الدلالة الاجتماعية والسياسية للزّمن الدرامي في المسرح

وطفاء حمادي

يستدعي مفهوم العلاقة مع الزمن المسرحي دراسة كيفيّة تَحَوُّلِهِ من النصّ إلى العرض المسرحي في سياقات تتنوّع بين الخطّي والاسترجاعي والتعاقبي والافتراضي، وكيفيّة تمظهر تجلّياته في مكونات بنية هذا العرض الذي يدخل في أشكال وقوالب متعدّدة مثل: زمن فعل الشخصية، وزمن الحدث، فضلاً عن تَشَظِّي الزمن في الحدث، وفي زمن التلقّي الذي يتمّ ضمن مسار جمالي يتّجه لتعزيز فعل التواصل مع المتلّقي، باعتبار أنّ زمن العرض هو زمن بيولوجي تفاعلي.

مادّة البحث

سنستند في دراستنا هذه إلى ثلاثة نصوص وعرضَين اثنين (لأننا لن نتناول عرض إيمان عون بل نكتفي بدراسة نصّ عرضها). وذلك بهدف تتبعّ مسارات الزمن في بناء النصِّ الدرامي وبناء العرض. أمّا العروض المسرحية فهي عرض للمخرج المسرحي اللبناني ربيع مرّوة «أدخل يا سيدي نحن بانتظارك في الخارج» (والعبارة للكاتب المسرحي الفرنسي جان جينيه الذي شَهِدَ مجزرتي صبرا وشاتيلا عام 1982 بعد ساعات قليلة من تنفيذهما، وعلى أثر مشاهدته

لهما كتب نصه: «أربع ساعات في شاتيلا»[1]، وعرض مسرحي للمخرج المسرحي الكويتي سليمان البسام «ودار الفلك»، ونصّ مسرحي للمخرجة المسرحية الفلسطينية إيمان عون هو«نساء تحت الضوء». وفي هذين العرضين استخدم كلٌّ من البّسام ومروّة الزمن في سياق تداخلي: خطّي، واسترجاعي، ودائري، وتعاقبي، واستباقي.

إشكاليّة البحث

يثير هذا البحث الإشكالية التالية: كيف وَظَّف كل من الكاتب والمخرج البُعدَيْن الجمالي والفكري لإدراج الدلالات الاجتماعية والسياسية في زمن المتلقّي؟ سنسعى لدى تناول هذه الإشكالية للرد على المساءلات التالية التي تثيرها طبيعة الموضوع: كيف استطاع الكاتب والمخرج خلق وإعادة خلق الزمن المسرحي؟ هل تَمَكَّنا من الكشف عن أهمّية الزمن في مسرح يثير قضية علاقة المرأة بجسدها وبصمة السنين عليه من منظور نسوي؟ هل كشف تنوّع الأزمنة في العملية المسرحية عن قدرة الصّياغة الفّنية والقيمة الجمالية لدى المخرج؟ وهل تمكّن المخرج من تجسيد الرؤية الفكرية ذات الدلالة الاجتماعية والسياسية في النصِّ والعرض المسرحيَّيْن، من خلال أنواع الزمن متعددة المستويات المُعَتمَدة في النصوص والعروض؟

الزمن والمسرح

لدراسة هذه العلاقة ننطلق من مقولة مفادها «أن الزمن جوهر المسرح»[2]، آخذين بعين الاعتبار أنّ «للمسرح زمنه الخاصّ كما هو للسينما والرواية والأسطورة والملحمة

(1) قرر المخرج الفرنسي ستيفان أوليفيه بيسون وللمرة الثانية تقديم هذا العرض المسرحي في بيروت في محاولة منه لمواساة ذوي ضحايا مجزرتي صبرا وشاتيلا، وذكر بيسون أنه كان في الثالثة عشرة من عمره عندما شاهد صورًا من شاتيلا وصبرا، وبقيت المشاهد المروّعة في ذاكرته. وعندما قرأ مذكرات جان جينيه الكاتب المسرحي الفرنسي الذي كان أول أوروبي دخل المخيم بعد وقوع المجزرتين عام 1982، قرّر نقل كلمات جينيه إلى خشبة المسرح». راجع :.www.skynewsarabia /com/web

(2) شفيق المهدي، مفهوم الزمن في المسرح الفرنسي الحديث 26/ 01/ 2014، قراءات: 1181 **مجلة الأكاديمي**، عن كتاب شفيق المهدي، **أزمنة المسرح: دائرة السينما والمسرح**، مهرجان بغداد الدولي للمسرح، الدورة الأولى، 2011، ص 14.

والشعر، وأن المسرح فنٌّ يرتكز على محورَيْن أساسيَّيْن هما المكان والزمان، هنا – الآن. لكنّه لا يُقَدِّمُ هذين المرتكزَيْن كما هما، إنّه يوهِم بهما لأن معادلة المسرح الأساسية تُبْنى على أساس من الإيهام بالواقع، وهو بالتالي يقدم زمنه الخاصّ الذي يُمَيِّزُه عن بقية الفنون والعلوم. إن زمن المسرح زمن مُتَفَرِّد... له مَنطِقُه الخاصّ، وهو يدل على الحاضر ويُلغي الماضي والمستقبل، ويرتبط فنّ المسرح بالبصر وبالعلاقات الأيقونية»[3].

وقد أكّد ذلك أيضاً الفيلسوف اليوناني أرسطو، واضع أسس التراجيديا والكوميديا عندما مَيَّزَ المسرح عن غيره من الفنون والأجناس الأدبية من خلال الزمن. فقد اعتبر المسرح «فنّ الحاضر يُقَدِّم أفعال أشخاص يعملون»[4].

انطلاقاً من تحديد مفهوم الزمن في المسرح ومن زَمَنِيَّتِهِ في النصّ ومن آنيّته في العرض، سنتناول أنواع الزمن الذي تسير في سياقاته النصوص والعروض التي اخترناها كمادّة للبحث، وهي، وفي كل نصٍّ، تتميّز بتنوعها المرتبط بتنوع المسرح الذي اعتمده كلٌّ من الكاتب والمخرج، من خلال زَمَنَي النصِّ والعرض، لأننا لن نكتفي بدراسة زمن النصّ، بل وبكيفية تَحَوُّلِهِ إلى زمن العرض.

سياقات ثيماتية وتجلّيات الرؤية في نصوص مروّة والبسّام وعون :

لقد اخترنا هذه النصوص الثلاثة لِنَتَبَيَّنَ عنصر الزمن، زمن النصّ السردي قبل تحوّله إلى نصّ العرض، وهو يجسّد الزمن الحاضر الشاهد على زمن الاسترجاع والمستشرف للزمن الآتي:

– مسرحية ربيع مروّة: «أُدْخُلْ يا سيدي... نحن ننتظرك في الخارج»

في هذه المسرحية، تمتدّ الذاكرة إلى زمن احتلال فلسطين والحرب الأهلية في لبنان، وغيرها من أزمان وتواريخ أَرَّخَتْ للحروب العربية–الإسرائيلية والأهلية اللبنانية، وجعلت الذاكرة تميد بالغضب، لمشاهدة كيف «تتمكنن» العلاقة مع فلسطين، فيُعَبِّر عنها بواسطة الشّريط المسجَّل، والأغنية والدبكة. وتظلّ العين تراقب ولكن على مسافة

(3) المرجع السابق نفسه، ص 106.

(4) أحمد الماجد، إسماعيل عبد الله والاشتغال على الزمن المسرحي، **عـــود الـنـــــد**، مـجـلـة ثـقـافـيـة فصلية، الناشر عـدلـي الـهـــوّاري.

تقتضي أن: «نبقى حيث نحن». بغضب وبقسوة صاغ ربيع مرّوة البنية الزّمنية لهذا العرض من عدّة اتجاهات مسرحية، من مسرح الغضب ومن المسرح البريشتي التغريبي والمسرح التسجيلي أيضاً. مزج الفريق تلك الصيغ مولِّفًا بين سائر عناصرها حتى يتولّد لديه نصّ للعرض يُمَثِّلُ احتجاجًا وتمرّدًا على الظروف البائسة التي خلَّفَتْها الحروب الإسرائيلية- العربية، واحتلال فلسطين، مستعينًا بسمات مسرح أوزبورن، الكاتب المسرحي الإنكليزي الذي مثّل في ما بعد جزءاً من حركة الشباب الغاضب. واعتمد الفريق على خصائص مسرح القسوة للمخرج المسرحي أنطونين أرتو (Artaud) بحدوده القصوى «عندما ركّز العرض على مشهد ذبح البقرة، والدّم) كأنّه يَعْتَبِرُ مع المسرحي الإسباني أرابال أن المسرح ينبغي أن يؤدّي إلى بلوغ حالة التطهير (Catharsis) لدى المتفرّج من خلال جعله يرفض الإيهام والتمثيل. واستخدم الفريق الوثائق المتعلقة بالاحتلال الصهيوني لفلسطين، والتهجير، وقَدَّمَها بشكلها الفجِّ دون صياغتها في حبكة خيالية، لأن مروة والفريق رفضوا فرض نظرة مُسْبَقَة على المُتَلَقِّي، بل أرادوا أن يضعوه وجهًا لوجه أمام الأحداث (أحداث النكبة والحرب اللبنانية) دافعين به لكي يُشَكِّلَ رؤيته الخاصّة.

- مسرحيّة «ودار الفلك» للمخرج الكويتي سليمان البسام: الواقع العربي بمنظور افتراضي

حملت ثيمة هذا النص في دلالتها تَشَظِّي الواقع العربي واستبداد السلطات القمعية، في مسار رؤيوي نقدي لهذا الواقع الذي يسوده المناخ الشكسبيري، والذي تتنازعه شهوة السلطة. وفي «دوران الفلك» يعرض البسّام أيضاً رؤيته الافتراضية المحتملة بعد الحراك العربي الذي سيحصل في مصر وتونس وليبيا، وقضية العلاقة مع الغرب، التي يبدو فيها العربي في موقع دوني تجاه الغرب، المتمثّل بالمثقّف الفنان الذي يحاول أن يَظْهَر بمظهر المتمدّن المتحضّر المتجاوز لِكُلِّ مظاهر التخلّف الفكري، والذي يتحدّى سلطة الرقابة على حرّية التعبير التي تحتاج إليها الفنون والدراما التلفزيونية.

وشَكَّلَت هذه القضية، أي الرقابة، الذريعة الدرامية ليؤسِّس عليها البسّام رؤيته الفكرية للكشف عن طبيعة الأنظمة في البلاد العربية.

ثم عالج البسّام ثيمات متنوّعة يَجْمَعُ بينها خيط دراميٌّ واحد هو خيط الغَوْص في ما ستؤول إليه الحال بعد الربيع العربي. وقد أوحى الحوار ببضع تلميحات عَمَّ بعد الثورة:

-«تحرّرت الشعوب من مستبدّيها لكنّك بليد»[5].

-«تعلّم لغة العصر أنت الآن حر»[6].

-«وَلْتَبْدَأ الحرّية بكسر العبودية وكسر سلطة الملّا»[7] الملاّ الذي يرمز إلى السلطة الدينية وامتدادها في العالَم العربي.

ولعلَّ هذا النصَّ الذي كُتِبَ قبل حدوث الثورات العربية وسقوط الأنظمة قد اعتمد على الحدث اللامتوقّع، وهو استلام السلطة الدينية للحكم واستعادة الخلايا النائمة لأنفاسها ونشاطاتها السياسية والدينية. أمسك البسّام بالواقع العربي من كل جوانبه، بدءًا من معطيات زمن الستينيّات حتى مسارات الواقع في الزمن الحالي، تلك التي تحرّض لمستقبلٍ افتراضيٍّ. كما أثار قضية الالتزام بالنصِّ المسرحي الذي كان سائدًا في مرحلة الستينيّات، عندما كان يُولَى النصُّ الأهمية الكبيرة التي تتجاوز أهمّية الممثّل والإخراج والسينوغرافيا، ثم صارت تركّز في نهاية القرن العشرين وبداية الألفية الثالثة على الممثّل والمشهدية البصرية.

- مسرحية «نساء تحت الضوء» (Women under the spotlight)

تدور ثيمة هذا النصّ حول تمرحل مسارات حياة المرأة منذ أن ولدتها الأسطورة من ضلع آدم إلى أن أَحَبَّت مع أوفيليا (شخصية أَحَبَّت وضحَّت في مسرحية هاملت لشكسبير) وكليوباترا، وضحَّت من أجل أخيها مع أنتيغون، كما تعرض واقع المرأة في العصر الحالي. نساء كلّهن وقعن في أتون التضحية من أجل الحب أو من أجل الآخر. وتحت هذه العناوين الرئيسة التي شَكَّلَت ثيمة النصّ المكوّنة من تجميع لقصص ذاتية من مختلف الأزمنة، تنبني الرؤية النسوية التي ترفض كينونتها المصنوعة من قِبَلِ الآخر، والتّعبير عنها بالوكالة، وترفض أن تكون دمية، وأن يُخْتَزَلَ كِيانُها إلى شكلها وجمالها، فتصرخ وتخرج صافقة الباب وراءها كما فعلت نورا في نص«بيت الدمية» للكاتب المسرحي السويدي إبسن (Epson).

(5) سليمان البسّام، ودار الفلك، مخطوطة في مكتبتي، 2011، ص10.
(6) المرجع السابق نفسه،
(7) المرجع السابق، ص11

أزمنة الحدث في النّصوص: خطّية واسترجاعية

إن الزمن في النصّ المسرحي هو محمول يدلّ على حدث. وزمن الحدث المتوفّر في هذه النصوص الثلاثة، لم يُبْنَ على بداية ووسط ونهاية، إنما هو فعل يسير في ماض – حاضر – مستقبل، ويتشكّل من زمن الفعل المسرحي أو فعل النصّ الذى يخبرنا بتقدّم الحدث وسير الزمن بحسب آن أوبرسفيلد (Anne Ubersfeld)[8]، بمستويات تتنوّع بحسب تنوّع الأحداث، بين الخطّي والدائري والاسترجاعي ...

تقدّم هذه النصوص رسمًا توضيحيًا (Diagramme) قوياً ومطّرد التنظيم للحدث/ الحالة التي عبَّرت عنها الدراما، وتلك العناصر المكونَّة لأماكن أخرى وأزمنة أخرى، فيتراوح الزمان بين الماضي والمستقبل، (نص مروّة: الماضي هو زمن احتلال فلسطين، والمستقبل منه لن تتحرّر فلسطين). وهذا ما أعطى النصَّ حيويّته التي حلّت بها المتغيّرات الزمنّية محلَّ المتغيّرات المكانية. ولكنّ هذا الزمن الخطّي هو الزمن المأسوي الذي احتُلّت فيه فلسطين ولا تزال، وقد تبلور في أزمنة الأحداث التي عرضها ربيع مروّة عبر شاشة العرض، وهكذا تكشف الأحداث التي ينتظمها نصّ العرض في مسرحّية مروّة «ادخل يا سيدي» عن خطّية الزمن.

وكذلك اعتمد سليمان البسّام الزمن الخطّي في رجوعه إلى زمن الستينات وزمن التشظّي العربي. ولكنَّ بعض الأحداث قد عادت إلى الزمن الماضي، وعرضت على الشاشة / السينمائية، في الكويت وفي بيروت لتكون شاهدة على أحداث الزمن الجميل، والبعض الآخر عرض على الشاشة ليؤرّخ لأحداث حصلت في الستينات حيث تمت الرقابة على الفنون وأخفت بعض الإبداعات الفنّية، ثمّ انتقل إلى الزمن المستقبلي ليستشرف مستقبل الحراك العربي.

وكذلك نرى أنّ الزمن في مسرحية «نساء تحت الضوء» هو زمن الحب الخطي الذي انجلى كماضٍ – وحاضر – ومستقبل لا يحيد عنه، ولكنه ربما سيحمل ملامح الوعي لدى المرأة في الزمن الآتي.

(8) أحمد صقر، **آلية التلقّي في المسرح، دراسة في النقد الأدبي والمسرحي،**
ww.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=242818

لقد وُظِّف الزمن كعنصرٍ يمنح لإيقاع النصوص «خصوصيّته ونظامه، فتتابع الأزمنة في نصٍّ ما يخضع بوضوح لمبدأ نظامي معيّن»[9]، بحيث رأينا أن لكل من هذه الأزمنة وظيفته الدراميّة، التي دارت فيها أحداث النصّ المتنوّعة وغير المتزامنة.

ثم اعتمدت النّصوص الثلاثة زمناً استرجاعياً يتغلغل داخل التتابع الزمني الخطّي، وذلك للضرورة الدرامية والتاريخية، ولضرورة تجسيد الرؤية الفكرية. وقد استخدم مروّة تقنيّة الاسترجاع «الفلاش باك»، ليشير إلى الزمن الماضي كمشهد إجباري توضّحت من خلاله الحكاية التي أرادها للتّعبير عن احتلال فلسطين والمجازر التي ارتكبتها إسرائيل في حق الفلسطينيين.

أمّا إيمان عون فقد جسّد عرْضها القضيّة النسوية من خلال بناء أحداث تعود أزمانها الاسترجاعية إلى أسطورة الخلق مروراً بالقرن السادس عشر وصولاً إلى اليوم، بأسلوب سرديٍّ، ووفق بنية تراتبيّة تشير إلى واقع المرأة التي وُلدت من ضلع آدم. يؤرّخ هذا النصُّ لعذابات هذه الشخصيّات النسائية وما أصابها من اضطهاد، وما قدّمته من تحدّيات وتفانٍ من أجل الآخر. ويحمل الزمن الماضي لهؤلاء النساء زمنًا يتمدّد ويتباطأ ويتّسع ويتسارع في اختراقه المكان الرمزي/ المسرح وتمثّلاته، حيث تجتمع الشّخصيات النسائية خاضعة لسلطته وللموروث الذي يدلّ على المنشأ والتربية التي عاشاها وتلقّاها بعض الشخصيات في هذا النصَّ، والتي تشترك في ما بينها في قضية واحدة هي خضوعها للسّلطة الذكورية.

وينعكس الزمن الاسترجاعي في نصّ «نساء تحت الضوء» على مستويَيْن: زمن الموروث وزمن العلاقة مع الجسد الذي يترك بصماته على المرأة فتصيب جسدها. إذ شكّل هذا الجسد محور الصّياغة اللغويّة للوقائع والأحداث التي تنطوي على دلالات مُضْمَرة: كاستراتيجيا للعيش، ولكشف النصّ المبطّن (Sub-textes) للنصّ الظاهر[10] (خوف المرأة من جسدها، واستخدامه كوسيلة للهجوم)، تأسّست كلّها على صوت هؤلاء النساء، وردود الفعل النسائية تجاه السّلطة الذكورية التي ترسم حدود

(9) هيسن رونالد، ص. 29 عن شفيق المهدي، ص 41 -

(10) وطفاء حمادي، **سقوط المحّرمات، ملامح نسوية في النقد المسرحي النسوي**، دار الساقي، 2006، ص 180.

الخطاب مع النساء. كما انزاحت عن الأنساق والصّيغ الثابتة للتعبير عن التشظّي الذي أصاب الشّخصيات النسائية التي تدفع حالاتها الفعل الدرامي إلى أقصى درجات التطوّر، ولكنَّ الخوف من أن يخونها هذا الجسد، على سبيل المثال ما قالته أمل:

«أمل: هذا جسمي أنا بديش يكون صورة عن حدا ثاني».

لذلك تركّز المرأة على علاقتها مع جسدها ومعاناتها. وتتضاعف المأساة في هذه الحالة لدى المرأة، لأنها الأكثر تأثراً وإحباطاً من الرجال، أليست هي دائماً المحكومة بالمحافظة على شكلها وجمالها؟ إنها تعيش صراعاً مأسوياً مع ذاتها، مع الماضي والذاكرة ومع الواقع والعالم، ومع جسدها ولا سيما في مرحلة الشيخوخة. وبحسب تحليل يونغ (Young): «إن المرأة العجوز التي تعتبر إسقاطات الأنيما (anima) أو المبدأ الأنثوي طاقة دالّة، تؤمن بأن فقدانه هو الذي يشكّل السبب وراء كل اضطراب نفسي لديها»[11].

تتناول المسرحية بالحوار هذا المبدأ الأنثوي الذي تعيشه المرأة في مختلف مراحل حياتها، التي تشكّل عصارة تجارب وخلاصات من عالَمها منذ ولادتها حتّى مماتها، وتفتتح الباب على قضيّة الجسد بكلّ ما تحويه من تساؤلات وعقد وأحاسيس وخوف منه.

من المُلاحَظِ أن هذه القضايا التي عانت منها المرأة تاريخياً، ما زالت تعاني منها في زمننا هذا. شخصيات مسرحية «نساء تحت الضوء»: فاتن وأمال وغيرهما من النساء المعاصرات يعانين كما عانت نساء التاريخ: كليوباترا وأوفيليا وانتيغون. إنّ مسيرة المرأة ما زالت محفوفة بالمخاطر والصعوبات.

إلا أنّ الزمن الاسترجاعي الذي استخدمه البسّام «لا يقتصر على كونه إرجاعاً لفترة أو حقبة زمنية أو امتداداً لها، وإنما هو أيضاً تحوّل وصيرورة عبّرت عنها ديناميكية الانتقال والتحوّل التي طرأت» منذ مرحلة الستينيات، وما اعتراها من سمات انجلت في الأحداث وصولاً إلى استشراف زمنٍ آتٍ هو زمن الثورات العربية، عندما استبق الأحداث وتناول الحراك العربي، وما سيؤول إليه هذا الحراك، وفي استشراف زمنٍ آتٍ في رؤية مروة

(11) المرجع السابق نفسه .

المستقبلية التي ترى أنّ «فلسطين لن تتحرّر». إن طرح هذا الموضوع من خلال شاشة الفيديو يستفز المشاهد عندما يكرّر العرض عبارة: «ابق حيث أنت، فلسطين لن تتحرّر». ولكنّ هذه الـ «حيث» هي ذات دلالة مكانية واضحة، ربما توحي بالدعوة إلى التوقّف قليلاً، وإلى التأمل واسترجاع الماضي بهدف استدراك الآتي. وقد اعتمد الفريق على خلط الأمور في الذاكرة لأن المجازر كثيرة، والحروب العربية – العربية، والداخلية متعددة، وقد شاء ربيع والفريق أن تُحكى بشكل أيقوني (مطابقة كاملة في الصورة)، وأن يعلنوا موقفهم الواضح من كل هذا التاريخ الرهيب. هذا المبدأ الذي يسعى إلى خربطة هذا المخزون المنغرس في الذاكرة.

تداخل الأزمنة بتداخل بنية الأحداث

بعد تناول مسارات زمن الحدث في هذه النصوص نجد أن مروة والبسّام وعون قد اعتمدوا البنية الزمنية المتداخلة «التي انزاحت إلى بنية لولبية وهي تراوح مكانها بحكم التكرار المجرد»[12]. ليدلّ مرّوة على أن قضية فلسطين ما زالت تراوح مكانها، وأظهر ذلك من خلال الفيديو وليس من خلال حوار الشخصيات أو إرشادات المؤلف: «فالزمن يحرّر بمعناه الفيزيائي»[13]. وكذلك ليدل البسّام على أنّ الزمن العربي سيعيد إنتاج مظاهر أخرى من التعصّب بظهور الملا، ولتدلّ عون على الحركة الدائرية التي تقوم بها المرأة التي ما زالت تعاني من اضطهاد السلطة الذكورية وتخضع لقيمها. ولا تتناقض سياقات الزمن الخطّية مع سياقاته الدائرية لأنّها وبحسب إجتماع العلماء والفلاسفة والأدباء ورجال الدين على مفهومَين أساسيّن للزمن. المفهوم الأوّل ينظر إلى الزمن باعتباره خارج الذّات الإنسانية، وهو ما يسمّى الزمن الموضوعي، وقد انقسم أصحاب هذا الاتّجاه إلى فريقين. نظر الأول إلى حركة الزمن الدائرية وأطلق عليها الزمن الدائري كما في فلسفة أرسطو وسينيكا، أما الثاني فقد نظر إلى الزمن باعتباره يسير في خطٍّ واحدٍ وسُمّي بالزمن الخطّي كما نراه عند آن نيكلسون وفي فيزياء نيوتن[14]. إذاً الزمن الذي

(12) شفيق المهدي، المرجع السابق، ص 38.
(13) المرجع السابق نفسه،ص38.
(14) إشكالية الزمن في العلم والفلسفة والدين *www-reads-com*

استخدمه هؤلاء المسرحيون في سياقاته الخطّية والدائرية هي موضوعية خارج نطاق الرؤية الذّاتية، والزمن الخطّي هو الذي حدّد مسارات الحدث بين الماضي والحاضر والمستقبل، في قضية فلسطين ونهايتها المقفلة، وفي العودة إلى الملّا، التي تستدعي حركة دائرية وعوداً على بدء وكذلك قضية فلسطين. وهنا نقع على مستويين من الزمن: الزمن الخطّي والزمن الدائري التكراري، وذلك لأن طبيعة مسار الحدث هي التي تحدّد مستويات الزمان وتنوّعها في النصّ الواحد. ثم ورد في النصّوص الزمن الاسترجاعي الذي لا يؤرّخ لذكرى، بل هو منطلق تقني يتطوّر من خلاله الحدث وفق الضّرورة الدرامية، فهو «متمثّل باعتباره واقعاً سبق وقوعه – ماضٍ – إلا أننا مسّرحياً نراه في زمنه الحاضر عن طريق الانفعال أو تغيّر في إيقاع الإلقاء أو استبدال في اللون. وهذا يسحب الماضي القريب أو البعيد ليؤسّس وجوده مرّة أخرى باعتباره منصهراً أو منتهياً زمنه من أجل سلطة الآن المهيمنة، وعليه لا بد من مراعاة ترابط المشاهد بما يعزّز قوّة الحاضر ومطلقيته»[15].

الزمكانية بين الخطاب السّردي والخطاب المسرحي

بدل الكاميرا والشاشة التي استخدمها كلٌّ من مروة والبسّام، اعتمدت عون السرد في مسرحيتها «نساء تحت الضوء»، كما أنها اعتمدت صيغة درامية ملائمة لامتلاك فضاء مكان التمثيل هي الحكي، فقارب النصّ بناء الحكي الشعبي/ السرد المونولوغ الذي اعتمد على الاستطراد والتفريغ والتراكم[16]، حيث يمكن تخيّل الفضاء المكاني، عن طريق الوصف السّردي، فيما يقيّد عمل الاشارات السمعية والبصرية والحركية المتزامنة والمتتالية المتفرّج في حدود زمكانية معيّنة هنا/ نحن/ الآن. ثم توزّعت تجارب النسوة الآتيات من التاريخ ومن الأزمنة المختلفة والمعاصرات على مدار زمن النص من خلال الزمن الحاضر/ الآن عبر مونولوغات تتخلّلها حوارات قصيرة تتدخّل فيها النساء الباقيات للتّعبير أو للتعليق على السلطة الذكورية/ مسبّبة هذه المصائب للمرأة (ناتاليورازان..).

(15) شفيق المهدي، **مفهوم الزمن في المسرح الفرنسي الحديث**، مركز النور، *www.alnoor.se/article.asp?id=232674* ، وأحمد الماجد، المرجع السابق.

(16) وطفاء حمادي، مرجع سابق، ص 180.

إن النصَّ يُعيد إنتاج زمن الأسطورة والتاريخ عبر شهادات رمزية وخيالية تراثية من خلال تصوير واقعي يفضي بنا الآن، وفي لحظة العرض، إلى الكشف عن وعي باللغة النسوية ورموزها وتوقها إلى الحرية. تستمرّ النساء بسرد قصصهنّ من خلال أسلوب الامتداد إلى التاريخ الذي اعتُمد في بناء النصِّ. ومع ذلك يبدو الأمر مختلفاً، فالسّرد يتمتّع بإمكانيات زمانية ومكانية كبيرة ومتنوّعة، إذ لا توجد قيود أو صعوبات تحدّ من مساحة المكان أو امتداد الزمان اللذين يدور فيهما الخطاب السردي. فهناك قدرة على التوغّل داخلهما إلى الماضي أو المستقبل أو الانتقال من مكان الى آخر. أمّا في الخطاب المسرحي الذي يتلوه العرض، فالأمر مختلف تماماً، حيث نجد القيود المادّية تحدّ من أهمّية عنصرَي الزمن والمكان؛ فالعمل مقيّد بمدّة العرض ومساحة المسرح وتغيّر المناظر، فضلاً للقيود الإنتاجية الاخرى[17].

الصيغة الفنيّة للزمن

عملت المسرحيات الثلاث على خلط المراحل الزمنية التي تراوحت بين عام الاحتلال الإسرائيلي لفلسطين(1948) والأعوام التي تلتها، وحتى اليوم وفلسطين ما زالت تحت الاحتلال، وأعوام الستينيات في مسرحية البسّام وصولاً إلى ما بعد زمننا المعاش، أي إلى عالم يستثير المتِخّيَل لتوقّع ما ستؤول إليه أمور الواقع العربي. ولكنّ عالم «نساء تحت الضوء»، هو عالم يعبر به الزمن لعرض واقع المرأة التي ما زالت تسعى لنيل حرّيتها في علاقتها مع السّلطة الذكورية، ولتغيير مواقعها على كل المستويات. وهذه العوالِم الماضية والاسترجاعية لا توظَّف كإسقاط على الحاضر، ولكنّها تجسِّد حالات معيوشة في أزمنة متنوّعة؛ أزمنة تحمل مأساتها الإنسانية وقهرها من السّلطة السّياسية والسّلطة الذكورية، وهي امتداد لأزمنة القهر السابقة.

زمن العرض

إنَّ النصَّ المسرحي يحمل بداخله نوعين من الزمن، أولهما الزمن الواقعي الحقيقي،

(17) حسين الأنصاري، « **الإثراء الدلالي في الخطاب المسرحي بين مدّونة المكتوب وفضاء العرض**»، *www.mohamedrabeea.com/books/book1_7821.doc*

وهو زمن عرض المسرحية الذي يدركه المتلقّي بالمشاهدة، وثانيهما هو الزمن الفنّي وهو زمن الأحداث المسرحية الخيالية، وإذا كان زمن المسرحية/ العرض مرتبطاً بإنتاج النصِّ وتحويله إلى صورة بصرية مرئية، فإن الأمر يختلف مع النصّ المسرحي، لأن فيه يمكن التعرّف بعنصر الزمن من خلال إرشادات المؤلّف المسرحية أو من خلال حوار الشّخصيات.

بينما يدخل الزمن في العرض المسرحي في أشكال عدّة وقوالب متعدّدة: زمن العرض وزمن التلقّي وزمن الشخصية وزمن الحدث، فضلاً عن تشظّي الزمن في الحدث، فقد تستقطب أحداثاً تجري (الآن) في أزمنة متباعدة جدّاً أو قريبة أو في زمن مستقبلي. و«إذا كان السّرد المسرحي يتّخذ أنساقاً زمنية متعدّدة من خلال تركيبة الحدث ذاته، فإن زمن العرض، هو زمن بايولوجي، يجعل زمن التلقّي مختلفاً بوصف التلقّي يعتمد على إنعاش الذاكرة، وعلى تقلّب صور المسرحية المتبقية في ذاكرة المتلقّي التي ستبقى حتّى زمنٍ آخر، وتتشكّل ضمن مرجعيته وتؤسّس أفقاً أرحب وأعمق للمتلقّي» [18].

لذلك نرى أنّ السّمة الأساسية المشتركة في هذه النصوص الثلاثة تنجلي في كون زمنها هو زمن استرجاعي، وجاء تأويله بصرياً من خلال عناصر العرض (الكاميرا)، وقد استخدمه كل من المخرِجَين مروّة والبسّام انطلاقاً من فكرة أنَّ «لكل مشهد زمنه»[19]. وجاء اعتماد العودة إلى الماضي لضرورة درامية، وترجم من خلال أداء الممثّلين والأزياء والإضاءة والسينوغرافيا ودلالاتها و«كيفية تموضعها من حيث التأريخية الدالّة والمسقطة والمقصودة في فضاء النصّ، وجميع عناصر العرض المسرحي التي تدلّ بشكل أو بآخر على الزمن الذي هو جزء لا يتجزّأ من نسيج العرض المسرحي»[20].

تداخل الأزمنة في عرض مروّة بين الزمن الاسترجاعي والزمن المعاش

لقد جسّد مروّة رؤيته في العرض من خلال ثلاثة «فيديوات» مرصوفة على الخشبة،

(18) منصور نعمان، «الزمن في العرض المسرحي» *www.al-binaa.com/?article18*

(19) ميرهولد، فيسفولد، **الكتاب الأول**، ترجمة شريف شاكر، بيروت، دار الفارابي، 1979، ص 55؛ عن شفيق المهدي، ص، 59.

(20) أحمد الماجد، المرجع السابق نفسه.

ويديرها أربعة ممثلين: ربيع، وعبلة، وطوني، وسامر، الذي يدير الإضاءة. ثم قام العرض بطرح الأحداث في سياق تركيبي مجزّأ أو مكرّر هادفاً إلى كسر الرؤية الشمولية. وذلك عبر عدّة مشاهد مصورة يعرضها الفيديو (مشهد بيروت الستينيات ومظاهرة 1973 تأييدًا للمقاومة الفلسطينية، ثم الحرب الأهلية في العام 1975، والتهجير الذي حصل بعد العدوان الاسرائيلي عام 1982. وبعدها يعود إلى بيروت الستينيات، فتتداخل الأزمنة وتختلط التواريخ، وتشتمل العين في لحظة المشاهدة /الآن، على خربطة الأمور والأحداث التي اقتضى تصويرها وإثباتها على شاشة الفيديو مدة طويلة من زمن العرض. إنها الشّاهد على القتل والتهجير والمظاهرات، بحيث تجد جهازاً يصوّر العين وآخر يعرض وثائق الاحتلال والتهجير. كما حاول العرض إضافة بعد جمالي على هذه الفكرة (فكرة الاحتلال وانتشاره) عندما ساقها الفريق في إطار تشكيلي تجسّد في لوحة تنشر فيها مخلوقات عجيبة/ الخلايا السرطانية التي تتفشّى وتنتشر في أي جسم.

وهكذا يبدو زمن العرض، «زمناً بيولوجياً»[21] شاء ربيع مروّة والفريق أن يعبِّروا من خلاله عن رؤيتهم وموقفهم حيال نكبة فلسطين، انطلاقاً من آية فنّية خاصّة تغيّر المألوف وتكسر التقليد المسرحي، حيث لا منصّة (خشبة مسرحية) ولا ممثلاً يؤدّي من خلال حركة الجسد، ولا حواراً، فجاء رفضاً للمسرح السائد شكلاً ومضموناً مُقارِباً الدراما التوثيقية، فهو يُقِّدم حدثاً سياسياً حصل في إطار درامي، إذ استضاف بعض الأشخاص ليكونوا شهوداً على الأحداث التي حصلت في هذه الأزمنة.

وشاء الفريق طرح هذا الموضوع الخاصّ بالنكبة على الشاشة لما لها من طابع وهدف تحريضي يمكن أن يحرّك الرأي، ويدفع المتفرّج إلى اتخاذ موقف، مستخدماً لتنفيذ ذلك وسيلة من وسائل الاتصال (ميديا) المستندة إلى تقنيّات بصرية (الفيديو)، كي يتمكّن من توصيل هذا البعد بعبارة: «أدخل يا سيدي، نحن ننتظرك في الخارج». ولكي يتّخذ المشاهد هذا الموقف يتطلّب ذلك توفّر المسافة في المسرح، وفي هذا الصدد، أشارت دافنا بن شاين (Daphna Ben Chain) إلى مدى تأثير هذه المسافة على جماليات

(21) منصور نعمان ، مرجع سابق.

الاستجابة للجمهور؛المسافة التي تمثّل أمراً جوهرياً في الفنّ، ذلك أنّ هناك عروضاً مسرحية تُطالب الجمهور بالمحافظة على هذه المسافة الفاصلة بين الخشبة والمتلقّى – المسرح الملحمي – بل وتطالبه بألّا يندمج وأن يُعْمِلَ عقله في ما يراه من دون أن يفقد متعة تخيّله للعمل المسرحي، غير أنه يدرك أن هذا العالَم المتخيّل هو عالَم مسرح وليس الهدف منه الإندماج[22].

وقد استخدم مروّة هذا الأسلوب التغريبي بتحويله المنصّة إلى مكان خُصِّص للبث التلفزيوني وليس للأداء المسرحي التمثيلي، ولم يكتف العرض بصور الأحداث الحيّة (الوثائقية) التي عرضها على شاشة الفيديو، بل أراد زج المشاهدين في لحظة المشاهدة / الآن، ليتواطأوا ضمناً مع موقف الفريق، عندما قام بتسليط الكاميرا على الصالة (مكان المتفرّجين)، بحيث صار حضورهم بمثابة جزء من العرض. لقد شكّل الفيديو والعين والجمهور/ الشاهد، ثلاثة عناصر أساسية من بنية العرض، وذلك ضمن حركة دائرية تكرارية تتكلّم لحظة المشاهدة / الآن عن المجازر والتهجير والحرب اللبنانية، ترافقت مع الكلمة لتعبِّر درامياً عن تداخل زمني تتركّب من خلاله الأحداث على الشاشة، على شكل مونتاج، لتعبِّر عن موقف ما عبر الرؤية الفنيّة للفريق.

لقد ارتأى الفريق تحديد بعد مكاني، عندما وضع المتلقّي/ المشاهد على مسافة من هذه الأحداث، وذلك عبر وسيلة من وسائل الاتصال البصرية (الفيديو) التي تختزن الصورة، ثم عمدوا إلى زجِّ المشاهد/ المتلقّي في داخل الحدث (تصوير الصالة) لخلق لعبة التواصل والتفاعل، ولكنْ دائماً من خلال زمن المشاهدة الآن ومن خلال مسافة محدّدة، صاغتها الشّروط التقنية. فالممثل كان يدير الصوت البديل عن صوته، وينظّم الحركة، حركة الصورة وضبطها/ وهي البديل عن حركته وأدائه ومعاناته، إنها مسافة التغريب التي تضعنا على بُعْدٍ مكاني وزماني/ آني من الحدث، حتّى نشاهده بوضوح. إنّها محاولة الزجّ والتّحريض على الواقع باختيار عناصر من مسرح قاسٍ تطرح شروطه موقفاً تشكيكياً من كلّ الثوابت الاجتماعية ومن كلّ المواقف الانفعالية والخطابية من الاحتلال التي حفلت بها أيامنا، عندما تنافس العرب على رفع شعاراتها.

(22) بتصرّف عن أحمد صقر، **آلية التلقي في المسرح**، المرجع سابق.

البسّام: رؤية إخراجيّة ما بين المتخيّل والواقع

صاغ المخرج تقطيع الزمن بين مرحلة الستينيات والمرحلة الحالية وصولاً إلى المرحلة الافتراضية التي بشّرت بها ثورتا تونس ومصر، باعتباره السّيد الذي يدير العملية على الخشبة كما ورد في العرض «انا نصّكم ومخرجكم في النهار، انا خشبتكم .. انا مشهد الحلم»[23] بقالب خلط بين التراجيديا والكوميديا المستوحاة من أجواء شكسبيرية، من خلالها يتلو الكاتب والممثّل خطابه، ويعلّق الراوي على أحداث الزمن الماضي على خلفية التغريب البريشتي، وقد شارك الممثّلون في هذه التلوينة البريشتية من خلال تبادل الأدوار. وكذلك وظّف البسّام الموسيقى في سياق درامي عبّرت عن رؤيته للعرض وأضفت بيئة متنوّعة أُحيلت بعض ملامحها إلى زمن الستينيات، ولكنّها ألمحت إلى أنّ التعبير عن زمن المرحلة الآتية أمرٌ صعبٌ لأنّه يصعب تحديد سمات هذا الزمن، لأنها مرحلة التغيير بما تحمله رياحه من سمات ومن محمولات مُفْتَرَضة للحرّية وللديمقراطية.

أمّا صعوبة تحديد سمات هذا الزمن في عرض «ودار الفلك»، فتشير إلى أن «الدالَّ الزمني» للنصَّ يعبِّر عن «زمن منقول[24]» يقدّمه العرض بوصفه انتقالاً للآن/ هنا. وفي عرض البسّام، إن «الزمن الذي نستشفّه من النصّ المسرحي يشير لا إلى زمن العرض الواقعي (وهو الزمن الذي لا يقول عنه النصّ الكثير)، وإنّما إلى زمن متخيّل افتراضي يقفز من نقطة إلى أخرى»[25] يشعر به المتلقّي بواسطة علامات العرض: كأداء الممثّلين والموسيقى والديكور التي استخدمها البسّام على خشبة عرضه. وقد تحدّث أرسطو منذ قديم الزمن عن هذا العنصر، وأكد أن الزّمان يرتبط بالحركة والقوّة والفعل كما يرتبط أيضاً بالمكان»[26] .

التلقي وزمنه

يحصل التلقي في عرض «ادخل يا سيدي ...» عندما يضاف زمن الإخراج إلى زمن النصّ ليكوِّنا عرضاً مسّرحياً يكتمل بحضور المتفرج. فيستفز هذا الموضوع الذي

(23) سليمان البسّام، المصدر السابق، ص16.
(24) حمد صقر، **آلية التلقي في المسرح**، المرجع السابق.
(25) المرجع السابق نفسه.
(26) –أحمد صقر، **آلية التلقّي في المسرح**، تطبيق على مسرحيّة اللصوص2/ 2 .
www.startimes.com/?t=29010264

يبثّ عبر شاشة الفيديو المتلقّي/ المشاهد عندما يكرّر العرض عبارة: «ابق حيث أنت، فلسطين لن تتحرّر». ولكنَّ هذه «الحيث» هي ذات دلالة مكانية واضحة، ربّما توحي بالدعوة إلى التوقّف قليلاً، وإلى التأمّل واسترجاع الماضي بهدف استدراك الآتي. وقد اعتمد الفريق أسلوب خلط الأمور في الذاكرة لأنّ المجازر كثيرة والحروب البَيْنيّة العربية والداخلية متعدّدة، وقد شاء ربيع والفريق أن تُحكى بواقع ما بشكل أيقوني (مطابقة كاملة في الصورة)، حيث يعلن موقفه الواضح من كل هذا التاريخ الرهيب، الذي يتّضح من خلال الوثائق. كان يتطلّب من الفريق مضاعفة جهوده وتعميق بحثه لاختيار أحداث أكثر تعبيراً، كما أن اختيار التوثيقي أو التسجيلي في أي عمل فني أو مجال بحثي يشترط الانتقاء والتركيب، وهذه بحدّ ذاتها عملية تنفي الموضوعية الخالصّة لأنّها محكومة بموقف مبدأ العمل وخياراته، هذا المبدأ الذي يسعى إلى خربطة هذا المخزون المنغرس في الذاكرة: مشاهد القتل والذبح والمواقف المناهضة لها، والحاضرة بشكل طاغٍ في الجامعة، وعلى مائدة الطعام، وفي الشارع، وفي وسائل الاّتصال التي جعلت منّا كعرب شعوباً متلقّية وانفعالية.

من هنا استخدم الفريق في هذا العرض الصورة في خلال مدة ثلاثين دقيقة ثم ترك المشاهد/ المتلقّي مع أشرطة الفيديو يحاورها وتحاوره، وتخلق علاقة مع الزمن مختلفة، فيكون زمن التلقّي بدوره مختلفاً، فهو زمن الآن، على الرغم من أن زمن العرض والشاشات ينعش الذّاكرة ويؤسّس لدى المتلقّي أفقاً أرحب وأعمق. لقد شكل المخرج «الزمن في سياق يجعله مشتغلاً ومعمّقاً للمفاهيم التي يطرحها، أو يجعلها حاملة للمعنى المضموني الفكري فضلاً عن الجمالي»[27]. ويجعل المتلقّي لا يفسّر مضمون العرض بل يدركه. وقد استغنى مروّة عن عناصر تقنيات المسرح السينوغرافية: الاضاءة، الموسيقى، الأزياء، المنظر، الأدوات، المكياج، في تشكيل معنى الزمن في العرض، في لحظة من لحظات تدفّق العرض، واستبدلها بالشاشات.

وكذلك استخدم البسّام العناصر والأحداث الماضية والافتراضية التي خاطبت مخيلة المتلقّي وخياله وثقافته ووعيه وتجربته.

(27) منصور نعمان، «**الزمن في العرض المسرحي**»
http://www.sotakhr.com/2006/index.php?id=6544 –

الخاتمة

بعد تتبّع مسارات الزمن وأنواعه خلال دراستنا لزمني النصّ والعرض في الأعمال المسرحية التي اخترناها وهي تستند إلى عدّة بيانات زمنية، وقعنا على الزمن التعاقبي الخطّي والدائري والتكراري وصيغة الزمن الاسترجاعي لدى استخدام الكاتب لصيغة الفلاش باك، ولدى استخدام المخرج بصرياً ورقمياً هذه الصيغة من خلال الشاشة أو التلفزيون أو أدوات رقميّة أخرى، حاولت ربط الزمن بالابداع المسرحي- نصّاً كان أم عرضاً - وتبيّنت الأمور التالية:

إنَّ الزمن يعتبر بمثابة الشخصية الرئيسة في هذه النصوص، التي حملت بأنواعها المتعدّدة: الخطّي، والتعاقبي، والتكراري، والمستقبلي، دلالات سياسية في مسرحية ربيع مروّة، وسياسية وفنّية طاولت الحرية والديمقراطية لمحاربة الرقابة، كما ورد في مسرحية «ودار الفلك». وحملت دلالة تحليلية بمقاربة نسوية تجسّد واقع المرأة المقهور في كل الأزمنة، وإن حملت في أحشائها بذور التغيير.

كان التحام زمن التلقّي مع زمن العرض في المسرحيات الثلاث بمثابة «لحظة الزمن المتولّدة والطاغية وهي تنغرس في الصّورة المسرحية وتتشكَّل من خلالها، فهي ملتصقة ونابضة بالحياة ومتدفّقة لأنها عالَمُ غاية في التكثيف الزمني والنقاء والوعي وتشكّل جوهر الجمال الأخّاذ الآسر[28]؛ وهذا ما يتوافق مع أُفق التوقّعات التي يتوقّعها المتلقّي في عَرْضَي مروّة والبسّام، والتي يرى تحقّقها إيزر كالآتي «أن تحقيقها يبتعد عن القراءات التأويلية للمتلقّين، مركّزاً على الخلفية الثقافية والأدبية والاجتماعية التى تعين القارئ على فهم النصّ وقراءته وتفسيره بما لا يتعارض مع أفق توقعاته»[29]،وبخاصة التوقّع الذي ينشأ في عالَمٍ افتراضي متخيّل، ما ستؤول إليه أحوالنا العربية بعد الحراك العربي، وكذلك واقع القضية الفلسطينية، وواقع المرأة من منظور نسوي.

لقد حاكت أزمنة المسرحيّات الثلاث ثقافة المتلقّي وأزمنة وعيه بالقضايا العربية السياسية والاجتماعية التي عاشها، في الأزمنة الماضية، ويعيشها حالياً ويحاكيها أفق

(28) منصور نعمان، المرجع السابق نفسه.
(29) أحمد صقر، **آلية التلقي في المسرح**، مرجع سابق.

توقّعاته مستقبلاً، وذلك عن طريق «التغذية المرتجعة» التي تتحقّق بحسب سوزان بينيت «على مستوى النصّ، ويظهر ذلك من الكلامية وغير الكلامية المُفتَرضة، بما تؤهّل المتلقّي لأن يسير خلالها وصولاً لأعماق النصّ والعرض»[30]. وكانت التغذية المُرْتَجَعة في خلال تعاقب الأزمنة وتنوعها مُلازمة التفكير في قضية فلسطين وفي الشأن السياسي العربي الذي جسدته أزمنة النص والعرض والتلقي في آنية المشاهدة التي كثفت هذه الأزمان ليحصل التلقي.

على الرغم من تنوع الأزمنة التي استُخدمت في هذه النصوص والعروض، أظهر المخرجان قدرة في ترسيخ وظيفة الزمن عبر عناصر مسرحية بصرية وسمعية وأدائية نسجت بجمالية مكنت من انسياب الزمن حاملاً جوهر العروض ورؤية المخرجين والكتّاب لأن كل ذلك حصل في زمن المشاهدة والتلقي ولأن «ما يميز خطاب المسرح عن بقية الفنون الدرامية هو ذلك الحضور الآني واللقاء المباشر بين الممثل وجمهوره، ومن هنا تتأتى خصوصيته في تحقيق زمكانية مشتركة للتلقي بين منتجيه»[31].

جسدت الشاشة والنصوص وتعدد «زمانية» الصورة والسرد القضايا التي تعددت مدلولاتها الحضارية والسوسيوثقافية ولا سيما تلك التي طرحت قضية فلسطين والحروب العربية والاجتياحات الاسرائيلية وقضية المرأة[32].

لائحة المصادر والمراجع

الكتب:

1-البسّام، سليمان، «ودار الفلك»، مخطوطة في مكتبتي،2011

2- الماجد. أحمد، إسماعيل عبد الله والاشتغال على الزمن المسرحي، **عـــــود الــند**، مـجـلـة ثـقـافـيـة فصلية، الناشر عـدلـي الـهــوّاري

3-حمادي. وطفاء، **سقوط المحرمات، ملامح نسوية في النقد المسرحي النسوي**، دار

(30) أحمد صقر، **آلية التلقي في المسرح**، المرجع السابق نفسه.

(31) حسين الأنصاري،« الإثراء الدلالي في الخطاب المسرحي بين مدونة المكتوب و فضـاء العرض» *www.mohamedrabeea.com/books/book1_7821.doc*

(32) «زمنية الصورة التشكيلية» – اللوحة التشخيصية نموذجا – منتديات *www.profvb.com/vb/t142554.html*

الساقي، 2006
4-صقر. أحمد، **آلية التلقي في المسرح.. دراسة في النقد الأدبي والمسرحي**، *www. ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=242818*
5 -ميرهولد. فيسفولد، **الكتاب الأول**، ترجمة شريف شاكر، بيروت، دار الفارابي، 1979.
6 - المهدي. شفيق، **أزمنة المسرح**، دائرة السينما والمسرح، مهرجان بغداد الدولي للمسرح، الدورة الأولى، 2011.
7 -المهدي. شفيق، مفهوم الزمن في المسرح الفرنسي الحديث 26/ 01/ 2014 قراءات: 1181 مجلة **الأكاديمي** عن كتاب شفيق المهدي، **أزمنة المسرح** دائرة السينما والمسرح ، مهرجان بغداد الدولي للمسرح، الدورة الأولى 2011.

مقالات مواقع إلكترونية :

1- الأنصاري. «حسين، الإثراء الدلالي في الخطاب المسرحي بين مدونة المكتوب و فضـاء العرض»، *www.mohamedrabeea.com/books/book1_7821.doc*
2-زياد. مسعد محمد(إشراف)، «التغذية الراجعة». www.drmosad.com/index95.htm
3-«زمنية الصورة التشكيلية، اللوحة التشخيصية نموذجاً»، منتديات.www.profvb... com/vb/t142554.html
4-صقر. أحمد، «**آلية التلقي في المسرح .. تطبيق علي مسرحية اللصوص**»2/ 2 - *startimes.com/?t=29010264www.*