المضامين الفكرية في نصوص داريوفو المسرحية

وضاح عبد علي عباس د. محمد حسين محمد حبيب

مُلخَّصُ البحثِ

في ظلِّ التحولاتِ المعرفيةِ التي شهدها المسرحُ العالمي المعاصر في القرن العشرين – وما بعده- من محاولاتِ تجديد للاتجاهاتِ المسرحيةِ، ولاسيما النصوصُ المسرحيةُ التي بدورها أتاحتِ المجالَ للمؤلفين للتعبيرِ عن رؤىً فكريةٍ وجماليةٍ متنوعةٍ يستلزمُ الأخذَ بمضمونها الفكري لتقصي حقيقتها المسرحية . بعد أن أصبح من الضروري لمبدع النص المسرحي البحث عن منهج فعلي معاصر يستلزم بناء إستراتيجية قادرة على إيجاد تكافؤ ترفيهي ومعرفي مع الآخر , مما جعلها عرضة للبحث والدراسة في الكشف عما وصلت إليه الكتابة المسرحية في النص الدرامي.

ومما لا ريب فيه أنَّ التوجهاتِ المسرحيةِ اتخذتْ أشكالاً وأنماطاً متعددة، نظراً لتعرضها لظهورِ مدارسَ واتجاهاتٍ فنيةٍ ، ومنها الواقعية والملحمية والتعبيرية والعبثية وغيرها من الحركات، التي رافقت التطورات الملحوظة في المجال العلمي واستيعاب أكثر للشخصية الإنسانية، في القضايا المستمرة ومنها الدينية والاقتصادية والاجتماعية والسياسية والمعرفية والأخلاقية والمحافظة على السلوك العام. نظراً لما أحدثتهُ الثورة الصناعية في أوربا التي نقلت المجتمع الأوربي من حياة الريف إلى تحدي المدينة.

وبذلك اتسعت آفاق المضمون الفكري ولم يُعدْ يتحدد بحدود معينة للنصوص المسرحية المؤلفة لدى المؤلفين الذين لم يلتزموا بقيد أو شرط في كتاباتهم بالنص المسرحي، وأخصُّ (داريو فو) ذي النظرة الحديثة في الاتجاه المسرحي. لذلك عُنيَ البحث بدراسة نصوصه المسرحية التي تستوجب كشف مضمونها الفكري حيث أحتوى البحث على أربعة فصول:

في الفصل الأول(الإطار المنهجي للبحث) عرضَ الباحثان إلى إيضاح مشكلة البحث عن جواب للسؤال الآتي: ما هي المضامين الفكرية في نصوص (داريو فو) المسرحية ؟ بينما تجلّت أهميةُ البحث بالتعرف على أحد رجالات المسرح المعاصر، فضلاً عن الأخذ بالمضامين الفكرية باعتبارها المسعى الحقيقي لفهم مقاصد الكاتب المسرحي.

وتمَّ اشتقاق هدف البحث: كشف المضامين الفكرية في نصوص (داريو فو)المسرحية.

أما حدود البحث تحددت زمانياً في النصوص المسرحية المؤلفة للمدة من(١٩٥١- ٢٠٠٦)، ومكانيا في النصوص المسرحية التي ألفها الكاتب داخل ايطاليا وخارجها، (المترجمة منها للعربية) , وموضوعاً بالكشف عن المضامين الفكرية لنصوص مسرحيات (داريو فو) من الناحية (الدينية والسياسية والتربوية والاجتماعية) .

من هنا تتبع البحث (المضامين الفكرية مفاهيمياً) في مبحثه الأول ، وقد تطرق إلى طبيعة العلاقة القائمة بين الشكل من جهة والمضمون من جهة أخرى ، مع بيان دلالات المضمون الفكري من الناحية الدينية، السياسية،التربوية والاجتماعية.

و جاء المبحث الثاني يحمل عنوان (مرجعيات داريو فو المسرحية) وأهمها تعود إلى القرون الوسطى وعصر النهضة في استخدامه شخصية الحكواتي، وأحياء التراث الشعبي ، والأخذ بشخصية (المهرج) من كوميديا ديلارتي بعد أن تشابكت كتاباته النصية مع التجربة المباشر على خشبة المسرح.

وفي المبحث الثالث عمد الباحث إلى الكشف عن إجراءات بحثه، مستخدماً المنهج الوصفي في تحليل عينة البحث، لينتقل بعد ذلك إلى تحليل العينات المتمثلة بنصوص مسرحية مترجمة وهي : ١-(الرجل العاري والرجل بثياب السهرة) ،٢- (لا يأتي كل اللصوص للمضرة) ٣- (ليس للصباغين ذكريات) للخوض في مضامينها الفكرية التي تتفق مع المفاهيم الدينية والسياسية والتربوية والاجتماعية، مستلهماً منها (هدف البحث) وصولاً إلى (الاستنتاجات) التي من شأنها أن تجيب عن التساؤل: ما هي المضامين الفكرية في نصوص داريوفو المسرحية؟ الذي أنطلق منه البحث منذ البداية، ومن أهم الاستنتاجات التي توصل إليها :

١. يعد (داريو فو) كاتباً ناقداً اعتمد السخرية في إطار كوميدي موظفاً مضامينه الفكرية، الدينية منها والسياسية والتربوية والاجتماعية في خدمة نصه المسرحي الساخر .

٢.هيمن المضمون الفكري من الناحية الاجتماعية على أغلب نصوصه المسرحية وخاصة في مطالبته الجادة على وجود عدالة تضمن العدالة والمساواة بين الناس.

مقدمة البحث :

يحمل النص المسرحي بين طياته جوانب للمعرفة الإنسانية مستندة إلى النشاط الفكري، بتمثيله المهم من إعادة مفاهيم جديدة للحياة وفق رؤية ذاتية . وعند التعرض له يكون ملزماً بإطار أدبي وصورة درامية مجسدة بمعنى مطروح، يستدعي فهماً لمضمونه الفكري العام الذي يتخذ طابع الشمولية لتقصيه الأحداث والعناية بجميع أطياف هذا النص. ومضمونه الفكري الخاص الذي يتسم بالطبيعة القصدية التي تحقق الرغبة والإشباع لدى الذات المبدعة في طرح قضيته ، مما يتيح للكاتب العمل على محاولة تغيير الواقع الملموس من خلال طرحه لهذه النصوص، نظراً لما تحمله من مضامين فكرية لها القدرة على التعبئة الفكرية للتوعية ، وأبعاد تربوية بين أفراد المجتمع. هذا بدوره سيمكن الفرد أن يكون قادراً على التفاعل والانسجام ومواكبة الظروف في أصعب المواقف والسيطرة عليها.

يتضح من ذلك أهمية النصوص المسرحية ، لما تحمله بين جنباتها من مضامين كثيرة ومتعددة الأوجه والجوانب لمجموعةٍ مفادها المضامين الفكرية، عبر مرجعيات الكاتب الفكرية التي يتخذها في تشكيل النصوص المسرحية . بدت تلك المضامين عاملاً مهماً في تحديد اتجاهات معالم الإنسان الجديد المسؤولة عن سلوك الفرد ودوافعه الذاتية في بلوغ أهدافه المنشودة، لأن النص المسرحي كان وما زال يعبر عن صورة حقيقية لحياة الإنسان والعمل على حل مشاكله المتعلقة بظواهر الحياة العامة، عبر المنجز الموجه الذي يسعى المؤلف إيصاله بلغة النص.

لذا نجد أن النصوص المسرحية عبر تاريخها الطويل، ولاسيما في تاريخ ايطاليا الحافل بأمجاد كتَّابها، قد عبرت عن مضامين فكرية شتى، خصوصاً في حقل الكوميديا التي حققت نجاحاً مميزاً في تاريخ المسرح الطويل، لأن الكوميديا تعد بحق " معالجة قضايا الإنسان الكلية أو النهائية، فإنها أحوج ما تكون بهذا المعنى إلى الأصالة والارتباط العميق بالواقع وبجوهر الحقيقة الإنسانية من خلال الحقيقة المحلية نفسها ومن خلال ((الملامح)) الخاصة لتلك الحقيقة الجزئية"[1] زيادة على ما حققه المسرح الايطالي من بواعث فكرية أُخِذَت على محمَلِ الجد عندما بدأت النهضة الأوربية. التي بدورها حملت الكثير من التجديدات في معالم الأدب عامة والفن المسرحي بصورة خاصة، من تأثير مازال قائماً وبصورة مميزة في تجسيدها لكوميديا (ديلارتي)، التي أخذت بالاقتباس لشخصياتها وموضوعاتها الكثيرة في بلورة المضمون الجديد للنص المسرحي.

ولعل نموذج البحث الحالي(داريو فو) الذي يُلقب (موليير أوربا) لشعبيته الواسعة، وامتلاكه جرأة في طرح الموضوعات المسرحية الساخرة والناقدة سواء أكانت دينية أم سياسية أم اجتماعية تتناول قضايا الإنسان يقدمها بشكل هزلي وناقد[2] . هذا الأنموذج هو خير دليل لما ذهبت إليه في تقديمي لهذهِ المقارنة بين نص الكاتب ومساعيه الفكرية ذات الطابع النقدي والتربوي والتحريض. لقد سعى (داريو فو) إلى إغناء نصوصه المسرحية بمضامين فكرية عبر مؤلفاته الكثيرة والمهمة، ينتقد من خلالها الأسلوب المتبع في بلاده عبر نُقوده الاجتماعية والأخلاقية ذات الصبغة التعليمية. وهي مرحلة مهمة في بنية الخطاب الأدبي والموجود المادي على خشبة المسرح، وبعد فهي عملية تأسيس لعلاقة جديدة بين المتلقي والمسرح تقوم على استثارة الوعي ، مما يؤدي إلى تحقيق متابعة واعية وبارزة ومتفاعلة مع الحدث والنتيجة على حد سواء ، وهذا مما جعل المشكلة جديرة بالدراسة والتقصي .

وتأسيسياً على ما تقدم يحدد الباحث مشكلة بحثه بالسؤال الآتي : ما هي المضامين الفكرية في نصوص (داريو فو) المسرحية ؟

اما أهمية البحث والحاجة إليه فتتمثل اولا بالتعريف بأحد رجالات المسرح المعاصر الذي لَمَعَ نجمه في أواخر الستينيات، ألف وأخرج ومثل العديد من المسرحيات ، كما تجدر الإشارة إلى اهتمامات (داريو فو) الأخرى وتخصصاته المتنوعة كالرسم وكتابة الشعر وتصميم الحركات الإيقاعية، فضلاً عن عمله كمصمم للديكور والأزياء لمجمل عروضه المسرحية. حصل على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٩٧م، التي كُرِّمَ بها الكاتب المسرحي الأكثر رواجاً في العالم، وهو أيضاً المناضل الذي بدأ منذ عام ١٩٥٠ حملته الساخرة على كل القضايا الساخنة في العالم[3]. وثانيا من خلال إطلاع الباحثين على أدبيات المسرح للدراسات السابقة، لم تكن هناك دراسة أكاديمية تناولت نصوص (داريو فو) المسرحية، إنما هناك إشارات لبعض المقالات الصحفية. وبذلك فان البحث يحاول أن يتيح فهماً أوسع في طبيعة العلاقة ما بين اتجاه (داريو فو) الأدبي وعطائه الفكري، ولاسيما أنَّ الكاتب (داريو فو) يُعَدُّ من الشخصيات التي عمدت إلى عدم التقيد بأية قواعد أو قوانين تحتمها طبيعة النص المسرحي، وأُخِذَ بالعديد من الأساليب التي تمخضت عن طبيعة الدراما الحديثة في القرن العشرين، نظراً للتنوع الحاصل في الكثير من الاتجاهات الفلسفية والفكرية للكاتب. كذلك تأتي أهمية البحث أيضاً للأخذ بالمضامين الفكرية باعتبارها المسعى

---

(١) سامي خشبة، قضايا معاصرة في المسرح ، (بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٧٢)، ص١٨٩.

(٢) للمزيد ينظر:نازك الأعرجي، البحث عن مهرج عربي، مجلة نزوى، ع٢٠، قطر،١٩٩٩. على موقع الانترنت : www.nizwa.com

(٣) للمزيد ينظر: حوار مع داريو فو، مات المهرج اضحكوا، تر: كوليت مرشليان، عبر موقع الانترنت،الفوانيس ، ص١ www.alfawnee.com.

الحقيقي لفهم مقاصد الكاتب المسرحي الأساسية التي يسعى جاهداً لإيصالها إلى المتلقي، لأنها تعطيه القدرة على تنمية قدراته واتجاهاته والفهم العام والمدرك ذات المعنى الايجابي لأدبية النص المسرحي، نظراً من كونها واضحة المعالم أو بشكل مستتر وخفي. فضلاً عن ذلك تكمن الحاجة للبحث، لأنه يفيد طلبة الكليات المعنية بالأدب والنقد ، والدارسين في مجال الفنون المسرحية في المؤسسات الفينة والثقافية ذات العلاقة بالفن المسرحي، ومعاهد الفنون الجميلة، والعاملين في كتابة النص المسرحي وعموم الباحثين والدارسين والنقاد المسرحيين، من حيث تقديمه دراسة تحليلية لواحد من مبدعي المسرح العالمي في الدراما الحديثة .

اما هدف البحث الحالي هو : كشف المضامين الفكرية في نصوص داريو فو المسرحية .

وتحددت حدود البحث بحسب الاتي :

١. **الحد الزماني:** يتمثل هذا الحد في النصوص المسرحية المؤلفة من(١٩٥١-٢٠٠٦).
٢. **الحد المكاني:** يتمثل هذا الحد من النصوص المسرحية التي ألفها الكاتب داخل ايطاليا وخارجها ، (المترجمة إلى العربية) .
٣. **الحد الموضوعي:** تتحدد الدراسة في الكشف عن المضامين الفكرية لنصوص مسرحيات داريو فو (دينياً، سياسياً، تربوياً، اجتماعياً) .

المبحث الأول:
المضامين الفكرية مفاهيمياً:

حظيت العلاقة القائمة بين الشكل والمضمون باهتمام بالغ من لدن الباحثين، في الكثير من البحوث والدراسات وعلى كافة أصعدة الفنون والآداب. بوصف أنَّ هذه العلاقة تمثل العديد من الرؤى الفلسفية والنقدية، لاستيعاب أي منجز إبداعي والدخول إلى مكوناته المادية لاستخراج منابعه الباطنية. لذا احتلت هذه القضية مكانة خاصة في نظرية الأدب المعاصر. والدخول إلى المضمون الفكري للمنجز، لابد أن يكون عن طريق الشكل، لوجود علاقة جدلية بينهما ، لأن ما جرت عليه العادة على اعتبار أنَّ الشكل نوعاً من ملحق زخرفي يبرز قيمة ترفيهية، مقابل المضمون الذي يعطي قيمة إرشادية معرفية لان "البحث في الشكل بحث في القيمة وهي في سبيل التحقيق، والتقيد بهيئة معينة تُحقق بها القيمة على الوجه الأكمل ومراعاة الانسجام بين أجزاء العمل الفني [النص الإبداعي]... أما تحقيق معنى القيمة، فقد ربطناه بالمجال أو الميدان الذي تظهر فيه القيمة" [١]، وقد تركت هذه الرؤية تعبيراً بأن الشكل وعاء يصب فيه المضمون وبهذا سيُحتم على الشكل أن يكون قادراً على استقبال مضامين شتى بحسب ما يقتضيه الشكل. فإذا حدث تغيير في الشكل كان ذلك استجابة لمقتضيات المضمون، ومن ثَمَّ يكون الشكل مسؤولاً عن بعض الدراسات الأدبية التي تؤكد على أهمية المضمون.

وعند التطرق إلى المدرسة الشكلية، نجدها قد تحررت من التصور التقليدي للعلاقة القائمة بين الشكل والمضمون، والذي يقوم على أساس الطرح السابق للشكل، وتؤكد هذه المدرسة في الوقت نفسه على أن "الوقائع الفنية ذاتها تشهد على أن الفوارق المميزة الخاصة بالفن لا تتمثّل في نفس العناصر الداخلة في تكوين العمل الفني وإنما في الكيفية التي يتم استخدامها بها. وبهذه الطريقة فأن فكرة الشكل تكتسب معنى مختلفاً، ولا تحتاج لفكرة أخرى مكملة لها"[٢]. ومن هنا يُفهم أنّ هذه المدرسة قد عكست أولوية المضمون على الشكل، وقصر اهتمامها على الشكل، وبذلك يصبح المضمون متوقفاً على الشكل دون أن يكون له أي وجود مستقل ضمن المنجز الأدبي، وهذا مناهض لأي تحليل أدبي يمكنه استقراء المضمون من الشكل إذ إنَّ الشكل لا يتقرر بفعل المضمون وإنما بفعل الأشكال الأخرى.

انصب اهتمام الفلاسفة بدءًا من فلسفة (هيغل) المثالية، أن يتخذوا من الشكل طابعاً جديداً، بأن يظهر في أي فرع من فروع الأدب على وفق ما أكدته هذه الفلسفة، التي ترتكز على الروح المطلق، وهو الشكل النهائي للحرية " فالإنسان في كليَّته، لا يتأثر إلا بالشكل وقدراته الجزئية، وحدها هي التي تتأثر بالمضمون ومهما اتصف المضمون بالسمو وسهولة الإدراك فانه لا يبدو في نظر الروح إلا في صورة عائق يعوق حريتها. ولا تشعر الروح بحريتها الجمالية (الاستطايقية) الحقة إلا عند اطلاعها على الشكل" [٣] على اعتبار أن الأدب " لا يخرج عن خط سائر

---

(١) يحيى هويدي،مقدمة في الفلسفة العامة، ط٩،(القاهرة:دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٩) ، ص٣٦٢.

(٢) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي،(بغداد: دار الشؤون الثقافة العامة، ١٩٨٧) ، ص٥٧.

(٣) غادة المقدم عدرة،فلسفة النظريات الجمالية،(طرابلس:جروس برس،١٩٩٦)،ص٢٤٩.

الفنون أليس انه واحد من الفنون الجميلة؟"[١] . وبهذه النظرية الفلسفية قد أخذ التعامل مع الشكل على وفق المنهج الجمالي للمنجز الفني والأدبي.

يستمد النص الأدبي _كونه يمثل احد أوجه المنجز الإبداعي_ عناصره من الحياة، ولكنه في الوقت نفسه ليس صورة لها. وهو بهذا ليس معادلاً للحياة أو بديلاً عنها، لان قيمة الإبداع ليس فيما تمدنا به من معلومات أو خبرات، وإنما في الأثر المعين الذي يحدثه في نفوسنا، أي كما صوره المبدع _الفنان_ . فالمضمون في أي منجز يختلف عن المضمون في الحياة ذاتها بنوعيها المعرفي أو العملي. وهذا واضح عندما نقرأ مقالة في صحيفة معينة، فإننا سوف نستوعب مضمونها عند الانتهاء منها، بغض النظر عن شكلها ، لان الشكل هنا قام بدور الوسيط للوصول إلى المضمون.

أما في النص فيكون الشكل والمضمون هما الغاية والوسيلة معاً، أي لا تنتهي من دور المضمون بمجرد استيعابه، وذلك بسبب كونه قد يمثل فكرة شائعة أو قضية يعلمها الجميع. كأن يستمد المضمون قوته من الشكل الذي لابد أن يكون جديداً بالضرورة. وبهذا التفاعل الحتمي مع الشكل نصل إلى إحداث إحساس شعوري تطغى عليه روح العصر. وهذا ما يؤكد على أن بعض كتَّاب الدراما استعاروا مضامين مسرحياتهم من الأصول الأولى المتمثلة بالأساطير والقصص التاريخية المعروفة، أو استمدوها من كتَّاب سبقوهم. ومنها مؤلفات (أسخيلوس) التي تستمد مضامينها الفكرية من الأسطورة ، لإضفاء صورة تغلب عليها الأمانة السردية، مع إعطائها منظوراً تاريخياً أساسه العدالة والقدر، مثل النصوص الثلاثية (الاورستيا) ٤٥٨ ق.م. والتي بدورها تنتقل من العدالة القبلية إلى العدالة التي يقررها المجتمع لأشخاص اختيروا لهذه المهمة. مع الملاحظ انه (أسخيلوس) لا ينقل الأحداث المعقدة التي لا يمكن تأويلها من الأسطورة، وإنما عمل على نقل الأفكار من تأويل الماضي وإبرازها والتي لا يمكن لها أن تحدد الدرب المقبل. أي بعبارة أخرى العمل على نقل مضامين فكرية تتوافق مع روح العصر لأهميتها المعرفية، لنقلها إلى الجمهور واستيعابها.[٢] ارتكزت النتاجات الإبداعية، كالفنون والآداب على الشعور، الذي يحتاج بدوره إلى الفكر "وأي سلطان له تأثير على الروح والفكر والشعور كسلطان الفنون؟ ... لذلك رأينا الأمم الراقية مهدت أولاً بالبعث الفني... أن الأمة يجب أن تحس أولاً وأن تفكر وأن تهذب وأن تفهم الجمال الحق ثم تحاول النهوض" [٣] وبهذا نصبح أمام حقيقة واحدة، بأن لا توجد فكرة دون الشعور بها حتى في الحياة نفسها، والإنسان يستحيل أن يفكر دون أن يشعر، مما يجعل مضمون التفكير ممتزجاً بالشعور نفسه. وهذا ما أكده (كروتشه) عن الروح الفنية التي لا تنفصل عن الصورة من جهة والعاطفة من جهة أخرى، بل هما معاً في خلق العمل الإبداعي وهذا يعني " ان العاطفة بدون الصورة عمياء ، والصورة بدون العاطفة جوفاء "[٤].وهذا ما يؤكد أنَّ معظم الفكر كمعظم الشعور لدى المبدع عند البحث عن مضمونة الفكري في العمل الإبداعي، وذلك باعتباره المعنى أو المغزى العام لأي نص أدبي، يريد المبدع التعبير عنه أو هو الرسالة الإنسانية التي يريد توصيلها إلى المتلقي التي تفيض بتجربته المعطاة من تراثه الفكري. لأن علمية الخلق والإبداع هي المرحلة التي يتم بها تكاملية العمل من ناحية الشكل والمضمون وبذلك " لا نستطيع أن نقول إنّه نتيجة الهام فقط ، بل لابد له من فترة تسبقه ، يتشبع فيها الذهن وتتشبع فيها العواطف والأحاسيس بكل ما يدور حول المشكلة ، بحيث يؤدي هذا كله إلى مرحلة انطلاق يحسبه الفنان فجاءة أو إلهاماً ، ولكنه نتيجة لما سبق من تركيز أو اهتمام"[٥] .

يصل الباحثان إلى رأي مفاده، أن المضمون الفكري يستمدُّ قوته من الشكل الذي لابد أن يكون جديداً بالضرورة. لأن العمل الأدبي يتجسد من كون أن المبدع نفسه محكوم بإيديولوجية معطاة سابقاً ، حيث ينظر إلى إيديولوجيته كسلسلة من الأفكار الواعية واللاواعية والتي بدورها تكون محتوى وهو المعنى الذي يسعى توصليه إلى المتلقي عبر أشكال تتلاءم مع متقضيات العصر يجد فيها الغاية والوسيلة معاً لأهداف منشودة . فمثلاً نجد أن شكسبير قد استعار مضامين نصوصه المسرحية من الأساطير والقصص التاريخية المعروفة، أي أن المضمون أو المعنى فيها ليس جديداً أو مبتكراً في حد ذاته، لكنه يستمد أهميته الجديدة للنص المسرحي من اندماجه في النسيج العام لإحداث إحساس معين، في تجربة نفسية يمر بها المتذوق من خلال استيعابه للشكل الذي طرحه شكسبير نفسه ملائماً في إحداث هذا الإحساس. من هنا لابد أن نصل إلى التكاملية الإبداعية في النص، التي يتفاعل المضمون مع الشكل في وحدة عضوية لا تتجزأ . فمن الأجدى عند الحديث عن أي نص إبداعي ألا نتحدث عن شكل ومضمون، لأنهما وجهان لعملة واحدة مكونان تجربة إبداعية لها طابعها الخاص المستقل عن غيرها من التجارب الأخرى.

ويرى الباحثان أيضا أن الحياة هي منبع النتاجات الإبداعية، لكن مضمون الحياة بما تحتويه من مشاعر وخبرات مختلفة خلق منها المبدع هذا الانجاز وهو مضمون الحياة نفسه . لا تبقى عناصره بعد عملية الخلق كما كانت

---

(١) روبيرا سكاربيت ،سوسيولوجيا الأدب، تر:آمال أنطوان عرموني، (بيروت- باريس: منشورات عويدات، ١٩٧٨)،ص١٢.

(٢) للمزيد ينظر: فيتو باندولفي، تاريخ المسرح، تر: الياس زحلاوي، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٩)، ص١٠١-١٠٣ .

(٣) مصطفى فروخ، الفن والحياة: مقالات تبحث في الفن وارتباطه بالحياة، (بيروت: دار العلم للملايين،١٩٦٧)، ص٦٩.

(٤) زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر،(القاهرة: مكتبة مصر ،١٩٦٦)، ص٥٠.

(٥) محمد لبيب النجيحي، فلسفة التربية، (القاهرة: مطابع الكيلاني، ١٩٦٧)، ص٢٩٩.

في السابق، بل إنها امتزجت واندمجت بشكل تام من شأنها أن تحيلنا إلى شيء مختلف عما نعرفه في الحياة. فلذلك من الخطأ عَدْ أي منجز إبداعي انه مجرد ترجمة للمضامين التي تقع على عاتق الحياة. على الرغم من أنها كانت السبب الأول في خلقه، إذ إنها لم تعد نفس المضامين والحقائق بعد أن اندمجت وكونت هذا المنجز.

من هذا المنطلق الأساس، يشير الباحثان إلى التقسيمات المتعلقة بالمضامين الفكرية وبحسب الاتي :١- المضامين الفكرية من الناحية الدينية ٢- المضامين الفكرية من الناحية السياسية ٣- المضامين الفكرية من الناحية التربوية ٤- المضامين الفكرية من الناحية الإجتماعية .

وفي ضوء ما تقدم يجد الباحثان أن الجانب الاجتماعي مثل ميداناً رحباً من نطاق الفكر الذي عززه الإنسان بدراسة واقعه الاجتماعي دراسة فيضية ، واعتمدت بشكل مباشر على التفاعلية ما بين الإنسان ومحيطه الاجتماعي. وعليه كانت المضامين الفكرية في أي منجز إبداعي يتناول فيضاً من الواقع الاجتماعي ذات تأثير واقعي على الذات الإنسانية له دور في عملية التواصل لاكتساب عادات وتقاليد المجتمع الواحد ، لأنه ذو طبيعة متوارثة من التسلسل المنطقي للأحداث ، وعلى الصعيدين الفردي والجمعي المكونة لبنية المجتمع. وأن المبدع الذي يعيش ويكتب نتاجاً ضمن إطار مجتمعه من حيث وجود الخاص والعام بمفهومه الاجتماعي والحسي الفردي، لان المبدع الواعي هو الذي يجسد التفاعل بين هذه الأفكار والمضامين وبين تطورات العصر الذي يعيشه، والذي يلقي عليها أضواءاً جديدة ، وينظر إليها من زوايا معاصرة أضف إلى ذلك أن المبدع بن عصره فإذا فشل في استيعاب عصره، فلن ينجح في استيعاب أي عصر آخر. وعليه فالمبدع يرسم هذه الكيفية في كلية معقدة معبراً عنها بصورة تحل قيمة جمالية ، وبذلك سوف يعكسه في شكل بوصفه انعكاساً عن العالم المعقد لذات المجتمع ، حاملاً بذلك مضامين فكرية تعبر عن العمل الإبداعي الذي يبثه برسالة فكرية الى المتلقي الذي سيتواصل ضمنياً مع الذات المبدعة .

المبحث الثاني

مرجعيات(داريو فو)المسرحية

يُعدُّ (داريو فو) من كتّاب المسرح الشعبي في ايطالي ، فمعظم مسرحياته تعكس التوترات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية العميقة منذ سقوط النظام الفاشي في ايطاليا. وانه الفيلسوف والبهلوان الذي بقى وفياً للنقد الساخر، وجميع مسرحياته عبارة عن اسكيتشات وكولوجات وسيناريوهات وعروض مسرحية سريعة نتيجة استجابات لحوادث سياسية معاصرة، وأغاني شعبية وقصائد ومقالات تهكمية، وان مسرحه قائم على أساس منهجه النقدي لكل الأوضاع الشاذة داخل المجتمع "ويستلهم موضوعاته ومفرداته من هموم الحياة الايطالية اليومية . وما تنشره الصحف من أخبار وفضائح سياسية واجتماعية، بأسلوب تهكمي ساخر لاذع ... يطال فيها السلطة والمعارضة وسلطة الكنيسة"[١].

وهو أيضاً المناضل السياسي الذي يقود المعارك ضد دولته والبوليس والرقابة والتلفزيون والفاتيكان والأحزاب اليمينية واليسارية وبلا استثناء. ونجده أيضاً الممثل والمخرج والمؤرخ للفنون ومصمم الديكور والرقصات والأزياء والمهندس والرسام والفنان التخطيطي والشاعر والمؤلف الموسيقي والباحث والمنظم الاجتماعي وذو نشاط سياسي فعال. وفضلاً عن مشاركته في إنجاح " المظاهرة الدولية السنوية مع فنانين وأدباء أجانب وعرب عام ١٩٩٨ حينما قادوا تظاهرة في حملة إعلامية مكثفة لمكافحة الجوع في العالم" [٢] ، وله أكثر من خمسين مسرحية جعلت منه الكاتب المسرحي الأكثر رواجاً في العالم.

يتجسد هذا التنوع العجيب في شخصية المثقف والمثل الأعلى في القرنين الخامس عشر والسادس عشر. وليس غريباً على ايطاليا التي أنجبت الكثير من الأدباء والفنانين، الذين كان لهم دورٌ متميزٌ ومتفردٌ على كافة الأصعدة والمستويات، والتي أنجبت المفهوم الشعبي عن رجل عصر النهضة. زيادة على ذلك فأن أعمال (داريو فو) تنبع بصورة أساسية من الشروط الخاصة للمجتمع الايطالي المعاصر.[٣]

---

(١) داريو فو،اسرق اقل رجاءً، ترجمة نبيل حفار، مجلة المسرح الأردني، ع٢ ، عمان ، ١٩٩٢، ص١٣٨.

(٢) محمد حسين حبيب، العدالة الاجتماعية في مسرح داريو فو، جريدة الأديب، العدد ٩٥،في ٢٠٠٥/١٠/٩،ص١٦ .

(٣) للمزيد ينظر:داريو فو، موت فوضوي صدفة، تر: توفيق الاسدي، ط٢، (دمشق: دار المدى، للثقافة والنشر، ١٩٩٩)، ص٢٣.

وانه واحداً من أهم المسرحيين المعاصرين في ايطاليا، في سعيه الجاد لمواصلة مسيرة كبار المسرحين الايطاليين أمثال (بيرندللو)، لاستكشاف طرق جديدة ومتفردة في المسرح، من حيث تشابك كتاباته النصية مع التجربة المباشرة على خشبة المسرح. وانه ينتمي الى تلك النخبة المسرحية التي استطاعت ممارسة مهامها المسرحية من الاصطدام بالأحداث الجارية بكل أشكالها المعقدة. لأنه استطاع وبنجاح من إدارة فرقة تعمل على انجاز فكرة المسرح بشكل متميز ومتنوع، من حيث نتاجاتها التي لم تقتصر على العروض فقط بل عمدت الى التغير الأدبي والفني أيضاً. بالإضافة الى التنوع الحاصل في الكتابة المسرحية، من خلال ما يطرحه من مضامين فكرية في النص تخدم القضية المطروحة. وكذلك ابتداع أساليب مستحدثة في التمثيل والإخراج المسرحي، محاولاً إيجاد لغة جديدة تجد طريقها بصورة مباشرة الى الجمهور. فضلاً عن جدلية الحوار المستمر لأبرز القضايا الاجتماعية والسياسية المقتبسة من المجتمع الايطالي[١]. وذلك بإيصال موقفه الفكري المتجسد من رؤيته الثقافية والفنية، وكذلك العمل على تغذية الحركة المسرحية الايطالية في الخمسينيات من القرن الماضي الى يومنا هذا. مما لا جدال فيه أن الخوض في غمار مرجعيات (داريو فو) الفكرية والمسرحية ، تتجه نحو حياته الشخصية وسيرته الذاتية في تكوين شخصيته المهنية . ولعل التطرق الى بعض المحطات المعرفية من حياته، يجد فيه الباحث استيعاباً وافياً لأهم مرجعياته المسرحية والفكرية معاً. ولد سنة (١٩٢٦م) في قرية صغيرة في شمال ايطاليا تسمى (بورتو فال توفاليا). وكان لعائلته الدور الفعال في نضالها المستمر ضد الفاشية وهي من الطبقات العاملة، وكان أبوه عاملاً في سكك الحديد لكّنه كان ملتزماً بالقضايا الاجتماعية المهمة التي يتم طرحها في المسرح، من خلال انتمائه الى فرقة هاوية استخدمت فن المسرح كوسيلة تربوية وتحريضية ،وقد زرع في روح ابنه تلك النزعة المسرحية المكتسبة منذ الصغر عندما بنى له مسرحاً صغيراً للدمى في الدار[٢] .

وقد تميَّز منذ صغره بروح المداعبة والمرح وإثارة المواقف المضحكة التي يبتدعها، وكذلك إمكانيته الخاصة بتقليد الأصوات والحركات لكافة الشخصيات المكتسبة من محيطه الاجتماعي ، وقد ورث من بيئته أمرين قد لازماه في حياته المسرحية. ويكمن الأول، في اكتسابه القناعة السياسية الديمقراطية والمعادية للفاشية، والآخر، هو حبُّ الدراما الشعبية على شكل حكايات يسودها الخيال الخصب التي يخترعها سكان قريته ويقومون بروايتها على الفور.[٣] وفي هذا الصدد يقول (داريو فو) "ولدت في قرية صغيرة مليئة بالمهربين ومكافحي التهريب. وممارسة مثل هذه المهن تحتاج الى نوع من الشجاعة والاحتيال، وكل عامل فيها كان يحاول ان يخلق لنفسه حكاية خيالية من اجل ان يرويها للآخرين"[٤] وبذلك أصبح فن الحكاية في قريته ذا طابع تاريخي واجتماعي يستند الى الموروث الشعبي. وعندما كان صغيراً اظهر موهبة خاصة ومتميزة في الرسم. فلذا أُرسل ليدرس الفن التشكيلي في (أكاديميا بريرا) في ميلانو. ولكن جو الاضطرابات الحاصلة بعد تحرير ايطاليا من الفاشية، مع وجود بعض الفتن السياسية التي سادت ايطاليا جميعاً ، مما أضفى عليه أن يكون فرداً مشاركاً في الحياة الجماعية للمدينة ، بالإضافة الى امتلاكه جرأة مكنته ان يكون شخصاً متميزاً في طرح الموضوعات السياسية من خلال المسرح الذي اخذ بالتنامي عنده في التصميم والديكور المسرحيين المكتسبة من دراسته لفن العمارة في الجامعة. مع موهبته المتزايدة في السرد الكوميدي الارتجالي، جعل منه ان يكون ذا شأن كبير في تقديم ادوار صغيرة في عروض موسيقية عندما ظهر لأول مرة في عرضي (ريفو)[*] الهجائيين اللذان لقيا نجاحاً واستحساناً كبيراً لدى الجمهور ، بمسرح تجريبي جديد ومشابه لأسلوب مسرح (الكاباريه السياسي)، الذي يقترب فيه من النقد اللاذع لبعض المواقف السياسية ضد أنظمة الدولة. وقد قدم العرضين في سنة (١٩٥٣-١٩٥٤). افاد من هذه التجربة بالانطلاقة الأولى، بأن يكون المؤلف والممثل والمخرج في عالم المسرح. وبسبب وجود عامل السخرية الصريحة التي يحملها العرضان من المؤسسات الحاكمة والسياسية للبلد جعلت من إيقاف العرضان أمراً لابد منه [٥] حيث ان مسرح (الكاباريه) يستخدم "كرد فعل على الأزمات السياسية والاقتصادية ، يعالج

---

(١) للمزيد ينظر: قاسم بياتلي، مسرح داريو فو ،(بيروت: دار الكنوز الأدبية ،١٩٩٩)، ص١٩- ص٢٠.

(٢) للمزيد ينظر داريو فو، موت فوضوي صدفة، مصدر سابق ، ص٢٣.

(٣) للمزيد ينظر: داريو فو، موت فوضوي صدفة، المصدر نفسه ، ص٢٣.

(٤) قاسم بياتلي، مصدر سابق، ص٥.

(*) (ريفو) Ravie "عرض مسرحي يتألف من مزيج من الحوار والرقص والغناء ويهدف عادة الى السخرية من الأحداث الجارية" . داريو فو، موت فوضوي صدفة، مصدر سابق ، ص٢٤.

(٥) ينظر داريو فو، موت فوضوي صدفة، المصدر نفسه، ص٢٤.

وينقد، بسخرية، مخلفات الحروب والهزائم الأمراض الاجتماعية، باللجوء الى النكتة الجريئة والكاريكاتير التهكمي والحوار الذكي، أسلوباً، وبتوظيف الغناء. والرقص الاستعراض أحياناً للترويح" [١] .

تكللت أعماله بالنجاحات المتكررة والمثمرة في عدة مجالات، ليس في المسرح فحسب بل تعدت الى مجالات أخرى وهذه المرة في الإذاعة، عندما قدم برنامجاً في بداية مشواره الفني اعتمد وبصورة أساسية على رواية الحكايات الشعبية ، وقد لاقى هذا البرنامج نجاحاً كبيراً كان له وقع على الجمهور. وبموجبه اثبت ان له قدرة فائقة على رواية الحكايات التي أخذها عن جده وبذلك يقول (داريو فو) " انا وريث جدي المزارع والحكواتي الشهير في قريته. كان حكواتياً ساخراً ومتنقلاً، وأنا صغير ، كنت اركب كل صباح فوق عربته الخاصة لبيع الخضار. وكان يبدأ بسرد القصص والحكايات المضحكة التي يفخخها بالنكات الطنانة لجذب الزبائن. لقد علمني هو وبعض أصدقائه مثل بعض الحرفيين في الشارع ... الذين كانوا يتجمعون كل ليلة لسرد الحكايات الرائعة. كنت شديداً التأثر بهم لدرجة إنني كنت ابكي أحياناً" [٢] .

عمل ولفترة قصيرة كممثل سينمائي، وقادته هذه التجربة الى التأثر المباشر بفن السينما من ان يبتدع طرق جديدة لفن المسرح بالإضافة الى تجاربه السابقة. فلذا نجد ان اغلب مسرحياته عبارة عن سيناريوهات سريعة وأغاني شعبية وبعض التشكيلات الكوميديا القائمة على (مسرح المنوعات)(*) بالإضافة إلى شخصية الحكواتي التي أعطى لها بعداً جديداً ، والتي برزت وبشكل واضح في أول اعماله في المسرح المحترف من خلال مسرحيته(الإصبع في العين) وقد قدمها في المسرح الصغير سنة (١٩٥١) واعتبر هذا العمل من قبل النقاد والدارسين والمهتمين بالمسرح من كونه يمثل علاقة بارزة في مسرح المنوعات في ايطاليا.[٣]

ومن الملاحظ ان شخصية الحكواتي الذي يروي الحكايات نجدها في اغلب اعماله المسرحية، وبذلك يصرح (داريو فو) ان " الراوي والمهرج موضوعين ثابتين في أعمالي"[٤] وذلك بالتناول الآني لكل الأحداث الاجتماعية والسياسية المعاصرة. لان هذه الشخصية قد باتت تقدم للراوي وظيفة اجتماعية وثقافية ، ووسيلة ترفيه وتسلية أيضاً ، والتي جسدها من خلال بعض الشخصيات المستوحاة من الأساطير القديمة، والتي يقدمها بشكل فكاهي وباعث على السخرية. وعلى وفق هذا التنوع الحاصل في مسرحه وعدم تبنيه لنمط معين يمكن القول انه لم يكن يسير على وفق خط إيديولوجي، وأسلوب محدد باتجاهه المسرحي لهذه الفترة على الرغم من نقده المميز للحياة (البرجوازية).

قدم وفق مسرح المنوعات عملاً آخر بعنوان (أصحاء للربط) مع الاحتفاظ بالنص الأدبي، ونوع من الكولاج الذي يمكنه إدخال عناصر غريبة على النص الأدبي. وفي هذه الفترة التقى بـ(فرانكارما) الممثلة الموهوبة والمنتجة والمخرجة التي كانت تعمل معه قبل ان يرتبط بها.والتي بدورها اكتسبت هذه الحرفة من الأجداد نظراً لما ورثت عنهم الكثير من كتابات ونصوص مسرحية وبعض المعارف المتوارثة والتي يمكن إرجاعها الى كوميديا (ديلارتى) وذلك الموروث الشعبي الذي افاد منه في أغلب شخصياته المسرحية، فضلاً عن بعض المواقف التمثيلية الارتجالية التي تتطلب في عروضه المسرحية.

---

(١) سعيد القيسي،أهلا نظام عالمي ومحلي جديد ومسرح الكاباريه السياسي، مجلة المسرح الأردني،ع٢، عمان ، ١٩٩٢، ص٢٧ .

(٢) حوار مع داريو فو، مات المهرج اضحكوا، مصدر سابق، ص٢-٣.

(*) **مسرح المنوعات** (**music hall**): هو عبارة عن تسلية منوعة يتضمن العديد من الفصول القصيرة والأغاني ويمكن للجمهور شراء المشروبات أثناء العرض. ازدهر هذا النوع من المسارح في بريطانيا حوالي النصف الثاني من القرن التاسع عشر حتى الحرب العالمية الأولى. ومن ثم تطور الى مسارح صغيرة ملحقة بالحانات، بعد ما كان الأمر مقتصر على التسلية الخاصة بالحانة . ومع التغير الحاصل في منح الرخص المسرحية اختفت الصلة بالحانات، ليحل محلها وضع برامج في القاعات الموسيقية التي تتضمن الأغاني وبعض الحركات البهلوانية مع وجود العنصر الهزلي لممثلين محترفين وراقصي بالية.للمزيد ينظر:جون رسل تيلر،ج٢، مصدر سابق،ص٣٩٥-٣٩٦.

(٣) للمزيد ينظر: قاسم بياتلي، مصدر سابق ، ص٦-٧.

(٤) حديث صحفي مع داريو فو: تر: مي.ر. مصابني ، مجلة الحياة المسرحية، ع٢٨-٢٩، دمشق ، ١٩٨٧،ص٧٩.

ومن هذا الفيض المسرحي خرجت أول نصوصه المسرحية، والتي تسير بخطى أدبية للنوع الكوميدي والتي سميت بـ (الكوميديا). هي عبارة عن نصوص ذات فصل واحد تشبه إلى حد كبير كوميديا (الفارس)(*) أو (الفودفيل)(**) التي نجدها في القرن التاسع عشر في الميلودراما شبه الشعبية. وهذا النوع الأدبي من المسرحية الهزلية لا يمكن ان تكون مجرد استيعاب للأفكار الفنتازيا(*) والعائمة والغائبة عن البناء الدرامي، بل أنها "تتمتع بصفة درامية متميزة بما تضم من مقاطع حوار هزلي وملابسات" (١).

اعتمد على بعض المواقف التي يبتدعها وذلك بالرجوع الى حوارات مألوفة من المسرح الكوميدي ذات الطابع الشعبي، وتوظيفها بشكل مباشر للحياة المعاصرة . والتي تقترب من حياة المدينة وحياة البرجوازية، التي يسود مواضيعها الدائرة والمتعلقة بالخيانة الزوجية ولبس القناع الاجتماعي المطروح لخداع الآخرين. أي التوافق مع كل ما يحتاجه (المسرح البرجوازي)(**) مع الابتعاد بالبعد السيكولوجي للشخصيات ، وكذلك عدم وجود حبكة متلازمة تعتمد بصورة جوهرية على الحكاية، وإنما استخدم فيها مفردات لتركيب بعض المشاهد التي تعتمد على التمثيل الإيمائي مع إدخال بعض الأدوات الشيئية لأحداث المفارقة الكوميدية، والتي يمكن أن يمليها إلى أقصى حد من (العبث)(***) . وهذا يعني الانطلاق في الحياة الواقعية الملموسة والبسيطة ليحيلها الى مجموعة من الأحداث المتشابكة والملابسات المعقدة، التي تصل الى حد بلوغ (السريالية)(****). وان أهم ما يميز هذه النصوص هو بناؤها

(*) **الفارس (Farce)**: إن أصل هذا المصطلح " هو الكلمة اللاتينية (Farcire) بمعنى (يحشو) ، وكان المقصود حشو بعض المشاهد المضحكة في العروض التمثيلية الكنسية، ثم تطورت الكلمة لتعني تمثيلية تشتط [كذا] في توظيف المسرح والتهريج والتناقضات دون التعقيد باحتمالية تصديق الأحداث، لان الغرض الأساس من الهزلية هو إثارة الضحك والترفيه" . ماري كلود كانوفا، مصدر سابق ، ص٤٩.

أي انه نوع من "الدراما الهزلية تتميز عموماً من الملهاة بميلها الى استخلاص التسلية من المعالجة البارعة لسلسة من المواقف المعقدة التي تشترك فيها الشخصيات نمطية وليس من ردود فعل الشخصيات الأكثر تعقيداً والمعقولة إزاء بعضها وحيال موقفها".جون رسل تيلر،ج١، مصدر سابق، ص١٩٩.

(**)**الفودفيل (Vaudeville)**: يعرفها المؤلف المسرحي الفرنسي(اندريه روسان) المولود عام (١٩١١) في مدينة مرسيليا على انه " نوع يستلزم لعبة الدخولات والخروجات والاضطرابات والتراكمات بكل أشكالها ويثير الضحك من خلال شخصياته الخاوية فالانقلابات المفاجئة هي التي تصنع الفودفيل وليست الشخصيات. ولهذا السبب تبقى الفودفيل مرحة ، بحصر المعنى ولا تلامس التراجيدي مطلقاً. بينما تبقى المسرحية الهزلية (Farce) تراجيدية دائماً لأنها تستند أساساً الى شخصيات بشرية وليس الى دمى " أي أنها نوع خفيف من المسرحيات مع فواصل موسيقية". ماري كلود كانوفا، مصدر السابق نفسه، ص١٩١-١٩٢. وكذلك جون رسل تيلر، ج٢، المصدر نفسه، ص٥٧٥.

(*) **الفنتازيا**: يشير هذا المصطلح في الأدب عموماً الى ان غير المألوف هو المألوف والعكس أيضاً أي انه الدخول الى الواقع والحقيقة نفسها لان " الوقائع والأطر أو الشخصيات الفنتازية لا تتطلب تصديق القارئ لان التعامل معها سوف يكون على أساس أنها طروحات منهجية وتضطلع الصفة المميزة لغرائبيتها بمهمة التعليق على الأفكار المطروحة بشتى السبل" . ت.ي ابتر، أدب الفنتازيا: مدخل الى الواقع ، تر: صبار سعدون السعدون، (بغداد: دار المأمون ، ١٩٨٩)، ص١٢.

(١) س.م.بورا،التجربة الخلاقة،تر:سلامة حجازي، ط٢،(بغداد:دار الشؤون الثقافية العامة،١٩٨٦)، ص١٣٩.

(**) **المسرح البرجوازي**: أي المسرح التقليدي ذات (الدراما البرجوازية Boruegois Drama) وهذا المصطلح يطلق " بوجه عام على المسرحيات ذات النكهة المأساوية والجدية ، والتي تتعامل أساساً مع شخصيات منتقاة من الطبقة الوسطى ومشاكلها" إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، (القاهرة: دار الشعب، ١٩٧١)، ص١٤٦.

(***) **العبث (Absurd)**: هو اتجاه في الدراما ظهر بعد الحرب العالمية الثانية ، وقد حاول كتّاب هذا الاتجاه ان ينطلقوا في كتاباتهم الى الواقع المؤلم الذي يعيشون في ظله ومن أشهر كتّاب هذا الاتجاه (بكيت) و (يونسكو) و (أداموف) وغيرهم .

(****) **السريالية (Surrealism)**: إن أصل هذا المصطلح فرنس، وأول من استخدم هذا المصطلح هو الشاعر والكاتب الدرامي (ابو لينير ١٨٨٠-١٩١٨) في مجال الفنون وذلك عندما وصف مسرحيته (أثداء تيريسياس) ، بأنها دراما سريالية والتي عرضت عام ١٩١٧. ولكن لم يكتب لها النجاح والازدهار كحركة فنية الى على يد الشاعر اندريه بريتون الذي بدأ بمناصرة الدادية وانتهى بالثورة عليها عام ١٩٢٣م، واصدر بيانه الأول للسريالية ١٩٢٣م . للمزيد ينظر: إبراهيم حمادة، المصدر نفسه، ص١٨٠. وكذلك ينظر: نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة،مصدر سابق، ص٤٨،ص٥١ .

المعتمد على مقاطع من البناء النصي الشبيهة لحوارات (المهرج الكوميدي)(*) الذي باستطاعته ان يزاول عمله في السيرك والشارع والساحات العامة لوجود التمثيل الإيمائي، مع استخدام بعض المواقف والحالات الطارئة لخلق نمط تمثيلي مضحك مع بلوغ هدف معين، وهي مشاركة الجمهور مع الحدث القائم. (١)

سعى الى كل ما هو مميز ومتنوع في مجال المسرح، وهذه المرة نجده يقترب في اعماله المسرحية من (المونولوج)(**). وكذلك اقتباسه لموضوعات ذات أهمية خاصة عندما استعان بالموضوعات الشعبية التي تعود الى القرون الوسطى وبشكل ساخر عام (١٩٥٨-١٩٥٩) باعتبارها ثروة تراثية لا يمكن الاستغناء عنها وتجسده بغيض وافر من الأفكار المسرحية.(٢)

وعلى وفق هذا التناسق الفكري والمسرحي ما بينه وبين (فرانكاراما)، شكل الاثنان فرقة مسرحية خاصة بهما أسمياها فرقة(داريو فو)و(فرانكاراما) عام ١٩٥٩. ولاقت هذه الفرقة نجاحاً كبيراً في سنواتها التسع قدمت من خلالها سبع مسرحيات كوميدية التي أسمياها (البرجوازية)، لأنها قدمت الى جمهور من الطبقة الوسطى ضمن دائرة المسرح الحرفي العادي.(٣)نظراً للتنوع الحاصل للنص المسرحي عنده نتيجة لبحثه الدائم في الدراما الشعبية، وهي المعطى الأساس لمسرحياته ، فلذلك نجد ان نصوصه قد اقتربت من كوميديا (الغروتسك) الواقعية ذات التزييفات وعملية الخداع الحقيقية والتي يستخدمها كأداة للنقد السياسي والاجتماعي، كون مسرحه ينتهج المنهج النقدي لكل الأوضاع الشاذة داخل المجتمع من خلال مهاجمته المستمرة للمؤسسات السياسية المهمة كـ(البيروقراطية الحكومية)(*) والقوات المسلحة الايطالية، وكذلك مهاجمته المتكررة للكنيسة الكاثوليكية وبعض الأنظمة الحكومية . وقد قدما آخر كوميدية في الفرقة كان عام ١٩٦٧، باعتبارها أكثر الكوميديات إثارة وطموحاً لتناولها موضوعاً سياسياً خطراً، يشجب من خلالها الامبريالية الأمريكية لحربها في فيتنام. مستخدماً بها كل آليات الضحك لنقد المجتمع الايطالي على وفق المنهج السريالي.(٤) باعتباره فن أدبي يتخذ من اللغة جانبه المهم وتعتقد السريالية تجربة الفكر بحسب ما صدر عن بيانها، ومن هذا القبيل أخذت السريالية ان " تنمي باللائمة على هذا

(*) **المهرج (Clown)**: هو الممثل الهزلي الذي يلعب دور المضحك في المسرحية كوظيفة أساسية مثلما نجده في السرك في شخصية المسرح والبهلوان ذات الملابس المضحكة وأصباغ الوجه الغريبة. للمزيد ينظر: إبراهيم حمادة ، مصدر سابق، ص٣٠٠.

(١) للمزيد ينظر: قاسم بياتلي، مصدر سابق ، ص٨-٩.

(**) **المونولوج (Monolague)**: هو جنس من أجناس الملهاة الفرنسية في العصور الوسطى ، وهو تكوين كلامي يلقى او يكتب بصورة تحكمية يؤديه فرد واحد، يصاحبه قدر مهم من الإيماءة ليصبح بذلك المونولوج إخراجاً مسرحياً حوارياً . للمزيد ينظر: إبراهيم حمادة، المصدر نفسه ، ص٢٩٩-٣٠٠.

(٢) للمزيد ينظر: داريو فو، الأكمه والكسيح، تر: محمد الظاهر القليبي، مجلة الإتحاف، ع١٠٤، سليانة:تونس، ١٩٩٩، ص٨٣.

(٣) للمزيد ينظر: داريو فو، موت فوضوي صدفة، مصدر سابق، ص٢٥.

(*) **بيروقراطية (Bureaucracy)**: أي نقيضة الدولة الرأسمالية. شجب ماركس بيروقراطية الدولة البرجوازية فقد نقد الحق السياسي الهيغلي لأنها " ثمرة القطيعة مع المجتمع. وبادعائها تمثيل مصلحة عامة أسطورية، تمنح الدولة هذا التهويم السياسي، هذه الشكلية الخالصة، محتوى مادياً تجسده البيروقراطية. والبيروقراطية بوصفها اغتراب الاغتراب، تمثل الدهم السياسي" .

جيراربن سوسان وجورج لابيكا، معجم الماركسية النقدي، تر: جماعية، (صفاقس-لبنان: دار محمد علي للنشر،دار الفارابي، مشروع مشترك، ٢٠٠٣)، ص٣٣٠.

(٤) للمزيد ينظر: داريو فو، موت فوضوي صدفة، مصدر سابق ، ص٢٥.

الموجود بأنه يصنع الحدود للإنسان ويمنعه من المضي للاستيلاء على كافة سلطاته. أي نفي لكل تفوق للموجود المطلق على الإنسان". [١].

تميزت لغته المسرحية اندماجاً ما بين اللغة الأدبية التي نجدها من النصوص الكوميدية التي سادت القرن الثامن عشر ، واللغة الدارجة الشعبية ، أي أنها ليست بلغة فصحى متعالية جداً ولاهي باللغة الخشنة جداً، بل هي عبارة عن كلام بسيط يسوده بعض المفردات والتعبيرات اللفظية التي نادراً ما نجدها في المسرح البرجوازي. والتي قد تعتبر من وجهة نظر نقدية، خارجة عن الصياغات الأدبية المتعارف عليها من الأدب الدرامي والأكاديمي. ولكنه سَخَّرَ من هؤلاء النقاد وذلك بإخضاعهم الى مواضيع ساخرة في بعض المواقف الكوميدية. فضلاً عن ذلك لم يكتفِ الى هذا الحد وإنما عمد الى رفع اللغة الأدبية الى مستوى منطوق، وكأنها إيماءات صوتية للتعبير الموسيقي مستنداً بذلك الى بعض التلميحات لإيصالها. ومن الجدير بالإشارة ان هذه النصوص أشبه ما تكون بـ (الاسكيتشات) مبنية على أساس وجود حوارات كلامية مع بعض الآليات المحكمة ، التي باستطاعتها بناء المشهد الذي يكون بحوزته، يتكون من عناصر متعددة منها الإيماءة التمثيلية والحاجات الشيئية التي باستطاعتها ان تلبي عدة استخدامات مع التعبير الجسدي ووجود الغناء والارتجال. أي أنها تحمل جميع مستلزمات البناء للمشهد في المسرح البرجوازي، والذي تخلى عنه لاحقاً في أعماله الأخرى ولكنه لم يغير المنحى الأساس في النقد والتحريض السياسي والذي سعى جاهداً لإيصاله والذي يخدم كل متطلبات الشعب الايطالي. [٢] سعى بذلك الى مواكبة الظروف الجديدة التي تطرأ على الساحة الايطالية، وذلك بالاضطلاع الى كسب مفاهيم جديدة تخص المسرح واهم قضاياه الاجتماعية والسياسية. فأن ما حدث في بداية الستينيات كان تحولاً في المجال الاقتصادي في ايطاليا، وذلك بسبب التضخم الاقتصادي الذي جرف بدوره شرائح المجتمع من الطبقات المتوسطة والفئات الشعبية الأخرى الى الحياة الاستهلاكية. وفي ضوء هذه التغيرات الحاصلة التي دعته الى البحث عن وسائل جديدة للاتصال الأوسع بالجماهير، وذلك بالنزول الى الساحات العامة والمصانع، الساحات العامة ليقدم أعمالاً تلبي حاجياتها الأساسية. بكتابة نصوص مسرحية معتمدة على شخصيات من المسرح الملحمي، متفقة مع آراء ومنطلقات مسرح (بريخت) و(بسكاتور) الأساسية بالتناول المطروح للجوانب الاجتماعية على وفق منظور الصراع الشعبي. فضلاً عن قيامه بإعادة صياغة نص (أوبرا القروش الثلاثة)(*) .

ساعياً بهذا الطرح إلى كشف الهموم الجوهرية التي يعاني منها المجتمع الايطالي. وبدأ عام (١٩٦٣) في البحث والتقصي عن التراث الشعبي، وأسس مجموعة تضم فريقاً كبيراً من المتخصصين بالمسرح والمثقفين لدراسة الثقافة الشعبية على الصعيدين النظري والعملي، لكافة الجوانب المختلفة من التراث الشعبي الايطالي لمرحلة ما قبل ظهور البرجوازية. وعني البحث في التركيز على معالم الحرف اليدوية وما تتضمنه من مفاهيم لفنونها للأخذ بها على وفق رؤية معاصرة مع توظيفها التام في المسرح . وبهذه الدراسة الواسعة التي شملت كافة أراضي ايطاليا والى بعض الدول الأوربية المجاورة وحوض البحر المتوسط. توصل الى نتائج مهمة وغنية لمفاهيم جديدة، تم عكسها بصورة مباشرة على نصوصه الأدبية، واقتباسه لعدد من الشخصيات في مسرحياته اللاحقة من الحرفيين ومنهم (الصياد والفلاح وسائق العربات والحائك وغيرها) . فضلاً عن بناء لغة مسرحية عضوية تكون مرتبطة بالفن والثقافة الشعبية بصورة مباشرة وجعلها مرتبطة بالحياة المعاصرة بأفكار ومفاهيم جديدة، وبعيدة كل البعد عن الصور الخرافية والأساطير التي لا جدوى منها في المجتمع القائم .[٣]

من الملاحظ لحياته المسرحية نجد ثمة قطع أصاب نشاطه المسرحي الأدبي والفني، كانت المرة الأولى عندما كتب واخرج العديد من المسلسلات والبرامج التلفزيونية الأكثر شعبية في ايطاليا. وحول سؤال طرحته مجلة (الاكسبريس) الفرنسية، عندما أجرت حواراً طويلاً معه ، ينصُّ على أن في عام ١٩٦٢ قدمت الى جانب زوجتك (فرنكاراما) حلقة تلفزيونية قد لاقت رواجاً هائلاً وأثارت جدلاً كبيراً ، وفي اليوم الثاني، تم طردكما من المحطة؟ أجاب:

---

(١) فردينان آلكية،فلسفة السريالية،تر:وجيه العمر،(دمشق:منشورات الثقافة والإرشاد القومي،١٩٧٨)، ص٧٠.

(٢) للمزيد ينظر : قاسم بياتلي، مصدر سابق، ص٩-١١.

(*) **أوبرا القروش الثلاثة** (**Three Penny Opera**) : مسرحية موسيقية ألفها بيرتولد برشت من وحي (أوبرا الشحاذ) (لجي). لحن (أوبرا القروش الثلاثة) (كورت فايل) وعرضت أول مرة في برلين عام ١٩٢٨. جون رسل تيلر ، ج ٢، مصدر سابق ، ص٥٥٦.

(٣) للمزيد ينظر : قاسم بياتلي، مصدر سابق، ص١١-١٣

" كان الخطأ الكبير الذي اقترفوه بأن وضعوا شخصيتين فوضويتين(*) ... وجعلاهما يتكلمان بشكل مباشر.... وللمرة الأولى، استطاع احد ما ان يتكلم عن حياة الناس على التلفزيون ، تكلمنا عن العمال الذين يتعرضون لأحداث مأساوية أثناء عملهم ولا أحد يلتفت إلى مشاكلهم، تحدثنا عن مشاكل الطرقات والسير والأزمات الخانقة، تحدثنا عن أمراض بيئية يتم التعتيم عليها....وذات ليلة كنت خلال البرنامج أتحدث عن قصة واقعية حول مقتل صحافي شاب على يد المافيا، حين تم إسكاتي، وفي اليوم التالي، قامت الانتقادات من قبل المسؤولين...في الأسبوع التالي، تم رفض ثم تعديل كل النصوص للحلقة من قبل المسؤولين في المحطة فاعترضنا وغادرنا. بعد ذلك حصلت بعض المظاهرات لمناصرة موقفنا ورفض عدد كبير من الممثلين والمقدمين ان يكملوا البرنامج، وفي النهاية تم طردنا من هناك" (١).

وفي المرة الثانية كان عام (١٩٦٩) عندما أخرج عرضاً ضخماً للاغاني التقليدية ، قام بأدائه عدد من الموسيقيين غير المحترفين ينتمون الى الريف والطبقة العاملة. ومن الجدير بالذكر ان من أهم الأسباب التي دعته ان يترك المسرح التجاري نهائياً من عام (١٩٦٨)، هي كثرة الصراعات المطروحة على الساحة السياسية، وكذلك حركة الاحتجاج العالمية الرافضة للحرب على فيتنام. بالإضافة إلى انتفاضة الطلبة والعمال الفرنسيين، والثورة الثقافية الحاصلة في الصين، وموجة الإضراب العمالي ، مع النظر إلى التفكك الاجتماعي الذي عم ايطاليا. وجملة هذه التفصيلات الاجتماعية والسياسية غيرت من نتاجه الفكري لتحوله من سلعة تجارية إلى أداة للتغيير الاجتماعي والسياسي، شأنه شأن العديد من الفنانين الأوربيين في هذه الفترة. وبذلك توقف عن تمثيل دور المهرج البرجوازي ليتجه صوب الطبقة العمالية الايطالية والحركة الثورية لدعم نضالها المستمر(٢).

وعلى وفق هذا التحول الفكري تأثر بأفكار ومفاهيم (غرامشي) (١٨٩١-١٩٣٧) وهو "منظر ماركسي ومؤسس الحزب الشيوعي الايطالي ، وقد أصدرت محكمة فاشية، ١٩٢٨ حكمها عليه بالسجن عشرين عاماً ، بسبب أوجه نشاطه الثوري ... وكتاباته الأساسية واردة في كتابه صور من السجن. وقد كرس نفسه لدراسة مشكلات المادية التاريخية وشغف بعلم الجمال وعلم الاجتماع وتاريخ الفلسفة.. الخ. ولدراساته في تاريخ الثقافات الايطالية ، ولنقده لكاثوليكية أهمية كبيرة"(٣)، وزعيم الطبقة العاملة الايطالية وعدو الفاشية ومصدر وحي السياسة والثقافة الايطالية، وعاد تفسير تاريخ ايطاليا كله من النهضة الفاشية بتحديد موضع المثقفين لوظيفتهم (العضوية) (*) ورجل المقاومة الأول وصاحب الأفكار الثورية من الغرب(٤). ان وظيفة المثقف العضوي تترتب عليه التوغل في أثناء الثقافة الشعبية. للربط ما بين الثقافتين السفلى والعليا، بعد أن تم فصلها بمجيء البرجوازية، وذلك بالعودة الى طبيعة العادات والسلوك والمعتقدات والدين والفن والذوق التي تم فقدها. لذا تداخلت الرؤيا الشعبية بالرؤيا المعاصرة في أعماله المسرحية، نتيجة للتوافق ما بين أفكار (غرامشي) الفلسفية مع مفاهيم (بريخت) و(بسكاتور) المسرحية للرجوع الى الثقافة الشعبية. ليقع تحت تأثير الغريزة المسرحية التي تمثل " احد الحوافز الإنسانية الرئيسة الأساسية في بقاء الفرد الإنساني والنوع البشري على حد سواء. وهكذا يمكن اعتبار الدراما أكثر من محض تسلية. إنها، أي الدراما، مرتبطة أوثق الارتباط بنوعنا البشري ووحدة عناصره المتكاملة"(٥).

ولابد من الاشارة الى انه كاتباً مسرحياً عالمياً أكثر منه ايطالياً حيث كتب عن قضايا العالم . ففي عام (١٩٦٨) قدم (داريو فو) عرضاً مسرحياً يشجب الامبريالية الأمريكية من سيطرتها المزعومة على الشعوب من خلال نصه المسرحي (السيدة للرمي) اعتمد الحوارات القصيرة والخاطفة ذات الطابع الكوميدي، مع تقنيات العرض الأخرى، فيما يخص التمثيل ولبس القناع، وذلك بتحطيم كافة المفردات للمسرح البرجوازي، أي (المسرح التقليدي). باحثاً بذلك

(*) **فوضوية** (**Anarchism**): والتي يفهم منها "(غياب السلطة السياسية) أوانها (كاريكاتير) للحركة العمالية) ، أو أنها(فردية بورجوازية معكوسة) ، لا تفهم شيئاً عن السلطة السائدة، أو هي نتاج يأس المثقف"

جيراربن سوسان و زميله، مصدر سابق، ص١٠٣٤.

(١) حوار مع داريو فو، مات المهرج اضحكوا، مصدر سابق ، ص٣.

(٢) ينظر: داريو فو، موت فوضوي صدفة، مصدر سابق، ص٢٥ – ص٢٦.

(٣) م.روزنتال وزميله، مصدر سابق ،ص٣١٩.

(*) (**المدرسة العضوية**): ينظرون أصحاب هذه المدرسة إلى أن " تركيب المجتمع الإنساني بالقياس إلى الكائن الحي البيولوجي. حتى ان بعضهم يذهب الى ابعد من ذلك، فيساوي بين التركيب العضوي الاجتماعي (المجتمع) وبين التركيب العضوي للكائن الحي. ويعتبر العالم الانكليزي سبنسرهر.(١٨٢٠-١٩٥٣) مؤسساً للمدرسة العضوية في علم الاجتماع البرجوازي " س.ي.بوبوف، نقد علم الاجتماع البرجوازي المعاصر، تر: نزار عيون السود ،ط٢، دار دمشق للطباعة والنشر، ١٩٧٤)،ص١٨.

(٤) ينظر: جيراربن سوسان وزميله، مصدر سابق، ص٩٦٧-ص٩٦٩.

(٥) مارتن اسلن، تشريح الدراما،تر:يوسف عبد المسيح ثروت،(بغداد:دار الحرية،١٩٧٨)،ص١٧- ص١٨.

عن رؤى جديدة وفلسفية بعيدة كل البعد عن المفاهيم المجردة والمثالية التي لا يمكن فهمها واستيعابها لدى الجمهور، وذلك لإيصال العملية المسرحية التي تقع تحت سيطرة الثقافة السلطوية والمهيمنة لنقدها واتخاذ موقفاً بشأنها.[١] لذا يقترب مسرحه من المسرح الملحمي لأنه يتوجه " إلى العقل ويخاطب الوعي" [٢] .

فضلاً عن ذلك قدم عملاً آخر فيما يخص القضايا العربية عند تقديمه عرض مسرحية (الفدائيون)، الذي استعان بفدائيين من منظمة التحرير الفلسطينية اعتمد بشكل واضح على مشاهد من الحياة نفسها . وفي هذا الصدد جسد عروضاً أخرى عن قضايا الشعوب ونضالها كقضية الشعب الشيلي. ومن الجدير بالإشارة ان هذه العروض لم تقدم بصورة حزينة لذرف الدموع وإثارة العواطف عند المتلقي، وإنما استخدم تكنيكه المسرحي الضاحك لعكس الصورة وقلبها مع الاحتفاظ بوعي المتفرج بعيداً عن الاندماج والوهم للمتلقي[٣] . ليصبح مشاركاً في العملية المسرحية واستيعاب القضية . لأن مبدأ إثارة الضحك قد يكون " استجابة للألم لا للسرور" [٤] .

وبعد فترة من تأسيس فرقة(داريو فو)و(فرانكاراما) التي لم تتوافق مع طموحاته السياسية والمسرحية المكتسبة، لذا تم حل هذه الفرقة واستبدالها بفرقة جديدة باسم (نووفا سينا) أي (المشهد الجديد)، هي مؤسسة تعاونية مسرحية متحالفة مع الحزب الشيوعي الايطالي الذي يقدم لها النفقات المادية والدعائية للفرقة . قدمت الفرقة الجديدة عروضها في مواقع مختلفة من معامل وقاعات نقابية ومراكز قيادية تابعة للحزب، لاستقطاب اكبر عدد من الجمهور. قدمت الفرقة أربع مسرحيات جميعها من تأليفه وإخراجه ، التي لقيت نجاحاً مميزاً عند الجمهور وخاصة الحزب العمالي الايطالي. وقد اختلفت هذه العروض في النصوص المطروحة فيما يخص الفصل الثالث غير التقليدي، والذي يتكون من حوار مفتوح حول القضايا المتناولة. ورغم النجاحات التي حققتها هذه الفرقة جماهيرياً فان عروضها قد لاقت بعض النقد والمعارضة من الحزب الشيوعي نفسه، لأنها في نظر بعض قادة هذا الحزب تتجاوز كل الحدود، لذلك وضعت رقابة مباشرة عليها. وفي النهاية قد انسحب (داريو فو) و(فرانكاراما) من هذه الفرقة مع بعض أعضائها[٥] لان ما يميز مسرحه هي السخرية والنقد اللاذع الى الاستغلال وعروضه سريعة، نتيجة استجابات لحوادث سياسية معاصرة بشكل كوميدي، لأنه يمثل عنصر أساس وضروري في خلق العلاقة الوجدانية والمشاركة مع الجمهور . وان السخرية التي يقصدها ستعيد توازن المجتمع الفكري للأوضاع السياسية والاجتماعية معاً من أي شكل آخر من الكوميديا، لأن السخرية " أكثر قسوة ومدعاة لإثارة الضحك والألم معاً. وبسط صورها قد تخدم المحيط الاجتماعي لتقويم وتعديل الشيء الخارج عن المألوف الاجتماعي"[٦].نظراً لاهتمامه بالنقد اللاذع، وطرحه المتزايد للكوميديا لاسيما الكوميديا السياسية ، كوَّن فرقة مسرحية جديدة مع (فرانكاراما) وأعضاء آخرين من الفرقة السابقة، تتوافق مع اتجاهاته الفكرية لمساندة الطبقة العاملة والجناح اليساري[*] الثوري أطلقوا عليها اسم(الكومونة)[**] وهي تعاونية مستقلة وبشكل مباشر عن الأحزاب والمؤسسات الثقافية البرجوازية. ألف أكثر من خمس وعشرين عملاً في هذه الفرقة ومنها مسرحيات وعروض سريعة الإنشاء كاستجابة لحوادث سياسية معاصرة، وعروض موسيقية شعبية جديدة، وألف بعض القصائد والأغاني بالإضافة الى عدد من المقالات التهكمية

---

(١) للمزيد ينظر: قاسم بياتلي، مصدر سابق ، ص١٦.

(٢) نهاد صليحة ، التيارات المسرحية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص١٦٩.

(٣) للمزيد ينظر: قاسم بياتلي، المصدر السابق نفسه ، ص١٧-ص١٨.

(٤) راجي عباس التكريتي،الضحك،طبيعته ووظيفته في الحياة،(بغداد:دار إحياء التراث العربي ، ١٩٨٥) ، ص١١٧.

(٥) للمزيد ينظر : داريو فو، موت فوضوي صدفة، مصدر سابق، ص٢٦-٢٧.

(٦) راجي عباس التكريتي، مصدر سابق، ص١٤١.

(*) **يساري أو يسراوية** (ultra - leftism): وتستعمل " بمعناها الواسع عند الحديث عن كل رفض جذري للنظام الاجتماعي القائم، وعن كل نزعة ثورية تهدف الى اتخاذ إجراءات كبرى جذرية وفورية" جيراربن سان وزميله، مصدر سابق، ص١٣٧١.

(**) **الكومونة**(**Communism**): ورد هذا المصطلح في الانكليزية بمعنى الشيوعية التي هي من وجهة نظر ماركس "خطأ في نظره نضالاً ضد المركزة لم تكن الحكومة الرخيصة التكلفة وإلغاء التضخم الوظيفي سوى نتيجتين للكومونة" . جيراربن سوسان وزميله، المصدر ، ص٣٣٠.

، وقدم عروضه المسرحية في بعض الدول الأوربية. وقام بإخراج أوبرا على مسرح البلد، وإعطاء دورات في الشعر والمسرح الشعبي، لأنه مرتبط بشكل جذري مع الطبقة العاملة والفقيرة من خلال الأغنية الشعبية الهادفة، انه كالمسرح السياسي له مكانته المتميزة لطرح النقاشات والتوعية والتحريض وتسليط الضوء على هموم الناس والجمهور. وألقى مئات الخطابات السياسية في مختلف النقاشات، بالإضافة الى ذلك قام بالحملة الوطنية للدفاع عن الحقوق المدنية للسجناء السياسيين والعاديين أيضاً . [1] ونظراً لاهتمامه بالكوميديا بتحقيق موازنة حقيقية للحياة بتحقيقها للعدالة على وفق شخصية المهرج الملحمي الذي يجسده، وبذلك يقول (داريو فو) " المهرجون الحقيقيون، منذ (ارستوفان) وحتى (موليير)، كانوا مشغولين على الدوام بحالات الجوع الأساسية، ليس فقط الجوع للطعام والجنس، وإنما كذلك الجوع للكرامة، والجوع للسلطة، والجوع للعدالة" [2] . يقول ذلك عندما كان يجهز نفسه للعب دور المهرج (هارليكان) في مسرحية (هارليكان، ارلكان، ارلكينو) . والذي بدوره يقوم بإلغاء هذه الشخصية بصورة تامة لأنها تعبر عن النمط الفاضح للبهلوان، ذي اللباس الناعم بأشكاله المعنية. وبذلك يؤكد في مجمل كتاباته بالتركيز على الجوانب الشيطانية والبدائية التي تقدمها هجائيات المهرج الذي لابد ان يكون لباسه ممزق والمغطى بأشكال تشبه أوراق الشجر، التي تعطيه مظهراً يبدو كانسان متوحش من سكان الغابات. فضلاً على ان حواره بذيء وباعث عن الخشونة في مواضيع متنوعة وباعثة عن السخرية في الحديث عن أعضاء الذكورة وصولاً الى سياسية ايطاليا الدفاعية. ويقول (داريو فو) عن هذه الشخصية " هكذا كان أسلوب هارليكان قبل ان يجمله الكتاب المسرحيون من أمثال غولديني. أسلوب هارليكان قبل ان يخصوه" [3] . ان المعرفة الجادة بشخصية (هارليكان) هي التي أعطت طابعاً مميزاً حول معرفة الدوافع والمؤثرات الكوميدية التي تغلب على جميع أعماله المسرحية، لخلق أجواء مسرحية معاصرة مثل مسرحية (موت فوضوي صدفة) وكذلك مسرحية (لا تدفع الحساب). على الرغم من أنَّ هذه الشخصية لم تعد موجودة الآن لكن وظيفتها ما زالت مستمرة من خلال قناعها المؤثر مما يجعلها ان تكون " شخصية حقيقية وملموسة يتألف من ممثل وقناع وجسد وهذا يسمح له ان يكون معاصراً " [4]. من هنا وجد أن هناك صعوبة في فهم مساعيه الكوميدية المعقدة لاستيعاب شخصية (هارليكان) . وقد أجاب (داريو فو) عن سبب اختياره لهذه الشخصية كبطل لمسرحيته الجديدة (هارليكان ، ارلكان، ارلكينو) ، لقد " كنت امثل شخصية هارليكان طيلة حياتي المسرحية.. وكل الشخصيات التي لعبتها كانت على النغمة نفسها. أن هارليكان شخصيته تحطم كل الاصطلاحات والأعراف. وتعتمد شخصيته وحسه الأخلاقي على التناقض. انه يأتي من العدم وبمقدوره ان يحول نفسه لأي شيء" [5] ومن الملاحظ ان تهريجه الملحمي يكمن في مسرحيته (مستريو بوفو) التي استلهم موضعها من أدب القرون الوسطى لمجموعة من الأساطير الإنجيلية وقصصا مستلهمة من الكنيسة بأسلوب شاعر من القرون الوسطى المتجول (التروبادور أو الغويّار) الذي يقف وحده في "مواجهة الجمهور حاملاً مهمة توصيل القصة إليه من خلال تعابير الوجه وحركات الجسد"[6] والعرض فردي أي مونودراما لممثل واحد ، يتألف العرض في مقدمة توضيحية أو استهلال ، وهي إشارة بسيطة لعرض الأحداث وتكوين علاقة حميمة مع الجمهور لفهم ما يجري من أحداث، خلال تعابير الوجه وحركات الجسد لإكساب مشاعر الجمهور وبذلك يقول

([1]) للمزيد ينظر : داريو فو ، موت فوضوي صدفة، المصدر السابق نفسه ، ص٢٧ .

([2]) داريو فو، موت فوضوي صدفة، مصدر سابق، ص٨.

([3]) داريو فو، موت فوضوي صدفة ، المصدر نفسه ، ص٩.

([4]) حنان قصاب حسن، مصدر سابق، ص٩٢.

([5]) داريو فو، موت فوضوي صدفة ، مصدر سابق ، ص٩.

([6]) لقاء صحفي مع داريو فو، تر: مي هاشم ، مجلة الحياة المسرحية ، ع٢٨-٢٩، دمشق ،١٩٨٧، ص٧٢.

(داريو فو) " أريد أنْ أخلق لحظة من التضامن. أريد ان اجعل الجمهور يعرف أننا نناضل معاً من اجل شيء ما ، وفي جود من المشاركة التآمرية"[١] . يستخلص الباحثان أنَّ نصوصه المسرحية تستجيب لكل متطلبات الجمهور من حيث التغيير والثبات على مفردات النص، فهو يقدم عرضاً مسرحيًّا للنص على الجمهور ومن ثم يعيد كتابته بحسب ما تقتضيه الضرورة لذلك ، ولهذا الموضوع يقول " جمهوري هو شريكي في المؤامرة ، وتتشكل نصوص أعمالي وتتغير حسب استجابات الجمهور...ان الجمهور يتحدث إليك بحوار لا يتوقف طيلة العرض، وهو يعبر عن ذاك الحوار بالضحك ، بتدخلاته وبمللله. لدى أفراد الجمهور ألف طريقة كي يجعلوك تعرف رأيهم في العرض" [٢].

مما سلف يرى الباحث أنَّ لإحياء التراث الفكري والتأثير المباشر لكوميديا ديلارتى من خلال إبراز شخصية المهرج وحب الدراما الشعبية التي جسدها في شخصية الحكواتي واتسام مسرحه بالتهريج الملحمي مع استيعاب للنواحي التاريخية والدينية والسياسية والاجتماعية ، أثراً يرجع بشكل عام الى طبيعة مسرحه القابلة على التخلي عن نظرية التطهير لأرسطو والاقتراب من المسرح الملحمي، ولاسيما عند ملاحظة تجربته المباشرة على خشبة المسرح .

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات :

١. يتمثَّل المضمون الفكري دينياً بمسألة الاعتقاد من وجهة نظر فلسفية قابلة للرفض .
٢. ان ما يفهم من المضمون الفكري سياسياً هو الالتزام بموقف ثوري معارض أو مساند.
٣. حرصت المضامين الفكرية تربوياً بإحاطة المفاهيم الأخلاقية والمعرفية.
٤. المفاهيم التربوية المستندة إلى المضمون الفكري هي أداة لتغيير عقل الإنسان وسلوكه لاسيما من الناحية الاجتماعية .
٥. يوظَّف المضمون الفكري من الناحية الاجتماعية لدراسة الواقع بشمولية فكرية تصب في قضاياه المصيرية.
٦. تلتزم الكوميديا الايطالية المباشرة في الطرح بشكل نقدي ترفيهي تعليمي.
٧. أخذت المسرحية الايطالية في القرن العشرين التخلي عن بنية الدراما الأرسطية والاقتراب من خصائص المسرح الملحمي.
٨. اهتمام المسرحية الايطالية الحديثة بالمفاهيم المعرفية وتوظيفها دراماياً.
٩. يوظَّف النقد في الكوميديا الايطالية عند قلب بنيتها لعدد من المواقف.
١٠. اتخذ الضحك في المسرحية الايطالية سبيلاً لتحرر الإنسان من العبودية.

المبحث الثالث
تحليل عينات البحث

(١) (الرجل العاري والرجل بثياب السهرة) [٣]/مسرحية من فصل واحد.

---

(١) داريو فو، موت فوضوي صدفة ، المصدر نفسه ، ص١٧.

(٢) داريو فو، موت فوضوي صدفة، مصدر سابق ، ص١٦.

(٣) قاسم بياتلي ، مصدر سابق ،ص٢٦-٦٢.

تدور أحداث المسرحية في احد الشوارع، تطرح هذين السؤالين: ما هو العري وما هو التستر؟ وهل صحيح مَنْ يولد كناساً يموت كناساً؟ .

حوار بين (كناسين) الأول لا يريد أن يجهد عقله في التفكير طوال الليل أثناء عمله، والثاني صاحب فلسفة في الحياة والوجود. وانه مُكلفٌ في مهمة وليس في عمل للحفاظ على صحة الآخرين وسلامتهم وسعادتهم، لان هذا العمل يوصلهم إلى بلوغ الفضيلة على حساب نكران الذات والتخلي عن طموحاتهم. أنهم عراة ولكنهم سعداء بالتغلب على بؤس الحياة، على الرغم من عدم الاعتبار لأنفسهم لأنهم بالأصل لا شيء، ولا شيء هو أصل كل شيء، وهذا ما يجعلهم أسمى من كلِّ شيء.

وفي لعبة درامية ساخرة في تبديل الأدوار ، يرتدي (الكنّاس الأول) ثياب السهرة، في حين يبقى صاحب البدلة عارياً في داخل برميل الكنّاس، لا يستطيع الخروج إلى الشارع لأنه رجل عارٍ. والكنّاس بالبدلة ذات الذيل الطويل أصبح سفيراً كما يدعي هو، أو كما يحكم عليه الآخرون انه ليس بسفير فحسب، وإنما هو كونت أيضاً. من خلال ما يبدو عليه من حركات وخطوات مستقيمة ومعتدلة، في حين الثاني يطيل الانتظار داخل البرميل ولم يعد يحتمل. لتنتهي المسرحية بالإجابة عن السؤالين، صحيح انه يعمل كناساً وشخص غير معتبر فهو لا شيء لكنه عارٍ من الخارج وبنفس متسترة من الداخل، ولكنه سعيدٌ لأن الآخرين ظنوا به سفيراً ولكنه عارٍ من الداخل، وهذا ما يدل على انه شخص ما.

وبهذه المعادلة الاجتماعية والأخلاقية من خلال لعبة درامية ساخرة، عمد إليها (داريو فو) ليسخر من الشخصيات الارستقراطية ويكشف عن مدى الزيف الاجتماعي لديها التي تحقق توافقاً وأهمية من قبل الآخرين، كشخص له مكانته الخاصة التي يحتلها بينهم لارتدائه ملابس قيّمة وجميلة. في مقابل الآخر الذي لا يجد اعتباراً حتى لنفسه، ولا يزيد من كونه عامل نظافة يرتدي بدلة عمل، لأنه من الشخصيات المستضعفة لمجتمع قائم وفق معيار معين. لذا يمكن القول هو التعرف على شخصية الحقيقي والمزيف، في ما يحكم مظاهر الإنسان من الخارج وهي دعوة إلى دخول ماهية النفس البشرية وبيان مضامينها.

في بداية المسرحية يتم التعرض إلى عدة تناقضات بين الأفراد يحتل احدهما مكان الآخر: لمجموعة من (الكنّاسين) وهم يغنّون :

الحكيم نائم على فراش الصوف
والكسول نائم على فراش الريش
المريض نائم على الخشب
واللعوب نائم على ثدي لطيف
ننظف في الليل الطرقات
والشوارع التي وسخت في النهار
نجمع الأوراق اليابسة والفضلات
ونعثر أحياناً على ورقة نقدية
مزيفة ونرميها في النار
أو نعطيها لمتسول أعمى (ص٢٨)

الحكيم هو الشخص العالم بكل شيء، ويتخذ من الحياة رسالة فكرية لبيان مضامينها، ولا يحصل منها على شيء حتى نومه لا يكون هادئاً. والعارف بتفسير الأشياء لبلوغ كمالها إلى حقيقة تغنيه عن ما هو مزيف، إلى الآخرين أصحاب العقول الفارغة لينعموا بنعيمها، وبذلك فهو سعيد على رغم امتيازات الآخر في العيش لوصوله إلى السعادة المطلقة التي لا يمكنها التزييف.

والمريض الذي ينبغي أن يحمل على كنف الراحة ينام على الخشب، في حين الثاني يتسلى بنعيم صحته ولا يعرف إلا التسلية، فالصحة والسعادة هما غاية الحياة التي يمنحها عمال النظافة للآخرين، الذين بدورهم لا يمنحون إلا التزييف وخداع البسطاء من الناس.

إنَّ هذا التغير الحاصل ما بين الأشخاص على نهج ساخر في استلاب الحق من الآخر، هو يعد نقداً لأصحاب الطبقة التي نالت حقوقها جاهزة وبلا عناء، وبذلك يعنى النص بإعادة ترتيب للأفراد في استعادة ما فقدوه ، فهو مجتمع قابل للهدم وبناء آخر على وفق معتدل تحكمه العدالة الاجتماعية تضمن حقوق الشخصيات المستضعفة في المجتمع ، وهذا يستدعي النظر إلى المضمون الإجتماعي.

يلحظ الباحث أمراً مفاده ، يستوحي قصدية (داريو فو) في تفسير فكرة النص على شخصية (الكنّاس). تلك الشخصية الضعيفة مادياً ومعنوياً في المجتمع وتسليط الضوء يستدعي اظهار معاناتها اليومية، لاسيما في يطرحه

ستتم الإشارة مستقبلاً إلى رقم الصفحة في المتن بخصوص هذه المسرحية وسوف يعتمد الباحث النهج عينه مع باقي المسرحيات الأُخر.

الأغنياء من مخلفات وبيان زيفهم المستمر. بالإضافة الى إسناد هذه الشخصية بالمفاهيم العلمية والثقافية لاستيعاب الحياة . وهذا واضح في شخصية (الكنّاس الثاني)، عندما اخذ بالحديث مع (الكنّاس الأول) ولو بشكل ساخر وباعث عن الاستياء أحياناً، لان الأول لا يسمح لنفسه بالتفكير بأي شيء ، ففي البداية يعقد الثاني مقارنة ما بين الحقيقة والزيف بمجرد سماع كلمة الحقيقة من الأول:

الكنّاس١ : اسمع ، في رأيي ، ينبغي قول الحقيقة ولا نفكر بالأمر.

الكنّاس٢ : آه ، لقد قلتها ، لنقل الحقيقة ، وما هي الحقيقة ؟ ستقول لي أنها عكس الزيف أليس كذلك إذن قل لي ما هي الحقيقة؟ وما هو الزيف ؟ هل ان الحقيقي هو الحقيقي؟ أم أن الحقيقي هو المزيف ؟ (ص٢٩).

وهذه الجملة الأخيرة تتطلب إجابة عامة لتفسير فلسفي ومنطقي، فيما يخص الحياة بكل جوانبها في حدود المدرك ، أي الموجود المادي وارتباطه بالوجود للوصول الى المطلق وهي الحقيقة الوحيدة التي لا تقبل التزييف .

على وفق هذا المفهوم الفلسفي يبدأ (داريو فو) أحداثه الدرامية والتي يسعى لها بشكل متسلسل لبيان مضمون النص، وإسقاطه على شخوص واقعية في المجتمع لا يملكون الشيء الكثير، حتى الاعتبار لأنفسهم أولاً ومن الآخرين ثانياً، سوى عملهم الوحيد هو تنظيف الشوارع والطرقات للحفاظ على سلامة الآخرين.

وبعد جملة تفصيلات من الثاني لبيان حقيقة عملهم التي يريد توصيلها الى الأول، فإنهم بهذا العمل يصلون الى السعادة الحقيقية التي يفقدها الكثير من الناس، لأنهم يتعالون على شقاء الحياة وبؤسها، في مقابل نكرانهم لذاتهم والتخلي عن الكبرياء وكبت المشاعر والأحاسيس. فلذلك يَصلون الى درجة التسامي على كل شيء عراة ولكنهم سعداء ، عراة لأنهم يرتدون بدلة عمل وفرحين بها فهم في النتيجة التي يراها الآخرون، لا تتعدى من كونهم كناسين حتى وان غيروا مظهرهم من الخارج:

الكنّاس٢ : ....فأنت لا تفهم شيء! انظر، يمكن ان ترتدي أي ثوب كان، ثوب الملك ، ثوب المهرج ، ثياب الجندي ، ثياب القس فأنت هو أنت ، سواءً كنت عارياً أو بثياب السهرة، فأنت هو أنت ، عبارة عن كناس ، بل بالأحرى ، أنت لا شيء ، لا شيء ولهذا فأنت كل شيء (ص٣٢).

وبهذه التلميحات لشخصية الكنّاس من اثر فقد المنظور الاجتماعي، في مجتمع يهتم بالمظاهر على حساب الطبقات العاملة ذات الدخل المحدود. تفقد بذلك القيم والمعايير الاجتماعية التي لا تضمن حقوقهم من بين الآخرين، وهذا ما يدل على غياب العدالة الاجتماعية بين شخصيات المجتمع الواحد وهو بدوره يكشف عن مدى استيعاب المضمون الاجتماعي من ناحية الشخصية البسيطة.

يبدو على (الكنّاس الأول) فهماً لشخصيته المعدمة التي أخذت تتمحور ذاتياً وفق ادعاء زميله الثاني، لاسيما عندما وصلت إليهم (المرأة) التي تَدَّعي أنها مطاردة من قبل شرطة الآداب، وهنا يحدث تناقض فكري بين الكنّاسين ، الأول يقترح ان تختبئ بالبرميل ، وهي إشارة تكاد تكون واضحة وجلية في إخفاء المظاهر الرائعة الى التلف بشكل مباشر. في حين يجدها الثاني سيدة لطيفة، لا تحتمل أكوام النفايات التي جمعوها. ولا يمكن التظاهر بأنها خطيبة واحد منهما ، بعد ان طلبت منهما ذلك لتدارك الموقف عبر هذا الحوار :

الكنّاس٢ : آه، بالتأكيد، لو قلنا انك خطيبتنا سيهزؤن منا، لا يمكن لكناس ان يعشق.(ص٣٣) يتضح من هذا الحوار ، ان عامل الاستهزاء والسخرية حاضر في شخصية عامل النظافة، الذي لا تسمح له الأعراف وتقاليد المجتمع بعشق امرأة وان كانت عاهرة. لأناس خلقوا من اجل العمل اليومي والسهر ليلاً في الطرقات، لا من اجل المتعة مثل الآخرين من الطبقات الثرية. وبذلك انتهز (الثاني) فرصة لإيجاد شخصيته التي تداركها كثيراً، وهي بخلع بدلة العمل وارتداء ملابس أخرى وهي الطريقة الوحيدة التي تتناسب مع مقترح المرأة في زيفها الأخلاقي بأنه خطيبها. وبهذا يمكن الإجابة عن السؤال الذي طرح سابقاً، وهو حقاً من يولد كناساً يموت كناساً في نظر الآخرين ؟ أما (الأول) فأخذ اعتباراً لنفسه يفوق الآخرين لأنه أصبح أمامهم يمثل(كل شيء) وهو ما يمثل المضمون الفكري اجتماعياً.وفي هذه الأثناء ، كان (الكنّاسُ الأول) مشغولاً في عمله بجمع النفايات في كل مكان من الشارع ، دخل (رجلٌ عارٍ) وهو هارب من بيت عشيقته عند وصول زوجها واخذ مكانه في البرميل ، وعدم ملاحظة ذلك من جانب الكنّاس الذي اخذ يرمي في البرميل ما جمعه من أكوام القمامة، التي أزعجت (الرجل العاري) كثيراً، لان ذلك خارج عن نطاق الذوق والاحترام على حد قوله، من شخص غير معتبر ولمهنة غير محترمة مثل هذه المهنة كما في الحوار:

الكنّاس: آه، يبدو لي انك مجنون.

الرجل العاري: أرجوك (يخرج من البرميل عارياً) لا تربطنا علاقة حميمة ، ألا يبدو انك تبالغ ؟ حسناً ، ولو انك قد تعودت من خلال مهنتك على العيش بين الأوساخ بكل أنواعها ، ولا يخجلك رؤية عري الآخرين ، ولكني خجول. (ص٣٥-٣٦) ان للسخرية والإهانة في نظر الأغنياء إزاء مهنة النظافة حاضرة في كل وقت، وان كانوا في موقف محرج مثل الوضع الذي فيه (الرجل العاري) . وان كان في طلب المساعدة، الذي لا يبدو له إلا إنسان فاقد الإحساس بالشعور والبصيرة من جراء عمله الذي اعتاد عليه. سعى (داريو فو) بهذا النص الى النقد اللاذع

والسخرية الواضحة لذوات الطبقة الارستقراطية والوقوف عند حدود وعيها الثقافي والاجتماعي للنيل منها وكشف معالمها الداخلية في اتخاذهم معاييراً اجتماعية لا يحيدون عنها في نظرتهم إلى مظاهر الأشخاص، دون الخوض في معالمهم النفسية والسلوكية اتجاه الشخصية المعدمة والفقيرة الفاقدة، لنظام معتدل يضمن حقها المشروع في إيجاد اعتبار لنفسها ومن قبل الآخرين أيضاً. بينما (الرجل العاري) أخذ يدفع البرميل وهو يسير بخطى رتيبة، محاولاً استدرك الموقف الذي هو فيه، وكأنه يدفع بجندول، نظراً لثقله وعدم تَعوّدهُ على هذا العمل الشاق.

(٢) :(لا يأتي كل اللصوص للمضرة)[١] /مسرحية من فصل واحد.

تروم المسرحية بإسقاط القناع وبيان الوجه الحقيقي في العلاقات الاجتماعية، من أثر طرح موضوع الخيانة الزوجية التي غالباً ما تسود في العائلات الارستقراطية والبرجوازية في مجتمع تسوده الأعراف والتقاليد البالية والأحكام المادية التي تسمح بالخوض في غمارها بشكل ساخر وباعث على الاستياء. من خلال هذا الطرح لنص المؤلف، يلحظ الباحث إلى إشارة تستدعي الكشف عن مضامينه الفكرية، لابد وأن يكون عبر هذا اللغز الآتي إذا وصل إلى حد المفاضلة:**مَنْ يسرق يكذب أم مَنْ يكذب يسرق؟**

من اللحظة الأولى يمكن الجواب عن الشطر الأول من السؤال وبكل بساطة يمكن القول أن الذي يسرق يحاول أن يكذب تفادياً للخطأ الذي أقترفه ، وهذا ما يعطي دليلا واضحاً للعناية بالشطر الثاني، وهو بمثابة مضمون فكري عام للنص يتطلب الوقوف عنده.

تدور حكاية النص عن(لص وزوجته) يكشفان أسرار زوجين لـ (رجل) يعمل كنائب لمحافظ المدينة والزوجة (آنّا) ذات العقد والأحكام البرجوازية عندما قام باقتحام منزلهما. وتكشف الأحداث منذ البداية أنَّ اللص يقع تحت تأثير زوجته، التي يخبرها عن كل شيء حتى الأماكن التي يرغب بسرقتها. وبعد دخوله من نافذة البيت تتصل به هاتفياً لرغبتها في المجيء إلى هذا المكان لتختار الهدية المناسبة التي سيحملها إليها.

في هذه الأثناء يدخل صاحب البيت مع عشيقته، لتلعب المفارقة دوراً مهماً في اتجاه الأحداث، اللص يدخل في ساعة كبيرة، في حين تعاود زوجته الاتصال ثانية ليكلمها صاحب البيت هذه المرة ليحصل التباساً في الموضوع، زوجة اللص تعتقد أنها تكلم زوجها، أما الثاني يظنُّ بأنه يكلم زوجته، وبعد عدة تفصيلات طويلة ليصلوا إلى نتيجة أن اللص وزوجة صاحب البيت على علاقة ، ويخبرها الرجل عن مكان تواجدهما لتتصل بالزوجة هذه المرة. وعلى أثر هذه المكالمة الأخيرة تقرر الزوجة العودة إلى بيتها حتى تعرف الحقيقة التي تتضح في النهاية ، عند دخول (أنطونيو) عشيق الزوجة وهو ايضاً زوج عشيقة الرجل (صاحب البيت) . لتنتهي المسرحية بهروب اللص وزوجته من الباب بعد أن حاولوا الإمساك به لتعيد المسرحية من أولها باقتحام لص جديد من النافذة ، محاط من قبل الأربعة الذين انتهوا إلى أمر أن كل ما حدث هو مجرد التباس وسوء تفاهم للموضوع . فالالتباسات لا تشرح وإلا فكيف سيكون التباساً؟.

عمد (داريو فو) في هذا النص إلى مفردات التركيب للمواقف المسرحية ولعبة تخفي الشخصيات، تلافياً للموقف المستجد لإنقاذ نفسها أو لإنقاذ الآخر. مع أيجاد مفارقة كوميدية وإيصالها إلى أقصى حد العبث ، وبهذا يقترب نوعاً من التهريج الساخر لشخصية المهرج الكوميدي . لأن شخوصه المسرحية ومواضيعه من الحياة الواقعية ليحيلها إلى ملابسات متشابكة بلغت حد السريالية . نظراً لإحداث فوضى مقصودة في النص، وبهذا يقترب منظورها من النقد التهكمي واللاذع لهذه الشخصيات البرجوازية.

ومن جملة المضامين الفكرية التي يحملها النص، في حديث (اللص) مع (زوجته) بعد أن أخبرها، أنه في عمل وقد أضاع ما يكفي من الوقت نتيجة اتصالها كما في الحوار:

اللص: يا عزيزتي حاولي أن تفهمي لا يمكن أن تفكري من أني هنا من أجل المتعة دعيني اسرق بأمان ولو مرة واحدة.

زوجة اللص : يا لك من مبالغ هيا أعمل نفسك شهيداً هناك من يسرق ويخطف ويشهر السلاح ولا يبالغ مثلك من حسن الحظ أنك لا تقوم بالاحتيال والتزوير، وإلا لكان الويل لي .(ص١٠٣-١٠٤).

يوحي هذا الحوار أن اللص جاد في عمله ويشعر بخطر التهديد، في حين لا يشعر به من يخطف ويسرق ويقتل بلا رحمة وهذا استياء واضح من السلطة الحاكمة وكبار السياسيين من رجال الدولة، الذين لا يبالون بأي شيء وهذا ما يقربه من المضمون الفكري السياسي، الذي يتخذ الجانب التحريضي والمعارض.

يعلن النص بوضوح عن المرجعية الدينية المسيحية من قبلْ (زوجة اللص) التي تذكر زوجها الذي تزوجها في الكنسية وليس في مكان آخر:

زوجة اللص: لا تتعجل ؟ وماذا ستحضر كن لطيفاً معي ولو مرة واحدة، فأنا زوجتك وقد تزوجتني في الكنسية وليس في (المحكمة) البلدية،كأي امرأة أخرى !(ص١٠٥).

---

(١) قاسم بياتلي، مصدر سابق، ص٩٩-١٤٤.

ولكن هناك سخرية واضحة للنص من هذه المرجعية التي من شأنها الالتزام والاعتقاد بتطبيق مبادئها الأساسية، في الابتعاد عن كل الأعمال غير المشروعة في الحياة ومن ضمنها السرقة، التي حرمها الدين المسيحي كباقي الأديان السماوية الأخرى. وهذا الحوار يمثل استياءً واضحاً للمضمون الفكري الديني.

فضلا عن ذلك أنَّ هناك نقداً موجهاً إلى الطبقة البرجوازية في الكشف عن هامشية وعيها، الذي أصابه الخلل في مجتمع تحكمه المصالح الطبقية التي وضعوها في خدمتهم ظاهرياً في العلاقات الاجتماعية، وبيان حقيقتها من الداخل التي أصابها الزيف. وذلك بالوقوف عند الخيانة الزوجية وبيان الموقف الحقيقي للطرف الآخر سواء من الزوج أو الزوجة وكما في هذا الحوار ما بين صاحب وعشيقته :

المرأة: ...أراهن على أن زوجتك قد قاومت في قبولك أكثر في.

الرجل:وما دخل زوجتي في ذلك ؟فهي على الدوام مليئة العقد والأحكام البرجوازية المسبقة، فقد قاومت كثيراً لأنها أرادت أن تتزوج بعد نفاذ النقود.

المرأة:..أجل، برجوازية ومليئة بالأحكام المسبقة...ولكنك تزوجتها أود أن أرى إن ستفعل ذلك معي.

الرجل :أؤكد لك ذلك، إن لم تكن زوجتي ذات أحكام بالية ،وإن لم يكن زوجك لا يمانع في ذلك(ص١٠٧) .

وهذا ما يؤكد الكشف الحقيقي للعلاقة الزوجية القائمة لهذه الطبقة ، التي تسودها المصالح المادية والغش والخداع من الآخر ليجد تبريراً مقنعاً لذلك، ولكن يوظفها النص بشكل ساخر وناقد وهذا ما يمثل المضمون الفكري الاجتماعي أحيانا يلجأ هذا النص إلى النقد الذاتي بشخصية من هذا الوضع نفسه، الذي هم فيه من خيانة وخاصة من جانب العشيقة، عندما تتحدث عن الأطفال الذين يبدون أكثر صفاءً وأقل خِداعاً من الآخرين، لعلمها بالخطأ الذي تقترفه:

المرأة: أرجوك لا تلح. لنتحدث عنك عندما كنت طفلاً، فالأطفال يعجبونني كثيراً.

الرجل:(مستسلماً) حسناً ولكن، إن كان الأمر لا يزعجك سأتحدث عن طفولتي في الخامسة من عمري، فانا لا أتذكر شيئاً قبل ذلك.

المرأة: خمس سنوات؟ يا للأسف، يعجبني الأطفال الصغار جداً، فهم أكثر براءة واقل سوءاً ولكن إنْ لم يكن هناك من بد، فلا بأس . (ص١٠٨).

في المقابل من هذا الجانب النقدي الذي تهتم به الكوميديا دون غيرها لحوار آخر في النص من (الرجل)، عند اتصال (زوجة اللص) هاتفياً يرفع السماعة ولا يجيب في بادئ الأمر على المكالمة، حتى لا يكشف سره وبعدها ينتبه لذلك قبل ان يقوم بنقد نفسه، من ثم يستاء منها أيضاً حين يَشبَهها بهذا الشيء:

الرجل :... يا لي من أحمق لديك حق! ويمكن ان يشك من أني لست لوحدي في البيت، ومن أني أحاول أن أخبئ شيئاً وسخاً(ص١١٠).

ان من أهداف الكوميدياً تقديم نقد لاذع من الشخصيات حتى تحقق غرضها العام ، وهو الإصلاح في المجتمع ، وهذا بطبيعته يمكن الأخذ به كمضمون فكري اجتماعي.

حرصَ (داريو فو) في هذا النص الى دمج السخرية بالشكل المأساوي لطابعه النقدي ، وذلك بالتعرض الى ما هو حقيقي، وما هو مزيف وذلك لإيضاح المعنى لمضمون النص. أنَّ الشخص الحقيقي هو الشخص الذي لا يكذب ولا يخون، على الرغم من أنه شخص سارق لا يفعل أي شيء آخر، أما الشخص المزيف القابل لكل الاحتمالات من أن يخون أو يكذب ، وأن يكون زوجاً مخادعاً:

الرجل : ان كان زوجك لصاً مزيفاً فذلك هو شأنك، فانا لست زوجك، بل زوج زوجتي التي ليست هنا من حسن الحظ ، وإلا .

زوجة اللص: بل ان زوجي لص حقيقي ، وليس مزيفاً ... (ص١١٣).

هذا ما سيثبته اللص فيما بعد في بعض الحوارات ، انه لص حقيقي ينتمي الى عصابة مشهورة. وعندما تأتي المفارقة من لعب أدوارٍ أخرى، كزوج مزيف يعطي بعض التوضيحات الصحيحة للشخصية وفيها نوع من السخرية تصل الى حد أنَّ الآخر، لا يستطيع فهمه أو اخذ الموضوع بعين الاعتبار.

يتخذ (داريو فو) من شخوصه مجالاً لطرح العديد من المفاهيم الفكرية والثقافية الناتجة من تأثره بالثقافة العضوية، التي لا تتخلى عن الثقافة الشعبية مع الثقافة العامة التي تتطلب استيعاباً أكثر لمفهوم الحياة في كل ما يخصها من معرفة. وخاصة عند الشخصية الرئيسة التي تتمثل هنا بشخصية (اللص)، وإمكانياته العالية في تخطي العواقب التي تلحق به من اثر لعب الدور. وفي هذا الحوار بالذات كان الحوار مقنعاً من جانب(اللص)، عندما أراد(الرجل) رميه بالرصاص:

اللص: ...لا يمكنك ان تقتلني هكذا... فان أطلقت الرصاص ستشملك الفقرة ١٢٧ من قانون العقوبات بإمكانك أن تطلق الرصاص في الهواء لو هربت وبما أني لم اهرب فلا يحق لك فسيكون ذلك قتلاً عمداً مع سبق الإصرار!.

المرأة: آه تعرف القانون جيداً بالتأكيد فان القانون هو بجانبكم دوماً فلو أطلق عليكم الرصاص من الخلف كما

يفعلون مع سجناء الحرب افعل ذلك، أطلق عليه الرصاص من الخلف ! (إلى اللص) استدر من فضلك . (ص١٢٠).

يتضح من الحوار الثاني ان هذه الطريقة التي فضلتها الفاشية في فترة (موسوليني)، من السجناء السياسيين المعارضين لها. وقد وردت في النص سجناء الحرب ليعطيها شمولية أوسع. وذلك أن البلد كان داخلاً في حرب ضدها في هذه الفترة، وهي إشارة واضحة للاستياء من الحكم الفاشي بصورة مباشرة، والذي طالما هاجمها بالكثير من الأعمال عبر مسرحه المعارض ، وهذا يعد مضموناً فكرياً سياسياً يقترب بشكل أو بآخر من المضمون التربوي وخاصة الجانب المعرفي للحياة والفكري أيضاً.

وثانيةً يؤكد (اللص) بأحقيته بالسرقة ومن انه حقيقي وليس مزيفاً ، كالمهرج الذي باستطاعته ان يغير من ملامحه وسلوكه وعاداته في الكثير من المواقف. وهي إشارة واضحة للنقد الذي يوجهه (داريو فو) من الطبقات البرجوازية، نتيجة التغيرات الحاصلة في عاداتهم وسلوكهم والمبنية على المظاهر، في علاقات تسودها الأوهام والمصالح الشخصية وهو تجسيد للمضمون الفكري الاجتماعي:

اللص:... لقد جعلتموني اسجن في داخل الساعة، ومن ثم حرضتم زوجتي ضدي، ومن ثم أردتم أن تشلوني هل لكم أن تكفوا عن كل ذلك، أتفهم؟ لقد جئت من اجل أن اسرق وليس من اجل أن أقوم بدور المهرج ! (ص١٢٤).

إن مقاصد (داريو فو) في النقد السياسي لا تنتهي بالإيحاء بصورة مباشرة وبمعنى واضح في الحوار، وأيضاً تتواجد ضمنياً من سياق الكلام متخذاً بذلك مفردات لكشفها تلقائياً. بخلق مفارقة كوميدية تأتي استجابة كحالة وصفية محققاً بذلك غرضه السياسي . من اثر لطرح العديد من القضايا سواء أكانت تاريخية أو دينية أو اجتماعية أو سياسية مباشرة. وجاءت هذه المرة من موضوع اجتماعي كعلاقة ما بين الزوجين، عندما اسند (للص) من لعب دور الزوج المزيف للعشيقة، أمام زوجة صاحب البيت (آنّا) كما في هذا الحوار:

اللص : في الحقيقة ، فانا أيضا أفضل أن آخذها كعشيقة ، بدلاً من أن تكون زوجتي إن كان زوجك يوافق على ذلك فهو الذي زوجنا!.

آنّا :(تتفجر بالضحك)ها ها ها يا لك من خفيف الظل،الآن فهمت لماذا تغار عليك زوجتك فإن الرجال خفيفي الظل هم اخطر الرجال وخصوصاً ان كانوا ذوي ذوق وضيع!.(ص١٣٠).

إن المضمون الفكري الذي يحمله الجزء الثاني من الحوار على لسان (آنّا) هو نقد سياسي موجه لرجال السلطة الحاكمة من السياسيين ، لأنهم يشكلون خطراً على الشعب من خلال الأسلوب المتبع لديهم من قمع واضطهادٍ، خاصة لمن يعارضهم ويقف على الضد منهم وخاصة في ايطاليا المتأثرة بأفكار الفاشية.

يلحظ الباحث من خلال تفسيره لمفهوم النص انه كان يتجه بصورة مباشرة في النقد اللاذع، من الشخصيات الارستقراطية والبروجوازية في المجتمع وبيان حقيقتها. وذلك بطرح موضوع شخصي لا يخرج عن النطاق العائلي للوقوف على هامشية وعيها، الذي يحتمل التزييف مقابل الشخصية البسيطة والمعدمة التي تتمتع بالإمكانيات الكثيرة، وان كانت على قدر قليل من المكانة الاجتماعية التي تقرها الماديات والمظاهر في المجتمع ، في طرحها موضوعاً يستخلص منه كمضمون فكري اجتماعي.

(٣): (ليس للصباغين ذكريات)[١] /مسرحية من فصل واحد. تتحدث هذه المسرحية عن (أرملة) من الطبقة البرجوازية تمتلك في صالة بيتها تمثالاً من الشمع لزوجها المتوفى بحسب فرضية النص. الزوج لأربع نساء والمهتم بالدراسات الشرقية وعادات المسلمين متخذاً بذلك عالماً خاصاً به حتى يشعر بوجوده بين المسلمين .

منذ الوهلة الأولى لأحداث المسرحية تبدو (الأرملة) عازمةً على إجراء بعض التغييرات على حيثية المكان، لاستعادة ذكرياتها الجميلة لامرأة وحيدة تعيش على ذكرى تمثال لزوج ميت، استدعت بذلك عمال صباغة لأجراء اللازم. من الحوارات الأولى للمسرحية يعلن العامل (الأسطة) إلى (الصباغ) أن باستطاعتهم القيام بأي عمل من اجل الكسب المادي، ولاسيما أنهم لم يقوموا بأي شيء منذ أسبوع كامل، وبدوره يوجه جواباً (للصباغ) بقول نعم إذا سأله أحد عن أيّ عمل كان. وهذه المرة كانت المهمة تتوجه بطلب (الأرملة) إلى عمال ستائر وليس صباغين، على الرغم أن العمل الثاني كان يلائمهم أكثر من جراء وجود السلم والأصباغ الملونة التي بحوزتهم.

بعد أن عزموا على تبديل الستائر وكانت المرأة غير حاضرة معهم لانشغالها بأحد الضيوف ، سقط السلم على رأس التمثال المحنط، مع عدم الانتباه لوجوده في بادئ الأمر . من جراء ذلك انتابهم الفزع ظناً منهم أنهم قد

(١) داريو فو ، ليس للصباغين ذكريات ، تر: قاسم البياتلي، مجلة الثقافة الأجنبية ، العراق، ع١ ، ١٩٩٨، ص ١١١- ١٢٤.

قتلوا صاحب المنزل . وتلافياً للموقف من أنهم عمال قادرون على أي شيء، ولإحلال شخصية الصباغ البسيطة محل المترفة الفكرة التي لابد أن تراوده كثيراً، حتى وإن كانت شخصية جامدة لا حركة فيها تحقق له بعض الامتيازات والفوارق الاجتماعية ، ومع وجود التشابه الحاصل بينه وبين التمثال (جورجو)، أي صاحب البيت الأمر الذي ساعده كثيراً من لعب الدور. بعد أن أستبدل ملابسه بملابس صاحب البيت الذي تركه ببدلة العمل، ووضع بعض الأصباغ على وجهه من جانب (الاسطة) لتلافي بعض الاختلافات ليكون القتيل الصباغ وليس صاحب البيت. وهذا ما يعطي دليلاً على إنكار هويته بكل بساطة. وفي هذه الأثناء حملَّ الصباغ صاحب البيت إلى المرافق الصحية في الطابق العلوي، عندما دخلت (أنا) الزوجة الثانية لتخبر (الأسطة) أمر مفاده أن صاحب البيت ما هو إلا (دمية) لرجل ميت منذ ثلاث سنين، ليفرح بذلك (الصباغ) الذي وجد قبولاً رحباً في لعب الدور حتى وأن كانت لشخصية ميتة، وبذلك جلس (الصباغ) ليجعل من نفسه تمثالاً.

تعرض (داريو فو) في هذا النص إلى الكشف عن زيف العلاقات الاجتماعية عند طبقات المجتمع البرجوازية. وحياة المدينة وخاصة الأثرياء منهم ، من خلال ما تستوحيه من فكرة (تمثال لزوج ميت) الحاضر لوجوده المادي والغائب بأفعاله وتصرفاته السلوكية . وهي أشارة من النص إلى ذوات هذه الطبقة التي أصابها الخلل والنقص في الخوض بالمصالح الشخصية والمواقع الاجتماعية ونسيان ذاتهم الشخصية ونكران لحريتهم، حتى وإن كانت لا تتعدى نطاق مستوى العائلي. في مقابل الشخصية العاملة الحاضرة في كل شيء والمتحررة ذاتياً لإثبات وجودها. أمّا (الأرملة) فكانت ذات طبيعة استبدادية لزوجها التي زعمت موته وأنها كانت الزوجة المخلصة مكتفية بالعيش على ذكراه الجميلة التي تستعيدها بين الحين والآخر، على الرغم من موافقتها على زواجه من الأخريات والعيش معهن. والنص بدوره يسلط الضوء على هامشية هذه الشخصيات لبيان حقيقة خداعها، وذلك بإعطاء النص دليلاً آخر على زيف أدعائها التي تكاد لا تميز حتى زوجها عندما أخذت بالاقتراب من التمثال الجديد، وعند دخولها ثانية ينتابها شعور بأن زوجها ما يزال على قيد الحياة لتبدي بذلك فرحاً أمام الآخرين.

وللحفاظ على التمثال من التلف تقوم (الأرملة) بحقنه يومياً بعقار، حتى لا يكون عرضة للحشرات والتي كثيراً ما تطمع بالشمع بحسب ما تدعيه . وتلعب المفارقات دوراً مهما في أحداث المسرحية بوجود الحقنة ، وبدلاً من حقن التمثال الذي يقوم بدوره (الصباغ) قامت بحقن الآخر (الأسطة) في الخطأ ليقف محنطاً في مكانه، ليتخذ منه دمية أخرى شبيهة بـ (جورجو) بعد إضافة الألوان إلى وجهه من قبل الصباغ. اعتمد المؤلف في بناء نصه على لعبة درامية تستند إلى مفارقة الحدث ، وذلك عندما ظهر (جورجو) صاحب البيت بملابس الصباغ وهو يمشي أمامه ليخبره من أنه كان ضحية الغيرة ولا رجلاً ميتاً ، وأن (الأرملة) هي التي حنطته حتى تمتلكه لنفسها عن دون زوجاته الأخريات. لتنتهي المسرحية بدخول (الأرملة) حاملة بيدها حقنة جديدة للتمثال (الأسطة) الذي بدأ يستيقظ مؤخراً لنفاذ مفعولها، عندما بدأ يعطس من جراء وضع فرشاة الصبغ على أنفهِ من قبل (الصباغ) . وتلاحظ وجود ثلاث تماثيل جميعهم يشبهون زوجها، وتطلب السماح من (جورجو) الذي يقابلها باستياء شديد، ثم تسقط على الأرض بعد أن حقنت نفسها بنفسها. ويقوم الثلاث بوضع الأصباغ في وجهها ليعمل منها دمية شبيهة بـ(جورجو)، الذي بدوره يبدي شكره للصباغين ويكافئهم على ذلك، ويعطي لكل واحد منهم زوجة من زوجاته ويحتفظ بواحدة لنفسه. عُني مؤلف النص على حوارات مألوفة من المسرح الكوميدي ذات الطابع الشعبي في طبيعة شخوصه المسرحية، والتي تقترب في نوعها من (الفودفيل) لحدوث بعض المفارقات لدخول وخروج الشخصيات، التي تثير الضحك نتيجة لوجود التهريج المعلن لحدوث انقلابات مفاجئة القابلة لفهم الأحداث والبعيدة عن التعقيدات لتصديقها. بعد أن وظفها(داريو فو) إلى الحياة المعاصرة، لنقد حياة المدينة وتقاليد البرجوازية التي تتخذ لبس القناع موضوعاً لها .

وثمة عدد من المضامين الفكرية يمكن بيانها من الحوارات الأولى للمسرحية ، عندما أخذ السلم أن يحقق توظيفاً اجتماعيّاً ما بين الشخصيات في مجتمع يسوده العدالة والمساواة. تبدأ منذ اللحظة الأولى عندما أجبر الصباغ (الأرملة) على حمل السلم، حتى يشعرها بثقله ومدى الجهد الذي يجب أن يبذله الشخص عند حمله كما في الحوار الآتي:

الأسطة .....أمسكي بالسلم رجاء"

الأرملة : ما الذي تفعله ؟ أرجوك أنا لم أعتد حمل السلالم.

الأسطة: لا صعوبة في ذلك، لا تفكري به كسلم، لأنك ستفكرين به وتقولين يا للهول كم هي ثقيلة هذه السلالم" ص١١١ .

على الرغم من أن السلم قد وُظِفَ مسرحياً، كأحد العناصر المهمة في لعبة ظهور الشخصيات واختفائها، يوجد هذه المرة بإعطاء دليل على أن أصحابه قادرون على كافة الأعمال التي تتيح لهم فرصةً للعمل ، نظراً لاستخداماته الكثيرة في سبيل حصولهم على مكسب مادي. وهو حلم الشخصية العاملة في استعادة ما فقدته من توازن لمجتمع محكوم بالقوة والمادة في مقابل الشخصية عِبر هذا الحوار:

الأسطة: آه، ألا تعرف كم مرة قلت لك؛ إن سألك أحد ما عن أي عمل كان، أجبه بنعم، أننا عمال قادرون على

ذلك.....

الصباغ : ولكن عمال ستائر ؟ لسنا بقادرين على عمل ذلك.

الأسطة : آه ، ولماذا ، هل نحن صباغون ؟ هل تستطيع عمل ذلك... لقد مر أسبوع كامل ولم نعمل أي شيء عندما يدعوننا تذهب أنت في تعقيد الأمور ! (ص١١٢)

أو قد يكون حلم الشخصية المحرومة بسيطاً يصل إلى حد التنزه والاستمتاع بوجوده في مرافق صحية لأحد بيوت أصحاب العمل ، وهي إشارة بسيطة لمضمون اجتماعي مفاده يستدعي شعور هذه الشخصيات في تحقيق عدالة اجتماعية من شأنها المساواة والعدل بين أفراد المجتمع الواحد:

الأسطة : يا للهول ، كم هي جميلة مرافقكم الصحية في الطابق الأعلى يمكن التنزه بها في عطلة ممتعة! أجل، أنها مرافق جميلة حقاً (ص ١١٣)"

استخدم (داريو فو) في تركيب مفرداته لخلق حالات مشهدية تسودها المفارقة ولعب الأدوار الذي يجيدها المهرج بعد لبس القناع الاجتماعي والتلوين بألوان الآخرين. محدثاً بذلك الغرض الذي يسعى لتحقيقه، وهذا واضح في شخصية (الصباغ) الذي يتقبل خبر موته في مقابل راتب شهري يكون كفيلاً بعائلته الفقيرة، والتي ستفرح حتى ولو على حساب ابنها الميت. لعلها إشارة من الصباغ إلى الشخصية المستضعفة، التي بدأت تفقد الأمل في الحياة القائمة على المادة في ظل مجتمع يفقد أفراده قيمهم المعنوية:

الأسطة: حاول أن تفهمني! ستلبس أنت ثيابه وهو يلبس ثيابك ثياب الصباغ ومن ثم ستختلق حادثاً ستجعل الجميع يعتقدون أنك أنت الميت وليس هو

الصباغ : (متنورا) صحيح ومن ثم سأحصل أنا على راتب بسبب موتي المفاجئ أعني ليس أنا الذي سيحصل عليه، لأني سأكون ميتاً، بل سيحصل عليه أهلي تصور يا جوفاني، كم سيفرحون بذلك (ص١١٥)

في المقابل فأن العمل قد يؤدي بهذه الشخصية إلى التقيد وعدم التحرر لحفظ كرامتهم الإنسانية، لارتباطه الوثيق بأصحاب الطبقات الثرية والمرفهة، الذين يسعون في جمع المال حتى ولو على حساب الطبقة العاملة وهذا ما يمثل نقداً لأصحاب العمل. في حين وجد العمل هنا طريقا لإثارة الفزع والخوف من قبل العاملين عند تقبلهم لأي عمل في حالة المباشرة به، لوقوعهم تحت سلطة أصحاب المال الذين يفقدون العدل والمساواة للشخص الذي يعمل عندهم، من جراء فقدهم للعدالة الاجتماعية والكفيلة بحفظ حقوق الطبقة العاملة في المجتمع . كما في الحوار الذي يدور ما بين الزوجة الثالثة (صونيا) و(الأسطة) عن الصباغ:

صونيا: منذ ساعة وهو في المرافق الصحية ربما أصابه مكروه؟

الأسطة : من ؟ ذاك يصاب بمكروه ؟آه نعم، قد أحَسَّ بوجع في بطنه جراء تفكيره بالعمل أجل ففي كل مرة يتأهب فيها للعمل يهرع إلى ...(ص١١٩)

يعلن النص بوضوح عن مضمون فكري تربوي لشخصية صاحب البيت(جورجو) الذي حاول ان يقتبس من الدراسات الشرقية مرجعياتها الخاصة، والعمل بها على استيعاب الحضارة والمعارف الشرقية، في محاولة لتغيير سلوكه والعادات المورثة في المجتمع الغربي المنافية لعادات المجتمع الشرقي ، لاكتساب مفاهيم جديدة للحياة وإنْ كانت مخالفة للواقع الحي، الذي يرتبط في بنية المجتمع الذي ينتمي إليه. ومنها تعدد الزوجات للشخص الواحد _مثلما تم الإشارة إليها في مسرحية (لا يأتي كل اللصوص للمضرة)_ وهو العرف الذي يقره الدين الإسلامي، في المجتمع الشرقي ، في حين يجده المجتمع الأخر عادة غريبة وباعثة عن التعجب والاستياء باعتبارها خرقاً لقوانين اجتماعية ونظم سلوكية كما في الحوار:

الأسطة: زوجات أخريات؟

الأرملة :...نعم، يبدو أن ذلك شيء غريب، ...إن زوجي كان يهتم بالدراسات الشرقية ، ولسوء الحظ لم يكن باستطاعته أن يسافر إلى الشرق لمتابعة دراسة العادات والتقاليد الآسيوية عن قرب و لهذا وجب عليه أن يبني عالما خاصاً به لكي يشعر بوجوده بين المسلمين ، وكما تعرف أن المسلمين يؤمنون بتعدد الزوجات(ص١٢٠)

أو قد يكون الغرض من هذه التعددية للزوجات كوسيلة اتصال ثقافية، بالإضافة إلى وسيلة إجتماعية ما بين الشعوب الشرقية لأحياء فكرها. وهي إشارة لتقبل الأشياء الغريبة غير المعتادة، وجعلها تسري في نطاق المجتمع لوقوعه تحت الهيمنة الفكرية. فلذا يمكن القول أن هذا المضمون يقترب بمفهومه العام من المضمون السياسي عبر هذا الحوار :

الأرملة : نعم هنَّ زوجاته أعرف أن ذلك شيء غير معتاد لكن عزيزي جورجو كان يواصل دراسته.

الأسطة: وكيف لا،إنَّ كل شيء يمكن فعله من أجل الثقافة.

الأرملة: بالطبع (ص ١٢١).

لقد اعتمدت الشخصية المحورية في المسرحية وهي (الأرملة) على مضمون فكري اجتماعي وذلك بمنح

زوجها (جورجو) شيئاً من العدالة الاجتماعية ، بعد أن جعلت نفسها دمية عندما حقنت نفسها بنفسها.بدلاً من زوجها التي سلبت حريته الشخصية، وهذا ما يمثل تحرر الإنسان من العبودية والذي ما يرتبط عند (داريو فو) بالضحك والسخرية:

الصباغ: ...يمكنك القول في هذه المرة أنك أرملة حقاً هاهاها ..هاهاها.

الأسطة: ها ها ها عيشي في ذكرياتك ففي ذكرياتك الحزينة لن تدعك تنامين كوابيس .

الدمية : ستملأ لياليك كوابيس (ص١٢٣).

مما تقدم يمكن القول أن النص حمل مضامين فكرية من الناحية الاجتماعية ، لما تؤول إليه مقاصد المؤلف ذاتها على صعيد فكرة النص. في تجسيده لشخصية (الأرملة) التي إنتفضت على نفسها ، لكي تحقق ما كان ينقص جميع الشخصيات الأخرى. وهو الحلم بالعدل والمساواة لاستعادة ما فقدوه من حقوق وخاصة من جانب زوجها التي سلبت حريته الذاتية على أثر طابع الغيرة من زوجاته الأخريات. وكذلك العناية بعادات وسلوك المجتمع في إدخال المألوف على أفراده والابتعاد عن كل ما هو غريب، لأن هذا من شأنه يقود إلى تفعيل المضمون الاجتماعي بصورة مباشرة لتوجهات المجتمع نحو الحلول الايجابية. أما حلم الصباغين فهو بسيط لا يخرج عن دائرة العمل والمكسب اليومي، الذي يضمن لهم حقوقهم في مجتمع تسوده العدالة والوفاق مع ذوات العمل. وهذا واضح من توجهات النص لبعض الترميزات الحوارية المتفقة مع عنوان النص، من كونهم لا يملكون ذكريات لحياتهم الخاصة ولا يرتبطون بأي عمل. وإنما يكون رزقهم الوحيد يعتمد على عنصر المفاجأة لتلافي موقفٍ يضعهم فيه أناس من الطبقات الثرية مكانهم. ومادتهم الوحيدة ، هي الأصباغ الملونة، التي يحملونها القابلة للتغيير إلى أي شيء ملون في الحياة.

استنتاجات البحث :

١. يعتمد (داريو فو) على المضمون الفكري، في إيصال قصدية النص والمدعومة بطرح قضية أساسية.
٢. يساعد المضمون الفكري على إبراز هويته الثقافية والمعرفية .
٣. يَعُد (داريو فو) كاتباً ناقداً اعتمد السخرية في إطار كوميدي موظفاً مضامينه الفكرية الدينية منها والسياسية والتربوية والاجتماعية في خدمة نصه المسرحي الساخر .
٤. ميله إلى إظهار معاناة الشخصية المستضعفة، التي هي بحاجة إلى من ينقذها ويعيد كرامتها وحريتها .
٥. يحتمل المضمون الفكري عدة تأويلات لاسيما المضامين ذات البعد الاجتماعي .
٦. هيمن المضمون الفكري من الناحية الاجتماعية على أغلب نصوصه المسرحية، ولاسيما مطالبته الجادة على وجود عدالة تَضمِنْ المساواة بين الناس.
٧. اقترب في اختيار موضوعاته من التاريخ والموروث والحكاية الشعبية .
٨. تعدد أشكال المضامين الفكرية التي يرمي اليها (داريوفو) في تجسيد فكرة النص، أما أن تكون ظاهرية أو متخفية تحمل ألغازاً عند توظيفها سياسياً.
٩. هيمنت المضامين الفكرية تربوياً على بنية النص المدعومة من الشخصيات البسيطة، لاكتسابها مفاهيم المثقف العضوي التي تأثر بها .
١٠. ارتبط المضمون الفكري دينياً بحالة من السخرية .

مصادر البحث :

(١) سامي خشبة، قضايا معاصرة في المسرح ، (بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٧٢) .
(٢) نازك الأعرجي، البحث عن مهرج عربي، مجلة نزوى، ع٢٠، قطر،١٩٩٩. على موقع الانترنت : www.nizwa.com
(٣) حوار مع داريو فو، مات المهرج اضحكوا، تر: كوليت مرشليان، عبر موقع الانترنت،الفوانيس ، www.alfawnee.com.
(٤) يحيى هويدي،مقدمة في الفلسفة العامة، ط٩،(القاهرة:دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٩) .
(٥) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي،(بغداد: دار الشؤون الثقافة العامة، ١٩٨٧) .
(٦) غادة المقدم عدرة،فلسفة النظريات الجمالية،(طرابلس:جروس برس،١٩٩٦) .
(٧) روبيرا سكاربيت ،سوسيولوجيا الأدب، تر:آمال أنطوان عرموني، (بيروت- باريس: منشورات عويدات، ١٩٧٨) .
(٨) فيتو باندولفي، تاريخ المسرح، تر: الياس زحلاوي، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٩) .
(٩) مصطفى فروخ، الفن والحياة: مقالات تبحث في الفن وارتباطه بالحياة، (بيروت: دار العلم للملايين،١٩٦٧) .
(١٠) زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر،(القاهرة: مكتبة مصر ،١٩٦٦) .
(١١) محمد لبيب النجيحي، فلسفة التربية، (القاهرة: مطابع الكيلاني، ١٩٦٧) .
(١٢) داريو فو،اسرق اقل رجاءً، ترجمة نبيل حفار، مجلة المسرح الأردني، ع٢ ، عمان ، ١٩٩٢ .
(١٣) محمد حسين حبيب، العدالة الاجتماعية في مسرح داريو فو، جريدة الأديب، العدد ٩٥،في ٢٠٠٥/١٠/٩
(١٤) داريو فو، موت فوضوي صدفة، تر: توفيق الاسدي، ط٢، (دمشق: دار المدى، للثقافة والنشر، ١٩٩٩)
(١٥) قاسم بياتلي، مسرح داريو فو ،(بيروت: دار الكنوز الأدبية ،١٩٩٩) .
(١٦) سعيد القيسي،أهلا نظام عالمي ومحلي جديد ومسرح الكاباريه السياسي، مجلة المسرح الأردني،ع٢، عمان ، ١٩٩٢
(١٧) حديث صحفي مع داريو فو: تر: مي.ر. مصابني ، مجلة الحياة المسرحية، ع٢٨-٢٩، دمشق ١٩٨٧
(١٨) فردينان آلكية،فلسفة السريالية،تر:وجيه العمر،(دمشق:منشورات الثقافة والإرشاد القومي،١٩٧٨)
(١٩) مارتن اسلن، تشريح الدراما،تر:يوسف عبد المسيح ثروت،(بغداد:دار الحرية،١٩٧٨)
(٢٠) نهاد صليحه ، المسرح بين الفن والفكر، بغداد-القاهرة: دار الشؤون الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب_ مشروع النشر المشترك،١٩٨٥.

(٢١) راجي عباس التكريتي،الضحك،طبيعته ووظيفته في الحياة،(بغداد:دار إحياء التراث العربي ، ١٩٨٥)
(٢٢) لقاء صحفي مع داريو فو، تر: مي هاشم ، مجلة الحياة المسرحية ، ع٢٨-٢٩، دمشق ،١٩٨٧
(٢٣) داريو فو ، ليس للصباغين ذكريات ، تر: قاسم البياتلي، مجلة الثقافة الأجنبية ، العراق، ع١ ، ١٩٩٨