الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique
UNIVERSITE 08 MAI 1945-GUELMA
Faculté des lettres et des langues
Dép.de langue et littérature arabe

جامعة 8 ماي 1945 قالمة
كلّية الآداب واللّغات
قسم اللّغة والأدب العربي

.

مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة

الماستر ل م د

الميدان: اللّغة والأدب العربي

(تخصّص أدب جزائري)

الحوارية في رواية "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" لعمارة لخوص – نموذجا–

مقدمة من قبل:
آمال روايقية

لجنة المناقشة:

الأستاذ	الرتبة	الصفة	الجامعة
مخالفة عبد الحليم	أستاذ مساعد. أ	رئيسا	جامعة 08 ماي 1945
مغمولي يزيد	أستاذ مساعد. أ	مناقشا	جامعة 08 ماي 1945
العباسي عبد العزيز	أستاذ مساعد. أ	مشرفا	جامعة 08 ماي 1945

السّنة:2019.

شكر وعرفان

قال الله تعالى: " **لئن شكرتم لأزيدنكم**"

الحمد لله الذي جعل العلم طهارة للنفوس ونورا للبصائر

وطريقا إلى الحق وهاديا إلى الجنة والصلاة والسلام على أشرف المرسلين وبعد

أتقدم بجزيل الشكر وبفائق الاحترام والتقدير إلى الأستاذ "**عبد العزيز عباسي**"

الذي تابعني طيلة فترة إعداد هذه الدراسة وأفادني من سديد رأيه

وتوجيه النصيحة كما لا يفوتني أن اعبر عن خالص أمنياتي

وعرفاني إلى كل من أمدني بيد العون

وشكر خاص إلى أساتذة كلية الآداب واللغات

الإهداء

إلى التي حملتني بكل وفاء وعلمتني حروف الهجاء

وسهرت على مرضي حتى الشفاء "**أمي**" يا أغلى الأسماء

إلى الذي رباني على الصدق والإيمان وقادني نحو الإطمئنان

ورعاني حتى صرت أهلا للإيمان "**أبي**"

إلى فلذة كبذي "**أمير**"

إلى إخوتي "**بدر الدين**" ، "**لؤي**"

إلى من ساندني أثناء إنجازي لهذا العمل "**زوجي عبد الحق**"

إلى أختي "**غنية**" التي كانت لي سندا وعونا لإكمال هذا العمل

إلى جميع أحبتي.

"أمال"

الرواية حكاية تعتمد السرد بما فيه من وصف وصراع وحوار بين الشخصيات، حيث تعد المرآة التي تعكس واقع الإنسان. كما تعتبر من أكثر الأجناس انفتاحا على النصوص الأخرى التي تتفاعل معها لتشكل في الأخير حواريتها الكبرى.

ويشكل مفهوم الحوارية الفيصل بين الرواية القديمة والمعاصرة، فنلاحظ أن معظم الروايات الجزائرية اعتمدت عليها، من بينها:" **دمية النار**" لبشير مفتي، "**الأسود يليق بك**" لأحلام مستغانمي، ورواية: "**وكيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك**" لعمارة لخوص محل دراستنا، حيث راح الروائي يستمد أفكاره من هذا الواقع، فوضع أسس نصه بوعي فني ناضج حتى يكون نصا مختلفا يحكي سيرة المنفى وواقع المهاجر وما يعانيه من عنصرية وتهميش في إيطاليا.

هذا النص المتعدد الأصوات والرؤى ساهم بشكل كبير في تجسيد الحوار بإحالته على أفكار معينة يستقيها من الواقع ويجعله يتجدد ويتولد مرة أخرى.

إن سبب اختيارنا هذا الموضوع هو أنّه يعبر عن أوضاع المهاجر العربي في خضم صراع الهوية والقيم بين الشرق والغرب، وتصوير المعاناة التي يعيشها المغترب، وهو ما جسدته الحوارية في الرواية.

وقد اعتمدنا على الوصفي التحليلي المنهج لأنّه الأنسب لدراستنا التي قامت على الإشكالات الآتية:

1. ما مفهوم الحوارية؟ وكيف تجلت هذه الظاهرة فنيا في الرواية؟
2. كيف تتعدد الرؤى والأصوات حول القضايا المطروحة داخل المتن الروائي؟ وما مدى آليات الحوار فيها؟
3. كيف أبدع الروائي **عمارة لخوص** شخصيات روايته وجعلها تنتمي إلى فئات اجتماعية متباينة؟

وبغية الإجابة عن هذه الإشكالات، رسمنا خطة تتكون من فصلين، يتقدمهما مدخل ومقدمة، ومذيلة بخاتمة ثم قائمة المصادر والمراجع وفهرس.

فأما المدخل، فتناولنا فيه نشأة الرواية الجزائرية وتطورها.

وأما الفصل الأول الموسوم بـ **مفهوم الحوارية**، فتطرقنا فيه إلى تعريف الحوارية لغة واصطلاحا، وإشكالية المصطلح، كما قدمنا الحوارية عند العرب، ثم تطرقنا إلى التناص عند جوليا كريستيفا.

وأما الفصل الثاني الموسوم بـ:" **الحوارية في رواية كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك**"، فعرضنا فيه قراءة للعنوان وملخص الرواية، وطبقنا فيه أنواع الحوارية في الرواية، كما تطرقنا إلى أهم الحواريات الموجودة في الرواية.

وختمنا بحثنا بخاتمة بأهم النتائج التي توصلنا إليها وملحق يتضمن نبذة عن حياة الروائي عمارة لخوص.

لا نزعم أن إنجاز هذا البحث كان أمرا سهلا، بل اعترضنا عدة عراقيل منها: قلة المصادر والمراجع والظروف السياسية التي كانت سببا في إضراب المكتبة الجامعية، مما أدى إلى صعوبة في الحصول على المراجع اللازمة.

لكن على الرغم من ذلك تمكنا بفضل الله عز وجل تجاوز كل هذه الصعوبات، وكذلك يعود الفضل إلى الأستاذ المشرف "عبد العزيز العباسي" الذي لم يبخل علينا بالنصائح والإرشادات، لا يسعنا أن نقدم له كل الشكر على حسن إشرافه وصبره علينا لإثراء هذا البحث، كما نتقدم بجزيل الشكر إلى أعضاء اللجنة المناقشة، والى جميع أساتذة كلية اللغة والأدب العربي.

وفي النهاية لا نزعم أننا وصلنا إلى الكمال في بحثنا هذا، فالكمال لله عز وجل، وكل ما نقوله إننا اجتهدنا، واعتذر عن التقصير في البلوغ إلى الأفضل.

والله الموفق للصواب، واليه المرجع والمآب، وصلى الله على نبينا محمد وعلى آله وصحبه وسلم.

تعتبر الرواية من أشهر الأنواع الأدبية وأوسعها على الإطلاق بين أوساط القراء، كما تعد من أقدم الفنون الأدبية وجودا، فهي بمثابة الفن المعبر عن حياة الفرد والمجتمع.

فالرواية هي عبارة عن قصة مطولة تعبر عن واقع المجتمع بأسلوب شيق وممتع، فقد ظهرت عند الغرب في القرن الحادي عشر، ثم انتقلت إلينا عن طريق الصحافة والترجمة، فيرى غنيمي هلال " الرواية هي ما قصد المؤلف فيها حكاية الفشل، أو النجاح أقل من قصده إلى عرض ناظر وتحليل شخصيات ترمي إلى هدف واحد يتصل بحال الإنسان في موقف خاص، ويكشف هذا عن فكرة كبيرة وهي بيان موقف إنساني يكون فيه جهد الإنسان ذا معنى".[1]

كما أن الرواية عبارة عن حوادث مر بها الكاتب في حياته استقى منها موقعا معينا، يخبئه في نفسه حين تحضر عملية الإبداع تحضر هذه الأحداث لتمده بما يلزم و يختار منها الأحسن ليستطيع أن يصور بيئة كاملة أو شيئا له كيان ومعنى، لذلك عبد الله الركيبي " أن الرواية تتطلب لغة طبيعية قادرة على تصوير بيئة كاملة تتضمن شخصيات مختلفة الاتجاهات".[2]

وقد عرفها عز الدين إسماعيل بقوله "هي أكبر الأنواع القصصية من حيث الحجم وهي ترتبط بالنزعة الرومانتيكية، نزعة الفرار من الواقع وتصور البطولة الخيالية..."[3] فتكون الرواية أوسع من القصة وأكثر حدث ووقائع، كما تعتبر من بين الفنون النثرية الطويلة مقارنة بالقصة.

---

[1] محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، دار العودة، بيروت، لبنان،1981، ط 6، ص207.

[2] عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، دار التوتية، المؤسسة الوطنية للنشر الجزائر، ص198.

[3] عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، دار الجيل، بيروت، ط1، ص433.

فالرواية تعتبر من الفنون النثرية الأدبية الجميلة التي تتسم بأسلوبها الرفيع، فهي تستمد من الشعر جملة من الصورة الشعرية كما تشترك مع المسرحية في بعض مكوناتها (الشخصيات، الزمان، المكان، الحدث...)، لذا فهي تعتبر من أكبر الأجناس انفتاحا كونها تشترك مع الأجناس الأخرى كالمسرحية، والملحمة.

نشأة والرواية وتطورها:

يرى بعض المؤرخين أن الرواية يرجع إلى ظهورها إلى أوّل إنسان على وجه الأرض، وقد عرفها العرب منذ العصر الجاهلي بداية من القصة التي كانت تسرد طريقة معيشتهم وتفاصيل حياتهم، كما عرفوها في صدر الإسلام وفي العصر الأموي، لكنها تميزت بالضعف لأن أغلبها كتبت بالعامية.

وظهرت الرواية في الغرب منذ العصور القديمة، وتطوّرت في القرن 19 الّذي يعدّ من أزهى العصور التاريخية وأكثرها إنتاجا للأدب من خلال علاقات التأثر والتأثير بين الأمم، مما ساهم في ظهور مدارس أدبية في نضج الأدب عامة والرواية خاصة.

أما في المغرب العربي ظهرت الرواية في تونس سنة 1956م تحت عنوان "ومن الضحايا" لمحمد العروسي، ورواية "إعترافات إنسان" لمحمد فريد سيالة في ليبيا سنة 1961م، أما المغربية سنة 1966م بعنوان "دفنا الماضي" لعبد الكريم غلاب، وفي الجزائر سنة 1970م"ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة وأخيرا الموريطانية سنة 1981م بعنوان "الأسماء المتغيرة"لأحمد ولد عبد القادر.[1]

[1] حياة لصحف، جماليات الكتابة الروائية دراسة تأويلية تفكيكية، شهادة الدكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة بوبكر بلقايد، تلمسان، 2016، ص 7-10.

"والمعرج لنشأة الرواية الجزائرية يجد أنها مرتبطة بالواقع التاريخي للشعب الجزائري، كما أنها غير منفصلة على نظريتها في الوطن العربي ولها جذور عربية إسلامية كصيغ القرآن الكريم، السير النبوي، المقامات والرسائل..." [1]

والحديث عن الرواية الجزائرية يقودنا إلى الحديث عن الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية التي كان لها أثر كبير على المستوى الثقافي قبل الاستقلال.

إن سبب تأخر الرواية المكتوبة باللغة العربية وظهور الرواية المكتوبة بالفرنسية راجع لعدة اعتبارات نذكر منها:

- توفر الكتب المكتوبة بالفرنسية أسهمت في تطوير الفن الروائي الجزائري وهذا راجع إلى التفتح على الثقافات الأجنبية والفرنسية.
- تأثر الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية بالرواية الأوربية لأنها لم تنشأ من فراغ لأنها ذات تقاليد فنية وفكرية.
- إضافة إلى هذا لم يجد الكتّاب أمامهم نماذج أدبية جزائرية يقلدونها كما كان الأمر بالنسبة للكتاب الفرنسيين الذين وجدوا تراثا غنيا فالرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية كانت مصدر تعبير عن كل الأوضاع التي عاشتها الجزائر وعن هموم الطبقة الكادحة فقد كانت الرواية طرحا مساندا للثورة.

فالأوضاع السياسية والثقافية التي كانت سائدة في فترة الاستعمار أدت إلى تأخر نشأة الرواية لأن الجزائر ما تزال طالبة بكرامتها واسترجاع شخصيتها التي حاول الاستعمار الفرنسي تغييبها وطمس معالمها".[2]

---

[1] كريمة غتيري، تداخل الأنواع الأدبية في الرواية العربية المعاصرة، رسالة دكتوراه علوم النقد المعاصر،كلية الآدب واللغات، تلمسان،2017، ص31.

[2] واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية في الجزائر، الشركة الوطنية للكتاب الجزائر، ط1، ص47.

رغم كل هذه الحواجز والمعيقات فرض الكتاب أدب ذاتيا لم يكن تابعا للأدب الفرنسي ففرضوا أنفسهم وسط الساحة الفنية.

فالبعض يرى أن أول كتابة جزائرية ظهرت سنة 1935م على يد محمد الجيلالي في حين يرى البعض الآخر أن أول كتابة روائية عربية كانت لأحمد رضا حوحو "غادة أم القرى" سنة 1947م، وهناك من يرى أن أول عمل كتبه سنة 1949م لمحمد بن إبراهيم "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" ثم جاءت محاولة أخرى لـ "عبد المجيد الشافعي" بعنوان الطالب المنكوب سنة 1951م.

وتعد فترة السبعينيات البداية الفعلية للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية باعتبارها اعتمدت على أسس فنية صحيحة.

ففي هذه الفترة تناولت قضايا وطنية وسياسية، ومن بين الروائيين الذين ذاع صيتهم عبد المجيد بن هدوقة، اعتبر أول من كتب باللغة العربية سنة 1971م رواية "ريح الجنوب"، وبعدها ظهرت روايات عديدة، أصبح الكتاب الجزائريين يعبرون بكل حرية في مختلف المجالات.

ثم ظهرت أعمال كأعمال "طاهر وطار" في " اللاز" و"الزلزال" بالإضافة التي رواية الظهيرة "لمرزاق بقطاش".

وقد أصبح للرواية الجزائرية مكانة سامية ومرموقة في الأدب العربي، فتمكنت من أن تبرز نفسها في الساحة الأدبية في فترة زمنية قصيرة، فوصلت لتحقيق شهرتها في العالم من خلال اجتهاد وتفوق الروائيين في تطور هذا الفن.

1- مفهوم الحوارية:

جاء مفهومها في لسان العرب من مادة (ح و ر):

"حور: الحَوْرُ: الرجوع عن الشيء وإلى الشيء، حار إلى الشيء وعنه حورا ومحارًا ومحارةً وحُؤورًا: رجع عنه وإليه.

والحَوْرُ: ما تحت الكَوْرِ من العمامة لأنه رجوع عن تكويرها، وكلّمته فما رجع إليّ حَوَرًا و حِوَرًا ومُحاورةً وحَوِرًا ومَحُوَرةً، بضم الحاء، بوزن مشورة أي جوابا وأَحارَ عليه جواب: رده، وأَحَرْتُ له جوابا وما أَحَارَ بكلمة، والإسم من المُحاورةِ الحَويرُ، تقول سمعت حُويرِهُما وحوارهما، والمحاورة: المجاوبة، والتّحاوُرُ: التجاوب، وتقول: كلمته فما أَحَارَ إليّ جوابا وما رجع إليّ حَوِيرًا ولا حَوِيرَةً ولا مَحُورَةً ولا حِوَارًا أي ما ردّ جوابا، واستحاره أي استنطقه..."

"وأصل الحَوْرِ: الرجوع إلى النقص..."

"والمحاورة: مراجعة المنطق والكلام في المخاطبة، وقد حاوره. والمَحُوَرةُ / من المحاورة مصدر كالمَشُورَةِ من المُشاوَرَة كمَحْوَرَةِ..."[1]

ولقد عالج لطيف زيتوني مصطلح" الحوار الروائي" الذي أبعده عن المجانية لأنه محكوم بحاجة النص إليه، أي الدور الذي يؤديه تبادل الكلام في رسم الشخصيات وتفسير الأحداث وهو بعيد عن العفوية بسبب طابعه الأدبي وقيود اللغة والأسلوب والتراكيب النحوية››[2].

أي أنه، هنا، ميز بين الحوار الروائي والحوار المسرحي، لأن الحوار في السابق كان محصورا في جنس المسرحية فقط.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة (ح و ر)، دار صادر للطابعة والنشر،ج2، ط1، بيروت،1997، ص 264.

[2] لطيف زيتوني، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985 ص80.

يمكننا اعتبار الحوار ظاهرة إنسانية وعنصرا مهما من عناصر التواصل البشري وذلك أن الأقوال المتبادلة بين شخصين فأكثر تتطلب الفعل ورد الفعل وهو ما ذهب إليه محمد نظيف: "أن التفاعل التواصلي يتشكل من مفهومين مفهوم التفاعل Interaction الذي يعني الفعل ورد الفعل ومفهوم التواصل والذي يعني التبادل الكلامي بين شخصين متكلم ينتج ملفوظة إلي المخاطب"[1] كما أن إضافة المفهومين إلي بعضهما البعض يدل هنا على العناصر التي تفيد المشاركة الحوارية .

أما عبد المالك مرتاض فلم يدرج مصطلح الحوار منفردا، بل ألصق اللغة به ليخلص إلى مصطلح اللغة الحوارية. وعليه يعرف الحوار بأنه "اللغة المعترضة التي تقع وسطا بين المناجاة واللغة السردية، ويجري الحوار بين شخصية وشخصية أو بين شخصيات وشخصيات أخرى داخل العمل الروائي "[2]

كما ورد مفهوم الحوارية في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: أنه مصطلح يميز به (ف.شكلوفسكي) و(م. باختين) الحركة الترتيبية الأساسية عند (دوستويفسكي) بحيث لا يقوم الجدل بين الشخصيات فقط، بل نجد بين مختلف عناصر التيمات صراعا؛ إذ تؤول الأحداث بشكل متنوع، وتتناقض الشخصيات بحيث يعود هذا الشكل إلى مبدأ (دوستويفسكي) نفسه كما يشار إلى (طابع الحوارية) الروائية في كتابات (جوليا كريستيفا) Julia Kristeva "[3]

[1] محمد نظيف، الحوار وخصائص التفاعل التواصلي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2010 ص54.

[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ط1، 1998 ص106.

[3] السعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتب اللبناني، بيروت، ط1، 1985 ص79.

وجاء في معجم السرديات أن مصطلح الحوارية: "ظهر في العصر الحديث وتزامن ظهوره مع ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine ولها جذر مشترك مع الحوار. وهو ما لم يخف على باختين حين وضعه للدلالة على العناصر المتباينة داخل الأثر الروائي"[1] أي أن الدارس على دراية بالعلاقة بين المصطلحين –الحوار والحوارية– كما أن الحوارية مصطلح تولد عن مفهوم الحوار.

وقد انتبه باختين إلى هذا المفهوم عند دراسته الرواية وقد بلور مفهوم الحوارية اعتمادا على نتاج دوستويفسكي الروائي حيث تتعدد أشكالها في الملفوظ الروائي أكثر من غيره[2] هذا من خلال تعدد لغات الشخصيات وكثرة الأصوات والخطابات في النص الروائي الواحد.

وعليه يمكننا القول إن مفهوم الحوارية قد كان لصيقا بمبدعه ميخائيل باختين والذي يحيل عنده إلى التعالق النصي أو إلى التناص باصطلاح البلغارية –جوليا كريستيفا–

2-إشكالية المصطلح :

ظهر مصطلح الحوارية في بداية الأمر على يد الناقد الروسي " ميخائيل باختين " في كتاب أصدره عام 1929م بعنوان "الماركسية وفلسفة اللغة "باللغة الروسية حيث عالج فيه مصطلحات شتى على رأسها (الحوارية) Dialogisme ويستند باختين في دعوته إلي ضرورة وجود الحوار في أي نص أو عمل ما. وقد أعاد كل من " تزيفيتان تودوروف **Tzvetan Todorov** " و"جوليا كريستيفا " بلورته حيث قدمت أطروحة دكتوراه تناولت فيها المفاهيم النظرية الأساسية ونشرت في كتاب بعنوان:

‘’LE TEXTE DU ROMAN-APPROCHE SEMIOLOGIQUE D'UNE STRUCTURE DISCOURESIVE TRANSFORMATIONNELLE’’

[1] محمد القاضي ومجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، دار محمد على للنشر، تونس، ط1، 2010، ص160.

[2] المرجع نفسه، ص162.

"تص الرواية مقاربة – سيميولوجية لبنية خطابية متحولة"

وكل هذا راجع إلى أهمية هذا المصطلح وهذا ما أشار إليه (محمد برادة) بقوله: بالنسبة للرواية العربية ونقدها فإننا نعتقد أن تنظيرات باختين وكتاباته يمكن أن تكون محطة هامة في مسارها نحذ التطور والتجديد ذلك أن ميخائيل باختين ابتداء من عشرينيات هذا القرن واجه نفس الأسئلة التي بدأت ثقافتنا العربي تواجهها منذ الستينات وما تزال عبر التعرف –المتأخر دائما– على مناهج الألسنة والبنيوية والسيميائية والشكلانية... ومن موقعه داخل ثقافة لها خصوصيتها وفي سياق مجتمعي معين قدم أجوبة نقدية وفكرية على جانب كبير من الأهمية نستطيع أن نتفاعل معها وأن نحولها إلي خميرة لتفكير نقدي مخصب[1].

وعلاوة على ذلك فإننا نجد أن الحوارية كانت وسيلة هامة لإعطاء نفس جديد للبنيوية ومن هنا نستنتج المراحل التي مرت بها الحوارية مع أهم المفكرين والنقاد.

ومصطلح الحوارية يختص بالأجناس النثرية عامة والروائية خاصة كما يرى باختين أنه: " لكي يشق الخطاب طريقه نحو معناه وتعبيره فإنه يجتاز من التعبيرات والنبرات الأجنبية ويكون على وئام مع بعض عناصرها و على اختلاف مع البعض وداخل هذه السيرورة للصوغ الحواري يستطيع أن يعطي شكلا لصورته ولنبرته الأسلوبيتين "[2]

وهنا يشير بتدقيق إلى صورة الفن الأدبي في النثر، وبخاصة صورة النثر الروائي يقول تكذلك :" صحيح أن صورة ذات صيغة حوارية من هذا النمط يمكن أن تجد مكانها بدون أن تكون لها تبرتها في مجموع الأجناس الشعرية بما في ذلك الشعر، لكنها داخل الجنس الروائي وفيه وحده تستطيع أن تتطور وأن تصبح معقدة وعميقة في نفس الوقت الآن تدرك اكتمالها الأدبي في التشخيص الشعري بمعناه الصارم (داخل الصورة– الاستعارة)

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987 ص21.

[2] المرجع نفسه، ص53.

يجري كل الفعل (دينامية الكلمة – الصورة) ما بين الكلمة والموضوع في جميع مظاهرها "... لذلك فإن الكلمة لا تفترض شيئا خارج الحدود سياقها وإلا فإن ذلك الشيء الذي يكون هو ذخائر اللغة نفسها، إن الكلمة لا تنسى تاريخ المفهوم اللفظي المتناقض لموضوعها كما تنسى حاضر ذلك المفهوم الذي هو أيضا متعدد اللسان"[1]

وعلى العكس من ذلك نجد إذا تعاملنا مع النثر كمادة الرواية القاعدية فإنه: " بدلا من الامتلاء الذي لا ينفد الموضوع ذاته الكشف الناثر كثرة من الطرق والسبل والممرات المرسومة داخله بواسطة وعيه الاجتماعي وفي نفس الآن الذي يكشف من حوله لغات اجتماعية مختلفة... وتتحاصر جدلية الموضوع مع الحوار الاجتماعي من حول الكاتب والناثر لهذا الأخير فإن الموضوع هو نقطة ائتلاف أصوات مختلفة داخلها يتحتم أيضا أن يدوي صوته فمن أجل صوته تخلق الأصوات الأخرى خلفية ضرورية بغيرها لن تكون تلاوين نثره الأدبي قبالة للإدراك ولا مرنة "[2]

ومن هنا تأخذ الحوارية مظهرين اثنين هما الحوارية الداخلية والخارجية:

الحوارية الداخلية: ترجع إلي ذات الفرد ويكون حواره مع نفسه يقول باختين: "... لقد درس الحوار فقط باعتباره شكلا مركبا لبنية الكلام ولكن الصوغ الحواري الداخلي للخطاب سواء في إجابته الحوار أو في الملفوظ المونولوجي – الذي يتغلغل إلي مجموع بنيته وطبقاته الدلالية والتعبيرية وقع تقريبا تجاهله باستمرار غير أن هذا الصوغ الحواري الداخلي للخطاب يجد تعبيره داخل سلسلة من خصائص الدلالة والتركيب والتأليف لم تدرسها مطلقا الألسنية والألسنية إلي يومنا هذا"[3]

الحوارية الخارجية: وتكون بين شخصين فأكثر، في هذا الصدد يرى باختين "وحده آدم الأسطوري وهو يقارب بكلامه الأول عالما بكرا لم يوضع بعد موضع تساؤل وحده آدم

[1] المرجع السابق، ص53.

[2] المرجع نفسه، ص53.

[3] المرجع نفسه، ص54.

ذلك المتوحد كان يستطيع أن يتجنب تماما هذا التوجه الحواري نحو الموضوع مع كلام الآخرين وهذا غير ممكن بالنسبة للخطاب البشري الملموس التاريخي الذي لا يستطيع تجنبه إلا بطريقة اصطلاحية وفي حدود معينة فقط"[1]

ومن ذلك يتجلى مفهوم الحوارية عند باختين وهذا ما ذهب إليه فخري صالح بقوله: "يدخل فعلان لفظيان تعبيران اثنان في نوع خاص من العلاقة الدلالية ندعوها نحن علاقة حوارية والعلاقات الحوارية هي علاقات (دلالية) بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي "[2]

3-حوارية باختين وتعددية الأصوات:

إن ذكرنا مصطلح الحوارية يحيلنا مباشرة إلي وجود علاقة بينه وبين الحوار الذي يعد شكلا من تبادل الأقوال والأفكار بين مجموعة من الأفراد ضمن سياق معين أي أنه ذلك العرض للتبادل الشفاهي المتضمن لشخصين أو أكثر[3]

ويظهر لنا الحوار في الرواية على أنه تقديم لأقوال شخصيات بالطريقة التي يفترض نطقهم بها ويمكن أن تكون مصحوبة بكلمات الراوي كما يمكن أن تكون مصحوبة بهذه الكلمات وبذلك يتجلى الدور البارز للحوار في تحريك أقوال وأفعال الشخصيات داخل العمل الروائي وهنا تظهر الحوارية ابان العصر الحديث ردا على الأسلوبية التقليدية "التي جعلت الخطاب لا يعرف سوى نفسه لسياقه وسوى موضوعه وتعبيره المباشر ولغته الواحدة والوحيدة"[4]

وبالتالي يصبح حسبهم هو الرجل نفسه يقول باختين: "الأسلوب هو الرجل ولكن باستطاعتنا القول إن الأسلوب هو الرجل على الاقل او بدقة أكثر الرجل ومجموعته

---

[1] مبخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص53-54.

[2] المرجع نفسه، ص55.

[3] محمد القاضي ومجموعة من المؤلفين، معجم السرديات. ص45.

[4] ميخائيل باختين. الخطاب الروائي، ص 51.

الاجتماعية مجسدين عبر الممثل المفروض. المستمع الذي يشارك بفاعلية في الكلام الداخلي والخارجي"[1]

وهذا يعني أن النقد البلاغي التقليدي تعامل مع الفن من زاوية واحدة أساسها المؤلف هو الذي تعود إليه العصمة والاختيار في تحريك الأحداث وأدوار الشخصيات وهنا تظهر النظرة الأحادية بحكم أن مؤلف الرواية فرد وله وعي خاص به وحده يوصله بغيره من خلال عمله وأقوال شخصياته وهذا ما ناهضه باختين إذ نادى بوجود فاعلين على الأقل حتى ينشأ لدينا خطاب وبالتالي تتجسد العلاقات الحوارية إذ يقول: "لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى وهذه العلاقة جوهرية تماما ولذا فإن النظرية العامة للتعبير هي في منظور باختين انعطافه لا يمكن تفاديها كي نصل إلي دراسة هذا المظهر من مظاهر المسألة والمصطلح الذي يستخدمه للدلالة على العلاقة بين أي تعبير من الأخرى هو مصطلح الحوارية "Dialogism"[2]

وبالتالي فإن الحوارية تختص بالعمل الروائي أكثر من غيره بحكم أن الرواية مجال واسع لتعدد الأصوات وبالتالي تعدد اللغات الراجع لاختلاف الشخصيات. فالرواية تواجه الخطابات المختلفة فيما بينها فهي ليست وسيلة لتأكيد خطاب متسلط دائما تفتح المجال للحوار بين مختلف الأصوات.

3-1 الايدولوجيا في الفكر الباختيني:

تظهر الإيديولوجية في الفكر الباختيني من خلال الفعل الكلامي الذي يكون نتاجا لاصطدام الفكرة بالفكرة الأخرى وهذا ما يسمح بتعدد الأفكار وينتج عنه التطور المستمر للعلامات الاجتماعية عموما والوعي الفردي بخاصة. وهنا نجد باختين يساوي بين مفهوم العلامة اللغوية ومفهوم العلامة الأيديولوجية، أي أنه علاوة على أن اللغة أنساق مركبة،

---

[1] تودوروف تزفتان، مخائيل باختين والمبدأ الحواري، تر، فخري صالح، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996 ص 124.

[2] المرجع نفسه، ص 121.

فهي في الوقت نفسه إيديولوجيا، باعتبار أن الإيديولوجيا ماهي إلا لغة وممارسة كلامية للوعي الفردي تتصادم في ساحتها أفكار عدة تسمح بتطورها المستمر كل حسب وضعياته الاقتصادية والطبقية للفئات .

يؤكد "باختين"، في كتابه الماركسية وفلسفة اللغة، العلاقة المتينة بين اللغة والإيديولوجيا، انطلاقا من أن الوجود الاجتماعي ينجز أشكالا مختلفة للوعي، ويخضع في أساسه إلي طبيعة الوجود الفعلي للأفراد بوضعياتهم الاقتصادية والاجتماعية فطبيعة التواصل الانساني تجعل اللغة تشتغل بوصفها مجموعة من الأدلة المشبعة بنظرات وتصورات الفئات والطبقات الاجتماعية وتعبيرا عن رؤاهم الفكية وبالتالي تتخلى اللغة عن شفافيتها وحيادها لتشكل وتتكون وفق النزعة الاجتماعية التي توظفها.

فاللغة بارتباطها بالبنية المجتمعية وتعبيرها عن الوعي تتحول إلي جملة من الأدلة الايديولوجية الرامزة فاعتبار أن اللغة ظاهرة مجتمعية حساسة لكل التغيرات الممكنة والمحتملة، فإنها تستوعب كل عمليات الفكر والوعي وتصبح بدورها الظاهرة الإيديولوجية المثلى. لذلك يرى باختين بأنه: "لابد من تحليل عميق وجاد للكلمة كدليل مجتمعي حتى يمكن فهم اشتغالها كأداة للوعي أن تشتغل كعنصر أساسي مرافق لكل ابداع ايديولوجي... إن الكلمة تصحب كل فعل ايديولوجي تعلق عليه"[1]

نفهم أن باختين يولي اهتماما كبيرا للغة باعتبارها وفق منظور الكاشف عن الايديولوجيا وتتبدى من خلال الفعل الكلامي الذي يعبر عن الوعي الخاص به في إطار اهتمامه باللغة المعبرة عن الإيديولوجية يؤكد أن الكلمة هي أداة للوعي تعبر عن الفعل الإيديولوجي وبخاصة العلاقات الاجتماعية. هذا يعني أنه، لكي نفهم البنية الأدبية للرواية، لابد من الاعتماد على لغتها التي تستعمل الكلمة كأداة لتجسيد الموقف الاجتماعي.

[1] ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، تر: البكري محمد والعيد يمنى، دار توبقال، دار البيضاء المغرب، ط1، ص198.

إذن المظهر اللساني هو امتداد للطبيعة الاجتماعية، وهنا يتفاعل الكل مع بعضه البعض رافضا الانقسام. لذلك فعندما نحلل رواية باعتبارها تركيبة من خلال الدلائل، فنحن في الوقت نفسه نتعامل مباشرة مع الواقع الاجتماعي والثقافي والإيديولوجي، وفي الوقت نفسه نتعامل مباشرة مع الواقع الاجتماعي والثقافي والايديولوجي وفي هذا اشارة إلي بعض العناصر التي تخلق الحوارية الروائية اي اشارة إلي الجانب الايديولوجي والخصائص الأسلوبية الفنية كليهما معا.

3-2 سوسيولوجية النص الروائي عند باختين :

جاء مصطلح الحوارية على يد باختين، وهو مصطلح جديد تولد عن مفهوم الحوار وهو يأسس نظريته إبان دراسته لرواية الكاتبان الروسيان تولستوي ودوستويفسكي ففي عام 19929 م أصدر باختين كتابه اشكاليات الشعرية الدوستويفسكية وفيه يبين أن روايات دوستويفسكي تتميز بتعددية الأصوات وتتمتع بحرية الاختلاف عكس ما نجده لدى تولستوي الذي جعل روايته احادية الخطاب او منولوجية.[1] لذا يعد كتابه هذا هو حامل الأسس التي نادى بها باختين في نظريته رابطا الحوارية بالفن الأدبي وهنا تظهر مقترحاته واطروحاته النظرية التي تتعلق بجمالية جديدة في دراسة الفن الروائي فبالتوازي مع حركة النقد الاجتماعي والنقد الشكلاني فقد حاول باختين الاستفادة من الفلسفة المادية الجدلية دون الاغراق فيها والاستفادة من النزعة الشكلانية من غير الالتزام بصرامتها مبينا عن توجه نقدي آخر يمكن أن نسميه سيسيولوجيا النص الروائي[2]

[1] سعد البازغي، الرويلي ميجان، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقدية معاصرا، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت 2002 ص318.

[2] حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجي من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، ص73.

زاد يقول باختين "إن العمل الأدبي والروائي يوجه خاص اطار تتفاعل فيه مجموعة من الأصوات أو الخطابات المتعددة إن تتجاور متأثرة بمختلف القوى الاجتماعية طبقات ومصالح فئوية.[1]

فالحوار بحكم كونه نوع من التواصل الإنساني فجعل اللغة مجموعة من الادلة المشبعة بنظرات وتصورات الفئات والطبقات الاجتماعية وتعبيرا عن رؤاهم الفكرية.

3-3 أنواع الرواية عند باختين :

حصرت أنواع الرواية في علاقتها بالذاتي والموضوعي فإما أن تكون هناك هيمنة تامة للكاتب فتكون النظرية أحادية وهو ما يعرف بالرواية المناجاتية " المنولوجية " أو يترك الكاتب الحرية للشخصيات للتعبير عن آراءه فتكون النظرة شمولية وهي الرواية الحوارية الديالوجية.

أ- الرواية المناجاتية " المونولوجية" :

يرى باختين أن الرواية المناجاتية هي الرواية التي تحقق رواية مونولوجية من خلال تلك العلاقة القائمة بين الكاتب والشخصية الروائية؛ إذ يمكن القول إنها علاقة تحكم وسيطرة لأنّ الشخصية تؤدي أدوارها المختلفة في حدود ما يخدم إيديولوجية المؤلف الذي يرسم مخطط القصة ويعمل على "إبراز ايديولوجية" واحدة مهيمنة ويدخلها في النسق الخاص لإيديولوجية الكاتب فتعقد بذلك الشخصيات هوايتها المختلفة... وتغدو عاجزة عن خلق حوار أو تفاعل يحقق انتاجية النص.[2]

إنها تعمل على إظهار فكرة واحدة وتأكيدها ولا تترك المجال مفتوحا أمام الأفكار المتناقضة لها إلا بالقدر الذي يخدمها في النهاية فهي رواية ذات صوت واحد فرغم اشتمالها على تصورات مختلفة يجسدها أبطال متعددون إلا أن تصور الكاتب يوجهها ويتحكم فيها ويغلب عيها في النهاية. فالعلامة القائمة بين الكاتب وروايته تحكمها رؤية

[1] البازغي سعد والرويلي ميجان، دليل الناقد الأدبي، ص 318.

[2] مخائيل باختين، شعرية دستويفسكي، تر: جميل نصيف، دار هلال للنشر، ص11.

أحادية تسعى من خلالها إلى اقناع القارئ بأهميتها وجدواها على حساب الأفكار الأخرى التي تعرضها الرواية بهدف إظهار قصورها ومحدوديتها. ولا تمنح أفكار الغير الحرية الكاملة للتعريف بذاتها، بل، على العكس من ذلك، فإن وجودها يهدف إلي تبيين وخدمة فكرة الكاتب أو بطل الرواية الذي يحمل أفكاره. فالعالم الفني المونولوجي لا يعرف أفكار الغير ورؤاه بوصفها مادة للتصوير، بل إن كل ما هو ايديولوجي ينقسم إلى قسمين:

1- فئة من الأفكار تجسد وعي المؤلف يتم التعبير عنها وتأكيدها، وتأكيدها وتقدم على أنها أفكار صائبة ويقينية

2- أما الأفكار والآراء الأخرى فهي غير صائبة من وجه نظر المؤلف فيتم رفضها جدليا ومعاصرة تأثيرها فتقدم كعاصر يطلبها التشكيل الفني في الرواية [1]

فالرواية المناجاتية "المنولوجية" إذا، لا تسمح بالصراع الايديولوجي العميق لأن الشخصيات في فضائها، لا تمثل لغات اجتماعية مستقلة تقرر ما هي أدوات تخدم فكرة الكاتب و إيديولوجية، فيصر العالم الروائي "خاضعا لنبرة موحدة ويعبر عن وجهة نظر واحدة ووحيدة"[2] وتخضع للهيمنة المطلقة لإيديولوجية المؤلف التي تشكل الصوت الوحيد الذي ينفتح له سياق النص الروائي.

ب- الرواية الحوارية:

لقد عارض باختين الأسلوب المناجاتي للكتابة الروائية، لأنه لا يسمح بظهور متكافئ للإيديولوجيات في ثناياه، ولا يعكس حقيقة اللغات الاجتماعية المتعددة الموجودة في الواقع وطرح شكلا بديلا هو الرواية الحوارية والديالوجية المتعددة الأصوات استقى أسسها من الإنجازات الروائية للكاتب الروسي دوستويفسكي الذي يعد في نظره خالق الرواية المتعددة الأصوات. وانحيازه لروايات دوستويفسكي رغبة منه في الوقوف على تعددية الأصوات [3]

---

[1] ميخائيل باختين. الخطاب الروائي. ص131

[2] المرجع نفسه، ص120.

[3] المرجع نفسه، ص 122

وتمتعها بحرية اختلافها بعيدا عن هيمنته وهو يبين هذا الاختلاف حرصا على أن يبين كذلك أن الروائي مهما سعى إلي الهيمنة على شخصياته فإنها ستختلف لا محالة سواء من حيث ازدواجية الصوت ومن حيث محاولته الهيمنة على ذلك الصوت وهو ما يدخل عنصر الحوار بالضرورة [1].

فالرواية الحوارية تتميز بكونها تنتهي دون أن تفرض على القارئ رأيا محددا. فالإيديولوجيات والشخصيات لها نفس الحضور والقوة ونتعرف على إيجابياتها وسلبياتها بنفس الدرجة دونما تدخل من الكاتب أو توجيه للقارئ بتحسين أو تشويه صورة شخصية معينة ومؤلف الرواية المتعددة الأصوات مطالب بالحياد المطلق وأن يعمق رؤيته وبحثه وبحثه ليتمكن من تقديم التصورات المتعددة بشكل متكافئ حتى يضمن تعددية الأصوات والرؤى يقول باختين: "الرواية فن ذو طبيعة شديدة الاختلاف إنه يميل إلى الطابع التركيبي ويستفيد من كل الفنون ويستقطب مجموع الأصوات الاجتماعية ".

وفي خلال التصعيد الدرامي للأحداث يفسح المجال أمام الايديولوجيات وأنماط الوعي المختلفة لتتصارع وتعبر عن نفسها ويبقى القارئ يتمتع بحرية الحكم إن وجد، فحقيقة الواقع المنقول إلى الرواية في شكل عرض محايد، قد لا يفصل الموقف لأي طرف كان، وبالتالي فإن الرواية الحوارية تختلف عن الأشكال الروائية الرومانسية التي نظرت إلي الوعي والايديولوجيا في النص على انهما حماسة المؤلف ونظرت إلي البطل على أنه منفذ لذلك الحماسة .[2]

وبناء على ذلك، فإن الرواية الحوارية تجعل من الكاتب والراوي المتاهي معه يمتلكان حظوظا واحدة داخل الرواية مساوية لبقية الأصوات والرؤى ومتشابهة للحظوظ الموجودة في الحياة الواقعية. إن التكافؤ الذي يميز الرواية الحوارية يضمن لكل ايديولوجية الظهور

[1] سعد البازغي والوريلي ميجان، دليل الناقد الأدبي، ص 318.

[2] مخائيل باختين، الخطاب الروائي. ص19.

دون توجيه مسبق من الراوي الذي تصبح غير متميزة عن الرؤى الأخرى إلا بما تطرحه من فكر.

وفي نفس السياق ترى يمنى العيد أن الرواية الحوارية وهي تدمج أسلوب الكاتب وإيديولوجيتة في إطار مجموع الرؤى تعبر عن درجة عالية من الوعي الشمولي بالواقع لأنها تحقق نوعا من الديموقراطية التعبير داخل الرواية [1]

يسمح التنويع الفكري للقارئ بالاندماج في سياق النص لأنه يجد من يمثل ميولاته ضمن الشخصيات الروائية ونحصل في النهاية على موقف يؤنسه العرض الشمولي لحسابات الواقع دون استثناء، فتتساوى حظوظ التعبير والإدلاء بالرأي لجميع أطراف التواصل داخل النص وخارجه يمثلها الكاتب، الراوي، الشخصيات، والقارئ.

وبالإضافة إلي تعدد الرؤى والأصوات فإن ما يخلق حوارية الرواية في نظر باختين هو تعدد الأساليب واللغات المتصلة بمختلف الهيئات المجتمعة فكل شخصية في الرواية تحافظ على لغتها الاجتماعية ونبرتها المميزة وأسلوبها الخاص وتقتطع مساحة خاصة بها على فكرة معينة ولأن مجال الفكرة يتحدد من طريق الحوار مع أشكال الوعي الأخرى فإنها "تحتاج لأن تكون مسموعة ومفهومة ومجاب عنها بأصوات أخرى صادرة عن أشكال وعي أخرى، فالفكرة كالكلمة ذات طبيعة حوارية.[2]

إن التشديد على الغاء الأحكام حول الإيديولوجيات في الرواية يجعل دور الكاتب في الرواية الحوارية حياديا إلى أقصى الحدود، ويبقى كل ما يفعله هو المقابلة بين الشخصيات وايديولوجياتها لأن أكثر وتصبح الرواية بمثابة إعادة إنتاج للعلاقات الاجتماعية والصراع الإيديولوجي عن طريق اللغة.

إن اعتماد وباختين لمفهوم الحوارية: جعله يشق الطريق لتوجه متميز في مجال سوسيولوجيا النص يقوم أساسا على مبدإ الحياد المطلق للكاتب واستبعاد الحديث عن

[1] يمنى العيد: الراوي، الموقع، الشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1. 1986، ص 177.

[2] ميخائيل باختين، شعرية دستويفسكي، ص 125.

إيديولوجيا الخاصة كما وجه الدراسة النقدية للبحث عن الإيديولوجيا في الرواية بدل تصنيف الرواية في خانة ايديولوجية محددة وبالتالي فإن الحوارية عند باختين تتجسد في ثلاثة أنماط هي:

أولا: التهجين Hybridation:

ميخائيل باختين لا يؤمن بصفاء الخطاب، ولا يؤمن بالصوت الفردي، إنما يقر أنه خطاب هجين تشكله الخطابات الأجنبية، والتي يتفاعل معها في سيرورة تشكله.

فهو يعرف التهجين بأنه كل علاقة قائمة بين لغتين في ملفوظ واحد ويعرفه بقوله: "هو المزج بين لغتين في ملفوظين اجتماعيين في ملفوظ واحد إنه لقاء في حلبة هذا الملفوظ بين وعيين لغويين مفصولين بحقبة أو باختلاف اجتماعي أو بهما معا"[1]

ويقسم باختين التهجين إلى نوعين: التهجين الإرادي والتهجين اللاإرادي أما التهجين الإرادي فيتحقق عندما يعمد الروائي إلي دمج لغتين داخل ملفوظ روائي واحد وهو دمج ذو أبعاد جمالية جمة أما التهجين اللاإرادي فهو يتمظهر كمبادرات لغوية ولهجية بين الناس كعلاقة غير متكافئة بين لغة مشخصة ولغة مشخصة.

إذا فالتهجين هو احدى الطرائق الاساسية لبناء صورة اللغة في الرواية وكلما طبقت بطريقة واسعة وعميقة كلما اتخذت اللغة طابعا موضوعيا.[2]

ونصف بالبناء الهجين ملفوظ ينتمي حسب مؤشراته النحوية و التركيبية والتوليدية إلي متكلم واحد ولكن يمتزج فيه عمليا ملفوظان في الكلام وأسلوبان ولغتان ومنظوران دلاليان واجتماعيان وبين هذه اللغات والمنظورات لا يوجد أي حد فاصل تشكلي من وجهة نظر التوليف او التركيب فتقسيم الأصوات واللغات يتم داخل حدود مجموعة تركيبية واحدة

---

[1] حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجي من سوسيولوجيا الرواية الى سوسيولوجيا النص الأدبي، ص 81.

[2] ميخائيل باختين، "الكلمة في الرواية" تر، يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، ط1، دمشق، سوريا، 1988، ص 149.

وغالب داخل جملة بسيطة ونظرا لإمكانية تمظهره على مستوى الجملة فإن كلام الآخر قد يتمظهر في كلمة واحدة، من ذلك فإن التهجين قد يضم لغات مختلفة اجتماعيا وهي ما سماها الدكتور على وافي باللهجات الاجتماعية حيث يعرفها:" تنشعب أحيانا لغة المحادثة في البلد الواحد والمنطقة الواحدة إلي لهجات مختلفة تبعا لاختلاف طبقات الناس وفئاتهم فيكون ثمة مثلا لهجة للطبقة الأرسطقراطية وأخرى للجنود وثالثة للبحارة ورابعة للرياضيين وخامسة للتجاريين...الخ. وهناك من يميزها عن اللهجات المحلية.

وتنشأ نتيجة لما يوجد بين طبقات الناس وفئاتهم من فروق في الثقافة ونواحي التفكير والوجدان ومستوى المعيشة وحياة الاسرة وبيئة الاجتماعية والتقاليد والعادات وما تزاوله كل طبقة من أعمال وتضطلع به من وظائف مع الآثار العميقة التي تتركها في عقليات المشتغلين بها[1] وهناك من يسميها أيضا بـ"اللهجات الحرفية"[2] أما اللهجات المحلية فهي التي تمتلك خصوصية اقليمية وميزة مرتبطة بالمكان فلكل سكان بلد أو قرية لهجتهم الخاصة التي يتميزون بها عن غيرهم من سكان المناطق الأخرى وقد يضم التهجين لغات فصيحة تنتمي إلي لغة واحدة، وما يفرقها هو نفس تلك الفروق الاجتماعية التي تفصل اللهجات عن بعضها. وتضاف إليها الفروق التاريخية فلكل زمن استعمالاته ومهملاته وينجم عن هذه الفوارق اختلاف بين هذه اللغات فالمفردات وأساليب التعبير وتكوين الجمل ودلالة الألفاظ وغير ذلك.

كما يشترط " باختين" في التهجين أن يكون فرديا واعيا قصديا، ولمعرفة هذا أكثر نأتي بالآتي:

أ- المظهر الفردي في الهجنة القصدية الواعية.

ب- التعليل الموضوعي المزعوم.

---

[1] علي وافي، اللغة والمجتمع، ط1، دار النهضة، مصر، القاهرة،1951، ص 135.

[2] محمد عبد الله عطوات: اللغة الفصحى والعامية، ط1، دار النهضة العربية، بيروت،2003

ت- حدود الخطاب الهجين [1]

ثانيا: الأســلبة

قد عرف معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة الأسلبة:

إنها درس موضوعه دراسة الأساليب ومميزات التعبير اللغوية وتعتبر الأسلوبية التي لم تتوصل إلي توضيح واضح لموضوعها درسا مشلولا حيث يتوزع حول الدراسة بين اللسانيات التعبيرية / البلاغية / الشاعرية السيميائية السردية / الدلالية.

(الصياغة الأسلوبية) بناء عقلي يتوفر على غاية.[2]

أما" باختين " فيعطيها وصفا آخر حيث يجعلها بمثابة إضاءة متبادلة بين اللغات وهي اضاءة لا يشترط فيها –كما في التهجين- حضور لغتين في ملفوظ واحد. وإنما تظهر في ملفوظ لغة واحدة غير أنها مقدمة في صورة آنية (Actualiseé) ولا يمكنها بالطبع أن تحصل على هذه الصورة الآمنة إلا إذا قدمت بواسطة وعي لغة آنية خفية تعمل بشكل غير مباشر.[3]

لذا فإن الاحتكاك يحدث بين لغتين أو بين لهجتين أيا يكن وجهة أو درجته يؤدي حتما إلى تأثر كل منهما بالأخرى فتكون بذلك كل لغة من لغات العالم عرضة للتطور والتغيير. إن وجه هذا التأثر في الفن الأدبي وخصوصا منه في النثر هو ما يسميه باختين بالأسبلة Stylisation ويعرفها قائلا: " هي تصوير فني لأسلوب لغوي غريب في صورة فنية للغة غريبة وهي تنطوي بالضرورة على وعيين لغويين مفردين: الوعي المصور أو الوعي اللغوي المؤسلب والوعي المصور المؤسلب وتتميز الأسلبة عن

---

[1] إيمان مليكي، الحوارية في الرواية الجزائرية، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجيستر في الادب العربي، قسم الادب واللغة العربي، جامعة لحاج لخضر باتنة، 2016 ص 200-210.

[2] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية ص114.

[3] لحميداني حميد: أسلوبية الرواية مدخل نظري، منشورات دراسات سال مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء 1989، ص 87.

الأسلوب المباشر بوجود الوعي اللغوي المؤسلب وجمهوره الذي يعاد على ضوئه انشاء الاسلوب المؤسلب وعلى خلفيته يكتسب معنى وبعد احد يدين "[1]

إذن هي نمط من أنماط "الحوارية " وتتميز بحضور مفرد وحيد للغة المؤسلبة داخل الملفوظ ولكنه حضور ينقل اللغة كنمط قبلي إلي صورتها الآنية.

إذن فمصطلح الأسلبة في مفهومه العام "إحدى الآليات التي يتوسلها السارد للتعبير عن خلفيه الايديولوجية ومختلف الرؤى والتصورات التي يبديها حول العالم والعوالم حوله"[2]

إذ يرى ميخائيل باختين أنها تعد جملة أساليب تؤدي إلي تركيب الأسلوب الجامع للنص الروائي وتتدرج ضمن التهجين القصدي الذي هو إحدى طرائق إبداع صورة اللغة في الرواية ولهذا فهو يدعو إلى الأسلبة بفضل الرواية المتعددة الأساليب واللغات والأصوات لأن أفكار الأمة تلتقي كلها في الرواية متعددة الأصوات من خلال الحوار بين الأنا والآخر سواء في الخطاب الروائي أو غيره فالآخر يسكن في ذواتنا ونحن بدورنا نسكن الآخرين[3]

ثالثا: الحوارات الخالصة:

إن مصطلح الحوارات الخالصة طابق تمام مفهوم المحاكاة المباشرة حسب وجه نظر ميخائيل باختين فمفهوم الحوار الخالص يأخذ بفهم أفلاطون للمحاكاة المباشرة والتي تعد أسمى أنواع التمثيل الدرامي. وبالتالي باختين يقصد ب "الحوار الخالص" هو ذاك الحوار الدرامي المباشر بين شخصيتين أو أكثر، أو شخصيات تداخل الحكي ويتحدد هذا الحوار كشكل مرتبط بتقنيات الكتابة الخطية الخاصة به، وكذلك غياب الروائي. كما أنه كذلك

[1] باختين مخائيل، الكلمة في الرواية، ص49.

[2] سليمان قواري جماليات الحوارية في الرواية المغاربية، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه في الادب المعاصر قسم اللغة العربية وآدابها، 2011، 2012، ص379.

[3] أحمد يوسف، سيميائيات التواصل وفعالية الحوار– المفاهيم والآليات، منشورات مختبر السيميائيات وتحليل الخطابات، ط1، جامعة وهران، الجزائر، 2004، ص181.

يتداخل مع أنماط حوارية أخرى، لأنه يحمل في طياته تعبيرا عن الوعي التصادمي الحواري بين اللغات والأوعاء الإيديولوجية.

إن شعرية أفلاطون نظرة إلى الحوار الدرامي الخالص على أنه نمط لغة وحيدة مفردة محددة بموضوعها وبالدلالة عن التعبير المباشر للمتكلم فقط.

أما الحوار في الأجناس النثرية (الرواية) عند باختين" فهو أيضا لا ينشر لغة الأخرين بل يبني بها التشخيص الأدبي"[1]

وإن كان الحوار في الرواية يسلط الضوء محددا مباشرة متكلما بعينه. إلا أنه يتوفر على امكانيات حوارية هائلة فالحوارات الخالصة حسب وجهة نظر باختين: " تستطيع أن تكسر نوايا الكاتب وان تكون بالنسبة له إلي حد ما بمثابة لغة ثانية فضلا عن ذلك فأقوال شخصية روائية تكاد تمارس دائما تأثيرا (أحيانا قويا) على خطاب الكاتب فترصعه بكلمات أجنبية (خطاب مستتر للشخصية) تراتيبا وإذن تدخل عليه التعدد اللساني"[2]

إذن فالحوار يمكن أن يكون نمطا من أنماط الحوارية إذا انجذب بقوة إلى التعبير عن بؤرة الصراع بين وجهات النظر في النص. كما يتحول هو بذاته إلى عينة إيديولوجية وعليه فإن مختلف الأنماط الحوارية التي حددها باختين هي في الحقيقة امتداد فعلي لفكرة الأيدولوجية، كما تتمظهر في بداية نشأتها كمصطلح يعنى به باختين اللغة الخاصة بمتكلم ما داخل الرواية وذاك لأن المتكلم في الحقيقة هو على حد تعبير باختين نفسه:"منتج إيديولوجيا وكلماته هي دائما عينة أيديولوجية، واللغة الخاصة برواية ما تقوم دائما وجهة نظر– خاصة عن العالم تنزع إلي دلالة اجتماعية "[3]

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص74.

[2] المرجع نفسه، ص74.

[3] المرجع نفسه، ص90.

4- الحوارية عند العرب:

وهذه الحوارية قد استقبلها العرب بحفاوة إذ قاموا بتأليف عدة كتب تتحدث عنها حيث وصلت إلي الثقافة العربية تلقفتها في بداية الثمانيات وكان أول حضور لها قبل أن يترجم له أي كتاب في دراستين فيصل دراج "العلاقة الروائية في علاقات الإنتاج "والدراسة الثانية تدور حول مفهوم الفهم الغولدماني والحوارية الباختينية لحميد الحميداني وهي إعادة صياغة و لحوار بينه وبين " يمنى العيد" التي عاضت محاولته للجمع بين حوارية باختين وبتناوبه فولدمان وذلك في كتابه النقدي من أجل تحليل سوسيوبنائي للرواية كما قاموا بترجمة أعمال ميخائيل باختين فنجد لتودوروف كتاب درس فيه الحوارية عند باختين معنون بباختين " المبدأ الحواري " الذي ترجمه عن الإنكليزية فجرى صالح ونقد النقد الذي ترجمه عن الفرنسية سامي سويدان يمكن أن نقول عموما أن ظاهرة الحوارية كانت محدودة الحضور في النقد الروائي العربي رغم ما تحمله من أهمية استثنائية وما قدمه من اثراء للفكر النقدي.[1]

5- من حوارية باختين إلى تناص جوليا كريستيفا:

تعد جهود ميخائيل باختين اللبنة الأساسية في بلورة مفهوم التناص، لكن جهوده لم تظهر إلا في بداية الستينات.

حيث يعتبر باختين أول من ألتفت إلى مفهوم الحوارية في الخطاب بصفة عامة وفي الخطاب الروائي خاصة، وقد إستعمل مصطلح التناص[2] لكن يرجع الفضل في ظهور مصطلح التناص للباحثة البلغارية جوليا كريستيفا في عام 1966 وبالضبط في باريس تحت مقالة عنوانها "الكلمة والحوار والرواية" نطقت جوليا بمصطلح التناص معبرة عنه

[1] إيمان مليكي، الحوراية في الرواية الجزائرية، ص28.

[2] محمد عزام: النص الغائب، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، ط1، 2011م، ص 09.

بلفظة " intertextualité " وبـ "نظرية الجماعة" في كتاب أصدرته جماعة تيل كل، شارك فيه العديد من المؤلفين: فوكو (faucault)، بارت (barth)، دريدا (derrida) سولرس (sollers) وجوليا كريستيفا (j.krestiva) تناولت فيه أن التناص "تفاعل نصي يحدث داخل نص واحد".

ففكرة الحوارية ساهمت في إحلال مصطلح التناص عند جوليا كريستيفا التي إعتمدت على مجمل دراسات باختين في الرواية حيث إقامته على البناء الباختيني حول مفهموم الحوارية، وخصصت جهدها لتعميقه وفحصه فانبثقت منه كثيرا من المصطلحات الإجرائية الفرعية المتنوعة وقد أعدت كريستيفا رواية جيهان دوسانتوي الرواية الوحيدة، وكتابات ديلاسال التي تكون نسجا وتجميعا أو مرسلات سفر أو رسائل مواساة وهي حكايات تبنى كخطاب تاريخي أو فسيفساء لا متجانسة من النصوص[1]

وترى كريستيفا أن التناص يرتبط بإيديولوجية النص وتسم له بالتحرك داخل الثقافة وداخل المجتمع.

ففي 1974 وبعد فترة من الجمود عادت كريستيفا وألفت كتاب "ثورة اللغة الشعرية"، حيث تطرقت فيه إلى التناص بأنه "ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى"[2]

وقد ميزت كريستيفا ثلاثة أنماط من الممارسات التناصية:

أ- النفي الكلي: يكون فيه المقطع الدخيل منفيا كليا، ومعنى النص المرجعي مقلوبا.

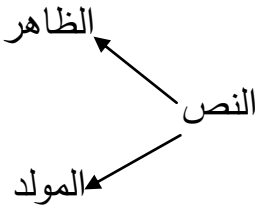
[1] رولان بارت، لذة النص، تر: فؤاد صفا، والحسين سيجار، دار توبقل، ط1، 1988،ص 14.

[2] جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم،دار توبقال، المغرب، ط2، 1997، ص 78.

ب-النفي المتوازي: حيث يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه إلا أن هذا لا يمنع من أن يمنح الإقتباس معنى جديدا للنص الجديد.

ت-النفي الجزئي: حيث يكون جزء واحد فقط من النص المرجعي منفيا[1]

وأن جوليا كريستيفا تميز كذلك بين نوعين من التناص المضموني والتناص الشكلي، وقد نظرت إلى النص على أنه نوعان:



1- النص الظاهر: هو المظهر اللغوي كما يتردى في بنية الملفوظ المادي وهو مجال اللغة التواصلية.

2- النص المولد: وهو النص الذي يتجاوز البنية، بل يهدمها ويعيد بناءها من جديد من خلال كون النص عدسة مصغرة لمعان متباينة ومعقدة في نفس الوقت.

وعليه فالنص عند جوليا كريستيفا يهدم النص بدلالاته العميقة ليعيد رسم نصا جديدا بروح النص الأول.

[1] مرجع سابق، ص 79.

1- دراسة العنوان:

إنّ العنوان أول ما يعلن عن الحوارية بصيغته المترجمة:

صدام الحضارات حول مصعد في ساحة فيتوريو

Sontro di cvita per un axensore a pizza vittorio

Choc des civilisations pour un ascenseur Piazza Vittorio

حيث يعتبر أكثر دقة ووضوحا، أما بصيغته الأصلية "**كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك**" فورد في شكل سؤال استفهامي يبدو لأول وهلة كأننا نقف أمام سؤال موجه إلي قارئ افتراضي قد يكون أي قارئ للرواية، لكننا نرجح أن الغرض من هذا الاستفسار ليس طرح سؤال مباشر عن موضوع غامض أو مستعص يتطلب إجابة إما من الراوي أو من الروائي أو القارئ الافتراضي أو الحقيقي، بل هو لا يعدو أن يكون أشبه بنصيحة وجهها لكل المهاجرين الذين يعيشون في المهجر أو المنفى، وكأن الروائي قد تكهن مسبقا بالسؤال الذي يمكن أن يطرحه أي شخص عاش تجربة الهجرة أو المنفى إذا فسنبدأ بتفكيك العنوان الذي يتكون من ثلاثة عناصر أساسية: الذئبة والرضاعة والعض[1].

أ- رمزية الذئبة: (النسق الأسطوري للهوية):

لما نبحث عن مفهوم الذئب نجد أنه جنس حيوانات من فصيلة الكلبيات ورتبة اللواحم، أنواعه وسلالته عديدة جميعها من الحيوانات الضارية المفترسة يعيش على الجيف وعلى لحوم الحيوانات التي يتمكن من افتراسها، لا يقرب الأسنان إلا عند الجوع[2].

وعندما نتصفح كتب التاريخ نجد أن للذئبة حضورا قويا في نشوئها، إذ ترجعها الميثولوجيا الرومانية إلي أخوين توأمين أرضعتهما أنثى الذئب، بحيث يعتبران المؤسسين الرسميين

---

[1] بوطاجين السعيد، المحكي الروائي العربي، تحقيق منى بشلم، دار الالمعية للنشر والتوزيع، ط1 2014، ص162.

[2] موسوعة المصطلحات العلمية (الموسوعة في علوم الطبيعة) تقديم فؤاد افرام البستاني، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، المجلد 2، ص545.

لروما، وذلك بعدما تم التخلي عنهما في صغرهما وآثرا لدى الكبر أن يحملا على عاتقهما تأسيس مدينة روما. وهذه الأسطورة قد تم استدعاؤها في رواية عمارة لخوص بصورة رمزية، ونجد ذلك في قوله: "صرت أعرف روما كأني ولدت فيها ولم أغادرها أبدا من حقي أن أتساءل هل أنا لقيط مثل التوأمين روموولو وريمو أم ابن بالتبني. السؤال الجوهري هو كيف أرضع من الذئبة دون أن تعضني الآن على الأقل يجب أن اتقي العواء كذئب أصيل."[1]

فالذئبة، هنا، وظفت بمدلول مغاير لمدلولها الحقيقي لا علاقة له بدلالة الحيوان، بل بدلالة الأسطورة التي تحكي عن بداية نشأة حضارة بذاتها أي مقام حكاية البدايات يتحول بذلك العنوان إلى نقطة استدراج تورط القارئ في رحلة البحث عن بداية الحكاية أو عن الحكاية الأصل حيث الرواية تمثل امتداد ممكنا أو مفترضا لها. فقد ولد التوأمان روموولوس وريموس في المدينة الإيطالية القديمة "ألبالونجا" حيث كان حاكمها هو الملك نوميتور إلي أن جاء أخوه الأصغر أموليوس وقتل أبناء نوميتور وأرغم ابنته ريا سيلفيا على أن تصبح كاهنة عذراء في معبد الالهة فستا، وكان مفروضا على الكاهنة العذراء أن تظل عذراء حتى لا يخرج من صلبها أطفال يشكلون خطرا على عرش الملك الطاغية إلا أن الاله مارس أغوى الفتاة، فأنجبت منه توأمين فأمر الملك بإعدام والدتهما ثم وضع الرضيعين في سلة وقذفها في النهر إلي أن يلقي بهما على الشاطئ وتجدهما الذئبة فتتولى رعايتهما. نستخلص من هذا العرض السريع للأسطورة أن أصل روما هو هذان اللقيطان ربتهما ذئبة برية وأرضعتهما حتى استقام عودهما وعادا إلي حياة البشر. وسنجد أن أغلب شخصيات الرواية من المهاجرين. أن يعيش الإنسان مهاجرا يعني أن يقترب قدر المستطاع من الذئبة ليبحث لنفسه عن ثدي يتلقمه ليرضع منه دون أن يثير غيرة أبناء الذئبة. سنتحدث عن الجدارة، عن

[1] لخوص عمارة، رواية كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، الدار العربية للعلوم ، منشورات الاختلاف، ط2، 2006، ص 115.

القدرة في التكيف والاندماج عن التفاوض بتعبير "هومي بابا" الذي لا يثير انتباه أهل البلد من الايطاليين وهل المهمة بكل هذه السهولة؟[1]

تكمن مفارقة العنوان في أنه سيوحي للقارئ بموضوع الرواية الذي سيدور حول السيرة الأسطورية لنشأة روما، في حين أنها تتعرض إلي روما كمكان لميلاد تجارب مختلفة ومصائر مقاطعة لمجموعة من البشر الذين دفعتهم الأقدار القاصية إلى أن يتركوا أوطانهم بحثا عن الكرامة المتبقية من وجودهم. وأصلا في حياة أفضل، روما التي أنشأها ابن الاله مارس تتحول إلي فردوس مفقود، يجد فيه المهاجر كل أشكال المفارقة الوجودية، ولذا سنجد أننا نقتفي آثار شخصيات تبحث عن الوهم أكثر مما تبحث عن مكان تستقر فيه.[2]

ب- رمزية الرضاعة:

الرضاعة تعني إرضاع الطفل رضاعة اصطناعية مرحلة إرضاع الطفل في أثناء الرضاعة.[3] كما تحمل معنى الاتصال والاندماج وهذا المعنى موجود في الرواية فالرضاعة ليست أكثر من محاولة للاندماج الحذر في الوصف الجديد هو بحث عن انتساب جديد أي عن امتداد آخر للوجود غير الجذر الأول الذي خرج منه المهاجر فكرة الاستنبات تطرح نفسها بشدة بمجرد الإحالة إلى عملية الرضاعة هو اكتساب الاعتراف بأبوية جديدة أي بانتماء جديد.[4]

ج- رمزية العض:

نجد في القاموس ج عضات جرح يسببه العض بالأسنان (عضة كلب) 2 إذا فالعض هو الألم ونوع من ردود الفعل العنيفة التي يقوم بها الإنسان أو الحيوان خاصة في حالات اقتحام

---

[1] بوطاجين السعيد، المحكي الروائي العربي، ص163، 164.

[2] المرجع نفسه، ص164.

[3] المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، ط2، 2001، ص561.

[4] بوطاجين السعيد، المحكي الروائي العربي، ص165.

غير شرعي لفضاءيهما الرمزي أو القيمي. يجب أن نتصور حالة الذئبة وهي ترضع صغارها فإذا بطرف دخيل يدلف منها الأكيد أن ردتها ستكون من العنف ما يكون أن يخلق الأذى الحقيقي بهذا الدخيل.[1]

يمكننا في الأخير أن نستنتج أن العنوان يعكس عمق الرواية ويحيط بمجال أسئلتها التي طرحتها سواء على لسان السارد أم على لسان الشخصيات: عن سؤال الهوية، سؤال الآخر احتمالات الاندماج والتعايش السلمي محاولة فهم لماذا الأجنبي في المنظور الأوروبي شخص خطير لابد أن يطرد.[2]

2-المتن الحكائي للرواية:

تحمل الرواية حكاية مجموعة من المهاجرين التقوا في مدينة روما وبالتحديد في حي يدعى " فيتوريو" بعدما جاءوا من مناطق مختلفة من العالم الثالث حالمين بحياة جديدة في روما. وبعد فترة من حياة صعبة عانوا فيها كثيرا من الملحقات بسبب هجرتهم غير الشرعية وبعد الاحكام العنصرية التي كانت تصدر في حقهم تتطور أحداث الرواية بعد مقتل الشاب الايطالي " لورينزمو ما نفريدي" الملقب "بالغلادياتور" أو "المصارع حيث توجه الاتهامات إلي شاب يدعى أميديو" بسبب اختفاءه يوم الجريمة إلا أن اغلب السكان رفضوا فكرة أن يكون " أميديو" من ارتكب الجريمة.

ومن ثمة جاءت حبكة الرواية على أسلوب بوليسي حيث ارتكبت الجريمة وظل الجميع يتساءل عن القاتل ومن يكون هذا الشخص الذي وضع حدا لحياة شاب عنصري داخل مصعد العمارة. وفي العموم حاولت رواية " لخوص" طرح الواقع الذي تعيشه الجماعات المهاجرة من العالم الثالث في أوربا مما يعطي صيغة إنسانية لطرح هذه الرواية ذلك أن

[1] المنجد في اللغة العربية المعاصرة، ص987.

[2] بوطاجين السعيد، المحكي الروائي العربي، ص165.

شخصيات الرواية لا تنتمي إلى منطقة واحدة أو إلى الثقافة العربية فقط، فمنهم من جاء من إيران، والبيرو، والبنغلادش باستثناء شخصية واحدة عربية.

كما أن الرواية تناولت قضايا متعلقة بالثقافات وخصوصيات كل ثقافة في سياق الظرف الدولي العام الذي ميز العلاقة بين العرب والاسلام غداة أحداث سبتمبر 2001 ونظن أن الرواية تدور حول مقولة "صراع الحضارات" خاصة وأن عنوانها في الطبعة الايطالية هو: "صراع الحضارات خول مصعد في ساحة فيتوريو" scontro di civilta per un " ascensore a pizza vittorio"

والرواية في عنوانها وبناء الشخصيات والمكان وبنية النص وكذا بنية الحوار تقترح خطابا فنيا يحاول فهم آليات هذا الصراع [1]

[1] المرجع السابق، ص 161.

3- تعدد الأصوات في الرواية:

تتعدد الأصوات واللغات ضمن الخطاب الروائي، وكأن الرواية مجتمع قائم بذاته له مكان وزمان وأشخاص يؤدون وظائفهم الخاصة بهم، ويتحاورون بطرائق ولغات متنوعة، فكل طبقة من المجتمع لغتها الخاصة: لغة الفلاح، لغة الفيلسوف، لغة الطفل، لغة الأمي، لغة العالم، لغة الطلاب... لهذا يرى باختين أن حوار اللغات ليس مجرد حوار القوى الاجتماعية في سكونية تعايشها بل هو أيضا حوار الأزمنة والحقب والأيام... وهنا ينصهر التعايش والتطور معا في الوحدة الملموسة الصلبة لتنوع مليء بتناقضات لغات مختلفة.[1]

ومن مظاهر الحوارية الباختينية أن تأسس على ظاهرة تعدد الأصوات، فالمقصود هنا الأصوات اللغوية التي تتجسد في أصغر وحدة وهي الكلمة، ليس الأصوات الناتجة عن كلام الشخصيات في الرواية يقول باختين: "إن النزعة الحوارية ليست تلك الحوارات الخارجية المعبر عنها من خلال التكوين والتي تجريها الشخصيات، إن الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع وبين جميع عناصر البيئة الروائية، توجد دائمنا علاقات حوارية."[2]

ومن أهم مظاهر الحواريّة في الرّواية التهجين والأسلبة:

أولا: التهجين

تعتبر الرواية جنسا مركبا من خطابات متراكبة، فهي تستقبل عددا هائلا من مختلف الأجناس التعبيرية.

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 411، 412.

[2] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص 35.

لقد تعرفنا في الفصل النظري إلى التهجين وهو المزج بين لغتين اجتماعيتين في ملفوظ واحد، وهو أنواع، فهنالك تهجين إرادي مقصود، وهناك تهجين لا إرادي الذي تتحاور فيه اللغات بطريقة إبداعية أدبية.

والملاحظ عن رواية **كيف ترضع الذئبة دون أن تعضك** أنها اشتملت اللغات الشفوية والمكتوبة وأخبرت بها الشخصية المتكلمة ونقلتها مع اللغة الفصحى لذلك تبرز السمة الواضحة بين الألفاظ الصافية والهجينة.ومنه نفهم أن التهجين عملية مزج للغتين اجتماعيتين يقوم بها المتكلم في الرواية، ينتج عن هذا المزج أن يلتقيا الوعيان، أي يتحاوران في سياق لفظي أتى به المتكلم، لذلك يشترط باختين أن يكون التهجين فردي، واع، وقصدي، ولمعرفة هذا نأتي بالآتي:

- **المظهر الفردي في الهجنة القصدية:**

يرى باختين أن "الإضاءة المتبادلة بين لغة محلية ولغة أجنبية في عملية الخلق الأدبي على تأكيد إدراك العالم في كلتا اللغتين وتعطيه شكلا وكذلك تفعل مع شكليهما الداخليين وأنظمة قيمهما الخاص.

وبالنسبة للوعى الذي يخلق العمل الأدبي ما يظهر من الحقل الذي يطبئه اللسان الأجنبي هو النظام الصوتي للغة المحلية أو خصائصها المورفولوجية أو حتى معجمها المجرد بل وبدقة ذلك الذي يجعل من اللغة إدراك محسوسا للعالم لا يمكن ترجمته إطلاقا وبالتحديد أسلوب للغة كوحدة كاملة.[1]

نجد في المتن الحكائي ملفوظات تدل بوضوح على تهجين قصدي جاء به المؤلف ليضيء الوعي اللساني للغة على الأخرى،سنستشف ذلك من خلال الجدول التالي:

[1]تودوروف ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ص 123.

الهجنة القصدية	ص	الهجنة القصدية	ص
بيتزا	09	Peggoi di vnroman	88
محطة ترميني	13	القيقا	96
تشاو	13	سينما	101
كاتسو	14	أوتوبيس	114
اليوغا	14	فيلم	103
ميرسي	15	La virité blesse	149
وايو	25	La gueule de coup	149
البيرة	74		
بيتيفول	79		

إن المؤلف يعنى مدى إضاءة اللغة الأجنبية على اللغة العربية لذاك فإن الملفوظات المهجنة هي قصدية وواعية امتزج فيها وعيان لسانيان، الأول الوعي اللساني للغة الكاتب العربية المشخصة والثاني الوعي للغة الأجنبية المشخصة، ذلك بالإيديولوجية الهيمنة بعيدا عن الانفتاح الطبيعي.

فالشعوب التي تتحدث كانت شعوبا مستعمرة تحت هيمنة الدولة الفرنسية إذ انتقلت من حالة الاستعمار الفرنسي العسكري إلى حالة الاستعمار الفرنسي الثقافي بعد الاستقلال.[1]

[1] عز الدين المناصرة، المثاقفة والنقد المقارن (منظور إشكالي)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1996، ص 98.

العبارات	الصفحة
أين البوراك؟ أين الكسكس؟ أين زلابية؟ أين الحريرة؟	138
الحومة	137
الوحش	139
عرس الطهارة	140
البابورات	126
مربوط	141
ابن حومتي ولا الحومة	131
الخارج	132
مبروك عليك يا أحمد وليدي كل عام وانت بخير	139/138
بيت الراحة	28

إن استعمال العامية داخل الرواية هو محاولة الكاتب ليقول إنها قريبة من ضوابط اللغة الفصحى صرفيا ونحويا.

نرى أن المظهر الفردي للهجنة القصدية الواعية على صلة وثيقة بالعنصر السوسيولساني للهجنة الدارجة في الجزائر.

- **التعليل الموضوعي المزعوم:**

يذكر ميخائيل باختين أن التعليل الموضوعي المزعوم أنه يصل إلينا كأحد مغايرات البناء الهجين في شكل خطابات أجنبية مستترة.[1]

المقصود أنّ كل خطاب غير خطاب الكاتب ينتمى إلى الآخر أو أقوال فئات معينة لا نعرف عنها داخل المتن الحكائي من أمثلة ذلك ما يأتي:

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 76.

"ألا تعرفون من هو روبيرطو بوسوسو؟ أنه زعيم حزب الشمال الذي يعادي المهاجرون المسلمين كلما أسمع صوته يراودني الشك وتستبعدني الحيرة. فالتفت حولي وأسأل أول من تقع عليه عيني هل اللغة التي يتكلمها بوسوسو هي الإيطالية حقا؟ لحد الآن لم أعثر على جواب مقنع وبالرغم من كل هذا الكثير الذي يقال لي: أنت لا تعرف الإيطالية أو عليك أن تحسن لغتك أولا، أو آسف على مستواك اللغوي منخفض جدا....الخ".[1]

"هل تعرفون أن البرلمان الهولندي أقر مؤخرا قانونا يسمح للشخص بالانتحار؟ إنه أول قانون في العالم يبيح الموت الرحيم Euthanasia بينما الشعب الهولندي يناقش بحماس هذا القانون الجديد نحن نناقش قواعد استعمال المصعد أليس هذا هو التخلف بعينه، وتركت الاجتماع وان صرفت غاضبة...[2]

إن هذه الخطابات تتميز بأنها تعبير عن رأى علم مزعوم ينقله بأسلوبه الخاص، ففي الوهلة الأولى تبدو أنها صادرة عن الكاتب لكن في الحقيقة فهو متضامن معها شكليا فقط لكنه يرجع إلى منظور الرأي العام.

ثانيا: الأسلبة:

إن الأسلبة لا تتطلب كما يتطلبه التهجين فهي تظهر في الملفوظ لغة واحدة غير أنها مقدمة بواسطة وعي لغة آنية خفية تعمل بشكل غير مباشر.

ومن الأمثلة الدالة على ذلك في المتن الحكائي نجد:

أ- "هل أنا شهرزاد؟ هي تحكي وأنا أعوي بلا ملل كلا يفر من الموت ويلفنا غطاء الليل هل هناك فائدة ترجى من القص آه من الذاكرة الملعونة! الذاكرة صخرة سيزيف

[1] الرواية، ص 12.

[2] الرواية، ص 99.

اللعينة من أنا؟ "أحمد" "أمديو"؟ آه يا "بهجة"! هل من سعادة بعيدا عن ابتسامتك؟ هل من راحة بعيد عن حضنك؟ هل حان وقت الاستراحة إلى متى سيدوم العواء"[1]

ب- "لقد خرجت من فم الذئبة وارتميت في أحضانها حتى ارتويت من حليبها أووووو... أحيانا تتملكني الدهشة عندما أفكر في الأمر التالي أنا طيب في نظر الجميع! لكن من يريدهم! قد يكون "أمديو" قناعا ليس إلا أنا حيوان مفترس لا يستطيع التخلي عن طبيعته الأولى الحقيقية أنا ذاكرتي هي حيوان مفترس كالذئب تماما أووووو..."[2]

ج- "وأجبروك يابني إذا كنت سائر وأعترض طريقك مسلحون وأجبروك على التحكيم: من على الحق ومن على الباطل قابيل أم هابيل؟

إياك أن تقول قابيل على حق وهابيل على باطل، قد يكون المسلحون هابيليين فتهلك وإياك ثم إياك أن تقول قابيليين فتهلك، يابني إياك ثم إياك أن تقول: لا قابيل ولا هابيل على الباطل فتهلك..."[3]

د- أنا أفكر جديا في الرحيل، إذا لم يرجع "أمديو" في الأيام القليلة القادمة فإنني سأهاجر روما ولن أعود إليها أبدا، أيها السادة روما دون أمديو لا تساوي شيئا، "أمديو" هو الملح الذي يعطي لطعامنا المذاق الطيب.[4]

فمن خلال الخطابات السابقة نلمس تنوع أسلوبي وثراء حواري في بنيتها ففي:

- المثال أ- ب نلمس أسلوب القص (ألف ليلة وليلة).
- المثال ج نلمس الأسلوب القرآني.
- في المثال د استخدم أسلوب الخطاب (أيها السادة).

---

[1] الرواية، ص 150، 151.

[2] الرواية، ص 142.

[3] الرواية، ص 142.

[4] الرواية، ص 26.

نلاحظ من خلال هذه الأمثلة أنّ الكاتب استخدم أسلوب القدماء وألبسه حلة جديدة تعبر عن شكل آني.

4- أنواع الحواريات في الرواية

4-1 حوارية الفنون:

نشأ الأدب كغيره من الفنون نتيجة حاجة الإنسان إلى التغيير عما يوجد في عقله وأحاسيسه،" وإذا كان لكل من الفنون الرفيعة – كالرسم والتصوير والموسيقي– ميزاته في التعبير عن جوانب النفس ومواهبها وفي التأثير فيها. فإن الأدب يجمع أكثر خواصها ويزيد عليها الإفصاح وسهولة التناول"[1]، فهذا ما جعله يحتضن فنون كثيرة ومتعددة منها:

أ- النحت:

يعد الأدب من النشاطات الإنسانية التي يعبر من خلالها الأديب عن حالاته المعيشية والنفسية حيث يعرف بأنه "نشاط لغوي كتابي شفهي يرتبط بالتنظيم والتخيل والتعبير، فإن الأدب على هذا الأساس يمكن تحديده على أنه كل نشاط لغوي يسعى إلى خلق إبداع جديد للإمكانات اللغوية والعلاقات التي يمكن أن تنشأ بينها، أنه تغيير عن الحياة الإنسانية في أشكال أدبية متنوعة"[2] ليعبر عن كل ما يدور حوله من ظروف وأحداث. فالأمر كذلك مع الفنون الأخرى كالتصوير أو النحت أو الموسيقى أو المسرح كونها وسائل تعبيرية مختلفة، حيث يعرف الفنان أنه المبدع يتأثر وينفعل بالأحداث الإنسانية والوطنية والشخصية، وذلك بفعل ما يتميز به من حساسية عالية، وأنه حنين يريد تصوير تلك فإنه يمثل الأحداث موضوعيا ويعبر عنها بطريقة أصيله.[3]

---

[1] ميشال عاصي، الأدب والفنون، منشورات المكتب التجاري للطباعة والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1970، ص 23.

[2] محمود الضيع، تشكيلات الشعرية الروائية، مجلة فصول، العدد 62، 2003، ص 304.

[3] قاسم حسين صالح، في سيكولوجية الفن التشكيلي، دار علاء الدين، ط1، 2006، ص255.

ومنه فقد جاءت الرواية كفن حداثي يثور ضد التقليد وكل ما هو موجود ومنجز في المجال المعرفي أو الإبداعي. فالرواية لها علاقة وثيقة مع الواقع الحاضر، فهي تتمتع بأفق أبعد وحرية أوسع.

إنّ لرواية أصبحت قادرة على استيعاب كل الأجناس والمعارف والفنون والعلوم، وكذا جميع التخصصات المغايرة.

كما تتفاعل أيضا مع فنون كثيرة كالموسيقي والرسم، وعلوم أخرى كالطب وفن العمارة...، حيث صارت متعددة الأجناس والعلوم والفنون وذلك بفعل التأثير. لأن جميع الفنون تندرج داخل بوتقة واحدة، " مجالات الفنون كانت متمازجة متلاحمة ومترابطة ببعضها حتى تم تمييزها في القرن 16م في فلورنسا بإيطاليا حيث تم تمييز الرسم، والتصوير بالألوان والنحت وغيرها، وأبعادها عن الحرف اليدوية والصناعية مثل صناعة الأواني والأثاث والتطريز وغيرها.[1]

فالفنون في طبيعتها الأولى تعبير عن الموقف أو المشهد أو الحالة التي يعيشها المبدع، وما كان ليحدث تحاور بينها وبين الأدب إلا لما تحمله من تعابير يستعين بها النص الأدبي "لا يقتصر مفهوم النص على الأشياء المكتوبة، بل يتجاوزها إلى الفنون التعبيرية كالرسم والموسيقى"[2]

فالملاحظ أن الرواية العربية الجديدة من الفنون السمعية البصرية قد أفادت، إذ استثمرت بعض تقنياته لتشكيل نسقها السردي والتخييلي وتخصيب جمالياتها الخاصة، حيث أفاد منه الروائيون ونهلوا منه لتنويع مفازات ومسالك الحكي، لأن علاقة النحت

[1] بشير خلف، الفنون لغة الوجدان، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د. ط، 2009، ص 48.

[2] مجموعة من المؤلفين، آفاق التناصية المفهوم والمتطور، تعريب وتقديم محمد خير البقاعي، دار جداول للنشر، لبنان، ط1، 2013، ص35.

بالكلام وطيدة، حيث أنها قد تنبثق منه وقد تطوره وقد تضخمه، كما أنه يمكن لفن النحت أن يلعب دورا في بناء الفضاء الدرامي.

حيث يقول كوندرا أن الرواية "كي تحقق ما تصبو إليه من تأثير ونجاح، عليها أن تتعلم من فنون النحت والتصوير والموسيقى كيف تصل إلى الوجدان عن طريق الحواس باستخدام التشكيل واللون وغيرهما.[1]

فالفن المعاصر اندمج مع النحت واستطاع خلق قيمه ومبادئه الفنية من خلال التخريب والتجديد، وبدا النحت أكثر قربا وتعبيرا فمن خلاله يعبر عن أفكاره وعواطفه وانسجام رؤاه التعبيرية من المادة المشكلة وتسخيرها مع طبيعة النحت وأساليبه.

يمكن القول إن العلاقة التي تصنع تواصلا بين الأدب والفنون المتعددة تتراوح بين الحوارية والتناص، ومن الصعب الفصل بين الحوارية والتناص، وبين الأدب والفنون لذا من المهم أن نقف عند الآراء التي ترى بأن الأدب يمكنه أن يتحاور مع الفنون فتبعا للمبدأ الحواري يتداخل النص الواحد مع مجموعة خطابات (نصوص أخرى تابعة لسياقات أخرى). وحوار هذا المجموع الخطابي المتفاعل داخليا مع ما هو خارجي "شكل خطابا جديدا"[2] بمعنى تتحاور الاغاني والمنحوتات والصور في الرواية، حين تكون هذه الاخيرة مجالا لتفاعل الفنون المتحاورة.

---

[1] هنري جيمس وآخرون، النظرية الروائية في الأدب الإنجليزي، ترجمة: د. إنجيل بطرس سمعان، مراجعة د. رشاد رشدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ص130.

[2] سليمة غداوري، شعرية التناص في الرواية العربية، الرواية والتاريخ، ص 66.

[3] سالم المعوش، الأدب وحوار الحضارات (المنهج والمصطلح والنماذج)، دار النهضة العربية، بيروت– لبنان، ط1، 1428هـ، 2007، ص 102.

وعليه فقد نجد روايتنا تحاور فن النحت أو بالأحرى تمثال رومولوس وريموس، الذي تحدثنا عنه سابقا، حيث نجد الكاتب يستحضر أسطورة التوأمين وذلك من خلال المقطعين الآتيين:

"ما هو الفرق بين الحمامة والغراب؟ هل أنا غراب يريد تقليد الحمامة؟ ما هو العواء؟ العواء نوعان: عواء الألم وعواء الفرح، الكثير من المهاجرين المهمشين الذين يتوسدون زجاجات البيرة والخمر في حديقة ساحة فيتوريو لا يكفون عن العواء الحزين لأن عضة الذئبة قاسية ومؤلمة، اعتقد أن العواء في بعض الأحيان كالبكاء. أما أنا فأعوي من شدة الفرح أنا أرضع من ثدي الذئبة برفقة اللقيطين رومولو دريمو، أنا أعشق الذئبة ولا أستطيع الاستغناء عن حليبها"[1].

"أليست الذئبة هي رمز روما أنا لا أثق أبدا في أبناء الذئبة لأنهم حيوانات مفترسة متوحشة، إن الحيلة الخبيثة هي وسليتهم المفضلة في استغلال عرق الآخرين! هكذا أهل الشمال يعملون وينتجون ويدفعون الضرائب وأهل الجنوب يستغلون هذه الأموال في إنشاء العصابات الإجرامية"[2].

جاءت هذه المقاطع متناصة مع أسطورة التوأمين رومولوس وريموس فهما شقيقان توأمان قاما بتأسيس مدينة روما كما يعتقد في الأساطير الرومانية وأن رومولوس هو مليكهم الأول في المدينة الإيطالية القديمة ألبالونجا وكان الملك نوديتور يحكم ألبالونجا إلى أن أقصاه عن الحكم أخوه الأصغر أموليوس وقام أموليوس بقتل أبناء نوميتور وأرغم ابنة نوميتور رياسلفيا علة أن تصبح كاهنة عذراء في معبد الآلهة فستا وكان مفروضا على الكاهنة العذراء بحكم القانون أن تظل عذراء وكان أموليوس يأمل أن يحول ذلك بين ريا سلفيا وبين أن تنجب أطفالا يهددون عرشه ولكن الآله مارس أغوى رياسيلفا فأنجبت

[1] الرواية، ص137.

[2] الرواية، ص85.

منه روموولوس وريموس فأمرا موليوس بإعدام ريا سلفيا ووضع طفليها في سلة وقذفهما في نهر تيبر وبعد أن سارت السلة بالطفلين مع الماء ألقى بهما النهر على الشاطئ فإذا بذئبة تجد الطفلين فتتولى رعايتهما أصبح الطفلان روموولوس وريموس والذئبة موضوعات مثيرة لرومان كما نحتت تماثيل عديدة تصور الطفلين مع الذئبة الأم التي ترعاهما اكتشف راعي غنم يدعى فاوستولوس الطفلين فتدعهما هو وزوجته بالرعاية بوصفهما طفلين لهما وعندما شب الطفلان عرفا حقيقة نسبهما فأسقطا أموليوس وقتلاه وأعادا نوميتور إلى عرش ألبا لونجا، وبدأ روموولوس وريموس بعد ذلك بقليل في بناء مدينتهما، غير أنهما اختلفا بشأن اختيار الموقع ولحل الخلاف اتفقا على أن يؤخذ برأي من يرى منهما عددا أكبر من النسور الطائرة فزعم روموولوس أنه رأى اثني عشر نسرا فيكون ذلك علامة من الآلهة على أن اختياره هو الصواب وظن ريموس الذي رأى ستة نسور فقط أن أخاه غشه، وبعد أن بدأ رمولوس في البناء سور حول الموقع الذي اختاره جاء ريموس ووثب من فوق الخندق الذي كان سيحمل أساس السور وأثناء تخطيه للخندق سخر من أخيه روموولوس وبسبب هذا الغدر قتل ريموس إما بيد أخيه رمولوس أوبيد أحد رجاله وأصبح روموولوس بعد ذلك الحاكم الأوحد للمدينة الذي سماها روما على اسمه.

ازدهرت مدينة روما ولكن لم يكن بها سوى الرجال ولكي يتمكن روموولوس كما تزعم الأسطورة من توفير زوجات لرعاياه، اختطف النساء من قبيلة سابين المجاورة وكان روموولوس حاكما حكيما ومحبوبا كما كان قائدا عسكريا بارزا فأخذ يوسع روما إلى أن أصبحت أقوى مدينة في المنطقة وبعد أن حكم روموولوس لمدة 38 عاما اختفى بطريقة غامضة أثناء عاصفة وطبقا لأسطورة لاحقة أصبح روموولوس هو إله الحرب.

وأطلق عليه قدماء الرومان الآخرون بإله الرومان[1]

[1] https//ar.wikipidia.org

نرى أن الكاتب وظف الأسطورة داخل المتن الحكائي فالتناقض هنا هو إعادة كتابة نص الأسطورة حيث نجد تفاعلا بين النص القديم والنص المعاصر وهذا دليل على اطلاع الكاتب على التاريخ الروماني.

"**تمثال روموولوس وريموس**"

ب- الإخراج السينمائي(البوليسي):

يعد الأدب البوليسي من الآداب الحديثة والذي ظهر بصورة فعلية في القرن 19، ويعتبر من الآداب المحبوبة لكنه ظل أدبا محتقرا عند الكثير من الأدباء والنقاد، لأنهم كانوا يغدوه مادة للتسلية فقط.

ويذهب الأمريكي فاندين إلى اعتباره مجرد وسيلة تسلية مثلها في ذلك كمثل الاستمتاع بمشاهدة مقابلة في كرة القدم، أو القيام بحل شبكة من الكلمات المتقاطعة وما قد يثيره ذلك فينا من نشوة ومتعة.[1]

فالرواية البوليسية تتحدث عن جريمة وقعت، ومحاولة الكشف عن غموضها، حيث يتعرض محمود قاسم إلى تعريف الرواية البوليسية بـ"إنها قصة تدور أحداثها في أجواء قائمة بلغة التعقيد والسرية تحدث فيها جرائم قتل أو سرقة أو ما شابه ذلك وأغلب هذه الجرائم غير كاملة، لأن هنالك شخصا يسعى إلى كشفها وحل ألغازها المعقدة، فقد تتوالى الجرائم مما يستدعي الكشف عن الفاعل ويسعى الكاتب في أغلب الأحيان إلى وضع العديد من الشبهات حول شخصيات قريبة من الجريمة، لدرجة يتصور معها القارئ أن كل واحد منها هو الجاني الحقيقي، ولكن شيئا فشيئا ينكشف أن الفاعل بعيد تماما عن كل الشبهات، وأنه لم يكن سوى إحدى الشخصيات الثانوية، وذلك زيادة في أحداث الإثارة".[2]

فالرواية البوليسية لها عدة ضوابط تقوم عليها ومن أبرزها يمكن ما تحتويه هذه الرواية:

- الجريمة الغامضة (Le crime mystérieux)
- المحقق (Le détective)
- التحقيق (L'enquête)[3]

[1] عبد القادر شرشار، الرواية البوليسية بحث في النظرية والأصول التاريخية والخصائص الفنية وأثر ذلك في الرواية العربية، من منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، دط، 2003، ص 14.

[2] محمود قاسم، رواية التجسس والصراع العربي الإسرائيلي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1990، ص 19.

[3] عبد القادر شرشار، الرواية البوليسية، ص 59.

يتشكل الفن الروائي البوليسي من خلال امتزاج وتداخل هذه الركائز الأساسية فيما بينها، وينتج عن هذا التشكيل تغييرات داخلية تتولد عنها عناصر جزئية جديدة، ومن خلال عملية الاستقراء التي شملت عددا كبيرا من النصوص البوليسية، اتضح أنها تتوزع عبر اتجاهات أربعة، يتميز كل اتجاه منها بالتركيز على عنصر من العناصر الأساسية المكونة للرواية البوليسية" [1]

وهذا ما نجده مجسدا في رواية عمارة لخوص؛ فبنية الرواية تحاكي بنية الإخراج السينمائي خاصة البوليسي فقد نجد اليوم تفاعلا كبيرا بين السينما والرواية، فالسينما استعانت كثيرا بالرواية، إذ اقتبست من روايات شهيرة للكثير من الأدباء، حيث حوّلت روايات نجيب محفوظ إلى أفلام نالت عدة جوائز.

ومن جهة أخرى نجد أن الرواية أصبحت تستعين من بعض التقنيات السينمائية لتشكيل نسقها السردي وتخصيب جمالياتها وتعتمد الرواية على تقنيات السينمائية عبر نمطين:

أ- **المباشر:** ويعتمد فيه النص الروائي على طريقة السيناريو معتمدا على مصطلحاته.

ب- غير المباشر: يتحقق فيه التداخل بصورة غير مباشرة تتسلل فيها تقنيات السينما من خلال مبدأين:

- **مبدأ التجميع والتصريح:** ويكون دائما في الأغلب في الاستهلال النصي، حيث تركز بعض الروايات إلى العمل وفق كاميرا سينمائية تعمل على إعطاء عدد أكبر من التفاصيل. وهذا ما قد نجده في روايتنا "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك":

"قبل أيام قليلة، لم تكن الساعة قد تجاوزت الثامنة صباح، بينما كنت جالسا على أحد مقاعد المترو وأفرك عيني وأقاوم بصعوبة النعاس المترتب على النهوض المبكر، إذا وقع

[1] المرجع السابق، ص 60.

بصري على شابة إيطالية وهي تلتهم بنهم بيتزا بحجم المظلة، فأصابني الغثيان كنت على وشك التقيؤ..."[1]

- **مبدأ الإيحاء والتوزيع:** "وهو يعتمد على طريقة التوزيع للمشاهد ذات طابع سينيمائي على مدار النص مما جعلها تتسم بقدر الخفاء وراء زحام الأحداث تأخذ جانب الإيحاء لا التصريح بأسلوب السرد بصيغة سينمائية"[2]

لذلك نجد الروائي المعاصر يحاكي المخرج حين يختار الأماكن التي ستقام فيها الأحداث قبل أن يبدأ بالتصوير.

كذلك فعل "عمارة لخوص" في روايته "**كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك**"، حيث حاكى طريقة العرض السنيمائي إلى أبعد الحدود.

إذ تحتوي الرواية على إحدى عشر حقيقة والتي تعتبر بمثابة استجوابات حيث تقوم على تحقيق بوليسي، من خلال الاستجواب الذي يجريه المفتش "ماورو بنارييني" لمختلف شخصيات الرواية حول مقتل "الغلادياتور" في مصعد العمارة حيث يسكن الجميع وقد أدلت هذه الشخصيات بشهادتها أو حقيقتها حول الموضوع وحول المشتبه فيه "**أمديو**". الذي كان يطلق عواءه ردا على الحقيقة التي تدلي بها كل شخصية وتوضيحا لها.

وقد أفصح أمديو في هذه العواءات عن الضغوط المقهورة في ذاكرته وإشكالية الاندماج مع الآخر وقبوله الصعب في الوسط الغربي.

---

[1] الرواية، ص 09.

[2] نبيل حدادة ومحمود دراسة، تداخل الأنواع الأدبية، مجلد 2، ط1 عالم الكتب للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2009، ص 675.

وكل آراء الشخصيات على اختلافها بين الإيطاليين والمهاجرين توحدت حول براءة أمديو. ومن أمثلة ذلك ما نجده مجسدا في بعض من أقوال شخصيات العمارة وهو ما أكده بارويز في قوله:

"كان أمديو رائعا، كنت أستمع إليه وهو يتكلم إيطالية أنيقة بعد بضعة اتصالات يأخذ دليل روما ويلقي نظرة خاصة على بعض الملاحظات في دفتره الصغير ثم ينظر إلي قائلا: "مطاعم روما في انتظارك يا سينيور بارويز! نذهب سويا للقاء أصحاب المطاعم كان أمديو يتكلم نيابة عني، كم كان مقنعا ورائعا في آن واحد"[1]

والشيء الظاهر هو اتفاق جميع شخوص الرواية على براءته من هذه الجريمة، ومن ذلك ما قالته المهاجرة البيرونية "ماريا كريستينا" بقطع جازم: "السينيور أمديو قاتل! هذا الشيء لا يقبله العقل، أنا متأكدة من براءته"[2]

وكذلك ما نجده في قول "أنطونيو ماريني": "لا أتصور أن يكون هو القاتل الحقيقي"[3]

وتقاطعت آراء كل من المهاجر الهولندي "يوهان فان مارتن" والإيطاليين "ساندرو دنديني" و"ستفانيا مسارو" حول استحالة أن يكون أميديو غريبا عن روما ولعل هذا ما أوضحه يوهان في قوله: "أمديو أجنبي هل يعقل أن يكون الشخص الذي يمثل إيطاليا العظيمة أجنبيا؟ إنه الوحيد الذي يجيب على أسئلتي المتعلقة باللغة الإيطالية..."[4]

[1] الرواية، ص 19.
[2] الرواية، ص 78.
[3] الرواية، ص 87.
[4] الرواية، ص 98.

وكذلك ما قاله عنه الإيطالي "ساندرو دنديني": "أمديو طيب وكريم، فهو كالخبز كما نقول نحن في روما، يعطف مثلا على الإيراني ويساعده في العثور على العمل ويدفع له حساب المشروبات"[1]

ورغم غموض شخصية أمديو لدى المهاجرين والإيطاليين إلا أنهم إتفقوا جميعا على براءته من هذه الجريمة كونه إيجابيا يحترم الانتماءات العرقية والدينية لكل شخصية.

كل شخصية أدلت بشهادتها على المتهم أمديو محاولة إبعاد أصابع الإتهام عنه متفقة على براءته، وكانت هذه الحقائق متبوعة بعواءات ترد عليها، فلكل عواء رد على حقيقة شخوص الرواية، فأفصح أحمد في هذه العواءات عن إشكالية قبوله الصعب، مما جعله متأذيا من هذه الضغوط والعنصرية والعنف الموجه للعرب والمسلمين عن غير حق.

4-2 حوارية الشخصيات:

تعتبر ثنائية (الشرق والغرب) من أهم الثنائيات التي تشهد تقابلا بين الأنا والآخر وما تعيش من صراعات دامية ومواجهات عديدة منذ الأزل، تنبى العلاقة بينهما أساسا على الصراع والصدام، فهذا يعود إلى " زمن بعيد تشهده البشرية من وقت لآخر " [2]

منطقي أن ترتبط هذه الثنائية على نحو وثيق بهذا المفهوم، علينا أن نطرح ضمن سياقها الإيديولوجي والتاريخي فـ"الشرق شرق والغرب غرب ولن يلتقيا" [3] معناه أن كليهما يعيش بمعتقداته وعاداته وتقاليده؛ فلا الشرق مثل الغرب ولا الغرب مع الشرق.

الغرب" على ما اصطلح الأوروبيون في عصور الاستعمار من تقسيم العالم إلى شرق وغرب يعنون بالغرب أنفسهم ويعنون بالشرق أهل آسيا وإفريقية الذين كانوا موضع

---

[1] الرواية، ص 108.

[2] سالم المعوش، الأدب وحوار الحضارات (المنهج والمصطلح والنماذج)، ص 12.

[3] قول الشاعر البريطاني ريديارد كيلينج، يراجع: زكي نجيب محفوظ، أفكار ومواقف، بيروت، دار الشروق، ط1، 1983. ص35.

استعبادهم واستغلالهم وجرينا نحن من بعد على هذا الاستعمار، والكلمة وأن كانت حديثة اصطلاحا واستعمالا فهي قديمة في مفهومها ودلالتها، فقد كان في العالم من زمن قديم قوتان تتصارعان وتتنازعان السيادة أحداهما في الشرق والأخرى في الغرب، تمثل ذلك الصراع بين الفرس والروم ثم الصراع بين المسلمين والروم، ثم في الصراع بين المسلمين والصليبين ثم في الصراع بين العثمانيين والأوروبيين".[1]

وقد شهدت تلك العلاقات القائمة بين الشرق والغرب فتورا نوعا ما، لكن عادت المواجهة حينما استيقظ الشرق على وقع الصدمة بعد حملة نابليون بونابارت عام 1798.

وهكذا تمثل ثنائية الشرق والغرب من أهم ثنائيات الأنا والآخر بمعنى أن لا يستطيع كل واحد منهما أن يعي ذاته دون أن يعي الآخر، وبالرغم من كل الصدمات والنزاعات التي تفرعها إلا أنها هي الوسيلة الوحيدة التي تجمعهما، لذا يرى إدوارد سعيد أن الشرق" يمثل صورة من أعمق صور الآخر وأكثرها تواترا لدى الأوروبيين، أضف إلى ذلك أن الشرق قد ساعد في تحديد صورة أوروبا (أو الغرب) باعتباره الصورة المضادة والفكرة والشخصية والخبرة المضادة ومع ذلك فلا يعتبر أي جانب من جوانب هذا الشرق محض الخيال، فالشرق جزء لا يتجزأ من الحضارة المادية والثقافية الأوروبية"[2]

والغرب يمثل في نظره خبرة مضادة للشرق "إذ أصبح حضوره في مشاريعنا المستقبلية حضورا مزدوجا، نحن نستحضره كخصم نخشاه وفي ذات الوقت كمثال ونموذج يفرض علينا الاقتداء به بشكل من الأشكال على الأقل في مجال العلم والتكنولوجيا إنه "الأخر"

[1] محمد محمد حسين، الإسلام والحضارة الغربية، بيروت، مؤسسة الرسالة، ط5، 1982، ص07.

[2] ادوارد سعيد، الاستشراق المفاهيم الغربية للشرق، تر: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2006، ص 43،44.

الذي تشعر "الأنا" أنه يلغيها ولكنه في نفس الوقت "المثال" الذي لا يستطيع "الأنا" أن تفكر في مستقبلها بدون الارتباط به نوعا من الارتباط"[1]

ويرى محمد عابد الجابري أن "الغرب لا يتعرف إلى نفسه إلا من خلال الصورة التي يبينها لنفسه عن "الآخر": الشرق"[2]

فالعلاقة بين الشرق والغرب تميزت بصراعات دامية، حيث نجد أن نظرة الشرقي للغربي نظرة سلبية بأن "أمريكا الشيطان المطلق والغرب هو الصليبيون المشركون الكافرون، الوثنيون ودارهم دار حرب حلت محاربته حتى آخر الأزمان..."[3]

إنّ العديد من سكان الشرق ينظرون إلى أوربا نظرة سلبية، وأنها مادية، عنصرية عدائية تجاه الغرب". فالغرب ثقافيا هو الانحلال الخلقي والتفلت والنواميس غير مضبوطة بضابط،[4] وعليه فهي صورة ترسخت في أذهان العرب عن العالم الغربي.

فلا تختلف نظرة الغربي عن نظرة الشرقي فهو يصف العربي المسلم "بالبدوي الثري، المزواج، والعدواني، والغدار الذي لا يؤتمن، وتساغ هذه الصورة بأريحية دون دراسة ولا نقد"[5]

ولطالما اعتبر الغرب أن الشرق متخلف لا يستحق تلك الخبرات والثروات فهو بحاجة لأفكار غربية لتخرجه من الظلام والتخلف إلى النور والتقدم، وقد نجد السيد " دوشابرول" قائلا عن المصريين "كم هي الأشياء التي يمكن أن نصنعها مثلا هؤلاء الرجال لو كان أن دخل إليهم الأفكار الأكثر صوابا، وأنوار الحضارة الأوروبية، إن مادة الشرق لا تتطلب

---

[1] محمد عابد الجابري، مسألة الهوية، العروبة والإسلام والغرب، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط4، سبتمبر 2012، ص 185.

[2] المرجع نفسه، ص 185.

[3] دلال البرزي، الآخر، المفارقة الضرورية، في الطاهر لبيب وآخرون، صورة الآخر، العربي ناظر أو منظور إليه، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت،1991، ص 105.

[4] المرجع نفسه،105.

[5] غسان السيد، صورة الغرب في الأدب العربي، رواية (فياض) لخبري الذهبي نموذجا، ص 91.

منا سوى أن نعجنها بعبقرية الغرب لكي تنتج أبناء جديدين بها، وأوروبا هنا حاضرة لإضفاء القيمة على هذه الأرض اليابسة التي بقيت حتى اليوم خصبة دون فائدة، مسؤول تحت دفة سيرها إلى أن تنتقل وبسرعة إلى حالة الازدهار"[1]

لذلك نجد في أهم الأعمال الروائية العربية التي تقصت أبعادها في مضمونها العام مسألة العلاقة والصراع بين الشرق والغرب وتناول لقاء الثقافات وتفاعلها وصورة الآخر الغربي بعيون الشرقي والغربي بعيون الآخر الشرقي روايتنا "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك لعمارة لخوص

- **نظرة الغرب إلى الشرق:**

لقد حمل الغربي مشاعر الكراهية والحقد والعنصرية للإنسان الشرقي فهو لا يتحمل أن يراه متفوق عليه أو أعلى مستوى منه، فهو يعتبر نفسه المتطور وأن لولاه لما اكتسب الشرقي التقدم والعلم والحضارة وأنه شعب متخلف، ضعيف وأنه غير مرغوب في بلده لأنه يعتبر أقل منزله منه، فهنالك أمثلة كثيرة تجسد ذلك الوضع في الرواية التي بين أيدينا.

فمن الشخصيات العنصرية الإيطالية الواردة في الرواية نجد شخصية "لوراترو ماتفريدي" الملقب بالغلادياتور، وهو شاب إيطالي وجد مقتولا في المصعد، حيث تبنى أحداث الرواية كلها حول مقتله، ومن مظاهر العنصرية والظلم نجد شخصية بارويز حين تشاجر مع "الغلادياتور" على المصعد وتأنيب بارويز له على أفعاله اللاأخلاقية في المصعد فأجابه قائلا "... ما علاقة أمديو بذلك المنحرف المقتول الذي يبول في المصعد؟ رأيته بعيني يبول... الأجنبي الحقير".[2]

---

[1] تيري هنتش، الشرق الخيالي ورؤية الآخر صورة الشرق في المخيال الغربي،الرؤية السياسية الغربية للشرق المتوسط، تر: عبد الكريم محمود، دار المدى، ط1، سوريا، 2006، ص 265.

[2] الرواية، ص 22.

الغلادياتور يقصد في هذا المقطع بأن بيته هو إيطاليا وأن الكثير من الإيطاليين لا يحبون الأجانب فيعاملونهم بحقارة وإزدراء فيرودون عليهم بالسب والشتم ومعاملتهم لا تليق بالتحضر والتقدم فنراه استعمل ألفاظا غير مقبولة (الأجنبي الحقير).

كما يظهر إحتقار الإيطالي للأجنبي في معاملة رجال الشرطة "الباروبز منصور صمدي" المهاجر الذي كان يطعم الحمام في ساحة سانتا ماريا ماجوري يقول: "لقد عاملوني معاملة سيئة دون أن أقترف أي ذنب بل ذهبوا إلى حد إهانتي بقولهم: هل تريد أن تحول روما الجميلة إلى مزبلة؟ اذهب إلى بلدك وأفعل ما شئت"[1]

فمن خلال هذا المقطع نجد أن الإيطاليين يرون المهاجر رمزا للقذارة والوسخ التي لا تتماشى وثقافتهم تشجيع بارويز الحمام على التكاثر متناسيا القاذورات التي يخلفها الحمام.

"اليزابيتا فابياني" سيدة إيطالية من سكان العمارة، تعيش رفقة كلبها "فالنتينو" الذي تحبه تدلّله وتناديه حبيبي "Amore" وتعامله كابن أو زوج، بل حتى أحدهم سمعها تقول إنه ينام معها في السرير[2]، لكن فقدت كلبها في ساحة فيتوريو لقضاء حاجته ككل يوم ولم تعثر عليه، بكته بكاء شديدا كأنها فقدت ابنها "البرتو"، وترى أن من لا يحب الكلاب عنصري.

تبرز عنصرية هذه السيدة في كرهها للمهاجرين وتفضل الكلاب عليهم إذ تقول " أنا أقول أنه من الواجب أن نبدأ بأهل البلد الأصليين الذين و لدوا في ايطاليا و الكلاب هم من أبناء هذا البلد، أنا لا أثق في المهاجرين...، هذا الغجري المتخلف "بارويز" الإيراني المنحرف العنصري يستحق الطرد الفوري من إيطاليا، لكن المشكلة أن الغجر لا يملكون

[1] الرواية، ص 24.

[2] الرواية، ص22.

بلدا محددا يطردون إليه الحقيقة أننا لسنا بحاجة إلى المهاجرين سمعت من يقول أن الاقتصاد الايطالي معرض للانهيار إذ غاب المهاجرون هذه كذبة ينشرها الشيوعيون نستطيع الاستغناء عن المهاجرين بسهولة ،يكفي أن ندرب كلابنا تدريبا جيدا". [1]

وتظهر أيضا عنصرية إلزابتا فابياني حين دعت إلى طرد الصين من الأمم المتحدة ومحاصرتها اقتصاديا و سياسيا، وإعلان الحرب عليها، لمجرد شكوك البوابة النابولتانيه فيتورط الصينيين في اختطاف فالنتيو (كلبها) فهي لا تعيش من دونه، ولذلك فالإيطاليون عندها ليسوا " بحاجة إلى المهاجرين "[2]

ولا تختلف العجوز "بندتا اسبوزيتو" عن "إليزابتا فابياني" في العنصرية وكره المهاجرين فهي تعتبر أنهم من أخذ مكان أبناء البلد الأصليين فهم السبب فيما يحدث في إيطاليا من مشاكل على غرار ما أصاب الغلادياتور، إذ يعود ذلك لعدم إيجاده عملا شريفا، فهي تدعو إلى طرد العمال المهاجرين وتعويضهم بأبناء البلد المساكين [3]

فهي لا تكره وجودهم فحسب، وإنما تغار منهم وتحقد عليهم؛ إذ تقول عن الخادمة الفلبينية "ماريا كرستينا" إنهالا تطيق رؤيتها كما تقول: "تستفزني بوقاحة لا توصف، أنا لا أحب الكسالى لا أزال أذكر عندما جاءت أول مرة لترعى العجوز **روزا** كانت نحيلة كعصا المكنسة بسبب الجوع..."[4] وتقارن نفسها بها إذ تقول: "أنا الإيطالية العجوز المريضة أشقى و أتعب وهي المهاجرة الشابة السمينة التي تطفح بالصحة تأكل ما طاب لها وتنام ما شاءت كالقطة المدللة "[5]

---

[1] الرواية، ص 65.

[2] الرواية، ص65.

[3] الرواية، ص 38.

[4] الرواية، ص 39.

[5] الرواية، ص 40.

كما تتجلى علاقة الاحتقار في كره الإيطاليين لبعضهم البعض فسكان روما يتحسسون من سكان نابولي خصوصا يظهر ذلك في شخصية " ساندرو داندیني" صاحب الحانة، فهو مناصر لفريق روما وتجمعهم عداوة مع أنصار نابولي يقول "ترك أميديو... في عقر دارهم"[1]

علاقة الاحتقار في قول "أنطونيو ماريني" حان الأوان للاعتراف أن الوحدة الإيطالية خطأ تاريخي لا يغتفر"[2]

فهذا يبين أن أهل الجنوب عالة على إيطاليا، كما نجد أيضا هذه العلاقة في قوله "هذا دليل كافي على تخلف أهل روما وتعلقهم المرضي بالماضي... بالمناسبة هذا يحدث في الجنوب فقط" [3]

كما نجد علاقة التعالي بين المثقفين وغير المثقفين كما في حوار الأستاذ الجامعي مع الشاب الهولندي "يوهان" " لم أطق سماع بقية تفسيره لأن مقامي كأستاذ جامعي محترم يمنعني من مجادلة طالب أجنبي يحاججني في مسألة تتعلق باللغة الإيطالية".[4]

4-3 حوارية الثقافات:

تعرف الثقافة بأنها مجموعة من المعلومات والمعارف والممارسات والقيم الخاصة بشعب ما، والتي تميزه عن غيره من الشعوب لأنها تعبير صادق عن شخصيته وملامحها وطريقته الخاصة في الحياة.

فكل من الشرقي والغربي له عادات وتقاليد تميزه عن غيره فالآخر يحاول دائما أن يفرض نفسه على الأنا (العربي) من خلال نشر ثقافته وطمس هوية غيره ليبقى دائما المسيطر والمهيمن عليه في مختلف مجالات الحياة.

---

[1] الرواية، ص 106.

[2] الرواية، ص 85.

[3] الرواية، ص 90.

[4] الرواية، ص 89.

فالصراع الثقافي يضرب الهوية الثقافية للفرد فيجرده من انتمائه لأمته فيصبح فردا مطموس الملامح ليس له ماضي يفتخر به ولا مستقبل يسعى لتحقيقه، فيسهل التحكم فيه ويريد توجيهه إنما يريد، فنشأ الصراع بين الثقافة الموروثة والثقافة الغربية المجلوبة كما ميز هذه الفترة بالمعارك العنيفة التي حدثت بين رواد الحرية والتقدم من جهة ودعاة الجمود والاستقرار من جهة أخرى.

فالغرب يسعى جاهدا لمحو الديانات وتذويب الثقافات وطمس الهويات ليتمكن من السيطرة على الآخر ويجعله في تبعية دائمة له.

فهذا ما جسده لنا الروائي عمارة لخوص في نصه والذي يبين لنا أن كل له عادات وثقافات من مأكل وملبس ودين وأخلاق...

- **الأكل:**

فقد نجد هذا من خلال شخصية "بارويز" والمتمثلة في كرهه للبيتزا التي تعتبر من الأطباق المتميزة في ايطاليا، وذلك في قوله: "قبل أيام قليلة ... إذ وقع بصري على شابة إيطالية وهي تلتهم بحجم المظلة فأصابني الغثيان كنت على وشك التقيؤ حمد الله أنها نزلت في المحطة التالية يا له من مشهد فاحش حقا.[1]

فهذا المقطع يبين علاقة بارويز المتوترة بإيطاليا من خلال كرهه للأكل الإيطالي للبيتزا والعجائن ويقول بارويز أيضا "لاشك أن الضرر الناجم عن أكل البيتزا في الميترو يفوق بكثير أضرار التدخين"

يمثل هذا المقطع صورة الإيطالي المدمن على أكل البيتزا رغم مخاطرها فهي رمز التمسك بالعادات والسلوكات.

[1] الرواية، ص9.

فهنا يقدم عمارة لخوص الإيطالي على لسان بارويز فهو يعيش في عزلة وانغلاق ثقافي بعيد عن روح الحوار والاستماع إلى الأخر (الجنوبي).

ونجده يقول أيضا في موضع آخر "أنا أكره البيتزا كرها لا نظير له لكن هذا لا يعني أني أكره من يأكلها هذه الملاحظة في غاية الأهمية فلتكن الأمور واضحة من البداية: أنا لا أكن عداء للإيطاليين ويضيف قائلا: "أنا أحب أمديو كثيرا رغم أنه مدمن على أكل البيتزا كما ترون كرهي للبيتزا لا ينطوي على أي نوع من الحقد على الإيطاليين"[1] فهذه الصورة توضح أن شخصية بارويز لا يرفض الحوار مع الأخر (الغربي) لكن بالمقابل يطالب بالتحرر في شخصيته وعدم التحكم فيها وإصدار الأحكام عليها هذا الذي يرفض الطرف المهيمن (الإيطاليين) وبسبب هذا التطرف جعل بارويز موقفه معاديا إتجاه البيتزا وهذا مؤشر على أنه حقد وكره الغرب.

ويقول أيضا في هذا الصدد "... التسرع هو شعاركم اليومي تشربون القهوة كما يفعل الكوبوي بكأس الويسكي، بينما القهوة والشاي بنبغي أن لا يصب المشروب دفعة واحدة بل على جرعات..."[2]

فمن خلال قوله نجده أنه يفرق بين عادات الشرق والغرب والتي تظهر في كيفية شرب القهوة. أي كل منهما طريقته الخاصة في تناول القهوة.

فبارويز لم يتطرق إلى شرب القهوة فحسب، بل تعداها إلى أطباق مشهورة يقول الطبق الأول البريمو الذي يمثل العجائن المتنوعة لا أطيق رؤيتها من سباغيتي ورفيولي وفيتوشني ولازانيا إلى آخر القائمة ويليه الطبق الثاني أي السكند و...[3]

[1] الرواية، ص 10.

[2] الرواية، ص 11.

[3] الرواية، ص 11.

وبالمقابل نجد تقاليد الجزائر من خلال إستذكار أمديو حينما يبرز أهم الأطباق أين صوت المؤذن؟ أين البوراك؟ أين الكسكسي الذي تعده الأم بيدها؟ أين قلب اللوز أين الزلابية؟ أين الحريرة؟ أين المقروط؟ كيف أنسى سهرات رمضان في الأحياء الشعبية....[1]

- **الدين:**

عبرت الرواية عن معاناة "أمديو" من خلال تمسكه بدينه قائلا "لن أغير ديني مهما حدث"[2]، فهذا يدل على أن البطل يصارع ويقاوم ليحافظ على دينه بالرغم من إندماجه وإنصهاره في ثقافة الآخر إلا أنه مازال متمسكا بدينه، فهذا من خلال إستحضاره للآية في قوله "ولن ترضى عنك اليهود والنصارى حتى تتبع ملتهم، قل أن هدى الله هو الهدى ولئن إتبعت أهوائهم بعد الذي جاءك من العلم مالك من الله من ولي ولا نصير"[3] ومن حوار الديانات أيضا نجد ذلك الحوار الذي بين "إقبال" أمير الله "أميديو" حول تعلم زوجة إقبال اللغة الإيطالية: "قلت له: هل تتحدث زوجتك الإيطالية؟ قال: لا! البنغاليون لا يرسلون زوجاتهم إلى المدارس لأن الإسلام يحرم علينا الإختلاط. عندما عدت إلى البيت فاتحت ستيفانيا في الموضوع إذا إقترحت عليها تنظيم دروس لتعليم الإيطالية خاص بالنساء البنغاليات. رحبت ستيفانيا بالفكرة وقالت لي: عليك أن تقنع إقبال وأصدقائه أولا"[4]

فهو حوار بين عقليتين، عقلية البنغالي المتمسك بدينه الذي يرفض إختلاط المرأة بالرجل وعقلية أميديو الذي بدين الإسلام لكنه لم يكن ضد تعلم المرأة.

---

[1] الرواية، ص 138.

[2] الرواية، ص 130.

[3] سورة البقرة، الآية 120.

[4] الرواية، ص 60.

وتبرز أيضا الرواية نظرة الآخر الإيطالي للإسلام من خلال قول إقبال أمير الله: "الإيطاليون لا يعرفون الإسلام كما يجب، يعتقدون أن الإسلام هو دين الممنوعات: ممنوع الخمر! ممنوع أكل الخنزير"[1]

وقد نجد هناك شخصيات معادية للدين الإسلامي منها: "ألا تعرفون من هو روبرتو بوسوسو إنه زعيم حزب الشمال الذي يعادي المهاجرين المسلمين..."[2]

- **المعاملات:**

ويبرز ذلك من خلال شخصيات عديدة إيجابية وسلبية، فمن الشخصيات الإيجابية الشخصية البطلة "أميديو" التي تميزت جل علاقاته بالمودة والتسامح مع الآخرين، نجد ذلك في قول " إليزابيتا فابياني": السنيور أميديو هو الشخص الوحيد المتسامح في هذه العمارة، لم يتضايق من فالنتينو عندما كان ينبح بل كان يعامله بعطف وحنان.[3]

وقول إقبال أمير الله: السنيور أميديو إيطالي متميز، إنه ليس فاشيا أي عنصريا...[4]

وبالمقابل نجد شخصيات تتميز بالأخلاق الدنيئة والعنصرية فمن أمثلة ذلك شخصية "الغلادياتور" الذي رآه "بارويز" يتبول في المصعد.. رأيته بعيني يبول في المصعد قلت له: هذا المصعد ليس مرحاضا عموميا! نظر إلي بوقاحة قائلا: "لو قلت لي هذا الكلام مرة أخرى، فإني سأبول في فمك!.."[5]

كما تظهر الأخلاق السلبية من خلال العلاقات الغير شرعية التي قامت بها ماريا كريستينا من خلال قولها: "أما أنا فابتعد في هدوء وصمت عن الأنظار وتحت جنح

---

[1] الرواية، ص 50،51.

[2] الرواية، ص 12.

[3] الرواية، ص 61.

[4] الرواية، ص 49.

[5] الرواية، ص 22.

الظلام أختلي بشاب يشبهني في كل شيء. يفرغ كل واحد شهوته وقلقه وخوفه وحزنه وغضبه وحقده في جسد الآخر وذلك في عجلة من أمرنا كالحيوانات.."[1]

ويواصل عمارة لخوص في وصف تلك الطريقة والمعاملة السيئة التي يواجهها الغربي للمهاجر من خلال شخصية بندت التي تقول عن "ماريا كريستينا: "تنام كثيرا ولا تغادر البيت إلا لحاجة ماسة، ولا تكترث بالمشاكل المتعلقة بالضرائب والكراء... أنا الإيطالية أشقى وأتعب وهي المهاجرة السمينة التي تطفح بالصحة وتأكل ما طاب لها وتنام"[2]

فمن خلال هذه المقاطع نلاحظ التصرفات السلبية والأخلاق التي يتميز بها الغربي بمقابل تصرفات الشخصية البطلة المتميزة بالتسامح.

- **اللغة:**

تعتبر اللغة عند الإيطاليين من أهم أساسيات الهوية من أجل تقبل الآخر له، فكل من لا يتقن لغتهم الإيطالية فهو منبوذ ومرفوض في مجتمعهم.

فهنالك العديد من الصور التي تدل على ذلك فنأخذ أبرز مثال المتجسد في شخصية أميديو الذي كان يتقن الإيطالية بالرغم من أنه ليس إيطاليا أحسن من ملايين الإيطاليين الذين ينتشرون كالجراد في ربوع المعمورة...[3]

فقد تمكنت هذه الشخصية من الاندماج في هوية الآخر والرضاعة من الذئبة حيث يقول: "أنا رضيع أحتاج يوميا إلى الحليب، اللغة الإيطالية هي الحليب اليومي..."[4]

فقد نجد أن هذه الشخصية تجردت من مقوماتها الشخصية وتحلت بمقومات الآخر وذلك من أجل الاندماج والهروب من الماضي السيئ والعيش في ظل الصراعات

---

[1] الرواية، ص 75.

[2] الرواية، ص 40.

[3] الرواية ص 12.

[4] الرواية ص 125.

والثقافات فبالمقابل نجد شخصية عبد الله بن قدور حافظ على هويته ودينه، وظل متمسكا بلغته واسمه ورفض الانصهار في ثقافة الآخر، ويظهر ذلك من خلال حواره مع أميديو عندما علم به أنه غير إسمه "عندما سمعت الناس ينادونه أميديو خشيت أن يكون قد إرتد عن الإسلام، لم أطق الصبر والانتظار، فسألته بقلق وتوجس هل اعتنقت المسيحية يا أحمد؟ فأجابني بنبرة صادفة لا وقلت بصوت مرتفع الحمد لله! الحمد لله!"[1]

[1] الرواية ص 134- 135.

5- التناص في الرواية:

يعتبر التناص من أهم الادوات النقدية المعاصرة، التي لا يمكن الاستغناء عنها، حيث يعد ميزة من ميزات النص. فالبرغم من أن لكل نص خصائص إلا أنه يستند ويعود إلى نصوص سابقة سواء كانت تقليدية أو معاصرة.

ينطلق التناص من فكرة تداخل النصوص، فكل عمل أدبي لا يأتي من عدم. وإنما يقوم على اقتحام عدة نصوص سابقة، لهدا تعرفه كريستينا بأنه التقاطع داخل نص لتعيير مأخوذ من نصوص أخرى وكل نص هو امتصاص لنص آخر أو تحويل عنه.[1] بمعنى أن المبدع يستعن بمخزونه الثقافي ونصوص سابقيه في إنشاء عمله الأدبي.

أوّل من اهتدى للتناص **باختين** الذي سمّاه الحوارية، حيث كان اللبنة الأساسية في بروز مصطلح التناص عند **جوليا كريستيفا**، وتحدث عنه **جيرار جينيت** فعرفه بأنه "علاقة تواجد بين نصين أو أكثر أي الحضور الفعلي في النص الآخر بشكله الأكثر وضوحا وحرفية وهو الممارسة التقليدية للاستشهاد بمزدوجتين بمرجعية محددة أو بدونهما، أو بشكل أقل وضوحا وتقنيا هو السرقة عند لوترمان مثلا".[2] بعنى تداخل النصوص فيما بينها، أي حضور نصوص في نص واحد. وسمّاه المتعالية النصية والتي قسمها إلى خمسة مستويات وهي التناص، المناص، والميتانص، معمارية النص، التعالق النصي.

---

[1] ليون سومفي، التناصية والنقد الجديد: تر، وابل بركات، مجلة علامات، عدد ايلول 1996م، جده السعودية، ص236.

[2] محمد بالقاسم جيدل، التفاعل النصي في رواية عمر "يظهر في القدس" لنجيب الكيلاني، مذكرة ماجيستير، جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات،2013، ص 99.

ويمكن القول إن "عتبة النص بيانات لغوية وأيقونية تتقدم المتون وتعقبها لتنتج خطابات واصفة لها، تعرف بمضامينها وأشكالها وأجناسها، وتقنع القراء باقتنائها"[1] فالنصوص الموازية أو العتبات النصية هي عبارة عن مرفقات تحيط بالنص، يستعين بها المتلقي في فهم المتن وتأويله. وهذا ما نجده في رواية عمارة لخوص التي تبرز عناية كبيرة بعتبات النص، ويتضح ذلك من خلال النصوص المنتقاة، فالكاتب لم يكتف بنص واحد بل نوع في هذه العتبات النصية فالهدف منها هو تبيان الصلة الوطيدة التي تربط النص المحيط بالمتن، وفك شفراته وفهمه.

وظف الكاتب عدة نصوص في بداية الرواية تجمع بين الشعر والرواية، والتي تربط بين العتبات النصية والمتن الحكائي للرواية، وقد نجد ذلك موضحا في قول الشاعر أمل دنقل:

"هل تريد قليلا من الصبر؟

لا...

فالجنوبي يا سيدي يشتهي أن يكون

الذي لم يكنه

يشتهي أن يلاقي أثنين

الحقيقة والوجه الغائبة"

فمن خلال هذا المقطع نلاحظ أن هناك حوارا بين الأنا والآخر، ويبين الصراع بينهما كما يبرز المقطع في انسلاخ الجنوبي من هويته واندماجه وانصهاره مع الآخر في إشارة ضمنية لأحمد سالمي الذي أجبرته الظروف أن يندمج مع الآخر الدليل على ذلك تغيير اسمه لأمديو وإتقانه للغة الإيطالية.

[1] يوسف الإدريسي، عتبات النص – بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر–، منشورات مقاربات، المغرب، ط1، 2015، ص 15.

أما بالنسبة للمقطع الثاني "الحقيقة في اعماق بئر: تنظر في بئر فترى الشمس أو القمر، لكنك إذا ألقيت نفسك فيه، فإنك لن تجد الشمس ولا القمر، هنالك الحقيقة وحسب" فهو لليوناردو شاشا كتبه لخوص بالعربية وكذلك بلغته الأصلية فهو يؤكد الوصول إلى الحقيقة وذلك من خلال الغوص في الرواية لاكتشافها (أي حقيقة الجريمة) فالملاحظ أن الشخصيات لم تتمكن من رصد الحقيقة لكن الكاتب تعمد كشفها من خلال العواءات المتكررة حيث أظهر حقيقة الشخصية المحورية فالرواية.

نلاحظ أن هذا المقطع مواز مع ما جاء في المتن الروائي والمتمثل في جدلية الأنا والآخر.

وفي المقطع الثالث فهو مقتطع من رواية ابتداع الصحراء للطاهر جاووت جاء فيه قوله: "الناس السعداء ليس لهم عمر ولا ذاكرة، فهم لا يحتاجون إلى الماضي" والذي يبين فيه أن من يريد السعادة عليه التجرد ونسيان الماضي، فهو إشارة ضمنية إلى شخصية أمديو الذي هرب من ماضيه (أي من اسمه وبلده)، وفضل الحياة الحاضرة في إيطاليا. هذه النصوص موازية لبعضها البعض ويصب كل نص في الآخر.

ومن جهة أخرى وظف عمارة لخوص أنواعا كثيرة من التناص في روايته "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" نذكر منها:

5-1 التناص الديني:

يمكن أن نجد هذا النوع من التناص متمثلا في قوله:

"ساعدني يا جدي

أنا لست جدك

إذا من أنت

أنا لقمان الحكيم

ساعدني يا لقمان الحكيم

خذ نصائحي المحضورة

احفظها عن طهر قلب

يا بني إذا كنت سائر وأعترض طريقك مسلحون وأجبروك على التحكيم، من على الحق ومن على الباطل قابيل أم هابيل؟.."[1]

نجد هذا المقطع يتقاطع مع ما جاء في القرآن الكريم، فهو تلميح لقصة وصايا لقمان ابنه.

جاء في سورة لقمان: ﴿ وَإِنْ جَاهَدَاكَ عَلَىٰ أَنْ تُشْرِكَ بِي مَا لَيْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ فَلَا تُطِعْهُمَا وَصَاحِبْهُمَا فِي الدُّنْيَا مَعْرُوفًا وَاتَّبِعْ سَبِيلَ مَنْ أَنَابَ إِلَيَّ ثُمَّ إِلَيَّ مَرْجِعُكُمْ فَأُنَبِّئُكُمْ بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ* يَا بُنَيَّ إِنَّهَا إِنْ تَكُ مِثْقَالَ حَبَّةٍ مِنْ خَرْدَلٍ فَتَكُنْ فِي صَخْرَةٍ أَوْ فِي السَّمَاوَاتِ أَوْ فِي الْأَرْضِ يَأْتِ بِهَا اللَّهُ إِنَّ اللَّهَ لَطِيفٌ خَبِيرٌ* يَا بُنَيَّ أَقِمِ الصَّلَاةَ وَأْمُرْ بِالْمَعْرُوفِ وَانْهَ عَنِ الْمُنْكَرِ وَاصْبِرْ عَلَىٰ مَا أَصَابَكَ إِنَّ ذَٰلِكَ مِنْ عَزْمِ الْأُمُورِ﴾.[2]

فالكاتب استعان بالعبارة المتناصة مع النص القرآني فقد استعمل النصح والإرشاد لدرجة جعلته يشخص لنا لقمان الحكيم وهو يقدم نصائح لابنه.

5-2 التناص التراثي:

أ- الحكايات الشعبية:

في الرواية مقاطع تتقاطع والحكايات الشعبية ويتجلى ذلك في: "علميني يا سيدتي الجميلة حرفة التملص من الموت علميني ياشهرزاد كيف أفر وأفر من غضب شهريار وحقده، علميني كيف أبعد سيف شهريار عن رقبتي، علميني يا شهرزاد كيف أنتصر على شهريار

[1] الرواية، ص 142.

[2] سورة لقمان، الآيات 15، 16، 17.

الذي يسكنني، ذاكرتي هي شهريار أووو... ذاكرتي هي شهريار أوووو... ذاكرتي هي شهريار أوووو... "[1]

من خلال هذا المقطع هنالك استحضار واضح لقصة ألف ليلة وليلة التي تروي قصة الملك شهريار مع زوجته شهرزاد. فقد كان الملك عادلا لكن بعدما تعرض لخيانة زوجته كره كل النساء، فأخذ يتزوج النساء ويقتلهن انتقاما لما تعرض له من خيانة، إلا شهرزاد بذكائها تروي له القصص حتى وصل عددها ألف قصة وقصة فأحبها الملك وأصبحت ملكته.

فنلاحظ أن الروائي أجاد توظيف هذه القصة ووظفها توظيفا يخدم المتن الروائي.

ب- الألفاظ الشعبية:

استعملها الكاتب بكثرة داخل المتن الروائي، فهو يحاول أن يقرب القارئ من فهم ما يقوله وكذلك لإطلاع الآخر على الثقافات والواقع الذي عاش فيه الروائي ومن الألفاظ التي استعملها نجد:

- فضلت عدم الإلحاح في السؤال وترك البير بغطاه كما يقول المثل الشعبي[2]
- يسمونه عرس الطهارة[3]
- قالت لي أن الاقارب مثل الأحذية الصيفية التي تسبب لأصحابها الكثير من الازعاج مثل المثل العربي القائل الاقارب مثل العقارب[4]

3-5 التناص الاسطوري:

نلاحظ أن الروائي تطرق إلى هذا النوع من التناص من خلال استحضاره للأسطورة الشهيرة ريموس ورمولوس اللذان تحدثا عنهما سابقا وذلك من خلال قوله: "ما هو الفرق بين الحمامة والغراب؟ هل أنا الغراب يريد تقليد الحمامة؟ ما هو العواء؟ العواء نوعان: عواء الالم

---

[1] الرواية، ص 150.

[2] الرواية، ص 132.

[3] الرواية، ص 140.

[4] الرواية، ص47.

وعواء الفرح، الكثير من المهاجرين المهمشين الذين يتوسدون زجاجات البيرة والخمر في حديقة ساحة فيتوريو لا يكفون عن العواء الحزين لأن عضة الذئبة قاسية ومؤلمة، أعتقد أن العواء في بعض الأحيان كالبكاء، أما أنا فأعوي من شدة الفرح أنا ارضع من ثدي الذئبة برفقة اللقيطين روموولوس وريموس أنا اعشق الذئبة ولا أستطيع الاستغناء عن حليبها"[1]

"أليس الذئبة هي رمز روما أنا لا أثق أبدا في أبناء الذئبة لانهم حيوانات مفترسة متوحشة..."[2]

[1] الرواية، ص 137.

[2] الرواية، ص 85.

بعد هذا البحث المتواضع تبين لنا الآتي:

– ظهر مصطلح الحوارية على يد الناقد الروسي ميخائيل باختين، الذي أكد وجود حوار في أي عمل أدبي خاصة الرواية.

– الحوارية تفرض تعددا الأصوات والأساليب والمواقف الفكرية، واختلافا في الرؤى والإيديولوجيا.

– اشتملت حوارية باختين على جملة من المصطلحات النقدية منها البوليفينية أو تعدد الأصوات، التهجين، الأسلبة، التعدد اللغوي...

– ونظرا للمكانة التي حظيت بها الحوارية في أوساط الدارسين جاءت جوليا كريستيفا بعد ميخائيل باختين لبناء مفهوم التناص، وبهذا تكون الحوارية هي الأرضية التي يعود لها الفضل في اكتشاف مصطلح التناص ورواجه في أوساط العاملين به.

– في رواية كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك "نجد آليات الحوارية ظاهرة، حيث احتوت الرواية على الكثير من الرموز ذات بعد تاريخي وأسطوري"

– لغة الرواية عربية فصيحة اعتمد لخوص لتتناسب حسب مستوى كل شخصية، كما نلاحظ وجود بعض المفردات العامية ما جعل الرواية تضم أصواتا كثيرة ولغات متعددة.

– تناص الرواية مع الكثير من النصوص الأدبية والتراثية فقد وظف الأسطورة، الدين، الحكايات الشعبية، الأمثال...

– وكذلك من أهم النقاط التي توصلنا إليها أن الروائي عمارة لخوص عالج ثنائية ضدية (الأنا والأخر)، وطبقه على شخصيات الرواية، فبين أن الغرب تميز بالتكبر والعنصرية، أما الطرف الثاني فقابله بالرفض والنبذ.

– صورت الرواية حياة المهاجرين الذين يعانون الحرمان والطيش والاتهامات بكل أنواع شرورها.

– ترك عمارة لخوص النهاية مفتوحة، كأنه ترك للمتلقي مجالا مفتوحا ليضع نهاية مناسبة للقصة.

وفي الختام لا نزعم أننا قدمنا دراسة كافية ووافية حول موضوع الحوارية لأن هذه الأخيرة هي بحر في حد ذاته ونترك مجال للبحث مفتوح للدارسين من بعدنا.

1- القرآن الكريم

- برواية ورش عن الإمام نافع، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2007م 1428هـ.

2- المعاجم:

- ابن منظور، لسان العرب، مادة (ح و ر)، دار سادر للطابعة والنشر بيروت، لبنان، ط1، .

- المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، ط2، 2001.

3- المصادر

- عمارة لخوص، كيف ترضع من الذئبة ذون أن تعضك، دار العربية للعلوم، منشورات الإختلاف، ط 2، 2006.

4- المراجع:

- أحمد يوسف، سيميائيات التواصل وفعالية الحوار- المفاهيم والآليات، منشورات مختبر السيميائيات وتحليل الخطابات، ط1، جامعة وهران، الجزائر، 2004.

- إدوارد السعيد، الاستشراق، المفاهيم الغربية للشرق، تر: محمد عناني، رؤية للنشلا والتوزيع، ط1، 2006.

- بشير خلف، الفنون لغة الوجدان، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2009.

- بوطاجين السعيد، المحكي الروائي العربي، تحقيق منى بشلم، دار الالمعية للنشر والتوزيع، ط1 2014.

- تودوروف تزفتان، مخائيل باختين، والمبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996.

- جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توباقال المغرب، ط 2، 1997.

- دلال البرزي، الآخر، المفارقة الضرورية، في الطاهر لبيب وآخرون، صورة الآخر، العربي ناظر أو منطور إليه، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت 1991.

- رولان بارت، لذة النص، تر: فؤاد صفا، والحسين سيجار، دار توبقل، ط1، 1988.
- ريديارد كيلينج، يراجع: زكي نجيب محفوظ، أفكار ومواقف، بيروت، دار الشروق، ط1، 1983.
- زكي نجيب محفوظ، أفكار ومواقف، بيروت، دار الشروق، ط1، 1983.
- سالم المعوش، الأدب وحوار الحضارات (المنهج والمصطلح والنماذج)، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2007.
- سعد البازغي، الرويلي ميجان، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقدية معاصرا، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت 2002.
- السعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتب اللبناني، بيروت، ط1، 1985.
- سليمة غداوري، شعرية التناص في الرواية العربية، الرواية والتاريخ، ص 66.
- عبد القادر شرشار، الرواية البوليسية بحث في النظرية والأصول التاريخية والخصائص الفنية وأثر ذلك في الرواية العربية، من منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، دط، 2003.
- عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، دار التوتية، المؤسسة الوطنية للنشر الجزائر.
- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ط1، 1998.
- عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، دار الجيل، بيروت، ط1.
- علي وافي، اللغة والمجتمع، ط1، دار النهضة، مصر، القاهرة،1951.
- قاسم حسين صالح، في سيكولوجية الفن التشكيلي، دار علاء الدين،ط1، 2006.
- لطيف زيتوني، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985.

- مجموعة من المؤلفين، آفاق التناصية المفهوم والمتطور، تعريب وتقديم محمد خير البقاعي، دار جداول للنشر، لبنان، ط1، 2013.
- محمد القاضي ومجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، دار محمد على للنشر، تونس، ط1، 2010 .
- محمد عابد الجابري، مسألة الهوية، العروبة والإسلام... والغرب، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط 4، سبتمبر 2012.
- محمد عبد الله عطوات: اللغة الفصحى والعامية، ط1، دار النهضة العربية، بيروت،2003.
- محمد عزام: النص الغائب، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، ط1، 2011م.
- محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، دار العودة، بيروت، لبنان،1981، ط 6.
- محمد محمد حسين، الإسلام والحضارة الغربية، بيروت، مؤسسة الرسالة، ط5، 1982.
- محمد محمد حسين، الإسلام والحضارة الغربية، بيروت، مؤسسة الرسالة، ط5، 1982.
- محمد نظيف، الحوار وخصائص التفاعل التواصلي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2010.
- محمود قاسم، رواية التجسس والصراع العربي الإسرائيلي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1990.
- ميخائيل باختين، "الكلمة في الرواية" تر، يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، ط1، دمشق، سوريا، 1988.
- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987.
- نبيل حدادة ومحمود دراسة، تداخل الأنواع الأدبية، مجلد 2، ط1 عالم الكتب للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2009.
- هنري جيمس وآخرون، النظرية الروائية في الأدب الإنجليزي، ترجمة: د. إنجيل بطرس سمعان، مراجعة د. رشاد رشدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.

– واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية في الجزائر، الشركة الوطنية للكتاب الجزائر، ط1.

– يمنى العيد: الراوي، الموقع، الشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1. 1986.

– يوسف الإدريسي، عتبات النص – بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر–، منشورات مقاربات، المغرب، ط1، 2015.

5– المجلات:

– ليون سومفي، التناصية والنقد الجديد: تر، وابل بركات، مجلة علامات، عدد ايلول 1996م، جده السعودية.

– محمود الضيع، تشكلات الشعرية الروائية، مجلة فصول، العدد 62، 2003.

6– الرسائل الجامعية:

– إيمان مليكي، الحوارية في الرواية الجزائرية، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجيستر في الادب العربي، قسم الادب واللغة العربي، جامعة لحاج لخضر باتنة، 2016.

– حياة لصحف، جماليات الكتابة الروائية دراسة تأويلية تفكيكية، شهادة الدكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة بوبكر بلقايد، تلمسان، 2013.

– سليمان قواري جماليات الحوارية في الرواية المغاربية، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه في الادب المعاصر قسم اللغة العربية وآدابها، 2011، 2012.

– غسان السيد، صورة الغرب في الأدب العربي، رواية (فياض) لخبري الذهبي نموذجا.

– كريمة غتيري، تداخل الأنواع الأدبية في الرواية العربية المعاصرة، رسالة دكتوراه علوم النقد المعاصر،كلية الآدب واللغات، تلمسان،2017.

– محمد بالقاسم جيدل، التفاعل النصي في رواية عمر "يظهر في القدس" لنجيب الكيلاني، مذكرة ماجيستير، جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات،2013.

7- المواقع الإلكترونية:

- https//ar.wikipidia.org

8-الموسوعات:

- موسوعة المصطلحات العلمية (الموسوعة في علوم الطبيعة) تقديم فؤاد افرام البستاني، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، المجلد 2.

العنوان	الصفحة
المقدمة	أ- ج
المدخل	05
الفصل الأول: من المفهوم إلى المصطلح	10- 31
1- مفهوم الحوارية	10
2- إشكالية المصطلح	13
3- حوارية باختين	16
3-1 الإديولوجية في الفكر الباختيني	17
3-2 سوسيولوجية النص عند باختين	19
3-3 أنواع الرواية عند باختين	20
أ- الرواية المناجاتية	20
ب- الرواية الحوارية	21
أولا: التهجين	24
ثانيا: الأسلبة	26
ثالثا: الحوارات الخالصة	27
4- الحوارية عند العرب	29
5- من حوارية باختين إلى تناص جوليا كريستيفا	29
الفصل الثاني: الحوارية في رواية كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك	32-73
1- دراسة العنوان	33
2- المتن الحكائي للرواية	36
3- تعدد الأصوات في الرواية	38
أولا: التهجين	38
• المظهر الفردي في الهجنة القصدية	39
• التعليل الموضوعي المزعوم	41
ثانيا: الأسلبة	42

4- أنواع الحواريات في الرواية	45
4-1 حوارية الفنون	45
أ- النحت	45
ب- الإخراج السينيمائي	50
4-2 حوارية الشخصيات	55
4-3 حوارية الثقافات	61
• الأكل	62
• الدين	64
• المعاملات	65
• اللغة	66
5- التناص في الرواية	70
5-1 التناص الديني	70
5-2 التناص التراثي	71
أ- الحكايات الشعبية	71
ب- الألفاظ الشعبية	72
5-3 التناص الأسطوري	72
الخاتمة	75
الملحق	78
قائمة المصادر والمراجع	83
الفهرس	89

ملخص البحث:

تعالج رواية "**كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك**" لعمارة لخوص، قضية اجتماعية واقعية، وما تخلفه هذه الظاهرة في بلد الغربة وحياة الاختلاف التي يعيشها المهاجر.

والهدف من هذا البحث هو معالجة آليات الحوارية: تعدد الأصوات، التهجين، الأسلبة...

فالكاتب طرح جملة من القضايا التي خرج بها عنما ألفناه في النصوص الروائية الجزائرية المعاصرة ومن ذلك تحديدا قضية صراع الحضارات وجدلية الأنا والآخر.

الكلمات المفتاحية: الحوارية، صراع الحضارات، الرواية، عمارة لخوص.

Résumé :

Le roman « Comment sucer une louve sans qu'elle te morde » de Aamara LAKHOUS traite une histoire sociale réelle et de ce qu'engendre ce phénomène à l'étranger ainsi le changement vécu par l'immigré.

Le but de cette recherche est le traitement des mécanismes du dialogue : polyphonie, hybridation, héritage …

L'auteur a projeté un certain nombre de questions issues de ce que nous avons l'habitude de lire dans des romans algériens contemporains , à savoir la question du choc des civilisations et de la dialectique du moi et de l'autre.

Mots-clés: dialogue, choc des civilisations, roman, Aamara LAKHOUS.