التعدّد اللغوي في الرواية النسوية رواية (ذاكرة الجسد) نموذجاً

جمهورية إيران الإسلامية

الأستاذ المساعد الدكتور

كبرا روشنفكر

جامعة تربيت مدرس – كلية العلوم الإنسانية

kroshan@gmail. com

الأستاذ المشارك الدكتور

فاطمه اكبرى زاده

جامعة الزهراء – كلية الآداب

F.akbarizadeh@alzahra.ac.ir

الأستاذ الدكتور

خليل پروينى

جامعة تربيت مدرس – كلية العلوم الإنسانية

الملخص

إنطلاقاً من النظرية النقدية لباختين في دراساته الرواية و فكرته الرئيسية «الحوارية»، يمكن أن نعتبر الرواية ظاهرة لغوية، و التي تكمن إصالتها في خصيصتها «التعدّد اللغوي» أي تجميع الأساليب المختلفة و اللّغات المتعددة و الأصوات المتنوعة التي تقيم بينها العلاقات الحوارية. بما أنّ اللغة بوصفها خطاباً تعبّر عن الإختلاف في الوعي الإيدئولوجي؛ فالكاتب الروائي يبني نظام إبداعه بتكسير وعيه خلال اللغة الغيرية في مختلف مستويات الرواية. و من وجهة نظر النقد النسوي الذي يهتم بدراسة خصائص الإبداعات الأنثوية، رواية «ذاكرة الجسد» لأحلام مستغانمي، كأخري من بنات جنسها، تراعي لاتجانس اللّغات و الأصوات الفردية و المفارقات الأسلوبية و الصياغية و تجسّد الفروق الاجتماعية و الثقافية، ليظهر وعي الكاتبة و إيدئولوجيتها النسوية، في مختلف مستويات الرواية من خطاب السارد و خطاب الشخصيات، و خلال تجسيد الخطاب الأدبي و غير الأدبي.

هـذا المقـال خـلال المـنهج الوصـفي - التحليلـي في اطـار نظريـة الحواريـة و النقـد النسوي، يدرس خصيصة «التعدّد اللغوي» في رواية «ذاكرة الجسد»، ليكشف اللثام عن أشكال حضور اللغات المتعددة في مختلف مستويات هذه الروايةِ النسوية. النتائج تدّل علي أنّ هذا الجنس الأدبي يجلّي وعي الكاتبة في العلاقات الحوارية القائمة بين لغتها، و لغة الشخصيات من مختلف المستويات، و لغة الخطابات الشعرية و القصص التاريخية و الشعبية و...حيث يشكل نوعاً من الخطاب الثنائي الصوت الذي يقاوم في مواجهة السلطة البطريكية للتعبير عن هواجس المرأة.

الكلمات الرئيسة : الرواية ، الحوارية ، ميخائيل باختين ، التعدّد اللغوي ، أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد .

١- مسألة البحث

تشغل اللغة في الإبداع الأدبي بوجه عام و في السرد الروائي على وجه خاص مكانة هامة؛ حتى يعتقد الناقد الروسي «ميخائيل باختين» بأنّ الرواية لا تكتسب قيمتها و تميّزها عن باقي الأجناس الأدبية الأخري إلا من خلال اللغة[١]. إنّه في دراسته الرواية دراسة شاملة، و بموقفه «ما بعد الشكلاني[٢]»، يتّصل الجانب الفنيّ بالجانب الإجتماعي للأدب، و يتجاوز الألسنية و الدراسات التجريدية للّغة في علم يصفه «علم عبر اللسانيات[٣]»، فيما يكون موضوعه الخطاب و هدفه دراسة العلاقات الحوارية (الارتباط عبر التلفّظ و التعبير) في نظام اللغة[٤]. على هذا الأساس إصالة الرواية بوصفها جنس «في سيرورة»، «جنس ملائم مع روح العصر و خصائصه»[٥] تكمن في تجميعه الوحدات التابعة و المستقلة نسبياً داخل وحدتها العليا، بخصيصته التي تسمي ب«التعدّد اللغوي[٦]». من هذا المنطلق يتجلي عنصر اللاتجانس بين الأصوات في نسيج الرواية و تكسّر وحدة الوعي اللساني بأيجاد عالم خطاب متعدد الوعي اللساني و اللغوي؛ حيث تعتبر الرواية «ظاهرة متعددة الأسلوب و متعددة اللسان و متعددة الأصوات، تتجمع فيها الوحدات الأسلوبية اللامتجانسة»[٧].الصحيح أنّ تنوع الملفوظات أمر طبيعي في المجتمع؛ لكن الرواية تهتم به و تعطي تنوع الملفوظات حيزاً واسعاً للعمل، حيث يقيم بناءها على أساس «أسلوب ثلاثي أبعاد يرتبط بصيغة الوعي المتعدد اللغات الذي يتحقق فيه»[٨]. فالرواية قادرة أن تتجلي الخصوصية الصوتية للغات الإجتماعية، لتنتج

خطاباً روائياً يعمق القناعة بالأحداث الروائية، لأن هذه التناغمات الصياغية ستؤثر بشكل مباشر في الطبقات الدلالية للخطاب الروائي[٩]؛ فالأمر هنا ليس مجرد التنوع بين القوالب الأدبية و اللغوية، بل يتعدى الأمر إلي موقعية التعبير، ومنح اللغة بعداً دلالياً.

الرواية هذه، ككائن حيّ، محور العلاقات بين الذات و العالم، و نطاق متميز لأن تشارك النصوص النسوية خلالها همومها الإجتماعية و الإنسانية. و على أساس النظريات النقدية النسوية، إذا تحولت المرأة بفعل الحضارة و التاريخ إلي كائن ثقافي مستلب، بوصفها صناعة بشرية (ذكورية)، تبخس حقوقها؛ فهي بفعل الكتابة تخرج من هذا النطاق و تكسر «تابو» الرجل على الإبداع و اللغة و تكشف عن رغبتها في التساوي مع الرجل[١٠] و عن وعيها النسوي خلال لغة الرواية في تعاملها الحواري مع اللغات الغيرية.

في رواية «ذاكرة الجسد»، تدخل الكاتبة(مستغانمي) عالم اللغة البطريكية و تجعل اللغة اداةً لتكسير السلطة و ملكية الرجل لها، فتبرز الوعي النسائي بتجميع الأساليب و اللغات الإجتماعية المتنوعة في وحدة الرواية، و بصوغ الحوار بين اللغات في مختلف مستويات الرواية من خطاب السارد، خطاب الشخصيات، و تجسيد الخطابات الادبية و غير الادبية في لغة الرواية.

لابدّ أن ننتبه إلي أنّ التعرّف إلي التعدّد اللغوي، ضروري لإدراك الفروق الإجتماعية و الثقافية المتجسّدة في خطاب الرواية؛ إلي أنه يعتبر خصوصية بنائية للروايات المتعددة الأصوات و مقدمة ضرورية لها؛ و لأنّها تكشف عن تنوع الإيدئولوجيات و الوعي الإنساني المتجسّد في اللغات، و النظام الحواري القائم بينها في الخطاب الروائي، و تبيّن الجانب الفني و الجمالي لهذا الجنس. إنطلاقاً من هذه الضرورية، يهتّم هذا المقال بدراسة الرواية «ذاكرة الجسد» من منظور التعدّد اللغوي، في إطار النظرية الحوارية و النقد النسوي، بالأسلوب الوصفي- التحليلي، محاولاً الإجابة عن:

١- ما هو مظاهر التعدّد اللغويّ في مستويات الرواية النسوية؟
٢- كيف يتسنّي لكاتبة الرواية النسوية تحقيق التعدّد اللغوي في البناء الفنّي و الدلالي للغة الرواية ؟

٣- كيف تجلي نوايا الكاتبة خلال الخطاب المتعددة اللغات في الرواية؟

- الدراسات السابقة

توجد دراسات نقدية عديدة على أساس نظرية باختين «الحوارية» و روايات «متعددة الأصوات»؛ غير أنّ غالبية هذه الدراسات لاتدخل في عمق جوانب النظرية مثل خصيصة «التعدّد اللغوي». قد يكتفي البعض بالجانب النظري و لا يدخل البعض في تطبيق هذه الخصيصة إلّا بصورة عابرة أو خلال موضوع آخر. كريميان في مقالتها«ديدگاه جامع در كتاب شاه سرگرمي ندارد موضوع چند صدأيي در اثر ژيونو»(الرؤية الكاملة في كتاب ليس لدي الملك فرجة، تيمة التعدّد الأصوات في كتابة جينو) (١٣٩٠)، قد أشارت إلي هذه الخصصية عند الحديث عن الرواية المتعددة الأصوات إشارة عابرة. التلاوي في كتابه «وجهة النظر في روايات الأصوات العربية»(٢٠٠٠م)، قد إهتمّ بخصيصة التعدّد اللغوي في جانب من فصول كتابه، غير أنّه قد يتمّ تطبيقها على نطاق الشخصيات و ملفوظاتهم الفردية فقط. هنية في مقالته «التعدّد اللغوي في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، للأعرج واسيني» (٢٠٠٩م)، يجعل هذه الخصيصة موضوع دراستهف لكن لا يدخل عند التطبيق إلّا في نطاق تشخيص الخطاب الأدبي و غير الأدبي في لغة الرواية.

الجديد في بحثنا هذا، إنّه يجعل خصيصة «التعدّد اللغوي» موضوع دراسة الرواية النسوية «ذاكرة الجسد»؛ فيحاول تطبيقها على مختلف مستويات الرواية من لغة السارد، و لغة الشخصيات الروائية، و لغة الخطابات الادبية و غير الأدبية؛ بالتعمّق في دراسات باختين نفسه و تطبيقاته في مقالته «الخطاب الروائي». يمكننا القول بأنّ هذا المقال يعتبر مادة جديدة في مجال التطبيق، حيث لم نكد نري له سابقية في مجال كشف إمكانيات لغة الخطاب النسوي من منظور «التعدّد اللغوي»أي في إطار النظرية الحوارية لباختين و النظريات النقدية النسوية و تطبيقها على الرواية العربية.

١- الإطار النظري

٢-١-اللغة و التعدّد اللغوي

في إطار دراسة الرواية، من منظور لغتها، و من ناحية العلم عبر اللسانيات، تعتبر اللغة «لغة مشبعة إيدئولوجيا، باعتبارها مفهوما للعالم»، فلا تعتبر «نسقاً من المقولات

النحوية المجردة»[١١]. إن اللّغة كائن حيّ، متغير و متطور؛ إنها عملية إجتماعية و تاريخية[١٢].هذه اللغة بكليتها الحية الملموسة، هي «الخطاب»[١٣]؛ و الخطاب، يمثل بدوره بالتلفّظات الفردية؛ و التلفظ[١٤] هو ثمرة إنشاء و إمتزاج، و ليست الماده اللغوية سوي واحدة من مقوماته،فموضوعه الارتباط عبر التلفّظ و التعبير. [١٥]

في نظرية باختين، تعتبر اللغة مجال للصراع الإيدئولوجي و للتشخيص للعلائق الإجتماعية المستندة إلي مجموعة البنيات السياسية و الإيدئولوجية و الإقتصادية [١٦]و الفئات الإجتماعية و الأصوات الفردية المتباينة و الذي يطلق عليه «اللغة الإجتماعية»[١٧]. من هذا المنطلق و للتعبير عن التنضيد اللغوي الإجتماعي و المستويات المختلفة للّغات، و لتوصيف كيفية سيطرة هذه المستويات على تجلية المعني، أبدع باختين مصطلح «التعدّد اللغوي(أو اللساني)»؛ حيث يشير إلي أنماطه الخمسة:«النوع[١٨] ، و المهنة، الفئة أو الطبقة الإجتماعية، العمر، و المنطقة(اللهجات)»[١٩]

٢-٢-الخطاب الثنائي الصوت٢٠

التعدّد اللغوي المدرّج في الرواية، هو «خطاب الآخرين داخل لغة الآخرين و يفيد في تكسير التعبير عن نوايا الكاتب. هذا الخطاب يقدّم التفرّد في أن يكون ثنائي الصوت».[٢١] الخطاب الثنائي الصوت، خطاب يخدم متكلّمين و يعبّر عن نيتين مختلفين و يشتمل على صوتين، و على معنيين و على تعبيرين مترابطين بعلاقة حوارية.[٢٢] بعبارة أخري «خطاب الكاتب يشخّص و يضمّن خطاب الآخر و يخلق له منظوراً و يوجد وضعيته، و أخيرا فإنه بالنفاذ الي خطاب الآخر يدخل فيه نبراته و تعبيراته، و يخلق لخطاب الآخر خلفية حوارية»[٢٣].

في دراسة الأدب الأنثوي، بجانب دراسة الأدب الذي يهتم بالمرأة و لو ينتجه الرجال؛ هناك النمط الآخر في إطار النقد النسوي الذي يدرس أدب المرأة بوصفها كاتبة تحت عنوان «الكتابة النسوية»(و هو منهج الدراسة في هذا المقال). بما النص المكتوب، إمتداد وجودي للذات الكاتبة و تكثيف لأشياء أخري تتجاوزها؛ و بما أنّ الكتابة إفتراق مع الآخر و إرتماء في آخرَ مغايرٍ بواسطة الكلمات؛ تشير الناقدة النسوية «إيلين شوالتر»[٢٤] إلي إختلاف كتابات النساء الأدبية عن كتابات الرجال و تربطها بالإختلاف القائم في تجربة الحياة التي تعيشها و الواجبات التي ينتج عنها مضمون

مختلف[٢٥]. إنها تعتقد بأن الخطاب النسوي، خطاب «ثنائي الصوت» يكشف اللثام عن الإرث الإجتماعي و الأدبي لثقافة المُهيمِن و المُهيمَن و يبرز« غيرية» الكتابة النسوية، كما يبيّن الإمكانيات الحوارية في الرواية.[٢٦]

٢-٣- مستويات تجلية التعدّد اللغوي في الرواية

في دراسة الرواية ، ينفذ النقد الباختيني إلي عمق اللغة الرواية و ينظر اليها بوصفها رؤية للعالم و وعياً متعدداً متشبعاً بجدلية التجارب الحياتية. هكذا الصراع الإجتماعي للغات و من ثمّ الخطاب الثنائي الصوت للروايۀ، يتجلّي خلال تفاعل الخطاب الروائي مع سائر الخطابات:[٢٧] ١-الخطاب التكسيري للسارد المختلق بيد الكاتب ، ٢- الخطاب للشخوص الروائية، و ٣- خطاب الاجناس المتخللة. لابدّ أن نشير إلى أنّه يعبّر عن القسم الثالث (خطاب الأجناس المتخللة) تحت عنوان التناص[٢٨] ، و هو التفاعل الحواري بين خطابات مختلفة من الأنواع الأدبية أو خارج – الأدبية، إذما تحتفظ النصوص عادة بمرونتها و إستقلالها و إصالتها اللسانية و الأسلوبية.

٣- القسم التطبيقي(تجليات التعدّد اللغوي في رواية ذاكرة الجسد)

تمّ تجسيد تعددية اللغات و من ثمّ الفروق الاجتماعية و اللسانية للأصوات، خلال دراسة رواية «ذاكرة الجسد»،في المستويات المختلفة من لغة السارد و لغات الشخصيات الرواية و كذلك لغة الأنواع المتخللة في الرواية؛ لكن قبل الدخول في هذا القسم نتطرق إلي ملخص من هذه الرواية.

- ملخص الرواية[٢٩]

الرواية تسرد خلال ذاكرة خالد، الذي كان من المكافحين في ثورة تحرير الجزائر. إنّه يصبح من معطوبين أثناء الحرب، فأرسله قائده سئ طاهر قبل إستشهاده، إلي زيارة أسرته ليبلغهم إسم «أحلام» و هو قد يهبه لبنته التي ولدت للتوّ. بعد خمسين سنة من هذا اللقاء؛ يواجه خالد مرة أخري بأحلام، في معرض رسومه في فرانسا، و هو كان قد رحل إليه بعد إنتصار الثورة. فيقع في زوبعة حبّ أحلام، التي أصبحت شابة جميلة. تجري بينهما لقاءات للحديث عن أبيها الشهيد؛ بينما يصبح خالد حائراً بين كونها كبنت

له أو حبيبة. فالرواية قصة حبّه لأحلام و ما جرت بينهما. حتّى يدخل زياد، صديق خالد، من مجاهدي تحرير فلسطين، في هذه العلاقة؛ حيث يظن خالد ظناً سوءاً بزياد و أحلام؛ إلي أنّ زياد يترك فرانسا للمواصلة طريقه و يستشهد في سبيل آرمانه. أحلام ترحل إلي البلد (الجزائر) و تزدوج مع أحد كبار أشخاص الوطن بأمر عمّه. و يرحل خالد إلي البلد بعد سنين الإغتراب في فرانسا، بدعوة عمّ أحلام، بصداقة بينهما، و الذي يعتبر من كبار أفراد البلد، للمشاركة في مراسيم زواج أحلام. فيلتقي بأخيه حسان و زوجته عتيقة؛ و يري أوضاع البلد و أحوال الناس و محنتهم. و يرحل أخيراً إلي البلد، بعد خبر شهادة أخيه الذي مات برصاص يهدفه خطأ.

٣-١- نطاق السارد

حضرت في رواية «ذاكرة الجسد»، المرأة بوصفها المؤلفة و المبتكرة لعناصر عالم النص الإبداعي؛ حيث تجعل الرجلَ سارداً للحكاية و تحوله إلي شخصية نصوصية، لتكون قناعاً مجازياً لنوايا الكاتبة. إنّها تستخدم لغة الرجل للتعبير عن رؤيته و نوعية وعيه في النظام البطريكي؛ لأن اللغة بالنسبة للوعي الذي يسكنها، ليست إلّا رأي مختلف ملموس عن العالم.[٣٠] هكذا تشير أحلام مستغانمي في المقابلة مع مجلة«هي» إلي «**أنها وجدت التحدث بلسان الرجل يسهل** عليها **الكتابة و يساعد** على **السرد و يجعلها تقول ما تعجز عن قوله كأنثي**»[٣١]

كاتب الرواية يحقّق ذاته و يحقّق وجهة نظره ليس فقط داخل السارد، و داخل خطابه و لغته، و إنما كذلك داخل موضوع المحكي؛ فلذا «كل لحظة من المحكي تكون مدركة بوضوح على صعيدين: على صعيد السارد و حسب منظوره الغيري الدلالي و التعبيري، ثم على صعيد الكاتب الذي يعبّر عن نفسه بطريقة منكسرة داخل ذلك المحكي و من خلاله»[٣٢]. السارد في رواية«ذاكرة الجسد»، هو نفس بطل الرواية و لغته تستحضر في نطاق لغة الشخصية الرئيسية. إنه يسرد موضوع حبّه للمرأة و للوطن، في إطار تفكيره البطريكي، غير أنّ الكاتبة تنحته في قالب الوعي التنسيبي للرواية و تكسّر مطلقية لسانه، حيث تجعل الترديد و التكرير و التسآؤل و الإعتراف بالعجز، أسلوبه و نسقه الروائي.

«أن أرسمك ، **أليس يعني**أن أسكنك غرف بيتي أيضا، بعدما أسكنتك قلبي؟

حماقة قررتفي البدء ألّا أرتكبها. **و لكنّني** إكتشفت ليلاً بعد آخر **عبثية قراري. لماذا** كان الليل هزيمتي ؟

ألأنّني كلّما خلوت بنفسي خلوت بك**، أم لأنّ** للفنّ طقوس الشهوة السرية ... **كنت أقترفك**...»[٣٣]

في نطاق الرؤية البطرية، تعتبر المرأة شيء مملوك الرجل؛ إذ و لا يليق الإهتمام بها إلا لقضاء حاجات الرجل؛ لكن تنفي هذه الرؤية الدونية في إطار النقد النسوي، كما في رواية «ذاكرة الجسد» النسوية؛ فيصادم الوعي النسائي للكاتبة بالوعي الفحولي للسارد في إطار لغة الرواية فيكوّن التركيب المهجّن[٣٤] في لغتها؛ مثل قوله:

«كنت أدري أن قلبك قد أصبح منحازاً إليه. و **ربّما** جسدك أيضا. و **لكنني** كنت **أثق بمنطق الأيام**. و **أعتقد** أنك في النهأية ستعودين إليّ لأن ... فرحت **أراهن** على المنطق.. و أنتظرك.»[٣٥]

في هذا المقطع، ينبّأ السارد مستقبل علاقته بالمرأة حسب منطق الرجل الذي هو«منطق الأيام»، إلي أن يراهن على أساس هذا المنطق. لكن الخلفية النسوية للرواية (كما يجري من الأحداث) و ظهور ألفاظ الترديد (لكن، ربما) في كلمة السارد بجانب التعبير عن يقينه و إعتقاده، يجعل خطاب السارد خطاباً هجيناً من وعيين و أفقين دلاليين مختلفين(للكاتبة و للسارد)، حيث يمكن أن نسمع خلال كلمة السارد، نبرة نقيضة.

بالنسبة إلي لغة الكاتبة«الأنا»، تعتبر لغة السارد «الآخر»في الرواية. أمّا مستغانمي تفكك هذا الآخر و تقسّمه إلي القسمين: القسم الذي يعتبر النظام البطريكي «الأنا» و هو الرجل بكل قدرته و قوته (الشأن المكافحي للبطل)؛ القسم الثاني، «الآخر» و هو الرجولة التي تكشف الفكرة النسوية اللثام عنها (الشأن الجنسي الشهواني للبطل المتجلّي في جسد السارد المعطوب) و تبيّن ضعف الرجل و تزويره.

«لكنني وجدت آنذاك في فرحته عزائي ... و... و وهماً ما بإمكانية أيقاظ ذلك **الرجل الآخر**داخله.»[٣٦]

هنا يروي السارد(البطل) قضية إتصاله بصديقه الذي دخل في عالم السياسة و فقد ما لديه من الرجولة خلال اقتحامه عالم السياسة المزوّر؛ وعندما يذكره بماضيه، فيسرّ بإمكانية ايقاظ تلك الرجولية التي يعبّر عنه ب«الرجل الآخر». هذه البطالة و المكافحة و

التضحية التي تجعله العالم البطريكي كالهوية، أي «الأنا» الأصلية للرجل، يعتبر هنا الجانب «الآخر» من وجودهم، خلال تعبيرهم أنفسهم في لغة الرواية عن ماهيتهم. على هذا المضمار توجد أمثلة عديدة من تعبيرات السارد الذي يكاد يكشف ماهيته بملفوظاته:

« و أنها أنثي عربية تتلقّي ثورتي ببرودة **وراثي مخيف**!...هنالك لوحات... تخلق عندك **عقدة رجولة**.. و ليس فقط **عقدة إبداع**! رغم ذلك، **لن يعرف أحد هذا. ربّما لن يتوقع** ضعفي و هزائمي **السرية** أحدٌ.»[٣٧]

هذا هو الحديث عن اللحظات السرية للرجل السارد (البطل)، تجعله الكاتبة أن يكشف عن إنهياراته بلغته. العلائم الكتابية مثل علامة التعجّب في آخر كلمة الرجل السارد، و قوله(ربما)، يمكن أن يجعل كلامه، الاعتراف الضمني بماهيته في الإطار البطريكي. هكذا يتلقي المخاطب، خلال الحوارية بين اللغتين(البطريكية و النسوية)، أنّ الفن و الإبداع أي الخلق الفحولي ليس الموهبة بل العقدة، (كذلك سائر الإبداعات العالم البطريكي مثل ما خلق في نطاق الثقافة و الأدب) و قابل للترديد و المعاكسة، بالنظرة غير الفحولية حسب نية الكاتبة. كما يقول:

«سأحدّثك عن الذين **أحبّوك** لأسباب مختلفة و **خنتهم** لأسباب مختلفة أخري»[٣٨]

«تراني النسخة **المزوّرة** ل(سي طاهر)

... تراني الأبوة **المزوّرة** .. أم الحب **المزوّر**؟»[٣٩]

هنا يروي فكرة البطلة بأسلوب غير مباشر و يشكل الخطاب الثنائي الصوت من صوت السارد و صوت البطلة (المرآة للكاتبة)؛ فإن إختلف الموضوع من الأبوة إلي الحبّ في لغة الرجل، لكن الصفة الثابتة هي «التزوير». السارد يسأل عن المرأة و لا يتعجّب من فكرتها، بما تضع الكاتبة علامة (؟) غير علامة (؟!) آخر كلمته؛كأن الكاتبة تلمح إلي إعترافه بصورته الأخري عبر التسآؤل. رغم أن السارد يخلق نظاماً ذكورياً في رواية «ذاكرة الجسد» و يكثّف فيه الجنس الرجولي أكثر من جنس الأنثي، لكن الكاتبة تجعله في التعامل الحواري مع الأنثي (البطلة)، هازئاً فكرته و اعتقاداته، مقهوراً و منبهراً أمام عالم الأنثي.

« **عجيب هو عالم النساء حقاً!**»[٤٠]

و لو أنّ هناك يتمّ تهميش الكائنات الأنثوية في الرواية، إلا أنّ المرأة حقيقة كل شئ: المرأة هي العشق، الوطن، لوحة الفن ، الذاكرة؛ حتي أنها حقيقة اللغة. «يا **إمرأة** على شاكلة**وطن**..»[٤١]

٣-٢-نطاق الشخصيات٤٢

التعدّد اللساني الاجتماعي الذي يظهر المفارقات الصياغية و الصوتية للملفوظات الإجتماعية، يمكن أن يتمّ خلال خطابات الشخوص مباشرة في الحوارات، أو قد يكون متناثرا داخل خطاب الكاتب و حول الشخوص، خالقا بذلك مناطقهم الخاصة. فنطاق الشخصيات هو«مجال فعل صوت الشخصية الممتزج، بطريقة أو أخري، بصوت المؤلّف».[٤٣] لانري في رواية «ذاكرة الجسد» الشخوص الروائية الكثيرة، بل معظم شخصياتها تعتبر الشخصيات النوعية النموذجية لطبقة إجتماعية أو فكرة أو أيدئولوجية خاصة و الأغلب من الطبقة المثقّفة؛ غير أنّ الرواية مهتمّة بقضية المرأة، و مشيرة إلي قضية الجنس.

٣-٢-١- نطاق الشخصيتين الرئيسيتين

- شخصية البطل

لغة البطل السارد «خالد»، هي اللغة الرئيسية للرواية. إنّه يروي الحكاية كالكاتب الفرضي(قد سبق الحديث عن هذا الجانب في نطاق السارد) كما يكون بطل الرواية، و يمثّل نوعية جنس الرجل و أفكاره في إطار رؤية الكاتبة النسوية. إنه هذا البطل، رجل في الرجلين، رجل الفحولة أي المكافح المبارز و ناقد سياسات الثوريين، و الرجل المعطوب الذي يصوّر فكرة الجامعة البطريكية تجاه المرأة و الأنوثة من عصر ثقافي جديد. إنه المثقّف، الرّسام، الذي اختار الغربة (الحياة في فرانسا) بدل الحضور في المجتمع البعيد عن القيم.

«سلاماً أيها **المثلث المستحيل**.. سلاماً أيتها المدينة التي تعيش مغلقة وسط **ثالوثها المحرّم(الدّين- الجنس- السياسة)**.»[٤٤]

لغة البطل صدي اهتماماته في مختلف المجالات التي تكثف حضور جنسه فيها، فالرواية كلها تنعكس فكرته في إطار قضية الوطن و المرأة التي رمزٌ له، في الثالوث الذي

يتكلّم عنه: الدين، الجنس السياسة. كلمة البطل كلمة عاشق،؛ كلمة شعرية مملوءة بالملفوظات الثقافية و الإجتماعية و السياسية و الثورية و كذلك بألفاظ اللون والرسم كلغة الرسّام؛ إلا أنّ الرؤية االبطريكية المترسّبة في أعماق فكرته، تلمع خلال جميع ملفوظاته.

«- **اللوحة أنثي**كذلك.. تحبّ الأضواء و تتجمّل لها...»[٤٥]

هكذا كلمات البطل تربط بين مختلف الموضوعات و قضية الجنس، و هنا بينها و بين لغة الرسم؛ فتكشف ملفوظاته عن الرجولية التي تهتم بالتملك و التمتّع.

بجانب هذا و رغم أنّه يعيش عيشة غربية، لكنه ملتزم بالتّحدّث باللغة العربية الفصحي و قد يخرج إلي العامية عند إتصاله بأبناء شعبه و فكرتهم.

« أعترف لك مهزوماً على طريقة عشّاقنا «**نِشتيك .. يعن بُو زَينِك!**».»[٤٦]

فيستحضر الكلام العامية بين القوسين مباشرة، في التهجين مع كلمة البطل، لكن في أفق فكرته و وعيه.

- شخصية البطلة

انّ المرأة موضوعاً لهذا النص الروائي المكتوب عبر ذاكرة الرجل؛ حيث تحضران المؤلفة و البطلة بإسم واحد و هو «أحلام» و هكذا يتمّ الاتصال بينهما. الحكأية تبدأ بإعلان كتابة الرواية الشهيرة بيد البطلة بإسم «منعطف النسيان»، ثمّ البطل يقيم بمناقضتها بكتابة فرضية لهذه الرواية. فالموضوع تبدأ بإعلان مقدرة المرأة و إنبهار الرجل أمامه. إنها شخصية نوعية للمرأة المثقفة في المجتمع البطريكي المعاصر التي تبهر الرجال بلغتها و بثقافتها؛ كما يقول البطل السارد:

«**تبعثرت** لغتي أمام لغتك التي لم أكن أدري **من أين**تأتين بها» [٤٧]

كل هذه المقدرة و الثقافة للمرأة غير متوقع، على أساس أطر خلقها المجتمع البطريكي للأنثي؛ و الفريد أنها حصلت على كل هذه العبقرية دون الخروج عن الحدود الأخلاقية و التقاليد المرسومة. هكذا تصاغ لغة البطلة، كلغة المؤمنة بالدين و المستسلمة بالقوانين الموضعة للمرأة. إنها ملتزمة بالضوابط و السنن، و لغتها لغة صارمة و حازمة؛ مثلما تقول:

«خالد .. أتدري أنّني أحببتك ... شئ فيك جرّدني من **عقلي** يوماً.. و لكنّني **قرّرت أن أشفي** منك ....» [٤٨]

إنّ لغة أحلام نقيضة للغة العادية للمرأة و النمط العاطفي المعتاد؛ بل عقلها يطغي على إحاسيسها و عواطفها عكس الثقافة البطريكية التي تعلو من شأن الرجل و عقليته، مقابل عقلية الأنثي. إنها مؤمنة؛ و ايمانها أيضا يصدر عن عقليتها و وعيها للتواصل مع المجتمع بكل تحدياته؛ حيث تشير إليها في الحوار مع البطل:

«- و هل تصومين؟

- **طبعاً** أصوم.. إنّها **طريقتي في** تحدّي هذه المدينة.. **في التواصل مع** الوطن.. **و مع** الذاكرة.» [٤٩]

القاطعية و العقلانية بجانب الثقافة و الأدب، تعتبر خصوصية صوت البطلة (أحلام)؛كما يصفها السارد:

« قرّرت أن أصوم وقتها ربّما **بتأثير كلامك**، و ربّما أيضاً للهروب منك إلي الله أمّا قلتِ «**العبادة درعنا السرّية**».» [٥٠]

هنا يحضر صوت البطلة و صياغته المتفرد، بين القوسين مباشرة، بالتهجين مع كلمة البطل السارد، بنبرته الدينية و الأدبية و الثقافية. رغم كل الإلتزامات، لا تترك المرأة لغة النقد، فتقاوم القواعد البطريكية غير الواعية و تسميها الوهم و الخيال؛ مثلما تقول:

«يوم مات أبي لم تزغرد جدّتي كما في القصص الثورة **الخيالية** التي قرأتها فيما بعد...» [٥١]

إنّها لا تصف موت أبيه بالشهادة و لا يقبلها كالأسطورة؛ بل تقف في مواجهة كل هذه الوهمية و تبدي أنها تحب أباً عادياً بكل ايجابياته و سلبياته و تقول:

«**لا أريد أن أكون إبنة لأسطورة**، الأساطير **بدعة** يونانية.أريد أن أكن إبنة لرجل عادي بقوته و بضعفه....» [٥٢]

تتفق المؤلفة و بطلة الرواية في الحب بالعربية. كاتبة رواية (احلام مستغانمي)، تهدي روايتها إلي «مالك حدّاد» شهيد الجزائر و تصفه بالذي«أقسم ألّا يكتب بلغة ليست لغته» و الذّي «مات متأثّراً بسلطان صمته ليصبح شهيد اللّغة العربية»[٥٣]. هكذا

بطلة الرواية (أحلام) التي هي النسخة الورقية عن المؤلفة، تعشق اللغة العربية و تجعلها لغة الكتابة و لغة القلب.

«- بأي لغة تكتبين ؟

قلت:

- **بالعربية**؟!

استفزّتك دهشتي ، و ربّما أسأت فهمها حين قلت:

- كان يمكن أن أكتب بالفرنسية، و لكن العربية هي **لغة قلبي**.....

- و لكنّك لا تتحدّثين بغير الفرنسية..

- إنّها **العادة**..»[٥٤]

هكذا تهتم الرواية باللغة العربية، حيث تصاغ هوية الكتابة الروائية و منها هوية شخصياتها.

٣-٢-٢- نطاق سائر الشخصيات

- شخصية حسان

حسان، أخو خالد؛ رجل من الأوساط الشعبية، المثّقف، المعلّم في الثانوية، المهتمّ بأمور أسرته و أحوال النّاس من مجتمعه. له فلسفة خاصة في حياته، يعتبرها الراوي(خالد) فلسفة ساذجة. يصف خالد، أسلوب حياة حسان و نوعية آماله، علامة تخلُّف الشعب الذي أعلى مستواه يتمثل في شخصية هذا المعلّم:

«منذ عرفت **أمنية بسيطة الصعبة**..حزنت.. لقد كنّا **متخلفين** عمّا كنّا عليه منذ نصف قرن و أكثر. يوم كنّا تحت الإستعمار.»[٥٥]

إنه عينَة مثقّفة من المجتمع الجزائري لكن همومه التي تصنع كلماته، لاتعلو إلا الحد الأدني من الإحتياجات الضرورية للعيش رغم أنه تعرف حكمته:

«- **لقد خلقو ا لنا أهدافا صغيرةلا** علاقة لها **بالقضأيا العصر**.. لا أحد عنده متّسع من الوقت و الأعصاب ليذهب **أكثر**من هذا و يطالب **بأكثر** من هذا.»[٥٦]

إنه من صميم المجتمع، المعتقد بدينه، بتقاليده و آدابه؛ فلغته ممتزجة بلغة العامية[٥٧] و المثل الشعبية التي تنبعث من نوعية أفكار الشعب و وعيهم.

«- ليس هذا زمنا للعلم.. إنه **زمن الشطّارة**

نحن متعبون... فكيف تريد أن نفكر في أشياء أخري، عن أي حياة ثقافية تتحدّث؟... **لقد تحوّلنا إلي أمّة من النمل،** تبحث عن قوتها و جحر تختبئ فيه مع أولادها لا اكثر...»[٥٨]

إنّه يكشف بلغته عن أحوال المجتمع و ينتقد عما يجري علىيه من البؤس الثقافي نتيجة السياسات و التقاليد الخاطئة بحماسة الأستاذ و حكمته؛ غير أنه لا يحاول على تغيير الأوضاع، بل يتعايش معها كسائر أبناء الشعب.

- شخصية عتيقة

عتيقة زوجة حسان؛ الشخصية النوعية من المرأة العامية التي يتعود النظام الفحولي بها؛ و رغم أنّها خالقها، لكنه لا ينتابها بل يعتبرها متدنّية. لغتها لغة الثرثرة، لغة الآمال القصيرة، لغة الهمومات النسوية، لغة الغبطة و الغيرة. ولو أنّ صوتها الفردية لاتنعكس كثيراً في الرواية لكن خصائص لغتها الصادرة من وعيها، ترسم في القليل من كلامها و الأكثر في تعبيرات الراوي أو زوجها عنها.

«كانت زوجة حسّان في تلك السهرة **منهمكة** في إعداد نفسها للحدث الهامّ،... كانت كثيرة الحركة و المشغولة عنّا و عن أولادها **بهمومها النسائية**،...»(مستغانمي،٣٠٩)

هكذا يصف خالد أحوال عتيقة و دونيتها بدونية إنشغالاتها و إهتماماتها الأنثوية، و يعبر عن قولها عن التافه و تركيزها على الجزئيات:

« قررّت حال استيقاظي أن أهرب من البيت ، و من حديث عتيقة الذي **لا ينقطع** عن **مراسيم** الحفل،... ولكنّها لحقت بي ... **لتواصل حديثها:**

- على بالك.. يقال إنّهم... **لو** رأيت جهاز العروس و... **يا حسرة** . قال لك «واحد عأيش في الدنيا .. و واحد يوانس فيه..!»»[٥٩]

الهامشية التي تظهر خلال توصيفات السارد؛ يشكل نطاق هذه المرأة؛ مثلما تصف عالمة الإجتماع اللغوية «روبين ليكوف[٦٠]»، بأنّ لغة المرأة «أدني من لغة الرجل، لأنها تتضمن أنماط الضعف و عدم اليقين و تركز على التافه و الطائش و الهازل و تؤكد الإستجابات الإنفعالية الذاتية».[٦١] إنها وليدة ثقافة المجتمع، فتلتصق لغتها بلغة الشعب في

الكلام العامي و التهجين القصدي بالمثل الشعبية؛ مثل: (واحد عأيش في الدنيا ... و واحد يوانس فيه).

- كاترين

هناك نوع آخر من النساء اللواتي يمارسن الحبّ على أبعاد أجسادهن و لا يرين الأبعد منها(حسب تعبير الرواية). انّهن يمتلكن الأنوثة التي يشتهي بها الرجال، غير أن الرواية تعبّر عنهن من المنظور الفحولي، ب«نساء عابرات»، «وسادة أخري» و «سرير أخري للرجل». تشير الرواية إلى مثل هذا النوع من النساء في المجتمع العربي بصورة كلية[٦٢]؛ لكن لغة نوعيتهن تكشف خلال لغة النموذجة الفرنسوية أي «كاترين».

لغة كاترين تشخّص خلال خطاباتها مباشرة عبر حواراتها القليلة، و الأكثر عبر خطاب السارد. يتحدّث الراوي عن جمال مظهرها و عن موقفها عند الرجل، و عن نمطها العاطفي الخاص الذي لا مكانة فيه للغيرة و الإمتلاك. لغتها لغة الحبّ العابر و العلاقات السطحية؛ لهذا يظهر كلامها باللغة العربية التي ليست لغة قلبها؛ إلا أنّنا نشاهد جملة واحدة باللغة الفرنسية بنبرة جديدة تبنع من قلبها، في لحظة الوداع مع خالد التي يهدي اليها كل لوحاته.

«قالت كاترين و صوتها يأخذ **نبرة جديدة**لحزن و فرح غامض:

- سأحتفظ بها جميعا ... ف**لم يحدث** لرجل أن أهداني يوماً شيئا كهذا..

.....

تقاطعني و كأنّها اكتشفت جدّية الموقف:

Mais ce n'est pqs possible..لا يمكن أن نفترق هكذا! » [٦٣]

هذه المرأة بكل حريتها، هي المرأة الخصوصية التي تكره اللقائات العامة كأنّها تكره أن تلتقي مع رجل من نوع آخر(ذي الشهوة) في ضوء العيون.[٦٤] هذه النوعية من علاقات سرية، علاقات تمارس في أماكن مغلقة تخلقها ثقافة المجتمع لممارسة حبّ من نوع آخر.

- الثوار و المكافحون

في قضية الوطن، يرسم نطاق الشخصيات المكافحين الناضلين خلال الشخصيتين الرئسييتين: سئ الطاهر (القائد الشهيد، و أبوالبطلة)؛ و شخصية زياد المكافح و الثائر

الفلسطيني؛ غير ما درسنا سابقاً عن شخصية البطل و هو كان المكافح و معطوب الحرب.

- إنّ سئ طاهر، شهيد الثورة؛ فلذا أكثر نطاقه يخلق خلال ذاكرة الراوي و تعبيراته عنه. لغة سئ طاهر، لغة «الرموز» الذين يتوقّع الشعب بكونهم إستثنائياً:

«كان (سئ طاهر) **استثنائيا** في كلّ شئ ، و كأنّه كان يعدّ نفسه منذ البدء ليكون **أكثر من رجل**.»[٦٥]

لغته لغة المحبة و الرحمة، لغة التضحية و الفداء، لغة الإهتمام بشؤون الآخرين مثلما يروي عنه:

« فقد قال و هو يربت على كتفي، و شئ شبيه بالدمع يلمع في عينيه:

- **رحمها الله**، لقد تعذّبت كثيراً. »[٦٦]

الرواية ترفع من شأن هذه الشخصية المثالية، لكنها قد تشير إلي كونه مخلوق تصورات المجتمع (مثلما درسنا في نقد البطلة عن كون أبيه أسطورة)؛ و يقارب تصويره إلي حقيقة الإنسان العادي الذي يضحي بنفسه بكل هموماته و آماله.

- **الثاني**، شخصية زياد؛ و هو الأديب، الشاعر، الناضل و ناقد الثورة. لغته لغة الشعر، كذلك لغة لسان لاذع تجاه السياسة و الحكومة.

كان حديث زياد ينتهي كالعادة **بشتم** تلك الأنظمة...، تحت أسماء **مستعارة** كالرفض و الصمود.. و المواجهة. فينعتها في فورة **غضبه** بكلّ النعوت الشرقية **البذيئة**...»[٦٧]

يصف السارد ملفوظات زياد اللاذعة و الثائرة بنكهة المقاومة و المكافحة. فالشتم و الغضب و الفورة الهائجة لغته في السياسية و الثورة؛ أمّا هذه الحدّة أيضاً تظهر خلال ملفوظاته عن المرأة التي صنيعة هذه الثقافة المنتقَدة:

« قال ... :«أنا **أكره** النساءعندما يحاولن ممارسة الأدب تعويضا عن ممارسات أخري.. أتمنّي ألا تكون صديقتك هذه **عانساً** أو امرأة في **سنّ اليأس**.. فأنا **لا صبر لي**على هذا **النوع** من النساء!»» [٦٨]

إنه من جيل المجاهدين و الذي يضحي بنفسه كله تجاه الوطن بقلبٍ يطغي عليه حبّ الوطن. فهذا الحب يتبلور في شاعرية قوله و مشاركته في المثلث العشقي مع المرأة

(أحلام) التي هي رمز للوطن. هنا يلزمنا الإشارة إلي أنّ هذا المثلث وليدُ وهمِ ذهنِ البطل الذي شكلته الكاتبة لتجعل الرجل ضد الرجل على أساس الموهومات و الخيالات التي لا جذور لها إلا في نفسية الرجل. وهنا مقطع من أشعار زياد من لسان قلبه:

« أشعليني أيا إمرأة من لهب

يقرّبنا الحب يوماً

و يباعدنا الموت يوماً

و يحكمنا حفنة من تراب..»[٦٩]

لا يمكننا تفسير هذه الابيات على ظاهرها، وعلى حب المرأة حبا عابرا، بل لغته لغة الرمز عن الوطن؛ بسبب الخلفية التي ترسم له الرواية.

- لغة أهل السياسية

بما أنّ قضية الوطن تعتبر من التيمات الرئيسية لروايۃ «ذاكرة الجسد» فلغة السياسة و أهلها تظهر في لغة الرواية، للتأكيد على أفكارهم تجاه الوطن عن طريق أصواتهم الفردية؛ إمّا خلال لغة الأشخاص الروائية مباشرة و إمّا خلال لغة السارد في الخطاب الثنائي الصوت. هناك شخصيات سياسية عديدة في الرواية؛ دون أن تختلف أصواتهم الفردية إختلافاً بارزاً. شخصيات متعددة مثل سئ شريف و سئ مصطفي و زوج البطلة الذي لا تصرح الرواية بإسمه و تتحدّث عنه بعنوان «سئ فلان»، و لغتهم تظهر بصورة واحدة عبر وعي واحد. تركب كلمتهم بالعامية، عند المجاملات و اللقاءات العامّة، حيثما يجعلون أنفسهم من صميم الشعب؛ و بالفصحي عند الحديث عن تطلعاتهم و مشروعاتهم الثقافية و الإجتماعية و الإقتصادية.

اللغة العامية: «- يعطيك الصحة .. تعيش آحبيبي.. تعيش!» [٧٠]

اللغة الفصحي: «صحيح أنّك لم تر بعد تلك المركبات الثقافية و التجارية الجديدة.. لابدّ أن يتعرف عليها»[٧١]

قد يستحضر الرواي (الكاتب الفرضي)، لغة السياسيين في لغته في الخطاب الثنائي الصوت:

« كنت أراه يتدحرج أمامي من سلّم القيم، **غباءاً أو تواطؤاً** لا ادري. فاحتفظت لنفسي بنا سمعته عن تلك.. «**المنشآت**»و كل ما جاورها من **معالم وطنية** بنيت حجرا حجرا على **العمولات و الصفقات**... ».[٧٢]

لفظة «المنشآت» تستدعي من كلمة أهل السياسة مباشرة و «معالم وطنية، العمولات و الصفقات» غير مباشرة، حيث يظهرها الراوي خلال خطابه الثنائي الصوت و يجادل معها كأنه يبرز خلفيتها الفكرية في نسق كلماته: (غباءا و تواطؤا)، لينتبه المخاطب إلي حقيقتها المزوّرة. لا تنحصر مثل هذه العلاقات الحوارية على لغة الراوي؛ بل يصاغ الخطاب الثنائي الصوت من لغة اهل السياسة و عامة الناس، تعبيراً عن إزدواجية المواقف؛ مثلما نشاهد في كلمة سئ شريف عن زوج البطلة:

«- لا أدري ما رأيك فيه، ولكنّني أعتقد أنه **رجل طيّب** برغم **ما يقال عنه.** »[٧٣]

يصف أهل السياسة، كل مَن له القدرة و النفوذ ب«رجل طيّب»؛ لكن عموم الناس لا يفضلون هذا التعبير، و لو أهل السياسة لا يهتمّ بهم حيث يعبر عنه بصيغة المجهول« برغم ما يقال عنه»؛ كأنها لغة غير معتبرة. في هذا المضمار، يروي كلام سئ شريف بنبرة ساخرة:

««**رجل طيّب**..» هل **الطيّبة** هي **حقاً** صفته المميزة الأولي؟»[٧٤]

هكذا يبيّن لغة أهل السياسة، بأنها لغة الصفقات، لغة التزوير؛ بما أن أهل السياسة يستفيدون من لغة الشعب، رغم أنهم في الحقيقة لاينتابون أفكار الشعب.

٣-٢-الأنواع المتخللة٧٥

الرواية بإعتبارها شكلاً تؤليفياً منسجماً، تفتح ساحتها لكل الأنواع الأدبية(قصص، أشعار، قصائد، مقاطع هزلية..) أو الأنواع خارج – الأدبية (دراسات عن السلوكيات، نصوص بلاغية علمية، و دينية، الخ)[٧٦] ؛ فإنها عندما تستخدم هذه الأساليب، لاتنزع عنها خصوصياتها و مقاصد لغتها، بل تستخدمها بصورة جديدة؛ حيث تجعلها قادرة على تجسيم التجربة الذاتية للمؤلف الروائي خلال المفارقات الأسلوبية.[٧٧] و هكذا

رواية «ذاكرة الجسد» بلغتها الشعرية تعانق سائر الأنواع الأدبية و خارج الأدبية، و تبني نسيجها الفنّي؛ فمنها:

- النصوص الشعرية

تعتبر لغة الرواية المدروسة لغة أدبية رائعة، يطير القاري في آفاق كلماتها و يأخذ المعاني من ترنيمة ألفاظها. قد تستحضرخلال هذه الطاقة الشعرية، النصوص الشعرية من مختلف المستويات، مثل الأشعار العربية القديمة :

«ثم أعود فأعدّ الليالي.. فتبدو لي ثلاث ليالٍ كاملة.....و يحضرني ذلك البيت الشعري القديم الذي لم أصدقّه من قبل:

أعـــدّ الليـــالي ليلـــة بعـــد ليلـــة و قد عشت دهراً لا أعد الليالیا »[٧٨]

أو الشعر العربي المعاصر مثل أنشودة المطر للسيّاب:

«وجدت الجواب في قصيدة .....:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأي عنهما القمر» [٧٩]

هذه الاشعار تستحضر خلال ذاكرة الراوي (الكاتب الفرضي) أولاً لتكون دالة على مقدرة الكاتبة في تهجين هذه اللغة الشعرية في لغة الرواية و إقامة التناص بين هذه اللغات؛ و الثاني يستخدم الراوي(البطل) هذه اللغة، ليبهر البطلة أمام قدرته على استحضار الأدب في كلامه؛ ليشير إلي مقدرته الأدبية أمام المرأة المثقّفة التي تبهر الرجل بطاقتها الأدبية و اللغوية. إذ أنه يقول«و ككلّ مرّة أفاجئك فيها ببيت شعر ، أو بقولة ما باللغة العربية»[٨٠].

لا ينحصر إستحضار الأشعار في لغة الرواية على الأشعار العربية بل الكاتبة قد تشير إلي الأشعار الفرنسية و غيرها من اللغات عن طريق لسان البطل السارد؛ و الأغلب تمّ إستحضارها باللغة العربية، و إذا قد يورد أصل الشعر فقد تذكر ترجمته باللغة العربية.

«Soirs, Soirs. Que de soirs pour un seul matin..»»

كيف تذكرت هذا البيت للشاعر «هنري ميشو» و رحت أرددّه على نفسي بأكثر من لغة..

«أمسيات.. أمسيات

كم من مساء لصباح واحد»» [٨١]

هنا يروي الشعر بصورة مباشرة بين القوسين و يشير إلي الشاعر و ترجمة الشعر الي العربية؛ هكذا أسلوب الرواية في الاتصال بالنصوص الشعرية. لكن الجدير بالانتباه، أنّ السارد يشير إلي نكتة مهمة خلال قوله:«رحت أرددّه على نفسي بأكثر من لغة»؛ و هو التصريح بأن المعاني الإنسانية لاتختلف بين أصحاب اللغات المختلفة و كل العالم يتحدّث عن حكمة الكون، بلسان واحد، عبر اللغات المتعددة.

الرواية تلتصق باللغة العامية (لغة الشعب) في ترسيم نطاق شخصياتها الذي مرّ الحديث عنه في القسم السابق، و هي لغة الألفة، لغة البيئة و لغة المواقف البسيطة للإنسان الشعبي بما لديه من الثقافة. و قد يتمّ تمثيل الخطاب الشعبي عبر النشيد غير الرسمي و النشيد الوطني [٨٢] أو الأغاني الشعبية مثل ما تنشد في مجالس العرس و الحفلات الشعبية .[٨٣]فإذا جاءت بها الكاتبة بشكل تمثيل القول الغيري تجعله داخل القوسين في نطاق لغة الشخصيات[٨٤] و إذا تظهرها في خطاب ثنائي الصوت، فتجعلها ملتصقةً بالكلام، نتيجة وعي الشخصية و ثقافته.[٨٥]

«لا تسألي أغانيها عنّي، و تأتيني لاهثة بخبر قديم- جديد، و أغنية كانت تغنّي للحزن فصارت تغنّي للأفراح..

«**قالوا** العرب **قالوا** ما نعطيو صالح و لا مالو

قالوا العرب هيهات ما نعطيو صالح بأي البأيات..»

أعرف عن ظهر قلب ما **قاله العرب**، و ما لم يجرؤوا اليوم على قوله.» [٨٦]

في هذا المقطع يشير البطل إلي تغيير مزاج الشعوب، إلي أن الشعوب قد تحتفل بموضوع و قد تحزن له، بدواعي مختلقة؛ مثلما تقول هذه الاغنية: أنّهم قد يكبرون مكانة شخص (مثل صالح)، و قد لا يهتم به، و يعدّه من الخائنين. يستدعي البطل السارد لغة الأغنية الشعبية، للإشارة إلي رؤية الإنسان الشعبي، لتأييد فكرته و لتقويتها. هكذا الذاكرة تستحضر المعاني، عبر هذه الاشعار من عمق ثقافة الشعب، لتكسب الرواية طابعها الشعبي الخاص عبر مشهدها اللغوي، و لتوطيد العلاقة بالمجتمع أو سائر

المجتمعات الإنسانية، و لتقوية الفكرة و المعني، بالاتصال بالحقائق المسرودة خلال لسان الشعر من عمق المخزون الثقافي للبشر.

- **النصوص الأدبية النثرية**

قد إستخدمت مستغانمي نصوصاً نثرية من روايتي «مالك حدّاد» في لغة روايتها، حسب نيتها الأدبية، عند رسم الشخصيات و الفكرة القصصية. إنها تقدّس شأن حدّاد في صفحة إهداء الرواية، بأنّه شهيد اللغة. من هذا المنطلق يمكننا أن نعتبر حضور لغة حدّاد في لغة مستغانمي تقديسا للغة العربية و تعزيزا لشأنها؛ و هي قد أشارت إلي هذا التناص المباشر على هامش الرواية:

«الجمل المكتوبة بخطّ مميز مأخوذة عن تواطؤ شعري من روايتي مالك حدّاد«سأهبك غزالة» و «وصيف الأزهار لم يعد يجيب».»[٨٧]

إنها قد تمثل أقوال مالك حدّاد بشكل مميز (بخط اكبر) مباشرة بين القوسين، للإشارة إلي حكمة خاصة أو فكرة تقوّي فكرة الروايۃ و أسلوبها الأدبي:

« المادة الأولي في قانون الحياة: «إنّ مصير الإنسان إنما هو خلاصة تسلسلات حمقاء..لا غير»»[٨٨]

قد تمثّل لغة روايات حدّاد خلال كلام الشخصيات غير مباشرة، كأنّها قول الشخصية و بالتبع قول الكاتبة؛ حتّي يوحينا تقارب فكرة اللغة المشخصّة و اللغة التي وضعت موضوعاً للتشخيص.

«و يعود الوطن اليوم في مقدمك. و ما **أجمل** أن تكوني أنت.. هي دنت!
أتدرين..
(إذا صادف الإنسان شئ جميل مفرط في الجمال .. رغب في البكاء..)
و مصادفتك **أجمل**ما حلّ بي منذ عمر.» [٨٩]

التحدّث عن الجمال و التأثير و التأثر بها، ينطلق خلال كلام «حدّاد» بين الهلالين، كما ينطلق في خطاب الرواية عبر كلمة البطل السارد؛ ليتمّ التناص بين الرواية و النصوص الأدبية، بما فيها من الطاقة الشعرية و الذخيرة الدلالية و الحكمة الرائعة السارية في آفاق ملفوظات اللغة العربية.

- أقوال الأدباء و الفنّانين

الرواية قد تشخّص أقوال الأدباء و أهل الثقافة و الفنّ خلال لغتها، و قد تعكسها بصورة متجردة تماماً من نواياا الكاتبة، بل في محور فكرتها و إيدئولوجيتها خلال ملفوظات السارد أو الشخصيات. هذه الأقوال قد تكون بصيغة الحكمة و النصيحة التي تتكأ الشخصية الروائية عليها لتؤكد فكرتها أو وعيها في خطاب الرواية؛ مثلما يجعل القائل و القول بين القوسين، خلال لغة السارد:

«كيف نسيت تلك المقولة الرائعة لأندريه جيد«**لاتهيئ أفراحك!**»كيف نسيت نصيحة كهذه؟»[٩٠]

«ألم يقل (برنادشو):«**تعرف أنّك عاشق، عندما تبدأ في التصرّف ضدّ مصلحتك الشخصية!**" **٩١**"

هذا وقد تمثّل الكلمات الغيرية مباشرة، لتسند إليها الكاتبة و تقوّي بها رأيها و شعرية لسانها[٩٢]، كما لترقية المستوي الأدبي للروايةة:

«أنّني كنت أريد أن أصرخ لحظتها كما في إحدي صرخات «غوته» على لسان فاوست «**قف أيها الزمن.. ما أجملك!**»»».[٩٣]

و أحياناً ما، يستحضر نصٌ من أقوال الأدباء و حكمتهم في طيات كلام الشخصية إلي أن تصبح من كيان ملفوظاتها خلال الخطاب ثنائي الصوت.

«أنّني أحببتك حتّي الهلاك؛... و صدّقت جاك بريل عندما قال«هناك أراض محروقة تمنحك من القمح ما لا يمنح **نيسان** في أوج عطائه». و راهنت علي ربيع هذا العمر **القاحل**. و نيسان السنوات العجاف.»[٩٤]

البطل يروي الحكمة عن شخص ما، ثم يحضرها غير مباشرة، منطلقاً من معناها و من صميم أسلوبها (كلمة «نيسان» إشارة إلي وجود التناص)، كأنها لغة الرواية و من حكمها. هكذا قد تعمد تلك الأقوال المظهرة، إلي كسر نواياا الكاتبة بدرجات متنوعة، في الأشكال القصدية، فتتقدم و كأنها الحكم الفلسفية الدالة دلالة شاملة عن الكاتبة ذاتها.

- **النصوص الدينية "القرآنية"**

حسب قضية المرأة و الوطن في روايةِ«ذاكرة الجسد» المطروحة في إطار «الثالوث المحرّم» و هو: الدين، السياسة و الجنس؛ فهذه التيمات الثلاثة تبرز خلال الخطاب الروائي. توجد نماذج كثيرة من التعابير الدينية خلال لغة الرواية في نطاق السارد أو نطاق الشخصيات مثل «المآذن»، «المساجد»، «الأذان»، «النبي و وصاياه العشر» و الألفاظ بالنكهة الدينية مثل «البريئة»، «الفاجرة»، «المحارم»، و... ضمن خصيصة التعدّد ية اللغوية للرواية. [٩٥]هناك يوجد التناص القرآني في الخطاب الروائي عبر إستحضار النصوص القرآنية، مثلما يوجد في الكلمة للبطل؛ حيث يقول:

«نمت في تلك الليلة قلقاً، و ربّما لم أنم. كان صوت ذلك الطبيب يحضرني بفرنسيته المكسرة ليوقظني «**إرسم**»... و تعبر قشعريرة غامضة جسدي و أنا أتذكر في غفوتي أوّل سورة للقرآن. يوم نزل جبرائل (عليه السلام) على محمد لأول مرة فقال له «**إقرأ**» فسأله...«ماذا أقرأ؟» فقال جبرائيل ﴿ ٱقۡرَأۡ بِٱسۡمِ رَبِّكَ ٱلَّذِي خَلَقَ ۝١ ﴾ » [٩٦]

بجانب إستحضار أسماء الشخصيات الدينية مثل الرسول(ﷺ) و جبرئيل (عليه السلام)، تستدعي كلمات القرآن مباشرة خلال خطاب البطل الذي يسرد عبر ذاكرته عن الفن، و يتصل الطاقة الإبداعية للرسم، بالطاقة الإبداعية التي خلقت للرسول(ﷺ) في الإقراء؛ كأنّه يريد أن يتصف الفن بالوحي و الخرق. هنا ضمن الإشارة إلي شأن نزول الأية و قصته، يتمّ سرد الذاكرة؛ فتلتصق لغة الرواية بلغة القرآن لتقوية المستوي الديني للرواية، حتي تنسكب تيمات الرواية في إطاره.

- **القصص الدينية**

تستدعي لغة رواية «ذاكرة الجسد» نصوصاً من القصص الدينية، في قضية المرأة في ممنوع الدين؛ مثل قصة آدم و الحواء و قصة التفاحة المنوعة.

«قال:«أنا أكن احتراماً كبيراً لآدم، لأنّه يوم قرّر أن يذوق **التفّاحة** لم يكتف بقضمها، و إنّما أكلها كلّها. ربما كان يدري أنه ليس هناك من أنصاف **خطايا** و لا أنصاف ملذّات ..»»[٩٧]

هذه القصة تسرد في نطاق كلمة زياد خلال استحضار حديثه مع خالد؛ إنه يعترف بخطيئة أدم (أكل التفاحة كاملاً)، خلافا لما هو شائع في الذاكرة الدينية للشعوب التي حاولت أن تدربهم على قراءةٍ تصرّح بأن الخطيئة الأولي كانت بسبب إغواءات المرأة و لا دخل للرجل فيها؛ و التي لا تنتابها الفكرة النسوية. هكذا تمتزج لغة البطل مع لغة هذه القصة و يشكل الخطاب الثنائي الصوت في خطاب خالد، بالعلاقة الحوارية مع القصة الدينية. الفكرة النسوية للكاتبة نقيضة للفكرة البطريكية التي تعتبرالمرأة الخطئية، سبب الخسران و الحرمان، تكمن في لغة البطل و إعترافه بخطيئته؛ حيث لا يلقي خطاب الرواية، تمامَ المسئولية على عاتق الحواء، بل يشير إلي أنّ آدم مشارك فيها بحماقته. هذا إعتراف خالد و هو عينة رجولية في عالم الرواية:

«كنت المرأة التي أغرتني بأكل **التفّاح** لا أكثر ، كنت تمارسين معي فطرياً لعبة **حوّاء**. و لم يكن بإمكاني أن أتنكر لأكثر من رجل يسكنني لأكون معك أنت بالذات ، في **حماقة آدم**!» [٩٨]

يتمّ التناص بين هذه القصة و الرواية لكن بقراءة أخري؛ إذ الشخصيات الروائية تعترف بحماقة آدم و خطيئته، بجانب كل ملفوظاتهم المدينة للمرأة مثل ما قيل(تمارسين معي فطرياً لعبة). هكذا يطرح هذا الموضوع خلال الأغاني و الأشعار و غيرها من الأنواع الأدبية المستدعاءة في الرواية.

««يا التفّاحة .. يا التفّاحة .. خبّريني و علاش الناس والعة بيك..»

تستوقفني هذه الأغنية بسذاجتها.» [٩٩]

رؤية الإنسان الشعبي تطرح خلال أناشيده و أغانيه؛ فإستحضار هذه القصة في نسيج كلام الشعب و ثقافته يمكن أن يدّل على وعي الكاتبة التي تري جذور هذه الفكرة في عمق ثقافة الشعب و عقليتهم؛ و من ثمّ لأيجاد قراءة أخري عن هذه القصة، خلال خطاب الرواية.

- **القصص و الروايات التاريخية**

رواية «ذاكرة الجسد»، تسرد بلغة الأدب عن قضية المرأة و الوطن و تجعلهما ملازماً بعضهم البعض. البطل في الحديث عن حبّ البطلة، في إطار ذاكرته الكفاحية، يسرد عن الوطن و يلمح إلي خصائصهما المشتركة،و تستجيب قصدية الكاتبة بجعل المرأة رمزا

للوطن. فنشاهد أنّ لغة القصص التاريخية عن قسنطينة(الوطن) تمثّل في لغة الرواية عمّا جرت عليها من الحروب و الفتوحات و السلطة و السيطرة، تلميحاً إلي أحوال المرأة في المجتمع البطريكي عن طريق خطاب ثنائي الصوت.

«و كانت **تشبهك** ..

تحمل إسمين **مثلك** و عدة تواريخ للميلاد...

أحسد ذلك الإمبراطور الروماني المغرور ، الذي منح إسمه لمدينة لم تكن حبيبته بالدرجة الأولي ...

المدن كالنساء..نحن لا نمتلكها لمجردّ أنّنا منحناها إسمنا ...»[١٠٠]

يتحدّث خالد عن قضية الإمتلاك التي تعتبر قدرة بيد الرجل في المجتمع البطريكي. وفي هذا المقطع يشير الي القضية التاريخية قدذكرت بالتفصيل في الرواية،و المهم فيها أنّ فاتح المدينة منح اسمه للمدينة و جعله من ملكه؛ هكذا الرجل يريد أن يمتلك المرأة و يمنحها إسمه. هذا و قد تمّ إستحضار القصص التاريخية ليحكي خلاله معاملة الحكام (الرجال) مع الوطن (رمز المرأة)؛ و تتصل فكرة النصوص التاريخية بالفكرة الفحولية و ما ينوي الرجل للمرأة.

-الأساطير الشعبية و القصص الخرافية

تلتصق لغة الرواية بالأجناس الأدبية من الأساطير و القصص الخيالية و الخرافية الشعبية عبر كلمة الشخصيات الروائية؛ ضمن التهجين القصدي للغتين و إيجاد بناء تركيبي من وعي لغة الأسطورة و وعي الشخصية الروائية؛ مثلما يلمح البطل إلي خرافة الغول[١٠١] أو قصص خيالية من الحوريات و الآلهة[١٠٢] أو ما يشير إلي خرافة «خطاف العرائس»، حيث يقول خالد:

«لو كنت «**خطاف العرائس**» ذلك البطل **الخرافي**الذي يهرب بالعرائس الجميلات ليلة عرسهن لجئتك أمتطي الريح و فرساً بيضاء .. خطفتك منهم.»[١٠٣]

تبرز ثقافة الشعب و إعتقاداته في لغة الرواية، خلال خطاب الشخصيات. فيظهر وعي المجتمع بكل خرافاته و أفكاره في هذا التركيب القصدي؛ كأنّ الكاتبة، قد تقصد أن تجعل الرجل من نوعية الثقافة و الفكرة التي كان خالقها. من هذه الأساطير الشعبية في الرواية يمكننا أن نشير إلي قصة «سيدي محمد الغراب». نص هذه القصة بلغتها الشعبية،

يسرد عن طريق لسان أحلام، غير أنّ الشخصية المثقفة (كالمرأة الواعية) لا تنتاب هذه الخرافة، فترويها بنبرة مخالفة لها؛ كأنها تعرف جذور هذه الخرافات التي مخلوقة النظام البطريكي.

«تقول **أسطورة شعبية** إنّ ... **دون أن تدري!** هذه هي قسنطينة ... »[١٠٤]

المرأة الواعية تنفي لغة الأساطير بل تستحضرها ندامة عليها؛ فيختتم كلامها بعلامة «!»،مجادلة مع وعي الشعب الخرافي الناتج من الوعي البطريكي. بعض القصص و الأساطير التي قد تطرح خلال الرواية، لها جذور إعتقادية و ربما الدينية حسب ثقافة الشعب الجزائري و هويتهم الدينية. فبجانب طرح الأسماء المختلفة من الأولياء و الصالحين في إطار نظرة المجتمع الجزائري ، قد تسرد بعض القصص العجيبة عن هذه الأولياء و التي تلمح إلي مدي ايمان الشعب الساذج بهؤلاء الأفراد.

«قفوا معي يا **أولياء الله**.... فلا تتخلّوا عنّي....؟

أبي يا «**عيساوي**»أباً عن جدّ؟

أنت الذي كنت .... تغرس في جسدك ذلك السفّود الأحمر الملتهب ناراً.....»[١٠٥]

يشير السارد (خالد) إلي قصة ولي من أولياء الله «عيساوي»، حسب ثقافة الشعب الجزايري و يجعل آلامه المقدّس مثل آلامه نفسه في طريق العشق؛ فخطاب الشخصية يستدعي خطاب قصة هذا الولي غير مباشرة لجعلها بمثابة لغته نفسه.

- الأمثال و الحكم

بما أنّ الرواية مرآة للحياة الإجتماعية، فلغة الأمثال تدوّي لغة الشعب و المجتمع في كيان لغة الرواية. وقد تظهر اللغة الغيرية لهذه الأمثال مباشرةً بين القوسين، خلال كلمة الشخصيات الروائية، للإشارة إلي الوعي الجماعي في الأمثال و من ثمّ وعي الشخصية تجاهها؛ و قد يتمّ التناص بين النصوص بتأكيد المثل و قبول حكمته، أو بمناقضتها حسب قصدية الكاتبة:

« لقد كان ذلك المثل الشعبي على **حقّ**«**ان الذي مات أبوه لم يتيم.. وحده الذي ماتت أمّه يتيم**»» [١٠٦]

«الذين قالوا «**الجبال وحدها لا تلتقي**» .. **أخطأوا**.»[١٠٧]

فتشـخّص لغـة المثـل في بنـاء التركيـب التهجـيني بـأقوال الشخصـيات و في الحـوار الداخلي معها، في الخطاب الثنائي الصوت إما تأييداً لفكرة المثل و إمّا نقيضاً لوعيه:

«إلتقيت الجبال إذن .. التقينا.»[١٠٨]

هنا ترفض البطل قول المثل بأنّ «**الجبال وحدها لا تلتقي**»؛ حيث يقول بلغته و ملفوظاته نقيض المثل:«التقيت الجبال»، بعلاقة حوارية معها. كما نشاهد إستخدام لغة المثل في ملفوظات الشخصية بإمتزاج الوعيين خلال اللغة الشخصية:

«عندما سألني ذات مرّة ، و هو يكتشف ثقافتي، هل كنت أحبّ الكتابة أو الرسم، تمسّكت بسؤاله كأنني **أتمسك بقشة قد تنقذني من الغرق**»(م،ن،٦٠)

ألأنّني أدري أنّ مباركتي قضية شكلية، **لن تقدّم و لن تؤخّر في شئ**،»[١٠٩]

قد تستحضر الرواية بعض الأمثال من اللغة العامية أو حتي من الثقافة الفرنسية باللغة العربية، لتشير إلي نوعية وعي المجتمع الإنساني:

«تذكرت مثلاً شعبياً رائعاً، لم أكن قد تنبّهت له من قبل: «**الطير الحرّ ما ينحكمش، و إذا إنحكم .. ما يتخبّطش!**».»[١١٠]

«يومها تذكرّت مثلا فرانسياً يقول«**أقصر طريق لأن تربح إمرأة هو أن تضحكها**»، و قلت ها أناذا ربحتها دون جهد..

اليوم اكتشفت حماقة ذلك المثل الذي يشجّع على الربح السريع.....»[١١١]

تستخدم لغة الأمثلة و الحكم من الثقافات المختلفة لتعميق لغة الرواية إلي جذور المجتمع البشري و التعبير عن تشابه نوعية الافكار من مختلف الشعوب و الثقافات و كذلك لإبراز مدي إستيعاب الكاتبة على كل هذه الثقافات.

٤. النتيجة

رواية«ذاكرة الجسد»، متفردة بلغتها التي تصاغ من إجتماع اللغات الإجتماعية المختلفة و المتنوعة،بإقامة العلاقات الحوارية بين الخطابات،حيث تظهر نوايا الكاتبة في الخطاب المتعدد الوعي اللساني و اللغوي؛ مواجهةَ الثقافة البطريكة عبر كل مستويات الرواية من نطاق السارد و الشخصيات و الأنواع المتخللة؛ هكذا تحقق إمكانيات الحقيقة للجنس الروائي في الجانب الفني و الدلالي.

نطاق السارد، نطاق التعبير عن الثقافة البطريكية، حيث فهم الرواية رهين فهم محكي السارد و موقعه في الكتابة النسوية. السارد هو بطل الرواية و لغته تصنع كيان الرواية، لكن الحقيقة أنّ كل هذا الكيان يصاغ خلال خطاب الكاتبة و التي تنوي أن تضع الخطاب السارد (البطريكي) موضع الترديد و التساؤل و النفي؛ حيث تجعله أن يسرد ماهيته و حقيقته المزورة السطحية و تجعله أن تعترف بأن المرأة هي الحقيقة رغم تكثيف الشخصيات الفحولية.

تتجلّي الخصوصية الصوتية للغات الإجتماعية في واقع الحياة خلال نظام اللاتجانس من صياغة الأصوات الفردية في نطاق الشخصيات. بما أن غالبية الشخصيات الروائية تنتمي إلي المستوي المثقف من المجتمع، فلغتهم لا تختلف كثيرا بعضهم البعض؛ إلا أن الخصوصيات الإجتماعية و الإيدئولوجية لكل هذه الشخصيات من تجارب حياتهم و طريقتهم و كذلك إتصالهم بعامة الشعب تبرز خلال ملفوظاتهم؛ و في العلاقة الحوارية مع وعي الكاتبة يبرز وعيهم النسوي أو البطريكي خلال لغتهم.

تستحضر لغة مختلف الأنواع الأدبية و غير الأدبية من لغة الشعر و النثر و أقوال الأدباء و الكبار و لغة أنواع القصص و الحكم و الأمثال في لغة الرواية، فيوطّد نسيج الرواية الفنّي و يبرز اللاتجانس بين الأصوات و اللغات المتعددة لهذه الأنواع، بهدف دلالة خاصة. قد تقصد الرواية بإظهار هذه اللغات، تقويةَ اللغة الأدبية للرواية، و قد تقصد بها أيجاد التناص بين النصوص أو إقامة العلاقات الحوارية لتاكيد فكرة النصوص أو نقضها حسب قصدية الكاتبة.

Abstract

Based on the Bakhtin critical approach in studying novel i.e. dialogic, novel can be considered as a linguistic phenomenon that its originality is hidden in heteroglossia. This means bringing together different styles, languages and a variety of voices among which dialogue relations are obvious. Since language is a discourse which indicates the difference between ideological perceptions therefore, author of the novel in the structure of his creation at different levels of novel breaks his consciousness within another language. Likewise the feminist critiques which investigate women's work, Arabic novel of Dhakirat-ul-jasad by Ahlam Al-Mostaghanemi considers linguistic diversity and individual sounds and stylistic and contextual differences and therefore indicates

social and cultural differences to reveal the awareness of author and women's ideology at different levels of the novel (discourse of narrator, the discourse of characters and intertextuality with literary and non-literary discourses).This article through descriptive-analytic method within dialogic theory and feminist critique studies the "Heteroglossia" in Dhakirat-ul-jasad novel view to indicate the presence of the forms of various languages at different levels of the novel. Based on the results of this article, this type of literary genre reveals the author's perception in dialogic relationships that are available among languages and the language of characters at different levels of the language of poetic discourse, national and historic stories. Therefore, creates a double-voiced discourse that resists against the patriarchal domination, to narrate the feminine ideas.

Keywords: Dialogic , Novel , Mikhail Bakhtin , Heteroglossia , Ahlam Al Mostaghanemi , Dhakirat – ul – jasad .

هوامش البحث

١ بركات، ٢٠٠٣-٢٠٠٤، ٦٩

٢post formalist

٣translinguistics

٤ تودوروف،١٩٩٦، ٥٩-٦٠

٥ دراج، ٢٠٠٢، ٧٣

٦Heteroglossia

٧ باختين،٧٨،١٣٨٣

٨ دراج، ٢٠٠٢، ٧٣؛ احمدي، ٩٤

٩ التلاوي،١٠٨؛الكردي،٢٢٧

١٠ باي‌زي‌د،٧٩

١١ باختين،٤٤،١٩٨٧

١٢ وبستر،١٣٨٢، ٦٧

١٣discourse

١٤utterance

١٥ تودروف،١٩٩٦، ٥٩-٦٠

١٦ سلدن،١٩٩٦، ٣٧؛ ايكلتون،١٦٢

١٧ باختين،١٣٨٣،١٤٩

١٨genre

١٩ مكاريك، ١٣٨٨، ١٠٣؛ تودروف،١٣٧٧، ١١٦

٢٠Double- voiced

٢١ باختين،١٢٥،١٣٨٣

٢٢ مكاريك،١٣٨٨، ١٣٠

٢٣ باختين،١٩٨٧، ١١٩

٢٤Elain Showalter

٢٥ بايزيد،٢٠١٢، ٧٠

٢٦ (آلن، ٢٢٧و ٢٦٣

٢٧ باختين،١٣٨٣ ،١٢٤؛ باختين،١٩٨٧، ٨٤

٢٨Intertextuality

يصبح مفهوم الحوارية معادلاً موضوعياً لمفهوم «التناص» الذي إستخدمته جوليا كريستيفا في شرحها لأعمال باختين، منتسباً إلى «الخطاب» ضمن مجال اختصاص علم عبر اللسانيات.(تودوروف،١٩٩٦،١٢١)

٢٩ الكاتبة الجزائرية، ولدت في ١٣ أبريل ١٩٥٣م. هي من مواليد تونس تعود أصولها إلى مدينة قسنطينة عاصمة الشرق الجزائري حيث كان والدها مشاركا في الثورة الجزائرية. إنها عملت في الإذاعة الوطنية مما خلق لها شهرة كشاعرة، و إنتقلت إلى فرنسا في سبعينات القرن الماضي، حيث تزوجت من صحفي لبناني، وفي الثمانينات نالت شهادة الدكتوراة من جامعة السوربون. وهي نالت على جائزة نجيب محفوظ للعام ١٩٩٨ م بروايتها ذاكرة الجسد.

http://www.akhawia.net/showthread.php?t=٦٨٨٢٣

٣٠ مقدادي،٢٠٤،١٣٧٨

٣١ الغذامي،١٩٩٧، ٤٩

٣٢ باختين،٨٣،١٩٨٧

٣٣ مستغانمي،٢٠١٠، ١٨٣

٣٤Hybridization

نعني بالتركيب المهجن « تلفّظ ينتسب بخصائصه النحوية(النظمية) و الإنشائية، إلى متكلم فرد، و لكن ذلك التلفّظ يتضمن حقيقة، تلفّظين ممتزجين به، طريقتين من طرق الكلام، أسلوبين إثنين ، «لغتين»، أفقين دلالين و قيميين». (باختين،١٣٩٠،٤٥٨)

٣٥ (م،ن، ٢٢٤

٣٦ م،ن، ٨٣

٣٧ (م،ن،١٨٢

٣٨ م،ن،٤٧

٣٩ م،ن، ٤٨

٤٠ م،ن،٩٥

٤١ م،ن،٢٨١

٤٢Character'sZones

٤٣ باختين، ١٩٨٧، ٨٤

٤٤ مستغانمي،٣٣٧،٢٠١٠

٤٥ م،ن،٧٤

٤٦ م،ن،١٤٢

٤٧ م،ن، ٨٨

٤٨ م،ن،١٠٣

٤٩ م،ن، ٢٣٨

٥٠ م،ن،٢٤١

٥١ م،ن، ١٠٧

٥٢ م،ن،١٠٣

٥٣ م،ن،٦

٥٤ م،ن، ٥٦

٥٥ م،ن، ٣٠١

٥٦ م،ن،٣٠٣

٥٧ م،ن،٣٤٥

٥٨ م،ن، ٣٠٢

٥٩ م،ن، ٣٠٩-٣١٠

٦٠Robin Lakoff

٦١العتيبي،١٤٣٠، ١٩

٦٢ مستغانمي،٢٠١٠، ٣٨٥

٦٣ م،ن، ٣٩١

٦٤ م،ن، ٧١

٦٥ م،ن، ٣٢

٦٦ م،ن،٣٣)

٦٧ م،ن، ١٩٧

٦٨ م،ن، ١٩٨

٦٩ م،ن،٢٥٩

٧٠ م،ن، ٢٣٠

٧١ م،ن، ٢٣٣

٧٢ م،ن، ٢٣٣

٧٣ م،ن،٢٧٠

٧٤ م،ن،٢٧٠

٧٥embedded genres

٧٦ باختين،١٩٨٧، ٨٨

٧٧ الكردي،٢٠٠٦، ٢٢٧

٧٨ مستغانمي،٢٠١٠، ٧٠

٧٩ م،ن،١٦١

٨٠ م،ن، ١٤١

٨١ م، ن، ٢٢

٨٢ م،ن،٣٧٨

٨٣ م،ن،٣٥٣

٨٤ م،ن،٣٩٥

٨٥ م،ن،٣١٨

٨٦ م،ن،٣٧٨

٨٧ م،ن،٣٠

٨٨ م،ن،٢٤٥

٨٩ م،ن،٦٧

٩٠ م،ن،١٩٣

٩١ م،ن،٩٩

٩٢ البطرس،١٠٥،٢٠٠٤

٩٣ مستغانمي،١٧٣،٢٠١٠

٩٤ م،ن،٩٩

٩٥ م،ن، ٣١٦،٣١٥، ٣١٧

٩٦م،ن،٦٢

٩٧ م،ن،٢٦١

٩٨ م،ن،١٢

٩٩ م،ن، ١١

١٠٠ م،ن، ٢٩٠-٢٩١

١٠١ م،ن،٢٢٠

١٠٢ م،ن،٢٦٩

١٠٣ م،ن،٣٦٠

١٠٤ م،ن،٢٩٦-٢٩٧

١٠٥ م،ن،٣٦١

١٠٦ م،ن،٢٧

١٠٧ م،ن،٩٧

١٠٨ م،ن ،٩٩

١٠٩ م،ن،٢٧٣

١١٠ م،ن، ٢٢٨

١١١ م،ن،١٢٠

قائمة المصادر والمراجع

١. احمدي، بابك(١٣٨٠ش)،ساختار وتأويل متن، تهران، نشر مركز، چاپ ١١.

٢. آلن،كراهام (١٣٨٥ش)، بينامتنيت، تر: پيام يزدانجو، تهران، نشر مركز،چ١.

٣. أيكلتون، تري(١٣٨٠ش)، پيش درآمدي بر نظريه ادبي، تر: عباس مخبر، ويراست دوم، چ٣، تهران، نشر مركز.

٤. باختين، ميخائيل(١٩٨٧م)،الخطاب الروائي ، ترجمة: د. محمد برادة، الرباط، دار الأمان.

٥. باختين، ميخائيل(١٣٩٠ش)،تخيل مكالمه اي جستارهايي درباره رمان،تر: پور آذر، نشر ني، ط٢.
٦. باختين، ميخائيل(١٣٨٣ش)، زيبأيي شناسي ونظريه رمان، تر: آذين حسين زاده، چ١ ، تهران ، مركز مطالعات و تحقيقات هنري.
٧. بايزيد فطيمة الزهرة(٢٠١١- ٢٠١٢م)، الكتابة الروائية النسوية بين سلطة المرجع و حرية التخييل، اشراف الطيب بودربالة، أطروحة الدكتوراه في الأدب العربي الحديث، الجزاير، جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة،قسم اللغة العربية و آدابها.
٨. بركان، سليم(٢٠٠٣-٢٠٠٤م). النسق الأيدئولوجي و بنية الخطاب الروائي دراسة سوسيو بنائية لرواية ذاكرة الجسد، جامعة الجزأير،رسالة ماجيستر، كلية الآداب، قسم اللغة العربية و آدابها.
٩. البطرس، عاطف (٢٠٠٤م) ، رواية ذاكرة الجسدلاحلام مستغانمي، مجله المعرفة ، ش ٤٩٣.
١٠. التلاوي، محمد نجيب(٢٠٠٠م)،وجهة النظر في روايات الأصوات العربية. دمشق، اتحاد الكتاب العرب.
١١. تودوروف، تزفيتان(١٩٩٦م)، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، منتديات مكتبة العرب،چ٣.
١٢. تودوروف، تزوتان(١٣٧٧ش)، منطق كفتكويي ميخائيل باختين، تر: داريوش كريمي، تهران، نشر مركز،چ ١.
١٣. دراج، فيصل(٢٠٠٢م)، نظرية الرواية و الرواية العربية، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط٢.
١٤. سلدن، رامان(١٩٩٦م)،النظرية الأدبية المعاصرة، تر:سعيد الغانمي،بيروت،المؤسسة العربية للدراسات و النشر.
١٥. صدريان، محمدرضا، «تعريف پارودي در دوران پسامدرن»، فصلنامه انديشه هأي ادبي،سال١، ش٤٥،١-٧٠.

١٦. العتيبي، فاطمة بنت فيصل(١٤٣٠)، السرديات النسوية دراسة تطبيقية علي روايات رجاء عالم، اشراف:احمد حسين صبرة، رسالة ماجيستر،جامعة ملك سعود بالرياض ، كلية الدراسات العليا،قسم اللغة العربية و آدابها.

١٧. الغذامي، عبدالله محمد(١٩٩٧)، المرأة و اللغة، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط٢.

١٨. الكردي، عبد الرحيم(٢٠٠٦)، السرد في الرواية المعاصرة(الرجل الذي فقد ظلّه نموذجاً)،القاهرة، مكتبة الآداب،ط١

١٩. كريميان، فرزانه(١٣٩٠)، «ديدكاه جامع در كتاب شاه سركرمي ندارد موضوع چند صدأيي در اثر ژيونو»، مجموعه مقالات هم انديشي كفتكومندي در ادبيات و هنر، بهمن ناور مطلق،كردآوري: نامور مطلق بهمن، تهران، سخن،صص٩٥-١١٢.

٢٠. مستغانمي، احلام(٢٠١٠م)، ذاكرة الجسد، بيروت،دار الآداب، چ٢٦.

٢١. مقدادي، بهرام(١٣٧٨ش)، فرهنك اصطلاحات نقد ادبي از افلاطون تا عصر حاضر، نشر روزكار،چ١.

٢٢. مكاريك، ايرنا ريما(١٣٨٨)،دانش نامه نظريه هاي ادبي معاصر، تر:مهران مهاجر و محمد نبوي،نشر آكه، ط١.

٢٣. هنية، جوادي(٢٠٠٩م)،«التعدّد اللغوي في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، للأعرج واسيني»، مجلة المخبر،جامعة محمد خضير، ع٥، صص١٣١-٣٢٧.

٢٤. وبستر، راجر(١٣٨٢ش)، پيش درآمدي بر مطالعه نظريه ادبي، تر: الهه دهنوي، تهران، روزكار،چ١.

http://www.akhawia.net/showthread.php?t=٦٨٨٢٣