

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الحميد ابن باديس - مستغانم

كلية الأدب العربي والفنون

قسم الفنون



مذكرة تخرج مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة ماستر

إحياء التراث الشعبي في العرض المسرحي عبد الرحمن كاكي نموذجًا

إعداد الطالب:

براهمي ضياء الدين

إشراف الأستاذة:

أ. د. بوعتو خيرة

أعضاء لجنة المناقشة:

الصفة	الاسم واللقب	الرتبة	عن الجامعة
رئيسا		أستاذ	جامعة
مقررا		أستاذ	جامعة
مناقشا		أستاذ محاضرة	جامعة مستغانم

السنة الجامعية: 2025 – 2026

الإهداء

إلى من كانا بعد الله سندي في دروب الحياة،
إلى من غرسا في قلبي معنى الصبر، وعلماني أن العلم لا يُنال إلا بالمشاهدة،
إلى والديّ الكريمين، حفظهما الله وأطال في عمرهما، أهدي ثمرة هذا
الجهد المتواضع، عرفانًا بفضلهما، وامتنانًا لدعائهما الذي كان لي نورًا في
الطريق.

إلى إخوتي وأهلي وكل من أحاطني بالمحبة والدعم،
إلى كل من آمن بي، وشجعني، ورافقني بكلمة طيبة أو دعاء صادق،
أهدي هذا العمل عربون وفاء وتقدير.
وإلى روح المسرح الجزائري، وإلى كل من حمل همّ الفن والمعرفة،
أهدي هذه الصفحات المتواضعة، راجيًا أن تكون لبنة صغيرة في خدمة
البحث الأكاديمي والفعل الثقافي.

براهمي ضياء الدين

الشكر والتقدير

الحمد لله أولاً وآخرًا، حمدًا يليق بجلال وجهه وعظيم سلطانه، الذي وفقني لإتمام هذا العمل، ومنحني الصبر والعزيمة لتجاوز صعوبات البحث ومراحله.

أتقدم بخالص الشكر وعظيم الامتنان إلى الأستاذة المشرفة أ. د. أ. بوعتو خيرة، التي لم تبخل عليّ بتوجيهاتها العلمية السديدة، وملاحظاتها القيّمة، وحرصها الأكاديمي، فكان لإشرافها أثر بالغ في إنجاز هذه المذكرة وإخراجها في صورتها النهائية.

كما أتوجه بجزيل الشكر إلى أعضاء لجنة المناقشة الموقرة، على تفضلهم بقراءة هذا العمل وتقويمه، وما سيقدمونه من ملاحظات علمية تثري البحث وتفتح أمامه آفاقًا أوسع.

ولا يفوتني أن أعبر عن امتناني لأساتذة قسم الفنون، وكل من أسهم في تكويني العلمي والمعرفي خلال مساري الجامعي، لما قدموه من علم وتوجيه ودعم.

كما أتقدم بالشكر إلى عائلتي الكريمة، التي كانت سندًا معنويًا دائمًا، وإلى كل من ساعدني من قريب أو بعيد في إنجاز هذا البحث، ولو بكلمة تشجيع أو دعاء صادق.

فإلى الجميع، أرفع أسمى عبارات الشكر والتقدير والامتنان.

ملخص الدراسة

تتناول هذه الدراسة إحياء التراث الشعبي وتوظيفه في العرض المسرحي عند المخرج الجزائري عبد الرحمن كاكي، من زاوية نقد العرض المسرحي. وتنطلق من فرضية مفادها أن كاكي لم يستدع التراث استدعاء فولكلوريا زخرفيا، بل أعاد تأويله ليكون أداة لإنتاج المعنى ووسيلة لتأصيل مسرح جزائري أصيل. وتعالج الدراسة الموضوع في ثلاثة فصول: يتناول الأول البعد الفكري لإعادة تأويل التراث، ويدرس الثاني تحول العناصر التراثية إلى علامات جمالية دالة (موسيقية وحركية وبصرية ومكانية)، ويبين الثالث كيف يثمر هذا التوظيف مشروعا لتأصيل المسرح الجزائري ومساءلة النموذج الغربي. وتعتمد الدراسة المنهج الوصفي التحليلي مستعينة بأدوات من المقاربة السيميائية، وتطبق ذلك على نماذج مختارة من أعمال كاكي، أبرزها «القرباب والصالحين» و«132 سنة» و«ديوان القراقوز». وتخلص إلى أن تجربة كاكي تجربة تأسيسية فتحت إمكانات جمالية وفكرية جديدة، مع بقاء الحاجة إلى دراسات مشهدية وأرشفية أدق.

الكلمات المفتاحية: التراث الشعبي؛ العرض المسرحي؛ عبد الرحمن كاكي؛ الحلقة؛ القوال؛

المسرح الملحمي؛ التأصيل المسرحي؛ المسرح الجزائري.

Résumé

cette étude examine la réactivation du patrimoine populaire et son emploi dans le spectacle théâtral chez le metteur en scène algérien Abderrahmane Kaki, du point de vue de la critique du spectacle. Elle soutient que Kaki n'a pas convoqué le patrimoine de manière folklorique et décorative, mais l'a réinterprété comme un outil de production du sens et un moyen d'enraciner un théâtre algérien authentique. À travers trois chapitres — la dimension intellectuelle de la réinterprétation, la transformation des éléments patrimoniaux en signes esthétiques (sonores, gestuels, visuels et spatiaux), puis l'enracinement du théâtre algérien — l'étude applique une méthode descriptive-analytique outillée par la sémiotique, sur des œuvres choisies telles que « El Guerrab oua Salihine », « 132 ans » et « Diwan El-Garagouz ».

Mots-clés : patrimoine populaire ; spectacle théâtral ; Abderrahmane Kaki ; halqa ; goul ; théâtre épique ; enracinement théâtral ; théâtre algérien.

Abstract

This study examines the revival of popular heritage and its use in theatrical performance in the work of the Algerian director Abderrahmane Kaki, from the perspective of performance criticism. It argues that Kaki did not invoke heritage in a decorative, folkloric manner, but reinterpreted it as a tool for producing meaning and a means of rooting an authentic Algerian theatre. Across three chapters — the intellectual dimension of reinterpretation, the transformation of heritage elements into aesthetic signs (auditory, kinetic, visual and spatial), and the rooting of Algerian theatre — the study applies a descriptive-analytical method informed by semiotics to selected works, notably “El Guerrab oua Salihine,” “132 Years,” and “Diwan El-Garagouz.”

Keywords: popular heritage; theatrical performance; Abderrahmane Kaki; halqa; goual; epic theatre; theatrical rooting; Algerian theatre.

فهرس المحتويات

1.....	المقدمة.....
1.....	إشكالية البحث.....
2.....	فرضيات البحث.....
3.....	أسباب اختيار الموضوع.....
3.....	أهداف البحث.....
3.....	أهمية الدراسة.....
3.....	المنهج المتبع.....
4.....	الدراسات السابقة.....
4.....	الدراسة الأولى.....
5.....	الدراسة الثانية.....
6.....	الدراسة الثالثة.....
7.....	صعوبات البحث.....
7.....	حدود الدراسة.....
8.....	هيكل البحث.....
9.....	مدخل تمهيدي: في المفاهيم والتجربة.....
9.....	أولاً: ضبط المفاهيم.....
9.....	1. التراث الشعبي.....
9.....	2. الفرجة الشعبية.....
9.....	3. التأصيل المسرحي.....
10.....	4. العلامة في العرض المسرحي.....
11.....	ثانياً: تعريف بالمسرحي عبد الرحمن كاكي.....
12.....	ثالثاً: الإطار النظري المسرح الملحي وفن الحلقة.....

12.....	1. مفاهيم المسرح الملحي عند بريشت
13.....	2. خصائص فن الحلقة بوصفه بنية عرضية
14.....	رابعا: النماذج المسرحية المعتمدة في الدراسة
16.....	الفصل الأول: فاعلية الخطاب الفكري من خلال إعادة تأويل التراث
16.....	المبحث الأول: توظيف الحكاية الشعبية
17.....	المطلب الأول: البنية الحكائية للحلقة وطابعها اللأرسطي
17.....	المطلب الثاني: مستويات تأويل الحكاية ووظيفتها النقدية
18.....	المطلب الثالث: نموذج تطبيقي — «القرباب والصالحين»
20.....	المطلب الرابع: نموذج تطبيقي ثان «132 سنة»
21.....	المطلب الخامس: نموذج تطبيقي ثالث «ديوان القراقوز» والاقتباس المؤول
23.....	المبحث الثاني: استثمار الشخصيات التراثية
23.....	المطلب الأول: القوال/المдах من الساحة إلى الركح
24.....	المطلب الثاني: الموقع المزدوج للقوال وأثره في التلقي
24.....	المطلب الثالث: تعدد أشكال الاستثمار ووظائفها الرمزية
25.....	المبحث الثالث: استحضار الذاكرة الجمالية
25.....	المطلب الأول: الفرجة الشعبية مصدرا للذاكرة الجمالية
25.....	المطلب الثاني: آلية التلقي الجمالي وتفعيل المخيلة
26.....	المطلب الثالث: الشفوية والكتابة في تجربة كاكي
28.....	خلاصة الفصل الأول
29.....	الفصل الثاني: دلالات الخطاب الجمالي عبر العلامات التراثية في مسرح كاكي
29.....	المبحث الأول: الموسيقى الشعبية
29.....	المطلب الأول: جذور العناية بالموسيقى في تكوين كاكي
30.....	المطلب الثاني: الموسيقى علامة ثقافية دالة
30.....	المطلب الثالث: الغناء بوصفه تقنية تغريبية
31.....	المطلب الرابع: تطبيق — الموسيقى في «132 سنة»

31.....	المبحث الثاني: الرقصات والطقوس.....
32.....	المطلب الأول: الجسد المؤدي والإيماءة الدالة.....
32.....	المطلب الثاني: الطقس بوصفه بنية أدائية قريبة من المسرح.....
32.....	المطلب الثالث: الوظيفة المزدوجة وحدود الفولكلورية.....
33.....	المطلب الرابع: تطبيق — الإيقاع الطقوسي في «القراب والصالحين».....
33.....	المبحث الثالث: الفضاءات الشعبية.....
34.....	المطلب الأول: من العلبة الإيطالية إلى الحلقة الدائرية.....
34.....	المطلب الثاني: الفضاء الدائري وإلغاء ثنائية الداخل والخارج.....
34.....	المطلب الثالث: الديكور والإضاءة بوصفهما علامتين بصريتين.....
35.....	المطلب الرابع: أثر الفضاء في طبيعة الأداء.....
36.....	المطلب الخامس: تطبيق — الفضاء الفانتاستيكي في «ديوان القراقوز».....
37.....	خلاصة الفصل الثاني.....
38.....	الفصل الثالث: التراث بوصفه وسيلة لتأصيل المسرح الجزائري عند كاكي.....
38.....	المبحث الأول: الانفتاح على بدائل من النموذج الغربي.....
38.....	المطلب الأول: الحوار مع المسرح العالمي لا التبعية له.....
39.....	المطلب الثاني: تقاطع الحلقة والملحمة في رفض النموذج الأرسطي.....
39.....	المطلب الثالث: ريادة كاكي في حقل نظري متنازع فيه.....
40.....	المبحث الثاني: البحث عن الخصوصية المحلية.....
40.....	المطلب الأول: تضافر المضمون والشكل واللغة.....
41.....	المطلب الثاني: الخصوصية في سياقها التاريخي.....
41.....	المطلب الثالث: من كاكي إلى الأجيال اللاحقة.....
42.....	المبحث الثالث: بناء خطاب مسرحي مطابق للواقع الجزائري.....
42.....	المطلب الأول: الجمع بين الأصالة والمعاصرة.....
43.....	المطلب الثاني: البعد التواصل للخطاب.....
43.....	المطلب الثالث: حدود التأصيل بين الإبداع والفولكلورة.....

45.....	خلاصة الفصل الثالث.....
46.....	الخاتمة.....
48.....	آفاق البحث.....
49.....	قائمة المصادر والمراجع.....
49.....	أولاً: المصادر (النصوص المسرحية لكافي).....
49.....	ثانياً: المراجع العربية.....
49.....	ثالثاً: المراجع الأجنبية.....
50.....	رابعاً: المصادر الرقمية والأرشيفية.....

قائمة الجداول

الجدول رقم 1: تركيب التوظيف الفكري للتراث

28.....

الجدول رقم 2: تركيب الوظائف الجمالية للعلامات التراثية

37.....

الجدول رقم 3: ملامح التأصيل في مسرح كاكي مقابل النموذج الغربي المنقول

44.....

الجدول رقم 4: تركيب أبعاد التأصيل

45.....

المقدمة

يعد التراث الشعبي أحد أهم المرتكزات التي استندت إليها التجارب المسرحية العربية الباحثة عن هوية خاصة بها، بعد مرحلة طويلة من الاقتباس عن النموذج المسرحي الغربي ومحاكاة بنيته الدرامية. فقد أدرك رواد المسرح في الوطن العربي، ومن بينهم رواد المسرح الجزائري، أن بناء خطاب مسرحي أصيل لا يتحقق بمجرد نقل القوالب الجاهزة، بل يستلزم العودة إلى الينابيع الثقافية المحلية، واستثمار ما تختزنه الذاكرة الجماعية من حكايات وأشكال فرجوية وطقوس ورموز.

وفي هذا السياق يبرز اسم المسرحي الجزائري عبد الرحمن كاكي بوصفه واحدا من أبرز الأسماء التي راهنت على التراث الشعبي مادة ومنهجاً، إذ سعى منذ تأسيسه فرقته المسرحية أواخر خمسينيات القرن الماضي إلى صياغة لغة مسرحية تنهل من المخزون الشعبي المحلي، مستلهما فن الحلقة والقوال والمداح، وموظفا الشخصيات والحكايات التراثية في بناء درامي يحمل هموم المجتمع الجزائري وقضاياه. وقد جعل من هذا التوجه مشروعا جماليا وفكريا متكاملا، يتقاطع في كثير من ملامحه مع ما دعا إليه المسرحي الألماني برتولت بريشت في مسرحه الملحمي من تغريب وكسر للإيهام وتنبيه لوعي المتلقي.

إشكالية البحث

تنطلق هذه الدراسة من إشكالية مركزية مفادها: كيف وظف عبد الرحمن كاكي التراث الشعبي في عروضه المسرحية؟ وإلى أي مدى أسهم هذا التوظيف في تأصيل المسرح الجزائري وتمييزه عن النموذج الغربي؟ وتتفرع عن هذه الإشكالية أسئلة جزئية يمكن إجمالها فيما يأتي:

ما طبيعة العناصر التراثية التي استثمرها كاي في خطابه المسرحي على المستويين الفكري والجمالي؟ وكيف تحولت الحكاية الشعبية والشخصية التراثية والذاكرة الجمالية إلى أدوات في بناء المعنى؟

ما الوظائف الدلالية التي أدتها العلامات التراثية — من موسيقى ورقصات وطقوس وفضاءات شعبية — داخل العرض المسرحي عند كاي؟

كيف شكل التراث وسيلة لتأصيل المسرح الجزائري والبحث عن خصوصية محلية في مواجهة هيمنة النموذج الغربي؟

فرضيات البحث

سعيا إلى الإجابة عن هذه الأسئلة، تنطلق الدراسة من مجموعة من الفرضيات الأولية التي يسعى التحليل إلى اختبارها:

الفرضية الأولى: أن توظيف كاي للتراث الشعبي لم يكن استدعاء زخرفيا أو فولكلوريا، بل كان توظيفا واعيا يحمل أبعادا فكرية وجمالية ونقدية.

الفرضية الثانية: أن العلامات التراثية في مسرح كاي تؤدي وظائف دلالية متعددة، تتجاوز التزيين إلى إنتاج المعنى وتوجيه التلقي.

الفرضية الثالثة: أن العودة إلى التراث شكلت لدى كاي استراتيجية لتأصيل المسرح الجزائري وصياغة خطاب مسرحي مطابق للواقع المحلي.

أسباب اختيار الموضوع

يعود اختيار هذا الموضوع إلى دوافع ذاتية وموضوعية معا. فمن الناحية الذاتية، يمثل الاهتمام بالمشرح الجزائري وبتجربة كاكي على وجه الخصوص ميلا شخصيا نحو دراسة التجارب الرائدة التي حاولت تأصيل الفن المسرحي محليا. أما من الناحية الموضوعية، فتبرز أهمية رصد العلاقة بين التراث الشعبي والممارسة المسرحية، باعتبارها قضية ما تزال مطروحة في حقل النقد المسرحي العربي، فضلا عن مكانة كاكي بوصفه أحد مؤسسي التجربة المسرحية الجزائرية الحديثة.

أهداف البحث

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن آليات توظيف التراث الشعبي في مسرح عبد الرحمن كاكي، وتحليل الوظائف الفكرية والجمالية لهذا التوظيف، وإبراز الدور الذي أداه التراث في مسار تأصيل المسرح الجزائري والبحث عن خصوصيته. كما تسعى إلى الإسهام في إثراء المكتبة النقدية المتعلقة بالمشرح الجزائري عموما، وبتجربة كاكي على وجه الخصوص.

أهمية الدراسة

تكمن أهمية هذه الدراسة في كونها تقارب تجربة عبد الرحمن كاكي من زاوية نقد العرض المسرحي، لا من زاوية النص وحده، وذلك من خلال تحليل كيفية تحول التراث الشعبي إلى علامات فكرية وجمالية داخل العرض. كما تبرز أهميتها في إعادة النظر في مشروع التأصيل المسرحي الجزائري بوصفه مشروعا مفتوحا يجمع بين الذاكرة الشعبية والانفتاح على التجارب المسرحية العالمية.

المنهج المتبع

اقتضت طبيعة الموضوع الاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي، باعتباره الأنسب لرصد الظاهرة المسرحية ووصف عناصرها ثم تحليلها واستخلاص دلالاتها. وقد استعانت الدراسة في بعض جوانبها بأدوات من المقاربة السيميائية لقراءة العلامات التراثية داخل العرض المسرحي وتأويل وظائفها الدلالية، إلى جانب الإفادة من المعطيات التاريخية في التعريف بالتجربة وسياقها. ولما كان هذا البحث منتميا إلى تخصص نقد العرض المسرحي، فإنه لا يكتفي بقراءة النص المكتوب، بل يقرأ العرض بوصفه منظومة من العلامات المتضافرة، متخذة من المستويات الآتية مداخل للتحليل: العلامة السمعية (الموسيقى والغناء)، والعلامة الحركية (الرقص والطقس)، والعلامة البصرية (الديكور والإضاءة)، والعلامة المكانية (الحلقة والفضاء الشعبي)، والعلامة التواصلية (علاقة القوال بالجمهور). وبهذا التوزيع تتحدد أدوات القراءة النقدية للعرض، وتترابط مع فصول الدراسة ومباحثها.

الدراسات السابقة

حظيت تجربة كاكي باهتمام عدد من الدراسات، نقف عند ثلاث منها بوصفها الأقرب إلى موضوعنا، ونعرض كلا منها وفق عناصر: بياناتها، وموضوعها، ومنهجها، وأهم نتائجها، وحدودها، ثم ما تضيفه هذه المذكرة عليها.

الدراسة الأولى

بياناتها: مهري هناء وبن صفية إسماعيل، «الحلقة آلية للتجريب في مسرح ولد عبد الرحمان كاكي في تأصيل المسرح الجزائري»، مقال محكم منشور على منصة المجلات العلمية الجزائرية (ASJP)، ص 342-368.

موضوعها: اقتحام كاكي مجال التجريب المسرحي عبر تطويع الأشكال التراثية الفرجوية «المقابل مسرحية» وتحويلها إلى قوالب مسرحية لمضامين عصرية.

منهجها: وصفي تحليلي يقارب بنية الحلقة بوصفها آلية للتأصيل.

أهم نتائجها: أن الحلقة شكلت أداة تجريبية مكنت كاكي من تأسيس مسرح جزائري أصيل يصل القديم بالحديث.

حدودها: تركيزها على البعد التجريبي للحلقة وحده، دون استيعاب بقية العلامات التراثية (الموسيقى، الرقص، الطقس) ولا التحليل المشهدي المفصل.

ما تضيفه مذكرتنا: تتجاوز البعد التجريبي إلى تحليل الوظائف الفكرية والجمالية للعلامات التراثية كلها، مع تطبيق مشهدي على أعمال محددة.

الدراسة الثانية

بياناتها: مقال «تجربة عبد الرحمان كاكي في مسرح الحلقة»، منشور على منصة *AS/P* (جامعة زيان عاشور، الجلفة).

موضوعها: اعتماد كاكي على الحيز الفضائي المستوحى من الحلقة في مستوي الكتابة والإخراج معا.

منهجها: وصفي يرصد توظيف الفضاء الحلقي بوصفه شكلا تعبيريا واسع الانتشار راقى الأسلوب.

أهم نتائجها: أن الفضاء الحلقي كان ركيزة أسلوبية في تجربة كاكي على مستوى النص والعرض معا.

حدودها: اقتصرها على الجانب الفضائي تحديداً، دون ربطه بمنظومة علامية أوسع.

ما تضيفه مذكرتنا: تدمج الفضاء ضمن منظومة علامية أشمل تضم الموسيقى والرقص والطقس والديكور إلى جانب الفضاء.

الدراسة الثالثة

بياناتها: زربي سميرة، «توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري: الأقوال، الأجواد، اللثام لعبد القادر علولة أنموذجاً»، مذكرة ماستر بإشراف د. بتقة سليم، جامعة محمد خيضر بسكرة. موضوعها: توظيف التراث الشعبي في مسرح عبد القادر علولة، وهو امتداد مباشر لنموذج الحلقة والقوال الذي أرساه كاكي.

منهجها: وصفي تحليلي قائم على رصد مظاهر التراث وتصنيفها في المتن المسرحي.

أهم نتائجها: أن علولة اتخذت من التراث وسيلة ومن الحلقة منهجاً للنهوض بمسرح جزائري أصيل، مؤكدة استمرار التقليد الذي بدأه كاكي.

حدودها: انصبها على علولة لا على كاكي نفسه، فهي تضيء امتداد التجربة لا منشأها الأول.

ما تضيفه مذكرتنا: تعود إلى المنشأ التأسيسي عند كاكي، وتقارن نموذجه بنموذج علولة، فتكشف تطور شخصية القوال من راو مستقل إلى صوت موزع في الممثلين.

ويتبين من هذا العرض أن الدراسات السابقة، على قيمتها، إما ركزت على جانب واحد (الحلقة أو الفضاء أو التجريب)، وإما تناولت امتداد التجربة عند علولة لا منشأها عند كاكي. ومن هنا يتحدد إسهام هذه المذكرة: قراءة متكاملة تجمع البعدين الفكري والجمالي، تنزل من التنظير العام

إلى التحليل المشهدي لنماذج محددة («القراب والصالحين» و«132 سنة» و«ديوان القراقوز»)، وتقرن الاحتفاء بريادة كاكي بمساءلة نقدية لحدود التأصيل.

ملاحظة منهجية: نظرا إلى تعدد الروايات حول بعض التفاصيل المتعلقة بسيرة كاكي وتواريخ أعماله، حرصت هذه الدراسة على الإشارة إلى مواضع الاختلاف بين المصادر حيثما وجدت، وعلى عدم إدراج أي معلومة لم يتيسر التحقق منها في مرجع علمي موثوق.

صعوبات البحث

واجه الباحث جملة من الصعوبات، لعل أبرزها ندرة المصادر المتخصصة التي تتناول تجربة كاكي بصورة مستقلة ومعمقة، وتناثر المعلومات بين مؤلفات عامة ومقالات متفرقة، فضلا عن صعوبة الوصول إلى النصوص المسرحية الكاملة في طبعات موثقة، واختلاف الروايات حول بعض التواريخ والتفاصيل. وقد اقتضى ذلك جهدا إضافيا في المقارنة بين الروايات وترجيح ما تدعمه المصادر الأكثر موثوقية.

حدود الدراسة

تحدد هذه الدراسة بتحليل توظيف التراث الشعبي في تجربة عبد الرحمن كاكي من زاوية نقد العرض المسرحي، مع التركيز على نماذج مختارة من أعماله، دون الادعاء بالإحاطة الشاملة بكل نصوصه أو عروضه؛ نظرا إلى صعوبة الوصول إلى الوثائق الأرشيفية والتسجيلات الكاملة. كما تقتصر الدراسة على البعدين الفكري والجمالي للتوظيف التراثي، دون التوسع في الجوانب التاريخية أو السيرية إلا بالقدر الذي يخدم التحليل.

هيكل البحث

تنتظم هذه الدراسة في ثلاثة فصول تسبقها مقدمة وتعقبها خاتمة. يعنى الفصل الأول بفاعلية الخطاب الفكري من خلال إعادة تأويل التراث، ويخصص الفصل الثاني لدلالات الخطاب الجمالي عبر العلامات التراثية، أما الفصل الثالث فيتناول التراث بوصفه وسيلة لتأصيل المسرح الجزائري عند كافي، ثم تأتي الخاتمة لتجمل أهم النتائج المتوصل إليها.

مدخل تمهيدي: في المفاهيم والتجربة

قبل اللوج إلى تحليل توظيف التراث الشعبي في مسرح عبد الرحمن كافي، يقتضي البحث ضبط جملة من المفاهيم الإجرائية التي ستتردد في فصوله، وتقديم تعريف موجز بالتجربة المسرحية موضوع الدراسة. ذلك أن وضوح المفاهيم شرط منهجي لسلامة التحليل ودقته.

أولاً: ضبط المفاهيم

1. التراث الشعبي

يقصد بالتراث الشعبي مجموع ما أنتجته الجماعة من معارف وعادات وأشكال تعبيرية وفنون تناقلتها الأجيال شفاهة وممارسة، وارتبطت بوجدانها الجماعي. ويشمل ذلك الحكايات والأمثال والأغاني والرقصات والطقوس وأشكال الفرجة. والتراث الشعبي بهذا المعنى ليس بقايا ماض ميت، بل رصيد ثقافي حي قابل لإعادة التوظيف والتأويل في سياقات جديدة، وهو ما يجعله مادة خصبة للإبداع المسرحي.

2. الفرجة الشعبية

الفرجة الشعبية شكل من أشكال العرض الجماعي المتجذر في الثقافة المحلية، يقوم على التواصل المباشر بين المؤدي والجمهور في فضاء مفتوح كالساحة والسوق. ومن أبرز أشكالها في المغرب العربي فن الحلقة، حيث يلتف الجمهور في شكل دائري حول راو أو مؤد يسرد ويمثل ويتفاعل مع الحاضرين. وقد شكلت هذه الفرجة مرجعاً أساسياً للتجارب المسرحية الباحثة عن التأصيل، ومنها تجربة كافي.

3. التأصيل المسرحي

يراد بالتأصيل المسرحي ذلك المسعى النقدي والإبداعي الرامي إلى إقامة مسرح ينبع من الثقافة المحلية ويعبر عن خصوصيتها، بدل الاكتفاء بمحاكاة النموذج الغربي ونقل قوالبه. ولا يعني

التأصيل رفض المنجز الإنساني، وإنما إعادة تأسيس الممارسة المسرحية انطلاقاً من المقومات الثقافية المحلية، بما يحقق التوازن بين الأصالة والانفتاح.

4. العلامة في العرض المسرحي

العلامة في المنظور السيميائي وحدة دالة تتألف من دال ومدلول. وقد أرسى دارسو سيميائيات المسرح — أمثال كير إيلام في كتابه «سيميائيات المسرح والدراما» — تصوراً يعد العرض المسرحي نصاً بصرياً وسمعيّاً متعدد الأنظمة، لا مجرد تجسيد لنص لغوي مكتوب. فالعرض عند هؤلاء منظومة من العلامات المتزامنة التي تنتج المعنى بتضافرها لا بانفرادها.

ويمكن تصنيف هذه العلامات — استئناساً بما اقترحه الباحث تاديوش كوزان من أنظمة علامية في العرض إلى مجموعات كبرى: علامات لغوية (الكلمة المنطوقة ونبرتها)، وعلامات متصلة بالممثل (تعبير الوجه والإيماء والحركة)، وعلامات بصرية (الديكور والإضاءة واللون والأزياء والماكياج)، وعلامات سمعية (الموسيقى والمؤثرات الصوتية). وكل من هذه الأنظمة قابل لأن يحمل دلالة مستقلة ويتفاعل مع غيره في النسيج العرضي.

وحين يكون مصدر هذه العلامات تراثياً — كأن تكون الموسيقى شعبية أو الفضاء حلقة أو الحركة رقصة موروثة — فإنها تحمل إلى جانب وظيفتها الدرامية حمولة ثقافية تستدعي ذاكرة المتلقي وانتماءه. وهذا التضاعف الدلالي (وظيفة درامية + حمولة ثقافية) هو ما يجعل تحليل العلامة التراثية مدخلاً أساسياً لفهم الخطاب الجمالي في مسرح كافي، وهو الإطار الذي يقوم عليه الفصل الثاني من هذه الدراسة.

ثانياً: تعريف بالمسرحي عبد الرحمن كاكاي

هو عبد القادر ولد عبد الرحمن، و«كاكي» لقب غلب عليه. أحد مؤسسي المسرح الجزائري الحديث، ولد في الثامن عشر من فيفري (فبراير) 1934 بـ «تجديت» الشعبي بمدينة مستغانم غرب الجزائر، وتوفي في الرابع عشر من فيفري 1995 بمدينة وهران¹. نشأ في بيئة شعبية، وحضر منذ صغره حفلات المديح الديني التي كان يديرها شيخ الأغنية البدوية «الشيخ حمادة»، ثم انخرط سنة 1950 في فرقة «مصطفى بن عبد الله»، قبل أن يؤسس فرقته الخاصة «القراقوز» سنة 1958.

اتخذ كاكاي في فرقته أسلوباً جديداً اختلف عما كانت تقدمه الفرق المسرحية آنذاك، قائماً على دمج المسرح بالواقع الثقافي والاجتماعي الجزائري. وقد تعرض إلى حادث سير خطير في أواخر الستينيات² أدى إلى انسحابه من النشاط الفني مدة قبل أن يعاوده، ثم تولى إدارة المسرح الجهوي بمدينة وهران. وقد كان متذوقاً لأعمال رواد المسرح العالمي أمثال ستانيسلافسكي وكرايغ وميير خولد وبيسكاتور وبريشت، ونال عدة جوائز، من أبرزها الجائزة الكبرى بمهرجان صفاقس المسرحي بتونس³.

وتتميز تجربة كاكاي بمراعتها المبكرة على التراث الشعبي مادة ومنهجاً، إذ سعى إلى صياغة لغة مسرحية تنهل من المخزون المحلي، مستلهما فن الحلقة وشخصية القوال/المداخ، حتى عد رائد

1 المسرح الوطني الجزائري، «ولد عبد الرحمن كاكاي» [صفحة بيوغرافية]، tna.dz، نشرت 29 مارس 2018، اطلع عليها في 5 جوان 2026.

2 تؤرخ صفحة المسرح الوطني الجزائري هذا الحادث بسنة 1969؛ المسرح الوطني الجزائري، «ولد عبد الرحمن كاكاي»، tna.dz.

3 تذكر المصادر فوزه بالجائزة الكبرى بمهرجان صفاقس المسرحي بتونس، إلى جانب ميداليتين ذهبيتين بمهرجان تونس العربي-الإفريقي وبمهرجان القاهرة للمسرح التجريبي (منافسة مع بيتر بروك سنة 1989). وقد أوردنا التسمية العامة «مهرجان صفاقس» دون وصفه بـ«الأول» لتعذر تثبيت ذلك في المصادر المتاحة.

«المسرح الاحتفالي» في الجزائر⁴. ومن أعماله المسرحية «132 سنة» و«ديوان القراقوز» و«القرباب والصالحين» و«كل واحد وحكمو» و«شعب الليل» و«بني كلبون» و«ديوان الملاح» وغيرها⁵. وقد جعلت هذه التجربة من كاكي علامة بارزة في مسار تأصيل المسرح الجزائري، حتى وصف بأنه من مؤسسي هذا المسرح، وامتد أثره إلى أجيال لاحقة من المسرحيين، وهو ما يبرر اختياره نموذجا لهذه الدراسة.

ثالثا: الإطار النظري المسرح الملحمي وفن الحلقة

يستند تحليل تجربة كاكي في هذه الدراسة إلى إطار نظري مزدوج: مفاهيم المسرح الملحمي من جهة، وخصائص فن الحلقة الشعبي من جهة أخرى. وبيان هذا الإطار ضروري لأن البحث سيوظفه في فصوله كلها، ولأن أطروحته المركزية تقوم على التقاطع بين البنيتين.

1. مفاهيم المسرح الملحمي عند بريشت

صاغ برتولت بريشت تصورا للمسرح يناقض الأرسطي القائم على الإيهام والتطهير. وتقوم نظريته على جملة من المفاهيم⁶ أبرزها: «التغريب» (*Verfremdungseffekt*)، أي جعل المألوف غريبا كي يتأمل المتفرج بوعي نقدي بدل أن يندمج فيه؛ و«الجيسستوس» (*Gestus*)، أي الإيماءة أو الوضعية الجسدية الدالة التي تختزل علاقة اجتماعية في حركة؛ والبنية الحلقية أو

4«132 ans, pour que nul n'oublie: un puissant hommage au combat libérateur», *El Moudjahid*

(2024)؛ يصف كاكي بأنه رائد «المسرح الاحتفالي» (*Théâtre Ihtifali*).

5اعتمد في هذا البحث تأريخ أرشيف المسرح الوطني الجزائري الذي يدرج «ديوان القراقوز» ضمن إنتاج سنة 1965 و«القرباب والصالحين» ضمن إنتاج سنة 1966؛ مع الإشارة إلى أن بعض الفوائم الثقافية تؤرخ «ديوان القراقوز» بسنة 1964.

6 Willett, J. (Ed.). (1964). *Brecht on theatre: The development of an aesthetic*. New York: Hill and 6

Wang. وينظر خاصة «A Short Organum for the Theatre»، ص 179-205، وهو أوفى عرض لمفاهيم المسرح الملحمي.

اللوحية (*episodic*) التي تستبدل بالحبكة المتصلة سلسلة من المشاهد المستقلة؛ ووظيفة

«الأغنية» و«الراوي» في قطع تدفق الحدث والتعليق عليه.

والغاية من هذه التقنيات جميعا غاية فكرية: تحويل المسرح من وسيلة إمتاع وتفرغ عاطفي

إلى أداة وعي ونقد اجتماعي، بحيث يخرج المتفرج مفكرا لا منفعلا فحسب. وقد تأثر كاكي بهذا

التصور في مرحلة من مساره، كما تؤكد المصادر، قبل أن يصوغ صيغته الخاصة المستندة إلى

موروثه المحلي.

2. خصائص فن الحلقة بوصفه بنية عرضية

في المقابل، يقوم فن الحلقة — وهو شكل فرجوي مغاربي تقليدي — على خصائص بنيوية

تتقاطع لافتا مع المسرح الملحمي⁷: فالحلقة فضاء دائري مفتوح يلتف فيه الجمهور حول القوال، لا

خشبة مغلقة تفصله عن العرض؛ وبنيتها لأرسطية قائمة على لوحات متجاورة حول موضوع؛

وهي تستغني عن الديكور وتعتمد على المخيلة؛ ويحضر فيها القوال راويا يسرد ويعلق ويخاطب

الجمهور مباشرة، فيكسر بذلك ما يسمى «الجدار الرابع». وهذه الخصائص تجعل الحلقة، في

جوهرها، مسرحا غير إيهامي بالفطرة.

ومن هذا التوازي بين البنيتين تنبثق الأطروحة التي يبني عليها هذا البحث: أن كاكي لم يكن

مضطرا إلى استيراد تقنيات بريشت استيرادا، لأن موروثه المحلي كان يحمل في ذاته كثيرا من تلك

الإمكانات. وهنا يتحتم التمييز — الذي سنحافظ عليه في الفصول — بين «التأثر» المباشر

ببريشت (وهو ثابت في مرحلة من مسار كاكي) و«التقاطع» البنيوي بين الحلقة والملحمية (وهو

Amine, K. & Carlson, M. (2012). *The Theatres of Morocco, Algeria and Tunisia*. Basingstoke: 7

.Goodman, J. E. (2018). *Embodying Halqa*, *Africa Today*, 64(4), 92–112 وPalgrave Macmillan

أعمق وأهم، لأنه يثبت أن التأصيل المحلي قادر على إنتاج حلول تجديدية موازية). وعلى هذا التمييز يقوم تحليلنا في الفصلين الأول والثالث خصوصاً.

رابعاً: النماذج المسرحية المعتمدة في الدراسة

اقتضت طبيعة البحث اختيار نماذج محددة من أعمال كاكي تحلل عبر فصول الدراسة، مراعاة لتنوع المادة وتمثيلها لأوجه التوظيف التراثي المختلفة. وفيما يأتي تعريف موجز بهذه النماذج، مع بيان طبيعة كل منها وسبب اختياره:

«القراب والصالحين» (1966): مسرحية مستلهمة من «الإنسان الطيب في سيتشوان» لبريشت، وُظنت في بيئة جزائرية شعبية. اختيرت لأنها أوضح نموذج على تأويل حكاية عالمية بأدوات الحلقة والقوال، وعلى البعد النقدي للتوظيف التراثي.

«132 سنة» (1963): لوحة تاريخية ملحمية تستعيد قرناً وثلاثاً من الاستعمار وتجعل الشعب بطلها الأوحده. اختيرت لأنها تمثل البنية اللوحية اللاأرسطية وتوظيف الموسيقى والإيقاع الجماعي في عمل ذي طابع احتفالي.

«ديوان القراقوز» (1965): اقتباس حر عن «الطائر الأخضر» لكارلو غوتزي ضمن المسرح الفانتاستيكي. اختيرت لأنها تكشف قدرة الموروث المحلي على هضم المادة العجائبية الوافدة وتوطينها، وعلى توظيف الفضاء والمخيلة بدل الديكور الواقعي.

«كل واحد وحكمو» (1967): مسرحية مستندة إلى أسطورة محلية، عرضت بدمشق سنة 1967. اختيرت بوصفها شاهداً على قدرة الخطاب المحلي الأصيل على مخاطبة جمهور عربي أوسع دون فقدان خصوصيته.

وبهذا التنوع بين العمل المقتبس عن بريشت، واللوحة التاريخية المحلية، والاقتباس العجائبي عن غوتزي، والعمل المستند إلى الأسطورة المحلية، تتكامل النماذج في تمثيل أوجه التوظيف التراثي عند كاكي، بما يخدم الإجابة عن إشكالية البحث.

الفصل الأول: فاعلية الخطاب الفكري من خلال إعادة تأويل التراث

لم يكن لجوء عبد الرحمن كاكي إلى التراث الشعبي عودة ساكنة إلى الماضي بقصد استعادته كما هو، بل كان فعلا تأويليا يعيد قراءة عناصر التراث وصياغتها في ضوء حاجات الحاضر وأسئلته. فالتراث في مسرحه ليس متحفا للذكريات، وإنما مادة حية قابلة لإعادة التشكيل، يستثمر فيها الموروث الحكائي والشخصيات الشعبية والذاكرة الجمالية لإنتاج خطاب فكري يخاطب وعي المتلقي.

والدليل على هذا الوعي التأويلي أن كاكي لم يكتف بالموروث المحلي مصدرا وحيدا، بل صهر فيه نصوصا مسرحية عالمية وأعاد توطئها في البيئة الجزائرية. فمسرحيته «ديوان القراقوز» اقتباس حر عن مسرحية «الطائر الأخضر» للإيطالي كارلو غوتزي، ومسرحيته «القرباب والصالحين» مستلهمة من «الإنسان الطيب في سيتشوان» للألماني برتولت بريشت، بينما تستند «كل واحد وحكمو» إلى أسطورة محلية. وهذا الصهر بين العالمي والمحلي هو جوهر المشروع التأويلي عند كاكي، إذ يعيد قراءة النص الوافد من منظور شعبي محلي، فيغدو العمل جزائري الروح والملامح وإن كانت نواته الأولى مستعارة.

وستتناول في هذا الفصل ثلاثة مظاهر لهذا التوظيف الفكري: توظيف الحكاية الشعبية، واستثمار الشخصيات التراثية، واستحضار الذاكرة الجمالية، مع توضيح نماذج من مسرحيات كاكي في كل عنصر، وربطها بالإطار النظري الذي يضيء آلياتها.

المبحث الأول: توظيف الحكاية الشعبية

تمثل الحكاية الشعبية خزاناً سردياً غنياً يحمل قيم الجماعة وتصوراتها عن العالم، وقد وجد فيها كاكي مادة خصبة لبناء عروضه. غير أن توظيفه لها لم يكن نقلاً حرفياً، بل كان إعادة بناء

تخضع فيها الحكاية لرؤية إخراجية وفكرية تحولها من حكاية للتسلية إلى خطاب يحمل دلالات اجتماعية وسياسية.

المطلب الأول: البنية الحكائية للحلقة وطابعها الأرسطي

لفهم كيفية اشتغال الحكاية في مسرح كاكي ينبغي العودة إلى البنية التي استعارها منها، وهي بنية «الحلقة» الشعبية. فقد لاحظ الدارسون أن الحلقة تقوم على بنية سردية لأرسطية⁸؛ إذ لا تمهض على خط درامي متصاعد نحو ذروة ثم حل، بل تتألف من لوحات ومشاهد متجاورة تتوزع على أزمنة وأمكنة متعددة وتنتظم حول موضوع مشترك. كما أنها لا تستلزم ديكورا أو خشبة مغلقة، بل تدعو المتفرج إلى أن يتخيل المشهد وهو يروى أمامه، وتلغي الحد الفاصل بين داخل العرض وخارجه.

وهذه الخصائص البنيوية تجعل الحلقة قريبة من المسرح الملحمي الذي نظر له بريشت، بل قريبة من مصادر بريشت نفسه، إذ استلهم هذا الأخير المسرح الصيني والمسرح النوي الياباني في صياغة تصوره. ومن ثم فإن تقاطع كاكي مع بريشت لا يفسر بالتأثر المباشر وحده، وإنما باشتراك البنيتين — الحلقة والملحمية — في رفض النموذج الأرسطي القائم على الإيهام والاندماج، وهو ما يفتح الباب لقراءة الحكاية الشعبية بوصفها بنية تحمل في ذاتها إمكانات التغريب.

المطلب الثاني: مستويات تأويل الحكاية ووظيفتها النقدية

يمكن تمييز ثلاثة مستويات في تعامل كاكي مع الحكاية الشعبية. المستوى الأول هو مستوى الاختيار، إذ لا يلجأ إلى أي حكاية بصورة اعتباطية، بل ينتقي ما يحمل منها طاقة رمزية قابلة للإسقاط على الراهن. والمستوى الثاني هو مستوى إعادة الصياغة، حيث تفكك الحكاية وتعاد

⁸ ينظر في توصيف الحلقة بوصفها بنية لأرسطية قائمة على لوحات متجاورة تخاطب مخيلة المتفرج:

Amine, K. وكذلك Goodman, J. E. (2020), *Staging Cultural Encounters*, Indiana University Press & Carlson, M. (2012), *The Theatres of Morocco, Algeria and Tunisia*, Palgrave Macmillan

بنيتهما بما يخدم الرؤية الإخراجية. أما المستوى الثالث فهو مستوى التأويل، حيث تشحن الحكاية بدلالات جديدة تجعلها تتجاوز زمنها الأصلي لتخاطب وعي المتلقي المعاصر.

وتكشف هذه المستويات عن وظيفة نقدية للحكاية؛ فهي لا تروى للإمتاع فحسب، بل لتوليد مسافة تأملية لدى المتلقي. وهنا يظهر التقاطع مع مفهوم «التغريب» (*Verfremdungseffekt*) عند بريشت، الذي يهدف إلى جعل المألوف غريبا كي يعيد المتفرج النظر فيه بدل أن يستسلم له. فالحكاية الشعبية المألوفة حين تعاد صياغتها وتأويلها تصبح غريبة بقدر كاف لإيقاظ التفكير، ومألوفة بقدر كاف للحفاظ على التواصل مع الجمهور؛ وهذا التوازن الدقيق هو ما يميز الخطاب الفكري عند كاكى.

المطلب الثالث: نموذج تطبيقي — «القرباب والصالحين»

تعد مسرحية «القرباب والصالحين»، التي يؤرخها أرشيف المسرح الوطني الجزائري بسنة 1966⁹، من أبرز الأعمال التي استثمر فيها كاكى البنية الحكائية الشعبية في قالب مسرحي مؤول. وتشير المراجع إلى أن هذا العمل مستلهم من مسرحية «الإنسان الطيب في سيتشوان» لبرتولت بريشت¹⁰، غير أن كاكى أعاد توطن حكايتها في بيئة جزائرية شعبية، فجعل بطلها «قربابا» (ساقى ماء) اسمه سليمان، وأحاطها بعالم «الصالحين» المتجذر في المخيال الشعبي المحلي.

ودلالة هذا الاختيار عميقة؛ فبريشت في نصه الأصلي يطرح سؤالا أخلاقيا حادا: هل يمكن أن يبقى الإنسان طيبا في عالم ظالم؟ وحين ينقل كاكى هذه المعضلة إلى عالم القرباب والصالحين، فإنه يعيد طرح السؤال نفسه بمفردات محلية يفهمها الجمهور الجزائري، فيتحول النص العالمي إلى

⁹ يدرج أرشيف المسرح الوطني الجزائري «القرباب والصالحين» (*Le porteur d'eau et les marabouts*) ضمن إنتاج سنة 1966؛ وتذكره بعض المصادر بسنة 1965. وقد اعتمدت هنا سنة 1966 تبعا للأرشيف.
¹⁰ المسرح الوطني الجزائري، صفحة «*El Guerrab oua Salihine*»، tna.dz؛ ويؤكد المصدر أن العمل «يتغذى من الأساطير» وأن كاكى يثبت فيه نزعة إنسانية. كما تجمع المصادر على استلهامه من «الإنسان الطيب في سيتشوان» لبريشت.

مرآة للواقع المحلي. وبذلك يتبين أن الحكاية ليست غاية في ذاتها، وإنما أداة في بناء خطاب فكري يستثير وعي المتلقي بقضايا الخير والعدالة.

ويتيح ملخص الحبكة — كما تعرضه بطاقة العمل في أرشيف المسرح الوطني — قراءة مشهدية أوضح لآلية التأويل. فالمسرحية تقوم على نزول ثلاثة من «الصالحين» إلى الأرض ليختبروا ما إذا كان الكرم والطيبة والتضامن لا تزال قائمة في عالم تسوده المسغبة والظلم والأنانية، بصحبة سليمان القراب والمرأة الكفيفة «حليمة» الطيبة¹¹. وفي هذا البناء يتحول القراب — وهو من أبسط فئات المجتمع — إلى «سيد العرض» الذي يحاول جاهداً أن يجد لضيوفه القادمين من عالم آخر مأوى عند أهل القرية، فيخذه الميسورون، ولا يجد الضيوف في النهاية ملجأ إلا عند حليمة الفقيرة التي لا تملك شيئاً، فتضحي بعنزتها — مالها الوحيد — وفاء بواجب الضيافة. ويمكن تتبع البناء المشهدي للعمل في حركة تصاعدية ثلاثية: تبدأ بنزول الصالحين الثلاثة إلى عالم البشر، ثم تمر بسلسلة من المحاولات الفاشلة حين يطوف بهم القراب سليمان على بيوت القرية فيغلق الميسورون أبوابهم، وتنتهي بلحظة الذروة عند بيت حليمة الكفيفة الفقيرة. وهذا التوزيع التمثيلي الواسع للعمل¹² يكشف أن كاكي تعامل مع «القراب والصالحين» بوصفه عرضاً جماعياً كبيراً لا حكاية صغيرة، بما يتيح للوحات القرية وأهلها أن تتناوب على خشبة في إيقاع شبيه بتناوب المشاهد في الحلقة.

11 ملخص الحبكة مستفاد من بطاقة العمل في أرشيف المسرح الوطني الجزائري، صفحة «El Guerrab oua Salihine», tna.dz

12 تورد بطاقة العمل في أرشيف المسرح الوطني الجزائري توزيعاً تمثيلاً واسعاً يضم نحو ثمانية عشر ممثلاً، من بينهم ولد عبد الرحمن مزور ومزارجة بلقاسم وشقراني مصطفى وابن صابر جمال وشويخ محمد؛ صفحة «El Guerrab oua Salihine», tna.dz

والمفارقة الدرامية في هذا البناء بالغة الدلالة: فالذين يملكون يبخلون، والتي لا تملك إلا عزتها تجود بها. وهذه المفارقة هي «الجيسستوس» المركزي للعمل بالمعنى البريشتي؛ إذ تختزل في فعل واحد (تضحية حليلة) موقفا اجتماعيا كاملا حول علاقة الثروة بالكرم. ولأن كاكي ينقل هذه المفارقة عبر بنية الحلقة لا عبر حبكة إيهامية، فإن المتلقي يدعى إلى الحكم على المشهد لا إلى مجرد التأثر به، فيتحقق الأثر النقدي الذي يميز مشروعه.

ودلاليا، تشغل هذه البنية اشتغالا تغرييبيا واضحا: فاختيار شخصيات من القاع الاجتماعي (قرباب وامرأة كفيفة فقيرة) معادلا للخير، في مقابل عجز الميسورين، يقلب التراتب الاجتماعي المألوف ويستثير لدى المتلقي إعادة النظر في قيمه. كما أن حضور «الصالحين» بوصفهم مختبرين لا فاعلين يحول العرض إلى ما يشبه «المثل» (*parable*) الذي يطرح سؤالا أخلاقيا عاما بدل أن يروي قصة فردية للتشويق؛ وهذه السمة المثلية من صميم بنية المسرح الملحمي. وبذلك يكون التأويل المحلي للحكاية أداة لإنتاج خطاب نقدي حول العدالة والتضامن، لا مجرد إعادة لحكاية مقتبسة. ويلاحظ أن هذا الاستلهم لا يلغي أصالة العمل، بل يؤكداه؛ إذ إن نقل حكاية عالمية إلى فضاء شعبي محلي وإعادة صياغتها بأدوات الحلقة والقوال هو في ذاته فعل إبداعي تأويلي، يكشف عن قدرة الموروث المحلي على استيعاب التجارب الإنسانية وإعادة إنتاجها من منظوره الخاص.

المطلب الرابع: نموذج تطبيقي ثان «132 سنة»

لثلاثا يقتصر التحليل على نموذج واحد، نقف عند عمل ثان مختلف في طبيعته هو «132 سنة»¹³، وهو لوحة تاريخية ملحمية تستعيد قرنا وثلاثا من الاستعمار الفرنسي. وخلافا لـ«القرباب والصالحين» التي تهض على حكاية واحدة ذات بنية مثلية، يقوم هذا العمل على بنية بانورامية

13 «132 سنة» يؤرخها أرشيف المسرح الوطني الجزائري بإنتاج سنة 1963، وعرضت لأول مرة في 4 جويلية 1963، وتنتمي إلى ثلاثية مع «شعب الليل» و«أفريقيا قبل سنة». ويصفها الأرشيف بأنها لوحة تاريخية (*fresque historique*).

مفتوحة، تتجاوز فيها لوحات تمثل محطات من تاريخ المقاومة الجزائرية. وهذه البنية اللوحية المتقطعة هي عينها البنية الملحمية التي رفض بها بريشت الحبكة الأرسطية المتصلة.

ويتجلى توظيف الحكاية هنا على نحو جماعي لا فردي؛ إذ إن بطل العمل، كما تجمع التغطيات، هو «الشعب» بوصفه فاعلا جماعيا، لا شخصية بطولية واحدة. وهذا الخيار يحمل دلالة فكرية واضحة: فالتاريخ في تصور كاكي صناعة الجماهير لا الأفراد الاستثنائيين، وهو ما ينسجم مع البعد النقدي والتحرري لمشروعه. كما أن استعادة هذا التاريخ بأسلوب لا يخلو من السخرية — بحسب ما يصفه الأرشييف — يكشف عن وعي بريشتي بأن المسافة الساخرة أجدى من الاستغراق الميلودرامي في استحضار الألم الاستعماري.

وبالمقارنة بين النموذجين يتضح ثراء توظيف الحكاية عند كاكي وتنوعه: ففي «القرباب والصالحين» حكاية مثلية مقتبسة ومؤولة محليا، وفي «132 سنة» بناء تاريخي لوعي أصيل. وكلا العاملين يلتقيان في رفض البنية الأرسطية وفي توظيف الموروث لخدمة خطاب فكري نقدي، وإن اختلفا في المادة والشكل. وبهذا التنوع يثبت أن التراث لدى كاكي ليس قالبا واحدا مكررا، بل منهج مرن يتكيف مع طبيعة كل عمل.

المطلب الخامس: نموذج تطبيقي ثالث «ديوان القراقوز» والاقتباس المؤول

يكمل النموذجين السابقين عمل ثالث يكشف وجهها مختلفا من تأويل التراث، هو «ديوان القراقوز»¹⁴، المقتبس بحرية عن «الطائر الأخضر» للإيطالي كارلو غوتزي. فبينما استلهمت «القرباب والصالحين» بريشت واستندت «132 سنة» إلى التاريخ المحلي، يعود كاكي هنا إلى نص أوروبي عجائبي من تقاليد «الكوميديا ديلارتي» الإيطالية، ويعيد توطينه في أفق شعبي محلي عبر

14 المسرح الوطني الجزائري، صفحة «Diwan El-Garagouz» (إنتاج سنة 1965)، tna.dz؛ اقتباس حر عن «الطائر الأخضر» لكارلو غوتزي ضمن المسرح الفانتاستيكي.

استدعاء اسم «القراقوز» — وهو خيال الظل التراثي المعروف في المشرق والمغرب — عتبة ثقافية تربط النص الوافد بمخيال المتلقي الجزائري.

وتقوم حكاية العمل، كما تعرضها بطاقة الأرشيف، على توأمين يتيمين يطردان من بيت كفالتهما، فيقودهما تهما إلى قصر يلتقيان فيه «الطائر الأخضر»، وهو أمير مسخ طائرا، يكشف لهما حقيقة نسبهما الملكي ومأساة أمهما المحبوسة بأمر الملكة الأم، في أثناء حرب دامت ثمانية عشر عاما. وتتوالى المغامرات والتحويلات السحرية حتى يعود كل إلى أصله، فتمسخ الملكة الأم سلحفاة ومستشارها الشاعر حمارا. وهي حكاية عجائبية خالصة في ظاهرها، لكن كاكي يستثمرها — بحسب ما يشير إليه الأرشيف — لا للتسلية فحسب، بل لإثارة وعي الجمهور وحثه على «الأخذ بزمام أمره».

ودلاليا، يثبت هذا العمل أن التأصيل عند كاكي ليس انغلاقا على المادة المحلية، بل قدرة على هضم العالمي وإعادة إنتاجه محليا. فاختيار حكاية أوروبية عجائبية، ثم صياغتها في قالب القراقوز وبنية الحلقة، عمل تأويلي مزدوج: يستوعب الغريب ويوطنه في آن. كما أن الطابع العجائبي للحكاية (المسوخ والتحويلات) ينسجم تماما مع جمالية الحلقة القائمة على المخيلة لا على الديكور الواقعي؛ إذ لا سبيل إلى تجسيد «طائر أخضر» أو «مسخ إلى سلحفاة» إلا عبر الكلمة والإيحاء وتواطؤ خيال المتفرج. وبهذا يتبين أن كاكي اختار من النصوص العالمية ما يلائم أدواته المحلية، فكان اقتباسه انتقاء واعيا لا محاكاة عمياء.

وبتضافر النماذج الثلاثة — «القرباب والصالحين» و«132 سنة» و«ديوان القراقوز» — تكتمل صورة التوظيف الفكري للحكاية عند كاكي: حكاية مثلية مقتبسة عن بريشت، ولوحة تاريخية محلية أصيلة، وحكاية عجائبية أوروبية موطنه. ثلاثة مصادر مختلفة (الأخلاقي، التاريخي،

العجائبي)، تجمعها وحدة المنهج: إخضاع المادة — أيا كان أصلها — لبنية الحلقة وأدوات الفرجة المحلية، في خدمة خطاب فكري يوقظ وعي المتلقي.

المبحث الثاني: استثمار الشخصيات التراثية

إلى جانب الحكاية، استثمر كاكي الشخصيات التراثية المتجذرة في الوجدان الشعبي، فاتخذ منها معادلا رمزيا يحمل دلالات تتجاوز حضوره الفولكلوري. فالشخصية التراثية في مسرحه تكتسب بعدا إضافيا حين تنتزع من سياقها الأصلي وتوضع في سياق درامي جديد يعيد تأويلها ويمنحها وظيفة فكرية.

المطلب الأول: القوال/المداح من الساحة إلى الركح

تحتل شخصية القوال (أو المداح) مكانة مركزية في تجربة كاكي، وهي شخصية تراثية ارتبطت بفن الحلقة والسرود الشعبي. وتذكر المصادر أن القوالين والمداحين كانوا في الأصل شعراء وحكاكين متجولين يؤدون في الساحات العامة، وأنهم كانوا يخاطبون الجمهور عبر تقنيات سرديّة تشمل التقمص والغناء والرقص، مع إفساح للمشاركة والتعليق من الحاضرين. وقد نشأ كاكي قريبا من هذا العالم، إذ حضر منذ صغره حفلات المديح الديني التي كان يديرها شيخ الأغنية البدوية «الشيخ حمادة»، مما رسخ لديه ألفة بهذه الشخصية وأدائها.

وما يميز إسهام كاكي تحديدا أنه — كما يذكر خالد أمين ومارفن كارلسون — كان أول من اعتمد التنظيم الأدائي للحلقة في المسرح المعاصر، فرتب الجمهور في شكل دائري وأحضر القوال إلى الخشبة¹⁵. غير أن القوال في مسرح كاكي ظل راويا يسرد الحكاية بينما يجسدها الممثلون

Amine, K. & Carlson, M. (2012). *The Theatres of Morocco, Algeria and Tunisia: Performance 15 Traditions of the Maghreb*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, p. 145

الآخرون. وهذا تحديد دقيق لطبيعة إسهامه: فهو لم يذب القوال في الشخصيات، بل أبقاه راويا مستقلا يدير الحدث ويعلق عليه.

المطلب الثاني: الموقع المزدوج للقوال وأثره في التلقي

تكمن أهمية القوال في موقعه المزدوج؛ فهو شخصية داخل العرض وخارجه في آن واحد، تسرد الأحداث وتعلق عليها، وتخاطب الجمهور مباشرة وتوجه تلقيه. وهذا الموقع المزدوج هو ما يجعلها أداة فعالة في كسر الإيهام وتحقيق الوعي النقدي. ويمكن مقارنة هذا الدور بمفهوم «الراوي» في المسرح الملحي، حيث يتدخل صوت سردي يقطع تدفق الحدث ويذكر المتفرج بأنه أمام عرض لا أمام واقع، فيستعيد بذلك مسافته النقدية.

ويتضح تميز كاكي حين نقارن نموذجه بنموذج المسرحي عبد القادر علولة الذي طور الحلقة لاحقا؛ فقد ذهب علولة إلى أن مسرحيته «لا تحتاج إلى قوال منفصل لأن القوال حاضر في الممثلين أنفسهم»، إذ ينتقل كل ممثل بين الشخصيات عبر لعبة صوتية. أما كاكي فقد أبقى القوال راويا مستقلا. وهذه المقارنة تكشف أن توظيف الشخصية التراثية ليس صيغة واحدة جامدة، بل اجتهاد إخراجي متعدد الحلول، وأن كاكي يمثل المرحلة التأسيسية التي انطلقت منها الاجتهادات اللاحقة.

المطلب الثالث: تعدد أشكال الاستثمار ووظائفها الرمزية

يتخذ توظيف الشخصية التراثية عند كاكي أشكالا متفاوتة؛ فمنها ما يستدعى محتفظا بعلامته التراثية المعروفة لدى الجمهور، ومنها ما يعاد تشكيله ليحمل دلالة مغايرة، ومنها ما يبني على نمط شعبي عام دون أن يحيل إلى شخصية بعينها. وفي الحالات كلها تظل الشخصية وسيلة لإنتاج المعنى لا غاية في ذاتها.

إن استثمار الشخصية التراثية على هذا النحو يكشف عن وعي فكري بقدرتها على حمل المعنى؛ فالمتلقي الذي يعرف الشخصية في صورتها التراثية يفاجأ بها وهي تؤدي وظيفة جديدة، مما يولد لديه مسافة نقدية تدفعه إلى إعادة النظر في المؤلف. وبهذا تتحول الشخصية التراثية من عنصر فولكلوري إلى علامة دالة تسهم في بناء الخطاب الفكري للعرض.

المبحث الثالث: استحضار الذاكرة الجمالية

لا يقتصر توظيف التراث عند كاكي على المستوى الحكائي والشخصياتي، بل يمتد إلى استحضار ذاكرة جمالية جماعية، أي مجموع الأشكال والصور والإيقاعات التي ترسخت في الوجدان الشعبي وأصبحت جزءاً من الذائقة الفنية المحلية. فحين يستدعي كاكي هذه الذاكرة، فإنه يخاطب لدى المتلقي حساً جمالياً مشتركاً يجعله يتلقى العرض بوصفه امتداداً لتراثه لا قطيعة معه.

المطلب الأول: الفرجة الشعبية مصدراً للذاكرة الجمالية

تتجلى هذه الذاكرة الجمالية في استلهاً أشكال الفرجة الشعبية وبنيتها، حيث يستحضر كاكي تقاليد العرض في الساحات والأسواق والمواسم الدينية، تلك الفضاءات التي كان فيها الجمهور مشاركاً لا متلقياً سلبياً. وقد أشارت المصادر إلى أن كاكي طوع قصائد الشعر الملحون لمشهدية احتفالية، ونقل مشاهد التراث الشعبي التي كانت تقام في الأسواق والمواسم إلى الركح. وبهذا الاستحضار يعيد كاكي ربط المسرح بجذوره الفرجوية المحلية، ويؤسس لجمالية مسرحية نابعة من البيئة الثقافية الجزائرية لا مستوردة من خارجها.

المطلب الثاني: آلية التلقي الجمالي وتفعيل المخيلة

يمكن القول إن الذاكرة الجمالية تعمل في مسرح كاكي بوصفها أرضية مشتركة بين المبدع والمتلقي. فحين يستدعي العرض شكلاً فرجويًا أو إيقاعاً أو صورة راسخة في الوجدان الجماعي، فإنه يفعل لدى المتلقي ذاكرة سابقة تجعله يستقبل الجديد من خلال المؤلف. وتتصل هذه الآلية

بخاصية جوهرية في فن الحلقة، وهي اعتمادها على المخيلة بدل الديكور؛ إذ كان القوال يطلب من جمهوره أن «يتخيل» المشهد لا أن «يراه» مجسدا. وقد عبر علولة عن هذا المبدأ بقوله: «أعطي الأذن لترى والعين لتسمع»¹⁶، في إشارة إلى أن هذا المسرح يخاطب المخيلة لا الحواس المباشرة.

وهذه الجمالية القائمة على التقشف في الوسائل وإثراء المخيلة تتقاطع مع نزوع المسرح الملحي إلى تقليل «التأثير» المشهدي كي يبقى التركيز على الفكرة والحكاية. وبذلك يكون استحضار الذاكرة الجمالية الشعبية خيارا جماليا وفكريا في آن: جماليا لأنه يستعيد شكلا فرجويا أصيلا، وفكريا لأنه يدرب المتلقي على المشاركة الذهنية الفاعلة بدل التلقي السلبي.

المطلب الثالث: الشفوية والكتابة في تجربة كاكي

ترتبط الذاكرة الجمالية عند كاكي ارتباطا وثيقا بإشكالية مركزية في تجربته، هي العلاقة بين الشفوي والمكتوب. فمصدر مادته — الحكاية الشعبية والقصيدة الملحونة وأداء القوال — مصدر شفوي بطبيعته، متناقل بالرواية والسماع لا بالتدوين¹⁷. وحين ينقل كاكي هذه المادة الشفوية إلى الركب، فإنه يقوم بعملية مزدوجة: يثبت الشفوي في نص وعرض من جهة، ويحافظ على طابعه الشفوي الحي من جهة أخرى عبر إبقاء القوال والارتجال والتفاعل المباشر.

وهذه المروحة بين الشفوية والكتابة ليست تفصيلا تقنيا، بل تحمل دلالة تأصيلية عميقة؛ فالمسرح المكتوب على النمط الغربي يقوم على سلطة النص الثابت، بينما يقوم الأداء الشفوي الشعبي على المرونة والتجدد في كل عرض. وباختيار كاكي أن يجعل نصه منفتحا على الأداء الشفوي، يكون قد نقل إلى المسرح المكتوب شيئا من حرية الفرجة الشعبية وحيويتها، فلم يعد

¹⁶ مهري هناء وبن صفية إسماعيل، «الحلقة آلية للتجريب في مسرح ولد عبد الرحمان كاكي في تأصيل المسرح الجزائري»، ص 342-368، منشور على منصة *ASJP*, asjp.cerist.dz/article/107308. ويعد مبدأ مخاطبة المخيلة بدل التجسيد من خصائص فن الحلقة التي تناولها هذه الدراسة. *Ghezali, H. (2008). Kaki, biographie d'un auteur dramatique algérien. Horizons Maghrébins, 17* 47-41, (58). يتناول المقال علاقة كاكي بالشفوية والحكاية والقصائد الشعبية.

النص سيدا مطلقا، بل شريكا للأداء الحي. وبهذا المعنى تصبح الشفوية نفسها قيمة جمالية وموقفا من سلطة النموذج المكتوب الوافد.

ويلاحظ أن هذا التوتر الخلاق بين الشفوي والمكتوب يفسر جانبا من صعوبة توثيق نصوص كاكي وتحديد صيغها النهائية وتواريخها؛ فالعمل الذي يظل منفتحا على الأداء والتحيين يقاوم بطبيعته التثبيت في نسخة واحدة نهائية، وهو ما ينبغي أن يأخذه الدارس في الحسبان عند تحليل هذه التجربة.

ويتقاطع هذا التوجه مع البعد الفكري للمشروع المسرحي عند كاكي؛ ذلك أن العودة إلى الذاكرة الجمالية الشعبية ليست مجرد خيار فني، بل هي موقف فكري يرفض التبعية للنموذج الجمالي الغربي ويраهن على إمكانات الموروث المحلي في تأسيس خطاب مسرحي أصيل، وهو ما سيتضح أكثر في الفصلين اللاحقين.

خلاصة الفصل الأول

خلص هذا الفصل إلى أن توظيف كاكي للتراث على المستوى الفكري كان فعلا تأويليا واعيا لا استدعاء فولكلوريا. فالحكاية الشعبية خضعت لمستويات ثلاثة من الاختيار وإعادة الصياغة والتأويل، واستثمرت بنية الحلقة اللأرسطوية لتوليد مسافة نقدية، وحولت شخصية القوال إلى راو مستقل يكسر الإيهام. وقد دعمنا ذلك بثلاثة نماذج متباينة: «القراب والصالحين» بحكايتها المثلية المقتبسة عن بريشت والمؤولة محليا، و«132 سنة» ببنيتها التاريخية اللوحية التي تجعل الشعب بطلا جماعيا، و«ديوان القراقوز» باقتباسها العجائبي المؤول عن غوتزي. كما تبين أن استحضار الذاكرة الجمالية والمراوحة بين الشفوي والمكتوب يحملان موقفا فكريا من سلطة النموذج الغربي. وبعد أن اتضح البعد الفكري للتوظيف التراثي، ينتقل الفصل الثاني إلى دراسة كيفية تحول هذا الموروث إلى علامات جمالية دالة داخل العرض.

الجدول رقم 1: تركيب التوظيف الفكري للتراث في الفصل الأول

العنصر التراثي	المسرحية	الوظيفة الفكرية
الحكاية المثلية	القراب والصالحين	إنتاج خطاب نقدي حول العدالة والتضامن
البنية اللوحية	132 سنة	جعل الشعب بطلا جماعيا ومساءلة التاريخ
الاقتباس المؤول	ديوان القراقوز	توطین المادة العالمية في الأفق الشعبي المحلي
شخصية القوال	القراب والصالحين	كسر الإيهام وتوجيه التلقي نقديا

الفصل الثاني: دلالات الخطاب الجمالي عبر العلامات التراثية في مسرح كاكي

إذا كان الفصل الأول قد عني بالبعد الفكري لتوظيف التراث، فإن هذا الفصل ينتقل إلى البعد الجمالي، حيث تتحول عناصر التراث إلى علامات دالة داخل النسيج العرضي. فالعرض المسرحي عند كاكي منظومة من العلامات السمعية والبصرية والحركية، تستمد كثيرا من مفرداتها من الموروث الشعبي، وتؤدي وظائف دلالية تتجاوز قيمتها التزيينية إلى الإسهام في إنتاج المعنى.

ومما يدعم هذا التصور أن المصادر تصف كاكي بأنه كان مهتما باللغة والتمثيل والديكور والإضاءة والموسيقى والإيقاع، أي بمنظومة العرض المتكاملة لا بالنص وحده، وهو ما مكنه من امتلاك رصيد ركحي ثري سمح له باستلهاهم نموذج الحلقة وتطويره. ويلاحظ أن فن الحلقة نفسه كان فنا متعدد الوسائط، إذ كان القوال — كما تذكر الدراسات — يمزج السرد بالتقمص والغناء والرقص، فورث كاكي عنه هذا التعدد ووظفه في بناء خطابه الجمالي. وسنتناول ثلاث علامات تراثية بارزة: الموسيقى الشعبية، والرقصات والطقوس، والفضاءات الشعبية.

المبحث الأول: الموسيقى الشعبية

تحتل الموسيقى الشعبية مكانة مركزية في العرض المسرحي عند كاكي، إذ لا توظف بوصفها خلفية صوتية مصاحبة، بل تدمج في بنية العرض عنصرا دراميا فاعلا. فالإيقاعات والألحان المستمدة من الموروث الموسيقي المحلي تؤدي وظائف متعددة: فهي تضبط إيقاع العرض، وتمهد للانتقال بين المشاهد، وتشحن المواقف بطاقة شعورية، وتسهم في خلق الجو العام للحدث.

المطلب الأول: جذور العناية بالموسيقى في تكوين كاكي

لم تكن عناية كاكي بالموسيقى الشعبية أمرا عارضا، بل تمتد جذورها إلى نشأته. فقد أشارت سيرته إلى أنه نشأ قريبا من عالم المديح الديني والأغنية البدوية، وأنه حضر منذ صغره حفلات

المديح التي كان يديرها الشيخ حمادة. كما تذكر المصادر أنه طوع قصائد الشعر الملحون لخدمة مشهدية احتفالية على الركح. وهذا التكوين المبكر هو ما جعل الموسيقى الشعبية لديه لغة أصيلة لا عنصرا مضافا، فاندمجت في بنية العرض اندماجا عضويا.

المطلب الثاني: الموسيقى علامة ثقافية دالة

من الوجهة السيميائية، تعمل الموسيقى الشعبية بوصفها علامة ثقافية تستدعي لدى المتلقي شبكة من الدلالات المرتبطة بهويته وذاكرته الجماعية. فحين تتردد نغمة شعبية مألوفة على الخشبة، فإنها لا تسمع فحسب، بل تستدعي معها سياقات اجتماعية ووجدانية تجعل المتلقي يتفاعل مع العرض من موقع الانتماء.

ويمكن النظر إلى الموسيقى الشعبية في العرض بوصفها نظاما علاميا (سيميائيا) قائما بذاته، له مفرداته (المقامات والإيقاعات والآلات) وقواعد تركيبه ودلالاته. وحين يدمج كاكي هذا النظام في العرض، فإنه يضيف إلى المنظومة العرضية طبقة دلالية سمعية تتفاعل مع الطبقات البصرية والحركية واللغوية، فيتشكل المعنى من تضافرها جميعا لا من أحدها منفردا.

المطلب الثالث: الغناء بوصفه تقنية تغريبية

تتجاوز وظيفة الموسيقى عند كاكي البعد الوجداني إلى بعد بنيوي دقيق؛ ذلك أن الأغنية أو المقطع الغنائي حين يتخلل سياق الحدث الدرامي فإنه يقطع تدفقه ويحدث فيه فجوة، فيخرج المتفرج من الاندماج العاطفي إلى لحظة تأمل. وهذه الوظيفة تطابق ما عده بريشت أحد أبرز تقنيات المسرح الملحي، إذ جعل من الأغنية (*song*) أداة للتغريب تكسر استرسال الحكاية وتدفع المتلقي إلى التفكير في مغزاها. والفارق أن كاكي استمد أغنيته من المعين الشعبي المحلي لا من خارجه، فجمع بين الوظيفة التغريبية والأصالة الثقافية في عنصر واحد.

وبهذا يتبين أن الموسيقى الشعبية في مسرح كاكي علامة مزدوجة الوظيفة: فهي من جهة تعمق الانتماء الثقافي وتستدعي الذاكرة الجماعية، ومن جهة أخرى تؤدي دورا بنويا في تنظيم التلقي وتوجيهه وجهة نقدية، مما يجعلها جزءا عضويا من الخطاب الجمالي والفكري معا.

المطلب الرابع: تطبيق — الموسيقى في «132 سنة»

يتجلى الدور البنوي للموسيقى بوضوح في «132 سنة»¹⁸، وهي لوحة تاريخية (*fresque*) تستعيد قرنا وثلثا من الاستعمار وتجعل «الشعب» بطلها الأوحده. فالعمل لا يقدم حبكة فردية، بل سلسلة من اللوحات المتجاورة، وتؤدي الموسيقى والإنشاد فيها وظيفة الرابط الذي ينقل المتلقي بين المحطات التاريخية ويشحنها بطاقة جماعية. وهذا الاستعمال يطابق وظيفة «الأغنية» في المسرح الملحمي: فهي لا تذيب المشاهد في عاطفة متصلة، بل تقطع التدفق وتؤطر كل لوحة بوصفها وحدة دالة، فيظل وعي المتلقي يقظا أمام السرد التاريخي.

المبحث الثاني: الرقصات والطقوس

تشكل الرقصات والطقوس الشعبية علامة تراثية أخرى ذات حمولة دلالية عالية في مسرح كاكي. فالرقص الشعبي ليس مجرد حركة جمالية تضيء على العرض حيوية بصرية، بل هو لغة جسدية تحمل معاني الجماعة وتعبر عن انفعالاتها وقيمها. وحين يدمج هذا الرقص في العرض المسرحي، فإنه يتحول إلى علامة حركية تسهم في بناء المعنى وتكثيف الدلالة.

المطلب الأول: الجسد المؤدي والإيماءة الدالة

18 «132 سنة» لوحة تاريخية لكاكي، يؤرخها أرشيف المسرح الوطني الجزائري بإنتاج سنة 1963 (عرضت لأول مرة في 4 جويلية 1963)، وتنتمي إلى ثلاثية مع «شعب الليل» و«أفريقيا قبل سنة». وتشير التغطيات الصحفية لإعادة إنتاجها إلى بنائها على الغناء والموسيقى والرقص في فضاء مفتوح.

يرتبط الرقص في تجربة كاكي بمفهوم أوسع هو مفهوم الأداء الجسدي الحركي، الذي ورثه فن الحلقة عن القوال. فقد كان القوال يعتمد على الإيماء والحركة والإيقاع الجسدي في إيصال حكايته، إذ تذكر الدراسات أن أداء الحلقة كان «جسديا وحيويا» يستثير طاقة مماثلة لدى الجمهور فيدفعه إلى المشاركة. وهذا الأداء الحركي المكثف يقترب مما سماه بريشت «الجستوس» (*Gestus*)، أي الإيماء الدالة التي تختزل موقفا اجتماعيا أو علاقة بين الشخصيات في حركة واحدة. فالرقصة عند كاكي يمكن أن تحمل موقفا أو تعبر عن علاقة اجتماعية، لا أن تكون استعراضا خالصا.

المطلب الثاني: الطقس بوصفه بنية أدائية قريبة من المسرح

يستثمر كاكي الطقوس الشعبية بوصفها بنيات رمزية منظمة تحمل في ذاتها بعدا أدائيا قريبا من المسرح. فالطقس في أصله عرض جماعي له مشاركوه وإيقاعه وفضاؤه، ومن ثم فإن استحضاره على خشبة يعيد إلى المسرح بعده الاحتفالي الجماعي، ويربطه بجذور فرجوية سابقة على المسرح بمفهومه الغربي. وقد لاحظ بعض الباحثين أن كاكي اهتم بطقوس شعوب البحر المتوسط وعاداتها، واستمر مع فرقته في البحث والتنقيب عن مكونات الطقوس والعادات الشعبية وتوظيفها في شكل مسرحي شعبي.

المطلب الثالث: الوظيفة المزدوجة وحدود الفولكلورية

تجدر الإشارة إلى أن توظيف الرقص والطقس لا يخلو من مخاطر إذا اقتصر على البعد الاستعراضي؛ غير أن وعي كاكي بالوظيفة الدلالية لهذين العنصرين هو ما يقيه السقوط في الفولكلورية. فالرقصة عنده ليست فاصلا استعراضيا، بل لحظة دالة في مسار العرض، والطقس ليس مشهدا غرائبيا، بل بنية رمزية تحمل معنى.

ومن الناحية الدلالية، تؤدي الرقصات والطقوس وظيفة مزدوجة: فهي من جهة تعمق الطابع المحلي للعرض وتؤكد خصوصيته، ومن جهة أخرى تحمل دلالات يمكن للمخرج توجيهها بحسب رؤيته، فتغدو وسيلة للتعبير عن مواقف الجماعة أو لنقد أوضاعها. وبهذا التوجيه الواعي ينتقل الرقص والطقس من كونهما موروثا متفرجا عليه إلى كونهما علامتين فاعلتين في إنتاج الخطاب.

المطلب الرابع: تطبيق — الإيقاع الطقوسي في «القرباب والصالحين»

يمكن قراءة «القرباب والصالحين» من زاوية البنية الطقوسية؛ فبنية «الاختبار» التي تنهض عليها (نزول الصالحين لاختبار الكرم البشري) تستعيد نمطا طقوسيا قديما هو نمط «الضيف الإلهي» الذي يترك الأبواب متنكرا ليمتحن أهلها. وهذا النمط الطقوسي، حين ينقل إلى الركح، يمنح العرض إيقاعا شعائريا متصاعدا: محاولة تلو أخرى، وباب يغلق بعد باب، حتى لحظة الذروة عند بيت حليلة. وتضحية حليلة بعزتها تؤدي وظيفة «الفعل القرباني» الذي يغلق الدائرة الطقوسية ويمنح الحكاية معناها. وبهذا يتحول الطقس من موضوع يحكى إلى بنية تنظم الزمن المسرحي وتوجه انفعال المتلقي.

المبحث الثالث: الفضاءات الشعبية

يمثل الفضاء عنصرا جوهريا في العرض المسرحي، وقد أولى كاكي الفضاءات الشعبية عناية خاصة، مستلهما أماكن الفرجة الشعبية التقليدية كالساحة والسوق وحلقة القوال. فهذه الفضاءات ليست مجرد أماكن للعرض، بل هي علامات مكانية تحمل ذاكرة ثقافية وتفرض نمطا خاصا من العلاقة بين العرض والجمهور. وتؤكد المصادر أن كاكي نقل إلى الركح مشاهد التراث التي كانت تقام في الأسواق الشعبية والمواسم الدينية، أي أنه استدعى فضاء الفرجة الأصلي إلى داخل الفضاء المسرحي.

المطلب الأول: من العلبة الإيطالية إلى الحلقة الدائرية

ففي الفضاء الشعبي تتراجع الحدود الصارمة بين الممثل والمتفرج، ويصبح الجمهور جزءاً من الحدث الفرجوي لا مجرد متلق بعيد. وقد سعى كاكي إلى استعادة هذه العلاقة الحميمة عبر استلهاً بنية الحلقة الدائرية التي تتيح تواصلًا مباشرًا وتفاعلاً متبادلاً، في مقابل العلاقة الأحادية التي تفرضها العلبة الإيطالية في المسرح الغربي. وتشير المصادر إلى أن كاكي كان أول من رتب الجمهور في شكل دائري في المسرح المعاصر، وهو ترتيب مكاني يحمل في ذاته تصوراً مختلفاً للعلاقة المسرحية برمتها، لا مجرد خيار تقني.

المطلب الثاني: الفضاء الدائري وإلغاء ثنائية الداخل والخارج

من أبرز خصائص الفضاء الدائري الشعبي أنه يلغي الثنائية الصارمة بين «خشب العرض» و«صالة الجمهور»، تلك الثنائية التي تقوم عليها العلبة الإيطالية. ففي الحلقة لا يوجد حد فاصل بين داخل العرض وخارجه، ولا ستار يرتفع أو ينزل، بل فضاء واحد يشترك فيه الجميع. وهذا الإلغاء للحدود ينسجم مع المبدأ التغريبي الذي يرفض «إيهام» المتفرج بأن ما يراه واقع؛ إذ إن انفتاح الفضاء وحضور الجمهور المرئي في محيط العرض يذكران باستمرار بأن ما يجري تمثيل لا حقيقة، فيظل وعي المتلقي يقظاً.

المطلب الثالث: الديكور والإضاءة بوصفهما علامتين بصريتين

لا تكتمل منظومة العلامات في مسرح كاكي دون الوقوف عند العلامة البصرية، أي الديكور والإضاءة. وتذكر المصادر أن كاكي كان مهتماً بالديكور والإضاءة إلى جانب الموسيقى والإيقاع¹⁹، أي أنه تعامل مع العرض بوصفه منظومة بصرية سمعية متكاملة. غير أن جمالية الحلقة التي تبناها

19 تجمع المصادر على عناية كاكي بالإضاءة والديكور والإيقاع إلى جانب الموسيقى والتمثيل؛ ينظر: المسرح الوطني الجزائري، صفحة «ولد عبد الرحمن كاكي»، tna.dz.

تقتضي تقشفا في الديكور لا إفراطا فيه؛ فالحلقة فضاء خال من التأثير الواقعي، تبنى فيه الأمكنة بالكلمة والإيماء لا بالقطع المجسدة.

ومن ثم تكتسب الإضاءة لدى كاكي أهمية مضاعفة؛ إذ تنوب — مع الكلمة — عن الديكور الثقيل في تحديد المكان والزمان وتوجيه انتباه المتفرج. فبدل أن يبني جدراننا وأثاثا، يكفي تحويل في الإضاءة لينقل العرض من فضاء إلى آخر أو من زمن إلى زمن. وهذا الاقتصاد البصري ليس فقرا في الوسائل، بل خيار جمالي ينسجم مع مبدأ مخاطبة المخيلة الذي يقوم عليه فن الحلقة، ويتقاطع مع نزوع المسرح الملحمي إلى كشف آليات العرض بدل إخفائها تحت ديكور إيهامي كثيف.

وبهذا تنضم العلامة البصرية (الديكور المقتصد والإضاءة الدالة) إلى العلامات السمعية والحركية والمكانية لتكتمل المنظومة العلامية للعرض عند كاكي، فلا يبقى عنصر من عناصر الركح خارج دائرة الإنتاج الدلالي.

المطلب الرابع: أثر الفضاء في طبيعة الأداء

لا يقتصر أثر الفضاء الشعبي على شكل العلاقة بالجمهور، بل يمتد إلى طبيعة الأداء نفسه؛ فالفضاء الدائري المفتوح يفرض أداء يخاطب الجمهور من جهات متعددة، ويستدعي طاقة تواصلية عالية لدى الممثل، ويجعل من الارتجال والتفاعل المباشر جزءا من العرض. وبهذا يكون الفضاء عنصرا مولدا لجمالية أدائية خاصة، لا مجرد إطار تجري فيه الأحداث.

ومن ثم، فإن الفضاء الشعبي في مسرح كاكي يحمل دلالة مزدوجة: جمالية تتمثل في استحضار شكل فرجوي محلي، وفكرية تتمثل في تبني تصور للعلاقة المسرحية يقوم على المشاركة والتفاعل لا على التلقي السلبي. وبهذا تكتمل صورة العرض بوصفه منظومة من العلامات التراثية التي تتضافر سمعيا وحركيا ومكانيا في إنتاج خطاب جمالي دال.

المطلب الخامس: تطبيق — الفضاء الفانتاستيكي في «ديوان القراقوز»

تكشف «ديوان القراقوز»²⁰ — وهي اقتباس حر عن «الطائر الأخضر» لغوتزي ضمن ما يصفه الأرشييف بـ«المسرح الفانتاستيكي» — عن وجه آخر لتوظيف الفضاء؛ إذ تتطلب حكايتها العجائبية (توأمان يطردان من مأواهما، وقصر، وطائر أخضر هو أمير مسحور، وتحولات سحرية) فضاء متحولاً لا يحده ديكور ثابت. فالحكاية، كما تعرضها بطاقة الأرشييف، تروي قصة توأمين يتيمين يطردان من بيت كفالتهم، فيقودهما تمهما إلى قصر يلتقيان فيه الطائر الأخضر — وهو أمير مسخ طائراً — الذي يكشف لهما أن أباهما الحقيقي هو ملك القصر الغائب في حرب دامت ثمانية عشر عاماً، وأن أمهما حبست في حفرة بأمر الملكة الأم. وتتوالى المغامرات والتحويلات السحرية حتى يعود كل إلى أصله، وتمسخ الملكة الأم سلحفاة ومستشارها الشاعر حماراً. وهنا تظهر قيمة الفضاء الدائري المفتوح وجمالية المخيلة التي ورثها كاكي عن الحلقة: فبدل أن يبني ديكورات واقعية للقصر والغابة والبئر، يتكى على القوال والكلمة لاستدعاء هذه الأمكنة في ذهن المتفرج. وبذلك يصبح الفضاء الشعبي حلاً جمالياً للمشكلات التي يطرحها النص العجائبي، ودليلاً على أن بنية الحلقة قادرة على استيعاب حتى المادة الخيالية الوافدة وإعادة إنتاجها محلياً.

خلاصة الفصل الثاني

20 المسرح الوطني الجزائري، صفحة «Diwan El-Garagouz» tna.dz؛ ويصف العمل بأنه اقتباس حر عن «الطائر الأخضر» لكارلو غوتزي ضمن «المسرح الفانتاستيكي»، وبؤرخه بإنتاج سنة 1965.

بين هذا الفصل أن العناصر التراثية في مسرح كاكي تشتغل علامات دالة تنظم في منظومة جمالية متكاملة، لا عناصر مقحمة لذاتها. فالموسيقى الشعبية تعمل علامة ثقافية وأداة تغريبية في آن، والرقص والطقس يحملان دلالة حركية ورمزية تنأى بهما عن الاستعراض، والفضاء الشعبي الدائري يعيد تأسيس العلاقة بالجمهور ويفرض جمالية أدائية خاصة، بينما يكمل الديكور المقتصد والإضاءة الدالة المنظومة البصرية. وقد دعمنا كل مبحث بمثال تطبيقي من «132 سنة» و«القرباب والصالحين» و«ديوان القراقوز». ويتضح من ذلك أن الخطاب الجمالي عند كاكي خطاب علامي متضافر، تتفاعل فيه الطبقات السمعية والحركية والمكانية والبصرية في إنتاج المعنى، وبعد أن تبين كيف يتحول التراث إلى علامات جمالية داخل العرض، ينتقل الفصل الثالث إلى بيان كيف يثمر هذا التوظيف مشروعا متكاملا لتأصيل المسرح الجزائري.

الجدول رقم 2: تركيب الوظائف الجمالية للعلامات التراثية في الفصل الثاني

العنصر التراثي	المسرحية	الوظيفة الجمالية
الموسيقى والغناء	132 سنة	ربط اللوحات وإنتاج الإيقاع الملحي والتغريب
الطقس والإيقاع	القرباب والصالحين	بنية شعائرية متصاعدة نحو الفعل القرباني
الفضاء الدائري	ديوان القراقوز	تفعيل المخيلة بدل الديكور الواقعي
الديكور والإضاءة	أعمال كاكي عموما	اقتصاد بصري يخدم المعنى ويكشف آلية العرض

الفصل الثالث: التراث بوصفه وسيلة لتأصيل المسرح الجزائري عند كاكي

يتجاوز مشروع كاكي المسرحي حدود التوظيف الفكري والجمالي للتراث إلى غاية أبعد، هي تأصيل المسرح الجزائري ومنحه هوية خاصة. فالتأصيل في جوهره سعي إلى إقامة مسرح ينبع من البيئة المحلية ويعبر عنها، بدل أن يظل صدى للنموذج الغربي المنقول. وقد وصفت المصادر كاكي بأنه من مؤسسي المسرح الجزائري الحديث، وأنه عمل منذ شبابه الأول على تأصيل المسرح في التراث الشفوي الجزائري عبر تأسيس فرقة «القراقوز» سنة 1958. وفي هذا الفصل نتناول ثلاثة محاور: الانفتاح على بدائل من النموذج الغربي، والبحث عن الخصوصية المحلية، وبناء خطاب مسرحي مطابق للواقع الجزائري.

المبحث الأول: الانفتاح على بدائل من النموذج الغربي

لم يكن تأصيل المسرح عند كاكي رفضا مطلقا للمنجز الغربي، بل كان بحثا واعيا عن بدائل تتيح تجاوز قوالبه الجاهزة. وقد وجد كاكي في التراث الشعبي المحلي، وفي فن الحلقة تحديدا، بديلا بنيويا عن العلبة الإيطالية وعن البنية الدرامية القائمة على الوهم والاندماج.

المطلب الأول: الحوار مع المسرح العالمي لا التبعية له

تكشف أعمال كاكي عن انفتاح واسع على المسرح العالمي؛ فقد أخرج نصوصا لكتاب عالميين، وتأثر برواد التجديد المسرحي أمثال ستانيسلافسكي وكرايغ ومييرخولد وبيسكاتور وبريشت. بل إن بعض أبرز أعماله قام على الاقتباس الحر من نصوص عالمية: فمسرحية «ديوان القراقوز» اقتباس عن «الطائر الأخضر» لكارلو غوتزي، و«القرباب والصالحين» مستلهمة من «الإنسان الطيب في سيشوان» لبريشت. غير أن كاكي لم يقف عند حد النقل، بل أعاد توطين هذه النصوص

في البيئة الجزائرية وصاغها بأدوات الفرجة المحلية، فتنحصر من التأثير المباشر وأسس جنته المسرحي الخاص.

ومن المفارقات الدالة أن هذا الانفتاح التقى في كثير من ملامحه مع تجارب التجديد في المسرح الغربي نفسه، ولا سيما مع المسرح الملحي عند بريشت. فبريشت دعا إلى كسر الإيهام وتغريب المؤلف وتنبيه وعي المتفرج، وهي مبادئ تجد ما يقابلها في بنية الحلقة. وقد أشارت المصادر إلى أن كسر الجدار الرابع تجلى بوضوح في مسرحيتي «ما قبل التاريخ» و«القراب والصالحين».

المطلب الثاني: تقاطع الحلقة والملحمية في رفض النموذج الأرسطي

يكتسب التقاطع بين الحلقة والمسرح الملحي عمقا إذا تذكرنا أن بريشت نفسه لم يبتكر تقنياته من فراغ، بل استلهم تقاليد مسرحية غير أوروبية، أبرزها المسرح الصيني والمسرح النوي الياباني. وهذا يعني أن النموذج الأرسطي القائم على الإيهام لم يكن قدرا كونيا، وأن ثمة بدائل متعددة في ثقافات مختلفة. ومن هنا فإن لجوء كاكي إلى الحلقة لم يكن استيرادا لحل بريشتي، بل اكتشافا لبديل محلي يوازي البدائل التي استلهمها بريشت من الشرق الأقصى.

وهذا ما يمنح تجربة كاكي قيمتها؛ إذ أثبتت أن الموروث الفرجوي المحلي كان يحمل في ذاته إمكانات للتجديد توازي ما توصل إليه التنظير المسرحي الغربي، وأن التأصيل عبر التراث المحلي قادر على إنتاج حلول جمالية متقدمة دون استيرادها جاهزة من الخارج. ولعل أبلغ دليل على ذلك أن النموذج الذي أرساه كاكي أصبح مرجعا لمسرحيين آخرين في المغرب العربي اقتفوا أثره في توظيف الحلقة والقوال.

المطلب الثالث: ريادة كاكي في حقل نظري متنازع فيه

تجدر الإشارة إلى أن مسألة العلاقة بين أشكال الفرجة الشعبية (الحلقة والمداح) ونشأة المسرح الحديث ظلت موضع نقاش بين الدارسين؛ فمنهم من عد هذه الأشكال صورا «ما قبل

مسرحية» مهدت للمسرح، ومنهم من رفض هذا الربط بوصفه نظرة تتمركز حول النموذج الغربي²¹. وبصرف النظر عن موقع كاكي من هذا الجدل النظري، فإن المصادر تجمع على ريادته العملية؛ إذ يذكر أمين وكارلسون أنه كان أول من اعتمد التنظيم الأدائي للحلقة في المسرح المعاصر بترتيب الجمهور دائريا وإحضار القوال إلى الخشبة²². وهذه الريادة العملية هي إسهام كاكي الأبرز في تأصيل المسرح الجزائري، بغض النظر عن حسم الجدل النظري حول أصول المسرح.

المبحث الثاني: البحث عن الخصوصية المحلية

يقوم مشروع التأصيل لدى كاكي على وعي عميق بضرورة الخصوصية المحلية بوصفها شرطا لوجود مسرح جزائري حقيقي. فالمسرح الذي يكتفي بنقل موضوعات الآخر وأشكاله يبقى غريبا عن جمهوره، عاجزا عن التعبير عن همومه. ومن هنا كان رهان كاكي على استثمار المخزون الثقافي المحلي مادة وشكلا ولغة.

المطلب الأول: تضافر المضمون والشكل واللغة

تتجلى هذه الخصوصية على مستوى المضمون في استلهاام القضايا والقيم والحكايات النابعة من المجتمع الجزائري، وعلى مستوى الشكل في تبني بنيات الفرجة الشعبية المحلية، وعلى مستوى اللغة في الانفتاح على المنطوق الشعبي القريب من الجمهور. ويذكر في هذا السياق أن رواد المسرح الجزائري الأوائل أمثال علالو ورشيد القسنطيني نجحوا في تقريب المسرح من الجمهور حين تحولوا إلى الدارجة بعد إخفاق العروض بالعربية الفصحى، مستندين إلى تقنيات الحكاء الشعبي. وبهذا التضافر بين المضمون والشكل واللغة، يتشكل مسرح يحمل بصمة محلية واضحة.

²¹يتناول هذا الجدل: Amine, K. & Carlson, M. (2012). *The Theatres of Morocco, Algeria and Tunisia*. Basingstoke: Palgrave Macmillan
مسرحية» في مقابل من يرفض هذا الربط بوصفه نظرة متمركزة حول النموذج الغربي.
²² Amine, K. & Carlson, M. (2012), *The Theatres of Morocco, Algeria and Tunisia*, Palgrave Macmillan (نحو ص145).

المطلب الثاني: الخصوصية في سياقها التاريخي

يفهم البحث عن الخصوصية المحلية عند كاكي في سياق المرحلة التاريخية التي عاشها المسرح الجزائري بعد الاستقلال، حين كان السؤال عن الهوية الثقافية سؤالاً مركزياً بعد مرحلة استعمارية امتدت 132 سنة (1830-1962). فقد كان الرهان على بناء ثقافة وطنية تستعيد مقوماتها، ووجد المسرح في التراث الشعبي رصيذاً لتأكيد هذه الهوية والتعبير عنها. وتذكر المصادر أن كاكي كان من أنشط المبدعين وأبرزهم في حقل المسرح خلال العشرية الأولى للاستقلال، قبل أن يوقف حادث سير تصاعده مدة من الزمن.

غير أن هذا البحث عن الخصوصية لم يكن انغلاقاً على الذات؛ إذ ظل كاكي منفتحاً على التجارب الإنسانية، مدركاً أن الخصوصية الحقة لا تتناقض مع الكونية، بل تتجاوز معها من موقع الندية لا التبعية. وهذا ما يفسر جمعه بين الاقتباس عن النصوص العالمية وتأصيلها في البيئة المحلية في آن واحد.

المطلب الثالث: من كاكي إلى الأجيال اللاحقة

تؤكد قيمة مشروع كاكي التأصيلي حين نتبع امتداده في الأجيال اللاحقة؛ فقد طور المسرحي عبد القادر علولة نموذج الحلقة والقوال وبنى عليه ما سماه «مسرح الحلقة الحديث»، وأوصله إلى درجة عالية من الجمالية في ثلاثيته «القوال» و«الأجواد» و«اللثام»²³. ولم يقتصر أثر هذا النموذج على علولة وحده، بل امتد إلى تجارب مسرحية جزائرية لاحقة عنيت بتوظيف الحلقة والقوال²⁴.

²³ ينظر في تطوير علولة لمسرح الحلقة وثلاثيته «الأجواد» و«القوال» و«اللثام»: Goodman, J. E. (2020),

Staging Cultural Encounters, Indiana University Press وموقع stagingculturalencounters.com

²⁴ حول تطوير علولة لمسرح الحلقة وثلاثيته «الأجواد» و«القوال» و«اللثام»: Goodman, J. E. (2020).

Staging Cultural Encounters: Algerian Actors Tour the United States. Bloomington: Indiana University Press

وهذا الامتداد يثبت أن ما أرساه كاكي لم يكن تجربة فردية عابرة، بل أسس تقليدا مسرحيا جزائريا استمر بعده، مما يجعله بحق من مؤسسي هذا المسرح.

المبحث الثالث: بناء خطاب مسرحي مطابق للواقع الجزائري

تتوج جهود كاكي في التأصيل ببناء خطاب مسرحي مطابق للواقع الجزائري، أي خطاب ينبع من هذا الواقع ويعبر عن قضاياها ويخاطب جمهوره بلغته وأشكاله المألوفة. فالتراث في هذا المستوى ليس غاية في ذاته، بل وسيلة لإنتاج خطاب مسرحي حي يتفاعل مع محيطه الاجتماعي والثقافي. وقد أشارت المصادر إلى أن كاكي دمج المسرح بالواقع الثقافي والاجتماعي المستنبط من أصالة المجتمع الجزائري وجذوره.

المطلب الأول: الجمع بين الأصالة والمعاصرة

يتميز هذا الخطاب بقدرته على الجمع بين الأصالة والمعاصرة؛ فهو يستمد مادته وأشكاله من الموروث، لكنه يوظفها لمعالجة قضايا الراهن وطرح أسئلته. ويتضح ذلك في عمل نقدي لاذع مثل «كل واحد وحكمو» المستند إلى أسطورة محلية، والذي نال استحسانا واسعا حين عرض في دمشق سنة 1967²⁵، مما يدل على أن الخطاب المحلي الأصيل قادر على مخاطبة جمهور عربي أوسع دون أن يفقد خصوصيته.

المطلب الثاني: البعد التواصلي للخطاب

25 المسرح الوطني الجزائري، صفحة «ولد عبد الرحمن كاكبي»، tna.dz؛ ويذكر أن «كل واحد وحكمو» نالت استحسان أهل الشام لدى عرضها بدمشق سنة 1967.

يتسم الخطاب المسرحي المطابق للواقع الجزائري عند كاكي بأنه خطاب تواصل بالدرجة الأولى؛ إذ يجعل من الجمهور شريكا في إنتاج المعنى لا متلقيا سلبيًا. وهذه السمة التواصلية هي ثمرة التضافر بين الخيارات الفكرية والجمالية التي تناولناها في الفصلين السابقين، مما يؤكد وحدة المشروع المسرحي عند كاكي وتكامل أبعاده. وبهذا يتحقق ما يمكن عده جوهر مشروعه: مسرح جزائري الهوية والملامح، مفتوح على العالم، نابع من تربته الثقافية، قادر على مخاطبة جمهوره ومحاورة قضاياه.

المطلب الثالث: حدود التأصيل بين الإبداع والفولكلورة

لا يكتمل تقويم مشروع كاكي التأصيلي دون وقفة نقدية عند حدوده ومخاطره؛ ذلك أن العودة إلى التراث سلاح ذو حدين: فهي إبداع حين يعاد تأويل الموروث ليحمل دلالة راهنة، وتغدو «فولكلورة» حين يتحول العنصر التراثي إلى زينة متحفية تستهلك لذاتها دون وظيفة دلالية. والفيصل بين الحالين هو وجود التأويل أو غيابه: فالرقصة أو الأغنية أو الطقس إن ظل شاهدا حيا على معنى، بقي إبداعا؛ وإن تجمد في صورة استعراضية مغلقة، سقط في الفولكلورية. ويطرح هذا المعيار على تجربة كاكي نفسها أسئلة مشروعة: فإلى أي مدى نجا توظيفه التراثي من إغراء الاستعراض؟ وهل ظل الاقتباس عن النصوص العالمية (غوتزي، بريشت) رافدا مثريا أم شكل في بعض المواضع اتكاء يحد من الأصالة؟ إن طرح هذه الأسئلة لا يقدر في ريادة كاكي، بل يضعها في سياقها النقدي الصحيح؛ فالمشاريع التأسيسية تقاس بقدرتها على فتح الطريق لا بخلوها من الهنات. ويبقى الحكم النهائي في كل عمل رهينا بالتحليل المشهدي المفصل الذي يكشف هل خدم العنصر التراثي المعنى أم استقل عنه.

وبهذا يكتسب البحث بعدا نقديا يتجاوز الاحتفاء بالتجربة إلى مساءلتها، وهو ما يقتضيه المنهج العلمي الذي لا يكتفي بإثبات الفضل، بل يزن المنجز بميزان دقيق يقر بالريادة ويعترف في الوقت

نفسه بأن التأصيل مشروع مفتوح لم يغلق بعد كاكي، بل ظل قابلا للمراجعة والتطوير على أيدي من جاؤوا بعده.

يلخص الجدول الآتي أبرز المقابلات بين توجه كاكي التأصيلي والنموذج المسرحي الغربي المنقول، على سبيل التوضيح لا الحصر:

الجدول رقم 3: ملامح التأصيل في مسرح كاكي مقابل النموذج الغربي المنقول

وجه المقارنة	توجه كاكي التأصيلي	النموذج الغربي المنقول
البنية الدرامية	لأرسطية: لوحات متجاورة حول موضوع	أرسطية: حبكة متصاعدة نحو ذروة
البنية الفرجوية	الحلقة الدائرية والسرد الشعبي	العلبة الإيطالية والجدار الرابع
علاقة الجمهور	مشاركة وتفاعل مباشر	تلق سلمي من مسافة
دور القوال	راو يسرد بينما يجسد غيره	غياب الراوي وذوبانه في الحبكة
مصدر المادة	حكاية وشخصية شعبية (مع اقتباس مؤول)	موضوعات وأشكال مستوردة
الوظيفة	تنبيه الوعي وطرح القضايا	الإيهام والاندماج الدرامي

يكشف الجدول أن التأصيل عند كاكي لم يكن تفصيلا شكليا، بل إعادة تأسيس لعناصر العرض المسرحي كلها، من البنية الدرامية والفرجوية ودور القوال إلى العلاقة بالجمهور ومصدر المادة ووظيفة العرض. ويلاحظ أن «مصدر المادة» يجمع بين الحكاية المحلية والاقتباس المؤول عن النصوص العالمية، وهو ما يميز تجربة كاكي عن أي تصور انغلاقي للتأصيل.

خلاصة الفصل الثالث

انتهى هذا الفصل إلى أن توظيف كاكي للتراث كان في جوهره مشروعا لتأصيل المسرح الجزائري. فقد انفتح على بدائل من النموذج الغربي عبر الحلقة بوصفها بنية تلتقي مع المسرح الملحي دون أن تتبعه، وبحث عن خصوصية محلية تضافر فيها المضمون والشكل واللغة في سياق ما بعد الاستقلال، وبني خطابا مسرحيا تواصليا مطابقا للواقع الجزائري يجمع الأصالة والمعاصرة. كما لم يكتفِ الفصل بالاحتفاء، بل ساءل حدود التأصيل ومخاطر الفولكلرة، وموقع كاكي من الجدل النظري حول أصول المسرح. وبهذا يتأكد أن التراث لدى كاكي وسيلة لتأسيس هوية مسرحية جزائرية، لا غاية في ذاته، وأن مشروعه ظل مفتوحا على الأجيال اللاحقة.

الجدول رقم 4: تركيب أبعاد التأصيل في الفصل الثالث

بعد التأصيل	المسرحية/المرجع	وجه التأصيل
الانفتاح على بدائل غربية	القراب والصالحين	حوار مع بريشت دون تبعية له
البحث عن الخصوصية	132 سنة	استلهم التاريخ والهوية المحلية
مطابقة الواقع الجزائري	كل واحد وحكمو	خطاب نقدي محلي يخاطب جمهورا أوسع

الخاتمة

سعت هذه الدراسة إلى الكشف عن آليات توظيف التراث الشعبي في العرض المسرحي عند عبد الرحمن كاكي، وتحليل أبعاده الفكرية والجمالية، وإبراز دوره في تأصيل المسرح الجزائري. وقد قادنا التحليل في فصوله الثلاثة إلى جملة من النتائج يمكن إجمالها فيما يأتي:

وقد أظهرت الدراسة أن تجربة كاكي لا يمكن فهمها من خلال عنصر تراثي واحد، بل من خلال تضافر الحكاية، والقوال، والموسيقى، والطقس، والفضاء، ضمن رؤية إخراجية تسعى إلى بناء عرض مسرحي جزائري الهوية. وعلى هذا الأساس يمكن تفصيل النتائج في النقاط الآتية:

أولاً: أن توظيف كاكي للتراث الشعبي كان توظيفاً واعياً لا فولكلورياً، إذ أخضع الحكاية الشعبية والشخصيات التراثية والذاكرة الجمالية لرؤية فكرية أعادت تأويلها وحملتها دلالات اجتماعية ونقدية، بما يؤكد الفرضية الأولى للدراسة.

ثانياً: أن العلامات التراثية في مسرح كاكي من موسيقى ورقصات وطقوس وفضاءات شعبية أدت وظائف دلالية متعددة تجاوزت التزيين إلى الإسهام الفعلي في إنتاج المعنى وتوجيه التلقي، وهو ما يصدق الفرضية الثانية.

ثالثاً: أن العودة إلى التراث شكلت لدى كاكي استراتيجية للتأصيل، تجلت في الانفتاح على بدائل من النموذج الغربي، والبحث عن الخصوصية المحلية، وبناء خطاب مسرحي مطابق للواقع الجزائري، بما يثبت الفرضية الثالثة.

رابعا: أن مشروع كاكي يمثل نموذجا للجمع بين الأصالة والمعاصرة، إذ استمد مادته وأشكاله من الموروث المحلي، والتقى في الوقت نفسه مع أحدث تصورات التجديد في المسرح العالمي، ولا سيما المسرح الملحي، من موقع الحوار لا التبعية.

ويمكن إجمال ما توصلت إليه الدراسة في تصور موحد: أن مشروع كاكي المسرحي مشروع متكامل تتضافر فيه الأبعاد الثلاثة التي تناولتها الفصول. فالبعد الفكري (إعادة تأويل التراث) يقدم المادة والموقف، والبعد الجمالي (العلامات التراثية) يقدم الأدوات والأشكال، والبعد التأصيلي يقدم الغاية والأفق. وهذه الوحدة العضوية هي ما يميز تجربة كاكي ويجعلها مشروعاً لا مجرد مجموعة من الأعمال المتفرقة.

على أن هذه الدراسة حرصت أيضا على ألا يكون تقويمها أحادي النبرة؛ فقد وقفت عند حدود التأصيل ومخاطر الانزلاق إلى الفولكلرة، وطرحت أسئلة مشروعة حول مدى نجاة التوظيف التراثي من الاستعراض، وحول موقع الاقتباس عن النصوص العالمية بين الإثراء والالتكاء. وهذا التوازن بين الاعتراف بالريادة والمساءلة النقدية هو ما يقتضيه البحث العلمي الرصين.

ولا تزعم هذه الدراسة أن توظيف التراث عند كاكي كان خاليا من الإشكال؛ بل ترى أن قيمته تكمن في كونه تجربة تأسيسية فتحت إمكانات جمالية وفكرية جديدة للمسرح الجزائري، مع بقاء الحاجة إلى دراسات مشهدية وأرشيفية أكثر دقة تستكمل ما بدأه ولا يزال مفتوحا. وبهذا الجمع بين التقدير والتحفظ النقدي تكتسب قراءتنا نضجها العلمي، إذ تضع التجربة في موضعها الصحيح: بداية رائدة لا نهاية مكتملة.

آفاق البحث

تفتح هذه الدراسة آفاقاً لأبحاث لاحقة يمكن أن تكمل ما لم يتسع له المجال هنا. من ذلك: إجراء تحليل مشهدي مفصل لنصوص كاكي الكاملة متى توفرت في طبعات موثقة؛ ودراسة العلاقة بين كاكي والأجيال اللاحقة (وخاصة عبد القادر علولة) دراسة مقارنة معمقة تتبع تحول نموذج القول من راو مستقل إلى صوت موزع في الممثلين؛ ومقاربة تجربة كاكي في ضوء نظريات التلقي والأنثروبولوجيا المسرحية؛ وتوثيق الجانب الموسيقي والحركي في عروضه توثيقاً فنياً دقيقاً. كما يبقى الجانب الأرشيفي — جمع الملصقات والصور والشهادات — حقلاً خصباً لإنصاف هذه التجربة وحفظها.

وتبقى تجربة كاكي حقلاً خصباً يستدعي مزيداً من الدراسات المتخصصة التي تتناول نصوصه المسرحية وعروضه بالتحليل المعمق، بما يسهم في إنصاف هذه التجربة الرائدة وإبراز مكانتها في مسار المسرح الجزائري والعربي. والله ولي التوفيق.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر (النصوص المسرحية لكاي)

كاكي، عبد الرحمن. (1965). ديوان الفراقوز [مسرحية]. إنتاج المسرح الوطني الجزائري. اقتباس حر عن «الطائر الأخضر» لكارلو غوتزي.

كاكي، عبد الرحمن. (1966). القراب والصالحين [مسرحية]. إنتاج المسرح الوطني الجزائري. مستلهمة من «الإنسان الطيب في سيتشوان» لبرتولت بريشت.

كاكي، عبد الرحمن. (1963). 132 سنة [مسرحية: لوحة تاريخية]. إنتاج المسرح الوطني الجزائري.

كاكي، عبد الرحمن. (1967). كل واحد وحكمو [مسرحية]. إنتاج المسرح الوطني الجزائري. مستندة إلى أسطورة محلية، عرضت بدمشق سنة 1967.

ثانياً: المراجع العربية

بيوض، أحمد. (د.ت). المسرح الجزائري: نشأته وتطوره (ص276). الجزائر: منشورات جمعية الجاحظية الثقافية.

زيري، سميرة. (د.ت). توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري: الأقوال، الأجواد، اللثام لعبد القادر علولة أنموذجاً

[مذكرة ماستر، إشراف د. بتقة سليم]. بسكرة: جامعة محمد خيضر بسكرة، قسم الآداب واللغة العربية.

<http://archives.univ-biskra.dz/handle/123456789/8240>

مهري، هناء، وبن صفية، إسماعيل. الحلقة آلية للتجريب في مسرح ولد عبد الرحمان كاي في تأصيل المسرح الجزائري

(ص342-368). منصة المجلات العلمية الجزائرية (ASJP). <https://asjp.cerist.dz/article/107308>

ثالثاً: المراجع الأجنبية

Amine, K., & Carlson, M. (2012). *The theatres of Morocco, Algeria and Tunisia: Performance traditions of the Maghreb*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Goodman, J. E. (2020). *Staging cultural encounters: Algerian actors tour the United States*. Bloomington: Indiana University Press.

Goodman, J. E. (2018). *Embodying Halqa: Algerian storytelling on a global stage. Africa Today*, 64(4), 92–112.

Ghezali, H. (2008). *Kaki, biographie d'un auteur dramatique algérien. Horizons Maghrébins – Le droit à la mémoire*, (58), 41–47.

Elam, K. (2002). *The semiotics of theatre and drama* (2nd ed.). London: Routledge.

Willett, J. (Ed.). (1964). *Brecht on theatre: The development of an aesthetic. New York: Hill and Wang*. («A Short Organum for the Theatre», pp. 179–205).

رابعاً: المصادر الرقمية والأرشيفية

المسرح الوطني الجزائري. (2018). ولد عبد الرحمن كاكي [صفحة بيوغرافية]. مسترجع في 5 جوان 2026 من

<https://www.tna.dz/ولد-عبد-الرحمن-كاكي/>

Théâtre National Algérien. (s.d.). *Diwan El-Garagouz [fiche de pièce, année 1965]*. Consulté le 5 juin 2026 sur

<https://tna.dz/fr/diwan-el-garagouz/>

Théâtre National Algérien. (s.d.). *El Guerrab oua Salihine [fiche de pièce, année 1966]*. Consulté le 5 juin 2026 sur

<https://tna.dz/fr/el-guerrab-oua-salihine/>

Théâtre National Algérien. (s.d.). *Kaki Ould Abderrahmane [notice et liste des œuvres]*. Consulté le 5 juin 2026

sur <https://tna.dz/fr/kaki-ould-abderrahmane/>