخارج في نطاق الذات"[87].

ومن هنا كانت عودة المسرحي العربي والجزائري على السواء إلى الماضي والتراث بأنواعه وتجلياته الشعبية والتاريخية عبر أشكال الفرجة المتنوعة،والتي استمر المسرحيون في إعادة إنتاجها وصياغتها لنقل أفكارهم ورؤاهم،لما تمتلكه هذه التعابير والأشكال التراثية والشعبية من قدرة على التأثير في وجدان الإنسان الجزائري والعربي،وقدرتها على التعبير على الواقع ونقد الأوضاع المزرية ومحاولتها إعطاء البديل عنها،في محاولة

---

[83]– الزيدي مفيد: إشكالية الخطاب التاريخي العربي المعاصر، مجلة البحرين الثقافية، عدد21جويلية1999، ص33.

[84]– المديوني محمد: إشكاليات تأصيل المسرح العربي،المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون،تونس،ط سنة1993،ص36.

[85]– إدريس قرقوة: فعاليات الأيام المسرحية لمدينة الجزائر، بعنوان المسرح المدينة والمواطنة13.14.15 فيفري،2006 ص67.

[86]– عصمت رياض: المسرح العربي، دار الفكر،طبعة1995،ص35.

[87]– هلال محمد غنيمي: الأدب المقارن،دار العودة،بيروت لبنان،ط2،ص107.

منهم،المسرحيون،نبش التراث ودراسته عمليا والالتصاق بالشعب والذهاب إليه حيث هو في القرى والمدن الصغيرة والأخذ منه في محاولة الاتجاه نحو مسرح تام تجمع كل الفنون المسرحية ومعتمدا على الواقع ومنطلقا من بيئتنا العربية وخصوصياتها.

ومثلنا كانت البدايات الأولى للمسرح الإغريقي معتمدة في أساسها على التراث كان الأمر لمسرحنا العربي،فكانت موضوعات التراث الشعبي والأسطوري حاضرة في الأعمال المسرحية الأولى،"لأن استخدام التراث والأسطورة في المسرح هو رؤية إحداثية،وكثيرا ما تكون تقدمية وطليعية"[88].

ولقد أيقن المسرحيون العرب أن المضامين التراثية تضمن التعبير الصادق عن إنسان العربي، فالتراث يحفل بالحضور الدائم والحي في وجدان الجماهير الشعبية،وعندما يستخدم المسرحي هذا المضمون التراثي، فإنه بالتأكيد سيضفي على تجربته نوعا من الأصالة.

ولقد كانت عودة كتابنا المسرحيين إلى التراث نوعا من أنواع المواجهة للحاضر وفضح عيوبه ومفاسده، لأن"الحديث عن القديم يمكن من رؤية فنية،وكلما أوغل الباحث في القديم حل طلاسمه،وفك رموزه،أمكن رؤية العصر والقضاء على المعوقات..."[89]وعلى الرغم من ظهور الاتجاهات الواقعية، فهذا لم يمنع من اعتماد مواد التراث بوصفها رافدا للتجربة المسرحية،فيطالعنا رواد المسرح بمسرحيات تراثية خالصة فكتب مارون النقاش مسرحية"أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد"والقباني"غانم بن أيوب وقوت القلوب"ويسير على نهجهم الكثير من كبار المسرحيين المعاصرين أمثال توفيق الحكيم(أهل الكهف)و(السلطان الحائر)وألفريد فرج (سليمان الحلبي)وعلي الراعي في(الكوميديا المرتجلة)وسعد الله ونوس ويوسف إدريس،هذا في المشرق العربي أما في المغرب احتفاليات الطيب الصد يقي وعبد الكريم برشيد أما في الجزائر فمن شعبيات رشيد القسنطيني، محي الدين بشتارزي وعلالو،إلى المسرح التاريخي عند توفيق المدني،إلى جمالية المسرح الشعري عند محمد العبد آل خليفة،إلى المسرحيات التراثية "ديوان القراقوز"،"كل واحد وحكمه""القراب والصالحين"لولد عبد الرحمان كاكي،إلى عبد القادر علولة في الثلاثينية الخالدة"الأجواد"،"الأقوال""اللثام"إلى وعدة"محمد شواط"،وتجربة

---

[88]– يونس محمد عبد الرحمان: تأثير ألف ليلة وليلة في المسرح العربي المعاصر والحديث، دار الكنوز الذهبية،ط1، 1995.ص45.

[89]– حنفي حسن: التراث والتجديد، موقفنا من التراث القديم، دار التنوير،بيروت،19981.ص13.

مسرح الحلقة.وقد عطف الكتاب المسرحيون إلى جانب آخر من جوانب التراث بعد أن صار المضمون التراثي منتشرا في معظم المسرحيات،ألا وهو أشكال الفرجة، فحاولوا من خلالها ربط الشكل بالمضمون،ليصلوا حقيقة إلى مسرح عربي يشعر من خلاله المتفرج العربي أنه أمام خصوصية من خصوصيات تمثله حق التمثيل،وتستجيب لمطالبه واهتماماته،فجاء البحث عن شكل مسرحي عربي في إطار البحث الشامل عن الهوية،فجاب هؤلاء المسرحيون آفاق التراث ليأخذوا من الأشكال المسرحية أكثرها فعالية ودرامية،فكانت في الجزائرعلى غرار ما هو في المشرق العربي،دعوات ولد عبد الرحمان كاكي وعبد القادر علولة ومصطفى كاتب وغيرهم كثير بضرورة العودة إلى التراث والاستفادة منه،كما لا يمكن هنا إغفال التجارب المسرحية العالمية ومحاولة الاستفادة منها كذلك،وهذا ما أكده الباحث المسرحي العربي بوشعير رشيد في قوله:"الشرط الأساسي الذي نرجو أن يهتم به رجال المسرح عندنا،ويضعوه دوما نصب أعينهم،وهم يبحثون عن شكل مسرحي عربي،هو الانطلاق من بيئتنا وأوضاعنا من جهة،ومواكبة التجارب المسرحية العالمية..."[90]فالحذر في التعامل مع الأشكال التراثية يجب أن يوازي الحذر من الأشكال الغريبة،فالتطبيق الجاف والسطحي لأي تقنية في المسرح يفقدها قيمتها وفنيتها،ولا بد من الإشارة إلى "أن دواعي البحث عن شكل مسرحي عربي كانت في إطار محاولة الأديب الابتعاد عن كل ما يتصل بالمسرح الأرسطي،لتبدأ مرحلة جديدة تتجلى فيها الخصوصية العربية".[91]

لقد كانت مرحلة الستينات مرحلة حاسمة في دفع عجلة المسرح التراثي عندما وجد المثقف العربي نفسه أمام صعوبات وتحديات داخلية وخارجية، مما تتميز به هذه المرحلة تغير دور المسرح من الدور التنفيسي السلبي الذي لا يخدم قضايا الإنسان إلى دور التحريض الذي يساعد على الفعل الإيجابي الثوري وينميه،بل ذهب كتاب المسرح في كتاباتهم إلى أكثر من مجرد انتقاد،فرسموا حركة تغيير المجتمع،ونوعية العلاقات القائمة بين أفراد المجتمع انطلاقا من ثوابت تراثية،شجعت على الإقدام على هذه التجربة،وكان لابد من الانعتاق من طور التقليد ومحاكاة الآخر ولاسيما أن هذا الآخر–المستعمر–حاول

---

[90]– بو شعير رشيد: أثر بر تولد بريخت في مسرح المشرق العربي،الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع ط.1 1996.ص118.

[91]– حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح، دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس، الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية ،سورية دمشق،ط1. 2000ص29.

أن يفرض الفكر وأسلوب الحياة إلى جانب فرص الوجود،....فكان التنظير لمسرح عربي"انطلاقا من الرغبة في تصفية التركة الفكرية والوجدانية التي خلفها الاستعمار وأملا في التمييز والتأصيل في مجال المسرح،فكانت عملية التنظير للمسرح العربي عملية وضع أسس فلسفية وفنية لهذا النوع من الإبداع".[92]

4- التراث في المسرح الجزائري:

تعتبر العلاقة بين المسرح والتراث علاقة جدلية مضمونها التأثر والتأثير المتبادل بينهما،وكلما توطدت العلاقة بينهما أنتجا لنا مسرحا يفوح بعبق التراث وأريج الأصالة وكلما اتسعت الهوة بينهما(المسرح والتراث)-في أي بلد-افتقر هذا المسرح إلى مسرحته،لأن العلاقة التي تحكمهما هي أخذ وعطاء،فالمسرح يأخذ من التراث مضامين جديدة وأشكالا غنية،ويعمل على حفظه وقراءته قراءة راهنة وجديدة،كما أن التراث يوفر للمسرح فضاء آخر للإبداع ونهل المواضيع المختلفة وما ظهور مفهوم المسرح التراثي وتداوله لدى المهتمين بحركة المسرح إلا دليل على ذلك،فقد تحدد منذ الإرهاصات الأولى،لنشأة المسرح الجزائري التوجيه نحو إثبات الذات والتعبير عن الهوية الوطنية من خلال خلق مسرح يعبر عن الجزائر والجزائريين وبلغتهم،ويعالج مشاكلهم اليومية.

"ويرى محي الدين بشتارزي أن المسرح كان يريد أن يكون جزائريا محضا ما عدا في جانبه التقني حيث اتبع النمط الغربي،الذي لم يكن في الإمكان تجنبه لأنه لم يكن يوجد غيره"[93]لكن هذا حسبة يبقى مجرد إكسسوار لأنه-المسرح الجزائري- عبر دائما عن الحياة الجزائرية.وعن مشاكل الجزائريين، لذلك فهو غريب عن الأنواع التي تسود في المسرح الأوربي.

ولقد كان للنوادي والجمعيات الثقافية في العشرينات من القرن الماضي كجمعيه المطربية ووداية الطلبة وجمعية المهذبية وغيرها الفضل الكبير في تأكيد هذا الاتجاه عبر نشاطاتها الثقافية المتنوعة والتي كان المسرح أخذ عناصرها،فلقد كان هناك العديد من الأسماء التي عملت على ربط الفن المسرحي بالتراث الشعبي على تنوع أضربه ومستوياته،بداية من علالو ورشيد القسنطيني ومحي الدين باشترزي ووصولا إلى رويشد وكاتب ياسين وولد عبد الرحمان كاكي وعبد القادر علولة وغيرهم.

---

[92]- ابن زيدون عبد الرحمان: كتابة التكريس والتغيير في المسرح المغربي،إفريقيا الشرق، الدار البيضاء 1985.ص18.

[93]- أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره،(مرجع سابق)ص31.

لقد أنتج "علي سلالي" المعروف"بعلالو"ثماني مسرحيات،سبعة منها أنتجها ما بين1926-1931حيث توقف عن كتابة المسرحيات لكنه لم يقطع صلته بالفن،وفي عام1945وبدعوة من زميله بشترزي كتب مسرحيته الثامنة،غير أن الإذاعة والتلفزة الجزائرية لم تقدمها للجمهور إلا في 5سبتمبر1976"[94]وهذه المسرحيات هي:جحا،وزواج بوعقلين سنو1926.أبو الحسن أو النائم اليقضان1927.الصياد والعفريت سنة 1928.عنتر الحشايشي،الخليفة والصياد،حلاق غرناطة،سنة1931،أما المسرحية الثامنة فهي:الأخوان عاشور وعرضت أول مرة سنة1976.

لقد كان مسرح علالو مسرحا هادفا،خدم الوعي الشعبي،وعبر عن قضايا الجماهير،حيث يقول الدكتور جغلول في هذا الشأن:"أن مسرح علالو متشبع بالإسلام والتراث العربي الإسلامي"[95]

فعلالو من هذا المنطلق يعد رجل مسرح بحق ويعد واضع اللبنة الأولى لمسرح جزائري أصيل يسمد موضوعاته من التراث الشعبي وما مسرحية "جحا"التي ألفها سنة1926 إلا دليل على ذلك.

أما رجل المسرح الثاني الذي له الفضل في تثبيت دعامة المسرح الجزائري فهو رشيد القسنطيني 1887-1944 الرجل الفكاهي المتميز،والذي أنتج الكثير من الأعمال المسرحية والغنائية،نن"وعرف المسرح الجزائري في الثلاثينيات على يده عصرا ذهبيا،الذي كان أول من أدخل فكرة الأداء المرتجل إلى المسرح الجزائري".[96]

فهو"كوميدي كبير"كما يقول علالو،وأستاذ في فن الارتجال يحتل مكانة خاصة في مسرحنا،هذا الرجل عرف بالإضافة إلى خفة روحه،بقدرة عجيبة على ارتجال الأدوار،فهو فنان أصيل في موهبته وله القدرة خلق الجو المسرحي في العرض،أما الدكتور عبد القادر جغلول فقد أطلق عليه اسم"الرجل الجوقة"لتعدد مواهبه الفنية حيث يقول عنه:"إن القسنطيني هو رجل المسرح بالمعني الأكمل للكلمة،لم يكن ممثلا فقط بل مخرجا أيضا...كان قوالا أي مغنيا ومؤلف كلمات في آن واحد،وكانت أغنياته تنشد عند

---

[94]- أحمد بيوض: المسرح الجزائري، نشأته وتطوره،(مرجع سابق)ص25.

[95]- عبد القادر جغلول: الاستعمار والصراع الثقافي في الجزائر، ترسيم دار الحداثة بيروت، لبنان، 1987، ص111.

[96]- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي،سلسلة عالم المعرفة ط2.ص474.

رفع الستار أو تدخل في صلب المسرحيات أو حتي تسجل في الإذاعة أو على الأسطوانات"[97].

وقد أنتج القسنطيني العديد من المسرحيات وحسب رأي علالو فإنها تقدر بعشرين مسرحية وبمئات الأغاني المسجلة،ومن مسرحياته نذكر العهد الوافي 1927،زواج بوبرمة 1928،زغير بان وشرويطو ، تونس والجزائر ،بابا قدور الطماع ،1929،لونجة الأندلسية 1930.وغيرها .

وكانت مسرحياته مستمدة من التراث العربي الإسلامي،حيث كانت حكايات ألف ليلة وليلة مصدرا لأعماله وقد كتب أحد النقاد يقول معلقا على مسرحية زواج بوبرمة :"إن رشيد القسنطيني مؤلفا وممثلا لا تنقصه ملكة الإضحاك والموهبة ،وتذكر هزليته بأضحوكات جحا وبغرائب ألف ليلة وليلة "[98].

أما المسرحي الثالث الذي ترك بصماته واضحة جلية على الساحة الفنية هو" محي الدين بشتارزي" (1897-1986) الذي كان مسرحه مسرحا هزليا هادفا وكان يقتبس من المسرحيات الغربية كما فعل مع سليمان اللوك التي اقتبسها عن موليير عن مريض الوهم "والمشحاح" عن البخيل وصبغها بطابع خاص، الأمر الذي أدى بالمرحوم مصطفى كاتب إلى القول :"إن عبقرية بشتارزي تكمن في الاقتباس ،فالاقتباس بالنسبة إليه إبداع فقط كان يأخذ الفكرة والبناء الفني للنص ويعالجها بأسلوبه الخاص انطلاقا من مواقف وعادات وتقاليد جزائرية عربية إسلامية "[99] .والشيء نفسه نراه حين يقتبس من التراث الثقافي العربي كحكايات ألف ليلة وليلة .

إضافة إلى هؤلاء الثلاثة نذكر المسرحي الرابع وهو (رويشد)الذي يعتبر من الفنانين المثقفين ثقافة شعبية والذين اتخذوا طريقة التعبير البسيط المباشر ،كما يستخدم خبرته الطويلة وموهبته وذكاءه للتعبير عن أفكاره التي يريد أن يتناولها ،ومعالجتها بطريقة فنية لا من خلال النظريات والقوالب الموضوعة مسبقا بل من خلال تجربته الفنية التي اكتسبها ومارسها بين أفراد الشعب .

"وينتمي رويشد إلى المدرسة الشعبية إن صح هذا التعبير ،وهو كاتب شعبي على غرار الكتاب الذين ظهروا وبرزوا في الأدب الشعبي هؤلاء الأدباء غيروا من أخلاق ونفسية

---

[97]- أحمد بيوض: المسرح الجزائري بنشأته وتطوره،مرجع سابق،ص28.

[98] - أحمد بيوض :المسرح الجزائري مرجع سابق، ص30.

[99]-أحمد بيوض : المسرح الجزائري نشأته وتطوره ،مرجع سابق ،ص33.

الجماهير من خلال تراث شعبي حتى تناقلت الأجيال عن طريق الرواية الشفوية "[100]وكان من أعمال رويشد الخالدة مسرحيات :"حسان طيرو، الغولة، والبوابون " باعتبار أن كل واحدة تمثل مرحلة معينة من التطور الاجتماعي ، لأنها نابعة من الشعب مباشرة وتعود إليه بالمعاني والقيم الإنسانية النبيلة ،كما أنها تقترب من الفن الأصيل .

أما كاتب ياسين فقد كان من المسرحيين القلائل الذين حاولوا تبني خاص للعملية المسرحية في علاقتها ببيئتها وبالأحداث التي تواكب تغيير المجتمع ،وفي هذا المجال يقول الأستاذ مصطفى كاتب:"إن التجربة الثانية المهمة في المسرح الجزائري ،هي تجربة الكاتب المعروف (كاتب ياسين)، الذي اجتذبته ثورة الجزائر ،وما حققته من إنجاز في المجالات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية إلى الكتابة بالدارجة الجزائرية ،بعد أن كان يكتب مسرحياته بالفرنسية مثل مسرحيتي نجمة،والجثة المطوقة" [101].وقد عمل كاتب ياسين مع فرقة (مسرح البحر)حيث ألف "غبرة الفهامة""أو مسحوق الذكاء "الذي استمدها من التراث الشعبي بالإضافة إلى البحث في التاريخ وترجمة لأحداثه وهذا ما نجده في مسرحيته "الرجل ذو النعل المطاطي " التي تناولت الثورة الفيتنامية ومسرحية "محمد خذ حقيبتك " والتي عالج فيها مشاكل الهجرة الجزائرية إلى دول أوربا،وكذلك مسرحية فلسطين المخدوعة التي تعرضت للأحداث السوداء في تاريخ فلسطين ابتداء من "وعد بلفور "عام 1917. إلى هزيمة العرب الأولى سنة 1948.والثانية سنة 1967.ووصولا إلى مذابح أيلول سبتمبر عام 1970.أما تجربة المسرحي الكبير عبد القادر علولة وهي جديرة بالتنمية والاهتمام، فقد جاءت نتيجة الدراسات المعمقة في الأشكال التعبيرية المختلفة والمنتشرة في الأوساط الشعبية ،الجزائرية ولقد وجد علولة أنه من الواجب البحث عن شكل مسرحي يقوم على أشكال تعبيرية شعبية باعتبار أن مركز المسرح العربي غربي مرتبط بثقافة الغرب ،ولهذا تبنى أسلوب الحلقة المستلهم من التراث الثقافي الشعبي هدفه الأساسي أن يخرج بنوع مسرحي له التأثير الأكبر على الجمهور وقد ألف العديد من المسرحيات التراثية منها :الخبزة، المائدة، وثلاثيته المشهورة:"الأجواد، الأقوال، اللثام".

ويعد علولة ممثلا للكتاب المسرح الحديث إضافة إلى" ولد عبد الرحمن كاكي" الذي كتب مجموعة من المسرحيات استلهم موضوعاتها من التراث الشعبي مثل:"القراب

---

[100]–مخلوف بوكروح : ملامح عن المسرح الجزائري عن مجلة آمال ،ص27.

[101] – علي الراعي: المسرح في الوطن العربي ،ط2 ،سلسلة عالم المعرفة،ص 476.

والصالحين، كل واحد وحكمه، بني كلبون" ،وغيرها من الأعمال القيمة والتي سيأتي التفصيل فيها لاحقا .

5- توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي عند كاكي :

لقد بدأت الدعوة إلى التراث ولاسيما التراث الشعبي ،مع بدايات المسرح العربي، وكان مارون النقاش 1817-1855أول من استقى من التراث الشعبي ومسرحياته :أبو الحسن المغفل أول عمل مسرحي مقتبس من (ألف ليلة وليلة)ثم تبعه أبوا الخليل القباني وآخرون حاولوا جميعا التعبير من خلال التراث الشعبي عن العدالة والمساواة المفقودة فوجدوا في الأدب الشعبي البديل الخيالي للطموحات في الواقع .وكان أدباؤنا الجزائريون كذلك من الكتاب الذين اهتموا بالتراث بل نادوا بضرورة الرجوع إليه للتعبير عن أمال الشعب وآلامه إضافة إلى امتلاكه بعدا جماليا شعبيا خاصة على مستوى التواصل مع الفئات الشعبية العريضة فهو يجسد روح الشعب وتفكيره ووجدانه، إذ وجد فيه المسرح العربي النبع المتدفق الذي يخدم أهدافه، وينقل رؤاه ،دونما عناء كبير لقرب هذا التراث من وجدان الشعب ويعد الفنان المسرحي الجزائري عبد القادر ولد عبد الرحمن كاكي أحد أبرز رجالات المسرح الذين كرسوا حياتهم لخدمته وقد اختص عن غيره من المسرحيين الجزائريين ببحثه الدائب عن تجربة مسرحية أصيلة ومرجعية شعبية للفن المسرحي مع احتفاظه بالتزاماته للمجتمع وقضاياه ،فكانت تجربة التأصيل عنده منصبة على أشكال التعبير الشعبي ومحاولة إثرائها وكان من أسباب توجه "كاكي "إلى التراث الشعبي هو محاولته تأصيل هذا الفن والحفاظ على تلك الأشكال المسرحية التقليدية من الزوال .وما نجده في توظيفه للتراث الشعبي،أنه جعل منه مادة درامية ،أعطى من خلالها للقارئ أو المتفرج فرصة للتأمل والتفكير بواقعه،ومن ثم اتخاذ موقف ايجابي حيال ذلك الواقع،أراد من خلال التراث أن يقدم رؤاه المستقبلية التي تهدف إلى استشراف المستقبل،ولذلك لجأ إلى الربط بين الواقع والحلم،وبين التاريخ المكتوب والمتخيل،فخطا خطوة إيجابية عندما بعث التراث من جديد،وجعلنا نقف أمام أنفسنا أولا،وأمام واقعنا القديم والحديث،للتوصل إلى نتائج إيجابية .

وموارد التراث التي وظفها في مسرحه متنوعة وشاملة،فهي تشمل المعتقدات والفنون والعادات الشعبية والأدب الشعبي،فتطالعنا في مسرحه،الحكاية الشعبية والمثل الشعبي والأغنية الشعبية والمعتقدات الشعبية والنكتة إلى جانب الألعاب الشعبية وغيرها.

5-1-الحكاية الشعبية:

إن الحكاية الشعبية جزء مهم من التراث الشعوب والحضارات،فهي فضلا عن استشفائها للشكل القصصي المكتمل،تبرز في وضوح وصراحة موقف شعب ما من أحواله وأحوال عصره السياسية والاجتماعية.وتعد من أقدم أصناف التعبير التي ابتدعها الخيال الشعبي،فهي ظاهرة إنسانية ترتبط بالعقلية الجمعية للإنسان الذي ابتدعها،فهي ذاكرة قديمة تعبر عن مشاعره وأحاسيسه وواقعه وتخيلاته وتصوراته،لأنها تتعلق بالثقافة والدين والعادات والتجارب وخبرة الحياة .

- سمات الحكاية الشعبية:

تتميز الحكاية الشعبية عن غيرها بما تتسم به من سمات وخصائص،"فالحكاية الشعبية ثمرة تفكير إنساني،وهي ليست عمل فردي بذاته،بل من صنع الجماعة الإنسانية والمجتمع،وهي مجهولة المؤلف،وهي ليست ثمرة عقل مجنون أو أفلت زمامه،بقدر ما هي عبقرية إنسانية،التي استطاعت ابتكار شخصيات لا تنسى مثل" السند باد وعلاء الدين وعلي بابا"[102].

كما تتسم الحكاية الشعبية بأنها عريقة مأثورة،فهي ليست ابتكار لحظة معروفة أو موقف معروف، بل انتقلت من جيل إلى جيل وتستمر روايتها وترديدها،وهي تسمع وتردد بقدر ما تسعف به ذاكرة الراوي وربما يحكيها كما سمعها،وربما يضيق إليه من عنده.

" وتتسم الحكاية الشعبية كذلك بالمرونة،فهي قابلة للتطور،إذ تلعب الحياة الإنسانية دورا كبيرا في تطويرها بحيث يضاف إليها أو يحذف منها أو يختصر فيها،أو تعدل عبارتها،ومضامينها وعلاقاتها على مستوى الراوي الجديد تبعا لمزاجه أو موقفه أو ظروف بيئته الاجتماعية"[103]وتقم الحكاية الشعبية على تقاليد مقررة طبقا لنماذج معينة في الاستهلال مثل:وحدوا الله ،وصلوا على النبي...

وتتميز كذلك ببنائها الفني،وربط الأحداث واستطرادها،واستخدم الفواصل بين الجمل،والسجع والإيجاز في العبارة ، والمثل الشعبي المعروف للمجتمع والحكمة، وربما قدرا من الشعر للاستشهاد به.

---

[102]- حسن عبد الحميد أحمد رشوان: الفلكلور والفنون الشعبية،المكتب الجامعي الحديث 1993ص58.

[103]- عبد التواب يوسف: الأدب الشعبي في عصر التلفزيون والفضاء، نقلا عن مجلة الفنون الشعبية، العدد 24. 1988 .ص26.

والحكاية الشعبية تصوير للحياة الواقعية بأسلوب واقعي،فتحكي خصائص الجماعة الاجتماعية والعقائدية والتاريخية والواقعية،وتصف أحداث وتقاليد الجماعة، أو قد تجرد الأحداث وتعطيها صبغة خيالية.

ونجد في الحكاية الشعبية النقد اللاذع، والسخرية المرة،والفكاهة الضاحكة اللاذعة،كما نجد فيها إثارة العبرة الرادعة أو القدرة النافعة، أو الإقناع بحقيقة الواقع الأليم الذي تتحاشاه النفوس "ولختام الحكاية الشعبية تقاليد،فتقول توتة،توتة، فرغت الحدوتة،..وعاشوا في ثبات ونبات وخلفوا صبيان وبنات،حتى أتاهم فارق اللذات ومفرق الجماعات،وسبحان الحي الذي لا يموت".[104]

- أنماط الحكاية الشعبية:

عرف علماء المأثورات الشعبية عددا من مصطلحات الحكاية الشعبية للتعريف بين أشكالها،حيث تعددت أنماطها، فقد تكون القصة خرافية أو تتعلق بالجان،وقد تكون أسطورية أو حكاية جغرافية أو تاريخية أو اجتماعية،أو الحكاية التي يراد بها إبراز حكمة معينة أو حكاية دينية أو حكاية عن الأنبياء أو الحياة الأخرى،أو حكاية شعرية ترتبط بالفكاهة أو اللغز المحير،كما قد تكون الحكاية عبارة عن سيرة شعبية مثل: سيرة عنترة أو الظاهر بيبرس أو السيرة الهلالية.

ويحرص راوي الحكايات الشعبية على تحديد الإطار الزمني والمكاني الذي جرت فيه أحداث الحكاية ،يفسح أسلوب رواية الأحداث- وكون تصوراتها مستمدة من واقع المتلقين-المجال واسعا أمام تعليق الراوي ومقارنة الحقائق التي يرويها بالحقائق المعيشية في الحياة اليومية للمجتمع فتوجه انتقادا لاذعا لمختلف أشكال انحراف السلوك الاجتماعي،وتجاوز ما تعارف عليه المجتمع الشعبي،وتوخي القصد والتوسط في الحياة،"وتعد الحاجة إلى المعرفة من بين الحاجات التي اعتنت بها الحكاية الشعبية، وحاولت تصويرها وتلبيتها بمختلف الوسائل التخيلية،فاستعانت بالسحر وبالكائنات الماورائية وبالحيوان"[105].

ولعل من بين أهم المصادر التي تشكل هذا التراث العربي وحظيت باستلهام الكتاب والمبدعين العرب،"ألف ليلة وليلة"التي كانت منهلا لكثير من الأعمال المسرحية،وخاصة

---

[104]- فاروق أحمد مصطفى: المولد دراسة للعادات والتقاليد الشعبية في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2.19981.ص189.

[105]- بورايو عبد الحميد: الأدب الشعبي الجزائري،دار القصبة للنشر،الجزائر.2007.ص186.

الجزائرية منها حيث سبق وأن تعرفنا على ذلك مع علالو وباشترزي والشيء نفسه تكرر مع"ولد عبد الرحمان كاكي"الذي استلهم منها مسرحيته "ديوان القراقوز"حتى وإن كان الاستلهام هنا وفق مستويين:

المستوى الأول :مسرحية الطائر الأخضر للكاتب الإيطالي:"كارلو قوزي".

والمستوى الثاني:عن إحدى حكايات ألف ليلة وليلة المعنونة بشهرزاد نسيم الوردي والبلل والهدار،وخلاصتها أن الملكة خافت على ابنيها،الصغيرين من مكائد الوزير،فألقتهما في النهر ليلتقطهما بعض البسطاء من عامة الشعب،ويسهرون على تربيتهما بعد إنقاذهما.

ونجد ما يدعم هذا في نص "كاكي"في الحوار الذي دار بين شخصية المعلم وشخصية قدور في بداية المسرحية.

"المعلم:سيداتي وسادتي وآنساتي،فرقة القراقوز تقدم لكم اليوم رواية الطائر.

قدور:الطائر الأخضر ،معلمي.

المعلم:إيه..سيداتي.

الممثل1:وسادتي.

الممثل2:وآنساتي.

امثل3:فرقة القراقوز.

الممثل4:تقدم لكم اليوم.

قدور:رواية الطائر الأخضر انتاع الشاعر المسرحي اطلياني،"كارلو قوزي"رواية اللي كتبها للممثلين"دي لارتي"اللي كانوا في فونيز،هذي ثلث قرون كما القراقوز في الجزائر.

المعلم:قاع،قالو عليك الشعراء العرب باش حبت لنا رواية انتاع اطلياني؟

قدور:معلمي،رواية كارلو قوزي اقتبسها من ألف ليلة وليلة،قصة "مر بزاد نسيم الوردي والطائر الهدار"اللي ولات في رواية انتاع الطائر الأخضر.

المعلم:رواية انتاع الطائر طلياني والقصة العربية روح سلامات بصح منين ننساو فكرنا بالكلام ماننسى.

قدور:ما تخافش معلمي رانا هنا".[106]

حين عرضت هذه المسرحية لأول مرة سنة1965قال عنها كاكي:"نتيجة لإحساسنا بالضرورة الحفاظ على الذات والبحث طريقنا الخاصة بنا في التعبير،قررنا القيام برحلة

---

[106]– ولد عبد الرحمان كاكي: مسرحية"ديوان القراقوز"ص8(مصدر سابق).

شبه خيالية،فتوجهنا حيث فنيسيا، حيث اكتشفنا هناك مسرحية للكاتب"كارلو قـوزي"الـذي كان يكتب لمسرح الكوميديا دي لارتي،اسم المسرحية "الطائر الأخضر"لقد عاش السـنيور قوزي،في عصر القراصنة وحكايته عن الطائر الأخضر لا تعد كونها إحدى حكايات ألف ليلة وليلة"[107].

ويضيف"كاكي"معلقا:"إن القرن العشرين يسمح لنا بإعادة النظر في أفكار الماضـي،تماما كما سمح القرن الثامن عشر لذلك الفينيسي بنقل هذه الحكاية العربية من التربـة المحليـة ووضعها في الشكل الدرامي المطلوب حسب الحاجة، ونحن بدنونا أخذناها منه مرة أخرى ووضعناها في قالب درامي جزائري"[108]

مثلما تعامل كاكي مع التراث العربي كما رأينا في مسرحية"ديوان قراقوز"فإنه لجأ كـذلك إلى الحكاية الشعبية المتداولة في الأوساط الشعبية كما في مسرحية"كل واحد وحكمه"والتي ألفها كاكي سنة 1966" وهي قصة واقعية جرت أحداثها في مدينة مسـتغانم،وهي قصـة شعبية في أغاني وقصائد الشعر الملحون"[109]، تدور أحداث القصة على حادثة انتحار فتاة اسمها"الجوهر"بعد إرغامها على الزواج من تاجر غني وكبير في السـن،فهو أكبـر مـن والدها،بالإضافة إلى أنه متزوج بثلاث نساء و منهن اثنا عشر ولدا،ولأن التـاجر جبـور يملك منزل"سي سليمان"والد الجوهر،وهو مدين له بمبلغ كبير،فيستغل هذا الظرف ليفرض زواجه بالقوة.

وتبدأ المسرحية على لسان شخصية"البخار"الذي يقدم أحداث المسرحية قبل أن يبدأ التمثيل.

البخار:هذه واحد المائة سنة ولا أكثر،الحاجة صارت هنا،كان رجل شايب وقريب ينحني، غير الأولاد عنده طزينة، كان هو التاجر الكبير في المدينـة،الزعفران التـالي ليجيبـوا بالسفينة،ماله كثير جاهل الغبينة،اللي ماله كثير واش يدير؟.

الجماعة:يحج ولا يتزوج قالو الأولين.

البخار:على هذا الشيء اتبنات الحكاية،حاج بالقليل عشرين خطرة،الخطرة الولي كانـت له حجة وزوره،والخطرات التاليين قلبها تجارة، وهنا تبدأ الحكاية.[110]

وأما تهديدات جبور العجوز الثري يضطر والد الجوهر إلى الخضوع له.

---

[107]– تمارا الكسندروفينيا: ألف عام وعام على المسرح العربي،ص85.

[108]– المرجع السابق نفسه.ص228.

[109]– صالح لمبار كية: المسرح في الجزائر،النشأة والرواد،دار الهدى،عين مليلة ص107.

[110]– ولد عبد الرحمان كاكي: مسرحية "كل واحد وحكمه"مصدر سابق ص05.

الحاج جبور:إذا جيتو الدواس،عندي راجل عمتي مفتي،وولد خـــالتي شرطي،القاضـــي يتسمى بن عمي والقايد خاضي بن خالتي،والولي خطرة قالي صـــباح الخيـــر وابتســـم لي،ومن ذلك الوقت راني عادة من حياتي،لو كان تحب نحسبهم على التمسخير انتـــاعكم نقول كلمة واحدة والدعوة انقضات.[111]

وأمام هذا الموقف تندفع"الجوهر"نحو الانتحار بعد ما لم يستطع عشـــيقها "الســـعدي"ابـــن الجيران مساعدتها.

"البخار:فاتو زوج جمعات والحاج جبور حاب يدير عرسو نحكيلكم الحالة كي صرات ،ما ســـمعت،ما تســـمعوا نهـــار عرســـها داو البنـــات يوروهـــا مـــن بعـــد،ودوها للبحـــر يوضوها،أخطات القتلة وين كانو معاها الزغرتات، وراحت عمدا للبلاعة لعشات موتهـــا أناس في ذلك الليل تحاكات،وكاين اللي يقول راحت عمدا حوست على الموت،وكان اللي قال أداوها الجنون.

كون جينا امدادحة أهنى تكمل الحكاية ولكن هذه الرواية فيهـــا درس وقرايـــة تتخيلـــوا الدعوة داروها الجنون ونشوفوا الشتى راه رايح يصرى."[112]

ثم يواصل البخار– الذي أخذ دور الراوي– سرد الأحداث في القصية وتمثيلها من طرف الجماعة الحاضرة.

لقد كان أصل الحكاية هنا هو أغنية المداحات الفلكلورية التي كانـــت تـــؤدي فـــي الأعراس عن "جوهر بنت شط البحر"التي كانت هي أيضا في أصـــلها الأول خرافـــة،مما حدا "بكاكي" عند استلهامها إلى إضافة عنصر فني آخر متمثلا في الخيال،الـــذي يحـــول الحلم إلى حقيقة،والذي يجعل الفتاة الجوهر التي تنتحر ليلة زفافها،تعود إلى الحياة لتحضر محاكمة جبور العجوز.

والذي يؤكد تمسك"كاكي"بالقصة الشعبية وبالخرافات الشعبية المتناقلة عبـــر الأجيـــال،هو رجوعه أيضا بعد سنين من مسرحية "كل واحد وحكمه "إلى الموضوع الخرافي من جديد وهذه المرة بطريقة مغايرة،فيجسدها في مسرحية"بني كلبون"التي ألفها سنة 1968بأسلوب فني جديد ووسيلة تعبير متميزة في العرض المسرحي الحديث، ويتناول الخرافة في جانبها الديني حيث تروي حكاية الحجيج المتوجهين إلى البقاع المقدسة مشيا على الأقدام،ويصف المغامرات والمخاطر التي يلاقونها فـــي الطريق،منهـــا حكايـــة القـــوم الـــذين اتصـــفوا

---

[111]– المصدر السابق ص8.

[112]– ولد عبد الرحمان كاكي: مسرحية" كل واحد وحكمه "مصدر سابق ص36.

بمظهر،النصف إنسان والنصف الآخر حيوان،إنهم"بني كلبون"وقد عرفوا بقطاع الطرق المتوحشين والدمويين الذي يتربصون ببني الإنسان كالرحالة،ويصطادونهم ويأكلون لحمهم نيئا.

وقد عمل"ولد عبد الرحمان كاكي" على تغيير الحكاية وتوظيف الخرافة كموضوع،فحمل المسرحية في مضمونها تضحية الإنسان في سبيل الحق والعدالة في مجتمع يسوده قانون الغاب،وتنعدم فيه العدالة الحقيقية،ذلك أن القاعدة هي القانون الظالم، والرشوة المرتبطة بالفساد الأخلاقي،فرئيس القرية فاسد ومرتش و الطالب المتعلم لا يستطيع فعل شيء،حيث تبدأ المسرحية باستهلال مطول يصف فيه المداح سلوك وصفات بني كلبون:

المداح1:رواية بني كلبون أنمثلها لكم.[113]

الممثل1:الله يبعد عنا الشين.

المداح1:واللي ناوي الخير يجبر الصابي.

الممثل2:الله يلعن اللي ينكر الصحبة.

الممثل3:والحسود ما يشوف الخير.

المداح1:اللي يصلي يقابل الكعبة.

المداح2:واللي يعرضوه ما ينكرش الشعير.

المداح1:إذا شريت سقسي شحال.

الممثل2:وإذا جلت أحضي البال.

الممثل3:وإذا متعرفش سال.

المداح1:لازم على الممثل يمثل.

الممثل1:أحنا نعطوا المثل.

الممثل2:وأنتم ردوا البال.

الممثل3:في الرواية كاين المعنى والفال.

الممثل4:واللي مافهمش المعاني،بعدما نكمل ويسال.

المداح1:هاهي رواية بني كلبون،رايحين أنمثلوها.

المداح2:أشكون اللي يفرحوا للمغبون.

---

[113]– ولد عبد الرحمان كاكي مسرحية بني كلبون (مصدر سابق).

الجميع:بني كلبون.

المداح1:باش عايشين؟

الجميع:بزعمة وكون.

المداح1:أشكون اللي يعطي العهد ويخون؟

الجميع:بني كلبون.

المداح2:أشكون اللي يحكموا بلا قانون؟

الجميع:بني كلبون.

امداح1:بني كلبون عندهم صفة بني آدم،ولكن إذا قلت لهم السلام تندم.

المداح2:إذا شفتهم يحشموا وإذا بداو ينبحوا سلم.

المداح3:شوفوا واسمعوا ما أصــرا للإنســان،بن آدم كثيــر الإحســان اللــي قاســته القدرة،وجاء يشارك بني كلبون في الكسرة،عايش في بره،اللي كدوا العظام،وهو مسكين يحوس على المكتوب،كثير الإحسان،ويعظم السلام،وإذا طلبته ما يعجزش على جيبه".[114]

وتتعرض هذه المسرحية إلى فكرة تخلي الإنسان عن القيم النبيلة من عدالة وفضيلة ممــا أدى إلى تحويله إلى كائن متوحش خرافي يحمل أدنى صفة يمكن أن يحملها البشر وهــي صفة "بني كلبون".

5-2-المــثل الشعــبي:

تعريف المثل:يعد المثل الشعبي من أهم الفنون الشعبية الشائعة بين الناس والمتناقلة بــين أفراد المجتمع في العصر الواحد،وعبر العصور المتعاقبة،ويشير ابن المقفع إلى أن الكلام إذا صيغ في قالب مثل يتضح منطقة،ويستسيغه السمع،وينفتح علــى مختلــف ضــروب الحديث،وفي ذلك تعيين ثلاث خصــائص أساســية المثــل: وضــوح المعنــى وجمــال الأداء،وعموم الدلالة ويقول في هذا الشأن:"إذ جعل الكلام مثلا كان أوضح للمنطق وأنقى للسمع وأوسع للشعوب الحديث"[115].

---

[114]- المصدر السابق،ص2.

[115]- الميداني: مجمع الأمثال،ج1،المطبعة الخيرية،القاهرة،1310ه.

وينبه ابن عبد ربه في كتابه العقد الفريد إلى الخاصية الجمالية المشار إليها آنفا،ويضيف إليها خاصية الشيوع والتداول،فيقول: "والأمثال هي وشي الكلام،وجوهر اللفظ وحلي المعاني التي تخيرتها العرب،وقدمتها العجم،ونطق بها في كل زمان على كل لسان،فهي أبقى من الشعر وأشرف من الخطابة،لم يسر شيء مسيرها،ولا عم عمومها".[116]

إنه يؤكد إلى جانب ذلك على ظاهرة سعة تداول المثل وتميزه على باقي الأشكال الأدبية المعروفة في عصره،فهو يتميز بقصر العبارة وثبات اللفظ(الدال) وتعددية الدلالة(المعنى)وقابليته للتأويلات المختلفة،وفق الموافق التي يضرب فيها المثل.

وللمثل تعريفات كثيرة متنوعة لعل من أهمها ذكرته نبيلة إبراهيم حيث تقول:"إن المثل قول قصير، مشبع بالذكاء والحكمة،ولسنا نبالغ أن كل من يصلح أن يكون موضوعا لعمل أدبي كبير إذ استطاع الكاتب أن يتخذ من المثل بداية لعمله،فيعيش تجربة المثل،ويعبر عنها تعبيرا دقيقا"[117]أو هي تلك الأقوال المأثورة التي تلخص تجربة،أو فكرة فلسفية،وتتبع أهمية المثل الشعبي بأنه قادر على التعبير عن الأفكار الحقيقية والفلسفية،لشعب من الشعوب،فيكون المثل بذلك حصيلة ونتيجة لتجربة إنسانية.

أنواع المثل:

تختلف أنواع المثل الشعبي بحسب المناسبة التي قيل فيها،وهناك خمسة أنواع للمثل هي:[118]

1-المثل الناتج عن حادث معين:وهو الذي يأتي تعليقا على حادث منته.

2-المثل الناتج عن تشبيه:وهو الذي يحدد صفات محددة لشخص معين.

3-المثل الناتج عن قصة:ويأتي رمزا مختصر لقصة مختصرة عرفها المجتمع،فالحكمة المستخلصة من هذه القصة تصير مثلا،فقولنا"لمسة نبي"اختصار لقصة سيدنا عيسى عليه السلام،الذي يبرأ الأكمه والأبرص ويحي الموتى.

4-المثل الناتج عن حكمة.

5-المثل الناتج عن الشعر مثل قول الشاعر عمر بن أبي ربيعة:

ليت هندا أنجزتنا ما تعد *** وسقت أنفسنا مما تجد

واستبدت مرة واحدة *** إنما العاجز من لا يستبد

---

[116]- ابن عبد ربه: العقد الفريد،ج3،دار الكتاب العربي،بيروت،1982،ص963.

[117]- إبراهيم نبيلة: أشكال التراث الشعبي مكتبة غريب،ط3،ص179.

[118]- أبو صوفة محمد: الأمثال العربية ومصادرها في التراث،مكتبة الأقصى،عمان الأردن،ط1982،1،ص18.

فاستخلص من البيت الثاني المثل الآتي(إنما العاجز من لا يستبد).

خصائص المثل:

يتميز المثل بخصائص ومزايا منها:

1- الانتشار. 2- الطابع التعليمي. 3- الشكل الأدبي المكتمل. 4- السمو على أشكال التعبير المألوفة

"أما الخصائص العامة للمثل فتتمثل في :

1- المثل تلخيص لتجربة إنسانية.

2- المثل وسيلة للتعبير عن حالات النفس الإنسانية.

3- يعطي فكرة عن طبقة اجتماعية محددة.

4- الإيجاز والبلاغة.

5- يتميز بالفكاهة.

6- الخبرة و الوعي و الصدق" [119].

أما سبب شعبية المثل وانتشاره بين طبقات المجتمع كافة ،فيعود إلى ما يتميز به المثل من مرونة وفكاهة، وتعبير موجز صادق عن التجربة الإنسانية ،يضاف إلى ذلك ما أحسه الناس من أمان خلف هذا المثل . ليقولوا كل شيء دون تحفظ أو تستر .

والمثل إذ يعبر عن النفس البشرية في جميع حالاتها ، فالعودة إليه واستلهام تجربته تجنبنا التفكير الطويل لمعرفة ما ستتمخض عنه النتائج، والعودة إلى الأمثال والاعتماد عليها في القول ، قد يحمل بعض الأحيان طابعا سلبيا يتمثل في وجوب التسليم بالأمر الواقع ، واستحالة القدرة الفردية على عمل شيء ، وبالمقابل قد يتمثل مضمون المثل حالة من التحدي ، وعدم الرضوخ للقهر ، وهناك أمور أخرى يعبر عنها في مناسبات وتجارب تخص البشرية جمعاء ، وقد تتخذ بعض الأمثال طابع الحكاية كما أنها قد ، تكون مقتطفات تمثل القصة والعبرة التي يريد نقلها المثل الشعبي .

إن طبيعة حياتنا التي نعيشها تجعل للمثل أهمية إضافية ،على الرغم من تكرار هذه التجارب،واحتفاظ كل تجربة بقيمتها ودلالتها، ذلك إن تجاربنا في الحياة وإن كانت واحدة،قد تتفق نتائجها وقد تختلف .

الفرق بين المثل – القول السائر – الحكمة :

---

[119]- علي حسن المخلف: توظيف التراث في المسرح (مرجع سابق) ص162.

هناك تداخل بين هده الأشكال التعبيرية ، لذلك هناك عدد من الدراسات حاولت التمييز بينها وتوضيح خصائص كل منها بمقارنتها بأخرى .

"ويرى الدارسون أن المثل أساسه التشبيه وما يقع في حكمه من وجوه بلاغية فإذا ما وجدت عبارات تتفق مع المثل في الإيجاز والشيوع وصوغ العبارة وتختلف عنه من حيث استعمالها بمعناها الحرفي، ولا نعتمد بالتالي على التشبيه وعلى ما يقع في حكمه من وجهة نظر بلاغية، واعتبرت أقوالا سائرة، أما الحكمة فهدفها إصابة المعنى ، وترمي إلى التعليم ويكون إنتاجها وشيوعها بين الخاصة ، وتقوم الحكمة على التجريد وتستدعي العقل"[120] .

ويشير "عبد الحميد بن هدوقة" في مقدمة مصنفه للأمثال الجزائرية،"إلى أن الفرق بين المثل من ناحية والحكمة والقول السائر من ناحية أخرى يكمن أساسا من حيث الدلالة ، في الأبعاد الاجتماعية التي يعبر عنها المثل، فيقول:" يبدو لنا أنه من الرغم من الترابط والتلاحم الواضح بين المثل والحكمة والقول السائر، إلا أن هناك بعض الفرق ، فالحكمة تتضمن موعظة أو عبرة، مثل قول الإمام علي بن أبي طالب:"عمرت البلدان بحب الأوطان " أو قوله :"العلم ضالة المؤمن " أو قوله : "أغنى الغنى العقل، وأفقر الفقر الحمق".

والقول السائر يقرر شيئا واقعا مثل قولهم: "رانا والموت ورانا " بينما المثل قد يتضمن ذلك وقد لا يتضمن ، فعندما يتمثل الرجل الشعبي بهذا المثل "راحت جوابي وعشور" فهو لا ينصح ولا يقرر، وإنما يصور ذهاب أمواله فيما لا غناء فيه، كما ذهبت أموال الناس في العهد العثماني بين الجبايات والزكوات" . [121]

ولربما استخلص السامع من مثله: إن حالة المواطن لم تتغير بتغير النظام السياسي والاجتماعي، فالمثل هنا قابل للكثير من الدلالات ، مع اشتماله على مقومات المثل الكامل، من تشبيه وإيجاز وبلاغة وسهوله التصاق بالذاكرة، "ومن ثم فهو ألصق بالحياة الشعبية وأصدق من الحكمة في تصوير حياة المجموعة المتداول بين أفرادها في سرائهم وضرائهم ، وأنواع العلاقات القائمة بينهم والمثل العليا التي يشتركون في تقديسها في حقبة معينة من الزمن و أصدق أيضا من القول السائر" [122].

---

[120]– بورايوعبد الحميد: الأدب الشعبي الجزائري،دار القصبة للنشر،الجزائر2007ص68.

[121]– بن هدوقة عبد الحميد: أمثال جزائرية،المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائر1993.ص13،12.

[122]– المرجع السابق نفسه ص13.

***-توظيف المثل الشعبي في المسرح الحلقوي عند كاكي :**

لقد استخدمت الأمثال الشعبية بكثرة في المسرح ،نظرا للدور المهم الذي تؤديه في إيضاح الفكرة و إيصالها للجمهور ،ونجد في مسرحيات" ولد عبد الرحمان كاكي" أمثالا شعبية كثيرة على ألسنة بعض الشخصيات الشعبية ، فهي وسيلة أخرى لتحديد أبعاد تلك الشخصية من جهة ووسيلة لتقديم الفكرة مشفوعة بمصداقية نابعة من القيم التي يتمتع بها المثل الشعبي .

وقد نجح "كاكي "عن طريق توظيف المثل الشعبي في مسرحه ،في تصوير حال المجتمع ،وما يسوده ، ففي مسرحية "القراب و الصالحين " وظف"ولد عبد الرحمان كاكي" الأمثال الشعبية التي تخدم سير الأحداث في المسرحية ومن ذلك قوله على لسان المداح في الاستهلال الذي من عادته استفتاح مسرحياته به :

"**كانوا مثل النخلة من بعيد باينين ، ماشي مثل الدوم بين الحجر خازنين** ". [123]

أراد كاكي من خلال هدا المثل الشعبي الذي جاء على لسان المداح إبراز مكانة الأولياء الصالحين – في المجتمع الشعبي– هده المرتبة العالية التي صنعتها سيرتهم العطرة ، و أفعالهم الطيبة في المجتمع ، فيبقى ذكرهم خالدا حتى بعد مماتهم ، وقد عمد "كاكي" إلى استخدام هدا المثل الشعبي حتى يزداد المعنى وضوحا ،وتأثيرا في وجدان المتفرج .

كما استخدم" كاكي " الأمثال الشعبية التي تصور المجتمع تصويرا دقيقا يتماشى وطبيعة النفوس الشريرة لأفراده، و التي غلب عليها البخل و التقتير ،وعدم إكرام الضيف، وهذا ما حدث مع سليمان القراب لما أخذ الأولياء الصالحين وقصد "الخد يم" وهو خديم "سيدي دحان" طالبا منه استضافتهم و تكريمهم فرفض "الخديم " رفضا قاطعا ومما جاء على لسانه "**اللي جاء وجاب يستهل الهدرة و الوجاب، و اللي جاء وما جاب ما يسلك حتى من النساب** [124]".

و استخدام "كاكي "لهدا المثل يخدم السياق المسرحي للمجتمع الذي دارت فيه الأحداث، فهو مجتمع فقير معدم ،أصاب أهله قحط وجفاف ، فا نعكس ذلك سلبا على أفراده الذين تطبعوا بطابع البخل و الأنانية ، فما رضي واحد منهم استضافة الأولياء رغم أنهم أناس صالحون فكان رد "الخديم " بذلك المثل الذي عكس نفسيته الشريرة ، والتي لا بهمها سوى

---

[123]– ولد عبد الرحمان كاكي: مسرحية القراب والصالحين ص19.

[124]– المصدر السابق،ص27.

مصلحتها ، فلو كان مع هؤلاء الأولياء –الضيوف – زاد ومئونة لأحسن استقبالهم ومادام لا يملكون شيئا فإن الصد والطرد هو الأنسب لهم .

وفي مسرحية –بني كلبون – وظف "كاكي" الأمثال الشعبية ، لفهم طبيعة كل شخصية، ونجد ذلك في الحوار الذي دار بين عمر لما كان في الخامسة عشر من عمره و الشرطي

الشرطي : "**ياوليدي الأولين يقولوا : اللي فهامتوا بزاف ،يموت بالزعاف** ".[125]

عمر: الأولين ثاني يقولوا :"**اللي ماعندوا قلب يموت سمين** ".

نستطيع من خلال هذين المثلين أن نستقرأ بعض ملامح شخصية "عمر" فهو منذ صغره يأبى الذل و الهوان ويكره الظلم والاستبداد ،وهذا ما أشار إليه الشرطي مخاطبا عمر بأن الذي يفهم ويعي ما يدور حوله في المجتمع ويحاول الثورة على الأوضاع وتغييرها حتما سيواجه المصاعب الكثيرة التي تقف حجر عثرة في طريقه المسدود ، فيقتله اليأس ولأنه لم يحقق ما وعاه وفهمه .

فعمر لما ثار على الأوضاع السائدة في مجتمعه وحاول تطبيق العدل ، واحترام القانون يتعرض لضغوطات كبيرة من طرف "بني كلبون"و"كبير الدوار" الذي يحاول رشوته ، ولما يرفض عمر لأن أخلاقه تأبى عليه ذلك يضطر أخيرا إلى الهجرة مع زوجته فطومة تاركا وراءه بني كلبون فهم من طينة غير طينته ، لم يقدر مشاركتهم هذه الحياة بما فيها من ظلم وقهر واستبداد .

وقد عبر كذلك"كاكي"عن هذا بقوله :"**اللي قاستوا القدرة وجاء يشارك بني كلبون الكسرة**"[126].

ثم إن لعمر قلبا حيا نابضا يشعر بمن حوله ، ويرغب في حياة كريمة يسودها العدل والرحمة ، لذلك لا يريد أن يموت سمينا . كما في المثل السابق "**اللي ماعندوا قلب يموت سمين**" .

وفي سياق المسرحية نجد مثلا شعبيا آخر يعبر عن فشل الإنسان إذا كان وحده في تغيير الوضع وهذا ما جاء على لسان المداح ليعلل به سبب رحيل عمر .

المداح:"كيما قالوا لولين يد واحدة ماتصفق ".[127]

المداح :وانزيد أنقول أنا أنكمل بكلام الأولين "السعادة امرأة والشر امرأة" .

---

[125]– ولد عبد الرحمان كاكي: مسرحية بني كلبون،ص10.

[126]– المصدر نفسه ص10.

[127]– المصدر نفسه ص20.

عمر كان عنده الزهر والزهر هو فطومة ، وكاين أشحال من الناس اللي المرأة ليـــزوج بيها تخليهم ، ومن يكون الصبر انتاعهم كثير يقولوا ماعندي وإلا هـــذا هـــو مكتـــوبي وخطرات كما قلنا في البيت الزوجة تفسد الميمون والراجل .

إن من أسباب توظيف "كاكي"لهذه الأمثال المختلفة ، هـــو محاولـــة إثـــراء الـــنص المسرحي من جهة وتحقيق شعبية النص من جهة أخرى إضافة إلى جعله أكثـــر جماليـــة وأكثر تأثيرا في النفوس .

5-3-/ الأغنية الشعبية :

"إن الأغنية الشعبية عبارة عن قصيدة شعرية ملحنة تعتمد موسيقاه علـــى الســـماع ، وليس على نوتة موسيقية مكتوبة ، وهي مجهولة النشأة ، وترتبط بالشعب وتنتشر وتشـــيع بين الأميين والعامة من الناس ، من ساكني الأحياء الشعبية في المدن ، وكذلك العمال في أزمنة ماضية ، وبقيت متداولة أزمنة طويلة ، وقد تنتشر بين الفلاحين وساكني الصحراء في البدو ، والرحل منهم ، علاوة على الصيادين وذلك لما في هذه المناطق مـــن أجـــواء طبيعية وخيال خلاب وعادات وتقاليد[128]" .

وما يميز الأغنية الشعبية شيوعها ، وعدم انتسابها إلى مؤلف معين بل هي من نتاج الشعب ، هو مبدعها وبين طبقاته الشعبية تنتشر ، وهذا ما يجعلها تنتمي إلى الشعب وليس إلى فرد واحد "كما أنها تخضع لتعديلات وتحويرات على مر الزمن ، وحسب ما تقتضيه خصوصية الموقف ، وتطور المجتمع وتغيره ، ومفردات الواقع الشعبي تغيـــر مفـــردات الأغنية الشعبية كونها تعبر عن خصوصية ما من خصوصيات المجتمع، فهـــي تواكـــب تغيره وتغير المفردات والعادات ". [129]

وهذا التغيير يلائم التعبير عن حاجات الشعب المتعددة ومن ثم يمكـــن وصـــف الأغنيـــة الشعبية بأنها "الأغنية الشعبية التي قام الشعب بتعديلها وفق رغبته"[130] وليس شـــرطا أن تكون الأغنية من تأليف الشعب ولكنها قد تكون هي الأغنية التي يغنيها الشعب .

خصائص الأغنية الشعبية :

تتميز الأغنية الشعبية بخصائص معينة تميزها عن باقي الأغاني منها :

---

[128]– حسن عبد الحميد رشوان: الفلكلور والفنون الشعبية،المكتب الجامعي الحديث1993،ص20.

[129]– علي حسن المخلف: توظيف التراث في المسرح مرجع سابق ص182.

[130]– فتحي الضفاوي: الموسيقى فن وعلم ثقافة موسوعة الموسيقى العربية العالمية ص215.

1/ لابد أن تحمل الأغنية الشعبية في طياتها طابع الشعب معبرة عن عاداته وتقاليده وأخلاقياته ، وهي تتأثر بالمراحل التاريخية والسياسية ويمكن من خلال دراستها التعرف على تجاربه وخبراته (الشعب) .

2/ الأغنية الشعبية مجهولة المؤلف ، إلا أن هذا لا يمنع من أنه لابد أن يكون هناك دائما مؤلفا حتى ولو كان غير معروف ، هذا المؤلف هو الذي وضعها في أول الأمر ، سواء كان هذا الفرد أديبا معروفا في بعض الأحيان أو رجلا من العامة ظل اسمه مغمورا يطويه الغموض .

3/-إن الأغنية الشعبية إبداع يتميز بصفة الجماعية ، بمعنى أن أي شخص يمكن أن يشترك في أداء الأغنية ، وهذا لا يتاح بالنسبة للأساليب الغنائية الأرقى، وهذا لايعني عدم وجود غناء شعبي فردي وكذا عدم وجود غناء جماعي في المستويات الأرقى ، وإنما يقصد بذلك أن الأغنية الشعبية كانت في الأصل إبداع شخص واحد، ثم راحت الجماعة ترددها ، وتعدل، وتبدل فيها، حتى أصبحت ملكا لها، تعبر عن مشاعرها وآمالها وأحلامها ، فقد تأثر المبدع الأصلي بروح الجماعة، وانطلق يعبر عن أحاسيسها .

4/- تشترك الأغنية الشعبية مع غيرها من ألوان الفنون الشعبية القولية كالأمثال الشعبية والحكايات الشعبية والأساطير وغيرها في انتقالها من شخص لآخر ، ومن منطقة لأخرى، ومن جيل لجيل ، عن طريق الرواية، والمشافهة، دون اعتماد على التسجيل ، أو التدوين، الذي ربما يعطيها نصا ولحنا وشكلا ثابتا محددا ".

5/- تتصف الأغنية بالحيوية والمرونة ، فهي تتغير وتتعدل باستمرار ، ومن العسير في كثير من الأحيان أن يبقى نص الأغنية على حاله ، فقد ينشى المغني النص فيستكمله من عنده ، أو يحاول أن يبدل النص ، ليلاءم المناسبة التي يغني في ظلها ، وكثيرا ما يحدث هذا في الأفراح والبكائيات ، ويساعد ذلك أن تظل الأغنية الشعبية محفورة في ذاكرة الناس وهي بذلك تواجه أنماط وخبرات الحياة المتجددة.

6/- يمكن وصف الأغنية الشعبية بأنها الأغنية التي تتسم بالشيوع والانتشار ، ولذلك فهي لابد أن تكون جارية الاستعمال ومنتشرة ، غير أنه ليست كل أغنية شائعة تعتبر شعبية ، فمن الأغاني الشائعة، في الوقت الحاضر ما يعبر عن ميول واتجاهات تعارض الاتجاهات الشعبية ، ولا تمثل إلا طبقة ضيقة في المجتمع ، فهي منتشرة فترة من الزمان وثم تخبو ، وتطوى في صفحة النسيان ، لأنها ترتبط بحادثة عارضة أو ظروف طارئة مؤقتة، انبثقت

عنها، وبتغير تلك الظروف تفقد الأغنية الشعبية تأثيرها في الشعب، فلا تعبر إلا عن مواقف تاريخية معينة .

7/- ليس للأغنية الشعبية نص مدون فهي دارجة الأسلوب، وباللهجة العامية، وتزدهر بين الأميين في المجتمعات الشعبية .

8/- ويشترط أن تؤدي الأغنية الشعبية وظيفتها الاجتماعية التي خلقت من أجلها تماما ، فإذا كانت ترتبط بطقوس ومناسبات معينة، كان لابد من تسجيلها وتحقيقها عمليا في أثناء استخدامها ميدانيا ومن أفواه قائليها تأكيدا لاستمراريتها وحيويتها وذيوعها بين الطبقات الشعبية وذلك إلي جانب وظيفتها الأساسية وهي الترفيه والتسلية [131].

أنواع الأغنية الشعبية:

للأغنية الشعبية ثلاثة أنواع هي:

النوع الأول: وهو الأغنيات ذات الصبغة والطابع الشعبي والتي يؤلفها ويلخصها حديثا فنانون محترفون أ وخريجو المعاهد الموسيقية وهؤلاء إذا ما قدموا لنا أغنية ذات مضموم وطابع يعبر عن صورة شعبية وأحبها الناس وانتشرت بشكل ما ولفترة معينة طالت أو قصرت .نجد في النهاية أنها من النادر أن تظل متداولة دون أن تمحى من الذاكرة الشعبية وأن تصمد أمام سيل من الإبداع والإنتاج اليومي المتجدد .

النوع الثاني: وهي " الأغنيات التي يؤديها مغن شعبي حقيقي ومحترف ونابع من البيئة الشعبية وما يزال ينتسب إليها وهو يعتمد على موهبته وإمكاناته الصوتية ومقدرته على الارتجال والتلوين وحريص على كسب المزيد من الشهرة حي يصبح دائما مطلوبا لإحياء الحفلات والسهرات الشعبية من أفراح ومناسبات قومية ودينية وهو يؤدي الأغنية والطقطوقة والموال أو القصة والملحمة والسيرة أو القصيدة والترشيح الديني "[132]

النوع الثالث:وهو الأغنية المتوارثة التي انتقلت شعبيا عن طريق الذاكرة الشعبية وهي لذلك لا ترتبط بمؤد معين،بل يؤديها كل الناس كلما دعت الحاجة إلى ذلك وفي المناسبة الخاصة بها "وهي بذلك ترتبط بوظيفة اجتماعية محددة كما أنها الأغنية التي ليس لها مؤلف أو ملحق لا معروف بل ساهم المجتمع في تأليفها وتلحينها علي مدي سنين طويلة وشكل ما ظلت باقية وهي تؤدي في العادة جماعيا "[133].

---

[131]- المرجع السابق ص117.

[132]- فتحي عبد الهادي الضفاوي: التراث الغنائي المصري الفلكلور،دار المعارف مصر 1965، ص 112.

[133]- المرجع السابق،ص 122.

إن ظاهرة التخصص بادية جلية في الأغنية الشعبية وتعتبر أغنية العمل نوعا هامـــا من الإبداع الشعبي لارتباطه بأهم وظيفة إنسانية هي العمل، وهذا النوع من الأداء الغنائي يعتبر عاملا أساسيا في التنظيم وبعث النشاط في العمل فهي ترغب فيه وتشحذ الهمة عليه كما أنها تتميز بالبساطة والوضوح والإيقاع الداخلي المنتظم والنصـــوص بشـــكل عـــام ، تحوى معان مشرفة متفائلة تدور حول الإيمان والأمل والصبر وطلب العون والعافية مـــن الله والاستغاثة بالرسول.

كما نجد الفلاحين في الغرس والحصاد يستعينون على العمـــل بالأغنيـــة الشـــعبية، ولذلك تتميز بعض المناطق بنوعيات خاصة مثل أغنيات الصيادين وعمـــال البحـــر فـــي السواحل وما يصاحب ذلك من ضرب المجاديف المنتظمة الإيقاع ،وهناك نوع من أغاني العمل صنعته المرأة خاصة وأن هذا النوع تمثله أغاني الطحن بـــالرحى، وكانـــت أقـــدم الطواحين وأكثرها بدائية تعود إلى العصر الحجري وهي الرحى الصـــغيرة تـــدار باليـــد وتطحن عليها المرأة القمح، وإذا كانت الرحى كبيرة أو تسع عمل نساء البيت أو العشيرة، تولت العمل جماعة من النساء وصاحبته بالغناء فأشرن في أغانيهن إلى نوع عملهن "[134].

توظيف الأغنية الشعبية في المسرح الحلقوى عند كاكي:

لقد كانت الأغاني الشعبية والوطنية حاضرة في مسرحيات" ولد عبد الرحمان كاكي" حيث يقوم الممثلون بترديدها مع الجمهور ففي مسرحية القراب والصالحين يركز كـــاكي علي الكلمة لأن لها سحرا وموقفا خاصا عند المتلقي فبالعبـــارات المســـجوعة والجميلـــة والكلام المقفى بخيل للمتلقي (الجمهور) وهو يستمع إليها من القراب كأنه يسمع لشـــعراء الملحون أو أشعار المداحين .ومن هنا جاءت الفكرة لتعميق و توسيع الإطـــار الفرجـــوي للمسرحية ضمن الأبعاد الفنية والجمالية ،وليعطي لشخصية القراب أكثر متعـــة وفاعليـــة ألفت انسجاما وتآلفا بينه – أي القراب – وبين الجمهور الذي لابد من جذبه وإمتاعه منـــذ الوهلة الأولى للعرض المسرحي "[135]((فالأغاني تلعب دورا هاما في تهيئـــة الجـــو لبـــدء المسرحية حيث أنها ستتيح لنا الفرصة لتحقيق التآلف الذي يمهد لبدء الحكاية ".[136]

---

[134]– عبد الحميد يونس: التراث الشعبي،دار المعارف،1979.ص 76.

[135]– ادريس قرقوة: التراث في المسرح الجزائري،الأشكال والمضامين أطروحة الدكتوراه،كلية الآداب جامعة سيدي . بلعباس ص366.

[136]– ونوس سعد الله: الأعمال الكاملة الجزء الأول،الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع دمشق.ط1.سنة1996.

وقد عمد 'كاكي' منذ بداية المسرحية إلى إمتاع الجمهور بهذا الإيقاع الغنائي الـــذي يتكرر بين الفينة والأخرى خلال أحداث المسرحية وكأن الكاتب أراد بهذه الأغنية تنبيـــه الجمهور وشده إلى العمل المسرحي نظرا لما تحققه الغنية الشعبية من الارتبـــاط بـــالجو الشعبي وقد استهل الكاتب مسرحيته بهذا المقطع الغنائي .

ها الماء .....ها الماء ماء سيدي ربي.

الجماعة .ها الماء .....ها الماء .....ما سيدي ربي جايبه جايبه.

سليمان :عين سيدي العقبي.

المجموعة :ايوى ايوى .

الجماعة :صحيح .

ها الماء .....ها الماء .....ماء سيدي ربي جايبه .جايبه .

سليمان :عين سيدي العقبي .

الجماعة :ايوى .....ايوى .

سليمان :ايوى .....ايوى .

الجماعة :سيدي اخطيك من الفلاس .

سليمان : ايوى .....ايوى .

الجماعة: سيدي اخطيك من الدواس .

سليمان : ايوى .....ايوى .

الجماعة :قولوا لهذا الناس الفاهمين .

سليمان :ايوى .....ايوى.

الجماعة :قولوا لهذاالناس المنظمين .

سليمان: ايوى .....ايوى.

الجماعة :سليمان في الماء تجر.

سليمان : ايوى .....ايوى.

الجماعة :ما عنده لا خزانة ولا قجر.

سليمان .ايوى .....ايوى .

الجماعة : ما طمع في رزق الناس .

سليمان :ايوى .....ايوى .

الجماعة .أيظل في المدينة حواس رافد قربة متكاكي بهمه ما يـدخل روحـو فالنـاس هاالماء ...ها الماء ...ماء سيدي ربي ..جايبه ...جايبه من عند سيدي العقبي ."[137]

ولقد لجأ 'كاكي'إلى تكرار مقطع الماء كلما تطلب الضرورة ذلك وكلما تطلب الموقف ذلك. وكان توظيف هذه الأغنية في المسرحية نجد غايتين أرادهما 'ولـد عبـد الرحمـان كاكي' فالغاية الأولى: تتعلق بالنص فالأغنية تخدم مضمون النص .وتساعد علـى كشـف طبيعة شخصياته لكون الأغنية تمثيلا صادقا لشريحة كبرى من شرائح المجتمع العربـي سواء المتعلم أم الأمي ."[138]

و لذا فإن توظيفها يوضح أمورا كثيرة بصورة أقرب إلى أذهان الجمهور .

فيدرك بأن سليمان القراب يبيع الماء للناس و أن هذه مهنته و أنه يأتي به من عين سيدي العقبي . و أنه ماء صالح لأنه ماء ربي،و يأتي به بمشقة كبرى و أنه شخص فقير معدم لكنه طيب القلب .

أما الغاية الثانية: فهي فنية ، لكونها تحقق مبدأ التغريب الذي يهدف كاكي إلى تحقيقـه ، فالأغنية في مسرحه أدت دورا لممهد للحوادث و الشارح لها أو المعلق عليها .

وفي مسرحية 132 سنة وظف" ولد عبد الرحمان كاكي "الأغنية الشعبية يصف فيها واقع الشعب الجزائري و ما كان يعانيه من فقر و جوع و حرمان فكانـت المجموعـة تـردد مقطعا يبين تلك المعاناة **فتقول : الناس لاهية في كروشها و الجوع كاليها .**

كما جسد مقتل أبناء الجزائر خلال التجنيد الإجباري في فترة الاستعمار الفرنسي فتقـول المجموعة:

أمي علاش تبكي عليا ولدك مضحي على الحرية
أمي علاش تبكي عليا ولدك مضحي على الوطنية
روحي نعطيه دمى نفديه يا وطني ضد الحكومة الاستعمارية
حب الجزائر واجب عليا روحي و مالي للوطنية
شبان بلادي قوموا جميعا حياة الذل راهي شنيعة
شبان بلادي قوموا جميعا حياة الذل راهي شنيعة
روحي نعطيه دمي نفديه يا وطني ضد الحكومة الفرنسية [139]

---

[137]– ولد عبد الرحمان كاكي: مسرحية القراب والصالحين،مصدر سابق.

[138]– السعافين إبراهيم : جمال القيطاني والتراث مكتبة مدبولي، القاهرة 1992 ص204.

[139]– ولد عبد الرحمان كاكي: مسرحية 132سنة،ص08.

لقد كانت مسرحية " 132 سنة " حافلة بالأغاني الشعبية كما لاحظنا كل مرة تـــردد المجموعة مقطع " **الناس لاهية بكروشها و الجوع كاليها** " و هم بذلك يعطـــون وصـــفا لمعاناة الشعب الجزائري، كما دعم" ولدعبدالرحمان كاكي" المسرحية بالأناشـــيد الوطنيـــة التي تخدم النص . و هذا لأن المسرحية أصلا تعالج أوضـــاع الجزائـــريين تحـــت نبـــر الاستعمار طيلة مئة و اثنتين و ثلاثين سنة وهذه المسرحية ليست مسرحية وثائقيـــة و لا تسجيلية، لأنها لم تكن تعتمد على وقائع و لا حوادث حقيقية محددة بموضوعاتها ، و لكنها جاءت على شكل فلاشات ضوئية لما مر من أحداث في هذه الفترة ، و هـــي ومضـــات إيحائية مجردة، توحي بالرمز للحدث لتعيد ذكراه، إشارة تنبـــه فكـــر المتفـــرج، و ذلـــك باستعمال طرق و وسائل خاصة مساعدة في الكتابة، فالنص لا يهتم بالشخصية أو البطل، بقدر ما يهتم بهذه الوسائل المقدمة للعرض، فمثلا في هذه المسرحية أسندت المهمة كلهـــا لشخصية الدرويش، الذي يقيم العرض و تحركه كيفما شاء ، عارضا الأفكار ، و شارحا و دافعا لها نحو التطور و التقدم ، و هو في الوقت نفسه يقوم بدور محايد لا يتحدث عـــن نفسه أو حالاته ، بل هو وسيلة مصورة ، و عارضة و لكن عن وعي و دراية ، و هـــو الذي يمثل الكاتب نفسه أو ضميره أو روحه ، إنه القوة الخفية التي أعطت الحياة للـــنص ومن الأناشيد الوطنية التي استعان بها الكاتب لتاريخ أهم الحوادث التاريخية التي عرفتهـــا الجزائر ومرت بها و منها مجازر 8 ماي 1945 م في كل من سطيف، قالمة، خراطة، فتقول المجموعة :

حيوا الشمال يا شباب ، حيوا الشمال الإفريقي.

حيوا الشمال ، قوموا للحزب الوطني يا شباب.

بالطيارات ، فرنسا بالطيارات ، في قالمة بالطيارات.

قتلوا الشبان و بنات.

حيوا الشمال ، ياشباب حيوا الشمال الإفريقي.

حيوا الشمال قوموا للحزب الوطني يا شباب.

على اسطايفيا يا حزني على اسطايفيا يا حزني.

على اسطايفيا ماتوا في حب الحرية.

يا شباب حيوا الشمال يا الشباب حيوا الشمال الإفريقي.

حيوا الشمال قوموا للحزب الوطني يا شباب [140].

كما جسد الكاتب عروبة الشعب الجزائري من خلال ما ردده الشيخ لتثبيت انتسابه وانتساب كل الجزائريين إلى هذا الوطن الذي أصبح محرما عليهم

فقال و الأبيات كما هو معروف لعبد الحميد بن باديس .

الطفل : مالك سيدي، مالك؟

الطفل : سيدي الشيخ : اشهد يا ولدي ، بلي ، هذه الأرض أرضك و أرض أجدادك و هذا الشط أنتاعك و منعوك منه ، و اليوم راهم يناسبوا فينا لليهود و للكلاب، قالوا لنا في ليكول :بلي جدودكم هم لقولوي.

الشيخ : كذبوا عليك يا ولدي كذبوا عليك ، أجدادك هم العرب ، و بلادك هي الجزائر . شعب الجزائر مسلم و إلى العروبة ينتسب [141]

و تنتهي المسرحية بنشيدي: من " جبالنا " و " قسما ".

و يعلوا فيها العلم الوطني .

و هكذا نجد الأغنية الشعبية أو الوطنية قد أدت وظيفتها في المسرح عند كاكي فجاءت إما:

1/ لانتقاد فكرة ما ، كما في قوله:" **الناس لاهية بكروشها و الجوع كاليها** ".

2/ أو لتأكيد فكرة ما ، كما جاء في مقطع الماء لما أراد سليمان القراب إبراز أهمية الماء و مشقة الحصول عليه و أنه من عين مقدسة هي عين سيدي العقبي : **ها الماء ها الماء ، ماء سيدي ربي، جايبوا، جايبوا، من عين سيدي العقبي .**

5-4/المعتقدات الشعبية :

المعتقد الشعبي :" ظاهرة اجتماعية تنتج عن تفاعل الأفراد في علاقاتهم الاجتماعية و تصوراتهم حول حياة الفرد و الوجود و قوى الطبيعة المخيفة و المسيطرة في تسيير الحياة الكونية "[142]. و المعتقد جزء من التراث الشعبي، و تشتمل المعتقدات كما يؤمن بها الشعب فيما يتعلق بالعالم الخارجي والعالم فوق الطبيعي، بها نستدل على شخصية الشعب و طبيعة تفكيره وهي لا تنتسب إلى مرحلة زمنية محددة و لا تحتاج إلى

---

[140]- ولد عبد الرحمان كاكي: مسرحية 132سنة(مصدر سابق)ص08.

[141]- المصدر السابق،ص06.

[142]- حسن علي لمخلف: توظيف التراث في المسرح،دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس، مرجع سابق، ص197.

تلقين أو تعليم، بل تتراكم مع الزمن في صدور أبناء المجتمع و المتعلمين أو الأميين ويعالجها كل حسب درجة وعيه و فهمه .

والمعتقدات الشعبية متشعبة و متعددة ، ومما يزيد في صعوبة تصنيفها أنها خبيئة في صدور الناس ، لا يستخدمها الفرد إلا إذا عرض له عارض .

و تعتبر من أهم جوانب الثقافة و التربية السلوكية التي يتقلدها الفرد داخل المجتمع ، ومنها تتشكل فلسفته للحياة و تصوره للعام الخارجي ،" و مهما يكن من الأمر فإنه من العسير الإحاطة بجميع معتقدات أي شعب نظرا لكونها خبيئة في صدور الناس فهي لا تلقن من الآخرين و لكنها تختمر في صدور أصحابها و تتشكل بصورة يلعب فيها الخيال الشعبي دوره ليعطيها طابعا خاصا" [143].

و من الموضوعات الأساسية للمعتقد الشعبي نجد :

1- الأولياء -2- السحر 3- الأحلام -4 – الروح -5- الكائنات فوق الطبيعية 6- الطب الشعبي 7- العفاريت و الشياطين و الجان .

[143]– محمود الجهوري: علم الفلكلور،دار المعارف المصرية1975،ص58.

- توظيف المعتقدات الشعبية في المسرح الحلقوي :

لم يترك "ولد عبد الرحمان كاكي" طريقة من طرائق التراث الشعبي إلا سلكها ،سعيا منه للتقرب للجمهور ودغدغة مشاعره،فتصادفنا الخرافات الشعبية والأولياء الصالحون والعفاريت والجان في مسرحياته، كلما اقتضت الحاجة إلى ذلك كما في مسرحياته "القراب والصالحين "كل واحد وحكمه" "بني كلبون "حيث تعالج هذه المسرحيات وقد سبق الإشارة إليها الاعتقاد بالأولياء والخرافات والإيمان بالجن ،حيث عمل" كاكي" على معالجة جانب الحق والقضاء العادل إلى درجة السخرية منه في البلاد ،إلى أن توصل الأمر إلى الاحتكام في مسألة إنسانية يشترك فيها كل من الجن والإنس كطرفي دفاع ،فعالج قضايا وشخصيات إنسانية نصفها بشر ونصفها حيوان "بني كلبون "، وقد عمل كاكي على تغيير الحكاية وتوظيف الخرافة كموضوع فحمل المسرحية في مضمونها تضحية الإنسان في سبيل الحق والعدالة في مجتمع يسوده قانون الغاب ،ذلك أن القاعدة هي القانون الظالم والرشوة المرتبطة بالفساد الأخلاقي، فرئيس القرية فاسد ومرتش وأما الاستثناء فهو العدل والعدالة وعدم الاعتراف بشهادة الطالب المتعلم،حيث تبدأ المسرحية باستهلال مطول يصف فيه المداح سلوك وصفات بني كلبون أما في مسرحية "كل واحد وحكمه" فعمل كاكي على تجنب الإيهام واندماج الممثل ،خاصة دور الجوهر ،فيحدث التقطيع بالغناء الجماعي وسخريته من التاجر جبور وبما أن الحكاية خرافية فقد قدمها بأسلوب ملحمي ،يصور فيه العجائب بصورة خيالية كإجابة أسئلة المداح عن مصير الجوهر، وتبرير فعل الانتحار المحرم دينيا ويطلب الافتراض أن الجوهر اختطفت من جن البحر وكأن المسرحية ستبدأ الآن فقط. فيظهر جبور مجددا ويتحدث عن اختطاف الجوهر من طرف الجن ويرسل نقوس للبحث عن رجل دين فقير له علاقة بعالم الجن ليجعل منه واسطة.

فيقول جبور" :ألا ألا الحاجة ما تفوتش، هاك شوف لي طالب فقير إيكون عفريت، راني حاب نشتكي" 1.

نقوس :لمن سيدي جبور، للجنون حتى هم يكون عندهم حكم وقانون وهذي خطفة".[144]

هكذا يقدم لنا كاكي.مستوى فهم جبور فهو متناقض تقيا في البداية ثم منافقا يلجأ للسحر والكفر، يبحث عن الإنصاف عند الجن ،ويصور لنا المحاكمة التي تحدث في العالم الآخر ويحول عملية الانتحار إلى عملية اختطاف من جن البحر، في هيئة الإنسان وبمظهر

---

[144]–مسرحية، كل واحد وحكمه،ص36.

سعدي حيث يساعدها في أعماق البحر،ويتحول رجل الدين مجبر إلى محـــام فـــي عـــالم الجن،ويتخذ "كاكي "من التغريب مبدأ لإبراز مفهوم العدل ،عبر عدالة جان البحر وجـــان السماء، حيث يقدم جبور شكواه لعدالة جان البحر.

فيقول مجبر:"السيد حس روحوا كللي انغدر كان رايح يتزوج وخطفو اله زوجته جنـــون البحر،دار اللي لازم، جاب الشمع،بخروا واستغفر، راه يقول بلي هذا الشـــيء ظلم،شـــر تعودوا عليه وأداها جن من جنون البحر"[145].

يصل المشهد للعدالة ويتضح أن الخاطف تمثل صفة سعدي وقام بواجبه في تحقيق العدالة، ولا يمكن التحقيق إلا بعدالة السماء،وتعود الجوهر جثة على شاطئ البحر.

وتنتهي الحكاية على لسان البخار كما في البداية.

البخار : أ يام من بعد الصيادة صابوا فريسة(جثة)الجوهرعلى الشط، سيدي الحاج فوت شي يمات ومات ،الحكاية اللي حكيناها ومثلناها صرات ،ضروك ما بقالنا غيـــر نكملـــوا بشيء حكمات"[146].

ونلتمس عودة كاكي إلى رمزية العصور الوسطى حيـــث كانـــت مســـرحيات الأســـرار والمعجزات،اتخذ منها التصوير الخيالي-الخرافي-على لسان الجن وســـيلة للبحـــث عـــن العدالة وعرض الصراع البشري مقابل الغريزة ،واستلهم من الموروث الشعبي كالخيـــال الذي يحول الحلم إلى واقع ويحطم كل القيود لتحقيق العدالة في مجتمع تسوده اللاعدالـــة وقانون الغاب.

لقد وظف"كاكي" "الأولياء الصالحين"في مسرحية القراب والصالحين نظرا لما يحمله هذا التوظيف من دلالات دينية وعقائدية"أعطى للأولياء حضورا أسطوريا فـــي التفكيـــر الجمعي الشعبي من خلال اتخاذ قبورهم وقبـــابهم مـــزارات للـــدعاء والتبـــرك بصـــالح الدعوات،حيث ساد الاعتقاد بأنهم يسمعون من يناديهم أو يناجيهم ويطلـــب مـــنهم تحقيـــق أمانيهم والتوسط لهم من الله بالشفاء من الأمراض أو رفع الجـــن والبلايـــا،أو بالصـــفح والغفران لعظائم الأفعال والذنوب"[147].

---

[145]– المصدر السابق ص37.

[146]– المصدر السابق ص46.

[147]– ادريس قرقوة: التراث في المسرح الجزائري، الأشـــكال والمضـــامين أطروحـــة الـــدكتوراه جامعـــة ســـيدي بلعباس2004ص378.

فكان توظيفه للأولياء الصالحين الثلاثة وهم:سيدي عبد القادر، وسيدي عبد الرحمان وسيدي بومدين، انطلاقا من أسطورة عودتهم إلى الحياة الدنيا، وطلبهم المبيت والاستضافة عند أهل قرية "بني دحان" لكن أهلها لم يضيفوهم أبدا، ما عدا حليمة الضريرة وهي فقيرة ومعدمة فأحسنت وفادتهم وذبحت لهم عنزتها الوحيدة وهي رأس مالها وعندئذ قرر الأولياء الصالحون رد الجميل لها بدعاء الله عز وجل فأعيد لها بصرها،واغتنت، وعاد ابن عمها الصافي الذي كان غائبا غيابا طويلا.

"سيدي عبد القادر:شوفي يا ولية في هذه الليلة وين الزمان قصد القرية واحنا ضياف ربي،كون نطلبوا ربي في ثلاثة، أنت الولية المؤمنة، واحنا الأولياء الصالحين.

سيدي عبد الرحمان:كون نطلبوا جميع ربي، والصافي يولي،ويولولك عينيك؟ويعطيك ربي الرزق،ماشي رزق الإيمان، رزق الدنيا من الكثير واشتا اتديري؟

حليمة:نأمل اندير الخير.

سيدي عبد الرحمان: اماله ياولية أيا بسم الله نرفدوا الفاتحة أنت حليمة العمية وأحنا الأولياء الصالحين.

سيدي بومدين: وأنا سيدي بومدين.

سيدي عبد القادر:وأنا سيدي عبد القادر الجيلالي.

سيدي عبد الرحمان:أيا سيدي عبد القادر الجيلالي، اطلب ورانا معاك انردوا عليك آمين"[148].

كان لتوظيف التراث الشعبي بصنوفه دور كبير في تصوير المجتمعات الشعبية وفي نقل سلبياتها ونقاط ضعفها، ومن ثم إسقاطها على قضايا عامة، أراد الكاتب التعبير عنها، فصور وقائع التراث الشعبي ممثلة في ما أخذه عن ألف ليلة وليلة،وأحلام الطبقات الفقيرة، وتسلط الطبقة الغنية وظلمها للفقراء، وعبرت الأمثال عن النقد اللاذع لهذا المجتمع أو عن تأكيد رؤى جديدة يراها الكاتب، كما عمقت الأغنية الشعبية الإحساس بالمجتمع وما يعانيه، أما المعتقدات الشعبية فمن خلال توظيفها استطاع كاكي أن يعبر عن عدم قدرة الطبقات الفقيرة والمسحوقة مواجهة مشكلاتها وتخفيف معاناتها بطرائق موضوعية وعلمية، فلجأت إلى عالم المعتقدات الشعبية الغيبية تنتظر أبطالها من الأولياء الصالحين أو من الجن ليساعدوها على تخطي تلك المحن والأزمات.

---

[148]– ولد عبد الرحمن كاكي: مسرحية القراب والصالحين(مصدر سابق)ص44.

لقد استعان" ولد عبد الرحمان كاكي "في مسرحياته بالتراث الشعبي الذي قربه من عواطف الطبقات الواسعة وأحاسيسها،وأدت مواده المتشبعة أدوارا درامية ساعدت في تقريب المضمون من تفكير المتفرج ودفع حركة المسرحية والتنبؤ بحوادثها اللاحقة.

الفصل الثالث

تجربة ولد عبد الرحمان كاكي

في المسرح الحلقوي.

1- مفهوم الحلقة.

2- الأصل الديني للحلقة.

3- التصور الجديد للحلقة.

4- الوظيفة الاجتماعية للحلقة.

5- تجربة ولد عبد الرحمان كاكي في مسرح الحلقة .

6- تعامل ولد عبد الرحمان كاكي مع المادة التراثية.

7- المصادر التي أخذ منها ولد عبد الرحمان كاكي.

8- دور ولد عبدا لرحمان كاكي في تأصيل المسرح الحلقوي الجزائري.

1-مفهوم الحلقة :

الحلقة بمعناها الشكلي هي مكان للعرض يجتمع حوله أبناء الشعب في مناسباتهم السعيدة ولياليهم المقمرة، وغالبا ما تكون الساحة الشعبية التي توجد في كل قرية أو ريف،وفي هذه الساحة تكون الحلقة المستديرة مفروشة دائرتها بالحصر وفي جانب الدائرة تستقر الفرقة وأدواتها الموسيقية التقليدية ومعداتها الشخصية.

وتعد الحلقة شكلا من الأشكال التعبيرية الشعبية التي عرفتها المجتمعات العربية في مراحل تطورها وهي شكل فرجوي شعبي قديم يتوفر على عناصر المسرحية المختلفة منها الغناء والرقص والحركة والمؤثرات الصوتية الأخرى وهي أقدم الفنون الفرجوية بحيث لازالت راسخة في وجدان جمهور المغرب العربي بفضائها اللعبوي الذي يؤسسه الحلايقي وفق أسلوب عمله من حيث القص وتشخيص السير الشعبية وتقطيعها إلى مراحل وحقب بكلمات وحركات تجعله يعيش من ذاته بطريقة يختلط فيها العجائبي بالواقعي بحيث يظل مفتوحا عبر شكله الدائري وفرجاته القائمة على السرد والموسيقى.

وانطلاقا مما سبق يمكن القول أن الحلقة فن قديم يمتاز بالبساطة وشكله الدائري وهو ينشد التأثير في أعماق الإنسان بواسطة المتعة والانفعال فهي لعبة وتسلية اجتماعية توارثتها الأجيال التي أعجبت بها لكونها ارتبطت بروح الشعب مجسمة لشخصية الجماعات القبلية فهي من خلال هذا المنظور:" إحدى تعابير التراث الشفوي البدائي لفن ما قبل المسرح ،وذلك لأنها لقاء عام يتشكل من أجساد بشرية يقف بداخلها الراوي وفي هذا اللقاء يختلط السرد بالتشخيص والتمثيل بالتقليد والجد بالهزل والواقع بالسحر، فهذه الحلقة لها مركز هو الرواية، الملحمة ،الأسطورة والخرافة ".[149]

وبناء على ذلك يكاد يتفق جل الباحثين والدارسين على تعريف جامع مانع لمفهوم الحلقة فهي في نظرهم عبارة عن تجمع من الناس في شكل دائري يتوسطها فرد أو أفراد مختصون في الغناء الممزوج ببعض الحكايات والنكت تقدم للمتحلقين .

وقد ورد في لسان العرب أن الحلقة " بسكون اللام كل شيء استدار كحلقة الحديد والفضة والذهب وكذلك هو في الناس أي الجماعة من الناس مستديرون كحلقة الباب، ويقول ابن الأعرابي : هم كالحلقة (هنا بفتح اللام) لا يدري أيها طرفها يضرب مثلا للقوم إذا كانوا مجتمعين مؤتلفين، كلمتهم وأيديهم واحدة لا يطمع عدوهم ولا ينال منهم "[150].

---

[149]- بوعلام مباركي: محاضرة ألقاها في جامعة المسيلة أثناء فعاليات الأيام المسرحية يومي 13-14 أفريل 2008 .

[150] - لسان العرب ، مص ،س ،ص 61-62

وتمتاز الحلقة كذلك بالإيماءة والألعاب البهلوانية عن طريق تشخيص الراوي أو المداح لبعض الأدوار الهزلية بين الحين والآخر التي تتخذ طابعا فرجويا " وموضوع الحلقة يحتوي على رصيد كبير من"الحكايات والأساطير العجيبة ،التي تجلب المارة إليها ،يغلب عليه طابع الارتجال في الأداء والحوار الذي يؤدي إلى عدم تمكن الممثل من إدراج الحوار بتسلسل منطقي يصوغ الضحك والمأساة والموسيقى والرقص وغير ذلك " [151]

2-الأصل الديني للحلقة :

يعتبر شكل الحلقة في أنماطه النهائية في الجزائر إمدادا لمظهر لحلقات الذكر التي كانت تقوم بها الزوايا والاتجاهات الصوفية حيث أخذت البناء الصوري الكامل لتكوينها وحققت من الأوقات وظيفتها الدينية المسندة إليها.

- حلقة الذكر الدينية :

يجلس الشيخ والمريد (الذي يمثل الفرد المشاهد في الحلقة المسرحية) في حلقة مثلا صفين كل واحد منهم على ركبتيه ،ويبسط كفيه ويضعهما فوق ركبتيه ويبدأ الشيخ أو المتقدم بقول " لاإله إلا الله"ثم يتبعه الذاكرون بصوت واحد ولهجة واحدة يرددونها مرات هم والشيخ معا ثم يقول الشيخ "الله الله "ويردد اسم الجلالة بالمد قليلا وبالنغمة التي بها قول لا إله إلا الله بعد أن ينهض واقفا ويتبعه الذاكرون ويأخذ كل واحد منهم بيد الآخر ويجعل باطن كفه بباطن كف من بجانبه مع تشبيك الأصابع بينما يتوسط الشيخ تلك الدائرة ويمشي باتزان منتقلا من مكان إلى مكان آخر والذاكرون يتبعون حركاته ولهجته في الذكر ثم ينتقل بهم من لهجة إلى لهجة ،وطبقة إلى طبقة، حيث أن الأذكار طبقات متعددة بارتفاع الصوت وانخفاضه ،ويقف المشاهدون في حلقة الذكر مع الذاكرين فإذا أكثر عدد المريدين (المشاهدين) دخل المنشدون وسط الحلقة في صفين متقابلين - خمسة أو أربعة يقابلهم مثلهم – فإذا ازداد عدد المشاهدين دخل سابقوهم وسط الحلقة مؤلفين بذلك مع المنشدين حلقة ثانية داخل الأولى ،هذا وعلى الشيخ والمنشدين أن ينقلوا الذاكرين من لهجة إلى لهجة ومن طبقة إلى طبقة في الصوت ،دون انقطاع الذكر ،وعند الإنهاء بينما يكون الشيخ أو المقدم في وسط الحلقة يمشي ويدور مسرعا باللهجة والجميع يذكرون معه بتلك السرعة وبصوت عال إذ به يقف ويرفع يده اليمنى إلى فوق رأسه أمام وجهه ، ويشير بسبابة يده كمن يتشهد ويقول محمد رسول الله "صلى الله عليه وسلم " ومعنى هذا

---

[151] – محمد خراف : نشأة المسرح المغربي وإسهامات الطيب ألصديقي ، مجلة الأقلام ،ع06 ص5

ختام حلقة الذكر ، وهناك يجلس الذاكرون في حلقة واحدة ويجلس الشيخ معهم كواحد منهم لا في الوسط ، لكنه يتصدر المجلس ، وعندما يقرأ أحدهم ما تيسر من الذكر الحكيم وفاتحة الكتاب ، وهكذا تختم حلقة الذكر المسماة " بالحضرة " .

ومما يلاحظ بوضوح في هذا النوع من "الحلقة " هو التصاعد في الإنشاد والإيقاع والحركة ، والنمو العام للمشهد باتجاه ذروته في الظاهر والباطن ، في نفوس الشيوخ والمريدين والجمهور المتتبع لها .

وفي هذا التصاعد النفسي تتصاعد درجة الانفعال والتطهير في الوقت نفسه ،" حتى ليعود الإنسان مؤديا كان أم مشاهدا ، إلى حالة تجعله أكثر قدرة على استيعاب الحياة وتحمل مشقاتها والتلذذ بها، لأنه في ذلك اليقين والوجد يشعر أن للحياة معنى ، وأن هناك من يساعده ، على أن يقضم قطعة أخرى من قطع الحياة التي له "[152] .

كما أنه يعود في سلوكه مع الغير أكثر مودة وصفاء وأملا تزكوا فيه القيم الروحية وتتجلى في سلوكه العام " ولو لم تكن سوى هذه فقط من نتائج الطقس التعبدي الديني متحققة لكفي به طقسا تعبديا . في إطار فني يؤدي وظيفته الفن الاجتماعية والروحية والنفسية على أفضل وجه ، ويغير الفرد من الداخل ، كما يغير الجماعة تغييرا ايجابيا مفيدا في الحياة"[153] .

وتتقسم الحلقة الدينية إلى مراتب يلتزم بها أفرادها لا يتجاوزونها إلى بأمر ، ولا نالها المريد إلا بعد تجربة طويلة ، هذه المراتب هي :

1- الشيخ الأول : وهو الرئيس الأول الذي يعطي العهد لمن يريد الدخول في هذه الحلقات والنظر في شؤونها .

2- شيخ الحزب : يولى من طرف الشيخ الأول ووظيفته رئاسة الحلقة والأذكار التي تكون في المواسم والجمعة والاحتفالات .

3- شيخ الحضرة: وهو الذي يرتب حلقة الحضرة ، ويفتح ويختم بالحاضرين ذكر الله، ويطول ويقصر ويخفف وينشد أثناء الذكر ، أو بإذن بذلك للمكلف بالإنشاد .

4-شيخ العمل أو الشاوش : ويكون غالبا عازفا بالطبوع والنعم وأسماؤها وهو الذي يختار من المريد من فيه أهلية للعمل فيضعه في مكان يختص به في الحلقة .

تطور حلقات الذكر :

---

[152] – علي عقلة عرسان: الظواهر المسرحية عند العرب ، مطبعة الكتاب العربي دمشق 1981،ص 180- 181.

[153] – المرجع السابق نفسه، ص 180- 181.

تعتبر حلقات الذكر الدينية في الجزائر امتدادا طبيعيا للمجالس الدينية التي كانت تقام في عهد الرسول صلى الله عليه وسلم والخلفاء الراشدين ،وغير أنها بعد فترة من الزمن بدأت تتعرى من ثوبها الديني لتدخل العوالم الدنيوية ، بتعدد وظائفها التي تجاوزت الوظيفة الدينية البحتة ، إلى وظائف اجتماعية أخرى كالتسلية والترفيه أو المعرفة أو التثقيف.

لقد خرجت حلقات الذكر من انطوائها الانعزالي ، إلى المحيط الاجتماعي الأكثر اتساعا، فلم يعد مكانها الزوايا أو سفوح الجبال، وإنما دخلت في اتصال مباشر مع أصناف الحياة الاجتماعية الشعبية للمجتمع الجزائري، فأصبحت تقام في الساحات العامة والشوارع المفتوحة، والأسواق الشعبية ، وهذا ما أعطى لمضمنيها ،أنساق مختلفة ، خاصة وأنها لم تعد تتخذ من المواقع الدينية أسسا لها ،وإنما صارت متاعب الحياة ،ومشاكل الناس هاجسا مسيطرا على فضائها ،ومهما يكن من أمر فإن الحلقة الدينية ومن خلال التطورات التي واكبتها لم تنقلب صورها وحواشيها الشكلية ، كما يحدث ذلك في طبقة المواضيع المعالجة وإنما استطاعت أن تحافظ على نمطها الشكلي إلى حد بعيد حيث نجد :

- خاصية الفضاء المغلق الانعزالي ،والتي تعبر في شكلها الدائري عن مفهوم خصوصية الحيز المكاني
- خاصية الاشتراك الجماعي في الأداء والاتصال المباشر من الطرفين الذين يحققان السمع والفرجة
- الاستمرارية في وجود الوظائف التي كانت تتقلد بها الحلقة ، من شيخ الحضرى إلى شيخ العمل أو الشاوش حيث أصبح شيخ الحضرة أو ما يسمى بالقوال ، الواجهة القولية لمضمون الحلقة أما شيخ العمل "الشاوش" فقد أخذ وظيفة فنية تكاد تقابل وظيفة المخرج – جواز– حيث يختار الأشخاص للأعمال بعد أن يشرف على العمل كله بتحديد وظيفة وعمل ومكان جلوس ونوعية مشاركة كل عنصر فيها كما يتحكم مع القوال في الإيقاع العام للحلقة .

أما من حيث البنية الفنية المتنامية فقد حافظ هذا النوع من المجالس على تدرجه المركب ، الذي تسهم فيه عناصر التكوين ومقوماته جميعا ويلعب فيه المثير الخارجي من إيقاع ونغمة وكلمة دورا رئيسيا في تحقيق نجاحه لأن عدم قيام تجاوب جدلي بين المشاهدين والمشاركين من جهة وبين تلك المثيرات الخارجية من جهة أخرى يجعل النتائج سلبية فالإنسان هنا واستعداده ورغبته بل حتى المحيط الذي هو فيه والجمهور

وجميع عناصر تقديم العرض الفني أو الاشتغال بالسمع أو الفرجة كل هذا يشكل النسيج الحي والبنية الناجحة والأداء المثمر للحلقات التي تقام سواء في الزوايا أو في الأسواق والتجمعات الشعبية.

وجدير بالذكر هنا الإشارة إلى حتمية التطور التاريخي لمثل ما حدث في المسرح الأوربي حيث نجد أن هذا الفن قد ترعرع في أحضان الكنيسة التي كانت ذات مواصفات معمارية خاصة كطريقة الجلوس لتأدية الطقوس الدينية وكذا طريقة ومكان أداء القساوسة لمهامهم الدينية لقد أنجبت جملة هذه المواصفات في أوربا إبان قرونها الوسطى ، الشكل المسرحي الحديث حيث أننا نجد شكل عمارة المسرح لم يختلف كثيرا لا في ظاهره الخارجي ولا في ترتيباته الداخلية " فالخشبة المسرحية هي وجه من أوجه الصورة التي يؤديها القس في الكنيسة على اعتبار القيادة في الطقوس الدينية التي تؤدى ، أما الجمهور فيجمعه الشكل المستطيل أو المربع الصفي للكراسي ومقاعد الجلوس والتي وضعت في تسلسل جنبا إلى جنب غير أن الصورة اختلفت في المجتمعات العربية عموما والمجتمع الشعبي الجزائري خصوصا فنجد الفرد المشاهد يميل بطبيعته إلى الشكل الدائري والجلوس المباشر على الأرض كسلوك اجتماعي ولدته تقاليده وثقافته التي تميزه عن غيره .

ومن هذا المنطق أساسا يمكننا الكشف عن الفوارق الكبيرة في الأشكال المسرحية التي تولدها ثقافة عن غيرها وهذا ما دفع بالمسرحي الجزائري حيث يقول: ((إننا في حاجة ماسة إلى هندسة معمارية مسرحية خاصة بمسرحنا وفقط ،وهذا للاختلافات الكثيرة في طرق الأداء وحيثيات استيعاب المجتمع الشعبي لمعاني المكان))[154].

3/ التصور الجديد للحلقة:

لقد تميز أسلوب الحلقة بعد أن خرج عن إطاره الديني في الزوايا ودور المتصوفين بميزات فنية جديدة أكسبته إياها المتطلبات الشعبية الحديثة آنذاك ، وهذا بالانتقال مباشرة إلى من الشكل المنمط إلى فضاء فسيح تتنوع فيه الموضوعات ، وتتعدد أشكال التعبير عنها خاصة في تقلدها الأسلوب القصصي المؤدى ارتجالا حيث أنها لم تعد مجالسا من مجالس الذكر الديني ،إنما خلفته في ذلك القصة الشعبية بعوالمها الصورية والإعتقادية الخارقة فأصبحت تجمعا جديدا للناس لا يتوسطه شيخ زاوية أو علامة ديني بل ممثل أو

---

[154] – أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره ، (مرجع سابق) ص169.

ممثلان يختصان بالقصص والغناء الممزوج ببعض الحكايات والنكت وأصبحت لا تقدم للمريدين المتصوفة ، بل لجمهور شعبي عريض قوامه الطبقات الشعبية على مختلف أنواعها بغية تحقيق هدف لا يتمحور حول تطهير نفسي لأصل ديني بقدر ما يهدف إلى فرجة شعبية نتاجها التسلية والترفيه وعليه فإن مسرح الحلقة هو فرجة شعبية تتميز بهندستها الدائرية وتتوفر على عناصر أساسية هي : قصة تروى لها بداية ووسط ونهاية تتخللها نقاطع غنائية بآلات موسيقية تقليدية يحكمها المنطق الحواري بين المؤدي والمتفرجين وتهدف إما إلى التنكيت والتسلية وهذا جوهر أصلها الجديد أو إلى المعرفة والتثقيف.

وإن من أهم خصائص الحلقة اعتمادها على شخصين هما "القوال والمداح " والذين يمثلان الامتداد الصوري لشخصيتي "شيخ الحضرة ومنشد الحضرة " حيث توظف فيها النغمة الشعبية الأصلية بالآلات الموسيقية التقليدية كالرباب والدف والبندير والقصبة والكلمات المؤثرة الموحية كالموشحات والشعر الملحون .

إذن يتشكل فضاء الحلقة في الساحات العامة والأسواق الشعبية وذلك لانفتاحه على كل الشرائح الاجتماعية بمختلف مستوياتها الثقافية بحيث نجد عبد القادر علولة يعرف الحلقة وفضائها قائلا : ((في كل يوم من أيام الأسبوع تقوم في بلادنا سوق أسبوعية أين يلتقي نفر وجموع الناس لقضاء حوائجهم في هذه الأسواق وكانت تقام حلقات على شكل دائري تروي فيها قصص الأبطال وسيرهم وما تركه هؤلاء من أمور عظيمة فكان لهذه الحكايات صدى عميق وأهمية بالغة لدى الجماهير فهي عالم يرتكز على الذاكرة الشعبية وخيال الإبداع في القول والعقل والحركة يعتمد على الفرجة والمتعة تخلط فيه الحقيقة بالخيال والجد والهزل)).[155]

يتضح لنا من خلال هذا التعريف أن الحلقة عالم يلتقي فيه الناس بماضيهم وتقاليدهم ، فهي تشكل ظاهرة ثقافية لها امتداد في عمق التراث الشعبي ، لهذا لجأ علولة "كاكى " إلى توظيف الحلقة لتجربة مسرحية ، بهدف التوصل إلى فن مسرحي جزائري أصيل، باستلهام جماليات هذا الشكل التراثي الحلقوي ومعالجة لأوضاع الحياة اليومية عبر هذا الشكل الفني الذي يعتمد على السمع أكثر من المشاهدة البصرية وذلك لطبيعة الثقافة الشعبية الشفوية .

---

[155] – عبد القادر علولة : مسرحيات: الأقوال ، الأجواد ، اللثام ، موفم للنشر 1997 ص 15

ونتيجة لهذا يصعب التأريخ لظاهرة الحلقة لأنها ذات أصل شفوي توارثت عبر الأجيال وتكاد تنعدم أصولها المكتوبة ، غير أنها لا تزال مستمرة إلى يومنا هذا ، فاستطاعت أن تحافظ على وجودها رغم التغيرات التي حدثت في المجتمع العربي ، وهذا ما يؤكد نجاح ممارستها أي الحلقة في الحفاظ على جمهورها واندماجها في مختلف الأوساط الاجتماعية ، وبهذا أصبحت الحلقة لسان الشعب ، انحصرت مهمتها في التثقيف وإعطاء الدروس والعبر فانتشرت في الأسواق .

((وفي ظل هذا التطور أصبحت ظاهرة الحلقة شكلا من الأشكال التعبيرية المسرحية الما قبلية بطابعها الديني والشعائري الذي ساد المجتمعات التقليدية المحافظة فتحولت من ممارسات تعبدية إلى فرجة شعبية لها أسسها ومقوماتها الفنية والجمالية التي تقوم على العفوية والانفعال المباشر في الاتصال والمشاركة مع الملتقى ، وبتأثيرها الشامل والقوي على هذا الملتقى بمختلف مستوياته التعليمية والثقافية))[156].

4- الوظيفة الاجتماعية للحلقة:

تتحدد وظيفة الحلقة الاجتماعية في عملها من أجل إيصال رسالة خاصة لملتقى ،ليعيَ ذاته ويتحمل نصيبه من المسؤولية ، فهي تهدف إلى تطهير المجتمع من الرذائل للمحافظة على سلامته وتماسكه وفق عاداته وتقاليده وهي تسعى كذلك للحث على القيم الإنسانية المتوارثة ، وإصلاح ما فسد منها ، لتحقيق أهداف أخلاقية من خلال إدخال بعض العناصر الشفوية القيمة والعادات والتقاليد التي تبرز المجتمع في أحسن وأعرف صورة .

كما تعد الحلقة وسيلة انتقاديه لبعض المظاهر الاجتماعية من خلال ميلها إلى أساليب السخرية والتهكم من بعض التصرفات والسلوكيات التي لا تتماشى مع الخط الاجتماعي العام ((فهي تعمل على ترسيخ القيم الاجتماعية وتوثيق العلاقات بين مختلف القبائل والقرى المختلفة من خلال دعوتها إلى نشر السلم والأمن بينها)).[157]

---

[156] – بوشيبة عبد القادر : الظواهر اللأرسطية في المسرح العربي المعاصر ، (1964-1989) ص 307.

[157] – بوشيبة عبد القادر : الظواهر اللأرسطية في المسرح العربي المعاصر ، مرجع سابق ، ص 180.

وقد أدت الحلقة دورا بارزا في المحافظة على مقومات المجتمع من الطمس والزوال ، وذلك بالتأكيد على وظيفتها الاجتماعية من خلال استخدامها للحكم والأمثال ، والنكت الشعبية المصحوبة بالأشعار والألحان ، فعدَت أداة تعبيرية عن الرأي العام في نقدها لمختلف الظواهر الاجتماعية ، ولهذا نجدها اهتمت بالجانب التربوي للمجتمع والدعوة إلى الأخلاق الفاضلة في خطاب أدبي شعبي بسيط ، فغالبا ما كانت تنتهي عروضها بحكمة بالغة مستوحاة من الواقع الاجتماعي المعيش .

((ومن هنا أصبح للحلقة مفهوم خاص في الذاكرة الجماعية فعدت رمزا للتواصل والاتصال بين مختلف الشرائح الاجتماعية، من حيث مميزاتها وطقوسها وشخوصها وجمهورها وأسلوبها الخاص في التعبير وطريقتها في التأثير على الملتقى بواسطة التلوينات الصوتية عند الحلايقي وأناشيده الشعرية وحركاته البهلوانية ، فحافظت على عروض الحلقة كشكل تعبيري على الخصوصية الثقافية لأي مجتمع من المجتمعات))[158].

أما من ناحية البعد الشعبي ((تعتبر الحلقة فرجة شعبية ارتبطت بالاحتفال الشعبي وبالأسواق الشعبية الممزوجة بالغرابة في سبك أحداثها ، فنجد القوال يتوسط الحلقة ويقوم بسرد حكايات عن شخصيات من صنع خياله ، وقدرة إبداعه الذي يتجاوز الواقع من خلال الهالة والتضخيم التي يضيفها إلى الجمهور أثناء سرد الحكايات والأساطير العجيبة، ووصفه للشخصيات الخيالية)).[159]

وفي هذا الإطار ترسخت الحلقة كشكل تعبيري في الذاكرة الشعبية ، فاتسمت بطابع التنوع والتعدد من خلال المزج بين عالمي الخرافة والواقع مزجا عجيبا ، وإن ظل فيها عالم الخرافة هو الجزء المسيطر على جو الحلقة والنبع المميز لها ، وهذا لا يعني كذلك أن الحلقة ابتعدت عن معالجة هموم الطبقات الشعبية .

أما البعد الاجتماعي للحلقة فقد ارتبط بالذاكرة للمجتمعات البشرية في التعبير عن حاجاتها المجتمعية في الأفراح والأحزان والمواسم والأعياد ، وذلك بتأكيدها على الهوية الثقافية وروح الانسجام ، ورفض الانسلاخ عن هذه المجتمعات كيفما كانت تركيبتها البشرية وبنيتها الاجتماعية والثقافية والسياسية والاقتصادية .

---

[158] – مباركي بوعلام: محاضرة بعنوان : مظاهر التجريب المسرحي الحلقوي في الجزائر .

[159] – محمد خراف: نشأة المسرح المغربي وإسهامات الطيب الصديقي ، مرجع سابق ص 180.

((ولقد اتفقت جل الدراسات الحديثة على اعتبار الحلقة ظاهرة مغاربية تحمل في طياتها موروثا شعبيا ، إذا كانت العروض في شكل الحلقة تعرض في الهواء الطلق و يوم السوق، حيث يجلس المتفرجون على الأرض في شكل دائرة قطرها بين خمسة إلى اثني عشر مترا ، داخل الدائرة الصوتية الأخرى التي تضفي على الحلقة جوا من البهجة والمتعة والانبهار وتخلق نوعا من الاستمرار والتواصل بينها وبين الجمهور))[160].

ومن هنا تمسرحت الحلقة كفرجة شعبية من خلال خلقها في المتلقى نوعا من التأثر والتأثير، عن طريق الجو السحري الذي يسيطر عليها ، بحيث يصبح فيها المتفرج متشوقا لإنهاء الحكاية، بواسطة الاتصال الوجداني مع العرض الحلقوي .

((فهي تعيد إنتاج إرساليات الواقع الحياتي وفق مستجدات الفن ، ويمكن القول بأن الحلقة هي الشكل الجنيني للمسرح العربي ، بحيث بقيت محافظة على شكلها ولم تتطور إلى ممارسة مسرحية لها أصولها وقواعدها الفنية ، وهذا راجع في نظر بعض الباحثين المسرحيين إلى عدم تبلور الفكر الفلسفي الدرامي ، واهتمام الفلاسفة المسلمين بدراسة الفلسفة من وجهة إعتقادية وإهمالهم الجانب الما ورائي للواقع))[161].

- تجربة" ولد عبد الرحمان كاكي" في مسرح الحلقة :

لقد ساهمت مسرحة الحلقة في التعبير عن شتى القضايا الاجتماعية والسياسية ، وذلك لسهولة تمريرها للخطابات السياسية والأيديولوجية للجماهير الشعبية ، كما ساعد تمسرح الشكل الحلقوي على مد جسور التواصل مع المتلقى من خلال جمالية شكلها الدائري الذي يتلاءم مع الخلفية الشعبية لهذا الملتقى .

وهكذا بدأ ينتظم مفهوم مسرح الحلقة في الفضاءات المسرحية الجزائرية ضمن رؤية جديدة ، تستلهم التراث الشعبي وتحيل على أهم خصائصه ، وإذا أردنا تبلور مسرح الحلقة في الجزائر نجده قد نشأ كطرح مغاير للمسرح الكلاسيكي الأوروبي مع بداية الاهتمام بالمسرح الدارج في العشرينات والثلاثينات من القرن الماضي مع تاريخ نشأة المسرح الجزائري على يد علا لوفي مسرحية "جحا" 1926 التي عرضت بلغة عامية تفهمها كل الشرائح الشعبية ، فهذا النوع المسرحي الشعبي جدير بالاهتمام والدراسة الجزائرية المنتمية إلى تراثها الشعبي المحلي.

---

[160] – السلاوي محمد أديب: إطلالة على التراث المسرحي للمغرب ، مجلة الأقلام ، ع4 ، 1979 ص 14 .

[161] – السلاوي محمد أديب: إطلالة على التراث المسرحي للمغرب ، مجلة الأقلام ، ع4 ، 1979 ص 14 .

ولقد تطورت محاولة التأسيس والتأصيل لمسرح جزائري والتي حاول من خلالها مجموعة من المسرحين الجزائريين المحترفين منهم و الهواة اقتحام مجال التجريب عن طريق العودة إلى تطوير وتطويع الأشكال التراثية الفرجوية الما قبل مسرحية ، و جعلها قوالب مسرحية لمضامين عصرية ولقد أصبحت الحلقة شكلا تجريبيا استطاع من خلاله هؤلاء الكتاب المسرحيين الرجوع بالكتابة المسرحية الجزائرية إلى منابعها الصافية بفضل عصرنة القوال و المدح ، للتعبير عن القضايا السياسية و الاجتماعية الراهنة .

ومن أبرز هؤلاء الكتاب المسرحيين الذين كان لهم فضل السبق في مجال المسرح الحلقوي نجد "ولد عبد الرحمان كاكي" الذي عمل على رصد الظواهر الاجتماعية التي عرفتها البلاد خلال مراحل مختلفة من الثورة التحريرية ، إلى جانب إبراز بعض الظواهر الاجتماعية السلبية ، قصد تجسيدها دراميا و العمل على مزج هذه الظواهر بالتراث و الأسطورة.

كما شكلت القضايا التاريخية مكانة هامة في مسرحه خاصة في مسرحية "132 سنة" ومسرحية "إفريقيا قبل واحد" حيث عالج قضايا الاستغلال ومراحل الثورة التحريرية وكذا الوحدة الإفريقية إلى جانب مسرحية "الشبكة" التي ألفها عام 1957 "السيف"و "الكوخ" عام 1958 "ديوان القراقوز" عام 1960 ، وتصب معظمها في الميدان الثوري دعما للثورة التحريرية ، وتعريفا بها وبالقضية الجزائرية وعدالتها ، كما أولى الكاتب اهتماما للمشاكل الاجتماعية بواقعيتها إلى جانب تحجر العقليات خاصة فيما يتعلق بالعادات و التقاليد البالية وهذا ما جسده في مسرحية "كل واحد وحكمه" فرغم البعد الاجتماعي للمسرحية بطابعها الخرافي ،فقد تمكن من تجسيد تلك القيم البالية بطريقة فنية درامية، فأبرز السيطرة التي تفرض على المرأة وعدم السماح لها بإبداء الرأي، وقد استوحى "ولد عبد الرحمان كاكي" هذه المواضيع من واقعه اليومي ومزجها بالموروث الشعبي ، إلى جانب مطالعته الدائمة ، قصد البحث عن شكل مسرحي يتلاءم وطبيعة المجتمع الجزائري، ومسايرة للتطور الثقافي خاصة في مرحلة البناء و التشييد .

وفي الوقت الذي عرف فيه المسرح الجزائري أزمة النصوص المسرحية ،لجأ عدة كتاب إلى التأليف الجماعي ، وكذا الترجمة و الاقتباس ، والذي انعكس سلبا على عملية الإبداع الفردي ، وكانت الترجمة نوعا من الجزأرة ، بحيث لا يبقى من المسرحية إلا هيكلها أو عقدتها الأساسية كما في مسرحية "ديوان القراقوز" .

أما في المرحلة الثانية من مراحل الإبداع الفني عند "كاكي" نجده قد تجنب تماما الاقتباس وتفرغ للإبداع ، فأبدع نحو عشر مسرحيات ابتداء من عام 1962 إلى غاية 1968 ولولا الحادث الخطير الذي تعرض له وتسبب في انقطاعه عن العمل المسرحي وكذا نوبات الصرع التي كان يتعرض لها باستمرار ولفترات طويلة ، والتي ولدت لديه قهرا نفسيا ، لكان إبداعه المسرحي لا يعد ولا يحصى . ومع ذلك فقد كانت محاولاته للعودة إلى الفن المسرحي بارزة، ففي عام 1972، قدم "ولد عبد الرحمان كاكي" مسرحية "بني كلبون" والتي بدأ تأليفها عام 1968 ، وقد توجت هذه المرحلة المتأزمة بتأليف وعرض مسرحية "ديوان الملاح" عام 1975 .

لقد عمل "كاكي" بحسه الجمالي، وبلغته المحلية المتداولة لدى عامة الناس ، والتي يوليها عناية فائقة بإعطائها بعدها الجمالي و الإيقاعي فهي لغة موحية وشاعرية بتحليلها لمواقف إنسانية وردود أفعالها. وقد ضمن مسرحه بمضامين مستلهمة من التراث الشعبي في قالب مسرحي جديد، من خلال إدخال تقنيات فنية جديدة ، تجعل العرض المسرحي وسيلة لنقل الأفكار عبر وعي الجماهير

ومن خلال تجربة "عبد الرحمان كاكي" الفنية نجد أن الاجتهاد هو الإبداع وهو العبقرية، ولا يمكن لأية أمة الاحتفاظ بفنونها وتراثها إلا بتحديد معالم تراثها وتحديثها، ومحاولة إعطاء كل لون ثقافي لونا آخر مغايرا، لكونه سمة التطور والتجديد .

وقد كانت رغبة "ولد عبد الرحمان كاكي" في محاولة الاستفادة أكثر من تجربة الأداء التمثيلي عند المداح ، وفضاء العرض المسرحي الشعبي في الحلقة، فمسرحه أقرب إلى لغة المداح في الحلقة الشعبية، كما أن الكلمات تكتسي طابعا شفهيا في قالب شعري وبأسلوب ملحمي ، ذي طابع خرافي، يتسم بالبعد الإنساني في محاولة لتمجيد البطولة الشعبية في كفاحها ضد المستعمر والمحافظة على تقاليدها وأبطالها الشعبيين، والمضامين الإنسانية هي رمز العودة إلى الأصل التقليدي.

إن نشأة "ولد عبد الرحمان كاكي" في الحي الشعبي هو الذي جعل للثقافة الشعبية مكانة هامة في مسرحه ، وذلك راجع إلى رصيده الفكري و الثقافي الذي استلهمه من حي "تاجديت" الشعبي الذي ازدهرت فيه الفنون الشعبية الشفوية ، ويعتبر الشعر الملحون وقصص المداحين والقوالين الوسيلة الوحيدة للتسلية والتعليم ، والأكثر ملائمة للواقع في المدن و الأرياف ، فاتخذه "كاكي" كعامل جمالي ، إذ تفرع للأدب الشفهي يدرسه بتمعن رغم محاربة السلطات الفرنسية له عام 1955 ، وعمل على حفظ الشعر الملحون

وحكايات المداحين و القوالين ، وهما أكثر العناصر الشعبية البارزة في أعماله، إلى جانب وعيه بهموم مجتمعه خاصة تدهور الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والسياسية.وقد استمد "ولد عبد الرحمان كاكي" مضامين مسرحياته من التراث الشعبي و الحكايات و الخرافات ، ليشكل في الأخير لوحات تاريخية مثل مسرحية "شعب الظلمة" و" 132 سنة" "وبني كليون"[162]، وتتسم بالبعد الإنساني لتصبح فيما بعد نشيدا شعبيا قصد تمجيد البطولة الشعبية .

كما اعتمد على التراث الشعبي خاصة المداح في الحلقة ، وهو فضاء العرض التمثيلي الشعبي ، ونقله إلى خشبة المسرح بعد أن كان فضاء المداح في الساحات العامة و الأسواق الشعبية، وتوصل إلى خلق علاقة تجمع بين الممثل و الجمهور، من خلال المشاركة الإيجابية فيصبح الممثل متفرجا والمتفرج ممثلا، و قد سعى إلى تشكيل الممثل و المتفرج ، نظرا لما يتمتع به المداح من مميزات خاصة كطول النفس الذي يمكنه من مواصلة الأداء ببراعة، و معرفته الكاملة بالجمهور و عاداته معتقداته « و قد وظف "ولد عبد الرحمن كاكي" المداح بسرد الحكاية بشكل متقطع أشبه باللوحات، و قد اشتملت هذه اللوحات على بعض الأغاني الجماعية أو الفردية و يعلق المداح على الحدث أو يخاطب الجمهور قصد إثارته و إجباره على المشاركة»[163] ،كما عمل على استخدام إكسسوارات تقليدية للمداح " كالعصا و البرنوس و الطبلة " و الإيقاع و القناع الإفريقي كما في مسرحية "إفريقيا قبل واحد" .

والتجديد الذي أدخله "ولد عبد الرحمن كاكي" يتجلى في الشكل حيث استلهم أشكال المسرح الشعبي التقليدي و طورها بإدخال تقنية معاصرة فجاءت أعماله متأثرة بعدة كتاب دراميين عالميين مثل "ستنسلافسكي، جوردن كريج ، ميرخولد ، بريخت " و هم أكثر من تأثر بهم، و هذا التأثر راجع للظروف التي كانت تعيشها البلاد بعد الاستقلال، و الذي كان يتطلب من المبدع إيجاد أسلوب مسرحي جديد يهدف إلى التأصيل و مستمد من الثقافة الشعبية، و يعالج قضايا وجودنا الحضاري و الاجتماعي و السياسي والثقافي .

---

[162] – مسرحية بني كلبون هي خاتمة الثلاثية التي تبدأ بمسرحية "القراب و الصالحين" عام 1965 ومسرحية "كل واحد وحكمه " عام 1966 ، لتتوج بمسرحية ثالثة هي مسرحية "بني كليون" عام 1968 كنتيجة نهائية لبحثه الفني، متأثرا بالمسرح الملحمي ومعتمدا على الخرافة كموضوع ، وعلى الحكاية كأسلوب جديد.

[163] – أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته و تطوره، مرجع سابق ، ص 169.

فكان لا بد من إيجاد صيغة فنية إنسانية بمضامين إنسانية من خلال العودة إلى أصل المسرح باعتباره منبع إنساني، و مسرحه منبرا لإيقاظ الوعي الفكري، و هذا ما يفسر إقبال الجمهور على مسرح "ولد عبد الرحمن كاكي" و ما يؤكد رغبته –الجمهور– في مواصلة هذا الشكل المسرحي التقليدي المستمد من موروثهم الثقافي الشعبي، كونه يعالج قضايا إنسانية ببعدها المادي و الروحي، ففي مسرحية "كل واحد و حكمه" يعالج قضية العدالة و المساواة، وفي مسرحية "132 سنة" يعالج قضية التحرر من الاستعمار ، أما في مسرحية " القراب و الصالحين" فيعالج فيها مبدأ الحق والخرافات إلى جانب قضية هامة طرحها الكاتب و رفع شعارها و هي: " **العمل هو الطريق الوحيد للرفاهية و تحقيق العدالة الاجتماعية بين البشر**" .

و أعماله المسرحية تعد تجارب صيغت بأسلوب جمالي من وحي إبداعه، تعالج قضايا واقعه الشعبي، ففي مسرحية "الشيوخ" يقول على لسان المداح « **سيتقرر بين الدروشين والشيخين أن هذه المسرحية لن تحدث أمس ، لأن الشيخ قد مات ، ولا اليوم لأنه محسوب على الغد ، ولا غدا لأنه أمل** ».

ورغم أن بداية تجربته المسرحية كانت عن طريق الاقتباس من المسرح العالمي ، إلا أنه كان محافظا في استلهامه منه و هذا راجع إلى اهتمامه بالمسرح الشعبي و محاولته إحياء هذا الموروث من جديد، فقد تأثر بمقولة " هنري كورديرو" الذي قال له و لزملائه «اذهبوا إلى شعبكم و خذوا عنه الفن الصحيح ، ليس لدي كفرنسي ما أعطيه لكم سوى التقنية، أما الفن الجزائري فهو بينكم »[164]، مؤكدا على أن الأشياء كلها تنبع من الشعب وليس خارجه ، وبذلك عمل "ولد عبد الرحمن كاكي" على دراسته و تسجيله ، فجاءت أعماله مزيجا بين حياة الفلاحين و العمال و الفقراء والصيادين كلهم في عمل مسرحي متكامل.

6/تعامل "ولد عبد الرحمن كاكي" مع المادة التراثية :

لقد تعامل "ولد عبد الرحمن كاكي" مع المادة التراثية، حسب مقتضيات و مستلزمات التعبير الفني الذي اختاره ، وفق نظرته التراثية التي تحدد سماتها من خلال طريقة التعامل التي ينتهجها و نوع المعالجة التي يخص بها هذه المادة، و هذا مرهون بمدى تمكن المبدع من مادته و من الأدوات الفنية اللازمة، وكذلك درجة وعيه و قد استطاع

---

[164] – عمر محمد الطالب: ملامح المسرحية العربية الإسلامية، ط، منشورات دار الأفاق الجديدة ، المغرب، ص 341.

"ولد عبد الرحمن كاكي" التعامل مع المادة التراثية وتطورها للمسرح وفق ثلاثة عناصر تشكل مجتمعة طبيعة تعامله مع المادة التراثية وهي :

1- التفكيك و التركيب الفني :

كان "كاكي" أثناء تعامله مع المادة التراثية يلجأ من منطلقات فنية و تجريبية إلى تفكيكها و إعادة تركيبها من جديد في بناء فني يبقي على روح هذه المادة و جوهرها، و في الوقت نفسه يعطيها بعدا رمزيا آخر.و يظهر هذا العنصر أكثر في نصوصه المسرحية التي تزاوج بين المواضيع المستمدة من البيئة المحلية و الاقتباسات التي يضطلع بها من النصوص العالمية كما هو الحال مع "الطائر الأخضر" لكارلوغوزي، و" إنسان سيتشوان الطيب" لبريخت، فإنه لا ينعدم تماما حين يتعامل مع المادة التراثية و الشعبية المحلية لوحدها .

2- فنية التزامن :

و تعد من أهم العناصر التي تشغل بال المبدع المشتغل على المواضيع البعيدة زمنيا عن زمنه، و قد وعى "كاكي" منذ البداية هذا الأمر ، فحاول أن يلم به لإعطاء شرعية زمنية/ فنية للأعمال التي تتطرق و تستند إلى مثل هذه المواضيع و التي شملت نوعين أساسيين من هذا العنصر و هما :

1- ماضي / ماضي.

و هذا بالإبقاء على الزمن في سياقه الأصلي كما هو الحال في مسرحية "إفريقيا قبل واحد" و في "132 سنة".

2- ماضي / حاضر.

و ذلك باستدعاء الزمن الماضي و تمثيله و إلباسه لباس الحاضر حتى يتداخل كلاهما بالأخر، في وحدة فنية مقصودة كما هو الحال بالنسبة لمسرحيتي "كل واحد وحكمه" و "بني كليون".

3- الإسقاط على الواقع.

و هو العنصر الثالث و الأكثر وضوحا في أعمال "كاكي" إذ أنه أولى الأهمية الأكبر في استلهامه للتراث لقابليته الإسقاط على الواقع ،فكان كلما لاحظ ظاهرة منتشرة و متفشية في المجتمع إلا رجع إلى ما تختزنه ذاكرته من حكايات و خرافات كان قد سمعها من جدته أو سمع عنها أو قرأها فيعالجها و يطوعها ثم يصوغ حسبها نصا يناقش فيه هذه

الظاهرة ، حيث عالج قضايا تفشي الخرافة و الشعوذة و اللاعدالة ،و السرقة ، و استعمال القوة و تتدرج ضمن هذه النقطة ثلاثة عناصر هي :

1-تعرية الميكانيزمات و الدواليب المتحكمة في بنية المجتمع : و ذلك عن طريق فضح السلوكات المتفشية فيه و تعرية تركيبة بناه المختلفة و المركبة على أسس غير سليمة تضر بمصالح العامة و لا تخدم سوى الأقلية التي تعمل من أجل بقاء الوضع على ما هو عليه و كان "كاكي" يتوجه أساسا بنقده إلى هذه الأقلية المستحوذة على زمام الأمور .

2-إبراز العلاقة بين الحاكم و المحكوم :و هي العلاقة التي عالجها "كاكي"اعتمادا على التراث بما فيه من الخرافة و الأسطورة كما في مسرحية "كل واحد و حكمه" ، وبرزت أكثر عمقا في مسرحية "بني كلبون" هذه العلاقة لم تكن مبنية على مبدأ الحقوق والواجبات بقدر ما كانت مؤسسة على الاستغلال و الرغبة في السيطرة .

3-إشكالية السلطة و المثقف: وتعرض لها الكاتب في المسرحية "بني كلبون" حيث جعل كبير الدوار يمثل السلطة و عمر القاضي يمثل الرجل المثقف و في هذه المسرحية يرجع "كاكي" الغلبة لممثل السلطة رغم أن الحق كان إلى جانب "عمر" و أراد من خلال ذلك إبراز العلاقة بين السلطة و المثقف في منظور السلطة يجب أن تكون علاقة تبعية.

هكذا استطاع "ولد عبد الرحمن كاكي" أن يوضح طريقته الإبداعية في توظيفه للتراث و أن ينقل رؤيته الفنية كما يجب أن يكون عليه العمل الفني المسرحي الأصيل والمتشبع بروح بيئته.دلك أن الاجتهاد في الشيء هو العبقرية ذاتها ،والإبداع هو الوعي بالتراث حيث وعى "كاكي" منذ البداية أهمية التراث و مدى تثقف المتلقي به، فالوعي هنا يقود إلى معرفة ماهو التراث الأمثل الذي يختاره و يعمل عليه، طبقا لتفكير المجتمع الجزائري و تركيبه و قد أثبت "كاكي" وعيا نقديا حيث أنه درس التراث المحلي و الغربي و محصه ،وأخذ منه ما يتلاءم و حاجاته و الغاية التي كان يريدها، كما أنه في اقتباساته من التجارب و التراث العالمي استطاع أن يأخذ منها ما يتأقلم مع البيئة الجزائرية.

7- المصادر التي أخذ منها ولد عبد الرحمان كاكي :

يتميز المسرح الجزائري بتأثره بمؤثرات أجنبية ، شكلت البداية الحقيقية للمسرح الجزائري، وقد استلهم أشكالا من المسرح العالمي في حين بقي محافظا على مضامينه ومواقفه و شخصياته وحواراته التي تنبع من روح جزائرية أصيلة، تؤكد قدرة العقل والوجدان الجزائري على استيعاب الإنجازات الفنية و الدرامية للمسرح العالمي والتحولات الاجتماعية و السياسية و الفكرية والثقافية للمجتمع المحلي .

و قد عمل بعض الكتاب و على رأسهم" ولد عبد الرحمان كاكي "على الاستلهام من الأشكال المسرحية المحلية القديم ، قصد تأصيل النماذج الشعبية التي قد تمنح مسرحنا المعاصر الاستقلال الذاتي عن المسرح الغربي شكلا و مضمونا ، و قد كان من الرواد الذين حاولوا تركيز دعائم المسرح الجزائري المعاصر، و بفضل إبداعه الفني تمكن من اجتياز عتبات التقليد و الاقتباس و أتاح للمسرح أن يأخذ مكانته اللازمة في الأدب العالمي.

وتكمن أهمية "ولد عبد الرحمان كاكي" في قدرته على استيعاب المسرح الغربي عامة، و تمثيل تقاليده و اتجاهاته تمثيلا واعيا، و العمل على مزجها بثقافته العربية مزجا واعيا و أصيلا يتلاءم وطبيعة المجتمع الجزائري و تقاليده.

و لدراسة مسرح "كاكي" كان لابد من دراسة الحركات الفكرية و الاتجاهات الفنية التي عاصرها و تأثر بها. و هذا ما يستوقفنا عند محطات عديدة منها ما يتصل بحياته وطبيعته الخاصة التي جعلته يتجه نحو المسرح و يبدع فيه ، و هو " مسرح شعبي" ومنها ما يتصل بتكوينه الفكري و الثقافي و منها ما يتصل بنتاجه الفكري الذي هو مزيج من كل أنواع المسرح و أشكاله ، فقد كتب الملهاة ، المأساة، المسرح الشعبي ، المسرح الاجتماعي، الواقعي، اللامعقول، الإيطالي ، الفرنسي ، الملحمي. و كانت أعمال"ولد عبد الرحمان كاكي" في مرحلته الأولى من التأليف المسرحي تعتمد على الترجمة و الاقتباس و هي سمة المسرح الجزائري في تلك الفترة إذ كان يهدف إلى جعل العرض المسرحي فنا قائما بذاته ، لتبدأ مرحلته الفنية الثانية و التي تعتبر الوعاء الذي احتوى النشاط العقلي والفكري و الفني في خضم تطوراته الحضارية.

وقد اقتضت هذه المرحلة –بحكم خصوصيتها– دراسة واسعة دعمها بتربصات تكوينية واستيعابه لكافة الأشكال المسرحية المختلفة ، و من خلال تربصه الفني و تكوينه الفكري و الفني أثرت فيه الأشكال المسرحية الحديثة منها خاصة الدراما و المتمثلة في آثار كل من: "بيكيت،تشيخوف،وبريخت" .

كما أن أهم سمة في إنتاجه المسرحي في الفترة الثانية هي الابتعاد عن افتعال المواقف المسرحية المثيرة التي تشد الجمهور إيمانا منه أن المسرح لا بد أن يكون قائما على الانفعال العاطفي و الفكري معا، و قد جعل من الحوار الوسيلة الفنية الوحيدة التي تبرز مشاعر و عواطف الأشخاص و الحوار هنا عبارة عن جملة من الأفكار التي عوض بها "ولد عبد الرحمان كاكي" الجانب السينوغرافي– الديكور– فكان حواره شاعريا

متناسبا مع كل الشخصيات المسرحية فيما يتعلق باختلاجات النفس ومشاعرها الباطنية ، و هذه الشخصيات واعية بكفاحها و نضالها اليومي.

لقد تمكن"كاكي "من تحقيق التناسق الداخلي لمسرحياته حيث جسد لنا أنواع الصراع والقلق الإنساني، فمسرحياته مشحونة بالحركة الداخلية حيث تم تصوير النفس البشرية على نحو دلالي ، تنظمها وظيفة و هدف أساسي ، معتمدا على الإيحاء و الإيماء على حسب وظيفته الدرامية،

و كانت أهم المؤثرات في مسرح" كاكي" ما يلي :

-المؤثرات المحلية العربية .

-المؤثرات الفرنسية.

-المؤثرات الإيطالية.

-اللامعقول .

-الملحمي.

1/المصادر المحلية :

ألف "كاكي" مجموعة من المسرحيات التي تندرج في إطار البحث عن مسرح جزائري أصيل باعتماده على لغة مسرحية تستمد خصوصيتها من التراث المحلي والاستفادة من الحلقة و المسرح التقليدي الشعبي كمشروع لبناء أسس وآفاق جديدة للمسرح الجزائري ، و يعينه على الربط الإبداعي بين التراث الشفوي الشعبي كمرجع والمسرح المعاصر كإبداع فني و الأخذ عن مؤثرات أجنبية كمحاولة لإعطاء المسرح الجزائري مكانة هامة ، دون الانسلاخ عن الهوية الوطنية ، وهذا ما أدى بالكاتب إلى اللجوء إلى الحكاية الشعبية المحلية المتداولة في الأوساط الشعبية ، كما في مسرحية" كل واحد و حكمه" حيث تروي هذه الحكاية المحلية حادثة انتحار فتاة اسمها "الجوهر" وعمرها 14 ربيعا بعد إرغامها على الزواج من شيخ ثري أكبر من والدها إضافة إلى أنه متزوج من ثلاث نساء و له منهن اثنا عشر ولدا .

كان أصل هذه الحكاية هو أغنية المداحات الفلكلورية التي كانت تؤدى في الأعراس عن "جوهر بنت شط البحر" التي كانت هي أيضا في أصلها خرافة ، مما أدى ب "كاكي" عند استلهامها إلى إضافة عنصر فني آخر متمثلا في الخيال الذي يحول الحلم إلى حقيقة

و الذي يجعل الفتاة "جوهر" التي تنتحر ليلة زفافها تعود إلى الحياة لتشهد محاكمة الشيخ العجوز.

(و هذه القصة واقعية جرت أحداثها في مدينة مستغانم و هي قصة شعبية تناولتها الروايات منذ مائة سنة)[165].

كما تعتبر مسرحية" القراب و الصالحين" الفائزة بالميدالية الذهبية للمعهد الدولي للمسرح بالقاهرة 1990 أكثر من سابقاتها مزجا للأسطورة المحلية التي وجدت في وهران و كذا في شمال أفريقيا.

2 –المصادر العربية :

كانت لرواية ألف ليلة و ليلة أثر كبير على المسرح الجزائري و قد صنعت بطريقة فنية و بلهجات عامية ذات دلالات جمالية ، تنقل من الحياة نقلا فنبا ، و لما كان الاقتباس سمة المسرح الجزائري عمل" ولد عبد الرحمان كاكي" على اقتباس المسرحيات في المرحلة الأولى ، ذلك أن الاقتباس يمكن أن يحل محل أهداف الكاتب الأصلي ، ولما كانت القصة تصلح للنقل المسرحي ، فإن الاقتباس يعتبر أكثر إخلاصا للمادة الأصلية وقد أتاح "ولد عبد الرحمان كاكي" لنفسه قدرا من الحرية إزاء بعض التفاصيل المسرحية من توائم المجتمع الجزائري ، فعمل على مزج الموروث العربي بتقنيات أجنبية بخلق نوع جديد أكثر تناسقا وفعالية، "لقد كان البحث عن أصول المسرح العربي كمحاولة للتأصيل ، وكرد فعل للإدعاءات الكثيرة بافتقار الحضارة العربية لجذور الفن المسرحي " وقد دعا "بير جال" في كتابة فنون المسرح العربي منذ مائة عام «أننا لابد لنا أن نبحث في احتفالاتنا وأعيادنا الشعبية كالدرويش ، سوق عكاظ ، الحكواتي ، ألف ليلة وليلة .....، ويعتقد بأنها كانت مسرحيات حقيقية »[166].

اعتمد "ولد عبد الرحمان كاكي" في بحثه الدائم لتأصيل المسرح الجزائري على التراث العربي والموروث الشعبي ، وكان يهدف إلى المتعة و التوعية الهادفة قصد التأصيل شكلا و مضمونا ، في حين رفض الشكل الأوربي للمسرح المنقول إلى البيئة المحلية ، فأخذ من التراث الشعبي و القصص و الحكايات الشعبية و الأساطير .

---

[165] – صالح لمباركيه : المسرح في الجزائر، النشأة و الرواد و النصوص، مرجع سابق ص15 .

[166] – سامي عبد الحميد :صدى الاتجاهات المعاصرة في المسرح العربي، مجلة الأقلام ع6 عام 1980 ، ص 17.

لعب "ولد عبد الرحمان كاكي" دورا بارزا في إيجاد حركة مسرحية جزائرية بمؤلفاته المسرحية ذات الطابع المتميز باستلهامه لأساطير شعبية ليعالج من خلالها قضايا اجتماعية ووطنية ، وكان تأثره بالموروث الثقافي العربي يهدف إلى البحث عن مرجعيه في المسرح ، مع الحفاظ على الالتزام بالقضايا الشعبية و الوطنية كمحاولة للتأكيد على قيمة المؤثرات العربية كمصادر فنية ، كالأساطير و الخرافات و قصص الشعراء الشعبيين، وكذا إدماج القوال و الحلقة .

وأهم هذه المصادر العربية في مسرحية "ديوان القراقوز" المستوحاة من قصص "ألف ليلة وليلة" ، وفق مستويين : الأول مسرحية "الطائر الأخضر" لـ "كارلوس غوزي" و الثاني من إحدى قصص ألف ليلة وليلة بعنوان "مريزاد صاحبة الابتسامة الوردية و الطائر المتكلم "[167] .

حيث صرح "كاكي" لما عرضت المسرحية لأول مرة أنه «ونتيجة لإحساسنا بضرورة الحفاظ على الذات بطريقتنا الخاصة في التعبير قررنا القيام برحلة شبه خيالية ، فتوجهنا إلى فينيسيا أين اكتشفنا هناك مسرحية للكاتب "كارلوس غوزي" الذي كان يكتب لمسرح "ديلارتي" اسم مسرحية الطائر الأخضر، لقد عاش السنيور غوزي في عصر القراصنة وحكايته عن الطائر الأخضر لا تتعدى كونها إحدى حكايات ألف ليلة وليلة ».

3-المصادر الغربية :

لقد تأثر" كاكي" بالمسرح العالمي وبرواده ، فحاول أن ينحى المنحى الذي ساروا عليه لكن وفق تقاليدنا وموروثاتنا الأصيلة لأنه أدرك «أنه لا يمكن لأي مسرح قومي في العالم أن يعتمد على إنتاجه المحلي فقط. لأن المسرح نشاط إنساني يحمل قيما و أهدافا نبيلة»[168]لذلك نجده قد تأثر بثلاث مدارس غربية كبرى هي:

دراما العبث أو اللامعقول ، المسرح الإيطالي" كوميديا ديلارتي" و المسرح الملحمي" بريخت ".

3-1- دراما العبث أو اللامعقول :

---

[167] – صالح لمباركيه : المسرح في الجزائر ، النشأة و الرواد و النصوص مرجع سابق، ص 106.

[168] – بوكروح مخلوف: ملامح أن المسرح الجزائري مرجع سابق، ص48.

تعتبر دراما العبث مصدرا من مصادر التأثير الغربي في مسرح "ولد عبد الرحمان كاكي" حيث تم عرض مسرحياته في نطاق عبثي كمسرحية نهاية اللعبة عن "بيكيت ".

وتعتبر أعماله المسرحية من الانتفاضات الطليعية المتمردة في عصرنا ، ومسرحية "الأميرة الصلعاء" عن "يونسكو" ، وتعالج أعماله مصير الإنسان المحكوم عليه بالموت والسخرية ، وهي معالجة للعالم المادي في الوجود .

رغم أن مفهوم العبث لم يكن جديدا حين نشر "كامو" أسطورة "سيزيف" عام 1942 إلا أنها تعتبر أول عمل درامي منظم لظاهرة العبث ، ولنشر المبدأ أو المصطلح الذي استخدم فيما بعد لوصف مدرسة كاملة من الكتاب ، حيث يصف "ألبيركامو" الشعور بالعبث في أسطورة "سيزيف" أن العالم الذي يمكن تفسيره ولو بعقلانية رديئة ، عالم مألوف ، ومن ناحية أخرى يشعر الإنسان بأنه غريب في كون يتجرد فجأة من الأوهام والأضواء ، ونفيه بلا علاج مادام قد حرم من ذكرى وطن مفقود ، وهذا هو العبث بعينه ويتجسد العبث في المسرح من خلال شعور الفرد بعبثية الحياة ووجوده فيها ، ويمكن تحديد الخصائص الفنية للعبث في مسرح "ولد عبد الرحمان كاكي" بما يلي : تجسيد "كاكي" العبث من خلال التكرار الميكانيكي للأحداث اليومية و الوعي بمرور الزمن وحتمية الموت دون إيجاد عمل مفيد ، وإحساس الفرد بالعزلة رغم وجود الناس من حوله وغربته عن نفسه ، وهذا ما يؤدي إلى الإحساس بعبثية الحياة ، وهي موضوع لايحدد انتساب مسرحي أو مسرحيات إلى مسرح العبث الذي يعبر عن لامعقولية الحالة الإنسانية وعدم ملائمة الطريقة العقلانية، عن طريق التخلي عن الوسائل العقلانية و الأفكار المنطقية ، وهو الرأي الأكثر ملائمة لطبيعة المسرح العبثي.ففي مسرح العبث لاتتوفر قصة ذات موضوع واحد ونهاية محددة ، بل نجد أنماطا من الوضعيات المتكررة إلى مالا نهاية ، الوضعية هنا تحل محل العقدة أو الفعل المسرحي الذي يسير في شكل دائري وتتحول الشخصيات إلى دمى ميكانيكية تجسد بطريقة نمطية مواقف الإنسان والشخصيات ، وتتحول إلى مجرد تصور لإحساس معين ولا تصور مشكلات سلوكية أو أخلاقية ، وتجعل من الصراع يدور بين أمزجة متضادة في حين يكون سرد القصة قصد تصوير نمط من المشاعر «وهو يسعى إلى التركيز و التعميق عن طريق نمط شاعري»[169].

[169] رشاد رشدي: فن الكتابة المسرحية – مطابع الهيئة المصرية العامة للكتابة. عام 1998، ص 195.

وأصعب ما يواجه مسرح العبث هي اللغة التي تتخذ من الحوار أداة لتفكيكها عن طريق تشويه اللغة و المبالغة في مظاهرها الميكانيكية و تبرز لنا سوء التفاهم ، و الحوار الأحادي دليل على عدم القدرة على التواصل إلى جانب نكران المترادفات وفقدان البناء النحوي على عكس المسرح الكلاسيكي ، فإن مسرح العبث يحوي على زمان ومكان معينين ، مكان رمزي أو فارغ ومكان منسي منعزل عن العالم المادي ، وهو زمن مرن كما في الأحلام وينعدم فيه تحديد الشكل المسرحي ، فغالبا ما تمتزج الأشكال المسرحية معا ، وتختلف لغة مسرح العبث عن اللغة المألوفة ذات العلاقات المنطقية التي يتداولها الكتاب عادة في التعبير عن مشاعرهم وتجاربهم الفنية، ولما كان أهم ما يميز مسرح العبث هو التخلي عن الأساليب العقلية والنقد الجدلي، أو المنطقي لذلك فقد تخلى عن كل هذه الأساليب في التأليف المسرحي، لأنه يهدف إلى التعبير عن انعدام التناسق الماثل في الحياة، فلا بدّ إذن أن تكون جميع وسائله تعمل من أجل تحقيق هذه الغاية فتتآزر اللغة وغير اللغة في تحقيق هذه الغاية".[170]

يعتبر مسرح العبث ظاهرة مستوردة من الغرب ، بحكم اختلاف المشاكل التي تواجهها المجتمعات فالإنسان تواجهه مشاكل الجماعة لا الفرد بحكم الطبيعة العربية ، وذلك لانعدام مشاكل العزلة والفردية و الغربة في المسرح العربي ، ذلك أن الإنسان ضعيف لاحول له ولاقوة وهو غير آمن وغير قادر على إدراك مافي هذا العالم من قسوة، رغم أن مسرحية "ولد عبد الرحمان كاكي" تاريخ الزهرة "مستمدة من النو الياباني ، فإنها تشمل على بعض العناصر العبثية ، ومع أنها مأخوذة من الأسطورة الخرافية بحيث أن منبت الزهرة بدم العاشق شيء من قبيل العبث أو اللامعقول، ولعل هذا المقطع من المسرحية هو ما يجعلها ذات طابع عبثي .

وقد أوحى بها"ولد عبد الرحمان كاكي "لخلق أسطورة حديثة يمكننا أن نصنفها ضمن أساطير الفداء والتضحية و الخلود معا ، فالزهرة ترمز إلى الجزائر ، و البستاني يرمز إلى الشخص المضحي بنفسه فداء للوطن .

ورغم أن "كاكي" يعتمد على تقنية الزمان و المكان اللذين يتفاعلان معا ، فهي مسرحية أسطورية خيالية أكثر منها عبثية ، وقد عمد فيها إلى البحث عن الحقيقة من كل جوانبها، قصد تقديم الحقيقة الشاعرية ، وتعني محاولة الذهن في سعيه لتجاوز المظاهر

---

[170] – العشماوي محمد زكي: المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، مرجع سابق ص 54.

الملموسة المألوفة للفنان للنفاذ إلى الحقيقة الجوهرية المطلقة من خلال عالم الأسطورة ، ولعل ما يوحي بعبثية هذه المسرحية هو ألا تنبت الزهرة بأي دم إلا بدم عاشق الأميرة ، ومن العبث أن تتجاهله هي ، وتبقى التضحية الحل الأمثل لنهاية عبثية الفكرة اللامنطقية ، وقد ضمنها"ولد عبد الرحمان كاكي "برؤية وفكرة إيديولوجية معمقة وتشمل على شخصيات فردية ، تجسد مواقف إنسانية متباينة بين الحب واللاحب ، والشعور واللاشعور، ويتخذ البستاني جل وقته لتكريس جهده لكي تنبت الزهرة الخرافية ، والهدف وهمي يحيا من أجل أمل لا يمكن تحقيقه ، ولانجد عند الأميرة هوية محددة أو صفات أخرى كباقي الأميرات ، فالبستاني يمثل مستوى الشعور و الأميرة تجسد مستوى اللاشعور أما مستوى الضمير فهو غائب .

وفي عام 1958 اقتبس "ولد عبد الرحمان كاكي" مسرحية ذات اتجاه عبثي عن مسرحية نهاية اللعبة" لبيكيت" ، ويوحي لنا عنوانها أنها مصطلح يستخدم في لعبة الشطرنج ، وهو عبارة عن وصول اللعبة إلى الجزء الثالث و الأخير ، ويدل العنوان ولو بطريقة رمزية إلى نهاية الأشياء في الحياة .

هذه المسرحية تشتمل على أربع شخصيات ، كل منها ترى حلما وتعمل جاهدة على إيصاله للآخرين لكن دون جدوى ، وهي لعبة يستمتع الأفراد بها حين تأديتها ، لكن نهايتها سوف تكون وخيمة لعدم تمكنهم من الاتصال الفكري وحتى عجزهم عن إيصال رؤاهم مما ينتج لديهم الإحباط الدائم، وتمثل الدراما في هذه المسرحية فقدان الثقة و الأمل في الحياة ،التي تبقى دون معنى في خضم التكرار الميكانيكي لحوادث الحياة اليومية، وتعجز اللغة على أن تكون أداة تفاهم وتواصل بين الناس .

أما مسرحية "الأميرة الصلعاء" "ليونسكو" و التي تعالج علاقة زوجين تقدم بهما السن، ورغم مرور السنين فإنهما لايشعران بهذه العلاقة ، والتباعد يؤدي إلى العجز عن التواصل رغم أنهما عاشا معا زمنا طويلا ، ويصبح الفرد غير متيقن من هويته الحقيقية ولا يجد معنى لوجوده ، والمسرحية محاكاة ساخرة لحوادث الحياة من حوارات و أحاديثنا اليومية ، وكذلك محاكاة ساخرة عبثية عن وضعنا الدرامي في الحياة ، وعدم قدرتنا لا على الكلام ولا على الصمت.

3-2 ــ المسرح الإيطالي "كوميديا ديلارتي" :

اهتم "ولد عبد الرحمان كاكي" بالمسرح الإيطالي ، كون أحداث هذا النوع المسرحي بسيطة يدور حولها عدد من المشاهد و الشخصيات الكوميدية ، حيث تتم عملية المحاكاة

لشخصيات من العالم المزيف بأسلوب يعتمد على الكوميديا الإيطالية المرتجلة ، وتجسد أحداث غريبة ومفاجآت مضحكة وساخرة عبارة عن نقد تهكمي للأوضاع الفاسدة وقدم"ولد عبد الرحمان كاكي "في مسرحية"ديوان القراقوز" عن الإيطالي" كارلوس غوزي" عن مسرحية" الطائر الأخضر "حيث أدخل فيها مؤثرات غربية إيطالية ، ويؤكد" سعد أردش" أن"ولد عبد الرحمان كاكي" سار على نهج المسرح المرتجل ، ويتضح لنا ذلك من خلال العمل الذي قدمه عام 1957 بعنوان الشبكة ، فاجتمع مع أصدقائه في الغرفة وراحوا يتكلمون عن الصيادين وحياتهم ، ويتذكرون قصصهم وآلامهم وأفراحهم ، ثم راحوا يقلدونهم ويغنون مثلهم ، وإذا بهم يصلون إلى هذه المسرحية ، والواقع أنها ليست مسرحية من النوع المتعارف عليه ، فليس فيها حوار ولا فصول ، ولا مشاهد ، وكل شيء يجري أمام ستار أسود ومنضدة وكرسي وشباك"[171] .

لقد عمل "كاكي" في مسرحه على العودة إلى الأشكال الشعبية الأصيلة بالارتجال ، أي البحث عن اتصال مباشر وهادف بين الممثل وجمهوره بواسطة تصميمات مستلهمة من الحدث الاجتماعي ، ويستقي من أداء الأسواق الشعبية ومختلف وسائلها للتعبير عن الحدث الاجتماعي اليومي ، وهي مسرحية ذات دلالات جمالية تعبر عن بؤسها المزمن ، وتمثل هذه الازدواجية بين الجمال و البؤس جوهر مسرح كوميديا ديلارتي، التي وظفها"ولد عبد الرحمان كاكي" في مسرحية ديوان القراقوز تقوم على حكاية شعبية تسرد قصة الملك قيراط الذي قامت والدته بدفن زوجته حية ، ونبذ طفليهما في العراء ، بعد أن عملت على نشر خبر مفاده أن زوجة الملك قد وضعت جروين ، ويكبر الطفلان في بيت الطباخ الخاص بالملك دون علمه بحقيقة نسبهما ، ويحدث أن يعلم الطفلان بالحقيقة فيقررا الهرب و البحث عن والديهما الحقيقيين ، وفي الطريق يصادفان رجلا من حجر تمثال يخبرهما أنهما ابنا الملك ، وتستمر المسرحية في جو من السحر و الخرافة ويتم اللقاء الأسري .

وتبدأ المسرحية باستهلال تعرض فيه الشخصيات المحورية ، ويحدد لنا"ولد عبد الرحمان كاكي" زمن ومكان العرض ، حيث تقوم الجوقة بتقديم الشخصيات الفاعلة في الحدث ، ويقدم للجمهور أصل الحكاية، إلى جانب تقديم كل الشخصيات ، وتعلم الجمهور أنها

---

[171] – سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص380.

مسرحية مقتبسة عن" الطائر الأخضر"، وتعمل الجوقة كذلك على سرد وقائع الحكاية حتى لايتم الاندماج الكلي ، وتجنب الإيهام وتقديم النصائح .

جسد كاكي في المسرحية تسميات لشخصيات الكوميديا الإيطالية وهما بريغلاو سروال إلى جانب أسماء عربية مثل قيراط و السوطة ونجد شخصية بريغلا محتالة ، مثيرة للقلق وله قناع زيتوني بعينين غريبتين وله أنف معقوف ، وذقن مزود بلحية خشبية ، ويلعب الكورس دورا هاما في تحقيق غاية فنية هي التخفيف من شدة التعاطف مع أحداث المسرحية، خاصة قصة الطفلين سعدي و سعدية بحيث يعتزم الطفلان تحقيق حلمهما وهو أن تغرم سعدية بالطائر الأخضر و سعدي يغرم بتمثال حجري ، وتطلب من أخيها إحضاره ، ويحاول تحقيق حلمها بالذهاب إلى جنان المسخوطين ومن يذهب إليه لا يعود أبدا، لكن سعدي ورفيقه يذهبان ويعودان سالمين و تنتهي المسرحية. وتعد شخصيات مسرحية ديوان القراقوز غريبة في حد ذاتها ، فأسماؤها أقرب إلى الخيال وتحمل رموزا ذات دلالات شعبية.

ولما كانت المسرحية تقوم على الخرافة ، فإن" كاكي" قدمها بأسلوب ملحمي يصور الأشياء الغريبة، كما استمد شخصياتها من الكوميديا الإيطالية و العربية بحيث عمل على تصوير الملك قيراط على نحو الملك "شهريار" ، فهو ملك عاشق مهموم ومهزوم ، وغير مكترث لأفعال أمه الشريرة ، مما يجعله محل سخرية من طرف خدمه ، أما الملكة سوطة فهي ملكة تجمع بين الدهاء والحيلة حيث قامت بتشتيت الأسرة بذكاء ماكر ، ولعل مرد ذلك إلى العلاقات الاجتماعية السائدة ، تشمل المسرحية على شخصيات ثنائية تشكل وحدة متضادة ، في شكل "سعدي وسعدية" ، قليل الدين و"شينة العينين"، "الطائر والتمثال"،"الملك و الملكة" و يتميز الطفلان "سعدي و سعدية" بأخلاق حميدة و يتسمان بالنبل و الانسجام ، وهو ما تفتقده الشخصيات الأخرى.

3-3 ــ المسرح الملحمي.

يعد المسرح الملحمي اتجاها آخر لدراما الستينات بالجزائر، نظرا لما تحتويه من مواقف اتجاه القضايا السياسية و الاجتماعية قصد التغيير و التجديد ذي الطابع الثوري ، و هو كشكل قصصي لا يتقيد بالزمان، يستخدمه "بريخت" لتتابع الأحداث الأساسية أو الفرعية دون تعقيدات في الزمان و المكان أو بعقدة أساسية.

و التغريب عنصر مهم وهو أخذ حادثة معروفة و خلق الغرابة منها، لتحقيق حالة الانفصال بين الممثل و المتفرج لمنع التوحد، كون ما يعرض مجرد وهم حتى يتم الفهم ،

وقد وجد العرب في مسرح "بريخت" بذرتين هما "التغريب القريب من تقاليد المسرح العربي الذي يمحو المسافة بين الممثل و المتفرج ، وعن اتجاهه السياسي لدعم نضاله من أجل الحرية و الاستقلال"[1]، و يعتمد على وسائل فنية منها التأريخية ليصدر الجمهور حكمه دون تأثير عاطفي ، و بالتالي التفكير قبل إصدار الحكم ،وإحداثإمكانيات جديدة،" وتتسع وسائل التغريب حتى تشمل طرق التصوير الأدبية في نصوص المسرحية كي يصير الحدث غريبا في نظر المشاهد بحيث يشارك فيه بفكره أكثر من شعوره ،وعنده أن مجرد تصيير الحدث غريبا في نظر المشاهد يحمله على التفكيرفي تغييره ،وهو بهذا يتجاوز التعريف الأرسطي "[2]، و التقطيع يحدثه عمدا حيث يزود الجمهور بمعلومات قصد حثه على التأمل والتفكير في الأسباب، و يؤدي الراوي مهمة سرد الأحداث والخلفيات ووصف الشخصيات و تقديم نهاية المسرحية ، ويؤدي دور الرقيب لعقول المتفرجين، والكورس يهتم بالأحداث لإكمال النقص الفني كالإضاءة، و يهدف إلى المتعة و التعليم. والكورس لدى "كاكي" له وظيفة اجتماعية فهو الضمير الجمعي للمجتمع، أشبه بشخصية روحية لها انفعالات وتعبيرات متحررة و إخضاع التجربة للجمالية.

كان اتجاه "كاكي" للمسرح العالمي كرد فعل لما كان سائدا خلال الثورة من النضال والتحرر حيث كان يدعم فكرا أيديولوجيا حاسما. فوظف الصراع الاجتماعي ليبين أفكاره من خلال صراع الخير و الشر، فالصراع هو القانون الأساسي للحياة ، وهو ما أعطى لمسرحه بعدا ثوريا.

وقد عمل" كاكي" على إنشاء الفكرة و العمل بها ، حيث ارتقت أعماله إلى أن جعل منها تعبيرا للحياة ، و اعتمد على مصادر فنية يستقي منها مفهومه للمسرح، فصارت له رؤية خاصة للواقع، فكان يستوعب النظريات الفنية و الجمالية و يحاول تطبيقها في الواقع لا يجاد شكل مسرحي يستوعب المقولات الفكرية و الأشكال التراثية الشفوية.

" و تيار المسرح البريختي هو واحد من أكبر و أقوى التيارات العالمية التي تسود في المسرح المعاصر ليس في ألمانيا وحدها فحسب بل في العالم كله. وقد نجح بريخت في خلق تيار عام تبناه العديد من الكتاب و المخرجين في العالم ولازالوا يسيرون على منهجه حتى الآن"[172].

---

[1] تمارا ألكسندروفينا، بوتنيتسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن، الطبعة الثانية، عام 1990، ص 247.

[2] هلال محمد غنيمي: في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت لبنان، سنة 1975 ، ص 168.

[172] – بوكروح مخلوف : ملامح عن المسرح الجزائري، مرجع سابق، ص49.

ويمكن اعتبار مسرح" بريخت "مسرحا سياسيا بالدرجة الأولى يدعو إلى التفكير و النضال من أجل تغيير الأوضاع السائدة في المجتمعات الرأسمالية ، ويهدف إلى قيام مسرح يتماشى مع العصر الحديث مبني على أسس علمية منهجية.

وقد حث "بريخت" الإنسان على أن يكون طيبا و أن يحيا في عالم يسوده الرخاء و نظر نظرة جديدة إلى البطل ، ورأى أن البطل ليس الذي يحاول أن يلمع و يسمو عندما يقوم بأعمال خارقة، بل إن البطل في رأيه هو ذلك الذي يوحي إليه حبه للناس ، و ينظر بمنظار جديد للعلاقات الاجتماعية ". ففي هذه الفكرة وحدها تكمن أشياء و كثيرة من التي تكمن في التغييرات و الإبداعات التي أدخلها على البناء الدرامي.

و"إن من يشاهد– مثلا– مسرحية" دائرة الطباشير القوقازية" أو"الإنسان الطيب في سيتشوان "فإنه بلا شك ينسى الأغاني التعليمية و المشاهد التي رآها، ولا يذكر سوى تلك القصة الجميلة التي كانت روحا للمسرحية و التي صورت أحسن تصوير سمو امرأتين بسيطتين تنتميان إلى الطبقة الدنيا في المجتمع و تصبحان بعد ذلك بفضل إيمانهما الراسخ رمزا لكل ما ينم عليه حب الإنسان ، وهكذا فقد استطاع أن يقدم شخصيتين ضعيفتين قواهما الحب"[173].

" فالمسرح حسب رأي بريخت يجب أن يكون أداة ثورية تسهم في عملية التحول الاجتماعي لصالح الطبقات المقهورة ، وعلى هذا النحو تختلف وظيفة المسرح الملحمي عن المسرح الدرامي ، ومن ثم لابد أن يتغير الشكل"[174]

كان تأثير "كاكي"، "ببريخت" في المجال الفني و الفكري و الجمالي ، فكان "كاكي" يؤسس مسرحه على منهج نظري و منطق فكري ، و يحدث الصراع من خلال تشابك المستويات والرؤى الفنية عن طريق الحلول المقدمة دون إهمال جانب التجديد ، ورغم أنه نهل من مصادر فنية متعددة "كبيسكاتور و ميرخولد وأنطوان أرتو "، إلا أنه يؤكد صراحة تأثيره ببريخت فيقول "بريخت اليوم هو أنا"3.

لقد عرف المسرح الجزائري تحولا كبيرا على يدي "ولد عبد الرحمان كاكي" خاصة لما عرض مسرحيتي" 132 سنة" و مسرحية "شعب الظلمة" حيث ثار على القواعد الأرسطية وحقق نجاحا من خلال خلق و إبداع نص متكامل، يجمع هيكل المسرحية الغربية بمضمون شعبي جزائري و بلغة شعبية مفهومة، رصد بها تحولات المجتمع حتى

---

[173] – المرجع السابق، ص50.

[174]–3 أحمد بيوض : المسرح الجزائري ، نشأته وتطوره ، مرجع سابق ص169+170.

يعطي للنص مدلولات جمالية تتناسب و المجتمع المحلي، فهو يمزج بين الواقعية الملحمية البريختية و تقنية القوال تجمع بينهما دلالات فنية و تقنية معقدة ، من خلال إرساء قواعد فنية مستوحاة من التراث و الواقع ممزوجة بالتقنية الغربية المتطورة و يتجلى تأثير" بريخت" على مسرح "كاكي" من خلال:

-تطوير العلاقة بين الممثل و الجمهور حتى لا يثير عواطفه بل فكره بأسلوب ملحمي ومنطقي يدفعهم للتفكير.

-تغريب الممثل عن طريق التأريخية و السرد الاجتماعي، و شخصياته مستمدة من عامة الناس يصورها من الداخل و الخارج.

-الدعوة لكسر الإيهام فهو يدرك أن ما يجسد مجرد حالات يمكن أن تغير في الحياة الحقيقية.

- المؤثرات الصوتية : كالموسيقى و التراث بوصفها عناصر مستقلة تساعد في تصوير الواقع السلبي و الدعوة إلى تغييره .

-الديكور : مشبع بمدلولات عن الحقيقة و الواقعية يجسدها بصيغ فنية و فكرية.

ويقدم "كاكي" مسرحياته للجماهير لا للأفراد ونلمس فيها عمومية الشخصيات دون التأكيد على الفردية ، كما أن المسرحية لا تشمل على قصة تقليدية مبنية على تتابع الحوادث ، وإنما يتطور فيها الحدث ليصل إلى حل معين يساعد على ربط الأحداث في المسرحية الواحدة ، وهي لاتشمل على بداية ووسط ونهاية ، بل تشمل على ترتيب الأحداث ذهنيا .

واستفاد "كاكي "من المسرح الملحمي الذي «يعتمد على العقل و التغريب و المشاركة الوجدانية ، وأبطل مفهوم الوهم ، فمسرحه يدعو للتفكير و المشاركة ، يصور الواقع ويرصد القيم ، كما أنه يدمج عنصرين هما العنصر الشكلي و الإيديولوجي ، بحيث يستحيل الفصل بينهما»[175] كما جرد "كاكي" مسرحه من كل انفعال وعمل على تحقيق المتعة وهي حالة عقلية وعاطفية ، وأصبح مسرحه يسمى "مسرح الحرية" فأخذ عنصرا جديدا معتمدا على الفعل ، والبطل لا يخضعه لحالة نفسية ما، بل يخضع البطولة للواقع الاجتماعي الموضوعي وهو أسلوب جديد ، يعمل على «التقاط المعطيات القادرة على

---

[175] – فريدريك أوين: برتولد بريخت ، حياته فنه وعصره ، ترجمة إبراهيم العريس دار بن خلدون ط2 ، عام 1983 ص14.

إعطاء الفن الدرامي محتوى تصوري واسع ومتفهم للكون»[176] ذلك أن الإنسان هو المغير الوحيد للكون.

ويحتوي مسرحه على تقنيات جديدة يعتبرها بديلا عن العقدة في المسرح الكلاسيكي، وتقاطع المسرحية يحدثها عمدا ويزود المشاهد بمعلومات عن نتيجة الأحداث قصد تقليل التوتر ودفعه للتأمل في العلاقات الجدلية ويحرص على الاندماج الكلي أو الوجداني وإيقاظ الوعي والفاعلية الذهنية.

8/ *دور كاكي في تأصيل المسرح الحلقوي الجزائري :*

" يعتبر الكاتب و الفنان المسرحي" عبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي" أحد أبرز رجالات المسرح الجزائري الذين كرسوا حياتهم لخدمة الفن المسرحي الجزائري"[177].

و قد تميز عن غيره من المسرحيين ببحثه الدائب عن تجربة مسرحية أصيلة، و مرجعية شعبية جديدة للفن المسرحي مع احتفاظه بالتزاماته للمجتمع وقضاياه.

و مسرح "كاكي" يكتسي طابعا فنيا كأداة فعالة للتوعية و التثقيف على أساس أن المسرح مرآة المجتمع ،و رغم اختلاف مراحل تطور المسرح عند "كاكي" إلا أنه بقي محافظا على ميزة أساسية في كل أعماله و التي ميزته عن غيره من الكتاب ، من أنه طبع المسرح الجزائري بطابع خاص قبل وبعد الاستقلال و ذلك باعتماده على المسرح الشعبي ،و من هنا جاءت أعماله و شخصياته من الواقع الاجتماعي القريب من المجتمع الجزائري حيث مزج في مسرحه بين الواقع و الخيال من جهة و بين الممثل و الجمهور من جهة أخرى، وهو ما كان يصبو إليه من خلال خلق علاقة فنية بين الممثل و الجمهور و ربطهم برابط متين، ويمكن تحديد المراحل الفنية عند "كاكي" بمرحلتين بارزتين هما: قبل الاستقلال و التي تتراوح بين الاقتباس والتأليف الفردي ، وهي مرحلة الاستيعاب ، وبعد الاستقلال وهي التي برز فيها ككاتب درامي متميز بكتابته التي تكتسي طابعا جماليا و فكريا و التي يمكن تسميتها بمرحلة النضج و التجريب قصد التجديد و التأصيل. وكانت انطلاقته الفنية سنة 1947 حين عمل مع منشط جمعية السعدية مع ابن عبد الحليم مصطفى وكان منشطا متطوعا ، ولشدة تأثره به كانت مساهمته التقنية و التنشيط مجانا ، وهذا راجع لتعلقه المفرط بالفن المسرحي ، وقد عمل" كاكي" لأول مرة كمساعد مخرج مع ابن عبد الحليم مصطفى في مسرحية سماسرة الزواج عن" ميلر" وقد استغل هذه الفرصة وعمل بنصائح المخرج وتوجيهاته مما دفعه إلى الالتحاق بالتربصات التربوية و الفنية، حيث تلقى مبادئ الفن المسرحي على أيدي كبار المؤطرين ، ليرتقي بعدها إلى مستوى المؤطر الجهوي للفن

---

[176] – فريدريك أوين ، المرجع السابق ص 155.

[177] – بوكروح مخلوف: المرجع السابق ص40.

الدرامي لمدة سنتين ثم ارتقى إلى مؤطر وطني للفن الدرامي .وفي مراحل متقطعة من التربصات الفنية التي أجراها ، أنجز ثلاث مسرحيات ، كانت البداية مع مسرحية الحقيبة للروماني" بلوتس" ثم مسرحية ديوان القراقوز مأخوذة من مسرحية الطائر الأخضر "لكارلوس غوزي" ، ومسرحية الأميرة الصلعاء" ليونسكو "، أما تجربته في الكتابة الدرامية فكانت في مسرحية دم الحب وألفها سنة 1951 وهي تجربة عاطفية ذاتية ، التجربة الثانية فكانت مسرحية تاريخ الزهرة وهي مسرحية خرافية مستمدة من النو الياباني وقد كتبها باللغة الفرنسية .

وبعد اندلاع الثورة التحريرية وما صاحبها من قمع واضطهاد ومراقبة على النصوص المسرحية ، وكذا تضييق الخناق على الفن والفرق المسرحية، وجد "كاكي" كغيره من الفنانين صعوبة في تأدية رسالته الفنية مما أدى به إلى التخلي عن جمعية السعدية ليشكل فرقة خاصة هي" فرقة المسرح" و قد هيأ لنفسه كل الظروف لإنشاء "مسرح الغد" و هو مسرح يواكب الحركة الثورية الشاملة ، و يعبر بلسان الشعب عن طموحاته فلجأ" كاكي" إلى الثقافة الشعبية و اعتنى بالتراث الشعبي حيث توجه إلى الأدب الشعبي لدراسة تقنيات الاتصال لعروض الرواة قبل أن تمنعها السلطات الاستعمارية سنة 1955.

و في هذه الفترة يدخل أعضاء الفرقة في مرحلة جديدة عن طريق تعرفهم على أعمال رواد التمثيل و الإخراج العالميين أمثال المخرج "إليا كازان"[178]الذي يعتمد في طريقته على منهج "ستان سلافسكي"[179] الذي درس كتابيه "كاكي"بعنوان "إعداد الممثل" و كتاب "حياتي في الفن" حيث استفاد من أفكاره و أساليبه الفنية، التي كان يطبقها من خلال حصص التكوين الفني و التقني التي كان ينشطها في إطار ما كان يسميه "المخبر المسرحي"، ليتعرف بعدها على أحد رواد المسرح الإنجليزي "جوردن كريج"[180] و كذلك يتعرف على أحد تلاميذ "ستان سلافسكي" و هو الروسي
"فوسفورد ماير خولد"[181] صاحب كتاب "مسرحة المسرح" ليوجه بعدها "كاكي" للبحث عن مسرح ثوري، و يتعرف على الروسي "ميكايوفسكي"[182] مؤلف مسرحية "الحمامات" ثم

---

[178] – إليا كازان: مخرج سنمائي و كاتب مسرحي أمريكي ولد بأسطنبول عام 1909.

[179] – قسطنطين ستان سلافسكي:مخرج سنمائي روسي (1863–1938) .

[180] – إدوارد جون كريج:فنان إنجليزي (1872–1966) له كتاب "الفن المسرحي" .

[181] – فوسفورد مايلر خولد:مخرج مسرحي روسي (1874–1940).

المسرح السياسي على يد المخرج "إرفيتي بسكاتور" و في آخر مشواره الفني يتعرف على أكبر كاتب ومخرج في المسرح الملحمي و هو الألماني "برتولد بريخت" و بعد ثمان سنوات قضاها "كاكي" في مجال البحث الفني أنجز خلالها عدة مسرحيات ذات قيمة فنية مثل "الشبكة، "ديوان القراقوز" ثم بدأت فكرة "مسرح الغد" تتبلور في ذهن "كاكي" و أيقن أن الثورة الثقافية ستحقق نصرا عظيما، كما حققته الثورة المسلحة سابقا، و على المسرح باعتباره مرآة المجتمع أن يساهم في ترسيخ الثقافة الوطنية و تثبيت الهوية الجزائرية والتي سعى المستعمر طيلة مائة وثلاثين سنة لطمسها، وقد اهتم "كاكي" بالمسرح للتعبير عن آمال و طموحات الشعب الجزائري و من هنا جاءت فكرت مسرحية "132سنة" وهي ذات طابع ملحمي ثوري و نضالي،.

كما اهتم بالحكايات الشعبية وأساطير القوال و المداح في الأسواق الشعبية و الساحات العمومية وما ترويه من قصص الأبطال و بطولاتهم عبر التاريخ الإسلامي إلى جانب الأغاني الفلكلورية.

و اهتم كذلك بالأشعار الدينية التي كانت تردد في الاحتفال في موسم "سيدي لخضر مخلوف" من خلال احتكاكه ببيئته التي تلقى فيها مبادئ الشعر الشعبي و حفظ فيها قواعد الشعر الملحون الذي عظمه كثيرا و مع أشعاره المدونة في مسرحياته إلا دليل على ذلك.

و هكذا تمكن "كاكي" من تحقيق حلمه في تجسيد "مسرح الغد" و تحول العرض المسرحي إلى تظاهرة ثقافية و شعبية و تمت على يديه عودة الفرجة الشعبية التي افتقدتها الساحة الشعبية.

كان "كاكي" يؤمن بأن النجاح هو التطور و التجديد، و لا يأتي ذلك إلا بالتغيير المرحلي بحصر الإيجابيات و السلبيات معا مما دفع به إلى الدخول في مرحلة التجريب، و عمل على إحداث تجربة جديدة في مجال الكتابة المسرحية، فأدخل عناصر الاحتفال الشعبي كمحاولة منه لربط المسرح بمفهومه و تقنياته و أدواته الغربية بالمسرح الشعبي الجزائري ، وذلك بإدخال الحلقة في مسرحه وتوظيف عناصر العروض التقليدية "حلقات شعبية". بعدها عمل "كاكي "في مجال الخرافة الشعبية التي كان يسمعها في صباه عن جدته فقدم في 1968 مسرحية "بني كلبون" و في عام 1975 يضع حدا لنشاطه الفني بمسرحية (ديوان الملاح).

---

[182] – ميكايوفسكي (1897–1939) شاعر و مؤلف مسرحي روسي، كتب مسرحية "حشرة السرير"

إن "ولد عبد الرحمان كاكي" قد واجه مجموعة من التحديات الاجتماعية و السياسية والثقافية.ويعتبر المسرح من القضايا الثقافية و الفنية التي اصطدم بها، فجعله يبحث عن السبل الموضوعية التي تسمح له بالتمكن من آليات هذا الفن و تقنياته ، حاول إخراج هذا الفن المسرحي المستورد من إطار التبعية ،و عمل على تأسيسه انطلاقا من المعطيات الحضارية العربية، و هذا ما يفسر محاولاته و تجاربه الأولى التي حاولت التعبير عن مضامين اجتماعية و ثقافية عربية خالصة. وتجربة "ولد عبد الرحمان كاكي" بتميزها وأصالتها، تجربة فريدة فقد استطاع أن يتجاوز الجمود والعصرنة الزائفة، التي طبعت الفرجة سابقا .ووجد في الحلقة نماذج أصيلة، استمد منها مسرحه ليبحث عن مسرح يؤسس الفعل و ثنائية الأصالة و المعاصرة، وعلى الحلقة كفعل جمعي يحتوي الذاكرة الجماعية ،فهو مسرح نموذجي يجمع كل المصادر الفنية خاصة الملحمية و العناصر الشفوية الشعبية حتى يعطي لمسرحه بعدا عالميا إنسانيا و مسرحه انعكاس لمرحلة انتقالية بكل إيجابياتها وسلبياتها عبر المراحل التاريخية.

عمل "كاكي" على تطوير الحكاية الشعبية التي جسدها في الحلقة على شكل فرجة فنية إلى دراما شعبية، تلقائية وارتجالية كونها تحتوي على جماليات موضوع يطرح في طياته تيارا فكريا وشعوريا، يجمع فيها الممثل كمبدع و المتفرج كمتلق مشارك فيها، حيث استلهم "ولد عبد الرحمان كاكي" من مصادر محلية و عربية و عالمية و مزج هذه المصادر شكلا و مضمونا عن طريق إبداعه الخاص مع إضافاته الفنية القيمة ، متمثلة في الأشكال التي استخدمها في مسرحه المستمد من التراث الشعبي محددة في أربعة أشكال هي :

الشكل الأول: التعبير عن التراث .

الشكل الثاني :استخدام التراث في قالب تقليدي .

الشكل الثالث:استخدام التراث في قالب تجريبي.

الشكل الرابع :استخدام التراث شكلا و مضمونا.

و تعتبر هذه التجربة مرجعا أساسيا في المعرفة المسرحية الجزائرية ، والتي تطورت مع سياقات تاريخية تغيرت فيها متطلبات الإنسان ،فعمل "كاكي" على تجاوز الأطر الكلاسيكية لجماليات المسرح اليوناني و قدم لنا نماذج جديدة للمسرح الأوربي عامة، والمسرح الجزائري خاصة، فكان من الأوائل الذين ركزوا دعائم المسرح الجزائري، لتنوع المدارس المسرحية التي استقى منها معارفه الفكرية و الفنية معا .

وقد ألف كاكي حوالي عشرين مسرحية ،مابين تأليف فردي و جماعي ، أو مقتبسة عن كبار المؤلفين العالميين و هذه المسرحيات هي :

جدول التأليف المسرحي لولد عبد الرحمان كاكي حسب الترتيب الزمني :

عنوان المسرحية	سنة التأليف	نوعية المسرحية
– مسرحية دم الحب	1951–	– تأليف فردي – تجربة ذاتية
– مسرحية تاريخ الزهرة	– 1953	– مسرحية خرافية مستمدة من النو الياباني
– مسرحية الدكتور منير	– 1953	– مقتبسة عن جول رومان
– مسرحية الشبكة	– 1957	– تأليف فردي
– مسرحية مضار التدخين	– 1958	– مقتبسة عن الروسي تشيكوف
– مسرحية السفر	– 1958	– مقتبسة عن الروماني بلوتس
– مسرحية سماسرة الزواج	– 1958	– مقتبسة عن ميلر، اخراج عبد الحليم مصـــطفى ، عبد الرحمان كاكي ممثل ومساعد مخرج
– مسرحية الأميرة الصلعاء	– 1958	– مقتبسة عن يوجين يونسكو
– مسرحية نهاية اللعبة	– 1958	– مقتبسة عن بيكيت
– مسرحية الكوخ أو الدار المعزولة	– 1958	– تأليف فردي
– مسرحية القراقوز	– 1960	– مقتبسة عن كارلوس غوزي عن الطائر الأخضر
–مسرحية 132 سنة	– 1962	– تأليف فردي
– مسرحية شعب الظلمة	– 1962	– تأليف فردي
– إفريقيا قبل واحد	– 1963	– تأليف فردي
– مسرحية ماقبل المسرح	– 1964	– تأليف فردي
– مسرحية القراب و الصالحين	– 1965	– تأليف فردي عن أسطورة جزائرية
– مسرحية كل واحد وحكمه	– 1965	– تأليف فردي
– مسرحية الشيوخ	– 1967	– تأليف فردي
– مسرحية بني كلبون	– 1968	– تأليف فردي عن حكاية شعبية
– مسرحية ديوان الملاح	– 1975	– تأليف فردي

الفصل الرابع

دراسة تحليلية : مسرحية القراب و الصالحين

1 ــ ملخص المسرحية.

2 ــ بين القراب و الصالحين "لكاكي" و الإنسان الطيب في ستشوان "لبريخت".

3 ــ توظيف الشخصيات التراثية في المسرحية.

4 ــ اللغة و الحوار في المسرحية.

تمهـــيد:

قدم"ولد عبد الرحمان كاكي" الكثير من الأعمال المسرحية التي كـــان يبحـــث مـــن خلالها عن مسرح جزائري أصيل وظف فيه التراث وعناصره،وقد اعتمد فـــي تجاربـــه سواء في مستوى الكتابة أو في مستوى الإخراج على استعمال الحيز الفضائي المستوحى من الحلقة،باعتباره من الأشكال التعبيرية الواسعة الانتشار من جهة و الراقيـــة الأســـلوب من جهة أخرى،وتظهر أسباب توجه"كاكي"إلى أشكال التعبير الشعبي إلى محاولته تأصيل هذا الفن والحفاظ على تلك الأشكال المسرحية التقليدية من الزوال،و التأكيد على أولويـــة المجالات الشعبية،عن الأشكال المسرحية الغربية،وقد اتخذ"كاكي"- لأجل خلق علاقة بـــين المسرح و الجمهور- العرض الشعبي المتمثل في مسرح الحلقة مستعينا بشخصيتي القوال و المداح اللذين كان لهما الفضل في إعادة الاعتبار لهذا الشكل الفنـــي العريـــق، حيـــث يرفض"كاكي"الشكل الدرامي الأرسطي كمحاكاة لفعل مضى ومحاولة إعادته إلى الحاضر بمشاركة الجمهور العاطفية،ويرفض سرد الفعـــل فـــي العـــرض لمشـــاركته الجمهـــور العقلية،حيث يعمل"ولد عبد الرحمان كاكي"على بداية عروضه المسرحية بالمـــداح الـــذي يروي الأحداث التي ينقلها من الموروث الشعبي وإعادة تمثيلها،وهو عنصر مســـتمد مـــن المسرح الملحمي،ومنه فإن النص الملحمي عند"ولد عبد الرحمـــان كـــاكي" يســـتند إلـــى عنصري القص و إعادة تسيير الحادثة التاريخية أو الشعبية لإعادة تمثيلهـــا فـــي الواقـــع معتمدا على أسلوب التقديم السردي والتعليق النقدي،وبهدف التغيير و الإتيان بالجديد،من خلال كسر الحواجز بين الممثل و الجمهور ، وباعتماده على أسلوب التغريـــب والعمـــل على جعل ما يقدم مجرد حوادث مسرحية.

1-ملخص المسرحية :

تعد مسرحية"القراب والصالحين"التي ألفها"كاكي"سنة 1965من أنضج المســـرحيات وأهمها على الإطلاق،فقد فاز عنها بالجائزة الكبرى لمهرجان صفاقس بتونس،و بالميدالية الذهبية للمعهد الدولي للمسرح التي منحت"لكاكي"سنة 1990 بمناسبة انعقـــاد المهرجـــان الدولي للمسرح بالقاهرة،وهي من المسرحيات الأكثر تعبيرا لعالم"كـــاكي"المســـرحي،فهي أكثر من سابقاتها تمزج الأسطورة بالواقع.

و إذا جئنا إلى الحديث عن موضوع مسرحية" القراب والصالحين" التـــي تتنـــاول قصة القراب سليمان بائع الماء وأولياء الله الصالحين الثلاثة نجد أن ثمة تشابه وتقـــارب كبير بينها وبين الخرافة الصينية التي استلهم منها الكاتب والمخرج المســـرحي الألمـــاني

"برتولد بريخت "قصة مسرحيته "الإنسان الطيب في ستشوان" لكن" ولد عبد الرحمان كاكي " كان يرجع مصدر إلهامه إلى الخرافة التي تناقلتها شعوب شمال إفريقيا، فهو يذكر أنه استلهم موضوع المسرحية من خرافة أولياء الله الصالحين والمرأة الكفيفة، وهي خرافة تواجدت عند شعوب شمال إفريقيا، وكانت تحكى من طرف المداحين في الأسواق، تروى قصة ثلاثة من أولياء الله الصالحين ينزلون إلى الأرض، ويقصدون مدينة يسودها قحط وجفاف، ليتفقدوا أحوال العالم ويبحثون عن مضيف لهم بين السكان ،ولكن الشخص الوحيد الذي استجاب لمساعدتهم هو" سليمان القراب "أو بائع الماء ، فيحاول باحثا عن مضيف للزوار المرسلين من السماء، ويطرق جميع الأبواب دون جدوى الكل يتهرب ويمتنع بطريقته الخاصة .

باستثناء امرأة كفيفة كل ماتملكه هو عنزة، لم تتردد في ذبحها وتقديمها طعاما لهؤلاء الأخيار ولمكافأة هذه الروح الطيبة وتدعيم مساعيها في نشر الطيبة والخير يستجيب الله لدعاء أوليائه الصالحين، فتتحقق المعجزة ويعاد للمرأة الكفيفة بصرها ،وتصبح تملك ثروة من المال كما أن ابن عمها الصافي الغائب منذ أمد بعيد يعود إلى القرية. وقبل أن يغادر الأولياء يطلبون من حليمة بناء ثلاث قباب كمزارات للأولياء الثلاثة سيدي عبد القادر الشرقي وسيدي عبد الرحمان الوسطي وسيدي بو مدين الغربي ....تسعى حليمة التي أصبحت تبصر إلى رد الجميل للأولياء وتحقيق أمنيتهم، فتبني في القرية مزارة لهم، وتعمل على توفير الطعام للزائرين لها،لكن أهل القرية خلدوا للكسل والخمول، بعد أن وجدوا كل ما لذ وطاب في مزارة حليمة التي فشلت في نصحهم بضرورة العمل وعدم التواكل على هذه المزارة، وهنا يظهر الصافي ابن عمها ويطرد الناس الذين اعتادوا على الكسل والخمول، ويطلب منهم العمل لضمان لقمة العيش رافعا في ذلك شعار" **العمل هو الطريق الوحيد للرفاهية وتحقيق العدالة الاجتماعية بين البشر**".

أما فيما يخص المصدر الذي استلهم منه الكاتب والمخرج المسرحي" بريخت" موضوعه هو قصيدة صينية مشهورة تحمل عنوان" الغطاء الكبير" المترجمة عن الكاتب الصيني" بوشوبي" في القرن الثامن عشر والتي يقول فيها: " **ما العمل .....في سبيل الحيلولة دون معاناة الفقراء من البرد؟إيصال الحرارة إلى جسد واحد أمر غير ذي**

جدوى،أريد أن أحصل على غطاء كبير طوله عشر آلاف قدم لكي أغطي المدينة كلها مرة واحدة[183]".

2- بين" القراب والصالحين" و"الإنسان الطيب في سيتشوان ":

أما النص الذي تأثر به"كاكي"فهو مسرحية"الإنسان الطيب في سيتشوان"" لبريخت" و هي حكاية شعبية عريقة في التراث الصيني، و تروي قصة ثلاثة من الآلهة جاءوا بعد رحلة شاقة إلى الأرض، بحثا عن إنسان طيب و هو شيء نادر للغاية،فيحاول حمال ماء فقير يقابلونه البحث لهم عن مأوى،لكن سكان المدينة يرفضون استقبال الآلهة الثلاثة ماعدا شخص واحد هو العاهرة "شين تي"، وكمكافأة لها يعطونها مبلغا من المال يمكنها من فتح دكان للتبغ وما إن تتمكن من فتح الدكان حتى يحاصرها كل الطفيليين والسائلين ولكي تدافع عن نفسها منهم تضطر لتبديل هيئتها وتتنكر في زي رجل تدعي أنه "شوي تا" ابن عمها، وعلى هذا النحو تصبح لنفسها بديلا قاسيا .

حازما لا يرحم غير أن" شين تي" تقع في غرام طيار عاطل عن العمل بعد أن تنقذه من الانتحار،هذا الطيار هو" يانغ سون" وتكتشف أنه هو أيضا يستخدمها للوصول إلى مآربه الشخصية متمثلة في الحصول على وظيفة عن طريق الرشوة، وهو لا يتردد في سبيل تحقيق رغبته في تحطيمها، فتحمل "شين تي" من عشيقها وتقسم أن تتحول إلى نمرة لكي تدافع عن صغيرها،أ ما أناها الآخر "شوي تا" فهو الذي يتولى إعادة ثروتها بفضل الحصول على مصنع للتبغ ويستغل خلوه مع الضمير جاعلا منه جلادا كبيرا، فطرد كل من كان يتخذ من الدكان مأوى له، واستغل الطيار، وجعله موظفا عنده ،يشرف على عمال المصنع، ويعاملهم معاملة العبيد، ونجح المصنع وتوالت الأرباح وأخذ "شوي تا" يسدد الديون التي أرهقت كاهل "شين تي" و هددتها بالإفلاس ، ولكن اختفاءها سرعان ما أيقظ ظنون الناس وجعلهم يتساءلون عن سر اختفاء" شين تي" فراحوا يرددون فيما بينهم أن ابن عمها قد قتلها واستولى على ثروتها وادعى أنها سافرت. هذه الظنون أيضا نجدها عند حمال الماء" وانج" السقاء النزيه ،الذي تتصل به الآلهة دائما ،ويتهم "شوي تا "بقتلها ويحال إلى المحاكمة فبدأت" شين تي" تنزع القناع ذلك أن" شوي يا "لم يكن في حقيقة الأمر سوى" شين تي" نفسها وبعد تمزيق الملابس، تبدو" شين تي"أمام الناس وهي تقول:

"نعم أنا شين تي ،أنا" شوي تا وشين تي معا

---

[183] – فريديرك أوين: برتولد بريخت، حياته الفنية وعصره،ترجمة إبراهيم العريس،دار بن خلدون، ط2، ص285.

أمركم منذ القديم:

يكون المرء طيبا أن

ثم بالرغم من أنه يعيش

ممزق النفس كبرق

و إلى نصفين قسم

لست أدري ما جرى :

صرت للغير كريمة

دنياكم عسيرة

كم **شقاء كم قنوط؟**

ويد الخير إذا مدت

إلى ولنفسي لم أوفق

كان صعبا أن أساعد

ذات نفسي ثم غيري

إن الغير تكر

وإذا ساعدت شخصا

ضائعا ضعت معه

أي شخص يتمتع

من فعال الشر إذ

يشهد موت الجائعين[184]."

وتستمر"شين تي "في عرض مأساتها وإبراز شقائها قائلة :

فلماذا ينعم الشر

ويشقى الخير دوما ؟

غسلتني الظئر في النهر

فتأذيت من الرحمة

---

[184]– برشت برتولد: مسرحيات" الأم شجاعة و أولادها، الإنسان الطيب في ستشوان ، سلسلة الأنيس الأدبية الصادرة عن وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية ،
2007 طبعة جديدة،ص350،351.

أصبحت كذئبة

عندما أبصر بؤسا

صرت شيئا غير نفسي

فأدينوني إذن

كل جرم قد فعلته

كان للجيران عونا

كان حبا في حبيبي

كان إنقاذا لطفلي

من شقاء واحتياج

إنني فيما قصدتم

كنت إنسانا شقيا ."[1]

وهكذا ينبهر الآلهة الثلاثة و ينبهر معهم الناس من هذه المرأة التي هي"الإنسان الطيب في سيتشوان" و التي ما تزال على قيد الحياة،و يترك الآلهة القضاة المتهم،و هم ماكـــانوا يطلبون أكثر من بقائها على قيد الحياة.

الإله الأول-وعليه علامات الفزع-:كفى كلاما ،يا تعيسة ماذاعساناأن نظن نحن الذين سعدنا بالعثور عليك من جديد ؟

شين تي :لكن ينبغي أن أقول لكم مع ذلك بأنني أنا الإنسان الشرير الذي حكوا لكم هاهنا عن أعماله الشريرة .

الإله الأول:بل الإنسان الطيب الذي لم يحكوا عنه هنا إلا كل خير .

شين تي .لا بل الشرير أيضا.

الإله الأول:هناك سوء فهم ،بعض الظروف التعيسة ،جيران لا قلب لهم ."[1]

وهكذا يستعد الآلهة للرحيل ،لكن الآنسة "شين تي "تتوسل إليهم من أجل البقاء ،لأنها غير قادرة على مواجهة بؤس وشقاء أصدقائها مرة ثانية ،إنها تعبت من فعل الخير ،وهي فـــي أشد الحاجة إلى مساعدة الآلهة .

---

[1] برتولد برشت: مسرحيات برشت، ترجمة الأنيس السلسلة الأدبية، تحت إشراف مصطفى سواق، طبعة جديدة 2007، الجزائر عاصمة الثقافة العربية ، ص 351.

[1] برتولد برشت: مسرحيات برشت، ترجمة الأنيس السلسلة الأدبية، تحت إشراف مصطفى سواق، طبعة جديدة 2007، الجزائر عاصمة الثقافة العربية ، ص 352.

لكن الآلهة يتركونها لتدبر أمورها بنفسها و يعودون إلى مقرهم السماوي.
هكذا تنتهي حكاية "بريخت"لمسرحية "الإنسان الطيب في سيتشوان "،لكن يبدو أن المسرحية لم تقدم نهاية مقنعة لسير الأحداث ،لذا وجب على الممثلين أن يتقدموا إلى الجمهور باعتذاراتهم،حيث يقول أحد الممثلين مخاطبا الجمهور :

...أيها الجمهور الكريم لا تتضايق :

فنحن نعلم أن هذه الخاتمة ليست موفقة

كنا نحلم بأسطورة وردية

لكنها بين أيدينا اتخذت نهاية مريرة

وإنا لنشعر نحن أنفسنا بخيبة أمل

ونحن نرى الستارة تنزل بينما بقيت الأسئلة مفتوحة

وأيم الله لم نكن نقصد إلا إمتاعكم ..."[2]

عند المقارنة بين مسرحية" القراب والصالحين لكاكي" ومسرحية "الإنسان الطيب في سيتشوان لبريخت"نجد أن حكاية المسرحية الجزائرية تميزت ببساطة الأداء التقليدي للمداح والإطلالة الملحوظة له في عرض الموضوع،حيث يغلب على الحكاية الوصف الذي سهل عملية تطور الأحداث وساعد على تقريب الصورة الفنية من الجمهور،إلا أن الاهتمام المفرط بالجزئيات أثر على تماسك القصة ،وأظهر نقصا ملحوظا في فعالية التركيز والتكثيف وصياغة الأفكار المطروحة ،الأمر الذي أدى إلى اختلاط الأمور ،حيث يضيع الحدث الرئيسي وسط الأحداث الفرعية وظهرت بعض المشاهد مفتعلة ،بعيدة أكثر مما ينبغي عن واقع الحياة.

أما بناء مسرحية "الإنسان الطيب في سيتشوان" فظهر في صيغة أكثر ملائمة لأحداث المسرحية ،حيث طبعها الانسجام والسير الحسن والمنطقي للأحداث ،وتوالت المشاهد المسرحية في تسلسل منطقي رغم تفرعها،إذ أنها قدمت داخل إطار فرضته الضرورة الفنية حينا،والاحتمال المعرفي حينا آخر،أضفت على العمل جمالية ومتعة .

كما أن استخدام مبدأ التغريب في مسرحية"القراب والصالحين" ساعد الفنان "ولد عبد الرحمان كاكي" على الكشف عن واقع الإنسان الجزائري في مرحلة معينة من تاريخه،وعرض أحوال المجتمع في صورة فنية قادرة على الإمتاع والإثارة،إلا أن البناء

---

[2] برتولد برشت: مسرحيات برشت، ترجمة الأنيس السلسلة الأدبية، تحت إشراف مصطفى سواق، طبعة جديدة 2007، الجزائر عاصمة الثقافة العربية ، ص 359.

الدرامي عند"كاكي" لم يتم على أساس التحليل المنطقي للأحداث،أو التحليل النفسي لدوافع الشخصيات،وإنما قام على الإيحاء وعلى الكشف الحدسي لأبعاد الشخصيات والأحداث،لذا كان الصراع بين الخير والشر في المسرحية ساكنا،وسار الفعل المحوري الذي تدور حوله أحداث المسرحية في مسار خطي قليل التوتر،لا يثير ردود أفعال قوية، ولا يشكل أزمات حادة مقارنة بنظيرتها الألمانية،حيث يظهر الصراع الطبقي جليا في مسرحية الإنسان الطيب في سيتشوان، نظرا لكون بريخت ذا فكر ماركسي بحت، الأمر الذي جعل الصراع في المسرحية قائما ومتميزا بين الفقراء والبطالين والمحتاجين من جهة، وطبقة الحكام والتجار من جهة أخرى،كما أن استخدام بريخت لأسلوب التغليب لصورة الشخصية الرئيسية"شين تي" بمظهرين،تارة طيبة ومناضلة لنشر الخير والإحسان بين البشر،وحازمة متشددة لمواقفها الصارمة في شخصية ابن عمها"شوي تا"،والتباين الذي يلاحظ بين المظهرين ينتج صراعا أخلاقيا وماديا يثير تطلعا فكريا وجدانيا ومشاركة عقلية في الأحداث والشخصيات .

إذا كنا قد رأينا أن" بريخت" قد اهتم كثيرا بالوقائع المادية و اعتنى بقدر أكبر بتصوير مختلف الشرائح الاجتماعية وعلاقاتها،وما حدث من صراع بين الشخصيات،فإن ذلك لدليل على أن غاية الكاتب هي تصوير بعض الشخصيات الإنسانية،فهي مواقف تبرز مكانتها الاجتماعية وتقيم بينها وبين غيرها من الشخصيات صراعا يشل بعض القيم الإنسانية ويفصح عن طبيعة الإنسان،وقيمته وتكوينه النفسي أو الخلقي أوالفكري،لذلك اختار البطل الذي يمثل الإنسان الطيب في شخص العاهرة "شين تي"كتحد للعرف الاجتماعي الذي يصنف هذا النوع من النساء في درجة دنيئة وغير محترمة لا يرجى منها أي خير.

وكأن "بريخت" بهذا يوجه خطابا مباشرا يوضح من خلاله كيف تستحيل أوضاع الناس في المجتمع المادي،بحيث تفقد الفضائل لدى الموسورين من الناس،وهذا ما حدث عندما توجه السقا"وانج" رفقة الآلهة الثلاثة باحثا عن مضيف لهم بين أعيان المدينة، وكيف يتجلى بالطيبة والكرم من هم في حالة يرثى لها، الشيء الذي حصل مع شخصية العاهرة"شين تي"،على أن هناك وضعا خاصا تناوله "بريخت" في مسرحيته تمثل في استحالة فعل الخير والصعوبات التي يتلقاها الإنسان الطيب في المجتمع الطبقي،حيث يتحول الفقر إلى آفة تطفل وانتهازية يستغل رحمة ورأفة المحسنين،ويقتلع جذور الخير والإحسان من الأعماق،ويوضح ذلك"بريخت" في علاقة الآنسة "شين تي" صاحبة دكان السجائر مع

جيرانها الفقراء والمتسولين ومع عشيقها الطيار العاطل عن العمل "يانج سون"إذ أن محاصرة هؤلاء لها أوشكت أن تؤدي بالدكان إلى الإفلاس، لولا تدخل شخصية ابن العم "شوي تا"، الحيلة الفنية التي قلبت موازين الأحداث وغيرت مجراها وارتقت بالعمل الفني إلى مستوى أكثر إثارة وإمتاعا،ولكي يحافظ "بريخت"على مستوى العلاقات بين الشخصيات في مسرحيته، يتخذ من شخصية "وانج" السقا وسيطا يحاور الآلهة الثلاثة الذين يهتمون ويتابعون حياة الآنسة الطيبة "شين تي"،ويجري لقاء السقا مع الآلهة في مشاهد الحلم التي تخللت العرض المسرحي لصنع فاصل مسرحي يقيم من خلاله الحدث الماضي ويوضح ما بدا غامضا من أفكار وسلوكيات،والملاحظ أيضا أن رسم الشخصيات عند"بريخت" يرتكز على الاعتناء بالبعد الاجتماعي أي توظيف الشخصيات من منطلق انتمائها الطبقي.

والواقع أن هناك خاصية منفردة تميز بها تصميم"شين تي"في هذه المسرحية،وهذه الخاصية متمثلة في أن صورتها وهي تدعو المساكين والمحتاجين وتخفف عنهم عبء الحياة لا تندثر في جوهر الحقيقة،لكنها تستمر بشكل آخر وبسلوك مغاير قاس ولكنه يستجيب إلى الأهداف نفسها، فالصورة الثانية التي أظهرت ابن العم "شوي تا"بقناع ولباس الرجل، ماهي إلا وسيلة استعملت خصيصا للحفاظ على مصدر الخير من جهة ،ومن جهة أخرى تحارب روح الاتكال والتكاسل التي يعيشها هؤلاء المتسولون والفقراء .

أما النماذج التي أسست تصوير شخصيات مسرحية"القراب والصالحين"فهي في الأصل مأخوذة من شرائح المجتمع القروي، اعتمد الكاتب على شخصية "سليمان القراب" وأسند إليها دور البطولة، حيث يقوم سليمان بدور الراوي،يروي الأحداث الماضية ويمهد لما هو مقبل، ثم يتدخل كشخصية فاعلة تؤدي الحدث وتشاطر الآخرين المواقف،عكس ما تعرفنا عليه في المسرحية البريختية، إذ تظهر شخصية "وانج"السقا شخصية ثانوية،أما شخصيات "ولد عبد الرحمان كاكي"فيظهر جميع أبعادها الوظائفية ليست إلا مجموعة ردود أفعال، الأمر الذي جعلها شخصيات متأثرة لامؤثرة في بنية الحدث،فقد ظهرت شخصيات عديدة تؤدي الدور نفسه والوظيفة نفسها،كما هوا لحال بالنسبة لشخصية المداح وشخصية الدرويش وسليمان القراب ،حيث تداول كل واحد منهم على رواية حدث قدوم الأولياء الصالحين لزيارة القرية، وهذا ما يفسر في الواقع أن هذه الشخصيات تمثل الحبل القيادي الذي يقود تصورا لأفعال الوسطية التي تتضمنها عملية السرد المكثفة في حوارات

المسرحية،وأضحت شخصية المرأة الطيبة "حليمة العمياء"شخصية ثانويـــة،تكتفي بـــإبراز موقف واحد هواستقبال أولياء الله الصالحين الثلاثة وإيوائهم ثم تختفي من الأحداث .

ويقحم "كاكي" شخصية الصافي ابن عم حليمة العمياء لتولي عمليـــة تســـيير الثـــروة المالية التي أصبحت تمتلكها كمكافأة لها جراء ما قدمته من كرم لأولياء الله الصالحين.

هذه العملية أريد بها تعويض الدور الذي يؤديه ابن العم "شوي تا" في المسرحية الألمانية، إلا أن هذا –وبعد تفحص الأحداث بشكل دقيق–يبدو أنه إجـــراء جعـــل مجـــال الإبـــداع والعرض المسرحي ضيقا، كما أن تدخل "شخصية الصافي"في الحدث لم يكن مبررا كافيا ومقنعا،حيث بدت حركة أفعاله مفتعلة،ولا تملك مصداقية، وكـــأن الكاتـــب أراد أن يمـــلأ فراغا ويسد ثغرة أحدثتها تطورات الحكاية التي تخضع لمنطق فني وفكري معين،ويبـــرز ابن العم "الصافي" الوجه الآخر الذي يقابل طيبة حليمة،والذي يستطيع أن يقوم ما اعـــوج من سلوك قام بها أعيان القرية وممثلو الحكم فيها، كالقاضي والقائد والمفتي والإمام هـــذه الشخصيات التي تستدرك أخطاءها، وتغير أفعالها بعدما تتفطن لهول الأوضاع المتدهورة التي عاشتها القرية في زمن الاحتفالات والولائم التي كانـــت تقـــدم عرفانـــا لأوليـــاء الله الصالحين،ويعود الجميع إلى وظائفهم ويلتزموا النزاهة والاعتدال،فيتجه الفقراء والمساكين نحو معامل "الصافي" وتنتصر بذلك روح العمل عن الفوضى والاتكال التي سببتها سنوات الاحتفال والبهرجة .

إن من خلال مقارنة موضوع المسرحيتين نجد أن هناك تشابها كبيـــرا فـــي جـــوهر الفكرة المطروحة والمتمثلة في مسألة الطيبة و ندرتها في عالم يسوده الظلـــم و انتشـــار الفساد مما نتج عنه صراع أبدي بين الخير و الشر لذا نلمح تنافذا بين النصين المسرحيين كما يشير

إلى ذلك الدكتور إدريس قرقوة :

نص القراب و الصالحين	نص الإنسان الطيب في ستشوان
– شخصية حليمة العمياء	– شخصية شين تي
– شخصية سليمان القراب	– شخصية وانج السقا
– الأولياء الصالحين	– شخصية الآلهة الثلاثة
– الصافي ابن عم حليمة	– شخصية شوي تا ابن عم شين تي
– صراع الخير و الشر في الإنسان	– صراع الخير و الشر في الإنسان

– الأحداث في قرية بني دحان – البحث عن الإنسان الطيب ذي الروح الخيرة	– قرية أو بلدة سيتشوان البحث عن الإنسان الطيب ذي الروح الخيرة[185]

يظهر من خلال قراءة هذا الجدول أن شخصيات الأولياء الصالحين تقوم بالدور نفسه الذي تقوم به آلهة الصين الثلاثة و شخصية حامل الماء تأخذا لأبعاد نفسها في كلتا الحالتين و كذلك الصافي يؤدي الدور نفسه الذي أداه"شوي تا".

لكن حكاية"القراب و الصالحين" تختلف عن حكاية"الإنسان الطيب في ستشوان" فهناك تباين في الخطوط العامة لبناء الشخصيات،فبينما تتصف "حليمة" الكفيفة في حكاية "كاكي" بالطيبة، نجد في حكاية"بريخت" أن صفة الطيبة تمثلت في شخص العاهرة"شين تي" كما أن سير الأحداث و تسلسلها في المسرحية الألمانية، تختلف تماما عن سير الأحداث و مضمونها في المسرحية الجزائرية و التي زودت بعدد من المشاكل الثانوية،كاستغلال المعتقدات الشعبية عن طريق التقرب إلى الله بواسطة أولياء الله الصالحين، و مشكل حقوق الأسرة الجزائرية، و ظهور الشعوذة والنفاق،و غيرها من المشاكل التي تعيشها المجتمعات المتخلفة .

إن" ولد عبد الرحمان كاكي" الذي كان يتحدث عن الإنسان في الجزائر، أصبح يستمد من مشاكل الإنسان المحلي صورة الإنسان العالمي،إلا أن المجال الأساسي الذي تترابط فيه رؤية الفنان الواقعية و مجال التعبير عن مواقف الشخصيات و استغلال الغير، و النفوذ إلى عقل المتلقي بواسطة الخرافة،باعتبارها مركز الثقل في المسرحية كلها.

فقد ترتب عن هذا أن جاءت الحكاية امتدادا حيا يعكس واقعا متخلفا،يسوده نظام اجتماعي إقطاعي، يختلف اختلافا جذريا عن واقع المجتمع الغربي الرأسمالي،و بالتالي فإن معالجة فكرة الطيبة وصراع الخير و الشر في المسرح لم تتعد حدود فترة زمنية قصيرة،وهي التي مرت بها الجزائر في السنوات الأولى من الاستقلال، فعبرت عن ذهنية مجتمع تقليدي تسوده الأمية والجهل،ولم يبق من أوجه التشابه بين النص المسرحي الألماني و النص المسرحي الجزائري،إلا فكرة الطيبة و البحث عن الإنسان الطيب، سواء في قرية سيتشوان أو في قرية بني دحان، أما حوادث المسرحية و مواقعها

---

185 – إدريس قرقوة: التراث في المسرح الجزائري، الأشكال و المضامين، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة سيدي بلعباس، 2004، ص 363.

وحواراتها و إسقاطاتها السياسية فقد تغيرت تماما، وهذا ما جعل"كاكي" لايجد ضرورة لذكر مسرحية"بريخت" كمصدر لمسرحيته، و يضفي عنها ميزة الاقتباس ليصبح نص المسرحية نصاً جزائرياً بشحمه و لحمه و روحه أيضاً.

3/ تحليل مسرحية القراب و الصالحين:

تبدأ حكاية"القراب و الصالحين" كما عودنا كاكي في مسرحياته باستهلال بين سليمان القراب والجماعة بذكر مزايا الماء و أهميته و منافعه، وأنه ينقل الماء من مكان مقدس" عين سيدي العقبي" ويقطع مسافة طوية حتى يبيعه لأهل المدينة و ينفعهم ببركة ولي الله سيدي العقبي.

يردد سليمان القراب لازمة اشتهرت بها المسرحية، صحبة الجماعة التي انقسمت إلى فرقتين.

سليمان: ها الماء، ها الماء.

الجماعة(أ): ماء سيدي ربي.

سليمان:جايبه جايبه.

الجماعة(ب): من عين سيدي العقبي"[186].

ويحاول الكاتب من خلال هذا الاستهلال أن يمهد للحدث الرئيسي بحيث يدخل الدرويش في حوار مع"سليمان" و "الجماعة" لينقل خبر زيارة شخصيات هامة و غير عادية إلى المدينة.

"**الدرويش: سمعت الناس أهل العلم و العقلية يقولوا.**

الجماعة(ب):واش قالوا ذا الناس؟

الدرويش: قلنا ذا الناس أ سيدي أهل العلم مع أهل العقلية،مجمعين ريسا نهم، عامدين وما ينطقوا بالكلام حتى يكون دواء نقول موزون في ميزان،كلامهم مشنوع ويسوى[187]".

ويستمر الاستهلال في تقديم شخصية سليمان القراب وذكر محاسنه وأعماله الخيرة،ومكانته في المدينة، بحيث أنه رجل فقير معدم، لكنه يحب جميع الناس، و بعد انتهاء الاستهلال يبدأ المشهد الأول، حيث يبدأ المداح في رواية قصة أولياء الله الصالحين و يقدمهم للجمهور.

---

[186] –ولد عبد الرحمان كاكي: مسرحية القراب و الصالحين،ص 02.

[187] – المصدر السابق، ص 04.

((المداح:نهار من النهارات،ونهارات ربي كثيرة،في جنة رضوان و جنة ربي كبيرة، تلاقا وثلاثة من الصالحين الواصلين قدام واحد المريرة،الثلاثة من أهل التشريف و سيرتهم سيرة،

اللي يذكرهم في ثلاثة ما تفوت فيه مديرة.

واللي يزورهم في ثلاثة ما تركبهم غيرة.

و ما يفوت قبلهم لا بو مالي و لا بو هالي ولا دربالي لا شريف، هما ذكار الجنان مين يكون ملان خريف.

الجماعة: اشكون هم هذا الناس قدام المريرة ؟

المداح:سيدي عبد القادر الشرقي. سيدي بومدين الغربي. و سيدي عبد الرحمان...قبضوا المريرة وخرجوا من جنّة رضوان وجاو يزوروا العباد اللي عايشين في هذه الدنيا))[188].

واستخدام أسلوب التغريب عن طريق سرد الأحداث،سهل المهمة للكاتب"كاكي" لاستنطاق شخصيات تاريخية و استحضارها من العالم الآخر، فها هو في "القراب والصالحين" يكتب مسرحية جزائرية عربية مستقاة من خرافة مغاربية شعبية، و لكن وضعها في بناء أوروبي محض، وشخصياته لها أصول في التاريخ العربي الجزائري.

ثم يستمر "سليمان القراب" في المشهد الموالي في عرض الشخصيات التي سيتم التعرف عليها من خلال حوار مطول يقدم فيه شخصية"الأعمى" و زوجته عائشة و علاقته بهما، ثم يبين كيف استفاد من جلد التيس"العتروس" الذي ذبحته" حليمة العمياء" بمناسبة العيد الكبير، بعدما رأت في المنام سيدنا إبراهيم الخليل و أمرها بذبحه،و أعطته الجلد، فصنع منه قربة يبيع فيها الماء الذي يأتي به من عين سيدي العقبي، وهاهو يتجول جوعانا في قرية بني دحان إذ به يلتقي صدفة بالزائرين الثلاثة: سيدي عبد القادر، سيدي بومدين و سيدي عبد الرحمان.

" الولي الصالح الأول: الليل راه قريب يطيح.

الولي الصالح الثاني: و زيد بالزياده منين سمعناك تعيط جريحنا، وفي الحق عيينا.

الولي الصالح الثالث: نطلب منك الضيافة اليوم و غدوى ربي يرحمنا برحمته.

2- ولد عبد الرحمان كاكي: مصدر المسرحية السابق ص 05.

الولي الصالح الأول: بيت ضياف ربي يا قراب.

الولي الصالح الثاني: حكمت عليهم و عليك نتسماو ضياف ربي.

سليمان: وين ا نبيتكم ؟ معنديش شي دار أنا إلا قراب."[189]

وبعد هذا المشهد تدخل الجماعة في حوار مع سليمان "القراب" للتعليق على الحدث، يقول القراب:

" **القراب: و أنا يا سيدي ما كانت عارف هذا الشيء يصرى حتى في الخرايف**"[190].

ثم يطلب أحد الصالحين من القراب أن يدلهم على إنسان صالح يستضيفهم الليلة، و لكن يتساءل سليمان، على أي باب يطرق ؟ فقد يتنافس الأعيان على استضافتهم إذا سمعوا بأمرهم.

((سيدي عبد الرحمان:ماذا بيك شوف لنا إنسان صالح يقبل ضياف ربي و يفرح بيهم.

سليمان: ثمة صبتوني اشكون صالح و شكون لا ؟لكان نديكم عند مفتي القرية، القاضي يغيظه الحال ولكان نديكم عند القاضي، المفتي يقول: علاش ما زارنيش واحد منهم، أنتم تروحوا وأنا يخلفوها فيا))[191].

وتستمر الحكاية، لنرى في أحد المشاهد كيف استقبل قدور أحد سكان القرية سليمان ورفاقه الصالحين، شخصية قدور التي يعرفنا عليها"كاكي" من خلال روايته الطويلة لحياته و شجاعته وشهامته، ليودع الضيوف رافضا استقبالهم في بيته.

((قدور: اللي راه عايش كيما أنا يدخل وقت القحط و الزمان و الغبينة الأفضل يبلع منين ما يدخل المول بابه وقلبه وأذنيه ماله تبقاو على خير،والله يفتح خليو بابي في حاله ومتعاودوش، اطبطبوا فيه))[2].

ثم ينادي سليمان للخديم وهي شخصية شعبية تشرف على مقام أحد أولياء الله الصالحين سيدي دحان ويرفض هو كذلك استقبال الزوار حتى ينتهي بهم الأمر إلى قصد امرأة كفيفة وفقيرة اسمها حليمة كل ما تملكه هو عنزة كانت تستفيد من حليبها وتعين جارها الهاشمي وزوجته عائشة وصبيهم الذي ليس له طعام سوى حليب العنزة.

---

[189] – ولد عبد الرحمان كاكي، مصدر المسرحية السابق، ص16.

[190] – مصدر المسرحية السابق ،ص 21.

[191] – مصدر المسرحية، ص 21.

[2] –مصدر المسرحية،ص21.

وينتقل في الفصل الثاني إلى عرض حالة المرأة"حليمة" و علاقاتها بجيرانهـــا، و أهميـــة الفعل الذي ستقوم به، إذ تقبل استضافة الصالحين الثلاثة. وتأمر بذبح عنزتها الوحيدة التي تملكها إكراما لهم وتبركا بهم .

"**حليمة: في الدار ساكنة ولية عمية.**

غير راسها و معزتها وعلى كلمة ضياف ربي راهي تقول مرحبا".[3]

يتدخل المداح للتعليق على المشهد الذي استقبلت فيه"حليمة العمياء" أولياء الله الصالحين

المداح: في قرن أربعة عشر، جبروا ولية صالحة.

ولكن عند اللي قرى حروف البالي.

هذا وين يبدأ الحديث.

بلا ما نكثروا الكلام بلا ما تشالي، نزيدوا في الحكاية ونشوفوا التالي".[192]

بعد دخول الأولياء الصالحين دار "حليمة العمياء"، يـــدور حـــوار بـــين الهاشـــمي والضيوف، فيتبينوا أن "حليمة" فقيرة ولا تملك سوى عنزة قامت بذبحها لهم، هذه العنـــزة التي كان يستفيد من حليبها الجميع،ها هي الآن تقدم طعاما للضيوف، وهكذا سوف ينقطع الحليب على عائلة الهاشمي وعلى بقية الجيران، ويتدخل أحد الأولياء عندما اشتد غضـــب الهاشمي:

"**سيدي بومدين: أهمد، أستغفر، ودير خاطرك في يد ربي.**

الهاشمي: سامحوني، الزمان يكفر ويخرج من رحمة ربي، عمركم ما شفتواصـــبي يبكي من الجوع"**1.**

ومن خلال حوار الهاشمي يظهر الكاتب أثر الفقر على الناس،فقد يؤدي إلى الثورة حتـــى على القيم الأخلاقية السائدة، ويتحول الإنسان الجائع في حالـــة الغضـــب إلـــى آلـــة دون ضمير، قد تدمر كل ما جاء في طريقها.فيتم تقديم العشـــاء للضـــيوف ،و يحـــاور أحـــد الصالحين "حليمة" العمياء، التي تشكرهم عن الزيارة، وتطلب منهم مساعدتها في البحـــث عن ابن عمها "الصافي" الذي غادر القرية منذ زمن، فيرفع يديه سيدي عبد القادر طالبـــا الله أن يستجيب سيدي عبد في ذا الليلة.

---

[3] –المصدر نفسه ص 21.

[192] – المصدر السابق، ص 36 .

2–مصدر المسرحية السابق،ص44.

– " سيدي عبد القادر: شوفي يا ولية وين الزمان قصد القرية ضياف ربي، لوكان نطلبوا ربي في ثلاثة أنت الولية المؤمنة واحنا الأولياء الصالحين.

– سيدي عبد الرحمان: لوكان تطلبوا ربي الجميع والصافي يولي، ويولولك عينيك، ويعطيك الرزق، ماشي رزق الإيمان، رزق الدنيا من الكثير واشتا اتديري؟".

– حليمة : نأمل ندير الخير.

– سيدي عبد الرحمان: أمالة يا ولية، أيا بسم الله نرفدوا الفاتحة أنت حليمة العمياء وإحنا الأولياء الصالحون"[193].

وبالفعل كما جاء في الحكاية عندما تقوم "حليمة" في الصباح تعود لها الرؤية، فتجد أن أولياء الله الصالحين قد غادروا المنزل وبعد لحظات يدق ابن عمها الصافي على الباب بعد غياب طويل.

وبعد هذا المشهد، يحاول الكاتب طرح القضايا التي يعيشها المجتمع الريفي التقليدي، فيطرح قضية المعتقدات البدائية وتأثيرها في أوساط الشعب، وينتقد بذلك الطقوس التي كانت تؤدى في هذا الجو الثقافي والعقائدي الذي يستحوذ على عقول جميع الناس من سكان الفرية، بما فيهم القاضي والمفتي ورجال القانون والأمن، ويعبر عن مستوى المجتمع في فترة الستينات.

أما الثروة المالية التي أهداها الأولياء الصالحون للمرأة الصالحة أصبحت تحت تصرف ابن عمها الصافي، الذي تقلد مكانة مرموقة إلى جانب أعيان المدينة بحيث اتصل بالقائد ثم بالقاضي ثم بالمفتي، واقترح عليه أن يعالج أزمة القرية من جوع وفقر.

فهاهو يدعوهم لاحتفال كبير يعيش من خلاله أهل القرية في ظل الولائم والأعياد، بحيث توزع المأكولات والمشروبات على الجميع، ويتحول عند ذلك سليمان إلى "براح" ينشر الأخبار في الأسواق والشوارع، ويدعوا الناس لحضور الوليمة التي تقدمها المرأة الصالحة احتفالا بشفائها وتكريما للأولياء الصالحين.

((المجموعة (أ): يا ناس القرية أيا افرحوا ما بقى زمان.

المجموعة (ب): الخير جاء بشويه ... أسيدي الخير جا بشويه.

المجموعة (أ): ها راه بان الطعام.

سليمان يغني: الطعام واللحم والسكر.

العسل من الشهدة يتقاطر.

الطعام في الدهونات معكر .

تسقيه على حساب الخاطر.

كل الناس تحلق عليه.

الثقيل واللي شاطر

كل الناس تشبع

ماكانش اللي ينحقر".[194]

واستمر الحال في هذه القرية مدة ثلاث سنوات في جو الاحتفال والولائم ،ونسي الجميع الفقر والجوع ،وتحول حال الفقراء المتعطشين للمعرفة ،بحثا عن أسرار الخيرات التي نزلت عليهم إلى وضع يدعو إلى التفكير فنسي الجميع طعم العمل،وكثر الكذب والنفاق والشعوذة،وأصبح "سليمان"يتاجر بسيرة أولياء الله الصالحين ،فيتفطن الصافي ابن عم حليمة للوضع، ويطلب من حليمة أن تغير أسلوبها في معاملة أهل القرية ،وتكف عن تقديم الولائم ،لأن حال سكان القرية يزداد سوءَ يوما بعد يوم من جراء هذا النظام ، وطلب منها السماح له بتسيير شؤونها المالية وتوظيف هذه الثروة في خلق ورشات للعمل يستفيد منها أهل القرية ،ويعود نظام العمل هو السائر ،والكل في وظيفته بدء من القاضي والقائد والمفتي ،حتى سليمان يتوقف عن بيع الماء ويشتغل وظيفة مربحة .

أمافي الفصل الثالث فيعرض الكاتب استتباب الأمور في القرية وعاد الناس بعد الراحة إلى أشغالهم فيظهر القاضي والمفتي وهما مجتمعان لتقييم فترة الاحتفال الطويل، حيث يتنبه الجميع أن ثمة فساد وظلم ساد القرية في سنوات الاحتفال ،ويجب إعادة النظام وسلطة القانون ،فتتم محاكمة الخد يم وفضح أعماله الدنيئة ،ثم يأمر القائد بحبسه .

" **القائد:ارتب ما عندك وين اتروح ... أتجي معايا .**

الخديم :وين يا سيدي القائد .

القائد :للحبس، ونعلمك بدلة العساس إللي كان شريكك، تجبره الداخل، مشي قدام الباب".[195]

---

[194] – المصدر السابق، ص60.

[195] – المصدر السابق، ص .72

3–المصدر السابق ،ص80.

وتعود في المشهد الموالي شخصية الهاشمي- صديق سليمان القـراب- وزوجتـه عائشة إلى القرية وكذا الدرويش، وهم يعتقدون أن الاحتفال والولائم لا تزال قائمة.

يقول سليمان القراب": فات الأوان كل شيء انقضى وتغير، ولا يعيش في القريـة إلا من يكد ويعمل، وراح زمن التطفل والاستخفاف بعقول الناس البسطاء، لن يبقـى لا درويش ولا خديم".3

- ثم في المشهد الموالي، يثير "كاكي" قضية المرأة، حيث يعرض ذلك عـن طريـق شخصين هما عمار وزوجته مريم، وكيف بادرت مريم بالذهاب إلى العمل مثلهـا مثـل الرجل، محاولة اقناع زوجها عمار على أن الأمر لا يدعو إلى الغرابة، فالعالم في المدينة يتحول، وكذلك النساء تشارك أزواجهن في العمل، لماذا لا يتغير الحال كذلك في القريـة؟ ويدور بينهما هذا الحوار:

- **" عمار: ماشي راني شاك فيك مريم، راني خايف من هدرة الناس .**

مريم: كل هذه الحياة راهي مبنية على الخوف عمار، المرأة خايفة من الراجـل، والراجل خايف من هدرة الناس، يليق النهار اللي كل هذا الشيء يتبدل".[196]

وتنتهي حكاية "ولد عبد الرحمان كاكي" للقراب والصالحين بحكمة ترددها المجموعة في آخر المسرحية هي :"**أن العمل هو المفتاح الوحيد للنجاح، وعمل الخير يظهـر فـي قوة الإنسان على فعل الخير في نفسه، بكـده واجتهـاده، لأن المسـتقبل هـو العمـل والاجتهاد**".

إن الفكرة التي يمكن أن تستخلص من هذه الأحداث البسيطة هي أن"كاكي" عمد إلى إظهار واقع المجتمع الجزائري خلال السنوات الأولى من الاستقلال، وعبر عن هذا الواقع بصورة فنية في إطار خرافي يعكس المستوى الفكري والمعيشي الريفي، واقـع مجتمـع يسوده نظام تقليدي أبعد ما يكون عن ما صورته المسرحية الأوروبية في حكاية "الإنسـان الطيب في سيتشوان"، التي يقول بريخت بشأن موضوعها :« **إن الطيبـة طبيعيـة فـي الإنسان، أما العشرة فإنها تتطلب جهودا كبيرة، غير أن ثمن الطيبة في عـالم كعالمنـا غالبا ما يكون مرتفعا».**[197]

---

[196] – المصدر السابق، ص 82 .

2– المخلف علي حسن: توظيف التراث في المسرح ، دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله و نوس،(مرجع سـابق) ص 87.

4-توظيف الشخصيات التراثية في مسرحية القراب و الصالحين:

إن الشخصية التراثية أصوات استطاع من خلالها"ولد عبد الرحمان كاكي" أن يعبر عن آماله ويعبر عن رؤيته المعاصرة من خلال مزج الماضي بالحاضر، حتى يستعيد تجربة الشخصيات الإنسانية التي وقفت في الماضي لكن على مسرح الحياة، فيعيد الحركة لهذه الشخصية التراثية و يستغلها للتعبير عن أفكاره المعاصرة .

((ومن العوامل التي تدفع الكاتب إلى توظيف شخصية تراثية دون غيرها من شخصيات الموضوع الذي يريد طرحه، كونها خير معبر عن هذا الموضوع، وتدخل فلسفة المبدع في هذا الإطار حينما يستحضرها لهذا الموضوع دون سواها من شخصيات قد تؤدي الغرض ذاته[1])).

وقد أخذ توظيف الشخصيات التراثية عند" ولد عبد الرحمان كاكي "صفة الخصوصية والتميز في كل أعماله المسرحية، فخلف واقعا موازيا للواقع التراثي الذي عمد إلى توظيفه، فتسير الحادثة المعاصرة في ظل الحادثة القديمة و تكسب مصداقيتها، و بذلك نعيش حكايتين في آن واحد. و نشعر بوحدة التجربة الإنسانية و تماسكها، وهذا ما تميز به" كاكي" الذي لم يرسم العالم من وجهة نظر شخصية بقدر ما كشفه و عراه، فنطقت شخصياته كحقائق مؤلمة، بل تحولت إلى شخصيات أسطورية عصرية ، تعتمد على حالة من التأرجح بين خبرات الماضي وواقع الحاضر فيفجر هذا التأرجح كيان الشخصية فتتحول من الماضي إلى الحاضر.

وشخصيات" كاكي" التي وظفها كثيرة ومتنوعة أهمها :

1/ شخصية القراب :

وهي شخصية شعبية جزائرية معروفة لدى جميع أفراد المجتمع الشعبي الجزائري وسمي بهذا الاسم نسبة إلى حافظة الماء (القربة) التي تعبر بعمق كبير عن الأصل في الماء عند المجتمع الشعبي،ولا يقتصر مفهومها على الوظيفة الاجتماعية التي تؤيدها بل تجاوزتها إلى مفاهيم رمزية لا يستوعبها إلا من ينتهي إلى أطوار هذا الشعب بمختلف طبقاته .

---

[1] فريدريك، أوين ، برتولد بريخت، حياته، فنه وعصره، ترجمة إبراهيم العريس، دار ابن خلدون، ص 295.

ومهنة السقاية مهنة معروفة منذ العصر الجاهلي حيث ارتبطت بسقاية الحجيج في موسم الحج والعمرة ، و أصبح القراب أو السقاء جزء من تقاليد المجتمع الشعبي و قد اعتمد "ولد عبد الرحمان كاكي" أكثر على شخصية القراب ممثلة في شخصية "سليمان القراب" كشخصية تراثية نابعة من أعماق المجتمع بل من موروثاته، وقد قام الكاتب بدمج هذه الشخصية في الإطار العام للمسرحية مساهمة منها في تعميق دلالات النص المسرحي و أهدافه المرجوة،فالقراب عند "كاكي" ليس مجرد ذلك الرجل الذي يبيع الماء للناس، بل أعطاه شخصية فاعلة حققت المتعة للجمهور الذي جذبه غناء "سليمان القراب" .فظهر منذ بداية المسرح يردد مقطعا غنائيا صار لازمة تتكرر كل مرة لتحدث المتعة للمتفرجين، فالذي يستمع إلى الكلام المسجوع المقفي الذي يردده القراب يتخيل وكأنه يستمع إلى الشعراء الملحنون أو أشعار المداحين ، ومن هنا جاءت الفكرة لتعميق و توسيع إطار الفرجة في المسرحية ضمن الأبعاد الفنية و الجمالية، التي سعى"ولد عبد الرحمان كاكي" إلى إمتاع الجمهور بها منذ البداية عبر هذا المقطع الفناني أو اللازمة:

((الجماعةأ: هاالماء . هالماء ما سيدي ربي .

الجماعة ب: جايبه ... جايبه من عين سيدي العقبي.

سليمان"القراب": أيوى . أيوي.

هاالماء هاالماء.

الجماعة ب: ماء سيدي ربي.

الجماعة أ : من عين سيدي العقبي.

ماء سيدي ربي.

جايبه ... جايبه.

من عين سيدي العقبي))[198].

"فولد عبد الرحمان كاكي" اتخذ من أسلوب الأغنية الفردية في شخص "سليمان القراب" والجماعة في شخوص الكورس أو الجوقة المكونة من جماعتين جماعة" أ " وجماعة" ب" لجذب الجمهور و شد انتباهه من الوهلة الأولى للعرض لتحقيق اندماج مع العرض المسرحي، ثم ((خروج القراب من وسط الجمهور هذا التوظيف التقني و الفني، ما هو في الحقيقة إلا محاولة كسر الإيهام لدى الجمهور من البداية الأولى للمسرحية، واشتراكه في

---

[198] – ولد عبد الرحمان كاكي–مسرحية القراب و الصالحين ،ص 04.

العملية المسرحية وشد انتباهه حتى يكون مشاهدا ايجابيا يتفاعل مع العـــرض،لا مشـــاهدا صامتا خاملا))[199].

إن تكرار هذا المقطع "اللازمة" أضفى نوعا من الغنائية على النص وعلى العرض، وصار من المنبهات التي أبدعها "كاكي" حتى لا يندمج المشاهد مع المسرحية، فينقله بذلك إلى التراث و عبقه و يزيد من جمالية النص.كما أن شخصية "القراب" تحمل مجموعة من الدلالات و الرموز التراثية ، سواء تعلق الأمر بالشعر الذي يتغنى به أوبـــالا كســـوار الموظف لشخصية القراب و المتمثل في القربة التي يحملها و يبيع منها الماء الذي يحمـــل بدوره مجموعة من الدلالات و الرموز:

[200].

[199] – إدريس، قرقوة، التراث في المسرح الجزائري ، الأشكال و المضامين، مرجع سابق ص 368.

[200] ـ المرجع نفسه، ص 368.

2- الأولياء الصالحون:

إن العلاقة التي تربط بين المجتمع الشعبي و الأولياء الصالحين هي علاقة إيمان و اعتقاد بحته، ولم تعد مجرد سلوكات اجتماعية بل أصبحت جزء من اللاشعور الجمعي للمجتمع الشعبي برمته.

ومما لاجدال فيه إن موضوع مسرحية "القراب و الصالحين" الذي يدور حول الأولياء الصالحين ومقدرتهم على التأثير في عالم البشر، هو اعتقاد سائد في الأوساط الشعبية الجزائرية، وقد استقى "كاكي "من هذا الحيز الإعتقادي، أصل موضوعه و فكرته ، و بالتالي فإن تأثير "بريخت" في مسرحية "القراب و الصالحين" لا يتجاوز مستوى لفت انتباه"كاكي" إلى الخاصية الفنية ، و مهما يكن التأثير شاملا فإن "كاكي" سوف يجد التقرير الفني و الاجتماعي للخوض في مثل هذا النوع من المواضيع، فالمجتمع الشعبي الجزائري في عمومه لازال إلى يومنا الحالي يؤمن و يعتقد في الأولياء الصالحين، فما كان من "كاكي" إلا أن استقى موضوعه من هذا التصور الإعتقادي، وعلى الرغم من أن توظيف الأولياء الصالحين جاء في مقابل شخوص الآلهة في نص "الإنسان الطيب في ستشوان" إلا أن توظيف الأولياء الصالحين عند" كاكي" يحمل دلالات دينية و عقائدية، استطاع بها الكاتب أن يؤثر في وجدان الجمهور نظرا لمكانة الولي الصالح في المجتمع الشعبي الذي اتخذ من قبورهم و قبابهم مزارات للدعاء و التبرك بصالح الدعوات، فقد ساد الاعتقاد بأنهم يسمعون من يناديهم أو يناجيهم أو يطلب منهم تحقيق أمنية عزيزة غالية، وأنهم يتوسطون للبشر عند الخالق عز وجل لجلب الشفاء من الأمراض أو رفع الأذى و المحن أو بالصفح و الغفران لأعظم الذنوب. وهذا طبقا لأمور شركية انتشرت بين الجهال من الناس مع أواخر العصر العثماني و ازدادت مع ظهور الاستعمار الفرنسي الذي عمل على نشر الجهل و الأمية[201] ، فأصبح هؤلاء الأولياء الأموات عند الكثير من الناس أحياء يمكنهم الظهور في أية لحظة و تحقيق المعجزات، ومن هذا المنطلق جرى توظيف أسطورة عودة أولياء الله الصالحين إلى الحياة و التبرك بدعواتهم، و هذا ما اعتمد عليه

---

[201] – الكثير من أضرحة الأولياء في الجزائر، و خاصة بالمنطقة الغربية ليست بلا قبور، و إنما يقال أن الولي الصالح فلان صلى في المكان، أو نام ، فبنيت في المكان هذا أو ذاك قبة أو ضريحا، و أغلب هذه القباب وضعت فوق مرتفعات أو هضاب عالية، حيث اتخذها المعمرون الأوربيون حراسا على ضيعاتهم و مزارعهم و بساتينهم ، فكان الجزائري حين يجوع و يريد أن يسرق الطعام[قمح في سنبلة أو عنب في كرمة] خاف و قال: الولي الفلاني يراني وقد يضربني فيصيبني بشر أو تلحقني مصيبة، فلا يفعل ذلك ويبقى يتضور جوع.

"كاكي" فبعد أن استضافتهم "حليمة العمياء" و قصت عليهم قصتها و فقرها و غياب ابن عمها الصافي عن البلدة و أملها في عودته، كان جواب الأولياء:

((سيدي عبد القادر: شوفي يا ولية ، في هذه الليلة وين الزمان قصد القرية واحنا ضياف ربي، كون نطلبوا ربي في ثلاثة أنت الولية المؤمنة واحنا الأولياء الصالحين .

سيدي عبد الرحمان : كون نطلبوا جميع ربي و الصافي أيولي، و يولولك عينيك ويعطيك ربي الرزق، ماشي رزق الإيمان ، رزق الدنيا من الكثير، واشتا تديري؟.

حليمة : نأمل ندير الخير .

سيدي عبد الرحمان : أمالة ياولية هيا بسم الله نرفدو الفاتحة أنت حليمة العمياء و أحنا أولياء الله الصالحين

سيدي بو مدين : و أنا سيدي بو مدين .

سيدي عبد القادر: و أنا سيدي عبد القادر الجلالي.

سيدي غبد لرحمان: أيا سيدي عبد القادر الجيلالي، أطلب ربي و رانا معاك و نردوا عليك آمين.

سيدي عبد القادر : في قرن ألربعة عشرة، في نهار القحط و الزمان،أ قصدنا قرية سيدي دحان ...سيدي عبد القادر ...سيدي بومدين ...سيدي عبد الرحمان، ألقينا في الطريق قراب و اسمه سليمان واجينا انشوفوا إذا مومن صالح ،،، و صلنا عند مومنة و صالحة ، و طلبنا ضيافة الله قالت مرحبا ... يا الله يالي ا عطيت السعد لسعود و تحب الإنسان يطيع و يتوب ، هاهم يدينا صافيين من كل ذنوب، دايرين بيهم فاتحة ، يالي ما تسهى ما تنوم.))[202]

إن التوظيف الدرامي للأسطورة متمثلة في شخوص الأولياء الصالحين كان الشغل الشاغل "لولد عبد الرحمان كاكي" نظرا لما تتمتع به من خصائص فنية راقية كالقدرة على التشخيص والتمثيل واستخدامها الضلال السحرية للكلمات و الصور القادرة على الكشف، و من هنا أصبحت الأسطورة عند" كاكي" مرجعا دينيا عقائديا ، و فنيا زاخرا بمعطيات و دلالات عدة لأن الفنان ينتج فنه ليدعم عقيدته أو ليؤثر على القوى الخارجية فيجعلها صالحة له ، محققة لأمانيه، موطدة لإقدامه في الطبيعة التي يعيش فيها)).[203]

---

[202] – ولد عبد الرحمان كاكي: مسرحية القراب و الصالحين مصدر سابق، ص 44+45.

[203] – الخادم سعد: الفن الشعبي و المعتقدات السحرية، سلسة الألف كتاب،ص 477

و هكذا نجد الكاتب"ولد عبد الرحمان كاكي" قد وظف الأسطورة من خلال توظيف شخصية الأولياء الصالحين في شكل أحداث و شخوص لكنها لم تفقد أبدا دلالتها الدينية ، و أعاد تفسيرها على ضوء فلسفته الخاصة و منظوره الفكري، و الذهني ، و هذه ميزة المسرح الذي يتوسل بالأساطير ورموز الدين و التقاليد، و الأعراف الموروثة . ((فالأسطورة هي نتاج جماعي يهدف إلى تفريغ وإخراج التناقضات التي تشعر بها مجموعة إنسانية ما، مع الرغبة في إيجاد الحل لهذه المشاكل والتناقضات و هذا يفسر لماذا نجد دائما في الحكايات الشعبية و الخرافات و الأساطير أفعالا تخرق النظام المتعارف عليه فمن المجموعة التي تخلق و تصيغ هذه الحكايات الخرافات والأساطير، سيرورة الأحداث في هذه المؤلفات تظهر دائما مواقف مبهمة و غامضة تنشأ عن هذا الخرق للأعراف مع عودة في النهاية للنظام و استعادة لحالة الاستقرار وعقاب الشرير مع إزالة لآثار ما كان سببا في الفوضى .))[204].

وقد كان سبب توظيف الأسطورة في الأعمال المسرحية لكاكي إيمانه بدوره الأسطوري في المسرح تعبر من خلالها عن فكرة الخير في الإنسان و جسدها عن طريق قصص الأولياء الصالحين ، لكن من خلال منظور مختلف عن المنظورات التي قدمتها الأسطورة ، وكذلك عن الذي قدمته الحكاية الخرافية ،((ففي الأسطورة يتجسد الخير خارج ذات الإنسان ، وتبحث عنه الحكاية الخرافية كائن من ورق لا يصلح أن يكون نموذجا يحتذى به، فهو فاقد للعمق الإنساني .بينما تجسد قصص الأولياء في الإنسان النموذج القابل للاحتذاء ، والذي تصلح أعماله لأن تكون هدفا للمحاكاة لأنها تتسم بالفضيلة و البطولة في الوقت نفسه، وتحقق له الولاية عن طريق العمل الصالح المصحوب بالكرامة))[205].

إن توظيف "ولد عبد الرحمان كاكي" لشخوص الأولياء الصالحين ، و استحضار الجانب الأسطوري لهؤلاء الشخوص، كان له الدور البارز في نقل المضمون و تأكيده، و شد المتفرج إلى المسرحية ودمجه مع العرض و العملية المسرحية نفسها ، انطلاقا من مكانة هذه الشخصيات في المعتقدات الشعبية ومدى تأثيرها على وجدان المتفرجين فالأولياء رمز للطهارة والسمو النفسي والروحي وصلاحهم سيؤدي إلى تطهير المجتمع

---

[204] – حنان قصاب حسن : مجلة الحياة المسرحية ، مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، دمشق ، 1992 العدد 38، ص 26.

التطهير (الصلاح) ←

التطهير (الصلاح) ←

[205] – عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري ، دار القصبة لنشر ص 126+127 .

"قرية سيدي دحان" من الفساد وتكون الوسائل الجديدة لتطهير المجتمع من أدرانه شخوص متمثلة في حليمة العمياء والصافي ابن عمها

الأولياء الصالحون بن دحان[206]	حليمة العمياء والصافي	مجتمع قرية سيدي

إن توظيف "كاكي" للشخصيات التراثية ، الممثلة في شخوص الأولياء الصالحين لم يكن متكلفا فيه ومقحما في النص المسرحي بل استطاع الكاتب ببراعته، أن ينجح في هذا التوظيف الذي قصد منه الوعظ والإرشاد ومحاولة إشراك الجمهور عقليا في العمل المسرحي ليكشف عن مواطن الفساد في المجتمع قصد إصلاحها من خلال التطرق إلى مختلف القضايا الاجتماعية و الاقتصادية بإبراز الجانب السلبي و الإيجابي فيها .

3-المداح:

تعتبر شخصية المداح من الشخصيات الرئيسية التي سردت أحداث المسرحية وساهمت في بناء النص والحكاية الشعبية ، وساهمت في الانتقال عبر الزمان المكان .

وقد وظف" كاكي" المداح كراو لأحداث المسرحية ، فيقدم شخوص المسرحية ويعلق على أفعالها وانفعالاتها فقد أصبح وسيطا بين المؤلف وشخصيات المسرحية من جهة ، وبين الجمهور من جهة أخرى ، فهو الذي يتحكم في توجيه الخطاب .

"المداح : أنهار من النهارات ، ونهارات ربي كثيرة ، في جنة الرضوان وجنة ربي كبيرة..... تلاقاو ثلاثة من الأولياء الصالحين الواصلين قدام المريرة الثلاثة من أهل التصريف وسيرتهم سيرة ..... اللي يذكرهم في ثلاثة .....مايفوت قبلهم لاهبالي ولا بوهالي ، ولا دربالي .2

الجماعة : شكون هذا الناس قدام هذه المريرة ....؟.

وخرجوا من جنة الرضوان وين رايحين؟

المداح : سيدي عبد القادر الشرقي ، سيدي بو مدين الغربي وسيدي عبد الرحمان ، قبضو المريرة يزورو الغباد اللي عايشين في هذه الدنيا ".[207]

---

[206] – إدريس قرقوة: التراث في المسرح الجزائري ، الأشكال والمضامين ، مرجع سابق ، ص 383 .

2-مصدرا لمسرحية السابق.

[207] ولد عبد الرحمان كاكي: مسرحية القراب والصالحين ، مصدر سابق.

وهكذا يتوالى السرد المكثف لهذه الأحداث ، للتعريف بالشخصيات وصفتها وقد قام المداح بالعبء الأكبر في التحكم في الخطاب وتوجيهه بل ويساهم في العمل المسرحي ،ويعلق عليه : ((**المداح : أشربوا أيازيد عليه قال القراب أشكون أشرب الأول ؟ .**

أشكون أشرب الزاوج ، أشكون أشرب التالي ، الماء كان في يد سيدي عبد الرحمان ما كانش نتاع النحاس منهم لي حاب يتقدم ،لا سيدي بومدين ولا سيدي عبد القادر ...سيدي عبد الرحمان رد الطاسة صفراء تشالي لسليمان القراب و الثلاثة أتناو أكمالهم،جمعوا يديهم و سليمان القراب أملاهم ، قدام ما يشربوا الصالحين قالوا...

الصالحين: بسم الله .

المداح: نشربوا في ثلاثة ، ماكاين بيناتهم الأول ما التالي ، هذا الشيئ ينصاب عند الناس الطامعين اللي يحبو يبيعو الغالي ما ينصابش عند الصالحين بعدما شربوا وطفاو العطشة قالو في أربعة.: الحمد لله.

المداح: كلمة يقولها ملك، كلمة يقولها الشيطان، اللي قالوه اللولين و اللي زادوه لمدادحة زادوه، و لكن السلاطين الطلبة هم الأولياء الصالحين.))[2]

فالمداح [الراوي هنا] يضطلع بالسرد المسرحي الذي يتمتع بإمكانيات زمانية ومكانية كبيرة ومتنوعة، إذ لا توجد قيود أو صعوبات تحد من مساحة المكان أو امتداد الزمان الذين يدور فيهما الخطاب و الحدث المسرحيين ، فهناك قدرة على التوغل داخلهما إلى الماضي أو المستقبل أو الانتقال من مكان إلى آخر أو من شخصية إلى أخرى.((ففن الحكاية عند الراوي في المسرحية يأخذ شكل العماد الرئيسي فيها بحيث هو عماد الكتابة الشعبية نفسها ،و هو أسلوب الحوار القائم على الكلام و على أسلوب تجسيد الحكاية من خلال سرد لأحداثها ، و الحكاية كلها ترتكز على فن رواية المداح [الحكاية] ، حيث هو التيمة المطلقة التي بقيت تشد "شهريار" طوال "ألف ليلة و ليلة" لسماع أفعال و حكايات شهرزاد و أسلوب تقديمها حركيا معتمدا على اللسان و الجسد من خلال فعل الحركة الداخلية و الخارجية التي تجمع بين الإيماءة و الفعل الفظي)).[208]

وفي هذا الصدد يقول الفنان المسرحي ابن صابر جمال الدين:

---

[2] ولد عبد الرحمان كاكي: مسرحية القراب والصالحين ، مصدر سابق.

[208] – إدريس قرقورة : التراث المسرح الجزائري، الأشكال و المضامين ، مرجع سابق ص 371.

((لقد وظف" كاكي" المداح في مسرحية القراب و الصالحين، بلباسه المتميز ، وعصاه التي يحملها في يده و قد يستعملها من حين لآخر ، ويشكلها حسب ما يتطلبه العمل المسرحي ، وقد أسند إليه عبء سرد الأحداث على الجمهور)).[209]

و استطاع شد انتباهه إلى مضمون الحكاية ، والراوي أو المداح ليس اختراعا حديثا بل له جذور ممتدة إلى عمق تراثنا الشعبي ، حيث كان الناس يحلقون حوله ليروي لهم سيرة الصحابة والأبطال أمثال سيدنا "علي بن أبي طالب" أو أبي زيد الهلالي و غيرهما.

والمداح عند" كاكي "لم يكن مجرد سارد للأحداث بل اكتسى طابعا تعليميا متمثلا في النصح والإرشاد لجمهور المتفرجين فهو مثلا يتحدث عن الخصال الحميدة للأولياء الصالحين الثلاثة، لا يقصد من وراء ذلك مجرد الإخبار أو السرد بل يهدف إلى طلب الإقتداء بهم و التحلي بأخلاقهم الحميدة ، التي تمسكوا بها في دنياهم فكان لهم الصلاح في آخرتهم ومن ذلك ما جاء على لسان المداح:

المداح :... سيرتهم كانت سيرة منين كانوا حيين، داروا على الحديث، و صفوا للدين ما عملوا خلاط، ما خلطوا في الشين سيرتهم سترتهم من العين .

كانو مثل النخلة من بعيد باينين .

ماشي مثل الدوم بين الحجر خازنين.

صفتهم مطروبة ما يركبهم قرين.

ما يغيظوا مخلوق كون حتى بهيم...))[210].

يبدو هنا تأثير" كاكي" وا ضحا بالمسرح البريختي من خلال محو المسافة بين الممثل و المتفرج عن طرق كسر الإيهام باستخدام " المداح" أو الراوي ((الذي يحقق للمسرح نوعا من الأصالة ، و تشابهت استخدامات الراوي في المسرح البريختي والمسرح العربي فعملت على محو المسافة بين المتمثل و المتفرج))[211].

فالمداح أو القوال عند" كاكي" يختصر به الزمن و يضيف و يطور الحدث و يشارك فيه و يعلق عليه بلغة شاعرية جميلة ومن ذلك قوله :

" **المداح : حتى هوما هذيك الليلة ما ناموش.**

قاع الليل و هما يطلبوا ، في مالك الملوك ، ربي

---

[209] – ابن صابر عابد جمال الدين: حوار أجريته معه يوم 6 مارس 2009.

[210]– لد عبد الرحمان كاكي: القراب و الصالحين ، مصدر سابق ص 19.

211 – تمارا، الكسندروفنا: ألف عام و عام على المسرح العربي ، مرجع سابق ص 247.

الدعوة يسمعها شاب يشيب .

و يسمعها شايب يبكي.

و أخفى عليهم الكلام قاع الليل وهم يدعوا.

من أعي سيدي عبدالقادر .

ريحو سيدي بو مدين، ومين أعي سيدي بومدين.

ريحو سيدي عبد الرحمان .

ومن الفجر بان.

بانوا خفايا سيدي ربي.

سمعوا المعزة تبعبع في الجنان .

حليمة رجعولها عينيها .

وشافت بيهم الأولياء الصالحين

سيدي عبد القادر ، سيدي بو مدين، و سيدي عبد الرحمان .

طبطب إنسان في الباب ، قالوا لها بلا شك الصافي .

المداح : اسمعوا يا ناس ما سمعت الولية من الأولياء الصالحين.

سيدي عبد القادر: اسمعي يا الولية ما تحلي الباب احنا رانا رايحين .

سيدي عبد الرحمان: الصافي يطب طب في الباب و المال راه في الخزائن.

سيدي بومدين: ما تنساي ما قلتي ، تفعلي الخير..

حليمة : علاش ما تزيدوش تقعدوا يا الأولياء الصالحين"[212].

و يعلق المداح على ذهاب الأولياء الصالحين بعدما قدموا المال لحليمة التي أبصرت وعاد ابن عمها بعد ما غاب عشر سنوات عن القرية.

وقد قصد "كاكي" من خلال تعليق المداح على سير أحداث المسرحية كسر الإيهام تحقيق والتغريب.

المداح: قالولها احنا جينا زايرين.

بعد ما لقيناك نرجعوا فرحانين.

شدي في نيتك و إيمانك و راكي من الصالحين .

برزق المولى ، الخير ديري .

---

[212] – ولد عبد الرحمان كاكي: مصدر سابق ص 46.

وراكي تخرجي من هذه الدنيا سالمة راكي ارجعتي من أهل التصريف.

سيري في طريق الخير أو ما تنسابي ظلمة.

وهكذا نجد المداح عند "ولد عبد الرحمان كاكي" يتمتع بهذه القدرات الفنية المتعددة، فهو يسرد أحداث المسرحية و يرويها، ويجسد بعض أحداثها و يشارك الممثلين في أدوارهم ، و يحكي الحكاية التي رآها الكاتب ضرورية للعمل المسرحي بألوانها الزاهية المتشعبة ، متمثلة في الأمثال الشعبية والأغاني الشعبية والرقصات المعبرة وله يعود الفضل في الحفاظ على التراث الشفهي للأمة فينقله بطريقة من جيل لجيل ، ولقد وظف "ولد عبد الرحمان كاكي" المداح أول مرة في هذه المسرحية.

4 – شخصية الخديم :

تعد شخصية الخديم من الشخصيات التراثية التي وظفها "كاكي" في مسرحية"القراب والصالحين" والدور الذي قام به الخديم هو الإشراف على مقام الولي الصالح "سيدي دحان"وهو شخصية تعرف في مناطق أخرى بالخادم أو المقدم ، لكن شخصية "الخديم" في هذه المسرحية تميزت بالأنانية و المكر وخداع عوام الناس استخدمت الدين وسيلة لجمع المال.

و بذلك فهي شخصية شريرة ، لا تعرف الخير ولا تدل عليه، فهذا الخديم لم يرحب بأولياء الله الصالحين ، ولم يقبل استضافتهم بل طمع فيهم، وهذا واضح من خلال هذا المقطع في المسرحية:

((سليمان: يا سيادي ما تقطعوش لياس، جاتني فكرة ، خديم سيدي دحان ألي عايش بزيارات الوالي ، ما يسكنش بعيد ، يسكن لهيه، أيا نروحوا نقصدوه و نشوفوا،

سليمان: الخديم ، الخديم.

الخديم: أشتى حبيت سيدي سليمان؟.

سليمان: جبتلك حباب سيدي دحان .

الخديم: جابوا شي زيارة... إللي جاء و جاب يستاهل الهدرة و الجواب، و اللي إيجي وماجاب ما يسلك من الأنساب.

سليمان: هذوا أحباب سيدي دحان.

الخديم : و أنا خديمه، و راك تعرفني ، هازورني)).[213]

---

[213] – ولد عبد الرحمان كاكي: المصدر السابق .

وفي معرض آخر من المسرحية تظهر مراوغة الخديم لأولياء الله الصالحين مصرا على عدم استضافتهم، رغم أنه يملك الكثير من زيارات الناس للولي الصالح " سيدي دحان"

((سيدي بومدين : قصدنا يا لخديم باش نطلبوا منك ضيافة الله.

الخديم : الله يجيب.

سليمان: كيفاش يا الخديم ؟

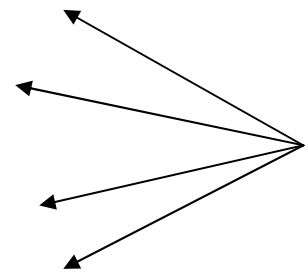
الخديم : قلت الله يجيب لينا و ليهم ، الله يفتح علينا و عليهم، الله يخلينا و يخليهم، الله يرزقنا و يرزقهم، و نطلبوا سيدي دحانفي الكمال يعطيهم ما تمناو و مـــا تمنينا،ســـيدي بومدين: هذه دعوة الخير، راك تدعي ، لكن ماردیت وجاوب ، راك قابل الضـــياف وإلا لا؟

الخديم: ما قلت إيه، ما قلت لا، ما قلت كلمة مشيانة... قلت الله ينوب)).[214]

[214] – المصدر السابق، مسرحية القراب والصالحين .

5- شخصية الدرويش:

وهي شخصية مستلهمة من التراث الشعبي و التراث الـديني الصـوفي ، و لكنـه فـي الموروث الشعبي يأخذ دلالات و وظائف متعددة، حسب رأي الدكتور ادريس قرقوة، فهو:



الإنسان العابد الزاهد.

الذي فيه مس من الجن فهو يتحدث حديثا مبهما فهوإذن مدروش.

الشيخ الكبير العاقل [النية]فيقال: فلان مسكين درويش.

العراف أو الكـاهن الـذي يتنبـأ بـأمور الغيـب و المستقبل.[215]

وقد وظف"كاكي" شخصية "الدرويش" الكاهن العراف الذي يبشر بقدوم الأولياء الصالحين، ويصف سيرتهم ، و أخلاقهم وقد اعتمد الكاتب على شخصية الدرويش للتبشـير بمجـيء الأولياء الصالحين إلى قرية بني دحان:

((الدرويش : قلنا ذا الناس أسيدي أهل العلم مخلطين
مع أهل العقلية مجمعين رسانهم جامدين
وما ينطقوا بكلام حتى يكون دوا تقول موزون في ميزان
كلامهم مسموع ويسوى ولكن عند اللي قرى حروف البالي
هذا وين يبدأ الحديث بلا ما نكثروا بلا ما تشالي

نزيدوا في الحكاية ونشوفوا التالي

الجماعـــة أ : واش قالوا ذا الناس أسيدي أللي راك تشكر فيهم
الجماعة ب: واش قالوا ذا الناس أسيدي أللي راك تفخر لتخميمهم
سليمـــان: واش قالوا ذا الناس أسيدي أللي راك مخلوع في كلامهم
الدرويش: هذا الناس في لباس منظفين أشتى لابسين من قفاطن
هذا الناس أسيادي منظمين تحلف عليهم ضباط وإلا قباطن)[2]

---

[215]- إدريس قرقوة: التراث في المسرح الجزائري ، الأشكال و المضامين مرجع سابق ص 364.

2-مصدر المسرحية السابق.

لقد حاول " كاكي" من خلال توظيف شخصية الدرويش تحقيق نوع من الاندماج بين الجمهور والعرض المسرحي من خلال ما تحظى به شخصية الدرويش من سلطة على المجتمع الشعبي فهذه الشخصية تبدو غريبة الأفكار والطروحات حينا، ومدركة للأشياء وخفايا الأمور حينا آخر، له قيمته عند العامة من الناس ويحظى بمكانة مرموقة فكلامه مسموع، ومصدق به وذلك لأن المجتمع يعطي ((كلامه سلطة غريبة، لا يحظى بها أي كلام آخر، سلطة تنطق بحقيقة مخبوءة وتنبئ بالغيب، سلطة تدرك بسذاجتها الحكمة التي قد لا يتأتى للآخرين ، إدراكها، فكلام المجنون إما لا يسمع بالمرة، وإن سمع على أنه كلام الحقيقة)).[216]

6- الشخصيات المكملة (أو الروامز المسرحية):

أما الشخصيات الأخرى فقد وظفها " كاكي " كروامز لها دلالاتها المحددة ولها أدوار في المسرحية وتشارك في بنائها ومنها:

أ- **شخصية حليمة العمياء:** وهي رمز للخير والطيبة والكرم فهي التي قبلت استضافة الأولياءالصالحين في الوقت الذي رفض مجتمع قرية " بني دحان " استقبالهم.

((سيدي بومدين: إذا كان في هذا الدار صاليح ولا صليحة، رجل ولا ولية، راهم قصدوكم الأولياء ضياف ربي.

حليمة: في ذا الدار ساكنة ولية عمياء، غير راسها ومعزتها وعلى كلمة ضياف ربي، راهي تقول مرحبا."[217]

سيدي بومدين: واش قالت.

سيدي عبد الرحمان: اشتا ردت سليمان؟

سليمان: قالت على كلمة ضياف ربي مرحبا)).[218]

وهكذا نجد حليمة العمياء رغم قلة ذات يدها ورغم فقرها المدقع فإنها تقبل استضافة أولياء الله الصالحين بل وتذبح لهم عنزتها الوحيدة وهي مصدر رزقها ومصدر إطعام الرضيع ابن الهاشمي بتزويده بحليبها يوميا.

---

[216] – مجاهد أحمد: أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، مصر طبعة سنة1998، ص 43 .

[217] ولد عبد الرحمان كاكي – مسرحية القراب والصالحين، مصدر سابق، ص35.

[218] – ولد عبد الرحمان كاكي: مسرحية القراب والصالحين، مصدر سابق، ص35.

((حليمة: أرواحي تعاونيني نفتلوا الطعام، ونديروا العشاء لضياف ربـــي ... وعيطـــي للهاشمي أيجي يذبح المعزة .

عويشة: يذبح المعزة أما حليمة؟

حليمة: إيه اليوم خرج عندنا، زارونا ضياف ربي.

عويشة: المعزة، هذا ما عندك باش تتقوتي يا ما حليمة ! ؟

حليمة: نذبحوها نلقاو بيها ضياف ربي، وغدوه ربي أيجيب...

عويشة: أما حليمة اللا ربي ما يجيبش؟

حليمة: استغفري يا بنتي راكي تكفري، قـــولي للهاشـــمي إيجـــي يـــذبحها وأرواحـــي عاونيني)).[219]

من خلال هذا المشهد تظهر حليمة العمياء سخية كريمة فهي رمز للعفة والطهارة ورمـــز لحب الناس وفعل الخير، رغم فقرها، وكأن "كاكي " هنا أراد أن يثبـــت أن حـــب الخيـــر متأصل في الإنسان الخير، دون النظر إلى فقره أو عنائه فليس شرطا أن يكون الإنســـان غنيا حتى يكون كريما.

وها نحن نجد حليمة المرأة الكفيفة الفقيرة تضحي بعنزتهـــا وتـــذبحها للأوليـــاء وتقبـــل ضيافتهم، ووجدنا أن أعيان المدنية وغيرهم لم يقبلوا ذلك. فحليمة فقيرة صحيح لكنها غنية بأخلاقها، غنية بكرمها، غنية بقناعتها وغنية بإيمانها بالله.

ب- شخصية " الصافي ابن عم حليمة":

استعان " كاكي " بشخصية الصافي في بناء أحداث مسرحيته، فهو الذي دعـــا لـــه الأولياء بالخير فعاد إلى القرية بعد طول غياب، ويحمل صفاته في اسمه فهو رمز الصفاء والعفة والنزاهة، استطاع أن يخلص القرية من حياة الاتكال التي كانت تحياها، وطهرهـــا من الآفات الاجتماعية التي كانت تنخر جسدها، فبنى المصانع ودعا إلى العمل ونبذ حيـــاة الكسل والخمول والتواكل على الوعدات ،التي كانت تقام في المزارات والتي ألفها ســـكان القرية فخمدوا إلى الراحة وبذلك وضعه الكاتب في موضع المخلص لأهل القرية .

إن استعانة " كاكي" بمثل هذه الرموز، أغنت النص المسرحي ونوعت من فنياته، بل شكلت بناء أساسيا فيه لا يمكن الاستغناء عنه ضمن هذا الـــنص التراثـــي (القـــراب والصالحين) فكل شخصية لها دورها المنوط بها، وكل شخصية فاعلة لها وظيفتهـــا فـــي

---

[219] – المصدر السابق، ص 37.

العمل المسرحي، وقد أدرك "كاكي" بما امتلكه من وعي ومعرفة كيف يصوغ من هذا المخزون في مسرحياته التراثية، وكيف تبنى العلاقات الدرامية في النص المسرحي التراثي.

4- اللغة والحوار في المسرحية:

إن أهم القضايا التي أثارت نقاشا واسعا وحادا في السنوات الأخيرة هي مشكلة اللغة التي يجب استعمالها في المسرح، فقد رأى بعض أن استعمال الفصحى هو الطريق الأمثل والوحيد للتخاطب في ميدان المسرح وخاصة وأن الوطن العربي يتميز بتعدد لهجاته وتنوعها، لذلك كانت الفصحى هي الكفيل بتخطي هذا المشكل، فهي لغة مشتركة بين دول العالم العربي يفهمها الجميع من المحيط إلى الخليج، ورأى فريق آخر أن اللغة الفصحى لا يمكن استعمالها في المسارح نظرا للأزمة التي يمر بها الوطن العربي، وخاصة وأنه يعاني من تفشي ظاهرة الأمية التي تنخر أوساطه، ولذلك فاللغة العربية غير مفهومة في الأوساط الشعبية، في حين هناك فريق ثالث استطاع- التوفيق بين الرأيين فلجأ إلى ما يمكن أن يسمى باللغة الثالثة. ((وهي تجربة قام بها " توفيق الحكيم"، عندما قدم مسرحية " المزمار " في المحيط الريفي بالعامية، وقدم أغنية الموت " بالفصحى، وبعد عرض هاتين المسرحيتين توصل إلى نتيجة هي أن استخدام الفصحى تجعل المسرحية مقبولة لدى القراء ولكنها عند التمثيل تستلزم الترجمة إلى اللغة التي يفهمها جمهور المتفرجين)) [220].ومن هنا كان رأي توفيق الحكيم أن الفصحى ليست لغة نهائية.

وعلى الرغم من أن أول مسرحية كتبت في الجزائر كان بالفصحى من قبل جمعية الطلبة المسلمين، إلا أن الواقع لايشجع على الاستمرار في هذه التجربة .

غير أن موضوع المسرحية هو الذي يحدد لغتها ، ففي مسرحية" القراب والصالحين "نجد أن "كاكي" استعمل اللهجة المحلية التي تفهمها الأوساط الشعبية وتتقبلها ، لذلك جاءت لغة طبيعية في كل حركاتها وسكناتها، شعبية في روحها مليئة بعبق التراث،الأمر الذي انعكس على الحوار في المسرحية ، فجاء مميزا مكثفا بالإيحاء و الرموز مشحونا بلغة تراثية تفيد في تصوير المعاني والأفكار، أكثر مما تفيد في التفسير و الشرح.

" كاكي" الذي اختار كوسيط لساني اللغة العربية كما تتكلم وكما تستعمل في الأغاني التراثية، وبذلك استطاع أن يجعل لغته أقرب إلى لغة المداح في الأسواق الشعبية ، و هي

---

[220] - بوكروح مخلوف: ملامح عن المسرح الجزائري، مرجع سابق، ص 59.

لغة مؤثرة، لها وقع خاص في النفوس، و تمتع المتلقي بقدر ما تلزمه التفكير و التأمل في معانيها، كما في المقطع الغنائي الذي يردده "سليمان القراب" حول الماء و كيفية جلبه من عين سيدي العقبي ، وما في ذلك من مشقة و تعب ، و لكنه " ماء سيدي العقبي" الولي الصالح ، فيظهر و كأنه ماء مقدس فيه صلاح وطهر مثل صلاح و طهر الأولياء الصالحين.

وإذا عدنا إلى كيفية تحقيق" كاكي" لهذه اللغة لوجدنا الأبحاث التي قام بها والتجارب التي أخضعها للعمل المخبري على المستوى اللغوي سببا في ذلك ، ضف أن كاكي كان يقول :((أنا لا أكتب المسرحيات للقراءة ، إنني أصور بالكلمات مسرحياتي لتعرض على خشبة المسرح.))[221].

فكانت مسرحيات "كاكي" ((المكتوبة باللغة العامية المفهومة من عامة الشعب ،قد خلقت جوا عاطفيا مألوفا عند محبي الحفلات العائلية لهذا كان إقبال الجماهير كبيرا عليها و كانت بعض المسرحيات تعرض لأكثر من شهر)).[222]

وإذا عدنا إلى الحوار في هذه المسرحية فسنجده مثل لغتها مكتفا بالإيحاءات و المعاني المتعددة، وهو مناسب لطبيعة كل شخصية في هذه المسرحية ، فسليمان القراب تكلم بلغة البائع المتجول ، متخذا من الشعر الملحون وسيلة للتعبير عن بعض المعاني و الأفكار ، والأولياء الصالحون تكلموا بلغة تناسب وعيهم و مكانتهم في المجتمع، وفي وجدان المتفرج ، بينما "حليمة العمياء" تكلمت بلغة العامة من الناس مثلها مثل الصافي أو قدور والهاشمي و عائشة.

" فلغة المسرح ليست مشكلة، وكل كاتب مسرحي يستعمل وسيلته، واللغة العربية غنية وقادرة على التنويع الفني، فهي لغة لها قيمة استعماليه في الكتابة والحديث"[1] .

---

[221] بوكروح مخلوف: ملامح عن المسرح الجزائري، مرجع سابق، ص60.

[222] Bouziane ben Achour, LE THEATRE ALGERIEN, Une histoire d'etapes, Editions dar El-gharb, P166.

[1] مخلوف بوكروح: ملامح عن المسرح الجزائري، مجلة آمال، العدد 05، ص 60.

فهرس المحتويات

المقدمة .....أ-و

المدخل

المسرح الجزائري : البدايات والتطور

1البدايات الأولى للمسرح الجزائري 02
أ-الملامح المسرحية 03
ب-البدايات الدرامية 05
2-تطور المسرح الجزائري 07
أ-المسرح الجزائري قبل الاستقلال 07
ب-المسرح الجزائري بعد الاستقلال 10

الفصل الأول

مظاهر توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي

1/في مفهوم التوظيف 14
2/دوافع التوظيف 17
أ-الدوافع السياسية والاجتماعية 18
ب-الدافع الفني 18
ج-الدوافع النفسية 19
د-الدوافع الثقافية 20
ه-الدوافع والبواعث الواقعية 20
و-دوافع الإعجاب بمظاهر التراث الأجنبي.....21
3/الفرق بين نقل التراث وتوظيفه 21
4/الظواهر التراثية الفنية في المسرح الحلقوي 22
1*المداح 23
2*القوال.....27
3*الحلقة 29
4*الفرجة 33
5* الراوي 35

الفصل الثاني

توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي

تمهيد.....42
1/مفهوم التراث.....43
2/عناصر التراث الشعبي 47
أولا:المعتقدات الشعبية 48
ثانيا :العادات الشعبية 51
ثالثا:الفنون الشعبية 52
رابعا:الأدب الشعبي 53
3/أسباب العودة على التراث الشعبي.....55
4/ التراث في المسرح الجزائري.....59
5/ توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي عند كاكي 63
5-1/ الحكاية الشعبية.....65
-سمات الحكاية الشعبية 65
-أنماط الحكاية الشعبية.....66
5-2/ المثل الشعبي.....72
-أنواع المثل الشعبي.....72
خصائص المثل الشعبي.....73
- الفرق بين المثل والقول السائر والحكمة.....74
- توظيف المثل الشعبي في المسرح الحلقوي عند كاكي.....75
5-3/ الأغنية الشعبية.....77
- خصائص الأغنية الشعبية.....78
- أنواع الأغنية الشعبية.....80
5-4/ المعتقدات الشعبية.....81
- توظيف المعتقدات الشعبية في المسرح الحلقوي.....87

الفصل الثالث

تجربة ولد عبد الرحمان كاكي في المسرح الحلقوي

1- مفهوم الحلقة.....92
2- الأصل الديني للحلقة.....93
3- التصور الجديد للحلقة.....95
4- الوظيفة الاجتماعية للحلقة.....99
5- تجربة ولد عبد الرحمان كاكي في مسرح الحلقة.....101
6- تعامل ولد عبد الرحمان كاكي مع المادة التراثية.....105
1/ التفكيك والتركيب الفني.....105
2/ فنية التزامن.....106
3/ الإسقاط على الواقع 106
7- المصادر التي أخذ منها ولد عبد الرحمان كاكي..... 107
1/ مصادر محلية.....109
2/ مصادر عربية..... 110
3/ مصادر غربية.....111
3-1-دراما العبث أو اللامعقول 112
3-2-المسرح الإيطالي 115
3-3-المسرح الملحمي 117
8- دور كاكي في تأصيل المسرح الحلقوي الجزائري.....121

الفصل الرابع

دراسة تحليلية لمسرحية القراب والصالحين

- تمهيد 127
1- ملخص المسرحية 127
2- بين القراب والصالحين والإنسان الطيب في سيتشوان 129
3- تحليل مسرحية القراب والصالحين.....137
4- توظيف الشخصيات التراثية في مسرحية القراب والصالحين.....145
1/ شخصية القراب.....145

2/شخصـــــية الأوليـــــاء الصـــــالحين.....148
3/شخصية المداح..... 151
4/شخصية الخديم.....155
5/ شخصية الدرويش.....157
6/ الشخصيات المكملة.....158
أ- شخصية حليمة العمياء.....158
ب- شخصية الصافي ابن عم حليمة.....159
5- اللغة والحوار في المسرحية.....160
-الخاتمة.....164
- فهرس المصطلحات الأدبية.....168
- فهرس الأعلام 170
- فهرس المصادر والمراجع.....173
-فهرس المحتويات.....180

تمت بحمد الله

فهرس

المصادر والمراجع

فهرس المصادر والمراجع

أولا : المصـــادر

مسرحيات "ولد عبد الرحمان كاكي" طبعت خلال الدروة الخامسة والثلاثون للمهرجان الـــوطني لمسرح الهواة بمستغانم من 10 إلى 20 أوت 2002

ـــ القراب والصالحين.

ـــ كل واحد وحكمه .

ـــ ديوان القراقوز.

ـــ بني كلبـــون .

ـــ 132 ســـنة .

ثانيا : المراجع

- ابن زيدون: عبد الرحمان،كتابة التكريس والتغيير في المسرح المغربي، إفريقيا الشرق،الدار البيضاء 1985.

- أبو صوفة محمد : الأمثال العربية ومصادرها في التراث، مكتبة الأقصى،عمان،الأردن ط $_1$، 1982 .

- إبراهيم نبيلة: أشكال التعبير الشعبي، مكتبة غريب، ط3.

- ابن عبد ربه : العقد الفريد ،ج$_3$ ، دار الكتاب العربي ، بيروت 1982 .

- أحمد بيوض ، المسرح الجزائري نشأته وتطوره من 1926 – 1989 منشـــورات التبيـــين الجاحظية 1998.

- أحمد رشدي صالح، الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، ط2، 1981.

- الأسد ناصر الدين، التراث والمجتمع الجديد، مطبعة العاني، بغداد، ط1، سنة 1965.

- بورايو عبد الحميد : الأدب الشعبي الجزائري ، دار القصبة للنشر ، الجزائر ، 2007

- ابن هدوقة عبد الحميد : أمثال جزائرية ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعيـــة ن الجزائـــر ، 1993

- بوشعير رشيد، أثر برتولد بريخت في مسرح المسرح المشرق العربي، الأهـــالي للطباعـــة والنشر والتوزيع، ط1، 1996.

-بوشعير رشيد :دراسات في المسرح العربي المعاصر،دار الأهالي ،دمشق ،1997.

- بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المكتبة الشـــعبية، المؤسســـة الوطنية للكتاب.د.ت

- بوكروح مخلوف، ملامح عن المسرح الجزائري، مجلة آمال، الصادرة عن وزارة الثقافة

- الجوهري محمد، علو الفولكلور، دار المعارف المصرية، 1975.

- الجراري عباس، من وحي التراث، مطبعة الأمينية، المغرب، طبعة 1977.
- الجابري محمد عابد: نحن والتراث ، دار الطبعة ، بيروت ، ط1 ، 1982 .
- الجابري محمد عابد: التراث والحداثة ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط1 ، 1991 .
- جغلول عبد القادر: الاستعمار والصراع الثقافي في الجزائر،ترسيم دار الحداثة بيروت،لبنان، 1987
- حسين عبد الحميد رشوان: الفولكلور والفنون الشعبية ، المكتب الجامعي الحديث ، 1993
- حسن محمد سليمان: التراث العربي الإسلامي، دراسة تاريخية ومقارنة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ت
- حمادي، صبري مسلم، أثر التراث في الرواية العراقية الحديثة ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت ،ط1 ،1980 .
- حنفي حسن: التراث والتجديد – موقفنا من التراث القديم، دار التنوير، بيروت 198
- الخادم سعد: الفن المسرحي والمعتقدات السحرية، سلسلة الألف كتاب : 477 ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، مصر ، د،ت
- الراعي علي: المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، ط2.
- رشاد رشدي: فن الكتابة المسرحية ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، عام 1998
- رشدي صالح : المأثورات الشعبية والعالم المعاصر ، مجلة عالم الفكر الكويتية، المجلد الثالث ، العدد الأول ، لسنة 1972 .
- الزبيدي الهادي، تراثنا العربي وأبعاده، مجلة جذور التونسية، العدد 12، مارس 2003.
- الزوزني عبد الله بن الحسن بن أحمد: شرح المعلقات السبع دار صادر، بيروت.
- الزيدي مفيد: إشكالية الخطاب التاريخي العربي المعاصر ، مجلة البحرين الثقافية، عدد 21جويلية 1999
- ذهني محمود: الأدب الشعبي،مكتبة الأنجلو المصرية،د،ت
- سعد أردش : المخرج في المسرح المعاصر ،ط2 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998 .
- السعافين إبراهيم : جمال الغيطاني والتراث ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، 1992
- السلاوي محمد أديب: إطلالة على التراث المسرحي للمغرب، مجلة الأقلام، عدد 04
- سلوم توفيق، نحو رؤية ماركسية للتراث، دار الفكر الجديدة، بيروت، ط1، 1988.
-سامي عبد الحميد ، صدى الاتجاهات المعاصرة في المسرح العربي ، مجلة الاقلام ، ع6 ، عام 1980 .

- صالح لمباركية : المسرح الجزائري ، النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972 ، دار الهدى ، عين ميلة ، الجزائر ، 2005
- عمر محمد الطالب: ملامح المسرحية العربية الإسلامية ط1، منشورات الافاق الجديدة، المغرب ، د.ت
- عبد القادر علولة: مسرحيات" الأقوال، الأجواد، اللثام" موفم للنشر، 1997.
- عصمت رياض: المسرح العربي، دار الفكر،ط1995.
- العشماوي محمد زكي : المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة ، مع دراسة تحليله مقارنه ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان .
- عبد الله الركيبي : تطور النشر الجزائري الحديث ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، سنة 1982.
- العشماوي محمد: المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة ، دار النهضة العربية ، بيروت العربي ، الكويت ، العدد 412 ، مارس 1993 .
- عمارة محمد :نظرة جديدة إلى التراث ، دار قتيبة ، بيروت ، ط2 ، 1988 .
- عمرون نور الدين: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 ،شركة باتنيت ،ط1، 2006.
- علي عقلة عرسان: الظواهر المسرحية عند العرب، مطبعة الكتاب العربي،دمشق سوريا، 1981.
- العشري أحمد: مقدمة في نظرية المسرح السياسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة مصر
- علي عشري زايد:استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ،دار الفكر العربي ،القاهرة ،ط1، 1967.
- العنتيل فوزي: الفولكلور ما هو، دار النهضة العربية للنشر، القاهرة، د.ت.
- عبد الله الركيبي : تطور النشر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، سنة 1982.
- العشماوي محمد: المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، دار النهضة العربية، بيروت. العربي، العدد، 412، مارس 1993.
- فتحي عبد الهادي الضفاري : الموسيقى ، فن وعلم وعلم وثقافة ، موسوعة الموسيقى العربية والعالمية .
- فتحي عبد الهادي الضفاري: التراث الغنائي المصري ، الفلوكلور ، دار المعارف ، مصر 1965

– فاروق خورشيد ، الجذور الشعبية للمسرح العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب عام 1980
– فائق :مصطفى أحمد ، أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة مصر ،د ت .
– فراخ محمد: المسرح المغربي بين أسئلة الكتابة الإبداعية والممارسة النقدية، ط1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء سنة 2000.
– فاروق أحمد مصطفى: المولد دراسة للعادات والتقاليد الشعبية في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1981.
– قميحة جابر، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، هجر للطباعة، القاهرة 1980.
– الميداني : مجمع الأمثال ، ج1، المطبعة الخيرية ، القاهرة 1310 ه
– مجاهد أحمد: أشكال التناص الشعري ، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر ، طبعة سنة 1998.
– محمد غلاب ،مصابيح المسرح الإغريقي ، الدار القومية للطباعة والنشر،دت.
– مخلوف بوكروح ، الثورة والمسرح ، مجلة الجيش ، العدد 188 ، سنة 1979، الجزائر ، المسرح الجزائري 30سنة مهام وأعباء ، – الثورة والمسرح، مجلة الجيش، العدد 188، سنة
– محمد عزيزة ، الإسلام والمسرح ، ترجمة دار رفيق الصبان ، الطبعة 2 .
– المخلف علي حسن: توظيف التراث في المسرح ، دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس، ،مكتبة الأسد، ط1 ، 2000.
– المديوني محمد: إشكاليات تأصيل المسرح العربي،المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون،تونس، ط سنة1993.
– مصايف محمد: دراسات في النقد والأدب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، سنة 1988.
– هلال محمد غنيمي: الأدب المقارن،دار العودة،بيروت لبنان،ط2.
– هلال محمد غنيمي: في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت، لبنان 1975.
– وتار محمد: رياض توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ،منشورات إتحاد الكتاب العرب ،دمشق سوريا ،طبعة 2002.

–يوسف داود أحمد : لغة الشعر بحث في المنهج و التطبيق ،منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ،دمشق سوريا ،طبعة 1980.
– يوسف داود أحمد: لغة الشعر، بحث في المنهج والتطبيق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، طبعة سنة 1980.

- يونس محمد عبد الرحمان: كتابة التكريس والتغيير في المسرح المغربي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1985.

أهم المراجع المترجمة

-برتولد بريخت :مسرحيات بريخت ،الأم شجاعة والإنسان الطيب في سيتشوان،ترجمة الأنيس، السلسلة الأدبية ، تحت إشراف مصطفى سواق ،الصادرة عن وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007.

-تمارا ألكسندروفينا بوتينتيسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي ،ترجمة توفيق المؤذن ،الطبعة الثانية، عام 1990

-دفينيو جون :المسرح والتغيير الاجتماعي ،ترجمة دار سحر للنشر ،تونس ، 1995 .

-فرديريك أوين :برتولد بريخت حياته الفنية وعصره ،ترجمة إبراهيم العريس ،دار ابن خلدون، ط2 .

-أهم المراجع باللغة الفرنسية

ben achour bouziane. editions : le theatre algerien une histoire detapes – dar elghrb.

أهم المعاجـــم:

- ابن منظور ،لسان العرب ، دار صادر ،بيروت ،لبنان ،ط 1994.

-جبور عبد النور: المعجم الأدبي: دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

-حمادة إبراهيم: معجم المصطلحات الدرامية المسرحية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، القاهرة، 1963.

- فتحي عبد الهادي الضفاوي: الموسيقى فن وعلم وثقافة، موسوعة الموسيقى العربية والعالمية.

- المعجم الوسيط: مكتبة النوري، دمشق، ط2، ج2 .د.ت

-الرسائل الجامعية:

-التراث في المسرح الجزائري :الأشكال والمضامين :إدريس قرقوة ،رسالة دكتوراه،جامعة سيدي بلعباس،2004.{الجزء الخاص بالشخصيات التراثية ،من الصفحة 359إلى الصفحة 388.}

-أهم المجلات والجرائد :

-إدريس قرقوة :مجلة فعاليات الأيام المسرحية لمدينة الجزائر ،فيفري 2006 .

- بو كروح مخلوف :مجلة الجيش ، العدد188 سنة 1979 الجزائر .

-ملامح عن المسرح الجزائري ،مجلة آمال ،الصادرة عن وزارة الثقافة .

- التراث الشعبي ،مجلة تصدر عن وزارة الإعلام والثقافة ،دار الجاحظ للنشر ،العدد80 ،السنة العاشرة ،عام 1979 .
-رشدي صالح :المأثورات الشعبية والعالم المعاصر ،مجلة عالم الفكر الكويتية ،المجلد الثالث، العدد الأول ،لسنة 1972 .
- مجلة الأقلام ،عدد خاص بالمسرح العربي ،ع4/ 6، السنة 19 ،عام 1980 .
- مجلة عالم الفكر الكويتية، المجلد الثالث، العدد 1، سنة 1972.
- مجلة البحرين الثقافية، العدد 21 جويلية 1999.
- مجلة الفنون الشعبية في مصر ، العدد 24 سنة 1988.
- مجلة الحياة المسرحية، مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، العدد38، 1992.
- مجلة آمال، مجلة أدبية ثقافية تصدرها وزارة الثقافة.العدد 5، عدد خاص بالمسرح الجزائر.
- مجلة العربي الكويت، العدد 412 مارس 1993.
-جريدة الخبر اليومي ،بتاريخ :01 -20 -2001 .
-جريدة الشعب ،العدد7950 بتاريخ 24 -05 -1989 .

المقابلات :

- مقابلة خاصة مع المخرج المسرحي والمحافظ الوطني لمسرح الهواة بمستغانم السيد: ا بن صابر عابد جمال الدين، يوم 6 مارس 2009،في إطار الملتقى الوطني للمسرح المحترف بالمسيلة .

فهرس

المصطلحات الأدبية والأعلام

فهرس المصطلحات الأدبية والأعلام

المصطلح	مفهومه	ص
المســـرح	**لغة:** كلمة مشتقة من الفعل الثلاثي،سرح يسرح، والمســـرح هـــو المكـــان المخصص للرعي، كما يمكن أن تكون مأخوذة أيضا من فعل تسرح عنـــه أي قرح عنه وبذلك فهي متضمنة لمعنى التسلية والاستمتاع. **اصطلاحا:** يعرف بكونه في جوهره عمل يقوم على عرض المتخيل و بأنه عمل إبداعي ،يتجلى في نصوص ثابتة الحدود منتهية يمكن قراءتها قراءات متعددة باعتبارها بناء مغلقا وهو عرض وتجسيم يتجاوز اللفظ إلى الحركة والصوت وهو تام وثابت نصا وهو مفتوح للتأويل ،ركحي دائم الحركة لا يكاد يستقر على حال عرضا وفرجة	**2**
المسرح التراثي	هو ذلك المسرح الذي يأخذ مادته من الموروث الحضاري والفني لأية أمة ما مضمونا وشكلا .	77
المسرح الشعبي	هو مسرح يستنبط أحداثه من حياة الشعب ،فهو عين مجسمة تأخذ من المادة التراثية التاريخية والتقاليد والعادات مشاهد تعرضها على الجمهـــور لكـــي يحكم لها أو عليها .	07
التـــراث	**لغة:** نجد في لسان العرب في مادة" ورث "التحديد اللغوي لكلمـــة التـــراث ،والتراث أصل التاء فيه واوا ،وهو ما يخلفه الرجل لورثته ،وقيل:"الورث في المال والإرث في الحسب ".فهو التركة التي يتركها السابق للاحق **اصطلاحا:**هو مصطلح شامل يطلق ليعنى به عالما متشابها من الموروث الحضاري والبقايا السلوكية والقولية ومجموعة الطقوس التي بقيت عبر التاريخ وعبر الانتقال من بيئة ومن مكان إلى مكان .	**55**

الحـــلقـــة	**لغة:** بسكون اللام ،كل شيء استدار كحلقة الحديد والفضة والذهب ،وكذلك هو في الناس أي الجماعة من الناس مستديرون كحلقة الباب، ويقول ابـــن الأعرابي: هم كالحلقة هنا بفتح اللام لا يدري أيها طرفها ،يضـــرب مـــثلا للقوم إذا كانوا مجتمعين مؤتلفين ،كلمتهم وأيديهم واحدة لايطمع عدوهم ولا ينال منهم **إصطلاحا** :هي مكان للعرض يجتمع حولـــه المتفرجـــون فـــي الســـاحات العمومية ،تتميز بالبساطة والشكل الدائري ،وهي شكل فرجوي شعبي قديم يتوفر على عناصر المسرحية المختلفة كالغناء والرقص والحركة والحكاية والمؤثرات الصوتية	**119**
السينوغرافيا	باللاتينية هي sceno graphia وباللغة اليونانية يقال skeno graphia ومنه ظهرت هذه الكلمة حسب مصـــدرها مـــن skno وتعنـــي الخشـــبة وgraphia وتعني الكتابة والرسم .	142
الحكايـــة الأسطورية	هي في الأصل قصص حياة القديس التي تقرأ في الكنائس ،وأصبحت اليوم تعني الحكاية أو القصة التي تمثل موقعا وسطا بين الأسطورة والحقيقـــة التاريخية .	85
القصة الشعبية	هي الحكاية الشعبية ذات الطابع العام المتصل بالتراث وتقاليد شعب ما أو مجموعة متقاربة في ثقافتها	90
المآثر الشعبـــة	هي تلك القصص التي تروي حياة ومآثر بطل شعبي شهير ،وتنتمي أصلا إلى الإرث الشفهي المحكي.	90
الجدار الرابع	المتصل الاندماج التي تكون نتيجة الانفعالات ومنه فإن هو جدار وهمـــي يفصل الممثل عن المخرج ،قصد التغريب حتى لا تتم عملية بريخت يدعو إلى الاندماج المنفصل لا إلى الاندماج.	**37**

ثانيا: فهرس الأعلام.

العلم	التعريف به	ص
إدريس قرقوة	كاتب مسرحي جزائري ولد في تسالة ولاية سيدي بلعباس 16 ماي 1967 حصل على شهادة الكتوراه من جامعة سيدي بلعباس التي صار أستاذا بها في موضوع " التراث في المسرح الجزائري: الأشكال والمضامين"، كتب عدة مسرحيات حول الشخصيات التاريخية والوطنية منها: فارس الجزائر الأمير عبد القادر، و"تينهينان" ملكة الطاسيلي، "ولالة فاطمة نسومر" المرأة الصقر.	171
ابن صابر عابد جمال الدين	هو رجل مسرح معروف ،من مدينة مستغانم،بلد المرحوم كاكي ولد بها يوم 04 جانفي 1941 وهوتلميذ "لولد عبد الرحمان كاكي" ثم رفيق له حتى الممات ،شاركه كل مسيرته الفنية ،وأعاد تركيب كل مسرحياته مثل ديوان القراقوز ،ماقبل المسرح ،كل واحد وحكمه ،إفريقيا قبل واحد ،132 سنة ،ماقبل المسرح ،القراب والصالحين التي مثل فيها مع الفرقة المسرحية .	**192**
إليا كازان	مخرج سينمائي وكاتب مسرحي أمريكي ولد بأسطنبول سنة .1909	160
ادوارد جوردن كريج	فنان إنجليزي 1872–1966 له كتاب الفن المسرحي	160
أبو خليل القباني	مسرحي سوري من رواد المسرح العربي الأوائل ،أسس مسرحا موسيقيا وغنائيا وقدم فرجات تراثية وتاريخية .	77
برتولد بريخت	مخرج وكاتب مسرحي ألماني ولد سنة 1898 وتوفي سنة 1956 من مسرحياته "الأم شجاعة " و"انسان سيتشوان الطيب "التي تأثر بها الكاتب المسرحي الجزائري ولد عبد الرحمان كاكي .	169
باشترزي محي الدين	من رواد المسرح الجزائري 1997 –1986 ولد بحي القصبة العتيق، ترك بصماته على المسرح الجزائري ،وكان مسرحه هزليا هادفا.	80
توفيق الحكيم	من رجال المسرح في الوطن العربي ورائد من رواده ولد بمصر سنة 1889 وتوفي سنة 1998 ترك بصماته في المسرح العربي ،من	202+75

	آثاره :شهرزاد ،أغنية الموت ،السلطان الحائر .	
رشيد القسنطيني	هو رشيد بلخضر من رجال المسرح الجزائري وأستاذ فن الارتجال ولد في 11 نوفمبر 1887 بحي القصبة العتيق بالجزائر العاصمة كتب حوالي عشرين مسرحية منها العهد الوفي وبابا قدور الطماع كان يستمد أعماله من التراث العربي الإسلامي ،توفي سنة 1944.	79
عبد القادر علولة	مسرحي جزائري قدير راحل من مواليد 1939 بالغزوات بالغرب الجزائري له الثلاثية المشهورة" الأقوال سنة1982 والأجواد سنة 1985 واللثام سنة 1989 تأثر في أعماله المسرحية بالمسرحي الألماني بريخت توفي يوم 14مارس 1994 بباريس بعد تعرضه لعملية اغتيال مساء الخميس 10مارس 1994م	127
علا لو	هو علي سلالي من رجال المسرح الجزائري ،ولد في 20مارس1902 في حي القصبة العتيق بالجزائر العاصمة ،أنتج ثماني مسرحيات مابين 1926 -1931 منها جحا وزواج بوعقلين توفي يوم 19 فيفري 1992 بالجزائر العاصمة .	81
ماير خولد	مخرج مسرحي روسي 1897-1940 .	160
ميكيو فسكي	شاعر ومؤلف مسرحي روسي 1897-1939 ،كتب مسرحية" حشرة السرير "	160
مارون النقاش	مسرحي لبناني1817 -1855من الرواد الأوائل للمسرح العربي ترجم مسرحية البخيل لموليير سنة 1848 .	82
قسطنطين ستان سلافسكي	مخرج سينمائي روسي 1863-1938	160
كاتب ياسين	كاتب مسرحي وأديب روائي من مواليد 6 أوت 1929 بقسنطينة ،له عدة مسرحيات منها : الرجل صاحب النعل المطاطي وفلسطين المخدوعة ،توفي يوم 28 أكتوبر 1989 بفرنسا إثر مرض عضال .	81

الخاتمة

الخاتمة

كان فضاء الساحات العامة والأسواق الشعبية، المكان المفضل للمجتمع الجزائري، فانتشرت الظواهر شبه المسرحية، مستلهمة من الحكايات والأساطير والسياسة هذه المواضيع التي تعتبر كمرجع مهم للكتابة المسرحية، نظرا لما حققته من أسئلة فكرية وجمالية، كانت نقلة نوعية في الوعي التاريخي للإنسان الجزائري، وقد عبر"ولد عبد الرحمان كاكي" عن هذه القيم بوعي جديد يتجاوز فيه الوعي القديم الذي يحكم علاقة الكائن بالطبيعة والثقافة والدين والتقاليد والسياسة.

وتعتبر هذه التجربة مرجعا أساسيا في المعرفة المسرحية الجزائرية، والتي تطورت مع سياقات تاريخية تغيرت فيها متطلبات الإنسان وأسئلته الفكرية، فعمل"ولد عبد الرحمان كاكي" على تجاوز الأطر الكلاسيكية لجماليات المسرح اليوناني وقدم لنا نماذج جديدة للمسرح الأوروبي عامة والجزائري خاصة، فكان من الأوائل الذين ركزوا دعائم المسرح الجزائري، لتنوع المدارس التي استقى منها معارفه الفكرية والفنية معا، كل حسب تاريخها وأسئلتها الثقافية والاجتماعية والدينية.وبذلك كانت مسرحياته ذات الطابع الإيطالي " ديوان القراقوز " والعبثية " تاريخ الزهرة " "كل واحد وحكمه"والملحمية " القراب والصالحين " تعبيرا صريحا عن الواقع والوعي التاريخي البالغ التعقيد، فجاء اهتمامه بالمسرح الملحمي في شكله العام للعرض من أساليب وتقنيات العرض والاهتمام الشكلي الجمالي أكثر من الأفكار، وتوظيفه لأساليب العرض التقليدي المحلي في تجريب الحلقة كالمداح والقوال، وبذلك شكلت المسرحية التراثية عنده رد فعل مقصود إزاء المسرح الكلاسيكي والتقليدي، فالمسرح التراثي يرفض القيود التي تفرضها نظرة الدراما التقليدية للموضوع،كما يرفض كل تلك التنميقات والزخرفة الأسلوبية الداخلة على مادة المواضيع المختارة، فهي تحاول أن تؤدي في أثرها اثر الحياة نفسها، وقد تحث على تجاوز الواقع والثورة على القيم الاجتماعية وتغييرها بقيم أكثر ملائمة لروح العصر، عن طريق تغيير الأفكار والأنظمة السائدة.

وفي إطار الفكرة الأخيرة يظهر لنا الفنان المسرحي"ولد عبد الرحمان كاكي" أقرب من يمثل هذا الاتجاه في المسرح الحلقوي الجزائري بكامله، وهذا نتيجة لموقفه النابع من شدة ولعه بالواقع الاجتماعي، من خلال معالجته مواضيعه التراثية، وفي الأسلوب والتوظيف الذي يجده مناسبا لموضوعه وفكرته.

لقد كان واضحا توجه" كاكي" نحو العمل على المسرح التراثي والشعبي بأدواتهما المتواضعة في البيئة المحلية ، وبالتقنيات والموضوعات اللتان يتيحهما العمل المخبري، الذي يعتمد نظام الورش، فجاءت مسرحياته مستلهمة من التراث ومستنبطة أشكال الفرجة التراثية في توظيفات متنوعة ومتعددة.

وأظهر البحث أن منهاج توظيف التراث في إبداعاته المسرحية منهج دعت إليه مجموعة من العوامل والدوافع الاقتصادية والسياسية والنفسية إلى جانب الإعجاب بمدعي العصر الحديث في المجال المسرحي هذا الإعجاب الذي تحول إلى تأثر وخاصة بالمبدع الألماني " برتولد بريخت " من خلال توظيف عناصر الفرجة الشعبية في المسرح الحلقوي الذي يحقق بدوره التغريب وكسر الإيهام، الذي تسعى معظم النظريات الحديثة إلى تحقيقه، فوظف كاكي القوال والمداح والراوي وبذلك منحت هذه العناصر التراثية روحا جديدة للمسرح، فساعدت على جذب المتفرج وإشراكه في العمل المسرحي من جهة وتقريب المضمون من ذهنه ومشاعره من جهة أخرى.

إن مسرح " ولد عبد الرحمان كاكي " وظف معظم مواد التراث الشعبي ،من المثل والحكاية الشعبية إلى الأغنية الشعبية فالمعتقدات الشعبية، ليمنح مسرحياته عمقا وجاذبية، فأضافت مواده تلك إلى واقعية قربتها من أذهان الناس ومشاعرهم ووجدانهم .

لقد كان هذا هو الإطار العام لبحثي المتواضع، وهناك بعض النتائج التي حاولت تأكيدها والوصول إليها قدر المستطاع أجملها في :

أولا : إن المسرح الجزائري بدأ تراثيا حيث عرضت مسرحية جحا عام 1926 وهي مستمدة من التراث العربي .

ثانيا : اعتمد"ولد عبد الرحمان كاكي" على التراث الشعبي ووظفه في مسرحياته المختلفة .

ثالثا : تنوع المصادر والمشارب التي أخذ عنها "كاكي" أو اقتبس منها، فمن المحلية إلى العربية إلى الأوروبية بأنواعها .

رابعا : عرف" كاكي "كيف يوظف التراث وعناصره المختلفة .

خامسا : توفيقه في إيجاد لغة شعبية يتجاوب معها الجمهور بل ويعجب بها .

سادسا : إن أهم مصدر غربي تأثر به "كاكي" هو الكاتب والمخرج الألماني " بروتولد بريخت " من خلال التغريب وكسر الإيهام.

وأخيرا تبقى تجربة "ولد عبد الرحمان كاكي "متميزة في إيجاد مسرح جزائري محلي وتراثي صميم حاول من خلالها تأصيل المسرح الجزائري.

وبالله التوفيق