مخبر التمثلات الثقافية والفكرية: إبداع، نقد، تواصل.
آليات التّواصل في رواية " ذاكرة الجسد " لـ أحلام مستغانمي

أ. مولود بوزيد
جامعة تيزي وزو

ملخص:

نحاول في هذه المقاربة تلمس الآليات التي استعملتها الكاتبة أحلام مستغانمي في تواصلها مع القارئ من خلال رواية "ذاكرة الجسد"التي صدرت في بيروت سنة 1993، بلغت طبعاتها حتّ فيفري 2004 19 طبعة. تناولنا بدءً الإطار النّظري للدّراسة: تحديد مفهوم التّواصل لغة واصطلاحا، علاقة الفنّ بالتّواصل، ثمّ حاولنا كشف الإستراتيجية اللّغوية التي راهنت عليها الرّوائية من أجل التّواصل مع المتلقين، وقمنا بتسليط الضّوء على اللّغة الموّظفة (العاميّة والفرنسيّة والشّعرية) والمناصات الخارجيّة والدّاخلية.

كلمات مفاتيح: التواصل في الأدب، التخييل، المتلقي، العتبات، عقد القراءة.

Communication mechanisms in the roman "body memory" of "Ahlam Mosteghanemi".

Abstract : in this study, we try to approach the various mechanisms used by Ahlam Mosteghanemi in his novel " body memory " in order to communicate with the reader. in the theoretical framework of this study, we tackled the concept of communication, then we tried to uncover the linguistic strategies on which the novelist bet in order to communicate with the receivers. we also shed light on the language used (common, French and poetic), and intertextuality interior and exterior . the study showed that these mechanisms are the most important way to influence and transmit the idea to the reader..

Keywords : Literary communication, fiction, receiver, Thresholds, reading contract.

يتجاذب مفهوم التّواصل مع حقول معرفية بالغة التنوّع، تكاد تشمل كلّ المنتوج الإنساني، فكلّ الأشكال الثّقافية التي تتحدّد من خلالها هويّة الأفراد، وتخبر عن انتماءاتهم إلى ثقافة بعينها – لغة ولباس وطقوس ونمط عيش– يجب النّظر إليها باعتبارها وقائع إبلاغية تندرج ضمن حالات الإنتاج الإنساني الذي يتجلى داخله، فمجموع ما ينتجه الإنسان عبر لغته وأشيائه وجسده وإيماءاته وطقوسه ومعماره يندرج ضمن سيرورة تواصلية.

تعرف الرّواية إقبالا واسعا في الآونة الأخيرة من قبل المبدعين والقرّاء على حدّ السّواء، ولهذا ستكون دراستنا في الأساس منصبة على تبيان آليات التّواصل في الرّواية الجزائرية من خلال تسليط الضّوء على رواية"ذاكرة الجسد " لكاتبتها أحلام مستغانمي. محاولين الإجابة عن الإشكاليات التي يطرحها هذا الموضوع وهي كالآتي: ما مفهوم التّواصل وما علاقة الأدب عامة والرّواية خاصة بالاتّصال؟ إلى أي حد يمكن أن نقول إنّ الرّواية باعتبارها عملا فنيّا إبداعيا تؤدي رسالة؟ كيف يتحقق مبدأ التّواصل في رواية " ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي؟ وما هي آلياته في هذه الرّواية؟.

1- تحديد مصطلح التّواصل لغة واصطلاحا:

إنّ مصطلح التّواصل يكتنفه بعض الغموض بسبب غناه المعجمي نظرا لدخوله في علاقة ترادف مع مجموعة من المصطلحات التي تشاركه في الدّلالة، سواء من حيث الجذر أو من حيث الحقل الدّلالي، وذلك مثل: التّواصل، والإيصال، والوصل والاتّصال والإبلاغ والإخبار، والتّخاطب والتّحاور، هذا من جهة. ويرجع صعوبة تحديد تعريف جامع للتّواصل إلى اختلاف الزاوية التي يتناولها والفكر الذي يتبناه الباحث من جهة أخرى، فما المقصود بالتّواصل؟

أ – لغة: ورد في لسان العرب أنّ: « الوصل ضد الهجران، والتّواصل ضد التّصارم، وفي الحديث: من أراد أن يطول عمره فليصل رحمه»[1]، أي أنّ التّواصل إيصال ووصل لما يتقطع، ويضيف الفيروز أبادي: «وصل والوُصلة بالضم الاتّصال، وكل ما اتصل بشيء فما بينهما وُصلة»[2]،أي أنّه العلاقة التي لا تهدف إلى الفصل بقدر ما تسعى إلى تحقيق العلاقات فيما بين العناصر مهما كانت تلك العناصر.

أما في معجم لاروس(Larousse) الفرنسي فكلمة الاتّصال " communication ": تعني «فعل التّواصل أي إقامة علاقة مع الآخرين مثلا: أدبك يجعل التّواصل أسهل. وتعني: إرسال شيء لشخص آخر، مثلا: إرسال رسالة: وتعني كذلك الربط بين أمرين».[3]

واستنادا لهذه المعاني اللّغوية، يتضح أنّ المراد بالتّواصل لغة، الاقتران والاتّصال والصّلة والالتئام والمجمع والإبلاغ والإعلام، كما يتبين أن هناك تشابها في دلالة ومعنى المصطلحات.

ب – اصطلاحا:

يشير كازنوف cazeneuve إلى أنّ الأصل الاشتقاقي للفظ التّواصل انبثق من اللّفظ اللاتيني "communis" الذي يعني " جعل الشّيء مشتركًا"، إنّه يتضمن إذا فكرة التّبادل والتّبليغ، فالتّواصل يعني عملية انتقال من وضع فردي إلى وضع اجتماعي، وهو ما يفيد (اتصل) الذي يتضمّن الإبلاغ والإخبار والتّخاطب ويتعلق بنقل الرّسائل أو الرمّوز الحاملة للدّلالات. ويمكن للتّواصل كنشاط تبادلي «أن يتمّ بواسطة الأصوات أو الإشارات أو الصّور أو العلامات المكتوبة، ويتميّز بأعلى مراتب الدّقة على مستوى اللّسان لأنّ هذا الأخير نسق صوتي خاضع لسنن محدّدة التي تندرج تحتها كل الأنشطة التي يمارسها الإنسان في حياته».[4]. هو العمليّة التي بها يتفاعل المراسلون والمستقبلون للرّسائل في سياقات اجتماعية معيّنة.

وهكذا، يمكن القول: إنّ الاتّصال أو التّواصل عبارة عن عملية نقل واستقبال للمعلومات بين طرفين أو أكثر وللتّواصل عموما ثلاث وظائف رئيسة: التّبادل -Echange، التّبليغ Transfert – التّأثير Impact.

2-هل يؤدي الفن عملية تواصلية؟:

بعدما فرغنا من تحديد مفهوم التّواصل، نتناول إشكالا مهمّا يتمثّل في الكيفية التي يتم بها التّواصل في الفنّ، ومدى تناسب العناصر المكوّنة للعملية التّواصلية والفنّ؟

بإمكاننا أن نقول إنّ المرسِل في الفنّ (إن صحّ التّعبير): المؤلف (المبدع) والمرسَل إليه هو القارئ (المتفرج). قد يكون الفنّ نصّا مكتوبا/ أو عرضا، أي النصّ سواء أكان مكتوبا أو معروضا على خشبة المسرح. الوضع هو العلامة اللّغوية في شكلها السّمعي – المرئي، وكذا العلامات الاجتماعية والعلامات الخاصّة بالمسرح (الخشبة، الإخراج...).

إنّ السّؤال الأوّل الذي يتبادر إلى ذهننا والذي يجب أن نطرحه في هذه المسألة هو: هل الفنّ يؤدي عملية تواصلية أم لا؟، فبويسنس Buyssens يرفض أن يكون الفنّ تواصلا وبالتّالي لغة لانعدام قصد التّواصل بين المرسل والمتلقي لأنّ الفنان لم يقصد ذلك، إضافة إلى انعدام شرط من شروط التّواصل ألا وهو عدم تناوب الأدوار. يقول إيريك بويسنس في كتابه التّواصل والتّلفظ اللّساني: «الممثلون يحاكون شخصيات حقيقية ويتواصلون فيما بينهم، ولا يتواصلون مع الجمهور بنفس النّمط الذي يتواصلون مع بعضهم البعض».[5]

إنّ التّواصل الحقيقي ينبغي أن يُبنى على أساس تبادل الأدوار والوظائف بين المرسل والمتلقي عبر الوضع نفسه، فيتحوّل المتلقي إلى مرسل، والمرسل إلى متلق خلال عملية الإرسال والاستقبال، كما هو الحال في التّواصل اللّغوي. ويرى جورج مونان Mounin أنّ «التّواصل اللّساني اللّغوي له خصائص أو شروط أساسية تساهم في عملية التّواصل ألّا وهي تبادل الأدوار بحيث يمكن للمرسل أن يتحوّل إلى متلقي والعكس صحيح وهذا ما لا نعثر عليه في مجال الفنّ أين تبقى الجهات الفّاعلة في علميّة التّواصل هي نفسها لا تتغيّر، فإذا كان التّواصل في الفنّ موجودا فيكون في اتجاه واحد، على عكس ما يتمّ في التّواصل اللّغوي السّليم».[6]إذ يتعذر على المتلقي أو المتفرج أن يدخل في حوار مع المؤلّف أو الممثّل أثناء العرض أو أن يصعد إلى الخشبة ويتحوّل إلى ممثل. كما لا يستطيع هذا الأخير أن يترك مكانه على الخشبة وينزل إلى القاعة متحوّلا بذلك إلى متفرج.

وقد استثنى بويسنس في ذلك بعض الأشكال التي يعتبرها نتيجة لقانون المنبه ⟵ الاستجابة، كتلك العلاقة التي تنشأ بين النصّ والقارئ، وبين الممثل والمتفرج، فالتّمثيل في بعض الأحيان يثير في المتفرج استجابات وردود أفعال مختلفة، الثّرثرة، والتّصفير، والتّصفيق، والبكاء، التّنهيد، التّشجيع وبعض التّعبيرات الأخرى التي تعتبر الأجوبة الوحيدة الممكنة من طرف الجمهور. بالإضافة إلى ذلك الفن الملتزم.[7] هذا من جهة.

ومن جهة أخرى إذا نظرنا في علاقة الجمهور مع النصّ نلاحظ أنّ التّواصل يتمّ في اتجاه واحد، والنصّ الذي يتمّ إرساله من طرف المرسِل عبر القناة يفترض أن المرسل يتواصل مع المشاهد، «وهذا النّوع من التّواصل لا يمكن أن يفسّره إلاّ علماء النّفس – المحلّل النّفسي– الذي يدرس علم الإيماءات والسلوك المادي للشّخصية – لأن هذه العلاقة معقدة. وهذا النوع من العلاقات لا يمكن أن تسمى إلا " مشاركة، أو تقمصا، أو إسقاطا، أو انعكاسا، إلى غير ذلك». [8]وهذا ما يشكّل خطرا على المتلقي من جراء تأثّره بالفعل.

ثم يتساءل الكاتب بويسنس: هل بإمكاننا أن نتحدّث حتى عن تواصل في الفنّ؟ إذا شئنا أن نعلم ما المقصود بالتّواصل، فلنذكر بإصرار –يشرح بويسنس– أنّ مرسلا ما (لرسائل معينة) يتواصل مع متلق لهذه الرسائل،

إذا كان بإمكان هذا الأخير أن يجيب الأوّل بواسطة القناة نفسها والشّفرة نفسها (أو بشفرة قادرة على الترجمة الكاملة لرسائل الشّفرة الأولى). النّتيجة: لا يوجد مثل هذا النمط من التّواصل في الفن.

ثم يضيف مونان شيئا آخر وهو أنّ عمليّة التّواصل لا تتحقق إلاّ بتوفير قصد التّواصل، وهو عنصر يفتقده الفنّ، ويعارض أوبرسليف هذا الرأي بقوله: «لا يمكن نكران دور القصد في عمليّة التّواصل، فالممثل يرغب في التّعبير عن ذاته أو يرغب في التّعبير عن شيء آخر والغرض من التّبليغ لا يقتصر على تبليغ علم أو معرفة ما بإمكاننا أن نبلغ دون معرفتنا ما نريد تبليغه بالذّات، والقصد يستلزم المعرفة، والتّبليغ قد يحتوي على عناصر لم نرغب في تبليغها أو لم تتم معرفتنا بها، والمسرح وكذا الفنون الأخرى بما تحتويه من غنى العلامات والتّعقيد في نظاميتها يتجاوز مرحلة القصد الرّوائي في التّبليغ».[9]

فإذا كان الفنّ لا يؤدي رسالة (تواصل) فلماذا يتعرض الفنان للمساءلة؟، فبويسنس عندما ناقش هذه الفكرة ناقشها من توجّه أوروبي باعتبار أنّ الأوربيين يملكون حريّة التّعبير عن أفكارهم وآرائهم دون قيود حكومية على عكس ما يمارس في الوطن العربي من قمع للآراء وطمس للحقوق. ويبدو أنّ كلمة فنان في العديد من الدّول العربيّة لا تعني العصمة من المساءلة، ولا تعني الحصانة، بل على العكس تعني المسؤولية.. ومحكمة النّقد وسيف الرّقابة.

يقول آلن روجر: «تُحدّ من حريّة كتّاب القصة في العالم العربي في كتابة نصوصهم الإبداعية ونشرها عوامل عديدة مختلفة في درجاتها، وسبل عدّة يُعتبر النّفي والسجن والرقابة. مجرّد سمات مكشوفة وواضحة لها. ففي المجتمعات التي تدرك قوّة الكلمة، وتعمد بالتالي إلى مراقبتها، تصبح كتابة الرّواية عبارة عن عمل يتطلب المهارة والشّجاعة».[10]

فالكثير من الفنانين تعرضوا للسجن أمثال:الشّاعر مفدي زكريا(1908-1977) والكاتب بشير حاج علي(1911-1991)، والبعض الآخر تعرض للنّفي أمثال سليمان عازم(1918-1983)، وغيرهم من الفنّانين والرّوائيين الجزائريين وآخرهم الرّوائي كمال داود الذي تعرض لمضايقات كثيرة بسبب روايته " مورسو تحقيق مضاد" وقد صرّح بأنّه فقد " قدرة الكتابة بحريّة" بعد موجة الاحتجاجات التي أحدثتها روايته، واستعاد مقولة ارنست همنغواي الشّهيرة وهي: "نكتب دائما تحت أنظار الآخرين". فالكتابة الرّوائية تستلزم "مسؤولية يصعب تحمّلها"، في إشارة منه إلى ردود الأفعال العنيفة التي جاءت بعد نشر روايته " مورسو..[11]من هنا نستنتج أنّ الفنّ يؤدي رسالة، ويحقق تواصلا مع متلقيه.

3-آليات التّواصل في رواية " ذاكرة الجسد " لأحلام مستغانمي:

تعتبر الرّواية من الفنون الأكثر انتشارا بين الأجناس الأدبيّة الأخرى، وصارت بشموليتها وسعتها قادرة على استيعاب مظاهر الحياة واحتواء هموم النّاس، لذلك فإنّ المرء لا يحتاج إلى الكثير من الفطنة كي يدرك أنّ هذا الزّمن هو زمن الرّواية بامتياز، فهي الأكثر رواجا وقبولا لدى المتلقي.

والرّواية جنس أدبيّ راقٍ، تتميّز ببنية شديدة التّعقيد تتضافر فيها جملة من العناصر المكوّنة لها (السّرد، الحدث، الزّمان، المكان، الشّخصيات، اللّغة...) ويعتمدها المؤلف من أجل ربط حبال التّواصل بينه وبين القارئ.

يشتمل الدّرس اللّساني الحديث على عدد من نظريات التّواصل التي حاولت مقاربة وفهم نظام التّواصل، ووضعت نماذج يصعب استقراؤها في بحثنا نظرا لتشعّباتها وتفرّعاتها(النموذج السلوكي، النّموذج الاجتماعي، النّموذج اللّساني، النّموذج الرياضي...) ويمكن تلخيص البنيّة التّواصلية للرّواية استنادا إلى المخطط التّواصلي الذي وضعه رومان جاكبسون على النّحو التّالي:

- المرسل/ Destinateur: وهو مبدع الخطاب الرّوائي أو نص الرّواية، وهو غالبا ما يكون كاتب الرّواية التي يتوجّه بها إلى جمهور معيّن من القراء.
- المرسل إليه/ Destinataire: وهو المتلقي أو المرسل إليه، الذي يتلقى الرّواية أو يقرأها وغالبا هم الجمهور.
- الرسالة/ Message: وهو هنا نص الرّواية بأنواعها المختلفة، انطلاقا من عنوانها إلى آخر فقرة فيها.
- القناة / Canal: وهي المسلك الذي يمرّر المبلِّغ من خلاله البلاغ إلى المبلَّغ أو المتلقي، وتتنوّع القناة بتنوّع الوسائل التي تنتقل بها البلاغات المختلفة، وهي في الرّواية تشمل جملة من العتبات النصية، الغلاف الأمامي بما يحتويه من رسوم وصور مصاحبة لعنوان الرّواية، فضلا عن محتويات الغلاف الخلفي، كعلامة أو علامات النّشر كاسم دار النشر ورقم وتاريخ ومكان الطّبع...
- السنن/ Code: وهو مجموعة القواعد التي ينظّم بها المبلِّغ مجموعة العلامات المكونة للبلاغ الذي يتوجّه به إلى غيره ، فالمبلِّغ أو المرسل يموضع أو يرمز والمرسل إليه أو المبلغ يفكّك الرموز اللّغوية وتشتمل بصفة عامة كلّ ما يتعلق بتقنيات السرد المختلفة، ويحلّلها ليفهم القصد من مضمون البلاغ الموجّه إليه.
- السياق/ Contexte: ويتمثّل في السياق والمقام والأشياء التي يحيل عليها البلاغ أو الرسالة، وهي في الرّواية كلّ ما يحيل عليه النّص من فضاءات وأمكنة... (12)

أ- اللّغة:

تكتسي لغة الإبداع الرّوائي أهمية بالغة على أساس أنّها مادّة هذا الإبداع وجماله، والأديب البارع هو الذي يتقن توزيع لغته الإبداعية على مستويات تناسب أوضاع شخصيات روايته ثقافيا وفكريا واجتماعيا، أيّ تطويع لغته بما يتلاءم مع الحياة اليوميّة العامة، دون المساس بفنيّتها.واللّغة هي التي تميّز كاتبا عن آخر، إذ يضطلع كلّ واحد منهم بلغة خاصة به بناء على مدى قدرته على التحكّم فيها، وخلق معاني جديدة متميّزة(13)

والسرّد في أبسط مفاهيمه يعني الكيفية التي تروى بها الرّواية أو هو عرض موّجه بواسطة اللّغة المكتوبة لمجموعة من الأحداث أو الشّخصيات المتخيّلة، وهو الفعل الذي يقوم به السّارد حين يروي الحكاية، بحيث تبدو مقنعة للمروي له، ويعني بعملية نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية «السرد هو الكيفية التّي تروى بها

القصّة عن طريق القناة نفسها، وإنّ القصّة لا تتحدّد بمضمونها فقط أو عناصر أخرى، ولكن تحدّد أيضا بالشّكل أو الطّريقة التي يقدّم بها هذا المضمون».[14] ولا تسرد الرّواية لا بنفسها إذ يتطلب ذلك وجود راوٍ أو سارد قد يكون ظاهرا في النصّ الرّوائي وقد يكون شخصية من الشّخصيات تأخذ على عاتقها الأحداث ووصف الأماكن وتقديم الشّخصيات ونقل كلامها والتّعبير عن مشاعرها وأحاسيسها.

وعندما يقوم الرّاوي بحكي روايته يستند إلى دعامتين أساسيتين؛ «أوّلهما، أن يحتوي على قصة ما تتضمن أحداثا معيّنة، وثانيهما أن يعيّن الطّريقة التي تحكى بها تلك القصّة وتسمى هذه الطّريقة سردا، وذلك أنّ القصّة الواحدة يمكن أن تحكى بطرائق متعدّدة، إنّ كون الحكي هو بالضّرورة قصّة يفترض وجود شخص يحكي وشخص يحكى له، أي وجود تواصل بين طرف أوّل يدعى الرّاوي أو السّارد وطرف ثاني يدعى مروي له، والمبدأ في العلاقة بين القارئ والرّاوي هو مبدأ الثقة لأنّ القارئ ينقاد مبدئيا نحو الثّقة في رواية الرّاوي أو القصّة باعتبارها محكيا أو مرويا تمرّ عبر القناة الآتية:

الرّاوي ←——— القصّة ———→ المروي له ...»[15]

ولا يتم التّواصل إلاّ بوجود هاذين الطرفين، فالسّرد هو الكيفية التي تروى بها القصّة عن طريق قناة تصوّرها في علاقة بين السّارد والقصّة والمسرود له، وإذا ما عدنا إلى رواية "ذاكرة الجسد" فإنّنا نلتقي بسارد داخل حكائي يستعمل ضمير المتكلّم المفرد "أنا": ما زلت أذكر قولك ذات يوم:

«الحبّ هو ما حدث بيننا، والأدب هو ما لم يحدث».

يمكنني اليوم، بعد ما انتهى كلّ شيء أن أقول:

هنيئا للأدب على فجيعتنا إذن، فما أكبر مساحة ما لم يحدث.

إنها تصلح اليوم لأكثر من كتاب. »[16]

لضمير المتكلّم ميزة فنيّة ذات صلة مباشرة باستجابة القارئ، فإحساس القارئ بالطابع الذّاتي للحكي يقوّي رغبته في الاستطلاع والمعرفة، ويعمّق فضوله في اتجاه أن يعرف أكثر، يحيل ضمير " الأنا " مباشرة على الذّات، ويستطيع التوغل إلى أعماق النّفس البشرية.

يكتب الرّوائي من أجل التّواصل مع الآخرين، وعليه فهو ملزم بإنتاج خطاب متعدّد الأصوات والألسن من أجل إحداث رغبة لدى القارئ لتلقي النصّ. وإذا كان النصّ الرّوائي لا يقوم إلا من خلال اللّغة، فإنّ الكاتب من البداية يدخل في معركة حقيقية مع ألفاظ وتراكيب اللّغة، من أجل السيطرة عليها، لإخضاعها لمقاصده، وكلما تمكن من ذلك استطاع أن يتواصل مع القارئ، وأن يحفظ لنصّه البقاء. والملاحظ أنّ التّواصل بين الكاتب والمتلقي، لا يتم إلا وفق إستراتيجية معدّة سلفا يراعي فيها الكاتب خصوصية لغة المجتمع الذي يكتب له، والتي هي لغة مشتركة بينه وبين القارئ، إستراتيجية تمكنه من ضبط التّراكيب اللّغوية التي يستعملها.

اعتمدت الكاتبة في صياغة روايتها على إدراج بعض المقاطع الأجنبية « soir, soir que de soir pour un seul matin»[17]،« moi je préfère comprendre ce que je vois »[18]إلى جانب اللّهجة العامية "الدارجة"، باعتبارها آلية من آليات التّواصل، فالكثير من النّقاد والأدباء دعوا إلى العامية وحجتهم في ذلك هو التّبسيط لإفهام العامة، ولأنّ العامية أكثر تعبيرا عن الواقع وانطباقا له، يقول عثمان جلال: «أنسب هذا المقام أوقع في النّفس عند الخواص والعوام»[19]،ويتفق معه كلّ من يعقوب صنوع، ومحمد تيمور«لأنّ النّاس طبقات فليسوا متساوين في المعرفة باللّغة الفصيحة،[20]لهذا نعثر على العديد من المقاطع باللّغة العامية في هذه الرّواية مثل:«ع السلامة يا سيدي .. عاش من شافك!»[21]« يعطيك الصحة يا وليدي.. وعلاش عييت روحك يا خالد يا بني.. وجهك يكفينا..»[22]...إلخ، وهذا يدّل على أنّ الرّواية هدفها تواصلي بالدّرجة الأولى حيث احتفت بلغة الحديث اليومي الأداة المشتركة بين الباث والمتلقي.

لم تر الرّوائية مانعا في توظيف العاميّة القسنطينية دون غيرها، لترسّخ قدر المستطاع الهويّة المحليّة لشخصياتها، وكذا لإضفاء جماليّة تتأسس على التّركيز على بلاغتها وهي تشخص من خلال عرضها في السّرد أو في الحوار الذي يتجدّد بين السّارد وشّخوص الرّواية من جهة، وفيما بين هذه الشّخوص من جهة أخرى، ذلك أنّ الدّارجة تخلق تموجا في التّشخيص اللّغوي قوي الدّلالة، وهي بذلك بمثابة عنصر إضاءة متفردة للذاكرة الشعبية، ولصور اختزانها للحدث وتفاعلها معه وتنيره روائيا بعد ذلك، فاللّغة تدفعنا إلى تبني أسلوب يصرّح بانتمائنا إلى فريق تواصلي معيّن، فاختيارات بنية الجملة والمفردات تؤدي دورا كمؤشرات على طبيعة وبنية الفريق الاجتماعي الذي نتواصل داخله بشكل دائم في حالة طبقتنا السوسيو اجتماعية أو أصلنا الجغرافي.

والشيء المؤكّد الذي لا يختلف حوله اثنان هو اعتماد أحلام مستغانمي على اللّغة الشّعرية في "ذاكرة الجسد" حيث يحضر الشّعري ويتكاثف اشتغاله في الرّواية معجميا وبلاغيا وصوتيا، وفي ظلّه اكتسبت اللّغة النّثرية الرّوائية شحنات انزياحية وإيقاعية ودلالية مختلفة تنحاز إلى اللامعقول في الخطاب، وتعني اللّغة الشّعرية «تلك الّتي تتداخل مع مقوّمات الجنس الشّعري لتسلبه أخص مقوّماته الفنيّة التّركيبية البنائية محوّلة إياه عن طريق المعارضة إلى نص روائي مفارق: في أسلوبه ودلالته»[23]فاشتباك رواية "ذاكرة الجسد" بالشّعري بارز للعيان في لغتها، فمنذ القراءة الأولى للعنوان تواجهنا اللّغة الشّعرية التي لا تفارقنا إلا ونحن ننهي الرّواية.

تكتسب الرّواية شعريتها من العديد من الخصائص منها: خاصية الانزياح بأنواعه، والصوّر الشّعرية بتشبيهها واستعارتها، والموسيقى بإيقاعاتها العذبة مثل: التّوازي، والجناس، والطّباق والمقابلة، والسّجع إلى جانب خاصية التكّرار التي تسم معجم النصّ حيث تتكرّر بعض الألفاظ بشكل لافت مثل "حبّ"(383 مرّة) وعشق (66مرّة) وحزن(104مرّة)، وقد يبلغ عدد تكرار اللّفظة الواحدة ثلاث مرّات في الصفحة الواحدة على نحو ما نجده في المقطع التّالي: « كم هو الحبّ عقيم.... دعيني في عيد الحبّ... أكرهك... بشيء من

الحبّ».[24]، فتكرار الكلمات بهذه المعدّلات المرتفعة تهدف منه الكاتبة إلى لفت انتباه المتلقي، فالوظيفة الشّعرية حسب جون إيف تاديه(Jean Yve Tadié)« تشد الانتباه إلى شكل الرّسالة ذاتها».[25]

وعمدت الكاتبة إلى التّقديم والتّأخير في التّراكيب اللّغوية: «على أصابع الجرح أعود إلى الوطن».[26]«موجعة تلك الغربة».[27] فالكاتبة وهي تقدم " الحال " الذي يعكس في أغلب الأمثلة حالة ألم ومعاناة تعيشها الذّات المتلفظة بالكلام، ترمي إلى التّأثير في المتلقي وجعله يشعر بوجع الذّات، وبذلك تتضاءل الوظيفة الإخبارية لتهيمن الوظيفة التّأثيرية التي تركّز على المرسل إليه.

أمّا على مستوى تركيب الجمل فنعثر في الرّواية على العديد من المقاطع التي بنيت بناءً يشبه البناء في الشّعر تقول: " ستعودين...

مع النور الخريفي، مع الأشجار المحرمة، مع المحافظ المدرسيّة.

ستعودين...

مع الأطفال العائدين إلى المدارس، مع زحمة السيّارات، مع مواسم الإضرابات، مع عودة باريس إلى ضوضائها.

مع الحزن الغامض... مع المطر.

مع بدايات الشتاء... مع نهايات الجنون.

ستعودين لي... يا معطفي الشتوي... يا طمأنينة العمر المتعب...

يا أحباب الليالي الثلجية.

أكنت احلم...[28]

إنّ هذه الطّريقة في رسم النّص على الورق تتواتر في الرّواية بنسبة عاليّة جدّا، وخاصّة عند تغني السّارد بالوطن بالحبّ، بالحنين، بالموت...فانتهاج أحلام مستغانمي هذه الطريقة الشّعرية في روايتها ليس غريبا باعتبار أنّ الكاتبة قبل أن تكون روائية كانت شاعرة. فقد كتبت الشعر قبل أن تكتب الرّواية.فاللّغة الشّعرية لدى أحلام مستغانمي ملمح مهمّ على امتداد صفحات روايتها، تأخذ من فنيّات علم البلاغة كالاستعارة والتشبيه والصوّر الكنائية، وتستخدم الإيقاع وتموّجاته من خلال تكرار الحروف، والتّشابه بين الألفاظ... «والاهتمام باللّغة الرّوائية كفضاء للإبداع أصبح ظاهرة تتكرّر مع الرّوائيين الجزائريين الما بعد حداثيين، ومن بينهم الرّوائية أحلام مستغانمي، ولعل سبب ذلك مرّده إلى كونها كانت شاعرة قبل أن تكون روائيّة».[29]

ب-العنوان:

يمثّل العنوان أوّل لقاء مادي يتمّ بين القارئ والنصّ، ويدرجه جيرار جنيت ضمن العتبات الدّاخلية التي لا يجوز تخطيها لأنّها تساعد على فهم النصّ، ويعني بالعتبات الدّاخلية أو النصّ المحيط peritexte ما يدور بفلك النصّ من مصاحبات: اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، كلمة النّاشر، المقتبسة...«فهو مجموع

العلاقات اللّسانية من كلمات وجمل وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النّص لتدل عليه وتعيّنه وتشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف»[30].

للعنوان وظيفة «انتظارية أو إخبارية، يدلنّا بشيء من العموميات عن الدّاخل وعن المحتوى أو التوجّه الذي سار عليه الكاتب، فهو يلخّص العمل بطريقة أو بأخرى»[31]،وإذا ما حاولنا تطبيق مخطط التّواصل على عنوان الرّواية ، فإنّنا نجد أنّه مكوّن من ثلاثة أطراف هي:

-المعنون: المرسل.

-العنوان: الرسالة.

-المعنون له: المرسل إليه.[32]

مخطط التّواصل للعنوان في الرّواية:

المعنون ←——— العنوان ———→ المعنون له

أحلام مستغانمي ذاكرة الجسد القارئ.

يتكوّن عنوان "ذاكرة الجسد" من جملة اسمية باصطلاحية علم النحو تحمل لفظتين " ذاكرة " و" الجسد"، جاء في المعجم اللّغوي : «الجسد مصدر جسيد الإنسان. قيل والجنّ والملائكة وغير ذلك.. وفي الكليّات؛ الجسد جسم ذو لون كالإنسان والملك والجنّ. ومنه الجساد للزعفران ولذلك لا يطلق على الماء والهواء...والجسد أيضا الزعفران وعجل بني إسرائيل والدّم اليابس...».[33] فبالنظر إلى هذا المعنى، وبعد قراءة أوليّة للرّواية فإنّ كلمة جسد لم تعد تعني المعنى المعجمي فقط، بل أضحت رمزا للعذاب والقهر والاغتصاب وغياب حريّة الاختيار. وحين نتوغل في عوالم الرّواية، يتّضح أن خالدا الجسد المنقوص الذّراع هو المقصود، ومعاناته تتوازى مع معاناة أجساد أخرى داخل الرّواية. هنا يغدو الجسد رمزا للمرأة/ المدينة / الوطن الذين يعانون من القهر والضغط والتّسلط.

وتعني كلمة " ذاكرة " « ذكر الشّيء يذكره وذكر وتذكارا حفظه في ذهنه ... واذكرت المرأة ولدت ذكرا فهي مذكر.. والذّاكرة قوة في الدّماغ تذكر ما تدركه القوة الوهمية من المعاني وتحفظها... والمذكر التي تلد الذكور... ومن الأيام الشّديد الصعب».[34]جاءت الكلمة في العنوان معرّفة بالإضافة "ذاكرة الجسد ".يمكن أن نستلهم بداية المعنى من أن الأيام المذكر الشّديدة الصعبة، ونسقطه على كلمة ذاكرة في العنوان، التي تحمل تاريخا لكل ما هو مؤلم وشديد ومؤرق بالنّسبة إلى خالد بطل الرّواية والسّارد لها "...فالذّاكرة في مناسبات كهذه لا تأتي بالتقسيط، وإنّما تهجم عليك شلالا يجرفك إلى حيث لا تدرس من المنحدرات وكيف لك لحظتها أن توقفها دون أن تصطدم بالصخور، وتتحطم في زلة ذكرى...»[35]وما دامت الذّاكرة هوّة تمتلئ بكل تلك الأشواك والزلّات، فإنّ السّارد يختار لها الرّواية وسيلة لإخراجها من عالم الكبت، ولهذا تتقاطع دلالة الذّاكرة/ الألم في العنوان مع دلالة الكتابة / الرّواية، التي تحسن نقل الألم والتنفيس عنه.

والمعروف عن العنوان أنّه دائما يطرح تساؤلا لا يفك تشفيره إلاّ بعد الانتهاء من قراءة الرّواية، فهو ليس مجرد اسم للنص، بل هو نداء يدفع القارئ للاطلاع على النّص، ومنشط إعلاني تواصلي في الرّواية بالدرجة الأولى.

وعندما يكون العنوان مكتوبا بلغة شعرية فإنّه يخترق أفق انتظار القارئ نظرا لما تحدثه من تجاوز للسائد وانزياح عن المألوف، فالرّبط بين كلمتي العنوان بعلاقة غير مألوفة يحقّق دلالة استعارية تنبثق من إسناد وظيفة التّذكر للجسد، ومنه يمكن أن «يندرج عنوان رواية «ذاكرة الجسد» ضمن العناوين التي تحقق الوظيفة التي قال بها إيكو، أي العناوين التي تشوش فكر القارئ، وتحدث نوع من الصّدمة لديه، وتجعله في حيرة وارتباك»[36]، من الذي يقوم بفعل التذكر: الجسد أو الذهن؟ لماذا حلّ الجسد محل الذهن؟

وبهذا تكون الرّواية بحاجة إلى قارئين(أو قرائتين)، يبحث القارئ الأوّل عن موضوع القصة وينطلق من العنوان ثمّ يمضي ليقرأ الصفحات التّالية فيدرك أنّ الأحداث متعلقة بذكريات خالد طوبال، وبقصّة حبّ بين خالد وأحلام/حياة عبد الموالي، وبفضاءات تركت بصماتها في حياة البطل، ويأتي القارئ الأوّل ليترع اللثام عن المعاني المجازية والأبعاد الجمالية التي تؤديها اللّغة الاستعارية في النصّ، ويكتشف «في آخر المطاف أنّ الذاكرة ليست ذاكرة خالد فحسب إنّما هي ذاكرة مجاهد وذاكرة شعب بأكمله».[37]

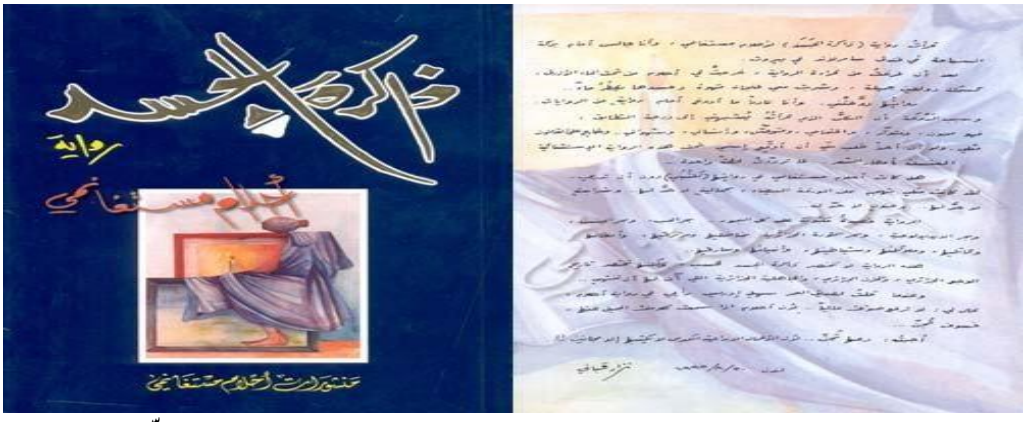
ج-الصورة:

إذا ما أخذنا بعين الاعتبار مقولة " الرسم كتابة بالألوان "، فإنّه من المهمّ اعتبار اللوحة " الفنيّة/ التّشكيلية " كتابة أو نصّ يحتاج إلى تأويل أو تفسير، مثله مثل أي عمل إبداعي. وقد اعتدنا أن نرى مع كتّاب الرّواية الجديدة لوحات تشكيلية وصورا إبداعية ترافق غلاف الرّواية، لا لتزيين مظهرها الخارجي ولكن لأنّ الصّورة تكاد تكون ضرورة أدبيّة ونقديّة نظرا لبعدها الدّلالي والتّواصلي الذي يخدم دوما النّص، فلتلك الكتابة اللّونية القدرة في أن تمارس ما بإمكان أي لغة ممارسته على لغة أخرى أو على ذاتها، من شرح وتفسير وتعليق أيضا، لأنّ الصّورة في هذه الحالة تّعدّ خطابا مراكما لمضمون الرّواية وخطابها، وقد تثير في ذهن القارئ العديد من التّساؤلات.

تشكّل الصّورة نوعا من التّناص الإستشهادي، وإن كان اختيارها مدروسا تبعا لمضمون النصّ ومنحى مسار السّرد، فالصورة بوصفها وسيلة اتصالية تحقّق عمومية المعرفة، فهي تخاطب أذهان القرّاء، بمختلف مستوياتهم، فحتى تفهم مضمون صورة ما، ليس شرطا أن تحسن القراءة أو أن تملك مستوى ثقافيا معيّنا، ومنه تُعرّف «بأنّها كل تقليد تمثيلي مجسّد أو تعبير بصري معاد، وهي معطى حسي للعضو البشري، أي إدراك مباشر للعالم الخارجي في مظهره المضيء»[38]. ويرى الحكيم كونفوشيوش أنّ «الصورة هي خير من ألف كلمة».[39]

ويمكن أن تعبّر أحسن مما يمكن أن تعبّر عنه الكلمات والألفاظ، وإذا كانت اللّغة «تصف وتسرد بواسطة الكلمات والجمل حسب ما يقتضيه النسق اللّغوي، فإنّ الصّورة تسرد بفضائها البصري وما يؤثّثه المجتمع والثّقافة التي تنتمي إليهما أو تتحدث عنهما»[40]، ولأنّ الصورة يمكن أن يراها ويشاهدها عدد كبير من

الجماهير وتجعل فهم خطوطها وجزئياتها ومضمونها كلّه شيئا متاحا له «فهي وسيلة إيضاح مساعدة على الفهم لأنّها تتميّز بنسق أيقوني خاص قد يجعلها تصل إلى المعنى من أقرب مرمى، فتقدّم للمتلقي خدمة مهمّة جدّا، لأنّها تكثّف من فعل التّبليغ، وبذلك تتسلط على الحساسية المتأثّرة لديه وتخاطبه بطريقة مختلفة عمّا تخاطبه به اللّغة»[41]، وهذا ما يجعلنا دوما نسعى لاستخلاص الرّسالة التي تحملها الصّور واللّوحات والأشكال الموجودة على أغلفة الكتب.



غلاف رواية ذاكرة الجسد(الوجه الأمامي والخلفي من الطّبعة 21)

لم تأت صورة الغلاف في " ذاكرة الجسد " واضحة المعالم بما فيه الكفاية، إنّها تحمل بعدا إيحائيا ورمزيا يشوبه كثير من الغموض والتّساؤل، إذ نجد في الصّورة لوحتين مرسومتين بصورة غير واضحة، أو أنّه مجرّد انعكاس ألوان. حيث وضعت إحدى اللوحتين بشكل عمودي في حين وضعت الأخرى بشكل أفقي متّخذة اللوحة الأولى سندا لها. ويجلس على جانب هذه اللوحة الثّانية شخص لا تظهر أطرافه بوضوح، وكأنّه لا يملك سوى رجل واحدة تبدو تحت الرّداء بجورب أحمر.

وُضعت مزهرية بشكل أفقي في أعلى الصّورة، وعلى اللّوحة العمودية التي يستند عليها الجسم، ، بشكل تبدو فيه ملامسة للجسم أو الرّداء، وكأنّها تشكّل رأسا لذلك الجسم المغطى برداء أحمر، علما أنّ الجسم لا يحمل يدين، ولا يعبّر عن جسد شخص معيّن ومحدّد الأوصاف، فهو رداء موضوع بطريقة فوضوية ليس إلا. وهو ما يحملنا إلى الاعتقاد أنّ ذلك الرّسم أو الجسد يقدّم بقايا إنسان قضى عمره بين اللوحات في المرسم، بمعنى أنّه قضى عمره في الخفاء.

تحمل الصّورة بعدا رمزيا آخر أشبه ما يكون بنغمة الألم، التي لطالما سكنت " خالد بن طوبال" بطل الرّواية، وتدّل اللوحات الفارغة من الرّسم على أنّه متعب من الرّسم، وأنّه لم يعد هناك ما يستحق الرسم، سوى انعكاس ألوان معدودة، إذ يصلح الأبيض والأحمر والضّوء الخافت المنعكسة على أطراف اللوحات أن تكون أبلغ من أي كلام. فالأحمر على سبيل المثال قد يرمز إلى الدّم (فترة الثّورة والإرهاب) وقد يرمز للحبّ، كما قد يرمز إلى المعاناة من شدّة تحمل مشقّة الحياة.

إنّ الصّورة هي أوّل ما يصادفه القارئ بعد العنوان، فلا غرو إذن في أن تكون سندا له ومكمّلة لدلالته وملخصة لمحتوى الرّواية، وقراءتنا للنصّ قد تؤكّد أنّه بإمكان الصّورة أن تكون أداة تواصليّة تقول بكل صمت، ومن خلال لغتها الخفيّة، أشياءً كثيرة عن الرّواية، فالصّورة نص تواصلي بامتياز.

خاتمة

نخلص إلى أنّ الرّوائي لا يكتب إلاّ من أجل التّواصل مع الآخرين، فهدفه بالدّرجة الأولى هو التّأثير في الجمهور المتلقي (القارئ)، من خلال محاولة تمرير رسالة قد تكون تربوية أو سياسية أو اجتماعية أو ثقافية، فالفنّ تواصل بالدّرجة الأولى، وكلّ هذا وذاك يدفع بالكاتب إلى انتهاج آليات تواصلية مختلفة في روايته بدءا باللّغة الموظّفة والمناصات الخارجيّة والدّاخلية، إلى جانب فضاءات الرّواية وعوالمها وأمكنتها التي تُعتبر جميعها سبلا مهمّة تؤدي دورا استراتيجيا يضمن الفعل التّواصلي مع المتلقي، وفتح إمكانيات التّأويل لاستكمال الحلقات المضمرة، وتفعيل المجال التّواصلي بين النصّ القارئ وبين القارئ النصّ.

الهوامش:

1 – ابن منظور: لسان العرب، مادة [و ص ل]، ج11، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 3، 1994، ص826.

2 – الفيروز مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، مادة [و ص ل]، ج 4، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط4، 1998، ص 66.

3 - Dictionnaire: Le petit Larousse illustré, imp. France, paris, 2015, p 275.

4 - Jean Cazeneuve, les pôles de la communication en l'univers philosophe, 2eme édition, P/U/F, 1991, p 265.

5 - Georges Mounin : introduction à la sémiologie, éditions de minuit, 7 rue Bernard Palissy, paris, 1986, p 88.

6 - voir : ibid. p 89,90.

7 - voir : ibid. p 89,

8 - voir : ibid. p 89,90.

9 – عمر بلخير: الخطاب تمثيل للعالم، دراسة بعض الظواهر التداولية في اللغة العربية (الخطاب المسرحي أنموذجا): رسالة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية، إشراف: خولة طالب الإبراهيمي، معهد اللغة العربية وآدابها، الجزائر، 1997، ص 40.

10 – آلن روجر: الرواية العربية، تر: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر،دط، 1980، ص 186.

11–ينظر: حميد عبد القادر: أصبحت أشعر بالخوف بعد أن أسيئ فهمي، جريدة الخبر، الجزائر، 21، 09، 2015. http://www.elkhabar.com/press/article/90881/

* – تقوم الرواية على حكاية حبّ تجمع بين " خالد " الرّسام المناضل الجزائري المنفي في باريس والذي فقد ذراعه في حرب التحرير و" حياة " طالبة جزائريّة وكاتبة تعشق الشّعر والرسّم. وهي ابنة " سي الطاهر" القائد والمناضل الذي كان " خالد " تحت إمرته أثناء معارك التحرير، يلتقي " خالد "بحياة " في معرض الرّسم الذي أقامه في باريس ويكشف أنّ هذه الفتاة التي تزور معرضه هي تلك الطفلة التي كلفه أبوها بتسجيلها في الدّوائر الرّسمية فيقع في حبّها دفعة واحدة، في حبّ جارف، عنيف يمنعه من معاشرة " كاترين" الفرنسية التي عاشرها منذ سنوات، وتجمع اللقاءات بينهما طيلة أيّام المعرض ولكنّ العلاقة بينهما سرعان ما تفتر بتعرّف " حياة " على صديقه الشّاعر الفلسطيني " زياد "، ويوحي لنا " خالد " أنّها أحبّت " زياد"، وبرحيل زياد يحاول خالد استرجاعها ولكنّه يفاجئ بزواجها من أحد الأغنياء المشبوهين. ويعود إلى باريس بعد أن حضر زواجها في

قسنطينة. ويحاول نسيانها ولكنّه يضطرّ إلى العودة إلى قسنطينة على إثر موت أخيه " حسان" برصاصة طائشة، ويجلس خالد في غرفته بقسنطينة مقرّرا كتابة قصّته معها بعد أن رأى صورتها في إحدى المجلات مع خبر إصدارها كتابا جديدا يحمل حكايتها مع خالد أو مع زياد لا ندري كما لا يدري خالد الذي رفض قراءة الكتاب.

10 – ينظر: جمال زيان: الرواية والسينما- دراسة في آليات تحويل الأعمال الأدبية إلى أعمال سينمائية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي أنموذجا- رسالة ماجستير في اللّغة والأدب، المدرسة العليا للأساتذة، بوزريعة، 2011-2012، ص21.

12 – بعطيش يحي: خصائص الفعل السّردي في الرّواية العربيّة الجديدة، مجلة قسم اللّغة والأدب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، ع8، 2011، ص12.

13 – كريمة ناوي: السينما وعلاقتها بالأدب، ريح الجنوب أنموذجا، رسالة ماجستير في الأدب العربي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، كلية الأدب والعلوم الإنسانية، 1999، 2000. ص 52.

14 – حميد لحمداني: بينة النصّ السّردي من منظور النّقد، ط3، مركز الثقافة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، المغرب، 2000، ص46.

15 – المرجع نفسه، ص45.

16 – أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، دار نوفل، بيروت، لبنان، ط 21، 2013، ص 7.

17–المصدر نفسه، ص 21.

18 – المصدر نفسه، ص 46.

19 – عز الدين جلاوجي: النصّ المسرحي في الأدب الجزائري، دار هومة، الجزائر،ط1، 2000، ص146.

20 – ينظر: علي محمد باكثير: فن المسرحية من خلال التجارب الشخصية، دار المعرفة، القاهرة،مصر،ط2، 1964،ص77.

21 – أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 72.

22 –المصدر نفسه، ص 104.

23 – ينظر: جون كوين: النظرية الشعرية بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، مكتبة الزهراء، دار غريب، القاهرة، ط4، 2000، ص 35.

24 – أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 237.

25 – زهور كمّون: الشعري في روايات أحلام مستغانمي، نقلا عن: Jean Yve Tadié, Le Récit Poétique, pufécriture 1 ère éditions, 1978, P 7، ص 65.

26 – أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 282.

27 – المصدر نفسه، ص 283.

28 – المصدر نفسه، ص 95.

29 – نادية ويدير: اللّغة والقارئ النموذجي في رواية ذاكرة الجسد، مجلة الأثر، عدد خاص بأشغال الملتقى الوطني حول: اللسانيات والرواية يومي 23/22 فيفري 2012، manifest.univ-ouargla.dz 2017/01/11.

30 – جوزيف بيزاكاكبروبي: وظائف العنوان، تر: عبد الحميد بورايو –بحوث سيميائية – مجلة علمية محكمة، ع 5-6، الجزائر، ماي 2009، ص54.

31 - نعيمة العقريب: الاشتغال التراثي في مسرحية (غنائية أولاد عامر) الجماليات والدلالات، مجلة تحليل الخطاب، ع12، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 23 مايو 2012، ص241.

32 - جيرار جينات:عتبات – من النص إلى المناص-، تر: عبد الحق بلعابد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 2008، ص72.

33 - بطرس البستاني: معجم محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط2، 1995، ص 194.

34- المرجع نفسه: ص 309.

35 - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 34.

36 – نادية ويدير: اللّغة والقارئ النموذجي في رواية ذاكرة الجسد، مجلة الأثر، عدد خاص بأشغال الملتقى الوطني حول: اللسانيات والرواية يومي 23/22 فيفري 2012، manifest.univ-ouargla.dz 2017/01/11.

37- المرجع نفسه.

38- قدرو عبد الله ثاني: سيميائية الصورة –مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم،- مؤسسة الوارق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008، ص24.

39 - المرجع نفسه، ص119.

40 - بشير إبرير: الصورة في الخطاب الإعلامي – دراسة سيميائية في تفاعل الأنساق اللسانية والأيقونية- مجلة بحوث سيميائية، ع5- 6، الجزائر، ماي 2009، ص154.

41 - المرجع نفسه، ص154.