

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة بابل
كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون المسرحية

المضامين الفكرية في نصوص داريو فو المسرحية

رسالة مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة – جامعة
بابل
وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير
في التربية المسرحية .

من قبل
وضاح عبد علي عباس العواد
بإشراف
الأستاذ المساعد
د. محمد حسين محمد حبيب

بابل 1429 هـ
2008 م

*Ministry of Higher Education and Scientific Research
Babylon University
Collage of Fine Arts
Department of Dramatic Arts.*

Intellectual Contents in
Dramatic Texts of **Dario Fo**

A Thesis

*Submitted to the council of college of fine Arts-Babylon
university in partial fulfillment of the requirements for the
degree of master in Dramatically Education*

By

Wadhah Abid Ali Abass Al-Awad

Supervised by

Asst. Prof. Dr. Mohammad Hussein Mohammad Habeeb.

2008

إقرار المشرف

أشهد أن إعداد هذه الرسالة الموسومة (المضامين الفكرية في نصوص داريو فو المسرحية)، والمقدمة من قبل الطالب وضاح عبد علي عباس، جرى تحت إشرافي في جامعة بابل/كلية الفنون الجميلة، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في التربية المسرحية .

المشرف

الأستاذ المساعد

د. محمد حسين محمد حبيب

2008/ /

بناءً على التوصيات المتوافرة أرشح هذه الرسالة للمناقشة .

الأستاذ المساعد

د. عباس محمد إبراهيم

رئيس قسم الفنون الجميلة

2008/ /

إقرار المشرفين

نشهد بان أعداد الرسالة الموسومة ((التحولات النفسية عند شخصيات ابسن المسرحية)) المقدمة من قبل طالب الماجستير (سمير ورد حنتوش الجبوري) قد تمت تحت إشرافنا في جامعة بابل-كلية الفنون الجميلة، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في التربية المسرحية.

التوقيع

المشرف الثاني

أ.م.د.خضير مهدي الجبوري
كلية الفنون الجميلة-جامعة بابل

التاريخ: / / 2007

التوقيع

المشرف الأول

أ.د.سمير شاكر اللبان
كلية الفنون الجميلة-جامعة بابل

التاريخ: / / 2007

بناءً على التعليمات والتوصيات المقدمة ، نرشح الرسالة للمناقشة .

التوقيع

أ.م.د.عباس محمد إبراهيم
رئيس قسم التربية المسرحية

التاريخ: / / 2007

إقرار لجنة المناقشة

نشهد أننا أعضاء لجنة التقويم والمناقشة اطلعنا على الرسالة الموسومة ((المضامين الفكرية في نصوص داريو فو المسرحية)) والمقدمة من قبل طالب الماجستير (وضاح عبد علي عباس العواد) وقد ناقشنا الطالب في محتوياتها وفيما له علاقة بها ونرى أنها جديرة بالقبول لنيل درجة الماجستير في التربية المسرحية وبدرجة ().

التوقيع

الاسم : أ.د. ضياء شمسي حسون

التاريخ : 2008/10/

رئيساً

التوقيع

الاسم : أ.م.د. علي محمد هادي

التاريخ : 2008/10/

عضواً

التوقيع

الاسم : أ.م.د. يوسف رشيد جبر

التاريخ : 2008/10/

عضواً

التوقيع

الاسم : أ.م.د. محمد حسين محمد حبيب

التاريخ : 2008/10/

مشرفاً

صدقت من قبل مجلس كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل.

التوقيع

أ.د. عباس جاسم حمود

عميد كلية الفنون الجميلة

التاريخ: 2008 /10/

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

رَبَّنَا آتِنَا مِنْ لَدُنْكَ
وَهَبْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَدًا

صدق الله العلي العظيم
الكهف (10)

الإهداء

❖ إلى اللّذين رحلا وهما حاضران في نفسي

ما حييت...

والذي الذي فقدته قبل إتمام بحثي، وأخي

الأكبر إحسان .

إكراماً و عرفاناً

❖ إلى التي منحتني نُعاءها ورضاها... أمي

❖ إلى إخواني وأخواتي إخلاصاً ووفاءً

❖ إلى رفيقي دربي في بيتي الصغير ...

زوجتي

وَجَنَّةٌ حَيَاتِي... ولدي حسين

عناءٌ مشترك وأملٌ مشترك

وضّاح

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

الحمد لله ربّ العالمين، والصلاة والسلام على سيّد الخلق من الأولين والآخرين مُحمّد وعلى آل بيته الطيّين الطّاهرين ...
لا يسعني وأنا انتهي من إكمال بحثي هذا ، إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ المساعد الدكتور (محمد حسين محمد حبيب) لبذله الجهد وإنفاقه الوقت في تفحص الحقائق والمعلومات ، وما قد مُشكوراً من توجيهاتٍ جديدة أغنت البحث علمياً .
وأتقدم بالشكر والعرفان إلى عمادة كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل ورئاسة قسم الفنون المسرحية وإلى السادة أعضاء الهيئة التدريسية في الدراسات العليا حيث كان لتعاونهم الأثر الكبير في انجاز هذا البحث ، كما أودّ تقديم الشكر بشكل خاص إلى: الأستاذ الدكتور حامد عباس مخيف والأستاذ الدكتور هدى هاشم محمد والتدريسي الدكتور حيدر عبد الأمير رشيد والتدريسي الدكتور أياد كاظم السلامي، لتعاونهم أيضاً مع الباحث.
وأسجّل شكري وامتناني إلى مكتبة كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل وكل من قدم لي العون والمساعدة والذي غفل البال عن ذكره وأتمنى من الله الخير والنجاح والموفقية للجميع والله ولي التوفيق.

الباحث

ثبت المحتويات

الصفحة	الموضوع
أ	الإهداء
ب	شكر وتقدير
ج- د	ثبت المحتويات
هـ - و	ملخص البحث
8-1	الفصل الأول : الإطار المنهجي للبحث
2 - 1	مشكلة البحث
3-2	أهمية البحث والحاجة إليه
3	هدف البحث
4	حدود البحث
8-4	تحديد المصطلحات
94-9	الفصل الثاني / الإطار النظري
29-9	المبحث الأول : المضامين الفكرية مفاهيمياً.
67-30	المبحث الثاني: المضامين الفكرية في المسرح الإيطالي.
92-68	المبحث الثالث : مرجعيات داريوfo المسرحية.
93	الدراسات السابقة
94	ما أسفر عنه الإطار النظري والدراسات السابقة من مؤشرات
142-95	الفصل الثالث: الإطار الإجرائي.
95	مجتمع البحث
95	عينة البحث
95	منهج البحث
142-96	تحليل العينات
103-96	العينة الأولى : الرجل العاري والرجل بثياب السهرة
110-104	العينة الثانية : لا يأتي كل اللصوص للمضرة
116-111	العينة الثالثة : ليس للصباغين ذكريات
122-117	العينة الرابعة : الأكمه والكسيح
132-123	العينة الخامسة : موت فوضوي صدفة
142-133	العينة السادسة: إيزابيل ثلاثة مراكب ومشعوذ.
149-143	الفصل الرابع
147-143	النتائج
148	الاستنتاجات
149	التوصيات

158-150	المصادر والمراجع
160-159	الملاحق
A-D	الملخص باللغة الإنكليزية

Abstract

According to the knowledge changes that international theater has witnessed in the twentieth century, there many trying to re-newing the concepts of drbgama and especially plots of drama . These tries helped the authors to express their thinks and opinions in beautiful and different shapes to be pictured to the audience in order to reach to the point of reality that drama needs to . Being necessary to the creator of the plot searching about a real style or way to build capable strategy to find both fun and knowledge corresponding in drama plot .For the reasons , it becomes necessary to search and study the dramatic studies and especially dramatic plot .

Considering that dramatic ideas take different shapes and types, and this leads to create different dramatic schools when these schools have known that real life effects the theater and the plot or ideas of the drama plots .After the appearance of reality , heroic , expression absurd schools and other movements . These schools come in line with the developments of scientific scope and the big comprehension to human figure in continuous cases such as religion , economical , political , knowledge , morel and that keeps on general behavior . And the reason of industrial revaluation in Europe that effects the Europe society of moving their lives from rural life to the city lives .

So , the scope of knowledge has been spread and became without particular limits for the plots of drama such as those authors who have written their plots without any limits or conditions like (Dario Fo) who has the modern look about the dramatic ideas . So, this research studies his dramatic plats which need to discover their knowledge contents . The research consists of four chapters .

The first chapter is the out frame of the research . The researcher explains the problem of the research which can be "What are the most

important Intellectual contents in dramatic texts of Dario Fo. The importance of research is to know one of the dramatic men in the contemporary theater as well as taking in mind the content knowledge by consider it the real way to understand the intentions of the writers .

The two goals of research are derived from :

Finding out the Intellectual contents in dramatic texts of Dario Fo .

The limits of study, are determined to the dramatic texts that have authorized from the year (1951-2006) . The place is also limited in inside and outside Italy .This research is also limited subjectively to discovery only about the Intellectual contents to Dario Fo's texts from (the religion , political , educational and social plots .

Chapter four deals with defining the terms that have used in the title of the research in the theoretical and analytical studies .

From this point , the study deals with in it's first article of chapter the theoretical from . It also studies the relationship between the shape from one point and content from the other with reference to the knowledge content from regional , political , educations and social aspects .

The second article , deals with knowledge contents in (Italian theater) to numbers of dramatists Italian writers after studying the Intellectual contents in their texts and finding whether their turns are comedian or tragedian to know the real back ground of drama for Dario Fo when we look at the comprehensions scope in the reading of Italian dramas .

The third articles can be under the title "Dramatic Back ground of Dario Fo" . It belongs to the mid-centuries , renaissance in using tellers figures , re-newing popular heritage , using the clown figure from

(Dellarte's commedia) . His writings are compromised with his direct experiment on the stage of the theater .

Chapter three, the researcher tries to explain his procedures of the research and then to move out for his samples which can be translated drama as:

1. Naked man and man with his nightclothes .
2. Not all thieves come to hurt people.
3. Painters have no memories .
4. Blind man and layman .
5. Anarchist death by chance .
6. Three ships and one witch .

The research study those dramas to discover their contents Intellectual , which can agree with the religion Concepts of " three ships and one witch and it's political , educational and social concepts , taking from it " the second goal of research reading to the results and conclusion in chapter four that can answer all the questions of " What are the most important Intellectual contents in dramatic texts of Dario Fo's " that research has started from it . The researcher has reached to the following conclusions :

1. Dario Fo is a critical writer who depends mockery in a comedic style that depending its intellectual and religious contents and political educational and social ones to serve his dramatic synical text .
2. Intellectual content from social aspect dominated on most dramatic texts particularly his real demand of being existence of justice which assured fair and equation between people .

Then the recommendations of the committee, proposal , then resources , appendix and abstract in English language .

ملخص البحث

في ظلّ التحولات المعرفية التي شهدتها المسرح العالمي المعاصر في القرن العشرين - وما بعده- من محاولات تجديد لالاتجاهات المسرحية، ولاسيما النصوص المسرحية التي بدورها أتاح المجال للمؤلفين للتعبير عن رؤى فكرية وجمالية متنوعة يفتتح الأخذ 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 أنّ التوجهات المسرحية اتخذت أشكالاً وأنماطاً متعددة، نظراً لتعرضها لظهور مدارس واتجاهات فنية ، 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 أحدثته الثورة الصناعية في أوروبا التي نقلت المجتمع الأوروبي من حياة الريف إلى تحدي المدينة.

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

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

وتّم اشتقاق هدف البحث: كشف المضامين الفكرية في نصوص (داريو فو) المسرحية. أما حدود البحث تحدت زمانياً في النصوص المسرحية المؤلفة للمدة من (1951- 2006)، ومكانياً في النصوص المسرحية التي ألفها الكاتب داخل إيطاليا وخارجها، (المترجمة منها للعربية) , وموضوعاً بالكشف عن المضامين الفكرية لنصوص مسرحيات (داريو فو) من الناحية (الدينية والسياسية والتربوية والاجتماعية) ، واختتم الفصل بتعريف المصطلحات الواردة في عنوان البحث التي استخدمها الباحث في الإطار النظري وتحليل العيّات.

من هنا تتبع البحث (المضامين الفكرية مفاهيمياً) في مبحثه الأول من الفصل الثاني الإطار النظري، 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. أما المبحث الثاني ، فقد تناول (المضامين الفكرية في المسرح الإيطالي) لعدد من الكتاب المسرحيين الإيطاليين بعد الكشف عن المضامين الفكرية في نصوصهم، مع بيان اتجاهات المؤلفين المسرحيين الإيطاليين التي تمخضت نتائجهم بالنوع الكوميدي أكثر من التراجيدي ، بغية التوصل إلى معرفة مرجعيات (داريو فو) المسرحية عند النظر في مدى استيعاب التراث الفكري من أصول المسرحية الإيطالية.

لذا جاء المبحث الثالث 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 الفصل 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 :

- 1- (الرجل العاري والرجل بثياب السهرة) ، 2- (لا يأتي كل اللصوص للمضرة) 3- (ليس للصباغين ذكريات) 4- (الأكمه والكسيح) 5- (موت فوضوي صدفة) 6- (إيزابيل ثلاثة مراكب ومشعوذ) ، للخوض في مضامينها الفكرية التي تتفق مع المفاهيم الدينية والسياسية والتربوية والاجتماعية، مستلهماً منها (هدف البحث) وصولاً إلى (النتائج) و(الاستنتاجات) في الفصل الرابع التي من شأنها أن تجيب عن التساؤل: ما هي المضامين الفكرية في نصوص داريوfo المسرحية؟ الذي أنطلق منه البحث منذ البداية، ومن أهم الاستنتاجات التي توصل إليها : 1. يعد (داريوfo) كاتباً ناقداً اعتمد السخرية في إطار كوميدي موظفاً مضامينه الفكرية، الدينية منها والسياسية والتربوية والاجتماعية في خدمة نصه المسرحي الساخر .
 2. هيمن المضمون الفكري من الناحية الاجتماعية على أغلب نصوصه المسرحية وخاصة في مطالبته الجادة على وجود عدالة تضمن العدالة والمساواة بين الناس.
- وبعدها جاءت التوصيات والمقترحات، ومن ثم المصادر والمراجع والملاحق وملخص البحث باللغة الانجليزية.

الفصل الأول

الإطار المنهجي للبحث

أولاً: مشكلة البحث.

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه.

ثالثاً: هدف البحث.

رابعاً: حدود البحث.

خامساً: تحديد المصطلحات.

أولاً : مشكلة 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 القصصية 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 لمجموعة مفاهيم 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، ولا سيما في تاريخ إيطاليا الحافل بأمجاد كُتّابها، قد عبرت عن مضامين فكرية شتى، خصوصاً في حق 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 الإيطالي من بواعث فكرية أخذت على محمل الجد عندما بدأت النهضة الأوروبية. التي بدورها حملت الكثير من التجديدات في معالم الأدب عامة والفن المسرحي بصورة خاصة، من تأثير مازال قائماً وبصورة مميزة في تجسيدها لكوميديا (ديلاتري)، التي أخذت بالاقتراب لشخصياتها وموضوعاتها الكثيرة في بلورة المضمون الجديد للنص المسرحي.

ولعل نموذج البحث الحالي(داريو فو) الذي يُلقب (موليير أوربا) لشعبيته الواسعة، وامتلاكه جراً في طرح الموضوعات المسرحية الساخرة والناقدة سواء أكانت دينية أم سياسية أم اجتماعية تتناول قضايا الإنسان يقدمها بشكل هزلي وناقد⁽²⁾ . هذا النموذج هو خير دليل لما ذهبت إليه في تقديمي لهذه المقارنة بين نص الكاتب ومساعيه الفكرية ذات الطابع النقدي والتربوي والتحرير. 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 جدية بالدراسة والتقصي .

وتأسيساً على ما تقدم يحدد الباحث مشكلة بحثه بالسؤال الآتي :

ما هي المضامين الفكرية في نصوص (داريو فو) المسرحية ؟

(1) سامي خشبة، قضايا معاصرة في المسرح ، (بغداد: دار الحرية للطباعة، 1972)، ص189.
(2) للمزيد ينظر: نازك الأعرجي، البحث عن مهرج عربي، مجلة نزوى، ع20، قطر، 1999. على موقع

الانترنت : www.nizwa.com

ثانياً : أهمية البحث والحاجة إليه :

- تتمثل أهمية البحث والحاجة إليه بالنقاط الآتية :
1. التعريف 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 1997م، التي كَرَّم بها الكاتب المسرحي الأكثر رواجاً في العالم، وهو أيضاً المناضل الذي بدأ منذ عام 1950 حملته الساخرة على كل القضايا الساخنة في العالم⁽¹⁾.
 2. من خلال إطلاع الباحث على أدبيات المسرح للدراسات السابقة، لم تكن هناك دراسة أكاديمية تناولت نصوص (داريو فو) المسرحية، إنما هناك إشارات لبعض المقالات الصحفية. وبذلك فإن 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، وأخذَ بالعديد من الأساليب التي تمخضت عن طبيعة الدراما الحديثة في القرن العشرين، نظراً للتنوع الحاصل في الكثير من الاتجاهات الفلسفية والفكرية للكاتب.
 3. وتأتي أهمية البحث أيضاً للأخذ بالمضامين الفكرية باعتبارها المسعى الحقيقي لفهم مقاصد الكاتب المسرحي الأساسية التي يسعى جاهداً لإيصالها إلى المتلقي، لأنها تعطيهِ القدرة على تنمية قدراته واتجاهاته والفهم العام والمدرّك ذات المعنى الإيجابي لأدبية النص المسرحي، نظراً من كونها واضحة المعالم أو بشكل مستتر وخفي.
 4. فضلاً عن ذلك تكمن الحاجة للبحث، لأنه يفيد طلبة الكليات المعنية بالأدب والنقد ، والدارسين في مجال الفنون المسرحية في المؤسسات الفنية 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 .

ثالثاً : هدف البحث :

يهدف البحث الحالي إلى:
كشف المضامين الفكرية في نصوص داريو فو المسرحية .

(1) للمزيد ينظر: حوار مع داريو فو، مات المهرج اضحكوا، تر: كوليت مرشليان، عبر موقع الانترنت، الفوانيس ، ص1 www.alfawnee.com .

رابعاً: حدود البحث:

- يشتمل البحث في حدوده البحثية الثلاثة:
1. **الحد الزمني:** يتمثل هذا الحد في النصوص المسرحية المؤلفة من (1951-2006).
 2. **الحد المكاني:** يتمثل هذا الحد من النصوص المسرحية التي ألفها الكاتب داخل إيطاليا وخارجها ، (المترجمة إلى العربية) .
 3. **الحد الموضوعي:** تتحدد الدراسة في الكشف عن المضامين الفكرية لنصوص مسرحيات داريو فو (دينيًا، سياسيًا، تربويًا، اجتماعيًا) .

خامساً: تحديد المصطلحات:

أ. الشكل Form .

1. لغة: جاء في لسان العرب (لابن منظور) " الشَّكْل بالفتح الشبه والمثل والجمع أشكال وشكول" (1)
2. اصطلاحاً: ورد في مجال النقد الفني ما عرّفه (جيروم استولينتز) بأنه "تنظيم عناصر الوسيط المادي ، التي يتضمنها العمل ، وتحقيق الارتباط المتبادل بينهما... يدل على الطريقة التي تتخذ بها هذه العناصر موضعها في العمل كلّ بالنسبة الى الآخر والطريقة التي يؤثر بها كل منها في الآخر" (2).
- ومن وجهة النظر الفلسفية، فقد عرفه (جون ديوي) أنّ الشكل " الى حد ما وثيق الصلة بالصورة بمعناها الفني ونحن نجد في كلّ منهما تنظيماً للعناصر المكونة ، أو الأجزاء المركبة." (3)
- عرفه الباحث: (هو الوسيط المادي الذي يشكل أجزاء النص المسرحي ويساعد على توصيل المضمون وفهم المعنى).

ب. المضمون Content

1. لغة :

- عرّفه (ابن منظور) على أنه "مفرد مضامين، ويقال ضمّن الشيء بمعنى تضمّنه ومنه قولهم مضمون الكتاب كذا كذا، وضمّنه الشيء تضميناً فتضمّنه وضمّن الشيء أودعه إياه كما تودع الوعاء المتاع والميت القبر وقد تضمّنه هو" (4).
- وفي المنجد جاء " ضَمَّنَ : حواه، ضَمَّنَ الشيء الوعاء: جعله فيه، تضمّن الشيء اشتمل عليه. الضمن: داخل الشيء//ضمن الكتاب: طيه. المضمون (مفع) من الجملة(ج) مضامين: ما يفهم منها ولم تكن موضوعة له" (5).
- وورد معنى المضمون في رائد الطلاب وفي فقرة(ض م ن) بالمعنى ذاته الذي ورد في المنجد(6).

(1) جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، ج13، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، د.ت) ص379.

(2) جيروم استولينتز، النقد الفني: دراسة جمالية وفلسفية، تر فؤاد زكريا، (القاهرة: مطبعة جامعة عين شمس، 1974)، ص340.

(3) جون ديوي، الفن خبرة ، تر: زكريا إبراهيم ، (القاهرة: دار النهضة العربية للنشر، 1983) ، ص193.

(4) جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، ج17، المصدر السابق نفسه ، ص126-127.

(5) بلا مؤلف، المنجد في اللغة والأعلام، ط38، (بيروت: دار المشرق، 2000) ص455.

(6) جبران مسعود، رائد الطلاب، (بيروت: دار العلم للملايين، 1967) ، ص849 .

ولذلك عرف المضمون: ضمن الوعاء الشيء والكتاب الكلام اشتمل عليه. وخلاق الشيء عني التزمه وعزمه " (1).

2. إصطلاحاً:

يقابل المضمون المعنى عند (الجرجاني) فيبدأ عنده على أنه " الصورة الذهنية من حيث انه وضع بإزائها الألفاظ، والصورة الحاصلة في العقل من حيث أنها تقصد بألفاظ سميت معنى" (2). وكذلك يعرف على أنه " جوهر العمل والشكل مظهره" (3).

أما (جبور) فعرفه على أنه "محتوى، أو معنى يؤديه المبنى أو الشكل ومن المحال الفصل بين المضمون والمبنى أو الأسلوب أو الشكل، لأن لا وجود لأحدهما إلا باتحاده مع الآخر" (4). ويعرف في الأدب على أنه ذلك الشيء "الذي أراد المؤلف واستطاع التعبير عنه بذلك الشكل الذي تم به التعبير عنه" (5).

وجاء تعريف المضمون في كتاب (النقد الفني) على أنه بعد واحد للعمل الفني، "لأن المضمون التعبيري لا يكون ذا قيمة إلا لأن الشكل ينظمه ويهذب" (6).

وبدوره يعني أنه شيئاً أكبر بكثير من مجرد الموضوع أو الفكرة " ويتغير بلا انقطاع بهدوء أحياناً وبقوة وعنف أحياناً أخرى، وهو يصطدم بالشكل فيفجره ويخلق أشكالاً جديدة، يجد المضمون الجديد فيها لفترة من الزمن مجالاً للاستقرار مرة أخرى" (7).

وفسر من وجهة نظر عملية الاتصال بأنه عبارة عن " هيكل من المعاني في صيغة رموز، قد تكون لفظية، أو صورية، أو إشارية وهذه المعاني هي التي تشكل عملية الاتصال" (8).

(1) سعيد الخوري الشرتوني اللبناني، أقرب الموارد في فصيح العربية والشوارد، ج1، (بيروت: د.د.ن، 1890) ص593.

(2) علي بن محمد الشريف الجرجاني، التعريفات، (بيروت: مكتبة لبنان، 1969)، ص235.

(3) عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، ج1، (القاهرة: دار النهضة العربية، 1974)، ص43.

(4) جبور عبد النور، المعجم الأدبي، (بيروت: دار العلم للملايين، 1979)، ص252.

(5) عدد من الباحثين السوفيت المختصين بنظرية الأدب والأدب العالمي، نظرية الأدب، تر: جميل نصيف التكريتي، (بغداد: دار الرشيد، 1980)، ص13.

(6) جيروم استولينتز، مصدر سابق، ص397.

(1) ارنست فيشر، ضرورة الفن، تر: أسعد حليم، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971) ص164.

(8) Berelson, Bernard, "Content Analysis communication Research" , (New York: Hainer Publishing company, 1959) P. 488 .

ومن وجهة نظر فلسفية عند (بندتو كروتشه) (*) فقد رأى " أن المضمون والصورة يجب أن يميزا في الفن، لكن لا يمكن أن يوصف كل منهما على إنفراد بأنه فني، لأن النسبة القائمة بينهما هي وحدها فنية، أعني الوحدة، لا الوحدة المجردة الميتة، بل الوحدة العيانية الحية" (1). ويقول أيضاً في موقع آخر " أن تعدّ الفن مضموناً أو صورة، شريطة أن يكون من المفهوم دائماً أن المضمون قد برز في صورة ، وأن الصورة متمثلة بالمضمون" (2). وكذلك من وجهة نظر (يوسف) إذ يقول " نحن ننظر إلى المادة على أنها عديمة الصورة، والصورة على أنها عديمة المادة فالعلاقة بينهما خارجية أعني أنهما منفصلان ولا يرتبطان ارتباطاً خارجياً فحسب وليس الأمر كذلك في مقولة الشكل والمضمون، لأنّ كلاً منهما يعين الآخر فلا يوجد شيء اسمه المادة عديمة الشكل، فالمادة المجردة العارية تتضمن في ذاتها شكلاً ما وحين يُنظر إليها على هذا النحو، لا تصبح مادة وإنما تتحول إلى مضمون. لقد كانت المادة والصورة منفصلين، لكن المضمون اتحد مع الشكل، في مقولة الضمون [كذا] المضمون والشكل واندمج كل منهما في الآخر " (3).

فالمضمون من وجهة نظر مسرحية يُمثّل "المحتوى الذي تكشف عنه المسرحية وتوحي به إلى نفوس المشاهدين وقد يكون واضحاً مباشراً أو خفياً وغامضاً" (4). عرفه الباحث: (هو المكنون المعنوي أو المغزى الداخلي الذي يقصده المبدع من خلال خلق شكل معين يجسد المعنى لإكمال هيكلية النص المسرحي).

ج. الفكر: Think

1. الفكر لغة:

يعرفه البستاني: فَكَرَ في الشيء فَكْرًا أي بمعنى عمل النظر فيه وتأمله، والفكر تردد القلب بالنظر والتدبر بطلب المعنى، وقيل هو ترتيب أمور في الذهن يتوصل إلى المطلوب فيكون علماً أو ظناً، ويقال لي في الأمر فكر أي نظر بروية" (5). ويُعرّف أيضاً الفكر في اللغة: فَكَرَ يفكر تفكيراً في الأمر: اعمل العقل فيه ليصل مستعيناً ببعض ما يعلم إلى مجهول أو إلى حل " فكرت كثيراً في هذه المشكلة وقد توصلت إلى حل مرضٍ" (6).

(*) كروتشه: هو فيلسوف ومفكر ايطالي (1866-1952) ويعد المنظر الأساسي لاتجاهات الفن الحديث (الفن للفن) ، وفلسفته فلسفة مثالية متأثرة بفلسفة هيجل لأنه يجسد الفكر حقيقة ولا حقيقية غير الفكر وأول نشاطه هو الحدس للمزيد ينظر: بندتو كروتشه، المجلد في فلسفة الفن ، تر: سامي الدروبي، (مصر: دار الفكر العربي ، 1947) ، ص 6-8.

(3) بندتو كروتشه، المصدر نفسه، ص 55.

(4) بندتو كروتشه، المصدر نفسه، ص 56.

(3) عقيل مهدي يوسف، الجمالية بين الذوق والفكر، (بغداد: مطبعة سلمى الفنية الحديثة، 1988)، ص 80-81.

(4) سمير عبد الرحيم الجليبي، معجم المصطلحات المسرحية، (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، 1993)، ص 57.

(5) بطرس البستاني، قطر المحيط، ج2، (بيروت: دار الثقافة، د. ت) ، ص 1616.

(6) أعداد جماعة من كبار اللغويين العرب، المعجم العربي الأساس، تر: أحمد العابد وآخرون، (جامعة الدول العربية: توزيع لا يوس للتربية والثقافة والتعليم، 1989) ، ص 947.

2. الفكر اصطلاحاً:

ورد في فن الشعر بحسب رأي (أرسطو) فيرى بأنه "كل ما يقوله الأشخاص لإثبات شيء أو التصريح بما يقرون" (1). وكذلك يعرف أيضاً الفكر بأنه القدرة المكتسبة في إثارة الوعي لتتحول إلى الفكر نفسه كموضوع الفكر (2). وأيضاً يعرف بأنه التأمل يولد التعقل في الإنسان (3). أما (رضا) فيعرفه أيضاً بأنه مجموع "أعمال الرؤية والنظر في الشيء" (4). في حين يعرفه (مسعود) بأنه مجموع "أعمال الفكر والعقل ليتوصل إلى حله أو إدراكه" (5). ويراه في مقتبس آخر على أنه "الخاطرة الذهنية" (6). أمّا عند (البستاني) فيمثل "أعمال الخاطر وتأمله...تردد الخاطر بالتأمل والتدبير" (7). ويعرفه أيضاً جماعة اللغويين العرب بأنه كل "ما يجول بالخاطر، وهي موضوع التفكير" (8). ومن وجهة نظر مسرحية يعرفه (بنجلي) بأنه "أحد أوجه المسرحية، فما هو إلا وجه من أوجه المسرحية، إلا أن هناك تعريفاً أوسع للفكر يمكن بموجبه أن يصبح عن حق الهدف والغاية من كتابة المسرحية" (9).

عرّفه الباحث:

(وهي مجموعة الموضوعات أو الخواطر التي تجول في خاطر المؤلف وتعود في مرجعياتها إلى فكر قبلي أو آني).

تأسيساً على ما جاء أعلاه، وانسجاماً مع المفاهيم اللغوية والاصطلاحية يُعرف الباحث المضمون الفكري إجرائياً :
(ما يحمله النص المسرحي من معانٍ دينية وسياسية وتربوية واجتماعية تخص الذات المبدعة ويتفاعل معها المتلقي).

-
- (1) أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، (بيروت: دار الثقافة، 1952)، ص 19.
 - (2) ينظر: سيفرين فرانك، علم النفس الإنساني، تر: طلعت منصور وآخرون، (القاهرة: دار المعارف، 1978)، ص 140.
 - (3) ينظر: غوستاف لوين، الآراء والمعتقدات، تر: محمد عادل زعيني، (القاهرة: دار الحكمة العربية، د.ت)، ص 59.
 - (4) أحمد رضا، معجم متن اللغة، مج 2، (بيروت: دار الحكمة، د.ت)، ص 439.
 - (5) جبران مسعود، الرائد، ج 2، (بيروت: دار العلم للملايين، 1981)، ص 1129.
 - (6) جبران مسعود، الرائد، مصدر سابق، ص 1129.
 - (7) فؤاد فرام البستاني، منجد الطلاب، ط 12، (بيروت: دار المشرق، 1986)، ص 559.
 - (8) أعداد جماعة من كبار اللغويين العرب، مصدر سابق، ص 947.
 - (9) أريك بنجلي، الحياة في الدراما، تر: جبرا إبراهيم جبرا، (بيروت: المكتبة العصرية، 1968)، ص 152.

الفصل الثاني

الإطار النظري

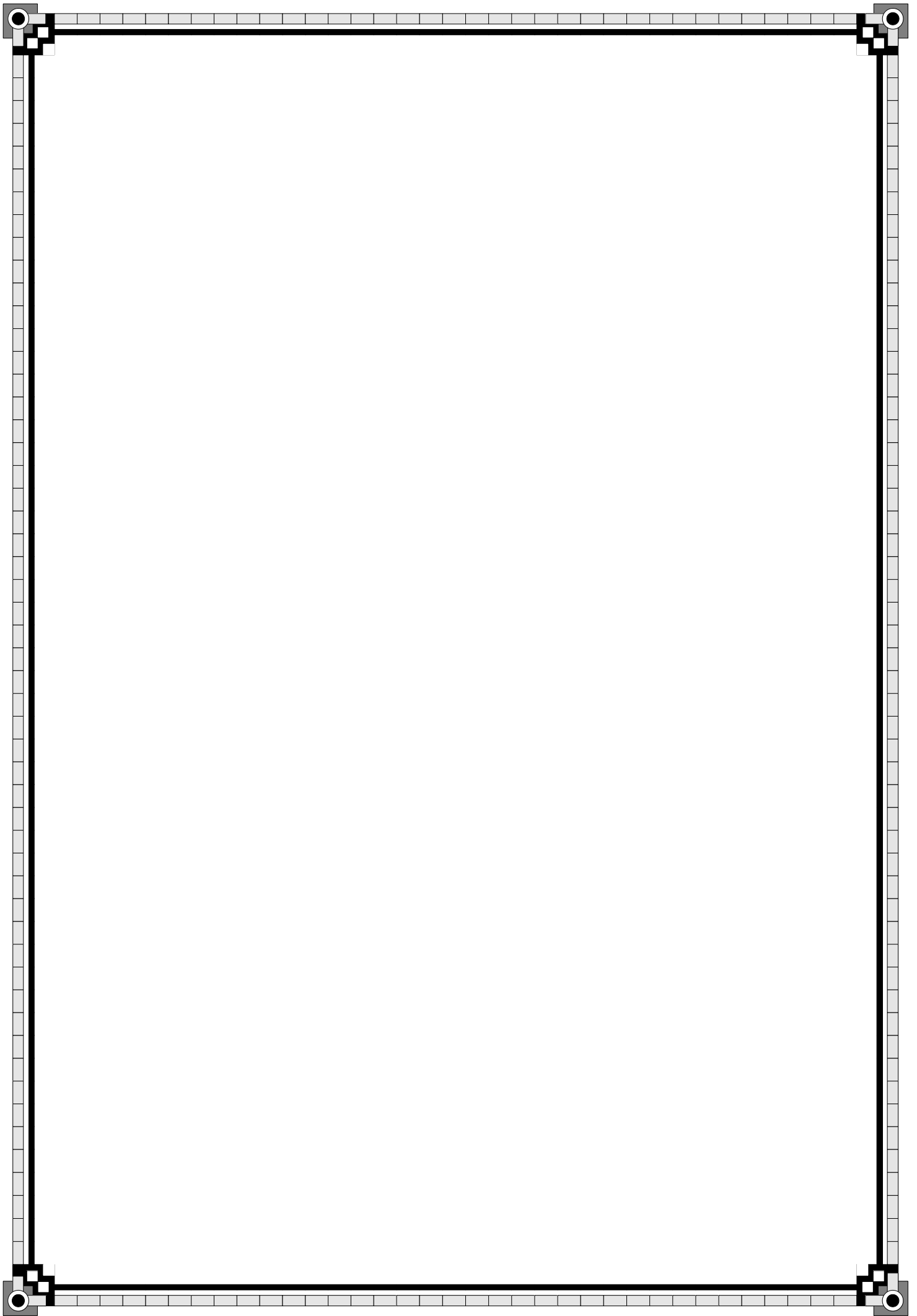
المبحث الأول: المضامين الفكرية
مفاهيمياً.

المبحث الثاني: المضامين الفكرية في المسرح
الاطالي.

المبحث الثالث: مرجعيات داريو فو
المسرحية .

الدراسات السابقة

ما أسفر عنه الإطار النظري والدراسات السابقة من
مؤشرات:



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 أن 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، لا بد أن يكون عن طريق الشكل، لوجود علاقة جدلية بينهما، لأن ما جرت عليه العادة على اعتبار أن 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، والنقد 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" (1)، 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 ثمَّ يكون الشكل مسؤولاً عن بعض الدراسات الأدبية التي تؤكد على أهمية المضمون.

وعند التطرق إلى المدرسة الشكلية، نجد أنها 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 تتمثَّل في نفس العناصر الداخلة في تكوين العمل الفني وإنما في الكيفية التي يتم استخدامها بها. وبهذه الطريقة فإن فكرة الشكل تكتسب معنى مختلفاً، ولا تحتاج لفكرة أخرى مكملتها" (2). ومن هنا يفهم أن 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 استقرار المضمون من الشكل إذ إنَّ الشكل لا يتقرر بفعل المضمون وإنما بفعل الأشكال الأخرى.

انصب اهتمام الفلاسفة بدءاً من فلسفة (هيجل) المثالية، أن يتخذوا من الشكل طابعاً جديداً، بأن يظهر في أي فرع من فروع الأدب على وفق ما أكدته هذه الفلسفة، التي تركز على الروح المطلق، وهو الشكل النهائي للحرية "فالإنسان في كليته، لا يتأثر إلا بالشكل وقدراته الجزئية، وحدها هي التي تتأثر بالمضمون ومهما اتصف المضمون بالسمو وسهولة الإدراك فإنه لا يبدو في نظر الروح إلا في صورة عائق يعوق حريته. ولا تشعر الروح بحريتها الجمالية (الاستطائية) الحقة إلا عند اطلاعها على الشكل" (3) على اعتبار أن الأدب "لا يخرج عن خط سائر الفنون أليس أنه واحد من الفنون الجميلة؟" (4). وبهذه النظرية الفلسفية قد أخذ التعامل مع الشكل على وفق المنهج الجمالي للمنجز الفني والأدبي.

يستمد النص الأدبي كونه يمثل أحد 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

(1) يحيى هويدي، مقدمة في الفلسفة العامة، ط9، (القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، 1979)، ص362.

(2) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1987)، ص57.

(3) غادة المقدم عدرة، فلسفة النظريات الجمالية، (طرابلس: جروس برس، 1996)، ص249.

(4) روبرت سكاربيت، سوسيولوجيا الأدب، تر: آمال أنطوان عرموني، (بيروت- باريس: منشورات عويدات، 1978)، ص12.

صوره المبدع _الفنان_. فالمضمون في أي منجز يختلف عن المضمون في الحياة ذاتها بنوعيتها المعرفي أو العملي. وهذا واضح عندما نقرأ مقالة في صحيفة معينة، فإننا سوف نستوعب مضمونها عند الانتهاء منها، بغض النظر عن شكلها، لأن 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 لا بد أن يكون جديداً بالضرورة. وبهذا التفاعل الحتمي مع الشكل نصل إلى إحداث إحساس شعوري تغطي عليه روح العصر. وهذا ما يؤكد على أن بعض كتّاب الدراما استعاروا مضامين مسرحياتهم من الأصول الأولى المتمثلة بالأساطير والقصص التاريخية المعروفة، أو استمدوها من كتّاب 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) 458 ق.م. والتي بدورها تنتقل من العدالة القبلية إلى العدالة التي يقررها المجتمع لأشخاص اختيروا لهذه المهمة. مع الملاحظ أنه (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 واستيعابه.⁽¹⁾

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"⁽²⁾ وبهذا أصبح 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 أكدته (كروتشه) عن الروح الفنية التي لا تنفصل عن الصورة من جهة والعاطفة من جهة أخرى، بل هما معاً في خلق العمل الإبداعي وهذا يعني " أن العاطفة بدون الصورة عياء، والصورة بدون العاطفة جوفاء"⁽³⁾.

وهذا ما يؤكد أن 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 إنه نتيجة الهام فقط، بل لابد له من فترة تسبقه،

(1) للمزيد ينظر: فيتو باندولفي، تاريخ المسرح، تر: الياس زحلاوي، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1979)، ص 101-103.

(2) مصطفى فروخ، الفن والحياة: مقالات تبحث في الفن وارتباطه بالحياة، (بيروت: دار العلم للملايين، 1967)، ص 69.

(3) زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، (القاهرة: مكتبة مصر، 1966)، ص 50.

يتشبع فيها ذهن 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⁽¹⁾ .

يتضح عبر هذا السياق أن المضمون الفكري هو الوجه الآخر للشكل الأدبي، لأن الشكل باستطاعته أن يُجسّدَ جزيئات المضمون الفكري على المستوى الإبداعي للنص عبر هذه الثنائية_ الشكل والمضمون_ ، فضلاً عن أنَّ الشكل يساعد على الاقتراب من العمل واستيعابه وتذوقه ، فالمعنى لا يوجد في المضمون فحسب ، وإيما في الشكل والمضمون معاً. غير أن العامل المهم الذي يغيب عن أنظارنا بسبب الاستمرار في استخدام هذه الثنائية، هو وجود علاقة ديناميكية وتفاعلية قائمة ما بين المادة والأداة ، على اعتبار أن " الفكرة ليس قوة ديناميكية وحسب ، بل أنها أيضاً شيء ملموس شأنها شأن أي مادة صلبة أخرى . الفكرة ماهية [كذا] ما هي إلا الشكل الأرق للمادة، أو أنها الشكل الأغظ بعض الشيء للروح...المادة ما هي إلا الشكل الأغظ للروح، والروح ما هي إلا الشكل الأرق للمادة"⁽²⁾.

وفي ضوء ذلك أكدت النظرة الحديثة أنَّ العمل الإبداعي في مجمل صورته هو وحدة مترابطة لا تنفصل إلى شكل ومضمون، وإنما يمثلان حالة اندماج تام يستعصي معها مناقشة أحدهما دون التعرض إلى الآخر. لأن الأعمال الأدبية كائنات عضوية نامية لا نستطيع بتر جزء منها دون إيذاء العمل أو قتله، لأن كل نص أدبي لا بد من أن "يحتوي على ثروة من المعاني" "الإيماءات" في مقابل "المعنى المحدد" ، والتي يمكنها أن تستخرج حلقات متنوعة ولا نهائية ممكنة من التفسيرات " (3) . ومن ثم فهذه النظرية العضوية يتلاشى أمامها الحاجز الموهوم بين الشكل والمضمون.

مما تقدم، يمكن القول أن الشكل ليس مجرد قالب يصب المضمون فيه، وليس هناك الشكل الأدبي المسبق المحدد الذي يمكن فرضه على أي عمل. وأنَّ الأشكال الفنية تختلف باختلاف بصمات الأصابع. وهنا تبرز أهمية وعي المبدع بمضمونه، في مقابل ذلك بأن لا يتدخل المبدع بتوجيه السياق من وجهة نظر معينة، بل عليه أن يترك العمل يشكل نفسه بنفسه طبقاً لمقتضيات التسلسل المنطقي والتلاحم الدرامي بين جزيئات المضمون. شرط أن يكون وعيه حاضراً للعمل على توجيه الأحداث وتطوير شخصياته. ومن خلال وعيه الناجح بالشكل يرى المبدع الجزء في ضوء الكل للنص، حتى لو كان فكرة شائعة أو مطروحة مسبقاً. متى ما حصل التفاعل مع الشكل أصبح خاصاً به، لأن المبدع الواعي هو الذي يجسد التفاعل بين المضامين وأفكارها وبين تطورات عصره، والمبدع بن عصره فإذا فشل في استيعاب عصره فلن ينجح في استيعاب أي عصر آخر.

يتلخص الأدب كما عرفه الأوربيون بأنه " كل ما يثير فينا بفضل خصائص صياغته إحساسات جمالية أو انفعالات عاطفية أو هما معاً ... ونقصد بالإحساسات الجمالية اعتبار الأدب

(1) محمد لبيب النجحي، فلسفة التربية، (القاهرة: مطابع الكيلاني، 1967)، ص299.

(2) وليم فالكليز اتكنسون، قوة الفكر في الحياة العملية، تر: رؤوف موسى الكاظمي، (بغداد: دار الحرية للطباعة، دت) ، ص83.

(3) بيتر بيرجر، نظرية المسرح الطليعي، تر : سحر فراج، (القاهرة: وزارة الثقافة ، 1994) ص52 .

فنأً جميلاً ، فإذا فقد القيم الجمالية فقد كونه أدباً. أما الانفعالات العاطفية فلا بد أن يتضمن الأدب حرارة العاطفة وإلا انقلب إلى حقائق علمية" (1).

من هنا لابد أن يكون هناك حاجز حقيقي بين تجربة المبدع الجمالية (والفكرية) والسيكولوجية التي مر بها في عمله. عندئذ لن تقتصر المسألة على التقاط مضمون فكري بل ستتحوّل إلى تجربة حسية، وشعورية وعقلية، أي لا بد أن يغير شيئاً ما في داخل المتلقي، فالمعنى لا يوجد في المضمون بل في الشكل أيضاً. وهذا بدوره يساعد المتلقي على الاقتراب من النص واستيعابه وتدوّه. اخذين بنظر الاعتبار ألا توجد مضامين مسبقة لغرض الاستعمال الفوري تعطى لشكل معين. وإنما المضمون الفكري في المنجز الإبداعي لا يكتسب هذه الصفة أو المزية إلا إذا انصهرت تماماً في بوتقة الشكل الأدبي .

يصل الباحث إلى رأي مفاده، أن المضمون الفكري يستمد قوته من الشكل الذي لابد أن يكون جديداً بالضرورة. لأن العمل الأدبي يتجسد من كون أن المبدع نفسه محكوم بايديولوجية 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 مقتضيات 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 المتدوّن 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 الباحث أيضاً 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 في السابق، بل إنها امتزجت واندمجت بشكل تام من شأنها أن تحيلنا إلى شيء مختلف عما نعرفه في الحياة. فلذلك من الخطأ عدّ أي منجز إبداعي أنه 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 الباحث إلى:

أولاً: المضامين الفكرية من الناحية الدينية:

إن الدين جوهره مضمون وطقوسه شكل قد اخذ بها الإنسان عندما بدأت النزعة الدينية منذ العصور القديمة، عندما توجه الإنسان بالحدس لوجود قوة تسودها الأرواح والغيبيات تقع خارج نطاق العقل، بدورها مسؤولة عن تنظيم الكون وتسييره . فثارت في مخيلته تساؤلات كثيرة يود الإجابة عنها، ولاسيما حول المسائل المتعلقة بالوجود والموجود المادي الذي اخذ التعامل به، فتارة عن الطبيعة نفسها ، بكل ما تمتلك من صور غريبة، وأخرى مع ذاته الإنسانية، وثالثة مع الآخر. عدت هذه المرحلة تقديمية على المرحلة السابقة اللفظية التي سادها التعامل مع بني جنسه بشكل عملي، فأخذ يدون أحاسيسه وأفكاره، وبذلك نتج عنه تطور نشاطه الفكري والمعرفي لأن " التشابه في الظروف يولد تشابهاً في الفكر يترتب عليه تكرار الآراء والمعتقدات في الناحيتين النظرية والعملية " (2) وهذا بمثابة المعتقد الديني . فظهرت بذلك أول بنية للنتاج الفني والإداري كان حاملاً لمضامين فكرية تمخض عنها النشاط الذهني والمعرفي، المتمثل بالأساطير. (3)

(1) محمد مندور، الأدب وفنونه، ط2، (القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، د.ت) ص5.

(1) تقي الدباغ، الفكر الديني القديم، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1992)، ص6.

(3) Mrs. Jameson, "Sacred Legendary Art", (Longman, Green And Company Volumn 1, London 1883), P7.

حظي هذا النشاط الفكري والمعرفي في تجسيد العديد من الأعمال الفنية والأدبية، نظراً لما تحمله من مضامين فكرية طرحت بعدة أشكال لها جانبها الديني المتميز لأن الأسطورة مجرد "حكاية عن كائنات تتجاوز تصورات العقل الموضوعي. وما يميزها عن الخرافة هو الاعتقاد فيها : فالأسطورة موضوع اعتقاد" (1) على الرغم من أنها تتعدى حدود المدرك نفسه ، إلا أنها تخاطب العقل لأنها تمثل " النتاج المعرفي الأول للعقل. حراك العقل معرفياً لإدراك ما يحيط به، في مرحلة أدرك فيها ، إن الآخر يشاركه وجوده، وانه لا وجود له إلا بالآخر، تحت وضعية الفناء أو الإنمحاء "(2). وبذلك لعبت الأساطير دوراً مهماً في حياة الشعوب لأنها ذات طابع ترفيهي تحمل على الجد وتارة أخرى تأخذ منحاً دينياً لتفسير المعتقدات في عالمها الفكري والفلسفي. عُدَّ هذا النتاج المعرفي نتاجاً للعقل لان الأسطورة لم تعد " متخارجة عن العقل كفعل طبيعاني بل متداخلة فيه، ومتخارجة كنتاج له، تعبر عن فهمه لها." (3)

سعت الأساطير إلى طرح عدد من الحكايات والقصص تعبر عن مضمون فكري وفلسفي للعلاقة القائمة ما بين ارتباط البشر بالآلهة، باعتبارها أرفع من البشر تملكها قوى خارجية. فلقد لعبت الأساطير دوراً لها في العالم الروحاني، وما زالت تلعب ذلك الدور نفسه. وبهذا عدت مضامينها الفكرية حداً من حدود الدين للنشاط الذي طرحته في المجال المعرفي، وهو الهدف الذي سعت إليه الأساطير في تجسيدها. تتخذ من الدين مجالها الواسع باعتباره يمثل "الترجمان الصادق" (4)

ولما تحتويه الأساطير من مضامين فكرية أصبحت ذات أهمية خاصة في الكثير من الميادين المعرفية ، فقد تشعبت وتعددت الدراسات التطبيقية في الآداب والفنون ، لارتباطها الوثيق بالنشاطات الفكرية والثقافية والدينية لبني البشر. وهذا ما يفسر إن العلاقة " التي تربط الأسطورة بالآداب أساس العلاقة التي تربطها سائر الفنون وجميعها متصلة بالتصورات العقيدية الأولى" (5) . من هنا يتضح انه لا يمكن تجاهل العنصر الديني في الهوية التي يجب أن تتمتع بها الأسطورة، وبذلك تميزت قبل غيرها في النتاج الأول عند أهل اليونان من كونها ذات طابع خاص ومميز لإحتوائها مضامين معرفية متنوعة يغلب عليها الطابع الإرشادي والوعظي ، باعتبار أن اليونان أنفسهم كانوا ميالين إلى هذا النوع العقائدي لارتباطهم المباشر بالآلهة . لذا تجسدت في نتاجاتهم الأدبية والفنية . فلا ريب أن نجد أن الأسطورة " الدينية والأسطورة التاريخية قد كانت... المصدر الأول بل الوحيد لفن التراجيديا عند اليونان القدماء وكان أساس اختيار الموضوع من تلك الأساطير هو قدرته على تطهير النفس البشرية بإثارة عاطفتي الفرع والشفقة " (6) وهذا ما يمثل عند (أرسطو) نظرية التطهير، أي تطهير النفوس من أدران ذاتها.

ومما لاشك فيه أن ارتباط اليونانيين بالآلهة كان له صدى واسع في التحكم بمصير الشخصيات التي تقع تحت سلطان القدر، والتي نجدها في اغلب النتاجات الإبداعية ، لهذا تعددت الآلهة متخذة من البشر صوراً لها أو من أنصافه . وأخذت تمثل في سير الأعمال الأدبية إلى الأساطير، وفي الملاحم والروايات والنصوص المسرحية وغيرها من الأشكال الأدبية الأخرى. وكان لها دور في تفسير العقيدة الدينية والاقتراب من مضامينها الفكرية والمعرفية، لتفسير ماهية الاعتقاد بها والوقوع تحت سلطانها.

أما الرومان لم تكن لديهم تلك النزعة الدينية في وجود الآلهة وتفسير المعتقدات ، وإنما اخذ طابعهم يتسم بالأمور الدنيوية ومن ثم انعكس هذا الاتجاه على مضامينها الفكرية للمعتقد الديني الذي

(3) خليل احمد خليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ط2، (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1980)، ص8.

(4) محمد سليمان حسن، تيارات الفلسفة الشرقية، (دمشق: دار علاء الدين، 1999)، ص7.

(5) محمد سليمان حسن، المصدر نفسه، ص7.

(4) مصطفى فروخ، مصدر سابق، ص53.

(5) احمد كمال زكي، الأساطير: دراسة حضارية مقارنة، ط2، (بيروت: دار العودة، 1979)، ص9.

(6) محمد مندور، مصدر سابق، ص81.

لم يكن ذا اهتمام بالغ في نفوسهم، مما وصم أعمالهم الأدبية والفنية بنزعة حياتية بعيدة عن تناول قانون الاحتمال والحتمية التي غالباً، ما تسود أي معتقد ديني يفسر هذه النظرية العقائدية وذلك بالغوص في المضامين الفكرية للمعتقد الديني نفسه.

ومن الجدير بالذكر أن هناك اختلافاً في الديانة اليهودية عن الديانة المسيحية إنما هو في المضمون الفكري الديني، لأنها لم تهتم بنشر أفكار عقيدتها بخلاف ما جاءت به المسيحية التي عدت كنموذج للدعاية من خلال دعوة المبشرين الأوائل. فقد تبنت بذلك عملية دعائية وبشكل منظم لجذب أي إنسان لا اعتناقها. ولما كانت الأفكار لها القدرة على تهيج المشاعر، لذا من الخطأ أن يرضى الإنسان بالإثارة العاطفية. بغض النظر عن المصدر الفكري المحرك لها، خاصة أن هذه الوسيلة المفضلة التي يلجأ إليها أدب الدعاية. من ثم سيدفع كاتبه إلى استخدام كل الوسائل المتاحة، بل غير الفنية وغير الدرامية أيضاً من ثم إقناع قرائه لتأييد قضيته الأدبية. ومن هنا كان اعتراض كثير من الكتاب والنقاد الموضوعين على ما يسمى بأدب الأفكار لأنه غالباً ما يستخدم الأفكار لأغراض دعائية غير فنية وغير جمالية. لذلك عدت الوسيلة الدعائية للنتاجات الأدبية كونها تعليمية بحته باعتبارها المثل الأقصى لها⁽¹⁾.

عند الحديث عن المضمون الفكري للعقيدة الدينية في العصور الوسطى، نجده واضح المعالم عندما اتخذت الكنيسة من المسيحية ديناً رسمياً، بعد اختفاء الوثنية القديمة. وبذلك ظلت الكنيسة هي المؤسسة الوحيدة التي توجه المجتمع وتتحكم فيه، فوقع على عاتقها نشر تعاليم الدين الجديد. الذي حمل مضاميناً فكرية يسودها الوعظ والإرشاد ولو بشكل بسيط لان "عقليات القرون الوسطى ومعتقداتها، ظلت تحبس الإنسان في الشبكة الدقيقة لتطوراتها الجمعية،... أن واقع التغيرات كان يدرك من داخل العقليات القديمة والتقليدية، ولم يكن يدرك كبداية مطلقة أو نقطة تحول جديدة " ⁽²⁾.

سعت المسيحية بعنايتها في الطبقات الدنيا من المجتمع والفقيرة، والتي كانت من قبل مهملة في المجتمع الروماني، وذلك لأنها كانت بعيدة عن كل ما يتعلق بالجوانب الحياتية التي هي من مهام الفكر الإنساني بما يحمله من صفة العلم والتفسير الفلسفي للأحداث. مقارنة مع الطبقات الثرية، التي كانت تبني فلسفتها الأخلاقية على أساس طبيعة الإنسان العاقلة، لامتلاكهم الصفات العقلية الممتازة، التي هي ملك للبعض فقط، وبذلك عدت الفلسفة وعلم الأخلاق أن تكون بطبيعتها أرستقراطية. أما المسيحية فقد بنت تعاليمها على وفق مضامين فكرية معبرة عن طبيعة الإنسان الأخلاقية، لذلك رأت أن حل مشاكل الإنسان ليس في السعادة العاجلة، ولا في طبيعة الإنسان العاقلة، إنما منظوية تحت جوانح فكرة الإخلاص والمحبة والإحسان، وبهذا المكتسب الأخلاقي والتربوي يمكن القول أنها قدمت حلولاً جديدة لكافة المشاكل التي تتعلق بالتربية والأخلاق. بالإضافة إلى ذلك أن المسيحية نفسها قد فصلت الدين عن السياسة، الأمر الذي كان سائداً من قبل اليونان والرومان، مما نتج عن ذلك بان ارتباط علم الأخلاق بالدين بعدما كان جزءاً لا يتجزأ من الفلسفة الارستقراطية. إن ما قصده المسيحية هو إعادة ترتيب جديد للعوامل الاجتماعية والفكرية على وفق رؤى دينية تبشيرية⁽³⁾.

وعلى وفق هذا المكتسب الروحي والمعنوي، ظلت الكنيسة قروناً عدة تتمثل بكونها هي المؤسسة الوحيدة التي توجه المجتمع وتتحكم فيه، فوقع على عاتقها نشر تعاليم الدين الجديد، الذي نزل باللغة اللاتينية التي يجهلها عامة الشعب مقتصرة في الوقت نفسه على رجال الدين فقط. فأخذت بذلك أن تنشأ بعض الأعمال الأدبية والفنية من داخل الكنيسة، التي تحمل بدورها بعض المضامين الفكرية التي مفادها الوعظ والإرشاد ولو بشكل أدبي وفني بسيط، نتجت بذلك

(1) للمزيد ينظر: اريك بنتلي، الحياة في الدراما، مصدر سابق، ص 118 .

(2) جان دوفينو ، سوسيولوجية المسرح: دراسة على الظلال الجمعية ، ج 1 ، تر: حافظ الجمالي ، (دمشق : وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، 1976) ، ص 250 .

(3) للمزيد ينظر: فاخر عاقل، التربية قديمها وحديثها، ط 3، (بيروت: دار العلم للملايين، 1981)، ص 8-9.

بعض الحكايات والقصص والروايات ونصوص مسرحية، والتي بدورها ساعدت على بث أفكار الدين المسيحي الجديد لعامة الناس لإظهار بياناته الدينية، وبذلك طفق الفكر الديني يساند الأعمال الأدبية لأي منجز إبداعي مبتكر.

وفي النهضة الكلاسيكية في القرنين الخامس عشر والسادس عشر حركة فكرية واجتماعية وجمالية ولقد أحدثت بوصفها هذا، تغيرات فكرية عميقة الأثر، مما أعطى لهذا العصر الشاهد على الانبعاث الفكري اهتماماً واضحاً في مجريات العملية الإبداعية. وكان للفكر دوراً رئيسيً وهاماً في طرح مضامين لجميع الآداب والفنون، والاهتمام الكبير بالنتاجات الفكرية للعملية الإبداعية لعدد من المبدعين كان لهم الفضل في إبراز الفكر البشري وإغنائه بروح العصر. مما أدى ذلك إلى قلب الموازين لصالح الآداب والفنون عموماً، بعيداً عن تحكم الكنيسة المتمثلة بالسلطة الدينية وذلك لوجود انفتاح فكري إنساني يخضع لمقتضيات الضرورة، ولهذا عدت النتاجات الإبداعية تعبر عن مضامين حياتية غير خاضعة لسلطة الدين التي لازمتها لفترة ليست بالقصيرة.

وعلى وفق ذلك تعالت صيحات الإلحاد في الغرب التي أطلقها (نيتشه)، وصيحة (دارون) التي شككت في الأصل السامي للإنسان وأخضعته لقانون النشوء والارتقاء، والأفكار الماركسية التي حلت الوجود الإنساني، وأخيراً الصيحة الفرويدية التي فضحت الإنسان وأصله الحيواني الكامن في اللاشعور. كل ذلك كان من شأنه أن يخلخل الثوابت البشرية، ويفقد الإنسان ثقته بالقيم والمبادئ السامية، واخذ بعض رجال الفكر بالهجوم على الدين، ويتكلمون باسم العلم. ولما بات العمل الأدبي يخضع لتعددية الأسباب التي تطرأ على الناحيتين العملية والنظرية للعصر، من ثم انعكست على النتاجات الأدبية والتي ستتغير مضامينها الفكرية تبعاً لها. بعد ما كانت ذات طابع ديني نجدها قد اصطبغت بالصبغة الدنيوية نتيجة لعدد من الانقسامات الدينية، والتوصل إلى عدد من الاكتشافات العلمية، والنظرة المغايرة عن الوجود التي أعطت تفسيراً آخر عن مكوناته التأويلية، فضلاً عن انتشار اللغات القومية لعدد من البلدان الغربية، ووجود عدد من الكتاب الذين أرادوا التعبير عن تلبية لحاجات الجماهير. ترتب على ذلك بان تتجه سير النتاجات الإبداعية نحو الاتجاه الدنيوي، "لأننا عندما ندقق موقف الملحنين في الغرب نرى أنهم لم يكونوا في نفس القوة ولا في نفس الطريق، فقد أدى بعضهم بأنه يتكلم باسم (العلم) ورأى بعضهم في الهجوم على الدين واسطة لإشعال الثورات في العالم. ومنهم من رأى أن الهجوم على الدين يتمشى مع روح العصر" (1). على الرغم من أن عملية الإلحاد قد شكلت بدورها في خلق عدد من النتاجات الإبداعية والفكرية التي كانت عظيمة الأثر في النص المسرحي كمسرحية (فاوست) (*).

ففي العلم ينتهي دور المضمون بمجرد استيعابه عقلياً للوصول إلى ماهية الأشياء للتعرف على الحقيقة العلمية، وهذا ما أكدته (الفلسفة العقلية) (**) و(الأنسكلوبيدون) (***) نظراً لما جاءت به

(1) على فؤاد باشكيل، موقف الدين من العلم، تر: أورخان محمد علي ط2، (بغداد: دار الأنبار، 1988)، ص29.
(*) **فاوست**: هي شخصية أسطورية وردت في الحكايات الأوروبية في القرن السادس عشر، تُعبر عن مأساة الإنسان في حياته وبعد مماته، كان دكتور جون فاوستوس ساحراً محترفاً في ألمانيا، باع روحه للشيطان، وكانت شخصية فاوست خليطاً من التراث الشعبي تمتد جذوره إلى العصور الوسطى. وكان الشيطان مفسد وفوليس يرتدي رداء الفرنسي، أما فاوست فهو مدان لفكره الحر وعشقه للقدماء ومعارضته لسلطة الكنيسة والدولة. ومن أشهر ما كتب في هذا الموضوع مسرحية الشاعر الإنجليزي (مارلو) (1593-1564) دكتور فاوست، التي ظهرت عام 1588 والدراما الملحمية للشاعر الألماني (جوته) (1749-1832) فاوست (ظهر الجزء الأول عام 1808 والجزء الثاني عام 1832) وأيضاً قدمت كعمل فني على شكل بالية من ثلاث فصول. للمزيد ينظر: إمام عبد الفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم، مج1، (القاهرة: مكتبة مدبولي، 1995)، ص376. وأيضاً ينظر: بول فاليري، فاوست كما أراه، تر: عبد المعطي جلال، (بلا م: الدار القومية، 1966)، ص9-10.

(**) **الفلسفة العقلية**: هي التي "تعتقد بقدرة العقل المطلقة في الوصول إلى الحقيقة فهي ترى في العقل المصباح الذي يضيء الحقائق والمرآة التي ترينا هذه الحقائق فالأشياء التي تتلاءم مع العقل حقائق، وكل ما يخالف العقل فليس بحقيقة" للمزيد ينظر: علي فؤاد باشكيل، المصدر السابق نفسه، ص30.

(***) **الأنسكلوبيدون**: "هم جماعة من الكتاب والمفكرين في القرن الثامن عشر... وقد هاجم هؤلاء جميع المفاهيم التي كانت سائدة في عصرهم عن المجتمع والحكومة والدولة. وكان على رأس هؤلاء (ديدرو) 1713-

الفلسفة المادية التي بدورها تنفي وجود (الله) في خلق هذه الحياة وان يكون مسؤولاً عن البشر، وبهذا الدور فهي ترفض كل معتقد ديني وكل عبارة ربانية تؤمن باليوم الآخر. مما جعل أفلاطون من قبل أن يهاجمها بشدة لأنه دافع عن اللامادية أو الروحية وعن المثالية أي الوجدانية وهي وحدانية الخالق وإن لم يقل (الله)، وبذلك ارتفع إلى فكرة واجب الوجود لأنه كان " يرى أن الكون وخصوصاً الإنسان والحياة لا يتألف من المادة وحدها ولا يمكن إرجاعه إلى المادة فقط، فالمادة هي نوع من الوجود أخط وأصغر حد للوجود" (1).

تتحدد الفلسفة المادية بنظرتها إلى الإنسان والحياة كونهما يمثلان امتداداً للمادة التي تحكمها قوانين التطور والارتقاء. وهذا ما فسرتة نظرية داروين في كتابه (أصل الأجناس) في فكرة التطور والبقاء للأصلح وبذلك " أصبحت فكرة الخلود مشكوكاً فيها ، وبما انه ليست أمام الإنسان حياة أخرى فليس أمامه كذلك من فرصة يحقق بها ذاته إلا في هذه الحياة والعلم هو الطريق إلى ذلك فهو الذي يمنح الإنسان إمكانيات لا حصر لها لتحقيق أكثر ما يمكن تحقيقه من الخير " (2) ولكن هذه النظرة إلى الإنسان ان يصبح جزءاً من الطبيعة يخضع بدوره لجميع القوانين التي تخضع لها الكائنات الأخرى، لا تتعدى من كونها مجرد افتراض أو تخمين، أي أنها لا تستند إلى نظرة علمية قائمة بالتجربة والملاحظة. لذا عدت هذه النظرية بأنها لا تستند على مبدأ القوة والبرهان، في مقابل العقيدة الدينية التي مبدؤها الأساس هو الإيمان بوجود الله من أنها حقيقة مطلقة.

ومن الجدير بالملاحظة إن ما يفهم من العلم قديماً بأنه المعرفة القطعية للكائنات والطبيعة وظل هذا المفهوم ذاته إلى مطلع القرن العشرين، أي بمعنى انه المعرفة التي توصل بدورها الذكاء الإنساني إلى إثبات صحتها واستخراج نتائجها ولا تقبل بذلك الشك والتخمين . من ثم سيتصادم مصطلح العلم مع العقيدة الدينية، لأن أساسها المعرفة المطلقة الباعثة على الإيمان بالله. ولذا عُدَّت العقائد الدينية ليست حقيقة قائمة على أسس البرهان، لأنها لم تثبت صحتها بعد كونها حقيقة روحية لا تصلح للقياس، ننظر لها من باب الأوهام والظنون. وعلى وفق هذا المفهوم للعلم بأن يتخطى المعرفة القطعية الأكيدة ولا يكتفي بها، وإنما يتخطاها نحو بلوغ الحقائق الأخرى. وذلك عن طريق التجربة والملاحظة، كما ينص مفهوم العلم اليوم، وبحسب المفهوم الأخير تم التوصل إلى حقائق مهمة اثبتت صحتها على ارض الواقع.(3)

وعلى ما تقدم يشير الباحث إلى ان الفلسفة لم تتخل حتى منتصف القرن التاسع عشر عن فكرة الحقيقة المطلقة أو القانون المطلق على الرغم من التيارات التجريبية، سواء تم وضعها داخل التجربة الإنسانية نفسها أو خارجها أي ما فوق الحواس. قد أصبحت هذه النظرية في القرن العشرين قائمة على مجرد افتراض غير قابلة على التأكيد، أي لا بد من إثباتها عن طريق المنهج التجريبي. ومن ثم أن تتخلى عن الميتافيزيقية ذات الأبعاد التأملية. والعمل على محض الإنسان في طريقة تفكيره لنشاطاته الأخرى _ أي اقتراب الفلسفة من وضعية العلوم _ من خلال وضعه التاريخي أو الاجتماعي أو الاقتصادي أو الوجودي على وفق النظرية النسبية (لأينشتاين) التي بدورها حلت منظور النسبي مكان المطلق الثابت.(4)

في ضوء ما سلف يستخلص الباحث أمراً مفاده غياب الحقيقة المطلقة والعمل وفق النظرية النسبية، واقترب المفاهيم من الفلسفة الوضعية، وصيحات الإلحاد التي سادت الفكر الغربي، وتطور العلم ليشمل جميع ميادين المعرفة. ومن ثم أدت جميع هذه القضايا إلى التقليل من شأن

1784 (دلالمير) 1783-1717 . ولكل منهما مؤلفات فلسفية ، وقد هاجما بها الدين بشدة تحت ستار الهجوم على الكنسية . للمزيد ينظر: علي فؤاد باشكيل، المصدر نفسه ،ص30.

(1) علي فؤاد باشكيل ، المصدر نفسه، ص41 .

(2) رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن،(القاهرة:مكتبة الأنجلو المصرية،د.ت)، ص139.

(3) للمزيد ينظر: علي فؤاد باشكيل، مصدر سابق، ص57-58

(4) للمزيد ينظر: نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر،(بغداد-القاهرة: دار الشؤون الثقافية العامة، الهيئة المصرية العامة للكتاب- مشروع النشر المشترك، 1985) ، ص50-52 .

الدين، باعتباره يمثل حقيقة باعثة على الشك في عدم برهانها. بالإضافة إلى تعددية الأديان على وفق المنهج الفكري العقائدي وكذلك الاهتمام بالأمور الدنيوية الأخذ بالتطور الملحوظ، عليه يمكن أن نسمي هذه المرحلة التي سادت في القرن العشرين هي المرحلة العلمية.

وعلى الرغم من الاختلاف المتباين مابين الحقيقة العلمية والحقيقة الفنية بمعناها المؤلف ، في بلوغها للحقيقة الواقعية. فالمضمون في العمل الأدبي أو الفني يختلف اختلافاً جذرياً عن المضمون في مجالات المعرفة والتعبير التي نمارسها في حياتنا العملية. لان المضمون لا تنتهي جدته بمجرد معرفته كما يحدث في المقال أو البحث العلمي، بل يستمد جدته من الشكل الفني والأدبي الذي لا بد أن يكون جديداً بالضرورة.

ولما بات على أي نتاج إبداعي سواء أكان العمل فنياً أم أدبياً أن يقتبس موضوعاً حياتياً له حقيقته الخاصة به، سواء أكانت هذه الحقيقة مطلقة أم نسبية بحسب ما يراها مبدعها من وجهة نظره أو بحسب وجهة نظر متلقيها فهي قيد البرهان والتحليل. وقد اخذ موضوع الدين اهتماماً واسعاً في الأعمال الأدبية المطروحة، لكونه حاملاً مضامين فكرية تؤول وفق أفكار مؤلفيها. ومن الممكن عدّ النتاجات الأدبية في المرحلة السابقة على القرن العشرين أنها كانت ذات طابع دنيوي في مفهومها العام، وذلك لافتقارها إلى الجانب الروحي لأنه يقع خارج منظومة العقل نفسه. أما نسبة القرن العشرين فقد أعطت طابعاً آخر لاهتمامها بالذات الإنسانية وفقاً لتجربته الواقعية. مما أثرت هذه النظرة على طبيعة الأعمال الإبداعية للجانب الديني الذي يفسره الموجود وهو الإنسان بذاته، أي الاهتمام بقضايا الإنسان بكل جوانبها وترك الوجود بحسب ما تظهره النتائج وكيفية تفسيره في ضوءها، مما أدى ذلك إلى تعددية التفسيرات للجانب الديني، وبدورها انعكست على النتاجات ومضامينها الفكرية بمختلف أشكالها الأدبية أي بحسب ما يفهم من المنجز نفسه، لان النظرة إلى المضمون الفكري لأي نص تتفاوت من متلقي إلى آخر.

ثانياً: المضامين الفكرية من الناحية السياسية:

تمثل المضامين الفكرية في الاتجاه السياسي جانباً مهماً للعديد من الرؤى الأدبية والفنية، التي أصبحت بدورها مرهونة بالعلاقات الجديدة التي تفرزها أية مرحلة سواء أكانت تاريخية أم اجتماعية أم سياسية. وبهذا أصبح الأدب مرآة يعكس الأحداث السياسية في أغلب الأحيان، إنَّ ما حدث في الثورة الفرنسية مثلاً أثر في أغلب النتاج الإبداعي الأدبي والفني كلوحات ونصوص وقصص وغيرها "لأن الأدب له تأثير في خلق المواقف السياسية وتغييرها" (1).

وقد أصبح النص يمثل ميداناً رحباً في تاريخ الأدب الإبداعي، من وجهة نظر مبدعه كونه محكوماً بأيديولوجية معطاة سابقاً، حيث ينظر إلى السياسة كسلسلة من الأفكار الواعية واللاواعية التي تكون محتوى يسعى المبدع إلى تجسيده عبر أشكاله الأدبية. لأن السياسة "تشكل نظرية الحكم التي يتم في ضوءها تنظيم علاقات الأفراد والمجموعات في المجتمع وفق قوانين وقيم معينة" (2).

نهج الأدب عموماً نهجاً ثورياً بطرح النصوص لمواكبة الأحداث السياسية والصراعات الداخلية مابين الفرد وسلطته الحاكمة، عبرت وفق رسالتها بأفكار مناهضة حقيقية لرؤى مبدعيها. لأن السياسة تمثل المحيط الفكري للذات المبدعة، من ثم ستترجم إلى مشاعر حقيقية تصل إلى المتلقي وبدوره سيتخذ موقفاً إزاءها. لأن المؤلف قبل أن يقبل على كتابة النص لابد من وجود تداعيات وأفكار ومرجعيات في ذهنه. أو أن يكون محكوماً في نظام سياسي أو اجتماعي أو اقتصادي، فلا بد له تغيير هذا الواقع من خلال طرحه لهذه النصوص أو أن يكون مدعوماً من قبل الحكومات أو المؤسسات ذات النفوذ الواسع. وهنا يصبح المؤلف يمثل السلطة السياسية

(1) شوقي السكري، مناهج البحث في الأدب المقارن، مجلة عالم الفكر، مج11، ع3، الكويت، 1980، ص22.

(2) نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، مصدر سابق، ص97.

والعسكرية، كما جرى في الثورة النازية و(الفاشية)(*) وغيرها من الصراعات السياسية والعسكرية الأخرى. أو أن يكون هذا المؤلف يطرح نصوصاً إلى الجمهور تنتهج الشكل الثوري، كما عدها (بريخت، وأرثر ميلر) عبر مؤلفاتهم المسرحية. الحاملة لمضامين فكرية تدعو إلى التغيير من النظام السياسي القائم. (1) لذا عدت الثورات في الأدب لأي عصر، مرتبط بالأحداث السياسية التي يصعب الفصل ما بين ماضيها وحاضرها" فلا يمكن للقديم والجديد الاستغناء عن بعضهما إذ تكاد تكون ثورات الأدب دائماً ردود فعل ضد الماضي القريب بحثاً عن التقاليد المفقودة" (2).

لعل ما تتميز به المضامين الفكرية الحاملة لرسالة سياسية من أهمية بالغة بوصفها حاملة لثقافات وقيم لتقاليد الشعوب، لذا يمكن عدها وسيلة اتصال ثقافية، واجتماعية لإحياء التراث الفكري عبر التنشئة السياسية لأنها تمثل "العملية التي يكتسب الفرد من خلالها معلوماته وحقائقه وقيمه ومثله السياسية ويكون بواسطتها مواقفه واتجاهاته الفكرية والايديولوجية التي تؤثر في سلوكه وممارساته اليومية وتحدد درجة نضجه وفاعليته السياسية في المجتمع" (3).

ومما لاشك فيه أن الإبداع في الأدب ناتج بفكر مبدعه لقضية سياسية، لأنها ترسم الخطى نحو التجسيد الواقعي للفرد. وينظر مبدعه بكل حماسة حول هذه القضية بين مؤيد ورافض للسلطة القائمة ليتخذ منها موقفاً نحوها، فلذا عد أي نتاج إبداعي بما تقتضيه الضرورة كونه يمثل حقيقة علمية معبرة عن رؤى أدبية تجسد الواقع نفسه، عما يطرحه من مضامين فكرية للقضية السياسية. وتبعاً لهذا الفهم للسياسة وجدت مكانتها ما بين العلوم، بل وتجاوزتها أيضاً لاهتمامها بالعلاقات الإنسانية، وهذه الصفة هي التي أدت إلى "تداخل مختلف العلوم بعضها ببعض، وعلى قيمة العمل الذي يدور بين العلوم، وأن علم السياسة يتضمن ضرورة قيام هذا التعاون" (4).

ونتيجة لهذا الطرح من النصوص ودورها المنظم في إثارة وعي المتلقي، ومن ثم زيادة انتمائه الوطني والاجتماعي، لأن ما يُفهم "من الوعي السياسي معنيان: أحدهما يطابق معنى الوعي القومي أو الوعي الوطني، والآخر يطابق معنى الوعي الاجتماعي أو الوعي المدني" (5).

وفي ظل هذه الرؤية، أصبحت القضية السياسية في العمل الأدبي، تستهوي أغلب المؤلفين بوصفها نتاجاً بدوره يستطيع أن ينقل أفكاراً ورؤى مبدعه في المعنى المطروح إلى المتلقي الذي يتخذ موقفاً إزاءها وفي هذا الصدد يمكن القول إن السياسة تعد فرعاً من فروع التربية، نظراً لما تتجلى من أهمية استيعاب التراث الفكري والثقافي للقضية الإنسانية. لأن التربية السياسية توصف "بأنها العملية التي يمارسها المجتمع أفراداً أو أحزاباً أو دولة سواء في

(*) الفاشية: (Fascism او Fascisme) "وهي قوى مناهضة للشيوعية والديمقراطية. وقد تأسس النظام الفاشي لأول مرة في إيطاليا عام 1922 وفي ألمانيا عام 1933 ومن ثم في بعض بقاع أوروبا. وهي نزعة لاعتقالية وشوفونية وعنصرية متطرفة تميل إلى اللانسانية ومن ابرز قادتها موسوليني الذي تعاون مع هتلر النازي لإشعال الحرب العالمية الثانية التي أدت إلى دمار الإنسانية" م. روزنتال و ب. يودين الموسوعة الفلسفية، تر: يوسف كرم، ط5، (بيروت: دار الطليعة، 1985)، ص325.

(2) للمزيد ينظر: أ.ب فولكيس، الأدب والدعاية، تر: موفق الحمداني، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1986)، ص114-115.

(3) جاكوب كورك، اللغة في الأدب الحديث: الحداثة والتجريب، تر: ليون يوسف، عزيز عمانوئيل، (بغداد: دار المأمون، 1989)، ص18.

(3) Dawson, R. and Prewist, K. Political Socialization, Boston, 1969, PP.14-18

نقلاً عن: إحسان محمد الحسن، علم الاجتماع السياسي، (الموصل: مطبعة الجامعة، د.ت)، ص225.

(4) جان مينو، مدخل إلى علم السياسة، تر: جورج يونس، ط2 (بيروت: منشورات عويدات، 1977)، ص308.

(5) عباس محمود العقاد، دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية، (بيروت: المكتبة العصرية، د.ت)، ص158.

إطار نظام سياسي مقبول ، أو في إطار نظام سياسي مرفوض، وذلك بهدف إكساب القيم والمبادئ الاتجاهات التي يؤمن بها المربي" (1).

وكما بات على الأدب مواكبة جميع المتغيرات ومنها الظروف السياسية ، لذا كانت نتاجاته حاضرة في استيعاب الكثير من القضايا المطروحة، التي تمكن المبدع أن يبيث رسالة إنسانية فاعلة ومؤثرة لإثارة إحساس معين وإشباعه لدى المتلقي. وإن أي عمل إبداعي قادر في النهاية على إشباع رغبة المتلقي عن طريق الشكل العضوي المتكامل للعمل والذي لا يتكامل إلا بالمضمون الفكري الساعي لتحقيق هدف خاص يقصده إلى المتلقي ليتخذ موقفاً اتجاهه.

ثالثاً: المضامين الفكرية من الناحية التربوية:

يجد الباحث أن هناك تعددية في الصور التي يمثلها الفكر الإنساني المتمثل بالنشاط المعرفي، إلا أن التربية تعد أوج نشاطه باعتبارها تمثل إحدى الشواهد التي لازمت الحياة، كونها متصلة بها فهي تبدأ في بدايتها ولا تنتهي إلا بانتهائها. لذا يمكن القول إن " فعل التربية قد بدأ مع وجود الكائن الحي من حيث انه فعل تنمية وزيادة في الوظائف الجسمية والعقلية والخلقية والاجتماعية كافة عن طريق التهذيب والتثقيف" (2).

فموضوع التربية مرتبط ببنية المجتمع ذاته ، بتمثيلها للواقع الحي لأن هدف التربية هو تنظيم علاقات المجتمع بصورة مثلى وذات هدف محدد تسعى لتحقيقه، باعتبارها أداة تغيير فعال، ومن ثم قدرتها على مواكبة الظروف ومنها الاجتماعية والسياسية وغيرها. فضلاً لما للفكر التربوي من دور يلعبه في ظل هذه المتغيرات، لأنه " صورة من صور الفكر على وجه العموم، إنما هو وليد حركة المجتمع في بنيته الأساسية. هو إفرازها، على صفحاته تنعكس ظروفه الاقتصادية والسياسية والاجتماعية وتشكل اتجاهاته ومساراته بما تتخذه هذه الظروف من مسارات واتجاهات " (3).

فضلاً عن أنها اتخذت منهجاً فكرياً، لارتباطها المباشر بالعقل الإنساني، وموروثاً مكتسباً للعادات والتقاليد. لذا أخذت بالاهتمام من قبل الفلاسفة التربويين ليتخذ من موضوعها عاملاً أساسياً في بناء فلسفاتهم وتعاليمهم باقتصارها على النخبة من ذوي العقول الواعية " لقد كان أفلاطون وأرسطو وباقي فلاسفة اليونان يبنون فلسفاتهم الأخلاقية على أساس طبيعة الإنسان العاقل. وبما أن العقل الصحيح والصفات العقلية الممتازة ملك للبعض فقط ، فقد كانت التربية عندهم ارسنقاطية بطبيعتها وتطبيقها " (4).

وعليه تخلت التربية عندها عن العقل، في مقابل الاعتماد على النظرة الترويضية ، التي بمقتضاها سيتم تحضير الفرد بطرق قاسية وبكل مكوناتها، ومنها الجسدية والعقلية والأخلاقية لإيمانها بالحياة الأخرى. وبهذا جاءت التربية عند العصور الوسطى مخالفة عما نجده في السابق (5)، على الرغم من أن هذه النزعة الأخلاقية إبان القرون الوسطى تتخذ موقفاً ضد الجمال غير أنها كانت " واقعة تحت سلطان المذهب الفكري المنطقي القائم على التقاليد الأرسطية" (6).

وعندما وفدت النهضة التي بدورها شهدت تغييرات مهمة في مجال العلوم والمعرفة والفنون والآداب وبمقتضيات الفكر بصورة عامة ، كان للتربية دورٌ أساسيٌّ ومهمٌ لأنها " وعيت في إنتعاش رحب في النشاط الجمالي ومن إحياء للعلوم احتوى قدراً من الأفلاطونية، بعدما كان

(1) حسن شحاتة، أدب الطفل العربي: دراسات وبحوث، ط2، (القاهرة: الدار المصرية ، 1994)، ص290.

(2) محمد علي جمعة، التربية عند الرومان، مجلة المعرفة، ع 495، سوريا، 2004، ص127.

(3) سعيد إسماعيل علي، الفكر التربوي العربي الحديث، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- سلسلة عالم المعرفة، 113، 1987)، ص5.

(4) فاخر عاقل، مصدر سابق، ص8.

(5) للمزيد ينظر: فاخر عاقل، مصدر سابق، ص7 – ص8.

(6) هيربرت ريد، التربية عن طريق الفن، تر: عبد العزيز توفيق جاويد، (بلام: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بالعلوم الاجتماعية، 1969) ص89 .

الناس ما يزالون أبعد ما يكونون عن الفهم الحق لنظرية أفلاطون في التربية، وعن أدنى تفكير في إدخالها كبديل عن تعاليم الكنيسة الاعتقادي " (1).

وإن هذا الانتقال الفكري من العصور الوسطى إلى عصر النهضة كان بمثابة انتقال جاء عن طريق التنظيم الاجتماعي للأفراد وحرية الفرد الإنساني إزاء معطيات العصر، مما ترتب على ذلك إحياء للتراث الفكري للعصور السابقة ودراسة أثرها، وبذلك اتخذت لنفسها مفهوماً آخر لأنه سمي "محتوى التربية الجديدة المؤلف من اللغتين اليونانية واللاتينية وأدبهما بالإنسانيات وذلك لان اهتمام التربية الحرة موجهاً إلى الفاعلية والنشاط الخاصين بالنوع البشري وما آداب اليونان والرومان إلا واسطة لفهم هذا النشاط " (2).

ومما لا جدال فيه أن هذه التيارات الفكرية دخلت إلى عصر النهضة بعد الاطلاع على الأدب الكلاسيكي ودراسة أثره، لتحقيق الحرية الفردية التي افتقدها إنسان العصور الوسطى وذلك لسيطرة الكنيسة على المفاهيم الفكرية لعدة قرون. وبذلك اتخذت هذه الحرية الفردية طابعاً مميزاً بالاهتمام للحياة الدنيا والتركيز على طبيعة الإنسان الذاتية، بكافة ميولها واتجاهاتها. لذا سميت هذه التربية الجديدة بالتربية الحرة، من ثم أصبح الاهتمام المباشر على بناء الإنسان الصالح وتنمية المواهب العقلية والجسمية لدى الفرد والاهتمام بالتربية البدنية والتربية الفنية للتذوق الجمالي، ليصبح فرداً قابلاً على بناء مجتمع منظم لعنايتها بالجانب السلوكي الأخلاقي، من ثم غرسها في الذات الإنسانية(3).

وعلى نحو مماثل أن القرن العشرين، نظراً لما شهدته من اتساع واضح وبشتى مجالات الحياة وازدياد الاهتمام بفلسفة التربية وبشكل ملحوظ لأن هذا " الاهتمام استجابة طبيعية لما يموج به القرن العشرين من أحداث سياسية واجتماعية واقتصادية أثرت في جميع النواحي، فمن الناحية السياسية أخذت المجتمعات في لقاء الأعياد القديمة على أكتافها وحكم نفسها بنفسها" (4)

وفي ضوء ذلك تعد (البراجماتية) (*) منهجاً فكرياً يعتمد على مبدأ التحليل والتركيب ومبداها الأساس التجربة والتجريب، لاكتساب خبرة مميزة لدى الفرد من ثم ستنشئ عنده تقنية العمل وتطوره. وبالخبرة أيضاً يتم اكتساب العلوم والمعارف والفنون، لإيمانها الحقيقي بموضوعية وفعالية طبيعية الأشياء الواقعية التي نتلمسها، مع الوجود الفعلي والعملي للظواهر(5).

لذا أخذت التربية من وجهة نظر البراجماتية تقتضي إعداداً للحياة نفسها وتحت سيطرة المذهب العملي، وذلك بالممارسة وعن اكتساب الخبرة الناتجة في السلوك الإنساني، في الحياة الحاضرة وليس إعداداً جديداً للحياة بصورة مؤجلة. أي أن التعلم والخبرة حاضران من ثم ستعطي للتربية طابعاً معاشاً لأن ما تؤمن به البراجماتية أن التربية تتمثل في كونها "عملية حياة وليس إعداد حياة مستقبلية" (6).

(1) هيربرت ريد، المصدر نفسه، ص 89.

(2) فاخر عاقل، المصدر السابق نفسه، ص 75.

(3) للمزيد ينظر: ماهر إسماعيل الجعفري، وآخرون، فلسفة التربية، (بغداد: دار الكتب للطباعة والنشر، 1993)، ص 56.

(4) محمد لبيب النجيجي، مصدر سابق، ص 13.

(*) البراجماتية (Pragmatism): نشأت في "أمريكا في مطلع القرن العشرين وساهم في ترويجها ثلاث من أعلام المفكرين هم تشارلز بيرس ووليم جيمس وجون ديوي. ولقد اتفق الثلاثة على توجيه العقل إلى العمل دون النظر، وعلى اعتبار المعرفة أداة للعمل المنتج، وعلى الانصراف للنتائج والغايات بدلاً من التفكير في المبادئ والأوليات، وعلى أن الفكرة لا تكون صادقة إلا بالتحقيق من منفعتها بالتجربة. ومنهج البراجماتية بشكل عام يرى أن الحقيقة نسبية وليست مطلقة وإن الصدق هو صدق الإنسان وليس صدق مطلق ومن ثم فهو صدق غير كامل " للمزيد ينظر: حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات، 1974)، ص 199.

(5) نجم عبد حيدر، علم الجمال: آفاقه وتطوره، ط2، (بغداد: دار الكتب، 2001)، ص 106.

(6) ماهر إسماعيل الجعفري وآخرون، مصدر سابق، ص 72.

وعلى وفق هذا أن ما يفهم من الفن على انه نسق رمزي يلخص تجربة إنسانية حياتية، وهذا النسق الرمزي لا يكتسب وجوده الحي إلا عند اتصاله بالحياة ليصبح من خلال تفاعله معها تجربة فنية، ويصدق هذا سواء كنا نتحدث عن الفن من وجهة نظر المبدع أو المتلقي. وإذا نظرنا للفن باعتباره تجربة تتشكل فنياً ومعنوياً من خلال جدلها مع الحياة، أصبحت قضية الفن للفن أم للحياة لا معنى لها.

وتأسيساً على ماتقدم يرى الباحث أن المضامين الفكرية التي عنيت بها التربية، احتوت بدورها جانباً حياتياً كان له الأثر الواضح على السلوك الإنساني لاكتسابه مفاهيم جديدة تُمَثِّل الحياة نفسها. فعُتِ بحثاً عن الميول والاتجاهات التي تخصُّ الذات الإنسانية من ثم تصبح عملية اكتساب للواقع. وأن تضفي طابعاً تعليمياً وإرشادياً، وبشكل محتوٍ يفهمه المتلقي بعيداً عن بعض التعقيدات التي لا نفع لها.

رابعاً: المضامين الفكرية من الناحية الاجتماعية:

أولى الفكر اهتماماً للميدان الاجتماعي، باتجاه الإنسان بوصفه الذات الحقيقية والحيوية العائدة لبناء مجتمع قائم على أسس فكرية للنشاطات الاجتماعية، وبهذا يمكن القول "إن كل إنسان هو مفكر اجتماعي على وجه من الوجوه فهو ما دام يعيش في المجتمع، فلا بد أن يتعرف إلى شيء من خصائص المجتمع وكيف يسلك الأفراد فيه"⁽¹⁾.

وتوصف عملية الوعي الإنساني والوجود الاجتماعي بأنها دائمة التفاعل بالمشاركة المميزة عبر أنشطته الفكرية، التي تستوعب الحركات العلمية والفنية على الصعيدين العلمي والفني. لذا نجد أن الفلسفة اكتسبت حيزاً عبرت عنه وبشكل مباشر للواقع الحياتي الذي يخص الذات الإنسانية وكيفية تفسيره، لأن الفلسفة "عند نشأتها كانت متصلة بالحياة الاجتماعية وبالتيارات الثقافية اتصالاً كبيراً عمل الفلاسفة بعد ذلك على أن يفصلوا بينهما. وعلى الفلسفة أن تعود مرة أخرى لتتصل بالحياة ولتعالج المشكلات الاجتماعية"⁽²⁾.

وبذلك فإن الحياة تمتلك كافة المقومات الأساسية التي بموجبها يستوعب الفرد الإنساني تراثه الفكري والجمالي، ولاسيما في هذا المضمار وجدنا الأدب حاضر وبكل طروحاته النتاجية للخوض في الحياة الاجتماعية، لأن الأدب يملك وباستمرار "مكانة متزايدة الأهمية مع مرور الزمن وتعدد وجوه التقدم الذي يحققه الإنسان في مختلف مجالات الحياة، وذلك لارتباطه بحركة التاريخ وعملية التغيير المقترنة بها"⁽³⁾. وقد عبرت هذه النتاجات عن رؤى جمالية من خلال المضامين الفكرية، لأن تعميق "الجمالية يعمق المضمون وتعميق المضمون إذا قدر له التجسيد ينال مستوى أعلى في الجمالية"⁽⁴⁾.

إن مزية المبدع هي قدرته الفكرية على استيعاب مقتضيات العصر، بما فيها المتغيرات الاجتماعية. ولا بد أن يكون له دورٌ رياديٌّ عند مخاطبته للمتلقي في بلورة هذه الأحداث ومعالجتها، لكي تحدث عملية التفاعل ما بين المنجز والمتلقي لأن "الخلق الأدبي لا يصوّر وكأنه يدور في حلقة باطنية منطوية على ذاتها بل ينبثق عن ذات عاقلة، شاعرة ليتوجه إلى الآخرين بما تفيض به هذه الذات ويعمم عليهم هذا الفيض [المنجز] الفكري - الشعوري، ويجعلهم شركاء به. من هنا أن صفة ((الاجتماعية)) ملازمة حتماً للأدب كما أنها تلازم الإنسان انطلاقاً من طبيعته"⁽⁵⁾.

(1) علي الوردي، منطق ابن خلدون، ط2، (لندن: دار كوفان، 1994)، ص20-21.

(2) محمد ليبب النحيجي، مصدر سابق، ص25.

(3) بلا مؤلف: مجموعة مقالات نقدية: الأدب وقضايا العصر، تر: عادل العامل، (بغداد: دار الرشيد للنشر، 1986)، ص5.

(4) إيليا الحاوي، الفن والحياة والمسرح: نظريات ونظرات، (بيروت: دار الثقافة، 1985)، ص168.

(5) روبرا سكاربيت، مصدر سابق، ص6.

لذا فإن أهم ما يحدد ملامح الحركة الفكرية التي ألفت بأفائها على الحياة الاجتماعية هي الفلسفة الوضعية المتأثرة بأراء الفيلسوف الفرنسي (أوجست كونت) (1798-1857) ، الذي بدوره يمثل نقطة انطلاق حيوية لميدان الفكر ، وانعطافاً حقيقياً لمفهوم الفلسفة الحديثة لدراسة الواقع الاجتماعي . لان ظهور (كونت) " في الوقت المناسب أي انه ظهر في الوقت الذي كان المفكرون فيه قد سئموا الأفكار المثالية المفرطة في تعاليمها عن الواقع الاجتماعي وأصبحوا يتطلبون أفكاراً في نمط آخر تنزل الى الواقع لتدرسه دراسة استقرائية وضعية " (1) .

إلا أن القرن التاسع عشر شهد تحولاً واضحاً في مجمل حقول المعرفة والتوصل الى معظم الاكتشافات العلمية ، وبعد إن مزية هذا التيار الفكري هو استخدامه لمناهج " العلوم الطبيعية في دراسة الظواهر الإنسانية ، وخاصة بعد ان أحرزت هذه العلوم وضعها المتميز في العالم الحديث ، والمبدأ الأساس هنا هو الالتزام بان تتم الدراسة في نطاق التجربة الحسية وحدها " (2) وبهذا غنيت هذه الفلسفة بطبيعتها المادية التي تنص على أن الحياة والكون مؤلفان فقط من المادة، والتي بدورها تتكون من جزيئات تحكمها بعض القوانين الميكانيكية، ومن ثم أكدت هذه الفلسفة كتاب (داروين) أصل الأجناس الذي يقوم على مبدئين أساسيين هما: (3)

1. مبدأ التطور بمعنى ان كل أشكال الحياة قد نشأت وتطورت من اصل واحد .

2. مبدأ البقاء للأصلح وهو المبدأ الذي يفسر فكرة التطور نفسها "

ومن هنا اهتم الفكر الحديث بدراسة الظاهرة الإنسانية للواقع الاجتماعي وبشكل ميداني، عملية قد أحرزت تقدماً واضحاً في خدمة الإنسان الذي بدوره أصبح يشكل البنية الحقيقية لبناء مجتمع منظم. فذلك دعا كل من (سان سيمون و أوجست كونت) الى قيام علم الإنسان يكون متمتعاً بالموضوعية التي تتمتع بها العلوم الأخرى التي تعالج الموضوعات العضوية وغير العضوية ، وفي حين أطلق عليه (سان سيمون) اسم (الفسولوجيا الاجتماعية) متأثراً في ذلك بالمماثلة بين المجتمع والكائن الحي ، أطلق عليه أوجست كونت اسم (علم الاجتماع(*)) (4)، وقد أولى (كونت) علم الاجتماع دوراً مهماً في كتاباته التي ظهرت ما بين (1830-1854) حيث دعا من خلال مضمونها الفكري أن علم الاجتماع هو أعلى أنواع المعرفة ، وأن كل أنواع المعرفة لابد أن تسخر لخدمة المجتمع . لما تضيفه من حقائق علمية مختلفة، وهذه الخدمة يتم الوصول إليها عن طريق الملاحظة والتجريب ، الذي يستطيع الإنسان أن يرى كافة العلاقات التي تحدث في المجتمع بكل أحداثه المختلفة ، كعلاقات سبب ونتيجة . (5)

وتأسيساً على ما سبق يمكن إيجاز نظرية كونت الفكرية التي استندت عليها الكثير من الدراسات، ولاسيما دراسة العلاقة الجادة ما بين الإنسان وواقعه لأنه أعطى الفكر نشاطاً ذا طابع حيوي، لان الفكر عنده قد مر "خلال تطوره عبر التاريخ ، بمراحل ثلاث هي المرحلة الدينية والمرحلة الميتافيزيقية والمرحلة الوضعية." (6) ففي المرحلة الأولى نجد ان الفكر يحاول تفسير الحالات بنسبها الى وجود قوى غريبة خارج نطاق العقل ، تتحكم بالبشر وهي المسؤولة عن مسابرة الكون ، كما أشار إليها الباحث سلفاً ونجد هذا النمط من التفسير عند الشعوب البدائية القديمة . أما المرحلة التالية _ الميتافيزيقية _ فتتمثل باعتقاد الناس ان هناك قوى مبهمة غير معروفة هي المسؤولة

(1) علي الوردي، مصدر سابق ، ص236 .

(2) فتحية محمد إبراهيم ومصطفى حمدي الشنوائي، مدخل إلى مناهج البحث في علم الإنسان: الانثروبولوجيا، (الرياض: دار المريخ ، 1988) ، ص39 .

(3) رشاد رشدي، مصدر سابق، ص138.

(*) علم الاجتماع: العلم الذي يدرس نمو التنظيمات الاجتماعية وتطورها والسلوك الاجتماعي بشكل عام. وهذا يختلف عن دراسة سلوك الأفراد في الجماعات مما يهتم به علم النفس الاجتماعي " للمزيد ينظر: سعد جلال ، علم النفس الاجتماعي ، ط3، (بنغازي : منشورات جامعة قاريونس، 1989) ، ص28 .

(4) للمزيد ينظر: فتحية محمد إبراهيم وزميلها، مصدر سابق ، ص39.

(5) للمزيد ينظر: رشاد رشدي، مصدر سابق، ص138.

(6) علي الوردي، مصدر سابق، ص236.

عن تفسير الأمور، وهي تمثل مرحلة تقدمية نسبة إلى المرحلة الأولى، لأنها مرحلة عنيت بالتعرف على هذه القوى التي تسير الأمور بموجبها، ومن داخل القوى ليس من خارجها. وتمثل هذه المرحلة أولى نشاطات الفكر، وذلك بالتعرف على هذه القوى التي تتحكم بالكون وبجميع ظواهره المختلفة، ولكنها تعتبر مرحلة غير مكتملة النصاب لاعتمادها بشكل تام على الاستنباط المنطقي، والفكر اعتماده على الاستنباط العقلي والتفكير التجريدي. وهذا ما تبنته الفلسفة الإغريقية. وسار بعدها بعض المحدثين من الفلاسفة وفق هذا المنهج. وقد قال (كونت) "بان التفكير الميتافيزيقي يمثل مرحلة ضرورية لانتقال الفكر الإنساني من مراحل البدائية إلى مرحلة العلم الحديث. واعتبر الوضعيون المنطقيون أنفسهم دعاة العلم." (1).

أما المرحلة المتمثلة بالمرحلة الوضعية العلمية التي تعتمد على الملاحظة والتجريب وهي في الوقت نفسه تحاول الكشف عن العوامل الواقعية التي أدت إلى إدراكها. وبهذا أراد (كونت) من هذه النظرية أن يجعلها مقدمة لعلم الاجتماع الذي كان يدعو له، معتبراً أن الدراسة الاجتماعية تمثل النموذج الذي يقوم عليه علم الاجتماع الحديث، وبهذا استحق لقب مؤسس علم الاجتماع (2). وفي ضوء ما تقدم يجد الباحث 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، لأن المبدع الواعي هو الذي يجسد التفاعل بين هذه الأفكار والمضامين وبين تطورات العصر الذي يعيشه، والذي يلقي عليها أضواءً 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 مضاميناً فكرية تعبر عن العمل الإبداعي الذي يبثه برسالة فكرية إلى المتلقي الذي سيتواصل ضمناً مع الذات المبدعة.

(1) نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، مصدر سابق، ص 56.

(2) علي الوردي، مصدر سابق، ص 237-238.

المبحث الثالث

مرجعيات (داريو فو) المسرحية

يُعدُّ (داريو فو) من كُتّلب 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"⁽¹⁾.

وهو أيضاً المناضل السياسي الذي يقود المعارك ضد دولته والبوليس والرقابة والتلفزيون والفاثيكان 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 فنانيين وأدباء أجانب وعرب عام 1998 حينما قادوا تظاهرة في حملة إعلامية مكثفة لمكافحة الجوع في العالم "⁽²⁾ ، 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 فإن أعمال (داريو فو) تنبع بصورة أساسية من الشروط الخاصة للمجتمع الايطالي المعاصر.⁽³⁾

وانه واحداً من أهم المسرحيين المعاصرين في ايطاليا، في سعيه الجاد لمواصلة مسيرة كبار المسرحيين 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 وبجاح من إدارة فرقة تعمل على انجاز فكرة المسرح

(1) داريو فو، اسرق اقل رجاء، ترجمة نبيل حفار، مجلة المسرح الأردني، ع2 ، عمان ، 1992، ص138.
(2) محمد حسين حبيب، العدالة الاجتماعية في مسرح داريو فو، جريدة الأديب، العدد 95، في 2005/10/9، ص16 .
(3) للمزيد ينظر: داريو فو، موت فوضوي صدفة، تر: توفيق الاسدي، ط2، (دمشق: دار المدى، للثقافة والنشر، 1999)، ص23.

بشكل متميز ومتنوع، من حيث نتائجها التي لم تقتصر على العروض فقط بل عمدت الى التغيير الأدبي والفني أيضاً. بالإضافة الى التنوع الحاصل في الكتابة المسرحية، من خلال ما يطرحه من مضامين فكرية في النص تخدم القضية المطروحة. وكذلك ابتداء 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 المكتسبة من المجتمع الايطالي⁽¹⁾. 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 (1926م) 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 لكنه 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⁽²⁾.

وقد تميّز منذ صغره بروح المداعبة والمرح وإثارة المواقف المضحكة التي يبتدعها، وكذلك إمكاناته 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 حبّ الدراما الشعبية على شكل حكايات يسودها الخيال الخصب التي يخترعها سكان قريته ويقومون بروايتها على الفور.⁽³⁾ وفي هذا الصدد يقول (داريو فو) "ولدت في قرية صغيرة مليئة بالمهربين ومكافحي التهريب. وممارسة مثل هذه المهن تحتاج الى نوع من الشجاعة والاحتيا، وكل عامل فيها كان يحاول ان يخلق لنفسه حكاية خيالية من اجل ان يرويها للآخرين"⁽⁴⁾ وبذلك أصبح فن الحكاية في قريته ذا طابع تاريخي واجتماعي يستند الى الموروث الشعبي.

وعندما كان صغيراً أظهر موهبة خاصة وتمييزة في الرسم. فلذا أرسل ليدرس الفن التشكيلي في (أكاديمية 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 بالانتماء 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 (1953-1954). 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

(1) للمزيد ينظر: قاسم بياتلي، مسرح داريو فو، (بيروت: دار الكنوز الأدبية، 1999)، ص 19- ص 20.

(2) للمزيد ينظر داريو فو، موت فوضوي صدفة، مصدر سابق، ص 23.

(3) للمزيد ينظر: داريو فو، موت فوضوي صدفة، المصدر نفسه، ص 23.

(4) قاسم بياتلي، مصدر سابق، ص 5.

(*) (ريفو) Rave "عرض مسرحي يتألف من مزيج من الحوار والرقص والغناء ويهدف عادة الى السخرية من الأحداث الجارية". داريو فو، موت فوضوي صدفة، مصدر سابق، ص 24.

إيقاف العرضان أمراً لا بد منه (1) حيث ان مسرح (الكاباريه) يستخدم "كرد فعل على الأزمات السياسية والاقتصادية ، يعالج وينقد، بسخرية، مخلفات الحروب والهزائم الأمراض الاجتماعية، بالجوء الى النكتة الجريئة والكاريكاتير التهكمي والحوار الذكي، أسلوباً، وبتوظيف الغناء. والرقص الاستعراض أحياناً للترويح" (2).

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 والحكاوي الشهير في قريته. كان حكاويّاً 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" (3).

عمل ولفترة قصيرة كممثل سينمائي، وقادته هذه التجربة الى التأثير 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 الحكاوي 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 (1951) واعتبر هذا العمل من قبل النقاد والدارسين والمهتمين بالمسرح من كونه يمثل علاقة بارزة في مسرح المنوعات في ايطاليا. (4)

ومن الملاحظ ان شخصية الحكاوي الذي يروي الحكايات نجدها في اغلب اعماله المسرحية، وبذلك يصرح (داريو فو) ان " الراوي والمهرج موضوعين ثابتين في أعماله" (5) وذلك بالتناول الأنّي 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

(1) ينظر داريو فو، موت فوضوي صدفة، المصدر نفسه، ص24.

(2) سعيد القيسي، أهلا نظام عالمي ومحلي جديد ومسرح الكاباريه السياسي، مجلة المسرح الأردني، ع2، عمان ، 1992، ص27.

(3) حوار مع داريو فو، مات المهرج اضحكوا، مصدر سابق، ص2-3.

(*) **مسرح المنوعات (music hall):** هو عبارة عن تسلية متنوعة 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 بالهانات، بعد ما كان الأمر مقتصر على التسلية الخاصة بالهانة. ومع التغير الحاصل في منح الرخص المسرحية اختفت الصلة بالهانات، 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، ج2، مصدر سابق، ص395-396.

(4) للمزيد ينظر: قاسم بياتلي، مصدر سابق ، ص6-7.

(5) حديث صحفي مع داريو فو: تر: مي.ر. مصابني ، مجلة الحياة المسرحية، ع28-29، دمشق ، 1987، ص79.

بشكل فكا هي 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 (ديلارتي) وذلك الموروث الشعبي الذي افاد منه في أغلب شخصياته المسرحية، فضلاً عن بعض المواقف التمثيلية الارتجالية التي تتطلب في عروضه المسرحية.

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" (1).

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

(*) **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 تشتمل [كذا] في توظيف المسرح والتهرج والتناقضات دون التعقيد باحتمالية تصديق الأحداث، لان الغرض الأساس من الهزلية هو إثارة الضحك والترفيه". ماري كلود كانوفا، مصدر سابق، ص49.

أي انه نوع من "الدراما الهزلية تتميز عموماً من الملهاة بميلها الى استخلاص التسلية من المعالجة البارعة لسلسلة من المواقف المعقدة التي تشترك فيها الشخصيات نمطية وليس من ردود فعل الشخصيات الأكثر تعقيداً والمعقولة إزاء بعضها وحيل موقفها". جون رسل تيلر، ج1، مصدر سابق، ص199.

(**) **الفودفيل (Vaudeville):** يعرفها المؤلف المسرحي الفرنسي (اندرية روسان) المولود عام (1911) 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 مرحلة، بحصر المعنى ولا تلامس التراجيدي مطلقاً. بينما تبقى المسرحية الهزلية (Farce) تراجيدية دائماً لأنها تستند أساساً الى شخصيات بشرية وليس الى دمي " أي أنها نوع خفيف من المسرحيات مع فواصل موسيقية". ماري كلود كانوفا، مصدر السابق نفسه، ص191-192. وكذلك جون رسل تيلر، ج2، المصدر نفسه، ص575.

(*) **الفنتازيا:** يشير هذا المصطلح في الأدب عموماً الى ان غير المؤلف هو المؤلف 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.بي ابتر، أدب الفنتازيا: مدخل الى الواقع، تر: صبار سعدون السعدون، (بغداد: دار المأمون، 1989)، ص12.

(1) س.م. بورا، التجربة الخلاقة، تر: سلامة حجازي، ط2، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986)، ص139.

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 الكوميديّة، والتي يمكن أن يملئها 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 المعتمد على مقاطع من البناء النصي الشبيهة لحوارات (المهرج الكوميدي)(*) الذي باستطاعته ان يزاوّل 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. (1)

(**) **المسرح البرجوازي**: أي المسرح التقليدي ذات (الدراما البرجوازية (Bourgeois 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، 1971)، ص146.

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

(**** **السريالية (Surrealism)**: إن أصل هذا المصطلح فرنسي، وأول من استخدم هذا المصطلح هو الشاعر والكاتب الدرامي (ابو لينير 1880-1918) في مجال الفنون وذلك عندما وصف مسرحيته (أثناء تيريسياس) ، بأنها دراما سريالية والتي عرضت عام 1917. ولكن لم يكتب لها النجاح والازدهار كحركة فنية الى على يد الشاعر اندريه بريتون الذي بدأ بمناصرة الدادية وانتهى بالثورة عليها عام 1923م، واصدر بيانه الأول للسريالية 1923 م . للمزيد ينظر: إبراهيم حمادة، المصدر نفسه، ص180. وكذلك ينظر: نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، مصدر سابق، ص48، ص51 .

(*) **المهرج (Clown)**: هو الممثل الهزلي الذي يلعب دور المضحك في المسرحية كوظيفة أساسية مثلما نجده في السيرك في شخصية المسرح والبهلوان ذات الملابس المضحكة وأصباغ الوجه الغريبة. للمزيد ينظر: إبراهيم حمادة ، مصدر سابق، ص300.

(1) للمزيد ينظر: قاسم بيّاتلي، مصدر سابق ، ص8-9.

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 (1958-1959) باعتبارها ثروة تراثية لا يمكن الاستغناء عنها وتجسده بغض وافر من الأفكار المسرحية.(1) وعلى وفق هذا التناسق الفكري والمسرحي ما بينه وبين (فرانكاراما)، شكل الاثنان فرقة مسرحية خاصة بهما أسمياها فرقة(داريو فو)و(فرانكاراما) عام 1959. 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.(2) نظراً للتنوع الحاصل للنص المسرحي عنده نتيجة لبحته 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 ك(البيروقراطية الحكومية)(*) والقوات المسلحة الايطالية، وكذلك مهاجمته المتكررة للكنيسة الكاثوليكية وبعض الأنظمة الحكومية . وقد قدما آخر كوميدية في الفرقة كان عام 1967، 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.(3) باعتباره فن أدبي يتخذ من اللغة جانبه المهم وتعتقد السريالية تجربة الفكر بحسب ما صدر عن بيانها، ومن هذا القبيل أخذت السريالية ان "

(**) المونولوج (Monologue): هو جنس من أجناس الملهاة الفرنسية في العصور الوسطى ، وهو تكوين كلامي يلقى او يكتب بصورة تهكمية يؤديه فرد واحد، يصاحبه قدر مهم من الإيماءة ليصبح بذلك المونولوج إخراجاً مسرحياً حوارياً . للمزيد ينظر: إبراهيم حمادة، المصدر نفسه ، ص299-300.

(1) للمزيد ينظر: داريو فو، الأكمه والكسيح، تر: محمد الظاهر القليبي، مجلة الإتحاف، ع104، سليانة:تونس، 1999، ص83.

(2) للمزيد ينظر: داريو فو، موت فوضوي صدفة، مصدر سابق، ص25.

(*) بيروقراطية (Bureaucracy): أي نقيضة الدولة الرأسمالية. شجب ماركس بيروقراطية الدولة البرجوازية فقد نقد الحق السياسي الهيجلي 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 الداهم السياسي" .

جيرار بن سوسان وجورج لابيكا، معجم الماركسية النقدي، تر: جماعية، (صفاقس-لبنان: دار محمد علي للنشر، دار الفارابي، مشروع مشترك، 2003)، ص330.

(3) للمزيد ينظر: داريو فو، موت فوضوي صدفة، مصدر سابق ، ص25.

تنمي باللائمة على هذا الموجود بأنه يصنع الحدود للإنسان ويمنعه من المضي للاستيلاء على كافة سلطاته. أي نفي لكل تفوق للموجود المطلق على الإنسان".⁽¹⁾

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 فصحي متعالية جداً ولا هي 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 سخر 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 الشبيهة التي باستطاعتها ان تلبي عدة استخدامات مع التعبير الجسدي ووجود الغناء والارتجال. أي أنها تحمل جميع مستلزمات البناء للمشهد في المسرح البرجوازي، والذي تخلق عنه لاحقاً في أعماله الأخرى ولكنه لم يغير المنحى الأساس في النقد والتحريض السياسي والذي سعى جاهداً لإيصاله والذي يخدم كل متطلبات الشعب الإيطالي.⁽²⁾

سعى بذلك الى مواكبة الظروف الجديدة التي تطرأ على الساحة الإيطالية، وذلك بالاضطلاع الى كسب مفاهيم جديدة تخص المسرح واهم قضاياها الاجتماعية والسياسية. فأن ما حدث في بداية الستينيات كان تحولاً في المجال الاقتصادي في إيطاليا، وذلك بسبب التضخم الاقتصادي الذي جرف بدوره شرائح المجتمع من الطبقات المتوسطة والفئات الشعبية الأخرى الى الحياة الاستهلاكية. وفي ضوء هذه التغيرات الحاصلة التي دعت الى البحث عن وسائل جديدة للاتصال الأوسع بالجمهور، وذلك بالنزول الى الساحات العامة والمصانع، الساحات العامة ليقدّم 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 الإيطالي. وبدأ عام (1963) 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 الإيطالي 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 إيطاليا والى بعض الدول الأوروبية المجاورة وحوض البحر المتوسط. توصل الى نتائج مهمة وغنية لمفاهيم جديدة، تم عكسها بصورة مباشرة على نصوصه الأدبية، واقتباسه لعدد من الشخصيات في

(1) فرديناند ألكية، فلسفة السريالية، ترجمه: جيه العمر، (دمشق: منشورات الثقافة والإرشاد القومي، 1978)، ص 70.

(2) للمزيد ينظر : قاسم بياتلي، مصدر سابق، ص 9-11.

(*) 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 1928. جون رسل تيلر ، ج 2، مصدر سابق ، ص 556.

مسرحياته اللاحقة من الحرفيين ومنهم (الصيد 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 (1).

من الملاحظ لحياته المسرحية نجد ثمة قطع أصاب نشاطه المسرحي الأدبي والفني، كانت المرة الأولى عندما كتب وأخرج العديد من المسلسلات والبرامج التلفزيونية الأكثر شعبية في إيطاليا. وحول سؤال طرحته مجلة (الاكسبريس) الفرنسية، عندما أجرت حواراً طويلاً معه ، ينصُّ على أن في عام 1962 قدمت الى جانب زوجتك (فرنكاراما) حلقة تلفزيونية قد لاقت رواجاً هائلاً وأثارت جدلاً كبيراً ، وفي اليوم الثاني، تم طردكما من المحطة؟ أجاب:

" 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 الخائفة، تحدثنا عن أمراض بيئية يتم التعقيم عليها... وذات ليلة كنت خلال البرنامج أتحدث عن قصة واقعية حول مقتل صحفي 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" (2).

وفي المرة الثانية كان عام (1969) عندما أخرج عرضاً ضخماً للآغاني التقليدية ، قام بأدائه عدد من الموسيقيين غير المحترفين ينتمون الى الريف والطبقة العاملة. ومن الجدير بالذكر ان من أهم الأسباب التي دعت ان يترك المسرح التجاري نهائياً من عام (1968)، 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 إيطاليا. وجملة هذه التفصيلات الاجتماعية والسياسية غيرت من نتاجه الفكري لتحوله من سلعة تجارية إلى أداة للتغيير الاجتماعي والسياسي، شأنه شأن العديد من الفنانين الأوروبيين في هذه الفترة. وبذلك توقف عن تمثيل دور المهرج البرجوازي ليتجه صوب الطبقة العمالية الإيطالية والحركة الثورية لدعم نضالها المستمر(3).

وعلى وفق هذا التحول الفكري تأثر بأفكار ومفاهيم (غرامشي) (1891-1937) وهو "منظر ماركسي ومؤسس الحزب الشيوعي الإيطالي ، وقد أصدرت محكمة فاشية، 1928 حكمها عليه بالسجن عشرين عاماً ، بسبب أوجه نشاطه الثوري ... وكتابات 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 الإيطالية ، ولنقده لكاثوليكية أهمية كبيرة"(4)، وزعيم الطبقة العاملة الإيطالية وعدو الفاشية ومصدر وحي السياسة والثقافة الإيطالية،

(1) للمزيد ينظر : قاسم بياتلي، مصدر سابق، ص 11-13

(*) **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" جيرار بن سوسان و زميله، مصدر سابق، ص 1034.

(2) حوار مع داريو فو، مات المهرج اضحكوا، مصدر سابق ، ص 3.

(3) ينظر: داريو فو، موت فوضوي صدفة، مصدر سابق، ص 25 – ص 26.

(4) م. روزنتال وزميله، مصدر سابق، ص 319.

وعاد تفسير تاريخ إيطاليا كله من النهضة الفاشية بتحديد موضع المثقفين لوظيفتهم (العضوية) (*) ورجل المقاومة الأول وصاحب الأفكار الثورية من الغرب⁽¹⁾. 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"⁽²⁾.

ولابد من الإشارة الى انه كاتباً مسرحياً عالمياً أكثر منه إيطالياً حيث كتب عن قضايا العالم . ففي عام (1968) 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 وليس القناع، وذلك بتحطيم كافة المفردات للمسرح البرجوازي، أي (المسرح التقليدي). باحثاً بذلك 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 لفقدها واتخاذ موقفاً بشأنها.⁽³⁾ لذا يقترب مسرحه من المسرح الملحمي لأنه يتوجه " إلى العقل ويخاطب الوعي"⁽⁴⁾.

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 للمتلقى⁽⁵⁾. ليصبح مشاركاً في العملية المسرحية واستيعاب القضية . لأن مبدأ إثارة الضحك قد يكون " استجابة للألم لا للسرور"⁽⁶⁾.

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 (نوفا 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

(*) (المدرسة العضوية): ينظرون أصحاب هذه المدرسة إلى أن " تركيب المجتمع الإنساني بالقياس إلى الكائن الحي البيولوجي. حتى ان بعضهم يذهب الى ابعاد من ذلك، فيساوي بين التركيب العضوي الاجتماعي (المجتمع) وبين التركيب العضوي للكائن الحي. ويعتبر العالم الانكليزي سينسرهر. (1820-1953) مؤسساً للمدرسة العضوية في علم الاجتماع البرجوازي " س.ي.بوبوف، نقد علم الاجتماع البرجوازي المعاصر، تر: نزار عيون السود، ط2، دار دمشق للطباعة والنشر، (1974)، ص18.

- (1) ينظر: جيراربن سوسان وزميله، مصدر سابق، ص967-969.
- (2) مارتن اسلن، تشريح الدراما، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، (بغداد: دار الحرية، 1978)، ص17- ص18.
- (3) للمزيد ينظر: قاسم بياتلي، مصدر سابق ، ص16.
- (4) نهاد صليحة ، التيارات المسرحية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص169.
- (5) للمزيد ينظر: قاسم بياتلي، المصدر السابق نفسه ، ص17-ص18.
- (6) راجي عباس التكريتي، الضحك، طبيعته ووظيفته في الحياة، (بغداد: دار إحياء التراث العربي ، 1985) ، ص117.

الفرقة أربع مسرحيات جميعها من تأليفه وإخراجه ، التي لقيت نجاحاً مميزاً عند الجمهور وخاصة الحزب العمالي الإيطالي. 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 فإن 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⁽¹⁾.

لأن ما يميز مسرحه هي السخرية والنقد اللاذع إلى الاستغلال وعروضه سريعة، نتيجة استجابات لحوادث سياسية معاصرة بشكل كوميدي، لأنه يمثل عنصر أساس وضروري في خلق العلاقة الوجدانية والمشاركة مع الجمهور . وإن 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"⁽²⁾.

نظراً لاهتمامه بالنقد اللاذع، وطرحه المتزايد للكوميديا لاسيما الكوميديا السياسية ، كَوّن 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 إلى عدد من المقالات التهامية ، وقدم عروضه المسرحية في بعض الدول الأوروبية. 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 والتحرير وتسلية الضوء على هموم الناس والجمهور. وألقى مئات الخطابات السياسية في مختلف النقاشات، بالإضافة إلى ذلك قام بالحملة الوطنية للدفاع عن الحقوق المدنية للسجناء السياسيين والعاديين أيضاً .⁽³⁾

(1) للمزيد ينظر : داريو فو، موت فوضوي صدفة، مصدر سابق، ص26-27.

(2) راجي عباس التكريتي، مصدر سابق، ص141.

(*) يساري أو يسراوية (ultra - leftism): وتستعمل " بمعناها الواسع عند الحديث عن كل رفض جذري للنظام الاجتماعي القائم، وعن كل نزعة ثورية تهدف إلى اتخاذ إجراءات كبرى جذرية وفورية" جيرارين سان وزميله، مصدر سابق، ص1371.

(**) الكومونة(Communism): ورد هذا المصطلح في الانكليزية بمعنى الشيوعية التي هي من وجهة نظر ماركس "خطأ في نظره نضالاً ضد المركزية لم تكن الحكومة الرخيصة التكلفة وإلغاء التضخم الوظيفي سوى نتيجتين للكومونة". جيرارين سوسان وزميله، المصدر ، ص330.

(3) للمزيد ينظر : داريو فو ، موت فوضوي صدفة، المصدر السابق نفسه ، ص27 .

من الملاحظ لمساعيه في النقد الساخر والتهكمي للأوضاع السياسية الحالية في إيطاليا، من الأنظمة الحاكمة التي تذكره بالفاشية في فترة (موسوليني). من سماع الكثير من الكلمات في الخطاب السياسي الإيطالي مثل مجهود، والدفاع عن الوطن والعرق، والتذكير الدائم بالحضارة الأصلية وبهذا يقول (داريو فو) ان " إيطاليا تمشي صوب الهاوية وكأنها فاقدة لحاسة النظر. وأنا حاولت ان اجعل بلادي كما شعب بلادي يستفيق من هذا الكابوس عبر مسرحي السياسي المعارض ، لكن كل هذا يترك أثراً لدى الإيطاليين . لذا قررت ان انطلق في السياسة بشكل مباشر." (1)

عند البحث والتقصي لأهم المنجزات الإبداعية التي حققها في مجال الأدب والفن في فترة الستينيات والسبعينيات نجدها تسعى بإظهار العديد من الصراعات الاجتماعية والسياسية على السواء. وبذلك سار على نهج من سبقوه في إدخال عدد من الحكايات الشعبية وبعض الروايات والأمثلة والحكم الشعبية ، على النصوص الأدبية. فضلاً عن قدرته في كيفية استخدام طرق جديدة لعروضه المسرحية من خلال إضفاء بعض الرقصات الألحان والأغاني. وابتكاره طرقاً جديدة للتمثيل ولبس القناع وإمكانية الارتجال المسرحي مع الحفاظ على مكانته الإخراجية في خلق علاقات جديدة مع الفضاءات المسرحية ووحدة الجمهور (2) . وهذا ما يمثل التشاركية في المسرح بوصفها هدفاً له .

لان مسرحه ليس مسرحاً حكومياً ، بل مسرح مناضل لمجموعة متضامنة من المناضلين تقدم عروض مسرحية لا تعتمد على مبدأ التجارة والربح، ولكن ربحه الكبير هو رضا الجمهور، ويؤكد ان " للجمهور دوراً أساسياً في مسرحنا لان للمسرح اليوم دوراً أساسياً وذهنياً يستهلكه الجمهور، ثمة جمهور يحضر فقط مثل هذه العروض لأنه قادر على المشاركة ومن عشاق المسرح السياسي، كانت بعض الصحف تساند وتدعم أعمالنا، وكان الطلاب هم أو المؤيدين وكذلك المثقفون اليساريون" (3) .

سعى لإتمام شخصية الفنان المسرحي المعاصر، وذلك لتبنيه بعض المناهج والأساليب المسرحية المختلفة، من ناحية التأليف والإخراج المسرحي للكوميديا السياسية. والدور المهم للمسرح السياسي الذي استخدم فيه (داريو فو) ذكاءه الكوميدي لخلق عروض متميزة وفريدة من نوعها، معبرة بلغة جميلة لإعطائها عنصراً فنياً متمزجاً بالنضال السياسي الشعبي، معتمداً بذلك على مسرح (الغروتسك) الهادف الى خلق تكوينات صورية ذات معنى دقيق في أشكاله. وبذلك عمد إلى كسر القوالب والكليشيات المتعارف عليها التي ترمي الى خلق الواقع في إبراز الجوانب المعكوسة والمتعارف عليها. لذا استعان (داريو فو) مفرداته من النصوص الشعبية لإنجاح مهمته في توظيفها للحياة المعاصرة، وتمت بناء النصوص بطريقة وأسلوب المهرج في (كوميديا ديلارتي) وطريقة السيرك واللعب في الساحات العامة. مما أتاح له الدخول إلى اللعبة المسرحية بشكل محنك، وقادر على تخطي كل العقبات والمواقف التي تواجهه من قبل الأحزاب السياسية والحكومية، وحتى حزب اليسار المنتمي له (4) . لذلك كان مراقباً من قبل الشرطة بحجة حمايته من الفاشية. وصفت بلاعب السيرك وذلك للدخول إلى عالمه العجيب الذي نجده " طالما اضحك وأبكي، وأمتع وافزع وجمع بين فنون الكباريه وفنون التهريج وفنون الكوميديا الشعبية" (5) التي أفادت كتاب المسرح الكوميدي.

(1) حوار مع داريو فو، مات المهرج اضحكوا ، مصدر سابق ، ص2 .

(2) للمزيد ينظر : قاسم بياتلي، مصدر سابق، ص14 .

(3) عصمان فارس، مسرح داريو فو تهكم مرير ورقص ساخر: إزالة الأقنعة السود أمام جمهور المسرح ، جريدة الزمان الدولية، العدد 2874 ، في 2007/12/17 ، ص2 . عبر موقع الانترنت، الفوانيس

www.alfawanees.com

(4) للمزيد ينظر: قاسم بياتلي ، مصدر سابق، ص14.

(5) جلال العشري، المسرح وجه وقناع، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988)، ص15.

يتمتع بشهرة عالمية واسعة بسبب ميوله اليسارية ونشاطه المسرحي المميز، مُنِع (داريو فو و فرانكارما) من دخول الولايات المتحدة سنة (1980) و (1984) وفق قانون (الهجرة الصادرة في العهد المكارثي). وكذلك لعضويته في منظمة (المساعدة الحمراء)، التي تقدم بمساعدات قانونية للسجناء السياسيين كدليل على أنها (مشجعون للإرهاب). وفي سنة (1985) تمكنا من الدخول الى أمريكا لحضور التمارين النهائية لمسرحية (موت فوضوي صدفة). وفي اقل من أسبوع كانا على طائرة العودة الى إيطاليا، على أمل العودة ثانية لملاقاة الفنانين المسرحيين ولتقديم العروض المسرحية وتبادل الأفكار. وتحققت هذه المرة عندما سافر مع فرقته لزيارة ست ولايات أمريكية وتقديم عدة عروض مسرحية، نتيجة للحملات الكثيرة والمطالبة بقدمه التي قامت بها الجماعات التحررية والثقافية في أمريكا وأوروبا.⁽¹⁾ ووصفت مجلة (المسرح الأمريكي) بان مسرحه يقترب من (كوميديا ديلارتي) كونه "المهرج الفج والعنيف وغير المؤدب"⁽²⁾.

يوصف مسرحه في أمريكا بأنه هجاء سياسي لكن هذه الصفة تُعدّ تبسيطاً كبيراً لتهريجه الملحمي المتعدد الأوجه والأبعاد. لأن مسرحه يرمي إلى تدخّل جميع القضايا في تهريجه الملحمي ومنها التاريخية والدينية والاجتماعية والسياسية معاً في وحدة واحدة. مضافاً إلى إبداعاته الكوميديّة التي تنتج عملاً يكون أكثر جاذبية وشعبية وفكرية. مشيراً بذلك إلى مسرح (برتولد بريخت) في الكثير من ورشات العمل والمحاضرات التي يلقيها. فضلاً عن أنّ مسرحياته تمتاز بطابع تحريضي^(*) ومثيرة للجدل وبذلك يصرح (داريو فو) بقوله إن "مسرحياتي مثيرات تحريضية تماماً مثل الوسيط الكيميائي في التفاعلات الكيميائية. فإذا أردت ان تعرف ما هي العناصر التي تؤلف سائلاً أو محلولاً ما، نضيف الى الأول سائلاً آخر. وعندها قد يصبح لون المزيج ازرق. أو قد يغلي، أو يتغير معطياً ناتج التفاعل. انا افعل الشيء ذاته كمهرج. وكل ما اصنعه هو أني أضع بضع قطرات من العبث في هذا المحلول الهادئ الساكن. والذي هو المجتمع، فيكشف التفاعل عن أشياء كانت مخبأة قبل ان يخرجها العبث الى العراء"⁽³⁾.

مما لا شك فيه ان الدراما بصفتها أداة تغيير سياسي واجتماعي، أكثر من عدها موضوعاً للتسلية. حافظت ومنذ نشأتها الأولى على مكانتها الخاصة بين الفنون لتأثيرها المباشر وهيمنتها الواسعة لفرض وجودها بان تصبح أداة للتغيير الاجتماعي والسياسي. لان كتابها "يميلون لان يكونوا أعضاء في القسم الأكثر مغامرة وتقدماً في أقسام المجتمع، فان المسرح سيكون حتماً أداة تجديد اجتماعي، وبهذا المعنى، فانه سيكون مؤسسة تخزين للنظام القائم"⁽⁴⁾ للوصول الى الحقيقة وكشف خفاياها الخارجية اجتماعياً وسياسياً لاتخاذ موقفاً بشأنها. وبذلك يقول (بريخت) ان "التحريض هو طريقة لوضع الحقيقة في مقامها"⁽⁵⁾ لفهم تلك المتغيرات.

وعلى وفق هذا المفهوم للحقيقة يوصف مسرحه بأنه تهريج ملحمي لان ما يفهم من المسرح الملحمي بأنه "يروى الأحداث، ويحمل الجمهور على ان يفهمها وان يضعها في تلك

(1) للمزيد ينظر : داريو فو، موت فوضوي صدفة، مصدر سابق، ص7 - ص8.

(2) عصمان فارس، مسرحية مستريو بوفو في ستولكهولم عبر موقع الانترنت :

<http://alfawanis.com/masrah/?p:922>

(*)**التحريض (Agitation) أو الدعاية (Propaganda):** مفهومان متلازمان وأول من ادخل هذين المفهومين هو (جورج بليخانوف) الى الحركة العمالية الروسية وكان يقول " ان الدعاية يقدم الكثير من الأفكار الى فرد واحد أو الى عدة أفراد، أما المحرض فانه يعرض فكرة واحدة أو بعض الأفكار على جماهير واسعة بأكملها". جيراربن سوسان وزميله، مصدر سابق، ص383.

(3) داريو فو، موت فوضوي صدفة، مصدر سابق، ص10.

(4) مارتن أسلن، مصدر سابق، ص107.

(5) برنارد دوت، قراءة بريشت، تر: جورج الصائغ، ماري لورسمعان، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1997)، ص71.

الفكرة التي ستغير وجه العالم . وتغيير وجه العالم هو الذي يجعل من الدراما تعليمية . فوق كونها ملحمية، لأن المنطق العقلي لا بد وأن يجد له طريقة الى الواقع العملي، لا بالتطهير ولا بالتفكير ولكن بالتغيير" (1) وهذا التغيير يحصل في مسرحه في شخصية المهرج ولعبة للأدوار الكوميديّة التي لا يمكن الاستغناء عنها وبذلك يقول (داريو فو) " ما أمل ان افعله هو ان أورط الجمهور في الإحساس بالسخط ضد الظلم وأنا افعل ذلك ليس عبر منشورات سياسية . ولكن عبر تسلية تتصف بشيء من الرفعة والأناقة" (2).

يتضح مما سلف أنه سار وفق المسرح الملحمي، مع الاحتفاظ التام بكلمات المهرج. فضلاً عن قدرته الوافية لقلب البنية الكوميديّة لنصوصه المسرحية، التي يسودها التضاد الاجتماعي والسياسي لتفسير الأحداث. حيث يبدع قصصاً ذات مضامين فكرية اجتماعية وسياسية واقتصادية على الموضوع المطروح . فمثلاً في مسرحية (مستريو بوفو) أي الأسرار المضحكة أو الكوميديّة ، تدور قصتها حول موضوع " التوتر الحاصل بين الحرية والتعسف، بدلاً من الإعلان الصارخ والمباشر على معارضته للظلم الاقتصادي. ومن ثم يوزع ذروات العمل الكوميديّة بحيث تتوافق مع تحرر الضحية من العبودية، وهكذا يرتبط الضحك في ذهن المتفرج أنياً مع هزيمة الطغيان" (3) لتحقيق العدالة الموضوعية في إيجاد توازن حقيقي للنص المسرحي.

من المؤكد ان للمسرح السياسي رسالة فكرية ترمي الى التأثير في الجماهير ذاتياً لكسبهم في صفوف القضية المعطاة، مما يعرض كتابه الى العديد من المساءلات القانونية وعمليات الاحتجاج من قبل الأنظمة الحاكمة. لأن أساس هذا المسرح يسعى وبشكل جدي للوصول الى مجتمع تسوده العدالة والحرية، في التعبير عن آراء الجماهير وتحريضها على الثورة . فلا ريب ان نجده قد دفع الثمن غالياً ، لأن مسرحه قائم على أساس العدالة الاجتماعية والسياسية(4) ، وقد هاجم النظام السياسي الايطالي والحكومات الرأسمالية كناشط سياسي وصاحب فكر إنساني، لا يفصل بين النضال والكتابة المسرحية وبذلك يقول (داريو فو) " لقد تعرضت الى حوالي أربعين اتهاماً ومرافعة ... ، وتعرضت الى ان افقد عيني بسبب الاعتداء علي في إحدى المظاهرات هذا هو الثمن الذي يدفعه من يقول الحقيقة ، هذا هو ثمن كلمات المهرج" (5) .

وعلى ما يبدو أنّ مسرحه قد أخذ مفاهيمه المسرحية من المسرح السياسي الذي ينص على تكاملية عناصره الفنية والأدبية وعلى مستوى الأداء، وألاً يفرّق في جماليات الشكل والمضمون للعرض المسرحي. ولغرض تقديم مسرح سياسي يجب معرفة المرحلة النضالية كوثيقة ، أي الذهاب الى المعامل والساحات العامة والتجمعات السكانية والقاعات وغيرها، لغرض التعرف على قضايا الناس ومعالجتها بصورة مباشرة أي الدخول الى صميم الواقع والكشف عن نواياه الخفية . ولعل ما أضافه الى المسرح السياسي هي طريقة استخدامه للكوميديا الساخرة، لان ما يفهم من "الكوميديا الحديثة مرآة الحياة وتعتبر بحق سلفاً للدراما الأوروبية

(1) جلال العشري، مصدر سابق، ص8.

(2) عصمان فارس، مسرحية مستريو بوفو في ستوكهولم، مصدر سابق، ص922.

(3) داريو فو، موت فوضوي صدفة، مصدر سابق، ص12.

(4) للمزيد ينظر: محمد حسين حبيب، مصدر سابق، ص16-17.

(5) حوار مع داريو فو، مات المهرج اضحكوا، مصدر سابق، ص2.

وليست التراجيديا" (1) والسخرية هي بحد ذاتها فن إبراز الحقائق المتناقضة، التي بمقدورها التعبير عن مقاومة المجتمع الى محاولة النيل من تقاليده المتوارثة لتعيد توازنه السعيد، أي بوجود العدالة وهي المنظور الحقيقي لأعماله المسرحية وأهمها وبذلك يقول (داريو فو) " انا لا اهتم بالسياسة قدر اهتمامي بالعدالة" (2) . وهو بذلك يرفض ان يرتبط اسمه بأي حزب سياسي ، وإنما يسعى الى التوجه بأعماله الى الكوميديا السياسية للوصول الى العدالة الحقيقية في المجتمع. اتخذت السخرية جانباً مميزاً وحقيقياً في الكثير من الأعمال المسرحية ، ولاسيما السياسية منها، من وجهة نظر الكتاب المسرحيين لأنها بمثابة " الدعوة الى الثورة من غير هتافات عدائية ومن غير تنظيمات يدان أصحابها، فكأنها تهیی النفوس للثورة على الظلم وعلى الانحراف، وتفتح العيون على النقائص التي يحاول أصحابها ان يبعدها عن مواطن الضوء" (3) ونظراً لتبنيه مسرح الكاباريه السياسي الذي يتزعم النقد والسخرية واللجوء الى النكتة السياسية في ظل المناخ الديمقراطي تكون " اقرب للتنفيس منه للتحريض . فالهزل الذي تحمله النكتة السياسية ينفس النزعات العنيفة والشهوانية، ولأنه ينفس ، فهو سلاح عقيم ضد القهر . فالإنسان كما يقول (فرويد) لا يسخر من ظالميه ليطيح بهم، بل ليحتمي ويحتمل مصائبهم المتلاحقة على رأسه ، وبالتالي فكلما كان النظام متسامحاً ، كلما ازدادت قوته ، وطال به البقاء ، واتجهت الرعاية نحو مزيد من الهزل" (4) .

نتيجة لذلك أخذت النكتة طريقها باعتبارها فن من فنون الحياة ، فهي تخضع الى فكر الفنان ولتصبح هدفاً يسعى إليه وحملها شكلاً ومضموناً في ذاتها. وللنكتة السياسية معه اتجاهات مغايراً فاقت مضمونها العام ويمكن وصفها بالنكتة الخطيرة والمرفوضة من قبل النظام الديمقراطي لأنه قد " تجاوزت وظيفة التنفيس ، ان هددت بعض الرموز ، وشكلت خطراً على النظام" (5) فلذا جوبهت مسرحياته بالمنع والرفض من قبل الرقابة (*) في ايطاليا.

(1) احمد عبد الرحيم ابو زيد ، مصدر سابق، ص12 .

(2) داريو فو، موت فوضوي صدفة ، مصدر سابق، ص12 .

(3) حامد عبد الهوال، دراسات أدبية: السخرية في أدب المازني، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982) ، ص35.

(4) سعيد القيسي ، مصدر سابق، ص30 .

(5) سعيد القيسي ، مصدر سابق ، ص30.

(*) الرقابة: هي مجموعة دقيقة من القوانين المترتبة في ايطاليا يمكنها ان تتحكم بشكل ومحتوى المسرحيات والأفلام ووسائل الإعلام الجماهيرية. من أي عبارة تلفظ أو تطبع للجمهور يمكن ان تفهم على أنها تسيء إلى الكنيسة أو المحاكم أو القوات المسلحة أو رئيس الجمهورية. وقد تعرض صاحبها الى الملاحقة القضائية بحقه. ولها الأحقية المطلقة في قبول أو رفض المسرحيات والأفلام من ان تعرض. للمزيد ينظر: داريو فو، موت فوضوي صدفة، مصدر سابق ، ص40.

وفي ظل ما حققه للوصول الى العدالة ، وذلك بإلمامه الجاد بالمسرح السياسي من جهة، ومضمونه الكوميدي المتعارف عليه من جهة أخرى. يمكن القول انه أضفى مفهوماً جديداً باتباعه الكوميديا السياسية ، التي لازمتها منذ بداية مشواره المسرحي. ولكن أخذت جوانب هذه الكوميديا تتشكل بنيتها الدرامية وفقاً للقضايا الساخنة التي يتعرض إليها. لذا نجد أن أعماله ارتبطت بنضاله السياسي والاجتماعي معاً. ففي مرحلة الخمسينيات مثلاً قد أخذت كتاباته المسرحية تتجه صوب مشاكل الصناعة، ودور المافيا في إيطاليا. ومن ثم اتجه في مرحلة الستينيات إلى معالجة المسائل الاجتماعية مثل الطلاق والإجهاض، والتعرض الى القضاة المعادين للمافيا. وبهذا نستطيع القول أنه دائماً كان رجلاً يتعاطى السياسة وبذلك يجيب " لست سياسياً على الإطلاق. انا مجرد رجل من هذا العصر وانتقد الأسلوب المتبع في بلادي من قبل السياسيين." (1) أي بمعنى انه ليس رجل ذا منصب سياسي .

وعلى الرغم من هذا التصريح الأخير نجد في شخصه الرجل المناسب لاقتناء المناصب السياسية والعالية في الدولة، نظراً لسعيه الجاد في تحقيق العدالة، ومنها الوصول الى رئاسة بلدية (ميلانو) ، هل سيكمل المعركة يقول أنهم " مجانيين إذا سمحوا بوصول مهرج الى هذا المنصب" (2) ومن هذا الطرح يجد الباحث ان هناك روحاً ماركسية وهذه الروح تأخذ شكلاً أكثر اتزاناً من الكاريكاتيرات السياسية والتي نجدها في مسرحياته هي التي توضح توجهاته السياسية والاجتماعية ، لأن ما أفرزته النظرية الماركسية " من فكر اشتراكي كانت هي الأرض التي انبثت ما أصبح يعرف الآن بالمسرح السياسي في تجلياته العديدة في الغرب، بداية من تجارب المسرح العمالي....ومروراً بالواقعية الاشتراكية ومسرح التحريض والدعوة الى الثورة . كما تتبلور في عروض المخرج الألماني ايرفن بسكاتور" (3).

يوجد في مسرحياته الكثير من العبث في مراميه الكوميديية ، التي عبّر عنها في نتاجاته المسرحية ، لان مسرحه قائم على النقد والتناقض الاجتماعي والسياسي، واتخاذ موقف إزاءها، أي التركيز على الحقيقة الخارجية للمشكلات الاجتماعية والظروف السياسية . وفي الوقت نفسه يبحث عن دخيلة النفس الإنسانية في محاولة التغيير من الداخل للكشف عن الذات الإنسانية أي نبذ هذه الظروف والمشكلات وإحالتها الى الحقيقة الباطنية . لان مفهوم مسرح العبث في موضوعه يعكس إحساس الكاتب الغربي "بعث الحياة العصرية وقيامها على كثير من الأوضاع (غير المعقولة) بعد أن انهارت العقيدة الدينية عند كثير من الناس نتيجة الحروب وألوان الصراع الطبقي والمادي في ذلك المجتمع وضعف إيمان الإنسان بقدرة التقدم العلمي والآلي على تحقيق السعادة والوجود المتكامل، وأحس بعجزه عن أن يظفر بتلك الحرية التي طالما تحدث عنها الكتاب وادعتها الأنظمة السياسية في عصر سيطر عليه نظم تتحكم في مصير الإنسان وتشكل فكره ووجدانه" (4).

من الملاحظ أن اغلب مسرحياته تعكس النغمة الكوميديية إيقاعات الثورة، على جميع القيم والنظم السائدة. وهو الفيض الشعوري المكتسب للذات الإنسانية القابلة للتغيير، والتي يعبر عنها بالضحك بعد تخطي مرحلة الإحساس المأساوي. لذا يمكن القول ان مسرحه يقترب في مضمونه الفكري من مسرح العبث الذي أساسه قائم على " الفلسفة الوجودية ، والفكر السريالي ، وعن رؤية عبثية قائمة للوجود الإنساني تخلص من الجلال المأساوي، وتتخذ من السخرية المبررة والفكاهة السوداء أسلوباً لها" (5).

(1) حوار مع داريو فو، مات المهرج اضحكوا، مصدر سابق، ص1.

(2) حوار مع داريو فو، مات المهرج اضحكوا ، المصدر نفسه ، ص1.

(3) نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، مصدر سابق، ص162.

(4) عبد القادر القط، من فنون الأدب: المسرحية، (بيروت: دار النهضة العربية، 1978)، ص292.

(5) نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، مصدر سابق، ص107.

تتخذ الكوميديا جانبها السار والمضحك للوصول الى حقيقة الأشياء وتفسير ماهيتها بشكل ساخر، جانباً مميزاً في شخصيته المسرحية من لعب دور المهرج، وفوق قبره يريد أن توضع هذه الكلمات " مات المهرج اضحكوا" (1) الضحك إذن هو سيد الموقف في مسرحه ويمكن وصفه حسب لغة المتأدبين (بالكوميديا السوداء)، وهي نوع من الكوميديا ظهر وجوده في الغرب من القرن الماضي، التي تتخذ أشكالاً عديدة تتراوح بين الواقعية والفانتازيا في مضمونها الخاص بالتعبير المسرحي، لوجودها القائم على العدمية التي وجدناها في مسرح العبث. وتتخذ من مفهوم الحياة وجدليتها موضوعاً لها، بعد المرور من المرحلة النهائية للمأساة، والفوضى الحاصلة من مكونات الحياة المادية. أي أنها نتيجة للضحك المتألم الفلسفي بعد انحسار الإيمان وفقده من العالم الروحي في صيغة استسلام ويأس وإحساس عميق باللاجدوى من كل شيء في عالم الوجود والذي لا يمكن التعبير عنه إلا بالضحك المتشنج الهستيرى لإصلاح هذا العالم.(2)

بالإضافة الى هذا الطرح يمكن أن يكون الضحك نتيجة لاستجابات سياسية واجتماعية قاصداً صناعة المستقبل، مقتفياً بذلك أثر (بريخت) من الإشارة بالفوضى البرجوازية ومحاولة العمل على إصلاحها ولو بصورة آجلة لان (بريخت) أدرك " انه واحد من أولئك الذين يعلمون بأن حياتهم مؤقتة عابرة واعترافه هذا لا يدعو الى إنكار العالم مع ذلك، ولكن على العكس ان معرفته لذاته ككائن (عابر) يعد أمراً مؤلماً دون شك" (3) . إن للضحك في مسرح (داريو فو) طابعه الخاص وهو دليل على نقده الساخر الذي لا يغادره أبداً في اعماله المسرحية، للتركيز على الكوميديا الاجتماعية والسياسية وهو المساعي الرامية في شخصيته وبذلك يقول (داريو فو) " الضحك ثم الضحك حين يولد الطفل يحاول أهله ان يجعلوه بكل الأساليب وعبر القيام بحركات في الوجه لماذا؟ لأنه حين يستجيب لهم ويضحك فهذا علامة أولى على ذكائه.... الضحك يحرر الإنسان من الخوف. كل التعقيم في الأنظمة، وكل أساليب الدكتاتورية في العالم مبنية على الخوف إذأ، هلموا لنضحك! "(4) لنصنع المستقبل، لان الضحك هنا يعني الانتصار على المعاناة والخوف من كل القوى الهدامة للبشرية، وهذا يمثل مضمون الكوميديا الحديثة.

اشتقت هذه الكوميديا مادتها من صميم الحياة بصورة عامة نظراً لواقعية (ابسن) و (برنارد شو) أي اتجهت الى الواقعية لحلّ مشكلات المجتمع، واخذ طابعها يختلف عما في السابق من

(1) حوار مع داريو فو، مات المهرج اضحكوا، مصدر سابق، ص1.

(2) ينظر : نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، مصدر سابق ، ص136-137.

(3) برنارد دوت، مصدر سابق ، ص76-77 .

(4) حوار مع داريو فو، مات المهرج اضحكوا، مصدر سابق، ص3-4.

تبنيها لمواضيع مهمة، تُعنى بشخصية الإنسان في القرن العشرين أكثر من عنايتها بالأساطير والمواضيع الباعثة على الخيال التي هي من مميزات المرحلة القديمة والمتوسطة لذا أخذت من موضوعاتها الاجتماعية طريقة للسخرية" قد تدعو الى الضحك، ولكن الضحك ليس الهدف. وإنما هو للوقوف على قبح ما يعرض من نقيصة، أو سوء ما يؤدي إليه التناقض في المواقف أو معارضة السلوك السوي"⁽¹⁾ وذلك عن طريق تحويل العادات والتقاليد المألوفة، الى أشياء أخرى شاذة جديدة غير مألوفة قابلة للنقد الساخر ، ومن مرجعيات (داريو فو) المهمة تعود الى (موليير) (*).

يرى الباحث من هذا الموجز لحياة (داريو فو)، وبعض من مفاهيمه الفكرية والفلسفية المتجهة صوب الحركات المسرحية، والتعرض لبعض الشخصيات المسرحية التي أصبحت ذات وقع مؤثر في شخصيته ، من ثم يمكن القول بأنها تمثل مرجعياته التي سنجد لها لاحقاً متضمنة في بنية النص المسرحي. ولكن مرجعياته المسرحية ترجع الى ابعد من ذلك بكثير حيث تعود الى تقاليد القرون الوسطى وعصر الانبعاث الفكري (عصر النهضة) المتمثلة في شخصية (هارليكان) المهرج عند كوميديا ديلارتي الذي ظهر في القرن السادس عشر، وهذه الشخصية تعيش على التناقض والهجاء السياسي والتفريغ الملحمي الواسع المتعدد الأبعاد. سعى بالأخذ من (كوميديا ديلارتي) شأن العديد من كتاب الكوميديا، وذلك من خلال ردة فعل جمالية وإيديولوجية على التيار الواقعي والطبيعي، ومحاولة البحث عن صيغ تعود بالمسرح الى أصوله الشعبية والاحتفالية من اجل تحقيق علاقة حية مع الجمهور، بشكل مباشر على أساس مفهوم المسرح الملحمي، الذي يحتم استخدام القناع كوسيلة لكسر الإيهام المتبادل عند الجمهور. وبذلك يؤكد على انه مهرج حقيقي إذ يقول "أنا لاعب مشعوذ! بهلوان انظر إلي جيداً أنا

(1) محمد زغلول سلام، مصدر سابق، ص29.

(*) موليير : عرف بأسلوبه الساخر والجرأة في طرح المواضيع المسرحية وإصلاحها عن طريق التسلية لغرض معالجتها الحقيقية، وتفوق حتى النقد واللوم. وبذلك قدم تسلية ممتعة فيها ضرب من النقد الساخر لشخصياته، للعناية المهمة بكوميديا الشخصيات مستعيراً بذلك شخصيات من التاريخ والأساطير وجعلها شخصيات معاصرة، يرسم معالمها بدقة وعناية بما تحملها من تناقضات تكشف عن معالمها سير الشخصية في المسرحية ونقدها لاتخاذ موقفٍ بشأنها، ولاسيما ما نجدها في مسرحياته (البخيل، دون جوان، طرطوف). وانتقد الأسلوب الذي كان يكتب به الكوميديا ، داعياً في الوقت نفسه إلى التخلص من كل الحيل الصناعية والمركبة في قيد الأحداث، لكي تتيح دراسة وافية لشخصياته التي يسود حديثها الدقة والتأنق في الألفاظ وبعيدة عن التكلفة المتعالية. وبهذا أصبح الضحك عنده أكثر حرية وبدون قيد، لان ما يميز مسرحه هو الاهتمام الفائق بإضحاك الجمهور وتسليته ، ونظراً لامتلاكه ثقافة واسعة وشخصية ذكية، فإنه لا ينكر فضل كوميديا ديلارتي عليه ، والتي استعار منها الكثير لاسيما جانبها الشعبي، وتبنيها لعدد من شخصياتها. فضلاً عن ذلك فقد رفع شأن الكوميديا الى مستوى أعلى لتصبح تسلية للأذكاء والمتفكرين لاستعادة وخلق الأعراف المسرحية التي تفترضها بسبب الدور الفعال الذي تعطيه معرفة هذه الأعراف للمخرج في بناء الحدث والنتيجة وهذه الوظيفة تلتقي مع مسرح (داريو فو) . للمزيد ينظر : أحمد عبد الرحيم ابو زيد ، مصدر سابق، ص76 . وكذلك ينظر : لويس فارغاس ، مصدر سابق ، ص125 . وكذلك ينظر : حنان قصاب حسن ، الكوميديا ديلارتي والمسرح المعاصر ، مجلة المسرح الاردني ، 2012 ، ص92 .

(ارلوكين) (*)! وجهي عبارة عن مجموعة تجاعيد غير متساوية ويخرج منها ما يشبه العينين. لدي ملامح الفلاح أو خادم ((وادي الشمال))" (1).

على الرغم أنه يضع نفس المساحيق المستخدمة في شخصية (هارليكان) لكن ملامحه لا تشبه هذه الشخصية، لأن مفهومه العام للمهرج بأنه يجب أن يكون فجاً وعنيفاً وغير مهذب. وأن الخطوط المتعرجة في القناع الذي يستخدمه للتزيين تعد تعبيراً بدائياً عن حاجات الإنسان المهمة والأساسية، لأن باستطاعة المهرج الملحمي في مسرحه أن يكون قادراً على أن "يحول السحر المسرحي مثل الحرمان إلى وليمة ومجاعة. فالكوميديا محصورة ما بين الجوع للحياة والبقاء" (2).

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" (3). يقول ذلك عندما كان يجهز نفسه للعب دور المهرج (هارليكان) في مسرحية (هارليكان، ارلكان، ارلكنو). 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 لا بد أن يكون لباسه ممزق والمغطى بأشكال تشبه أوراق الشجر، التي تعطيه مظهراً يبدو كأنسان متوحش من سكان الغابات. فضلاً على أن حوار بهذء وباعت 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 أن يجمله الكتاب المسرحيون من أمثال غولديني. أسلوب هارليكان قبل أن يخصوه" (4).

ان المعرفة الجادة بشخصية (هارليكان) هي التي أعطت طابعاً مميزاً حول معرفة الدوافع والمؤثرات الكوميديية التي تغلب على جميع أعماله المسرحية، لخلق أجواء مسرحية معاصرة مثل مسرحية (موت فوضوي صدفة) وكذلك مسرحية (لا تدفع الحساب). على الرغم من أن 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" (5).

من هنا وجد أن هناك صعوبة في فهم مساعيه الكوميديية المعقدة لاستيعاب شخصية (هارليكان). وقد أجاب (داريو فو) عن سبب اختياره لهذه الشخصية كبطل لمسرحيته الجديدة (هارليكان، ارلكان، ارلكنو)، لقد " كنت امثل شخصية هارليكان طيلة حياتي المسرحية.. وكل الشخصيات التي لعبتها كانت على النغمة نفسها. أن هارليكان شخصيته تحطم كل الاصطلاحات

(*) ارلكنو: وهي شخصية نمطية وهزلية تضع قناعاً ولها صفاتها الفيزيائية والنفسية الثابتة لمجموعة الزاني (Zanni) التي تمثل الخادم أو المهرج الذي يظهر في كوميديا ديلارتي، ثم أصبح مصطلح (Zanni) يدل على المهرج الذي يحاكي مثلاً كبير. للمزيد ينظر: إبراهيم حمادة، مصدر سابق، ص 171. وكذلك ينظر: حنان قصاب حسن، مصدر سابق، ص 86.

(1) حوار مع داريو فو، مات المهرج اضحكوا، مصدر سابق، ص 2.

(2) عصمان فارس، مسرح داريو فو تهكم مرير ورقص ساخر: إزالة الأقنعة السود أمام جمهور المسرح، مصدر سابق، ص 3.

(3) داريو فو، موت فوضوي صدفة، مصدر سابق، ص 8.

(4) داريو فو، موت فوضوي صدفة، المصدر نفسه، ص 9.

(5) حنان قصاب حسن، مصدر سابق، ص 92.

والأعراف. وتعتمد شخصيته وحسه الأخلاقي على التناقض. انه يأتي من العدم وبمقدوره ان يحول نفسه لأي شيء" (1)

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 (الترو بادور أو الغويلر) الذي يقف وحده في "مواجهة الجمهور حاملاً مهمة توصيل القصة إليه من خلال تعابير الوجه وحركات الجسد" (2) 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 (داريو فو) " أريد أن أخلق لحظة من التضامن. أريد ان اجعل الجمهور يعرف أننا نناضل معاً من اجل شيء ما ، وفي جود من المشاركة التآمرية" (3) .

يستخلص الباحث أن نصوصه المسرحية تستجيب لكل متطلبات الجمهور من حيث التغيير والثبات على مفردات النص، فهو يقدم عرضاً مسرحياً للنص على الجمهور ومن ثم يعيد كتابته بحسب ما تقتضيه الضرورة لذلك ، ولهذا الموضوع يقول " جمهوري هو شريكي في المؤامرة ، وتتشكل نصوص أعماله وتتغير حسب استجابات الجمهور...ان الجمهور يتحدث إليك بحوار لا يتوقف طيلة العرض، وهو يعبر عن ذاك الحوار بالضحك ، بتدخلاته وبمطلبه. لدى أفراد الجمهور ألف طريقة كي يجعلوك تعرف رأيهم في العرض" (4) .

مما سلف يرى الباحث أن لإحياء التراث الفكري والتأثير المباشر لكوميديا ديلارتي 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 .

(1) داريو فو، موت فوضوي صدفة ، مصدر سابق ، ص9.

(2) لقاء صحفي مع داريو فو، تر: مي هاشم ، مجلة الحياة المسرحية ، ع28-29، دمشق، 1987، ص72.

(3) داريو فو، موت فوضوي صدفة ، المصدر نفسه ، ص17.

(4) داريو فو، موت فوضوي صدفة، مصدر سابق ، ص16.

الدراسات السابقة:

بحسب علم الباحث وتقصيه لا توجد دراسات سابقة تتشابه تماماً بموضوع البحث ، ولكن يشير الباحث الى ان هناك مقالة طويلة في مجلة (المسرح الأمريكي) عن (داريو فو) كتبها عام 1986 (دون جينكيز) أستاذ مساعد في كلية (أمرسون) اطلع عليها الباحث ، وأفاد منها في موضوع بحثه . ويشير (جينكيز) في مقالته هذه ان له بحثاً عن مسرح (داريو فو) قدمه الى جامعة (هارفارد) لم يتسن للباحث الاطلاع عليه⁽¹⁾ وتجدر الاشارة أيضاً الى مقالة نقدية طويلة بعنوان (العدالة الاجتماعية في مسرح داريو فو)⁽²⁾. وهناك أيضاً مقالات صحفية لا تربوا الى صفة الدراسة السابقة .

(1) داريو فو ، موت فوضوي صدفة، مصدر سابق ، ص8.

(2) محمد حسين حبيب ، مصدر سابق ، ص16-17 .

ما أسفر عنه الإطار النظري والدراسات السابقة من مؤشرات :

1. يتمثل المضمون الفكري دينياً بمسألة الاعتقاد من وجهة نظر فلسفية قابلة للرفض .
2. ان ما يفهم من المضمون الفكري سياسياً هو الالتزام بموقف ثوري معارض أو مساند.
3. حرصت المضامين الفكرية تربوياً بإحاطة المفاهيم الأخلاقية والمعرفية.
4. المفاهيم التربوية المستندة إلى المضمون الفكري هي أداة لتغيير عقل الإنسان وسلوكه لاسيما من الناحية الاجتماعية .
5. يوظف المضمون الفكري من الناحية الاجتماعية لدراسة الواقع بشمولية فكرية تصب في قضايا المصيرية.
6. تلتزم الكوميديا الايطالية المباشرة في الطرح بشكل نقدي ترفيهي تعليمي.
7. أخذت المسرحية الايطالية في القرن العشرين التخلي عن بنية الدراما الأرسطية والاقتراب من خصائص المسرح الملحمي.
8. اهتمام المسرحية الايطالية الحديثة بالمفاهيم المعرفية وتوظيفها درامياً.
9. يوظف النقد في الكوميديا الايطالية عند قلب بنيتها لعدد من المواقف.
10. اتخذ الضحك في المسرحية الايطالية سبيلاً لتحرر الإنسان من العبودية.

المبحث الثاني

المضامين الفكرية في المسرح الإيطالي

اتسمت أعمال الكتابة المسرحية في العصر الروماني ، بأنها استمرار لمسيرة المسرح الإغريقي فقد نجحت في طرح نتائجها عما اقتبسوه من الحضارة اليونانية ، والتي تُعدُّ رافداً غنياً للفكر الغربي وعلى نطاق واسع. فلم تعد مؤلفاتهم المسرحية سوى اقتباس في تعليمهم لكتاب اليونان الذين سبقوهم، ولاسيما مؤلفات (ارستوفانيس) و (ميناندر) في حقول الكوميديا. لذا هذه النتائج حاضرة عند ابرز كتاب الرومان وهو (بلاوتس) (254ق.م – 184 ق.م) الذي بلغ عدد مسرحياته واحداً وعشرين مسرحية ومن أعماله (امفريبو، كوميديا الحمير، الأسيران، البيت المسكون، التاجر ، الأحق ، وغيرها) ، وكان " يستوحي إلهامه مباشرة من (ميناندر) ذلك الذي استعار منه (بلاوتس) موضوعاته بحرية ... إن لدينا من مسرحيات (بلاوتس) مزيجاً من الهزليات والواقعية لكنها تفيض بالحيوية والمرح الذي يجعل من اليسر ان نفهم سر شهرة هذه الملاهي في زمنها. كان (بلاوتس) عارضاً أدبياً بحيث كان مهياً لكي يعطي جمهوره ما كان يريد. " (1) فلذا إن التقليد للإغريق كان ذا اثر كبير في عملية خلق النتائج المسرحية الرومانية التي لا تتعدى كونها مجرد نقل لمؤلفاتهم وان كسوها بالطابع الروماني . عليه كانت كوميدياته " من النوع الذي يطلق عليه اسم ذات المواضيع الرومانية والاطالية وفي الحقيقة كانت الكوميديا اقرب إلى الذوق الروماني وأكثر انتشاراً من التراجيديا" (2) .

اتباع المضمون المسرحي الذي يرضي به جمهور النظارة بشتى الطرق لإضفاء روح المرح والفكاهة، وهذا ما أثار حماسة الجمهور إليه وكان سبباً في سر نجاحه في الكتابة للمسرح لأنه عمل على "فهم نفسية الجماهير وإثارتها من خلال المحافظة على الإثارة من أول المسرحية إلى آخرها، فكل شيء يدعوا إلى الضحك والسخرية" (3) على الرغم من تأثيره بـ(ميناندر) الذي يعتبر احد المصدرين المهمين في تشكيل أعماله المسرحية، ولكن مسرحه المذهب لم يكن يرضي الجمهور الروماني. لذا كان عليه لزاماً أن يحيد عنه قليلاً، بان يفترض من (المهازل الاتيلية) (*)

(1) لويس فارجاس ، المرشد الى فن المسرح ، تر: أحمد سلامة محمد ، (بغداد – القاهرة : دار الشؤون الثقافية العامة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب – مشروع النشر المشترك ، دبت) ، ص 70 .

(2) احمد عبد الرحيم ابو زيد، تاريخ الأدب الروماني: منذ البداية حتى عصر اوغسطس، (بلا م : دار النهضة العربية ، 1964) ص 31 .

(3) عبد الرحمن شلش، مدخل الى فن المسرحية، (الرياض: مطابع تراز للطباعة الالكترونية، 1983)، ص 49.
(*) المهازل الاتيلية: نوع من أنواع المسرح الذي أطلق عليه الرومان الأسطورة الاتيلية fabula Atellana وهو اسم مشتق من قرية اتيليا. ولا يعرف عنها الكثير سوى أنها من وحي النماذج الإغريقية التي عمل بها منذ

المصدر الثاني لمؤلفاته التي يرجع تأثيرها وبشكل مباشر لـ(ارستوفانيس) . لكي تجد القبول من الجمهور والعمل على إرضائه وبشتى الطرق حتى لو كان على حساب الألفاظ والخشونة، التي تعود عليها الجمهور الروماني. فاستمت مسرحياته بالنزعة العاطفية التي عند (ميناندر) ، وان ساد طابعها بالسخرية والمهازل مع الاحتفاظ بصفاتها الواقعية للشخصيات التي استُمدت من مضمون الحياة موضوعها المسرحي⁽¹⁾ .

وعلى هذا فقد تشابهت الحكايات في المسرح الروماني التي تدور بها الأحداث، حول موضوع رئيس يكاد يكون متشابهاً في معظم النصوص، تدور قصتها العاطفية حول شاب يروم خداع فتاة ويساعده على ذلك احد عبيده المحتالين. فضلاً عن ذلك كان يكثر من السخرية والفكاهة التي كَسَتْ مسرحياته وهي الطريقة عينها التي سارَ على خطاها كل من (ارستوفانيس) و (ميناندر) من قبل. فلذلك عدّه من الكتاب الذين أسهموا في إرساء القواعد الرئيسية في كتابة المسرحية، لما خلفه في نفوس الجمهور من مواقف تستند إلى " قصة رومانسية عاطفية لها لمسة تهم القلب ، وومضة فكرية عابرة ، وكثير من المؤامرات ، ويتخللها كثير من الفصول الهزلية ، وهكذا وضعت خصائص المسرحية الحديثة"⁽²⁾ بالإضافة إلى ذلك سعى في أعماله المسرحية ، إلى إدماج كل من النوعين الأدبيين التراجيدي والكوميدي تحت مصطلح (التراجيكو-كوميديا) "وهي العبارة التي ردها واضعو النظريات في القرن السادس عشر... وفي كتاب دفاع عن الشعر لـ(سيدني) حيث يستبعد بطريقة تظهر السخط ، أن ينتج عن ((التراجيكوميديا المختلطة الأصول)) فن درامي حقيقي وأصيل"⁽³⁾.

ومن الملاحظ أنّ مسرحياته وشخصياته قد تركت أثرها في عصر النهضة، ومنها مسرحية (مينيمكي) التي نالت إعجاب رجال المسرح المتأخرين، وقد أفاد منها شكسبير في ملهاته (كوميديا الأخطاء). وفي مسرحية (سودوس) التي بدورها تعتمد على المؤامرات المادية، وفيها شخصية العجوز البخيل (اكيلو) التي استفاد منها (موليير) في ملهاته المسماة (البخيل).⁽⁴⁾ لذا قد ترك دوراً فاعلاً في نفوس المتأخرين من أهل المسرح، وقد أفاد منه الكثير من المؤلفين لغرض الاقتباس أو استعارة شخصياته أو مواضعه باعتباره الأبرز في تاريخ المسرح الروماني، لما بلغه من شأن في نفوس الجماهير الرومانية وبشكل أوسع بكثير من تأثير (تيرانس) (195 ق.م-159 ق.م) ، وبقي الإقبال الشديد على مسرحياته حتى من الجمهور الحديث . وبذلك اختلفت مسرحيات (تيرانس) التي أخذت بمعالجة الموضوعات الواقعية المرتبطة بهوم الإنسان في عصره، مما أتاح ذلك إلى جذب الجمهور المثقف نظراً لأنه كان مرتبطاً بالزمرة الأدبية المثقفة المعروفة بأسم (حلقة سكيو) التي ساعدت بدأب ووعي كاملين على تنمية المعرفة بالأدب والفكر اليونانيين في روما.⁽⁵⁾ وكان بفضل موهبته في الكتابة المسرحية وتأثره بكتّاب المسرح اليوناني، والذي جاهد في العمل على خطاهم فجعل بحق احد رواد المسرح الروماني، في كتابه الكوميديا.

القرن الثالث قبل الميلاد . للمزيد ينظر : الاراديس نيكول ، المسرحية العالمية ، تر: عثمان نوية ، ج 1 ، (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، د.ت) ، ص162-163 .

(1) الاراديس نيكول ، ج1، المصدر نفسه، ص165-166 .

(2) الاراديس نيكول ، ج 1 ، المصدر نفسه ، ص167.

(3)الاراديس نيكول، ج1، المصدر نفسه، ص167.

(4) للمزيد ينظر: الاراديس نيكول، ج1، مصدر سابق، ص168-170 .

(5) ثروت عكاشة، الفن الروماني، النحت، مج1، ج10، (القاهرة:الهيئة العامة للكتاب، د.ت)، ص102.

وقد وصلت إلينا جميع مسرحياته التي بلغت ست كوميديات ، وردت بأسماء (اندريا، الحماة، المعذب لنفسه، الخصي، فورميو، الأخوان) ، سعى من خلالها إرضاء هذه الحلقة من الأدباء التي ينتمي إليها من رجال الأدب والفكر لا على أن يتقبل الجمهور من العامة. وعلى الرغم من ذلك كان له صدى واسع عند أهل روما وزعمائها ، فقد أطلق عليه (يوليوس قيصر) أنه نصف (ميناندر) . يعلن وبكل وضوح أن (لا جديد تحت أشعة الشمس)، وهذا ما يدل على اقتباسه من المسرح اليوناني، لأن كل قول جديد قد تم قوله من قبل. وبالإضافة إلى سعيه نحو هدف واحد وهو إضفاء الابتسامة التي تعلق الشفتين بدلاً من الضحك الساخر من شخصيات مسرحياته.⁽¹⁾

مما لا يقبل الشك فيه أن كل من (بلاوتس وتيرانس) قد ساهما في تطوير الكوميديا الرومانية بمؤلفاتهم المسرحية، التي أصبحت تمثل تاريخاً يفتخر به أهل روما أنفسهم، فضلاً على أثرها الواضح في المسرح الحديث. بالإضافة إلى إغناء الأدب المسرحي بنتائجهم المسرحية التي أصبحت قاموساً يُعد في كافة المحافل وخاصة في حقل الكوميديا لأنها " طورت فكرة عن الكوميديا من أنها مسرحية ذات خصائص وأسلوب أدبي جيد وإنها قادرة على تناول الموضوعات الأخلاقية... وبالإضافة إلى قدرتها على الإضحاك... وساهم في تطوير النظرية القائلة بأن وظيفة الكوميديا هي التعليم وإدخال السرور على قلوب الناس عن طريق تصوير شخصيات وأحداث عادية وفي أسلوب مبسط للكتابة." ⁽²⁾ ولكن كان فضله في دفع الأدب المسرحي خطوة إلى الأمام أكبر مما عليه عند (بلاوتس)، لأنه استطاع في بلوغ الأدب اليوناني وإظهار جماليته وبكل روعة والاستفادة منه بما يلائمه في كل مسرحية لكتابتها. وهذا خلاف ما جاء به (بلاوتس) الذي عمد على مخاطبة عامة الناس لغرض الإضحاك، وليس للوصول إلى هدف معين يسعى إليه. وبذلك فقد افسد (بلاوتس) عملية التعلم والإصلاح في المجتمع التي تقع على كاهل الكوميديا وهذا ما يفهم من فلسفة الضحك.⁽³⁾ لان (تيرانس) قد مثل (الكوميديا المتحذقة) التي اعتمدت في مضامينها على "الثقافة الاستهلاكية (الاستغراقية) وترقى أحياناً إلى نوع من الشعر كان يعتبر أنذ كنوع من العمق، وكان الناس على اقل تقدير، يتعلمون منه كيفية إنشاء القطعة المسرحية".⁽⁴⁾

فضلاً عن ذلك نجد أن هناك مسعى آخر له في الدراما مغايراً لكل ما سبقوه من كتاب، وذلك حول ما أبداه من تجديد لكل عمل يخطط لكتابته وفق مضمون هادف في إعطاء مستهل (البرولوج) بقصد الدفاع "عن نفسه ضد أعدائه من النقاد. ويعتبر عمله هذا تقليداً جديداً في تاريخ الدراما، فإن مقدماته تعتبر في أوليات الجدل الأدبي كما أنها الأولى من نوعها في تاريخ النقد".⁽⁵⁾

إن المتتبع للنتاجات المسرحية في هذه الملهاة الجديدة ، والتي بدورها قد أغنت العالم الغربي بنصوص لها الأثر الواضح في أدب المسرح عموماً، لما تشكل من إبداعات خلاقة لكتاب نجد أسماءهم في تاريخ المسرح الطويل، بعد أن كانت في السابق تعتمد على الموضوعات الشعبية، وحاملة في الوقت نفسه الكثير من الحوار الساخر والمهازيل لإثارة الضحك. لذا قد أبدع هؤلاء الكتاب جوانب أخرى من الكوميديا ومنها " كوميديا المواقف، وكوميديا الشخصية، وكوميديا السلوك، والتصرفات وهي العناصر التي أسس عليها كتاب الكوميديا في أوروبا في القرن السابع عشر والثامن عشر كوميدياتهم ، بل أن بعض الشخصيات التي عرفت في كوميديا

(1) للمزيد ينظر: الاراديس نيكول، المصدر السابق نفسه، ج1، ص176 .

(2) حسين رامز محمد رضا، مصدر سابق، ص47-48.

(3) للمزيد ينظر: احمد عبد الرحيم ابو زيد، مصدر سابق، ص104-105 .

(4) جان دوفينو ، مصدر سابق، ص183 .

(5) احمد عبد الرحيم ابو زيد ، المصدر السابق نفسه، ص106 .

الرومان، كالغبي المستبد العجوز، والشاب الشرير الذي تلعب بلبه فتاة جميلة فتذله ، هذه الشخصيات ظلت تطالعنا كذلك من كوميديا القرنين السابع عشر والثامن عشر" (1).

أما بخصوص الأدب عموماً فإن الرومان، قد زادوا عليه طابعاً خاصاً بهم. على الرغم من اقتباسهم لليونان، وميلهم الخاص للجوانب العملية والخلقية، وهذا ما دفعهم بالتالي إلى تفوقهم على أهل اليونان أنفسهم، وبالإضافة إلى انتماءاتهم القومية وسيطرتها على كل من حولهم، مما أدى إلى نجاحهم في فرض نظامهم " السياسي وقوانينها بالقوة، لكنه يقف في إعجاب بالغ أمام اتساع إشعاعها الروحي في الماضي والحاضر ونفاذه إلى مناطق شاسعة بفضل ما كان ينبض به من ألوان الثقافة والفكر، وحرصه على الاحتفاظ بخصوبة كنوز الفكر والفن الإغريقي. ولو إنا سمحنا بخيالنا بتصور عالم لم تظهر فيه روما لاستطعنا أن نقدر تقديراً صحيحاً ما قامت به هذه الإمبراطورية من جهد عظيم في تاريخ الفكر الإنساني" (2).

وفي هذا الصدد نجد أن (ابينوس) (239ق.م-169ق.م) وهو من أعظم الشعراء التي أنجبتهم روما واحد أعلام التراجيديا الرومانية والذي يطلق عليه أبو الأدب الروماني لشهرته الواسعة في عالم الشعر والأدب والذي ذاع صيته في كتابة الملحمة ، وقد تأثر بدوره بالأدب والثقافة الإغريقية، وقد ترجم العديد من المسرحيات اليونانية، خاصة مسرحيات (يوريبيدس) التي أستهوته أكثر من أي كاتب آخر. ومن الملاحظ أن معظم تراجيدياته تدور حول "أساطير الحرب الطروادية وكانت تتخلل هذه المسرحيات روح النقد التي كانت عليه مسرحيات يوريبيدس من حيث علاقة الإنسان بالإله والأقدار التي تنصرف في شئون العالم وحق الإنسان في أن يفكر لنفسه، كما كان يتخللها الحب ولو انه لم يكن قد أصبح موضوعاً أساسياً في المسرحية" (3).

وهذا بطبيعة الحال يعطي لنا نظرة تأمل شاملة في كيفية الإبداعات الأدبية وحالة الأدب والأدباء في العصر الروماني، الذي كانت له مكانة بارزة في إغناء الأدب والثقافة ، فيما بعد على الفكر الإنساني برمته. وبهذا اتسمت أعماله بالطابع الجدي، والتي غابت عنه روح المرح واخذ يكتب للمسرح حتى أواخر أيامه. من هنا يتضح لنا قول أرسطو الذي رأى " أن المسرحية تطورت من الملحمة" (4) ونظراً لإلمامه بالشعر والأدب وسعيه الجاد في تجسيد الدراما للأعمال التي كتبها، لم يصل بذلك إلى مستوى الدراما اليونانية لأنه "لم يضع شخصياته كما فعل (هوميروس) في قوالب مختلفة من الطبيعة البشرية بل أنها مصاغة بصيغة واحدة قلما تتغير إذ تدور حول غرض واحد هو تقدم روما للنهوض بها وتكريس حياتهم لخدمتها. ولذلك تميزوا بالخطابة، والسياسة والشؤون المربية. لم تكن له القدرة الدرامية التي كانت لـ(هوميروس)" (5). وهذا ما جعل كتاب اليونان بحق مؤسسين لقواعد الأدبي الغربي.

يأتي بعد ذلك الشاعر الملحمي (فرجيل) (70-19 ق.م) ليرفع الروح الوطنية للمواطن الروماني، بما يملك من تعبيرات وطنية وقومية. وذلك بتمجيد البطولات والمعارك والإشادة بأبطالها التي دارت عند أهل اليونان من وجهة النظر الرومانية، بصورة غير مباشرة بأهل جنسه

(1) محمد ز غول سلام، المسرح والمجتمع في مائة عام، (الإسكندرية: منشأة المعارف الفنية للطباعة والنشر، د.ت) ص12.

(2) ثروت عكاشة، مصدر سابق، ص99.

(3) احمد عبد الرحيم ابو زيد، مصدر سابق ، ص39 .

(4) محمد غنيمي هلال ، الموقف الأدبي، (القاهرة: دار النهضة مصر للطبع والنشر ، 1973)، ص42.

(5) احمد عبد الرحيم ابو زيد، مصدر سابق، ص44.

والانتماء بفرديتهم الرومانية، لهذا عدّ من أعظم الأدباء الذين " قاموا بتوضيح أهداف عصره، والتعبير عن مثله العليا في سبيل تحقيق الرقي والسيادة للجنس البشري... يتأمل عالم الماضي وعالم المستقبل في آن واحد، وأثناء وقفته بين هذين العالمين فانه قد عبر تعبيراً صادقاً عن ماضي أمته وأبناء جنسه بل شارك في خلق مستقبلهم" (1). جسد بملحمته المشهورة التي كُتِبَ لها الخلود إلى يومنا هذا المسماة (الانبياءة) التي بدورها تتكون من اثني عشر كتاباً يمجّد فيها عظمة روما ويتغنّى بأبطالها والتي يعرض فيها "القصة الأسطورية لتأسيس (لافينيوم) أصل روما على يدي (اينياس) الطروادي الذي خلق أطلال طروادة المحترقة وراح يشدّ بعون الآلهة مدينة جديدة في الغرب يحلم لها بمصير رائع. وقد أتاح هذا الموضوع الشيق، الفرصة لإشباع موهبته الشاعرية" (2). وعلى الرغم من اقتباسه لموضوع هذه القصة من هوميروس، وذاته الشخصية المتمثلة بـ(اينياس)، ولكن هناك فرقاً واضحاً في تناول الشاعرين لذات الموضوع على وجه المقارنة، وعند ملاحظة الملحمة الرومانية التي "لم تكتف فقط بالطابع الأسطوري بل نجد أن القدر يوجهها حتى النهاية وتلعب فيها التنبؤات دوراً رئيساً حتى تتحقق تلك التنبؤات في عصر أوغسطس: إن رسالة روما التاريخية هي نقطة الارتكاز في القصيدة ويظهر هذا في بناء (فرجيليوس) لملحمته واستمرار حوادثها لقرون طويلة وهي بذلك تصبح أوسع مدى من زميلتها اليونانية." (3).

ومن الجدير بالذكر أن الأسطورة المقتبسة كانت تروى بصور شتى، وهذا ما يستدعي قدرة على استيعاب المضمون الفكري، بعد إخضاعها لروح العصر لأهميتها المعرفية وهو "ما أعطى فرجيل قدراً من الحرية في اختيار العناصر التي يشكل منها ملحمته وطريقة التناول التي تلائم الظروف التي كانت تجتازها بلاده آنذاك. وقد يجمعه بين بعض الملامح القديمة والمعاصرة أن يربط الماضي بالحاضر، وان يضيف على الأحداث دلالات أكثر عمقاً" (4).

ومن هنا يتضح أنه تناول هذه الشخصية التي حددها وأعطاهها طابعاً خاصاً بها، من خلال تسلسل الأحداث والمواقف. وبهذا التوظيف قد جعلها أفضل مما كانت عليه عند (هوميروس)، لإكسابها تحديد المعالم التي من خلالها تكتسب سمة الوضوح واتخاذها طبيعة الأحداث وكيفية مواكبتها بحسب ما يقتضيه الموقف الدرامي استيعاباً لأبناء عصره. (يتضح من ذلك اختلاف شكل الملحمة عند كل من هوميروس و فرجيل في طبيعة كتابة الملحمة، والتي تقسم إلى نوعين أولهما ملحمة حقيقية أو أصلية وثانيهما ملحمة أدبية. وقد يفضل النوع الأول لاتخاذها صفة الشفاهية، التي يمكن إقائها على الجمهور للسمع. وهي بذلك تعد صورة مميزة من الروايات المرتجلة، في حين أن النوع الثاني يمكن قراءتها في كتاب للاستمتاع وفهم مضمونها

(1) فرجيليوس، الانبياءة، تر: كمال ممدوح حمدي وآخرون (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1977) ص13.

(2) ثروت عكاشة، مصدر سابق، ص111.

(3) احمد عبد الرحيم ابو زيد، المصدر السابق نفسه، ص15.

(4) ثروت عكاشة، مصدر سابق، ص111.

الفكري وبذلك تتسم بالتحريرية، وفهمها يشترط الدخول في تفاصيلها وكشف شخصياتها. ويرجع تفضيل النوع الأول على الثاني، لأن بالإمكان إنشادها على الجمهور، على الرغم من غياب بعض التقنيات التي يفقر إليها الشاعر. فلذا كان على (هوميروس) الشفهي أن يستخدم العبارات والصيغ أكثر من استخدامه للمفردات، وهو بذلك لا يحرص على استخدام الألفاظ للجمل ولا يدع تكاملية للعمل في الدخول إلى كافة التفاصيل. وهذا بطبيعة الحال لا يترك للشخصية أن تجد نفسها من بين الشخصيات، لافتقارها لوحدة التماسك التي تجسد الفكرة.

على الرغم من أن (هوميروس) يستخدم بعض العبارات الساحرة، التي تجذب الجمهور، لكنه لا يكون صادقاً في مسابقة الأحداث عموماً. وهذا خلاف (فرجيل) الذي يحرص على الدخول بأدق التفاصيل ولكل المواقف، لإكساب الملحمة صدق الأحداث، فلا ريب أن تأثره بـ(هوميروس) كان في استخدام العبارات وتكرار النعوت أو الجمل أو بعض التركيبات بالتعبير عن الشيء الواحد بصور مختلفة، بحسب ظهور هذا الشيء في أجزاء الملحمة. لأنه كان يفضل تكرار المعاني على تكرار الألفاظ أو العبارات. وبذلك تميز في استخدام أكبر قدر ممكن من المعاني في البيت الواحد، ويعتمد على اختيار الكلمة التي ترمي إلى أكثر من مضمون، وبهذه الطريقة يشد انتباه القارئ الذي يحاول فهم هذه المعاني، فلذا تميز بتركيباته الجريئة ومن ثم اتخذ لنفسه طابعاً في كتابة الملحمة⁽¹⁾ التي تتلاءم مع طبيعة الفرد الروماني.

ومن الجدير بالملاحظة أن الملاحم الشفهية، تنشأ في مجتمعات تتمسك بالروح البطولية التي تقع تحت مقاييس السلوك للأبطال. أما الملاحم الأدبية على الرغم من امتلاكها للأبطال، لكن العالم البطولي بالنسبة لها لا يتعدى عن كونه عالماً غايته الأساسية هو إظهار الفرد وبسالته. لذا كانت لها نظرة مغايرة عن مفهوم البطولة لأنها تعد نفسها وليدة مجتمعات لا يمكن تسميتها بالمجتمعات البطولية، من خلال ذلك يفهم أن هناك فرقاً مختلفاً بين مضمون (فرجيل) و (هوميروس) من نوعي الشعر الملحمي الذين لا يكاد يكونان فرع حقيقي وآخر أدبي بقدر ما يكونان فرعان لنوع واحد هو شفهي أو تحريري.⁽²⁾

وعلى ما يبدو أن إلهامه قد استقاه من مصدرين مهمين أحدهما "الرغبة في إضفاء التعبير الشعري عن مفهومه للإنجازات والمثل الرومانية والمستقبل المجيد الذي تستشرفه، ومن الغوص في الأخلاق الرومانية... وكان ثاني مصدر إلهامه هو أشعار (هوميروس)، فمنذ حدثته تأثر فرجيل بـ(الإلياذة) و(الوديسا). وهكذا أخذ يواصل في (الانبياء) قصة (الإلياذة)، ويستكمل قصة الحرب الإغريقية الطروادية من جهة النظر الرومانية"⁽³⁾.

وقد تركت هذه الرؤيا في نظره التطلع إلى مجد روما ورفع الروح الوطنية والأخلاق القومية عند الفرد لاستيعاب موروثة الفكر لأن "لم يجري وراء الخيال في ملحمة بل كان يقدم للرومان كتاباً مقدساً يخدم (عقيدة) [كذا] العقيدة الوطنية،... ففي رأيه أن ((هذا هو العناء بعينه، وهذا هو العمل الجاد))"⁽⁴⁾ يستخلص الباحث من ذلك أنه قد نجح في استعارة مضامين ملحمة

(1) للمزيد ينظر: فرجيليوس، مصدر سابق، ص 63-68.

(2) للمزيد ينظر: فرجيليوس، مصدر سابق، ص 68.

(3) ثروت عكاشة، مصدر سابق، ص 111..

(4) ثروت عكاشة، المصدر نفسه، ص 115.

من الأساطير والبطولات التي يتفاخر بها أهل روما، وكذلك ترصين الشعر الملحمي الذي أخذ منه الكثير من رجال الأدب والفن الأقدمين والمحدثين واعتبروه أستاذاً لهم وبكل جداره.

أما في الشعر قد عبر عنه الرومان في أسمى بلوغ الكمال على يد (هوراس) الشاعر الروماني (65ق.م-8ق.م) الذي تطرق إلى قواعد الفن والأدب والشعر والدراما عن طريق منهجه النقدي. وكانت لروحه الوطنية جانباً مشرقاً في حياته، كونه مواطناً صالحاً ذا كفاءة عالية في تحقيق الديمقراطية التي نادى بها في جميع الأصعدة لأنه كان يعشق الحرية، وقد تأثر بالأدب والفن اليونانيين الذين عرف منه الكثير لإغناء عالمه الفكري والروحي لإحياء اللغة اللاتينية لان " الآداب في عصور تكوينها لا تنمو إلا في جو من الحرية كامل، ومهمة الأديب الخالق في تلك العصور أن يستفيد من هذه الحرية فيكمل ما نقص في لغته ينحت الألفاظ والتراكيب تارة وباقتراضها من اللغات الناضجة تارة أخرى" (1). وبذلك يسعى إلى اتخاذ ما يصلح به لغته وأدبه.

إن الجانب السياسي الذي ارتبط به هوراس يعد بحق تعبيراً صادقاً عن مصير أمته ، وان مفهوم الديمقراطية التي ارتبطت به كانت غايتها الأساسية هي التعبير الصادق عن حياته السياسية. لان الرومان قد برعوا في فنون الحرب والقانون ، لأنهم أناس ، لهم باع طويل في الانتصارات والمحافل البطولية التي يفتخر بها كل روماني. وهذا ما انعكس بصورة مباشرة على الفن والأدب لذا يوصف بأنه "أصل الفكر العملي عن الفن حين قال ((إن حسن الإدراك هو أساس وضع الكتابة الجديدة))" (2). ومن صفاته المميزة بكونه شاعراً ذا منهج معبر، انه يشرح الحياة بأوصاف جميلة ذات قيمة فنية لان غايتها الإبداع الأدبي والفني والإمتاع الروحي كونه "شاعراً ذا نزعة فلسفية جعلت قوة شعره تغلب على عذوبته، وجمعت التعقيد إلى البراعة والتأنق، وشدت إليه من الفلاسفة والفنانين عددا اكبر من عشاقه من الناشئة والمتأدبين ، إذ يمتلئ شعره بالوصايا الرشيدة الزاهدة " (3).

وقد تطرق إلى الشعر في عدة مواقف ومؤلفات، يعالج من خلالها بعض القضايا المهمة ونجدها في مؤلفه (فن الشعر) على غرار مؤلف (أرسطو) الذي أفاد منه وحاكاه في عملية النقد. ومن الجدير بالإشارة قد لا يجد لهذا المؤلف معالجة حقيقية لعناصر الأدب، كونه يتمثل في هيئة قصيدة أو خطاب. لذا كان (هوراس) يطلق عليه رسالة إلى (بيزو)، وهي أسرة معروفة في روما القديمة التي اعزها الشاعر. وقد أطلق على هذه القصيدة (فن الشعر)، لأنها كانت تدور حول محور الشعر وضروبه المختلفة التي عالج بها هوراس بعض القضايا المختلفة (4).

(1) هوراس ، فن الشعر، تر: لويس عوض ، ط2،(القاهرة:الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970) ، ص86.

(2) حسين رامز محمد رضا، مصدر سابق، ص30.

(3) ثروت عكاشة ، مصدر سابق، ص116.

(4) للمزيد ينظر: هوراس، مصدر سابق ، ص24-25.

ومما لا جدال فيه أنَّ هوراس اعتمد على استخلاص النتائج التي توصل إليها أرسطو، فضلاً عن أنها كانت اقصر بكثير من كتاب أرسطو، الذي يعدُّ من أهم الوثائق التي توصل إليها العقل البشري في أصول النقد منذ كتابته إلى عام 1924، وهي السنة التي صدر منها كتاب الدكتور (أ.أ. ريتشاد) بعنوان (أصول النقد الأدبي)، ولكنه اكتشف حديثاً أنَّه قاصراً على وصف "عناصر الأدب وصف مشاهد يميل إلى التقصي والتعميم ليس غير، بل وصف مشرح يعالج الأدب على ضوء الفلسفة وعلم النفس وعلم الجمال، وهي ألوان من المعرفة عسيرة الهضم على المختصين"⁽¹⁾.

من الجدير بالملاحظة أنَّ (فن الشعر) لـ(هوراس) لا يعالج القضايا الأساسية في الأدب التي عالجها أرسطو. لدعوته المستمرة إلى أهمية الشعر والدراما في كونهما فرعاً من فروع الشعر لمفهومه العملي في الفن. وهذا ما كان له أثرٌ واضحٌ في الفكر الأدبي والدرامي في عصر النهضة، أكثر من كتاب (فن الشعر) لأرسطو لإيمانه المطلق للفن للفن. وان الحكم النقدي الصادر بحق الأعمال الفنية، لا يتعدى من كونها أعمالاً فنية وان الوظيفة الأساسية هي الكشف عن هذه الخصائص بالملاحظة والمنطق العلمي والمنهج التحليلي الذي يتمتع به أرسطو. وبهذا المنطلق استطاع أرسطو أن يُرسي مفهوم الدراما التي تمتد إلى كل زمان ومكان وقد اثر مفهوم أرسطو في الفكر الدرامي. بعد ان ترجم إلى اللاتينية في مدينة البندقية الإيطالية عام 1498، أما قبل هذا العام، فكان المعتمد الوحيد هو مقال هوراس، الذي ظل قائماً مع (فن الشعر) لأرسطو⁽²⁾.

ان للشعر وظيفة أساسية وهي التعليم، والشاعر يعد بمثابة المعلم. هذا الرأي السائد عند الأقدمين، وكذلك هذا المفهوم ينطبق على كل من التراجيديا والكوميديا أيضاً. والمفهوم الواضح للتراجيديا عند أرسطو يظهر من خلال نظرية التطهير التي "بسطها المعلم الأول في كتابه عن (فن الشعر) نجد شرحاً دقيقاً للطريقة التي تفعل بها المآسي في قلوب الناس"⁽³⁾ يتضح من ذلك ان أرسطو قد أثر في الفكر الدرامي والتربوي معا عبر نظريته لأصول التراجيديا التي أولاهها أهمية كبيرة.

نظراً لمكانة هوراس الأدبية في عصر النهضة، ولما بلغه من أثرٍ واضح في الفكر الأدبي والدرامي. على الرغم من أنَّ من يحسب أنَّ (أرسطو) كان تأثيره غير مباشر في هذه المرحلة الفكرية التي بلغت أوروباً. ويرجع سبب ذلك إلى المنهج النقدي لـ(هوراس)، بالرغم من ملاحظاته الشكلية مع التمسك بأحكامه والمتمزعة التي أساسها قانون لا يستند إلى ما هو كائن، بل ما يجب ان يكون وهذا ما يفسر وجهة نظره في اللائق أو المناسب، ويرفض كل ما هو خارج عن الذوق. لذا عبر عن روح عصره لاهتمامه بالقواعد أكثر من اهتمامه بالقوانين. وقد مثل هذا المنهج الأساس الذي ارتكزت عليه الكلاسيكية الجديدة⁽⁴⁾.

وعلى ما تقدم يجد الباحث ان الشعر عنده قد اتخذ قيمةً تعليمية وتربوية نابعة من مصدره الأساس الذي يجد توازناً عقلياً فيه " لان موقف هوراس من مصدر الشعر مرتبط بموقفه من طبيعته إذا كان الشعر صادراً عن الذهن المتزن، ... ان قلت شعراً فلتراع النسب كأنك تتحت إن قلت شعراً. فليكن همك الأول كمال القلب، كمال اللفظ، كمال البيان." ⁽⁵⁾ ان هذه الملاحظات حول الشعر قد رسمت طريقاً جديداً في المضمون واختيار الأنسب والأحسن. وهذا بدوره قد

(1) هوراس، المصدر نفسه، ص27.

(2) للمزيد ينظر: رشاد رشدي، مصدر سابق، ص71.

(3) هوراس، مصدر سابق، ص42 - ص43.

(4) للمزيد ينظر: رشاد رشدي، المصدر السابق نفسه، ص71-72.

(5) هوراس، المصدر السابق نفسه، ص101.

شمل الدراما أيضاً التي تأثرت بأفكار هوراس، لان هذه الملاحظات مثلت " محور المذهب الكلاسيكي فيما يتعلق بالأسلوب قضى به هوراس مجملاً قاطعاً لا يحتمل التأويل فكان في ذلك أول من نادى بالشكلية في الأدب".⁽¹⁾

فلا ريب انه عبر بصورة صادقة عن الأدب في روما بكل ما يمتلك من مشاعر وأحاسيس صادقة، بالإضافة إلى إبداعاته المستمرة في الشعر ومنها الشعر الغنائي الذي مزج فيه ما بين الوتر الإغريقي والقيثارة الرومانية، عبر اللغة اللاتينية بقصائد كان الشعر التعليمي بأبهى صورة، مكنته وبصورة مباشرة ان يساعد في الكثير من المواقف التي تتطلب موقفاً جاداً، وذلك بإضفاء الجانب الديني في إصدار الحكم ، والمقولات المأثورة لما تحمله الحياة من أسرار إلهية. متخذاً رفضاً قاطعاً للحديث عن المجرّدات، مكتفياً بالوقت نفسه بوصف مشاهد الطبيعة، بما تحمله من جمال خالص. وبذلك اخذ يتغنى للجنس الروماني في شخصية اوغسطس. فضلاً عن ذلك قد أبدع نشيداً رسمياً ، أخذت تغني به فرقة من الجوقة⁽²⁾.

ومن الجدير بالإشارة أن مقالته أُخذت على محمل الجد، وكان فضلها في إرساء معالم جديدة ووافية عن الأدب والفن عامة والشعر والدراما على وجه الخصوص. وإنها عالجت قضايا عن النقد الأدبي، وهي بلا شك من أهم القضايا الهامة في الأدب ، ولكن مع ذلك لم تخل من العيوب، ومنها التفكك بين أجزائها مما يدل على أنها نظمت في فترات متباعدة، وحسب ما تقتضيه الحاجة للتعرض إليه . فتراه يتطرق إلى أهم ما يتعلق بالأدب والفن ولاسيما تعليقاته المتسمة عن الشعر والدراما، وبشكل قد يبعث عن الحيرة لأنه لا يكمل تعليقات الموضوع في جزء واحد رئيسي. وإنما يتعرض للموضوع في مواقع أخرى يتطرق إليها بين الحين والآخر. صحيح إن هذا هو أسلوب الأقدمين كافة ، لكنه مع هوراس قد بلغ أشده . بينما مثلت هذه المقالة عند نقاد الانكليز بأنها مثلاً من النظام والترتيب.⁽³⁾

ولكن ملاحظاته الجديرة بالذكر عن التراجيديا تجعله في المقام الأول ، الذي أضاف رصيذاً آخر إلى النقد والأدباء والكتاب لإرساء قواعد الكلاسيكية لأنه حرص على ان المسرحية التراجيدية "يجب ان تكون في خمسة فصول"⁽⁴⁾ ، وهذه هي القواعد التي سارت عليها التراجيديا فيما بعد . ومن الملاحظ ان الجمهور الروماني لم يكن يميل إلى الدراما ، وذلك لاهتمامه بالفنون الأخرى . لان روح الشخص الروماني قريبة إلى الفكاهة والألعاب والبهلوانات والملاكمة، أكثر من تقبله لفنون الدراما ولاسيما فيما يتعلق بجانبها المأساوي. إذ نرى أن الكوميديا كان تقبلها حسناً، في حين أن التراجيديا لم يكدها يقبلها أحد. لذا كان فنُّه قريباً من الفنون التي تستند إلى الحركة والكلام الخشن، بالإضافة إلى الافتخار بالبطولات والمعارك لان الرومان أناس ذات طابع عملي . ومن هنا كان الاهتمام بالفنون التي تعبر وبشكل حيوي مثل "الكوميديا والمائم كما كان فن الهجاء والملحمة اقرب إلى الروح الوطنية من التراجيديا ...ولم يشجع التراجيديا إلا (الرمان) [كذا] الرومان الارستقراطيون لكي تسد حاجاتهم إلى الخطابة لما فيها من أفكار سياسية تناسب ارستقراطيتهم."⁽⁵⁾

(1) هوراس ، مصدر سابق ، ص102 .

(2) للمزيد ينظر : ثروت عكاشة ، مصدر سابق ، ص117 .

(3) للمزيد ينظر : هوراس ، المصدر السابق نفسه ، ص25 .

(4) حسين رامز محمد رضا، مصدر سابق، ص40.

(5) احمد عبد الرحيم أبو زيد، مصدر سابق ص158.

(وبعد سقوط الإمبراطورية الرومانية سنة 476 م على يد البرابرة الجرمان، سادت حالة الفوضى في أوروبا. وخاصة إيطاليا التي عَمَّها الاضطراب في الأوضاع السياسية زمناً طويلاً، تعرضت فيه للعديد من الحروب والأزمات الداخلية والخارجية. فعملت البابوية على إيجاد بعض الاستقرار السياسي، ولكن أعوزتها الوسائل والإمكانات . لذا أخذت البابوية تضطلع بالسياسة على حساب الشعب، وبذلك فقدت مصداقيتها الدينية وانغمست في الأحوال الدنيوية، مما شكل هذا إلى استنكار بعض رجال الدين لهذا الموقف الذي أدى إلى تزعر الكنيسة في الحياة الإيطالية.

وبحكم موقع إيطاليا الجغرافي للتجارة العالمية سَهَّل نمو طبقة الأثرياء من أبناء الشعب . ومن ثم دورهم الأساس في المحافظة على ثقافة إيطاليا وتشجيعهم المستمر لرجال الفن والأدب. مما خَلَّف طابعاً حيوياً وإبداعياً كونهم أصحاب ذوق رفيع.

أما الناحية العلمية والعقلية فأهل القرون الوسطى كانوا يرجحون الإيمان على الفهم والإدراك، والمقتبس على العقل والتفكير. ولم تكن لهم القدرة على الابتكار والخلق الإبداعي، ومع هذا لم يمنع أصحاب النزعة العقلية بممارسة نشاطهم تحت وطأة تعاليم الكنيسة. وما ان بلغ القرن الثاني عشر حتى اخذ تيار الفكر المسيحي بالتشكل، وأخذت آراؤه الفكرية بالتغير بعد ما أصابه الاستقرار السياسي بعض الشيء. وأخذت الفلسفة اليونانية مجالها الوافر بالتذوق الذي بدأ بآراء أفلاطون وتنتهي بأرسطو بعد ما حرمتها الكنيسة من قبل.

أما من الناحية الروحية فكانت متوقفة والبلوغ إلى الحياة السعيدة التي تمثل الآخرة. مما اثر بذلك على جانبهم النفسي الذي تم إشباعه عن طريق الخرافات، والابتعاد عن التذوق في غمار الطبيعة وجمالها. ولم يتركوا للعلم والابتكار من نصيب لمزاولة، واخذوا بالسخط من هذه الحياة الرتيبة لبلوغ حياة أفضل بإيجاد مجتمع قائم على أساس منطقي للحياة نفسها.

أما تذوق اللغة والأدب عند الإيطاليين فقد بات متأخراً لاعتمادهم على اللغة الوحيدة وهي اللغة اللاتينية التي لازمت إيطاليا باعتبارها مهد الحياة الرومانية. عن سائر الدول الأوروبية الأخرى. وكذلك يرجع هذا السبب إلى ظروف إيطاليا السياسية ، التي لم تخل من حركات البرابرة التي لازمتها عدة قرون من ابتكار لغة بديلة عنها.

ومن الجدير بالذكر أنَّ التطور الذي أصاب اللغة والأدب قد مرَّ بعدة مراحل، ففي بادئ الأمر كان التعبير عن الشعر الديني باللهجات العامية في بعض مدن إيطاليا. فضلاً عن وجود بعض المحاولات لشعراء آخرين، وبروز المدرسة العقلية التي بدورها ساعدت في إغناء الأدب الإيطالي عن طريق إحياء الثقافات الأخرى. وبعدها تم الانتقال إلى مدرسة (بولونيا) التي بدورها اتخذت لهجة تسكانا التي ستصبح اللغة الإيطالية لموقعها في وسط إيطاليا التي حظيت بان تكون ابعد من اللهجات البربرية . ومن ثم حضور مدرسة الشعر الحديث فيها ومن شعرائها (دانتي) (1265-1321) الشاعر الإيطالي. وقد عبرت هذه المدرسة بصورة صادقة عن طبيعة الإنسان العاطفية بأسمى المواقف.

هذا مجمل العوامل الأساسية التي مرت بإيطاليا عبر تاريخها الطويل، فيما يخص التعرض للجوانب السياسية والاقتصادية والدينية والعلمية والأدبية قبل ظهور (دانتي) . وهذه العوامل امتزجت مع بعضها في تكوين المجتمع الذي أصبح ذا قيمة فعلية امتدت إلى عصر النهضة وبعدها العصر الحديث . ويعود الفضل لإيطاليا بإنجاب عدد من المبدعين والفنانين والأدباء الذين كان لهم الفضل في

إغناء العالم بنتائجهم الإبداعية ذات المضمون الفكري في الفن والأدب ومن بينهم بطبيعة الحال (دانتي) الذي سطر مجدداً كان له صدى واضح في مسامع العالم بأسره⁽¹⁾. مما لا ضير فيه أن لأهل العصور الوسطى طابعاً مميزاً في رؤية الحياة والموت للإنسان والاعتقاد بالله واليوم الآخر، وهذه السمة التي تميزوا بها عبروا عنها بأبهى الصور الجميلة. فلقد نجده وأهل عصره يعتقدون " بأن لكل إنسان فترة محددة من الحياة على الأرض تعقبها أخرى غير محددة من الحياة بعد الموت. ولو أن إنساناً ما كان مرضياً عنه عند ربه لحظة الموت. فإن روحه تسكن السماوات منعمة مع الرب، بعد أن تعرج روحه على المطهر لفترة انتقالية محددة. وبالمثل لو أن إنساناً ما كان غير مرضي عند ربه لحظة الموت، فإن روحه تسكن الجحيم خالدة فيها أبداً، محرمة من رؤية الرب"⁽²⁾.

أدرك بذلك أن النظرة العامة للفكر سوف تتغير في مطلع القرن الرابع عشر، وعلى الإنسان أن يعود ثانية إلى مواضيع الحياة والموت ليستخلصوا منها النتائج التي تجعلهم سعداء في حياتهم، لأن الإيمان القديم بدأ يتضاعف عند الناس. فلذلك اخذ بالاهتمام مرة أخرى بالحياة والاهتمام بالموضوعات التي تهم الإنسان نفسه، وهذا ما يمثل عودة جديدة إلى الواقع الحياتي والاهتمام بالبحث والحرية ولكافة مجالات الحياة، لما تحمل من مضامين جمالية والتعبير عنها بأبهى الصور، وإدراك عواقب الآخرة التي تجعل الإنسان يعيش حياة رغيدة بدلاً من الحياة الشقية. لذلك استخلص دانتي فكر أهل العصور الوسطى لعمله الرائع والباعث على الخيال، لما تحمله من مقدرة عظيمة لإدراك الغائب في رائعته (الكوميديا الإلهية) (1307-1320).⁽³⁾ باعتبارها أول عمل يحمل بين طياته طابعاً كوميدياً في العصور الوسطى ذا نهاية سعيدة. ويرجع سبب تسميتها بالكوميديا بشرح دانتي إذ يُعقَّب على ذلك بقوله " إن القصة انتقلت من الشقاء إلى السعادة"⁽⁴⁾، وفي موضع آخر يرجع إلى سبب بأنها " كتبت بأسلوب مهلهل وضيق، باللغة العامية التي تتحدث بها ربات المنازل أنفسهن"⁽⁵⁾. أما نعتها بـ (الإلهية) فقد الحق بها في القرن السادس عشر في الطبعة التي خرجت عليها عام 1555م⁽⁶⁾، وفي موضع آخر جاءت تسميتها بالإلهية لأن " ما تناوله دانتي فيها، مما هو فوق متناول البشر"⁽⁷⁾.

سعى بهذا العمل أن يكون من الأعمال الأدبية الخالدة عبر الأزمان، لانتهاجه السرد القصصي ذات المضمون الفكري في فهم الأحداث وهي بذلك تعد "ملحمة من نسيج رؤاه الخاصة. ويصور الآخرة من خلالها، فيه رحلة عبر عوالمها الثلاثة، الجحيم، المطهر، الفردوس. متنولاً بالوصف أحوال من التقى بهم في هذه العوالم. سواء من كان خالداً منهم في عذاب جهنم أو من كان يقضي بالمطهر فترة الانتقال تطهيراً لروحه [كذا] لروحه، أو من كان يتمتع في الفردوس بنعيم أبدي"⁽⁸⁾.

-
- (1) للمزيد ينظر: دانتي الجيبري، كوميديا: التشيد الأول الجحيم، تر: حسن عثمان، ط2، (القاهرة: دار المعارف بمصر، د.ت) ص 16-21.
 - (2) رشا حمود الصباح، التصورات الأوربية للإسلام في العصور الوسطى ((وتأثيرها في الكوميديا الإلهية))، مجلة عالم الفكر، مج 11، ع 3، الكويت، 1980، ص 85.
 - (3) للمزيد ينظر: فرانك هوابنتج، المدخل إلى الفنون المسرحية، تر: كامل يوسف وآخرون، (القاهرة - نيويورك: دار المعرفة، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، 1970)، ص 85.
 - (4) ول وإيريل ديورانت، قصة الحضارة عصر الإيمان: تر: محمد بدران، 17، ج 6، مج 4، (بيروت - تونس: دار الجبل للطبع والنشر، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، د.ت)، ص 324.
 - (5) ول وإيريل ديورانت، المصدر نفسه، ص 324.
 - (6) للمزيد ينظر: دانتي الجيبري، الكوميديا الإلهية، تعليق وتقديم س. هـ جراند جينت ومراجعة تشارلس. سي. سيختون، مطبعة جامعة هارفارد، كامبردج، ماساشوتس، 1972، ص 33، نقلاً عن رشا حمود الصباح، مصدر سابق، ص 85.
 - (7) دانتي الجيبري، مصدر سابق، ص 61.
 - (8) رشا حمود الصباح، المصدر السابق نفسه، ص 85.

عشق الحرية التي حرم منها، له عدة مواقف سياسية ووطنية دفاعاً عن فلورنسا موطنه الأساس، وصدر بحقه العديد من الأحكام والنفي. وكتب أنشودة الجحيم وهو في المنفى، لذا أرست قواعدها من طبيعته الشخصية لأنه كان "ممن يحبون النظام كما يحبون الحرية، فقد قيد عواطفه ورؤاه ، فخلع عليها صورة محددة ، ولهذا اخرج قصيدة ذات قوة مماثلة أمام أعيننا لم يصل إلى مثلها إنسان آخر من بعده. وقد ظلت إيطاليا طوال القرون التي أعقبت عصره تجله... وترى فيه الرجل الذي حرر لغتها الذهنية من القيود." (1)

على الرغم مما لاقاه من ذلك، لكنه لم يتخلَّ عن حبه لإيطاليا، التي سادت فيها الكثير من الفوضى والانقسامات بين الصفوف. ولكنه لم يرتض لنفسه أن يقف موقف المتفرج المحايد. لذا سعى جاهداً بإخراج عملٍ أدبيٍّ ذا قيمة إبداعية، عبر عنه بمضامين فكرية تجسد فكر الإنسان في سعيه نحو الحياة السعيدة، لذا يقول (دانتي) " أن لقصيدته ثلاث معان: المعنى اللفظي وموضوعه حالة الروح بعد الموت، والمعنى الرمزي وموضوعه الإنسان بما يناله من جزاء على ما فعل. والمعنى الصوفي وموضوعه الخروج بالناس من البؤس في الحياة الدنيا. وقيادتهم إلى طريق الخلاص والسعادة في الحياة الآخرة." (2)

وفي ضوء ذلك يمكن القول أنه ذو نزعه تعليمية أخلاقية تربويه لان الغاية من إنشائه للقصيدة، هو إيصال مضمونها إلى الإنسان العادي، من جراء كتابتها باللغة الإيطالية العامة، فضلاً عن تسمية الأرواح بأسماء مألوفة لأناس معروفون لأسلافه ومعاصروه حتى يتعرفوا عليها. فلذا يمكن تصنيف عمله بأنه عبارة عن " رسالة تعليمية ليس المقصود منها الرياضة التأملية ، وإنما المقصود هو أن تكون أداة أو وسيلة لإحداث تأثير ما... وعمل على إيصال رسالته للقارئ في أوضح صورة ممكنة، وعلى أن تكون قصيدته رسالة فكرية مؤثرة يعبر من خلالها عما يراه " (3).

وفي هذا الصدد من مجمل مقاصده لرائعته الأدبية، التي عبرت عن روح العصر وبدورها التي كونت معالم الفكر وخاصة باستيعابها للحاضر والتكهن بالمستقبل القريب الذي أحس بخطورته فلذا ظل " شعر دانتي مدين بالكثير للفكر فيما هو عليه . عاطفية الفكر تضيف إلى العاطفة الكلية في قصيدة دانتي فالفكر لا يضيق الخناق على حياة الشاعر في الفن، بل قد يزيد في عمقها ورحابتها" (4) وهذا دليل على امتلاكه لمخيلة عظيمة تركت عظيم الأثر في النفوس لتعبيره الصادق عن المضمون الروحي والديني، الذي كان يتمتع به. مكنته من تقديم فيضاً فكرياً للقارئ لاستيعابه. وهو بذلك جعل من الكوميديا بان تدرس من وجهة النظر " العقلية والروحية مما

(1) ول وإيريل ديورانت، قصة الحضارة ، مصدر سابق، ص345.

(2) دانتي الجيبري ، مصدر سابق، ص 61 .

(3) رشا حمود الصباح، مصدر سابق ، ص 86 .

(4) اريك بنتلي ، الحياة في الدراما، مصدر سابق، ص117.

أعطى الكوميديا كصنف أدبي حقاً في أن تؤخذ بنفس الجدية والخطورة اللتين تؤخذ بهما التراجيديا" (1).

حرص على أفكار أستاذه (فرجيل) الذي تأثر به كثيراً في عدة مواقف أدبية، وذلك في تطبيق المعايير للأصول الملحمية. وأبدى إعجابه بمعلمة الأول خاصة بمزاياه العقلية في مسامرة الأحداث والتوسع في الخيال بالانجاز الشعري " الذي حققه دانتي في رؤيته السعيدة بعد أن أوصلته قوة (فرجيل) (الدينيوية) إلى أقصى حدود بصيرة تتاح لعقل بشري. يهيئ أساساً ضخماً لإدراك طبيعة الكوميديا، وموقفاً عقلياً وروحياً يمنح هذا الشكل الأدبي حقه في أن يكون له مثلما للتراجيديا من بصيرة وإدراك عميق". (2) ومع هذا الاكتساب المعنوي الذي حظي به دانتي، هذا لا يمنع من وجود بعض الاختلافات التي أساسها نزعة (فرجيل) الدينيوية على غرار النزعة الدينية لدى دانتي. وهذا بطبيعة الحال أدى إلى اختلاف في المضمون الفكري لاسيما بهذه النهاية السعيدة للكوميديا لأن "ما تحقق في كتب دانتي من النعيم المقيم لسكان الجنة مخالف لما ورد في كتب أستاذه الكاتب الروماني (فرجيل) الذي دفع القارئ إلى أقصى مراتب العقلانية الإنسانية" (3).

ومن الملاحظ أنه أشاد بـ(فرجيل) في قصيدته، ولاسيما في اتخاذ المواقف وفهم ما يجري على أرض الواقع كما في أنشودة (الجحيم) ، التي يتقبل بها المواعظ والإرشاد في تحمل المتاعب من جراء السفر والتنقل لرؤية (الجحيم). وبذلك يصرح "قال أستاذه الآن ينبغي أن تحرر نفسك من هذا الإعياء ، فلن ينال المجد بالجلوس على الريش ولا تحت الأغطية (4)، وفي موقع آخر يحرص على حياته من الضياع دون ارث فكري لعمل جاد وبلغ ، ويوظفها في صورة واقعية فيؤكد أن مَنْ "ينفق حياته دون مجد، يترك من نفسه أثراً في الأرض ، كدخان في الهواء ، أو زبد في الماء" (5) وهذا ما يمثل مضموناً فكرياً يستدعي الجد والعمل والاحتمال والسعي لبلوغ المجد الذي لا يأتي من فراغ بل يتطلب المزيد من الاجتهاد والمثابرة.

على ضوء ما تقدم يمكن القول أن فضله في تقديم الكوميديا ذات النهاية السعيدة في تحقيق الموازنة ما بين العقل والعاطفة، التي مكنته من استيعاب روح العصر من خلال طرح مضامين فكرية للنهوض من جديد، وفق حياة رغيدة قائمة على أساس فكر الإنسان ليحكمها . بالإضافة إلى إعطاء الكوميديا جانباً تعليمياً في المتناول، وهو بذلك رفع من شأنها لتتمكن من مسامرة التراجيديا. لذا عُدّ من أعظم الشخصيات التي عرفتها العصور الوسطى ، فضلاً عن كونه خالقاً للأدب الحديث.

ولم تخل إيطاليا من بزوغ نجم آخر على الساحة الأدبية ، الذي اكسب إيطاليا شهرة واسعة يضاف إلى تراثها الأدبي ألا وهو (بتراركا) (1304-1374) وهو من اكبر الشعراء بعد (دانتي) . وكان أميراً للشعراء في عصره، فضلاً عن ذلك من الذين كان لهم الفضل على اللغة الإيطالية في الكتابة دون اللغة اللاتينية . وقد أضفى في مجال الأدب على العالم الغربي لان مؤلفاته تعد بحق " واسعة متنشعبة النواحي وعظيمة الأهمية سواء من الناحية الفنية أو من الناحية الفكرية" (6). ولم يكتفِ بتنظيم الشعر، وإنما استمر في أجناس الأدب الأخرى ولاسيما الكوميديا الذي أطلق عليها اسم (الفيلوجيا) . وانشغل في أوقات كثيرة في نظمها ، وبها تعرف على الكثير من حضارتهم ، الزاخرة بأسماء روادها الذين أعجب بهم كثيراً (7).

(1) مولوين ميرشنت، كليفورد ليتش، الكوميديا والتراجيديا ، تر: علي احمد محمود ، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والآداب-عالم المعرفة، 1979)، ص 19 .

(2) مولوين مرشنت، الكوميديا، تر: جعفر صادق الخليلي، (بيروت-باريس، منشورات عويدات، 1980)، ص 16.

(3) مولوين ميرشنت، وزميله، مصدر سابق ، ص 19 .

(4) دانتي الجيبيري، مصدر سابق ، ص 325.

(5) دانتي الجيبيري، المصدر نفسه، ص 325.

(6) طه فوزي، من الأدب الايطالي، (القاهرة: مكتبة نهضة مصر، 1962)، ص 51 .

(7) للمزيد ينظر: طه فوزي، المصدر نفسه ، ص 21 .

ومن الملاحظ أن نظرتة للشعر والشعراء تختلف عن كل من (أرسطو) و(سنيكا) لأنهما ينظران إلى الشاعر كضرب من الجنون، في حين أن الشاعر كان له نظرة خاصة تختلف لأنه يتساءل " إذا كان هذا النعت حقيقياً فإن موضوعه خاطئ لان الشاعر ينظم ويتسامى على جميع الأمور التافهة وهو يخلق في أعلى الأفاق وينظر إلى العالم من عل"(1) وترجع أهميته في عصر النهضة المجيدة في ايطاليا باعتباره الشخصية التي عبرت بحق عنها، لانه " الذي فتح الباب على مصراعيه للروح الجديدة . لقد كان أول شخصية كبيرة بين أولئك الذين وهبوا ايطاليا ذلك الروح الإنساني والروح التحرري ، فكان في وقت واحد خالق غيره من العظماء وملهمهم "(2) . وفي هذا الصدد إن لإحياء التراث المسرحي القديم والتمكن من اللغة اليونانية والكتابة باللغة اللاتينية، هي من أهم الصفات التي يتسم بها الكاتب المسرحي في القرون الوسطى. لذا نجد أن الكاتب المسرحي الايطالي (جوارينو) (1370)، عزم على إحياء التراث القديم وبهذا النموذج أصبح "تقليد هذه المسالي القديمة هو الأساس الذي قامت عليه كتابة المسرحيات الايطالية واتخذت منه شكلها" (3) .

ومن الملاحظ أن الحركة الأدبية الفنية في القرون الوسطى بأن تكون ذات تجربة اجتماعية متأصلة من حياة الفرد الذي يعبر من خلالها برؤى مستمدة من الحياة نفسها بالأدب والفن، عبر أشكاله المختلفة، وان الحركة المسرحية في هذه الفترة جانبها الحياتي عبرت عنها وبشكل عميق عن التجربة المسرحية وذلك " بمقدار ما كان المجتمع الفاعل ، يعرب عن ديناميته بخلق الأشكال، أي ببلورة العناصر الرمزية الدالة على حقيقة الأشياء المثالية عن طريق المسرح أو بالمسرح " (4) .

أما في عصر النهضة فقد شهد تقدماً واسعاً في ميادين الأدب والفنون، باعتباره النواة الأولى للحركات الأدبية والفنية الحديثة. ولم يكن عصر النهضة بطبيعة الحال إلا امتداداً للعصور الوسطى ، بعدما شهدت تطوراً ملحوظاً على كافة المضامين الفكرية والرغبة في نهضة جديدة ، بعد التخلص من سلطان الكنيسة التي أصابها التعصب الفكري والديني لإنسان هذه العصور سادت أوربا بأجمعها . وقد تميزت ايطاليا دون غيرها ، لتكون مركزاً لهذه النهضة والمبشرة بالروح الجديدة المرتسمة لخطى النجاح. وبفضل (آل مديتشي) العائلة التي وظفت ثروتها لرعاية الفن والثقافة انطلاقاً من مدينة فلورنسا الايطالية إلى عموم أوربا ، بعد أن كانت ثقافة ترفيحية مقتصرة على النبلاء . و الجدير بالذكر من هذه التجربة الايطالية أن رعاتها لم يقدموا أنفسهم كفنانيين بل اكتفوا بدور الراعي الذي يخصص جزءاً كبيراً من ثروته لدعم الفنون والآداب(5) ، وكذلك أخذت ايطاليا بالتركيز على "الحياة السياسية والدينية والفكرية

(1) طه فوزي ، المصدر نفسه ، ص 61 .
(2) شلدون تشيني، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة ، تر: دريني خشبة،(القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، 1983) ، ص 266.
(3) ول وايريل ديورانت، قصة الحضارة، النهضة، 19، ج 2، مج 5، مصدر سابق، ص 178.
(4) جان دوفينو، مصدر سابق ، ص 112.
(5) هيثم الزبيدي، أبو ضبي، فلورنسا العرب وبؤرة عصر النهضة الجديد، على موقع الانترنت،

فيها وقد جرى ذلك خلال النصف الثاني من القرن الرابع عشر والقرن الخامس عشر بكامله. إن أسباب هذه الحركة في تأثير الجامعات من جهة والنشاط الفكري الذي تميز به القرن الثالث عشر⁽¹⁾ وذلك بالجهود الكثيرة من شعرائها وأدبائها والذي كان لهم صدًى واسع في إيطاليا دون غيرها من الأمم ، مثل (دانتي ، بتراركا، بوكاتشو) الذين أسهموا وبشكل فاعل في قلب الموازين للحركات الأدبية والفنية للعصور الوسطى. وبذلك أصبحوا مثلاً يحتذى بهم. وكان للمسرح نصيبٌ وافزٌ في هذه النهضة حيث سعت إيطاليا على إنجازه، نظراً لما قدمته من استبعاد "المسرحية الدينية ومسرحها الخاص استبعاداً تاماً. وذلك بالعودة بالتنظير المسرحي إلى طريقه القديم في الأزمنة الكلاسيكية"⁽²⁾.

وقد استلهمت من إيطاليا الدول الأخرى في أوربا النشاط الفكري القائم على أساس النهضة عند ما بدأت فيها " العلم والفلسفة والأدب والفن بالانتفاض، وهو العصر الذي بدأ فيه الأوروبيون بالاتصال مع عالم ومدينة اليونان القديمة بقراءة آثار كبار الفلاسفة أمثال (أفلاطون) و(أرسطو) " ⁽³⁾ وبذلك اتخذت الشخصية الدرامية حيزاً واسعاً للنشاط الإنساني، عما تحمله من سلوك ورغبات في إظهار معانيها الداخلية والتعبير بأصدق المعاني والصور، والتي وضعها (أرسطو) من قبل بالمرتبة الثانية وتأتي بعد الحبكة المسرحية. التي أعطت لها بعداً آخر مضافاً إلى خصائصها المسرحية ، ومن ثم تغيرت دراستها من وجهة نظر الكاتب، وذلك لأن مهنته الأساسية أصبحت قائمة على أساس " كيفية تجسيد السلوك البشري الذي أخذت به المذاهب المسرحية في تركيزها على قضايا الإنسان ومشكلاته ، وبخاصة إنسان الطبقة المتوسطة في عصر النهضة ، وما بعدها في ضوء الدوافع والرغبات الذاتية لذلك أصبح المؤلف المسرحي ... بحسب ما يعرف من طبائع الناس المختلفة وبحسب ردود انفعالهم النفسية والإيديولوجية"⁽⁴⁾.

عندما ظهرت النهضة الكلاسيكية وهي حركة فكرية ذات مضامين اجتماعية وجمالية، أثرت وبشكل مباشر على المجال التربوي، وما أحدثته من تغيرات واضحة المعالم تكاد لا تكون معروفة في العصور الوسطى. ويمكن جمعها في ثلاثة اتجاهات أولها: هو الاهتمام من قبل رجال النهضة بالماضي، لأنهم أدركوا بان اليونان والرومان قد أنتجوا فناً وأدباً غنياً كونهم عاشوا حياة فكرية شملت نواحي إبداعية في مقابل ما أنتجوه أهل العصور الوسطى. وثانيها ، هو الاهتمام بالعواطف والإحساس بكل ما تقيض الحياة من جمال، وكان للأدب والفنون نصيبٌ وافٍ وفيضٌ اتسع بكل ما تحمله من إبداعات على الصعيدين الأدبي والفني، التي كانت محرمة من قبل. وثالثها هذه الاتجاهات، هو الاهتمام بالطبيعة والتعبير عنها بتجسيد صورها المستوحاة من خصائصها الجمالية، التي كانت تعتبر عند أهل العصور الوسطى من غير اللائق والباعث عن المعيبة⁽⁵⁾.

(1) فاخر عاقل، مصدر سابق، ص69.

(2) شيلدون تشيني، مصدر سابق ، ص163 .

(3) علي فؤاد باشكيل، مصدر سابق، ص147.

(4) فؤاد علي حارز الصالحي، دراسات في المسرح، (أريد: دار الكندي للنشر والتوزيع، 1999)، ص49-50.

وكذلك ينظر: ميشال عاصي، الفن والأدب، ط3، (بيروت: مؤسسة نوفل، 1980)، ص181.

(5) للمزيد ينظر: فاخر عاقل، مصدر سابق، ص68.

تجلى للباحث مما سلف أن النهضة الإيطالية كانت بمثابة ميلاداً حقيقياً للروح الأدبية، لأنها عبرت من خلال نشاطها الأخلاقي والإبداعي بأسمى الصور والمعاني، وذلك في إحياء العلوم والمعارف والفنون لمن سبقهم. يضاف إلى ذلك وجود النزعة الفردية لشخصيات برزت إلى العالم ، وبالإمكان عددهم من أعظم الفنانين والأدباء من كل زمان ومكان ، لما حملوه من رسالة عظيمة أعطت للعالم دروساً في الفن والأدب. بقيت معالمها إلى العصر الحديث في عملية الخلق والإبداع لامتلاكها ميداناً من الحرية الفكرية⁽¹⁾.

وقد حظي الأدب المسرحي في عصر النهضة وخاصة فيما يتعلق بالنوع الكوميدي كعمل درامي بنصيب آخر، في حين الكوميديا في العصور الوسطى على العمل غير الدرامي أيضاً كالفوائد. لأن لفظ " الكوميديا كان - وحتى القرن الثامن عشر - يطلق على الشعر المنثور.. وكان الكثيرون يعتبرون أن الشعر الذي يبدأ حزينا وينتهي نهاية سعيدة هو شعر كوميدي ولهذا أطلق دانتي على جنته اسم كوميديا"⁽²⁾.

والحق يقال أن إيطاليا قد امتازت دون غيرها في المسرحيات الكوميديّة. وهي إضافة للأدب المسرحي ، لأن طبيعة كتابها يميلون إلى الكوميديا أكثر من التراجيديا التي تلتزم ببعض القواعد التي لا يمكن التغاضي عنها. بالإضافة إلى أن المهتمين بالمسرح ركزوا " لسبب ما على التراجيديا وتركوا الكوميديا حرة طليقة. أو قد يكون الأمر أن طبيعة الكاتب الكوميدي نفسه أكثر تأبياً على الخضوع للقواعد والقيود"⁽³⁾. ومنهم (نيقولا ميكافيلي) (1469-1527) وهو رجل سياسي وفيلسوف إيطالي، وعلى الرغم من أن ارتباطه بالمسرح ليس وثيقاً لكنه كتب عدداً من المسرحيات ، ظل ذكرها يتردد ليس في إيطاليا فحسب بل تعدت لأنها عبرت عن "مشاعر وأخلاقيات عصره ، ولقد انتشر نفوذه في أوروبا جميعها وكان له اثر مباشر على العصر الإليزابيثي"⁽⁴⁾.

على الرغم من تلك المكانة فإن مسرحه امتاز بالهجاء اللاذع في شخصياته المسرحية، وهذه الصفة التي لازمت بها الأعمال التي ظهرت في هذه الفترة توشك أن تكون متشابهة في الشخصيات والحوار الذي يكون ساخراً وذا طابع فكاهي وفيه انتقادات صارمة تتخللها نكات كثيرة ولكن لا يمكن عدّها مسرحيات ناجحة لأنها " كانت تفتقر تلك الميزة المسرحية النهائية التي تظم أشتات الموضوع وتربط ربطاً محكماً بين أجزائه ، وهي الميزة التي لو تمت لها لجعلتها نداءً لملاهي (موليير) الشخصية التصويرية التي كتبها في آخر حياته، وملاهي (شريدان) الهجائية اللامزة الرشيقية."⁽⁵⁾

اتخذت طبيعة أعماله طابعاً له مزية خاصة لأبطال مسرحياته أن يجمع ما بين نموذج وآخر لرجل له أهداف معينة، ولكن يراوده شيء من الجراءة والحذر في كيفية الوصول إليها. وهذه النماذج لشخصيات تتخذ من الطابع السياسي والاقتصادي لرجال نجحوا في هذه الميادين، وعلى الرغم من الانحلال والإباحية في هذه الأعمال التي تسودها الخيانة الزوجية من كلا الطرفين في بعض المواقف. ولكن مع ذلك لا يمكن عدّه من الكتاب الذين بدورهم تغاضوا عن الأخلاقيات لأهل زمانه، لأنه كان مهتماً بمشكلاته ودعواته المستمرة في تجسيد المواقف الواقعية وهو بذلك قد فصل عن وعي بين الجانب السياسي والأخلاقي في أعماله المسرحية .⁽⁶⁾

(1) للمزيد ينظر: شلدون تشيني ، مصدر سابق ، ص 162.

(2) حسين رامز محمد رضا، مصدر سابق، ص 48.

(3) فرانك هوابنتج ، مصدر سابق ، ص 49 .

(4) حسين رامز محمد رضا، المصدر السابق نفسه ، ص 86.

(5) شلدون تشيني، المصدر السابق نفسه ، ص 273 .

(6) للمزيد ينظر: حسين رامز محمد رضا، مصدر سابق، ص 86-87.

يضاف إلى ذلك انه جمع في كتاباته بين روح العصر والفلسفة التي اقترنت باسمه كفيلسوف أكثر من كونه كاتباً مسرحياً، وبهذا الصدد يمكن أن تعتبر كتاباته ذات مضمون فكري وهي بمثابة " ثورة في التفكير السياسي ، فقد كان الإنسانيون الذين ألفوا كتباً حول الأمراء قبله ، إنما يكتبون بحسب التقاليد المثالية والمدرسية التي كانت سائدة في القرون الوسطى . حيث كانت تسيطر عليهم الأفكار والكلاسيكية والميتافيزيقية، أما (ميكافيلي) فقد نبذ الأفكار الميتافيزيقية والكلاسيكية، والمثالية. وكان اتجاهه العام نحو الواقعية السياسية أمراً غير مألوف في زمانه"⁽¹⁾ ومن مسرحياته التي كتبها مسرحية (لاكليزيا) ومسرحية (الفلاح) مندرجاً ولا وهو اسم نبات يدل على الإخصاب في بعض الأساطير ، وهي التي أكسبته شهرة واسعة في ميدان المسرح على الرغم من إباحيتها ، قصد بها إلى " فضح في روح فاجرة مرحة ما ساد معاصريه من الغباء والفساد." ⁽²⁾، وهي بذلك تعد نموذجاً من الموضوع الكوميدي المتبع في ذلك العصر، يستدعي التعبير عن مضمونه الفكري.

لهذا تميز النص الكوميدي في إيطاليا لوجود كتاب على قدر من الأهمية في تاريخ المسرح ، تفرّدوا بكتابة الكوميديا من معاصريه ، ومن بينهم (لودفيكو أريوستو) (1474م – 1533م) ، الذي يعتبر بحق أبا الكوميديا الإيطالية نظراً لما ساهم في إرساء معالمها الأدبية والفنية للنهضة الجديدة . وقد تأثر بسابقه من الكتاب الرومان وخاصةً للكاتبين (بلاوتس) و(تيرانس). وبذلك التأثير جاءت أعماله المسرحية على وفق المسرحية اللاتينية ، لأنه قد حكي منها كل شيء . وقد تنوع في تناول كوميدياته لمضامين فكرية متناولة الجانب الاجتماعي لكافة الطبقات، ابتداءً من طبقة الملوك والأمراء وصولاً إلى طبقة اللصوص والمحتالين . وهذا ما مثل بطبيعة الحال التنوع الموجود في المجتمع نفسه . الذي أحسن تصويره بكافة التفاصيل والتلميحات الواقعية، كونه لا يخلو من عيوب وسلبات سائدة. وهو بذلك لم يكن يألف التلميحات اللطيفة في مسرحياته، لأنها تبعده عن الصورة الواقعية لأخلاقيات أهل زمانه⁽³⁾.

ومما يذكر أن مسرحياته تمتاز بالبناء في جميع أجزائها ولكافة عناصرها الدراماتيكية. وان مسرحية (العلبة) تعدّ أول كوميديا حقيقية كتبت في عصر النهضة نظراً لما تميز به من أن يبتدع مسرحاً جديداً ، وقد أحرز نجاحاً بذلك. لان هذه المسرحية كانت فيها الفصول "حية، واللغة رشيقة والأشخاص أحياء وقد عدل جو مسرحيات (بلاوتس) في لياقة بحيث أن ما كان في يديه ملهات للشهوة الجنسية غير المهذبة أصبح اقرب في صورته إلى ملهات المغامرات الرومانسية، وإذا كانت هذه بداية المسرح الإيطالي فقد ، كان جديراً بأن يصنع الأعاجيب" ⁽⁴⁾.

وعلى الرغم من اقتباساته الكثيرة لكتاب المسرح الروماني، لكنه يعد من كبار كتاب عصر النهضة الذين عبروا عن روح العصر ، لأنه يمثل حلقة اتصال وثيقة بين المسرحية القديمة والمسرحية الحديثة، ويعتبر من الطلائع الذين ابتكروا المسرحية القومية ⁽⁵⁾. وقد ترجمت معظم أعماله إلى اللغات الأخرى ومنها الانكليزية ، انتفع من خلالها كتاب العصر الاليزابيثي . ففي مسرحية (المزورون) عام 1509 والتي " كتبت نثراً ثم ترجمها (جورج جامكسون) في سنة 1572 شعراً تحت عنوان (الظنون)، انتفع منها شكسبير في مسرحية "ترويض النمرة"⁽⁶⁾ ومن أهم أعماله الأخرى مسرحية (القواد، الدجال، والملهات الجامعية، الغاضب) . واغلب مسرحياته تدور حول

(1) Max Lerner Introduction, in Machia vell , the prince, (Modern Library),P XXXI .

نقلاً عن : علي الوردي ، مصدر سابق، ص19.

(3) الاراديس نيكول ، ج1 ، مصدر سابق ، ص266.

(1) للمزيد ينظر: إيليا الحاوي، بيرندللو، ج1، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، سلسلة أعلام المسرح الغربي(4)، (1980)، ص44-45 .

(4) الاراديس نيكول، ج1، مصدر سابق، ص265.

(5) للمزيد ينظر: شلدون تشيني، مصدر سابق، ص272 .

(6) الاراديس نيكول، ج1، المصدر السابق نفسه، ص264 .

موضوع واحد ، في قصة حب شاب لفتاة التي يحصل عليها بمساعدة خادمة . أما عن طريق الزواج منها أو إغوائها . وعلى الرغم من بقاءه على هذا الموضوع التقليدي المكتسب من الكتاب السابقين، نجد أن كوميدياته قد نالت منزلة ولكن إيطاليا لم تضعه "في المرتبة العالية التي لا يعلو عليها إلا دانتي بين شعرائها" (1) .

وفي الإطار ذاته نجد كاتباً مسرحياً آخر ومن المعاصرين لـ(ميكافيلي) وهو (بييترو ارتينو) (1494-1556)، الذي امتاز بمسرحه النقدي اللاذع والباعث عن التهكم والاستياء من السلطات السياسية. ولكن على الرغم من التقليد الواضح للمهارة الرومانية، قد ارتسم لنفسه خطأً درامياً جديداً بقيت آثاره إلى أيامنا هذه في كتابة الكوميديا، وهو عندما قال "إني أصور الناس كما هم لا كما يجب أن يكونوا" (2) . وهذا يمثل بدوره المضمون الفكري للكوميديا في المسرح الحديث والمعاصر.

يلحظ الباحث أنه يقع تحت تأثير التيار الواقعي، بإظهار حقيقة الشخصيات المسرحية التي يصيبها بعض الخلل والنقص، وهذا ما يستوجب بطبيعة الحال أن يكون كاتباً جريئاً في اتخاذ العديد من المواقف المستوحاة من أخلاقيات عصره ، وكان مجدداً في أشكاله المسرحية. وهذا ما أعجب به الجمهور الإيطالي الذي يتوق بدوره إلى قصص الخيانة الزوجية، باتخاذ عشيق لكلا الزوجين يتخللها بعض المواقف الساخرة. ولا بد من الإشارة حول ما قيل أنه يمثل فساد العبقرية في عصر النهضة، وهذا ما ينطبق على جميع الكتاب الإيطاليين، لأن إيطاليا كان ينقصها الكثير في تطوير مسرحية قومية واحدة ذات قيمة أخلاقية لشغف شعبها في الكثير من الثقافات التي ورثوها من أسلافهم الرومان (3) .

وعلى الرغم من اتخاذه لمواضيع وشخصيات سابقة من الكوميديا اللاتينية في مسرحياته، نجده قد عارض هذا التقليد في الكثير من الأوقات، حين كتب عدداً من الكوميديات الإيطالية ذات الطابع السريع الحركة تتخذها الشخصيات لبنائها الدرامي في تجسيد الأحداث، قد خالف به الكثير من المعاصرين.

ولقد شارك هؤلاء الثلاثة من كتّاب الكوميديا الإيطالية في تحرير قيودها من الكلاسيكية. لأنهم صوروا مضامين الحياة الفكرية في عصرهما بكل ما تحملها من عنف وقسوة، وهذا ما ترتب عليه بأن يكون عملاً تقدماً ذا شأن عظيم في تأريخ المسرح. بالإضافة إلى الواقعية التي عملوا بها، بإظهار حقيقة الأشياء الخفية، وهذا ما يمثل خطأً واضحاً يسير بخطاه إلى مسرح (ابسن) ومن ثم إلى الحركة المسرحية الموجودة في أيامنا. (4)

ويأتي بعد هؤلاء الكتّاب المتميزين كاتب آخر كان له صدى واسع في رفع روح النهضة الجديدة لإعلاء صورتها في مجال المسرح. ألا وهو الكاتب المسرحي الإيطالي (لورنتيزيو) الذي عرفه جميع المؤرخين المحدثين من خلال مضامين مسرحياته التي تتضح فيها " الصورة المجسمة الحقيقية للروح الحرة في عصر النهضة، وذلك لأنه كان نفسه شاعراً وعالمًا... وراعي النهضة الذي قام بأوفى نصيب في الربط بين تيارتي إحياء العلوم والآداب القديمة وتيار النشاط الإيطالي الحديث" (5).

ومن الملاحظ أن الكوميديا قد بلغت أوجها في إيطاليا ، لما بلغت من شأن في التأليف المسرحي. ولها جانباً مشرقاً آخر من الارتجال المسرحي الذي يجيده عدد من الممثلين المحترفين وبشكل تلقائي ومباشر بحسب ما تقتضيه كل شخصية من (كوميديا ديلارتي) مع غياب النص المسرحي المكتوب من قبل المؤلف ولا يتخللها إلا بعض الحوارات الرئيسة التي

(1) ول وايريل ديورانت، قصة الحضارة، النهضة ، 19 ج2، مج5، مصدر سابق، ص183.

(2) رشاد رشدي، مصدر سابق، ص77.

(3) للمزيد ينظر: شلدون تشيني، مصدر سابق، ص276.

(4) حسين رامز محمد رضا، مصدر سابق، ص86.

(5) شلدون تشيني، مصدر سابق ، ص279 .

يتمُّ الاتفاق عليها من قبل الممثلين على الأمور الأساسية، ومنها الاتفاق على الشخصيات وتوزيعها وبعض الحوارات الكلامية. وتهتم هذه الكوميديا في فن التمثيل أكثر من اهتمامها بالأدب المسرحي. لذا فقد عني الباحث بذكرها وذلك لإظهار قيمة ما تركته على عصر النهضة لأن "الانقضاء على البطولات الزائفة كما عرفت في عصر النهضة ، وكانت قد املقت وتحرفت في ذلك العصر. وقد ولج عليها قليل أو كثير من عناصر التهريج وبعض ملامح الخفة ، ولكنها احتفظت بطابعها الشعبي الأصيل"⁽¹⁾. وأيضاً لإبراز شخصياتها التي اتخذت من الواقع المألوف مثل الدكتور والصدّيق والعاشق والخادم وأهم شخصية تذكر في هذه الملهاة هي المهرج الذي كان أصله شخصية وهو الخادم الذي يحفظ عدداً من النكات المضحكة لإدخال البهجة والسرور إلى سيده في بعض المواقف.⁽²⁾

تعد رافداً مهماً من روافد المسرح التي أغنى معالمها فن التمثيل ، وكيفية تجسيد الشخصيات المسرحية. وباعثاً حقيقياً عن التسلية والمرح التي سادت أوربا بأكملها وبقيت تزاوّل عروضها على مدى قرنين، وأهم ما أعطت هذه الكوميديا باعتبارها مصدراً " للطاقة وللإلهام لكتاب المسرح الذين جاءوا من بعدهم أن الملهاة المرتجلة تعد خيطاً ضرورياً في نسج المسرح. ونحن بذلك لا يمكن أن نكون مغالين في أمر أهميتها فتأثيرها مازال باقياً معنا " .⁽³⁾

ولعل ما تميز به هذا العصر من تطور ملحوظ في كافة الميادين الفنية، وعلى الصعيدين الفني والأدبي. وفيما يخص الأخير نجد أن هناك تطوراً واضحاً على صعيد الكتابة المسرحية، فظهرت ما تسمى (الدراما الرعوية) التي استمدت تسميتها من مصدرها ، فهي مأخوذة من حكايات وأناشيد وأشعار الرعاة . وهي من المسرحيات الرومانسية التي تدور أحداثها في الريف والمراعي. وقد تميزت هذه الدراما على الرغم من عاطفيتها و "وتحرر للقطات الريفية المائعة، فإن ما فيها من خلاص وجمال تهوى إليه النفوس خلق لها كثيراً من العشاق. فأهمية هذه المسرحيات ترجع إلى قيمتها في ذاتها كما ترجع إلى ما كان لها من أثر"⁽⁴⁾ وكذلك ما هي عليه من بساطة واقتباس للحياة الريفية إلا أن قصصها كانت لها اثر. ففي موضوع الحب الذي شغل حيزاً من كتاب المسرح لأن طابع الحب الذي "يفضي به أناشيد الرعاة في البلاد القديمة والعصور السحيقة الماضية قبل أن تتسم الحياة بالتعقيد والكآبة والقلق"⁽⁵⁾.

أمّا المجد الحقيقي لإيطاليا في عصر النهضة قد تحقق (بالأوبرا) التي استلهموها من المسرح الإغريقي، وهي مزيج ما بين الدراما والموسيقى. حينما فهموا أن التراجيديا الإغريقية كان حوارها ينشد بمصاحبة الموسيقى للجوقة، لذا دخلت من ضمن الفنون المسرحية باعتبارها نشاطاً من "فنون الشعر وفنون النثر معاً لأنه إذا قد ابتدأ ... عند اليونان القدماء شعراً، فإنه في العصور الحديثة قد تحول في الغالب الأعم إلى فن نثري ، وبخاصة بعد ما استقل فن التمثيل بداية عن الموسيقى والغناء والرقص التي تخصص كل منها بفن مسرحي خاص هو الأوبرا والأوبريت للموسيقى والغناء، والبالية للرقص"⁽⁶⁾ وكان للمسارح الإيطالية حضورٌ غني لما تحمله من إبداع في البناء والديكور . لذا أصبحت (الأوبرا) من الفنون المسرحية التي سادت مسارح إيطاليا في القرن السابع والثامن عشر. وأول (أوبرا) في هذا الصدد كانت من تأليف (رينوسيني) وموسيقى (بري) لإخراج أوبرا (دافن) قبل نهاية القرن السادس عشر، فضلاً عن ذلك مثلت عنصراً مميزاً للتعبير المسرحي في عصر النهضة ، مما ساعد على نمائها وتطورها

(1) إيليا الحاوي، بيرندللو، ج1، مصدر سابق، ص45 .

(2) رشاد رشدي، مصدر سابق، ص79-80.

(3) لويس فارجاس، مصدر سابق، ص86 .

(4) فرانك هواينتج، مصدر سابق ، ص49 .

(5) شلدون تشيني، مصدر سابق ، ص306 .

(6) محمد منذور، مصدر سابق، ص75.

،كونها لم تتقيد بالقيود التي فرضت على التراجيديا في الكلاسيكية الجديدة. ممّا جعلها حرة طليقة في مزاوله العمل المسرحي وعروضها على المسارح الايطالية استمرت أكثر من ثلاث قرون (1). والحق يقال أن ايطاليا لم تقدم مسرحيات ذات قيمة أدبية خلال هذا القرن كُتِب لها النجاح مثلما قدمت للأوبرا . لكن ما ميز ايطاليا عموماً في هذا العصر أيضاً دون غيرها من الدول الأوربية أنها " لم تخل من الإلهام المسرحي غير أنها خُلت من التوازن الدقيق الذي لابد من نشأة تعبير مسرحي عظيم فما أندر ما استطاع الكتاب الايطاليون في هذا العصر أن يمزجوا بين الفن الأدبي والعنصر الشعبي"(2) ويمكن تسمية الأوبرا (بالميلودراما) (*).

ولعل القرن الثامن عشر يشهد تطوراً ملحوظاً من ناحية الكتاب ودورهم في إعلاء ميادين الأدب عموماً وكتابة المسرحية بوجه خاص ، وذلك بعد أن اندمجت مضامين الحياة الاجتماعية بالحياة المسرحية بشكل مميز عندما أخذت الطبقة الوسطى تمارس حقها في الحياة. وكان لابد من الكاتب المسرحي أن " يراعي هذه الطبقة. وان يبرز حياتها واهتماماتها في مسرحياته. وكان هذا التفاعل بين المسرح والمجتمع واضحاً في لون المسرحية وتطورها فقد كان شهودها من الطبقة الوسطى ولم يقتصر على الطبقة الارستقراطية المحدودة العدد." (3) وكان للملهة أن تتخذ طابعاً آخر في هذه المرحلة الجديدة، وذلك بتناول مواضيع مميزة تختلف عما في السابق، فقد شهدت بذلك تطوراً ملحوظاً وأكثر اتزاناً وحيوية وذلك بإحلال " القيم الأخلاقية والدينية والمحافظة، وارتفعت نبرات الوعظ في نصوص المسرحيات وطريقة أدائها"(4).

وقد برز عدد من الكتاب الايطاليين في هذه الفترة، ومن بينهم (كارلو جولديني) (1707-1793) وهو من كبار المؤلفين في ايطاليا. وقد ألف عدداً من المسرحيات تتجاوز المائتين والخمسين مسرحية من بينها (سيدة الجان، المروحة، لا لوكا نديرا، آل موليري، وحادث غريب) . وقد تفوق على غيره من الكتاب وذلك بإحلال الكوميديا المكتوبة بدلاً من (كوميديا ديلارتي)، في سبيل إصلاح المسرح الايطالي. بعد ما أصابه الركود لفترة ليست بالقصيرة. اتخذت شخصياته المسرحية موقفاً واقعياً عندما اقتربت شيئاً من الطبقة الوسطى، وهذا ما يمثل جانبته النقدي من الشخصيات الارستقراطية، التي أخذت بالاعتبار أكثر من الطبقتين الدنيا والمتوسطة. وان أهم ما جاء في شخصياته، هو الانحياز الكامل للأدوار النسائية التي فضلها عن دونها من الشخصيات. لا اعتقاده الكامل بان المرأة أرجح عقلاً من الرجل. ولكن ما يميز كوميدياته التي نجد في مضمونها الرشاقة في التعبير وخفة الدم والفكاهة ، على الرغم من جانبها الأخلاقي والوعظي الذي لا يمكن الاستغناء عنه في استلال هدفه في مساندة الطبقة البرجوازية ، التي اعتبرها أهم وحدة في المجتمع (5).

وعلى الرغم ممّا قدمه في ميدان الكتابة المسرحية، واقتنائها المسرحية القديمة التي هي من أصول كلاسيكية، وما حققه من نجاح في الإصلاح المسرحي، لم يصل بمسرحياته ما وصلت إليه المسرحية الفرنسية، ولا سيما ملاهي (موليير) الذي اقتبس من مسرحيته (دواء الحب) مسرحية سماها (المريض المدعي)، وهذا ما يمثل سعيه في كتابة المسرحية بان تكون باعثة عن الضحك.

(1) ينظر: لويس فارجاس، مصدر سابق، ص 83-84 .

(2) الاراديس نيكول ، ج1، مصدر سابق، ص 295 .

(*) الميلودراما: تطلق في ايطاليا على المسرحية الجدية أما ما تعنيه في المسرح فهي "تشير الى نوع من المسرحيات تطورت منذ بداية القرن الثامن عشر. وحبكة هذا النوع من المسرحيات كانت قديماً تتناول تقاليد الزمن التي يعانيتها الصالحون علي أيدي الأشرار وتنتهي نهاية سعيدة كنتيجة لانتصار الفضيلة "حسين رامز محمد رضا، مصدر سابق، ص 53.

(3) محمد زغول سلام، مصدر سابق، ص 23.

(4) محمد زغول سلام، المصدر نفسه ، ص 23 .

(5) للمزيد ينظر: حسين رامز محمد رضا، مصدر سابق، ص 119. وكذلك ينظر: جون رسل تيلر، مصدر سابق، ص 230 .

مما أعطى دليلاً مخالفاً لمن يجدونه يحرم الضحك، ولكن ما كان يسعى إليه هو أن يتخذ مسرحاً خاصاً ومؤثراً في التجديد. وعلى الرغم من امتلاكه القدرة على الملاحظة والفهم السريع للفكاهة وبث الروح الخفيفة في الكثير من الحوارات مع وجود الوعظ التهذيبي، لكنه يعد تافهاً وباعثاً عن السماجة في الكثير من مواقفه المسرحية التي يتخذها. ومع هذا يعتبر مصدراً رحباً للمشكلات التي سادت عصره في ميدان الكتابة، ورائداً في المسرح الايطالي واهم المجددين فيه ، لكنه ظل اسماً غير حي خارج ايطاليا.⁽¹⁾

وان أهميته في هذا السياق لا تقل عن أهمية (كونت كارلو جوتزي) (1720-1806) الذي هو الآخر عرفه المسرح الايطالي في كفاحه بالتجديد والإصلاح ، مع اختلاف الطريقة . لأن ما جاء به (جوتزي) هو إصلاح في (كوميديا ديلارتي) نفسها ، وذلك لان الشعب الايطالي أحبها كثيراً ، فلا غبار عليه أن تأثيرها على كتاب الكوميديا في هذه الفترة، وخاصة في موضوعها الأساس في بعث الخيال والسحر والخرافة وقصص الجان وحكايات عرائس الحور ، وهي من الموضوعات المهمة عنده في الكتابة التي يتخللها السخرية والفكاهة وبعض من الهجاء الأدبي الساخر. ومن أهم ما قدمه من مؤلفات مسرحية (غرام البرتقالات الثلاثة، الغراب، المرأة الأفعى، الطائر السحري، وغيرها).

وقد ترك لمؤلفاته المسرحية حرية الارتجال من قبل الممثلين ، لغرض الإمتاع يجسد فيه رؤاه الفلسفية، التي لا تخلو من قواعد أساسية في كتاباته للكوميديا. وأن هذا الارتجال واضح في مسرحيته (غرام البرتقالات الثلاثة)، التي تكاد تخلو من نص كامل مما يتطلب تدخلاً من الممثلين لعلمية الارتجال.⁽²⁾ وقد وجه سخريته بهذه المسرحية إلى (جولديني) لأنه كان يجد فيه شخصية " الساحر الذي حرّم الضحك" ⁽³⁾ وهذا منافٍ لما جاء فيه (جولديني) في مسرحياته التي أبهجت الجمهور الايطالي، نظراً لما تحمله من متعة فكاهية عاشت وما تزال إلى هذا اليوم من خلال ما طرحه من مضامين فكرية وأخلاقية خالدة في أذهانهم.

وعلى ما يبدو أن هناك بعض الفوارق التي نجدها عند كل من (جولديني) و(جوتزي)، في المادة التي أخذها من كوميديا الفن ، في حين أن الثاني قد أسهم في تقليدها وتطورها مع الانحياز التام في مسرحياته إلى الطبقة الارستقراطية في تمثيل شخصياته. نجد هجوماً واضحاً من قبل جولديني على هذه الطبقة إزاء الطبقة (البرجوازية) ^(*). وكان له الفضل الأول وبشكل ملحوظ في الأدب عن معنى (الموقف) ^(**) وفي الدراسات الحديثة عندما قام بوضع " المواقف المسرحية في جميع أنواع المسرحيات ومن كل الآداب في ست وثلاثين موقفاً . " ⁽⁴⁾ ومن هنا نجد أن إسهامه في الأدب كان مجدياً لأنه حاول أن يجد تفسيراً حقيقياً للأحداث التي تتعلق في كتابة المسرحية.

(1) للمزيد ينظر: الاراديس نيكول، المسرحية العالمية، تر: محمود حامد شوكت، ج2، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، دت)، ص238-228. وكذلك ينظر: إيليا الحاوي، بيرندلو، ج1، مصدر سابق، ص46.

(2) للمزيد ينظر: الاراديس نيكول: ج2، المصدر نفسه، ص222-227.

(3) فرانك. م هوايتنج، مصدر سابق، ص132.

(*) البرجوازية (Bourgeoisie): ان لفظة بورجوا لم تعرف إلا في عام 1007. أما لفظة (بيرج) كانت تعني في القرون الوسطى (المكان المحصن). وأما لفظة (البورجنسي) يطلق على الذي يقيم في الحصن. أما في أوائل القرن الحادي عشر لم يكن البورجوازي إلا ذاك الشخص الذي يقيم في المدن وليس من الضروري ان تكون هذه المدينة محصنة . أي ان البرجوازية بدت تمثل الطبقة الغنية والمرفهة وبدورها أصبحت مسؤولة عن الأعمال والصناعة ولكن دون طبقة الإشراف. للمزيد ينظر: كلود دلماس، تاريخ الحضارة الأوروبية، تر: توفيق وهبة، ط2، (بيروت: منشورات عويدات، 1982).

(**) الموقف "يفهم من الموقف معنى الحدث بعامته" محمد غنيمي هلال، مصدر سابق، ص25.

(4) محمد غنيمي هلال، المصدر نفسه، ص24.

وفي مجال التراجيديا وجدَ كاتباً مسرحياً له أهمية في تاريخ المسرح، طبق تعاليم الكلاسيكية هو الشاعر والكاتب الدرامي (فيتوريو امديو اليفيري) (1749-1803) ويعد من كبار كتاب المسرح الإيطالي، وأول عمل له مسرحية (كليوباترا) التي نالت استحسان الجمهور الإيطالي. وبعدها كتب العديد من المسرحيات التي سادت موضوعاتها فن الكلاسيكية والمواضيع الدينية والرومانتيكية ومنها (شارل، مبير، واورستيا، وانتيجونوني، دون جراسيا، وغيرها). وقد أمتاز شعره بالجمود ليلائم مع موضوع التراجيديا، باعتبارها تقديماً درامياً لموضوع جاء يطغى على الموضوعات الأخرى الأقل أهمية، وقد عبرت مسرحياته بشكل مباشر عن إيقاظ الوعي السياسي لدى مواطنيه وحثهم على نبذ الكراهية، ومحاربة الأعداء والدفاع عن وطنهم في سبيل الحرية التي كان يسعى لها. ومن الغريب أن نجد هذا الداعي أن يلتزم بالوحدات الثلاث الكلاسيكية، بالإضافة إلى ذلك قد عمل على تقليل الشخصيات بما تستوجب الضرورة لذلك مع إيضاح الفكرة الأساسية التي على أساسها تبنى المسرحية.

فضلاً أن في مسرحياته القوة والتركيز في التعبير، وبشكل مباشر عن إيضاح المضمون الفكري. وقد التزم بهذه القواعد الكلاسيكية أكثر من النماذج التي يقلدها، مما ساعد على إيجاد تراجيديات مكتملة من ناحية البناء الدرامي والفكري للمأساة الكلاسيكية. وقد حقق بلقب (أمير التراجيديا) لما أبداه من رفع لشأنها ليس في إيطاليا فحسب بل وفي أوروبا كلها. مما جعل أن يكتب لمسرحياته الخلود بتمثيلها خير تمثيل في محافل الآداب عموماً ومحط إعجاب لرجاله.⁽¹⁾ لأننا قلما نجد مأساة حقيقية في المسرح الإيطالي ذات قيمة تذكر حتى وجد (اليفيري) لأن نصوصه المسرحية تعد "مزيحاً من الوعي الاجتماعي والموضوعات والأشكال الكلاسيكية، وتتميز باستخدامه لشخصيات قليلة، وتركيزه على مشكلة يتعرض لها فرد واحد في موقف جاد"⁽²⁾

وأن العثور على كوميديات خالدة في المسرح الإيطالي نجدها عند هذا الكاتب، إذ بلغت كوميدياته ست مسرحيات عبر من خلالها بأنواع مختلفة من الموضوعات، وفقاً لمبدئه الأساس الذي ينصح به دائماً وهو "تبسيط الموضوع والإقلال من المرح"⁽³⁾ وبهذا كان يتبع مسرحاً خاصاً به وهو على الكاتب "الذي يريد أن يكتب لكوميدياته الخلود، يجب أن يأخذ الرجل ويسخر منه ويهذهبه ويصلح فيه"⁽⁴⁾ وهذا يمثل الغاية من الكوميديا وهو الإصلاح والتعليم والعمل على التفكير المنطقي، والذي اخذ به الكثير من الفلاسفة وكتاب المسرح في الدراسات الحديثة وفق هذا المنهج.

ومن الملاحظ لتاريخ المسرح الإيطالي، كان القرن التاسع عشر أكثر رواجاً، لما أخذ بالدراما الواقعية، من تأثير (ابسن) وكذلك لما وصلت إليه مسرحيات (اليفيري) تحت تطبيق الطريقة الكلاسيكية التي لازمت إيطاليا لفترة طويلة على حساب الرومانتيكية التي لم تنتعش إلا في هذا القرن، متأثرة (بشكسبير) والرومانسية الفرنسية. والتي فاقتها من ناحية التعبير وفي رفع روح الشخصية مع النظرة الواقعية التي لم تتح للرومانتيكية الفرنسية ذلك.⁽⁵⁾ وهذه الرومانتيكية قد شهد لها النجاح على يد كاتب مسرحي هو (جابريل دانوزيو) (1863-1938)، وكان في رأيه أن بلوغ الرومانتيكية أمراً لا بد منه لذا كُتِبَ لأعماله النجاح في إيطاليا لما كان يتمتع برواج شعبي واسع ساعده على ذلك، لأن الموضوع الأساس الذي كان لا يتماشى مع الذوق الإيطالي هي الواقعية. وبهذا أصبح النزوع إلى الرومانتيكية هدفاً مرتسماً واضحاً في المسرح الإيطالي⁽⁶⁾، إلا أن صداها

(1) للمزيد ينظر: شلدون تشيني، مصدر سابق، 270، وأيضاً ينظر: طه فوزي، مصدر سابق، ص 38-41.

(2) رشاد رشدي، مصدر سابق، ص 111.

(3) طه فوزي، مصدر سابق، ص 167.

(4) طه فوزي، المصدر نفسه، ص 167.

(5) للمزيد ينظر: حسين رامز محمد رضا، مصدر سابق، ص 127، ص 145. وكذلك ينظر: إيليا الحاوي، بيرندللو، ج 1، مصدر سابق، ص 146.

(6) للمزيد ينظر: فرانك.م. هوايتج، مصدر سابق، ص 132.

كان واسعاً لما خلّقه من أثر في القرن العشرين، حين أصبحت تُعبّر عن الدراما الحديثة والتي تقع تحت تأثير "حكم القيمة في الدراما الجديدة، ليس العواطف وحدها هي التي تدخل ساحة الصراع، بل الإيديولوجيات، وحتى النظرة للعالم كذلك. ربما أن الناس الذين ينحدرون من أوضاع مختلفة يصطدمون ببعضهم، فإن الأحكام التقويمية تفعل مفعولها بالضرورة على نحو ذي أهمية على الأقل، من خلال الطبائع الفردية المحصنة"⁽¹⁾.

ولعل هذا ما أضفى على الدراما الحديثة سمة الفردية، مقارنة مع الدراما القديمة، بواسطتها يستطيع الشخص من أن "يتصور منظوراً تاريخياً للدراما، في وسعة أن يرى من خلاله التمايز العميق بين الدراما القديمة والجديدة، أن وجهة النظر هذه، ستضع مديات الدراما الجديدة في النقطة التي بدأت تصبح الفردية فيها درامية"⁽²⁾. ومن هنا نجد أن المسرحيات كانت تكتب فيما مضى إلى جمهور خاص، يستطيع كل شخص فيه أن يفهم مضمون المسرحية بلا معاناة ولا يقصد فهم ما يجري من أحداث لشخصياتها وبكافة الحوارات التي تتضمنها إذا شاء المؤلف غير ذلك كان مصيرها الإهمال والإعراض عنها. وهذا ما جاء على النقيض من الدراما الحديثة التي "سارت أكثر احتفاءً بالجانب الفكري، وتدبراً لما يجري في الحياة"⁽³⁾.

كما تجدر الإشارة في هذا المضممار أن كتاب الدراما في القرن العشرين لم يتقيدوا بأي اتجاه وأسلوب معين، يلزم المؤلف المسرحي طوال كتابة مؤلفاته. لهذا نلاحظ أن في بداية القرن العشرين قد شهدت عدداً من الرغبات والميول لكتابة على منهج معين. عبر ثلاث اتجاهات رئيسة مميزة، ففي الاتجاه الأول نجد "رد الفعل الشعري المباشر والثاني نوع من الدراما غير العاطفية المخالط (للتعبيرية) والثالث هو الكتابة الطبيعية. والتعبيرية هي نوع من رد الفعل ضد الطبيعية... والطبيعية كانت منتسبة إلى التصور للواقع المستمد من الفكر العلمي للقرن التاسع عشر."⁽⁴⁾

فلا ريب أن إيطاليا حاولت أن تأتي بنهضة تواكب من خلالها المضامين الحديثة في الكتابة المسرحية لاقتباس مواضيع من الحياة عما يجري حولها. من خلال ما يطرحه بالدرجة الأساس موضوعه "الحرب والصراع في سبيل الحرية والإحساس بالكرامة. وعن الفاشية والفوضى السياسية والمبادئ المختلفة وكان كل واحد منهم سيحل مشكلات المجتمع كلها بمفرده."⁽⁵⁾ وقد عبرت إيطاليا من خلال هذا التسلسل المنطقي للأحداث في الدراما الحديثة بالإحاطة بجميع التغيرات التي وقعت تحت وطأة الملامات الأدبية والفنية، وهذا ليس بالأمر الغريب، باعتبارها تمثل الدور الحقيقي لأوروبا وأنها كانت ومازالت "تعتبر جنة الأكاديميين وعلماء الجمال"⁽⁶⁾

وفي هذا الصدد لا يستغني الباحث إلى التعرض لأحد كبار الدراميين في القرن العشرين، الذي أنجبته إيطاليا هو (لويجي بيرندللو) (1867-1936) الذي تنوع في مضامينه المسرحية ونتاجاته، وقد ترك بصمة واضحة على معالم الدراما الحديثة من خلال طرحه

(1) أريك بنتلي، نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، (بغداد: وزارة الإعلام، د.ت)، ص 413.
 (2) أريك بنتلي، نظرية المسرح الحديث، المصدر نفسه، ص 418.
 (3) جورج ولورث، مسرح الاحتجاج والتناقض، تر: عبد المنعم إسماعيل، (بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم، 1979)، ص 33.
 (4) حسين رامز محمد رضا، مصدر سابق، ص 195.
 (5) هدى حبيشة، دراسات في المسرح والأدب، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986)، ص 211.
 (6) لوسيا نوكونو ديجنولا، المسرح الإيطالي هل له وجود، في كتاب الفنان في عصر العلم ومقالات أخرى، ط 2، تر: فؤاد دواره، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986)، ص 92.

لمؤلفات متعددة والتي أكسبته شهرة واسعة في المجال القصصي والمسرحي، ولكن شهرته في التأليف المسرحي كانت أكثر، وقد اشتملت مؤلفاته ثلاثمائة قصة قصيرة، وست روايات وخمسين مسرحية ومن بينها (ست شخصيات تبحث عن مؤلف، الليلة نرتحل، عمالقة الجبال، هنري الرابع، وغيرها). وقد حاز على جائزة نوبل للآداب سنة 1934، نظراً لما قدمه من انجازات أدبية تذكر.

تميّز مسرحه الخاص، الذي اشبع في رغبته التي تدعو إلى نسبية القيم وعدم وجود المطلق في الحياة الاجتماعية وهو بذلك فقد تخلص تماماً في مسرحه من طريقة أرسطو في التفكير والمسرحة، "ورفض مبدأ المطلق، أو القانون العالمي الثابت، ورفض تماماً مبدأ (الإيهام)، ونظرية التطهير، وفق مسرحاً يقصد على فكرة نسبية الحقيقة والمنظور المركب بحيث أصبح مسرحه يوصف بأنه مسرح تكعيبي. أي يحاكي (النظرية التكعيبية) (*) في الفن" (1) وهذا ما يفسّر فلسفته في الحياة التي يجسدها في كتاباته مؤلفاته، والتي أخذت من الفلسفة الوجودية الباعثة عن "التشاؤم وقائمة على الاعتقاد بأن مشاكل الحياة لا حل لها" (2).

كما عبر عن ثورته الوجودية في رفض جميع قوانين الحياة، لما تحمله من مضامين فكرية نابذة من كآبته الشخصية بقوله "كانسان حاولت أن أقول شيئاً لغيري من البشر بدون أن اطمع إلى شيء سوى الثار لنفسي ومن أنني ولدت" (3). لذا ارتبط مسرحه بأواصر حياتية كامنة للشعور الذاتي لأن "كل شيء في عالم [مسرحيات] (بيرندللو) يسير بتدفق وانسيابية، وكل شيء نسبي" (4).

ومن هنا تميز مسرحه بالنطاق الفلسفي للحياة التي عبر عنها بكتاباته الدرامية، وقد تأتي هذه الجوانب عما حسّه من حياته الشخصية، التي جسدت العديد من مؤلفاته عبر مرجعياته الذاتية. ويقدم درس فلسفي صغير "لا يعلمنا شيئاً من الفلسفة ولكن ما يعلمنا، إياه هو أكثر من الفلسفة وأقل منها. معاً: انه الرعب، الشقاء، اليأس" (5)، وهذا يعد نتاجاً واضحاً للحياة، وما أعقبها من جراء الحرب العالمية الأولى، التي فقدت من الحياة الأمل والإيمان وليس في الجانب الديني فحسب، وإنما تعداه إلى الواقعية بالعلم أيضاً. لذا سعى إلى اجتياز القيود التقليدية السابقة على نطاق الشكل والمضمون، وقد قصد بذلك إثارة الفوضى وعدم التقيد بكل وقائع الحياة من

(*) التكعيبية (Cubism): وهي مدرسة تعنى بالثقافة الحديثة في الفن التشكيلي، وتعد من أهم الابتكارات الفنية في القرن العشرين، التي بدورها أعطت صورة أكثر جنوحاً للنزعة الثورية التي كانت قائمة ضد الواقعية والفوتوغرافية.

Edward .F Fary, "Cubism", (Damon schaubaeary , colure 1966), P9.

(3) نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، مصدر سابق، ص 91-92.

(4) روبرت بروسناين، المسرح الثوري: دراسات في الدراما الحديثة من ابسن الى جان جنييه، تر: عبد الحليم الشبلاوي، (القاهرة: دار الكاتب العربي، دت)، ص 253.

(1) روبرت بروسناين، مصدر سابق، ص 284.

(2) مالك برادبري وجيمس ماكفارلن، الحداثة، تر: مؤيد حسن فوزي، ج 2، (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، 1990)، ص 371.

(3) أريك بنتلي، الحياة في الدراما، مصدر سابق، ص 142.

روابط ، عن طريق استثارة الضحك المؤلم والمفرح، الذي قد يجعله يقترب من بلوغ الجنون الذي قد يظنه الآخرون⁽¹⁾.

دأب من خلال نتاجه المسرحي إلى دمج النوعين الأدبيين التراجيدي والكوميدي ، وذلك بقصد أن يرسي دعائم الجذب والشدة في مسرحه، لأنه وجد في استخدام الكوميديا الفعلية دافعاً إلى بلوغ السأمة والحزن لأن " الشقاء وحده كان موضوع تركيز تنهمر من اجله الدموع انقلب إلى مثار للأشجان أو إلى الميلودراما أما إذا كشف عنه شيئاً فشيئاً في صراعه الضاري مع التطفل أو فحشى التأويل فانه يقترب من التراجيديا . الصراع بين هذه العناصر هو مسرح بيرندللو " ⁽²⁾ ، وان محاولاته في التجارب المسرحية الجديدة للدراما في حقول المسرحيات الجادة التي اكسبها رواجاً عاطفياً في إضفاء عنصرها المأساوي. تحت وطأة الحقيقة والطابع الكوميدي للفهم في إطار درامي متزن لان " طبيعة تطور المسرحيات يجري على نحو يفقد معه تأثير هذه المسرحية الداخلية طابعه المأساوي ، ويصبح ببساطة تأثيراً عاطفياً " ⁽³⁾.

وعلى ما يبدو أن فلسفته في الدراما جاءت مرتسمة مع فلسفة (برجسون)^(*) في مفهوم الزمان والديمومة متخذاً الفن " وسيلة لإيقاف فعل الانقراض في النفس البشرية ، يخرج التجربة من دوامتها ويثبتها في اللحظة المؤتية لها وينتزعها من بين براثن الزمن المحيل " ⁽⁴⁾ لان النظرة إلى الحياة عنده تقترب في مضامينها الفكرية إلى دعاة المسرح اللامعقول في التعبير عن أهدافه الآتية من "عدم جدوى الجهد الإنساني، واستحالة تحديد الواقع أو تثبيت الشخصيات المستقلة أفكار تتكرر مراراً في مسرحياته، أشهرها المسرحية التي حققت شهرة عالمية (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) " ⁽⁵⁾ وهذا النموذج يحاكي ما جاءت به الوجودية . ويؤكد انه من الفلاسفة الذين يرون أنهم بحاجة إلى زاد روحي مضافة، والتعبير عن الحياة بشكل أعمق بعد أن يكتسب منها مضاميناً فكرية، وبشكل معبر عن جميع أطيافها.

وعلى الرغم من أن عملية خلق (وهم الحقيقة) موضوع طُرح من قبل، عند المذهب الطبيعي، لكنها وجدت مضموناً مغايراً لما يحمله من اضطرابات داخلية وخارجية تؤدي بالنهاية إلى شكل درامي، تكون النتيجة فيه عملية إبداع جدلي ذات عملية سيكولوجية تؤدي إلى إشاعة الاضطرابات، لأنه أدرك وبصورة مباشرة بداية جديدة للمسرحية مختلفة عما كانت عليه وبشكل جذري. ⁽⁶⁾

وهنا تظهر أهميته في تمثيل الدراما الحديثة، والتي أتت مرتسمة مع طموحاته، التي عبر عنها بروح العصر الذي سادت فيه الفوضى والحروب وكان لها نصيب في إيقاظ الشعور لدى

(1) للمزيد ينظر: فرانك. م . هوايتنج ، مصدر سابق ، ص133.

(2) بامبر جاسكوين ، مصدر سابق ، ص122.

(3) ريموند وليمز، المسرحية من ابسن إلى اليوت ، تر: فايز اسكندر، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر، دت)، ص309.

(*) هنري برجسون: (1859-1941) فيلسوف فرنسي ولد في باريس ، ويمكن إرجاع فلسفة الى الاتجاه الأفلاطوني عند اليونان لما تمتلك من امتدادات فكرية وتحليلية وكذلك فلسفة ديكرت وسبنسير إضافة الى الاتجاهات الفلسفية الألمانية في القرن الثامن عشر، ومنها فلسفة كانت وفلسفة هيغل ، من مؤلفاته (محاولة في درس الوجدان، المادة والذاكرة، التطور الخلاق)، حاز على جائزة نوبل عام 1927. للمزيد ينظر : نجم عبد حيدر ، مصدر سابق، ص87. وكذلك ينظر: ماري كلود كاتوفا، الكوميديا ، تر: علاء شطنان التميمي، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 2006) ، ص191.

(4) إيليا الحاوي، بيرندللو، ج2، مصدر سابق، ص233. وكذلك ينظر: روبرت بروسناين، المصدر السابق نفسه، ص256.

(5) جون رسل تيلر، ج2، مصدر سابق، ص440.

(6) للمزيد ينظر : ريموند وليمز ، مصدر سابق، ص311.

إنسان القرن العشرين لأنه " اثبت أن للكلمات معنى واحداً ، ولا معنى وألف معنى، وصنع ذلك بذكاء أي بواسطة الكلمات ". (1) وفي ظلّ الواقعية التي جاء بها كل من (ابسن) و(هاوبتمان) نجد أن أساس المسرح الايطالي قائم على (اللاواقعية) من تأثيره وبشكل أو بآخر بفن الأوبرا، التي تميزت ضد الواقعية لما تحمله من تشكيلات فنية باعثة عن الخيال.

بالإضافة إلى (كوميديا ديلارتي)، التي عهدت في إيطاليا وكان لها وقع مؤثر على الشعب الايطالي ولفترة طويلة. من هنا لابد أن يكون الطابع الذي يحمله الشعب الايطالي هو مخالف للواقعية، فلذا اخذ بالنزوع تارة إلى الرومانسية الشعرية أو إيجاد حركات جديدة معارضة بشكل أو بآخر إلى كل ما هو واقعي. لذا نشأت الحركة (المستقبلية) (*)، عام 1909، وتمكن (فليبو توماسو مارتيني) عام 1915 من إقامة المسرحية التركيبية التي أخرجها إلى الوجود ، وهذا ما يمثل أكثر رواجاً للروح الايطالية.

وجاءت تجاربه كجزء من حركة شاعت في المسرح الايطالي، وبداية هذه الحركة تكمن في ثورتها على المسرحية الرومانسية التي عمت في إصلاح الدراما بأوروبا. وتاريخ هذه الحركة كانت عن طريق إخراج مسرحية للكاتب (لويجي كيارييلي) في عام 1916 بعنوان (الوجه والقناع)، التي بدورها تفضح المسرحية الرومانسية عن طريق خلع القناع وبيان الشكل الحقيقي للحياة التي تخفيه تحت جوانحها . واحتفظ (كيارييلي) بالتعقيد التأمري في الحدث مع الإبقاء على الطبيعة الدرامية ولكن ذات نموذج ممسوخ. وبهذا الأمر الذي الحق الهزلية بالأخلاقيات الرومانسية، وهذا الاتجاه الجديد سمي (بالمسرح الساخر) مستفيداً من ملهات الفن جذوره. وتعتمد هذه المسرحية على إطار كاريكاتوري ساخر مقتبس من المسرحية الرومانسية، تصور الإنسان وعيوبه وتفضح كل الأخلاقيات الرومانسية والوضعية. (2) وهذا هو مضمون مسرح (بيرندللو) والذي عرف (بمسرح المرأة) .

يمكن القول أنه واقعي من الواقعيين ولكن بثوب جديد، ليتسنى له أن يتناوله ولو بشكل آخر، وهو تحطيم الإنسان من ثورته الداخلية مؤدياً له إلى حالة التدمير الواعي، الذي يتخذه من محض إرادته الذاتية. وبذلك يسقط القناع فجأة للبحث عن الحقيقة التي بدأت بها المسرحية منذ حوارها الأول وبهذا يقول " عندما يحيا إنسان ما، فهو يحيا ولا يرى نفسه حسناً، ضع أمامه مرآة واجعله يرى نفسه من خلال عملية الحياة، تجده أما أن يدهش من مظهره المرسوم قبالة، أو يشيح بعينه بعيداً حتى لا يرى نفسه، أو يبصق على صورته بدافع من الاشمئزاز، أو يحكم قبضته ليحطمها . خلاصة الأمر ينشأ نوع من الأزمة ، تلك الأزمة هي مسرحي " (3) وتُعَدُّ مسرحياته (كل شيء على ما يرام) أو (هنري الرابع) مثلاً لذلك . وهو بذلك يقترب من وضع الوجه والقناع في (مسرح البشاعة) (*).

(1) لوسيا نوكونو يجنولا، مصدر سابق، ص88.

(*) **المستقبلية**: حركة في إيطاليا أعلن عنها في عام 1909 من قبل (فيليبو توماس مارتيني) عندما نشر وثيقته التاريخية بإيضاح مبادئها الأساسية ، وهي حركة سادت الفن والأدب. شجعت التيار التجريبي والثورة على التقاليد المسرحية والدرامية المتوارثة ، مما ساعد على ظهور عدد من المدارس والاتجاهات المسرحية سادت المسرح الأوربي.

للمزيد ينظر: نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، (بلا م: منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري، 2001) ص31.

(2) للمزيد ينظر: ريموند وليمز، مصدر سابق، ص299-300.

(3) ريموند وليمز، المصدر السابق نفسه، ص303-304. وكذلك: لويجي بيرندللو، هنري الرابع ، تر: فاروق عبد الوهاب، مصدر سابق، ص91 .

(*) **مسرح البشاعة**: مؤسسو هذه الحركة هم (كيارييلي ومارتيني ، وانطونيللي) يتخذون من الوجه والقناع صراعاً لمواقف غير معروفة يقدمونها بطريقة مضحكة وان الصراع ما بينهما يتجاذب بين اتجاهين متضادين فضلاً عن التوافق ما بينهما في نفس الوقت. للمزيد ينظر : روبرت بروتستين، مصدر سابق، ص256-257.

ارتسمت فكرة (الوجه والقناع) عنده طريقاً جديداً للدراما ليس في ايطاليا فحسب بل أوروبا بأكملها. لأنها تمثل الارتباط ما بين الصورة والمادة، ويصبح القناع معبراً بدوره عن صورة معينة، في حين يعبر الوجه عن حقيقة الحياة وتركيب المادة. وبهذا يصبح القناع المرتسم اقل مأساوية، مما عليه الوجه وهذا مخالف للواقع الحي، لان القناع يخفي جميع العواطف والأحاسيس كما تفعل الصورة المباشرة وبذلك تحدث عملية تستمد عما هو في حقيقة الجوهر.

وعلى وفق ما تقدم يمكن إيجاز الدراما المسرحية عنده ، أنها ذات وقع عند الجمهور المسرحي ليس في ايطاليا ، بل وتعدت إلى خارج الحدود. نظراً لما دلت عليه بين جوانبها من مضامين فكرية، وهو من أعظم رجالات الدراما في المسرح الحديث ، لشمول مسرحه من تعبير حقيقي عن الذات الإنسانية بما تحملها الكثير من المعاناة في إخفاء حقيقتها ، لما فرضه من نظريته الدرامية عن (الوجه والقناع) . وكذلك يُعد أبو المسرح الذي يخلق بدوره مسرحاً داخل المسرح عن طريق مؤلفاته التي كانت ذات تأثير واضح لمقاصده الفنية والحياتية ، عبر صراعاته المستمرة الداخلية منها والخارجية، والتي يكررها باستمرار في شخصيته المستمدة من مرجعيته الذاتية .

خلق بذلك بنية جديدة للمسرحية الدرامية الحديثة عن طريق الجمع ما بين عنصري المأساوي والملهاوي وبدون الحاجة إلى الإضحاك المستمر. وإنما قصد بذلك مجموعة مضامين فكرية، عبرت عن كينونة الوجود الإنساني في كل زمان ومكان. وليس لأحد أن يبلغ الحقيقة المطلقة إذ لا بد من أن يكون هناك تباين بالمستوى والقيمة وهذا هو فحوى الفلسفة الحديثة التي تؤمن بالقانون النسبي. لذا أن تأثيره قائم وسيستمر لأنه صاحب نظرية لها شأن عظيم ، لما خلفه من ميراث حقيقي لمسرحياته والتي ستظل قيد التداول للجميع باعتباره "اينشتاين المسرح" (1) .

فلا ريب من أن نجد كاتباً مسرحياً معاصراً له في ايطاليا، وعلى قدر من الأهمية في محافل المسرح الحديث، سار على وفق المنهج المعتمد الذي وضعه باعتباره الحُف الرئيس له، نظراً لما أبدى من إعجاب بجمع العوامل التي تؤدي إلى التأثير المسرحي. وذلك في البحث عن هوية الإنسان المعاصر في هذا الوجود المضطرب ، لما أعقبته الحربين العالميتين من مخلفات على قيمة النفس الإنسانية، في مجتمع يسوده الفساد والتمزق . ألا وهو الكاتب المسرحي (ايغوبتي) 1892-1953، الذي كتب عدداً من المسرحيات التي نالت شهرة واسعة ومنها (السيدة ، جزيرة المعز، الملكة والمتمردون، حوض الأزهار المحترق، انحراف في قصر العدالة، وغيرها) (2).

فضلاً عن ذلك كونه احد المسرحيين في القرن العشرين الذين لم يتقيدوا بأي اتجاه أو حركة مسرحية معينة، نظراً لما قدمته الدراما من مضامين فكرية ظلت قائمة في نظر الاعتبار. لذا نجد أنه من هؤلاء الرجال الذين " استفادوا من أي تكنيك يحقق اكبر قدر ممكن من التعبير التصوري لأهدافهم " (3) المنشودة كتب للمسرح حوالي خمسين مسرحية، معظمها النوع التراجيدي واحتلت مكانة بارزة في الأوساط المسرحية .

لذلك تميّز مسرحه عبر قاموس الحياة التي يجدها تعبيراً عن رموز في موضوع المصير للذات الإنسانية لأنه " كاتب رمزي، مسرحي من الطراز الأول، لان المسرح هو الرمز الحقيقي للحياة... وهو لا يفعل شيئاً سوى إعادة الحياة من جديد، محملة بالرموز الأكثر أهمية" (4) عبر

(1) مارتن اسلن، تأملات: مقالات في المسرح الحديث ، (نيويورك: د.د.ن، 1971) ، ص47. نقلاً عن : مالكم براد بري وزميله، مصدر سابق ، ص372.

(2) للمزيد ينظر: جون رسل تيلر ، ج1، مصدر سابق، ص195 .

(3) حسين رامز محمد رضا، مصدر سابق، ص195.

(4) ايغوبتي، جزيرة المعاز، تر: جورج سالم(حلب: مكتب الشرق، دت) ص5.

بوابة الزمن للخروج من صيغتها ليشمل الحياة بأكملها ، فلذا نجده واقعياً قد عبر بصورة واضحة عن مجريات الحياة الأساسية المتعلقة بالقضايا الخالدة وخاصة الموت الذي يمثل نهاية الوجود الإنساني، الذي نستقيه من خلال مسرحياته، بين قوى متضاربة، بين الخير والشر. وقد يغلب على مسرحه طابعاً مأساوياً، لان باستطاعته أن " يستخرج الآلام البشرية من كهوفها المظلمة المعتمدة ، بضراوة خفية لا يقاربه فيها إلا عدد قليل من كتاب المسرح في العالم، وهو كذلك ابن العصر المؤمن بحل ما للمشكلة ، مهما ضرب اليأس حوله. " (1) نظراً لمسرحه الخاص الذي تميز في براعة التحليل للموضوعات ، التي تنبثق منها المأساة الإنسانية. فضلاً على قدرته للوصف والعرض عنها، وذلك بتقديم شخصيات نموذجية يغلب على شخوصها طابع القوة على التأثير والمفعول معاً. ومن هنا يتم الفصل ما بين فكره الفلسفي وقدرته المسرحية التي مكنته في تثبيت إقدامه في عالم المسرح ، بعد أن تجاوزت شهرته خارج حدود إيطاليا.

ولابد من الإشارة هنا إلى نوعية البطل في هذا المسرح والذي يتميز في عدة جوانب، نجدها في شخصيته التي تنوق إلى الصراع البطولي لمزيتة المتسمة بالصمود وتجاوز المواقف الصعبة التي تؤدي به إلى الخلاص المأساوي، بالإضافة إلى البحث المستمر عن الهوية الإنسانية في عالم يسوده الوهم والحقيقة. ومن هنا يقترب مسرحه من مسرح (بيرندللو) الذي أعجب به أيما إعجاب والتأثر به. (2)

والحديث عن كاتب آخر لا يقل أهمية من سابقه، لما أبداه في كتابة المسرحية من ذات الفصل الواحد، والذي يعد بحق أستاذاً بين جيله المعاصر وهو الكاتب المسرحي الايطالي (ماريو فراتي) الذي ولد سنة 1927. ويغلب على مسرحياته طابع البساطة من ناحية تركيب الأحداث وعدم التعقيد مضافاً إلى تناول الشخصيات التي تميزت بالروح العالمية في نضالها المستمر لمسيرة الحياة ، والتي تتمكن في النهاية بالعيش في شتى الطرق المشروعة وغير المشروعة لمواكبة الأحداث ، التي بدورها تعكس أزمة الإنسان الأوربي المعاصر. في صراعه المستمر ما بين قيمه الإنسانية المتجهة صوب المضمّر ، وبين الحياة الحديثة التي تحكمها المطالب المادية المتجهة نحو الإنسانية والفردية. وهذا لب مسرحه لاسيما في مسرحية (الانتحار) . ومن مؤلفاته الأخرى مسرحية (القفس، العلاوة، الرفض، العودة، اللعبة، الصديق الصيني) ومعظم مسرحياته تعبر عن موقف أو حادثة بسيطة، أو إيماءة خاطفة تهدف إلى إفشاء حقيقة الواقع الذي يكمن خلف القناع الاجتماعي، التي تتخذ الشخصية كوسيلة للتحايل على وجودها في الحياة. وهذا يدل على انه يتميز بعين حادة قادرة على اكتشاف مواطن الضعف في الإنسان، ولاسيما عندما يضطر إلى التضحية بكرامته وقيمه في سبيل أن يعيش في الحياة بلا جدوى (3).

(1) ايغوييتي، المصدر نفسه، ص9.

(2) يوسف عبد المسيح ثروت، مسرح اللامعقول وقضايا أخرى، ط2، (بغداد: مكتبة النهضة ، 1985) ، ص196.

(3) ماريو فراتي ، الانتحار، تر: إبراهيم حمادة، (الكويت، وزارة الإعلام، 1989)، ص5-6.

مما تقدم يرى الباحث أنَّ تاريخ المسرح الإيطالي مثَّل دوراً متميزاً في عموم الأدب والنص المسرحي، والإسهاب في تناول الكوميديا لعدد من الكتاب المسرحيين ، في محاولتهم الجادة لاستيعاب النطاق الاجتماعي والسياسي وإبراز أهم قضاياها على المستوى النقدي لإصلاح المجتمع . بالإضافة إلى إعطاء درس فلسفي عن كُتَّاب المسرح المتمثل على صعيد المضمون والفكر، وهي من مستجدات الدراما الحديثة التي غلبت في أعمال (بيرندللو) ودوره الرئيس في إرساء دعائم المسرح الحديث لتعددية مضامينه ومنطلقاته الفكرية.

الفصل الثالث

الإطار الإجرائي

- أولاً: مجتمع البحث.
- ثانياً: عينة البحث.
- ثالثاً: أداة البحث.
- رابعاً: منهجية البحث.
- خامساً: تحليل العينات.

إجراءات البحث :

أولاً: مجتمع البحث :

اشتمل مجتمع البحث الأصلي على ثمانية نصوص مسرحية ترجمت الى العربية والتي تمكن الباحث من رصدها وقد كتبت في الفترة من (1951 – 2006)(*)

ثانياً: عينة البحث:

قام الباحث باختيار عينة قصدية قوامها ستة نصوص مسرحية ، من مجموع مجتمع البحث المتكون من ثمانية نصوص أي ان نسبة العينة 75% ، كما هو موضح في جدول رقم (1) .

جدول رقم (1) يبين عينة البحث

ت	العينة / اسم المسرحية
1-	الرجل العاري والرجل بثياب السهرة
2-	لا يأتي كل اللصوص للمضرة
3-	ليس للصباغين ذكريات
4-	الأكمه والكسيح
5-	موت فوضوي صدفة
6-	إيزابيل ثلاث مراكب ومشعوذ

ثالثاً: منهج البحث:

استخدم الباحث المنهج الوصفي في تحليل عينة البحث تماشياً مع هدف البحث الحالي.

رابعاً : تحليل العينات:

(1) (الرجل العاري والرجل بثياب السهرة) (1)/مسرحية من فصل واحد.

تدور أحداث المسرحية في احد الشوارع، تطرح هذين السؤالين: ما هو العري وما هو التستر؟ وهل صحيح من 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 مكلف 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 كل شيء.

(*) كتب المؤلف مجموعة كبيرة من المسرحيات ، فقد جمع الباحث اثنتين وخمسين مسرحية منها . للمزيد ينظر : ملحق رقم (1) .

(1) قاسم بياتلي ، مصدر سابق ،ص26-62. ستتم الإشارة مستقبلاً إلى رقم الصفحة في المتن بخصوص هذه المسرحية وسوف يعتمد الباحث النهج عينه مع باقي المسرحيات الأخرى.

وفي لعبة درامية ساخرة في تبديل الأدوار ، يرتدي (الكئاس الأول) ثياب السهرة، في حين يبقى صاحب البدلة عارياً في داخل برميل الكئاس، لا يستطيع الخروج إلى الشارع لأنه رجل عارٍ. والكئاس 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 سعيد 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 قيمة 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 (الكئاسين) وهم يغنون :

الحكيم نائم على فراش الصوف
والكسول نائم على فراش الريش
المريض نائم على الخشب
واللعوب نائم على ثدي لطيف
تنظف 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 (ص28)

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 لوصله 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.

إن 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 الاجتماعي.

يلحظ الباحث أمراً مفاده ، يستوحي قصديّة (داريو فو) في تفسير فكرة النص على شخصية (الكئاس). تلك الشخصية الضعيفة مادياً ومعنوياً في المجتمع وتسليط الضوء يستدعي اظهار معاناتها اليومية، لاسيما في طرحه الأغنياء من مخلفات وبيان زيفهم المستمر. بالإضافة الى إسناد هذه الشخصية بالمفاهيم العلمية والثقافية لاستيعاب الحياة . وهذا واضح في شخصية

(الكَنَاس الثاني)، عندما اخذ بالحديث مع (الكَنَاس الأول) ولو بشكل ساخر وباعث عن الاستياء أحياناً، لأن الأول لا يسمح لنفسه بالتفكير بأي شيء ، ففي البداية يعقد الثاني مقارنة ما بين الحقيقة والزيف بمجرد سماع كلمة الحقيقة من الأول:

الكَنَاس 1: اسمع ، في رأيي ، ينبغي قول الحقيقة ولا نفكر بالأمر.
الكَنَاس 2: 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 ؟ (ص29).

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 والطرق والحفاظ 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 يصلون 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:

الكَنَاس 2 : ...فأنت لا تفهم شيء! انظر، يمكن ان ترتدي أي ثوب كان، ثوب الملك ، ثوب المهرج ، ثياب الجندي ، ثياب القس فأنت هو أنت ، سواء كنت عارياً أو بثياب السهرة، فأنت هو أنت ، عبارة عن كناس ، بل بالأحرى ، أنت لا شيء ، لا شيء ولهذا فأنت كل شيء (ص32).

وبهذه التلميحات لشخصية الكَنَاس 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 (الكَنَاس الأول) فهماً لشخصيته المعقدة التي أخذت تتمحور ذاتياً وفق ادعاء زميله الثاني، لاسيما عندما وصلت إليهم (المرأة) التي دَّعي أنها مطاردة من قبل شرطة الآداب، وهنا يحدث تناقض فكري بين الكَنَاسين ، 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 تحتل أكوام النفايات التي جمعوها. ولا يمكن التظاهر بأنها خطيبة واحد منهما ، بعد ان طلبت منهما ذلك لتدارك الموقف عبر هذا الحوار :

الكَنَاس 2: آه، بالتأكيد، لو قلنا انك خطيبتنا سيهزون منا، لا يمكن لكناس ان يعشق.(ص33)

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 (الكناس الأول) مشغولاً في عمله بجمع النفائات في كل مكان من الشارع ، دخل (رجل عار) وهو هارب من بيت عشيقته عند وصول زوجها وأخذ مكانه في البرميل ، وعدم ملاحظة ذلك من جانب الكناس الذي أخذ يرمي في البرميل ما جمعه من أكوام القمامة، التي أزعجت (الرجل العاري) كثيراً، لأن ذلك خارج عن نطاق الذوق والاحترام على حد قوله، من شخص غير معتبر ولمهنة غير محترمة مثل هذه المهنة كما في الحوار:

الكناس: آه، يبدو لي أنك مجنون.

الرجل العاري: أخرج من البرميل عارياً) لا تربطنا علاقة حميمة ، ألا يبدو أنك تبالغ ؟ حسناً ، ولو أنك قد تعودت من خلال مهنتك على العيش بين الأوساخ بكل أنواعها ، ولا ينجسك رؤية عري الآخرين ، ولكني خجول. (ص35-36)

إن للسخرية والإهانة في نظر الأغنياء إزاء مهنة النظافة حاضرة في كل وقت، وإن كانوا في موقف محرج مثل الوضع الذي فيه (الرجل العاري) . وإن كان في طلب المساعدة، الذي لا يبدو له إلا إنسان فاقد الإحساس بالشعور والبصيرة من جراء عمله الذي اعتاد عليه.

يعلن النص بوضوح عن الاستياء من المرجعية الدينية للشخصيات في طرح عدة مفاهيم، مثل كل شيء والمطلق والتسامي وبلوغ الفضيلة في عدة مواقع من الحوارات بشكل ساخر حين يوظف هذا المفهوم لشخصية الكناس. ولكن جاءت هذه المرة تتفق مع الشخصية في الدفاع ولو بشكل غير مقصود عندما أخذ (الرجل العاري) يبرم اتفاقاً مع (الكناس) بإعطاء ساعته اليدوية وقبعته التي لا يمتلك غيرها كي يوصله إلى البيت وكما في الحوار:

الرجل العاري: إن شخصاً مثلك يجعلني أخجل من نفسي كإنسان فأنت تقبل بكل شيء بالجبن ، واليأس ، والجهالة ، ولا تقبل باللاشيء.

الكناس: نعم اللاشيء وإن كنت لا تدري فإن اللاشيء هو كل شيء والكل هو الله . فالمزاج له حد ، باستطاعتك أن تمس كل شيء ، ولكن الإلهوية مثلاً . (ص39).

وعند ظهور (شخصية الحارس) المفتش على عمال النظافة استسلم (الرجل العاري) للوضع الجديد، بينما أخذ (الكناس) يصرخ على البرميل تلافياً للموقف الحالي، ويودعه ضرباً عندما أخذ يغتاض من الرجل في محاولة لرد الإهانة. وعندما سأله (الحارس) على فعله المفاجئ ، أجاب بكل وضوح لقضاء الوقت، وهذا ما يحقق له المتعة والسعادة، ولا سيما عندما بدأ بالغناء وهو يركل البرميل متوعداً إياه من أنه سيسقطه في أي حفرة أسنة يجدها قريبة ، والرجل لا يستطيع الخروج مستسلماً لمقاصد الكناس الذي أصابه اللهو واللعب وهو يقوم بضرب البرميل. كما في الحوار:

الحارس: تقوم بضرب البرميل؟ وماذا فعل لك؟

الكناس: ماذا فعل بي ها لقد أغضبني فلا يريد أن يتحرك انظر انه يسخر مني هذا الملعون (يركله مرة أخرى) ...إن البراميل تشبه الأطفال ان لم تصرخ بهم بين حين وآخر

سيواصلون فعل ما يريدونه لا يحترمونك (يتحدث الى البرميل) هيا امشي ولا تمزح

وإلا فسوف أنادي الحارس . (ص40-41) .

يكشف الحوار جانباً بطولياً لشخصية (الكناس) في محاولة رد الاعتبار ولكن بطريقته الخاصة، وذلك بضرب البرميل قاصداً الرجل الذي داخله، لأنه لا يعير اهتماماً واحتراماً الى الآخرين، ولا سيما من يعمل على خدمته ، فهم كالأطفال لا يفقهون ما يقولون من حديث ولا يعملون إلا ما يجدونه مناسب. وهذا ما يمثل مضمون فكري اجتماعي يظهر حقيقة الوقوف على تعرية الطبقات الثرية أمام الشخصيات المستضعفة، التي فقدت هيبتها واحترامها من اثر عملها البسيط وإن كانوا يمنحونهم الصحة والسعادة.

وبعد ذهاب (الحارس) و(الكناس) مازال ينفذ سلطته المؤقتة على (الرجل العاري) ، يحصل اتفاق بينهما يجده (الكناس) عرضاً مغرياً لا يقبل الرفض، وهو ان يمنح للكناس ضعف راتبه الشهري في مقابل إيصاله الى البيت على هذا الشكل بدفع البرميل. في هذه الأثناء يشاهد

(الكنّاس) بائع الزهور بثياب السهرة ذات الذيل الطويل في الشارع، ليطلب منه الوقوف وشراء البدلة بطلب من (الرجل العاري) الذي وعده انه سيضاعف له النقود التي سيدفعها لبائع الزهور، بعدما اخبره الكنّاس انه استلم راتبه الشهري هذا اليوم، ليعقد الكنّاس صفقة ثانية مع بائع الزهور على الرغم من أنها بدلة لا تستحق الثمن على حد قوله:

الكنّاس: .. لقد أردت ان اعمل معك صفقة ولكني أراك عنيداً احتفظ بثوبك وأقول لك ان ثياب السهرة قد أقرفتني دوماً.

الرجل (بثياب السهرة): إذن كانت تقرّك ، فلماذا تريد شراءها؟

الكنّاس: لأنني قرّفت من نفسي ، ولهذا تعجبني الأشياء المقرّفة.

الرجل (بثياب السهرة) : مثل عمل الكنّاس مثلاً.

الكنّاس: بالضبط قد أصبت. (ص44) .

تمتع (داريو فو) بخاصية نقدية لاسيما مع ذوات الطبقة المرفهة نفسياً واجتماعياً في هذا النص ، عوّ عنها في شخصية (الكنّاس) وذلك لصياغة مضمون فكري يتعلق بالسخرية منهم ، ومن مظاهرهم الزانفة التي تمنحهم اعتباراً من الخارج بفضل بدلة السهرة التي طالما أزعجته، ومن عمله هو الآخر الذي سلّبت منه حاسة الذوق والبصر واكتفى برؤية الأشياء القبيحة من الحياة. وهذا ما يمثل نقداً ذاتياً لشخصيته البسيطة وطمس معالمها الناتج من اثر التعامل مع الآخرين، ولمحاولتهم المستمرة للاستياء من عمله وحرمانه من أحقيته في الحياة وممارسة حقوقه المشروعة كإنسان له قيمة واعتبار في المجتمع وهذا دليل آخر على فقدان العدالة والمساواة للشخص الذي يعمل ويحافظ على صحة وسلامة الجميع.

ولتحقيق فكرة النص درامياً يعمد (داريو فو) على قلب البنية الكوميديّة في خلق شخصيات، تتخذ من التخفي طابعاً لظهورها من جديد بشكل يغيّر حقيقتها في لعبة تبديل الأدوار. ولاسيما بعد استيعاب (الكنّاس الأول) الدرس التربوي من (الكنّاس الثاني) لحقيقة مهنتهم التي كان يجهلها ، جاءت المفارقة في أن يرتدي ثياب السهرة ، وبائع الزهور يرتدي بدلة النظافة في حين يبقى الرجل العاري مكانه في البرميل، ويضع الورود التي اشتراها مع البدلة على رأس (الرجل العاري) وكان البرميل أصبح مزهرية ورود يريد إيصالها الى البيت عند حديثه مع المرأة التي ظهرت من جديد، والتي لم تتمكن من التعرف عليه وهو على هذا الشكل مع إنكار شخصيته ككنّاس لأنه بملابس ذات ذيل طويلة التي يرتديها السفراء ورجال الدولة والأغنياء من الناس، وبذلك أصبح سفيراً كما يدعي والذي اخذ يقلد حركاته التي بدت واسعة وبطيئة ومن طريقة كلامه وسلوكه اللطيف اتجاه الآخرين، أو يكون نبيلاً أو أي شخصية ارسنقراطية أخرى التي يوهّم بها الجميع عبر هذا الحوار عندما أرادت المرأة كشف حقيقة عمله:

الكنّاس: كلا ، كلا لست انا ان ذلك الذي تقصدينه شخص آخر أما أنا أنا سفير (يقلد سير الحصان خطوات واسعة وبطيئة).

المرأة: يا للهول سفيراً ! لم أر من قبل سفيراً عن قرب.

الكنّاس: يواصل السير كالحصان وكأنه في ميدان سباق الخيول يقفز من فوق العوارض. نحن السفراء، كما تعريفيين ، لا نجعل الناس ترائنا عن قرب ، لأننا نحتشم. (ص51) .

ان توظيف النقد ولاسيما السياسي يعلن عنه (داريو فو) بسخرية تامة بين الحين والآخر، لإظهار عري رجال السياسية والدولة ومنهم السفراء والتعرف على حقيقتهم لإعطاء الدليل على زيف القيادة الحكومية كونها سلطة عمياء لا ترى إلا المصالح الشخصية، التي تضمن بقاءهم على كرسي الحكم. وهذا ما يمثل نقداً تهكمياً منطوياً تحت جوانح المضمون الفكري السياسي الباعث عن الاستياء وبشكل معلن.

على وفق هذا الشكل الجديد للكنّاس الذي يعجب الآخرين بهذه الشخصية المتواضعة، على الرغم من انه رجل له مكانته الخاصة في الدولة لا يبالي ويتقبل اهانة الآخرين، ولاسيما شخصية (الحارس) الذي أبدى استياءً واضحاً إزاءه، في حين (المرأة) أخذت تعجب به أيما الإعجاب والاحترام لأنه جدير بذلك. وهو يدفع البرميل بخطى واسعة وجميلة ليعترف في النهاية بأن هذا

الشخص المحترم هو سفير عار جسده. الكناس الذي فقد هويته الاجتماعية والتي استردّها عندما عوّ ملابسه بملابس السهرة. لتتخذ السخرية الاجتماعية جانباً مميزاً من شخصية الحارس كما في الحوار:

الحارس : انه كناس بملابس السهرة ثوب بالذيل أنها البدلة الجديدة. فالكل يعرف ذلك، انه التغير الجديد الذي قامت به البلدية. الكناسون بثوب فيه ذيل، وعمال المجاري بثوب سموكن، والمراقبون بثوب (تايت) بنيلين وما هو الغريب في ذلك؟ (ص57).

يبدو جلياً من هذا الحوار الذي يؤكد على العدالة الاجتماعية بين شخصيات المجتمع، وهو الحلم الذي يراود هذه الشخصية في تحقيق بعض المساواة التي فقدتها الشخصية البسيطة، في مجتمع تسوده الأعراف والقيم الزائفة في النظر الى هذه الشخصية .

لتنتهي المسرحية على وفق تجربة ذاتية لشخصية الكناس الذي اخذ من مضمون الحياة جانباً كبيراً وآخر عن مهنته ، كونه عارياً في أي ثياب كانت ولا كنه سعيداً لأنه لم يتعرّ من الداخل وهي إشارة واضحة لحفظ كرامته كإنسان له اعتبار من الآخرين وهذا يحقق مضمون النص كما هو واضح من حديثه مع المرأة :

الكناس : انظري كم غريبة الحياة ، نركض وندوخ ونتصارع من اجل السعادة ومن ثم ، بدون ان نتوقع ، يكفي ان نغير ثيابنا وإذا بها في يدك وكل ذلك لأنني صادفت سفيراً عارياً (ص62).

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 معايير اجتماعية لا يحيدون عنها في نظرتهم الى 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 تَعَوُّده على هذا العمل الشاق.

(2): (لا يأتي كل اللصوص للمضرة)⁽¹⁾ / 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 الأرستقراطية والبرجوازية في مجتمع تسوده الأعراف والتقاليد البالية والأحكام المادية التي تسمح بالخوض في غمارها بشكل ساخر وباعتى على الاستياء. من خلال هذا الطرح لنص المؤلف، يلحظ الباحث إلى إشارة تستدعي الكشف عن مضامينه الفكرية، لا بد وأن يكون عبر هذا اللغز الآتي إذا وصل إلى حد المفاضلة:

مَنْ يسرق يكذب أم مَنْ يكذب يسرق؟

من اللحظة الأولى يمكن الجواب عن الشرط الأول من السؤال وبكل بساطة يمكن القول أن الذي يسرق يحاول أن يكذب تفادياً للخطأ الذي أقترفه ، وهذا ما يعطي دليلاً واضحاً للعناية بالشرط 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 (أنا) ذات العقد والأحكام البرجوازية عندما قام باقتحام منزلها. وتكشف الأحداث منذ البداية أن 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 سيجملها إليها.

في هذه الأثناء يدخل صاحب البيت مع عشيقته، لتلعب المفارقة دوراً مهماً في اتجاه الأحداث، اللص يدخل في ساعة كبيرة، في حين تعود زوجته الاتصال ثانية ليكملها صاحب البيت هذه المرة ليحصل التباساً في الموضوع، زوجة اللص تعتقد أنها تكلم زوجها، أما الثاني يظن 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 المكالمات الأخيرة تقرر الزوجة العودة إلى بيتها حتى تعرف الحقيقة التي تتضح في النهاية ، عند دخول (أنطونيو) عشيق الزوجة وهو أيضاً زوج عشيقه 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 شخصه المسرحية ومواضيعه من الحياة الواقعية ليحيلها إلى ملابس 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 (اللس) مع (زوجته) بعد أن أخبرها، أنه في عمل وقد أضاع ما يكفي من الوقت نتيجة اتصالها كما في الحوار:

اللس: 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 يباليك مثلك من حسن الحظ أنك لا تقوم بالاحتيال والتزوير، وإلا لكان الويل لي (ص103-104).

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

(1) قاسم بياتلي، مصدر سابق، ص 99-144.

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 قبل (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! (ص105).

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 حرّمها الدين المسيحي كباقي الأديان السماوية الأخرى. وهذا الحوار يمثل استنساءً واضحاً للمضمون الفكري الديني.

فضلاً عن ذلك أنّ هناك نقداً موجهاً إلى الطبقة البرجوازية في الكشف عن هامشية وعيها، الذي أصابه الخلل في مجتمع تحكمه المصالح الطبقيّة 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(ص107) .

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 أحياناً يلجأ هذا النص إلى النقد الذاتي بشخصية من هذا الوضع نفسه، الذي هم فيه من خيانة وخاصة من جانب العشيق، عندما تتحدث عن الأطفال الذين يبدوون أكثر صفاءً وأقل خداعاً من الآخرين، لعلمها بالخطأ الذي تقتترفه:

المرأة: أرجوك لا تلح. لننتحدث عنك عندما كنت طفلاً، فالأطفال يعجبونني كثيراً.
الرجل: (مستسلماً) حسناً ولكن، إن كان الأمر لا يزعجك سأحدث عن طفولتي في الخامسة من عمري، فانا لا أتذكر شيئاً قبل ذلك.

المرأة: خمس سنوات؟ يا للأسف، يعجبني الأطفال الصغار جداً، فهم أكثر براءة وأقل سوءاً ولكن إن لم يكن هناك من بد، فلا بأس . (ص108).

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

الرجل: ... يا لي من أحمق لديك حق! ويمكن ان يشك من أنني لست لوحدي في البيت، ومن أنني أحاول أن أخبئ شيئاً وسخاً(ص110).

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

حرص (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. أنّ 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 ... (ص113).

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

يتخذ (داريو فو) من شخصه 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 الرئيسية التي تتمثل هنا بشخصية (اللس)، وإمكانياته العالية في تخطي العواقب التي تلحق به من اثر لعب الدور. وفي هذا الحوار بالذات كان الحوار مقنعاً من جانب (اللس)، عندما أراد (الرجل) رميه بالرصاص:

اللس: ... لا يمكنك ان تقتلني هكذا... فان أطلقت الرصاص ستشملك الفقرة 127 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: أه تعرف القانون جيداً بالتأكيد فان القانون هو بجانبكم دوماً فلو أطلق عليكم الرصاص من الخلف كما يفعلون مع سجناء الحرب افعّل ذلك، أطلق عليه الرصاص من الخلف ! (الى اللص) استدر من فضلك . (ص120).

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.

وثانية يؤكد (اللس) بأحقيقته 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:

اللس: ... 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 ! (ص124).

إن مقاصد (داريو فو) في النقد السياسي لا تنتهي بالإيحاء بصورة مباشرة وبمعنى واضح في الحوار، وأيضاً تتواجد ضمناً 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 (اللس) من لعب دور الزوج المزيف للعشيق، أمام زوجة صاحب البيت (آنا) كما في هذا الحوار:

اللس : في الحقيقة، فانا أيضاً أفضل أن أخذها كعشيقة، بدلاً من أن تكون زوجتي إن كان زوجك يوافق على ذلك فهو الذي زوجنا!.

آنا: (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 نوق وضع! (ص130).

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

إن حب التفاخر والمظاهر المادية هي مزية الرجل الارستقراطي، التي ينتقدها (داريو فو) باستمرار للنيل منها بشكل ساخر. طامحاً في ذلك خلق علاقة مع الشخصيات تسودها المساواة والعدالة، بالأخذ ولو بشكل بسيط لتحقيق بعض التوازن الاجتماعي المفقود للشخصية المستضعفة. من هذا الحوار:

اللس: (يخرج الكيس من جيبه ، ومن ثم يفكر بالأمر ، فيطويه) كلا شكراً ، فلا يعجبني ان أسرق بهذه الطريقة شكراً ستكون هناك فرصة أخرى.

الرجل: (يسحب مسدسه ويهدده) قلت لك اسرق وبالشكل المطلوب سوف لن اسمح لك ان تخرج من هنا وتحدث عن عدم وجود شيء في بيتي يمكن سرقة واني استغل اللصوص.

اللس: لا أريد ان استغل لطفك وطيبتك(ص133).

على الرغم من ان (اللس) جاء من اجل السرقة، ولكن في الوقت نفسه لا يريد أن يستغل الموقف من صاحب البيت لذا فيكتفي بالشيء القليل . في المقابل ان صاحب البيت كان ينظر بمنظار آخر باعتباره رجلاً سياسياً غنياً وأحس انه مهان من عدم امتلاكه للشيء الكثير، التي تستحق السرقة خوفاً من أن يفقد مكانته الاجتماعية بين الآخرين وهذا نقد الى هذه الطبقة التي وظفها (داريو فو) بلعبة درامية تستوحي مضموناً فكرياً اجتماعياً.

إن حلم الشخصية المستضعفة اجتماعياً ومادياً بسيط لا يتجاوز عن سد حاجتها الأساسية من ملابس ومأكل ورغبتها في العيش بسلام، في مجتمع تسوده العدالة الاجتماعية والسياسية كما تحدث في الأعياد والمناسبات الأخرى، نظراً لأهمية طقوسها التي يتخللها جو من السعادة والفرح والمتكفلة بالطبقات المعدومة والفقيرة لإشباعهم. وهذه المرة جاءت بحوار لـ (زوجة اللص):

زوجة اللص: اغفر لي كل ذلك هو ذنبي اعرف ولكني فهمت بشكل متأخر والآن من الأفضل أن ترجع له كل شيء ومن ثم حتى لو أودعوك السجن لمدة ثلاث سنوات ، فنحن في فترة أعياد، ولا بأس من ذلك فهناك توزيع للحلوى والطعام ، أرجوك دعهم يلقون القبض عليك ! (ص133-134).

وجدت السخرية عند (داريو فو) سبباً في تحقيق أهداف تسودها الحقيقة الواقعية ، فإن الزوجة ترضى بسجن الزوج، إرضاءً لسد حاجتها الأساسية. وإن وظيفة الدمج ما بين المرح والوجه الحزين للزوجة هي دون شك يعد نقداً لاذعاً في مجتمع فاقد للعدالة الاجتماعية وسياسية معاً، وهي بحد ذاتها تعد مضموناً اجتماعياً ذا مغزى سياسي.

تتخذ لعبة تخفي الشخصيات وظهورها جانباً مميزاً في النص لتقديمها من جديد بصورة أخرى، وخاصة عند تقديمها لموضوع غير مألوف في المجتمع الغربي مثل تعدد الزوجات ، التي يتوافق معها في بعض الحوارات التي اقتبسها (داريو فو) من الثقافة الشرقية والمجتمع الإسلامي التي يقرها. قد أثارت هذه القضية جدلاً واضحاً من قبل شخصية (آنا) التي أخذت بالتساؤل، عندما قدمت زوجة اللص نفسها. وقد وظفت بالنص بوجود مبرر لها ببعض الإيماءات الفوضوية التي تركت انطباعاً من عدم فهم للموضوع كما في هذا الحوار:

الرجل : بالضبط فهو مطلق وتزوج .ومن ثم قامت الدولة بفرض الحقوق المدنية وبذلك كان الزواج الأول نافذ المفعول وهكذا وجد المسكين نفسه بزوجتين ، يعيش مع امرأة لم يتزوجها ، مذنب عمومي وكاثوليكي محافظ.

زوجة اللص: وكيف (تزوجها) ولم تخبرني بذلك؟

اللس: ولكني لم اعرف ذلك (يتحدث مع صاحب البيت) فكيف انا بزوجتين ومحافظة؟ (ص136-137).

يعلن النص بوضوح عن المرجعية الدينية المسيحية، لان زواجه كان في الكنيسة من قبل وجود الكاهن ، وهو رجل كاثوليكي محافظ لا يقر له إلا بزوجة واحدة كشرع ديني. أما من كونه مذبذب عمومي، فهي الصفة الشمولية التي اكتسبت حيزاً آخر وذلك بالنقد الموجه لهذه الأعراف الكنيسية التي كثر ما يسخر منها ومن رجال الدين (داريو فو). أي بمعنى آخر انه مذبذب قبل أن يكون محافظاً، وهي إشارات للمضمون الفكري الديني.

ان استثارة الفوضى والعشوائية في النص جاءت في نهاية المسرحية ، وذلك عندما اكتمل النصاب على حد ورودها في النص لأكثر من مرة ، عند دخول (انطونيو) عشيق (أنا) وزوج عشيقه (الرجل) لتتضح أسرار الشخصيات أكثر وذلك بالخيانة الزوجية لكافة الشخصيات، احدهما من الآخر. نظراً لوجود ملابس لأحداث متشابكة ومعقدة بلغت حد السريالية، وذلك بالتغاضي عن الحقيقة وإحالتها إلى أحلام موجودة في الخيال فقط وليست في ارض الواقع، لينتهوا الجميع بصوت واحد لا تتعدى من كلمة واحدة في هذا الحوار:

الجميع : التباس! (ص144).

وهذه الكلمة لا تتحمل قول الحقيقة بشكل كامل، بل انه جزء منها يكفي لأحداثه مع دمجها ببعض الحجج غير القابلة للبراهين والإثبات بشيء من الادعاءات الكاذبة لإبعادها عن الحقيقة ، لتعيد الأحداث نفسها مع دخول لس آخر، وهي إشارة ضمنية في النص تستدعي الاستمرارية الى حدوث التباسات أخرى في ادعاءات جديدة مزيفة أيضاً. وهذا جلي من خلال التبريرات التي أعطتها الشخصيات في نهاية المسرحية في ذكرهم لجزء بسيط من الحقيقة التي حصلت وليس كما هي حدثت، وذلك لاستعداداتهم في الخوض من جديد بخيانات زوجية أخرى. مع ترك انطباع على شخصية (اللس) و(زوجته) أنهم كانوا على الدوام يقولون الحقيقة بشكل أو بآخر حتى وبعد ان طلبوا منهم ان يكذبوا . وهذا ما يحقق مضمون النص من حل للغز الذي طرح سلفاً .

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 بالإمكانات الكثيرة، وان كانت على قدر قليل من المكانة الاجتماعية التي تقرها الماديات والمظاهر في المجتمع ، في طرحها موضوعاً يستخلص منه كمضمون فكري اجتماعي.

(3): (ليس للصباغين ذكريات) (1) / مسرحية من فصل واحد.

تحدث 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) عازمة 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 أجل الكسب المادي، ولا سيما أنهم لم يقوموا بأي شيء منذ أسبوع كامل، وبدوره يوجه جواباً (للصباغ) بقول نعم إذا سأله أحد عن أي 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 قتلوا صاحب المنزل . وتلافياً للموقف من أنهم عمال قادرين 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 استبدل ملابسه بملابس صاحب البيت الذي تركه ببذلة العمل، ووضع بعض الأصباغ على وجهه من جانب (الأسطة) لتلافي بعض الاختلافات ليكون القتل الصباغ وليس صاحب البيت. وهذا ما يعطي دليلاً على إنكار هويته بكل بساطة.

وفي هذه الأثناء حمل 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 إشارة 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.

أما (الأرملة) فكانت ذات طبيعة استبدادية لزوجها التي زعمت موته وأنها كانت الزوجة المخلصة مكثفة بالعيش على ذكراه الجميلة التي تستعيد لها 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 مهماً في أحداث

(1) داريو فو ، ليس للصباغين ذكريات ، تر: قاسم البياتلي، مجلة الثقافة الأجنبية ، العراق، ع 1 ، 1998، ص 111-124.

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 أنفه 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.

عني 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 اجتماعياً 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 السلم.

الأسطة: لا صعوبة في ذلك، لا تفكري به كسلم، لأنك ستفكرين به وتقولين يا للهول كم هي ثقيلة هذه السلم" ص111.

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 فرصة 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 غير 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 ! (ص112)

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 (ص113)"

استخدم (داريو فو) في تركيب مفرداته لخلق حالات مشهدة 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 أفرادهم 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، لأنني سأكون ميتاً، بل سيحصل عليه أهلي تصور يا جوفاني، كم سيفرحون بذلك (ص115)

في المقابل فإن 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 طريقاً 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 ؟ أه نعم، قد أحسّ بوجع في بطنه جراء تفكيره بالعمل أجل ففي كل مرة يتأهب فيها للعمل يهرع إلى ... (ص119)

يعلن النص بوضوح عن مضمون فكري تربوي لشخصية صاحب البيت (جورجو) الذي حاول أن يقتبس من الدراسات الشرقية مرجعياتها الخاصة، والعمل بها على استيعاب الحضارة والمعارف الشرقية، في محاولة لتغيير سلوكه والعادات الموروثة في المجتمع الغربي المناقبة لعادات المجتمع الشرقي، لاكتساب مفاهيم جديدة للحياة وإن 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 الآخر 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 ولهذا وجب عليه أن يبني عالماً خاصاً به لكي يشعر بوجوده بين المسلمين، وكما تعرف أن المسلمين يؤمنون بتعدد الزوجات(ص120)

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 الغربية 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 (ص121).

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 حققت 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 : ستمأ لئاليك كوابيس (ص123).

مما تقدم يمكن القول أن النص حمل مضاميناً 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 فقده 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 أفرادهِ 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.

(4) مسرحية (الأكمه والكسيح)⁽¹⁾ / مسرحية من فصل واحد.

تدور أحداثها بإحدى الساحات الايطالية من القرون الوسطى ، تتطرق إلى موضوع يخص الإنسان البسيط وهو يتسول في الطرقات. حكاية لمتسولين أحدهما (أكمه) والآخر (كسيح)، وهما يطلبان الرحمة والاستغاثة من الناس للحصول على مساعدة لغرض إشباع جوعهما، بعدما فقدوا أمل التجول وجمع الصدقات. تجمعهما الصدفة وللتخلص من عاهة كل منهما اتفق الاثنان على مساعدة احدهما الآخر، أو بالأحرى يحمل (الأكمه) شخصية (الكسيح) ليسهل عليهما التنقل في الطرقات وجمع المال. الأول يملك ساقين تعينه على المشي، والثاني يرى النور والضياء، وفي هذه الأثناء يرى (الكسيح) مجموعة من الناس يحيطون بشخص اعزل يقومون بضربه، ومن ثم صلبه أمام الناس، ألا وهو السيد المسيح (عليه السلام) صاحب المعجزات والخوارق لتحل عليهما بركاته. الأول يفرح لأنه أصبح يرى الأشياء الجميلة والكون والطبيعة، التي حرم منها مكتفياً بذاته الإنسانية. في حين الثاني أصبح حزينا لأنه بات عليه ان يعمل عند الأسياد وأصحاب المال، بعدما فقد رزقه في التسول .

نستدل من النص ان (داريو فو) قد عمد الى طرح عدد من المضامين الفكرية في بنية النص . وقدرته على نسج القضايا التاريخية والدينية والاجتماعية معاً في وحدة كاملة ، منتجاً بذلك نصاً كوميدياً ذا جاذبية شعبية وفكرية . ففي النص ثمة تأكيد على المضمون الاجتماعي الذي يشترط وجود عدالة قادرة على حفظ كرامة الإنسان من الضياع، من أولئك المستضعفين في الأرض الذين هم بحاجة الى من ينقذهم ليعيد إليهم كرامتهم التي استلبت من جراء فقدهم للحرية ليعيد توازنهم الفكري والروحي. لذلك يقدم اقتباساً ينص على ان:

" الكرامة ليست فقط ان تكون للإنسان أرجل مستقيمة وجميلة يعتمد عليها ليبقى شامخاً، ولا أعين ليري بها . الكرامة ان يكون الإنسان حراً" (ص84).

تبدأ قصة المسرحية بمناجاة الشخصيتين للناس بطلب الرحمة والمساعدة، فالأول فقد صديقاً كان يساعده على التنقل في الطرقات، في حين الثاني فقد عجلات عربته وأصبح غير قادر على ذلك. كما في هذا الحوار وهما يطلبان المساعدة من الناس:

الأكمه : الرحمة ، الرحمة أيها الناس الطيبون، ارحموا أكمه فقير حقير شقي ولدت أعمى واني أخشى رؤية النور في يوم من الأيام، وخاصة ذاتي لأنه ستملكني الشفقة لرؤية هذا الجسد القبيح .

الكسيح: أيها الناس الطيبون أغيثوني ارحموا كسيحاً لم يذق طعام منذ أيام ارحموا كسيحاً تهرأت عجلات عربته، فأصبح عاجزاً عن التنقل أعطوني ثمن العجلات حتى أعود إلى سالف نشاطي. (ص85).

يعلن النص مضموناً دينياً، وذلك بطلب الرحمة من الناس لمساعدتهم، لان الجوع قد افقدهم الصواب على تحمله ولاسيما من جانب الأعمى الذي ينتابه الفزع والقلق من رؤية جسده الضعيف لتصل حد الشفقة. ولم يعد يستطيع التنقل في المدينة لأنه قد فقد حريته الشخصية ، بينما الثاني كان مطلبه بشكل آخر، إن اثر الجوع وصل الى حد قد يفقد رزقه اليومي لان حريته في عجلات عربته . وهذا المعنى ما يحققه النص ان الجوع مرتبط بحرية وكرامة الإنسان التي قد يفقدها من اثر الجوع وهذا يعد الى مضموناً فكرياً اجتماعياً.

استمد النص مضموناً دينياً، وذلك بتحقيق العدالة الإلهية من جانب شخصية (الكسيح) الذي اخذ بالدعاء والرحمة من الله بعد فقدها من الناس. مما أثار التعجب والتساؤل عند شخصية (الأكمه) لغياب الجانب الديني في هذه المدينة:

(1) داريو فو، الأكمه والكسيح، مصدر سابق، ص84-91.

ينوه الباحث انه تم تقديم هذه المسرحية في مهرجان المسرح العراقي الذي أقامته كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد عام (1999) من إخراج محمد حسين حبيب، كما شاركت المسرحية في الملتقى الثقافي للجامعات العربية في جامعة جنوب الوادي – في جمهورية مصر العربية عام 2000م.

الكسيح : ... الرحمة أيها الرب السخي

الأكمة: من الذي يناجي ربه في هذه المدينة؟

الكسيح: انا . الكسيح . صاحب العربة التي فقدت عجلاتها. ص(85) .

وهناك تأكيد على المضمون الديني، لأن ما يوحى إليه هذا المضمون هو مساعدة المحتاجين من الناس الفقراء والسائلين، التي بدت غائبة على الناس الذين يسيرون من أمام الشخصيتين تصل الى حد الأخذ بأيديهم . لذا كان من اللازم اعتماد الشخصيتين في مساعدة احدهما الآخر، لحصول بعض التكافل الاجتماعي الذي يكسبهما بعض الحرية. وهذا يعد بمثابة مضمون تربوي كحل أمثل لوضع الشخصيتين الحالي ولو على حساب الخروج من المؤلف الذي قد يثير الاستغراب عند الناس محققاً بذلك فكرة النص الطريفة التي يتخللها بعض المفارقات التي كانت حاضرة في اغلب الحوارات:

الكسيح: نعم انا الذي تبحث عنه دعني أقبلك أيها الأكمة العجيب.

الأكمة: أخيراً وصلت أكاد انفجر من الفرح يا كسيحي العزيز الآن جاء دورك ازحف نحوي واعتلي كتفي لقد وصل قارب نجاتك اصعد(ص86).

عالج (داريو فو) في مضمون النص بعض المواقف الساخرة، عبر تسلية كوميدية تتصف بنوع من الأناقة والرفعة، وقدرته الوافية على قلب البنية الكوميدية وتوزيع ذراتها على الشخصيتين التي قد تؤدي الى الضحك، الذي يحرر الضحية من الظلم الذي وقع عليها. لتركيزه الجاد على موضوع التوتر الحاصل بين الحرية والتعسف، لان باستطاعة (المهرج) (داريو فو) أن يكون مشغولاً بحالات الجوع، وذلك بأن يحول السحر المسرحي مثل الحرمان إلى وليمة ومجاعة. فالكوميديا تقع ما بين الجوع للحياة والبقاء، وهو التمثيل الحقيقي للمضمون الفكري الذي يكشف في الكوميديا. وبذلك يستغل ذكاء الكوميدي في التخفيف من حدة التوتر المصاحب لشخصه من جراء وضعها في أزمت ومواقف الذي يكشف عنه لاحقاً لبيان مضمونها العام والخاص.

فجأة تحدث بعض الأحداث المفاجئة من جراء سماع صيحات لمجموعة من الناس يحيطون بشيء اعزل يقومون بضربه ويحاولون قتله، ألا وهو السيد المسيح (عليه السلام) ، الذي يشفي الأبرص ويعيد النور للأعمى وانه لا يمر بمكان ألا وحلت به بركاته، وهذا يعد بمثابة فقدان للمضمون الفكري الديني يجعل الناس يسخرون من نبيهم ودينهم. كما ورد في هذا الحوار:

الكسيح: ... إنهم يحاصرون شخصاً المسكين

الأكمة: من هو هذا الشخص؟

الكسيح: أنه هو آه ! المسيح .(ص87)

يدل الحوار على ان أهل المدينة يقومون على عمل مشين، إزاء رجل جاء ينشر بينهم المحبة والسلام والعدل والإحسان إذ هم يواجهوه بحقدهم وغيظهم المرير وبشكل معن أمام الناس في شارع المدينة.

وهناك يقنع (الكسيح) صاحبه (الأكمة) بالابتعاد والهروب حتى لا تحل المعجزة عليهما لإعادة ما فقده من نقص جسدي، على الرغم من قناعة الثاني التامة في استرداد بصره للخروج من هذه الظلمة التي عانى منها طيلة حياته، كي لا يضطر للعمل عند الأسياد حتى لا يشعر بالظلم أو باستغلال أصحابه ليكون عبداً لهم ويفقد كرامته كإنسان ، بعدما كان متسولاً يجوب الشوارع والطرق:

الأكمة: أنا ارغب في ملاقة هذا الإنسان حتى يساعدني على الخروج من الظلمات إلى النور.

الكسيح: هل تفقه ما تقول؟ تصور لو عاد إليك بصرك ، في البداية ستضطر للعمل ، وبما انك لا تحسن أية مهنة، ستموت جوعاً ، فلن يرأف بك احد...

الأكمة: معك حق يكفي أن اسمع كلمة عمل حتى يتأبني الخوف والذعر فتشتمنر نفسي. (ص88-89).

وهذه إشارة واضحة في النص إلى غياب العدالة الاجتماعية التي من شأنها أن تجعل الفرد الذي يعمل يشعر بالظلم والاستغلال والاهانة من أصحاب العمل ذوي الطبقة الأرستقراطية والبرجوازية، التي طالما استاء منهم (داريو فو) ونقدتهم في الكثير من نصوصه المسرحية، كما أشار لها الباحث سلفاً في مسرحيته (ليس للصباغين ذكريات). وهذا يمثل مضمون فكري من الناحية الاجتماعية للإشارة النقدية في مساندة الطبقة الفقيرة وإبراز معاناتها.

ويؤكد النص ثانية على هذا المضمون عندما يعقد (الكسيح) مقارنة، يوضح فيها الحكم الذي سيطر عليه أصحاب العمل على هذه الشخصيات المستضعفة عندما يُقدمون على العمل عندهم وهذه إشارة واضحة لفقد الهوية الإنسانية لهذه الشخصيات، بحسب ورودها في هذا الحوار:

الكسيح: (ينهره) ابحث عن عمل أيها اللقيط انه سجين فار من إحدى السجون هكذا سيقول بعضهم وبالتالي سنخسر كل الامتيازات التي تضعنا في نفس مرتبة النبلاء وأسياد القوم. كعدم دفع الضرائب . الأسياد تحتال على القوانين ونحن نبعث في نفوس الناس الشفقة والرحمة...

الأكمة: لننصرف حتى لا تحل علينا معجزات هذا الشاب فانا أحيى الموت عن استرجاع بصري... سنهرب بعيداً إلى كوكب ثاني إلى فرنسا سنذهب إلى روما (ص 89) .

إن ما يوحى هذا الحوار من معانٍ تضع جمع الصدقات من الناس بدافع الشفقة والرحمة، فضلاً أنه يحافظ على حريته وكرامته الشخصية، خيرٌ من الذي يعمل لأنه سوف يشعر بالظلم والاهانة لاستغلال أصحاب العمل له. والذي سيؤثر حتماً على حفظ إنسانيته المفقودة في عدم تحقق عدالة اجتماعية تجعل العامل البسيط يدفع جزءاً من أجره اليومي، في حين الأسياد ينالون حقوقهم كاملة وهذا ما يمثل نقصاً في المضمون الفكري من الناحية الاجتماعية. يمثل تعرية الشخصيات في المجتمع والوقوف على هامشية طبقة الأسياد.

وثمة مضمون ديني آخر بين موقف السيد المسيح (ع) من الناس، على الرغم ما أبدوه من تعامل يصل إلى حد السب والشتيم قبل أن يحاولوا صلبه وهذا دليل على عدم الاعتقاد بالديانة المسيحية لأناس يفقدون الرحمة والشفقة في قلوبهم حين يؤكدوا المسيح (ع). وهذا يعد مضموناً روحياً لنشره بين الناس للوقوف بجانب الطبقة الفقيرة، التي غابت من أغلب الحوارات في النص لاستيعاب موقفها والوقوف بجانبها، لأن الديانة المسيحية تؤكد على الأخلاقيات وهذا واضح من هذا الحوار:

الأكمة: ألا يرد الفعل؟ ماذا قال لهم "ابن الرب"؟
الكسيح: لم ينبس ببنت شفة انه هادئ نظراته لا تتم عن حقد أو بغض .

الأكمة: وكيف ينظر إليهم؟
الكسيح: بشفقة ورحمة . (ص 89-90) .

يصف النص حالة الفزع والألم التي أصابت الشخصيتين من اثر هذا المشهد، عندما بدأ (الكسيح) يحاول إعطاء صورة عما يجري أمامه إلى (الأكمة)، الذي لم يحتمل سماع ذلك عندما اخذ الناس يحاولون صلبه من ثم حاولوا الهروب بعيداً حتى لا تحل بركاته عليهما .

لتنتهي المسرحية بتحقيق المعجزة التي حلت تناقضاً درامياً قائماً، أن الأول يفرح لأنه أصبح إنساناً حراً، على الرغم من الصعوبات التي ستواجهه رزقه اليومي، في حين أصبح الثاني حزيناً لأن عليه العمل ليل نهار وأن يكون عبداً للأغنياء بعدما فقد مهنة التسول التي كانت تضمن له حياة هائلة.

إن التناقض الواضح ما بين الشخصيتين في محاولة فهم طابع الحرية والكرامة الإنسانية، التي يتخذ منها (الكسيح) موقفاً نقدياً في محاولة إيجاد عمل يقيه من الجوع، بعدما كان سعيداً هو يتسول في الطرقات. لا اعتقاده بأن هذه المهنة كفيفة على إبقاء سعادته والعيش الرغيد

والمحافظة على كرامته كإنسان حر ولو على حساب التخلص من عاهته التي من المفترض ان يكون إنساناً سعيداً.

في حين الثاني (الأكمه) اكتفى باستعادة نظره بعدما كان في ظلمة دائمة، وبذلك أصبح إنسان ينعم بطعم الحرية التي كانت غائبة من اثر طلب الحاجة من الآخرين، ولو على سبيل التنقل في الطرقات والكفيلة برزقه:

الكسيح: كم أنا حزين يا لي من مسكين يجب عليّ الآن البحث عن عمل يقيني الجوع والموت الوداع أيتها الراحة أين هو "ابن الرب" حتى يعيدني الى حالتي الأولى أين هو؟
الأكمه: أيها الرجل الصالح، يا صاحب المعجزات أنا عاجز عن شكرك. (ص91).

وعليه يؤكد النص بطرح عدد من المضامين الفكرية من الناحية الاجتماعية التي يوظفها (داريو فو) في ظهور حالة الجوع عند الشخصيات الفقيرة وخوفها المستمر من العمل عند أصحابه، فلذا استند هذا النص على شخصيتين مستضعفتين قد أخذتا موقفاً في استيعاب معاني الحرية والكرامة، وان كانت هناك معاناة واحدة لكنها جاءت متناقضة بين الطرفين. ليصل إلى أمر مفاده ان حفظ الكرامة تكون عندما يكون الإنسان حراً وهي إشارة نقدية يوجهها (داريو فو) باستمرار الى الطبقات الثرية لغياب العدالة الاجتماعية عندهم.

وهناك مضمون تربوي من قبل شخصية (الأكمه) في محاولة استيعاب ذاته الإنسانية، محاولاً التغيير في سلوكه الفردي لتقبل وضعه الجديد، الذي يحتم عليه التعامل مع الحياة بروية مغايرة عما كان يشهدها في السابق ومواجهة أزمتها وتقلباتها الناتجة من الشعور بها. في مقابل شخصية (الكسيح) الذي يتمنى الرجوع الى حالته الأولى كمتسول، لأنه يؤكد على نمط الشخصيات ذات الأبعاد الطبيعية للحكم على النتائج الاجتماعية للسلوك الفردي التي تصدرها، من وجهة نظر الشخصية نفسها كي تجد لها رزقاً في صعوبات الحياة ومسايرة دواماتها.

(5) : (موت فوضوي صدفة) (1) / مسرحية من فصلين.

تدور أحداثها في غرفة بالطابق الرابع لمقر قيادة الشرطة ، إيطاليا ، (مقتبسة من حادثة حقيقية على اثر انفجار قنبلة داخل المصرف الزراعي في مدينة ميلانو عام (1971) ، أسفر عنها مقتل ستة عشر شخصاً وجرح عدد كبير من المواطنين . أدى هذا الحادث الى مضاعفات سياسية خطيرة عمت جميع إيطاليا ، مما تمخض عنه إجراء حملة اعتقالات فورية، من قبل الشرطة على أعضاء اليسار المتطرفة ذات النشاط السياسي وعدد كبير من أعضاء الحزب الشيوعي .

وبعد هذا الحادث بأيام قليلة تم استدعاء عامل سكة حديد في ميلانو اسمه (جيوزيبي بينيلي) إلى مقر القيادة نظراً لتورطه مع مجموعة إرهابية صغيرة واحتجز لمدة ثلاثة أيام . وفي اليوم الأخير وبعد عملية استجواب عنيفة، جرت بطريقة وحشية تم كذفه من نافذة في الطابق الرابع . وقد أعلن رسمياً ان موت الفوضوي كان انتحاراً، وأنه اعترف بالذنب الذي اقترفه ، وتقديراً للموقف ، تم اعتقال فوضوي آخر اسمه (بييتريو فالبريرا) (*) مع اثنين من مجموعته واتهامهم رسمياً بعملية التفجير.

وبعد فترة من هذه الحادثة لموت (بينيلي) واعتقال الفوضويين الثلاثة جرت آلاف النشاطات السياسية الساعية الى اكتشاف حقيقة الجرائم من عمليات قتل وتفجير ، وعلى ضوءها تحصل حملة اعتقالات من قبل الشرطة على عدد كبير من عمال وطلاب ومناضلين سياسيين. كانت جميعها مسؤولة عنها مجموعات يمينية، مدعومة من المؤسسات الفاشية ووكالة الاستخبارات الأمريكية . كانت هذه الأحداث فاتحة مهمة لتعريتها السياسية وبيان حقيقتها كدافع لتقديم مسرحية (موت فوضوي صدفة).

دعى (داريو فو) هذه المسرحية على أنها (فارس غروتسك حول فارس ماساوي)، كإشارة على أنها كوميديا ذات تزييفات مبنية على أصول واقعية، بتمثيلها المأخوذ عن مأساة حقيقية. أي بعبارة أخرى إنها تقترب من نسختها الأصلية في الدخول الى عدد من التفسيرات، لإحداث عملية خداع متواصلة في طرح حقيقي للوقوف على أسباب موت (بينيلي).

هناك عدد من الألغاز المفعمة بالنص لابد من إيضاحها بشكل مسبق، يبدأ الكشف عنها في بداية الحوارات الأولى، على أن هذه المسرحية تنقل الى الأراضي الإيطالية حادثة جرت في أمريكا (*) . وذلك لكي يسمح لها المرور من الرقابة، التي تتحكم بشكل ومضمون المسرحيات والأفلام ووسائل الإعلام الجماهيرية. ونظراً لطبيعة مسرح (داريو فو) الاستفزازية من أي كاتب إيطالي آخر، تعرضت أعماله إلى مختلف أشكال الرقابة والمضايقة الرسمية ومنعها في أكثر من مناسبة.

ومن الجدير بالإشارة الى ان هذه الكوميديا تحتوي العديد من الالتباسات والانتحالات، ويفترض معرفة بالأشخاص الذين تم توظيفهم كشخصيات لها. فان المفتش ذو الملابس العادية هو (لويجي كالايريزي) رئيس المحققين في قضية (بينيلي). أما شخصية الرئيس فهو (ماتشيلو

(1) داريو فو ، موت فوضوي صدفة ، مصدر سابق ، ص 45-175.

(*) بييتريو فالبريرا: سيورد في النص بالراقص، وهو مدرب ومحترف وراقص بالية أدين في هذا التفجير. وبسبب مرض عصبي عضال ولم يلقَ العلاج الطبي المناسب خلال سجنه الطويل، قد حرمه أخيراً من الاستمرار في هذه المهنة. للمزيد ينظر: داريو فو، موت فوضوي صدفة، المصدر السابق نفسه، ص 63.

(*) جرت حادثة بالفعل في أمريكا عام (1921) فلقد ألقى فوضوي اسمه (سالزيدو) بنفسه من نافذة الطابق عشر، من مقر قيادة الشرطة المركزية في نيويورك. وقد صرح رئيس الشرطة أنها كانت قضية انتحار، واتضح فيما بعد ان رجال الشرطة هم اللذين قاموا بإلقائه من النافذة أثناء الاستجواب. ونظراً لتشابه الحادثة مع سابقتها لجأ (داريو فو) الى حيلة على انه يرغب بسرد الحادثة الثانية، ولجعلها أكثر واقعية وأكثر درامية ثم نقلها الى وقتنا الحاضر وجعلها في مدينة ميلانو بدلاً من نيويورك، والتي يتم التذكير بها في عدة حوارات. للمزيد ينظر داريو فو: موت فوضوي صدفة، مصدر سابق، ص 39-40.

غويدا) الناطق الرئيس باسم قيادة الشرطة، والمتهم بالتغطية عن المسؤول الحقيقي لموت (بينيلي). أما شخصية (الصحية) فهي تكاد تكون لتجسيد حقيقي من (كاميلا تشيديرنا)، وهي صحفية شجاعة مستقلة لعبت دوراً أساسياً في كشف مسؤولية الفاشيين عن تفجير المصرف الزراعي. أما بطل المسرحية (الأبله) فهو شخصية مركبة لعدد من الأدوار ذات الأشكال التنكيرية المنافية للواقع لفضح الأسباب التي أدت الى موت الفوضوي⁽¹⁾.

تبدأ المسرحية بإجراء تحقيق من قبل (برتوتسو) مفتش الشرطة، مع مشبوه متهم بانتحال شخصية طبيب نفساني. وبعد تفحص أوراقه القضائية يتضح للمفتش ان هذه ليست المرة الوحيدة التي يتعرض الى هذا الاتهام في تقمص الشخصيات المهمة والوظيفية في المجتمع، ولم يصدر عليه أي حكم قضائي بذلك. لأنه وفي كل مرة يستطيع ان يرمي الحجج عليه وان يخترع الأكاذيب أيضاً، فضلاً عن ادعائه المستمر بأنه رجل مجنون وقد قضى معظم حياته في المصحات العقلية والتي أكسبته خبرة في ذلك.

توَعَد (المفتش) في هذه المرة ان يلقي به في السجن وليس في مصحة عقلية، واخذ المشبوه يملي عليه الفقرات القانونية بشكل صريح وكأنه رجل قانون. متمنياً في الوقت نفسه ان يلعب دور قاضي ولو لمرة واحدة في حياته، للخوض في هذه الشخصية الذي اخذ يمدحها كثيراً باعتبارها أفضل المهن.

وتلعب المفارقة دورها في تحقيق ذلك عند مغادرة المفتش الغرفة، وان يجيب على المكالمات الهاتفية التي وردت من روما التي تفصح عن قدوم قاضي من المحكمة العليا، الذي قرر مؤخراً بفتح القضية من جديد لموت الفوضوي بعد قيامه بإغلاقها وحفظها. وبعد سماع ذلك اخذ يجهز حقيبته من ملفات وأوراق رسمية تخص القضية، وإيجاد نوع من المشي يلاءم الشخصية الجديدة، بعد أن ارتدى قبعة ومعطف المفتش ليقترن غرفة رئيس المحققين الذي تولى التحقيق مع الفوضوي. ليقدم نفسه انه القاضي القادم من روما وانه مستعد للبدء على الفور بفتح القضية بعد ان يستدعي رئيس الشرطة، ويقوم بإدلاء أقوالهم في النسخة الأصلية. وتحقيقاً مع معطيات النص الذي يستوجب الوصول الى الحقيقة، التي يكثرث إليها الجميع لمعرفة المسؤول الحقيقي عن الحادثة. ولذلك طلب منهم إعادة مشهد تمثيل الحادثة من البداية، وكما جرى بالفعل بالاستعانة بشاهد آخر هو الشرطي، الذي كان حاضراً للحادثة والذي لا يفقه الى قول الحقيقة دائماً، على وفق الروايتين المسجلتين لديه حسب ادعائاتهم والمتناقضتين حتماً لحقيقة الأمر.

وبالمحافظة على لغز المسرحية يخلق (داريو فو) عملية خداع متواصلة، يوسع فيها نطاق المظاهر الزائفة لتعزية الأحداث وكشف النوايا. ونظراً للطابع النفسي الذي يتقنه (القاضي المزيف)، أخذ يستدرجها شيئاً فشيئاً حتى اعترفا بذنبيهما وخلق عملية خداع مستمرة. وهذه المرة كانت عصبية عليهم وهو صدور حكم إعدام بحقهما من قبل السلطة، لان الناس احتجوا على موت الفوضوي وان السلطة ملزمة بتحقيق مطلبها، وهذا ما سيفرح المعارضين للقيادة بكل تأكيد ويجعلهم يشتمون ويسخرون منهم حتى الفوضوي وهو في قبره. مما أسفر ذلك عن استسلامهم بشكل كامل وأرغمهم على تقبل نصيحته الوحيدة، وهو إلقاء نفسيهما من النافذة لو كان مكانهما خير من ذلك الإذلال الذي يواجههما في الخارج، واخذ يحرضهما على ذلك حتى ابدوا استعداداً له.

وبعد هذا الموقف الدرامي والساخر من جانب (الأبله) يخبرهم ان ما جرى هي احد الوسائل التي تستخدمها المحكمة العليا أحياناً، لتختبر به رجال الشرطة من روح للتضحية من اجل الوطن. ولتأخذ الأحداث اتجاهاً جديداً بخداعهم من جديد، وإن سبب قُومِهِ هو لأجل مساعدتهم ولا لشيء آخر. وأنه عازم على إخراجهم من هذه الجريمة أبرياء كما يدعون، ولا بد من إيجاد الحل المناسب لذلك، وهو ترتيب رواية جديدة خاضعة لمنطق سليم وقانوني تخرجهم من هذا المأزق بالرجوع الى تفحص الحقائق التي سببت الحادثة.

(1) للمزيد ينظر : داريو فو ، موت فوضوي صدفة ، المصدر نفسه ، ص 29-40 .

فضلاً لإخضاع النص الى عدد من الالتباسات والانتحالات للشخصيات التي يقمها (الأبله) بين الحين والآخر، في توجيه أصعب الاتهام للشرطة من جهة وإبداء مساعدتهم من جهة أخرى. ولا سيما عند وصول الصحفية ليظهر من جديد شخصية نقيب في القسم العلمي، وهذا ما سيعطي مبرراً لوجوده الذي يستوجب المساعدة لهم بدلاً من ان يكون قاضياً يحاول فتح القضية. وانه على استعداد لتفادي أي سؤال محرج تطرحه الصحفية، التي غالباً ما يلجأ إليها الصحفيون من أسئلة خادعة وبطريقة ذكية حول أصول الحادث والأسباب التي أدت بموت الفوضوي.

قدّم (الأبله) أيضاً لبعض التفسيرات الغامضة الى الصحفية مع طابع السخرية التي ترافقه أحياناً، تتطلب قول الحقيقة وفضح الشرطة إذا استوجب الأمر. مما أبدى عليه الاحترام من قبل الصحفية ومن الآخرين أيضاً، قبل ان يكتشف أمره أخيراً عند دخول المفتش (برتوتسو)، والذي يحمل قبلة لها نفس الموصفات لتلك القبلة التي انفجرت في المصرف الزراعي. وبعد أن تعرف عليه عزم على فضح أمره الى الآخرين، الذين لا يبدوون أي اهتمام به. لينتهي الأمر بتهديدهم جميعاً تحت وقع السلاح والعمل على تقييدهم جميعاً، ليسمعوه أخيراً من إيضاح لشخصية (القاضي) الحقيقة وذلك بعرض البيانات الطبية عليهم. ما جعل الأبله يفقد أعصابه وذلك بتهديدهم بتفجير المكان، بعد حصوله على القبلة التي جلبها المفتش. وبعد أن أطفأ الأنوار وبدلاً من ذلك قام برمي نفسه من النافذة ذاتها التي رموا بها الفوضوي. لتنتهي المسرحية بقدم القاضي الحقيقي والذي يشبه الى حد كبير ذلك المزيف، ويبدأ بفتح القضية من جديد لتبدأ المسرحية من أولها لتستمر معها عملية الخداع في تكرار نفسها، كرد حاسم لفضح الأكاذيب والمؤامرات التي تقوم بها السلطة. وهذا ما يعطي استيعاباً واضحاً للمسرحية التي دعاها (داريو فو) بأنها كوميديا (غروتسك) التي لا تبدأ بموت الفوضوي ولا تنتهي بتحقيق قضائي بل عملية خداع متواصلة.

من الملاحظ بالاستخدامات الكثيرة التي عمد إليها (داريو فو) في هذا النص، الذي يسري صوب النقد من السلطة ومن مؤسساتها الحكومية في طرح مضامين فكرية سياسية معارضة من اثر الألغاز وعمليات الخداع لرجال الشرطة. وكذلك استخدام المسرحية داخل المسرحية، كحد فاصل على اقتراف الخطأ الذي أدى إلى موت الفوضوي. وكذلك بناء النص على الحقيقة الوثائقية للأحداث، كما وردت في إفادات رجال الشرطة مضيفاً بعض التهريج لشخصية (الأبله) والعبث بالآخرين. من خلال لعب الأدوار في خداعهم بصورة اقرب بالخيال من الواقع، أشبه ما يكون الى الفنتازيا وذلك بخلق ادوار ذات تركيبات ديالكتيكية جدلية في طبيعتها والمنافية للعقل أيضاً من التنكر وإعطاء مبرر لوجودها. وبهذا يقول (داريو فو) عن المسرحية " كنت مشغولاً بقضية العدالة. لقد لاحظت انه فعلاً إجرامياً قد ارتكبتها الدولة، ولكن الناس كانوا يتقبلون نتائج التحقيقات الرسمية بهدوء، وعندما أضفت شيئاً من العبث الى الموضوع، أصبحت الكذبات جلية وواضحة: يلعب مجنون دور القاضي مستخدماً كل منطق السلطة وتطرفها، الى ان يكتشف وجود تناقضات... ليؤسس حقيقة الوضع، وليصبح العبث شكلاً من التفكير المنطقي الذي يعتمد على المفارقة " (1).

يصرّح (الأبله) عن شخصيته في بداية الحوارات عن هوايته المفضلة بانتحال الشخصيات التي تحقق له مكانة اجتماعية ومعنوية ومادية أيضاً، وتعيد عما فقدته من مظاهر أخلاقية تجاه الآخرين، من كونه مجنون فاقد العقل والبصيرة في المجتمع. وكما ورد في هذا الحوار:

المشبهوه: انا أعاني من مرض تقليد الشخصيات. ويسمى بلغة العلم " جنون التمثيل"، ... إلا أنني لعب أدوار على مسرح الحياة الحقيقية، لذا فإن فرقتي الدرامية يجب ان تكون مؤلفة من أشخاص حقيقيين ...، ومن ناحية أخرى، ليس معي نقود ادفعها لهم. لقد طلبت إعانة من وزارة التسلية، ولكن بما انه ليس لي وساطة سياسية. (ص46).

(1) داريو فو، موت فوضوي صدفة، مصدر سابق، ص10.

يقترّب هذا الحوار من حيث التطبيق بالمضمون الفكري الاجتماعي من ناحية المبدأ الذي يضمن حقه الاجتماعي، من إكسابه خبرة في الحياة كأبي شخص عاقل آخر. فضلاً عن امتلاكه لروح مرحلة طلب عليها أجراً من قبل وزارة التسلية ، تمكنه من نيل امتيازات مهمة في النقد وخاصة السياسي منه. بعد فقدان العدالة السياسية كحق مشروع لكل إنسان يعيش في ظل سلطة يحكمها القانون والعدل ، وهذا ما يشير بشكل واضح عن غياب المركزية لها، وهذا ما يحيلنا الى المضمون السياسي المعارض للحكومة .

فضلاً عن النقد الاجتماعي الذي يوظفه (داريو فو) بين الحين والآخر، في عدة حوارات لبيان مضمون اجتماعي يكفل الفرد المحافظة على المستوى المادي والوظيفي. حين يقارن ما بين مهنة القاضي ومهنة العامل البسيط في أي وظيفة كانت، فانه معرّض للطرد بعد سن الخمسين لأنه لم يعد قادراً على العمل وفق الحوار الآتي:

المشبوّه: ... مهنة القاضي أفضل المهن ، أولاً ، أنت لا تضطر الى التقاعد إلا ما ندر وفي الواقع ، فانه في تلك الفترة يصل فيها الشخص العادي ، أي عامل كان الى سن الخامسة والخمسين أو الستين، ويصبح من الضروري إحالته على التقاعد لأنه أصبح بطيئاً نوعاً ما ، بطيئاً في ردود الفعل ، فان القاضي يكون في ذروة تألقه المهني في تلك السنة . (ص52).

وهي إشارة الى الشخصيات الفقيرة والعاملة في المجتمع التي تُسبب لهم هذه المسألة تفاقماً وتردياً في حياتهم الخاصة والمعيشية اليومية، وهذا نقد مبني على أساس فقده للعدالة الاجتماعية الغائبة عنهم في مقابل الوظائف الأخرى والمهمة في الدولة التي تضمن حقوقهم في كل شيء. تتضح نوايا (الأبله) في طرح مؤشرات ودلالات على الحادثة التي يكشف زيف السلطة من طرح الأكاذيب وزيف قيادتها، التي تمارسها ضد الشعب وانه عازم على فضحهم بشكل علني. كما ورد في هذا الحوار مع المفتش أثناء التحقيق :

المشبوّه : أيها المفتش ، أبقي معك هنا وإلا ألقيت بنفسي من النافذة ، في أي طابق نحن الآن ؟ الرابع ؟ ... سأقفز! سأقفز! حين أكون هناك في الأسفل، ممدداً على الأرض احتضر، ودمي منثور على الرصيف كله، وأنفاسي تتحسّر مع اقتراب الموت فانا لا أموت بسرعة ، كما أنني أتحسّر طويلاً فان الصحفيين سيأتون وسأقول لهم ... انك دفعني ! سأقفز ! (ص55) .

اعتمد الحوار منذ الكلمات الأولى على أسرار الحادثة التي ينبغي بيان حقيقتها في موت الفوضوي الذي قتل من قبل الشرطة وليس انتحاراً كما هو مدون ، وفي الوقت نفسه يلجأ الى عامل السخرية ، لينال منهم وبشكل إرادي حر بعد ان كان التعامل مع الفوضوي بشكل مضطهد وعنيف، أثناء استجوابه لينتهي الأمر برمييه من النافذ. ليكون هذا الحوار ذا مضمون فكري سياسي، متخذاً النقد الفاضح للسلطة التي تحاول تضليل العدالة القضائية.

ان احد الأسباب التي دعت الى الانتحار على حد قول الشرطة في الأوراق الرسمية هي فقدان الوظيفة، لأنه سيطرد منها بعد ان أثبتت إدانته ليعلق بذلك (القاضي المزيف) بقوله: **الأبله : إن الفوضوي يهتم بعمله أكثر من أي شيء آخر، في الأساس ، الفوضويون بورجوازيون صغار متعلقون بمتعتهم الصغيرة : راتب ثابت كل شهر ، حوافز ، مكافآت ، راتب تقاعدي ، ضمان صحي ، شيخوخة هادئة صدقوني: لا احد يفكر في الشيخوخة والتقاعد أكثر من الفوضويين . (ص82).**

ان أكثر ما يخوف الطبقة الوظيفية العاملة هي فقدان مهامها، وهي إحدى الحيل التي تلجأ إليها الشرطة لخداع العمال للسكوت على مظاهر الدولة الزائفة، من قبل هذه الطبقة الثورية والمناهضة لسياستها باستمرار والتي عنيت بالنقد الاجتماعي ذي مضمون سياسي .

وقد يكون المضمون السياسي واضحاً وصريحاً في بعض الحوارات، يصل إلى حد التهكم والاستياء من اثر الفوضى التي أخذت حيزاً كبيراً في عالم يسوده المصالح والأطماع السياسية والاجتماعية . والتي يكثر بقولها (الأبله) في سبيل تحقيق نوع من العدالة، وذلك بأن يرمي

(الرئيس) و(المفتش) بأنفسهم من النافذة توافقاً مع الفوضوي. عندما لجأ إلى السخرية منهم على وفق وضعهم النفسي ليحقق ذلك، وهو يدفعهما بعنف إلى حافة النافذة :

المفتش والرئيس : كلا ، لا تفعل ، انتظر ! .

الأبله : ما الذي تعنيانه بـ "انتظر" ؟ وماذا تنتظران ؟ ما الفائدة من البقاء في هذا العالم الكريه ؟ وهل تسميان هذه حياة ؟ عالم قذر ، حكومة قذرة كل شيء قذر ! فلنقفز من النافذة ! " (ص89).

هذا يمثل استياءً واضحاً من كل العوامل الحياتية والوجودية في هذا العالم، التي يتمثل بالمثاليات البعيدة عن هموم الشخصية الاجتماعية الواقعية التي أصابها الخلل والتعري من قيمها ومبادئها الاجتماعية. نظراً لأنشغال السلطة عن تحقيق أبسط مطالبها، وهي العيش في السلام. وهي إشارة واضحة في سبيل التحرر من الأنظمة الرجعية، قد أولاها صفة العمومية لنقدها، وهذا ما يعد مضموناً سياسياً بحد ذاته يقع تحت المنهج التحريضي

ان شخصية المهرج الذي يوليه (داريو فو) في هذا النص الى (الأبله)، في محاولة لاستيعاب الحقيقة وفق الكشف عن تناقضات مزيفة لرجال الشرطة يؤسس عليها الحقيقة من جديد، تنص على المفارقة والسخرية منهم باستمرار، وهذه المرة ان كانت ادعاءاتهم صحيحة فالمفروض ان يكون للفوضوي ثلاثة أرجل عندما اخذ (الأبله) بالتحقيق وهو يقرأ عليهم تصريحهم الرسمي في القضية، من محاولة رجال الشرطة الإمساك به، ولاسيما من جانب (الشرطي) الذي زعم إنقاذه أثناء شروعه بالانتحار. والدليل الوحيد على ذلك هو بقاء فردة من حذائه بين يدي الشرطي، وهو الشاهد الرئيس على الحادثة على حد قول قيادة الشرطة، على الرغم من أن الشهود الذين شاهدوا الفوضوي وهو يحتضر في الشارع، كان لا يزال يلبس كلتا الفردتين كلتاهما كما في هذا الحوار:

الرئيس : أترى ؟ ها أنت تعود الى السخرية من جديد ! .

الأبله : أنت على حق...سامحني ، والآن لدينا إذن ثلاث فردات من الأحذية .اعذرني، هل تذكر يا ترى ان كان ذلك الشخص بأقدام ثلاث مثلاً ؟

الرئيس : ماذا ؟

الأبله : اعني ان كان لعامل سكة الحديد ، ضحية الانتحار ، ثلاث أقدام ، في مثل هذه الحالة سيكون من المنطقي ان يرتدي ثلاث فردات . (ص122-123).

يعطي هذا الحوار حرية في توجيه الاتهام الى الشرطة في عدم مصداقيتها واحترامها للآخرين، في الأوراق الرسمية للقضية ليصل إلى حد خداعهم باستمرار ودون مبالاة وعناية . وهذا ما يكشف حقيقتها المزيفة من كونها غير جدية بالبقاء على السلطة التي تتحكم بالمجتمع. وهذا كشف واضح للأكاذيب لتكون محط نقد وسخرية منها، منطوياً تحت المضمون السياسي في التعري عن حقيقتها الزائفة ، أي أن هناك سلطة غاشمة لم يستطع (داريو فو) مواجهتها بالعلن، فاستخدم المسرح وهذه وظيفة مؤلف النص والمسرح، اللذان يقوموا بتعرية الحقائق بصورة فنية وجمالية تتوافق بصورة أو أخرى مع الحقيقة المعاشة.

ويؤكد النص ثنائية إعطاء أدلة واضحة وجلية من جانب (الأبله) في محاولة كشف أسرار الحادثة، بوجود (الصحفية) عندما وجهت سؤالاً الى (الرئيس) حول الفوضوي ان كان قد سقط كجسم حي كما يدعو التقرير، أو جسم جامد لا حراك فيه وهذا ما ينافي سبب انتحاره بعد الإثبات بعدم توفر الدليل المناسب في وصف الكيفية التي سقط بها الفوضوي على الأرض، مما أسهم هذا الأمر في حفظ القضية من جانب القاضي السابق للتحقيق. ليقدم (الأبله) تفسيراً لذلك لا يقبل الرد من خلال هذا الحوار :

الأبله : ... انا مضطر لتأييد الأنسة فيلتي في هذه الناحية. كما ترى، فأنا موضوعي تماماً .

لقد أجريت كل أنواع التجارب على هذا الموضوع ولقد اخذوا منتحرين رموا بهم من النوافذ ، وفي كل حالة كانوا يلاحظون انه غريباً. وفي اللحظة الصحيحة، كان هؤلاء، جميعاً يرمون بأيديهم نحو الأمام: هكذا! (ص131-132)

وهي إشارة أخرى الى الادعاءات الزائفة حول أصول الحادثة التي لا تربو الى صحة انتحاره ، وهو دليل آخر على أن المحكمة العليا حليف مساند قيادة الشرطة في محاولة تضليل العدالة وعدم الوقوف على أسبابها. وهو مضمون سياسي يكشف زيف قيادات الدولة .

ولعل امتلاك النص الكثير من المضامين الاجتماعية التي تسعى إلى تحرير الإنسان من الأنظمة الرجعية والمتسلطة، ومحاولة القيادة الحكومية في إثارة بعض الفضائح والسيطرة عليها ليسع المواطنون بأنهم يعيشون في نظام عدلي أقل ظلماً. وهذه هي احد الوسائل التي تلجأ إليها الحكومات للإعلان عن مصداقيتها وبقائها في السلطة، عندما اخذ الأبله يفصح قيادة الشرطة مبرراً أحقيتها في مطاردة الفوضويين الخارجين عن القانون، ولكن بمضمون مغاير وذلك بفصح أحقيتها في عدم قدرتها على القيادة كما كانت تدعي، لأنها سلطة عمياء، قد أبدت (الصحفية) استمئاعاً لذلك ، بينما الآخرين أصابهم الفرع والدهشة، ولاسيما بعد ان تعرف عليه المفتش (برتوتسو) عند دخوله وهو يلعب دور النقيب في القسم العلمي كما في هذا الحوار :

الأبله : ... ما الذي تتوقعينه يا سيدتي؟ ... بان نعرف بأننا في الشرطة لو حرصنا على تتبع أدلة أكثر ثقة، كالمنظمات شبه العسكرية والفاشية التي يمولها كبار الصناعيين ، والتي يقودها ويؤيدها القادة العسكريون في اليونان والمناطق المجاورة ، بدلاً من ان نطارد تلك الحفنة من الفوضويين رثي الملابس. لكننا سنصل الى أساس المشكلة ربما؟ (ص153) .

وهذا دليل على ضعف السلطة على قيادة الجموع وسعيها المستمر على تضليل الحقيقة لإستار زيفها، وذلك من خلال قدرتها على فرض القانون وبسط نفوذه. كثيراً ما يحاول (داريو فو) إظهاره وذلك بمطالبتة المستمرة في ظل نظام عادل بعيداً عن الزيف الذي يعارضه كثيراً في أغلب النصوص المسرحية ولاسيما الزيف السياسي الذي يظهر عملية الخداع المستمرة التي تقوم بها السلطة للوقوف على هامشيتها، بعد إسقاط قناعها كما في هذا الحوار الذي ورد لسان (الأبله) كونه أحد رجال سلطة القانون في الحكومة وهو يتكلم بحرية مطلقة على خداع الشعب، وهو ما يمثل هذا المضمون العسكري السياسي المعارض :

الأبله: ... سوف نرتب الأوضاع بحيث لا تكون الفوارق الطبقيّة كبيرة جداً. أو بحيث لا تكون واضحة للعيان إلى هذا الحد! أنهم يريدون ثورة، سوف نعطيهم هذه الاصطلاحات الكثير من الإصلاحات ، سنفرقهم بالإصلاحات، أو بالأحرى سنفرقهم بالوعود بالإصلاح، لأننا لن نمحهم أبداً إصلاحات حقيقية ، أبداً! (ص156).

ويعود النص ثانية الى موضوع العدالة في مقابل الحصول على الحقيقة، التي تبتعد عنها السلطة كثيراً وتقترب من الوسائل القمعية بحق مواطنيها البسطاء ومنهم الفوضويون. تلك الطبقة العاملة التي غالباً ما ساندتها (داريو فو) في رفع الظلم عنهم قد تصل الى حد رميهم من النواقد كما فعلوا بـ(بينيلي) الفوضوي. عندما يُصرّح علناً (للصحفية) بأنها سلطة غير جديرة بالقوة وسرها يكمن في إيجاد الفضائح والسيطرة عليها، كما في عملية زرع القنبلة في مصرف الزراعي التي وقعت مسؤوليتها على عدد من الفوضويين. عندما اخذ (الأبله) هذه المرة بانتحال شخصية (قس) من الكنيسة الكاثوليكية عندما شرع يتكلم باللاتينية:

الصحفية: أرجوك يا صاحب النيافة ، فقد رسبت في امتحان اللاتينية ثلاث مرات متتالية !
الأبله: طبعاً. حسناً لقد قلت باختصار: ((سواء أحببتم ذلك أم لا: فسوف افرض الحقيقة والعدالة. سأفعل كل ما هو ممكن بشرياً لأكشف الفضائح علناً، ولا تنسوا انه تحت روائح الفضيحة الخبيثة، ستغرق السلطة كلها. مرحباً بالفضيحة، فعليها تعتمد أعظم سلطة دائمة للدولة !))
الصحفية : يا له من أمر رائع ... (ص162) .

وهذا هو الإعلان الحقيقي الذي يصرح به النص بوجود قوة متسلطة تنقصها العدالة وقول الحقيقة، التي لا بد من الوقوف ضدها في سبيل تحرير الإنسان من العبودية والظلم. وهو من اشد ما يسعى إليه (داريو فو) للحفاظ على حرية وكرامة الإنسان، ولاسيما الطبقات الضعيفة والشخصيات المعدمة في المجتمع، الخاضعة تحت سلطان الدولة البرجوازية. كما في حوار

الصحيفة عندما أقنعها (الأبله) ان كل ما يجري هو في حقيقة الأمر تسلط على الذات الإنسانية في أنظمة سياسية تتحكم بمصيرها. من خلال هذا الحوار :

الصحفية: إذن سيكون الشعار هو: ((علينا ألا نحاول تغيير الدولة البرجوازية، بل ان ندمرها)) هذا هو الاستنتاج الواضح الذي يجب ان نستمدّه من كل ما قلته يا صاحب النياقة (ص165).

لتنتهي المسرحية بانتحار (الأبله) بشكل إرادي وذلك بإسقاط نفسه من النافذة لإعطاء دليل على حريته المستلبة، من قبل السلطة المحتالة على القانون وهذا يمنحه حرية من اثر الانتفاضة الذاتية الموجودة في شخصية (الأبله) لتحرر الإنسان من الظلم والعبودية. في ظل حكومات قمعية غايتها التسلط على حساب الآخرين، لتبدأ الأحداث من جديد في ظل صراعات جديدة لإيجاد فضائح أخرى تستحدثها السلطة وبشكل مستمر لخداعهم.

(6) (إيزابيل ثلاثة مراكب ومشعود) 1/ مسرحية من فصلين :

تحدث هذه المسرحية عن رحلة بحرية قام بها البحار الإيطالي (كريستوف كولومبس) (1451-1526) مكتشف العالم الجديد (أمريكا)، المولود في (جنوى) مرفأ في إيطاليا ذات التماثيل الجميلة والمتوفي في اسبانيا. الذي جُهِز له ثلاث سفن شراعية بمساعدة ملك ومملكة اسبانيا (إيزابيل) ، للذهاب إلى الهند بالاتجاه المعاكس _ أي عن طريق البحر الغربي _ ، وذلك لاكتشاف طريق جديد لتخليص تجارة اسبانيا من حصار الأتراك ، فوجد نفسه في أمريكا . (2)

تدور أحداث المسرحية في إحدى الساحات الواسعة في اسبانيا من القرن السادس عشر، في وسطها تجرى تهيئة منصة إعدام لممثل متهم بالهرطقة (*) أثناء الكرنفال. وفي لحظة تنفيذ الحكم ، يصدر المفتش العام حكماً بإيقافه، لإعطاء فرصة للممثل بعرض مسرحية عن (كريستوف كولومبس) و(الملكة إيزابيل) بمصاحبة فرقته وذلك على اثر طلب من شخص مجهول. وتساعد في تقليل الأمر امرأة من بين الجمهور وذلك لكسب الوقت، لان والدها يسعى بالتباحث مع المقام البابوي لإصدار حكم العفو بشأنه .

وبهذا اخذ يجهز المنصة ويطلب من الجمهور الحاضر القيام بعدد من الأدوار المرتجلة لإكمال شخصيات المسرحية. فهي لا تعدو من كونها مسرحية داخل مسرحية، عمد إليها (داريو فو) في توظيفها الدرامي للوصول إلى التهرج الملحمي. فالممثل يحدث الجمهور بالعودة إلى الورا لسنة (1486) وهي سنة العفو في زمن ملكة قشتالة (إيزابيل)، الملكة المتأثرة بالحضارة العربية وخاصة عادات وتقاليد النساء العربيات ، كما ورد في مسرحية (ليس للصباغين ذكريات) مع المحافظة على عقيدتها الكاثوليكية في الديانة المسيحية. والتي أثرت بشكل مباشر على حكمها لشعب اسبانيا ، فلذا قامت بتسريب إشاعة مفادها : أنها لا تستحم إلا مرة واحدة بالشهر ، لان مواطنوها يعتقدون إن كثرة الاستحمام يذهب عنها رائحة القداسة التي لا يمكن الاستغناء عنها كملكة .

على الرغم من الانتصارات العديدة التي حققتها وخاصة تسليم مفاتيح قرطبة بعد طرد العرب منها، ومن ثم طردهم من نصف اسبانيا من خلال المعارك التي قادها الملك (فرديناند)، الفعل التي أصبحت نادمة عليه، لان العرب على حد قولها يمثلون جسراً للوصول إلى أسواق مصر وإيران. على الرغم إنها لا تتمتع بكثير من الامتيازات ومنها الحصول على مسكن تملكه وثوباً جديداً، فهي على الدوام تستعير ملابسها من مرافقاتها عند حلول مناسبة وطنية أو عند استقبال شخصيات ذات مستوى عالٍ في البلاط الملكي. لان زوجها الملك مشغول بالأمر العسكرية وفي الاستحواذ على مناطق أخرى ليعيدها إلى اسبانيا، حتى يضطر في نهاية الأمر برهن الأسلحة للحصول على قرض مادي لدفع رواتب جنوده المتأخرة .

إن الملكة التي تظهر بشخصية قوية وذكية ومسيطرة على مشاعر زوجها _ وهي ابنة لملك حقيقي، على عكس الملك الذي وجد عرشه جاهزاً _ تتخذ من هذا المنطلق عاملاً للسخرية والاستهزاء بشخصية الملك حتى أمام الغرباء، ولاسيما عندما يطلب منها أموالاً لإغراضه العسكرية ، ليستمر الجدل بينهما.

في هذه الأثناء يدخل (كولومبس) حاملاً بين ذراعيه شابة صغيرة مريضة مصابة بنوع من التشنج الهستيري ليستعين بالملكة لإحظار طاولة خشبية ليمد عليها الشابة المريضة. وكذلك يلزمه كيسان احدهما مغلي والآخر مثلج، لتحضر تابعة الملكة ذلك. ومن ثم يخرج كتاباً صغيراً ويقراً فيه، وهو يسير ببطء حول الطاولة التي مُدَّت عليها الفتاة المريضة. ويرمي ببعض البخور

(1) داريو فو، إيزابيل ثلاثة مراكب ومشعود ، تر: ماري الياس، ط2، (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر، 1999) ، ص9-ص133.

(2) للمزيد ينظر: المنجد في اللغة والأعلام ، مصدر سابق ، ص205، 477 .

(*) **الهرطقة:** وهي عند النصاري "((البدعة في الدين .. والنسبة إليها هرطوقي، وبينون منها فعلاً فيقولون)) هَرْطُوقَة هَرْطُوقٌ وَهَرْطُوقٌ" أي صار هرطوقياً (ينونانية) المنجد في اللغة والأعلام ، المصدر نفسه ، ص863.

ويصلي عليها ببعض الكلمات اللاتينية، لتستعيد الفتاة وعيها مرة ثانية بعد طرد الأرواح الشريرة عنها.

يتضح أن هذا العرض الذي قام به أتر في الملكة كثيراً وقربه منها ، ليعرض فكرته التي جاء من أجلها، وهي الوصول إلى الهند بالطريق المعاكس من خلال البحر الغربي. ليروي للجميع قصص بطولية قام بها في رحلاته البحرية العديدة حول العالم ، ليحصل على طلبه من الملكة التي أسندت له ثلاث سفن شراعية ملكية لهذا الغرض. والملك يواصل حملاته العسكرية وهذه المرة إلى مدينة (ملقا) ، حيث يتواجد العرب هناك لشنّ معركة كبيرة بينهم ، والملكة مستاءة لنفاذ أموالها وعليها تدبير نفقات الحرب الكثيرة.

بينما يروي رحلاته بين البحار وصولاً إلى نهاية الأرض ووصف الناس هناك. تقاطعه (الملكة) بالحديث، حيث بدت عليها أعراض الحمل بكبر بطنها أكثر فأكثر ، وأخذت مشيتها تتلام مع وضعها لتصبح بذلك أمّاً. وما يزال يتكلم عن بطولاته مع مجموعة من العلماء ، وهذه المرة تحدث عن الطيور وخاصة طائر السنونو الذي يرحل في الخريف متجهاً إلى الغرب في نهاية الأفق. وتدخل الملكة هذه المرة وبطنها منتفخة أيضاً ، ويحضر لها سرير وتنام عليه، ويستمر بمناقشاته مع العلماء ويقنعهم م بمشروعه الجديد بالذهاب إلى الهند. ويقدم هذه المرة خريطة كدليل على صحة كلامه حيث وضعها أكبر فيزيائي في العالم (توسكانييلي) والتي رآها بأم عينيه، وتلعب المفارقات دوراً مميزاً في المسرحية. إذ يستخدم بطن الملكة وهي نائمة ككرة أرضية يشرح للعلماء الطريق الجديد إلى الهند، لتولد الملكة من جديد مولوداً ثانياً ليأخذ (كولومبس) رأس الطفل الجديد لقياس المسافة بين القسم الشمالي والقسم الجنوبي، ليبرهن بذلك أن الأرض على شكل كرة أجاص مقلوبة ذنبها يتجه للأسفل. لتستعيد (إيزابيل) في هذا الوقت سيطرتها على النقاش الحاصل بمملكته، لترغمه بإعطاء دليلاً قاطعاً يقبل البرهان على هذا الوصف. وببساطة يجيبها عند تطبيق نظرية الظلال المسقطه مع اجاصة ومصدر إضاءة يعكس على ظلها، ليثبت صحة ادعائه ليحظى بالموافقة على رحلته الجديدة .

في حين الملك مشغول بغزواته الكثيرة ليحتل مدينة (بازا) للقضاء على العرب ونشر الدين المسيحي لأنها حرب مقدسة، فهو يحارب من أجل الصليب والعلم دائماً ، ليستحوذ عليها ويجلب الرهائن لبييعهم بأسعار مرتفعة في كل أسواق أوروبا. ليعاود من جديد معاركه ضد العرب الذي أخرجهم من المدن الاسبانية إلا في غرناطة بعد أن استسلمت على يده. وتحاول إيجاد طريقة لتسديد ديون الحرب، وذلك ببيع كل ما لديهم ومنها السفن المتبقية حتى تاج الملك وخيوله، بينما ينشغل (كولومبس) بكتابة العقد ويحضر جملة طلبات وشروط إلى الملكة. وتلافياً للآزمة المادية يطرح (فرديناند) على إيزابيل اقتراحاً بطرد القديسين اليهود الذين اعتنقوا المسيحية على مغادرة اسبانيا بحجة أنهم هرطقة، الذين يعيدون الاعتبار للأنجيل المزورة، وكذلك إكثارهم من قراءة أفلاطون وأرسطو، لتثور بذلك ثورة عارمة في اسبانيا.

بينما الملكة مشغولة بالأحداث المرتقبة ،يقدم (كولومبس) ملفه الخاص برحلته ، لتُقبل على تمزيقه بعد أن عارضها الملك الذي زعم الأحقية بقراءته أولاً قبل حصول الموافقة. متوعدة بالنظر ثانية إلى مطالبه ، التي بالغ فيها كثيراً ومنها 10% على العبيد و 8% من الذهب إضافة إلى منصب نائب الملك. لينضم كولومبس إلى مجموعة المتعصبين المطالبين بأحقية اسبانيا في كل شيء، لان المسيح مات من أجلهم. وبذلك أجلت موضوع سفره إلى وقت لاحق ، ليضطر الأخير بإيجاد طريقة لخداعها وذلك بالذهاب إلى مربى ابن الملكة وهو عالم دين ورجل نزيه إذ يقوم بجمع الأموال للأعمال الخيرية، ليخبره أن هناك وثائق رسمية قد أخفاها عليها ، وانه سوف يذهب إلى انكلترا لان أخاه قد رتب الأمر مع الملك هنري للذهاب برحلته البحرية إلى الهند . ومن ثم يعرض عليه خرائط وقناع من الذهب، مدعياً بأنها هدية من شخص عربي تعرّف عليه في دولة (غينيا) في أفريقيا، اثر إعصار شديد عصف به من الهند إلى غينيا . وانه ذاهب إلى انكلترا، لتسمع بذلك (الملكة) ، لترسل بطلبه وإنها موافقة على كل شروطه عدا شرطاً أن يصبح

ملكاً مكانها. ليقوم برحلته أخيراً بعد تجهيز السفن الملكية الثلاث، ليبحت عن الهند فوجد نفسه في أمريكا.

ومن الجدير بالإشارة أن هذا النص هو عبارة عن مسرحية داخل مسرحية، يتم التذكير بإعدام المحكوم الذي يمثل دور (كولومبس) من وقت لآخر، مع تلك المرأة من الجمهور للإسراع بصور العفو عنه .

ليبدأ الفصل الثاني بعودته من الهند وهو محمل بالغنائم، التي لا تتعدى مجموعة من الببغاوات وعشرة متوحشين مع قليل من الذهب. كان دخوله كدخول المنتصر إلى قشتالة، ليذهب من جديد إلى جزر الانتيل^(*)، ليعود ومعه العديد من العبيد بشرتهم مزينة بمئات الرسوم، ومعه أيضاً عدد من القروء والقليل القليل من الذهب . وسافر للمرة الثالثة إلى (الانتيل) ولكن هذه المرة قعر السفينة مليء بالذهب، ولكن الذهب له فقط، ليقيد بالسلاسل مثل متمرّد حزين. لتتعدّد بعد ذلك جلسة محاكمة عدلية تتهمه بقتل مَنْ كان معه في السفينة، وجلب متوحشين من البلاد الغربية التي زارها وشنق بحارين من طاقمه ومحاولته على العصيان ، وكذلك خداع البحارة في رؤية اليابسة . وذلك بالعودة إلى الفلاش باك لتتضح الأمور بعد ذلك من قبله ، وبعض مَنْ بقوا على قيد الحياة ليقدموا شكوى ضده لينكشف أمره في نهاية المسرحية ، انه رجل مشعوذ قد أرغم طاقمه على القسم، بأنهم قد زاروا كل الأراضي والجزر على الخريطة، ووصلوا إلى شبه الجزيرة التي يسمونها كوبا وجزر الكناري ومشاهدة مغارة علي بابا.

فضلاً على ذلك إخفاء الطريق الصحيح إلى الهند، من خلال تدوين معلومات خاطئة في سجل سري يخص اتجاه الرياح ودرجة شدتها، وخطوط العرض وخطوط التلاقي . بالنتيجة يكون من الضروري اللجوء إليه من العودة إلى الهند. ليحكم عليه بسبع وتسعين سنة وثلاثة أشهر عمّا اقترفه من جرائم، ليحصل على سنوات العفو نتيجة لعدد من المناسبات الوطنية لأسبانيا وعدد من الدول الأوروبية الأخرى لتبلغ مائة وسبع سنين سنة . ليصدر حكم بالعفو عنه، ليعود من جديد إلى الهند وعندما عاد كانت الناس قد نسيت اسمه ، لم يعد يذكره احد ، على الرغم من انه فقد حقوقه على الاكتشافات التي أنجزها. قام برحلة أخيرة إلى جزيرة الانتيل طلب أن يدخل ميناء الاسبانيولا بحجة انه يريد أن يحتمي من عاصفة قادمة ، فذهب نائب الحاكم للقائه، لتعود المنصة من جديد إلى سفينته في وسط البحر من خلال العودة إلى الفلاش باك، ليبقى سفينته معلقة وسط الأمواج . في حين أغرقت السفن العشرون في وسط البحر ليثبت أخيراً انه ليس برجل ساحر، وإنما هو اكبر بحار عرفه العالم، ولكنه مذنب وشريكاً مع الرؤساء، ورجال الدين في سلب حقوق الجياع والبؤساء والفقراء من الناس، المتعطشين إلى العدل والمساواة مع الآخرين، فلذا قرر أن يكون معهم، ليؤسس جمهورية العالم الجديد يكون الجميع فيما متساوين أخوة، حتى المتوحشين منهم والموت للطغاة والطامعين .

لتنتهي المسرحية بالعودة إلى منصة الإعدام، والجلاد ينتظر المحكوم بعد أن تخلص من شخصية (كولومبس)، ليتوجه إلى المرأة التي وعدته بالعفو لتصرّح أخيراً أنهم رفضوا هذا الحكم. وعليه أن يصعد إلى المشنقة لتنفيذ حكم الإعدام، ليعترف أخيراً انه كان رجلاً انتهازياً مثله ، أراد شيئاً من الآخرين ولكن الآخرين مثله أيضاً لا يعرفون إلى الطمع والاستغلال، ولا وجود لمنقذ يخلصه من حكم الإعدام .

إن مضمون المسرحية العام يلخص بالانتهازية في سلب حقوق الآخرين، ولاسيما عندما يكون المضمون سياسياً، أما مجموعة المضامين الفكرية الواردة في النص فيمكن الكشف عنها من الحوارات الأولى، عند تهيئة منصة إعدام في وسط الساحة العامة أمام جمهور محتفل بأعياد طقسية. كما في هذا الحوار الذي ورد على لسان النجارين :

نجار أول: يا لها من مهزلة . إعدام شخص أثناء الكرنفال.

(*) أنتيل (Antilles) : " أرخبيل يفصل بين الأطلسي والبحر الكاريبي اشتهر قديماً باسم جزر الهند الغربية"، المنجد في اللغة والأعلام ، مصدر سابق ، ص73

نجار ثاني: ماذا في ذلك ؟ انه يوم يصلح للموت كأني يوم آخر.
نجار أول: نعم الموت في وقت يلهو فيه الآخرون... لم تعد هناك أية هبة حتى للمشقة... (ص9).
يستوحى من هذا الحوار إلى أن هناك إنتهاكاً واضحاً لحقوق الآخرين، وهو في مشاهدة إعدام شخص محكوم عليه بالموت. هذا بدوره يثبت أن هناك نقصاً في العدالة الاجتماعية من قبل السلطة الحاكمة، ووجود ضياع حقيقي للشخصية الإنسانية التي تحاول إيجاد حريتها لان الموت يتوسط الحفل، في حين يعاود (النجار الأول) ثانية أن هناك فقدان حقيقي حتى للدين في ظل السلطة الحاكمة على عكس عهد الملكة إيزابيل:

نجار أول : ...في زمن إيزابيل لم يكن لمثل هذه الأعمال القدرة أن تحدث بالتأكيد فالكرنفال للتسلية والصيام للذبح في وقتنا هذا لم يعد هناك أي وجود للدين . (ص10)

لان ما يمثل المضمون الفكري دينياً، هي مسألة الاعتقاد التي ترتضي الفصل بين الجوانب الدنيوية والدينية . والتوافق بين الشرع والقانون ليسود الدين بين أفراد المجتمع إزاء ما هو مقدس، وعلى السلطة الحاكمة أن تراعي هذا الشعور الجمعي بين الناس.
(إيزابيل) المهتمة بالحضارة العربية والمقلدة لعادات وتقاليد النساء العربيات الخاصة في كل شيء، حتى طلاء وجهها بعجينة بيضاء وطريقة الاستحمام ، ويذكر (فرديناند) أنها مقلدة للنساء العربيات في كل مرة كما في هذا الحوار :

فرديناند: إني أتساءل ما فائدة اغتسالك إذا كنت ستدھنين نفسك بعد ذلك... هذا كله لان النساء العربيات يفعن هذا؟ يا الهي وتدعين رغم ذلك بأنك كاثوليكية.
إيزابيل: فرديناند اعلم إن كلمة كاثوليكية لا تعني أحرق أو مجنون وان كنت اهتم بما يفعله العرب فلأني أجد أنهم أكثر حضارة منا في مجالات كثيرة فمنهم تعلمت أن التقوى لا تعني بالضرورة الوساخة والرائحة التي تفوح مثل رائحة تيس عجوز " تلتفت إليه".
فرديناند: ولماذا تنظرين إلي؟

إيزابيل: "دون أن تعير سؤاله اهتمام": ومن خلالهم تعرفت على أرسطو وأفلاطون. ص25.
من الملاحظ أن الحضارة العربية لها الفضل الكبير على الغرب، هذا ما يؤكد (داريو فو) في مواقع كثيرة في النص على لسان (إيزابيل)، التي تكون مترددة في طرد العرب من اسبانيا. على العكس من (فرديناند) الذي يُذكرها دائماً بأنها كاثوليكية تفوح منها رائحة القداسة وعليها ألا تقرأ هذه النصوص الوثنية من قبل (أفلاطون وأرسطو) لأنها وحدها خطيئة ألا تقبل على نفسها أن تكون هرطقية. وهذا ما يمثل المضمون الفكري دينياً.
وعند دخول (كولومبس) حاملاً فتاة مريضة يصلي عليها ببعض الكلمات باللاتينية ، لتتضح أن هذه الكلمات كانت عبارة عن نصائح تقدمها قوادة إلى عاهرة مبتدئة. ليبرهن أنه رجل مشعوذ قابل للتحايل على الملكة، ولكن بذكائها وقوة شخصيتها تقبلت الأمر بكل بساطة هذا الحوار:

كولومبس: أقسم إني كنت اجهل ذلك .
إيزابيل: هذا لا يمنع أنك قرأت أشعاراً دنيوية على أنها دينية ...
كولومبس: اعرف أن هذا عمل شانن ، ولكن كان علي أن أزيل تشنج المريضة ...
إيزابيل: حتى ولو كانت نصائح مقدمة إلى عاهرة .
كولومبس: عندما يكون الهدف نبيلاً. ص35.

ان استيعاب المفاهيم المعرفية والأخلاقية تمثل مضموناً فكرياً تربوياً ، لاسيما عندما توظف للخير في مساعدة الآخرين لتخفيف آلامهم الجسدية أو لإنقاذ حياة إنسان. وان كان فيها نوع من الشعوذة والسحر أو الاحتيال حتى على الملكة عندما يكون الهدف حاملاً قيماً إيجابية في توظيفه. وهذا يمثل بدوره مضموناً فكرياً من الناحية الاجتماعية.

عندما أسندت إليه السفن الملكية الثلاث، اخبرهم عن رحلاته الكثيرة عبر البحار وعن بطولاته التي يفتخر بها ويخبرهم انه كان قرصانا وقد هاجم وسرق واستولى على الكثير من السفن ، ولكن يبقى السؤال محيراً عند (العالم الأول) الذي يتهمه بالخيانة من خلال هذا الحوار:

العالم : ...كيف يمكننا أن نأتمن على سفن الملكة الكاثوليكية ...نأتمن رجالاً يفتقر إلى حب الوطن المقدس .

فرديناند: بالتأكيد لا، إن الوطن مثل الأم ... ومن المعروف أن الذي لا يحب أمه أما أن يكون ابن عاهرة، وعليه فانه غير مذنب تماماً أو أن يكون يتيماً وعندها نشفق عليه ولكننا لا نستطيع أن ننصبه أميراً لمجرد أننا نريد رفع مغوياته. فالبحرية ليست ملجأً للأيتام . (ص40-41) .

انه عامل السخرية حاضرا في الحوار من جانب الملك، ولكن توظيفها كان مقنعاً ومقبولاً بوصف الوطن مثل الأم ليستحق الحب والتضحية من اجله. وهي إشارة واضحة يعلن عنها النص بوضوح إلى مضمون فكري سياسي ، ينقد فيها (داريو فو) الخيانة وسرقة الأموال العامة الحكومية وتبديدها، وهي جديرة بوصف سلطة الملك الذي وظف الأموال لإغراضه العسكرية بحجة مقنعة وهي حب الوطن . لان الواجب يناديه بذلك، والدخول في حروب مستمرة طاحنة مع العرب واليهود المتواجدين في اسبانيا، حتى يصل الأمر في النهاية، انه ارتكب حماقة كبيرة عندما أعلن الحرب على مدينة ملقا في مثل هذا الحوار:

فرديناند: على مؤخرتي الحرب نحن نحاصر المدينة منذ ثلاثة أشهر والنتيجة سافقد سروالي لكي أفي بديون الحرب .

جنود: سروال الملك .

فرديناند: كم هي سخيصة هذه الحرب.

جنود: كم هو سخيص . هذا الملك . (ص45) .

عمدَ (داريو فو) في طرح مضامين فكرية تستوحي الظهور والخفاء في نقده السياسي في بعض الحوارات ، لان سياسة الملك عدوانية في شن الحروب وضياع ثروات الشعب ، متجاهلاً أحييته بالعيش في سلام وفق حرية وكرامة الإنسان الذي أصابها الخلل من اثر الحكومات الفاسدة . بحجة أنها حرب مقدسة ، لذا يقول (فرديناند) في حوار آخر:

(فرديناند: من اجل الصليب حاربنا ، ومن اجل الصليب انتصرنا .

إيزابيل: ما يهمك هو دائما الصليب والعلم كم من الجرائم ترتكب باسم الصليب مسكين هذا الصليب) ص57.

من الملاحظ أن السلطة الحاكمة تلجأ أحياناً أن تكون مطامعها السياسية تتخفى بغطاء ديني، يحتم على الإنسان البسيط تقبله في سبيل العلم والصليب، مدعياً شرعيتها الدينية الواجبة بالمشاركة مثل هذه الحملات العسكرية التي تخوضها بلاده . لذلك يُفهم من المضمون الفكري دينياً بأنه اقترب إلى روح الإنسان من عقله، التي تستغلها السلطة لإقناع شعبها بوقوع الحرب. وعندما سقطت غرناطة على يد الملك اخذ يوزع غنائمه على عامة الشعب، يوزع عليهم الصدقات التي لا تتعدى من مجرد بذور قرع وشعير كما يوضح الحوار الآتي للملك :

فرديناند: مكافأة مضاعفة لكل الجيش ألفا حصّة من الشعير للشعب ومثلها للخيل وزعوا هدية لك ولك أيضاً خذ ، خذ كل أيها الشعب الوفي خذ بذور القرع ، إنها لذيذة جداً ((كولومبس يأخذ بذوراً)) ، 4-5 جياع يقفزون ليحصلوا على الغذاء... ص59.

إن موضوع الجوع والعدالة لا يفارقان النص، وهي من المميزات الهامة في نصوص (داريو فو) يستدرك من خلالها نصرة الشخصية الضعيفة، والمحكومة من قبل السلطات الفاسدة المتمثلة بالملك الذي يحتفظ بالذهب والأموال والغنائم المهمة لنفسه، ويوزع على شعبه عدد من البذور لا تفي بإشباعه. وهذا ما يدل على أن هناك نقصاً في العدالة الاجتماعية التي يُعيرها (داريو فو) أهمية خاصة. لأنها السبيل الوحيد لنيل حرية وكرامة الإنسان في المحافظة على توازنه الاجتماعي والسلوكي، وهذا ما يمثل مضموناً فكرياً تربوياً واجتماعياً يحاول النص بيانه ولو بشكل مبهم وخفي .

وعند العودة إلى عادات وتقاليد الحضارة العربية والإسلامية في النص يلاحظ الباحث أن هناك إشارة إلى المرجعية الإسلامية يقحمها (داريو فو) بشكل آخر، عندما ذهب (كولومبس) إلى

مربي ابن الملكة (الأب ديبيجو) ليخبره عن قصة ذهابه إلى انكلترا وكذلك وجود الخرائط والقناع الذهبي الذي حصل عليه من عربي في غينيا الذي جرفه الإعصار، هي بدعة اقبل عليها (كولومبس) لخداع الملكة في هذا الحوار:

كولومبس: ...وقبل أن يسمح لي بالمغادرة طلب مني أن احلف على القرآن - نعم، أنا اعرف أن هذا القسم خطير - احلف إنني لن احكي لإنسان عما رأيت أو سمعت ثم قبلني وعانقتي وأعطاني هذا القناع الرائع من الذهب .

ديبيجو: ..لماذا لم تحك كل هذا للملكة ؟

كولومبس: حتى قصة قسمي على القرآن ؟ أي مصير يمكن أن يأمل الحائث باليمين مثلي ؟ خاصة في هذا الوقت والشتاء على الأبواب وحيث كل الناس والفقراء على رأسهم ، يهللون لفكرة رؤيتك على المحرقة، لأنها فرصتهم الوحيدة ليتدفأوا بالمجان... (ص76-77) .

إن القسم على القرآن شيء عظيم، وقد وظفها (داريو فو) مسرحياً بوجود العربي المسلم الذي اخذ ميثاقاً مبرماً من (كولومبس)، بان لا يحكي قصة هذا القناع لأي إنسان كان. وهذا ما يُعد من خصائص المرجعية الدينية الإسلامية التي لا تقبل التزييف والشك، ليقنع بذلك المربي بصورة مباشرة بالاستعارة من الدين الإسلامي في دعم ادعائه لهذه القصة الخرافية . وبثبت ثنائية أن هذه القصة إذا حكاها للملكة سوف يكون مصيره الموت على المحرقة، وانه قد اقترف ذنباً كبيراً بحق القسم الذي عهده على نفسه. وكذلك لبيان حقيقة ثنائية تحمل مضموناً فكرياً من الناحية الاجتماعية بوجود عدد من الفقراء، الذين لا يملكون حتى وقوداً يحميهم من برد الشتاء، ولكنهم على استعداد بان يقفوا على المحرقة، وان كان مصدرها جسد إنسان. وهذا بدوره يغد انتهاكاً لذات الشخصية الضعيفة والمعدمة التي يساندها (داريو فو) في اغلب نصوصه المسرحية لإظهار معاناتها .

وأصبح بذلك اكبر محتال في العالم الذي استطاع أن يحول قناع البرونز إلى ذهب خالص بقصته الأسطورية، التي صدقها العقلاء ورجال الدين والملكة أيضاً. على الرغم من الرحلات البحرية الطويلة في حضرة الملكة وعودته بالغنائم والهدايا من البلاد الغريبة المتمثلة بالذهب والعبيد، لكنه أصبح سارقاً في نظر الملكة عما اقترفه في المرة الأخيرة عندما احتفظ بالذهب لنفسه. لذا سيعاقب على فعلته وانتهى التكريم بذلك ولم يعد أميراً ، ويجب معاقبته . لذا تغني الجوقة في بداية الفصل الثاني بحوار:

سيحاكم لسوء حظه - بغصة .

فهو الذي ملأ الخزينة من جديد

ليس من شمائل الملوك الاعتراف بالجميل

هذا السارق كولومبس هو حثالة

إن الله قال يجب أن نعاقبه (ص84-85).

يتضح من هذا الحوار، انه ثمة نقد يوجهه (داريو فو) في النص المتمثل بأحقية السلطة الحاكمة بمعاقبة السارق، ولاسيما من يسرق أموالاً عامة. ولكن تنسى هذه الحكومة في الوقت نفسه الاعتراف بالجميل إزاء الفرد الذي عمل على خدمتها دائماً، وان كان هناك ذنباً بحقها ولو لمرة واحدة. لأن سر قوة السلطة تكمن في نجاح الآخرين، ولاسيما هو الذي يملئ خزائنها بالذهب. وهذا ما يمثل مضموناً سياسياً مُحَمَل بنقد للسلطة لكنّه غير واضح يستدعي الملاحظة لذلك.

ويلحظ الباحث في حوار آخر أنّ هناك نقداً تهكمياً مباشراً على لسان (جان) ابنة الملكة التي تصفها الشخصيات بالمجنونة، التي ترى الحقيقة بمنظار أكثر وضوحاً، عندما تلجأ إلى النقد المباشر من سلطة الملك والملكة. بحوارها الآتي عندما تُقَرَّم (كولومبس) إلى زوجة أخيها. وهو مقيد بالسلاسل بأنّه الأميرال العظيم:

ماري : أميرال مقيد ؟

جان : نعم في بلاطنا هذا شيء طبيعي انه لقب شرف (تشير الى السلاسل).
ماري : لقب شرف.

جان : نعم عندما يحتل مصاصو الدماء المناصب الكبيرة فمن العدل ان يقيد بالسلاسل ذلك الذي يعطي الملك المجد والثروة . (ص87).

لذا يمكن القول أن المضمون الفكري لهذا الحوار هو معارض للسلطة السياسية الحاكمة ، عبّر عنها (داريو فو) بسخرية واضحة من شخصية الملك الفاقد لحريته الشخصية ، بعده حاكماً دموياً يجب إيقافه.

لينهي (كولومبس) قصته باعتراف، انه كان ضحية السلطة لأنه أراد أن يكون ملكاً هو الآخر، على مجموعة من الجياع والمساكين يضيق عليهم الخناق في سبيل وصوله إلى العرش، لأنها كانت قصة ذئاب. والبقاء للقوي ليصبح سيداً على الآخرين، لكنه أدرك أخيراً انه ليس بطل الشعب ولا قديساً، لكنه لا يعدو من كونه رجلاً مشعوذاً حاول خيانة الناس لكن السلطة ورؤسائها خانوه أيضاً. ولم يدفعوا له أي شيء يذكر، إلا العبر التي يتعظ بها وهو الشيء الوحيد الذي حصل عليه من رحلاته البحرية في خدمة الملكة . لتنتهي المسرحية بأغنية جماعية للشخصيات توصف شخصية كولومبس:

إن اكبر بحار في العالم ، الذي يعرف كيف يتصرف هو كولومبس

نعم بدون نقاش

في البحر قبطان كبير

وفي البلاط يدبر نفسه

أراد أن يبدو ذكياً لعب مع الأقوياء

وعند أول خطأ

أخذوه في مخالبتهم

من يقف مع القوي ، لا يحصل في النهاية على أية ميزة

الثوب في هذا العالم ، لا يعطي كاهناً ، والأغاني اللاتينية

لا تعطي كاهناً قانونياً

الكاسب الوحيد في النهاية هو الإنسان الشريف

ليس الانتهازي

مع كل الشياطين والبؤساء والعاديين... ص132.

لذا يرى الباحث أن عدداً من المضامين الفكرية في هذا الحوار. عند التعرض إليها اجتماعياً يكون الإنسان البسيط في نهاية المطاف هو المستفيد الوحيد، لان أحلامه تبدو عادية لا تتعدى من بناء مجتمع يكون أفراد متساوين، والجميع أخوة حتى المتوحشين منهم . وان يكون هناك من يضمن حقوقه وفق نظام يسوده العدل، بعيداً عن مطامع السلطة ومسؤولياتها ولا يفكر في الوصول إليها، لأنه ليس انتهازياً. أما عند الحديث سياسياً يلزمنا القول، أن محاولة من يقف مع رجال الدولة الذين يحكمون بالسيف محاولاً خداعهم لا يحصل على شيء إلا الموت في ساحة عامة أمام الناس، أثناء الكرنفال. وليس دينياً كل من ارتدى ثياب قس أو رجل دين وردد أشعاراً

لاتينية لا يفهمها الآخريين بأنه أكثر قدسية من غيره، لأنه قد يكون مشعوذاً أو ساحراً لا يعرف من الحياة إلا خداع الآخريين في سبيل تحقيق أهدافاً مقصودة . وأما تربوياً فإن الاعتراف بالذنب فضيلة في محاولة الاستفادة من المواعظ والتجارب الخاطئة محاولاً تجنبها وتعديل سلوكه نحو الأفضل ، لخدمة الآخريين من الناس .

الفصل الرابع

- النتائج ومناقشتها
- الاستنتاجات
- التوصيات
- المقترحات

استناداً إلى ما تقدم من تحليل العينات، توصل الباحث إلى جملة من النتائج، علاوة على ما جاء به الإطار النظري، وتحقيقاً مع هدف البحث، الذي يرمي في كشف (المضامين الفكرية في نصوص داريو فو المسرحية) فقد أسفر البحث عما يأتي.

يبرز انزياح (داريو فو) إلى المسرح الكوميدي، بعد أن أخذت نصوصه تقترب بطبيعتها إلى كوميديا ديلارتي، ولاسيما بعد أن استعار منها شخصية (المهرج) ذات الطبيعة الفوضوية والملحمية وإمكاناته العالية من لعب الأدوار لشخصيات أخرى في المسرحية. وهذه من الصفات التي غالباً ما وجدت لها طريقاً في نصوصه المسرحية، وذلك لخلق مواقف كوميدية بين الشخصيات محاولاً قلب بنيتها درامياً. أو تكون نصوصه شبيهة بكوميديا الفارس أو الفودفيل، وهذا ما يعطي لحواراته أن تكون مألوفة ذات طابع شعبي، لشخصيات مستضعفة اجتماعياً مع إحالتها إلى الحياة المعاصرة.

من هنا بدت الحاجة إلى طرح مضامين فكرية تحرك العقل لا الإحساس والمشاعر تدعم مسرحه الكوميدي، الذي يسمح بطرح منهجه النقدي لكل الأوضاع الشاذة داخل المجتمع. فكانت هذه المضامين بمثابة فكرة تدحض النص، الذي يحاول من خلاله أن يساند الطبقة العاملة والشخصية الفقيرة، مقابل الطبقة البرجوازية المترفة الذي يتخذ منها موقفاً نقدياً.

1- عينة رقم (1) ((الرجل العاري والرجل بثياب السهرة))

توجه النص إلى إحداث مقارنة بين الشخصيات عند ظهورها في بداية المسرحية، لتعبر عن مضمون فكري واضح وجلي بطرحه، في حوار الجوقة على أن هناك خرق للعدالة الاجتماعية، بين الحكيم ذي التفكير النير والكسول ذي العقل الفارغ، أو بين المريض الذي يتطلب العناية به، لينام على سرير من الخشب، في حين الآخر يجد راحة وتسليه في نومه. أو هناك إثبات لتساؤل مطروح من قبل الرجل العاري، (حقاً من يولد كناساً يموت كناساً) لحقيقة لا بد أن تبرهن، بعد أن كانت غائبة على (الكناس) حين أثبتنا على أرض الواقع عند ارتدائه ثياب السهرة. أو يشكل المضمون الفكري حالة من القناعة الشخصية، في شخصية (الكناس الأول) وإن السعادة الحقيقية تتحقق حينما يمنحه الآخرين اعتباراً لشخصيته.

وقد يكون ثمة تأكيد على المضمون الفكري عما تفصحه الشخصية المحورية من خلال لعب الأدوار أو في مساعدة الأحداث، بصيغتها الواجب وجودها في الحياة. وذلك عندما يعمد (داريو فو) بإقحام شخوصه المسرحية بالكثير من المفاهيم العلمية والثقافية لإثبات وجودها، والتي يغلب عليها طابع الفقر والجوع أو المرض أو العمل البسيط، أي بعبارة أخرى أنها فاقدة لتوازن اجتماعي، عبر شخصية (الكناس الثاني) الذي يصرح بأنه يعرف عن الحياة والوجود الشيء الكثير وتفسيرها، حين ينص على مضمون فكري مفاده حينما، كان يتحدث مع (الكناس الأول) بأنهم عراة ولكنهم سعداء عراة من الخارج وبنفس متسترة من الداخل، وهذا بدوره ما يعطي درساً فلسفياً يوجب التوقف عنده كثيراً من الناحية التربوية كمضمون فكري.

لقد حرص (داريو فو) في هذا المضمون الفكري الذي يميل إلى الناحية التربوية والاجتماعية بالأثر الواضح، عندما استلهم من وظيفة المثقف العضوي ثقافته، والتي تحتم عليه الربط ما بين الثقافة الشعبية والثقافة العامة للحياة المعاصرة، لاستيعاب قضاياها الاجتماعية والسياسية. وهذا ما سيحققه المضمون الفكري من الناحية التربوية مجالاً أوسع في الخوض في الجوانب الأخرى.

أرتبط المضمون الفكري من الناحية الدينية بحالة من السخرية تصل إلى حد الاستياء عند توظيف المضمون الديني درامياً في النصوص، عندما يتخذ موقفاً منها تصل إلى حد الإلحاد والكفر، في الإعلان أن الحقيقة المطلقة ونيل الفضيلة تكمن في شخصية (الكنّاس)، لأن مهنته توجب عليه أن يتسامى على النفس وكبت المطامح ونكران الذات والتخلي عن الكبرياء. وهي إشارة واضحة في مفهوم النص.

2- عينة رقم (2) ((لا يأتي كل اللصوص للمضرة))

يعبر المضمون الفكري في هذا النص عن مفاضلة بين عمليين خاضعين لحكم اجتماعي، بين الشخص الذي يسرق و الذي يكذب على حد قول (زوجة اللص) (من يسرق يكذب إن من يكذب يسرق)، في محاولة للكشف عن الأمر الثاني الذي عمّد إليه (داريو فو) من الشخصيات البرجوازية والمنعمة بالثراء، لبيان أسرارهم الشخصية وعلاقاتهم الزوجية المبنية على الخداع. في مقابل الشخصيات الفقيرة التي لا تستطيع أن تكذب وإن كانت تعيش على السرقة.

وقد يأخذ المضمون الفكري حالة من التضليل لنوع من الخداع وإحالاته إلى نوع من الالتباس غير المفهوم، والمدرّك ذاتياً من قبل الشخصيات المحافظة والمحترمة في المجتمع خوفاً من الإفصاح عن حقيقة الخيانة الزوجية، وهذا يعد نقداً اجتماعياً من الشخصيات الرسمية في السلطة والمجتمع.

يوحي المضمون الفكري للشخصية المحورية عن بعض المفاهيم العلمية والثقافية أيضاً، لشخصية (اللس) الذي يفصح بقول الحقيقة، عندما يعرض شواهد لا تقبل البرهان وتُبرز زيف الآخرين حين يُملّي عليهم القانون لفقرات غير قابلة للرد. على الرغم من الإعلان لشخصيته وأنه عضو مهم في عصابة شهيرة، وهذه العادة قد ورثها عن أبيه وجده.

كذلك أرتبط المضمون الفكري من الناحية الدينية بحالة من السخرية تصل إلى حد الاستياء عند توظيفه درامياً في هذا النص وذلك بالتخلي عن تعاليم المرجعية المسيحية، عندما يعلن (اللس) أنه لا يتخلى عن زوجته التي تزوجها في الكنيسة، وزواجهما كان مقدساً وفي الوقت نفسه هي المشتركة في السرقة، بل وتساعده كثيراً على ذلك. وهذا بحد قوله مخالفاً للديانة المسيحية، وثمة تأكيد على ذلك من شخصية (الرجل) أن اللص سيدفن في أرض مقدسة وهي الإشارة إلى بيته الذي يسوده الزيف والخداع وأثر الخيانة الزوجية من قبل الطرفين. وهي سخرية من عدم احترام الأرض المقدسة.

يعلن المضمون الفكري من الناحية الدينية للنص عن الاقتباس المباشر للديانة الإسلامية وذلك من أثر تعددية الزوجات، والتي لا تقرّها المسيحية في مجتمع غربي لا يصلح لذلك. لأن من واجباتها المطروحة على الزوج العدل والمساواة بين الزوجات، بحسب ما جاءت به الشريعة الإسلامية، وهذا ما يتضح فقده عند الرجل الغربي، وهي إشارة قد تقع على المضمون الفكري عندما يوظف اجتماعياً لنقده.

3- عينة رقم (3) ((ليس للصباغين ذكريات))

الفصل الرابع.....النتائج الاستنتاجات والتوصيات

والمقترحات

يوحي المضمون الفكري للنص أن هناك عملية خداع تسري على باقي الشخصيات، من شخصية (الأرملة) التي قامت بتحنيط زوجها، وهو ما يزال على قيد الحياة من إدعائها الزائف والمعلن بموته من دافع الغيرة التي حملتها من زوجاته الأخريات ، للوقوف على هامشية الشخصيات المترفة اجتماعياً.

أو يُعبر المضمون الفكري عن انتفاضة الشخصية من ذاتها، تصل إلى حد الانتحار عندما قامت (الأرملة) بحرق نفسها بعقار من أجل أن تنعم الشخصيات الأخرى بالعدالة، التي طالما حرمتها على الآخرين، ولاسيما زوجها المحنط لأنه مَسلوب الإرادة والحرية. يكون بذلك مضموناً فكرياً عالج قضية اجتماعية.

يشير هذا النص إلى أن هناك استعارة واضحة للدين الإسلامي ، عندما يوظف المؤلف موضوع تعددية الزوجات وهي إشارة إلى المضمون الديني حينما يحاول نقده من الناحية الاجتماعية .

4- عينة رقم (4) ((الأكمه والكسيح))

يؤكد النص منذ البداية أن هناك مقارنة بين الشخصيات تؤكد على المضمون الفكري من الناحية الاجتماعية ، يشترط وجود عدالة قادرة على حفظ كرامة الإنسان من الضياع ، لأولئك المستضعفين في الأرض الذين هم بحاجة إلى من ينقذهم ليعيد إليهم كرامتهم التي استلبت ، من جراء فقدهم للحرية ليعيد توازنهم الفكري والروحي.

ومن الناحية الاجتماعية في طرح مضمون فكري، يعبر عن انتفاضة الشخصية لذاتها من جانب شخصية (الأكمه) وذلك لتَقْبُل الوضع الجديد، بعد أن استرد بصره لينعم بالحرية والكرامة حتى لو كان الثمن رزقه اليومي. في مقابل الشخصية الأخرى (الكسيح) أنه أصبح عبداً للأغنياء وأصحاب العمل، عندما تخلص من عاهته وأصبح بذلك فاقداً لحيته الشخصية بعدما كان يشعر بالسعادة وهو يتسول في الطرقات. وهذا تأكيد على المضمون الاجتماعي الذي يشترط وجود عدالة قادرة على حفظ كرامة الشخصيات الضعيفة، في العمل عند الأسياد وأرباب المال.

أظهر المضمون الفكري هنا من الناحية الدينية عن حالة من السخرية في النص، عند توظيفه نقدياً إثر حالة الإسقاط المسيحي من جراء معاملة الناس للسيد المسيح (ع) تصل إلى حالة السب والشتن عليه من قبل أن يصلبوه .

5- عينة رقم (5) ((موت فوضوي صدفة))

يحمل النص مضموناً فكرياً يقود إلى عملية خداع مستمرة لمجموعة من الألباز المتسترة والمتشابكة والعائمة في حد التفسير تصل حد العبثية ، على وفق رؤى قائمة على أساس التعارض على وجود الوهم والحقيقة، التي لا يجد لها من تفسير منطقي لذلك. ولاسيما عند التعامل مع (كوميديا الغروتسك) الواقعية في شخوصها والمزيفة بحقيقتها الجوهرية، للكشف عن موت الفوضوي، أن هناك من أكاذيب ومؤامرات تَدْعِيها السلطة ، عندما يتخذ من مضمونة الفكري معارضة لقضية سياسية، فيما يخص شخصية (الأبله)، الذي يعلن في بداية المسرحية أنه يستطيع إن يقوم بانتحال أي شخصية متمنياً في الوقت نفسه أن يلعب دور القاضي الذي يستطيع أن يصدر حكماً على الجاني.

يعبر المضمون الفكري من انتفاضة الشخصية عن قضية سياسية في نهاية المسرحية عندما يُقْبَل (الأبله) على الانتحار ، بغية الاقتراب من الجاني الحقيقي لموت الفوضوي وكشف هويته. وهي إشارة إلى زيف السلطة والقيادات الحاكمة، التي عَمَدت إلى قتل الفوضوي.

يؤكد النص على المضمون الفكري الذي تعبر عنه الشخصية الرئيسة للعب الأدوار ، إبداء مفاهيم جديدة للشخصيات الأخرى كدليل على ثقافتها الواسعة ، على الرغم من فقدانها المكانة الاجتماعية في نظر الآخرين . وذلك عندما يصرح (الأبله) أنه مجنون وقد دخل مصحات عقلية، وأخذ منها ثقافات ودروس وعبر كثيرة أغنته وبشكل مفعم بالنشاط الفكري من أي مدرسة أو جماعة أخرى. ويعد نفسه بروفيسوراً في الطب النفسي واللغة والقانون والدين وغيرها من العلوم الأخرى، حتى أخذ يطبق فقرات من القانون على المفتش لا تقبل المناقشة والإدحاض حتى بدا عليه أن يسأل والمفتش أن يجيب.

6-عينة رقم (6) ((إيزابيل ثلاثة مراكب ومشعوذ))

يجسد النص على موضوع العدالة الاجتماعية عند تهيئة منصة إعدام الممثل في الساحة العامة أثناء الكرنفال، لأنه يوم يصلح للموت كأي يوم آخر، وهي العدالة التي تتحقق في نهاية المسرحية عندما تُفْذ الحكم.

ويشير أن هناك خداع مستمر يوظفه المؤلف لمجموعة من المتشابكات تحاول الشخصيات إخفائها وذلك عندما يتحدث (كولومبس) عن رحلاته البحرية ليحضى بطلب الملكة التي أسندت له سفن ملكية برحلة بحرية لاكتشاف الهند ، ومن ثم تنفيذ مقاصده الشخصية للوصول الى عرش اسبانياً. ليصرح أخيراً انه رجل مشعوذ قاده حب السلطة في خداع الآخرين والتأمر عليهم، مع السلطة ورجال الدولة في استغلالهم. وهذا ما يمثل مضموناً سياسياً، ينطوي عليه المنظور الاجتماعي في تحقيق المساواة بين عامة الناس.

يتجسد المضمون الفكري من مفاهيم غير قابلة للرد للوصول إلى غاية تجول في خاطر الشخصية ، عند مناقشة (كولومبس) عدد من العلماء في وضع عدد من المقترحات بوصوله الى الهند، فضلاً على اطلاعه على الخريطة، التي وضعها العالم الفيزيائي وحديثه عن خطوط الطول والعرض وخبرته في البحار، ليتسنى إقناعهم بذلك في الذهاب الى رحلته التي سعى من أجلها.

يبرز المضمون الفكري من الناحية الدينية ، عندما استعار من الدين الإسلامي بعض الشواهد التطبيقية عند الإعلان الواضح والصريح من قبل كولومبس، بوجود القناع الذي أهده له شخص عربي مسلم في مقابل قسمه على القرآن. الذي يفصح عنه كولومبس وانه لقسم عظيم ولكن مع ذلك قد فضح أمره، والذي أشاد بها كان لغرض الزيف والخداع للمربي تلك الشخصية المقربة من الملكة. وهذا منافٍ للدين الإسلامي الذي لا يقبل التزييف ، وإن تكن إشارة من كولومبس لدعم قصته التي لا تصدق، وهذا ما يدل من عدم احترام الأديان وكتبها المقدسة من إحالتها للسخرية .

ثانياً : الاستنتاجات:

1. يعتمد (داريو فو) على المضمون الفكري، في إيصال قصديّة النص والمدعومة بطرح قضية أساسية.
2. يساعد المضمون الفكري على إبراز هويته الثقافية والمعرفية .
3. يُعَد (داريو فو) كاتباً ناقداً اعتمد السخرية في إطار كوميدي موظفاً مضامينه الفكرية الدينية منها والسياسية والتربوية والاجتماعية في خدمة نصه المسرحي الساخر .
4. ميله إلى إظهار معاناة الشخصية المستضعفة، التي هي بحاجة إلى من ينقذها ويعيد كرامتها وحريتها .
5. يحتمل المضمون الفكري عدة تأويلات لاسيما المضامين ذات البعد الاجتماعي .

6. هيمن المضمون الفكري من الناحية الاجتماعية على أغلب نصوصه المسرحية، ولاسيما مطالبته الجادة على وجود عدالة تُضمّن المساواة بين الناس.
7. اقترب في اختيار موضوعاته من التاريخ والموروث والحكاية الشعبية .
8. تعدد أشكال المضامين الفكرية التي يرمي اليها (داريوفو) في تجسيد فكرة النص، أما أن تكون ظاهرة أو متخفية تحمل ألغازاً عند توظيفها سياسياً.
9. هيمنت المضامين الفكرية تربوياً على بنية النص المدعومة من الشخصيات البسيطة، لاكتسابها مفاهيم المثقف العضوي التي تأثر بها .
10. ارتبط المضمون الفكري دينياً بحالة من السخرية .

ثالثاً: التوصيات:

- 1- الاهتمام بمنجز كتّاب المسرح العالمي ولاسيما أصحاب التيارات المسرحية المعاصرة.
- 2- تضمين مادة (النقد المسرحي) و (دروس الفلسفة) لجوانب اجتماعية لعدد مختار من الفلاسفة وتسليط الضوء على الفلسفة الوضعية (لأوجست كونت) في ضوء مرجعية فلسفية قائمة تطرح إلى المجتمع الإسلامي .
- 3- تسليط الضوء على المؤلفين العالميين والعراقيين الذين لم يحضوا بدراسة وافية .

الملاحق

ملحق رقم (1)
يبين مجتمع البحث الأصلي (*)

ت	اسم المسرحية أو النص
1.	الاصبع في العين .
2.	اصحاء للربط.
3.	الرجل العاري والرجل بثياب السهرة.
4.	لا يأتي كل الأصوص للمضرة.
5.	ليس للصباغين ذكريات.
6.	سوق القديس بارتليمية.
7.	الأكمه والكسيح.
8.	اللغز الغنائي.
9.	المشعوذ.
10.	زواج كانا.
11.	ولادة الغويار.
12.	إحياء لعازار.
13.	أفكر واغني.
14.	بونيفاشيو الثامن.
15.	السيدة للرمي.
16.	موت فوضوي صدفة.
17.	الموت المفاجئ للفوخي.
18.	سوبر ماركت
19.	لا ندفع الثمن
20.	الاستيقاظ
21.	جلاكسون وترمبيت وبيرنانتشي
22.	من هو من.
23.	هورن .. أبواق .. فرقعات.
24.	بام ، بام ، انه في البوليس
25.	اطردوا هذه السيدة إيزابيل
26.	يجب نبذ الشیخة
27.	للصوص يخزنون تماثيل عرض الملابس ونساء عاريات
28.	الملائكة الرئيسيون لا يلعبون الكرة والدبابيس
29.	لديه عینان احدهما بیضاء والاخرى سوداء
30.	ذلك الذي سرق الرجل محظوظ في الحب.
31.	إيزابيل ثلاثة مراكب ومشعوذ
32.	السابع يسرق اقل
33.	حكاية النمر
34.	میدیا
35.	باركني يا ابي فقد اثمت
36.	امراة وحيدة
37.	القصة القديمة نفسها
38.	مزيل الالم
39.	الإيمائية الكبرى
40.	الفارس الاعرج
41.	العامل يعرف ثلاثمائة كلمة ورب العمل يعرف الف
42.	خباز المدير.
43.	هيا امسكني فانا ذاهب لاحطم كل شيء على أي حال.
44.	ساموت الآن لو عرفت بان هذا لا يعني شيئاً

(*) سيتبع الباحث بتسلسله للنصوص غير المترجمة عند تعقب الباحث في حياة (داريوفو) التي اعتمدت على مواضيع يلتزم بها لفترة معينة تلائم طرحه سواء أكانت اجتماعية أو سياسية أو دينية وكذلك من خلال عرض هذه النصوص .

45.	اوبرا البنسات الثلاث.
46.	اسرق اقل رجاء
47.	تدفع او لا تدفع
48.	الفدائيون .. للفلسطينيين.
49.	حرب الشعب في الشيلي.
50.	هارليكان ، ارلكان، ارلكنو
51.	ابوروا
52.	الشيطان ذو النهدين.

- القرآن الكريم
- أولاً : المعاجم والقواميس :.
- 1. ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، د.ت.
- 2. إعداد جماعة من كبار اللغويين العرب، المعجم العربي الأساس، تر: احمد العابد وآخرون، جامعة الدول العربية: توزيع لايوس للتربية والثقافة والتعلم، 1989.
- 3. إمام ، إمام عبد الفتاح ، معجم ديانات وأساطير العالم، مج1، القاهرة: مكتبة مدبولي، 1995.
- 4. البستاني، بطرس ، قطر المحيط، ج2، بيروت: دار الثقافة ، د.ت.
- 5. البستاني، فؤاد افرام ، منجد الطلاب، ط12، بيروت: دار المشرق، 1986.
- 6. بلا مؤلف، المنجد في اللغة والأعلام، ط38، بيروت: دار المشرق ، 2000.
- 7. الجرجاني، علي بن محمد الشريف، التعريفات، بيروت: مكتبة لبنان، 1969.
- 8. الجلبي، سمير عبد الرحيم ، معجم المصطلحات المسرحية، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، 1993.
- 9. حمادة، إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة: دار الشعب، 1971.
- 10. رضا ،احمد ، معجم متن اللغة، مج2 ، بيروت: دار الحكمة، د.ت.
- 11. سوسان، جبرار بن، جورج لابيكا، معجم الماركسية النقدي، تر: جماعية ، صفاقس- لبنان: دار محمد علي للنشر ، دار الفارابي_مشروع مشترك_ 2003.
- 12. عبد النور، جبور، المعجم الأدبي، بيروت: دار العلم للملايين، 1979.
- 13. اللبباني، سعيد الخوري الشرتوني، قرب الموارد في فصح العربية والشوارد، ج1، بيروت: ب.د.ن، 1890 .
- 14. مسعود، جبران، رائد الطلاب، بيروت: دار العلم للملايين، 1967.
- 15. _____ ، الرائد، ج2، بيروت: دار العلم للملايين، 1981.

ثانياً: الكتب:

- 16. ابتر، ت.ي. ، أدب الفنتازيا: مدخل الى الواقع، تر: صبار سعدون السعدون، بغداد: دار المأمون، 1989.
- 17. إبراهيم، زكريا ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، القاهرة: مكتبة مصر، 1966.
- 18. إبراهيم، فتحية محمد و مصطفى حمدي الشنواني، مدخل الى مناهج البحث في علم الإنسان: الانثروبولوجيا ، الرياض: دار المريخ، 1988.
- 19. ابو زيد، احمد عبد الرحيم، تاريخ الأدب الروماني: منذ البداية حتى عصر اوغسطس، بلا م: دار النهضة العربية، 1964 .
- 20. أتكينسون، وليم فالكير، قوة الفكر في الحياة العملية، تر: رؤوف موسى الكاظمي، بغداد: دار الحرية للطباعة، د.ت.
- 21. أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي ، بيروت: دار الثقافة ، 1952.

22. أسلن، مارتن، تشريح الدراما، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، بغداد: دار الحرية، 1978.
23. استولننتز، جبروم، النقد الفني: دراسة جمالية وفلسفية، تر: فؤاد زكريا، القاهرة: مطبعة جامعة عين شمس، 1974.
24. التكريتي، راجي عباس، الضحك، طبيعة ووظيفته في الحياة، بغداد: دار إحياء التراث العربي، 1985.
25. الجعفري، ماهر إسماعيل، حسين رحيم التكريتي، ماهر فاضل القيسي، فلسفة التربية، بغداد: دار الكتب للطباعة والنشر، 1993.
26. الحاوي، إيليا، الفن والحياة والمسرح: نظريات ونظرات، بيروت: دار الثقافة، 1985.
27. بيرندللو، بيروت: دار الكتاب اللبناني _سلسلة أعلام المسرح الغربي(4)، 1980.
28. الحسن، إحسان محمد، علم الاجتماع السياسي، الموصل: مطبعة الجامعة، د.ت.
29. الدباغ، تقي، الفكر الديني القديم، بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1992.
30. الصالحي، فؤاد علي حارز، دراسات في المسرح، اربد: دار الكندي للنشر والتوزيع، 1999.
31. العشري، جلال، المسرح وجه وقناع، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988.
32. العقاد، عباس محمود، دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية، بيروت: المكتبة العصرية، د.ت.
33. القط، عبد القادر، من فنون الأدب: المسرحية، بيروت: دار النهضة العربية، 1978.
34. ألكية، فردينان، فلسفة السريالية، تر: وجبة العمر، دمشق: منشورات الثقافية والإرشاد القومي، 1978.
35. النجيحي، محمد لبيب، فلسفة التربية، القاهرة: مطابع الكيلاني، 1967.
36. الوردي، علي، منطق ابن خلدون، ط2، لندن: دار كوفان، 1994.
37. الجبيري، دانتى، كوميديا: النشيد الأول الجحيم، تر: حسن عثمان، ط2، القاهرة: دار المعارف بمصر، د.ت.
38. باشكيل، على فؤاد، موقف الدين من العلم، تر: اورخان محمد علي، ط3، بغداد: دار الأنبار، 1988.
39. باندولفي، فيتو، تاريخ المسرح، تر: الياس زحلاوي، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1979.
40. براديري، مالك و جيمس ماكفارلن، الحداثة، تر: مؤيد حسن فوزي، ج2، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، 1990.
41. بروستين، روبرت، المسرح الثوري: دراسات في الدراما الحديثة من ابسن الى جان جنييه، تر: عبد الحليم الشبلاوي، القاهرة: دار الكتاب العربي، د.ت.
42. بلا مؤلف، مجموعة مقالات نقدية: الأدب وقضايا العصر، تر: عادل العامل، بغداد: دار الرشيد للنشر، 1986.
43. بنتلي، اريك، الحياة في الدراما، تر: جبرا إبراهيم جبرا، بيروت: المكتبة العصرية، 1968.
44. نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، بغداد: وزارة الإعلام، د.ت.
45. بوبوف، س.ي.، نقد علم الاجتماع البرجوازي المعاصر، تر: نزار عُيون السّود، ط2، دمشق: دار دمشق للطباعة والنشر، 1974.

46. بورا، س.م.، التجربة الخلاقة، تر: سلامة حجازي، ط2، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986.
47. بياتلي، قاسم، مسرح داريو فو، بيروت: دار الكنوز الأدبية، 1999.
48. بيرجر، بيتر، نظرية المسرح الطليعي، تر: سحر فراج، القاهرة: وزارة الثقافة، 1994.
49. تشيني، شلدون، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، تر: دريني خشبة، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر، 1983.
50. تيلر، جون رسل، الموسوعة المسرحية، تر: سمير عبد الرحيم الجلي، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، 1991.
51. ثروت، يوسف عبد المسيح، مسرح اللامعقول وقضايا أخرى، ط2، بغداد: مكتبة النهضة، 1985.
52. جاسكوين، بامبر، الدراما في القرن العشرين، تر: محمد فتحي، القاهرة: دار الكاتب العربي، د.ت.
53. جلال، سعد، علم النفس والاجتماعي، ط3، بنغازي: منشورات جامعة قاريونس، 1989.
54. حبيشة، هدى، دراسات في المسرح والأدب، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986.
55. حسن، محمد سليمان، تيارات الفلسفة الشرقية، دمشق: دار علاء الدين، 1999.
56. حيدر، نجم عبد، علم الجمال: آفاقه وتطوره، ط2، بغداد: دار الكتب، 2001.
57. خشبة، سامي، قضايا معاصرة في المسرح، بغداد: دار الحرية، 1972.
58. خليل، خليل احمد، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ط2، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1980.
59. دلماس، كلود، تاريخ الحضارة الاوربية، تر: توفيق وهبة، ط2، بيروت: منشورات عويدات، 1982.
60. دوت، برنارد، قراءة بريشت، تر: جورج الصائغ، ماري لور سمعان، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1997.
61. دوفينو، جان، سوسيولوجية المسرح: دراسة على الظلال الجمعية، ج1، تر: حافظ الجمالي، دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1976.
62. ديورانت، ول وايريل، قصة الحضارة، تر: محمد بدران، بيروت-تونس: دار الجيل للطبع والنشر، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، د.ت.
63. ديوي، جون، الفن خبرة، تر: زكريا إبراهيم، القاهرة: دار النهضة العربية للنشر، 1983.
64. رشدي، رشاد، نظرية الدراما من أرسطو الى الآن، القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، د.ت.
65. روزنتال، م. و ب. يودين، الموسوعة الفلسفية، تر: يوسف كرم، ط5، بيروت: دار الطليعة، 1985.
66. رياض، عبد الفتاح، التكوين في الفنون التشكيلية، ج1، القاهرة: دار النهضة العربية، 1974.
67. ريد، هيربرت، التربية عن طريق الفن، تر: عبد العزيز توفيق جاويد، بلام: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بالعلوم الاجتماعية، 1969.
68. زكي، احمد كمال، الأساطير: دراسة حضارية مقارنة، ط2، بيروت: دار العودة، 1975.
69. سكاربيت، روبيرا، سوسيولوجيا الأدب، تر: امال انطوان عرموني، بيروت-باريس: منشورات عويدات، 1978.
70. سلام، محمد زغلول، المسرح والمجتمع في مائة عام، الاسكندرية: منشأة المعارف الفنية

- للطباعة والنشر، د.ت.
71. شحاتة، حسن، أدب الطفل العربي: دراسات وبحوث، ط2، القاهرة: الدار المصرية، 1994.
72. شلش، عبد الرحمن، مدخل الى فن المسرحية، الرياض: مطابع ترازم للطباعة الالكترونية، 1983.
73. صليحة، نهاد، المسرح بين الفن والفكر، بغداد-القاهرة: دار الشؤون الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب _ مشروع النشر المشترك، 1985.
74. التيارات المسرحية المعاصرة، بلام: منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري، 2001.
75. عاصي، ميشال، الفن والآداب، ط3، بيروت: مؤسسة نوفل، 1980.
76. عاقل، فاخر، التربية قديمها وحديثها، ط3، بيروت: دار العلم للملايين، 1981.
77. عبد الهوال، حامد، دراسات أدبية: السخرية في أدب المازني، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، 1982.
78. عدد من الباحثين السوفيت المختصين بنظرية الأدب والأدب العالمي، نظرية الأدب، تر: جميل نصيف التكريتي، بغداد: دار الرشيد، 1980.
79. عدرة، غادة المقدم، فلسفة النظريات الجمالية، طرابلس-لبنان: جروس برس، 1996.
80. عكاشة، ثروت، الفن الروماني: النحت، مج1، ج10، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، د.ت.
81. علي، سعيد إسماعيل، الفكر التربوي العربي الحديث، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- سلسلة عالم المعرفة 113، 1987.
82. فارجاس، لويس، المرشد الى فن المسرح، تر: احمد سلامة محمد، بغداد-القاهرة: دار الشؤون الثقافية العامة، الهيئة المصرية العامة للكتاب _ مشروع النشر المشترك، د.ت.
83. فرانك، سيفيرين، علم النفس الإنساني، تر: طلعت منصور وآخرون، القاهرة: دار المعارف، 1978.
84. فرجيليوس، الانبياء، تر: كمال ممدوح حمدي وآخرون، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1977.
85. فروخ، مصطفى، الفن والحياة: مقالات تبحث في الفن وارتباطه بالحياة، بيروت: دار العلم للملايين، 1967.
86. فضل، صلاح، النظرية البنائية في النقد الأدبي، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1987.
87. فوزي، طه، من الأدب الايطالي، القاهرة: مكتبة نهضة مصر، 1962.
88. فولكيس، أ.ب، الأدب والدعاية، تر: موفق الحمداني، بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1986.
89. فيشر، ارنست، ضرورة الفن، تر: اسعد حلیم، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971.
90. كانوفا، ماري كلود، الكوميديا، تر: علاء شطنان التميمي، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 2006.
91. كروتشة، بندتو، المجمل في فلسفة الفن، تر: سامي الدروبي، مصر: دار الفكر العربي، 1947.
92. كورك، جاكوب، اللغة في الأدب الحديث: الحداثة والتجريب، تر: ليون يوسف، عزيز عما نوئيل، بغداد: دار المأمون، 1989.
93. لوين، غوستاف، الآراء والمعتقدات، تر: محمد عادل زعيتي، القاهرة: دار الحكمة العربية، د.ت.

94. محمد رضا، حسين رامز، الدراما بين النظرية والتطبيق، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات ، 1974.
95. مرشنت، مولوين، الكوميديا، تر: جعفر صادق الخليلي، بيروت-باريس: منشورات عويدات، 1980.
96. مندور، محمد، الأدب وفنونه، ط2، القاهرة : دار نهضة مصر للطباعة والنشر، د.ت.
97. ميرشنت، مولوين، كليفورد، ليتش، الكوميديا والتراجيديا، تر: علي احمد محمود، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والآداب _عالم المعرفة_ ، 1979.
98. مينو، جان، مدخل الى علم السياسة، تر: جورج يونس، بيروت: منشورات عويدات، 1977.
99. نيكول، الأرايس، المسرحية العالمية، تر: عثمان نوية، ج1، القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، د.ت.
100. المسرحية العالمية، تر: محمود حامد شوكت، ج2 القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، د.ت.
101. المسرحية العالمية، تر: شوقي السكري، ج4، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، د.ت.
102. هلال، محمد غنيمي، الموقف الأدبي، القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، 1973.
103. هوايتنج، فرانك م. ، المدخل الى الفنون المسرحية، تر: كامل يوسف وآخرون، القاهرة- نيويورك: دار المعرفة، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، 1970.
104. هوراس، فن الشعر، تر: لويس عوض، ط2، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970.
105. هويدي، يحيى، مقدمة في الفلسفة العامة، ط9، القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، 1979.
106. ولورث، جورج ، مسرح الاحتجاج والتناقض، تر: عبد المنعم إسماعيل، بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم، 1979.
107. وليمز، ريموند ، المسرحية من ابسن الى اليوت، تر: فايزا اسكندر، القاهرة: المؤسسة العامة للتأليف والطباعة والنشر، د.ت.
108. يجنولا، لوسيا نوكونو، المسرح الايطالي هل له وجود، في كتاب، الفنان في عصر العلم ومقالات أخرى، تر: فؤاد دواره، ط2، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة في وزارة الثقافة والإعلام، 1986.
109. يوسف، عقيل مهدي، الجمالية بين الذوق والفكر، بغداد: مطبعة سلمى الفنية الحديثة، 1988.

ثالثاً: الدوريات:

110. أحاديث ومقابلات في مسرح داريو فو، مجلة الحياة المسرحية، ع28-29، دمشق 1987.
111. الصباح، رشا حمود ، التصورات الأوربية للإسلام في العصور الوسطى وتأثيرها في الكوميديا الإلهية، مجلة عالم الفكر، مج11، ع3، الكويت، 1980.
112. السكري، شوقي، مناهج البحث في الأدب المقارن، مجلة عالم الفكر، مج11، ع3، الكويت، 1980.
113. القيسي، سعيد، أهلاً نظام عالمي ومحلي جديد ومسرح الكاباريه السياسي، مجلة المسرح الأردني، ع2، عمان ، 1992.
114. جمعة، محمد علي ، التربية عند الرومان ، مجلة المعرفة، ع495، سوريا، 2004.
115. حسن، حنان القصاب، الكوميديا ديلارتي والمسرح المعاصر، مجلة المسرح الأردني، ع2، عمان، 1992.

- رابعاً: الصحف:
116. حبيب، محمد حسين ، العدالة الاجتماعية في مسرح داريو فو ، جريدة الأديب، عدد95 في 2005/10/9.
- خامساً: المسرحيات:
117. ايغوبتي، جزيرة الماعز، تر: جورج سالم ، حلب: مكتبة الشرق ، د.ت.
118. بيرندلو، لويجي ، هنري الرابع، تر: فاروق عبد الوهاب، مجلة المسرح ، ع13 القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1960.
119. داريو فو، الأكمه والكسيح، تر: محمد الظاهر القليبي، مجلة الإتحاف. ع104، سليانة: تونس، 1999.
120. _____، ليس للصباغين ذكريات، تر: قاسم بياتلي، مجلة الثقافة الأجنبية، ع1، العراق، 1998.
121. _____، إيزابيل ثلاثة مراكب ومشعوذ ، تر: ماري الياس، ط2 ، دمشق: دار المدى للثقافة والنشر، 1999.
122. _____، موت فوضوي صدفه، تر: توفيق الاسدي، ط2، دمشق: دار المدى للثقافة والنشر، 1999.
123. _____، اسرق اقل رجاء، تر: نبيل حفار، مجلة المسرح الأردني، ع2-3-4، عمان، 1992.
124. فاليري، بول ، فاوست كما أراه، تر: عبد المعطي جلال ، بلام: الدار القومية ، 1966.
125. فراتي، ماريو ، الانتحار، تر: إبراهيم حمادة ، الكويت: وزارة الإعلام، 1989.
- سادساً: شبكة الانترنت :
126. الأعرجي، نازك، البحث عن مهرج عربي، مجلة نزوى، ع20، قطر، 1999، عبر موقع الانترنت:
- www.nizwa.com.
127. الزبيدي، هيثم، ابو ظبي فلورنسا العرب وبؤرة عصر النهضة الجديد، عبر موقع الانترنت:
- <http://www.arab.ewriteres.com>.
128. حوار مع داريو فو داريو فو، مات المهرج اضحكوا، تر: كوليت مرشليان، عبر موقع الانترنت، الفوانيس.
- www.alfawanees.com
129. فارس، عصمان، مسرح داريو فو تهكم مريز ورقص ساخر: إزالة الأفتنة السود أمام جمهور المسرح، جريدة الزمان الدولية، عدد 2874 في 2007/12/17. عبر موقع الانترنت.
- www.alfwaness.com
130. _____، مسرحية مستريو بوفو في ستوكهولم. عبر موقع الانترنت.
- www.alfwaness.com/masrah/?p:922
- سابعاً: المصادر الأجنبية:
131. Bernard, Berlson. content Analysis communication Research , New York: Hainer Poblising company, 1959
132. F Fary , Edward. Cubism, Damon schaubary, colure, 1966.

133. Mrs. Jameson. Saccred Legeudary Art, Longman, Green And Company Volum 1, Londun, 1883

المصادر والمراجع