مجلـــة بدايـــات
Email :bidayat@lagh-univ.dz Revue :Bidayate ISSN: 2676-198X
المجلد:الثاني(02) / العدد: الرابع(04) جوان 2021/ ص ص: 14-32

تشكلات الزَّمكان في رواية ذاكرة معتقلة لبلال لونيس

Space-time formations in Bilal Lounis' novel, Detained Memory

د: سليم سعدلي 1.

Salim sadeli

[1] جامعة برج بوعريريج (الجزائر).

البريد الإلكتروني :**naidji.univ@gmail.com**

تاريخ الإرسال:06-09-2020	تاريخ التحكيم: 03-03-2021	تاريخ القبول:24-04-2021	تاريخ النشر: 21-06-2021

ملخص البحث

المشهد السردي في الجزائر مشهد غنيّ ومتعدد الجوانب لذلك توجهنا في الآونة الأخيرة إلى الاهتمام بالمدونات السردية التي يصدرها الشباب أمثال بلال لونيس وغيرهم من الكتاب الذين أعادوا للمشهد السردي الجزائري هيبته، لقد تمثل هذا الأخير انطلاقا من الاتصال المباشر الذي أفرز له الكاتب حيزا خصا جعله يتموج بتموج أحداث الرواية خاصة فيما تعلق بالترددات العاملة على إحياء تلابيب الأفكار وموضوعاتها، إذ نجد السارد يكسر مبدأ التسلسل العادي للزمن ابتداء من الاستذكار والاستشراف لينتج عن وقع هذه المفارقات ما أسميناه برسوب الذاكرة التي وقف بها الراوي على أعتاب الماضي المكبل بتفاصيل الذاكرة العليلة، هذا وقد جاءت الاستباقات بصورة توظيفية ضئيلة ذلك أنها زرعت وسط كتابة تاريخية استذكاريه تستند في مقوماتها على ذاكرة السارد المكبلة بين دهاليز الوعي واللاوعي، ولا يخفى على أي قارئ الديناميكية المكانية المتراوحة بين الأماكن الاختيارية والاجبارية؛ إذ اختارت الأمكنة شخصياتها لتغدو مطرحا للكثير من الاشكاليات النفسية. وعليه فإن هذا التقسيم قد جاء تبعا للحدث والشخصيات والزمان ساعية بذلك إلى تعليل الظاهرة الأكثر بروزا والمتمثلة في قضية الوحدة الوطنية التاريخ الدين، والذاكرة.

الكلمات المفتاحية: المكان بين جدلية الجبر والاختيار، رسوب الذاكرة على وقع المفارقات الزمنية، مقامات الزَّمكان بين التَّذكر والنِّسيان... الخ.

Abstract:

The narrative scene in Algeria is a rich and multifaceted scene, so we have recently turned to attention to the narrative blogs issued by young people such as Bilal Lounes and other writers who have restored the prestige of the Algerian narrative scene, the latter was represented by direct contact, which the writer created a special space that made it undulate The events of the novel, especially with regard to the frequencies that work to revive the circuits of ideas and their themes, as we find the narrator breaks the principle of the normal sequence of time, starting from recollection and foresight, to produce what we called the traces of memory in which the narrator stood on the threshold of the past crippled by the details of the ailing memory. In a small operational way, as it

was planted in the midst of an evocative historical writing based on its constituents on the narrator's memory that is tied between the corridors of consciousness and the subconscious, and the spatial dynamic ranging between optional and compulsory places is not hidden to any reader. As places choose their personalities to become a source of many psychological problems. Accordingly, this division came according to event, personalities and time, seeking to explain the most prominent phenomenon represented in the issue of national unity, history, religion, and memory.

Keywords: The place between the dialectic of algebra and choice, Failure of memory on the impact of time paradoxes, The shrines of the temporal Between remembering and forgetting.

1- الزَّمان: "المفارقات والإيقاع":

لقد كان للتَّباينات الزَّمنية* "**TIME-TEMPS**" داخل الرِّواية فرصة تمييع الأحداث وصهرها بمختلف القضايا السَّاعية لتقويم ما مضى والوقوف على أعتاب الحاضر كله في سيرورة تحيل على التَّنقل السَّلس المميز لسير العملية السَّردية؛ ذلك أنَّ الزَّمن قد لاذ بالفرار اِنطلاقًا من الإعتصام أمام الذَّاكرة السَّاردة في العديد من المواقف، ليعود به إلى دهاليز الماضي ومقتطفات الحاضر، فينتج بذلك اِنفتاحًا كرونولوجيًا** قائم على ثنائية المد والجزر كمتحكم أساسي في سير الأحداث وطرحها، وقد أشار"**جيرار جنيت**" "**Gérard Genette**" في العديد من المواقف إلى القيمة المحورية التي يتضمنها عنصر الزَّمان بقوله: "من الممكن أن نقُصَّ الحكاية من دون تعيين مكان الحدث ولو كان بعيدًا عن المكان الذي نرويها فيه، بينما قد يستحيل علينا ألَّا نحدد زمنها بالنسبة إلى زمن فعل السرد لأن علينا روايتها إما بزمن الحاضر وإما الماضي وإما المستقبل. وربما كان تعيين زمن السرد أهم من تعيين مكانه"[1]؛ ذلك أنَّ الزَّمن قد شكل بقيمته المعنوية وحتى الجمالية عنصرًا اقتضائيًا يذهب إلى فضِّ بؤر الأحداث القائمة على تشكيل مجموعة المسارات التَّنقلية بتبيانه لمختلف الإحداثيات التي تحدد موقفًا أو تبعث على إحياء ذكرى سواءً تعلقت بالسَّارد أو إحدى الشَّخصيات المكونة للعمل الإبداعي فهو "جسر يربط بين الوحدة والتباين، فهو إذا فاعلية معينة تتحدد حسب ظروف مرحلية، من هنا فالزمان الإنساني هو سيد ما جاء من قبله من أزمنة جامدة حية"[2]، وعليه فإنَّ التَّعدد الحاصل في الزَّمن الواحد هو ما ذهب بنا إلى التَّقسيم الآتي من الدِّراسة.

أ- المفارقات* "ANACHRONY":

تتوالد مجموعة الأحداث في الرواية وفق نسق زمني يفرض التنقل السلس بين مختلف الأزمنة المتماشية مع الترتيب النفسي للسَّارد المتَرجم عبر ماهيته سيرورة الأحداث الإستذكارية والإستشرافية وحتى الحاضرة، وبالنظر إلى الزمن من وجهة نظر "أصحاب الأدب أنه زمن إنساني، زمن التجارب والانفعالات أما عند "نقاد السرد "مجرد حقيقة سائلة لا تقهر إلا من خلال مفعولها على الشخصيات والمكان، كما أنه العلامة الدالة على مرور الوقائع اليومية"[3] فإنَّنا نصل بالقول إنَّ مجمل الأحداث داخل الرِّواية قد سيطرت بفعاليتها على مختلف المشاهد السَّردية لتضع السَّارد بين مفارقات تمثلت في:

- ✓ **الاسترجاعات analepse/analepsis:**

إذْ إرتسمت في هيئتها الإستذكارية القائمة على تعليل حاجة النَّفس وتوقها لإعدام الماضي بصورة إبحائية تهدف إلى مصالحة النَّفس مع الذَّاكرة المعتقلة وهو ما يفضي حسب قولنا **برسوب الذَّاكرة**** العائمة في ماضيها العليل، وتبيانًا لهذه الخاصِية السَّردية نقف على قول السَّارد الرَّامي بالقول: "**يحتاج الإنسان إلى خلوة بنفسه والهروب من الواقع حتَّى يقلِّب صفحات حياته فيتذكَّر الجميل ويبتسم ويتذكر السَّيء فيعتبر..**"[4] ، لقد كان للتَّمازج السَّردي فرصة تقويم الظَّواهر بجعلها تحت مجهر المناقشة والإستدراك البَّاعث على توصيف مختلف الأحداث الإسترجاعية التي كان من شأنها أَنْ ترفع الحاضر والماضي في صورة واحدة تكشف مدى إتصال الذَّات بماضيها العليل، وعليه فإنَّ المباشرة القولية التي حفل بها المقطع السَّالف لتوحي إلى مجموعة الخلجات النَّفسية المستعصية بقدرتها على ذاكرة الرَّاوي لتظهر في جلاء رغبته الجامحة في اعتناق الماضي كتوثيق يحمل بين تضاعيف دهاليزه جل الأحداث الاسترجاعية وهو ما يفسر حاجة النَّفس إلى تقويم سلوكياتها وذلك بتنويه المتلقي إلى الضَّرورة الإستثنائية القائمة على تأكيد ضيق الذَّات الرَّاوية بكبتها للآلام الباطنية إذ أنَّ هناك "من الناس من يروق له وهو راكب القطار أن يكون مقعده بحيث ينتظر المشاهد فيستقبلها من أمام القطار...ومنهم من يطيب له أن يكون مقعده بحيث يرى المشاهد الماضية والتي مرت خلف القطار، وبنى على هذه الملاحظة...تفرقته بين من يريد البناء ويتحرك لدعم مستقبله ومستقبل أمته...ومن لا يشغله غير أن يكون متفرجا بلا دور أو انشغال "[5] ، وبناءً على هذا الطَّرح نورد مقطعًا ثانيًا من الرِّواية تمثيلًا على الإسترجاع غير المباشر الحامل في طياته إنفلات الذَّات وتشذراتها الممزوجة بألم النَّفس يقول الرَّاوي:"**طالما خُبأت الورود التّي كانت مصدر بهجة وانتشاء بين صفحاتها، بعدما جفّت وصارت ذكرى مؤلمة.. ثمّة كتب تعيسةٌ تعاسةً أصحابها تشاركهم أقراحهم وتحتفظ بأسرارهم وتكتم ما لا يريدون الإفصاح عنه لأحد..طالما حملت الورود في يديّ ونزعت أشواكها حتّى لا يتأذّى متلقيها وتكون مصدر بهجته وسروره، كم تمنيت أن تُوضع في مزهريّة وتسقى بالماء..**"[6] لقد كان لسلطة الذَّات المنكسرة حكم تعسفي على الوعي القائم بدغدغة اللَّاوعي المنحصر بين سجون الإغتراب ووحدة العنف الخارجية، التي أفضت إلى تفاقم العلل البَّاطنية وتفطرها، لتظهر في شكلها الإستثنائي إنطلاقًا من بوح الذَّات الرَّاوية بمشاكل النَّفس الدَّاخلية، ومن هنا فإنَّ المضمر القولي الذي يطفو على سطح المقطع يذهب إلى ترسيخ المعالم الأسَّاسية لبناء الذَّات القومية، لتتكامل على إثرها الوحدة الوطنية السَّاعية لتعليل جل المواقف المضارعة لتشكل الأحداث الخارجية، كل هذا ملخصًا في صورة الحبيبة "**مريم**" التي طُرحت حولها العديد من الأسئلة كذكرى توثيقية تعلقت بالوطن الأم. وبالنَّظر إلى الشَّكل العام للإسترجاعات فقد صاحبت الشَّخصية السَّاردة بكثرة كونها ترقى إلى مصالحة الذَّات انطلاقًا من مصالحة الماضي إضافة إلى المضمر التَّمثيلي من هذه الشَّخصية إذْ مثَّلت الذَّاكرة التَّوثيقية للوطن كنقطة لقاء وفراق في آنٍ واحد من الزَّمن وهو ما يوحي بوعي الرَّاوي جرَّاء المستجدات الرَّاهنة بأرض الوطن.

- ✓ **الإستباقات prolepsis/prolepse**:

حيث تمثَّلت في مختلف الأحداث التنبؤية وذلك من خلال نظرتها الفاحصة لما هو آتٍ من أحداثٍ متوقعة الحدوث "تتجاوز حاضر الحكاية وذكرِ حدثٍ لم يحن وقتُه بعد"[7]، وفي هذا الصدد يقول الرَّاوي: "**رأيت في منامي أمّي تمدّ لي يدها وهي تلبس ثوبًا أبيضَ، مسدولة الشعر، مشرقة الوجه، مبتسمة، وما إن ابتسمت لها حتّى بدا لي شبح أبي بعباءة سوداء ممزّقة ولحيته الكثيفة الشعثاء، تتبعه أفعى سوداء ترمقني وترميني بشعاع عينيها المرعب.** ."[8] ، تتواصل جملة الأحداث في هذا المقطع لترتقي إلى ملامسة الواقع بالخيال المتمثل في لغة الحلم التي شكلت منعرجًا غيَّر من سير العملية السَّردية، وذلك بالإنتقال من الجانب الواقعي المرتبط بالوعي إلى الجانب اللَّاواعي المسيطر على ذاكرة أضحى الألم فيها سيد الموقف؛ هذا وقد

سعى الرَّاوي إلى تأكيد طرحه للفكرة استنادًا على المتلازمة الضِّدية التي شَكَّل الأب فيها مرجعية أحالت على الاستنزاف النفسي الذي صير ذاتية الراوي تنهزم أمام خبايا الدِّين المدنس، المصاحب لحالة الأم العرضية ساعيًا إلى تأكيد حتمية النَّقاء والسَّلام المنتظر من قبل أبناء الوطن كنتيجة دلَّ عليها بياض ثوب الأم لتتحول لغة السَّرد من الوظيفة المرئية إلى الوظيفة الترميزية بِاعتبار "أنَّ اللغة تعكس آلام الذات وجراحها آمالها وأمانيها، وتسرب عبر ثقوبها ذاكرة الماضي وأحلام المستقبل لِتَغْدو جسرًا من الكلمات"[9] المنصاعة في تركيبها إلى تزاحم الذكريات وآلام المستقبل، الحامل لتأملات المغيب وإشراقة الغد ذلك أنَّ "الزمن نسجٌ، ينشأ عنه سِحْرٌ، ينشأ عنه عالَم، ينشأ عنه وجود، ينشأ عنه جمالية سحرية، أو سحرية جمالية...فهو لُحمة الحدث، ومِلح السرْد، وصِنْو الحيز، وقوام الشخصية."[10] العاملة على تثوير الحدث من خلال التَّسابق، والتَّباطؤ، والتَّماهي مع الزَّمن بكل آلياته، وكنظرة إجمالية يمكننا القول: بأنَّ الاِستباقات قد أخذت النَّصيب الأقل من التَّوظيف ذلك أنَّها زرعت وسط كتابة تاريخية اِستذكارية تستند في مقوماتها على ذاكرة السَّارد المعتقلة بين دهاليز الوعي واللَّاوعي وبالتَّالي فإنَّ الاِستشراف الطَّفيف قد عكس ذاتية الرَّاوي المنكسرة كما دلَّ على التَّفاؤل الضَّئيل اِنطلاقًا من نظرته للمجتمع العاكس لشتى أنواع الفساد المادي والمعنوي.

ب- إيقاع السَّرد:

تماشيًا مع الطَّرح سالف الذِّكر يتبين في جلاء أهمية المفارقات الزَّمنية بالنِّسبة للسَّرد إذْ أنَّ "مفارقات الكتابة، تتخذ لها قناعا من أجل أن تحلم ببراءة الكلمة في نشأتها الأولى"[11] ومن هنا فإنَّ الشَّق الثَّاني من العملية السَّردية للزَّمن قد تمثَّل في الإيقاع القائم على بلورة فكرة "التبطيء والإسراع" كأداة زادت في قوة الحدث.

✓ **التبطيء:** وقد تمثل في ذلك الجانب التَّرتيبي للأحداث المصاحب لوتيرة زمنية بلغ فيها السَّرد مرحلة شبه صفرية تقارب اِنقطاع الحدث، كله لأجل غاية نفسية في ذاتية الرَّاوي تذهب إلى تقصي الظَّاهرة وتتبع الحدث خطوة خطوة تزيد في فعالية تشويق القارئ بمجريات الحكي السَّردي، وقد تجلى هذا من خلال آلية : الوقفة **Pause** وتعني "التوقف الحاصل جرَّاء المرور من سرد الأحداث إلى الوصف أي الذي يَنْتُج عنه من النص القصصي، إذ أنَّ الرَّاوي عندما يشرع في الوصف يُعَلِّقُ بصفة وفنيّة تسلسل أحداث الحكاية"[12] ولملامسة الظَّاهرة بوضوح نورد المقطع التَّالي من قول الرَّاوي" **ها أنا ذا أقف بوجه حفر الزّمن فيه أخاديده، بلحية غازل سوادها البياض، مكدود العينين شائب الرأس على أرض الوطن ثانية، ما عدت أعرفني بين حناياه..أنا الذّي نبت فيه تربته يوما كصفصافة عتيقة، قبل أن يغرس خنجره المسموم في ظهري ويذيقني مرارة اليّتم.."**[13]

إن الاستقطاع الزَّمني الذي وقف أمامه السَّارد يوكد جملة من الدِّلالات القائمة على ملاقاة حتمية أفضت إلى تكامل الوعي بالجانب الزَّمني والمكاني في آنٍ واحد ليكتمل على وقعه عنف الوصف المكثف الذي جاء بصيغة تحيل إلى مجمل التَّحولات التي حظيت بها الذَّات السَّاردة ذلك أن الوصف قد أحال على مجموعة الخصائص التغيرية التي طرأت على الراوي بعدما كان اللقاء حتميا بأرض الوطن لأننا "عندما نحن إلى الوطن، نحنّ إلى المدينة بالذَّات، والوطن يصبح مدينة واحدة"[14] ؛ إذْ أصبحت مدينة البيبان تَسْكنُ الرَّاوي قبل أنْ يسكنها وتمثل جزءًا من ذاكرته عصي عن الإمحاء، واستكمالًا لرصد مختلف الجوانب الزَّمنية التي مثلها عنصر التبطيء داخل الرِّواية نورد الآلية الثَّانية المساهمة في تبطيء مسار الحكي والمتمثلة في: المشهد **scène** الذي يعني بمجمله "المقطع الحواري حيث يتوقف السرد ويسند السارد الكلام لشخصيات فتتكلم بلسانها وتتحاور فيما بينها مباشرة، دون تدخل السارد أو وساطته"[15] وهو ما يذهب بالقول إن "المدة المشهدية يمكن أن تكون سمة لمحكي الأحداث، حينما يتتبع المحكي تسلسل الوقائع نقطة نقطة"[16] لتبرز مدى تعلق الذات بالموضوع المتطرق إليه دخل الرِّواية بِاعتباره فاصلة تتيح للرَّاوي فرصة التَّنفيس وطرح

المكبوتات المختلفة وهذا ما نلمسه في الحوار القائم بين عبد القوس ومريم يقول" **كانت زينب تلك الأثناء تحتضن رقية دون تنبس ببنت شفة، كان فمها صامتا بينما عيناها تقولان كل شيء، ما أوجع لغة العيون حينما تتحدث، قالت عيناها الغائرتان دمعًا أنّ أختها تحتاج إلى الرّعاية والاهتمام، إلى راحة طويلة من شقاء الأيام، ولا دواء لها أنفع من حضن دافئ تنصهر بين حناياه، ويد تربت على جراحها فتهدأ، وقلب حنون يحسّ بها فتنسى وحدتها وألمها؛ الوحدة قاتلة ما إن نجلس في حضرتها حتّى تقذف بنا بعيدا في دهاليز الذاكرة...**

– عبد القدوس اذهب لترتاح، عيناك تغلقان رغما عنك، اذهب وغدا سنكمل حديثنا..

–تصبحين على خير يا مريم، ليلتك سعيدة..

–وليتك أسعد.."[17] لقد كان للغة الحوار الدور الأوسع في تأكيد سيرورة الزمن المتقطع ذلك أنها قد ساهمت في إبراز حاجة الرّوائي إلى ضرورة أصبحت تتماشى مع الذاكرة المعتقلة حيث "يلجأ الروائيون إلى هذه التقنية عند سرد الأحداث المثيرة للقارئ أو ذات النهايات المؤثرة، إذ يحاول الروائي أن يزيد من وصف الحدث لاعتقاده بأنَّ القارئ سيبقى مشدودا له أثناء القراءة، ويحاول كذلك ألا يجعله أطول من حده اللازم كي لا يتحول المشهد من جذاب إلى عذاب يتمنى القارئ الانتقال عنه"[18] وبالتَّالي فإنَّ هذه الوتيرة الزَّمنية قد أكَّدت ضرورة الوقوف على التَّفاصيل السَّردية التي تمكن القارئ من التغلغل في الأجواء الدَّاخلية للذَّات للرّاوية.

✓ **التسريع:** يعد التَّسريع من أبرز الآليات التي يتكأ عليها الراوي لخلق تنافر منطقي يحيل إلى منظومة التعقيدات الزمنية القائمة على بعث مجموعة من الأحداث في فترة زمنية تكاد تنقشع فيها وتيرة الزَمن بكل حيثياته؛ حيث يقوم الرَّاوي" بتقديم المادة الحكائية عبر مسار الحكي تفرض في بعض الأحيان على السارد أن يعمد إلى تقديم بعض الأحداث الروائية التي يستغرق وقوعها فترة زمنية طويلة ضمن حيز نصي ضيق من مساحة الحكي، مركزا على الموضوع صامتا عن كل ما عداه معتمدًا على تقنيتين تمكنانه من طوي مراحل عدة من الزمن يجعل الأحداث الروائية تتوالى تواليا متلاحقًا إلى منظومة الحكي هما: المجمل والقطع"[19] ومن هنا فإنَّ عملية التَّسريع للأحداث قد أضحت وليدة الظروف الراهنة التي تصور الواقع وحتى نفسية الرَّاوي ذلك أنَّه حينما يعود إلى ذاتيته كمنطلق رئيسي لسرد مجمل الأحداث فإنَّه يخضع بذلك لتيارات واعية وغير واعية تفرض عليه مالا ليس بالحسبان ولا التَّخطيط، وبالتَّالي يصبح الرَّاوي رهين الأحداث المتناغمة لإبراز سيولة حكائية تمتد وتتقلص بفعل عامل الزَّمن القائم على تقنيتي الخلاصة والحذف، وبالتطرق إلى تقنية **الخلاصة"sommaire"** فإنَّها تمثل سرد أحاث ووقائع جرت في مدة طويلة(سنوات أو أشهر) في جملة واحدة أو كلمات قليلة، إنه حكي موجز وسريع وعابر للأحداث دون تعرض لتفاصيلها، يقوم بوظيفة تلخيصها"[20] سعيًا إلى خلق جمالية فسيفسائية تندمج مع الأنا التي تتطلع إلى خلق توزان يفضي في الوقت ذاته إلى إضطراب الشَّخصيات وتلون الأحداث بتلون الزَّمن المشرف على توصيلها للقارئ المندمج مع نفسية الذَّات الرَّاوية، وهذا ما عكسه المقطع التَّالي:" **في عامي الأوّل والثّاني في إيطاليا لم أكن كثير الخروج من المطعم مخافة أن يقبض عليَّ**"[21] تكملةً لرصد مختلف الجوانب المضمرة التي يحوزها الخطاب الرّوائي وتأسيسًا على الدلالات العميقة التي أقمنا لها حفرا يسيرا داخل طرحنا السَّالف يمكننا القول بأنَّ هذا المقطع قد حمل بين ثناياه فترة زمنية غير يسيرة لُخِصَّت في قوله**[عامي الأول والثاني]** المضْمِرَة لمجموعة الأحداث التي كان من شأنها أن تجعل التغير واضحا في مسار العملية السَّردية إلا أنَّ الرَّاوي قد عمد إلى إختزال الأحداث التَّفصيلية تملصًا من الاطناب الذي يشتت من ذهنية القارئ ويقف به على أعتاب السَّرد المفتت الذي يموه المعنى ويزيد في التعقيد

فالراوي "بعد أن يكون قد لفت انتباهنا إلى شخصياته عن طريق تقديمها في مشاهد، يعود بنا فجأة إلى الوراء، ثم يقربنا إلى الأمام لكي يقدم لنا ملخصا قصيرا عن قصة شخصياته الماضية إلى خلاصة استرجاعية"[22]وهكذا يصبح الارتداد على الماضي حلقة وصل تربط بين الوعي واللَّاوعي في لحظة زمنية حاضرة تحن إلى الماضي في شكل اِنسيابي، ذلك أنَّ الوقوف على الماضي هو وقوف على ملامسة الذاكرة وتقريب الصورة من ذهنية القارئ بإعتبار تقنية التَّلخيص "أقرب إلى الأسلوب التسجيلي منه إلى الأسلوب الأدبي، هذا فوق أنه يتميز بالتجريد، والتجريد لا يناسب التعبيرية التي ينشدها الروائي الحديث لوصف المشاعر وخلجات النفس، وهو ما حاول كتاب تيار الوعي أن يصلوا إليه"[23]. ترجمة للاِنفعالات وبعثًا للمكبوتات الدَّفينة في اللَّاشعور القائم على إحياء تلابيب الأفكار. واِستكمالًا لتغطية الجانب الثاني من التَّسريع الزَّمني نسوق الحديث عامدين إلى تقنية **الحذف** "**l éllipe**" فإذا كانت "الخلاصة تقوم باختزال أحداث الحكاية في مقطع سردي صغير، فإن الحذف هو التقنية الأولى في عملية تسريع السرد، لأنه قد يلغي فترات زمنية طويلة وينتقل إلى أخرى، وبذلك يطبق الراوي مبدأ اختيار الحدث ونسجه في النَّص"[24] إذ فرض هذا المنحى في الكتابات المعاصرة ضرورة ترسيخ مبدأ التحكم الزَّمني؛ حيث لا تخلو جل الإبداعات من الاِنحرافات الزَّمنية التي تجبر المبدع على تقديم هذا الحدث وتأخير ذلك وحذف الآخر كله لحاجة نفسية تتبين على إثرها دلالات أعمق تحيل على مقصدية مضمرة في ذاتية المبدع. وبعد هذا الطَّرح اليسير نحاول أنْ نوضح هذه الظَّاهرة التي ألبسها الرِّوائي إلى كتابته اِنطلاقًا من قوله على لسان "**فاليريا**": "**مضى على سفرك قرابة شهر كامل، ماذا تفعل هناك..لقد اتصّل طبيبك مرارا يسأل عنك، ما بكَ يا رجل أخبريني..**"[25]. لقد كان لسيولة التفاعل الدِّينامكي بين الزَّمان واللُّغة الخطابية دورًا فعالًا في إبراز العلاقة الوثيقة بين الذَّات المبدعة وذكرياتها بإعتبارها "الوسيلة التي تشعرنا بالتاريخ وبالزمن، خصوصا بالناس الذين يعيشونها. فالذاكرة كما يقول بودلير هي حاستنا السادسة التي ربما تتحكم بباقي الحواس. وهي مقاومة الغياب والنسيان"[26]. إذْ يبرز في وضوح تام رجعة الرِّوائي التي كان من شأنها أن تذهب بالحديث الاِسترجاعي إلى "**حذف محدد**"* أحال عليه قول "فاليريا" **[قرابة شهر كامل]** وبالتَّالي فإنَّ الاِسترجاع الزَّمني المقترن بالحذف المحدد قد أعرب عن غياب جملة من التَّفاصيل السَّردية التي بات غيابها ضرورة حتمية تبعد التَّمويه الدِّلالي والتَّشتت المعرفي للقارئ، لتقف به مباشرة على أعتاب الأحداث الأسَّاسية المُلَخِصَّة للعديد من الرَّوايا الحدثية المتصلة بحياة "**عبد القدوس**" وهو ما يحيل على سرعة الذَّاكرة لاِحتضان الماضي والعوم في دهاليزه القائمة على أنقاض مجموعة الآلام الدَّفينة في ذاتية السَّارد. ليتبعها بالآلية الثَّانية والمتمثلة في "**الحذف غير المحدد**" الذي تجسَّد لنا من خلال قول الرَّاوي: **"مرّت الشهور وجاء اليوم الذي زفّت فيه زينب عروسا، كانت تتلألأ كنجمة ساطعة في سماء أيلول، وجهها منير كأنّه البدر، كانت تضع خمسة أمّي على رقبتها وإسوارة رقيّة الفضيّة في معصمها، كنت أنظر إليها بعينين دامعتين فرحًا...إلى حد قوله:**

–كم تبدين جميلة يا زينب..بالاكْ من العَيْن..

–متخافش خويا العزيز راني دايرة خُمْسَة.."[27]. يذهب الكاتب في هذا المقطع إلى تسجيل مشهدًا نفسيًا يعرب عن جملة الدلالات الخفية التي باتت تعكس رؤية الرَّاوي المتطلعة لأفق الاِنتصار على آلام الذَّات كبداية اِستهلالية لمختلف التَّشققات التي عانت منها الأنا المتحدثة داخل المتن الحكائي. إذْ تبين في جلاء تناغم الوعي بالزَّمن والحدث المنصاع في سيرورته إلى اِضمارات داخلية كان من شأنها أَنْ تجعل مستوى الذَّات الواعية يلامس في جوفه قضايا باطنية تُبْدِي تمويهًا يفضي إلى مدى تعلق الذَّات السَّاردة بالموضوع الرَّئيس والمتمثل في قضية الوطن، التَّاريخ والهوية الذَّائبة بمرور الزَّمن في ما يفرضه العصر من نكبات، وبهذا

نستطيع أن نقول إنَّ "السرد في الرواية الحداثية يمضي مع الزمن كما يمر في عقول الشخصيات الروائية بالضبط، ولا يمضي مع الزمن في تتابعه المألوف كما يحدث في القصة التقليدية، فلا عجب -إذن- أن تستغرق أحداث يوم واحد مئات الصفحات...وقد لا يستغرق سرد أحداث أربعمائة عام عددًا أقل من الصفحات."[28] وهذا ما دلَّ عليه قول الرَّاوي المخْتَزَل في: **[مرّت الشهور]** حيث لم تتحدد المدَّة الزَّمنية التي شهدت تفاصيل الزفاف ذلك أنَّ الحالة التي مثَّلتها "**زينب**" قد جاءت كحالة عرضية صُنِّفَتْ بها على أساس الحضور القسري المشار إليه في دراستنا للشَّخصيات، وسدًا لفجوة الإختزال الزمني فقد تبع الرَّاوي حديثه بالتَّشبيه البليغ كآداة تحيل الأبعاد العميقة التي تزيد في دقّة وصف "**زينب**" وهي عروس، والتشبيه هنا كان "له ضرب من التأثير زائد على القول المجرد"[29]؛ إذ ساهم بوضوح في نقل الوصف بأقل مدة زمنية ممكنة، ليتبعها بمعتقدات شعبية أعربت عن ورود جملة من الموروثات الثقافية **[تضع خمسة... وإسوارة رقيّة الفضيّة]**، المعبرة عن المجتمع الجزائري على وجه الخصوص، فاسحًا المجال للغة العامية مؤكدة دورها الإستثنائي في صياغة هذه المعتقدات من خلال سيل اللَّاوعي الحامل لمكنونات داخلية أثبتت حمولة ثقافية ذاتية وجماعية تحيل إلى المعتقدات المرسخة في ذاتية الفرد الجزائري كإيمانه بالعين والحسد **[بالاكْ من العَيْن... متخافش خويا العزيز راني دايرة خُمْسَة]** وبالتَّالي فإنَّ انصهار الدِّلالة الثَّقافية مع اللُّغة العامية هو ما جعل المعنى يبرز في تناغم هائل دلَّ على تمسك الشَّخصيات داخل المتن الحكائي بالثقافة الشعبية والمعتقدات الموروثة، ذلك أنَّها تعبر عن "فلسفة المجتمع بشكل صريح وتلقائي وتحمل خبرات ثقافية اختزنها اللاشعور عن طريق المعاشرة والسمع وتطفو على السطح عند الحاجة"[30] التي تفرض تواصلًا دائم العطاء يفضي إلى مختلف الأنظمة المشكلة في آخر المطاف لمجمل التركيبات المكونة لطبيعة الفرد الواحد كبديل يعرب عن ثقافة مجتمع بأكمله. وبالرجوع إلى التقنية الثالثة من أنواع الحذف نجد أنَّ "**الحذف الافتراضي**" قد نال من قلم المبدع إلى أبعد الحدود ذلك أنَّه ساهم في خلق فجوة افتراضية أبعدت القارئ بفعل ليونتها عن المعنى المباشر كما أبعدته عن التسلسل القار للمدة الزمنية المفترض حصولها داخل المتن الحكائي؛ حيث تجسد هذا في تلك "البياضات المطبعية التي تعقب انتهاء الفصول فتوقف السرد مؤقتا، أي إلى حين استئناف القصة، من جديد، لمسارها في الفصل الموالي...وتكون بمثابة قفز إلى الأمام بدون رجوع أي مجرد تسريع للسرد من النوع الذي تقتضيه أفاق الكتابة الروائية"[31]، ومن هنا فإن التَّلاعب الزَّمني داخل الخطابات الروائية قد بات يلازم المبدع في كل إنتاجاته ذلك أنَّها اِخترقت الظَّاهر وانغمست في دهاليز الباطن سواءً فيما تعلق بالمؤَلِّفِ أو بما هو مُؤَلَّف.

2- **المكان بين جدلية "الجبر والإختيار".**

إنَّ التَّناوب المنطقي الذي يلبسه المبدع لأمكنته* داخل المتن الحكائي ليعرب عن مجموعة الاختلافات الواردة والمميزة لمكان دون غيره من الأمكنة والتي تعبر عن مختلف القضايا المشكلة بفضل تنوعاتها مجموعة من الأفكار والتأويلات القائمة على وصل الحلقات بين الزمان والمكان والموضوع باعتباره الهدف الأسمى من العملية السردية، نظرا لما يحوزه هذا الأخير-المكان-من خصوصيات تسعى إلى ملامسة مختلف الاشكاليات التي تكتسي طابعها الخاص بفضل الانفتاح والانغلاق، الجبر والإختيار وغيره من التَّنوعات المكانية، فكثيرًا ما تختار الأمكنة شخصياتها في غفلة من الزمن لتغدوا بعد ذلك أمكنة إجبارية تحتم المكوث والرضوخ على الذوات التي تسكنها فتدل بذلك على تماه يفضي إلى تعليل أبرز المسوغات المشيدة للخطاب الروائي وبهذا يصبح للمكان سلطة تكتيكية ذات أبعاد غير محدودة تصل بين مختلف الآليات المشكلة لهيكل الإبداع الفني "والمكان أو الأمكنة الروائية كما تشير إلى المواضع أو المواقع التي تدور فيها الأحداث وتخلق الشخصيات، تشير أيضًا إلى قيم ذات دلالة."[32] تتصل اِتصالًا وثيقًا بما يضمره المؤلف لتصبح بعد ذلك متنفسًا يساعد الذَّات السَّاردة على الولوج إلى عالم غير متناهي من التَّعقيدات التي تحفها

أغلب القضايا النفسية والايديولوجية المنعكسة بفضل ليونتها في قالب سردي إبداعي لا يخلوا من الإشكالات السَّاعية إلى إقحام القارئ في أجواء النَّص وتقويض أفكاره المَسَّطَة إلى أفكار معقدة تلامس تعقيد النَّص وتكشف مضمراته ذلك أنَّ الخطاب الرِّوائي يشكل في باطنه وحدة متكاملة الأجزاء لا ينشق جزؤها عن كلها ولا ينسلخ ظاهرها عن رحم جوفها "وكل خطاب يخفي داخله القدرة على أن يقول غير ما قاله، وأن يغلف أيضًا عدادًا كثيرًا من المعاني"[33] التي تزيد في عنفوان الدِّلالة بمختلف الآليات التي تشكل نسيجه، ومن هنا بات لزامًا أن نطرق آلية المكان التي سنستفيض في دراستها تتمة لدِّلالات التي أفردناها لعنصر الزَّمن ضمن المبحث السَّابق من الدراسة، وكإشارة طفيفة لمحتوى الدِّراسة المكانية في رواية "**ذاكرة معتقلة**" فإنَّ تقسيمنا للأمكنة قد جاء تابعًا للحدث، والشَّخصية، والزَّمان بإعتبارهم خلية سردية متكاملة الأطراف تحاول تعليل الظَّاهرة الأكثر بروزًا داخل المتن الحكائي والمتمثلة في قضية الوحدة الوطنية، والتَّاريخ، والذَّاكرة كحادثة تَرَسَّخت داخل الذَّات الرَّاوية لتزج بها في دهاليز الألم وسلطة الإنكسار المنبسطة بين فضاء الجبر والإختيار والتي توزعت تقسيماتها على النحو التَّالي:

الأمـــاكـــن الإجبـــارية	أمـــاكـــن الإخـــتيـــارية
البـــــحر	البـــيت
إيطاليـــــا	المسـجد
المطـــعم	الشَّـــارع
المستشفى	المـــطار
المقبـــــرة	الفنـــدق

أ- الأماكن الإجبارية:

تعتبر الدِّلالة الرمزية التي تحوزها الأماكن الجبرية داخل المتن الحكائي من أبرز المسوغات التي أكدت تماهيًا بين الذَّات الرَّاوية والموضوع الرَّئيس القائم على ثبوتية تمكين المتلقي من التَّغلغل في الأجواء الدَّاخلية التي تحكم مجرى الأحداث، خاصة فيما تعلق بالإنفعال النَّفسي "وبرغم التطور الذي طرأ على استعمال المكان في الرواية العربية عامة خلال خمسين السنة الماضية وإنتقاله من التَّزيين إلى الانشاء فالتوظيف ضمن بنية معقدة متشابكة فإن المرء يستطيع في كل الأحوال أن يجعل منه دالًا يحتوي دلالة ما اجتماعية أو طبقية أو فكرية أو نفسية أو جمالية..إلخ، أو جيع هذه معًا."[34] لإستثمار أكبر قدر من التَّرميز الدِّلالي المكثف والملم بالجوانب الضَّرورية في تشكيل قوام البؤرة الحدثية التي تخلق من خلال توسعات آفاقها جماليات منها ما إرتبطت بعنصر المكان ومنها ما تعلقت بالزَّمان ومنها ما إتصلت بالشَّخصيات المسيرة لكل ما سبق كله في سيرورة محكمة تحيل على قدرة المبدع في تأثيث نصه الإبداعي، وتأسيسًا على هذا الأخير يمكننا القول إنَّ "ثمة علاقة وشيجة ووشيجة جدًا بين المكان الروائي المختار من جانب، وبين كل منتجيه وقاطنيه ورواده والمترددين عليه وشخصيات النص من جانب آخر، وهو في الجانبين يعكس أرضية أو خلفية مباشرة أو غير مباشرة للمسار الذي تنحوه الرواية وتهدف إليه"[35] خاصة إذَا كانت الشَّخصيات تعاني من شتات نفسي يعقد وثاقًا بين ثلاثية: الألم، والعنف، والإغتراب الذي يوحي إلى التَّنقل التَّعسفي المَمَارَس على الشَّخصيات المنصاعة في أمورها إلى قرارات إجبارية غير إختيارية، لتصل بذلك إلى نقطة إنهيار تعكس جلَّ التَّعسفات المتدفقة من رحم الذَّات تعبيرًا عن الحالة

اللَّااستقرارية التي تعانيها خباياها المتطلعة ببوحها إلى تصحيح ماضٍ، أو تطلع إلى غدٍ أفضل، أو تنفيسًا عن ذاتية تمرَّدت عنها الآلام وإستعصت عنها الأوجاع ليصبح مَثَلُهَا مَثَلَ الشَّخصيات الرِّوائية داخل "**ذاكرة معتقلة**" التي إنقسمت فيها الذَّات الواحدة بين أمكنة متعددة حصرنا أغلبيتها بين ثنائية الجبر والإختيار؛ حيث مثَّلت فيها الأماكن الجبرية قسوة متدفقة تدفق الذَّاكرة للإنفجار أمام الإنشطارات المختفية وراء حطام الوطن، التَّاريخ، والدِّين تمثيلًا عن قضية باتت تلاحق السَّارد في كل ركن من أركان الرِّواية إلى أَنْ فاضت به الذَّاكرة في أماكن تتابعية أفضت إلى التَّسلسل الموضوعي لطرح الأفكار متمثلة في:

✓ **البحر**: وهو من بين الأماكن التي ألبسها المبدع وشيجة التَّشابك بين ثنائية الجبر والإختيار، فالبرغم من تصنيفها ضمن مجموعة الأماكن الإجبارية إلاَّ أنَّ حتمية البحث عن الحياة المرجوة من قبل الرَّاوي قد زحزحت عنها المعنى الخارجي لتضعها ضمن قائمة الأماكن الإختيارية التي لجأ إليها "**عبد القدوس**" وجماعة الحرَّاقة* التي إنتصبت ذاتيتها أملًا في الحصول على العيش السَّعيد وراء البحار، وعليه فإنَّ الدِّلالة الرَّمزية التي يحوزها البحر قد أكدت انفتاحا جغرافيا متغير المدلول ذلك أنَّه ارتكز على إبراز متناقضات الإنسان المحصورة بين ثنائيات الموت والحياة، الهلاك والنَّجاة، الماضي والمستقبل، التَّفاؤل والتَّشاؤم الممتدة بين أمواج البحر والسَّاعية إلى تعليل أبرز الظَّواهر الإجتماعية التي كانت تعانيها الجماعة داخل البوطي وفي قول غادة السَّمان الآتي ما يبعث على الوصف التَّقريبي الملخص للهدف الأسمى من توظيف البحر داخل الرِّواية تقول: "إلى البحر أسبح في البحر الواسع الحنون، ولم يكن البحر في خاطري زرقة أو أمواجًا، وإنما كان سائلا حنون الدفء شاسع الاتساع، فيه وحده أجد الحرية التي قضيت عمري أبحث عنها..."[36] وبالاستناد إلى هذا الطرح فإنَّ العلامات الرمزية التي تشبع بها البحر بغض النظر عن الايحاءات الثانوية التي يحوزها فإنَّه قد أكد مبدأ رئيس من مبادئ الإنسانية التي افتقدها الشعب الجزائري والمتمثل في الحرية بشقيها المادي والمعنوي ذلك أنَّها لاتحد بحدود تعريفية ثابتة فهي شاسعة شساعة البحر والتمادي عنها مغرق إلى حد أعماقه، وفي هذا الصدد يقول "**عبد القدوس**": "**كم كانت مشاعري تشبه تلك الأمواج المتلاطمة داخل البحر، أمسيت لحظتها أقف بين مدّ المستقبل وجزر الذّكريات، بجسد ينزف ألمًا ويرتجف خيبة، تركت قلبي وجوارحي لتغوص مع حبّات الرّمال في آخر خطوة أخطوها على أرض الوطن، وقفزت بذاكرتي وجسدي المرتعش داخل ذلك القبر المنفتح على المجهول**..."[37] يعد الإستلهام الطبيعي الذي إستقاه المبدع من البحر من أقوى العناصر التي أفرزت له ليونة تعبيرية قوضت حقيقة المعنى إلى خيال أعرب عن مدى تأرجح الإنفعالات النَّفسية أمام المواجع التي ألبسها إياه الوطن؛ حيث تماهت ذاتية الرَّاوي بطريقة إيحائية مع البحر لتغدو ذاكرة تتنفس تاريخ أمة بأكملها إنطلاقا من وقوفه أمام الماضي والمستقبل متأملًا في خشوع تام الحياة التي ستهدى له، والحياة التي سيتركها وراء البحر بما فيها من تاريخ ودين وذكريات عامدًا إلى تشبيهها بحركة الأمواج في مدها وجزرها وهو ما يفضي بالقول إلى عدم إستقرار المشاعر داخل ذاتية الرَّاوي.

✓ **المطعم**: يسعى هذا المكان إلى تشكيل هيكلة مغلقة من حيث التَّشييد الظَّاهر، منفتحًا بذلك على مختلف الأبعاد المعنوية التي تضع كل واحد في خانة مميزة عن باقيها، فهو مكان تتلاقح فيه الأفكار تلاقحًا ثقافيًا، اجتماعيًا، سياسيًا، دينيًا، ونفسيًا وتنمو على مهل بين ضفاف تتعرج كتعرج حوافها وتستقيم كإستقامة الأصل الممد لفروعها فتهتز لإهتزازها وتفتر لفتورها وهو ما يفضي بالقول إلى غلبة طابع التأثير والتأثر الذي يحدثه المطعم بفضل انفتاحه المعنوي على مختلف الأفكار مثله مثل المقهى*، هذا بالإضافة الى أن "المكان كان، وما زال، يلعب دورا هاما في تكوين هوية الكيان الجماعي، وفي التعبير عن المقومات الثقافية، وقد أثرت العوامل البيئية على المفاهيم الأخلاقية والجمالية التي تحرك الشعوب في جميع أرجاء العالم. ويصبح المكان

إشكالية إنسانية إذا ما اغتُصب، أو إذا حرمت منه الجماعة"[38]، وعليه فإنَّ المطعم داخل الرِّواية قد مثل جزءًا مهمًا في تغيير الحالة الاجتماعية والمادية وحتى النفسية فهو ثاني مكان يقصده الرَّاوي في إيطاليا ومكمن تلاقيه بـ "**فاليريا**" التي ساعدته في الخروج من أزمته، هذا وقد أفضى إلى التعريف بالثقافة الإيطالية اِنطلاقًا من توظيفه لعينة من المجتمع الأوربي والتي اِحتفت "**بعبد القدوس**" أحسن اِحتفاء وهو بذلك يقف على مقارنة اِستثنائية حملت بين ضلوعها عائلة جزائرية تبينت من خلالها جملة من الأعراف السَّائدة لدى أغلبية المجتمعات الجزائرية والمتمثلة في نظرتهم إلى من يتقدم إلى خطبة البنت ومدى اِهتمامهم بالشَّكليات المادية عكس المجتمعات الأوربية التي تنظر في المعنويات والأخلاقيات التي تميز ذلك الشخص، متنقلًا في سلاسة إلى تأكيد القضية الأسمى من كل هذا الطرح والمتمثلة في الجانب الدِّيني وكيف كان لـ"**فليريا**" أن تحترم ديانة الآخر انطلاقًا من تسمية اِبنها على اِسم جده "**عبد العليم**" فكان لتمازج الأفكار والثَّقافات بعدًا جماليًا أعرب عن دلالات ذاتية تميزت به اِجبارية المكوث في هذا الأخير اِنطلاقًا من الحاجيات المادية والمعنوية التي يستلزمها السَّارد سدًا للفجوات النَّفسية والجسدية وفي هذا الصدد يقول الرَّاوي: "**كانت مدة ثلاث سنوات كافية لأتّعلم عادات وتقاليد ولغة الشعب الإيطالي بمساعدة "الشيف جمال"، أهداني ذلك الرجل حياة هناك، فبفضله وصلت إلى كل ما أصبو إليه، أما لقائي بفاليريا فكان لقاء خارقًا عن العادة، كان هدّية من الأيّام، لقاء رتّبه الزّمن ونسج خيوطه القدر**.."[39] تسعى الخوصصة المكانية في هذا المقطع إلى تأكيد روح المؤازرة التي يحدثها الاغتراب بين الجالية العربية خارج الوطن، كما يبرز مقارنة تكميلية للمقارنة السابقة القائمة على تعليل ظاهرة التَّثاقف العاملة على إقامة الصلة بين الذَّاكرة والمكان بإعتبارهما ثنائية هادفة إلى إحياء الوعي وتوثيق الأحداث التي من شأنها أن تجعل من العملية السَّردية هدفًا غامضًا يستدعي قراءات تنقيبية واسعة.

- ✓ **المستشفى والمقبرة:**

يعد التَّشابك المكاني الذي ألبسه السَّارد لأحداثه داخل الرِّواية من أكثر المميزات التي أفضت إلى تماهٍ حضوري بين الشَّخصيات وفضاءاتها كإطار تواصلي يلعب على وتر ترسيخ العوامل النَّفسية والإجتماعية القائمة على مبدأ الحرية والإختيار؛ حيث اِرتبط "المكان ارتباطا لصيقا بمفهوم الحرية. ومما لا شك فيه أن الحرية- في أكثر صورها بدائية- هي حرية الحركة. ويمكن القول إن العلاقة بين الإنسان والمكان- من هذا المنحى-تظهر بوصفها علاقة جدلية بين المكان والحرية، وتصبح الحرية في هذا المضمار هي مجموع الأفعال التي يستطيع الإنسان أن يقوم بها دون أن يصطدم بحواجز أو عقبات، أي بقوى ناتجة عن الوسط الخارجي، لا يقدر على قهرها أو تجاوزها"[40] وهذا هو الأمر الذي دفع بالشَّخصيات السَّاردة إلى اِعتناق أمكنة حتمية أقرت عليها ضرورة المكوث والإنصياع لأوامر العقل اللَّاواعي العامل على بعث المكنونات الدَّاخلية والمعتقلة بين رغبة الإفصاح وخوف الحقيقة إذ تنتفي هذه الأخيرة اِنطلاقًا من مرض الذَّاكرة وحلول الرَّاوي بالمستشفى المقابل لدلالة مكانية أخرى تمثَّلت في "المقبرة" لينتج عن أثرهما وجها تنصيفي آخر يبعث حقيقة تنقسم بدورها إلى:

شق إختياري ⟵ يبدأ من تفكير "عبد القدوس" في أخذ "مريم" إلى المستشفى واتخاذه لقرار زيارة المقبرة

شق إجباري ⟵ حتمية المرض وسلطة التَّذكر والماضي أجبـــرا "عبد القدوس" على أخذ "مريم" إلى المستشفـــى إضافة إلى جبروت اللَّاوعي والمرض النَّفســـي الذي جعل هذا الأخير يسعى جاهدًا لمقابلة ذاكرته العليلة ومصالحتها مع الحقائق الدفينة.

ومن هنا فإنَّ الدِّلالة التي أوكلها الرَّاوي "للمستشفى والمقبرة" قد عكست جوهريًا قضية العشرية السَّوداء والإضطهاد الممارس على الشعب الجزائري آنذاك؛ حيث فُرِضَت عليه مجموعة من الأساليب القمعية التي ضارعت في توظيفها ما حمله المستشفى من علل وما حملته المقبرة من أموات دفنوا على وقع أهازيج ذاكرة معتقلة ذلك "أن أجود عينات الاستمرارية المتحجرة الناتجة عن البقاء الطويل في المكان توجد في وعبر المكان: مقصورات اللاوعي. الذكريات ساكنة، وكلما كان ارتباطها بالمكان أكثر تأكيدا كلما أصبحت أوضح."[41] وعليه فإنَّ تردد السَّارد على هاته الأمكنة يبرز جملة من المعطيات السأَّعية إلى تعليل قيمة الذَّاكرة الواعية واللَّاواعية في توثيق الأحداث إنطلاقًا من حلول الرَّاوي بالمستشفى وإنتقاله الأبدي إلى المقبرة وما يزيد الرَّأي قوة قول "**مريم**" الآتي: "**ها قد أنهكني المرض يا رجل وخيّم الحزن على محيايَ، بتُّ أخجل من وجودي، وغدا المستشفى مدرستي والإبر والأقراص المهدّئة أدواتي، طاولتي سرير صدئ أتمدّد فيه بجسدي الهزيل دون حراك، صار الطبيب معلمي، وسيّارة الإسعاف حافلتي، أمّا دروسي فمختلفة اختلاف الصّباحات والمسَّاءات...وكل مساء يأتيني محمّلا بذرّات الحنين ونسائم الشّوق...بت أكابد ألمًا لا أقوى عليه.**"[42] يعد التَّغييب الثَّقافي للشَّخصيات المؤَثِّثَة للعمل السَّردي داخل ذاكرة معتقلة من أبرز الإيماءات التي تنوه القارئ إلى البحث في أسباب وجماليات التَّغييب خاصة أنَّ روايات العشرية السَّوداء قد وضعت صوب أهدافها مثول الشَّخصية المثقفة كعنصر فعَّال في التَّعبير عن أبرز القضايا المشكلة للحبكة الرئيسة. ومن هنا يتَّضح في جلاء أنَّ القول أعلاه قد أوضح رؤية مريم وهي تتطلع إلى ما قد سلب منها وهي صغيرة؛ بحيث أفصحت عن هذا الأخير من خلال جملة من الإيحاءات القائمة على بعث مكنونات إستحالت أن تصبح حقيقة في وقتها، مستعيرة واقعًا مروعًا أعرب عنه المستشفى والمقبرة التي لخصها موت مجازي تمثل في قولها: [**بت أكابد ألمًا لا أقوى عليه**] بالإضافة إلى الغياب شبه الكلي للصوت الأنثوي الذي تبرره سلطة كان من شأنها أن تعرب عن مجموع الإضطهادات النَّفسية إتجاه المرأة، وهو ما أدى بها إلى زنزانة الإغتراب وروح الوحدة والعزلة للتمثل أمام القدر بوجه عابس يترجم كل ما مرت به الذات وما تشاركته مع الرَّاوي.

ب- الأماكن الإختيارية:

تتمثَّل الأماكن الإختيارية في مختلف القرارات المطلقة التي أفردت لها الشخصيات انتقالية ذاتية صرَّحت بها عن الإستثمار الطَّوعي للأماكن على إختلاف حجمها وشكلها والوظيفة الموكلة إليها؛ حيث كان كل تنقل مسكون بحركة داخلية أفرزت خبايا الذَّات المنكسرة إضافة إلى التَّغيرات الممكنة التي قد تطرأ على الشَّخصيات داخل الرِّواية كحتمية تغير المكان بتغير اللغة "ولا تغيير للمكان من دون عقاب"[43] سواءً أكان هذا العقاب ماديًا أو معنويًا فهو في كلتا الحالتين يفسر معاقبة الذَّات للذَّات من خلال إغتراب بعض الشَّخصيات أمثال "**عبد القدوس**" إلى إيطاليا وظهور لغة ثانوية داخل المتن الحكائي بصورة ضئيلة أفضت إلى حاجة النفس إلى اللغة الأصلية باعتبارها جزء من الهوية والتاريخ المعزز لرؤية سردية معادة التصنيع داخل هيكل حكائي مبرمج

لبعث الماضي والحاضر والمستقبل في صورة واحدة من التَّعبير ذلك أنَّ التَّخيل التَّاريخي في الكتابة السَّردية قد ظهر على "خلفية من أزمات ثقافية لها صلة بالهوية، والرغبة في التأصيل، والشرود نحو الماضي بوصفه مكافئا لحاضر كثيف تتضارب فيه الرؤى، وتتعارض فيه وجهات النظر، فوصول الأمم إلى مفترق طرق في مصائرها يدفع بسؤال الهوية التاريخية إلى المقدمة"[44]. وبالتَّالي فإنَّ مثول الأماكن الإختيارية أمام شخصيات الرِّواية قد أكدَّت حتمية الإمتزاج الذَّاتي بمختلف الأماكن مراعية الصِّلة الوثيقة التي تربط هذا الحسَّ بهذا المكان، وإرتباط هذا الوعي بهذا التَّاريخ؛ حيث أضحت كل زاوية تترجم خلفية تاريخية موثقة في نفسية الراوي التي تصبوا بلا وعيها إلى امتلاك القدر الأكبر من الذكريات القائمة على تعليل أبرز الظواهر التي تتخللها الرواية ذلك أنها "الفن السردي القادر على تمثيل التوترات القابعة في صلب مجتمعنا والمجتمعات الانسانية بشكل عام" [45]. واستكمالًا لرصد الجوانب المختلفة للمكان سنعرج في طرحنا التَّالي على أبرز الأماكن الفاعلة في هذا المجال:

✓ **البيت:** لقد تلازم الحضور السَّردي للبيت بالإنطلاقة الرَّسمية لعملية الحكي داخل الرِّواية بإعتباره إحدى الأماكن التي تشبَّعت بخلفية تاريخية جعلت منه مكانًا لإعتقال وإنعتاق الذَّاكرة في آن واحد كله في ديناميكية تتقاطع تقاطعًا متناغمًا مع باقي الأمكنة بما فيها الأماكن الإجبارية، وعليه "لابد للعمل الفني من أن يكون ثمرة لعملية منهجية خاصة، ألا وهي عملية تنظيم العناصر التي تتألف منها حركته، فإن هذه الحركة هي الكفيلة بأن تخلع عليه طابعا زمانيا يجعل منه موجودا حيا تشع فيه الروح. ومعنى هذا أن (العمل الفني) لابد أن يصدر عن مهارة إبداعية تركب الحركة ابتداء من الساكن، وتحقق (الزماني) le temporel ابتداء من المكاني(le spatial) "[46]، وعليه فإنَّ الحركة التي ألبسها المبدع للبيت قد أكدت صراعا بين الذات والمكان انطلاقا من صراع الذَّاكرة والنِّسيان "فالبيت جسد وروح وهو عالم الإنسان الأول قبل أن «يقذف بالإنسان في العالم»"[47] ؛ حيث صاغ الرَّاوي كل هذا الطرح ابتداءً من إختياره للبيت الذي مثَّل له هوية تاريخية برمتها، وكل زاوية من زواياه حاكت له واقعة ونسجت له حبكة تنامت بفعل سيولة مواضيعها لترقى إلى مستوى تعقيدي كفيل بأن يُحَمِّلَ الذَّات ما يضمره من آلام وآمال، ويردم الهوة الفاصلة بين المكان والزمان بعدهما جزأين لا ينفصل أحدهما عن الآخر وفي هذا الصدد يقول الكاتب المصري "**نجيب محفوظ**": "ولو كان الماضي قطعة من المكان المحسوس لولَّيت عنه فرارًا، ولكنه يتبعني كظلّي، ويكون حيثما أكون"[48] وبالتالي فإنَّ الإنسلاخ عن الماضي بحسب هذه المقولة قد أصبح عصيًا عن الزَّوال بإعتباره جزءًا من النَّفس ومن الذَّاكرة التي تتوق بكامل إرادتها إلى إعتناق كل ما مضى من أحداث وذكريات بعدما كان هذا الأمر عائقًا على الوعي المعاكس لقوى زمنية فرضت جبروتها بفعل تمدد الأيام ليصبح بعدها الإعتقال سيد الموقف والتَّردد على ما مضى من ذكريات عقارب زمنية يتصرف السَّارد في حركتها كما أراد وهذا ما ترجمته العودة الإستذكارية المصحوبة بوصف دقيق للبيت الذي أشرف على إختزال ذاكرة بأكملها يقول "**عبد القدوس**": "**ها أنا ذا أجثو باكيًا أمام بيتنا الذي سكنته يومًا فإذا به يسكنني دهرًا، أتفرّس جدرانه المهترئة، وقرميده المحطّم، وأبكي كل ذكرى فيه قتلت جزءًا منّي..بيتنا الذي اغتصب طفولتي وقذفني إلى عالم أضحيت فيه كورقة خريف استسلمت ذليلةً لريح صيف لعوب، ها هو اليوم ينظرني بلا وجل..البيوت كالبشر تخار قواها ويسقط عزيزها ويهدّ قوامها، تحمل داخلها ما لا يحتمل: آهات..دموع..ودماء..**"[49]. يعد عنصر المكان من أبرز الآليات السردية التي باتت تفصح عن رؤية ثاقبة لما تضمره الذات المتكلمة داخل المتن الحكائي خاصة إذا عمد الراوي إلى إقحام جملة من التفاصيل الدقيقة على هذا الأخير لتتمركز خلفها بنية علائقية مركبة تشير كل واحدة منها إلى قضية جزئية تتكامل مع نضيرتها لتشكل بعدا يصبوا إل تمثيل الغرض المنشود من الحبكة الرئيسة الممثلة في هذا المقطع واحدا من الشخصيات العاكسة بجلاء ذاكرة وتاريخ الوطن ذلك أن "مشكلة بنية المكان

الفني ترتبط ارتباطًا وثيقًا بمشكلتي الموضوع والمنظور"[50]؛ حيث تقاربت الصورة هنا بين حالة "**عبد القدوس**" و"**البيت**" إلى حدٍ أضحى فيه المنزل يختزل كل ما علق بالذاكرة الرَّاوية استهلالًا بالتَّحديد الشَّخصي للمتكلم **[ها أنا ذا]** الحامل لتلميح جعل الذَّات الساردة محور العملية السَّردية إضافة إلى دلالة الفعلية وإمكانية التَّحول من فعل إلى فعل آخر وعدم ثبوتية الحالة وإستقرارها، فبعدما اِعتقلت الذَّاكرة وقررت الاغتراب بكل ما تحمله من آلام ها هي اليوم واقفة بين أحضان الوطن ترجوا المصالحة، وصولًا إلى تماهٍ مباشر جعل من البيت شخصية حية تعاني ما عاناه "**عبد القدوس**" طفلًا وهذا يتَّضح جليًا في قوله: **[البيوت كالبشر]** لتنتج وقفة طللية أعادت العملية السَّردية إلى وقفة الشُّعراء الجاهليين على ذكرياتهم وبقايا ديارهم نظرًا للتَّوسعة الفنية التي تحوزها – الرِّواية– والتَّعدد الجمالي الذي يميز بنيتها؛ وهذا ما بوأها كي تماثل في تشكيلتها مفترقًا للطرق تتعزز مسالكه بجملة من الاِمتيازات الملتوية والخادمة لبنية سردية متشابكة الأطراف، وبمجرد فصل أحد العناصر عن بعضها إلَّا وحدث خرقا في بنيتها المنتظمة على وتر واحد من النَّسج والتَّعقيد. وبالعودة إلى الهدف المنشود من اِستحضار البيت نجد أنَّ الوقوف على هيكله قد جاء كنتيجة طوعية من قبل الرَّاوي المرتمي بكل وعيه بين أحضان ماضيه العتيق "والبيت مكان الإحساس الفردي بالوجود، بحكم أن الخروج منه يستدعي الرجوع إليه"[51] وبعدما كان منطلقا لأحداث فردية وجماعية أصبح نقطة وصول لسرد البطل داخل الرِّواية، ليتوقف صوت الرَّاوي ويبدأ صوت السَّاردة الثَّانوية "**زينب**" التي شاركت أخاها نصف ما عاناه من ألم وهذا ما دلَّت عليه هشاشة الجدران وتحطم القرميد البَّاعث على مرض الذَّاكرة وتعفن الذِّكريات.

✓ **المسجد:** في سياق متصل مع الدِّلالة المكانية للبيت نجد أنَّ الجانب الدِّيني قد كان له الحظ الأوفر من التَّوظيف، إذْ شكل منعرجًا حاسمًا غيَّر من مجريات الحكي داخل الرِّواية بِاعتباره حيزًا أعرب عن جملة من الاِنتهاكات غير القانونية لحرمة الدِّين، أين أصبح كل جانب من المقومات الوطنية يعتريه تدنيس ويختفي وراءه تسييس كاِختفاء حقيقة موت الأم وراء الرَّجل الممثل للدِّين والاِلتزام "**عبد العليم**"، بالتَّالي فإنَّ رضوخ السَّارد وبعض الشَّخصيات لهذا المكان قد جاء طوعًا بِاعتبار المضمرات التي كان لا بد لها أن تكشف الحقيقة، ولكن هذا لا يلغي حتمية المكان العالقة بلاوعي الذوات كجانب ديني ترسخ في المعتقدات ليصبح بعد ذلك لازمة تستدرج الأنا بكل طواعية إلى ما جبلت عليه بعيدا عن رقابة الوعي، وفضلًا عن ذلك كله فإنَّ المسجد قد شكل حيزًا اجتماعيًا بِامتياز ذلك لاحتوائه على مجموعات متعددة من الأشخاص بما فيها الخير والشرير، لكن بالنسبة للراوي قد أضحى يمثل له الجانب المؤلم الذي يشاركه المحن بما فيها الحقيقة المكْتَشَفَة آخر الرواية لتنتج عملة تأثير مباشرة عكست الموازين في وعي السَّارد فبعدما كان ملاذًا يحتمي به أصبح مكانا يبعث فيه خوف الحقيقة "ويتضح من كل ما سبق أن المكان حقيقة معاشة، ويؤثر في البشر بنفس القدر الذي يؤثرون فيه. فلا يوجد مكان فارغ أو سلبي. ويحمل المكان في طياته قيمًا تنتج من التنظيم المعماري، كما تنتج من التوظيف الاجتماعي فيفرض كل مكان سلوكًا خاصًا على الناس الذين يلجون إليه"[52] ؛ حيث مثَّل السلوك داخل الرِّواية مآل الوطن السَّوداوي في العشرية الهالكة يقول "**عبد القدوس**" :"**أدهشني المسجد وهو يعجّ بالمصلين، وذهلت من عددهم الكبير، أنا الذي كبرت فيه وكنت أستطيع عدّ روّاده على أصابع يدي الواحدة، كم مرّة وجدت أبي نفسه يؤذن ويقيم الصّلاة وحيدًا، ثم يعود إلى المنزل يجرّ أذيال الخيبة لِما آلت إليه القريّة خصوصًا والوطن عمومًا**"[53]، تعد القضية الوطنية من أبرز الظواهر التي يمكن رصدها داخل هذا المقطع إذْ تتقارب دلالة المسجد مع الخلفية الدِّينية والسِّياسية التي أقيمت على وقعها الأزمة وهذا ما دَّل عليه قول المتكلم**[يجرّ أذيال الخيبة لِما آلت إليه القريّة خصوصًا والوطن عمومًا]** كما أثار توترًا نفسيًا تبيَّن من خلاله اِضطراب الرَّاوي وهو يعود بذاكرته إلى زمن سحيق أشرف على إنتاج أمراض نفسية بما فيها مرض الذَّاكرة.

✓ **الشارع، المطار، الفندق:**

تتقارب هذه الأمكنة الثلاثة في مجمل أبعادها الحاملة لدلالة الإنفتاح، والتبادل المعرفي، الإجتماعي والدِّيني..إلخ. كعامل مشترك يربط الصلة فيما بينهم من خلال النقطة المحددة لكل وجهة: فالشَّارع هو إحدى الطرق الموصلة إلى باقي الأماكن بما فيها الإجبارية والإختيارية إذ يمثل حالة اللَّاستقرار العاملة على إبراز متناقضات الذَّات داخل الرِّواية مُشَكِلًا بذلك ملتقى للذَاكرة العليلة فيما بين "**عبد القدوس ومريم**"، وبعيدًا عن الأطر المتداولة التي يتميز بها الشَّارع فإنه في منحاه العكسي يشكل طفولة لا تتحكم فيها الرِّوايا فكثيرا ما يلجأ الطفل إلى الشَّارع لينفس عن حالة تكون فيها أناه مكبلة بجدران البيت ويمارس طقوسه المعتادة في أفق رحب يمكنه من إمتلاك القدر الأكبر من الحرية كاللَّعب والتَّواصل مع الآخرين، لتتغير الدلالة من الوظيفة المرئية إلى التَّشفيرية وتضع رمزية الشَّارع في مستوى يحيل إلى إمتداد الذِّكريات على إمتداد هذا الأخير-الشَّارع- وعلى خلاف مباشر فقد شكَّلت مرجعية الشَّارع لدى الشخصيات داخل الرِّواية مأتمًا للعديد من المواقف المادية والمعنوية، وفي هذا المنحى يقول الرَّاوي: "**لنا في كل شارع من شوارعها أشلاء مترامية لا تُجمع أبدا، وفي كل رصيف من أرصفتها أحلام مبتورة لم تتحقّق ولن تتحقق، من أين لها بكلّ هذه القسوة الجارفة لتلسع قلوبنا وتبثّ فيها كلّ هذه السموم دون رأفة**"[54]، يبرز هذا المقطع مشهدا من مشاهد العشرية السوداء وكيف تحول الشارع من أفق الاتساع إلى أفق التضييق والإعتقال المكبل لحرية الفرد، كما أصبح يمثل عنصرا للاضطهاد والعنف بكل أنواعه ؛ بحيث لم تنتف صفة الوعي التي غرست في الفرد الواحد مبدأً إنتاجيًا قائم على تفعيل مشاركة الواحد للجماعة ومشاركة الجماعة للوطن خاصة أنه قد تلازم مع وصف دقيق وتصوير واسع جعل "الذاكرة مقاطعةً تابعة للخيال"[55] ليغدوا المقطع الذي بين أيدينا ذاكرة تاريخية تخييلية ناطقة بإسم وعي توثيقي استقى من الذاكرة مادته وصاغها في شكل إستثنائي أكد به حاجة الذات إلى الإرتواء من الماضي والحاضر والمستقبل ورصد صورهم المختلفة في قالب سردي جمالي، وغير بعيد أنْ تقوم دلالة المطار داخل الرِّواية على نفس النهج الذي سلكه الشَّارع باعتباره محطة إلتقاء وإنفصال بين الشَّخصيات في آخر الرِّواية، إذْ تحدد مصير كل من "**زينب وفاليريا**" عند هذا المنعرج الذي جعل كل شخصية تسلك مسلك ذاكرتها المعتقلة، وعلى الشاكلة نفسا يسجل الفندق حضوره عن طريق تردد السارد عليه؛ حيث تميزت الحركة في آخر المطاف بين ثلاث أمكنة اختيارية وفي الوقت نفسه قد تتخللها جوانب إجبارية على حساب الوعي واللاوعي تمثلت في المستشفى، الفندق، والمطار وهو ما يفضي بالقول إلى تردد السَّارد على الذَّاكرة والنِّسيان والحقائق المدسوسة وراء الدين، ولكن هذا لا ينفي أحقية تقسيم آخر للأمكنة لأن تصنيفنا لها قد جاء تابعا للبؤرة الحدث التي بنينا عليها مضمرات الرواية. وبالتطرق إلى ثنائية "الذَّاكرة والنِّسيان" حري بنا أنْ نشير إلى أنَّ المطلب التَّالي من الدِّراسة قد خُصِصَ إلى هذه الثُّنائية بإعتبارها هيكلة فنية قامت عليها بداية الرِّواية ونهايتها.

3- مقامات الزَّمكان بين التَّذكر والنِّسيان:

توالدت مجمل الأحداث في "**ذاكرة معتقلة**" على أبعاد خفية جعلت منها بوتقة فنية للعديد من الذِّكريات التي أضحت تفسر علاقة الزمن بالكائن وعلاقة الكائن بالذكريات؛ حيث تدفقت هذه الأخيرة على إثر مرجعيات مكنتها من إستنساخ جل الأحداث وتعديلها ضمن قالب ابداعي تخييلي إستقى جذور فاعلياته من الواقع النفسي والإجتماعي للشَّخصيات، ومن هنا فإنَّ التَّردد الفعلي أو الخيالي للذَّوات داخل الرِّواية قد أكدَّ ضرورة حتمية إجتاحت نفسيتها للعودة بالذَّاكرة إلى تفاصيل دقيقة منكتها من الوقوف على علل النَّفس الدَّاخلية فمنها ما تعلق بالإسترجاع وقضية الزَّمان، ومنها ما تعلق بالمقام وقضية المكان؛ حيث

تنامت هذه القضايا لتغدو حائلًا بين النَّفس والواقع وبين الرَّغبة في التَّذكر، والجنوح إلى النِّسيان ذلك أنَّ التَّناسي قد خرج بالذَّات إلى اِتِّساع نفسي اِفتراضي آني غير دائم وكأنَّه بذلك قد أعطى الذَّات المحْتَضَرة تنفسًا اِصطناعيًا لتكملة بضع دقائق من الحياة، وعليه فإنّ "النسيان نعيشه أولًا وبكل ما أوتينا كطعن في وثوقنا بالذاكرة، طعن ، ضعف، نقص. إن الذاكرة، بهذا الصدد تحدد نفسها، على الأقل في الفترة الأولى، على أنها صراع ضد النسيان"[56] ومن هنا فإنَّ النِّسيان أو بالأحرى التَّناسي الصادر من قبل الرَّاوي قد ألحَّ على ضرورة بعث حياة مؤقتة للذاكرة متيحا لها فرصة التَّصالح مع الأنا ومع الآخر في شكله المادي أو المعنوي.

أ- **مقامات الزَّماكن والتَّذكر:**

لقد كان للزَّمان والمكان قدرة هائلة في الأخذ بذاكرة الرَّاوي إلى ذكريات مثَّلت له في السَّابق حيرة نفسية تملكت وعيه ولا وعيه انطلاقا من التَّخوف الذي اعتراه؛ حيث كان كل شيء يحيط به بمثابة تنبيه خارجي يوصله إلى ما مضى من الذِّكريات ويوقفه على أهم الحقائق خاصة فيما تعلق بالزمان والمكان ذلك أنَّهما شكلا وحدة متحدة لأجل الخروج من الاِنغلاق النَّفسي إلى الاِنفتاح الاِجتماعي ذلك أنَّ "الذاكرة ملكة متأخرة تنشأ مع الحياة الاجتماعية من أجل تكييف العمل وإياها. والأحداث لا تُسَجَل فيها على نحو خط مستمر وتيار متصل. بل على أساس إطارات عقلية أو اجتماعية نعطيها مدلولا واتجاها خاصا"[57] وهو عين ما ذهبت إليه روايات تيار الوعي الخاضعة إلى ترددات زمانية ومكانية تتراجع على إثرها الذَّاكرة الحالية لتصبح ذاكرة تتقاطع تقاطعًا مباشرًا مع الذَّاكرة الماضية القائمة على تفعيل مختلف المشاهد وتقويمها إذْ يتبين هذا الطَّرح جليًا في قول الرَّاوي "...**بدأت الذّكريات تأتيني دون استئذان، تذكرت كل ما مرّ بي من مآسٍ وأحزان وتناقضات...تذكرت مريم النّائمة في المستشفى كيف جرّدتني ذات هزيمة وفي لحظة عابرة من كل أوسمتي وكؤوسي...**"[58] تتمة لما تم ذكره سالفا في عنصري الزمان والمكان فقد أخذا ضمن هذا المقطع جانبًا خاصًا من التَّصوير إذْ تبينا عن طريق التَّداعي الحر للأفكار* المتدفقة من قبل الراوي؛ حيث قامت هذه الأخيرة انطلاقا من الرؤية غير المباشرة للزمان والمكان، إذ أعرب عن هذا الأخير مقام الغرفة ووحدتها كما أعرب عن الزمان مجمل التغيرات البارزة في وجه "**مريم**" فهي أكبر محفز استذكاري زماني يسعى إلى ربطه بما مضى من الذكريات وهذا مستنتج من خلال إقبال الرَّاوي البَّين على الذَّاكرة اللَّاواعية والتَّنقيب فيها بعدما كان التَّناسي وجبروت الوعي يفرضان حق القيادة وهذا واضح في قوله:[**جرّدتني ذات هزيمة وفي لحظة عابرة من كل أوسمتي وكؤوسي**] وهو تجريد يوحي إلى تحرر الذَّاكرة وإنبعاث الذكريات لتنشأ علاقة وطيدة بين عنصري الزمان والمكان؛ حيث يصبح كل منهما يمثل الآخر و"نجد أن من شأن التتابع المكاني نفسه يوحي بالزمان"[59] والزَّمان نفسه يوحي بالمكان، وفضلًا عن هذا كله يستحيل الفصل فيما بين مدلولاتهما؛ وعليه فاِستنجاد الرَّاوي بالذَّاكرة الواعية واللَّاواعية كما قلنا في بداية دراستنا قد جاء تعويضا لحالة نفسية غير مستقرة اتخذت في مستهل معاناتها اِنفلاتًا غير منطقي زاد في تأزم الوضع ومرض الذَّاكرة. ولكن بالنظر إلى الوجهة الجمالية التي تغطي هذا الاِنعكاس فإنَّها تحيل على مجمل الاِحتمالات المفترض حصولها بين النص والمتلقي كحالة توتر تزيد في اِندفاع المتلقي لاِكتشاف مختلف الدِّلالات المضمرة في ثنايا النَّص.

ب- **مقامات الزَّمكان والنِّسيان:**

يعد الإقبال التَّعسفي على النَّفس من أكثر الجدليات التي جعلت الذَّات الرَّاوية تنأى عن كل حقيقة قد تخرج بها إلى تنفيس يخفف من حدَّة الألم، وحديثنا عن التعسف إنما يشير إلى تعسف الذات الواعية في مقابلة ذكرياتها بالتَّناسي الموجه لإقامة علاقة لا إرادية بين السَّارد وماضيه بما يحمله من رموز مكانية وزمانية، ومهما اختلفت هذه الرموز فإنَّ المسعى يبقى واحدا؛ حيث يركن إلى إخراج

الذَّات خروجا آنيا من كل حيرة قد تتسبب في إجهاد الذاكرة بمواجهة الذكريات وتأمل الحقائق، ولكن الحقيقة الأصلية التي لا تزول مهما تعددت طرق الذات في بلورة نسيانها هي صرخة اللَّاوعي المنبعثة من أعماق الأنا السَّاعية إلى الخروج من دهاليز الصَّمت إلى نور الوعي القائم على تأكيد العلاقة الوشيجة بين الشُّعور واللَّاشعور وبين خبايا الذَّات وتصريحات الواقع. "وإشكالية النسيان، حين تصاغ على مستواها الأعمق، تتدخل في النقطة الأشد حساسية لإشكالية الحضور والغياب والمسافة هذه، في القطب المقابل لهذه المعجزة الصغيرة للذاكرة السعيدة التي يشكِّلها التعرف الحالي إلى ذكرى الماضي"[60] وبالِاستناد إلى هذا القول يتَّضح أنَّ النِّسيان قد خاض في طريقه اِنقطاعًا ماديا ومعنويا تجسد عن طريق الحضور والغياب أوله اِتصل بِاغتراب الرَّاوي عن الوطن وثانيه: اِتصل بمفارقته للذكريات وما اتصل بها من زمان ومكان؛ حيث أضحت كل منهما تشكل فجوة نفسية تعرب عن ما اِصطلح عليه باللَّازمان واللَّامكان المختصرين للحالة المضمرة داخل النفس الساردة ووميض الذاكرة المعتقلة بما تختزنه من ترسبات أشرف عليها الواقع الخارجي بكل حيثياته "والحديث عن الذاكرة التاريخية للأمة يأتي في سياق هذه الهجمة الشرسة على ذاكرة الأمة وتصورها عن نفسها وعن العالم، فالحرب اليوم لا تدور بين الأساطيل والطائرات فحسب، وإنما تدور حرب نفسية أشد ضراوة وأخطر تأثيرا، موجهة لاستلاب العقول والقلوب.."[61]، وفي هذا الصدد يقول الرَّاوي: "**ما أقساها تلك الرسائل التي تصل إلينا على شكل وجع مشفّر، ما إن نفتحها حتى يحتضننا الأسى وترحل بنا الذَّاكرة إلى اللَّازمان، إلى مواطن نجهل سكانها وتضاريسها ويكون الوجع نشيدها!**"، لما كانت الحاجة النفسية للكاتب تترجم عن طريق الكتابة، قفد أضحت اليوم نسيجا متشابكا بين الكتابة والترميز بما يحمله من شخصيات، زمان ومكان...إذْ تتألق كلها في بناء سردي محكم يبدي قدرة فنية تتأرجح فيها الذَّات وتسكن، وعليه فإنَّ اِنفعالات الذَّات الرَّاوية داخل المتن الحكائي قد بَيَّنت نفسية تتعلق بين مسالك الواقع وفضاءات الخيال اِنطلاقًا من تجاوزات الرَّاوي في تمثيله للمكان والزَّمان وربطهما بالذَّاكرة بعدما تيقن أنَّ الحل الأوحد لتحريرها يكمن في مواجهتها ووصلها بما مضى والوقوف على أخطائها ذلك "أن كل أماكن لحظات عزلتنا الماضية، والأماكن التي عانينا فيها من الوحدة، والتي اِستمتعنا بها ورغبنا فيها وتآلفنا مع الوحدة فيها تظل راسخة في داخلنا، لأنَّنا نرغب في أن تبقى كذلك. الانسان يعلم غريزيا أن المكان المرتبط بوحدته مكان خلاق، يحدث هذا حين تختفي هذه الأماكن من الحاضر، وحين نعلم أن المستقبل لن يعيدها إلينا"[62] ومن هنا فإنَّ التَّذكر الناتج من قبل الرَّاوي إنَّما كان نتيجة وعي ولاوعي مضمر حُفِرت فيه أماكن وتمثلت فيه لحظات استعصت على النِّسيان جاعلة من التَّوثيق واصلة وشيجة تربطه ربطًا مباشرًا مع شخصياته وأحداثه.

الهوامش:

*-الزَّمن: "مجموعة العلاقات الزَّمنية السُّرعة "speed"، التَّرتيب الزَّمني "order"، المسافة"distance"، إلخ، القائمة بين المواقف والأحداث المروية وسردها؛ بين القصة "story" والخطاب " discourse" المَرْوَى "narrated" والسَّرد narratinge"، جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص198.

**-كرونولوجي: "تعني تقسيم الزمن إلى فترات، كما تعني تعيين التواريخ الدقيقة للأحداث وترتيبها وفقا لتسلسلها الزماني، وللجدول الكرونولوجي " chronologie"جدول يبين التواريخ الدقيقة للأحداث مرتبة حسب تسلسل زمني ".مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص75، نقلا عن: أحمد التجاني سي كبير، شعرية الخطاب السردي في رواية المستنقع للمحسن بن هنية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير، في اللغة والأدب العربي، جامعة محمد خيضر- بسكرة- قسم الآداب واللغة العربية، 2010-2011، ص75.

[1] - لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، لبنان، 2002 ص103.

[2] - مولاي علي حاتم، المكان والزمان في راهن المدونة العربية المعاصرة، مجلة النقد والدراسات الأدبية واللغوية، دورية محكمة يصدرها فريق البحث لمخبر النقد والدراسات الأدبية واللبنانية، العدد الثالث، جامعة سيدي بلعباس –الجزائر- 2014-2015، ص90.

*-المفارقات: ANACHRONY التنافر الحاصل بين النظام المفترض للأحداث، ونظام ورودها في الخطاب: إن بدء السرد في الوسط EN MEDIASYES مثلا، ثم العودة من جديد إلى أحداث سابقة، يعد مفارقة زمنية "إن المفارقة الزمنية "، في علاقتها بلحظة الحاضر، هي اللحظة التي يتم فيها إعتراض السرد التتابعي الزمني(الكرونولوجي) لسلسلة الأحداث لإتاحة الفرصة للتقديم الأحداث السابقة عليها. ويمكن "للمفارقة الزمنية" أن تكون إسترجاعا "ANALEPSIS"(عودة إلى الوراء، إستعادة"RETROSPECTION"، FLASHBACK)، أو استباقا، PROLEPSIS FLASHFORWARD" ANTICIPATION، جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ط1، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2003، ص15.

[3] – مفهوم الزمن القصصي، www.uobabylon.edu.iq، 16:17 pm، 21/06/2019.

-إشارة: إحالة على مصطلح "رسوب الذاكرة" فإننا استقيناه من كتاب: مجموعة من المؤلفين، مسارات فلسفية، تر: محمد ميلاد، ط01، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية-سوريا-2004، ص183. وهو ما يوحي بمجمل الاستذكارت التي حفل بها المتن الحكائي انطلاقًا من حنين الذَّات السَّاردة لمختلف الخلجات الماضية التي إنتابته حال لقائه "بمريم**".

[4] – بلال لونيس، ذاكرة معتقلة، ط1، المثقف للنشر والتوزيع، الجزائر، 2018، ص58

[5] – إميل توفيق، الزمن بين العلم والفلسفة والأدب، ط01، دار الشروق، 1982، ص 11.

[6] بلال لونيس، م. س، ص58-59.

[7] – لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، 15.

[8] – بلال لونيس، م، س، ص73.

[9] –سهيلة سبتي، أشكال التميز في لغة الخطاب السردي الأنثوي، منبر حر للثقافة والفكر والأدبwww.diwanelarab.com ، 16:27، 21/06/2019.

[10] – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية "بحث في تقنيات السرد، د ط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، 187.

[11] - rober, Dictionnaire de la langue française , P.Romain, 30.IPid. نقلا عن: م. ن، ص120.

[12] – سمير المرزوقي، وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، د ط، دار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص90.

[13] – بلال لونيس، م، س، ص06.

[14] - نادية وديرـ اللغة والقارئ النموذجي في رواية ذاكرة الجسد، جامعة تيزي وزو، الجزائر،09.28، 6-08-2019

[15] - محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، ط01، الدار العربية للعلوم منشورات الاختلاف، بيروت-لبنان-2010، ص95

[16] - جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، ط01، دار الخطابي للطباعة والنشر، 1989، ص126.

[17] - بلال لونيس، م، س، ص93-99.

[18] – يوسف حسن حجازي، عناصر الرواية، د. ط، 2010، ص10.

[19] – أحمد مرشد، البنية والدلالة، في رواية ابراهيم نصر الله، ط01، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005 ص284.

[20] – محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ص93.

[21] - بلال لونيس، م، س، ص161.

[22] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمان والشخصية)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص146

[23] - بناء الرواية، سيزا قاسم، ص61، نقلًا عن: مها حسن يوسف عوض الله، الزمن في الرواية العربية{1960-2000}، أطروحة دكتوراه الجامعة الأردنية، 2002، ص 221

[24] - مها حسن يوسف عوض الله، الزمن في الرواية العربية{1960-2000}، ص230.

[25] - بلال لونيس، م، س، ص 109.

[26] – مارسيل بروست، البحث عن الزمن المفقود، تر: جمال شحيّد، ط01، دار شرقيات، 2005، ص08

*-**الحذف المحدد**: المعبر عنه بإشارات صريحة ظاهرة (مضى شهر على ذلك....بعد ذلك بعامين...) فمن الوهلة الأولى لا يجد القارئ معه أدنى صعوبة في مواصلة السرد...، فمهمته سوى فهم هذه المدة من القصة ومواصلة القراءة وكأن شيئا لم يقع.**الحذف الغير المحدد**: هو ذلك الحذف الغير المصرح به في العمل

الأدبي، فتكون الفترة المسكوت عنها غامضة وزمنها غير معروف(بعد سنوات طويلة....بعد عدة أشهر...) ففي هذا النوع نجد القارئ في موقف يصعب عليه معرفة مدة الثغرة والحبكة الحاصلة في زمن القصة. **الحذف الافتراضي** "elipseh" يقترب إلى الحذف الغير المحدد أو الضمني كما يسميه " حسن البحراوي" لاستحالة وجوده في النَّص، يميزه الغموض لعدم قرانه بأية إشارة أو مدة، فهو مجرد فجوة في الِاستمرار الزمني للرِّواية. ينظر حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمان والشخصية)، ص156.

[27] - بلال لونيس، م، س، ص118.

[28] - دبرا بارسونز، رواد نظرية الرواية الحداثية" جيمس جويس، دوروثي ريتشاردسن فرجينيا وولف"، ص153.

[29] – جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني الخطيب، التَّلْخِيصُ في علوم البلاغة، ط01، دار الفكر العربي، 1904، ص241.

[30] – إبراهيم عبد الحافظ، دراسات في الأدب الشعبي، ط01، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2013، ص78.

[31] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمان، الشخصية) ص164.

[*] –المكان: المكان : جاء في لسان العرب «من مادة (كون) أن المكان: الموضوع أمكنة وأماكن، توهموا الميم في المكان أصل كأنه من التمكن دون الكون، والمكانة المنزلة يقال: فلان مكين عند فلان بين المكانة والمكانة الموضع»، فأما" الكوفي "فيقول: أن « المكان لغة هو: الحاوي للشيء المستقر، كمقعد الإنسان من الأرض وموضع قيامه وإضجاعه هو (فعال) من التمكن، لا (مفعل) من الكون، كالمقال من القول، لأنهم قالوا في جمعه "أمكن، أمكنته أماكن «"نلخص ها هنا إلى أن المكان هو ذلك الحيز الجغرافي الذي يترعرع فيه الانسان ويكوّن فيه ذكرياته من المهد إلى اللحد، ويجرنا هذا التعريف اللغوي إلى تتمة التعريف الاصطلاحي للمكان، حيث نجد " غاستون باشلار "gastoh bachelard"يرى » أن المكان ليس بمثابة الوعاء أو الاطار العرضي التكميلي، بل إن علاقته بالإنسان علاقة جوهرية تلزم ذات الانسان وكيانه .«ابن منظور، لسان العرب، ط04، دار صادر –بيروت لبنان– 2005، مجلد 13، ص 136. نقلا عن: سومية بن صوشة ، بنية التشكيل المكاني في رواية " مركب الأحرار "لنجيب الكيلاني، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير، جامعة محمد بوضياف مسيلة ،2015-2014 ، ص19.كذلك: حنان موسى حمودة، الزمانية وبنية الشعر المعاصر أحمد عبد المعطي أنموذجا، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع –عمان–ط01، 2006، ص 17. نقلا عن: م. ن، ص ن.كذلك: – غاستون باشلار: شاعرية حلم اليقظة gastoh bachelard la poétique de la révrie.p.u.f1960" .1976نقلا عن: سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، د، ط، دار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، د.ت، ص 64.

[32] – حمد مصطفى علي حسانين، استعادة المكان "دراسة في آليات السرد والتأويل"، رواية السفينة لجبرا ابراهيم جبرا انموذجا، ص11.

[33] – ميشال فوكو، حفريات المعرفة، تر: سالم يَفوت، ط02، المركز الثقافي العربي، لبنان–بيروت–1987، ص110.

[34] – نعيم اليافي، أطياف الوجه الواحد دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، ط01، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997، ص253.

[35] – م، ن، ص 253.

[*] –الحراقة: أخذ هذا المصطلح عدَّة معاني من بينها ما ذهب بالقول: إنَّه "نوع من السفن الحربية الكبيرة فيها مرامي نيران يرمى بها على الجهات المعادية في البر والبحر" حسان حلاق وعباس صباغ، المعجم الجامع في المصطلحات الأيوبية والمملوكية والعثمانية ذات الأصول العربية والفارسية والتركية "المصطلحات الإدارية والعسكرية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية والعائلية"، ط01، دار العلم للملايين، بيروت–لبنان– 1999، ص73.

[36] – غادة السمان، الأعمال غير الكاملة، السباحة في بحيرة الشيطان، ط1، منشورات غادة السمان، بيروت، لبنان، 1979، ص40.

[37] – بلال لونيس، ذاكرة معتقلة، ص142.

[*] –للإشارة فإنَّ مصطلح "قهوة" قديما كان يطلق على المقهى، وكان المقهى في الأصل محط ارتياد لمتذوقي الأدب والفن والبحث في مسائلهما، وسماع الموسيقى ومشاهدة عروض الرقص وسماع القصص القديمة والأساطير، حتى كادت المقاهي في المدن الكبرى تتلاصق ببعضها لكثرتها وطرافة ما تقدمه من عروض، بالإضافة إلى ما تقدّمه من قهوة وشاي ونراجيل، وما إلى ذلك من مشروبات، عدا عما يمارس فيها من ألعاب للتسلية كالشطرنج والنرد والكنجفة(أوراق اللعب). حسان حلاق وعباس صباغ، المعجم الجامع في المصطلحات الأيوبية والمملوكية والعثمانية ذات الأصول العربية والفارسية والتركية، ط1، دار العلم للملايين، بيروت–لبنان، 1999، ص178.

[38] –جماعة من الباحثين، جمالية المكان، ط02، دار قرطبة، باندونغ –الدار البيضاء–1988، ص03.

[39] –بلال لونيس، ذاكرة معتقلة، ص161.

[40] – جماعة من الباحثين، جمالية المكان، ص62

[41] – غاستون باشلار، جمالية المكان، تر: غالب هلسا، ط02، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت–لبنان–1984، ص39

[42] – بلال لونيس، م، س، ص124.

[43] – عبد الفتاح كليطو، أتكلم جميع اللغات، لكن بالعربية، تر: عبد السلام بنعبد العالي، ط01، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء–المغرب– 2013، ص09.

[44] –حوار عيسى الشيخ حسن، التاريخ، والأمم، والسرد، عبد الله ابراهيم، المحاورات السردية، ط01، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2011، ص217..

[45] –م. ن، ص218.

[46] – زكريا إبراهيم، مشكلات فلسفية 3"مشكلة الفن"، د. ط، دار مصر للطباعة، د. ت، ص31.

[47] – غاستون باشلار، جمالية المكان، ص38.

[48] –نجيب محفوظ، المؤلفات الكاملة "السراب" ط01، مكتبة لبنان، رياض الصلح–بيروت–1991، مجلد: 02، ص03.

[49] –بلال لونيس، م، س، ص07.

[50] – مجلة عيون المقالات، محور «جماليات المكان». ترجمة سيزا قاسم، لـ «مشكلة المكان الفني» وذلك عن بنية العمل الفني لـ «يوري لوتمان» العدد8، 1987، ص:82. نقلًا عن: صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، ط01، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية–سورية–1994، ص46.

[51] – م. ن، ص52.

[52] –نفس المرجع ينظر إلى تقديم سيزا قاسم، من ص: 59إلى 67. والضبط ص:63. نقلًا عن: صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، ص47.

[53] –بلال لونيس، م، س، ص09.

[54] –م، ن، ص74.

[55] –بول ريكور، الذاكرة، التاريخ، النسيان، تر: جورج زيناتي، ط01، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت–لبنان– 2009، ص33.

[56] – م، ن، ص603.

[57] –عبد الرحمن بدوي، الزمان الوجودي، ط03، دار الثقافة، بيروت –لبنان– 1973، ص243.

[58] –بلال لونيس، ذاكرة معتقلة، ص58.

[*] –تداعي الأفكار: حالة نفسية يتعرض لها المرء في حالة اللَّاشعور، حيث تتوارد على خاطره أفكار وتنزاح إلى الذَّاكرة لتنسج في آفاق بعيدة وتحوم حول رأسه، ففي هذه الحالة يأهل لهبوط الأفكار والخواطر عليه، ولكن من غير أن يستدعيها لنفسه. ينظر: محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، ط 02، دار الكتاب العلمية، بيروت –لبنان– 1999–، ج01، ص 147.

[59] –M. Dufrenne : «phénoménologie de l’experiens esthétique. ». vol.1.1. p.387. نقلًا عن : زكريا إبراهيم مشكلات فلسفية 3"مشكلة الفن"، ص31.

[60] –بول ريكور، الذاكرة، م، س، ص604.

[61] –جاسم سلطان، الذَّاكرة التاريخية، ط03، مؤسسة أم القرى للترجمة والتوزيع، المنصورة، 2007، 03.

[62] – غاستون باشلار، جمالية المكان، ص40.