Al-Academy Journal
Issue 120
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1724

Directive treatment and overlapping of times in contemporary Iraqi theater performances

Jarir Abdullah Hussein [a]

[a] *University of Baghdad/ College of Fine Arts*

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

ARTICLEINFO

Article history:
Received 4 June 2024
Received in revised form 20 July 2024
Accepted 21 July 2024
Published 1 February 2026

Keywords:
external processing - overlapping tenses – time

ABSTRACT

Time is considered one of the concepts that constitute a fundamental axis in the formation of theatre, and with the multiplicity of directing schools, there are many methods of dealing with time within the structure of the theatrical presentation. This research charts its path in four chapters. The first (methodological) chapter deals with (the research problem), which the researcher defined with the following question: (How to develop the directorial treatment according to the overlapping of tenses). The importance of the research indicates that it studies the phenomenon of multiple levels of tenses and their overlapping in theatrical presentation, and its goal is Research (detecting the overlap of tenses according to directive methods). The second chapter (theoretical framework) included two sections: the first section: (the philosophical concept of time), and the second section: (time in theatre). The third chapter included: research procedures (the research population, the method of selecting the sample, the research tools, and the research sample, which was represented by the presentation of the play (Kharif), and in the fourth chapter (the results and conclusions), the researcher presented the (results), the most prominent of which was: Time was able to express the nature of the characters, their affiliations, and their inner beings. In (Conclusions): Relying on the actor's performance and presentation techniques to reveal the multiplicity of times and their overlap.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1724
Jarir Abdullah Hussein : Directive treatment and overlapping of times in contemporary Iraqi theater performances
Al-Academy Journal - Issue 120 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

المعالجة الإخراجية وتداخل الأزمنة في عروض المسرح العراقي المعاصر

جرير عبد الله حسين[1]

الملخص:

يعتبر الزمن من المفاهيم التي تشكل محوراً أساسياً في تكوين المسرح، ومع تعدّد المدارس الإخراجية، تتعدّد أساليب تناول الزمن ضمن بنية العرض المسرحي. يرسم هذا البحث مساره في أربعة فصول، يتطرق الفصل الأول (المنهجي) الى (مشكلة البحث) والتي حدّدها الباحث بالاستفهام الآتي: **(كيفية وضع المعالجة الإخراجية وفق تداخل الأزمنة)** وتشير أهمية البحث الى كونه يدرس ظاهرة تعدّد مستويات الأزمنة وتداخلها في العرض المسرحي، وهدف البحث (الكشف عن تداخل الأزمنة وفق الأساليب الإخراجية). الفصل الثاني (الإطار النظري) تضمّن مبحثين وهي: المبحث الأول: (المفهوم الفلسفي للزمن)، والمبحث الثاني: (الزمن في المسرح). ظمَّ الفصل الثالث: إجراءات البحث (مجتمع البحث وطريقة اختيار العينة وأدوات البحث وعينة البحث التي تمثلت بعرض مسرحية (خريف) وفي الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات) فقد عرض الباحث (النتائج) وجاء في أبرزها : استطاع الزمن أن يعبّر عن طبيعة الشخصيات وانتماءاتها ودواخلها. وفي (الاستنتاجات): الاعتماد على أداء الممثل وتقنيات العرض في الكشف عن تعدد الأزمنة وتداخلها.

الكلمات المفتاحية: المعالجة الاخراجية – تداخل الأزمنة- الزمن

الفصل الأول - الاطار المنهجي للبحث

اولا/ مشكلة البحث :

يتأسس الفن المسرحي على علاقته بالمحيط الخارجي, فمنه يستمد الأفكار وتطورات الأحداث, والشخوص وبيئاتها المتنوعة بتنوع انتماءاتها, فتنتظم كل تلك العناصر في خطٍ زمني افتراضي يستعيره المسرح من الخطّ الخارجي للزمن والمتمثل ب (الماضي – الحاضر - المستقبل) فتتنوع الأزمنة في المسرح بتنوع الأحداث والشخصيات القائمة أصلاً على تنوع الأساليب الإخراجية, إلا أن جميع تلك الأزمنة هي أزمنة افتراضية مادامت تسير ضمن خط العرض المسرحي الافتراضي. إن تعدّد الأساليب الإخراجية وتطوّر رؤى المخرجين تماشياً مع تطورات الحياة الآنية ومتطلّباتها أدى إلى اكتشاف صياغات جديدة لمفهوم الزمن واشتغاله ضمن بنية العرض المسرحي وخطّه الزمني المفترض, إذ عَمَدَت بعض تلك الأساليب إلى التحرر من سطوة الزمن الفيزيائي الذي فرض وجوده في بنيات العروض المسرحية الكلاسيكية, فجاءت بعض تلك الأساليب والاتجاهات بتقويض تلك التراتبية المنطقية التي تتحدّد بالثلاثية المعروفة للزمن وعدم الانتظام إليها, فأخذ الزمن مساراته الجديدة والمنسجمة مع طبيعة الأحداث, وكذلك مع التصورات الداخلية للشخصيات وفق تعاطيها (الشخصيات) مع محيطها الخارجي وتأثيرات الواقع فيها. لقد أفضى تعدّد الأزمنة التي قامت عليها العروض المسرحي وتنوّعها إلى ٰعادة صياغات جديدة في بنية العرض المسرحي المعاصر, وتبنّي رؤى إخراجية مغايرة في طبيعة تعاطيها مع مفهوم الزمن, فلم يعد العرض المسرحي يكتفي ب (آن) واحدة, إنما تعدّدت ال (آنات) وتنوعت وتداخلت انسجاما مع تعدّد البؤر (الزمكانية) للأحداث بحسب القراءات الإخراجية التي قامت على تفكيك تراتبية النص المسرحي,

وتتحدّد مشكلة البحث في كيفية وضع المعالجة الإخراجية القادرة على بناء مشهدٍ تتداخل فيه الأزمنة وفق تفكيك بنى (النص, الأحداث, الشخصيات.)

ثانياً/ أهمية البحث : كونه يدرس ظاهرة تعدّد مستويات الأزمنة وتداخلها في العرض المسرحي العراقي.

ثالثاً/ هدف البحث : الكشف عن الكيفية التي تمت بها المعالجة الإخراجية لتداخل الأزمنة في العرض المسرحي.

رابعاً/ حدود البحث :

1- الحد الزماني: يتحدد بسنة 2016 حيث تم اختيار العينة بطريقة قصدية كونها تتوافق مع طروحات البحث.
2- الحد المكاني : بغداد / منتدى المسرح
3- الحد الموضوعي: يتحدد من خلال عنوان البحث حول تداخل الأزمنة.

[1] جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

خامساً/ تحديد المصطلحات :

1- المعالجة الاخراجية:

حيث ورد تعريف المعالجة في مختار الصحاح على إنها "عالج الشيء معالجةً وعلاجاً : زاوله" (Al-Razi، 1967). أما عند إحالة مفردة (المعالجة) الى التعريفات التي تفيد الدراسة والبحث في مجال الفنون بشكل عام و(الدراما) بشكل خاص, نجد أن (الكتيباني) قد عرف مصطلح المعالجة في البناء الدرامي بأنه "صياغة فكرية وجمالية للمادة الدرامية تدخل في انشائها معينات سمعية وبصرية تؤكد سلطة المعالج في البناء" (Al-Kitibani، 2002).

كما يذهب الراحل (سامي عبدالحميد) بتعريف (المعالجة) فنياً ليصفه بأنه "ممارسة العمل وتقويمه, أي كيفية بناء المادة من ناحية الشكل والمضمون من أجل إيصال الموضوع" (Abdel Hamid، 1995) .

أما (الاخراج) فقد جاء تعريفه بأنه "توضيع الحدث الدرامي أو معطيات النص في فضاء ما, وترتيب عناصره, والتنسيق بين مختلف مكونات العرض" (Elias و Hassan، 2006) حيث يتولى المخرج هذه المهمة بعد الإحاطة بفكرة معينة والانسجام معها, ويتمثل ذلك بقراءة المدوّن النصي, أو السيناريو الذي ستتشكّل عليه الرؤية الإخراجية والتي سينتظم إليها العرض المسرحي بتنوع عناصره السمعية والبصرية.

أما التعريف بمصطلح (المعالجة الإخراجية) فيعرفه (كليرمان) على إنه : "حرفة او صنعة أو اختصاص أو هواية على أن تتضمن المعرفة بالدراما وسيكولوجية الممثل والفنون البصرية" (Claremann, 1988)

التعريف الاجرائي: (المعالجة الإخراجية)

يذهب الباحث إلى تعريف مصطلح (المعالجة الإخراجية) تعريفاً إجرائيا بأنه (الممارسة العملية لاكتشاف بواطن النص المسرحي الجمالية والعمل على إعادة صياغتها بشكل ينسجم مع المضمون الفكري, إلا أنه يؤسس لذاته بنية صورية خاصة تتلاءم والرؤية الاخراجية, و تتحدّد من طريقها هوية العرض المسرحي).

2- تداخُل الأزمنة :

كذلك يذهب الباحث إلى تفكيك المصطلح و التعريف بما يحتويه من مفردات حيث يشير (ابوالعزم) في تعريفه لمفردة (تداخل) إلى التوهُّم والالتباس, وذلك من " تداخل الشك في نفسه, وتداخل الخيوط فيما بينها: التواء بعضها على بعض, وتداخل القضايا: التباسها, تشابهها, اختلاطها" (Abdul Ghani، 2013) ، وكذلك فان التعريف يشير بمضمونه إلى الانسجام بين المتداخلات وتوافقها, ومنها ننطلق في الحكم عليها بالنقيض أيضاً فيصحّ أيضاً التنافر والاختلاف بين تلك المتداخلات. وفي تعريف آخر للتداخل يشير بمضمونه "في الأصل يفيد هذا المصطلح معنى التظليل. وبصفة عامة, فان المصطلح يعني الطريقة التي تعتمد على تكرار (و الى ما لا نهاية) عنصر داخل عناصر أخرى مشابهة للعنصر الأول" (Al-Amiri، 2013). أما (الزمان/الأزمنة) فقد حظيت المفردة بالكثير من التعريفات, تنسجم وعديد الآراء التي أُطلِقت حول مفهوم الزمن, حيث جاء تعريف الزمان في لسان العرب بأن الزمن والزمان أسم لقليل الوقت وكثيره, وفي المحكم الزمن والزمان العصر, والجمع أزمن وأزمان وأزمنة, وزمن, وزامن بمعنى عاصر وعايش, أزمن الشيء طال عليه الزمان والاسم من ذلك الزمن والزمنة, عن ابن الاعرابي أزمن بالمكان أي أقام به زماناً وعامله مزامنة, وهو المدّة الواقعة بين حادثتين أولاهما سابقة وثانيهما لاحقة (Manzur، 1965). وهنا ثمّة إشارة إلى زمن يقع بين السابق واللاحق, والمتمثل بـ(الآن) وهو الفاصل بين زمنين, الأول (ماضي) انتهى ولن يعود, والثاني (مستقبل) لا زال غير مدرك.

وكذلك جاء تعريف (الزمانية) بأنها "صفة ما كان زمانياً, وهي عند الوجوديين حركة تدفع المستقبل إلى الماضي حتى توصله إلى الموت, اي إلى لحظة لا مستقبل بعدها" (Manzur، 1965) .

أما عند (مدكور) فإن الزمن يعني "وسط متجانس غير محدود تمر فيه الأحداث متلاحقة" (Madkour، 1983) . وهنا رأي آخر لا يفصل الخط الزمني القائم على ثلاثيته المعروفة (الماضي, والحاضر, والمستقبل), إنما يشير إلى ديمومة الأحداث المنسجمة مع جريان الزمن.

- **التعريف الاجرائي: (التداخل الأزمنة)**

ينتهي الباحث إلى تحديد تعريف إجرائي لمصطلح (تداخل الأزمنة) يتلخص ب:

(تفكيك زمن/أزمنة المدوّن نصي المنطقية, وإعادة صياغته لخلق أزمنة تتداخل فيما بينها لا تخرج عن إطار الحدث الأصلي مع إمكانية التقاطع معه, لتشكّل السياق البنائي للمشهد البصري, والتي بمنطقها تسير الأحداث وتتحرك الشخصيات).

الفصل الثاني - الاطار النظري للبحث

- **المبحث الأول: المفهوم الفلسفي للزمن**

لا زال مفهوم الزمن يشكل سراً من الأسرار التي لطالما شغلت عقل الإنسان ومخيلته لاسيما وان لهذا المفهوم ارتباط وثيق بالوجود وماهيته وحركته نحو الأبدية, فهو المنطلِق من لحظة الانفجار الكوني الكبرى متجاوزاً للماضي بعد التأشير على أحداثه ومجرياته, محدداً مسار الكون باتجاه المستقبل المجهول مروراً بالحاضر المعاش, إن استمرارية الزمن وديمومته في حد ذاتها هي سر من الأسرار, وفي نفس الوقت فإن في هذا السر الكوني تكمن القدرة على كشف الأسرار, فما كان بالأمس سراً غامضاً ومجهولاً أصبح اليوم معلوماً ومتداول ولم يعد من بين الأسرار التي نجهلها وذلك بفعل حركة الزمن واستمراريته و تدفقه من غير توقف.

يعتبر الزمن من المواضيع التي شغلت بال الفلاسفة والمفكرين والعلماء والباحثين وفي مختلف المجالات (العلمية, والدينية) على حد سواء, حتى بات هذا الموضوع بالنسبة للكثيرين عصيّ عن التحليل والفهم, وما عرف عن (القديس أوغسطين) إنه كان يناجي ربه أن يلهمه معرفة حقيقة الزمن فهو يعلن استحالة تقديم تعريف له فيقول "ما الزمن؟ حينما لا أسأل عنه أعرفه, وبمجرد ما يتعلق الأمر بتفسيره, فانني لا أعرفه أبداً" (Abdel Fattah، 2006 (2007 - ومع هذا، إلا أنه يبقى موضوعا مهماً للبحث والتقصي حيث تنبع أهميته من ذاته, من ديمومته واستمراريته, من كونه الماضي الذي يتجسّد عن طريق الذكريات, والمستقبل الذي تسعى التأملات إلى تفكيك غموضه, والحاضر المتمثّل باللحظة الآنية والتي يتم خلالها استدعاء ذكريات الماضي وتأمل المستقبل.

ان من الصعوبات التي ترافق مفهوم الزمن وإدراكه, هو أنه لا يخضع للحواس ولا يدرك من طريقها, فهو غير تلك المواد التي تتناقل عبر المدركات الحسية ليتمكن العقل البشري من اكتشافها وإدراكها ثم تفسيرها, إن لمفهوم الزمن خاصية تنبع من كونه ذلك السرّ الغائر في عمق الوجود, والمتحرّك قدماً بالتوافق مع حركة الكون الأزلية المطلقة, ولذلك فإن الحواس قاصرة في استيعاب الزمن وتفسيره, وما علينا إلا أن نتصوّر هذا المفهوم علّنا نتمكّن من إدراكه وتفسيره.

تعدّدت الآراء حول مفهوم الزمن, حتى إن البعض من بين تلك الآراء جاء مشكّكاً في وجود الزمن ومعتبراً أن الزمن ما هو إلا وهماً كما هو الحال عند المتكلمين من فلاسفة الاسلام وعلى رأسهم (ابو البركات البغدادي) الذي اعتبر بأن الزمن لا يرتبط بمفهوم آخر, إنما هو ناتج عن الشعور, سواء كان ذلك الشعور المرتبط بالحركة أو السكون "ان من لا يشعر بالحركة, لا يشعر بالزمان" (Al-Baghdadi، 1963) (وبما أن مفاهيم الحركة والسكون تشكّل دور فاعل في تكوين وصيرورة الوجود الأزلي, لذلك فان الزمن عند المتكلمين من فلاسفة الإسلام إنما يرتبط بالوجود بذاته, ولا يرتبط بالمادة أو الحركة "فحيث يكون وجود يكون زمن" (Daadoush، 2011) اذ يكتسب الزمن صفة الوجود الأزلي المطلق المرتبط بوجود الخالق عزّ وجل, وينطلق المتكلمون الإسلاميون من قاعدة نفي الموجودات قبل وجود الله جل في علاه.

ويرى الباحث أن ما جاء به الفكر الفلسفي الإسلامي إنما ينطلق من فكرة التعظيم والتوحيد للخالق جلّ في علاه, وما فكرة ارتباط الزمن بالوجود إلا تعضيداً لفكرة أن الله سبحانه هو الخالق لكل شيء, وبالتزامن مع خلق الكون خُلِق الزمن, ومن هذا المنطلق نستطيع القول أن الزمن والوجود بدءا انطلاقهما بشكل متوازي مع بداية الخلق, ويسيران بذات الخط المتوازي باتجاه النهاية التي لا يعلمها إلا الله سبحانه. لم يذكر القرآن الكريم (الزمن) بأيٍ من آياته, إلا أنه جاء في كثير من سوره ذكر لمفردات تتعلق معانيها بالزمن مثل (حين, دهر, أمد, أزل) وكذلك جاء ذكر التوقيتات مثل (الساعة, الأيام, الأشهر, والسنين), ويقسّم القرآن الكريم الزمن من الناحية التسلسلية الى جزأين هما: عالم الدنيا الفانية, وعالم الآخرة الباقي الذي تتبع له المرحلة البرزخية, كما يقسمه أيضا من الناحية الفلسفية/ العملية الى زمنين: مطلق, وهو زمن غيبي لا تصل اليه تصورات العقل البشري, والآخر نسبي, يشعر به عامة الناس وهو التوقيتات المتعارف عليها والتي تعتبر المقياس الحسابي للزمن في حياة الإنسان (Daadoush، 2011).

لقد حرص الفلاسفة منذ البدايات على تتبّع الزمن وفك شفراته منطلقين من المتغيرات التي يمكن تلمسها أو الشعور بها, تلك المتغيرات التي تطرأ على شكل الكون وطبيعته مثل تعاقب الليل والنهار, وكذلك تعاقب الفصول, وحركة الأرض في دورانها, لقد أثّرت تلك المتغيرات الكونية التي تحدث بفعل حركة الزمن التعاقبية المستمرة على شكل وطبيعة الحياة الإنسانية اليومية, فخلقت نظاما حياتياً ينتظم اليه الإنسان ويلتزم بمحدداته, حيث بدأت المحاولات النظرية لمعرفة وتحديد ماهية الزمن مع القدماء من

فلاسفة الإغريق, حيث يشير الفيلسوف (هيرقليطس) الى انسيابية حركة الزمن بوصفه تلك الحركة المستمرة التي أشبه ما تكون بجريان مياه النهر الذي يستحيل فيه التوقف او الرجوع بعكس اتجاه سيره فيقول "لا يستطيع المرء أن يستحم في ماء النهر الواحد مرتين لأن مياها جديدة تجري من حوله أبداً" (Watfa، 2010) ، وفي هذا القول تمثيل للزمن في العالم الخارجي, فهو يشبه جريان النهر بالزمن الذي لا يمكن أن يتوقف أو يعود . ان المضي قدماً هي السمة التي رسمت فلسفة الزمن وجعلته حاملاً غير محمول, فهو الحامل لكل ما كان من أحداث في الماضي, وما يحتويه الآن منها (من الاحداث) , وما سيكون في المستقبل.

أما (أفلاطون) فيربط فكرة الزمن بالحركة, وهو يستمد فكرته هذه من سابقه (هيرقليطس) الذي اعتبر بأن التغير والحركة هما أساس الوجود والذي فسّر ذلك برأيه حول استحالة الاستحمام بماء النهر الجاري والمتحرك مرتين, ومثله أفلاطون الذي يؤكد حركية الزمن المستمرة, إلا أنه ينطلق من حركة الكواكب السيارة " لذلك فقد خلق الصانع الزمان وجعله صورة متحركة للأبدية, واختار مقاييس للزمان حركات الكواكب" (marhaba، 1983) ان الحركة الأبدية للزمن إنما تتولّد من الحركة الأبدية للكواكب الدائرية والتي ينتج عنها أجزاء الزمن (الأيام والشهور والأعوام). ويؤكد فكرته في مثال آخر مؤكداً على إن الزمن هو الصورة المتحركة للأبدية منطلقاً من تمييزه بين عالمين: الأول (عالم المثل والأفكار) وهو عالم معقول لا مرئي, والثاني (عالم الأشياء) وهو عالم مسحوس, وينفي وجود الزمن في العالم المحسوس بينما يؤكد وجوده في العالم المعقول "بأن وجود الزمان غير حقيقي في عالمنا المحسوس, بل هو في عالم المثل, والفرق حسي لا مكاني لأنه مثالي ـ روحي" (Al-Mahdi، 2010) وينطلق في رأيه هذا من أن عالم المثل المعقول هو عالم الكليات والأجناس, بينما العالم المحسوس هو عالم الأجزاء, ومثالها فإن الأجناس البشرية باقية أبدية بحسب رأيه, بينما الإنسان بوصفه جزء فهو متغير متحرك وزائل. ويرى (أفلاطون) أن انطلاقة الزمن بدأت مع الانطلاقة الأولى للكون, وهو مستمر باتجاه الأبدية السرمدية.

بينما لم تتوافق آراء (أرسطو) مع ما جاء به أستاذه (أفلاطون) حول ارتباط الزمن بعالم المثل العليا, إذ رأى بأن الزمن لم يخلق مع الوجود, بل أن الوجود لم تكن له بداية ونقطة لانطلاقه, مُرجِعا تلك الظواهر الى أزلية الطبيعة التي ليس لها بداية للخلق تنطلق منها (ماضي), ولا نهاية تنتظرها (مستقبل), يركز (أرسطو) اهتمامه على (الآن) كونه نقطة الارتكاز في فهمه للزمن, إذ يعتبر ان الماضي والمستقبل أزمنة غائبة ولا تشكل حضوراً مثل تلك العلاقة التي تربط بين الزمن الآني والحركة, إذ يربط (أرسطو) الزمن بالحركة, مؤمناً "بانبثاق الكون عن الهيولى الأزلية التي يستحيل على جوهرها الخلق أو العدم ... وعليه فإن الزمن تابع للحركة المادية وناشئ عنها ولا يوجد إلا بعد وجودها بالتبعية" (Daadoush، 2011) منطلقاً برأيه هذا من حركة الأحداث التي يحملها الزمن, فإن أي حركة في الوجود مهما كانت صغيرة, لا بد أن تستغرق زمناً معينا يتوافق معها, إذ إن انطلاق جسم معين من النقطة (أ) كان لزاماً عليه أن يستغرق وقتاً للوصول الى النقطة (ب), إن هذا الربط بين مفهومي (الزمن والحركة) يفسر لنا الكيفية التي نستطيع من طريقها معرفة الزمن وإدراكه, بل إن الحركة بالنسبة للزمن جاءت مثل رداء سحري تكشف عن وجوده, أي إنه (الزمن) يبقى وهماً ما لم يرتدي رداء الحركة. ونظراً لما تقدم فان الارتباط الذي وضعه (ارسطو) مابين الزمن والحركة, إنما يحيلنا بطبيعة الحال الى ترابط آخر يجمع بين الزمان والمكان انطلاقاً من أن وجود الحركة يعتمد بشكل أساسي على أن وجودها يخضع لوجود المكان الذي يحتويها, وبهذا فان الزمن عند (ارسطو) لم يعد مفهوماً ينحسر بقياس (الماضي والحاضر والمستقبل), إنما أصبح مرتبطاً بحركة الكون والعالم الخارجي, ومقياساً للأفعال التي تنتج عن الحركة "ان الزمان والمكان هما القالب الذي صُبَّ فيه هذا الوجود جملة وتفصيلا, وانتظم بفضلهما على هيئة كوزموس cosmos" (Al-Kholi، 2012) اي الكون المنتظم, والانتظام المقصود هو التوافق والتناغم الذي تنتظم اليه المادة وتتوحد في حركتها عبر وجودها وانتمائها الى المكان خلال الفترة الزمنية التي تستغرقها الحركة, اذ إن إدراكنا للزمن أصبح مقرون بالحركة المادية ضمن المكان, أما بدون الحركة فإن الزمن سيفقد معناه. وعلى الرغم من هذا الترابط بين الزمن والحركة, إلا أن كل منهما مستقلا عن الآخر, فالحركة ليست الزمن, الحركة فيها السريع والبطيء, بينما الزمن منتظم. كما يسلّط (أرسطو) الضوء على فكرة مهمة تتعلّق بـ (الزمن الذاتي) حيث يؤكد بأن "الزمن ذو طابع انساني يعد به الحركات والمتغيرات سواء على المستوى الخارجي (الظواهر الطبيعية) او التغير الداخلي (حالاتنا النفسية الشعورية)" (Abdel Fattah، 2006 2007 -، صفحة 42) اذ انه يربط وجود الزمن بوجود الإنسان, أي إنه إذا ما غاب الإنسان فلن يكون هناك زمن.

ويرى الباحث أن ما حاول (أرسطو) أثباته حول ارتباط الزمن بالوجود الانساني والذي أطلق عليه مصطلح (الزمن الذاتي), إنما نجد له تأكيداً في النظرة الإسلامية لمفهوم الزمن, حيث يؤكد لنا القرآن الكريم في الاية (19) من سورة (الكهف) هذا الترابط بين الزمن والذات الإنسانية بقوله تعالى: {*وكذلك بعثناهُم لِيَتَسَآءَلُوا بينهُم قالَ قائِل منهم كم لبثتم قالوا لبثنا يوماً أو بعض يومٍ قالوا رُبّكم أعلم بما لبثتم ....*} وتكشف لنا قصة (أهل الكهف) عن فتية ناموا في كهفٍ كانوا قد لجئوا إليه هاربين حفاظا على أرواحهم و دينهم خوفاً من بطش ملك المدينة, فناموا بأمر الله لفترة حتى ظنوا أنهم استغرقوا في نومهم يوماً أو بعض يوم, إلا أنهم في حقيقة الأمر كانوا قد لبثوا فترة زمنية استغرقت مئات السنين كما جاء في الآية الكريمة (25) من سورة (الكهف): {*ولبِثُوا في كهفِهِم ثَلاثَ مائةٍ سِنِينَ وَازدادُوا تِسعاً*} إن نوم الفتية وفقدانهم للسمع بعد أن (ضرب الله على آذانهم) هو فقدان للذات الإنسانية وفقدان للحس الإنساني, وهذا الفقدان هو ما يفسِر توهّمهم في الزمن الذي توقّف بالنسبة لهم توافقاً مع حالهم, بينما هو (الزمن) مستمر بدون توقف بالنسبة للمدينة المتيقظة خارج الكهف.

ويعتبر (القديس أوغسطين) من بين الفلاسفة الذين تناولوا مشكلة الزمن باهتمام وبحثوا كثيرا في موضوعه ومنحوه الكثير من الجهد, وعلى الرغم من اعترافه بصعوبة أيجاد تعريف للزمن, إلا أنه وقد توصل إلى رؤية مغايرة لما سبقوه, فقد ألغى وجود الماضي كونه زمن فات ولا يمكن عودته, وكذلك فانه يلغي وجود المستقبل كونه لم يأت بعد, ويؤكد بأن الوجود الحقيقي فقط للحظة الحاضرة إلا انه وجود مستمر لا يمكن الإمساك به, وهو إذ يعلّل إقصاءه الأزمنة باعتقاده بأن الذهن هو المقياس الحقيقي للزمن "إن الأبعاد الثلاثة للزمن كلها موجودة على مستوى ذهني فالمستقبل ممثل في الانتظار, والحاضر ممثل في الانتباه, والماضي ممثل في التذكر" (Abdel Fattah، 2006 2007 -، صفحة 45) فإننا لا يمكننا العودة الى الماضي وإحياءه من جديد إلا إذا استحضرنا أحداثه عن طريق الذهن, لأن تلك الأحداث لازالت مخزونة في الذاكرة, وكذلك بالنسبة للمستقبل الذي لا يمكننا إلا تخيله, ولا يكون التخيّل إلا عن طريق الذهن أيضاً, إن اللحظة الآنية الحاضرة هي ما يؤكد عليها (أوغسطين) كونها تمثل نقطة الالتقاء, فحينها فقط يستطيع الإنسان أن يقوم باستحضار الماضي عن طريق استدعاء الذكريات ورسم صورة تخيّلية متوقّعة للمستقبل, وتنقسم التوقعات الذهنية المستقبلية الى توقعات لأحداث وظروف مرئية أو معاشة, مثل توقعاتنا لأحداث تتكرر في حياتنا مثل توقعاتنا ليلاً لشروق الشمس في صباح اليوم التالي, وفي هذه التوقعات اعتماد على الذاكرة وما تمّ خزنه فيها من أحداث جرت في الماضي وهذا ما أشار اليه (أوغسطين) حول حقيقة اللحظة الآنية, أما القسم الثاني من التوقعات الذهنية تلك التي لم يكن لها وجود في الذاكرة, وفيها يُطلق الإنسان ذهنه بحرية لاختيار ما يراه ويقترحه.

ويرى الباحث أن في القسم الثاني من التوقعات الذهنية المستقبلية أهمية كبيرة في الصياغات المبتكرة والتي من ضمنها تتشكل أنواع الفنون والآداب, حيث تمثل هذه التوقعات حضورها في النصوص الأدبية والأعمال الفنية التي يحرص مبدعيها على تجاوز المتوقّع وكسر المدركات المألوفة من أجل ترسيخ العلاقة بين المنجز و المتلقي.

ويرى (كانط) أن الزمن هو الصورة القبلية الشرطية التي تسبق أي تجربة أو ظاهرة, إذ يرسم لنا الذهن صورة تلك الظاهرة معتمداً على مخزوناته القبلية, كما يؤكد (كانط) على قوة الترابط بيم مفهومي الزمان والمكان حيث يشير الى أن الزمان والمكان "شكلان قبليان للحساسية, يتم وفقاً لهما ترتيب معطيات هذه الحساسية ومضمون خبرة الإنسان بالعالم الخارجي, أو تجربته الخارجية" (Al-Kholi، 2012، صفحة 14) وهذا يعني بأن المكان عند (كانط) هو الصورة الأولية للإدراك الخارجي, بينما يشكّل الزمان صورة أولية تتعلق بالإدراك الحسي الباطني, ان صورتي الزمان والمكان مسئولتان عن تفسير وإدراك جميع الصفات الرئيسية للظواهر الخارجية.

أما (هيجل) فأنه يربط بين الزمن والتاريخ بمنهج جدلي يقوم على ثلاث خطوات تتمثل بالقضية, ونقيضها, والمركب الناتج عنها, ومن ثم يتحول المركّب الناتج الى قضيّة مرة أخرى وهكذا, ويعتقد (هيجل) بأن هذا البناء الجدلي إنما ينطبق على ظواهر الكون جميعها (Abdel Fattah، 2006 2007 -، صفحة 49) ، كما يعتبر (هيجل) من مؤيدي ارتباط الزمان بالمكان اذ يؤكد على "أننا لا ندرك لحظات وأمكنة بل ندرك هُنات وآنات (جمع هنا و آن)" (Daadoush، 2011، صفحة 12) فعلى الرغم من أن مفهوم الزمن يعد من بين المفاهيم الأزلية والخالدة, إلا أن (هيجل) يعتبره مفهوماً مجرداً لولا الحادثة التي تحقق وجوده وصيرورته, اذ يتحقق الزمن بفضل واقعية الأشياء, وكذلك المكان, فهو الآخر مجرد من مجردات الكون الذي يتحقق بوجود حركة الأحداث.

يعتبر الفيلسوف (هنري برغستون) الذي عرف عنه بأنه فيلسوف العصر الحديث وذلك باعتبار أن فلسفته تعد من أهم التيارات الفلسفية التي تميزت بتركيزها على فكرة الزمن في بدايات القرن العشرين, إذ جاء منهجه منطلقاً من إضعافه لسلطة العقل مؤكداً على عجز الأخير عن الخوض في المعارف جميعها, فإذا استطاع العقل إدراك الوجود المادي, فإن قدرته هذه لا تقوى على البحث في منطقة الحس الباطني, فمثلاً إننا عند مراقبتنا لشخص يسير بخطىً ثابتة زمنياً, إذ يتحدّد ثباتها بتساوي الحركة التي تحركها الأقدام في كل خطوة, فإننا في هذه الحال نستطيع بسهولة أن نتوقّع موطأ الأقدام واحدة تلو الأخرى, فبتوافق الزمن مع انتظام الحركة صار مكان موطأ القدم سهل التوقع وكذلك سرعتها, أما إذا فكّر الشخص بتغيير القياسات الزمنية بالنسبة لحركته, فلن نتمكن إطلاقاً من معرفة المكان بالنسبة لوقع خطاه أو قياس سرعتها, ذلك إننا لا نستطيع إدراك بواطن أفكاره, أو الشعور بالزمن الجديد الذي ينوي التحرّك بموجبه, ويعزو السبب في ذلك الى الخلاف بين الزمان المادي الذي يتأكد بارتباطه بالمكان, وبين الزمن الشعوري الباطني الذي لا يمكن إدراكه إلا من طريق ملكة أسماها (الحدس) (Daadoush، 2011، صفحة 12).

ويطلق (برغستون) على مفهومه للزمن الباطني مصطلح (الديمومة) والتسمية دلالة على التدفق والاستمرارية التي لا يتخللها الانقطاع, ويتميز الزمن الباطني عند (برغستون) بعدة خصائص منها إنه ذاكرة تحافظ على الأحداث نتيجة دوامه وتدفقه, فكل لحظة يعيشها الإنسان, هي نتيجة للحظات سابقة كان قد عاشها, فاللحظة الحاضرة هي انبثاق عن التقاء للحظات ماضية, وبذلك فإن الزمن الباطني للإنسان, أو زمن الحالة الشعورية, أو كما أطلق عليه (الزمن السيكولوجي) لا يكون منفصلا عن بعضه في أجزاء متعددة, إنما هو كلٌ واحد متداخل يعكس باطن النفس وما يدور فيها (Abdel Fattah، 2006 2007 -، صفحة 58). ان في ديمومة الحالة الشعورية إنما تنعكس لنا حالات شعورية جديدة متتالية, لا تشابه بينها, فهذه الحالة تنطبق على العمل الإبداعي الذي يميز عمل المبدع أو الفنان عن غيره من الأعمال التي تقوم على الديناميكية الآلية, إذ يعتمد عمل المبدع على تدفق المشاعر الباطنية التي تصدر عن الروح الإنسانية, وشطحات الخيال التي تشابه الأحلام, ولا تعوّل كثيراً على منطقية العقل واشتراطاته الواعية.

إن ما أوجده (برغستون) من خصائص ميّز فيها بين الزمن النفسي الباطني/ السيكولوجي من جهة, وبين الزمن الرياضي المستعمل في القوانين الفيزيائية والذي يشترط وجوده ارتباطه بالمكان الخارجي من جهة أخرى, إنما يرى فيه الباحث مقاربة بين الزمن في العرض المسرحي, والزمن في الحياة الاعتيادية, إذ تتطابق خصائص الزمن في العرض المسرحي مع تلك الخصائص التي يحملها الزمن الحقيقي أو السيكولوجي عند (برغسون), فكلا الزمنين يقومان على تقويض المنطق الرياضي وميكانيكية التتابع لصالح التعبير بحرية عن المشاعر الروحية التي تنساب ضمن فضاء العرض, بمعزل عن المحيط الخارجي مهما كانت اشتراطاته.

الفصل الثاني - الاطار النظري للبحث

– المبحث الثاني: الزمن في المسرح

يعتبر الزمن في المسرح واحداً من بين المكونات الأساسية التي تساهم في تميز هذا الفن عن غيره من أنواع الفنون, حيث يعرف الفن المسرحي بأنه فن (الهنا والآن) وفي هذا التعريف يجتمع مفهومي المكان والزمان, وبما أن الواقع المتمثّل بالعالم الخارجي هو المرجع الأساسي للفنون بنطاقها العام, والمسرح بشكل خاص, فإن ما ينطبق على الواقع من حيث ارتباط الزمان بالمكان, إنما ينطبق على المسرح بالضرورة, فقد ذهبت الفلسفة قبل نشأة العالم الحديث بقرون عديدة إلى أن العالم الخارجي يتمثّل بـ"سلسلة من الظواهر يستحيل منطقياً حدوث أيها خارج نطاق الزمان والمكان" (Al-Kholi، 2012، صفحة 14) فإن سلسلة الظواهر تلك إنما تتمثل بسلسلة الأحداث التي تصنعها الأقدار أو الشخوص في مدوّنة النص المسرحي بوصفه العتبة الأولى المؤدية الى بنية العرض المسرحي القائم على عناصر عدّة بينها سمعية وكذلك بصرية, إلا أن في مقدمتها يقف كل من (النص/الفكرة) الحامل لسياق (الزمن/الأحداث/الشخصيات), و(الممثل) المحرك لتلك الأحداث خلال زمن/أزمنة افتراضي, ضمن بيئة مكانية معينة, وبهذا فإن المكان يشكل الحاضنة لمحتوى تلك الأحداث وحركتها, بينما يشكل الزمان ذلك الخط الذي تنتظم إليه الأحداث وشخوصها, فيشكلان معاً منطلقاً أساسياً ترتكز عليهما الأحداث الدرامية ومساراتها ضمن المنجز المسرحي.

تتعدد الأزمنة في المسرح بتعدد مكوناته بين النص والعرض, فتتوزع أزمنة النص بين زمن الكتابة (زمن المؤلف), وبين زمن ثاني وهو زمن الأحداث التي تدور فيه, وهناك من المسرحيات ما تتوزّع أحداثها على خط الزمن السائر باتجاه أفقي متمثّل بـ (الماضي,

الحاضر, المستقبل), فإذا ارتبطت الأحداث بالزمن الحاضر والمعاش بالنسبة للمؤلف فحينها يكون التوافق بين زمان المؤلف وبين أحداث نصه المكتوب, او ربما يستند المؤلف أحياناً على أزمنة غير زمنه المعاش فيكون قد أستعار لأحداث مدوّنته النصّيّة زمناً غير الذي ينتمي إليه, إن استعارة الأزمنة وتعدّدها ضمن بنية النص الأدبية إنما تعزز من ورسوخه وانفتاحه على قارئيه, ذلك على الرغم من اختلاف أزمنة القراءة "مما يمنح النص انفتاحاً لا نهائيا نجده في تعدّد العروض المسرحية لنص درامي واحد" (Al-Mahdi، 2010، صفحة 32) فإن لكل نصٍّ مسرحي (إبداعي) هناك تكاملية قائمة بذاتها تحمل على عاتقها جودة ذلك النص وتتمثل بما يحتكم عليه النص من حيث بناء الأحداث الدرامية وانتماء الشخوص إليها ودورهم في صياغتها وتناميها, فإذا ما تحقّقت تلك التكاملية في النص, والذي أسميناه بـ(الإبداعي) فإنه يكتسب بالضرورة الانفتاح الذي يمنحه خاصية الفاعلية الغير مشروطة بزمن محدّد, إذ أنه لا يتحدد بالقراءة الأولى التي انطلق منها المؤلف ولا ينغلق عليها, إنما نجده ينفتح على عديد القراءات واختلافاتها الجمالية والزمنية والمكانية, فعلى سبيل المثال إننا نجد الكثير من النصوص العالمية التي اكتسبت صفة الخلود لجودتها ولما تحمله من دلالات ومعاني لازالت تثبت حضورها عبر الزمن وعلى الرغم من اختلاف الأمكنة التي تقدّم فيها, ويتمثل ذلك الحضور بتعدّد القراءات الجمالية التي تفضي إلى إنتاج معالجات إخراجية معاصرة تتساوق مع الراهن المعيش ومتغيراته (الآيديولوجية, السياسية, الاقتصادية).

كما إن هناك أزمنة أخرى تتعلّق بالعرض المسرحي, مثل زمن العرض, وهو الزمن المستقطع من الزمن الطبيعي والذي تستغرقه مدّة العرض المسرحي, وكذلك فهنالك زمن الأحداث والذي يكون بطبيعة الحال زمناً متخيل بحسب النظرة (الأنيشتانية) للزمان والتي تفضي إلى تحرير الفكر الإنساني من سطوة الزمن الواقعي, حيث صار من الممكن تناول مفهوم الزمن بطريقة مطواعة قابلة للتمدد والتقلّص والزيادة والنقصان, وهذا ما أتاح فرصة للكتاب في المجال الأدبي و الفني أن يتناولون الزمن بما ينسجم وأفكارهم الخيالية (Abdel Fattah، 2006 2007 -، صفحة 6) وقد أتاح ذلك التحرّر في إطلاق العِنان لخيال المؤلف المسرحي, أتاح الفرصة إلى إيجاد مساحات جمالية واسعة ذات منصّاتٍ عدّة تستوعب وقوف المخرجين بتعدد رؤاهم واختلاف معالجاتهم الإخراجية.

ومن طريق المعالجات الإخراجية تتكشّف لنا طبيعة الفضاء البصري للعرض المجسِد لمكان الأحداث وزمانها/أزمنتها, وبهذا فان العرض المسرحي يقوم على ارتباط الزمان بالمكان ضمن بنيته "لا بل إن أدراك الزمن مرتبط بإدراك أبعاد الفضاء المسرحي الذي يدور به الحدث" (Elias و Hassan، 2006، صفحة 238) اذ لا يشكل الزمن في العرض المسرحي أية قيمة إذا لم يتساوق مع الفضاء بمختلف مفرداته السمعية و البصرية, حيث تساهم تلك المفردات مع طبيعة الأحداث في تفسير الزمن عن طريق انتاج دلالات حسية تؤشر الى زمن الحدث, حتى وان تعدّدت الأزمنة في العرض المسرحي أو تداخلت, فان للتشكيل البصري دلالاته المكانية التي تستوعب جميع تلك الأزمنة .

ويعتبر مفهوم الزمن واحداً من أهم المرتكزات التي يستند إليها المؤلف المسرحي في صياغة منجزه الأدبي حيث تتوالد الأحداث عبر سير خط الزمن " فالزمن هو الحادث نفسه الذي يتحقق ثم ينتفي فسياق الأشياء الواقعية يشكل الزمن" (Daadoush، 2011، صفحة 12)، إن توالد تلك الأحداث وتطوّرها تعني بطبيعة الحال توالد الزمن وديمومته.

ويرتبط الخط الزمني في الكلاسيكية الحديثة تلك التي تتوافق مع رأي (أرسطو) حول الزمن, وتحديداً فيما يتعلق بمحدودية الزمن في التراجيديا إذ يقول "التراجيديا تحاول أن تكون تحت دورة شمسية واحدة, وأن لا تتجاوز ذلك إلا قليل" (Aristotle, 1961) وتتحدد بزمن داخلي/نسبي, ويمثل هذا الزمن مجموعة الآنات الذي يتشكّل منها زمن الخطاب المسرحي وأحداثه وشخوصه, ويرتبط الزمن في الخطاب الكلاسيكي بزمن آخر متعالي عليه وهو الزمن الخارجي/المطلق, وهو زمن ذات طابع فيزيقي, ومن اشتراطات النص المسرحي المنتمي للكلاسيكية أن يحتكم فيه الزمن الداخلي/ النسبي وهو ما نسميه (زمن الحدث الدرامي) يحتكم بالضرورة إلى الخطيّة الأفقية لثلاثية الزمن الخارجي/ المطلق (الماضي ـ الحاضر ـ المستقبل) " فعلى الرغم من محاولة جعل هذا الزمن يبدو واقعياً لتحقيق الإيهام, إلا أنه يظلّ خاضعاً لشروط الزمن الأول, أي الزمن الذي يستغرقه عَرض الحَدَث على الخشبة " (Elias و Hassan، 2006، صفحة 239) ويعتبر عنصر (الإيهام) في طبيعة العرض المسرحي المركز الذي يتحقق من طريقه الاختلاف بين تلك الأزمنة كونه الحد الفاصل بين الزمن الفيزيقي المطلق, وزمن الخطاب المسرحي النسبي, وكذلك فإن الإيهام هو الهدف الذي يسعى إليه ذلك الارتباط المتحقق ما بين الزمنين في بنية الخطاب المسرحي المتمثل بـ (النص: زمن القراءة/ زمن

الحدث الدرامي), وكذلك بالنسبة ل(العرض: زمن القراءة الاخراجية/ زمن الحدث الدرامي) كونه يحقّق غاية الكلاسيكية التي تسعى إلى تحقيق عامل التطهير من طريقه.

وإذ نلاحظ انتظام زمن الأحداث الدرامية في الكلاسيكية مع طبيعة الزمن الفيزيقي بحسب (أرسطو), فان ما جاء به المذهب (الرومانسي) يختلف عن ما سبقه, حيث لم تلتزم الرومانسية بذلك التوافق الزمني الكلاسيكي, إنما عملت على تعدّد الأزمنة لأحداثها, فلم تعد قائمة تلك الاشتراطات التي خضع بموجبها الزمن النسبي إلى منطقية الزمن المطلق المتعالي, فللزمن عند الرومانسيين مداه الواسع الذي يتجاوز محدودية الأربع وعشرون ساعة إلى عدّة أيام, بل عدّة شهور وتتجلى تلك الخاصّية في مسرحيات (شكسبير) ذات الأزمنة المتعدّدة.

وإذا ما بحثنا عن المغايرة الفاعلة في مفهوم الزمن بين المذاهب والتيارات المسرحية, فإننا سنجد تلك المغايرة واضحة المعالم عند التيار (الملحمي), وقد ظهر هذا التيار في المانيا مع بدايات القرن العشرين وتحديداً بعد الحرب العالمية الأولى, تلك الفترة التي شهدت تحولات كبيرة على مستويات عدّة (اقتصادية، اجتماعية، سياسية، آيديولوجية) فكان لابد من ظهور فعل ثقافي يوازي تلك التحولات فظهر المسرح الملحمي يتصدى لتلك التحولات ويناقشها ضمن إطار مسرحي مغاير يقوم أساساً بالضد من المرتكزات التي قام عليها المسرح (الأرسطي) ذات البناء التقليدي لمتوالية الأحداث الدرامية, مستبدلاً ذلك البناء بنظام جديد يقوم على وحدتي (الهدم و البناء) وتفكيك منطقية البناء الهرمي لتلك الأحداث مستفيداً من تقنية الكشف عن خفايا اللعبة ومصارحة الجمهور بكل ما يحيط به, منطلقاً من أحداث حقيقية لامست وتلامس المجتمع بشكل مباشر, وبدا سعيه واضحاً بهدف التغيير نحو الأفضل, وقد انبثق المسرح الملحمي على يد (آرفين بيسكاتور), إلا إن الكاتب والمخرج الألماني (بروتولد برشت 1898-1956م) هو من منح هذا التيار الأهمية الأكبر باعتباره منظراً للمسرح الملحمي ومطبقاً لتلك التنظيرات من خلال ما قدّم من نصوص أدبية وعروض مسرحية تجاوزت السائد في بنيتها, إذ ينطلق في آراءه من أهمية المسرح وخصوصيته في كونه وسيلة مهمّة وفاعلة من وسائل التعليم و التوعية السياسية الماركسية القادِرة على إحداث التغيير حيث "يرفض بريخت اندماج المتفرج في الحدث ويؤكد على ضرورة التيقظ العقلي للمُشاهد بعكس المسرح الأرسطي, إضافة إلى رفضه للتسلسل الدرامي للأحداث حيث يمكننا القول بأن المسرح البريختي هو مسرح الفكر لا مسرح الشعور والاندماج وهذا ما أطلق عليه بريخت "كسر الايهام" " (Al-Amiri، 2013، صفحة 410) ولتحقيق هذا المنطلق الذي سعى اليه (بريخت) في مسرحه فإنه يعتمد تقنيات جديدة في طريقة تقديم الأحداث على حساب ما كان سائد من أساليب تقليدية, فهو يرفض الأداء التمثيلي القائم على الاندماج, وكذلك فان بريخت في مسرحه يسعى إلى هدم البنية المنطقية للأحداث الدرامية بالاعتماد على عدّة عناصر تقنية عزّزت المفهوم الملحمي في مسرحياته مثل (كسر الايهام, التغريب, كسر الجدار الرابع, شخصية الراوي).

لقد أسهمت تلك المتغيرات التي أوجدها (بريخت) في مسرحه بشكل فاعل في تفكيك الزمن وإعادة بناء منطقيته بما ينسجم وبناء المشاهد المقدّمة من جهة, وكذلك بالنسبة للجمهور المتلقي من جهة أخرى, إذ تُبنى المعالجة الإخراجية للمَشاهد في المسرح الملحمي على تداخل زمني, إلا أنه تداخل ينتظم إلى سياق خاص يجمع بين (الماضي) وهو ما يتماشى والطبيعة السردية للأحداث والتي يتحقق من طريقها (الإيهام المؤقت), فالمشهد هنا مشهد تمثيلي يتطلّب الاندماج من قبل الممثل للتعبير عن حادثة وقعت في زمن مضى سعيا إلى تحقيق إثارة مؤقتة لعواطف المتلقي, وفي لحظة معيّنة يتم كسر هذا التواصل العاطفي لتحقيق تواصل من نوع آخر, يتمثّل بالتواصل الفكري, ويتمّ ذلك عن طريق كسر الإيهام من طريق تقنية تميّز بها المسرح (البريختي) عرفت بكسر الجدار الرابع ومواجهة الجمهور لطرح حدث واقعي بواسطة شخصية الممثل المجردة, ومن تلك اللحظة يبدأ زمن جديد يتوحد فيه كل من العرض والجمهور بعد أن ينتهي تأثير الاندماج بشكل مدروس, و يقطع الممثل صلته بالشخصية, إنه زمن (الآن) الزمن الفيزيقي الذي يجمع كلٍ من صانعي العرض ومشاهديه على خط زمني واحد فالعرض المسرحي البريختي يريد من المتلقي ان يبقى في حالة ادراك ويتفحص العرض بوعي تام وهذا الوعي هو ما يسعى اليه (بريخت) في فلسفته الخاصة, إلا أن هذا (الآن) يبقى (آناً) افتراضياً كونه يسير ضمناً لحدود زمنية لعرض المسرحي والتي هي بطبيعة الحال تشكل جزءاً من مسيرة الزمن الخارجي, فعلى الرغم من أن الزمن في المسرح الملحمي ليس بزمن تخيّلي (ميتافيزيقي), إلا أنه بذات الوقت ليس زمناً طبيعيا وذلك بحسب اشتراطات البيئة المكانية (الفضاء المسرحي) التي تحدد ماهية الزمن.

وفي المقابل من خطّية الزمن المستقيم الذي يتحدّد بالبداية (نقطة انطلاقه) والنهاية الحتمية التي تحدد وجوده, وهو ما أقرّه فلاسفة الدين لاسيما عند الغرب حيث آمن الفلاسفة المسيحيين بأن خط الزمن له نقطة بداية تتمثل بخلق آدم عليه السلام, وله أيضاً نقطة نهاية وهو يوم القيامة, فإنه بالمقابل من هذا (الزمن المستقيم) يظهر مفهوم (الزمن الدائري) الذي أكّد عليه الفلاسفة الأوائل منطلقين من حركة الزمن الدائرية المتمثّلة بتتابع حركة الليل والنهار (ليل- نهار- ليل ...), وكذلك التكرار السنوي في تتابع المواسم (صيف- شتاء- صيف ...) (Khiari و Khadrawi، 2017)، فلقد شكّلت هذه النظرة لمفهوم الزمن وعي جديد ومغاير يكمن في إعادة النظر بمنطقية التراتب الزمني, ومن جهة أخرى فقد أسهم تطور الفكر الإنساني الذي شمل مجالات عدّة في مطلع القرن العشرين, أسهم بولادة اتجاهات أدبية وفنية معاصرة تتساوق مع الراهن وتغادر ما كان سائد "لقد استمر العمل وفق بنية التراتب – التعاقب – منذ المسرح الاغريقي وحتى منتصف القرن العشرين, عندما تمّ نسف هذه النظرية من قبل كتاب اللامعقول بإحلالهم فكرة البنية الزمنية الدائرية" (Al-Mahdi، 2010، صفحة 35) ويعتبر تيار (العبث) الفلسفي واحداً من بين تلك الإفرازات الناتجة عن واقع المجتمع الإنساني المؤلم "فقد ارتبط بظرف تاريخي محدد هو صدمة الحرب العالمية وظهور النازية وسيطرة الآلة في العصر الصناعي وتجرد الإنسان من إنسانيته وغربته في مجتمع تداعت فيه العلاقات الاجتماعية التقليدية" (Elias و Hassan، 2006، صفحة 304) حيث تنطلق فلسفة مسرح العبث واللامعقول من معالجة النفس البشرية التي تعرّضت إلى هزاتٍ عدّة أثرت بشكل سلبي على شخصية الفرد من حيث علاقته بالواقع وبالمجتمع المحيط, ما انعكس ذلك على طبيعة المسرح من حيث النصوص المسرحية والمعالجات الإخراجية, فقد اتخذ البناء الدرامي شكلا دائرياً ينتهي من حيث نقطة البداية, تاركاً الأزمات بلا حلول وهو ما ينسجم مع عبثية الحياة ويتعارض مع التسلسل المنطقي للأحداث "في مسرح العبث يكون البعد التكراري والعودة الى نقطة البداية مؤشراً على ثبات زمني وعلى انتفاء الصيرورة التاريخية والتطور من خلال الزمن" (Elias و Hassan، 2006، صفحة 340)، ومثلما تعاملت المعالجات الإخراجية في عروض مسرح اللامعقول مع البناء الدرامي من حيث اللامنطق, فقد تعاملت أيضا على إعادة صياغة (الشخصية) وبنائها في العرض حيث جاءت شخصيات مسرح اللامعقول بطريقة تكشف عن دواخلها وتجردها من كل قيمها وانتماءاتها, ومن بين سمات مسرح اللامعقول أيضا افتقار شخوصه إلى الزمن ويتّضح ذلك من خلال "عدم المطابقة مع الواقعي المكان والزمان وفي بناء الشخصيّة التي لا تشبه إنساناً محدداً من الواقع وغياب المنطق عن الحوار والحدث" (Elias و Hassan، 2006، صفحة 305) حيث يشكل الزمن بالنسبة للشخصية المسرحية (في غير مسرح اللامعقول) انتظامها الى الخطّية الزمنية المتمثّلة بـ(الماضي – الحاضر – المستقبل) فالماضي يعني أن ثمة تأريخ تنتمي إليه الشخصية, والحاضر دليل على وجودها وكينونتها الذي يتمثل بـ(الآن) وفاعليتها خلاله, أما المستقبل فيعني ما هو متوقع من الشخصية وممكن القيام به, وهذا ما يتنافى مع اشتراطات بناء الشخصية في مسرح العبث واللامعقول.

تقدّم المعالجات الإخراجية لهذا النوع من العروض المسرحية أحداثها بصورة مغايرة لا تنتمي للواقع, الا أنها تعبر عن أعماق النفس البشرية بمصداقية كبيرة, ويتجلى ذلك من طريق الاستعانة بالأحلام والصور الشعرية القائمة على الزمن الميتافيزيقي (Hassoun، 2018) إن الغرض الذي تسعى إليه عروض مسرح اللامعقول يتمثّل بالكشف عن التناقضات القائمة بين الحياة التي يعيشها الإنسان في الواقع, وبين حياة الشخصيات المسرحية القائمة على اللاوعي الذي يمثل الحقيقة بالنسبة لمريدي مسرح اللامعقول.

ويتّضح مفهوم الزمن في مسرح اللامعقول بمسرحية (في انتظار غودو) للكاتب الأيرلندي (صموئيل بكت), حيث تؤشر (الشجرة) بشكلها التجريدي الى ما بعد الموت وهو مؤشر يخضع لقياسات ما بعد الزمن, هو زمن غير الزمن الذي نعرف, إنه زمن ما بعد الموت, بينما يشكّل وجود الشجرة (نقطة التقاء الشخصيات) دلالة على بعد مكاني, إلا إنه مكان مجهول المعالم, هو مكان في اللا مكان, نستنتج مما سبق إن لا وجود واقعي للشخصيات, حيث إن لقائهم جاء أثناء زمن ثابت يكرر نفسه لا ينتمي للزمن المنطقي, في مكان خالي من الحياة برمزية الشجرة ومدلولها, وفي ذلك إشارة الى عبثية الزمن وتهميشه وهو ما يدفع الى التفكير بعدمية الحياة كونها لا تسير وفق الخط المنطقي للزمن, فلا حياة بلا زمن, والعكس يصحّ أيضاً, كما يتّضح مفهوم الزمن الدائري من طريق الانتظار الذي يعدّ الثيمة الأساسية للمسرحية والمتمثّل بانتظار (غودو) الذي لم يأتي, والذي ربما يكون قد مات, وعلى الرغم من ذلك لا تنفك الشخصيات من انتظاره, وهذا ما يفسر دائرية الزمن في مسرح اللامعقول (Al-Mahdi، 2010، الصفحات 121-122).

وفي شكل آخر من أشكال العروض المسرحية التي يتجلّى خلالها تداخل الأزمنة بشكل واضح, بل إن البناء الدرامي فيها قائم على هذا التداخل, إذ تشكل العروض التي تعتمد تقديم (المسرح داخل مسرح) "حالة خاصة في التعامل مع الزمن لأنه يخلق ضمن الحيّزين المكانيّين الذين يفترضهما هذا الأسلوب حيّزين زمانيّين أيضاً ممّا يعكس نظرة التباسيه إلى علاقة المسرح بالواقع" (Elias و Hassan، 2006، صفحة 241) إذ يتمثّل الحيّز (الزماني /المكاني) الأول بزمن (العرض المسرحي) والذي سنطلق عليه تسمية (زمن العرض الكلّي) وهو بطبيعة الحال لا يتعدى أن يكون زمناً افتراضيا جرى عليه الاتفاق بين كلٍ من (العرض والجمهور) بأنه زمن مستقطع من الخط الفيزيائي للزمن الخارجي, أما الحيّز (الزماني/ المكاني) الثاني فيتمثّل بزمن (المشهد/المشاهد) المستقطعة من (زمن العرض الكلي) والمنتمية اليه بذات الوقت, والتي تقوم في بنيتها على تقديم عرض مسرحي سنُسميه (مشهد العرض المسرحي الضمني) كونه يشكّل جزءاً ضمنياً في تسلسل البناء الزمني لمشاهد العرض المسرحي الكلّي, وبالنتيجة فإن المعالجات الإخراجية لعروض (المسرح داخل مسرح) إنما تشترط وجود أزمنة افتراضية تتداخل بانتظام متّفق عليه ضمن البنية المشهدية الكلّية للعرض وهو ما يجسّد أهم المرتكزات التي تقوم عليها عروض (المسرح داخل مسرح) والتي أطلق عليها مصطلح (الميتا مسرح).

أما في (مسرح ما بعد الحداثة) الذي قام على رفض المعايير المتبعة وابتعاده عن كل ما متداول ومألوف, متّخذاً لشكله الجديد صياغات إبداعية متفرّدة قائمة على تقويض بنى (الأحداث والشخصيات) وذلك بالعمل على إخلال بنية النص وتفكيكها ومن ثم إعادة صياغتها بما يتوافق ورؤية المخرج, فقد كشف المسرح الحديث عن تطوراً جديداً في العلاقة الرابطة ما بين المخرج والمؤلف, علاقة أتاحت للمخرج الحرية الأكبر والهيمنة الشمولية على مجريات العرض المسرحي على حساب شخص المؤلف ومدوّنته النصيّة, حيث إن "الإخراج الحديث قائم على قانون نفي النفي وقانون التحول من الكم الى الكيف وقانون وحدة صراع المتناقضات, والاعتماد على رؤية المخرج وكيفية طرحه للأفكار والمعالجات" (Abdul Karim، 2017) حيث تعتمد تلك المعالجات على قراءة المخرج الذاتيّة للمدونة النصّية بعد الإمساك بمركز الجذب بالنسبة اليه, دون التقيد بما تركه المؤلف, إذ من الممكن أن تنطلق القراءة الإخراجية من مركز لم يكن أساسياً في بنية النص الأدبية, إلا أنه شكّل مركز الجذب بالنسبة لفكر المخرج, إذ يشكل النص نقطة الانطلاق لا أكثر, قبل أن تتشظى جمله وتنحسر لغته المنطوقة لصالح لغة الفضاء المسرحي والتي تركيز على الجانب البصري.

إن طبيعة العلاقة الجديدة التي تنحاز لجانب المخرج المسرحي على حساب سلطة المؤلف التي امتلكها سابقاً, إنما ستنتج بالضرورة عن قراءة جديدة ومغايرة للأحداث, وكذلك فإن القراءة الجديدة ستقوم على (زمن/أزمنة) جديدة لا ترتبط بمحددات الأزمنة الموروثة عن المدونة النصية "ويمكن الحديث عن خيار إخراجي أو عن قراءة المخرج عندما يدخل على العمل المسرحي بعداً زمنياً جديداً لم يتجلى من خلال الزمن الارجاعي فقط, إنما من خلال طرحه لتمفصل جديد للنص وتقديمه لنهاية مُختلفة" (Elias و Hassan، 2006، صفحة 240) ، إن عدم منطقية الأحداث وتداخل المشاهد التي قامت عليها عروض ما بعد الحداثة, أفرزت بطبيعة الحال أزمنة متداخلة لا تنتظم ضمن نسق واحد, إنما ترتبط بشكل مستقل بالحدث وتتوحد معه, ربما يكون الزمن هو القاعد التي ينطلق منها الحدث ليحقق فاعلية في البناء المشهدي, أو ربما يأتي الزمن تابعاً للحدث ومكملاً له لتحقيق وجوده إزاء أزمنة أخرى تتداخل معه في ذات البناء المشهدي لتحقق وجودها هي الاخرى "إن فكرة الخلق الزماني المتداخل للإبداع الدرامي تتخذ صوراً متضادة وتقابل مواقف آيديولوجية مختلفة فيما بينها, وما علينا إلا أن نبرر آلية توليدات الزمن المتداخلة في صورة متجسدة عن طريق التكوينات البنائية فوق خشبة المسرح التي تعبّر عن الزمن و مستوياته" (Al-Jubouri و Al-Rubaie، 2011) ، إن هذا التداخل في الأزمنة يفرض بطبيعة الحال تطورا جديداً في نوع العلاقة بين (العرض و الجمهور), أو لنقل صار على المتلقي أن يجتهد في ترسيخ علاقات جديدة تواكب عملية تفكيك الزمن وتشتّته الى أزمنة متداخلة, ينتظم كل منها في بنية مشهدية مستقلة, لتشكّل جميعها قراءات المخرج المتعدّدة والمتحقّقة من طريق معالجته الإخراجية.

- **الدراسات السابقة:**

اطّلع الباحث على البحوث والدراسات السابقة التي تتناول (الزمن في المسرح) وتوصّل الى وجود دراسة بعنوان (أزمنة المسرح) للراحل (د. شفيق المهدي) وهو كتاب مصدره أطروحة الدكتوراه التي كتبها الراحل, حيث تتبّع فيها مفهوم الزمن

بحسب اشتغاله وفق الأساليب الإخراجية, بينما يركّز البحث الذي بين أيدينا على آليات اشتغال تداخل الأزمنة في بنية العرض المسرحي وفق الرؤية الإخراجية.

- **ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات:**

1- أسهمت الفلسفة ونظرياتها في إثراء مفهوم الزمن, لاسيما الزمن التخيّلي الذي منح الحرية للمسرح في التعامل مع الزمن بوصفه عنصراً مطواعاً قابلا ِللتنوّع والتعدد والتداخل.

2- ارتباط ديمومة الزمن بالمكان وحركة عناصره.

3- تنطلق الأزمنة من فرضية المدونة النصية, لتجد تعددها وتداخلها وفق المعالجات الاخراجية.

4- تنوعت خطية الزمن بتنوع الأساليب الاخراجية بل انها تنوعت بذات الأسلوب الواحد وشكّلت أهم سماته كما جاء في المسرح الملحمي.

5- يعتبر أداء الممثل واحد من أهم المرتكزات المهمة في تحديد خطية الزمن في العرض المسرحي.

6- تعتبر التقنيات بمضامينها الدلالية عنصراً مهماً في تحديد خطيّة الزمن في العرض المسرحي.

7- عملت الأساليب الاخراجية الحديثة على تفكيك الزمن وإعادة صياغته يما يحقّق متطلبات الرؤية الاخراجية.

الفصل الثالث - الإطار الاجرائي للبحث

- **أولاً/ مجتمع البحث :**

يتمثل مجتمع البحث بالعرض المسرحي (خريف) الذي قدمه المخرج العراقي (صميم حسب الله) والذي عرض في داخل وخارج العراق للفترة المحصورة ما بين (2016-2018).

- **ثانياً / طريقة اختيار العينة :** اعتمد الباحث على الطريقة القصدية في اختياره لعينة البحث, وذلك لأنها ركّزت على مفهوم المتغيرات الزمنية وتضمّنت معالجتها الإخراجية تداخل الأزمنة.

- **ثالثاً / ادوات البحث :** اعتمد الباحث على الأدوات الآتية لاستكمال متطلبات بحثه :

1- ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات .

2- الوثائق , بما فيها (المصادر, والمراجع, والدوريات, , وتسجيلات الفديو, والصور الفوتوغرافية).

3- المشاهدة العيانية: ويعتمدها الباحث أداة مهمة في تتّبع المعالجات الإخراجية التي حملتها العروض المسرحية.

4- الخبرة الذاتية للباحث بوصفه عاملاً في حقل الإخراج المسرحي.

رابعاً/ منهج البحث : اعتمد الباحث على المنهج الوصفي / التحليلي في دراسة البحث وتحليل العينة

- **خامساً / تحليل عينة البحث: مسرحية خريف**

إعداد وإخراج : صميم حسب الله

سينوغرافيا : علي محمود السوداني

مكان وتاريخ العرض: بغداد – منتدى المسرح 2016

منذ اللحظة الأولى وقبل أن يتّضح أي شيء على مستوى البصر, نستطيع تلمّس دور الزمن وأهميته في بنية العرض, هذا ما توحي به الموسيقى الافتتاحية, إذ يفتتح العرض بصوت ضرباتها التراتبية المؤشرة إلى الاستمرارية والديمومة والتي ستستمر على طول زمن العرض, فيتجسّد ذلك بصرياً بعد دخول كل من (قاتل1 , وضحية1) (واللذان سنرمز لهما بـ ق1, ض1 , وكذلك بالنسبة لقاتل2, و ضحية2), كما تمرُّ الأحداث والشخصيات بتحولات جوهرية يلعب الزمن فيها دوراً فاعل.

- **النص واستدعاء للأزمنة:**

حَمَلَ النصَّ في مضمونه إشارات واضحة إلى الدور المحوري الذي يلعبه مفهوم الزمن في سير الأحداث, خصوصاً وإن نصّ العرض جاء معدّا ليتوافق مع متطلبات الرؤية الإخراجية التي قامت هي الأخرى على مفهوم الزمن وتداخلاته, ويقوم النص على سرد استذكاري لما قامت به الشخصيات في الماضي من جرائم شكّلت جزءاً من التاريخ العراق المعاصر, إذ إن تلك الشخصيات تعود في مرجعياتها إلى زمن ماضي ساد فيه القتل على أساس الاختلاف في الانتماء والتطرّف بأشكاله (الديني, المذهبي, السياسي, القومي), تحاول الشخصيات استعادة ذكرياتها في القتل من طريق استحضار واستدعاء تلك الأفعال والتمجيد بها بالنسبة ل(ق1/ق2) محاولة للامساك بالحاضر من منطلق ديمومة الهيمنة والتسلّط, أما بالنسبة ل (ض1/ض2) فتشر دلالاتها النصيّة إلى تلك المخاوف التي عاشوها في الماضي, وتداخل زمنها مع الزمن الآني للأحداث, إلا أن تلك المخاوف لن يستمر, ففي لحظة استذكار بينهما (ض1/ض2) يؤكد حدها إن اليوم لن يكون شبيها بالأمس:

ض1: أنا أعرف بماذا تفكر.

ض2: كان ذلك في الماضي, أما اليوم ..

وهي جملة مفتوحة على عدّة احتمالات, إلا إن تلك الأمنيات بالنسبة لضحايا الأمس لا تجرد القتلة سلطتهم وقوتهم التي توارثوها عبر السنوات السابقة, ويتّضح ذلك من طريق حوار

ق1 : أنا عندما أتحدث عن جرائمي فأنا أعرف عن أي فزع أتحدث, أنا أقول جرائمي ولا شيء في ذلك أندم عليه, وإلا سأكون شخصاً بلا ذاكرة.

إن استحضار الماضي في اللحظة الآنية يشكل واحداً من المرتكزات التي أسهمت في تأسيس بنية الشخصيات على مستوى النص, إذ يستمد القاتل قوّته الآنية من ماضيه الزاخر بالدماء, ذلك على الرغم من الوهن الذي يعانيه, وبالمقابل من ذلك يكشف لنا الحوار عن التباين بين الشخصيات, إذ يتحدّد ذلك التباين من طريق محاولات القتلة التشبث بالماضي كونه يمثل مصدر قوتهم, بينما يحرص الضحايا على البراءة من ماضيهم كونه يمثل ضعفهم الذي يريدون التخلّص منه, ويتجسد ذلك في حوار

ض/1: أنا على استعداد أن أغير وجهي ألف مرّة.

وفي موضع آخر تكشف لنا بنية النص عن صراع جديد حول مركز السلطة, فبعد محاولات إضعاف سلطة الماضي, تبدأ محاولات إثبات الوجود بالنسبة ل(ض1/ض2), إذ يستحضر (ض2) أفعال القتلة بحق الكثير من الضحايا, ولا ينسى كونه وصاحبه من بين أولئك الضحايا, والهدف هو تذكير (ض1) بضعفه السابق:

ض/2 أتتذكر ماذا فعلوا؟

فيجيب الآخر بصوت هامس حتى لا يوقظ الفخر بداخل القتلة, ولا يريد أن يستعيد ذكريات ضعفه السابق أمامهم:

ض/1: نعم, أنا أتذكر كل شيء.

ومثل ذلك يفعل (ق/1) محاولاً إضعاف سلطة (ق/2) بعد أن يبدأ بالتهالك أمام فعل الزمن ومتغيراته, فيشير في حواره إلى أنه :

ق/1: لم يعد هناك ملك في حظيرة العجائز هذه, لا هذا (مشيرا إلى ق/2) ولا غيره, لا تضن انه يثير خوفي بجرائمه, أنه ريح فقط.

وفي أثناء ذلك تتسلّل حتمية الزمن وانسيابيته لتضعف القوي وتغيّر الحال, فيعترف (ق/1) بـ(ضعفه وانهياره): انا رجل ميت, وما تبقى مني ليس إلا شبحاً لقاتل عاجز.

على الرغم من اعترافه بانهياره خضوعاً للزمن الآني, إلا أنه لازال يتمسك بماضيه الدموي, تداخل للأزمنة يشير إلى فرق كبير, وفي محاولة البقاء على سلطة الماضي التي لازال يدافع عنها (ق/2) تثبيتاً لسيادتها, فإننا نشاهد جرأة في الحوار المصحوب بالفعل من قبل الطرف الآخر, بعد محاولة (ض/2) إثارة الأول ومن ثم تهميش حضوره الآني:

ق/2: (بعنف) تعلّم أن تتحدث معي بلهجة أخرى وإلا فانك ستجرب قسوتي.

ض/2: لست مجبراً, فأنتم من الماضي وأنا من المستقبل.

إشارة زمنية تؤكد على أن (الآن) هو مركز التحوّل بين زمنين يتشاركان الأحداث ذاتها, ويؤكدان تداخلهما وتلاقيهما في اللحظة الآنية, والتي تعلن عن انتقال سلطة القتل من الماضي المتمثل بشخوص القتلة, لتكون السلطة بيد الأصحاب المستقبل, والذين لم نعد نستطيع أن نطلق عليهما (ضحايا) , كونهما أصبحا قتلة أيضا, إلا أنهما (قتلة المستقبل).

- **تداخل الأزمنة في المعالجة الاخراجية:**

إن لتلك الأحداث التي نتتبع مسيرتها أثناء زمنها (الآني) إنما هي أحداث جاءت عبر متتالية زمنية تركت أثرها على الشخصيات, وهذا ما دلّت عليه هيئة الشخصيات وما طرأ عليها من متغيرات أفصحت عن مرور كم من السنوات ما بين ظهورها في المشهد الافتتاحي للعرض, وبين المشاهد اللاحقة, إذ يعمد المخرج إلى إدخال جميع الشخصيات (القتلة والضحايا) في نفس المكان بعد مشهد بصري يوحي باستمرارية فعل العنف الاجرامي, أتاح لنا هذا المشهد فرصة التعرّف على القتلة واسلوبهم الدموي, و التمييز بينهم وبين ضحاياهم. إلا أن انتهاء المشهد بدخول جميع تلك الشخصيات إلى ذات المكان يشير إلى نوع من الاندماج فيما بينهم, وهذا ما أفصحت عنه المشاهد اللاحقة حيث ظهر الجميع بمظهر واحد, قبل أن تشير الافعال والسلوك إلى تحول الضحايا إلى فئة قتلة, إلا أنهم في طور الاستعداد.

في مشهد سمعي بصري, تداخل فيه زمن الموت المتمثل بسكب مادة (النفط) على الضحايا سعياً إلى الخلاص منهم, إلا أن تداخل ذلك الزمن مع زمن (الآذان) لإقامة الصلاة منع زمن الموت من المرور والتحقّق, وفي توظيف صوت (الآذان) بثنائيته المذهبية والتي تداخلت مع بعضها إدانة إلى دور المنظومة الدينية (الإسلامية) المتطرفة والتي تقف خلفها دوافع سياسية في رعاية تلك الأحداث الدموية, كما أشار فعل الوضوء المقترن بمعمارية المكان إلى بيئة تفضي إلى أن أحداث المشهد الأول (مشهد التعذيب) تدور في بيت من بيوت الله, حيث تم تحويله بفعل التطرّف إلى مكان للتعذيب والقتل واحتضان القتلة بدلاً عن مكان يبث التسامح والرحمة.

في مكان رطبٍ يرمى الضحايا معصوبي الأعين, ظلام دامس ومكان مجهول, الزمن متوقف بالنسبة لهم يشعرهم بالاطمئنان المؤقت, قبل أن يعود القتلة ليتداخل زمن الخوف مع زمن الاطمئنان, إن الزمن بالنسبة للقتلة هو زمن مستمر, ومرة أخرى يلجأ الضحايا إلى طقسية المكان بعد أن كشفوا عنه لتخليصهم من الموت, وتتمثّل تلك الطقسية بعمود مضاء باللون الأخضر.

تشير مفردة الكراسي التي تشاركت في حملها الشخصيات إلى نوع من التعاضد المستقبلي, وكذلك الشبه في شكل الأزياء التي ارتدوها, وفي دلالة أخرى فقد أشارت الكراسي المستخدمة غالباً من قبل ضعيفي الحركة وكبار السن على انقضاء فترة من الزمن وهذا ما أكدته الحركة المرتبكة الدالة على الضعف والوهن. تتداخل الأزمنة مرة أخرى بظهور الماضي متمثّل عبر نافورة الدماء التي أزهقت في فترة مضت, إذ يفرض زمن الضحايا الماضي حضوره خلال الزمن الآني, مقابل محاولات إخفاءه دائماً, إلا أن ذلك الإخفاء لا يعني التنصّل أو التخلي, إنما تشير حركة أحد الذين تحولوا بفعل الاحتضان والرعاية من كونه ضحية إلى قاتل أو مشروع قاتل, فقد أشارت حركته بالوثوب فوق مجرى الدم إلى الزهو والاعتزاز بهذا المنجز الدموي المزيّف الذي لم يساهم هو في صناعته, إلا أن إدعاء ذلك يمنح الشخصية حريتها من مخاوف الماضي, ويكسبها قوّة الحاضر والمستقبل.

تعمّد المخرج إلى إثراء البناء المشهدي بتعدّد البؤر وتشظي الأفعال مع الحفاظ على مركزية الفعل الأقوى من حيث التأثير, إذ يفرض القاتل حضوره الآني على الرغم مما يبدو عليه من وهن, إلا أنه يستمد قوّته من ماضيه المخضّب بدم الأبرياء ليفرض ديمومة وجوده على الزمن الراهن من طريق التركيز على تكرار أفعال التعذيب التي مارسها القتلة في المشهد الافتتاحي والتي تشعر فاعلها باللذة, وهو ما بدا واضحاً في عدّة مواضع يسترجع في أثنائها شخصيات الضحايا مخاوفهم القديمة أمام أي إشارة أدائية صائتة كانت أم صامتة يطلقها قتلة الماضي قاصدين فيها إثارة ذلك الرعب سعياً للحفاظ على أمجادهم السابقة أثناء حاضرهم الخريفي, ولهذا نلاحظ محاولات دائمة لانتماء الضحايا السابقين إلى شخوص القتلة رغبة في الاحتماء بهم, وسعياً إلى التخلص من مخاوف الماضي وإدراك قوّة الحاضر والمستقبل, فضلاً عن رغبات خفيّة في محاولات لانتزاع سلطة القوة التي ستنجح مؤخراً, ويتجسّد ذلك من طريق تفعيل الآثار الدمويّة التي خلّفها قتلة الماضي, بعد استحضارها ومحاولة تجريد فاعلها الحقيقي منها لانتزاع ذلك الإرث الذي منحه قوّة الحاضر, ويتجلى ذلك في الإشارة إلى جماليات العنصر التقني المتمثّل بمجرى الدم, كذلك انتزاع قطع الاكسسوار التي بدت لنا دائما على أنها مصدر لقوة القتلة (سكين, رداء, مسبحة), فتتحول سلطة الزمن الحالي إلى ضحايا الأمس, إعلانا عن استمرارية زمن العنف بكل أشكاله.

الفصل الرابع - النتائج والاستنتاجات

- **أولا/ النتائج:**

توصل الباحث من طريق تحليل عينة البحث إلى النتائج التالية:

1) تأثرت اشتغالات المخرج العراقي بتفكيك زمن النص وإعادة صياغته بما يتناسب والمعالجة الإخراجية .
2) شكّل الإيقاع الزمني حضوره في بنائية المشهد وصياغة الأحداث الدرامية في العرض المسرحي الحداثوي.
3) استطاع الزمن أن يعبّر عن طبيعة الشخصيات وانتماءاتها ودواخلها.
4) اعتمد المخرج على تنوّع الأزمنة في بنية العرض المسرحي وكشف عن جماليات تداخلها.

- **ثانياً/ الاستنتاجات:**

وفي ضوء ما اسفرت عنه نتائج البحث توصّل الباحث إلى الاستنتاجات التالية:

1) ينطلق تعدد الأزمنة وتداخلاتها من المدونة النصية, إذ يقوم العرض على التقاط الزمن وإعادة صياغته.
2) العمل على تفكيك زمن الشخصيات .
3) لم يعد العرض المسرحي العراقي قائماً على خط زمني واحد, إنما اشتملت أحداثه على تعدد الأزمنة وتداخلها.
4) الاعتماد على أداء الممثل وتقنيات العرض في الكشف عن تعدد الأزمنة وتداخلها.

ثالثاً / التوصيات

1- يوصي الباحث بأهمية عنصر الزمن وفاعليته وتحولاته وتداخلاته ضمن مسار العرض المسرحي لما له من أثر في إثراء الجوانب الدلالية والسينوغرافية والأدائية في العرض المسرحي

رابعاً/ المقترحات

يقترح الباحث دراسة:

1- تحولات الزمن وانتقالاته وأثرها على سينوغرافيا العرض المسرحي في مسرح الطفل.
2- الزمن وتحولات العلامة المسرحية في المسرح السياسي في عروض المسرح العراقي.

Conclusions:

1. The multiplicity of times and their interactions stem from the textual blog, as the presentation is based on capturing time and reformulating it.
2. Work on deconstructing the time of the characters.
3. The Iraqi theatrical performance is no longer based on a single timeline, but rather its events include multiple and overlapping times.
4. Relying on the actor's performance and presentation techniques to reveal the multiple and overlapping times.

References:

1. a Yemeni, is a Tarif Al-Kholi. .(2012) *Time in philosophy and science.* Egypt: Hindawi Foundation for Education and Culture.
2. Abu Al-Azm Abdul Ghani. .(2013) *Al-Ghani Dictionary - an electronic dictionary indexed according to the first letter of the word.*
3. Abu Al-Barakat Al-Baghdadi. .(1963) *Considered by wisdom.* Baghdad: Dar Al-Ma'arif Al-Uthmaniyah.
4. Ahmed Daadoush. .(2011) The problem of time - from philosophy to science. *Nashri House for Electronic Publishing*.5 صفحة ،
5. Ali Asaad Watfa. 13) December, 2010). Psychological dimensions in the concept of time. *Scientific progress*.14 صفحة ،*71* ،
6. Aristotle. (1961). *The Art of Poetry.* (S. Ayyad, Trans.) Cairo: Arab Book House for Printing and Publishing.
7. Claremann, H. (1988). *About theater directing.* (M. Adwan, Trans.) Damascus: dar dimashq.
8. Ibn Manzur. .(1965) *lisan alearab* الإصدار) Part/13 المجلد ،the first). Beirut: Sader Printing House.
9. Ibrahim Madkour. .(1983) *Philosophical dictionary.* Cairo: General Authority for Amiri Printing Press Affairs.
10. Kamel Awaid Al-Amiri. .(2013) *Dictionary of literary criticism* المجلد) the first). Baghdad ،Iraq: Ministry of Culture - Dar Al-Mamoun for Translation and Publishing.
11. Maher Abdul-Jabbar Ibrahim Al-Kitibani. .(2002) *Directing treatments for the play Macbeth in the Iraqi theatrical performance - Master's thesis.* Baghdad ،Iraq: College of Fine Arts.
12. Mary Elias و ،Hanan Kassab Hassan. .(2006) *Theatrical Dictionary - Concepts and terminology of theater and performing arts* المجلد) the second). Lebanon: Lebanon Library Publishers.
13. muhamad eabdalrahman marhaba. .(1983) *From Greek philosophy to Islamic philosophy* المجلد) the second). Algeria: Office of University Publications.
14. Muhammad Abdul Rahman Al-Jubouri و ،Mahmoud Jabbari Hafez Al-Rubaie. .(2011 ,9 21) Time and scenographic structure in theatrical performance. *Academic magazine*)Issue 59).186 صفحة ،
15. Muhammad bin Abi Bakr Abdul Qadir Al-Razi. .(1967) *Mukhtar Al-Sahah* المجلد) The first). Beirut ، Lebanon: dar alkutub alearabiu.
16. Muhammad Mahdi Hassoun. .(2018 ,9 15) Deconstructing theatrical time in the expressionist doctrine. *Academic magazine*.1 صفحة ،(90)
17. Saad Abdul Karim. .(2017) *Contemporary directors in the world theater.* Baghdad: Al-Fath for printing.
18. Saadi Abdel Fattah. .(2007 - 2006) *The concept of time between Bergson and Einstein.* Algeria: Ministry of Higher Education and Scientific Research - Mentouri Brotherhood University - Faculty of Humanities and Social Sciences - Department of Philosophy.
19. Sami Abdel Hamid. .(1995) *Drama in radio plot - published research.* BAGHDAD: Baghdad University.
20. Shafiq Al-Mahdi. .(2010) *Theater times.* Baghdad: Ministry of Culture - Department of Cinema and Theater - Baghdad International Theater Festival Publications.
21. Shams Al-Din Khiari و ،Muhammad Khadrawi. .(2017) *The concept of time between philosophy and physics.* Algeria: Bashar University.