

اللغة والقارئ النموذجي في رواية ذاكرة الجسد

نادية ويدير

جامعة تيزي وزو (الجزائر)

يُعدّ التوظيف المكثّف للغة الشعريّة في الخطاب الروائيّ مظهرا من مظاهر الحدائثة في الرواية الجزائريّة، حيث لاحظ النقاد أنّ لغة الخطاب الروائيّ الجزائريّ المابعد حداثي تنزاح عن تقريبية لغة الرواية التقليديّة ويساطتها إلى لغة إيحائية مليئة بالمجازات والاستعارات، فالرواية التقليديّة وإن "كانت لغتها قائمة على التشبيهات والاستعارات، فإنّها من قبيل الاستعارات الميئة التي يحيا بها الناس العاديون ويتداولونها وتشكّل جزءا من حديثهم اليومي"¹، بينما تشكّل الاستعارة في الرواية الجزائريّة المابعد حداثيّة إحدى الدعائم اللغويّة للخطاب.

فمن المعروف أنّ "الخطاب الروائيّ بشكل عام هو بنية لغوية دالة، أو تشكيل لغوي سردي دال يصوغ عالما خاصا، تنتوّع وتتعدّد وتختلف في داخله اللغات والأساليب والأحداث والأشخاص، والعلاقات، والأمكنة والأزمنة، دون أن يقضي هذا التّنوع والتعدّد والاختلاف على خصوصية هذا العالم، ووحدته الدالة، بل يؤسّسها"² وقيام هذه البنية اللغوية على الاستعارة يجعل من الخطاب الروائيّ قريبا من الخطاب الشعريّ ويأخذ بعض خصوصياته، من بينها الاهتمام باللّغة لا كوسيلة كتابية بل كغاية في ذاتها؛ أي أنّها تشكّل موضوعا للكتابة، وبذلك تصبح فضاء واسعا للإبداع.

والاهتمام باللّغة الروائية كفضاء للإبداع أصبح ظاهرة تتكرّر مع الروائيين الجزائريين المابعد حداثيين، ومن بينهم الروائية أحلام مستغانمي، ولعل سبب ذلك مرّده إلى كونها كانت شاعرة قبل أن تكون روائية، ف"عناية الكاتبة بلغتها الروائيّة يفوق كل توقّع، حتى يخيل للقارئ أنّ لغة الخطاب الروائيّ عندها هي موضوع النّص ذاته"³، ممّا يجعل رواياتها تنصف ببلاغة السرد وشعريّة اللّغة وثراء الأسلوب، وهذا الاحتفال والاحتفاء باللّغة في الكتابة الروائية عند مستغانمي يتبدى في كل مقاطع النّصوص التي يصطدم بها القارئ وهو يقرأ روايتها «ذاكرة الجسد» مثلا، ذلك أنّ الكاتبة يمتد بها سرورها باللّغة إلى جعلها «بطل» النّص⁴، فاللّغة في «ذاكرة الجسد» قد أضحت بطلا في الرواية، خاصة وهي لغة شعريّة أقرب إلى الشّعْر منها إلى النثر، ويتّضح ذلك من خلال الاستعارات المكثفة - والمجازات بصفة عامة - التي يستعملها البطل «خالد بن طوبال» في سرد الأحداث، والتي تتجلى في الرواية في مستويات مختلفة وهي: العنوان، الكلمة، الجملة، والمكان الروائي.

1- استعارة العنوان:

عندما يكون العنوان مكتوبا بلغة شعريّة فإنّه يخترق أفق انتظار القارئ، خاصة إذا كان "من نوع «العناوين القولية» أي العناوين الإيحائية، ويقصد بها الطّريقة التي يمارس بها العنوان وظيفة الإيهام"⁵، ويحيل على دلالات عديدة ومختلفة تحيّر القارئ وتدفعه لقراءة النّص "الذي يصبح في هذه الحالة شارحا للعنوان"⁶، مثل عنوان «ذاكرة الجسد» الذي يعدّ عنوانا مراوغا لأنّه يوحي بكل الدلالات الخاصة بالجسد والدلالات الخاصة بالذاكرة، لكنه لا يحيل

على مدلول الثورة والسياسة والوطن الكامن في الرواية، كما أنه يطرح تساؤلات عديدة في ذهن القارئ من مثل: هل للجسد ذاكرة؟، لذلك "لا يجد القارئ من حيلة أمام هذا العنوان إلا أن يتكأ على النص لتفسيره"⁷.

من هذا المنظور يكتسب العنوان الوظيفة التي قال بها أمبرتو إيكو - وعلاوة على وظائف جاكبسون والوظائف التي يسندھا جيران جنيت للعنوان - والتي نقترح أن نسميها الوظيفة التشويشية* (La fonction parasitive) والمقصود بها "أن العنوان يجب أن يشوش على الأفكار لا أن يحولها إلى قوالب مسكوكة"⁸، ويعني تشويش الأفكار مفاجئة القارئ وكسر أفق انتظاره بانتقاء عناوين تصدمه عند قراءة النص، لذلك يرى إيكو أن الكاتب عند اختياره العنوان يجب أن يكون لثيماً بشكل نزيه كما فعل دumas في روايته (les trois mousquetaires) التي هي في واقع الأمر قصة أربع شخصيات⁹، وقد يكون ذلك هو منطلق إيكو في اختيار عنوان «اسم الورد» لروايته التي تتحدث عن جريمة وقعت في دير، يقول: "الصدفة وحدها جعلتني أستقر على فكرة اسم الورد. ولقد راقني هذا العنوان، لأن الورد صورة رمزية مليئة بالدلالات لدرجة أنها تكاد تفقد في نهاية الأمر كل الدلالات: «الورد الصوفية»، «حرب الوردتين»، «إن الورد هي الورد هي الورد» «ورد الصليب»، «أشكرك على هذه الورد»، «الحياة الوردية»، وحينها لن يكون القارئ قادراً على اختيار تأويل ما¹⁰.

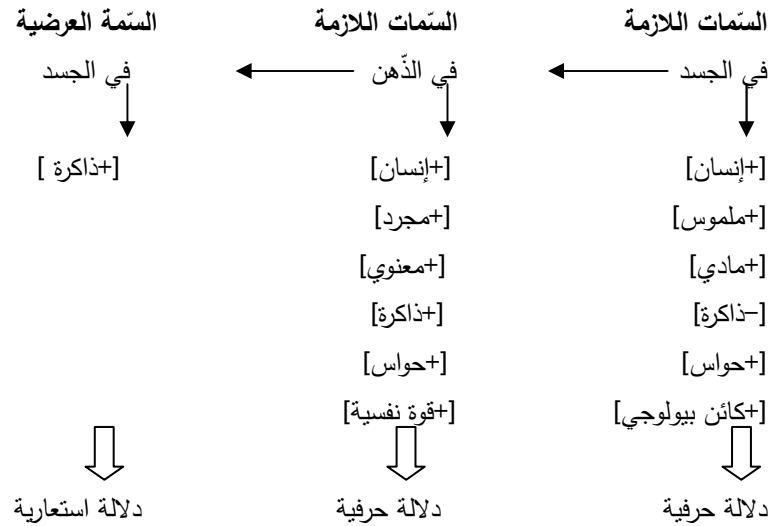
يندرج عنوان رواية «ذاكرة الجسد» ضمن العناوين التي تحقق الوظيفة التي قال بها إيكو، أي العناوين التي تشوش فكر القارئ، وتحدث نوع من الصدمة لديه، وتجعله في حيرة وارتباك، وفي هذا السياق يقول الباحث عبد الحق بلعابد: "العنوان مجموع معقد أحياناً أو مربك وهذا التعقيد ليس لطوله أو قصره، ولكن مرده قدرتنا على تحليله وتأويله"¹¹؛ فالمتلقي لعنوان «ذاكرة الجسد» يجد نفسه في ارتباك وقلق لأن هذا العنوان يجمع بين كلمتين متناقضتين دلالياً: كلمة «ذاكرة» المتعلقة بالذهن، وكلمة «جسد» المتعلقة بكائن مادي معروف، مما يطرح عدة استفسارات في ذهن القارئ من مثل: كيف يكون للجسد ذاكرة؟ وهل يمكننا فعلاً أن نتذكر بأجسادنا؟ وما هي العلاقة بين الذاكرة والجسد؟، فينفتح العنوان على عدة احتمالات تتدرج في مستوى التأويل الذي يفعله المتلقي، وذلك لأن أول عملية يحاول المتلقي ممارستها عند تلقي هذا العنوان كعلامة، هي البحث في عناصره عن العلاقة السببية بينها، كالعلاقة السببية المنتقاة بين كلمتي ذاكرة وجسد¹²، وذلك نظراً للخرق الدلالي الذي يحدثه الربط بين هاتين الكلمتين.

يتمثل الخرق الدلالي في عبارة العنوان «ذاكرة الجسد» في التناقض الذي يربط بين هاتين الكلمتين المتناقضتين دلالياً، إذ وردت البنية التكوينية لهذا العنوان على شكل جملة اسمية «مركب اسمي» مكونة من كلمتين، الأولى «ذاكرة» وهي كلمة مكتفية الدلالة¹³ تحمل دلالات مختلفة مثل الماضي، الغياب، وتتعلق بالذهن، والثانية «جسد» وهي أيضاً كلمة مكتفية الدلالة، فالجسد هو "جسم الإنسان"¹⁴ المعروف، يحمل مجموعة من الدلالات من مثل: الحضور، الحس، ويتعلق بكائن مادي وملمس، مما يجعل "علاقة تكوينية العنوان وفق هاتين الكلمتين لا تمت الواحدة منهما إلى الأخرى بصلة، ذلك أن الذاكرة لا يمكن حصرها في الجسد - باعتباره كائن عضوي - لأنها محصورة في الحيز النّفساني"¹⁵، وهذا ما يجعل من «ذاكرة الجسد» عنواناً مغرباً يجذب القارئ إلى أغوار النص قصد الكشف عن دلالاته العميقة، فالعنوان عموماً "يعد نظاماً سيميائياً ذا أبعاد دلالية، وأخرى رمزية تغري الباحث بتتبع دلالاته، ومحاولة فك شفراته الرامزة"¹⁶.

إن الخرق الدلالي الذي تحدثه كلمتي عنوان «ذاكرة الجسد» يخرج هاتين الكلمتين من دلالاتها الحرفية، ويربط بينهما بعلاقة غير مألوفة كما يوضح الجدول الآتي:

العنوان	الدلالة الحرفية	الخرق الدلالي	النتيجة
ذاكرة الجسد	- الذاكرة: قوة نفسية موجودة على مستوى الذهن، تقوم بوظيفة التذكر. - الجسد: كائن عضوي، مادي، ملموس، يرتبط بالحواس، لا يقوم بوظيفة التذكر.	- اسناد وظيفة التذكر للجسد. - قدرة الجسد على امتلاك ذاكرة خاصة به.	- الرّبط بين دلالة الذاكرة ودلالة الجسد على سبيل الاستعارة (دلالة استعارية).

نستنتج من الجدول أنّ الرّبط الدلالي لكلمتي: الذاكرة والجسد يحقّق دلالة استعارية تنبثق من اسناد وظيفة التذكر للجسد، مما يحقّق الدلالة الاستعارية للعنوان؛ فالعنوان عبارة عن استعارة شبهت فيها الكاتبة الجسد بالذهن الذي يتذكر، فذكرت المشبه «الجسد»، وحذفت المشبه به «الذهن»، وأبقت لازمة من لوازمه «الذاكرة»، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات «الذاكرة» للجسد وليس للذهن على سبيل الاستعارة المكنية. تصوّر هذه الاستعارة، الجسد على أنّه ذهن لديه ذاكرة ويملك القدرة على استحضار الماضي، وهذه الدلالة الاستعارية تنبثق من فقدان الجسد السمات اللازمة فيه من مثل: [+مادي]، [+ملموس]، [+حواس]، واكتسابه إحدى السمات اللازمة في الذهن وهي [+ذاكرة] التي تصبح سمة عرضية في الجسد على النحو الآتي:



تعمل الدلالة الاستعارية لـ «ذاكرة الجسد» على جعل عنوان نص الرواية استقرازي بدرجة كبيرة، ومدعاة للفضول لمعرفة محتوى النص الروائي واكتشاف مضامينه الفكرية والأدبية التي تؤهّله لتلقي إيجابي وجمالي لدلالة هذا العنوان¹⁷، حيث يلجأ المتلقي إزاء هذا العنوان إلى إعمال الفكر وإمعان النظر لمحاولة إيجاد إجابة للسؤال الذي يطرحه وهو: ماهي علاقة الجسد بالذاكرة؟، فالمعروف عن العنوان أنّه يطرح دائما تساؤلا لا يفك تشفيره إلا بعد الانتهاء من قراءة الرواية¹⁸، وللإجابة عن هذا السؤال يجد المتلقي نفسه مضطرا لأن يلجأ إلى تأويل استعارة «ذاكرة الجسد» بغية استنتاج ماسكت عنه هذا العنوان، فالمعروف أنّ العنوان من واجبه أن يخفي أكثر ممّا يظهر، وأن يسكت أكثر مما يصرّح، ليعمل أفق المتلقي على استحضار الغائب أو المسكوت عنه الثاوي تحته¹⁹، والذي لا يصل إليه المتلقي إلا بعد قراءة الرواية من بدايتها إلى نهايتها.

2- استعارة الكلمة:

تتجلى الاستعارة على مستوى الكلمة في الخطاب الروائي لذاكرة الجسد من خلال توظيف الكاتبة بعض الكلمات توظيفا استعاريا من مثل: كلمة ذاكرة، كلمة حب، كلمة موت، كلمة وطن، إذ نلاحظ انزياح هذه الألفاظ عن دلالتها الحرفية إلى مجموعة من الدلالات الاستعارية تختلف حسب السياقات التي ترد فيها.

2-1- استعارة الذاكرة :

لاحظنا من خلال استقراءنا للاستعارة المشكّلة من كلمة «ذاكرة» أنّ توظيف كلمة «ذاكرة» كان في معظمه توظيفا استعاريا، نورد بعضها في الجدول الآتي:

نوع الاستعارة	وجه الشبه	المشبه به	المشبه	الصفحة	استعارات الذاكرة
مكنية	المطر	سما (محذوف)	الذاكرة (مذكور)	ص11	- تمطر الذاكرة فجأة.
مكنية	تلبس	ثياب (محذوف)	الذاكرة (مذكور)	ص66	- ياطفة تلبس ذاكرتي.
مكنية	الارتواء	ماء (محذوف)	الذاكرة (مذكور)	ص96	- ارتوي من ذاكرتي سيدتي.
مكنية	الجدران	منزل (محذوف)	الذاكرة (مذكور)	ص183	- جدران الذاكرة.
مكنية	التزيف	جرح (محذوف)	الذاكرة (مذكور)	ص284	- من يوقف نزيف الذاكرة الآن؟

2-2- استعارة الجسد:

تحضر كلمة «جسد» في ذاكرة الجسد بصفة قليلة مقارنة بكلمة «ذاكرة»، وتوظف هذه الكلمة أيضا توظيفا استعاريا في معظمه، كما نبيّن الأمثلة الواردة في الجدول الآتي:

نوع الاستعارة	وجه الشبه	المشبه به	المشبه	الصفحة	استعارات الجسد
مكنية	البكاء	إنسان (محذوف)	الجسد (مذكور)	ص191	- اللوحة التي بكى لها جسدي.
مكنية	الاختبار	إنسان (محذوف)	الجسد (مذكور)	ص191	- الجسد يختار.
مكنية	الترويض	حيوان توحش (محذوف)	الجسد (مذكور)	ص241	- ترويض جسدي.
مكنية	المشي	أرض (محذوف)	الجسد (مذكور)	ص360	- أشعر أنك تمشين على جسدي.
مكنية	النسيان	إنسان (محذوف)	الجسد (مذكور)	ص385	- نسي هذا الجسد... شوقه لك.

2-3- استعارة الوطن:

تتجلى الاستعارة على مستوى الكلمة أيضا في كلمة «وطن»، وذلك من خلال بعض الاستعارات التي تتحور حول تعلق بطل الرواية «خالد بن طوبال» بوطنه الجزائر، ويتّضح موقف خالد من وطنه من خلال توظيف الكاتبة لكلمة «وطن» توظيفا استعاريا، كما توضّح النماذج الآتية:

نوع الاستعارة	وجه الشبه	المشبه به	المشبه	الصفحة	استعارات الوطن
مكنية	لا يخجل	إنسان (محذوف)	الوطن (مذكور)	ص23	- الوطن نفسه أصبح لا يخجل.
مكنية	المصالحة	خصم (محذوف)	الوطن (مذكور)	ص240	- كان كلامك بصالحني مع الوطن.
مكنية	الكراسي	مكاتب (محذوف)	الوطن (مذكور)	ص282	- كراسي الوطن.
مكنية	اليتيم	والدين (محذوف)	الوطن (مذكور)	ص289	- هناك يتم الأوطان.

مكنية	الأمية	إنسان (محذوف)	الوطن (مذكور)	ص404	- يحدث للوطن أن يصبح أميا.
-------	--------	---------------	---------------	------	----------------------------

2-4- استعارة المدينة (قسنطينة):

تقول أحلام مستغانمي في حوار لها مع الصحفي «كارم الشريف»: "عندما نحن إلى الوطن نحن إلى المدينة بالذات، الوطن يصبح مدينة واحدة"²⁰، ولقد تجسّد قولها هذا داخل الرواية من خلال شخصية البطل خالد بن طوبال المهوس بقسنطينة، إلى درجة أصبحت فيها هذه المدينة الموضوع الوحيد للرسم عند خالد، باستثناء لوحة اعتذار التي رسم فيها صديقته الفرنسية كاترين. نقترح في الجدول الآتي بعض النماذج الاستعارية:

نوع الاستعارة	وجه الشبه	المشبه به	المشبه	الصفحة	استعارات المدينة (قسنطينة)
مكنية	الإغراء	امراة (محذوف)	قسنطينة (مذكور)	ص273	- استسلمت لإغراء قسنطينة.
مكنية	الهزيمة	خصم (محذوف)	قسنطينة (مذكور)	ص290	- شعرت أن قسنطينة هزمتني.
مكنية	تلف نفسها بملاعها السوداء	امراة (محذوف)	مدينة (مذكور)	ص292	- مدينة... تلف نفسها بملاعها السوداء.
مكنية	العينين	امراة (محذوف)	المدينة (مذكور)	ص315	- تتحاشى النظر إلى هذه المدينة في عينها.
مكنية	تتلذذ بتعذيب أولادها	أم سادية (محذوف)	مدينة (مذكور)	ص344	- مدينة «سادية» تتلذذ بتعذيب أولادها.

2-5- استعارة الحب:

تكررت كلمة حب في ذاكرة الجسد على مدى صفحات الرواية 383 مرة²¹، وكان هذا التوظيف في معظمه توظيفا استعاريا، كما تبين الشواهد الواردة في الجدول الآتي:

نوع الاستعارة	وجه الشبه	المشبه به	المشبه	الصفحة	استعارات الحب
مكنية	حقائب	سفر (محذوف)	الحب (مذكور)	ص16	- تجمعين حقائب الحب.
مكنية	يجرف	سيل (محذوف)	الحب (مذكور)	ص101	- كان حبك يجرفني.
مكنية	جذور	نبات (محذوف)	الحب (مذكور)	ص212	- جذور... الحب.
مكنية	عقيم	إنسان محذوف)	الحب (مذكور)	ص237	- كم هو الحب عقيم.
مكنية	رائحة كريهة	جثة (محذوف)	الحب (مذكور)	ص386	- فلحّب بعد الموت، رائحة كريهة أيضا.

2-6- استعارة الموت:

يحضر موضوع الموت في رواية «ذاكرة الجسد» بصفة ملفتة للانتباه حيث تكررت هذه الكلمة على مدار الرواية 165 مرة²²، نلاحظ أنّ توظيفها كان في معظمه استعاريا، ويتضح ذلك في النماذج الآتية:

نوع الاستعارة	وجه الشبه	المشبه به	المشبه	الصفحة	استعارات الموت
مكنية	يمشي، ينام،	إنسان (محذوف)	الموت (مذكور)	ص26	- كان الموت يمشي إلى جوارنا. وينام ويأخذ

	يأخذ كسرته				كسرته معنا على عجل.
مكنية	يمشي، يتنفس	إنسان (محذوف)	الموت (مذكور)	ص26	- كان الموت يمشي ويتنفس معنا.
مكنية	يقرر، يرفض	إنسان (محذوف)	الموت (مذكور)	ص34	- الموت قرر أن يرفضني.
مكنية	يهزم	خصم (محذوف)	الموت (مذكور)	ص260	- يهزمه الموت.

2-7- استعارة القدر:

يتحدث خالد عن القدر الذي حرمه من أمه وذراعه وسي الطاهر وزياد وحياة وحسان، وحرمه من قسطنطينة ومن الوطن من خلال الاستعارات الخاصة بكلمة «القدر» والممثلة في الجدول الآتي :

نوع الاستعارة	وجه الشبه	المشبه به	المشبه	الصفحة	استعارات القدر
مكنية	يكتب	إنسان (محذوف)	القدر (مذكور)	ص21	- كتبها قدرنا.
مكنية	يتريص	عدو (محذوف)	القدر (مذكور)	ص34	- القدر كان يتريص بنا.
مكنية	يطرد	إنسان (محذوف)	القدر (مذكور)	ص35	- القدر يطردني.
مكنية	معركة	عدو (محذوف)	القدر (مذكور)	ص35	- معركتي مع القدر.
مكنية	بخيل	إنسان (محذوف)	القدر (مذكور)	ص46	- القدر البخيل.

2-8- استعارة الكتابة:

تتوقّر «ذاكرة الجسد» على بعض الاستعارات الخاصة بموضوع الكتابة من مثل استعارة «قررت أن أدفئك في كتاب لا غير»، واستعارة «من الجرح يولد الأدب»، إضافة إلى الاستعارات الخاصة بأدوات الكتابة كاستعارات الكلمات، الحروف، الصّفحة البيضاء، القلم، اللّغة العربية، ولعل حديث مستغانمي عن أدوات الكتابة وتعريفها للكتابة والأدب من خلال بعض الاستعارات، يعني حضور تقنية الميثاروائي في ذاكرة الجسد عن طريق الاستعارة كما توضّح الاستعارات الواردة في الجدول الآتي:

نوع الاستعارة	وجه الشبه	المشبه به	المشبه	الصفحة	استعارات الكتابة
مكنية	قتل	سلاح (محذوف)	الكتاب (مذكور)	ص48	- أكتب هذا الكتاب لأقتلك به.
مكنية	انفجار	قنابل (محذوف)	رسائل (مذكور)	ص218	- رسائل انفجرت في ذهني.
مكنية	تجرف	سيل (محذوف)	الكلمات (مذكور)	ص365	- فتجرفني الكلمات... إلى حيث أنا!
مكنية	دفن	قبر (محذوف)	كتاب (مذكور)	ص386	- قررت أن أدفئك في كتاب لا غير.
مكنية	ولادة	إنسان (محذوف)	الأدب (مذكور)	ص387	- من الجرح وحده يولد الأدب.

2-9- استعارة الرّسم:

لا تتجلّى استعارة الرّسم في ذاكرة الجسد من خلال الكلمة نفسها، بل تتجلّى من خلال الكلمات الخاصة بأدوات الرّسم، كاللّوحة والفرشاة والألوان الموظّفة في الرّواية توظيفا استعاريا، ويتّضح ذلك من خلال الاستعارات الخاصة بالكلمات الآتية: اللّوحة، الفرشاة، الألوان، والتي تدل على حضور فن الرّسم في الرّواية كما يوضّح الجدول الآتي:

نوع الاستعارة	وجه الشبه	المشبه به	المشبه	الصفحة	استعارات الرّسم
---------------	-----------	-----------	--------	--------	-----------------

مكتنية	المغادرة	إنسان (محذوف)	الألوان (مذكور)	ص9	- غادرتي... الألوان.
مكتنية	المزاج، العواطف	نساء (محذوف)	اللوحات (مذكور)	ص74	- الفرشاة العصبية.
مكتنية	الزّد	امراة (محذوف)	اللّوحة (مذكور)	ص79	- ربت علي اللّوحة.
مكتنية	عذراء	امراة (محذوف)	لوحة (مذكور)	ص163	- لوحة عذراء.
مكتنية	الشّهية	أكل (محذوف)	الرّسم (مذكور)	ص190	- شهية جنونية للرسم.

2- 10- استعارات مختلفة:

علاوة على استعارات الكلمة التي عرضناها من قبل، والمتجلية بصورة مكثفة داخل الرواية، كاستعارات: الذاكرة، الوطن، الحب، تتوقّر ذاكرة الجسد كذلك على زخم من الاستعارات المختلفة، منها ما تصف بها الكاتبة الوضع السياسي ومنها ما تصف بها الوضع الاجتماعي والوضع الثقافي، وهناك أيضا مجموعة من الاستعارات التي تتحدث عن الثورة والتاريخ والغربة، وبهذا تكون الرواية حاملة لأبعاد عديدة تتّضح مع تحليل هذه الاستعارات، منها البعد التاريخي الذي استعرضت من خلاله الكاتبة تاريخ الجزائر وعرضت بعض أحداث الوطن العربي، والبعد الاجتماعي والعائلي الذي انتقدت من خلاله مستغامي معظم المظاهر الاجتماعية الشكلية والعقائد الدينية المزيفة في الأوطان العربية عموما وفي الجزائر تحديدا، كما تعكس الرواية كذلك بعدا إيديولوجيا توضح فيه الكاتبة زيف الطبقات «الرأسمالية» في المجتمعات العربية وهشاشتها، وعلاقات التفاف التي تحكم أصحاب تلك الطبقة. ونظرا لوجود عدد كبير من الاستعارات المختلفة داخل الرواية، اخترنا عينة منها فقط وهي الممثلة في الجدول الآتي:

نوع الاستعارة	وجه الشبه	المشبه به	المشبه	الصفحة	استعارات مختلفة
مكتنية	العتبة	منازل (محذوف)	الاستقلال (مذكور)	ص45	- عتبات الاستقلال.
مكتنية	الحلوب	بقرة (محذوف)	المناصب (مذكور)	ص81	- المناصب الحلوب.
مكتنية	الموت	كائن حي (محذوف)	الفصاحة (مذكور)	ص302	- ماتت فصاحتنا.
مكتنية	الغرق	بحر (محذوف)	المشاكل (مذكور)	ص357	- رانا غارقين في المشاكل.
مكتنية	القتل	سلاح (محذوف)	الأحلام (مذكور)	ص403	- قتلنا أحلامنا.

3- استعارة الجملة:

تتجلى الاستعارة على مستوى الجملة في «ذاكرة الجسد» من خلال التوظيف المكثف للجمل الاستعارية، حيث تتوفر الرواية على العديد من الجمل التي يتعدى عدد الاستعارات فيها ثلاث، ناهيك عن الجمل الواردة في المقاطع الشعرية، مما يجعل القارئ لهذه الجمل - بمنأى عن الرواية - يظن أنها جمل مأخوذة من قصيدة وليس من رواية، ولتوضيح رأينا هذا سنحاول أن نحلل هذه الجملة الاستعارية التي يصف خالد من خلالها صوت حياة:

"صوتك الذي كان يأتي شلال حب وموسيقى فيتدحرج قطرات لذة علي"²³

تتضمن هذه الجملة ست استعارات هي:

- الاستعارة الأولى: «صوتك يأتي».
- الاستعارة الثانية: «يأتي شلال».
- الاستعارة الثالثة: «شلال الحب».
- الاستعارة الرابعة: «شلال موسيقى».

- الاستعارة الخامسة: «صوتك سيتدحرج».

- الاستعارة السادسة: «قطرات لذة».

تمثل هذه الاستعارات في مجملها، استعارات مكنية ذُكر فيها المشبّه وحُذِف المشبّه به مع إبقاء لازمة من لوازمه كما يوضّح الجدول الآتي:

استعارة	المشبّه	المشبّه به	وجه الشبّه	نوع الاستعارة
1	الصوت	إنسان	يأتي	مكنية
2	الشلال	إنسان	يأتي	مكنية
3	الحب	ماء	شلال	مكنية
4	الموسيقى	ماء	شلال	مكنية
5	الصوت	شيء مادي	يتدحرج	مكنية
6	اللذة	مطر	قطرات	مكنية

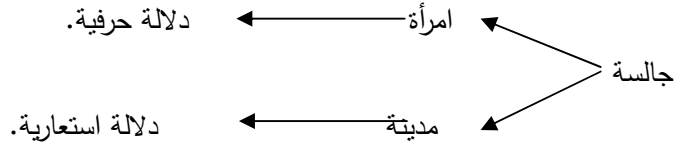
4- استعارة المكان:

تعتمد مستغانمي في وصفها للمكان على الاستعارة -ناهيك عن حضور المكان في الرواية حضوراً استعارياً، والذي عرضناه في بداية هذه المداخلة في جزء: استعارات المدينة «قسطنطينية» - فخرج المكان من الواقعية الجغرافية وحضر في الرواية حضوراً فنياً استعارياً، وفيما يلي سنحاول تقديم عينة دراسية من الرواية في الجدول الآتي:

استعارات المكان	النماذج	الصفحة
1	المدينة الجالسة على صخرة	ص 292
2	وُلد أكثر من جسر حول تلك المدينة	ص 292
3	ها هي مدينة.. تحرسها.. كهوفها	ص 292
4	الجسر الحجري الزمادي، الذي يجري تحته نهر السّين	ص 161

تصف الكاتبة في استعارة: "المدينة الجالسة على صخرة" البنية التّحية للمدينة، وهي عبارة عن صخرة، وذلك من خلال تشبيه المدينة بامرأة جالسة على صخرة، فذكرت المشبّه «المدينة» وحذفت المشبّه به «إنسان» أو «امرأة» - باعتبار صيغة التّأنيث التي وردت عليها صفة الجلوس - وأبقت لازمة من لوازمه، وهي «الجلوس»، فالعلاقة المشابهة في هذه الاستعارة هي «الجلوس»، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات الجلوس للمدينة وليس للمرأة على سبيل الاستعارة المكنية.

تفقد كلمة «مدينة» في هذه الاستعارة سماتها اللازمة، من مثل: [+مكان]، [+واقع]، [+حسي]، [+مساحة]، [+حدود]، [+سكان]، [+منازل]، وتكسب إحدى السمات اللازمة في المرأة، وهي [+جلوس]، التي تصبح سمة عرضية في المدينة، وإلحاق صفة الجلوس بالمدينة يكسب هذه الكلمة دلالتها الاستعارية، لأنّ الجلوس مرتبط بـ [+عاقل] والمدينة -عاقل]، وعليه لا يمكنها الجلوس، ويمكن أن نمثّل ذلك على الشكل الآتي:



تعمل الدلالة الاستعارية لكلمة «مدينة» على نقلها من الواقع الجغرافي، لتحضر في الرواية فنيا من خلال هذه الاستعارة، فالمدينة المقصودة هنا موجودة في الواقع وهي مدينة قسنطينة القديمة التي تتميز بكونها مبنية على صخرة الغرانيت القاسي مما أعطاها منظرا فريدا لا يوجد مثله عبر العالم²⁴، وتشبيهه ببناء هذه المدينة فوق صخرة بامرأة جالسة على صخرة جعل من هذا المكان «المدينة» يحضر حضورا استعاريا في الرواية.

انطلاقا من هذا التحليل يمكننا أن نستنتج أن استناد مستغانمي على لغة في معظمها استعارية يعمل على تكثيف دلالات الخطاب وأبعاده الجمالية، مما يجعل النص الروائي يفتح على قراءات متعددة ومختلفة باختلاف الموسوعة الثقافية للقراء، وذلك انطلاقا من تأويل الاستعارات المبنوثة في الرواية، ولكي تتم عملية التأويل بنجاح يشترط أمبرتو إيكو "أن لا تكون عملية التأويل مفتوحة على مصراعيها بحيث لا تضبطها ضوابط ولا تحددها حدود"²⁴ بل يجب أن يُضبط التأويل في عمومه - تأويل الاستعارة أو تأويل النصوص - بمرجعية هي في اصطلاح إيكو عالم الخطاب () univers du discours الذي يعمل على الحد من الانفلات القرائي ويساعد القارئ على استنتاج المسكوت عنه (Le non dit) في النص.

فالنص عند إيكو عبارة عن آلة كسولة (Une machine parseuse) تحتاج إلى قارئ نموذجي (Lecteur modél) "قادر أن يتحرك تأويليا كلما تحرك المؤلف توليديا"²⁶، وهذا معناه أن النص يدور في إطار زمكاني يجب أن يستوعبه القارئ النموذجي لكي يساهم في بناء المعنى، لأن المعنى لا يمكن له أن يصبح مرثيا وقابلا للإدراك إلا إذا تم الكشف عن النسق المولّد له، فلا وجود لدلالة معطاة بشكل كلي وتام ونهائي قبل تدخل الذات القارئة التي تقوم بإعادة بناء القصدية الضمنية المتحكممة في العلاقات غير المرئية من خلال التجلي المباشر للنص²⁷.

والقارئ النموذجي عند إيكو هو القارئ الذي يفكر فيه الكاتب أثناء الكتابة ويتجلى ذلك في قوله: "نحن نفكر في قارئ ما أثناء الكتابة. تماما كما هو حال الرسام الذي يفكر في المشاهد أثناء رسمه اللوحة. فبعد لطفة من لطحات الفرشاة يتراجع إلى الخلف خطوتين أو ثلاث خطوات ليدرس الوقع. إنه ينظر إلى اللوحة كما يجب أن ينظر إليها مشاهد ما، ضمن شروط إضاءة مناسبة ويتأملها وهي معلقة على الحائط"²⁸. وإن كان الرسام يكتفي بالتفكير في المشاهد أثناء رسمه اللوحة، فالكاتب لا يكتفي بالتفكير في القارئ أو توقعه فحسب إنما يعمل على بنائه أثناء كتابة النص، وفي ذلك يقول إيكو: "أن يرتني المؤلف قارئه النموذجي لا يعني، حصرا، أن يأمل في وجوده، بل يعني ذلك أن يؤثر في النص بما يؤدي إلى بنيانه"²⁹، فالقارئ النموذجي في نظر إيكو إذن هو استراتيجية مبنوثة داخل النص الهدف منها تحقيق المشاركة التأويلية، ومن هنا يتضح أن هذا الناقد قد أسند لقارئه النموذجي "وظيفة تعاضدية تساعد النص على تحيين** جملة التعبيرية"³⁰ أي أنه يؤمن به كعنصر فاعل في عملية خلق المعنى في النص الأدبي وكأساس لنجاح عملية التأويل، وقد ورد ذلك في التعريف الذي خصّصه إيكو للقارئ النموذجي في كتابه القارئ في الحكاية يقول: "القارئ النموذجي إن هو إلا جماع شروط النجاح أو السعادة التي وضعت نصيا، والتي ينبغي أن تستوفي في سبيل أن يؤول نص ما"³¹ تأويلا صحيحا.

ينقسم القارئ النموذجي عند أمبرتو إيكو إلى قسمين:

1- القارئ النموذجي من المستوى الأول:

يرى أمبرتو إيكو أنّ القارئ النموذجي من المستوى الأول هو القارئ الذي يكتفي بالدلالة السطحية للنص دون أن يغوص في دلالاته العميقة، هو إذن "قارئ دلالي"³² يهتم بمعرفة مسار الأحداث وكيف تنتهي القصة، كأن يهتم القارئ النموذجي من المستوى الأول في النص الروائي "ذاكرة الجسد" بمعرفة هل سيلتقي البطل خالد بن طوبال بالبطله أحلام/حياة عبد المولى مرة ثانية بعد التفاهما للمرة الأولى في معرض الرسم الذي أقامه خالد بن طوبال في مدينة باريس؟، هل ستنشأ قصة حب بينهما؟، وكيف ستنتهي هذه القصة؟، هل بعلاقة زواج؟، أم بفراق البطلين؟.

يمكن للقارئ النموذجي من المستوى الأول أن لا يتعدى المستوى الأول لقراءة النصوص وفي ذلك يقول إيكو: "بالتأكيد قد يكون هناك قراء من المستوى الأول لا يصلون أبدًا إلى المستوى الثاني"³³ للقراءة، لكن في المقابل هناك نوع من القراء النموذجيين ينتمون إلى المستوى الأول ويمكنهم بعد فترة أن يصبحوا قراء من المستوى الثاني، وهنا يشترط إيكو على القارئ النموذجي من المستوى الأول "من أجل أن يصبح قارئًا من المستوى الثاني أن يقرأ النص مرات عديدة، وهناك قصص تستدعي قراءات لا متناهية"³⁴، وهكذا يتسنى للقارئ من المستوى الأول أن ينتقل من قارئ دلالي إلى قارئ نقدي أو جمالي بتعبير إيكو.

2- القارئ النموذجي من المستوى الثاني:

يُعرّف أمبرتو إيكو القارئ النموذجي من المستوى الثاني بقوله: "القارئ النموذجي من المستوى الثاني، نطلق عليه القارئ السيميائي أو الجمالي، وهو قارئ يتساءل عن نوعية القارئ الذي يبحث عنه المحكي والذي يود اكتشاف الطريقة التي يشتغل بها المؤلف الذي يزوده بجرعات من المعلومات"³⁵، نفهم من هذا التعريف أنّ القارئ النموذجي من المستوى الثاني هو قارئ **فضولي** لا يكتفي بما قاله المؤلف إنّما يسلّط الضوء على المعطيات المبتوثة داخل النص حتى تكون هذه المعطيات نقطة انطلاقه وبداية مساهمته في بناء المعنى.

ولكي يصبح قارئ النص قارئًا نموذجيًا من المستوى الثاني عليه (أو من واجبه) أن يعترف بأمرين، أولاً الاعتراف بمشروعية القراءة من المستوى الأول، يقول إيكو: "إنّ واجب القارئ الجمالي هو الإقرار بشرعية القراءة الأولى وباستقلاليتها، وأنّ النص يبيحها"³⁶، ثم معرفة أنّ قيمة العمل الفني تُكتسب أولاً من المستوى الأول للقراءة وفي هذا يقول إيكو أيضًا: "إنّ القارئ من المستوى الثاني هو ذلك الذي يعرف أنّ العمل الفني يستمد قيمته أيضًا من المستوى الأول"³⁷، ومن هنا يتّضح أنّ القارئ النقدي (من المستوى الثاني) لا يمكنه الاشتغال دون المرور من المستوى الأول للقراءة، أي دون أن يكون أولاً قارئًا دلاليًا (من المستوى الأول)، لأنّ المستوى الأول للقراءة سيكون بمثابة القاعدة التي تُؤسس للعبور إلى المستوى الثاني، وفي هذا المستوى الثاني للقراءة النقدية يحدّد القارئ الجمالي هل يشتمل النص على معنيين أو معاني كثيرة، وهذا الأمر يستدعي البحث عن معنى مجازي، وهل القصة تحكي للقارئ شيئًا ما. وهل ترتبط هذه المعاني فيما بينها ضمن شبكة صلبة ومنسجمة، أو تتحرك منفصلة عن بعضها البعض؟³⁸.

وعليه نقول أنّ القراءة من المستوى الثاني تحتاج إلى قارئ ثري من الناحية المعجمية، ولعل ذلك ما يميّز به إيكو قارئه السيميائي (من المستوى الثاني) حيث يقول: "القارئ من المستوى الثاني أغنى معجميًا من القارئ من المستوى الأول"³⁹، وعلاوة على ذلك يتمتع القارئ النموذجي من المستوى الثاني عند إيكو "بذوق جمالي رفيع يركز اهتمامه على اللغة"⁴⁰ ممّا يكسبه القدرة على الفصل بين المعنى الحرفي والمعنى المجازي فيؤوّل الدلالة حسب مرجعيته

الثقافية أي موسوعته، عكس القارئ النموذجي من المستوى الأول الذي يتبع قراءة أو **قرائنين** لصورة مجازية ممكنة، وبعد ذلك يتوقف منهكاً، إنه يضيع، فيقفز إلى المستوى الثاني لكي يتأمل دقة التضمينات غير المتوقعة والمصادر المجهولة لقراءات ممكنة لا يمكن معرفة مصدرها، ثم يعود من جديد محاولاً فهم ما إذا كانت هناك أشياء تحدث في النص، ويضيع من جديد وهكذا دواليك⁴¹. لكن رغم ذلك يحذرنا إيكو من الاستخفاف بالقارئ الدلالي إذ يقول: "حذار، يجب ألا ننظر إلى هذا التمييز بين مستويات القراءة كما لو أنه تمييز بين قارئ يمكن إرضاءه بسهولة، قارئ يكفي بالقصة"⁴²، وقارئ لا يرضى إلا إذا كان النص رفيع المستوى من الناحية الأسلوبية، وإن كانت الرواية رديئة فالقارئ من المستوى الثاني ليس هو فقط من يرى أن الرواية مكتوبة بشكل **سلي**، ولكنه أيضاً ذاك الذي ينتمي إلى المستوى الأول فيمكنه أن يدرك أن البنية السردية جيدة والصور النمطية موضوعة في المكان المناسب، والتحويلات المفاجأة مصنوعة بشكل جيد⁴³، أو يدرك عكس ذلك تماماً.

سنستخلص - استناداً على رأي إيكو - أن النص وخاصة النص ذا الغاية الجمالية ينحو إلى بناء قارئ نموذجي مزدوج، إنه يتوجه في المقام الأول إلى قارئ نموذجي من مستوى أول قد يصبح قارئاً نموذجياً من مستوى ثانٍ وقد لا يصبح كذلك، وفي المقابل يتوجه في المقام الثاني إلى قارئ من مستوى ثانٍ لم يصبح كذلك إلا بعد أن كان قارئاً جيداً من المستوى الأول. وإذا نظرنا إلى الرواية الجزائرية نقول - قياساً على رأينا هذا - أن الرواية الجزائرية التقليدية هي رواية موجهة إلى قارئ دلالي، أي قارئ نموذجي من مستوى أول، لأن اللغة فيها معظمها تقريرية وبسيطة حتى وإن كانت تتخللها بعض المجازات والاستعارات الميتة، في حين تتوجه الرواية الجزائرية المابعد الحداثية إلى قارئ نموذجي مزدوج (أول وثاني) وذلك لما تتميز به من لغة شعرية في معظمها - حسب رأينا - استعارية.

تتطبق الفكرة أعلاه على رواية ذاكرة الجسد، وكنا قد رأينا من قبل (في النماذج السابقة) أن هذه الرواية مكتوبة بلغة في عمومها استعارية، لذلك نرى أن النص الروائي «ذاكرة الجسد» يحتاج إلى مستويين للقراءة (دلالية وجمالية) أي قارئين نموذجيين أول وثاني، ففي المستوى الأول يبحث القارئ الدلالي عن موضوع القصة الذي قد يستشفه من العنوان، فالموضوع حسب ما يبدو من القراءة الأولى يتعلق بالذاكرة، وبعدها يتساءل القارئ الدلالي: عن أي ذاكرة نتحدث أحلام مستغانمي في هذه الرواية؟، ثم يمضي ليقرأ العبارة الأولى في الرواية: "مازلت أذكر قولك ذات يوم"⁴⁴ فيدرك أن هناك شخصاً في الرواية يتحدث عن ذكرياته، ثم يقرأ العبارة الثانية: "الحب هو ما حدث بيننا"⁴⁵ التي تبين أن ثمة قصة حب في هذه الرواية فيزداد الفضول عنده لمعرفة تفاصيل هذه القصة: بين من ومن؟، أين كان اللقاء الأول؟، هل ستتطور القصة؟، وكيف ستنتهي؟. ثم يمضي مع تسلسل الأحداث في التعرف على شخصيات الرواية مثل: خالد بن طوبال، سي الطاهر، زياد، أحلام/ حياة عبد الموالى، حسّان، سي الشريف، سي مصطفى، كما يتعرف على الأماكن التي جرت فيها أحداث الرواية وهي: قسنطينة، باريس، العاصمة، وهكذا دواليك إلى أن يصل إلى آخر ذكرى تجمع البطل خالد بن طوبال بالبطل أحلام/ حياة عبد الموالى وهي ذكرى حضور حفل زفاف حبيبته أحلام/ حياة من سي مصطفى صديق عمّها سي الشريف، ويصل إلى آخر ما تنتهي به القصة وهو عودة خالد إلى قسنطينة - بعدما قرّر أن يرحل نهائياً إلى فرنسا - بعد وفاة أخيه حسّان إثر أحداث أكتوبر 1988، وهنا ينتهي دور القارئ الدلالي.

يبدأ دور القارئ النموذجي من المستوى الثاني حيث ينتهي دور القارئ النموذجي من المستوى الأول، فبعد عدة قراءات يصبح القارئ الدلالي لذاكرة الجسد قارئاً جيداً من المستوى الأول وذلك ما يبيح له الانتقال إلى المستوى الثاني حيث سيهتم بالمعنى المجازي للنص، أي ينتقل من القراءة الدلالية التي تُعنى بالمعنى الحرفي إلى قراءة نقدية تركز

اهتمامها على البعد الجمالي الذي تحققه اللغة الاستعارية -الشعرية عموماً- في هذا النص الروائي، فإذا تساءلنا: من هو القارئ النموذجي الذي كانت ترغب فيه أحلام مستغانمي وهي تكتب روايتها ذاكرة الجسد؟، فالإجابة ستكون: هو القارئ السميائي لأنّ مستغانمي رغبت -حسب رأينا- في قارئ يساير اللعبة اللغوية التي اعتمدها في شعرنة اللغة التي تحقق مفارقة دلالية ليست في متناول القارئ الدلالي (من المستوى الأول).

انطلاقاً من رأينا هذا يمكن أن نقول أنّ الخرق الدلالي الذي يحققه عنوان رواية ذاكرة الجسد لا يمكن أن يدركه القارئ الدلالي، فوحده القارئ الجمالي من يستطيع أن ينقطن إلى وجود علاقة غير مألوفة بين الكلمتين: ذاكرة وجسد، وذلك ما سيفتح له باب التأويل فيمضي في النص باحثاً عن أي ذاكرة تتحدث الكاتبة؟، وأي جسد هو المقصود في النص؟، ليكتشف في آخر المطاف أنّ الذاكرة ليست ذاكرة خالد فحسب إنّما هي ذاكرة مجاهد وذاكرة شعب بأكمله، كما يكتشف أنّ الجسد المقصود في النص ليس جسد خالد المبتور الذراع فحسب لأنّ كلمة جسد تحمل في هذه الرواية أبعاداً مختلفة يصل القارئ الجمالي إلى إحداها من خلال تأويل كلمة جسد وربطها بموضوع الرواية.

ينتقل القارئ السميائي -بعد العنوان- إلى متن النص فيصطدم بجملة الاستعارات التي يوظفها السارد في سرد الأحداث ليجد نفسه ملزماً بتأويلها حسب ما تمليه عليه موسوعته الثقافية، وتأويل هذه الاستعارات يكتشف أنّ النص الروائي "ذاكرة الجسد" يتوفّر على معاني متعددة، فالرواية ليست قصة حب انتهت بفراق البطلين بقدر ما هي رواية تحكي قصة نضال شعب ضد الاحتلال الفرنسي، وقصة وطن تتكرّر لأبنائه الشرفاء بعد الاستقلال فاقْتَسِمَ وليمة بين أصحاب النفوذ والسلطة، قصة جزائر بُنرت فيها أحلام الشهداء ويُتر فيها حلم المواطن البسيط، فالحلم في جزائر الاستقلال أصبح يقتل ويتضح ذلك في استعارة: "قتلتنا أحلامنا"، والوضع أصبح مزريراً على جميع الأصعدة وذلك ما يستشفّه القارئ الجمالي عند تأويل بعض الاستعارات من مثل: "المناصب الطوب"، "ماتت فصاحتنا"، "رانا غارقين في المشاكل"، فالاستعارة الأولى تصوّر الأرباح الكبيرة التي يحقّقها الأثرياء الجدد في الجزائر -من خلال توليهم بعض المناصب التي تحقق ثروة طائلة بطرق غير مشروعة- على أنّه حليب البقرة الذي لا ينضب، باعتبار الحيوان بقرة مصدر رزق سخي، ومن خلال هذه الاستعارة تصف الكاتبة الوضع السياسي الذي آلت إليه الجزائر في فترة ما بعد الاستقلال، أمّا الاستعارة الثانية فتصوّر الكاتبة من خلالها حالة النّفاة في جزائر الاستقلال حيث أصبح المواطن الجزائري لا يقرأ، ممّا أثر سلباً على فصاحته، في حين تصوّر الاستعارة الثالثة الوضع الاجتماعي الذي آلت إليه جزائر الاستقلال حيث أصبحت المشاكل تُغرق كالبحر. وفي الأخير نستنتج أنّ اللغة هي الآلية أو الاستراتيجية الكتابية التي اعتمدها مستغانمي في بناء قارئها الجمالي.

الهوامش:

- ¹ - آمنة بلعلی، المتخیل في الرواية الجزائرية (من المتماثل إلى المختلف)، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو 2006، ص.54.
- ² - محمود أمين العالم، الرواية العربية بين الواقع والايديولوجية، دار الحوار، ط1، دمشق 1986، ص.11.
- ³ - عبد السلام صحراوي، الأناقة والاعراء في لغة مستغامي.
<http://www.arabworldbooks.com/Readers2005/articles/language.htm>
- ⁴ - يُنظر: م. ن.
- ⁵ - نصيرة عشي، البنية السردية في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر (دراسة بنيوية - سيميائية)، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه دولة، إشراف نور الدين السد، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر 2007، ص.155.
- ⁶ - حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغامي (ذاكرة الجسد - فوضى الحواس - عابر سرير)، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، إشراف آمنة بلعلی، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر 2009، ص.35.
- ⁷ - يُنظر: رحيم عبد القادر، وظائف العنوان في شعر مصطفى محمد الغماري.
<http://www.adablabo.net/rahim.htm>
- ^{*} - اعتمدنا في ترجمة عبارة الوظيفة التشويشية (La fonction parasitive)، على ترجمة كلمتي: تشويش (parasite) ، وشوش (parasiter).
- Voir: AL -Mujib (le Répondant), dictionnaire francais- arabe, général, linguistique, fonctionnel, maison YAMAMA D'EDITION & Diffusion, 1^{er} édition, Tunis Avril 2007, p.987.
- ⁸ - أمبرتو إيكو، آية الكتابة السردية (نصوص حول تجربة خاصة)، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، اللانقية 2009، ص.22.
- ⁹ - يُنظر: م. ن، ص.21.

- 10- يُنظر: م. ن، ص.22.
- 11- عبد الحق بلعابد، عتبات (جبرار جنيت من النص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر 2008، ص.56.
- 12- يُنظر: نصيرة عشي، البنية السردية في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر (دراسة بنويّة - سيميائية)، ص.158.
- 13- م. ن، ص.156.
- 14- علي بن هادية وآخرون، القاموس الجديد للطلاب (معجم عربي. مدرسي، ألف بائي)، تقديم: محمود المسعدي، الشركة التونسية للتوزيع، ط5، تونس 1984، ص.253.
- 15- سليم بركان، مقالة في كتاب الملتقى الدولي التاسع للرواية (عبد الحميد بن هدوقة)، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريّج، الجزائر 2006، ص.238.
- 16- بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، ط1، عمان عاصمة للثقافة 2001، ص.33.
- 17- سليم بركان، مقالة في كتاب الملتقى الدولي التاسع للرواية (عبد الحميد بن هدوقة)، ص.238.
- 18- حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد- فوضى الحواس- عابر سرير)، ص.42.
- 19- بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، ص.50.
- 20- كارم الشريف: حوار مع أحلام مستغانمي، مجلة أنكيديو الثقافية الحرة المواضيع، ج1، 25 أفريل 2007. <http://m.ankido.us/news.php?action=view&id=77>
- 21- يُنظر: زهرة كمون، الشعريّ في روايات أحلام مستغانمي، دار صامد للنشر، ط1، تونس 2007، ص.48.
- 22- م. ن، ص.56.
- 23- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب للنشر والتوزيع، ط23، بيروت 2008، ص.184.
- 24- قسنطينة، الموسوعة العالمية ويكيبيديا: <http://ar.wikipedia.org>
- 25- وحيد بن بوعزيز، مفهوم النص والتأويل عند أمبرتو إيكو (آليات التعضيد النصي رواية "صحراء" لجون ماري غوستاف لوكليزيو أنموذجا)، بحث لنيل أطروحة دكتوراه، إشراف الدكتور عبد الحميد بورايو، جامعة الجزائر، الجزائر 2006/2005، ص.136-137.
- 26- أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائيّة)، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء 1996، ص.142.
- 27- أمبرتو إيكو، العلامة (تحليل المفهوم وتاريخه)، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء 2007، ص.22.
- 28- أمبرتو إيكو، آليّة الكتابة السردية (نصوص حول تجربة خاصة)، ص.50-51.
- 29- أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائيّة)، ص.69.
- ** تحيين (Actualiser): هو الفعل الذي يمارسه القارئ حالما تقع عيناه على نص، ساعياً إلى إدراكه ووضعها في إطاره الزمني والمكاني، وإلى تحقيقه بما تيسر له من ثقافة. يُنظر: م. ن، ص.61.
- 30- وحيد بن بوعزيز، مفهوم النص والتأويل عند أمبرتو إيكو (آليات التعضيد النصي رواية "صحراء" لجون ماري غوستاف لوكليزيو أنموذجا)، ص.93.
- 31- أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائيّة)، ص.77.
- 32- أمبرتو إيكو، آليّة الكتابة السردية (نصوص حول تجربة خاصة)، ص.140.
- 33- م. ن، ص.141.
- 34- م. ن، ص. ن.
- 35- م. ن، ص.140.
- 36- م. ن، ص.147.
- 37- م. ن، ص.143.
- 38- يُنظر: م. ن، ص. ن.
- 39- م. ن، ص.141.

⁴⁰- م. ن، ص. 143.

⁴¹- يُنظر: م. ن، ص. 145.

⁴²- م. ن، ص. 143.

⁴³- يُنظر: م. ن، ص. ن.

⁴⁴- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 7.

⁴⁵- م. ن، ص. ن.