مجلة (لغة – كلام) تصدرعن مخبر اللغة والتواصل- جامعة غليزان / الجزائر
ISSN : 2437-0746 / EISSN: 2600-6308
رقم الإيداع: 2015 - 3412
مصنفة ج : قرار1432 بتاريخ 2019/08/13
http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176
المجلد 10/ العدد: 01- جانفي (2024)

تاريخ الاستلام: 2023/09/02 تاريخ القبول: 2024/01/14 تاريخ النشر: 2024/01/21

مصادر الشخصية المسرحية عند كاكي - قراءة في المرتكزات المحلية-

✍ بحري قادة
Kada.bahri@univ-sba.dz
جامعة سيدي بلعباس/الجزائر

Sources of the theatrical personality of Kaki - a reading in the local foundations -

✍ bahri kada
Kada.bahri@univ-sba.dz
University Sidi Bel Abbes/ Algeria

ملخص البحث

تناولنا في هذه الورقة البحثية موضوع الشخصية المسرحية عند ولد عبد الرحمن كاكي، والهدف من هذه الدراسة هو الكشف عن المصادر التراثية التي اغترف منها المؤلف المسرحي لتجسيد أعماله المسرحية، وكذا الوقوف عند أهم المرتكزات المحلية التي لجأ إليها، كونها الأهم رغم تعدد المرتكزات بين العربية، الغربية، والمحلية موضوع دراستنا .

ومن أبرز النتائج المتوصل إليها تكمن في اعتماد كاكي على توظيف الشخصية الدرامية التي تسرد الحوار الدرامي بلغة شعبية بسيطة هادفة تعمل على ايصال الأفكار لتحقيق ذوق المتفرج، وبصورة عامة ركز الكاتب على تحقيق الانسجام بين عناصر البناء الفني الدرامي من خلال المسرح الحلقوي الذي يعد رائده في الجزائر.

كلمات مفتاحية: الشخصية المسرحية، كاكي، المصادر التراثية، المرتكزات المحلية، الحوار الدرامي.

ABSTRACT:

In this paper, we dealt with the subject of the theatrical personality of Ould Abd al-Rahman Kaki , The aim of this study is to reveal the traditional sources that the playwright extracted from to embody his theatrical works. As well as focusing on the most important local foundations that he resorted to, as they are the most important despite the multiplicity of foundations between Arab, Western, and local, the subject of our study.

One of the most prominent results reached lies in Kaki's reliance on employing the dramatic character who narrates the dialogue in a simple, purposeful folk language that works to communicate ideas to achieve the spectator's taste, In general, the writer focused on achieving harmony between the elements of dramatic artistic construction through the Halqoui theater, which is considered a pioneer in Algeria.

Keywords: the theatrical personality; Kaki; the dramatic character; the dialogue; dramatic artistic.

مقدمة:

يعد المسرح أحد أهم الفنون التي تعبر بواسطته الشعوب عن قضاياها الاجتماعية والسياسية، بل وترسم حتى أحلامها وتطلعاتها، و يمثل المسرح في الجزائر أداة فعالة تساهم في إسناد الحركة الثقافية، كما سبق وأن لعب دوره في بدايات نمو المسرح الجزائري بعد الحرب العالمية الأولى، خاصة على يد (سلالي علي) مؤسس فرقة (الذهابية)، من خلال مسرحية جحا 1926، وقد نما المسرح الجزائري في ظل الجدل بين قيمة خاصةتعبر عن هويته من جهة، وتلك القيم التي تتشبع بها تلك القيم عن طريق تأثره بالمسرح الغربي من جهة ثانية، والمنقوش في الساحة المسرحية الجزائرية التي تحرك الحياة الاجتماعية سواء في المدن أو القرى الصغيرة، كاشفا بذلك عن مسرحية جزائرية غنية بأساليبها المتنوعة دون أن تستغني عن الأشكال الأوربية التي تركت بصماتها واضحة في مجتمع أفرزته حياة جوهرية.

إشكالية الدراسة: من المعلوم أن المرتكزات التي اعتمد عليها "ولد عبد الرحمن كاكي" ووظفها في مسرحه تتعدد وتتنوع؛ حيث نجد المرتكزات المحلية، العربية، وكذا الغربية. ونظرا لتعددها سوف نقف على محور واحد نراه مهما، وعليه تبادر في أذهاننا الإشكال التالي: ما مفهوم الشخصية التراثية المسرحية عند كاكي، وماهي أهم المرتكزات المحلية التي استند عليها في مسرحه؟

وقد تفرع عن هذه الإشكالية العديد من التساؤلات أهمها:

- كيف يرى "كاكي" بناء الشخصية التراثية؟
- ما هي أهم المصادر التراثية التي وظفها في مسرحه الحلقوي؟
- كيف بنى المؤلف رؤيته الفكرية وتصوراته الفنية؟

الهدف من الدراسة:

وتهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن مفهوم الشخصية المسرحية التراثية عند "كاكي"، ورصد أهم المصادر والمرتكزات المحلية التي اغترف منها هذا المؤلف المسرحي لتجسيد مسرحه الحلقوي الجزائري.

1. مفهوم الشخصية المسرحية التراثية:

من منطلق أن الشخصية المسرحية تعبر عن الحس الجماعي وترتبط به من خلال امتزاج عناصر التراث الشعبي؛حيث نجدها تجسد مواقف تتصل بالأساطير، والملاحم، والروايات؛ ناهيك عن القصص والحكايات الشعبية، إن تحديد مفهوم واضح للشخصية التراثية يقودنا إلى معرفة مدلولها الحقيقي، كونها المحرك الحقيقي للفعل المسرحي والأداة الكاشفة عن الصراع الدرامي، وفي مسرح الحلقة تحمل هذه الشخصية المسرحية أنموذجا تراثيا يبين تعبيرا عاما. ويمكن القول أن تراث الشعب هو التجربة

المتصلة بين الأجيال، إذن الشخصية التراثية في المسرح تتصل بكل أشكال التراث ومرتكزاته، فمن خلال مجموعة الشخصيات التراثية يستطيع المؤلف المسرحي أن يناقش قضايا مجتمعه لأجل استشراف أفق المستقبل، في إطار ثنائية الحفاظ على الأصالة والتطلع لتكهنات المعاصرة- ذلك لأن غاية الكاتب من خلال لجوئه إلى توظيف الشخصية التراثية لدرايته أنها تستطيع أن تحمل مجموعة أفكاره وخدمة لموضوعه وتنضاف إلى هذه الخصائص، خاصية أخرى تتمثل في تعبيرها – الشخصية التراثية- عن رؤيته المعاصرة.

2. مصادر الشخصية التراثية:

اتصال الشخصية بالأشكال التراثية على مر العصور تولدت جراء ذلك مصادر تراثية عديدة ومتنوعة عند العرب، خاصة في ويمكن تلخيص مجموعة المصادر التراثية فيما يلي:

1.2الشخصية التراثية الدينية:

يعمد المؤلف المسرحي إلى استخدام التراث الديني لتشكيل الشخصيات المسرحية، التي تكون بارزة الشكل وغنية بتناقضاتها وتوافقها إلى جانب كونها تحمل صفة التأثير إلى أبعد الحدود،

ولا بد من التأكيد على أنه "ليس هناك حد فاصل بين هذه المصادر، ففي بعض الأحيان تكون الشخصيات التاريخية شخصيات دينية"[1]، **ويعد** توفيق الحكيم أول من استلهم وتفتح على الوعي بالتراث الديني في بناء العمل الدرامي، ويظهر ذلك جليا منذ شروعه في صنع مسرحية أهل الكهف، وكان بذلك قد فجر التراث في قضية " الحكمة أثناء تناوله مسرحية (سليمان الحكيم) إلى جانب مسرحية (رحلة إلى الغد)"، وقد تطرق عز الدين إسماعيل إلى استلهام توفيق الحكيم من التراث قائلا:" إن الحكيم حين فكر في استغلال التراث، سجل لحظة جديدة من لحظات الوعي بهذا التراث، تحمل معنى الاتصال به حينما راح يصوغه، وتحمل معنى لانفصال حينما صاغه صياغة في قالب مسرحي جديد منفصل تماما عن التراث"[2].

ويمكن القول أن المسرح نشأ في أحضان الدين وارتبط به ارتبطا وثيقا في كل الحضارات ومنذ القديم، وفي هذا الصدد يقول جلال العشري:" العرب كغيرهم من الشعوب عرفوا الوثنية والعبادات القديمة، والعبادات القديمة لا تقوم لها قائمة إلا بالطقوس الدينية المصاحبة للتقرب من الآلهة وتقديم القرابين والابتهالات والأدعية"[3]. ويمكن القول أن بعض النصوص المسرحية قد ارتبطت ارتباطا وثيقا بالطقوس الدينية من ناحية، وبالأساطير القديمة بكل أنواعها التي عرفتها البشرية من ناحية أخرى.

2.2.الشخصية التراثية التاريخية:

من خلال اعتبار حوادث التاريخ وشخصياته البارزة هي منبع الانتقال من الماضي صوب الحاضر حتى يتسنى وضع تصور نحو المستقبل، **عمد رواد المسرح الجزائري وعلى رأسهم كاكي من خلال العمل على ترسيخ** مسألة الانتماء القومي وتحقيق وحدة الجماعة في مسرح الحلقة، كما يقول محمد الدالي :" التراث التاريخي يأخذ في اعتباره الأساس الاجتماعي والعنصر الروحي، ويحدد أنماط الحياة والفن والفكر لمجتمعه...على أساس الربط بين مبدأ الإبداع والوعي التاريخي بالنفس ومعرفة الذات..."[4]، كونها تخلق تجانس بين الأصالة والمعاصرة، وبروز معالم الإبداع والابتكار تؤكد على أن مبدأ الربط بين الإبداع والوعي يحاكي خبرات التراث. واتجه علي العشري زايد يبين أن"...الحوادث التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإن لها إل جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية والقابلة للتجدد على امتداد التاريخ في صيغ وأشكال أخرى"[5]، ومن بين هذه الأشكال صياغة جملة من الوقائع التاريخية وضمها ضمن أعمال درامية مؤثرة وقوية، بحيث تحمل في ثناياها صفة التجدد والإبداع.

3.2الشخصية التراثية الأسطورية:

يستوجب الحديث عن الشخصية التراثية الأسطورية العودة لقضية الأسطورة بشكل عام والتي فتحت مجال الاختلاف والتأويلات لدى الباحثين في وضع مفهوم محدد لها. فقد تعددت المفاهيم عند عدد من الدارسين لها، نستحضر منها مفهوم (سامية أسعد) التي تقول:" إن أحد معاجم اللغة الفرنسية وأشملها وهو le robert نجد به تعريفا للأسطورة بكافة جوانب الكلمة ومعانيها ويقول المعجم:" إن الأسطورة قصة خرافية، عادة ما تكون من أصل شعبي تصور كائنات تجسد في شكل رمزي، قوى الطبيعة أو بعضا من جوانب عبقرية البشر ومصيرهم"[6].

يتضح من القول، أن الشخصية الأسطورية تنسج خيوط قصة خرافية، وتعود أصولها إلى عوالم إنسانية شعبية تعتمد على الرمز، وغالبا ما تتميز الشخصيات التراثية الأسطورية بسمات العبقرية، وتتسم كذلك الشخصية التراثية التي ترتكز على الأسطورة –كمصدر إبداع- على الإيحاء وتكتسي طابعا روحيا أقرب إلى وجدان العام وقد تعبر أيضا عن أشكال الكفاح، إذ يقول عز الدين إسماعيل في دراسته عن الشعر العربي المعاصر: " أن مجال ابتكار الشخصية الأسطورية العصرية مرتبط بنماذج الكفاح الوطني"[7]. نستنتج من خلال هذا القول أن هناك ارتباط وثيق بين التراث الأسطوري والشعبي، وهذا ما نجده في الأعمال المسرحية التي تحمل أشكالا عديدة لا تقتصر على صورة دون سواها.

4.2الشخصية التراثية الشعبية:

لا تخرج شخصية التراث الشعبي عن خانة الحياة الشعبية على مر الأزمنة نتيجة لما تتطلبه حاجات التطور في الواقع الذي نعيشه، فالشخصية التي تتصل بالتراث الشعبي نجدها " تطلق على جميع جوانب المأثورات الثقافية التي انتقلت شفاهة"[8]، وبذلك تمثل الشخصية على هذا النحو وسيلة هادفة مبتعدة

كل البعد عن مظاهر التسلية والإمتاع، لأنها تهدف لأن تكون جزءا من مكونات الإنسان العربي ونفسيته، لتصبح حينئذ تمثل مجموعة العادات والتقاليد والتجارب والفنون. مما يؤكد على أن الشخصية التراثية الشعبية تتصف بسمات عديدة أهمها، الشفاهية، العراقة الواقعية،

ويهدف الكتاب والدارسون العرب من خلال عملية المزج بين التراث والمسرح إلى التأصيل لمسرح عربي سواء على مستوى الشكل أو المضمون، لذا سعت شخصية المثل الشعبي – أي التي تقوله وكذلك تقلده- هي تلك الشخصية التي تنقل الأفكار الحقيقية والفلسفية لشعب من الشعوب، وفي هذا الصدد يرى (عبد الحميد يونس) أن:" الأمثال الشعبية قد تؤلف دستورا اعتقاديا، وقد تكون في الوقت نفسه نماذج لمن احتذى بها في السلوك"[9].

يتبين مما سبق أن المثل الشعبي الذي يرد على لسان شخصية مسرحية في عمل درامي، يتميز بأسلوب تراثي، في قالب فني يتفرد بإيجاز اللفظ الذي يقابله في المسرحية حوار الشخصيات، وإصابة المعنى لدى الملتقي، ناهيك عن جودة أسلوب الكتابة المسرحية ، ويصور العلاقات الاجتماعية بين الشخوص، ولأن نشأة المثل الشعبي كانت نتيجة حتمية لتكرار عدد معينة من الحوادث، فإنه يتنوع حسب الحالة التي يصورها، إذ نجد:

1. المثل الناشئ عن حادث يكون قد تكرر لعدة مرات
2. المثل الناشئ عن تشبيه، لإيصال حقائق وفق مجموعة رموز مؤثرة
3. المثل الناشئ عن قصة، وبالتالي تتناقله ألسنة أفراد مجتمع ينتمون إلى نفس البيئة
4. المثل الناشئ عن حكمة، ما يفسر أنه يتداول على فئة دون سواها، وهذه الفئة تكون مؤثرة في مجتمعها
5. المثل الناشئ عن الشعر، وهذا ما يبرز أن الأمثال الشعبية بصفة عامة تتميز بخاصيتين هما، الطابع التعليمي من حيث الموضوع المتداول، إلى جانب خاصيتي الاختصار والتركيز من حيث الأسلوب أو الشكل الذي يساعد المستمع لهن سواء ممثل يتلقى حوار من ممثل، ، أو متلقي يتلقى رسالة من ممثلين متواجدين على الخشبة وتمثل بذلك وظيفة عملية بحتة.

وإذا انتقلنا إلى الحديث عن شكل آخر من أشكال التراث الشعبي والمتمثل في "الأغنية الشعبية" نبرز أنها قصيدة غنائية ملحنة، مجهولة النشأة، ظهرت بين أناس أميين في الأزمان الماضية، وهي حسب (أحمد علي مرسي):" ...إنتاج للمجتمع كله، من خلال أفراده الذين يعبرون عنه، وهي تعكس شعور الجماعة وذوقها"[10]، بحكم أن السمات الغالبة التي تميزها كالانتشار والانتقال بواسطة جنس الرواية الشفهية في أوساط المجتمع الشعبي، وهي بذلك تتشابه مع الشعر الملحون الذي صنعه شعراء

يختلفون من بيئة إلى أخرى، وعلى هذا النحو نسج ولد عبد الرحمن كاكي بعض أعماله المسرحية، وبما أن الأغنية الشعبية لها أنواع أهمها: أغاني المناسبات الاجتماعية، أغاني العمل، والموال[11]، نستخلص أن الشخصيات كذلك تتنوع بتنوع وتعدد حسب الموضوع المتناول في المسرحية، كإبراز مواقف الشخصيات بأسلوب الحكي، أين يوظف القوال الكلمة المؤثرة والموحية، كالشعر الملحون مشكلة بذلك الحلقة مرجعية جزائرية ثقافية أصيلة، كما يعمد إلى تجسيد المشاهد المسرحية أمام الجمهور باستعمال أدوات تقليدية بسيطة، مستعملا في نفس الوقت لغة معبرة تحمل حوارات موجهة لجميع طبقات المجتمع.

لقد تباينت الآراء حول قصص ألف ليلة وليلة، - وهي شكل آخر من أشكال التراث الشعبي- التي تعتبر صرحا شامخا من تراث الأدب العالمي، كونها تجول في رحاب الممرات والأروقة، والقصور والبساتين، والسطوح...[12]، خاصة فيما يتعلق بشخصياتها وأصلها، فقد اتجهت بعض دراسات الباحثين العرب، وكذا المستشرقين إلى القول بأن ألف ليلة وليلة هندية التسجيل أو فارسية مترجمة إلى العربية، بيد أن الاعتقاد الشائع يوضح "أن كتاب ألف ليلة وليلة بالإضافة إلى كونه نابع من مخيلة الشعوب الشرقية بصورة خاصة، والحضارات العالمية القديمة بصورة عامة، فإن للعرب الدور الأكبر في تسجيله وإخراجه بشكله النهائي وإيصاله إلينا بصيغته الأخيرة عن طريق تداخل الحضارات القديمة والوسيطة وتشابكها، ابتداءا من الأساطير البابلية وقصص العالم السفلي، مرورا بالإلياذة والأوديسة وصراع الجبابرة، واقتباسا من أساطير الهند، وعقيدة تناسخ الأرواح حتى العصور المتأخرة..."[13].

لقد تناول العديد من الدارسين قصة ألف ليلة وليلة، إلى جانب تناقلها بين ألسنة المجتمع البشري بكل طبقاته وعلى مر حقب زمنية عديدة، والظاهر أنه من المستحيل تحديد الأعمال على تنوعها الفنية والأدبية التي استقت مادتها من هذه الحكايات، حيث استلهم منه العديد من الكتاب على غرار ولد عبد الرحمن كاكي الذي صاغ – كما في ديوان القراقوز- عملا ممتزجا بفنية عصرية حاكى من خلاله الواقع الاجتماعي في شاكلة إعادة إحياء التراث القديم. فإلى جانب كل من المثل الشعبي، والأغنية الشعبية وألف ليلة وليلة، نجد أيضا الأسطورة والحكاية الشعبية، كجنسين آخرين مشكلين أصناف أخرى للتراث الشعبي. فالأسطورة التي تتميز بطابع الحكاية اكتسبت من جراء تراكم الأحداث التاريخية كحوادث الآلهة، والأبطال، وتاريخ الأجداد، وسيرة الحيوانات، نجدها تبرز قوى الطبيعة في صور كائنات حية ذات شخصية ممتازة، يسودها الخيال، وتحمل شخصيات ذهنية مكملة للفكر العلمي، لأنها تنبع من الرغبة في الإيمان على الرغم من اختلاف الديانات، الذي يساعد الإنسان على مواجهة الأزمات الكبرى التي تصيب الجنس البشري كالموت[14].

نستخلص مما سبق، أن الحكاية الشعبية تمثل سياقا لأحداث واقعة وحقيقية أو خيالية، دون مراعاة أسلوب خاص في عملية القص، " فهي الخبر الذي يتصل بحدث قديم ينتقل عن طريق الرواية الشفوية من جيل إلى آخر، أو هي خلق حر للخيال الشعبي ينسجه حول حوادث مهمة وشخوص ومواقع

تاريخية"[15]، فهي تعتمد السرد وخصوصا في الاستهلال والخاتمة عندما يتعلق الأمر بعمل مسرحي وتنقسم أشكال الحكاية الشعبية وفق دراسات علماء المأثورت الشعبية إلى : الأسطورة، والسيرة الملحمية، حكاية الحيوان، وحكايات الخوارق، إلى جانب حكايات الألغاز والمسائل والنوادر والقصص والفكاهة، وتتميز بتقاليد ثابتة في عدد من الحكايات الشعبية. مرتكزات الشخصية التراثية عند كاكي:

إن طريقة التمازج التي يسعى إليها المؤلف بين ما يأخذه من المادة التراثية والحياة الاجتماعية التي تحيط به تجعل من عملية التوظيف ترمز في حد ذاتها إلى تحقيق دور ريادي، إذ يصبح في الساحة المسرحية نص ثالث، وتصير فيه العناصر المشكلة للتراث خيوطا أساسية لا يمكن الاستغناء عنها، وكذلك الحال في توظيف الشخصية التراثية، التي تتولد عنها شخصية جديدة تلبس لأول مرة ثوب قداسة التراث.

3. دراسة تطبيقية للمرتكزات المحلية في مسرح كاكي :

عمد ولد عبد الرحمن كاكي إلى توظيف شخصيات تراثية في مسرحه، فلا نكاد نعثر على إشكالية معاصرة، إلا ونقلها إلينا عن طريق توظيفات تراثية معينة وخاصة، بسبب شغفه في بحثه عن سبل تأصيل المسرح الجزائري ومراعاة منه لمادة التراث الشعبي، التي يمكن لأي باحث أن يستلهمها من أعماله المسرحية في صورة أساطير شعبية وخرافات محلية، وقصص الشعراء الشعبيين، ناهيك عن تدعيمها بأشكال الفرجة التراثية كالحلقة والقوال والمداح.

وقد اغترف كاكي من مرتكزات هامة في عملية بناء الشخصية التراثية في مسرحه، حيث نجح في الاستلهام من الأشكال المسرحية المحلية القديمة، بغية تأصيل الظواهر الشعبية التي بإمكانها تزويد مسرحنا في عصر العولمة والتطور والاستقلالية الذاتية والتامة عن كل تبعية للمسرح الغربي سواء من ناحية النصوص أو العروض، وبصيغة أخرى شكلا ومضمونا.

لهذا ارتأى كاكي تأليف عدد من النصوص المسرحية تندرج ضمن البحث والتنقيب عن مسرح محلي جزائري أصيل، باعتماده على لغة مسرحية تستمد خصوصيتها من التراث المحلي، ويتحدث محمد زكي العشماوي عن اللغة بوصفها " تلك الصورة التي تتشكل بواسطتها فنون الأدب جميعا، باعتبار أن اللغة هي مستودع أفكارنا وعواطفنا والوسيلة لرسم الشخصيات وتصوير الأحداث وتحديد المغزى العام للعمل الأدبي"[16].

يأخذنا الحديث عن اللغة مباشرة إلى الحوار باعتباره الوسيط الوصي للتعبير، فقد يلجأ بعض الكتاب إلى لغة الحياة اليومية حتى يحافظوا على واقعية المسرحية، ولكن هذا لا يعني أن هذا النوع من اللغة هو الأصلح للمسرح، وحول مشكلة توظيف اللغة الفصحى أو العامية في كتابة النصوص الدرامية اختلفت أراء النقاد، ومن بينهم ظهرت فئة دعت إلى اللغة الوسطى التي تجمع بين العامية والفصحى، وهذا الكلام يؤكده محمد غنيمي هلال في قوله:" ففي الحق لا صراع بين العامية والفصحى، فمن شاء من الكتاب أن

يختار جمهوره، وفي الأمم جميعا منذ القدم يعيش الأدب الفصيح مع الأدب الشعبي عيشة سلمية، بل يجب أن نترك لكل منهما مجاله الطبيعي ليسير فيه ما يشاء..."[17].

إلا أننا نلمس عند غالبية النقاد المغاربة إجماعهم على أفضلية الفصحى على حساب العامية لأسبب عديدة أهمها، الرغبة في الحفاظ على الشخصية والهوية العربية، في حين يرجعون أسباب نظرتهم للعامية من باب عدم مقدرتهم على التعبير عن المشاعر الدقيقة للشخصيات المسرحية، بيد أن أحمد رضا حوحو يقول:" وربما يعسر على الإنسان العادي فهم عبارة من كتاب أو استجلاء جملة من صحيفة، ولكنه لا يصعب عليه فهم أكبر عالم إذا ما خاطبه في مسألة ما بلغته التخاطبية"[18] .

كل هذه المعطيات أدت بكاكي إلى اللجوء إلى الحكاية الشعبية المحلية المتداولة في الأوسط الشعبية، كما يظهر جليا في نص مسرحية "كل واحد وحكمه" التي قام بتأليفها سنة 1966، والتي تنتمي "إلى الذاكرة الشعبية الجزائرية، قبل أن تتضمنها هذه المسرحية، حيث قام المؤلف باستلهامها في عمله الدرامي، من خلال استخراجها من الذاكرة الشعبية للمجتمع الجزائري..."[19]، يعود أصل هذه الحكاية الشعبية إلى أغنية المداحات الفلكلورية التي كانت ترددها المطربات الشعبيات الجزائريات، وتمزجها بالغناء، ويضيف برجي عبد الفتاح قائلا:" كما كان المداح يقصها على المتحلقين به في الأسواق والحارات العمومية.."[20]. في إعتقادي، أراد كاكي من خلال توظيفه لشخصية المداح أن يحدث ذلك الانسجام بين فرقة التمثيل والجمهور، محاولة منه لجذبه – الجمهور- وربطه بمشكلة المسرحية، إذ يؤدي المداح دورا مزدوجا فيعمد من خلال العرض المسرحي إلى إشراك المتلقي حتى يصبح متفرجا ومرسلا في آن واحد، ومن جهة المضمون يهدف المداح إلى لعب دور الناصح من خلال رصد أحداث ووقائع الماضي، والتعليق عليها.

إلى جانب هذا تحمل حكاية "الجوهر بنت شط البحر" حادثة انتحار فتاة اسمها الجوهر وسنها لا يتجاوز 14 ربيعا بعد إقدام عائلتها على إرغامها على الزواج من شيخ عجوز يكبرها سنا ويملك الثراء الفاحش، ناهيك عن كونه متزوج من ثلاث نساء، وله منهن اثنا عشر ولدا[21]، وتعتبر هذه الحكاية الشعبي في أصلها خرافة، عمد كاكي عند استلهامها إلى إضافة عنصر فني هام متمثلا في الخيال الذي ينسج عبر خيوط واضحة، تنقل أفكار الأحلام إلى حقائق، كما فعلت الفتاة "الجوهر" التي حاولت الانتحار ليلة زواجها لتعود إلى الحياة لترى محاكمة الرجل العجوز بمساعدة العفريت التي أنقذتها لما رمت بنفسها في البحر[22].

وتشير الباحثة هذلي العلجة في هذا الموقف إلى أن " هذه القصة واقعية جرت أحداثها في مدينة مستغانم، وهي قصة شعبية تناولتها الروايات منذ مائة سنة"[23]، حيث جاءت هذه الحكاية لتطرح قضية كانت تعيشها طبقات كثيرة من الشعب الجزائري، وتجلت في قضية العدالة لدى أوساط المجتمع التقليدي و"بتوظيف أسلوب الحكي عند المداح والمحافظة على الإطار الخرافي للموضوع، اتخذت

المسرحية شكلا ملحميا، وظهرت الأحداث المتتالية والمشتتة مغربة...وتظهر سلوك شخصيات تعيش بيننا"[24].

ونجد أيضا مسرحية القراب والصالحين أكثر من سابقاتها مزجا بالأسطورة، وهناك من يذهب إلى أن الخرافة المغاربية المتمثلة في خرافة الأولياء الثلاثة والمرأة العمياء التي يقصها المداحون في الأسواق " لها قرابة أكيدة مع الخرافة الصينية التي ألهمت بريخت في مسرحيته الإنسان الطيب لسيتشوان"[25].

بالعودة إلى أبحاث سيدي محمد الأخضر بركة، فيما يخص الأعمال المسرحية لكاكي نجده يقول:"بعد أن شاهد الإنسان الطيب لسيتشوان لبرتولد بريخت الذي اقتبس خرافة صينية قديمة، عثر كاكي على الخرافة نفسها في الفلكلور المغاربي...وبعد بحث طويل تمكن من العثور على ثلاث روايات للحكاية...الرواية الأولى...تسجيل لرواية مداح مستغانمي...أما الرواية الثانية تحت عنوان قصة الأولياء الثلاثة وأورد عبد الحميد بورايو في كتابه "القصص الشعبي بمنطقة بسكرة رواية ثالثة لها بعنوان قصة سيدي عبد القادر والعجوز"[26].

وللحديث عن الناحية التقنية للعرض المسرحي، فقد كان يمزج بين فضاء المأثورات الشعبية وقدرات الراوي التبليغية، فاستعان في بداية الأمر بمكان العرض التقليدي المعروف بالحلقة، حيث جسد ظاهرة احتشاد الجمهور على شكل دائري أثناء العرض، وبصورة أخرى نقل العلاقة بين الممثل والجمهور بالحلقة إلى المسرح. وكل هذا راجع إلى تأثره بالتوجه البريختي الذي يعد إحدى المرتكزات الرئيسة في عملية توظيف الشخصية التراثية.

4. خاتمة:

توصلنا من خلال هذه الورقة البحثية إلى جملة من النتائج أهمها:

- نجح الكاتب المسرحي كاكي في التعامل مع الشخصية التراثية وتجسيدها في مسرحه الحلقوي من خلال تبني شكل الحلقة الذي يعد مرجعا تراثيا مهما في الحياة الاجتماعية للشعب الجزائري منذ القدم.

- ارتكزت الشخصية المسرحية في الجزائر بصفة عامة والتراثية بصفة خاصة على عوامل رئيسة في تشكيلها وخلق نموها وفق رؤى فكرية تخدم من جهة عناصر البناء الفني الدرامي ، ومن جهة أخرى تتماشى والذوق الفني للمتلقي المسرحي.

- ارتبط ظهور الشخصيات المسرحية في العروض الشعبية بذوق الجمهور غير المثقف، والذي يشكل عامة الناس في مقاهي الأحياء الشعبية وبالتالي حاكى الطموحات الشعبية.

- اعتماد الشخصية الدرامية على لغة شعبية بسيطة هادفة إلى إيصال جملة من الأفكار لإرضاء ذوق المتفرج من جهة، ومن جهة أخرى لارتباط الشخصية الغنائية بالفكاهة والعروض الفرجوية.

- اعتمد المؤلف المسرحي على النصوص الشفهية لإعطاء أهمية للعرض الحلقوي على حساب النص، مما يخول استحواذ المخرج على كامل صلاحيات العمل المسرحي المنتج، على حساب باقي فريق العمل، الذي من المفروض أن تمنح له الفرصة لوضع الأرضية المتمثلة كما أسلفنا سابقا في النص، الذي يعد حسب دارسي فن المسرح العمود الفقري للمسرحية ككل.

- نجح "كاكي" في جعل الشخصية المسرحية تلتزم بالقيام بمهام عديدة منها: الوظيفة الترفيهية، والاجتماعية، كمسؤولية التثقيف والإصلاح بل تعداه إلى مسرح البايات (مسرح خيال الظل).

5.الهوامش:

[1]- حسن علي المخلف، توظيف التراث في المسرح، دراسة في مسرح سعد الله ونوس، الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية، سوريا، دمشق، ط1، 2000، ص 88.

[2]- عز الدين إسماعيل، الأدب المسرحي المعاصر، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1980، ص 166.

[3]- جلال العشري، المسرح أبو الفنون، دار النهضة العربية، القاهرة، ط1، 1971، ص 09.

[4]- محمد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر، **عالم الكتب للطباعة والنشروالتوزيع، ط1، 1999**، ص 10.

[5]- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، م س، ص 120.

[6]- سامية أسعد، الأسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر، عالم الفكر، المجلد16، العدد 03، 1985، ص22.

[7]- حسن علي المخلف، توظيف التراث في المسرح، م س، ص 90، نقلا عن عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية القاهرة، ط5، 1994، ص 188.

[8]- فوزي العنتيل، الفلكلور ما هو، دراسات في التراث الشعبي، دار النهضة العربية، القاهرة، 1977، ص 77.

[9]- عبد الحميد يونس، الأسطورة والفن الشعبي، المركز الثقافي الجامعي، القاهرة، 1980، ص 119.

[10]- أحمد علي مرسي، الأغنية الشعبية، دار المعارف، القاهرة، 1983، ص 36.

[11]- ينظر حسن علي المخلف، توظيف التراث في المسرح، م س، ص 182.

[12]- ينظر مزيان فرحاني، ألف ليلة وليلة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، موفم للنشر، ج4، 1988، ص 444.

[13]- عبد الغني الملاح، رحلة في ألف ليلة وليلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1981، ص 9/8.

[14]- ينظر د عبد الحميد زايد، الرمز والأسطورة الفرعونية، مجلة عالم الفكر، م س، ص 22.

[15]- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1981، ص 133.

[16]- محمد زكي العشماوي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، دار النهضة، بيروت، د.ت. ص 27/26.

[17]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة بيروت، لبنان، ط 1، 1982، ص 67.

[18]- بوعلام مباركي، توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري، رسالة ماجستير، إشراف د. عز الدين مخزومي، جامعة وهران، 2001/2000، ص 147.مخطوط

[19]- برجي عبد الفتاح، الحلقة وأسلوب الخطاب في مسرح ولد عبد الرحمن كاكي، رسالة ماجستير، إشراف أ.د فرقاني جازية، جامعة وهران، 2008/2007، ص 136.مخطوط

[20]- برجي عبد الفتاح، م ن، ص 136.مخطوط

[21]- ينظر ولد عبد الرحمن كاكي، كل واحد وحكمه، مطبوعات الدورة35 للمهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم (من10إلى 20 أوت 2002.)

[22]- ينظر صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، النشأة الرواد والنصوص، المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2005، ص 107.

[23]- هذلي العلجة، توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر، رسالة ماجستير، إشراف د. العمري بوطابع، جامعة المسيلة 2009/2008، ص 110.مخطوط

[24]- مناد الطيب، أثر المسرح الملحمي البريختي على أعمال ولد عبد الرحمن كاكي المسرحية، إشراف، د . أمين الزاوي، جامعة وهران، 1996/1995، ص 92/91. مخطوط

[25]- الشريف الأدرع، بريخت والمسرح الجزائري، مثال بريخت وولد عبد الرحمن كاكي، مقامات للنشر والتوزيع والإشهار، ط1، 2010، ص 90.

[26]- الشريف الأدرع، بريخت والمسرح الجزائري ،م س، ص 91.

قائمة المراجع:

المؤلفات:

1.توظيف التراث في المسرح، دراسة في مسرح سعد الله ونوس، حسن علي المخلف، (2000)، الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية، ط1، دمشق، سوريا.

2.المسرح أبو الفنون، جلال العشري ، (1971)، دار النهضة العربية، ط1، القاهرة ، مصر.

3.الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل،(1994)، المكتبة الأكاديمية، ط5، القاهرة، مصر.

4.الفلكلور ما هو، دراسات في التراث الشعبي، فوزي العنتيل، (1977)، دار النهضة العربية، ط1، القاهرة، مصر.

5. الأسطورة والفن الشعبي، عبد الحميد يونس، (1980)، المركز الثقافي الجامعي، القاهرة، مصر.

6. الأغنية الشعبية، أحمد علي مرسي، (1983)، دار المعارف، القاهرة، مصر.

7. ألف ليلة وليلة، مزيان فرحاني،(1988)، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، موفم للنشر،ج4، الجزائر.

8. رحلة في ألف ليلة وليلة ، عبد الغني الملاح، (1981)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان.

9. أشكال التعبير في الأدب الشعبي، نبيلة إبراهيم، (1981)، دار المعارف، القاهرة، ط3، مصر.

10. الأدب المسرحي المعاصر، **محمد الدالي، (1999)، عالم الكتب للطباعة والنشروالتوزيع، ط1،المغرب.**

11. المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، محمد زكي العشماوي، (د.ت)، دار النهضة، بيروت، لبنان.

12. النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، (1982)، دار العودة، بيروت، ط 1، لبنان.

13.المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، صالح لمباركية، (2005)، دار الهدى، عين مليلة، ط1،الجزائر

14.بريخت والمسرح الجزائري، مثال بريخت وولد عبد الرحمن كاكي، الشريف الأدرع، (2010)، مقامات للنشر والتوزيع والإشهار، ط1،الجزائر.

15. كل واحد وحكمه، ولد عبد الرحمن كاكي، (2002)، مطبوعات الدورة35 للمهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم (من10إلى 20 أوت 2002)، الجزائر.

الأطروحات:

16. بوعلام مباركي، توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري، رسالة ماجستير،(2000-2001)، إشراف د. عز الدين مخزومي، قسم الفنون، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، الجزائر.

17. برجي عبد الفتاح، الحلقة وأسلوب الخطاب في مسرح ولد عبد الرحمن كاكي، رسالة ماجستير، (2007-2008)، إشراف أ.د فرقاني جازية، قسم الفنون، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، الجزائر.

18. مناد الطيب، أثر المسرح الملحمي البريختي على أعمال ولد عبد الرحمن كاكي المسرحية، رسالة ماجستير، (1995-1996)، إشراف، د.أمين الزاوي، قسم النقد والأدب التمثيلي، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، الجزائر.

19. هذلي العلجة، توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر، رسالة ماجستير،(2008-2009) إشراف د. العمري بوطابع، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة المسيلة، الجزائر.

المقالات:

20.الرمز والأسطورة الفرعونية، عبد الحميد زايد، (1985)، مجلة عالم الفكر، وزارة الثقافة، الكويت، المجلد 16، العدد 03، الصفحات؛ 16-33.

21. سامية أسعد، الأسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر(1985)، مجلة عالم الفكر، وزارة الثقافة، الكويت، المجلد 16، العدد 03، الصفحات؛ 34-48.