الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

جامعة عبد الرحمان ميرة-بجاية

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

صراع الأنساق الثقافية في رواية عمارة لخوص:"كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك"

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص :أدب جزائري

إعداد الطالبتين:

وردة معوش

شريفة معدادي

إشراف الأستاذة:

لونيس بن علي

السنة الجامعية:2013/2012

الاهداء

إلى كلّ من غمرني بمحبّته

و إهداءً خاص بالوالدين العزيزين

أطال الله في عمرهما

"وردة"

إلى روح والديّا العزيزين

رحمهما الله وأسكنهما فسيح جنّاته

إلى كلّ من أحبّ

و

إلى كلّ من أحبّني

" شريفة"

التّشكرات

يسرّنا أن نتقدّم بجزيل الشّكر و التّقدير إلى الأستاذ " بن علي" الذي كان له فضل متابعتنا و توجيهنا في إعداد هذه المذكّرة حيث كان لنا مشرفا و موجّها و مشجّعا في كل خطوة من خطوات هذا البحث.

كما نتقدّم بالشّكر و التّقدير إلى الأستاذ " عاشوري" الذي كان إلى جانبنا طوال المشوار الدّراسي فجازاه الله عنّا كلّ خيرٍ وله منّا كلّ التقدير والإحترام .

إنّ الصّراع الأزلي بين الأنا والآخر لطالما كان يشكّل العجلات الدّائرة لتاريخ البشريّة لما يحمل معه من فرص اللّقاء والتّجديد والتّجدّد بمختلف الوسائل،مؤدّيًا بذلك إلى امتزاج الثّقافات والأعراف بالرّغم من محاولات الشّعوب الحفاظ على نقاء العرق وصفاء الثّقافة ولكن حتمية تغيير الآخر ظلّت تزعزع جيولوجيا المجتمعات بل تغيّر مصائرها وتلغي وجودها، فكان اهتمام الأنتروبولوجيا لهذه الظاهرة لا تقلّ أهمّيةً عن ظواهر الكون الكبرى التي تدرس أحوال الامتزاج بين الشّعوب،وتتناول ما يُسمّى بالتّفاعل الثّقافي والاجتماعي.

ونحن بدورنا سنتناول في بحثنا هذا البعض من أوجه ذلك الصّدام الثّقافي الذي عكسته رواية عمارة لخوص "كيف ترضع من الذّئبة دون أن تعضّك" معتمدين على ذلك بالمنهج النّقدي الثّقافي لدراسة أبرز الانساق الثّقافيّة في الرّواية،حيث قسّمنا البحث إلى فصلين، فصل نظري وفصل تطبيقي.

تطرّقنا في الفصل الأوّل إلى تحديد المنهج النّقدي الثّقافي والتّعريف به وبتاريخه وتحديد آلياته، أمّا في الفصل الثّاني فقد تطرّقنا إلى دراسة عنوان الرّواية وإبراز أهمّ الخصائص والأنظمة الثّقافية التي نظّمتها الرّواية.

ومن بين الصّعوبات التي واجهتنا في دراستنا هذه قلّة المراجع وضيق الوقت ما جعلنا لم نتعمّق في موضوعنا،إلاّ أنّنا شكّنا هيكل وإطار خارجي لقضيّة صراع الحضارات، لأنّ هذه القضيّة معقّدة وصعبة التّحليل،وبذلك تطرّقنا في الخاتمة إلى الحديث عن أهمّ النتائج أين توصّلنا إلى ضمّ هذه الرّواية من بين الأدب المغترب لمحاولته في استرجاع الهويّة المغتربة في أرض المهجر .

الفصل الاول

الفصل الأوّل:

النّقد الثّقافي :

1- تعريف النّقد الثّقافي .

2-تاريخ النّقد الثّقافي .

3-آليات النّقد الثّقافي .

4-تعريف الأنساق الثّقافيّة .

1 – تعريف النّقد الثّقافي:

يعود ظهور أولى الممارسات للنّقد الثّقافي في أوروبا، إلى القرن 18 ولكن تلك المحاولات المبكّرة لم تكتسب سمات مميّزة ومحدّدة في المستويين المعرفي والمنهجي، إلاّ مع بداية التسعينات من القرن العشرين، وذلك حين دعا الباحث الأمريكي "فنسنت ليتش" إلى نقد ثقافي في ما بعد بنيوي" تكون مهمّته الأساسية، تمكين النّقد المعاصر من الخروج من نفق الشكلانيّة والنّقد الشكلاني الذي حصر الممارسات النّقديّة داخل إطار الأدب وبالتّالي تمكين النّقاد من تناول مختلف أوجه الثقافة ولا سيما تلك التي أهملها عادة النّقد الأدبي.

فكانت أوّل محاولة عربيّة تبنّت مفهوم النّقد الثّقافي في معناه الحديث الذي حدّده "فنسنت ليتش"، هي محاولة النّاقد السعودي عبد الله الغدامي، الذي حاول استخدام أدواته النّقديّة لاستكشاف عدد من الظواهر الثّقافية العربيّة التي لم تستطع مختلف مدارس النّقد الأدبي السابقة التصدّي لها.

فيعتبر النّاقد عبد الله الغدامي من أهم النقّاد العرب المعاصرين الذين يملكون مشروعا نقديّا، ثقافيّا، حداثيّا، متكاملا، ففي كتابه (النّقد الثّقافي:قراءة في الأنساق الثّقافية) يعرّف النّقد الثّقافي على النّحو الآتي: "**النّقد الثّقافي فرع من فروع النّقد النصوصي العام، ومن ثم فهو أحد علوم اللّغة وحقول (الألسنيّة)،معني بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها**

الخطاب الثّقافي بكلّ تجليّاته وأنماطه وصيّغه، ما هو غير رسمي وغير مؤسّساتي وما هو كذلك سواء بسواء، من حيث دور كلٌ منها في حساب المستهلك الثّقافي الجمعي، وهو لذا معني بكشف اللاّجمالي ،كما هو شأن النّقد الأدبي، وإنّما همّه كشف المخبوء من تحت أقنعة البلاغي / الجمالي وكما أنّ لدينا نظريات في الجماليات ،فإنّ المطلوب إيجاد نظريات في القبحيات لا بمعنى البحث عن جماليات القبح، لماهو إعادة صياغة وإعادة تكريس للمعهود البلاغي في تدشين الجمالي ،وتعزيزه و إنّما المقصود بنظرية القبحيات هو كشف حركة الأنساق وفعلها المضاد للوعي وللحسّ النّقدي" .[1]

وإذا ما تجاوزنا تقديم عبد الغدّامي للنّقد الثّقافي ،فإنّنا نجد بعض التّعريفات له لمجموعة من النّقّاد الذين شغل النّقد الثّقافي تفكيرهم ودراساتهم، أمثال نضال شْمالي وعبد القادر الرّباعي .

فيرى الأوّل أنّ النّقد الثّقافي "**هو تغيير في منهج التّحليل ،يستخدم المعطيات النّظريّة والمنهجيّة في السّوسيولوجيا والتّاريخ والسّياسة من دون أن يتخلى عن مناهج**

1-عبد الله الغدامي ،النّقد الثّقافي ،قراءة في الأنساق الثّقافيّة ،المركز الثّقافي العربي ،دار البيضاء-تيروت ،ط3 ،ص 83-83.

التّحليل الأدبي، إذن هو منهج مساعد يقف راسخًا إلى المناهج النّقديّة السّابقة وقفة المتمّم ذي النّظرة الافقيّة الواسعة والنّظرة الرّأسيّة المتعمّقة .

والنّقد الثّقافي هو ذلك النّقد الذي ينفتح إلى ما هو غير جمالي، فلا يؤطّر فعله تحت إطار تصنيفات النصّ الجمالي، ويستفيد من مناهج التّحليل المعرفيّة من مثل تأويل النّصوص ودراسة الخلفيّة التّاريخيّة، إضافةً إلى إفادة من الموقف الثّقافي النّقدي والتّحليل المؤسّساتي. [1]

أمّا الثّاني، فالنّقد عنده" **قراءة تكشف عن منطق الفكر داخل النّص بدلاً من ادّعاءات المؤلّف. وهذه القراءة تسعى إلى رصد التّفاعل بين مرجعيّة النّص الثقافيّة ،والوعي الفردي للمبدع، فتنطلق من الخلفيّة الثّقافيّة للنّص مرورًا بتأويل مقاصد المبدع ووعيه وانتهاء بدور القارئ النّاقد حيث ينفتح المجال أمامه، لتأويل العلاقة بين دور المفهوم دلاليًّا وجماليًا داخل النصّ، ودوره الاجتماعي في الثّقافة".** [2]

[1]– نضال الشمالي، الرواية والتاريخ بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، دار الكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عمان – عالم للكتب الحديث للنشر والتوزيع، الاردن، ط1، 2006، ص244.

[2] – ينظر: عبد القادر الرّباعي، نفسه، ص17.

أي أنّ النّصوص الأدبيّة تتناول وتدرس من ناحية المنتوج الثقافي الذي أنتجه بحيث أنّ النّقد الثّقافي الدّور الاجتماعي والثّقافي في النّصوص الأدبيّة.

ويرى عبد القادر الرّباعي أنّ الميزة الأساسيّة التّي يتميّز بها النّقد الثّقافي "**أنّه يعتمد أنساق النصّ،ويعمد عبر القراءة الجادة،إلى كشفها وجعلها قيّما ثقافيّة، وليس أيّ نص إنّما النّص الذي يحتوي سياقات إنتاجه، ويقدّر بالتالي على تقديم انطباع عن الثّقافة هذه السّياقات بصرف النّظر عن درجة تعقيدها أو سهولتها**".[1]

إنّ النّقد الثّقافي يعالج النّصوص الأدبيّة والنّقديّة من حيث انساقها بغضّ النّظر عن مدى صعوبة استخراج واستكشاف هذه الأنساق المضمرة في النصّ .

2/ تاريخ النقد الثقافي وبداياته:

أ – عند الغرب :

تبلورت معالم الدراسات الثقافية في عام 1964 عندما تأسس **(مركز برمنهام للدراسات الثقافية المعاصرة)**، وهذه الحقبة كانت حبلى بضروب متنوعة من التمرد على الشائعة الأنساق الشائعة في الثقافة الغربية، فسرعان ما تصدع بعد سنوات الفهم النقدي

[1] ينظر: عبد القادر الرباعي،ص17.

الذي أشاعته المناهج الشكلية والبنيوية للأدب، بل إن البنيوية نفسها تشققت بظهور ما يصطلح عليه "**بالبنيوية التكوينية**" وذلك قبل أن يتأزم أمر النسق المغلق، ويتفجر عن جملة من ضروب التحليل النقدي والثقافي، كالاتجاهات السيميوطيقية والتفكيكية والتأويلية ورافق ذلك ازدهار أمر الدراسات الخاصة بالتلقي وتطورت " **فرانك فورت** " النقدية، واندلع لهيب ما بعد الحداثة، وخضع هذا المفهوم لجدل خصم. أسهمت فيه نخبة من المفكرين، أبرزهم "**هابر ماز**" الذي تشكك بوعود ما بعد الحداثة، وقدم نقدا جذريا لها و"**ألان تورين**" الذي كرس جهدا مثمرا في نقد الحداثة نفسها.[1]

حصلت تفاعلات عميقة في الثقافتين الفرنسية والألمانية و الأوربية عموما طوال السبعينيات والثمانينات من القرن الماضي، قبل أن تنتقل العدوى إلى الثقافة الأمريكية, وكل ذلك الجدل في طابعه العام، ثقافيا أو هو يهدف إلى أعادت نظر بوظيفة النقد التقليدية و طرح موضوعات لها حساسيات ثقافية كالنقد النسوي وأدب الأقليات والأدب ما بعد الاستعمار.

من بين ذلك نقد الثقافة **(الميديا)**، وهي ثقافة وسائل الإعلام التي تقوم بإنتاج ثقافات سريعة ومتنوعة ورغبوية و مثيرة تعيد صوغ الأذواق والحاجات، بهدف خلق مماثلة بين

[1] عبد الله إبراهيم و آخرون/ مؤلفون عرب، عبد الله الغدامي والممارسة النقدية الثقافية/ المؤسسة العربية للدراسات و النشر، الأردن، ط 1 ،2003 ص 41.

المتلقي ونمط الإنتاج الذي تبشر به إيديولوجيا وقد حصل كل ذلك قبل أن يهتم به "**هوغارت** " و" **ليتش**" **المفهوم في كتابه** "**النقد الثقافي النظرية الأدبية** " **مابعد البنيوية** ".[1]

ولقد تدرجت المقالات النوعية من مجال النظر النقدي من أطروحة "**ريتشردز**" في التعامل مع القول الأدبي بوصفه **(عملا)** والى "**رولان بارث**" الذي حوَّل التصور من **(العمل)** إلى **(النص)** ووقوفه " **لبالزاك** " وفي أعماله الأخرى التي فتح فيها مجال النظر النقدي إلى أفاق أوسع وأعمق من مجرد النظر الجمالي ,وكذا كان اهتمام " **فوكو**" في نقل النظر من **(النص) إلى (الخطاب)**، وتأسيس وعي نظري في نقد الخطابات الثقافية والأنساق الذهنية وجرى الوقوف على **(الفعل)** الخطاب **و** على الخطاب وعلى تحولاته النسقية بدلا من الوقوف على مجرد حقيقته الجوهرية، التاريخية أو الجمالية.[2]

ب – عند العرب:

يدور جدل فكري عميق في الأوساط الثقافية العربية منذ أكثر من عقدين حول المناهج النقدية، وطرائق التفكير المناسبة التي بها نستطيع تحليل أدبنا وفكرنا، وكل المنظومة الثقافية التي تشكل تراثنا بجوانبه الدينية الفكرية والأدبية ,وهذا الجدل علامة صحة لأنه الخطرة

[1] ينظر عبد الله إبراهيم وآخرون / مؤلفون عرب، ص 41.

[2] ينظر: عبد الله الغدامي، ص 13.

الأولى التي ندشن بها أمر البحث عن مناهج تسعفنا في ذلك، أفضى الجدل إلى ظهور نوع من التحرر في نقاد و مفكرون شغلتهم هذه القضية المعقدة, ومنهم الناقد عبد الله الغدامي الذي دعا إلى الوظيفة الثقافية بديلا عن الوظيفة التقليدية للنقد الأدبي، وبذلك يكون عمليا قد اقترح **(النقد الثقافي)** بديلا عن النقد الأدبي الذي لطالما تركزت وتوقفت تحليلاته على الخصائص الجمالية للنصوص الأدبية. [1]

ظهر عبد الله الغدامي كناقد في مجال الأدب في مرحلة التمخضات الأخرى التي عرفها النقد العربي الحديث في مرحلة الثمانينات الأخرى التي عرفها النقد العربي الحديث في مرحلة الثمانينات من القرن العشرين ، ووصفها بذلك لأنها شهدت بداية انهيار نسقي في التفكير النقدي، وبداية ظهور نسق مختلف واستخدام هنا كلمة بداية الذي قصده"**هيدجر**" لكلمة الحد الذي يقصد به استنادا إلى الدلالة الإغريقية، ليس نهاية شيء ما بصورة كاملة على وجه التحديد، وإنما بداية شيء جديد ومختلف، فقد كانت تلك الفترة, بداية انحصار الكثير من الظواهر الفكرية و الأدبية وبداية ظهور شيء جديد ومختلف، فقد ظهر عبد الله الغدامي كناقد في مجال مرحلة التمخضات الأخرى التي عرفها النقد العربي الحديث في

[1] ينظر: عبد الله إبراهيم/ ومؤلفون عرب ص 37.

مرحلة الثمانينات كانت تلك الفترة, بداية انحصار الكثير من الظواهر الفكرية والأدبية وبداية ظهور أخرى جديدة.[1]

ليس من الخطأ القول بان الظواهر المختلفة والجديدة قد انبثقت من صلب تناقضات الأشياء القديمة، التي بدأت تتأزم، وتظهر عجزا في تفسير موضوعاتها وقد ضمرت روح الفاعلية والجدوى فيها، وبدأت قوالبها الجامدة دون الوفاء بوعودها، ولم يتم كل ذلك بمعزل عن الموجهات الثقافية السائدة في العالم آنذاك, فنحن نعترف بان كثيرا مما يشكل الثقافة العربية الحديثة، يستند إلى مرجعيات مستعارة، على أن ذلك لا يعني غياب الأسباب الذاتية المتصلة بذبول نسق من التفكير والبحث عن آخر[2] لقد تفاعلت أسباب كثيرة فأفضت إلى ذلك التمخض الذي كان من نتيجته حركة استبدال واسعة في كثير من المفاهيم الإيديولوجية والثقافية والأدبية فقد تداخلت في أول الأمر القيم والمنظورات والمواقف، ثم تصارعت وحصل التباس كبير بين التيارات الفكرية القديمة والجديدة ومر عقد كامل قبل أن تتضح الأمور ويبدأ في انحصار التيارات التقليدية **(في مجال الأدب والفكر تحديدا لأنها ما زالت باقية**

[1] نفس المرجع، ص 37 .

[2] نفس المرجع، ص 37 .

في مجالات أخرى) وتبلور نوع من الاعتراف المتردد و الخجول بالجديد في مجال النقد والفكر والثقافة عموما.[1]

3/ آليات النقد الثقافي:

لطالما انحصرت وظيفة النقد الأدبي في القيمة الجمالية للنصوص ويقول عن ذلك الغدامي "**أن النقد الأدبي التزم بالنظر إلى النص على انه ذات قيمة جمالية يجري دائما السعي لكشف البعد الجمالي وتبرير أي فعل للنص مهما كان مبدأ الأصل الجماهيري ومن ألاعيب المؤسسة الثقافية وحيلها في خلق حالة من التدجين والترويض العقلي والذوقي لدى مستهلكي الثقافة وما يسمى بالفنون الراقية والأدب الرفيع وهذا يقتضي منا التأسيس لنظرية نقدية ثقافية لها أساس هو بمثابة الذاكرة الاصطلاحية**".[2]

يرى عبد الله الغدامي انه من الضروري تغير واستبدال الوظيفة التقليدية للنقد الأدبي بالوظيفة الثقافية بديلا عنها بمعنى بديلا عن النقد الأدبي الذي تستأثر بتحليلاته الخصائص الجمالية للنصوص الأدبية.

---

[1] ينظر: عبد الله إبراهيم، ص 38 .

[2] ينظر: عبد الله الغدامي، ص 14 .

أ- الدراسات الثقافية:

تنظر الدراسات الثقافية إلى النص على انه مادة خام يستخدم لاستكشاف أنماط معينة مثل الأنماط السردية الاديولوجية بحيث تكون غاية النص غاية والإشكاليات، بحيث تكون غاية مبدئية، وليست المسالة فقط تخص بقراءة النص في ظل خلفياته التاريخية ولا للإفصاح عن الحقب التاريخية التي تحوي أنماط المصطلح عليها ، فالنص والتاريخ منسوجان معا كجزء من عملية واحدة. [1]

يمثل الهدف الأساسي للدراسات الثقافية هي مجاوزة النص بمفهومه التقليدي التي اعتبرتها الدراسات الثقافية على أن ذلك النص هو مجرد مادة خام تستخدم للكشف عنا الأنماط والأنظمة والإشكاليات التي يعالجها النص، وكل مايمكن تجريده منه، فالنص ليس الغاية القصوى للدراسات الثقافية وإنما غايته المبدئية فقط، وتتمثل في الأنظمة الذاتية في أي مجال من المجالات أو السياقات.

[1] ينظر: عبد الله الغدامي، ص 15 .

ب – نقد الثقافة:

يقول عبد الله الغدامي في نقد الثقافة " **نحن في مرحلة (المابين) لا (المابعد) هذا ما يعلنه " دو قلاس كلينر " الذي يعترض على الذين يحسمون أمر التحول و يجزمون بحدوث النقلة من الحداثة إلى مابعد الحداثة وهو بهذا يقصد إننا بحاجة إلى إعمال مقولات ما بعد الحداثة معا، وفي إن وليس مصطلح مابعد الحداثة (إلا مؤثرا) سيميائيا يوحي بان هناك ظاهرة تحتاج إلى من يرسمها و ينظر لها كما أن هذا المصطلح هو ظاهرة جديدة مختلطة المعالم مازلنا غير قادرين على تصنيفها أو الإمساك بها**".[1]

أن ظهور مصطلح ما بعد الحداثة كانت نتيجة تلك التمخضات المتنوعة من التمرد على الأنساق الشائعة في الثقافة العربية وذلك التشقق الذي جاء به البنيوية بظهور مصطلح البنيوية التكميلية حيث أن مصطلح ما بعد الحداثة خضع لجدل خصب أسهمت فيه نخبة من المفكرين ومن بينهم " **كلنر**" الذي يرى بان هذا المصطلح هو ظاهرة جديدة وضعية ومعقدة لا يمكن تحليها و الإحاطة بها من كل نواحيها.

[1] ينظر: عبد الله الغدامي، ص 21 .

ج – نظرية ومنهج النقد الثقافي:

يرى عبد الله الغدامي أن ذلك التصور السائد عن أن الأدب هو الخطاب الذي حددته وقررته، المؤسسة الثقافية، حسب ماتوارثه منه من مواصفات، بلاغية وجمالية، قديمة كانت أو حديثة، حيث أن هذه المواصفات يتم من خلالها، الفرز والتصنيف، وكذلك تليها عمليات استبعاد كثيرة، حيث هناك فنون راقية ومن تحتها ودونها تأتي أشياء، لا تمنحها المؤسسة صفة الرقي. ويقول عبد الله الغدامي عن العاملة النقدية (لألف ليلة وليلة).

فقد اعتبرت مما لا يليق إلا بالصبيان والنساء وهذه الصفات تكشف عن الثقافي الذي يتحرك وفقه الخطاب البلاغي الرسمي في نظرته إلى الأخر، خطاب ينتمي إلى هؤلاء الضعفاء مما يجعله محتقرا مثلهم، [1] ويدعو الغدامي من خلال هذه الرؤية، إلى استبعاد ذلك الفهم الذي أجرى تنميطا مهينا للنشاطات الإبداعية وهو تنشيط، يقوم على الاستبعاد، أي استبعاد تلك الأعراف التي النبذ والرفض والإقصاء، ويقدم مثال على ذلك من خلال (ألف ليلة وليلة) حيث يدعو إلى ضرورة تحرير الفهم التقليدي للنقد، وتحرير الأداة النقدية الأدبية إلى الثقافية.

[1] ينظر: عبد الله الغدامي، ص 57 .

4 – إجراء النقلة في المصطلح و العناصر :

ينظر عبد الله الغدامي إلى الثقافة الغربية من خلال مشروعه النقدي على انه نص ضخم متنوع التكوينات و الوجوه. ويري إن السؤال الذي ينبغي على القارئ الناقد الإجابة عنه هو: كيف من الممكن أن نقرا بعض الأنساق الثقافية داخل نص ذو ثقافة عربية تشكلت عبر القرون، وما هي السمات المميزة لهذه الثقافية؟

حيث يؤكد الغدامي إن على الناقد أن يميز بين السمات الايجابية و السمات السلبية التي ينبغي التركيز عليها، لان هذا يقودنا إلى التعرف على الحضارية والعراقيل التي لطالما اعترضت مسيرة النهضة العربية. قد انتقل من الشعر إلى مختلف نواحي الحياة، فصار لدينا إلى جانب الشاعر الفحل: الفحل الاجتماعي و الفحل الثقافي و الفحل السياسي.[1]

1– في المصطلح :

حيث دعا كذلك إلى ضرورة تأهل المصطلح النقدي ليكون قادرا على استيعاب المهمة الثقافية التي سيقوم بها وفق إعادة ترتيب العناصر العملية / الأدبية وتجديد إضافات على

[1] مسعود عمشوش، النقد الثقافي و النقد الأدبي، جامعة عدن، د ط، د ت.

المصطلح " **لن يكون من الحكمة الافتراض أن المنظومة المصطلحية النقدية ستخضع بسهولة وانقياد لأي تغيير فردي يقوم به باحث مجتهد، كما انه لن يكون صحيحا أن نفترض الإحاطة بكل ما قدمه النقد، ولكن الذي بوسعنا أن نفعله هو أن نستخلص نموذجنا النظري والإجرائي مما هو أساس نقدي، المشروع الذي نزمح التصدي له، وهو ينحصر تحديدا في توظيف الأداة النقدية التي كانت أدبية ومعنية بالأدبي مع الجمالي توظيفها توظيفا جديدا، لتكون أداة في (النقد الثقافي) لا الأدبي مع التركيز الشديد على عملية الانتقال وكونه انتقالا نوعيا يمس الموضوع و الأداة معا** ".[1]

تكمن إستراتيجية القراءة الثقافية في تأسيسها على الوعي بالبعد الثقافي لتلك العناصر إضافة إلى البعد الجمالي داخل النص لان القراءة الأدبية تغفل بحكم طبيعتها عن المضمرات النسقية للثقافة، بحيث أن المعنى يتحدد دائما عبر وظيفة المصطلح وذلك بتوظيف الأداة النقدية توظيفا مغايرا لما كانت عليه من قبل بحيث هذا التوظيف أو الاستبدال يجب أن يمس الأداة والموضوع.

[1] ينظر عبد الله الغدامي، ص 62 .

2 – في العناصر:

ولكي يتمكن الغدامي من أن يصل إلى تحقيق هدفه و غايته تلك، بمعني من قراءة الأنساق المضمرة والصعبة وتحت البلاغية في النصوص الثقافية العربية، لجا إلى منهج القراءة التأويلية الذي استخدمه في كتاباته السابقة ودعا كذلك في كتابه " النّقد الثقافي" إلى ضرورة إضافة (الوظيفة النّسقية) إلى الوظائف الستّ التي اكتشفها « جاكوبسون » في النّموذج الاتصالي،الذي قام بتحديده بالمرسل، المرسل إليه، الرّسالة، السّياق، الشفرة، أداة الاتصال حيث يرى بأنّ هذه الوظائف مفيدة تنظر إلى البعاد النسقية للخطابات، وبذلك توسع من وظيفة النقد وتنقلها إلى أفاق جديدة "**والنقلة الاصطلاحية بما إنها أولى النقلات وأهمها ستشمل ستة أساسيات اصطلاحية هي :عناصر الرسالة (الوظيفة النسقية) المجاز التورية الثقافية، نوع الدلالة، الجملة النوعية والمؤلّف المزدوج، ونقترح إجراء تعديل أساسي في النموذج وذلك بإضافة عنصر سابع هو ما نسميه بالعنصر النسقي فإننا بهذا نتيح مجالا للرسالة ذاتها بأن تكون مهيأة للتفسير النسقي مقصدنا من استعمال كلمة**

نسقي ومفهومنا للنسق في القفزة وفي هذا الإجراء ستكتسب اللغة وظيفة سابعة وهي الوظيفة النسقية إضافة إلى وظائفها الست الأولى".[1]

والسياق النسقي هو: تلك الدلالات النسقية في الخطاب النصي، فهي تكشف عن تلك المستويات الباطنية الغير معلن عليها والمصرح بها في العمل الأدبي بحيث تحتاج هذه الدلالات إلى أدوات نقدية تأخذ وتستند على مبدأ النقد الثقافي للكشف عنها.

أما بالنسبة للمجاز فيرى الغدامي بأن القيمة الثقافية للمجاز هي القيمة الحقيقية وليس القيمة البلاغية حيث ينقد التصوّر البلاغي التقليدي له، علي ينتج النصوص وفق قوالب وشروط ثابتة ويقول الغادامي عن ذلك "**مازال المجاز هو الأساس المبنيّ في الفعل النّصوصي أنّ ما يحسن التأكيد عليه هنا هو أنّ للمجاز قيمة ثقافيّة وليس قيمة بلاغيّة /جماليّة كما هو ظاهر الأمر،وقد سيطر التصوّر البلاغي على مفهوم المجاز بحدّ ذاته مؤسّسة ذوقيّة ومصلحيه ،تتحكّم بشرط إنتاج واستقبال النّصوص، مع أنّ هناك مقولة مبكّرة تشير إلى أنّ الحقيقة والمجاز من عوارض الألفاظ وهذا يجعل الاستعمال هو**

[1] ينظر: عبد الله الغدامي، ص 63 .

المستند في الوصف و التعرف ولاشك أن الاستعمال فعل عمومي جمعي، وليس فعلا فرديا أي انه أفعال الثقافة".[1]

كذلك يري الغدامي أنها من الضروري توسيع مفهوم المجاز لان ذلك يهدف إلى تعميق أهميته، وذلك لتكوين كلية شاملة لكل الأبعاد النسقية للخطاب واخضاء المجاز لشروط الأنساق الثقافية وإدراج الخطاب في وظائف خطابية متعددة حيث أن هناك " **أنماط سلوكية ثقافية تتحرك وتتفاعل وعبر هذا التحرك والتفاعل تتخلق نماذج للقول تسود في الخطاب و من ثمة يأتي الاستعمال الذي يعني وضع الخطاب في وظيفته بان تجعله يعمل و يُعمل وهنا يولد التعبير المجازي ولادة ثقافية تخضع لشروط الأنساق الثقافية التي نسميها بالاستعمال وما الاستعمال سوى المسمى الإجرائي للفعل الثقافي ذي طابع العمومي الجماعي**".[2]

حددت وظيفة " **التورية** " بالظواهر المقصودة فعليا في صناعة الخطاب وتأويله، فلاحظ الغدامي أن هذه الوظيفة هي وظيفة ضيقة ومحدودة، فيقول: " **يستطيع الواحد هنا أن يقول أن أهم منجزات البلاغة المصطلحية هو مصطلح (التورية) غير أن هذا المصطلح يعاني**

[1] ينظر عبد الله الغدامي، ص 67 .

[2] ينظر عبد الله الغدامي، ص 67 .

من مثل ما تعاني منه المنظومة المصطلحية البلاغية، من حيث إنها تعنى بالظواهر التعبيرية المقصودة فعليا في صناعة الخطاب وفي تأويله.

ولقد ورث النقد الحديث هذه الخاصية البلاغية ونحن في النقد الثقافي لم نعد معنيين بماهو في الوعي اللغوي، وإنما نحن معنيون بالمضمرات النسقية، وهي المضمرات لا تعين المصطلحات البلاغية أو النقدية الأدبية على كشفها أو التركيز عليها، وهذا ما يدفع بنا إلى إجراء تعديلات توسع من قدرة المصطلح على العمل، ولا تحرمنا من الخبرة الاصطلاحية المدربة ".[1]

يعاني مصطلح التورية من أزمة داخلية شانه كشأن بقية العناصر الاصطلاحية في البلاغة وحُصرت وظيفته بالظواهر المقصودة فعليا في صناعة الخطاب وتأويله، ويري الغدامي انه من الضروري توسيع وظيفته و الانتقال به إلى مجال المضمرات و المخفيات في النص الإبداعي، ونقل التورية من الوظيفة البلاغية المباشرة إلى الوظيفة الثقافية المتحررة، أما بالنسبة لإجراء النقلة في عنصر المؤلف والذي هو احد العناصر الأساسية في

[1] ينظر عبد الله الغدامي، ص 69 .

النقد الأدبي التقليدي الذي يتصرف وحده ويتحكم في النص وفي خصوصياته، فيرى عن ذلك الغدامي.

" **إن في كل ما نقرا وما ننتج وما نستهلك هناك مؤلفين اثنين احدهما المؤلف المعهود مهما تعددت، أضافه كالمؤلف الضمني والنموذجي والفعلي، والأخر هو الثقافة ذاتها أو ما أرى تسميته هنا بالمؤلف المضمر وهو ليس صيغة أخرى للمؤلف الضمني وإنما هو نوع من المؤلف ألنسقي. كما هو الشأن في حركة النسق ومفعوله المضمر، هذا المؤلف المضمر هو الثقافة بمعنى أن المؤلف المعهود هو نتاج ثقافي مصبوغ بصبغة الثقافة أولا** ".[1]

إن المؤلف في النقد الثقافي ليس كالمؤلف في النقد الأدبي، بمعنى انه ليس الوحيد المهيمن على خصوصية هذا النص ولكن هناك مؤلف أخر هو مؤلف ذو كيان رمزي (**انه الثقافة**) التي تصوغ بأنساقها المهيمنة، وعي المؤلف الفرد بحيث إن الأول لا يمكن له أن يستغني عن الثاني، لأنه نتاج ثقافي مربوط و مصبوغ بالثاني.

[1] ينظر عبد الله الغدامي، ص 75 .

3- نسق العلاقات الإنسانية:

1- جدلية الأنا و الأخر:

إن الأنا والأخر مولودان معا، حيث الصورة التي نتخيلها، عن أنفسنا، لا تتم بمعزل عن صورة الأخر نحونا، وفي المقابل فان صورة الأخر لدينا، هي بمعنى من المعاني صورة عن ذواتنا، لكن يبقى مصطلح كل من " الأنا " و" الأخر" من المصطلحات التي تحتاج الى شرح أوسع، والى اتفاق واضح حول المفهوم، إذ يتشظى معنى المصطلحين وتتسع دائرة معناهما وما يزيد الأمر عجائبيا، إن صورة الأخر، تختلف من شخص إلى أخر، بل وما يزيد الأمر تعقيدا هو اختلاف الأخر باختلاف موقف الأنا منه، مما يشير إلى أن صورة الأخر على هذا الأساس، ما هي إلا مجموعة من المركبات التي تربط تلقائيا بالسمات الاجتماعية والنفسية والفكرية والسلوكية التي ينسبها فرد ما أو جماعة إلى الآخرين من شخص إلى أخر بل وما يزيد الأمر تعقيدا هو اختلاف الأخر باختلاف موقف الأنا منه، مما يشير إلى أن صورة الأخر على هذا الأساس، ما هي إلا مجموعة من المركبات التي تربط تلقائيا بالسمات الاجتماعية والنفسية والفكرية والسلوكية التي ينسبها فرد ما أو جماعة إلى الآخرين الذين هم

خارجها،[1] حيث إن الغير هو في الوقت نفسه المماثل والمباين، فالمماثل بسماته الإنسانية والثقافية المشتركة والمباين بخصائصه الفردية أو العرفية وفي الحقيقة يحمل الغير المباينة والمماثلة في ذاته معا، بحيث تسمح لنا خاصية الذات من إدراكه في تشابهه وتباينه.

وعلاقة الأنا بالأخر هي علاقة متعددة و مختلفة تتجاوز في حد ذاتها، العلاقات المعرفية، وهذا من خلال ذلك التعدد الذي يصدر عن تعدد أوجه الأخر، ومن هنا تتشكل جدلية لعلاقة الأنا بالآخر في المجال الاجتماعي.

2- الأخر لدي الأنا الشرقي:

لطالما كانت نظرة الغرب إلى شرقه نظرة نكرانا وعداء، فالإجابة على هذا السؤال يتطلب منا أن نركز الاهتمام بالحضارة الإسلامية التي عرفت " **نوعا من التوازي والاعتدال، فكان التيار العقلاني والتيار الصوفي في أوج رقيهما، كما تلاحقا تلاحقا متبادلا وثريا، فعمر الخيام لم يكن شاعرا رائعا فحسب بل اشتهر بالرياضيات والفلسفة والتصوف، قبل آن تتهاوى هذه الأنماط الأصلية، وأن تتدحرج في منحدر الانحطاط، فتحولت وذبل التصوف**

[1] بغداد عبد الرحمان, دينامية التعارف بين الأنا و الأخر في القصيدة الشوقية، مجلة الرافد.

وتحول إلى دجل "،[1] ومن المعروف أن العلاقة بين هذين الطرفين هي علاقة اختلاف وصراع في منطلقها، " **فان كان الغرب قد انشأ مفهوم الشرق بعيدا عن معطيات الواقع والتاريخ، فان الشرق في إنشائه لمفهوم الغرب، كان اقل ابتعادا عن إحداثيات الواقع واقل ابتعادا عن وقائع التاريخ و أكثر موضوعية من الرحالة الأوربيين** ".[2]

تُظهر هذه المقولة ذلك الفرق في المنطلق فالشرق ينطلق ويبني أفكاره من ناحية الواقع عند وصفه للأخر، أما هذا الأخير فهو يعتمد على الأفكار النمطية البعيدة عن الواقع.

3- الأنا لدى الأخر الغربي:

لطالما اعتبر الفكر الغربي أن كل البشر استثناء الغرب عبيدا، " **فمنذ تلك العصور القديمة والغرب يمارس حملاته الاستعمارية على الشرق، وذلك من اجل الوصول إلى أهدافه المتمثلة في الإقصاء والإذلال، وكان بذلك أسهل وأبسط تعريف يمكن تقديمه للأخر، وقد عرف أرسطو الأخر بأنه" المستبعد الغريب الذي أصبح البربري هدفا للمقارنة أي أصبح عبدا** " .[3]

[1] أسماء العريف بياتريكس، الأخر الملعون في كتاب الطاهر لبيب، الأخر العربي ناظرا و منظورا إليه، ص 93.
[2] محمد راتب، نحن و الأخر، منشورات اتحاد الكتاب، (دط)، 2007، ص13.
[3] ينظر الطاهر لبيب، ص 54.

إن هذا التصنيف وهذه العنصرية حررت الذات بالمقابل جعلت الأخر عبدا بالفطرة، فقد كانت نظرة اليونان الممتدين إلى العالم اليوناني هو عالم محكم ومحمد ومتماثل بصفة أساسية في مقاربته للحياة. " **فلقد كان اليونان يزدرون الأجانب ولكنه يزدرون كل الأجانب بالتساوي، بصرف النظر عن الجنس، إذا كانوا يشعرون بان الأجانب ينقصهم الاستقلال والحيوية اللذان تقدمهما الثقافة اليونانية، ومن ثمة فهم يصغون الأجانب ولكنهم الصينيين واليابانيين والشرقيين في المستوى دون الإنسانية** ".[1]

ومن هذا كله، يتبين لنا أن الأخر، في نظر الذات هو العدو الذي يحمل كل الصفات الدنيئة، وهذا ما جسده " هشاو فوكو " الذي كان يرى أن " **إدراك الأخر على انه شخص غير طبيعي ومجنون أو معوق** ".[2]

يمكن إدراك نظرة الغرب لشرقه وتصوره له من خلال المعطيات التي ذكرناها سابقا يمكن القول أن الآخر هو الذي يكشف لنا عن أنفسنا.

---

[1] كافين رايلي، الغرب و العالم، تر، عبد الوهاب ألميسري و هدى الحجازي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني و الفنون، (دط)، الكويت، 1986 ، ص، 101 .

[2] ينظر الطاهر لبيب، ص 55 .

4_ صراع العلاقات الإنسانية بين الأنا و الأخر في الرواية:

تتحدث رواية عمارة خوص عن ذلك الصراع الأزلي بين الأنا والأخر الممتزج بثقافات وأعراق شعوب مختلفة حيث تعالج الرواية رؤى الأخر من خلال علاقة الشرق العربي والإسلامي بالغرب الأوروبي، وتنظر في الحوار الحضاري بين العرب والمسلمين من جهة والغرب من جهة أخرى، وركزت تركيزا شديدا بأسئلة الحوار بين الحضارات في مسرودية التأليف بين التاريخ و الواقع المتخيل اتجاه الذات والأخر.

ونحن بدورنا قمنا بمحاولة دراسة ظاهرة الصراع الثقافي الحضاري في الرواية وذلك من خلال تركيزنا على العلاقات الإنسانية فيما كانت هذه الدراسة على النحو التالي:

-علاقات الشخصيات الثانوية بالشخصية الرئيسية:

1- علاقة بارويز منصور الصمدي بامديو:

يقول بارويز " **لم اخرج عن الموضوع على الإطلاق، بل امديو في صلب الحديث الرجاء أن تصبروا علي قليلا لاشك أنكم تعرفون أن امديو هو صديقي الوحيد في روما**

بل أكثر من صديق، لا أبالغ إذا قلت انه في مقام أخي عباس. أنا أحب امديو كثيرا رغم انه مدمن على أكل البيتزا "[1]

ويقول:" **امديو كالفاكهة تماما تؤكل في أخر المطاف بعد الانتهاء من المشهيات "[2]**

كما يقول:" **وحده امديو يمد لي يد المساعدة، لا تقلق ياباروبز تعالى نلقي نظرة على الإعلانات بورتا بورتيزي ".[3]**

" **كان امديو يرافقني دوما لقضاء بعض المشاوير البيروقراطية كتجديد الإقامة واستصدار بعض الوثائق الإدارية "[4]**

ومن خلال هذه المقاطع تتبين لنا علاقة بارويز الإيراني بامديو هي علاقة صداقة حيث أن بارويز كان يعمل كغاسل صحون في المطاعم وعان الكثير للحصول على العمل حيث أن امديو كان دائما يقدم له يد العون لأنه كان مهاجر مثله تماما.

[1] من الرواية، ص 10.

[2] من الرواية، ص 11.

[3] من الرواية، ص 19 .

[4] من الرواية، ص 20 .

1-علاقة بندتا بامديو:

تقول بندتا:" **ماذا تقولون السنيور امديو أجنبي ! لا اصدق انه ليس ايطاليا. أنا لم افقد عقلي بعد بإمكاني التميز بين الايطاليين و الأجانب** ".[1]

وتقول أيضا:" **يجب أن تعرف وأن السينيور امديو هو الوحيد الذي يمتنع عن استعمال المصعد في هذه العمارة، احتراما لي فهو يدرك المصائب التي تنهال على راسي كلما تعطل**".[2]

وتقول أيضا:" **كنت أتحدث عن السينيور امديو أليس كذلك؟ بعد ذلك بوقت قصير جاء للإقامة مع ستيفانيا... هل تستحق ستيفانيا مسارو شابا وسيما مثل السينيور امديو** ".[3]

إن بندتا اسبوزيتو هي امرأة من نابولي وهي بوابة، قضت حياتها في حراسة عمارة في روما تشعر بكره السكان لها وتتذمر من ذلك وهي تشتكي منة كل شيء، وهي عنصرية تكره المهاجرين الذين يقطنون في العمارة، ما عادا امديو الذي تحبه و تحترمه لأنها تضنه ايطاليا

[1] من الرواية، ص 34 .
[2] من الرواية، ص 34 .
[3] من الرواية، ص 34 .

وهو لايحب إزعاجها و الصعود في المصعد،لان بندتا على استعداد دائما للشجار مع سكان العمارة من اجل المصعد.

1- علاقة أمير الله بامديو:

يقول أمير الله:" **عندما أرى السنيور مع صديقه الإيراني في بار دنديتي أو التقي بهما صدفة في ساحة فيتوريو. فاشعر بالغبطة والارتياح، أقول في نفسي ما أجمل أن نرى المسيحي والمسلم كأخوين لا فرق بين عيسى ومحمد، ولا فرق بين المسيحية والإسلام** "[1].

ويقول:" **السنيور امديو من الايطاليين القلائل الذين يأتون عندي لشراء بعض المواد الغذائية** ".[2]

ويقول:" **السينيور امديو ايطالي متميز،انه ليس فاشيا أي عنصريا يكره الأجانب**".[3]

[1] من الرواية، ص 50 .

[2] من الرواية، ص 49 .

[3] من الرواية، ص 50 .

ويقول عنه:" السينور امديو طيب كعصير المانجو، كان لايتاخر عن مساعدتنا في كتابة الشكاوي. وإعطائنا النصائح اللازمة... لازالت اذكر وقوفه جنبي ومساعدتي لحل مشكلتي".[1]

إقبال أمير الله شخصية ذاقت مرارة الإجحاف والإقصاء من الطرف الأخر. لذا هو يميز بسهولة بين الايطاليين الحاقدين على المهاجرين، ويرى في امديو الايطالي المتسامح والمسيحي الذي لا يفرق بين الديانات فهو يعتبر امديو كالدواء على الجرح، لأنه مستعد دائما لتقديم المساعدة. فإقبال يميز امديو عن غيره من الايطاليين لان امديو، هو الايطالي الوحيد في تلك العمارة الذي لا يمارس العنصرية ونبذ الآخرين.

2-تعريف الأنساق الثّقافيّة :

يّعرّف عبد الله الغامدي في مشروعه النّقدي الأنساق الثّقافيّة وذلك من خلال تحديد وظيفته أوّلاً :« يتحدّد النّسقُ عبر وظيفته وليس عبر وجوده المجرّد والوظيفة النّسقيّة لا تحدُث إلاّ في وضع محدّد ومُقيّد وهذا يكون حينما يتعرّض نسقان أو نِظامان من نظامات الخطاب أحدُهما ظاهر والآخر« مضمر ويكون المضمر ناقصًا وناسِخًا الظّاهر ويكون

[1] من الرواية، ص 52 .

ذلك في نصّ واحد ،أو في ماهو في حكم النّص الواحد ،ويشترِط أنْ يكون جماهريًّا ،ولسنا نقصد الجمالي حسب شّروط النّقد المؤسّساتي وإنّما الجمالي هو ما تكون الرعية الثّقافيّة جميلاً ونحن هنا نستبعد (الرّدئ) و(النخبوي) عبر شَرطيّ الجمالي والجماهري .

كما نستبعد التّناقُضات النّسقية التي يحدث في مواقِع مختلِفة ونصوص متباينة ».[11]

تقرأ النّصوص الأدبيّة في النّقد الثّقافي قراءة نسقيّة وليس تعبيرات أدبيّة وجماليّة فقط ،فالأنساق الثّقافيّة تقتضي تشريحًا وتحليلاً وتأويلاً للكشف عن الدّلالات النّسقيّة المضمرة فيها .

ويرى كذلك عبد القادر الرّباعي في تحليل الأنساق الثّقافيّة على أنّ« الأدلّة والمرجعيات داخليّة كانت أم خارجيّة هي التي تتعلّق بمختلف الامور والمظاهر المناسبة لبيئة المؤلّف الثّقافيّة والسّمات الشّخصية والمؤثّرات السّابقة وكذلك الأعراف الأدبيّة والنّوعية التي كانت في متناوله أثناء عملية إنشاء العمل » .[2]

[1] –عبد الله الغدامي ص77 .

[2] – ينظر عبد القادر الرّباعي جمعيات النّقد الثّقافي ندوة رأية الأنساق الثّقافيّة في الشّعر الأندلسي ،دراسات أحمد خمال المزاريق ،المؤسّسة العربيّة للدّراسات و النّشر ،دار فارس للنّشر والتّوزيع ،عمّان .1 ط ،2009

« وبما أنّ الجمالية صفة مشروطة لا بل ناجزة في النّقد الادبي فإنّ حضورها في النّقد الثقافي بوصفها حيلة على حد تعبير الغدامي يعني الإعلاء من شأن الوظيفة الجمالية في بنية الخطاب الثّقافي من جهة والإعتراف بقدره البلاغي والجمالي في المراوغة وتوليد الأنساق من خهة أخرى".[1]

ومن كلّ هذا نتوصّل إلى انّ القراءة الثّقافية للنّص الأدبي تتركّز بالدّرجة الأولى على الوعي الثّقافي القارئ، الذي يمكّنه بواسطة هذه القراءة الثّقافيّة التي أبدعها المؤلّف في نصّه ،حيث أنّ هذا الوعي الذي ينظر إليه من خلال السّياق الثّقافي هو مرحلة تعبّر عن منطقة النّضج في نموّ الفكر الإنساني على صعيد الأنظمة الاجتماعية ونتاجها الخطابي، وهذه المرحلة هي مرحلة مخالفة لتلك الأولى التي كانت بدايتها تنحصر في معرفة المعنى اللّغوي وما يقصده الشّاعر، ثمّ تلي هذه المرحلة ،مرحلة أخرى وهي تطوّر الوعي ليشمل معرفة الجمالي ثمّ البحث في طريقة نظم العمل الأدبي، أمّا بالنّسبة للطريقة الثّقافيّة فهي قراءة إستراتيجية واعية بالخطاب في كونها التّعبير عن وعي جمعي له قوّته المتمثّلة في انساق

[1] ينظر عبد القادر الرّباعي ص 19 .

الثقافة، بالإضافة إلى الوعي النّظري الذي يساعد القارئ على عدم الوقوع في أسر التّكرار باكتشاف تنويعات الخطاب واتّساعه والتّعديلات التي أدخلت عليه".[1]

إذن القراءة الثقافيّة للنّصوص الأدبيّة تعمل على كشف تلك الأنساق المضمرة في النصّ ،وتساعدنا على تحليله تحليلاً شاملاً بمعنى التّعرّف على الأنسقة الثّقافيّة التي تأدّي بنا إلى فهم العمل الأدبي أكثر ،وهذه القراءة هي اقرب إلى القراءة العلميّة ،لأنّها لا تعتمد بكثرة على جماليات النصّ وبلاغيته .

[1] –عبد الفتّاح أحمد يوسف ،قراءة النصّ وسؤال الثقافة ،استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحوّلات المعنى ،عالم المكتب الحديث للنّشر والتّوزيع ،جدار الكتاب العالمي للنّشر والتّوزيع ،عمّان ،ط1 ،2009،ص 10.

الفصل الثاني

الفصل الثّاني:

الأنساق الثّقافيّة في رواية" كيف ترضع من الذّئبة دون أن تعضّك ":

1- دراسة العنوان .

2- إبراز أهمّ الأنساق الثّقافيّة .

أ- نسق المكان .

ب- نسق الأكل .

جـ- نسق العلاقات الإنسانيّة .

د- نسق اللّغة .

العنوان:

يعدّ العنوان للكتاب كالاسم للشعر، به يعرف بفضله يتداول ذلك الكتاب فهو ضرورة كتابية...[1] كما أنّه يمثّل هوية صاحبه، فهو حلقة الوصل الّتي تعمل على توجيه المتلقي.[2]

أ . لغة:

ترجع كلمة العنوان في معجم لسان العرب "لابن منظور"إلى مادتين مختلفتين هما {عنّن} و {عنّا} الأولى تحيل إلى الظهور و الاعتراض، بينما المادة الثانية تحيل إلى معاني القصد و الإرادة ويقال:" عنّن الشيء ويعنّ عنّنا" بمعنى الظهور.[3]

ب . اصطلاحا:

فهو مقطع نصيّ و عتبة من بين العتبات الّتي تعرض العمل الأدبي على القارئ[4]

[1]– محمد فكري الجزّار، العنوان و السيميوطيقا،الاتّصال الأدبي:الهيئة المصرية العامة للكتاب، عالم الكتب الحديث،مصر ط ،1988،ص15

[2]– شادية شقروش، سيميائية الخطاب الشعري في ديوان (مقام البوح) للشعي عبد الله،عالم كتب الحديث، مصر 1994، ص25 .

[3]– ينظر، محمد الفكري الجزار،ص25.

[4]– ينظر شادية شقروش ، ص28.

فالعنوان قد عرف تطورًا في الدّراسات السميائية إذ تحتل الصدارة في الإبداعات الأدبية وأصبح ظاهرة فنية و ثقافية، تتوفر على إستراتجية بنيوية مكثفة مما يثير من وظائف جمالية لقيت انتباه النقاد والمنظرين.

والعنوان أنواع: عنوان رئيسي وعنوان فرعي، أمّا العنوان الرئيسي، فهو الّذي يتصدر الكتاب أو العمل الأدبي فيعطي للعمل هويته لذلك يجد الكاتب صعوبة في صياغته فهو أوّل ما يقع عليه بصر القارئ، ولا يقصر العنوان الرئيسي على المؤلفات بل قد يكون في مجلة أو جريدة لأنّه أداة لإبراز الخبر.[1]

إذا كان العنوان الرئيسي هو أوّل عتبة تضيء غوامض النص أو تفك رموز، فإنّ العنوان الفرعي امتداد للعنوان الرئيسي، كما أنّه يتكون من العنوان الجزئي والعنوان المزيّف والعنوان الجاري.[2]

تحمل رواية عمارة لخوص عنوان رئيسي وهو"كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضّك" حيث يحيل هذا العنوان إلى التّراث الشّعبي الجزائري حيث يتواشج المعنى مع المثل الشّعبي القائل "يرضع ماللّبة" وهي اللّبؤة أنثى الأسد ويصف هذا المثل الرّجل الفطن، الحذق الذي

[1] – ينظر: شادية شقروش، ص31

[2] – نفسه، ص32.

يصل إلى أهدافه برغم كلّ الصّعوبات، وإذا كان المثل يقترب من الثّقافة الجزائريّة فإنّ قراءة النّص تفتح العنوان على دلالات كثيرة، فرمز الذّئبة هنا الذي استبدل به ع عمارة لخوص رمز اللّبؤة يحيل على روما، وأسطورة اللّقيطين"روميلوس" و"ريموس" وبحسب الأسطورة "ولادة روما"، فقد عثرت الذّئبة على الولدين بعدما ألقاهما خالهما في النّهر"ليموتا".

لأنّهما يهدّدان عرشه، فأخذتهما الذّئبة إلى الكهف وفي تلّة "البالاتين" وأرضعتهما واهتمّت بهما حتّى كبرا قليلا، ثمّ عثر عليهما راع فأحسن تربيتهما مع زوجته حتّى كبرا ثمّ قاما بقتل خالهما وقرّروا تأسيس مدينة حول الكهف الذي ترعرعا فيه فكانت "روما " التي أعطاها.

"روميلوس" إسمه بعدما قتل شقيقه، وفي فترة الإمبراطوريّة الرّمانيّة قضت العادة بإعادة تمثيل الأسطورة أمام الكهف الذي ذكرت المراجع التّاريخيّة أنه على مقربة من قصر الإمبراطور"أوغوست" ولكن مع تطوّر مدينة روما وإضافة المباني إليها وتوقّف الطقوس الدّنيّة المرتبطة بتلك الأسطورة ضاع أثر ذلك الكهف.[1]

[1]– الحميداوي قبائل بني عقيل ،الموضوع الرّئيسي "روميلوس و ريموس "، أسطورة روما www.bayogoil.com .

إذن إيطاليا هي الذّئبة الشّرسة التي استطاعت الفترة والصّدفة أن تُحيلها إلى مرضعة رؤوم،تنقذ رضيعين من الموت وتشيّد سلالةٌ من الشّعب انتشرت بثقافتها وسلاحها عبر مناطق كثيرة، الذّئبة هي إيطاليا الشّرسة الموبوءة بالعنصريّة والتّهميش والتّمييز التي تحتضن جماعات بشريّة مختلفة ومتناحرة، ومع هذا يعلن عمارة لخوص أنّه سيرضع من الذّئبة على لسان البطل المهاجر التّائه، الذي رضع من ثقافة إيطاليا ولغتها حتّى تماهى مع الإطاليين حيث حافظ عمارة لخوض على ظهور رمز الذّئبة في كامل النصّ بل وجعل هواية البطل "أمديو" المفضّلة هي العواء، وينتهي كلّ قسم منها بعواءٍ على امتداد أجزائها العشرة التي عنونها باسم"الشّخصيات التي تسكن إحدى العمارات بشارع "فيتوريو"بروما، وميزة هؤلاء السكّان أنّهم من جنسيات وطبقات ومستويات مختلفة فهنالك المسلم والمسيحي والعربي والإيراني والإيطالي والبنغالي والمثقّف والمنحرف والجاهل.

ومن خلال قراءتنا للعنوان واطلاعنا على محتوى النصّ الرّوائي تجلّت لنا حقيقة الذّئبة حيث أراد الكاتب أن يبرز براءة الرّضيع الذي يبحث عن قوته المتمثّل في حليب الأمّ الحنون وقد صوّر لنا الرّوائي هذا الرّضيع بذاك المغترب الضّائع في بلدٍ غير بلده، وفي هويةٍ وثقافةٍ غير ثقافته، هذا البلد المشتبه بتلك الذّئبة التي لا تفهم سوى لغة المقايضة. الحايب مقابل

الدّماء، الحنان مقابل الهويّة، كما تحمل عضّة الذّئبة عدّة قراءات فقد تقرأ بمفهوم الاستنساخ ونهب الهويّة الأصليّة .

1- المكان في الرواية المعاصرة:

يكتسب المكان في الرواية العربية مكانة كبيرة، لأنَه عنصر من عناصرها الفنيّة ولأنه المكان الذي تتحرك فيه الشخصيات وتتفاعل معه ،بحيث انه مهم في تكوين الحياة البشرية باعتبار إنه الجزء الأكثر تثبيتا لكيان الإنسان وهويته وتحديد تصرفاته كونه الأكثر ارتباطا بذاتيته، بحيث أن أي نص أدبي مهما كان جنسه أو نوعه لابد أن يكون المكان عنصرا من عناصره الأساسية الذي ينطلق منه فعل الحكي.

والمكان الروائي هو بناء لغوي ينسجه خيال الروائي وتتشكل الأمكنة في الرواية خيال الأحداث التي يقوم بها الأبطال، فهو من نسيج خيال الروائي، بحيث إنّه "ليس هو المكان الطبيعي وإنما هو المكان الذي يخلقه المؤلف ويجعل منه شيء خيالي "،[1] وتزداد أهمية المكان "كلما كانت علاقة الإنسان به علاقة اتصال وانفصال في آن واحد، فالإنسان الذي

[1] – بدر عثمان، بناء الشخصية الرئيسية في الرواية نجيب محفوظ، دار الحداثة، ط1،بيروت، 1986، ص94.

يقيم تجربته في المكان، يحوله إلى بقايا تسفى عليها الرياح إلى ما ارتحل عنه ممّا يظهر حركة مناوئة بينها تشكل لحظة اغتراب وصراع" .[1]

2- أنواع الأمكنة:

انطلاقا من كل هذا يمكن لنا تقسيم المكان إلى قسمين:

أ-المكان الطبيعي (الجغرافي):

فهو "الحيز المكاني والحكي عامة ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي فالروائي مثلا في نظرة البعض يقدم دائما حدا ادني من الإشارات الجغرافية التي تشكل فقط نقطة انطلاق من اجل تحريك خيال القارئ أو من اجل تحقيق استكشافات منهجية للأماكن[2] فهو وصف دقيق للأماكن التي وقعت فيها أحداث الرواية ،فيتم بذلك نقل حالة القارئ من مجرد قراءة إلى حالة زيارة لتلك الأماكن من خلال تحليلها وكأنه موجود بها أثناء القراءة .

[1] – عبد القادر الرباعي، جماليات النقد الثقافي نحو الأنساق الثقافية في الشعر الأندلسي، دراسات أحمد جمال المرازيق المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009، ص69.

[2] – حميد الحمداني ، بنية النص السردي ،في منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي ،ط3،المغرب ،2000، ص53.

ب- المكان الروائي:

للمكان الروائي عند البنيويين مفهوم محدد وهو المكان اللفظي المتخيل وحاجاته،ويعتبر هذا المفهوم المكان في الرواية عند البنيويون الأبرز في أدبية المكان، ونظرا لربط المكان داخل الرواية بإمكانات اللغة في التعبير على المشاعر والتصورات المكانية، وهذه الإمكانات موظفة لأغراض الرواية.

3/ الوصف المكاني:

كان من اهتمام الروائيون في القرن التاسع عشر بالمكان من خلال تحديد معالمه الحسية الذي تعيش بداخله الشخصيات ، ووظفوا بذلك عدة أساليب من بينها الوصف الذي مكنهم من خلق عالم مستقل له خصائصه الفنية التي تميزه ، فالروائي الحقيقي يسعى دائما إلى عرض ووصف أحداث الرواية وصفا حيا وقريبا إلى الواقع فإن كان السرد يشكل أداة الحركة الزمنية في ألحكي، فإن الوصف هو أداة تشكل صورة المكان ذلك ليكون للرواية بعدان:

احدهما أفقي يشير إلى السيرورة الزمنية، والآخر عمودي يشير على المجال المكاني الذي تجري فيه الأحداث وعن طريق التحام السرد والوصف ينشأ فضاء الرواية. [1]

ومن هنا يمكن آن نعتبر بان الوصف هو وسيلة تساعد على خلق المكان الروائي وهو يساعد على خلق شخصيات الرواية وتميز بين خصوصياتها وأفعالها.

4/ الفضاء والمكان:

يلعب المكان في العمل الروائي دورا هاما فهو ليس مجرد ترف يكثر به الكاتب سواء الصفحات بل هو ركن أساسي ورئيسي ،من أركان العمل الحديث ،ويفذ المكان مع الفضاء من أهم العناصر التي أكب النقد المعاصر على دراستها وتمحيصها ،حيث هناك اختلاف ظاهرا وتضارب واضح بين النقاد والدارسين الغربيين حول تحديد مفهوم الفضاء فهناك ضرورة الفصل بينهما ومراعاة الفوارق التي تميزها وهذا ما حاول حميد الحمداني الكشف عنه في كتابه "بنية النص السردي"والذي يعرف فيه بصعوبة الفصل بين المفهومين فيقول "لم نصادف ضمن الأبحاث التي أطلعنا عليها دراسة تميز بشكل دقيق بين الفضاء والمكان

[1] – ينظر: حميد الحمداني، ص 80.

ويبدو أن التميز ضروري فإن نحن نضرنا إلى طريقة تحديد ووصف الأمكنة في الرواية نجدها متقطعة ....ثم إن تغير الأحداث وتطورها يفترض تعدد الأمكنة".[1]

يربط حميد الحمداني الفضاء بتعدد الأمكنة الذهبية وهنا يظهر أن الفضاء أشمل وأوسع من المكان وان المكان هو جزء من هذا الفضاء .

ويقسم حميد الحمداني الفضاء في كتابه "بنية السرد الروائي" إلى: [2]

1-الفضاء كمعدل للمكان :

ويقصد به الحيز المكاني في الرواية، وهو الفضاء الذي تتحرك فيه الأبطال.

2-الفضاء النصي :

وهو الحيز المادي أين يلتقي فيه وعي القارئ بالكاتب بمعنى حيز الكتابة أو كل ما يرتبط بالنصّ السردي.

3-الفضاء الدلالي:

[1] – ينظر: حميد الحمداني ، ص 62.

[2] نفسه، ص63.

وهو ما يرتبط في البلاغة الكلاسيكية بالصور، أي الصورة التي يقدم بها الراوي رؤيته.

5/ وظيفة المكان:

إن المكان كغيره البنى الحكائية لا يمكن أن يهمش في الرواية ولا كعمود فقري للرواية والتي تجرى أحداثها في نطاقه وتتلون شخصيته بشخصياته وهناك وظائف ليؤديها ومن دونها يصبح فهمنا للأحداث مستحيلا ،ثم إن هذه الوظائف تنقسم إلي قسمين:

أ-الوظائف الخارجية:

وهي ذات تأثير ثانوي تفيد في إطلاع القارئ علي الحالة العامة للمكان والصفات التي تجمع ما بين شخصياته وتنقسم بدورها إلي قسمين:

- **وظائف نقلية:** وتفيد في نقد الأحكام والقوانين التي تحكم المكان سلبا وإيجابا ويطلق من خلال ذلك حكما نقديا يتناسب مع المقام.
- **وظائف معرفية:** وهي الوظائف التي تجعل القارئ يعون صورة واضحة عن صفات المكان سواء أكانت اجتماعية، أم ثقافية، أم اقتصادية... وهذه الوظائف هي مكملات ثانوية لبناء الرواية.

ب- الوظائف الداخلية:

وتختصر هذه الوظائف في إنها تعبر عن شعور ذاتي أو الشعور الذاتي اي عن ذات السارد وما تحس به اتجاه هذا المكان ،أما التعبير عن الشعور الجماعي ففيه يتخذ السارد من المكان مسردا للتعبير عما يحس به قاطنو هذا المكان. [1]

نسق المكان في رواية: "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" لعمارة لخوص:

تحمل الرواية فضاءات متنوعة من الأماكن، ارتبطت أكثر بالشخصيات، وانفردت باهتمام الكاتب، وانبنى معظمها على الثنائيات الضدّية (المفتوح، المغلق) فالمكان المفتوح هو اطار انتقال الشخصيات، أما المغلق فإقامتها حيث رصدناها على النحو التالي:

أ-الأماكن المفتوحة: الساحات، المترو، السلالم، المصعد، العمارة والطريق.

ب-الأماكن المغلقة: المطبخ، المرحاض، البيت. "إن العلاقة التي تربط الشاعر بالمكان هي الذكريات والتأملات، وعندما يشعر بأن هناك فاصلا يفصله عن المكان يبدأ يتوسل له ويناجيه لأن ليس من السهل عليه أن يتخلى عن هذا المكان الذي يعني له اشياء كثيرة

[1] – أكاديميةس الواحة للآداب وعلوم اللغة، ملتقى رابطة الواحة الثقافية– النقد التطبيقي والدراسات النقدية، دراسة المكان في الرواية العربية.

جداً"، فالمكان هي المادة الأساسية للرواية فهو يعكس موقف الأبطال ويعبر عن معالم الحسية ورؤيتهم في الحياة. ويرتبط ارتباطا وثيقا.[1]

الأماكن المفتوحة:

أ-1- العمارة:

اختصار "عمارة الخوص"* العمارة كفاض تجري فيه أحداث الرواية فجعله المكان الذي يحوي خيرا واسعا استقطابيا، جمع إليه تلك الشخصيات المختلفة الجنسيات والهويات (الجزائر، إيران، بنغلادش، الصين، ألبانيا...) تقول البوابة بندتا: " أعرف أن الكثير من سكان العمارة يكرهونني بلا سبب رغم أنني أمينة ومخلصة في عملي".[2]

يمثل هذا النسق أن العمارة في الرواية كان مكانا تجمعت فيه مجموعة من الأعراف واللغات والثقافات المختلفة أدت إلى ظهور صراعات ثقافية، إيديولوجيا ومعيشية واستخدام

---

[1] – عبد القادر الرباعي، جماليات النقد الثقافي، ص67.

*من مواليد 1970 بالجزائر العاصمة، يقيم منذ1995 بروما بغرض الدراسة بعدما تخرج من قسم الفلسفة بجامعة الجزائر1994، تحصل على شهادة الماجيستير عام2002 في الأنتروبولوجيا الثقافية عن جامعة روما، وينشط حاليا في عدة من المجالات بين إيطاليا والجزائر، ومن بين مؤلفاته "البق والقرصان" في روما عام1999، وصدرت روايته الثانية "كيف ترضع الذّئبة دون أن تعضك" في الجزائر عام2003، حيث حاز بفضلها جائزة فلايانو الادبية الدولية عام2006 اضافة غلى جائزة المكتبيين الجزائريين عام2008، ومؤخرا روايته الجديدة "القاهرة الصغيرة" اعتبر المؤلف الجزائري لخوص من بين "العش الأوائل" الاكثر مبيعا في إيطاليا.

[2] – عمارة لخوص، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، منشورات الاختلاف، ط2،الجزائر، 2006، ص33.

الروائي هذا النوع من الأمكنة ليرمز ويكشف لنا العلاقات المتوترة بين لشمال والجنوب، الشرق والغرب، المسلم والمسيحي.

أ-2- الطوابق:

ترمز الطوابق في هذه الرواية إلى أهل الشمال أو الغرب، الجنوب أو الشرق، فالطوابق العليا تمثلها الاولى والطوابق السفلى تمثلها الثانية وهذا ما يوضحه لنا المثال التالي:
"انطونيو ماريني الذي سكن في الطابق الرابع الشقة رقم 16، أنا أعرف كل شيء عن سكان العمارة".[1]

فأنطونيو ماريني أستاذ جامعي قادم من الشمال يحتل مكانة مرموقة في العمارة، ولكن رغم هذا ليس الايطالي القادم من الشمال ولا القادم من الجنوب، لهما نفس المكانة رغم أنهما ينتميان إلى نفس البلد الأصلي بحيث يرى الراوي أن الشخصية الايطالية الجنوبية أقل مستوى من الشخصية الايطالية الشمالية حيث يقول: "... **الأرملة في الطابق الثاني**".[2] "**أنا ذاهب غلى الطابق الثاني يا سنيورة**".[3]

أ-3- **السلالم:** تمثل السلالم في الرواية وسيلة من الوسائل التي يسلكها البطل (أميديو) للابتعاد عن الضغوطات داخل العمارة "يجب أن تعرفوا أن السينيورا أميديو فهو يدرك المصائب التي تنهال على رأسي كلما تتعطل".[4]

---

[1] – الرواية، ص36.
[2] – الرواية، ص41.
[3] – الرواية، ص36.
[4] – الرواية، 37.

تقول ماريانة كريستيفا: "أفضل السلالم لأن السينيور أميديو لا يستعمل المصعد .. إنه الوحيد الذي يسألني عن حالي، أحكي له وأبكي في حضنه".[1]

يقول أيديو: " **تحكمت في نفسي كي لا أضحك أمامها ودعتها على عجل وصعدت السلالم بسرعة مدهشة**".[2]

وتمثل كذلك السلالم تلك اللحظة من لحظات الاغتراب التي يشعر بها الانسان حين ابتعاده واغترابه عن دياره، حيث أن الاغتراب لم تكن رغبة ذاتية بل فرضت عليه، كما تعبر عن الهوية المتفتحة والداعية التي تجاوز تلك الانتماءات الطبقية.

أ-4-المصعد:

يعد المصعد في الرواية فضاءا رمزيا هو استعارة للحياة التي تتذبذب بين الخير والشر، النمو والدنو. يقول باروين: "أنا أعشق المصعد لا أستعمله بدافع الكسل، وانما من أجل التأمل، تضع أصبعك على الزر دون أي جهد، تصعد إلى الأعلى أو تنزل غلى الأسفل، قد يتغفل وأنت قابع فيه".[3]

والمصعد هنا فضاء لتأمل في الرواية، حيث فيه ترتكب راح ضحيتها الورانزو مانفريدي المدعو بالغلادياتور وهو سبب النزاعات التي تقع بين سكان العمارة يقول الهولندي يوهان

---

[1] – الرواية، ص73.

[2] – الرواية، ص47.

[3] – الرواية، ص14.

فان: "نحن نقاش قواعد استعمال المصعد، أليس هذا هو التخلف بعينه، تركت الاجتماع وانصرفت غاضبا".[1]

ويقول: "المصعد هو أصل المشكلة، ليس ثمة إجماع بين سكان العمارة لاستعمال المصعد".[2]

ويقول: "المصعد سفينة يقودها أكثر من قبطان". ويقول : "فاكتشفت أن المصعد هو موضوع جيد لفيلم واعد... ثم خطرت ببالي عناوين مدهشة: "صراع الحضارات حول مصعد في ساحة فيتوريو "أوكاتناشو".[3]

تدل هذه الأمثلة أن المصعد كان الذي جعل منه عمارة لخوص موضوع ليبرز ذلك الرمز من الصراع وهو الصراع من أجل البقاء.

أ-5-المترو:

يقول بارويز: " قبل أيام قليلة لم تكن الساعة قد تجاوزت الثامنة صباحا، بينما كنت جالسا على أحد مقاعد المترو أفرك عيني وأقاوم بصعوبة النعاس المترتب على النهوض المبكر، إذ وقع بصري على شابة ايطالية وهي تلتهم بينهم بيتزا بحجم المظلة".[4]

---

[1] – الرواية، ص99.

[2] – الرواية، ص99.

[3] – الرواية، ص100.

[4] – الرواية، ص9.

يمر كل مهاجر في المهجر بمرحلة جديدة من مراحل حياته تبدأ دائما بالتفكير بكيفية البدء بالتعايش والتكيف مع حياة مجهولة ليست كتلك الحياة التي كان يعيشها في بلده ويمثل هنا المترو، تلك التي لا تعرف بدايتها ولا نهايتها بعد الهروب من الوطن والارتماء في أحضان المهجر التي يحمل معها صورة القهر والظلم التي تبناها كل مغترب.

أ-6-الساحات:

حوَّل عمارة لخوص تلك الساحات الشهيرة التي تميز روما "ساحة فيتوريو" ساحة "سانتا ماريا ماجوري"، إلى مكان للاعتقال والبكاء، فكان بارويز الايراني يلوذ إلى تلك الساحة ليبكي لساعات طويلة حين تنغلق في وجهه أبواب الفرج والأمل فيقول: "عندما ذهبت إلى مركز الشرطة بشارع جنوفا لاستلام جواب اللَّجنة العليا للاجئين صدمت بكلمات مفتش الشرطة طلبك مرفوض وما عليك إلا الإستئناف ذهبت إلى أول بار صادفته، إشتريت زجاجات من كياني لا أذكر عددها وقصدت ساحة "سانتا ماريا ماجوري" وجلست قرب النافورة كعادتي ورحت أبكي".[1]

يدل هذا النسق على ألام المنفي المفجوع في ذاته الذي حوَّل الساحة الكرنفالية إلى مبكى، يبكي في الحياة التعيسة والإنتكاسة الذاتية وهوان الهوية، ويعبر هذا المثال عن المهاجر بكل إنفصالاته، حيث إنعكست مشاعر اليأس عنده بالخصاء الذي يعيشه المنفي على المكان الذي تحول بدوره إلى ساحة للخصاء الرمزي من خلال حكاية الحمام، الذي يمنعونه من التكاثر.

[1] – الرواية، ص19.

فتكشف لنا حكاية الحمام المخصي حقيقة الأخر والوجه القبيح للصورة السياحية الجميلة الجذابة التي يريد أن يظهر بها للعالم. فجمال المشهد (الساحة) يخفي وراءه جريمة قذرة رمز إليها الروائي بخصي الحمام " رمز السلام" والتسامح وشعار الأمم المتحدة".[1]

فهل يمكن لبلد أخذ لنفسه الذئب شعارا ومهما كان هنا الذئب مسالما. أن يحتفل بالحمام حيث يقول الروائي: "أنا لا أثق أبدا في أبناء الذئبة لأنهم حيوانات مفترسة متوحشة، إن الحيلة هي وسيلتهم المفضلة في استغلال عرق الأخرين".[2]

ب- الأماكن المغلقة:

ب-1- المطبخ:

يتحول المطبخ إلى عنصر من العناصر المشكلة للهوية ويعبر عن انتماء الشخصية إلى ثقافية.

يقول باروير: "لكل شخص مكان يرتاح فيه، هناك من يجد راحة البال في الكنيس أو في المسجد أو في المعبد أو في السينما، أو في الملعب، أو في السوق أما أنا فأرتاح في المطبخ".[3]

[1] – الرواية، ص23.

[2] – الرواية، ص85.

[3] – الرواية، ص17.

"فلا غرابة في ذلك فأنا طبَّاخ ماهر ورثت أصول الطبخ أبا عن جد في استغلال عرق الآخرين".[1]

"ولست غاسل صحون كما هو الشائع عني في مطاعم روما".[2]

ويقول "يفتح لي اميديو باب المطبخ قائلا مرحبا بك في مملكتك يا مالك الفرس،ثم يغلق الباب ويتركني وحدي ساعات طويلة ، اشرع دون تأخير في تحضير أطباق إيرانية متنوعة .... الروائح التي تعم المطبخ تنسيني الواقع ومشاكله ، أتخيل نفسي في مطعمي في باشيراز".[3]

يستحضر بارويز بلده العزيز إيران بمجرد دخوله إلي المطبخ فهو المكان الوحيد الذي ينسى فيه ألامه وأحزانه ومعاناته بسبب اغترابه عن دياره.

[1] – الرواية، ص85.

[2] – الرواية، ص17.

[3] – الرواية، ص16.

ب-2- المرحاض:

يقول اميدو في عواءه الثاني "أنا اكره المصعد كثيرا لأنه يذكرني بالقبر أاكره الأماكن الضيقة ما عاد ه هذا المرحاض هذا عشي".[1]

يمثل المرحاض في الرواية الفضاء الذي يحرر الشخصية الرئيسية في الرواية (اميدو) عن الأنا المضبوطة بقوانين الأخر ة هو المكان الوحيد الذي يشعر البطل فيه بالراحة والحرية ويرمي بداخله ذاكرته المجروحة .

ب-3-**البيت:**

يعد البيت من أهم الأماكن التي تجد فيها الشخصية راحتها المنشودة، أين ترتاح وتتلاقى الأنفس يبعضها البعض، كما لم يعد البيت في روايته "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك "ركنا محصورا بجدران، أو بعدا مفرغا من الروح التي تسكنه، وإنما أصبح ذو دلالة تجمع بين الماكن والشخصية لتشكل علاقة تكشف لنا عن حياة أناس عاشوا تحت سقف واحد فكان البيت الملاذ الوحيد الذي ارتمى فيه احمد، تقول ستيفانيا "بعد ايام قليلة صارت

[1] – الرواية، ص16.

غرفة نومي خيمة وتحول الحلم إلى حقيقة".[1]

وقد لعب الحيز المكاني في البيت دورا فعالا في الكشف عن حقيقة الصراعات القائمة بين الشمال والجنوب ،تقول ماريا غوترالر "هذا الكلب اسعد مني ،إنه يخرج من عشرات مرات في اليوم ...أما انأ فلا استطيع أن أغادر البيت ولا دقيقة واحدة". [2]

فالبيت بالنسبة لمارياد ،بعد تحرري تسعي لتحصيله ،وبعد آخر ترفض الاستمرار فيه.ففيه يتخذ السارد من المكان مسرحا للتعبير عما يحس به قاطنو هذا المكان.

نسق الأكل :

يعد الطعام بعد من أبعاد الثقافية، فتطلعنا إلى نوعية طعام مجتمع ما يمكننا من الكشف عن طريقة تفكيرهم وإذا كان المثل العربي يقول: " قل لي من تعاشر أقول لك من تكون "فإن المحكمة الإغريقية تقول: "قل مادا تأكل أقول لك من أنت ".

ربما هذا ما جعل الروائي عمارة لخوص يهتم بالطعام والعادات الغذائية باعتبارها المواضيع المهمة والرموز الموحية للهوية يقول: " قبل أيام قليلة....إذ وقع بصري على شابة

[1] – الرواية، ص119.

[2] – الرواية، ص77.

ايطالية وهي تلتهم بحجم المظلة فأصابني الغثيان كنت على وشك التقيؤ حمدت الله إنها نزلت في المحطة التالية يا له من مشهد فاحش حقا " .

فمن هذا المقطع نجد أنّ بارويز قد عبر عن علاقته المتوترة بايطالية من خلال كرهه للأكل الايطالي البيتزا والعجائن ويقول بارويز: " لاشك أنّ الضرر الناجم عن اقل بيتزا في الميت رويفوق بكثير اضطرار التدخين ".

يمثل هذا المقطع صورة الايطالي المدمن على أكل البيتزا رغم مخاطرها الصحية فهي رمز تمسكه بعاداته وسلوكاته رغما معرفته بمضارها.

إن التعصب في الطعام يوحي إلى العصبية في التفكير ومعاملة الآخر لذا يقدم عمارة لخوص الايطالي على لسان بارويز فهو يعيش في عزلة وانغلاق ثقافي بعيد عن روح الحوار و الاستماع إلى الآخر (الجنوبي) حيث يقول بارويز: " أنا اكره البيتزا كرها لا نظير له لكن هدا لا يعني إني اكره كل من يؤكلها هده الملاحظة في غاية الأهمية فلتكن الأمور واضحة من البداية : انا لا أكن أي عداد للايطاليين ".

ويضيف قائلا: " أنا أحب امديو كثيرا رغم انه مدمن على أكل البيتزا كما ترون كرهي

للبيتزا لا ينطوي على اي نوع من الحقد على الايطاليين ".

إن هذا الموقف وهذه الصورة توضح ان شخصية بارويز (جنوب) لا يرفض الحوار مع الأخر (الغربي) ولكن بالمقابل يطالب بالتحرر في شخصيته عدم التحكم فيها واصدرا الأحكام عليها هذا الذي يرفض الطرف المهيمن (الايطاليين) وسبب هدا التطرق جعل بارويز موقفه معاديا اتجاه البيتزا وهذا مؤشر على انه حقد و كره الغرب.

3- نسق العلاقات الإنسانية:

أ- جدلية الأنا والأخر:

إن الأنا والأخر مولودان معا، حيث الصورة التي نتخيلها، عن أنفسنا، لا تتم بمعزل عن صورة الأخر نحونا، وفي المقابل فان صورة الأخر لدينا، هي بمعنى من المعاني صورة عن ذواتنا، لكن يبقى مصطلح كل من " الأنا " و" الأخر" من المصطلحات التي تحتاج إلى شرح أوسع، والى اتفاق واضح حول المفهوم، إذ يتشظى معنى المصطلحين و تتسع دائرة معناهما وما يزيد الأمر عجائبيا، إن صورة الأخر، تختلف من شخص إلى أخر، بل وما يزيد الأمر تعقيدا هو اختلاف الأخر باختلاف موقف الأنا منه، مما يشير إلى أنّ صورة الآخر على هذا الأساس، ما هي إلاّ مجموعة من المركبات التي تربط تلقائيا بالسمات الاجتماعية

والنفسية والفكرية والسلوكية التي ينسبها فرد ما أو جماعة إلى الآخرين من شخص إلى آخر بل وما يزيد الآمر تعقيدا هو اختلاف الأخر باختلاف موقف الأنا منه، مما يشير إلى

إن صورة الآخر على هذا الأساس، ما هي إلا مجموعة من المركبات التي تربط تلقائيا بالسمات الاجتماعية والنفسية و الفكرية و السلوكية التي ينسبها فرد ما أو جماعة إلى

الآخرين الذين هم خارجها[1] حيث إن الغّير هو في الوقت نفسه المماثل والمباين فالمماثل بسماته الإنسانية والثقافية المشتركة والمباين بخصائصه الفردية أو العرفية وفي الحقيقة يحمل الغير المباينة والمماثلة في ذاته معا، بحيث تسمح لنا خاصية الذات من إدراكه في تشابهه وتباينه وعلاقة الأنا بالأخر هي علاقة متعددة ومختلفة تتجاوز في حد ذاتها العلاقات المعرفية، وهذا من خلال ذلك التعدد الذي يصدر عن تعدد أوجه الآخر، ومن هنا تتشكل جدلية لعلاقة الأنا بالآخر في المجال الاجتماعي.

ب-الآخر لدى الأنا الشرقي:

لطالما كانت نظرة الغرب إلى شرقه نظرة نكرانا وعداء، فالإجابة على هذا السؤال يتطلب منا أن نركز الاهتمام بالحضارة الإسلامية التي عرفت " نوعا من التوازي والاعتدال، فكان التيار العقلاني و التيار الصوفي في أوج رقيهما، كما تلاقحا تلاقحًا متبادلا

[1] بغداد عبد الرحمان, دينامية التعارف بين الانا و الاخر في القصيدة الشوقية، مجلة الرافد.

و ثريا، فعمر الخيام لم يكن شاعرا رائعا فحسب بل اشتهر بالرياضيات والفلسفة والتصوف قبل أن تتهاوى هذه الأنماط الأصلية، وتتدحرج في منحدر الانحطاط، فتحولت و ذبل التصوف وتحول إلى دجل "[1] ومن المعروف إن العلاقة بين هذين الطرفين هي علاقة اختلاف وصراع في منطلقها، " فان كان الغرب قد انشأ مفهوم الشرق بعيدا عن معطيات الواقع والتاريخ، فان الشرق في إنشائه لمفهوم الغرب، كان اقل ابتعادا عن إحداثيات الواقع وأقل ابتعادا عن وقائع التاريخ وأكثر موضوعية من الرحالة الأوربيين".[2]

تُظهر هذه المقولة ذلك الفرق في المنطلق فالشرق ينطلق ويبني أفكاره من ناحية الواقع عند وصفه للآخر، أما هذا الأخير فهو يعتمد على الأفكار النمطية البعيدة عن الواقع.

ج- الأنا لدى الآخر الغربي:

لطالما اعتبر الفكر الغربي إن كل البشر باستثناء الغرب عبيدا، فمنذ تلك العصور القديمة و الغرب يمارس حملاته الاستعمارية على الشرق، وذلك من اجل الوصول إلى أهدافه المتمثلة في الإقصاء والإذلال، وكان بذلك أسهل وأبسط تعريف يمكن تقديمه للآخر

وقد عرف أرسطو الآخر بأنه" المستبعد الغريب الذي أصبح البربري هدفا للمقارنة أي أصبح عبدا ". [3]

---

[1] اسماء العريف بياتريكس، الاخر الملعون في كتاب الطاهر لبيب، الاخر العربي ناظرا و منظورا اليه، ص 93.

[2] محمد راتب، نحن و الاخر، منشورات اتحاد الكتاب، (دط)، 2007، ص13.

[3] الطاهر لبيب، صورة الأخر العربي ناظرا ومنظورا إليه، مركز الدراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 1999، ص54.

إن هذا التصنيف وهذه العنصرية حررت الذات بالمقابل جعلت الآخر عبدا بالفطرة، فقد كانت نظرة اليونان الممتدين إلى العالم اليوناني هو عالم محكم ومحمد ومتماثل بصفة أساسية في مقاربته للحياة. "فلقد كان اليونان يزدرون الأجانب ولكنهم.

علاقات الشخصيات الثانوية بالشخصية الرئيسية:

1- علاقة بارويز منصور الصمدي بامديو:

يقول بارويز "**لم اخرج عن الموضوع على الإطلاق، بل امديو في صلب الحديث الرجاء أن تصبروا علي قليلا لاشك أنكم تعرفون أن امديو هو صديقي الوحيد في روما بل أكثر من صديق، لا أبالغ إذا قلت انه في مقام أخي عباس. انا أحب امديو كثيرا رغم انه مدمن على أكل البيتزا** ".[1]

ويقول:" **امديو كالفاكهة تماما تؤكل في أخر المطاف بعد الانتهاء من المشهيات** "[2]

كما يقول:" **وحده امديو يمد لي يد المساعدة،لا تقلق يابارويز تعالى نلقي نظرة على الإعلانات بورتا بورتيزي** ".[3]

[1] من الرواية، ص 10.

[2] من الرواية، ص 11.

[3] من الرواية، ص 19 .

" **كان امديو يرافقني دوما لقضاء بعض المشاوير البيروقراطية كتجديد الإقامة واستصدار بعض الوثائق الإدارية** ".[1]

ومن خلال هذه المقاطع تتبين لنا علاقة بارويز الإيراني بامديو هي علاقة صداقة, حيث أن بارويز كان يعمل كغاسل صحون في المطاعم و عان الكثير للحصول على العمل حيث أن أمديو كان دائما يقدم له يد العون لأنه كان مهاجر مثله تماما.

2-علاقة بندتا بأمديو:

تقول بندتا:" **ماذا تقولون السنيور امديو أجنبي ! لا اصدق انه ليس ايطاليا. انا لم افقد عقلي بعد بإمكاني التميز بين الايطاليين و الأجانب** ".[2]

وتقول أيضا:" **يجب أن تعرف وان السينيور امديو هو الوحيد الذي يمتنع عن استعمال المصعد في هذه العمارة، احتراما لي فهو يدرك المصائب التي تنهال على راسي كلما تعطل**".[3]

---

[1] من الرواية، ص 20 .

[2] من الرواية، ص 34 .

[3] من الرواية، ص 34 .

وتقول أيضا:" **كنت أتحدث عن السينيور امديو أليس كذلك؟ بعد ذلك بوقت قصير جاء للإقامة مع ستيفانيا... هل تستحق ستيفانيا مسارو شابا وسيما مثل السينيور امديو** ".[1]

أن بندتا اسبوزيتو هي امرأة من نابولي وهي بوابة، قضت حياتها في حراسة عمارة في روما تشعر بكره السكان لها و تتذمر من ذلك و هي تشتكي منة كل شيء، وهي عنصرية تكره المهاجرين الذين يقطنون في العمارة، ما عادا امديو الذي تحبه وتحترمه لأنها تضنه ايطاليا وهو لا يحب إزعاجها و الصعود في المصعد، لأن بندتا على استعداد دائما للشجار مع سكان العمارة من اجل المصعد.

3-علاقة أمير الله بأمديو:

يقول أمير الله:" **عندما أرى السنيور مع صديقه الإيراني في بار دنديتي أو التقي بهما صدفة في ساحة فيتوريو. فاشعر بالغبطة والارتياح، أقول في نفسي ما أجمل إن نرى المسيحي والمسلم كأخوين لا فرق بين عيسى ومحمد، ولا فرق بين المسيحية والإسلام**".[2]

[1] من الرواية، ص 34 .

[2] من الرواية، ص 50 .

ويقول:" **السنيور امديو من الايطاليين القلائل الذين يأتون عندي لشراء بعض المواد الغذائية** ".[1]

ويقول:" **السينيور امديو ايطالي متميز،انه ليس فاشيا أي عنصريا يكره الأجانب**" .[2]

ويقول عنه:" السينور امديو طيب كعصير المانجو، كان لايتاخر عن مساعدتنا في كتابة الشكاوي. وإعطائنا النصائح اللازمة... لازالت اذكر وقوفه جنبي ومساعدتي لحل مشكلتي".[3]

إقبال أمير الله شخصية ذاقت مرارة الإجحاف والإقصاء من الطرف الأخر،لذا هو يميز بسهولة بين الايطاليين الحاقدين على المهاجرين، ويرى في أمديو الايطالي المتسامح والمسيحي الذي لا يفرق بين الديانات فهو يعتبر أمديو كالدواء على الجرح، لأنه مستعد دائما لتقديم المساعدة. فإقبال يميز أمديو عن غيره من الايطاليين لان أمديو، هو الايطالي الوحيد في تلك العمارة الذي لا يمارس العنصرية ونبذ الآخرين.

---

[1] من الرواية، ص 49 .

[2] من الرواية، ص 50 .

[3] من الرواية، ص 52 .

4-علاقة إليزابيتا فابياني بأميدو:

تقول"**السينيور هو الشخص الوحيد المتسامح هذه المارة لم يتضايق من لنتينيو عندما كان ينبح ، كان يعامله بعطف وحنان** ".[1]

هي امرأة من إيطاليا تعيش وحدها ولم يبقى لها سوى الكلب فالنتينو، وهي شدّيدة الولع بالكلب إلى درجة أنها جعلت من كلبها عشيقا ، فهي تكره كل من يكره كلبها ويعامله بسوء وتعتبر الهاجرين أقل مكانة من الكلب وتفضل السينيور أميدو على الأخريين الذين يسكنون العمارة لأنه الشخص الوحيد الذي يعامله الكلب فالنتينو معاملة حسنة ولا يتضايق منه ولا عوائه مثل الآخرين.

5-علاقة ماريا كريستينيا غونزاليزا بأميدو:

تقول ماريا عن أميدو "**عندما أتزوج وأنجب ولد سأسميه أميدو هذا عهد قطعته علي نفسي منذ سنوات**".[2]

وتقول"**السنيور أميدو هو الوحيد الّذي يعطف علىّ،ويقف إلى جانبي في أوقات المحن**". [2]

---

[1] -الرواية ،ص61.

[2] -الرواية، ص73.

وتقول "**أفضل السلالم لأّن السينيور أميدو يستعمل المصعد إنه الوحيد الذي يسألّني عن حالي، وأحكي له وأبكي في حضنه** ". [1]

ماري شابة من بلد البيرو،عرفت كل أنواع العذاب تحلم دائما بالزواج والإنجاب وهي شديدة التأّثر بشخصية أميدو، فهي تحبه لدرجة أنها تقول ستسمي مولودها أميدو، لأنه الوحيد الذّي يسأل عن أخبارها ويمد لها يد العون.

6-علاقة انطونيو ماينى بأميدو :

يقول أنطونيو"**أميدو مهاجر بالنسبة لى لا فرق بين المهاجرين وأهل الجنوب** "[2]

"**عندما أخبرتني أنّ أميدو من الجنوب لم أصدق لأن طريقته في الكلام والتّحية والمشي أشبه بطريقة ميلانو** ".[3]

---

[1] -الروايةً، ص74.

[2] -الروايةُ، ص85.

[3] -الرواية، ص 86.

"أميدو شخص متناقض: يرتاد المكتبات للبحث والدّراسة، ولكن يقضي ساعات بارساندرو... ويجب أن أعترف انّ امتناع أميدو عن استعمال المصعد... جعلني اشك في انتمائه إلى تيارسياسي ".[1]

في أنطونيو هو أستاذ جامعي جاء من ميلانو يرى بأن أميدو إنسان متناقض في حياته وأنه ينتمي إلى تيار سياسي بسبب امتناعه عن استعمال المصعد، فهم انطونيو الوحيد يقتصر في المصعد الذي يعد بالنسبة له رمز الحضارة والتّقدم .

ويرى في طريقة تصرف أمديو أنه يشبه أبناء بلده فهو تفاجئ عندما سمع بأن أمديو قد يكون مهاجرا .

7-علاقو يوهان فان مارنت بأميدو :

يقول يوهان عن أمديو"نعم لا أزال أذكر لقاءنا الأّول رأيته يخرج من أبوابه العارة متأبطا فيلم "الغلاق على الطريقة الإيطالية "... يومها أدركت أن أميدو شخص متفتح وليس من دعاء الكاتناشر".[2]

[1] – الرواية، ص89.

[2] – الرواية، ص 96.

ويقول "**أمديو أجنبي هل يعقل أن يكون الشخص الّذي يجيب على أسئلتي المتعلّقة باللّغة الإيطالية والسياسة** "[1] يوهان هو طالب هولندي لدراسة السينما وإنتاجها حيث استأجر غرفة مع أمديو في العمارة التي يقطن فيها أمديو الذّي صادقه وأقام علاقة جيدة معه لأن أمديو أجنبي حيث كان أمديو يرافق يوهان في مشاوره التي تخص السينما، الذي كان يتمنى أن ينتج فيلما ويحلم بإعادة مجد الواقعية الجديدة.

8-علاقة ساندو دنديني بأميدو:

يقول ساندو صاحب حانة دندتي على أميدو "**ترك اميدو منفذ اللقاء الأول إنطباعا جيدا لكني لم أكن مرتاحا من أجاباته** ".[2]

ويقول :**تنفست الصعداء، واحتضنته كما يفعل أنصارنا عندما يسجل نادي روما ...**"[3]

ويقول "**بعدما أنّ تأكدت من أنّه ليس من نابولي ولا يناصر لاتسيو فتحت له قلبي علي مصرعيه وصرنا صديقين، ثم تعمقت العلاقة أكثر عندما إشتريت شقة في نفس**

[1] – الرواية،ص 98.

[2] – الرواية،ص106.

[3] – الروايةً،107.

العمارة التي يسكن فيها أمديو" [1]

ويقول :"لا تقولوا أن أمديو مهاجرا ، هذه المسألة تجلي الصراع".[2]

ساندروا كان يكّن أمديو حبا خاصا إلى درجة انه كان يلقبه ب "أمد"، زاد تعلقه بأمديو لحظة أكتشف انه ليس من سكان نابولي لأنه كان يكرههم كما انه ليس من أنصار لاتسو وسانتدولا يكن أية عداوة للأجانب فهو يحترمهم ويقدرهم.

9-علاقة ستيفانيا ميارو بأمديو:

تقول ستيفانيا على أمديو "**لا يوجد أميدو حقيقى وأميدو مزّيف، هناك أمديو واحد فقط أميدو المدهش عشقتني وعشقته** ". [3]

وتقول "**طوال سنوات تدريس الإيطالية للأجانب لم أجد تلميذا نجيب مثل أمديو**".[4]

وتقول "**طلبت من أمديو بإلحاح ،أنّ يأتي للعيش معي في شقتي في ساحة فيتوريو**" [5]

---

[1] – نفسه.

[2] –الرواية،109.

[3] الرواية،ص171.

[4] الرواية،ص 118.

[5] الرواية،ص119.

وتقول "**بعد ثلاث أشهر فقط من تعارفنا قررنا الزواج لماذا ننتظر هو يحبني وأنا أحبه**".[1]

ستيفتنيا مسارو هي معلمة في إيطاليا تدرس اللّغة الإيطالية وتملك وكالة سياحية، عشقت وأحبت الشاب الجزائري أمديو، حبا لا نظير له رغم أنّها لا تعرفه معرفة جيدة، لكن الغموض بسبها لا يؤثر في علاقتها مع زوجها العربي.

10-علاقة عبد الله بن قدور بأميدو:

يقول عبد الله بن قدور : "**لماذا سعى نفسه؟ هذا هو الذّي اسمه الحقيقي أحمد**"[2]

ويقول "**احمد هو ابن حومتي، أعرفه جيدا كما أعرف كل أفراد عائلته...كان أحمد شخصا محبوبا محترما في الحومة ... بدأت محنه، عندما ماتت خطيبته بهجة بنت الجيران، كان أحمد يحبها كثيرا منذ الصغر**".[3]

ويقول "**كلن أحمد أو أمديو كما تسمونه أنتم يعمل في المحكمة العليا في الجزائر العاصمة مترجما من الفرنسية إلى العربية**". [4]

---

[1] الرواية،ص120.

[2] الرواية، ص129.

[3] الرواية، ص131.

[4] الرواية، ص132.

عبد الله بن قدور مهاجر جزائري، وهو صديق أحمد الجزائري كانا من نفس البلد ومن نفس الحي، حيث أن (عبد الله) يعد شخصية محورية ساعدتنا على اكتشاف وضع أحمد وسبب هجرته إلى روما، وكان غاضب وناقم على أحمد الذّي غيّر اسمه وبدّله بأمديو

عبد الله بن قدور يعرف تمام المعرفة حياة أميدو في الجزائر قبل أنّ يغادرها .

11-علاقة ماورو بتارني بأميدو:

يقول المحقق مارروو: "**بالنسبة لي التحقق انتهي والقاتل هو أحمد سامي المدعو أميدو** ".[1]

ويقول : "**كان اعتقادي أنّ أمديو هو متطوع ايطالي يساند الهاجرين ويلبى بعض خدماتهم المتعلّقة بالصحّة والعمل**" .[2]

وقال أيضا :"**تركنا جانبا السؤال : من هو أمديو ورحنا نبحث في حياة الضحية ، من يكون "الفلادیارو"**".[3]

---

[1] الرواية، ص141.

[2] الرواية، ص144.

[3] نفسه.

ملورو بتارني هو مفتش ومحقق شرطة ، وهو يرى بأن أمديو هو القاتل، في قضية اغتيال "الغلاديتور"، هو يوجه أصابع الاتهام إليه ويحسم الأمر ويقرر أن، يغلق القضية ،لأنفي نظره أميدو هو القاتل الحقيقي ومكن بعد مرور زمن أن يكشف لنا من هو أحمد تعرض لحادث مرور الذي يظهر براءته من دم القتيل.

د- **نسق اللغة في رواية :**

لطالما كانت اللغة في الرواية العربية تلعب دورا مهما وتعد أهم عنصر من عناصرها الأساسية التي تركز عليها فهي القيم والأحكام والرموز والدلالات التي ترد في كلام الشخصيات وليس فقط هذا بل هي أداة ووسيلة تعبر عن مواقفهم وآرائهم وانفعالاتهم اتجاه حديث ما.

تتضمن رواية عمارة لخوص ،ازدواجية لغوية ،فهو من الروائيين الذين يجيدون كتابة روايتهم بهذه الطريقة، فقد كتب أجزاء منها بالعربية ومرة أخرى بالايطالية وهذا راجع إلى اختيار الكاتب أحداث ومكان الرواية .

تحمل اللغة في الرواية قضايا الهوية والانتماء، والصراع و البحث عن الذات في المهجر كل هذه العناصر وأزيد اعتماد عليها " عمارة لخوص " لبناء حبكته الروائية فقد قدم لنا نموذجا كاملا عن هذه الظواهر من خلال روايته " كيف ترضع من الذئبة دون تعضك " واختار أن تكون ايطاليا مسرحيا للأحداث، لأنه يرى بان الشعب الايطالي هو شعب متوقع

في هويته الضيقة ورافض لكل ما هو مختلف وغريب ونحن بدورنا اخترنا بعض من الرواية شخصيات مختلفة الآراء والتفكير والانتماء لدراسة لغتها والنسق الثقافي الذي تحمله وراءها فكان الاختيار على النحو الاتي:

يقول بارويز صمدي: " **لا يزال يتمكن العجب كلما استمع إلى تصريحات بعض السياسيين الايطاليين في نشرات الأخبار والحصص التلفزيونية، فلنأخذ على سبيل المثال روبرتو بوسوس....؟ ألا تعرفون من هو روبيرتو بوسوس إنّه زعيم حزب الشّمال الذي يعادي المهاجرين المسلمين**".[1]

يدلّ هذا النّسق اللّغوي عن ذلك الحقد الكبير الذي تكنّه الطّبقة السّياسيّة اتّجاه المهاجرين وهم غير مرغوبين بهم في ذلك البلد لأنّهم يمثّلون خطر على هذه الدّول (الغرب) .

ويقول بارويز :"**هل اللّغة التي يتكلّمها بوسوسو هي الإطاليّة حقًّا؟...كثيرًا ما يُقال لي" لا تعرف الإيطاليّة أو عليك أن تحسن لغتك أوّلاً" أو آسف مستواك اللّغوي منخفض جدًّا...**".[2]

تعتبر اللّغة عند الإيطاليين من أهم مثبتات الهويّة لأجل تقبّل الآخرين فكل من لايتقن هذه اللّغة في بلدهم يعتبر إنسان منبوذ ومرفوض ويستحيل التّعامل معه .

---

[1] – الرواية ، ص 12.

[2]– نفسه.

تعاني" الأنا"المهاجرة والمغتربة لابسط الحقوق وهي دائمة التّعرض للسّب والإهانة والشّتم حيث توصف تشخصية بارويز بتلك الإهانة الّتي يتلقاها من طرف البوابة بندتا ويقول"**وايّو هي كلمة بندتا المحبّبة، لا شكّ أنكم تعرفون أنّ وايو تعني "كاتسو"بالنابوليتانية. هكذا أكد لي الكثير...كلما رأتني متوجها نحو المصعد تطلق العنان لحنجرتها : وايّو وايّو وايّو من عاداتنا في إيران احترام الشيوخ والعجائز وتجنب الألفاظ البذيئة** ". [1]

تحرص اللّغة في هذا المقطع على إظهار ذلك العداء الكبير من طرف "الآخر" الغربي اتجاه"الأنا" الشرقي .

يواصل عمارة لخوص في وصف تلك الطريقة والمعاملة السيئة التي يوجهها الأخر للأنا من خلال شخصية بندتا التي تقول عن المهاجرة ماريا كريستينا" **تنام كثيرا ولا تغادر البيت إلا لحاجة ماسّة، ولا تكترث بالمشاكل المتعلقة بالضرائب والكراء وفاتورة الغاز والكهرباء والماء والمدفئة ...أنا الإيطالية أشقّ وأتعب وهي المهاجرة الشابة السمينة التي تطفح بالصحّة وتأكل ما طاب لها وتنام ما شاءت كالقطّة المدلّلة** ".[2]

[1] – نفسه، ص14.

[2] الرواية، ص40.

يعبّر النّسق اللّغوي من خلال هذا المقطع عن صورة الغيض والحقد الذي نلمسه لدى هذه الإيطاليّة اتّجاه تلك المهاجرة.

جعل الكاتب الشّخصيات الرّوائيّة داخل العمل الرّوائي تعبّر عن علاقاتها المتداخلة والمتضاربة، وهذا عن طريق لغتها التي كانت بمثابة الوسيلة التي عبّرت عن تلك العلاقات ونأخذ في سبيل المثال العنصريّة إلزابيتا فابياني "**الحقيقة انّنا لسنا بحاجةٍ إلى المهاجرين سمعت من يقول اقتصاد الإيطالي معرّض للانهيار، إذا غاب المهاجرين هذه كذبة ينشرها الشّيوعيون، نستطيع الاستغناء عن المهاجرين بسهولة، يكفي أن ندرّب كلابنا تدريبًا جيّدًا**". [1]

ترفض إلزابيتا تواجد الأجانب في بلادها حيث أنّها تفضّل الكلاب وتواجدهم في بلدها على المهاجرين، فتقول "**لا نحتاج إلى المهاجرين نعلّمهم الإيطاليّة ونمنحهم العمل والسّكن ثمّ نجدهم يتاجرون المخدّرات في الحدائق العامّة ويغتصبون بناتنا، هذا غير معقول على اللإطلاق**". [2]

[1] الرّواية، ص 65.

[2] نفسه.

هذه هي النّظرة القاسية والمنحطّة التي يحملها "الآخر" المسيطر اتّجاه "الأنا" الضعيف الضّائع في غربته، حيث وصلت بهم إلى جعل المهاجر العربي للمسلم أقلّ درجةٍ من الحيوان، وهم الذين يدعون بالمطالبة بالحقوق الإنسانيّة التي تُنظّم من خلال مؤتمراتهم. يعود بنا الرّاوي إلى شخصية البوّابة بندتا التي ترى بأنّ اللّغة هي عامل من العوامل المهمّة لتحقيق الإنتماء القومي فتقول "**إنّه يتكلّم الإيطاليّة خير من إبني جنار وبل أحسن من الأستاذ في جامعة روما انطونيو ماريني...**". [1]

ترى بندتا أنّ أمديو هو إيطالي لأنّه يتّفق مع كلّ الشّروط أن يكون الإنسان إيطاليّا أهمّها انّه يتحدّث الإيطاليّة أفضل من الإيطاليين.

لقد ركّز عمارة لخوص في روايته على شخصية أمديو أي البطل أحمد الجزائري من ناحية الجوانب النّفسيّة، فهو متضامن مع إخوانه المهاجرين والحزين على حالهم، فكان أمديو رمز من رموز التّخلي عن الهويّة، وكانت محاولاته كلّها هادفة إلى نسيان ذاكرته

[1] الرّواية، ص35-36.

المجروحة فيقول الرّاوي "**فكان بذالك أمديو غرابًا من نوع خاص يدفن ذكرياته الملوّثة بالدّماء**".[1]

فقد أدمن أمديو على الثّقافة الإيطاليّة فأتقن لغتها إلى درجة جعلته يتفوّق فيها على أهل المنطقة، فيقول بارويز عليه:" **كان أمديو متميّزا عن الجميع بمداومته على دروس ستيفانيا دون ان يفوّت درسا واحدًا**".[2]

ويقول أمديو في عواءه التّاسع: "**أنا رضيع أحتاج يوميًّا إلى الحليب، اللّغة الإيطاليّة هي الحليب اليومي**".[3]

جعل الكاتب من شخصياته عالمًا تنحصر فيه كلّ الوظائف والعواطف والأبعاد والميولات، وقد وُفّق إلى حدّ بعيد في التّعبير عن ذلك الحوار العسير بني الآخر العربي والأنا الشّرقي والصّراع الحضاري القائم بينهما، حيث كانت اللّغة تلعب دورًا هامًا وفعّالاً داخل الرّواية فهي الأداة التي شكّلت العرق النّابض المحرّك بالنّسبة للأحداث، وعبّرت عن المواقف والانفعالات والآراء بالنّسبة للشّخصيات.

---

[1] – الرواية، ص46.

[2] – الرّواية، ص5.

[3] – الرّواية،ص125

الملحق

تلخيص الرّواية

ملّخص الرّواية:

لقد بنى عمارة لخوص روايته "كيف ترضع من الذّئبة دون أن تعضّك" بحبكةٍ بوليسيّة، تبدأ بالبحث عن حقيقة الشّاب الإيطالي "لورانزو مانفريدي" المكنّ "بالغلادياتور" بمصعد العمارة حيث افتعل الرّوائي هذه الجريمة حتّى يكشف الوجه الحقيقيّ الذي يتستّر من وراءه الطّرف الآخر، وهنا حيث حوّل ضلوع "أمديو" في ذلك الجرم بما أنّه اختفى عن الأنظار وتبيّن أيضًا بأنّه ليس إيطاليّا وإنما هو مهاجر، ممّا استدعى تحقيقًا مع سكّان العمارة ؤ معرفة رأيهم حول مقتل الشّاب المنحرف، وكذلك أمديو الذي أصبح المتشبّه الأوّل بل هو القاتل،فيقول المفتّش(ماوروبتاريني): "بالنسبة إلى التحقيق انتهى والقاتل هو أحمد سالمي".[1]

ونشير كذلك إلى المصعد الذي كان من بين الحيثيات التي قامت عليها الرّواية الذي عدّ حدّا فاصلاً بين التّقدّم والتّخلّف.

[1]– من الرّواية، ص143 .

يقول السّارد على لسان الأستاذ الجامعي "أنطونيو ماريني" : "قلت لهم أنّ المصعد مشكلة حضاريّة، يجب أن نضع قواعد صارمة لاستعمال المصعد".[1]

ويقول: " المصعد كارثة كبيرة تدفعنا إلى استعمال السّلالم من جديد، هذه إهانة في حقّ الحداثة والتّقدّم والتّغيّر".[2]

هذا المصعد الذي يكشف حقيقة تّصور ونظرة كلّ طرفٍ إلى آخر حيث عبّر هذا المكان في الرّواية عن أزمة الإنتماء القومي من جهة وعصر الحوار بين الحضارات من جهةٍ أخرى.

استطاع عمارة لخوص وبإتقان شديد أن يتناول مفهوم صراع الهويّات في جميع مستوياته، حتّى بين أبناء الوطن الواحد والدّيانة.

---

[1] – من الرّواية، ص89.

[2] – من الرّواية، ص87.

خاتمة

إنّ النّقد الثّقافي من أهمّ الظواهر الأدبيّة التي رافقت ما بعد الحداثة في مجال الأدب والنّقد حيث اعتبر الأدب ظاهرة لسانيّة شكليّة من جهة وظاهرة فنّية وجماليّة من جهةٍ أخرى ،ومن ثمّة فقد استهدف النّقد الثّقافي البلاغة النّقد معًا بغية بناء بديل منهجي جديد يتمثّل في المنهج الثّقافي الذي يهتمّ باستكشاف الأنساق الثّقافيّة المضمرة، ودراستها في سياقها الثّقافي والاجتماعي والسّياسي والتّاريخي والمؤسّساتي، وقد تأثّر المنهج الثّقافي بالمنهج التّفكيكي القائم على التشريح والتّشتيت ليس من اجل إبراز التّضاد وتبيان المختلف بل من أجل استخراج الأنساق الثّقافيّة عبر النّصوص والخطابات سواء كانت الأنساق الثّقافيّة مهيمنة أو مهمّشة، وهذا ما حاولنا تطبيقه في روايتنا هذه باستخراج أهمّ الأنساق الثقافيّة وكشفها وذلك من خلال دراسة البعد الثّقافي والإديولوجي والفكري الذي تحمله الرّواية.

وفي ختام بحثنا هذا يمكن إجمال أهمّ النّتائج التي توصّلنا عليها بعد دراستنا للأنساق الثّقافيّة للرّواية وتطبيق المنهج النّقدي عليها، فهذه الرّواية تدرج من ضمن الأدب المغترب الذي يسعى بمحاولته في استرجاع تلك الهويّة المغتربة والمجهولة والضّائعة في أرض الاغتراب، وفي بلد المهجر حيث تتدفّق الذّكريات وتنفجر أحاسيس الغربة المرّة التي تمسّ المغترب وتجعله بحاجةٍ ماسةٍ إلى السّرد بوصفه وسيلته الوحيدة للنّجاة.

ومن أهمّ النّقاط التي توصّلنا إليها من خلال هذا البحث هو أنّ عمارة لخوص عالج ثنائية الأنا والآخر من خلال ذلك الحوار العسير الذي طبّقه على شخصيّات الرّواية وهو حوار الغرب فرمز للأوّل بالشّخصية المالكة والمتكبّرة و المتسلّطة، أمّا الثّاني فهو المذلول والمهان والمنبذ على الدّوام، فجعل من الأمكنة فضاءات تمثّل الحنين الذي تلجأ إليه الشّخصيات وجعل من العلاقة بين الشّخصيات صورة نموذجيّة من حياة المهاجرين الذين يعانون الحرمان والطّيش والاتهامات بكلّ أنواع شرورها،والتفت إلى العادات الغذائيّة والطّعام وطريقة الأكل باعتبارها من المواضيع المهمّة والرّموز الموحية إلى الهويّة ومحدّداتها، وكانت

اللّغة في الرّواية بمثابة المرآة العاكسة التي عكست انفعالات ومواقف وأبعاد الشّخصيات النّفسيّة والثّقافيّة والاجتماعية، حيث أظهرت الرّواية إشكالية الحوار بين الحضارات التي تكشف عن عسر التّلاقي والتّواصل الثّقافي بين العالمين(الشّرق والغرب) فالعلاقة مع الغرب لم تخرج عن ظواهر الطّغيان والهيمنة والاستبداد، أمّا الشّرق أي العرب والمسلمين لم تخرج عن التّواصل الحضاري المشترك والنّداء إلى تجاوز تلك الفوارق التي تسبّبها الانتماءات سواءً كانت على صعيد الثّقافة أو المجتمع الذي تنتمي إليه.

وبهذا نأمل أن نكون قد وفّقنا في تسليط الضّوء على هذه القضيّة وهي قضيّة صراع الحضارات من خلال تطبيقنا لمنهج النّقد الثّقافي في دراستنا لرواية عمارة لخوص"كيف ترضع من الذّئبة دون أن تعضّك" .

فهرس المصادر و المراجع

قائمة المصادر والمراجع

أوّلا: المصادر

- رواية عمارة لخوص، كيف ترضع من الذّئبة دون أن تعضّك، منشورات الاختلاف،ط2 ، الجزائر، 2006.

ثانيا: المراجع

أ – الكتب:

1) – الطاهر لبيب، صورة الآخر ناظرا ومنظورا إليه، مركز الدّراسات الوحدة العربيّة ط1، بيروت، 1999.

2) – بدر عثمان، بناء الشخصيّة الرّئيسيّة في رواية نجيب محفوظ، دار الحداثة، ط1 بيروت، 1986.

3) – حميد الحمداني، بنية النّص السّردي في منظور النّقد الأدبي، المركز الثّقافي العربي، ط 3، المغرب، 2000.

4) – عبد الله الغدامي، النّقد الثّقافي، قراءة في الأنساق الثّقافيّة، المركز الثقافي العربي ط3، دار البيضاء، بيروت، 2005.

5) – عبد القادر الرباعي، جماليات النّقد الثّقافي نحو رؤية الأنساق الثّقافيّة في الشّعر الأندلسي، دراسات أحمد جمال المرازيق، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر ط1، بيروت، 2009.

6) عبد الله إبراهيم وآخرون مؤلّفون عرب، عبد الله الغدامي والممارسة النّقديّة والثّقافيّة المؤسّسة العربيّة للدّراسات و النّشر، ط1، الأردن، 2003.

7) – عبد الفتّاح أحمد يوسف، قراءة النّص وسؤال الثّقافة، استبداد الثّقافة ووعي القارئ بتحوّلات المعنى، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، جدار الكتاب العالمي للنشر و التوزيع، ط1، عمّان، 2009.

8) – كافيين رايلي، الغرب والعالم، تر: عبد الوّهاب الميسري وهدى حجازي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني والفنون، دط، الكويت، 1986.

9) – محمّد راتب، نحن والآخر، منشورات اتّحاد الكتّاب، دط، دب، 2007.

10) – محمّد فكري، العنوان والسيميوطيقا، الاتّصال الأدبي: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، عالم الكتب الحديث، دط، مصر، 1998.

11) – شادية شقروش، سيميائية الخطاب الشعري في ديوان (مقام البوح)، للشيعي عبد الله، عالم الكتب الحديث، دط، مصر، 1994.

12) – نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية العربية، دار الكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1 الأردن، 2006.

ب– الدراسات:

– دراسات مسعود عمشوش، النقد الثقافي والنقد الأدبي، جامعة عدن.

ج– المقالات والمجلات والمواقع الالكترونية:

1)–أكاديمية الواحة للأدب وعلوم اللغة، ملتقى رابطة الواحة الثقافية، النقد التطبيقي والدراسات التطبيقية والدراسات النقدية، دراسة المكان في الرواية العربية.

2)– الحمداوي، قبائل بني عقيل، الموضوع الرئيسي روميلوس وريموس، أسطورة روما، www.bayogoil.com.

3)– بغداد عبد الرحمان، دينامية التعارف بين الأنا والأخر في القصيدة الشوقية، مجلة الرافد.

4)– حسين محمد، كيف ترضع من الذئبة دون ان تعضك، رواية تعتمد التشويق و المتعة السردية، 3 مارس 2008 . عنوان الموقع .ht/ www. Alttihad/ae

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة ..... (أ)

الفصل الأوّل: النّقد الثّقافي ..... (10-31).

1-تعريف النّقد الثّقافي:..... (10-13).

2-تاريخ النّقد الثّقافي:..... (13-18).

3-آليات النّقد الثّقافي:..... (18-28)

4-تعريف الأنساق الثّقافيّة:..... (29-31)

الفصل الثّاني: الأنساق الثّقافية في رواية "كيف ترضع الذّئبة دون أن تعضك (34-74)

1-دراسة العنوان:..... (34-38)

2-إبراز أهمّ الأنساق الثّقافيّة..... (38)

أ-نسق المكان..... (38-53)

ب-نسق الأكل..... (53-55)

جـ-نسق العلاقات الإنسانيّة..... (55-69)

د-نسق اللّغة..... (69-74)

الملحق: ملخص الرواية:..... (76)

خاتمة:..... (78-79)

قائمة المصادر والمراجع:..... (81-83)

فهرس الموضوعات: ..... (85)