فرضية الزمن في الديكور المسرحي
ماكبث نموذجا

م.د سامي علي حسين الامارة
جامعة واسط / كلية الفنون الجميلة

مشكلة البحث والحاجة إليه :

تجاوز فن العرض المسرحي فكرة الزمن التقليدية المرتبطة بثلاثيته النمطية ماضي، حاضر، مستقبل) منذ ان كتب وقدم اسخيلوس) روائع المسرح الاغريقي الأولى قبل الفي عام ونصف، وقد حقق المسرح بذلك نوعا من الفهم المسبق - آنذاك - لـ فهوم الزمن المتجاوز لحدوده المكانية ولعل جميع تلك الأعمال المسرحية نصا وعرضا رغم خضوعها لتنميطات أرسطو الدرامية وشروطه ، كانت تناقش وفي آن واحد فكرة تداخل الأزمنة بحيث تتداخل وتتقاطع اثناء لحظات العرض المسرحي بين زمن واقعي وآخر افتراضيا ثم زمن أسطوري يدّ د يلامس ذلك الواقع بدلالات زمنية بالغة الاهمية تختصر قيمة العرض ونصا - وليس غير المسرح قادر على استيعاب تلك الأزمنة - والغور في هذا الزمن الافتراضي المتحقق وفقا لمعطياتها الدلالية والرمزية او الكونية او الدينيا . وكانت لعبة الزمن هناك كما هي الآن محور العمل المسرحي وجوهره، وهي اي لعبة الزمن) حاضرة بالمعنى التقليدي له لتنتقل بمعناها الدلالي، فتختصر الفعل و الزمان، متجردة من المعنى المعتاد، تصنع الحدث تبعا لذلك مكانا وحركة، فعلا وهوية .. كل ذلك يجري ليس بمعزل عن المتفرج وخلفياته المتعددة، بل ان ذلك الافتراض ا زمني لا يتحقق بدون مساحة الافتراض الزمنية عند المتفرج والتي يقول عنها باديس فوغالي إن الماضي عندك مثلا يختلف عن الماضي عندي ... إلا ان بعض القواسم التي يعيشها مجتمع محدد ضمن اطر زمنية تحدد احداثها الكبرى كالتحولات الاجتماعية الكبرى - الثورات او الحصار او ا كوارث الطبيعية او الحروب، وبغير ذلك يصبح للزمن ابعاد ودلالات تختلف باختلاف البيئة الفكرية للفرد والجماعة وتختلف ايضا باختلاف المكان والبيئة)

، ص ١ ؛ .

لذا فإن كل هذه المعطيات هي الحاضرة عند المتلقي لتصنع زمنه الافتراضي المحرك الزمن الخاص به والمتكون في عرض مسرحي والمطلق عند المتلقي يقع في لا متناهي زمن افتراضي، ذلك لأن لكل متلقي حقه الخاص بالتأويل والخروج بنتائجه الخاصة وفق ما ذكرناه وهنا يطرح السؤال نفسه في صيغة مشكلة . وهي هل استطاع الديكور المسرحي ان يساعد في تحقيق هذا الافتراض الزمني، عبر أشكاله وكتله و لوانه ، او عبر علاقته بالمكان المحدد للعرض او تفاعله مع ممثل متحرك، وهذا ما نحن بحاجة إليه .

أهمية البحث :

تتجلى أهمية البحث كونه يسلط الضوء على واحدة من أهم مشاكل العرض المسرحي وعلاقتها بالعرض والمتلقي، إلا وهي العلاقة المتمثلة بصناعة زمن العرض الافتراضي خارج حدود الزمن التقليدية وضمن حدود زمن المتلقي ومرجعياته .

هدف البحث :

يهدف البحث للإجابة عن السؤال الآتي : هل استطاع المسرح بوصفه فناً خاصاً ان يحقق عبر تكوينات الشكل و اللون والكتلة زمنه الافتراضي وتداخل أزمنة ؟ مستغلاً كل مرجعيات المتلقي التاريخية والنفسية و الشخصية والحضارية، ليحقق وحدة الزمن الافتراضية وتداخلاتها في لحظة العرض الواحدة .

حدود البحث :

تقع حدود البحث في فترة الثمانينات من القرن الماضي حدود زمنية لكونها الفترة التي حددت قواسم مشتركة للمجتمع ضمن أطر زمنية واحدة، فكانت هناك الحرب وآثارها، وهي الكارثة بمعناها الحقيقي، إذ تلاشى الإحساس به في ظل الفوضى الاجتماعية والقيمية التي خلفتها تلك الحرب . واختار الباحث تبعاً لذلك عرض مسرحية ماكبث لشكسبير) للمخرج شفيق المهدي نموذجاً إذ تجسد فيه زمن الحرب المرتبط بفكرة الخيانة والغدر، الفكرة الملازمة – آنذاك - لأحداث البلد التي شكلت زمنها الخاص .

تحديد مصطلحات :

الزمن في اللغة : عرفه الرازي بأنه : اسم لقليل الوقت وكثيره وجمعه - أزمان ، أزمنة – وعامله مزامنة من الزمن كما يقال مشاهرة من الشهر) ، ص ٢٥٧). كما عرفه الطبري بأنه ساعات الليل والنهار، وقد يقال ذلك للطويل من المدة او القصير منه) ، ص ١).

الزمن في المعجم الفلسفي :

من معاني الزمان في الفلسفة الحديثة انه وسط لانهائي غير محدد شبيه بالمكان تجري فيه جميع الحوادث فيكون لكل منها تأريخ ويكون هو نفسه مدرك بالعقل إدراكا غير منقسم ٣ ، ص ٢٣٠). كما عرفه صليبا أيضا أنه : المدة الواقعة بين حادثتين، والأزمنة الحديثة، والزمان في اساطير اليونانين هو الآلة الذي ينضج الأشياء ويوصلها إلى نهايتها ٣ ، ص ٢٣٠). وعرفه زيادة أنه : يقع على جميع الدهر وبعضه، وهو جانب من جوانب الوعي الإنساني وهو ملاحظ نفسيا أو فيزيائيا ١٧ ٦٧).

فكرة الزمن :

يختصر حسام الآلوسي فكرة الزمن في الفكر الفلسفي القديم ابتداء بالفكر الميثولوجي الشرقي ... عبورا إلى الفكر اليوناني ما قبل الفلسفة بقوله نجد ان تصور الإنسان للزمان والمكان هو تصور حسي، عيني، فللزمان صفته الموضوعية ووجوده الحقيقي، بالإضافة الى تصور الزمان لا نهائيا وصفه من مظاهر الوجود المادي او المادي الإلهي الأزلي) ١٠ ، ص ١)

ومن هذه التصورات ظهرت المذاهب الفلسفية القديمة التي قدمت تصورا شاملا عن كيفية فهم الزمن ومشكلاته التي تمثلت في أسئلة حاول الأقدمون وضع إجاباتها تلك الأسئلة التي شغلت الفكر الإنساني و متدت تشعباتها إلى فروع المعرفة كافة والتي تمحورت حولها ماهية الزمان والفرق بين الأزلية التي هي ديمومة الثبات أو مدة وجود الثابت اللا زماني ... وبين الزمان الذي هو مقياس الحركة والتغيير، كذلك مشكلات تتعلق بكيفية قياس الزمن ومكوناته، هل هو كم متصل، ام منفصل، هل هو منقسم، وما علاقة الآن به، هل يمكن اجتماع أجزائه في الوجود، ما علاقته بالمادة ومظاهرها الاخرى كالحركة والمكان ... ثم هل للزمان وجود حقيقي ام انه مجرد تصور ذهني او مدرك ذاتي) ٥ ، ص ١).

ففي الفكر الميثولوجي القديم والمتمثل ضلت الفكرة عن الزمان كيفية ومجسمة، لا كمية مجردة . ان الفكر الميثولوجي لا يعرف الزمان كبقاء متساوق ن او كتعاقب لحظات متماثلة الكيفية، فالإنسان الأول لم يعرف فكرة الزمن التي نستخدمها في الرياضيات والفيزياء، كما لم يعرف فكرة الزمن التي تشكل إطار التأريخ لنا، انه لم يستخلص فكرة مجردة من الزمن من تجربته للزمن) ٨ ، ص ٨ . وعلى هذا الأساس لم تكن هناك مشكلة خاصة للزمان كتصور مستقل كما سيحدث لاحقة .

حينما بدأت الإجابات عن تلك الإجابات المحيرة للفكر البشري ابتداء من افلاطون الذي تكلم عن الزمان بمعناه المحدد حين قال : انه الوجود في الحركة او هو مدة المتحركات ولا وجود له بدون العالم المتحرك ٠ ، ص ١٩) حتى عرفه بأنه صورة متحركة للأبدي . في حين حاول أرسطو ان يعرف الزمن – كما يقول جان فال – على نحو أكثر اتساعا بطابع الفيزياء، وان يربط بينه وبين الحركة الفيزيائية، فلم يعد الزمان يعرف ميتافيزيقيا على ا نه صورة الأبدية او حركة النفس، بل أصبح يعرف فيزيائيا أي كنظام عددي يبين اتجاه الحركة، فهو يبين ما يتقدم وما يتأخر ١ ، ص ١٥٣ .

رغم ان أرسطو وضع تعريفه الأول للمأساة بقوله محاكاة فعل قام مدى معلوم، لان الشيء يمكن ان يكون تاماً دون ان يكون له مدى، والتام هو ما له بداية ووسط ونهاية ١ ، ص ١٣) في حين يرى شفيق مهدي غير هذا إذ يرى ان الوجود هو في ذاته وليس غيره رغم حركة صيرورته ذلك لان الصيرورة تأكده اي تأكد ثباته ولهذا نستطيع ان نمنح هذا الوجود – رغم حركته – صفاته النهائية، فالوجود هو أياه، اي هو ما هو وليس غيره وحركة الوجود تأكيد على هو ما هو، فلا ينشق إلا من ذاته ٤ ، ص ١٣) وهذا ما ينطبق على الحركة الوجودية منذ تأسيسها عند كير كيجارد مروراً بجان سير بورتار حتى استقرارها عند شوبنهاور رغم اختلاف زاوية النظر بينهم في فهم آلية وحركية الزمن إلا ان التأكيد الصريح يشير إلى ذاتية الزمن فهماً ودرسه .

وبتطور الفكر البشري وما اسفر عنه من مناقشات حول تلك الأسئلة المحيرة عن الزمان وعلاقته بالكون والإنسان ، كان لابد للمسرح ومنظريه – نصاً وعرضه – ان يتحرر من المألوف السائد والقديم وان يناقش عبر وادواته وآلياته ظاهرة الزمان ضمن العرض المسرحي ولم يعد النص منقوصاً اذا لم تتحقق فيه ثلاثية الزمن المعهودة ماضي وحاضر ومستقبل) إذ تتشكل قيمة النص المسرحي عندما يتفاعل مع مرجعيات المتلقي القارئ او

المشاهد) المبنية على انفتاح هذه المرجعيات على لحظة المشاهدة ذاتها إذ تتفاعل الأزمنة كلها و تشظى فهي جميعها تتميز بالحركية والتغيير والتكيف مع معطيات واقعها، زمن نفسي وآخر خارجي فيزيائي وموضوعي كما هو متعارف عليه، زمناً استلابياً يفرض على الشخصية الرضوخ والتكيف مع واقع غريب عنه، أزمنة حرة متجددة وأزمنة غير قابلة للتطور او الانفتاح، زمن متغير ومتمدد يقابله زمن ساكن جامد، تتشظى هكذا أزمنة من الماضي مندمجة في الحاضر وتداعياته في ظاهرة فريدة لا تتحقق إلا في فن المسرح فالمسرح لعب بالزمن لكنه يجعلنا نستمتع بالزمن ايضا، واعتقد انه الفن الوحيد الذي يفعل ذلك ٥ ، ص ١٧)

أذ تتوحد هذه الأزمنة وتتجاوز فهمنا ي توظيف الأزمن ، لتجعل من المطلق هو ظاهرة زمنية في المسرح كل ذلك في لحظة واحدة، تشكل لحظات العرض، لتشكل عرضاً فنياً مسرحياً بنائياً من ــ آنات ــ متعددة تمثل في كل منها محطات زمنية كبرى لفضائه التي تتفاعل في آن) واحدة وهي حالة فريدة من نوعها حيث تتحول ونحن مستسلمون كل حسب مرجعياته إلى لحظة العرض هذه باعتبارها زمناً مختصراً للحياة، ولا مجال هنا للمراوغة للزمن فـ الآن) هي الفعل، وهي لحظة قرار وإحالة لكل الأزمن ، وهو ما نراه ببساطة في عرض مسرحي يتعاون كل العاملين فيه لتحميل هذه الآن ، كل ما نريد من معنى عبر د لالاته ورموزه التي تحملها الشخصيات والمرئيات في العرض حيث يمكن من خلالها التلاعب بمجمل هذه الأزمن ، دون الدخول في سرد ممل ومبهم

وتبعاً لذلك ليس بالضرورة ان يعبر زمن العرض عن زمن النص فالزمن في المسرح اذ أن العرض ال سرحي ظاهرة فنية تخضع بكليتها لظاهرة ال زمن مؤسسة محسوسة – المرئي - على مفترض – آني – هو زمن المشاهدة المنطلق من نقطة مفترضة على خشبة المسرح، وزمن العرض – آ - متعال على كل الأزمان ومتبئر في زمنه الخاص ن كاشف عن شبكة علاقات زمنية جديد) ١٤ ٢٨).

والزمن في العرض المسرحي هو آن) واحدة تنقلب على ذاته ا وتنشطر وتتداعى لتلد أخرى ، فهي آن) توحي بالخصوبة، جامعة آن) متكونة من مجموع ازمنة متعددة غالباً ما يتم اختصارها في مفردة صغيرة متجسدة عبر ادوات العرض فقد تكون عصا صغيرة على المسرح كما فعل قاسم محمد) عند إخراجه رسالة الطير، فالعصا هنا هي عصا موسى زمنها زمن الأنبيا ، الزمن المطلق اللا محدد بالأفعال والأشكال فهي تمتلك تبعاً لذلك زمنها الأسطوري ضمن زمن العرض الواقعي المتجسد في زمن افتراضي يصنعه ويعيشه المتفرج،

زمن الثمانينات ، يستنجد فيه المخرج بزمن الانبياء وما يوحيه رمزاً لإنقاذ زمن الحاضر، زمناً لا مجال للخروج منه إلا بإفتراض آخر، يحمل تحولات هذا المجتمع ورضوخه، زمن ساكن وجامد يذوب فيه الإحساس بجدوى الزمن وفاعليته في ظل فوضاه الأجتماعية كل ذلك في مفردة زمنية صغيرة حملت كل هذه الإفرازات وازمنتها في آن) واحد

وفي كل الاحوال ووفق منطلقات نظرية ان كانت ف لسفية او غيرها، او مما تختص نظرية المسرح) وعلى مستوى العرض المسرحي تحديداً، فإن الزمن الافتراضي يفارق بقية الازمنة ولا يمكن لهذا الزمن الافتراضي ان يتشابه او يتوازى مع بقية ازمنة العلوم الأخرى، ان كانت ازمنة فلسفية او نفسية او اجتماعية، فهي في المفهوم الع ام تقع تحت طائلة المعادلة النهائية التالية : ان العرض المسرحي وتفكيكه وفق فهم المكان والزمان تكون وفقاً لما يلي :

العرض المسرحي = الآن × هنا .

بإندماج كافة عناصره إن كان ممثلاً او مأثراً موسيقياً او تصميماً سينوغرافياً، إذ تندمج هذه العناصر جميعها في تضامن تركيبي تؤتي نتائج من خلال أزمنة أخرى ، هي أزمنة المتلقي) من خلال الحركة، الخط، الضوء، الكتلة، اللون وإزاحات ومقاربات كافة هذه العناصر اثناء وقوع العرض الافتراضي) ضمن مساحة او حيز محدد من زمن فيزيائي . وهنا يحدث التقاطع النهائي المفترض) يتقاطع الزمن الفيزيائي مع الزمن المفترض، إذ أن : الزمن في المسرح زمناً مركباً من عدة ازمنة يتم تداولها في العرض المسرحي بعد تحويلها من مرجعياتها المختلفة (٤ ، ص ١٣٥).

<u>الزمن والمنظر المسرحي</u> :

لا مجال أمام العاملين في المسرح سوى الاعتراف بالثورة التكنولوجية العالمية الهائلة وا تقال المجتمعات من شكلها المحدد المحصور بإرث وتاريخ ومكان إلى أحضان مجتمع المعلوماتية، ولاشك ان تلاشي حدود المكان والزمان عالميا القى بظلاله على فهم آليات العرض المسرحي نصاً وعرضاً، رغم احتفاظه بمكانه التقليدي في اغلب الأحيان ، وتبعاً لذلك تغيرت مفاهيم العمل بالمسرح وأصبح جزءاً من تكنولوجيا العصر وأصبحت مواده وآلياته من الحداثة ما يجعل العاملين بهذا المجال ان يتنقلوا بفضا ء اته كما يشاء ون بفضل التطور الهائل تقنياً واستطاع المسرح ــ تبعاً لذلك ــ ان يغادر تكويناته التقليدية والثابتة خصوصاً في المناظر إلى بناء خاص يستطيع العرض المسرحي بموجبه الانتقال بما يشاء وإلى أين يشاء

بسهولة مطلقة مستغلاً بذلك تقنيات هذا العصر خصوصاً في الضوء واللون وآلية الحركة والتكوين ثلاثي الأبعاد وإنشاء عوالمه الافتراضية عبر حزم ضوئية مستغلاً عالم المتلقي وإفتراضاته والقدرة على إنشاء المكا ن وتشكيل الزمان في مخيلته افتراضياً مما جعل من العاملين في تصميم العرض وفض . اته بأمّس الحاجة لفهم التقنيات الحديثة فهي وحدها حالياً التي تستطيع ان تنتقل بنا كمشاهدين إلى عوالم الأزمنة كافة ولها من القدرة الهائلة بالإيحاء والتكوين عبر هذه الا زمنة، ليشكل لنا عبر وسائل العرض كلها زمناً مطلق والتي تستطيع ان تحقق الزمن المقصود بعلاماته الدلالية ومن ثم إحالته لشفرات تتحرك بحرية بأزمنة المشاهد التقليدي) لتضعها في الزمن المختصر الآز) ضمن العرض المسرحي والذي يحقق هدفه المنشو .

وعلى أساس ذلك فان فهمنا للدلالة الز منية عبر الأشكال المتحققة من المناظر المسرحية فوق خشبة المسرح قد أصبح من الماضي حيث أصبح للديكور المسرحي القدرة في التناغم مع قدرة المتفرج الذهنية والذي أصبح جزءاً من مجتمع المعلوماتية الحديث، ومثلما كانت المحاولات مستمرة لتواصل المسرح مع زمنه والمحاولة في القفز على عصره في كل وقت فقد طالب آرتو بأن تكون ان خشبة المسرح مكان مادي ملموس يطلب منا ان نملأه وان نجعله يتكلم لغته الملموسة ، ص ٢٠) في حين أدرا – برو – أهمية التلقي حين يواجه المتفرج خشبة محايدة تماماً، فأنه يتلقى خلال ثانية واحدة دافعاً يدفعه لأن ي عيد الصور ا ، ١٦٥).

لذ اكان للمسرح ولابد من المحاولة في استثمار ما هو متقدم فكرياً وتقنياً في تقديم العرض المسرحي، لذا كان هناك فهماً آخر لفرضية الزمن وتجسيده في قطع مادية متداولة او بعلاقات متبادلة تحمل في طياته دلالات أصبحت هي ذاتها تقليدية بحكم نزوع ا مجتمع لمجتمع آخر معلوماتي يتلاشى فيه هو ذاتا) مفهوم الزمن، لذا فأن قدرة التحول في احتواء معنى الزمن المتجدد في ظل فترة زمنية آنيـ) تحتاج لتحول في معنى المفاهيم المتداولة رغم ان الكثير مما يتم تقديمه مسرحياً خصوصاً في استخدام المفردات الديكورية كان سابقاً لعصره وتناول تلك المفاهيم الجديدة للزمن ولاشك فأن ماكبـ – شفيق) كانت نموذجاً وكانت العصـ في رسالة الطير للمخرج قاسم محمد، تعبيرا قوياً لزمن آخر هو زمن الأنبياء ، زمناً تداخلت فيه المحرمات والأسطورة والانقلاب وهي حضورا رمزيا لهذا الزمن في زمن آخر لتكون ا تراض) زمن المتلقي دون الإشارة لزمنه الماضي التقليدي والحاضر المعاش او

المستقبل المنشود، زمناً يكون فيه المطلق حاضراً جامعاً لكل الأزمنة في مفردة ديكورية واحدة وفي آن) واحدة على اعتبار أن الزمن في العرض المسرحي – ظاهر – متكونة من آنات) او لحظات تتهيكل مسبة زمن المشاهدة ن على اعتبار ان اصغر وحدة بالنسبة لزمن العرض هي آن) المشاهد ٤ ، ص ١٣٥).

ولم يبتعد محمد صبري في مسرحيته القردوح) عن القدرة في التلاعب بالأحداث زمنياً، الخيال والافتراض والأسطورة ، أزمنة متحركة في ظل زمن المتلقي الجامد والساكن والذي أصبح يه معنى الزمن عديم الجدوى فلا شيء سيأتي، مفردات من الديكور تتناثر في ساحة عامة ونصب يحترق، أحداث كبرى مجسدة بمفردات صغيرة تتداخل فيها أزمنة من المستقبل لتشكل ذلك الزمن المحفز والمتغير والمتجدد، يحاول صبري) عبر ذلك تحفيز المتلقي بخلق زمنه الإفتراضي، زمن قا بل للتطور والإنفتاح ولكن بحذر شديد، استخدم من اجل ذلك سيارة نموذج ١٩٥٦ تأتي من الفضاء يقودها رواد فضاء زمنهم تجاوز عام ٢٠٠٥ كان ذلك في التسعينات من القرن الماضي ورغم ذلك فأنه زمن ساكن، زمن عبثي كما يراه المتلقي لكنه قوياً متغيراً كما يريد بزمنه الافتراضي، فهو يستطيع .. ويغير .. لكنه في لحظة يعيش زمناً استلابياً يفرض عليه الرضوخ للواقع الذي يعيشه والشخصية تبعاً لذلك تعيش مستويين من الزمن ثم تندمج بعد ذلك مع زمن المتلقي الذي يحاول هو اي المتفرج) وعبر ضغط من الظروف التي يعيشها لإطلاق العنان لمخيلته وتكوين زمنه الافتراضي الذي يريده حتى ولو كان ذلك في آن) واحدة من العرض حيث تتميز الأزمنة تبعاً لذلك بالحركية والتغير والتكيف .

والزمن في الديكور يربط الأحداث بمكانها تقليدياً إلا انه يخلق الإحساس بظاهرته وأهميته وتحولاته بحسب طبيعية البيئة ومكانها عبر اجواء إفتراضية ازمنة وامكنة) في ذهن المتلقي، أذ ان إن الإيقاع المسرحي بمسرح الزمن الفيزيائي بـ الإيهام) بان العرض المسرحي يركب الإيهامي بالواقعي الى درجة من الدقة والموازنة بحيث يتم تشغيله كإيهامي وواقعي معاً والنواة الإيهامية هي العصب الدرامي الذي تنصهر فيه كل عناصر ا لعرض المسرحي، فلا يمكن ان نضع الممثل في وجود ونضع الديكور في وجود آخر، فمرجع الضوء هنا وعلى سبيل المثال ليس صفاته الفيزيائية ومحدداته كعلم، ان مرجعيته تكمن في كونه عنصراً درامياً فاعلاً في داخل بنية العرض المسرحي ١٤، ١٧ ، ومن هنا يرى الباحث بإن فكرة مناقشة الزمان بوصفه معطى مادي ملموس او تتشكل وفق أنظمة ملموسة يعبر عنها

بفكرة الزمن) عبر سلسلة من القواعد الفنية سنوغرافيا في المسرح ترتبط بالحجم او الشكل او اللون او ا زياء او الإضاءة هي فكرة من الماضي، بالرغم من ان جميع هذه العناصر معبرة بشكل واضح عن زمنها التقليدي، نعم هناك دلالات مباشرة لكل منها باتجاه الإشارة لزمن العرض او الحدث او النص .

غير ان ثوابت الانتقال عبر هذه العناصر إلى شبكة الأزمنة المتداخلة والمتراصة والمترامية الأبعاد تحتاج لفهم آخر يتحرر بموجبه التعبير والإحساس بالأزمنة هذه من تلك العناصر و لالاتها المباشرة، فالإشارة الى الماضي والحاضر والمستقبل وفقاً لمعطيات عناصر العرض هذه عادية جداً، ولا تحتاج من المبدع جهداً، ولا من المتفرج فهماً خارقاً ولعلها تبعاً لذلك أصبحت عوامل ثانوية وتقليدية، فالمسرح الآن وآليات عرضه تدرك ان لعبة الزمن فيه أصبحت لـ بة معلوماتية، وهي تبعاً لذلك تغادر أزمنتها حسب مفهومها التقليدي، ظاهرة زمنية جديدة تتخذ شكلاً يكون فيه المعطى التأويلي للزمن بحجم الأحداث الكبيرة الحاصلة الآن فـ الفعاليات الزمانية تأسس لنا ما نسميه بالحركة المعبرة التي تنتهي في الموضوع التعبيري ويساعدنا ذا على تخطي الثنائيات التي تفرض اتصال الخبر ٦ ، ص ١).

لذا أصبح مفهوم الزمن في العرض المسرحي معنى تجتمع فيه كل مفاهيم الزمن وما فيه فلسفياً ومادياً باعتبار ان إن المسرح هو الأداة التي تبدع الإنسان عندما تمثله، وتجعل من الوجود خلقاً مستمراً ١٢ ص ٥) لأنه وبشكل أساس يخاطب وفق مرجعياته شرائح مختلفة من المتفرجين في لحظة واحدة عبر سلسلة من الإشارات تحملها مفردات الديكور وتكويناته ويتحرك وسط ذلك) وفي اللحظة ذاتها فردا او جمع من الممثلين لكل منهم زمنه الخاص مندمجاً او متنافراً مع زمن المتفرجين باعدادهم الكبيرة في اللحظة ذاتها ولكل منهم زمنهم الخاص ايضاً الذي يندمج او يتنافر مع زمن العرض ودلالاته، كل ذلك في اللحظة الزمنية ذاتها آن) العرض وهنا تكمن قدرة المسرح في معالجة ظاهرة الزمن هذه، إذا ما أخذنا بنظر الاعتبار ان لكل منا، متفرجين وممثلين وصانعي عرض ا منهم الخاص) وان لكل منا، قدرة ذهنية على تشكيل الأحداث والأزمنة الافتراضية غير متساوية، لكن وفي المسرح نستطيع رغم كل هذه الاختلافات ان نؤسس لعوالم افتراضية بأزمنة خاصة، تتجاوز مفاهيم الزمن المطروحة لينسج المسرح) زمناً خاصاً به، يحمل كل هذه المتناقضات إلا و هو الزمن المسرحي الافتراضي باعتبار ان الزمن جوهر المسرح، سواء على مستوى النص او على مستوى العرض، وعلى اعتبار النص المكون التحويلي للعرض المسرحي وبالرغم من ان

زمنه أحادي العلاقة فأنا – اي النص - المولد الزمني الذي ينتج عنه العرض المسرحي ١٤، ٢٩ ، مجسداً عبر كل ما يحصل ويتكون على خشبة المسرح، زمناً يتجاوز اللحظة التي تشكل بها العرض واندمج ثم تشظى مع مرجعيات الأزمنة لكل متفرج، زمناً تجاوز حدود الفكرة الزمنية الشائعة او تفسيراته او تأويلاتها، عبر وسائلها المتعددة لعل في مقدمتها تكوينات الديكور المسرحي ابتداء من الخامة ثم اللون إلى الشكل، كلها تتفاعل مع كتلة الممثل وحركته لتشكل فضاء جديداً في كل لحظة يحمل زمنه الخاص .

وعلى هذا الأساس فأن قدرة التحولات التي تتحقق من خلال فاعلية الزمن المطلق والذي ينتقل بحرية بين أزمنة المتفرجين أنفسهم وأزمنة النص وتحولاته، في العر ض وفي آن) واحدة هي وحدها التي تحيل الفكرة الى معنى في زمن العرض الآن ، معني بتحقق وجوده في زمن المتفرج الافتراضي الذي يحقق التغيير، وهكذا استطاعت التكنولوجيا وتطورها الخارق ان تقدم خدمة لافتراضات المسرح باختصار الزمن الفيزيائي وتكثيفه، بل والعمل على زحزحته وفق نظرية الإيهام التي ينطلق منها جوهر كافة الافتراضات التي يعمل عليها مسرحنا الحديث والمعاصر، أكان هذا في سرعة تحريك كتل المناظر او في تغيير أزمنة الحدث وفق نظام مدروس، تمكن هؤلاء المصممون من استيعابه وتمثله في عروض المسرح العالمية، وقد لاحظنا مثل هذا في بعض عروض المسرح العراقي والعربي بعد دخول هذه التكنولوجيا بأجهزتها ومنذ نهاية السبعينات وحتى الآن .

<u>ما اسفر عنه الإطار النظري المؤشرات</u>) :

- لا يمكن ان يبني الافتراض الزمني وجوده المتعين ولا يمكن تحقيقه كذلك بدون مساحات الإفتراضات) الزمنية عند المتفرج .
- الـ من الافتراضي يتقاطع تماماً مع آليات الزمن الفيزيائي أثناء العرض المسرحي .
- تنصهر آليات عمل الديكور المسرحي في تضامن تركيبي منصهر في آليات العرض المسرحي كل).
- تمكن المصمم السينوغرافي العراقي والعربي من استيعاب تطورات التكنولوجيا في بعض العروضات المسرحية التي قدمت أخير .
- تنطلق فرضيات المسرح من فرضية الإيهام) وهي الفرضية العامة منذ أرسطو طاليس

ولحد الآن تتشكل من جوهر شكل هو الآخر جوهر الافتراض) في العرض المسرحي الحديث والمعاصر .

إجراءات البحث :

ماكبث النص

في أول حوار من ماكبث المسرحية وبدخول الساحرات التي تشكل جوهر المشهد الأول في الفصل الأول يبتدئ الحوار بـ :

الأولى : من أين مجيئك يا أختي " *

إذاً يبدأ المشهد والنص من تساؤل يقع بالأساس ضمن استفهام الطبيعة وهي هنا طبيعة مطلقة إبراق وإرعاد) وهذا ما يضع العرض كله في صيغة الاستفهام خصوصاً وان شكسبير يدعم ويسند هذا الزمن المبهم، الزمن الاستفهامي بحركة عاتية بالريح ولمرتين مؤكدين هذا على انفتاح آخر عندما تقول الساحرة الأولى وهي تصف ما ستفعله بأنها ستجفف الريح إذ تجعله ينحف ويذوب تسعة أسابيع مكررة، تسع مرات بقوة هي قوة القدر) الذي هو في الفهم الزماني قوة مطلقة هذا الجفاء في الطبيعة مع الفعل الشديد رعد، برق، جفاف، أرقام مفتوح) يستقبلها ماكبث بالحوار التالي :

ماكبث : لم يمر بي يوم اروع من هذا اليوم هولاً وجمالاً ، وهذا رد على استفهام الساحرة الأولى وهي تقدم الطبيعة بعتوها لكي تكون معنى هائلاً من الجمال عند ماكبث، هو تناقض الأزمنة الفيزيائية في الحوارات الأولى لساحرات ماكبث ثم يبث شكسبير في هذا المشهد الأول دالاته الزمنية في اللقاء الذي يتواجه به ماكبث مع الساحرات والنبوءة التي هزت ماكبث والتي تقول لـ :

الثالثة : ستلد ملوكاً ولن تكون أنت ملك ، وهذه العبارة التي يدور عليها فعل المسرحية من بدايته وحتى نهايته وهذا ما تحقق فعلاً، وهذا ما يدعو ماكبث إلى طلب الإفصاح عما في ضمير المقادير وعند لحظة حرجة يقول ماكبث وهو يستفرغ هذه النبو ءة : ما ث : سيكون

*- مسرحية ماكبث ' تأليف وليم شكسبير، تعريب : خليل مطران، ا ، لقاهر : دار المعارف بمصر ١٩٧٦ .

أبناءك ملوك "

مثل هذه الند و ت تقع عكس ما هو متوقع في أنظمة الحكم الملكية في تلك الفترة وربما اعتبر ماكبث هذه مؤامرة منه ضد الملك العادل ولهذا يدفع بالسؤال التالي : ماكبث : فلماذا تلبسونني كساء غيرتي ، وكان الجواب سريعاً بنبأ قتل الملك، وهنا يطوق الزمن بكل انفلاقاته ماكبث) ليسأل منفرداً متسائلا مع نفسه،

ماكبث منفرداً : بالأمس قطريف بـ جلامس ، واليوم قطريف كودور ، والآتي في الغد اعظم وهذا يؤكد سرعة توالي الحدث والذي يؤكد بدوره سرعة تغيرات ما يحصل في الطبيعة وما يمكن لمصـ م الديكور ان ينجزه في ثواني وفي صرخة هروب معلن ماكبث عن فإذا انا والحاضر عدم، والمستقبل هو الوجود). وهذا يعني ان قدرته على الإحساس بالزمن قد انهارت ليس لتخوفه من الحاضر وإنما لرعبه مما سيكون في زمن تكفهر به وجوه الليالي العصيبة فأن الساعة لتجيء وان الميقا ت له آتي وهذا ما أحدثته هذه اللحظات من اضطراب في دماغ ماكبث الذي لا يستطيع استيعاب ما يحدث .

ماكبث تعالوا يا أصدقائي "

في هذا المشهد الاول الذي يأتي منه المشهد الثاني عبر صوته الآخر وبطلته الليدي ماكبث وهي تقرأ نفسها وتتطلع إلى يوم غد اليوم الذي يكون فيه م اكبث ملكاً غير ان ماكبث يرى عكس هذ .

ماكبث لو كانت ضريبة القاتل لا تعطي أمرا في الحياة الأولى لما غليت قيمة الحياة الأخرى ولكن إزهاق الروح إنما هو من الجرائم التي يماشيها عقابها في الدنيا .

أي أن ماكبث يحكم خبرته بوصفه قائداً للجيش ووفق صفة القربى مع الم لك ووفق قوانين الطبيعة يعرف ان لكل جريمة عقابها وهكذا يضخ شكسبير في ثنايا كل الحوارات منذ مبتدأ النص في المشهد الأول وحتى نهاية النص يضخ هذه الدلالات الزمنية وهذه الإشارات التي تؤكد على ما يفعله الزمن في المستقبل وهكذا نرى في الفصل الثاني إن كافة الأسئلة لتي طرحها بانكو) على مرافقيه كانت في صلب السؤال عن الزمن إن كانت عن الزمن الفيزيائي او المجاز :

بانكو اين نحن من الليل يا ولدي "

فليانس القمر غائب ولم اسمع الواقتا "

بانكو يغيب القمر في انتصاف الليل .

وهنا تكون الأسئلة عن الطبيعة والزمن الطبيعي والفيزي ائي القمر والواقتا) في حين يذهب بانكو إلى الزمن المجاز :

بانكو خذ هذا سيفي السماء تقتصر الليلة فقد أطفأت مصابيحه - وإن الكرى على عيني كأن الرصاص يثقله . وهذه إشارة لنهاية الحكم ــ خذ هذا سيفي ــ غير ان بانكو) وهو يعلق او يعلن عن الوساوس السيئة التي تأذن بها الطبيعة، والطبيعة لا تعرف غير ما هو ايقوني بالزمن النوم، الرخاء، الشمس، الليل، القمر، .... الخ) سرعان ما يعاوده هذا الوسواس .

بانكو اعد إلي سيفي "

ونحن نلاحظ ما الذي يقع بين خذ سيفي واعد إلي سيفي وكيف يستطيع مصمم الضوء او الديكور ان يستحوذ على هذه الوسوسة فتقرر نهاية المشهد على لسان ماكبث الذي يدمر زمنه النفسي بالعبارة التي يصرخ فيها ، قائلاً :

" أما إلى النعيم وإما الجحيم "

إذ تتساوى عنده الأشياء والطبيعة لغرض تحقيق ما في داخله وهذا ما يأتي في الجواب عند المشهد الثاني من الفصل الثاني إذ تلاحظ ان مفردته تنصب على استذكار أسماء اليوم والصلصال والخمرة ونعيق الساحر المشؤوم، العسعس، الخناجر، الخوف وهذه بالإضافة إلى انها إشارات حسية مفهومة لدينا إلا أنها إشارات لا توضح إلا التشاؤم والزمن القادم وهذا ما يؤكده المشهد الثالث مشهد البواب).

دونال باز : هنا تستطيع الخناجر تحت البسمات .. هنا اقرب الناس إلينا بصلة الرحم هم اشد الناس علينا خطر "

مكدف " لقد وقع إلى ماكبث منذ الساعة وعين يوم تتويجه في سكون) قبل ان يعين الوقت لدفن الملك الفقيد ".

هذه الكثافة في الزمن تحتم على كل مصمم او سينوغرافي ان يتنبه إلى معنى الا تصار والكثامة ومعنى القفز بالزمن في نص مسرحي هو من اقصر نصوص شكسبير قاطبةً وأكثرها كثافة بما يحتويه من إشارات زمنية ان كانت ضمن الإشارات الطبيعية عن الزمن الطبيعي او مما استعمله من مفردات في ثنايا النص كله، وهكذا يجد المصمم نفسه وسط دوامة من هذه الإشارات ، من جو نفسي عام يعلن عن نفسه بوضوح، ان في الامر خطورة وتأتي هذه الخطورة في الجثث والدم وكذلك الطبيعة .

وفي قوة ماكبث وفي استيلائه على الحكم ووقوفه على ذروة الفعل في لحظة التتويج التي هي لحظة سقوط ماكبث وانحسار الفعل الصاعد بأتجاه نزول او هبوط مروع للشخصيات والأشياء، الاشياء كما يراها المصمم بألوانها التي يمكن استيعابها من هذا الجو المشحون والقاتم، ولعل كل مصمم يستطيع ان ينظر في المشهد من الفصل الثالث والذي يعد من المشاهد العالمية نقصد مشهد الوليمة) وطريقة التصميم وكيف ندفع بالأشياء وكيف نرتب ازمنتها إذ تتدا خل الازمنة هنا في ماضي التصميم وحاضر – الوليمة والفرسان والطعام واستذكارات القتل – هذا ما يحتم تصميماً خاصاً بحركة الكتل والالوان والإضاءة بل وربما تجاوز الامر لتصميم منفرد لأزياء الشخصيات خصوصاً شخصية ماكبث والليدي ماكبث .

هذا إذا ما عرفنا بأن شكسبير يمـ رس حداً أقصى من الفعل الدرامي المتخفي) و يعمل على باطن سايكولوجي يختلف بأختلاف كل مخرج ومصمم، وهنا تجد الفرضيات النفسية والجمالية نفسها في طريقة التصميم انه واحد من اطول المشاهد في المسرحية واشدها قسو :

الليدي ماكبث ما احوجك الى الرقاد، الى ذلك البلسم لذي تستعاض به مفقودات القوى

ماكبث لنتلمس الراحا "

وهنا على المصمم ان ينظر فيما يأتي بعد هذا المشهد المتوتر في تفريغ طاقة الفعل المسرحي، ليأتي الفصل الرابع معتقدين بان المشاهد فيه تكمن في فوضى الطبيعة واحتكاك عناصرها بشدة غير ان فعل السحر والدم والليل والق ذارة هو الصفة المهيمنة على هذا المشهد ولعل هذا معادل موضوعي من وجهة نظر المصمم إلى فعلة القتل ولحظة القتل التي تسقط عدالة الطبيعة وهذا ما اكدته الساحرات الثلاث في هذا المشهد ليأتي بعدها فعل السقوط ومقتل الليدي ماكبث، ولابد ان نعلم بان شكسبير وفي نصوصه المأ ساوية كلما اشتد الفعل

المسرحي كلما كانت النتيجة ايماناً بعدالة الإنسانية وعدالة الطبيعة وهذا يدعو إلى هرمونية التصميم .

إذا ما نظرنا إلى افعال الصراع منذ المشهد الأول التحضيرات) ثم نمو الخطوط الصاعدة والوصول إلى ذروة الفعل ثم السقوط عبر خط قصير حاد ينزل م ن اعلى القمة بإتجاه النهاية موت ماكبث) والخاتمة عود الأنسجام للحكم والطبيعة) عناصرها في اللون والضوء مما يدعو المصمم للنظر في كل مفردة من هذه الحوارات والمفردات الدقيقة التي يدفعها شكسبير في ثنايا الحوار يدعونا إلى القول وفق مؤشرات الإطار النظري ان شكسبي ر يدعو المصمم السينوغرافي إلى بناء كليات تنطلق من دقة هذه الجزيئيات في ثنايا كل مشهد وكيف يكون تفسير اللون والضوء بل ومساقط الضوء لكل مشهد من هذه المشاهد وما هو حجم الكتل ودقتها بالتعبير عن مؤثر الفعل وسقوطه، ان كل عرض مسرحي ينطلق من فرضية هي فرضية ان هذا ما يحدث الآن وهذا صلب ومنطلق الإيهام في المسرح مهما كانت زوايا الفكر الذي ينطلق منه مصمم الديكور وذلك لانه ينطلق من فرضية هذا الإيهام .

وفي العرض استطاع شفيق المهدي ان يجعل في مكان العرض، ساحة تتصارع فيها كل الأزمن ، ماضيها وحاضرها، وتنبوء للمستقبل كما هي نبوءة الساحرات . عبر مفردات المنظر والأزياء والإضاءة التي تم اختيارها بدقة متناهية، محسوبة الأبعا ، ذلك لان الخطأ في الاختيار او عدم وضوح الدلالة في زمن الثمانينيات قاتل لا محال، ماكبث هو البطل وهو السارق في آن واحد فالقيم تنهار عادة بمجرد تداخل الصفات، مزج هائل من المعاني والدلالات، معنى حاد ينتج دلالاته المتولدة في كل آن من العرض، سيل من المعاني يسقطها الشكل فتتكون الازمنة الافتراضية التي يريدها المتلقي والمخرج في آن) واحدة ايضا، فالسؤال عن ماكبث ومن هو في العرض المسرحي والذي حاول المخرج الاجابة عليه من خلال زمن المتلقي متجاوزا زمن النص والعرض وكان لابد من تعزيز الدلالة وكانت السينوغرافيا التي تشكلت عبر مفردات الأزياء والإضاءة والديكور، للإجابة افتراضيا عن ذلك السؤال، زمن الحرب اثناء العرض المسرح – الزمن الواقع – زمن ماكبث المتداخل بين أزمنته النفسية ومرجعياته التاريخية ، زمن الأشخاص الذين احاطو ا بماكبث - في النص – وماكبث المفترض في العرض، حرس خاص، غير ان المخرج انتقل بهم الى زمن آخر لتفادي الدلالة المباشرة، ثم كان ولابد من إظهار زمن ماكبث النفسي علانيتة عبر شكلل واضح وصريح، في مشهد الوليمة مثلا كان هناك الطاولة وماكبث وجمع من القادة، ماكبث الممثل

فوقها، لاشي فوق ماكبث ماكبث العرض وماكبث التأريخ) وماكبث المفترض زمنيا عند المتلقي، تمثل شكلا افقيا يعادل موضعيا السقالة العموديا .

هنا تتحقق المعادلة الصعبة في انتاج المعنى خصوصا في ذهن المتلقي، فعندما تكون الخشبة مد يدة، ساكنة، لكنها متفجرة في زمن افتراضي آخر، وهنا تكمن القدرة على اعادة تشكيل الفكرة ونسج زمنها افتراضيا كما يريد المتلقي، فقط بالايعاز عبر الشكل المتولد على المسرح والذي اداره المخرج ومصمم السينوغرافيا بعناية فائقا .

طاولة الوليمة هي طاولة الاجتماع، هي ال زمن المتحدد بالقرار، ينعكس تلقائيا وفقا لمرجعيات المتلقي وبمساعدة كل عناصر الحركة الصادرة من الكتل المتشكلة على خشبة المسرح خصوصا الممثل منها، لتشكل عالما آخر يمتزج بالواقع المعاش خارج الخشبة وخارج ماكبث الممثل، عالم من الازمنة النفسية، الخوف والحرب المرتبـ ط بالبقاء في السلطة رغم لا شرعيتها، زمن النبوءة والساحرات، فيحقق المشهد المسرحي بذلك سينوغرافيا، زمنه المركب من هذه الازمنة المتعددة بعد ان تتحول كل حسب مرجعياتها المختلفة . لذا فأن العرض في ماكبث سيل من الأزمنة مجسدة بعناصر مادية وحسية، تحيل موجوداتها الى سيل من التولدات في المعنى، طاولة الوليمة تعبير عن زمن واقعي وآخر نفسي، كما هي السقالة، ثم إحالة الى معطى حياتي معاش يتنافر مع الواقع فيرفضه المتلقي عبر سلسلة من الأزمنة الافتراضية التي يخلقها ليتجاوز هذا الواقع ونتائجه في لحظة واحدة في آن واحد من العرض كـ ه، كذلك الزي والسيارة وفضاء المسرح بأجمعـ .

لقد استطاع شفيق المهدي ان يجعل زمن المتلقي المنهزم، الساكن، المغلوب على أمره الى زمن اللحظة الآن في العرض أفتراضيا، ولعل المسرح بعرضه هو القادر على خلق التفاعل المطلق بين الواقع والافتراض، والافتراض فيه قدرة التـ حول من الواقع إلى ما تريد، وهو ما تحقق في ماكبث) شفيق المهدي عبر سلسلة من التكوينات البصرية والحركية التي تمتلك زمنها الواقعي بالإضافة إلى تحولاتها النفسية والتاريخية والحضارية في آن) واحـ .

<u>نتائج البحث ومناقشتهـ</u> :

لقد توصل الباحث إلى النتائج التالي :

اوا . استطاع المسرح عبر العرض المسرحي بوصفه فناً خاصاً، ان يحقق عبر تكوينات الشكل و اللون والكتلة زمنه الافتراضي وتداخل ازمنته ؟ مستغلاً كل مرجعيات المتلقي التاريخية

والنفسية والشخصية والحضارية، ليحقق وحدة الزمن الافتراضية وتداخلاتها في لحظة العرض الواحدة، وا تفق هذه النتيجة مع المؤشرات التي اسفر عنها الجانب النظري في هذه الدراسة ومنه :

- لا يمكن ان يبني الافتراض الزمني وجوده المتعين ولا يمكن تحقيقه كذلك بدون مساحات الإفتراضات) الزمنية عند المتفرج .
- تنصهر آليات عمل الديكور المسرحي في تضامن تركيبي منصهر في آليات العرض المسرحي كل).
- تنطلق فرضيات المسرح من فرضية الإيهام) وهي الفرضية العامة منذ ارسطو طاليس ولحد الآن تتشكل من جوهر شكل هو الآخر جوهر الإفتراض) في العرض المسرحي الحديث والمعاصر .

ثانيا . لم تظهر مؤشرات اختلاف بين ما سفر عنه الإطار النظري وبين ما تحقق من نتائج في إجراءات البحث على حد علم الباحث .

المصادر :

- ارسطو طاليس . فن الشعر . تر : عبد الرحمن بدوي . بيروت : دار الثقافة .١٩٧٣

- الرازي، محمد ابن بكر عبد القادر، مختار الصحاح، الكويت : دار الرسالة، .١٩٨٢

- إيلام كير . سيمياء المسرح والدراما ، تر : رئيف كرم . بيروت : الدار البيضاء المركز الثقافي العربي) ١٩٩٢ .

- انطوان ارطو . المسرح وقرينا . تر : سامية اسعد ، القاهر : دار النهضة العربية . .١٩٧٣

- الطبري، تأريخ الطبري، ج ، تحقيق : محمد ابو الفضل ابراهيم، مصر : دار المعارف، ١٩٦٠ .

- بيتر بروك . النقطة المتحولة . تر : فاروق عبد القادر . الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب مطابع الاهرام التجاري) د ت .

– باتريس باقيس . سيميولوجيا المسرح . تر : سباعي السيد ، في مجلة مسرح . العدد ٢٤ . القاهرة : الهيئة العامة المصرية للكتاب .

– باديس فوغاسي، الزمن في قصة من البطل، في مجلة العلوم الانسانية جامعة محمد خضيربسكر) العدد الثاني، ٢٠٠٢.

– بدون مؤلف . الفن والعلم والجمال . تر : عماد جهاد نوري . بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة . الموسوعة الصغيرة . العدد ٢٧٥ . بدون تاريخ .

٠ - حسام الآلوسي، الزمان في الفكر الديني والفلسفي القديم، بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠.

١ - جان فال، طريق الفيلسوف، تر : احمد حمدي محمود، القاهرة ١٩٦٧ .

٢ - جان دوفينو . سوسيولوجيا المسرح . تر : حافظ الجمالي . دمشق : وزارة الثقافة ، ١٩٧٦.

٣ - جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ، بيروت : دار الكتاب اللبناني ١٩٦٠ .

٤ – شفيق المهدي . ازمنة المسرح . بيروت دار مكتبة البصائر للطباعة والنشر والتوزيع ٢٠١١ .

٥ – سامية اسعد اشكالية الزمن في المسرح المصري . مجلة الفن . العدد ١ . القاهرة : مطبعة الياس العصرية ١٩٨٣ .

٦ – محمد محمد مدياز . التفسير الطبيعي للفن عند جون دوي . مجلة آفاق عربية . العدد ١٠ . شهر آب . بغداد ١٩٨٧.

٧ - هنري فرانكفورت، ماقبل الفلسفة، تر جبرا ابراهيم جبرا، بيروت : ١٩٦٠.

٨ - معن زيادة، الموسوعة الفلسفية العربية، ، بيروت : معهد الانماء العربي ١٩٨٠ .

٩ – وليد اخلاصي . المكان في المسرح . مجلة الحياة المسرحية . العدد ٤٠ . دمشق : وزارة الثقافة ١٩٩٤ .