البنية السردية في رواية
(سنين مبعثرة) لغالية آل سعيد

طه حسين الحضرمي*

الملخص

يسعى هذا البحث إلى جلاء الأسس الفنية في رواية (سنين مبعثرة) بوساطة آليات النقد السردي الحديث، متخذاً البنية السردية مركباً نقدياً لجلاء فنية هذه الرواية، ودراسة أهم القوانين التأليفية التي تتحكم في بنائها:

بنية الشخصية الروائية المتمثلة في شخصيتي (ناجي) و(دافني) اللتين تعدّان مرتكزا أساسيا من مرتكزات الحدث السردي من خلال التناسل السردي المنبثق من البنية الرئيسة المتمثلة في شخصية (ناجي).

بنية الزمن الروائي فيشكّل في (سنين مبعثرة) مفصلا أساسياً من مفاصل البنية السردية. فالحدث الروائي يدور مع الزمان حيث دار. فالاسترجاع الزمني في إطار الزمن الدائري يشكّل محوراً أساسياً في الرواية. وهذا يتماشى مع العتبة الرئيسة(سنين مبعثرة). فالبعثرة تتناسب مع الاسترجاعات المتعددة وفقا لتنوّع شخصيات الرواية وتعددها؛ لهذا يتشظى الزمن وفقاً لحالاتهم الذهنية القائمة على التذكر.

كان لبنية المكان في رواية (سنين مبعثرة) حضور طاغ؛ فهو متصل بالحدث المنبثق من العتبة الرئيسة(سنين مبعثرة). فالمسيطر على بنية المكان هو التأرجح بين الانغلاق والانفتاح وهذا يتماشى مع العتبة الرئيسة(سنين مبعثرة) وفقا لمقومات (الكرونوتوب) الذي يشير إلى تبعثر الأمكنة وفقا لتبعثر أزمنتها؛ فقد وظّفه الراوي ليتلاءم مع حيثيات الرواية والحالة النفسية للشخصيات.

المقدمة:

تتألف مادة هذا البحث من شقّين:

الأول: النوع الأدبي الذي هو ميدان البحث (الفن الروائي). يُعدّ هذا الفن الأدبي مأوىً لكل الأجناس التعبيرية التي تتخلله بكل حميمية، سواء أكانت هذه الأجناس أدبيةً كالقصص والأناشيد والمقاطع الكوميدية ، أم كانت لا أدبية كالدراسات عن السلوكيات والنصوص البلاغية أو العلمية أو الدينية– على حدّ تعبير ميخائيل باختين – فاتسعت متونه لكل فنون القول وفنون البصر. فاتسع محيطه.

هذا الاتساع في كيانه أدّى إلى اهتمام المبدعين بتطوير تقنياتهم والإفادة من الكشوف المعرفية الحديثة والاقتراض من الفنون البصرية الحركية ولاسيما تقنيات السينما؛ لهذا كله تنوعت تقنيات السرد الحديثة وبخاصة في منتصف القرن العشرين على يد رواد الرواية الحديثة.

أما الشق الثاني فيتصل بفحوى المادة المدروسة؛ رواية (سنين مبعثرة 2008م). للروائية العُمانية غالية آل سعيد. وقد نشرت الروائية قبلها روايتين هما (أيام في الجنة 2005م) و(صابرة وأصيلة 2007م) ثم نشرت رواية بعدها بعنوان (جنون اليأس2011م). وهذه الروايات تشكّل جزءا مهما في نسيج الرواية العُمانية.

أما منهج البحث فقد حاول الباحث الإفادة من مقاربات البنيوية السردية الحديثة، ولاسيما أطروحات جيرار جينيت السردية في كتابه (خطاب الحكاية) بشكل أساسي؛ ومجمل أطروحات رولان بارت وتزفيتان تودوروف السردية، ثم أطروحات غريماس في إطار السيميائية السردية وخصوصا تجليات (النموذج العاملي)؛ للولوج إلى عالم رواية (سنين مبعثرة)، وتلمس طرائق تشكّل البنية السردية في تضاعيفها.

* أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية / كلية الآداب/ جامعة حضرموت

تقوم هذه الدراسة على ثلاثة مباحث يسبقها تمهيد وتلحقها خاتمة على النحو الآتي:

التمهيد: مدخل عن الرواية العُمانية ومفهوم البنية السردية.

المبحث الأول: بنية الشخصية الروائية في سنين مبعثرة.

المبحث الثاني: بنية الزمن الروائي في سنين مبعثرة.

المبحث الثالث: بنية المكان الروائي في سنين مبعثرة.

الخاتمة: وتشتمل على أهم المحاور والأفكار والنتائج التي توصل إليها الباحث.

التمهيد

أولا: الرواية العُمانية نشأةً وتطوراً

لا يتعدى ظهور الرواية العُمانية الفعلي –المطبوع منها– نصف قرن من الزمان؛ أي مستهل ستينيات القرن الماضي بوصفها البدايات الأولى التي شرعت تتلمس طرائق الإبداع في مجال الكتابة الروائية على يد رائد الكتابة الروائية في عُمان عبدالله الطائي(1924–1973م) ابتداء من روايته (ملائكة الجبل الأخضر) التي نُشرت في بيروت عام 1964م. ثم روايته (الشراع الكبير) التي نشرها أولاده بعد وفاته عام 1981م[1]. فتبعتها روايات أخرى غير أن الرواية العُمانية لم تبلغ أوج نضوجها إلا في العقدين الأخيرين على يد ثلّة من المبدعين الذين أوغلوا في متاهات غاباتها التجريبية مثل سعود المظفر وبدرية الشحي وعلي المعمري ومحمد بن سيف الرحبي وسيف السعدي وحمد الناصري وحسين العبري وغالية آل سعيد وجوخة الحارثي وهدى حمد الجهوري وسليمان المعمري وزوينة الكلباني وغيرهم من الروائيين الذين يحاولون الحفر في صخر السرد العتي.

لم تحظ الرواية العُمانية بإنتاج إبداعي متميز كميا، بقدر اهتمام المبدعين العُمانيين بالشعر والقصة القصيرة. وتعود قلة الاهتمام هذه إلى عدة أسباب جديرة بإنعام النظر فيها بسبب وجاهتها البحثية. قد يكون السبب الرئيس أنها حديثة عهد في البيئة الأدبية العُمانية مقارنة بنظائرها من الأجناس الأدبية الأخرى (الشعر، القصة القصيرة، أدب الرحلات...)؛ وقد يكون الأمر عائدا إلى ضآلة الإنتاج النقدي في المجال الروائي في الأدب العُماني الحديث على الرغم من أن هذا السبب قد يكون مزدوجا بين قلة الاهتمام بها من جهة وتواضع إنتاجها من جهة أخرى.

بيد أن بعض الباحثين يذهب إلى أن السبب يعود إلى أن كتابة الرواية أكثر تعقيدا وتحتاج إلى مدة زمنية أطول من القصة القصيرة وأنها تحتاج إلى خبرات كتابية وحياتية وإلى التخطيط[2].

مهما يكن من أمر ذلك نستطيع القول: إن هذا النتاج في الإبداع الروائي في عُمان–على الرغم من تواضعه الكمي وليس الفني– مقارنةً بالنتاج الروائي الخاص بالجزيرة العربية؛ جديرٌ بالقراءة النقدية واستنطاق نصوصه في إطار مقاربات السرد الحديثة؛ لاشتمالها على طرائق تشكيل سردية على درجة كبيرة من التطلع القائم على التجريب في المجال الفني والاقتراب من بعض التيمات الجريئة في المجال الموضوعي على الدرجة التي تنافس فيها نظائرها على مستوى الوطن العربي.

ثانيا: مفهوم البنية السردية

من القضايا التي تواجه الباحث في مجال النقد الأدبي الحديث بشكل عام، والباحث في مجال السردية الحديثة بشكل خاص، قضية المصطلح النقدي الذي يشكّل عائقا لا يستهان به في سبيل البحث، فالمصطلح النقدي ولاسيما السرديَّ يعتاص أحيانا على التعيين بدقّة، ومردّ ذلك إلى عدّة أسباب: أبرزها ما يتصل بقضايا الترجمة، فنقل هذا المصطلح أو ذاك من بيئته التي نبتَ فيها إلى عربيتنا يخضع لاجتهاد فردي خاص بالمترجم ومدى إلمامه بثقافة القوم والبعد المعرفي لهذه الثقافة؛ لهذا تتعدد

الترجمات فتتداخل وتتقاطع. كما أن هناك ترجمات عن الفرنسية وترجمات عن الإنجليزية وترجمات عن الألمانية، وهذا يتصل بشبه القطيعة الموجودة بين ترجمات المشارقة وترجمات المغاربة. وإن بدأت الجهود النقدية حديثاً تسعى إلى رأب هذا الصدع. وتأتي الصعوبة الأخرى متمثلةً في تطبيق هذه المصطلحات على النصوص الإبداعية فكلٌّ ناظرٌ إليها وفقَ ثقافته وقدراته الذهنية والمعرفية.

من هذه المصطلحات السردية التي وقف أمامها الباحث مصطلح البنية السردية. فالبنية السردية مصطلح مزدوج مركب من مصطلحين هما: البنية والسردية.

أما البنية Structure فهي في أيسر تعريف لها «شبكة العلاقات التي تتولّد من العناصر المختلفة للكل بالإضافة إلى علاقة كل عنصر بالكل، وإذا عرفنا أن السرد بأنه يتألف من القصة والخطاب فإن البنية ستكون شبكة العلاقات الحاصلة بين القصة والخطاب، والقصة والسرد، والخطاب والسرد»[3].

أما السردية Narratology فهي «نظرية السرد المستوحاة من البنيوية، وعلم السرد يدرس طبيعة وشكل ووظيفة السرد...كما يحاول أن يحدد القدرة السردية، وبصفة خاصة فإنه يقوم بتحديد السمة المشتركة بين كل أشكال السرد (على مستوى القصة والتسريد والعلاقة بينهما) وكذلك ما يجعلهم مختلفين عن بعضهم البعض، ويشرح السبب في القدرة على إنتاجهم وفهمهم »[4].

وبدمج هذين المصطلحين بوساطة الوصف، يصبح لهما مفهوم آخر يختلف إلى حدّ ما عن أصليهما، وقد توسع بعض الدارسين في استخدام هذا المصطلح بأن عدّه صنواً للخطاب السردي عموماً فنظر إليه من خلال مكونات الخطاب السردي(الراوي، المروي، المروي له)[5]. ومنهم من نظر إليه بوصفه النموذج الشكلي الملازم لصفة السردية «ومن ثَمَّ لا تكون هناك بنية سردية واحدة، بل هناك بنى سردية تتعدد بتعدد الأنواع السردية وتختلف باختلاف المادة والمعالجة الفنية في كل منها، حيث لا تقوم الكلمات والجمل بأداء الدلالة بصورة مباشرة، بل تقوم باستخدام الأشياء والأشخاص والزمان والمكان في تركيب صور دالة دلالة نوعية ومفتوحة، وهي نماذج مرتبطة بتطور الأنواع السردية وبالتغيرات التي تعتريها، لأنه ليس هناك شيء يسمّى بنية النوع الأدبي خارج هذا النموذج الموجود بالفعل في النصوص، إنه النوع الأدبي في صورته النموذجية»[6].الكلام السابق مقبول في عمومه؛ لأن كل عمل سردي له قانونه التأليفي القائم على بنيته السردية الخاصة. وهو مختلف في هذا عن بقية البُنى التأليفية الأخرى. بيد أن هناك قاسماً مشتركاً يجمع بين هذه الأعمال يتمثل في البنية السردية. وهذا ما قام بتوصيفه الدكتور صلاح فضل بمنهجية متميزة، حينما نظر إلى البنية السردية بوصفها بنيةً كامنةً مستقلةً عن الوسائل اللغوية التي تقدمها؛ لهذا فهي تختلف عن سطح النص في مظاهر عديدة أهمها[7]:

1- التخالف القائم بين وحدات البنية السردية والوحدات النحوية «فالحدث المعين يمكن أن يعرض في عدة جمل، بينما يعرض غيره مما يماثلها بنيوياً في الأهمية عبر عدة فقرات، وهذا يعني أن الجملة – وهي وحدة السطح اللغوي للنص– ليست وحدة البنية السردية»[8].

2- تتمتع البنية السردية الكامنة بدرجة أعلى من الموضوعية في مقابل بنية السطح اللغوي للنص «فالبنية الكامنة تجريدية وهي غير موسومة من وجهة النظر السردية، كما أنها تتصل بالوسائل التي يستخدمها السارد كي يجعلنا نتلقّى أحداث الحكاية بطريقة معينة»[9].

وقد درج الباحثون على القول بأن البنية السردية مؤلفة من بنيتين فرعيتين هما البنية التركيبية والبنية

الاستبدالية.أما البنية التركيبية فتعادل الحكاية التي هي المظهر الديناميكي للسرد «وهدف الحكاية الجوهري هو جعل العلاقات المتبادلة بين الشخصيات ممكنة، خاصة فيما يتصل بوضع الأبطال، والأبطال المضادين في مواقف ترتبط بمصالحهم، ولأن الحكاية ديناميكية فهي تفترض الامتداد الزمني للصراع المكاني الاستبدالي، بشكل ينتج حركة نحو نقطة عليا من التفاعل تنتهي غالباً بتحول تشكيل الشخصيات والتبدل العكسي للمواقف الأولى»[10].

أما البنية الاستبدالية فتقابل الشخصيات والموضوع. وهي تتألف من عناصر متقابلة مما يسمح بتمثيلها في مجموعات ثنائية تقدم في جملتها الشخصيات الدرامية. ومعنى هذا أن نفترض أن جميع الشخصيات التي تبدو في السرد مستقطبة بوصفها عنصراً من البنية الاستبدالية «وبوسعنا حينئذ أن نضع لكل عدد من الشخصيات عنواناً موضوعياً مضاداً للعنوان الذي نضعه للمجموعة المقابلة لها ومن هذه العناوين مثلاً: الحياة والموت، أو الطبيعة والثقافة، أو الماضي والحاضر وغير ذلك من الموضوعات»[11]. ثم يرى الدكتور صلاح فضل أن الوصول إلى البنية السردية الكامنة في عمل ما يكمن في التلخيص الجيد لهذا العمل. وهي عملية أقرب ما تكون من عمل الباحث في التشريح «حينما يفصل عن الجسم كل الأجزاء التي لا تدخل في هيكله العظمي حتى يصل إلى تحديده»[12]. وتتكون عملية التلخيص هذه من مرحلتين ترتبطان بالبنية السردية:

المرحلة الأولى: تتمثل في إجراء ملخص استبدالي يضع الشخصيات في مجموعتين متعارضتين.

المرحلة الثانية: تتمثل في عدّها تركيبيةً تنتج تمثيلاً لبنية الحدث. وهذا الأمر يحتّم علينا التمييز بين الأحداث الوظيفية من غير الوظيفية. وهي مسألة متصلة بما يقترحه الباحثون في تصنيف أقوال النص إلى مجموعتين:

المجموعة الأولى: الأقوال الوصفية التي تتميز وفقاً لتحليل المتتاليات السردية بأنها «مكونة من نماذج الجمل التي يتجلّى في إسنادها طابع الوصف الشخصي للأشياء والأوضاع والمواقف والشخوص»[13].

المجموعة الثانية: الأقوال الفعلية التي تتميز بأنها «تشير إلى الحركة والحدث الواقع في الزمن»[14].

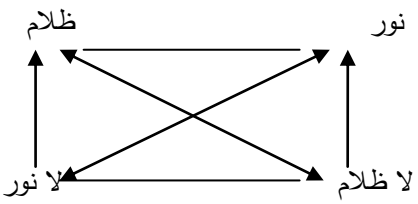
بهذا يتضح أن الأقوال الوصفية لا علاقة متينة لها بالبنية الكامنة للسرد المشتقة من أقوال الفعل؛ لأنه بإمكاننا عزلها وإبعادها عن النص دون أن يؤثر ذلك على مسار الحدث الفعلي. فتنحصر وظيفتها في الإشارة إلى الأوضاع المادية والحسية للشخصيات الدرامية. كما تقوم بتحديد الفواصل بين الوحدات الكبرى للنص. وتدخل بهذا في تنظيم إيقاعه.

مما سبق يذهب الباحث إلى أن أبرز مكونات البنية السردية هي: الزمن والشخصيات ثم المكان الذي يرتكز على الأقوال الوصفية التي تقوم بتنظيم إيقاع النص، أما الحدث فهو القاسم المشترك لهذه المكونات و داخل في تلافيفها.

المبحث الأول: بنية الشخصية الروائية في (سنين مبعثرة)

بدأت أولى حلقات دراسة بناء الشخصية على يد الشكلي الروسي فلاديمير بروب، وذلك في دراسته الموسومة بـ (مورفولوجيا الحكاية الخرافية). وقد دعا إلى ضرورة دراسة الحكاية «اعتمادا على بنائها الداخلي، أي على دلائلها الخاصة، وليس اعتمادا على التصنيف التاريخي أو التصنيف الموضوعاتي اللذين قام بهما مَن سبقوه في البحث»[15]. ومن خلال هذا البحث استطاع بروب أن يحدد الوظائف التي تقوم بها الشخصيات في الحكاية الخرافية، وذلك في إحدى وثلاثين وظيفة. ثم قام بتوزيعها على الشخصيات الرئيسة في الحكاية الخرافية، التي تنحصر في سبع شخصيات[16].

قدمت نظرية الوظائف هذه على الرغم من استنباطها من الحكاية الخرافية؛ إمكانية دراسة بنيات أنماط الحكي الأخرى المتطورة فيما بعد مثل القصة والرواية. استطاع ألجرداس جوليان غريماس فيما بعد أن يختزل هذه الوظائف السبع في ثلاثة أزواج من التقابلات في نظرية بنيوية سيميائية جديدة تتناول الشخصية. أطلق عليها نظرية العوامل؛ ليبدأ مشروعه من خلال نموذجين بينهما عموم وخصوص النموذج التأسيسي (التكويني) والنموذج العاملي، منطلقا من فكرة الثنائيات الضدية التي صاغ من خلالها النموذج



وهذه الثنائيات وعلاقاتها المنطقية لا تنتج بذاتها دلالة ما، إلا إذا دخلت في شبكة من العلاقات تمنحها وجها إجرائيا. وعلى هذا الأساس بنى غريماس نموذجه العاملي، وذلك من خلال بنية العلاقات القائمة بين العوامل. ومن خلال هذه البنية تُدرَك دلالة السرد بوصفها كلا متكاملا؛ لهذا قام النموذج العاملي على ثلاثة أزواج هي:

1- المرسِل والمرسِل إليه

2- الذات والموضوع

3- المساعد والمعارض

وهذا العوامل الستة تأتلف في ثلاث علاقات هي[19]:

علاقة الرغبة :

هي العلاقة التي تربط (الذات) بـ(الموضوع) المرغوب فيه، وتمثّل هذه العلاقة بؤرة النموذج العاملي. وتتميز بإبراز حالة الذات بين النفي والإثبات وفقا للنموذج التأسيسي بوصفه الشكل المولّد لكل كون دلالي صغير.

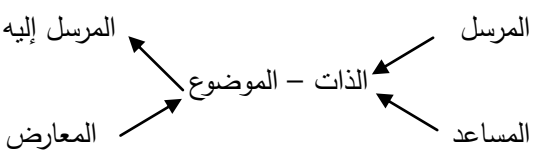
السيميائي للبنية الأولية للمعنى. وهي بنية تربط أي مفردة بالضد والنقيض كليهما. وقد اصطلح عليه بعض الدارسين بـ**(مربع غريماس)**[17]. وهذا المربع السيميائي هو «التمثيل المرئي للتحديد المنطقي لأية مجموعة دلالية، أو بكلمات أخرى [هو] التمثيل المرئي لأي نموذج توليفي يصف بنية أولية دلالية»[18]. وقد بيّن غريماس هذا المربع من خلال ترسيمة تجريدية سأحاول أن أضفي عليها بعض الأمثلة الإيضاحية على النحو الآتي:

علاقة التواصل (الإبلاغ):

هي العلاقة التي تربط بين (المرسِل) و(المرسِل إليه)، وفهم هذه العلاقة ضمن بنية السرد ووظيفة العوامل تفترض وجود حافز.

علاقة الصراع:

هي العلاقة التي تربط بين (المساعد) و(المعارض)، وهي علاقة إضافية بحسب تعبير الدكتور السيد إبراهيم[20]؛ لأنها تعمل بوصفها عنصرا مساعدا، فالمساعد يقف إلى جانب الذات معينا له على بلوغ موضوعه، في حين أن المعارض يسعى إلى عرقلة هذه الجهود. وهكذا تتشّكل من خلال العلاقات الثلاث السابقة الصورة الكاملة للنموذج العاملي عند غريماس بوساطة الترسيمة الآتية[21]:



وهذا النموذج يشّكل بنية مجردة أساسية في كل خطاب سرديّ على الإطلاق.

تكتنف رواية (سنين مبعثرة) ذوات ورغبات كثيرة متشابكة؛ تربطها جملة من العلاقات المعقدة، تجمع بين الائتلاف والاختلاف، والاتصال والانفصال، والتماسك والتبعثر. بيد أن هناك شخصيتين رئيستين تمثلان محورا ثابتا تدور حولها بقية الذوات المتناثرة في عموم الرواية هما: ناجي ودافني والحلقة الأقوى منهما هو ناجي الذي تتبني عليه حبكة الرواية.

تتمثّل شخصيات الرواية في عمومها في جملة من الملفوظات؛ منها الجوهري ومنها الثانوي؛ لهذا ارتأى الباحث اصطفاء ما هو جوهري منها ولاسيما المقطوعات ذات الأهمية الكبرى. وقد اعتمد الباحث نظام المقطوعات «نظرا لقدرته على تفكيك الوحدات الألسنية للخطاب إلى أجزاء شبه مستقلة قابلة للاشتغال كقصص منفردة»[22]

تبدو هذه الملفوظات –المنتقاة بعناية استقرائية– في بنيتها السطحية وحدات مستقلة قائمة بذاتها، وكأن كل واحدة منها تشكّل قصة منفردة، ولكنها عند اندماجها في علاقات النموذج العاملي، تتحدد وظيفتها في التناسق العام للبنية العميقة للرواية؛ لهذا جعل الباحث هذه الملفوظات على شكل جمل مفتاحية تضيء النص؛ ليلج من خلالها إلى البنية العميقة للنص، وهي على النحو الآتي:

1- ناجي (لورنس) يبحث عن الاتزان.

2- دافني ولنغتون تبحث عن الاستقرار.

فعلى متن الجملتين السابقتين يتجلى صراع الذوات في هذه الرواية متمثلة في علاقة الشخصية الرئيسة(ناجي) ببقية الشخصيات بطريقة مباشرة أو غير مباشرة من خلال عملية تناسلية أشبه بالتناسل الحكائي في الموروث السردي العربي (ألف ليلة وليلة، كليلة ودمنة) ولكن بطرائق تشكيل حديثة تمتح من التراث من جهة ومن تقنيات السرد الحديثة من جهات أخرى.

1- من خلال الجملة المفتاحية الأولى (ناجي يبحث عن الاتزان) نلج إلى أهم عامل في شبكة العلاقات في هذه الرواية. فناجي يشكّل في هذه العلاقات وظائف أشتاتاً في إطار النموذج العاملي من خلال ثنائية بارزة هي (الاتزان والإدمان) ابتداء من العنوان العتبة الرئيسة(سنين مبعثرة) وعتبة الإهداء (إلى المبتلين بداء الإدمان، أياً كانوا وأياً كان نوع إدمانهم، ليلهم ونهارهم طويل). وبداية الرواية التي تشكّل مؤشرا علاماتيا ضاغطا يضع القارئ في سياق الأحداث متسائلا: ماذا بعد هذا ؟

يتمثّل مشهد البداية في صورة بصرية/حركية سينمائية تجتمع فيه (الحركة، الصوت، اللون) يتحول الراوي فيها إلى كاميرا راصدة لأجواء غرفة ضيقة مزحومة بالأشياء المبعثرة (الأوراق المكدسة، الكتب، الثياب المتسخة الملتفة حول بعضها، كؤوس وزجاجات النبيذ الفارغة، أعقاب السجائر المتكومة) وشخص ما – يستخدم الراوي للحديث عنه ضمير الشخص الثالث (هو)– مسجّى على سريره بين اليقظة والصحو.

هذه البداية/المشهد تمثّل ديباجة استهلالية لكتاب حياة شخصية(ناجي) الذي كان على عتبات الشهرة في لحظة من لحظات حياته؛ كتاب حافل بكل معطيات مسيرة حياته من نجاح وإخفاق واتزان وإدمان واتصال بالمجتمع وانفصال عنه في ثنائيات متناسلة متداخلة متشعبة.

تشكّل ثنائية (الاتزان والإدمان) المرتكز الأساسي للولوج إلى عالَم هذه الشخصية ابتداء من جملة الاسترجاع الذهني« قصته مع الكحول لها جذور قديمة»[23].

من هذه البداية الفعلية لأحداث الرواية ننفتح على شخصية (ناجي) المأزومة وبتعبير المنهج الجدلي (البطل الإشكالي) الذي يعاني من عدم الوقوف على

أرضية صلبة على الرغم من الإمكانيات الكبيرة التي يمتلكها(الذكاء والنجاح والوسامة).

يميّز هذه الرواية في الجانب البنائي لأحداث سردها وفقا لمكونات البنية السردية(الشخصية، الزمن، المكان)، خضوعُ الشكل البنائي لها لمنطوق مضمونها. فالشخصيات مبعثرة تبعا لأزمنتها وأمكنتها اتساقا مع بنية النص السردي. ولكن البنية السطحية للنص – وفقا لعلاقات النموذج العاملي– تكشف تماسكها وتعاضدها.

من خلال شخصية ناجي ندخل إلى عالم (أبويه بالتبني) اللذين أوهماه أنهما أبواه البيولوجيان من خلال اختلاق قصة إنجابهما له فأبوه يؤكد له دائما« لقد أقسمت ألا أتزوج من امرأة إذا لم أتأكد من قدرتها على الإنجاب، لم أكن أود أن يخيب أملي في تحقيق أعز أمنية عندي، طفل يدخل السرور والبهجة على حياتي. هذا ما أقسم عليه أبواه، لكن للأقدار تصريفا مختلفا. تزوج والده من أمه قبل التأكد من مقدرتها على الإنجاب، وعلى كل حال بلغت أمه في ذلك الوقت الأربعينيات من عمرها. وبعد سنة من زواجهما دخل هو حياتهما»[24].

ففي مستهل حياته يتشكّل النموذج العاملي في شكله اليسير على النحو الآتي:

1) علاقة التواصل: –المرسل: والدا ناجي بالتبني. – المرسل إليه: ناجي.

2) علاقة الرغبة: – الذات: ناجي. – الموضوع: النجاح في حياته.

3) علاقة الصراع: – المعارض: Ø – المساعد: والداه واستعداده الفطري.

تظل هذه البنية ثابتة فهي السائدة في مستهل حياة ناجي التعليمية العام والجامعي. على الرغم من دخول الفرنسية (كولييت) زوجة جارهم العم ألفونس إلى حياته من خلال علاقة جنسية محمومة مفجرة سكون الصبوة المكبوت، بيد أنها غادرت حياته فجأة كما دخلتها فجأة. فلم يكن لها التأثير المعرقل في مسيرة حياته العلمية. فظلت ذكرى حالمة يستحلبها دوما في ليالي الجفاف العاطفي والجنسي فتتبعه أطيافها مثل الكلب الأمين بحسب تعبير الراوي[25].

بيد أن ممثلي النموذج العاملي لا يظلون ثابتين بعد انسلاخ ناجي عن أبويه ودخوله في خضم الحياة العملية (العمل في الصحافة / تحرير الصفحة الاقتصادية في الصحافة الإقليمية) باستثناء علاقة الرغبة المتمثلة في (بحث ناجي الدؤوب عن النجاح في ظل الاتزان) وهكذا تتغيّر العوامل الفاعلة في حياة (ناجي) وفقا للمتغيّرات المصاحبة له؛ لهذا بالإمكان وضع عوامل معنوية قيمية في خانات علاقة التواصل وعلاقة الصراع على النحو الآتي:

1) علاقة التواصل: –المرسل: الحياة الاجتماعية. – المرسل إليه: ناجي.

2) علاقة الرغبة: – الذات: ناجي. – الموضوع: الاتزان.

3) علاقة الصراع: – المعارض: الإدمان – المساعد: القراءة والكتابة.

ومن خلال حوادث الرواية في مراحل عمر(ناجي) المتأخرة بالإمكان إحلال ذوات حيّة كان لها تأثير في حياته سلبا أو إيجابا مثل:

– ريتشل التي دخلت حياته مثل كولييت في إطار علاقة عابرة، فلم يكن لها التأثير الكبير باستثناء الارتواء الجنسي بينهما.

– (دافني) سكرتيرته في الصفحة الاقتصادية التي مثّلت عائقا كبيرا في حياته بمحاولة الولوج إلى حياته بشتى السبل فكان الإدمان عاملا مساعدا في فرض هذه العلاقة على (ناجي) بالرغم من فارق السن الكبير بينهما.فـ(ناجي) كان في بداية صعوده إلى المجد وهو في ريعان شبابه و(دافني) كانت في بداية

الهبوط العمري في طريقها إلى الشيخوخة، فكان من نتائج هذه العلاقة إدمان (ناجي) وفقدان العمل وحلول (دافني) مكانه[26].

– اللاتينية (غابريلا) التي ظهرت في حياته في فترة استعادة توازنه (إلقاء المحاضرات في جملة من الجامعات البريطانية) ففجّرت المخزون من طاقته الحيوية فتوّجت علاقتهما بالزواج على الرغم من فارق السن بينهما، فـ(غابريلا) كانت في ربيع عمرها و(ناجي) في منتصف كهولته.بيد أن العائق في اكتمال هذه العلاقة هو الإدمان على الكحول.فانتهت برحيل(غابريلا) وارتماء (ناجي) في أحضان الإدمان.

– (شنيد) ذات الأصول العربية التي كانت بمنزلة المرفأ الذي سكنت إليه سفينة (ناجي) بيد أن هذه العلاقة انتهت برحيل (شنيد) مقتولة على يد مافيا الرقيق الأبيض.في إشارة إلى قتل الهوية لدى (ناجي) الذي علم من والديه بالتبني أنه ليس ابنهما البيولوجي وأن والديه من الشرق الأوسط(عربيان) وأنهما أتيا إلى بريطانيا لتكملة دراسة الطب لكنهما تعرضا لحادث سير مؤلم أودى بحياتهما سنة 1948م فنجا ناجي من الحادث؛ ليتبنياه[27]. وهذا يفسر تسمية (ناجي) التي لا تتسق مع اسم عائلته (لورنس) مع اختلاف ملامحه العربية عن ملامح أبيه بالتبني الشقراء.وفي إطار هذه البنية تظهر ثنائية الانتماء واللاانتماء التي تظل باهتة الحضور على الرغم من إشارة (ناجي) إلى فحواها بين حين وآخر وهي أقرب إلى الاستهلاك القولي بعيدا عن الفعل[28]. يفقد ناجي الرغبة في البحث عن هويته الجديدة؛ لتنتهي الرواية و(ناجي) في حالة التأرجح بين التوازن والإدمان والانتماء واللاانتماء.

2– دافني ولنغتون تبحث عن الاستقرار: تمثّل هذه الجملة مفتاحا لجزء آخر من حكاية (ناجي)؛ لأن (ناجي) هو المدخل السردي لحكايات (دافني) فبعد ظهورها على سطح الأحداث بوصفها سكرتيرة (ناجي) في الصحيفة اللندنية الوطنية المعروفة، يلج الراوي الانتقائي إلى عالم (دافني) بحكاياتها المتشعبة مع الرجال من خلال هذا النموذج العاملي:

1) علاقة التواصل: –المرسل: أسرة دافني. – المرسل إليه: دافني.

2) علاقة الرغبة: – الذات: دافني. – الموضوع: الاستقرار بالزواج.

3) علاقة الصراع: – المعارض: تواضع الجمال تقادم العمر. – المساعد: Ø .

دفعت بها أسرتها ذات الأصول العريقة إلى الحياة اللندنية في محاولة اصطياد الزوج المرجو[29]. فبدأت سنوات عمرها في **التبعثر** في سبيل الوصول إلى هذه الغاية على النحو الآتي:

– علاقتها بمدرس الموسيقا (أنغوس مكفارلند) التي انتهت بالفشل الذريع حينما أعلن المدرس رفضه النهائي لفكرة الاقتران بها قائلا لها باقتضاب «ألا ترين أني لم أرتبط حتى هذا العمر بامرأة، لماذا لم تسألي عن ذلك، ولم توجهي هذا السؤال لنفسك؟ ألا تتعجبين لماذا أعيش بمفردي وأنا في هذا العمر المتقدم، أليست وحدتي دليلا كافيا على أني لا أنوي الارتباط بامرأة فضلا عن الزواج منها؛ أنا متزوج من هوايتي وحبي الكبير وهو البيانو»[30].

– علاقتها بالمشير الدكتاتور العسكري الذي أطاح به الوطنيون فيعيش وَهْمَ العودة إلى بلده. فتنشأ بينهما علاقة غريبة ولكن دون موافقته على بالزواج منها على الرغم من رسائل (دافني) الإيحائية المتكررة «ما ظهر هو أن المشير فهم رسائل دافني ورغبتها في الزواج منه ولم يوافق لأن له أسبابه ووجهات نظره الخاصة في المسألة.يقول لدافني: حبيتي، أنا متزوج من السياسة ومن قضايا أكبر بكثير من الزواج الذي تتحدثين عنه»[31]. مع وعد مؤجل بالزواج بعد عودته

إلى بلده واسترداد دولته. ولكن هذه العلاقة تنتهي بموت المشير.

– علاقتها بأول محرر للصفحة الاقتصادية عملت معه (هانري ألبرت كوكبيرن) وهي علاقة محكوم عليها بالفشل للوهلة الأولى؛ لأن هانري متزوج ولا سبيل إلى الزواج منه.بيد أن (دافني) تقبل على هذه العلاقة بنهم، وهو ما ينبئ ببداية تنازل (دافني) عن رغبتها الأساسية في الاستقرار بالزواج والاكتفاء بالاستقرار الآني.وتنتهي هذه العلاقة بموت(هانري).

– علاقتها بثاني محرر للصفحة الاقتصادية عملت معه (هيربيرت أدموند ميدليي) وهي علاقة يغلب عليها الشبق الجنسي ولاسيما من جهة هيربيرت وتنتهي بوفاة هيربيرت.ومن خلال هذه العلاقة نلج إلى عالم (هيربيرت) البوهيمي الذي كان له تاريخ حافل بالاستغلال الجنسي والعاطفي لنساء المستعمرات التي كانت تحت الحكم البريطاني[32].

وفي هذا الإطار تظهر على سطح الأحداث قصة الفتاة الأثيوبية ذات الأصول العربية(أسمرينا) واعتداء (هيربيرت) عليها ثم تركها وهي حامل؛ ليعود ابنها بعد مرور عشرين فيقتل (هيربيرت)[33].

– علاقتها بثالث محرر للصفحة الاقتصادية (ناجي) وهي علاقة محكوم عليها بالفشل بسبب دخول (دافني) إلى حياة (ناجي) عنوة عن طريق الكحول.ويحاول (ناجي) التملص من هذه العلاقة المفروضة عليه، فلا يجد طريقا سوى الهروب إلى الإدمان على الكحول مما يؤدي إلى الإهمال في عمله فتضطر الصحيفة إلى إعفائه من وظيفته فيستسلم للضياع.

– علاقتها بالفنان والشاعر الأفريقي(علوان أحمدو) على الرغم من فارق السن الكبير بينهما، بيد أن هذه العلاقة تنتهي نهاية مأساوية وهي وفاة (دافني) ولكن بعد تحقيق أملها في الاستقرار بالزواج من علوان.

واللافت للنظر في حياة (دافني) المهنية هو مكوثها سكرتيرة للمحررين على الرغم من سعيها الحثيث إلى الوصول إلى مرتبة المحررة، وبمجرد وصولها إلى هذا المنصب بعد فصل (ناجي) تقدّم استقالتها وهي في القمة[34]؛ لأن العمل لم يكن حافزا من حوافزها بقدر الاستقرار بالزواج الذي ظلت تلهث بالحصول عليه[35]، فلم تحصل عليه إلا متأخرا على يد (علوان) ولكن بعد فوات الأوان.

المبحث الثاني: بنية الزمن الروائي في (سنين مبعثرة)

بدأ نقاد السرد في الآونة الأخيرة ينحون بمفهوم الزمن الروائي منحى آخر، فأخصبوه بمقولات ميزت السرد عن غيره من الفنون. فالزمن عنصر من العناصر الفاعلة التي يُعتمد عليه فن السرد بعمومه، وفن الرواية بشكل خاص. فهو يتجسد فيها بوساطة سرد الحوادث. والزمن الذي يعنينا هاهنا هو الزمن التخيلي الذي يبتدعه الروائي. ويُعدُّ جيرار جينيت الرائدَ الذي خاض مجاهل غابات الزمن الروائي. ففتق عنها مقولات أصبحت فيما بعد من ثوابت السرد الروائي؛ وذلك في كتابه (خطاب الحكاية)، متخذاً رواية مارسيل بروست (بحثا عن الزمن الضائع) ميدانا لتطبيقاته. وقد ميّز جينيت بين زمن القصة أي زمن الوقائع، وبين زمن الخطاب أي زمن القول، بالإشارة إلى أنّ لفن القصة زمنين هما: زمن القصة وزمن الحكاية وفقا للمنظرين الألمان[36]، وتصل الازدواجية بين هذين الزمنين حدّ التناقض، ولاسيما في القصص المكتوبة والقصص المصورة المقدمة بوساطة شريط سينمائي، والقص الشفهي، وتخف حدة هذه الازدواجية في أشكال تعبيرية أخرى مثل القصة المقدمة على صورة واحدة أو مثل الشريط المرسوم؛ لأن « هذه الأشكال من التعبير القصصي توفر إلى جانب القراءة التتابعية، نظرة شمولية إلى القصة، أو قراءة تزامنية تشمل القصة ككل»[37]، لهذا يرى جينيت أن «الحكاية مقطوعة زمنية مرتين: فهناك

زمن الشيء المروي وزمن الحكاية، زمن المدلول وزمن الدال»[38].

يلجأ الراوي إلى الترتيب اضطرارا؛ إذ أنه لا يستطيع أن يجاريَ الوقائع التي تجري في الحياة؛ لأنها معقدة، يصعب عليه تتبعها كما وقعت، بل يستحيل عليه ذلك. فهو لا يستطيع أن يقول ويحكي في الآن نفسه ما يحدث هنا وهناك؛ فمن هنا كان القص اختيارا وترتيبا، وكان التوالي في القصة من صنع الراوي وترتيبه[39].

كانت أحداث القصة كما يقدمها القاص البدائي تلتزم التسلسل الزمني التزاما مطردا وفقا لترتيب وقوعها، وعلى الرغم من هذا الالتزام كان «القاص يواجه صعوبة أن اللغة تتكون من سلسلة مختلفة الوحدات من كلمات وجمل وفقرات، ويصطدم هذا الترتيب الخطّي للوحدات اللغوية البسيطة بمشكلات عديدة معقدة عند محاولة ترتيب الحوادث على نفس النسق الخطي حيث إن هذا الخط يُقطع ويلتوي ويعود على نفسه ويُمطّ إلى الأمام ويمط إلى الخلف حتى في أكثر النصوص القصصية بساطة وسذاجة، ذلك أن ظهور أكثر من شخصية رئيسية في القصة يقتضي الانتقال من واحدة إلى أخرى وترك الخط الزمني الأول للتعرف على ما تفعله الشخصية الثانية أثناء معايشة الأولى لحياتها »[40]، وقد التزمت القصة التقليدية مسار الزمن الثابت؛ إذ تؤدي كل وحدة زمنية إلى الوحدة التي تليها حتى نهاية القصة، وهكذا بدأت الرواية الواقعية– في مستهل ظهورها – ملتزمةً تتابع عناصر الزمن الثلاثة (ماض– حاضر– مستقبل) وفي أثناء هذا التتابع انبثق الاسترجاع والاستباق اللذان بدآ يتجليان بشكل واضح – فيما بعد– في الرواية الواقعية. فالراوي عند اختياره نقطة انطلاق يبدأ منها، يختار حاضره ثم يضع «بقية الأحداث على خط الزمن من حاضر ومستقبل وبعدها يستطرد النص في اتجاه واحد في الكتابة غير أنه يتذبذب ويتأرجح في الزمن بين الحاضر والماضي والمستقبل:

	الماضي	الحاضر	المستقبل
خط الزمن			
	حاضر/ ماض / مستقبل / حاضر / مستقبل / ماض / ماض		
النص			

ومن هنا تأتي تقنية ترتيب عناصر الزمن الثلاثة ... وهو ما يسميه ميشيل بوتور تتابع الوحدات الزمنية في صيغة تخضع لإيقاع خاص»[41].

كانت الرواية التقليدية والرواية الواقعية تلتزمان مسار التسلسل الزمني في خطوطه العريضة. غير أن الرواية الواقعية كانت تكسر حدّة هذا التسلسل بحركتي المفارقات الزمنية (الاسترجاع)[42] و(الاستباق)[43] فتنسجهما داخل هذه الخطوط العريضة.

تقوم رواية (سنين مبعثرة) على بعثرة بنية الزمن من خلال الاسترجاعات المتعددة وفقا لتعدد أزمنة الشخصيات ولكن في إطار زمن (ناجي) السردي الدائري التكميلي[44]. فالرواية تبدأ و(ناجي) مستلق على سريره في غرفة ضيقة في ظل فوضى الحواس في حالة هلوسة بين اليقظة والنوم؛ جراء إدمانه الكحول. تمثّل هذه اللحظةُ الزمنيةُ (درجةَ الصفر) إذا سلّمنا ضمنيا بوجودها لكونها حالة توافق زمني تام بين الحكاية والقصة، وهي حالة افتراضية أكثر ما هي حقيقية وفقا لجينيت[45]. وغالبا ما تكون هذه الدرجة هي نقطة انطلاق الرواية[46].«امتنعت الشمس عن الهروب من المكان الذي يرقد فيه

ورفضت أن تتوارى خلف السحب التي تتجمع وتتكاثف كقطع من القطن وتسبح في السماء الرمادي الداكن... صارت حياته تختلف عما كانت عليه في سابق الأيام. يومه يبدأ بالقراءة وينتهي بها، وسط هدوء ثقيل ووحدة مملة تحيط به من كل الجهات؛ الصمت الذي يلفه ليل نهار لا تبدده سوى القراءة والموسيقى وكؤوس النبيذ التي يشربها الواحدة تلو الأخرى. اختلاف كبير عن نمط الحياة التي عاشها عندما كان صحافيا مرموقا، حين كانت مقالاته وكل ما يكتب محط ترقّب الأوساط الصحافية والسياسية والأكاديمية وانتظارها. المجد تركه عندما تدهورت الحال ودخل في حقبة الجسد الخاوي والأفكار الفاترة، أفكاره لم تمت كليا بل كانت تغلي على نار هادئة في عقله. في الماضي حمل عقلُه ملايين الصور والمواضيع وكان يجتهد اجتهادا عظيما في جمعها واستيعابها؛ هذا الذي يدفعه للاستمرار في الكتابة على الرغم من إدمانه تعاطي الكحول وواقعه التعس الخرب»[47].

تمثّل هذه النقطة درجة الصفر التي يرتكز عليها سرد الرواية زمنيا، ثم يعود الراوي في خاتمة الرواية إلى هذه النقطة ولكن من خلال إكمالها زمنيا «استيقظ بعد منتصف الليل بقليل بسبب خفقان في قلبه وتشنج في ذراعه اليسرى، انتابته حالة هلوسة وتخيّل أنه أصيب بنوبة قلبية وتداخلت الظنون في خياله حتى صدقها»[48].

يستمر الراوي في خط زمني مستقيم دون التواءات حتى الكلمة الأخيرة من الرواية «اقترب من صندوق البريد الحديدي الأحمر ذي الفتحة التي تشبه فم حيوان وديع يطلب الطعام.شعر بأمل وتفاؤل لم يجربه طول حياته.وقف أمام الصندوق ونظر إليه في هدوء وسكينة وكأنه ينتظر من الصندوق الجامد كلمة عن المستقبل الذي يقدم عليه.عندما لم يتكلم الصندوق، دفع بالرسالة داخله من خلال الفتحة ومضى بخطوات سريعة واثقة إلى اتجاه جديد»[49].

وبين هاتين النقطتين يبدأ الاسترجاع الخارجي[50] في زمن (ناجي) بعد الكلمة الأخيرة في الاستهلال(وواقعه التعس الخرب)؛ ليبدأ الراوي زمن (ناجي) الفعلي من خلال الاسترجاع الخارجي بوساطة الاستبطان الذهني الشفاف بعيدا عن استرسال (تيار الوعي) والرابط الاستذكاري يقوم على مادة الإدمان الأساسية في حياة (ناجي) الكحول « قصته مع الكحول لها جذور قديمة»[51].

وهاهنا يتسلل الراوي رويدا رويدا إلى زمن (ناجي) السردي؛ ليتبعثر الزمن بعد ذلك مع كل شخصية تلج حياته مباشرة أو عن طريق الشخصيات التي لها صلة مباشرة به. بيد أن زمن (ناجي) يدخل ضمن الاسترجاعات المختلطة بحسب تعبير جينيت[52]. والاسترجاعات بأنواعها الثلاثة[53] تمثل «جزءا هاما من النص الروائي وله تقنياته الخاصة ومؤشراته المميزة ووظيفته التي تختلف من رواية إلى رواية»[54]. والرواية بنسيجها الزمني المبعثر وفقا لعتبتها الأساسية(سنين مبعثرة) تؤكد وظيفة هذه البعثرة الزمنية من خلال السرد. يعيش القارئ أزمنة مختلفة وفقا لاختلاف الشخصيات ولكن في إطار زمن (ناجي) الدائري الذي يمثّل المرتكز الأساسي لهذا الزمن.

تبدأ هذه الأزمنة المتشظية في شكل تدخلات ذهنية يسيرة ثم تتسلل بسهولة ويسر إلى الشخصيات بتدخلات غير صادمة من الراوي من خلال **أزمنة الشخصيات المستقلة** المتمثلة في شخصية (دافني). تحتل أزمنة (دافني) المبعثرة جزءا كبيرا من صفحات الرواية ابتداءً من لحظة دخول (دافني) إلى أحداث الرواية حتى وفاتها قبيل خاتمة الرواية. وهذه الأزمنة الخاصة بـ(دافني) يبدأها الراوي بتتبع أشبه بالسيرة الغرامية لدافني منذ هبوطها إلى مدينة (لندن) بحثا عن هدفها المنشود في اصطياد زوج في إطار البحث عن العمل. وتمثّل نقطة التقائها بـ(ناجي) درجة الصفر من خلال الزمن الدائري الذي يبدأ بقول الراوي واصفا اللقاء

الأول بين (ناجي) و(دافني) من خلال منظور (ناجي) «دخلت عليهم سيدة متقدمة في العمر، قال ماثيو لناجي: هذه دافني ولنغتون التي تعمل معنا منذ سنين طويلة وقد حاولت التقاعد مرات عديدة إلا أننا رفضنا طلبها لاعتمادنا الكبير عليها»[55].

ومنذ هذه اللحظة يصبح زمن (دافني) موازيا لزمن (ناجي) **بالتبعية** تارة حين يكون الزمن مشتركا بينهما حتى انفصالهما عن بعض. و**بالاستقلالية** تارات أخرى حين يلج الراوي إلى زمنها الخاص بوسيلتين هما:

1- الاسترجاع الذي يبدأه الراوي بقوله «فقد عُرف أنها خريجة الأكاديمية الملكية للسكرتارية في لندن، وأنها تنحدر من أسرة...دافني لم تتزوج، لذلك من الطبيعي أنها انخرطت في مجال الوظيفة وهي في سن مبكرة من عمرها...وأول عمل انخرطت فيه، فقدته بسبب حادث غريب. بعد ذلك ساعدها الحظ على العثور على العمل في الصحيفة التي انضم إليها ناجي، لتعمل سكرتيرة لمحرري الصفحة الاقتصادية»[56].

ثم يسير الزمن مستقيما دون التواءات وفقا لنسق الاستذكار المنتقى الخاص بعلاقاتها بعشاقها السابقين قبل البدء بعلاقتها بـ(ناجي) ابتداء بأولى علاقاتها « وهي في لندن، كادت دافني أن تحقق الغاية التي سعت لها أسرتها في أمر الزواج. وكانت العلاقة مع مدرس للموسيقى يُدعى مستر أنغوس مكفارلند»[57].

ثم يلج الراوي مباشرة إلى قصة علاقتها مع المشير بعد فشلها السابق «بدأت دافني تستعد نفسيا وذهنيا لحياتها الجديدة التي تتميز بالاستقلال عن الآخرين والاعتماد على نفسها. حدثتْها نفسها بأن الرجل الأجنبي قد يقع في غرامها ويتزوجها؛ صورة زواجها من مخدومها تسيطر على خيالها وتلاحقها صباح مساء»[58]. ثم تأخذ علاقاتها مسارا مختلفا بعد عثورها على وظيفة سكرتيرة في الصحيفة التي قابلت فيها ناجي؛ لتبدأ علاقتها بالمحرر الاقتصادي (هانري)[59] ولكن دون الولوج إلى زمن (هانري) الخاص.

ثم تبدأ علاقتها مع المحرر الجديد (هيربيرت) ولكن من خلال أسلوبه المتصف بالعنف الشبقي القائم على الاستحواذ والاستغلال الجنسي «اليوم لن أدعك تفلتين من يدي يا دافني، في الماضي لم تنج من قبضتي جيوش الأعداء في ساحات الحروب»[60]، في إشارة منه إلى ماضيه العسكري في المستعمرات البريطانية؛ ليكون هذا مدخلا إلى زمنه الخاص عبر الاسترجاع الخارجي «كان لهيربيرت تاريخ طويل من الاستغلال الجنسي والعاطفي لنساء المستعمرات التي كانت تحت الحكم البريطاني»[61]. فينتهي هذا الاسترجاع الخاص بدافني بقول الراوي «وبعد الأحداث السريعة التي مرت على دافني إثر وفاة هيربيرت وقبله هانري، بدأت تلملم ما تبقى من حاضرها وتفكر بخوف تجاه مستقبلها، وصلت إلى مشارف الستين»[62].

وهاهنا تتداخل الأزمنة الثلاثة (ماض) مؤلم و(حاضر) بائس و(مستقبل) موحش؛ لينتهي الزمن الدائري إلى بدايته بقول الراوي«وبدأ ناجي العمل محررا للصفحة الاقتصادية فيما واصلت دافني وظيفتها سكرتيرة ومديرة لمكتبه»[63]

2- التزامن[64]: وهذه الوسيلة تختص بزمن السرد الحاضر ولكن في إطار الاسترجاع الخاص بـ(ناجي) الذي يمثّل حاضرا في زمن (دافني). وتتمثّل في الرواية بعلاقة (دافني) مع (ناجي) اتساقا مع الزمن الدائري لناجي الذي يصبح تزامنا في زمن (دافني) السردي. وقد سبقت الإشارة إلى هذا التزامن عند الحديث عن زمن (ناجي) الخاص بالاسترجاع في إطار الزمن الدائري بالحديث عن زمن (دافني) الذي يتخذ التزامنَ وسيلةً للسرد فيه. بيد أن هذا التزامن يكون أكثر وضوحا في علاقة (دافني) بالشاب الأفريقي(علوان). فيبدأ التزامن بهذه الجملة الصريحة «اليوم بالذات على غير العادة، لم يكن العازف

الأشقر في مكانه، وجدت بدلا منه شابا أفريقيا مشابها له في الشكل والملامح ولولا اختلاف لون البشرة لظن الناس أنه الشاب الأشقر فارع الطول»[65]. ومنذ هذه اللحظة يتوازى زمنا (ناجي) و(دافني) حتى وفاة (دافني) الذي ينقطع زمنها إلا ما يكون من ظهور مقال مطول يقع بين يدي (ناجي) عن (دافني) أشبه بالنعي يشيد بها بوصفها رائدة في عالم الصحافة البريطانية[66]، «المقال عاد به لذكريات الماضي وعمله في الصحيفة مع دافني؛ تذكر بمرارة أيام النجاح التي ولّت من دون رجعة»[67]، وبهذا ينتهي التزامن في إطار اكتمال الزمن الدائري.

أما (الاستباق) فلم يلجأ إليه الراوي إلا قليلا؛ لأنه لا يتناسب مع عنصر التشويق ولاسيما أن الرواية تُسرد بضمير الشخص الثالث (الغائب).كما أن الراوي لم يورده إلا في إطار زمن (ناجي) في إشارة خفية أن زمن السرد في هذه الرواية محصور في شخصية (ناجي) الذي تجلّى في تقنية (الزمن الدائري).يقول الراوي في مستهل الرواية مستبقا الأحداث القادمة «هو على وعي تام بالثمن الذي كان عليه أن يدفعه في مسيرة حياته المضنية ليبحث عن الحب والحقيقة وليعرف طبائع الأشياء»[68]. وكقوله وصفا علاقة (ناجي) مع (كارولاين) صديقة (شنيد) «استعدّا لحياة مشتركة على المدى الطويل إلا أنّ الأيام قذفتهما في متاهات خطيرة»[69].

ونخلص من هذا أن الاسترجاع الزمني في إطار الزمن الدائري يشكّل مرتكزاً أساسياً في (سنين مبعثرة)، وهذا يتماشى مع العتبة الرئيس(سنين مبعثرة). فالبعثرة تتناسب مع الاسترجاعات المتعددة وفقا لتنوّع شخصيات الرواية وتعددها؛ لهذا يتشظى الزمن وفقاً لحالاتهم الذهنية القائمة على التذكر.

<u>المبحث الثالث</u>: بنية المكان الروائي في (سنين مبعثرة)

يتبوأ المكان عند الروائيين الواقعيين مكانة سامقة، فقد اعتنوا به عناية فائقة، فربطوا بين أبطالهم والمكان، وربما صار المكان بطلا من أبطال رواياتهم؛ حتى أن (إيان واط) يؤكد أنه ليس في رواية القرن الثامن عشر ما يماثل الفصول الافتتاحية في رواية (الأحمر والأسود) لستندال، أو (الأب غوريو) لبلزاك التي تدل على مدى اهتمام ستندال وبلزاك للبيئة في الصورة الكاملة التي يحملها كلٌّ منهما عن الحياة [70]. والرواية في تشكيلها للمكان أشبه بالفنون التشكيلية من رسم ونحت، فتخضع لمقاييس المعمار، كما هي في بنائها الزمنَ تضاهي الموسيقا، فتخضع لمقاييس مثل الإيقاع ودرجة السرعة[71].

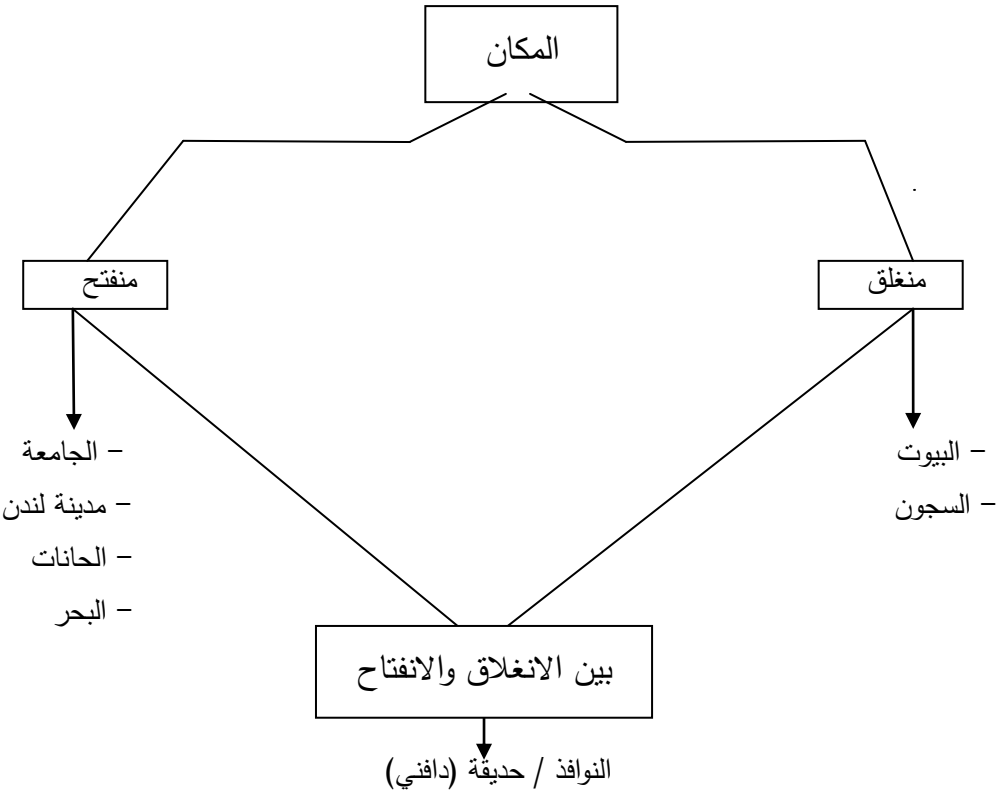
وإذا بحثنا عن مفهوم بناء المكان في السردية الحديثة فلن نجد نظرية متكاملة للمكان الروائي[72]. بيد أننا سنجد آراء واجتهادات وبعض الأسس التي طرحها النقاد الشكليون فجعلها الباحثون بعدهم عماد نظرتهم إلى البنية المكانية في الرواية[73].

ميز نقاد السرد المكان الطبيعي الطوبغرافي عن المكان الروائي. فهناك تشابه بينهما من حيث الشكل والحجم والمساحة. وهذا لا يعني أنهما متطابقان. فالتشابه هذا شكلي لا غير؛ لهذا أطلقوا على المكان الطبيعي تسميات أخرى، كالمكان الموضوعي والواقعي والخارجي[74]. وهذا لا يتناقض مع ما نراه عند الواقعيين من إطلاق أسماء أماكن معلومة على الأماكن التي تقع فيها أحداث رواياتهم، كما نرى ذلك عند بلزاك وديكنز ونجيب محفوظ وغيرهم؛ لأن أماكن هؤلاء أماكن ورقية؛ لهذا يرى نقاد السرد أن هذا من باب إيهام القارئ بواقعية ما يقرأ. وهذا الإيهام في عرف النقد البنيوي لا يعني بأن باريس في روايات بلزاك هي باريس في الواقع الحقيقي الخارجي؛ لأن المطابقة بين المكان الروائي والمكان الطبيعي غير صحيحة «سواء أكان هذا الإيهام مقصورا على نقل اسمها الحقيقي وحده أم أضاف الروائي إلى الاسم محتوياته الحقيقية المعروفة من أحياء ومناطق وقصور»[75].

ويَميز نقاد السردبين المكان الروائي والفضاء الروائي[76]؛ لأن الرواية تحتاج في بنائها إلى أمكنة متعددة تتحرك على سطوحها الشخصيات فتكون متناً للأحداث، ومن مجموع هذه الأمكنة الروائية يتشكل الفضاء الروائي، وينحاز عبد الملك مرتاض[77] إلى مصطلح الحيز– الذي ارتضاه بدلا عن مصطلح المكان الذي ينصرف في العمل الروائي في رأيه إلى الحيز الجغرافي وحده– ثم يفرق بين الحيز والفضاء ويذهب إلى أن مفهوم الفضاء يكون جاريا في الخواء والفراغ، في حين أن الحيز في نظره ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن والثقل والحجم والشكل.

تعجّ رواية (سنين مبعثرة) بأمكنة متعددة ومتنوعة وفقا لتعدد شخصياتها وتنوّعها، فقد أولت الروائيةُ المكانَ أهمية قصوى، فاستطاعت أن توظّف المكان في روايتها توظيفا له دلالته، بحيث يتناغم مع عناصر الرواية الأخرى.

بالإمكان تصنيف المكان في (سنين مبعثرة) وفقا للانفتاح والانغلاق على الشكل الآتي:



أولا: الأمكنة المنغلقة:

تكتنف الرواية بعض الأمكنة المنغلقة، ومن هذه الأجواء المنغلقة ينبثق الانفتاح، لتتشكل هذه الثنائية من خلال عنصري الزمن والمكان (الكرونوتوب)[78].

تتشكل الأمكنة المنغلقة ذات الصلة المباشرة بحوادث الرواية في الأمكنة الآتية:

1– البيوت: تشكل البيوت في العُرف (الظاهراتي)[79] مكانا مميزا لدراسة قيم ألفة المكان من الداخل؛ لهذا يرى غاستون باشلار أن البيت هو «واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية. ومبدأ هذا الدمج وأساسه هما أحلام اليقظة.ويمنح الماضي والحاضر والمستقبل البيتَ ديناميات مختلفة،

كثيرا ما تتداخل، أو تتعارض، وفي أحيان تنشط بعضها بعضا.في حياة الإنسان ينحِّي البيتُ عواملَ المفاجأة ويخلق استمرارية، فبدون البيت يصبح الإنسانُ كائنا مفتتا»[80].

بعيدا عن خصوصيات المنهج الظاهراتي يتجلّى البيت بنيويا في مستهل الرواية بوساطة ذكريات (ناجي) بين اليقظة والحلم في بداية استرجاعه الزمني بوصفه مكانا أليفا يحتضن أجمل ذكرياته من خلال الوصف الدقيق لبيت والديه بالتبني المكوّن من طابقين[81] ثم وصف خزانة زجاجات الخمر[82] التي ترتكز عليها حبكة الرواية المبنية على (الإدمان).هذا مدخل نلج به إلى أنواع البيوت المنغلقة ودلالتها في هذه الرواية:

بيت (ناجي) في لندن وهما شقتان تثيران فيه الشعور بالوحشة والانقباض والوحدة في غالب أوقاته[83] باستثناء لحظات الإدمان ولحظات الانغماس الجنسي والقراءة والكتابة[84]. وفي لحظات نادرة يشعر فيها بالحماية والسكون[85]. وهذا الأمر له صلة باضطراب (ناجي) وعدم اتزانه.

أما شقة (دافني) في (بملكو) فهي مكان للاحتماء بعد فشل كل تجربة غرامية لها[86]. وشقة (دورا) صديقة (غابريلا) مكان للقصف واللهو والتحرر من القيود[87].

2- السجون: وتذكر السجون ضمنا في هذه الرواية، وأعني بالسجون المباني المخصصة للحبس، وذلك في قصة (علوان أحمدو) سجين الرأي في إحدى بلدان أفريقيا التي يسيطر عليها العسكريون المتسلطون. بيد أن هذه السجون على الرغم من كونها أمكنة منغلقة في بنيتها الطبوغرافية المتدرجة من سجن عام إلى زنزانة انفرادية إلى حفرة في الأرض[88] تتحول نفسيا إلى أمكنة منفتحة يحس من خلالها (علوان) بالحرية والانطلاق فيكتب على جدرانها قصائده التي تنادي بالحرية[89].

ثانيا: الأمكنة المنفتحة:

هذه الأمكنة تعج بها الرواية ولكنها تدور نفسيا في إطار الانغلاق على الرغم من انفتاحها طبوغرافيا. تتشكل الأمكنة المنفتحة ذات الصلة المباشرة بحوادث الرواية في الأمكنة الآتية:

1- الجامعة: كانت الجامعة المكان الأول الذي يمثّل الانطلاقة الأولى لناجي بعد خروجه من بيئته المنغلقة في بيت أبويه؛ لذلك احتفى الراوي بوصف بوابتها الحديدية وما يحيط بها بدقة متناهية فهي في نظر (ناجي) مكان متميز من حيث الحجم وتعدد الأقسام وتشعب الفروع وتتمثل أهميته في هامش الحرية والانطلاق[90].

2- مدينة لندن: تتميّز المدن الكبيرة مثل (لندن) باتساع شوارعها ورحابة ميادينها. فهي مأوى لأمكنة تؤدي إلى الانفتاح على العالم الخارجي بعيدا عن القيود. ففي شوارعها تشعر (ريتشل) بمعية (حمزة الدرع) بالانطلاق دون قيود[91]. وهي أمكنة للبحث عن المفقود(ناجي) بالنسبة لـ(دافني)[92] في إشارة إلى الانفتاح على الآخر في المدن الكبيرة.أما في ميادينها فتتحقق حرية التعبير كما في ميدان (هايد بارك) عندما قرّر المشير طرح آرائه السياسية الدكتاتورية الأحادية. فجُوبِهَ بالرد المفعم من بعض المناضلين المناهضين لسياسته الدكتاتورية مما اضطره إلى الهروب[93] في إشارة إلى انتفاء الرأي الواحد في هذه الميادين.

3- الحانات: ترتبط الحانات بإدمان (ناجي) على الكحول في هذه الرواية في الغالب الأعم فهو يرتادها منذ الجامعة[94]، وأينما انتقل فهي أول ما يبحث عنها من الأمكنة[95]. وهي أمكنته الأليفة وإن كانت من جانب آخر سبباً من أسباب عدم اتزانه. كما إنها أمكنة للقاءات والتعارف عندما بدأ في سلوك سبيل صديقه (سايمون) في تعرّف النساء عبر إعلانات الصحف فتعرّف خلالها (ساندرة) ثم (لوردس) منتهيةً بالفشل[96].

4- البحر: وهو المكان المتسم بالرحابة والحرية والصفاء ولاسيما في حالة (شنيد)[97] بعيدا عن أجواء بيتها الخانق[98] مما اضطرها إلى الهروب إلى لندن للاحتماء في شوارعها وأزقتها وأنديتها الليلية الخاصة فكان مصيرها القتل على يد عصابات الرقيق الأبيض.

ثالثا: أمكنة بين الانغلاق والانفتاح:

هناك أمكنة أساسية في الرواية تدور في إطار الانغلاق العام؛ أي في إطار البيوت. وهي على انغلاقها الجزئي تشكل متنفسا لشخصيتي (ناجي) و(دافني) ولمَن هم على شاكلتهما. أو في إطار الانغلاق الخاص مثل حديقة (دافني) وتتجلّى هذا الأمكنة في الآتي:

1- النوافذ: للنوافذ صفة التحرك في اتجاهين؛ من الداخل إلى الخارج ومن الخارج إلى الداخل حقيقة ومجازا. يرى جمال الغيطاني في أن النافذة تزيل أيَّ حاجز، فهي تلغي المدى؛ لأنَّها الوصلُ بين المحدود المؤطر واللامحدود، بين الداخل والخارج. وعلى قدر النافذة تتحدّد الرؤى[99]. والنافذة الحسيّة مكانٌ للانفتاح من الداخل على الخارج و مكانٌ لنفاذ الخارج من شمس وهواء إلى الداخل.فهي لهذا مجال للحركة الديناميكية التي تتصف بها عموم حركة الحياة.

النوافذ في (سنين مبعثرة) أمكنة بين الانغلاق والانفتاح ولكنها تحاول الانجرار إلى الخارج على الرغم من انجذابها إلى الداخل؛ لذلك تتخذها الشخصيات قنطرة للانفتاح على العالم؛ مثل نافذة شقة (ناجي) الأولى في لندن المطلة على كاتدرائية القديس بول[100]؛ هروبا من جحيم الضياع والإدمان والإحساس بالوحشة والانقباض.وفي شقته الجديدة التي انتقل إليها بعد فصله من الصحيفة، تطل النوافذ على قاعة (الألبرت) التي تقام فيها الاحتفالات الشهيرة في لندن[101]. وفي شقة (دورا) شباك كبير يطل على الشارع العام حيث تظهر معالم المدينة بوضوح[102]. أما نافذتا شقة (علوان) الكبيرتان؛ فتطل الأمامية منهما على الشارع العام (الحياة والحرية والانطلاق) و تطل الخلفية منهما على مقبرة (الموت والانعتاق من أسر الحياة) وكنيسة صغيرة (التطهر قبل الموت)[103]. وأخيرا النافذة الكبيرة في المطعم الذي يعمل فيه (إلياس دولي) والد (شنيد) المطل على البحر التي يرصد من خلالها حركة السفن للانعتاق من غربته[104].

2- حديقة (دافني): هي ملكية خاصة (منغلقة) في مكان بارز (منفتح)؛ لذا فهي مكان جامع للحياة مثل إنتاج الفواكه والزهور كما إنها مكان للموت لقبر عشاقها فيها. في حركة ديناميكية اتساقية بين (الحياة) و(الموت)[105].

ونخلص من هذا أن المسيطر على بنية المكان هو التأرجح بين الانغلاق والانفتاح وهذا يتماشى أيضاً مع العتبة الأساسية (سنين مبعثرة) على أساس مقومات الزمكان التي تعني تبعثر الأمكنة وفقا لتبعثر أزمنتها.

الخاتمة:

رواية (سنين مبعثرة) عمل فني متميّز في مسيرة الرواية العُمانية. وقد سعى الباحث إلى جلاء الأسس الفنية فيها بوساطة آليات النقد السردي الحديث، متخذاً البنية السردية مركباً نقدياً لجلاء فنية هذه الرواية، ودراسة أهم القوانين التأليفية التي تتحكم في بنائها، فخلص الباحث في دراسته هذه إلى النتائج الآتية:

أهمية المحور الرئيس المتمثل في شخصيتي (ناجي) و(دافني) المرتبطتين بما تسعى إليه كل منهما، المتمثل في موضوع (الاتزان) فيما يتعلق بشخصية (ناجي)، وموضوع (البحث عن الاستقرار) فيما يتعلق بشخصية (دافني). وقد أفاد الباحث من معطيات العلاقة السردية بين الشخصيتين وفقا لمعطيات النص الروائي في تخصيب النموذج العاملي. وهكذا غدتْ الشخصية في (سنين مبعثرة) مرتكزا أساسيا من مرتكزات الحدث

السردي من خلال التناسل السردي المنبثق من البنية الرئيسة المتمثلة في شخصية (ناجي).

أمّا الزمان الروائي فيشكّل في (سنين مبعثرة) مفصلا أساسياً من مفاصل البنية السردية. فالحدث الروائي يدور مع الزمان حيث دار. فالاسترجاع الزمني في إطار الزمن الدائري يشكّل محوراً أساسياً في الرواية. وهذا يتماشى مع العتبة الرئيسة(سنين مبعثرة). فالبعثرة تتناسب مع الاسترجاعات المتعددة وفقا لتنوّع شخصيات الرواية وتعددها؛ لهذا يتشظى الزمن وفقاً لحالاتهم الذهنية القائمة على التذكر.

أمّا بنية المكان في رواية (سنين مبعثرة) فكان لها حضور طاغ؛ لهذا اعتنى الباحث في تفكيك بنيته؛ للوصول إلى دلالته، متجاوزاً بذلك كونَ المكان يعتمد على الأقوال الوصفية التي ليس لها علاقة حميمة بالبنية السردية الكامنة، على الرغم من ذلك وجد الباحث أن المكان في هذه الرواية متصّل بالحدث المنبثق من العتبة الرئيسة(سنين مبعثرة). فالمسيطر على بنية المكان هو التأرجح بين الانغلاق والانفتاح وهذا يتماشى مع العتبة الرئيسة(سنين مبعثرة) وفقا لمقومات (الكرونوتوب) الذي يشير إلى تبعثر الأمكنة وفقا لتبعثر أزمنتها؛ فقد وظّفه الراوي ليتلاءم مع حيثيات الرواية والحالة النفسية للشخصيات.

الهوامش:

(1) ينظر: عبدالله الطائي وريادة الكتابة الأدبية العُمانية الحديثة، محسن الكندي، ضمن كتاب: دراسات في أدب عُمان والخليج، تحرير شريفة اليحيائي وأيمن ميدان[197–260]، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عَمّان، ط1، 2004م، ص217.

(2) ينظر: الرواية العُمانية في الألفية الثالثة(أفق الرصد والتحولات)، عبدالعزيز الفارسي، مجلة علامات في النقد،(ملتقى قراءة النص التاسع)، [309–322]، من إصدارات النادي الأدبي الثقافي بجدة، المجلد(17) العدد(68)، ص309.

(3) المصطلح السردي، جيرالد برنس، ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة(المشروع القومي للترجمة) القاهرة،[368]، ط1، 2003م، ص224.

(4) المرجع السابق، ص 157.

(5) ينظر: بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات، الوظائف، والتقنيات، ناهضة ستار، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م، ص82.

(6) البنية السردية للقصة القصيرة، عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2005م، ص18.

(7) ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، عالم المعرفة، الكويت، العدد[164]، 1992م، ص313.

(8) المرجع نفسه.

(9) المرجع نفسه.

(10) المرجع السابق، ص314.

(11) المرجع السابق، ص313.

(12) المرجع نفسه.

(13) المرجع السابق، ص315.

(14) المرجع نفسه.

(15) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت– الدار البيضاء، ط2، 1993م، ص23.

(16) المرجع السابق، ص25.

(17) ينظر: نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة)، السيد إبراهيم، دار قباء، القاهرة، 1998م ، ص26.

(18) المصطلح السردي، ص207.

(19) ينظر على سبيل المثال : بنية النص السردي ، ص33، السميائيات السردية مدخل نظري، سعيد بنكراد، منشورات الزمن، الرباط، كتاب الجيب(29)، 2001م، ص77.

(20) ينظر: نظرية الرواية، ص29.

(21) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص36.

(22) الاشتغال العاملي(دراسة سيميائية، غدا يوم جديد لابن هدوقة عيّنة)، السعيد بوطاجين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000م، ص21.

(23) سنين مبعثرة، غالية ف.ت. آل سعيد، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، 2008م، ص15.

(24) المصدر نفسه.

(25) ينظر: المصدر السابق، ص43.

(26) ينظر: المصدر السابق، ص188، 283.

(27) ينظر: المصدر السابق، ص293.

(28) ينظر: المصدر السابق، ص314،294، 316، 466.

(29) ينظر: المصدر السابق، ص21–84.

(30) المصدر السابق، ص85.

(31) المصدر السابق، ص103.

(32) ينظر: المصدر السابق، ص132.

(33) المصدر السابق، ص143.

(34) ينظر: المصدر السابق، ص295.

(35) ينظر: المصدر السابق، ص82، 83.

(36) ينظر: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي،المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة(10)، القاهرة، ط2، 1997م، ص45 .

(37) تقنيات السرد الروائي على ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1990م، ص72.

(38) خطاب الحكاية، ، ص45 .

(39) ينظر: تقنيات السرد الروائي على ضوء المنهج البنيوي، ص74.

(40) بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا قاسم، دار التنوير، بيروت، ط1، 1985م، ص50.

(41) المرجع السابق، ص37–38.

(42) وتتحقق هذه التقنية حينما يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية، ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها.ينظر: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص54.

(43) هو مصطلح يدلّ على كل حركة سردية تقوم على أن يُروى حدث لاحق أو يُذكر مقدما، وبشكل آخر يعني: قص حادثة قبل حدوثها في الرواية، ولذلك فهو مرادف للاستباق بمعنى التوقع ... أو بمعنى استقدام الحادثة في الزمن ...أو التنبوء بها أو استطلاعها أو التطلع إليها، وهذه التقنية نادرة في الرواية الواقعية وفي القص التقليدي بشكل عام، كما أنها تتنافى وفكرة التشويق التي تكوّن العمود الفقري للنصوص القصصية التقليدية التي تسير قدما نحو الإجابة على السؤال ثم ماذا ؟. ينظر: المصطلحات الأدبية الحديثة، ص80، بناء الرواية، ص61.

(44) يقصد الباحث بالزمن الدائري التكميلي هنا: عودة زمن الخطاب في نهاية الرواية إلى ما بعد النقطة التي بدأ منها في بداية الرواية.

(45) ينظر: خطاب الحكاية، ص47.

(46) ينظر: تحليل الخطاب الأدبي (دراسة تطبيقية)، إبراهيم

صحراوي، دار الآفاق، الجزائر، ط2، 2003م، ص49.

(47) سنين مبعثرة، ص13، 14.

(48) المصدر السابق، ص480.

(49) المصدر السابق، ص486.

(50) ذلك الاسترجاع الذي تظل سعتُه كلها خارج سعة الحكاية الأولى. ينظر: خطاب الحكاية، ص60.

(51) سنين مبعثرة، ص 15.

(52) هي التي تكون نقطة مداها سابقة لبداية الحكاية الأولى، ونقطة سعتها لاحقة لها. ينظر: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص60.

(53) هي: 1-الاسترجاعات الداخلية: التي تقع داخل الحقل الزمني للحكاية الأولى.2- الاسترجاعات الخارجية: التي تمتد إلى خارج الحقل الزمني للحكاية الأولى. 3- الاسترجاعات المختلطة: التي تمتد من خارج الحقل الزمني للحكاية الأولى حتى تنضم إلى منطلقها ثم تتعداها. ينظر: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص70.

(54) بناء الرواية، ص54.

(55) سنين مبعثرة، ص78.

(56) المصدر السابق، ص81.

(57) المصدر السابق، ص 84.

(58) المصدر السابق، ص 93.

(59) ينظر: المصدر السابق، ص 113.

(60) ينظر: المصدر نفسه.

(61) المصدر السابق، ص132.

(62) المصدر السابق، ص145.

(63) المصدر السابق، ص147.

(64) أي التقاء زمن الحكاية (المتن الحكائي) مع زمن الخطاب (المبنى الحكائي) في نقطة ما تمثّل الزمن الحاضر.

(65) سنين مبعثرة، ص350.

(66) ينظر: المصدر السابق، ص482.

(67) المصدر السابق، ص483.

(68) المصدر السابق، ص12.

(69) المصدر السابق، ص479.

(70) نشوء الرواية، ترجمة عبدالكريم محفوض،منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، سلسلة دراسات نقدية عالمية(10)، 1991م، ص31.

(71) ينظر: بناء الرواية، ص99.

(72) ينظر: بناء الرواية العربية السورية(1980-1990م)، سمر روحي الفيصل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995م، ص249.

(73) المرجع نفسه.

(74) المرجع السابق، ص251.

(75) المرجع السابق، ص252.

(76) المرجع السابق، ص253.

(77) ينظر: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة(240)، الكويت، ديسمبر 1998م، ص141.

(78) مصطلح اقترضه ميخائيل باختين من العلوم الرياضية فنقله إلى عالم الأدب على سبيل الاستعارة تقريبا لتعبيره عن الترابط الوثيق بين المكان والزمان بوصف الزمان البعد الرابع للمكان.ثم أطلق عليه اسم (الزمكان). ينظر:أشكال الزمان والمكان في الرواية، ميخائيل بختين، ترجمة يوسف الحلاق، منشورات وزارة الثقافة السورية، سلسلة دراسات نقدية عالمية (9) دمشق، 1990م، ص5.

(79) تأسس هذا الاتجاه على فلسفة الألماني إدموند هوسرل، والفكرة المركزية فيه هي قصدية الوعي؛ أي أنه دوما متجه إلى موضوع، تأكيدا لمقولة (لا يوجد موضوع دون ذات). ينظر : جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1987م، ص10، دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي، سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ظ5، 2007م، ص321.

(80) جماليات المكان، ص38.

(81) ينظر: سنين مبعثرة، ص18، 19.

(82) ينظر: المصدر السابق، ص20، 19.

(83) المصدر السابق، ص71،69، 309،281، 339، 342.

(84) المصدر السابق، ص326، 339.

(85) المصدر السابق، ص177، 384.

(86) المصدر السابق، ص94، 150، 347.

(87) المصدر السابق، ص323 وما بعدها.

(88) المصدر السابق، ص239، 240، 241.

(89) المصدر السابق، ص252.

(90) المصدر السابق، ص25، 26.

(91) ينظر: المصدر السابق، ص60، 61.

(92) المصدر السابق، ص 298.

(93) المصدر السابق، ص 104.

(94) المصدر السابق، ص 44.

(95) المصدر السابق، ص 74، 160.

(96) المصدر السابق، ص 395، 399.

(97) المصدر السابق، ص 413، 420.

(98) المصدر السابق، ص 426.

(99) ينظر: نوافذ النوافذ (دفاتر التدوين4)، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2008م، ص 9.

(100) ينظر: سنين مبعثرة، ص71.

(101) المصدر السابق، ص283.

(102) المصدر السابق، ص324.

(103) المصدر السابق، ص358.

(104) المصدر السابق، ص415.

(105) المصدر السابق، ص121، 144.

المصادر والمراجع:

1- سنين مبعثرة، غالية ف.ت. آل سعيد، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، 2008م.

ثانيا: المراجع

2- الاشتغال العاملي(دراسة سيميائية، غدا يوم جديد لابن هدوقة عيّنة)، السعيد بوطاجين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000م.

3- أشكال الزمان والمكان في الرواية، ميخائيل بختين، ترجمة يوسف الحلاق، منشورات وزارة الثقافة السورية، سلسلة دراسات نقدية عالمية (9) دمشق، 1990م

4- بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، عالم المعرفة، الكويت، العدد[164]، 1992م.

5- بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا قاسم، دار التنوير، بيروت، ط1، 1985م.

6- بناء الرواية العربية السورية(1980-1990م)، سمر روحي الفيصل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995م.

7- بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات، الوظائف، والتقنيات، ناهضة ستار، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م.

8- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط2، 1993م.

9- تحليل الخطاب الأدبي (دراسة تطبيقية)، إبراهيم صحراوي، دار الآفاق، الجزائر، ط2، 2003م.

10- تقنيات السرد الروائي على ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1990م.

11- جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1987م

12- خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي،المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة(10)، القاهرة، ط2، 1997م.

13- دراسات في أدب عُمان والخليج، تحرير شريفة اليحيائي وأيمن ميدان، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عَمّان، ط1، 2004م.

14- دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي، سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط5، 2007م.

15- الرواية العُمانية في الألفية الثالثة(أفق الرصد والتحولات)، عبدالعزيز الفارسي، مجلة علامات في النقد،(ملتقى قراءة النص التاسع)، [309-322]، من إصدارات النادي الأدبي الثقافي بجدة، المجلد(17) العدد(68).

16- السميائيات السردية مدخل نظري، سعيد بنكراد، منشورات الزمن، الرباط، كتاب الجيب(29)، 2001م.

17- عبدالله الطائي وريادة الكتابة الأدبية العُمانية الحديثة، محسن الكندي، ضمن كتاب: دراسات في أدب عُمان والخليج، تحرير شريفة اليحيائي وأيمن ميدان[197-260]، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عَمّان، ط1، 2004م.

18- علامات في النقد،(ملتقى قراءة النص التاسع)، من إصدارات النادي الأدبي الثقافي بجدة، المجلد(17) العدد(68).

19- في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة(240)، الكويت، ديسمبر 1998م.

20- المصطلحات الأدبية الحديثة، محمد العناني، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1996م.

21- المصطلح السردي، جيرالد برنس، ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة(المشروع القومي للترجمة) القاهرة،[368]، ط1، 2003م

22- نشوء الرواية، إيان واط، ترجمة عبدالكريم محفوض،منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، سلسلة دراسات نقدية عالمية(10)، 1991م.

23- نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، السيد إبراهيم، دار قباء، القاهرة، 1998م.

24- نوافذ النوافذ (دفاتر التدوين4)، جمال الغيطاني، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2008م.

The Narrative Structure of the Novel "Scattered Years"

Taha Hussein Alhudrami

Abstract

The research aims at clarifying the technical foundations of Scattered Years through the techniques of modern critical narrative via establishing the narrative structure as a critical compound to clarify the technique of this novel and studying the major constitutive rules which control its structure:

The narrative structure of character represented by the characters of Naji and Dafany which both constitute two essential components of modern narrative through the generative narrative emerged from the main structure of Naji's character.

The structure of narrative time in Scattered Years constitutes the main component of narrative structure. The narrative event rotates with time wherever it goes. Time analepsis within the circular scale of time constitutes an essential axis in the novel. This goes in harmony with the title of the novel Scattered Years. The chronotope goes in harmony with the variant analepses in accordance with the number of characters and its diversity therefore time fragments according to characters' mental status which is based on their mental ability to remember.

Place structure in Scattered Years has a dominant presence for it has a link with the event emerged from the title Scattered Years. What controls the place construction is the oscillation between opening and closure which goes in harmony with the main entry, the title of the novel, according to chronotope components which indicate the fragmentation of places due to its time fragmentation the narrator employed to suit the novel's aspects and the psychological state of characters.