الرؤية المكانية في رواية (الطوفان الثاني) لفاتح عبد السلام

أ.عبد الكريم حسين الشرعة (جامعة آل البيت / الأردن)
أ.د. نبهان حسون السعدون (جامعة الموصل / العراق)

ملخص البحث

جاء اختيار الروائي العراقي (فاتح عبد السلام) من مدينة الموصل ميدانا للبحث لما تحمل روايته (الطوفان الثاني) من تقنيات فنية متماسكة، وتميز المكان بوصفه أحد مرتكزات الفضاء الحكائي الذي يتماهى مع الزمن تماهيا يصل إلى حد تكثيف الأخير في الأول، فجاء العراق مسرحا للأحداث برؤية الكاتب على زمن الحرب العراقية الإيرانية والاحتلال الأمريكي للعراق لذا جاء هذا البحث ليدرس (الرؤية المكانية) بتحليل نصوص الرواية لبيان الأبعاد الفنية والجمالية في النص الروائي وتوضيح الدلالات التي نتجت عنها، وقام البحث على مدخل ومبحثين، تضمن المدخل تحديد مفهوم الرؤية المكانية، وخص المبحث الأول لدراسة (الرؤية التشكيلية) من حيث الرؤية الأفقية / العمودية، والرؤية التشكيلية من الجزء إلى الكل، والرؤية التشكيلية من الكل إلى الجزء، وتضمن المبحث الثاني دراسة (الرؤية السينمائية) من حيث الرؤية الشمولية، والرؤية المشهدية، والرؤية التجزيئية.

الكلمات المفتاحية : الرؤية / المكان / الرؤية المكانية / رواية الطوفان الثاني / فاتح عبد السلام

Spatial vision in the novel *Al-Toofan Al-Thani* by Fateh Abdel Salam

Abdul Karim Hussein Al-Shara'a (Al al-Bayt University / Jordan)
Prof. Dr. Nabhan Hassoon Al-Saadoon (University of Mosul / Iraq)

Abstract

The Iraqi novelist Fateh Abdul Salam chose the city of Mosul as a field of research because his novel (Al-Toofan Al-Thani) contains coherent artistic techniques, and the place is distinguished as one of the foundations of the narrative space that merges with time in a way that reaches the point of condensing the latter into the former, Iraq became the scene of events in the writer's vision during the time of the Iran-Iraq war and the American occupation of Iraq. Therefore, this research came to study (spatial vision) by analyzing the texts of the novel to show the artistic and aesthetic dimensions in the novelistic text and clarify the connotations that resulted from it. The research was based on an introduction and two chapters. The introduction included defining the concept of spatial vision, and the first

chapter was devoted to studying (plastic vision) in terms of horizontal/vertical vision, plastic vision from part to whole, and plastic vision from whole to part. The second chapter included studying (cinematic vision) in terms of comprehensive vision, scenic vision, and fragmentary vision.

Keywords: vision / place / spatial vision / Al-Toofan Al-Thani novel / Fateh Abdel Salam

مدخل: مفهوم الرؤية المكانية

يشكل البعد الرؤيوي للمكان شبكة من العلاقات التي تتضافر لتشييد المكان الذي تجري فيه الأحداث بفعل الشخصيات [1] لذا تتشكل المنظومة لتمثيل المكان بوساطة وسائل فنية خاصة وشكل فني معين، ونقطة الإحالة في منظومته المنظور الخطي هو موقع الشخص الذي يقوم بالوصف، بوجهات النظر التي يمكن الوقوف فيها على الموقع أو المنظور الذي يتخذه الرائي للمكان[2].

ليس المكان "مجرد تشكيل للمادة والأشياء في صورة تدرك لذاتها، وإنما هي تظهر في النص من خلال زوايا نظم رؤى لتعبر عن انبثاق عالم كامل له حركته ومجاله الانفعالي" [3] لذا تكون محدودية المكان مرهونة برؤية الكاتب لها إذ أن هذه الرؤية ستقودنا نحو معرفة المكان وتملكه من حيث هو صورة[4] فضلاً عن رسم طبوغرافيته وتجعله يحقق دلالته الخاصة وتماسكه الأيديولوجي[5] لذا فللرؤية تأثير عام على أسلوب الوصف المكاني[6] ولا يقدم المكان إلا برؤية الشخصية وهي تعمل، والحدث وهو ينمو، واللغة وهي تعكس الوعي [7].

المبحث الأول: الرؤية التشكيلية

يمكن اكتشاف معنى الأدب بمعونة من التشكيل، وبفضل التزامن الأدبي تستكمل اللوحة معناها المتكامل(8)، فاغلب قضايا التشكيل هي نفسها قضايا الشكل الروائي فاللوحة مثلا هي "صورة صامتة فيها مواقع الشخوص والأشياء في الوضع (مكان الفعل القصصي) تعكس العلائق التشكيلية والخلفية الموجودة في تلك اللحظة "(9) وتوجد علاقة بين الرؤية التشكيلية ووجهة النظر في الرواية من حيث اللقاءات المتشابكة من الحوار والتراسل والتداخل في التعبير عن الرؤية وتناغم الأفكار باتجاهين: اتخاذ السرد المادة التشكيلية مادة له، ومحاكاة السرد لفن التشكيل بلغة روائية (10).

1-الرؤية الأفقية / الرؤية العمودية

يختار الروائي كالرسام وكالمصور الفوتوغرافي المكان ويؤطره ويضع نفسه على مسافة منه [11] ويتخذ المكان موقعاً جانبياً أو أمامياً أو عمودياً[12] أي التقاط منظر المكان بشكل شامل على محور أفقي أو عمودي في اختيار أمكنة عديدة وعرضها دفعة واحدة[13].

من أمثلة الرؤية الأفقية /الرؤية العمودية في عرض المكان:

"أدخلت يدها في حقيبتها المعلقة بكتفها، تبحث عن مفتاح الغرفة، لكن ذلك الصوت الغريب لم يدعها تكمل البحث، وجمدت في مكانها. كان صوتا مختلطا بغيوم وأمطار ورعود صوتا استعارته اختها من

عمق الزمن واحتبس في صدرها سنوات الغربة قبل أن ينطلق بهذا الهدير المفزع.. أحال ذلك الصوت النافذ عبر الباب الخشبي كل شي ء شفافا لا يحجبه ستار.كانت يدها تتحسس المفتاح الغاطس في حقيبتها من دون أن تخرجه. كأن المفتاح المعدني يتكسر بين أصابعها. خفت ذلك الصوت النافذ، وتحول إلى حفيف أوراق شجرة معزولة في برية بالكاد يسمع لكنها كانت تشعر بتلك الشجرة تتجرد من كل اوراقها دفعة واحدة. كانت انفاسها تصعد مع الصوت المتسلل من الغرفة ثم تهبط كأنها تنزلق مع جرف هار نحو أعماقه السحيقة وتياره المتكسر المنحدر" (14).

يقدم النص الروائي المكان على وفق افعال الشخصية ومراقبة الراوي لحركتها وتنقلاتها اذا يبدأ بعرض المكان على وفق الرؤية الأفقية من ادخال يدها في الحقيبة مما يرافق حركتها نحو الحقيبة بشكل عمودي ومن ثم تعود الرؤية الأفقية كما كانت في محاولة البحث عن مفتاح الغرفة، ولكن تتحول الرؤية إلى العمودية بمتابعة الشخصية للأصوات المختلطة بالغيوم والامطار مما يستدعي حركة عمودية للتأكد من الصوت، ومن ثم يعرض الراوي الباب الخشبي بالرؤية الأفقية، وحركة يد الشخصية وهي تتحسس المفتاح في حقيبتها، وبعد ذلك ينتقل الحدث إلى وصف مجازي للصوت بشكل عمودي لأوراق الشجرة ومن ثم البرية ليستعيد الراوي من جديد الرؤية الأفقية التي بدأ فيها العرض لينتهي بالوصف المجازي لانزلاق الشخصية بحسب شعورها بشكل عمودي نحو الاعماق، وبذلك يعمل الراوي على عرض المكان بالانتقال من الرؤية الأفقية إلى العمودية ثم الأفقية وهكذا ليقدم المكان محملا بأفعال الشخصية والحدث العام للإيحاء بمعاناة الشخصية وشعورها بسنوات الغربة مع اختها مما يتوافق مع الصوت الغريب والشعور بالوحدة بدلالة عرض صوت حفيف أوراق الشجرة المعزولة في البرية.

من نماذج الرؤية الأفقية / الرؤية العمودية في عرض المكان:

"كانت الشمس تشرق لأجلنا، لتبدد ذلك الظلام المعجون بالخوف، كلما تقدمت السيارة كانت نفوسنا تدخل مساحة جديدة من الأمل في ايجاد احد نلجأ له خلاصا من قطاعي الطرق الذين كانوا يسيطرون على طوال الطريق العام من الحدود العراقية الاردنية إلى الفلوجة وسامراء، وأحيانا حتى مقتربات بغداد، بدأت الارض في الصعود شيئا فشيئا، لكن الطريق لا يزال ضيقا، كان الصعود غير متوقع اذ بعد دقيقتين وجدنا انفسنا فوق تل، وقد انتهى بنا ذلك الطريق إلى باحة واسعة يقف فيها رجال مسلحون.لا مجال للسيارة لكي ترتد راجعة " (15).

يعرض الراوي مكان الحدث على وفق الرؤية العمودية بشروق الشمس الذي يوحي بالأمل للشخصيات الراكبة في السيارة بعد الظلام والخوف مما يوحي بالقلق الذي تبدد في نفوسهم برؤية الشمس المشرقة للعمل على ايجاد طريق تخلصهم من قطاعي الطرق لذا يركز الراوي على عرض مكان السيارة في هذه المرحلة من البحث على وفق الرؤية الأفقية مع ذكر الدالات المكانية في السرد الروائي: (الطريق العام / الحدود العراقية الاردنية / الفلوجة/ سامراء / بغداد)، وتتمعن عين الراوي في متابعة حركة السيارة مع صعود الارض وضيق الطريق برؤية عمودية حتى تصل إلى التلة التي تشكل دالة مكانية طبيعية تشير

للعلو والارتفاع،ومن ثم يعود عرض المكان برؤية افقية لتصل السيارة وركابها إلى باحة واسعة، فاذا كانت الشخصيات في حالة قلق وذعر من قطاعي الطرق فهم الان في مكان وجود رجال مسلحين تخضع للتفتيش وهم يسالون على الرجل النازف وعن كيفية الاستدلال إلى مكان وجودهم.

من شواهد الرؤية الأفقية / الرؤية العمودية في عرض المكان:

"شقت الشمس ثوب نهار جديد، وكانت غيمات تشرين المتناثرة تهرب في دفعات متلاحقة تحت سماء شديدة الزرقة. تارجحت ستارة النافذة مفتوحة على النصف، اسمع خلفها ضحكات اطفال يلعبون بكرة جلدية، صوتها يرن على اسفلت الشارع، وفي الغرفة كان عمي يمشي خطوتين قلقا ثم يقف وتصطك اسنانه ويخرج إلى المطبخ ويعود بقدح شاي"(16).

يقدم الراوي رؤيته للمكان من حيث زاوية النظر إلى الأعلى من سرد الشخصية على مستوى عمودي بشروق الشمس وتناثر الغيوم في السماء مع تحديد زمنها في شهر تشرين لتنتقل إلى الرؤية الأفقية في عرض النافذة المفتوحة وستارتها مع سماع ضحكات الأطفال الذين يلعبون في الخارج إذ ترن تلك الأصوات في أذنيها فضلا عن اسفلت الشارع الذي يعرض برؤية افقية كذلك، وانتقال العم من الغرفة إلى المطبخ للانتقال إلى الرؤية العمودية في عودته بقدح الشاي، وتوحي هذه الرؤية للمكان بالهدوء النفسي للشخصية مع قلق العم الذي تستشفه من وجوده في البيت وعدم أداء أي عمل مما يستدعي التساؤل.

2-الرؤية التشكيلية من الجزء إلى الكل:

يقدم الراوي المكان بالبدء بكله للوصول إلى الجزئيات المكانية التي يعرضها على وفق حركة الشخصية التي تقوم بأفعالها ضمن المحيط المكاني.

من أمثلة الرؤية من الجزء إلى الكل في عرض المكان:

"ابتعدنا مئات الأمتار عن المكان، حتى لم اعد ذلك المنزل خلفي، اذ دخلنا بين منحنيات ترابية عالية، حولها أحراش، تكاد تغطي الرجل اذ سار وسطها بطوله، وكانت رائحة الدخان تقترب منا دقيقة فدقيقة غير أن رائحة أخرى راحت تأسر قلبي، رائحة كأنني أجدها توا بعد عناء طويل من البحث والفراق، كانت تنبعث من التراب والورق المتيبس لشجيرات عطشى ليس لأحد أن يسقيها قطرة ماء سوى مطر الله. حينئذ ادركت أن للفجر في هذه الارض صوتا نفاذا حين ينبلج.صوت يتفق مع رائحة التراب، توقف ابو رافد عند كوخ مهدم، وبدأ منهمكا في سحب زنجيل حديدي عرفت أنه مربوط بدراجة نارية، كانت مركونة عند حائط طيني مثلوم الجوانب" (17).

يبدأ الراوي بعرض المكان الجزء (المنزل) الذي تسير عنه الشخصيات وابتعدت كثيرا منه للوصول إلى مكان ارحب من حيث المنحنيات الترابية العالية والاحراش بطولها العالي فضلا عن عرض اجواء المكان بحس الشخصيات من حيث رائحة لتراب والورق المتيبس للشجيرات العطشى في ذلك المكان القفر الذي لا يتوفر فيه الماء بدلالة حالة اليباس التي تعاني منها الشجيرات واهمالها بعدم السقي، ومن

ثم يعرض الراوي العنصر الثاني للفضاء (الزمن) بدالة الفجر الذي ينشر نوره على الارض برؤية جمالية تنبثق من الشعور بجمال الفجر واثره في المكان الذي تسير فيه الشخصيات اذ بفضل هذا النور تم ايجاد كوخ مهدم ضمن جزئيات الفضاء المفتوح من حيث زنجيله الحديدي المربوط بدراجة نارية وحائطه الطيني المثلوم من جهاته، وبذلك قدمت الرؤية عرضا للمكان الجزئي (المنزل) لتنتقل عين الراوي إلى المكان بكليته بدالات متعددة برزت في محاولات بحث الشخصيات وعنائها للوصول إلى مكان امن.

من نماذج الرؤية من الجزء إلى الكل في عرض المكان:

"هنا الرجال تتشابه، هذا الرجل الذي اصطحبني في مشي استغرق عشر دقائق في الأقل إلى منزل ريفي صغير، يشبه ابا رافد في ملبسه وحركته وكلامه وحذره حتى أنه يمتلك نفس تلك البحة العجيبة في الصوت حين دخلت إلى المنزل هناك وجدت رحبة ترابية يتكوم عندها حطب مرصوف بترتيب وعناية، وكانت هناك في زاوية بعيدة بقرة مربوطة، وأمامها علف وصفيحة ماء معدنية صدئة. وفي غرفة هادئة كأنها معزولة عن ذلك العالم الذي يحترق، كان هناك سرير معدني لشخص واحد، عليه مخدة وردية اللون، وبطانية مطبوع عليها نمر لونه ارجواني" "(18).

يعرض الراوي المكان على وفق رؤية يبدا فيها من الجزء (باب الدخول إلى المنزل الريفي) للوصول إلى المكان بجزئياته من حيث الرحبة الترابية والحطب والزاوية البعيدة فضلا عن البقرة وعلفها وصفيحة الماء، ولا يكتفي الراوي عند هذا الحد من العرض وانما تدقق عينه في لمكان من حيث وجود الغرفة الهادئة بسريرها المعدني الواحد مع تجهيزات النوم من المخدة والبطانية مع تقديم الوانهما (الوردي والارجواني) مما يوحي بحصول الشخصية على مكان تهدا فيه وتنام للتخلص من التعب الشديد الذي انهكها بعمليات البحث عن مكان امن تستقر فيه وتحكم بسطوته عليها فلم تستطع الا تقديم الشكر للرجل الذي قام باصطحابها إلى هذا المكان لتغرق على الفور في نوم عميق غير عادي.

من شواهد الرؤية من الجزء إلى الكل في عرض المكان:

"دوت ضربات بقبضة اليد على باب المنزل بعنف، هرول عمي نحو الباب، لكن قدم الجندي الامريكي كانت قد نالت منه بسرعة فانشطر على مصراعيه، وصار الجنود في لمح البصر وسط البيت ببنادقهم السوداء الطويلة. تبعهم مترجم عراقي نحيل الجسم، يرتدي قمصلة الجيش الامريكي وسروالا اسود. طلب الجندي الامريكي من المترجم ان يسأل عن صاحب البيت فاجاب عمي بأنه وعمتي يستأجران البيت منذ سنوات" (19).

يسعى الراوي في عرض المكان إلى البدء بدالة جزئية (باب المنزل) والضربات عليه للدخول إلى المكان بجزئياته كلها لتسجيل الحدث الروائي الذي تقوم فيه الشخصيات على وفق ايقاع حركتها في المكان من حيث هرولة العم وفعل الجندي الامريكي الذي عمل على فتح الباب بكل عنف للإيحاء بالسيطرة التامة، ويعرض الراوي جزئيات البيت من حيث وسطه الذي اصبح الجنود فيه مع سلاحهم،

ومن ثم يصور المشهد المعروف في العراق بواقعية تامة من اقتحام الامريكان للبيوت والتعامل بقوة وهمجية مع اصحابها ووجود المترجم العراقي الخائن العميل لعقد التواصل بين الجندي الامريكي وصاحب البيت مما يوحي بمدى المعاناة التي عانتها الشخصية وعمها من كثرة الاسئلة والتحقيق معهما اذ عبرت الرؤية من الجزء إلى الكل في عرض المكان عن استطالة الاحتلال للبيوت الامنة ونشر الرعب والقلق والخوف في نفوس العراقيين جميعا.

3- الرؤية التشكيلية من الكل إلى الجزء:

يقدم الراوي المكان بالبدء بالجزء للوصول إلى الدالات المكانية كلها التي يعرضها على وفق حركة الشخصية التي تقوم بأفعالها ضمن المحيط المكاني.

من أمثلة الرؤية من الكل إلى الجزء في عرض المكان:

"هطل صمت جديد على المكان كأنه غبار ابيض أو ضوء يشع من علو أعمدة رخامية كانت تستند تلك القبة العالية دارت عيناها في أعالي تلك الجدران المعقودة بعرائش من حجر تشتبك فيها أوراق الشجر المنحوتة من ذلك الرخام الذي يتفصد بهذا الصمت الثقيل، ارادت تحريك تلك اللحظات التي تعرف أنها تسبق النهايات. كان رأسه مطرقا في ذلك الفراغ العميق الذي يوحي به المكان. بدت الجدران العالية المعقودة برصعات الزمن الفيكتوري تتمدد يمينا ويسارا ببط ء شديد مثل أمواج بحر بعيدة تقضم الزمن لتغرق حين غرة الساحل نفسه، ووجدت الثريا المتدلية من السقف العالي عنقودا ثقيلا تتساقط منه ذرات الغبار الابيض في ذلك الموكب النابض المنسوج من خيوط الشمس المتدفقة عبر اعالي شباك كبير ينحني فوق ذراعيه قوس صقيل الحافات"[20].

يبدأ الراوي بعرض المكان بالكل (المكان) بوصفه بغبار ابيض او ضوء لينتقل إلى جزئياته من حيث الأعمدة الرخامية والقبة العالية وعرائش الحجر ليوحي بالفضاء بالفراغ العميق والصمت الثقيل الذي تشعره الشخصية ليعرض الراوي دوال المكان أمامها بالتركيز على تحولها بتمدد الجدران على جهتي اليمين واليسار، وتحول الثريا التي تدلت من السقف بعنقود، وركزت الرؤية المكانية على الجزئيات الأخرى من مثل الشمس واثر أشعتها في الشباك، وبذلك عملت الرؤية بعرض المكان من الكل إلى الجزء على تصوير الحدث الذي تمر فيه الشخصيات لعرض موقفها من الزمن بسبق النهايات التي تتوقعها.

من نماذج الرؤية من الكل إلى الجزء في عرض المكان:

"بعد ساعات في المستشفى جاء الطبيب، وبدا غاضب الملامح لما سمعه عن حالها من اطباء وممرضات يحيطون به، غير أن كلامه كان هادئا. هي كانت تسمع ما يقولون وتدرك ما يدور حولها...تناول الطبيب ورقة وكتب سطورا عدة...غادر الطبيب الغرفة والحيرة ترتسم على وجهه وتبعته الممرضة وهي تسحب نظراتها بتثاقل من وجه سالي التي كانت تدحق في فراغ سحيق"[21]

يعرض الراوي المكان على وفق رؤية يبدا فيها بالكل للوصول إلى الجزئيات فيركز على المستشفى والطبيب الغاضب وليدلل على واقعية المكان يعرض مجموعة من الأطباء والممرضين مع شخصية المريضة الواعية بما حولها على الرغم من الصحة المتدهورة في العين للإيحاء بغرفة المستشفى وجزئياتها، ويحول الراوي عينه إلى مكان جلوس الطبيب وكتابة السطور على الورقة ومراقبة أفعاله في المكان بالمغادرة مع وصف حيرته فضلا عن متابعة الممرضة لتقديم فضاء يوحي بالحيرة للطبيب والممرضة على عكس المريضة سالي التي ترى صفاء الفضاء من حيث ذكرياتها الجميلة في المنزل الريفي بالولادة والنشأة التي تحولت إلى حزن يجثم على أنفاسها بعد فراق أهلها بسبب الحروب.

من شواهد الرؤية من الكل إلى الجزء في عرض المكان:

"قررت المبيت تلك الليلة في المستشفى لتغادر صباحا. كانت تتمتع بغرفة خاصة منحت لها بسبب حالتها الغريبة. ويبدو أنهم جهزوا الغرفة بكل شي ء يمكن أن يكون في ردهة كبيرة يتراصف جهاز تخطيط القلب إلى جانب جهاز انعاش متشعب الأنابيب وجهاز الاوكسجين، وهناك ثلاجة صغيرة، وفجأة انتبهت إلى ذلك الطائر الأسود المعلق في عنق الحائط متصلا بتلك الذراع المعدنية الملتوية. التقطت الريموت كونترول وفتحت الشاشة، وقلبت القناة تلو القناة كأنها تنثر قطع ثيابها في فناء الغرفة "(22).

ISSN: 2394-4862

يسعى الراوي للبدء بعرض المكان بالبدء بالكل (المستشفى) لينتقل إلى اجزائها بالتركيز على دالة مكانية مهمة وخاصة بالشخصية (الغرفة) المتميزة عن باقي الغرف بانها من حيث محتوياتها تمثل ردهة كبيرة مما يوحي بالاهتمام الشديد بهذه الحالة المرضية، ويعرض الراوي جزئيات المكان من حيث الاجهزة الطبية (جهاز تخطيط القلب) و(جهاز انعاش القلب) و(جهاز الاوكسجين) فضلا عن الثلاجة الصغيرة، وليكمل الراوي ذلك يعمل على تصوير افعال الشخصية التي قررت المبيت في هذا المكان على ان تغادره عند الصباح من رؤية الطائر الاسود المعلق في عنق الحائط وفتح الشاشة بجهاز الريموت كونترول لتتأمل فيما يعرض على القنوات الفضائية لتعمل على تقديم التشبيهات التي اعتادت عليها منذ الصغر ومن ثم تمكث ليلا لتغادر من دون ان يشخص الطبيب حالتها المرضية.

المبحث الثاني: الرؤية السينمائية

يمكن في طريقة ما تناول الرواية واغنائها باطار خارجي وتقطيعها إلى امكنة عديدة ومزجها بتحليل مجرد (23)، فالرواية كالسينما تماما " تعيد خلق المكان من خلال فعل الصورة المجسدة بالكلمات " (24) مع الأخذ بنظر الاعتبار أن "السينما أبطأ بما لا يقاس في السرد والتحليل والصورة تسرد بسرعة من دون السرعة التي تسرد بها الكلمات " (25) لذا فالكلمة أو مجموع الكلمات في الرواية قد تساوي لقطات عديدة اذا ما تحولت إلى عمل سينمائي (26) فليس التكوين في السينما أمرا جماليا بقدر ما هو أمر وظيفي في جمع عناصر مختلفة (27) لذا تكون لأساليب تقطيع اللقطات والرجوع إلى حوادث

سابقة مقابلات في الرواية (28) وتقودنا الرؤية السينمائية نحو معرفة المكان وتملكه من حيث هو صورة أمام المتلقي (29)، ويمكن للرؤية في النص الروائي أن تروى شفاها أو من دون كتابة، ويمثل في فيلم صامت أو بمتوالية من الصور البصرية أو بتيار من الصور المتحركة بأصوات وكلام وموسيقى (30).

1-الرؤية الشمولية:

هي المنظر العام الذي "يستطيع أن يرينا مجموع العناصر، ولكن المنظر العام يرى من بعيد ولا يمكن أن يظهر التفاصيل"[31]، وهذه الرؤية "تتسع باتساع الحيز المكاني وانتشاره إنها التأطير الفضائي العام للنص الحسي منه والنفسي"[32] لذا تسمى هذه الرؤية بـ"الشمولية"[33] أو بالاشتمالية[34].

من أمثلة الرؤية الشمولية في عرض المكان:

"لكن القصف توقف، لم يسمعوا سوى هذين الانفجارين القريبين. بعد دقائق، كانت الضجة التي اخترقت اسماعهم وهم داخل المنزل، ضجة اقوى من عصف الانفجارين. اصوات من الفزع والاحتقان تحولت إلى هدير ونفير من كل البيوت نحو مكان الانفجارين، عندما اطلت براسها من البيت كان الدخان يصدر موجات متدفقة غاضبة نحو سماء ملجأ العامرية، دخان يكتم انفاس ذلك الفجر. وقع الانفجار في الشارع الخلفي"[35].

يعرض الراوي المكان على وفق المنظر العام بعدم التركيز على جزئياته وانما يقدمه سريعا للإيحاء بمدى العنف الذي يعانيه أهل العراق من القصف والانفجارات المتتالية التي تدوي لنشر الرعب والقلق في نفوس الناس اذ يعرض الراوي من دون تحديد نفيرهم فضلا عن الدخان الذي يكتم الانفاس حول سماء الملجأ المكان الأمن الاليف الذي تحول إلى مكان يهدد الحياة من جراء القصف حوله للوصول اليه على الرغم من تحصينه، وبذلك يعرض الراوي المكان برؤية شمولية ليدلل به على اجزاء العراق جميعا التي تعاني من الحروب وويلاتها من حيث تعدد الانفجارات وتكرار القصف الذي يهدد حياة الناس وامنها والمغامرة بمصائرها.

من نماذج الرؤية الشمولية في عرض المكان:

"قرب جزيرة اندونسية، وفي لحظات خرجت من البحر موجة سوداء لا تشبه بقية الموجات الهرج، موجة مقحمة على البحر، وسوادها مقحم على سواده، وألقت اذرعها الاخطبوطية كما تلقى سلاسل متفحمة من شدة اللهيب فخطفت أمه وأباه واخته الصغيرة، لعل الرشق المتطاير من الامواج الضاربة قذف به إلى جزء خشبي كبير من حطام السفينة ليطفو فاقدا للوعي" [36].

يسعى الراوي إلى عرض المكان برؤية شمولية لا يركز فيها على الدوال وانما يعرضها مباشرة من دون التركيز من مثل الجزر الاندونيسية والبحر والموجات واللهيب والسفينة المحطمة بمنظر عام للإيحاء بمدى الحالة النفسية التي وصلت اليها الشخصيات من جراء تحطم السفينة ليصور حجمه

بتعبيرات من مثل الاذرع الأخطبوطية والقائها السلاسل المتفحمة من اللهيب وشدته ومن ثم تفكك الواح السفينة، للدلالة على الموقف الصعب الذي عاناه الركاب والذي وصل بأحدهم إلى فقدان الوعي.

من شواهد الرؤية الشمولية في عرض المكان:

" نهض كمال من سريره فجرا كعادته، وفتح جهاز التلفزيون. كانت الأخبار تشبه القنابل السريعة. الحرب بدأت، وبغداد تحت القصف العنيف، ولقطات لوجوه العراقيين في بغداد، وكان المذيع يقول انهم قرروا كما يبدو اقحام البصرة قبل العاصمة. كان كمال يهرع إلى خارطة العراق ليرى أين تقع البصرة. وتوالت أيام الاسبوع الاول وبرز اسم جديد للمعركة مقترن بأم قصر. كان قتال الجيش العراقي عنيفا هناك، ولم تتمكن القوات البريطانية الزاحفة من الكويت والمكلفة بالمحور الجنوبي من اجتياز خنادق العراقيين" (37).

يعتمد الراوي في عرض المكان على المنظر العام بالحدث الرئيس من بدء الحرب ضد العراق لذا يقدم دالات مكانية: بغداد والبصرة وام قصر والكويت والمحور الجنوبي والخنادق للإيحاء بأجواء الحرب بالقلب النابض العاصمة بغداد فضلا عن البصرة والمعركة التي حدثت فيها، وعلى الرغم من القتال العنيف فالعراقيون صامدون في الخنادق التي لم تطالها القوات البريطانية التي يعرض الراوي زحفها من الكويت باتجاه العراق بدالة مكانية هي البصرة لذا يحيل رؤيته إلى الواقع الذي يتمثل بالحرب الدامية والمأساة العراقية معها.

2-الرؤية المشهدية:

هي المنظر المتوسط الذي يحدد الرؤية من حيث الإطار المحدد للمكان (38) إذ لا يعرض الكل ولكنه يعرض الجزء، فهو لا يظهر إلا جزءاً من الديكور ولا يظهر مجموعة من الناس بل فريقاً منهم، فكأن الكاميرا تشير إلى أجزاء معينة وكأنها تقول إن هذا مهم(39)، وتتم هذه الرؤية بالتركيز على اختيار أمكنة بوصفها جزئية معينة وجعلها البؤرة التي يستند إليها الراوي في تقديم المكان(40).

من أمثلة الرؤية المشهدية في عرض المكان:

"التفت حولها، كانت الصالة الدائرية فسيحة تحيطها نباتات متسلقة، ثمة طاولة صغيرة قربها، عليها شمعدان خماسي الأطراف، والشمع المذاب متجمد في نهاياتها السفلية. نهض الرجل ببطء، ومشى خطوات قصيرة نحو الطاولة، وتناول من عليها علبة كبريت بيد مرتجفة وحركة توحي بالخشوع، أوقد شمعة في أعلى الشمعدان، وعاد لكرسيه"(41).

فاذا كان الراوي يعرض المكان في مجموعة من نصوص الرواية على وفق رؤية شمولية فهو يعمد في بعضها الآخر إلى الرؤية المشهدية بالتركيز على مكان محدد بذاته يضغط فيه الحدث الرئيس ليشكل من ذلك حدثا متكاملا تقوم فيه الشخصية بمكان محدد هو (الصالة الدائرية) يعمل الراوي على وصف ما حولها من النباتات فضلا عن محتوياتها: الشمعدان والطاولة والكرسي للإيحاء بأفعال الشخصية في هذا المكان الذي يعرضه الراوي على وفق المنظر المتوسط وينطلق منه ويجعله مهما في تقديم الحدث:

نهوض الرجل ومشيه وتناوله لعلبة كبريت وايقاد الشمعدان الخماسي ومن ثم الجلوس على الكرسي الذي تجمد الشمع ى فيه ليدلل الراوي على إعادة الإنارة للانطلاق من جديد إلى الحياة ولكن على مهل بدالة ايقاد شمعة واحدة وليست شمعات كما يبدو العدد في الشمعدان ـ

من نماذج الرؤية المشهدية في عرض المكان:

"جلست قربها مسعفة، وقد ثنت ركبتها على الأرض، في حين ابقت ساقيها كأنها تتحفز لسباق في الركض، وهي تفتح الجهاز المحمول في حقيبة لتخطيط القلب. كانت المسعفة ذات البدلة الخضراء تحصي أنفاس هذه الفتاة الملقاة على حافة رصيف الشارع، والغائبة عن الوعي. رفعت المسعفة راسها وقالت لرجل كان طلب الاسعاف وابلغ عن سقوط الفتاة، ويقف منتظرا أن يعود الوعي لهذه الفتاة..فجأة قفزت المسعفة ونهضت ونادت على شاب مسعف قرب السيارة أن يأتي مسرعا. بدت علامات الهلع في وجه المسعفة.ركض الشاب نحوها وانكب على الفتاة يقيس نبضها"(42).

يعرض الراوي المكان بمنظر متوسط على وفق الرؤية المشهدية باختيار دالة (رصيف الشارع) لتقديم الحدث الرئيس بأفعال الشخصيتين المسعفة والفتاة اولا، ومن ثم جماعة الاسعاف والشاب الذي يقيس النبض للإيحاء بإسعاف الفتاة التي غابت عن الوعي والعمل على مساعدتها بتخطيط القلب واحصاء الانفاس وضربات القلب، وبذلك يركز الراوي على مشهدية المكان باختيار جزئية مهمة من وجهة نظرها ينطلق منها لتتبع الاحداث، وبيان حرص المسعفة واصحاب سيارة الاسعاف والشاب على إعادة وعي الفتاة التي سقطت على الارض بدلالة علامات الهلع على وجه المسعفة.

من شواهد الرؤية المشهدية في عرض المكان :

"كان الرجل يسير بثبات وعيناه تمسحان الافق بين لحظة وأخرى، وبدت بندقيته مثل عضو من أعضاء جسمه، تستجيب لحركته ومشيه من دون أن ينتبه اليها، لم تكن المسافة بعيدة حتى وصلنا إلى اطلالة ترنو على واد صغير مثل شق قديم لنهر جاف، هناك كان موقد معدني يرقد على ثلاثة أحجار كبيرة، وتحته بقايا خشب متفحم ورماد كثيف... كان التل المقابل للوادي الصغير يشبه جملا ب سنامين يتململ باركا تحت لسعة الانكسار وشدة التعب، وخلفه سماء كامدة بلون التراب"(43).

يعرض القاص برؤيته المشهدية مكانا محددا هو (الوادي الصغير) لينطلق منه إلى تقديم الحدث الرئيس بمنظر متوسط للمكان الذي يشبهه بشق قديم لنهر جاف، والتركيز على دالتين الموقد المعدني والتل المقابل للوادي للإيحاء بثبات الشخصيات وسيرها في الوادي مع عدة الحرب (البندقية) والحرص الشديد عليها اذ تشارك الحركة والمشي للبحث عن مكان امن، وبمجرد وصول الشخصيات كان الموقد والاحجار الكبيرة وبقايا الخشب والرماد مؤهلا لإعداد وجبة طعام تسند جسمهم وتعينهم على استمرار السير نحو التل الذي يشبه الحدود للأردن او سوريا.

3- الرؤية التجزيئية:

هي المنظر القريب الذي يشير إلى التفاصيل ويمكن أن تكون هذه التفاصيل جزءاً من الديكور كثقب على حائط نشأ من طلقة رصاص أو يكون جزءاً من الشيء[44] وتركز هذه الرؤية على المفردات والتفاصيل بالوصف الحسي المباشر للأشياء أو جعل المفردات رموزاً مكانية دالة على الهوية الايجابية أو السلبية[45] إذ تجري عملية المسح ألتتابعي والانتقال من جزء لآخر[46] لإتمام التفاصيل الدقيقة للمكان بالمنظر القريب[47].

من أمثلة الرؤية التجزيئية في عرض المكان:

"ضغطت على زر المصعد ونزلت. كان المصعد يهبط بها من دون توقف، جريان نازل بقوة كبيرة...ارتج المصعد عند وصوله الطابق الارضي في هذه البناية التي يزيد عمرها على مائة وعشرين سنة، وحين انفتح باب المصعد وخرجت نحو الباب الخارجي للعمارة شعرت أنها تقف على مفترق طرق متداخلة مثل اسهم ضوئية يطعن بعضها في البعض الاخر على لوحة كبيرة في جدار حتى أنها طلعت إلى السماء...حيتها صاحبة المقهى قبالة البناية فاندفعت نحوها ضغطت على زر المصعد ونزلت. كان المصعد يهبط بها من دون توقف، جريان نازل بقوة كبيرة...ارتج المصعد عند وصوله الطابق الارضي في هذه البناية التي يزيد عمرها على مائة وعشرين سنة، وحين انفتح باب المصعد وخرجت نحو الباب الخارجي للعمارة شعرت أنها تقف على مفترق طرق متداخلة مثل اسهم ضوئية يطعن بعضها في البعض الاخر على لوحة كبيرة في جدار حتى أنها طلعت إلى السماء...حيتها صاحبة المقهى قبالة البناية فاندفعت نحوها، كأنها كانت شارة الخلاص من هذا الضياع الذي دهمها فجأة. واتجهت إلى ذلك الركن الذي طالما انفردت بنفسها فيه تتأمل حركة الناس، جلست إلى طاولة صغيرة ملاصقة للزجاج المطل على الشارع، وطلبت فنجان قهوة، وبقيت عيناها تراقبان مدخل العمارة "[48].

فإذا كان الراوي قد عرض مجموعة كبيرة من الأمكنة برؤية شمولية أو مشهدية فأن الجزء القليل يقدمها بمنظر قريب يركز فيه على الجزئيات والأشياء فيما يتعلق بالعمارة التي تعد مكانا صناعيا لاهتمام الراوي فيها والتركيز عليها وللإيحاء بأفعال الشخصية من حيث وصول الطابق الارضي وركوب المصعد وخروجها من الباب الخارجي في عودتها من رحلة البحث عن فرصة عمل، ويتابع الراوي جزئيات المكان لينطلق إلى دالة أخرى (المقهى) بحسب حركة الشخصية من حيث جزئياتها الطاولة وزجاجها المطل على الشارع وادواتها : فنجان القهوة، وعلى الرغم من التنقل المكاني للشخصية من المكان الاول العمارة ووصول المكان الثاني المقهى الا انها تراقب مدخل العمارة وهي تجلس في المقهى وترتشف القهوة، فهي في حالة ضياع ومفترق طرق تبحث عن نسمة جديدة للحياة بانتظار نزول الرجل من غرفته ومغادرة بناية العمارة لتعود من جديد إلى الغرفة.

من نماذج الرؤية التجزيئية في عرض المكان:

"دقت جارته كاثرين الباب بيدها، ثم نقرت زجاج النافذة نقرات متناسقة. وتنقلت برأسها شمالا ويمينا، كمن يشم الزجاج. كانت تراه عبر الستارة المفتوحة ممددا، تتسلق احدى ساقيه ظهر الاريكة، وتهدل يداه في فراغ موصل إلى أرض الغرفة. بدأ كأنه يحدق فيها وهي تلوح بيد وترفع صحنا بيد أخرى لتريه ما تحمل. انه لم يكن يلوح لاحد البتة. لم يكن ثمة شي ء يجذبه نحوها ابدا، لكنه كان يسمع جاره ايلي يصفها بالمغرية التي يسعى لنيلها"(49).

يعمد الروائي من جديد إلى تقديم المكان برؤية تجزيئية تعتمد تفصيل المكان (غرفة الجار) من حيث حركة أفعال الشخصية كاثرين بجزئياته: الباب والنافذة والزجاج والستارة والاريكة وارض الغرفة للإيحاء بمدى اهتمام الجارة بجارها لتقدم له صحن الطعام فهي منجذبة اليه مع علمها بانه لاثمة شي يجذبه اليها اذ كان هذا اللقاء المتعمد بمثابة اغراء كما يصفها الجار الاخر بانها مغرية جدا ويحاول السعي اليها، ولكنها تسعى للجار الذي يقرب من غرفتها الذي انشغل عنها بأمور خاصة، وبذلك يقدم الراوي المكان لمتابعة افعال الشخصية وسعيها لجذب الجار اليها فهي ترقبه من زجاج النافذة كأنها تشم زجاجها وتسترق نظرة من الستارة لتجده ممدا على الاريكة لذا يكثر وصف الراوي للمكان وجزئياته المتعددة.

من شواهد الرؤية التجزيئية في عرض المكان:

كانت ارضية المطعم حجرية، وسقفه من الجينكو المضلع في أقصى المطعم رأيت طاولة خشبية فارغة ذهبنا ثلاثتنا اليها، وحين كنا نمر بين الطاولات كان رواد المطعم يرفعون رؤوسهم من صحونهم نحونا، كانت وجوها معفرة بهواء الصحراء الجاف. بعضهم كان جالسا يدخن فقط، وكان الانتظار الغامض سمة موغلة في وجوههم. ماذا عساهم ينتظرون في هذه الصحراء القاحلة؟ كانت العيون تدور وتتقادح بين دخان متقطع في أكثر من زاوية. شعرت كأننا داخل مجسم كبير لاحداث قصة القتلة لارنست همنجواي. كانت المنضدة خشبية متاكلة الجوانب وذات مسامير ناتئة وغير مستوية السطح، يكاد قدح الماء فوقها يسقط من ميلانه. قبل ان نطلب أي طعام جاءنا صبي ووضع صحنين أمامنا من البقدونس والبصل الاخضر ذي العروش الطويلة..."(50).

يعرض القاص المكان برؤية تجزيئية تعتمد على المنظر القريب من حيث التفصيل في المطعم الذي وصل اليه سائق السيارة بركابه الشخصيات التي تشعر بالارتباك والغموض من تطلعه اليهم، ويبدا الراوي بالمسح التتابعي للجزئيات والاشياء من حيث ارضية المطعم وسقفه والطاولات الخشبية والمنضدة متآكلة الجوانب ومسامير فضلا عن قدح الماء والصحون، ويركز الراوي أيضا على الشخصيات الداخلة إلى المطعم ورؤياهم لرواد المطعم وأفعالهم من التدخين والتحديق في فضاء يصفه الراوي بانتظار الغامض من الأحداث القابلة، إذ عمل على إشغال القارئ بتفاصيل المكان وجزئياته وأشيائه للتخفيف من حدة شعور الشخصية بعدائية المكان والنفور منه على تصريح إحدى الشخصيات

بتشبيه المطعم بمجسم قصة القتلة لارنست همنجواي مما يوحي بمدى الشعور بالخطر المحدق بها وسط هذا الفضاء الكئيب.

الخاتمة

بعد الانتهاء من الدراسة التحليلية للرؤية المكانية في رواية (الطوفان الثاني) لفاتح عبد السلام وصل البحث إلى النتائج الآتية:

- على مستوى الرؤية التشكيلية تقوم الرؤية الافقية / الرؤية العمودية بالتقاط المنظر وتأطيره كما في عرض الراوي لمكان الحدث على وفق الرؤية العمودية بشروق الشمس والتركيز على عرض مكان السيارة في هذه المرحلة من البحث على وفق الرؤية الأفقية مع ذكر الدالات المكانية، وتتميز الرؤية التشكيلية من الجزء إلى الكل من مثل البدء في عرض المكان على وفق رؤية من الجزء (باب الدخول إلى المنزل الريفي) للوصول إلى المكان بجزئياته، وتعمل الرؤية التشكيلية من الكل إلى الجزء من مثل بدء عرض المكان بالكل (المستشفى) لينتقل الراوي إلى أجزائها بالتركيز على دالة مكانية مهمة ولاسيما (الغرفة) المتميزة عن باقي الغرف بأنها من حيث محتوياتها تمثل ردهة كبيرة
- على مستوى الرؤية السينمائية يعمد الراوي في الرؤية الشمولية إلى عرض المكان بعدم التركيز على الدوال وإنما يعرضها مباشرة من مثل الجزر الاندونيسية والبحر والموجات واللهيب والسفينة المحطمة بمنظر عام، ويركز الراوي في الرؤية المشهدية على مكان محدد بذاته يضغط فيه الحدث الرئيس ليشكل من ذلك حدثا متكاملا تقوم فيه الشخصية بمكان محدد هو (الصالة الدائرية) إذ يعمل الراوي على وصف ما حولها من النباتات فضلا عن محتوياتها، ويسعى الراوي في الرؤية التجزيئية إلى المسح التتابعي لتثبيت الأجزاء بمنظر قريب يركز فيه على الجزئيات والأشياء فيما يتعلق بالعمارة لبيان الأحداث بفعل الشخصيات.

هوامش البحث

(1) ينظر: جماليات المكان في الرواية العربية، شاكر النابلسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارابي، عمان، 1994: 22.

(2) ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. سعيد علوش، مطبعة المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 1985: 221.

(3) ينظر : المكان في رسالة الغفران : اشكاله ووظائفه، عبد الوهاب زعفران، دار صامد للنشر، ط2، صفاقس، 1985:.91.

(4) وجهة النظر على مستوى المكان والزمان، بوريس أوسبنسكي، ترجمة: سعيد الغانمي، مجلة فصول، القاهرة، المجلد 15، العدد 4 لسنة 1997: 256.

(5) ينظر: بنية الشكل الروائي : الفضاء. الزمن. الشخصية،حسن بحراوي ن المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت. الدار البيضاء، 1990: 101.

(6) ينظر: بنية النص السردي من منظور النقد الادبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1992: 68.

(7) ينظر: الرواية والمكان : دراسة المكان الروائي، ياسين النصير، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ط2، دمشق، 2010 : 5.

(8) ينظر : الأدب في ظل الفنون، هلموت هاتز فيلدات، ترجمة : د. محمد هناء متولي، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، العدد (3) لسنة 1982 : 41.

(9) الوجيز في دراسة القصص، لين اولبنيريد وليزلي لويس، ترجمة : د. عبد الجبار المطلبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1983: 166.

(10) ينظر : السردي والتشكيلي في القصة العراقية، قيس كاظم الجنابي، مجلة الأقلام، بغداد، الأعداد (7و8و9) لسنة 1992 : 20.

(11) ينظر: عالم الرواية، رولان بورنوف وريال اوئيليه، ترجمة : نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1991: 99.

(12) ينظر: جماليات المكان في الرواية العربية: 292.

(13) ينظر: قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو، ترجمة : صياح الجهيم، وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، 1997: 128.

(14) الطوفان الثاني : رواية، فاتح عبد السلام، الدار العربية للعلوم ناشرون،، ط1، بيروت، 2020: 45.

(15) المصدر نفسه: 168-169.

(16) المصدر نفسه: 309.

(17) المصدر نفسه: 218.

(18) المصدر نفسه: 234 -235.

(19) المصدر نفسه: 338.

(20) المصدر نفسه: 23-24.

(21) المصدر نفسه:69، 71.

(22) المصدر نفسه: 72.

(23) ينظر : السينما والأنواع الأدبية، اتيتيان فيزيليه، ترجمة : طلال سيف الدين، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، العدد (3) لسنة 1982 : 45.

(24) الرواية والمكان : 19.

(25) الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين، البيريس، ترجمة : جورج طرابيشي، منشورات عويدات، ط1، بيروت، 1965: 197.

(26) ينظر : نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية،د. نبيلة ابراهيم،مطابع الفرزدق، السعودية، 1980 : 45.

(27) ينظر : كيف تكتب السيناريو، صلاح أبو سيف، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1981: 60.

(28) ينظر : فن المونتاج السينمائي، كارايل رايس، ترجمة : أحمد الحضري، الدار القومية،ط2، القاهرة،1965: 33.

(29) ينظر: بنية الشكل الروائي : 145.

(30) ينظر : السرد والساردية في الفلم والقصص، روبرت شولز، ترجمة : سعيد الغانمي، مجلة الثقافة الأجنبية،بغداد، العدد (2) لسنة 1992: 67.

(31) كيف تكتب السيناريو : 65.

(32) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، د. ابراهيم جنداري، دار الشؤون الثقافية العامة ط1، بغداد، 2000: 275.

(33) ينظر: مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، نجيب العوفي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1987: 606.

(34) ينظر: قضايا الرواية الحديثة : 128.

(35) الطوفان الثاني : 39.

(36) المصدر نفسه: 91.

(37) المصدر نفسه: 120-121.

(38) ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: 282.

(39) ينظر: كيف تكتب السيناريو: 65.

(40) ينظر: في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،1998 : 225.

(41) الطوفان الثاني : 35-36.

(42) المصدر نفسه: 67.

(43) المصدر نفسه : 237.

(44) ينظر: كيف تكتب السيناريو: 65 0

(45) ينظر: هامشية المكان في رواية غانم الدباغ ضجة في ذلك الزقاق، د. إبراهيم جنداري، مجلة آداب الرافدين، كلية الآداب / جامعة الموصل، العدد 23 لسنة 1992: 208 -209.

(46) ينظر: في نظرية الرواية: 225.

(47) ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: 268.

(48) الطوفان الثاني : 46.

(49) المصدر نفسه: 102-103.

(50) المصدر نفسه: 159-160.

المصادر والمراجع

1. **النابلسي، شاكر** .*جماليات المكان في الرواية العربية* .عمّان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارابي، 1994.
2. **علوش، سعيد** .*معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة* .الدار البيضاء: مطبعة المكتبة الجامعية، 1985.
3. **زعفران، عبد الوهاب** .*المكان في رسالة الغفران: أشكاله ووظائفه* .ط2. صفاقس: دار صامد للنشر، 1985.
4. **أوسبنسكي، بوريس**» .وجهة النظر على مستوى المكان والزمان». ترجمة: سعيد الغانمي .*مجلة فصول*، القاهرة، المجلد 15، العدد 4، 1997.
5. **بحراوي، حسن** .*بنية الشكل الروائي: الفضاء، الزمن، الشخصية* .ط1. بيروت–الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1990.
6. **لحمداني، حميد** .*بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي* .الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1992.
7. **النصير، ياسين** .*الرواية والمكان: دراسة المكان الروائي* .ط2. دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، 2010.
8. **هاتزفيلدات، هلموت** .*الأدب في ظل الفنون* .ترجمة: د. محمد هناء متولي .*مجلة الثقافة الأجنبية*، بغداد، العدد 3، 1982.
9. **أولبنيريد، لين؛ ولويس، ليزلي** .*الوجيز في دراسة القصص* .ترجمة: د. عبد الجبار المطلبي. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1983.
10. **الجنابي، قيس كاظم**» .السردي والتشكيلي في القصة العراقية .«*مجلة الأقلام*، بغداد، الأعداد (7–8–9)، 1992.
11. **بورنوف، رولان؛ وأويليه، ريال** .*عالم الرواية* .ترجمة: نهاد التكرلي. ط1. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1991.
12. **ريكاردو، جان** .*قضايا الرواية الحديثة* .ترجمة: صياح الجهيم. دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1997.
13. **عبد السلام، فاتح** .*الطوفان الثاني (رواية)* .ط1. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، 2020.
14. **فيزيليه، إتيان** .*السينما والأنواع الأدبية* .ترجمة: طلال سيف الدين .*مجلة الثقافة الأجنبية*، بغداد، العدد 3، 1982.
15. **ألبيريس** .*الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين* .ترجمة: جورج طرابيشي. ط1. بيروت: منشورات عويدات، 1965.
16. **إبراهيم، نبيلة** .*نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية* .السعودية: مطابع الفرزدق، 1980.
17. **أبو سيف، صلاح** .*كيف تكتب السيناريو* .بغداد: دار الحرية للطباعة، 1981.
18. **رايس، كارايل** .*فن المونتاج السينمائي* .ترجمة: أحمد الحضري. ط2. القاهرة: الدار القومية، 1965.
19. **شولز، روبرت**» .السرد والسردية في الفيلم والقصص». ترجمة: سعيد الغانمي .*مجلة الثقافة الأجنبية*، بغداد، العدد 2، 1992.
20. **جندارى، إبراهيم** .*الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا* .ط1. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 2000.
21. **العوفي، نجيب** .*مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس* .ط1. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1987.
22. **مرتاض، عبد الملك** .*في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد* .سلسلة عالم المعرفة. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1998.
23. **جندارى، إبراهيم**» .هامشية المكان في رواية غانم الدباغ: ضجة في ذلك الزقاق .«*مجلة آداب الرافدين*، كلية الآداب / جامعة الموصل، العدد 23، 1992.

List of sources and references

1. **al-Nābulsī, Shākir.** *Jamāliyāt al-Makān fī al-Riwāya al-ʿArabiyya.* ʿAmmān: al-Muʾassasa al-ʿArabiyya lil-Dirāsāt wa al-Nashr, Dār al-Fārābī, 1994.
2. **ʿAllūsh, Saʿīd.** *Muʿjam al-Muṣṭalaḥāt al-Adabiyya al-Muʿāṣira.* al-Dār al-Bayḍāʾ: Maṭbaʿat al-Maktaba al-Jāmiʿiyya, 1985.
3. **Zaʿfarān, ʿAbd al-Wahhāb.** *al-Makān fī Risālat al-Ghufrān: Ashkāluhu wa Waẓāʾifuhu.* 2nd ed. Ṣafāqus: Dār Ṣāmid lil-Nashr, 1985.

4. **Uspenskij, Boris.** "Wajhat al-Naẓar ʿalā Mustawā al-Makān wa al-Zamān." Trans. Saʿīd al-Ghānimī. *Majallat Fuṣūl*, Cairo, Vol. 15, No. 4, 1997.
5. **Baḥrāwī, Ḥasan.** *Binyat al-Shakl al-Riwāʾī: al-Faḍāʾ, al-Zamān, al-Shakhṣiyya.* 1st ed. Beirut–Casablanca: al-Markaz al-Thaqāfī al-ʿArabī, 1990.
6. **Laḥmadānī, Ḥamīd.** *Binyat al-Naṣṣ al-Sardī min Manẓūr al-Naqd al-Adabī.* Casablanca: al-Markaz al-Thaqāfī al-ʿArabī, 1992.
7. **al-Naṣīr, Yāsīn.** *al-Riwāya wa al-Makān: Dirāsat al-Makān al-Riwāʾī.* 2nd ed. Damascus: Dār Nīnawā lil-Dirāsāt wa al-Nashr wa al-Tawzīʿ, 2010.
8. **Hatzfeldat, Helmut.** *al-Adab fī Ẓill al-Funūn.* Trans. Muḥammad Hanāʾ Mutawallī. *Majallat al-Thaqāfa al-Ajnabiyya*, Baghdad, No. 3, 1982.
9. **Olbenired, Lyn & Lewis, Leslie.** *al-Wajīz fī Dirāsat al-Qiṣaṣ.* Trans. ʿAbd al-Jabbār al-Muṭṭalibī. Baghdad: Dār al-Shuʾūn al-Thaqāfiyya al-ʿĀmma, 1983.
10. **al-Janābī, Qays Kāẓim.** "al-Sardī wa al-Tashkīlī fī al-Qiṣṣa al-ʿIrāqiyya." *Majallat al-Aqlām*, Baghdad, Nos. 7–9, 1992.
11. **Bournof, Roland & Ouellet, Réal.** *ʿĀlam al-Riwāya.* Trans. Nihād al-Tikirlī. 1st ed. Baghdad: Dār al-Shuʾūn al-Thaqāfiyya al-ʿĀmma, 1991.
12. **Ricardou, Jean.** *Qaḍāyā al-Riwāya al-Ḥadītha.* Trans. Ṣiyāḥ al-Juhaym. Damascus: Wizārat al-Thaqāfa wa al-Irshād al-Qawmī, 1997.
13. **ʿAbd al-Salām, Fātiḥ.** *al-Ṭūfān al-Thānī (Riwāya).* 1st ed. Beirut: al-Dār al-ʿArabiyya lil-ʿUlūm Nāshirūn, 2020.
14. **Vézilhier, Étienne.** *al-Sīnimā wa al-Anwāʿ al-Adabiyya.* Trans. Ṭalāl Sayf al-Dīn. *Majallat al-Thaqāfa al-Ajnabiyya*, Baghdad, No. 3, 1982.
15. **Alberès.** *al-Ittijāhāt al-Adabiyya fī al-Qarn al-ʿIshrīn.* Trans. George Ṭarābīshī. 1st ed. Beirut: Manshūrāt ʿUwaydāt, 1965.
16. **Ibrāhīm, Nabīla.** *Naqd al-Riwāya min Wajhat Naẓar al-Dirāsāt al-Lughawiyya.* Saudi Arabia: Maṭābiʿ al-Farazdaq, 1980.
17. **Abū Sayf, Ṣalāḥ.** *Kayfa Taktub al-Sīnāryū.* Baghdad: Dār al-Ḥurriyya lil-Ṭibāʿa, 1981.
18. **Rice, Karel.** *Fann al-Mūntāj al-Sīnimāʾī.* Trans. Aḥmad al-Ḥaḍarī. 2nd ed. Cairo: al-Dār al-Qawmiyya, 1965.
19. **Scholes, Robert.** "al-Sard wa al-Sardiyya fī al-Fīlm wa al-Qiṣaṣ." Trans. Saʿīd al-Ghānimī. *Majallat al-Thaqāfa al-Ajnabiyya*, Baghdad, No. 2, 1992.
20. **Jandārī, Ibrāhīm.** *al-Faḍāʾ al-Riwāʾī ʿinda Jabrā Ibrāhīm Jabrā.* 1st ed. Baghdad: Dār al-Shuʾūn al-Thaqāfiyya al-ʿĀmma, 2000.
21. **al-ʿAwfī, Najīb.** *Muqārabat al-Wāqiʿ fī al-Qiṣṣa al-Qaṣīra al-Maghribiyya min al-Taʾsīs ilā al-Tajnis.* 1st ed. Casablanca: al-Markaz al-Thaqāfī al-ʿArabī, 1987.
22. **Murtaḍā, ʿAbd al-Malik.** *Fī Naẓariyyat al-Riwāya: Baḥth fī Taqniyyāt al-Sard.* Silsilat ʿĀlam al-Maʿrifa. Kuwait: al-Majlis al-Waṭanī lil-Thaqāfa wa al-Funūn wa al-Ādāb, 1998.
23. **Jandārī, Ibrāhīm.** "Hāmishiyyat al-Makān fī Riwāyat Ghānim al-Dabbāgh: Ḍajja fī Dhālika al-Zuqāq." *Majallat Ādāb al-Rāfidayn*, College of Arts / University of Mosul, No. 23, 1992.