مسرحة التراث عند ولدعبد الرحمان كاكي

– قراءة في خصائص السينوغرافيا وجماليات العرض المسرحي–

Heritage Dramatization about Ould Abderrahmane Kaki - A reading for the characteristics of scenography and the aesthetics of theatrical presentation -

بن زهية عبد الله[1]

أستاذ محاضر (ب)، المركز الجامعي (تيبازة) ، benzahia.abdallah@cu-tipaza.dz

الاستلام: 26- 01-2024 القبول: 01-04-2024

ملخص:

يزخر القالب المسرحي **لولد عبد الرحمان كاكي** بالتنوّع الثقافي، ذلك أن استحضاره للتراث يعد ربط صلة بين الواقع المستمد، والتمثيل (كتصوير فني)، وفي هذا السياق نجد **كاكي** يستلهم تأثيث نصّه من الموروث معتمدا على رؤاه الفكرية لإنتاج نصّ إبداعي يُسْهم في تشكيل وعي جديد بذاتنا وهويتنا ومستقبلنا. وقد جاءت الدراسة مبنية على عدّة إشكاليات أهمها: ما مدى استفادة **ولد كاكي** من التراث؟ وماهي القراءات التي قدمها كمسرحي، وكمفكر وناقد؟

كلمات مفتاحية: المسرح، التراث، الخطاب المسرحي، الركح، الثقافة.

تصنيفاتJEL: Z11 ، Z10 ، Z11 ، Z11، Z1.

Abstract:

The theatrical work of Ould Abdelrahman Kakki is enriched with cultural diversity, as his invocation of heritage serves as a link between derived reality and representation (as artistic portrayal). In this context, Kaki draws inspiration from the legacy to furnish his text, relying on his intellectual visions to produce a creative work that contributes to shaping a new awareness of ourselves, our identity, and our future. The study is based on several problematic issues, the most important of which are: How much does Kakki benefit from heritage? And what readings has he presented as a playwright, thinker, and critic?

Key words: theater; heritage; theatrical discourse; stage; culture.
JEL Classification Codes:Z11, Z10, Z11, Z11, Z1.

المؤلف المراسل: بن زهية عبد الله، **الإيميل**: benzahia.abdallah@cu-tipaza.dz

1.مقدمة:

إن قراءة الأصول الدرامية للمسرح تستلزم الإحاطة بأبعاد الفن المسرحي كنموذج تعبيري يأخذ من التفاعل الأدائي والانفعال النفسي، وكذا القرب الجماهيري مكانا له ذلك أنّ ما يتكئ عليه المسرح من إواليات نظرية تجعل قيمته التعبيرية أكثر جلاء وأوضح فهما، وأكثر سهولة في عملية التواصل بين المؤدين والمتلقين، فالنصّ المسرحي يولد في الركح وينمو في ذهن المشاهد الذي يندمج معه في عملية تواصلية يضمنها الأداء، وكذا جاذبية المكان بما تحمله من مواصفات سيميائية تحكم من خلالها القبضة على انتباه المتلقي، فالهدف هو اشراك المتلقي في انتاج النص المسرحي، ونقله من مسرح النص الى مسرح العرض كأنه جزء منه.

ولعلّ المسرح باعتباره فنا تفاعليا يحتاج في كلّ مرة إلى تطوير وتغيير آلياته ليواكب التطورات ويصنع لنفسه مجالا للتفرد والخصوصية، وذلك بالخروج عن السائد والمألوف. وبناءً على ذلك يصبح التجريب في المسرح مطلبا حضاريا، فالتجريب لا بدّ أن يكون منبثقا من مناخنا الطبيعي حتى يكتسب صفة الأصالة أمّا إن كان مجرد صدى لتجارب غربية، فهو لا يعدو أن يكون عبثا يستهلك الجهد والوقت، "فالفنان لا بدّ له من أن يلقي بنفسه في أحضان الماضي لأنّه يحتاج إلى التاريخ باعتباره المخزن الذي تحفظ فيه كل الأزياء وسيكتشف الفنان الحديث أنّه لا يوجد زيّ بعينه يناسبه، ولهذا يستمر في تجريب زيّ بعد آخر" (رأفت، 1995، صفحة 88) إذ يبحث في ظل هذا التجريب عمّا يعكس الشمولية الفنية، والبعد الحي للتجربة وعلاقتها بالواقع، فذلك ما يجعل العمل المسرحي متقاطعا مع ما يشغل المتلقين من الجمهور، ويعبّر بطريقة أو بأخرى عن رؤاهم بواسطة الفنّ، كما ينفس عن خواطرهم بتناول قضاياهم ومحاولة حلّها، أو على الأقل انتقاد الجانب السلبي الذي يكوّنها.

وما اعتماد الفنان على التراث المشترك كمادة فنية تصلح للتقديم إلاّ رجوع إلى أصل التجربة الفنية التي تعد قاعدة تنطلق منها كلّ التجارب، فلا ضير من استعمالها على الصعيد الحداثي، فليس

هناك قانون ثقافي يخضعها داخل فترة زمنية معينة، ولا بدّ من تخطي مرحلة التفاوت الزمني، وتجاوز إشكالية المتقدم والمتأخر. فما دام الفنّ متعلقا بالفعل الإنساني الذي يمثله كوجود، فعلى الأغلب تكون كل التجارب الإنسانية على تفاوت أزمنتها متشاركة في الكثير من الخيوط الدلالية ذات المعنى المتعدد الأدوار الذي يتعدى الركح الذي يصنعه، ويتجاوز في صداه ما تنتجه الخشبة من إبداع.

ولعلّ العمل على إبراز القدرات الفنية لا بدّ أن يستلزم انفتاحا في الرؤية التجريبية للكتابة المسرحية قبل إسنادها للأداء الذي لا شكّ بدوره يلزمه بعض الحرية التي تفسح له مجالا أوفر يجعل منه ممارسة بعيدة عن الضغط، قريبة من السذاجة الفنية التي تستهوي المشاهد، ففي بساطة الفنّ يصنع جوهر القيمة بعيدا عن التكلف الذي يغيّب الرسالة الفنية، ويجعل العرض المسرحي مرتبكا بعيدا عن مقتضى الطرح حيث يتوجه إلى الفشل.

والواجب أن يؤسس الفعل المسرحي كفعل إبداعي يهدف إلى خلق فرجة مسرحية تمزج بين الأصالة والمعاصرة دون انزواء أو انبهار ثقافي ينفي للعمل هويته الفنية.

لقد سعى المسرح في الجزائر إلى التأسيس لخصوصية الهوية وأدوات العرض وذلك بالاعتماد على التراث، لتكون العروض المسرحية نابعة من السياقات التقليدية الأصيلة، قريبة من المتلقي. " ذلك أن ضمان التفاعل عند المتلقي يستوجب استعمال اللغة التي يفهمها، ويتفاعل معها تكون مفهومة ومنتقاة" (المالك، 1983، صفحة 37).

ولعل استثمار الطاقات المعنوية داخل البنى اللغوية لهذه اللغة هو ما يزيد العرض المسرحي قوة في الأداء، وسعة في استيعاب ردود الفعل التي تثري بدورها الرسالة المعبر عنها بواسطة العرض، فيأخذ توظيفها بذلك بعدا إبداعيا يتجاوز المعتاد، ويمهد لمسرح تجريبي يقدم رؤية جديدة يميزها الجانب الابتكاري، والحرية المطلقة في الإبداع والأداء وكذا طريقة العرض، ويكون أكثر قدرة على استيعاب وتوظيف وإبراز القدرات الفنية لكل من المخرج والممثلين. هكذا يكون المسرح خاضعا لآنية غير مستقرة تكسب العرض مرونة تعطي للكلمة قدرتها على تجسيد الدراما وتجعل من الاختلاف والخروج عن المألوف مبدأ عمليا تستقي منه الاستمرارية التي يحقق المسرح من خلالها قدرا أكبر من التواصل

والاتفاق الذي يعيد للجمهور الثقة المفتقدة، ويتمتع بقدر من الوعي النقدي والتاريخي الذي يجعل منه أداة يستحضر من خلالها الفنان قضايا الفن والحياة معا دون حدود فاصلة، ويحاول إعادة تشييد الواقع وبنائه بالطريقة المثالية التي يراها كناقد مسرحي.

2. فن المسرح والتجريب:

ارتبط التجريب بمفهوم الحداثة في المواضيع وتقنيات العرض، وقد ظهر هذا التصور بعد أن تأثر الفن بالتطوّرات التقنية في القرن العشرين، "حيث شهدت نوعا من الحركية ومحاولة الخروج عن المألوف." (الياس و حسن، 1997، صفحة 118)

فالتجريب في اللغة ارتبط بمعنى الاختبار المنظم لظاهرة أو مجموعة من ظواهر التي يراد ملاحظتها بدقة ومنهجية، ومحاولة الكشف عن نتيجة معينة" (مصطفى و آخرون، د.ت، صفحة 114)، كما أنّ المجرّب "هو الذي قد تك اختباره وتقريره" (الرازي، د.ت، صفحة 98).في محاولة لتقديم " الموضوعات بطريقة مخالفة بعد المعالجة والمتحان" (دين، 1982، صفحة 33).

كان لمهرجان الدولي للمسرح في القاهرة خلال الدوارات التي كان ينعقد فيها دور مهم في ضبط مفهوم المسرح التجريبي، والذي اتفقت من خلاله مجموعة الاجتهادات على أنّ (مدحت، 1993، صفحة 166):

- التجريب في المسرح هو الخروج عن المقرر والمعتاد.
- أنّه متعلق بالحرية في الطرح والمعالجة.
- أنّ المسرحيات قابلة لإعادة الهيكلة وإعادة التجريب.
- أنّ آليات التجريب ترتبط أيضا بتقنية الكتابة والعرض.
- أنّ المسرح مرتبط أساسا بالمجتمع (القضايا، لغة العرض، أدوات العرض التأثيث)

لقد اتخذ مفهوم "التجريب" في مجال المسرح معان عديدة، ذلك أن كل التيارات التي ظهرت منذ مطلع القرن العشرين على تعدّد أشكالها واتجاهاتها كانت تهدف إلى ابتكار أشكال تعبيرية جديدة، وتدعو إلى تجاوز المسرح القائم والتمرد عليه، ومنه يهدف المسرح التجريبي إلى تطوير العملية المسرحية

جذريا خاصة وأن التجريب تزامن مع ظهور الإخراج كوظيفة مستقلة، ورغبة المخرجين في تطوير البحث المسرحي بمعزل عن التقاليد والأعراف الجامدة، وبعيدا عن الربح المادي. وبهذا المنحى يعتبر المسرح التجريبي théâtre expérimental عكس المسرح التجاري، وصيغة مشابهة لصيغة المسرح الطليعي لدرجة أن هاتين التسميتين تستخدمان بالمعنى نفسه أحيانا.

وقد قدّم **بريخت** B.BRECHT (1898-1956) في محاضرته **"في المسرح التجريبي"** تصوّرا وظيفيا للمسرح التجريبي حيث اشترط أن بعيدا عن المسرح الأرستقراطي" (الياس و حسن، 1997، صفحة 119).

حيث عرف المسرح التجريبي بمحاولاته في تجاوز كل ما هو سائد ومقرر، والسعي للابتكار وتغيير الثوابت عبر توظيف تيمات تمكن العمل المسرحي من تجاوز حدود البنية والشكل (الجسد، الفضاء بما فيه من تأثيث، السينوغرافيا، أدوات العرض) (مدخلي، 2007، صفحة 77)

ومن خلال ما سبق يمكننا استنتاج بعض الخصائص الفنية للمسرح التجريبي:

* فتح النصّ وإعادة بنائه، أي وضع النص المسرحي تحت سلطة التجريب وتقديمه كحالة فنية معبّرة، كما توظّف الإضاءة والحركة والرقص على حسب طبيعة الحالة.

* المخرج للعمل المسرحي يعتبرا محورا لسير العمل.

* الممثل في العرض. يعتبر الأداة الحركية لتشكيل وتجسيد العرض، حيث تتوزع مساحة الركح على الشخصيات وفق ما يقتضيه الحوار وطبيعة هذا العرض.

* التركيز على دور التعابير الجسدية في توصيل الحالة الفنية المعروضة، وكأن الحركات هي لغة التواصل بين العارض والمشاهد

– الفضاء المسرحي فضاء حر، يستوجب في كل مرة الخروج من التقليدية إلى أماكن فضاءات جديدة تستقطب جمهورا جديدا.

3. المسرح الجزائري والتجريب:

بلغ المسرح الجزائري منذ نشأته وتأسيسه مرحلة أثبت من خلالها تميّزه عربياً وعالمياً على الرغم من حداثة التجربة مقارنة بالمسرح في المشرق العربي حيث كانت تجربة رائدة، لكنه تميّز من ناحية شكله ومحتواه، وحاول إبراز الذات والهوية التي سعى المستعمر بشتى الوسائل إلى لتغييبها، وضمن هذا الإطار كان للتراث الشعبي مكانة واضحة في المسرح الجزائري، فقد استعار المسرح الجزائري الشكل التقليدي كإطار للعرض، وحاول مزج هذا الشكل بعناصر الفرجة الشعبية ذلك أن التراث بما يحمله من أشكال وتعابير يعتبر وسيلة مثلى لجلب اهتمام الجمهور من المتفرجين، وترسيخ ثقافة المسرح، وقد أخذ في هذا السياق بدون شك بعدا تجريبيا عبّر عن الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية لتلك المرحلة.

استفاد المسرح الجزائري من التجارب السابقة، واستطاع تأكيد قدرته على التعبير بأشكال جديدة وفق رؤية تتماشى مع الراهن، والخروج إلى فضاء مفتوح بعيدا عن النمط المعتاد (العلبة الإيطالية)، وفي هذا نجد أنّ المسرح الجزائري قد تميز ببعدين أساسيين هما:

1/ الاشتغال على الهوية كثابت.

2/ انتهاج التجريب كآلية لمواكبة المسرح عالميا، "ففي ظلّ بروز تيارات فكرية وفنية حديثة، أدخلت النتاج الفكري العربي في مفهوم الحداثة ولاسيما المسرح، ثم أدخلت هذه التأثيرات والتطور في المفهوم الحداثي على مكونات المسرح العربي عامة وعلى الأفكار والقضايا التي تعبّر عن حاجات الناس وقضاياهم، وأدى ذلك إلى ازدهار المسرح. (حمادي، 2007، الصفحات 55-56)

فسياقات التجريب في المسرح العربي والجزائري اختلفت من حيث الرؤية والسمة، كونها كانت مرتبطة بفكرة التأسيس لفن غير معروف في الثقافة العربية، وهذا ما جعل المهتمين بفن المسرح يحاولون خلق أشكال جديدة للتعبير والعرض رغبة في بعث مسرح مختلف عن المسرح الغربي، هذا التميز هو ما يعطيه سماته الحقيقية.

إن الانطلاقة الفعلية للمسرح الجزائري كانت عبارة عن عروض شعبية وغناء شعبي يقام في المقاهي، ففي بداية الأمر لم يعرف الجزائريون المسرح بمفهومه الغربي، بل كان عبارة عن ممارسة لأنواع وأشكال من مظاهر العرض الشعبي، وقد اعتمد الأستاذ عبد الله ركيبي في دراسته للفن المسرحي في الجزائر على مصدرين مهمّين يؤرخان للمسرح الجزائري هما أبحاث **أرليت روت** Arlette Roth (1926–1954) ومذكرات **محي الدين بشطارزي**(1897–1986). ويرجع نشأة المسرح الجزائري إلى عدة عوامل كان أهمها الزيارة التي قام بها (**جورج إيفي** George yver 1909–2003) في عشرينات القرن الماضي حيث كان لهذه الزيارة أثر في تشجيع زيادة عدد المهتمين بالتأسيس لمسرح جزائري يتميز عن باقي المسارح.

زيارة **جورج أبيض**(1880–1940) سنة 1921 التي كان لها أثرها في الأوساط المسرحية، وبدأ المسرح الجزائري يخطو خطوات جدية بفضلها. (موقع الهيئة العربية للمسرح، 2019)

قيام بعض (المهتمين بالمسرح) سنة 1926 بخلق مسرح عربي يستخدم اللغة العربية الفصحى وسيلة للتعبير والتمثيل.

وهنا نجد أن المسرح في الجزائري شهد خلال مسيرته ثلاثة مراحل رئيسية: (مصايف، 1984، صفحة 250)

* **المرحلة الأولى**: وقد امتدت هذه المرحلة بين (1926 و 1934) وهي المرحلة التي ركز فيها المسرح الجزائري على القضايا الاجتماعية، وقد تميز العرض المسرحي فيها بالفكاهة في الأسلوب، والميول إلى الهزل في طريقة التعبير.

* **المرحلة الثانية**: وتمتد من سنة 1934 إلى قيام الحرب العالمية الثانية، حيث ظهر على الساحة المسرحية في هذه الحقبة **رشيد قسنطيني** ممثلا ومؤلفا، والذي اتجه بأسلوبه الفكاهي إلى نقد السلطة الاستعمارية التي ضيقت عليه الخناق وحاصرته حصارا شديدا.

* **المرحلة الثالثة:** وتمتد من نهاية الحرب العالمية الثانية (التي وقعت فيها حوادث 8 ماي 1945) وخلال الحرب التحريرية 1954 وإلى ما بعد الاستقلال، وهذه المرحلة في نظر **عبد الله ركيبي** بداية للمسرح الجاد.

ومنه يمكن اعتبار مطلع القرن العشرين البدايات الفعلية للمسرح الجزائري، مع ظهور **رشيد قسنطيني** (1887-1944) (موقع المسرح الوطني الجزائري، 2018) أهم رواد المسرح الجزائري الذي تبنى مسرحا اجتماعيا ملتزما، معبرا عن المقاومة الثقافية والسياسية ضد المستعمر الفرنسي كما كان يهدف إلى نشر الوعي في صفوف الشعب الجزائري لحثه على الثورة ضد أوضاعه التعيسة من جهة، والحفاظ على هويته التي استهدفها هذا الاستعمار من جهة أخرى.

ولعل أبرز ما أنتج **رشيد قسنطيني** مسرحية "**زواج بالتلفون**" التي تعالج ظاهرة الزواج المختلط ومدى تهديده لهوية الأسرة، ومسرحية "**عنتر الحشايشي**" التي تندّد بالاستسلام والرضا بالواقع، وتوالت الأعمال التي راعت اللغة القوية من خلال دارجة راقية ومعبّرة. والى جانب رشيد قسنطيني ظهر جيل من الرواد منهم: **بشطارزي، علالو** (1902-1992)، **دحمون، جلول باش جراح، وماري سوسان** زوجة **قسنطيني**، وهي أول ممثّلة في تاريخ الجزائر.

وما يمكن ملاحظته في هذا الصدد أنّ هناك اختلافا كبيرا بين الاتجاه المسرحي الذي كان ينزع إلى تأسيس مسرح كلاسيكي، والاتجاه الذي كان شعبيا محضا، والذي اصطنع أسلوب الإضحاك للترفيه عن الجمهور المتفرج وبغض النظر عن المقاربة بين الشكلين ورصد الفروق القائمة بينهما من حيث الشكل والمضمون، فإننا نرى أن ظهور المسرح الشعبي كان خطوة جديدة لتعبيد الطريق، وتمهيد الأرضية لترسيخ وتأصيل هذا الفن الذي كان ولا يزال في طور النشأة. كما شهدت فترة ما بعد الاستقلال ازدهارا في نشاط الفن المسرحي وتمحورت المواضيع التي عالجتها هذه المسرحيات حول القضايا الراهنة من اجتماعية وسياسية وثقافية، حيث منحت هذه الفترة حرية أكبر للمسرح الجزائري "فما حرم منه الجزائريون أثناء فترة الاحتلال في مجالات متعددة، أتيح لهم بعد التحرّر أن يتداركوا ما فاتهم منه" (ركيبي، 1983، صفحة 214)

لقد أثار التجريب في المسرح الجزائري نقاشا أبدى بعض النقاد المسرحيين تخوفهم منه، بدعوى أنه خرق وتجاوز يهدّد التقاليد والقواعد، فرأوا بضرورة الحفاظ على النقاء الثقافي كحماية للتمايز والخصوصية الثقافية، ومن هنا جاء التأصيل العربي يبشّر بميلاد شكل مسرحي عربي مغاير للمسرح الغربي محاولا تأكيد هوية المسرح العربي. في حين رأى دعاة التجريب في المسرح بأنه حالة من الإبداع المستمر يبحث عن الجديد ويحاول أن يتجاوز الصيّغ المقيّدة، ويراهن على التحوّل وتجدّد أدواته لاكتشاف مجالات جديدة للتفكير والتعبير بحيث "لا يزدهر المسرح كأي فن من الفنون الإنسانية الأخرى بغير التجريب الدائم والمغامرة المستمرة مع الجديد. لأنّ المسرح يستهدف سبر أغوار التجربة الإنسانية المتحوّلة دوماً المتغيّرة أبداً والتي تنأى بطبيعتها الحيّة الفاعلة عن الثبات والجمود وعن الانحصار في أية قوالب محدّدة" (حافظ، 1984، صفحة 07)

ومن هنا تمثلت خصوصية التجربة المسرحية، حيث جرّب بعض الكتاب أشكالا متنوعة من العروض أمثال **كاتب ياسين** و**ولد عبد الرحمان كاكي** و**عبد القادر علولة** (1939–1994) وغيرهم. (موقع المسرح الوطني الجزائري، 2018)

وتعد **رؤية عبد القادر علولة** للمسرح التجريبي من أهم الملامح المسرحية الرائدة التي ارتكزت على تغيير التقنية واستثمار التراث لتوظيفه في أشكال متعدّدة كالقوال والمداح ومسرح الحلقة. وفي هذا الصد يبين علولة "بأنّ تجربته المسرحية الجديدة سنة 1982 والتي قدّمت الكثير من النماذج المسرحية (**القوال**) و(**الأجواد**) وأخيرا (**اللثام**) قد اعتمدت على النقد، "إذ لاحظ وهو يزور القرى الفلاحية أنّ سكان الريف لم يألفوا العرض المسرحي بطريقته المعتادة التي كان يقدم بها داخل القاعات، إذ كان العمل مغلقا، وهذا ما جعله يحاول تقديم عروض تتماشى مع الثقافة الشعبية المحلية، ومن أجل تجنّب المأزق تعمق في البحث حتى وصل إلى تقديم مسرح الحلقة حيث يبدو المداح شخصية مركزية تمسك بخيوط المسرحية وفي تشويق وإبداع" (بيوض، 1998، صفحة 37)

كما تميزت تجربة **عبد الرحمان ولد كاكي** (1934–1995) بإيجاد صيغ جديدة للتعبير حين أنشأ فرقة للقراقوز من الهواة في مدينة مستغانم (موقع المسرح الوطني الجزائري، 2018)، وكان له

الفضل في تأسيس مهرجان مستغانم الذي قام بدور كبير في تنشيط الحركة المسرحية الهاوية في الجزائر بعد الاستقلال، هذا ما جعل المسرح التجريبي مرتبطا بفكرة التمرّد على المؤسسة المسرحية السائدة والمسيطرة على عالم المسرح في واقع ثقافي ما، بالنزوع إلى الخروج على التقاليد الفنية المألوفة والرغبة في ارتياد آفاق بكر واستكشاف عوالم مجهولة، وبالتوق إلى انفتاح رؤى جديدة في عروق الحركة المسرحية كلما أو سيطرت عليها الروح التجارية.

4. المسرح التجريبي عند ولد كـاكي:

يعمد الكاتب المسرحي قبل بداية الكتابة وإنتاج النص إلى تأسيس أفكاره، ورسم المحاور التي يسير وفقها، ويتبنى مواقف يعبر عنها وقضايا يعالجها، وغالبا يكون ذلك من العالم الذي يحيط به سواء كان قريباً أو بعيداً، فالكاتب ليس في معزل عن التفاعلات الاجتماعية المحيطة على اختلافها، سياسية كانت أو اقتصادية أو فكرية أو حتى دينية، لأنها في كثير من المرات تعتبر مادة غنية للكتابة فيها، ومعالجة ما تشابك فيها من آراء و رؤى، فعلاقة الكاتب بالمجتمع تشمل وعيه لما يجري حوله، حيث تكون وظيفته كشف المستور إما للنقد أو التصحيح. يقول الكاتب سعيد يقطين: "إننا كما نفكر في ذواتنا نفكر في تراثنا وتاريخنا الحضاري والثقافي، وكما نقرأ مستقبلنا، وكما نفهم ذاتنا نفهم الآخر من حولنا" (يقطين، 1997، صفحة 15)

وقد مثلت الكتابة المسرحية نموذجا تعبيريا عكس صورة التطورات التي ميّزت الواقع على اختلاف البيئات، كما صورت الثوابت السياسية والاجتماعية والثقافية، وكذا ما يتعلق بالفكر والدين واللغة باعتبارها من الأساسيات التي تشكل الهوية الوطنية، إضافة إلى العادات والتقاليد التي تمثل المشترك المفهوم بين أطياف المجتمع، هكذا يضمن النصّ المسرحي استعادة ما تضمنته من قيم، وصياغتها بطريقة جديدة تثري الدلالة الرمزية للنص، وتعكس بين الماضي والحاضر.

كانت التجربة المسرحية لولد **عبد الرحمان كاكي** من بين أهم التجارب التي لقيت نجاحا حيث أسست لمسرح جزائري أصيل ، إذ استطاع ولد كاكي من حلال عروضه استعادة التراث الثقافي وإعادة بعثه بكيفية تفاعلية أكثر جمالية، " كما عمد كاكي إلى إبراز لغة مسرحية قريبة من الجمهور، يميزها

التراث الثقافي الشعبي الذي يستلهمه وكذا تهذيب الوسيط الفني الملائم والمدروس الذي يوحي به" (دغمان، 1973، صفحة 75). في تأسيس وتأصيل خطاب مسرحي جزائري له شكله وقالبه الفني الخاص به، فالكاتب حاول أن يبث رؤيته للأحداث، ويعبر عن القضايا العامة والخاصة من خلال بعثها داخل النصّ المسرحي، كما استطاع أن يوجد تكاملا داخل الدلالات الواسعة والرموز المختلفة التي يحرّك بها الواقع فعبّر عن آراءه وأفكاره ومواقفه بالطريقة التي رأى بأنّها تفضي إلى عمق الرسالة.

لقد منح ولد كاكي لنفسه حرية في التعامل مع النصوص التراثية مع محاولة الحفاظ على طبيعتها وقيمتها الدلالية، "تلك الدلالة المترسبة داخل الوجدان الشعبي والتي يستمد منها العنصر مصداقيته، وتغييرها أو الاختلاف معها قد يؤثر على الوجدان ويقترب بالمنتج الإبداعي من تزييف التراث" (العشري، 1989، صفحة 308)

أما رؤية كاكي للمسرح التجريبي فتظهر من خلال هذا المبدأ مع ما تم توظيفه خاصة (المداح في الحلقة) –وهو فضاء تمثيلي شعبي–، حيث قام بنقله إلى الركح بعد أن كان شغل الفضاء المفتوح (الساحات العامة والأسواق الشعبية)، وقد قام بخلق رابط يجمع بين الممثل وجمهور المتفرجين من خلال المشاركة الموجهة، ليصبح الممثل في بعض المرات متفرجا، والجمهور ممثلا، وقد سعى إلى جمعهما في حلقة واحدة لما يتميز به المداح من خصائص (طول النفس، والمعرفة الواسعة بالجمهور وعاداته وتقاليده) حيث جعل ولد كاكي من التراث مصدرا هاما لموضوعاته الفنية وهو ما يلاحظ في مسرح الحلقة الذي طوّعه وجعله يستوعب الكثير من القضايا، إذ ابتعد به عن الخرافية ليعطيه بعدا واقعيا مهمته نقد الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية في البلاد.

هذا العمل كان مقصودا من أجل تسخير الفن الرابع لخدمة الحاضر والمستقبل ويتماشى مع روح العصر ومتطلباته الفكرية والثقافية وكذا تطلعات المتفرجين، كما استخدم كاكي تقنيات جديدة في تجربته للشكل الملحمي كالراوي والمداح لهدم الجدار الرابع وتحقيق مبدأ الإيهام حتى يؤكد للمشاهد أن ما يراه مجرد تمثيل وليس حقيقة.

إذ كان كاكي يؤمن بأن النجاح هو التطور والتجديد، ولا يأتي ذلك إلا بالتغيير المرحلي بحصر الايجابيات والسلبيات معا مما دفع به إلى الدخول في مرحلة التجريب، فعمل على إحداث تجربة جديدة في مجال الكتابة المسرحية، وحاول إدخال عنصر الاحتفال الشعبي سعيا منه لربط المسرح بمفهومه وتقنياته وأدواته الغربية بالمسرح الشعبي الجزائري، وذلك بإدخال الحلقة في مسرحه، وتوظيف عناصر العروض التقليدية (حلقات شعبية)، بعدها عمل كاكي على في محال الخرافة الشعبية التي كان يسمعها وقت الطفولة.

ولم يكتف بنقلها أو تصويرها للمشاهد بل عمل على تطويرها إلى دراما شعبية تلقائية وارتجالية، حيث استلهم -**كاكي**- أعماله من مصادر محلية وعربية وعالمية ومزج هذه المصادر شكلا ومضمونا في العناصر التي استخدمها في مسرحه الذي استمده من التراث الشعبي، ويمكن تحديد هذه العناصر في التالي (العشري، 1989، صفحة 308):

- إحياء ومحاولة التعبير عن التراث.
- استلهام التراث في قالبه التقليدي.
- تدوير التراث في قالب تجريبي.
- تضمين النصوص التراثية من ناحية الشكل والمضمون.

وبهذا يكون **كاكي** قد تجاوز المسرح الكلاسيكي الأرسطي وقدم لنا نصّا مسرحيا حديثا مزج فيه بين الأصالة والمعاصرة، إذ حققت الأشكال التراثية في مسرحيات **ولد كاكي** قصديتها بشكل إيجابي، حيث عملت في مختلف تجليتها على تعميق إحساس الناس بالواقع، والمساهمة في إعادة تشكيل الوعي من خلال تحليل بنى العرض والاستفادة منها في تجربته وخبرته التي تمثل حياته وتاريخه وعاداته وتقاليده، فمنذ عرض كاكي أولى مسرحياته "**إفريقيا قبل العام الأول**" استقبل الجمهور مسرحه بارتياح وحظي بإطراء النقد والنقاد، ومن الوهلة الأولى اعترف له بطابع الأصالة والتجديد معا، ولوحظ تشابه أسلوب تأليف "**إفريقيا قبل العام الأول**" المتأثر بشكل الحلقة مع الأسلوب البريختي، ومشاكلته لطريقة الحكواتي في الأداء.

كان ولد كاكي يؤكد في الوقت نفسه على اختلاف الهوية التي تميزه كخصوصية، وكذا تأكيده على ثورته المسرحية إذ يقول:"بما أن هناك ثورة تعمل فليعمل المسرح كذلك ثورته، يوجد بعض التواصل في مسرحياتي، ولكن يوجد أيضا تناقض، كتبت دفعة واحدة الثلاثية المتكونة من"**132 سنة**"، و"**شعب الظلمة**" و"**إفريقيا قبل العام الأول**"، قيل **كاكي** يعمل مسرحا سياسيا، لا أريد أن توضع لي علامة فهذا المسرح كان مسرح "احتجاج، "المسرح السياسي" مثلما كان مسرح الألماني **برتولد بريخت**" (Kaki, 1965). وهذا دليل على أنّ النزوع التجريبي ناتج عن سابق معرفة، وعن إعمال الشروط الجمالية التي تفتح فضاء الحرية داخل العرض، وهو ما دفع به إلى الذهاب بعيدا وراء المعيار التقليدي للمسرح الغربي.

لقد جرب ولد كاكي "مسرح الغد" كما كان يسمي عمله التجريبي، "ولقد صادق التاريخ على مسعاه الريادي، وأصبح الآن بعد أن عمّ استلهام "المداح "أو "الحاكي" كل الأقطار العربية من المشروع تماما التساؤل مع **يوسف رشيد حداد** عما إذا لم يكن العمل الذي ينتجه الحاكي" :نوعا دراميا إلى جانب كل ما هو معروف حاليا في العالم؟" (Haddad, 1982, p. 11)

كان لولد كاكي بعض تقنياته الخاصة التي استعملها في التأطير المسرحي حيث أمكن له أن يستغلها بتفنن لدفع الملل وإبعاد السأم عن المتلقي الذي تتجدد فيه القدرة على مواصلة اكتشاف حيثيات العرض المسرحي وتفاصيله، وقد وظف قصديته في سياق خدمة الأهداف الاجتماعية في إطارها التربوي قصد معالجة الانحرافات وتقويم السلوك العام والإحالة على الحلول المناسبة في أسلوب وعظي إرشادي يلتقي بالأشكال الخطابية التقليدية في مجالي السياسة والاجتماع.

والواقع أن تجربة كاكي تمتاز بالبحث عن صيغ وأشكال تعبيرية جمالية خاصة قائمة على المزج بين الطابع المحلي والبعد الإنساني والاستفادة من التجارب العالمية سعيا إلى الاتصال الدائم مع الجمهور، "كما تمتاز محاولاته في سعيه لإحياء وتجديد طرق التبليغ التقليدية المهددة بالزوال نتيجة التغيرات التي عرفها المجتمع الجزائري" (بوكروح، 2004، صفحة 120) وهو الشيء الذي فعله مع

الحلقة حينما نقل الفضاء المأثور الشعبوي إلى خشبة المسرح مستفيدا من القدرة التبليغية للراوي، وهو بهذا الفعل أعاد الاعتبار لهذا الشكل الفني المهدد بالفناء بتوظيفه خارج سياقه المعتاد (الأسواق، المناسبات الدينية) وكيّفه مع ضرورات الخشبة المسرحية العصرية، "وهكذا استطاع **كاكي** أن يمزج بين تقنيات الفضاء المسرح الأوروبي، وشكل تعبيري أفرزته تقاليد شعبية بأسلوب ومضمون له خصوصيته، وهو ما يعكس قدرة كاكي على مسرحة التقاليد العريقة" (بوكروح، 2004)

5. خاتمة:

كان مسرح **كاكي** مكانا لتحريك الوعي بتوظيف وقائع وأحداث تمثلها شخصيات لها دلالات يظهر من خلالها ارتباط الكاتب بالواقع، واستحضار الحوادث التي تمثل الزاد الذي استمد منه تلك الأفكار التي أحيا بها ارتباطه بالقيم التاريخية والاجتماعية، السياسية والإيديولوجية، وحتى الأخلاقية لإنتاج فسيفساء تطبع النص بذلك الطابع الجمالي الذي يضفي على النص واقعية تشرك المتفرج في العمل المسرحي كونه جزءا من الواقع. ومن هنا، نجد بأنّ وظيفة المسرح تعدت في نفسها ذلك البعد الفكاهي إلى بعد تغييري، فلم يعد المسرح مجرد عرض فكاهي للتسلية والضحك، بل أصبح هدفه تحريك المتفرج إلى الفعالية، لأنّ المعبّر عنه في المسرحية لا يعدو أن يكون واقع يلزمه التأمل، والتأثر الفعّال الذي ينشد المعالجة والتغيير.

وعلى الرغم من اتساع نطاق الاختلاف بين الأشكال المسرحية، فإنّ الأرضية المشتركة واسعة ذلك أنّ التنوع يتضح من خلال الاختلافات الجذرية بين سمات الأنواع الفنية نفسها، فالثقافة الناجحة ليست تلك التي تقوم بإنتاج العديد من الأعمال الناجحة، ولكنّها الثقافة التي تقدّم أنواعا مختلفة من الفن، تلك الأنواع التي يجب أن تساند بعضها البعض، وتقدم لنا حلولا لنعيش حياة مستقرة وملائمة.

6. قائمة المراجع:

المعاجم:

1- إبراهيم مصطفى. و آخرون. (د.ت). المعجم الوسيط ج2/1. طهران: مؤسسة الصادق للطباعة والنشر.

2- الرازي محمد بن أبي بكر. (د.ت). مختار الصحاح. بيروت، لبنان. دار الكتاب العربي.

3- الياس ماري ، وقصّاب حسن حنان. (1997). المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض(عربي- انجليزي-فرنسي) (المجلد 01). لبنان: مكتبة لبنان ناشرون.

الكتب باللغة العربية:

1- أبو بكر مدحت. (1993). التجريب المسرحي(آراء نظرية وعروض تطبيقية). القاهرة. مصر. إصدارات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي.

2- العشري أحمد. (1989). مقدمة في نظرية المسرح السياسي. القاهرة، مصر. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

3- بيوض أحمد. (1998). المسرح الجزائري نشأته وتطوّره (1926-1989). الجزائر. منشورات التبيين.

4- حافظ صبري. (1984). التجريب والمسرح دراسات ومشاهدات في المسرح الانجليزي المعاصر. مصر. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

5- حمادي وطفاء. (2007). الخطاب المسرحي في العالم العربي (1990-2006). الدار البيضاء. المغرب. المركز الثقافي العربي.

6- ركيبي عبد الله. (1983). تطور النثر الجزائري الحديث (المجلد 02). الجزائر. المؤسسة الوطنية للكتاب.

7- مرتاض عبد المالك. (1983). فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931-1954). الجزائر. ديوان المطبوعات الجامعية.

8- مصايف محمد. (1984). النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي (المجلد 02). الجزائر. المؤسسة الوطنية للكتاب.

9- يقطين سعيد (1997). الكلام و الخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي (المجلد 01). الدار البيضاء. المغرب.

الكتب الأجنبية:

1- Haddad Yousef Rashid. (1982). L'art Du Conteur, L'art De L'acteur. Paris . France: Louvain-Neuf.

الكتب المترجمة:

1- جوف فانسوف. (2016). القراءة (المجلد 01). (محمد آيت لعميم، شكير نصر الدين، المترجمون) القاهرة. مصر. دار رؤية للنشر والتوزيع.

2- دين الكسندر. (1982). أسس الإخراج المسرحي. (سعدية غنيم، المترجمون) القاهرة، مصر. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

المجلات والجرائد:

1- الدويري رأفت. (1995). المسرح العربي المعاصر ما بين التراث والحداثة. مجلة فصول(01).

2- بوكروح مخلوف. (2004). التجريب في المسرح العربي –تبعية أم تثاقف (حالة الجزائر). مجلة التبيين(22).

3- مدخلي ياسر. (2007). أزمة المسرح السعودي. الرياض، السعودية. دار ناشري للنشر الإلكتروني.

4- Kaki Ould Abderrahmane. (12, 03, 1965). Alger Républicain.

المواقع الإلكترونية:

1- موقع المسرح الوطني الجزائري. https://www.tna.dz

2- موقع الهيئة العربية للمسرح. https://atitheatre.ae