

تقنيات السرد في المسرح الاحتفالي- عبد الرحمن كاكى
مسرحية 132 سنة -أ نموذجاً-
مقاربة سيميائية

**The Impact of Semantics in Nature-Related Lexicon:
An Insight into the Aesthetics of Ibn Hānī al-Andalusī's Poetry
and Narrative Techniques in Ritual (Festive) Theatre — 'Abd al-
Raḥmān Kākī —The Play 132 Years as a Model:
A Semiotic Approach**

سهام نجاري
جامعة محمد بوقرة
s.nedjari@univ-boumerdes

تاريخ النشر: 2025/12/29

تاريخ الارسال: 2023-05-23

ملخص:

يعدّ المسرح من الفنون التي تتحدى الزمن وتفرض آلياتها في جميع التخصصات، فالمسرح في تقاطع مباشر مع الرسم والتطريز والديكور والغناء والرقص فهو فن جامع لا يقوم إلا في تلاحم جملة من الفنون الأخرى المكملّة له، وبالرغم من ظهور المسرح قبل قرون في الحضارة الغربية، نذكر على سبيل المثال المسرح اليوناني والروماني إلا أنه تأخر عندنا لأسباب كثيرة يربطها بعضهم بطرق العيش المرتبطة بالتنقل في البيئة العربية، ويربطها آخرون بطبيعة الفرد العربي في ذاتها، فهو شخص يميل إلى الإلقاء والخطابة بدل التمثيل والدراما، لذلك برع في الشعر وتحكم في خصائصه بالمقابل لم يعرف المسرح في شكله الذي ظهر في الحضارات الغربية، لكن هذا لا ينفي أنه عرف ومارس بعض أشكاله التي ترتبط بالفطرة الإنسانية التي تبتهج بكل ما هو جميل نقي وعميق، فالحكواتي والقوال وعرائس القراقوز مثلاً أشكال فرجوية ارتبطت بالتراث والثقافة العربية إذ يمكن عدّها أشكالاً من الفرجة لكن لا يمكن أن نقول عنها أنها مسرح مؤسس ومؤطر، لغياب الإطار المسرحي ونية

العرض في حضور جمهور وممثلين ونص ارتجالي أو نص منقّح من قبل كاتب مختص كما حدث عند الغرب.

نتناول في هذه الورقة البحثية مظاهر السرد الحديث المتقاطعة مع مختلف أشكال الفرجة التي عرفها التراث المغربي والجزائري على وجه خاص، في نص مسرحية 132 سنة للكاتب "عبد الرحمن كاي" والعرض المصاحب له الذي أخرجه وعرضه المخرج "محمد تكيرات" بدار الثقافة-مستغانم-أوت سنة 2020، ونسعى من خلال الجمع بين النص والعرض الوقوف على أبرز أدوات التجريب المستوحاة من التراث المغربي والتي أسهمت في تأصيل المسرح الجزائري وتحديثه في الوقت نفسه.

كلمات مفتاحية: مسرح؛ فرجة؛ احتفالية؛ تراث

Abstract:

Theater is one of the arts that defies time and imposes its mechanisms in all disciplines. Theater is in direct intersection with painting, embroidery, decoration, singing and dancing\ . On the other hand, he did not know the theater. In its form that appeared in Western civilizations, but this does not negate that he knew and practiced some of its forms that are related to the human instinct that rejoices in everything that is beautiful,

Keywords: Theater-heritage-play-show

المؤلف المرسل:

توطئة :

لطالما توقف المسرح المغربي أمام سؤال محوري يخص تأسيس وتأصيل مسرح جديد وقديم في الوقت نفسه، على غرار المسرح الغربي الذي ارتبط في كل مراحله بطبيعة المرحلة التاريخية وبخصوصية الوعي الجمعي الذي شغل المرحلة، فالمسرحيون والمؤلفون المغاربة أدركوا أن إنشاء مسرح يحمل خصوصية المنطقة ويعكس الهوية العربية والمغربية في الوقت نفسه يدفعهم إلى البحث الجاد في اتجاه العمق -التراث المغربي-الذي يحمل صفة التمدد والانتساع والاندماج مع وعي اللحظة. وهو في هذه الحالة مرتبط بشكل من الأشكال المكتوبة أو الشفوية التي خلفها الحس الفني لدى الشعوب العربية التي سبقتنا وممتد نحو مختلف الأشكال والمضامين الممكنة ضمن زمن الخلق والإبداع المرتبط بالوعي الجمعي المستقبل.

-تقنيات السرد في المسرح الاحتفالي- عبد الرحمن كاكي مسرحية 132 سنة -أ نموذجاً- مقاربة سيميائية

إن المساءلة العميقة للتراث العربي والمغاربي تضع كل رائد مسرحي وكل باحث في هذا المجال أمام إشكالية جوهرية تتمثل في السؤال الآتي:
هل التأصيل هو إحياء للمادة التراثي التي تزخر بها المنطقة العربية والمغاربية وما هي إمكانيات التجريب الممكنة حتى لا تفقد الفرجة معناها الجمالي والتعليمي وفي الوقت نفسه لا تنزلق في المتكرر المبتذل؟

1- دور التراث في تأسيس وتأصيل المسرح المغاربي:

1-1-تعريف التراث:

إن مصطلح التراث الشعبي هو مصطلح شامل نطلقه لنعني به عالماً متشابكاً من الموروث الحضاري، والبقايا السلوكية والقولية التي بقيت عبر التاريخ، وعبر الانتقال من بيئة إلى بيئة، ومن مكان إلى مكان في الضمير العربي للإنسان المعاصر. وهو بهذا المصطلح يضمّ البقايا الأسطورية أو الموروث الميثولوجي العربي القديم كما يضم الفولكلور العربي في البيئات المختلفة السائدة سواء كان الفولكلور القولي أو الفولكلور النفعي أو الفولكلور الممارس، وسواء ظل على لغته الفصحى أو تحوّل إلى العاميات المختلفة السائدة في كل بيئة من هذه البيئات وسواء كان من الفولكلور النمطي العربي العام، أم كان من الفولكلور البيئي الذي تفرضه ظروف البيئة وظروف الممارسات الحياتية في هذه البيئة... ويضم هذا المصطلح أيضاً الأدب الشعبي، المدون والشفاهي، ما هو تراث منقول عبر الزمان والمكان، وظل يقاوم كل محاولات طمسه حتى وصل إلينا في صورة واضحة محددة في المطبوع من هذا الأدب (حمادة، 1961، صفحة 10ص)

يكشف هذا الاقتباس عن تنوع المادة التراثية، التي تجمع بين الفولكلور وبقايا الأسطورة والممارسات الشفوية والحركية في أشكالها المتنوعة «إن طبيعة المادة التراثية حسب التعريف الذي قدم للتراث تمتاز بالتنوع والاختلاف والكثرة فهي تنسحب على كل أنواع المنجزات البشرية والإبداعات الشيء الذي يجعل كل محاولة تصنيف لها تحوي نوعاً من التجاوز والتسامح (المديوني، 1994، صفحة 41ص)

وهذا يعني أننا قد نجد تداخلاً بين هذه الألوان الشعبية في بعض الأحيان بحيث يصعب تصنيفها في أشكال نهائية تنتفي معها الأشكال الأخرى ما يجعلنا نفقد جوهر المادة التراثية وخصوصيتها المنفتحة على المصادر الأخرى «من هنا كان الحديث عن التراث الشعبي في المسرح العربي الذي يعني السير في خطين متوازيين: الخط الأول هو البحث عن تأثير التراث الشعبي في المسرح العربي المعاصر. والخط الثاني

هو البحث عن الملامح المسرحية في الموروث الفني القديم، فالتراث الشعبي جزء من الموروث الثقافي لأدبائنا وفنانينا، وهو جزء من الموروث الحضاري لأمتنا، فلا بد بالتالي أن يترك بصماته على الإنتاج الأدبي المسرحي المعاصر، ولا بد أيضا أن يترك بصماته على العرض الفني المسرحي المعاصر (خرشيد، مسرح عز الدين والتراث، صفحة ص8) إن السير بالعمل المسرحي نحو العمق حيث تسكن روح الإنسان على وجه عام والثقافة العربية الغنية بالجمال والإيقاع والتجانس هو ما يضع عملية التجريب برمتها في الإطار الصحيح، حيث يصبح التأسيس مرادفا للتأصيل.

1-2 دور الرواد في تأسيس المسرح الفرجوي:

يعود إغفال التراث الشعبي في مرحلة ريادة المسرح العربي إلى طبيعته المتعاقبة مع كل أشكال الخيال الشعبي وقصص البطل الخارق والأولياء الصالحين ما دفع الكثير من الأدباء إلى الابتعاد عن كل ما يمتّ بصلة إليه، إذ صنّفوه في خانة المحظور المنحط الذي يشوبه القبح وتغرقه الدونية» كانت كل محاولة لإدخال فن من الفنون الشعبية في مجال الاحتراف محاولة مشبوهة ومتحسسة ولا تستند على أساس من الدراسة الصحيحة والثقافة الجادة والنظرة الموضوعية... وقد كان هذا الاتجاه في حقيقته اتجاها مظهريا يعكس ذوات متضخمة بحيث تعجز عن الرؤية الواضحة لما هو الأديم الحقيقي للأرض التي يقفون فوقها.. كما يعكس جهلا حقيقيا بالتراث الشعبي نفسه من ناحية وبأهميته في تعميق الرؤية إلى إنسان العصر يربطه بطبيعة مراحل الحضارية المختلفة من ناحية أخرى ولا يجدر بنا كباحثين إغفال دور الموروث الشعبي العربي وحتى العالمي في نقل الحضارات القديمة ولغات الشعوب المختلفة وكذلك معتقداتهم التي تداولوها بينهم ونقلوها إلينا في قوالب قد تبدو ساذجة بسيطة لكنها في الواقع تحمل الكثير من المعرفة لجوهر الإنسان، بينما يذكر الدكتور البريطاني فيليب سادجروف المحاضر بقسم الدراسات العربية بجامعة اندنبر ساسكوتلندا والمتخصص في الأدب العربي «أنه عثر على مخطوط لمسرحية يقول أنها الأولى في هذا الفن في الأدب العربي وهذا بمدرسة اللغات الشرقية والمسرحية هي بعنوان نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة تزيق بالعراق لصاحبها الجزائري إبراهيم دانيوس والتي من المرجح أنها تكون قد طبعت عام 1948 (بيوض، 1999، صفحة ص12)

وقد عرّف الجزائريون أشكالا من المسرح في الفترة العثمانية التي امتدت ما بين 1518-1830، جاءت هذه الأشكال الفرجوية الشعبية في إطار التجمعات التي كانت تحدث في الأسواق، والساحات العامة والمقاهي «حيث يصعد إلى المنصة أو يتصدر الجلسة أو الحلقة ممثلون ورواة يحكون لأبطالهم من مغامرات وأهوال،

-تقنيات السرد في المسرح الاحتفالي-عبد الرحمن كاكي
مسرحية 132 سنة -أ نموذجاً-
مقاربة سيميائية

وانتصارات وبعد انتهاء هذا الدور تجمع عادة التبرعات المالية (جلاوجي، 2007، صفحة ص35)

لقد عرف المسرح الجزائري أشكالاً فرجوية تشبه المسرح في فترة تواجد الأتراك بالجزائر كالأقراقوز العثماني وفن الحلقة، وفن المدايح، والمقلدات، والراوي، والحكايات، ومسرح السامر، ومسرح الحكيم في الحوانيت والمقاهي والأسواق. علاوة على مسرح المهرجين الذي يثير الضحك، ويسلي الناس ويمتعهم بأحلى القصص والحكايات والمرويات التراثية... ويعني هذا أن المسرح الجزائري قد بدأ تراثياً بامتياز (حمداوي، المسرح المغربي بين النشأة والتطور، 2019، صفحة ص121)

ولعل أبرز الفرق المسرحية الجزائرية التي استفادت من التراث فرقة مسرح البحر الجزائرية بوهرا في الستينيات من القرن الماضي مع مؤسسها قدور النعيمي «اهتمت هذه الفرقة بالفرجة القديمة، وتوظيف الحلقة، والخروج إلى الفضاءات المفتوحة كالبحر كانت تبحث عن هوية المسرح العربي تأسيساً وتأصيلاً، بمحاربة التغريب والاستلاب والمسح الأجنبي لمسارحنا العربية، بتقييد العروض المسرحية بالعلبة الإيطالية يقول أحمد منور أن « لعبة القراقوز كانت منتشرة في مختلف أنحاء العالم غداة الاحتلال الفرنسي وأن العديد من الرحالين الأوروبيين الذين زاروا الجزائر في القرن التاسع عشر قد حضروا عروضها في أماكن متفرقة، غير أنّ سلطات الاحتلال الفرنسي أصدرت سنة 1843، قراراً بمنع إقامة عروض القراقوز لأنها كانت تعرض على الثورة ضدها، وتقدم الفرنسيين في صورة ساخرة (جلاوجي، 2007، صفحة ص33)

وفي هذا الباب يؤكد الباحث والكاتب عز الدين جلاوجي أنّ الكثير من الرحالة قد شهدوا عروضاً مختلفة للقراقوز وخيال الظل في كبريات المدن الجزائرية حيث لاحظوا توظيفه في مقاومة الاحتلال الفرنسي، ورغم صدور قرار منعه إلا أن عروضه ظلت تقام في منازل بعض أثرياء مدينة الجزائر (جلاوجي، 2007، صفحة ص34).

والواقع أن المحاولات الأولى للتجريب المسرحي في الجزائر لم تخرج عن نطاق استنطاق الموروث الشعبي، والذي تقاطع في الكثير من الأحيان مع الأدب العالمي المشترك الذي يجمع الطبيعة الإنسانية ضمن نسق الإخبار والحكي وتناقل الغريب والخيال والرحلات والمغامرات وعلى سبيل المثال نذكر مسرحية جحا التي حققت نجاحاً كبيراً في المجتمع الجزائري والتي قيل إنها مقتبسة عن مسرحية مريض

الوهم للمسرحي الفرنسي موليير، لكن علالو ينفي ذلك ويدافع عن رأيه بأنه لم يقتبس عمله من هذه مسرحية "مريض الوهم" إذ يقول: «إذا كان هناك تشابه بين جحا والطبيب، فيجب العودة إلى المصدر المشترك، وهو حكاية من القرون الوسطى وأضيف مصدرا آخر وهو قمر الزمان من حكايات ألف ليلة وليلة، التي أضافت لعملتي اسم وأسلوب شخصية جحا المعروفة في الأوساط الشعبية» (بيوض، 1999، صفحة ص23)

على الرغم من غياب أي تأليف في مسرحية جحا حسب باشطارزي فإن إجماع الجمهور الذي كان واضحا لقد تقبلها ولن يؤثر اعتبارها توليفا للهلاليات السابقة لها، أو ما يشار إليه من كون المؤلفين وجدوا وسيلة جلب الجمهور، بالتوجه إليه باللغة التي يتكلمها وبالمواضيع المألوفة لديه» (الأدرع، 2010، صفحة ص19)

والواقع أن تشابه النصوص المسرحية يعود في الكثير من الأحيان إلى تأثير المسرحيين الجزائريين بالمدارس الغربية خصوصا ما تعلق بالجانب التقني الذي شكّل النواة الأولى لكتابة وعرض النصوص الأولى في تلك الفترة، وفي هذا الباب يقول "علالو" إننا غالبا ما ننتقد كتابنا بالاعتباس عن رجال المسرح الفرنسيين أو الأوروبيين لكن هذا الاقتباس إن صحّ وسلمنا به فإنه يقتصر على الجانب التقني والبناء الدرامي وهذا راجع إلى مطالعاتنا التي تسمح لنا بنقل الجانب التقني قبل الأدبي والواقع أن الاقتباس سواء عن التراث العربي أو المسرح الأوروبي موجود حتى في ما قبل نشأة المسرح الجزائري كما رأينا مع جمعيات الأمير خالد وكذا مع محمد منصالي في مسرحيته في سبيل الوطن المقتبسة عن مسرحية تركية كما أورد ذلك باشطارزي، إن الصفاء النوعي الذي يبحث عنه باشطارزي وعامة النقاد يشير إلى أنهم بعيدون عن إدراك أن صيغة تأليف مسرحية ما على ارتباط وثيق بما تسميه آن إبريسفيلد نصا توليديا، هذا النص التوليدي بالنسبة لمسرحية جحا يضم من بين ما يضم تراث الحكواتية والرواة وغير ذلك من الأشكال ما قبل المسرحية.

إن الرغبة في إنشاء مسرح عربي أو مغاربي ذي طبيعة شرقية وأسلوب حضاري متمدن يجمع بين النص الجيد والفرجة المتفردة جعل الكثير من المسرحيين في المغرب العربي يبحثون في سبل التحرر من العلبة الإيطالية «إذ يعد كاتب ياسين من أهم المبدعين المسرحيين الجزائريين الذين فكروا في التحرر من البنية المسرحية الغربية الضيقة، بالتحرر من مكوناتها المكانية، سواء أكانت كلاسيكية أم كانت حديثة وقد انفتح على التراث العربي الشعبي الأصيل بغية إيجاد مسرح عربي قالبا، وبناء، وتشكيلا؛ بهوية حقيقية تأسيسا، وتأصيلا، وتجريبا. ومن هنا مسرحياته: نجمة الجثة المطوقة، سحابة دخان، محمد خذ حقيبتك وهذه المسرحية قد سبق أن مثلتها فرقة مسرح

-تقنيات السرد في المسرح الاحتفالي- عبد الرحمن كاكي
مسرحية 132 سنة -أنموذج-
مقاربة سيميائية

البحر بوهرا» (حمداوي، المسرح المغاربي بين النشأة والتطور، 2019، صفحة ص45)

وهكذا، نصل إلى أن كاتب ياسين قد جرّب مجموعة من الأشكال المسرحية التي كانت تتأرجح بين القالب الغربي والقالب العربي الاحتفالي، من خلال الانزياح عن اللعبة الإيطالية، واستثمار معطيات الفضاءات المفتوحة ذات البعد التراثي والشعبي الجماهيري.

وإذا كان كاتب ياسين قد ركز على عملية المزج بين التقنية العربية والروح المغاربية فإن ولد عبد الرحمن كاكي اعتمد كثيرا على فن الحلقة كما في مسرحيته أفريقيا قبل العام الأول، حيث تأثر فيها " بشكل الحلقة مع توظيف الأسلوب البريختي، ومشاكلته لتقاليد الحكواتية لدى العرب، كما سنرى في المباحث الموالية.

2-الاحتفالية في المسرح المغاربي:
2-1 تعريف الاحتفالية:

إن أزمة المسرح العربي هي أزمة فكر، ولا يمكن للمسرحي العربي أن يشغل الركح ويسحر المتفرج إذا لم يستوعب حجم الهوة التي تفصله عن جمهوره، إذ يستحيل أن يقدم شيئا ذا قيمة إذا لم يملك المعرفة العميقة لخبايا المجتمع الذي ينتمي إليه، فلا بد من نزع الطبقات الزائدة وتخفيف الحمل، هكذا تكون المشاركة الفاعلة في اتجاه التغيير «داخل الزمان والمكان العربي، يتفجّر الخطاب المسرحي الذي يملك حق المغايرة، ومشروعية التنوّع والاختلاف، ليصبح له طابعا فرديا حسب خصوصيات المبدع داخل الفضاء الذي يتحرّك فيه والزمن الذي ينتمي إليه، إنه الخطاب غير بريء في منطلقاته وتوجهاته وقناعاته، لأنه يدافع عن قضايا الإنسان الحيوية والأساسية، بالأدبي الذي ينهض على ترجمة الواقع المعطى إلى عالم عجائبي ومدهش بصيغة الأديب العربي انطلاقا من زخم تراثه ومحاوراته الواعية للذاكرة الشعبية أو تفاعله الإيجابي مع العطاء الإنساني، مشاركة منه في إغناء الحقل المسرحي بالتجريب والتجاوز لتأسيس الفعل البعيد عن الانفعال، والقريب عن النوع الأدبي الذي يتغيّر ويتحوّل ويضيف إلى الحركة الثقافية العربية دما متجددا، بتجدد الحياة والقضايا والصراع» (زيدان، 2009، صفحة ص39).

إن بناء مسرح جديد يتطلب هدم القديم، وحتى إذا سلمنا بأن الهدم لا يمس كل جوانب المسرح القديم إلا أن فكرة الهدم لا بد من حضورها، حتى لا تخلص التجربة الجديدة إلى الفشل والسقوط في المبتذل والهزيل من الأعمال كما حدث مع التجارب السابقة لها، وفي هذا الباب أردنا نقل تجربة المسرح الاحتفالي الذي أسسه "عبد الكريم

سهام نجاري

برشيد" وقد انطلقت هذه التجربة من فكرة استلها من التراث المكتوب والشفوي المنقول بقصصه ورموزه قصد تأسيس مسرح عربي متميّز منفصل عن المسرح الغربي، ويعدّ عبد الكريم برشيد من أبرز الكتاب المسرحيين في المغرب منذ السبعينات، ولقد حاول منذ البداية طرح مجموعة من الأسئلة النقدية التي تعمل على غرلة الانتاج المسرحي العربي وتصنيفه إلى تجريبي يحمل سمات التغيير والتأسيس وسطحي متكرّر لم يستوعب بعد مقومات الحداثة وشروط التجريب، وقد لخصها في جملة من الأسئلة الجوهرية:

المسرح التجريبي أم التجريب المسرحي؟

مسرح الشارع أو المسرح في الشارع؟

المسرح في المقهى أو المقهى في المسرح؟

الكوميديا المرتجلة أو الكوميديا ديلارتي؟

من المادة/الشكل إلى المضمون؟

إن الإجابة عن هذه الأسئلة هو ما يصنع الفرق بين مسرح أولدته اللحظة واحتضنه الكتاب المسرحيون والنقاد، ومسرح دخيل مقتلع من أرضيته منسوخ في قوالب جاهزة، ومسرح غير مكتمل لكنه موصول إلى وجود سابق في صورته التاريخية أو التراثية الشعبية، يستمد شرعية وجوده وقابلية الاستمرار من خلال ظروف أفرزتها الساحة والواقع والشارع، وفي هذا المجال يحدثنا عبد الكريم برشيد عن التجارب الناجحة التي فهمت جوهر الإبداع وطرق التأسيس والتأصيل الصحيح» إن اجتهاد الدكتور علي الراعي لم يكن عشوائياً، لأنه مبني على دعائم متينة وبذلك فإن كتابه "الكوميديا المرتجلة" يكتسب قيمة كبرى، فقد درس الشعب العربي من خلال فنونه وأفراحه وأعياده وهذيانه الفني... إن الأساس في الكتابة هو الحاجة إلى مسرح آخر مغاير، له ارتباط بالأرض والإنسان والوطن والتاريخ والمجتمع والحضارة (زيدان، 2009، صفحة 293)

وهذا يعني أن ميلاد أية تجربة بعيدا عن فضاء يحتضنها ويفهم خصوصيتها هي تجربة محكومة بالموت، هذه التجربة التي سرعان ما قلبت موازين المسرح المقتبس عن المسرح الغربي، وغيّرت الكثير من الجزيئات حتى تفرض تفردا وخصوصيتها العربية ضمن المسالك التجريبية، وقد وجد عبد الكريم أن كلمة احتفال هي المصطلح الذي يلائم هذا الإرث الحضاري. وهو مصطلح لا يتعارض مع الطقوس الشعبية التي مارسها الإنسان الغربي منذ حفلات ديونيزوس اليونانية، مروراً بالصيغ الأنثروبولوجية ذات البعد الكرنفالي التي صارت اليوم قبلة لكثير من المنظرين والمبدعين المسرحيين في أوروبا وأمريكا وآسيا، وعلى رأسها تجربة

-تقنيات السرد في المسرح الاحتفالي- عبد الرحمن كاكي مسرحية 132 سنة -أ نموذجاً- مقاربة سيميائية

المسرح الملحمي، والمسرح الثالث، والمسرح الفقير، ثم المسرح الأنثروبولوجي الذي كان وراء تأسيس المعهد العالمي للأنثروبولوجيا المسرحية» (المؤلفين، 2013، الصفحات ص110-111)

2-2 الاحتفالية والتجريب:

في مسألة عميقة لأسباب الانهيار الشامل للأمة العربية، أجاب عبد الكريم برشيد أنه كانت عودته إلى التراث الشعبي عودة مسألة وتجاوز من خلال انتقاء العناصر الصالحة لتأطير الفرجة المسرحية «إن الكتاب أي كتاب هو في جوهره سجن واعتقال والكتابة في حقيقتها سلطة وقدرة، لأنها تمتلك فعل الاستحضار استحضار الأرواح والأزمان والمفاهيم والحالات التي كانت ثم اختفت، والتي تمتلك قابلية البعث المتجدد (زيدان، 2009، صفحة 297)

وفي هذا الاتجاه تلجأ الاحتفالية إلى دراسة قضايا الناس ميدانيا من خلال المواسم والساحات والأسواق والحفلات الخاصة والعامة والتظاهرات الشعبية وحتى يتسنى لها خلق الفرجة عن طريق الحركة والتوازن تعتمد خصوصية الالتحام بالناس ضرورة من أجل معرفتهم أكثر حتى يتسنى لها المساهمة في التغيير «وهي في كل ذلك تعتمد على مبدأ الشك. فهي لا تؤمن بالمسلّمات والبديّهيات في الفكر والفن والمجتمع. لهذا تخضع كل شيء للتمحيص والمساءلة والمراجعة، كما أنها تعتبر ثورة على المألوف المبتذل الذي يفقد الإنسان إنسانيته ليصبح آلة تحركها القيود الاجتماعية فالإنسان في نظرها يفقد وجهه الحقيقي داخل المجتمع ليعوضه بأقنعة تمثل الأدوار التي تملئها سلطة فوقية لأجل ذلك، تتوسل بالاحتفال كي تعري الأقنعة وتفضح زيفها بعد أن تكشف عن الوجه الحقيقي للأشياء (المؤلفين، 2013، صفحة ص92)

إن ما نفهمه من خلال هذا الاقتباس، أن عبد الكريم برشيد يبحث عن كسر الفاصل الوهمي بين العمل المسرحي والجمهور الذي لم يعد يعتبر أن المسرح هو صوته المخنوق، يحمل همّه ويعرّي ذاته ويعرضها عليه كما هي بقبحها وجهلها وخوفها...ومتى حصل الوفاق والتآلف بين المبدع والمتلقي، ترتقي التجربة تدريجياً لتصل إلى مرحلة التجريب في عمليه هدم وبناء غير منتهية وتعتبر مسرحية "ديوان الحشاشين" واحدة من أبرز النصوص التي جسّدت فن الخيال الذي يضع الجمهور مباشرة مع مسرح داخل مسرح يعيش كواليسه، ويحدث ذلك من خلال تعرية كواليس الإخراج وتلقين الممثلين في شكل مباشر أمام الجمهور الحاضر، حيث يسند دور المخرج لشخصية "بديع الزمان" والملقن لشخصية "العامل" والممثل لشخصية

"موهوب" الذي يتحول في مشهد آخر إلى مدير المسرح، يكشف الحوار الذي يجمع الشخصيات عن غرور المخرج ورداءة الأداء وارتجال الممثل ورفضه التقيد بنص المؤلف الذي خلق له حياة لا يريد لها، إذ يدفع إلى الركح خلف ستار وهمي و تحت تصنيف جمهور آخر غير الجمهور الحقيقي الذي يجلس مشدوها، يحاول التقاط أنفاسه وإدراك العلاقة بين الحقيقة والوهم وبين الحاضر والماضي، وفي هذا الباب يحدثنا عبد الكريم برشيد في الصفحة الخاصة بالتقديم لهذه المسرحية أو كما يسميها الاحتفالية» هذه المسرحية الاحتفال لم يسبق أن قرأها قارئ من القراء، ولم يحدث أن التقى بشخصياتها مشاهد من المشاهدين، ولم يحضر أحداثها ووقائعها شاهد من الشهود. إنها واحدة من المسرحيات التي خرجت إلى الوجود لأول مرة وأطّلت على الناس، من شرفات أوراق وصفحات جريدة (الميثاق الوطني) مثلها في ذلك مثل المسرحيات الأخرى التي رافقتها في النشر، مثل مسرحية (صيد النعام) و(ليالي المتنبّي) و(على باب الوزير) و(الدجال والقيامة) (برشيد، 2011، صفحة 99)

لا يمكن بأي حال نفي حقبة تاريخية في المغرب العربي عرفت في تراثها أشكالاً متفردة من العروض التي كانت ذات طابع فولكلوري شعبي تمزج بين الطقوس والحركات والانغماس في جو الفرجة والدهشة والتشويق «الواقع أنه بالإمكان رصد البداية الحقيقية (رغم طابعها الضمني) في مسرح تلقائي متجذر في الحضارة المغربية لم يخضع لأية وساطة أجنبية، وأعني بذلك المسرح الطقوسي الذي يستمد تقاليده وإيقاعاته من الجسد المغربي عبر احتفالاته الدينية والشعبية، والذي تجسدت معالمه في تظاهرات فرجوية تقوم على الحكى والسرد واللعب، والموسيقى، وتظاهرات اصطلاح بعض الدارسين على تسميتها أشكال الماقبل مسرحية (برشيد، 2011، صفحة 100)

ليس بعيداً عن تجربة "برشيد" نكتشف محاولات عبد الرحمن كاكي الذي حاول جادا التخلص من ضيق اللعبة الإيطالية، بالانفتاح على فضاءات ميزانيسية وسينوغرافية مفتوحة، كما فعل تلميذه عبد القادر علولة وفي هذا الصدد يقول الشريف الأدرع «كل هذا ينجز في حلقة، ومن هنا إطلاق "مسرح الحلقة" على عرض المداح وفنه عموماً، نظراً للشكل السينوغرافي للعرض الذي يكون بحسب تجمع المستمعين المتفرجين، وهو إما أن يكون حلقياً، أو يشبه حدوة المسرح ذي الخشبة الإيطالية. وبذلك، يعلن الحاكي بمسرحه ومن خلال فنه عن نوع المحاكاة فيه مضادة للمحاكاة (حمداوي، المسرح المغربي بين النشأة والتطور، 2019، صفحة 127)

ومن المعلوم أن كاكي اعتمد في مسرحه على التراث العربي الإسلامي، والتراث الشعبي، والتراث الكوني والإنساني، والتراث المسرحي البريشتي، أما عن

-تقنيات السرد في المسرح الاحتفالي- عبد الرحمن كاكي مسرحية 132 سنة -أمنودجا- مقاربة سيميائية

مصادره المسرحية فيمكن الإشارة إلى البريشتية، ومسرح جان فيلار، والحركة الاحتفالية، والمسرح الثالث المغربي الذي اهتم بفن الحلقة اهتماما أنثروبولوجيا ودراميا.

2-3 المسرح الاحتفالي عند عبد الرحمن ولد كاكي:

وظف عبد الرحمن كاكي فضاء الحلقة والمداح ضمن رؤيته التراثية التأصيلية التي تجمع بين الفضاءات المفتوحة وحضور المداح، وفي هذا السياق، يقول الباحث الجزائري الشريف الأدرع:

«يعدّ عبد القادر ولد عبد الرحمن الملقب بكافي من أهم المسرحيين الجزائريين الذين جربوا مجموعة من الأشكال المسرحية الغربية والعربية على حد سواء، إن تجريبا وإن تأصيلا. وقد استوعب عبد الرحمن كاكي مجموعة من التجارب المسرحية العالمية، كانفتاحه على مسرح اللامعقول، ومسرح العنف، ومسرح بريخت، وكوميديا دي لارتي، ومسرح المداح والحكاوي، مسرح الحلقة وقد ركز ولد عبد الرحمن كاكي كثيرا على فن الحلقة، كما في مسرحيته (أفريقيا قبل العام الأول) حيث تأثر فيها بشكل الحلقة مع توظيف الأسلوب البريختي، ومشاكلته لتقاليد الحكواتية لدى العرب» (حمداوي، المسرح المغربي بين النشأة والتطور، 2019، صفحة ص127)

قدم عبد الرحمن كاكي مسرحية تراثية أخرى بعنوان ديوان القراقوز (على غرار مسرحية) ديوان عبد الرحمن المجذوب) للمخرج المغربي الطيب الصديقي، مستعملا فيها المنهج البريشتي، والسينوغرافيا الميثامسرحية، باستدعاء فن الحلقة ومداح الساحات العمومية وهذا ما نراه كذلك جليا في مسرحيته القراب والصالحين التي تحدثت عن خرافة الأولياء الثلاثة والمرأة العمياء التي كان يقصّها المداحون في الأسواق، ويلاحظ أن كاكي قد اشتغل، في هذه المسرحية التأصيلية، على المنهج البريختي، وتوظيف المداح، وتشغيل الفضاء الدائري الشعبي» (حمداوي، المسرح المغربي بين النشأة والتطور، 2019، صفحة ص129)

هذا يعني أن الفنان المسرحي الجزائري عبد الرحمن ولد كاكي كان يستعمل بكثرة الفضاء التراثي، بتشغيل خيال الظل، واستعمال الستار الكاشف على مستوى السينوغرافيا والميزانسين، كما في مسرحيته الاحتفالية (قراقوز) التي قال عنها أمين العيوطي: "ولم يكن خيال الظل بأقل حظا من كل تلك الأشكال، وهي الشكل الذي يقوم على تمثيل المخاليلين بالصوت لشخصهم الظلية التي يحركونها من وراء الستار، ويعتمد على عرض نماذج تربطها قصة بسيطة، وتعتمد على المهازل والأساطير الشعبية وألف ليلة وليلة كان هذا هو الشكل الذي بعثه من جديد عبد الرحمن ولد كاكي

في الجزائر في مسرحية قراقوز (حمداوي، الفضاء في المسرح المغاربي، 2014، الصفحات ص71-73)

ويعدّ عبد الرحمن كاكي من المسرحيين الجزائريين الأوائل الذين فكّروا في التحرر من البناية المسرحية الغربية الضيقة، باستبدالها بفضاءات شعبية عامة مفتوحة ودائرية، بالاشتغال على التراث العربي المحلي، واستخدام تقنيات درامية عربية أصيلة، وتمثل المنهج البريختي على مستوى تقديم الفرجة وتأثير العرض، والتواصل مع الجمهور (حمداوي، المسرح المغاربي بين النشأة والتطور، 2019، صفحة ص130)

ولم يقتصر تأسيس المسرح الجزائري على مصطفى كاتب وعبد الرحمن كاكي فقط، بل تعدى ذلك إلى أحمد عياد المعروف برويشد، وأعضاء فرقة مسرح البحر التي كان يمثلها قدور النعيمي.

3-الاحتفالية بين النص والعرض في مسرحية 132 سنة:

أ/ ملخص المسرحية:

تسرد مسرحية 132 سنة جملة من الأحداث التي وقعت بالجزائر في الفترة الزمنية الممتدة من 1830 إلى غاية يوم الاستقلال 05 جويلية 1962، وقد كتبها ولد عبد الرحمن كاكي في شكل لوحات فنية متتابعة تعرض أبرز الأحداث والعناوين، ويقوم فعل الحكيم والإخبار والتشويق على عاتق شخصية "الدرويش"، تضمّن متن النص المسرحي حوارات عدة جمعت بين شخوص المسرحية، وقد جاءت الأغاني الشعبية والرقص الفولكلوري والحركات الدائرية للمجموعات التي كانت تشترك في الحوار مكملّة لجو الاحتفال السائد، تمكّنّا من مشاهدة النسخة التي أخرجها "محمد تكيرات" وقد وجدنا أنه وظف مظاهر الاحتفال وفق رؤية جديدة نذكر على سبيل المثال توظيفه للمشاهد سيمائية والموسيقى التعبيرية والغناء الشعبي والشعر الملحون والرقص فولكلوري والتعبيري الجسدي حيث جعل من جسد الممثلين فضاء رمزيا لمختلف الأحداث والمشاعر والأفكار والأيدولوجيات التي ارتبطت بالوعي الجمعي طيلة الحكم الاستعماري.

إنّ الإبداع المسرحي هو عمل متكامل يجمع بين النص والعرض، بينهما عناصر جمالية تسمو بالمنجز الركحي، والعمل النقدي الذي هو إدراك الإدراك الأول، حيث يرتبط بالجانب السردي المعرفي المتقاطع مع النص والثاني مرتبط بالجانب الأيقوني العلاماتي المتقاطع مع العرض، وبما أن موضوعنا يبحث في مظاهر الاحتفالية في مسرحية 132 سنة (132 سنة، 2020) فإننا سنحاول التركيز على العرض المسرحي

-تقنيات السرد في المسرح الاحتفالي- عبد الرحمن كاكي مسرحية 132 سنة -أ نموذجاً- مقاربة سيميائية

الذي قام بإخراجه محمد تريكات في أكتوبر 2020، دون أن نهمل النص الذي يمثل الإطار المركزي للفعل الركحي والمنجز الفني.

اعتمدت تجربة عبد الرحمن ولد كاكي على التراث الشعبي كعامل محوري للتأصيل وتحقيق الذات والهوية وإحياء تراث الأجداد والافتخار بآثارهم الفنية والإنسانية، هذا التراث الذي يرى فيه التجربة الحقيقية التي يجب إحيائها من جديد، وتعود اهتمامات كاكي بالتراث إلى السنوات الأولى من حياته حين كان يدرس المسرح على يد أستاذ فرنسي له هو هينري كوردو HINRI KORDO ضمن فرقة لهواة المسرح أنشأها هذا الأستاذ سنة 1943 بمستغانم، وكان الأستاذ كوردو يدفع تلاميذه للبحث في التراث ويقول: «أذهبوا إلى شعبكم وخذوا عنه الفن الصحيح، ليس لدي كفرنسي ما أعطيه لكم سوى التقنية، أما الفن الجزائري فهو بينكم» (صبيان)

3-1 فضاء الحلقة بين النص والعرض:

وظف عبد الرحمن كاكي فضاء الحلقة ضمن رؤيته التراثية التأصيلية التي تجمع بين الفضاءات المفتوحة وحضور المداح، وفي هذا السياق، يقول الباحث الجزائري الشريف الأدرع: «يعد عبد القادر ولد عبد الرحمن الملقب بكاكي من أهم المسرحيين الجزائريين الذين جربوا مجموعة من الأشكال المسرحية الغربية والعربية على حد سواء، إن تجربيا وإن تأصيلا. وقد استوعب عبد الرحمن كاكي مجموعة من التجارب المسرحية العالمية، كانفتاحه على مسرح اللامعقول، ومسرح العنف، ومسرح بريخت، وكوميديا دي لارتي، ومسرح المداح والحكواتي، ومسرح الحلقة وقد ركز ولد عبد الرحمن كاكي كثيرا على فن الحلقة، كما في مسرحيته (أفريقيا قبل العام الأول) حيث تأثر فيها" بشكل الحلقة مع توظيف الأسلوب البريختي ومشاكلته لتقاليد الحكواتية لدى العرب» (حمداوي، الفضاء في المسرح المغربي، 2014، صفحة ص53)

وتعدّ الحلقة من أهم الأشكال الدرامية الشعبية التي استهوت الشارع الجزائري «وتكون المشاركة في الحلقة التي ينشطها الحلاقي إما فردية، وإما ثنائية، وإما جماعية، وقد يشارك فيها الأطفال والكبار على حد سواء ومن القصص الشعبية التي تروى في هذه الحلقات الدائرية التي تعجّ بها الأسواق والساحات العمومية قصة عنتر بن شداد، وقصة سيف بن ذي يزن، وقصة سيدنا علي مع رأس الغول وسيفه المرشوق، وينشد الرواة في هذه الحلقات الملحون والزجل ويقومون بأداء أدوار اجتماعية ونقدية كتشخيص دور البخيل والابن العاق وسلوك الغني والفقير يطلبون من الجمهور الصلاة و التسليم على النبي أو التأمين للمدعو له بقول آمين أو بالتصفيق أو بحمل أو مسك إكسسوار يصلح للعرض» (بيوض، 1999، صفحة ص169)

ويعدّ عبد الرحمن كاكي من المسرحيين الجزائريين الأوائل الذين فكّروا في التحرّر من البناية المسرحية الغربية الضيقة، باستبدالها بفضاءات شعبية عامة مفتوحة ودائرية، بالاشتغال على التراث العربي المحلي، واستخدام تقنيات درامية عربية أصيلة، وتمثّل المنهج البريختي على مستوى تقديم الفرجة وتأثيث العرض، والتواصل مع الجمهور، وقد جاء العرض في شكل لوحات فنية تعكس فترات زمنية من تاريخ الجزائر في شكل ارتجالي وضع المتفرّج في وضعية المندمج داخل إطار العرض، وأثّث الحلقة وفق رؤية جديدة تجمع بين إيقاع القول على مستوى فعل الإخبار – المداح- وإيقاع الحركة على مستوى الرقص –المجموعة المتحلّقة- التي حاولت تجسيد تلك الأحداث عبر حركة الجسد وإيماءة والوجه ولون الثياب، فأضحت كل حركة بمثابة رمز تخبر عن مرحلة زمنية معينة وعن حدث متفرّد بخصوصيته، وعلى سبيل المثال لا الحصر شاهدنا في العرض تحلّق الراقصين مع انحناء رؤوسهم نحو الأسفل لحظة إعلان المداح عن خبر استيلاء فرنسا على مدينة- سيدي فرج- «كما أن الحلقة في مفهوم "ولد عبد الرحمان كاكي" هي ما يتسم بحيادية تخيلية، تسمح للممثل أن يتحرك بحرية خلال العالم المادي، لاشتراك الجمهور بشكل جماعي، لتحقيق حالة شعورية لتجربة حياتية متناقضة، بمؤثرات ضوئية، وصوتية خاصة، وأفئعة تجسد البشر، على هيئة الحيوان، لتقديم أفعال درامية مختلفة في مساحات منفصلة على الخشبة، مسرحية ذات قيمة رئيسية لكل أعماله وقد استلهم "كاكي" من التراث الشعبي وجعله مصدرا هاما لموضوعاته الفنية، وطوع الحلقة وجعلها شكلا استوعب أكثر القضايا الاجتماعية المعاصرة، وأبعدها عن أصلها الخرافي، وأعطاهما بعدا واقعيًا، مهمته نقد الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية في البلاد» (بيوض، 1999، صفحة ص168)

كان توظيف "ولد عبد الرحمان كاكي" للحلقة بكل معطياتها الفنية والجمالية والإيحائية مقصودا، من أجل خدمة الحاضر والمستقبل، فهو لا يعتمد عليها كمصدر تراثي فحسب بل يعتبرها كعامل لإبراز معاناة المجتمع ونظراته للحياة، وتكتسي الحلقة عنده دلالات إيجابية، تتماشى وروح العصر، لمعالجة القضايا الراهنة، ويعتمد على الحلقة كمرجعية أساسية في عمله الإبداعي، مع الحفاظ على مقومات التراث، ويؤكد على ضرورة النظر الثاقبة كمؤلف وباحث ومجدد للتراث لمواكبة المسرح العالمي، معتمدا على التقاليد النثرية الذاكرة الجماعية وعلى الأشكال شبه المسرحية، كونه وجد في الحلقة كل الخصائص والمميزات، التي من شأنها أن تخلق شكلا مسرحيا، يعتمد على مسرحية الحياة ورفض الغزو الثقافي، والدعوة إلى التراث المحلي، لخلق مسرح يتلاءم والمجتمع الجزائري، مسرح مغاير للمسرح العربي خاصة الأرسطي، واعتبره

-تقنيات السرد في المسرح الاحتفالي- عبد الرحمن كاكي مسرحية 132 سنة -أ نموذجاً- مقاربة سيميائية

"ولد عبد الرحمان كاكي "عاملاً للبحث عن عادات وتقاليد هذا الشعب، من خلال رؤية ونظرة جديتين، وهو ما دعا إليه "جان فيلار" حيث تمكن من تصنيفه تحت اسم الاحتفال الشعبي الجماهيري، أي ما يقرب من مفهوم المسرح الشعبي ذي الصيغة الاحتفالية» (عرسان، 1980)

3-2 خصوصية المداح على مستوى النص والعرض:

بدأت الإرهافات الأولى للمسرح الجزائري في منتصف القرن الماضي، بعد زيارة فرقة جورج أبيض للجزائر عام 1921، توجت بأول مسرحية جزائرية جحا للمسرحي "علالو" التي كتبها بالعامية عام 1926 « ظل المسرح الجزائري يعتمد تقنية المسرح الأوروبي في تقديم عروض للجمهور، وهذا إلى ما بعد الاستقلال، رغم وجود المداح الذي ظل يمارس نشاطه في الأسواق والساحات العامة بعيداً عن الأضواء، وقد لعب هذا دوراً بارزاً في المحافظة على التراث الشفهي للأمة فنقله بطريقته من جيل إلى آخر، وقد وظّف ولد عبد الرحمن كاكي المداح أول مرة في مسرحية القراب والصالحين عام 1966، وفي عام 1972، جرّب عبد القادر علولة مسرح الحلقة في مسرحية "المائدة" وقد عرف المسرح الجزائري هذا الشكل من المسرح في مرحلته الأولى التي سبقت نشوؤه حيث كان المداح يمارس هذا النوع من الفن ضمن حلقة من المتفرجين في الأسواق والساحات العامة يتقمّص خلالها العديد من الشخصيات ويستعمل الحكي كما يوظف التراث الشعبي وقد كافحته السلطات الاستعمارية لعلمها بمدى خطورته في تمرير الأفكار المناهضة لوجودها في الأوساط الشعبية العريضة» (بيوض، 1999، صفحة ص168)

لقد سمح تعدّد الأصوات على مستوى النص بخلق مستويات مختلفة من الحوار الذي جمع بين المداح-الدرويش- وكوريفي الذي اشتغل على تشظية الحكاية واستشراف المستقبل وقد كان المداح يتفاعل مع تساؤلاته في كل مرة مخبراً تارة ومحتلاً سياسياً واجتماعياً تارة أخرى، وقد استعان المخرج بشاشة عرض خلفية أسهمت في توضيح الأحداث من جهة وتفعيل تقنية خيال الظل التي أعطت للمتخلّين حضوراً مضاعفاً على مستوى الخشبة، وأعطت للعرض سمة الاحتفالية المتقاطعة مع الحضور الكلي واللحظي في الفعل، فاستغلال المخرج للشاشة والمونتاج السينمائي لم يخرج عن إطار مساءلة اللحظة وكسر النمطية التي تعود عليها المتلقي ويمكن القول أنه « إذا اكتسب التجريب دلالة الاختيارية في العلوم الطبيعية، فقد اقترن بدلالة جديدة في العلوم الإنسانية وفن المسرح، فكل اكتشاف جديد يساعد على التحرّر من التقنية القديمة، ويتجاوز الأدوات المختلفة أو يطوّرها أو يلغيها أو يطرح بديلاً عنها لكي

يكون ملائما لطبيعة العصر ومقتضيات الحال، فهو تجريب بالضرورة، وبهذا المعنى، فالتجريب تعبير عن الإحساس العام بالحاجة إلى أشكال فنيّة جديدة للتعبير عن التجربة الحياتيّة، واستيعابها عبر التجربة الفنية الجمالية، وعلى هذا الأساس، فإنّ الجمال ضرورة لا غنى عنها لمواجهة الاغتراب الإنساني، وتأكيد الذات المهدّدة بالضياح واللاجدوى» (زيدان، 2009، الصفحات ص126-127)

وهذا يعني أن التجريب هو تصوّر حدائي أوجده الإنسان يجمع بين الجمالي والمعرفي، اقتضته اللحظة الراهنة التي يعيشها من أجل تجاوز اللحظة السابقة التي لم تعد تمثّله، ما جعل منه بحثاً متناهما في المغامرة وتأكيدا على فاعلية الذات المبدعة» إن مفهوم المسرح التجريبي يستحضر مسرحا تكون فيه التقنية المعمارية و السينوغرافيا والصوتية جديدة، في حين يتعيّن على التجربة قبل كل شيء أن تستند إلى الممثل، وإعادة قراءة النصوص، والتطلّع إلى تلق متجدد للحدث المسرحي» والواقع أن خوض التجربة المسرحية بحمولتها التراثية ضمن الخصوصية السينمائية أعطى للعرض سمة الاحتفالية حيث يتحرك كل شيء في اللحظة من أجل خلق مساحات لا محدودة من التلقي والمشاركة.

ونقرأ في النص المسرحي:

الدرويش: ما نقولش العرب يا مرسل، هذا البر، سكنوه البزنتيين والرومان، ما تقولش العرب يا مرسل، مازال في هذا الأرض عديان الإسلام، وليلة من الليالان من ماتوا الشجعان أحمد، محمد، واسماعيل، وكثروا البيعات... عبد القادر قال» (كاكي، صفحة ص3)

ما يلاحظ في هذا المقطع وأغلب حوارات الخطاب المسرحي أنها جاءت منغمسة في السجع المنثور، لغة شعبية مقفاة ترسم ملامح لغة عربية أصيلة تجمع بين الشعر والنثر المسجوع، وتعرض لنا تاريخا مجيدا مزينا بالبطولات والشخصيات العظيمة، يستحضر لنا عبد الرحمن كاكي من خلال لوحاته الفنية جملة من الشخصيات ضمن السياق التاريخي المناسب لها، وقد وظف الحوار الثنائي بين الدرويش وكوريفي بطريقة ذكية تسمح بتعزيز أقواله أو تكميلها «إن العلاقة بين الممثل والفضاء هي علاقة أساسية في العرض الملحمي، وتحديدًا من خلال الدور المركزي والحركي في هذه الفرجة، وهذا الممثل يتحوّل عند بريخت إلى ممثل ملحمي، فإن مهمته على الخشبة تظل قيمة تحفظية، أي أن عمله فوق الخشبة يظل متعدد المستويات» (عرسان، 1980، صفحة ص32) ونقرأ كذلك:

-تقنيات السرد في المسرح الاحتفالي- عبد الرحمن كاكي مسرحية 132 سنة -أ نموذجاً- مقاربة سيميائية

الدرويش: صبوا مقطعين الشبك، اللي ما عندهم لا دين ولا ملة، إللي في برهمنعولين، اسبنبول، الطليان، الملطيين، العسكر من شفهم من سفينات مهودين، الغوفالة والوسخ في العينين والقراد في الودنين، سموهم الرجلين الكحلين.

كوريفي: جيب سبردينا مقطعة، قمجة وسروال، ارجع كولون ويحرث على العرب

الدرويش: احرز التلي يا حجي، احرز التوالي دارو الخمر بالدوالي

كوريفي: نودي يا شمس ورقدي، ورواح يا ليل (كاكي، صفحة ص4)

نلاحظ أن كاكي قد اشتغل في هذه المسرحية التأصيلية على المنهج الاحتفالي من خلال توظيف المداخ وتشغيل الفضاء الدائري الشعبي المتقاطع مع خيال الظل واستعمال الستار الكاشف على مستوى السينوغرافيا والميزانسين، كما في مسرحيته الاحتفالية (قارقوز) التي قال عنها أمين العيوطي: "ولم يكن خيال الظل بأقل حظاً من كل تلك الأشكال، وهي الشكل الذي يقوم على تمثيل المخاليلين بالصوت لشخصهم الظلية التي يحركونها من وراء الستار، ويعتمد على عرض نماذج تربطها قصة بسيطة، وتعتمد على المهازل والأساطير الشعبية وألف ليلة وليلة كان هذا هو الشكل الذي بعثه من جديد عبد الله ولد كاكي في الجزائر، والواضح أن المخرج تريكات قد حاول جاهداً أن يجمع بين مختلف هذه الأشكال التراثية وفق رؤية حديثة منغمسة في جو الاحتفالية، وقد حافظ على لغة الحوار كما جاء في النص الأصلي حتى يصبغه بالروح الشعبية التي تضي على الكلمة دلالتها الخاصة وقد رافقها بموسيقى تعبيرية انصهرت معها زمنياً وإيقاعياً.

والملاحظ أنّ المخرج قد وفق في اختيار شخصية الدرويش التي ظهرت بالبرنوس الأبيض الذي يرمز لنقاء السريرة والحكمة وهي شخصية مرتبطة بالتراث الشعبي وقد عملت على مستوى النص والعرض على ترتيب فعل الحكيم وسرد الحدث في تناسله وتشظيه، وقد تشاركت هذه المهمة مع شخصية كوريفي ونعتقد أن كاكي وظّف شخصية الدرويش بدل القوال لأنها تعدّت مهام الإخبار وترتيب فعل الحكيم إلى استشراف المستقبل «هؤلاء الحكاؤون إذن هم فنانون من طراز ممتاز فلا أحد يكتب لهم شيئاً، وإنما تلتقط عيونهم الحادة خصائص البشر ومعائب الأفراد فيجمعون هذه الخصائص والمعائب في شخصية كلية أو مركبة» (الراعي، 1980، صفحة ص35)

نقرأ في النص المسرحي:

صوت: في عام 1945، 45 ألف جزائري ضاعت وكل الشبيبة منظمة والفاطنة قدموها لطريق لحباس

الدرويش: بصرح، أرض الجزائر زاوت، بدم ولادها وانزرت الفكرة أقرب صبا
أقرب

كوريفي: اشحال باقي، أنا خوك، سوق، سوقين، شهر شهرين.
الدرويش: ما تغلّطش! مازال الغفلة، مازالت الناس تغفل، ما زالت الطعومات،
انهار إلى من الونشريس حتى الواد فضة، الزنانة، تدير حيدس والأصنام تنحط إلى
أرض، هذاك النهار، حسب بالشهر وما يبقاش.

والملاحظ أنه بالرغم من عدم وجود شخصية المداح كما هو معروف في مسرح
كاكي، إلا أن الدرويش جاء يحمل رؤية استباقية لمستقبل شعب كامل جرّد من أرضه
وهويته طيلة قرن واثنين ثلاثين سنة «لقد لعب المداح دورا فعالا في الذود عن حرمة
التراث الشفهي لأي أمة من الأمم، ويعدّ ولد عبد الرحمن كاكّي أحد أبرز رجالات
المسرح الجزائري، حيث وظف المداح لأول مرة في مسرحيته القراب والصالحين
1966» (بيوض، 1999، صفحة ص168)

يقول الأستاذ قرقي إدريس في هذا الباب «إذا كان المسرح في فلسطين يرجع
في أصوله إلى مسرح حكواتي، والمصري إلى الطقوس الفرعونية القديمة، فإن
المسرح عندنا بدأ شعبيا في الساحات العمومية وفي الأسواق مع إلقاء شعراء الملحون
لقصائدهم، والمداحين لأشعار المديح النبوي...والذي غدا على مسارحنا في شخص
القول (المداح) وليس من هنا فحسب، بل تعداه إلى مسرح البدايات (مسرح خيال
الظل)» (إدريس، 2005، الصفحات ص22-23)

وقد ظهر الدرويش على مستوى العرض بصفة الحكيم العارف بسرائر
النفوس حيث استغل المخرج الزّي التقليدي البرنوس الأبيض الذي يرمز للنقاء وصفاء
النفوس «ولقد كان من الأسباب التي جعلت ولد عبد الرحمن كاكّي يلجأ إلى التوجه
البريختي في صورة التغريب، بصورة خاصة هي تلك الظروف التي عاشتها الجزائر
خلال العهد الاستعماري ومخلفاته بعد الاستقلال، والتي دفعت الكتاب المسرحيين إلى
الاقتناع بوجوب تغيير البنى الفكرية والاجتماعية والسياسية والثقافية، ومنها مراجعة
التراث لا من أجل التقديس والانغلاق، لكن لتحقيق الوثبة الحضارية المنشودة»
(أحمد، 2002، صفحة ص11)

يقول "علولة" عن خصائص مسرح الحلقة «أنه خلافا للنوع الأكاديمي الذي
يعتمد على الإيهام وعلى تصوير الفعل المسرحي، فإن العمل الجديد يتعامل مع
العرض المسرحي الاحتفالي كما لو كان اقتراحا على المتفرج أي تنمية الحوار معه،
وأنه أي مسرح الحلقة يرفض العلاقة العاطفية مع الأشخاص، لأن العرض المسرحي
يكتمل في ذهن المتفرج الذي يفترض فيه أن يكون ذا مستوى معرفي جيد ووعي

-تقنيات السرد في المسرح الاحتفالي- عبد الرحمن كاكي مسرحية 132 سنة -أ نموذجاً- مقاربة سيميائية

وتجربة اجتماعية حيث يترك له حرية رفض العرض أو تجاوزه» (بيوض، 1999،
صفحة ص169)

ولعل أهم المستويات التي وظفها كاكي والمخرج تريكات من بعده مستوى الخطاب المباشر مع الجمهور فالممثل يحمل رسالة مباشرة للجمهور تتمثل في عرض الجوانب السياسية والإيديولوجية والاجتماعية لتاريخ بلد استعمر طيلة 132 سنة، وقد استغل المخرج فضاء الجسد ليعرض مختلف الانكسارات التي عاشتها الجزائر، فبعد حادثة المروحة وبداية الاحتلال الفرنسي يظهر الممثلون عراة الأقدام يقابلون الجمهور بظهورهم، وجوههم منكسرة نحو الأسفل « ويعتبر المسرح الملحمي اتجاها آخر لدراما الستينات في الجزائر نظرا لما تحتويه من مواقف اتجاه القضايا السياسية والاجتماعية، قصد التغيير والتجديد ذي الطابع الثوري، وهو شكل قصصي لا يتقيد بالزمن، يستخدمه بريخت لتتابع الأحداث السياسية أو الفرعية دون تعقيدات الزمن والمكان أو عقدة أساسية لم يستعن المخرج بالديكور الخارجي في تأنيثه للفرجة، إذ وظف الحوار المباشر وحركة الممثلين على خشبة كما استعان في إطار التجريب بشاشة العرض التي جمعت بين خيال الظل وحركة الممثلين وموسيقى تعبيرية مكملة للحوار، وقد حرص المخرج على دمجهم مع حركة ورقص الممثلين وشاشة عرض كبيرة للقطات سينمائية ولوحات فنية تعرض مختلف الأحداث التاريخية.

3-3 اللوحات الفنية:

اعتمد كاكي على نظام اللوحات الفنية التي عرضت الأحداث التي وقعت في الجزائر منذ حادثة المروحة حتى غاية مرحلة الثورة على الاستعمار الفرنسي وإعلان الشعب حقه في تقرير المصير، جاءت كل لوحة مستقلة بذاتها حيث استغل المخرج تقنية السينما والصور المتحركة ليعرض في الخلف مشاهد متناسبة زمنيا مع الحدث ولقد استغل فضاء الحلقة لعرض الحوار وحركة الشخصيات، كما وظف الحلقة التي سهلت الجمع بين سينوغرافيا الفضاء ورقص الممثلين وحوار الشخصيات ودخول الدرويش وكوريفي الفضاء وخروجها منه بانسيابية متقاطعة مع شكل الحلقة « إن مسرح الحلقة مسرح نموذجي، كونه يستطيع الجمع بين مجموعة من المصادر الفنية والأرسطية والأرسطية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى جملة العناصر الشفهية الشعبية في صورة القوال، المداح، والراوي، ومن هنا أصبحت حلقة المتفرجين تقنية تجمع أناسا يستمعون لحكايات المداح، الذي يقسم أجزاء نصّه بطريقة تشدّ انتباه المتحلقين به نحو الحكاية، كما يجعل من الأغنية الشعبية فاصلا يضيف على الفرجة التشويق والإمتاع من خلال تعليقه عما حكاها سابقا» (Cheniki, 1993, p. p150)

: نقرأ على سبيل المثال

كوريفي: الطرشين سمعوا، والراقدين فطنو، فاقوا يا سيدي فاقو
الدرويش: مازال...مازال، هاذوا هما الخطوتين، الخميرة تربات مع العجين بصح
مازال سنيين

كوريفي: شتى مازال، بدات وراك، تشوف، بعينيك رانا في عام ألف وتسع مئة
 وخمسة وربعين في سطيف في قالمة الأبطال طلعت للجبل، في المدن الناس راهم
 متحدين، وللتضحية راهم واجدين...اسمع

المجموعة: أمي علاش تبكي عليا ولدك مضاحي على الحرية
أمي علاش تبكي عليا، ولدك مضحي على الوطنية

روحي نعطيه، دمي نفديه، روحي نعطيه يا وطني ضد الحكومة الاستعمارية، حب
الجزاير

واجب عليا روحي ومالي للوطنية

استغل كاكي ومن بعده المخرج جميع عناصر الفرجة التي جاءت متكاملة
كالرقص الفولكلوري والأغنية الشعبية وخيال الظل والحكواتي وقد استغل الألوان
وحركية الصور على شاشة العرض التي وفق في انتقائها بحيث لم تشعر المتلقي
بالفوضى على مستوى العرض أو بحكي مضاعف، وتعدّ هذه التجربة ضمن التجريب
المسرحي الذي يجمع بين التراث والحداثة في قالب احتفالي يعرض متتاليات سردية
تعرض صورا حية لعمليات استشهادية والصراع من أجل البقاء ومقاومة الموت في
سجون المستعمر.

خاتمة:

لقد كانت نظرة "ولد عبد الرحمان كاكي" للإنسان لا كما هو في الحاضر
والمستقبل بل كان نظرة على أساس كيف يمكن أن يصبح ويصير، من خلال مواجهته
لنفسه، معتمدا في ذلك على التجريب، وهو غير مختلف عن مسرح الحلقة، لقد حطم "
ولد عبد الرحمان كاكي" جماليات المسرح الأرسطي وتبنى جماليات الملاحم الشفوية
الشعبية، وحطم الجدار الرابع لتوظيف أدوات التغريب، ورفض العلاقات العاطفية،
حيث تقرض الحلقة على الجمهور أن يكون على مستوى معرفي ووعي بالتجربة
الاجتماعية وله قدرة على إبداء الرأي وليس بعيدا عن رؤية الكاتب، استطاع المخرج
"تريكات" أن يسرد قصة شعب كامل جاهد وسعى لاسترجاع أرضه وهويته المسلوبة
من مستعمر غاشم، بأسلوب فني راق جمع فيه بين الاحتفال الشعبي وكوميديا دي
لارتي وإيديولوجية بريخت، وقد وظف المداح والحكواتي لينسج خيوط الحكاية ويسرد

-تقنيات السرد في المسرح الاحتفالي- عبد الرحمن كاكي
مسرحية 132 سنة -أنموذجا-
مقاربة سيميائية

تسلسل الأحداث، وبالرغم من توظيفه لتقنيات السينما إلا أنه حافظ على جو الاحتفال من خلال دمج كل تقنيات السرد السمعية والبصرية في قالب احتفالي تجعل المتلقي يعيش جو الاحتفال ويشعر بانتمائه إلى القضية، وقد كان الحوار المباشر مع الجمهور من أهم المظاهر التي طبعت العرض وفتحت مدارك المتلقي وخصّته بالمساءلة العميقة المنفتحة على قضايا الوجود وأبعاد الهوية.

• Bibliographie

- 132 سنة. (2020). مستغانم-دار الثقافة-: دار الثقافة-ولد عبد الرحمن كاكي-.
- ابراهيم حمادة. (1961). خيال الظل وتمثّلات ابن دانيال. مصر: المؤسسة المصرية العربية.
- جميل حمداوي. (2014). الفضاء في المسرح المغربي. الرباط: منشورات المعارف.
- جميل حمداوي. (2019). المسرح المغربي بين النشأة والتطور. المغرب: دار الريف للطبع والنشر.
- شريف الأدرع. (2010). بريخت والمسرح الجزائري. مقامات للنشر والتوزيع.
- عبد الرحمن بن زيدان. (2009). أسئلة المسرح العربي. الشارقة: المجلس الوطني للإعلام.
- عبد الكريم برشيد. (2011). أربعة نصوص مسرحية. الشارقة: الهيئة العربية للمسرح.
- عز الدين جلاوي. (2007). النص المسرحي في الأدب الجزائري. الجزائر: الطباعة الشعبية للجيش.
- علي الراعي. (1980). المسرح في الوطن العربي. الكويت: عالم المعرفة.
- علي عقلة عرسان. (1980). الظواهر المسرحية عند العرب، مجلة إبداء الرأي، 32.

سهام نجاري

- مجموعة من المؤلفين. (2013). المسرح المغربي-المسالك والوعود-. المغرب: الهيئة العربية للمسرح.
- نور الدين صيبان. (بلا تاريخ). اتجاهات المسرح العربي في الجزائر. الجزائر.
- وتار رياض أحمد. (2002). توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة. دمشق: منشورات اتحاد العرب.
- ولد عبد الرحمن كاكي. (بلا تاريخ). مسرحية 132 سنة. مستغانم.