توظيف التراث والحكاية الشعبية في المسرح الجزائري
عبد الرحمن ولد كاكي أنموذجا

Employing the heritage and the folk tale in the Algerian theater Abdul Rahman Kaki was born as a model

د/ صالح بوالشعور محمد أمين

أستاذ محاضر أ قسم الفنون – كلية الآداب واللغات – جامعة أبي بكر بلقايد – تلمسان – الجزائر.

Dr. Saleh Bouchaour Mohamed Amine

Senior Lecturer In the Department of Arts, Faculty of Letters and Languages, University of Abou Bekr Belkaid, Tlemcen, Algeria

salahmklt13@yahoo.fr

د/ سوالمي الحبيب

أستاذ محاضر أ قسم الفنون – كلية الآداب واللغات – جامعة أبي بكر بلقايد – تلمسان – الجزائر.

Dr. Soualmi El Habib

Lecturer Professor, Department of Arts - Faculty of Letters and Languages - University of Abi Bakr Belkaid - Tlemcen – Algeria.

habib2110@live.fr

الملخص

تهتم هذه الورقة البحثية بتوظيف التراث والحكاية الشعبية في المسرح الجزائري، الذي استلهم مواضيعه الدرامية وأفكاره من مصدر يعد الدعامة الأساسية لأي فن، التراث هو منبع الإبداع المسرحي، فقد نشأ المسرح القديم معتمدا على التراث، سواء الشعبي أو التاريخي أو الأسطوري، ما جعله مصدرا أوليا ارتبط به الكتاب المسرح واستمدوا منه مواضيع مسرحياتهم، إذ تعد قضية التراث قضية جوهرية في وجودنا الجزائري والعربي المعاصر، لأنه ما يزال في فكرنا وطبيعة نظرتنا للحياة ومصدر من مصادر الإبداع والنشاط الحضاري في الحياة الإنسانية.

ويرى الباحثون الجزائريون ورجال المسرح في الجزائر أن العودة إلى البحث عن المضمون التراثي للمسرح واستلهام التراث وأشكال التعبير الشعبي فيه قد بدأت مع بدايات المسرح الجزائري، إلا أن ذلك المضمون وضع في قالب غربي مما أدى إلى حدوث انفصال تام بين الشكل والمضمون.

إن التراث الشعبي غني بعناصره المختلفة، ومتنوع في مضامينه الثرية بالمادة التراثية وموضوعاتها، ويصنف بدوره إلى أربعة عناصر هي: المعتقدات الشعبية، العادات الشعبية، الفنون الشعبية والأدب الشعبي.

وفي هذا كله تلعب الحكاية من خلال عناصر متناقضة وخاضعة لعدة احتمالات، لأنها مرتبطة بالتاريخ بدرجة كبيرة، وتشكيلها دورا في البحث والتركيب من طرف الشخصية والمؤلف والمتلقي الذي يجمع بناء الحكاية في ذهنه وفكره ويطابقها مع الواقع.

الكلمات المفتاحية:

التراث، الحكاية، المضمون، الشكل، الأسطورة.

Abstract:

This research paper is concerned with the employment of heritage and the folk tale in the Algerian theater, which was inspired by its dramatic themes and ideas from a source that is the mainstay of any art. Heritage is the source of theatrical creativity .The theater arose depending on the heritage, whether popular, historical or mythological, which made it a primary source

to which the writers were connected to the theater and derived from it the themes of their plays, as the issue of heritage is a fundamental issue in our contemporary Algerian and Arab existence, because it is still in our thought and the nature of our view of life and a source of creativity And civilized activity in human life

Algerian researchers and theater men in Algeria believe that the return to the search for the heritage content of theater and the inspiration of heritage and popular expressions in it began with the beginnings of Algerian theater, but that content was placed in a Western template, which led to a complete separation between form and content. Folklore is rich in its various elements, and is varied in its rich contents in the heritage material and topics. It is, in turn, classified into four elements: folk beliefs, folk customs, folk arts and folk literature

Keywords:
heritage, story, content, form, myth.

المقدمة

يعد المسرح من أقدم الفنون التي قام بها الإنسان منذ أن كان في عهده الأول، حيث راح يحاكي الظواهر والأشياء التي كنت تبدو له في مخياله الفني، ولهذا الغرض شكل الفن المسرحي أهم رافد من روافد الفن في العهد الإغريقي. وقد اشتمل في طياته على عدة فنون أخرى، كالرقص، والموسيقى وغيرها من الفنون.

يرى الباحثون الجزائريون ورجال المسرح في الجزائر أن العودة إلى البحث عن المضمون التراثي للمسرح واستلهام التراث وأشكال التعبير الشعبي فيه قد بدأت مع بدايات المسرح الجزائري، إلا أن ذلك المضمون وضع في قالب غربي مما أدى إلى حدوث انفصال تام بين الشكل والمضمون.

إن التراث الشعبي غني بعناصره المختلفة، ومتنوع في مضامينه الثرية بالمادة التراثية وموضوعاتها، ويصنف بدوره إلى أربعة عناصر هي: المعتقدات الشعبية، العادات الشعبية، الفنون الشعبية والأدب الشعبي.

وهو بذلك يعد الدعامة الأساسية والركيزة التي تميز ملامح الأمة عن سواها، والعودة إليه لا يعني ضعفا أو جهلا، لكن الجهل هو نسيان الماضي وتراث الأجداد، بحيث لا يمكن عيش الحاضر أو التأسيس للمستقبل. والتراث روح الأمة ومقوماتها وتاريخها، والأمة التي تتخلى عن تراثها تتخلى عن روحها، وتهدم مقوماتها وتعيش بلا تاريخ. إذن، كيف وظف التراث الشعبي في الكتابة الدرامية في الجزائر؟ وما هي مواطن استلهام الحكاية الشعبية بشكل خاص في المسرح؟

أدرك رجال المسرح الجزائري أن توظيف التراث يحقق لهم تواصلا مع القديم فرجعوا إلى تراثهم نظرا لمكانته في وجدان الجماهير الشعبية، وما له من تأثير قوي ومباشر على حياتهم اليومية، من خلال الأشكال المسرحية التراثية كمسرح الحلقة المداح، القوال، الراوي، وخاصة الحكاية الشعبية.

١- التراث الشعبي في المسرح الجزائري:

يعتبر ظهور مفهوم "المسرح التراثي" وتداوله لدى المهتمين بحركة المسرح إلا دليل على الأهمية، فقد تحدد منذ نشأة المسرح الجزائري التوجيه نحو إثبات الذات والتعبير عن الهوية الوطنية من خلال خلق مسرح يعبر عن الجزائر والجزائريين ويعالج مشاكلهم اليومية. كما أن العلاقة بين المسرح والتراث علاقة تأثير وتأثر، حتى نصل إلى مسرح تراثي أصيل، ويأخذ المسرح من التراث مضامين وأشكالا جديدة، ويعمل على حفظه، كما أن التراث يترك للمسرح مجالا للحرية والإبداع.

"يرى محي الدين بشطارزي أن المسرح كان يريد أن يكون جزائريا محضا ما عدا في جانبه التقني حيث اتبع النمط الغربي، الذي لم يكن في الإمكان تجنبه لأنه لم يكن يوجد غيره"١ ، والمسـرح الجزائري يعبر دوما عن الحياة الجزائرية،

لأنه ولد من رحم الأزمات وتطور من خلال معالجته حيثيات المجتمع وقضاياه الشائكة، محاولا تقصي الحقائق وتبيان النقائص.

١- ١ التراث الشعبي عند عبد الرحمن ولد كاكي:

يعد الفنان المسرحي الجزائري عبد القادر ولد عبد الرحمن كاكي أحد أبرز رجالات المسرح الذين كرسوا حياتهم لخدمته وقد اختص عن غيره من المسرحيين الجزائريين ببحثه الدائب عن تجربة مسرحية أصيلة ومرجعية شعبية للفن المسرحي مع احتفاظه بالتزاماته للمجتمع وقضاياه، وكانت تجربة التأصيل عنده منصبة على أشكال التعبير الشعبي ومحاولة إثرائها، ومن أسباب توجه كاكي إلى التراث الشعبي هو محاولته تأصيل هذا الفن والحفاظ على تلك الأشكال المسرحية التقليدية من الزوال.

ولعل ما نجد في توظيف كاكي للتراث الشعبي، أنه جعل منه مادة درامية، وأعطى من خلال ذلك فرصة للقارئ أو المتفرج للتأمل والتفكير بواقعه، ومن ثم اتخاذ موقف ايجابي حيال ذلك، كما أراد أيضا تقديم رؤاه المستقبلية الهادفة، حيث لجأ إلى الربط بين الواقع والحلم، بين التاريخ المكتوب والمتخيل، وخطا خطوة إيجابية عندما بعث التراث من جديد، وجعلنا نقف أمام أنفسنا أولا، وأمام واقعنا القديم والحديث، للتوصل إلى نتائج إيجابية.

٢- الحكاية الدرامية:

تعتبر الحكاية حجر الأساس الذي يبنى عليه العمل المسرحي، لأن المسرحية في مفهومها البسيط هي تلك الحكاية التي تروي عن الناس من حيث الأحداث التي تقع لهم، وموقفهم منها وتفسيرهم لها ومصائرهم فيها٢، ومن دون حكاية يفقد النص لبه وتماسكه، ويصبح التعبير مجردا خاليا من المعنى والدلالة.

تحدد الحكاية الأحداث وتجعلها تصب في الفكرة وتنميها وتشد من أزرها في زمان ومكان مترابط، لأنها الامتداد الطبيعي والمباشر لبدايات الفكر الإنساني٣، وهذا بغية التأثير في المتلقي وإقناعه، كما أن الحكاية ترسم أدوار الشخصيات وتعين ملامحهم الجسدية والنفسية وتحدد اتجاههم الاجتماعي والفكري، وهي بذلك الوضعية الأساسية التي ينطلق منها الفعل، وهي دوافع الشخصيات للوصول إلى الهدف الذي حتمته الحكاية، وهي أيضا مصدر الموضوع الدائرة أحداثه بين تلك الشخصيات.

ليست الحكاية مجرد قص أحداث متجاورة مرصوصة ببعضها بعض دون علاقة منطقية سببية، وليست كذلك مجرد أخبار تقريرية نصية يغلب عليها طابع السرد، وإنما هي حكاية أحداث حسب ترتيبها الزمني وطابعها المكاني بطريقة فنية وجمالية مميزة، تتفاعل فيها الأحداث وتتحرك الشخصيات، وتنمو الموافق في اتجاه منطقي يتجه بالضرورة إلى نهاية منطقية مستمدة من الأحداث نفسها، إذ تترابط أجزاء الحكاية عبر تسلسل زمني نفهمه من خلال الحوار، هذا العنصر الذي يميز الدراما عن باقي الأجناس الأخرى هو خزان الحكاية والمعبر عنها في زمن الفعل الدرامي، أي أن الزمن يختلف ويتباين ما بين الحكاية والفعل، فالحكاية أحداثها جرت في الماضي ولا بد لها من أسلوب تعبير خاص بها، إما السرد أو المنولوج، وهنا فقط يمكن التمييز بين زمن الحكاية وتسلسله لأحداثها وبين زمن الفعل الملموس.

إن الحكاية المحبوكة دراميا هي التي ترتكز إلى فعل واحد، وتغذيه بأفعال جزئية من شأنها أن تزيد من تركيزه لا أن تساهم في شرود ذهن المتلقي وتفكيره، ومنه يضيع حبل القيادة الذي يوصل إلى الفكرة والحكاية في الدراما متميزة عن ما في سواها فهي ليست بالتاريخية التي تنقل حرفيا بتناغم كرونولوجي محكم، إنها مضبوطة بحيث تعطي لكل مقدمة نتيجة ولكل شيء مسبباته٤، إنها تتميز بوحدة وواقعية المضمون.

ومنه، لا بد للفعل في الحكاية أن يكون واحدا، فهو ليس مجرد مجموع أحداث جزئية متتابعة يجملها شخص واحد، إذ لا يمكن للمرء الواحد أن ينفرد بأداء وظيفة معينة لا تمت بصلة بهذا الكل، فالشخصية البطلة قد تقوم بأفعال متسلسلة ذات

مواقف متباينة لكنها غير مترابطة تحت منطق السببية، حيث لا بد أن ترتبط الأسباب بالمسببات و تؤدي المقدمة إلى نتيجة٥، وعلى الحكاية في المسرحية أن تتميز عن الحكاية النمطية التي تروى في الحياة العادية، وأن يختلف كل الاختلاف عن الحكاية التاريخية التي تتقيد بالواقع وتقرر الحقائق تحت ترتيب زمني دقيق دون إبداع أو خيال فكري، بحيث لا تتجاوز في ذلك الحكاية الساذجة التي لا يتقبلها العقل كحكايات القوى الغيبية والخرافة الزائدة عن المألوف دون الالتزام بضوابط الفن ومنطق الأحداث وواقعية المضمون ووحدة الحكاية٦، لأن الفعل الدرامي ينقسم إلى أجزاء متسلسلة ومترابطة وفق الضرورة المنطقية دراميا، هي البداية والوسط والنهاية، ولابد للحكاية أن تتبع ذلك التقسيم والتسلسل المنطقي لأجزائها وتسير جنبا إلى جب وفق زمن الفعل وأحداثه، حتى تكون مقنعة للمتلقي عند معايشته للفعل الدرامي، وحتى لا يهيم بين ثنايا الحكاية وأحداثها باحثا عن أجزائها فيبتعد عن الاندماج الوجداني للأحداث.

الحكاية في المسرحية ليست إلا وسيلة للموضوع، ووعاءا للفكرة، والاهتمام المفرط بها يجعلها غاية في التسلية لا وسيلة لتبليغ رسالة نبيلة، لذلك دعا بريخت إلى تكسير هذه الوحدة وتسلسلها مما يجعلها تفقد تنمية إيهام المتلقي، لكن هذه الأغلوطة في أن بريخت كان ينادي بتحطيم تسلسل الحكاية، بدليل أن كل مسرحياته ذات حكاية محكمة السرد القصصي، لأن المسرحية أول ما تقوم عليه هو الإمتاع القصصي، ولأن الحكاية فيها مقصودة لذاتها قبل أن تكون وسيلة لأهدافها٧.

٣- طبيعة الحكاية ووظيفتها في المسرح الملحمي:

أخذت الحكاية في المسرح الملحمي بعدا آخر غير الذي عهدته في المسرح الدرامي، فهي حكاية تروى عن طريق الراوي في عرض الفعل المؤدي لها، على أنها جرت في الماضي البعيد ليس كما في حدوثها وإنما كيف حدثت، وهي ليست قصة متسلسلة الأجزاء بل متقطعة يلعب فيها السرد دور التعريف بها والفصل بين أجزائها، والتعبير عنها لا يجري بأسلوب حواري بين الشخصيات وإنما في قالب سردي وصفي وإخباري، في بنية غير متناسقة تنعدم فيها تصاعدية الفعل وتنامي الصراع، دون عقدة مبنية على السببية للحاكية المؤداة، فالذروة فيها غائبة تكاد تتلاشى، والتشويق العاطفي قليل ما يبعد المتلقي من المعايشة الوجدانية وإثارة الانفعالات.

تتكون الحكاية عند بريخت من عناصر متناقضة وخاضعة لعدة احتمالات، لأنها مرتبطة بالتاريخ بدرجة كبيرة، وتشكيلها يعتمد على البحث والتركيب من طرف الشخصية والمؤلف والمتلقي الذي يجمع بناء الحكاية في ذهنه وفكره ويطابقها مع الواقع٨.

يعمل المسرح الملحمي لتحقيق التغريب إلى تقطيع أجزاء الحكاية، فكل مشهد مستقل بذاته وحكاية لا تكاد أن تكون واحدة متجانسة، و"يحتفظ كل مشهد لنفسه بمغزاه الخاص"٩، حتى يباعد المؤلف بين قصة المسرحية ووجدان المتلقي وحتى لا تثار فيه العواطف التي ينقاد خلفها كالتائه في البرية، ولهذا لا نجد في جل أعمال بريخت على مسرحية محكمة الصنع تتصل أجزاؤها ببعض، فالثورة ضد الدراما الأرسطية يحتم على كتاب المسرح الملحمي تغيير وسيلة المحاكاة لأن الأهداف متناقضة، بين التطهير الأرسطي والتغريب البريختي١٠.

ويرى جيرار جينيت "أن أرسطو لا حظ أن "واحد من امتيازات السرد على العرض المسرحي هو القدرة على معالجة أكثر من فعل تتزامن مع بعضها، ولكن ينبغي على السرد أن يعالج تلك الأفعال بشكل متسلسل"١١، وهنا يوافق بريخت نظيره أرسطو كون الحكاية روح الدراما حين وظف الراوي السارد للأحداث، ودوره المنوط به في كسر وحدة الحكاية والفصل بين المشاهد بإعادة سرد ما حدث.

٤- توظيف الحكاية التراثية في المسرح الجزائري:

يعتبر السرد في الحكاية الأسلوب الشائع لإيصالها إلى مسامع المتلقي، إذ بواسطته تعرض الحكاية وأحداثها، أما الشخصية التي تساهم عمليا في الأحداث فتقوم بوظيفة السرد١٢. وبصيغة أخرى أن السارد هو الأساس في الحكاية، ومن خلاله نتعرف على الشخصية ومظاهرها وأفعالها، والشخصية لا تستطيع أن تعلق على السارد لكنها تتبنى موقفا اتجاه عناصر الحكاية من ضمنها السارد، وبما أن المبحث هذا يختص بدراسة أثر الملحمية في الحكاية، أردت أن أبين مواطن هذا التأثير من خلال مسرحية "كل واحد وحكمه" لولد عبد الرحمن كاكي، التي في الأصل هي حكاية متداولة لدى الأوساط الشعبية، تغنيها المداحات في المناسبات والاحتفالات، ولما كانت الحكاية في مفهومها البسيط متعلقة بالشعوب العربية والجزائرية على الخصوص منذ الطفولة استعمال كان يا ما كان لدى الجماهير الشعبية في المجتمع الجزائري، وتعلقه بالسارد (الراوي) للحكايات، كما فعل كاكي على لسان البخار.

تعامل كاكي مع التراث العربي بلجوئه إلى الحكاية الشعبية المتداولة في الأوساط الشعبية كما في مسرحية "كل واحد وحكمه" والتي ألفها كاكي سنة 1966، وهي قصة شعبية مدونة في أغاني وقصائد الشعر الملحون١٣ .

تدور أحداث القصة على حادثة انتحار فتاة اسمها "الجوهر" بعدما تم إرغامها على الزواج من تاجر غني وكبير في السن، إضافة أنه متزوج بثلاث نساء وله منهن اثنا عشر ولدا، ولأن التاجر جبور يملك منزل "سي سليمان" والد الجوهر وهو مدين له بمبلغ كبير، فيستغل هذا الظرف ليفرض زواجه بالقوة. وتبدأ المسرحية على لسان شخصية "البخار"، الذي يقدم أحداث المسرحية قبل أن يبدأ التمثيل.

البخار: هذه واحد المائة سنة ولا أكثر، الحاجة صارت هنا، كان رجل شايب وقريب يتحنى، غير لولاد عنده طزينة*، كان هو التاجر الكبير في المدينة، الزعفران التالي ليجيبوا بالسفينة، ماله كثير جاهل الغبينة، اللي ماله كثير واش يدير؟.

الجماعة: ايحج وإلا يتزوج قالوا لولين.

البخار: على هذا الشيء أتبنات الحكاية، حاج بالقليل عشرين خطرة، الخطرة الأولى كانت له حجة وزوره، والخطرات التاليين قلبها تجارة، خسر ايمانه والماية، واهنا تبدأ الحكاية١٤.

وأمام تهديدات جبور العجوز الثري يضطر والد الجوهر إلى الخضوع له.

الحاج جبور:]...[إذا حبيتوا الدواس عندي راجل عمتي مفتي، وولد خالتي شرطي، القاضي يتسمى بن عمي والقايد خاضي بن خالتي، والولي خطرة قالي صباح الخير وابتسم لي ومن ذلك الوقت راني عنده من حبابي، لو كان أنحب نحسبكم على التمسخير أنتاعكم نقول كلمة واحدة والدعوة أنقضات"١٥. وأمام هذا الموقف تندفع الجوهر نحو الانتحار بعدما لم يستطع حبيبها السعدي ابن الجيران مساعدتها.

"البخـار:نحكي لكم حكاية الجوهر، إذا تعاونوني، أنا نحكيها وأنتم تملوها في الغنيات اتخمسوا معايا، وأنا في مضرب الراوي نحكي الحكاية"١٦

يمنح إتباع الحكاية بالأسلوب الشعبي عن طريق السرد، والذي يعرف المتلقي أنه بصدد قص حكاية فتاة اسمها الجوهر، يمنحها بعدا جماليا وفنيا، لأن الحكاية سماعية تلعب على جانب التخيل للفضاء الدرامي الخارجي لزمن الفعل بالدرجة الأولى، وتعتمد على فن الكلمة والقول، حيث يبدأ البخار بسرد الحكاية:

"البخار: هذي وحد الميات سنة ولا كثر، الحاجة صرات هنا، كان رجل شايب وقريب يتحنى، غير لولاد عنده طزينة، كان تاجر وهو التاجر الكبير في المدينة الزعفران التالي ايجيبه بالسفينة، ماله كثير وجاهل الغبينة"١٧.

من خلال هذا السرد لبداية الحكاية يتبين لنا أن حكاية الجوهر مرتبطة ومتعلقة برجل شيخ طاعن في السن ذو مال وفير ومن أكبر تجار المدينة يريد انتهاز الفرصة للزواج بها عنوة، والسرد ها هنا قد لخص لنا جملة الأحداث السابقة ودخل مباشرة في لب الحكاية، وبدأ من حيث تأزمها وأورد على لسان الشيخ جبور:

"جبور: من الحج يا أولادي أنا مليت، وكل ما انولي يلقاوني بالبندير، كلّي تبليت، حاب نتزوج مع بننت ونبني لها بيت، ما عندكم فاهش تنخلعوا، في الزواج أنا اشتهيت"١٨.

أراد الشيخ جبور الزواج، وأول ما بدر الى ذهنه فتاة صغيرة يتزوجها ويبني لها بيتا، لأنه ببساطة قد ملّ حياته السابقة وأدائه للحج كل عام، و يعقب لنا البخار على إقدام الشيخ جبور على خطبة الجوهر بنت السي سليمان، حيث أوكل هذه المهمة الى نقوس حيث يقول:

"البخار: سيدي الحاج حميدي (جبور) تاكل على ماله، إذا رسلك عند الحاج سليمان. راه عارف ما يقول والو]...[وفي هذا الشيء سليمان راه يخمم مكتن أكثر عليه الخيبة والهم، إذا زوج بنته يتسمى نقص فم، مين قليل هذا الشيء ماراهش ايبانله ظلم"١٩.

ويوضح الراوي - السارد للحكاية- إقبال الشيخ حبور على خطبة الجوهر من أبيها سي سليمان الذي لا حول و لا قوة له من نفوذ جبور، حيث جاء على لسان البخار أن هذا الشيء لم يعد يبدو ظلما في ظل الفقر والاحتياج، أي أن الحكاية في المسرح الملحمي تسير وتتطور موازية مع الفعل، ولا تكون ضمنية في الحوار، بل علنية على لسان الراوي الذي يسردها بطريقة مباشرة على مسامع المتلقي.

وأراد كاكي من خلال توظيف الراوي، معتمدا على السرد كأسلوب لتجسيد مواقف وحالات متناقضة٢٠، لأن سي سليمان لا يستطيع المجابهة والدخول في صراع مع الشيخ جبور ليخرج منه منهزما ويزيده ذلاّ وهوانا، لأنه بكل بساطة خاضع لسلطة جبور، لأن البيت الذي يسكنه و زوجة ملك له، ولا يستطيع السي سليمان قول كلمة لا.

"البخار: القلاليل والمغبنة يخافوا، لا عقليتهم ولا رايهم يساعفوا، ايحوسوا على الفايدة في السدة، وفي الليل ايفكروا في الغدى"٢١.

ولأن حكاية المسرحية تقوم أحداثها أساسا على الجوهر والحاج جبور، فإن كاكي أراد لفعل الحكاية الرئيسي أن يتم، وذلك بقبول تزويج سي سليمان بنته للشيخ جبور، واختصر لنا البخار الأحداث حيث يقول:

"البخّار: صحيح يا نقوس صحيح، ما ربحت في ذا الحكاية غير الهوى و الريح، و لكن هذي حالة اللي حق الحكاية و حب ايحضر التاريخ"٢٢.

أراد كاكي بالحكاية أن تحملها عدة شخصيات على غرار نقوس والبخار (الراوي) فنقوس ظل مرتبطا وملحّا على سي سليمان تزويج الجوهر للشيخ جبور، والبخار في التعليق على الحكاية وإيصال المستجدات عن طريق السرد، وهذا ما يرمي إليه المسرح الملحمي بتفكيك أجزاء الحكاية إلى حكايات متشعبة وكيرة، وكذلك من أجل توضيح صورة الحكاية وتلخيصها بغرض إبقاء فكر المتلقي حاضرا غير مندمج أو متعاطف مع الأحداث، وهذا من مميزات الملحمية أيضا، فكلما كثر السرد قلت الحكاية٢٣.

من خلال حكاية الجوهر بنت شط البحر يتضح أن كاكي أراد من خلال إدراج الراوي واعتماده على أسلوب السرد ليقرب هذه الحكاية إلى المتلقي وأن مثل هذه الوقائع ممكنة الحدوث، إذ يعتبر السرد أسلوب تعبيري عن أحداث فعل متنوع، ورغم أنها مرتبطة بالفعل إلا أنها خارجة عنه٢٤، وبالتالي فالفعل العام في حكاية المسرحية هو إصرار جبور على الزواج من الجوهر يندرج منه أفعال أخرى متممة له بحيث تتضح من خلال سرد البخار لها كانتحار الجوهر يوم زفافها إذ يقول:

"البخار: فاتوا زوج جمعات والحاج جبور حاب ايدير عرسه، نحكي لكم الحالة كي اصرات، ما سمعت ما تسمعوا، أنهار عرسها أداوا البنت ايزوروها، من بعد هودوها للبحر ايوضوها، أخطات القلتة وين كانوا معاها الزغرتات وراحت عمدا للبلاعة، الزغرتات رجعوا من ذاك الوقت باكيات، في وقت ما لعشات عرسها حضروا لعشات موتها. الناس في ذاك الليل اتحكات، كاين اللي عمدا حوست على الممات ، وكاين اللي قال اداوها الجنون، كون جينا المدادحة هنا تكمل الحكاية، ولكن هذي رواية فيها درس وقراية، نتخيلوا الدعوة داروها الجنون ونشوفوا أشتى راه رايح يصرى"٢٥.

يتضح من خلال ما سبق، أن كاكي أراد بهذا الأسلوب الملحمي السردي التركيز على الفعل في الحكاية الأولى، حكاية زواج جبور من الجوهر، والانتقال إلى حكاية أخرى ذات نوع خرافي في عالم آخر، لأن انتحار الجوهر لم يكن انتحارا عاديا و إنما اختطفت من طرف الجن، وهي الآن تعيش في عالمهم، لأن العام الحقيقي (عالم الإنس) قد ظلمهما وسلبها حقها في العيش كباقي الفتيات واختيار عريسها، ومن خلال سرد البخار للأحداث السابقة وتقريب صورة الحكاية إلى المتلقي يتبين لنا أن كاكي أراد للمتلقي أن يعلم أنه أمام حكاية مسرحية ليس إلا، وقد انتقل السرد من الواقع إلى الخيال قصد كسر الإيهام وتجزئة الحكاية إلى حكايتين منفصلتين، هذا الكسر الذي يعد من خصوصيات المنهج الملحمي البريختي الذي اعتمد عليه كاكي أيضا.

وتعتبر أغنية المداحات الفلكلورية أيضا أصل الحكاية عند كاكي من خلال البخار، التي كانت تؤدي في الأعراس عن "جوهر بنت شط البحر" والتي كانت -في أصلها الأول خرافة- مما أدى بكاكي عند استلهامها إلى إضافة عنصر فني آخر متمثل في الخيال والأسطورة، الذي يحول الحلم إلى حقيقة والذي يجعل الفتاة الجوهر التي تنتحر ليلة زفافها، تعود إلى الحياة لتحضر محاكمة جبور العجوز، عند عالم الجن.

"البخار: نقوس أجبر له طالب افقير ولكن ما يعرف لا جان يجري لا جان أيطير ما صاب واحد راضي، اللي خطرة الفقير دار فيه الخير، هداك الجان أبروحه عند الجنون ما عنده حتى القدر مكتن ..."٢٦

بعد مد وجزر حول حادثة انتحار الجوهر كلف جبور نقوس باكتشاف سر رحيل الجوهر، وبدوره كان أحد الكهنة يتقصى الأمر والجن مجبر رفع دعوى لدى مجلس قضاء الجن، واتضح أن الجن ينقسمون إلى جن الأرض وجن السماء وجن البحر، وقضية الجوهر لدى جن البحر ولا دخل لجن الأرض بذلك.

وبما أن هذه الحكايات التي تدور حول الجن والمشعوذين انطلاقا من التراث والعادات الشعبية، أراد كاكي من خلال حكايته أن يبلّغ رسالة مفادها أن هذه الخرافات كالاستعانة بالجن لمعرفة الغيب واللجوء إلى المشعوذين والسحرة، ما هي إلا مضيعة للوقت وخروج عن الملة والدّين ويجب محاربتها والقضاء عليها.

إن توظيف كاكي للسرد في حكاية الجوهر بنت شط البحر كان موفقا لدرجة كبيرة نظرا لاعتماد الحكاية في أساسها على قصة محكمة السرد القصصي٢٧، ولكن هذا الحكم يبقى في مجال المسرح الملحمي، أما إذا نظرنا لها تقنيا ودراميا، فإن الحكاية في المسرحية تتبع الفعل، وتنتهي بانتهائه.

٤- ١ الراوي الشخصية التراثية:

وجدت شخصية الراوي عند اليونان متمثلة تلاوة أشعار هوميروس، وهي شخصية ارتبطت بثقافة الإنسان عبر كل العصور. أما عند العرب فكان الرواة يروون الأشعار والخطب في الأسواق، ولا يزال الراوي حاضرا في أذهان الكثير من الناس، بل ومؤثرا في مشاعرهم وعواطفهم، من خلال طريقته في رواية الحوادث وسردها على الجمهور،وقد أدخل الراوي المسرح بوصفه تقنية تساعد على سرد الحوادث، إضافة إلى كونها مرجعا تراثيا يجذب المتفرج، ويشد انتباهه، فالراوي في المسرح "شخصية تقوم بتعليق السردي المباشر في العرض المسرحي،وتقوم بتوجيه هذا التعليق أساسا إلى الجمهور، ويلعب الراوي دورا تمثيليا إلى جانب التعليق، وقد لا يلعب"٢٨.

إن دواعي توظيف الراوي في مسرح الحلقة هو السعي الدائم لجذب انتباه لمتفرج العربي، وإشراكه في المسرحية، بالتقرب من التراث والاستفادة من تقنياته في المسرح، وإن كان استخدام الراوي برز أولا في المسرح البريختي، فهذا لا يعني أنه صار تقنية أجنبية، "فالراوي ليس بدعة وليس تكتيكا مستوردا، بل هو شكل من أشكال الأداء الشعبي في التراث"٢٩.

"وتتلخص وظائف الراوي في:

تحقيق التغريب وكسر الإيهام.

سرد حوادث طويلة لا يمكن تجسيدها على المسرح.

تحقيق الربط بين الماضي والحاضر والمستقبل.

تقديم وصفين داخلي وخارجي للشخصيات.

نقل أفكار المؤلف ورؤاه.

إبداء الرأي ونقد ما يجري، بل الاعتراض عليه، وتقديم حلول بديلة"٣٠.

ينحصر دور الراوي، في تقديم شخوص المسرحية وإعطاء فكرة عن صفاتها الخارجية وانفعالاتها الداخلية، كما يقوم برواية الحوادث، والربط بين الماضي والحاضر.

٤- ٢ الراوي عند عبد الرحمن ولد كاكي:

لم يخرج استخدام مسرح الحلقة للراوي كثيرا عن دوره التقليدي فهو سارد للأحداث، يربط بين حوادث الماضي والحاضر، ويعرض حوادث الماضي بسرد مباشر، وهو تقنية تحقق كسر الإيهام، وتعطي فرصة لمناقشة الأمور، وهي قريبة من وجدان وشعور المتفرج العربي، ويهدف كاكي إلى المتعة الفنية التي ألفها المتفرج العربي، وهذا ما نجده في مسرحية "كل واحد وحكمه" المتمثلة في شخصية البخار الذي يقوم بدور الراوي:

-البخار: ها لبخور.

-الجماعة: اللي بخر يرجع مسطور.

-البخار: ها لبخور.

-الجماعة: اللي يبخر يروح عليه السطور.

-البخار:ها لبخور.

-الجماعة1: يكفينا من البخور.

-الجماعة٢: ومنفعته.

-الجماعة3: أحكينا حكاية.

-الجماعة4: بلا من تكثروا من براك الله فيك.

-الجماعة5: بلا مزية.

-البخار: نحكي لكم حكاية الجوهر،إذ تعاونوني أنا نحكيها وأنتم تمثلوها في الغنيات تخمسوا معايا، وأنا في مضرب الراوي نحكي الحكاية.

-الجماعة: أحكي، أحكي رانا معاك٣١.

وينطلق عندئذ الراوي يسرد بدايات الحكاية ليكمل تمثيلها الممثلون على الخشبة، وبهذا نجد كاكي قد حطم الجدار الرابع، ليشعر المتلقي أن هذه الحكاية مجرد تمثيلية يؤديها الممثلون على الركح.

ولا تقتصر مهمة الراوي على سرد الأحداث، وشرح الماضي، بل يتخذ موقف الناقد، يحاور شخصيات المسرحية وينقد تصرفاتها. فهو يدخل صلب الحوادث ويحاور الشخوص، ثم ينفصل عنها ليقدم الحوادث القادمة أو يعلق على الحوادث المنتهية، كما في الحوار التالي الذي يشارك فيه البخار (الراوي) والذي يدور بين جبور الرجل العجوز ونقوس وسليمان والد الجوهر.

جبور: كون يقول لا، نتفاهموا على كرى الدار وعلى الدراهم اللي سلفتهم له.

البخار: لمن تقرأ زابورك يا داود، واعلاه تعذب في روحك يا نقوس؟

سليمان: اسمع يا نقوس، أنت راك تقول في هذا الكلام في سيدي الحاج ماشي أنا...أنا ما قلت والو.

نقوس: أمالى راك قابل تعطيها له؟

جبور:كون يقول لا، انخرجه من الدار ويردلي دراهمي، لو كان ايبيع بلطوه وسرواله.

البخار: سيدي الحاج حميدى تاكل على ماله، إذا رسلك عند الحاج سليمان راه عارف

ما يقول والوا.

سليمان: انشوف يماها ورانا نردّوا له الخبر .

البخار: وفي هذا الشيء الحاج سليمان راه يخمم، أكثر عليه الغبينة والهم، إذا زوج بنته يسمى نقص فم، قليل(مسكين)، هذا الشيء مراهش إيبانله ظلم"٣٢.

وأخيرا يمكن القول بأن تجربة كاكي بتميزها وأصالتها فريدة ومتميزة حيث استطاع أن يتجاوز الجمود والعصرنة الزائفة التي طبعت الفرجة سابقا، وقد وجد في الحلقة نماذج أصلية استمد منها مسرحه الشعبي، ليبحث عن مسرح يؤسس الفعل وثنائية الأصالة والمعاصرة وعلى الحلقة كفعل جماعي يحتوي على الذاكرة الجماعية.

٥- خاتمة:

خلاصة القول؛ فإن الزعم بأن الراوي هو أصل الحكاية في المسرحية ومصدرها لا يقوم أبدا على الموضوعية، والقول بأن السرد هو الأقرب إلى الذوق العربي من التركيب الدرامي يحتاج إلى ضبط وإعادة نظر٣٣، والحكاية في المسرحية مقصودة لذاتها وليست وسيلة لأهدافها، لأن المسرحية هي الفن الوحيد الذي يجمع ويؤلف بين الناس، حول حكاية يتلقونها بكامل وجدانهم، وأسلوب السرد في الحكاية ما هو إلا وسيلة للإبلاغ والوصول إلى الغاية في شكل منسجم ومضمون منطقي في البناء العام للمسرحية، وإن كثر السرد قلت الحكاية ويصبح المسرح فيها رواية لا تستطيع الخروج من قفص الأوراق إلى العالم الحي الذي هو الخشبة.

كما أن الزعم بأن المنهج الملحمي أراد تكسير وحدة الحكاية لكسر الإيهام، يتناقض مع مهمة هذا المسرح في التحريض على التغيير وشيوع هذه الأوهام، يعني أن "الفكرة النبيلة التي كانت وراء تحديد بناء المسرح العربي في النصف الثاني من القرن العشرين وعلى امتداد الوطن العربي، خالطها ضلال كبير في شأن الحكاية في المسرح"٣٤، ولكن من منظور آخر وبلغه أرسطو فإن الحكاية هي الفعل الذي يمارسه أشخاص يفعلون ويقيمون علاقات فيما بينهم، ينسجونها وتنمو بهم، فتتشابك وتتعقد وفق منطق خاص بها.

إن الحكاية تقوم على القول (الخطاب)؛ أي بصياغة لا نرى الحكاية إلا بها، وهذا القول هو السرد وهذا يعني وجود راوي للحكاية، كما يستوجب وجوب متلقي، وليس المهم هنا مجموع الأحداث التي وقعت وإنما طريقة سردها، وبما أن الحكاية في الدراما لا تجسد على الخشبة، وإنما هي على مستوى النص فقط فإنها مقترنة بالقول؛ أي لا وجود للحكاية دون سرد ولا وجود للسرد دون حكاية٣٥، لأن السرد هو آلية استثمار الحكاية في الدراما.

إن تضارب الآراء حول مفهوم الحكاية وأثر السرد عليها هو جدال قائم إلى حد الساعة، لأن الحكاية مقترنة بالسرد، وكونها لا تظهر في الدراما إلا عن طريق نص الكاتب، وهي بذلك تجسيد لأفكاره وآرائه إزاء النص، والحكاية في المسرحية هي تلك المقدمة العامة لها، ومن خلالها نتعرف على فكرة المسرحية وموضوعها والشخصية البطلة والشخصيات الأخرى العامة، وبالتالي الفعل العام لها والمعوقات التي تقف أمامه وتحول دون إتمام وظيفته وغايته، فيلجأ البطل إلى طرق عديدة لمواجهة هذا الصراع الذي يستلزم عنه حل في النهاية يجب أن يكون مبررا وحتميا.

يعني هذا - قبل كل شيء وبعد كل شيء- أن الحكاية في المسرحية عنصر أساسي وأصيل وعلى الكاتب المسرحي- إذا أراد أن يكون ناجحًا- أن يعطي كل العناية في تقديم الحكاية الجميلة الفاتنة.

المراجع:

١- أحمد بيوض :المسرح الجزائري نشأته وتطوره من ١٩٢٦- ١٩٨٩ ،منشورات التبيين الجاحظية.١٩٩٨، ص 31 .

' -ahmad bywd: almasrah aljazayiriu nasha'ath watatawuruh min 1926 1989 , manshurat altabyiyn aljahizia .1998 , s 31.

٢- ينظر، عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية، م س، ص٤٣.

-yanzur , eabd alfattah euthman , bina' alriwayat , m s , s 43.

٣- ينظر، أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، م س، ص١٠٥.

-yanzur , 'ahmad saqr , tawzif alturath alshaebii fi almasrah alearabii , m s , s 105.

٤- ينظر، ستيوارت كريفش، ستيوارت كريفش، صناعة المسرحية، م س، ص ٢٩.

-yanzur , stywart krifsh , stywart krifsh , sinaeatan almasrahiat , m s , s 29.

٥- ينظر، ستيوارت كريفش، ستيوارت كريفش، صناعة المسرحية، م س، ص٢٩.

-yanzur , stywart krifsh , stywart krifsh , sinaeatan almasrahiat , m s , s 29.

٦- ينظر، عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية،م س،ص٤٤.

-yanzur , eabd alfattah euthman , bina' alriwayat , m s , s 44.

٧- ينظر، فرحان بلبل، النص المسرحي، الكلمة و الفعل، م س، ص٤٠.

-yanzur , farhan balbal , alnasi almasrihiu , alkalimat w alfiel , m s , s 40.

٨- ينظر، ماري إلياس- حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، ص١٧٤.

-yanzur , mari 'iilyas- hanan qasab , almaejam almasrahi , m s , s 174.

٩- ينظر، فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي، م س، ص٦٣.

-yanzur , furqani jaziat , tijilyaturib fi almasrah alearabii , m s , s 63.

١٠- ينظر، فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي، م س، ص١٣٤.

-yanzur , furqani jaziat , tijilyatrib fi almasrah alearabii , m s , s 134.

١١- جيرار جينيت، السرد والوصف، تر: مهند يونس، مجلة الثقافة الأجنبية، ع٢، العراق، ١٩٩٢، ص٥٤. نقلا عن، م ن، ص١٣٤

-jyrar jynyt , alsard walwasf , tr: muhanad yunis , majalat althaqafat al'ajnabiat , e 2 , aleiraq , 1992 , s 54. naqlaan ean , m n , s 134

١٢- نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تأليف: جيرار جنيت، واين بوث، بوريس أوسبسكي، فرنسواز. ف، رزسيو غيون، كريستيان أنجلي، جان إيرمان، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي الجامعي، ط١، ١٩٨٩، ص١٠٠.

-nazariat alsard wijhat alnazar 'iilaa altabyiyr , talyf: jyrar jinit , wa'ayn bwth , buris 'uwsbski , frnswaz. f , rizsiu ghywn , karistian 'anjaliun , jan 'iiraman , tr: naji mustafaa , manshurat alhiwar al'akadimii aljamieii , t 1 , 1989 , s 100.

١٣- ينظر، صالح لمبار كية، المسرح في الجزائر، النشأة والرواد،ج١، دار الهدى، عين مليلة، ٢٠٠٥، ص107.

-yanzur , salih limubar kiat , almasrah fi aljazayir , alnash'at walruwwad , j 1 , dar alhudaa , eayan mulilat , 2005 , s 107.

* كلمة في اللهجة الجزائرية تعني أن الشخص له اثنا عشرة ولدا، وهي (طزينة) كلمة فرنسية douzain / منقولة إلى العامية.

١٤- ولد عبد الرحمن كاكي، "كل واحد وحكمه"، المسرح الجهوي بوهران، د ت، ص ٠٧.

-wld eabd alruhmin kaky , "kl wahid wahakmh" , almasrah aljahwi buahran , d t , s 07.

١٥- م ن، ص ٠٣.

١٦- م ن، ص٠٦.

١٧- ولد عبد الرحمان كاكي، مسرحية "كل واحد وحكمه"، م س، ص٠٦.

-wld eabd alrahman kaky , masrahia "kl wahid wahakmuh" , m s , s 06.

١٨- م ن، ص٠٧.

١٩- م ن، ص٢٣.

٢٠- د.نور الدين فارس، دلالة السرد في المعمار الدرامي، م س، ص٣٢.

-d.nur aldiyn faris , dilalat alsard fi almiemar aldiramii , m s , s 32.

٢١- ولد عبد الرحمن كاكي، كل واحد و حكمه، م س، ص٢٤.

٢٢- م ن، ص٤٠.

٢٣- ينظر، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، م س، ص١٠٦.

-yanzur , nazariat alsard min wijhat alnazar 'iilaa altabyiyr , m s , s 106.

٢٤- ينظر، أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، م س، ص١٩٩.

-yanzur , 'arsitu , fin alshier , tr: 'iibrahim hamadatan , m s , s 199.

٢٥- ولد عبد الرحمان كاكي ، مسرحية كل واحد وحكمه، م س، ص٥٩ .

٢٦- ولد عبد الرحمان كاكي ، مسرحية كل واحد وحكمه، م س، ص ٦٠ .

٢٧- ينظر، فرحان بلبل، النص المسرحي - الكلمة والفعل، م س، ص٦١.

-yanzur , farhan balbal , alnasi almasrahiu - alkalimat walfiel , m s , s 61.

٢٨- حمادة إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية المسرحية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، القاهرة،1963، ص 137.

-hamadat 'iibrahim , mejm almustalahat aldiramiat almasrahiat , almuasasat almisriat aleamat liltaalif waltarjimat , alqahrt , 1963 , s 137.

٢٩- حسن علي المخلق، توظيف التراث في المسرح، م س، ص67

-hasan eali almukhlaq , tawzif alturath fi almasrah , m s , s 67

٣٠- م ن، ص68.

٣١- عبد الرحمن كاكي "كل واحد وحكمه"، المسرح الجهوي بوهران، ص٦.

٣٢- عبد الرحمن كاكي ، مسرحية "كل واحد وحكمه"، م س، ص٢٢-٢٣.

٣٣- ينظر، د. نور الدين فارس، دلالة السرد في المعمار الدرامي، م س، ص٣٣.

-yanzur , d. nur aldiyn faris , dilalat alsard fi almiemar aldiramii , m s , s 33.

٣٤- فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، م س، ص٤٠.

-farhan balbal , alnasi almusarahiu alkalimat walfiel , m s , s 40.

٣٥- ينظر، اليمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٩١، ص٢٨.

-hayi , haya aleid , taqniat alsard alrawayiyi fi daw' almanhaj albiniwii , dar alfarabi , birut- lubnan , t 1 , 1991 , s 28.