توظيف الحكاية الشعبية في المسرح الجزائري
مسرحية "كل واحد وحكمه"
لـعبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي أنموذجا

د مباركة خمقاني
عضو مخبر التراث اللغوي والأدبي في الجنوب الشرقي الجزائري
جامعة قاصدي مرباح ورقلة

تعتبر الحكاية الشعبية والمسرح من أقرب الفنون وأحبّها إلى قلب الإنسان، لذلك حاولت من خلال هذه الورقة البحثية أن أبيّن دور الحكاية الشعبية في المسرح الجزائري من خلال مسرحية "كل واحد وحكمه " لـ " ولد عبد الرحمان كاكي" وذلك بالتعرف على الحكاية الشعبية بكل أنواعها، والمسرح الجزائري، ومدى ارتباطه بالتراث الشعبي، وبالأخص الحكاية الشعبية وكيفية تعبيرها عن واقع الشعب الجزائري، وإصلاحه، وما قدمته للمجتمع.

للأسرة الجزائرية دور كبير في المحافظة على الموروث الشّفوي، وإن كان الموروث يرتبط بالماضي فإنّه يمثّل الحاضر والمستقبل أيضا، فالتّراث في نظر محمد الجوهري المخزون الثّقافي المتوارث عبر الأجيال، وأنّه يمثّل الأرضية المؤثّرة في تصورات النّاس وسلوكهم، ومن ثمّ يكون حاملا للقيم وتجارب الشّعوب[1].

فالمخزون الثّقافي المتوارث عبر الأجيال يرتبط بالماضي، لكنّه يؤثّر على الحاضر والمستقبل، معنى ذلك أن التّراث الشّعبي يكتسب صفة الاستمرارية.

والفرق بين التّراث والموروث يكمن فيما جاء به محمد راتب الحلاق في كتابه «الموروث أشمل من التّراث، لأنه يشتمل على كلّ ما أنجزه الأسلاف، وكلّ ما فكروا به، منه ما بقى، ومازال يمتلك مفاعيل مؤثّرة فينا- وهو التّراث – ومنه ما أدّى دورا في مرحلة من المراحل ثم تجاوزه بعد ذلك»[2].

وعليه فالموروث أشمل وأعمّ من التّراث، مهما انتابه من تغيير.

وإذا أمعنا النّظر في التّعريف السّابق للتّراث، نجده يحدّده بالمخزون الثّقافي، فالكثير من الدّارسين يرون أن التّراث هو الثّقافة[3].

ودون الخوض في هذه المسألة، ننتقل إلى مفهوم الموروث الثّقافي cultural heritage، يرى محمد رياض وتار أنّه «الموروث الثّقافي والاجتماعي والمادي، المكتوب والشّفوي، الرّسمي والشّعبي، اللّغوي وغير اللّغوي، الذي وصل إلينا من الماضي البعيد والقريب»[4].

من خلال التّعريف نجد أن الموروث الثقافي من صنع المجتمع، يكون محكي أو مكتوب، رسمي أو شعبي، لغويّ أو غير لغويّ، أي أنّه مادي، كالصّناعات التّقليدية والمساجد والزّوايا،... أو معنوي كالمعتقدات والعادات والتّقاليد،... حيث يقول عنه سعيد يقطين:«يتّسع ليشمل كلّ الموروث المكتوب والمحكي، وكلّ الآثار التي بقيت من عمران وعادات وتقاليد، ولها صلة وثيقة بالحقب الخالية»[5] .

وإذا ركزنا على الموروث الاجتماعي، فإنّنا نجد من أهمّ ما يضمه الفنون الشّعبية، ومن أقربها وأحبها لقلب الإنسان الحكاية بكلّ أنواعها، وحسب ملاءمتها للمراحل الزّمنية إلى عمر الإنسان، فالحكاية تمثّل المخزون الثّقافي المتواجد في ذاكرة الأجداد، والمنقول إلى الأحفاد، لأنّنا كلّما ذكرنا الحكاية الشّعبية كلّما ارتسمت في أذهاننا حلقة أو دائرة الأحفاد حول الجَدَّة، وهي تسرد الحكايات المتنوّعة، حقيقيّة أو خياليّة، لأنّ هذه الحكايات تعكس لنا ثقافة أجدادنا وأسلافنا، وتعرّفنا بمجتمعاتهم، كون الإنسان مارس الفنون الشّعبية حسب ما تقتضيه حياته، يقول سعيدي محمد:«قد خلدها بطريقته الخاصّة والبدائيّة، فشكّلت رصيده الثّقافي والأدبي، وبالتّالي استمرّت حيّة توارثها أبناؤه على مرّ العصور، إنّ هذه الممارسات سواء الماديّة منها أو المعنويّة هي التي اصطلح الدّارسون على تسميتها بالأدب البدائي أو الثّقافة البدائية، أو الشّعبية ومنها الأدب الشّعبي والمتمثّل خاصّة في تلك الملاحم والأساطير والحكايات الخرافيّة، وحكايات الحيوانات،...»[6].

كما نجد كذلك فنا آخر ارتبط بالجماهير مباشرة، طرق قلوبهم، وتغلغل في أنفسهم،عبر عن آمالهم وآلامهم، بطريقة هزلية خفيفة، تعلقوا به وأحبّوه، هو فن المسرح، وبالضبط المسرح الجزائري، لن نتحدث هنا عن نشأة المسرح، ولاعن مراحله، وإنما عن توظيف أو حضور التراث، وبالأخص الحكاية الشعبية في المسرح الجزائري.

أولا- الحكاية الشعبية:

للحكاية الشعبية مكانة هامة بين الشعوب، هي ميدان خصب للكثير من الدراسات في شتى المجالات الثقافية، الاجتماعية، الدينية،الأدبية، والنفسية،...وهي «العنصر الأساسي في التّعبير الشّفهي لثقافة ما، وهي تقدّم عدداً من الصّفات التي ترتبط بهيكل المجتمع الذي تعيش فيه في فترة معيّنة من حياته»[7].

والأدب الشّفهي بصفة عامّة، والحكايات الشّعبية بصفة خاصّة، ما هي إلاّ عمل إنساني عام شعبي، غير فردي، عمل يشعر به الجميع ويفهمه الجميع فهو إنتاج تلقائي لشعب ما، عمل مجهول المؤَلِّف، فهو إنتاج لشخص أو اثنين، ولكن سرعان ما تناولته الجماعة لتعدِّلَه وتملكَهُ، وتضيفُ إليه أو تحذف منه[8].

فالحكاية الشّعبية سريعة الانتشار، طويلة المدى، تُعَمِّرْ عبر أجيال عديدة.

والحكاية في اللّغة من المحاكاة حكيت فلانًا وحاكيته فعلت مثله، أو قلت قوله.

اصطلاحا: عرفها برينجولف الفير "Brynjolf Alver" «هي لون من القصص النّثري الذي ينتقل شفويًا من عصور ما قبل التاريخ في هيئة أعداد محدودة من الأنماط التي يتكوّن كلّ منها من تشكيلة ثابتة من الموتيفات»[9].

وعرفها سعيدي محمد «وصف لواقعة خياليّة أو شبه واقعيّة أبدعها الشّعب في ظروف حياته، سجلها في ذاكرته، ورواها أفراده لبعضهم البعض بمرور الأيام، توارثوها فيما بينهم عن طريق المشافهة من أجل المتعة والتّسلية»[10].

وعرفها أيضا بقوله:«هي محاولة استرجاع أحداث بطريقة خاصّة ممزوجا بعناصر كالخيال والخوارق والعجائب ذات طابع جمالي تأثيري نفسيًا، اجتماعيًا وثقافيّا»[11].

فالحكاية إذن مرتبطة بالشّعب أي أنتجها المجتمع فهي تعبر عن واقعه انتقلت من جيل إلى آخر فصارت ملكًا للجميع، لكنها ممزوجة بالخيال، تستعمل للتّرفيه عن النّفس، للتعليم وللوعظ،...

ومن سمات الحكاية الشّعبية ما يلي:

- إلقاء أحداث قد تكون واقعيّة، أو خياليّة، وتكون نثرًا أو شِعرًا يراعي فيها جذب اهتمام المستمعين والقارئين.
- النصّ لا يعرف مؤلّفه، ويتم إيصاله شفويًا.
- تستند لوقائع حدثت بالفعل، واكتست نوعًا من البطولة، أو تكون خياليّة.

يضاف إليها: العراقة، السيرورة التي تعتمد أساسًا على الشّفوية[12].

والحكاية الشّعبية ترتبط بالواقع الاجتماعي بكلّ أبعاده لكن هذه الواقعيّة ليست محصّنة، إذ تكثر فيها الصّدفة كما أنّها قد تكون حكاية الحيوان سواء أليف أو حيوان خُرافي وهناك حكايات خرافيّة خياليّة[13].

أما عن أنواع الحكاية الشّعبية فإنّنا لا نجد تصنيفا ثابتا، فهي تختلف من باحث إلى آخر فصنفتها نبيلة إبراهيم إلى: حكاية الواقع الأخلاقي، حكاية الواقع الاجتماعي، حكاية الواقع السياسي، حكايات عن موقف الإنسان الشّعبي من العالم الغيبي، حكايات المعتقدات، الحكايات الهزليّة[14].

وصنفتها غراء إبراهيم بحسب تنوع مواضيعها إلى: الحكاية الخرافيّة، حكاية الحيوان، كما ذكرت التّصنيف العالمي لـ "Anti-Aarne مع Stith Thompson

والذي عرف باسميهما إلى: حكايات الحيوان، الحكايات الخرافيّة، الحكايات الدينيّة، الحكايات الخياليّة، حكايات اللّصوص وقُطّاع الطُّرق، حكايات العفريت المخدوع، نكت وحكايات هزليّة، حكايات هزليّة عن الرّهبان، حكايات الأكاذيب، حكايات المغامرات، حكايات الحِيَل والخدع، حكايات غير مصنّفة[15].

وصنّفها عبد الحميد بورايو إلى: الحكاية الشّعبية، حكاية الحيوان، الحكاية الخرافيّة[16].

أما سعيدي محمد فصنّفها إلى[17]:

1- الحكاية اللّغزية:

وهي الحكاية التي تقوم مضامينها على قاعدة لغزية تساؤلية، بطرح سؤال على البطل ويطلب منه البحث عن الحلّ والجواب الصّحيح، إنّ هذا الطّرح التّساؤلي يعتبر النّواة الأساسية ونقطة الولادة لعالم الحكاية بأحداثه وشخصياته وجغرافيته الزّمانية والمكانية.

2- الحكاية المثلية:

أهم ما تمتاز به الحكايات المثلية هو نهاية نصوصها بِمَثَلٍ أو عبرة أساسية أراد الإبداع الشّعبي نشرها بين النّاس وذلك بتسخيره لذلك فضاءً واسعًا بعناصره المختلفة من أحداث وشخصيات وأمكنة متعدّدة وأزمنة طويلة من أجل قول شيء مأثور.

ونص المثل الذي تنتهي به الحكاية أو الذي تحمله بين طياتها هو حكاية في حدّ ذاته صغيرة الحجم توازي نصّ الحكاية الكبيرة. والمثل ما هو إلّا ملخص لحكاية أو أحدوثة كانت قد وقعت.

3- الحكاية النكتة:

هي حكاية أو أحدوثة قصيرة أو طويلة تحكي نادرة أو مجموعة من النوادر المسلية والمنسجمة وتؤدي إلى موقف فكاهي مرح، فهي تستقي مادتها الخام من الواقع الملموس وموضوعها غالبا ما ينحصر في تصوير نشاط النّاس اليومي.

إنّ أهمّ ما يميّز نصوص الحكايات الشّعبية الفكاهية والمرحة هو الطّابع الخفيف، والسّريع، والقصير في الحكي كما يغلب عليها الطّابع الفكاهي، والضّحك الناتج من فعالية النكتة الملتصقة التصاقا عضويًا ببعض سلوكات النّاس.

4- الحكاية الشّعرية:

يمتاز هذا النّوع من نصوص الحكاية الشّعبية بميزتين اثنين: إمّا أن يكون كلّ نص الحكاية شعرًا، أو أن تتخلل النص بعض المقاطع الشعرية تؤدي نفس المعنى لنصّ الحكاية وهذا يثري النصّ ويضفي عليه طابعًا موسيقيا إيقاعيا خاصا.

وقد يكثر هذا النوع من النصوص الحكائية الشعرية عند الرّواة المغرومين بالغزل ووصف الحبيبة ووصف الفرس، كما تكثر هذه النصوص في المواضع الدينية والوعظية ورواية السّير والمغازي...وذلك حتى يسهل حفظها والمحافظة عليها...ولقوة تأثيرها في النفوس.

ثانيًا- المسرح الجزائري:

يعتبر المسرح من أكثر الفنون الأدبيّة انتشارًا في الأوساط الجماهيرية، كونه يخاطبهم مباشرة، ويُعالج القضايا المتعلّقة بهم.

فالمسرح له دلالات متعدّدة منها: دلالته على دار العرض، وعلى النّص التّمثيلي، وعلى ما له علاقة بالتّمثيل والدّراما[18].

وهو نشاط إبداعي فكري حرفي من جهة إرساله وهو يحتاج في الوقت نفسه إلى نشاط جماعي بشري متلق له، فالمسرح إبداع تعبيري معروض في حالة من الأداء الحاضر على متلقين حاضرين جسداً وذهنًا ومشاعر[19].

فالمسرح إذن هو نصّ يحوّل إلى عرض يؤدّيه الممثلون على خشبة المسرح مستخدمين مختلف الفنون التّعبيريّة من أمثال، وألغاز، وحكايات، وأساطير،...

الحديث عن المسرح يقودنا في هذه الورقة البحثية إلى الحديث عن المسرح الجزائري كونه جزءًا من المسرح العربي.

لذلك نشأ المسرح الجزائري في ظلال الحركة الوطنية، فكانت أحد عوامل النهضة، وأحد وسائل المقاومة، ارتبط بالشّعب ومعاناته، وها الأمر هو الذي وثّق الصّلة بين المسرح وتراث هذا الشّعب لأنّه استُعمل وسيلة لتوصيل وتجسيد الفكرة، استُعمل أداة لتحرّر الشّعب الجزائري من قيد الاستعمار.

أمّا بالنسبة لتوظيف التّراث في المسرح حدّد "إسماعيل سيد علي" أربعة أسباب تجعل الكاتب المسرحي يهتمّ بالتّراث، فيقوم بتوظيفه في إبداعه المسرحي وهي:

أوّلًا- الفخر بمآثر العرب وتاريخهم تعويضًا عن ضعف الأمة في حاضرها بسبب طغيان الاستعمار عليها فيكون استلهام المواقف القومية بهدف الفخر والاعتزاز وإثارة الحمية والأنفة في النّفوس.

ثانيًا- الوقوف أمام المستعمر فيكون توظيف التّراث بهدف التّمسّك بالشّخصية الوطنية في مقابل سعي الاستعمار لطمسها.

ثالثًا- التّمسّك بالهوية القوميّة العربيّة وخاصّة في فترات الهزّات الكُبرى التي تُضعِف كيان الأمّة فيخيّم عليها الإحساس بالإحباط والضّياع فيكون التّراث معوضًا عن الشّعور بالنّقص ودافعًا لعودة الثّقة بالنّفس.

رابعًا- محاولة التّأصيل للمسرح العربي وذلك بالسّعي إلى استلهام الأشكال والمضامين التّراثيّة لمواجهة سلطة الثّقافة الغربيّة[20].

حضور التّراث دلالة على وجود الأمّة، خاصّة ما هو إيجابي وفعّال في التّراث لأنّ فيه الجيّد والرديء، فالمبدع المسرحي الجيّد هو الذي يُحسن استخدام التّراث لأنّه

كما يقول أدونيس:«يمنح التّراث دفعة جديدة من الحياة لأنّه استخدمه ليعبّر به تعبيراً جديداً عن رؤية جديدة»[21].

التّراث الشّعبي يختلف من أمّة إلى أخرى، فالتّراث الشّعبي الجزائري امتزجت في تشكيله عدّة حضارات بربريّة وعربيّة وإسلاميّة وإفريقيّة وحوض متوسطيّة مختلفة ساهمت كلّها في تكوين الوجدان الجمعي الجزائري[22].

التّراث الشّعبي دليل على وجود وهوية وذاكرة هذه الأمّة فهو يحتل مكانة هامّة في حياة الشّعوب، لذلك اتجه الكتّاب والشّعراء إلى هذا التّراث وأخرجوه في أشكال وأثواب جديدة، فنجد المسرح كغيره من الفنون الأخرى استثمر هذا الموروث الهام، وكما يقول إسماعيل سيد علي:«أنّ كُتّاب المسرح عندما أرادوا توظيف التّراث العربي اتجهوا نحو التّراث الشّعبي، ذلك التّراث الذي يمثّل روح الشّعب، وطرق تفكيره وتعبيره عن واقعه وهمومه، ومن هنا وجدنا العديد من المسرحيات التي قامت بتوظيف التّراث الشّعبي في مختلف فنونه»[23].

وخاصّة الحكاية الشّعبية لأنّها شكّلت مصدراً هامًّا لأعمال مسرحية كثيرة ووظّفت فنّيًّا في نسيج تلك المسرحيات[24].

حيث شكّلت مسرحية (جحا) لـ"علالو" البداية التّأسيسيّة الفنّية الأولى لانطلاقة المسرح الجزائري 1926، غيرها من المسرحيات.

وروّاد المسرح الجزائري قد استوحوا مضامين مسرحياتهم من التّراث الجزائري والفلكلور المحلّي، والحكايات والأساطير الشّعبية التي كانوا يعرفونها من مصادر تراثية متعدّدة على غرار ألف ليلة وليلة، والسّير الشّعبيّة، والأساطير والحكايات الخرافيّة والقصص..[25]. ومثال ذلك **مسرحية "الغولة" لـ:(أحمد عيّاد) الملقّب بـ(رويشد):** كتبها سنة 1966م بعد مسرحية (حسن طيرو)، عالجت مستوى شعبيًّا آخر من التّضحية والبذل والعطاء وكشفت في الوقت نفسه عن الأمراض التي برزت في المجتمع بعد الاستقلال مباشرة كـ(البيروقراطية الوصوليّة والانتهازيّة).ويظهر في المسرحية أناس يتكلّمون كثيراً ويدّعون الاشتراكيّة والوطنية والثّورية، ولكنّهم في الواقع انتهازيون، وأعداء للثّورة والشّعب[26].

يرى علي الرّاعي أنّ حضور التّراث الشّعبي في المسرح الجزائري كبير جداً فوصف هذا المسرح من طرف روّاده ونقّاده بـ:المسرح الشّعبي[27].

ونحاول هنا التعرّف على بعض روّاد المسرح وما أنتجوه، فأنتج علي سلالي المعروف بـ(علالو) ثماني مسرحيات سبع مسرحيات أنتجها ما بين (1926م-1931م) وهي: جحا، رواج بوعقلين أبو الحسن أو النّائم اليقظان، الصّيّاد والعفريت، عنتر

الحشاشي، الخليفة والصّيّاد، حلاق غرناطة، أمّا المسرحية الثّامنة كانت سنة 1945م بعنوان: الأخوان عاشور[28].

وأغلبها نابعة من قضايا الشّعب معبّرة عن تراثه.

إلى جانب رشيد القسنطيني (1887م-1944م)، استمدّ الكثير من أعماله من حكايات ألف ليلة وليلة منها "العهد الوافي" 1927م، "لونجة الأندلسية" 1930م...إلخ[29].

وكذلك محي الدّين بشطارزي (1897م-1986م)، مسرحه هزلي هادف تميّز بـ: الاقتباس فهو بالنّسبة له إبداع، فقد كان يأخذ الفكرة والبناء الفنّي للنّص ويعالجها بأسلوبه الخاصّ انطلاقًا من مواقف وعادات وتقاليد جزائرية عربية إسلامية[30].

فمسرحية "سليمان اللوك" اقتبسها عن موليير في "مريض الوهم"، ومسرحية "المشحاح" من "البخيل".

كما يمكن الحديث عن رائد مهم من روّاد المسرح وهو كاتب ياسين الذي كان يكتب بالفرنسية الذي ألّف من التّراث الشّعبي: "غبرة الفهامة" أو "مسحوق الذّكاء" وعالج الهجرة في مسرحية "محمّد خذ حقيبتك".

فمعظم الأعمال التي تمّ عرضها سابقًا تقترب من واقع الشعب وتعالج قضاياه و"علولة" «كان يأخذ مجموعة من الممثلين معه إلى الأسواق الشّعبية والمناطق العامرة بالنّاس حتّى يقتربون مع الشّخصيات الحقيقيّة التي يَوَدّون تمثيلها على خشبة المسرح»[31]، وهذا دلالة على عنايتهم وإلحاحهم الشديد على توصيل الفكرة.

وبالتّالي أخذ المسرح الجزائري كثيراً من التّراث الشّعبي ممّا أكسبه خبرة في التّأليف والإخراج أيضا.

دور الحكاية الشّعبيّة في المسرح الجزائري:

الحكاية هي مجموعة من الأحداث تتشابك، لها شخصيات وزمان ومكان.

نَهَل المسرحيون الجزائريون من التّراث الشّعبي باعتباره من المصادر الهامّة التي يمكن أن تصوّر ما يعيشه الشّعب الجزائري من أفراح ومعاناة على مستوى الواقع الاجتماعي والسّياسي والثّقافي،...

والحكاية الشّعبية عمل يتّسم بالعراقة، انتقلت من جيل إلى جيل واستمرّت روايتها بين أفراد المجتمع حيث تتميّز بالمرونة فهي قابلة للزّيادة والنقصان، تُصوّر أحداث المجتمع، عاداته وتقاليده بطابعها الواقعي، أو الخيالي، أو الأسطوري.

لاحظنا من خلال الكتابات السّابقة للمسرحيين الجزائريين تأثيُر الحكاية الشّعبية على المسرح الجزائري، حتى على مستوى العنوان فكلّ من المسرح والحكاية الشّعبية أقرب الفنون وأمتعها إلى قلب الإنسان.

كما أنّ من أهمّ المصادر التي استلهم منها الكُتّاب أعمالهم المسرحية قصص "ألف ليلة وليلة" مثلما رأينا سابقًا عند رشيد القسنطيني وأيضا علالو، وبشطارزي، وولد عبد الرحمٰن كاكي، وهذا ما نراه في المسرحية التالية:

- مسرحية "كلّ واحد وحكمه" لـ:" عبد القادر ولد عبد الرّحمٰن كاكي": والتي لجأ فيها كاكي إلى الحكاية الشّعبية حيث ألّفها سنة 1966م، وهي قصّة واقعية جرت أحداثها في مدينة مستغانم، وهي قصّة خلّدتها الذّاكرة الشّعبية في أغاني وقصائد الشِّعر الملحون[32].

تدور أحداثها حول الفتاة (الجوهر) التي حاول أهلها تزويجها لرجل غني يكبرها سنًّا، وله ثلاث زوجات واثنا عشر ولدًا، وخاصّة أنّ التّاجر (جَبُور) يملك منزل «سي سليمان» والد "الجوهر"، وهو مدين له بمبلغ كبير، فاستغلّ هذا الظّرف ليفرض زواجه بالقوّة.

ترفض (الجوهر) هذا الزّواج بإصرار ولم تَجِد بُدًّا من أن تنتحر حِفاظًا على حبّها لشّاب تهواه ترمي بنفسها في البحر، لكنّ أرواح من جنس العفاريت تنقذها وتعتني بها بعيدًا عن أهلها إلى أن يموت الرّجل الذي كان يريد الزّواج منها[33].

وهذه المسرحية امتزج فيها الخيال بالأسطورة، ويتحوّل البطل من عادي إلى بطل أسطوري خارق للعادة.

إذ بدت هذه المسرحية بشخصية البخّار، وهو رجل يبيع البخور في الأسواق والأزقة يخالط النّاس، ويسامرهم ويطلبون منه رواية الحكايات والقصص، وسنسمع مقاطع من هذه المسرحية[34].

البخّار: ها البخور.

الجماعة: اللّي إيبخر يرجع مسطور.

البخّار: ها البخور.

الجماعة: اللّي إيبخّر إيروح عليه السطور.

البخّار: نحكي لكم حكاية الجوهر، إذا تعاونوني أنا نحكيها وأنتم تمثلوها.

البخار: هذي واحد الميات سنة والا أكثر، الحكاية اصرات اهنى، كان رجل شايب وقريب ينحنى، غير لولاد عنده طزينة، كان هو التّاجر الكبير في المدينة، الزعفران التالي إيجيبه بسفينة. ماله اكثر، اللي ماله اكثير واش يدير؟

الجماعة: إيحج ولا يزوج قالوا الآولين؟

البخار: على هذا الشي تبنات الحكاية، حاج بالقليل عشرين خطرة، الخطرة الأولى كانت له حجة وزورة، والخطرات التاليين اقلبها تجارة، وأهنا تبدأ الحكاية.

وبهذه اللّغة الشّاعرية المعبّرة والجمل القصيرة الهادفة. تبدأ الحكاية من بيت الحاج (جبور) الذي يُعْلِم أبناءه وزوجاته الثلاثة بقرار زواجه[35].

ولا يكون في النّهاية إلّا ما يريد، بعدما عجز أولاده ونساؤه صده عن الزّواج للمرّة الرّابعة، ثمّ يجد الزّوجة التي ينوي الزّواج به. وهي بنت صغيرة.

ويضطرّ الأب (الحاج سليمان) في قبول هذا الزّواج لأنّه يسكن في دار الحاج (جبور) ويتاجر بأمواله، فهو مرغم على القبول وليس له خيار. ها هو مع زوجته في هذا الحوار:

المرأة: ما شي خير تقول لا.

سليمان: كون الدّار ماشي دارو، وراه مسلفني الدراهم، ما شي غير لا أللي نقولهالو، ما نخليلوش.

المرأة: علاه ديما القليل كالميت في يد غساله. ماذا بيه إيقول ويدي.

وتكون الغلبة أخيراً للمال والقوّة. وماذا تقول (الجوهر) البنت الصغيرة التي لا تعلم ما يحاكيه الكبار[36].

وهكذا يتم قبول الأب بهذا الزواج الذي أجبر عليه/ وهو يشعر بمرارة شديدة، إنّه ألم الفقراء والضعفاء والڤليلين، الذين يبيعون أنفسهم طلبا للقمة العيش، وفي حوار مركز يشكو (سليمان) لوعة فقره وذله إلى زوجته وابنته (الجوهر) [37].

البخار: فاتو زوج جمعات.

الحاج جبور حب أيدير عرسو، نحكيلكم الحكاية أصرت.

انهار عرسها الداو البنت يزوروها.

من بعد هودوها للبحر إوضيوها،

وتخطّات الڤلتة، وين كانوا معاها الزّغرتات...أراحت عمدا للبلاعة.

الزغرتات رجعو منذاك الوقت بكّايات...أموتها في ذاك الليل أتحكات.

كاين اللّي قال عمدا حوست على الموت...وكاين اللّي قال الداوها الجنون[38].

ولا تنتهي هنا حكاية (البخار) عن (الجوهر)، بل تنتقل الأحداث إلى عالم الجنون والأرواح الخفية حيث تظهر على المسرح شخصيات من عالم الجنون وبين يديها (الجوهر) المخطوفة. ويذهب شخص (الحاج جبور) إلى عالم الجان ليعيد عروسته. ولكن اختيار البنت للموت هو انتصار لها، وهي التي أرادت ذلك. وحكمت عدالة العالم العلوي بظلم (الحاج جبور) وجبروته وردت عليه دعواه، وبقيت (الجوهر) في عالم كلّه سحر وطهارة ونبل.

لقد بنى كاكي الصّراع على تناقض الطّبقات الاجتماعية. فطبقة الأغنياء مثّلها (الحاج جبور) فهو صاحب مال وسلطة لذلك حاول السيطرة على والد (الجوهر)، وطبقة الأغنياء تمثلها (الجوهر) مع والدتها ووالدها (الحاج سليمان)، وكانوا جميعًا ضحية الاستغلال لذلك دار بين الطّرفين صراع مرير وإباء، وغضب.

ولما رفضت (الجوهر) الزّواج، وأصرّ (الحاج جبور) وحدّد موعد القِران. هنا تنتقل المسرحية من الواقع إلى الأسطورة ودخلت إلى العالم الخرافي، عالم الجن في صراع بين الخير والشرّ، لتحكم في النهاية بأن تعاد جثة (الجوهر) إلى شاطئ البحر. ويموت (جبور) الأناني مهزومًا لتنتهي المسرحية على لسان البخّار قائلًا[39]:

أيام من بعد الصيادة صابو فريسة الجوهر على الشّط سيد الحاج فوّت شتى أيامات ومات.

الحكاية اللي حكيناها مثّلناها اصراتْ.

لاحظنا من خلال هذه المسرحية تجسيد ولد عبد الرّحمٰن كاكي للحكاية الشّعبية بما تحويه من أحداث وعقدة حلّ جسدتها الشّخصيات في صراع بين الخير والشّرّ آخذين الحكاية من الواقع الممزوج بالأساطير لتصوّر لنا في الخير ما يعانيه الإنسان في واقعه وذلك لأنّ «الأسطورة توصف كواقع خيالي غيبي، ونحن لا نسهم في كشف جوهر الأسطورة، بل ينحصر كلّ ما نفعله في أنّنا نعكس نظرتنا إليها لا أكثر، أي أنّنا نصف أنفسنا وليس الأسطورة»[40].

وبالتّالي الكاتب من خلال هذه الحكاية الشّعبية ينشد في ظلّ الصّراع بين الطّبقتين، تحقيق العدالة الاجتماعية.

وفي الأخير استثمر المسرح الجزائري الحكاية الشّعبية بكلّ أنواعها، فله دور فعال زمن الثّورة التّحريرية وما قبلها، كما هو اليوم يواصل المسيرة في تحليل الواقع الجزائري وإصلاحه، كونها قريبة من قلب الإنسان، تجلب انتباهه لمواصلة أحداث الحكاية، ليصل إلى الهدف من عرض المسرح لها،فحضورها قوي جدا في المسرح الجزائري.

قائمة المصادر والمراجع:

1- أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوّره من 1926-1989، منشورات التبيين الجاحظيّة، 1998م.

2- أدونيس، علي أحمد سعيد، الثّابت والمتحوّل (بحث في الإتباع والإبداع عند العرب)، (صدمة الحداثة) دار العودة، بيروت، لبنان، دط، 1983م، الجزء الثالث.

3- إسماعيل سيد علي، أثر التّراث في المسرح المعاصر، دار قباء للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ودار المرجاح (الكويت).

4- أليكس بوسيف، فلسفة الأسطورة، ترجمة: منذر بدر حلوم، دار الحوار للنشر والتّوزيع، سوريا، ط1، 2000م.

5- حمادة إبراهيم، معجم المصطلحات المسرحيّة والدرامية، منشورات مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، ط3، 1994م.

6- حورية بن سالم، الحكاية الشعبية في منطقة بجاية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت.

7- سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

8- سعيدي محمد، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت.

9- سلام أبو الحسن، حيرة النّص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتّأليف، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، ط2، 1993.

10- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دراسات مسرحية (2)، دراسة موضوعاتية وفنّية، دار الهدى للطّباعة والنّشر، عين مليلة، الجزائر، دط، 2005م.

11- صالح لمباركية، دراسات في المسرح (1)، المسرح في الجزائر، النّشأة والرّواد والنّصوص حتى سنة 1972م، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، دط، دت.

12- الطاهر بلحيا، التّراث الشعبي في الرّواية الجزائريّة، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، 2000م.

13- عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة دراسة ميدانية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 2007م.

14- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، تر: إنعام بيوض، موخم للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، 1997م.

15- علي الرّاعي، المسرح في الوطن العربي، منشورات سلسلة عالم المعرفة، رقم 25، الكويت، 1980م.

16- غراء حسين مهنا، أدب الحكاية الشعبية، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، والشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 1997م.

17- فوزي العنتيل، الفلكلور ما هو؟، دراسات في التراث الشعبي، دار المعارف، دط، مصر، 1965م.

18- محمد الجوهري وآخرون، التراث الشعبي في عالم متغير، دراسات في إعادة إنتاج التراث، عين للدراسات والبحوث الإنسانية، والاجتماعية، القاهرة، ط1، 2007م.

19- محمد راتب الحلاق، نحن والآخر، دراسة في بعض الثنائيات المتداولة في الفكر العربي الحديث والمعاصر، الشرق/الغرب، التراث/الهوية، الممكن/الواقع، دراسة اتحاد الكتاب العرب، دط، 1997م.

20- محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، "دراسة"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2002م.

21- نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبية من الرومانسية إلى الواقعية، دار العودة، بيروت، 1974م.

22- وطفاء حمادي هاشم، التّراث، أثره وتوظيفه في مسرح توفيق الحكيم، دار ابن رشد، لبنان، ط١، 1996م.

23- ولد عبد الرّحمان كاكي، مسرحية كل واحد وحكمه، منشورات المسرح الجهوي وهران، دط، دت.

الهوامش

[1] – محمد الجوهري وآخرون، التراث الشعبي في عالم متغير، دراسات في إعادة إنتاج التراث، عين للدراسات والبحوث الإنسانية، والاجتماعية، القاهرة، ط1، 2007م، ص:11.

[2] - محمد راتب الحلاق، نحن والآخر، دراسة في بعض الثنائيات المتداولة في الفكر العربي الحديث والمعاصر، الشرق/الغرب، التراث/الهوية، الممكن/الواقع، دراسة اتحاد الكتاب العرب، دط، 1997م، ص: 56

[3] -فوزي العنتيل، الفلكلور ما هو؟، دراسات في التراث الشعبي، دار المعارف، دط، مصر، 1965م، ص: 77.

[4] - محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، "دراسة"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2002م، ص: 21.

[5] - سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص: 47.

[6] - سعيدي محمد، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت، ص: 17.

[7] - غراء حسين مهنا، أدب الحكاية الشعبية، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، والشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 1997م، ص: 5.

[8] - نفسه، ص: 6.

[9] - ينظر: حورية بن سالم، الحكاية الشعبية في منطقة بجاية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت، ص: 73.

[10] - سعيدي محمد، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص: 58.

[11] - نفسه، ص: 55.

[12] - ينظر: حورية بن سالم، الحكاية الشعبية في منطقة بجاية، ص: 73.

[13] - ينظر: نفسه، ص: 75، 8.

[14] - ينظر: نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبية من الرومانسية إلى الواقعية، دار العودة، بيروت، 1974م، ص: 29.

[15] - ينظر: غراء حسين مهنا، أدب الحكاية الشعبية، ص: 13، 14.

[16] - عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة دراسة ميدانية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 2007م، ص:118.

[17] - ينظر: سعيدي محمد، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ص: 63-66.

[18] - حمادة إبراهيم، معجم المصطلحات المسرحيّة والدرامية، منشورات مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، ط3، 1994م، ص: 208.

[19] - سلام أبو الحسن، حيرة النّص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتّأليف، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، ط2، 1993، ص: 19.

[20] - إسماعيل سيد علي، أثر التّراث في المسرح المعاصر، دار قباء للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ودار المرجاح (الكويت)، ص: 40، 42.

[21] 1- أدونيس، علي أحمد سعيد، الثّابت والمتحوّل (بحث في الإتباع والإبداع عند العرب)، (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، لبنان، دط، 1983م، 101/3.

[22] - الطاهر بلحيا، التّراث الشعبي في الرّواية الجزائريّة، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، 2000م، ص: 13.

[23] - إسماعيل سيد علي، أثر التّراث في المسرح المعاصر، دار قباء للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ودار المرجاح (الكويت)، 2008م، ص: 237.

[24] - ينظر: وطفاء حمادي هاشم، التّراث، أثره وتوظيفه في مسرح توفيق الحكيم، دار ابن رشد، لبنان، ط١، 1996م، ص: 96.

[25] - ينظر: مباركي بوعلام، توظيف التّراث في المسرح الجزائري، ص: 19، 23.

[26] - صالح لمباركية، دراسات في المسرح (1)، المسرح في الجزائر، النّشأة والرّواد والنّصوص حتى سنة 1972م، ص: 105.

[27] - ينظر: علي الرّاعي، المسرح في الوطن العربي، منشورات سلسلة عالم المعرفة، رقم 25، الكويت، 1980م، ص: 544.

[28] - ينظر: أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوّره من 1926-1989، منشورات التبيين الجاحظيّة، 1998م، ص: 25.

[29] - ينظر: نفسه، ص: 28.

[30] - نفسه، ص: 33.

[31] - ينظر: عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، تر: إنعام بيوض، موخم للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، 1997م، ص: 244.

[32] - ينظر: صالح لمباركية، دراسات في المسرح (1)، المسرح في الجزائر، النّشأة والرّواد والنّصوص حتى سنة 1972م، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، دط، دت، ص: 107.

[33] - ينظر: نفسه والصّفحة.

[34] - صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دراسات مسرحية (2)، دراسة موضوعاتية وفنّية، دار الهدى للطّباعة والنّشر، عين مليلة، الجزائر، دط، 2005م، ص: 120، 127.

[35] - صالح لمباركية، دراسات مسرحية (2)، المسرح في الجزائر، دراسة موضوعاتية وفنّية، ص: 121.

[36] - نفسه، ص: 124.

[37] - نفسه، ص: 125.

[38] - نفسه، ص: 127.

[39] - ولد عبد الرّحمٰن كاكي، مسرحية كل واحد وحكمه، منشورات المسرح الجهوي وهران، دط، دت، ص: 61.

[40] - أليكس بوسيف، فلسفة الأسطورة، ترجمة: منذر بدر حلوم، دار الحوار للنشر والتّوزيع، سوريا، ط١، 2000م، ص: 74.