توظيف التراث الشعبي
عند ولد عبد الرّحمن كاكي

فتيحة بوزادي

جامعة وهران

إذا كانت بدايات المسرح الجزائري قد ظلت مرتبطة بتقاليد المسرح الكلاسيكي بصفة عامة، فإن هذه الانطلاقة في شكلها الغربي بدأت تراثيا لمواجهة ما كان سائدا على الساحة الوطنية. فجاءت أعمال الرواد المؤسسين الأوائل (علالو -رشيد قسنطيني -محي الدين بشطارزي) وغيرهم ترتكز على الجانب الأخلاقي والوطني من أجل مواكبة الصحوة الاجتماعية والسياسية والثقافية آنذاك. حيث وجد هؤلاء أنفسهم مضطرين للعودة إلى التراث لإظهار رفضهم للفكر الاستعماري الذي سعى إلى محو مقومات الشخصية العربية الإسلامية لدى الشعب الجزائري.

ويتحدد تعامل الرواد مع التراث من خلال موقفهم إزاءه إذ يرى الدكتور محمد عابد الجابري : "أن التراث هو الموروث الثقافي والفكري والديني والأدبي والفني، هو المضمون الذي نحمّله هذه الكلمة داخل خطابنا المعاصر"[1].

ويعتبره الدكتور حسن حنفي : "كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة، فهو إذن قضية موروث"[2].

ومنه فقضية التراث ودراسته وأهميته ليست جديدة في تاريخ الفكر الإنساني بل هي ملك للإنسانية ككل لا تخص مجتمعا دون الآخر، إلى جانب كون التراث تراثات متعددة ومتباينة؛ ومن ثم ينقسم إلى تراث مدون وتراث شعبي.

لهذا يتحرك العمل المسرحي في الجزائر ضمن إبداعية تجعل من التعامل مع التراث أولوية لا يمكن تجاوزها وضمن هذا الفعل الإبداعي تندرج أعمال عبد القادر علولة، كاتب ياسين، ولد عبد الرحمن كاكي وغيرها من الأعمال التي قدمت وجها مشرفا للمسرح الجزائري.

والحقيقة أن التعامل مع التراث وتوظيفه في العمل الإبداعي هو عنصرٌ أساسيٌّ داخل الإبداعية العربية في كل مجالاتها سواء كان شعرا أو رواية أو مسرحا[3].

إن المسرحيين العرب من سعد الله ونوس وألفريد فرج وعز الدين المدني والطيب الصديقي وغيرهم، طبعت أعمالهم بذلك التعامل الذي يرمي إلى تأسيس الفعل المسرحي كفعل إبداعي يهدف إلى خلق فرجة مسرحية حديثة ومعاصرة تجعل من التراث خاصة منه المدون خلفيات يعتمد عليها المبدع في فعله التأسيسي (وهي مرحلة التأصيل والتجريب) كما يعرفها حسن المنيعي[4].

ويمكننا التنبيه في هذا الموضع إلى أنه وخلافا للمسرح العربي عبر تجاربه المتعددة، الذي ركز وارتكز على توظيف التراث المدون فإن المسرح الجزائري ونظرا لعدة عوامل موضوعية وذاتية تعامل مع التراث الشعبي عن وعي نظري ونظرة فلسفية وجمالية انطلقت منها لإقامة احتفالات مسرحية تستحضر الذاكرة الجماعية، فجحا والمداح والأقوال والقراقوز والحلقة كآليات شعبية تجمعت لتضيف رونقا وتعطي أبعادا جمالية ومستقبلية في أعمال رائدة مثل "القراب والصالحين" و"ديوان الملح" و"غبرة الفهامة" و"ثلاثية علولة" وغيرها من العروض المسرحية. ومن المؤكد أن المرحلة الاستعمارية كانت جد قاسية في الجزائر فعملية التشويه الثقافي

والحضاري كانت حاضرة بقوة بجانب النهب الاقتصادي والقمع العسكري، مما جعل للجزائر خصوصياتها على عدة مستويات "فالتأريخ للمسرح الجزائري صعب جدا. أما النصوص المسرحية باللغة العربية فكانت ثلاثة وتدور كلها حول الدور التربوي."[5].

فقد لاقت الحركة الثقافية وكذا تطورها بعد الاستقلال صعوبة كبيرة وعسيرة نظرا للطمس والتشويه إبان المرحلة الكولونيالية، فالهياكل الثقافية المادية وغيابها أو انعدامها، تفشي الأمية، سيادة لغة المستعمر -اللغة الفرنسية- في المدرسة والصحافة المكتوبة والكتب والإبداعات كل هذه وغيرها عوامل دفعت بالمثقف الجزائري إلى الدخول في تحدّ مع الواقع لوضع الأسس الصحيحة للنهوض بالحياة الثقافية.

وفي هذا السياق يعد ولد عبد الرّحمن كاكي من أبرز المسرحيين الذين عرفوا كيف يمزجون بين الأصالة والمعاصرة في تأسيسهم لفعل مسرحي متميز والحقيقة أن تجربته الفنية لها أثر بارز على الحركة المسرحية الجزائرية والمغاربية مما دفع بالمشرفين على مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي إلى تكريمه في عام 1989.

إن ظاهرة ولد كاكي المسرحية بمختلف جوانبها الإبداعية على مستوى التأليف والإخراج دفعت بالمسرح الجزائري بعد الاستقلال خطوات كبيرة نحو تحقيق الذات وخلق الفرجة المسرحية التي تتمتع بالإمتاع والمؤانسة والجماهيرية الشيء الذي عمل على ترسيخ العمل المسرحي كفعل جمعوي.

إن مسرح ولد عبد الرحمن كاكي مسرح مفتوح على كل تجريب وعلى كل أشكال الفرجة. فالفنان الذي لا يتوانى يجرّب كل ما يمنح للعمل المسرحي فعاليته وديناميكيته، ساهم في خلق جو الفرجة والاحتفال والتعليم. لذا فإن أعماله المسرحية تميزت دائما بطقوس خاصة تعطي إحساسا لدى الممثل والمتفرج على السواء بالمساهمة في إعادة تشكيل الحياة الواقعية وتوجيه النقد إليها.

ويعتمد في تجاربه على تراثنا الشعبي بأمثاله وحكاياته وأهازيجه ليقيم احتفاله فوق الخشبة. فأهمية الإضافات التي قدمها للمسرح الجزائري تتمثل أساسا في استخدامه لأحدث التقنيات في الإبداع المسرح العالمي خاصة منه المسرح البريختي ومن جهة أخرى استلهامه للمادة التراثية الشفوية بأساطيرها وحكمها وقصصها وأشكال الفرجة الموجودة في أسواقنا القديمة وحاراتنا الشعبية.

ومن أشهر مؤلفاته : "القراب والصالحين" و"ابن كلبون" و"ديوان لملح" و"القراقوز"، فقد كان كاكي مجربا وباحثا عن شكل مسرحي يتماشى والواقع الثقافي الجديد للمجتمع الجزائري يعبر عن همومه ومعاناته التي تركها الاستعمار الفرنسي ولا تخلو مسرحية واحدة من تلك الحفريات التي يقوم بها الفنان في تراثنا الشعبي بصفته خزانا للذاكرة الجماعية، هذه الذاكرة التي عمل كاكي ومنذ إنشاء فرقته في مدينة مستغانم على حث عناصرها على البحث عن مكونات وكنوز هذا التراث وكنوزه، فديوان القراقوز التي تألق في إبداعها وإخراجها، اعتمدت أساسا على فكرة إيطالية لمسرحية "الطائر الأخضر"، وفي هذا الصدد يشرح كاكي كيف يمكن للفنان أن يصوغ عملا دراميا معتمدا على أعمال غيره مستفيدا منها وإعطائها البعد الذاتي الذي يريده قائلا : " نتيجة لإحساسنا بضرورة الحفاظ على الذات والبحث عن طريقتنا الخاصة بنا في التعبير قررنا القيام برحلة شبه خيالية فتوجهنا إلى فينيسيا، حيث اكتشفنا هناك مسرحية للكاتب كولوغوستي الذي يكتب لمسرح الكوميديا "ديل آرتي" اسم المسرحية "الطائر الأخضر". لقد عاش السنيور غوتسي في عصر القراصنة وحكايته عن " الطائر الأخضر" لا تعدو كونها إحدى حكايات ألف ليلة وليلة. إن القرن العشرين يسمح لنا بإعادة النظر في أفكار الماضي تماما كما يسمح القرن الثامن عشر لذلك الفينيسي بنقل هذه الحكاية العربية إلى التربة المحلية ووضعها في الشكل الدرامي المطلوب حسب الحاجة. ونحن بدورنا أخذناها منه مرة أخرى ووضعناها في قالب درامي جزائري ونحن في الواقع لم نأخذ من الحكاية فحسب وإنّما

أخذنا الفكرة الدرامية كذلك "لص يسرق من لص" و"تنتصر العدالة" بهذه الطريقة كتبنا مسرح القراقوز إنها مسرحية وليست ترجمة بل وليست اقتباسا أيضا"[6].

يعتبر كاكي أن هذه المسرحية مؤلفة اعتمدت الفكرة التي هي في الأصل فكرة مأخوذة من أحد النصوص التراثية لألف ليلة وليلة. فمهمة ولد كاكي كما أوضح سابقا لم تقتصر على أخذ الفكرة بل كان عليه أن يضعها في قالب درامي جزائري أي كتابة عمل مسرحي يجعل من الشكل والمضمون وكذا من البعد الدرامي يصب في وحدة العمل المسرحي وخلق الفعل المسرحي الأصيل المتكامل الذي يعتمد المحلية والذات لتشكيل خطاب واحتفال مسرحيّين معبّرين عن جوهر الإنسان الجزائري بمشاكله وآماله.

إن إعادة الماضي إلى طاولة الحاضر يفسر لنا كثيرا من هموم الواقع المعيش فالتراث الشعبي كما يوضح فوزي العتيل "يشكل جانبا هاما من الثقافة الإنسانية من الماضي البعيد إلى الحاضر ويشكل انتشار هذا التراث وانتقاله من مكان إلى مكان آخر عنصرا هاما في ميكانيكية البناء الثقافي"[7]. فإن استرجاع التراث والغوص في حكاياته وأساطيره هو عمل فني بالغ الخطورة والأهمية.

بهذه الطريقة حاول كاكي تجاوز أحد أوجه أزمة المسرح الجزائري، وهي إشكالية النص المسرحي، إذ تعتبر من بين المشاكل العويصة التي يعاني منها المسرح الجزائري المعاصر. فالنص المسرحي باعتباره أحد العناصر الأساسية في أي عمل درامي شبه مفقود في واقع الحياة الثقافية والمسرحية الجزائرية.

من هنا كان حرص هذا الفنان على إثراء المكتبة المسرحية بنصوص ولو كانت مكتوبة بالدارجة المحلية ومسجلة بحروف لاتينية، لأن ولد عبد الرحمن كاكي كان لا يحسن الكتابة بالعربية ويقول كاكي في هذا الإطار : "إن هناك في الجزائر وفي البلاد العربية ميلا نحو الاقتباس من أية

مسرحية لكي تمثل بأسرع ما يمكن ولكن مشكلة الإبداع بالنسبة لنا هي الأعجل"[8]. فالكتابة ومشكل النص المسرحي يجب أن تعطى لهما الأولوية حسب كاكي، لأن مسرحا دون نصوص مسرحية ليست معبرة عن روح العصر لا يمكن أن يخلق لنا فعلا مسرحيا له تقاليده وجمهوره بالإضافة إلى كون كاكي مؤلفا مسرحيا ومخرجا جاءت أغلب أعماله المسرحية مطبوعة بطابع العمل فوق الخشبة. فالنص المسرحي لا يأخذ صيغة نهائية ولا شكلا نهائيا لأن الإضافات اليومية التي يدخلها المخرج-المؤلف تقف في وجه النص النهائي. وهذه الحقيقة تطبع أهم أعمال المسرحيين الجزائريين. "لهذا فإن العودة إلى النص هي عودة إلى الديمومة المسرحية التي لا يمكن أن تزول بزوال العرض المسرحي الذي هو في حقيقته وجوهره يخضع لمنطق التفسير والتبديل"[9].

ففي مسرحية "القراب والصالحين" على سبيل المثال يعالج مسألة الخرافة المضرة التي تفشت في الأرياف الجزائرية وتقديم الحلول العلمية التي يمكن للمسرح أن يقدمها للجمهور (المشاهد) متأثرا بمسرحية برتولد بريخت[10] الذائعة الصيت "الإنسان الطيب من سيزوان" ففي هذه المسرحية حاول الفنان معالجة عدة مواضيع كظاهرة الأولياء وظاهرة الاستغلال مبرزا في الوقت نفسه طيبة الإنسان البدوي فقد اتخذت من الأسطورة الشعبية فضاء شكليا ومضمونا لتمرير خطاب سياسي واجتماعي يعتمد العقلانية في مواجهة الشعوذة. فمضمون المسرحية قرية أصابها القحط، يضطر سكانها إلى مغادرتها فيأتي القراب بعد أن توسل له ثلاثة أولياء غير أن السكان يرفضون استضافتهم فينزلون في ضيافة "حليمة العمياء"، التي تذبح لهم عنزتها الوحيدة، فيقرر الأولياء مكافأتها على تلبيتها، "وبذلك تتمكن من إقامة "القرابة" في بيتها لتصبح موردا استغلاليا لسكان القرية إلى أن يأتي أحد أقاربها ويهدم القرابة."[11] ويظهر جليا أن ولد كاكي يستغل التراث الشعبي الغني بالحكم والقيم الجمالية في نقده المؤسّس لجوانب من العادات والتقاليد التي تعرقل مسيرة المجتمع للخروج من

التخلف والتبعية فالقراب هو الرمز الشعبي للخصوبة والوالي رمز السلطة المعنوية كلها.

ونحن نتناول بالتحليل علاقة أعمال كاكي بالتراث الشفهي سنحاول الاقتراب من إحدى مسرحياته الهامة "كل واحد وحكمه"[12].

مسرحية يمكن اعتبارها منذ البداية نصّا مسرحيّا مفتوحا قابلا للتأويل والتفسير محاولين استنتاج الأشكال والمضامين التراثية في هذا النص مستبعدين الإضافات الجمالية والزخم الدرامي الذي حوته هذه المسرحية عند تقديمها فوق خشبة المسرح.

الشيء الذي لا يمكننا تحقيقه أمام نص مكتوب شبه خال من الإيماءات والإضافات والمواقف الدرامية التي يضيفها على النص كعناصر التمثيل والإنارة أو الديكور. ونحن نعي هنا تمام الوعي صعوبة ما يعترضنا إلا أن ذلك لم يمنعنا من اقتحام هذا النص معتبرين أن المهمة الأساسية في هذا الاقتراب تكمن أساسا في الكشف عن علاقة النص المسرحي بالتراث الشفوي، فمعالجة العلاقة بين النص المبدع والخلفية التراثية تعد في نظرنا المفتاح الذي يقربنا من الإبداعية في المسرح الجزائري المعاصر، إبداعية تهدف إلى دخول الحداثة عبر أصالة لا يمكن لأي مبدع أن يتجاوزها في إبداعه لهذا فإن العودة إلى النص هي عودة إلى الديمومة الإبداعية التي لا تزول بزوال العرض المسرحي. فالنص المسرحي هو وحده القادر على الاحتفاظ بالحضور الفعلي المتجدد.

إن مسرحية "كل واحد وحكمه" طويلة نسبيا حيث يدخلنا الكاتب في عالم الحكاية الشعبية المعروفة حكاية فتاة حاول أهلها أن يزوجوها عجوزا متزوجا من ثلاث زوجات و له اثنا عشر ولدا، فترفض الفتاة هذا الزواج لانها مرتبطة بفتى أحلامها وتحاول الانتحار ويستعان بالجن على إنقاذها تنتهي القصة بموت العجوز دون أن يحقق ما أراد.

فيعطي الفنان هنا أبعادا رمزية جديدة لمضمون القصة حتى يتمكن من طرح قضايا تشغل بال مجتمعنا ومعالجتها. تبدأ المسرحية باستهلال وهو عبارة عن مقدمة المسرحية تشبه تماما بداية الحكاية الشعبية. يقوم هذا الاستهلال على تقديم عنصر التشويق للدخول في الموضوع وبداية الفرجة المسرحية وتشرع الجماعة المشكلة للخلفية أو صدى داخل العمل المسرحي يتقدمها العطار الذي هو قطب المسرحية ومحركها الأساسي الذي يمتلك الحقيقة ويقوم بالأحداث مؤثرا فيها بحكمته فبعد الاستهلال التقديمي في شكل حوار بين الجماعة والبخّار، يتمكن القارئ أو المتفرج من ولوج عالم الحدث الدرامي وهو مرتاح لمشاركته في الاحتفالية بترديد المقاطع القابلة للغناء والأجواء الطقوسية مثلما كان يفعل المتحلقون حول الحلقة وهي بداية تستلهم تلك الحكايات المروية عن علي -رضي الله عنه- وعن البطل الشعبي سيف ذي يزن.

يبدأ الحدث بحوارين البخّار وهو رمز الحكمة والشفاء وإبعاد الأرواح الشريرة والعيون القبيحة وبين شخصية جبور التي ترمز إلى الجبار صاحب الهيمنة والسلطة وتتدخل الجماعة في هذا الحوار الذي يدور حول منفعة البخور وشرعيته، إلى غير ذلك من الحوارات التي تعطي للعمل المسرحي توجيها في مسار الفعل الدرامي ويقوم البخار بتوجيه الحدث الدرامي الذي تتمحور عليه أحداث المسرحية وشخصيّاتها عبر تحليلها وتلخيصها، وتظهر شخصية الطالب الذي يستحضر الجن بتعديل المواقف في لعبة حوارية بين مجبر الذي هو نسخة ثانية من جبور، وتتم معالجة كل الأحداث بتوظيف عناصر من تراثنا الشفوي مع مزجها بأحدث التقنيات في المسرح الملحمي لتشكيل الفرجة الشعبية فهناك خشبة واحدة ولكنها مقسمة إلى عدة خشبات ينتقل المتفرج من الأولى إلى الثانية في اللحظة نفسها تقريبا، على اليمين جبور وناقوس على اليسار سليمان -جوهر المرأة على اليمين جبور- ناقوس على اليسار جوهر سعدي إلى آخر الثنائيات التي يتخللها ويتدخل فيها العطار بوصفه الراوي أي الحلايقي الذي يسير الحلقة كفضاء جمعوي.

إن الفضاء المسرحي عند كاكي مفتوح لكل المستجدات التي تطرح على الفعل الدرامي وهو يتسع شيئا فشيئا ليصل إلى نهايته، فالفرجة تعتمد دائما على عنصر التربية والتعليم المستمدين من المسرح البريختي المعاصر مستعينا ومعتمدا على الأشكال القديمة.

بعد هذا الاستعراض التحليلي لمسرحية "كل واحد وحكمه"، نخلص إلى القول إن أعمال كاكي لم تتعد أبدا الحدود التعليمية البسيطة إلى حد السذاجة في بعض الأحيان ولغتها المفككة البعيدة عن اللغة الدرامية. فمسرح كاكي على الرغم من أهميته في مسيرة المسرح الجزائري وتعامله مع عناصر الفرجة الشعبية لم يرتبط بمشروع جمالي وفكري ولم يرق إلى ذلك المستوى الذي يؤسس لفضاء مسرحي يقوم على قواعد وثوابت معرفية ومنهجية يمكن تدوينها ونقلها للأجيال القادمة وهذه إشكالية مسرح ولد عبد الرحمن كاكي ومسرحيين جزائريين آخرين من خلال إشكالية النص المسرحي واللغة المسرحية واستلهام التراث والتعامل مع المسرح العالمي.

فالتأسيس لفعل مسرحي ضمن وضع ثقافي متأزّم يجتر كل أنواع الاغتراب والتبعية في مجالات ثقافية ولغوية، لا يمكن إلا أن يؤدي إلى نتائج باهتة ومذبذبة. إن أزمة المسرح الجزائري المعاصر هي أزمة مركبة متعددة لا يمكن حلها ومعالجتها إلا ضمن معالجة شاملة للثقافة الجزائرية.

الإحالات

1- د. محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، ط، سنة 1982، ص8.

2- د حسن حنفي، التراث والتجديد، دار التنوير، بيروت، ط 1، سنة 1981، ص 11.

3- أدونيس، الثابت والمتحول، الجزء الثالث صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ص 55.

4- د. حسن المنيعي، محاولة البحث عن صيغة مسرحية عربية، مجلة خطوة، الرباط، عدد3 /4-1986، ص 4 .

5- Roselyne Baffet. Tradition théâtrale et modernité en Algérie Ed. Lharmattan. ISBN 75005 Paris. P29.

6- ولد عبد الرحمن عبد القادر (كاكي)، مشار إليه في كتاب تمارا الكسندروفنا بوتيتيسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي ترجمة توفيق المؤدن دار الفارابي، بيروت س1981 ص 222.

7- فوزي العتيل، بين الفلكلور والثقافة الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة سنة 1973، ص 223.

8- ولد عبد الرحمان عبد القادر (كاكي)، تصريح لجريدة لوموند (الفرنسية)، بتاريخ 1964/05/05 أورده مخلوف بوكروح، منشورات آمال، الجزائر س 1982، ص 40.

9- ANNE. UBERSFELD. Lire le théâtre Es Sociales- Paris 1982- P 14.

10- Ahmed Cheniki - Le théâtre en Algérie- Histoire et enjeux Edisud Aix-enprovence- 2002- P44.

11- مخلوف بوكروح، مدخل إلى المسرح الجزائري، المسرح الجزائري في رحلة البحث عن مؤلف، مجلة الأقلام العراقية، بغداد، سنة 1980، ص 171.

12- ولد عبد الرحمن عبد القادر (كاكي)، مسرحية كل واحد وحكمه، منشورات المسرح الجهوي، وهران، دون تاريخ.

طبع بمطبعة دار هومه– الجزائر 2008