Fnon Al-Rafidayn Journal

Journal homepage: https://fnon.uomosul.edu.iq/
ISSN: 2960-1703 (Online), ISSN: 2960-169X (Print)
Open Access Full Text Article
Vol: 3, Issue: 1

The Epic Clown in the Dario Fo Approach: Towards a New Vision for Comedy Performance

Rayen Karoui [1,*]

1 Higher Institute of Music and Theatre of El Kef, University of Jendouba, Tunis, Tunisia.

* Corresponding author: e-mail: rayen1989@live.fr

Received: 18 August 2025 Accepted: 14 December 2025 Published: 31 March 2026

Abstract:

The clown is capable of transforming all aspects of life into a performative platform; in this sense, he represents a miniature archetype of the theatre itself. He can generate a mobile theatrical performance, embodying a complete scenography through his body—expressed in his strange and colorful costume, his movements characterized by spontaneity and freedom, and his diverse modes of expression rooted in comedy. Indeed, he may be regarded as a comedian in his own right.

However, the clown is not confined to a traditional theatrical framework. With the emergence of modern theatrical expressions, the clown has come to be defined simultaneously as an actor. Consequently, the art of clowning has developed into various schools, among which the most prominent and influential in the modern era—particularly in its close relationship to theatrical performance—is the model proposed by Dario Fo: the "art of epic clowning." This form is distinguished by its intellectual and dramatic depth, contributing to the evolution of satirical theatrical performance through the figure of the actor-clown, or epic clown.

The epic clown thus remains one of the most significant styles that have contributed to the development of satirical theatrical structures and the renewal of their expressive vitality.

Keywords: Dario Fo, Clown, Epic Clown.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

المهرج الملحمي في مقاربة داريو فو: نحو رؤية جديدة للأداء الكوميدي

ريان القيرواني[1]

الملخص:

إن المهرّج قادر على إستعمال واستخدام الحياة كلها كمنصة وهو في المقابل نموذج نمطي مصغّر للمسرح إنه قادر على أن يكوّن عرضًا مسرحيًا متنقلاً بما يحمل فوق جسمه من تلك السينوغرافيا المتكاملة بملابسه الغريبة والملونة، وحركاته التي تتصف بالحرية اللاّمحدودة والتلقائية أيضا وطُرق تعبيره المتنوعة تشير إلى للحقل الكوميدي بل يمكن القول أنه الكوميدي في حد ذاته إلا أنه غير مرتبط بالإطار المسرحي لكن إثر العودة للتعبيرات الحداثية يعرّف المهرّج على أنه ممثّل في نفس الوقت ليصبح اليوم فن المهرّج مدارس مختلفة لعلّ أشهرها وأهمها في عصرنا الحديث وأقربها أيضا إلى الفنّ المسرحي ارتباطها بالأداء التمثيلي هي الصيغة التي قدّمها "داريو فو" "فنّ التهريج الملحمي" بما لها من عمق فكري وحتى درامي حدّدت توجهاته نحو الأداء التمثيلي الساخر المتجدّد المتمثل في الممثّل-المهرّج.أو المهرج الملحمي . ولكن يبقى المهرج الملحمي أحد أبرز الأنماط التي أسهمت في تطوير بنى الأداء التمثيلي الساخر وتجديد حيويته.

الكلمات المفتاحية : داريو فو، المهرج ، المهرج الملحمي.

الفصل الأول : الإطار المنهجي

مشكلة البحث: يطرح هذا البحث المعنون ب"المهرج الملحمي في مقاربة "داريوفو" نحو أفق جديدة للأداء الكوميدي" إشكالية تتعلق بكيفية توظيف تقنيات الاداء الكوميدي الشعبي ضمن رؤية مسرحية ذات طابع ملحمي ونقدي.إذ لا يقدم "فو" المهرج كشخصية تقليدية للتيلبة، بل كأداة فنية واعية تعتمد علة تقنيات محددة مثل : الغراملو، الحضور الجسدي، اللازي ، الكاريكاتور وغيرها، لبناء خطاب مسرحي كوميدي ساخر يقوم على التغريب والتشويش على التلقي الأرسطي. ومن هنا تطرح مشكلة البحث كالأتي:

كيف يعيد "داريوفو" تشكيل شخصية المهرج ضمن إطار ملحمي من خلال تقنيات أدائية خاصة؟ وما الوظائف الجمالية والنقدية التى تؤديها هذه التقنيات داخل بنية العرض المسرحي؟

أهمية البحث

تنبع أهمية هذا البحث من ربطه بين مفهوم المهرج الملحمي كما تصوره داريوفو، وبين التحولات الجمالية والسياسية التي عرفها المسرح الغربي المعاصر. فالمسرح عند داريوفو ليس مجرد وسيلة للتسلية والترفيه، بل هو فضائ نقدي ساخر بإمتياز يعيد تصور الواقع بالإعتماد على لغة الجسد والإرتجال والتهكم الشعبي. حيث يكتسي بحثنا أهمية مزدوجة، من جهة يساهم في توضيح ملامح تجربة عالمية معاصرة تمزج بين تقاليد المهرج الشعبي القديم وبين تقنيات مسرح بريشت الملحمي، ومن ناحية ثانية يقدم هذا البحث إطارا مفاهيميا لفهم المسرح الكوميدي كفعل مقومة جادة ضد كل المنظومات القمعية التي تستهدف المضطهدين.

[1] استاذ/ المعهد العالي للمسرح بالكاف - جامعة جندوبة - تونس

كما يفتح البحث أفقا جديدة لفن المهرج لا بوصفها نمطا قديما وشخصية كوميدية وإنما كبنية سردية تحمل طاقات تفكيكية للخطابات السلطوية الرسمية.

هدف البحث

يهدف هذا البحث إلى تحليل تقنيات المهرج الملحمي في مقاربة داريوفو المسرحية من خلال دراسة مسرحية السيدة لا تصلح إلا للرمي كنموذج إبداعي يجسد ويدعم هذا التوجه الفني. كما يسعي البحث غلى الإجابة عن جملة من الأسئلة التي نراها مستفزة: كيف يعيد داريوفو صياغة وظيفة المهرج الملحمي ضمن سياق مسرحي ذي بعد ملحمي؟ وكيف تساهم هذه التقنيات في توليد وعي جماهري نقدي إنطلاقا من خطابات المهرج الملحمي الساخرة؟

ختاما يطمح هذا البحث إلى إبراز أوجه التفاعل بين المرجعيات الشعبية والوعي السياسي داخل فكر فو الكوميدي.

حدود البحث

يقتصر هذا البحث على تحليل تجربة "داريوفو" في بناء شخصية "المهرج الملحمي" دون التوسع في كامل إنتاجه المسرحي، ليكون التركيز الأساسي على مسرحية "السيدة لا تصلح إلا للرمي" بكونها نموذجا مكثفا يجمع بين الإضحاك من ناحية والنقد الإجتماعي السياسي من ناحية ثانية. كما لا يدعي البحث الإحاطة بكل تجليات فن المهرج في المسرح الغربي أو الموروث الكوميدي العالمي، بل يتخذ من مقاربة "داريوفو" نقطة إرتكاز لفهم البعد الجمالي والسياسي في جوانب معينة.

الإطار النظري

الفصل الثاني المبحث الأول

١.المهرج الملحمي الصيغة التمثيلية النهائية:

يقول "داريوفو": "إن مايميز المهرج الملحمي عن الممثل العادي هو كمية المفارقات التي يعرف المهرج كيف يعبر عنها من خلال جسده وصوته وعنفه الكوميدي".إنطلاقا من مقولة "داريوفو" تتراءى لنا نوعية الممثل الذي يريده، هو المهرج الملحمي، هذا الكوميدي القادر على خلق إتصال حميمي مع جمهوره من خلال الإرتجال اللفظي وحتى الحركي والإستفادة أيضا من الحوادث العارضة لتحقيق تواصله مع الجمهور." إن أهم ترسانة للمهرج الملحمي هي قدرته على تأسيس إتصال حميمي مع جمهوره وهو قادر دوماعلى جذب الجمهور لسماع قصصه وكأنه يروي حديثا شخصيا"٢. إن المهرج الملحمي ينطلق منذ بداية المسرحية في إدخال وإشراك الجمهور في هذه المؤامرة في مقدمة المسرحيات، حيث يتوجه بخطاب مطول لجمهوره حول طبيعة العرض وأصله وحتى مدته، وهي طريقة ملحمية ذكية يستخدمها "داريوفو" لكسر الإيهام بين خشبة المسرح والجمهور،أو حسب قوله "لتحقيق البعد عن الطبيعة الخرقاء"٣، وتعطي مقدمة أو برولوج المهرج الملحمي فرصة لتأسيس إتصال حميمي مباشر مع الجمهور.وكأنه يصرح أنه في حالة إعتراف.إن جمهور المهرج الملحمي جمهور شريكك في المؤامرة حيث يقول "فو" : " جمهوري شريك في المؤامرة حيث تتشكل نصوصي وأعمالي وتتغير حسب إستجابات الجمهور.إنهم يساعدونني في خلق إيقاعات المسرحية بإعطائي إشارات تعني : _ أنا أفهم برافو لقد

أمتعتني. -لم تمنعني ماذا تريد أن تقول.إن الجمهور يتحدث إليك بحوار لا يتوقف طيلة العرض وهو يعبر عن ذلك الحوار بالضحك.بتدخلاته وبمله. لدى الجمهور ألف طريقة كي يجعلوك تفهم رأيهم في العرض"[٤].

إن المهرج الملحمي هو الناقل الوحيد للتعبيرات ومن دون مؤثرات مشهدية، إنه نوعية الممثل الجديد التي توصل إليها "داريوفو" في مقاربته، هو خليط بين (إلوكان، البهلوان القروسطي، الحكواتي)، إنه قادر على فعل كل شيء وأي شيئ أثناء العرض بإستخدام تقنيات التهريج الملحمي وهي : الخطاب الساخر، الحضور الجسدي، التنكر، المفارقة، الحديث الجنسي، الفضاضة، اللازي. وهي تقنيات حددها "داريوفو" كميزات خاصة فقط بالمهرج الملحمي، والتي سنسعى إلى فهمها كل على حده.

أ. المهرج الملحمي من أداة للتسلية إلى مجازلقول الحقيقة: مسل أحمق أم لسان للحقيقة.

" الإضحاك وحده دون سواه مهنة مهرجنا ذي الأنف الأحمر الكبير.إضحاك بأي وسيلة ...بل إضحاك يسخر فيها ذاته كي يهرج الناس"[٥]. ينطلق "داريوفو" في كتابه LE GAI SAVOIR DE LACTEUR، بهذه العبارات عن المهرج الملحمي في طرق إضحاكه، إن المهرج الملحمي يحول نفسه إلى نكتة متحركة..من هنا يبدأ الضحك.أنف كروي كبير، أحمر شفاه، ممتد إلى ما لا نهاية، شعر أصلع وقبعة لا تناسب في بعض الأحيان حجم رأسه، وملابس فضفاضة بمقاسات عشوائية، خلافا لمعطفه الكبير وسرواله القصير وحذائه الضخم. من هذه النقطة ينطلق في الإستعراض... ولا ينطلق هذا العرض إذا لم يدخل المهرج وسط الحلبة والجموع لإيقاظ الحماسة والفرح وإدخالهم في المزاج المطلوب " فحلم كل مهرج هو الوصول بالمشاهدين إلى ذروة الضحك.. الضحك المتفجر الذي يفلت من السيطرة وهذه هي لحظة إنتصاره وإعتزازه"[٦].

إن المهرج الملحمي في نظر "داريوفو" هو ذلك الكائن الذي ولد من رحم حاجة الإنسان إلى الضحك ليتحول الى نقيض الجد في كل شيء، من خلال حركاته وقفزاته المضحكة والمزعجة أحيانا.ويشير "داريوفو" في دليل الممثل إلى مسألة تخص المهرج الملحمي، في شكل سؤال: ماذا لو توقف المهرج الملحمي يوما عن إضحاك الناس؟

يتربص خطر التوقف عن الإضحاك بالمهرج الملحمي حين تتعثر قدرته يوما عن عدم قدرته في إضحاك الجمهور، حتما سيغادر ركحه أو حلبته صوب كواليسه ليزيل عن وجهه مساحيقه الزاهية ، سينظر إلى ذاته غير المتبرجة وستقابل عيناه المرآة سيتذكر لحظة فشله رغم أنه "ذلك الذي رضي متواضعا أن يسخر نفسه لتكون موضوع الضحك إذ سمح لذاته "المضحوك عليها"، أن تقصر في نيل هذا المجد المعكوس"، ليتلازم الضحك والبكاء في شخصية المهرج حتى في زينة وجهه.

رفض "داريوفو" إندثار المهرج من المسرح، بل أعاد له بريقه وأهميته كمتصدر أول لعرش الظاهرة التمثيلية الكوميدية، وأعاد له دوره الأساسي الذي إضطلع به منذ نشأته البدئية كنمط قادر على قول الحقيقة والتمرد على كل المقاييس والأنظمة وفضح التجاوزات، في صورة كاريكاتورية "غروتسكية" ساخرة، تضعه لدى المشاهد سلاحه في النقد وفي الحديث في كل المواضيع دون خوف وتوجس، متخفيا وراء قناعه الضاحك. فالمهرج الملحمي في مقاربة "داريوفو" لا يتحدث في الحب، وإنما يتحدث في السياسة والعدالة.إنه مسل ولسان ساخر في ذات الوقت، إنه لسان الطبقات الشعبية يدافع عنها أينما حل.حيث يقول "داريوفو" في "دليل الممثل": إن المهرجين الحقيقيين منذ أريستوفان وموليير وإلى اليوم كانوا مشغولين بحالات الجوع الأساسية للعدالة، فأن تسخر هو سبيل لتحقيق العدالة"[٧].

ب-المهرّج الملحمي وسلطة الخطاب الساخر

إن هذا النمط التمثيلي أي "المهرّج الملحمي" الذي هو" أحد الوجوه الأكثر قدما في الأدب"[٨] قادر على بسط نفوذه والتأثير على الجميع انطلاقا من استخدامه لسماته المعروف بها، أي بواسطة ذلك القبح والبذاءة وأيضا بتلك الوضعية البائسة والمزرية التي يظهر لنا فيها دوما، خالقا ومحركا فينا ذلك الّنوع من الشفقة والتعاطف، إنّهما في حقيقة الأمر مجرّد طعم للإطاحة بنا في مصيدة الإعجاب.

يمتلك المهرّج الملحمي الحرية المطلقة في التحدث والكلام عن كل شيء وفي أي شيء، وهو الوحيد القادر وله الحقّ في قلب كل الأوضاع واللغة من خلال أفعاله الحمقاء والجنونية وغير المعقولة تصل بنا إلى حد الإعجاب وحتى الهوس به، وربما نحن نسمح له ونصرّح له بهذه الحريَّة نتيجة: " ثقتنا في أنّ ما يفعله ليس سوى تهريج ولعب مؤقت سيعود بعده كل شيء إلى وضعه المستقر والأبدي"[٩].

إن قبولنا لأفعال المهرّج الملحمي رغم طبيعتها الغريبة والجنونية تخلق داخلنا تساؤلا: لماذا يفعل المهرّج كلّ ما نعجز نحن عن فعله؟ رغم أننا نتمنى هذا ولكن لا نقدر حتى على الإفصاح عنه وربما "باختين" يحلل بعمق هذا المنطق قائلا "إنَّه في وجه لغات القسس والكهنة ولغة الملوك والسّادة، والفرسان والمواطنين الأغنياء والعلماء والقانونيين ولغة جميع أولئك الذين يمسكون السلطة ويحتلون مواضع جيّدة في الوجود تنتصب معارضة. لغة خالي البال الفرحان الذي يستطيع عندما يتحتم ذلك أن يعيد إنتاج أي خطاب مثير للانفعال بكيفية بارودية، لكنه يعيده من خلال التلفظ به مقرونا بابتسامة ماكرة ساخرة من الكذب ومحوّلا إياه إلى خدعة مرحة"[١٠].

انطلاقا من قولة "باختين" تتراءى لنا ازدواجية هذا النمط القادر على السَّخرية وأسلوب المسخ والتشويه بطريقة مضحكة ومرحة، أيَّ أنَّ المهرَّج يمتلك سلطة الخطاب النقدية والتي تحدث عنها "داريو فو" في كتابه Le gai savoir de l'acteur والتي اعتبرت من خصوصيات المهرّج منذ ظهوره في القدم، وهذه القدرة وامتلاك حرية النقد والتحدث عن كل شيء عمَّقت لدى "داريو فو" اهتمامه بالمهرج كممثل وكنوعية آداء وليس كنمط.

أصبح المهرَّج اليوم في نظر "داريوفو" نمطا وشخصيَّة مختصَّة في خلق البسمة في نفوس الأطفال وأصبح رمزا للطَّهارة والّنقاء والمرح: "أصبح المهرج في يومنا هذا شخصية وظيفتها خلق المرح للأطفال"[١١]وهنا إشارة "داريو فو" إلى اعتبار أن المهرج فقد وظيفته الأولى والتي عرف بها وهي امتلاكه لخاصية المواجهة والقدرة على النقد اللاّذع في جلّ الميادين: "فقدفقد المهرج سلطته القديمة سلطة النقد، ومواقفه السياسية"[١٢].

يذهب "داريوفو" في تحليلاته إلى ضرورة عودة نمط المهرَّج إلى أصوله الأولى وامتيازاته التي جعلت منه علامة راسخة في الذاكرة الجماعية، لما يمتلكه من خاصيات تعبيرية نقدية بالأساس، وبروزه كنمط فاعل قادر على التغيير من خلال نقده لكلّ الأنظمة السياسية وحتى الدينية وامتلاكه لموقف الدفاع كسلطة أخرى توقف كلّ أنواع الدكتاتورية وتسخر منها دون خوف أو رعب وخوضها النقد اللاّذع لجلّ ظواهر المجتمعات سواء القديمة، المعاصرة وحتى الحديثة، يقول "داريو فو" في كتابه Le gai savoir de l'acteur "إنّالمهرجين الحقيقيين منذ أريستوفان وحتى موليير كانوامشغولين بحالات الجوع الأساسية... ليس فقط الجوع للطعام والجنس، وإنما كذلك الجوع للكرامة، والسَّلطة والعدالة"[١٣].

إعتمد "داريوفو" على المهرج الملحمي كنموذج ينحصر بالأساس في مسألة الحوار والخطاب الهجائي النقدي ناقضا التصوّر الجدي للمهرج على أنه نموذج النقاء والهزل متصورا تصورا جديدا للمهرج على أنه شبيه بالبدائيين والمتوحّشين وهنا كان تركيزه علي"الجوانب الشيطانية والبدائية التي تقدمها هجائيات المهرج"[١٤] ليصبح هنا المهرج قناعا للشيطان ويرتبط عمله بخلق أذى لطيف مع التلوّن ببعض الشّر غير المؤذي متخّذا(المهرّج) من أنماط البخل، الغرور، العجرفة والسرقة والاحتيال ومن حياة الجسد الإنساني ووظائفه (الأكل – الشرب- الجنس) مأدته و :"مجال تصويره ومبالغته الفاقعة"[١٥].

ج-المهرّج الملحمي والحضور الركحي

إنّ من بين أهمّ خصائص الممثّلين عند "داريو فو" تكمن في ضرورة استفادة الممثّل من الخاصيّات الصوتيّة والجسديّة للاعبي السّيرك والتي تتمحور عموما حول قدرتهم في خلق التعبيرات الصّوتية المتنوّعة وإتقانهم للحركات الأكروباتية إلى جانب التعويل على قدرة المهرّجين على الغناء بالاستعانة بالموسيقى كمعاضدة ومدعّمة للحركات الرّاقصة والبهلوانيّة وفي هذا السّياق يعطي "داريو فو" تشبيها لممثلّيه "إن المهرّجين العظام هم في حقيقة الأمر لاعبو سيرك (Jongleurs) حقيقيون"[١٦]ويحيلنا "داريو فو" إلى إيمانه بوجوب استفادة الممثّل من الامتيازات الجسديّة الحركيّة والصوتية التي يمتاز بها لاعبو السّيرك.

إنّ عمليّة التحوّل من ممثّل إلى مهرّج ملحمي القائمة على مبدإ التّقليد ووضع مجرّد أنف أحمر وأحذية كبيرة هي عمليّة تؤدي بالأساس إلى "الفشل والفشل الّدائم"[١٧] على حدّ تعبيره فالممثّل الذي يصبو أن يكون مهرّجا وجب عليه الإيمان بجديّة المهرّج وخصاله المتعددة وقدرته على التحدّي والصّبر في خضوعه لقوانين وتمارين صارمة ونمط تدريبات مُجهد ومُتعب ومُطوّل ويورد "داريو فو" في كتابه le gai savoir de l'acteur : "لا يمكن أن نكون مهرّجين إلاّ في حالة قمنا بعمل مستقرّ متعب قد يدوم سنوات من التّدريب التّطبيقي، نحن لا نقلّد أو نرتجل المهرّج"[١٨].

اِعتمد"داريو فو" في مسرحيّته "السيدة لا تصلح إلا للرمي" على خاصيّات الممثل-المهرّج الملحمي الجسديّة كالّتعبيرات الصوتيّة والحركات الأكروباتية مركّزا أساسا على خفة المهرّجين وقدرتهم على القيام بالحركات البهلوانيّة الصّعبة التي تتطلّب جهدا فائقا وخبرة لازمة كما تظهره الصورة.

خصّص"داريوفو" في عروضه أشهرا من الّتدريبات لممّثليه لتعلّم القدرة على القفز وإتقان الحركات البهلوانية ففي مسرحيّة " السيّدة لا تصلح إلّا للرّمي" استنجد في تحضيراته للعرض بلاعبين ساعدوه في الّتمارين واستطاع الممثّلون الإستفادة وتعلم قدرات لاعبي السيرك البهلوانية إلى جانب الغناء والعزف وظهر المهرّج "داريوفو" في العرض متمكّنا من العزف على آلة "الترمبون" بكلّ مهارة وهذه القدرة والتمكّن من العزف ناتجة عن التمارين الشاقة التي تعرّض إليها "داريوفو" في الّتمارين التّحضيريّة للعرض .

إنّ قدرة المهرّج الملحمي على العزف على آلة "الترمبون" بكلّ حرفية رغم أن العزف هو في حقيقة الأمر ليس من المشمولات الأساسية لعمل الممثّل عامّة ولكن في عمل الممثّل وفقا لتوجّهات "داريوفو" يندرج العزف وحتى الغناء ضمن المقوّمات الأساسيّة للأداء التمثيلي وعلى المهرّج إكتسباها، ولم يكتف "داريوفو" بهذه الإمتيازات والمقوّمات لقدرات الممثل-المهرّج بل حظي الرّقص أيضا بالإهتمام وأصبح من لزوميّات وخصائص الممثّل عند "داريوفو" وقد إستخدمه كثيرا في عروضه المسرحيّة مع حضور جانب كبير من الدقّة في إستخدام الحركات المناسبة لكل رقصة وفقا لإيقاع محدّد ومنتظم مع حضور الخفّة الّتي يتمتّع بها الممثّلون كما تظهره الصورة.

إن إيمان "داريوفو" بقدرة الممثَّل أن يكون مهرِّجا حقيقيًا قد تفيده في مهنته وكما يقول: "يمكن تَّأكيد أن الممثَّل الذي يمتلك قدرات المهرِّج التَّقنيَّة لديه الأولوية ليس فقط في الأدوار الكوميديَّة وإنما أيضا في الأدوار التراجيدية."[١٩]

الفصل الثالث

إجراءات البحث

يعتمد هذا البحث على المنهج الوصفي التحليل، من خلال تفكيك البنية التقنية لشخصية "المهرج الملحمي" كما تتجلى في مقاربة "داريوفو"، مع التركيز على مسرحية "السيدة لا تصلح إلا للرمي" كنموذج دالّ على هذا التوجّه, وقد تم تحليل التقنيات الموظفة كالفروملو واللازي، الكاريكاتور، من خلال العودة إلى العرض المصور لهذا الأثر، إلى جانب الإستئناس بدراسات نقدية ومرجعيات نظرية إهتمت بفكر "فو" ومقارلته التمثيلية.

مجتمع وعينة البحث:

يتمثل مجتمع البحث في المتن المسرحي الذي كتبه وأخرجه "داريوفو" مع التركيز على مسرحية "السيدة لا تصلح غلا للرمي" بوصفها تمثل بوضوح تصوره للمهرج الملحمي. وقد تم إختيار هذا العرض لكونه جامعا بين الطابع الكوميدي والطرح السياسي ويُمثل نموذجا واضحا لتقنيات التهريج الملحمي ضمن رؤية ملحمية بإمتياز.

ولا يشمل البحث مجتمعا ميدانيا بالمعنى العام بل ينحصر في عينة corpus مسرحي مُحددَ، نستقرأه قراءة تحليلية تأويلية في ضوء المفاهيم الجمالية الأدائية المعاصرة.

الفصل الر ابع : تحليل مسرحية السيدة لا تصلح إلا للرمي

- **تقديم المسرحية:**

تدور أحداث هذه المسرحيةداخل خيمة سيرك وأبطال المسرحية هم لاعبو السيرك أنفسهم وقد تدرب هؤلاء الممثلون لفترات لتأدية مثل هذه الألعاب البهلوانية و التي تتطلب حضورا جسديا قويا.لا تحمل هذه المسرحية موضوعا أو "تيمة"محددة، وإنما تتمحور كل أحداثها "حول شخصية السيدة العجوز التي تحتضر وتموت وترث عرشها ابنة أخيها الشابة.[٢٠] يستغل فو هذه النواة الأساسية لعرض مجموعة من "الإسكتشات" المتلاحقة وسريعة الإيقاع تتولد عن طريق الارتجال، والتوليد الآني واللحظي. يمكن اعتبارها نموذجا حقيقيا للدراما الملحمية البريختية. إن أبطال هذه المسرحية هم مهرجو السيرك الذين يتفننون في خلق كوميديا سياسية هزلية تسخر من أوهام السيطرة والقوة و الرفاهية وتركز سخريتها حول كل تجاوزات أجهزة المخابراتوالرفاهيةما تعالج أمراض المجتمع الرأسمالي وتنتقد شعاراته "كل هذا في مشاهد تنتمي إلى مسرح العبث[٢١].

تنطلق أحداث الفصل الأول من خلال مشاهد تأدية عبادات وطقوس تنديدا بالآلة واعترافا بمزاياها في المجتمع المعاصر، والتيأصبحت تحرك كل شيئ خاصة في المجتمع البورجوازي الزائف. يتكون عرش السيدة من آلة غسيلتستخدمها كمقعد، وثلاجة تتحول إلى مسند لينتهي الفصل باتفاق قائم بين المهرجين للقضاء على هذه السيدة ومحاولة وراثة عرشها "وهنا ترميز إلى حادث مصرع الرئيس كينيدي في دالاس"[٢٢].

بينما ركز "داريوفو" في الفصل الثاني على التحقيق في حقيقة هذه الجريمة وكيفية ارتكابها مستعرضا كل المحاكمات و الشهادات التي جرت إبان اغتيال السيدة .تنتهي هذه المسرحية كاشفة كل أعمال التجسس التي تقومها(F.B.I) مكتب التحقيقات الفيديرالي "أو النخبة الحاكمة بأمريكا حتى تضمن بقائها ووجاهتها في السلطة والحكم. تنبّؤ "لداريوفو" في تلك الفترة بسقوط "نيكسون" أو فيما يسمى بفضيحة "ووتر غيت"* وكما نعتبره نحن استشرافا ذكيا من المؤلف للنظام العالمي الذي تتحكم فيه أمريكا باعتبارها القوة العظمى التي تتحكم في العالم.

لم يعتمد "داريوفو" على الكتابة المباشرة أو السخرية المباشرة إذ أنّ قراءة المسرحية لا تحيلنا بطريقة مباشرة على أمريكا ولكن من السهولة استنتاج ارتباطها الوثيق بالمسرح السياسي و بصفة خاصة النظام الأمريكي فالسيدة العجوز تمثل أمريكا القديمة التي كانت تعادي نظام الرئيس كيندي قد عادت الى الحياة مع اغتيال جورج كيندي[٢٣]كما وجه فو نقده أيضا إلى حرب الفيتنام وبصورة هزلية يسخر من مشاركة الصغار في هذه الحرب وهم في سن الورد.

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

١.تقنيّات أداء المهرّج الملحمي

إنحصرت مقوّمات الأداء الّتمثيلي الأساسيّة في مقاربة "داريوفو"على الإرتجال والأنماط السّاخرة "للكوميديا ديلارتي" كإحدى أهمّ مقوّمات الممثّل الى جانب الإستفادة من خاصيّات المهرّج سواء في قدرته على النّقد والتحدّث في شتّى المواضيع السياسيّة وحتّى في الإستفادة والنّهل من حضوره الحركي وامتيازاته الجسديّة والصوّتيّة.

أحظى "داريوفو" اعتماده أيضا على تقنيّات من شأنها أن تدعّم عمل الممثّل ، والتي سنحاول التعرّض الى أهمّ التقنيّات الحاضرة في عرض "السيّدة لا تصلح الّا للرّمي".

أ-الغروملو (Le grommelot)

إنّ " الغروملو (Le grommelot)هو من أهم التقنيات التي عرفتها التقاليد الإيطاليّة، وقد اشتهر الممثل الإيطالي "Ruzzante"[٢٤] باستخدامها كإحدى أهم التقنيات في أدائه. يعرّف "داريوفو" الغروملو (Le grommelot) على أنّه "لغة غير مفهومة خاضعة لخلق كلمات لا توجد في أيّ لغة أخرى ولكنّها تحيلنا على أنّها لغة مفهومة"انطلاقا من تعريف "داريوفو" يمكننا الاستنتاج أن الغروملو (Le grommelot) هي عمليّة هدم للّغة في حدّ ذاتها وإعادة تشكيلها بطريقة مغايرة تجعلها لغة غير مفهومة، إنّ الغروملو (Le grommelot) مرتبط بالأساس بعمل الممثل وخصوصا بطاقاته وقدراته الارتجاليّة في صياغته كما ترتكز أساسا على مدى قدرة الممثل في تشكيله لحظيّا وآنياً أمام الجمهور وأثناء العرض، فهي ليست تقنية عشوائيّة بل هي تقنية خاضعة لأسس وقواعد يكتسبها الممثل أثناء تدريباته، حيث يؤكّد "داريوفو" في هذا الصدد "يجب أن تعتمد على قواعد ويجب ممارستها"[٢٥]. ويؤكد "داريوفو" أن نجاح الغروملو (Le grommelot) مرتهن بحضور الطرف الثاني وهو الجمهور الذي بدوره يفرض على الممثل إيقاعا معينا من شأنه

أن يفتح له مساحة الارتجال وتفعيل هده التقنية إذ يؤكد على الممثل" أن يفرض على الجمهور نفس إيقاعه في التنفس ونفس إيقاع الغروملو (Le grommelot). وهكذا تعتبر تقنية قوامها هدم اللغة وإعادة تشكيلها تجمع بين الموسيقىوالتعبير الجسدي في نفس الوقت.

إنّ رجوع "داريفو" لهذه التقنية هو نوع من الهروب من السلطة والرقابة لكسب حريّة التعبير، ويورد في حوار له مع جريدة " Le monde" "إنّ هذه التقنية لا تخضع للرقابة"[٢٦]. وهي كتقنية يمكن التخفّي وراءها لفضح السياسي أوّلا وثانيا لما فيها من إشارة لعجز اللّغة عن أداء وظيفتها وتلاشي المعنى في ظلّ هيمنة السلطة.

ب-تقنية اللازّي " lazzi"

إنّ "اللازي" او كما تطلق عليها باللّغة الايطالية (lazzi) هو من أهمّ التقنيّات التي يستخدمها المهرّجون في أدائهم،وتعرّف "حنان قصّاب وماري الياس"هذا المصطلح على أنّه" كلمة ايطالية تعني المزحة و التهريج وتستخدم كما هي في كل اللغات."[٢٧]ويمكن إعتبار اللازي من مقومات ومكوّنات "الكوميديا دي لارتي" و هو جملة من الحركات المنمّطة تجمع بين ما هو جسدي حركي و بين ما يرتبط بتقاسيم وتعابير الوجه.

رغم اختلافات "اللازّي" و تعدّدهم الا أنّ "داريوفو" إرتكز في عروضه على أهمّها وتندرج ضمن ماهو إيمائي وجسدي. ويظهر لنا من خلاله المهرّج بصدد القفز في الهواء وهذه الحركة تعتبر في حدّ ذاتها لازي محددا يندرج ضمن ماهو إيمائي وجسدي أنظر الصورة.

كما عوّل "داريوفو" عن نوع اخر من "اللازّي" ليظهر لنا المهرّج في العرض متعرّضا لسقطة قويّة على الارض اثر تعرّضه للدّفع من قبل زميله, وهذا الوقوع على الأرض هو أيضا "لازي" محدد لمجموعة من الحركات و التي عادة ما يستخدمها ممثّلو (الكوميديا دي لارتي) و مهرجو السيرك أيضا كوصفات تستخدم دائما لإثارة الضحك والسّخرية .

بالعودة الى المرجع الأساسي في تحليلنا كتاب le gai savoir de l'acteur يؤكد " داريو فو" اهتمامه ب"اللّازي" كتقنًيات هامًة يعوًل عليها كثيرا في عروضه ويقول في هذا الإطار " في عروضي المسرحية السقوط على الأرض و الضرب لهم القدرة في خلق الاضحاك."[٢٨]

اعتبر "داريو فو" اللازي من أهمً التقنيًات التي إعتمدها في الأداء التمثيلي الساخر يلجأ اليها ممثلوه عند الحاجة لاستثارة ضحك المشاهد والسًخرية من الأنماط المعروضة مما تعطي لطبيعة الأداء خصوصيًة وميزة ويجب الاشارة إلى أنَ حركات "اللّازي" سواء منها الجسدي أو الوجهي تتطلًب عملية تحضيريًة طويلة يجب أن " تبدو حين تقديمها عفوية للغاية ومرتجلة."[٢٩]

كان اللازي يحدًد الفارق أو الفرق في براعة الممثلين فالممثل الجيد هو الممثل القادر على إتقان كلً حركات اللازي على اختلافاتها و ظلًت هذه الًتقنية من الأساسيات اللعبيًة التي ترافق الحوار و الخطاب و تهدف الى الإضحاك والسًخرية.

لم يكتف "داريو فو" بالتًركيز على هذه التقنية كوسائل تهدف الى الإضحاك فقط وانما شكلت لديه من ركائز و مقومات الأداء التًمثيلي السًاخر القائمة على "مهارة الجسد و تطويعه على البراعة في الحركة."[٣٠]من خلال توظيفها كوصفات إضحاكيًة يلتجئ اليها الممثًل أثناء العرض مستعينا بقدراته الإرتجاليًة في توظيفها في المكان المناسب وفي الوقت المناسب واعتبرت كإحدى تقنيًات الأداء التي ساهمت في خلق و إضفاء التجديد في مسرح " داريو فو"،فماهي التقنيًات الأخرى التي استخدمها"داريوفو" في أداء الممثًل ؟

ج.الممثل- الوجه-القناع

إن القناع هو الوسيلة الأولى للتنكًر و يأخذ مفهوما اخر في إقترانه بالفنً المسرحي ليصبح القناع في النًهاية ذلك اللأخر-الشًخصيًة التي يقوم الممثًل بتجسيدها وحتًى وإن لم يلجأ الممثل الى قناع ماديً و ملموس يرتديه فوق وجهه لإخفاء ملامحه الشًخصيًة الأصليًة فإنه قد يلجأ أو يعمد صبغ وتلوين وجهه أو حتى من خلال تشكيل عضلات وجهه بصورة خاصًة لكي يتقنًع.

إلتجأ " داريوفو" في عرضه (السيًدة لا تصلح إلا للرمي) للقناع كإحدى أهمً التقنيًات و مقوًمات الأداء التمثيلي السًاخر خصوصا وأنً القناع اقترن منذ البدايات و الجذور بالمسرح الكوميدي,فالوجه هو عنوان للشخصيًة و هو فضاء التقاء الحواسً الرئيسية (النظر-السًمع- الشمً....) .

اعتمد الممثلون- المهرّجون في العرض على الحركة الفيزيائية للوجه خصوصا وأنَّ قراءة ملامح الوجه بالضرورة هي قراءة لما يدور داخل الشخصيَّة من مشاعر أو حتى انطباعات ليصبح التعبير الوجهي في العرض شاشة إتِّصال و الّتواصل بالمتفرّج.

ركّز"داريوفو" بالأساس على شكل الفم و حركات الشَّفاه لما تفرزه من رموز تكشف عن رغبات و إحتياجات الشَّخصيَّة (كالجوع- العطش) و غيرها ولكن ما يشدّ إنتباهنا في العرض هو الإهتمام باللأساس على الأذنين و الأنف متجاوزا دورهما الطَّبيعي كمراكز إستقبال (السَّمع و الشمّ) نحو إضفاء بعض التغييرات عليهما لخدمة السخرية، فمعظم مهرّجي العرض كان لهم أنف طويل وأذنان طويلتان الى جانب إحمرار الأنف وهنا تركيز "داريوفو" على المبالغة الغروتسكيَّة في تشويه الانف والأذن لاستثارة ضحك الجمهور وسخريّته من هذه الأنماط التي تعبِر عن طبائع الغباء والحمق الممتزجين بالذكاء والشَّيطنة السَّاخرة.تجاوز "داريو فو " في العرض قناع المهرّج المتعارف عليه مركزا على على طبيعيَّة الوجه و قدراته التعبيريَّة محافظا في بعض الأحيان على الوجه الطبيعي الواقعي للممثل-المهرّج و ما يستطيع أن يخلق به من تعبيرات عن أحاسيس تخالجه كالفرح أو الحزن و غيرها وهو ما تظهره لنا هذه الصور.

إن عودة "داريوفو" إلى الأقنعة واستخدامها كإحدى أهمّ التقنيات التي تغذي الأداء راجع أوّلا الى قدرة الأقنعة منذ القدم على السخرية والتهكّم من الشخصيات المعروفة وغيرها وثانيا التخفّي وراءها علما وأن تاريخيّة القناع تسمح بالحديث ونقد جلّ المواضيع سياسيّة كانت أم دينيّة ليلجأ "داريوفو" إلى التخفّي وراءها نتيجة لنصوصه ومسرحيّاته السَّاخرة من كلّ الأنظمة السياسيّة وحتّى الدينيّة، وانطلاقا من التشوّهات التي تلتصق بالقناع وتنعكس بدورها في التعبير عن كلّ إشكالات المجتمع بطريق تمزج بين الهزل والألم في نفس الوقت.

ولم يقتصر "داريوفو" على التقني فقط بل إنّ عودته لتوظيف الأقنعة الماديّة في مسرحه السياسي السّاخر تفتح له المجال مجال الحريّة للتعبير والنقد دون أي ضغوطات.

د. الكاريكاتور

كان للكاريكاتور حضور هامّ في مسرح "داريوفو" " كنوع من التجسيد المصوّر للملامح، لملامح الوجه يسعى فيما يشبه المفارقة إلى أن يشبه أو يشابه الوجه الذي يصوّره وإلى أن يختلف عنه أيضا"[٣١]، ويسعى "الكالريكاتور"إلى إضفاء نوع التّشويه على خصائص الشخصيّة المعروضة من خلال تحريف ملامحها المميّزة والمبالغ فيها بطريقة تؤدّي إلى إحداث أثر المضحك لدى المتلقّي.إنّ عودة "داريوفو" لهذا النوع من التجسيد الخارجي المقترن بالأداء التمثيلي من شأنه أن يقوم بكشف جوهر الشخصيّات الأصلي دون زيف

ودون أقنعة أمام الجمهور فالملامح الخارجيّة للشخص تعكس طابعه الدّاخلي ، ويمكن فهم الكاريكاتور على أنه تقنية ترتكز بالأساس على الجوانب الخارجيّة للشخصيّة من خلال تحريفها لكشف جوهرها الداخلي ، ومن أهمّ خصائص الكاريكاتور التي كان لها حضور في مقاربة "داريوفو" في فنّ الممثل هي المبالغة وكشف العيوب. وبالعودة إلى عرض "السيّدة لا تصلح إلّا للرمي" تظهر لنا شخصيّة "السيّدة العجوز" شخصيّة معبّرة عن سلطة المجتمع الأمريكي تسعى إلى بسط نفوذها على العالم وقد قام "داريوفو" بتصويرها بصورة "كاريكاتوريّة" مرتكزا في تشويه ملامحها الخارجيّة من خلال أسلوب المبالغة والتضخيم في حجمها وحتى هيئتها ، وهذا التضخيم يعكس تضخّم السلطة الأمريكيّة وحبّها لبسط نفوذها والهيمنة على عرش السيرك رغم كبر سنّها وتدهور حالتها الصحيّة ، فحتّى بعد وفاتها تظهر لنا روحها مطالبة بحبّها للعودة لترؤس عرش السيرك ، وهنا إحالة ساخرة لحبّها للكرسي وكرسي العرش رغم العجز الواضح لها، وقد لعب الكالريكاتور هنا دورا أساسيّا في فضح وكشف جوهر الشخصيّة وكشف عيوب الشخصيّات السياسيّة " ويتّسع معنى الكاريكاتور بحيث لا يتعلّق بالصورة الشخصيّة للإنسان فقط بل يمتدّ في بعض الأحيان إلى تعبير مسخي لبعض الأمم والرموز السياسيّة." [٣٢]

إرتكز "داريوفو" في تصويره لشخصيّة العجوز على الإتجاه نحو عيب من عيوبها وإتخذه نموذجا للمبالغة فيه وتصويره بطريقته الخاصّة بما يتماشى مع أهدافه النقديّة وإحالاته السّاخرة ، كاشفا لنا أهم السلوكات المعروفة التي تمتاز بها هذه الشخصيّات السياسيّة من تشبّث بالحكم وحبّ للسيطرة وبسط النفوذ من خلال الكاريكاتور كتقنية تفضح حقيقة هذه الشخصيّات وتلفت النظر إليها فالكاريكاتور يسعى إلى " التركيز على المبالغة في تجسيد ملامح شخصيّاته وبعض طرائقهم في الكلام ومن ثمّ إبراز عيوب بعض السياسات التي يقوم بها بعض المسؤولين الذين تتوجه هذه الشخصيّة نحوهم بالكلام والتعليق".[٣٣]لتكون غاية الأداء الكاريكاشتوري التوجّه إلى عقل المتفرّج وحثّه على التفكير تجاه الشخصيّة المقدّمة أمامه " فمن أهداف الكاريكاتور الأساسيّة أن يجعل المتلقّين يفكّرون من خلال التجسيد النقدي والساخر لبعض الشخصيّات التي يعرفونها".[٣٤]

خاتمة و إنتاجات البحث :

تكشف دراستنا عن حول تجربة داريوفو ومقاربته حول المهرج الملحمي أن هذا الأخير لم يكن مجرد وسيلة للتسلية وللترفيه، بل إطارا إبداعيا يفتحوالمتفرج. أفقا جديدة لفن التمثيل المسرحي الكوميدي. فقد إستطاع فو عبر المزج بين البنية البريشتية الملحمية والروح التهريجية أن يبلور نموذجا مسرحيا مزدوجا يثير الضحك ويدفع المتفرج للتفكير النقدي. ومن خلال هذا المزج تظهر قوة نمط المهرج كفاعل مسرحي قادرعلى كسر الإيهام وتفكيك السرديات السائدة وإعادة صياغة العلاقة القائمة بين الممثل والمتفرج,
كما بيَّن البحث أن التمثيل الكوميدي عند "فو" أداة مقاومة فكرية ، إذ يربط بين الموروث الشعبي وأساليب التغريب الملحمي، وبين السخرية والضحك من ناحية والإياقع الجاد من ناحية اخري, هكذا يتحول المهرج الملحمي إلى مختبر للتجريب الكوميدي يمنح الممثل حرية أوسع في الإرتجال ويعيد تعريف الكوميديا كمساحة نقدية لا تقل جدية عن التراجيديا,
هذه النتائج تفتح أمام الباحثين المجال لإعادة التفكير في فن الكوميديا وتؤكد ضرورات إستمرارها كوسيط تعليمي جمالي جدلي قائم على تجاوز الحدود التقليدية للمسرح سواء في السياق الأكاديمي أو في الممارسة المسرحية,

الهوامش :

[1]داريوفو، الأبواق والتوت البري، ترجمة سامية ذياب، مراجعة شيرين أبو السنا، سلسلة روائع المسرح العالمي، المجلس الوطني للفنون والثقافة بالكويت، يناير ٢٠١٣، ص ١٧.

[1]نفس المرجع، ص ١٨

[1]داريوفو، موت فوضوي صدفة، مرجع مذكور، ص ١٨.

[1]حوار مع فهد الأصهدي، مات المهرج إضحكوا

[1]نفس المرجع

[1]نفس المرجع السابق.

[1] فيتو باندولفي، تاريخ المسرح، مرجع سابق، ص ١١٠.

[1]فيتو باندولفي، تاريخ المسرح،مرجع مذكور، ص ١١١.

[1] ميخائيل باختين، قضايا الأدب وعلم الجمال، الرواية الأوروبيَّة، دار الآداب الفنيَّة، موسكو ١٩٨٥، ص ٩.

[1]Dario Fo, le gai savoir de l'acteur, Op cit, p 240.

[1]Nicole vigoureux, le vlown rire ou dérision, édition presse universitaire de rennes 1999,p10.

[1]Tristan rémy, les clowns, opcit, p 44..

[1] داريو فو، موت فوضوي صدفة، مرجع سابق، ص٨.

[1]Ibid,p45.

[1]Dario Fo, le gai savoir de l'acteur, Op cit, p 240.

[1]Nicole vigoureux, le clown rire ou dérision,op cit, p20.

[1]Dario Fo, le gai savoir de l'acteur, Op cit, p 240.

[1]داريو فو، السيدة لا تصلح إلا للرمي، ترجمة وتقديم : دحسين محمود، المجلس الأعلى للثقافة ، ص ١٥ .

[1]نفس المرجع، نفس الصفحة.

[1] نفس المرجع، نفس الصفحة.

[1]نفس المرجع السابق، ص ١٥.

[1] - Valeria Tasca, Dario Fo،le nobel imprévu, le monde, 11 octobre 1997.

*C'est un langage que l'om ne comprend pas et qui est fait de syllabe et de mot inventé qui n'existe dans aucune langue et qui donnent l'impression d'entendre du Français de l'anglais ou de l'allemand.

[1] Ibid

[1] Valeria Tasca, Dario Fo،le nobel imprévu, le monde, 11 octobre 1997.

[1]-حنان قصاب وماري إلياس، المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص ٣٩٣

[1]-Dario Fole gai savoir de l'acteur, Op cit, p.124

* : dans mes pièces les chutes et les coups des pieds ont un effet comique garantis

[1]- حنان قصاب وماري إلياس، المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص ٣٩٤.

[1]-حنان قصاب وماري إلياس، المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص ٣٩٥

[1]-شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك-رؤية جديدة، مرجع سابق، ٤٥٢.

[1] شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك-رؤية جديدة، مرجع سابق، ص ٤٥٣.

[1]مرجع سابق، ص ٤٥٥

[1]مرجع نفسه، ص ٤٥٢.

References:

Bakhtin, M. (2018). *Rabelais and his world* (S. Nasr Al-Din, Trans.). New Thought Publishing. *(in Arabic translation)*

Bergson, H. (n.d.). *Laughter: An essay on the meaning of the comic* (S. Al-Daroubi, Trans.). Egyptian Book Organization. *(in Arabic translation)*

Brecht, B. (1979). *Writings on theatre: The little organon*. L'Arche. *(in French)*

Brecht, B. (n.d.). *The art of the actor*. L'Arche. *(in French)*

Canava, M. C. (2006). *Comedy* (A. Shattan Al-Tamimi, Trans.; Y. Al-Muhandis, Rev.). Baghdad. *(in Arabic)*

Constantin, D. (1964). *Jrock: My life as a clown*. Hachette Jeunesse. *(in French)*

de Chartier, P. (1991). *Italian commedia* (A. Kamaan, Trans.). Ministry of Culture. *(in Arabic)*

Fabli, J., & Salle, A. (Eds.). (1988). *Clowns and tricksters*. Paris. *(in French)*

Fo, D. (1990). *The actor's joyful knowledge* (V. Tasca, Trans.). L'Arche. *(in French)*

Fo, D. (1999). *Accidental death of an anarchist* (T. Al-Asadi, Trans.). Dar Al-Nada. *(in Arabic translation)*

Fo, D. (2007). *The world according to Dario Fo: Conversations with Giuseppina Manin*. Fayard. *(in French)*

Fo, D. (2013). *Trumpets and raspberries* (S. Diab, Trans.; S. Abu Al-Sana, Rev.). National Council for Culture, Arts and Letters. *(in Arabic translation)*

Fo, D. (n.d.). *The lady is not to be thrown* (M. Hussein, Trans.; M. Suleiman, Rev.). Supreme Council of Culture. *(in Arabic translation)*

Fratellini, A. (2009). *We, the Fratellini*. Cartouche. *(in French)*

Mounier, C. (1975). *Encounter with the Théâtre du Soleil*. L'Âge d'Homme. *(in French)*

Pandolfi, V. (1981). *History of theatre (Vol. 3): Italian comedy* (E. Al-Zahlawi, Trans.). Ministry of Culture. *(in Arabic translation)*

Qasim, B. (1990). *The theatre of Dario Fo*. Dar Al-Kunooz Al-Adabiyya. *(in Arabic)*

Salé, B. (1990). *History of theatre*. Librairie Théâtrale. *(in French)*

Simon, A. (1988). *The planet of clowns*. Lyon. *(in French)*

Stanislavski, C. (1994). *Building a character*. Pygmalion. *(in French)*

Urbani, B. (2013). *The jugglers of modern times: Dario Fo and Franca Rame*. University of Provence. *(in French)*

Valentini, C. (1997). *The story of Dario Fo*. Feltrinelli. *(in French)*

Velasquez Angel, A. M. (2012). *Clown performance in contemporary Colombia*. Éditions Académiques. *(in French)*

Villiers, A. (2002). *The comic actor* (M. M. Qanawa, Trans.; H. Ibrahim, Rev.). Egyptian General Book Organization. *(in Arabic translation)*

Wilson, G. (2000). *The psychology of performing arts* (S. Abdel-Hamid, Trans.; M. Enani, Rev.). National Council for Culture, Arts and Letters. *(in Arabic translation)*