

"كل واحد وحكمه" مشروع القران بين التراث وفن المسرح،
مقاربة في ضوء نظرية النموذج العالمي لغريماس

"Everyone has their Opinion"
Merging between Heritage and Theatre in Light of
the Theory of Grimas Global Model

د. حاتم كعب¹

¹ جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي، الجزائر، Kaab.hatem@univ-eob.dz

مختبر بحث الدراسات الاستشراقية، الحماية اللغوية والاجتماعية، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي

تاريخ الاستلام: 2021/09/26 تاريخ القبول: 2021/10/27 تاريخ النشر: 2021/12/30

الملخص:

تتبنى هذه المقاربة، على سؤال فني ونقدي جوهري، يمكن أن نصوغه على النحو الآتي: كيف أسعف الاتكاء على التراث، مسرح كاكبي في تطوير أساليبه المسرحية من جهة، ومواكبة التغير الاجتماعي الحاصل في البلاد في تلك الآونة؟ وبناء على ما سبق، وقع اختيارنا على مسرحية كل واحد وحكمه لتكون مدونة هذه المقاربة، ذلك أنها تمثل مشروع هذا التحالف بين التراث وفن المسرح، في إطار مشروع كاكبي في مواكبة التغير الاجتماعي، الذي عاشته الجزائر آنذاك وبخاصة في إطار الدور النهضوي الكبير الذي كان منتظرا من المرأة الجزائرية، وقد تم ذلك من خلال توظيف كاكبي لأسطورة الفتاة جوهري، ومحاولة بعث هذه الأسطورة على خشبة المسرح بكل ما تحمله من أنساق ثقافية ترسبت عبر قرون من الزمن ضمن الجماعة البشرية التي أنتجتها، وأبرز هذه الأنساق نسق الهيمنة الذكورية.

ولنتمكن من تلمس حقيقة الموضوعات السابقة، ومنها طبيعة الهيمنة الذكورية، اخترنا تطبيق النموذج العالمي لـ غريماس، وذلك لرصد مختلف أشكال الصراع في إطار محاولة اتصال الذات/جوهر/المرأة، بموضوع القيمة/الحرية، حرية القرار، حرية الاختيار... وذلك بمباحثة علاقات الفقد والتملك، وعلاقة كل ذلك ببعث الصراع وصناعة الفرجة فوق الخشبة من جهة، والتعبير عن خصوصية المرحلة التاريخية، وحركة التغيير الاجتماعي في البلاد من جهة أخرى.

الكلمات المفتاحية: التراث؛ الأسطورة؛ النموذج العالمي؛ المسرح؛ كل واحد وحكمه.

Abstract:

The present study is based on an approach built around a fundamental and critical question which can be formulated as such : How can one keeps relying on heritage, on the one hand, by investigating Kaki's Theatre in developing its theatrical methods, and on the other hand by coping with the social change taking place in the country at that time?

In light of this, "Koul Wahed Ou'Hokmou" play has been selected as a case study for this approach since it represents the core of this alliance between heritage and theatre art. Within the framework of Kaki's keen concern in keeping pace with social change that Algeria experienced, especially in the context of the great role expected from the Algerian woman. This reality has been depicted through Kaki's deployment of the legendary character "Jawhar", and her performance on stage with all its cultural patterns that were deposited over centuries within the community that produced it, amongst the most prominent of these patterns is the pattern of male domination.

In an attempt to crystallize an important aspect regarding the nature of male domination, the Grimas global model has been selected as a case study to work upon so that to render the various forms of conflict that exist when trying to connect the self/essence/woman, to the topic of value/freedom, freedom of decision, freedom of choice... etc and that is by discussing the

relationships of loss, ownership, and the relationship of all this to the resurrection of conflict in addition to the making of performance on the stage as well as the expression of the peculiarity of the historical stage, and the movement of social change in the country.

Keywords: Heritage; Myth; Combination Between Heritage; Ev Theatre, *Every has their Opinion.*

المؤلف المرسل: حاتم كعب، Kaab.hatem@univ-eob.dz

1. مقدمة:

نصدر هذه الورقة البحثية، بالحديث عن قضية تأصيل الظاهرة المسرحية في الساحة الثقافية الجزائرية، وربط ذلك بالتجربة المسرحية عند الفنان ولد عبد الرحمان كاي (1934-1995)، الذي جمع بين مختلف مضامين التراث المحلي، والمسرح الغربي بشكله الأرسطي، ومن ثمة محاولة إجلاء القرآن الحاصل بين التراث وفن المسرح بالاشتغال على مسرحية "كل واحد وحكمو".

نشير بداية، إلى تحمس الكثير من الباحثين العرب في إطار تأصيلهم للفعل المسرحي في الثقافة العربية، بالعودة إلى الأشكال والممارسات الفرجوية الماقبل مسرحية، الواردة في التراث العربي، من مثل: الأعياد الدينية، والطقوس الصوفية، وحكايات الكدية، وأدب المقامات، والتعازي الشيعية، وخيال الظل، والآراجوز أو مسرح العرائس، والحلقة، وسلطان الطلبة، والبساط... وغيرها من الممارسات التمثيلية الأولية، التي تنفتح عليها الثقافة العربية، ومن أشهر أنصار هذا الرأي نجد: علي الراعي، ومحمد حسين الأعرجي، وعلي عقلة عرسان، ومحمد كمال الدين، ويوسف نجم،

وتمارا ألكسندروفا صاحبة كتاب ألف عام وعام من المسرح العربي (1990)... وغيرهم.

وفيما تعلق بالنقاد المغاربة، الذين سلكوا هذا النهج في التأصيل للظاهرة المسرحية، ننوه بجهود الباحث المغربي حسن المنيعي، الذي حملته ثراء الموروث المغربي، بما يفتح عليه من أشكال فرجوية وتمثيلية ممتعة، إلى تأليف كتابه المتفرد في هذا السياق أبحاث في المسرح المغربي (2001)، والذي يمدنا من خلاله بالعديد من هذه الأشكال، التي كانت تحمل المسرة إلى قلوب الذين كانوا يشاهدون عروضها، من مثل: مسرح الحلقة، البساط، سلطان الطلبة، وسيدي الكتفي... وغيرها⁽¹⁾.

وقد فتح هذا الجهد الطريق أمام الكثير من الباحثين المغاربة، لمعالجة مسألة الأصول في المسرح المغربي، فعجت الساحة المغربية بالبحوث والدراسات، التي عادت إلى الموروث المغربي منقبة عن تاريخ هذه الممارسات التمثيلية⁽²⁾.

والجدير بالذكر هنا: أن أغلب هذه الأشكال المسرحية الأولية، التي عالجتها هذه الدراسات مازال مشاهدا في الحياة الثقافية المغربية، ففي ساحات مدن المغرب كساحة الفنا بمدينة مراكش، وساحة الهديم بمكناس، يلحظ الزائر الكثير من أشكال الفرجة والتمثيلات، إذ تعد هذه الساحات فضاءات مفتوحة على: الشاعبي/مقص الأفاعي، الحكواتي، المداح، الرقصات الشعبية وغيرها، وكذلك هو الحال في احتفالات الطرق الصوفية المغربية كالكتانية، الإدريسية، الكناوة، الحراقية... وغيرها.

ولعل الكلام نفسه، يسحب على الساحة البحثية الجزائرية، التي أخذ الناشطون بها مؤخرا يؤصلون للظاهرة المسرحية في الثقافة الجزائرية، فاستوقفهم شخصيات:

القول، والحكواتي، والمداح، والشايب عاشوراء (وهي تمثيلية شعبية تقام في العاشر من محرم في كل عام بمنطقة بسكرة والأوراس)، وبعض ممارسات الاستسقاء على غرار **بوغنجة** في الثقافة الأمازيغية.

يضاف إلى ذلك الاحتفاليات والمواسم و"الوعدات"، أو ما يعرف "بالزرد" في المصطلح العامي، التي تشيع في الأوساط الشعبية الجزائرية، وعبر مختلف أنحاء الوطن، مثل: **وعدة سيدي محمد المختار بالعمش، وسيدي أحمد الرقيبي** في مدينة تندوف، والتي تتخللها استعراضات فلكلورية ورقصات على أنغام الطبول ومختلف الفنون الشعبية، و**وعدة سيدي الحسني الوزاني ووعدة سيدي الهواري وسيدي بومدين، ووعدة سيدي يحي بن صفية** قرب مدينة سبدو بالغرب الجزائري، و**وعدة سيدي أحمد التيجاني بعين ماضي، ووعدة سيدي عبيد** بولاية تبسة... وغيرها من "الوعدات" والمواسم، التي تفتتح على أشكال فرجوية وتمثيلية مختلفة.

ولا مرأ في أن كثيرا من هذه الظواهر المشار إليها، تحمل بعض سمات الفرجة المسرحية، إلا أنها تبقى ذاتها ولا تتعدى إلى أن تكون مسرحا، فالنياحة نياحة، واحتفالات المولد النبوي احتفالات، وقصائد مدح الرسول تستعيد سيرته العطرة، وعاشوراء نذكرى استشهاد الإمام الحسين، التي صاحبها تمثيل مصرعه -عليه السلام-، ولكن هذه الظواهر تبقى في حدودها الدينية أو الاجتماعية، ولم تصل إلى حد عدها مسرحا بمقاييسه التي عرفناها من خلال المسرح اليوناني والأوروبي⁽³⁾.

نعم، إن هذه المحاولات الما قبل مسرحية أو الأشكال الفرجوية، ظلت مفككة ومقطوعة الصلة فنيا بحقيقة العمل الفني الدرامي على الشاكلة الغربية الأرسطية، وإن كانت قد حوت بعض مقوماته كالحوار والفرجة، وبعض أشكال الصراع.

وقد وجب بعد هذا، استبدال حديث الأصل، بالحديث عن كيفية استثمار تلك الأشكال الفرجوية، والتمثيلية في تطوير الظاهرة المسرحية العربية، وجعلها أكثر ارتباطا بالخصوصية الثقافية، من خلال استثمار هذه الإرهاصات الأولية لهذا الفن، على صعيد الشكل والمضمون، بما يضمن فاعلية المشهد المسرحي العربي، كما وجب أن تتمن جهود المسرحيين العرب الذين أسسوا لهذا التوجه عبر مختلف الأقطار العربية، على غرار الفنان موضوع الدراسة **ولد عبد الرحمان كاكى**، و**عبد القادر علولة** (1939-1994) وتأسيسه لمسرح الحلقة في الجزائر، وجهود الفنان المسرحي الكبير **الطيب الصديقي** (1939-2016) بالمغرب الأقصى... وغيرها من الجهود.

لقد أسعف الاتكاء على التراث، الفنان **ولد عبد الرحمان كاكى** في تطوير أساليبه المسرحية شكلا ومضمونا، هذا فضلا عن إعانته في التعبير عن حركة التغيير الاجتماعي الحاصلة في إطار مرحلة البناء، التي عاشتها الجزائر في تلك الآونة.

وقد تركزت هذه الحقيقة الفنية، من خلال العديد من الأعمال المسرحية التي قدمها الرجل، ولعل أهمها على الإطلاق: **"القرب والصالحين"** و**"كل واحد وحكمو"**، وفيما تعلق بهذه الأخيرة نص المقاربة، والتي كتبها كاكى سنة 1966م، فقد تجسد القران فيها بين التراث وفن المسرح، من خلال توظيف أسطورة **"الجوهر"**، وقد مكّن هذا التوظيف

من تأجيج عنصر الصراع الدرامي، وتوصيل العديد من الرسائل الثقافية المغفلة ضمن هذا الخطاب المسرحي.

2. "كل واحد وحكمو" مشروع القران بين التراث وفن المسرح، مقارنة في

ضوء نظرية النموذج العالمي:

من المعلوم ضرورة في حقل الدراسات السردية الحديثة، أن الشخصيات السردية تتجاوز مفهوم الشخصية التقليدية، التي تنحصر في النماذج الحية، ذات الأبعاد الحسية والفيولوجية، على غرار النموذج الإنساني والحيواني، لتشمل كل مشارك في الحدث السردى، بما يؤديه من أدوار أو ينجزه من أفعال، سواء كان إنسانا أو حيوانا أو جمادا أو معنى مجردا، كما سنقع عليه لاحقا في هذه المقاربة، وهذا ما اصطلح عليه ضمن نظرية النموذج العالمي لصاحبها ألجرداس جوليان غريماس (1917-1992) A.J.Greimas، بالعامل أو الفاعل⁽⁴⁾، وهذا سعيًا في استثمار إجراءات السيميائيات السردية الحديثة على النصوص المسرحية، والتي تجتهد في وصف شكل الدلالة بحثًا عن المعنى.

وتبعا لما سبق، نقول: إنّ أسطورة الجواهر بوصفها خطابا أسطوريا متقلا بالمضمّرات، أو كما يسميها البعض بالرسائل المغفلة، تستدعي وقفة قرائية متأنية، تستثمر منجزات النظرية السردية الحديثة، وتحديدًا نظرية النموذج العالمي، التي تبحث عن القوى الفاعلة، أو القوى المؤثرة في سيرورة الأحداث ضمن الخطابات السردية بما فيها الخطاب المسرحي.

هذا ما من شأنه أن يكشف طبيعة الصراع الدرامي، الذي أجهه توظيف هذه الأسطورة ضمن نص مسرحية "كل واحد وحكمو"، من خلال عديد القوى والعوامل المتصارعة وما يحدث بينها من تجاذب، فمنذ البدء عند الوضع الأولي في النص، مروراً بحدوث الاختلال المفترض عند وضع الوسط (إقدام الشيخ جبور على الزواج بالفتاة جوهر، وطلب يدها)، وصولاً إلى الوضع النهائي، الذي ينفتح على مكافأة بحدوث توازن جديد، أو يكون تكريساً للفجوة واستمراراً للاختلال الحاصل قبل ذلك، فضلاً عن علاقات الفقد والتملك وما يتخللها من حالات التحول، إما من الاتصال بموضوع القيمة إلى الانفصال عنه أو العكس.

2.1. ملخص أسطورة "الجوهر":

تروي مسرحية "كل واحد وحكمو" لولد عبد الرحمان كافي، أسطورة الفتاة جوهر، وهي قصة شعبية خلّدتها الذاكرة الجماعية للجماعة البشرية المنتجة لها في الغرب الجزائري، وفي منطقة مستغانم تحديداً، وإذا تجاوزنا البنية الاستهلاكية التي عمد إليها كافي في مسرحيته من باب التقليد الفني المسرحي، والمتمثلة في الحوار الذي جمع بين البخار والكورس/الجماعة⁽⁵⁾، ثم دخول شخصية الشيخ جبور في مسار الأحداث من خلال ما دار بينه وبين الجماعة من جدل، فإننا نقع بعد ذلك مباشرة على نص أسطورة الجوهر، التي يروي البخار أحداثها على الجماعة بطلب منهم:

البخار: "هذي واحد الميات سنة ولا أكثر، الحاجة صرات هنا، كان راجل شايب وقريب ينحني، غير لولاد عنده طزينة، كان هو التاجر لكبير في المدينة،

الزعران التالي يحيبو بالسفينة، ماله اكثير، وجاهل لغيبه...اللي ماله اكثير واش أدير؟

الجماعة: "ايحج ولا يتزوج قالوا لولين".

البخار: "على هذا الشي تبناات لحكاية، حاج بالقليل عشرين خطرة، الخطرة الأولى كانت له حجة وزورة، والخطرات التالين قلبها تجارة، اخسر إيمانه، وهنا تبدأ الحكاية"⁽⁶⁾.

إنها الحكاية التي تدور أحداثها حول الفتاة **جوهر**، التي حاول والدها إرغامها على الزواج من شيخ (**جبور**) متزوج بثلاث نساء، وله اثنا عشر ولدا، ويسعى للزواج بالرابعة لا لحاجة شرعية، فقط للتوسع في الملك وإشباع الرغبة الذكورية عنده، فيقوم بإرسال خادمه "نقوس" لبيت والد **الجوهر** "سليمان" ليطلب يدها، وقد كان الأب **سليمان** مرغما على قبول عرضه، فزيادة على الفقر والحاجة الشديدين، فقد كان واقعا تحت رحمة الدين الذي عليه عند **الحاج جبور**.

كما نجد أن أم **الجوهر**/الأم، ترضخ لأمر زوجها فقد كانت زوجة لا حول لها ولا قوة، خاضعة خضوعا مطلقا لإرادة زوجها، هكذا وجدت الفتاة الصغيرة **جوهر** نفسها أمام حتمية الزواج بهذا الشيخ، الذي يفوق والدها عمرا، فتسعى إلى التخلص من هذا الوضع باللجوء إلى حب طفولتها الشاب "سعدي"، وهو شاب سكير مستهتر ليتخلّى عنها بدوره متحججا بأوضاعه الصعبة"⁽⁷⁾، وفي مقابل هذه الأحداث يتعرّض الشيخ **جبور** للرفض الشديد لفكرة زواجه من قبل أبنائه وزوجاته الثلاث، لكنه يصرّ على رغبته في إتمام الزواج.

وأمام هذا الوضع الصعب الذي وصلت إليه البطلة **الجوهر** تُقدّم على الانتحار، ليحضر معنا المخلص أو الحل الغيبي العجائبي/ الجن، التي تتخطف الفتاة **جوهر**، وهذا ما يشتمل على نقد مغفل للذهنية الشعبية المستسلمة لمثل هذه الحلول الغيبية، لتبقى معنا بعد ذلك المحاولات اليائسة من قبل **الحاج جبور** للوصول إلى حلمه الهارب/**الجوهر**، على غرار استعانته بأحد المشعوذين، وتنتهي الأسطورة بموت الرجل قبل أن يحقق مراده.

2.2. التحليل:

إن الحديث عن البنية العائلية لأسطورة **الجوهر** الموظفة ضمن نص المسرحية، يفتح على بنيتين عامليتين: بنية عائلية رئيسة تتمحور حول عامل الذات البطلة/الفتاة **جوهر**، وبنية عائلية فرعية تتمحور حول عامل الذات المعتدي/**الحاج جبور**، وسيتمّ التركيز في هذه المقاربة على البنية العائلية الرئيسة المتعلقة بعامل الذات البطلة/**جوهر**، دون غيرها.

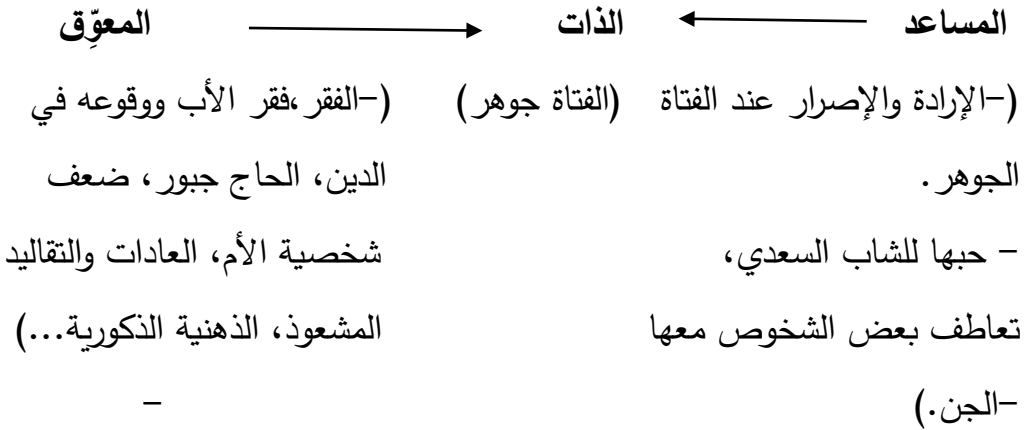
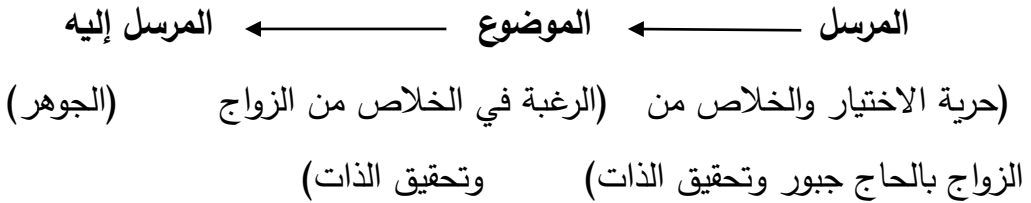
وبالعودة إلى نص الأسطورة نرى أن الأحداث تتحرك تبعا لبنية عائلية تتكوّن من:

- المرسل (حرية الاختيار والخلص من الزّواج ب**الحاج جبور** وتحقيق الذات).
- المرسل إليه (الفتاة **جوهر**، المجتمع الجزائري الذي يسعى إلى التخلص من الهيمنة الذكورية).
- الذات/البطل (**الجوهر**).
- الموضوع (الرغبة في الخلاص من الزّواج وتحقيق الذات).

- العامل المساعد (الإرادة والإصرار عند الفتاة جوهر، حبها للشباب السعدي، تعاطف بعض الشخوص معها، الجن).

- العامل المعوق (الفقر، فقر الأب ووقوعه في الدين، الحاج جبور، المال والجاه عند الحاج جبور، ضعف شخصية الأم، المشعوذ، العادات والتقاليد، الذهنية الذكورية المهيمنة على المجتمع المحلي).

ويمكن شكلنة هذا المعنى من خلال الخطاطة الآتية:



وتبعاً لما سبق، نلاحظ أن نص أسطورة الجوهر، تحوي العديد من العوامل المتصارعة، والتي تؤدي أدواراً مختلفة تتحكم فيها رغبات شتى، وهي تتفاوت من حيث الأهمية بحسب قدرتها على دفع الأحداث وتأجيج الصراع الدرامي ضمن النص

الأسطوري، فالعامل الذات جوهر وهي بطلّة الأسطورة، التي تسعى إلى الاتصال بموضوع قيمة مفقود، يتمثل في الرغبة في الخلاص من الزّواج من **الحاج جبور** وتحقيق الذات، وهو عامل الموضوع.

وقد وقع تحفيز العامل الذات/**جواهر**، من قبل العامل/المرسل، إذ يدفع الفتاة **جواهر** إلى رفض هذا الزّواج، وقد جاء العامل المرسل أثرا معنويا في نص الأسطورة، والذي يتمثل كما أسلفنا في الرغبة في الخلاص من الزّواج وتحقيق الذات، أما العامل المرسل إليه وهو العامل الذي يتجه إليه العمل المنجز من قبل الذات/**الجواهر**(الرغبة في الخلاص من الزّواج وتحقيق الذات)، يتحدد هنا في الفتاة **الجواهر** أيضا، كما يمكن-في قراءة أكثر عمقا- اعتبار المجتمع الجزائري برّمته عاملا مرسلا إليه، فهو المجتمع الذي يسعى إلى التخلص من الجهل والخرافة والعادات والتقاليد البالية التي كرّسها الاستعمار.

وفيما يخص العامل المساعد، فقد تمثل في العديد من القوى الفاعلة ضمن النص الأسطوري مثل: عاطفة الحب والإرادة عند الفتاة **جواهر**، تعاطف بعض الشخوص مع الفتاة **جواهر**، أبناء الشيخ **جبور** وزوجاته الثلاث إذ مثلوا عاملا مساعدا للذات/**جواهر**، ومعوّقا للذات المعتدي/**الحاج جبور**، الجن أيضا التي تخطفّت الذات/**جواهر** ليلة عرسها بغية تخليصها من حتمية الزّواج من **الحاج جبور**، وهنا تحضرنا القوى السحرية الغيبية المترسّخة في الذهنية الجماعية للجماعة البشرية المنتجة لهذا النص الأسطوري.

نعم، لقد مثلت هذه القوى المختلفة للعامل المساعد ضمن نص الأسطورة، والذي تربطه علاقة صراع مع العامل المعوّق أو المعارض في النص، والذي يتمثل بدوره في مجموعة قوى مثل: الفقر الذي تعيشه عائلة الذات/ **جوهر**، فقر الأب ووقوعه في الدين، **الحاج جبور** وهو الذات المعتدي، الجاه والثراء عند **الحاج جبور**، ضعف شخصية أم **الجوهر** وهي المرأة مسلوقة الإرادة، العادات والتقاليد التي تسلب المرأة حرية الرأي والقرار حتى إذا تعلق الأمر بشأن زواجها، وهذا خلافا للمرجعية العقدية الإسلامية التي تؤكد على أن البكر تستأذن ولا تجبر ولكنه الجهل المكرس من المستعمر، إضافة إلى الذهنية الذكورية... وغيرها من العوامل المعوّقة، التي عملت على إعاقة الذات/ **جوهر**، من الاتصال بموضوع القيمة المفقود.

وتتحدد العلاقات بين هذه العوامل الفاعلة ضمن نص الأسطورة/المسرحية،

تبعاً لثلاثة محاور هي:

1- **محور التواصل:** ويربط بين العامل المرسل، والعامل المرسل إليه، وتكون العلاقة فيه علاقة إبلاغ.

2- **محور الرغبة:** ويربط بين عامل الذات/ **الجوهر**، وعامل الموضوع/ الرغبة في الخلاص من الزواج وتحقيق الذات، والعلاقة بينهما علاقة رغبة.

3- **محور الصراع:** يربط بين عامل المساعد، وعامل المعوّق من جهة، وبين العامل الذات/ **الجوهر**، والعامل المعوّق من جهة ثانية، العلاقة فيه علاقة صراع.

وقد تحقق كل هذا وفق البرنامج السردى الآتى:

الذات (الفتاة **جوه**): ← البداية (الذات n الموضوع/الحرية والخلاص) علاقة تملك
← الوسط (الذات u الموضوع) (انفصال مؤقت من خلال إرغامها على الزواج من
جبور من قبل والدها) علاقة فقد.

← النهاية (الذات n الموضوع) (خطف الجن للفتاة **جوه** وخلاصها من الزواج بالحاج
جبور) علاقة تملك.

وبهذا نكون قد جئنا على رصد البنية العنصرية بوصفها نسقا ثم بوصفها أزواجا،
أما فيما تعلق بوصفها إجراءً، فنقول: إن الذات/**الجوه** قد سعت منذ بداية نص
الأسطورة إلى التخلص من الزواج بالحاج **جبور**، وذلك بتحفيز من العامل المرسل،
وبهذا تحقق معنا التحفيز أو ما يسمى ب: (فعل الفعل)، غير أنّ التحفيز وحده ليس
كافيا لتحقيق **الجوه** الاتصال بموضوع القيمة المفقود، بل لابد للعامل الذات من
القدرة/كينونة الفعل، والذي يتحقق تبعا لأربعة شروط ضرورية يتحقق معها الانجاز
هي:

- إرادة الفعل: الذات/**جوه** هنا تمتلك إرادة الفعل، فمنذ وقع عليها خبر الزواج
بالشيخ **جبور** كالصاعقة، سعت إلى الخلاص من هذا الكابوس المزعج، وقد عبرت
عن رفضها بشتى السبل، ثم حاولت الاتصال بالشاب **السعدى** ليطلب يدها، وأخيرا
حاولت الانتحار هروبا من هذا المصير.

- **القدرة على الفعل:** العامل الذات/جوهر، قادرة على إنجاز الفعل، فهي تفعل كل ما في وسعها وبوعي تام للخلاص من الزّواج بالحاج جبور، حتى وإن كان الحل هو مفارقة الحياة عن طريق الانتحار.

- **معرفة الفعل:** إنّ الأعمال التي تقوم بها الذات/الجوهر، تجعلنا نقرر أنها عارفة ومدركة لفعل الإنجاز.

- **وجوب الفعل:** إن فعل الإنجاز وتحقيق الاتصال بموضوع القيمة المفقود عند الفتاة جوهر، يمثل حتمية لا حياد عنها، وهذا ما يعني تحقق وجوب الفعل.

وبعد رصد مرحلتي التحفيز والقدرة تبعا للشروط السابقة، نصل إلى الحديث عن الإنجاز (فعل الكينونة)، ونأتي هنا للحديث عن علاقات الصراع بين الذات/جوهر، والعوامل المعوقة لها.

لقد تكثف معنا الصراع الدرامي على أشد صورته، من خلال وقوف جماعة من القوى الفاعلة المؤثرة في سيرورة الأحداث، ضدّ العامل الذات/جوهر، ومحاولة منعها من الاتصال بموضوع القيمة/ الرغبة في الخلاص من الزّواج وتحقيق الذات، وكان على رأسها عامل الفقر (فقر أسرة الجوهر من جهة وثراء الحاج جبور من جهة أخرى) وهما عاملان معوّقان يشيران إلى حدة الصراع الطبقي الذي سعى الفنان كاي إلى فضحه من خلال هذه الرسالة الفنية، فضلا عن ضعف شخصية الأم التي لم تسعف ابنتها في هذا الوضع الصعب، الذي تمر به، وهذا يكشف عن وضعية المرأة المقموعة ظلما ومن غير وجه حق ضمن المجتمع الجزائري في تلك الفترة، يضاف إلى هذه

العوامل العادات والتقاليد والذهنية الذكورية المهيمنة على أوساط واسعة في المجتمع الجزائري، وهي كلها عوامل وجدت الذات/جوهر نفسها في مواجهة مباشرة معها.

وعلى صعيد ثان يتكثف الصراع من خلال مشاركة العوامل المساعدة التي تدخل في صراع مباشر أيضا مع العوامل المعوقة، وإذا استثنينا العوامل المساعدة الذاتية عند الجوهر كالإرادة والإصرار وحب الشاب السعدي، فإنّ دائرة العوامل المساعدة ضيقة جدا في مقابل العوامل المضادة أو المعوقة، إذ لا يبقى معنى منها سوى تعاطف بعض الشخوص، ودخول الجن مجرى الأحداث بوصفها عاملا مساعدا للذات/جوهر، وقد كان هذا العامل المساعد الأخير حاسما في سيرورة الأحداث، فتدخل الجن وتخطفها للفتاة جوهر، يُمثل مرحلة الحل والخلاص من هذا الزواج، ولكنه حل غيبي خرافي كما أسلفنا يضرر نقدا لادّعاء للذهنية الخرافية المنتشرة بين الجماعة البشرية المنتجة لنص الأسطورة.

ويبقى معنا في آخر هذا الإجراء، أن نحدد الجزء أو (كينونة الكينونة)، ويمكن أن نقرر هنا أن الذات جوهر، تمكنت من الاتصال بموضوع القيمة-علاقة تملك- (الرغبة في الخلاص من الزواج بالحاج جبور) وحدث توازن جديد على حياتها، ولكنه حل غيبي تشريفي، إذ تدخلت القوى الغيبية لتُخلص الفتاة، وهو ما يشبه الأداة السحرية التي تساعد البطل على الحل في مثل هذه السرود الشعبية العجائبية، وعليه يمكن أن نحدد المراحل التي مرت بها الذات/جوهر، للاتصال بموضوعها/الرغبة في الخلاص من الزواج وتحقيق الذات، على النحو الآتي:

<u>تهئية</u>	<u>حاسمة</u>	<u>تشريفية</u>
(الوضع الأصلي: عيش الجوهر الطفلة الصغيرة حياة طبيعية حاملة بعيدة عن الأحزان و المشاكل). -توازن-	(خطبة الحاج جبور للجوهر، وقبول والدها مرغما على طلب الحاج جبور، دخول الجوهر في صراع وتأزم جراء هذا الوضع الجديد). - اختلال-	(الوضع النهائي: تدخل الجن والعفاريت وخطف الجوهر ليلة زفافها وبالتالي خلاصها من هذا الزواج المشؤوم). - توازن جديد-

3. خاتمة:

ختاما نستطيع القول: إن الرسالة المضمرّة التي يمكن أن نستشفها من هذا النص الأسطوري الموظف ضمن مسرحية "كل واحد وحكمو" لولد عبد الرحمان كاكاي، هي أنّ الفتاة الجوهر تمثل في أحد أبعادها صورة الجزائر، التي تبحث عن استقلالها ليس من العدو الفرنسي، فقد تمّ ذلك في المرحلة السابقة/مرحلة ثورة التحرير، ولكن استقلالها من الجهل والخرافة الذي عمل الاستعمار على تكريسهما في الأوساط الشعبية، وذلك من أجل أن تتخرط في مسار العلم والتنمية وتستطيع الاتصال بموضوع القيمة المنشود في مرحلة البناء، وهو تحقيق ذاتها بين الأمم بالعلم والعمل لا بالحلول الغيبية والذهنيات البالية والجهل والخرافة.

4. الهوامش:

(1) ينظر: حسن المنيعي، أبحاث في المسرح المغربي، المغرب، مطبعة صوت مكناس، 1974م، ص.13 وما بعدها؛ ينظر كذلك: حسن المنيعي، حول المسرح المغربي، مجلة أقلام (العراق، بغداد)، العدد السادس (عدد خاص بالمسرح العربي المعاصر)، 1 جوان 1980م، صص.25-27.

<https://archive.alsharekh.org/Articles/163/19056/430963>

(2) نذكر من جملة هذه البحوث:

- حسن البحراوي، المسرح المغربي، بحث في الأصول السوسيوثقافية، الدار البيضاء- بيروت، المركز الثقافي العربي، 1994.
- محمد أديب السلاوي، اطلالة على التراث المسرحي للمغرب، مجلة أقلام (العراق، بغداد)، العدد السادس (عدد خاص بالمسرح العربي المعاصر)، 1 جوان 1980م، صص.17-24.
- محمد خراف، نشأة المسرح المغربي وإسهامات الطيب الصديقي، مجلة أقلام (العراق، بغداد)، المرجع نفسه، صص.4-16.

<https://archive.alsharekh.org/Articles/163/19056/430963>

(3) ينظر: غسان غنيم، ظاهرة المسرح عند العرب، مجلة جامعة دمشق، المجلد: 27، العدد: 3+4، 2011، ص.162.

<http://www.damascusuniversity.edu.sy/mag/human/images/stories/157-180.pdf>

- (4) المقصود بالعامل هنا ما يقوم بالفعل، أو يخضع له، وقد يكون إنسانا أو حيوانا أو فكرة، وكل خطاب مهما كانت نسبته تتحكم فيه بنية عاملية هي بمثابة مسرح تحرك وتتحرك عليه البنيات الأنثروبولوجية الإنسانية، وننبه هنا أن السيميائي الفرنسي غريماس هو الذي قام بتطوير النموذج العملي انطلاقا من التحليل الوظيفي المورفولوجي لـ فلاديمير بروب، ينظر: محمد مفتاح، دينامية النص، (تنظيرا وإنجازا)، المركز الثقافي العربي، ط.2، 1990م، ص.169.
- (5) ينظر: ولد عبد الرحمان كاكي، كل واحد وحكمه، الجزائر، وهران، منشورات المسرح الجهوي، د.ت، ص.6.

(6) المصدر نفسه، ص. 6-7.

(7) المصدر نفسه، ص. 47.

5. قائمة المراجع:

1.5. المصادر:

- كاكي ولد عبد الرحمان، كل واحد وحكمه، الجزائر، وهران، منشورات المسرح الجهوي، د.ت.

2.5. المراجع:

- البحراوي حسن، المسرح المغربي، بحث في الأصول السوسيوثقافية، الدار البيضاء - بيروت، المركز الثقافي العربي، 1994.

- المنيعي حسن، أبحاث في المسرح المغربي، المغرب، مطبعة صوت مكناس، 1974م.

3.5. الدوريات:

- خراف محمد، نشأة المسرح المغربي وإسهامات الطيب الصديقي، مجلة أقلام (العراق، بغداد)، العدد السادس (عدد خاص بالمسرح العربي المعاصر)، 1 جوان 1980م، صص. 4-16.
<https://archive.alsharekh.org/Articles/163/19056/430963>
- السلاوي محمد أديب، اطلالة على التراث المسرحي للمغرب، مجلة أقلام (العراق، بغداد)، العدد السادس (عدد خاص بالمسرح العربي المعاصر)، 1 جوان 1980م، صص. 17-24.

- غنيم غسان، ظاهرة المسرح عند العرب، مجلة جامعة دمشق، المجلد: 27، العدد: 3+4، 2011، صص. 157-180.

<http://www.damascusuniversity.edu.sy/mag/human/images/stories/157-180.pdf>

- المنيعي حسن، حول المسرح المغربي، مجلة أقلام (العراق، بغداد)، العدد السادس (عدد خاص بالمسرح العربي المعاصر)، 1 جوان 1980م، صص. 25-27.

<https://archive.alsharekh.org/Articles/163/19056/430963>

Bibliography:

Books:

- Al Manii Hassan, Research in Moroccan Theater, Morocco, Sawt Mekness Press, 1974. (In Arabic)
- Bahrawi Hassan, Moroccan Theatre, Research on Socio-Cultural Origins, Casablanca - Beirut, Markaz Thakafi Arabi, 1994. (In Arabic)
- Kaki Ould Abderrahmane, Every has their Opinion, Algeria, Oran, Regional Theater Publications, D.T. (In Arabic)

Periodicals:

- Al-Manii Hassan, On Moroccan Theatre, Aqlam Journal (Iraq, Baghdad), N°6 (Special Number of Contemporary Arab Theater), 1 June 1980. (In Arabic)
<https://archive.alsharekh.org/Articles/163/19056/430963>
- Al-Silawi Muhammad Adib, A View of Morocco's Theatrical Heritage, Aqlam Journal (Iraq, Baghdad), N°6 (Special Number of Contemporary Arab Theater), 1 June 1980. (In Arabic)
<https://archive.alsharekh.org/Articles/163/19056/430963>
- Ghoneim Ghassan, Theater Phenomenon Among Arabs, Damascus University Journal, Volume: 27, N° 3 + 4, 2011.

<http://www.damascusuniversity.edu.sy/mag/human/images/stories/157-180.pdf>

- Kharaf Mohammad, The Rise of Moroccan Theater and the Contributions of Al-Tayeb Al-Siddiqi, Aqlam Journal (Iraq, Baghdad), N°6 (Special Number of Contemporary Arab Theater), 1 June 1980. (In Arabic)
<https://archive.alsharekh.org/Articles/163/19056/430963>