

Dirassat & Abhath
The Arabic Journal of Human
and Social Sciences



مجلة دراسات وأبحاث
المجلة العربية في العلوم الإنسانية
والاجتماعية

EISSN: 2253-0363
ISSN : 1112-9751

"داريو فو" رائد المسرح الإيطالي الكوميدي

مسيرة بانورامية

Dario fo Pioneer of Italian comedy tyeatre

Panoramic theatrical walk

قيرواني ريان Kairuani Rayan

أستاذ متعاقد بالمعهد العالي للموسيقى والمسرح بالكاف تونس

Institut supérieur de musique et théâtre el kef tunis

rayen1989@live.fr

تاريخ القبول : 2024/12/31

تاريخ الاستلام: 2024/11/17

الملخص:

خُصِّصَت هذه الدراسة والتي جاءت تحت عنوان "تجربة داريوفو مسيرة استعراضية" بدراسة تجربة "داريوفو" المهنية وروافد تكوينه وأي المدارس كان لها الوقع في تحديد خطّ توجهات مسرحه، والذي انطلق مسرحا بورجوازيًا بامتياز شكلا ومضمونا، استنبط خلال هذه المرحلة ما يُسمّى بكوميديا "الفارس" وهو نوع بل تقليد إيطاليّ يعتمد على الإيقاع السريع والحركات الاندفاعية والمواضيع التي تهتمّ بحياة طبقة إيطالية معيّنة، وصولا لتأسيسه بما يُسمّى بالمسرح السياسيّ الشعبي والذي كان نتاجا لسنوات من البحث والتمحيص في الأشكال المسرحية الكوميديّة العالميّة إذ كان لـ"بريشت" الدور في بلوغ "داريوفو" لهذا الشكل المسرحي الجديد الجامع بين السياسيّ من ناحية والشعبيّ اليوميّ من ناحية ثانية، وكيف أثر هذا التنوّع الجمالي على مضامين مسرحه، خصوصا في الانتهاء إلى مقاربة واضحة تعني بفن الأداء التمثيلي الكوميدي تأسست على ما يُسمّى "بالمهرج الملحي" وهي الصيغة النهائية التي وصل إليها "داريوفو" ضمن مساره البحثي عن طرائق جديدة للتمثيل الكوميدي.

الكلمات المفتاحية: داريوفو، الكوميديا البورجوازية، الكوميديا الفارسية، الكوميديا الملحمية السياسية، الكوميديا الإيطالية.

Abstract:

This study, which came under the title "The Daryovo Experience, a Showcase Journey," was devoted to studying "Daryovo's" professional experience, the tributaries of his formation, and which schools had an impact in determining the direction of his theatre, which began as a bourgeois theater with distinction in form and content. During this stage, he devised what is called the "Knight's" comedy. It is a genre, rather an Italian tradition, that relies on fast rhythm, impulsive movements, and topics that concern the life of a specific Italian class, leading to its establishment in what is called popular political theatre. which was the result of years of research and scrutiny of international comedic theatrical forms, as Brecht had a role in Daryovo achieving this new theatrical form that combines the political on the one hand and the everyday popular on the other hand, and how did this diversity affect Al-Jamali focused on the contents of his theatre, especially in arriving at a clear approach that takes care of the art of comedic performance based on what is called the "epic clown," which is the final formula that "Daryovo" reached during his search for new methods of comedic acting

Keywords: dario fo, night comedie,epic and political comedie, italian comedie

مقدمة:

وتوجهاته الجمالية، حيث دعا لمسرح بناء وهادف تكمن وظيفته الأولى في النقد من أجل التغيير والإصلاح، هو مسرح مبني على أسس ومواقف وله أهداف سياسية.

اهتم في محطته المسرحية والتي بدأت منذ 1951 بنقده لكل الأنظمة السياسية على اختلاف أطرافها، كما لم يتناس أيضا نقده لكل الظواهر المتفشية في مجتمعه سياسية كانت أم اجتماعية وحتى دينية، ولكن جل اهتمامه وتركيزه في نصوصه كان في النقد اللاذع والشرس للنظام الفاشي الإيطالي، حيث اعتبرت محطة "داريوفو" الأولى المسرحية حاملةً لمسرح ذو أهداف ومواقف يتعارض مع المسرح التجاري.

إتخذ "داريوفو" من الطابع الهزلي والكوميدي وسيلة للنقد والسخرية، حتى أن نصوصها الأولى اندرجت ضمن ما يسمى بكوميديا "الفارس" وهي نصوص ذات فصل واحد، وُجدت بكثرة في القرن التاسع عشر، وهذا النوع من "الفارس" ليس مجرد استيعاب لأفكار (الفانتازيا)* الغائبة عن البناء الدرامي، وإنما كانت نصوصا ومسرحيات: "تتمتع بصفة درامية متميزة بما تضم من مقاطع حوار هزلي وملابسات"2. واتخذت هذه الكوميديات الأولى السخرية كتقنية أساسية للنقد اللاذع للأنظمة السياسية من خلال أسلوب ساخر بحت: "إن أسلوب "داريوفو" المسرحي يقترب من النقد اللاذع لبعض المواقف السياسية ضد أنظمة الدولة"3. هذه المحطة المسرحية تؤسس لمسرح ذي أفكار ومواقف وذي وظيفية أيضا، متخذًا من الطابع الكوميدي طابعا سياسيا لطرح الأفكار والمواقف ومعتمدا على السخرية كأسلوب وتقنية للمعالجة والنقد.

إنحصرت الكوميديات السبع الأولى "لداريو فو" والتي كتبت ما بين سنتي (1952-1958) ضمن ما يسمى بالمسرح أو الدراما البورجوازية: "لأنها قدمت إلى جمهور من الطبقة الوسطى ضمن دائرة المسرح الحرفي العادي"4. ظهرت هذه الدراما في أواخر القرن الثامن عشر والتي كانت تطورا طبيعيا للكوميديا الخالصة والجادة وظهور هذا النوع كان راجعا إلى عدة عوامل لعل أهمها:

- صعود البورجوازية كطبقة وبحثها عن أنواع جديدة تعكس تطلعاتها وتصورها عن الحياة.

عد كثير من الدارسين والنقاد "داريوفو" من أهم كتّاب المسرح المعاصرين ومن أكثرهم غزارة في الإنتاج المسرحي لأكثر من نصف قرن. لقد وضع اسمه ضمن سجلات عظماء كتّاب المسرح الإيطالي إلى جانب "جولدوني" و"بيرانديللو" وغيرهما. ذلك أنه واكب ما حدث من تطورات وتغيرات في العالم، وانعكس ذلك في أعماله المسرحية وكتابات الإبداعية فكرا ونقداً وموقفاً سياسياً. لذلك من الصعوبة على أي قارئ أو مُتقبّل فهم مسرح "داريوفو" وتأويله دون النظر في المضامين الفكرية والمرجعيات الجمالية لهذا المسرحي الظاهرة.

إن مصطلح "ظاهرة" بمفهومه العلمي ينطبق تماما على شخصية "داريوفو" باعتباره ظاهرة تستحق الدراسة والتحقيق أيضا، ففي رجوعنا لتاريخ المسرح عبر العصور نجد العديد من الفنانين المسرحيين الجامعين لأكثر من وظيفة (المخرج والمؤلف)، (الممثل والمخرج) ولكننا لا نجد فنانا مثل "داريوفو" جامعا لكل متطلبات الفن المسرحي فهو المخرج، الممثل، المؤلف، مصمم الديكور، الموسيقي، معلم التمثيل إلى جانب كونه صاحب الفرقة، ولا ننسى أنه صاحب موقف اجتماعي وسياسي واضح جعله يطرح تساؤلات هامة حول وظيفة الفن ودور الفنان في المجتمع. هذا ما جعل الكثير من النقاد المعاصرين يطلقون لقب ظاهرة على هذا الفنان المتكامل الذي يستحق منا الدراسة والتحليل لفهم مسرحه، فما هي المضامين والمرجعيات الفكرية لمسرح داريوفو؟ وما هي وظيفة المسرح والفن في نصوصه؟

المحور الأول: "داريوفو" والمسرح البورجوازي

لا شك أن مسيرة "داريوفو" المسرحية كانت حافلة بمحطات عديدة ومتميزة، حدّدت توجهاته المسرحية وتساؤلاته حول الفن المسرحي، فأفكاره لم تأتي من فراغ، وإنما كانت نتاجا لمواقف إيديولوجية كان لها الدور في تحديد المضامين الفكرية لنصوصه ومسرحياته عامة.

كان "داريوفو" داميولات يسارية وكان معاديا شرسا للنظام الفاشي الإيطالي آنذاك وكان لعائلته الدور الرئيسي في تجذير هذه العداوة وتبنيه لتلك الأفكار: "كان لعائلي الدور الفعال في نضالها ضد الفاشية"1. تبنى "داريوفو" مواقف عائلته المناضلة وانعكس هذا على مضامين نصوصه المسرحية

يمكن تقسيم هذه المرحلة الهامة والزاهرة بالنشاطات المسرحية إلى مرحلتين امتدت الأولى من سنة 1959 إلى سنة 1962 أنتج خلالها ثلاث مسرحيات كوميدية:

Les archanges ne jouent pas aux flipper 1959

Il avait deux pistolets et deux yeux blancs 1960

Qui vole un pied est heureux en amour 1961

أولاً:- الفترة الأولى البورجوازية كوميديا الفارس أو المهزلة

اعتمد "داريوفو" في هذه الكوميديات الثلاث على جنس "الفارس" أو المهزلة، فكانت هذه الكوميديات تمتاز بإيقاع سريع، اعتمد فيها على توظيف المفارقة والحركات الاندفاعية الحماسية والنكات والتندر. ارتكز "داريوفو" في هذه المسرحيات على بناء ثنائي لطباع شخصياته، بين الخبث أحيانا والصراحة أحيانا أخرى، ويتجلى هذا في العرض من خلال أفعالها وخاصة أقوالها، لتوجه الانتقادات للظواهر الاجتماعية والسياسية، في صورة مغربة غير مألوفة وغير منطقية، تعبر عن تردّي الأوضاع الاقتصادية في فترة الستينات، بأسلوب جدي ولكنه في ذات الوقت أسلوب كاريكاتوري يستند بالسخرية كأحد أشكال كتابة الفارس، مستفيدا من قدرتها على النقد والتعرية ضمن أسلوب هزلي كوميدي يعبر عن تناقضات وإكراهات الواقع الاجتماعي، "ان شخصيات " الفارس" تعبر عن حقيقة الواقع وعن عبثيته و تناقضه ليضحك الجمهور على نفسه ولكن تبقى السخرية من الواقع سخرية ملطفة.⁸

1- مسرحية les archanges ne jouent pas aux flipper

امتدت تمارين هذه المسرحية حوالي عشرين يوما دون انقطاع فتح خلالها "داريوفو" المجال للارتجال ضمن "cannevas" * أو وضعيات مفتوحة، يعتمد الممثل على سرعة بديته وحضوره الفعال في الارتجال النصي والحركي، لتشكيل نص مسرحي كوميدي، قوامه الارتجال. اكتمل النص النهائي لهذه "الفارس" على امتداد العروض، ومن خلال المواجهة الحية مع الجمهور، والتي بدورها تفتح المجال لكتابة ركحية منفتحة قابلة للتطوير والدراماتورجيا في كل عرض.

مثلت مسرحية " les archanges ne jouent pas aux flipper

"flipper" مستقبل أو أساس الكتابة الدراماتورجية المستقبلية لداريوفو وزوجته فرانكا راما في محطاتهم القادمة.⁹

- التطور العلمي الذي أدى إلى تأكيد نسبية الأمور ورفض الثوابت على كل الأصعدة بما فيها الفن المسرحي والفنون عامة.

توافقت مضامين نصوص "داريوفو" مع مفهوم المسرح البرجوازي وما يحتاجه، فكانت تقترب من نقد حياة المدينة وحياة البورجوازية وما يسودها ويعتريها من إشكالات، تهتم بالأساس بمواضيع (الخيانة الزوجية، والتنشئة الاجتماعية وغيرها من المواضيع). كانت هذه النصوص متوجهة بالأساس وبالدرجة الأولى إلى فئة محددة ومعينة من الجمهور، جمهور الطبقة الوسطى المعني بصورة مباشرة بمضمون هذه المسرحيات التي تتوافق مع مشاكله اليومية: "لأن المسرح البورجوازي يتعامل أساسا مع شخصيات منتقاة من الطبقة الوسطى ومشاكلها"⁵. أمّا على المستوى الشكلي لمسرح "داريوفو" في هذه الفترة فقد توافقت أيضا مع متطلبات المسرح البورجوازي فلا: "وجود حبكة متلازمة تعتقد بصورة جوهرية على الحكاية".

اعتمد "داريوفو" في كتابة نصوصه "على الانطلاق من الحياة الواقعية الملموسة والبسيطة ليحيلها إلى مجموعة من الأحداث المتشابهة والملابسات المعقدة"⁶ وعمد إلى المزج بين طابع الهزل (الكوميديا) وطابع الجد (التراجيديا) لتكون مسرحياته في هذه الفترة: "مسرحيات ذات نكهة مأساوية وجديّة"⁷.

اعتبرت هذه الفترة المسيرة الفعلية لمسيرة "داريوفو" التي كانت حافلة بالعديد من المحطات المختلفة من حيث توجهاته الفنية والسياسية ففي سنة 1959 تم استدعاء فرقته لتقديم سلسلة من العروض الكوميدية بمسرح "odéon""بمیلان"، بحضور مدير المسرح والذي لاحظ تفاعلا ايجابيا و إقبالا جماهيريا لا نظير له لعروض "داريوفو"، وحتى العائدات المالية التي وضعت بخزينة المسرح آنذاك كانت ضخمة، مما جعل مدير مسرح "odeon" يفتح الباب لداريوفو لتقديم وإنتاج أعمال مسرحية تحت إدارته، وكان أول عمل مسرحي كوميدي من إخراج "داريوفو" سنة 1959 تحت عنوان " les archanges ne jouent pas aux flipper".

الثقافة الإيطالية. كان حضور الممثل حضورا مهما شأنه شأن الكوميديا السابقة، من حيث القدرة على الارتجال والانتقال السريع والمفاجئ من دور إلى دور، وقد لعب "داريوفو" شخصية رئيس العصابة ورجل الدين، وهو ما سيقوده فيما بعد إلى التعويل على هذه التقنية تقنية لعب الأدوار في مسرحياته اللاحقة.

3- Qui vole un pied est heureux en amour

تعتبر هذه الكوميديا من أكثر الكوميديات عمقا في كل مسيرته، رغم أن هذه المسرحية قد تعرضت للمنع من قبل السلطات وقد تم تحويل العديد من المقاطع والنصوص التي تهاجم النظام الإيطالي في فترة الستينات. حيث تدور أحداث هذه الفارس في مدينة ميلانو إبان الانحطاط الاقتصادي "le boom" وتروي حكاية صديقين يقومان بالتسلل إلى متحف أثري وسرقة تمثال ثمين، والهروب به إلى "حضيرة بناء" ثم يقومان بالتنكر في هيئة عالمي أثار ويمنعان مواصلة البناء ليكون ملاذهما لمقايسة رجل الأعمال داخل المبنى.

يطرح "داريوفو" من خلال هذه الكوميديا الفساد الاقتصادي للبورجوازية ومنذ سنة 1960 أصبح لهذه الكوميديا حضور في دول غربية أخرى كإسبانيا وفرنسا ونال "داريوفو" شعبية كبرى في فنلندا السويد والنرويج، واعتبره النقاد الفرنسيون (الممثل الكاتب) وعلى رأي "كيارا فالنتيني" الممثل الأكثر كوميديا في العصر بعد شابلن.¹³

ثانيا: المرحلة الثانية من كوميديا الفارس إلى الكوميديا

الملحمة

تغيرت رؤية "داريوفو" وزوجته فرنكا راما للمسرح في هذه الفترة، إذ عمقا رؤيتهما لمسرح له رؤية سياسية أكثر جدية و حدة، والانتقال من الفارس إلى الكوميديا ذات الطابع التاريخي السياسي شهدت هذه الفترة حضورا لأربع مسرحيات هامة:

- ✓ إيزابيل ثلاث مراكب و مشعوذ.
- ✓ القائد السابغ.
- ✓ C'est toujours la faute du diable.
- ✓ السيدة لا تصلح إلا للرمي.

لاقت هذه المسرحيات نجاحا لا نظير له، حافظ خلالها الزوج على حضور الجانب الكوميدي، ولكنه في هذه الفترة كان موظفا و مدروسا، وحتى الطرح الفني للعمل في هذه الفترة كان

اعتمدت المسرحية على بنية كتابة متفجرة، من خلال جملة من الفصول والمقاطع غير المترابطة، والتي تشبه إلى حد كبير تقطيع مشاهد السينما، أولا من حيث وتيرة الإيقاع المتسارعة، وثانيا من حيث تغيير الأمكنة وعمل "داريوفو" على توظيف الأغاني الهزلية والاعتماد على "فن المايم"، إلى جانب التركيز على الوضعيات الغرائبية غير المنظورة وسريعة الحركة والإيقاع، تجعل من المتفرج يتبع النسق السريع للأحداث والتمثيل: "يكمن الهدف الأساسي من خلال هذه الكوميديا في اللعب و الهزل والمتفرج يدخل في متعة مشاهدة دوامة من الحركات والمقولات الأغاني والرقصات".¹⁰

ما يَشُدُّ انتباهنا أن الكوميديا الفارسية لا تركز على بناء الشخصيات فهي شخصيات تفتقر لبنى نفسية واضحة ويتجلى هذا في بطل المسرحية IL LUNGO*، هذه الشخصية المضطربة التي تتسم بالجنون والتهميش، هي شخصية هامشية من ضحايا النظام، تعيش مفارقات الواقع و تناقضاته وتصارع مجتمعا قاسيا لا يعيرها أي اهتمام، هي مثال لفقدان الإنسان لهويته، إنها تعبير واضحة عن تغول الديمقراطية المسيحية للمجتمع الإيطالي في تلك الفترة.

2- Il avait deux pistolets et des yeux blancs et noir

1960

توغل "داريوفو" في هذا الفارس أكثر في الكتابة الساخرة، من خلال طرحه تاريخ العصابات وقطاع الطرق في مدينة ميلانو بعد الحرب، من خلال حكاية رجل دين فقد ذاكرته ليتم تحويله إلى مستشفى للأمراض العقلية، حيث يجد شخصا شبيها له، فيحاول استغلاله للهروب من المستشفى إن فكرة هذا الفارس مستمدة من حكاية واقعية لرجل عصابة خرج من السجن و قضى فترة حكم دامت ثلاثين سنة اعتمد على جثة شبيهة له ليستغلها في الهروب من العدالة¹¹

إن حضور السخرية في هذا الفارس تمحور حول شخصية رجل دين و رجل عصابة وهي المرة الأولى التي وجه فيها "داريوفو" نقده لرجال الدين "ويكشف بصورة مباشرة تواطؤ الفاشية و البورجوازية وبين الجريمة والسلطة".¹²

فتح "داريوفو" المجال لتوظيف الأغاني مستندا إلى رئيس الجوقة، الذي يتوجه بخطابه مباشرة إلى الجمهور، منتقلا من الغناء إلى "خطاب مونودرامي" أو درس ساخر ينتقد فيه

"داريوفو": "لقد قمت بجملة من البحوثات في الأرشيف واستلهمت نصوصاً لمحاكمات تركها ريان السفينة في تلك الفترة.¹⁷ لتتحول شخصية "كولومب" من شخصية تاريخية مرتبطة بأحداث قديمة إلى شخصية فيها مراوحة بين الماضي والحاضر بين الواقعي والمتخيل، من خلالها يستقرئ الأحداث المعاصرة وإشكالات واقعه خصوصاً في فترة 1960 بإيطاليا وإسبانيا.

إن ما يبعث على الاهتمام أيضاً في هذه المسرحية، هو إعلاء قيمة الشخصيات الأنثوية على حساب كوميدياته السابقة، من خلال شخصية الملكة "إليزابيث" وابنتها "جان" والتي قامت بتجسيدها زوجته "فرانكا راما" وإستطاع من خلال الشخصيات أن يُمرّر رسالته الاجتماعية والسياسية. كما يظهر لنا أيضاً تطور في منطق البناء إذ اعتمد على تقنية المسرح داخل المسرح وهي تقنية استلهمها من معلمه "لويجيبيروانديلو".*

في هذه المسرحية انتصار لمسرح القرون الوسطى ومسرح النهضة، الذي اعتبر من المرجعيات الأساسية في مسيرته إذ تعتبر مسرحية "كولومب" كوميديا استعراضية تحوي الجانب الكرنفالي، والذي ظهر في تلك الفترات من العصور الوسطى، فالديكور لم يكن واقعياً بل كان ديكوراً رمزياً قابلاً للقراءة والتأويل من خلال أشكاله وأحجامه. لتكون هذه المسرحية مزيجاً بين الكوميديا والفارس ولكنها تحمل النفس الشعبي من خلال النكات واللازيم والميمات لتخلق مزيجاً بين خصائص الكوميديا ولكن تظهر بشكل جاد يمكن اعتباره تراجيدياً.¹⁸

ختاماً إن مسرحية "إليزابيل ثلاث مراكب و مشعوذ" مثلت نقلة نوعية في مسيرته وتصورات من خلال إيمانه بضرورة الدعوى لمسرح شعبي كرنفالي له رؤية ملحمية عميقة مغلف بأطر المسرح السياسي أو الرسالة السياسية الصريحة التي تتوجه مباشرة إلى الجمهور خارج الأطر الكلاسيكية التي تنفتح على التماهي والتطهير، هي رسائل رمزية مشفرة تتوجه لعقل المتفرج لا لعاطفته وتحاول استثارة وعيه وتحفيزه على التغيير و أخذ موقف من إكراهات السلطة على اختلاف تمظهراتها"ومثل مسرح داريوفو في هذا الوقت هاجساً لخلق

طرحاً موجهاً بصورة مباشرة للجمهور الذي تحول من متفرج مشاهد إلى متفرج ناقد وواع.

إن تطور رؤى "داريوفو" وعمقها عائدة للعديد من العوامل المهمة أهمها "درس برتولد بريشت من خلال عرض مسرحية حياة غالييلي والتي قام بإخراجها سنة 1963¹⁴ إلى جانب قدوم فرقة "الليفينجتياتير" (living theater) إلى إيطاليا بقيادة "لي ستريزيرج" وتحويل هذه الفرقة على أهمية الحضور الجسدي وقدرته على خلق الرسالة السياسية.¹⁵ كما لا ننسى أيضاً تأثيرات "أوبرا بيكين" فقد تأثر بها "داريوفو" كثيراً، خصوصاً بأداء الممثل الصيني واستعمالاته للأقنعة. وختاماً من خلال المجادلات التي طرحت بين شباب التيار اليساري والذين دعوا إلى ضرورة الانتصار لمسرح سياسي المضمون وحامل لهواجس الطبقة البورجوازية.

1- مسرحية إيزابيل ثلاث مركبات ومشعوذ:

تعتبر هذه المسرحية من أكثر الكوميديات وفاء للمسرح الملحمي. حيث تدور أحداث هذه الكوميديا في القرن التاسع عشر بإسبانيا، حول حياة ممثل مهتد بالموت حكم عليه لأنه قام بدور في مسرحية كوميدية منعت من العرض. يطلب الملك من الممثل بأن يقدم عرضه لآخر مرة قبل تنفيذ حكم الإعدام، حيث يجسد حكاية كريستوف "كولومب" في قراءة معاصرة لهذه الشخصية التاريخية.

وجه "داريوفو" في هذه الكوميديا نقده لمثقفي إيطاليا، والذين تواطؤوا مع الوسط اليساري الإيطالي والحزب الاشتراكي لخدمة مصالحهم وطموحاتهم في مجالهم الثقافي. من خلال طرحه لشخصية "كولومب" هذا المثقف الذي يستخدم كل الطرق الملتوية في السلطة للاقترب من الحكام و كسب رضاهم بطرق خبيثة تجعله يطيح ويكشف أسرار الدولة ورجال الساسة لكن في النهاية ينتهي كولومب مهزوماً كمثال يثير الشفقة¹⁶.

تحولت بنية كتابة "داريوفو" الكلاسيكية إلى بنية كتابة مفتوحة ملحمية، خاضعة لمنطق تقطيع المشاهد، ركز فيها على الفترة التاريخية المحددة في هذه المسرحية. وهنا تتجلى تأثيرات "بريشت" في عملية التأرخة وتجريد الشخصية التاريخية وربطها بالراهن. إذ في قراءتنا لهذا الأثر لا يظهر لنا "كولومب" كما عرفه التاريخ شخصية أسطورية بل وكما قال

غيت" * وكما نعتبره نحن استشرافا ذكيا من المؤلف للنظام العالمي الذي تتحكم فيه أمريكا باعتبارها القوة العظمى التي تتحكم في العالم.

لم يعتمد "داريوفو" على الكتابة المباشرة أو السخرية المباشرة إذ أن قراءة المسرحية لا تحيلنا بطريقة مباشرة على أمريكا ولكن من السهولة استنتاج ارتباطها الوثيق بالمرح السياسي و بصفة خاصة النظام الأمريكي فالسيدة العجوز تمثل أمريكا القديمة التي كانت تعادي نظام الرئيس كينيدي قد عادت الى الحياة مع اغتيال جورج كينيدي²⁴ كما وجه فو نقده أيضا إلى حرب الفيتنام وبصورة هزلية يسخر من مشاركة الصغار في هذه الحرب وهم في سن الورد.

لاقت هذه المسرحية إقبالا جماهيريا غير مسبوق ونجاحا باهرا، لكنها في المقابل تعرضت للرقابة والتضييق السياسي وتم حذف أكثر من مقطع، وتم إيقاف "داريوفو" وزوجته. حادثة الإيقاف هذه كانت الانطلاقة للزوج لإعادة النظر في توجهاتها الفنية. ورفضوا مجددا مسرحا بورجوازيا تحكمه الرقابة والطبقية، فكان من الضروري القطع مع هذا المسار واتجاه طرق وأساليب أخرى.

نستشف من هنا أن محطة "داريوفو" الأولى والتي امتدت (ما بين 1952-1958)، كان الخيار فيها نقد الأنظمة السياسية الحاكمة بكل أطيافها والاهتمام بمعالجة الظواهر الاجتماعية- السياسية- الدينية- المتفشية في مجتمعه ليكون نهجه "النقد لكل الأوضاع الشاذة داخل المجتمع من خلال مهاجمته المستمرة للمؤسسات السياسية المهمة كالقوات المسلحة الإيطالية وكذلك مهاجمته للأنظمة الحكومية"²⁵ تحت إطار ما يسمى بالمسرح البورجوازي بما يتوافق مع مضمونه وشكله. متخذًا من الطابع الهزلي والكوميدي سلاحه الأول للتعرية مؤمنا بقوة الكوميديا وفاعليتها الساخرة في تغيير وكشف مواطن خلل المجتمع.

المحور الثاني: "داريوفو" والمسرح السياسي الشعبي

كان عام 1968 نقطة فاصلة في مسيرة (داريوفو) في الفن المسرحي إذ غيّر توجهاته المسرحية والفكرية وأخذ موقفا قطعيا ونهائيا من المسرح البورجوازي التجاري وهذه المقاطعة كانت راجعة إلى العديد من الأحداث السياسية التي شهدتها تلك الفترة من كثرة الصراعات المطروحة في الساحة

الجانب النقدي لدى المشاهد.¹⁹ من خلال طرح "الصراع بين الظالم والمظلوم بين الحاكم والمحكوم"²⁰.

2- مسرحية السيدة لا تصلح إلا للرمي:

تدور أحداث هذه المسرحية داخل خيمة سيرك وأبطال المسرحية هم لاعبو السيرك أنفسهم وقد تدرب هؤلاء الممثلون لفترات لتأدية مثل هذه الألعاب المهلوانية و التي تتطلب حضورا جسديا قويا. لا تحمل هذه المسرحية موضوعا أو "تيمة" محددة، وإنما تتمحور كل أحداثها "حول شخصية السيدة العجوز التي تحتضر وتموت وترث عرشها ابنة أخيها الشابة".²¹ يستغل فو هذه النواة الأساسية لعرض مجموعة من "الإسكتشات" المتلاحقة وسريعة الإيقاع تتولد عن طريق الارتجال، والتوليد الآني واللحظي. يمكن اعتبارها نموذجا حقيقيا للدراما الملحمية البريختية. إن أبطال هذه المسرحية هم مهرجو السيرك الذين يتفننون في خلق كوميديا سياسية هزلية تسخر من أوهام السيطرة و القوة و الرفاهية وتركز سخريتها حول كل تجاوزات أجهزة المخابرات الغربية كما تعالج أمراض المجتمع الرأسمالي وتنتقد شعاراته "كل هذا في مشاهد تنتمي إلى مسرح العبث"²².

تنطلق أحداث الفصل الأول من خلال مشاهد تأدية عبادات وطقوس تنديدا بالآلة واعترافا بمزاياها في المجتمع المعاصر، والتي أصبحت تحرك كل شيء خاصة في المجتمع البورجوازي الزائف. يتكون عرش السيدة من آلة غسيل تستخدمها كمقعد، وثلاجة تتحول إلى مسند لينتهي الفصل باتفاق قائم بين المهرجين للفضاء على هذه السيدة ومحاولة وراثة عرشها "وهنا ترميز إلى حادث مصرع الرئيس كينيدي في دالاس"²³.

بينما ركز "داريوفو" في الفصل الثاني على التحقيق في حقيقة هذه الجريمة وكيفية ارتكابها مستعرضا كل المحاكمات و الشهادات التي جرت إبان اغتيال السيدة. تنتهي هذه المسرحية كاشفة كل أعمال التجسس التي تقوم بها (F.B.I) مكتب التحقيقات الفيدرالي "أو النخبة الحاكمة بأمريكا حتى تضمن بقائها ووجاهتها في السلطة والحكم. تنبؤ "لداريوفو" في تلك الفترة بسقوط "نيكسون" أو فيما يسمى بفضيحة "ووتر

أفضل.³⁰ ولئن تعددت التعريفات حول مفهوم المسرح السياسي إلا أنها تشترك دون جدال في أن المسرح السياسي مسرح ذو موقف وذو مضمون سياسي يهدف إلى تعليم جمهور شعبي عريق له صبغة سياسية معينة تكون وظيفته الأولى طرح الأسئلة التي على المجتمع أن يسألها في لحظات ظلمه وقهره، ولا ينتظر من المسرح السياسي أن يجيب عن الأسئلة بقدر ما هو مطلوب بطرحها.

أمن "داريوفو" في نصوصه المسرحية بقدرة ودور المسرح السياسي على إيصال مضامينه بفعالية وأصبح مسرحه مسرحا يتوجه إلى عقل المتفرج بغية استثارتها نحو التغيير سواء من السياسية والاجتماعية، والإقتصادية.

كان للمسرح السياسي وقع على نصوص "داريوفو" وكانت مسرحياته في هذه الفترة مسرحيات: "مرتبطة بشكل جذري بالطبقة العاملة والفقيرة".³¹ وكانت تتوافق مع الاتجاهات الفكرية لمساندة الطبقة العاملة كما كانت جلّ مواضيعها استجابة لحوادث سياسية معاصرة.

أمن "داريوفو" بقدرة المسرح على كشف طبيعة الصراعات الناشئة في مجتمعه وأمن أن مسرحه يمكن أن يتيح للإنسان إمكانية تأمل واقعه ومصيره وحتى ردود فعله تجاه الحقائق والأحداث وتحليلها من أجل الخروج باقتراحات جديدة للإنسان، متعارضا مع المسرح أو الدراما البورجوازية التي كان منحاذا لها. ويصوب اهتمامه لخدمة الطبقات المضطهدة التي وجب استفزازها وتحفيزها على الثورة والتغيير تحت راية المسرح السياسي. وقد تفتن "داريوفو" إلى أن الشكل هو من الشروط الجوهرية للعرض المسرحي السياسي إذ يوجب على الفنان ضرورة العودة إلى الثقافة الشعبية والنهل منها وتوظيفها في عروضه المسرحية. متأثرا بفكر "غرامشي" وهو زعيم الطبقة العاملة الإيطالية والشغيلة وعدو الفاشية ومصدر وحي الثقافة والسياسة الإيطالية³² حيث يؤسس "غرامشي" لوظيفة المثقف العضوي التي يترتب عنها ضرورة التوغل في صميم الثقافة الشعبية للربط بين الثقافتين العليا والسفلى بعد أن تم فصلهما بقدوم البورجوازية وضرورة العودة أيضا لطبيعة العادات والقيم والمعتقدات والفن والذوق المفقودة. كان لفكر "غرامشي" تأثير واضح على مسيرة "داريوفو" حيث بدأ سنة 1963 في البحث والتقصي عن

السياسية وحركة الإحتجاج العمالية الراضية للحرب على فييتنام، كما لا ننسى إنتفاضة الطلبة والعمال الفرنسيين والثورة الثقافية الحاصلة وموجة الإضراب العمالي، ليعمّ التفكك الاجتماعي كلّ إيطاليا.

إن جملة هذه الحوادث والتفصيلات كان لها وقع كبير على الإنتاج الفكري "لداريوفو" وتحوله من مجرد سلعة تجارية إلى أداة للتعبير الاجتماعي والسياسي شأنه شأن العديد من الفنانين في تلك الفترة، وتفتن إلى ضرورة القطع مع المسرح البورجوازي والاهتمام بالطبقات الشغيلة وقد أورد "داريوفو": "لقد توقفت عن تمثيل دور المهرج البورجوازي لأتجه صوب الطبقة العمالية الإيطالية والحركة الثورية لدعم نضالها المستمر".²⁶

إن نهاية الستينات كان لها أثر على توجهات "داريوفو"، خصوصا مع عودة شعار المسرح السياسي وظهوره بنفس جديد ليأخذ أشكالا مسرحية وصيغا متعددة هدفت كلها إلى إعادة خلق تلك الجدلية القائمة بين المسرح والسياسة، لتكون نصوصه ومضامينه في هذه الفترة مندرجة تحت راية المسرح السياسي الذي: "يعبر عن توجه إيديولوجي وفني للمسرح أكثر من كونه يحدّد شكلا مسرحيا".²⁷

توافقت أفكار "داريوفو" مع تطلعات "اروينسكاتور" الذي يعتبر أول من إعتنق فكرة المسرح السياسي وحدّد علاقة جديدة تجمع الفن بالسياسة. إرتأى "بسكاتور" عودة خلق صلة وطيدة بين الأدب والسياسة: "فما علينا ألا نطلب من المسرح شيئا آخر سوى السياسة"²⁸ وأصبح يمكننا الحديث عن مصطلح المسرح السياسي التي كثرت تعريفاته من قبل الكثير من الباحثين، يذهب أحمد العشري إلى تعريفه: "إن نصوص المسرح السياسي تكون قد مست بالسياسة من بعيد أو من قريب. بصورة أو بأخرى فبعضها تعرضت لنظام الحكم أو التكوين الاجتماعي أو الاقتصادي وحتى الأعمال التي ادعى أصحابها أنها بعيدة عن السياسة فهي سياسية لأنها قد اتخذت موقعا حتى ولو كان من بعيد".²⁹ بينما يذهب المخرج سعد أردش إلى اعتبار: "المسرح السياسي الوعي الواضح هو الذي يسعى إلى تأثير مباشر إيجابي محدد في حياة الجماهير بهدف اكتسابها في صفوف معركة طويلة نحو حياة

للحكايات التي أخذها عن جده يقول "داريو فو": "أنا وريث جدّي المزارع والحكواتي الشهير في قريته، كان حكواتيا ساخرا ومتنفلا وكنت صغيرا أركب فوق عربته الخاصة لبيع الخضار، وكان يبدأ بسرد القصص والحكايات المضحكة... فقد علمني هو وبعض أصدقائه الذين كانوا يتجمعون كل ليلة لسرد الحكايات الرائعة، كنت شديد التأثر بهم لدرجة أنني كنت أبكي أحيانا".³⁸

كما اهتم "داريوفو" بالشكل الملحي الذي عرف مع "برتولد بريشت" وقد كان تأثير "بريشت" ومسرحه الملحي واضحا في العالم، خاصة على مستوى تحرير العرض من القوالب السائدة وحتى على مستوى آلية تحضير العرض بما في ذلك من إعداد النصوص وأداء الممثل وحتى في التعامل مع مكوناته، إذ أن "بريشت" أنشأ نظرية جديدة في مقاربة العرض المسرحي. ولا شك أن "داريو فو" كان متأثرا بالشكل الملحي وبفكر "بريشت" وبأطروحاته خاصة التي تناقض المفهوم الأرسطي للمسرح الذي يؤسس لخلق علاقة إيهام بين العرض وبين المتفرج.

سار "داريو فو" على خطى أفكار بريشت المسرحية رافضا مبدأ التماهي والتطهير الأرسطي ورافضا مبدأ الجدار الرابع الذي يعتبر أساس مبدأ الإيهام في المسرح الأرسطي. وأمن فو بضرورة إدخال الجمهور في اللعبة المسرحية وتحويل دوره من سلمي مشاهد إلى متفرج إيجابي فعال حاضر بعقله ووعيه لا بعاطفته "يقترّب مسرح داريو فو من المسرح الملحي لأنه يتوجه إلى العقل ويخاطب الوعي".³⁹

إن هذه المقاربة بين علاقة المتفرج والعرض جعلت "داريوفو" يرفض تحول خشبة المسرح إلى مرآة للواقع وإنما سعى إلى جعل خشبة المسرح تحول إلى مبنى للمحاكمة والنقد مؤسسا لمواجهة مباشرة دون قيود بين فضاءين، فضاء العرض وفضاء المتفرج "وهذه العلاقة بين الفضاءين تبدأ بالتقرب وتتحول إلى تباعد تدريجي"⁴⁰ وهذا التباعد التدريجي الذي يحصل في عروضه يجعل من المشاهد حاضرا بوعيه طوال العرض محلا للقضية المطروحة أمامه ليصبح مشاركا في العملية المسرحية.

سعى "داريوفو" إلى كسر الجدار الرابع بين صالة العرض وبين المتفرج من خلال إيمانه بضرورة إيجاد تلك العلاقة

التراث الشعبي. وأسس مجموعة كبيرة تضم عددا كبيرا من المتخصصين في الميدان المسرحي وحتى مثقفين لدراسة الثقافة الشعبية في جانبها النظري ودراسة كافة الجوانب المختلفة للتراث الشعبي الإيطالي قبل ظهور البورجوازية، فكانت دراسة واسعة شاملة لكافة أراضي إيطاليا وحتى بعض الدول المجاورة وحوض البحر الأبيض المتوسط واعتنى البحث أيضا بالتركيز على معالم الحرف اليدوية وما تضمنه من مفاهيم قصد توظيفها التام في المسرح. توصل "داريو فو" بعدها إلى نتائج هامة ومفاهيم جديدة انعكست بصورة مباشرة على نصوصه الأدبية: "واقتباسه لعدد من الشخصيات في مسرحياته اللاحقة كالصيد والفلاح..."³³ فضلا عن إنشائه لعلاقة جدلية بين الفن والثقافة الشعبية وارتباطها بالحياة الشعبية "وبناء لغة مسرحية عفوية تكون مرتبطة بالفن والثقافة الشعبية بصورة مباشرة وجعلها مرتبطة بالحياة المعاصرة بأفكار ومفاهيم جديدة. وبعبارة كل البعد عن الصور الخرافية والأساطير التي لا جدوى منها في المجتمع القائم.³⁴ إن هذه الدراسة التي قام بها "داريو فو" صحبة نخبة من المسرحيين والمثقفين انعكست في نصوصه الأدبية واستعان بالموضوعات الشعبية التي تعود إلى القرون الوسطى "باعتبارها ثورة تراثية لا يمكن الاستغناء عنها".³⁵

لاحظ "داريوفو" أن الشكل الشعبي والملحي هما الشكلا اللذان يتوافقان مع مضامين نصوصه وعروضه ف "كان منطلق التوجه إلى جمهور عريق سببا في محاولة إيجاد صيغ مسرحية مستمدة من التراث المحلي والاحتفالات الشعبية".³⁶ فقد اكتسب منذ صغره قناعتين الأولى هي معاداته للفاشية والثانية هي حبه للدراما الشعبية على شكل حكايات يغلب عليها طابع الخيال الذي يخترعه سكان قريته ويقومون بحكاياته وروايته "فقد ولدت في قرية صغيرة مليئة بالمهريين ومكافحي التهريب، وممارسة مثل هذه المهن تحتاج إلى نوع من الشجاعة والاحتياال، وكل عامل فيها كان يحاول أن يخلق لنفسه حكاية من أجل أن يروىها للآخرين".³⁷ ليعتمد في نصوصه وعروضه على فن الحكاية ذات الطابع الاجتماعي والتاريخي والمستمدة من الموروث الشعبي، وبرهن بذلك قدرته الفائقة على روايته

المراوحت خاصة بين السخرية والجد كان الهدف منها تغيير الواقع وتحرير الإنسان على مستوى وعيه وشعوره.

إن أسلوب الكوميديا الساخرة عند "داريوفو" جمع بين عدّة أغراض وأهداف من بينها التسلية والترفيه ولكنّه لم يكتف بالإمتاع والإضحك بل تجاوزها محاولاً إثارة الضحك في نفس المشاهد: "عن طريق تنبيهه إلى مواطن الشذوذ في واقعه الاجتماعي والسياسي بحيث يصبح الضحك انتقاداً للواقع أملاً في إصلاح"⁴⁵، وابتعدت الكوميديا الساخرة عن كونها مجرد إسكتشات تهدف إلى الإضحك ودغدغة نفوس المتفرجين والتنفيس عليهم دون إثارة وعيهم الانتقادي، بل سارت نحو منطق الجدية والإيجابية في طرح المواضيع من خلال السخرية الباعثة على الضحك فهي: "تنفيس عضلي عن توتر عميق مدّمر ينتج عن إدراك المتفرج لموقف بالغ القنامة لا أمل في علاجه ولا مهرب منه إلا بالضحك."⁴⁶

انتهج "داريوفو" في مسرحه وكتاباته على الأسلوب الكوميدي الساخر، جامعا بين طابع الكوميديا والتراجيديا والسبب في انتهاجه هذا الأسلوب يكمن في قدرته على تعرية المجتمع وترسيخ نمط الوعي لدى الجمهور، ويهدف هذا المسرح الجادّ عبر تقنياته وأساليبه الفنية المتعددة إلى نقد الواقع وتشخيص نواقصه وشوائبه عن طريق الهزل والهجاء وأسلوب المحاكاة التكمية.

لجأ "داريو فو" إلى أسلوب فني مغاير للسائد، أسلوب يتوافق مع المضمون السياسي لمسرحه لبلوغ أهدافه من خلال جمعه ومزجه في كتابته بين طابعين هما الكوميديا والتراجيديا وليتولد عن ذلك أسلوب فني يقترب من التراجي كوميديا أو الملهة الساخرة واتخذ منها أداة درامية للكتابة. يعرف أحمد بلخيري الملهة الساخرة على أنها: "نوع قريب من التراجي وكوميديا إن المسرحية الساخرة ليس لها من الكوميديا إلا الاسم بسبب الرؤية المثائمة السائدة فيها نتيجة التنكر للقيم"⁴⁷، فهي مزيج بين طابعين التراجيديا (المأساوي)، والكوميدي (الهزلي). تعتني الكوميديا الساخرة بتصوير المفارقة القائمة بين السلوك والقيم، متخذة من الضحك والباروديا والمحاكاة التكمية أسلحة لنقد وتدمير كلّ الركائز والثوابت التي تستند إليها الأنظمة السياسية المعاصرة على جميع مستوياتها، كما تعتمد على السخرية كلغتها الأولى في

الحميمية والتضامنية بينه وبين جمهوره "أريد أن أخلق لحظة من التضامن أريد أن أجعل الجمهور يعرف أننا معا من أجل شيء ما وفي جو من المشاركة التآمرية".⁴¹

إن مرحلة المسرح السياسي "لداريوفو" يمكن اعتبارها مرحلة دعائية وإثارة وبراها: "مرحلة تعبر عن مسرح نشط سياسيا"⁴² هدفه الأساسي استفزاز الجمهور وتكوين نفس ثوري لديهم: "فالعرض المسرحي ليس سوى اجتماع يهدف إلى إثارة الجمهور وتكوين رأي عام ثوري لديهم"⁴³. وهكذا كانت نصوص مسرحياته في هذه المرحلة مسرحيات مستجيبة لأحداث سياسية معاصرة وخاصة أحداث سياسية دولية كان الهدف منها "ما يعقب هذه الأحداث من مجادلات وتأملات فكرية واعتبرت نصوص هذه المرحلة "التزاما" بتجاوز حدود العرض المسرحي ذاته"⁴⁴، يهاجم سلبيات المجتمع وأفكاره قصد تعرية هذه التناقضات والقوالب الفكرية الراسخة.

إنقسم نشاط "داريوفو" المسرحي إلى مراحل مختلفة كانت الفترة التي اصطلح تسميتها الفترة البورجوازية، حيث كانت العروض تركز أساسا بالتوجه إلى الطبقات البورجوازية وتعبر عن مشاكلهم خصوصا على المستوى الاقتصادي، أما المرحلة الثانية فكانت مرحلة تعتمد على مسرح سياسي نشط يهدف إلى إثارة وعي الجمهور وتكوين رأي ثوري لديهم، وقد اتخذ داريوفو من السخرية تقنيته الأساسية في نقد الأنظمة السياسية وكلّ ما يشوب مجتمعه من إشكالات خصوصا إشكالات الطبقات العاملة والشغيلة، وقد طرح مشاكلهم بأسلوب كوميدي ساخر مؤمنا بقدرة الكوميديا الساخرة على كشف زيف السياسات وتناقضاتها واعتبر مسرحه مسرحا يسعى إلى إعادة قراءة الواقع وتحليله بصورة كاريكاتورية لكنّها في المقابل صورة تحمل في باطنها تدميرا لكلّ ثوابت الأنظمة السياسية.

المحور الثالث: الكوميديا الساخرة في مسرح "داريوفو"

قامت الكوميديا الساخرة عند "داريوفو" على الواقعية الانتقادية والبارودي أو الاستهجان اللغوي والتعبيري واللجوء إلى الفكاهة الكاريكاتورية والإستعانة بفن الهجاء ولغة الذم انطلاقا من مراوحت بين المتعة والفائدة، الجد والهزل وهذه

أحمد العشري، المسرح السياسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989.

أحمد بلخيري، معجم المصطلحات المسرحية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 2006، ص140.

بياتلي قاسم، مسرح داريو، دار الكنوز الأدبية، ص-ب بيروت لبنان 1999.

حمادة إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار النشر، القاهرة، دار الشعب، 1971.

داريو، السيدة لا تصلح إلا للرمي، ترجمة وتقديم: د. محمد سليم، المجلس الأعلى للثقافة.

داريو، السيدة لا تصلح للرمي، محمود حسين، مراجعة د. محمد سليمان، المجلس الأعلى للثقافة، د.ن.

داريو، موت فوضوي صدفة، ترجمة توفيق الأسدي، ط2، دمشق، دار الندى للثقافة والنشر، 1999

استيانج.ل، الملهاة السوداء، ترجمة منير صلاحي الإصلاحي،

سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، عدد 19، 1979

مع داريو، ترجمة كوليت مارشيليان، مات المهرج اضحكوا، ص 2-3.

نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة- مصر، الطبعة الأولى، 1999.

الهوامش:

¹داريو، موت فوضوي صدفة، ترجمة توفيق الأسدي، ط2، دمشق، دار الندى للثقافة والنشر، 1999، ص23.

²Pérettecécile, le théâtre de dariofo et franca rame, édition institue l'italienne de la culture 2011, p13.

³داريو، موت فوضوي صدفة، مرجع سابق، ص24.

⁴حمادة إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار النشر، القاهرة، دار الشعب، 1971 ص 146.

⁵ - داريو، موت فوضوي صدفة، مرجع سابق، ص 25.

⁶-ibid, p14.

⁷داريو، موت فوضوي، مرجع سابق، ص146.

⁸ Brigitte urbani. Les jongleurs des temps modernes dariofo et franca rama ,université de provence 2013 ,p21.

⁹Ibid, p 21.

¹⁰Ibid, p23.

¹¹Ibid, p23.

¹²Ibid, p72.

¹³Chiaravalantini ,l'histoire de dariofo,éditionfeltinelli 2éme édition 17 novembre 1997, op cit p 76.

¹⁴Ibid, p,30.

¹⁵Ibid,p30.

¹⁶Chiaravalantini,l'histoire de dariofo, op cit p 85 .

النقد اللاذع وهجاء الآخرين ومحاكاة كل الأنظمة الديكتاتورية من خلال تبيان نواقصها، وتشخيص عيوبها.

إن أسلوب الكوميديا السوداء في نصوص "داريو" قادر على نقد الأنظمة السياسية المعاصرة كما أن هذا الأسلوب له القدرة على التوجه إلى عقل المتفرج ودغدغته بغية استثارة وعيه النقدي تجاه ما يحدث: " فالملهاة السوداء تدفع المتفرج قدما بإثارة العقل أو القلب ثم تشتته وتحيره بحيث يضطر مرة تلو الأخرى إلى أن يعيد النظر في فاعليته الخاصة في مشاهدته المسرحية وفي التشنجات الخنوعة المذلة تضاعف طاقتها وتكسب صورة المسرحية وجهها الجديد [...]، وهذا التوتر توتر من السخرية المسرحية.⁴⁸"

خاتمة:

خُصّصت هذه الدراسة والتي جاءت تحت عنوان "تجربة داريو مسيرة استعراضية" بدراسة تجربة "داريو" المهنية وروافد تكوينه وأي المدارس كان لها الوقع في تحديد خطّ توجهات مسرحه، والذي انطلق مسرحا بورجوازيًا بامتياز شكلا ومضمونا، استنبط خلال هذه المرحلة ما يُسمّى بكوميديا "الفارس" وهو نوع بل تقليد إيطاليّ يعتمد على الإيقاع السريع والحركات الاندفاعية والمواضيع التي تهتمّ بحياة طبقة إيطالية معيّنة، وصولا لتأسيسه بما يُسمّى بالمسرح السياسيّ الشعبي والذي كان نتاجا لسنوات من البحث والتمحيص في الأشكال المسرحية الكوميديّة العالمية إذ كان لـ"بريشت" الدور في بلوغ "داريو" لهذا الشكل المسرحي الجديد الجامع بين السياسيّ من ناحية والشعبيّ اليوميّ من ناحية ثانية، وكيف أثر هذا التنوّع الجمالي على مضامين مسرحه، خصوصا في الانتهاء إلى مقاربة واضحة تعتنى بفن الأداء التمثيلي الكوميدي تأسست على ما يُسمّى "بالمهرج الملحي" وهي الصيغة النهائية التي وصل إليها "داريو" ضمن مساره البحثي عن طرائق جديدة للتمثيل الكوميدي.

المراجع باللغة الفرنسية:

Brigitte urbani. Les jongleurs des temps modernes dariofo et franca rama ,université de provence 2013
Chiaravalantini ,l'histoire de dariofo,éditionfeltinelli 2éme édition 17 novembre 1997.
Dario fo , le monde selon dariofo , conversation avec giuseppinamanin, édition fayard, parma 2007.
Pérette cécile, le théâtre de dariofo et franca rame, édition institue l'italienne de la culture 2011.

المراجع باللغة العربية:

⁴⁷ أحمد بلخيري، معجم المصطلحات المسرحية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 2006، ص 140.

⁴⁸ ستیانج.ل، المهلة السوداء، ترجمة منير صلاحي الإصلاحي .

¹⁷ Brigitte urbani, Jongleurdes temps modernes, op cit p 27.

¹⁸ Dario fo , le monde selon dariofo , conversation avec giuseppinamanin, édition fayard, parma 2007,p22.

¹⁹ Ibid, p 27.

²⁰ Ibid,p27.

²¹ داريو فو، السيدة لا تصلح إلا للرمي، ترجمة وتقديم : دحسين محمود، المجلس الأعلى للثقافة ، ص 15 .

²² نفس المرجع، نفس الصفحة.

²³ نفس المرجع، نفس الصفحة.

²⁴ نفس المرجع السابق، ص 15.

²⁵ داريو فو، موت فوضوي، مرجع مذكور، ص 359.

²⁶ نفس المرجع ، ص 25-26.

²⁷ - دحنان قصاب وماري إلياس ، المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص 255.

²⁸ سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، عدد 19، 1979، ص 201.

²⁹ - أحمد العشري، المسرح السياسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989، ص 10.

³⁰ نفس المرجع، ص 11.

³¹ داريو فو، موت فوضوي صدفة، مرجع مذكور، ص 27.

³² نفس المرجع ص 15.

³³ بيانلي قاسم، مسرح داريو فو، دار الكنوز الأدبية، ص-ب بيروت لبنان، 199، ص 11.

³⁴ نفس المرجع،، ص 13.

³⁵ فو (داريو)، موت فوضوي صدفة، مرجع مذكور، ص 25.

³⁶ نفس المرجع، ص 31.

³⁷ قاسم بيانلي، مسرح داريو فو، مرجع سابق، ص 5.

³⁸ حوار مع داريو فو، ترجمة كوليت مارشيليان، مات المهرج اضحكوا، ص 2-3.

³⁹ نهاده صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة- مصر، الطبعة الأولى، 1999، ص 169.

⁴⁰ المرجع السابق، ص 496.

⁴¹ داريو فو، موت فوضوي صدفة، مرجع سابق، ص 17.

⁴² داريو فو، السيدة لا تصلح للرمي، محمود حسين، مراجعة د. محمد سليمان، المجلس الأعلى للثقافة، دن ص 11.

⁴³ نفس المرجع، ص 11.

⁴⁴ نفس المرجع، ص 11.

⁴⁵ نهاده صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، مرجع مذكور، ص 135.

⁴⁶ نفس المرجع السابق، ص 136.

أولاً- العنوان الفرعي الأول:

أدخل هنا محتوى العنوان الفرعي الأول (بنفس التنسيق المعتمد لنص المتن: الخط: Majalla Sakkal ، عادي(13)، تباعد بين الأسطر: 1.0، المسافة البادئة للفقرات: 0.4سم).

أدخل هنا محتوى العنوان الفرعي الأول (بنفس التنسيق المعتمد لنص المتن)، أدخل هنا محتوى العنوان الفرعي الأول (بنفس التنسيق المعتمد لنص المتن)، أدخل هنا محتوى العنوان الفرعي الأول (بنفس التنسيق المعتمد لنص المتن) ...

1-العنوان الفرعي الثانوي الأول:(بنفس التنسيق المعتمد للعناوين الرئيسية والفرعية).

أدخل هنا محتوى العنوان الفرعي الثانوي الأول (بنفس التنسيق المعتمد لنص المتن: الخط: Majalla Sakkal ، عادي(13)، تباعد بين الأسطر: 1.0، المسافة البادئة للفقرات: 0.4سم).

2-العنوان الفرعي الثانوي الثاني: (بنفس التنسيق المعتمد للعناوين الرئيسية والفرعية).

أدخل هنا محتوى العنوان الفرعي الثانوي الثاني (بنفس التنسيق المعتمد لنص المتن: الخط: Majalla Sakkal ، عادي(13)، تباعد بين الأسطر: 1.0، المسافة البادئة للفقرات: 0.4سم).

ثانياً- العنوان الفرعي الثاني:(بنفس التنسيق المعتمد للعناوين الرئيسية والفرعية).

أدخل هنا محتوى العنوان الفرعي الثاني (بنفس التنسيق المعتمد لنص المتن: الخط: Majalla Sakkal ، عادي(13)، تباعد بين الأسطر: 1.0، المسافة البادئة للفقرات: 0.4سم). أدخل هنا محتوى العنوان الفرعي الثاني (بنفس التنسيق المعتمد لنص المتن)، أدخل هنا محتوى العنوان الفرعي الثاني (بنفس التنسيق المعتمد لنص المتن)، أدخل هنا محتوى العنوان الفرعي الثاني (بنفس التنسيق المعتمد لنص المتن) ...

1- العنوان الفرعي الثانوي الأول: (بنفس التنسيق المعتمد للعناوين الرئيسية والفرعية).

أدخل هنا محتوى العنوان الفرعي الثانوي الأول (بنفس التنسيق المعتمد لنص المتن: الخط: Sakal Majalla ، عادي(13)، تباعد بين الأسطر: 1.0، المسافة البادئة للفقرات: 0.4سم).

2- العنوان الفرعي الثانوي الثاني: (بنفس التنسيق المعتمد للعناوين الرئيسية والفرعية).

أدخل هنا محتوى العنوان الفرعي الثانوي الثاني (بنفس التنسيق المعتمد لنص المتن: الخط: Sakal Majalla ، عادي(13)، تباعد بين الأسطر: 1.0، المسافة البادئة للفقرات: 0.4سم).