تجربة ولد عبد الرحمان كاكي في مسرح الحلقة

أ. العلجة هذلي

جامعة المسيلة

ملخص:

قدم "ولد عبد الرحمان كاكي" الكثير من الأعمال المسرحية التي كان يبحث من خلالها عن مسرح جزائري أصيل وظف فيه التراث وعناصره، وقد اعتمد في تجاربه سواء في مستوى الكتابة أو في مستوى الإخراج على استعمال الحيز الفضائي المستوحى من الحلقة، باعتباره من الأشكال التعبيرية الواسعة الانتشار من جهة و الراقية الأسلوب من جهة أخرى، وتظهر أسباب توجه"كاكي"إلى أشكال التعبير الشعبي إلى محاولته تأصيل هذا الفن والحفاظ على تلك الأشكال المسرحية التقليدية من الزوال، والتأكيد على أولوية المجالات الشعبية، عن الأشكال المسرحية الغربية، وقد اتخذ"كاكي"- لأجل خلق علاقة بين المسرح و الجمهور- العرض الشعبي المتمثل في مسرح الحلقة مستعينا بشخصيتي القوال و المداح اللذين كان لهما الفضل في إعادة الاعتبار لهذا الشكل الفني العريق، حيث يرفض "كاكي" الشكل الدرامي الأرسطي كمحاكاة لفعل مضى ومحاولة إعادته إلى الحاضر بمشاركة الجمهور العاطفية، ويرفض سرد الفعل في العرض لمشاركته الجمهور العقلية، حيث يعمل "ولد عبد الرحمان كاكي" على بداية عروضه المسرحية بالمداح الذي يروي الأحداث التي ينقلها من الموروث الشعبي وإعادة تمثيلها، وهو عنصر مستمد من المسرح الملحمي، ومنه فإن النص الملحمي عند "ولد عبد الرحمان كاكي" يستند إلى عنصري القص وإعادة تسيير الحادثة التاريخية أو الشعبية لإعادة تمثيلها في الواقع معتمدا على أسلوب التقديم السردي والتعليق النقدي، وبهدف التغيير والإتيان بالجديد، من خلال كسر الحواجز بين الممثل والجمهور، وباعتماده على أسلوب التغريب والعمل على جعل ما يقدم مجرد حوادث مسرحية. عبد الحميد أنور

الكلمات المفتاحية:

القوال – المداح – العرض الشعبي – التراث.

Résumé :

«Oueld Abderrahmane Kaki» a présenté de nombreux travaux de théâtre à travers lesquels il cherchait un authentique théâtre algérien où il a mis en œuvre le patrimoine et ses éléments. Il a adopté dans ses essais soit au niveau de l'écriture soit au niveau de la réalisation à faire usage de la place spatiale inspiré de l'épisode ; d'une part, en tant que l'une des formes expressives les plus répandues et d'autre part le style de haut niveau. Afin de créer une relation entre le théâtre et le public,« Kaki» a adopté le spectacle public représenté dans le théâtre de l'épisode en s'aidant de la personnalité de l'orateur (El Guaouel) et de l'encomiums (El Medah) à qui revient le mérite de la reconsidération de cette antique forme artistique où «Kaki» rejette la forme aristo-dramatique comme simulation d'un acte passé et la tentative de le faire revenir au temps présent avec la participation émotionnelle du public.

- 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 المتلقي 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.

ولقد تطورت محاولة التأسيس والتأصيل لمسرح جزائري والتي حاول من خلالها مجموعة من المسرحين الجزائريين المحترفين منهم والهواة اقتحام مجال التجريب عن طريق العودة إلى تطوير وتطويع الأشكال التراثية الفرجوية الما قبل مسرحية، وجعلها 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 والمدح، للتعبير عن القضايا السياسية والاجتماعية 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 والعمل على مزج هذه الظواهر بالتراث والأسطورة.

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 والتقاليد 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 والتشييد.

وفي الوقت الذي عرف فيه المسرح الجزائري أزمة النصوص المسرحية، لجأ عدة كتاب إلى التأليف الجماعي، وكذا الترجمة والاقتباس، 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 والإيقاعي 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 والثقافي 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 والأرياف، فاتخذه "كاكي" كعامل جمالي، إذ تفرع للأدب الشفهي يدرسه بتمعن رغم محاربة السلطات الفرنسية له عام 1955، وعمل على حفظ الشعر الملحون وحكايات المداحين والقوالين، 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 والحكايات والخرافات، ليشكل في الأخير لوحات تاريخية مثل مسرحية "شعب الظلمة" و" 132 سنة" "وبني كليون"[1]، 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 والأسواق الشعبية، وتوصل إلى خلق علاقة تجمع بين الممثل والجمهور، من خلال المشاركة الإيجابية فيصبح الممثل متفرجا والمتفرج ممثلا، وقد سعى إلى تشكيل الممثل والمتفرج، نظرا لما يتمتع به المداح من مميزات خاصة كطول النفس الذي يمكنه من مواصلة الأداء ببراعة، ومعرفته الكاملة بالجمهور وعاداته معتقداته « وقد وظف "ولد عبد الرحمن كاكي" المداح بسرد الحكاية بشكل متقطع أشبه باللوحات، وقد اشتملت هذه اللوحات على بعض الأغاني الجماعية أو الفردية ويعلق المداح على الحدث أو يخاطب الجمهور قصد إثارته وإجباره على المشاركة»[2]، كما عمل على استخدام إكسسوارات تقليدية للمداح " كالعصا والبرنوس والطبلة " والإيقاع والقناع الإفريقي كما في مسرحية "إفريقيا قبل واحد".

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

فكان لا بد من إيجاد صيغة فنية إنسانية بمضامين إنسانية من خلال العودة إلى أصل المسرح باعتباره منبع إنساني، ومسرحه منبرا لإيقاظ الوعي الفكري، وهذا ما يفسر إقبال الجمهور على مسرح "ولد عبد الرحمن كاكي" وما يؤكد رغبته –

الجمهور- في مواصلة هذا الشكل المسرحي التقليدي المستمد من موروثهم الثقافي الشعبي، كونه يعالج قضـــايا إنســـانية ببعدها المادي والروحي، ففي مسرحية "كل واحد وحكمه" يعالج قضية العدالة والمساواة، وفي مســـرحية "132 ســـنة" يعالج قضية التحرر من الاستعمار، أما في مسرحية " القراب والصالحين" فيعالج فيها مبدأ الحق والخرافات إلى جانب قضية هامة طرحها الكاتب ورفع شعارها وهي: " العمل هو الطريق الوحيد للرفاهية وتحقيق العدالة الاجتماعية بين البشـــر". وأعماله 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 مـــات، 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 وهـــذا راجع إلى اهتمامه بالمسرح الشعبي ومحاولته إحياء هذا الموروث من جديد، فقد تأثر بمقولة " هنري كورديرو" الذي قـــال له ولزملائه «اذهبوا إلى شعبكم وخذوا عنه الفن الصحيح، ليس لدي كفرنسي ما أعطيه لكم سوى التقنية، أمـــا الفـــن الجزائري فهو بينكم »[3]، مؤكدا على أن الأشياء كلها تنبع من الشعب وليس خارجه وبذلك عمل "ولد عبـــد الـــرحمن كاكي" على دراسته وتسجيله، فجاءت أعماله مزيجا بين حياة الفلاحين والعمال والفقراء والصيادين كلـــهم في عمـــل مسرحي متكامل.

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

لقد تعامل "ولد عبد الرحمن كاكي" مع المادة التراثية، حسب مقتضيات ومستلزمات التعبير الفني الذي اختـــاره، وفـــق نظرته التراثية التي تحدد سماتها من خلال طريقة التعامل التي ينتهجها ونوع المعالجة التي يخص بها هذه المادة، وهذا مرهون بمدى تمكن المبدع من مادته ومن الأدوات الفنية اللازمة، وكذلك درجة وعيه وقد استطاع "ولد عبد الرحمن كـــاكي" التعامل مع المادة التراثية وتطورها للمسرح وفق ثلاثة عناصر تشكل مجتمعة طبيعة تعامله مع المادة التراثية وهي:

1- التفكيك والتركيب الفني:

كان "كاكي" أثناء تعامله مع المادة التراثية يلجأ من منطلقات فنية وتجريبية إلى تفكيكها وإعادة تركيبها من جديد في بناء فني يبقي على روح هذه المادة وجوهرها، وفي الوقت نفسه يعطيها بعدا رمزيا آخر.و يظهر هذا العنصر أكثر في نصوصه المسرحية التي تزاوج بين المواضيع المستمدة من البيئة المحلية والاقتباسات 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 والشعبية المحلية لوحدها.

2- فنية التزامن:

وتعد من أهم العناصر التي تشغل بال المبدع المشتغل على المواضيع البعيدة زمنيا عن زمنه، وقد وعى "كاكي" منذ البداية هذا الأمر، فحاول أن يلم به لإعطاء شرعية زمنية/ فنية للأعمال التي تتطرق وتستند إلى مثل هذه المواضيع والتي شملـــت نوعين أساسيين من هذا العنصر وهما:

1- ماضي / ماضي:

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

2- ماضي / حاضر:

وذلك باستدعاء الزمن الماضي وتمثيله وإلباسه 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:

وهو العنصر الثالث والأكثر وضوحا في أعمال "كاكي" إذ أنه أولى الأهمية الأكبر في استلهامه للتراث لقابليته الإسقاط على الواقع، فكان كلما لاحظ ظاهرة منتشرة ومتفشية في المجتمع إلا رجع إلى ما تختزنه ذاكرته من حكايات وخرافات كان قد سمعها من جدته أو سمع عنها أو قرأها فيعالجها ويطوعها ثم يصوغ حسبها نصا يناقش فيه هذه الظاهرة، حيث عالج قضايا تفشي الخرافة والشعوذة واللاعدالة، و السرقة، واستعمال القوة وتندرج ضمن هذه النقطة ثلاثة عناصر هي:

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

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

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

هكذا استطاع "ولد عبد الرحمن كاكي" أن يوضح طريقته الإبداعية في توظيفه للتراث وأن 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 ومدى تثقف المتلقي به فالوعي هنا يقود إلى معرفة ماهو التراث الأمثل الذي يختاره ويعمل عليه، طبقا لتفكير المجتمع الجزائري وتركيبه وقد أثبت "كاكي" وعيا نقديا حيث أنه درس التراث المحلي والغربي ومحصه، وأخذ منه ما يتلاءم وحاجاته والغاية التي كان يريدها، كما أنه في اقتباساته من التجارب والتراث 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 وشخصياته وحواراته التي تنبع من روح جزائرية أصيلة، تؤكد قدرة العقل والوجدان الجزائري على استيعاب الإنجازات الفنية والدرامية للمسرح العالمي والتحولات الاجتماعية والسياسية والفكرية والثقافية للمجتمع المحلي.

وقد عمل بعض الكتاب وعلى 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 ومضمونا، وقد كان من الرواد الذين حاولوا تركيز دعائم المسرح الجزائري المعاصر، وبفضل إبداعه الفني تمكن من اجتياز عتبات التقليد والاقتباس وأتاح للمسرح أن يأخذ مكانته اللازمة في الأدب العالمي.

وتكمن أهمية "ولد عبد الرحمان كاكي" في قدرته على استيعاب المسرح الغربي عامة، وتمثيل تقاليده واتجاهاته تمثيلا واعيا، والعمل على مزجها بثقافته العربية مزجا واعيا وأصيلا يتلاءم وطبيعة المجتمع الجزائري وتقاليده.

ولدراسة مسرح "كاكي" كان لابد من دراسة الحركات الفكرية والاتجاهات الفنية التي عاصرها وتأثر بها. وهذا ما يستوقفنا عند محطات عديدة منها ما يتصل بحياته وطبيعته الخاصة التي جعلته يتجه نحو المسرح ويبدع فيه، وهو " مسرح شعبي" ومنها ما يتصل بتكوينه الفكري والثقافي ومنها ما يتصل بنتاجه الفكري الذي هو مزيج من كل أنواع المسرح وأشكاله، فقد كتب الملهاة، المأساة، المسرح الشعبي، المسرح الاجتماعي، الواقعي اللامعقول، الإيطالي، الفرنسي، الملحمي. وكانت أعمال"ولد عبد الرحمان كاكي" في مرحلته الأولى من التأليف المسرحي تعتمد على الترجمة والاقتباس وهي سمة المسرح الجزائري في تلك الفترة إذ كان يهدف إلى جعل العرض المسرحي فنا قائما بذاته، لتبدأ مرحلته الفنية الثانية والتي تعتبر الوعاء الذي احتوى النشاط العقلي والفكري والفني في خضم تطوراته الحضارية.

وقد اقتضت هذه المرحلة –بحكم خصوصيتها– دراسة واسعة دعمها بتربصات تكوينية واستيعابه لكافة الأشكال المسرحية المختلفة، ومن خلال تربصه الفني وتكوينه الفكري والفني أثرت فيه الأشكال المسرحية الحديثة منها خاصة الدراما والمتمثلة 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 والفكري معا، وقد جعل من الحوار الوسيلة الفنية الوحيدة التي تبرز مشاعر وعواطف الأشخاص والحوار 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، وهذه الشخصيات واعية بكفاحها ونضالها 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 وهدف أساسي، معتمدا على الإيحاء والإيماء على حسب وظيفته الدرامية، وكانت 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 والمسرح التقليدي الشعبي كمشروع لبناء أسس وآفاق جديدة للمسرح الجزائري، ويعينه على الربط الإبداعي بين التراث الشفوي الشعبي كمرجع والمسرح المعاصر كإبداع فني والأخذ 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 وحكمه" 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 وله 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 والذي يجعل الفتاة "جوهر" التي تنتحر ليلة زفافها تعود إلى الحياة لتشهد محاكمة الشيخ العجوز.

(وهذه القصة واقعية جرت أحداثها في مدينة مستغانم وهي قصة شعبية تناولتها الروايات منذ مائة سنة)[4].

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

2 -المصادر العربية:

كانت لرواية ألف ليلة وليلة أثر كبير على المسرح الجزائري وقد صنعت بطريقة فنية وبلهجات عامية ذات دلالات جمالية، تنقل من الحياة نقلا فنيا، ولما 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 »[5].

اعتمد "ولد عبد الرحمان كاكي" في بحثه الدائم لتأصيل المسرح الجزائري على التراث العربي والموروث الشعبي، وكان يهدف إلى المتعة والتوعية الهادفة قصد التأصيل شكلا ومضمونا، في حين رفض الشكل الأوربي للمسرح المنقول إلى البيئة المحلية، فأخذ من التراث الشعبي والقصص والحكايات الشعبية والأساطير.

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 والوطنية كمحاولة للتأكيد على قيمة المؤثرات العربية كمصادر فنية، كالأساطير والخرافات وقصص الشعراء الشعبيين، وكذا إدماج القوال والحلقة.

وأهم هذه المصادر العربية في مسرحية "ديوان القراقوز" المستوحاة من قصص "ألف ليلة وليلة"، وفق مستويين: الأول مسرحية "الطائر الأخضر" لـ "كارلوس غوزي" والثاني من إحدى قصص ألف ليلة وليلة بعنوان "مريزاد صاحبة الابتسامة الوردية والطائر المتكلم "[6].

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 وأهدافا نبيلة»[7]لذلك نجده قد تأثر بثلاث مدارس غربية كبرى هي:

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

3-1- دراما العبث أو اللامعقول:

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 والوعي 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 لا يحدد انتساب مسرحي أو مسرحيات إلى مسرح العبث الذي يعبر عن لامعقولية الحالة الإنسانية وعدم ملائمة الطريقة العقلانية، عن طريق التخلي عن الوسائل العقلانية والأفكار 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 والتعميق عن طريق نمط شاعري»[8].

وأصعب ما يواجه مسرح العبث هي اللغة التي تتخذ من الحوار أداة لتفكيكها عن طريق تشويه اللغة والمبالغة في مظاهرها الميكانيكية وتبرز لنا سوء التفاهم، والحوار 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".[9]

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 والغربة في المسرح العربي، ذلك أن الإنسان ضعيف لا حول له ولا قوة وهو غير آمن وغير قادر على إدراك ما في 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 والخلود معا، فالزهرة ترمز إلى الجزائر، والبستاني يرمز إلى الشخص المضحي بنفسه فداء للوطن.

ورغم أن "كاكي" يعتمد على تقنية الزمان والمكان 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 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، ولا نجد عند الأميرة هوية محددة أو صفات أخرى كباقي الأميرات، فالبستاني يمثل مستوى الشعور والأميرة 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 والأخير 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 والأمل 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" والتي 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 وأحاديثنا اليومية وكذلك محاكاة ساخرة عبثية عن وضعنا الدرامي في الحياة، وعدم قدرتنا لا على الكلام ولا على الصمت.

2-3 - المسرح الإيطالي "كوميديا ديلارتي":

اهتم "ولد عبد الرحمان كاكي" بالمسرح الإيطالي، كون أحداث هذا النوع المسرحي بسيطة يدور حولها عدد من المشاهد والشخصيات 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"[10].

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 والبؤس 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 والبحث عن والديهما الحقيقيين، وفي الطريق يصادفان رجلا من حجر تمثال يخبرهما أنهما ابنا الملك، وتستمر المسرحية في جو من السحر والخرافة 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 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 والسوطة 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 وسعدية بحيث يعتزم الطفلان تحقيق حلمهما وهو أن تغرم سعدية بالطائر الأخضر وسعدي 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 وتنتهي 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 والعربية 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 والملكة" ويتميز الطفلان "سعدي وسعدية" بأخلاق حميدة ويتسمان بالنبل والانسجام وهو ما تفتقده الشخصيات الأخرى.

3-3 - المسرح الملحمي.

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

والتغريب عنصر مهم وهو أخذ حادثة معروفة وخلق الغرابة منها، لتحقيق حالة الانفصال بين الممثل والمتفرج 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 والمتفرج، وعن اتجاهه السياسي لدعم نضاله من أجل الحرية والاستقلال"[1]، ويعتمد على وسائل فنية منها التأريخية ليصدر الجمهور حكمه دون تأثير عاطفي، وبالتالي التفكير قبل إصدار الحكم، وإحداث إمكانيات 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 التفكير في تغييره، وهو بهذا يتجاوز التعريف الأرسطي"[2] والتقطيع يحدثه عمدا حيث يزود الجمهور بمعلومات قصد حثه على التأمل والتفكير في الأسباب، ويؤدي الراوي مهمة سرد الأحداث والخلفيات ووصف الشخصيات وتقديم نهاية المسرحية، ويؤدي دور الرقيب لعقول المتفرجين، والكورس يهتم بالأحداث لإكمال النقص الفني كالإضاءة، ويهدف إلى المتعة والتعليم. والكورس لدى "كاكي" له وظيفة اجتماعية فهو الضمير الجمعي للمجتمع، أشبه بشخصية روحية لها انفعالات وتعبيرات متحررة وإخضاع 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 والشر، فالصراع هو القانون الأساسي للحياة، وهو ما أعطى لمسرحه بعدا ثوريا.

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

" وتيار المسرح البريختي هو واحد من أكبر وأقوى 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 والمخرجين في العالم ولازالوا يسيرون على منهجه حتى الآن"[11].

ويمكن اعتبار مسرح" بريخت "مسرحا سياسيا بالدرجة الأولى يدعو إلى التفكير والنضال 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 وأن يحيا في عالم يسوده الرخاء ونظر نظرة جديدة إلى البطل، ورأى أن البطل ليس الذي يحاول أن يلمع ويسمو عندما يقوم بأعمال خارقة، بل إن البطل في رأيه هو ذلك الذي يوحي إليه حبه

للناس، وينظر بمنظار جديد للعلاقات الاجتماعية ". ففي هذه الفكرة وحدها تكمن أشياء وكثيرة من التي تكمن في التغييرات والإبداعات 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 والمشاهد التي رآها، ولا يذكر سوى تلك القصة الجميلة التي كانت روحا للمسرحية والتي صورت أحسن تصوير سمو امرأتين بسيطتين تنتميان إلى الطبقة الدنيا في المجتمع وتصبحان بعد ذلك بفضل إيمانهما الراسخ رمزا لكل ما ينم عليه حب الإنسان، وهكذا فقد استطاع أن يقدم شخصيتين ضعيفتين قواهما الحب"[12].

" 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"[13]

كان تأثير "كاكي"، "ببريخت" في المجال الفني والفكري والجمالي، فكان "كاكي" يؤسس مسرحه على منهج نظري ومنطق فكري، ويحدث الصراع من خلال تشابك المستويات والرؤى الفنية عن طريق الحلول المقدمة دون إهمال جانب التجديد، ورغم أنه نهل من مصادر فنية متعددة "كبيسكاتور وميرخولد 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" ومسرحية "شعب الظلمة" حيث ثار على القواعد الأرسطية وحقق نجاحا من خلال خلق وإبداع نص متكامل يجمع هيكل المسرحية الغربية بمضمون شعبي جزائري وبلغة شعبية مفهومة، رصد بها تحولات المجتمع حتى يعطي للنص مدلولات جمالية تتناسب والمجتمع المحلي، فهو يمزج بين الواقعية الملحمية البريختية وتقنية القوال تجمع بينهما دلالات فنية وتقنية معقدة، من خلال إرساء قواعد فنية مستوحاة من التراث والواقع ممزوجة بالتقنية الغربية المتطورة ويتجلى تأثير" بريخت" على مسرح "كاكي" من خلال:

- تطوير العلاقة بين الممثل والجمهور حتى لا يثير عواطفه بل فكره بأسلوب ملحمي ومنطقي يدفعهم للتفكير.
- تغريب الممثل عن طريق التأريخية والسرد الاجتماعي، وشخصياته مستمدة من عامة الناس يصورها من الداخل والخارج.
- الدعوة لكسر الإيهام فهو يدرك أن ما يجسد مجرد حالات يمكن أن تغير في الحياة الحقيقية.
- المؤثرات الصوتية: كالموسيقى والتراث بوصفها عناصر مستقلة تساعد في تصوير الواقع السلبي والدعوة إلى تغييره.
-الديكور: مشبع بمدلولات عن الحقيقة والواقعية يجسدها بصيغ فنية وفكرية.

ويقدم "كاكي" مسرحياته للجماهير لا للأفراد ونملس 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 لا تشمل على بداية ووسط ونهاية، بل تشمل على ترتيب الأحداث ذهنيا.

واستفاد "كاكي "من المسرح الملحمي الذي «يعتمد على العقل والتغريب والمشاركة الوجدانية، وأبطل مفهوم الوهم، فمسرحه يدعو للتفكير والمشاركة، يصور الواقع ويرصد القيم، كما أنه يدمج عنصرين هما العنصر الشكلي والإيديولوجي، بحيث يستحيل الفصل بينهما»[14] 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 إعطاء الفن الدرامي محتوى تصوري واسع ومتفهم للكون»[15] 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 والفنان المسرحي" عبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي" أحد أبرز رجالات المسرح الجزائري الذين كرسوا حياتهم لخدمة الفن المسرحي الجزائري"16.

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

ومسرح "كاكي" يكتسي طابعا فنيا كأداة فعالة للتوعية والتثقيف على أساس أن المسرح مرآة المجتمع ورغم اختلاف مراحل تطور المسرح عند "كاكي" إلا أنه بقي محافظا على ميزة أساسية في كل أعماله والتي ميزته عن غيره من الكتاب، من أنه طبع المسرح الجزائري 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 من 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 عند "كاكي" 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. 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 والتنشيط 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 والفنية، حيث تلقى مبادئ الفن المسرحي على أيدي كبار المؤطرين، ليرتقي بعدها إلى مستوى المؤطر الجهوي للفن 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" وقد هيأ لنفسه كل الظروف لإنشاء "مسرح الغد" وهو مسرح يواكب

الحركة الثورية الشاملة، ويعبر بلسان الشعب عن طموحاته فلجأ" كاكي" إلى الثقافة الشعبية واعتنى بالتراث الشعبي حيث توجه إلى الأدب الشعبي لدراسة تقنيات الاتصال لعروض الرواة قبل أن تمنعها السلطات الاستعمارية سنة 1955.

وفي هذه الفترة يدخل أعضاء الفرقة في مرحلة جديدة عن طريق تعرفهم على أعمال رواد التمثيل والإخراج العالميين أمثال المخرج "إليا كازان"[17]الذي يعتمد في طريقته على منهج "ستان سلافسكي"[18] الذي درس كتابيه "كاكي"بعنوان "إعداد الممثل" وكتاب "حياتي في الفن" حيث استفاد من أفكاره وأساليبه الفنية، التي كان يطبقها من خلال حصص التكوين الفني والتقني التي كان ينشطها في إطار ما كان يسميه "المخبر المسرحي"، ليتعرف بعدها على أحد رواد المسرح الإنجليزي "جوردن كريج"[19] وكذلك يتعرف على أحد تلاميذ "ستان سلافسكي" وهو الروسي

"فوسفورد ماير خولد"[20] صاحب كتاب "مسرحة المسرح" ليوجه بعدها "كاكي" للبحث عن مسرح ثوري، ويتعرف على الروسي "ميكايوفسكي"[21] مؤلف مسرحية "الحمامات" ثم المسرح السياسي على يد المخرج "إرفيتي بسكاتور" وفي آخر مشواره الفني يتعرف على أكبر كاتب ومخرج في المسرح الملحمي وهو الألماني "برتولد بريخت" وبعد 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" وأيقن أن الثورة الثقافية ستحقق نصرا عظيما، كما حققته الثورة المسلحة سابقا، وعلى المسرح باعتباره مرآة المجتمع أن يساهم في ترسيخ الثقافة الوطنية وتثبيت الهوية الجزائرية والتي سعى المستعمر طيلة مائة وثلاثين سنة لطمسها، وقد اهتم "كاكي" بالمسرح للتعبير عن آمال وطموحات الشعب الجزائري ومن هنا جاءت فكرت مسرحية "132سنة" 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.

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

وهكذا تمكن "كاكي" من تحقيق حلمه في تجسيد "مسرح الغد" وتحول العرض المسرحي إلى تظاهرة ثقافية وشعبية وتمت على يديه عودة الفرجة الشعبية التي افتقدتها الساحة الشعبية.

كان "كاكي" يؤمن بأن النجاح هو التطور والتجديد، ولا يأتي ذلك إلا بالتغيير المرحلي 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 الغريبة 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" وفي عام 1975 يضع حدا لنشاطه الفني بمسرحية (ديوان الملاح).

إن "ولد عبد الرحمان كاكي" قد 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 آليات هذا الفن وتقنياته، حاول إخراج هذا الفن المسرحي المستورد من إطار التبعية، و عمل على تأسيسه انطلاقا من المعطيات الحضارية العربية، وهذا ما يفسر محاولاته وتجاربه الأولى التي حاولت التعبير عن مضامين اجتماعية وثقافية 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 وثنائية الأصالة والمعاصرة، وعلى الحلقة كفعل 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.

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 والمتفرج كمتلق مشارك فيها، حيث استلهم "ولد عبد الرحمان كاكي" 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 التراث.

الشكل الثاني: استخدام التراث في قالب تقليدي.

الشكل الثالث:استخدام التراث في قالب تجريبي.

الشكل الرابع: استخدام التراث شكلا ومضمونا.

وتعتبر 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 وقدم 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 والفنية معا.

وقد ألف كاكي حوالي عشرين مسرحية، مابين تأليف فردي وجماعي، أو مقتبسة عن كبار المؤلفين العالميين وهذه 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 مصطفى، عبد الرحمان كاكي ممثل ومساعد مخرج
– مسرحية الأميرة الصلعاء		
– مسرحية نهاية اللعبة	– 1958	– مقتبسة عن يوجين يونسكو
– مسرحية الكوخ أو الدار المعزولة	– 1958	– مقتبسة عن بيكيت
– مسرحية القراقوز	– 1958	– تأليف فردي
–مسرحية 132 سنة	– 1960	– مقتبسة عن كارلوس غوزي عن الطائر الأخضر
– مسرحية شعب الظلمة	– 1962	– تأليف فردي
– إفريقيا قبل واحد	– 1962	– تأليف فردي
– مسرحية ما قبل المسرح	– 1963	– تأليف فردي
– مسرحية القراب والصالحين	– 1964	– تأليف فردي
– مسرحية كل واحد وحكمه	– 1965	– تأليف فردي عن أسطورة جزائرية
– مسرحية الشيوخ	– 1965	– تأليف فردي
– مسرحية بني كلبون	– 1967	– تأليف فردي
– مسرحية ديوان الملاح	– 1968	– تأليف فردي عن حكاية شعبية
	– 1975	– تأليف فردي

الهوامش:

1– 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.

2– – أحمد بيوض ، المسرح الجزائري نشأته وتطوره من 1926 – 1989 منشورات التبيين الجاحظية 1998، ص169.

3– عمر محمد الطالب: ملامح المسرحية العربية الإسلامية، ط، منشورات دار الأفاق الجديدة، المغرب، ص341.

4– صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، دار الهدى، عين ميلة، الجزائر ، 2005، ص15.

5– سامي عبد الحميد :صدى الاتجاهات المعاصرة في المسرح العربي، مجلة الأقلام، ع6، عام 1980، ص17.

6- صالح لمباركيه: المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص مرجع سابق، ص106.

7- بوكروح مخلوف، ملامح عن المسرح الجزائري، مجلة آمال، الصادرة عن وزارة الثقافة، ص 48.

8- رشاد رشدي: فن الكتابة المسرحية – مطابع الهيئة المصرية العامة للكتابة. عام 1998، ص .195

9- العشماوي محمد زكي: المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، مع دراسة تحليله مقارنه، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، العربي، 1993، ص54.

10- سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص380.

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

12- هلال محمد غنيمي: في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت لبنان، سنة 1975، ص 168.

13- بوكروح مخلوف: ملامح عن المسرح الجزائري، مرجع سابق، ص49.

14- م، ن: ص50.

15- أحمد بيوض: المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، مرجع سابق ص169-.170

16- فريدريك أوين: برتولد بريخت، حياته فنه وعصره، ترجمة إبراهيم العريس دار بن خلدون ط2، عام 1983 ص14.

17- فريدريك أوين، المرجع السابق ص .155

18- بوكروح مخلوف: المرجع السابق ص.40

19- إليا كازان: مخرج سينمائي وكاتب مسرحي أمريكي ولد بأسطنبول، عام 1909.

20- قسطنطين ستان سلافسكي: مخرج سينمائي روسي (1863-1938) .

21- إدوارد جون كريج: فنان إنجليزي (1872-1966) له كتاب "الفن المسرحي" .

22- فوسفورد مايلر خولد: مخرج مسرحي روسي (1874-1940).

23- ميكايوفسكي (1897-1939) شاعر و مؤلف مسرحي روسي، كتب مسرحية "حشرة السرير".