دلالة المكان وبعده الدرامي في مسرحية "جميلة بوحيرد" لعبد الرحمان الشرقاوي

د. إسماعيل بن اصفية
قسم اللغة العربية و آدابها
جامعة باجي مختار-عنابة

ملخص

تجري الأحداث في(مأساة جميلة)، في حي القصبة بمنازله المتواضعة وشوارعه الضيقة وأزقته الملتوية، بينما جرت أحداث الفصل الخامس والأخير في المحكمة، والدلالة الأولى التي يمكن ملاحظتها على هذين المكانين أن الأول مفتوح يعج بالحركة، حيث الداخلون إلى الحي والخارجون منه، وفيه يتواجد الجزائريون (الكان الأصليون)، أما الثاني فهو مكان مغلق ومحصن كأي بيئة يتواجد فيها أفراد قوى الاستعمار، اتسم بالرتابة والجمود، ويحيل انغلاق الأمكنة وانفتاحها إلى مجموعة من الدلالات أو العلامات، حيث جعل أفراد الاستعمار يتواجدون في أماكن مغلقة ومحصنة لأنهم أغراب عن تلك الفضاءات فهي لاتمثل جزءا منهم ولا يشعرون نحوها بأي إنتماء، في حين اتسمت الأمكنة التي تواجد فيها الجزائريون بالإنفتاح والحركة دلالة على التواصل والإنتماء.

Résumé:

Tandis que les évènements du "drame de Djamila" se déroulent dans le quartier de la Casbah avec ses maisons vétustes et ses ruelles sinueuses et étroites, ceux du dernier chapitre se déroulent dans le palais de justice. Le premier lieu est ouvert et plein de mouvements—en plus de ses habitants, beaucoup de gens y entrent et sortent. Par contre, le deuxième est fermé et renforcé comme tout espace où se trouvent les forces coloniales, ce que lui donne un aspect routinier et rigide. L'ouverture et le renforcement des lieux. nous renvoient à plusieurs

في مفهوم المكان المسرحي :

لا تكتمل وحدة العمل الفني دون توافر مجموعة من العناصر الفنية كالشخصيات والحدث والصراع والمكان والحوار وهي الأسس التي أكّد عليها منظرو هذا الفن وعلى رأسهم " أرسطو Aristote (385-322ق.م) الذي أرسى الكثير من هذه القواعد في كتابه (فن الشعر) وطالب الكتاب بضرورة توافرها حتى يحوز النص صفة العمل الدرامي.

significations. Les colonialistes évoluent dans des espaces fermés et renforcés car ils sont étrangers à ces espaces puisqu'ils n'en font pas partie et ne sentent aucune appartenance envers ces lieux. Par ailleurs, les espaces dans lesquels évoluent les Algériens sont ouverts et en perpétuel mouvement, ce qui leur confère un sentiment d'appartenance et de communication

ويشكل المكان أحد العناصر الأساسية التي عليها قوام النص إذ لا يتصور حدثا خارج إطاري المكان والزمان ، فكل فعل لابد وأنه جري في زمان معيّن ومكان محدد، ولا أثر لفعل خارج هذين الإطارين ، فهو (المكان) المساحة الطبيعية التي تتحرك فوقها شخصيات المسرحية، ويسهم في تحديد المجال الحيوي لفكرتها ، فليس بالإمكان تخيل نص دون مكان.

ومما يشترط في المكان الفني أن يكون–كما يقول"سعد الله ونوس" (1941 –2001)[1]– معبرا عن خصوصية تلك البيئة وعاكسا لها ، فالتوفيق في رسم المكان وجعله عنصرا فاعلا يسهم في إنجاح النص ، ولا شك أن غربة المكان والعادات وتكون الشخصية في إطار بيئة معينة عوامل تمتص جزءا من استجـــابة المتـــفرج [2].

ولما كان المسرح فنا تمثيليا بالدرجة الأولى فإن الفضاء الدرامي في هذا اللون من الكتابة يشمل على معنى أوسع من المكان الذي تشير إليه خشبة المسرح ، بحيث يفترض كل نص وجود فضاءين: الأول مكان العرض المتمثل في الخشبة التي يتم عليها تقديم الأحداث ، والثاني خارجيا يشير إليه النص وينسجه المتفرج من خياله.

تظهر أهمية الفضاء الدرامي في أن أول ما يتلقاه المشاهد في المسرح هو العلامات المكانية، فمع رفع الستار (إن كان النص عرضا تمثيليا) يبدأ المكان بإرسال علامات كثيفة إلى المشاهد الذي يشرع في استقبالها عبر قنوات سمعية وبصرية ، وتعتبر تلك العلامات بمثابة البنى الأولى للعرض المسرحي فيما يجعل المكان عبارة عن خطاب مهمته الأولى أن ينقل المشاهد إلى عالم (مكان) خيالي غير موجود يدل عليه العرض .

الكلاسيكيون الجدد وترسيخ قانون وحدة المكان :

على مستوى التنظير فإن المكان شكّل الضلع الثالث لقانون الوحدات الثلاث الذي يعتبر من أهم القواعد شيوعا في النقد المسرحي. و"الوحدات الثلاث" مصطلح أطلقه الكلاسيكيون الجدُد على الموضوع والمكان والزمان ، وطالبوا الكتاب بضرورة التزامه

والتمسك به، وإن كان من الثابت أن "أرسطو" نص صراحة على وحدة الموضوع وأشار إلى وحدة الزمن فإنه أهمل كلية وحدة المكان ، حيث لم يرد لها ذكرا في كتابه (فن الشعر)، إلا أن هؤلاء الكلاسيكيين جعلوا من هذه الوحدات قاعدة للدراما وقانونا لا تستقيم دونه.

وفيما عدا تلك الإشارة فلا أثر لها في كتابه ، وكل ما قبل عنها لا يخرج عن كونه اجتهادات المفسرين والشراح لمفهوم وحدة المكان ، حيث اعتقد البعض أن التزامها نتيجة حتمية تفرضها وحدتا الموضوع والزمان ، ونسبها هؤلاء الكلاسيكيون إلى"أرسطو"حجتهم في ذلك أن ((معظم المسرحيات اليونانية تحاكي أحداثا تقع في مكان واحد))[3].

كان "كاستلفترو kastellvitro "الناقد الإيطالي الشهير أكثر النقاد الكلاسيكيين دفاعا عن قانون الوحدات الثلاث ، وملكيا أكثر من الملك كما يقول المثل ، حيث كان يرى ((إن الجمهور يعرف أنه ذهب إلى مكان واحد ولذلك فيجب ألا ننتظر منه تصوّر أن مكان المسرحية قد انتقل من روما إلى أثينا والعكس))[4].

وتبعا لهذا القانون الذي ألزم الكلاسيكيون به أنفسهم ، فأحداث المسرحية يجب أن تجري في مكان واحد لا يتغير من بداية الحدث إلى نهايته ، لأنها عرض تمثيلي يجسد على خشبة المسرح والخشبة مكان لا يتغير ، غير أنهم منحوا الكاتب قدرا من الحرية في تنوع الأمكنة على أن تظل تلك الأمكنة داخل المدينة أو المنطقة الواحدة ، كأن تجري الأحداث في بيئات مختلفة تتراوح من الشارع إلى البيت إلى الساحة العامة ثم يعود ثانية إلى البيت أو المعمل ، ويشكل جميعها مكانا عاما لأن التعدد هنا لا يضر بوحدة المكان، ولاحظ "جون داريدن john drydeng 1631 –1700)[5] ((أن تعدد المناظر يمكن أن يخلق وهما لدى المشاهد أن هذا المكان هو عدة أمكنة ، ولكنه اشترط أن تكون الأماكن متقاربة ومتشابهة في ذات المدينة ، أو أن تكون في حجرات متعددة من منزل واحد))[6]، وربط كغيره من النقاد الكلاسيكيين بين وحدتي الزمان والمكان.

وعندما ظهر "شكسبير Shikespeare william (1564ـ1616) الذي يعد ظاهرة صعبة التفسير في تاريخ المسرح الإنجليزي والعالمي ،لم يحترم لا هذه القاعدة (وحدة المكان) ولا تلك ،كما لم يظهر عداده الصريح لها ، فقد تجده يكثر من تعدد

الأمكنة وتنوعها كما في مسرحية (ماكبث) وربما يقصر الأحداث على مكان واحد كما في مسرحية (العاصفة) .

ورغم التطور الذي عرفته قواعد المسرحية ، إلا أن هناك الكثيرمن كتاب المسرح الحديث ــ كما يقول "الأردس نيكول allardyce nicoll ــ يحافظون على وحدتي المكان والزمان في مسرحياتهم [7].

وقد دأب شعراء التراجيدية الإغريقية ومن سار على دربهم من الكلاسيكيين على تحديد المكان والتزامه ، والذي قد يكون قصرا أو معبدا أو ساحة عامة ، أو جزيرة أو أي فضاء يراه المؤلف ملائما لموضوع مسرحيته ، وبما أن الفعل واحد والفترة الزمنية التي تستغرقها الأحداث واحدة ، فمن المنطقي-كما يرى هؤلاء- أن يكون المكان الذي تدور فيه الأحداث واحدا أيضا.

الرومانسيون وبداية التأسيس لتقاليد مسرحية :

تعرض مبدأ الالتزام بوحدة المكان التي نادى بها الكلاسيكيون إلى انتقادات شديدة فكثر المعادون والمعارضون لها وضجر منها الكثير من كتاب المسرح ونقاده وخاصة الرومانسيون منهم ، وكان "شكسبير Shikespeare william(1564ــ1616) الذي يعد ظاهرة صعبة التفسير في تاريخ المسرح الإنجليزي والعالمي ،في طليعة المسرحيين تمردا على تلك التقاليد فلم يحترم لا هذه القاعدة (وحدة المكان) ولا تلك،كما لم يظهر عداده الصريح لها ، فقد تجده يكثر من تعدد الأمكنة وتنوعها كما في مسرحية (ماكبث) وربما يقصر الأحداث على مكان واحد كما في مسرحية (العاصفة) .

وظهر التمرُّد على قواعد المأساة الإغريقية وتعاليم "أرسطو" ومنها قانون الوحدات الثلاث في مسرح "كريستوفر مارلو christopher marllo (1564-1593) [8]. الذي يعد أفضل كاتب مسرحي في فن المأساة عرفته بريطانيا بعد "شكسبير" ، فقد أعلن "مارلو" أنه ((لن يقيد خياله بالقواعد الأكاديمية التافهة أو بالوحدات الكلاسيكية))[9].

وسخر منها "فيكتور هيجو Victor hugo(1802 ــ1885) في مقدمة مسرحية (كروموي cromwell) [10] التي اعتبرت إنجيل الرومانسيين ، حيث انتقدها بقوله: ((على المسرح نرى الأعمال المهمّة في المسرحية تقع بعيدا عنه ، وبدلا من التمثيل يكتفى بالأخبار الطويلة المملّة وبدلا من الصور يأتي الوصف ، وثمة أشخاص يتدخلون بيننا وبين التمثيل وكأنهم رجال الجوقة الإغريقية ويخبروننا بما يحدث في

الكنيسة أو في القصر أو في الميادين العامة بطريقة أغرتنا مرات عديدة أن نصيح فيهم: أحقا ما تقولون؟! قودونا إلى تلك الأماكن لاشك أن ما يحدث ثمة ممتع ويجب علينا أن نراه)) [11]، كما أبعدها "ستا ندال Stendah (1783-1842) لأنهـا في نظره ((تفرض أحداثا مملّة ، وتمنع من خلق الجو التاريخي)) [12].

ظل قانون الوحدات الثلاث من أهم السمات التي تميز المسرح الكلاسيكي ، إلا أن الكثير من كتاب المسرح الحديث شعروا بأن هذه القواعد ، أو على الأقل بعضها أصبحت تكبّلهم ولم تعد تستجيب للتطور الذي عرفته الحياة ، فإذا كان المسرح يسعى إلى محاكاة الواقع ، فإن هذا الواقع قد تغير ولابد من مواكبته ، انطلاقا من مبدأ التماثل، فالظروف الاجتماعية والعقائدية والسياسية التي واكبت ظهور المسرح_الإغريقي وحدّدت توجهاته وخصائصه قد تغيرت ، فأصبح لزاما على الكتاب المحدثين_البحث عن شكل جديد يلائم طبيعة مسرحهم وصيغة متطورة تستجيب لإفرازات العصر ، ومن هنا بدأت القراءة الجديدة لقواعد وتقاليد المسرح اليوناني والدعوة إلى تطويرها ، إلا أن عددا من كتاب المسرح العربي لاسيما أولئك الذين كانت مرجعياتهم الثقافية المسرح الكلاسيكي،حيث التزموا التقاليد الإغريقية وتمسكوا بها في معظم كتاباتهم المسرحية.

دلالة المكان وبعده الدرامي في مسرحية "مأساة جميلة "

لم يعد المكان في النص الإبداعي مجرد حيز يحتضن الأحداث ويؤطرها ، بل يسهم بما يحمله من دلالات في تطوير الحدث والكشف عن طبيعة الشخصية والإسهام في إثراء النص وتفسيره وإضاءة بعض جوانبه المظلمة ، وإدراكا لهذه الأهمية التي أصبحت تسنـد إلى المكان ، عمد عبـد الرحمان الشرقاوي

(1922_1987) إلى تقديم تعريف شبه ومفصل للحي الذي احتضن أحداث مسرحيته ، ملتزما الواقع الموضوعي باعتباره يومها (خلال الستينيات) أحد كبار كتاب الواقعية الاشتراكية الذين غالبا ما يكون تعاملهم مع الواقع تعاملا حرفيا ، يعتمد الاستقصاء والتدقيق والتفصيل بغية محاكاة ذاك الواقع ، حيث افتتح المنظر الأول من المسرحية بتعريف لهذا الحي ، وذكر أن الأحداث تجري:((في شارع في حي القصبة بمدينة الجزائر...الشارع يبدو متدرجا كالسلالم ملتويا مليئا بالدروب الجانبية...في أقصى المسرح-في الصدر- يبدو المدخل حيث تظهر في الأفق قلعة باربروسة (بربروس) ، السجن الرئيسي الكبير... في الشارع دكان مغلق وبيوت لم تفتح أبوابها بعد ، وفي مقدمة

المسرح جزء من مقهى أحمد المصري.على باب المقهى يقف رجل شبه ملثم في ثياب وطنية.)) [13] ، وحملت مقدمة بقية مناظر المسرحية تفصيلات إضافية ، ساهمت مجتمعة في تقديم تصور شامل عن تلك البيئة المسرحية .

اختار الشرقاوي حي القصبة بالجزائر العاصمة إطارا مكانيا لأحداث مسرحيته (مأساة جميلة) ، حيث تجري وقائع الفصول الأربعة في هذا الحي الشعبي بمنازله المتواضعة وشوارعه الضيقة وأزقته الملتوية ، بينما تدور أحداث الفصل الخامس والأخير في المحكمة.

والدلالة الأولى التي يمكن ملاحظتها على هذين المكانين أن الأول مفتوح يعج بالحركة حيث الداخلون إلى الحي والخارجون منه ، وبالتالي فهو مفتوح على كل المخاطر والأهوال ، الأمر الذي جعل المعمّرين يشعرون بالخوف والرعب فيرفضون التوجه نحوه أو التوقف فيه إلا للضرورة ، وفضلا عن انفتاحه فإن الحي يتميز بمسالك جانبية هيأت للفدائيين والثوار تنفيذ عملياتهم ثم التسلل إلى مناطق آمنة عبر تلك الدروب الوعرة والضيّقة ، ولأن الحي كذلك فلم تستطع قوات الاحتلال القبض على جاسر أو عمار أو جميلة وبقية زملائهم من الفدائيين .

وتبيح الأمكنة العامة المفتوحة للكاتب توظيف عدد آخر من الشخوص ، يعكس من خلالهم وجهة نظر المجتمع تجاه القضية التي يطرحها ، وقد لا تذكر الشخصيات المضافة بأسمائها بل ينظر إليها من حيث الجنس أو الصفة أو الوظيفة أو السن أو ما شابه ذلك ،كالقول رجل 1، رجل 2 ، المرأة ، الطفل، العجوز، الأعرج، اللص، الآخر، أحد الناس ، التاجر....ولم يخرج الشرقاوي عن هذا التقليد ، فنظر إلى عدد من شخصياته الثانوية على أساس الوظيفة أو السن، طالبة جزائرية ، الثانية، المحامي،الطبيب، وهكذا يبيح الشارع أو الساحة كفضاء مكاني ((تقديم صورة حية لنبض الشارع ، وبما أنه مكانا مفتوحا فهذا من شأنه أن يسمح بتقديم نماذج متعددة مختلفة الطبقات والآراء....دون أن يكون الكاتب مطالبا بالتبرير الفني لهذه الشـــخصيات)) [14].

أما الفضاء الثاني للمسرحية فهو قاعة المحكمة وهو مكان مغلق ومحصن كأي بيئة يتواجد فيها أفراد قوى الاستعمار ((وعلى باب القاعة يقف مجموعة من الحراس بزعامة الكولوبيل عزام))[15]. وهو فضاء يعج بالحركة وجميع الداخلين إليه من المستوطنين ويخضعون إلى تفتيش دقيق كدلالة على الرعب الذي يتملكهم فهم لايثقون

حتى في أبناء جلدتهم ، وهو المكان الذي ألقي فيه القبض على جاسر الذي جاء إلى المحكمة مختفيا في زي ضابط فرنسي ليشهد محاكمة جميلة ، وسواء أكانت تلك الأماكن المغلقة عامة أو خاصة (المحكمة، المقهى، الحانة، السجن) فإن ما يطبعها هو الرتابة والجمود ويختلف تأثير هذه الأمكنة على شخصيات المسرحية فإذا كانت تحصينها يحقق نوعا من الإحساس بالأمن لدى الطرف المحتل ، فإنها مدعاة للقمع والتعذيب وهدر الكرامة لدى الطرف الآخر من الصراع ، على نحو ما توحي به دلالة كل من المحكمة ، دار الشرطة ، السجن .

والدلالة التي تحملها هذه الفضاءات المنعزلة والمحصنة التي يتواجد فيها أفراد القوة الاستعمارية معمرين وجنود احتلال أنهم أغراب عن((أماكن لا يمثلون جزءا منها فهم بعيدون عن الأرض في أماكن خاصة بهم مغلقة عليهم))[16]فهم لا يشعرون بأي انتماء أو تواصل لا مع هذه الأرض أو مع سكانها .

وإذا كان الكاتب قد نوّع الأمكنة ، وجعل الأحداث تدور في بيئات مكانية مختلفة ومتنوعة داخل الحي من البيت إلى المقهى ، فالسجن ثم الحكمة ، إلا أنه ظل مرتبطا بالمفهوم الكلاسيكي الذي قصر وحدة المكان على المدينة الواحدة .وحين ينتقل من فصل إلى آخر و يظل مرتبطا بالمكان فغالبا ما يورد في بداية المنظر عبارة تؤكد أن المكان واحد كقوله في النظر الثاني من الفصل الأول (نفس الشارع السابق) [17]. وفي المنظر الأول من الفصل الثاني (في القصبة أيضا) [18]. وتبعا لذالك فأحداث المسرحية تدور في مدينة الجزائر العاصمة وتحديدا في حي القصبة ، وأباح للشخصيات حرية التنقل ضمن هذا الفضاء ، فظلت مرتبطة بهذه الأمكنة ، حتى بلغ الاحتكاك درجة التصادم الذي قاد جميلة إلى السجن ومنه إلى المحكمة التي أفتت بإعدامها ((وهذا التعدد في المكان يكشف عن التحام الشخصية مع البيئة وأهمية.....كما ينكشف هذا التعدد عن توحد داخل الشخصية مع خارجها باتساع نشاطها الفكري المقترن بتعدد الأمـــكنة)) [19].

واتسمت تلك الأمكنة بالترتيب المنطقي فكل حيز مكاني يوصل إلى الآخر دون أن يتكرر ، إنها أشبه بالمراحل أو المحطات في حياة الإنسان ، وهذا التنويع والترتيب للمكان ينبع من الفعل الدرامي ويخدم الرؤية الفنية للمؤلف الذي تقيد في نصه ببيئة مكانية. وهذه البيئات تختلف من حيث الشكل والدلالة ، فبعضها مفتوح كالساحة والشارع،

ومن انفتاحها يأتي خطرها ، إنها أماكن تواجد عساكر الاحتلال، وبعضها الآخر مغلق ومحصن كالسجن(القلعة) والمحكمة والحانة وبيت مصطفى بوحيرد.

ولأن المكان أصبح عنصرا فاعلا ومؤثرا في النص المسرحي يسهم في تطور الحدث ويكشف عن طبيعة الشخصية وإثراء النص ، فإن الشرقاوي لجأ في تجسيده للمكان إلى الوصف الذي كان ولا يزال من أهم التقنيات التي يعتمدها الكتاب لاسيما الواقعيون منهم ((والوصف أسلوب إنشائي يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسي ويقدّمها للعين ، فيمكن القول إنه لون من ألوان التصوير ، وقد اقترن الوصف منذ البداية بتناول الأشياء في أحوالها وهيآتها كما هي في العالم الخارجي وتقديمها في صورة أمينة تعكس المشهد وتحرص كل الحرص على نقل المنظور الخارجي أدق نقل وارتبط وصف الأشياء بمفهوم المحاكاة الحرفي أي التصوير الفوتوغرافي [20]، ووصف المكان والتعامل معه لا يخرج عن أحد الشكلين:

أ- الانطلاقة من الكل وصولا إلى الجزء ، حيث يتجسد المكان البؤري لدى الشرقاوي في حي القصبة ، وجزئيات حي القصبة تتشكّل من الشارع وتلك المسالك الجانبية وبيت مصطفى بوحيرد والدكان ومقهى أحمد المصري وقلعة بربروس .

ب-الانطلاقة من الجزيئات بغية الوصول إلى الصياغة الكلية للمكان الذي يبدأ في التشكل التدريجي ويتطور مع مشاهد المسرحية وفصولها ، وفي مثل هذه الحالة فغالبا ما يفرد لكل فصل أو مشهد جزئية مكانيةوهو الأمر الذي لانعثر عليه في مسرحية الشرقاوي.

والتعريف بالمكان ووصف مكوناته أشبه بإرشادات تساعد المخرج الذي يسعى إلى نقل النص من الكتاب إلى الخشبة ، وتنعدم مثل هذه الإضاءات الإخراجية في العديد من المسرحيات الشعرية لاسيما التقليدية منها ، بحيث لا أثر لها في مسرح شوقي(1868ـ1932) و(عدنان مردم بك 1917ـ1988) و(عزيزأباظة (1898ـ 1973) ، وحين يرد الوصف في مقدمة الفصل أو المشهد فغالبا ما يكون مقتصرا وموجزا ، فقد دأب عدنان على القول عقب كل فصل في الغرفة ، أو في السجن ، أو بالقرب من كذا ، وحين ينتقل من فصل لآخر وتبقى الأحداث ضمن إطارها المكاني الواحد ، فغالبا ما يردد هذه العبارة "في المكان نفسه".

وبعد هذا الوصف الشامل للمكان انطلق الشرقاوي إلى متابعة تفاصيله وجزئياته وأثر ذلك على أحداث المسرحية وشخصياتها ، ففي هذا الحي يتواجد بيت مصطفى بوحيرد الذي كان مقرا يجتمع فيه الفدائيون ، ويتواجد به أيضا دكانه الذي يمارس فيه تجارة الحرير، ويحوي الحي مقهى أحمد المصري الذي غالبا ما يلتقي فيه المجاهدون والفدائيون باعتباره مكانا عاما ، ولكنه يحوي سردابا خلفيا كثيرا ما اتخذ مقرا لاجتماع الفدائيين.

شمل الوصف الدقيق والمفصل الذي قدّمه الكاتب لهذا الحي العديد من المفردات التي تشكل منها هذا الفضاء المكاني والتي تحيلك إلى مجموعة من الدلالات أو العلامات، حيث افتتح وصف الحي بعبارة مفردة نكرة "شارع كبير" ، والشارع مصطلح يطلق على مكان عام يسير فيه الناس ، سواء الراجلين منهم أو الذين يمتطون وسائل النقل الحديثة كالسيارة والدراجة وعلى جانبي هذا الشارع منازل ومحال تجارية وجميعها مغلقة.

وبما أن الشارع مكان عام فهو فضاء مفتوح يسير فيه فيه الناس وقد يلقون صدفة ويتبادلون أطراف الحديث . وحدّد موقع هذا الشارع بأنه في أحد أحياء القصبة بالعاصمة ، والدلالة التي يحملها هذا التحديد أن الحدث المسرحي وبؤرة الاهتمام تحدث في العاصمة وليس في قرية أو مدينة صغيرة ، ومن مواصفات هذا الشارع أنه يوجد في منطقة وعرة المسالك ، فهو متدرج كالسلالم أي منحدر من أعلى إلى أسفل ومن يقف من أعلى يسيطر على الشارع بما فيه.

يتفرع عنه بعض المسالك والدروب الجانبية التي تجعل الدخول إليه والخروج منه عديدة ومتنوعة مما سهّل من عمل الفدائيين وساعدهم على تنفيذ نشاطاهم الفدائي، وسهل أيضا اختباءهم وحمايتهم ، فهو مكان آمن ولكنه ولّد في نفوس المعمرين قلقا شديدا، لأنهم يتوقعون الهجوم عليهم والانتقام منهم في أي وقت ومن أي مكان ، مما صعّب من عملية السيطرة الكاملة عليه ، وكان ذلك عاملا أساسيا في إخفاق الضابط "جون بيارjhon pierre" في الإيقاع بجاسر وزملائه ، فانفتاح الشارع وكثرة دروبه والتواءات مسالكه يبيح للمجاهدين التسلسل نحو أي اتجاه يريدون ولاسيما وان تلك المسالك تفتقد إلى الرحابة وتتقلص إلى حيز محدود جدا.

ومع أن اختيار الأسماء والأرقام وتحديد المكان بدقة يسهم -ن دون شك- في خلق نوع من الوهم بأن ما يحدث أو حدث حقيقة أو واقعا ، إلا أن الشرقاوي لجا إلى

التعميم في إطلاق اسم شارع الذي ورد نكرة دون تحديد لاسمه أو لرقمه ولهذا دلالته المميزة حيث جعله رمزا أومعادلا موضوعيا لجميع شوارع هذا الوطن الذي انتفض ضد الاحتلال وقاومه في شتى ربوع الجزائر.

ومما لاشك في أن التركيز على الأمكنة المعروفة والتدقيق في الأسماء يمنح القارئ إحساسا بأنه يستطيع أن يتحقّق من وجودها وأن يذهب لزيارتها إذا أراد ، فيُخيل لقارئ مسرحية " مأساة جميلة " أنه لو ذهب لحي القصبة لوجد تلك الشوارع التي رسمها الشرقاوي بدروبها ومسالكها، ولشاهد من بعيد قلعة بربروس تطاول أعنان السماء، وتقف شاهدة على الانجازات الحضارية لهذا الشعب ، ولو دخلها لوجد الغرفة التي سجنت فيها جميلة ، والمحكمة التي أدانتها ،مع أن الواقع الموضوعي تبقى له خصوصياته التي تختلف دون شك عن ذلك الواقع الذي سعى إلى مشاكلته ومحاكاته فنيا ، وقد دفع هذا الإحساس ((ببعض نقاد بلزاك إلى محاولة مطابقة أوصافه على الأماكن التي يزعم أنه يصفها ، وقد أصيبت ناقدة من دارسيه بخيبة أمل عندما اكتشفت أن عالم بلزاك يقوم على خدعة ضخمة تقوم على عدم اكتراثه بالحقائق وسخريته من الأصالة)) [21].

ومن جزئيات هذا الفضاء أيضا بيت مصطفى بوحيرد وذكر أنه يقع على أطراف حي القصبة في شارع صغير مظلم به إلتواءات تقابله بنايات مهدمة . وقد أدى هذا الفضاء دوره على مستوى الدلالة والوظيفة ،فكشف عن زيف مبادئ فرنسا في العدالة والمساواة ، حيث جرد السكان الأصليون من ممتلكاتهم ودفعت بهم إلى العيش على أطراف المدينة ، وهذه المواصفات (في مكان مظلم وفي شارع ضيق وخارج المدينة) التي ميزت بيت بوحيرد أهلته لأن يكون أيضا ملاذا آمنا للمجاهدين فيه يلتقون ويخططون للثورة . وبما أن بيت الإنسان امتدادا لنفسه ودلالة على ساكنه ، فإن عدم التركيز على مكوناته من حيث الشكل والمحتوى له دلالة وبعد آخر يضاف إلى البعد السابق ، فإذا كان البيت رمزا للاستقرار والأمن فإن هذه الأمور لا معنى لها في حياة شخصيات الشرقاوي التي تعيش مطاردة ومحاصرة ومقهورة من طرف عساكر الاحتلال .

ويحوي الشارع أيضا بيئتين لهما دلالتهما في أحداث النص ، هما دكان مصطفى بوحيرد المغلق الذي كان يمارس فيه تجارة بيع الحرير ومقهى أحمد المصري ، ولكل من هذين المكانين دلالاتهما وبعدهما الرمزي، فإذا كان الدكان أحد أوجه الحياة الاقتصادية فإن إغلاقه إشارة صريحة إلى توقف الحياة الاقتصادية وركودها ، وكأني بالشرقاوي

يقول إن هذا المستعمر لم يكتف بمحاربة مقومات الأمة بل يدمرها اقتصاديا أيضا ، ((والبيوت التي لم تفتح أبوابها بعد)) [22] إشارة رمزية أخرى عن رفض هؤلاء السكان تواصلهم واندماجهم وانفتاحهم عن هذا الغاضب الذي رفع شعار "الجزائر فرنسية".

والمقهى مكان عام ومفتوح يؤمه الناس لاحتساء فناجين القهوة ولقاء الأصدقاء وتزجية أوقات الفراغ ، ويقصده عدد من المجاهدين والفدائيين باعتبارهم رواد المقهى ، ولكنه في الحقيقة مكانا سريا يجتمع فيه الفدائيون من خلال ذلك السرداب الخلفي الذي يحتويه ، وهكذا أدى المقهى كمكان عام دوره المسرحي ، حيث كان فضاء للقاء الفدائيين بغية التشاور وتبادل الأخبار والمعلومات والاستعداد للثورة .

وتحيلك كلمة "مقهى أحمد المصري" إلى دلالة أخرى حيث يعرف الإنسان من خلال الانتساب إلى المكان فيقال جزائري وعراقي ومصري وخليجي وصحراوي ، وقد ينسب الإنسان إلى الحرفة فيعرف من خلالها فيقال إسكافي ، والتركيز على كلمة مصري إشارة صريحة عن ذلك الدعم الذي كانت تتلقاه الثورة التحريرية من لدى المصريين خلال فترة حكم عبد الناصر.

ويحوي الشارع فضاء مكانيا آخر هو قلعة "بربروس " التي تبدو جاثمة ومحصنة ومنيعة ، ولأنها كذلك فقد حولتها القوة الاستعمارية عن غايتها واتخذتها سجنا ، وأي سجن ، إنها السجن الكبير بالعاصمة ، ويفهم من هذا أيضا أن هناك سجونا أخرى صغيرة وكبيرة في بقية المدن الجزائرية [23]. وكلمة السجن الرئيسي تحيل إلى وجود سجون ثانوية سواء في العاصمة أوفي غيرها ، ونظرا لهذه المواصفات التي تتمتع بها القلعة من كبر وتحصين حولتها فرنسا إلى السجن الرئيسي بالعاصمة وترحل إليه من بقية المدن جميع الذين كانت تدعوهم " بالقلاقة " أو الخارجين عن القانون .

ومن الدلالات التي يحملها هذا الحيز المكاني ، أن السجن نقيض للحرية وفضاء ((تقيد فيه حركة الإنسان وتصادر حريته ، وتهدر كرامته ، إنه المكان السالب الذي يتحول فيه الإنسان من فاعل إلى مفعول وهو أيضا مكان للانتظار والخوف)) [24].فإذا كانت حرية الإنسان هي جوهرة وجوده والقمة الأساسية لحياته ، فإن السجن هو استلاب لهذه الحرية ، وفضاء لاستلاب الوجود وإهدار الحياة ، فيه تسجن جميلة لتلتحق بهند التي قُبِض عليها من قبل ، إنه المكان الذي اغتصبتا فيه وعذبتا وامتهنت كرامتهن ، على نحو ما أهدرت فيه كرامة وإنسانية الكثير من الجزائريين ، وسيبقى شاهدا على همجية

الاستعمار وأكذوبة الحرية والعدالة وحقوق الإنسان وغيرها من الشعارات التي تلوح بها هذه الدولة من حين إلى آخر كلما أحسست بأن مصالحها الإستراتيجية أصبحت في خطر.

وقد ارتبط السجن في العديد من المسرحيات بالغدر والخيانة والتآمر ، فهو حيز أو فضاء يرتبط بالظلام والقسوة والظلم ، ويأتي بيت مصطفى بوحيرد كنقيض للسجن ، بما يحمله ن دلالة مزدوجة واقعية كبيت عاد لمواطن من عامة الجزائريين ، ورمزية لما يشير إليه مصطلح البيت من استقرار وطمأنينة ، إنه الحيز الذي يلتقي فيه الإنسان مع أخلص خلصائه. فيه تعيش جميلة مع أسرتها وتلتقي مع زميلاتها في الدراسة والكفاح ، يخططن للعمل الفدائي.وهناك حانة سيمون وفيها إلتقى جاسر مع جميلة متنكرين في صورة فرنسيين ، حيث وضعا مجموعة من المتفجرات .

وهكذا تشكل المكان في نص الشرقاوي من مجموعة من الجزيئات التي يمكن تبويبها في ثنائيات مضادة أمكنة مغلقة، وأخرى منفتحة، مركزية وهامشية، عامة، خاصة

إن مفردات المكان ورموزه ليس لها أي قيمة درامية إلا إذا أحسن توظيفها واستغلالها بشكل جيد بعيدا ((عن الاستعراضية الجمالية البحتة والمجانية في هدفها، فالكرسي مثلا قد يكون رمزا للانتظار أو السلطة المتحكمة ، وهو مجرد قطعة أثاث في الحياة خارج المسرح ، كما أن النافذة قد تكون رمزا للأمل ، وهذا الاستخدام السليم لجزئيات المكان هو المدخل الصحيح لإبراز لغة المكان ، إن الإحساس العميق بالمكان يلعب دورا حيويا ويعطي العين متعة المعرفة المرئية ذات الدلالات الهادفة وكلما فقد ذلك الإحساس عمقه تحول المكان إلى مجرد أشكال هندسية ، وكثيرا ما وقعت المسرحيات في فخ ذلك البرود لمجرد أنها انحرفت عن فهم وظيفة المكان)) [25].؟

ومن جانب آخر فإن التركيز على التفاصيل الجزئية التي يتشكّل منها المكان، لا تنحصر غايتها في السعي إلى خلق فضاء مكاني فحسب ، بل لأن المكان تحول إلى عنصر إثراء ، فيعرفك بطبيعة الشخصية ومستواها وطباعها وبعض جوانبها المظلمة انطلاقا من الرأي القائل ((إن المكان الذي يسكنه الشخص مرآة لطباعه ، فالمكان يعكس حقيقة الشخص ، ومن جـانب آخر فإن حياة الشخص تفسرها طبيعة المكـان الذي يرتبط به)) [26].

ولا يتوقف المكان في نص الشرقاوي عن أداء وظيفته الدرامية من تطوير للحدث وإثرائه ، بل كانت له أبعاد دلالية أخرى ، فقصر معظم أحداث المسرحية على

تلك المناطق الشعبية بأزقتها الضيقة ومسالكها الملتوية غايته التأكيد على شعبية الثورة وعموميتها ، لا سيما وأن الشارع ورد بصيغة النكرة "شارع" دون اسم أو رقم مما يجعله رمزا لمعظم شوارع مدن هذا الوطن الذي انتفض سكانه ضد هذا الاحتلال ، وبالتالي فإن الثورة شعبية وعامة ولم تكن من فعل جماعة خارجة عن القانون "الفلاقة"كما كانت وسائل إلام فرنسا تروج له .

ثنائيات وتقاطعات مكانية

عرف النقد العربي الحديث وخلال السنوات الأخيرة وتحت ظاهرة الانفتاح على الآخر والتأثر بما يطرحه من رؤى نقدية صورا وأضربا جديدة في التعامل مع المكان والنظر إليه وفق ثنائيات : الثابت/ المتغير ، المغلق/ المنفتح ، العام/ الخاص ، الواسع/ الضيق ، الظاهر/ الخفي ، لدوافع فنية مختلفة ((ولغايات متباينة تنظمها بعض الأشكال الانعكاسية الفنية للواقع الموضوعي أو ينتظمها انتساب الجنس الثقافي إلى أشكاله السابقة التي يؤسس نفسه عليها حيث تمضي الأعمال الفنية اللاحقة على خطى الأعمال السابقة في التعامل المثنوي وفي سواه أيضا)) [27].

وقد تضمن كتاب غوستاف باشلار "جماليات المكان" فصلا عنوانه " جدل الداخل والخارج " ،حلل فيه وبإسهاب وناقش باستفاضة هذه الثنائيات وما تحيل إليه من أفكار وقيم فنية وفكرية ، وعرض سعيد يقطين في كتابه " انفتاح النص الروائي " إلى ثنائية " المنفتح والمنغلق " خلال تناوله للسرد وتقنيات بناء النص الروائي حيث قال: ((إننا من التجسيد إلى إعادة التجسيد ننتقل من المغلق إلى المنفتح ، وذلك لأن مفهوم عالم النص يقتضي فتح العمل الأدنى على الخارج الذي يرمي إليه ومن خلاله....إلى القارئ وتبعا لهذا التحديد لا يتناقض هذا الانفتاح مع ذلك الانغلاق، إنه امتداده واتساقه)) [28].

ولاشك في أن انفتاح المكان وتعدده وشساعته يكسب النص مناخا خاصا متسعا حيا ،ويسمح للقارئ بالتجول مع أبطاله على نحو ما يكسب انغلاقه مناخا يطبعه الإحساس بالتبرم والاختناق.

ولم يقتصر توظيف الشرقاوي في هذا النص على ثنائية الانفتاح والانغلاق ، بل تشكل من ثنائية الظاهر/ الخفي ، فالشارع معروف لجميع سكان حي القصبة مع أنه لا يحمل لا اسما ولا رقما ، والمقهى مكان معروف- هو الآخر- ولكنه يحتوي بداخله على سرداب يجتمع فيه الفدائيون ، وهذا السرداب لا يعرفه غيرهم ، فالمقهى كحيز فضائي

معروف في شكله الخارجي ، مجهول في حقيقته وقلعة "بربروس" تبدو أشبه بالآثار ولكنها في حقيقتها سجن كبير.والصورة نفسها تصدق على بيت مصطفى بوحيرد الذي أدى الوظيفتين ، فهو ظاهريا بيت تسكنه أسرة جميلة ولكنه يتحول من حين لآخر مقر يجتمع فيه الفدائيون

وشمل الإنكار بعض شخصيات المسرحية أيضا ، فالعامل مبروك الذي يساعد مفتش الشرطة " جان بيار" في تعليق الإعلانات التي تحذّر من جاسر ، وتحث الناس على مساعدة الشرطة في القبض عليه ، وترصد مكافأة لمن يدله عليه ، هو في الحقيقة جاسر نفسه ، الذي تنكر ثانية في لباس ضابط شرطة فرنسي حتى يستطيع حضور محاكمة جميلة.

والملاحظ أن الأماكن المفتوحة في النص هي البيئات التي يتواجد فيها السكان الأصليون الذي تلمحهم داخلون إلى الحي وخارجون منه ، بينما يتمركز أفراد الجالية الفرنسية في أماكن مغلقة ومحصنة مثل قاعة المحكمة وحانة سيمون والقلعة ، لأنها تحقق لهم نوعا من الأمن ، أما الشوارع والساحات المفتوحة فهي مصدر للخطر المحدق في أي لحظة.

وإذا كانت أحداث المسرحية قد بدأت في مكان عام مفتوح ــ في حي القصبة بضواحي العاصمة ــ كدلالة على الإقبال على الحياة ، فإن الأحداث ظلت تنتقل من مكان مغلق إلى آخر، حيث انتهت بالسجن الذي كان نقطة عبور إلى المحكمة التي سعى لا أفول قضاتها بل جلادوها إلى نقل جميلة الجزائر إلى فضاء آخر هو القبر أو السجن الأبدي ولكن إرادة الحياة كانت أقوى .

وهكذا ساهمت طبيعة المكان ونوعيته في تقديم صورة عن طرفي الصراع (شخصيات المسرحية) فأصحاب الأرض وسكانها الأصلين يجيبون شوارعها وساحاتها دون خوف ، في حين يشعر المعمرون وقواتهم الغازية بالخوف ولذلك تحصنوا في أماكن محدودة ومغلقة لا يشعرون نحوها بأي انتماء ، إنهم غرباء عنها ولا يشكلون جزء منها.

وهذه الأماكن المفتوحة بعضها محددا ، فحين يقول (في الشارع العام قرب المحكمة) فالأحداث تجري في مكان معلوم ومحدّد ، إنه الشارع القريب من الحي في مدينة الجزائر والشارع مصطلح يطلق على مكان يسير فيه الناس راجلين أو ممتطين

وسائل نقل ، دون تحديد أو تعريف لهذا الطريق ، فلم يذكر اسمه أو رقمه أو أي علامة جغرافية أخرى تميزه مما يجعله رمزا لأي شارع في العاصمة.

الخـــاتمة

رغم تعدد الأمكنة واختلاف دلالاتها ووظائفها إلا أن المميز في التعامل مع المكان أن الكاتب لم يستطع خلق التوازن بين فصول المسرحية وبيئتها ، حيث جرت معظم أحداث النص في حي القصبة ، وأنهى المسرحية بفصل خامس وأخير في قاعة المحكمة ، وكان أقرب إلى الكلاسيكيين الذين قروا مفهوم المكان على المدينة الواحدة ، فجميع أحداث المسرحية جرت فضاء مكاني محدد هو حي القصبة ،على ن هذا الالتزام مرده طبيعة الحدث المسرحي ووحدته ، فهو يكتب ومن منظور واقعي عن مناضلة جزائرية كانت تمارس نضالها الفدائي بتلك الفضاءات الجغرافية .

ومما زاد في جماليات المكان أن الشرقاوي ربط كل بيئة بفكرة خاصة، وزحزح ما عرف عنها واشتهرت به بين الناس ، حيث تتحول المحكمة من فضاء لطلب الحق والإنصاف إلى مكان تنسج فيه الدسائس والمؤامرات وتزهق فيه الأرواح وتضيع فيه الحقوق باسم الحق والعدل، حيث حوكمت جميلة في البداية دون محام، وحين يحضر فرجيه يضايق ويهدد ، وينقلب السجن من مكان للمجرمين وقطاع الطرق إلى فضاء يؤمه أشرف الناس ممثلين في الفدائيين والمجاهدين ، وتتحول الساحات والأزقة إلى فضاءات للمطاردة بين الفدائيين وقوات الاحتلال ، بعد أن كانت بيئة للتجول واللعب والتلاقي. وهكذا تخرج هذه الفضاءات عن وظيفتها الطبيعية والمتعارف عليها

إن المكان في مسرح الشرقاوي تشكل من ثنائيات فضائية متنوعة ميزها المفتوح والمغلق ، الظاهر والخفي ، الواسع والضيق ولكل شكل أبعاده الدرامية ودلالاته الفكرية، فجعل الغزاة المستعمرين يتحركون في فضاءات سمتها الأساسية التحصين والإغلاق والانعزال لأنهم غرباء عن تلك الأمكنة لا يشعرون نحوها بأي انتماء ، في حين كان الفضاء الذي تتحرك فيه الشخصيات الأصلية بالإتفتاح .

وأمكن له أن يسهم في خلق الإيهام المسرحي عبر جملة من الطرق الفنية أبرزها أنه ذكر الأمكنة ووصفها بدقة متناهية، وكتب عن واقعة حقيقية واستحضر شخصية عاشت الحدث وكانت أحد صناعه.

واستطاع بماله من موهبة وحس درامي أن يحسن توظيف البعد السيمولوجي للمكان فيجعل منه أداة لتطوير الحدث وإضاءة الشخصية وبالتالي يسهم في إثراء النص . وطوّر أدواته الفنية وأمكن له أن يتجاوز الكثير من المفاهيم التي رسختها المدرسة الكلاسيكية، فلم يعد المكان– وفق المفاهيم الجديدة– ذلك الحيز الذي تجري فيه الأحداث بل أصبح عنصرا أ

ساسيا يؤثر على بقية العناصر التي يتشكل منها البناء الدرامي ، ويمتلك كلما تمتلكه العناصر الأخرى من شخصيات وصراع وحوار، كما تعددت وظائفه ودلالاته وتنوعت تقنيات استخدامه.

الهوامش والإحالات

(1) مسرحي سوري شغلته قضايا تأصيل المسرح العربي والبحث عن هوية عربية لهذا الشكل الفني والخروج من دائرة التبعية للآخر، جسد هذه الدعوة في كتابه " بيانات لمسرح عربي جديد " الذي تجاوز فيه ما طرحه توفيق الحكيم ويوسف إدريس . ترك العديد من المسرحيات منها مغامرة المملوك جابر ، سهرة مع أبي خليل القباني، الاغتصاب، ومن مسرحياته ذات النزوع الأسطوري:مادوز تحدق في الحياة الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا، جوق التماثيل .حول إسهاماته في الدعوة إلى التأسيس لمسرح عربي ،ينظر حورية حمو، تأصيل المسرح، ص145ـ151 . وعبد الرحمان بن زيدون ، قضايا التنظير للمسرح العربي، ص193

(2) حورية حمو ، تأصيل المسرح العربي بين النظرية والتطبيق، ص 281 .

(3) د ريني خشبة ، أشهر المذاهب المسرحية ، وزارة الثقافة والإرشاد القوم ، القاهرة 1961، ص18

(4) رشاد رشدي ، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، دار العودة بيروت ، ط 2 ، 1975، ص74.

(5) جون درايدن والشعر المسرحي ، ترجمة محمد عناني ومجدي وهبة ، الهيئة العامة للكتاب القاهرة 1994ص 78.

(6) مسرحي أنجليزي كبير ، أفضل من مثل المسرح الشعري بعد مارلو ، مثل الكلاسيكية الجديدة في المسرح الأوروبي ،حيث أعاد إحياء تقاليد المأساة الإغريقية ، ولكنه أدرك خطأه فعاد إلى الشعر المرسل وإلى روح شكسبير في بقة النصوص ، أصبح أميرا للشعراء ومؤرخا للبلاط الملكي ، انتخب سنة 1662عضوا في الجمعية الملكية التي أسسها الملك شارل الثاني لتشجيع الأدب والعلم ، من مسرحياته: فتح غرناطة، كل شيئ للحب ، الإمبراطور الهندي والحب المستبد، ومن ملاهيه الزواج المستحدث، للتوسع أنظر جون درايدن والشعر المسرحي ، ترجمة محمد عناني ومجدي وهبة، ص6 وما بعدها .

(7) علم المسرحية ، ترجمة درينى خشبة ، ص 64.

(8) مارلو: فضل من كتب التراجيدية في المسرح الانجليزي بعد شكسبير ، مات وهو دون العشرين في شجار داخل حانة ،من مسرحياته: تيمور لنك ، دكتور فاوست ، يهودي مالطة ، إدوارد الثاني ، والمسرحيات الأربع هي التي صنعت شهرة مارلو وحاز من خلالها على مكانة في تاريخ المسرح . وأيضا مجموعة من الأشعار وأعمال أخرى ولكنها أقل قيمة. لمزيد من التفصيل أنظر فرانك هواينتج ، المدخل إلى الفنون المسرحية ، ترجمة كامل يوسف وآخرون ص59

(9) فرانك م . هواينتج ، المدخل إلى الفنون المسرحية ، ص 60.

(10) كروموبلcromwell " حملت مقدمتها معظم قواعد المسرح الرومانسي الأوروبي وكان ذالك سببا في شهرتها

(11) عمر الدسوقي ، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها ، ص 92

(12) المرجع نفسه ص 207.

(13) عبد الرحمان الشرقاوي ، مأساة جميلة ، دار المعارف ، القاهرة ، ص 9 .

(14) سامية حبيب ، دلالة المقاومة في مسرح عبد الرحمان الشرقاوي ، ص 114.

(15) عبد الرحمان الشرقاوي ، مأساة جميلة،ص224

(16) سامية حبيب ، دلالة المقاومة،ص107

(17) مأساة جميلة،ص20

(18) الصدر نفسه ، ص62

(19) سعد أبو الرضا ، الكلمة والبناء الدرامي ، ص 90.

(20) سيزا قاسم ، بناء الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 2000، ص 111.

(21)المرجع نفسه ، ص 117.

22)عبد لرحمان الشرقاوي ، مأساة جميلة ، ص 9.

(23) سامية حبيب ، دلالة المقاومة في مسرح الشرقاوي ، ص 105.

24) وليد منير ، جدلية اللغة والدراما ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1997، ص 174

25) سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص 119.

26)وليد إخلاصي، المكان في المسرح، مجلة الحياة المسرحية،ع4، السنة 1994، دمشق، ص83.

27)صلاح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات للنشر القاهرة 1997، ص 83.

28)المرجع نفسه، ص 84 .