

تاريخ القبول: 2019/10/09

تاريخ الإرسال: 2019/10/06

تاريخ النشر: 2020/01/08

الحلقة آية للتجريب في مسرح ولد عبد الرحمان ولد كاكى في تأصيل
المسرح الجزائري

**The workshop is a mechanism for experimentation
in Ould Abderrahmane Ould Kaki theater in
rooting the Algerian theater**

هناك مهري¹ اسماعيل بن صافية²

جامعة باجي مختار (الجزائر) hana2017mehri@gmail.com

جامعة باجي مختار (الجزائر) bensefia@live.fr

المخلص:

يهدف هذا المقال إلى محاولة التأسيس والتأصيل لمسرح جزائري والتي حاول من خلالها مجموعة من المسرحيين الجزائريين المحترفين منهم والهواة سيما ولد عبد الرحمان كاكى اقتحام مجال التجريب عن طريق العودة إلى تطويع الأشكال التراثية الفرجوية الماقبل مسرحية، وجعلها قوالب مسرحية لمضامين عصرية. الكلمات المفتاحية: الحلقة؛ المسرح؛ التجريب؛ تأصيل؛ آية؛ الأشكال التراثية؛ الفرجة.

Abstract:

This article aims at attempting to establish and root an Algerian theater, through which a group of professional Algerian playwrights, including the amateur Sima Ould Abderrahmane Kaki, attempted to break into the field of

experimentation by reverting to the adaptation of the future traditional forms of the vulva, and making them theatrical templates for modern content.

Keywords : Episode ; theater ; experimentation ; rooting ; mechanism ; heritage forms ; watching.

المؤلف المرسل: هناء مهري HANA2017MEHRI@GMAIL.COM

مقدمة

تعد العودة إلى التراث السمة البارزة التي طغت على الأعمال المسرحية الجزائرية حيث شكلت هذه العودة ملمحا من ملامح التأصيل المسرحي مستقلا بشكله ومضمونه قصد التخلص من التبعية الأجنبية التي كان هذا المسرح سجينا ونظرا للاهتمام البالغ الذي خص به التراث الشعبي باعتباره جزءا لا يتجزأ من كيان الأمة بل ومقوما هاما من مقومات الشخصية العربية ورمزا لأصالتها وعنوانا لسيادتها كان دافعا نحو تهافت مبدعي المسرح الجزائري لتدارسه والدعوة إلى ذلك، وعليه ففي الغالب نقرأ عن مدى ارتباط البحث عن الهوية العربية للمسرح العربي في علاقته بالتراث والأخذ من منابعه الصافية وإن اختلفت أشكال وطرق التوظيف إلا أن المجهودات تصب في مصب واحد ومن ثمة عدت الحلقة أحد أبرز الأشكال التي اتخذوها مشروعا باعتبارها أحد أولى المرجعيات التي يعتمد عليها كاتب المسرح في الوقت الراهن في إطار مشروع التجريب والثورة على ما هو سائد ومألوف وتجاوز المعروف وخلق الجديد من القديم في عملية هدم وإعادة بناء. ويعد ولد عبد الرحمان كافي من بين الكتاب المسرحيين الذي اشتغلوا على الحلقة، وعليه كيف تعامل هذا الأخير مع شكل الحلقة؟ وهل استطاع تطويعها كآلية للتجريب في تأصيل المسرح الجزائري؟

1- في ماهية مسرح الحلقة:

يعرف صاحب المعجم المسرحي عند العرب الحلقة بأنها تراثا فنيا شعبيا مغربا وهي تدخل ضمن الأشكال التمثيلية الشعبية وقد حرص بعض المسرحيين المغاربة على توظيفها في المسرح¹، لأنها عدت أحد أكثر الأشكال التعبيرية قربا للجمهور، تنتقل حكايا تكون قريبة من واقع المتلقي تساير مقتضيات الحال بعيدا عن الزيف والتصنع في التمثيل.

وإذا عدنا إلى الأصل اللغوي في تسمية "الحلقة" أين يعرفها أديب السلاوي بقوله: "هي تجمع دائري في إحدى الساحات العمومية يقف وسطه "الراوي" والمساعد اللذان يقصان بالتناوب قصص البطولات والأساطير والحكايات الخرافية، بطريقة تمثيلية صرفة، تجمع بين التشخيص المباشر والإيماء... وتمتاز الحلقة باعتمادها على الحوار الشخصي والغناء والمنولوج وكأي عمل مسرحي أيضا على تجاويه المستمر والمتواصل"² وقد ساهم هذا الحرص نحو توظيف هذا المخزون التراثي من أجل "إعادة اكتشاف هذا التراث الشعبي الفرجوي وكذا التقاليد الشفاهية هو الذي دفع الطيب الصديقي في مسرحيته (حفلة عشاء ساهر Diner de gala) إلى الاعتراف بأستاذية الراوي القاص الشعبي الذي يعرض على جمهور سيرة عنتره وسيف بن ذي يزن وغيرهما من السيرة في الحلقة أي ذلك الفضاء السحري الذي تتألف فيه المرويات والشعريات والمرتجالات واللغات الجسدية كما تنتوع في أرجائه التوابع والإنسانية والمادية والحيوانية"³ أي سرد الأحداث والموضوعات القديمة وإعادة بعثها من جديد بأسلوب فني راق و بروى معاصرة.

وقد حملت الحلقة تسميات عديدة منها المسرح الشامل الذي "تتظافر فنون عديدة في بلورته، لذلك وصف بالشامل ما دام يشمل تلك الفنون المتعددة، وتعد الحلقة إطارا لمسرح شامل ومكان سحري تتكاثر فيه الفرجات مع أكبر قدر من حرية الانجاز، كما يطلق عليه بالمسرح الدائري، وهو المسرح الذي يكون العرض

المسرحي فيه على شكل دائرة، أغرت الحلقة المسرحيين المغاربة، الشيء الذي دفعهم إلى تبني هذا المسرح الدائري، لأنه يتيح لهم إمكانيات عديدة من التعبير لا يسمح بها المسرح على الطريقة الايطالية⁴، فكان التبني للشكل المحلي سبيلا يحررهم من الرقابة لنقل موضوعات ظل مسكوت عنها، لذلك كانت الكتابة الجديدة بمثابة صرح يمرر من خلاله المبدع خطاباته جامعا فيه جمهوره المتلقي للالتفاف حوله بل وإشراكه في خطاباته من خلال دفعه نحو التفكير .

وهي كشكل من أشكال التعبير الشعبي، اشتملت على جملة من الفنون كان الهدف الأول هو تحقيق المتعة والانفعال في علاقة التأثير والتأثر، وربما تعتمد الحلقة على الأساطير والحكايات الخرافية يستدعيها الراوي لجذب الجمهور سواء أكان قارئاً أو مشاهداً من خلال الأسلوب الارتجالي في التمثيل والحوار فيكون تلقائياً قريباً من جمهوره⁵، هذا ما يمنحها طابعا فرجويًا إلى جانب موضوعها الذي "يحتوي على رصيد كبير من الحكايات والأساطير العجيبة التي تجلب المارة إليها يغلب عليه طابع الارتجال. وقد ارتبطت بالذاكرة والاحتفالات الشعبية التي تقام في الأماكن المفتوحة منها الأسواق والساحات العامة والمقاهي.

وقد لجأ إليه بعض كتاب المسرح الجزائري لتأصيله لتوفرها على الغناء والحكي والتكيت لإضفاء طابعا فكاهايا من خلال اللجوء إلى التهريج يتوسط الحلقة راوي يطلق عليه الجزائريون اسم (القول) ويعرف عند المشاركة باسم (الحكواتي)، وهذا الأخير يتميز بقدرة فائقة في الإبداع.

فنحن إذا التفتنا إليها "وجدنا في عمقها فرجة شعبية لها معمارية خاصة فهي تتميز بجلبتها الدائرية المفتوحة من جميع الجهات، كما أنها تتميز بجلبتها الدائرية المفتوحة من جميع الجهات، كما أنها تتميز بنوعية جمهورها الذي يتميز بدوره بقدرة كبيرة على التخيل، ولهذا فان فراغ الحلبة من كل العناصر المسرحية إلى

رسم المناظر في مخيلته، كما تتميز أيضا بشخصية الراوي الذي يتملق جمهوره عن طريق تفخيما لأبطال الذين يرتبط بهم الجمهور عاطفيا خلاف ما هو الشأن في (حلقة) بريشت⁶، وإحتوائها على عنصر الفرجة الشعبية الشيء الذي منحها نوعا من الأصالة في محاولة لفهم الواقع وطرحه كانت الأقرب شكلا من المسرح لحيويتها وحملها للمسرة، فالعودة إلى التراث والنهل منه وبعثه من جديد في قوالب مسرحية تخالف السائد ما هو إلا هدم للسائد وإعادة بناءه نحو البديل والممكن فكانت نشأة (مسرح الحلقة) نشأة حرة كنوع جديد من الكتابة.

وبالتالي عدت "أقدم شكل مسرحي طقسي احتفالي مارسه المغاربة، ولأنها كذلك فهي تغدو إطارا للمسرح شامل ومكان سحري تتكاثر فيه الفرجات مع أكبر قدر ممكن من حرية الانجاز، وهي حرية أتاحت للمسرحيين المغاربة تبني هذا المسرح الدائري، لأنه يتيح لهم إمكانيات عديدة من التعبير لا يسمح بها على الطريقة الايطالية⁷، كونها قريبة من الذاكرة الشعبية تعبر عن هوية المتلقي الجزائري وتميزه عن ثقافة الآخر، ما مكنها أن تكون شكلا يرتقي بالمسرح الجزائري من خلال رفض الشكل التقليدي، وقد استطاعت أن تكسبه أصالة فنية وجمالية باعتبارها الشكل الأكثر شهرة والأكثر شعبية "فالساحات العامة والأسواق وضواحي المدن هي الأماكن المفضلة لهذا النوع من الفرجة...مسرح حر إلى حد أن المتفرجين يمكنهم أن يشاهدوه دون أن يكونوا مضطرين للأداء"⁸، فاشرك الجمهور في اتمام الفرجة أحد أبرز المظاهر التي قام عليها مسرح الحلقة خالف بها نظرية المسرح الكلاسيكي القائم على الإكتفاء بالمشاهدة، فالمسرح كفن قائم بذاته مؤسس له أصوله وعادة ما يكون العرض نصا مكتوبا ثم يقوم العاملين به على مسرحته في حين أن الحلقة شكل فرجوي تقليدي تراثي تقوم أساسا على الخطاب الشفوي أي التواصل غير المكتوب.

وعليه فإن الحلقة خرقت بعضا من الأصول الأرسطية من ذلك كسر الإيهام ودفع المتلقي نحو المشاركة في الفرجة، ليصبح عنصرا فاعلا فيها يؤثر ويتأثر بأحداث الحكاية، "مشاركة الجمهور، وهو شيء جد معتاد في هذا الشكل الفرجوي، تتم كذلك وفي غالب الأحيان، بدعوة المتفرجين للصلاة على النبي وهو الأمر الذي يبقي الجو في مستوى معين من الحرارة، وفي لحظة مهمة من الحكاية يتوقف الراوي فجأة لمطالبة المتفرجين بقليل من المال، قبل مواصلة حكايته الموقعة بحركات عصاه وحركاته، إنه المسرح الوحيد في العالم الذي يدفع فيه المتفرجون بعد أو خلال العرض، وليس قبله، مسرح حر إلى حد أن المتفرجين يمكنهم أن يشاهدوه دون أن يكونوا مضطرين للأداء"⁹، فقد حملوا القائمين عليها مهمة طرح مشاكل وهموم الناس وقضايا الشعب، لكن لم يتوقفوا عند هذا الحد، لذلك أضفوا على هذا الفن متعة جمالية لجذب جمهور العامة من خلال إدخال الأشعار والأغاني الشعبية والمدائح الدينية، كذلك ليبقى المتفرج مشدودا للفرجة المسرحية.

وفي هذا النوع من المسرح "يشارك الراوي والمتفرج بصفة دينامية وجدلية في ترتيب العرض ويقوم المداح دائما أثناء أدائه للسرد في الأحداث تارة وبالخروج منها تارة أخرى بأداء جسدي مركب يصل في بعض الحالات إلى درجة عالية من التجريد، فبلمسات صغيرة يعطي الراوي حياة للشخص المشاركة في الحكمة بعض المرات كان المداح بجملتين صغيرتين، أو ثلاث يركب الشخصية الرئيسية والشخصيات الثانوية والحاكي (الراوي) دفعة واحدة، وفي الغالب الأحيان يكون (المداح) شاعر ومؤلف النص الدرامي الذي يقوله، فهو مركز الحلقة (الراوي الممثل، المغني)، يمسرح الكلمة، وينقش العرض بمختلف أجناس القول: التلميح الإشارة، التصريح، التضخيم بهدف إثراء الخيال المبدع للجمهور"¹⁰

إن الخصائص الدرامية التي حملتها تقنية (الحلقة) من خلال الجمع بين الشعر والغناء والحكي إضافة إلى إشراك الجمهور في هذا الطقس وجعله مشاهدا ومشاركا فاعلا مبتعدا بذلك عن التلقي السلبي من أهم الدوافع لتوظيف هذا الشكل الشعبي الفرجوي، في العديد من النصوص والعروض المسرحية التي نحت منحى التجريب، ومنه السعي نحو التأسيس للظاهرة المسرحية المغربية والجزائرية خاصة؛ حيث وجد الكاتب المسرحي الجزائري كغيره من كتاب المسرح المغربي في مسرح الحلقة ملاذا للتعبير عن كوامن وعوالم مختلفة له من الفنية والجمالية ما يخوله حمل قضايا مختلفة في مسارها ومتنوعة في مضامينها والسعي لتقديمها في صورة تخلص في النهاية إلى إحساس المتلقي بالمتعة التي تنتج عنها.

لذلك أعتبرت "نمط من النشاط المسرحي الشامل، نشاط له ممثلون ومؤدون وصيغ تعبيرية خاصة، له جمهوره ... يتطور حسب الوضعيات والإمكانات الخاصة به"¹¹، بمعنى أن التعبير فيها يكمن في الحكاية أما لغتها الشعرية فنكمن في الأغاني والأشعار والمدائح الدينية التي تضيف فرجة مسرحية تجذب المتلقي للإمتاع، فكانت "مادة خام غنية، وذلك لأنها تشكل منطلقا مهما لنقد الأوضاع الاقتصادية والسياسية والاجتماعية التي أفرزتها، كما لأنها في شكلها الفني تشكل إدارة عظيمة للعمل المسرحي في شكله الحديث"¹²، حيث عمد القائمين عليها إلى تطويرها وإخراجها من شكلها القديم النمطي وإطارها الديني إلى الفضاء الواسع الفسيح الذي تنتوع فيه الموضوعات، وتتعدد أشكال التعبير عنها خاصة في تقلدها الأسلوب القصصي الإرتجالي حيث أصبحت تقدم لجمهور شعبي عريض قوامه الطبقات الاجتماعية على اختلاف أنواعها بغية تحقيق هدف لا يتمحور حول تطهير نفسي لأصل ديني بقدر ما يهدف إلى فرجة شعبية نتاجها التسلية والترفيه.

2- خصائص مسرح الحلقة:

يعتمد فن الحلقة على العديد من السمات الفنية التي تجعله يختلف عن باقي فنون الأشكال الشعبية العربية الأخرى، فعلى سبيل المثال "يعتمد كتاب مسرح الحلقة في فنهم هذا على الغناء والمنولوج، وهم يتجهون إلى فن الحلقة لما فيه من حرية أكثر للتعبير عن الممنوع، حيث يجيدون فيه مجالاً لنقد الكثير من أوضاع المجتمع الواقع تحت نير الاحتلال الفرنسي، فيما بعد، فركزوا على النقد الاجتماعي السياسي لأوضاع المجتمع، من ناحية ثانية فقد كان وسيلة إيجابية في جمع الشمل وتقريب أبناء الشعب نظراً لإشراكهم وذوقهم الفني في الاهتمام بمثل هذا الفن"¹³ الذي أصبح ضرورة من ضرورات الحياة سعى مؤديها نحو تحقيق الاتصال و التواصل ووظيفة واحدة وهو نشر الوعي ودفعهم نحو التفكير وتقرير المصير الذي قيدت حرياته تحت سلطة مستغلة ومستغلبة، فإن ذلك التجمهر والتحولق دليل على استحسانهم لفن الحلقة، ورغبتهم الشديدة نحو الاحتفال لأنه لحظة التعبير الحر، بالإضافة إلى المكان الفسيح والمفتوح نحو المشاركة والبحث عن الذات في خضم تلك الفوضى.

"ويمكن أن نميز في مسرح الحلقة بين ثلاثة أزمنة متداخلة تمثلت في زمن الفرجة وهو الزمن الحاضر الذي يتصل فيه المداح بجمهور الحلقة، فيتحدث إليهم ويروي لهم قصة مضت وقائعها وانتهت، ويمكن له من خلال ذلك الاتصال أن يقطع استمرار الحوادث التي يقصها، ليدخل مع الجمهور في مناقشات ومحاورات ويطلب منهم المقابل ويجمع المال وتكون فيه عبارة (كان يا ما كان) هي المكروسة والسائدة كما أنه يستخدم السرد بضمير الشخص الثالث، فهو يحكي عن الآخرين وقعت لهم حوادث في الماضي"¹⁴، ليعيد تحويرها في لحظة التلقي التي تخلق نوعاً من الاندماج والتواصل، وهذا التغيير لن يحصل ولا يتحقق إلا إذا خلع جمهور الحلقة عنه صفة المتلقي السلبي لذلك لا بد من المشاركة في خلق الجديد والدفع نحو التفكير لأن هذا

الإبداع ما هو إلا خلق جماعي نابع من تلك الأوساط الشعبية ومنه فالحلقة هي مؤسسة شعبية يمتلك فيها الشعب جميع أساليب التواصل والخلق الأصيل بعيدا عن التقليد الكامل لثقافة الآخر، فالمسرح هو ذلك الذي "يساهم في إنتاجه وإبداعه، والذي تكون وسائل هذا الإنتاج في ملكه وبين يديه، فتملك المؤسسة المسرحية للشعب هو وحده الكفيل بخلق مسرح شعبي حقيقي"¹⁵ ومن ثمة كانت الحلقة تمتاز بتجمعها المفتوح تلغي فيها الطبقيّة والمرتبطة والفروقات والخليط البشري وتدعو إلى المشاركة الجماعية وامتلاك الحفل.

إن الحلقة كشكل من أشكال التعبير الشعبي تحاول تجسيد الفعل الدرامي من خلال وسائل تعبيرية مختلفة منها: الشعر والغناء والحكاية والتقليد والزجل والألعاب البهلوانية وبالتالي كان الهدف الأول إيجاد الأصيل لا خلق الجديد فقط، وهي كفعل إنساني تعبير حر وتلقائي عن الحياة وهي في حالة الفعل والحركة لا في حالة الثبات والسكون تسعى للكشف من خلال ما يسرد وما يعرض من صور لمختلف نماذج طبقات المجتمع لذلك فقد مثلت مظهرا احتفاليا شعبيا لأنها تمثل وجدان الشعب وضميره وصوته وترفض أن يجرد المبدع حريته في الخلق والإبداع والتصور، وإنما لا بد أن توفر له الجو الشعبي الذي يبحث فيه ومن خلاله عن هويته وفكره بمعنى أن الفعل المسرحي الجديد كفعل يحدث داخل مجالها الاحتفالي وتجمع شعبي يفترض المشاركة الجماعية لخلق الحفل "ترفض العلاقة العاطفية مع الأشخاص، لأن العرض المسرحي يكتمل في ذهن المتفرج الذي يفترض فيه أن يكون ذا مستوى معرفي جيد ووعي وتجربة اجتماعية حيث يترك له حرية رفض العرض أو تجاوزه"¹⁶

فالمسرح الحلقوي مثل مجالا رحبا سعى القائمين عليه طرح قضايا الناس وتصوراتهم وفكرهم وواقعهم، وهذا النقل يرفض أن يكون جامدا وإنما كان مؤديه

يسعون إلى احترام الجمهور وإشراكه والتحاور معه ومن ثمة دفعه إلى التعبير عن وجدانه واهتمامه، ودفعه نحو إقامة تصورات جديدة.

فالحلقة كتقنية تراثية سارع إليها رواد المسرح الجزائري إلى توظيفها في نصوصهم المسرحية تعمل على إحياء فعل ما، كما تسعى إلى خلق تظاهرة آنية تتم في حضور ومشاركة الجميع ومنه رفع الحواجز والمسافات بين الواقع والوهم، بل كانت تهدف إلى تنمية وتفعيل الحوار مع المتفرج وهي بهذا تخالف المسرح الملحمي الذي يحكي كل شيء وقع أو يقع بعيدا عن الجمهور، وهو ما يجعل من الحكاية الممسرحة غريبة عن المتفرج بعيدة عن واقعه واهتماماته وهذا ما يعيق عملية التواصل بين المبدع والمتلقي، فيكون إنتاجه الفني جامدا لا يؤدي دوره التعليمي والتوعوي، "فالمداح في مسرح الحلقة ينقل جمهوره إلى زمن القصة ويحاول تبصيرهم لا بما يحدث وإنما بما حدث من خلال كشف الواقع مستعينا بالأقنعة" إذ أن الممثل هو المقلد والمصور الميكانيكي المباشر للفعل المسرحي، بل أصبح بإمكانه أن يتكلم عن شيء ويصور شيء آخر¹⁷، ومنه تختص الحلقة بشخص نمطين حيث تندمج الشخصية في الممثل المسرحي وفي واقعه الآني الراهن، وذلك حتى تكسب صفة المعاصرة والحياة، عوض ما كان معروف سابقا أين كان الممثل يندمج الممثل وهو كمبدع يقوم بنشاط إنساني حي ينتمي إلى حاضره في الشخصية الدرامية وهي شخصية أدبية فنية تخالف زمنه وواقعه أي كأن تؤمن بهذا الاندماج ولكن "باندماج المعنوي في الحسي واندماج الماضي في الحاضر، واندماج الوهم في الحقيقة والحلم في الواقع"¹⁸.

ومنه فهذا الاندماج في جعل المتفرج مرتبطا بالآني والواقع ومخاطبته بلغة بسيطة ولكنها حية، لا تخاطب وجدانه فقط وإنما فكره وتحاور عقله بطرق مقنعة للتعبير ونتيجة لشكلها المرن المتميز بجوها الطلق ومكانها الفسيح التي تمنح

لمؤديها نوعا من الحرية في التعبير ومنه المساهمة نحو تغيير الذات كخطوة أساسية لتغيير الواقع بواسطة قوانين تسهم في إثراء اللعبة المسرحية، فهو يعيش حاضره الآني يسخره ليجعله مركزا جامعا للأزمان المختلفة فالشخصية التي يؤديها داخل حلقتة هي في الحقيقة اختصار لكل إنسان أو إحياء لمنظ معين، أما بالنسبة للحكاية المسردة بالضرورة أن تحمل ملامح أسطورية غرائبية لأنه يرسم لأحداثها خطا دائريا منحنيا غير مكتمل لا بداية له ولا نهاية وهذا الخط كلما حاول رسمه من جديد فانه يتجدد بتجدد الحكى، وبالتالي "كان هو الكائن الذي يعيش الزمن المتجدد باستمرار، فهو يعيش أكثر من مرة، ويولد أكثر من مرة، ويموت أكثر من مرة إنه ليس عمرا واحدا، وإنما هو حزمة أعمار"¹⁹

وقد حدد أحمد بيوض الخصائص الفنية التي يقوم عليها مسرح الحلقة ممثلة في:

- 1- تحقيق التغريب وكسر الإيهام المسرحي بإزالة العازل التقليدي بين خشبة المسرح وكل ما هو خارجه. 2- تحقيق الربط بين الماضي والحاضر. 3- سرد حوادث طويلة لا يمكن تجسيدها في المسرح لان المسرح مقيد بزمن عرض المسرحية. 4- إبداء الرأي في القضايا المهمة وأحداث المسرحية. 5- نقد ما يجري وتقديم الحلول للمشاكل العالقة، مع إشراك المتفرج وإدماجه في قلب الشخصيات وأحداثها. 6- تحرير إمكانات جسد الممثل وقدراته الفكرية لكي يحرر ويتحرر. 7- تركيب هذه العروض من مشاهد مبنية على التراث الشفهي الحر كما يرى ويعاش وكما يتجلى من خلال تظاهراته في الحياة اليومية. 8- تقوم على عنصر المفاجأة للحدث المسرحي ومنه إعادة عنصر المصادفة والدهشة لكل ما هو عادي. 9- تنمية الحوار ورفض العلاقات العاطفية مع الأشخاص. 10- الاعتماد على الحركة والكلمة والتفكير في نوعية الإشارة الموحية وامتلاكها داخل العرض²⁰.

ومنه كانت الحلقة مسرحا احتفاليا تمثل أحد الأشكال المتجددة في التراث الإنساني وبحثا دائما على التواصل الإنساني عن طريق الحوار وإشراكهم في اللعب المسرحي وإدماجهم في شخصيات وأحداث الحكايا بلغة عفوية بسيطة قريبة من المتلقي مع إتباع أسلوب يحقق التواصل معه والاعتماد على الارتجال والتلقائية في سرد حكاياه دون التخلي عن لغة الإيماء وتوظيف القناع للترميز به، وهي مبادئ جعلت من فن الحلقة كفن احتفالي شعبي تجاوز لما هو كائن من جهة وتمثيل للواقع من جهة أخرى وبالتالي هو بمثابة عملية هدم الصياغة القديمة (التراث) وإعادة بناء في صيغة جديدة تخاطب الإنسان في كل زمان ومكان تجعل الأجيال من الناحية التاريخية أكثر تواسلا وحركية وإيجابية.

3- أهداف مسرح الحلقة:

لقد كانت تجارب كتاب المسرح العربي عامة والمغاربي على وجه الخصوص نقلة نوعية تمثلت في توجيههم نحو النهل من التراث لا سيما أشكال التعبير الشعبي التي زخر بها هذا المخزون والتي ظلت محفوظة في الذاكرة الجماعية الشعبية وفي الشعور الجمعي، وكان هذا النهل ما هو إلا محاولة للخروج عن الأشكال الأوروبية التي تؤكد عجزها في الإفصاح عن قضايا العربي والتواصل معه، ومن ثمة راح هؤلاء يبحثون عن أشكال توتي ثمرها من خلال التعبير الحر عن انشغالات وواقع الفرد داخل الجماعة، وهذا لم يتأت إلا من خلال المشاركة الجماعية والتفكير والتصور الجمعي، فرأوا في التراث أشكالا لها من الأصالة والطواعية ما يمكنها من تأدية وظائفها على أكمل وجه، فلم يكتفوا بالأصالة فحسب بل بحثوا عن الجدة فيها من ذلك نقلها وإعادة بعثها من جديد بصيغة تتجاوز الماضي والحاضر والمستقبل.

وحملت الحلقة عناصر درامية تمتلكها من التعبير عن قضايا الناس المختلفة فظلت فترة طويلة فنا حاملا للأصالة، مهمته نقل انشغالات المجتمعات كغيرها من الأشكال التعبيرية الشعبية "كمصطلح اجتماعي يتحدد بالسمات الحضارية أو الثقافية والاجتماعية لأمة، إنه تركة الأجيال الماضية، من حضارة مادية ومعنوية التي يتلقاها الأفراد في المجتمع، والتراث الحضاري، هو عنصر مهم من عناصر التطور... فالتراث الحضاري ظاهرة إنسانية عامة"²¹، وأحيانا كانت الحلقة تهدف إلى تأصيل الفكر وتحديد الاتجاهات ودراسة وتوجيه سلوكيات الأفراد "وهذه الثورة لا تختلف عن ثورة بريخت الذي حاول الخروج من النمط الأرسطي أين بحث عن الحواجز الكامنة داخل هذا النمط مقدما بديلا مقترحا إمكانية الخروج عنها، فقد سعى إلى انتهاج التعبير وتنوير الواقع حيث يقول "لقد أصبح المسرح من شأن الفلاسفة الذين لا يحاول تفسير العالم بل يعملون على تغييره"²² وهذا التغيير لا يتأتى إلا من خلال التنوير الذي نستخدمه كأداة نحو تغيير وضع معين وفي المرحلة التي برز فيها المسرح الملحمي فقد كان الفرد يعيش في فوضى اجتماعية لذلك نادى بريخت بالتغيير والتحول لصالح الطبقات المقهورة .

ويضيف بريخت أنه "ليس على الإنسان أن يبقى كما هو أو كما يجب أن ننظر إليه نحن الآن، بل كما يمكن أن يصير عليه أيضا، أي نضع الإنسان في مواجهة نفسه عن طريق التجريب"²³، ويرى برشيد بوشعير من خلال تجربة عبد القادر علولة: "إن علولة مثل بريخت تماما يحطم جماليات المسرح الأرسطي الدرامي ويتبنى جماليات الملاحم الشفوية، كما أن تجربة تكسير جدار الوهم وتوظيف أدوات التجريب، وهو ما فعله بريخت من قبل، وإن كان قد اتفق مع مسرح الحلقة في بحث الفرد عن ذاته داخل المسرح، وهذا الأساس لم يفقد في التجارب التأصيلية التي نهلت من التراث الشفوي الشعبي والتفت مع المسرح البريختي في جانبها الفني، ومنه رفع

الحواجز بين الوهم وتقليص المسافات بين الجمهور والموضوع. فالهدف من مسرح الحلقة تحدد في عملها نحو إرسال رسائل غير مباشرة للمتلقي من خلال "البحث عن أكثر الأدوات الفنية فاعلية للتعبير عن قضاياها وعن محيطه وظروفه"²⁴، وهذا التعبير لا بد أن ينبع من الإحساس الجمعي بالقضية التي تهم الجميع، وتعني كل الفئات المختلفة.

فالعودة للتراث ما هي إلا عودة إلى عادات وتقاليد المجتمع، وهي تذكير بأعرافه وأصوله الحاملة للقيم الإنسانية والدعوة نحو نقلها وتواترها من جيل إلى جيل وذلك المخزون هو مادة حية حاملة لرؤى وتصورات فلسفية كما أنها عصاره تجارب وخبرات تصدر منها الحكمة والمثل، ومن ثمة شكل دستور الحياة للفرد العربي.

وفي هذا الصدد تقول نعمات أحمد فؤاد: "أن نعرف تراثنا قضية، أن ندرسه قضية، أن نمحصه وننقيه مما علق به من الشوائب... قضية أن نعتز به، أن نستلهمه، أن ننبع منه ونستمد ونمتد به في غير سلفية، أو تبعية أو انعزالية... قضية"²⁵، فالأفراد يعيشون في وسط اجتماعي يخضع للعادات وتقاليد قديمة لازالت تلك الأفكار والاحتقالات وغيرها تحكم هذا المجتمع إلى غاية اليوم، وهذه جميعها تمثل تلك الأمة لذلك توجب على أفرادها أن يتدارسوه بحيث تكون دراسة دقيقة خالية من الشوائب ليكون محط اعتزاز يتسابق نحوه كثيرون لاستلهمه فالموضوعات تكون محلية أكثر منها أجنبية، أما الانطلاقة منه فتكون أكثر استقلالية وتضيف الناقدة: "لا نريد انغلاقاً على القديم، ولا نريد انفتاحاً بلا وعي على الجديد، بل نريد قديماً متجدداً، نريد اختياراً راشداً... اختياراً لا انبهاراً"²⁶.

فالخوف من الانسلاخ عن الماضي الذي هو بناء الحاضر والمستقبل والممكن والهروب من الميوع في ثقافة الآخر، كانت دعوة الأدباء والكتاب صريحة نحو فن الحلقة للمزج بين ما هو معاصر حديث في محاولة خلق الظاهرة الأنثوية مع

نقدھا ومناقشتھا من خلال إشراك المتلقي في العمل المسرحي وبصورة فنية فكانت تدعو تارة للحث على القيم الإنسانية المتوارثة، وإصلاح ما فسد منها طورا آخر لتحقيق أهداف أخلاقية من خلال إدخال بعض العناصر الشفوية القيمة والعادات والتقاليد التي تبرز المجتمع في أحسن وأعرق صورة.

وتظهر الحلقة أسلوبها في التعامل مع القضايا الإنسانية سواء كانت اجتماعية أو سياسية أين عمدت إلى أسلوب النقد اللاذع من خلال إتباع السخرية لبعض المظاهر الاجتماعية فهي كمنشآت مسرحي وفعل إنساني تسعى من خلال اللعب المسرحي إلى ترسيخ القيم الاجتماعية وتوثيق العلاقات وتوطيدها، كما عدت أداة للتعبير الحر عن الرأي العام في نقدھا لمختلف الظواهر الاجتماعية، فكان الجانب التربوي هو أحد أهدافها، من ذلك الدعوة نحو الأخلاق الفاضلة في خطاب أدبي شعبي بسيط مفهوم قريب من الفرد الشعبي البسيط. وبالتالي مثلت هذه التقنية من خلال ألوان التعبيرات الشعبية، فوجد المشتغلون بهذا الفن الطريق الذي استطاعوا من خلاله الإفصاح عن اهتماماتهم والتعبير عن الخلل الذي أصاب مجتمعاتهم فأصبح لها مفهوما خاصا في الذاكرة الشعبية وعدت رمزا للتواصل والإفصاح بين مختلف الشرائح الاجتماعية، فالتراث عامة هو "...وليد تفاعل الأجيال مكونا مجموعة ما بلغته هذه الأمة في مضمار المعرفة الواسع"²⁷، فصورة الماضي تبقى ممتدة إذا ما تجسدت في الحاضر ودفعت نحو التقدم طبقا لحاجات العصر.

إن الحلقة كجمال تعبيرية منحصر في تقديمها شخص واحد وبعضا من مساعديه إلا أنه في حقيقة الأمر هو احتفال شعبي ونتاج جماعي يجاهد أفراد المجتمع على دفعه نحو التجديد لأنه يمثل لهم الأصل ويقدم لهم تصورا للممكن فهو يقوم على مجموعة من الجوانب منها الدين والعلم والقيم التي تسهم في بناء شخصية الفرد ومنه ترسخت الحلقة كشكل تعبيرية في الذاكرة الشعبية، لتمييزها بطابعها المتنوع

وفنونها المتعددة، دون أن ننسى مهارات القول وقدرته على المزج بين عالمي الخرافة والواقع، ولكن هذا التوظيف للخرافة والأسطورة ما هو إلا تعبير عن واقع الجماعة ونقل لمشاعلهم، فهي امتداد الزمن البعيد بالزمن الحاضر ذلك بالمحافظة على المادة الشعبية المنقولة إلينا وتوظيفها في شكلها القديم برؤى معاصرة تتماشى ومتطلبات العصر، يقول علولة "إن فلسفة تجربتنا تهدف إلى ضمان وظيفة اجتماعية للمسرح، وأن يساهم في رفع الوعي قصد التغيير الثوري للمجتمع، إننا إذ نغير شكل العرض فإننا نغير وظيفة المتفرج داخله حيث يصبح يشارك في خلق وإبداع العرض ويصبح الممثل بالتالي وسيطا فقط بين النص والعرض المتكون في ذهن المتفرج فهي إذن فلسفة تحرر خيال المتفرج"²⁸، فكانت وسيلة لشحن الهمم والتصدي لكل أشكال الاستعمار والنزب الاجتماعي وقد ساهمت مساهمة فعالة في تمرير خطاباتها للجماعات نحو الحرية والتحرر من براثن الاستعمار ومن ثمة كانت الحلقة متنفسا للآراء التي قد لا يستطيع أن يجاهر بها بأسلوب مباشر، فيتخذ الحلاقي أو ما يسمى في الجزائر بالقول صوتا آخر غير صوته للتعبير عن واقع معيشي معين، وإن اختلفت التسميات فإنها جزء من "موروثنا الحضاري لغة وأدبا وعلمنا وفنا وفلسفة ودينا أو سياسة أو اجتماعا"²⁹، تهدف للتعبير عن المشاكل والانشغالات اليومية وتترجم طموحات الناس وتصور واقعهم الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والثقافي من أجل نقل صورة عن الواقع بمختلف مناحيه يوقظ روح الحماس والمواجهة لتغيير مصيرهم وصنع قدرهم، فهي تنظر للحياة على أنها متغيرة ومتجددة.

هذا الفن الجميل ساهم في تأطير الناس وتوعيتهم وتقديم فرجة غنية بالترفيه الجامع بين الهزل والجد والفائدة، وجعلهم يفتحون على العالم ويتعرفون على خباياه قديما وحديثا، ونتيجة لتطلع الجمهور الدائم على الجديد فدائرة الحلقة تكبر أو تصغر لأسباب عديدة من بينها طبيعة المضامين التي تقتضي أحيانا اعتماد ما

يشبه السردية، حيث تتعدد الفرجات التي يتم تقديمها داخل الحلقة بتعدد وبغنى موروثنا الثقافي بثناء مصادره الإثنية الأصيلة واللغوية، وفي أبعاده وتمظهراته القروية بالأساس³⁰، بمعنى أنها مثلت نموذجا للأشكال الشعبية والكتابة البدئية ونتيجة لحملها عناصر درامية استطاع أن يحافظ على شكله الأصيل من جهة وأن يعبر عن واقع الجماعة في صورة فنية جمالية من جهة أخرى، وعليه تهدف لتجاوز هذا الشكل الأرسطي الخاضع لقواعد تحد من حرية المبدع في التعبير عن رؤاه ومنه عرقلة عملية التواصل بينه وبين المتلقي، في الوقت الذي سعت فيه الحلقة لمخاطبة عقل ووجدان العربي ومنه الجزائري.

ولارتباطها بالذاكرة والمجتمعات البشرية سعت للتعبير عن حاجات المجتمعية في الأفراح والأحزان والمواسم والأعياد، وذلك بتأكيدا على الهوية الثقافية ورفض الانسلاخ عن هذه المجتمعات كيفما كانت تركيبتها البشرية وبنيتها الاجتماعية والثقافية والسياسية والاقتصادية، وهي كشكل شعبي تعبيرى فرجوي لعبت دورا هاما في المجتمع الجزائري إبان الوجود الاستعماري بحفاظها على هوية الشعب الجزائري، فقد كانت أحد أشكال المقاومة السياسية والثقافية، وشغلت مكانا كبيرا في الأوساط الشعبية الجزائرية أثناء الاستعماري وذلك من خلال تبليغه رسائل تدعو إلى التحرر وتنادي بالاستقلال أما بعد الاستقلال فقد كانت رسالة نحو النهضة بالأمة والعمل على تقدمها من خلال نشر الوعي الاجتماعي والسياسي بالرغم من مواجهتها لصعوبات من خلال محاولات بعض الأطراف من تضيق وتكميم الأفواه لكنها واصلت السير نحو المحاولة في بناء مسرح جزائري محلي ومستقل عن التبعية الأجنبية.

إن الفرجة التي تخلقها الحلقة من خلال جوها الساحر تخلق في نفس المتلقي نوعا من الدهشة والتشويش ومن ثمة فهي قائمة على التأثير والتأثر المتبادل

في نفس الآن تطمح لنقل مضامين الواقع ومناقشته ودفعه نحو التفكير وإعادة النظر في واقعه نحو التغيير وإعادة بنائه، 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 اعتقاديته، وإهمالهم الجانب الماورائي للواقع³¹، فكان لها القدرة على تلبية حاجة فئة من الشعب إلى الانتماء لجماعة معينة يجمعها موضوع مشترك، ولا يتوقف دورها فقط على مخاطبة العقل نحو التغيير فقط وإنما مخاطبة وجدان العربي والاتصال به، والتواصل معه.

إن التعبير المسرحي في الجزائر نشأ في أحضان الممارسات الفنية المتوارثة كمسرح الحلقة الذي وبالرغم من تعدد أشكال التعبير الشعبي الذي لجأ إليه رواد المسرح الجزائري سعياً منهم نحو التجريب لإيجاد صيغة مسرحية تخالف السائد وتتخلص من خلالها من التبعية إلا أن فن الحلقة كان أبرزها وأكثرها تمظها في الأعمال المسرحية الجزائرية. وقد تنوعت صور التعامل الموظفة للتراث في الأعمال المسرحية، فمنها من لزم الشكل، ومنها من لزم الفكرة والموضوع، حيث انصب اهتمام الكتاب على البحث في التراث عن موضوعات وأشكال قريبة من وجدان المنفرج لإعادة تأصيل المسرح الجزائري، وهذا ما يؤكد رشيد بوشعير إذ يقول: "فالشرط الأساسي الذي نرجو أن يهتم به رجال المسرح عندنا، ويضعوه دوماً نصب أعينهم، وهم يبحثون عن شكل مسرحي عربي، هو الانطلاق من بيئتنا وأوضاعنا من جهة مواكبة التجارب المسرحية العالمية"³²، وما يمكن التأكيد عليه في هذا الصدد أن تأصيل المسرح الجزائري يجب أن ينطلق من بيئتنا وخصوصيتنا مع محاولة

إيجاد الصلة والتقارب بين مواضيع مسرحياتهم المستمدة من التراث وبين واقعهم اليومي المعيش.

4- دور ولد عبد الرحمان كاكي في تأصيل المسرح الحلقوي في الجزائر:

شكل التأصيل عند الكثير من المسرحيين بحثا عن الهوية والهوية هي التي تتميز والخصوصية "وخصوصية المسرح الجزائري إنما تعني إيجاد تقاليد مسرحية وأشكال فنية منبثقة عن مضمون يحتوي الواقع الاجتماعي وتبرز وجودا عربيا وإنسانيا من خال رؤية فكرية وسياسية معينة"³³، ويعتبر الفنان ولد عبد الرحمان كاكي "أحد أبرز رجالات المسرح الجزائري الذين كرسوا حياتهم لخدمة الفن المسرحي الجزائري"³⁴؛ حيث قدم الكثير من الأعمال المسرحية التي كان من خلالها يبحث عن مسرح جزائري أصيلا شكلا ومضمونا، وظف فيه التراث وعناصره، وقد اعتمد في تجاربه سواء على مستوى الكتابة أو في مستوى الإخراج على استعمال الحيز الفضائي المستوحى من الحلقة كشكل شعبي، باعتبارها من الأشكال التعبيرية الواسعة الانتشار من جهة والراقية الأسلوب من جهة أخرى.

وتظهر أسباب توجهه إلى مثل هذه الأشكال في التعبير الشعبي، محاولة منه تأصيل هذا الفن والحفاظ على تلك الأشكال المسرحية التقليدية في الوقت ذاته يؤكد بذلك على أولوية المجالات الشعبية عن الأشكال المسرحية الغربية، وقد استعمل لأجل خلق علاقة بين المسرح والجمهور، العرض الشعبي في مسرح الحلقة، مستعينا في ذلك بشخصيتي القوال والمداح، اللذان كانا لهما الفضل في إعادة الاعتبار لهذا الشكل الفني العريق، حيث يرفض الشكل الدرامي الأرسطي كحاكاة لفعل مضى، ومحاولة إعادته إلى الحاضر بمشاركة الجمهور العاطفية، كما يرفض أيضا سرد الفعل في العرض لمشاركة الجمهور العقلية، حيث يستعين في بداية

عروضه المسرحية بالمдах، الذي يؤدي وظيفة سرد الأحداث وروايتها، مع حرصه على نقل تلك الأحداث من الموروث الشعبي وإعادة تمثيلها من جديد.

وقد تميز عن غيره من المسرحيين ببحثه الدائب عن تجربة مسرحية أصيلة ومرجعية شعبية جديدة للفن المسرحي مع احتفاظه بالتزاماته للمجتمع وقضاياها، ومسرح كاكي يكتسي طابعا فنيا كأداة فعالة للتوعية والتثقيف على أساس أن المسرح مرآة المجتمع رغم الاختلاف مراحل تطور المسرح عنده إلا انه بقي محافظا على ميزة أساسية في كل أعماله والتي ميزته عن غيره من الكتاب من أنه طبع المسرح بطابع خاص قبل وبعد الاستقلال وذلك باعتماده على المسرح الشعبي ومن هنا جاءت أعماله وشخصياته من الواقع الاجتماعي القريب من المجتمع الجزائري حيث مزج في مسرحه بين الواقع والخيال م جهة وبين الممثل والجمهور من جهة أخرى وهو ما كان يصبو إليه من خلال خلق علاقة فنية بين الممثل والجمهور وربطهم برابط متين. ويمكن تحديد المراحل الفنية عنده بمرحلتين بارزتين هما قبل الاستقلال والتي تتراوح بين الاقتباس والتأليف الفردي وهي مرحلة الاستيعاب وبعد الاستقلال وهي التي برز فيها ككاتب درامي متميز بكتابته التي تكتسي طابعا جماليا وفكريا والتي يمكن تسميتها بمرحلة النضج والتجريب قصد التجديد والتأصيل.

لجأ كاكي إلى الثقافة الشعبية واعتنى بالتراث الشعبي حيث كان "اتجاه الكتاب المسرحيين إلى الأشكال الفرجوية الشعبية محاولة لربط الشكل بالمضمون ليصلوا إلى حقيقة مسرح عربي يشعر من خلاله المتفرج أنه أمام خصوصيته من خصوصياته تمثله حق التمثيل وتستجيب لمطالبه واهتماماته من الاتجاهات كافة"³⁵، وعيه توجه إلى الأب الشعبي لدراسة تقنيات الاتصال لعروض الرواة قبل أن تمنعها السلطات الاستعمارية سنة 1955، كما اهتم بالمسرح للتعبير عن آمال وطموحات الشعب الجزائري ومن هنا جاءت فكرة مسرحية "132" وهي ذات طابع ملحمي "

ثوري ونضالي كما اهتم بالحكايات الشعبية وأساطير القوال والمداح في الأسواق الشعبية والساحات العمومية وما ترويه من قصص الأبطال وبطولاتهم عبر التاريخ الإسلامي إلى جانب الأغاني الفلكلورية "وتجتمع كل هذه المحاولات في رأينا للتعبير عن حاجة إلى مسرح جزائري أصيل"³⁶.

كان كاكاي يؤمن بأن النجاح هو التطور والتجديد ولا يأتي ذلك إلا بالتغيير المرطي بحصر الإيجابيات والسلبيات معا مما دفع به إلى الدخول في مرحلة التجريب وعمل على إحداث تجربة جديدة في مجال الكتابة المسرحية، فأدخل عناصر الاحتفال الشعبي كمحاولة منه لربط المسرح بمفهومه وتقنياته وأدواته الغربية بالمسرح الشعبي الجزائري فمن ينظر إلى آثاره يلاحظ أنها أشكال تنسيق الخطاب المسرحي زاخرة وغنية بعناصر التراث الشعبي لأنه الشرط الأول الذي ينبغي توفره في مسرح واعد "وقد توفر في تجربته فيما لديها م ايجابي أنها مرتبطة ارتباطا وثيقا بالتراث الثقافي الشعبي وهذا الشيء كبير، وهو شرط أولي لانطلاق مسرح جزائري بوصفه أسلوبا خاصا وقويا في التعبير ينطوي على علاقة وثيقة بالتراث"³⁷

وتتمثل تجربة كاكاي الجديدة بإدخال الحلقة في مسرحه وتوظيف عناصر العروض التقليدية "حلقات شعبية" "وما يمكن التأكد عليه هو أنه كان له فضل سبق إلى توظيف الحلقة في المسرح الجزائر وتعتبر تجربته في مسرح الحلقة تجربة مميزة في استلها الموضوعات والأفكار والشخصيات التراثية وقد تعامل مع التراث "بطريقة متحررة وغير مقيدة بعنصري الزمان والمكان وقد حرص ألا تتعارض أحداث مسرحياته مع الواقع"³⁸

كما عمل على محاكاته للغة التراثية من ناحية الشكل ذلك "أن المسرح الجزائري تميز باعتماده على اللغة الدارجة وسيلة للتعبير وتوظيفه للتقاليد الشعبية"³⁹، فقد كانت عودته إلى استلها التراث الشعبي في صياغته لأعماله

المسرحية أكسبته لغة درامية أصيلة ثرية بثراء الفكر الذي تعبر عنه وفي هذا السياق يصرح الدكتور رشيد بوشعير قائلا: "إن كتاب العامية في توظيفهم للتراث الشعبي في المسرح الجزائري انتبهوا إلى شخصيات هذا التراث، وليس إلى لغته فحسب، حيث جرى تقديم العديد من الشخصيات التراثية ومع ذلك فإن أجمل اقتباس كان في مجال توظيف التراث الشعبي"⁴⁰

وبهذا تكون تجربته قد ساهمت في العمل على القبول والتصنيف الممكن للغة العامية الدارجة كلغة وطنية "وبهذا استطاع بفضل استرجاعه للغة المأثرة الشعبية ولغة الشعر الملحون أن يكيفها حسب قلبه المسرحي الجديد الذي يستعيد بواسطة فضاء الحلقة وأداء المداح"⁴¹، لقد واجه مجموعة من التحديات الاجتماعية والسياسية والثقافية، ويعتبر المسرح من القضايا الثقافية والفنية التي اصطدم بها، فجعله يبحث عن السبل الموضوعية التي تسمح له بالتمكن من جماليات هذا الفن وتقنياته حاول إخراج هذا الفن المسرحي المستورد من إطار التبعية، وعمل على تأسيسه انطلاقا من المعطيات الحضارية العربية وهذا ما يفسر محاولاته وتجاربه الأولى التي حاولت التعبير عن مضامين اجتماعية وثقافية عربية خالصة؛ وفي هذا الصدد يمكن أن نثبت رأي الطاهر بن عيشة في كافي حسب ما جاء في حديث صحافي أجراه معه نشر في جريدة الشعب الثقافي بتوقيع أبو زهير كافي مثقف ثوري يتمتع بحس فني عال، ثم هو فوق كل ذلك كاتب ومخرج مسرحي لا يطاول في الجزائر، احتل هذه المكانة منذ البداية... وبالرغم من تعقيد التكنيك الذي يطبع أعماله فإن أصالته الفنية تجعل ذلك مفهوما لكل الجماهير البسيطة، شيء واحد يجعل ذلك ممكنا هو صدق الفنان في التعبير عن إحساس الجماهير لأكثر كدحا والأكثر معاناة.. هذا هو كافي الذي اعتذر له لأننا لم نستطع حتى حفظ اسمه ومع ذلك تكابر ثقافيا... فيا للسخرية"⁴²

وتجربة ولد كاكي بتميزها وأصالتها تجربة فريدة فقد استطاع أن يتجاوز الجمود والعصرنة الزائفة، التي طبعت الفرجة سابقا، ووجد في الحلقة نماذج أصيلة، استمد منها مسرحه لبحث عن مسرح يؤسس الفعل وثنائية الأصالة والمعاصرة، وعلى الحلقة كفن جمعي يحتوي الذاكرة الجماعية، فهو مسرح نموذجي يجمع كل المصادر الفنية خاصة الملحمية، والعناصر الشفوية الشعبية حتى يعطي لمسرحه بعدا عالميا إنسانيا ومسرحه انعكاس لمرحلة انتقالية بكل إيجابياتها وسلبياتها عبر المراحل التاريخية.

فكان أهم ما يميز به هو بحثه الدائم والمستمر عن تجربة مسرحية أصيلة نابعة من التراث الشعبي بكل أبعاده وفروعه ومنذ أن أنشأ فرقته القراقوز فبمطلع الخمسينيات اتجهت الفرقة إلى الأوساط الشعبية والنضالية والثورية تدرس طاقاتها الإبداعية المختزنة في نتوءات الذاكرة الشعبية، استمرت الفرقة طيلة سنوات الثورة وفي مرحلة الاستقلال، انتجت عددا معتبرا من المسرحيات التي توظف المسرح الملحمي النضالي فكانت أعمال متكئة على تحرك ناعم ولطيف للتمثيل ضحك، قراقوز، مهرجون، مسرح إيماني، سيرك ويبدو النص وكأنه تقرير يري إلا أنه ظاهري فقط عمل 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 والمتفرج كمتلق مشارك فيها، وعليه فان توظيف الحلقة باعتبارها فضاء مفتوحا في الجزائر لا يختلف كثيرا عما عرفته الحلقة في الساحات المغربية المشهورة ولكن أوجه الاختلاف تعود إلى بصمته وعليه سنظل تجربته في توظيف الحلقة رائدة سعت للحصول على مسرح نص/عرض جزائري مئة ومشعب بالروح التراثية التي تشكل إكسيرا شعبيا في فضاءات

مغلقة أو مفتوحة المهم أن تأخذ هذه التجربة في الحسبان ذوق المتلقي وتعمل على تلبية مطالبه الفنية والجمالية.

فكان استلهام ولد عبد الرحمان لد كاكي للتراث الشعبي المتمثل في الحلقة وفاء المداح ما هو إلا تعبير عن أصالة هذا الشعب وإعادة إحياء التراث الشعبي من جديد وعصرنته عن طريق العرض والأداء المسرحي، ضمن خطاب مسرحي موجه إلى الطبقات الشعبية معبرا عن واقعها السياسي والاجتماعي.

كما كان استلهامه من مصادر محلية وعربية وعالمية ومزج هذه المصادر شكلا ومضمونا 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 الذات، الشكل الثاني: استخدام التراث في قالب تقليدي، الشكل الثالث: استخدام التراث فيما قالب تجريبي، الشكل الرابع: استخدام التراث شكلا ومضمونا

خاتمة

من خلال العرض نستنتج أن ولد عبد الرحمان كاكي استطاع تطويع شكل الحلقة كآلية للتجريب في تأصيله للمسرح الجزائري، واعتبرها مرجعا أساسيا في المعرفة المسرحية الجزائرية والتي تطورت مع سياقات تاريخية تغيرت فيها متطلبات الإنسان لذلك عمل على تجاوز الأطر الكلاسيكية لجماليات المسرح اليوناني، وقدم لنا نماذج جديدة للمسرح الأوروبي عامة والمسرح الجزائري خاصة، فكان من الأوائل الذين ركزوا دعائم المسرح الجزائري لتنوع المدارس المسرحية التي استقى منها معارفه الفكرية والفنية معا.

الإحالات والمراجع:

- ¹أحمد بلخيري، المصطلح المسرحي عند العرب، ط1، البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، المغرب، 1999، ص173
- ²محمد أديب السلاوي، الاحتفالية البديل الممكن، دراسة في المسرح الاحتفالي، منشورات دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، 1983، ص52، PDF،
- ³أحمد بلخيري، المصطلح المسرحي عند العرب، ص174
- ⁴المرجع نفسه، ص180
- ⁵أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، 1926-1989، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 1998 ص263
- ⁶محمد أديب السلاوي، الاحتفالية البديل الممكن، دراسة في المسرح الاحتفالي، منشورات دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، 1983، PDF، ص54
- ⁷حسين بحراوي، المسرح المغربي، بحث في الأصول السوسيوثقافية، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1994، ص14
- ⁸عبد الواحد عوزري، المسرح في المغرب، اتجاهات وبنيات، اتجاهات وبنيات، ط1، دار توفال للنشر المغرب، 1998، ص18
- ⁹المرجع نفسه، ص18
- ¹⁰عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة الأجواد، الأقوال، اللثام، وزارة الثقافة، الجزائر، 2009، ص12
- ¹¹غريبي عبد الكريم، الفكاهاة في مسرح عبد القادر علولة بين الإبداع والاقْتباس، دراسة لأربعة نماذج، مخطوط مذكرة ماجستير، قسم الثقافة الشعبية، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية جامعة أبي بكر بلقايد- تلمسان، 2012، ص142 PDF
- ¹²أديب السلاوي، الاحتفالية البديل الممكن، دراسة في المسرح الاحتفالي، ص55
- ¹³أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، ص50
- ¹⁴أحسن تليلاني، المسرح الجزائري، دراسة تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع ط1، دار التنوير، الجزائر، 2013، ص217
- ¹⁵المرجع نفسه، ص221
- ¹⁶أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، ص262
- ¹⁷أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، ص263

- ¹⁸ المرجع نفسه، ص 226
- ¹⁹ محمد عزام، المسرح المغربي، دراسة، ص 228
- ²⁰ أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، ص 263
- ²¹ علي الزاعي، وطفاء حمادي هاشم، دارين رشد، التراث أثره وتوظيفه في مسرح توفيق الحكيم، ط1، بيروت لبنان، 1996، ص 22
- ²² أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، ص 263
- ²³ المرجع نفسه، ص 264
- ²⁴ محمد عزام، المسرح المغربي، ص 214
- ²⁵ محمد هاشم صوصي علوي، المسرح العربي والتراث، المسرح المغربي أنموذجا، ط1 الرباط، 2010، ص 28
- ²⁶ المرجع نفسه، ص 28
- ²⁷ محمد هاشم صوصي علوي، المسرح العربي والتراث، المسرح المغربي، ص 28
- ²⁸ أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، ص 264
- ²⁹ إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري، دراسة في الأشكال والمضامين، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، ج 1، ط1، الجزائر، ص 30
- ³⁰ بن عيسى احسينات، ظاهرة الفرجة لما قبل المسرح، الحلقة أنموذجا، مجلة الحوار المتمدن: الأدب والفن، ع 2821، ت 2009/11/6، المغرب، ص 1
- ³¹ أديب السلاوي، إطلالة على التراث المسرحي للمغرب، مجلة أقلام، ع 4، وزارة الثقافة، العراق، 1979، ص 14
- ³² إدريس قرقوة، المسرح الجزائري، دراسة في الأشكال والمضامين، ص 38
- ³³ المرجع نفسه، ص 35
- ³⁴ مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، مجلة الآمال، وزارة الثقافة، الجزائر، ع 5، 1982، ص 40
- ³⁵ علي حسن المخلف، توظيف التراث في المسرح، دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس، الأوائل للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2001، ص 28
- ³⁶ الأدرع الشريف، وجوه وأقنعة، دراسات وكتابات في المسرح، دار الحكمة، الجزائر، 2007، ص 170

³⁷المرجع نفسه، ص47

³⁸مخلوف بوكروخ، المسرح الجزائري بين الخصوصية والعالمية، منتديات الساخر، الجزائر 2007، ص5

³⁹المرجع نفسه، ص5

⁴⁰رشيد بوشعير، المسرح الجزائري لم يقدم مسرحيين كبار، محاضرة ألقاها في منتدى الشارقة المسرحي بإشراف إدارة المسرح التابعة لدائرة الثقافة والإعلام بالشارقة ونشرتها جريدة الاتحاد الثقافي بتاريخ 2مارس 2011

⁴¹مباركي بوعلام، لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية، مجلة حوليات التراث، ع6، الجزائر، 2006، ص55

⁴²الأدرع الشريف، هوامل الكلام، ما لم يقله أبو حيان التوحيدي وصاحبه مسكويه، منشورات البرزخ، الجزائر، 2007، ص41