المجلد السابع والعشرون للعام ٢٠٢٣م
حولية كلية اللغة العربية للبنين بجرجا

شعريّة المكان وتفاعليّة البناء الدرامي في مسرحيّات آمنة الربيع

Poetics of Place and Interactivity of the Dramatic Structure in the Plays of Amina Al-Rabee

بقلم الدكتور

محمد محمود حسين محمد

أستاذ الأدب الحديث المساعد في قسم اللغة العربية
بكلية الآداب - جامعة سوهاج - مصر

العدد الثاني (إصدار ديسمبر ٢٠٢٣م)

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ٦٩٤٠/٢٠٢٣م

بسم الله الرحمن الرحيم

شعريّة المكان وتفاعليّة البناء الدراميّ في مسرحيّات آمنة الربيع

محمد محمود حسين محمد

قسم اللغة العربية ـ بكلية الآداب ـ جامعة سوهاج ـ مصر

البريد الإلكتروني : m.hendy2000@yahoo.com

الملخص

لقد كان للمكان حضورٌ قويّ في مسرحيّات الكاتبة العُمانيّة آمنة الربيع، بخاصة في: (الطعنة، والبئر، والجسر، والمعراج)، فعبر هذه المسرحيّات قدّمت الكاتبةُ أماكن لها وجودها في الذاكرة العربية، وفي ذلك إشارة واضحة تفيد بأنّها مهتمة بمحيطها في أبعاده الاجتماعيّة والثقافيّة، ولذلك عمدت إلى استلهام مفرداته المكانيّة، ومن ثَمَّ تطويع النّصّ المسرحيّ لخدمتها. هذا الحضور الفاعل للمكان هو السبب الذي جعلنا نعمد إلى محاورة هذه المسرحيّات نقديًّا من خلال الإجابة عن مجموعة من التساؤلات، منها:

أولًا: ما الدلالات التعبيريّة (الأيديولوجيّة) التي يُحيل إليها توظيفُ المكان في مسرحيّات آمنة الربيع؟

ثالثًا: ما علاقة المكان بعناصر البناء الدّراميّ؟

ثالثًا: هل أسهم المكانُ في إيجاد أساليب وتقنيات فنيّة تتناسبُ مع الدلالات التعبيريّة التي تضمّنها؟

هذا الجمع التفاعليّ بين (الموضوع والشكل) في قراءة المكان؛ يُمكّننا من قراءة المسرحيّات بوصفها وحدةً فنيّةً، تُعبّر عن حالة شعوريّة ذات تجليّات جماليّة فاعلة من شأنها تَرْك أثر جليّ في نفس المتلقي.

الكلمات المفتاحية: النص المسرحي ، المكان ، البناء الدرامي، آمنة الربيع ، المعراج ، البئر.

Poetics of Place and Interactivity of the Dramatic Structure in the Plays of Amina Al-Rabee

Mohamed Mahmoud Hussein Mohamed
Department of Arabic Language and Literature ,Sohag University- Egypt
Email: m.hendy2000@yahoo.com

Abstract

The place has played a considerable role in the plays of the Omani writer Amna Al-Rabee (especially Altanaa (stap), Albea'r (Well), Aljesr (Bridge), and Almiraj (Ascending)). In these plays, the writer provided significant places in the Arabic memory to clearly denote her interest in the surrounding environment with its social and cultural domains. Therefore, she inspired its spatial vocabularies and employed them for the sake of the dramatic text. This active presence of place motivated us to criticize the plays for answering a set of questions:

1.What are the expressive (ideological) significances denoted by employing place in the plays of Amna Al-Rabee؟

2.What is the relationship between place and the dramatic structure elements؟

3.Does place play a role in determining technical styles and techniques that fit the implied expressive significances؟

Such interactive assembly between (form and content) in reading the place enables us to read plays as a technical unit that expresses emotions with aesthetic manifestations that can effectively influence the receiver .

Keywords: Dramatic text; Place; Dramatic structure; Amna Al-Rabee; Almiraj; Albea'r

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

من المتعارف عليه في واقع الدراسات الأدبيّة والنقديّة أنّه مما يزيدُ النَّصّ المسرحيّ فاعليةً وتأثيرًا هو تجسيده في هيئة عرض تمثيلي يُؤدَّى على خشبة المسرح، ولذلك، فإنه نتيجة وجود نصّ أدبيّ ذي مقومات تخيّليّة تمّ تحويله في مرحلة لاحقة بواسطة الإخراج إلى عرض مسرحي؛ نتيجة لذلك حرص الدارسون في مقاربتهم للمكان مسرحيًّا على التفريق بين المكان من حيث هو بنية درامية (تخيّليّة) تحيل "إلى أمكنة يدركها عقل المتلقي، بوصفها أمكنة يعرفها في الحياة، أو قابلة للإدراك"[١]؛ وبين كوْن المكان أداة عرض أو ما يُطلق عليه المكان المشهدي[٢] الذي يتمثّل في خشبة المسرح ومتعلقاتها السينوغرافية التي تتزيّن بها هذه الخشبة من ديكور، ومؤثرات سمعية وبصرية.

لماذا هذا المُفتتح الذي بات تقليديًّا؟

باختصار، للإشارة إلى أنّ المكان المَعْنيّ بالدراسة في هذه الصفحات هو المكان كما تجلّى في النَّصّ المسرحيّ بوصفه موضوعًا تخيّليًّا ينطوي على جماليَّات خاصة به اكتسبها من ارتباطه بوعي شخصية ما عاشت فيه وتفاعلت مع جزئياته سلبًا أو إيجابًا. في هذه الحالة يتحول المكان من كونه فضاءً جغرافيًّا أُحادي الدلالة؛ إلى مكان درامي متعدد الدلالات: الاجتماعيّة والنفسيّة والثقافيّة، والتي من شأنها أن تُؤسس لما يُعرف نقديًّا بشعرية المكان التي تنطلقُ من

---

١) منصور نعمان نجم الدليمي، المكان في النص المسرحي، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ١٩٩٩م، ص١٠٧.

٢) يُنظر: باترس بافي، معجم المسرح، ترجمة: ميشال ف.خطّار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠١٥م، ص ٣١١.

"الإدراك النفسي للشخصيات إزاء الأمكنة، أو ما تخلفه من أحاسيس مختلفة وتصورات تجعل الشخصيات تنجذب إليها أو تنفر منها"(١).

بهذا التصوّر الفنيّ التخيّلي يكون المكانُ حاضرًا في التجربة المسرحيّة، ليس فقط باعتباره وعاءً للحدث أو ساحة محددة بمقاسات معينة تضمُّ شخصيات متباينة، بل بوصفه مكونًا أصيلًا يتغلغلُ في جزئيّات هذه التجربة بحيث يمكن وصفه بأنه يشكِّل تقنية ثلاثيّة الأبعاد: أولًا: من حيث هو تقنية فنية قائمة بذاتها تُشَكِّل أصلًا من أصول الكتابة المسرحيّة. ثانيًا: من حيث علاقته التفاعليّة بتشكيل الأبعاد الموضوعيّة للتجربة، فالمسرحيّة التي تتكئ في تقديم فكرتها على فضاء الجبل أو القبيلة تختلفُ في تجلياتها الموضوعية عن الأخرى التي تتّصِلُ فكرتُها بالمدينة أو المناطق الساحلية مثلًا. أخيرًا، من حيث علاقته التفاعلية بتقنيات البناء الدرامي الأخرى: الحوار، والشخصية، والصراع..إلخ.

كلّ هذا وغيره يمكن تلمّس ملامحه في التجربة المسرحيّة الخاصة بالكاتبة العُمانية آمنة الربيع*، التي أَولَت المكان في مظاهره الشعريّة اهتمامًا كبيرًا، كما في: الطعنة (ط٢، ٢٠١٥م)، والبئر (ط٢، ٢٠١٥م)، والجسر (ط٢، ٢٠١٥م)، والمعراج (ط١، ٢٠١٨م)، فعبر هذه المسرحيَّات قدّمت الكاتبةُ أماكن لها وجودها في الذاكرة العربية، وفي ذلك إشارة واضحة تفيد بأنّها مهتمة بمحيطها في أبعاده الاجتماعيّة والثقافيّة، ولذلك عمدت إلى استلهام مفرداته المكانيّة، ومن ثَمَّ تطويع النّصّ المسرحيّ لخدمتها على المستويين: الموضوعي والشكلي.

---

١) لحسن أحمامة، شعرية المكان وإنتاج الدلالة، مجلة آفاق، العدد: (٨٢/٨١)، فبراير ٢٠١٢، ص٤٤.

* آمنة الربيع: مواليد ٧ أغسطس ١٩٦٩م، في مدينة الحصن بسلطنة عُمان، مكان الإقامة الحالية: مسقط، حاصلة على شهادة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها من جامعة محمد الخامس ٢٠١٢م، وهي كاتبة، لها اهتمام فاعل بالتأليف المسرحي.

تجدر الإشارة إلى أنّ هناك مسرحيَّات أخرى للكاتبة وَظَّفت المكان بوصفه موضوعًا، لكنّ التوظيف كان بصورة جزئيّة، أيّ أنّه لم يكن الموضوع الأبرز في هذه المسرحيَّات، إنّما كان ينتهي بانتهاء الموقف الدرامي المرتبط به، ولذلك لم يكن له أي دور في تشكيل البناء الدرامي لكلّ مسرحية، كما في يوم الزينة (٢٠١٤م)، والحلم (٢٠١٥م)، والذين على يمين الملك (٢٠١٥م) ومنتهى الحب..منتهى القسوة (٢٠١٥م).

على صعيد الدراسات السابقة، اتّضح لي بعد البحث والاطلاع ــ فيما أُتيح لي ــ أنّه لم تفرد دراسة شاملة وافية قاربت المكان المتخيّل في مسرحيَّات آمنة الربيع، إلا ما كان من دراستيْنِ حاولتا تلمُّس علاقة المكان ببعضٍ من جزئيات الرؤية الموضوعيّة في مسرحيَّات متفرقة عند الكاتبة، أي لم يكن هو المَعْنيّ بالدراسة، بل عُومل بوصفه جزءًا من بنية النَّصّ المسرحيّ، هاتان الدراستان، هما:

١ــ دراسة: "خطاب المرأة في النَّصّ الدرامي"، وطفاء حمادي هاشم، عالم الفكر، المجلس الوطني للفنون والآداب، الكويت، العدد: (٢) المجلد: (٣٤)، أكتوبر، ديسمبر (٢٠٠٥): ناقشت هذه الدراسة سيرورة التأليف الدرامي النسائي، عارضة أسباب التهميش الذي تعرّض له خطاب المرأة في النَّصّ الدرامي، وقد تناولت الباحثة الأساليب، والصيغ البنائية، والرؤية الفنية التي اتبعتها المرأة (بصفة عامة) في كتابتها المسرحيّة، وقد ركزت الباحثة في عينتها على خمسة نصوص لآمنة الربيع، هي: (الحلم، والجسر، والبئر، والذين على يمين الملك، ومنتهى الحب.. منتهى القسوة)، وعلى الرغم من انشغالها ببنية الخطاب المسرحي إلا أنّها تعاملت مع المكان في صورة إشارات خاطفة، مركزة على علاقته بالزمان، وهو ما جعل المكان باهتًا جدًا مقارنة ببقية التقنيات الأخرى.

٢ــ دراسة: "جنسانية المكان في النَّصّ المسرحيّ العربي: (مسرحية المحب والمحبوب أنموذجًا)، زيد ثامر عبد الكاظم، مجلة الأكاديمي، كلية الفنون الجميلة، بغداد، العدد: (٨٠)، ٢٠١٧م: اهتمت هذه الدراسة ببيان علاقة المكان بمصطلح الجنسانية الذي يرتبط بمفاهيم، مثل: الجسد، والجنس، واللذة، والوصال؛ وما يترتبُ على ذلك من تسليط الضوء على واقع هموم الأنثى في مجتمع يبحثُ عن علاقات الجسد الثقافية والبيولوجية، وهي بذلك تبحث عن صورة الأنثى في المتخيّل المكاني للذكورة، وقد اتخذت الدراسة من مسرحية (المحب والمحبوب) لآمنة الربيع تطبيقًا عمليًّا لفكرتها، غير أنه تبيّن لي بعد قراءتها أن موضوعها الأساسي هو الحب وأثره في تشكيل رؤية الشخصية الذكورية للوجود، وهذا يعني أنّ المكان كان عاملًا مساعدًا يبيّن ما تركه الحبُ من آثار نفسيّة عند (مجد) في علاقته الجنسانية مع (ورد) داخل المنزل، ولذلك لم يكن له حضور في تشكيل عناصر البناء الدرامي في المسرحيّة؛ لهذا السبب لم تُدرج هذه المسرحية ضمن مصادر الدراسة الحالية.

تأسيسًا على ما سبق، فإنّ أهم ما يميز الدراسة التي نحن بصدد إعدادها حول شعرية المكان وعلاقتها بالبناء الدرامي عند آمنة الربيع؛ يتمثل في: أولًا: اتّخاذها المكان محورًا رئيسيًّا للدرس والتحليل؛ نظرًا لحضوره المؤثر في المسرحيَّات (عينة البحث). ثانيًّا: تركيزها المهم على ما أحدثه هذا المكان من آثار جماليّة في تشكيل البناء الدرامي للمسرحيَّات. من هنا سعت الدراسة للإجابة عن مجموعة من التساؤلات، نعرضها في الآتي:

أولًا: ما الدلالات التعبيرية (الأيديولوجية) التي يُحيل إليها توظيف المكان المتخيّل في مسرحيَّات آمنة الربيع؟

ثالثًا: ما علاقة المكان بعناصر البناء الدراميّ في المسرحيات؟

ثالثًا: هل أسهم المكان في إيجاد أساليب وتقنيات فنية تتناسبُ مع الدلالات التعبيرية التي تضمنها؟

في سبيل الوصول إلى إجابة مُقنعة (قدر الإمكان) لتساؤلات الدراسة، سنحاول قراءة المكان الموظّف فنيًّا في مسرحيّات آمنة الربيع، قراءةً نصيّةً تأويليّةً، من منطلق أنّ التأويل منهج "يهتم بفك شفرات الأثر الإنساني أو المعنى"(١)، بالإضافة إلى فحص العلاقات التي جمعت بين المكان، وبقية العناصر الدراميّة في التجربة المسرحيّة، وهذا ما دفعنا في مرحلة متقدمة من القراءة إلى تفعيل معطيات التحليل الدراماتورجي الذي من بين انشغالاته البحث في كيفية "اشتغال تقنيات الفن الدراميّ التي تسعى لتأسيس أسس بناء المسرحيّة"(٢).

هذا الجمع التفاعلي بين (الموضوع والشكل) في قراءة المكان، يُمكِّننا من قراءة المسرحيّة باعتبارها وحدةً فنيّةً، تُعبّر عن حالة شعوريّة ذات تجليات جمالية فاعلة من شأنها تَرْك أثر جليّ في نفس من يتلقاها قرائيًّا أو يشاهدها بصريًّا، وهذا ما سنحاول الاقتراب منه من خلال ثلاثة محاور قرائية، هي:

المحور الأول: **شعرية المكان**: **الأبعاد الدلاليّة والدراميّة**.

المحور الثاني: **دلالات التوظيف المكانيّ عند آمنة الربيع**.

المحور الثالث: **أصداء المكان في تشكيل البناء الدرامي**.

ثم كانت الخاتمة، وفيها أبرز النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

وفيما يلي عرضٌ تفصيلي لهذه المحاور:

---

١) مصطفى ناصف، نظرية التأويل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط١، ٢٠٠٠م، ص١٩.

٢) كاثي تيرنر، وسين ك. بيهرندت، الدراماتورجية وفن العرض المسرحي، ترجمة وتقديم: محمد رفعت يونس، المركز القومي للترجمة، القاهرة، العدد: (٢٠١٥)، ط١، ٢٠١٤م، ص٦٠.

المحور الأول: شعريّة المكان: الأبعاد الدلالية والدرامية:

هل يمكن الحديث عن المكان بمعزِل عمّن يسكنه؟ من أين يكتسب المكان فاعليته وحيويته؟ لماذا نلصق بأماكن معينة أوصافًا مخيفة، مثل: موحشة، مقفرة، متمردة، بينما نصف أخرى بأنها غنية، شاعرة، أليفة؟ قد تكون هذه بعض التساؤلات التي شغلت الفلاسفة والباحثين في مقاربتهم للمكان فكريًّا، وهي تساؤلات تُحيل ضمنيًّا إلى وجود عنصر فاعل يمنح هذا المكان هويته التي تتباين بتباين التطوّر الذي يطرأ على هذا العنصر من عصر إلى آخر. هذا العنصر هو الإنسان الذي يتطلّب وجوده وجود حيز ما يتحركُ فيه ذهابًا وإيابًا، علوًا وهبوطًا، ليس هذا فقط، بل إنّه يضفي عليه بعضًا من صفاته النفسية التي تتحول بتحول المواقف الحياتية، حينئذ يضيق المكان رغم اتساعه بضيق الرؤية الإنسانية، ويتّسع (رغم محدوديته) باتساعها.

هذا التلاحم بين الإنسان والمكان سرعان ما يزدادُ في مستواه إلى درجة أنه يصعب الفصل بينهما على المستويين: الأيديولوجي والإبداعي، الأمر الذي يجعل الإنسان يصطنع مصطلحات ذات حمولات جمالية تعبر بدقة عن حميمية هذا التلاحم، كما في مصطلح أنسنة المكان، ليكون المكان في هذه الحالة معادلًا موضوعيًّا للإنسان في سكونه وصخبه، استقراره واغترابه، حنينه وقسوته، بتعبير أكثر دقة يصبح المكان جزءًا من هويته، تقول سيزا قاسم: "فالإنسان لا يحتاج فقط إلى مساحة فيزيقية، جغرافية يعيش فيها، ولكنه يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره وتتأصل فيها هويته، ومن ثم يأخذ البحث عن الكيان والهوية شكل الفعل على المكان لتحويله إلى مرآة ترى فيها الأنا صورتها، فاختيار المكان وتهيئته يمثلان جزءًا من بناء الشخصية البشرية..فالذات البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها ولكنها تنبسط خارج هذه الحدود لتصبغ كل ما حولها بصبغتها"[1].

---

١) سيزا قاسم، المكان ودلالاته ضمن جماليات المكان (مجموعة مؤلفين)، الدار البيضاء، عيون المقالات، ط٢، ١٩٨٨م، ص٦٣.

تدريجيًّا مع الفن ينتقل أثر هذا التلاحم إلى المتلقي، حين يكتشف حقيقة الاختلاف بين ما ارتسم في ذهنه حول المكان الواقعي وبين صورته الدرامية الجديدة التي تجسد بها في نصّ ما، باختصار حين ينجح الكاتب في تحقيق فعل الدهشة عند المتلقي بواسطة عملية التخييل، التي تؤكد على "أن العلامات الجغرافية والطبوغرافية في النص الفني، ليست بذات أهمية كبيرة؛ لأنّ وظيفتها تنحصر في تحديد المكان فحسب، وإنما الأمر المهم بخصوص المكان هو تعريضه لآليات الانزياح والانكسار..وتلك استراتيجية النّاصّ في تفتيت المكان الواقعي /الثقافي وامتصاصه وإنتاجه بصورة متغايرة، حتى تتحقق الوظيفة الشعرية/ الجمالية التي يتمظهر المكان بها في الخطاب النصي"[١].

طبقًا لهذا التوجّه الجمالي فإنّ الشعرية من منظور نقدي ترى أنّ واقعية المكان لا تستمد من مكوناته المادية، إنّما تستمد من ارتباط الإنسان به على المستوى الشعوري، ولذلك رأى غاستون باشلار أنّ الخيال يعمل في هذا الاتجاه فأينما لقي الإنسان مكانًا يحمل أقل صفات المأوى، سوف نرى الخيال يبني "جدرانا" من ظلال دقيقة، مريحة نفسه بوهم الحماية- أو على العكس نراه يرتعش خلف جدران سميكة متشككًا بفائدة أقوى التحصينات، هذا يعني أنّ ساكن البيت يضفي عليه حدودًا، إنه يعيش تجربة البيت بكل واقعيتها وحقيقتها خلال الأفكار والأحلام[٢]. المعنى الشعريّ نفسه نجده عند عبدالرحيم الكردي الذي يرى أنّ البيت القديم يمثل مكانًا للألفة ومسارح للخيال ولكن عندما نتذكره في الغربة أو عند افتقاده تأتي صورته مصحوبة بالحنين، والتوق إلى الحماية والأمن والثقة. في هذه الحالة يحدث شكل من أشكال الانزياح من المعنى المعياري

---

١) خالد حسين، من المكان إلى المكان الروائي، مجلة المعرفة، سورية، العدد: (٤٤٢)، يوليو ٢٠٠٠م، ص١٦٧.

٢) غاشتون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ١٩٨٤، ص٣٦

التقليدي لكلمة البيت والعش والقوقعة بوصفها مجرد أمكنة لأداء أغراض نفعية، وهي إقامة الإنسان والطائر والحيوان البحري، إلى كونها دوال على معانٍ أخرى عاطفية مثل الأمن والحماية[١].

هذا التصوّر الشعريّ للمكان ينسجم مع الطاقات الإيحائية التي تسم النص المسرحيّ، من حيث كونه نصًا يعمد إلى الرمز والتلميح، ولذلك فإنّ فهمه للواقعيّة كان فهمًا شعريًّا يخرج عن الفهم التقليدي الضيق الذي يحصرها في المحاكاة الحرفية المجردة للواقع، يقول عبدالقادر القط: "فما من أحد يزعم أن المسرحيّة هي صورة كاملة لما يحدث في الواقع، بل هي تقوم في أساسها على خلق "إيهام" بالحقيقة عند المشاهد. وإذا تدبرنا كل مقومات المسرحيّة من حدث وشخصية وصراع وحوار وغيرها لوجدناها كلها صورة نموذجية لما يمكن أن يحدث في واقع الحياة ولكنها ليست هذا الواقع بنفسه. وحتى لا يبدو هذا النموذج موضوعًا مفتعلًا لا بد أن يظل الشبه بالحياة قدر الإمكان"[٢].

مع هذا الارتباط الخفي الذي يشير إليه عبدالقادر القط بين المكان والحياة؛ يمكن الحديث عن هوية تفاعلية تجمع بين المكان والإنسان الذي يسكنه، وفي مرحلة متقدمة يمكن معه البحث عن القيم الإنسانية والجمالية التي يتشبع بها مكان ما في أي نص أدبي، نتيجة لذلك يُصبح المكان هو "العنصر الوسيط بين العالم الاجتماعي وعالم الكاتب الخيالي"[٣].

---

١) يُنظر: عبدالرحيم الكردي، شعرية النوع الأدبي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد (٢/٢٥)، العدد: (٩٨)، شتاء ٢٠١٧م، ص١٥ ـــ ١٦.

٢) عبد القادر القط، من فنون الأدب (المسرحية)، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٨م، ص١٥.

٣) سامية أسعد، مفهوم المكان في المسرح المعاصر، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، المجلد: (١٥)، العدد: (٤)، مارس ١٩٨٥، ص٨٩.

وجود هذه القيم (الإنسانيّة والجماليّة) هو الذي يفترضُ مبدئيًّا وجود صدى فاعل للمكان المتخيّل في تأليف البناء الدرامي وعرضه، ولذلك فإنّه إذا كان مؤلف هذا البناء يعتمد أساسًا على اللغة في رسْم المكان بهدف جعل المتلقي قادرًا على استحضار هذا المكان لحظة تلقي النَّصّ، فإنه يُفترض أنّ هذا المؤلف على وعي تام بمسألة ضرورة الدقة في اختيار المفردات والتقنيات الفنية بحيث تتلاءم أولًا: مع طبيعة المكان الذي يُراد التعبير عنه مسرحيًّا، وثانيًّا: بحيث تكون منسجمةً مع وعي كلّ من المخرج والمنتج والمصمم أثناء اتخاذ قرار عرض هذا المكان على خشبة المسرح، بأن تكون المفردات حاملة طاقات تصويرية تساعد منفذي العرض في اختيار التقنيات والمؤثرات الصوتية والحركية التي تتناسب مع الجو العام للمكان المتخيّل، بهذا يكون المكان قد أسهم في تحقيق وحدة العمل على مستوى النَّصّ والعرض معًا، في هذا السياق يقول إبراهيم حمادة: "فالمخرج يحاول أن يجد أسلوبًا مسرحيًّا أقرب ما يكون في روحه وتناظره لأسلوب الكلمة"(١).

هذا التفاعل بين المكان في مظاهره الشعريّة التخيليّة وبين بقية عناصر البناء الدرامي؛ هو ما سنحاول تبيّن تجلياته الجمالية في مسرحيَّات آمنة الربيع التي على الرغم من اعتمادها على أماكن واقعية، إلا أنها لم تَعْمَد إلى تقديمها في صورة واقعية صِرفة، كما هو شأنها المادي، إنما انشغلت بتقديم صدى هذه الأماكن في وعي المتفاعل معها، وهو ما يمكن التعبير عنه بمسرحة المكان الواقعي عند آمنة الربيع.

١) إبراهيم حمادة، طبيعة الدراما، دار المعارف، سلسلة كتابك، العدد: (٢٦)، القاهرة، (د.ت)، ص٣٧.

المحور الثاني: دلالات التوظيف المكاني عند آمنة الربيع:

في حوارها مع صحيفة الاتحاد الإماراتية تقول آمنة الربيع حول المنحى الأيديولوجي لكتابتها: "في نصوصي هناك رسائل عديدة أهمها الانتصار لحرية الإنسان وآدميته، لذلك لا أجد صعوبة في التعامل مع النَّصّ، لأن الوسائل فيه تعمل كشيفرة مسكونة بالدلالة، لتخاطب الإنسان في كل مكان"[1]. هذا التصريح يعني أن آمنة الربيع تكتب عن وعي، وأنّ كل تقنية من تقنياتها المسرحيّة إنما تُوَظَّفُ بهدف تحقيق هذه الفكرة الأساسية التي تسعى الكاتبة لترسيخها في مشروعها المسرحيّ، وهو ما يعزّز من فاعلية البحث عن الدلالات الأيديولوجية التي تضمّنها المكان المتخيّل في هذا المشروع.

المكان بوصفه معادلًا للانتماء والولاء:

تجسدت هذه الدلالة في مسرحية (الطعنة) التي بُنيت دراميًّا من خلال صراع حاد بين عالمين: عالم واقعي هو القبيلة، وآخر متخيّل يتمثل في شخصية البسوس وأعوانها، ويضم هذين العالمين هدف واحد هو حبّ السيادة وتملّك الأرض، لكن باختلاف الوسائل في كلّ منهما، وهو ما أفسح المجال لظهور دلالات الانتماء والولاء للوطن والدفاع عنه وعن هويته من قِبل ضرغام وشمس اللذين وقفا ضد أطماع البسوس ومَن تمثّلهم. فإذا كانت الثقافة العربية تتخذ من شخصية البسوس رمزًا للتشاؤم، خصوصًا بعدما كانت سببًا في اندلاع حرب شرسة بين قبيلتي (بكر وتغلب)، وهو ما جعل العرب يضربون بها المثل، فيقولون: "أَشْأَمُ من البسوس"[2]؛ فإن آمنة الربيع قد دارت في فلك هذا الرمز، لكنها عملت على توسيع فضائه من خلال اتخاذه رمزًا للفتنة التي تقف عائقًا أمام

---

١) حوار أجرته الكاتبة مع صحيفة الاتحاد، الإمارات، الثلاثاء، ١٧ مارس ٢٠٠٩م.

٢) الميداني، مجمع الأمثال، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، الجزء الأول، ١٩٥٥م، ص٣٧٤.

تحقيق الاستقرار والأمن والوحدة، خاصة بعدما أدركت البسوس أن توحيد القبائل المتفرقة (كنانة، بني لهب، وجابر بن تميم) أمر يقف حجر عثرة أمام تنفيذ مخططاتها الاستعمارية. هنا اصطنعت الكاتبة شخصية لؤي الذي دفعه حب السيادة والملك، إلى معارضة قرار ضرغام حول ضرورة التوحد مع أبناء العمومة ممن طلبوا الصلح من القبائل المجاورة، للوقوف ضد أطماع قبيلة (بني جحافة)، رمز الشر، وفي مرحلة متقدمة من الصراع تنجح البسوس في إشعال الرغبة وتُؤججها في نفس لؤي حول الظلم الذي يتعرض له، ومن ثَمّ تنجح في إغرائه بأنه المخلص التي تنتظره القبيلة:

"البسوس: نعم يا لؤي. إن شركون الكبير قد وعدك بالملك والنَّصر والخلود. أنت سيد الصحراء وفتاها الأول..نحن جميعا ننتظرك ياسيدي"(١).

نتيجة لذلك يشتدّ الصراع بين لؤي وضرغام، الذي قُتِل بعدما فشل في تصدّي طعنة لؤي، ليتحقق بذلك الكابوس الذي رأت فيه شمس أن القبيلة تحترق، لكن المفارقة تكمن في أن الاحتراق لم يكن من قِبل عدو خارجي، إنما كان بواسطة طعنة أخٍ، أغراه الشيطان (البسوس) فبحث عن الثأر، وأفسد مخططات الصلح، وترك الجميع في حيرة حول مستقبلهم، وكأن المسرحيّة بهذا المصير تلمح إلى أنه مع وجود شخصيات، مثل: لؤي لا يمكن الحديث عن وطن آمن مستقر.

تضعنا مسرحية الطعنة بأبعادها المكانيّة أمام حوار ضمني مفتوح مؤدّاه: هل سينجح أبناء القبائل المُتّحدة في التغلّب على المأزق الذي وضعهم فيه لؤي، من خلال تحكيم العقل أم أنهم سوف يستسلمون للفتنة التي زرعتها البسوس تحقيقًا لمطامعها، ليبقى جُرح الأرض باقيًّا ما بقي هذا التناحر؟ هذا هو السؤال الذي تتركنا أمامه نهاية المسرحيّة دون أن تقدم لنا إجابة واضحة الملامح، وهو

١) آمنة الربيع، الطعنة، الأعمال المسرحية (١)، دار الفرقد، دمشق، ط٢، ٢٠١٥، ص٣١.

ما يتناسب مع انفتاح المأساة المقدمة عبر فضاء القبيلة التي غاب عنها ضرغام، عقلها ومدبرها، لتصبح مشتتة باحثة عمن يمنحها هويتها وسلامها الداخلي.

المكان فضاءٌ للانعتاق من الأَسْر:

في مسرحية (البئر)، حَدث انزياح وظيفي للمكان، فلم تعد البئر مجرد: "حُفْرة عميقة يُستقى منها الماء أو يُستخرج منها النفط والغاز"(١)؛ إنما أصبحت فضاءً تخيّليًّا بديلاً للواقع الاجتماعي، تنشده الشخصيات بهدف الانعتاق من أَسْر هذا الواقع بتجلياته المختلفة: الاجتماعية، والنفسية، والثقافية؛ وهو ما تجسد أولًا: في نصيب الذي قدّمته المسرحيّة في جو يلفه الغموض، نتيجة تردّي أوضاعه المعيشية، وهو ما تمّ التعبير عنه صراحة على لسان صباح في حوارها مع بلقيس، تقول: "معاش أبيك التقاعدي لا يقدم ولا يؤخر، ولولا البحر لمتنا جوعًا"(٢).

مع تفاقم هذا التردّي، تظهر البئر في علاقتها بنصيب دالةً على الرغبة في الانعتاق من هذا الأَسْر بواسطة التحوّل الذي كثيرًا ما طمح إليه في حياته، وقد تحققت له هذه الرغبة بوسيلتين: الأولى: اصطناع التحول الجمعي بواسطة اللعب مع زوجته من خلال تبديل الأدوار الاجتماعية، فيصبح هو المرأة تارة، وتُصبح هي الرجل تارة أخرى، في محاولة منه للتخلّص من قيود الجسد، ثم التحليق خارج أسوار المؤسسة الاجتماعية (الأسرة). الوسيلة الثانية: تحوّل فردي من خلال مَنْح نصيب نفسه فرصة التحليق والعيش في فضاء الطيف والغياب، بواسطة طقوس خاصة قام بها ليلًا إلى جوار البئر في غفلة من الجميع، لتصبح البئر شاهدةً على فعل أشياء لا يتمكّن الشخص من ممارستها أمام أعين الناس،

---

١) أحمد مختار عمر وآخرون، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، المجلد الأول، ط١، ٢٠٠٨م، ص١٥١ ـــ ١٥٢.

٢) آمنة الربيع، البئر، الأعمال المسرحية (١)، دار الفرقد، دمشق، ط٢، ٢٠١٥، ص١٠٠.

من هذه المشاهد العبثية: "يصرخ نصيب وينهض فيخرج سكينه، يبدأ في القفز بشكل جنوني. يتخلص من قميصه ويظل يرقص عاريًا بنشوة الإيقاع الذي يبدأ في الانتظام من جديد...يوجه نصيب السكين لأسفل بطنه، كأنه يطعن نفسه عدة طعنات، يظل يكرر المحاولة مرات عدة، حتى يفقد الوعي"(١)، ليتضح بذلك أنّ رغبة الانعتاق هذه تُعطي إيحاءً بقوة المعاناة النفسية والاجتماعية التي يعيش فيها نصيب بعد سن التقاعد، وكثرة الأعباء الملقاة على عاتقه، وقد حاول التخلّص منها من خلال مساحة الحرية التي وفرتها له البئر.

هذه الحاجة الماسّة إلى التحوّل تظهر مرة أخرى عند طارق الذي رغب هو الآخر في التخلّص من القيود التي يفرضها عليه والده، تلك التي دفعته إلى الشعور بالوحدة، وهذا ما جعله يتمنى أن يكون عصفورًا، يحلق في السماء بعيدًا عن أرض أبيه القاحلة في عواطفها، القاسية في عاداتها وتقاليدها، يقول: "لماذا لا تحبني يا أبي؟ لماذا تتمنى أنك لم تنم مع أمي في تلك الليلة؟"(٢)، نتيجة لذلك كانت البئر بالنسبة إليه فضاء حرًا يُحقّق فيه إشباعًا داخليًّا افتقده مع أسرته.

ثم تتّضحُ فاعلية البئر أكثر في المسرحيّة في علاقته ببلقيس؛ الفتاة التي لم يتجاوز عمرها أربعة عشر عامًا، فرغبةً في التخلص من عبء النفقات الأسرية، ارتضت عائلتها تزويجها مبكرًا من عمر بن عوض، وهو مدرس مقتدر، لكنه يكبرها في السن، وعلى ذمته امرأتان، ولما كانت مغلوبة على أمرها، لا رأي لها فإنها سلّمت أمرها لأخيها طارق، الذي رأى أن الحل الوحيد لوقف هذا الزواج غير المتكافئ هو الاختباء في البئر، ثم العودة ثانيةً إلى المنزل بعد مغادرة أهل الحارة، لكنّ الأحداث تتطور فجأة، فمع ظهور الأهل يتحركون بفوانيسهم في المكان، لم يكن أمام طارق من سبيل إلا أن يحمل أخته بين يديه، ثم إلقائها بقوة في البئر، وهو يقول لها: "هنا يا حبيبتي لن يصل إليك أحد"(٣).

---

١) البئر، ص١٣٠.
٢) المصدر السابق، ص١٣٥.
٣) المصدر السابق، ص١٣٩.

إنّ استسلام بلقيس لأخيها طارق ولفكرته الصبيانية، يعني أنّها لم تنضج عقليًّا بالقدر الكافي، بما يؤهلها لتحديد مصيرها واتخاذ قرارها بنفسها، مع هذا كيف لعائلتها أن تزج بها في مسألة شديدة الخصوصية كمسألة الزواج التي تتطلّب نضجًا ووعيًّا خاصًا بها؟! هنا تبدو المفارقات الدراميّة الساخرة؛ تصويرًا لشدة حالة التردّي الاجتماعي للواقع الذي تعيش فيه بلقيس ومن يشبهها، هذا التردّي الذي بلغ مبلغه من القسوة والظلم، ما يجبر بلقيس على اختيار البئر حلًا وحيدًا يُخلصها من أسْر القيود التي فُرضت عليها.

هذه القضايا الإنسانية التي أفرزتها المواقف الحياتية الخاصة بكل من (نصيب، وطارق، وبلقيس) في علاقتهم بالبئر؛ دليل جلي على أنّ البئر تُشكّل محور الأحداث، ولذلك اتخذت منها آمنة الربيع عنوانًا مركزيًّا لنصها.

المكان معادلًا للهزيمة وزيف الواقع:

تحقّقت هذه الدلالة في مسرحيتي (الجسر والمعراج)، فمسرحية (الجسر) تتأسّس على حدث مركزي يتمثّل في هزيمة الجندي العربي الذي بنى جسر العبور إلى الضفة الأخرى لمواجهة العدو، لكن فجأة تصدرُ له الأوامر بالتحرك والانسحاب دون مقاومة؛ تاركًا خلفه الجسر دالًا على أمة منكسرة فضّلت العيش في كابوس الهزيمة بعدما فشلت في عبور الجسر أو التحطم معه، هذا ما قدمته المسرحيّة عبر حكاية قاسم أحد الذين شاركوا في بناء الجسر، من أجل إيجاد تغيّر لازم من واقع يغرق في العبودية إلى واقع حر ومتعلم، لكن الأمور تجري على غير ما أُعد لها، ليبقى السؤال: لماذا تركنا الجسر خلف ظهورنا؟ هو النبرة الرثائية المهيمنة على أحداث المسرحيّة، وليتخذ الجسر بذلك دلالات ذاتية تحيل مباشرة إلى تردّي نفسية قاسم، الذي أصبح مسكونًا بجراثيم الخيبة والهزيمة، يقول: "حين تركنا الجسر يا وصال خلف ظهورنا تركت روحي وقلعتي"[1].

---

١) آمنة الربيع، الجسر، الأعمال المسرحية (٢)، دار الفرقد، دمشق، ط٢، ٢٠١٥، ص٢٠١.

مع تطوّر الصراع يكتسبُ الجسر معاني جمعية ساخرة تعرض ما عليه الواقع قبل الهزيمة وبعدها، وهو ما تم تصويره في صراع قاسم مع بقية شخصيات المسرحيّة، والذي اتسعت معه دائرة التناقض والزيف الاجتماعي، حيث يسهم الجسر في كشف الحالة المزرية التي كان عليها الواقع زمن الحرب (زمن النكبة)، كما في أوضاع الفئة المرفهة التي تسكن المدن ولا يعنيها من الحرب شيئًا، وهذا ما أماط قاسم اللثام عنه في مفارقة تهكمية شديدة اللهجة: "..اخرسي ولا تقاطعيني. ماذا تعرفين عن المدن في ذلك الوقت؟ نظرة صغيرة للناس وهم يرقصون ويطربون لسماع أم كلثوم... كانت كفيلة بكشف المأزق الذي كنا فيه"(١).

كلّ ذلك يقدمه قاسم كحجة تبرّر سبب الهزيمة وضياع الهوية، ليكون تَرْك الجسر ثمرة طبيعية لهذا الخذلان المجتمعي. ومع أنّ هناك كثيرين من رِفاق المعركة باعوا قضية الجسر، إلا أنّ قاسم ظلّ مؤمنًا بأنّ: "يبقى الإنسان مهزومًا معناه أن يكون إما كلبًا أو حصانا مريضًا..وفي النهاية سينفق دون معنى، وسيلقى به في أقرب زبالة للعسكر"(٢). وربما كانت هذه العقيدة هي السبب الذي جعله يحاول من جديد تصحيح مسار حياته، فربما يظهر له في يوم ما جسر النصر الذي تربّى عليه في حكايات عائلته. بهذا يمكن أن يتحول الجسر من معناه الثابت السلبي في ارتباطه بالأحداث، إلى معنى إيجابي جديد يفترض التغيّر، ومن ثم العبور إلى برِّ الأمان.

مع اتّساع دائرة تردّي الواقع، اصطنعت آمنة الربيع في مسرحية (المعراج) حدثَ الطوفان الذي أغرق الفلك المشحون بالناس والحيوانات؛ ليجد طه نفسه في مدينة الأبواب السبعة، التي استشرى فيها الفساد على كافة الأصعدة، فهناك فئة المستبدين والاستغلاليين ممثلة في وكيل الدين، رجل الدين الذي لا يقول إلا ما

١) آمنة الربيع، الجسر، الأعمال المسرحية (٢)، ص١٩١.

٢) المصدر السابق، ص١٥٧.

تُمليه عليه السلطة، ناصحًا الناس بأنّ غضب الله لا ينزل على بلدة أهلها عابدون طائعون لأولى الأمر، ثم هناك حالة الفحش والبذاءة ممثلة في نائلة التي وصل جبروتها إلى استعباد الفتيات، وجزّ شعرهن، ثم بيعهن في الخارج. أيضًا هناك لهب وزوجته، رمز الفئة المرفهة التي تنظر إلى الآخرين باستعلاء. أكثر من ذلك، هناك هولاك، رمز السلطة المستبدة. في المقابل هناك فئة مقهورة سلمت نفسها للجهل وخطاب الكهان والشعوذة، فكانت لقمة سائغة لألاعيب الكاهنة سجاح، ومؤمرات هولاك.

بناءً على ذلك، كانت هذه البقعة من الأرض في حاجة إلى مخلّص يحقق لها العدالة والاستقرار، فكان طه الذي كان مدفوعًا بصوت يأتيه من الخارج، قائلا له: "يا طه يا ولدي، طهّر هذه البقعة من الرزيلة، وأنقذها من الهلاك..يا طه أنت المُنقذ من هذا التيه..يا طه أنت المخلّص من هذا الوهم"[1]، وهو ما حفّزه على سرعة الرحيل، خاصةً بعدما أخبرته النبوءة بأنه: "في اليوم الموّقع في السادس والعشرين من الشهر الثامن ستشب النيران في البلدة، الأرض ستصاب بالغليان والنيران ستأكل كل شيء ولن يطفئها إلا الماء"[2]. ليصل في نهاية الأمر إلى هذه المدينة التي حاولت بكل السبل إغراءه بشتى ملذاتها، لكنه لم يستجب لها، واستطاع إيجاد تغيير ملموس فيها، فزوّج المتحابين، وعالج المرضى، إلا أنّ سلطة القهر والغواية استمرت في طريقها، ما جعل قوى الشّر بقيادة هولاك تعمد إلى حظر التجوال في المدينة، وهو لا يعلم أنه بذلك يقود المدينة إلى الهلاك والغرق، بعدما أغرقها هو وأعوانه في الفقر، وارتفاع أسعار المعيشة.

---

١) آمنة الربيع، المعراج، دار الفرقد، دمشق، ط١، ٢٠١٨م، ص١١٤.

٢) المصدر السابق، ص١١١.

إلامَ تحيل مدينة الأبواب السبعة؟

تشير أحداث المسرحيّة أنّ هذه المدينة المتخيّلة هي المحرك الأساسي للحدث المسرحيّ، فقد كانت سببًا رئيسيًا في رحيل طه عن بلده. غير أنه مع تقديم هذه المدينة تقديما عاما، فإن دائرة التأويل تتسعُ في تفسير الأبعاد الرمزية التي تُشير إليها، فما حدث فيها من قضايا عامة قد يكون هو السبب في جعل المكان عامًا، ففي هذه المدينة هناك السلطة المستبدة، والخطاب الديني الذي يخدم توجهات هذه السلطة، ثم هناك التباين في الوضع المادي بين الطبقات، والانحلال الأخلاقي، والخرافة والشعوذة؛ وكل هذه القضايا لها صدى في حياة البشرية لا يختلف فيها عصر عن آخر، وهو ما يجعلنا نظن بأن هذه المدينة تمثل رمزًا لما عليه الحياة (خصوصًا المعاصرة) من سلبيات وتناقضات، وأن هذا الرمز العام الذي لا يخصّ مدينة معينة، هو الذي ألهم الكاتبة فكرة استلهام حوادث تتسم هي الأخرى بعمومية رؤيتها، كما في توظيف حادثة الطوفان والفلك المشحون، تلك التي نجد صدى لها في قصة الطوفان الذي صاحب سفينة سيدنا ــ نوح عليه السلام ــ تلك التي مثلت العالم آنذاك، وهو ما يعزز من شمولية الرؤية المكانية في نصّ آمنة الربيع، في إشارة واضحة إلى أنه في حالة عدم الالتفات إلى هذه التناقضات التي يزخر بها الواقع، فإن الطوفان سيضرب مرة أخرى الأخضر واليابس، ولم تكتفِ الكاتبة بالتحذير فقط، بل إنها سعت من خلال نصها بصورة ضمنية إلى تقديم الحلول (ممثلة في شخصية طه) التي يمكن بواسطتها تعديل مسار هذه المدينة ومثيلاتها.

صفوة القول:

هكذا يتبيّن من هذا العرض الموجز أنّ المسرحيّات تعاملت مع المكان من خلال رؤى جماليّة متباينة، تؤسسُ جميعها لشعريّة المكان عند آمنة الربيع، من حيث إننا في المسرحيَّات أمام مكان ذهني، حرصت الكاتبةُ من خلاله على تقديم مواقف ذات مضامين إنسانية تسعى بواسطتها للتأثير في المتلقي، مضامين تجرّد

معها المكان من كونه حيزًا جغرافيًّا إلى كونه فضاءً نفسيًّا يتمظهرُ بحسب الحالة التي عليها الشخصيات، وهو ما جعلها في مرحلة متقدمة في مواجهة غير متكافئة مع عوالم اللاوعي (الكوابيس) بوصفها ناتجًا سلبيًّا أفرزه اضطراب الواقع المعيش.

المحور الثالث: أصداء المكان في تشكيل البناء الدرامي:

يكشفُ التحليل في المحور السابق أنّ المتلقي لا يستطيع تحديد وصف مادي الملامح للأماكن التي عرضتها التجاربُ المسرحيّة؛ وذلك لأنّ الكاتبة تعاملت مع المكان بوصفه فكرةً، وليس حيزًا يشغلُ فضاء محددًا يصوَّرُ لذاته من أجل إبراز الطابع الجغرافي الذي هو عليه، ولذلك اكتسب المكان أبعادًا شعرية درامية تغاير المتعارف عليه واقعيًّا، فما شغل الكاتبة في كتابتها عن الجسر (على سبيل المثال) ليس وجوده الحقيقي، إنما الدلالات المتناقضة التي تضمنها في علاقته بالشخصيات، وقد اتسعت هذه الدلالات في مساحتها لتصبح قناعًا لما عليه الواقع من سلبيات متأصلة في النفوس الانتهازية التي فضّلت المال على الحرب. نتيجة لذلك أصبحت الدنيا من وجهة نظر قاسم تعني: "الهزيمة والجسر معًا"[١]. هذا التوحّد مع المكان ومعايشته نفسيًّا هو الذي دفع آمنة الربيع إلى إهداء بعض تجاربها إليه، فها هي في إهداء مسرحية (المعراج)، تقول: "إلى الظل والماء، تقاسما المخيلة معي"[٢]، فمفردتا (الظل والماء) اللتانِ تتطلبانِ وجود حيز مادي تتشكلان من خلاله؛ تؤكدانِ على فاعلية المكان في الرؤية المسرحيّة عند الكاتبة، من حيث إنه مثّل لها في كثير من المراحل الإبداعية هاجسًا ولَّد عندها الرغبة الملحة للكتابة، ولذلك كان طبيعيًّا أن يكون مكونًا رئيسيًّا من مكونات الوعي عند الشخصية المسرحيّة.

ما سبق يعني أنّه لكي يُمسك المتلقي بأطراف المكان المتخيّل وما يتضمنه من دلالات فكرية وجمالية؛ فإنه لا سبيل أمامه سوى التفاعل مع عناصر البناء الدرامي في كل مسرحية، حينئذ سيتمكن من تحديد الأثر الذي تركه هذا المكان في تشكيل هذه العناصر مجتمعةً، وهذا هو السبب الي جعلنا نعمد إلى اختيار كلمة

---

١) الجسر، ص١٥١.

٢) المعراج، ص٧.

(أصداء) التي من معانيها: التأثير، الانعكاس[1]، ومن ثم جعلها عنوانًا مركزيًّا في هذا المحور.

مع التفاعل القرائي سيتبيّنُ للمتلقي، أنّ آمنة الربيع قد استقت أماكن من وحي البيئة التي يعرفها، فهناك القبيلة، والبئر، والجسر؛ وأنّ ما تتسِم به هذه الأماكن من بساطة ووضوح في دلالتها بالنسبة للمتلقي سواء في مرحلة ما قبل إنتاج النص أو بعد إنتاجه؛ كان له أثره في تشكيل حبكة النص من حيث تنظيم مسار الخط الدرامي، بمعنى آخر أن الكاتبة حاولت مراعاة تشكيل حبكتها بحيث تتناسب مع طبيعة هذه الأماكن، ولذلك لا يجد المتلقي معاناة في التوصّل إلى المغزى الفكري الذي رافق توظيف هذه الأماكن دراميًّا، من هنا تكاد المسرحيّات في سردها للحدث تسير في خط درامي متشابه ذي تركيب متسلسل يتشكل من حدث مفاجئ يمثل بداية اللحظة الدرامية، ثم سرعان ما يتم تفسيره لاحقًا في مرحلة العقدة وتطور الحدث، وصولًا إلى الخاتمة التي تبرّر أن النتيجة التي تمّ التوّصل إليها؛ كانت ثمرة لما تمّت الإشارة إليه سابقًا. عبر هذا الخط المتصاعد تشكّل المكان المتخيّل بواسطة تقنيات درامية اكتسبت ملامحها من الحالة التي عليها المكان في كل مسرحية، وهو ما أظهرته التقنيات الآتية:

أولًا: المشهد الافتتاحي:

في المشهد الافتتاحي كما يرى إبراهيم حمادة "يقدم المؤلف معلومات عن مكان الفعل، وزمانه، وعلاقة الشخصيات ببعضها، وفكرة عن الموضوع المعالج، والخلفية الاجتماعية، وبعض الإشارات عن الأحداث السابقة واللاحقة"[2]. من هذا المنظور الوظيفي كان لهذا المشهد دوره في التلميح بأن المكان يُمثّل العنصر المحوري الذي تدور في فلكه الأحداث المسرحية، وهو ما يمكن إدراكه في

١) أحمد مختار عمر وآخرون، معجم اللغة العربية المعاصرة، مادة (صدى)، ص١٢٨٥.
٢) إبراهيم حمادة، طبيعة الدراما، مرجع سابق، ص٢٠.

افتتاحيات مشاهد مسرحية (الطعنة)، التي دارت حول القبيلة بوصفها علامةً دالةً على الولاء والانتماء إلى الوطن، ولذلك جاءت الافتتاحية متضمنة علامات مكانية تشير في مجموعها إلى المصير الذي ستكون عليه القبيلة في المستقبل، بعد ظهور نزعات الطمع وحبّ السيادة، لكن اللافت للنظر هو أن الكاتبة عمدت إلى تقديم هذه الافتتاحيات في صورة مقاطع شعريّة، تم تقديمها في هيئة حوارية تتشكَّل من صوتيْنِ خارجيين، هما: الراوي والراوية. ففي الفصل الثالث ــ على سبيل المثال ــ الذي يصوّر خروج ضرغام لحرب قبيلة (بني جحافة) المتمردة؛ تفتتحُ الكاتبة الفصل بمشهد افتتاحي شعري يتناسب في دلالته مع كلمات ضرغام التي وجهها لأهل القبيلة، على هذا النحو:

الراوي: "فليكن العدل في الأرض، عين بعين وسن بسن"

الراوية: "هل يأكل الذئب ذئبا أو الشاة شاة؟"

الراوي: "ولا تضع السيف في عنق اثنين، طفل وشيخ مسن. فليكن العقل في الأرض تصغي إلى صوته المتزن"(١).

فهذه الكلمات المقتطعة من قصيدة (سفر التكوين) لأمل دنقل إنما وُظِّفت لأجل إبراز ما تطمح إليه قبيلة ضرغام، التي تمثل رمزًا عامًا للخير، ولذلك جاءت الكاتبة بكلمات شعرية تتناسب مع هذا الرمز العام، فاتّخذت من القبيلة وسيلة لنشر العدل في الأرض.

أما عن المشهد الافتتاحي لمسرحية (البئر)، فإنّه يتسم بسمتين رئيسيتين:

الأولى: الإشارة الصريحة إلى المكان الذي تتمحور حوله الأحداث؛ متمثلا في البئر، وما يتصل به من طقوس، وهو ما تجسّد في غناء الرجل الذي يستخرج الماء من المَقُود، وهو بتعبير الجدات الأرض التي يُستخرج منها الماء، لتوافر الآبار فيها(٢)، وما يُصاحب ذلك من تعب وإرهاق يعبر عنه هذا الغناء.

---

١) الطعنة، ص٣٣.

٢) البئر، ص٨٠.

الثانية: الإشارة إلى الإيقاع الداخلي الذي ستكون عليه أحداث المسرحيّة، وذلك حين ذكرت الكاتبة أنّ نغمة الحزن التي تسيطر على أغاني الرجل التي باتت تعرف بفن (السّنيّ) تماثلُ في عمقها صوت نغمة الأسر، الذي تعزف عليه الشخصيات المسرحيّة، وفي هذا إشارة إلى أثر المكان/البئر في تشكيل الحدث، يدل على ذلك ذِكْر الكاتبة في اللوحة الثامنة[1] من المسرحيّة أنّ الطقوس الغرائبية التي قام بها نصيب عند البئر قد تداخلت في إيقاعاتها وحركاتها مع نغمة صوت (السنيّ) بترنيمات مختلفة تعبر عن حالة الاضطراب التي كان عليها، وهذا يدل على أنّ المشهد الافتتاحي تشكّل من رحم المكان نفسه الذي دارت حوله أحداث المسرحيّة.

وفيما يتعلّق بالمشهد الافتتاحي في مسرحية (الجسر) فإنه يتجسد في صورة كابوس، يصوّر حالة الخلل النفسي التي أصبح عليها قاسم بعد الانسحاب من معركة الجسر، والذي ألقى بظلاله الشاحبة على اللغة التي عُرض في ثوبها الكابوس، فهناك ضباب يتوّزع في كافة الأرجاء تعبيرًا عن ثقل الزمن، ثم هناك شجرة عارية من الأوراق، بالإضافة إلى وجود اللوحة، وصوت قطرات الماء الثقيلة المزعجة في إشارة إلى حالة الرتابة والملل التي عليها قاسم، وما يلازمه من نوبات ألم وذعر.

الطبيعة التي عليها هذه المكونات تجعل هذا المشهد يتّسم بالإثارة والتشويق؛ فالمتلقي عندما يقف للوهلة الأولى أمام هذا المشهد، قد يتساءل: لماذا آثرت آمنة الربيع النغمة السوداوية في تشكيل هذا المشهد؟ ولماذا فاجأنا النّصّ بهذه الحالة المزرية؟ ومن قاسم؟ ولماذا يصرخ بألم وذعر؟ كل هذه تساؤلات من شأنها تحفيز خيال المتلقي، ومن ثم حثه على الاستمرار في القراءة، التي سيكتشف معها أن هذا المشهد إنما هو ناتج عما حدث في معركة الجسر، وأن

---

١) المصدر السابق، ص١٢٩

هذه المكونات هي نفسها التي كانت في الخندق الذي اختبأ فيه الجنود عند الجسر. وأنّ اللوحة هي الوسيلة الوحيدة التي باتت تذكّر قاسم بخيبته، تقول وصال: "زوجي مثلا يحاول منذ الهزيمة أن يرسم، لكنه لا يرسم إلا ما يتعلق بالجسر"(١). لكن النص لم يكتف بذلك، بل إنه منح هذه المكونات دلالات جديدة فرضتها طبيعة الموقف الدرامي، فأعطى الشجرة العارية دلالة أنثوية حين قرنها بوصال، يقول قاسم: "وأنت (يسحبها وهو يدور بها) مثل تلك الشجرة، تشبهينها لأنك ترفضين أن تكوني امرأة خضراء. أليس كذلك"(٢).

الأمر نفسه في مسرحية (المعراج)، لكن مع اتّساع الرقعة النصيّة للمشهد الافتتاحي، حيث جاء في فاتحة وثلاثة مقاطع سردية سبقت الحوار تدور حول تحطم الفلك المشحون بعد أن ضربته عاصفة شديدة جعلته يرسو عند شاطئ بلدة مجهولة، وكان من ضمن الناجين (طه) الذي أذهله منظر أهل البلدة، وهو ما جعله يقترب منهم، وهو "في حالة من الدهشة المرعبة وقد لطخ وجهه وثيابه الدم والطين. ينظر إلى المجاميع كأنه يتفحصهم ليتأكد من أمر ما يبحث عنه في وجودهم، وبعد تفرّس بالوجوه يرفع رأسه إلى السماء صارخًا بكلمة: المعراج"(٣).

من أين جاء الفلك المشحون؟ وإلى أين كانت قِبلته؟ ولِمَ صَرَخ طه في وجوه أهل البلدة؟ تظلّ إجابةُ هذه التساؤلات عالقة بذهن المتلقي إلى أن يقرّر قراءة الفصول الحوارية التي تلت هذا المشهد، حينئذ سيتبيّن له أنّ سبب صياح طه بكلمة المعراج هو اكتشافة أن هذه البلدة هي المدينة التي أخبرته النبوءة بأنها ستكون معراجه، ومكان إقامته، في محاولة تحقيق العدل بعدما استفحل فيها الظلم والاستبداد خاصة من قِبل هولاك وأتباعه، ولذلك استقل طه الفلك المشحون مع أناس آخرين ضربت العاصفة بلدتهم بعدما ألهاهم التكاثر، فأغرقهم الله في

---

١) الجسر، ص١٦١.

٢) المصدر السابق، ص١٤٩.

٣) المصدر السابق، ص١٤٩.

شرِّ أعمالهم. هنا يفهم المتلقي أنّ المسرحيّة اصطنعت حادثة تحطم الفلك المشحون؛ لأجل إبراز المكان الآخر الذي إن استمر في فساده وفقره، فإنه سيلحقه المصير نفسه الذي لحق بالفلك المشحون، وبهذا يتضح أنّ المفردات التي تشكّل منها هذا المشهد كانت علامات رامزة جيء بها خدمةً للمكان الأساسي المتمثل في مدينة الأبواب السبعة، وأنّه لولا وجود هذا المكان بتناقضاته الاجتماعية التي تتطلب إيجاد حل لها؛ ما كان لمشهد الفلك أيّ وجود درامي، بل ما كانت آمنة الربيع استستمرت الدلالة اللغوية المكانية التي توحي بها كلمة المعراج التي من معانيها: "عرّج بالمكان: نزل فيه نزولًا عابرًا"[1]، ومن ثم تطويعها في علاقتها بطه لأداء دلالات درامية كان على رأسها إبرز التناقض الاجتماعي لسكان هذه المدينة.

هكذا يتّضح مما سبق أنّ المشاهد الافتتاحية في علاقتها بالمكان على المستويين: الوظيفي والجمالي تميزت بالآتي:

١ــ أنّها ألمحت في صورة صريحة إلى أن المكان المتخيل هو الموضوع الأساسي في المسرحيّات.

٢ــ أنّها استمدت إيقاعها النصي (حزنًا، سخرية، رضا، نقمة، توحدًا) من الإيقاع الذي كان عليه المكان في علاقته بالشخصيّات.

٣ــ أنّها توافرت على عنصري الإثارة والتشويق، ما جعلها تحفز المتلقي لمواصلة عملية القراءة؛ رغبة في التعرف على الأسباب التي جعلت النص المسرحيّ يرتكز على المكان المصوّر دون غيره، ومن ثم إدراك هل قَدّم النص المكان بنفس الصورة التي يعرفها المتلقي عنه، أم أنه قدمه في صورة مغايرة فرضها الموقف الدرامي؟ وإن كان هناك تصوّر جديد للمكان يغاير ما هو مألوف في ذهن المتلقي فما هو الدافع الأيديولوجي الذي أجبر آمنة الربيع على اصطناع

١) أحمد مختار عمر وآخرون، معجم اللغة العربية المعاصرة، مادة: (عرج)، ص١٤٧٨.

هذا التحوير في ماهية المكان؟ كلّ ذلك يدل على أن المشهد الافتتاحي إنما هو نص مصغر سرعان ما تتسع فضاءاته الدلالية والبنائية عندما يعمد المتلقي إلى ربطه بأحداث المسرحيّة.

ثانياً: تفاعليّة الحوار مع البنية المكانيّة:

يكاد يكون هناك اتفاق بين النقاد على أن الحوار يشكّل البنية المحورية في البناء المسرحي، فعبره تتجسد كل المكونات الدرامية، ولهذا لما كان المكان المتخيل في المسرحيَّات فضاءً نفسيًّا في المقام الأول؛ كان الحوار من بين الأدوات الأساسية في رسم هذا المكان وتقديمه، خصوصًا وأنّ المتلقي لن يستطيع تخيّل هذا المكان واستحضاره قرائيًّا، إلا من خلال التفاعل مع هذا الحوار، الذي استمد ملامحه الموضوعية والفنية من الجو العام الذي عليه موضوع المكان في كل مسرحية، ولذلك نجد أنّ المكان في مسرحية (الطعنة)، صَاحَب حوار الشخصية في لحظات الوعي واللاوعي، ففي البداية، تجسد الحوار في صورة كابوس جمع بين شمس والبسوس:

"شمس: خابت أمانيك يا عدوة الإنسان. الزمان لنا وأبناؤنا هم من سيسيْطر على هذه الأرض.

البسوس: أبناؤكم فقدوا السلاح واستكانوا إلى الرقاد فوق الفراش.

شمس: ما زال أبناؤنا بخير وسترين يا عدوة الإنسان ماذا سيفعلون. سينغرسون في كل أرض وسيصنعون متاريس وخوذًا للقتال، وسيحققون المجد فوق هذه الأرض"(١).

ثم مع تطوّر الأحداث شكّل المكان محورًا لأحاديث شمس مع ضرغام، الذي أقنعها بأنه يسعى إلى تأسيس قبيلة قوية قوامها أفراد أقوياء متعلمون، ولذلك طمأنها بأن القبيلة بخير، وأنه لا وجود لأوهامها القائلة بأن هناك عاصفة هوجاء

١) الطعنة، ص١٢.

قادمة ستدمر القبيلة، وهو ما يشير إلى فاعلية حوار شمس والبسوس الذي تصدّر المسرحية، من حيث إشارته إلى ما سيكون عليه الصراع في القبيلة، وأنّ هذه القبيلة كما يُوحي الحوار هي رمز للأرض التي نعيشُ عليها، والتي يدور عليها صراع دائم بين قوى الخير وقوى الشر.

أما في مسرحية (البئر)، فيُظهر الحوار أنّ المكان كان جزءًا من مكونات الوعي التخيّلي لطارق، الذي دفعته قسوة والده إلى الاندماج في عوالم الأوهام، يقول: "أرغب أن أكون عصفورًا، أطير حيث أشاء"[1]، هذه الأوهام كانت السبب في أن تقترن صورة البئر في عقليته بدلالات شاعرية عبّرت عنها لغة الحوار:

"طارق: (وهو يرفع رأسه إلى الأعلى): انظري للقمر، يشه البئر في اكتماله.

بلقيس أما زلت تذهب إلى البئر: نعم. إنهم يحاولون منعي، وأبي كلما عرف أنني ذهبت إلى هناك يغضب مني ويضربني؛ لكنني لا أقاوم النداء.

بلقيس: النداء!

طارق: آخر مرة ذهبت للبئر، رأيت شيئا يتحرك ويرقص. انظري للقمر ثانية

بلقيس: ...أخبرني ماذا رأيت عند البئر؟

طارق: سأخبرك، ولكن لا تفشي السر لأحد. لقد رأيت نجمًا يسقط"[2].

فتشبيه القمر بالبئر في اكتماله، ورمزية سقوط النجم، والنداء الخفي العجائبي، والشيء الغامض الذي يتحرك ويرقص؛ كلها أساليب تصويرية تتناغم في دلالتها التخيّليّة مع الجو العام لمواقف طارق الحالمة التي كان إحدى ثمار علاقته بالبئر.

---

١) البئر، ص١٣٥.

٢) المصدر السابق، ص١٢٨.

هذه الهيمنة المكانية في صورتها النفسيّة نجدها ماثلةً في حوار مسرحية (الجسر)، فقد شَكَّل الحديث عن الجسر الملمح الرئيسي لحوارات الفصول والمشاهد، غير أن الشيء الأساسي هو تأكيد الحوار على أن نتائج هذا الانسحاب قد شكلت الوعي السلبي لقاسم، وهو ما انسحب على رؤيته للأشياء من حوله، تلك التي حصرها جميعًا في الهزيمة:

وصال: (بجانب البرميل) هل قصدت المعركة الكبرى.

قاسم: بل الهزيمة الكبرى، تلك الهزيمة التي تفصل الواقع عن الخيال، والروح عن الجسد.

وصال: أنت تتحدث عن هزيمة الذات.

قاسم (يتقدم نحو نقطة المنتصف): ذاتي ملعونة ومتوجسة بالقلق. أما الهزيمة الكبرى فما كانت كذلك؛ كنا نشحذ البنادق بالرصاص كي ننتصر، وإذا بنا هزمنا. وأنت لا تريدين أطفالا من فاشل ومهزوم. معك حق"[١].

مع تطوّر المعاناة النفسية الناتجة عن التوحّد مع المكان في (المعراج) تصبح مدينة الأبواب السبعة هاجسًا يقض مضاجع طه ليل نهار، وهو ما جعل الحوار الخارجي الذي استمد موضوعاته من الأوضاع المتدنية التي كانت عليها المدينة؛ يتحول في دراميته ليصبح حوارًا داخليًّا لا يُسمع فيه إلا صوت طه؛ عارضًا تطلعاته وآماله في ارتباطه بهذه المدينة، وهو ما تم التعبير عنه في مونولوج المشهد الرابع والعشرين، يقول طه مخاطبًا نفسه: "هي بقعتك من الأرض التي قرأت عنها في كتب أجدادك أيها الحفيد الشقي.كيف لي أن أبدّل صوت النبوءة وأمنح اليقين للأغنياء قبل الفقراء؟ وللمتعلمين قبل الأميين؟ وللعارفين قبل الجاهلين؟ وللواهبين قبل المحتاجين؟"[٢]. هذه الآمال والتطلعات تفسّر لماذا اتخذ طه من هذه المدينة معراجًا له، على أمل أن تنبت سنبلاته الخضر التي زرعها في كل مكان استطاع الوصول إليه في المدينة.

---

١) الجسر، ص١٥٠.

٢) المعراج، ص١١٣.

تؤكد هذه النماذج الحواريّة التي اسْتُقْطِعت من المسرحيّات أنّ آمنة الربيع عملت على تطويع الحوار لخدمة المكان وما ينطوي عليه من دلالات تؤكّد أنّه السبب الأساسي في إيجاد الصراع وتوجيه مساره الدرامي، وفي هذا تبرير كافٍ لهيمنة المكان على حوار المسرحيّات.

ثالثًا: التحوّل الدرامي على مستوى: الصراع والشخصية:

يُعَدّ التحوّل الدرامي دليلًا واضحًا على تحقّق العلاقة التفاعلية التي نتجت عن انصهار الشخصيات في المكان، وأنه السبب الرئيسي في وضع هذه الشخصيات في دائرة الصراع النفسي الدائم، وهو ما يؤكد ما ذهب إليه لايوس إيجري من أن الشخصية هي: "الثمرة الإجمالية لكيان الإنسان المادي، وللمؤثرات التي تفرضها عليه بيئته"(١)، هذا ما نجده مثلًا في التحوّل السلبي الذي طرأ على لؤي، والذي جعله يعيش وحيدًا برفقة صراع حاد أفصح عن العلاقة المتنافرة بينه وبين المحيط الذي يعيش فيه: "لؤي: (محدثا نفسه) الصلح، أي صلح؟ من منا على صواب؟ رجال القبيلة يريدون الصلح. كيف لي أن أبتسم في وجه من قتلوك يا أبي؟ كيف أرغموك على كلمات السلام يا ضرغام؟ وأنت يا جهينة؟ أحبك فإذا بك تقفين ضدي"(٢).

كذلك تحقّق التحوّل الدرامي الناتج عن سطوة المكان بصورة لافتة للنظر في مسرحية (الجسر)، من ذلك:

١ــ التحوّل في شخصية قاسم من حيث شعوره الدائم بالخزي والاغتراب، وهو ما دفعه إلى أنسنة الماديات والتوحد معها، كما في أنسنة البندقية التي تمثّل له المرجعية الوحيدة التي تربط ذاكرته بما حدث في الجسر، يقول: "(بحماس) كنت أطوق بندقيتي وكأنني أطوق امرأة، يااااااه كم كانت البندقية جميلة ورائعة!

---

١) فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، العدد: (٢٥٣٤)، ٢٠١٥م، ص١٢٣.

٢) الطعنة، ص٣١.

كنت أحنو عليها إذ أضمها إلى صدري، كنت أحدثها بشموخ الأبالسة كانت تنتظر... أن أفعل بها شيئا"[١].

٢ــ كان الجسر سببًا في تحوّل العلاقة بين قاسم وزوجته، وهو ما جعله يصفها بأنها حشرة حقيرة لا تساوي شيئًا، ولذلك قام بزجرها وتعنيفها عندما قارنت نفسها برفيعة أبو سنة، المسئولة العسكرية التي شاركت معه أحداث الجسر، والتي كان وجهها أجمل الوجوه في المعركة.

٣ــ التحول في العلاقة بين قاسم ورِفاق المعركة، مثلما حدث بينه وبين أمين، فقد اضطربت العلاقة بينهما إلى الحدّ الذي جعل قاسم يصفه بالمنافق الذي تخلّى عن مبادئه وثوابته بعد هزيمة الجسر، في سبيل إرضاء نزواته، بحجة أن الحياة أصبحت للأقوى، الذي يؤمن بأنّ قوة المال هي السلطة، مما زاد من حدة التوتر بينهما، يقول قاسم: "وبرغم ما تدعيه وما تنسبه من أقوال وآراء تدافع عنها، فإنك مدع وكاذب وحمار"[٢].

وفي (المعراج) لما كان القهر إحدى السمات المركزية التي تميزت بها مدينة الأبواب السبعة، فإن آمنة الربيع عبرت عنه من خلال التحول الوظيفي للاسم من كونه يهدف أساسًا إلى تعيين الشخصية إلى كونه علامةً تحيل إلى فقر المكان ومصيره المتوقّع، كما في اسم إسافة؛ الفتاة الفقيرة:

طه (مبتسمًا بحنان): اسمك إسافة..أتعلمين معاني هذا الاسم؟

إسافة: قالوا من الأسف والحزن. هذا هو الفضل الذي تفضل به الله عليَّ.

طه: وكذلك رقة الأرض.

إسافة (بغضب): أرض بور لا تنبت فيها الزهور.

طه (تتغير درجة صوته وبتركيز): واسم البحر الذي غرق فيه فرعون وجنوده"[٣].

---

١) الجسر، ص١٥١.

٢) المصدر السابق، ص١٦٥

٣) المعراج، ص٤٣.

التحوّل الدراميّ واصطناع التمثيل الداخليّ:

لم يكن التحوّل الذي أوجده المكان في المسرحيّات تحولًا موضوعيًّا مرتبطًا فقط بتشكيل الصراع والشخصيات، إنما أوجد المكانُ أيضًا في ارتباطه بالحالة التي عليها الشخصية تحولًا آخر في البنية المسرحيّة، وهو ما تجسد في ميل النصّ إلى توظيف التمثيل الداخليّ أو ما يُعرف بالمسرح داخل المسرح، ففي اللوحة الرابعة (الأطفال والذئب) من مسرحية (البئر) وُظّفت لعبة تمثيليّة تضم مجموعة من الأطفال، تنقسم على قسمين: قسم يؤديه الولد الذي يرتدي قناع الذئب ويقف في صف بمفرده. والقسم الثاني تؤديه الفتاة التي ترتدي قناع الأم، وينضم إليها بقية الأطفال، ثم يدور الصراع بين القسمين حيث يلاحق الذئب الأطفال، محاولًا الإمساك بأحدهم، وهو ما جعل الأم تركض وتصرخ فيهم: "إلى البئر يا أولادي اهربوا إلى البئر"[١].

كانت هذه الصرخةُ هي الإشارة الأولى لحضور البئر على مسرح الحدث ، بوصفه فضاء يحقق الأمن والنجاة في شكل لعبة تمثيلية سرعان ما تحولت إلى واقع مأساوي في اللوحة الأخيرة (يا..أمثولة الراعي) التي صوّرت هروب طارق وبلقيس، بعد أن أقنعها بأنّ خلاصها من الزواج المجحف سيكون فقط عن طريق الاختفاء المؤقت في البئر، لكن الأحداث تتأزم مع مطاردة الأهل لهما عند البئر. نتيجة هذا التماثل بين اللعبة، وهذا الحادث المأساوي المتمثل في إلقاء بلقيس في البئر، يمكن القول بأنّ الذئب في اللعبة أصبح معادلًا أو إحالة ضمنية لأسرة نصيب وأهل القرية، وأن الأم والأطفال في هروبهم إلى البئر تعادل طارق وأخته، وهو ما يؤكد أن توظيف اللعبة التمثيلية إنما كان للإيحاء بما سيكون عليه الحدث لاحقًا، إضافة إلى شيء آخر، وهو أنّ طارق كان أحد المشاركين في هذه اللعبة، وهو ما يعنى أنّها ربما كانت هي السبب في أن يقترح على أخته فكرة الذهاب إلى

١) البئر، ص١١٤.

البئر. بذلك تتأكد فاعلية توظيف اللعبة في المسرحيّة سواء في علاقتها بالمكان أو بوعي الشخصيات الطفولية.

هذا التفاعل المسرحيّ نجده ـأيضًاـ في مسرحية (الجسر)، حيث وُظِّف التمثيل الداخليّ لأجل تصوير وطأة الصراع الذي يعيش فيه قاسم بعد انسحابه من الجسر، هذا الانسحاب الذي مثّل له كابوسًا مرعبًا، سخر منه من خلال تمثيل المعركة مع رفاقه الذين كانوا يزورونه بين الحين والآخر، كما في لقائه مع أمين على سبيل المثال:

"قاسم: (يقترب منه) النهاية أتت، كم بقى لنا أن نحيا ونعبد الرب عام، عامان، ثلاثة، طظ..إنها النهاية. (يهتف وكأنه في معسكر) أيها الجندي.

أمين: (يقف مستجيبا ويؤدي التحية العسكرية): نعم يا سيدي.

قاسم: قدم نفسك، وصلٌ لتأتي النهاية

أمين: أمرك يا سيدي.(يخرج طرف لسانه ويضمه بشفتيه ويصدر صوتا ويضحك).

وصال: أيها المجنونان، لقد أضحكتماني ألما وسخرية"[١].

مما يدلّ على أنّنا أمام لعب تمثيلي في هذا المشهد وجود شيئين: الأول: الإرشادات المسرحيّة الحركيّة التي أشارت إلى أننا أمام مشهد تمثيلي: (يهتف وكأنه في معسكر، يقف مستجيبًا ويؤدي التحية العسكرية، يخرج طرف لسانه). الثاني: الجملة الحوارية المتعلقة بوصال (أيها المجنونان، لقد أضحكتماني ألما وسخرية) التي توحي بأنّ وصال كانت تمثّل عنصر المتفرج.

أما في (المعراج) فتتسع حلقة التمثيل الساخر، فرغبةً في تقديم حالة التناقض الاجتماعي التي عليها سكان مدينة الأبواب السبعة؛ وَظّفت الكاتبة في الفصل التاسع عشر، تقنية تراثية عرفت بفن الباكت تمثيل*، حيث قَسَّمت الفئتين

---

١) الجسر، ص١٦٦ ــ ١٦٧.

* الباكت تمثيل: من الفنون التقليدية (ما ـــ قبل) التمسرح وتشتهر بها سلطنة عمان (المعراج، ص٧٧).

المتصارعتين في المدينة إلى فريقين: الأول: يُمثّل عامة الناس، ويرتدون أقنعة للآلهة (سات)؛ رمز قوى الخير في الطبيعة، والفريق الآخر: لهب، وتماضر، ووكيل الدين، ويرتدون أقنعة للآلهة (آست)؛ رمز قوى الشر في الطبيعة، ثم هناك المتفرجون من أهل المدينة.

كان هدف التمثيل هو الامتعاض من قافلة رحلة الشتاء والصيف التي أعدها هولاك، وزوجته "نائلة" بعدما أقنعوا الناس بأنّها ستحقق لهم الرفاهية، وقد تمكنت الشخصيات عبر هذا العرض المفتعل من تقديم الفقر المدقع الذي عليه سكان المدينة في حين هناك مَن يتلاعب بمشاعرهم وقوتهم، وهو ما اتضح في حوار إسافة وحنين:

"إسافة: (تقلد صوت الأراجوز وحركته): وعدتني أن تشتري لي سريرًا ولكنك لم تفعل (تبكي) هيييييي.

حُنين: ومن أين لنا سرير ونحن بلا غرفة..."[1]، ثم سرعان ما يضع العقيد حدا لهذا اللعب، مقدما للمتفرجين خلاصة ما قدم إليهم:" يا سادة يا كرام في فرجتنا هذه لا انتصار للخير ولا هزيمة ماحقة للشر.. فرجتنا لهو واستمتاع..واسمتاع ولهو"[2].

بهذا تكون الشخصيّات قد اكتسبت ملامحها النفسيّة والاجتماعيّة من المكان، وأنّ ما طرأ عليها من تحوّلات إنما هو دليل جليّ على سطوة هذا المكان، وهيمنته على وعي هذه الشخصيات.

---

١) المعراج، ص ٨٢.

٢) المصدر السابق، ص٨٣

رابعًا: التّناص بوصفه تجسيدًا دراميًّا:

يُشَكِّل التناصُّ بما يفرضُهُ من حضور فعلي لنص في نص آخر[١]؛ بنيةً أساسيّةً في مسرحيّات آمنة الربيع، وهو ما أمكن القول معه بأنّ الكاتبة بتوظيفها للتّناص قد حرصت على تحقيق هدفين: أولهما: توضيح الأبعاد الموضوعية للتجربة المسرحيّة، وثانيهما: الإيحاء مباشرة بمكان هذه التجربة، وكأنّ المكان الذي احتوى التجربة فَرض على الكاتبة لغته الفنية الخاصة التي تُعطى إحساسًا مباشرًا بأنّ البطولة في النَّصّ بطولة مكانية، ولهذا وجدنا في تصدير مسرحية (الطعنة) مقطوعات شعرية تتوازى في دلالاتها مع دلالة المسرحيّة، فالضياع الذي لحق بالقبيلة، هو الذي ألهم الكاتبة أن تستفتح الفصل الأول بمقطعٍ شعري يتضمن أبعادًا مكانية مقتبسٍ من قصيدة لأمل دنقل بعنوان: (الأرض والجرح الذي لا ينفتح): "الراوي: الأرض ملقاة على الصحراء ظامئة وتلقي الدلو مرات وتخرجه بلا ماء وتزحف في لهيب القيظ تسأل عن عذوبة نهرها والنهر سممه المغول وعيونها تخبو من الإعياء تسقي جذور الشوك تنتظر المصير المر يطحنها الذبول"[٢].

لقد راعت الكاتبةُ ضرورة تحقيق التناغم بين الشعري والمسرحيّ من خلال محورية المكان في كلٍّ منهما، وكذلك تشابه المصير الذي يمكن تلمّس ملامحه المأساوية في مفردات مثل: (ظامئة، لهيب القيظ، تخبو من الإعياء، جذور الشوك يطحنها الذبول)، هذا وقد عمد النَّصّ المسرحيّ إلى تقديم هذه الكلمات في صورة خطية تقريرية، خروجًا على نظام السطر الشعري، وذلك حتى تتماشي مع الحوارية المسرحيّة. كذلك فإن صورًا شعرية، مثل: (الأرض الملقاة على

---

١) يُنظر: جيرار جينيت، طروس: الأدب على الأدب، ضمن كتاب آفاق التناصية: المفهوم والمنظور(مجموعة مؤلفين)، ترجمة وتقديم: محمد خير البقاعي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص١٣٢.

٢) الطعنة، ص١١.

الصحراء، ونهرها الذي سممه المغول) نتيجة توظيفها مسرحيًّا، إنما هي إشارة إلى القبيلة في صراعها مع قوى الشر.

هذا الصنيع التّناصيّ في تجلياته المكانية هو نفسه في مسرحية (البئر)، التي صُدرت هي الأخرى بأبيات شعرية لمحمود درويش مقتبسة من قصيدة: (فوضى على باب القيامة) من ديوان (لماذا تركت الحصان وحيدا)، وهي قصيدة تتناسب في فضائها، وحواريتها الذاتية مع التجليات الموضوعية التي تفيض بها المسرحيّة، يقول درويش:

" أختار يومًا غائمًا لأمر بالبئر القديمة.
ربما امتلأت سماء. ربما فاضت عن المعنى وعن
أمثولة الراعي. سأشرب حفنة من مائها.
وأقول للموتى حواليها سلامًا، أيها الباقون
حول البئر في ماء الفراشة"(١).

البطولة المكانية للبئر القديمة في هذا المقطع الشعري تتوازى مع بطولة البئر في النَّصّ المسرحيّ، هذه البئر التي لجأت إليها بلقيس خلاصًا من واقعها الاجتماعي المزري، ولذلك نجد صدى هذا المقطع ماثلًا في المصير التراجيدي الذي لحق خصوصًا بكل من طارق وبلقيس في نهاية المسرحيّة، وكأن هذا المفتتح الشعرى يمثل تمهيدًا للمتلقي لما ستكون عليه نهاية الأحداث، التي اختارت لمَشَاهدها الأخيرة عناوين حاضرة في هذا المقطع الشعري: (في البئر القديم سقط النجم وكانت الحكاية، ويا..أمثولة الراعي)، بناءً على ذلك فإن المتلقي لا يعنيه في هذه الأبيات صوت الأنا الشاعرة لدرويش، بقدر ما يلفت نظره أن هذه الأبيات، قد خرجت عن هذا الصوت واكتسبت صوتًا آخر أوجدته

١) البئر، ص ٧٩.

المسرحيّة قصدًا حين جعلت فضاء هذه الأبيات مرتبطا بشخصياتها الرئيسية (نصيب، وطارق، وبلقيس).

أيضًا يُلاحظ أنّ الطابع السردي والحواري لأبيات درويش جاء متناسبًا مع البنية الحوارية للمسرحية، الأمر الذي أدّى إلى تحقّق الانسجام الصوتي بين الإيقاعيْنِ: الشعري والدرامي، وفي هذا إشارة إلى أنّ شكل القصيدة لا بد من أن يكون متناسبًا مع شكل النص الذي يحتضن القصيدة، ولعل هذا يكون السبب في اختيار الكاتبة لهذه المقاطع الشعرية دون غيرها، فضلًا عن موضوعها الذي يتناسب مع فضاء التجربة، وهو ما يعني أنه لا يمكن تجاهل هذه الأبيات على مستوى التلقي.

أما في مسرحية (الجسر)، فيتجسد التّناص المكاني في التقاطع مع رواية (حين تركنا الجسر) لعبد الرحمن منيف، وعلى الرغم من أن الكاتبة لم تذكر ذلك صراحة كما صنعت في (الطعنة والبئر)؛ إلا أن ما يعزز هذا التناص يرجع إلى أمرين: أولهما: أن الكاتبة حرصت على إهداء مسرحيتها إلى عبد الرحمن منيف، الذي كان للمكان دور بارز في كتابته الروائية بصفة عامة. ثانيهما: أنّ رواية (حين تركنا الجسر) تتشابه في عرض فكرتها مع فكرة المسرحيّة التي تركز على انسحاب الجنود من الجسر بعد بنائه، فلا هم عبروا عليه ولا هم دمروه حتى لا يستفيد منه العدو، وهو ما سبّب النكبة والهزيمة للأمة العربية خاصة ما يتعلق بقضية فلسطين. أيضًا فإن جملة (تركنا الجسر) الماثلة في عنوان الرواية، قد تكرّرت على لسان شخصيات المسرحيّة، وفي أكثرها كانت في صيغة استفهام استنكاري؛ دلالة على الخزي والعار.

هذا التّناص المكاني يبرز ــ أيضًا ــ في فضاء النَّصّ الذي حددته الكاتبة بكلمات الشاعر خليل حاوي: "للذين يعبرون الجسر في الصبح خفافا"[١]، وفي كل ذلك تأكيد على محورية المكان في المسرحيّة، وأنه الهمّ الأساسي الذي انشغلت الكاتبة بعرض هويته الضائعة وتقديمها إلى المتلقي، وفي ذلك سخرية من هؤلاء القادة وأمثالهم الذين تسببوا في هذا الضياع.

كذلك كان التراث، أحد الأنماط التّناصية الفاعلة في المسرحيّات، وقد راعت الكاتبةُ القاعدة الأساسية للتعامل معه جماليًّا، تلك التي"تجعل من التراث الذي ليس سوى مخزون نفسي وذاكرة اجتماعية مادةً قابلة للتحول: أي أن التعامل معه سيكون من منطلق: التراث كما نراه لا كما هو"[٢]. من هذا المنطلق الجمالي كان التناص الشعبي في مسرحية (البئر) حاضرًا في الأغاني والألعاب التراثية التي أكدت الكاتبة أنها قد استوحتها من البيئة الشعبية العُمانية، تلك التي تتطلب ساحة مكانية لعرضها، مثل: (رقصة حمد الكبير) التي اصطنعها نصيب عند البئر، وهي "رقصة تراثية تشتهر بها محافظة ظفار، تمارس فيها اعتقادات طقسية ترتبط بالشعوذة والسحر"[٣]، من هنا كانت هذه الرقصة في تفاعلها مع أجواء المكان؛ تعبيرًا عن حالة غياب الوعي التي كانت تُصاحب نصيب عند البئر.

أيضًا هناك التّناص الديني الذي كان له حضوره الفاعل في مسرحية (المعراج)، وهو ما بدا واضحًا في عناوين مشاهد المسرحيّة، فهناك التناص مع القرآن الكريم عبر مستويين: أولهما: توظيف أسماء سور قرآنية تتضمن تجليات مكانية كالزلزلة، والقارعة. وثانيهما: توظيف آيات قرآنية تشير مباشرة إلى الطابع المكاني للحدث، مثل عنوان المشهد الثالث: "يا أرض ابلعي ماءك"،

---

١) الجسر، ص١٤٣.

٢) عبد الرحمن بن إبراهيم، الحداثة والتجريب في المسرح، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠١٤، ص٧٨.

٣) البئر، ص١٤٢.

وعنوان المشهد السابع: "سآوي إلى جبل يعصمني". كذلك في المشهد المعنون بـ (إن الله كريم يحب المكرمين)، تُصوّر الكاتبةُ حالة الوله الصوفي التي طرأت على طه بعد تذكر نجاته من الفخ العاطفي الذي جمع بينه وبين إسافة، وهو في الكهف، فقد حثّه هذا التذكّر على طلب العفو والصفح من ربه عبر معراج اصطنعه لنفسه من أدعية وابتهالات تتضمن إشارات مكانية، جعلته يشعر بلذة الحب الإلهي، تلك التي دفعته إلى التحليق في عالم الملكوت، حيث التحرر من قيود الجسد وشهواته الفانية، هذه الحالة الدرامية كانت سببًا في استحضار ابتهال (النقشبندي) الذي يقول فيه:

"مولاي إني ببابك قد بسطت يدي
من لي ألوذ به إلاك يا سندي
مولاي إني ببابك"(١)

يأتي هذا الابتهال تأكيدًا للحالة التي عليها (طه) في معراجه الذي اصطنعه لنفسه، وبهذا يكون النّص من خلال هذا الابتهال أراد استحضار تجليات هذا المعراج مباشرة في عقل المتلقي، الذي لن يجد صعوبة في عقد المقارنة بين هذا العالم الذي يتسم بالطهر والنقاء في مقابل عالم المدينة القذر حيث الخبث والدناءة وغياب العدل. مع هذه الثنائية الضدية قد يفطن المتلقي إلى إشارة آمنة الربيع غير الصريحة إلى أن علاج هذه المدينة ومثيلاتها لن يكون إلا بالعلم، والحكمة، والرجوع إلى الله تعالى، وكلها متحققة في نموذج (طه) بعيدًا عن الخرافة والجهل ممثلة في الكاهنة (سجاح) ومن يسير على نهجها.

ما سبق يُدلّ على أنّ التّناص كان موظفًا ليس بوصفه تقنية لغوية فحسب، بل بوصفه أيضًا تقنية درامية، يؤكد ذلك تماثل الفضاء التخيلي لهذه النَّصوص مع المسرحيَّات التي استلهمتها، وهذا ما جعلها تضيء الحدث، وتزيد من دراميته.

---

١) المعراج، ص٦٨ــــ٦٩.

الخاتمـــة:

حاولت هذه الدراسة استنباط الجماليات التي نَتَجت عن العلاقـــة التفاعليّـــة التي جمعت بين المكان (في مظاهره التخيّليّة)، وبين عناصـــر البنـــاء الـــدرامي في مسرحيّات آمنة الربيع، ويمكن القول إجمالًا:

أولًا: تحقّقت شعرية المكان في المسرحيات في أنّ الكاتبة عمدت إلى فضاء واقعي مألوف لدى المتلقي أولًا، وفي مرحلة تالية اتّخذت منه أداة رئيسية لتقديم رؤى وتصوّرات ذاتية وجمعية، وهي واعية لمسألة أنها لا تقارب المكان بالمعنى الواقعي الحرفي، إنما تقاربه من منظور فني جمالي، ولذلك لم نرَ وصفًا ماديًّـــا مطولًا للبئر أو الجسر أو القبيلة، إنّما لامسنا ما تركته هذه الأمـــاكن مـــن آثـــار شعورية في وعي الشخصيات، فجاء المكان مرةً بوصفه دالًا على الولاء والانتماء (معنى قومي)، ثم بوصفه دالًا على الرغبة في الانعتاق من الأَسْر (معنى نفسي)، وفي الأخير دالًا على الهزيمة والتناقض الاجتماعي (معنى اجتماعي).

ثانيًا: هذه الدلالات التعبيريّة التي أبانَ عنها التوظيفُ المكاني في علاقتـــه بالشخصيّات، تركت صداها في تشكيل عناصر البناء الدراميّ للمسرحيات، كما في المشهد الافتتاحي الذي كان الإشارة الدراميّة الأولى التي أوحت بفاعلية المكـــان في التجربة، بالإضافة إلى أن هذا المشهد قد استمد إيقاعه النصيّ مـــن الإيقـــاع الذي كانت عليه الشخصيات في علاقتها بالمكان، وهو ما جعله نصًـــا مصـــغرًا، سرعان ما اتسعت فضاءاته من خلال ربطه دلاليًّا بأحداث المسرحية. الأمر نفسه مع الحوار الذي استمد ملامحه الموضوعية والفنية من المكان الـــذي دارت فـــي فلكه أحداث المسرحية. كذلك كان التحول الدراميّ أثرًا من الآثار الفاعلـــة التـــي أوجدها المكان في صراعه مع الشخصيات، وأنّ هذا التحول قد تضمن قيمًا تُوحي مباشرة بالموقف الأيديولوجي للكاتبة في علاقتها بالمحيط الـــذي تفاعلـــت معـــه إبداعيًّا، سواء من حيث التعاطف مع المصير الذي آل إليه أو من حيث الـــرفض والسخرية تجاه الأسباب التي أدت إلى تحقّق هذا المصير.

ثالثًا: قد يقال: إنّ الأماكن التي رُصدت في المسرحيات، مثل: القبيلة، والبئر، والجسر، ومدينة الأبواب السبعة.. إلخ؛ هي أماكن عامة لا تُحيل إلى نطاق جغرافي محدد الملامح يمكن التعرف عليه مباشرة، فالكاتبة ــ على سبيل ــ المثال لم تحدد لنا في مسرحية (الطعنة) الإقليم الجغرافي الذي تنتمي إليه القبيلة، كذلك لم تخبرنا في مسرحية (المعراج) باسم البلدة التي ضربها الطوفان، والمدينة التي رسا عندها الفلك المشحون، نقول: على الرغم من منطقيّة هذا التصوّر من حيث إنّ آمنة الربيع حرصت على تقديم أماكن عامة مضمنة إياها قيمًا إنسانية متباينة؛ إلا أنّ اللغة (بأساليبها وتقنياتها الفنية) التي اتّكأت عليها قد منحت هذه الأماكن هويتها العربية، التي أحالت إليها مباشرة النّصوص الإبداعيّة ذات الصبغة العربية التي تم استحضارها في المسرحيَّات، كما في التّناص بأنماطه المختلفة: (الشعري، والقرآني، والشعبي)، وقد كانت الكاتبة واعية لكيفية توظيفه في نصّها المسرحيّ، حيث إنه لم يخرج عن الإطار المكاني للتجربة، ولذلك كان له دوره الفاعل في الإشارة إلى أنّ البطولة في كل مسرحية إنما هي بطولة مكانية، فضلًا عن إسهام هذا التناص في إضاءة الحدث، وزيادة مستوى دراميته من خلال الاستئناس بتجارب إبداعية مُماثلة تتقاسمُ الهمّ الإبداعي نفسه، وهو ما يؤكد أنّ كلّ شيء في المسرحية إنّما هو موظّف لخدمة المكان.

في الأخير:

هذه النتائج الرئيسية الثلاث التي كشفت عنها الدراسة تؤكد أنّ المؤثرات البيئية لها أثر بالغ الأهمية في تشكيل وعي المؤلف على المستوى الإبداعي، وأنّه مع تطوّر هذا الوعي يستطيع استثمار مفردات واقعه في تقديم قضايا اجتماعية وثقافية معينة، من شأنها تَرْك أثر فاعل في نفس من يتلقاها.

أيضًا تؤكد هذه النتائجُ على أنّ جماليّة النّص المسرحيّ تتحقّق فيما يُوجده المؤلف من علاقات تفاعليّة تجمعُ بين الموضوع والتقنيات الفنية التي تُتَّخذ قالبًا لتقديم هذا الموضوع، وهو ما بدا جليًّا في تلاحم المكان (بوصفه موضوعًا) مع

تقنيات البناء الدراميّ للمسرحيّات، وهو ما يُفسح المجال للحديث عن الوحدة الفنيّة للنص المسرحيّ (الوحدة النصيّة الداخليّة)، التي تتحقّق بتحقّق تماسك عناصر النّص بما يتلاءمُ مع القيم الموضوعيّة المُراد التعبير عنها دراميًّا، بهذا تكمن فاعليّة العنصر الدراميّ فيما يُوجده من علاقات وظيفيّة مع بقية العناصر، وهي علاقات لا يمكن تحقّقها في حالة تمّ النظر فقط إلى هذا العنصر بوصفه علامة ترمزُ لشيء ما كما ترى السيميائيّة على سبيل المثال.

مع تحقّق هذا التماسك، يمكن لدائرة قراءة النصّ المسرحيّ أن تتّسع في تجلياتها عبر النظرة إليه نظرة كلية تبحثُ عن المغزى الإنساني الذي كان سببًا في تماسك هذه العناصر مع بعضها البعض، حينئذ يمكن التّعرف على الموقف الأيديولوجي الذي يتبناه المؤلف، والذي هو ثمرة من ثمار تفاعله مع المحيط الذي يعيش فيه.

قائمة المصادر والمراجع:

أولًا: مصادر الدراسة:

(آمنة الربيع):

- الطعنة، الأعمال المسرحية (١)، دار الفرقد، دمشق، ط٢، ٢٠١٥م.
- البئر، الأعمال المسرحية (١)، دار الفرقد، دمشق، ط٢، ٢٠١٥م.
- الجسر، الأعمال المسرحية (٢)، دار الفرقد، دمشق، ط٢، ٢٠١٥م.
- المعراج، دار الفرقد، دمشق، ط١، ٢٠١٨م.

ثانيًا: المراجع:

أ) المراجع العربية:

- إبراهيم حمادة، طبيعة الدراما، دار المعارف، سلسلة كتابك، العدد: (٢٦)، القاهرة، (د.ت).
- أحمد مختار عمر وآخرون، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، المجلد الأول، ط١، ٢٠٠٨م.
- خالد حسين، من المكان إلى المكان الروائي، مجلة المعرفة، سورية، العدد: (٤٤٢)، يوليو ٢٠٠٠م.
- رفعت يونس، المركز القومي للترجمة، القاهرة، العدد: (٢٠١٥)، ط١، ٢٠١٤م.
- سامية أسعد، مفهوم المكان في المسرح المعاصر، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، المجلد: (١٥)، العدد: (٤)، مارس ١٩٨٥م.
- سيزا قاسم، المكان ودلالاته ضمن جماليات المكان (مجموعة مؤلفين)، الدار البيضاء، عيون المقالات، ط٢، ١٩٨٨م.
- عبد الرحمن بن إبراهيم، الحداثة والتجريب في المسرح، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠١٤م.

ـ عبدالرحيم الكردي، شعرية النوع الأدبي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد (٢/٢٥)، العدد: (٩٨)، شتاء ٢٠١٧م.
ـ عبد القادر القط، من فنون الأدب (المسرحية)، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٨م.
ـ لحسن أحمامة، شعرية المكان وإنتاج الدلالة، مجلة آفاق، العدد: (٨٢/٨١)، فبراير ٢٠١٢م.
ـ مصطفى ناصف، نظرية التأويل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط١، ٢٠٠٠م.
ـ منصور نعمان نجم الدليمي، المكان في النص المسرحي، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ١٩٩٩م.
ـ الميداني، مجمع الأمثال، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، الجزء الأول، ١٩٥٥م.

ب)<u>المراجع الأجنبية (المترجمة):</u>

ـ باترس بافي، معجم المسرح، ترجمة: ميشال ف.خطَّار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠١٥م.
ـ جيرار جينيت، طروس: الأدب على الأدب، ضمن كتاب آفاق التناصية: المفهوم والمنظور(مجموعة مؤلفين)، ترجمة وتقديم: محمد خير البقاعي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.
ـ غاشتون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ١٩٨٤.
ـ كاثي تيرنر، وسين ك. بيهرندت، الدراماتورجية وفن العرض المسرحي، ترجمة وتقديم: محمد
ـ لايوس إيجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، العدد: (٢٥٣٤)، ٢٠١٥م.

فهرس الموضوعات

م	الموضـوع	الصفحة
١-	ملخص	١٩١٧
٢-	Abstract	١٩١٨
٣-	مقدمة	١٩١٩
٤-	المحور الأول: شعرية المكان: الأبعاد الدلالية والدرامية.	١٩٢٤
٥-	المحور الثاني: دلالات التوظيف المكانيّ عند آمنة الربيع.	١٩٢٨
٦-	المحور الثالث: أصداء المكان في تشكيل البناء الدرامي.	١٩٣٧
٧-	الخاتمة	١٩٥٦
٨-	قائمة المصادر والمراجع	١٩٥٩
٩-	فهرس الموضوعات	١٩٦١